



文化研究學會  
Cultural Studies Association, Taiwan

# 文化研究季刊

178

專題企劃

超越銀幕的電影：數位時代影像的擴延與再生

## 目錄

### 【專題企劃】 超越銀幕的電影：數位時代影像的擴延與再生

專題企劃說明（王萬睿）

- 假如我是真的……現實主義：王童的反共電影、空間形式與批判潛力 1
- 分心、自由、卡拉 OK：《南國再見，南國》與《小武》 23
- 斜 / 諧議台灣電影史：豬哥亮的喜劇研究 44

### 【三角公園】

- 冤魂政治：以香港的社會運動與文學寫作為例 69

《文化研究季刊》徵稿啟事

專題企劃說明／

## 超越銀幕的電影：數位時代影像的擴延與再生

企劃人：王萬睿

國立中正大學台灣文學與創意應用研究所 助理教授

電影發明一百年多年來，攝製工具、映演形式與觀影體驗有著巨大的變化。從早期膠卷沖洗成像，到現今數位攝影機與後製技術擴大體感經驗，影像生產條件的革新改變了觀看的意義。數位時代下影像所具備的擴延性，讓它流動在裝置藝術、錄像、投影或遊戲之間，同時因為儲存格式與影像修復技術的提升，疫情時期的經典電影成為串流平台與影院的主力內容。過去傳統戲院、戶外廣場或主題公園追求反射式銀幕的觀影模式，已被現今電視螢幕、電腦、平板乃至於手機螢幕上體驗影像的多種銀幕所取代，電影或許不因為離開電影院而死亡，因為觀眾得以在不同的裝置上完成觀影體驗。此外，如法蘭西斯科·卡塞提（Francesco Casetti）樂觀的看待電影的未來，二十一世紀的電影除了保持著自身的特性，並與新的影像形式不斷協商與挪用。本期徵稿擬以「超越銀幕的電影：數位時代影像的擴延與再生」為主題，重新反思媒介生態、科技轉向、美學形式、類型敘事、閱聽體驗、藝術策展等面向，試圖探究後疫情時期台灣影視聽文化的發展與轉向。

建議子題列舉如下，但不限於此：

1. 電影作為關鍵字
2. 當代藝術與影像策展
3. 經典電影的數位修復

4. 串流平台的影像傳播
5. 多螢平台的閱聽體驗
6. 文學與影像的跨界對話

文化研究季刊 專題企劃／

## 假如我是真的……現實主義： 王童的反共電影、空間形式與批判潛力\*

麥樂文

國立成功大學台灣文學系博士候選人

### 摘要

本文討論王童首部執導的「反共電影」《假如我是真的》（1981），如何在空間形式體現現實主義的批判潛能。《假》是王童首部執導的作品，改編自中國同名的話劇劇本，象徵性地突破了冷戰疆界，成為戰後第一部將中國文本合法地搬上銀幕的台灣電影。《假》的改編電影座落於地緣政治急速變動的歷史時刻，無可避免陷入多重張力：由民營的永昇影業生產的「反共電影」似乎在黨國國族神話分崩離析的時刻繼續執行某種反共政宣，但電影為了取得票房和觀眾認同，必須同時協商官方意識型態和商業利益。本文沿着 Anna Kornbluh 對於現實主義和馬克思主義電影理論的思考，並借助媒介和文化技術的思考，指出在改編過程中《假》憑藉電影作為空間藝術的媒介特質把原著劇本的社會矛盾主題空間化，本文將場景、建築和社會空間的布置與安排視為電影呈現社會關係的空間形式，由此探究電影所體現的現實主義潛能。

**關鍵詞：**現實主義、空間形式、社會關係、政宣電影、電影媒介

---

\* 論文初稿發表於 2022 年文化研究學會年會，修改後投稿《文化研究季刊》。特別感謝蕭旭智老師的推薦和王萬睿老師的邀稿，以及會上王梅香老師、蔡林縉老師與兩位匿名審查人的精闢見解和建議，讓本論文的界限得以一再推展擴延。

## 一、前言

本文重新思考被歸為「反共電影」的《假如我是真的》（王童 1981）與現實主義之間的關係，探討電影如何以空間形式構組出特權結構下的社會關係，展現出社會政治批判的另類潛能。《假》是王童首部執導的作品，電影改編自沙葉新、李守成、姚明德三位中國劇作家的話劇劇本，象徵性地將共產中國的文學作品搬上台灣銀幕，突破了冷戰結構的文化疆界。電影選取的「傷痕文學」對中國社會現實有所批判，似乎切合了黨國的宣傳需要，事實上在 1981 年前後台灣報章就轉載了一系列中國傷痕文學作品並結集出版，作為反制中國改革的負面宣傳。傷痕文學指的是中國 1970 年代末期鄧小平上台前後一系列反省文化大革命的作品，弔詭的是《假》的原著劇本其實未有再現文革期間的中國現實，而是批判後文革幹部形成的特權階級，雖然在結尾草草歸因為四人幫的遺毒，但劇本其實深刻而尖銳地揭露了後革命中國的社會矛盾，亦因此在試演後即遭到官方的打壓。

《假》的原著劇本和台灣改編電影同樣座落於地緣政治劇變的歷史時刻，當中華人民共和國宣布告別革命，透過市場化改革融入全球資本主義體系，黨政合一的官僚體系在「撥亂反正」的旗號下旋即復辟；至於中華民國在一連串外交挫敗下失去中國代表權和國際邦交，而在號稱經濟奇蹟的資本主義發展過程中，新興資本家與黨國內戰體制之間的矛盾則越趨加劇。在這樣的節點下，《假》的改編電影作為一部文化產品無可避免陷入多重張力：由民營的永昇影業生產的「反共電影」似乎在黨國國族神話分崩離析的時刻繼續執行某種反共政宣，同時電影為了取得票房和觀眾認同，必須協商官方意識型態和商業利益。本文將闡述《假》雖然在符碼層次上展示共產中國的負面形象以符合反共電影的意識型態需求，卻以空間形式構築起劇本所要批判的特權結構，讓電影的批判對象不再囿限於中國，展現另類的現實主義潛能。

本文主要沿着 Anna Kornbluh 對於現實主義和馬克思主義電影理論的思考，並融入部分關於媒介和文化技術（cultural technique）的概念，指出在改編過程中《假》憑藉電

影作為一種空間藝術，將原著劇本的社會矛盾主題進一步空間化，我們將場景、建築和社會空間的布置與安排視為電影呈現社會「構組關係」（*composed relations*）的空間形式，以此進行現實主義批判。透過略具實驗性的方法取徑，本文希望順應晚近電影研究對於電影媒介的重新思考，試圖擺脫電影作為符號載體的前設，探索電影在「再現」（*representation*）層次以外的現實主義潛力和政治批判路徑。

## 二、從現實主義到電影研究：形式、中介與空間

在論者建構的現實主義者形象面前，王童與他第一部執導的「反共電影」似乎格格不入（焦雄屏 1988：226；黃建業 1988：230；洪國鈞 2018）。反共電影作為一種政治宣傳（*propaganda*），意味着以「冷戰想像現實」進行意識型態動員（Masuda 2015：8），往往帶有「謊言」、「扭曲」、「詐騙」、「操作」（*manipulation*）等貶義（Jowett 1988：28），似乎與一般理解追求社會現實的反映以至批判的現實主義概念水火不容。這樣的矛盾揭示了關於現實主義藝術的常識假定：藝術的功能在於反映、再現既存的社會現實。在此並非要論辯反共電影或反共文藝能否進行現實主義實踐，作品有否現實主義的力量必須回到具體作品分析，而更根本的問題不在於反共文藝與現實主義之間的連結或斷裂，而是希望重新考慮現實主義到底可以是甚麼。

晚近對於電影媒介的探究，不乏對於影像與真實、電影與現實主義傳統的反思。Francesco Casetti（2015：171）在討論電影媒介時指出當代網絡化視覺文化的媒體影像早已背離長久以來的現實主義傳統，不再以事實為來源，而是由一系列按照情況具體化的元素組合起來產生出影像。雖然 Casetti 主要站在當代的媒介環境中重新思考電影可以是甚麼，他所謂的元素組合成影像，指的是媒體環境中複數並存、不斷流動的影像如何構成當代生活的現實，不過他對電影運作的媒介思考，卻有助我們重新思考電影與現實或現實主義的關係。首先，Casetti（2015：172）無意否認電影或影像與現實的關係，正正相反，他指出影像與現實環境仍然緊密相關的，只是要重新考慮影像與現實是怎樣的關係。其次，他認為影像的運作不是再現已然存在的世界（*an already formed world*），而是正在形成的世界（*a world in formation*），構成電影的不僅是現實的元素，更包括一

些可能性的元素。由是，Casetti 把電影的運作理解為透過各種資訊的重新組合產生出一種現實狀態，而非被動地反映某個已然存在的客觀現實。

Kornbluh 對現實主義文學的再思與 Casetti 對電影媒介和現實關係的論點不無共鳴，二人同樣強調藝術所呈現的不是既有的現實，而是形成中的現實。從作為動詞的 "form"（形成）到作為名詞的 "form"（形式），Kornbluh 將一直被現實主義論者所貶抑的「形式」重新帶入討論，這有助我們進一步思考電影影像如何「形成」一種可能的現實，從而思考電影的批判和政治意義。Kornbluh（2019b：43）指出，世界不可能沒有形式，而形式更是現實主義與馬克思主義無法割離的重要面向。在美國以至台灣的學院文學理論中，現實主義與形式主義幾乎是敵對的關係，前者指責後者抽象化、忽視具體社會脈絡，後者則指斥前者簡化、反藝術、取消個人創造。由於現實主義被指派再現世界、表現真實（real）的任務，似乎是去除形式的存在，亦因此無法以形式主義來進行閱讀。她提議從建築的隱喻來重新想像現實主義：現實主義不是被動地反映或再現，而是主動地構建一個可能的社會空間。空間，意味着具體社會關係的安排和組織，而現實主義作品就是空間構建本身的形式，如果現實主義作品的形式主義閱讀意味着對準作品對於社會關係的想像和設計，就無法繞過作品的空間形式。

形式在馬克思主義的位置則較易捕捉。Kornbluh（2019a：14）認為若把馬克思主義視為一種矛盾的哲學（philosophy of contradiction），要分析的對象就是讓矛盾得以成形的具體形式（concrete forms），換言之形式其實是馬克思主義分析的基礎。事實上，諸如權力、剝削、生產模式之類的關係總是抽象而難以把握的，Kornbluh（2019a：57）說：「我們無法看到和摸到資本主義生產模式，但我們可以看到和摸到讓其實現化的形式」，例如金錢作為資本主義社會的價值形式，讓我們得以分析使用價值、交換價值和剩餘價值之間的矛盾，最後指向勞動和生產關係。進入更具體的層次，生產模式（mode of production）之類的關係並不存在自然形式（natural form），只有偶然形式（contingent form），換言之形式與關係之間是一種歷史的連結，對形式的分析意味着關係的脈絡化討論（同上 28）。正是形式在馬克思主義中的獨特位置，打開與美學或藝術詮釋的連結：我們可以從藝術作品的形式探究社會形式的現狀和可能。

將形式與現實主義、馬克思主義重新構連起來，讓我們得以重新思考藝術與現實之間的「中介」(mediation)關係。中介，亦即形式的運作與功能。Kornbluh 指出，商品形式、金錢形式、小說形式、國家形式等各種形式皆為資本主義生產模式為條件的階級關係之中介，而我們研究繪畫、音樂或電影的形式，其實就是要研究中介本身的運作 (2019a : 57-59)。然而，中介的作用並非純然將不可見反映或再生產成可見之物，而是作用於特定物象、使物象產生改變，因此兩者之間是一種動態關係。例如意識型態作為中介，遮掩了勞動與資本之間的矛盾，讓勞動者錯認自身處境。由是，藝術作為中介並不會在內容上中立、純粹地呈現出社會關係，而是如 Raymond Williams (1977 : 98-99) 所指，藝術作為中介意味着它不是社會現實的投射、掩飾或詮釋，而是「社會現實中的實存運作 (positive process)」本身。Williams 否定身處上層建築的藝術僅為社會或底層結構的反映，而是指出了兩者之間的相互作用，這正是文化研究的根基。由是，藝術或美學再現所做的超過僅僅反映其生產的條件和脈絡，而是直接作用於既有關係之中，甚至投影出尚未存在的關係可能 (2019a : 61)。

Fredric Jameson (1990) 提出「認知描圖」(cognitive mapping) 原本是要指出藝術的「教育」功能：藝術指向更大、未曾展現自身的社會總體 (Hale 1997: 83)。今天看來這種藝術或文化觀念或許略顯陳腐，不過若視之為有關藝術中介作用的概念，卻指出藝術向人們展示尚未出現以至難以想像之物的潛能。Kornbluh 補充指如果藝術的能動性在於生產出無法想像的觀念，意味着藝術無需要受教條陳套束縛，不必直接描述地緣政治的資本主義關係，而是產生出認知描圖的美學經驗本身就中介着這些關係。她進而指出認知描圖作為與空間相關的隱喻，與 Jameson 書中討論的建築和電影這些「空間藝術形式」特別有關。她認為 Jameson 特別注視電影的空間特質，讓人們得以從慣用認知觀念以外的方式思考世界：「場景設計 (set design) 和投映 (projection) 是構成電影媒介空間關係的元素，有助於資本主義世界體系融合空間之認知描圖，『去指認身處二十世紀末的我們到底在哪、怎樣的地形和力量與我們抗衡，那些可憎之物如何在各種掩飾和官僚反人性下繼續增長』」 (2019a : 63)。當時 Jameson 處理的是全球資本主義的問題，地理空間是這個歷史進程的矛盾衝突地帶，由此他把電影的空間特質視為探討電影中介作用的主要觀測點，Kornbluh 則將電影的形式分析帶入，展示各種電影技術與其

空間特質的結合。換言之我們可以透過電影如何以獨特的鏡頭、視角和情節去貼合場景、地形、建築等去拓展電影的空間美學，思考電影如何中介生產模式及其產生的社會矛盾。

在 Kornbluh 勾勒的馬克思電影理論中，形式是至關重要的，她認為當我們宣稱電影的形式中介着社會矛盾而容許了意識型態批判的可能，便不得不注意電影的形構本身：電影一方面由各種技術、剪接、鏡頭的設計和組合所組成，另一方面是由場景空間、演員的身體、劇本的文字，以及各種聲音所構成的。Kornbluh 所謂的形式分析指向構成電影的一切元素，她認為 David Bordwell 和 Kristin Thompson 提出的「形式系統」(form as system) 可作為分析基礎：從燈光、鏡頭組合如何控制電影的語調，推進或阻礙觀者對於角色的認同、支持或疏遠於電影事件 (event) 等形式的功能和效果，從而形成有說服力的詮釋，以支撐意識型態批判 (2019a : 101)。

本文將聚焦《假》的空間形式，指出電影改編如何藉着電影媒介的空間特質和各種電影技術，以不同的場景組合和建築空間中介出特定的社會關係。空間化或空間形式的概念，首先讓我們擺脫傳統現實主義觀念的模擬或再現模型，確認電影影像呈現的「真實」，就如 Casetti 所說，不是來自某個現實，而是由一連串物件和空間佈置所構成的「現實」。事實上，《假》的「中國」是透過特定的元素、包括台灣、日本和韓國的外景重組而來，就如所有的反共電影一樣，《假》雖以當代中國為題材，卻無任何一鏡取景於中國 (藍祖蔚 2010 : 21)。其次，本文的分析雖然仍以角色互動為主，但空間形式讓我們不只將目光放在演員的表演或主體性，而是將角色行為和表現置於空間構成中理解，甚至將角色視為空間結構的延伸。為此，我們將特別注意「非人」的部分，亦即空間佈置的細節，包括建築空間、物品陳設，循此分析角色與空間的連動，如何展現出電影所批判的社會關係構成。本文主張《假》雖然在符碼上轉譯、重構出中國場景，經過空間形式化之社會矛盾經過電影的中介，容許了跨越脈絡的可能，拉近台灣觀眾與電影事件的距離，由此體現電影的現實主義潛能。我們嘗試從符碼再現移向空間形式，探尋《假》的社會批判力量。

### 三、《假如我是真的》：電影改編的形式空間與批判潛能

1980年4月，執掌永昇影業的江日昇向新聞局提交兩份由中國文本改編而成的電影劇本和拍攝計劃：《假》和《在社會檔案裏》（後易名《上海社會檔案》；下簡稱《社》）。戒嚴期間台灣電影產業受黨國嚴格規管，江日昇送審的兩份劇本應甚為敏感，卻於一個月後即通過審查，多份報章隨即公布消息。江日昇宣稱分別在香港和美國發現《假》和《社》的原著文本，隨即計劃拍攝兩部「曝露中共當權階級的腐敗、落伍真面目，並對『特權』在中國大陸所造成的破壞，提出強而有力的控訴，由於作者全是在中共偽政權下土生土長的青年，透過他們直接的控訴，具備了絕對的真實性與可信性」（作者不詳 1980/05/02）。江日昇的說法顯然挪用了反共政宣的修辭以符合黨國規範。另一方面，新聞局火速批准江日昇的拍攝計劃，與當時國內外政局不無關係；為了回應重臨世界的中國，特別是針對台灣提出「三通四流」<sup>1</sup>、「一國兩制」等國策，黨國需要生產新的政宣電影，並且必須更新方法。1979年宋楚瑜上台接任新聞局長，隨即為了方便中影籌拍的政宣片《皇天后土》更直接、「寫實」地呈現共產中國情景，決定放寬規定容許電影出現中國五星旗、毛澤東像等共產中國意象（盧非易 2006：257）。

黨國對電影政策的修正或許減少了政宣拍攝的限制，但在《假》以前，永昇所生產的影片以商業文藝片為主，主要與瓊瑤愛情文藝片競爭，從未涉足反共電影或所謂「愛國影片」（宇業熒 1979/05/06）。綜觀戰後台灣電影史，民營公司拍攝政宣片而獲利者寥寥可數，反而惹來種種麻煩，黃仁就以「辛酸史」為民營影業產製政宣片作總結（黃仁 1994：25-31）。為何永昇甘願冒着高風險拍攝兩片？據江日昇的說法，《假》和《社》兩部片分別定位為悲劇和喜劇（作者不詳 1980/05/02），我們知道《社》後來的成品除了以「共產中國」為題材外幾乎與反共政宣無甚關係，其開啓的「社會寫實」製片路線更被指渲染血腥暴力、賣弄情色來爭取觀眾眼球。那麼我們該如何思考《假》的「悲劇」性質？事實上，謝世宗（2011）在討論「台灣三部曲」時指王童擅於生產「悲喜劇」（tragicomedy），而《假》的原著劇本亦定位為「悲喜劇」（吳仞之、孫浩然、吳瑾瑜 1979）。我們可先從觀眾電影關係進一步想像江日昇的「悲劇」說法：從電影資本家的

---

<sup>1</sup> 1979年中美建交後，即向台灣提出「三通四流」，即通航、通郵、通商，以及經濟交流、文化交流、科技交流、體育交流。時任中影總經理的明驥接受黃仁訪問時，提到當時中影拍攝的《皇天后土》就是用作回應中共「三通四流」的政宣計劃之一（黃仁 1994：434-435）。

視角，指的很可能是以揭示社會現實黑暗來取得觀眾認同。從電影選用當時正在走紅的港星譚詠麟，以至採取煽動觀眾情緒的通俗劇（melodrama）模式，《假》顯然是商業主導的拍攝計劃。

《假》公映後，《聯合報》一篇評論耐人尋味地指出：「『假如我是真的』是一部敢向知識分子挑戰的影片，是能發人深省的影片。它脫出了國片慣有的胡鬧、打殺、幼稚和廉價的愛情，掌握到人類社會中的通性。難道只有中國大陸有『特權』嗎？文明開放如美國，就能免除特權的存在？」（王威寧 1981/07/30）這篇評論沒有從「反共電影」來理解《假》，甚至對電影沒有醜化中共高幹給予肯定，反而指出電影的社會批判所幅射的多重可能性，大可理解成將台灣社會納入為特權批判的可能對象之一。正如前文所述，《假》當然不可能在符碼上直接批判台灣，本文將沿着 Kornbluh 的思考路徑討論電影的空間形式如何中介着社會矛盾，讓原著故事的特權批判得以跨越脈絡。本文提議將分析焦點放在電影改編的空間形式上。《假》的原著劇本是一齣分別在七個場景上進行的六幕劇<sup>2</sup>，從劇本文本即可見作者對於場景的空間形式展現社會關係的中介作用有着明確意識，而電影改編的其中一項特點，在於利用電影媒介的特性並調用電影語言進一步拓展空間的表現形式，讓空間形式成為電影中介社會矛盾的主要軸線。

《假》的改編未有跟從原著劇本的倒敘結構，而是順時敘述男主角李小樟（譚詠麟／亞倫飾）如何誤打誤撞進入特權階級，再利用結構漏洞改變個人處境，最後慘遭揭穿而毀滅。電影的敘事大致分成三個階段：第一部分李小樟設法到上海找女友，若要結婚，必須調回城市；第二部分，李小樟冒充高幹子弟身份混入特權結構，求勢力人士幫忙處理上調；第三部分的情節改動最大的部分，劇本在小樟提出控訴後留有餘地，電影則改寫成毀滅性結局：小樟被識破後身入牢獄、割腕自殺，明華亦投河自盡。電影將劇本原本的七個場景進一步擴張，以更複雜的場景組織和安排來表現李小樟如何穿梭於不同的權力關係，以他在不同空間的在場揭示構成空間的社會關係。由是，空間是考察電影如

---

<sup>2</sup> 七個場景分別為舞台本身（序幕）、劇場門口（第一場）、劇場貴賓休息室（第二場）、孫局長家客廳（第三場）、市委吳書記家（第四場和第六場）、海東農場（第五場）、法庭（終幕）。

何模塑 (model)<sup>3</sup> 出社會關係的重要面向，我們將討論電影如何以不同的技法、美術和形式建構空間，並呈現空間內的角色互動和關係。以下我以三個概念去討論電影的場景空間和社會關係：威權空間、非地方 (non-lieux; non-place) 和空間孔洞。「威權空間」在本文指的是具有明確邊界、由嚴格的社會階序所定義的穩定空間，角色活動必須依照身份遵從特權制訂的行動準則；「非地方」則借自 Marc Augé 的概念，指向社會生活中的過渡性空間，我將用作描述《假》中在穩定社會關係以外的活動空間；最後是「空間孔洞」，我特別注意門窗在電影空間建構中的位置，如果門是進出建築空間的裝置和邊界，窗戶作為建築設置的另一種開口，容許的是視線的進出，身體卻繼續留在特定的社會關係之中。

### (一) 威權空間

本節聚焦電影幾個主要場景：劇院內外，以及孫家和吳家兩位高幹的大宅。我以「威權空間」的概念指稱這些場景，是要點出這些場景中的角色表演無不直接指向權力階序的運作，換言之場景空間與人物的活動將特權結構形式化、具體化。威權空間的權力運作往往由「門」的機制所體現。Bernhard Siegert (2012) 曾以媒介理論的進路討論門作為一種文化技術的物質性和文化演變，指出門最初是用作將動物馴養在家 (domestication) 的裝置，亦即欄柵 (gate)，慢慢轉變成以內部和外部區分人類群體的文化技術。成為建築裝置形式的門不僅僅將建築物的內與外連結一起，更組建出建築內外的特定關係，並產生特定的文化意義：開門與關門必然有相對的關係和各自的意涵 (2012: 8-9)。門作為一項文化技術，有助我們思考電影中威權空間的進出 (access) 問題：門的機制展現為一種邊界控制，「沒有門是沒有鎖的，即使只有語言性的禁制」 (2012: 11)，意思是門必然同時為了打開和關上而存在；而決定什麼時候關門，意味着甚麼人可以進入、甚麼人被排除在外，以至身處其中的行為法則 (law) 等等，一切由特權階級主宰的社會關係及階序結構嚴格定義。在文本構成的層次，我們可以將電影

---

<sup>3</sup> 「模塑」在本文的用法主要借用自 Kornbluh 在 *The Order of Forms* (2019) 中的討論。「模塑」有建造模型、形成模式的意味，亦可用作動詞。

透過各種技巧、形式手段建構的空間形式，理解為 Kornbluh 所說的「構組關係」的形式化過程。以下我將分析這些電影中的威權空間如何以包括場景在內的空間化形式的影像技術，塑造出電影所要展示的特權化社會關係。

根據共產世界的命名慣習，公共設施的名稱往往冠上「人民」二字以宣稱這些空間的所謂公共性，電影所構建的「人民劇院」卻是重門深鎖、由權貴菁英壟斷的空間：花錢購買數量有限的門票固然取得通過正門（fore）進入劇院的權利，主管的幹部卻擁有「開後門」的權力，讓特定的高幹可以繞過分配機制和法則直接進入內部。<sup>4</sup>「人民劇院」正是電影劇情重大轉折發生之地，李小樟與明華在劇院後巷會面，分手後小樟路過劇院門前，設法進入劇院內部、甚至深入後台貴賓室、一度「晉身」成特權階級。電影的前段，李小樟收到女友明華（胡冠華飾）意外成孕的信，立即設法離開農場到上海會面，卻因事業前途未明而受女方父親冷待，只好在劇院外約會。二人未有進劇院看戲，而是在附近散步聊天。在明華的壓力下，小樟立誓設法上調，再獨自繞回劇院前門，一群買不到票的人正在擾攘，等待戲票出讓。他目睹劇團領導趙團長（崔福生飾）如何一方面下令群眾驅散，另一方面「開後門」讓無票在手的高幹大搖大擺進入劇院。當孫局長（雷明飾）和錢處長（張冰玉飾）的車子先後駛到門前，趙立刻一改臉色笑臉相迎。一旁的小樟偷聽到他們的對話，一時無聊冒充幹部秘書打電話給趙團長，隨便說是朋友孩子的李姓子弟從北京要來看戲，然後大膽站到眾人面前向趙打照面，趙立即要群眾讓開並帶小樟進場，坐到觀眾席最前一排的正中心，是全劇院最好的位置。

電影的劇院空間佈置，可視為特權式社會關係的形式化展現。首先劇院的前後門由組織領導（趙團長）按照個人背景進行控制，其次是座位作為空間內部布置，兩者體現的是由階級和個人關係構成的階序邏輯。趙甚至根本不認識也不了解小樟的身份，只憑一通（假）電話即認定他是從北京遠道而來的中央幹部子弟，換言之趙是向一段可能關係進行投機，為此去分配菁英壟斷的資源（座位），試圖換取更多的利益。有趣的是，小樟進入劇院原本與爭取上調無關，只是一時好奇想要冒充高幹體驗特權滋味，但從踏

---

<sup>4</sup> 審查人之一認為劇院既為「公共空間」，又何以稱為「威權空間」。我認為需要思考的是「公共」的意義：民眾無疑是劇院的使用者，但本文要指出的正是這個屬於「人民」的空間，卻由特權階級去定義進出和行為法則，這是本文稱之為「威權空間」的意思。

入劇院一刻開始，社會關係網絡的運作反而讓他騎虎難下、沒有逃離的後路。電影試圖以字卡的方式將故事包裝成一個謊言須以無數謊言掩飾的道德寓言<sup>5</sup>，而電影的主要敘事和空間形式卻一再揭露特權結構的運作機制。

演出結束後趙立即把小樟帶進後台的貴賓室，舞台落幕，小樟的個人演出卻在此刻正式展開，從此以偽冒的身份展開特權結構內部的社交行動。貴賓室顯然是比劇院觀眾席更要森嚴、隱密，更接近特權的空間，它的門必須由專人打開，門外觀眾甚至根本不知道貴賓室的存在。電影以一系列物品構築這個藏身劇院中的威權空間：西式裝潢的高貴房間，放着真皮沙發、水果和香菸，以及一整列古玩和獎杯，裝飾陳設對應的是另一套社會關係和交換邏輯。小樟其實不敢造次，道謝後即想急步離場，反而是趙不欲放過與中央高幹建立關係的機會，硬要小樟留下並招待以水果、內部電影票，小樟則把送予明華父卻給退回的茅台轉送趙作回禮，通過了進入特權關係必經的物品交換儀式。電影透過空間、物品和角色的行為，呈現出特權社會關係的自動運轉邏輯。例如小樟其實不知道自己假冒的到底是誰，趙卻在熟知的人物網絡中一再推敲，主動為小樟「賦予」了具體身份：當權派李達的兒子。趙繼續依循特權運作的程序，將小樟介紹予關係網的盟友錢處長。突然間演員喬虹（向翎飾）為了前途而偷偷進門想要結識小樟，但當錢、孫局長和女兒等高幹和子弟進場，階級較低的喬虹必須退場。錢先向小樟逐一介紹在場高幹，再問上海所為何事，小樟借機指幫「朋友」即自己從海東農場調回上海，錢隨即要孫局長幫忙，指他為農場的鄭場長的老戰友，孫立即答應「想想辦法」。有趣的是孫的答覆其實是不置可否、又不好當面拒絕的意思。就當孫在猶豫未決的時候，錢提出把小樟帶到自己家中留宿，電影插入孫的表情特寫，以嘴角微揚的神情表示他看出了錢拉關係的動機。由是，貴賓室固然是特權菁英聚頭之地，亦為暗中角力較勁的空間。

