

认同的悖论

——全球化背景下的香港文化身份问题

罗 岗

(华东师范大学 中文系, 上海)

摘要: 香港是一个国际性大都市, 但它的文化身份至今仍然是一个触目的问题。香港一百多年的历史主线是由外来殖民者与本土被殖民者之间的冲突、妥协、抵抗和交融共同书写的, 它近二十年来社会情势的变化贯穿于“回归”祖国的喜悦与“大限”来临的惶恐之中, 更重要的是, 在以现代民族国家作为基本规划单位的世界版图上, 香港是一个有城籍而无国籍的地方, 如何才能建立属于自己的社会、文化乃至生命的认同? 这一问题构成了香港现代文学的主题。后者向我们展示了全球化背景下香港城市认同的悖论: 香港在很大程度上是通过国家的关系来界定自身的, 这就决定了香港身份的形成必然依赖于现代民族国家的想象方式; 另一方面有试图把自己建构成区别于现代民族国家的特殊的城市身份认同。

关键词: 香港 认同的悖论 全球化 文化身份

中图分类号: G0

文献标识码: A

—

毫无疑问, 香港是一个国际性大都会(The Global City), 但它的“文化身份”至今依然是一个触目的问题。这不仅因为香港一百多年的历史主线是由外来殖民者与本土被殖民者之间的冲突、妥协、抵抗和交融共同书写的, 也不单由于它近二十年来社会情势的变化贯穿于“回归”祖国的喜悦与“大限”来临的惶恐之中, 更重要的是, 在以现代民族国家作为基本规划单位的世界版图上, 香港——如小说家西西所说——一个有“城籍”而无“国籍”的地方,⁽¹⁾ (P143)如何才能找到自己的位置? 也即香港人在独特的历史境遇中, 是怎样建立起属于自己的社会、文化乃至生命的认同感? 正如有论者指出的那样, 香港可能以“城市”的姿态来抵御、戏弄以“乡土”为主要表征的强势“国家”想象。王德威就把香港视为“以一个城市的立场, 与乡土、国家(country/country)的论述展开了近半个世纪的拉锯”⁽²⁾ (P282)。的确, 香港在很大程度上是通过与“国家”(无论是英国还是中国)的关系来界定自身的, 这就决定了所谓“香港身份”的形成仍然必须依靠“现代民族国家”的想象方式。很显然, 这里存在着难以克服的悖论: 一方面力图强调“香港”在全球化背景下区别于“现代民族国家”的特殊的“城市身份认同”(Urban Identities), 另一方面则仍需运用“现代民族国家”的构造方式来建构自己的“身份认同”。那么, 两者之间的矛盾是如何克服的呢? 或者换一种更低调的说法, 这种吊诡的状态以何种面貌得以呈现呢?

按照本迪克特·安德森的理论, 现代民族国家“认同感”的形成端赖于“想象的共同体”的催生。而以“大众文学”为标志的印刷资本主义, 在以想象性的方式建构“共同体”时发挥了至关重要的作用, 因为它们提供了联结“共同体”必须的“共时性”的时间意识。在一个有效的时空范围内, 虽然人们大都素未谋面, 但某种“共同体”的体感与共感, 仍然可以透过传播媒介——特别是想象性的如“小说”与“报纸”这样的“文艺”方式——塑造出来。譬如, “一个美国人一生所遇见的, 或是知道姓名的美国同胞, 不会超过小小的一群人。他不知道其他的美国人随时在干什么, 然而他却有完全的把握去相信, 虽

然没名没姓，这些人必然和他一样同时在默默地干着他们的事情”，由此关于“美国”的想象就自然地浮现出来了。(3) (P22-36)作为东南亚问题的研究专家，安德森在论述里也以印度尼西亚为例加以说明，而且特别突出了“报纸连载小说”在印尼国族认同感形成过程中所发挥的作用。

具体到与印尼同属东南亚的香港，这种“想象方式”又是如何体现出来的呢？它的“大众文学”的载体又展示出怎样独特的形态呢？王德威作了一个有趣的观察，在《香港——一座城市的故事》中，他从“倾城”到“失城”，罗列了一个又一个关于这座城市的故事，从张爱玲到黄碧云，她（他）们作为这座城市的“说故事的人”，“为香港说各式各样的故事，是‘说出’香港存在，延续意义的重要手段”（2）(P300)。讲故事的方式有很多种，既可以像西西那样如书写童话般营造“浮城”世界，也能够似也斯，董启章那般让叙述穿行在“记忆”和“虚构”之间，更可能如黄碧云，在血肉模糊，遍体鳞伤的情欲创痛中迸发出“失城”的哀鸣，还有似心猿的《狂城乱马》，用文字沟通和呼应电影、电视、漫画等多种媒体，滑稽性地挪用武侠、黑帮、侦探、闹剧和黑色喜剧的技巧程序，营造出“大限”来临之际一座城市“狂”“乱”交加的“嘉年华”图景，而文本本身的混乱嘈杂，也有意无意地对应着这座城市内在的动荡和活力。

