

寫在家

周 蕾

本書收集

作者在新

的，這幾

雖然不同

香港的文

理論性問

表或概指

出較公道

觀念——

在思考者

展示出其

港文化

文化的

周蕾 (

香港完

大學博

分校英

and Ch

北麥田

(1993)

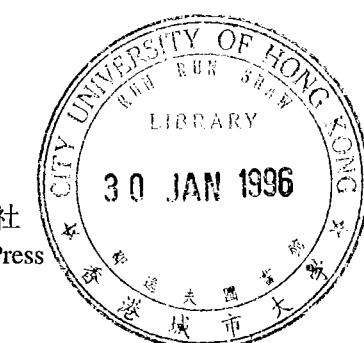
Passio

0357972

# 寫在家國以外

周 蕾

牛津大學出版社  
Oxford University Press



b5  
寫在家

周 蕤

796  
、475  
C62V  
1995

本書收集

作者在新的，這幾

雖然不同

香港的文

理論性問

表或概指

出較公道

觀念一

在思考者

展示出

港文化

文化的

周 蕤

香港完

大學博

分校英

and Cl

北麥田

(1993)

Passio

獻給舊、恩

Oxford University Press

Oxford New York

Athens Auckland Bangkok Bombay

Calcutta Cape Town Dar es Salaam Delhi

Florence Hong Kong Istanbul Karachi

Mexico City Nairobi Paris Singapore

Taipei Tokyo Toronto

and associated companies in

Berlin Ibadan

Oxford is a trade mark of Oxford University Press

First published 1995

This impression (Lowest digit)

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

寫在家國以外

Alternative Perspectives on Hong Kong Culture

周 蕤 (Rey Chow)

©牛津大學出版社 1995

Oxford University Press 1995

ISBN 0 19 587122 7

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior permission in writing of Oxford University Press (China) Ltd. Within Hong Kong, exceptions are allowed in respect of any fair dealing for the purpose of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright Ordinance currently in force. Enquiries concerning reproduction outside these terms and in other countries should be sent to Oxford University Press (China) Ltd. at the address below

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form of binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser

版權所有，本書任何部分若未經版權持有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

This project is supported by the Hong Kong Arts Development Council

Printed in Hong Kong

Published by Oxford University Press (China) Ltd.

18/F Warwick House, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay, Hong Kong

本書收集

作者在新的，這幾

雖然不同

香港的文

理論性問

表或概指

出較公道

觀念一

在思考着

展示出

港文化

文化的

周薈（

香港完

大學博

分校英

and Ch

北麥田

(1993)

Passio

## 目錄

獻辭

v

不懂中文（代序）

ix

1 寫在家國以外

1

2 愛情信物 - *移印文化*

39

3 另類聆聽・迷你音樂 *次文化*  
——關於革命的另一種問題

63

4 殖民者與殖民者之間：  
——九十年代香港的後殖民自創

91

5 香港及香港作家梁秉鈞

119

vii

本書收集

作者在新

的，這幾

雖然不同

香港的文

理論性問

表或概指

出較公道

觀念一

在思考看

展示出方

港文化

文化的

周蘭（

香港完

大學博

分校英

and Cl

北麥田

(1993)

Passio

## 不懂中文（代序）

像許多在香港出生和長大的中國人一樣，我的母語是港式廣東話。香港的小孩子很早便開始實習雙語教育——遠在學習英文以前，他們便得學習書寫一種與母語不同的文字，即所謂標準漢語。一直以來香港人都默默地接受這種早於英語的雙語制，也默默地選擇不去強調廣東話與「國語」或「普通話」之間的許多文法、句法、用字前後、及音調上的分別。依稀還記得在家中的飯廳裏，祖父站在我的背後，把着我的手用毛筆為我「開筆」，寫「人之初，性本善」的情景，那時我應該是四歲。從此，像其他小孩子一樣，我每天在家中、學校中、街上講和聽的都是廣東話，而書寫的卻是「中文」。就這樣，一直到六歲的光景，我的世界都是中文的世界。之後一直至唸大學，我最喜愛的科目都是書法和作文，成績最好的也總是和中文有關的科目，甚至包括要考試前死命強記的中國歷史。對於英文，雖然是小學一年級已經開始學習，我卻一直抱着散漫的態度，無心向學，僅以小聰明過關，連班主任家訪時也向母親投訴。

然而到了小三學期中，巨大的社會壓力終於降臨了。我居然在一次英文科每週測驗中肥佬！當時我就讀的學校校規很嚴，測驗不及格老師必以紅筆登記在學生手冊的最後一頁上，還得回家給家長簽名。如果拉康(Lacan)所謂的象徵式閹割是我們進入羣體社會必經之途，那我這次英文不及格大概就是象徵

本書收集  
作者在新的，這幾  
雖然不同  
香港的文化  
理論性問  
表或概指  
出較公道  
觀念一  
在思考  
展示出  
港文化  
文化的

周蘭

香港完

大學博

分校英

and Cl

北麥田

(1993)

Passio

## 不懂中文（代序）

式閹割，雖然沒有給老師示眾，也沒有給家長懲罰，但卻像給人當頭棒喝，使我從（白日）夢中驚醒過來。從此，抱着猶有餘悸的心理，開始正視英文問題，努力去避免再次肥佬的羞愧滋味。另一方面，我當然也沒有放棄中文。在小學、中學、大學預科唸過的詩詞、古文、歷史，是非常豐富的，程度也肯定比外國大學的漢語課程深奧。教我的老師們，個個都國學根底雄厚，只不過他們許多拿着的是大陸的學位或文憑，所以一般只能在香港當入息不高的中文教師。

語言問題的多元性和衝突性，與香港複雜的歷史文化背景是息息相關的。不同的語言和文化在日常生活中無時無刻地交錯，使在香港土生土長的一代如我，一直活在「祖國」與「大英帝國」的政治矛盾之間，一直猶豫於「回歸」及「西化」的尷尬身份之中。當然，與我同時長大的一輩，甚至是年紀更大的許多香港人，一早便放棄在中文上發展——記憶中就是家中不少親戚和友人，還有一些在中學大學的老師和同學，都直言不諱地承認中文不行。承認中文不行，在香港環境而言，是很理所當然的事，當事人不需引以為恥，因為中文一直處於「低下」、可有可無的地位。中文好，不能為人帶來崇高的社會聲望。相反地，很少「有識之士」會公開、毫不害羞地承認自己的英文不行，就是真的不行，要是這樣承認了，就等如不要面子了。

在我的背景中有一點大概是比較特別的，就是家中的管教。雖然我在大學及後來研究院進修的都是非中文的學科，家中對我們姐妹的中文水準要求一向頗為嚴格。父親母親是從事教育、廣播、以及寫作的人，兩人都是語言天賦很高而且對文字表達非常注重的，所以對於女兒們在這方面的訓練十分苛求，而我們姐妹們也在不知不覺中，受他們潛移默化。他們戰

x

## 不懂中文（代序）

後隨着家人來港定居、求學、做事、成家，認同的始終是中國人的文化，雖然接受女兒們必須有良好的英文程度這事實，然而一直叮囑我們要保持一定的中文水平。到了今天，我已經三十多歲，離家十多年了，寫信回家依然不時受到「白字太多！」的責備，而父親更由於我是長女而且從事教學，所以對我的行文措辭特別留意，多年來他給過我的嘉許只是「中文文筆尚算通順！」一句。由於這種特別的家庭壓力，在成長的過程中我曾反叛地想過：為甚麼要繼續用中文呢？像我一位在北京長大的好朋友曾笑說，「寫英文可以錯，寫中文卻錯不得，一錯便給家人罵，索性不寫中文了！」

個人的歷史點滴，大概不能作為所有香港人的寫照，然而個人的歷史，卻又有着超乎個人的道理。對於香港人來說，語言，特別是「中文」，包含着意味深長的文化身份意義和價值意義。像我家庭給我的身份和價值觀，是一定要懂中文，一定要認同於中國文化，一如我祖父生前的教誨：「不要忘本。」但是對於在香港生長的人，「本」究竟是甚麼？是大不列顛的帝國主義文化嗎？是黃土高坡的中原文化嗎？祖父母和父母的兩代，雖然一樣懂外語，然而文化身份問題似乎並沒有因為學習外語而變得危機重重。他們很肯定自己是「中國人」；他們認同的價值也是中國文化的價值。

他們不知道，到了我這一代，文化身份問題會變得如此繁複甚至殘酷，再不是靠認同於某一種文化價值可以穩定下來。特別在美國，這些年來的經驗使我一而再，再而三地認識來自香港的人每每要面對的種種矛盾和衝突。

在美國學界過去幾年，大概因為我發表的作品不少，引起了很多人注目，所以也開始有一些關於我的奇怪的傳聞。其中最發人深省的，就是「她是不懂中文的。」這並不是很久

## 不懂中文（代序）

以前的事，就是近至一九九四年十二月回港，我也聽聞到明明看過我寫的書，明明知道書中論及的一些中文作品是從來未被翻譯成英文的人，依然四處散播謠言，說我是「不懂中文」的。一直以來，對於這些故意撒謊、譏諷他人的無聊人士，我都採取「管他」的態度，不過謠言聽得多了，卻不免起了一種好奇心，想理解它的根源。（我始終是中國人，很有點阿Q精神。）這樣譏諷我，是因為我經常以英文寫作？是我熟悉某些西方理論？是我並非漢學訓練出身？還是因為我是一個女流之輩，而且……來自香港？

「懂中文」的涵義是甚麼？在後殖民的、世界性的大氣候中，「懂中文」像懂其他屬於曾被西方侵略的文化語言一樣，除了實質的意義之外，還是一個符號，一種包含其他意思的雙關語。對中國人而言，「懂中文」就是我在上文所提及的「不忘本」。中文這種「本」，也就是一個曾受西方帝國歷史欺凌蹂躪的非西方文化的文化根源。稍有骨氣，稍有正義感的中國人，因而必定以「懂中文」為本份，警惕自己不要屈服於西方帝國主義在過去數百年來的權霸勢力。然而華裔的香港人雖然是中國人，卻往往由於他們生長在一個英屬殖民地的環境，而被人懷疑甚至否定他們的「懂中文」程度——亦即是說他們的文化身份。

在美國，我遇過不少中國大陸來的人，他們書寫時白字、錯字可能很多，對於一些傳統的典故或者諺語也不認識，但是從來不會有人說他們「不懂中文」；許多所謂漢學家或中國專家，不能以中文交談或書寫，就算偶能引用單字也是（指普通話而言）四音不分，文法奇劣，但是從來不會有人說他們「不懂中文」。相反地，許多香港來的人，中文根基很好，卻依然是備受質疑，備受譏諷的對象。這說明了「懂中文」這一

## 不懂中文（代序）

句說話不單是描繪事實那末簡單，它還是一種對香港人的審判態度。在許多人的眼光中，不論香港來的人受過多少中文教育，他們所「懂」的「中文」都不算數，都不是被承認的價值。

這種態度，美其名是「反帝國主義」和「反殖民地主義」的「政治正確」，把香港人和香港文化歸納在「殖民地遺產」的定型意識之內便了事。但從香港人的立場看來，這種態度則完全是對於香港人和香港文化的歧視和藐視。這種歧視和藐視不但充斥於數十年定居於香港而一句中文也不懂，現在九七臨頭急急去學但也只會學普通話的英國人；不但充斥於鄙視香港、充滿大中國沙文主義的大陸文化工作者，也充斥於西方學界中，只用英文發表言論而卻聲稱要保衛傳統中國文化的漢學家。前二者為了保持帝國文化的尊嚴，後者為了鞏固自己事業的利益，他們不約而同地唾棄的於是便是那些如香港人一般，被歷史環境造成的「西化」了的中國人。這些人認為，「西化了」的中國文化是次等文化，是不需着意去關注、去明瞭的。而語言，在這種環境之下，總是首當其衝，被用作歧視和藐視的藉口，被用作貶低香港人的文化、身份、及價值的工具。一言以蔽之，香港人的歷史，未被了解便遭抹拭，未被承認便遭否決。

以下幾篇關於香港文化的文章，是過去幾年在美國學界原以英文發表的，每篇內容雖然不同，但目的都是藉着一些涉及香港的文化現象，去討論一些不止於香港的理論性問題。我的意旨並非是用論及的例子去代表或總括香港文化，而是希望為香港文化作出一些較公道的分析，在辨別出香港文化獨特的價值之餘，同時引導出香港文化的世界性。

在這兒首先要多謝的是梁秉鈞與牛津大學出版社的編輯

## 不懂中文（代序）

林道羣，沒有他們兩位的支持、鼓勵、催促，這本書絕不會這樣迅速以中文面世。凡是當過翻譯的人，大概都知道把分析性的英文論述譯成與英文語法大相逕庭的中文，還要在達意之餘保留一點通順，實在是天下難事。所以，我對幾位翻譯者——米家路，羅童（羅貴祥），辛宇，張洪兵，董啓章——的功勞萬分感激。在修改、校訂他們的譯稿的過程中，我自覺得益不少——面對着那些複雜艱澀，中英文交錯的後現代性詞彙和句法，我再一次體會到「懂中文」的矛盾歷史現實。

書中第一章的題目，與書名一樣，取自英文WRITING DIASPORA一書。Diaspora相等於中文裏「僑胞」、「僑居」的「僑」字；「華僑」這熟悉的名詞大概就是Chinese diaspora最貼切最現成的譯法。然而 WRITING DIASPORA 一題目仍是叫人大費思量，去年年底在港百思不得其譯法之時，幸而得家父靈機一觸，想出了「寫在家國以外」這一妙句。在此謹向他老人家致謝。

一九九五年三月底於美國南加州爾灣

## 寫在家國以外\*

## 東方主義與東亞研究：一種學術傳統的頑固延續

不久以前，在《新共和國》(*The New Republic*)期刊中，漢學家宇文所安(Stephen Owen)就「世界詩」(world Poetry)這一話題寫了一篇頗具爭議性的唱反調的文章。<sup>①</sup> 他藉着評點中國大陸詩人北島的作品集《八月夢遊人》的英譯本，趁機抨擊那些他認為是一味迎合正尋求「溫馨種族性」的西方讀者口味的「第三世界」詩人。他抱怨道，許多非西方詩人所寫的作品的特點，不再是其真正的民族身份，而只是其「極高的翻譯性」(supremely translatable) (宇文，第32頁)：

[北島，書中]大多數的詩歌本身在進行自我翻譯。這些詩簡直就像是從一位斯洛伐克，一位愛沙尼亞或者一位菲律賓詩人所翻譯過來的。……我們必須懷疑，這些譯詩集之所以得以出版，是否因為出版家與讀者已經得到原詩詩意已因翻譯之故而

\* 本文原是Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies (Indiana University Press, 1993) 一書的導言(pp. 1-26)。中譯：米家路。

① 宇文所安(Stephen Owen)，《全球性影響的焦慮：何為世界詩？》(The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?)，載《新共和國》(*The New Republic*, November 19, 1990)，第28-32頁。隨後引用的頁碼在正文中以括號標出。這篇文章是一篇對北島《八月夢遊人》(*The August Sleepwalker*，英文翻譯 Bonnie S. McDougall, London: Anvil Press, 1988; New Directions, 1990) 的書評。

失落了的保證。然而，如果詩意根本就沒有在翻譯中失掉呢？如果這就是它原本的樣子呢？

這的確就是它原本的樣子 (*This is it*)。（宇文，第31頁；重點係原文所有）

作為一名漢學家，宇文最大的關切，就是當代中國作家們不惜犧牲他們的民族傳統，去造就了一種使他們受難經驗商品化的「翻譯」。他警告道：

運用個人的受難經歷(victimization)去謀取自我利益總是危險的。在目前的例子來說，這就是把自己出賣到旨在追逐供不應求的政治美德的國際讀者羣中，讓他們覺得為這樣的受難經歷感動。（宇文，第29頁）

宇文強調說，「中國現代詩的弊病」（宇文，第30頁）與其他的「新詩」諸如新印度詩和新日本詩一樣（宇文，第29頁），在於太西化了。因此宇文最主要的問題便是：「這究竟是中國文學還是一種只不過從中文開端的文學？」（宇文，第31頁）<sup>②</sup>

<sup>②</sup> 一篇與宇文所安文章異常相近，帶有種族歧視主義精神地批判當代中國詩歌的文章，是另一篇由W.J.F. Jenner所寫的對《八月夢遊人》的書評。從Jenner一文中引幾個例子出來：「偉大的詩歌再也不能用中文寫成了」；「北島的詩歌幾乎沒有真正詩歌所具有的必然性、穩重、結構與權威性」；「〔中國現代詩人〕聞一多和徐志摩就趕不上奧登(Auden)和葉芝(Yeats)」；「在翻譯中國現代詩歌成英文時……根本就不會失掉甚麼，因為原文裏根本就沒有甚麼可以失掉的……」*The Australian Journal of Chinese Affairs*, no. 23 (January 1990), 第193–95頁。我在此向利大英(Gregory B. Lee)為我提供此參考表示謝意。

在對宇文所安一文的批評中，奚密(Michelle Yeh)指出這篇表面上看來似是客觀而學術性的討論，矛盾之處其實清晰可見：

一方面他對現代詩史文化感的貧乏表示失望；另一方面他對與現代詩的創作及閱讀不可或分的種種歷史因素又頗輕視，並用它作為指責詩人的理由。他認為當代詩人是為了「自身利益」而寫作……這種犬儒式的懷疑態度與 [宇文] 教授對詩本身的推崇有很大的矛盾。因為它不但忽略了個人的和文學的歷史，而且低估了詩作為一種精神生存的掙扎、個人尊嚴和信念的肯定的力量。<sup>③</sup>

對於對中國稍為知曉的讀者來說，宇文所安的態度其實並不特別罕見。在眾多新近美國學界對八十年代自由化中國所發出的反應中，這種蔑視態度是典型的。哈里·哈定(Harry Harding)已經對這種取代六、七十年代的所謂中國熱(China fever)的「蔑視」(debilitating contempt)進行了翔實的研究。<sup>④</sup> 然而，除了蔑視之外還有更關鍵的問題：是什麼的文化政治環境，使一位身處於西方世界一級名校哈佛的教授居然可以聲色俱厲地責備「第三世界」的作者，把他們說成是「出賣自己給西方」的人？在他批評詩人（如北島）為了「自身利益」而屈從於跨國文化的商業化傾向時，宇文卻沒有反省造就他自己論

<sup>③</sup> 奚密(Michelle Yeh)，《差異的憂慮——一個回響》，第8頁。《今天》雜誌，no. 1 (1991)，第94–96頁。英文版頁注來自奚密的手稿。

<sup>④</sup> Harry Harding，〈來自中國，以蔑視的態度：中國研究中的新趨勢〉(From China, with Disdain: New Trends in the Study of China)，載*Asian Survey* 22. 10 (October 1982)，第934–58頁。隨後引文頁碼在正文中以括號標出。

述的機構資源——他自己的「自身利益」。這種批評他人自私自利卻同時不用同樣苛刻尺度去裁判自己的態度，構造了一種固定權力形式。這種固定權力形式不斷被闡述和鞏固，因而使東方主義在東亞研究領域中根深蒂固，綿延持久。宇文的踐行只不過是其中一例而已。因為這種東方主義是許多本土的與非本土的東亞學者都縱容的，發動起對它的批判更是當務之急。

柯林·麥克凱拉斯(Colin Mackerras)在評愛德華·賽伊德(Edward Said)的名著《東方主義》時寫道：「雖然該書特別對西方的西亞文化研究作出批判，但是其主要觀點同樣適用於中國的研究。」<sup>⑤</sup> 正因為如此，在東亞研究領域中對賽伊德著作的批駁往往也與在南亞及西亞研究對他的批駁一樣。這些東、南、西亞的專家們通常說，像賽伊德這類批評家貶低和忽略了非西方文化專家們的貢獻：他們的著作產生了關於這些地區人民的種種知識，沒有這些著作，這些文化傳統就會消亡等等。我已在別處說明，我們需要承認這類著作的重要性，與靈長類學(primateology)分享共同的知識型(episteme)。<sup>⑥</sup> 但是，僅僅把像東亞研究這一領域與靈長類學並排，及對其各自的行家的拯救動機進行論比是不夠的。需要加以強調的，是亞洲專家們在拒絕批判東方主義這種跨文化現象時所呈現的維護「自身利益」的本質和程度。

⑤ Colin Mackerras, 《西方的中國形象》(*Western Images of China*, Hong Kong: Oxford University Press, 1989), 第3頁。

⑥ 周薈(Rey Chow), 《在他國中的暴力：作為危機，景觀與女人的中國》(*Violence in the Other Country: China as Crisis, Spectacle, and Woman*)，載《第三世界婦女和女權主義的政治學》(*Third World Women and the Politics of Feminism*)，Chandra Talpade Mohanty, Lourdes Torres與Ann Russo合編(Bloomington: Indiana University Press, 1991), 第81–100頁。

雖然宇文在其文章中並沒有直接地批評賽伊德的著作，但是，他的論點卻表明了他所從事的領域中許多盛行的情緒。宇文對於新「世界詩」蔑視的核心，是一種失落感和由此而生的對他自己學術地位的憂慮。這種憂慮可以通過西格蒙·佛洛伊德(Sigmund Freud)對憂鬱症(Melancholia)的分析而得以理解。<sup>⑦</sup> 我們知道，佛洛伊德曾解釋說，憂鬱症患者是一個不能克服一件珍愛之物的喪失從而最終把其喪失感內化的人。在整個討論中，佛洛伊德一直強調憂鬱症患者異於其他悲哀者之處，就是他顯示出一種虛妄的自我貶毀的症狀。因為喪失的本身意義對患者來說一直是潛意識的，所以喪失的感覺會向內轉，使他覺得他自己完全無用，好像一個不公平地被拋棄的人一樣。

在其文章中，佛洛伊德探討的是自我與喪失所愛之物之間的關係。佛洛伊德的理論構想包含兩方，主體與對象；他並未進一步揭示憂鬱症患者對於其他主體可能採取的行徑。在此，後殖民性(Postcoloniality)提供了一種對佛洛伊德的憂鬱症理論的重新思考。就漢學家與他所鍾愛之物「中國」而言，憂鬱症的現象，由於還有第三方——當代的中國人——的存在而變得複雜。因為這些當代的中國人的存在，漢學家的憂鬱喪失感受得以外在化(externalizing)，找到了可以斥責的對象。佛洛伊德所謂的「自我貶毀」，現在可以變為具體的，對他者的貶毀。

對宇文來說，北島的低劣詩藝顯示了「第三世界」詩人

⑦ 西格蒙·佛洛伊德(Sigmund Freud), 《悲悼與憂鬱症》(*Mourning and Melancholia*)，載*Collected Papers*，第4卷，Joan Riviere譯(New York: Basic Books, 1959)，第152–70頁。

本書收集  
作者在新  
的，這幾  
雖然不同  
香港的文  
理論性問  
表或概指  
出較公道

觀念一  
在思考  
展示出  
港文化  
文化的

周 蕤

香港完

大學博

分校東

and C

北麥

(1991)

Passio

## 寫在家國以外

無力承受其自身文化偉大傳統的挑戰。然而，這種對他人「不忠誠」所作的道德主義的控訴，卻掩飾着一種更根本的焦慮。這焦慮來自漢學家覺得他致力探求的中國傳統正在消亡，而他自己也正被人拋棄。然而這樣說來，「第一世界」與「第三世界」之間的歷史關係就完全被顛轉過來了。根據宇文的感受，北島這些「第三世界」的作家並不是被壓迫者而是壓迫者：「第三世界」的人正在壓迫他這個「第一世界」的漢學家，奪其所愛，哀哉！他最後以酸溜溜的腔調結束文章：「歡迎光臨二十世紀末。」宇文抱怨的實質是，他才是惡魔世界秩序的犧牲者，在這個惡魔世界面前，像他這種愠怒的無能「症狀」才是真理的表現。

這種東方主義憂鬱症特有的正是十九世紀英、德浪漫主義的情懷。患有這症狀的人認為，文學表現應該是有「深度」和「內在性」的；真實情感的表達應該是含蓄甚至「盡在不言中」的；而所謂「涵養」則意味着對一切具象化和表現癖的不屑。值得注意的是，宇文並不是對壓迫和受苦無動於衷（他曾反複指出由西方帝國主義和西方文化霸權所造成的不公正現象），但是，這種惻隱之心卻同時要求壓迫和苦難不應大肆張揚，甚至不應該被那些經歷者太經常提及，因為經常提及就變成有傷風雅，喪失真誠的行為了。宇文的字裏行間使人感到，好的詩歌是不能翻譯的，因為任何翻譯都會有背叛詩中真意的嫌疑。言下之意，人類語言本身便是一個背叛前語言現象和前語言情感的罪魁禍首(a prime traitor)。<sup>⑧</sup>

<sup>⑧</sup> 「翻譯」與「背叛」的相互含義在像「翻譯者皆背叛者」(traduttore, traditore)這種表達法中見到，而其與「傳統」相關連的詞源學聯繫則需另文研究。

## 寫在家國以外

局限於一個在理論上與當代文化研究所奉行的比較原則相向背的話語空間中，漢學家一意堅持把民族—國家的語言當作他戰鬥的武器。這就是為甚麼所謂「歷史」（即已發生和已被記錄的事情）在有關東亞的文化政治學中享有如此優先的學科地位的主要原因之一。現時在東亞學術圈中許多人對東方主義批判所流露出來的敵意，便是這種民族—國家語言的直接結果。然而，如果人們對東方主義批判的不滿是因其「普通化」的語調，那麼，要強調中國、日本或者「東亞」為獨特歷史實體這種觀念本身，其實也是東方主義的另一面。在討論有關共相（普遍性）與殊相（特殊性）如何相互促進和相互補充時，Naoki Sakai 寫道：

與雙方公開的聲稱相反，普遍性與特殊性相互促進並互為補充；它們從未產生真正的衝突；它們互為依存，不得不以任何手段去謀求一種均衡的、互為支撐的關係，以便避免一種可能危害它們號稱是安全而和諧的獨白世界的對話衝突的出現。普遍性和特殊性確認相互的缺陷以便能相互掩蓋；它們在共謀中緊緊地相互捆綁在一起。在這方面，特殊性如民族主義絕不可能對普遍性進行認真的批判，因為它們原是同謀關係。<sup>⑨</sup>

譬如，就日本來講，Sakai 特別寫道：

日本並沒有處在西方之外，甚至在其特殊性中，日本已經與無處不在的西方繞在一起，因而不管是在歷史上或者是在地緣政

<sup>⑨</sup> Naoki Sakai，《現代性及其批判：普遍性與特殊性問題》(Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism)，載《後現代主義與日本》(Postmodernism and Japan)，Masao Miyoshi與H.D. Harootunian合編(Durham: Duke University Press, 1989)（曾發表在South Atlantic Quarterly, 87.3 Summer 1988），第105頁。重點係我所加。

治上講，日本均不能被視作佇立在西方之外。這就意味着，要批判與日本相關的西方，就必須從對批判日本下手。同樣，批判日本也必然包括了批判西方。<sup>⑩</sup>

這段文字所顯示的是，東方主義與像民族主義或本土主義這種特殊性是同一枚硬幣的正反兩面，對一方的批判也務必同時對另一方進行批判。然而，在區域研究中，學者們卻往往用民族主義／本土主義去打擊對方而獲取優勢。這現象被史碧娃(Gayatri Spivak)稱之為「新文化主義的遁辭」，<sup>⑪</sup>意思是說，一些人以為只要不斷把其研究細分——分成階級，性別，種族，民族和地理方位等——便可避免東方主義的問題。譬如以下一個標題命名便是「新文化主義遁辭」的一個好例子：「Funu, Guojia, Jiating (中國婦女，中國國家，中國家庭)」。<sup>⑫</sup>當然把「中國的」用作一個限定詞，標誌着一種對文化多元性話語規則的新關切和新注重。但是，funu, guojia, jiating 不過是中文中表示婦女國家和家庭的詞語。假如標題是 La femme, L'état, La famille, 我們難道會附加諸如「法國婦女，法國國家，法國家庭」這麼一個副題嗎？以考察「文化差異」為名，種族記號（如「中國的」）便輕易地變成一種區分的方法，但這種區分方法卻通過把像「他者」這種本應可以是激進

⑩ Sakai, 《現代性及其批判》，第113–14頁。重點係原文所有。

⑪ 史碧娃(Gayatri Chakravorty Spivak), 《誰聲稱擁有他者性？》(Who Claims Alterity?)，載《重造歷史》(Remaking History), Barbara Kruger與Phil Marian 合編(Seattle: Bay Press, 1989)，第281頁。

⑫ 唐尼·白婁(Tani Barlow), 《理論化地談婦女：婦女，國家，家庭》(Theorizing Woman: Funu, Guojia, Jiating)，載Genders 10 (Spring 1991)，第152–60頁。

的觀念重新嵌入精心匯編的檔案細目保護屏中，阻礙了批評的使命。一種在東方主義的原動力中運轉自如，繼續把「他者文化」禁錮在完全傳統式的學科領域中的學術本土主義，便因此而頑固地持續下去。

在一次討論二十世紀中國性別問題的會議上，我的論文評議人，一位已就中國農村婦女作了開創性研究的美國女人類學家，向會議列席者說我所講的關於中國研究與西方文化帝國主義之間的關係，令她感到政治上的不安。相反地，她指出，我們應該重點研究中國父權制對中國婦女的「內部殖民化」。雖然這已是一九九一年，但此人卻仍在實踐巴朗迪埃(G. Balandier)在一九五一年所講的觀點，就是，「抱着或多或少自覺性的恐懼心理，西方人類學家害怕要承認……他們自己歸屬的殖民權力社會」，一再忽略了存在於他們在世界大部分「研究區域」源頭的「殖民境況」。<sup>⑬</sup>

這些固執地要求注重「內部」研究，尤其是「中國的」問題研究的例子，充分說明了許多人聲稱所從事的「跨文化」研究，其實一直深陷於一種既是地理決定論，又因此是文化本質論的話語困境之中。「中國」、「日本」和「東亞」變成了區區「差異」的符號，重新確定了一種作為原初自我認同性的身份認同意識(a sense of identity as originary self-identicalness)。東亞領域中出現的女性問題和帝國主義問題，就因此通常在哲學上受控於一種狹隘的本土傳統中（而凡是只單獨討論婦女問題

⑬ 巴朗迪埃(G. Balandier), 《殖民境況：一個理論探討》(The Colonial Situation: A Theoretical Approach, 法文1951年)，Robert A. Wagoner譯，載《社會變革；殖民形勢》(Social Change: The Colonial Situation), Immanuel Wallerstein 編(New York: John Wiley & Sons, Inc., 1966), 第34–61頁。

的就會被斥為殖民性）；在機制上又受控於「區域研究」，使跨文化的帝國主義現象被視為毫不相干。這樣一來，雖然東亞婦女問題獲得大量研究，出發點卻往往不是從女權主義而是從民族主義者或者文化本質的角度；雖然東亞現代史獲得大量研究，出發點卻往往不是東亞與其他被「東方主義」化的文化共同的受壓迫歷史，而是東亞作為具有一種獨特歷史的一個「特殊」區域。這其中所忽略的問題是，這些東亞的觀念是緊隨美國在二次大戰之後的外交政策粉墨登場的；在那一段時期中，老牌的歐洲東方主義被作為最新帝國主義強國的美國的崛起所取代；這個新起的帝國主義在東亞諸國如日本、韓國、台灣、菲律賓和越南建立起了主要的軍事基地。

同時，這其中被忽略的另一要點就是，當我們說反對東方主義與本土主義時，我們是把它們理解為一種語言(*language*)，這種語言是本土人與非本土人都可以操用的。對東亞教育學中的東方主義作出批判，並不表示只有東亞文化的「原居民」(*natives*)才有資格真正地談論那些文化，也不表示「原居民」本身就自動沒有以東方主義的話語方式去觀看東方。

然而，最緊要的問題，還是東方主義所持續扮演的意識形態的角色。在東亞研究領域中對賽伊德持批判意見的學者，有時竟會說因為許多東亞國家並沒有在其領土方面完全成為殖民地，因而聲稱賽伊德的理論並不適用於東亞。這種實證主義的思想源自於對地理佔領性之意義的字面理解，它不但是西方人類學一直繼續忽略上述提及的「殖民境況」趨勢的例證，而且還完全輕視了東方主義最主要的遺產——它所造成的日常文化與價值觀。我認為，問題應以正好相反的方式提出：不是問東亞如何不能在東方主義的典範中得以理解（因為它並沒有

完全被軍事佔領）；而是問，也許偏偏正因為東亞在多方面保持「領土的完整獨立」，它成為證明帝國主義運作的更好例子——換句話說，在東亞，帝國主義作為一種意識形態的控制，不需經過身體與領土的壓迫和佔領，反而獲得最佳的成就。

在此，中國與西方開始邦交之後的過去百年歷史，是很值得再三思量的。<sup>⑯</sup> 不像印度或非洲和美洲諸國，在歐洲帝國主義擴張過程中，中國大部分地區從未淪為外國諸列強的附屬地，雖然中國在十九世紀期間不斷受到侵略，並被迫割讓許多租界給英國、法國、德國、俄國、日本和美國。過去百年來中國的主要政治運動，不管是保皇式（1898年）或者是推翻帝制（1911年），不管是起源於宗教（1850–1864年），知識分子革命（1919年），或者反抗外敵（1900年，1937–1945年），或者共產主義者（1949年）也好，總是以中國與外國列強、通常是西方國家——的關係作為背景的。不過，我的論點是，中國能夠保存領土完整（而在其他的文明各國諸如印加，阿茲台克，印度，越南與印度支那，阿爾及利亞等國均在領土上完全被佔領）和語言完整（中文一直是官方語言）意味着，作為一個「第三世界」國家，中國與西方帝國主義之間的關係，絕不是純粹的在意識形態上的完全「對立」(*oppositional*)，直至中共官方宣傳「反帝國主義」為止。一直以來中國都在力爭要變得與西方一樣強大，成為西方的「對等國」。即使中共曾經

<sup>⑯</sup> 這一段與下一段皆取自Rey Chow（修改本）《挖掘老井：社會幻想的勞動》(Diggig an Old Well: The Labor of Social Fantasy)，載*Feminismo y teoría filmica*, Eulalia Colaizzi編(Madrid: Ediciones Cátedra)，即出。該文是研究當代中國電影之書*Primitive Passions* (New York: Columbia University Press, 1995)的一部分。我在此感謝Teresa de Lauretis告訴我尚需對「殖民性」觀點作進一步闡述。

為第三世界領袖，又為西方左派知識分子帶來反帝國主義的靈感，但是那個在基本意識形態上向西方作成功而持久的反抗之夢想，已被近期如一九八九年天安門大屠殺的事件打得粉碎。在此期間，中國政府表現邪惡之甚，一如它一向反抗的資本主義大敵一樣。<sup>⑯</sup> 作為世界上貧窮階級及貧苦國家之首，中共業已證明其自身的失敗，它今日的存在只是靠空洞的官方修辭去維持，但其人民卻早已選擇明顯脫離於共產主義理想的生存方式了。

以這種提綱挈領的方式去概述中國現代史，旨意在於強調，「殖民性」的觀念（以及與「殖民性」有關的文化批評），往往因為只按照種族、領土和語言的外來性(foreignness, 異質性)來解釋政治壓迫，因而對許多非外來的「殖民性」強烈政治壓迫視若無睹。在西方近代帝國主義歷史上，中國人從未完全被一個外國殖民強國所控制，但是，這種外來「敵人」的缺席，並未使中國人民所遭受的壓迫比其他「第三世界」人民少；中國人民歷來最主要的殖民者是他們自己的政府。如果帝國主義征服別國的手法通常是通過種族、領土和語言上的強橫侵略，那中國則處於這些類型的征服之外。然而，中國的「例外」卻正好證明它實際上比其他「第三世