相對於嘉賓室僅用作確認關係，高幹自家的大宅才是特權網絡的核心空間，只有獲接納者方能進出的私密禁區，一般幹部官員未必受邀，對民眾而言更是遙不可及。在劇院與眾高幹會面後，李小樟即被送到孫家作客並到吳家暫居。事實上，原著劇本本來就

---

<sup>5</sup> 電影開首的字卡內文：「下放群中，有青年李小樟，為人聰明機巧但富於幻想，是一個不滿現實，不切實際去求上進的人，往往為求他個人理想，不惜千方百計，招搖撞騙，務必達到目的」。結尾字卡：「李小樟的下場，正好警惕一些〔抄〕小路走捷徑，不肯腳踏實地的人借鏡。」

對高幹家居頗有著墨，以場景空間展示特權性社會關係，更在專刊上附上設計藍圖，仔細描述各種豪華陳設的堆疊方式和擺放位置。對於孫家，劇本強調「客廳內有彩色電視機、落地收音機、沙發、藤椅、桌几、電話等物」（沙葉新等 1979：11），透過當時一般民眾不可能擁有、甚至未曾見過的商品羅列，展示出高幹與民眾的距離。對於吳家，劇本更語帶嘲諷：「一個市委書記的家，其外觀和內景究竟怎樣呢？可惜本劇作者和觀看此劇的絕大多數觀眾從未去過，因此不得而知。假如，今天市委書記的家不像以前那樣禁衛森嚴，重門深深，而市委書記同志們又能門戶開放，歡迎普通百姓前來做客，那作者在描述市委書記家中的情景時也就不會像如今這樣苦費猜想了。」（沙葉新等 1979：17）原著話劇是以幾組固定的場景展示人物互動，電影改編則以多組場景、攝影機移動和鏡頭組合表現特定的空間，進一步擴展原著劇本所要強調的孫宅和吳宅兩個威權空間。

電影在劇本的場景設計藍圖上將孫家大宅進一步擴張：室內有落地門簾、西式壁爐，爐上掛着毛鄧畫像，兩排對列的沙發座，中間放着一張茶几。除了劇本強調的廚房，電影的孫家更誇張地自建小型電影院，招待高幹們觀看「內部電影」（禁片）。另一方面，電影更細緻地將人物的互動與空間作結合。原著劇本中，一開場明華正為孫家打掃，希望以勞力換取孫局長上調小樟；孫局長知悉明華是娟娟同學而不是僕人，反倒覺得不好意思。電影將孫與明華的相遇稍作改動：孫端坐客廳沙發專心看報紙，娟娟要向他介紹明華，說明華會為當晚宴客準備飯菜，孫只敷衍地說「歡迎歡迎」，眼睛沒有離開報紙半秒。娟娟開口要孫幫忙上調，孫卻立刻拒絕，說是「違反上級原則」。在堂皇的客廳中，孫根本未將平民放在眼內，後門當然不會為明華打開。電影大抵忠於劇本的空間特質，作為平民的明華要進入威權空間，只能以底層勞工的身份現身，電影更進一步在宅內空間作出分派，明華只能在廚房勞動而無資格參與客廳和飯廳的社交。相反小樟作為「上賓」，在飯廳接受趙的作媒，並與眾人在枱面上交涉上調事情，孫局長婉拒但提供了替代的辦法，而非像對明華般既使以勞動作交易仍遭斷然拒絕。

電影中的吳家與劇本一樣比孫家更要豪華，小樟向明華介紹時特別強調建築的空間布置：「比孫局長的家又闊氣多了；這個房子以前是日本人蓋的。兩個人住十幾個房間，還有兩個客廳」。吳宅的建築，顯示出吳書記凌駕眾人的官威，而電影多個重要的轉折都以吳家的室內空間為場景。電影用了數個分鏡呈現吳家的陳設，第一個中遠鏡頭是錢

處長站在客廳中，裁縫正為她量身訂造衣裝，背後有兩支座地的客廳燈，牆上掛着名畫，小樟向錢遞茶，希望吳書記寫字條處理上調。第二個鏡頭從另一方向稍為拉近，小樟和錢背後的窗台放着大量飾品，前面是一張長沙發，旁邊有西式桌燈，錢同時向跪在地上的裁縫指示要「仔細點，這是法國料」，下一鏡是僕人代接電話。這個帶有距離的鏡頭將吳宅空間的豪華陳設細節納入景框，錢則一直立於鏡頭和空間中心，接受圍繞身邊的奴僕服務，小樟為求權貴讓利，亦須與奴僕站在相近的位置一同侍候。電影以室內浮誇的陳設、物質生活和家傭勞動力來表現吳家的特權地位，再用了好幾個場景去呈現吳家大宅的複雜結構，包括小樟借住的客房、樓梯，宅外甚至有圍牆包圍。圍牆是畫出空間邊界的建築設置，體現特權結構的排他性質：吳家如劇本所述的「禁衛森嚴」、「重門深鎖」、遠離群眾。吳書記作為上海市黨委，比趙團長、孫局長以至妻子錢處長的官位都要高級，他的謹慎程度不只超越眾人，更指向群體內部。在吳書記初次登場一幕，出差回家即責備錢處理得不夠周祥，認為小樟充滿嫌疑。小樟心知不妙一度打算溜走，但想起周父和明華的對話又決定繼續犯險。為了消除吳的疑慮，小樟甚至必須暫時逃離吳宅，偷偷翻越圍牆爬到街外打電話給吳書記，假冒李達直接要求幫忙上調。

後來李達本人直接與吳通話，小樟的計謀即被識破，這場接近結尾的轉折點就以吳宅為場景。這一幕揭示了威權空間的另一種邏輯：即使是大宅主人吳書記，在更具權力的幹部面前亦只能退讓。當李達氣宇軒昂以主人之姿從正面步入吳宅，吳書記退居成大宅僕人的位置，低頭緊跟着李達背後；李達到客廳後更指示吳錢二人離開，讓他獨自查問小樟。這一場作為電影的高潮場面，電影訴諸空間形式，展示李達如何將吳宅客廳轉化成「法庭」。這場先採用中距鏡頭拍攝，並與主體保持一定距離，將角色的半身和周邊景物納入景框，讓吳宅的飾品陳設構成為「法庭」的空間裝置。吳錢離場後，鏡頭先從李達身後平搖（pan）向位置較遠而顯得略為瘦小的小樟，再返回原位。在取景的設計下，垂着頭的小樟與威嚴的李達形成鮮明對比，空間布置和演員位置呈現出二人的權力關係。攝影機然後隨着李達移動，走近小樟，保持焦點位置再旋轉向前，跟隨李達端坐在客廳正中的巨大沙發上，小樟則立於李達正對面，場景和鏡頭隨即配置好主審與被審的位置。面對李達，小樟的情緒已從緊張到絕望，相反李達以冷靜的語調問為何要急着上調，小樟隨即從絕望到暴怒，展開一系列控訴，甚至直接指控特權結構甚至整個黨

組織。李達接受小樟的抗辯，不過要仔細考慮處分，讓人帶他到劇院看戲。小樟再次以上賓的姿態回到的劇場，隨着舞台揭幕，他被士兵從觀眾席上帶走，從他第一個進入的特權空間中被驅逐，在控訴中結束特權之旅與幸福的幻夢，回到原點。

## （二）非地方

相對於由社會關係所規範、具有穩定邊界的威權空間，電影還組織了一些難以定義、沒有具體疆界和社會關係的空間作為故事場景。這類空間往往是開放、不具明確邊界的，比如地理和文化意義不明的道路、後巷或公園等等。這裏指的不是交待時空變化或補充敘事間隙的空鏡，而是有具體的角色表演卻未具明確地方意義的場景，這些場景全是電影改編版本所加插的，並在空間形式中占有特定位置。Augé 闡述的「非地方」概念，有助於我們討論這些空間形構。他說：「如果一個地方可由關係、歷史並以身份去定義，那麼無法從關係、歷史和身份去定義的空間，即為非地方。」（Augé 1995：77-78）地方與非地方的差異在於人與空間的關係，而非空間本身的特質；前者是相對穩定的關係，後者則指向移動、流動的暫時性質。一對簡單的例子是居所相對於轉運站，前者是棲居（inhabit）的關係，後者則是臨時、借用和過渡（passage），從來臨的一刻即預示着離開，換言之非地方往往與移動有關，亦因此 Augé 將遊客與空間的關係視為非地方的原型（Augé 1995：86）。在以下討論中，我將分析電影中的三個非地方場景：1）從農村到城市；2）劇院後巷；3）「事成」後小樟與明華漫步的行人道。這三個非地方的空間意義雖然不甚明確，空間本身亦非場面意義的主要來源或座標，但這三個場景卻是電影敘事的主要轉折：角色正從特定的社會關係中移向新的位置，這些場景正是關係轉換的發生之地，挪用 Augé 的用語我們大可稱之為社會關係的「轉運空間」。

電影的第一個場景是海東農場，下放多年的李小樟在設備落後的環境中從事刻苦的基礎農耕工作。小樟收到明華的信後設法請假離開到上海，用朋友借來的茅台半賄賂半

敲詐地迫使場長放人，更順手偷了場長的軍便服<sup>6</sup>，從農村走到城市，隨即展開電影的主要敘事。電影用了足足三分半鐘來展現小樟的旅程，並在從多地的外景組合成「中國」城鄉之間的過渡性非空間（藍祖蔚 2010：21）。從鄉郊的自然風景、路人的腳踏車、江上小船，過了大橋，場景換成城中高樓、馬路、汽車、電車等都會設施，電影採用了多個不同的分鏡組合出城市風景，包括幾個仰望、奇觀化的大樓鏡頭、小樟坐車在夕陽中過橋等等。在鏡頭之中，小樟就如旅人一樣，身處這些空間卻沒有落入任何社會關係之中，這些非地方唯一的意義在於連接鄉村場景與市場景：前者是刻苦、嚴厲、難以掙脫，卻是小樟所處於的真實、具體社會關係。作為下放青年，他必需進行強制勞動，勞動成果全由黨一國收繳，同時接受象徵暴力所剝削——當他成功進入城市與明華會面，即受到明華父親的奚落，下放青年在既有的社會關係和階級中屬於底層，唯有上調到城市才受到尊重。由是，這個城鄉之間的非空間本身或許沒有具體的社會意義，而是階級往上流動的試驗、過渡過程。

如前文所述，小樟到明華家受到對方父親冷待後，唯有約明華到劇院門外見面，正是在本文第二個討論的非地方：劇院後巷，小樟在此確立了誓死上調的志向。二人從熱鬧的劇院門前徐徐步入靜謐的後巷，在劇院建築背後的一角坐下，苦思如何說服父親接受婚事。明華開始抱怨指同輩都已調回城市，只有小樟侷困於農村，小樟當然甚為不忿。電影在這時轉換空間形式：從呈現人物表情的中近鏡換上高俯角遠鏡，以更廣的取景納入空間景物，並與人物保持距離。攝影機從劇院建築角落對向取景，兩條巷子分別指向左右上角形成 V 型的對稱線條，一端在燈光之下，另一端則只有黑暗。小樟站立起來，如劇場步法般從亮光處步入景框右邊的陰暗區域，發表控訴：「所以呢，他們的爸爸不是高幹，就是首長。我爸是幹什麼的呢？北京電池廠的工人，無產階級的主人，有個屁用！」小樟停頓的一刻，電影在錄音中刻意呈現巷子空洞的迴聲，以音效表現建築的外牆質感：一種難以穿透的空間邊界。小樟續以稍弱的語氣補充一句：「別說沒有機會，就算有，也被擠掉了。」明華安慰小樟後想要回家，二人沿着亮光的巷子離去，電影用

---

<sup>6</sup> 軍便服是中國的特定用語，指流行於文革時期，不帶領章帽徽、近似於中山裝的草綠舊軍裝，穿著者身份不限於軍人，並強調階級標記的抹除。軍便服與軍服的區別在於沒有領章和銅扣，剪裁式樣則無大分別。

回中近鏡頭，小樟在巷子裏向自己立誓：「不能上調，我就上吊！」巷子是建築之間讓行人通過而留下的空隙，既不屬於劇院亦非鬧市一部分，是一種純粹的暫留空間。這個非地方遠離現實中無法擺脫的社會關係，成為讓小樟大聲控訴世界的無人劇場，同時作為決意改變自身狀況的過渡地帶。小樟隨即誤打誤撞進入劇院內部，一度成功滲透進特權結構的內部。

在電影後半形勢急轉前夕，小樟一度成功騙到吳書記並收到上調指示。趁吳宅無人時，小樟邀請明華到吳宅參觀，二人站在昂貴的冰箱前喝着當時平民難以觸及的美國可樂，小樟說：「比孫局長的家又闊氣多了；這個房子以前是日本人蓋的。兩個人住十幾個房間，還有兩個客廳」，用話語再度確認吳家遠離群眾的豪華生活。電影隨即從作為威權空間的吳宅切入外景，即本文要討論的第三個非地方。小樟和明華走在樹林大道，除了行人道兩旁大樹外幾乎沒有任何景物，亦未有標注出地理意義。二人在此交換想法，明華一直擔心小樟冒充身份的危險，更害怕享受過特權後人格變質：

明華：小樟，我並不羨慕這些。

小樟：不羨慕嗎？

明華：他們享受他們的，我們只求我們的。我只盼望你調回上海來，我們都在工廠裏做工，房子再小，我們住在一塊就行了。吃得再壞，我們餓不死就夠了。我只有這一點點願望。

小樟：明華，這個願望我們實現了。（從口袋拿出核准上調和分派單，分派到最大的機械廠）我做到了…（飲泣，低頭）

明華：小樟，你救了我，我們都得救了。

小樟：你爸爸會同意我們結婚吧？

明華：他已經相信了，你就是中央首長的兒子

小樟：明天首長兒子回北京，我就復活了。

明華：我不喜歡首長的兒子，我愛李小樟。

對小樟和明華而言，這個非地方意味着小樟從農場底層向上流動為工廠工人的階級過渡空間，實際迎接二人的卻是夢想的幻滅。接下來小樟的身份終於敗露，這個非地方實為

二人在幻夢被喚醒之前短暫的幸福空間。面對難以撼動的特權機制，小樟終究無法完成階級流動，再次回到既有社會關係中的底層，還得面對僭越特權空間所帶來的惡果。

非地方的場景不由空間的邊界或內部原則定義，而是指向移動、過渡的性質，場景空間不直接表述特定的社會關係，而是兩造關係之間的連結和斷裂，以此標示出角色在社會關係位置上的移動和變動。第一個非地方場景，以時間標示距離和奇觀鏡頭展示出城鄉之間的巨大差異，而小樟就如旅客般從鄉村移往城市，然而迎接他的卻不僅是城市的景觀，而是社會階序的排除機制，他仍得面對既有的社會關係；第二個場景，小樟身處都市邊緣，他認知到必須在既有的社會關係中找到上流的機會；第三個場景，他誤以為成功干擾特權運作而取得上流機會、脫離底層位置，而結果是他根本無法改變既定社會關係的運作，又再退回原位。

### （三）空間孔洞

在前面的討論中，我們處理了威權空間的門，指出電影的空間形式如何透過進出控管和排除機制展現特權社會關係的運作。作為一種建築裝置的形式，門其實可被視為建築空間的孔洞，接通了建築的內部與外部，讓兩者形成特定的關係。這一節我將進一步討論空間邊界上的孔洞裝置，一種介乎室內與室外、開放與阻隔的曖昧機制。若從建築思考，空間孔洞至少有兩種：一種是正門或後門、供人們進出的通道；另一種是窗戶，非供人們進出（至少一般而言），而是讓光線與視線穿透空間邊界的設置。在接受藍祖蔚訪問時，王童提到對於門窗的思考：

我個人最喜歡門窗戲了，從《假如我是真的》的終場戲開始，我就一直偏好拿門窗來做文章。因為建築中，門窗佔著最關鍵的地位，既是呼吸的問題，也是光影的問題，更是進出與自由的問題，窗與門就像人的眼睛，在電影中成為最重要的空間主題。（藍祖蔚 2010：37）

王童將門窗理解為一種特殊的建築裝置。若從電影的空間形式思考，王童將門窗用於表現身體的伸張（「呼吸」）、光線的控制和視線（「眼睛」）的展示等等。接下來我

將以此為基礎，闡述電影中的窗框與社會關係之間的連動。相對於大門，窗戶同樣是特定空間邊界上的孔洞，不過穿透窗戶的往往只有光線與視線，換句話說，窗框讓角色的視線和欲望穿越空間邊界投向外部，身體卻繼續逗留於建構空間內部的社會關係之中。以下我將討論兩組涉及空間孔洞的場景：首先是電影前段小樟與明華父的首次會面，然後是末段的「終場戲」，小樟陷獄後與明華的隔空對望。

電影前段，小樟從農村走到城市、穿越大街小巷來找明華，電影用了一個運動鏡頭交待明華的家：首先拍攝市景小巷，孩子正在地上玩耍，一個女人拿着雜物經過，呈現出表面混亂卻充滿童真快樂的庶民生活空間；接下來是背光的鏡頭，在靠近地面的高度，從背後以仰角拍攝明華拿着曬乾的衣服走出巷子向左拐、消失於景框中，攝影機慢慢升起同時水平旋轉，窗框進入景框內，通過窗戶拍攝屋內正在收拾餐桌的明華，將明華呈現為居家、等待與男主角相遇的形象。另一個鏡頭正面拍攝小樟從小巷走出來左轉，攝影機隨之水平移動，小樟下來看着小孩們爭相看新奇的電視機，再繼續走，剪入明華從門口出現、聚焦明華歡欣表情的中近鏡，接上二人手握手的近鏡。緊接在歡欣的重逢鏡頭後，是明華父坐在破舊的房子中皺着眉抬頭端看，再從父親背後以中遠鏡從父親視角拍攝門口，視線從室內往室外看着二人在門口握着手，明華回頭看父，神情動作有些許疑慮，小樟則從後面偷瞄。二人先後走進室內，小樟嘻皮笑臉的向明華父打招呼：「伯父我又回來了，這叫神通廣大！」結果遭冷回：「什麼神通廣大？有本事就想辦法上調。」小樟向明華父贈酒無效，吃粥時更摔破飯碗，唯有自行離開。明華只好拿着兩個包子到門外給小樟並相約劇院門外見面。電影這時再用前段的拍攝技巧：明華與小樟話別後，轉身從門口走入家中，鏡頭隨着明華的動態從小巷平移到舊房子的窗戶，透過窗框拍攝父女互動。父坐在床邊抽菸，向明華勸導：「調不回來，你跟他見面有什麼用？」明華低頭不語。

明華家顯然不如前面討論的威權空間般有着嚴密的門禁，明華家的前門一直打開，小樟亦多次進出明華家，但如 Siegert 引用 Jacques Lacan 所指門或許不是什麼實存之物（something fully real），而是歸屬於象徵秩序（symbolic order），「踏進門內，意味着服從於象徵秩序的法則，一種由內外劃分所確立的法則」（2012：10）。因此，不難發現小樟與明華唯有在家門外或外巷方能親密互動。兩個從室外拍攝室內的窗框鏡頭，展

示了明華家內自有一套運行法則，攝影機的方向展示了小樟與明華家的慾望關係：小樟渴望取得明華父的認同、成為空間內部的正式成員，明華父則依循既有的社會關係法則——城市勞工擁有高於農村勞工的社會地位去排斥小樟。除非上調到城市，否則小樟無法成為明華父所接納的人物，難以合法地在場於明華家中。由是，窗框與一直打開的前門雖然有別於非此即彼的門禁，卻再次確認了空間的邊界，呈現了象徵慾望的視線方向與空間內部法則之間的矛盾。

窗框作為空間裝置在故事開首即成為了小樟和明華的希望象徵物，到了故事尾段，電影交叉剪接了一連串圍繞着窗框的鏡頭，象徵希望的幻滅。小樟事敗後遭逮捕，電影先以關門的鏡頭象徵陷獄，再拍攝小樟獨自坐在囚室唯一有光的地方，慢慢推向小樟漆黑的臉，播放電影主題音樂，同時淡入明華家的窗框，這次是從室內朝向室外，外邊下着大雨。娟娟正向明華交待小樟的犯案細節和面對的罪名，明華低着頭邊聽邊站起來，慢慢走近窗邊，看着雨天低頭痛哭，然後切入構圖對向的監獄鏡頭，小樟以明華相反的方向站立，倚着密不透風的水泥牆，用手獨摸牆身，兩個鏡頭形成對倒關係；再接入第二鏡，特寫小樟的臉，背後是監倉的透風窗框；第三鏡改用中距鏡頭，拍攝窗框下坐在牀上的小樟低頭沉思。電影剪入明華，以同樣距離的鏡頭拍攝明華表情陰鬱地坐在桌前，背後同樣是一個窗框，再接上一個窗框缺席的鏡頭，鏡頭將窗戶排除在外，只納入透過窗戶射進室內的微光，下一個外景鏡頭明華步入江中自殺。接下來就是電影最後一場，小樟抬頭看着窗框，喬紅前來探訪後小樟割脈自盡。

前幾段分析的窗框作為空間邊界的孔洞，容許視線進出，同時標示出小樟與明華家既近又遠的距離，電影末段的窗框的主要功能，則進一步確認空間邊界的存在。當小樟陷獄後，首先出現的是明華家的窗框，當明華從家中窗戶向外望只見雨水，小樟已不可能在屋外等他；而當小樟在獄中抬頭看窗，窗框內其實一片空白，只是一再證明在特權結構面前只有絕望，根本無法扭轉社會關係的所處位置，窗框即使容許視線進出，窗框外卻無可欲之物值得注目。窗戶所體現的不再是視線或慾望的穿透，而是反過來確認社會結構是難以撼動的，底層改變命運的努力終究失敗。

## 四、結語

接受藍祖蔚的訪問時，王童一再強調「空間」是拍電影的過程中必須謹慎思考的層面（藍祖蔚 2010：37），這正與 Kornbluh 將電影視為空間藝術的立場互相呼應。然而，本文的空間討論未有指電影場景的美術設計是否「寫實」或忠於某種現實，並非要指出這些場景如何「準確」地再現特定的中國風貌。沿着 Kornbluh 的形式、中介和空間的思考，本文不擬從符號或再現的層次理解《假》的現實主義，而是試圖探索電影的空間形式如何模塑出特權結構下的社會關係，從電影的場景、取景和各種電影技術建構的空間來理解電影的現實主義趨向。

本文用上威權空間、非地方和空間孔洞三個概念，分析電影如何透過空間形式模塑出特權結構的運作。空間孔洞作為建築的邊界裝置，讓電影展開了進出與阻隔的辯證；非地方則是不同社會場景和關係之間的過渡空間，電影角色在此認知到社會關係的主要對立，並找出解決方案；威權空間是特權結構的主要表現形式，我們在分析中已指出了門禁與後門如何作為特權結構邊界控制的手段，空間如何體現特權關係網絡對有限資源的分配，以及當中強烈的排他性。然而，電影所表現的特權模式顯然不是後革命中國獨有的，電影透過空間形式讓特權運作抽象化，容許了跨脈絡閱讀的可能。我們毋須將《假》中的情節穿鑿附會成台灣社會現實的隱喻或再現，但電影透過空間形式對特權運作的中介和呈現，電影似乎突破了一般理解的反共電影，展現出現實主義式的批判力量。

## 參考文獻

### 中文文獻

- 王威寧。1981/07/30。〈「假如我是真的」表現清新〉。《聯合報》。第九版。
- 宇業熒。1979/05/06。〈江日昇靠文藝片起家 要突破林秦獨霸現狀〉。《中國時報》。第七版。
- 作者不詳。1980/05/02。〈「假如我是真的」「在社會檔案裏」永昇籌拍大陸作家劇本 暴露匪區特權醜陋真相〉。《聯合報》。第三版。
- 沙葉新、李守成、姚明德。1979。〈假如我是真的〉。《假如我是真的》（戲劇藝術、上海戲劇專刊）。2-33。
- 洪國鈞。2018。《國族音影：書寫台灣·電影史》。何曉芙譯。新北市：聯經。
- 焦雄屏。1988。〈陽春老爸——市井小民盎然的生命力〉。《台灣新電影》（台北市：時報文化），225-227。
- 黃仁。1994。《電影與政治宣傳》。台北：萬象。
- 黃建業。1988。〈陽春老爸——把笑聲帶回現實的省思裡〉。《台灣新電影》（台北市：時報文化），228-232。
- 盧非易。2006。《台灣電影：政治、經濟、美學》。台北市：遠流。
- 謝世宗。2011。〈悲慘世界中的喜劇視境：試論王童的臺灣三部曲〉。《清華學報》，41（2），375-402。
- 藍祖蔚。2010。《王童七日談——導演與影評人的對談手記》。台北：典藏。

### 英文文獻

- Augé, Marc. 1995. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. John Howe tr. London and New York: Verso.
- Casetti, Francesco. 2015. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
- Hajimu, Masuda. 2015. *Cold War Crucible: The Korean Conflict and the Postwar World*. Cambridge: Harvard University Press.

Hale, Jonathan A. 1997. "Cognitive mapping: Rule or model?" *Renaissance and Modern Studies*. 40(1): 83-96.

Jameson, Fredric. 1990. "Cognitive Mapping". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press. 347-360.

Jowett, Garth S. 1988. "Hollywood, Propaganda and the Bomb: Nuclear Images in Post World War II Films," *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 18 (2): 26-38.

Kornbluh, Anna. 2019a. *Marxist Film Theory and Fight Club*. New York: Bloomsbury Academic.