这里最值得注意的是心猿的《狂城乱马》，它展露出的多种媒体间的互动（艾慕杜华的电影加日本鬼马漫画式的小说），以及反讽地运用香港人耳熟能详的电影电视的“桥段”（主人公老马是对吴宇森英雄片主角“小马哥”的拙劣“盗版”），恰恰提示了新型视觉“媒体”（电影，电视等）在全球文化经济的新语境下构建城市文化身份时的作用。阿帕杜莱（Arjun Appadurai）指出：“伴随着本尼迪克特〔QS()·〔QS〕〕安德森所谓的‘印刷资本主义’（print capitalism）的出现，一种新型的权力被投放到世界上来，这就是大众文学（mass literacy）的权力，印刷资本主义有效地排除了人与人以及群体与群体之间面对面的直接交流的需要，从而使得民族亲和性规划（projects of ethnic affinity）的大规模生产成为可能。群众性的阅读行为使得事件的进程建立在一个悖论的基础之上，这就是人为地建构原质主义的悖论（the paradox of constructed primordialism）。”与一般的理解相反，阿帕杜莱并不假设有一个单一的全球化过程，据他的分析，一系列关键的全球面向间逐渐增加的断裂，引发了多样的、流向不拘的、因此难以预测的全球性情境与流向。他认为在这样的背景下，“想象力”和“媒体辨识力”是新种族景观构成和移居的重要条件，进而指出：“媒体景观……总是倾向于以形象为中心以叙事为基础来描绘现实世界，它们用来款待消费者而且也是用来改造他们的节目，是构造想象的生活——既是消费者自己的想象的生活，也是异国他乡的别人的想象的生活——所需要的各种原料，如人物形象、故事情节和文本形式。这些节目能够而且确实把各种风马牛不相及的东西拼凑成晦涩暧昧的，但又是人们赖以生存的隐喻，因为它们有助于构造有关他者的叙事，以及有关可能的生活的元叙事与幻觉，这些东西有可能进一步激发占有和流动的欲望。”¹

譬如，电影作为香港最具影响的文化样式和媒体景观，是如何参与到对“香港文化身份”的构建的？寄托了怎样的文化情感和文化想象？李欧梵把香港电影看作是“对普通香港居民和观众的集体‘政治无意识’（以商业产品的形式）作出公共表述”。他曾分析出成龙的《A计划》和《A计划续集》在娱乐之外大有深意，因为“当1997年中国重新接管香港的时刻日渐逼近之时，它建构了有关殖民地香港的历史传奇”，成龙扮演的“香港警察”在电影中游走于洋人、满清官员、革命党人和普通百姓等各种势力之间，象征性地指认和确证了“香港”的现实处境。(4)甚至在王家卫具有“后现代风格”的《春光乍泄》中，李欧梵也能从发生在阿根廷的一个关于同性恋的故事里，读出“97之后”香港人巨大的焦虑：“港台的许多导演都有引用其他导演作品的习惯。而就我看来，其影像背后带动的是一种情绪，不只

是同性恋的情绪,不只是身体肉欲的情绪,还有深深的失落和对于时间观念的无可奈何。在影片中主人公反复叨念的一句话就是‘从头来过’,可是他们自己也知道这是不可能的,时间不可能倒流。……王家卫运用了一种非常独特的手法:表面上是极为商品化的摄影技巧,拼命使用各种形象,甚至玩弄彩色与黑白之间的关系。我曾经试图借片中的彩色或黑白镜头把整个故事情节的起伏连接起来,但是发觉连不上;我又试图把彩色或黑白镜头与人物的感情联系起来,也是徒劳。后来我想,也许这部电影本意并不在此,如果我们能够用黑白或是彩色区分、连贯故事情节、人物感情,那么我们就重新堕入传统的欣赏习惯之中。王家卫电影的挑战性就在于他把种种后现代主义的手法全部呈现在我们面前,然而它们所带动的情感,又不见得是所谓后现代理论中提出的东西,后现代理论已经不注重所谓‘真情’。但是片中两个男人的感情也并非完全是虚假的,值得注意的是如何用后现代的形象带出真的感情。我个人觉得这种感情是与香港密切相关的,片中对白用广东话,而且内容与1997有关。在后现代的年代中,人失落于异邦,你可以用‘失落’、‘异化’等等理论名词来概括,但是我觉得这种感情还是与现实中部分生活在香港的人们直接相关。换言之,真情可能已经被肢解了,此时我们不可能写出完美的‘大团圆’的故事,但是就在已被肢解的片断中,还是可以表现出一点真情的存在。”²应该说,《A计划》和《春光乍泄》是完全不同类型的电影,而成龙和王家卫也确实代表了香港电影发展的两种迥异的面向(有趣的是,他们同时也是香港电影在跨国电影市场的“象征符号”)。也许从表面上看,他们的作品遵循着不同的艺术和商业逻辑,然而在更深层次上却可能受到共同的文化逻辑的制约。这个文化逻辑就如李欧梵所言,正是出于对“香港意识”和“香港身份”的探求,香港电影藉其叙述和影像参与了对“香港”的想象性缔造。