<sup>⑯</sup> 當今中國大陸的官方態度就是在一九八九年五、六月之間甚麼大事件也沒有發生在天安門廣場上；最好不要在公開場合再談起游行示威與受害者了。在一九九一年初的一次與中國和非中國記者的訪問中，中國總理李鵬被問起有關天安門大屠殺時便這樣「理性」地回答道：「我想『六四』的事件已經過去了兩年了，更多地再來談論這個問題也沒有甚麼必要……如果中國黨和政府在那樣一個緊急的情況下，不採取或者說不被迫採取果斷的措施，那麼就沒有今日中國的穩定，中國經濟的好景。」「中外記者招待會上李鵬回答問題」載《明報》（溫哥華版，1991年4月11日）。

界」文化更深刻地揭示了帝國主義在意識形態上，留下價值變更和價值生產的後果。中國不像印度——在後者英國人遺留下難以消除的貧窮、一套臃腫的官僚體制，一種用作行使一個「國家」的語言，但是正因為英國在印度歷史上是一個清晰可辨的外國殖民者，印度人反抗的情緒也就因而正當地存活著；而中國人卻一直繼續擁有所謂「他們自己的」體制，「他們自己的」語言以及「他們自己的」種種問題。纏繞着中國知識分子的情意結因而總是「中國」而不是反抗西方；由此而來的文化生產在結構上是自戀式的，而非僅僅對抗式的(oppositional)。任何存在着的對抗情緒嚴格來說都是首先導向自己——「中國」，「中國傳統」，「中國遺產」，「中國政府」等等——的情緒。

因此，要給予漢學和東亞研究它們所需的批判活力，我們必須同時注視兩個問題。我們必須一方面以文化帝國主義遺產作為廣泛的語境，另一方面則顧及自戀式價值生產(narcissistic value-production)的各種問題。這兩方面在批判干預中是相輔相承，二者不可缺一的。因此，在東亞領域中需要進行的工作，根本就不是應該迴避對東方主義的批判，以便去談論何為「真正的」東亞歷史問題。相反地，我們應把「真正的」，「特殊的」東亞問題這種神話放置在（以上提過的）互為因果的普遍性和特殊性的歷史之中，而質問東亞專家們：為甚麼東方主義的問題不早就提出來？為甚麼至今許多專家對東方主義問題仍然避而不答？

### 被神聖化的「受壓迫者」：生產率極高的白色罪感

東方主義學者有一位特殊的同胞。為了突出這位同胞作為一種代表性中介的重要性，我在以下稱她為毛主義者。

阿里弗·德利克(Arif Dirlik)，一位已就二十世紀中國的政治運動史作了大量研究的學者，用一種「第三世界主義幻想」(Third Worldist Fantasy)來概括在西方馬克思主義分析中對毛澤東的一般闡釋。這是「一種把毛當作是馬克思再生的幻想；這個中國的馬克思實踐了在西方被背叛的馬克思主義的諾言。」<sup>⑯</sup> 這個毛主義者是從二十世紀六十年代西方文化產生的巨大幻滅的盡燼中冉冉升起，並在中國共產主義革命中找到希望的鳳凰鳥。在七十年代，當西方人開始可以前往中國參觀，作為被北京當局操縱的貴賓時，毛主義者把有關中國社會完全異於和優於西方社會的種種報道帶回西方，把文化大革命說成是「毛在經濟現代化過程中尋求平等主義、人民主義和集體主義理想所樹立起的最重要與最革命的例子」(Harding, p. 939)。在當時，甚至連中國的貧窮也被視為「精神的崇高化，因為它表示中國人並未着魔於美國那種浪費的和貪心的消費主義」(Harding, p. 941)<sup>⑰</sup>。

雖然這些七十年代對中國的熱烈讚美已經被近年對中國同樣「熱烈」的譏諷所取代，但毛主義者至今仍活在我們之中，而她的重要性遠遠超出了中國和東亞研究的領域。典型而言，毛主義者通常是一種生活在資本主義社會但痛恨資本主義

<sup>⑯</sup> 阿里弗·德利克(Arif Dirlik), 《馬克思主義革命意識的困境：毛澤東, 安東尼奧·葛蘭西以及馬克思主義革命理論的改革》(The Predicament of Marxist Revolutionary Consciousness: Mao Zedong, Antonio Gramsci, and the Reformation of Marxist Revolutionary Theory), 載 *Modern China* 9.2 (April 1983), 第 186 頁。

<sup>⑰</sup> 詳細討論毛主義如何激發六十年代與七十年代中法國的反體制知識分子的思想，參見 Lisa Lowe 所著《批判地帶：法國與英國的東方主義》(Critical Terrains: French and British Orientalism, Ithaca: Cornell University Press, 1991), 第 136–89 頁。

社會的文化批評家。換言之，雖然她的工作得到某一種社會的資助，但是她夢想的卻是一種完全不同於資助她的那個社會的社會秩序。因此，毛主義者是慾望運作方式的最佳例證：她所想要得到的東西總是存在於他者之中，由此造成她對自己不是或沒有的東西的認同和讚許。而因為她所讚許之物通常不是他者的富裕而是他者的被剝奪——他者「擁有」貧窮或者一無「所有」——毛主義者的策略基本上成了一種修辭式的拒絕，但她拒絕的卻正是使她能振振有辭的物質力量。

就知識淵源而論，毛主義者的最重要的祖先之一是夏洛蒂·勃朗苔(Charlotte Brontë)的「簡·愛」(Jane Eyre)。像簡·愛一樣，毛主義者通過一種獨特的象徵性位置——一種無權力的位置——獲得道德性勝利。在對《簡·愛》的讀解中，南西·阿姆斯特朗和利奧納德·田納豪斯(Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse)指出，這部小說說明了一種以表現自我為「無權力」分子來支配他人的暴力典範：

直至小說的末尾，簡·愛經常被排斥在一切社會權力之外。她的幸存，似乎源於她對自己因當教師，情婦，堂妹，女繼承人或傳教士之妻所得權力的拒絕。她不斷逃離權力場中迫人就範的種種形式。她作為模範主體，就一如她作為敘述者的身份一樣，似乎必須倚賴一種只能從「無權力」位置才能獲得的真理。勃朗苔通過塑造這樣一個不可愛的女主角並使她經受一連串的磨難，揭示了語言特有的權力。<sup>⑱</sup>

<sup>⑱</sup> 南西·阿姆斯特朗與利奧納德·田納豪斯(Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse), 《前言：表徵暴力，或者「如何贏得西方」》(Introduction: Representing Violence, or "How the West Was Won"), 載《表徵的暴力：文學與暴力的歷史》(The Violence of Representation: Literature and the History of Violence), 阿姆斯特朗與田納豪斯合編(London: Routledge, 1989), 第 8 頁。

阿姆斯特朗及田納豪斯對《簡·愛》的這種閱讀，並不像一般女權主義者和馬克思主義批評家一樣，把簡·愛看成是女性被迫害者(female underdog)。他們強調她是一名知識分子，以「正義」和「道德」獲得權力，而這種「正義」和「道德」其實正好是西方帝國主義冷酷無情的另一面。根植於英美自由主義之核心中，這種「正義」和「道德」隨着征服別國領土和經濟的戰役，永遠充滿着使命感。在十九世紀歐洲各處殖民地出現的簡·愛，便是那些基督教的傳教士。正是基於這種理解——即在意識形態的生產來說，勃朗苔創造的這個處於社會邊緣的英國婦女，其實完全與英國締造帝國的野心同出一轍，而不是背道而馳——從而導致了史碧娃把《簡·愛》讀成一個為帝國主義效力的文本。在論及勃朗苔對白色的牙買加混種人物「瘋女人」伯莎·馬森(Bertha Mason)的處理時，史碧娃則批評《簡·愛》中的人道主義。她的論點是，帝國主義借用但同時亦諷化了康德式形而上學的所謂絕對律令(categorical imperative)，頑強地「把『蠻人』改變為文明人，以便他能被當作他自在的目的」。伯莎·馬森正是帝國主義這種所謂「人道主義」的產品。<sup>⑯</sup>

在二十世紀，當以前的殖民地紛紛宣告獨立時，簡·愛便以另一種形態出現，變成了毛主義者。米塞德錫圖(Michel de Certeau)描述了她兩種主要復活形式之間的親緣關係。這兩種形式，一種是宗教式，另一種是政治式的，如下：

<sup>⑯</sup> 史碧娃(Spivak)，《三個女人的文本與一個對帝國主義的批判》(Three Women's Text and a Critique of Imperialism)，載《種族，寫作與差異》("Race", Writing, and Difference)，曾發表於Critical Inquiry 12.1，與13.1)，Henry Louis Gates Jr.編(Chicago: University of Chicago Press, 1986)，第267頁。重點係原文所有。

從前，與既定政權相對峙的是教會。教會代表的力量，在過去兩個世紀以來，由所謂「左派」反對勢力代替而仍舊清晰可辨……

面對既定政權，教會與左派有一共同點，他們都是維護一個他者世界的。(一個相信「天國」，一個相信「未來」。)兩者都有着同樣的功能……<sup>⑰</sup>

毛主義者保留着許多如簡·愛所具有的令人「敬畏」的特徵，最主要包括一種把無權力性變成「真理」的新教徒式激情，與一種不能容忍持異議者的理想主義式偏執。這樣，當偉大的東方主義者在譴責現今的「第三世界」居民遺失了非西方的古代文明時，毛主義者卻相反地覺得同一羣本土居民體現和實現了她的理想，而向他們歡呼道賀。對七十年代的毛主義者們來說，中國大陸的人民，儘管他們是「落後貧窮」，卻是代表了一種清教徒式的理想，取代了西方主流社會的「腐敗」——他們簡直就是夢幻成真。

然而，在八十年代和九十年代，毛主義者目睹他們曾使之神聖化的中國在他們的眼底下慢慢消失，而覺得幻滅。在這個時期，我們開始聽見不少對中國人民的批判，說他們不應該喜歡西方流行音樂和消費文化，不應該對性事太感興趣等。這樣，就像本來是她的政治敵人東方主義者一樣，毛主義者為失去了她所鍾愛之物——社會主義的中國——而感到悲痛，從而把憤怒矛頭直指當今活着的「第三世界」居民。對許多把終

<sup>⑰</sup> 米塞德錫圖(Michel de Certeau)，《日常生活的實踐》(The Practice of Everyday Life)，Steven Rendall譯(Berkeley: University of California Press, 1984)，第183頁。重點係原文所有。隨後所引頁碼皆在正文用括號注出。

身的事業建在對社會主義中國幻想之上的「專家」來講，悲痛之巨可想而知。

在九十年代美國學院的「文化研究」中，毛主義者以高超的技術在進行再生產。我們可以從當今流行的術語如「壓迫」、「受迫害性」和「賤民性」(subalternity)中看到這種表現。與東方主義者對非西方的當代土著文化的蔑視相反，毛主義者恰恰把「被蔑視的」他者，變成她／他所研究的對象，在某些情況下變成其認同之物。在讚美與道德主義激情澎湃之下，毛主義者有時候把所有來自非西方文化的人變成一個同樣一般化的「賤民」或「受壓迫者」，並用於去鞭打一個同樣一般化的「西方」。<sup>②</sup>

因為這種對「他者」的表徵忽略了，一、存在於這些他者文化中，通常與在西方文化中一樣錯綜複雜的階級與知識等級制；二、建構毛主義者探究與讚揚方式的話語權力關係；所以它生產出一種言說的方法，其中，像缺乏，賤民性，受迫害性等觀念不加區別地被使用，其用意通常旨在突出言說者自己的他性與政治上的正義感。比方說，一位我認識的生活舒適又富有的美國白人知識分子聲稱，他是一位「第三世界知識分子」，並引用他娶了一位具有部分猶太血統的西歐女人為妻作為證明之一；一位英文教授抱怨她在一間長春藤學院教書時受到規定時間的「迫害」，言下之意就是她必須按時到校上課；一位來自世界上最貧窮之一的國家並具有高層背景的研究生告訴他的美國朋友他出身於貧寒的農家，以便證實他作為一名激進的「第三世界」代表的身份；整個美國的不少男女大學教師

在報告其職業煩惱和矛盾的經歷時，經常聲稱他們曾遭「強姦」。不管說這些話的人究竟是認真還是自欺欺人，他們的自我戲劇化表演(self-dramatization)走的全是自我卑賤化的路線(self-subalternization)，這路線日益成為獲取權威和權力的有效手段。這些知識分子所做的，剝奪了「壓迫」這些術語原本具有的批判與反抗的含義，並進而剝奪被壓迫者應擁有的起碼的抗議和政治要求的詞匯。我們已經甚少聽見其聲音的被壓迫者，因而遭到兩次剝奪——第一次是他們的經濟機會被剝奪，第二次是其語言被剝奪。被壓迫者的語言，現今再也不能與那些所謂思想覺悟「被提高了」的人的語言有任何分別。

在對暴力與表徵之間關係的分析中，阿姆斯特朗與田納豪斯寫道：「表徵即是暴力這觀念，並不輕易地為大多數學院人士所接受。這觀念意味着，每當我們代表別人說話，便是用我們自己（暗含男性化）的秩序觀念去刻寫她。」<sup>②</sup>在目前，這種「刻寫」(inscribing)的過程，不但通常表示，我們因為某些人是「被壓迫者」而「代表」(represent)他們的歷史，而且還通常表示唯有當所代表之物在某方面被視為缺失(lacking)的時候，學者們才對表徵感興趣。雖然毛主義者通常蔑視佛洛伊德的精神分析學，因為它是「資產階級產物」，但是她對「壓迫」與「受迫害性」的投入卻完全具有佛洛伊德式和拉康式(Lacanian)的「缺失」觀念的特點。通過歸咎於「缺失」，繼而代表他人說話，毛主義者充分證明了阿姆斯特朗和田納豪斯所說的「表徵即是暴力」這道理。

就如同東方主義並不必然只屬於白種人一樣，毛主義者

<sup>②</sup> 史碧娃所批判的「出國的本土精英婦女與受壓迫者混為一體」不過是目前這種趨勢的一個明顯例子。見《誰聲稱擁有他者性？》，第273頁。

<sup>②</sup> 阿姆斯特朗與田納豪斯，《前言》，第25頁。

本書收錄  
作者在港  
的，這無  
雖然不同  
香港的  
理論性  
表或概  
出較公  
觀念一  
在思考  
展示出  
港文化  
文化的

也並不在種族上只局限於「白人」。「白色罪感」這個短語意指一套繼續促使權力與缺失互相鬥爭的話語，而同時那套話語的敘述者，如同簡·愛一樣，用權力發言但卻認同於無權力性 (powerlessness)。這就是那些其實來自特權階層的人如何多半從「缺失」，甚至他們自己也是「缺失」這觀念作為其發言之起點。毛主義者所揭示的是一種話語生產的途徑：這種話語從別人的剝奪中吸收其資本，而同時又拒絕承認已擁有的特權。因為毛主義者永遠自把她自己話語的物質源泉遮蓋起來，所以她的話語就像基督教及天主教裏童貞女懷孕的故事一樣，不需要受精便能產子。

在我看來，我們面對的困難不再只是悲嘆其珍寶破落的「第一世界」的東方主義者，而更是那些來自特權背景（包括西方及非西方）的學生，他們在行為上處處遵照其社會血統的精英操守（譬如，以門當戶對的聯姻關係來維繫世代相傳的家庭政治勢力，不擇手段的追逐名譽，或者對其他同學表現輕蔑和傲慢等），但是卻口口聲聲說要獻身於為「受壓迫羣眾平反」的專業。我的意思不是說他們應該因為出生於特權階層受到指責，也不是指他們不能進行門當戶對的婚姻交易，不能追求名譽，甚至也不是說他們不該傲慢清高。我只是認為，他們喜歡在他人的無權力性中看到一種他們自己的理想化形象，而拒絕承認他們自己話語中內容與形式的不協調所產生的暴力。儘管這些毛主義者的子孫們很懂得怎樣指穿本雅明·迪斯雷利

(23) 本雅明·迪斯雷利(Benjamin Disraeli)，《迪斯雷利小說與傳說選集，第四卷——新東征》(Collected Edition of the Novels and Tales by the Right Honorable B. Disraeli, vol. IV — Tancred or The New Crusade, London: Longmans Green, 1871)，第141頁。感謝Prabhakara Jha為我指出此引。

(Benjamin Disraeli)的「東方是一種事業」這名句的剝削性，<sup>23</sup>但他們對自己以「東方」作為終身事業這種剝削性卻視而不見。我們如何去干預這種由多種原因造成的话語生產過程呢？

### 干預的戰術

在東方主義與本土主義之間，在患憂鬱症的文化專家與富於戰鬥性的毛主義者之間——這些「之間」正是許多在西方漂泊離散的知識分子 (diasporic intellectuals) 所處於的後殖民性場景 (scene of post-coloniality)。「漂泊離散者是跨國主義的象徵，因為他們體現着邊緣 (borders) 的問題，」克哈奇格·托洛利安 (Khachig Tölöyan) 寫道。<sup>24</sup>「邊緣的問題」不應是一個目的論的問題。與其說邊緣是臨時性的東西，到底要歸化於永久性的事物，倒不如說邊緣其實是一種基本生存狀況，而「永久性」(permanence) 本身才是一個虛構的意念。因此，正如威廉·薩佛蘭 (William Safran) 寫道，如果「漂泊離散意識是一種『離散於家園以外的』生存狀況的知識化」的話，<sup>25</sup>那麼，「漂泊離散意識」或許就不單是歷史上的意外，而是一種知識現實——一種作為知識分子必經之途。

邊緣問題的核心是有關資產與產權的問題 (propriety and property)。當然，處理邊緣的一種可行方法便是把邊緣破壞、替代和擴充，使其成為新的產權。為使這種邊緣的觀念行之有

(24) 克哈奇格·托洛利安 (Khachig Tölöyan)，《民族—國家及其他者：替代一種前言》(The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface)，載*Diaspora* 1.1 (Spring 1991)，第6頁。

(25) 威廉·薩佛蘭(William Safran)，《現代社會中的漂泊離散者：家園與回家之神話》(Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return)，載*Diaspora* 1.1 (Spring 1991)，第87頁。

## 寫在家國以外

效，把邊緣作為等候合併成新的資產的東西，一種相應的場地(field)的空間概念是必不可少的。「場地」的觀念，類似於「霸權」的觀念，關乎一羣體獲得控制其社會的權力，及能使使其文化播撒到社會的各個階層意義上。照葛蘭西(Antonio Gramsci)的意思來講，革命便是一種在敵對階級之間進行的霸權爭奪。

雖然霸權爭奪在許多情況下是必需的——尤其在被剝削的羣體爭取平等權力時——我對於霸權本身的效能和價值，特別是那種由知識權力所構成，通過長時間去鞏固的霸權效能和價值，保持懷疑。在我看來，問題不是知識分子應如何去獲得霸權（這種想法把知識分子與主導權力對立，因而忽視了他們通過學養，通過語言的文化分享主導權力這問題），而是他們如何能像米歇爾·福科(Michel Foucault)所說那樣，去反抗／抵制(resist)「在『知識』，『真理』，『意識』和『話語』領域中促使（他們）變成其對象和工具的種種權力形式」。<sup>②</sup>換句話講，知識分子如何能與已包括他們自己在內的霸權作鬥爭？如何去反抗已超越了被葛蘭西劃分為國家與市民社會的霸權，或被劃分為國家與跨國空間的霸權呢？

因為「邊緣」已經明顯地滲遍於許多知識上的問題，以致一貫在邊界與「場地」(field)之間的穩定分野，再也不能維持，所以，干預就不能再以開闢新「場地」這觀念來進行。<sup>②</sup>

<sup>②</sup> 米歇爾·福科(Michel Foucault)，《知識分子與權力：一場米歇爾·福科與吉爾斯·德勒茲的對話》(Intellectuals and Power: A Conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze)，載《語言，反記憶與實踐：論文與談話選》(Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews)，Donald F. Bouchard與Sherry Simon合編(Ithaca: Cornell University Press, 1977)，第208頁。

## 寫在家國以外

相反，我們必須以邊界作為首要的思考角度——即是說，把邊界視為不會完全佔領一個傳統場地，但卻在慢慢有戰術地(tactically)把場地腐蝕的寄生菌(para-sites，英文字義又為超一場)。

米塞德錫圖的著作有助於我們對這種超場性(寄生性)干預的建構。德錫圖區別了「策略」(strategy)與另一種實踐——「戰術」(tactic)——之間的關係，如下所示。一種策略具有「把歷史的不確定性轉變成可讀空間」的能力(de Certeau, 第36頁)。策略所產生的知識，是「一種由權力所維繫和決定，給予自己自身位置的知識」(de Certeau, 第36頁)。因此，策略屬於「關乎固有，「正當」場地的思想領域」(de Certeau, 第55頁)，屬於那些獻身於築造，發展和保衛「場地」的人。譬如，一本書在這種思想領域中會成為「一種文化武器，一個私有的守獵禁區」，或成為像中國萬里長城一般的「社會分層化的手段」(social stratification)(de Certeau, 第171頁)。相反地，戰術是「一種沒有固有或正當場地的，精於機變的行動」(de Certeau, 第37頁)。戰術用時間，而不是用空間作為賭注，它所「關涉的是一種古老的作戰邏輯，其原型可以追溯到魚類和昆蟲為了脫身而喬裝打扮或使自己變形的詭計。這種作戰邏輯，現時被西方佔統治地位的理性形式掩蓋了起來。」(de Certeau, 第11頁)

<sup>②</sup> 進一步對人類學之中的「場地」(field)與「實地觀察」(field work)所強加的限制的討論，請參閱James Clifford的《旅行文化》(Traveling Cultures)，載《文化研究》(Cultural Studies)，Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler合編(New York: Koutledge, 1991)，第96–116頁。至少在人種表中，Clifford提倡對旅行與旅行者進行跨文化的研究，以作為對傳統式的「實地觀察」的補充。

本書收集  
作者在港  
的，這顯  
雖然不  
香港的  
理論性  
表或概  
出較公  
觀念一  
在思考  
展示出  
港文化  
文化部  
周薈  
香港大  
大學分  
分校 and  
北麥  
(199  
Pass

為甚麼這種「戰術」在這個時刻會有用呢？當今的美國學界和社會，對於「文化多元主義」，「跨學科性」，「第三世界知識分子」等其他同類問題的討論非常活躍，同時許多對於政治變革及種種差異的問題也被提出來。然而在此時，許多根深蒂固的政治上的反動勢力也紛紛陰魂不散地回到我們跟前。唯本質論的文化與歷史觀，保守的領土與語言體面觀，以及從它們中產生出來的「他者性」(Otherness)；僅用於指責及控制他人的眾多未經證實的「受壓迫」和「被犧牲」的宣稱；種種對性別與種族歧視的批評，以正義之名而卻出自本身充滿性別與種族歧視的人之口，等等——這些形形式式的勢力創立了新的「聯盟羣體」，而他們的意識形態基礎均未受到質疑。這些新生的「聯盟羣體」通常採取一種重複他們旨在顛覆之物的策略性態度。這種不斷反複加強的舊意識形態勢力是巨大的。

作為知識分子，我們務必牢記我們進行的戰鬥是文字上的戰鬥。在行動上來說，那些持反對意見的人所「做」的與他們的敵人所做的沒有甚麼兩樣，也絕不會直接改善那些在大都市與非城市空間中掙扎求存的被壓迫者的生活狀況。因此，學術知識分子所必須面對的，不是他們自己在廣大社會中所受的「迫害」（或者使他們與被壓迫者團結一致的「迫害」），而是那些具有諷刺意味，從其「反對」意見中日積月累起來的權力、財富與特權；還有他們那悲天憫人的語言內容，與他們從中而得的升遷之間的日益加大的差距。（當福科指出知識分子需要反抗使他們變成權力的對象與工具時，他說的正好就是這種情形。）在西方，知識分子的言論自由是與經濟發展密不可分的，正因為這樣，我們面臨的困境就是，「如果某教授想要譴責大企業諸方面的問題……他最好在一所有大商家當理事的

學校任教。」<sup>②8</sup> 我們為甚麼要相信那些不斷以「缺失」及「他性」作為論點，而薪水與講學酬金卻不斷提升的人呢？當「反對」話語的原本用意是取代和否認所謂正統的權力時，我們如何防止這種話語本身變成正統的權力？我們如何避免把本來是「沒有任何能貯存其戰利品的基地」（de Certeau, 第37頁）的戰術，變成一個軍事上、學術意義上的，柵欄圍圍的固有場地(field)呢？

### 中國的教訓

近代中國史在我們的不知不覺中便被嵌入了我們當今的理論與政治話語之中，其方式是相當可圈可點的。我至少能想出以下三個例證。首先，後結構主義對符號的拆解，產生於一種對存在西方傳統中的語音式語言中心主義(phonic logocentrism)的批判，從而激發了整個人文學界對「文本」與「話語」的興趣；這種對符號的解構始於西方知識分子，特別是法國的知識分子（德里達，克里斯蒂娃，索羅斯，巴爾特，阿爾都塞，等等略舉一些）為尋求哲學和政治的另類思想而紛紛「轉向東方」，轉向中國的時代。自十八世紀以來，漢語「文字」(writing)一直成為歐洲哲學家和語言文學家迷戀的源泉，因為它的表意字體（至少對那些不實際上把它當作一種日常語言使用的人來說），似乎是一種另類語言——一種沒有聲音的中介因此也就沒有歷史的語言的證據。<sup>②9</sup> 其次，六十年代和七十年代的女權主義革命吸收了中共發動農民，尤其是農村

<sup>②8</sup>喬治·J. 斯蒂格勒(George J. Stigler)，《知識分子與市場》(*The Intellectual and the Marketplace*)，擴充版(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984)，第145頁。

婦女為了反抗壓迫性的父權制進行「訴苦」的實踐。我們至今仍在課堂內外實行的多種「提高覺悟」(consciousness-raising)的方法，其起源要歸於如威廉·欣頓(William Hinton)《翻身》一書中所描述的中國「革命」。<sup>⑨</sup>最後，當今文化批評中關注社會權力被剝奪者的興趣重新拾起了許多中國共產黨基本意識形態的核心問題，而中共意識形態本身許多地方是從蘇聯和其他西方哲學而來的。<sup>⑩</sup>自二十世紀以來，在現代中國文學中一直反複出現和被討論的一個形象就是——「受壓迫者」(the "ubaltern")。

這樣突出強調現代中國的歷史——聲稱「現代中國」是當代文化研究的基礎——並不是在誇耀「中國的智慧」。與此

(29) 雖然德里達(Derrida)在《論書寫學》(*Of Grammatology*)中指出，漢語文學「充當着一種歐洲人的幻覺」(第80頁)，但是，他自己的著作並沒有超越一種把對其他文化的反複引用完全當作一個西方極限的持載者——即一個符號——的種族中心主義。Gayatri Spivak這樣指出：「書的第一部分始終籠罩着一種地理格局的陰影。語言中心主義與種族中心主義之間的關係已經間接地在『題銘』的第一行中提了出來。然而，吊詭的是，幾乎通過一種倒轉的種族中心主義，德里達堅持認為語言中心主義是一種西方的本質。他這樣寫的次數非常頻繁，實在無需引用任何特別例子。雖然某種西方對中國的偏見在第一節中有所討論，但在德里達的文本中東方從未認真研究過或者被解構過。用黑格爾和尼采的最具制圖學的神緒來講，為甚麼東方必須充當文本知識界線的名稱呢？」，譯者的前言，《論書寫學》(Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976)，第77頁，重點係原文所有。通過聲稱語言中心主義是「西方的」，德里達排除以下的可能性，即，同樣關於「適當」或「擁有」(proper)的問題也根深蒂固地存在於非西方之中並且需要至少與他對「他的」傳統所進行的那種全面而精緻的解構。

(30) 威廉·欣頓(William Hinton)，《翻身》(*Fanshen*, New York: Vintage Books, 1966)。進一步詳細討論西方女權主義對中國共產主義革命的借用，請參閱Sally Taylor Lieberman的《遠大目光與教訓：「中國」在女權主義理論製造中，1966–1977》(Visions and Lessons: China in Feminist Theory-making, 1966–1977)，載*Michigan Feminist Studies*, no. 6 (Fall 1991)，第91–107頁。

相反，我的目的在於揭示，中國這個由古老文明轉成現代國家的「命運」，是如何體現和預示了我們現今在西方正面對的許多難題。西方過去幾百年來以帝國主義不斷蹂躪非西方文化，然而正因為這樣，西方對「現代化」所帶來的創傷的理解，遠比受它壓迫的文化為晚。因此，我們可以說，現代中國知識分子的歷史（這歷史包括了一種佔世界總人口四分之一的人所操用的語言，還包括了書寫、印刷、出版、考試制、革命和國家官僚政治的悠久傳統）以及他們所長久體驗到的絕境(impasses)，實在就是西方未來的寫照——這是一種反面的模式的寫照，預告着已發生的「未來」災難。

僅舉一例來加以說明，在美國大學中對受迫害性的尊崇，以及隨之把「理論」視為唯理智論者與精英優越感的同謀的指謫，令人想起文化大革命中聲稱以拯救被壓迫階級之名，對那些標榜為「封建主義分子」及「反革命分子」的知識分子的迫害。所謂知識分子與生活斷然脫節這情形時至今日仍在繼續，不過這不是發生在知識分子生活待遇低下的中國大陸，而是發生在知識分子可以以反知識分子立場，「與廣大羣眾結盟」去「抨擊」他們自己，而仍然享有權力的地方。特里·伊格頓(Terry Eagleton)最近對「美國的」知識分子的嘲諷——雖然他自己的著作在美國知識市場上多為暢銷書——便是一個這種在資本主義社會內部產生的文化大革命思維的極好例證。伊

(31) 詳細討論這一題目，請參閱Arif Dirlik的《革命與歷史：在中國的馬克思主義歷史編纂學探源，1919–1937》(*Revolution and History: Origins of Marxist Historiography in China, 1919–1937*, Berkeley: University of California Press, 1978)，《中國共產主義源流》(*The Origins of Chinese Communism*, New York: Oxford University Press, 1989)與《中國革命中的無政府主義》(*Anarchism in the Chinese Revolution*, Berkeley: University of California Press, 1991)。

格頓的態度與典型歐洲知識分子對「美國」的蔑視，和大不列顛知識分子對「法國思想」的蔑視是一致的。下面便是他如何用天安門事件去打擊他自己的敵人：

從遠離八千英里的地方看，（新歷史主義者）對福科的熱忱與一種典型的美國左派失敗主義，罪感深重的相對主義和對社會主義的無知有極大的關係——一種在伯克萊可以理解但在我寫作的時刻卻不能在北京得以理解的綜合症。至少對一個外來者(outsider)來說，多數在美國對這些理論的挪用(appropriation)，所隱含的潛意識種族中心主義(unconscious ethnocentrism)是相當觸目的。在表面上看來是一個文藝復興的迷人理論，其結果卻流為關於在丹福索·奎爾(Danforth Quayle)時代衰老的六十年代激進分子的窘境。在我寫此文時，中國的學生與工人們仍在人民大會堂外面繼續舉行集會；我對新斯大林主義官僚們沒有擠進人羣中散發德里達、福科與艾爾尼斯托·拉犬羅(Ernesto Laclau)的書本而實在難以理解。對中國的學生和工人來講，如果他們得知他們的行動所針對的是一個理論上不存在的「社會整一性」(social totality)，那麼他們就肯定會馬上散隊，比用水炮或者水彈還要迅速有效。<sup>②2</sup>

伊格頓自稱「外來者」的聲明是令人觸目的，他不但令我們想起簡·愛的自我邊緣化(self-marginalization)，而且還想起

<sup>②2</sup> 特里·伊格頓(Terry Eagleton)，《捍衛自由世界》(Defending the Free World)，載《社會主義記錄，1990》(Socialist Register, 1990)，Ralph Miliband, Leo Panitch與John Saville合編(London: The Merlin Press, 1990)，第91頁。重點係我所加。

十九世紀英國的所謂「偉大美妙的與世隔絕」(splendid isolation)。然而，與其他帝國主義、歐洲中心的話語一樣，「第三世界」的「人民」在伊格頓文中只是一羣無名的大眾，而「第一世界的」知識分子卻繼續有姓有名。

我在六七十年代的香港——那個「經典的移民城市」與「漂泊離散者和家鄉之間的交匯處」——長大，<sup>③3</sup>對中國共產主義的體驗有異於許多我在美國大學任教的同事，也因而不能像許多西方馬克思主義知識分子一樣，對革命仍充滿虔信感。假如在獄中著書立說的葛蘭西「便是宣告文化大革命開始的毛澤東」的話，那麼，對許多中國人而言，毛澤東的問題恰恰在於他「踐行了葛蘭西所想的」。<sup>④4</sup>我對文化大革命最清楚的童年記憶是在一九六六年與一九六七年中每日充斥大眾媒介的種種報道：像關於那些經珠江三角洲，然後順流至香港港口的中國大陸的屍首（當年稱為「五花大綁」）的駭人消息，以及香港政治動蕩而導致學校停課與商業混亂的種種情況。印象最深的，是林彬被殘酷謀殺的事。林彬是一個香港商業電台的播音員（商台是一家親英的機構，當時在香港的許多大財團皆如此），其工作在那個時期包括每天宣讀一節譴責左派活動的社論。一九六七年的某一天，林彬在與其弟上班的途中，被歹徒攔住，不准他們下車，跟着用電油淋車，把他們活活燒死。此

<sup>③3</sup> 林恩·潘(Lynn Pan)，《黃帝的子孫們：海外中國人的故事》(Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese, London: Secker and Warburg, 1990)，第363, 373頁。

<sup>④4</sup> Dirlik，《困境》，第203, 184頁。

## 寫在家國以外

外，記憶中還有那些甘冒生命危險從大陸潛水游過邊界進入香港的大陸人；還有手持《毛語錄》，帶備大量食品和衣物回鄉接濟親友的香港人。這正是中國大陸發生罕見飢荒的時期，從香港回去探親的人總是抱着一線希望，如果僥幸不被邊境當局搜查拘留的話，他們便可以把食品與衣物留給他們在大陸急需的親友了。（我還記得，家中認識的一個女人在一次返鄉時同時穿了七條褲子。）

我從這些記憶中保存下來的不是一種個人或集體受難經歷的歷史，而是一種香港人特有的，漂泊離散的迫切感。自第二次大戰結束以來，香港始終夾在兩大文化之間；不論是英國殖民文化與中國共產主義文化，都不會真正關心香港的民生大計，只會把香港當作獲取他們所需的經濟和其他形式援助之地。這種非香港人自選，而是被歷史所建構的邊緣化位置(marginalized position)，帶來了一種特別的觀察能力，而且使人不願意把壓迫經驗美化。對於我來說，置身於來自美國、歐洲、印度與非洲的同事中，聽他們以理想化的方式談論中國共產主義，至今仍是一種文化震驚(culture shock)。儘管如此，我的意思並不是把共產主義指責為人類歷史上的一個錯誤。<sup>⑬</sup>隨着共產主義在蘇聯的崩潰和在中國的衰落，把馬克思主義者和共產主義者抨擊成過去兩個世紀的「罪人」是太容易的事了。這就相當於說基督徒們與教會歪曲了聖經中的教義一樣。相反地，我認為，我們只有採納福科所倡導，對「法西斯主義」好好地分析，才可能對過去所犯錯誤真正理解。（在福科看來，「法西斯主義」一術語的問題，是它一直成了我們隨便用於批