Kornbluh, Anna. 2019b. *The Order of Forms: Realism, Formalism, and Social Space*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Siegert, Bernhard. 2012. "Doors: On the Materiality of the Symbolic." John Durham Peters tr. *Grey Room*. 47: 6-23.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

文化研究季刊 專題企劃／

## 分心、自由、卡拉 OK：《南國再見，南國》與《小武》

*Distraction, Freedom, and Karaoke in Goodbye South,*

*Goodbye and Xiao Wu*

王念英

靜宜大學英國語文學系助理教授

### 摘要

侯孝賢的《南國再見，南國》與賈樟柯的《小武》分別描述台灣與中國在九十年代末經歷全球化經濟型態的轉變，對社會底層人物的衝擊、邊緣化後之變異衍生出個體性與自由的想像。兩部片中不約而同地使用卡拉 OK 作為流行文化表徵社會轉型下個體反動力的可能，本文藉由探索此一流行文化的挪用，試圖進行「分心」的辯證性思考：一方面卡拉 OK 如阿多諾在《文化工業》中批判的大眾流行文化，只是個體尋求分心慰藉，逃避現實的場所，獲得的僅是虛假的自由，而無法真正從現實困境中解脫；另一方面，卡拉 OK 傳遞的流行文化象徵個體自我發生片刻領悟的變異空間，在社會進程中受到壓迫排擠後，從集體瓦解的碎片中重新拼湊的世界觀中重構現實。本文受克拉考爾與班雅明對分心辯證思考的啟發，相信分心片刻會是從理性秩序出走的歧異點，不僅衝擊既有的權力運作結構，也有重新啟動個體自由的可能。

**關鍵詞：**分心、卡拉 OK、克拉考爾、班雅明、侯孝賢、賈樟柯、《南國再見，南國》、《小武》

## 一、前言

《南國再見，南國》（1996）與《小武》（1998）講述九十年代末台灣與中國社會轉型下個人的存在危機，呈現社會結構變動的過程中，身處其中的人所經歷的動盪與困境。如《南國再見，南國》的黑道份子，《小武》的扒手，面對新舊社會交替時的衝突，經濟理性秩序崛起，在不斷進步提升的世界裡，他們顯得如此落伍且格格不入。兩部片開場點出個體試圖移動卻停滯不前的矛盾困境，《南國》開場平溪線往南台灣的列車上鏡頭裡的三個人尋找生存的出路，盤算著到南部找錢，去大陸投資。在侯孝賢的《南國》中火車不再帶來遠方的未來跟希望，而當這一廂希冀經濟改革開放後的中國帶來生存契機，另一廂的《小武》的個人卻在改革浪潮中淹沒，鄧小平的門戶開放後，自由市場經濟崛起，都市化飛快地發展，同名主角小武，舊時代裡稱為手藝人，成了新社會積極宣導「嚴打」<sup>1</sup>剷除的不法份子。片子一開始，畫外音傳來廣播趙本山熱鬧的小品說唱，小武一人點煙蹲在外塵土飛揚的路邊等著公車進城，舊時工廠的煙囪仍奮力掙扎冒出陣陣煙霧，他搭上車卻離不開社會主義的過去，也到不了資本主義快轉的未來。當同為扒手出身的拜把兄弟小勇在經濟改革中如魚得水，靠經營娛樂事業（開歌廳）、做貿易（走私香菸）成功轉型成為新富人，小武卻仍留在街頭晃蕩偷東西找尋生路，被拋在急遽變化的現實之後。這兩部片的導演侯孝賢與賈樟柯，分別描述發生他們所身處新時代裡的舊人物，透露對過去生活方式與人際關係即將徹底消失的感傷，個人被困在過去與未來之間無處可去，對此刻疏離，過去不去，未來不來，社會卻仍要前進。

本文試圖觀察兩部片中運用卡拉 OK 的場面調度與歌曲調度如何展現電影的影像擴延，透過大眾文化與現代媒體的互動來反思九十年代末全球經濟影響下社會與個人的關係。《南國》中三次出現卡拉 OK 的場景，反映出世紀末特殊的台灣經驗，在社會快速變化的節奏衝擊下，個體對應外在環境的內心狀態。不管是在夜總會歌廳裡〈夜上海〉

---

<sup>1</sup> 「嚴打」是中華人民共和國於 1983 年 9 月正式啟動的一場治安運動，針對文革後社會治安混亂，惡性犯罪事件頻發的社會實際而發動的嚴厲打擊嚴重刑事犯罪。

的夢囈、日式酒家的燈紅酒綠，還是 KTV 的議員「喬事」，都是目睹台灣經濟政治轉變的所在，見證舊社會到新天地不變的虛華。賈樟柯的《小武》描述九十年代末經濟改革對個人生活帶來巨大變化的感受，片中無所不在的卡拉 OK 是表現此一感受的重要視聽媒介，紀錄時代與其中的人際關係變化。本文認為《南國再見，南國》與《小武》中的卡拉 OK 作為大眾娛樂的場所，既是社會又是個人的情感表達，與流行歌曲有密不可分的關係。然而，法蘭克福學派理論家阿多諾（Theodor W. Adorno）對流行音樂的批判論述中指出，流行音樂工業生產的標準化機制製造出「偽個性化」（pseudo-individualization），讓人以為找到個人情感抒發的出口，也就是聽見一首歌產生的莫名感動，與對孤獨靈魂的慰藉，以及對流浪的渴望與自由的想像，在他的觀察中來看不過是文化工業的控制與剝削，因為看似創造出個人化選擇也受到工業精密算計的控制。阿多諾指出流行音樂讓大眾保持在計算與控制之內的媒介，經由規格化的音樂形式傳播意識形態，他更進一步觀察錄音媒體如唱片與廣播，這些促使文化大量生產傳播媒介，才是市場與消費大眾選擇決定背後的原因。

阿多諾在 1938 年所寫的論文〈論音樂中的拜物性格與聽覺的倒退〉中批評透過廣播收聽的流行音樂，無法獲得藝術的心領神會，只是逃避現實的媒體消費，難以企及必須專心接收傳統藝術的深度，阿多諾視流行音樂為滿足淺薄心靈的分析娛樂，不可能從中獲得具備有深刻政治變革的潛能（41）。在此阿多諾所批判不僅是流行音樂，也是大眾文化與朝九晚五工作之間相互補充的結構，週一到週五，每日八小時工作後的休閒娛樂，與固定排出的年假，只是暫時從日復一日沈悶繁雜的勞務中解脫，無法達到真正的解放，最終目的是讓大眾心甘情願地回到工業體制的生產者位置。阿多諾批判文化工業製造的分心娛樂，讓大眾誤以為休息就是尋求放空，不用腦就是放鬆，結果只是更加空虛。如此的分心假象，目的是讓人們習慣於機械重複性的工作，與一成不變的生活。他認為製造娛樂的目的是轉移注意力，讓人忘卻現實的貧乏困頓。阿多諾更進一步指出，這樣工業機制製造出的休閒娛樂，讓勞動的大眾渴望分心的療癒（458），這反映出弔詭的『雙重欲望』（dual desire）：人們渴望擺脫空虛、解除壓抑，卻滿足於放空的境界，但解脫的同時卻讓自己陷於不可自拔的壓抑苦悶。不過此一觀察也透露了阿多諾所忽略的，分心娛樂批判論述背後指涉的真正意涵在於沒有生存壓力資產階級，才有物質

條件獲得體驗藝術所需的專注規訓，藝術的體驗基礎是在於其無實用價值的抽象要素，但大眾對實用的渴望破壞這種無用之用的浪漫想像。

阿多諾批判分心娛樂論述來自他對同時代的文化理論家克拉考爾（Siegfried Kracauer）與班雅明（Walter Benjamin）提出分心概念的回應。他們預見複製科技帶來的大眾文化具有的革命潛能，且樂觀的相信資本主義的消費模式影響下的個體仍擁有自我實現的可能，如克拉考爾觀察大眾在電影院裡獲得前所未有的分心感知，是不連貫、片段破碎、難以名狀的，且與大都會生活十分相似的現代性經驗。兩位理論家對於現代複製媒介的分心經驗，抱持著不同於阿多諾的正面態度，他們相信分心具有革命動能的基進性，能破壞需要崇尚專一的美學政治，足以對抗當時納粹的極權體制。分心與現代性的破碎斷裂、游離不定的經驗連結，跳脫常規、向外擴散游移，分化集中，如此瓦解連貫、一致性與完整的現實假象，重新考慮個體自由的界定，在權力機制監控下溢出啓蒙理性思維框架的可能。阿多諾在 1940 年透過對流行音樂的批判再次回頭檢視克拉考爾語與雅明的分心理論，雖然仍否定其革命潛能，但也具體地描述了分心模式，在〈論流行音樂〉的最後一節「聽者的理論」（“Theory about the Listener”）如此敘述：「分心的存在與現有的生產方式密不可分」（Adorno, *Essays on Music*, 458），此一敘述將分心與文化工業生產模式產生關聯，也就是說當現代化生產效率要求一心多用的「多重任務導向」（Multitasking Orientation），正如分心效果產生的多重感知模式，這讓專心與分心產生了矛盾辯證：在十九世紀工業社會的大量生產模式下，一方面專心是精密生產的要件，但另一方面為追求效率而要求一人肩負多重任務。這樣的專心與分心矛盾也不僅在現代工作模式中出現，也可運用在效率生產邏輯相關的體系，例如僵化升學導向的教育會認為專心是提升智識能力的唯一要素，因此閱讀課本以外的書籍會視為課外讀物無法達到考試效率高標的分心娛樂。

## 二、分心解放（distraction and emancipation）

承上所述，本文認為兩部片中出現的卡拉 OK 場景是提供我們思考專心與分心的最佳場域。卡拉 OK 作為大眾娛樂的場所，與流行音樂產業的關係密不可分，而流行音樂

透過卡拉 OK 這個視聽媒介又衍生出不同的文化實踐。阿多諾的文化批判提供了理解流行音樂作為大眾文化模式的重要途徑，特別是他的〈論流行音樂〉(“On Popular Music”)一文幫助我們理解影片中卡拉 OK 與流行音樂帶入的第二層文本意義系統。阿多諾指出流行音樂的標準化模式，是為資本主義用來控制個人精神的形式，製造娛樂休閒的分心假象，讓想要逃避日常勞務的人們無可避免地落入毫無意外的節奏之中，而甘心回到重複性的工作與習慣一成不變的生活。根據他的分析，流行音樂工業生產的標準化機制製造出偽「個性化」(pseudo-individualization)，讓人以為找到個人情感抒發的出口，像是聽見一首歌產生的莫名感動得到慰藉的靈魂，以為得到屬於自己的情感寄託，如此對個體自由的渴望與想像其實都是工業生產的控制，看似自主的選擇其實只是因應市場需求精密計算後的結果。

阿多諾雖然貶抑流行音樂的娛樂分心功能，但卻不可否認地提出比擁護分心的理論家更具體與系統化的分析。阿多諾該篇文章最後一節的「聽者的理論」中(“Theory about the Listener”)延伸討論文化工業生產的分心聆聽模式來批判流行音樂對大眾的控制。在這一章節指出流行音樂是為了讓人擺脫勞動的倦怠，暫時逃避現實的煩憂，認定分心帶來淺薄的娛樂，而專心則能進入嚴肅深度的省思。正如他所說：「分心的存在與現有的生產方式密不可分，對於這種理性和機械化的勞動，群眾無論直接或間接都是其主體。這種生產方式引起了對失業、收入變少、戰爭的恐懼跟焦慮，與娛樂卻有著「非生產性」的聯繫；換句話說，就是要放下一切注意力去放鬆」(Adorno, *Essays on Music*, 458)。如前所述，阿多諾的分析清楚指出，流行音樂提供大眾在閒暇之餘可以不用專注投入也能達到分心效果的娛樂(458)。阿多諾更進一步說，這種漫不經心過程，瞬間閃現的感同身受，根本稱不上是智識體悟。然而，克拉考爾與班雅明卻認為這種快速閃現的碎片式接收，有能力產生瞬間的頓悟，讓人認清身處現實的不堪與殘酷。在他們的時代，看見威瑪共和的失敗與納粹政體的壯大，對於存在與自由的反思，模糊分心與專心的界限為大眾辯護，相信他們在權力機制監控之餘仍有仍有逾越的可能，以及在霸權控制裡的大眾並不會因為生存困境而失去自我思考的能力，而是以分心娛樂破壞集中專注的美學政治，讓抵抗有了另一種向度，因為一致性與集體開始瓦解。

阿多諾否定分心的革命潛能，主張分心娛樂帶來感知退化而非革命，唯有前衛藝術可以產生衝撞社會體制的革命與改變個人生存現狀。對此，我們若回到阿多諾批判的流行音樂脈絡來看，他所針對的是四十年代流行的爵士樂，觀察樂迷們很少會全心投入任何事情，只是想要擁有一些屬於自己的東西來轉移注意力，娛樂休閒的目的是用來暫時擺脫現實中真正的貧乏困頓。而他認為藝術的美學基礎是在於其無實用價值的美好之地，相對於現實環境的烏托邦是反抗，才是推動社會變革的力量，但大眾文化則破壞無用價值，且轉換為現代經濟生產體系中交換實用價值。這裡的對話對象是克拉考爾在 1926 年的文章〈分心狂潮〉（“Cult of Distraction”），以及班雅明在〈波特萊爾的幾個母題〉（“On Some Motifs of Baudelaire”）談的一種相似的輸送帶生產節奏的現代都市的「震驚」（Shock）體驗，強調電影裡的分心感知與大眾現實生活的連結（Benjamin, *Selected Writing* 4, 328）。關於分心作為美學感知的政治潛力，班雅明在十年後發表著名論文〈科技複製時代的藝術品〉（“The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility”）強調從儀式崇拜到複製技術，最終政治性的根本性轉變，借此暴露法西斯極權政體以追求藝術之名行政治控制之實。在他看來，大眾媒體的技術發展是一股推動改革的助力，可以打破傳統藝術的權威與氛圍，藉由這些新興媒介與工業技術的散播力，使用者也可以使用大眾文化商品來創造新的意義，甚至產生自我變革，人人都是創作者，藉由分散、分享具體化自我的存在。克拉考爾對大眾的描述更為具體，他 1929 年以田野調查的方式進行新興白領上班族的研究，一年後發表著作《薪水大眾：德國威瑪時期的工作與分心》（*The Salaried Masses: The Duty and Distraction in Weimar Germany*）。克拉考爾研究的對象是白領員工，除了考察他們的辦公室以外，也訪察其從事休閒娛樂的場所，如電影院、遊樂園等。這項研究、透過新興社會階層分析德國的現代化經濟與社會結構的轉變，以及因應而生新的工作與休閒形態，不僅衝擊了固有的社會層級，也刺激資本主義的理性模式控制（rationalization），形成新的大眾市場標準化與篩選機制。

班雅明與克拉考爾正面看待大眾文化將帶來的多元社會發展，相信現代傳播科技改變了藝術與大眾的關係，為文化生產開闢一條新的道路。如此來說，我們需要的是精確地描述文化生產的運作結構，闡明其象徵的意義，不僅在於製造者的意圖，也是消費者的能動性與創造力，任何宣稱能了解單向文化產品意義的人，必定有著自以為是的謬誤。

而即便克拉考爾在《薪水大眾》轉向的社會學研究中，已經不再相信分心具有民主與解放的潛能，隨著威瑪政體後期的衰敗，政治動員的大眾漸漸失去改革動能而走向保守反動。此外，班雅明與克拉考爾所說的「分心」（*zerstreuung*）在德文裡有分散注意力，作為娛樂的意思，拆解來看前綴字 *zer* 有破壞原本結構的意思，字根 *streune* 則有向外散開，但不具有瞄準的中心，也沒有特定目標。兩人的分心思考批判的龐大西方知識論傳統所推崇的專心規訓，並正面看待大眾文化將帶來的多元社會發展，以及資本主義社會中壓抑與自由的拉扯。因此，每當新的大眾文化及其媒介開始形成時，都會重新提出分心的問題，幫我們再思考不同時代的自由與其抗拒控制的可能，不斷再試探，評量其革命動能的潛力。

而本文聚焦《南國再見，南國》與《小武》，分別關注轉向全球化資本主義的台灣，與經濟改革下的後社會主義中國，以及其中權力結構的轉變對個人產生特殊的影響，在多媒體視聽時代中產生複雜的自我身份認同下，需要建立衡量與評斷馬克斯所批判的意識形態效用的新標準，重新檢驗單向理解文化產品意義的方式，也是本文想要探討的面向：資本主義文化生產是否同時具有自由與壓抑、抵抗與控制的特性，正如電影裡的角色在卡拉 OK 宣洩壓抑的自我，耽溺感傷的孤獨得到的自由感受，是控制還是抵抗？藉由卡拉 OK 在電影中的影像再現詮釋的個人對應社會變的關係，流行音樂當然是其中的關鍵，其文化關聯產生如何改變個人自我實踐的方式。卡拉 OK 作為 1990 年代從亞洲興起的娛樂休閒模式，提供了我們重新看電影中全球化運作的視野。流行歌曲作為帶領卡拉 OK 文化風潮重要的元素，也必須探討歸納的華語電影中卡拉 OK 開啟的文化視野，因此從分心辯證的思考分析兩部片如何運用卡拉 OK 進行的音像配置與歌曲調度，詮釋個體對自由與對抗控制的動能，從中反映出影片所凸顯的社會文化特殊性與欲批判其中的問題。以下在進入分析兩部片中卡拉 OK 的音像配置與歌曲調度之前，先從卡拉 OK 展開討論華語電影中再現的九十年代歌曲與流行文化場域。

### 三、電影中的卡拉 OK：流行歌曲與東亞文化

卡拉 OK 是源自日本的歌唱娛樂活動，參與者看著電視上的音樂伴唱帶播放有節拍提示的歌詞，拿著麥克風跟著唱，目的是教不會唱歌的人也能跟上節拍曲調享受唱歌的樂趣。1971 年在神戶的酒吧擔任樂手的井上大佑發明第一部卡拉 OK 機器與多軌卡匣式音樂伴唱帶，但與其說是發明，他本人認為不過是將現有的東西組合在一起，身為汽車音響的熱愛者，他結合了擴大機與投幣箱，組合而成可以播放出沒有主唱人聲的音樂伴唱的機器，Karaoke 日文的意思是沒有樂隊伴奏（empty orchestra），只有同步影音的伴唱。不過關於卡拉 OK 的起源也有不同說法，有研究指出日本的卡拉 OK 的靈感來自美國六十年代的電視節目「Sing Along With Mitch」，其中的主持人帶著觀眾跟著歌詞跳動的小白球一起唱歌。雖然無法得知孰先孰後，但可以確定的是，卡拉 OK 是從八十年代後隨著 CD 音響的演進，日本開始發展出的電子伴唱機廣受歡迎之後，才先在亞洲地區普及，並根據各地文化產生變異，如台灣的 KTV 包廂、香港的卡拉 OK 酒吧，以及中國的歌廳文化，甚至發展出投幣式的露天街頭、電話亭卡拉 OK，而後才逐漸成為席捲全球的流行文化，如今隨著時代變遷仍持續不斷變異的文化現象，如數位世代的年輕人已經開始透過應用程式開啟線上歡唱模式，為卡拉 OK 展開新頁。

《卡拉 OK：全球現象》（*Karaoke: The Global Phenomenon*）是研究卡拉 OK 專書，探討其作為流行文化在全球化時代的意義。以田野調查的研究方法，了解卡拉 OK 如何成為從亞洲興起的全球現象，其中提及其在電影、文學、與劇場所扮演的角色與欲表徵的社會、政治與流行文化，以及全球互為關聯的文化意義。書中特別以電影為例說明此一現象，如 2003 年的電影《愛情不用翻譯》中，男主角唱的〈More Than This〉一曲，不僅讓原聲帶跟著大紅，也讓實景拍攝位於日本新宿的卡拉 OK 連鎖店 Karaoke Kan 成為熱門旅遊觀光景點。這本研究專書，以及許多討論卡拉 OK 的文章中都提到 1999 年的《時代雜誌》將卡拉 OK 創始人井上大佑選為「二十世紀最有影響力的亞洲人」，與中國的毛澤東與印度甘地並列，表彰他們解放了「長久以來靜默的國家」（Xun, Tarocco, *Karaoke*, 20-1）。由此可知，與其他全球化商品相比，1990 年興起卡拉 OK 所產生的意義系統，似乎比阿多諾所批判的 1940 年代的流行音樂代表的爵士樂有更為複雜的文化意義與主體問題。

該書的主要論點在於，卡拉 OK 作為從亞洲興起的全球化商品，重新定義了以美國文化為中心輸出的全球化主義，以及卡拉 OK 突破了媒體與文化研究全球化的對於界限、定義與範疇。不過在看似詳盡的田野調查裡卻沒有提到台灣與香港的卡拉 OK 的因應在地文化產生的變異，像是卡拉 OK 與流行歌曲的結合，透過卡拉 OK 新興的視聽媒介傳播的訊息是值得關注的。該書中提到卡拉 OK 在中國的迅速發展後演變為聲色場所，衍生出歌廳小姐的職業，成為《小武》中梅梅的角色背景設定，就是從北京來到山西，懷抱星夢，卻落腳在汾陽的小上海歌廳。其實也是融合前述兩者將卡拉 OK 演變像是香港的酒吧、夜總會，台灣的 KTV 包廂接著取代在都市化中被淘汰的卡拉 OK，成為中產階級的休閒娛樂與交際應酬的場所。

現代科技媒介助長全球化經濟更快速的到來與蔓延，卡拉 OK 的蓬勃發展雖是全球經濟的表徵，但其因地制宜的特性，讓它在特別在亞洲社會發展出難以預測的樣貌，不只單純是伴唱的機器，或是傳遞流行歌曲與文化訊息的媒介，而是形成休閒娛樂的大眾現象，可以同時是統治階級的控制工具，也可能到了民間之後逐漸失控變異成為各種私人活動形式，它可以是某種控制，讓人以為得到解脫其實是在控制，產生疏離作用，但也可能成為反抗的手段，足以發展出某種非主流社會認可的娛樂正當性，建立不具生產力的人際關係與無效的社會連結。因此，電影運用卡拉 OK 象徵再現代化與都市化的進程中複雜的人際變化，藉此觀看全球經濟影響下的個人政治與在地經驗。例如華語電影中出現卡拉 OK 的段落，可看出流行文化現象在不同的社會情境脈絡產生的影響。台灣與香港在八十與九十年代的經濟蓬勃發展下，卡拉 OK 與流行歌曲展現當時的社會繁榮盛世，並發展成特定類型電影不可或缺的風格要素。如台灣九十年代著名黑幫電影《少年吔，安啦！》（1992）中具有重要地位的卡拉 OK 場景，就是其中好勇鬥狠的年輕角色產生暴力衝突與抒發浪子情懷的所在。電影開場片段中主角阿國在姊姊開的卡拉 OK 演唱的台語歌充滿人在江湖的滄桑與無奈。在香港卡拉 OK 除了是黑社會電影的暴力衝突必要場所，同時也是愛情發生的場景，如龍爭虎鬥劉德華與鍾楚紅的《獵鷹計畫》（1988）中，片中鍾楚紅以梅艷芳的一曲〈無人願愛我〉向飾演警探的劉德華示愛，與古惑仔系列《98 古惑仔 5：龍爭虎鬥》（1998）中 KTV 裡的舒淇對著鄭伊健唱范曉萱的〈我愛

洗澡》，以及《志明與春嬌》中男女主角余文樂與楊千嬅 KTV 合唱王馨平的〈別問我是誰〉成為都會浪漫愛發生的經典場景。

對經濟轉型的中國社會來說，卡拉 OK 帶來從未有過的個人化體驗成為重要的時代表徵，賈樟柯曾說，卡拉 OK 文化是「當下中國在轉型社會中的特定符號」（71），在他電影中的社會底層人物在卡拉 OK 抒發難以表達內心情感，透過流行文化表達一種生存壓力下發展出的個體意識與愛情想像：「對於在那樣艱難的環境生存的人來說，流行文化提供了一個溫暖的歸宿，一個讓他們自我安慰的地方。那一幕讓我非常感動。所以寫小武劇本的時候，就把很多卡拉 OK 的情節寫在裡面（白睿文 2007: 170）。同樣透過卡拉 OK 與流行歌曲表達底層人自我認同困境的電影還有趙德胤的《窮人。流連。麻藥。偷渡客》，建構出表徵華人離散經驗、跨國空間，與全球化想像的「複調音景」（王萬睿 2017: 149-81）。

#### 四、「南國」全球化經濟下的邊緣處境

《南國再見，南國》中再現的卡拉 OK 文化象徵台灣面臨的新舊衝突與矛盾邊緣處境。個體跟著在全球化經濟浪潮浮動，想要向外移動卻始終停留在原地。片中三個主要角色小高、扁頭與小麻花，就算帶著某個任務前往一個地方，不管是在火車上，或是騎著車沿著山路蜿蜒，看似前進卻顯得漫無目的。片中主角之一的小高盤算著要去大陸投資，跟當年的許多台灣人一樣，一窩蜂要到改革後的中國尋找賺錢發財的機會，而影片中出現的卡拉 OK 則是展現這些在跟隨全球經濟資本流動與掙扎在地政治角力的場所。正如電影《少年吔，安啦！》的電影音樂概念專輯中，林強創作的歌曲〈趕緊來賺錢〉中歌詞說的貼切：「親愛的父老姊弟和兄弟，有錢你想去去佢位，卡拉 OK 還是 KTV，酒廊 Club 有粉味。」片中第一次出現卡拉 OK 的場景就是在夜總會裡，伊能靜飾演的小麻花頭戴金色假髮唱著〈夜上海〉，歌曲前奏從主觀鏡頭看出的火車穿越山洞時近來，搭著銀幕上的一明一暗，從山林綠樹轉換至夜總會的燈紅酒綠，鮮明的彩色濾鏡看出去的世界浮動像夢境，七彩霓虹燈反射在印著後現代拼貼圖案的牆上，一明一滅，橫搖鏡頭跟著緩緩流動遊走，一直到歌詞唱道：『只見她，笑臉迎，誰知他內心苦悶，夜生活，

都為了衣食住行』，小麻花才出現在鏡頭裡唱著〈夜上海〉的活色生香：「酒不醉人人自醉，胡天胡地蹉跎了青春，曉色朦朧轉眼醒，大家歸去，心靈兒隨著轉動車輪」，下一個鏡頭特寫玻璃球反射出畫外的男女影像，畫外音出現雷光夏的〈老夏天〉，如此運用畫外音的歌曲配樂呼應角色心境，是在這之前的侯孝賢電影較少出現的音畫配置，唯獨新電影時期的《尼羅河女兒》（1987），楊林戴耳機默默聆聽隨身聽播放的歌曲，呼應她的少女心事，但也仍是運用敘境內音樂，且非現場演唱的方式。從《南國再見，南國》開始，侯孝賢的電影中的音樂使用有突破性的表現，在音樂風格與歌曲調度上打破傳統配樂思維，在他 2001 年的《千禧曼波》中運用林強的電子音樂詮釋世紀末城市氛圍與角色的內在觀點，讓敘境內與敘境外音樂的界線變得模糊。到了《最好的時光》（2005），其中第三段的〈青春夢〉中舒淇演出創作女歌手的角色 Micky 在台灣地下音樂場景 The Wall 現場演唱的敘境內歌曲，但有時又是來自創作時她內在的聲音，音樂穿梭敘境內外，形塑角色的世界觀。

如此歌曲調度的運用在片中第二次出現卡拉 OK 的場景，嘉義當地酒家的包廂。幫派友人喜哥拜託高捷下南部去喬事情，台電要徵收他朋友的土地，於是裡頭的豬隻成為所有人包括農會、政府、黑道、地主都想分一杯羹的地上物。喬事成功後，一群人在地日式酒家「粉味」慶功，打開包廂裡面那卡西的樂聲熱鬧湧出，鏡頭出現一群酒酣耳熱的男人，助興的陪酒小姐，熱歌熱舞，紙醉金迷。「那卡西」盛行於早期台灣的酒家與餐廳等男性交際應酬的場合，源自日本的賣唱模式「流し」的音譯，意指賣唱者如同水一般流動，以走唱方式在旅館、餐廳、夜總會等聲色場，替客人伴奏，還可以現場點歌，由該樂團伴唱，帶動客人唱歌跳舞，炒熱氣氛。「那卡西」在台語片全盛時期於北投拍攝取景的電影中經常出現，如 1966 年的《溫泉鄉的吉他》就是以北投溫泉飯店為故事背景，主角也以那卡西走唱維生。而後在台灣電影中出現「那卡西」的場景，如王童的《香蕉天堂》（1989）中代表台灣日本殖民歷史與文化的指涉，片中張世飾演隨軍隊來台的外省人在「那卡西」唱起抗日軍歌，與穿著和服的歌女與伴奏產生，個體身處當時特殊的政治文化背景產生荒謬與矛盾的複雜感受。《南國再見，南國》中出現的那卡西，除了是黑道兄弟涉足尋歡的場所，從年輕世代的角色扁頭觀點來看，是在地金錢政治角力，在轉型後的社會中淘汰了小高這個舊時代人物的兄弟義氣。

電影接近結尾，扁頭到嘉義討回祖產分的錢，結果不但錢沒拿到，還被當刑警的堂哥抓去警局打得鼻青臉腫。扁頭氣不過想弄槍去討回來，小高為了挺他兩人在嘉義開著車四處找「黑星」手槍，不料槍還沒弄到，兩人還被人擄走，最後請來議員出面解決，約了各方人馬到 KTV 談判。這場戲從夜晚山區的車行一路到市區開始，先由畫外音的聲響進入，接著出現 KTV 中播放〈男性的復仇〉的伴唱畫面，在台上是準備高歌的老議員，說要唱一首在場人都還沒出生時的歌。他唱的這首〈男性的復仇〉是 1950 年代文夏的台語歌，講一個過去時代的男性，呼應的正是小高這號舊社會裡的人物，在新社會的金錢政治鬥爭中被擊垮。議員唱得撕心裂肺，還一人分飾男女兩角唸出口白，接著鏡頭開始轉向電視畫面裡的男女，男人正對著女性談著傷心往事，接著隨著鏡頭橫移，才看到一群人圍著桌子，喜哥在其中接電話，然後 KTV 包廂的門打開，抓走扁頭小高的刑警一行人走進來入座。席間老議員出面「搓一搓」把事情擺平，要刑警處理好自己家務事，也要喜哥承諾管好扁頭，不要想報仇，刑警才答應放人。KTV 裡的銀幕中播放的影像，電視銀幕中的影像、麥克風的聲響，演唱人的念白與歌聲交錯，呼應不在場人物此刻的內心孤獨與困境，與銀幕外上演的政治金錢角力的複雜人際關係，也象徵著全球化經濟的新時代來臨時，舊時代的人物注定被社會淘汰。小高與扁頭終於放出來後，先是狼狽慌亂地找被丟在荒野裡的車鑰匙，最後扁頭還把車衝向了田裡，一直到劇終小高仍生死未卜，自我毀滅的音樂再度出現，呼應電影的開始，就是一片無法前進也沒有退路的旅程。想去南部找錢，結果徒勞無功，前往上海闖出新天地的計畫也跟著停滯不前。如此結局悲觀地預測社會經濟轉變後，個人未來要面臨的困境。小高未知的命運暗喻著世紀之交、世代交替掀起浪潮，無可避免地衝擊、改變個體的生存之道，同時，是對過去的生活方式逝去的感嘆，也是對舊時代、人物的頻頻回首。

《南國再見，南國》中卡拉 OK 體現的分心辯證在於：一方面是個體終究難逃全球化資本主義的高度控制，另一方面，即使高度控制的工業化標準下，個體存在變得無效、被輕視、陷入困頓，但在邊緣化之後難以被捕捉與定義的存在，仍有有成為另類抵抗的可能。也就是說，分心辯證正是邊緣個體存在的狀態，在陷入權力不斷分散與集中的迴圈裡，游移在新與舊、前進與停滯、合法與非法之間。而當全球化經濟推動的社會轉型

促成 interpersonal 關係失效，不在此控制計算內的局外人、經濟生產的剩餘之人，為求生存之道疲於奔命的結果，最終成為流放失所、無法脫困的靈魂。

## 五、流行歌曲、個體意識與愛情想像

卡拉 OK 在九十年代成為當代中國文化經驗中不可或缺的一部分，這與鄧小平門戶開放政策，經濟迅速發展有關。1988 年香港開始 K 歌酒吧的熱潮，接著在 1990 年在中國沿海的省份也迅速蔓延，並且隨著翻版 VCD 大量生產與音響的走私，讓流行音樂的接收變得容易，也因此卡拉 OK 如雨後春筍般遍佈中國的大城市，融合餐廳、酒吧，夜總會等娛樂場所。在中國經濟改革時期快速湧現的卡拉 OK，從 1980 年代末在廣州開了第一家卡拉 OK，帶給像賈樟柯這樣聽著革命歌曲長大的年輕人一種從未曾有過的個體意識，這樣的意識來自對孤獨的感受與愛情的想像。對於經歷過文革時期，樣板戲曲與高音喇叭的集體聆聽是賈樟柯的成長記憶。而九十年代的經濟改革對外門戶的開放，讓他得以透過各種流行文化的媒介，特別是流行音樂中得到一種從未有過的個人體驗，這個現象讓流行音樂如此文化工業的商品消費產生的效應變得無法預期。對於生長在台灣의 觀者來說，這些來自 90 年代的流行歌曲在賈樟柯電影中的透過不同的媒介形式再現，在新的社會脈絡中改變其所來自時空的既有定義，在賈樟柯的音像風格賦予其不同的文化意涵。