当代理论不断地提醒人们,重要的不是话语讲述的时代,而是讲述话语的时代。在这种讲述的过程中,发言的主体位置往往沉潜为文本脉络的“无意识”。所谓“想象性缔造”便突显了“香港”在殖民历史中的特殊处境。借用周蕾的说法,它是一个处在“家国外”、寄身于国族边缘的特殊社群:“处于英国中国之间,香港的后殖民境况具有双重的不可能性——香港将不可能屈服于中国民族主义/本土主义的再度君临,正如它过去不可能屈服于英国的殖民主义一样。”³对应于这种后殖民的处境,我们很容易联想起西西对经典故事“灰阑记”的质疑和重写。那篇《肥土镇灰阑记》(5)沿袭的依然是传统的情节,两个妇人争夺一个孩子,但和传统的处理手法不同的是,倘若人们一直听到的只是这两个妇人唠唠叨叨地在包黑子面前陈述她们拥有孩子的理由,那么我们为什么不能进一步倾听这个孩子自己的声音呢?就像黄子平指出的那样“如果让灰阑中的五岁孩童,说说他的意愿,说说他所知道的一切,事情又将如何了结?大人先生们会给黄口小儿‘发言权’么?小孩子敢在公堂上开口说话么?不说白不说,说了也白说?即便他一言不发,任人摆布,搁在石灰圈里充当拔河用的‘绳子’,难道小脑袋瓜子里,就毫无感觉,毫无所思?这便是西西(携带她所处的历史时空),向古老故事提出的质询”(6)(162)。尽管黄子平在这篇文章中并没有讨论“香港意识”的问题,但正如他自己所说,有时候“书的正文平平无奇,脚注或尾注里却掩藏了或泄露了真正令人感兴趣的东西。”(6)(P167) 在这里,括号里的“携带她所处的历史时空”一句尤其关键,它表明黄子平同样意识到西西之所以如此质询和重写“灰阑记”,既不是为了显示“故事新编”的才能,也并非炫耀“叙述视角”的多变,而是来自于她所处的特殊的“历史时空”。一般认为,西西笔下的“肥土镇”喻指着“香港”,很显然,《肥土镇灰阑记》把“叙述”的权威赋予给开口说话,并且滔滔不绝的五岁孩童“马寿郎”,争取的自然是在身处“夹缝”中的“香港”发声的可能,进而暗示了“香港身份”和“香港意识”的创制与“主体”的发言位置密切相关。

二

这也是为什么一位日本学者藤井省三在“香港文学,日本视野”的讨论中⁴,同样会

用“香港意识”来论述李碧华的小说《胭脂扣》的原因。他说：“这部小说并非重演‘传统的爱情故事’，香港意识的创造这个‘变奏’方是主题。50年前的爱情悲剧作为香港意识的延长被重新记忆，方与80年代联系起来。小说‘胭脂扣’让80年代的读者记忆30年代的香港，藉此创造出香港意识的五十年历史。”（7）（P93）

《胭脂扣》的确相当自觉地处理了“香港文化身份”的问题，无论在小说（1985）还是电影（1988）中，“1997”成为了一个祛除不了的阴翳。然而，也恰恰因为“1997”的存在，使得回顾过去的叙述获得了意义，甚至在“历史”与“未来”之间构成了某种难以言传的隐秘联系，从而使“现在”变得不那样令人无法捉摸。藤井省三由此生发的对“香港人”意识的论述，就很清楚地表明了这点。不过，在我看来，这个阴影的笼罩下的故事，暴露出或者说凸现了的其实不是“香港身份”的完成，而是“香港意识”的危机。它有意让香港五十多年的历史脉络在生/死、人/鬼、阴间/阳世、过去/现在、幻想/现实……的一系列并置中呈现出来，李碧华和关锦鹏都试图表达历史的激情无法救赎现实的平庸。这不是一部“怀旧电影”（nostalgia film）——电影中阿楚有一句反讽的台词：“要么是怀旧，要么是扮鬼。”——但“怀旧”的情绪在其中发挥了相当关键的作用。⁵