## 寫在家國以外

評別人所犯錯誤的游動能指。<sup>⑭</sup>）譬如，要分析世界過去兩個世紀的錯誤的第一步，不是要顯示蘇聯如何對過去七十多年錯誤的醒悟，而是要承認過去在蘇聯和中國所發生的事是一種實在現實的必然事件，在其中，我們這些生活在「資本主義自由」的另一半球中的人也是一個起作用的部分。福科指出，當提到蘇聯強迫性勞改營的問題(Gulag question)的時候，我們應該：

拒絕從馬克思或者列寧文本基礎上去質疑強迫性勞改營的出現，拒絕去反問他們的理論究竟通過何種錯誤，偏離，誤解，在探究或實踐過程中如何被歪曲，而被背叛到如此程度。正相反，我們應從勞改營殘酷現實的立場出發，去質疑所有這些理論文本、不管它們是多麼古老。與其在那些文本中搜尋對勞改營的譴責，不如去詢問在那些文本中究竟是甚麼可以促使勞改營出現的可能；究竟是甚麼時至今日仍繼續為它進行辯護；究竟是甚麼促使今天人們仍接受其無法忍受之道理。強迫性勞改營的問題必須從現實的角度，而非失誤(error)（即把問題還原為一種理論）的角度來處理。<sup>⑮</sup>

<sup>⑬</sup> 鄭念所著《上海生與死》(London: Penguin, 1988)一書的危險正在於它在反對中國共產主義之餘，把美國盲目地捧成天堂。

<sup>⑭</sup> 福科，《權力與策略》，第135頁。

## 寫在家國以外

如同蘇聯共產主義一樣，中國共產主義實踐所得出來的最痛苦的教訓就是，它不是一件意外(accident)而是一個現代全球性啓蒙歷史上的過程(process)。這個過程利用了「受壓迫者」的經驗作為它的策略，但從未真正解決腦力與體力勞動之間根本的分界，因而也不能解決基於文化權力(literate power)之上的等級制、不公平和歧視等諸問題。中國文化大革命以一種簡單化的方式去嘗試解決那種根本的分界，結果便是「焚書坑儒」，把知識分子直接摧毀。然而，當無數生命就這樣平白被犧牲之後，作為社會形式和作為階級分界的文化權力卻仍繼續存在着。我們必須提出：如果「被壓迫者」這問題真的徹底被「革」了，那麼，為甚麼至今我們仍聽到如此之多明顯表示其反面的問題，諸如婦女受到性壓迫，農民繼續文盲，負責人民福利的官僚濫用職權……等？總而言之，在中國這個自稱無階級差別的社會裏，為何階級之分這不公正的現象至今依然持續不變呢？

## 寫在家國以外

前述的每一節均討論了「漂泊離散意識」「智識化」的一些問題。香港的歷史使人傾向於一種「邊境性」(border)或「超場」寄生性(parasite)的實踐——一種既對「中國文化」認同但又與中國共產主義政權疏離；對殖民主義反抗但又不願看到全社會的繁榮遭到破壞的實踐。以我自己來說，因為有機會接受一套完整的學校教育（雖然教育是英國殖民地式的和美國式的），我並不是一個受壓迫者。我的處境與許多在中共於一九九七年接管香港之前想離開而沒法子離開的香港人截然不同。雖然我個人的歷史裏有着多種形式的「他者性」(otherness)，但是，當這種他者性與我的教育背景融合在一起

## 寫在家國以外

時，卻絕不是受害者而是一種獨特社會權力的他者性，它讓能夠運用我的敵人們的工具去發言和寫作。

當英國殖民化的權限在一九九七年壽終正寢時，香港將以一種在西方帝國主義史上前所未有的方式移交給一個名叫「祖國」的新殖民霸權。（它將與其鄰居，即現為葡萄牙殖民地的澳門共享此種特殊境遇。）被擠壓在西方與東方之間，香港目前擁有的民主的脆弱程度，與其居民和中國之間倫理紐帶的韌性，剛成正比。正如香港民主派領袖李柱銘所說：「設想一扇紙門。當然，你可以直穿過它。除非你尊敬門後面的人，要他們邀請你才打開它，進入裏面，這扇紙門是不會有用的。民主在香港便是這扇紙門，希望中國將來尊重我們，不要橫行無理地插入。」<sup>⑧</sup>然而，當中國大陸已經清晰顯示它實行極權主義統治的決心時（最明顯的例子便是在完全無法疏散的香港附近的大亞灣強行興建核電廠），香港市民本身卻在其「漂泊離散意識」中流露着極其矛盾複雜的情緒。

舉兩個最近的例子來說吧。第一，在一九八九年五月期間，超過五十萬的香港市民湧上街頭支持在北京的學生抗議運動。現在我們知道，許多在六·四之後數月裏逃出中國大陸的民運領袖們是在「黃雀行動」的保護下成功脫身的。（「黃雀」是一個香港知識分子為了救助「同胞」而成的秘密組織，為了達到目的，他們甚至與亞洲各地的三合會合作。北京當局軍事暴力的結果便是平民與罪犯結為同一陣線。）<sup>⑨</sup>第二，在一九九一年夏天，當一場歷史上罕見的洪水災難襲擊中國大多

<sup>⑧</sup> 傑·布蘭根(Jay Branegan)，《為一扇紙門而戰鬥的人》(Fighter for a Paper Door), *Time*, May 27, 1991, 第27頁。

## 寫在家國以外

數省份時，又是香港市民在那個夏末，向中國洪水救濟集體捐贈了超過七千萬港幣。<sup>⑩</sup>

我對香港在中國這些事件中所發揮的主要作用的詳細記述，其旨意並不在於提倡「中國人團結一致」，雖然這是灌注於這些事件及推動民心的熱烈情緒。在此，我是以一個在「漂泊離散」中的「漂泊離散」者，一個在北美的香港人身份，有感而發的。如同在海外的其他華人社區一樣，許多生活在香港的人都以他們是中華民族為榮——許多人在一九八九年六月聲稱突然覺悟到了他們的「中國人」身份；而一九九一年的募捐活動也處處打着「血濃於水」的口號進行。「中國人」由於缺乏一個民族宗教，一個強大統一的政體及一種建基於國家統一之上的身份，甚至許多時也缺乏在中國大陸生活的可能，所以必需以「中國種族一體性」這樣的號召作為一種回歸的滿足，儘管這些號召是又虛幻，又具操縱性的。儘管如此，「中華化」始終是非常實際有效的主義。像所有關於起源的神

<sup>⑨</sup> 「黃雀行動」是由一羣為支持中國民主運動的香港人所組成的非官方組織，旨在幫助那些被中國大陸政府所迫害的人逃離大陸。從商人們中募集到超過二百萬美元的基金並且得到亞洲各地的三合會協助搭通網絡，在一九八九年六月以來，他們安排了超過130位中國反對派知識分子秘密逃往西方，其中包括學生領袖吾爾開希和李祿，政府智囊團人物陳一諾和學者嚴家其與蘇曉康。因在一次組織營救中的失誤，「黃雀行動」的救援行動現在已被中共國安部（類似一種秘密警察）掌握。「黃雀行動」其中一些成員已在一九九一年中期接受BBC新聞節目「全景」(Panorama)採訪中公開了他們的身份及工作。我的資料來源是《信報》（海外版）(1991年6月7日)第5頁。這段新聞是選譯自The Washington Post 對「黃雀行動」的報道，The Washington Post, June 2, 1991。

<sup>⑩</sup> 來自台灣的捐款也是巨大的。要討論台灣在中國這些事件中所扮演的角色，必須考慮目前在台灣激發政治爭論和藝術生產的強烈本土化潮流。

## 寫在家國以外

話一樣，「中華化」常常同時被「漂泊離散者」，漂泊離散者的家鄉，和漂泊離散者身處的他國社會用作多種政治與社會的目的。」<sup>⑪</sup>

David Yen-ho Wu對「中華化」這樣寫道：

數個世紀以來，作為中國人的含義似乎既簡單又明確：一種對一個偉大文明的歸屬感和依照知識精英的行為標準而恰當地行動。這就是王賡武所稱之為中國人的「歷史身份認同」(historical identity)。作為羣體的中國人在傳統上相信，當大量的中國人到達邊遠地區時，華化是唯一可行的方向。作為中國人而被低等的非中國的「蠻人」(barbarians)在文化上所同化是不可思議的；但是，這種別類文化的移入(assimilation)，對生活在邊遠地區和移居海外的中國人來講，其實一直是普遍的發展過程，儘管人們仍然認為中國移民始終維繫着純粹的中國文化。<sup>⑫</sup>

我稱香港目前的政治情緒為「矛盾複雜」，是因為恰恰在香港與中國大陸的歷史差異理應使香港人堅決地對中國大陸作出最毫不妥協的反對的時刻，「中華化」的力量卻令人不可置信地強大。雖然香港與大陸之間的歷史差異經常被提及（甚至連中共當局也因而作出一九九七之後「一國兩制」的承諾），但是這些種種差異，甚至可說是兩地的基本社會性衝突

<sup>⑪</sup> 薩佛蘭，《現代社會中的漂泊離散者》(Diaspora in Modern Societies), 第91–92頁。

<sup>⑫</sup> David Yen-ho Wu, 《中國人與非中國人身份認同的建構》(The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities), *Dædalus* 120.2 (Spring 1991), 第176頁。*Dædalus*是期專號題目為：「生命樹：變遷中的中國人的含義」。

## 寫在家國以外

(其中包括香港有大陸無的嚴格設立與運作悠久的法律制度，初步的直接選舉，相對的言論自由等），卻經常被「大家是同胞」諸如此類的神話(myth of consanguinity)抹煞；而這類血緣神話往往必須絕對服從，正因它其實是完全空洞的。對同宗血緣關係的服從即是表示對能動性力量(agency)的放棄，而只有建立在勞作與生機而不是建立在血緣與種族之上的能動性力量，才是管理一個社區之本。不論香港人怎樣犧牲的一切去熱愛「祖國」，在必要時，他們仍然可以被批為「不愛國」，不是「十足」的「中國人」。（同一種邏輯隱藏在文化大革命種種挑罪清算之中：你必須向黨獻出一切，包括你的生命，但你忠誠與否卻由黨來決定。）已經遠遠超出了任何個人為了屬於一個羣體所承擔的責任，「中華性」的泉源，正是一種根深蒂固的「血盟」(bonding)情感造成的暴力。這是一種即使冒着被社會疏離的風險，漂泊離散的知識分子仍必須集體地抵制的暴力。

因而，「寫在家國以外」的其中目的，就是放棄(unlearn)那種作為終極所指的、對諸如「中華性」這種種族性的絕對服從，即使今後繼續支持在中國大陸、香港，以及別的地方所發起的民主與人權運動。對於這些運動的支持應該是必然的，不論我們自己的種族「根源」(roots)是甚麼。嚴格來說，這本書中的幾篇論文，都不能算是為「香港人」或者為「中國人」而寫的，更不是用來「代表」香港文化的文章。我的目的，是用香港文化近年的一些問題，去反思時下佔主導性的種種觀念——像懷舊、革命、後殖民、羣體等等。從思考關於香港的電影、流行音樂科技、流行音樂歌詞、詩歌，我希望能夠引出意識形態上的各類矛盾衝突，也同時引出香港文化的世界性。如果童年和青少年歲月在我的行文中留下不可磨滅的痕跡的的

## 寫在家國以外

話，這痕跡便是處身於香港必然學習到的，與主流文化應對及交易的戰術(tactics)。這是那些不擁有領土產權(territorial propriety)和文化中心性的人使用的戰術，可能遠超乎任何人，生活在香港的人充分了解到他們的需要扮演的機會主義角色，並非為了「保存」而是為了商討(negotiate)他們的「文化身份認同」(cultural identity)。對於他們而言，機會在危險中形成，而危險亦往往是一種機會。他們的漂泊離散正是中文中含義隱晦的名詞「危機」的活標誌。

舒衡哲(Vera Schwarcz)最近寫道：「當代中國知識分子已經變成了片片碎裂的容器——心碎地看着他們自己和他們的同胞在受苦。」但是，她又指出，「要對歷史記憶忠誠……知識分子必須承認他們自己與中國長期間的獨裁制度(autocracy)的同謀關係。這是一項意義重大但同時也是一項相當悲哀的責任。」<sup>⑬</sup>我曾以這種「悲哀的責任」的心情，寫過一篇叫《教育，信任與九十年代的中國知識分子》的文章。這篇文章曾在一九九〇年末在美國召開的一次大型會議上宣讀，我剛巧因故缺席。在會上負責討論我論文的是一位畢業於哈佛而現時在美國一所大學任教的人。在原文中，我犯了一個中譯英的翻譯錯誤。藉着這個錯誤，我的論文討論人視整篇文章為廢物，並對與會者補充說，畢竟，「她是香港人」。<sup>⑭</sup>隱含在這種對我出生及成長地事實的陳述中，大概是這樣的質問：這個來自殖民

<sup>⑬</sup> 舒衡哲(Vera Schwarcz)，《忘川河中無慰藉：歷史，記憶與二十世紀中國的文化身份認同》(No Solace from Lethe: History, Memory, and Cultural Identity in Twentieth-Century China), *Daedalus* 120.2 (Spring 1991), 第105頁。

<sup>⑭</sup> 參加這次會議的人可以作這件事的目擊證人。「教育，信任與九十年代的中國知識分子」一文，見 *Writing Diaspora* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993)，第四章。

## 寫在家國以外

地香港已西化了的中國女子，這個文化雜種(cultural bastard)，又怎麼配代表中國和中國知識分子發言呢？假如我的抱負果真就是要代表中國或者要當一個如假包換的中國人的話，那我一定早已羞愧得無地自容了。這段「家國以外」的插曲給予的教訓，就是讓我們知曉一種固執而惡性的中心主義(centrism)的存在。<sup>④</sup>像許多他在中國大陸的同輩人一樣，這個攻擊我的人曾經歷過文化大革命時代，體制化教育過程完全破壞和癱瘓給中國青年帶來的艱苦。他應該比誰都更迅速地體會到自己話中所隱含的文化暴力。像他這樣的人，經過這麼大的壓迫幸存下來，而居然在政治上、種族上與語言上仍然一味中心主義，仍然一味對中心主義的持久頑強地效勞。他所代表的，正是一種策略化(strategized)的現實，也是一種對當今中國和所有其他知識分子們的警惕性挑戰。

<sup>④</sup> 李歐梵最近對他所稱的「中心主義思維框架」進行了批判，把這種思維框架定義為知識分子所抱有的「能最終影響黨內的改革派領導人轉向他們的思維方式」的「精英主義信念」。李把這種中心主義思維框架與一些因天安門大屠殺而離開了中國大陸的知識分子和作家聯繫起來。請參見《在中國話語的邊緣上：一些對文化的邊緣意義的個人隨想》(On the Margins of the Chinese Discourse: Some Personal Thoughts on the Cultural Meaning of The Periphery), *Dædalus* 120.2 (Spring 1991), 第219頁。

## 愛情信物\*

我們都不懂得愛情。有時，世人且以為這是一種「風俗」。

——李碧華：《胭脂扣》<sup>①</sup>

任何人近年返港，都會感覺到香港消費文化的濃烈懷舊熱潮。當懷舊成了一種潮流，香港的城市文化也變成了搜集舊日社會種種民生物事的場地：歷史建築物如淺水灣酒店、山頂餐廳、西環街市（西港城）都被重建翻新，重現它們昔日的殖民地「風味」。一九九二年夏裏的各式展覽會亦環繞着這個懷舊主題：從十九世紀末到二十世紀初的香港明信片、追溯到五十年代的電影海報、三十年代香港的香煙及雜貨品廣告，以及五、六十年代各類大眾文化印刷品及日用品海報。舊日子的傢俱、音樂、服飾、鞋襪及化粧品，重新復活流行。收集袋錶、發條腕錶、唱片、舊報紙、舊雜誌、舊相片、舊漫畫等「古董」，成了新時尚。再加上較傳統的收藏品如錢幣、郵票、鼻煙壺、器皿、字畫及地氈等，一個對歷史傳統文化的懷舊潮，為源源不絕的商品生產，開闢了一條康莊大道。

正如一位香港新聞從業員所說：「對於懷舊一族及其正在迅速擴大的俱樂部成員來說，美，必須是過去式的；欣賞它，就如進入時光隧道去尋幽探秘。」（陳炳釗，1992）香港

\* 本文原題A Souvenir of Love. 載 *Modern Chinese Literature*, vol. 7, No. 2 (Fall 1993), p. 59–78. 中譯：羅童。

① 原文的廣東話及普通話拼音，在本譯文中刪去。而原文分別以Yanzhi Kou及Rouge作為小說與電影的區別，在這裏照用原名《胭脂扣》。

——譯註

懷舊潮的崛興，是否可看作是羅馬智慧女神密涅瓦(Minerva)的貓頭鷹的飛逸？<sup>②</sup>或是臨近九七的一種絕望回應？特別是當香港即將回歸中國，對大部分即將喪失身份的香港而言，香港不過是作為歐洲殖民主義的最後哨站而已。我們亦因而感染了對過去時光又愛又恨的世界大潮流。其實這個潮流由來已久，一直存在於精英及普及文化產品之中，諸如各式藝術、民俗博物館、拍賣會、電影、音樂、復古衣着等等<sup>③</sup>；香港只不過是趕上這個盛行於西方世界的大潮流而已。假如殖民主義及東方主義(Orientalism)的其中一種侵略手段是土著化(Nativism)——即是把殖民地裏被統治的民族，以及他們的地方風俗和歷史作為「土著」看待，藉此反映來自「第一世界」的殖民者的普世性及「大都會化」的超然地位——那麼香港近年的懷舊潮，就等於一個「自我土著化」過程了。對於從事殖民主義及東方主義批判研究的人來說，這個特殊的文化政治顯得複雜和值得注意。

要對這個文化現象作出全面分析，很明顯地不可能是一篇文章就可以概括的。本文只希望從對電影《胭脂扣》的分析中提供一些有意義的起步點。而本文要討論的是下列幾個範疇：一、在電影這一種最被廣泛接觸的資訊及娛樂工具裏面，

② “Flight of the owl of Minerva”為英文中代表「遲暮」之意的諺語。

③ 在探討音樂與荷里活電影之間關係的研究裏，卡露兒·符蓮說：「問題是懷舊在今天依然流行。當今的藝術音樂愛好者有多機會聽貝多芬音樂的演奏，遠遠拋離他們聽史提夫·里克(Steve Reich)的次數；商業廣告從推銷地區性的保健中心，到售賣香檳，都樂此不疲地慣用西方藝術音樂。美國的普及文化透過復古的衣着，把我們帶回舊時代：電視節目像*China Beach*及*The Wonder Years*（不要提那些重播了），以及那些舊歌金曲節目，充斥在周末的電台廣播裏。」(Flinn, 151)。

懷舊與電影形象之間的關係；二、浪漫愛情與民生風俗研究的互動關係；三、機遇的能動作用；四、懷舊提供了一種另類時間，來虛構幻想一個「新社會」，以解決今日香港的身份危機。

### 懷舊的電影形象

甚麼是懷舊(nostalgia)？一般理解是對過去的懷緬渴望，或者從西方字源學的角度解釋，懷舊是想家、思鄉病的意思。「懷舊」這個中文辭語直接了當地說明是對「舊」的「懷念」。懷舊往往被看作是一種時光倒流：過去發生的事情、時光消逝、我們在今天回顧過去、我們感覺舊日更為美好，但卻已無法返回從前；在這種對舊日的緬懷裏，我們變得「懷舊」。正如卡露兒·符蓮(Caryl Flinn)談到美國普及文化的懷舊潮時所說：「不論是經典或是當代的故事，總把現在看成充滿缺陷和不足，而過去則表現得相對地完整，具權威性及充滿希望，是一塊『較好』的地方。」(Flinn, 1992:152)。

中國古典詩詞中，緬懷舊日的情感慣常投射在實體空間的缺失上。儘管季節、景物、建築物及室內擺設物並無任何改變，但詩人所哀歎的，是往日與他們在這些空間共渡美好時光的人已經不在。類似「桃花依舊，人面全非」的說法，概括了比對環境穩定不變而人生變幻無常的懷戀而若有所失的情感。

對香港人或正如對其他「發展中」國家的人來說，如果以古典詩詞的定義來懷舊，最大的問題就是具體建築環境，以至空間穩定感的不斷分崩瓦解。（在電影《胭脂扣》裏，女主人翁回陽間的第一個震慄，正是她原有環境的驟然消失。）八、九十年代，香港無處不在的地產炒賣，不單止意味着「原有的」歷史建築物不停地被拆卸，同時也意味着那些取而代之

的新建築，在它們被拆毀之前，生命也不長久——因而也不足以令人興起懷舊的情感。置身於一個百變的石屎森林中，人的感官不停地被拆樓、鑽土、打樁、錘打等種種噪音轟擊，試問人們又如何能夠產生懷舊的情緒呢？假如科技縮短了空間距離，使人不用再因為分隔而引起哀傷離愁，那麼這同時也意味着，由於穩定空間前所未有的分崩離析，我們與過去的關係也隨之劇變。懷舊之情亦因此全然改變，再不是對空間缺失的投射，而是純然對時間的操控。要搜尋或追憶過往，現在只可以用時間作為幻想對象，在不同的壓縮形式中進行。

這帶出了兩個問題：第一，我們一般認為懷舊是由一些消失於過去的事物所觸發（這種想法停留在直線式目的論的模式之中），現在我們會否認為，情況其實剛好相反？或許，懷舊其實是一種追尋客體之情，因果剛好相反？假如真是這樣的話，懷舊情緒如何捕捉它的客體？懷舊情緒的移動會不會不再是一條直線，而是像一個迴環、一種賭博式的投擲、或一個機遇的網絡？第二，懷舊如何在電影中「呈現」？懷舊與電影形象有甚麼關係？我將首先處理第二組問題，然後再回到第一組問題上。這即是說，首先要對《胭脂扣》裏那些最顯明地具懷舊色彩的「地方」——即那些「回憶」的形象進行分析。

在小說《胭脂扣》裏，故事敘述者是新聞工作者袁永定。小說由女鬼如花出現在袁的報館要求刊登尋人廣告開始。因為敘述者是袁永定，所以故事牢牢地固定在當代的時間之中；透過袁的描繪與記錄，我們可以看到有關如花這個角色的種種。然而，電影《胭脂扣》卻沒有採用袁永定這個較穩定的敘事觀點。電影以雙重敘述進行，現在的場景與過去的場景互相穿插。這種雙重敘述較為適合電影媒介。

事實上，電影《胭脂扣》雖以如花的故事為始，但我們

要稍後才知道這是「她」的故事——一個以「她的」觀點敘述的故事。開首的鏡頭讓我們看見，穿着高圓領旗袍的如花，正在為自己化粧。她用舊日女仕慣用的紅染紙代替口紅（單是這個小動作已說明這是個不同的時代），繼而開展了那個擠滿妓女及嫖客的「酒家」<sup>④</sup>中幾幕場景。時間是一九三四年；地點是石塘咀，是三十年代香港華人的「紅燈區」。由這裏開始，電影跳躍在今昔兩個時空之間，沒有像原著小說般，為我們提供一個明確穩定的現在敘事時空。純粹屬於如花個人故事的過去，在電影中呈現着金光璀璨的顏色，與平凡及紀錄片色調的現在，構成強烈的對比。這些極盡華麗的對三十年代的描寫的形象，展示了倒敘鏡頭的邏輯，正如德勒茲(Gilles Deleuze)所形容，這是「一個無法解釋的秘密，直線邏輯化成零碎而無盡的叉路，因果關係不斷地被打破粉碎。」(Deleuze, 1989:49)

把如花搖身一變，從袁永定第一身敘述下的客體，變為故事的敘述者——這是導演關錦鵬充分利用了電影形象作為「開放的間接論述」(Free indirect discourse)的特殊效應。正如帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)在他的經典論文《詩的電影》中指出，開放的間接論述常常在現代主義文學中使用，以呈現人物的内心感受，彷彿沒有任何作者的中介；而這種論述亦可應用到電影中，以形象來呈現某個特定角色的視點。在電影《胭脂扣》裏，過去是既美好又浪漫的，因為這全是如花的記憶。在小說中，袁永定必須（或應說只能）透過如花的音容變化，去理解如花對她所描述的過去的绻戀之情；而在電影中，如花的

<sup>④</sup> 據一種說法，「酒家」一辭源出於二十世紀初在石塘咀馳名的金陵酒家。當時大部分的中國菜館都叫「酒樓」。（吳昊 13）。

「敘述」就是獨自呈現在我們眼前的形象。（電影劇本的獨出心裁處，正是完全沒有畫外音。）像帕索里尼所說，當我們所看見的角色「觀點」是反常的，那正是開放的間接論述發揮最大效用的時候。因此，藉着如花這個既是女鬼又是狂熱激情的女性的角色設計，關錦鵬為昔日的形象強化了具視野的、充滿特殊風格的，而又令人迷醉的質素。

然而，這些「回憶」形象或倒敘，並不全然是主觀性及私人的。雖然這些形象構成了如花所敘述的故事，但是它們的效果卻不單止把她呈現為敘述者那末簡單。在銀幕上，如花不單是一個隱身的說故事者的聲音／目光，她本身亦是一個形象：她是「她自己所述的」故事裏的一個角色，而因她是一個角色，我們就彷彿覺得這些形象是由另一個敘述者的視點——而不是如花——所陳述。因此，嚴格來說，片中的「回憶」形象既不完全是主觀（只屬於如花一個角色），也不全然是客觀（不屬於任何人，也屬於所有人）。這些記憶形象同時是私人也是公眾的。它們佔據着一個特殊的位置，介乎於角色與作者之間、介乎於個體意識與全知觀點之間。如花是這些形象的「主體」，但也同時呈現為置身其中的一個客體。要說明這些回憶形象的特殊位置，最佳的比喻莫過如我們做夢的過程。在夢中，我們往往「看見自己」。這即是說，我們既是個個夢者，同時也是被夢見的人物。

記憶與夢，正是帕索里尼引用來講述電影形象的類喻。帕索里尼對電影「語言」的看法與結構主義電影理論大師如基斯汀·麥士(Christian Metz)顯著不同。帕索里尼認為，假如我們要談論電影的「語言」，這種語言並不（如麥士或其他人所說）是一種「文法」，而是一種非理性事物的銘刻(An inscription of an irrational kind)。對於帕索里尼來說，電影語言同時是

夢幻性和具體性的（帕索里尼，1976:545）。電影與書寫的文本不同，電影用的材料是形象而不是用口頭語。這些被帕索里尼形容為「前語言」的或「前文法」的素材，是「未經馴化的」(brute)。然而，雖然未經馴化，這些形象卻又是歷史悠久，衍生自我們所熟悉的世界，衍生自我們「對環境、動作、記憶、甚至夢的慣性、不自覺的觀察」(Pasolini, 1976:547)。

帕索里尼文章最有趣的地方，是他從電影形象說到電影中「開放的間接論述」的論點。如前所述，在文學中，開放的間接論述之所以產生，是因為作者要採用某個角色的「心理」，用該個角色的語言來呈現故事，而又不加上任何引號。由於語言的抽象本質，文學既能捕捉角色的特殊性，也不會失掉作者本身的聲音。因此，正如巴赫金(Mikhail Bakhtin)對杜斯妥也夫斯基小說的分析，認為他的小說是作者與角色之間的「鬥爭」。語言的抽象性，意味着任何一個視點的「內」與「外」的界線——也即是作者與角色之間的界線——往往是模糊不清，因而容許強烈鬥爭的。帕索里尼認為，在電影中，開放的間接論述的含義卻有所不同。當導演採用某個角色的「聲音」或「目光」作為敘述觀念時，那種書寫文本中的抽象效果，卻不能在銀幕上出現，理由是電影形象十分具體。故此，儘管導演為某個角色創造了一套只屬於她的特定辭彙，效果則一如帕索里尼所說：「就算是最特定的辭彙，最終也會變為普世性的共同語言；因為銀幕上的形象是人人都看得見的。」(Pasolini, 1976:551)。透過語言上的與形象上的「開放間接論述」的對比，帕索里尼強調了一個事實：電影形象的具體可觸知性的素質，特別善於隱喻地表現我們與現實的不自覺記憶關係。

現在我們可以為電影《胭脂扣》裏懷舊情緒與電影形象

的關係作出定義。正如帕索里尼提到的導演，如安東尼奧尼(Antonioni)及貝托魯奇(Bertolucci)般，關錦鵬在創造他電影形象之中，採用了一個「不正常」的角色的視點。這種「反常」，給予他一種自由。來自如花個人記憶的形象，由於本身的痴迷與自戀的特質，特別令人迷醉。然而，正因為這些形象特有的具體可感知性，本來純屬私人領域的懷舊情緒卻同時變成了集體、公眾式的情懷。在那些關於舊日的場景裏，形象的姿態、容貌以至社會本質，都展露無遺：色彩、建築、服飾、室內佈置以外，還有各種身體語言、相貌表情和男女主角的眉目傳情，這都教人覺得既陌生又熟悉，感覺這些事物既屬於目前（我們看見的那一刻），又屬於過往（全是如花個人故事的時代）。正如帕索里尼所謂，這些形象建構了一個現實，物體在這個現實裏「充滿了含意……憑着本身的存在，吐出未被馴化(brute)或非理性的『話語』」(Pasolini, 1976:544)。這個「非理性」的話語，就是擁有「悠長歷史」的「前語言」——是一個社會集體夢想、分享、不自覺記憶中的種種「現實」形象。

若果如花的形象記憶，就是懷舊的空間，那我們應該怎樣去討論這種懷舊之情呢？懷舊不僅是從一個特定的現在，回到一個特定的過去，而是透過圖像來尋找表達自我的一種主觀境況，這些圖像又往往浸透着對某個過去的特殊記憶。在電影裏，這些主觀圖像化的記憶，每一個人（觀眾）都清楚看見：懷舊之情因此除了是純粹私人化之外，也有一個公眾的生命。而正因為電影形象本質的可見性，它於是神奇地包含了懷舊情緒那種穿梭於夢與現實之間的曖昧性，也含有懷舊情緒那種堅持要在幻想與記憶之中看到「具象」事物的執拗。我們甚至可以大膽地說，如花的記憶形象不僅是一些懷舊形象；它們還包含一種道理，即「電影形象本身就是一種懷舊情緒」。在這種

電影形象本身就是一種懷舊的理論基礎下，電影《胭脂扣》的兩個主要元素——愛情故事與賣淫的社會含義——才能互相結合。以下我會繼續討論這兩個元素。

### 愛情・一種風俗

正如一些評論者指出，《胭脂扣》的愛情故事是一個傳統老套的故事<sup>⑤</sup>。故事的起承轉合、才子佳人式的迷人戀情、對女性命中註定的情感包袱，以至令人哀傷的故事結局，在在都教人想起二十世紀初鴛鴦蝴蝶派小說的典型特色。簡括而言，《胭脂扣》的故事是這樣的：三十年代，當娼妓行業在香港仍然是合法的時候，如花在石塘咀一帶已是其中一名極具名氣的妓女。她遇上一個家境富裕、人稱「十二少」的年青人陳振邦，兩人隨即相戀。但由於如花的身份，十二少的家人不但反對他們的婚事，且更要十二少與他的表妹結婚。如花和十二少企圖過獨立生活，十二少跟戲曲師傅學戲，而如花則試圖從那些有錢的嫖客中，「榨取」更多金錢<sup>⑥</sup>。十二少的父母看到自己兒子竟然要扮演一個被社會歧視而又微不足道的舞台小角色，感到十分憤怒，命令十二少回家。眼看難以擺脫家庭的壓力，兩個戀人決定一起吞鴉片自殺。他們在三月八日晚上十一時正準備雙雙殉情。如花囑咐十二少牢記「三八一」作為他

<sup>⑤</sup> 見〈電港電影《阿飛正傳》和《胭脂扣》座談〉，八。一位評論者形容《胭脂扣》的故事，其實是古代「傳奇」及民間小說的複製。

<sup>⑥</sup> 在小說和電影中也很清楚地說明，這個時候如花已不再和客人「上床」了。相反，在幾個場景中，她只讓那個闊客以很高的價錢，去摸摸她身體的某些部分，譬如耳朵及小腿。當這個客人企圖嘲笑如花的忠貞，故意躺在十二少買給如花，聲明不許別人睡的銅床上時，如花卻巧妙又對抗性地回答：「我有（瞓低）呀。」

們日後投胎轉世的相認密碼。如花死後，在地府等了五十三年，但十二少還沒有出現。直至一九八七年，如花實在按捺不住，她寧願來世折壽（在塵世歡一天就等於減去來生的一年），也要回人間尋找十二少，希望他看到那個標明着時間「三八一一」在「老地方」見<sup>⑦</sup>的報紙廣告。

顯而易見，如花之可愛之處，完全是源自她的癡情。在回憶的片段裏，如花和十二少第一次做愛時，我們聽見十二少這樣形容如花：「你好『淫』。」在日常用語中，這個「淫」字，指「淫蕩」或「好色」。但在《紅樓夢》之中，「淫」卻是指賈寶玉這個大情人的特殊質素；用在《胭脂扣》中，表明如花本質上確異於常人。

導演在《胭脂扣》裏，把一個三十年代的愛情故事，有意識地與袁永定和他的女友凌楚娟這個娛樂新聞記者之間的關係並置着。與如花和十二少堅貞不渝的愛情明顯不同，這對現代戀人似乎只是為了「互相方便」才走在一起。他們對婚姻並不熱衷，且工作上的職責往往打斷了溫柔感情的表達（在電影初段，袁永定為楚娟買了一雙鞋作為神秘禮物，但楚娟卻急於外出採訪娛樂新聞，沒空欣賞他的心思。）與如花相反，楚娟似乎只知吵吵嚷嚷，以自己為中心，對所愛的人卻漫不經心。

在整齣電影中，有不少片段是如花提及她的過去和未來，彷彿她生命的意義就在於這些不斷的重複循環當中，而不是從某一點起到另一點終的。時間予人循環往返的感覺——今昔交疊，彷如在夢境之中，舊日的情債今日償還，現在未完成的要留待明天，這一伴隨着如花從死亡回歸的決心。相反，永

⑦ 電影對小說原著有些微改動。在小說中，自殺的時間是三月八日七時七分，因此兩人的暗號是三八七七。

定和楚娟卻困頓於他們的時空，受時間的約束。作為新聞從業員，這對現代戀人敏銳地意識到時間是一種限制。像如花初見袁永定時，我們已清楚明白到，一個報紙廣告必須要花多少錢，等多久才可刊出，能夠刊載多少天等等。在現今的媒介社會中，時間亦相應地被衡量和估價。時間就是金錢。時間只會直線進行，只有一個方向，隨着現代的步伐不斷向前，一去不返。這便是進步的時間——即快餐、火速性交、短命愛情的時間。

經過起初的恐懼、憤怒和懷疑之後，永定和楚娟後都被如花的愛情故事所感動，決心幫她尋十二少的下落。他們愈清楚如花生命的細節，就愈感覺他們本身平凡。在電影中，他們之間有這樣一段對話：