賈樟柯電影中追求的個人化在美學功能與社會意義，他提出的「業餘電影」強調 DV 數位科技所開啟個人影像的時代。1994 年賈樟柯與北京電影學院的兩位同學王宏偉與顧崢成立「青年電影實踐小組」，對電影形式創新的渴望投入紀實與獨立影像的拍攝，第一部作品《有一天，在北京》，是天安門前所拍攝的十五分鐘紀錄片，接著實驗短片《小山回家》（1996）雖未得到學院體制內的欣賞，卻一舉得下香港獨立短片及錄像比賽獲得劇情片大獎。賈樟柯跳脫學院體制的影像實驗開啟了他的業餘電影時代，試圖打破北京電影學院的世代系譜。《小山回家》描述民工王小山在北京的生活，手持攝影機的裡小山在都市四處遊走，周遭充滿的各種電子媒體聲響構成了他對現代都市的感知，影片裡夾雜多重媒介素材如文字報導、廣告、廣播，電視片段也是賈樟柯回應現代媒體

對形塑個人世界觀的方式。賈樟柯在九十年代末開始獨立拍攝劇情長片，捕捉中國社會經歷的現代化進程，鏡頭對準那些在進步過程中被淘汰的邊緣份子。他的「故鄉三部曲」見證中國九十年代經濟改革，反思迅速轉變的社會型態與其中個體的生命處境。九十年代末 DV 數位技術的普及，賦予日常生活與個人影像的可能，賈樟柯將同時間在中國生成的卡拉 OK 與流行歌曲文化置入他的電影中，除了是他個人的時代記憶，也反映出對個體性的追求。此一個體性對於霸權有著抵抗與妥協，也就是說雖然個體性從集體分離出來產生抵抗的可能，但抵抗本身也可能形成控制，兩者存在的權力結構關係不是固定且清楚可見的，而是彼此不斷互相改變、協商的過程。國家對於高尚藝術作為集體理性正面積極的態度，讓通俗音樂裡允許個人的多愁善感，這在卡拉 OK 中得以表露無遺，分心不再是資本主義製造的整齊劃一的假象，而是從中心分裂出來的個體性，是破碎片段，不具生產力，甚至會阻撓進步的反動力。

中國的經濟改革開放允許個人擁有的科技媒介裝置帶來一種新的聆聽模式，具有去中心與民主化的作用，音樂的接收不再只是集體規訓的公共場所。引進卡拉 OK 允許私人空間，第一次可以拿著麥克風自由的體發聲，驗一種過去的歌曲從未有過的個人情感抒發。1990 年代中期後，卡拉 OK 已是一般人都能消費起的娛樂，賈樟柯曾提到當初創作《小武》的念頭，是因為看見他生長的縣城面臨的巨大轉變，到處都是歌廳與盜版 VCD 的放映院，讓他產生了說故事的衝動（賈樟柯，2008: 60）。他將縣城裏四處林立的歌廳寫進電影裡，從世俗的生活來看社會轉型對於個人的影響，而對賈樟柯來說，卡拉 OK 化是電影裡世俗場景的表徵，也是「中國在轉型社會中的特定文化符號」，傳遞屬於當代的訊息（賈樟柯，2008: 71）。片中第一次出現卡拉 OK 是當電影同名的主角小武的兒時好友小勇家婚禮的前夕，畫外音傳來男女對唱金曲〈選擇〉，小武質問昔日好友為何結婚沒有請他。離開後小武獨自喝著悶酒，看見電視台正播放小勇的訪問，為了祝賀他的婚禮，當地電視台特別由聽眾點播〈心雨〉祝賀結婚大喜。兩首歌曲〈選擇〉與〈心雨〉都是當時著名的男女對唱歌曲，其中〈心雨〉是由馬兆駿作曲，劉振美作詞，歌手李碧華在 1987 年由台灣的鄉城唱片公司發行的同名專輯中為她量身打造的歌曲，1993 年由廣州新時代影音公司將獨唱的原版改為楊鈺瑩與毛寧對唱版本，並發行該曲在專輯《能有幾次這樣的愛》中，兩人還為歌曲拍攝 MV，詮釋歌詞內容中一對深愛彼

此的男女，因女子即將嫁他人的悲傷心情。〈心雨〉的原唱李碧華在九十年代就退出歌壇，而這首歌曲到了中國成為卡拉 OK 經典男女對唱情歌，且被寫進賈樟柯的《小武》中，在他紀實音像風格的歌曲調度下成為主角的個人意識與愛情想像的媒介。

扒手小武在片中代表社會進步需要排除的剩餘之人，是閒雜不法份子，沒有正當職業，沒有所屬的機構單位，甚至沒有戶口，因此無法被管制，被歸類。他被昔日拜把兄弟小勇在晉升為成功人士之後視為拒絕往來戶，小勇不但結婚沒請小武，甚至派人到歌廳去退還小武送他的結婚禮金。小武去歌廳認識了胡梅梅，梅梅點了〈心雨〉坐在小武身旁要他唱，小武說他不會唱，但之前他在小勇訪問的電視上聽過這首歌，兩人默默聽著歌曲的伴奏音樂，然後小武從包廂出來，老闆娘怕他玩的不開心就叫梅梅陪著他出去約會，小武笑笑的跟梅梅離開，此時〈心雨〉的伴唱帶的音樂仍持續著。在這之後，小武在街上閒晃又聽見〈心雨〉，花圈店門口放了卡拉 OK 讓大家歡唱慶祝開幕。他從人群中擠到最前面看著電視的伴唱畫面，鏡頭中的小武聽著歌，手抱胸前若有所思。接下來他一大早就跑去歌廳找梅梅，知道她生病還買了熱水袋跟配藥在身旁照顧她，兩人一起坐在床上談心，萌生情愫，梅梅問他不唱歌為何老愛去歌廳，離開後小武去只有他一人的公共澡堂，放聲高唱〈心雨〉。下個鏡頭是梅梅與小武在歌廳裡合唱〈心雨〉，小武把梅梅抱入懷中，依偎在一起。接下來兩人在另一首 KTV 金曲李麗芬 1994 年的〈愛江山更愛美人〉中相擁跳舞，鏡頭中燈紅酒綠映射著舞動的兩人，接著是小武開心地與好友們豪邁吃飯喝酒的畫面，歌曲成為敘境外的音樂表現，呼應歌詞傳達的四海豪情，今朝有酒今朝醉。〈心雨〉在賈樟柯影片中的歌曲調度下，讓我們看到小武從原本羞於表達情感到展現豪氣柔情，也應和了卡拉 OK 文化中經常以「宣洩」來描述聆聽或歡唱流行歌曲，盡情抒發此一大眾媒介帶來的個人化的經驗與感受，從娛樂的行為達到的放鬆分散心神的作用，更重要的是透過愛情的想像形塑了個體身份意識。不只是紓解壓抑，自由地表達個人情感，也鬆動了私有與公眾、主流與邊緣、霸權與抵抗、國家力量與民間動能的二元關係，並模糊了此以對立所劃分的界限。

卡拉 OK 作為賈樟柯電影中聲音美學形式的重要元素，傳遞了一種極為世俗的大眾文化現象，也透露出新的聆聽經驗開始形成，因而也產生了人際溝通與互動交流。卡拉 OK 的文化經驗讓我們了解電影所欲捕捉的巨大經濟轉變與社會文化變遷，可以讓我們

從中探索科技媒介如何進入個人的日常生活，並改變人際互動，與感受自我與世界的方式。在高度國家控制之中，卡拉 OK 的流行歌曲瀰漫著超越西方文明知識體系可以解釋的自由，因為那只不過是個人耽溺其中的那種孤單與寂寞。這樣流行文化產物產生的特殊性是在二元界限之外的，無法確定是官方還是非官方的，霸權或是抵抗，是從上而來的操控，還是由下而起的。這也是在說明對於流行文化兩極的評價：第一種是流行文化生產就是被社會權力階級控制，其中個人沒有自由選擇的權利。第二種是承認這種控制，但相信邊緣弱小的個體仍有選擇接收的自由與反動的力量。正如賈樟柯企圖在電影裡捕捉的世俗現實，而非官方建構的神話，他經常提到自己是在流行文化薰陶下成長的，特別是港臺的流行音樂與電影。在他的片子裡，充滿世俗的環境與富有時代表徵意義的聲響，例如到處都有人在唱的卡拉 OK 對唱金曲〈心雨〉，還有港片《喋血雙雄》片段的對白，以及其中葉倩文在酒吧裡演唱的歌曲〈淺醉一生〉，這些對賈樟柯來說構成了他在 1990 年代的年少記憶，也是經濟改革開放後引進中國的新聲音。

而賈樟柯電影經常使用的流行歌曲，還有吳宇森 1989 年的《喋血雙雄》電影片段中經常出現的插曲〈淺醉一生〉幾乎貫穿賈樟柯所有的作品，包括 2000 年的《站台》、2015 年的《山河故人》，以及 2018 年的《江湖兒女》。港片成為賈樟柯的當代記憶中不可抹滅的重要聽覺經驗，那無法忘懷的聲音背後隱含的意義不只是單向的政治壓抑或商業操控可以解釋。90 年代末盜版 VCD 大量流出，打破了當時電影的嚴密控制，讓一般人都能看到原本是少數權力階級的人才能有的「內部觀看」，少有對大眾公開放映的片子。而如今盜版 VCD 為中國大陸觀眾帶來了港台流行音樂與電影，因為 VCD 本身與播放設備很便宜，因此開始有各種民團體舉行私人放映活動，與映後的討論會。對於快速散播的 VCD 影像，賈樟柯說：「對於遠離影像的中國人來說，盜版事實上還給了他們自由觀影的權利。因而當不合理的電影隔離政策被同樣不合法的行為攻破時，我們陷入了一種尷尬的悖論」（賈樟柯，2008: 153）。賈樟柯所說的「駁論」在於受到工業高度控制的大眾文化，同時形成難以估算出的反動力，賦予個人覺醒與自由新的定義。我們沒有辦法輕易解釋，就像是卡拉 OK 與流行音樂，是否只是一種在文化再製的過程中產生出的偽個人主義，但我們需要了解的是，個人化實踐所在的特殊社會文化脈絡。

當九十年代的中國面臨經濟發展與社會轉型，正如 CD、卡帶、廣播這些聲音媒介的快速傳播，卡拉 OK 允許個人第一次發出自己的聲音，產生從未有過的個體經驗，透過寂寞、疏離、傷感帶來的存在感，代表的不再是集中專注，而是四處飄散流竄，進入令人分心的娛樂世界，在中國形成大眾能動的新勢力。鄧小平改革開放政策的自由市場經濟，各種外部力量進入中國，與大眾交互協商，出現的不再是單向集中、而是多重複雜的聲音，以卡拉 OK 裡的流行歌曲結構來說，體現出的是國家規訓控制與個人情緒抒發之間的辯證關係：一方面是國家控制中的自我消解，如阿多諾在《文化工業》中的批判大眾在的流行歌曲對現實的短暫抽離，只是自我逃避卻無法真正從困境中解脫。但另一方面卡拉 OK 裡是自我覺醒發生的異質空間，在這裡受外在壓抑與集中的自我崩潰後，在分散心神的碎片中得以重新拼湊、重構自我的世界觀，從新的社會秩序的歧異點出走，進而瓦解現實的權力秩序運作。阿多諾批判大眾文化的意識形態，面對經濟改革的社會主義中國，或許需要更新其批判性的思考語彙，而克拉考爾與班雅明的分心理論似乎更能讓我們理解在特殊社會情境下大眾文化的能動性。中國的社會經濟轉變讓流行文化產生變異作用，因此我們需要建立衡量與評斷工業控制與國家意識形態效用的新標準，任何單向理解文化產品意義的方式都需要重新檢驗，畢竟，資本主義的文化製造者不見得具有掌控全局的主導地位，接收其意義的個人也能去改變其文化實踐的意義。

## 六、結語

侯孝賢與賈樟柯在九十年代末的電影中不約而同地描述面對新舊社會交替時的衝突，經濟理性秩序崛起，被現代化進程中社會轉型後新的權力體系與秩序所淘汰、邊緣化的個體。雖然兩人的電影中運用卡拉 OK 與流行音樂指涉出不同的社會文化脈絡，但同樣透過兩者作為形塑片中角色世界觀的重要媒介。賈樟柯經常提到自己受侯孝賢的影響，以老家山西汾陽為背景的「故鄉三部曲」：《小武》、《站台》與《任逍遙》展現侯孝賢新電影時期寫實主義美學，特別是在聲音的使用上，特別是堅持不用官方語言，全片使用山西方言，並以豐富的環境空間聲響建立時代音景，形塑人物所認知的客觀真實世界。侯孝賢在九十年代末的《南國再見，南國》突破寫實主義美學風格，特別是開創性的運用音樂，賈樟柯如此描述侯孝賢運用音樂精準捕捉世紀末的新節奏：「看《南

國再見，南國》平溪線上的列車在重金屬搖滾樂中漸漸駛遠，再看《千禧曼波》中的舒淇在林強的電子樂中奔向新的千年，知情重義的侯導是那樣的年輕」（〈侯導，孝賢〉，白睿文《煮海時光》，19）。由此來看，在侯孝賢對賈樟柯產生的啟發性意義來看，不只是在視覺上，也是聽覺上影響他的寫實美學風格，特別是音樂對於影像的作用，兩人都嘗試突破傳統電影音樂的框架，模糊敘境內外音樂的界線。不過，除了受到侯孝賢的影響，賈樟柯的音像紀實影像風格扎根於中國新紀錄片運動與中國獨立電影的脈絡中，從日常生活的紀實性，未經修飾地描寫當下的現實，從中不斷探測真實再現的深度，運用穿梭於敘境內外的音樂開拓寫實空間的想像，由此延展角色內心世界的與建立個體主觀意識，以流行音樂融入環境音作為表達自我與情愛想像的媒介。而侯孝賢在音畫調度上，雖然也是對當下日常的關注，但仍保持與現實的觀察距離，以固定景深與長拍鏡頭作為角色觀看周遭環境的主觀視點，指涉新舊世代衝突，同時透過畫面與聲音的對位關係，改變所見的主觀現實，重新認識自我的邊緣處境。

《南國再見，南國》與《小武》兩部片中呈現個體無力對抗社會權力結構的轉變，但是作為經濟轉型發展集體動員之外的閒散、邊緣人口，他們的存在無法被收編於主流文化霸權的意識形態。兩部片分別運用卡拉 OK 作為指涉這些邊緣主體的現實處境，跳脫資本主義生產消費邏輯可套用解釋，他們的個體性在霸權與抵抗的分心辯證關係得以體現：一方面透過卡拉 OK 尋求短暫安慰與耽溺虛幻想像以逃避現實，如阿多諾批判流行音樂所提供的分心慰藉，讓人以為得到片刻的個人自由，但其實不過是工業精密設計的結果，目的是讓大眾逐漸失去專注沈思的能力，因而無法認清存在的問題與困境。而另一方面，電影中融入的卡拉 OK 與流行音樂是讓這些個體對自我存在的真相產生片刻領悟的重要媒介，在這裡受外在壓抑與集中的自我瓦解後在分散心神的碎片中，產生重構自我與外在世界關係的可能。這應證了克拉考爾與班雅明對分心的開創性思考，相信分心的那一刻會是從新的社會秩序出走的歧異點，進入自我呈現的真空狀態，有能力脫離現實的權力運作控制，重新界定個體的存在與自由。

本文針對電影納入卡拉 OK 作為分心娛樂的時代意義表徵，不僅分析其帶給角色對應外在世界所產生內心經驗的孤獨與疏離，也思考社會經濟轉型對個體的衝擊。從此角度切入，我們看見世紀末《南國再見，南國》裡酒家的那卡西與 KTV 裡，舊有社會勢

力訴說已然疲乏的政治金錢角力，以及壓抑的個人情緒，隱約透露的疏離與孤獨感，在無力對抗社會權力結構之餘，嚮往投資不可期的未來，想像著從現實困境解脫的契機。而賈樟柯把卡拉 OK 寫進《小武》裡，正是為了讓我們體驗個體如何在絕望的生存環境裡，認識到自己內心的孤獨與寂寞，或許就是一種自由的感受。從《南國再見，南國》與《小武》卡拉 OK 的聲景之中，我們聆聽個體發出的孤獨與絕望之聲，從中進入影片的第二層意義系統，觀察其如何運用卡拉 OK 建構現實表徵歷史特殊性，以及分心娛樂又是如何重組了大眾與統治階級的控制與服從關係，讓我們在新媒介時代重新衡量的個體自由與存在問題，以此豐富的聽覺文本反射出時代變遷與個體感受，為文化研究提供新的理論思考途徑。

## 參考文獻

### 中文文獻

- 王萬睿。〈少無可歸：數位寫實主義、流行歌曲與趙德胤的「歸鄉三部曲」〉。《中外文學》46.1（2017）：147-184。
- 白睿文。《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》。台北：印刻，2014。
- 。〈賈樟柯：捕捉轉變中的現實〉。《光影語言：當代華語片導演訪談錄》。台北：麥田，2007：164-85。
- 。〈侯孝賢與朱天文：文字與影像〉。《光影語言：當代華語片導演訪談錄》。台北：麥田，2007：209-37。
- 朱天文。《最好的時光：所有關於電影的 1982-2006》。台北：印刻文學，2008。
- 林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。台北：麥田，2000。
- 沈曉茵。〈《南國再見，南國》：另一波電影風格的開始〉。《戲夢時光：侯孝賢電影的城市、歷史、美學》。林文淇、沈曉茵、李振亞編。台北：國家電影中心：40-51。
- 。〈「電影鬥陣」與侯孝賢〉。《新聞學研究》59（1999）：153-54。
- 郭強生。《KTV 不打烊》。台北：行政院文建會，1994。
- 賈樟柯。《還是拍電影吧，這是我接近自由的方式：賈樟柯電影手記 1996-2008》。台北：木馬，2012。

### 英文文獻

- Adorno, Theodor. "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening," *The Culture Industry*. New York: Routledge, 1991. 29-60.
- . "On Popular Music." *Current of Music*. Ed. Robert Hullot-Kentor. Malden: Polity P, 2009. 271-326.
- . *Essays on Music*. Trans. Susan H. Gillespie. Berkeley: U of California P, 2002.

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: (Second Version)." *Walter Benjamin: Selected Writings. Vol 3: 1935-1938*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Trans. Edmund Jephcott et al. Cambridge, MA: Belknap, 2002. 101-33.
- Baranovitch, Nimrod. *China's New Voices Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. Berkeley: U of California P, 2003.
- Berry, Chris and Feii Lu. Ed. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2005.
- Hong, Guo-Juin. *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*. London: Palgrave Macmillian, 2011.
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Ed. and trans. Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995.
- . *The Salaried Mass: Duty and Distraction in Weimar Germany*. Trans. Quintin Hoare. London: Verso, 1998.
- Yeh, Emilie Yueh-yu & Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure. Island (Film and Culture Series)*. New York: Columbia UP, 2005.
- Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham, NC: Duke UP, 2004.
- Udden, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2009.
- Xun, Zhou and Francesca Tarocco. *Karaoke: The Global Phenomenon*. London: Reaktion Books. 2007.

## 斜／諧議台灣電影史：豬哥亮的喜劇研究

呂俊葳

政治大學亞際文化研究碩士學位學程專任助理

### 摘要

在華語電影或台灣電影的脈絡裡，喜劇總是被視作不入流或者難登大雅之堂的類型。不僅如此，於其中參演的演員，似乎又往往因諧星的形象遭到忽視。然而，我們無可否認這些喜劇演員確實有他們自身的過人之處，並且在電影史中貢獻喜劇藝術的成就甚或產生特定的文化功能。於是，本研究的問題意識是重回電影史裡的喜劇類型，為何不被重視？甚或，在傳承系譜上形成斷裂？事實上，揆諸民國電影史乃至於台語片時期，華語電影似乎本來有一個所謂的喜劇傳統。但是，電影史卻未置一詞，這可能是甚麼樣的因素導致？又是在何種脈絡下所產生？

為解決這個電影史上的懸念，在這個初探性研究中，我們選擇以豬哥亮(1946-2017)為研究個案。他豐富多樣的演藝人生，留下許多記錄資料，諸如唱片、電影、廣告、電視節目以及為數頗豐的報章報導、訪談資料。這些是我們第一手可以觀察到的流行文化產品，藉此我們得以捕捉豬哥亮的生命歷程、基本圖像。從歌廳秀到大銀幕，豬哥亮不僅深切地影響台灣日常庶民的娛樂生活，也以極具草根鄉土味的賀歲片創造後新電影時期的另類光影。是以，在系譜學意義上，我們將探索這些明星附屬的文化產製物和政治歷史、經濟發展史之間的關係。

本文認為，豬哥亮的明星形象在後冷戰時期，隨著台灣的經濟起落，成為俗民的苦悶解樂之方。同時，在他的即興劇與電影作品，我們可以看到其對於傳統故事題材的重新詮釋以及在地語彙的挪用，呈現了一個與正經八百的官方敘事大相逕庭的幽默、嘲諷

傳統。從此，我們得以在喜劇電影史裡上溯與下探，定位這種「低俗喜劇」的叛逃意義，是台灣電影史的獨有特徵。

**關鍵詞：**豬哥亮、喜劇電影、台灣電影史、諧星

## **The Genealogy of Comedian in Taiwan: Ti Ko-liōng, from the Club Show to the Screen**

Jun-Wei Lu

Assistant in Inter-Asia Cultural Studies in International Master's Program, NCCU

### **Abstract**

In the Sinophone context, actors are considered inherently inferior in social status as prostitutes, not to mention comedians for being seemingly unserious and casual. However, we can't deny that comedians have talents and contribute to art or even social function. This essay will speak for them, who are usually disregarded in academic research, and discover the socio-cultural context intertwined with their autobiography. For seeking the local meaning, I specified in a Taiwanese comedian, Ti Ko-liōng (豬哥亮, 1946-2017), through the works his career life such as records, films, advertisements, hosting programs, interviews, and so on, to capture the basic image and feature of the best-known comedian in Taiwan.

In the genealogical sense, I investigated the relationship between political history, economic development, and his performing course. In a tentative conclusion, I found he represents the icon of abreaction from the bad economic boom and local identity.

Keywords: Ti-ko-liāng, Taiwan film history, Comedy film, Comedian

## 一、一個諧著走的明星

2017年5月，本名謝新達的豬哥亮因大腸癌併發肝衰竭病逝於台大醫院，橫跨秀場、電影、電視史上的一代天王巨星，帶著他一世人的恩怨情仇，入土為安。嗣後，民眾發現在桃園龜山天母宮天妃廟竟有廟方以其形象為底，塑身為像，名曰於娛樂公，作為該廟媽祖底下的一員神祇。頂著馬桶蓋頭，脖子懸掛著一支麥克風，以便在作秀的時候可以說學逗唱、手舞足蹈，姑且不論這尊泥塑雕像是否具有真正的神聖意涵，我們至少可以指出，豬哥亮的明星形象，確實深植於台灣的民眾心中。因此，本文的開展，也就反映了台灣大眾文化的重要集體記憶。豬哥亮的演藝生涯自七零年代在各大秀場走紅，九零年代末因積欠龐大賭債跑路暫別演藝圈近十年，迄至其告別人生舞台，浩浩湯湯四十餘年，其所遺留下的笑淚與耳語，卻未曾為研究者所重視。為何豬哥亮作為大眾文化中的重要明星，竟然未能獲得與其影響力相當的論述與分析？無論是就台灣電視史、台灣電影史，抑或是台灣表演藝術史，我們對這一個台灣少有的諧星，顯然缺乏相對應的探究。



圖1 桃園龜山天母宮天妃廟祭祀的娛樂公（取自廟方臉書）

西方電影學者已經指出，喜劇明星在電影研究中的匱乏，肇因於喜劇明星的低俗（vulgar）、民粹（populist）、一次性（throwaway）特質，以至於長期以來不受評論家甚或學術研究者的嚴肅看待（Krutnik, 2003）。甚而，名人研究期刊（Celebrity Studies）更指出亞洲明星的比例遠遠不及歐美中心的流行文化傳統。在網路媒體蓬勃發展的當下，亞洲的明星或粉絲研究總是必須鑲嵌於國族或跨國際的文化之中（Xu, Donnar, & Kishore, 2021）。無獨有偶，在華語電影或台灣電影的脈絡裡，喜劇總是被視作不入流或者難登大雅之堂的類型。不僅如此，於其中參演的演員，似乎又往往因諧星的形象遭到忽視。然而，我們不能否認這些喜劇演員確實有他們自身的過人之處，並且在電影史中貢獻喜劇藝術的成就，甚或產生特定的文化功能。本文即是出自於為這些喜劇演員找回他們在電影史上的定位，賦予他們在學術場域中的正當性。同時，指出台灣電影史的書寫裡，這種類型的斷裂（rupture, Foucault, 1972）或被消失，是在特定的社會文化脈絡下所形成。而這些喜劇演員自身的生命傳記（autobiography）也因而不得不與這些大環境的變化交纏在一起。

因此，做為一個電影研究者，筆者更認為當下有必要再就豬哥亮這一明星的形象建構，與台灣社會脈絡重新梳理與對話。以電影史而言，豬哥亮早年參演的電影並不多，因當時歌廳秀的表演仍相當盛行，加上錄影帶發行進入家庭市場，豬哥亮的聲名正處於巔峰時刻。對應於當時賣座不佳的台灣電影，優先順序自然明顯不過。然而，在其於 2009 年復出後，隨著電視科技與網路的興起與流行，歌廳秀的舞台已經不再輝煌。反而，以豬哥亮為號召的賀歲片，卻意外地接連賣出好票房。因此，形塑了一種新年賀歲必有豬哥亮的特殊現象，這也使得新台灣電影的影史一頁，無法忽視豬哥亮的存在及其貢獻（黃仁，2013）。

在台灣（或華語）電影史中要去梳理諧星的系譜，無疑是一件浩大工程，本文選擇豬哥亮作為個案的原因有二。其一是避免迷失於龐雜的影史，豬哥亮的演藝事業從上世紀 70 年代到新世紀 10 年代，雖經歷高低起伏，但確為台灣當代最重要的諧星之一。他豐富多樣的演藝人生，留下許多記錄資料，諸如唱片、電影、廣告、電視節目以及為數頗豐的報章報導、訪談資料。這些是我們第一手可以觀察與蒐集到的流行文化產品，藉此我們得以捕捉豬哥亮的生命歷程；其二是諧星本身就是喜劇類型最重要的圖像基礎

(iconography)，直接以明星個案研究的角度切入，至少我們就可以窺見喜劇類型的剖面。

我們將結合兩種電影研究中的取徑，分別是類型電影與明星研究，前者於筆者的碩士論文中已充分討論與梳理（呂俊葳，2021）。簡言之，係以符號學、結構主義觀點切入分析電影的語法，進而勾勒出其神話（myth）的結構。而本文則是從諧星作為類型中的圖像學角度出發，賡續明星研究的開創者戴爾（Richard Dyer, 1979）提出的主要概念：將明星視為社會建構物，而底定分析對象是明星形象（image）而非其真實自我。電影作為主要載體（vehicle），透過一個個角色建構明星的類型（type），也利用明星形象適配（fit）至各種角色之中。而明星形象對觀眾的吸引力，則是關聯或解決特定的社會憂慮，甚或連結到更廣泛的社會過程。故此，我們對其演藝歷程分析的重點亦不在扮演八卦小報，揭瘡疤、看熱鬧，而是以其螢幕／銀幕形象所產生的社會意義為關鍵。諧星，雖是斜義的、不行大道的，但卻更能夠創造特定類型的電影。換言之，諧星仍然屬於一種明星工具，創造電影的特定敘事結構、故事情境，並且透過圖像學的持續穩固這個功能。

本文的書寫策略及研究問題大抵可以分作幾個部分，首先，我們就幽默／笑／喜劇在華語世界的容受作一簡要的討論，檢視喜劇電影乃至諧星研究不受重視的因素，而其又是在何種脈絡下所產生的結果？其次，我們將分析豬哥亮的個人傳記，如何鑲嵌在台灣的大眾娛樂史中。顯而易見地，雖然流行文化往往被武斷地的被視作不登大雅之堂的研究主題，但卻是最貼合社會變遷的具象表徵。無論是為大眾所喜愛、或是為大眾消費所生產，抑或是為大眾本身而生產，流行文化研究始終與其所處的歷史、社會滾動式的交互影響其研究的理論與對象（Storey, 1993）。

最後，我們欲了解的是豬哥亮作為一個諧星，其在電影中的風格與表現，以及其所採取的喜劇方式。誠然，如同前述所言，豬哥亮跨越的時代幅度廣大，而足堪分析的文本（texts）與實踐（practices）亦相當豐富。惟因篇幅有限，本文主要以電影為討論對象，間或適當地含括其他相關材料。從其 80 年代、90 年代溯源，接著我們將聚焦在他復出後作品，尤其後面這批具體被歸類在後新電影時期的電影，是豬哥亮最直接、最需