詹明信（Fredric Jameson）把“怀旧电影”看作是后现代主义文化逻辑的一个重要症候。他认为这种“催眠性的新美学模式”从根本上暴露了后现代主义的“怀旧”艺术语言和真正的历史性不兼容的矛盾，“然而，矛盾将这个模式推入一种复杂、有趣的新形式创新之中，我们明白，怀旧电影绝不是历史内容的某种旧式‘再现’；怀旧电影借着风格寓意去处理‘过去’，借着意象光滑的特质去传达‘过去’，借着时尚的属性，去表现1930或50年代的特色。……因此，电影里的一切事物一起在抹除正式的当代形象，使得观众可以接受叙述是架设在永恒的30年代里，超越真正的历史时间。这种借着拟像的艺术语言，或恣仿（pastiche）固定的过去形象来处理现在的方式，使得现在的事实和现在历史的开放性具有一种光滑幻像的符咒和距离。”怀旧电影的动机不是对历史的追溯，它其实完成了一种对历史的转换，即将活生生的“历史图景”凝固为银幕上可供观瞻的“斑斓表象”。（用詹明信的话来说，就是“将1950年代的事实转换成为一个截然不同的东西——‘五十年代’——来再现”。）因此，“怀旧”是“作为对于失去我们的历史性，以及我们活过正在经验的历史的可能性，积极营造出来的一个征状。”⁶

如果“怀旧”确如詹明信所言，是历史感匮乏的表现，它只不过“展示了这样一个处境：我们似乎愈来愈无法塑造对我们当前经验的表现”，那么《胭脂扣》希望藉“怀旧”来重构香港50年的历史，岂不是南辕北辙？即使完全不管詹明信的理论，当《胭脂扣》式的“怀旧”成为一种时尚时，其实也对香港历史提出了一个个严峻问题：有什么“旧”可怀？凭什么来“怀旧”？是否有“旧”可“怀”？……电影中起关键作用的是一件“信物”：十二少送给如花的胭脂盒，它同时也是一件“旧物”。正是这件“信物/旧物”的存在，似乎将生和死、人与鬼、阴间和阳世、过去与现在、幻想和现实重新联结起来，从而提供了对于香港历史的完满想象。可是像所有的“信物”一样，“胭脂盒”代表两人的誓约和信任，但也像所有关于过去的寓言一样，“信物/旧物”也象征着它纪念的人和物的消失。如花这五十多年前的香港女儿，回到她的塘西“旧地”才发现它早已瓦解，更发现伴随她五十多年的“信物/旧物”不过是一件时间的残骸。⁷作为一种时间的操纵方式和幻想对象，“怀旧”对所谓“香港意识的创造”起到的恐怕更多的是动摇和消解的作用。《胭脂扣》中塘西名妓如花这一番出入阴阳，混淆生死的“奇遇”，又表达了怎样一种身份认同的危机，以及因历史和现实脱节而带来的匮乏和焦虑呢？

的确，“焦虑”构成了《胭脂扣》的基调，甚至可以说它就是一个关于“焦虑”以及如何试图克服“焦虑”的故事。在小说中，如花带着明显的焦虑登场。且来看看李碧华是怎样

描绘的:

……真奇怪。我兴致奇高，一半因为她的美貌，一半因为她的焦虑。”

“我打量她。眉宇之间，不是不带风情，不过因为焦虑，暂时不使出来。”

这是袁永定眼中的“如花”。透过叙述者来呈现如花寻找情人而不得的焦虑，不仅出于叙述视角的考虑，更重要的是显示出一种焦虑的“传递”过程。我们很快就看到了如花对失踪情人的焦虑是如何转化为袁永定对失去历史的焦虑。他的任务是双重的，一方面要为如花寻找多年失散的情人，另一方面则需要证实如花的身份以及簇拥着这一身份的谜一般的历史。然而，无论是在图书馆查找资料，还是在古董店翻捡旧物，他所要寻找的一切都像是透过指缝的光线，似乎看得见，却怎么也摸不着。