楚娟：你會唔會鍾意如花噃？

永定：佢感情激烈得滯，我頂唔順。

楚娟：你會唔會為我自殺？

永定：我地點會咁浪漫丫。

楚娟：剩係講會定唔會。

永定：唔會。你呢？

楚娟：唔會。

楚娟：……係今時今日，重有邊個學佢（如花）咁癡心？做女人好難；搏盡都唔知為乜。我妒忌如花，我服咗佢。佢敢做嘅野，我呢一世都唔敢做，連諗都有諗過。

永定：係，我哋係普通人。係埋一齊開心咪得囉。不至於會搞到為情自殺。人命關天，冇咁大陣仗丫……

像其他李碧華所創造的角色如《秦俑》裏不朽的秦俑和

《霸王別姬》裏的京劇演員程蝶衣一樣，如花不單止代表了另一個時代和另一套價值觀，也代表著絕對的不同。她的癡情令她變成一個已不復見的往昔奇特物體。如花之所以「永恒」，不只是因為她的時間是重複循環的，也因為她的時間是完全靜止或甚至消失掉的。正如永定所說，如花是青春不老的：

她比我大四十八歲。四十八年，是很多人的一生了。如果如花一直苟活，便是一個龍鍾老婦，皮膚皺摺，眼神黯黃。如果她輪迴再世，也是個——四十幾歲，既不是中年，又不是老年，真是尷尬年齡。而她綺年玉貌地在我身畔，只不過因為她的癡心執拗……（《胭脂扣》，1986:28）。

從這個角度看，《胭脂扣》不單只是關於一個女鬼緬懷地講述她昔日戀情的故事，它本身就是一個繙戀如花的故事，一個緬懷着像如花這樣的絕世情人的愛情故事。

換作是世紀初至二十年代的鴛鴦蝴蝶派小說家，他們必定會將如花的愛情道德化，然後以教誨口吻地告誡我們，這種癡情是怎樣怎樣的充滿了破壞性。但李碧華卻從如花的癡情中找到發展另外一種故事的憑據。對李碧華來說，如花癡情的引人入勝之處，遠超於純浪漫和文學的因由。如花是已經絕跡的人種。因此，在小說中，我們看到袁永定有這樣的觀察：「我們都不懂得愛情。有時，世人且以為這是一種『風俗』。」（《胭脂扣》，1986:49）。這句短語充滿暗示地把《胭脂扣》這篇小說的浪漫與社會性元素，糾纏在一起。

對八十年代後期的讀者和觀眾來說，這種鴛鴦蝴蝶派式故事之所以引人入勝，重要原因也是因為它的社會背景。李碧華顯然為寫這篇小說，做了不少歷史調查，搜羅了二十世紀初

各方面有關香港娼妓這門職業的有趣資料。小說《胭脂扣》因此也可看作是種某個歷史時代的重構。透過這個時代的習俗、禮儀、言語、服飾、建築，以至以賣淫為基礎的畸型人際關係，這個時代得以重現眼前。電影亦成功地大量應用了這些歷史細節，譬如在十二少送給如花的禮物之中，包括一對裝飾着鮮花的掛聯——即所謂「花牌」——對聯的首尾字都用上如花的名字（如夢如幻月，若即若離花），以及一張外國進口銅床，表明十二少對如花的獨佔權。作為觀眾，我們帶着偷窺狂的快感，看着十二少與如花做愛時，一層一層的為她脫去身上的衣裳，也看着他們一起蜷伏在牀上「追龍」。二、三十年代男男女女的髮型、化粧、服飾、鞋襪，以及他們的禮儀、用語和身體動作，都極具吸引地展現在銀幕上。

舊日的社會細節構造了一種民俗學、一種文化文體。在構築另一個時代的過程中，這些細節成了本土文化的有力佐證，令現今的觀眾目為之眩，也令他們深信這種本土民俗文化的存在。但最有意思的是李碧華為她的文化文體所選取的領地：在眾多可能的文化生產空間中，妓院成了見證過去歷史的場所；在眾多可能的文化生產者中，一個具有英雄典範，至死不渝的癡情妓女，則成了歷史的見證人。假如儒家聖人教誨的「大德大行」是「捨身取義」，那麼如花教誨我們的，是一種「小德小行」：「捨身為情」。當其他中國電影導演要把歷史處理得「合乎正統」、「完整恰當」時，電影《胭脂扣》所理解的歷史卻是不成體統也不完整恰當的。正當其他人把歷史建構着眼在帝后太監（如李翰祥、田壯壯）、惹人同情的鄉村貧農（如謝晉、陳凱歌、張藝謀、謝飛及其他中國大陸導演），或聰明卻具挫折感的青少年（如侯孝賢、楊德昌及王家衛）——李碧華與關錦鵬卻用一些被社會鄙視、從事被社會鄙視的

行業的人物，來創造一段既具魅力又瑣碎不堪、既驚天動地又一文不值的歷史。

特別值得注意的是，儘管那些關於民俗學的細節如何豐富、如何能夠填滿一部傳統的地方誌，但小說《胭脂扣》與一般歷史寫作不同的地方，正是李碧華絕不輕視其虛構(fiction)的元素——即愛情故事的元素。相反，小說和電影都暗示着，傳統的民俗學實在需要虛構的輔助，因為只有虛構才能提供最具魅力的「歷史」及「民俗的」素材。如花的癡情，實際上比那些展陳的古舊神秘物品，更能令人對這個特殊的民俗學報告留下深刻印象。如花的痴情，才是最教現代男女無法理解，最具神秘色彩的民俗文物。

只要我們發現民俗學與虛構性互為表裏的關係，典型愛情故事裏眾多的「老套」特徵——像最初的邂逅、互相吸引、巧妙的對答、追求的伎倆、家庭壓力的阻撓，以至最後的殉情——便一一超出了「小說」的範疇而變成了過往必然但又無法挽回的習俗和儀式。同樣地，把民俗學看成是對「原始」社會的科學客觀的研究，這種觀念現在也被解構為對虛構與幻想完全缺乏考慮。懷舊之情在《胭脂扣》的小說及電影版本裏的重要意義是，虛構部分（愛情）與民俗學部分（歷史）兩者必須放在一起，才可以被理解，缺一不可。我們對三十年代社會的「歷史」興趣，很大程度上，與那種異於我們的時代而又「非理性地」麻醉着我們的情感，成一正比。一方面，如花這個被看作是早已絕跡的「民俗文物」，突然在現代大都會中出現，執拗地要活在她所屬的社會習俗之中；另一方面，她也是一個浪漫的民俗學者，堅持着某種屬於過去的信仰，卻只發現她立誓要找到的文物已經徹底消失。

正因為她的夢中情人還在世上活着<sup>(8)</sup>，如花知道她已經失

去所有一切。她把胭脂扣送還給他。這個鏈墜，是十二少在當日他們知道要被迫分手時送給如花的。像所有愛情紀念信物一樣，胭脂扣代表着兩人的約誓和信任；但也像所有關於過去的寓言一樣，信物象徵着它所紀念的人、物的死亡。如花這個癡情女子和民俗學者，回到她的「舊地」，才發現它早已瓦解，更發現她戴了五十三年的信物，不過是……愛情的殘骸。在「夢醒」之時，如花消失在黑漆漆的煙霧裏，也消失在我們的視線之外。

### 機緣的相逢

真相的發現是誰之過？是甚麼人或物揭露了這個哀傷的景象，讓我們看到衰老的十二少，這個吸鴉片的癮君子，幹着臨記的工作維生，躲在片場的一個黑暗角落撒尿、吸煙？《胭脂扣》的豐富敘述，向我們提出這樣一條多層次的問題。假如愛情是一個承諾、一種相互的信任，那麼是誰違背了這個承諾？答案明顯地是十二少，因為他仍活在世上。然而，如花自己不也是「違背了承諾」嗎？因為他回到世上尋找十二少的下落。從信任的角度看，她重回人間代表她的不信任，證明她拒絕無條件地永遠等待。這同時也觸犯了一切美麗的禁忌，這個禁忌就是「不准掉頭」。她的發現其實是一種懲罰：正因為她

(8) 小說中有提到一班臨記在製片廠閒逛的段落，但卻沒有清楚指示十二少就在這羣臨記之中。如花就在這個時候消失了，並將胭脂扣留在袁永定的衣袋裏。到第二天，袁永定在報章上發現，一個叫陳振邦的老人，被控吸食鴉片及判罰款五十元。但在電影中，如花在這羣電影臨記中認出她的愛人，並跟蹤着他到黑暗的角落，最後在他睡着時走近他身邊。如花彎腰靠近十二少，哼起他們初次見面的歌曲。老人被驚醒，如花簡短地跟他說了幾句，把胭脂扣還給他後，就消失在黑暗之中。

的回來，正因為她要多看一次，她喪失了（她自以為曾經）她所擁有的。值得我們注意的，是如花的不信任感，並不是在五十三年後才開始的，而是在與十二少自殺時已經存在。如花的癡情，沒有令她對十二少的懦弱盲目。在電影中，我們知道在他們一起自殺之前，如花因為擔心十二少沒有勇氣吞下生鴉片，所以早已偷偷在十二少的酒中，下了過量的安眠藥。她的邏輯是，假如十二少臨陣退縮，不吃生鴉片，他一樣會因服下過量安眠藥而死，但假如他願意吃生鴉片自殺，那麼那些安眠藥就變得無關痛癢了。透過這個方法，如花可以肯定十二少會永遠與她一起（長眠）。<sup>⑨</sup>（當楚娟起初得悉如花這個謀殺性的舉動時，大為憤慨，到後來才接受，因為她明白到這種做法其實也是一種愛的表現。）

不過，即使我們接受如花受到懲罰的說法，但這亦說不清楚是誰在懲罰她。電影《胭脂扣》顯示的，是命運或機緣，是遲早也產生相干意義的一些神秘的巧合。因此，若果在一九三四年，如花之所以與十二少分別，是由於一些她無法預計的機緣巧合，而令十二少的家人救了他一命；那麼在一九八七年，她能夠找到十二少，也同樣是因為一些難以預測的巧合。在一個所有人都擁有不少號碼的年代，怎樣可能單憑「三八一一」這個數目字找到十二少的下落？當身份證、電話號碼、駕駛執照等可能性都被排除後，永定和楚娟終於想到：「會不會

<sup>⑨</sup> 小說中，如花先讓十二少喝下混了安眠藥的酒，然後她自己吞下鴉片，靜觀十二少會否跟進；她的最後記憶是看到十二少把匙羹遞到嘴唇上。電影中，兩人一起喝了酒，之後如花自己吃了一些鴉片，也讓十二少吃。看到他略有遲疑，如花讓他喝更多的酒，又隨即用匙羹把鴉片送進十二少的嘴裏。兩人跟着起身穿衣，走進另一房間，擁抱着等待死亡。

是傳呼機<sup>⑩</sup>？」透過三八一一這個傳呼密碼，他們終於奇跡地聯絡上十二少的兒子，得悉他父親的下落。（一九三四年，十二少被救回一命後，娶了他的表妹，並且在他兒子出世前，已將家財散盡。十二少的妻子一早去世，兒子卻非常看不起這個父親。）我們能否把如花和十二少的「重聚」，看作是只可能「在虛構故事中」發生，而又十分牽強的「巧合」？然而，機緣巧合的震撼性，不正是在於它所產生的神秘的可辨認度，以及不可思議地擊中要害的準確性嗎？英語字面上，擊中要害(hitting home)中的「要害」正是「家」(home)的意思，但甚麼是「家」呢？記得我們說過，懷舊就是想家的意思……

事實上機緣巧合這回事，早在如花看到真相之前，已洩露了天機。天機不是形而上，而是文學性、文本性及媒介性的。

讓我們再一次細想電影的起端。我在前面說過，電影與小說不同之處，是它以如花的故事而不是袁永定的故事作開始。如花與十二少第一次相遇，已強調了機緣在這個悲劇故事中，扮演着最積極重要的角色。電影帶我們回到三十年代，看着如花如何女扮男裝，在賓客面前獻唱。年青的十二少這時在熱鬧的酒家中飄然出現，他踏上階梯，與迎面而過的兩個妓女，交換着挑逗的眼神。他被歌聲吸引之餘，走進他的朋友與其他陪酒妓女一起歡宴的客廳，但歌聲音樂曳然而止：如花和他互相看見對方，當如花再度唱出這樣的一句「你睇斜陽照住嚜對雙飛燕」，十二少的整個世界都改變了。這隻歌曲是有名

<sup>⑩</sup> 小說中，他們聽見別人的傳呼機響起，於是想到透過傳呼機找十二少的可能。

的廣東「南音」《客途秋恨》<sup>⑪</sup>。當我們回頭看時，彷彿這首歌曲一直在梯間流蕩，一直在尋找着它的目標物，結果找到了十二少。

《客途秋恨》的歌辭是關於一個書生與青樓歌姬的愛情故事。書生一個人在秋涼月滿的晚上，緬懷地唱着他與愛人往日共渡的美好時光，思念着她的美貌與才情，在歌辭中亦表露着他對愛侶目前身處險境的憂慮關切之情。這個青樓女子，不像其他唯利是圖的妓女般，不但不嫌棄書生貧窮，且死心塌地的忠貞於他。這個古代的愛情故事，豈不像那曲調本身，既是「機緣的巧合」亦是命中註定，不單牢牢的抓着十二少，也抓住了作為歌者／誘惑者的如花嗎？對不認識這個曲調的觀眾來說，妓女與花花公子這場迷離浪漫的邂逅開幕戲，已經相當優美迷人；而對於那些懂得箇中奧妙的，這個早就註定因而教人引起懷舊之情的邂逅，就更顯著非凡了。這個邂逅代表了如花和十二少之間「由衷自發」的愛情——這個三十年代「原先的」故事——其實已是舊故事、舊傳奇的現代再版、充滿懷舊情調的重演。邂逅的背後，又是另一個邂逅：當他們唱着聽着互相癡迷的打量着對方時，我們可以說，如花和十二少的命運也巧遇上那段歌曲及其中的愛情故事，不知不覺地扮演着歌中等待他們演繹的角色。假如愛情這回事，不過是出其不意地「被勾着」魂魄，那麼我們在這裏看到的，不僅是兩個戀人互相勾着對方的魂魄，同時亦是過去的愛情勾着不知不覺的局中人。這對戀人湊巧碰上了過去這個文本，也實現了這個文本，

為文本達成了它的自我完成。

這種過去（虛構的？）與現在的（現實的？）的相遇，在電影的其他場景也可以看到。臨近結局時，如花和那對現代男女正為十二少下落而感到絕望時，我們看到如花在觀看着街頭上演的廣東粵劇。鏡頭顯示，雖然那個在台上的粵劇演員只是個陌生人，但如花卻把他看成是十二少。這種夢想着愛人的心境，再一次通過一個古代愛情故事出現——這次台上唱的曲子是《山伯臨終》，是可憐的癡情書生梁山伯，臨死前為思念着被逼嫁作他人婦的愛人祝英台所唱出的心聲。最終，兩個三十年代的戀人在片廠重逢，如花那副長春不老的容貌，影襯在背後拍攝着的武俠片中在空中飛來飛去的女星，顯得毫不真實。然而這個超現實的環境，卻不正是最適合這對戀人重逢的地點嗎？這種超現實感，某程度上從電影中不少令人出其不意地感覺惹笑的場面中顯露出來，像片廠裏那個導演教導着女星做戲：「你既角色係女俠又係女鬼，你飛出嚟嗰陣時要有女俠嘅威勢，又要冇女鬼嘅陰森」。這個正在拍攝的「真」電影，是否不過是對電影《胭脂扣》的一個玩笑或重播，抑或是《胭脂扣》對這幕戲中戲的戲謔或重演呢？

李碧華的懷舊感與其他當代中國作家不同之處是，她顯然認為，現世不過是一連串的偶遇，而偶遇的，往往是深藏在遠古記憶裏的事物。與眾多以「鄉土」為尋根的當代作家不同，李碧華作品的特徵，是對舊「文學」材料的癡迷——這些材料包括文字、語句、方言、傳奇及歷史書<sup>⑫</sup>。在李碧華的作品中，被視為失去的，永不是那些鄉土、「純真」或甚至是「原始」的事物。她的故事都是關於城市的文明文化（很多時是香港文化），她把所謂缺失，看作是在過往與今日的文本互涉關係之間，一種無法說明但卻又有跡可尋的事物。這種有跡

<sup>⑪</sup> 《客途秋恨》的原唱者，是二十世紀在廣東、香港，及海外廣東聽眾之中享有盛譽的粵劇紅小生白駒榮(1892–1974)。

可尋，其實恰恰要歸功於有若「神靈」的、迷惑人心的機緣巧合。而「神靈」在這裏也是個令人暈頭轉向的迷宮。

### 懷舊・社會的另類時間？

假如電影整體而言是當代文化的指標，那麼華語電影中的懷舊潮，大概就是八、九十年代中華文化的生產趨向。懷舊潮把頗為歧異的大陸、台灣及香港的文化藝術，聯繫起來。在中國大陸，文學與電影自八十年代初，早已懷舊的探討形式，去思考中國鄉土神秘的源頭，以至重燃對共產黨統治前舊中國的興趣。在台灣，懷舊表現了對台灣本土歷史那些被壓抑的沉痛傷口的廣大關注<sup>⑯</sup>。在香港，懷舊潮除了在豐富的商品文化中以多姿多彩的形象出現外，也往往像電影《胭脂扣》般，變

<sup>⑯</sup> 見李焯雄（非常感謝鄭樹森為我提供這篇文章作參考）。這篇文章的濃縮版本，收輯在陳炳良編，285-330。在討論流行文學與香港現時的政經狀況中，李焯雄以李碧華對名與字的偏愛，來分析她的作品。李焯雄認為，這種偏好令李碧華有時完全由她迷戀的名字來演繹故事，並將無關的資料納入故事之中。李焯雄在此等同了對文字的偏好與對鴉片的偏好，因為兩者都只能讓人看到自己願意看到的世界。李焯雄對李碧華用字的細緻觀察，本來可以帶出一個論題：文字本身變成了符號，開啓了意識所忽視的領域，「無意識」的意義倒過頭來打斷理性思維的表層。然而，這卻不是他提供的論點。相反，李焯雄以一種傳統中國文學批評的歷史觀口吻，指斥李碧華沉溺於文字中（我們可以說這是一種對名字的沉溺），而犧牲了廣闊的「歷史視野」。對李焯雄來說，李碧華對名字與文詞的愛戀，變成是一種局限，一種危險及自毀的快感。這篇評論的反虛構道德主義(anti-fiction moralism)是明顯的，但正因為文章的目的是討論所謂大眾普及文化與文學，這種道德主義特別難以接受。

<sup>⑰</sup> 特別是在一九八七年解嚴後，台灣各階層都要求對一九四七年「二二八事件」國民黨的血腥統治，作出一個全面性的調查，以瞭解真相。侯孝賢的《悲情城市》正好是民間欲了解過去（真相）的一個例子。

成一種把舊日時光理想化的美學情緒，更同時與機緣、命運、風水及其他「術數」等混在一起。

然而，儘管這種對過去的懷戀，似乎在這個強調理性與消費的高科技社會中，提供了另外一種身份認同的途徑，但是懷舊卻並非企圖真正回到既定過往的一種情感，而是一種時間上的錯位——一種在時間中某些東西被移位的感覺。懷舊主要是紀錄時間的運動，因此之故，像許多八、九十年代的港產片一樣，電影《胭脂扣》的懷舊性純粹來自片中的敘述結構。無論這類電影的懷舊題材是如何鮮明，它們其實並非懷戀那個不再復返的過去，而是憑着電影對時間運動的敏感性，表現出一種懷舊的傾向。這種懷舊傾向有意思的地方，在於我們無法確定它所懷戀的客體。我們唯一可以肯定的，只是這種感情所投射的缺失感。

為了上述原因，我們除了研讀《胭脂扣》本身之外，也必須把這齣電影與眾多近年港產片並列，例如《英雄本色》一、二、三集、《財叔》、《客途秋恨》、《上海假期》、《跛豪》、《阿飛正傳》、《急凍奇俠》、《阮玲玉》等。雖然這些電影代表了不同類型影片的特色，又由風格殊異的導演執導（這些導演包括徐克、許鞍華、潘文傑、王家衛、麥當雄及關錦鵬），但是這些作品在探討另一個時代與其價值觀之餘，它們都集體呈現着一種懷舊的傾向。這些電影共通之處，是企圖把過去幻想化。而這個過去又往往呈現在某些角色身上，譬如花這個現實中難覓的「他者」，她強烈持久的道德信念，早與當代社會脫節。又譬如，在《急凍奇俠》這部動作喜劇中，兩個明朝武將在一次決戰中雙雙被冰封，直至到現代香港才被解凍，令過去與現在重遇。正義的急凍奇俠完成了誅殺敵人的任務後，透過輪迴機器，重返明代。譬如花般，這個正

義的急凍奇俠帶來了對往昔的懷戀；也正如如花對愛人的忠貞一樣，急凍奇俠對皇上的忠貞，令他成為在人際關係已趨機械化的年代裏一件無法複製的珍品。

這些角色獨有的觀看世界的方法——即所謂他們的「目光」——正是這些電影所表現的最為重要的迷人物體。正如斯拉夫·史錫克(Slavoj Žižek)曾經寫道：「在懷舊電影中……目光呈現為客體的邏輯。真正迷人的客體不是展現的場景，而是被這些場景吸引、迷惑的天真『他者』的目光」(Žižek, 1991: 114)。當我們觀看這些懷舊電影時，我們看到的其實是「『仍然能對這些事物』深信不疑的人的目光。換句話說，那些人代替我們去『相信』，也因而代替了我們」(Žižek, 1991: 112)。因此，最終來說，「在懷舊中令我們迷醉的他人的天真無知的目光……往往是孩童的目光」(Žižek, 1991: 114)。被評論家形容為掀起香港整個懷舊潮的作家李碧華<sup>(14)</sup>，她很多作品都環繞着再世輪迴這個觀念，而故事中那些令人難忘的角色，都有着童稚般輕信別人的性格，像前述的《秦俑》及《霸王別姬》，以至《青蛇》、《潘金蓮之前世今生》、《滿州國妖艷：川島芳子》等。像機緣一樣，這個輕信、頑固又童稚般的「目光」代表了一種非理性，反覆和淘氣的時間。正如機緣一樣，孩童也可以是一個暴君，既酷愛玩捉迷藏的遊戲，也要求絕對的服從。假如在後殖民時代的無數破碎中，懷舊可以被視為另一種構想「團體」或「社會」的方法，那麼這個被構想的團體和社會也是神話式的。神話裏包括了對愛情的憧憬，對命運和機緣的篤信，以及對孩童般目光的懷戀。

(14) 梁秉鈞，〈香港電影《阿飛正傳》和《胭脂扣》座談〉，《今天》，總17期(1992, 2-11)。

像任何情感的精巧形式，電影《胭脂扣》及其他近年港產片中所呈現的懷舊，都是一個物質富裕社會的產物。或許，這正是懷舊能夠恰當地表現在電影形象中的理由，因為電影科技要依賴大量財富，才可繼續生存。（電影《胭脂扣》里的男女主角分別由張國榮及梅艷芳飾演，兩人都是香港演藝事業中身價最高的紅人。）在懷舊電影的形象中，整個世界變成一件慘淡美麗的紀念信物。但假設如懷舊的濃縮形象傳遞着一種失落與傷感的感覺，這些形象同時也隱藏了及排斥了社會苦難的種種惡劣與令人不愉快的元素。像在香港這個後殖民地方，任何對「身份危機」的評論，都必須顧及懷舊潮流中種種靡爛、富挑逗性、及曲折委婉的表達形式。本文的目的正是要為這種評論提供一個起點<sup>(15)</sup>。

(15) 一九九二年的夏天，我的妹妹周蓓陪我觀看了大量的電影和錄影帶，又幫我找到本文討論所需的一些材料，還給了我不少對《胭脂扣》及其他電影的寶貴意見。這篇文章獻給她，藉以紀念我們一起渡過的快樂時光。

### 參考書目

- 巴赫金。Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Introd. Wayne C. Booth (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
- 德勒茲。Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
- 符蓮。Flinn, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- 帕索里尼。Pasolini, Pier Paolo. "The Cinema of Poetry" *Movies and Methods*, I. Ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976, 542–158).
- 史錫克。Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture* (Cambridge: MIT Press, 1991).
- 陳炳良編，《香港文學探賞》（香港：三聯書店，1991）。
- 陳炳釗，〈凝定過去式的美感〉，《信報》（海外版）（1992年8月16日，六）。
- 李碧華，《胭脂扣》（香港：天地圖書，1986）。
- 。《秦俑》（香港：天地圖書，1989）。
- 。《霸王別姬》（香港：天地圖書，1991）。
- 。《青蛇》（香港：天地圖書，1986）。
- 。《潘金蓮之前世今生》（香港：天地圖書，1989）。
- 。《滿州國妖艷：川島芳子》（香港：天地圖書，1990）。
- 李焯雄，〈名字的故事：李碧華《胭脂扣》本文分析〉。《書與文學》，三十期（1991年11月）：22–29；三十三期（1992年2月）：38–47。
- 〈香港電影《阿飛正傳》和《胭脂扣》座談〉。《今天》（總17期，第二期，1992）：2–11。
- 吳昊，《風月塘西》（香港：商務，1989）。

## 另類聆聽・迷你音樂

### 關於革命的另一種問題\*

每一次閉上眼就想到妳  
妳像一句美麗的口號揮不去  
在這批判鬥爭的世界裏  
每個人都要學習保護自己  
讓我相信妳的忠貞 愛人同志

——羅大佑：《愛人同志》<sup>①</sup>

一九九〇年的香港：一個後殖民地的懷舊之所，一個晚期資本主義技術進步的模擬場，充滿着七年之後被共產主義取代的恐懼，擺脫不掉陸續而來的難民，沒法制止移民潮和人才外流的危機。每一分每一秒都有買賣在進行中。「移民用品」成了商號吸引顧客的主要貨色，堆積在終年都「大減價」的鋪頭裏。誰是這裏的被壓迫者？許許多多。他們沒有面孔，沒有聲音，生活在難民營、公共屋邨，租來的屋子，甚至租來的床裏。他們充斥着這個過度擁擠的殖民地的眾多不為人知的角落。在忙碌的城市空間裏，最常見的被壓迫者是那些無所不在的店鋪、超級市場從業人員——煩悶、木無表情、不取悅也不

\* 本文原題Music Miniaturized, Listening Otherwise: A Different Type of Question about Revolution. 載 *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, pp. 144–64. 中譯：張洪兵、辛宇。

① 《愛人同志》是一部同名電影的主題曲，詞曲：羅大佑，由香港Praiseplan Ltd. 出版。

願幫助他人的男女售貨員，日出而作，日入而息，掙着最低的薪水，過着一無所成的日子。這些「銷售專家」既不製造或投資於他們銷售的貨品，也不從中獲取利潤。在這方面他們與貨品的關係和消費者與貨品的關係是相同的。然而有一重大分別：買賣一旦結束，消費者即可離去，而銷售者卻得繼續堅守崗位，沉悶度日。伴隨他們的，是店鋪中無休止的輕音樂，或者如果幸運的話，他們可隱秘地聽一下他們自己的「隨身聽」(walkman)。

作為回應必須給予每個人「一把聲音」的社會命令，現在每當被壓迫羣眾的有關事宜被提出時，總是有人發問：「發言的是誰？」諸如此類的問題包括「某某能說話嗎？」、「發言是甚麼意思？」、「誰一直被迫沉默？」等。這些是語言學及敘事學運用於權力範疇的問題。從某方面講，這些問題是基於經典式——也稱為「鄙俗式」——馬克思主義的假設：上層建築（發言）在頂端，經濟基礎（經濟特權）在底部。在此我須申明我對鄙俗馬克思主義並無意見。儘管鄙俗馬克思主義遭受無數攻擊，但它對於經濟在形成社會發言結構中扮演着重要角色這觀點的堅持，至今仍繼續導致着文化批評領域中一些最有力的分析。

可是，「發言的是誰？」這類問題雖然卓有成效地使我們注意到那些經濟成功人士所享受的優先地位，卻對變革現存經濟權力關係無能為力。這是因為此類問題的提出本身已經是一種優先權的形式，它主要為那些站在一旁以慈悲為懷眼光審察世界的人而設。這個問題中不能夠問的問題，正是它自己可以揚聲的條件：這條件就是理論——或者說，最複雜的發言個案——與被壓迫者之間的更基本的不平等。

與人類學者、醫生、動物學專家一樣，理論家們需要

「目標」或「對象」來發展他們的職業。現今一個趨勢，就是人文學科的理論家們去挖掘被壓迫的對象，依據「發言的是誰？」這類問題來建構一個尋咎式的話語(guilt-tripping discourse)，從而為他們自己爭取一種道德／或修辭上的勝利。嚴格地說，我們不僅生活在一個「旅遊理論」或「旅遊理論家」的年代——這是近期一本雜誌的專題<sup>②</sup>——而且也是生活在一個有着便攜壓迫(portable oppressions)和便攜壓迫對象(portable oppressed objects)的年代。我們的科技，包括學術會議的設施、我們用以表述我們所研究的「對象」的視聽輔助手法、還有各種形式的實地採訪和考察，都使得便攜性成為「聲音」的內在部分。便攜性是一種效果遠遠超過會發聲的人類的個體活動能力的機械化產物——雖然它常常為我們的理論活動所忽略。

因此，「發言的是誰？」一問題的難處，就在於它仍然試圖用一種前後一致的敘述語法來理解世界，給每句話一個可界定的（以人類為形式的）主體。因為「發言的是誰？」的重點總是在「誰」，所以這問題其實是一個修辭性的反問，已有了預設的答案，而這些答案卻往往無法如願改變優先權的結構。能夠發言的當然是有權勢的人了——這個預期的答案正是這種問題要煽動起來的反應。

假如我們嘗試另一種問題，使它不集中於發言的行為，不集中於尋找語法上的主語，結果又如何呢？關於壓迫的問題又將如何去探討？這些問題把我們帶回本章的開頭。像香港這

<sup>②</sup> *Inscriptions 5* (1989)。「旅遊理論」是Edward Said的*The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983)一書中一章(pp. 226-47) 的標題。Said用「旅遊理論」來指不同人、不同場合和不同時代之間思想觀念的借用。

類其壓迫具有多樣性和矛盾性質的亞洲城市，我認為應該提問的是：過剩(surplus)的形式是甚麼？過剩如何作為情感上的表達？過剩、情感和壓迫的便攜性有着何種關係？甚麼力量在發揮？我將在當代中文流行音樂範疇裏對這些問題進行探討。

### 集體與混合

任何旨在建構有關當代中文流行音樂話語的人，都需要正視一個事實，就是「話語」的許多語言學含義在這個流行音樂領域裏是行不通的。人們甚至可以說，這種音樂中的許多例子，將渲染式商品化的情感（例如「愛情」）與對資本主義和共產主義的陳腐嘲弄混合在一起，這些例子本身就呈現着一種無能或者拒絕發言和講話的形態。這不僅僅是因為人類畢竟不是單憑其語言就可以界定的動物，還在於不發言本身是一種對政府強橫的、力稱「代表羣眾」的發言功能進行徹底反抗的方式。

當你聽中國大陸青年歌手如崔健的歌曲時，會覺得它們生動、西化，而且還充滿了一種搖滾音樂特有的、強調身體活動感的節拍(physical rhythmic quality)。崔健的音樂，為我們聽音樂時的情緒提出了一個熟悉的問題——身體感官的問題(problem of physicality)。西奧多·阿多諾(Theodor Adorno)曾以嚴肅的衛道口吻警告我們要提防這種身體感官反應：「從音樂產生的身體感官反應……並不是一種自然的狀態——一種擺脫了意識形態的反樸歸真——相反地，它與社會倒退(the retrogression of society)是互為因果的。」<sup>③</sup>「社會倒退」這指責是大

<sup>③</sup> Theodor Adorno, *Philosophy of Modern Music*, trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster (New York: The Seabury Press, 1973), p. 200.

眾文化理論家族裏最能嚇人的家傳法寶。但只有可以被典當來救急的珍寶才是最價錢的。如果某一種音樂所引起的身體感官反應確實是倒退的，我們需要追問為甚麼。

當今中文流行音樂提出了許多類似搖滾音樂在西方所提出的問題。其中首要的問題就是這種音樂對主導文化(dominant culture)的批判功能。凡是思考大眾文化，都會面臨如下這些問題：如果大眾文化提供了有別於主導意識形態的一些實際意識(practical consciousness),<sup>④</sup>存在於它們之中的顛覆與抵制形式會不會最終仍然被主導文化無窮盡地吸收呢？這些形式能夠保持住它們的自主性嗎？當與傳統的馬克思主義社會學密切相關的「階級分類」似乎不再能夠充分標識出階級差異之外的其他文化差別時，我們又如何來對待這些實際意識呢？以美國的流行音樂為例，對於許多評論家而言，這種音樂所提出的問題在於，當階級差別在美國經常是含混不清而非明確劃分時，如何在音樂裏面找出一種真實的反對功能(oppositional function)定位。人們或許會說，正是因為不可能找出一種明顯的階級鬥爭——以及隨之而來的，不可能讓階級鬥爭的觀念本身在社會批評之中取得合法地位——所以才導致阿多諾把美國流行音樂看成是區區麻醉、麻木大眾的東西。在「易聽的」流行音樂裏所反映出來的階級界線的模糊不清，令阿多諾這個頭腦清醒的法蘭克福學派批評家們大感不安。<sup>⑤</sup>另一方面，曾暗含於過去對高雅文化 (high culture) 與大眾文化 (或商品文化) 的劃分之中的階級鬥爭正在消失這事實，卻正是詹明信(Fredric Jameson)爭

<sup>④</sup> Raymond Williams 用「實際意識」一詞來表示人們注意力之外、因而也意味着主導文化絕對控制之外的經驗區域。見 *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1971), p. 125.

辯的論點。<sup>⑥</sup>緊隨詹明信，卡特里拉·歐文 (Katrina Irving) 寫道：「高雅與低俗的對立以及深藏其中的等級觀念被消除了，然而反霸權話語 (counter-hegemonic discourse) 本身可以藉之而得以表達的差異之所也被取消了。」<sup>⑦</sup>

因此，當我們專注於對許多人來說仍是社會批評不可或缺的階級鬥爭分類時，當今中文流行音樂便構成了一個難解的迷團，儘管它與西方流行音樂在許多地方遙相應和。中國是一個「第三世界」國家，但我們在它近期的大眾文化形式中哪兒找到階級鬥爭的表現呢？中國的大眾文化沒有表現出一個「第

(5) Adorno對於大眾文化的立場需要更細緻的討論，我在這裏不能詳述。Thomas Y. Levin就這個題目最近寫了一篇有意思的文章，“For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility,” *October* 55 (Winter 1990): 23–47. (也可參見同期Adorno的文章。) Levin表明，在關於留聲機和唱機唱片的論述中，Adorno 正在形成一個關於機械再生產的思想立場，這一立場，遠超乎一般評論家所想地與Walter Benjamin 的觀點接近。Levin 認為，Adorno 主張「留聲機式的蒙太奇」，又認為他對文化工業和大眾文化商品化的意識形態批判，實際上是與他對機械再生產的辨證解釋的迷戀和招喚密不可分的。(Adorno最先將這種解釋與大批量生產音樂的技術聯繫在一起，隨後也聯繫到電影技術之上。) 然而，Levin 論文的詳盡細節，給我們提供的依然是我們一貫熟悉的Adorno——一個「高雅文化」的推崇者。他之所以被如像唱片這樣的新興技術形式所吸引，是因為它們對他來說是現象事件的一種物化，一種肯定存在而又深藏不露的痕跡或書寫。換而言之，雖然大眾音樂技術有物化和商品化的一面，它卻不無諷刺地給Adorno 提供了一個關於中介書寫／表演的最佳例子，而這種「中介性」則是他一向推崇備至，認為是先進藝術的重要特質。在這種程度上來看（即，有興趣於大眾文化，只是因為它的中介性需要深思，因為深思才能引出批評家／消費者清晰而嚴厲的認辨能力），我認為把 Adorno 視為「精英分子」的流行讀法，即使是毫不在意地，仍然是切中其要害的。

(6) Fredric Jameson, “Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review*, no. 146 (July/August 1984): 55.