要被置於電影史的明星文本。在豬哥亮以前、以後，台灣諧星的系譜並非一片空白，但關注度確實較不為學術研究所見，也鮮少被脈絡化地分析。不過，他從本土巨星歌廳秀到大銀幕，不僅深切地影響了台灣日常庶民的娛樂生活，也以極具草根鄉土味的賀歲片創造後新電影時期的另類票房光彩。是以，在系譜學意義上，我們將以豬哥亮作為節點，在探索明星所附屬的文化產製物和政治社會史、經濟發展史之間的關係時，我們也將一併考掘台灣諧星的生成史。

## 二、幽默的喜劇電影考古學

本節要回答第一個問題：為何喜劇或諧星不為正史所涵攝的歷史成因。我們將從發展戲劇藝術的源流開始談起，在戲劇理論的老祖宗亞里斯多德的《詩學》裡，主要討論的是悲劇，喜劇不僅篇幅短小，且又亡佚不全，可見其偏向。在僅存的定義之中，亞氏指出：「喜劇是對一個較低的類型人物的一種模擬。包含有某種缺點或者是那種沒有痛苦和破壞性的醜。」（Aristotle／劉效鵬譯，2019，頁 70）。換言之，係以人物／角色甚或是演員作為主體的模仿，喜劇模仿的是較為卑下的角色，而悲劇模仿的則是較為崇高的角色。

循此，一篇 19 世紀在法國發現借託亞氏之名的〈喜劇論綱〉中談及：「喜劇是對一個可笑的和醜陋的動作的模擬……通過喜悅和笑聲產生這類情緒的淨化。笑乃喜劇之母。」（劉效鵬譯，2019，頁 223）。除了必須要有模仿，這篇文章更提出笑的重要性，也就是喜劇必須使觀眾為了其特殊的模擬而發笑。Northrop Frye（1948）則指出，相對於亞氏的新喜劇（New Comedy），帶有社會整合（social integration）、社會和解（social reconciliation）的意味，是一種社會秩序（social norm），暗示著社會的自由程度。因為越自由的社會，越能容忍各種人的存在。因此，喜劇與悲劇最大的差異，正在於前者是一個好人鬥爭、死亡和復活的儀式。就此而言，悲劇是未能完成的喜劇，而喜劇則含有潛在的悲劇性。Frye(1960)則從觀眾的角度來說，在悲劇中我們忍受痛苦，在喜劇中痛苦是由一個笨蛋開心地承受著。

相對地，哲學家柏格森（Henri Bergson，徐繼曾譯，1992）往另外一個結構性的面向探討幽默。其主旨是笑是必須適應共同生活的某些要求，也就是具有社會集體的意義，而非道德上的意義。這當中，他也延續了亞里斯多德的模仿概念，這些模仿若是要能夠製造出笑果，則需要有：人物不合社會期待、觀眾不帶（憐憫的）情感、與其模仿物相似的機械作用三個條件。佛洛伊德的幽默觀則認為幽默是一種挑戰權威的方式，他集中分析笑話和潛意識的關係，並且指稱「有意圖的幽默，提供了暫時自限制裡脫逃的管道」（Billig／鄭郁欣譯，2009，頁 338）。此話似乎又呼應了戲劇理論家 Fry 對喜劇的描述，他認為喜劇是從絕望（despair）而非真實（truth）的叛逃，更精確地說，是逃到信念（faith）之中（Fry, 1960）。

然而，笑或幽默並非絕對的正面意義，部分學者試圖以心理學家身分提倡笑的正向性，被 Michael Billig 稱之為意識形態的實證主義（ideological positivism）。亦即，幽默或笑這一件事，並非不證自明的就是好的表現，因為上述的反叛、和解，都忽略了幽默也有可能存在著規訓性，或者忽略了貶抑性幽默可能存在的傷害與社會分裂。從批判理論的角度出發，他提出三種幽默本身存在的矛盾，必須審慎看待：所有社會都存在幽默，但卻不是所有人都可以接受相同的幽默；幽默能夠在某種程度上使社會團結，但也可能藉此使特定對象被排擠於團體之外；幽默自身既有不可解的面向，但又可以被以理性分析。

在這些對於幽默功能與意義的討論上，我們把焦點放到東方幽默學的發明及喜劇傳統的位置與內涵。雷勤風（Christopher Rea, 2019／許暉林譯）考察中國現代文學，發現一段「失笑」的歷史，藉由晚清以來的出版發展，形成各種笑／淚的辯論空間。對於飽受外強侵華的晚清知識分子而言，喜劇或笑話所帶有的逃避主義（escapism）意味，就像是魯迅在《狂人日記》自序裡對於中國國民性所提出的鐵屋比喻，那般無力且蒙昧。相對於西方喜劇的發展，這種逃避主義甚至被視為沒出息的代稱。如蔣觀雲（1904）所批評的那般：「劇界多悲劇，故能為社會造福，社會所以有慶劇也；劇界多喜劇，故能為社會種孽，社會所以有慘劇也。」（轉引自張健，2005）某種程度上來說，晚清的創傷敘事也暗示著悲情乃國家之所以可能富強的動力來源。因此，就歷史記憶的悲情，中國自鴉片戰爭以來的頹弱，知識分子斷不能再以輕鬆詼諧的態度面對。同樣地，台灣的

命運也屢屢經歷政權更迭，而備感悲情（汪宏倫，2012）。過往士大夫的職責，大多是在廟堂為之，似不容得嘻笑怒罵，而須嚴肅以待。

但在帝國主義擴張階段，上海成為摩登城市，各類報刊出版開拓了公共意見的討論空間，漫畫、八卦、笑話在文字需求大漲的時候順勢成為庶民娛樂的一環。不僅如此，20 世紀初期西方學者也開始正視幽默作為嚴肅議題，與西方的交流軌跡，同樣影響到中國文人對幽默的看法與省思。雷勤風認為，新笑史可能是「期望的歷史」，藉由「機智、諷刺、歡欣和不敬」，重新看待晚清中國人的生活態度，這也可能是一種全新的接受史（2019／許暉林譯）。然而，中國共產黨全面接收中國大陸後，所謂的幽默語言又受限於政治力影響創作的緣故，轉換面貌成為在審查以內的有限幽默。而這種幽默又以讚美的幽默，更勝於帶有力量的諷刺性幽默。波蘭學者對於當代的喜劇電影觀察，認為中國喜劇以滑稽為幽默，或許就是在於語言的潛在風險而論之（Piwowarczyk, 2019）。

至於播遷來台的國民政府，也同樣利用新生活運動的政策，推行一種以健康寫實為主的義肢記憶（prosthetic memory，李育霖，2012）。不過，在歷史不斷更迭的過程中，台灣位於多樣的文化交會地以及自由的言論風氣，早已和曾受過文革洗禮的中國式審查幽默大相逕庭。其中，相較於國語電影的「健康」意味，台語電影的脈絡中，卻存在一股和官方論述大異其趣的軌跡。施茗懷（2017）的論文指出「台語片晚期的蓬勃活力便是源於喜劇」（頁 154），其根本的原因可以說是服膺於前述把喜劇作為一種逃脫空間的說法，使「強迫同化吸納政策所引起的社會緊張情緒，得以在笑聲中釋放」（頁 155）。台語片的喜劇，透過插科打諢、胡鬧喜劇的方式，由丑角進行詮釋，成為台灣電影史的重要發展節點。而這樣的方式，也在台語片沒落後，繼承至豬哥亮的身上，我們稍後會說明這個特徵。

質言之，由於中國和台灣在政治上以及文化上的差異，使得雙方接受彼此的喜劇程度大不相同。台灣當代的喜劇以無厘頭風格（nonsense humour）為幽默就是歷史發展中不同的力量拉扯後的結果（Piwowarczyk, 2019）。不過，與西方喜劇、脫口秀等特徵相比較，華人的喜劇風格，仍較為偏重集體經驗和傳統條框。

此外，這些借自其他文化形式的幽默，在以電影作為媒介時，又再產生另外一層的質變。從新古典主義後的喜劇傳統，不僅只是用模仿逗樂觀眾，更著重於敘事結構的完整，這也成為喜劇電影類型的重要關鍵。Neale & Krutnik (1990) 在難以定義的類型公式裡為喜劇類型找到兩種不可或缺的慣例，即快樂結局 (Happy ending)、製造笑聲 (generation of laughter)。前者從喜劇理論的脈絡下相對容易理解，後者則論及許多與之相關的手段與方法，例如插科打諢(gags)、笑話(jokes)、俏皮話 (wisecracks)、滑稽活動 (comic events)、(對日常生活的)擬真 (verisimilitude)。而數位時代的電影更因技術的進步具有操控時間、空間和創造、複製的能力，因此得以藉由幻想超越日常、滿足慾望及期待、並以對社會規則的翻轉等方式讓觀者達到自由的喜悅(林克明, 2016)。

綜合上述，我們可以總結笑逐漸從生心理機能，轉化為具有社會性功能的行動。同時，我們也可以明顯感受到，幽默／喜劇本身具備有一種與道德密切聯繫的關係，以其特定的不合時宜的模擬對象或嘲弄方式的去嚴肅性，喜劇與幽默只是一種單純的消遣。然而，隨著不同社群中社會、政治、文化的屬性與發展，20世紀以來喜劇和幽默的嚴肅研究與討論，使其成為更具有集體性意義的反叛或規訓形式，得以批判性的進行探索。可惜的是，電影史中除了早期無聲電影時期的諧星如卓別林 (Charlie Chaplin)、基頓 (Buster Keaton) 等獲得足夠的討論之外，還是因為各種藝術性質上這些或那些的不足，而有待被從文化角度重新框架及詮釋。因此，藉由本文筆者也希望可以補足喜劇電影史的鴻溝。

### 三、大眾文化 (史) 中的諧星

接著，本節要討論台灣大眾娛樂史中作為喜劇演員的豬哥亮，如何創造出諧星形象，並與之連結。李展鵬 (2019) 研究梅艷芳與香港本土文化的集體認同，指出梅艷芳本身的百變形象、奮鬥博起和香港自身發展的混雜性有相互扶持成長的重要呼應。梅艷芳的崛起被鑲嵌在七零年代到九零年代的香港變遷史中，香港經濟的快速成長，使得強勢的香港流行文化開枝散葉到亞洲各地。而香港本身的政治變動，加上梅艷芳自身的社會參與，使其成為一種驕傲的香港認同符號。約莫在同一時間，稍晚發展的台灣，主要仍是

接收著香港影視文化的影響。戒嚴年代的政治管制，也使得娛樂業的發展無法像香港一樣全面以資本邏輯進行運作。更不用說，距離台灣作為本土意識的生成及成為主流還有幾十年的時間。

一般而言，台灣電影史普遍的書寫模式，偏向以作者論的方式編年。但是，豬哥亮大概是少數明星可以稱為另類作者的案例。尤其在他復出後的國片已是後海角時代的光景，他以本土巨星的形象搶攻新春賀歲檔期，創下不少佳績。持平地說，無論是從宣傳或是電影本身，豬哥亮都搶盡鎂光燈的焦點。以至於其不論是客串或是主演，電影本身的敘事或影像語言也時常在嘻笑怒罵的吐槽、互虧中退居其次。此外，筆者得以聲稱豬哥亮作為另類作者的原因，也在於豬哥亮對於其表演的要求和創意。在秀場的黃金時期，在金主投資下，豬哥亮本欲有拍電影的打算，而且顯見他對於拍電影並非一無所知。甚至是希望藉由拍電影來讓觀眾知道除了嘴上功夫，豬哥亮還有別的才華：

作秀、錄帶子，我都自己導。……大概是我比較不喜歡聽別人指揮的關係吧，通常都是我要人家做什麼，反過來就比較行不通；所以乾脆自己來導，鏡頭我也懂，拍電影最重要要有情節和演技，我現在就拚命在想劇情，愈趣味愈好。人物嘛，一定要變化多端，觀眾才会有新鮮感，我在片中至少有十種以上的造型，這就是電影噱頭。（粘嫦鈺，1991年3月30日）

此片本來叫做「暗殺大王」，後不知因何故告吹。執導筒未捷後曾有段有意思的訪問，豬哥亮提出對於電影的看法和自己對於表演的衝突性：

不喜歡電影的原因，主要是我這個人話太多，只要發現劇本有問題，我就會有意見，甚至自己加話修改劇本，尤其拍完戲之後的配音工作更是苦不堪言！與其跟導演或其他演員搭配不來，乾脆不要演！（王保憲，1993年3月17日）

雖然沒有成功拍攝出大銀幕的作品，豬哥亮其實曾經編導過《豬哥亮與嘉慶君》（1987）的電視節目，由當時的三立公司負責發行。《嘉慶君遊台灣》的故事本身就是取材自台灣本地的鄉土民間傳說，即似通俗文學中的口頭文學。豬哥亮的身分就猶如說唱藝人，一邊口述故事，一面搬演。因此，其表演形式實際上非常著重於即興的發揮，善於利用地方性民間傳說作為表演素材，是他和前行的諧星相當大的不同。即今日後豬

哥亮重新於小螢幕登場主持綜藝節目，也不免有〈現代嘉慶君〉這樣的單元環節，這就使其與民間形象連結更深。

除了諧星本身的觀念以外，我們有必要再把他的演藝生涯拉到社會結構的層面來對照。初出道期間，豬哥亮的演藝事業重心在南部的歌廳秀場，其中最著名的便是藍寶石大歌廳，1975 年代左右成立於高雄。其時，蔣經國以十大建設推動台灣加速進口替代，包括中油、中船、中鋼都在高雄港區一帶成立。勞工階級受惠於就業機會大增，方可以在閒暇時間撥給娛樂花費，而餐廳秀便成為一個具娛樂、社交的適合場所（翁鈺清、張津綺、林慧慈、陳聿琦，2013）。

早期，豬哥亮以歌廳秀為主要登台場所，鮮少在電視露面（聯合報，1987 年 6 月 22 日）。同時，以其秀場表演為內容的錄影帶，也在全台各地大暢銷，當時發行的公司，即日後三立電視台的前身。甚至在許多南部的錄影帶出租店，還設有「豬哥亮專櫃」（聯合報，1988 年 10 月 9 日）。即便九零年代錄影帶市場的景氣下滑，豬哥亮的歌廳秀錄影帶仍然一枝獨秀。此外，台南人較喜愛看的錄影帶節目，豬哥亮的舞台秀最受歡迎（經濟日報，1988 年 1 月 3 日）。中南部的觀眾，一般而言以中低階層收入者佔一半以上（王保憲，1991 年 1 月 5 日）。邱坤良從大眾表演史的角度觀察，認為在這種歌唱／談話交插表演中，觀眾可以「立即獲得感官刺激與娛樂效果，反映了經濟繁榮年代庶民的速食消費型態」（邱坤良，2015）。

豬哥亮典型的庶民形象所迎合的大眾口味，不僅在於其所提供給觀眾的內容，也在於其自身和勞工階層的相似性（顏曉星，2016）。豬哥亮代言的廣告中，有一大部分是藥品廣告（五洲製藥、三洋製藥的產品），另外就是以賭博相關（如樂透、麻將遊戲等）的廣告最具說服力，前述我們已經說明這些與諧星本身生命史息息相關的事蹟，反映成為這個諧星作為一種社會符號的意義。在白馬活力發的廣告裡，豬哥亮脫去西裝，在勞動中的工人面前推銷這款帶有振奮精神作用的藥品，也說明了他的受眾與台灣經濟的連結(圖 5)。

豬哥亮的本土庶民形象，深植於經濟起飛、威權統治的間隙。一方面，勞動階級對於金錢的追求，亦透過豬哥亮自身對於賭博的熱衷，形成一種明顯的投射作用。早期台

灣社會學家對於大家樂的研究顯示藍領階層參與簽賭的原因，同時和「相對剝奪」及「休閒」兩類因素相關。更進一步來說，就政治立場而言，支持國民黨的民眾，較不參與大家樂；而支持黨外者，則傾向參與大家樂（張景旭，1988）。這類的主题，也貫穿豬哥亮的電影表演。1984 年所拍攝的《他損龜我發財》以及 1988 年的《天下一大樂》均是在這樣的社會氛圍中，刻劃人人瘋賭卻不得的荒謬鬧劇。而 2009 年豬哥亮代言鈔象電子的遊戲產品明星三缺一 online，廣告便反諷性的以其簽賭的跑路歷程，作為自嘲的賣點，同時也喚回大眾對瘋賭六合彩時期的集體歡騰記憶。



圖 2 白馬活力發廣告

網址：<https://www.youtube.com/watch?v=Z1XJEp0ZwNY>

另外一方面，解嚴後的國民黨籍總統李登輝亦召見豬哥亮，希望豬哥亮在電視節目，為國民黨候選人說好話，以及在造勢晚會上為國民黨籍候選人站台（郎亞玲，1994 年 10 月 20 日）。這對受益於「吹台青」政策上台的李登輝來說，無異於是藉由豬哥亮親民而又貼近於台灣意識吸收本省族群的選票。因此，可以看出豬哥亮的諧星形象在政治環境中轉變為一種為統治者所試圖收編的工具。諷刺的是，當李登輝希望藉著豬哥亮在電視節目中為國民黨發聲時，豬哥亮的歌廳秀內容卻正好是國民黨黨政軍結構在 1972 年至 1987 年間透過密集修改法規的緊縮期間，對於降低、禁止方言政策的主要管制對象（蘇蘅，1993）。

時代異遷，豬哥亮的造型與說話方式，是其崛起後眾多大小咖藝人都群起模仿的標的。不僅在當時有「小豬哥亮」以其風格、打扮行走江湖（王保憲，1993 年 5 月 6 日），直到今日，豬哥亮已然逝世，仍有不少通告藝人會藉由模仿豬哥亮來博得笑聲。即使他

的演藝事業高低起伏，有褒有貶，而他的搞笑手法，也有兩面性的評價。但擺在大眾娛樂史，或者是台灣電影史之中，豬哥亮這個名字，還是有被記住的價值。接下來，我們要以電影作品來實際說明，豬哥亮的電影表演風格有何特徵，分析其如何在大銀幕上演繹「豬哥亮式喜劇」。

#### 四、喜劇表演作為一種技藝

基於前述對喜劇和幽默的描述，本節要回答：豬哥亮的諧星特質是甚麼？他透過哪些方式完成自己的類型表演或者明星形象的建構？法國演員 Juvet（1954）曾比較演員（actor）和喜劇演員（comedian）的差別，他相當看重喜劇演員的技能，認為喜劇演員可以以同等力量和真實性詮釋悲劇和喜劇的角色。演員的個人特質非常強烈，因此演員是透過角色取代自己的個性；喜劇演員相反則是藉由自身的生活滲透及影射的方式完成表演。2009年豬哥亮被媒體拍攝到在高雄吃黑輪，「出國深造」多年後又有了復出的機會，就是一個恰好的說明。以廣告作為試水溫的第一步，廣告正式播送前，廣告商聰明地先釋出一段復出記者會的影片，豬哥亮的說：「十幾年沒在台上了，表演不知道從哪裡來，沒有那種形體可以走出來。」這說明了對於喜劇演員而言，表演就是其自身的生活。不僅是造型上的差異，也有著與觀眾、業界集體脫節的窘迫。



圖 3 豬哥亮 2009 年復出記者會影片。

來源網址：<https://www.youtube.com/watch?v=dQsOQDeWf3g>

在這支短短 45 秒的燦坤 3C 形象廣告，豬哥亮一人分飾五個角色，分別反串兩個女性，一個小孩，另外兩個分別是經典馬桶蓋造型搭西裝短褲的豬哥亮、以及舞台下的他自己。在秀場時代，豬哥亮就已經非常清楚，自己的「造型不能變，變了就沒了票房」（文輝，1988 年 6 月 21 日）。豬哥亮的表演，主要源自歌廳秀的形式，另一項金字招牌，莫過於他以一口別具個人風格的台灣華語，主持串場及與表演者間即興的插科打諢。邱坤良直指他在秀場表演的特徵是：「少有鋪陳、醞釀的過程，而以獨特的造型，睥睨、挑釁的動作直接叫罵，樹立「豬」式風格」（邱坤良，2015）。這句知名的口頭禪：「您娘卡好」，就被廣告導演范可欽，以諧音雙關「冷涼卡好」的方式喚醒觀眾的記憶。這些對於觀眾而言非常熟悉的個人風格與造型，就是一種圖像學的延續（continuity of iconography），作為明星工具，在商業機制上召喚消費者、觀眾。



圖 4 豬哥亮拍攝燦坤 3C 形象廣告。

網址：<https://www.youtube.com/watch?v=B1Tc18haVRI>

前輩諧星如台語片時代的王哥（李冠章）、柳哥（矮仔財），參考自美國雙人喜劇搭檔勞萊與哈台（Laurel and Hardy），他們的表演方式大抵是一搭一唱的鬧劇（slapstick），彼此互相吐槽、打鬧（林奎章，2020）。許佑綺（2021）進一步以矮仔財的表演風格研究，歸結台語片的喜劇表演風格以丑化為主，例如「摔跤跌倒、同一個動作的一直重複的機械化表演、誇張化的表情及扮醜、不合邏輯的對白、模仿挪用、身體上的缺陷、男性佯裝成女性、為了金錢慾望所做的脫序行為。還有像是誇大角色身上的可笑可鄙的特點，通常為過瘦、過胖或者身體上有殘缺」。這些較為符合豬哥亮的表演特徵，大概是誇張化的表情、不合邏輯的對白較為顯著。

另一位前輩諧星許不了，其表演方式主要參考自卓別林，以偏向啞劇，誇張化面部表情及滑稽行為（扮裝、插科打諢）來描繪邊緣的男性（蔡昆奮，2005）。此外，例如《小丑與天鵝》相較於此，豬哥亮的電影表演受其演藝發展歷程影響，比較屬於脫口秀（Talk show）的形式，也就是以主角／主持人身分對他者進行吐槽、諷刺，而且多以語言上的機鋒作為主要特色。豬哥亮在歌廳秀的語言風格基本上可以說是藉台語語言的幾種特性來達成，分別是：同音詞、近音詞、韻母重複（紀佑明，2007），而前兩者為諧音雙關技巧是引起笑果的主要原因。同時，研究者曾提出豬哥亮的談話內容以「主動攻擊（來賓）型」為主，「自我調侃型」次之，其中頻率較高的是運用諷刺、解嘲及攻擊他人身分價值（黃郁婷，2014）。

由此，我們來檢視豬哥亮在電影的角色特性及其故事內容，來檢視是否豬哥亮在這些電影裡的表演方式或是角色類型有相似的地方。必須說明的是，他的電影生涯雖自1980年代開始，但電影始終不是他主要著力的地方。1980年代產出4部，1990年代產出2部，其後跑路直至2010年代才成為賀歲巨星。承繼自矮仔財的表演，我們可以發現這種草根性質很強的演員，通常接到的角色不太會是上層階級。而這些角色又或多或少有一些不入流或者小奸小惡的表現，這使得他們在表演的時候，往往反映出一種與現實秩序不合的脫軌感，也正是如此，觀眾才能夠被他們逗得哈哈大笑。豬哥亮並不是一個非常善於表演撲打滾跌的喜劇演員，反之，他的長處在於誇張地呈現一種苦逼且卑瑣的市井小民遇到挫折或是遇上衰事的滑稽作表。



圖5 《他損龜我發財》被警察嚇到的豬哥亮

2011 年的《雞排英雄》是復出後的第一部銀幕作品，其以特別演出的身分，扮演推動地方生活重心夜市一帶都更改建案的地方議員。在這部作品裡，豬哥亮有大半篇幅捨棄了原本的經典造型，而以梳油頭的權威者形象出現。他的人物弧線是經典的喜劇電影公式，原先接受賄賂，並且暗合於資本家利益的反派；因為一碗四神湯而喚起對於在地／私人的情感記憶，而改變立場保留本地的夜市，最後方得好結局（吳宗賢，2021）。

雖然他的角色設定是意氣風發的議員，但是，以其諧星的定位仍然必須和其明星形象有所連結。豬哥亮的詼諧除了是他言語上的機鋒之外，對庶民大眾而言，他不是一個壞人。即便他好賭成性（聯合報，1988 年 10 月 9 日），但非大奸大惡，而且可以把自己好賭作為談資在舞台上進行自我消遣與解嘲。因此他以「出國深造」的說詞取代欠債跑路的實際狀況，很容易為觀眾所買單。諧星是一種斜義的明星，其中的關鍵或許是在其表演技藝上，必須要高度的擬真。一般明星的往往尋求正面形象、神聖光環，到這裡斜星所指的真，就是如同一般我們所見到的巷弄凡人。他不是英雄，因此無論是在舞台上下，他都得犯錯（甚至一犯再犯），但最後良心發現或是展現對於犯錯後的歉疚與怯懦。



圖 6 《雞排英雄》，豬哥亮的懺悔。

因為是特別演出之故，在《雞排英雄》裡豬哥亮的角色和其明星形象連結有限，或許也是編導有意藉由去除其既定的形象，拓寬電影的發展性。但在這次的銀幕回歸之後，回響頗佳，在賀歲檔期創下了 1.4 億的票房成績。2013 年，娛樂圈大姐大邱瓊寬初執導筒，邀集豬哥亮和青春影星楊祐寧、郭采潔共演《大尾鱸鰻》，年代設定於 1990，正是

豬哥亮當紅之時。劇情以通俗的身分互換，誤打誤撞碰上災難的方式，再次讓豬哥亮一人分飾多角。而這部作品便大量的援用豬哥亮過去在秀場的表演本色，諸如雙關諧音：蟾蜍掰（很機掰）、集八點（雞八點）、草尼瑪（操你媽）；台灣國語的諧音：冰的啦（翻桌啦）、檸檬紅茶（林某轟插）、開喜烏龍茶（我某開始有人插）、叫小賀等帶有性暗示的黃腔笑話和粗俗的髒話（王保憲，1991年1月5日）。

2016年的續集《大尾鱸鰻2》同樣以冒犯性的玩笑作為笑料的來源，劇情裡原住民團體聲援核廢料遷出蘭嶼的片段，編導安排一個造型像豬哥亮的原住民，並且讓其以胡言亂語的方式說達悟族語，而被反派責備是瘋子。原住民族青年陣線當時更前往製作公司抗議主創團隊以不瞭解文化的刻板印象汙名化（張心華，2016年2月24日）。當時，邱瓊寬以「懂得笑就不會恨了」來輕鬆帶過這個爭議的話題。但以現今台灣自由的言論環境而言，政治不正確的攻擊性語言，也不得不面對重新檢討和反省笑話中的道德倫理（楊嬋媿，2017）。



圖7 《大尾鱸鰻2》，原住民抗爭活動。

2014年豬哥亮再度和葉天倫導演合作《大稻埕》，這部片以大稻埕為故事軸心，借用時空穿越的形式，講述一個日治時期的愛情故事。本片招致不少的批評在於以台灣意識召喚觀眾，但卻只能當作符號消費，而陷入敘事淺薄的問題。不過，豬哥亮在本片飾演的歷史工作者，卻有趣的反映出他以草根性幽默，拯救閩南文化的積極意義(Su,2017)。相似地，過去中視「東南西北」節目單位，曾為其設計一個解說閩南語趣味俚語、典故

單元（聯合報，1987 年 7 月 14 日，9 版），在這個意義上豬哥亮的諧星表演也有其教育功能。

相對而言，2015 年的《大囍臨門》特別值得舉出討論，這部片是豬哥亮首次參與的兩岸合拍片，因為有中國資金的挹注，場景、演員以及劇情內容也都會受影響。在中國學者的觀察中，這部片意味著 ECFA 時代創作者「對臺灣在地性符碼的重視，以建構臺灣文化的主體性，顯露出強烈的反殖民意味（孫慰川、王帥 2017）」。但本片以兩岸通婚，不同習俗之間的文化衝擊作為主軸時，刻劃豬哥亮的里長角色時，卻多以台灣國語的諧音或不標準鬧出笑話。而在另一部分，在北京的男方家室烜赫，高級豪華的辦公室、居所與操作投資的白領工作，對應於豬哥亮家傳統、狹仄，而又貪小便宜、不識大體的形象。這部分或許也是豬哥亮長期以台灣文化做為表演題材的演藝歷程中，少有的異類。

除此之外，豬哥亮在復出後，最為人所知的新聞報導是其女謝金燕拒與父親和解一事。豬哥亮幾次在媒體公開喊話，希望可以與謝金燕見面和解遭拒（鏡周刊娛樂組，2017 年 4 月 5 日）。即便若此形象的塑造只是一種虛妄，在電影裡親子之間的關係，也暗暗協助著這種形象的建構。豬哥亮在個人專輯裡也常以歌曲表達這種形象，〈我是恁老爸〉即是此例：

阿爸阿母 姻緣有卡短  
生你了後 緣分煞來切  
細漢的你 心內一定無好過  
對恁的虧欠 我一直放心底  
歲頭已經 吃甲這多歲  
倒咧眠床 我嘛想真多  
雖然恁爸 從來無咧驚啥貨  
有一寡話 無講恐驚～無機會  
做我的囡兒序細 好甲歹攏有真多  
好的請恁加傳落 歹的算我卡歹勢  
有恁加我傳香火 我對祖公仔會得過