根据精神分析学的理论，焦虑是一种积极的心理状态。弗洛伊德认为，焦虑是对某种未然的危险而言的，而且总是伴随着各种宣泄排遣的方式：“真正的焦虑或恐惧在我们看来是十分自然，合情合理的，我们应该称之为对外来危险的预感的一种反应，预感到正在期待着或是预测的一种伤害。”⁽⁸⁾ (P315) 因此，“焦虑”最终导向的是对这种心理状态的“想象性”解决：或满足，或宣泄，或转移……当然也包括适当的压抑。《胭脂扣》在故事层面仿佛完整地展示了这个过程：虽然是失望代替了焦虑，不过泛黄的历史毕竟填补了现实的空白；寻找的结果也许不那么令人满意，不过毕竟确证了一段真实的存在。尤其值得玩味的是在这一过程中几次微妙的“置换”，首先是如花对情感的焦虑（她和十二少同时殉情，却没能和情人在阴间相聚），转化为袁永定对历史的焦虑（他查找不到任何有关塘西妓女的资料），同时这种历史的焦虑又不知不觉地和他情感的焦虑纠缠在一起（他对如花隐秘的欲望以及与女友阿楚关系紧张），然而，随着历史的焦虑渐渐得到缓解（袁永定找到越来越多的线索和材料），所有的不幸都逐步集中到“过去”（事实的真相是，如花和十二少不是殉情，而是“谋杀”；十二少苟活至今，沦落片场，形同乞丐，“爱情”神话就此终结），现实却藉此全身而退（袁永定不单了解了历史，并且重新获得了阿楚的爱情）。难怪故事结束时，袁永定要扔掉那个象征“过去”的胭脂盒，因为他在故事里已经想象性地解决了对过去的焦虑。

不过，故事结束的地方，恰恰是问题开始的时候。这种把所有的一切都归于“过去”的作法，是否解决了“现实”的焦虑呢？傅科在他的早期著作《心智疾病与人格》中曾专门研究过作为一种“基础体验”的“焦虑”，他在很大程度上发展和修正了精神分析关于“焦虑”的理论。首先，傅柯解释说，心理分析所谈的“退化”并不是坠落到过去之中，而是以过去来取代无法承受的现在，它其实是一项有意的逃避策略：“与其说是回返，毋宁说是求援。”于是我们可以反过来说，这是过去走向现在，作为它病态的出路。接下来的问题在于，这个原初的体验和现在的体验有什么样的共同特征，可以使它和现在相合呢？同时，矛盾并未被这种逃避手段消除，正好相反，它反而因此加深：这便是心理分析角度之下的“病态”。所有的人都可能遭遇矛盾的情境，但并非所有的人都作出荒谬的解决：“在一位正常人体感到矛盾情境的地方，病人所得到的却是本身即为矛盾的体验；前者的体验对矛盾开放，后者则封闭其中。”相对于“恐惧”是对外在危险的反应，傅柯指出，这个内在矛盾体验的感情特质即为“焦虑”。⁽⁹⁾

作为一种内在的矛盾体验，《胭脂扣》的“焦虑”正如傅科所言，“是以过去来取代无法承受的现在”，它寻求的是一种“病态的出路”，表面上得到舒解的“焦虑”其实沉潜为更深的困境。周蕾曾说：“《胭脂扣》小说和电影拼读，将会带来更大的乐趣”，但她还是强调了两者的区别，“电影中其实亦有运用电影语言来营造怀旧，但对于古今拼凑所带来的反省，相信要比小说来得深刻。”⁽¹⁰⁾ 而我以为，小说和电影构成的是一种特殊的相互生产的关系。小说由于叙述视角的限制，故事一直在现在时态中展开，“过去”经由转述才得以呈现，所以，现实与过去的并置虽然有时在不经意间会削弱“怀旧”情调的逼真感，但却以文字创

造出更大的“想象空间”；电影则由限制性视角拓展为全知性视角，直接用华丽的影像来构筑过去色彩斑斓的图景，正好填补了那个想象的空间，极大地增强了“怀旧”的氛围。毛尖在讨论《胭脂扣》时相当敏锐地发现：“影片开始采用的是完全写实的手法，径直大段叙写如花和十二少的初识和定情。正当故事似乎渐入佳境，即将迎来第一个叙述高潮时，却戛然而止，转入另一叙事线索。其后如花和十二少的故事便以闪回的方式予以补充交代，跳跃性的叙事省略了其间的许多细节，而单以一些散发着强烈的颓废气息的艳丽画面直接冲击观众的视觉，从而给这一故事增添了醉生梦死的色彩。”（11）（P198）不过需要补充的是，这些画面特别以恋物的姿态来营造过去的幻影。小到胭脂盒，鸦片烟具，大到花排，铜床，还有粤剧唱段，塘西妓寨，以及演员的变妆扮相（梅艳芳/如花的男装扮相，张国荣/十二少的戏装扮相）……所有的这些都以“物”的形态出现，却又脱离了“物”的轨迹，它们就像是所谓“滑动的能指”（signifier），作为观众的你无法准确地判断这些符码的内在含意（signified），但在夹杂着偷窥，意淫和想象性地占有的观影过程中，还是能够隐约感觉到它们共同指向那个暧昧不清且又意义丰富的“过去”。