(7) Katrina Irving, “Rock Music and the State: Dissonance for Counter-point?” *Cultural Critique*, no. 10 (Fall 1988): 158.

三世界」國家對「階級」迷戀的典型「症狀」來；相反地，它以一種不同的語言來表達「受壓迫」情緒。在音樂領域裏面，我們發現創作者有意識地採用西方的節奏、配器錄製模式、以及分佈法——這種種的話語生產，都是無視階級鬥爭的，我們甚至可以說這無視階級鬥爭正是這種音樂的非西方性。當今中國流行音樂所表現的主題，如同小說、電視和電影所表現出的一樣，可稱為個人主義和民粹派主義——這些主題對於那些一度指望從共產主義中國看到其烏托邦理想的西方馬克思主義者而言都是令人頭疼的，特別因為它們居然在中國大陸官方意識形態仍然是堅定的「共產主義」時就浮現出來。當然，「階級」觀念毫無疑問存在於當今中國流行音樂的顛覆情緒之中，然而它多半不是以鬥爭改革的力量顯現，反而是以一種已被主導文化紀律性地吸收了的陳詞濫調而出現，意會着這種陳詞濫調才是必須鬥爭的對象。這正是因為「階級鬥爭」對於中國人來說不僅僅是一種批判話語，而也是長期以來的官方意識形態和國家文化，貫穿在人們的日常生活之中。（在中國大陸，「鬥爭」是一個及物動詞，是一種由一人直接行諸另一人的舉動。因此在中文裏我們常聽到「鬥某人」這樣的字眼。）

當談到自己無能力應付現實政治時，羅蘭·巴特(Roland Barthes)（在一次訪談裏）說：「這些日子裏，沒有激情的話是不可能被聽到的。要被聽到的話，必須跨過某一個音檻 (decibel threshold)才行。」<sup>⑧</sup> 巴特的講話給我們提供了一種用音樂術語來界定「主導」文化的方法；主導文化不僅要以跨越

(8) Roland Barthes, “Of What Use Is an Intellectual?” *The Grain of the Voice: Interviews 1962–1980*, trans. Linda Coverdale (New York: Hill and Wang, 1985). p. 268.

某一音階為標準，同時還要用它那響亮、甚至是震耳欲聾的音量來拉攏和動員其他文化。如果革命本身是一種音響科技的話，那麼其實施方式就是機械化的、體制化的錄製、重複和擴大。早在一九二八年，中國作家和評論家茅盾就曾使用過音響科技來討論「無產階級文學」，表明以命令式口號建立其活動的新的正統政治的危險性：「我就不能自信做了留聲機吆喝着：『這是出路，往這邊來！』是有甚麼價值並且良心上自安的。我不能使我的小說〔《追求》〕中人有一條出路，就因為我既不願意昧着良心說自己以為不然的話……」<sup>⑨</sup>

中國共產主義過去四十年的歷史，我們可以形容為一段把階級鬥爭作為國家政府官方文化基礎的歷史。「發言的是誰？」這一問題構成了最殘酷的政治審問和政治滅絕的藉口。在逮捕、清算和謀殺過程中，「誰」這個具權勢的位置，也從地主、走資派和走狗那兒轉移到「人民」身上，為「人民」所替代。與民族主義和愛國主義相輔相承、並被政府有計劃地利用了的「人民的聲音」，被看作是成功的階級鬥爭的產物；「人民的聲音」構成了嘹亮樂曲的基調。我們都會想起像《國際歌》、《東方紅》、《沒有共產黨就沒有新中國》等歌曲，以及在正式慶祝活動裏被用來激發愛國情緒的許多其他調子。官方的政府文化支持一種不可抵禦的情緒網絡，這種情緒可以用蘇珊·斯圖瓦特(Susan Stewart)所謂「龐大」一詞來界定：「龐大」式的情緒往往「……出現在公眾歷史和自然歷史的源頭」。<sup>⑩</sup> 龐大式情緒是崇敬、奉獻、紀律和懷舊等的情緒，與

(9) 茅盾，《從牯嶺到東京》，見《茅盾全集》（北京：人民文學，1991），第19卷，英譯陳幼石，*Bulletin for Concerned Asian Scholars* (Jan.–Mar. 1976):40。

它們相對應的歷史是官方的「正史」及其中所宣揚的種種記憶。這種記憶機制，用弗雷德里希·克特勒(Friedrich Kittler)的話來說，是「一種絕對的外在的暴力行為。」<sup>⑪</sup> 在一個歷史上充滿了反帝國主義的鬥爭和內部動亂的「第三世界」國家裏，官方正史所宣揚的記憶，往往是人民如何團結一致，最後成功地建立一個民族國家的共同體……諸如此類的神話。

然而，當今許多中文流行音樂都選擇了一條非常不同的道路。這裏，大眾文化的關鍵並不在於它能否從官方文化裏獲得其自主權——因為官方文化無處不在——而是在於流行音樂如何在官方文化隨時隨意用槍炮和坦克擴大其音量，壓抑其它聲響時，去演奏出不同的音符。哈維爾(Václav Havel)對於一九八九年捷克斯洛伐克獨裁政府垮台之前捷克搖滾音樂所作的評論，非常符合中國的情況：

在我們以前的環境裏，搖滾音樂擔當着一種特殊的社會功能。這一點，可以從文化藝術在我國與在西方發揮着不同作用這事實上去理解。在一個獨裁政府的統治下，政治式的反對功能已被排除了，抵抗不得不尋找另外一些表達渠道；搖滾音樂便是其中之一。這就是為什麼搖滾音樂在這裏的作用，要比在它屬於總體消費的一部分的地方更為重要的原因。<sup>⑫</sup>

在崔健最流行歌曲之一的《新長征路上的搖滾》裏，我

(10) Susan Stewart. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), p. 71.

(11) Friedrich Kittler, "The Mechanized Philosopher", *Looking after Nietzsche*, ed. Laurence A. Rickels (Albany: State University of New York Press, 1990), p. 201.

(12) Stephen Schiff, "Havel's Choice," *Vanity Fair* (August 1991): 158.

們讀到指涉着中共政府創建史上的英雄壯舉的歌詞，這英雄壯舉便是奔向延安的長征。歌詞最後幾行如下：

怎樣說怎樣做才真正是自己  
怎樣歌怎樣唱這心中才得意  
一邊走一邊唱雪山和草地  
一邊走一邊唱領袖毛主席  
噢一二三四五六七

我提起這些歌詞，並非暗示崔健音樂的真理包含在他的歌詞內容之中，而是想表明歌詞與音樂的脫節。這種脫節道出了部分 (the partial) 的重要性。作為一種趨於部分化而非整體化的活動，這種音樂情緒與官方文化的和諧效果是格格不入的。

首先，音樂的「頹廢」和音樂所指涉的主題的「嚴肅性」之間存在着差異。如果不知道音樂的主題的話，我們大概可以像伴隨任何搖滾曲調一樣，隨着崔健的歌曲扭動舞蹈起來；而一旦注意到歌詞，我們就回到了強調情緒意義和情緒深度的莊嚴歷史跟前。這就是為什麼崔健的音樂招到了中國政府官僚們如此深切的痛恨，以至於他在幾年前被北京交響樂團開除了公職，同時被禁止在北京演出。<sup>⑬</sup>中國官方否定他的音樂，是衛道式的，意在強施一種強迫性的文化記憶(obligatory

<sup>⑬</sup> 崔健在緊隨一九八九年天安門屠殺之後的一段時間裏沒有在公開場合露面。然而，在一九九〇年一月，他在中國舉辦了一系列的音樂會，為亞運會籌集資金。在這些音樂會上，他唱了許多他富有爭議性的歌曲，吸引了極多的聽眾。一九九一年六月，在天安門屠殺兩周年紀念日前夕，中國當局再次取消了崔健有份表演的一個北京搖滾音樂會。大約在同一個時期，他在香港露面，參加音樂及演藝界為賑濟華東水災而籌集資金的演出活動。

cultural memory)；在這種記憶裏面，共產主義先輩們的創業事蹟是應該受到尊敬，而不應被作為嬉戲之用的<sup>⑭</sup>——尤其不應被嬉戲玩弄於從資本主義西方輸入的音樂之中。

但是，如果我們仔細閱讀歌詞本身，會發覺這些歌詞——本應是莊嚴歷史得以體面表達的媒介——其實也參與了對傳統的嬉戲玩弄。崔健的歌詞不但沒有抑揚頓挫的歷史深義，而且讀起來簡直是文法不通的語言一樣。即使他的歌詞虛擬出一些「歷史」意象，它們也在用其跳躍和膚淺的特性同傳統的文字與書面文化唱反調。在崔健的音樂裏，作為自一九四九年以來最暢銷的故事之一的長征，變了一個指向遙遠、模糊不清的過去的符號；而毛主席，則只不過是用來押韻的一個名字而已。在反對崔健音樂的過程中，中國當局因而並不是抱住嚴肅歌詞來反對輕率音樂的態度，而是堅持一種既不存在於歌詞也不存在於音樂之中的，對官方歷史的理想化觀念。因此，雖然音樂與歌詞之間存在着符號性的差別，它們也同時在互相支持，共同去肢解並遺忘官方歷史。歌詞因為語義模糊，變成一種聲音，因此參與到音樂之中在創造一種可以稱之為「超越文字」的情緒。

也許有人會認為，這樣把情緒與音樂及音樂所觸發的感官反應聯繫在一起，只會重新引出有關這些術語的許多神話來。人們常常強調，正是由於把音樂同情緒聯繫在一起，才造成了把音樂歸類於非理性化、女性化以及單純追求快感的領

<sup>⑭</sup> 孫慎，中國音樂家協會副主席，公開批評《新長征路上的搖滾》為「誣蔑和歪曲」長征。《亞洲周刊》(1991年4月21日)，第28頁。該雜誌的這一期對香港、台灣、中國大陸和東南亞的搖滾音樂的近期發展作出專題報導。

域。與此同時，在考察一個非西方文化如九十年代的中國文化時，我們注意到的正是這些關於音樂與情緒的觀念的重現。因此，情緒的話語在這裏處於一個有趣的十字路口。我們怎樣去描述一方面抵制着共產主義官方文化的壓迫，另一方面又似乎與努力爭取把音樂從過去的神話模式裏營救出來且與西方音樂理論背道而馳的這種音樂情緒呢？換而言之，我們如何在必須批判一些人把音樂簡化成區區情緒的同時，去理論性地把握「音樂即情緒」這觀點的重要性呢？

情緒的問題似乎是一個過剩的問題(problem of surplus)；過剩的，正是浮游在可以理性地圖示出來的功能以外的東西。眾所周知，音樂一向被概括為一種純粹的形式，一種不指向任何實物的能指。例如，在朱莉亞·克里斯蒂娃 (Julia Kristeva) 看來，在音樂的符號學裏，「雖然音樂是一個由差異構成的系統，但它卻不是一個符號系統。它的組成因素並沒有所指。」對克里斯蒂娃而言，音樂「把我們帶到了符號系統的極限。這是一個差異構成的系統，然而與許多語言結構相反，它並不要表達什麼。」<sup>⑯</sup>正因為這種「空洞的」、超越語言的性質，使可用來暗暗示極限之外的事物，所以音樂最適宜用來理論過剩的問題。我們也許可以說，以音樂力量作為過剩——不能被包容——之物；再以這種過剩來批評正統官方意識形態的束縛，這種做法在當今中文流行音樂中是明顯的。而這種「過剩」就往往是被認作「情緒」的東西。

當然，不管這些情緒是多麼的過剩，它們總是可以被歸

<sup>⑯</sup> Julia Kristeva, *Language-The Unknown: An Initiation into Linguistics*, trans. Anne M. Menke (New York: Columbia University Press, 1989). p. 309; 重點號為原文所加。

納於一些熟悉的敘述方法和目的之內。董文華的《血染的風采》就是一個很好的例子。這首極富感染力的歌曲最先是為參加七十年代末期中越戰爭的中國士兵而唱的。近年出現了由王虹重唱的新版本，這版本受到各地中國人的熱烈歡迎，尤其在一九八九年天安門屠殺前後。其他版本則繼續在一些重大場合，一九九一年夏全球華人社團為中國洪水災難而進行的賑災音樂會和其他集會上，仍然可以聽到。這首歌曲清楚地展示了音樂諧調大眾情緒的力量。從它所發揮的愛國統一作用來看，當今中國的流行音樂也顯然與其他許多類型音樂一樣，有着肯定的傳統與保守功能。

在一篇關於搖滾、快感和權力的論述裏，勞倫斯·格羅斯伯格 (Lawrence Grossberg) 指出，「搖滾音樂表達情感的系統既不能等同於又不能局限於快感的產生。」<sup>⑰</sup>如果情緒與音樂之間確有不可否認的契合，我們必須引用格羅斯伯格的話補充一句，「雖然情感注入不指涉任何事物，然而這不表示情感是先於表達……異議的意識形態混戰之前的一種原始本源（如像里比多概念所暗示的）。反之，情感是一種效果，一條授予權力的電路。」<sup>⑱</sup>情感授予的是何種權力呢？格羅斯伯格在如下的詞語裏暗示：「在搖滾音樂裏，你不是你所沒有聽到的（這並不一定等於你即是你所聽到的）。」<sup>⑲</sup>

「你不是你所沒有聽到的」這一宣言表明了對勞動的一個否定而非肯定的看法，但「否定」的意義傳遞的，則是一個

<sup>⑯</sup> Lawrence Grossberg. "I'd Rather Feel Bad Than Not Feel Anything at All": Rock and Roll, Pleasure and Power," *enclitic* 8.1–2 (Spring/Fall 1984): 101.

<sup>⑰</sup> Grossberg, "I'd Rather Feel Bad," p. 102.

<sup>⑱</sup> Grossberg, "I'd Rather Feel Bad." p. 103.

富有挑戰性的信息：人類勞動是不能被簡化為一個狹隘的政治目標的。在當代中國小說裏，四十多年的共產主義歷史越來越被看成是一種通過「集體」利益的藉口而造成對人類生活自身的異化。在一些作家看來，人們為了掙扎求存，就必須反抗「集體」這個神祕而被客觀化了的他者。<sup>⑯</sup>比方張賢亮頗富爭議的小說《男人的一半是女人》裏的主人公所進行的一場本能性的鬥爭便是如此。這個男人在一個農村勞改場上工作，不時聽到經揚聲器傳來的官方指令。他對體力勞動有以下的看法：他把勞動描述為「入迷」，同時把勞動與必須接受的「任務」作出了分辨：「勞動，是自己的生活，而任務卻是屬於別人的。」<sup>⑰</sup>這種堅持把自己的勞動與具有明確組織目標的公共勞動區分開來，意思並不是要強調「私人」或者私人財產，而是對中國共產主義政權對人們生活進行大規模集體化、對人們的情緒進行強制性整編的一種反抗。與正統的社會主義信仰相反，當今中國的大眾文化裏所含的抗議意義，正是抗議這種把人們生活集體化造成的深刻異化，抗議這種處處要將人類勞動轉化成為「別人」的責任，為集體、國家、人民等等「服務」。

<sup>⑯</sup> 在對黑格爾的大量重讀之中，Slavoj Žižek 用以下句子來描述了由費爾巴哈發展的關於宗教異化／抽離的分析；如果我們將「上帝」改為「集體」，這些句子對共產主義政府的分析也會非常恰當：異化／抽離「意味着人以一個外在的實體的身份來預設、觀察他自己，他自己的創造力；意味着他『投射』，將他內心深處的本質轉換成一個異己的存在（『上帝』）。『上帝』因而是人自己，是人的本質，是中介的創造性運動，也是否定的轉換力量；但這一切都是被人覺得是一種外在性的東西，是一個自身具足的陌生的實體的所屬，與人無關。」*The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p. 225; 重點號為原文所有。Žižek 對共產主義意識形態的理論陷阱的分析，在他的整本書中都可以找到。

<sup>⑰</sup> 張賢亮，《男人的一半是女人》。英譯 Martha Avery (New York: Norton, 1988), p. 61.

的極度抽離現象。在《噪音》一書中，雅克·阿塔利(Jacques Attali)在用下面這些話評論政治經濟學時，提出了類似張賢亮的主人公所提出的觀點：

政治經濟學希望相信，也想使人相信，人類必須重新安排生產組織。政治經濟學認為人類與其勞動的異化／抽離純粹源自私有財產，所以只要鏟除私有財產的生產制度便可解決異化／抽離的問題。但其實問題不止於此，必須再進一步探討。異化及抽離現象其實並不是來自生產和交易，也不是來自私有財產，而是來自所謂「效用」：勞動一旦有了目標、目的，或者一套預先定好的計劃——即使這是生產者自己選擇的——生產者與他所生產的東西就已經異化／抽離了。他成了一種生產工具，而生產本身則是效用和交易的工具，直至一切過程被徹底推毀為止。<sup>⑲</sup>

在上面這段文字裏，我們看到了一種反叛一般對人類勞動的經典模式看法。阿塔利的論點是，「效用」本身並不是勞動原有的、不可分割的一部分，它實際上是異化／抽離的最根本形式，因為它已經是換取其他東西的一種交易。換而言之，「效用」本身已是構建在一個他者、一個集體之上的。<sup>⑳</sup>

當我們對「第三世界」的事情提高警覺時，同時亦必須

<sup>⑲</sup> Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson, afterword by Susan McClary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), pp. 134–35.

<sup>⑳</sup> Jean Baudrillard 的 *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 由 Charles Levin 英譯並撰寫引言(St. Louis: Telos Press, 1981)，仍然是對經典馬克思主義在理解勞動概念時把「效用」賦以理想主義色彩一項有力的批判。

對「效用」問題重新思考。我們通常因為某些東西能對集體發生用處，便認為它是「有用」的。雖然我並不反對這種思考方法，但我認為當在我們談到「第三世界」時，如果要求助於這些強調集體模式的思想，就不得不特別小心。為什麼？這些模式生產出一些關於「第三世界」文化成員的定型的觀點，認為他們唯一的動力就是為他們自己的文化辯護。在這些定型觀點中，「第三世界」民族被當作是沒有個性的、區區是一個集體文化的代表而已，而「效用」主義則常常是與這種定型觀點相輔相承的。我認為，以「效用」主義來對「第三世界」進行道義上支持的敘述，不管「效用」主義說得多麼複雜，都不過是在重複某些忽略這些民族真相的定型概念模式，也抹煞了他們掙扎求存的實況。

就中國而言，我把集體模式視為帝國主義強加於一個「落後」民族的遺產的一部分。像許多處在後帝國主義時代的國家一樣，中國人在二十世紀初要擺脫最終會遭到毀滅命運的唯一選擇就是「走向集體」，生產出一個「民族文化」來。然而這樣一個集體的形成不可能是沒有附帶任何精神症狀的，現在浮現在流行音樂這樣的大眾文化形式之中的正是這些精神症狀。在這種時候，集體式敘述除了讓我們看到中國流行音樂的負面和對某些人而言甚至是虛無主義的一面外，並不能為我們解釋這種音樂所演奏出的種種情緒。崔健對大陸中國人的描述總結了這些反面情緒：他們「有很大的憤怒，但表現不出來。」<sup>㉓</sup>他的許多歌曲，例如《一無所有》、《從頭再來》、《解決》、《投機分子》、《像一把刀子》和《最後一槍》，都以不在乎的、譏諷的、身體感官的、甚至粗暴以及語義含混

<sup>㉓</sup> 《亞洲周刊》(1991年4月21日)，第28頁。

等的方法，有意地擺脫集體主旋律的種種重負。

雖然這些反面的情緒並不能夠在任何一種形式裏單獨捕捉，在這篇論文裏面我想着重強調它們與音樂的聯繫，也稍帶批評在大多數後現代主義文化討論中視覺文化所享有的特權。像其他地方的大眾文化一樣，東亞的大眾文化傾向於重視形象。從明星們的大型音樂會，到青年歌手比賽，到日本式的卡拉OK的「自助」表演，再到亞洲電視上的MTV節目，音樂都與這個地區的迅速科技化(technologizing)緊密相連；然而儘管如此，商業文化卻總是靠醒目的形象來維持，音樂往往是視覺形象的陪伴物而已。即使歌迷們去參加他們最喜愛的歌星的音樂會，人們也會覺得他們主要是去看歌星在舞台上的表演，並非去聽他們唱歌。音樂變成了僅僅一種藉口，而歌手們呢，主要也不是用聲音去演出：他們必須在服裝、舞蹈和雜技方面表現得更富新意。

我們當然可以用視覺形象的角度去研究當代中文流行音樂，但我對它的興趣卻並不在此。形象標明身體，但在音樂裏我們得創造一種不同語言來表達身體感受。這種語言既要觀察身體的存在，但又不能像視覺形象那樣地去標明身體、將身體客觀化。

在這裏，身體的存在是通過阿塔利所謂的「混合」(composition, 也有「創作」之意——譯注)來實現的。這樣，身體就不會因表象效果的大量堆積而總是存在與自身的異化關係之中；反之，它是為自身而存在，為「意義、效用與交易之外的快感」而存在。<sup>㉔</sup>

為了讓身體這種新的存在能夠出現，以前書寫身體的符

<sup>㉔</sup> Attali, *Noise*, p. 137.

碼就必須加以毀滅。在像《新長征路上的搖滾》這樣的歌曲裏，這種毀滅性的感官形態，以一種混合物的形式在我們耳邊響起。「毀滅」性之歌通常是由聲音、樂器、各種舊歌以及從前的警句、諺語和習語混合而成的。當然，假如我們一定要用（我認為是）西方馬克思主義的方法來閱讀，那我們或許會把這種混合視為一種隨意的「多元主義」的形式而置之不理。與此同時，這種混合的結構表明了一種音樂的變異，其中沒有任何一個主題或事件可以壟斷整個音域。這樣，這些歌曲傳達的身體感官形態便從音樂中如碎片般的、不和諧的部件呈現出來。「毀滅」性之歌通常並不刻意把自己區別於噪音。從歌手真實的粗糙嗓音，到「清嗓子」的聲音的插入，從同一首歌曲有不同的、不諧和的音樂背景，到把熟悉的民歌和民間題材改編成極強的電子音樂，我們所聽到的是各種聲音部件之間——差異之間——的相互穿插，相互填塞(plugging)。這種穿插填塞同時廢除了以前的意響符碼的種種分界，使人聲與樂器聲之間、排練與實際表演或錄製之間、傳統音樂形式與當代音樂形式之間的根本區別，也變成了表演和表象的一部分(a part of playing)。

製作人與聽眾之間的區別也不再真正存在了。用阿塔利的話來說，「聽眾就是製作人。」「聽眾即製作人」這觀念將混合之義延伸到音樂之外：

在音樂領域以外，「混合」這一概念對種種以「效用」為名的界分都提示了質疑，包括了勞動者與消費者之間的界線、創造與毀滅之間的區別，以及其他所有社會裏角色的根本分工。創作的意義，就是從樂器和交流工具中獲得樂趣；從活的而非積存的使用時間和交易時間中獲得樂趣。<sup>②9</sup>

在東亞，這種創作形式可以近年十分流行的「卡拉OK」為例。「卡拉OK」是一種既可以在公眾場合（卡拉OK酒吧和俱樂部），也可以在私下（設在家居用的器材）進行的唱歌形式，它打破了傳統的表演與聆聽之間的界線。人們可以從卡拉OK所配的歌集中，選擇他們喜歡的歌曲，然後按照音樂和屏幕上帶有歌詞的形象進行演唱。最有意思的是，一貫以來所謂「好」的表演條件，例如好的嗓音、足夠的訓練和練習，等等，在這裏都不重要了。人體以及人體的發聲功能追隨着機器的聲音和形象，機器讓人覺得自己是個獨創一格的表演者，但其實他卻是一名在表演的聽眾，帶着表演者不該帶的各種「缺點」。人們從表演神話之中解放出來，不再需要有成熟技巧才能當眾唱歌。

在本章餘下的篇幅裏，我將討論混合的兩個具體問題。首先，如果混合是阿塔利所謂的「一種影響整個政治經濟體系的總體變異的表現」，我們如何去理解它呢？第二，阿塔利（在討論John Cage的音樂理論時）曾說：「音樂會在任何可能創造音樂的地方……被任何願意享受音樂的人，以任何方式，創造出來。」這又意味着甚麼？

### 另類聆聽

有好一段時間在香港工作的台灣歌手羅大佑的《侏儒之歌》裏，有這樣的句子：

手兒要拉 手兒握緊  
遠方的巨人招手你要小心

<sup>②9</sup> Attali, *Noise*, p. 135.

風雲的面孔 時代人物  
手拿着槍桿永遠為了人民  
長征的路 坎坷不平  
闖進了天安門就來到北京  
鬥爭的市場 指數迷惑  
革命的教條像股票行情

五千年專制恭請您來肅清 小心  
革別人命的角色被人革命

裏子要抓，面子要緊  
馬克思先生送走幾條人命  
光榮的戰果 同胞的鮮血織成  
偉大的勝利結果獻給人民

五千年歷史恭請您來肅清 可是  
誰又能替您洗清雙手血腥

手兒要拉 手兒握緊  
走近的侏儒笑容你要小心  
後面的面孔 偉大人物  
手拿着槍桿永遠為了人民<sup>㉙</sup>

這支歌再度說明了我提及的其他很多歌都具有的那種音樂性(musicality)與語調性(verbality)分離的特點。「鬥爭的市場指數迷惑／革命的教條像股票行情」是非常精采的一句，將對

<sup>㉙</sup> 羅大佑作詞作曲。

共產主義國度的嘲弄，寓合於革命語言和市場經濟的機智雜揉裏；或者可以說，通過用市場經濟術語重寫革命，把馬克思主義意識形態實踐者的偉大慈悲口號，囊括為中國五千年專制傳統的一部分。

革命和市場這兩種一般來說互不相容的語言，在這樣的碰撞之下，引發出二者都必須徹底修改的必要。這樣的碰撞顯示着，情感的根基並非建於「自然」而是建於科技上。科技的關鍵性，也導致任何衝突都與「第三世界」和「第一世界」衝突不能分割。作為帝國主義衝擊下幸存的非西方世界的一部分，東亞文化對於科技這一集體化的目標別無選擇。在中國大陸，整個國家的科技化，由共產主義革命而達成，民生日常活動也因而被成功地集體管制。而在東亞的其他非共產主義的中國人社會，如台灣、香港和新加坡，科技的成功明顯地表現在生活的複雜模式裏，與商品生產和消費文化密不可分。科技這兩種意義——集體化和商業化——的同時出現，超越劃分「第一世界」和「第三世界」的政治經濟網絡的正統規範，構成了一種獨特的種族性(ethnicity)。

此間出現的情感指向著一種新的種族性的自創，這種種族性與一般把「第三世界」人民的文化定型為「鬥爭」或「抗議」式的非常不同。這種種族創造不能再把「種族」（即非白種）的人簡單地看作被壓迫者。（在西方，我們往往以「發言的是誰？」一類問題，試圖通過給「被壓迫者」一個聲音，以為這樣就「解放」他們，使他們成為受薪階層，可以用「選擇」和「自由」來參與這個勞作的世界一樣。）科技的存在，意味着對含壓迫性而又變幻莫測的官方文化的深刻歷史感知，往往必須通過某些工具而傳達，而這些工具則並不是純淨潔白的——它們是反抗官方文化，也是與官方文化同謀的工具。

在《皇后大道東》（與蔣志光合唱，「音樂工廠」公司一九九一年出品）一曲裏，羅大佑把關於地方政治歷史的知識和記憶變成一種淺易和娛樂性豐富的音樂形式。在林夕寫的歌詞裏，兩種形象並列：香港硬幣上的「女皇」形象代表了香港殖民地的過去和現在；而香港的殖民地未來，則由偉大的「同志」代表，這同志會在香港一切事物上，甚至街名，強加一個「新意思」。對於自己的種族能動性 (ethnic agency)，羅大佑以一種與未知之數及不可知之數作交易的口吻抒寫出來。他把隱藏在這能動性後面的歷史困境描繪成一段夢的軌跡：

一百五十多年來，香港就在被拋棄中成長，在東方與西方的夾縫中妥協求生存。她的歷史就是一段夢的軌跡。……於是這樣的時代終於來臨：一九九〇的年代。住在這裏，我覺得像個掮客一樣，做着一宗歷史與未來之間的最大買賣。而此時此地的香港客，誰又不是呢？誰？……兩點之間最短的距離，不是直線，也不是鬥爭，而是一個夢想……在歷史與未來之間，我們正在夢幻裏，在她的懷抱裏，邁向一個只有她知道的未來。<sup>㉙</sup>

正因為歷史的種種不公正也同時是生存鬥爭的唯一環境，這些不公正時常被間接地提到而不是直接地觸及。崔健和羅大佑的音樂在語義上飽含壓迫感，一如在技術上完全電子化，然而那種壓迫感的深刻程度卻往往是因為壓迫是無形的、暗藏的，所以像只有句法而無明顯意義的語言。<sup>㉚</sup>這種音樂的夢幻特徵和情感不透明性，如美麗而難懂的音符，一方面保留

<sup>㉙</sup> 羅大佑，《皇后大道東》製作手記（音樂工廠，香港，1991）。

着它們隱秘的、故意抽象的質素，作為戰鬥的力量，另一方面卻仍在挑戰我們去明白它們的意義。而中國官方文化的立場，則除了以維護歷史清晰光榮的藉口去鎮壓這種音樂表達的情感之外，還以保衛中國文化的完整性，使其不會過度西化的名義去批評音樂中的電子化技術。<sup>㉛</sup>用音樂的比喻來說，愛國的詞令是無法「關掉」的，因此在許多流行歌曲裏的反話語(counter-discourse)，便只能間接地表達。這種反話語故意地不完整，故意地含混不清，用輕鬆、頹廢的音樂形式，踏着高檔生活方式的節奏，似是把地球上的種種不幸完全遺忘。虛無主義的形式被有意識地用以發揮其削弱作用，營造一個樂觀時刻，重建與政治和國家的關係。

如果你漫步於香港、台北和東亞其他城市的街道上，彳亍於擁擠的店鋪、餐廳、書局、街市、中國茶館及其他公共場所，都不難聽到由經營這些地方的人們播送的這類供娛樂的流行音樂。它給予公眾空間(public sphere)的是一種悠閒的，調節行人的非文字文化，雖然這些行人永遠不會全神貫注地去聽它。流行音樂與無處不是的商業化形象不同之處，在於它是一種邊緣性的存在，一種因科技而來然而卻是無形的，分散注意力的消遣。<sup>㉜</sup>

<sup>㉚</sup> 關於音樂是有句法無符號的語言這概念出自 Barthes 在 Rasch 的結尾提到)。Rasch 出自 *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1985), p. 311.

<sup>㉛</sup> 因此，常規傳媒評說「的是高」舞之類如何造就了「頹廢的」和「西化的」中國青年，等等。

<sup>㉜</sup> 一項關於中國的近日新聞報導指出，中國官僚希望有「不同的聲音但是一種『共同的』語言」。《明報》（溫哥華版，1990年3月27日）。

這種街頭聽法不單是聽覺對視覺的替代。而因為它總是當我們做其他事時在一旁播送，我寧願稱之為「另類聆聽」(listening otherwise)。「另類聆聽」將音樂從傳統意義裏解放出來：音樂並非一種完滿而又無窮無盡的領域，而是領地總是在別處的部分客體。同時，這部分客體又是過剩的；它不可能被簡化為外在的形象裏，也無法靠形象來捕捉。它極度的部分性(excessive partiality)需要另一種不同的理論去理解。<sup>⑩</sup>

### 「隨處可聽」：<sup>⑪</sup>迷你音樂

換言之，我們需要的，是一種聆聽的歷史，這樣我們才會明白到聆聽與環繞聆聽的情感，如何隨着能聆聽的種種儀器而變化。<sup>⑫</sup>一貫以來，聆聽是一項公共的活動。一段音樂要被聽到——即使在最私人的環境裏——總必然有某種公共成份，必然要「播放」。即使音樂因無線電收音機和手提錄放機而變得容易攜帶，這種公共成份仍然持續。但是耳機的發明把這一貫的傳統改變了。耳機使聆聽進入了一個內在化的時代，

<sup>⑩</sup> 店鋪輕音樂——「另類聆聽」的一個最明顯例證——總是因它的效果使界線模糊而受到批評。它那永無終止的播放使人們不可能清晰、專注地去聆聽。不過，如果我們要為傳統上與音樂相聯的理想主義的「無限」觀念尋找一個當代的「表達法」，店鋪輕音樂其實最合適不過——它是一個無限的領域，但這個無限是被世俗化了的。另一方面，大多數理論始終缺乏論述的，並不是店鋪輕音樂如何令人們遲鈍麻木，而是聆聽者如何來操作它。

<sup>⑪</sup> 這是Sony “Discman”在 *Esquire* (January 1990) 作的廣告的最後一句話。

<sup>⑫</sup> 關於如果我們不懂得再生產科技的社會含義，就不會懂得聆聽的當代結構（和它所要求的「記憶」的含義的變遷），參見John Mowitt, “The Sound of Music in the Era of Its Electronic Reproducibility,” in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, ed. Richard Leppert and Susan McClary (New York: Cambridge University Press, 1987) pp. 173–97.

其操作的機械化特徵使因內在化而來的「隱私」(privacy)效果成為可能，不過，通過耳機聽音樂，仍然需要比較巨大而不能移徙的機械。（使用耳機往往因為我們不願打擾其他人，但是我們與其他人仍在同一空間裏。）

真正與過去截然不同的聆聽形式，由「隨身聽」開始。一位批評家這樣描述隨身聽：「那可愛的小東西……一個充滿意義的零……都市策略裏一條不為人注目的細帶，一個遷徙的符號，一種感官組織裏的決定性數碼。」<sup>⑬</sup>雖然我所討論的流行歌曲也許並非有意識地只為了在隨身聽裏播放而作，但是我認為隨身聽的概念——正因它是「現代流浪主義的設備」<sup>⑭</sup>的一部分——其實已經被寫進這些歌曲之中。隨身聽的概念暗示在這些歌曲的製造複合模式裏，與聆聽所涉及的多種進、出開、關的複合模式息息相關。如果音樂是文化衝突與鬥爭所產生的情感的儲藏所，那麼，我們可以說，新的音響科技導致我們只需按一個按扭，便可使這些衝突與鬥爭的效果產生在人體上。我們甚至可以說，在隨身聽（或比它設計更複雜的光碟隨身聽）的時代，人的情感已變得可以隨身攜帶。

如果留聲機或揚聲器是公眾世界的「龐大」歷史能夠產生的主要原因，<sup>⑮</sup>那隨身聽的出現則宣告了歷史上一個微縮音樂(miniaturized music)時代的到來。不過微縮體(miniature)的概念在此只能間接地使用，它主要的用處在於告訴我們有發明另

<sup>⑯</sup> Iain Chambers, “A Miniature History of the Walkman”, *New Formations* 11 (Summer 1990): 1.

<sup>⑰</sup> Chambers. “A Miniature History of the Walkman”, p. 3.

<sup>⑱</sup> 德國納粹黨黨魁希特拉在一九三八年的《德國收音機手冊》裏寫道：「如果沒有揚聲器，我們決不可能佔領德國。」摘自Attali, *Noise*, p. 87.