歡喜受 甘願做

永永 遠遠 我是恁老爸

《大顯神威》（2016）、《大釣哥》（2017）兩部電影不僅在角色身分（賭徒、廟公）上以演員真實生命歷程發生欠組頭錢、出國深造等事蹟編織進敘事中，也力圖刻劃親子之間的感情。事實上，豬哥亮在後續的幾部電影中，開始展現一種悲喜劇的表演，雖然仍有諧音式的吐槽打鬧。但實際上，他的表演才能不僅只是嘴上功夫，更因為能演出生活的擬真性，才能穩坐賣座賀歲片的寶座。同時，從其電影演出的軌跡來說，早年的演出往往不是主要角色，多為配角或客串，而其表演形式也多為利用語言上的諧趣、誇張的表情為之。大抵而言，其所擔負的責任就是敘事中的甘草人物、角色行當中的丑化角色。

而後新電影時期的電影作品，一方面豬哥亮維持了其招牌的形象與鬧劇的表演模式，但值得注意的是在這個時期的電影創作者，並非原地踏步而是試圖增加豬哥亮的表演厚度。從上述簡要的分析，豬哥亮的戲份不僅越趨主要，同時他也擔負了悲喜劇中重要的英雄角色，我們可以看到他的表現層次不僅只是停留在嘻笑怒罵，而是結合其生命的悲歡離合、高低起伏，帶進了更多親情的情感表現。換言之，許多評論對於這類低俗喜劇表達諸多不滿，但是我們必須考量到的仍然是倘若這樣的電影，能夠召喚廣大的觀眾進入戲院觀賞電影，是否有其必然的集體意義？電影可以是進入學術殿堂的思想結晶，但同時也是吸納注意力的商品機制，豬哥亮的表演及電影作品或許對於菁英而言藝術性質並不高，但是對於庶民階級而言，這就是其自身的反映與記憶。而自豬哥亮逝世迄今，也再沒有一個能夠像其有票房號召力的諧星，能夠在這個星系上持續發光。

## 五、結論

本文認為，電影研究對於電影史中的諧星研究相對缺少，而諧星可能不受重視的原因。我們梳理喜劇與幽默理論的發展，並且將至脈絡化於東西方社會的差異。藉此，再具體檢視豬哥亮於喜劇電影中的表演及其角色功能，從造型、語言風格的使用，凸顯豬哥亮使用本土語彙和刻劃庶民形象的擬真性。在他的即興劇與電影作品，我們可以看到

其對於傳統故事題材的重新詮釋以及在地語彙的挪用此一發現，豬哥亮的明星形象在後冷戰時期，隨著台灣的經濟起落，成為俗民的苦悶解樂之方。同時，他的喜劇呈現了一個與正經八百的官方敘事大相逕庭的幽默、嘲諷傳統。從此，我們得以在喜劇電影史裡上溯與下探，定位這種「低俗喜劇」的叛逃意義，是台灣電影史的獨有特徵，也值得後續研究對於諧星的社會意義再做探索與分析。

## 參考文獻

### 中文文獻

- 文輝（1988年6月21日）。〈豬哥亮日吞檳榔二千元〉。《聯合報》第24版。
- 王保憲（1991年1月5日）。〈影帶世界 經濟不景氣 錄影帶滯銷 豬哥亮作品一支獨秀〉。《聯合報》第27版。
- 王保憲（1993年3月17日）。〈秀場天王的心聲 豬哥亮：電影，我不愛！〉。《聯合報》第22版。
- 王保憲（1993年5月6日）。〈「小豬哥」主持電視節目--豬哥亮 抗議「侵權」 算不算「仿冒」〉。《聯合報》第22版。
- 吳宗賢（2021）。《銀幕中的台灣：《雞排英雄》、《陣頭》、《總鋪師》的地方想像》。台北市：政治大學社會學系碩士論文。
- 呂俊葳（2021）。《我們從未「麻煩」過：《紅衣小女孩》系列（2015-2018）之童年寓言研究》。台北市：政治大學傳播碩士學位學程碩士論文。
- 李育霖（2012）。〈義肢現代性：台灣健康寫實電影的文本敘述、機器組配與義肢影像〉。《文山評論：文學與文化》6(1)，1-12。
- 李展鵬（2019）。《夢伴此城——梅艷芳與香港流行文化》。香港：三聯書店。
- 汪宏倫（2012）。〈淺論兩岸國族問題中的情感結構：一種對話的嘗試〉。收錄於徐斯儉、曾國祥編，《文明的呼喚：尋找兩岸和平之路》，頁181-231。新北市：左岸文化。
- 亞里斯多德（Aristotle）（2019）。《詩學》（*Poetics*）（劉效鵬譯）。台北市：遠流。
- 昂利柏格森（Henri Bergson）（1992）。《笑：論滑稽的意義》（*Le Rire: Essai sur la signification du comique*）（徐繼曾譯）。台北市：商鼎。（原作1900年出版）
- 林克明（2016）。〈陳玉勳的喜劇轉折：一種數位時代的思考〉。《藝術學研究》18，135-184。
- 林奎章（2020）。《台語片的魔力：從故事、明星、導演到類型與行銷的電影關鍵詞》。台北市：游擊文化。
- 邱坤良（2015）。《寶島大劇場：目睹之現狀與怪現狀》。台北市：九歌。

- 紀佑明 (2007)。〈豬哥亮 tī《豬哥亮與廖添丁》內底 ê 語言風格〉。2007 台語文學學術研討會。台中市：中山醫學大學台灣語文學系。
- 郎亞玲 (1994 年 10 月 20 日)。〈總統召見 要求助選〉。《聯合晚報》第 10 版
- 孫慰川、王帥 (2017)。〈論 ECFA 時代的臺灣喜劇電影〉。《電影藝術》2(373)，101-106。
- 翁鈺清、張津綺、林慧慈、陳聿琦 (2013)。〈淺探歌廳秀—以高雄藍寶石大歌廳為例〉。《高雄文獻》3(4)，155-169。
- 張心華 (2016 年 2 月 24 日)。〈《大尾鱸鰻 2》涉歧視 原青陣：立即道歉〉。《公民行動影音記錄庫》。
- 張健 (2005)。《中國喜劇觀念的現代生成》。北京：北京大學出版社。
- 張景旭 (1988)。《大家樂現象中階層及休閒因素之探討：以價值累加理論為架構》。台北市：臺灣大學社會學研究所碩士論文。
- 粘嫦鈺 (1991 年 3 月 30 日)。〈藝人藝事 除了演還要導—豬哥亮打算進軍影壇〉。《聯合報》，26 版。
- 黃仁 (2013)。《新台灣電影：台語電影文化的演變與創新》。台北市：商務印書館。
- 黃郁婷 (2014)。《綜藝節目主持人幽默類型之內容分析與行銷意涵》。新北市：輔仁大學企業管理學系管理學碩士班碩士論文。
- 楊嬪媿 (2017)。《幽默中的性別與性傾向歧視：以台灣華語的現場站立喜劇為例》。台北市：政治大學語言學研究所碩士論文。
- 經濟日報 (1988 年 1 月 3 日)，〈元旦假期天公幫忙 錄影帶業大發利市〉，《經濟日報》第 6 版。
- 雷勤風 (Christopher Rea) (2018)。《大不敬的年代：近代中國新笑史》(The age of irreverence: A new history of laughter in China) (許暉林譯)。台北市：麥田。(原作 2015 年出版)
- 蔡昆奮 (2005)。《許不了喜劇電影中的男性氣質研究》。台南市：成功大學藝術研究所碩士論文。
- 聯合報 (1987 年 6 月 22 日)。〈通俗文化意識型態有別 電視綜藝走向撲朔迷離 亟待全面建立收視率調查系統〉。《聯合報》第 12 版。
- 聯合報 (1987 年 7 月 14 日)。〈豬哥亮螢幕搶手 身披彩虹闖蕩東南西北〉。《聯合報》第 9 版

- 聯合報（1988年10月9日）。〈台上豬哥亮 台下賭哥亮 豪客損龜成習慣·奔波作秀為還債〉。《聯合報》第6版。
- 顏曉星（2016）。〈臺灣閩南語影視俗文化傳播與表徵——以影視劇中豬哥亮形象解構為例〉。《閩南師範大學學報（哲學社會科學版）》4，頁24-28。
- 鏡周刊娛樂組（2017年4月5日）。〈【豬哥亮恩怨情仇】失和18年 謝金燕在父病危前選擇和解〉。《鏡周刊》。上網日期：2022年1月15日。網址：<https://www.mirrormedia.mg/story/20170403ent009/>
- 蘇蘅（1993）。〈語言（國／方）政策型態。解構廣電媒體：建立廣電新秩序〉。台北市：澄社。
- 施茗懷（2017）。〈「串」住最後一笑：晚期臺語片的戲曲傳承、喜劇語敢曝的魅力〉。收錄於王君琦編，《百變千幻不思議：臺語片的幻想與轉化》，頁152-177。
- 洪佑綺（2021）。《矮仔財臺語片喜劇的表演分析》。中正大學台灣文學與創意應用所碩士論文。
- 畢利格（Billig, M.）（2009）。《笑聲與嘲弄：幽默的社會批判》（*Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor*）（鄭郁欣譯）。台北市：韋伯文化。（原作2005出版）

## 英文文獻

- Dyer, R. (1979). *Stars*. London, UK: British Film Institute.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York: Pantheon Books.
- Fry, C. (1960). Comedy. *Tulane drama review*, 4, 70-79.
- Frye, N. (1948). *English institute essays*. New York: Columbia University Press.
- Jouvet, L. (1954). Comedian and actor. In T. Cole & H. K. Chinoy (Eds.), *Actors on acting*. New York: Crown Publishers.
- Krutnik, F. (Ed.) (2003). *Hollywood comedians, the film reader*. New York: Routledge.
- Neale, S., & Krutnik, F. (1990). *Popular film and television comedy*. New York: Routledge.
- Piwoarczyk, K. (2019). Chinese and Western comedy—an introduction into cross-cultural humour research between Taiwan, China and the West. *Nowa Polityka Wschodnia*, 20, 23-39.

Storey, J. (1993). *An introductory guide to cultural theory and popular culture*. Athens, GA: The University of Georgia Press.

Su, S. (2017). How comedian Chu Ke-liang's 'crass humor' saved Taiwanese dialect. *Taiwan News*. 2022.1.10 retrieved from:  
<https://www.taiwannews.com.tw/en/news/3170431>

Xu, J., Donnar, G., & Kishore, V. (2021). Internationalising celebrity studies: *Turning towards Asia*. *Celebrity studies*, 12(2), 175-185.

## 電子資料

張智超導演（1984）。《他損龜我發財》（又名：六合彩奇緣）。鳳城電影（香港）公司。

朱延平導演（1988）。《天下一大樂》。學甫有限公司。

葉天倫導演（2011）。《雞排英雄》。二十世紀福斯。

邱瓏寬導演（2013）。《大尾鱸鰻》。美商華納兄弟公司台灣分公司。

邱瓏寬導演（2016）。《大尾鱸鰻 2》。美商華納兄弟公司台灣分公司。

黃朝亮導演（2015）。《大囍臨門》。華聯國際多媒體股份有限公司。

葉天倫導演（2014）。《大稻埕》。二十世紀福斯、海鵬影業。

豬哥亮（2013）。《你永遠是我的最愛》。禾廣娛樂。

〈白馬活力發 合唱篇〉。2011 年 12 月 19 日。YouTube。網址：  
<https://www.youtube.com/watch?v=Z1XJEp0ZwNY>。瀏覽日期：2022 年 1 月 15 日。

〈豬哥亮復出線上記者會！？獨家搶先看！〉。2009 年 4 月 24 日。YouTube。網址：  
<https://www.youtube.com/watch?v=dQsOQDeWf3g>。瀏覽日期：2022 年 1 月 15 日。

〈豬哥亮燦坤廣告-0 元本舖電器醫生~冷涼卡好〉。2009 年 4 月 30 日。YouTube。網址：  
<https://www.youtube.com/watch?v=B1Tc18haVRI>。瀏覽日期：2022 年 1 月 15 日。

三角公園／

## 冤魂政治： 以香港的社會運動與文學寫作為例

賴展堂

香港中文大學中國語言及文學系碩士生

### 摘要

阿甘本的生命政治理論中存在著一組關鍵的對倒：主權者與裸命同樣以例外構成規範，前者具備決斷的全能，後者卻幾乎毫無抵抗的可能。本文一方面藉此審視香港與中國既相連又區隔的政治構造，另一方面從香港獨特的社會與文化實踐來反思這套生命／死亡政治的出路，從而在李祖喬提出的「冤魂社會」的基礎上，討論冤魂作為裸命的死後生命的潛能。當毛澤東的革命主權激烈施行了中國自古已有的運動式治理而產生大量裸命，在中國大陸被壓抑的死難者在殖民地香港被想像為冤魂。冤魂的再現不僅出自冷戰時期的意識形態角力，更深刻影響了香港民眾的政治意識與行動，以哀悼作為對主權暴力的異議。本文檢視曾連續舉辦多年的六四集會與 2019 年的反修例運動這兩個案例，分析哀悼者怎樣扣連冤魂的複雜意義，例如在抗爭策略上著墨於「冤」，而當面向共同體，「魂」的他異性在相關的符號再現中被銘刻。為了進一步探討冤魂的主體性，本文轉向兩本 2020 年在香港出版、同樣訴諸鬼魅的小說，陳冠中的《北京零公里》顛倒了主權者—裸命的對倒結構，而《無遮鬼》的主人公反覆受到冤魂的召喚，邁向互為主體／他者的共存。我把靜態的作品重新理解為寫作與閱讀的動態，以指出無論文學或社會運動，歸根究底同樣是種行動，也即哀悼者對冤魂的再生產。通過把阿甘本對治理的洞見帶入抵抗的現實，本文最後思考冤魂政治對香港共同體的意義。

**關鍵詞：**冤魂；哀悼；生命政治；社會運動；陳冠中；謝曉虹；香港

## 一、前言

阿甘本(Giorgio Agamben)的生命政治其實是死亡政治，著眼於主權對生命的宰制：主權決斷可以將人排除到法律保護範圍以外，使之成為任由處置、隨時受死的裸命。《神聖人：主權權力與赤裸生命》(*Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*)與《例外狀態》(*State of Exception*)從西方的哲學、法律、政治史等方面分析主權的基礎與運作，裸命在其全面統御下無法動彈，注定是被任意捕獲、拋棄的客體。《神聖人》僅有的(而同樣令人絕望的)抵抗場景源出一種對倒思維：被法律徹底浸蝕至無法將自身區分於前者的生命，默默威脅著將自身完全刻入生命的法律。<sup>1</sup>彷彿已死的生命，以絕對的被動性超出了活的法律的適用極限；或者說，只有不可能性可能拒絕可能性。就此，本文嘗試想像：如果裸命真的被殺死後，成為了冤魂？當彷彿已死的生命，轉化為彷彿活著的亡魂，裸命的死後生命(afterlife)將在生命政治／死亡政治的矩陣中佔據什麼位置？這種對倒的不可能性，又是如何可能的？

在香港一些最重要的社會運動以及文學作品中，冤魂扮演了關鍵的角色，不僅作為影射歷史暴力的修辭載體，也直接代表那些真實地死於不義的生命。通過分析這些跨越現實與虛擬的冤魂再現，及其條件與效應，我希望探討一種「冤魂政治」，從其負面中尋找生命政治的肯定性潛能。冤魂政治的構思承接自李祖喬提出的「冤魂社會」，他指出中共治下的冤死事件，例如文化大革命和1989年的六四事件，推動了香港公民社會的發展，成為異議能量的一大來源。<sup>2</sup>六四被公認為香港歷史上政治參與的重大轉捩點。它扭轉了此前被建構為主流意識形態的政治冷感，港英政府與大眾傳媒把六七暴動後社會上的恐共心態進一步轉化為去政治化的「經濟人」認同，直至六四的道德感召才促成

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998), p. 185.

<sup>2</sup> 李祖喬：〈冤魂社會：香港作為中國的異托邦〉，《香港社會科學學報》第52期(2018年秋／冬季)，頁7。

前所未有的全面性覺醒，進而發展出至今三十年的悼念傳統。<sup>3</sup>這次奮然的斷裂，如果從冤魂社會的角度重新檢視，其實微妙呼應了前階段對政治的抗拒的媒介構成，換句話說，冤魂可以作為一條線索追蹤政治意識的演變。到了 2019 年反修例運動的激烈爆發，當我們追溯當中的意志動機、情感投注或符號流通時，冤魂的價值與影響更見深厚。

另一方面，以王德威〈魂兮歸來〉為例，華文文學研究一直對鬼充滿興趣。在動蕩不安的中國近代史上，從高舉啟蒙理性的五四到無神唯物的共產中國，如果不是把背負封建迷信的鬼魂賤斥到論述秩序的底層，也透過文本上演驅邪淨化的儀式；直到後毛時期，輪番劇變所造成的認知倒錯、精神創傷，大肆驅使創作者借助非理性元素轉譯種種難言之隱。<sup>4</sup>相對而言，在殖民地香港，鬼魅想像並未被知識或意識形態的霸權壓抑，而在通俗市場大行其道，屢屢與大眾的慾望與情感相輔相成，更從文化生產引申為政治寓言的資源，在向主權移交「大限」的倒數中，成為對身世與身份的寄託。李碧華無疑是當中佼佼者，她的小說多經電影改編而牽連更廣，除了在九十年代興起的香港文化研究中被反覆詮釋的懷舊寓言《胭脂扣》，<sup>5</sup>1990 年的《天安門舊魄新魂》對六四的迅即回應亦重提中共治下的往昔死者，及後一系列「怪談」小說集及改編電影等更著意「殺出陰司路」，拒絕中國審查制度，重申香港的獨特性。<sup>6</sup>李維怡的現實主義小說指出了再現冤魂的一條獨特路徑，有別於更常被稱為「鬼魅書寫」的香港文學作品的魔幻寫實或心理投射等模糊界線的筆法，反能明確寫出鬼魂如何作為能動者參與和介入現實建構。<sup>7</sup>從

---

<sup>3</sup> 羅永生：〈香港本土意識的前世今生〉，《思想香港》（香港：牛津大學出版社，2020 年），頁 199-204。

<sup>4</sup> 王德威：〈魂兮歸來〉，《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（台北：麥田出版，2011 年），頁 410-413。需要指出，王德威劃定的論述範圍相當廣闊，除了確實的「鬼故事」，也包括敘事安排或題材情感上的「鬼氣」。「鬼魅書寫」的標籤亦常見此類延伸附會，並非本文主要關注。

<sup>5</sup> 如 Rey Chow, "A Souvenir of Love," *Modern Chinese Literature* 7.2 (Fall 1993), pp. 59-78; Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997), pp. 40-44; 藤井省三、陳麗芬、危令敦和毛尖等人的論文亦收入陳國球編：《文學香港與李碧華》（台北：麥田出版，2000 年）。

<sup>6</sup> 黃國華：〈拒絕收編——論李碧華「後零三」電影小說的鬼魅敘事〉，《中國文學研究》第 42 期（2016 年 7 月），頁 138-140。

<sup>7</sup> 郭詩詠：〈能動的現實：李維怡小說的鬼魅書寫〉，《中國現代文學》第 38 期（2020 年 12 月），頁 45-72。

文本層面延伸到文學在世界中的行動：民運人士李旺陽 2012 年 6 月 6 日的「被自殺」疑團在香港成為重要新聞，文藝界迅即發起徵詩活動，在當年的七一大遊行免費派發《李旺陽安魂詩》，翌年結集為《我們都是李旺陽》出版。《一般的黑夜一樣黎明——六四香港詩選》亦佐證了六四冤魂在香港文學的銘刻，編者更期望以詩呈現六四的本土化過程：「我城以怎樣的身份去構成六四的一部份，港人如何從旁觀角色轉化為執著的主體，去回應和延續對公義和真理的探問。」<sup>8</sup>

如果鬼魂作為「被壓抑的復返」容易滑向政治無意識的隱喻，那麼香港民間對冤魂相當有意、清晰甚至常規化的召喚，就不能簡單沿用「被纏繞」(haunted)的形容，而是一種主動的回應，並在回應中開拓、定義了與國家權力協商抗衡的公共場域。可以說，對鬼魂的再現是一種另類的文化政治實踐，用來揭露被遺忘或刻意隱藏的權力關係，這一點在中港既相連又區隔的社會政治結構中尤具深意：當中國共產黨的革命主權產生大量裸命，作為殖民地與特別行政區的香港很長一段時間以來豁免在外，在中國大陸被壓抑的死難者在這裡可以被再現為冤魂，其在場／缺席的辯證，透露出中港的特殊體制裡國家主權與民主充權之間的張力。

如文首所述，阿甘本的生命政治是本文主要的思考脈絡。阿甘本著力揭示西方現代政治的暴力根基，其分析引人入勝之處在於對種種無可區分(indistinction)的微妙思辯，就其目的與策略而言，將執政正當性直白訴諸於革命的中國共產黨因此未必是最適合的分析對象。但對於解讀中國、尤其是毛澤東時期的中華人民共和國的政治機制，他的主權—例外邏輯出奇適合；<sup>9</sup>事實上，近十幾年累積不少研究的「運動式治理」已經清晰道出其理論核心：國家懸宕行政體制、緊急政治動員的例外狀態內在於治理常規的構成。有鑑於此，下文首先會借助運動式治理的論述來脈絡化阿甘本的重要概念，由此在治理上的例外狀態和香港之於中國的例外位置的互動中理解冤魂社會的形成，以作為冤魂政

---

<sup>8</sup> 〈以詩為鑑 紀念六四事件 22 週年《一般的黑夜一樣黎明——香港六四詩選》經已出版〉，《字花》網站，2018 年 7 月 4 日，<https://zihua.org.hk/publication/一般的黑夜一樣黎明——香港六四詩選/>（檢索日期：2022 年 6 月 10 日）。

<sup>9</sup> 「主權—例外邏輯」一稱來自林淑芬：〈範例與例外：Giorgio Agamben 的政治存有論初探〉，《政治與社會哲學評論》第 56 期（2016 年 3 月），頁 1-67。

治的理論以及歷史基礎。

確立了主權—例外邏輯的在地情境後，本文將轉向其對倒，探討裸命和冤魂的結盟如何產生抵抗的能動性。這種結盟建基於哀悼之上，這在六四在香港的發展和反修例運動中都可以觀察到，即使兩者大相徑庭——一個行禮如儀，一個以「勇武」與「無大台」為標誌，反過來說，則是顯示了哀悼作為溝通生與死、人與鬼、現實和虛擬、當下與過去以至未來的中介，所蘊含的曖昧未定的潛能。佛洛伊德（Sigmund Freud）對憂鬱與哀悼的區分，<sup>10</sup>在後來者的挑戰與詮釋中，讓對失落（loss）的堅持脫離病態而成為政治的契機。班雅明（Walter Benjamin）在〈歷史哲學論綱〉（“Theses on the Philosophy of History”）引用的新天使，背離歷史的粗暴進步而定神凝望過去的廢墟，哀悼不合時宜的延長，毋寧是救贖死者的賭注。<sup>11</sup>德希達（Jacques Derrida）為失落賦形於幽靈而復返，被纏繞的當下同樣從時間的線性秩序脫節，因為正義必須迎向那些不復（no longer）與尚未（not yet）在場的生命正義。<sup>12</sup>由此理解陳冠中《北京零公里》和謝曉虹《無遮鬼》這兩本 2020 年在香港出版、分別取材六四和反修例運動的小說，它們對鬼魅書寫的延續，除了從底面推導生命政治的效力與破綻，更透過文本再現演示了哀悼對冤魂的再生產。在後運動時代直接或間接的消隱中，文學話語幾乎是先天性的微弱或許反而是行動可能的巨大「典範」（paradigm），<sup>13</sup>本文最後藉此重思阿甘本的潛能論，通過將潛能的實現定位於他者的承擔而非主權者的自我授權，我希望把阿甘本對治理的洞見帶入抵抗的現實，思考冤魂政治對香港共同體的意義。

## 二、定位例外狀態：「冤魂社會」的形成

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud, “Mourning and Melancholy,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XIX*, ed. and trans. James Strachey (London: Hogarth, 1957), pp. 243-58.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 2007), pp. 257-258.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (New York: Routledge, 1994), p. xviii.

<sup>13</sup> 阿甘本的「典範」或交替使用的「範例」（example），參林淑芬：〈範例與例外：Giorgio Agamben 的政治存有論初探〉，頁 7-15。

阿甘本所談的例外狀態體現於中國的運動式治理，除了治理規範與策略的切換，也結構性地調動裸命的生存狀態。在此基礎上，我們才能明白香港的冤魂社會如何在「例外」的辯證中發展。馮仕政把運動式治理稱為「中國特色的社會治理方式」，以「革命教化政體」來命名中華人民共和國作為現代民族國家的特殊形態，<sup>14</sup>周雪光則把考察範圍推前至古代，提出運動式治理早已是貫穿於中國歷史的制度邏輯。<sup>15</sup>也就是說，就如阿甘本所考掘的現代政治的原初結構，「新中國」的革命現代性與它要破壞的封建統治之間其實有著或顯或隱的連續性，只是革命強力與國家機器的疊合催化了運動式治理在當代的密集爆發。

馮仕政和周雪光同樣襲用韋伯（Max Weber）的三種權威分類，將運動式治理的實行條件歸於「卡理斯瑪」（charismatic）權威，<sup>16</sup>統治者的優越能力被認可並神化，與被統治者結成領導者與追隨者的關係，就如超凡入聖的「天子」皇權。阿甘本在《例外狀態》的最後一章追溯主權者的特權來源，則將韋伯的三分法演繹為辯證的二元：基於既存法規的權力（*potestas*），以及基於領袖人身的權威（*auctoritas*），定於一尊的卡理斯瑪權威無疑屬於後者，生命同時是其源頭與直接作用的對象，它也即主權決斷，通過法規的懸空展現至上效力。<sup>17</sup>馮仕政同樣指出了領袖的例外位置：

這些首長的權威雖然來自體制，但基於卡理斯瑪權威的革命性格，一旦被塑造出來，本身即獲得了打破體制、挾持體制的動機和能量。就這樣，首長與體制之間形成了一種奇特的相互依存而又相互對立的關係。<sup>18</sup>

權威最高、資源最多的毛澤東便是首長的首長。問題是，卡理斯瑪權威如何與現代國家體制協調？周雪光認為，卡理斯瑪權威在現代組織制度中常規化為執政黨，通過意識形

---

<sup>14</sup> 馮仕政：〈中國國家運動的形成與變異：基於政體的整體性解釋〉，《開放時代》總第 223 期（2011 年 1 月），頁 78。

<sup>15</sup> 周雪光：《中國國家治理的制度邏輯：一個組織學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017 年），頁 125。

<sup>16</sup> 馮仕政：〈中國國家運動的形成與變異：基於政體的整體性解釋〉，頁 77；周雪光：《中國國家治理的制度邏輯：一個組織學研究》，頁 144。

<sup>17</sup> Giorgio Agamben, *State of Exception* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), pp. 84-85.

<sup>18</sup> 馮仕政：〈中國國家運動的形成與變異：基於政體的整體性解釋〉，頁 84。

態的統一管制來守衛其合法性基礎。<sup>19</sup>我們在此發現，鎮壓性國家機器與意識形態國家機器也變得無可區分。受毛澤東思想啟發的阿爾圖塞的意識形態理論是為了分析資本主義國家如何確保剝削性的生產關係的再生產，因此將作為上層建築的意識形態開放為階級鬥爭的場域。<sup>20</sup>當中共進佔統治階級，為了維繫其權威所倚重的領導—追隨關係，就需將革命意識形態進行到底，以致其再生產形式亦成為革命本身，馮仕政所談的國家運動的「規訓性」其實是更為直白的懲罰，<sup>21</sup>毛澤東在〈論人民民主專政〉中已經明言：「我們僅僅施仁政於人民內部，而不施於人民外部的反動派和反動階級的反動行為。」<sup>22</sup>人民「內部」與「外部」的劃分在阿甘本筆下獲得深刻呼應，同樣具徵候意味的是「仁政」，這恰是中國官僚體制有別於遵循規章的韋伯式官僚體制的一大表徵，以彈性過大的「道德」而非「法理」為標準，<sup>23</sup>換句話說，主權者的人格特質供給了主權的合法性，生命與法形成自體循環。革命的敵對結構則不加掩飾地曝現了排除性納入的主權操作：通過樹立可供棄置的對象而使自身續存，革命也即革除裸命。

毛澤東的辯證唯物主義認為社會始終變動不居，只有通過不斷實踐鬥爭才能摸索出歷史前進的方式。<sup>24</sup>因應持續湧現的矛盾，革命在無產階級專政之後仍有繼續的必要，而與治理常規達成對立統一，從土地改革到文化大革命等事件都旨在剔出「人民的敵人」，以捕獵、排除前者的禁令來鞏固「人民的範圍」。<sup>25</sup>這些禁令隨後發展為禁忌，即使革命路線在後毛時代已被徹底扭轉，但毛澤東的神話形象一直澆灌著中共專政的合法性基礎，對其管治的陰暗面，官方阻隔資訊流通、民間避忌談論（作為特例的八十年代來不及完結），數量龐大而未明的死難者消隱於官方論述與大眾認知，在歷史的層層堆疊中成為

---

<sup>19</sup> 周雪光：《中國國家治理的制度邏輯：一個組織學研究》，頁 144-145。

<sup>20</sup> Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)," in *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses* (London; New York: Verso, 2014), p. 245.