怀旧就是依靠这种“恋物”来发挥作用的。不妨借用迦达默尔（Gadamer）对历史意识的区分来说明——怀旧电影只是将历史“美学化”，任何历史对象“都成为鉴赏品评的古玩，任何场景都成为凭吊留连的古迹，历史事件本身则成为一幕幕玩弄光景的连台好戏”。这就是迦达默尔提出的将历史距离化、客体化的“历史意识”，不同于一种“不断融入现在、作用于现在的”活的历史记忆（即“时效性历史意识”），在这样的前提下，怀旧电影被视为是站在历史的终点，将历史看成一个“独立于自己的客观整体”、“并不指向任何属于自己的世界观或自我形象，而只是对已消逝的世界观或自我形象的一种‘仿真’甚至‘谐拟’（Parody）”（12）（P48-53）。詹明信则把怀旧电影这种对历史的态度称之为“恣仿”（pastiche），它不同于现代主义式的“戏仿”（Parody），是一种依循着后现代“过度真实”（hyperreality）的“拟真的实践”。⁸他进而指出，在后现代这样一个无时空感、平面化的状态中，怀旧影像不过是一连串由音乐、时尚、发型、车辆造型等设计合成的消费品，供给无历史感的主体进行历史的消费。

于是在这里，恋物癖式的怀旧转化为大众消费主义的意识形态，每个人都身陷其中，无法找到历史、自我和主体的位置，就像如花那样，在寻觅的过程中宿命般地迷失在纷繁变幻的都市空间里。⁹

三

由《胭脂扣》引发的其实相当严重，它深刻地质疑了在“香港文化身份”的创制过程中可能潜藏的“新本质论”和“同质化”的倾向：有没有纯而又纯的“香港人”？可不可能建构起只属于“香港”的历史？如果“香港意识”不是某种先在的抽象“本质”和给定的不变“地位”，而是必须加以“再现”的历史情景和需要“想象”的主体位置，那么就像一位香港文化研究者所说：“这一特殊性一并提出，才能进一步揭示香港后殖民情况的多元性及复杂性。从而令本土的不同身份（工人、女人、同志、天台居民……）连带他/她们的斗争史不致在‘香港’的命名下被湮灭掉，甚至在‘香港’这个我们必须认同的身份下解除其他身份的武装”（13）（P211）。的确，“身份认同”的政治由于阶级、性别、种族和地域等诸多因素交织在一起，而且这些因素不是自然的“标识”，更应被视为社会化的“符号”，因此形成了它极其错综复杂的品格。这样看来，“香港”的文化身份并非在殖民与反殖民的简单二元对立中建立起来，实际上它涉及到一个由内部和外部、中心和边缘、主体和客体等多重关系构筑的权力场域。由于涉及到多重空间的位置，不妨说它构成了“身份的地理”（Geographies of Identity）：一种历史性的位置，一个多重知识的交接点，一处辩证的地域，一个活动性的对抗场所。斯图尔特·霍尔在讨论“文化身份”的问题时指出，“身份”不是自然生成的，而是经由文化塑造和建构出来的，

并且在这个塑造和建构的过程中,“身份”因循着不同的历史、文化、社会、政治和经济的诉求,处于一种变更、移位、涂抹、同化和抵抗的“运动”状态。他强调这样的“文化身份”是“复数”的(Cultural identities),是一种必须不同的语境下加以“想象”和“再现”之物。(14)(P223-225) 同样,如果要开放出“香港意识”的多种可能性,容纳来自各个阶层,特别是弱势群体的声音,那么就需要在全球政治经济的背景下重新考量“殖民地经验”,重新“想象”和“再现”香港、香港人和香港的历史。正如全球化问题常常围绕着“是地球村,还是全球掠夺?”(“global village or global pillage?”)的严肃追问而展开(15),那么对于香港的“城市认同”,也必须考虑“是殖民大都会,还是国际大都市?”(“the colonial city or the global city?”)(16)