一種更適於描述音樂的部分性的語言的需要。蘇珊·斯圖瓦特(Susan Stewart)關於微縮體敘事的研究給予了我們所需的幫助。根據斯圖瓦特的意思，微縮體的最重要特徵之一，是其與被微縮的事物的對照。所以微縮體是倚賴視覺(上的分別)而成的：「微縮體是一種文化產物，是人的眼睛作出一系列動作，操縱、參與物質世界的產物。」<sup>③7</sup>微縮體是用顯微鏡的方式，使意義增多和加強的結果：

物質世界能夠開啓自己，揭示一種隱密的存在——揭示一系列動作，因而揭示一種感知範圍之外的敘述和歷史——這是微縮體的一個無休止的白日夢。這是顯微鏡的白日夢：一個關於生命中的生命，意義無休止地演化出意義的白日夢。<sup>③8</sup>

隨身聽音樂因為是從縮減到很小的機械裏播放出來的音樂，所以可算是一種微縮體。不過音樂微縮最重要之處並在於設備的微型，而是在於設備所導致的聆聽革命(revolution in listening)：這種音樂因微縮而躲過別人，而躲藏卻正好令我可以聆聽得更響亮、更大聲。這種並不製造一個與「現實」相符的有形軀體——無論多麼小——的「微縮化」過程，帶來了一種自由。這便是可以對歷史的種種揚聲器裝聾扮啞的自由，儘管「聾啞」本身可能不過是我們科技化的命運的模擬物。當使用隨身聽時，我們並不是回歸到真正的個人或私人的情感裏；相反地，隨身聽的人工性使我們意識到集體刻不容緩的存在，

<sup>③7</sup> Stewart, *On Longing*, p. 55.

<sup>③8</sup> Stewart, *On Longing*, p. 54，強調為原文所加。

就像一個夢遊者一樣，豪不錯漏地召喚我們。然而同時，隨身聽提供給我們的是一個在「我」與世界之間的障礙的可能，使我可以像安睡的人一樣，失蹤在音樂聆聽裏。換言之，隨身聽允許我消失——允許我成為歷史中消失的一部分，讓我可以對歷史說：「我不在那兒，不在你找我的地方。」在隨身聽這類音樂操作者的隱蔽之所，我們發現音樂「在任何可創造音樂的地方，被任何願享受音樂的人創造出來。」這裏，巴特(Barthes)的一句話——「政治不單是說話，還可以是聆聽」<sup>③9</sup>——有了新的含義。聆聽不再只是阿多諾在描述美國流行音樂時所說的那樣，「是一項被動的訓練」；<sup>④0</sup>聆聽還是用它自己的儀器對集體化科術進行的一次「無聲」的蓄意破壞。

作為我們可稱之為「自動播放」的機器，隨身聽在這個任何對於個人主義的強調都會引起公憤的年代，提供了一種自我生產的方法。<sup>④1</sup>令衛道之士特別憤怒的，是隨身聽這種自我生產竟是公開地自閉式的(openly autistic)，旁觀者發現他們自己顯得形單影隻，只有看的份兒。<sup>④2</sup>這一回，窺淫癖揭露不出隱秘：你可盡情地看你想看的，但甚麼也看不見。隨身聽聽者的形象，正如一些最聰明的科學家、藝術家、理論家的形象一

<sup>③9</sup> Barthes, "Of What Use Is an Intellectual?", p. 268.

<sup>④0</sup> Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, trans. E.B. Ashton (New York: Continuum, 1989), p. 30.

<sup>④1</sup> Barthes:「個人主義立場的醜聞……它是一個自黑格爾(Hegel)以來的所有思想和理論的醜聞！任何試圖擺脫集體命令的哲學都是極端不平常的，這種哲學被視為不良商標。」參見“On the Subject of Silence,” *The Grain of the Voice*, p. 311.

<sup>④2</sup> 「隨身聽形象的迷人之處，除了它在公共場合大聲播放的內在秘密（使人好奇究竟戴着隨身聽的人在聽甚麼）之外，還有它在自閉與自動之間的含糊的位置……」Chambers, "A Miniature History of the Walkman," p. 2.

樣，是我們就是以最尖銳的目光也無法洞悉的。（隨身聽讓我們第一次明白到我們的「天才」們其實一直以來都是戴着耳機而生活。）隨身聽的批評者們跟大眾文化的批評者們一樣，被判處於一個外在的位置(position of exteriority)，他們只能從這個位置發出所有無效的道德攻擊。這種外在的位置的觀點不外乎：「看看你自己！看你看起來多愚蠢！」但是自閉的形象擺脫了去觀看、審視和判斷的責任。它的存在並不依賴觀看，尤其不依賴觀看自己。

音樂操作者的活動坦白地說明了「集體」並不一定是一個從遠處被理想化了的「他者」，而是我們自身的庸俗的、機械的、便攜的部分，可放進我們的口袋裏，招喚自如。這種通過集體的「自我」生產不需要口號，只需要AA電池，而且往往在其他也許同樣無足輕重的活動中進行。它用聆聽取代了音樂的寫作，用情感的合成話語拆解了創造的神話。生產的噪音和聲音成了自我製造的成份。沒有了形象和在舞台表演時的身臨現場，甚至歌手們——「歌星」和「偶像」們——也變為被科技外在化了的，但其實是聆聽者「內部發言」(inner speech)的一部分。這樣一來，音樂的情感被脫水、濃縮和裝入膠囊，使能方便攜帶，及以「自助」形式即興放送。

## 殖民者與殖民者之間

### 九十年代香港的後殖民自創\*

#### 一 香港：後殖民的反常體？

大部分關於後殖民政治的討論，現在已變成文化研究者的熟悉課題。這些課題包括：第一，對某個地方擁有權的爭論。這些爭論往往超出地理以外，而包括了政治代表性及民族文化歷史的主權問題。儘管這些「後殖民」的爭議衝突，可以追溯到殖民時代的領土侵略，但它們仍然是南非、以色列、黎巴嫩及約旦等地方的日常生活寫照。第二，是恢復長期被殖民勢力有系統地剝削扭曲的民族文化傳統問題。以印度為例，歷史學家認為印度的歷史有需要擺脫殖民勢力的歷史觀——即是說，從經濟、領土以及意識形態上，印度都要脫離英國的統治<sup>①</sup>。換言之，印度雖然自一九四七年取得獨立，但對印度人來說，對英式殖民主義的「後殖民」鬥爭，依然是當前的文化

\* 本文英文原題為“Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-writing in the 1990s”，發表於*Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 2, No. 2 (Fall 1992): pp. 151–70。中譯：羅童。

① 雲納茲·古罕(Ranajit Guha)的著作在這個問題上最具代表性。「印度有一場戰役，是英國人永遠無法勝的。這場戰役就是對印度過去歷史的挪用。」古罕這樣寫道（「沒有霸權的統治」，頁210）。另見他的《印度人的印度歷史》。對這個問題新近的討論，見查格巴堤(Chakrabarty)。查格巴堤指斥歐洲與歐洲歷史，即使在非歐洲史的著作中，仍然維持着主導的理論典範，這是因為「歐洲帝國主義與第三世界的民族主義聯手達成的：把國家這觀念普世化為最理想的政治結構」（頁19）。

急務。第三，那些曾經是歐洲殖民地而最後取得獨立的國家，所面對的新殖民主義問題。這些前殖民地，許多成為了美國向世界擴張勢力時，被侵略及剝削的目標。我們在這裏特別想到的，是中、南美洲及中東的美國「附庸國」。

東亞雖然有相類似的後殖民問題，但卻不能完全符合上述的類別。這所以令很多一流的殖民主義評論家，對這個題目都保持緘默。我們難以泛論東亞國家（包括中國、日本、韓國及台灣），原因有好幾個。除了台灣曾受荷蘭及日本佔領，而目前又受中國國民黨政府統治外，沒有一個東亞國家曾長期被舊歐洲殖民勢力所佔據。（從這方面看，這些國家與它們的東南亞鄰國有所不同。東南亞國家，包括越南、柬埔寨、寮國、泰國、緬甸、印度尼西亞、馬來西亞、新加坡、文萊及菲律賓，全部都曾經受法國、英國、荷蘭、西班牙或美國所統治。）其次，即使這些東亞國家曾被外國勢力佔領，它們絕大部分仍保持着本身的語言，用以書寫及作歷史記載，保存着不容易被西方取代的文化傳統。過去二十年來，東亞地區的一些國家及城市——特別是南韓、台灣、香港及新加坡——經濟發展迅速，令它們難以與第三世界的非洲貧窮國並列。

此外，共產主義在中國、韓國以至越南的歷史，令那些在西方自由世界以傳統馬克思主義作為基礎論據的殖民主義和新殖民主義評論者，相當尷尬。東亞文化中的帝國主義行為，就令問題更複雜了：日本在二次世界大戰前後所進行的領土及經濟侵略、曾被認為第三世界領袖的中國，對蒙古、台灣及西藏，一樣施行霸權式的政策。這些事例都讓典型的「東／西」、「被殖民／殖民者」的二元對立想法，變得過於隨便而無效。還有香港與澳門，這兩塊分別是英國及葡萄牙的殖民地，也是歐洲帝國主義全盛期後所剩餘的最後基地。當然，這

兩塊地方由於小的關係，難以引人注意；在大部分的後殖民討論中，完全被忽略。<sup>②</sup>

理論上說，是「後殖民」(postcolonial)一詞英文中的前綴詞「後」(post)字，引起了不少詮釋上的混淆。「後」通常有兩種解釋。兩種解釋並沒有互相排斥，而都是與時間有關的。它們是「曾經經歷」(having gone through)和「以後」(after)。一大堆問題卻從這兩個相關的解釋中產生出來：如果一個後殖民文化是指它曾經經歷過殖民主義，這是否意味殖民主義已經不是其生活中的一部分呢？如果我們肯定地說領土侵略式的殖民主義已經完結，現在已成為歷史陳蹟，那又如何去討論殖民主義的意識形態遺產及其文化影響呢？「後殖民」裏的「後」究竟只是指一個順序的時間，還是包含了一個非直線的時間觀念呢？這個非直線但卻恒久不變的時間，儘管歷史事件技術上已經終結，但卻要透過事件遺留下來的破壞性影響，才可以被徹底地理解。<sup>③</sup>

在這一章中，我將以台灣和香港的流行樂作曲家羅大佑的作品，來探討上述的問題。我的目的，是要辯論香港所面對的問題，即使在目前不受外間注意，卻與當前的後殖民論爭有密切的關係。最關鍵的，是香港在英國殖民主義完結之後將不

<sup>②</sup> 要特別提到的是，許多西方人根本搞不清或甚至不知道香港與澳門的殖民地地位。很多香港人都有被歐洲人及美國人當成是從「中國」來的經驗。最近有報章報導，一名在澳門出生的遊客在法國被拘捕，原因是懷疑他偽造旅行證件。這個澳門旅客在從瑞士到法國的火車上被法國海關官員搜查並質問：「你這個中國人怎麼會拿着葡國護照？」這位旅客要到澳門政府發出了他的出身證明書之後才被釋放，但法國官員仍然繼續扣留他的護照，他必須要到巴黎的葡國領事館才可以取回。見《信報》。

會得到領土主權上的獨立。原因是香港大部分土地（九龍半島及新界）都是英國在十九世紀中葉，從中國那邊「租借」過來的，當九十九年的租約期在一九九七年屆滿時，香港便要「交還」於中國。因此，儘管香港作為殖民地的困境，與其他前殖民地相似，但香港卻沒有獨立地位的展望。處於英國與中國之間，香港的後殖民境況具有雙重的不可能性——香港將不可能屈服於中國民族主義／本土主義的再度君臨，正如它過去不可能屈服於英國殖民主義一樣。

由於這樣的緣故，香港的「後殖民」現實並沒有恢復「本土」文化這個可能性的幻象，儘管這種「原本化」幻象在世界各地曾被殖民的國家中，始終仍是反殖民抗爭的重大支柱。相反地，香港的問題在殖民歷史中可算是聞所未聞的，它要我們想到：應該如何去討論一個被逼回歸「祖國」的後殖民地區？特別因為這個「祖國」與以前的殖民者是同樣地施行帝

(3) 近來關於「後殖民」含意的討論，見於艾皮亞(Appiah)的著作。我同意艾皮亞的某些觀點，卻不同意他的理據，我認為是觀念主義(idealism)了。我以為艾皮亞的論點可以分為兩項：一、艾皮亞跟隨李奧塔(Jean-François Lyotard)，把後現代主義的「後」定義為一個「空間的開闢」，是對現代主義式後設敘述(meta-narrative)的專橫，作出一種超越及劃清界線的姿勢。理想地說，對艾皮亞而言，後殖民的「後」與這種後現代應該是一樣的。因此，艾皮亞把「後殖民」分為好與壞兩種。好的或他所說的「恰當的後殖民」，應該是「遠離」或「超越」殖民主義的（頁348）。然而，「後殖民性」也製造了一種情況，讓他所謂的「買辦知識份子」生產一些諸如「新傳統」的文類，專供西方讀者閱讀。艾皮亞認為，這種屬於知識份子的後殖民是壞的一種，因為它仍然是殖民時代的產物。二、儘管在整篇文章裏，艾皮亞為李奧塔所定義的後現代主義鼓掌叫好，但他對後現代主義與民族主義的關係卻模稜兩可。所以，當一些非洲作家（以一種艾皮亞讚許的後現代式態度）挑戰國家論述的合法性時，艾皮亞卻批評他們把後殖民變成一種「悲觀的境況」（頁353）。換言之，因為這些作家拒絕民族主義，艾皮亞便認為他們製造的是一種壞的，遠離了他覺得恰當的後殖民主義。

國主義政策的？這是否意味着香港在殖民主義歷史中就是一個反常的例子？又或者，在即將「歸還」中國的前夕，香港這例子正好具體地突出和強調了在其他後殖民文化中，因為民族尊嚴而一向被壓制着的「血統」或「根源」(origins)這問題？

## 二 後殖民的自創：本土主義還是後現代主義？

自然而然，後殖民問題與文化生產——特別是普及文化生產——有一定的關係。像在東歐及其他地方一樣，香港，台灣及大陸的搖滾音樂與其他流行音樂逐漸吸引文化評論者的注意。然而，雖然不少論者指出了流行音樂的潛在保守性質，但他們卻很少停下來討論這種保守性質究竟達到了甚麼目的。在東亞的中國人社會裏，流行音樂扮演着相當重要的角色，例如一九八九的天安門示威集會，以及後來（在香港、台灣和其他地方舉行）的抗議北京政府暴力鎮壓民運的大型活動中，流行音樂都具有團結愛國情緒的凝聚力。在八九之後，經常聽到及被演繹的歌曲，有《龍的傳人》和《血染的風采》等。<sup>④</sup>許多當代中文流行音樂的顯著特色，是歌辭中帶有懷舊懷鄉的特質。雖然大部分的流行歌都是在城市中製作，為那些擁有電子設備（如錄音機、鐳射唱片機、Walkman、Discman及卡拉OK）的消費者提供娛樂，但這些歌曲的旋律卻常常暗喻着中國文化的神秘鄉土源頭。這在這些歌曲的名字裏便可見一斑：《黃土高坡》、《黃河頌》、《爸爸的草鞋》、《長城謠》等。正當中國的都市文化像其他非西方的都市文化般，處處充

(4) 《龍的傳人》由侯德建作曲及填詞。《血染的風采》在七十年代中越戰爭時先由董文華主唱。但自六四天安門事件後，普及的版本卻由王虹主唱。

斥着「傳統」與「西方」價值觀緊張衝突；又正當西藏、台灣及香港這些地區要求以本身的歷史及社會特色，擁有自治的權利，而不願屈從於北京政權時，中國的流行音樂，卻像當代中國電影一樣，大量地生產着虛構的鄉土形象，藉以延續一個「民族」五千年「不斷的」傳統這個幻覺。<sup>⑤</sup>這種對傳統的援引，使我們對過去歷史產生了莊重敬仰的感覺。無論中國人以往受過多少苦痛，像《我是中國人》及《中華民族》等這些歌曲卻要我們相信，民族感是絕對以團結羣眾，給他們帶來希望的。<sup>⑥</sup>

無可避免地傾向於本土主義，作為對西方殖民文化統治的一種反抗形式——這是非西方世界的人民所要面對的第一個後殖民的窘境。例如，在《印度人的印度歷史》裏，雲納茲·古罕(Ranajit Guha)深感人心地討論到印度人有需要恢復他們撰寫本身歷史的權利，藉以消除深植於英國殖民主義之中的印度寫作的惡習。恢復所謂「被殖民者」的自我記載、創造及構築的力量，成了後殖民境況中的一個首要及必然的任務。然而，為香港撰寫歷史，我卻認為不可能依循古罕的想法而達到與他同樣的結論。雖然抗衡英式帝國主義，也許是印度和香港的相同目標，但這種自我記載、創造及構築——古罕所說的

(5) 我們必須要注意到的，是這種音樂在中、港、台三地都有製作，也同樣大受歡迎。換言之，我不是說另一類文化生產模式的建立，可以純粹建基於地區的差別上。關於香港懷舊文化的更直接討論，見本書另一章《愛情信物》。

(6) 「值得注意的是這種身份認同已經被國民內在化了，彷彿是根植於內心，是本身內在性格的表達。這正是民族文化動人之處。它不必用強逼手段強逼人去認同祖國，因為它已成了人民生活的一部分」(Jusdanis 81–82)。朱士丹尼斯所形容的是現代的希臘民族主義，但也適用於中國民族主義的描述上。

「印度人的印度歷史」——對香港來說則充滿了困難和矛盾。事實上，假如自我記載、創造及構築目的是要重獲過往被奪取了的權利，那麼香港的非殖民地化，便是中國的自我記載、創造及構築的一部分。然而，從香港人的觀點來看，中國的自創卻肯定不是香港的自創；中國重獲擁有香港的權利，並不等於香港重獲本身的文化自主權。就以語言為例：甚麼叫做以香港本身的語言去寫香港呢？如果這種語言不是英語，那它也不是標準漢語（國語／普通話），而將會是日常實際生活中的一種「粗俗」語言——混合了粵語、破碎的英語及中文書面語的一種說起來充滿了諧謔與尖酸的語言。香港要自創的種種困難與矛盾，著名的香港作家及評論家梁秉鈞說得最貼切：

香港的身份比其他地方的身份都要複雜……香港人相對於外國人當然是中國人，但相對於來自內地或台灣的中國人，又好像帶一點外國的影響。他可能是四九年後來港的，對於原來在本地出生的人，他當然是「外來」或「南來」了；但對於七、八十年代南來的，他又已經是「本地」了。他可能會說英語或普通話，但那到底不是自小熟習的言語，他最熟悉的粵語，卻不方便使用於書寫；他唸書時背誦古文，到社會工作卻得熟悉商業信札的格式、廣告文字的諧謔與簡略，這種文字上的混雜不純也是文化身份的一個縮影。（梁秉鈞，頁16–17）

由於這個原因，香港所呈現的其實是一個非常要緊的問題，這就是在一個所謂「本土」文化之中出現的主導與次主導之間的鬥爭。（這個問題卻極少在後殖民的論爭中受到注意。）。要爭取屬於「本土人士」的歷史撰寫的自主權，讓他們曾被剝奪的過去歷史，可以重新在本土語言之中再現，我們

得同時承認：一、過去歷史的不純正，二、本土語言的變化。尤其後者，因為語言不僅是知識階層日常使用，也是文盲人士日常使用的，所以必然是不純粹和多元化的；語言不僅是屬於文化上的主導者，也是屬於文化的邊緣人的。雖然我十分尊敬古罕的論述，但我認為他鼓吹後殖民的本土歷史學的主要問題，是基於英國對印度來說是一個「外來的」殖民者這個歷史事實。英國殖民者的存在，意味着內部與外來的認知分野可以清晰地維持，而「本土文化作為一種反抗」的論點也可以毫無問題地成立。不過，就印度而言，不同種族的語言和文化的鬥爭歷史，卻因此而被淹沒及犧牲掉了。<sup>⑦</sup> 狄柏斯·查格巴堤(Dipesh Chakrabarty)正好關注這個問題。他認為「把『歐洲』地域化的方案」(the project of provincializing 'Europe')——這是一個解構歐洲歷史霸權性的重要方案——「不應該是一個民族主義、本土主義或返祖性質的方案……在拆解『歐洲』的同時，也無可避免地要質疑『印度』這個觀念」（頁21，黑體重點為筆者所加）。同樣地，在香港問題上，於拆解「英國」的同時，也要質詢「中國」這個觀念。儘管香港與印度同是面對英國統治的困局，但香港卻不能光透過中國民族／中國本土文化去維護本身的自主性，而不損害或放棄香港特有的歷史。同時，香港文化一直以來被中國大陸貶為過份西化，以至不是真正的中國文化。香港要自我建構身份、要書寫本身的歷史，除

<sup>⑦</sup> 古罕的分析，大部分基於孟加拉(Bengal)的材料。見他的《孟加拉的資產規則》及《印度人的印度歷史》。我們要注意英國並不是印度歷史上的唯一的外國殖民者。從十六世紀至十九世紀中葉統治印度大部分領土的蒙古皇朝(Moghul或中譯作莫卧兒皇朝)，也是種族與宗教上的外來者（莫卧兒人種包括土耳其、波斯、阿富汗，宗教則是回教）。

了必須要擺脫英國外，也要擺脫中國歷史觀的成規，超越「本土人士對抗外國殖民者」這個過份簡化的對立典範。香港第一樣要從「本土文化」內部對抗的，是絕對全面化的中國民族主義觀點。

我們都知道，民族這個觀念，往往是主導文化工具，藉以維持既得利益，令無權力者無法取得權力，並使本身的統治權長期合理化及合法化。在二十世紀，用民族這個口號來發揮政治力量，已被納粹主義及法西斯主義充分證明。<sup>⑧</sup> 與這個政治口號難捨難離的，是對種種模糊的根源的懷舊情緒。那些沒有這種懷舊尋根心態的，都被認為是「不愛國」的叛徒。這就是中國大陸如何為香港「撰寫」或定位的慣技。假如香港的後殖民境況同時意味着某一種自由（從「民族」文化的制肘中解放出來）及某一種危險（因為一切也變得有可能），這其實也是為甚麼大部分中國大陸人不屑地把香港視為頹廢腐敗、矯揉造作、充滿污染的象徵的原因。特別是對照於北京及南京等被敬重為中國歷史中心的「正統」中國城市。文化一旦被劃分為中心與邊緣對立時，我們就聽到不少爛熟的，高舉中原文化為重要任務的主流意見。這種意見與「中心主義」(centrism)相去不遠，常有失落、悲痛、仇外和渴望民族自強等的感情伴隨左右。正因為中心是一個脆弱的建築，任何不與這種中心主義一致的文化，都被詆譖為一種威脅或恐嚇。

然而，對中心主義或大中原主義的批判，並不等於天真地贊同後現代主義眾多的典型觀念，如「混雜」(hybridity)、「多樣性」(diversity)及「多元主義」(pluralism)等。這是今日的

<sup>⑧</sup> 關於東亞民族的歷史論述，見Harootunian的著作。

後殖民境況的人民所面臨的另一窘境。後現代主義這些觀念往往被看作對主導及壓制的一體化文化現象的另類解放 [我們可以在以上名單裏，加上更多其他流行的概念，如「眾聲喧鬧」(heteroglossia)、「對話」(dialogism)、「異質性」(heterogeneity)、「多重性」(multiplicity)等等]。正如那些鼓吹本土主義的人一樣，鼓吹後現代混雜性的人（我就此姑且稱他們做『後現代混雜派』(postmodern hybridites)吧）典型地渾忘了被殖民文化中重要的現實部分。當民族主義者故意不提民族根源的不純粹性質時，「後現代混雜派」卻傾向於輕輕帶過殖民主義對被殖民者的後遺惡果，漠視即使在殖民地獨立之後仍然長期存在的普遍貧窮、依賴性與積弱等現象。<sup>⑨</sup>對於「後現代混雜派」來說，「後殖民」這個字眼，實質上與「世界性」或「國際性」沒有任何分別。一個我認識的這類評論家曾經說，整個世界現在都是後殖民了。因為，他解釋說，每一個國家都曾經經歷過殖民的歷史，無論它曾是殖民者，或是被殖民者。這個油滑的「或者」正說明了這種思想的野蠻暴力性，它把殖民者與被殖民者的身份，說成可以自由選擇的一樣，又把兩者的分別，說成不過是相對的。在「後現代混雜派」看來，英國、加拿大和澳洲與孟加拉、香港和越南是沒有甚麼分別的。當然，後現代混雜派的論述最大的誘惑性是，抹平了過去的不公義現

⑨ 「被殖民的經驗，對世界上不少地區及民族來說，並不是一件簡單的事。意譯Fanon的說話，當最後一個白人警察離去及歐洲的國旗落下時，被殖民受制、依賴、附庸於西方的經驗卻並未終結。曾經被殖民統治，是註定長期擺脫不了可怕的不公平結果的，特別是在國家獨立以後。貧窮、依賴、沒有發展、權力腐化等種種病態，當然再加上戰爭、文化程度、經濟發展等顯著影響：這些混合的因素令曾受殖民統治的人民，停留在過去歷史的受害者身份，儘管他們一定程度上取得了自由」(Said 207)。

實，只管吸引人去參與這個全球資本主義的權力世界。因為無論我們是否願意參與，我們其實已受這全球資本主義的力量所支配，而正因為這個力量是無可阻擋（這正是「力量」的意義），再強調及列舉過去的不公義現實，便變得沉悶乏味、再無必要了。「後現代混雜派」不再談論「後殖民」中的「殖民」，取而代之，他們的重點在於「後」——嚴格意義上的「以後」和「終結」(over with)。此外，因為所有理論上的「後」都可以被看作是一樣的，「後殖民」就很容易被解釋為「後現代」的同義辭了。像在香港這個空間裏，後現代混雜派就會集中批評中國的民族主義（即所謂「民族的保守主義」），而不會批判英國的殖民主義（因為它等同「國際的開放性」）。他們既渾忘也混淆了現代中國民族主義冒起，是作為對過去幾個世紀西方帝國主義侵略的一種回應這複雜歷史。

近年來，香港的文化工作者（包括作家、專欄作家、歌手、戲劇界、設計家等）對描繪他們獨特經驗裏的歷史，愈來愈感興趣。然而，香港最獨特的，正是一種處於夾縫的特性，以及對不純粹的根源或對根源本身不純粹性質的一種自覺。香港的後殖民境況顯示了本土主義與後現代主義兩者的不足。這種特性，彰顯了香港的「中國人」自我意識，也突出了它與其他中國城市的不同。因為作為一個殖民地，香港的日常生活與發展一早已被看成是「腐朽」的，所以香港對文化純潔性沒有幻想，也不會對可能被「平反」而感到興奮。這個後殖民的城市知道自己是個雜種和孤兒。正如羅大佑說，香港「在被遺棄中成長，在東方與西方的夾縫中妥協求生存。」<sup>⑩</sup>香港不會以

⑩ 羅大佑，《皇后大道東》製作人的話。

延續的純民族文化為自傲；反之，它的文化生產往往是一種特殊的協商。在這個協商之中，它要穿梭周旋於中、英這兩個侵略者之間，努力尋找自我的空間，而不要淪為英國殖民主義或中國權威主義的區區玩偶。<sup>⑪</sup>

我以香港作為討論後殖民城市的目的，是要說明在殖民者與主導的民族文化之間，存在着一個第三空間。儘管對抗殖民者仍然是當前急務，這個空間也不會淪為純粹民族主義的基地。理解這個第三空間的關鍵主要是兩個問題：第一，作為一個殖民地，香港不就是中國的未來都市生活的範例嗎？如果我們接受只有在後殖民時代中，中國城市的現代性（正如其他非西方城市的現代性一樣）才能最明確地被界定這個說法，那麼香港在過去一百五十年間，其實已經走在「中國」意識裏的「中國」現代化最前線了。而現代性與後殖民關係密切(modernity-as-postcoloniality)這個現實，在中國大陸卻一直被「鄉土」、「民族」這些幻象所壓抑。因為歷史背景與別不同，香港一直在扮演着後殖民意識醒覺及其曖昧性的模範。這種意識醒覺到現在才在（國內及海外的）中國知識分子言論及一些已發展的大陸城市中浮現，雖然後者大部分依然對「西方」無知地着迷。正如梁秉鈞所說：「大陸現在面對的問題正是香港五十年代面對的問題。」《香港電影》。第二，正當中國大陸的都市文化發展使國家政府日漸減少對各主要都市的干預時，香港卻正在面對同一個政府的侵佔壓逼。這意味着香港必須建立自主性與獨立社會的觀念，來維持本身的繁榮發展。我認為，這種觀念可以在羅大佑的作品中找到。羅大佑的作品並不服膺

<sup>⑪</sup> 這是羅貴祥的論點。

於以法西斯手段玩弄民族意識的大陸政府。相反地，他的作品引起了我們對一些社會及政治問題的關注，而這些問題的迫切性又往往是超越國界的。

### 三 羅大佑的歌曲

以下我以一個特意地對抗中國民族主義，而又抗拒後現代混雜派天真無知的觀點，去分析羅大佑的音樂。<sup>⑫</sup> 羅大佑的背景，大概不少讀者已經知道。他是從台灣來香港發展，棄醫而從事歌曲創作及演唱的文化工作者。從他的作品中我們找到不少值得討論的課題，包括：後殖民境況如何構造城市生活的現代性？我們如何去理解流行音樂中的廢物美學？在這些被當作是垃圾的流行曲之中，我們可以搜集到怎麼樣的另類或抗衡的社會觀念？

羅大佑的歌常常是關於城市的。在最明顯的層次上，這些歌往往諷刺性地針對污染、罪案、交通擠塞等所有城市都面對的問題，不管他是特別提及「台北」、「高雄」、「香港」及「北京」這些名字。然而，羅大佑的歌有趣的地方不單是在內容，也是在形式上的。他對城市的敏感源自他歌曲中的特有的種種拼貼、片斷以及破碎的段落，既沿用過去的文化形式，又同時有所轉移。我最喜愛的例子是《之乎者也》，一首完全無法翻譯而表面上也不是關於城市的歌。對不懂中文的聽眾來說，這首歌不過是有一個容易上口的調子和副歌。然而，對那些懂中文的人而言，這首歌卻帶來了熟悉感，因為它援引了古

<sup>⑫</sup> 請讀者同時參考本書另一章《另類聆聽，迷你音樂》。由於我已在這一章中討論過羅大佑作品的音樂效果及聽眾反應環境的問題，我在此不再重複，而集中在他作品的語言問題上。

典文學的語助詞。之、乎、者、也是中國古文中四個最常用的字眼，儘管四個字的個別意義要取決於文章的上文下理，但四個字拼合一起，卻使人聯想到「子曰」或「引經據典」的莊嚴氣氛。而羅大佑的用法卻是出人意表的：他以這四個字中的每一個字作為意義清楚獨立的一行。之、乎、者、也四字組成了歌曲的結構或變成副歌，而整首歌的構成則介乎有意義與胡鬧嬉戲之間，令那些衛道之士必然大搖其頭。

羅大佑作弄古典語言的特色，與中港台不少創作者的反叛精神互相呼應，但他不同的地方，是文字在他的歌裏不僅是以聲音示意為主導的符號。這一點他與大陸搖滾歌手，比方說崔健，分別很大。崔健的歌辭很多時只是音樂的「借口」；他的調子生動，但文辭則不合文法和沒有意義。崔健對大陸官方文化的批判，仍然保留着自五四時代以來中國青年那種打倒一切傳統觀念的情緒，要宣告「意義」的死亡。在新意義出現之前，示意作用變為純粹是感官性的生產，以聲音、拍子、敲擊、沙啞的嗓子及電子重金屬音樂等形式出現。這種純感官作用的生產形式的背面是對一切絕望——不單只對主流文化，也包括對現代中國不斷改革變更的徒勞，表示徹底的失望。

羅大佑對音樂的應用，卻非常不同。文字在他的歌裏仍然是有用的。他的歌辭依然保留着舊式文字或書籍文化的遺跡，儘管形式破碎，但還是表示着一種必需從文字中衍生的識見。如果城市一貫是文字文化的中心，那麼羅大佑的歌之所以富創造性，是因為他不斷強調城市與文字文化或識見的關係。我們很難想像他是一個沒有城市或在城市以外的藝術工作者。假如中國的搖滾音樂已經刻意破壞了我們對文字／文本文化的聯繫，羅大佑的歌曲中卻找不到同類的破壞性。文革以後，中國大陸的文化生產表達失落挫敗感的方法，常常見於對語言文

化的嘲弄與奚落上（我們或許可以說，這是對書寫文字歷來在中國文化中所享有的壟斷式特權的一種揶揄反叛），但在羅大佑的歌裏，我們卻看到他試圖重建文字文化的形式：一種仍然屬於語言文化而又已經現代化及科技化了的、可以理解的形式。如果舊式的中國書籍文化在後殖民時代已變成一片頽垣敗瓦(ruin)，它同時也像一堆神秘符號(rune)，等待新的詮釋和注意。羅大佑的歌辭，只能出自一個熟讀詩書，而不忍摧毀、寧願重組及重構典籍的人之手。<sup>⑯</sup>試看《現象七十二變》裏那些滿載意義的歌辭：

黃花崗有七十二個烈士  
孔老夫子有七十二個弟子  
孫悟空的魔法七十二變  
我們又等到民國七十二年……

眼看着高樓蓋得越來越高  
我們的人情味卻越來越薄  
朋友之間越來越有禮貌  
只因為大家見面越來越少  
蘋果價錢賣得沒以前高  
或許現在味道變得不好  
就像彩色的電視變得更加花俏  
能辨別黑白的人愈來愈少

這首歌的逆發力與崔健極為男性的破壞性有很大的差

<sup>⑯</sup> 羅大佑一些作品的歌詞由別人所作。與他經常合作的填詞人是林夕。

異。這首歌穿梭於不同的文類與學科之間，從主流的歷史記述（黃花崗七十二烈士的犧牲最後導致一九一一年辛亥革命的勝利），到孔子門徒、到孫悟空傳奇、到科技與社會學（汽車及現代都市的高樓大廈），以至到哲學（對都市人際關係疏離的觀察）。強烈的不是被敘述的內容，而是結構的流動性。在數秒之間，我們目睹參差錯落的事物出人意表的並置。這種電光剎那的並置方法，在熟悉的知識裏製造新的關係，要求一種對現代性從未有過的詮釋。

在《馬克思主義與文學》一書裏，雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)提出了對文化的一個理念。他認為文化可分為「主導的、剩餘的和崛起中的」(dominant, residual, and the emergent)。剩餘的與崛起中的文化固然具有可以被主導文化併吞的元素，但威廉斯的主要論點，是這些文化其實代表了主導文人以外或與主導文化對抗的經驗和實踐。剩餘文化是指那些「往日有效地建立的」意義與價值觀，而「在文化進程中仍積極地在今天扮演着一個有影響力的元素」（頁122）。而威廉斯強調與主導及剩餘都不同的崛起中的文化，卻「永遠不單只是一個即時的實踐；它的關鍵是在尋找新形式或改變形式」（頁126）。羅大佑的歌採用古典文本、常用語、詩、民歌及流行的浪漫題材，<sup>⑯</sup> 分享着熟悉的民族文化延續的剩餘，這種剩餘性是每一個文化工作者必須接受的。他的歌辭告訴我們：無論我們喜歡或不喜歡，熟悉的民族文化都會存在，像那些反覆奏着的調子，在我們開始懂事之前，已經支配着我們的意識。然而同時，羅大佑收集這些剩餘文化的碎片，不單在保存，也在進行