<sup>21</sup> 馮仕政：〈中國國家運動的形成與變異：基於政體的整體性解釋〉，頁 75。

<sup>22</sup> 毛澤東：〈論人民民主專政〉，《毛澤東選集·第四卷》（北京：人民出版社，1967年），頁 1365。

<sup>23</sup> 周雪光：《中國國家治理的制度邏輯：一個組織學研究》，頁 134-145。

<sup>24</sup> Laikwan Pang, "Mao's Dialectical Materialism: Possibilities for the Future," *Rethinking Marxism* 28.1 (2016), pp. 114-116.

<sup>25</sup> 毛澤東：〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉，《毛澤東選集·第五卷》（北京：人民出版社，1977年），頁 364。

「沉冤」。在毛時期，不少畏懼中共統治的人攜帶著逃到香港，五、六十年代的香港被公認為難民社會；這可以引出另一種例外：中共主權對香港（被迫或主動）的不適用。從殖民地到特別行政區，香港曾豁免於中共的直接統治，在英殖的「仁慈專政」下，<sup>26</sup>擁有權利的權利（the right to have rights）相對穩定，至少消極自由大抵受到保障。

阿甘本對殖民主義同樣保持了古怪的沉默，殖民主義可說是主權—例外邏輯在全球範圍的極致應用，西方以外的世界不被承認存在主權，成為有待開墾的大國競技場。種族主義在香港英殖早期最為赤裸，從政治制度到社會分層長期否定華人有價值的公民生活，針對示威的《緊急情況規例條例》（*Emergency Regulations Ordinance*）更是主權決斷的體現。但香港之於中國大陸的例外不能被單面地理解為「喪權辱國」的殖民割據，而是在多方的協商與角力中延續。中共贏得中國主權後隨即進入冷戰格局，香港接壤中國大陸與世界的地緣政治價值在中國與美國的戰略中皆佔有席位。<sup>27</sup>香港因此成為一個多向的前沿陣地（frontier），不同勢力匯聚於此進行滲透、情報乃至鬥爭的工作，對於或明或暗的左右對壘，努力周旋於中美之間的港英政府在一般情況下施以間接措施，亦樂見各方互相牽制，默許了一定程度上的言論與出版自由。<sup>28</sup>

在中共不斷發動運動式治理的背景下，香港與中國大陸的對比同時越發鮮明與不透明。中港區隔限定了資訊的質及量，這對反共陣營而言卻是渲染的機會，其文宣系統為想像空間提供了物質化的媒介，對在中國大陸被壓抑的「冤魂」的再現刺激了中共統治的殘暴形象在香港的傳播。正如李祖喬指出，鬼魂具有社會性，其象徵意義的建構是社會秩序的有機部份，與人們的想像與行為息息相關。<sup>29</sup>文革期間漂入香港海域的浮屍被右派報章大肆報導，例如《工商日報》從中國大陸返港人士的見聞以及屍體衣著推斷浮屍是文革武鬥的受難者，在社論中更以「海上冤魂」控訴中共不仁，其語調之沉痛激昂力圖掀動讀者的共感；<sup>30</sup>李祖喬進一步例證，對浮屍的見聞深刻影響了接收者的身份想

---

<sup>26</sup> 麥志堅：《冷戰與香港：英美關係 1949-1957》（香港：中華書局，2018年），頁 14-16。

<sup>27</sup> 同前註，頁 28-43。

<sup>28</sup> 鄭樹森：〈殖民主義、冷戰年代與邊緣空間〉，邵玉銘、張寶琴、痾弦編：《四十年來中國文學》，（台北：聯合文學出版社，1994年），頁 50-58。

<sup>29</sup> 李祖喬：〈冤魂社會：香港作為中國的異托邦〉，頁 7-8。

<sup>30</sup> 同前註，頁 9-10；〈大陸浮屍滾滾來！——向全世界控訴毛澤東的滔天罪行〉，《工商日報》，1968年 6月 27日。

像，讓香港相對於中國大陸的差異得以定位。<sup>31</sup>在意識形態杜撰和物質遭遇之間，在恐懼的情感經濟與不義的殘餘記號之間，冤魂在香港社會落地生根，與政治意識相互牽引、塑造。

在英殖晚期，不論港英政府的民主化或者中共提出的一國兩制，都為了確保主權移交不會打斷資本主義制度以及各自利益的連續性。但在「馬照跑，舞照跳」的另一面，政治參與的空間的確得到官方允許與民眾充實。因此，香港相對於中國大陸的政治自由，為中共的革命主權製造的的裸命—冤魂提供了棲息地，其中一些引起廣泛關注的事件更被持續哀悼。1989 年的六四事件在香港引發空前遊行規模，龐大的政治能量隨後得到保存與接續，支聯會 1990 年起在維多利亞公園舉辦燭光晚會，是中國主權範圍內唯一可以合法及公開哀悼冤魂的場合。對六四的知情與記憶被對照為一種限定的權利，成為香港例外於中國大陸的重要標誌。

在進入對六四的分析之前，值得補充的是，1989 年的天安門在阿甘本眼中也發生了一種帶有希望的「例外」。他認為五月天安門上的群眾在「民主」和「自由」這些廣泛的概念之外再無具體訴求，正因如此，他們的現身並非服務於特定身份或歸屬，沒有預設一種規範差異的共同本質，因此也沒有在對抗邏輯中收束為相對於國家的（公民）社會，而是作為「任何獨一性」（whatever singularities）相互連結、溝通，得以超出國家透過承認以及再現同一性的收編可能，激進地成為了「國家與非國家（人性）的鬥爭」。<sup>32</sup>作為《來臨中的共同體》（*The Coming Community*）的最後一節，六四的範例更可被理解為預備了《神聖人》的探討。<sup>33</sup>阿甘本語帶雙關地指出：「一個從根本上沒有任何可再現的身份的存在將與國家絕對無關。」<sup>34</sup>這既是指「任何獨一性」從國家邏輯的逃逸，卻也意味裸命被排除於法外的神聖性，前者閃現的希望一瞬終究會被生命政治機器恆久捕獲。阿甘本因此悲觀地總結，哪裡有天安門，哪裡就會有坦克，群眾自發性、解放性

---

<sup>31</sup> 李祖喬：〈冤魂社會：香港作為中國的異托邦〉，頁 10-12。

<sup>32</sup> Giorgio Agamben, *The Coming Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), pp. 85-87. 並參林淑芬：〈範例與例外：Giorgio Agamben 的政治存有論初探〉，頁 16-17。

<sup>33</sup> Arne De Boever, "Sovereignty," in *The Agamben Dictionary*, eds. Alex Murray and Jessica Whyte (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), p. 180.

<sup>34</sup> Giorgio Agamben, *The Coming Community*, p.86.

的例外狀態難逃被主權治理的例外狀態吞噬。《來臨中的共同體》的中國旅行儼然就是一則治理的轉喻：中國大陸出版的譯本拔除了〈天安門〉整節，<sup>35</sup>而前者的前身〈關於《景觀社會評注》的旁注〉（“Marginal Notes on Comments on the Society of the Spectacle”）的譯本對六四的具體指涉則刪餘一個暗語：「廣場」。<sup>36</sup>三十年後的〈天安門〉，仍如冤魂纏繞著主權暴力遺下的空洞。<sup>37</sup>

### 三、作為異議的哀悼：從六四到反修例運動

---

<sup>35</sup> 吉奧喬·阿甘本著，相明、趙文、王立秋譯：《來臨中的共同體》（西安：西北大學出版社，2019年）。

<sup>36</sup> 吉奧喬·阿甘本著，趙文譯：〈關於《景觀社會評注》的旁注〉，《無目的的手段：政治學筆記》（鄭州：河南大學出版社，2015年），頁121。

<sup>37</sup> 「阿甘本理論的中國旅行與本文論題的鏡影關係」是審查人的精彩論點，對《來臨中的共同體》的補充亦出自其提醒，在此致謝。本文最後一節將正式論及共同體的問題，但沒有沿用「來臨中的共同體」，正如該節對阿甘本的潛能論的反思，相對於追求理論的完整性，我更希望關照行動的切身處境，而避免將現實修葺為理論的形狀。阿甘本的推論建基於天安門群眾不為實質共識統合這一點判斷，不論其正確與否，從這種空無核心所煥發的「任何獨一性」並不能套用至本文主要案例——六四在港的發展以及反修例運動上，兩者都提出了相當清晰具體的綱領，由此再現出主導性的身份想像（「民主中國」或「香港人」）——簡而言之，並不符合阿甘本對同一性、對再現的廢止。

林淑芬指出，阿甘本在《身體的使用》（*The Use of Bodies*）批判了西方政治根本上的「再現性」。透過再現而形成的「關係」等同於治理的權力關係，而阿甘本主張一種不受再現染指的「接觸」，唯有在這種非再現的非關係（non-relation）中，*bios* 和 *zoè* 才不會被重新嵌入主權—例外邏輯，而能溝通、結合為生命—形式，這種獨一而親密的（非）中介，也是諸生命—形式的共同體的條件。林淑芬：〈範例與例外：Giorgio Agamben 的政治存有論初探〉，頁15註18。Giorgio Agamben, *The Use of Bodies* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), p. 237.

阿甘本對再現的拒絕有其特定的思想脈絡，而那不是冤魂政治的首要承擔。「任何獨一性」的牽連類比，一如阿甘本對空間性的偏好，創造出一種無限延展的激進平面，而以時間感為賭注的冤魂政治中，基於其共同體的內在異質——生者與死者必然的時間距離——再現是必要的，已不在場的冤魂必須通過再現的中介才能重新在場，或者說，正是經由再現的中介性，冤魂的再在場才曝現為缺席（詳見後文個案分析）。我關注的再現並非阿甘本批判的西方典型那樣作為同一性的（再）生產機制，而向不被通約的他異性開敞。就像反修例運動塑造的「香港人」認同由行動參與而非本質主義的範疇所界定，一定程度上具有了「空」的特質而因此利於衍生、結盟與動員——即使如此，或正因如此，我不認為這個身份單位在誠實地呈現反修例運動時可以、應該被抹去。這種不斷協商與辯證的中間狀態不能迎合阿甘本的理论純境，因此這裡把《來臨中的共同體》作為歷史材料而非思路原則來處理，正如審查人的提醒，落腳於理論的遷徙痕跡而非理論本身。

如果說毛時代革命主權的冤魂以陰影形成了香港社會的消極啟蒙，那麼六四則見證了冤魂對於政治行動的積極效應。六四在香港的廣泛動員可以歸因到物質媒介的強度，對民運的持續報導除了見於印刷媒體，已然普及的電視更模擬感官現場，營造出強烈的同步感，產生「繼承遺志」的認同，開啟了非官方的中國想像。<sup>38</sup>由此孕育的哀悼就不止於私人行為，對冤魂年復一年的召喚意在追究不義、要求國家認錯，也就是異議的公共實踐。

巴特勒從脆危性（precariousness）進一步發展出可哀悼性（grievability）的倫理根基：生命正是因為脆危與死亡的必然性，而應該得到關顧、珍視，因此，可哀悼性是生命獲得價值的前提；<sup>39</sup>但是權力建構的認識框架差序化了此一眾生平等的條件，分辨出可哀悼與不可哀悼、有資格活與沒有資格活的生命。<sup>40</sup>結合阿甘本和巴特勒的洞見，中共的主權框架便是將任何「反革命分子」界定為不具備權利、也不值得哀悼的裸命—冤魂。從這個角度看，六四集會的異議性更為具體：將被主權驅除的冤魂重新贖回人間，以可哀悼性的堅持挑戰不可哀悼的禁令。活動不斷有未曾經歷事件的新生代加入，集會的形式則可收窄他們與上一輩經歷者（包括死者與生者）之間的距離，誦讀死難者及家屬名單、觀看相關影片、合唱民運歌曲等流程的儀式性在於將參與者的身體調動為感受的中介，使得冤魂除了在象徵層面成立，其可理解及可感性更在哀悼者的共同在場中落實與培育。

哀悼是一種相當有機的抗議形式，由於它的及物性運作於一組極端的張力——以生死、時空的錯置（鬼）提醒著正義的懸而未決（冤），其意義往往會隨著社會變化而被爭議、協商、重塑。在雨傘運動的失落後，本土派對中國認同的推離集中於支聯會「建設民主中國」的綱領，六四冤魂因而不構成特定的國族責任，悼念只是基於人道的普世價值。六四集會的參與人數自 2015 年起下跌，直到 2019 年卻大幅回升，<sup>41</sup>哀悼的意

---

<sup>38</sup> 李祖喬：〈冤魂社會：香港作為中國的異托邦〉，頁 14。

<sup>39</sup> Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London; New York: Verso, 2009), p. 14.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>41</sup> 〈六四 31 週年：疫情和《國安法》陰霾下，週年紀念與「反送中」示威匯流香港各區〉，BBC News 中文，2020 年 6 月 4 日，<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-52926128>（檢索日期：2021 年 5 月 10 日）。

義在即將全面爆發的反修例運動中得到轉化，當下的抗爭者與三十年前的冤魂相對於主權的同構性被彰顯，沿著抵抗暴政的軸線而結盟。即使警方發出反對通知書，2020年以「真相·自由·生命——抗爭」為主題的集會仍然感召不少民眾現身，打開了因疫症而冷卻的後運動時期一個表達政治訴求的集體出口；另外各區亦有自發的小型悼念，延續了反修例運動「遍地開花」的行動模式。如此種種，皆可見哀悼者的扣連（articulation）如何輻射出冤魂作為死後生命的動態。

在反修例運動中，哀悼更成為關鍵的行動驅力。從連續的自殺「死諫」，到陳彥霖、周梓樂等懸案，以至墮樓、溺斃的不明屍體，運動期間的種種死亡事件被歸咎於政權強硬漠視訴求、暴力鎮壓示威的不義。第一位自殺者梁凌杰在6月15日從太古廣場墮下身亡，激發翌日6月16日遊行達至香港史上最高的主辦方公佈人數：民陣所形容的「200萬+1」，另行列出的「1」既是死者的象徵在場，同時也指出了其缺席的例外性。梁凌杰墮樓時身穿的黃雨衣被迅速符號化，巧合地體現了這種在亦不在的鬼魅悖論。它大量再現於抗爭藝術和遊行道具，有時被穿上，以背影示人，有時則單獨懸掛，置於中心，被深沉的背景尖銳反襯。從這些形象可見，冤魂一方面被製作為鮮明獨特的記號，承載著哀悼者的投注從畫面中脫穎而出；另一方面，這些配色、構圖上的努力卻凸顯了自身的表面性，無從揭曉甚或代言冤魂的自我。這種旁觀的距離微妙地觸及了他異性（是他者更是死者）的真實，就像雨衣內那空缺的核心，即使是穿上雨衣的示威者，也會戴上口罩、面具加以擱置原本的身份。

彭麗君提出了運動中由（廣義上的）面具（mask）塑造的三類主體：侵擾人間權力階序的幽靈主體（the phantom subject），無私地承擔共同體責任的司法主體（the judiciary subject），以及作為裸命與主權機器短兵相接的非主體（the non-subject）。<sup>42</sup>黃雨衣同樣發揮了面具的功能，而在穿著黃雨衣的示威者身上，這三種主體模式開啟了複雜的對話。戴上面具後的匿名狀態意味著有利於同情共感的相似性，<sup>43</sup>而在黃雨衣的特殊指涉中，關顧他者也是對無可通約的差異的尊重。幽靈主體和司法主體同樣涉及切換的儀式

---

<sup>42</sup> Laikwan Pang, "Mask as identity? The political subject in the 2019 Hong Kong's social unrest," *Cultural Studies* 36.4 (2022), p.632.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.635.

（前者從「人」的常態到「鬼」的異質，後者從私人到公共），但對裸命而言，面具本身就是掩飾與暴露、脆弱與武裝難以分隔的權力空間。<sup>44</sup>當示威者穿上黃雨衣，他／她成為了不是自己，卻也並非成為了梁凌杰，模糊著表與裡、主與客、生與死、在場與缺席的界線，透過這具身體的拓撲操演，獨一性與匿名性之間形成親密的間離。在此意義上，幽靈的異議主體其實是哀悼者與冤魂的複合體，裸命的結盟。經由其他抗爭者的哀悼，冤魂回到已不屬於它的運動現場。「香港人，加油！」是運動中最具代表性的口號之一，其動詞後來經過「反抗」演變為「報仇」，至此，抗爭的意志完全出自對冤魂的記認。

值得注意，運動中不少流傳的死亡消息並未（或無法）被證實，我們應該避免毫無保留地立即採信，但也正在此一層面，冤魂被賦予了一種新的身體：促成這些誤傳、謠言、陰謀並與之相互餵哺的對主權的不信任。在這些情況中，冤魂的（非）本體不再坐落於「魂」，「冤」自身已產生了鬼魅的效應，這毋寧是政權公信力崩壞的症狀。事實上，從雨傘運動開始，事實查核（*fact-checking*，俗稱 *fact check*）在香港民間逐漸發展，例如 2014 年 9 月創立的 Facebook 專頁「求驗傳媒」至今已有超過十六萬人追蹤，這些能動者把他們在運動當時資訊戰中的角色延續到校驗媒體的日常表現。在後真相時代的反修例運動，真理機制的張力再次湧現，並比以前更為詭譎：不但「真」與「對」的定義是鬥爭的場域，在冤魂對可見性邊界的侵蝕下，「假」與「錯」也被賦予了策略上的價值，「真」與「假」、「對」與「錯」不再簡單二分，而捲入了辯證糾纏的動態。以下以 8 月 31 日太子港鐵站事件為例。當晚示威者與反對運動的市民在車廂內發生衝突，警察在港鐵報警後抵達太子站，無差別襲擊在月台與車廂的民眾，過程被鏡頭拍下迅速擴散，警察隨即封鎖現場，並禁止急救員入內救治傷者。一邊是站內法律懸止的幽閉空間，另一邊是被擋在站外的全城焦慮，前者不可見性的曝光引發後者對可見性的激進質疑，網上很快傳出站內有人被打死的說法，進而組成運動中的著名口號「721 唔見人，831 打死人，10 月 1 槍殺人」。網民並非沒有意識到這個說法缺乏堅實證據，那麼為何仍然參與傳播？在運動中發揮巨大作用的 LIHKG 討論區（俗稱連登）上的一則帖文認為，面對隻手遮天的政府，無權無勢的市民只可以通過這些傳聞來實踐群眾壓力，試圖逼出

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.637.

證據。<sup>45</sup>換句話說，主權對裸命的虐害凌越了真假對錯的釐清，成為當務之急。當官方干預已經摧毀了短期內事實查核的必要前設，那麼抗爭者只能冒著謠言的風險，甚至利用謠言的攻擊性，以期打破資訊霸權、激發求真的可能。這名網民最後表示，他寧願自己最後被證實錯誤，也不希望事件不了了之，「從此永成冤屈」。<sup>46</sup>由此，我們更能理解為何事件會衍生出如此不懈而具規模的悼念和拜祭活動、而政權會動用不符比例的警力加以壓制。

作為上述兩個個案的對倒，陳彥霖和周梓樂的肖像則直觀地銘刻了哀悼對真實的承擔。陳彥霖和周梓樂最終被死因庭裁定死因存疑，其死亡及身後處理上的疑點在在指向警察的行徑。二人(被選出)的笑臉在新聞報導以至抗爭藝術裡蔓延開來，既在 Facebook 上隨著悲傷落淚的「反應」(Reactions)流通，亦張貼於大大小小的連儂牆，遍佈城市的角落。經歷過運動的人，發現這兩張無法再於人世相遇的他者之臉，如此深入於他仍活著的生命：那可以是他、但總已不可能是他的人不會到來的未來。每當他看到這兩張臉的重現，他同時看到了喪失。死亡橫隔於他們之間，卻也是死亡令他在這兩張臉前無動於衷：死亡本有的不透明，與死亡被強加的不透明。二人形象的具體化，不僅因為呼應了社會大眾對年輕人作為運動主體的情感認同，更是可見與不可見的重新配置：以虛擬的在場來顯影懸／冤案中真相的缺席，逼真的臉，成為詰問操弄真相的權力機關的倫理介面。

#### 四、續／逆寫生命政治：陳冠中《北京零公里》與謝曉虹《無遮鬼》

為了進一步探討冤魂政治的潛能，我接下來會討論兩本小說，它們同樣把政治事件的再現付託於對冤魂的呼喚甚至化身。阿甘本的理論架造了主權永恆駕馭的拓撲空間，

---

<sup>45</sup> 轉引自李立峯：〈後真相時代的社會運動、媒體，和資訊政治：香港反修例運動的經驗〉，《中華傳播學刊》第37期（2020年6月），頁27。

<sup>46</sup> Easymode：〈811 新屋嶺男殺女輪姦，831 太子打死人，仲一日到黑係度叫人 fc 既我屌晒你地老母!!!!〉，LIHKG 討論區，2019年9月7日，<https://lihkg.com/thread/1548248/page/1>（檢索日期：2022年1月4日）。

我選取小說與之對話，因為作為敘事藝術的小說一般而言立足於時間的維度，可以藉此把理論模型投入歷時的流變。另一方面，虛構能夠超越現實法則，得使冤魂「現身」，在此意義上，冤魂就不純然是被哀悼的客體，而顯現了獨有的能動性。

陳冠中 2013 年出版的小說明目張膽地稱為《裸命》，引導讀者將之與阿甘本的理論對讀，例如董啟章結合前作概括出生命政治的機制：「《裸命》繼陳冠中的前作《盛世》寫出，其互補意義不言自明——只有盛世，才會盛產裸命；裸命是盛世的基礎。」<sup>47</sup>《北京零公里》在生命政治的探討上更進一步：為主權——例外邏輯續上闌尾，想像死後生命的種種（不）可能。《北京零公里》的三章同樣以死亡為敘事起點：〈外篇〉的敘事者是六四死者余亞芒，死後化成稱作「活貨」的遊魂，從地下角度重述北京歷史；〈內篇〉的主角是〈外篇〉敘事者的哥哥余思芒，其弟死後從此放棄理想，沉溺於京城美食，在微信公眾號撰寫食評；〈秘篇〉則是一則科幻報告：毛澤東秘密下令，死後要把他的大腦冷藏起來，等待有朝一日科技先進到可以將之移植到一副健壯身體，死而復生、千秋萬世。

雖然內外兩篇在情節上關聯，陳冠中亦顯然藉「活貨」與「吃貨」、陰與陽、昔與今的對照來呈現中國治理下的眾生相，但《北京零公里》最深刻的諷喻力度在於一首一尾〈內篇〉和〈秘篇〉的隱密對應，展演了生命政治的對倒結構：裸命——冤魂與主權者。雖然分佔權力秩序中最強大與最卑賤的兩極，兩者卻在其生命核心以無可區分性共通，同樣是例外於法、卻／所以為法奠基的弔詭存在。〈秘篇〉把邏輯推演至溢出死的界線，以狂想透視國王的新衣。小說中，正正出於把生命永遠重合於主權的慾望，毛只能作為赤裸的客體——殘存的大腦——承受其繼任者的處置；從改革開放到猛烈反腐整頓的習時代，當代中國已不容毛復生的可能性，那是對在位者最大的威脅。阿甘本這樣解釋古羅馬國殤的例外狀態：內置於主權者作為活法律的生命中的無法（*anomie*），會在其死後釋放出來，因此需要通過儀式化來控制。<sup>48</sup>〈秘篇〉藉由毛的絕對崇高作出逆反：不是主權者的死亡而是其復生，會把整個國家捲入無法，為了守衛主權的穩定性，最偉大

---

<sup>47</sup> 董啟章：〈董啟章專欄：裸命與盛世〉，《明周文化》，2020年2月20日，<https://www.mpweekly.com/culture/董啟章-專欄-138331>（檢索日期：2021年5月10日）。

<sup>48</sup> Giorgio Agamben, *State of Exception*, pp. 68-69.

的主權者必須被永遠棄置。小說最後，一直保持頂級機密的毛腦被悄然毀滅，「什麼都沒有發生」，應驗了主權者例外的神聖性：不可以被合法地處決，但可以被無責地殺死。

49

相對地，〈內篇〉則讓裸命—冤魂成為發聲的主體。自古以來在北京死於非命而無法超生者都會落入「活貨哪吒城」，一個介乎於人間與地獄的異托邦，不斷重演死前最後一念，而敘事者余亞芒的最後一念是當歷史學家，長達三百多頁的〈內篇〉就是他對中國歷史的重述。「活貨」（活著的死物）恰恰形成了裸命（如死的生命）的對倒，經由小說的靈異設定，冤魂得以反照主權暴力的不義：余亞芒考掘掩埋於官方歷史中的受難系譜，從遼代到中華人民共和國，把堂皇國都還原為血跡斑斑的廢墟。也就是說，〈內篇〉敘事的全體動力即在於讓冤魂去訴說裸命史，以死後映照生前「被壓迫者的傳統」<sup>50</sup>——我們固然記起班雅明的歷史哲學，「活貨」的中間狀態因此不但是主權決斷所致的無可區分，而更應被理解為虛假的和真實的例外狀態之間的辯證意象。

深受班雅明啟發的謝曉虹筆下的冤魂同樣構成辯證意象，她一直堅持的魔幻現實主義和寓言一樣，將事物從固有的象徵意義剝離而引向一個嶄新的語境，這個慣性思維被叫停的瞬間，爆發出開悟被壓迫者歷史的救贖動勢。<sup>51</sup>冤魂之於人世的不合時宜，正是過去和現在的辯證，由此理解《無遮鬼》這本小說集，取材自反修例運動的〈逝水流城〉的複雜時間性由哀悼的動態所決定。小說裡的「我」對身邊的異象儘管感到困惑，但總是陷於莫名的倦怠而無能為力，直到他突然醒悟自己其實有一個妹妹，「常態」的連續體才被揭露出事後的時態：斷裂已經發生過了。小說其後不著邊際的漫遊情節，便是一段不斷遇上妹妹的痕跡、激活被遺忘的記憶的旅程。在「聲哈里路亞」一節中，敘事者發現自己迷失於一場華美卻轉瞬腐壞的盛宴中，他能依傍的只有童年回憶，妹妹的替身突然浮現於其記憶場景，發出一段警示：

我們可以自由地跳舞，但我們同時要小心翼翼，要不然，我們便會察覺自己每

<sup>49</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, pp. 100-103.