这又牵涉到另一重微妙繁复的关系。法农在论述殖民地文化时说:“殖民主义不会满足于仅仅控制某个民族以及掏空当地人民一切形式与内容的心智而已。出于某种不正常的逻辑,殖民主义转向被压迫人民的过去,将这个过去扭曲、破坏、摧毁。今天这种贬抑殖民前历史的工作隐含着辩证的意义。”(17)(P210) 他所谓“辩证的意义”,最常见的就是被殖民者对过去历史的“乡愁”和“向往”:“这种热情的研究私底下莫不期望在今日的痛苦之外,在自悲、自弃、逆来顺受之外,能发现某些美丽而辉煌的时代。”(17)(P210) 这种“寻找”和“发现”的逻辑自然是相信“历史”的稳定不变,它仿佛就潜藏或遗忘在某个隐秘的角落,等待着人们去发掘。就是在这个“发掘”过程中,被殖民者从殖民者手里“拯救了历史”,同时也“拯救了自我”。在我们看到的香港文学、电影诸多回响着“怀旧”旋律的作品中,不难发现这种天真的、一厢情愿的历史观。殊不知,当殖民者与被殖民者交织在一起形成“内(部)外(部)殖民”的复杂图景时,那种清白的、未被污染的“历史”作为“他者”的虚构,不仅不是一个固定的可供最后回归的源头,而且在很大程度上再生产了与殖民者一致的“二元对立”的逻辑,进一步地强化了殖民者存在的合法性。¹⁰ “香港意识”的建立当然不能依赖于这样一种想象历史的方式,“香港历史”的书写需要另外的“想象”和“再现”¹¹,它容纳差异,承认混杂,表现的视野既在“香港”之内,又在“香港”之外。

参考文献

- [1] 西西.我城[M].台北:允晨文化实业有限公司,1989.
- [2] 王德威.香港——一个城市的故事[M].台北:麦田出版公司,1998.
- [3] Benedict Anderson, Imagined Communities [M]. London, New York: Verso, 1991.
- [4] 李欧梵.两部香港电影——戏仿与寓言[J].世界电影:1998(3).
- [5] 肥土镇灰阑记[A].手卷[C].台北:洪范书店1988.
- [6] 黄子平.灰阑中的叙述[A].革命历史小说[C].香港:牛津大学出版社,1996.
- [7] 藤井省三.小说为何与如何让人‘记忆’香港——李碧华〈胭脂扣〉与香港意识[A].文学香港与李碧华[C].
- [8] 弗洛伊德.精神分析引论[M].高觉敷译.北京:商务印书馆,1984.
- [9] 傅科.古典时代疯狂史[M].林志明译.台北:时报出版公司,1998.
- [10] 周蕾.爱情信物[A].写在家国之外[C].

- 【11】毛尖.香港时态——也谈〈胭脂扣〉[A].文学香港与李碧华[C].
- 【12】路况.怀旧电影——历史终结的记忆影像[J].电影欣赏:1990(45)
- 【13】谭万基.愉悦、公共领域与“香港”身份[A].陈清侨.身份认同和公共文化[C]香港:牛津大学出版社, 1997.
- 【14】Stuart Hall. Cultural Identity and Diaspora, in Identity: Community, Culture, Difference. [M] London: Lawrence and Wishart, 1990.
- 【15】Fredric Jameson and Masao Miyoshi. Eds. The Cultures of Globalization [M]. Durham & London: Duck University Press, 1998.
- 【16】Ackbar Abbas, Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance, [M] Minneapolis: U of Minnesota. 1997.
- 【17】Frantz Fanon. The Wretched of the Earth, Constance Farrington [M]. New York, Grove Press, 1968.

The Paradox of Identities: Cultural Identities of Hong Kong in Globalization

Luo Gang

(The Department of Literature, East China Normal University, Shanghai 200062)

Abstract: Hong Kong is a global city, but its cultural identities is still a vital question. The thread of Hong Kong in more hundred years is the conflict, compromise and resistance between outer-colony and native-colony. Hong Kong is a city that it has urban-identities but no nationality in the world map based in modern native country. How to construct society, culture and life-identity of itself? Which is the subject of modern literate in Hong Kong. It declares the paradox of city-identities in Hong Kong in globalization: Hong Kong definite itself by national relation in most degree. Which decides that the identity of Hong Kong must depend on the imagined pattern of modern native country. In other way, Hong Kong tries to construct its particular city identities differencing from modern native country.

Key words: Hong Kong the Paradox Identities Globalization Cultural Identities

收稿日期: 2002-01-18

作者简介: 罗岗, 男, 华东师范大学中文系副教授, 中国现代思想文化研究所研究员。

1 Appadura, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." In Public Cul

ture 2: 2 (Spring 1990), PP. 1—11, 15—24. 中译文参考了陈燕谷译:《全球文化经济中的断裂与差异》,载《文化与公共性》第521—555页,汪晖、陈燕谷主编,北京,三联书店1998年版。阿帕杜莱所谓的“媒体景观”,应该包括电影,电视甚至广播,以及它们之间的交互作用。在这方面的讨论中,电影已经受到相当的重视,但关于电视和广播在香港文化身份形成中发挥了何种作用,目前还没有深入的研究。香港作家董启章在《永盛街兴衰史》说:“我们这一辈对香港历史的认识近乎零,只知道1967年无线电视开播以后的事情,甚至连66年暴动也毫无印象。”个中含意,很值得玩味。不过董启章出生于1967年,并无直接的经验可言。更有价值的材料应该来自亲身经历者的回忆,譬如卫泽宗说:“六十年代电视不太普及,只有黑白有线的“丽的映声”,是“丽的呼声”的姐妹公司,电视台是要付月费的,所以几乎是富人的专利。一般人在家中的娱乐就是听电台的播音……而最受广大听