<sup>⑯</sup> 很多羅大佑歌曲的名稱是取自中國古典詩詞或通俗小說，如《彈唱詞（別後）》、《將酒進》及《海上花》電影同名主題曲。

重組。一個顯著的例子，是新疆民歌《青春舞曲》。羅大佑把它重新編排為不同版本，因應着不同的社會探索。<sup>⑯</sup> 不停地建構，不停地瓦解——這過程成了他音樂中最首要的活動，造就了民歌調子與電子音樂的匯合，中國素材與西方科技的匯合。在這個意義上，羅大佑的作品有力地展現了威廉斯所說的崛起中的文化實踐。

所謂崛起中的不僅是後殖民境況內所恢復的「本土」民族歷史，而也是對傳統觀念、帝國主義、「民族文化」及其不同的「本土」變奏的意識形態剩餘，一個有意識的質疑。就羅大佑所處身的環境來說，他偶然對傳統觀念作出策略上的屈從，是可以理解的。正因為中國民族觀念不僅是剩餘的文化，而是主導和霸權的文化，羅大佑那種崛起中的作品絕不會容易地被承認及肯定。正如威廉斯所說：「我們不斷地觀察到的是一個『前崛起』(pre-emergence)，一種充滿動力和逼切感，卻未被充分表達的東西，而不是一個清楚有名目的崛起文化」（頁126）。我們要留心觀察的，是羅大佑創作裏崛起中的意象如何有力地表達了後殖民城市混雜不純的本源。

羅大佑的歌辭既富音樂感，亦具語言化。因此他不但可以被聆聽，也可以被閱讀，這是他的歌不局限在音樂上的詮釋之原因。但這並不表示他把語言置於音樂之上，而是他的作品呈現了「中介符號性」(intersemiotic) 的特質——介乎不同的符號系統之間、介乎語言文字與音樂樂譜之間、介乎閱讀與聆聽之間。我們可以這樣說：崔健的歌從語言過渡到音樂，為求更「純粹」的音響而拋棄了語言性，但羅大佑的作品特質，卻充

<sup>⑯</sup> 見羅大佑《青春舞曲》及《青春舞曲2000》的歌辭。

分表現了二十世紀末香港城市生活的中介符號性現實。

在這種城市生活裏，一切生產模式（包括工業、商業和經濟）由另一個生產模式——符號——所支配。符號生產模式是既表面又抽象的，它只引發意義，卻不把意義具體化。譬如，很多香港語言表達形式的簡約、雜亂與變幻性，已經成為閱讀過去（中文）或外來語言（英文）的符碼(codes)，但同時我們也可以說，過去與外來這些時間與空間上的他者，現在已簡化為符碼的形式：悠長的民族歷史與豐富的外國語言已變成遊戲性的、秘密的、和寓言性的符號。這些符號表達為熟悉的辭句，但它們可能就只是片斷的辭句，不再屬於完全連貫的句法或文理；它們現在的全副作用就是要喚起過去的、嚴肅的、外來的、流行的、「有型有款」(cool) 的種種事物。羅大佑作品的特性含有這種喚起作用，他含義隱晦的文字與辭句往往是一些訊號，任由聽眾選擇自己的反應。

作為符號與語碼，這些歌辭與其他符號產生了中介符號的作用。這些其他符號包括屬於快餐文化、大眾傳播媒介、袋裝小說、錄像帶、卡拉OK等。這些符號都與後殖民城市文化有着密切關係，而這種關係卻只能在「中介符號性」(intersemioticity)之中才發現到。換言之，沒有了這種城市文化，羅大佑的歌就不可能被理解。在這個文化裏，閱讀已成了瀏覽袋裝小說，而聽歌又與卡拉OK式的自動表演同時並存。這種中介符號性的意義生產，在東亞地區成了當代城市生活的形式與實質。像東京、台北和新加坡一樣，香港是這種文化的先鋒。

#### 四 既不是尋根也不是混雜：崛起的社會

當絕大部分的亞洲文化詮釋，仍然徘徊在傳統與現代、

民族性與國際主義這些主題之上的時候，羅大佑作品的中介符號性，給予人清新的感覺。亞洲文化詮釋一般傾向於最終把本土文化變為一種懷舊懷鄉的模式，作為對身份的追尋。然而向後回顧也是向下挖掘：追尋的比喻陪伴與根的比喻，這個意義是不言而喻的。所以，儘管大部份的流行音樂對象是城市聽眾，但這些聽眾卻常常被提醒，他們的根是在遙遠的過往鄉土裏。在這種文化詮釋下——而文化生產本身已經是一種詮釋——文化安全地與身份的建立相互維繫。文化不再被看作是一個容許差異經常突現及尋求新的「整體」觀念的過程。保守的文化論者與根的比喻臭味相投，因為尋根代表了回歸過去，而現在的複雜多重性便可以簡化為一個長久失落的根源。可是，正如史碧娃(Gayatri Spivak)所說，「任何想着尋根的人，應該去種樹算了」（頁93）。從這個層面看，即使所謂抗衡文化的大陸作品，如電視製作《河殤》，也是懷舊尋根的；它對現代中國的「批判性」理解，也局限於憂鬱傷感，因為現代中國並不是，也從來不是，一塊超越時間的土地和一個團結的民族。

如果我們依循這些尋根母題，相信沒有一個中國城市要比香港有更大理由去作存在主義式的焦慮了。位處南方、淪為英國殖民地、二次世界大戰時曾被日本佔領、之後經歷西化及商業化洗禮、現在又要「回歸」中國，香港的現代史從一開始，就被寫成為一部對中國身份追尋的不可能的歷史。尤其因為香港本身不可抹掉的殖民地污點，這種追尋注定胎死腹中。香港對中國的追尋，只會是徒勞的：香港愈努力去嘗試，就愈顯出本身「中國特性」的缺乏，亦愈偏離中國民族的常規。這段歷史緊隨着香港，像一道揮之不去的咒語，令香港無法擺脫「自卑感」。

然而尋根不過是羅大佑音樂作品中眾多示意的其中一種

而已。更有趣及逼切的，是在尋找中國身份被看成是一個沒有必要的幻象的同時，羅大佑作品的中介符號性如何為另一種批判活動創造了空間。這個批判是對民主的爭取，超乎了民族及本土主義的界限與規範，但又不會像後現代混種模式般，忘卻了殖民歷史的事實。這兩個否定的結合，「既不是尋根也不是混雜」——即我早前所稱的雙重不可能——建構了另一類社會呈現的可能性。

這種社會呈現的一個主要特徵，是羅大佑重複地表現的，一些香港和其他世界城市所共存在的社會問題。他對他的創作公司「音樂工廠」的理念，也是沿自全球性的生態學思路的：「本廠是唯一堅持製造聲浪以美化小氣候保護環境的工廠。」（《皇后大道東》製作人的話。）同樣，他兩首有關兒童的歌曲——《未來的主人翁》及《亞細亞的孤兒》——都將兒童問題視為人類的責任。我把這兩首歌全文引錄下來，讓讀者可以看到羅大佑作品一貫強調的複合或中介符號性特質，及其導致的新文化感：

### 未來的主人翁

你走過林立的高樓大廈穿過那些擁擠的人  
望着一個現代化的都市泛起一片水銀燈  
突然想起了遙遠的過去未曾實現的夢  
曾經一度人們告訴你說你是未來的主人翁

在人潮洶湧的十字路口每個人在癡癡的等  
每個人的眼睛都望着那象徵命運的紅綠燈  
在紅橙黃綠的世界裏你這未來的主人翁  
在每一張陌生的面孔裏尋找兒時的光榮

\*每一個今天來到世界的嬰孩  
張大了眼睛摸索著一個真心的關懷  
每一個來到世界的生命在期待  
因為我們改變的世界將是他們的未來\*

別以為我們的孩子們太小他們甚麼都不懂  
我聽到無言的抗議在他們悄悄的睡夢中  
我們不要一個被科學遊戲污染的天空  
我們不要被你們發明變成電腦兒童

有一天孩子們會告訴他們後代你們要守規矩  
格言像玩具風箏在風裏飄來飄去  
當未來的世界充滿了一些陌生的旋律  
你或許會想起現在這首古老的歌曲  
飄來飄去 就這麼飄來飄去 飄來飄去……

我們不要一個被科學遊戲污染的天空  
我們不要一個被現實生活超越的時空  
我們不要一個越來越遠模糊的水平線  
我們不要一個越來越近沉默的春天

我們不要被你們發明變成電腦兒童  
我們不要被你們忘懷變成鑰匙兒童

我們需要陽光青草泥土開闊的藍天  
我們不要紅色的污泥塑成紅色的夢魘

寫在家國以外

亞細亞的孤兒<sup>(16)</sup>

亞細亞的孤兒在風中哭泣  
 黃色的臉孔有紅色的污泥  
 黑色的眼珠有白色的恐懼  
 西風在東方唱着悲傷的歌曲

亞細亞的孤兒在風中哭泣  
 沒有人要和你玩平等的遊戲  
 每個人都想要你心愛的玩具  
 親愛的孩子你為何哭泣

多少人在追尋那解不開的問題  
 多少人在深夜裏無奈的嘆息  
 多少人的眼淚在無言中抹去  
 親愛的母親這是甚麼道理

除了表達這些香港與其他城市都共同存在的社會問題外，羅大佑所呈現的另類社會裏的另一個主要特徵，是他對香港的歷史及特殊地位的認同，和他堅持對香港前途的責任的承擔。他在《告別的年代》序言中寫道：

我看着這個城市。

驚異的感覺到她的成長。不論那樣的過程是有多大的挫折、悲傷、怨忿、憤怒與矛盾的愛恨，但是回頭一望而看到那些歷歷

<sup>(16)</sup> 「亞細亞」在香港用法是指中亞細亞，但羅大佑卻顯然是指亞洲。

可數的剪貼式的心靈的血淚所繪成的圖案時，突然那多年不見的使命感就這麼無情的冒了上來。

我知道，我們都背負了那個極重的，還給她所有她原應得而被我們摧毀或忽略掉的浪漫。

像不少今日香港的年青藝術工作者一樣，<sup>(17)</sup> 羅大佑對香港有一定的使命感。這種使命感或許最清楚地表現於他著名的作品、廣東話原唱版本的《皇后大道東》裏。皇后大道是由舊殖民時代（英女皇維多利亞時代）開始在香港島上的一條通衢大道。它象徵了一個逝去的年代、一個過道，以及一個轉移點。它的存在明確地記錄了香港所被逼經歷的不少個歲月，直至今日所面臨的危機。香港即將從目前的殖民者轉手到未來的殖民者手上，這個轉變，令香港所有居民都充滿恐懼和憂慮，然而卻只是那些有辦法離開香港的特權人士才能逃避。在「皇后」（現在是伊利莎伯二世）與「同志」之間，香港不知未來的市民扮演着經紀的角色，進行着歷史上最大的買賣：<sup>(18)</sup>

## 皇后大道東

有個貴族朋友在硬幣背後  
 青春不變名字叫做皇后

<sup>(17)</sup> 例如由陳耀成導演的電影《浮世戀曲》(1991)，講述一個年輕人與一個年長的離婚婦人之間的愛情故事，但有趣地插入另一個敘述：年輕人姐姐給莉芙烏曼(Liv Ullmann)的書信。莉芙烏曼曾到香港批評香港處理越南難民的「不仁道」。這齣電影展現了西方自由主義人道主義的典型偽善。莉芙烏曼的批評漠視了香港介於越南難民與不施援手的國際之間，也同時要面對長期的社會問題這困境。

<sup>(18)</sup> 「我覺得像個掮客一樣，做着一宗歷史與未來之間的最大買賣。」（《皇后大道東》製作人的話。）

每次買賣隨我到處去奔走  
面上沒有表情卻匯聚成就

知己一聲「拜拜」遠去這都市  
要靠偉大同志搞搞新意思  
照買照賣樓花處處有單位  
但是「旺角」<sup>(19)</sup>可能要換換名字

這個正義朋友面善又友善  
因此批准馬匹一週跑兩天  
百姓也自然要鬥快過終點  
若做大陸公民只須身有錢……

儘管歌詞夾雜了「搞笑」的陳腔濫調，這些歌辭卻驚鴻一瞥地讓我們看到社會與政治意識的緊湊密度。《皇后大道東》諷刺地說盡了香港經濟現實的反覆無常：長期是殖民地賭博建制，而又獲中國政府承諾准許在一九九七後延續的跑馬，與其他金融投機，如樓宇炒賣，同時並存。但同時並存的不單是蓬勃的經濟氣象。香港亦要面對大批知識份子及富有階層移民他國的危機。

相對之下，中國大陸與台灣的城市文化，仍然強調本身代表了中華民族的身份位置（雖然台灣本省人對外省人及中國大陸的霸權，已顯出越來越強的不滿情緒），<sup>(20)</sup>而羅大佑音樂

(19) 「旺角」是位於九龍半島的一個極為擠逼繁盛的商業住宅地區。

(20) 侯孝賢與楊德昌的電影都有探討在一九四五年日本投降後中國大陸人統治台灣的殘酷。如侯孝賢的《悲情城市》(1989)及楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》(1991)。台灣的後殖民問題需另行文或另外著書討論。

之中的香港，卻是非民族性，非國家觀念的。這種看似的缺乏正反映這個城市過去的殖民地遺跡、現在的否定，以及（我們但願）開放的未來。羅大佑的歌辭並不教人懷鄉念祖，而是有力地指向一種另類的社會——這種社會建基在文化工作與社會責任之上，而不是一味依靠血脈、種族、土地這些強權政治的逼壓。再套用威廉斯的說話，羅大佑音樂的「情感結構」（頁128–35），正建於堅持及牢記這個不同理念的社會上。在這裏我以《東方之珠》這首情歌的歌辭，作為本文的結語：

小河彎彎向南流  
流到香江去看一看  
東方之珠我的愛人  
你的風采是否浪漫依然

月兒彎彎的海港  
夜色深深 燈火閃亮  
東方之珠 整夜未眠  
守着滄海桑田變幻的諾言

讓海風吹拂了五千年  
每一滴淚珠彷彿都說出妳的尊嚴  
讓海潮伴我來保佑妳  
請別忘記我永遠不變黃色的臉

船兒彎彎入海港  
回頭望望 滄海茫茫  
東方之珠 擁抱着我  
讓我溫暖妳那蒼涼的胸膛

## 參考書目

- 艾皮亞 Appiah, Kwame Anthony. "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry* 17 (Winter 1991): 336–57.
- 查格巴堤 Chakrabarty, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who speaks for 'Indian' Pasts?" *Representations* 37 (Winter 1992): 1–26.
- 周蕾 Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).
- 古罕 Guha, Ranajit. *An Indian Historiography of India: A Nineteenth-Century Agenda and Its Implications* (Calcutta: Bagchi, 1988).
- . *A Rule of Property for Bengal: An Essay on the Idea of Permanent Settlement* (Paris: Mouton, 1963).
- . "Dominance Without Hegemony and Its Historiography." *Subaltern Studies* VI. 210–309.
- . ed. *Subaltern Studies VI: Writings on South Asian History and Society* (Delhi: Oxford University Press, 1989).
- Harootunian, H.D. *Things Seen and Unseen: Discourse and Ideology in Tokugawa Nativism* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).
- 朱士丹尼斯 Jusdanis, Gregory. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).
- 羅貴祥 Lo, Kwai-Cheung. "Crossing Boundaries: A Study of Modern Hong Kong Fiction from the Fifties to the Eighties." M. Phil diss., University of Hong Kong, 1990.
- Said, Edward. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors." *Critical Inquiry* 15 (Winter 1989): 205–25.
- 史碧娃 Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Ed. Sarah Harasym (London: Routledge, 1990).
- 威廉斯 Williams, Raymond. *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977).
- 梁秉鈞：《都市文化與香港文學》。《當代》[38期(1989):14–23]。
- 羅大佑：《皇后大道東》製作人的話（香港：音樂工廠，1991. MFCR91012）。
- ：《告別的年代》前言（香港：音樂工廠，1989. RD-1059）。

〈香港電影《阿飛正傳》和《胭脂扣》座談會〉。余剛整理。《今天》總17期 (1992):2–11。

殷靡詩：《在法國拘留所的四十八小時》，《信報》（海外版），一九九二年七月十一日：6。

## 香港及香港作家梁秉鈞\*

「一九九七之後香港將會怎樣？」近年來，因為香港的獨特殖民地前途越來越受到國際關注，我便常常在日常談話中遇到以上的問題。本文並沒有意圖嘗試提供答案，而旨在以討論香港以及香港作家梁秉鈞（筆名也斯）為根據，在既有的角度之外，提出一個另類的閱讀殖民性和殖民地文學的方法。誠然，一九九七是構成香港作為一個「借來的地方，借來的時間」(Hughes)<sup>①</sup>的所有危機的癥結所在，但在本文中，它只是一個背景而非着眼點。對於香港這個我生於斯，長於斯的城市，我的興趣在於它是一個不尋常的通道。這通道產生於歷史的意外，然而卻以一種舉世無雙的獨特性及生命力從十九世紀伸延到現在。

關於城市的思考通常都把重點放在空間和地方之上。研究城市生活的學生往往埋首於地理、建築、風景、城市規劃、遺跡和地形學的資料。作者們如果以地理和空間方面去觀察香港，多半會覺得它乏善足陳。事實上，除了強調這個城市的細小和微不足道，他們根本無話可說。香港是中國南端的一塊不

\* 本文原題 Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong Author Leung Ping-kwan. 轉 *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 5, No. 3 (1993), pp. 179–204. 中譯：董啟章。

① 關於香港直至九七的歷史的討論，可見 Morris; Cottrell。

毛之地；香港過度擠迫，烏煙瘴氣，夏天教人難以忍受地炎熱和潮濕，而且在審美觀上全無足以傲世的名勝古跡。甚至那些為「東方之珠」的夜色所動容的人也不能否認，香港缺乏攝人心魄的自然景觀，而它的後現代石屎森林亦不能與邊界彼處中國大陸的歷史遺跡相提並論。

如果土地和空間正是引發宏偉景觀和英雄式歷史感的元素，那對香港來說，土地和空間的意義是殊異的。香港大部分的可用土地來自填海，總面積只略大於四百平方英里，但卻居住着超過六百萬人口。土地並不是一種至愛的「鄉土」，而是徹頭徹尾的商品。從「官地」（Crown land——殖民政府所擁有的土地）到大型跨國企業所盤據的工業及商業用地，以至於一般市民所居住的空間，「土地」這個皆因無可動移而貌似終極的所指，對香港而言永遠是一個價格高昂的能指以及一個日日高升的技巧發明。空間的普遍匱乏意味着，在西歐和北美被視作理所當然的日常生活空間，在香港卻是昂貴得只有少數人能負擔。在一九九三年，住宅空間的平均價格為每平方尺港幣四千元（約美金五百元），亦即是說一個位於多層高樓中的細小五百平方尺單位價值大約要港幣二百萬元（大約超過美金二十五萬）。至於租用相同面積的單位，如果位於交通比較方便的地區，則大概要月租美金一千二百元左右。

正如所有蓬勃的城市一樣，香港的空間短缺並不表示那些應付騰貴物價猶有餘裕者會對它望而卻步。相反地，香港是不少世界上數一數二的富人之家，當中包括華人大亨，英國殖民地官僚，以至於各種各式、不同國籍的商家。這些人的生活方式令人意識到，創造香港景觀的不是土地，而是金錢。當你有足夠的財富可以安居於半山或山頂區的「高級洋房」時，你便同時雄踞一個一言以蔽之「氣宇不凡」的「景觀」。反過來

說，如果你是個窮人，你便會自覺如同「籠民」。《籠民》又是香港近年備受好評的電影片名，<sup>②</sup>顧名思義，此地的原型人類就是那被困鎖在分隔床的侷促空間中的人物，其生活環境之惡劣，在西方簡直匪夷所思。雖然該電影只集中於香港低下階層生活的寫實性描述，但它其中的意象和事件迫切有力地指向空間和土地的普遍缺乏，而首當其衝的正是貧困者。

這些簡單的關於空間的描述，一方面標示出絕對的貧富懸殊（這是香港與其他大城市的共同特點），另一方面又凸顯了香港的經濟成就，以及它在世界性經濟衰退的時候仍能保持作為最繁榮地方之一的驕人地位。（在一九九三年，香港政府公佈了一個減稅及增加支出的財政預算案。）正如流行音樂集《首都》（Capital）<sup>③</sup>的題目所暗示，這個殖民「首都」（capital）的秘密正是它的資本（capital）。<sup>④</sup>然而，我想指出的，並非只是香港的經濟成就，而是這成就一直以來被解釋為一種基本缺乏的補償這事實。換言之，香港的經濟成就通常或多或少地被理解為意指着某處出了錯的徵符。這種理解的典型邏輯一般如下：香港之所以經濟蓬勃，只不過是因為它缺乏政治自治和自決權。例如劉兆佳這樣說：

政治途徑的封閉很自然導致人民對經濟活動全心全意的投入，而這種機會亦多的是。非政治性物質主義的興起，是香港中國

② 《籠民》，張之亮導演，幻影製作，香港，1992。

③ 《首都》（羅大佑音樂，林夕詞）是這個唱片集的名稱和主題歌曲。

④ 九十年代初，很多於前十年內移居加拿大、美國和澳洲的香港專業人才回流香港，以爭取更高薪的工作和更滿意的事業。

人在他們身處的獨特環境中，對政治和經濟機會的不對等所產生的合符邏輯的反應。(Lau 173)

劉的意見還算傾向於描述，而在另一位作者Ackbar Abbas的文字中，對香港的「經濟主義」和「物質主義」的蔑視卻明顯地溢於言表，特別因為作者的語言故作機智：

一個高效率殖民政權的其中一個效果，就是政治理想主義的全面封殺（至少直至最近而言），其結果是大部分的精力被導向於經濟的範疇。歷史想像力，人民對自身參與改變其歷史的信念——這給地產及股票市場的投機炒賣所取而代之，又或是轉移往對時尚和消費主義的沉溺。如果你不能選擇自己的政治領袖，至少你可以選擇自己的衣裝。於是我們所見的不是一種沒落與陰鬱的氣氛，而是一種似非而是的沒落與蓬勃並存的現象：「民主」的訴求越受打擊和阻撓，市場便越加生氣勃勃。

(5；黑體強調為原著所有)<sup>⑤</sup>

<sup>⑤</sup> 值得留意的是，Abbas不單沒有批評他所提到的那「高效率的殖民政權」，反而嘲笑香港人的「虛假意識」(false consciousness)，認為香港人甚至當參與政治遊行行動時，也不過完全是出於自私自利的經濟動機。他非常肯定地繼續寫道：「同樣地，唯一可行的政治理想主義就是與經濟私利掛鉤的，比方說當『自由』可被變為『自由市場』同義之時。我相信這就是為何成千上萬從未試過上街遊行的中產階級會在天安門屠殺之後空前絕後地參加了大遊行抗議的原因。一九八九年六月的香港，是一個經濟私利輕易地被誤解為政治理想主義的罕有時刻。當中當然包含着真正的感情和憤慨，但這並不表示很多遊行者不只是為了要覺得感動才感動。無論如何，在大多數例子裏，這種愛國熱情是短暫而沒有政治實效的。」(Abbas 5)這種着意地顯示嘲笑和譏諷的態度，把這篇本來有些可取之處的文章格調大大降低，實在令人遺憾。

經濟描述通常亦必然是道德判語。上述關於香港經濟發展的理解，其實是與一種基於缺乏和補償二元對立的、老掉牙的慾力經濟學同出一轍。對於這些作者來說，正是因為香港人在不可或缺的事情——政治權力——上有所匱乏，所以他們才把精力導向他處——經濟。然而這個他處，這個另外的、自始便被預設為一種補償作用的發展，卻又被斷定為膚淺、淫靡、以及病態的。正如Abbas的機智韻律「陰鬱—沒落—蓬勃」(gloom-doom-boom)暗示，香港越是在物質成就方面出類拔萃，這種成就便越是要被視為它的不足、墮落、畸形、亦即其低下根性的徵符。要揭露這種論點如何不攻自破，我們可以問一個簡單的問題：如果香港的物質主義是「補償性」的，那我們應該怎樣去理解比如說美國的物質主義呢？難道因為美國人擁有政治自決權，他們的物質主義便是較「自然」的嗎？

從一個女性主義者的角度閱讀，我認為這等對香港物質主義的偏頗論斷雖然乍看與女性互不相干，但其實是可以與佛洛伊德關於女性的著論並置觀之的。就像香港對眾多興趣盎然的觀察者而言，女性性意識對於（尤其是晚年的）佛洛伊德來說，是一個有待譯解的神秘慾力經濟體。然而，這種迷思雖然一方面建立了仔細研究女性的論述，但它也同時諷刺地把女性貶抑為病態的。人所共知，根據佛洛伊德的理解，女性是一種必須對陽具的缺乏予以補償才能存在的性意識。由於陽具對佛洛伊德而言是不可或缺的，所以他（而不是女人們）把這種缺乏視為根本性的缺乏，而女性意識便成為一個悲劇，一個令人不快的命運（除了當女性在當母親時通過生育兒子而達至等同於終於擁有陽具以外）。相對於男性的青春活力和自發性，女性慾力方面的早熟和固執證實了她的命運的可哀。所有女性所作及擅長的事情（佛洛伊德的例子特別是結繩和編織的技巧）

便被簡化地視為一種對她們的根本性缺失的掩藏。於是，女人做得越好，便越證實了她們缺乏「實在之物」（即陽具）的羞恥。（Freud 117）

把佛洛伊德對女性意識的閱讀與對香港物質主義的主流閱讀並置，比傳統中把「女性意識」與「城市」二者否定性地等同，給予我們更大的啓示。這並置顯示出兩個出於不同文化環境的閱讀如何建基於一個共同的前提——亦即，對既定的、「正確」的權力範疇的認同（這認同發生於論述中的不可見和不能言詮之處）；而在認同的自我肯定過程中，又必需去貶抑那些非既定或所謂「不正確」的事物。在佛洛伊德的個案中，因為論述的明顯內容是性意識，所以此種認同的父權性質很容易便暴露出來。然而，如果男性主義的徵狀性表現不單關乎性意識的論述，而是見於對權力的認同，那麼與佛洛伊德的並置所證清的，則是一種典型的、把香港物質主義賤視為疾病與補償的態度。雖然這種唾棄的態度在表面上好像與性意識或女性無關，但當中運作着的驅動力其實亦是男性主義和仇視女性的。

當我們閱讀一些著名的大陸作家對香港的觀念時，便更加可以理解香港與女性性意識之間的類比並非純屬杜撰。從中國大陸的角度看，香港的「欠缺」與它的殖民性有關；在性意識的語言中，這殖民性就等於香港喪失了她的性貞潔。看看作家艾蕪在離開香港前的這幾句：「船離香港遠了，彷彿還聽着後面送來一種低沉慘淡的哀音。『愛者啊，請恕罪呀，我是被英帝國主義強姦着喲！』」（62）以及詩人聞一多的《香港》這首詩：

我好比鳳閣階前守夜的黃豹，

母親呀，我身份雖微，地位險要。

如今獰惡的海獅撲在我身上，

啖着我的骨肉，啖着我的脂膏；

母親呀，我哭泣號啕，呼你不應。

母親呀，快讓我躲入你的懷抱！

母親！我要回來，母親！（65）<sup>⑥</sup>

如果香港當代的男性作者把香港的經濟成就視作對那實在之物——即政治權力——的根本缺乏的補償，大陸的男性作者則集中於香港作為殖民地的地位。一如先前，香港的處境被比喻為某些貶抑性的關於女性意識的概念。艾蕪把香港視為一個被性侵犯的女人；聞一多把香港看作一個極需母愛的孩子。對他們而言，香港的「缺乏」成為了表達中國政治理想主義的良機，而這種政治理想主義又以一種特別的形式——拯救者的形勢——現身。在這些熱情澎湃的男性文人眼中，香港是一個在帝國主義的惡龍前無能自保的弱女，只能等待聖喬治式的拯救行動把她帶離這水深火熱的淵藪。另一方面，他們又認為香港渴求母愛；香港企盼着與中國重新結合；香港「真正」認同之根是中國大陸云云。

這些男性主義解讀當中滿載的道德正義感令我們知道，作為一個現代化城市，香港給人的印象是不能與它的「經濟主義」和它的「殖民性」這兩大歷史課題分割開來的。既然這些

⑥ 聞還有一首詩名叫〈九龍〉：「我的胞兄香港在訴他的苦痛，／母親呀，可記得你的幼女九龍？／自從我下嫁給那鎮海的魔王，／我何曾有一天不在淚濤洶湧！／母親，我天天數着歸甯的吉日，／我只怕希望要變作一場空夢。／母親！我要回來，母親！」（〈詩二首〉66）

是香港的根源的事實（我在以下會詳加論述），那我要提出的問題就是：在補償性邏輯和救贖性動機這些耳熟能詳的解析之外，究竟有沒有別種思考和書寫香港的方式呢？若不把貶抑性的缺失感或對救助者的渴望強加於香港，我們如何描述它的獨特性，如何思考它作為一個城市的種種？與其問香港比其他城市有何不足之處，我們為何不以香港為出發點，去質疑一下我們用作理解城市的種種假設？作為一個城市，香港究竟對我們關於現代城市文化的概念提供了甚麼新觀點？

如果我們暫時接受「強暴」和「渴望母親」這種比喻，我們不難發現，這個香港的「拯救者」，這個聞一多假設為「母親」的中國大陸，其實也並非清白無過的。對在二次大戰前寫作的艾蕪和聞一多而言，中國人批評帝國主義是天公地道的事，因為當時歐洲及日本列強正在侵略中國的領土。但到了八、九十年代，中共的反帝言論卻只是掩飾中國本身帝國主義的手段。中國大陸的帝國主義在西藏等地區已是眾所周知，眾目昭彰的，而在香港亦愈加明顯。因此，對「西方」帝國主義者的指斥，遂成了中共對自己人民及對其殖民領土所行使的暴力的掩眼法。正如一九八九年天安門屠殺事件後的中共政治手法一樣，「西方帝國主義」和「西方殖民主義」的歷史被策略性地舊調重彈，目的就是要轉移視線，爭取人民的忠誠，使人民遺忘中共毒辣的同謀惡行。只有把「西方」和「西方帝國主義者」重覆地描繪為他們的明顯外敵，中共遂能在公開地軍事侵略他人的同時，繼續保留着因其人民及領土被剝奪而值得世人同情的受害者地位。

正是因為這個理由，一位當代香港散文家哈公把強暴香港的惡行，除了歸咎英國之外，也歸咎於中國，因而揭露出殖民者和「拯救者」之間的關係不單並非對立而實質是同謀共事

的。在提及一九八四年以來中英會談關於香港九七之後前途的情況時，哈公描繪出了一個概括了香港處境的形象：

「中英談判」很像兩個人對香港輪姦，並規定被姦者不得叫喊，不得抗議。這樣，立法之局就跳出一名官委議員出來，要求研究被姦的前因與後果，但是，某些「姦毒未清」的人馬上大叫「強姦合法化」，還破口大罵被姦者「可恥」。(326)

計劃籌建大亞灣核電廠是殖民者和「拯救者」共同「輪姦」香港的最佳例子。大亞灣核電廠是中國的第一個核電廠，位置非常接近香港。與世界上其他鄰近核電廠的城市不同，香港在緊急事故發生時根本無處疏散；雖然如此，計劃還是如期進行。另一位散文家王亭之刻意以諷刺的語調描述當前的情況，向我們提出了一幅截然不同的「祖國」圖景：

凡王亭之讀者，亦應鼎力支持 [核電廠的興建]。支持的理由如下：大亞灣核電廠，是英國跟中國一筆數目相當可觀的交易。如果不建廠，英國就做少一筆生意。因此反對建廠，就等如破壞別人的衣食，這種有陰瞞之事，不應該做。大亞灣核電廠，又是偉大社會主義祖國的偉大社會主義建設，而且又是「處女廠」，破題兒第一遭。選地在香港鄰近的大亞灣，乃是香港人的光榮，以後用電，都感到祖國關懷的溫暖。因此反對建廠，就辜負了祖國關懷的一片好意。(170)

當我們看清祖國本身亦是一個被無法無天的私利驅動的「強暴者」時，便有必要把香港從種族契結的感情性隱喻中抽出來，並且指出香港「回歸」中國所牽涉的種種剝削性現實。我的用意當然並非為英國殖民主義辯護，而是要拆解偽裝為救

主的中國民族主義神話——特別當中國大陸聲稱屬於它的香港事實上與它迥然相異的時候。我認為這是香港殖民性獨一無二的特點：隨着英國殖民統治的結束，一種新的殖民統治，即「祖國」的殖民統治，將會繼之而來。如果香港一直以來是一個「借來的地方，借來的時間」，那它現在的矛盾困境便正是它「突然要面對一個將來」(Hung 7)。香港行將被中共以統一及回歸的名義殖民化這事實，推翻了傳統上關於殖民統治的目的觀念，亦即「尾隨殖民統治而來的是解放」這想法。香港之回歸中國迫令我們發問：當殖民統治不是過去而是將來，當殖民統治並未遁跡而是在我們一般聯想到希望、轉變和自由的時空中蠢蠢迫近時，我們應該如何反應？

正是在此——在土地、空間、政治權力、自決和未來的解放的邊限，這一切香港被認為是「缺少」了的東西——我進行對梁秉鈞的閱讀。在這個閱讀當中，辨別出香港所缺少的並不意味着把它所擁有的視為一種補償，因為此舉無論用意何其良好，只會把那所謂「缺少的」繼續在解讀中強化和優等化。反之，我的建議是，文化工作者如梁於他們的作品中其實正在積極生產及重造香港殖民性的根源。這些作品並不癡人說夢般旨在推翻這些根源，但亦不擺出一副抗爭姿態而對香港從來不曾擁有的東西羨妒不已。相反地，這些作品接受這些根源為香港命中注定的差別——它自身的慾力經濟體——並於其中開闢它們的生存空間。這種態度產生出來的不會是這些根源的補償性提升，也不會是與社會對立而成的否定性美學，而是一套書寫模式。這套書寫模式同時是一種特殊的通道，一種正視困境的物質作業。

正式談論梁的詩作之前，讓我先簡述一下香港的「根源」問題。

### 海港城市，庸俗常談／共處之地

像很多殖民地城市一樣，<sup>⑦</sup>香港一直以來是一個海港。香港作為城市的歷史比較短，起始於十九世紀中葉因為鴉片戰爭(1839–42)失敗，中國將其割讓予英國之後。在這之前香港是一個人口只有七千左右的漁村。所以，作為一個城市，香港並不是從一段漫長、內部文化累積的歷史而演變至它現代商業中樞的模樣的；它並不擁有悠久文化的典型象徵——像國家寶藏或珍貴遺跡此等古老城市的引人入勝之處。遠離倫敦和北京，香港一直勃生於自己的本地文化習慣、民俗和儀典之中。這亦是它長久以來被鄙棄為「文化沙漠」的原因之一。香港的城市質性——亦即是它的國際都會地位——與造就它的英國商貿帝國主義的暴行是不可分割的。正如一些學者曾指出，英國佔據香港的目的主要在於開拓一個「遠東」的入口，而並非在於增加領土。藉着佔領香港

所達成的是一個以商業為主而非以領土為主的帝國。這個島嶼在頗猶疑的情況下被接管，主要的目的是建立一個中國干涉或管轄以外的、必需的法制、紀律和行政機關。……這個殖民地沒有被視為領土增益；它只是一個容許英國建立必需的機制的最起碼空間。它的作用是作為英國在遠東的貿易、行政和發揮一般影響的總部。(Endacott vii-viii; 引用於劉 41)