<sup>50</sup> Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," p. 257.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 262-263；賴展堂：〈入口們：讀謝曉虹《無遮鬼》〉，虛詞 p-articles，2021 年 9 月 8 日，<https://p-articles.com/critics/2430.html>（檢索日期：2022 年 1 月 4 日）。

一根手指頭都有一條細細的魚線牽著，這時，我們便會因為生出了自己的意志而再也無法和操縱者無間配合，終於只會摔上大跤。<sup>52</sup>

妹妹消失後，電視新聞報導了六四鎮壓，這段話的指涉不言而喻。由於其折射而非反映式的表意模態，謝曉虹的魔幻敘事往往凝結了（至少）兩重性：始終不敵或服從於強大規範的絕望、無望，以及在每個當下閃現的主體意志。「甩繩洋娃娃」一節揭曉妹妹原來是一去不返的抗爭者：「她和那些爬上鐵閘，投奔另一個世界的少女是同一夥的嗎？然而，閘門的另一面漆黑如洞。沒有人再提起妹妹。」<sup>53</sup>這節以不合工廠規格的洋娃娃比作抗爭者，在被淘汰的晦暗下場的反面，卻是脫離流水線管控而蛻變為人的能動性。<sup>54</sup>妹妹既是被抹殺的裸命，也作為冤魂發揮域外的力量，每每在不可能的角落神出鬼沒，標示著秩序的邊界與裂縫。在「二樓的鳥群」的童年記憶中，妹妹突然在敘事者上學前出現，撐著雨傘像鳥一樣飛在半空，引領敘事者逃學進入二樓書店「沙漠」（大概是對香港「文化沙漠」惡名的回應）。妹妹就此消失，飛入書店的鳥則化成猶有餘溫的書冊，敘事者讀了一本又一本的鳥書都沒能解譯妹妹的訊息，卻隨即感應到城市隱秘的生命，「好像聽見一種潛存的呼吸聲，一種在城市表皮底下的脈搏在跳動」。<sup>55</sup>從學校到二樓書店、從教育建制到民間的自主文化，這段逃逸的路線同時是創造力的解放，流變的不僅是妹妹和／或鳥等外在存在，更是「我」的主體——前者是後者的啟蒙——因此在解疆域化的感官強度中與世界的潛能接通。當小說把解放的契機定位於閱讀，謝曉虹變幻莫測的文學語言本身已在向讀者提出邀約。

前述妹妹第一次出現是以其替身，暗示了冤魂的生命已然失落，衍生的魅影卻可化現潛能，例如在「紙紮的石頭」裡，敘事者從每一個蒙著臉的抗爭者眼中都洞見妹妹的神態。冤魂這種捉摸不定的主體性，和哀悼者的認知與記憶的錯亂一體兩面。小說裡，「我」總是突然發現自己記起什麼、忘記了什麼，無法和世界建立穩固的關係，也無法和自己建立關係。從一開始，「我」訴諸的童年記憶就不可靠，妹妹總已經是冤魂，不

---

<sup>52</sup> 謝曉虹：《無遮鬼》（香港：香港文學館，2020年），頁12。

<sup>53</sup> 同前註，頁27。

<sup>54</sup> 這也是謝曉虹同年稍早出版的長篇小說《鷹頭貓與音樂箱女孩》的關鍵。

<sup>55</sup> 謝曉虹：《無遮鬼》，頁42。

單現在受到復現的過去的牽引，過去也被現在的遭遇回溯重組。失憶的設定直觀地影射了「洗腦」，臣服於（subject to）資訊壟斷的「我」在此意義上是個過於完滿的主體；隨著情節展開、時間纏繞，「我」的錯亂逐漸坦露出無法被化約到自我同一性的無意識。既然主體本來就不是自足封閉的，內在的他異性首先作為本能、繼而作為倫理驅使「我」向他者敞開，妹妹的冤魂正因如此得到追認，甚至與「我」形成鏡像。臨近小說結束，「門下的犄角」把整個故事倒轉過來，「我」突然收到一封妹妹的來信，指在抗爭中一去不返的其實是「我」，被留下的妹妹和家人從此陷入漫長的哀悼，只在「我」的缺席裡感到更深邃的在場。循著上述分析，重要的就不是辨別到底哪邊才是事實，冤魂與哀悼者的無可區分，或許寓示著他者怎樣背負著無可抹消的創傷而共存。這個可能性（就算在虛構中）疑幻似真、如此困難，因此更需要我們去努力想像。

《無遮鬼》的同題短篇發表於雨傘運動結束後，女主角莫名受到一把無人認領的殘破黃傘的召喚，帶回家後才發現傘裡藏著一位生前遭受警察性暴力的女鬼。女主角在運動的一次衝突裡把黃傘作為物資傳出前線，其後她為了尋回黃傘而每日到佔領現場，結果被警察拘捕。小說與《胭脂扣》互文，後者著名的懷舊作為對時間錯位的敏感，被重塑為抵抗政治的感覺結構，指向的並非無處落腳的失落感，<sup>56</sup>而是明確的倫理對象：要為冤魂負上道義。小說全文不分段並採用自由間接引語，在敘事時間與聚焦的流動與壓縮中，女鬼的含冤過去與女主角的現下境遇不斷交錯、終而重影。女主角最後被女鬼附體，撕開她在小說開首幻想出來的臉上被子彈擦過的傷口，在警察詢問她需不需要律師時說：「我淨係要個法師，魂兮歸來，嚇死你哋。」<sup>57</sup>這個互為主體的瞬間以招魂的律令拒絕了法規的運行（即使以權利的形式），也即把神聖生命的無法反轉為冤魂的顛覆力量，不惜把自己撕裂為血肉模糊的生命政治物質（biopolitical substance）來展演其不可治理的異質。值得注意的是，人鬼合體的震驚形象，更直接對上了讀者的想像性凝視——她最後突然回頭，就像恐怖電影的突發驚嚇（jump scare），穿透了虛構空間的盲點，望向第四面牆外的旁觀者。這個詭異的呼告用意何在？最後撕開的傷口也並非女主角或女鬼的個人經歷，它從想像到現實的成形其實已溢出角色關係，投射出潛在的集體結構：

<sup>56</sup> Rey Chow, "A Souvenir of Love," p. 74.

<sup>57</sup> 意即「我只要一個法師，魂兮歸來，嚇死你們。」謝曉虹：《無遮鬼》，頁 140。

一方面是對隨時降臨的主權暴力的象徵性——或說寓言性批判（當讀者是壓迫的共謀者，甚至只是為了審查而讀），另一方面體現了作為結盟條件的對他者苦難的感受力（當讀者也是被壓迫者）。不僅受冤魂召喚，更向讀者召喚，小說以自身為中介，召喚一個裸命—冤魂的抵抗共同體。

## 五、生成冤魂：跨主體潛能

這篇文章從兩方面去分析冤魂作為裸命的死後生命的動態：現實中的哀悼行動具有異議性，對抗主權制定的認識框架，使得裸命以冤魂之姿重見天日，並在符號的流通中扣連出不同意義；另外，通過闡發文學想像，我得以探討冤魂的主體性，展示作為辯證意象的冤魂「本身」如何挑戰生命政治秩序。雖然側重不同，這兩方面並非各自分立，而是相互補充。如果我們將靜態的作品還原為寫作、一種行動，那麼冤魂的主體性，歸根到底是一種虛構，但這並不代表它就是虛假的，或哀悼就是空轉的集體妄想。由於最終會導出再現性的作品，寫作可以把哀悼涉及的想像機制更具體地展示出來。再現不意味無中生有、憑空捏造冤死的悲劇，它是一種再生產：想像乃是建基於、受啟發自、細心閱讀、重製冤死者在世界中留下的種種痕跡；行動者作為中介，把裸命再一次生下來，生成冤魂。冤魂的主體性因此只能是一種跨主體性，《北京零公里》的設定是對此的精準呼應：「活貨」的「生命力」高低完全取決於陽間有沒有人為之哀悼，余亞芒之所以有絕無僅有的充沛能量爬梳千年歷史，是因為對六四的悼念三十年來源源不絕，他的哥哥余思芒即使以食慾麻木自我，每年六四仍會到弟弟中槍身亡的西單路口，點一根煙放在地上，靜靜燃燒。<sup>58</sup>

我不希望浪漫化文學的力量。事實上，也許沒什麼比冤魂更能夠象徵（香港）文學的當下處境：它只是一些不合時宜的執念的產物，對於絕大多數人來說，它並不可及，毫無影響。就常理而言，沒有作品，閱讀不可能發生；但反過來說，在一個極端的意義上，不被閱讀的作品並不存在，它必須被讀者觸及、得到詮釋，其意義才會成為意義：作品與閱讀、冤魂與哀悼互為前提。因此，文學與冤魂同樣是媒介性的，其「現身」必

---

<sup>58</sup> 陳冠中：《北京零公里》（香港：牛津大學出版社，2020年），頁413。

先得到他者——讀者、哀悼者——的激活；或者說，這體現了一種潛能的存在形式。

對阿甘本來說，潛能的奧義其實是「非—潛能」(im-potentiality)。作為對現實性(actuality)的拒絕、亦即不去實現自身的潛能，非—潛能涵括了最大限度的(不)可能性，從而否定目前現實作為「定局」的唯一與同一，折射出變革的無限願景。然而，這種構想未免曲高和寡。可以明白，如果潛能實現自身，那麼就無可避免會被現實框架所固定、馴化，淪為空洞的歷史連續體的填充物；但這也抽空了抵抗的能動性，而只能寄託於被動性——那往往只能是納粹集中營的「穆斯林」那樣受虐到極致後所暴露的絕對剩餘，亦即以自身生命的失效來使收編失效，幾乎是斷絕任何補償可能的不可能性。某程度上，《北京零公里》中活貨余亞芒的言說也是一種不可能性：活貨之間無法溝通，亦永不超生，所以一開首他就坦承其言說毫無意義——但也因此，小說自第一句開始，就將自身擲入了冤魂政治的張力：這個「沒有聽者的世界」<sup>59</sup>因為被讀者讀到而誕生。也就是說，在冤魂政治中，非／潛能被實現，不可能變得可能，但其實現的通道不是主權者的自我授權的大能，<sup>60</sup>而是他者的承認與承擔。為了釐清這個構想，以下簡單回顧阿甘本的推論。

阿甘本的潛能論建基於對亞里士多德(Aristotle)的詮釋，後者的理論為西方哲學準備了主權的典範。<sup>61</sup>亞里士多德認為，潛能的實現不會對同時是非—潛能的自身造成傷害，而是「將自己給予自己」(giving of the self to itself)，回歸自身而得以續存。阿甘本將現實性對潛能的優位逆轉過來，以潛能的雙重構造比作主權——例外邏輯：非—潛能與例外狀態同構，潛能和主權通過不適用於前二者來實現自身。只需要禁止非—潛能、也即禁止自己，潛能就可以立即化成現實性，阿甘本以此得出其經典的悖論：潛能和現實性無可區分。潛能對非—潛能的懸置，便是存在創制自身的至高／主權(sov<sup>er</sup>ign)之道，我們對潛能作為政治範疇的理解已經深陷於主權禁止的圖式，阿甘本指出，這正是需要重新思考的當代任務。<sup>62</sup>

一如阿甘本理論的對倒結構，非—潛能在鋪墊了主權的佈局的同時也是廢止前者的

<sup>59</sup> 同前註，頁3。

<sup>60</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, pp. 39-41.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

救贖潛能，將壓迫反轉為解放的樞紐，在於如何超越「將自己給予自己」的主權法則。理論上，被動性當然可以和自我實現的主動性劃清界線，但在國家機器仍然作動下，它與裸命束手無策的受難只差一線，甚至需在資訊黑洞再死一次，翻身的動能被徹底消納入主權的隱秘地基。我們需要進一步設想的是讓被動性主動地被動——把「不能」轉化為「能不」，正如阿甘本相當重視的梅爾維爾（Herman Melville）筆下的抄寫員巴托比一再聲明的「我寧願不」（“I prefer not to”）。<sup>63</sup>如果潛能的實現在生命政治的主權圖式中是「自我贈予的禮物」，<sup>64</sup>那麼在冤魂政治中則是贈予他者的禮物，更準確地說，「他者贈予我的禮物」，這份禮物因其匱乏而沉重：那非—潛能的終極形式，冤魂之死。伴隨著主詞的變化，禮物所隱含的責任維度亦反轉而出，它的奢侈仍然意味著剩餘，但是作為一種倫理召喚：哀悼者從冤魂那裡接下的（或，接下的冤魂），並非自身可以實現的，而是他者未能實現的。<sup>65</sup>如果哀悼的確構成對失落的回應，那麼它就能夠解除主權禁止的死結，而在與過去的持續溝通中尋求非—潛能與潛能的共存。從這個角度理解，《無遮鬼》的人物多次做出聆聽的行動就非偶然。在〈逝水流城〉諷刺「死因無可疑」的「黑豆煲豬尾」一節中，敘事者不但一再聽見「肉體撞擊地面的巨響」，更在疏離課室內的功利氣氛後，從殘舊的抽屜中聽到妹妹的聲音，他意識到自己需要將之親筆記下，以免記憶被偷換。<sup>66</sup>當進步的風暴吹得越猛，歷史連續體中被障蔽的破洞也隨之振動，傳出了虛弱而尖銳的迴音。一個聆聽的主體唯一要做的就是不做什麼，他把所有動能蓄聚於一個微微外傾的姿勢，這具凝定的身體就如門檻（threshold），自我的留白成為他者的沉默得以和應的場域，寓示著被虧欠的過去，某個未被指定的未來從中湧現。

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 48.

<sup>64</sup> Ibid., pp. 46-47.

<sup>65</sup> Roberto Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, trans. Timothy Campbell (Stanford, CA: Stanford University Press, 2010), pp. 3-5. 有別於通常以所有權（property）為前設的共同體理論，艾斯波西托（Roberto Esposito）追溯了共同體的拉丁語 *communitas* 的詞根 *munus*，當中包含義務、職務和禮物三重意義，應理解為一種強調送贈的責任而不為回報的純粹禮物。在這個原初範式中，共同（common）的正是無所屬的（improper）、向他者負債的。艾斯波西托重視的是送出去的行為，禮物本身的空位更具理論意義；在此我先在挪用阿甘本的脈絡下釐清禮物（只有在被收下時才具現）的「內容」，因此僅作一提，未能就理論的協調而展開。

<sup>66</sup> 謝曉虹：《無遮鬼》，頁 14-20。

因此，冤魂政治與其說要建立冤魂的本體論，不如是形塑一種跨主體的倫理。這並非因為冤魂的存在客觀上不可能，相反，正是因為我們追尋其存在之可能：藉由時間性的引入，裸命不再徹底沉沒於死亡的深淵中，其遺留世上的錯異痕跡，可能獲得他人——在極端的處境下，倖存者——的留神與追認，共同編織死後生命：受到他者想像的激活，冤魂重生而回返象徵世界。在本文的使用中，「生成」由兩個面向交織而成。如前所述，它意指哀悼者對冤魂的再生產，但由此構成的跨主體性並不由同一性覆蓋，另一重含義「變向」(becoming) 給予我們重要啟示：哀悼者不可能成為、「是」冤魂，不存在一個從此固著不變的結局，因為冤魂的他異性已在這個共同體的核心處置入一截無可取代的距離，將冤魂納入內部的再生產將轉化為指向外部的再生產，促使傾向閉合的邊界不斷投入更新的過程。在此意義上，互為主體確實意味著互為他者。艾斯波西托提出，唯有從免疫(Immunity)的防衛性、排除性機制中，翻掘出其雙生子 *communitas* 原初具有的開放性，我們才能夠邁向一種肯定性的生命政治。<sup>67</sup>他透過重探尼采來闡明生命潛能(biopotentiality)：一個只求自保(self-preservation)的(個人或集體)有機體終會在因循守舊中枯竭衰亡，必須肯定生命本身向外發展、變化的活力才能維持創新，而那不必然是汰弱扶強的宰制邏輯，生育為艾斯波西托提供了精彩的意象——母體不會消滅作為他者的胎兒，而能對免疫進行免疫，也即保護自己免於過剩的保護，沒什麼比懷孕、分娩更能體現生命超越舊有形式、迎向差異的多元性。<sup>68</sup>相對於生命的前奏，〈逝水流城〉著力留挽死亡的餘音，增殖的容量由尼采和艾斯波西托的激進本體論延展為哀悼的倫理關係。「大腿上的島」一節已經處於肅殺的新常態，敘事者體內長出了一顆按照自己意志在其皮下移動的「島瘤」，那是冤魂的轉生：「如果有一天，我混亂的記憶全部沉沒在遺忘之海裡，最少，長在我身上的島瘤仍是一種確證。」<sup>69</sup>作為非一潛能的肉身化，島瘤展示了生命所蘊含的包容性，它是闕限空間的鑄形，並連接著被壓抑的時間——敘事者最後與一個同樣身負島瘤的男人擦肩相認，這個顯現於偶遇一瞬的共同體植根於他者的異質，或，正正因為對他者異質的堅持，這個潛在的共同體必然在此刻顯現。

<sup>67</sup> Roberto Esposito, *Bios: Biopolitics and Philosophy*, trans. Timothy Campbell (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), p. 157.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 101-109.

<sup>69</sup> 同註 38，頁 100。

艾斯波西托的免疫辯證提醒我們，一個共同體的續存有賴邊界，同時需要保持開放的潛能，與其把邊界的政治意義封閉於隔離屏障，更應發掘其開啟遭遇與互動的創造性。就冤魂政治而言，有鑑於人與鬼魂的翻譯距離，可及性既是這個抵抗共同體得以凝聚的條件，也是其持續擴展的目標。香港的混雜性值得審慎的寄望，在抵達其已被經典化的美名之前，我們需要意識到香港作為社會空間和香港作為共同體的轉化。作為一個流動性極強的社會，香港長期積澱不同流徙經驗的環境不必然被視為正面的遺產而受到主流社群擁抱，就像「假難民」乃至南亞、東南亞的少數族裔時常被預設為代罪羔羊。2020年，可以無限期地羈押違反《入境條例》人士的青山灣入境事務中心（Castle Peak Bay Immigration Centre，簡稱 CIC）裡發生絕食行動，獲得歷年抗議以來的最大迴響。<sup>70</sup>這個例外空間首次大規模受到本地社會關切很可能是在 2019 年，表態支持運動的印尼家務工作者 Yuli Riswati 僅因忘記為簽證續期而被罕見地上門逮捕、拘禁及遣返，聲援 Yuli 的集會有力地重申並質詢了運動的連結性。<sup>71</sup>關注組 CIC Detainees' Rights Concern Group 在其 Facebook 專頁的簡介寫道：

我們是一群來自社會各行各業的香港居民，是 Yuli Riswati 的朋友，我們因為她在 2019 年的不幸經歷而走到一起，意識到她的情況絕非特例，所以我們組成了 CIC 關注組。<sup>72</sup>

如果面具主體在例外狀態中揭示的不僅是主權的暴力基質，更是這個以地方為本的共同體深處的潛能，那麼「香港人」的本質總是刻寫在身體之外、在手足揮動與交接的韻律、在朝向他者的應答、在每一個差異協作共生的瞬間。冤魂復歸的時空節點導引與過去的

---

<sup>70</sup> 黃蕊獻：〈【CIC 絕食行動一年 3】議員辭任難推政策改變 關注組繼續同行：望與更大的運動連結〉，獨立媒體，2021 年 7 月 18 日，<https://www.inmediahk.net/node/社運/【cic 絕食行動一年-3-】議員辭任難推政策改變-關注組繼續同行：望與更大的運動連結>（檢索日期：2022 年 1 月 16 日）。

<sup>71</sup> 〈Yuli：「請支援我所有朋友！」被逐印傭作家惦掛香港及羈留所被囚人士〉，惟工新聞，2019 年 12 月 9 日，<https://wknews.org/node/2059>（檢索日期：2022 年 1 月 16 日）。

<sup>72</sup> 原文：「We are a group of Hong Kong residents coming from all walks of life, who are friends of Yuli Riswati, We came together because of her unfortunate experience in 2019, realising her situation is far from special, thus we formed the CIC Concern Group.」Retrieved from: <https://www.facebook.com/CIC-Detainees-Rights-Concern-Group-108829650717736> on 16 January 2022.

對話，並幫助我們警惕現世中未必顯見的宰制結構。冤魂政治作為一個培育的方案——也就是說，當未來的向度不被放棄——其能動性牽繫於哀悼的轉化能量，或許可在一體兩面的生命政治與死亡政治之間打開一道微小縫隙，讓非／潛能照入不／行動的當下，使之充盈、或至少柔韌；在越是困難無力的時刻它越讓人發覺：我們總已同在。

## 參考文獻

### 中文文獻

- 〈大陸浮屍滾滾來！——向全世界控訴毛澤東的滔天罪行〉，《工商日報》，1968 年 6 月 27 日。
- 〈六四 31 週年：疫情和《國安法》陰霾下，週年紀念與「反送中」示威匯流香港各區〉，BBC News 中文，2020 年 6 月 4 日，<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-52926128>，檢索日期：2021 年 5 月 10 日。
- 〈以詩為鑑 紀念六四事件 22 週年《一般的黑夜一樣黎明——香港六四詩選》經已出版〉，《字花》網站，2018 年 7 月 4 日，<https://zihua.org.hk/publication/一般的黑夜一樣黎明——香港六四詩選/>，檢索日期：2022 年 6 月 10 日。
- 毛澤東：〈論人民民主專政〉，《毛澤東選集·第四卷》，北京：人民出版社，1967 年，頁 1357-1371。
- ：〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉，《毛澤東選集·第五卷》，北京：人民出版社，1977 年，頁 363-402。
- 王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》，台北：麥田出版，2011 年。
- 吉奧喬·阿甘本著，相明、趙文、王立秋譯：《來臨中的共同體》，西安：西北大學出版社，2019 年。
- 吉奧喬·阿甘本著，趙文譯：〈關於《景觀社會評注》的旁注〉，《無目的的手段：政治學筆記》，鄭州：河南大學出版社，2015 年，頁 97-122。
- 李立峯：〈後真相時代的社會運動、媒體，和資訊政治：香港反修例運動的經驗〉，《中華傳播學刊》第 37 期，2020 年 6 月，頁 3-41。
- 周雪光：《中國國家治理的制度邏輯：一個組織學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017 年。
- 林淑芬：〈範例與例外：Giorgio Agamben 的政治存有論初探〉，《政治與社會哲學評論》第 56 期，2016 年 3 月，頁 1-67。
- 郭詩詠：〈能動的現實：李維怡小說的鬼魅書寫〉，《中國現代文學》第 38 期，2020 年 12 月，頁 45-72。
- 陳冠中：《北京零公里》，香港：牛津大學出版社，2020 年。

- 麥志堅：《冷戰與香港：英美關係 1949-1957》，香港：中華書局，2018 年。
- 馮仕政：〈中國國家運動的形成與變異：基於政體的整體性解釋〉，《開放時代》總第 223 期，2011 年 1 月，頁 73-97。
- 黃國華：〈拒絕收編——論李碧華「後零三」電影小說的鬼魅敘事〉，《中國文學研究》第 42 期，2016 年 7 月，頁 119-160。
- 黃蕊獻：〈【CIC 絕食行動一年 3】議員辭任難推政策改變 關注組繼續同行：望與更大的運動連結〉，獨立媒體，2021 年 7 月 18 日，<https://www.inmediahk.net/node/社運/【cic 絕食行動一年-3-】議員辭任難推政策改變-關注組繼續同行：望與更大的運動連結>，檢索日期：2022 年 1 月 16 日。
- 董啟章：〈董啟章專欄：裸命與盛世〉，《明周文化》，2020 年 2 月 20 日，<https://www.mpweekly.com/culture/董啟章-專欄-138331>，檢索日期：2021 年 5 月 10 日。
- 鄭樹森：〈殖民主義、冷戰年代與邊緣空間〉，邵玉銘、張寶琴、痲弦編：《四十年來中國文學》，台北：聯合文學出版社，1994 年，頁 50-58。
- 賴展堂：〈入口們：讀謝曉虹《無遮鬼》〉，虛詞 p-articles，2021 年 9 月 8 日，<https://p-articles.com/critics/2430.html>，檢索日期：2022 年 1 月 4 日。
- 謝曉虹：《無遮鬼》，香港：香港文學館，2020 年。
- 羅永生：〈香港本土意識的前世今生〉，《思想香港》，香港：牛津大學出版社，2020 年，頁 187-222。
- Easymode：〈811 新屋嶺男殺女輪姦, 831 太子打死人, 仲一日到黑條度叫人 fc 既我屌晒你地老母!!!!〉，LIHKG 討論區，2019 年 9 月 7 日，<https://lihkg.com/thread/1548248/page/1>，檢索日期：2022 年 1 月 4 日。
- Yuli：「請支援我所有朋友！」被逐印傭作家惦掛香港及羈留所被囚人士〉，惟工新聞，2019 年 12 月 9 日，<https://wknews.org/node/2059>，檢索日期：2022 年 1 月 16 日。

## 英文文獻

- Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- . *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

———. *State of Exception*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

———. *The Use of Bodies*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2015.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge, 1994.

Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).” In *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, pp. 232-272. London; New York: Verso, 2014.

Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” In *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, pp. 253-264. New York: Schocken Books, 2007.

Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London; New York: Verso, 2009.

Chow, Rey. “A Souvenir of Love.” *Modern Chinese Literature* 7.2 (Fall 1993): 59-78.

De Boever, Arne. “Sovereignty.” In *The Agamben Dictionary*, eds. Alex Murray and Jessica Whyte, pp. 180-182. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Esposito, Roberto. *Bios: Biopolitics and Philosophy*, trans. Timothy Campbell. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

———. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, trans. Timothy Campbell. Stanford, CA: Stanford University Press, 2010.

Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholy.” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. VI*, ed. and trans. James Strachey, pp. 243-58. London: Hogarth, 1957.

Pang, Laikwan. “Mao’s Dialectical Materialism: Possibilities for the Future.” *Rethinking Marxism* 28.1 (2016): 108-123.

———. “Mask as identity? The political subject in the 2019 Hong Kong’s social unrest.” *Cultural Studies* 36.4 (2022): 624-643.

## 《文化研究季刊》徵稿啟事

《文化研究月報》自 2001 年 3 月創刊以來，一直涓滴不絕地為臺灣跨學科知識提供最自由的發表園地。自本期（150 期）起更名為《文化研究季刊》，於 3、6、9、12 月份出刊。

新的《季刊》仍然保留普受歡迎的幾個投稿專欄，「三角公園」、「文化評論」、「文化實踐」、「文化時事連線」都將刊載各類型的研究評論及田野筆記，敬請各位朋友大方來稿。此外，文化研究學會主動籌辦或協辦的論壇活動，也將仍舊整理刊登為「文化批判論壇」，以期將論壇現場激烈對話產生的辯詰水花，轉化為更加有力的論述，刊登於《季刊》上與讀者分享。

過去十餘年間，遍布全球的讀者、沒有界限的支持，鼓舞我們以極有限的資源創造傲人的知識互動情境，未來的《文化研究季刊》仍將秉持 ISSN 國際立案期刊的規格，維繫主題活潑、流程嚴謹的方針，敬請各界讀者繼續支持。

### 《文化研究季刊》的規格、特色：

- (1) 正式期刊：「文化研究學會」發行，已通過國際標準期刊審查 (ISSN : 2076-2755)，每季 (3 月、6 月、9 月、12 月) 線上出版一期，是正式學術刊物。
- (2) 匿名審查：研究論文均經編委會形式審查，再交匿名審查人可決後刊登，並以速審速刊為原則。
- (3) 學術規格、開放主題：接受文化相關的多種論文投稿，依學術規範體例運作，並經常性規畫專題開拓領域、關懷時事。

《文化研究季刊》線上學術期刊已通過 ISSN 審查，主題活潑、流程嚴謹，研究論文類設有匿名審查機制，歡迎以下稿件投稿：

- (1) 研究論文（三角公園）：歡迎文化相關的研究成果（包括一般論文及研究紀要）投稿。亦歡迎自主規劃專題（2 篇以上主題相關之研究成果，另加 1 篇專題主編說明之短文）共同投稿。建議以 12,000 字為度（作者若認必要可酌增篇幅）。本類所有來稿均須經過匿名審查通過後刊登。
- (2) 文化實踐；個人在學習、實作、拓邊歷程的各種心得、感受、特殊際遇等等，建議以 6000 字為度。本類稿件由輪值編委審核後刊登。
- (3) 文化評論：書刊、電影、展覽、戲劇、建築、媒介等各類文化事件之評介討論，建議以 3000 字為度。本類稿件由輪值編委審核後刊登。
- (4) 文化時事連線：本專欄歡迎下列兩類文章，一、針對當前文化事件，彙整網路上的相關評論，以提供連結方式重新組織陳列事件的原委與呈現各方的觀點並提出評述；二、就與文化相關的國內外學術活動與社運事件提供相關分析報導。本類稿件由輪值編委審核後刊登。
- (5) 2021-2023 年的季刊，各期新增由執行主編策劃的【專題論文企劃】，請有意投稿者，詳閱以下各期專題簡介與徵稿說明。

**請有意投稿者，務必詳閱底下事項：**

- (1) 本文刊登以投稿者第一封來信之姓名為主，如非因重大事由，不得更換或增加共同作者，請勿於獲得刊登機會後，要求修改投稿者姓名或增設其他作者。執意為之者，以退稿處理。
- (2) 專題論文投稿者，本刊將為各篇論文找尋合適專業的審查人，進行分別審查，以各篇論文本身為刊登為準，不得因專題投稿而異。若獲得修改與刊登機會，本刊將依據各篇論文之修改進度，與同一專題中的其他作者進行雙向溝通，於雙方皆

應允的狀況下，決議是否依據各篇之修改進度分次刊出、抑或待全數修改完畢後共同刊出。

- (3) 在獲允刊登機會後，切勿於季刊正式刊出以前，以個人名義發表於各式平台（包括個人部落格、臉書等個人社交媒體平台）。本刊能夠提供刊登證明，若有需者請來信告知；若欲在刊登後將論文另行收錄其他文集或出版，請務必於文中註明「本文刊登於文化研究季刊第〇期（〇〇年〇月）」，本刊將於每期季刊刊登的確認信中，特此註明予每一位作者。
- (4) 有關引用或參考資料，本刊以科技部學術倫理規範為準則，請有意投稿者先行閱讀參考後，再行來稿：<https://www.most.gov.tw/most/attachments/a8ff2bb9-84ae-41ec-b539-bc54d9085811>。

#### 《文化研究季刊》投稿方式及體例：

- (1) 投稿日期：專題企劃之研究論文，截稿日期為出版月號之前一個月15日；非專題之研究論文、文化實踐、文化評論，歡迎隨時投稿。
- (2) 投稿方式：請以電子信箱投稿：[emjccs@gmail.com](mailto:emjccs@gmail.com)；標題請註明「文化研究季刊投稿／稿件類別」，投稿【專題企劃論文】者，請於信件主旨特別註明「第〇〇〇期專題企劃投稿」。
- (3) 投稿格式：投稿者請將個人資料請列於「首頁」（作者姓名、所屬單位職稱、電子信箱、電話），本文須送匿名審查，勿出現可辨識作者的資料。

《文化研究季刊》第 178 期 · 2022 年 7 月

季刊工作小組：蕭旭智（召集人）、鄭芳婷、楊佳嫻、王萬睿、王佩迪、黃俊銘、黃國超

執行編輯：廖紹凱

第十二屆文化研究學會

理事長：陳國偉

副理事長：王孝勇

秘書長：張俐璇 副秘書長：金儒農

理事：陳國偉、王孝勇、李衣雲、汪俊彥、王萬睿、林建廷、遲恒昌、王梅香、黃順星、楊佳嫻、王佩迪、邱誌勇、陳毅峰、鄭芳婷、黃俊銘

監事：殷寶寧、涂銘宏、劉定綱、蕭旭智、黃國超

ISSN：2076-2755

季刊信箱：emjccs@gmail.com

季刊網站：<http://www.csat.org.tw/Journal.aspx>