² 李欧梵:《当代中国文化的现代性和后现代性》,载《文学评论》1999年第5期。有的论者以更肯定的语调指出:“《春光乍泄》为香港和中国的重聚提供了数个可能出现的情况:逃走、哀悼、接受、容纳和选择。这电影并非只为这课题作出简单的评注,而是指出其中可见的困难、矛盾和冲突;同时,香港人在回归边缘上既忧心又恍惚的心情,也在电影中反映出来。”(Lisa Stokes, Michael Hoover: City on fire: Hong Kong Cinema. London: Verso. 1999, P. 278)

³ 周蕾:《写在家国之外》第94页,香港,牛津大学出版社1995年版。周蕾在这本书中对香港后殖民 纯龌龊幽霾 撕芫蟠挠跋坎 币惨 鸱嘶苳嗟恼 邲 以谖饬榴皇墙?用她的说法,而不是正面评价她的观点。

⁴ 这次讨论的成果汇编成《文学香港与李碧华》一书,陈国球编,台北,麦田出版有限公司,2000年。下面的论述也参考了该书中的部分内容,不再一一注明。

⁵ “香港导演关锦鹏把小说改编成电影,无论在音乐、色彩、场面调度、叙事结构上等都能运用电影语言,对小作出出色的演绎,带出本地通俗文化的怀旧潮。”(黄组《香港文学书目》(青文书屋))

⁶ 参见詹明信(Fredric Jameson):《电影:对于现在的怀旧》,载《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》第335—354页,吴念真译,台北,时报文化,1998年。

⁷ 参见周蕾在《爱情信物》中的有关论述,载《写在家国之外》。她指出,《胭脂扣》怀旧的特别之处在于我们无法确定它所怀恋的客体,只可肯定其投射的缺失感。电影中其实亦有运用电影语言来营造怀旧,但对于古今拼凑所带来的反省,相信要比小说来得深刻。《胭脂扣》小说和电影拼读,将会带来更大的乐趣。

⁸ 詹明信认为“戏仿”与“恣仿”的区别,是现代主义和后现代主义的一条重要界限,参见他的《文化:晚期资本主义的文化逻辑》,载《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》第19—82页。

⁹ 但正如我在 拔闹兄赋龌模 峨龋 邸凡煌耆 恰盎尘伞钹模 渲衅鹁、 饗?的是如花的“鬼魂”身份,她不仅使过去和现实的联系极不稳定,而且作品反复渲染的“过去”本身也因此显得虚幻异常。如果要详细讨论这个问题,必然涉及到对鬼故事和幽灵文类的重读。这里由于篇幅关系,不能展开了。不过小说中不断提到的有忘却作用的“孟婆茶”不容忽视,借用阿巴斯的说法,也许如花代表的是香港后殖民情境下另一种“消失的政治”。(Ackbar Abbas, Hong kong: Culture and the Politics of Disappearance, Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.)在我看来,香港电影的“怀旧”潮流应该是从90年代开始的,最有代表性的作品是《新难兄难弟》(李志毅,陈可辛,1993),《新不了情》(尔冬升,1993)和《92黑玫瑰对黑玫瑰》(1992,刘镇伟)。因为这些电影非常明显地把五六十年代的国语和粤语片中的经典人物、故事类型、情节桥段和多年来观赏电影所形成的风俗习惯挪用作为消费的对象。

¹⁰ 这一系列“摩尼教喻况”(manichean analogy)式的二元对立是“白与黑,善与恶,优与劣,文明与野蛮,理智与情感,理性与感性,自我与他者,主体与客体之间,广泛但可以相应转

换的对立项目”，很显然，它能够由肤色的差别推导出殖民者与被殖民者之间道德文化和主体位置的高下优劣。更为关键的是，两者可以互相转换，甚至把被殖民者的位置提升到殖民者的地位。但只要坚持这个二元对立，殖民者的中心地位就不可能被根本动摇，它依然再生产出帝国主义的文化逻辑。参见 Abdul Janmohammed: The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature, in Critical Inquiry, 12.1 (Autumn 1985) P. 63.

11 文学如何创制出另外的“想象”和“再现”，关于这个问题，我在《认同的政治与离散的美学——从张爱玲的〈连环套〉到黄碧云的〈烈女图〉》一文中将有详细的讨论。