與它的殖民性一直共存的經濟與商業，因而就是香港的

<sup>⑦</sup> 除了西班牙統治下的美洲，殖民城市差不多全是港口。見 Ross and Telkamp 6。

「根源」：它從來不曾有過另外的社會架構。當評論家為着香港的唯利是圖的腐化墮落而搖頭嘆惜時，他們便是忽視和遺忘了這些根源。我認為他們得接受的，不是這種所謂墮落的程度，而是香港如何在過去一個半世紀間於這種發源性暴力所容許的環境中開闢出自己的空間這事實。換句話說，問題並非香港如何去補償它的缺憾；而是香港究竟從這缺憾，這根源性的剝削——這殖民地的唯一可能性條件——創造了甚麼出來。

從英文語源學的角度，「海港」(port)一詞對於說明香港「根源」的各方面非常有用，然而這些方面卻往往在解讀這個城市的論述中掩藏不彰。顧名思義，「海港」當然是指香港作為一個轉運港(*entrepôt*)，一個進入中國及亞洲的入口或大門(*portal*)的身份。同時，它亦指向香港驕人的經濟成就，指向香港作為一個充盈着進出口貨品(*exports and imports*)的大型百貨店(*emporium*)的地位。更重要的是，它暗示了香港的轉運(*transporting*)功能，亦即香港扮演着的、在不同文化間載運貴重物品和價值觀的角色。要把這功能發揮得淋漓盡致，香港把自身建立為一個遍地機會(*opportunities*)的城市。如果香港能繼續處身於世界城市文化的前衛陣營中，是因為它使攜動性(*portability*)（包括後現代文化身份的攜動性）成為生活事實。

有人也許會說，香港這種東西交匯點的港運地位已經是陳腔濫調，一個反覆抄作的老生常談（英文*commonplace*，可解作平凡、普通；字面意義是「共處之地」）。但我的論點正是，我們得更仔細地思考所謂庸俗常談的含意。為什麼庸俗常談總是劣質的標記？為什麼它總是受壓抑，就算在解讀中被提出來卻通常仍立刻遭到閃躲和摒棄呢？

庸俗常談可以被視為類同德里達(Jacques Derrida)早期著作中提出的「中心」的地位。正如中心一樣，常談／共處是價

值的處所，一個價值「形成和處在」(takes place)的地方。<sup>⑥</sup>然而，儘管它們功能相類，但常談／共處與中心卻有着截然不同的命運。中心永遠被視為一種形上的價值賦予者。就算是經過解構的教誨，當它已經被置於「擦拭之下」(under erasure)之後（亦即是說我們雖然得承認它的必要性但卻不可把它讚揚為美德），中心仍然繼續其中心性的功能。而常談／共處呢，雖然如同中心一樣不可或缺，但卻只能佔着一個被貶抑的位置。

在現代城市文化中，這又有何意義？如果中心是把它本土的、物質的身體提昇至「一般性的等同」(general equivalent)的價值，那常談／共處就是廣為引用但卻仍受限於本土的和物質的價值。帝國主義的首都巴黎和倫敦，縱使其歷史血漬斑斑，但至今仍然是世界文化的「中心」；而西貢、加爾各答、香港……等城市，雖然亦是同一歷史中的要員，卻被售託往邊緣的位置。歐洲眾帝都繼續充當其「根源」角色，孕發和傾注出放諸天下皆準的價值觀；（後）殖民海港城市，卻被想像為此等價值的區區接收者，繼續存活於永遠的「本土／局部」(local) 和無關痛癢的生命中。

強調香港的海港地位，亦即是以解構主義教導我們思考中心的方法，去思考常談／共處的意義，分別只在於不同的着力處。對解構主義來說，中心是一種必要性，但它不能被認可為一種美德。而我們則可以說，常談／共處可能並非美德，但卻永遠是必須的。還有，我們特別要思考那可謂老生常談中的老生常談，那平凡之地中的平凡之物——香港的「金錢」。正

<sup>⑥</sup> 關於 Derrida，見 Structure 一篇。雖然我所閱讀的並非正式的「經濟學」文本，但我對「價值」(value)和「經濟」(economics)及「寫作」(writing)之間互動暗示的理解，要多得 Spivak 的著作，見 Scattered, Speculations 等。

如我在上文提及，香港的經濟主義及物質主義一直被貶視為一種病態，甚至在承認香港經濟現實的中心本質的閱讀中亦如是。我的建議是，只有當我們嚴肅地對待香港「經濟主義」與「物質主義」的「病態」、淫溢的質性，才能看清楚中心與常談／共處之間糾纏不清的互動關係，並且把中心與常談／共處共同分享的功能交還給後者。這即是說，儘管在現實中常談／共處是污穢、臭氣熏天、令人不快的，但它也是價值的根源，是那不論任何身份和社會地位的人皆得通過的一個地方。

作為解讀的一種方式，這意味着我們得就香港的物質現實而言而非相對於物質現實而言，去閱讀香港的創作和藝術文化。我們若不把香港的「創作文化」與它的物質基層、它的「經濟主義」的常談／共處割蓆而論，又應如何把這個文化，閱讀為價值港 (porting)的不可分割的部分呢？而當我們做到了這一點時，我們又應怎樣反過來利用常談／共處去理解中心？如果一般習慣是以倫敦和北京為出發點去談論香港的話，我們怎樣反過來以香港的尺度去明瞭倫敦和北京呢？

在下文中，我將閱讀香港主要作家之一梁秉鈞的詩作。（梁的作品還包括長篇及短篇小說、評論以及電影劇本。）我不會把他與香港的物質經濟文化對立起來；相反地，我會顯示他如何令香港的經濟及社會的根源成為寫作過程的一部分。梁曾經用「無家可歸」來形容自己的詩作。正如他在一篇文章中曾說，他必須「適應」(accommodating)不同的環境，願意把自己的角色換作更有市場價值的角色。<sup>⑨</sup>儘管如此，作為一個詩人，梁並不以一種高人一等的態度疏遠環繞着他的物質現實；反之，他是那樣徹底地溶匯在他社會的生活現實裏，致使他在寫作的同時，亦呈現了這個社會如何運作，並且帶領我們走過那些構成「香港」的通道。

### 梁秉鈞的詩<sup>⑩</sup>

梁的詩作第一個不能不提的特質就是它們原意是用廣東話，也就是絕大部分香港人的日常語，讀唸的。雖然廣東話在書面上與標準漢語（普通話）共用相同的漢字（漢字早在公元前221–206年的秦朝已被統一），但廣東話卻有自身一套文法、語法、詞彙和發音。對母語為廣東話的人來說，書寫「中文」已經是學習使用一種不同的語言，而這種語言的卓越感主要源於它長久以來作為「書寫語」(script) 的地位。尤其在香港，這種書寫的意指總是在「標準」普通話與一般人耳聽口講的廣東話日常口頭語之間協商，抑止後者的「本地」特質，並將此等特質翻譯為「可讀」的中文，以作為一種共同的可行的

<sup>⑨</sup> 「在香港，要找可以發表詩的地方一向都是困難的。因為沒有好的文學雜誌，所以詩唯有發表在報章、綜合性雜誌或短命的詩刊上。……我是……城中有最多未發表的詩和小說的人。我為自己無家的詩尋找空間的經驗是充滿挫敗的。我的一些詩最終要刊登在非文學性雜誌裏，例如《電影》雙周刊、婦女雜誌《妍》、或小型演藝雜誌《越界》等。之前，我的稿亦曾在《音樂與你》、《香港青年周報》、或其他沒有甚麼份量的園地發表。我最近的一項成就，是把一個長篇故事發表在一份攝影雜誌《娜移》之上。……為了希望這地方可以成為一個可以好好生活下去的家，我們都扮演了各種不同的角色，例如教師、評論家、專欄作家、電影編劇等。我嘗試過所有這些角色。一份剛取消了文藝版的晚報叫我寫一個關於飲食的專欄，那我便只好作為一個飲食專家而不是詩人生存下去。我最後成為了一個影評人，只要我不在我的專欄中印出我的詩，編輯便有足夠的包容讓我暢所欲言。」（〈無家的詩〉1）（譯者按：《娜移》2.2 “Public vs Images” 專輯中，梁的〈無家的詩與攝影〉有中英文兩個版本，其中某些段落在字面上並不對應，這裏按照本書作者所引述的英文版譯成中文，故與原本的中文版略有出入。）

<sup>⑩</sup> 我的閱讀主要根據《梁秉鈞卷》和《形象香港》中所收錄的詩和談話。（譯者按：本文所引述梁在《形象香港》的談話，原文只有英文版，皆由譯者翻成中文。）

## 寫在家國以外

流通語言。在另一邊廂，「流通語」一直以來便是英語，亦即所有非西方文化在後殖民世界中所被迫共同趨向的「一般性等同」(the general equivalent)。像標準中文一樣，英語不單是一種溝通工具；它也是語言及文化空間的僭奪者，一個把自身化為價值標準的僭奪者。正如梁秉鈞寫道：

我相信對語言的不同態度，是出自觀看世界和談論世界的特定方法的。不單牛津或劍橋的退休英文教授會聲稱這是個英語說得最差的地方，一些主張中國語言純粹化的大陸和台灣作家亦會說香港作家的中文不濟事，因為普通話並非這裏的母語。  
(《形象香港》165)<sup>⑪</sup>

通過語言開拓一個在英文和中文之間、在標準漢語和廣東話之間的空間，梁的詩作構成了德勒茲(Deleuze)和郭特里(Guattari)所說的「以主流語言寫成的少數文學」。<sup>⑫</sup>

梁的詩作的第二個特色是它們充滿着物質世界的描寫。這是一種流浪的、旅遊的、觀察的、與不同地區和文化的人互相交談的詩。梁的不少詩題足以說明這點：〈麵包店〉、〈睡在沙灘上〉、〈北角汽車渡海碼頭〉、〈鬥牛場舊址〉、〈樂海崖的月亮〉、〈大馬鎮的頌詩〉、〈從現代美術博物館出

⑪ 關於在香港使用英語，梁有更詳盡的評語：「我想在香港長大使我們在使用英語的時候有一個特別的心理障礙。英語在這個社會中變成了一種衡量價值的方法，一把量度地位的尺度，一個誇上驕下的藉口，而不是一種溝通的方式了」(《形象香港》180–81；強調為筆者所加)。

⑫ 羅貴祥曾用Deleuze和Guattari「少數文學」的觀念去討論香港文學。

## 香港及香港作家梁秉鈞

來〉、〈東京物語〉、〈北京火車站〉、〈昆明的紅嘴鷗〉、〈在布萊希特故居〉、〈布拉格的明信片〉等。就算當他靜止下來，這個詩人的眼睛仍在不斷地游移，帶來轉變不絕的多重觀照。甚至在郊野的意象中，梁的詩仍在為一個以多樣化的科技作外在和內在旅程的物質城市文化作出見證。這些科技不單令詩人能在世界裏漫遊，而且更從多種由攝影及電影所創造的視覺角度去接近、探視和深入事物，由特寫到長鏡，由微觀的細節到遙遠的欣賞。

與此同時，正是因為視覺上以及其他感觀上的「無意識」境界隨着多姿多采的技術而倍增，許許多的事物便得以進入詩的文字中：水果、花卉、樹木、蓮葉、鞋子、木屐、傢俱、繪畫、電影、音樂、明信片、食物、飲料，諸如此類。正如梁所形容，他是自覺地沿用着中國詠物詩的傳統形式。<sup>⑬</sup>

但是「物」在梁的詩中究竟有何作用呢？當「攝影師左顧右盼攝影機飽餐風景」之時，「城市過剩的映象」在許多情況下可以「如垃圾棄置」(〈鴨寮街〉，《形象香港》36)。多餘的物件可以造成一個荒謬的情景，而這荒謬的情景有時候就剛好在一種無意義的、強制性的攫取慾中呈現出來。比方在〈抽獎〉一詩中，攫取本身變成了一種荒誕：

她得到一個罐頭丈夫  
和一羣電動的親戚

⑬ 關於「詠物詩」在中國和西方的簡論，見《梁秉鈞卷》171–72。必須一提的是，在中國共產主義文藝評論中，詠物詩一般因其「拜物」傾向而受到懷疑。迷沉於此文類的詩人往往被視為是狹隘的，因為他們不去關注國家、人民、革命等「重要」事情，卻把大量時間花在物件上。

她得到一套全新的指甲  
 眉毛和鼻子  
 她得到一切聯會  
 副主席的名銜  
 她得到四尾會唱歌的鱸魚  
 準時送花的河馬  
 守候在街角的犀牛  
 可資談論的大毛龜  
 她得到一個髮罩  
 她得到兩顆血淋淋的心  
 她得到鄰居阿秀上周買的  
 那種吸塵機  
 她得到那種灰塵  
 她得到十二種官方承認的  
 大學入學試的資格  
 她得到所有不同牌子醬油  
 送出的小碟（《形象香港》82）

對物件文化的潛在荒誕性的覺醒並不表示梁會迴避物件。相反，他的詩指示出與別不同的方向。如果詠物詩的傳統令梁能夠以物件的方式捕捉世界，那麼他詩中的多元性物質存在形態，亦告訴了我們，重現科技上的基本轉變。物件的豐富多姿令我們明白到詩人不單是詩人，而且也是畫家和攝影家。因為詩作比敘述更有效和更確實地把形象並置，因而保存了這種並置中非加工的物質性，所以它在後現代世紀中成為了一種文字的攝影；詩就是以文字構成的照片。物件形象所帶出的並不是敘述文的延續性，而是物件在意識上印烙下的破碎、斷裂

因而赤裸的存在。同時，如果詩人現在是一個畫家和攝影家，梁詩中的「物件」也同時是多媒體化的：它不再是中國古典詩中的物，而是一個在古典詩、繪畫和攝影間創生出來的、符碼互涉的物件；處於古典詩人的眼睛和現代攝影家的眼睛之間；處於語詞和科技化視覺性之間。密集而小巧的物件形象現在是我們可以隨身攜帶的活動、微縮世界，因為時間已被操縱而成為一個盛載着不同世界的共時體。

在這些目不暇給、林林總總的形象碎片中，梁詩中的物件給人的主要印象是徹底的乏善足陳——像大紅花、木屐、青菜沙律、早上的雲朵、黃昏的霧靄、光線、色彩等等。說這些物件乏善足陳並不意謂它們「枯燥乏味」，而是指它們正是處於陳說以外、處於文字的油腔滑調以外。相反地，文字現在變成了一種（感官上及實踐上的）拼湊方法，把物件在微小細緻而多樣的角度下合放在一起，以產生新的關係。每一個句子都推出一個稍微不同的角度，要我們把熟悉的事物重新審視，往往令人有驚喜的發現。這就猶如千百個形象在我們眼前被攝影機「卡搭」「卡搭」地拍下然後加以沖晒，目的在展示出它們缺乏英雄志向但卻充滿純物質而靈巧善變的存在。比方讓我們細想《鳳凰木》一詩末段的含義：

綠色是容忍的溫婉？紅色  
 革命的暴力？都不對。比喻  
 只是限制。我不想把彼此分類  
 我看見你，想體會你  
 是從一片牽連的綠裏私自翻出  
 新亮的紅花坦然朝向白雲？  
 還是嘩笑亂顛的花蕊只因為

遊葉顧盼，繁枝無盡的遊戲？  
在凝望裏形成一種想法，汽車  
拐彎，又消失了  
你與眼前景色有新的連繫（《形象香港》100）

感官與實踐的拼湊意味着梁的詩基本上是一種消耗性的詩——這不是指被動式的集體思想灌輸，而是指一種特別的物件使用；特別之處是使用者並非物件的生產者，而使用者所存在的空間亦並非特別為他們而設。從這個觀點來看，消耗便是米塞德錫圖 (Michel de Certeau) 稱為「弱者」的重現模式；此等「弱者」「得不斷地把離異於他們的動力轉移向他們自己的目的」(xix)。在梁的詩中，消耗之義就是發明一些明顯地處於「英國殖民地」這個空間的設計和目的以外的使用世界的方法。在離島觀看霧靄，聆聽叫賣衣裳竹的人的聲音，走過殖民地建築的空洞走廊，細察蓮葉的紋理：這些日常生活的活動以一種無用處的也不華麗的模式去消耗周遭的世界，但同時也帶來了種種令人眼前一亮的啓示。這消耗性的詩不但沒有建立起與世隔絕、持久不變的空間，卻反而在特定的環境中，專注於一種把握瞬間時機的生存戰術。（見Certeau 及 Poster）

如果說梁詩中的物件是平凡無奇的，那這些物件在消耗過程中卻起了一種民主作用。在這些物件形成的共同空間裏，就是最平凡的東西，也會就其本身條件而被欣賞並且予人意想不到的喜悅。這個空間裏呈現的物件豐足，並不代表奢侈、揮霍、或被動式的消費，而是代表了適應環境、創造空間和接受他人。許多時梁以對話形式寫作，不論是主體與客體、主體與主體、或客體與客體之間的對話。他的詩是人們可以無需暴力和創傷地進入的通道，也是一種新的價值製造過程。

然而，正因為這些通道意旨真摯的開放，所以它們也是十分脆弱的。對梁來說，香港本身便是一個如此脆弱，如此容易受到破壞的空間，它的開放性亦很容易被據為他用：

形態

我們所共有的空間是一個混雜、擠迫而又危險的空間，生活在危機重重中仍似在狂歡節日，天堂裏轉角就是災難。是眾多勢力的角力場，那麼多人想利用它來謀取利益，那麼多人等着撈完最後一筆離去。我們還可以盡量令它成為一個安居和創造的家嗎？好似小心謹慎可以變成自我檢查的壓制、好似自由瀟灑的言論也可以傷害他人的自由，總有那麼多勢力轉變簡單的人際關係，那麼多勢力可以利用或改變了文字和映象的意思。這開放的空間也輕易會失去。（〈無家的詩〉2）

梁寫詩的方法雖然並不簡單地「附和」香港的商品文化，<sup>⑭</sup>但卻以一種深切承擔的方式投身於這個文化之中。梁一方面並不認可香港的「物質主義」，但另一方面也沒有簡單地以輕蔑的態度駁斥它，或是因而退居進一種異世的形上學。他的作品中呈現的詩人形象，不是一個自以為沒有遭受社會現實玷污的處女的狂想者；相反，他讓自己牽涉進香港的物質主義中，令它充溢而多重預制的形態表覽無遺。在梁的詩中，物質的實際存在和中心性成為了常談(commonplace)與共處(common place)的共同表達：「常談」之義包括陳腔濫調、平庸、乏善足陳而率直地存在的物件；「共處」之義則指一個人與人相

<sup>⑭</sup> 「再回到香港來，自然也發覺了商品文化的普及、文學園地的萎縮，以及兩者互相牽連互相滲透的關係。……詩並不是要離開這個覆疊着映象的世界，但也不是要附和它」（《梁秉鈞卷》3）。

遇，物與物交接，一個互動性和相向性被積極地重新創造的場地。正如梁在他一本散文集《書與城市》中所提及，他最關注的題目是不同文化之間的關係。

梁秉鈞從來不以「代表」或「反映」香港自居，然而他在詩中對物件的獨特處理，比許多聲稱代表香港，關懷香港的作者更能讓我們認識香港。梁的文字中的香港，並不是一個政治正確的地方（「打倒英國帝國主義！打倒中國大陸沙文主義！」），但它亦毫不自傷不足或乞求憐憫。相反地，梁的香港，是一個把自己的轉運者命運作為生產起點並重新創造的地方；這個香港運載的不單是物件，也是把物件作為機會的實踐。在這種實踐中，另類的價值觀藉着充滿寓意的並置及不傳統的對話得以產生。這樣，後殖民「城市文化」便不單局限於特定「本土」空間的身份政治問題，而同時也拓展到在常談／共處 (common/places) 中種種人與物的意外相逢。

### 殖民性：一個可利用的處境

正如我在上文指出，梁秉鈞作品中的物質感，可以被視為在香港多重預制的歷史裏，人們沒有「自由」去「選擇」政治制度的處境下的一種戰術。對於那些期待英雄式反殖民主義宣言的人來說，一個殖民地詩人主要以消耗活動的歡愉來形容自己的作品，一定是不妥的：「作為一位作者，我與那些冥想不朽，或者相信自己作品是永恒藝術品的詩人是頗有距離的。我比較接近那些在晚飯後告訴友人們黃魚多麼美味的詩人。」

（《形象香港》168）梁的詩使我們明白英雄式的敘述是徒然的，尤其是當這樣的敘述繼續被有勢力者權宜地動用，就像一場浩劫之後堂皇的舊傢具被用來粉飾家居一樣。在〈家具〉一詩裏（這是梁在一九八九年天安門屠殺之後所寫的一系列詩之

一），梁以諷刺的手法把這種英雄式敘事拆解，而諷刺的效果也是來自豐富繁多的物件：

他們重新搬出了酸枝枱椅  
穩重，古雅而且有一種  
對稱的美感，不能更妥當了  
抹過的地板清涼如水，不留痕跡  
清潔劑除去了腥臊，甚麼也沒有  
發生過，濃煙被抽氣機抽出去  
重新在當眼的牆壁掛上字畫  
歌詠習慣的冰雪，花鳥又再展露  
笑容，殷紅的嘴角隨筆勢變形  
主人磨墨賦新詞，圍坐的雅士  
應和的聲音此起彼伏，讚美  
七步把昨夜風雲推敲成新章  
一段鏗鏘的歷史該好給後人誦讀  
不能有更興旺的年頭了，真的  
時令蔬菜又再上市，明確的意象——  
帶刺的黃瓜和鮮嫩的豆角——不容  
猶豫的解讀，告急的糧食已得到緩解  
郵遞員走街串巷，泥水匠修補隙縫  
每個人都興興頭頭的積穀儲糧和  
算賬，快要是新的一年了  
舊歲憧憧陰影還如幽靈沿街飄蕩？  
一旦冷風颼颼就關上窗子  
不管簷前的窓落，屋角的鬼火  
貼起神荼和鬱壘對付一切異象

總有歷史龐大的傢具隆隆推出前堂  
鎮住了今天，統一了所有對聯上的  
文字，鎖上大門，一片安全的靜寂（《形象香港》75）

英雄式敘述一旦被拆解，我們怎樣去處理殖民性呢？

作為一個城市，香港的奠基與世界價值體系的一個劃時代轉變——由穩定的土本文化變為貿易的迅速和流通——不謀而合。然而，在文化的價值反省中，我們往往像側重中心一樣側重穩定性。梁的寫作卻剛好相反：它令我們醒覺到，要扭轉傳統殖民敘述的話，我們必須不再袒護中心的穩定性。香港與「本土」世界的關係，與《漣葉》一詩中漣漪與蓮花的關係不無相似之處。蓮花說：

我們過去一直讚美穩定的事物  
你出現在水池內，卻不斷向外翻出  
波瀾，隨霞光和暮色幻化片片新像  
從邊緣蕩起一組粼光，改變了  
滿池閃爍的編織，拆散了再重組  
另外一種秩序，我的根葉感覺迴旋  
細密的流走，遍體隱約的魚吻  
動盪中想攀援總抓住固定的中心  
可以停泊，無法不離開泥土的安全  
翻動內心的洪積感應微風帶起浪濤（《梁秉鈞卷》147）<sup>⑯</sup>

這種從穩定文化脫離出來的意義是廣遠的。首要的是它們使我們對邊沿的意義得嚴格重審。如果歐洲一向被視作現代世界文化的根源，一個向外佔領和「開化」其他地方的中心，

那我們現在得把這種看法倒轉過來：我們應該明白，其實是因為有香港和澳門這些遠離「祖家」英國和葡萄牙的「化外」之地存在，有這些殖民地的經濟、物質、過渡性地位，才會使到國家、人民、土地和傳統這等觀念的「穩定性」成為建立帝國不可缺少的部分。套用領土佔據的語言，我們可說正是因殖民地中的土地被徹底剝奪（因為土地被化為商品），「領土」才能變成輝煌愛國詞令讚揚的對象，如現代英國民族文化中「英倫，我的英倫」的論調，以及中國民族文化裏對於長城、黃河、中原等領土象徵的歌頌。套用法律身份的語言，我們可說正是因為被殖民者的身份一貫被簡約為「過客」與「移民」而遭受歧視，因為被殖民者一貫被拒絕應有的保護，相形之下才使那些擁有「合法」「永久」居留證明的人洋洋自得。（到了今天，大部分香港人仍然沒有一個「真正的」英國護照和居英權，而且亦受着在中國政府恢復對香港的主權時被取消任何外國居留／公民資格的恐嚇。）最後，套用性罪行及紀律的語言，我們也可以說，正是對香港身受的「強姦」和「侵犯」，才使到民族完整，文化純正這等觀念，在男性主義民族論述中，每每以「性貞潔」及未受侵犯的「處女之身」等式表揚出來。

就現代城市文化的形成過程而言，貿易港所經歷的暴力在意義上亦因而是原生性而不是派生性的。但正因為此，像香港這樣的海港城市便總是被聯想為次等的、不真實的價值。在它們鄙俗、消費主義、低下的形式中，這些海港城市最終代表了給予殖民帝國主義一貫性的「物件」：若非靠如香港這些地

<sup>⑯</sup> 這是梁十首關於蓮葉的組詩中的一首；見《梁秉鈞卷》143–50。

方的運作，殖民帝國主義根本不能壯大起來，但這個令系統活起來、令殖民帝國主義成為殖民帝國主義的「物件」，卻又同時不斷被鄙視對待，被視為女性病態、本土的墮落——總而言之被視為倫敦、巴黎、北京這些根深蒂固的文明「以外」的畸型文化。

在梁的寫作中，不單香港的物件特質和聯繫得到了它們應得的正視，殖民性本身亦被重新思考。殖民性並不只是世界上強勢對弱勢所作的歷史性暴力，它亦是一個基本的經濟狀況，一個對很多人而言是唯一的價值狀況，唯一的生活、思想、尋求變更的空間。當被問及香港的殖民地過去對他有何意義時，梁說：

我把它與不能夠講出自己的過去、不能夠表達自己對身份的混淆以及不能夠說出自己對這個地方的感受這幾方面一起思考。

我把它與教育、不平衡的文化政策、沉默與壓制、以及對自己環境的無知這幾方面一起思考。但這個過去的意義並不止於此；它在很大程度上也是我們所作的一切的背景。很諷刺地，作為一個殖民地，香港給予了中國人和中國文化一個存在的另類空間，一個讓人反思「純正」和「原本」狀態的問題的混合體。

它亦很大程度上是我的背景的一部分。它的存在，阻礙着我而又慰勉着我，令我不安，警惕我注意自己不足之處，催迫我在年輕的時候已開始去懷疑一些很容易被以為理所當然的事情。（《形象香港》182，強調為筆者所加）

一如先前，某種傳統的殖民主義敘述必須被扭轉過來。相反於從歐洲開始的敘述——這種敘述往往把被歐洲文化操縱

的被殖民者完全陷於被剝奪的悲哀絕境之中，把擺脫殖民性的枷鎖寫成他們的最終目的——我們可以說，殖民性的狀況亦是被殖民者與殖民主義暴力抗爭的手段。換句話說，殖民性這個載負着所有被邊緣化的人和事的悲劇，而又超越個人的歷史狀況，到頭來也能變成一種機會。在這機會中，被壓迫的種種日常經驗，與自覺性地追求另類形式的自由，是踏着同一步伐的。

在這裏，我們可以重提一個香港殖民歷史的有趣事實。香港的人口大部分由移民組成。與歐洲列強進侵已經居住着本土人士的經典殖民情況不同，大部分居於香港的人是為着逃避大陸的惡劣情況而自願移居這裏的。許多人甚至冒着生命危險而來。（因此，更適合香港居民的比較，是住在美國的拉丁美洲西班牙裔移民，或者逃往西歐的東歐和前蘇聯難民。）正如羅貴祥寫道：

(一)

在殖民地建立以後到達香港的中國人大多是為了改善經濟和逃避政治動亂和迫害而來。他們來的目的並不是與殖民統治者作愛國主義式的鬥爭，特別是當殖民統治之外的唯一的選擇便是一個極權的共產主義政制。所以所謂「中國因素」諷刺地加強了殖民統治，使後者絕無可能給被殖民者推翻。……它令殖民地制度對移民來說更形善意和具吸引力。我們可以說，這些殖民地子民是一個自願遵從殖民治的自選組別。（羅 163）<sup>⑯</sup>

<sup>⑯</sup> 亦見劉174–76。「因為大部分移民是為了經濟目的而來港，所以他們多半會形成一個自我選擇的組別。在他們作出移民的決定前，香港的政治體系已經存在，所以這些移民組別亦沒有質疑或攻擊此制度的用意。關於祖國政治動亂的回憶，更會令他們接受一個聲稱維持政治穩定而且顯示出有能力付諸實行的政治制度。」（劉 174）

到了二十世紀中葉，不單華人，還有大羣來自印度、巴基斯坦、東南亞、甚至是英國的人種都紛紛在香港建立永久家園，為的是（聽起來可能會使不少人感到豈有此理）在殖民地比在祖家可以生活得更快樂。因此，香港的殖民性並不單是殖民主義批評者一般所認為的「啓蒙被剝奪」的狀況；相反地，它是被殖民者利用為生活方式的一種手段。不錯，它充滿了暴力，但這種暴力卻是迴避他處更大的暴力的一種選擇。我們甚至可以說，在香港，殖民性的暴力是迴避在獨立國家中作為「國民」和「公民」所受的暴力的一種實際可行的方法。

因此，雖然香港文化是一個邊緣化的文化，但梁對這城市的忠誠並不表示他嘗試把邊緣的位置理想化。（「我並不想把邊緣的位置浪漫化。」《形象香港》175）相反，邊緣性是一種個人規律和一種社會指示，正如它是香港的生活現實一樣。梁的觀點是，邊緣化本身並不一定使人頭腦開放只有自覺地利用其他文化去反省自身文化（當然邊緣性也許令這種反省來得較容易），才會慢慢產生出一種二元或多的文化意識：「我並不認為香港的特殊情況足以使它的藝術工作者自動地變成雙文化或多文化性。……只有當一個人以另外一個文化來反省自己的文化時，才會最終發展出一種『雙文化』醒覺」（《形象香港》161–62；強調為筆者所加）。而正因為單是邊緣性本身並不足以排除沙文主義或暴力，所以我們對於殖民性和後殖民性的問題必須要加倍小心：

我們不應該把自己視為受害者，顧影自憐，而應該留意受害者化為暴君的可能，就像某些香港人對待越南船民、菲律賓女傭、或是大陸新移民的態度。但我當然亦對那些用指出這些例子來轉移視線的人表示懷疑，後者往往志在把所有問題等同看

待，把殖民主義普遍化而最終成功地迴避英國殖民主義的課題。（《形象香港》185）

梁的作品可以以他的詩〈形象香港〉中的一行概括：「永遠在邊緣永遠在過渡」（《形象香港》34）。在這行詩中我們看到了一種特別的能動性。這種能動性不是一個結束殖民性的呼喚，而是一種對開放性的堅持，而這種堅持正是因為梁明白香港被殖民的困境，必然會一直持續下去。梁提醒我們，如果我們不留心，殖民性便會永遠存在於我們心中：「我們不單要對外在的標籤，例如一九九七，保持醒覺，而更加要留意人們對自我思考和反省的方式；不然的話，我們只會把殖民心智帶進另一階段的殖民歷史而已。」（《形象香港》185）

以下，我以梁的詩〈老殖民地建築〉的段落作為總結。詩題所指，是梁所任教的香港大學的本部大樓。這兒是他的專業環境，也是他親身體驗到殖民歷史的張力和衝突如何影響着教育執行的地方。縱使他每天都面臨挫折，但梁仍然堅守崗位，拒絕向惡勢力低頭：

這麼多的灰塵揚起在陽光和  
陰影之間到處搭起棚架圍上  
木板圍攏古老的殖民地建築  
彷彿要把一磚一木拆去也許  
到頭來基本的形態仍然保留  
也許翻出泥土中深藏的苦酸  
神氣的圓頂和寬敞的走廊仍  
對着堵塞的牆壁也許劈開拆毀

梯級也許通向更多尋常的屋宇

.....

把廢墟的意象重新組合可否  
併成新的建築頭像是荒謬的  
權力總那麼可笑相遇在走廊  
偶然看一眼荷花池在變化中  
思考不避波動也不隨風輕折  
我知你不信旗幟或滿天煙花  
我給你文字破碎不自稱寫實  
不是高樓圍繞的中心只是一池  
粼粼的水聚散着游動的符號（《形象香港》30）

## 參考書目

### 中文 [譯者補充]

- 艾燕：〈香港的一夜〉，《飄泊雜記》（昆明：雲南人民出版社），頁164–168。
- 哈公：〈「強姦合法化」論〉，見《哈公怪論》（香港：星際出版有限公司，1986），頁29–30。
- 梁秉鈞：《書與城市》（香港：香江，1985）。
- ：《形象香港》(*City at the End of Time*)（中英對照）。
- ：〈無家的詩與攝影〉，《娜移》2.2 (Public vs Images 專號)。
- ：《梁秉鈞卷》（香港：三聯書店，1989）。
- 王亭之：〈支持興建大亞灣核電廠〉，見《香港作家雜文選》（香港二新亞洲文化基金會，1987），頁17–18。
- 聞一多：〈詩二首〉，見《香港的憂鬱》，盧瑋鑾編，（香港：華風書局，1983），頁1–2。

- Abbas, Ackbar. "Introduction: The Last Emporium: Verse and Cultural Space." Leung, *City* 3–19.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Chow, Rey. "Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-Writing in the 1990s." *Diaspora* 2.2 (1992): 151–70.
- . "A Souvenir of Love." *Modern Chinese Literature*. 7.2 (Fall 1993): 59–78.
- . *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Cottrell, Robert. *The End of Hong Kong: The Secret Diplomacy of Imperial Retreat*. London: Murray, 1993.
- Derrida, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Eds. Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970. 247–72.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. L Dana Polan. Foreword by Réda Bensmaïa. Minneapolis: University of

寫在家國以外

- Minnesotap, 1986.
- Endacott, G.B. *Government and People in Hong Kong 1841–1962*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1964.
- Freud, Sigmund. "Femininity." *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. and ed. James Strachey. New York: Norton, 1964, 1965. 99–119.
- Hughes, Richard. *Borrowed Place, Borrowed Time: Hong Kong and Its Many Faces*. London: Deutsch, 1976.
- Hung, Eva. "Preface." *Renditions* 7–9.
- Lau Siu-kai. *Society and Politics in Hong Kong*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1982, 1984.
- Leung Ping-kwan. *City at the End of Time*. Trans. Gordon T. Osing. Hong Kong: Twilight Books Co. in association with the Department of Comparative Literature, University of Hong Kong, 1992.
- . "Lotus Leaves: Seven Poems." Trans. Kwok Kwan Mun and Lo Kwai Cheung with John Minford. *Renditions* 210–21.
- Lo Kwai-cheung. *Crossing Boundaries: A Study of Hong Kong Modern Fiction from the Fifties to the Eighties*. M. Phil. thesis. University of Hong Kong, 1990.
- Morris, Jan. *Hong Kong: Epilogue to an Empire*. London: Penguin, 1988, 1989.
- Poster, Mark. "The Question of Agency: Michel de Certeau and the History of Consumerism." *Diacritics* 22.2 (1992): 94–107.
- Renditions: A Chinese-English Translation Magazine* 29–30 (1988). Special Issue: Hong Kong.
- Ross Robert, and Gerard T. Telkamp, eds. *Colonial Cities: Essays on Urbanism in a Colonial Context*. Dordrecht: Nijhoff, 1985.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Scattered Speculations on the Question of Value." *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987. 154–75.
- . "Speculations on Reading Marx: After Reading Derrida." *Post-structuralism and the Question of History*. Eds. Derek Attridge, Geoff Bennington, and Robert Young. New York: Cambridge University Press, 1987. 30–62.

