

影像香港：王家衛的八部電影與六個香港

◎ 邱加輝

在一些粗疏的市場關係和地區國族定義下，王家衛的確看似是個典型的香港導演。這些定義是「粗疏」的，但並不是錯誤的。王家衛無疑是其中一位最具代表性的香港導演。這已是陳腔濫調，還能錯到哪裏？

如果所謂的「香港電影」是由香港電影工業的主流運作模式，以及主流香港觀眾的口味去界定的話，王家衛的電影其實不太代表香港。從敘事結構、畫面構圖、鏡頭調度、題材、市場定位等方面來看，王家衛的電影都明顯地不太像一般的「香港電影」。當然，所謂「不太像」也不可能完全是前無古人和脫離整個工業和文化的運作方式的。例如：70年代後期的香港新浪潮電影對他的影響，是顯而易見的，而他也確實曾被歸類為「第二浪潮」（second wave）導演¹。

從接受程度來說，不管是在香港還是外地，王家衛得過的獎項也不足以在流程度和金錢回報上算是反映香港觀眾口味的。香港當然有喜歡和支持他電影的人，但他的電影也同時被貼上「非常冷門另類孤芳自賞型悶藝片」²的標籤。像一些其他知名香港導演一樣，他不是一面反映香港的鏡子，儘管要數香港名導演之時，這些名字又往往是人們口中的不二之選。王家衛如果因此而欠缺代表性，他電影中卻又出現了香港電影工業中最受歡迎的演員，跟他一起以很長時間拍攝極昂貴的電影。這不是香港電影工業中的常態，也因而羨煞了不少旁人。

這種「不代表性」³也呈現在他的電影影像和敘事之中，和慣見平常的香港保持距離。他的電影對現成的一些「香港們」作出了反應，一種「非真實」的反應。德勒茲（Gilles Deleuze）認為，「如實的敘事（*la narration véridique*）是以有機整體的方式進行的」，它按著空間上的既定規律和時間上的順序而發展。它形成一套對真實的「判斷系統」，包裹著真實的探索者和見證人。而當中對「真實」的標準，又限制和組裝著該些「判斷」為一系統。所謂的「有機整體」，實際上就是一套封閉的循環論證。時地的變化是存在的，但這套「判斷系統」並不質疑當中的關係和連結。相反，這些關係和連結決定著這變化本身的條件或者元素」⁴。因此「如實的敘事」不只是實事實說，而是對現在所感知的真實深信不移，進一步強化構成這真實的機制，猶如一切都是客觀絕對，無須質疑眼前事物的生成過程。

王家衛的電影並不以這種「如實」的方式去「敘事」，而他的電影也並不「如實」反映香港的電影工業和文化。這不等於說他的電影剛好是香港電影工業和文化的反面。他的電影真的有呈現香港，儘管那是通過「非真敘事」（*la narration falsifiante*）來呈現。它們動搖著探索者和見證人的「判斷系統」，受著德勒茲稱為「非真實力量」（*la puissance du faux*）的影響。「非真實力量」指向其他的可能性，來參與到真實的建構過程之中。在服從

於既成模式而產生出來的「真實」之外，其他的可能性提供了重塑真實的可能性。既只是可能性，它們雖「非」真實，卻也並「非」虛假。「如果重塑非真實的人（*faussaire*）能呈現一些東西的話，那就是在她背後的另一個重塑非真實的人」⁵。

王家衛的電影就是一系列對「非真實」的重塑。當中的影像並不糾纏於事物的真相是甚麼，而是探求事物變「異」的過程和可能性。因此，說他的電影欠缺「代表性」是種誤導；說它們毫不「反映」香港也屬不確。正好相反，它們就是不斷地在代表和反映，不安於簡單平靜的一個「=」號。它們是一堆「底片」，從一種背反的方式去呈現一眾在變動中的香港們。香港在動，銀幕上的每秒鐘二十四格畫面也與時並進。

王家衛的電影中最少有六個香港。它們本身就是各式各樣的可能性，在落實自身成為各版本的香港之同時，尋找它們的「香港」導演。故此，它們是變動的主體／題，多於是外在既定的客體。在八部王家衛電影中，它們最少在追問著六個問題。

香港 1：一個地方如何對電影影像作出回應？

《旺角卡門》（1988）以華仔和烏蠅在黑社會中的遭遇為主線。華仔這個小頭目總要在麻煩中拯救手下烏蠅，而他亦開始與從大嶼山到市區看病的表妹阿娥相戀。因此，華仔萌生了離開黑社會的念頭。可惜想當英雄的烏蠅答應了替其所屬的黑幫執行一次刺殺任務。看重兄弟情誼的華仔，終於拋下了在大嶼山的阿娥，回到了市區替烏蠅完成任務。

電影以大嶼山、調景嶺和旺角這些香港的不同地區，鋪陳出「城—鄉」的對立。說香港是金融中心已經是個老掉牙的說法，就好像放大一個地方的某一面向，便足以作為一個桌面捷徑，涵蓋並簡化這一城市中各式各樣的其他面向。在電影中的鄉郊地區如大嶼山，是華仔和阿娥發展戀情的地方；調景嶺是烏蠅變得光鮮富貴後想要回去炫耀一番的老家。它們都確實是香港的一部分，儘管它們不常被包括於繁榮的金融中心形像之中。旺角也地如其名，是香港其中一個最「旺」的「角」落。在戲中，這個城市中旺盛的角落，也是邪惡兇險的黑幫權力鬥爭之地。戲中「城—鄉」的對立，正正是建基於這一切的張力之上。Tony把華仔和烏蠅打得傷痕累累之後，便叫他們回到鄉間，因為市區是不適合他們的。

過了十多年，今天的大嶼山和調景嶺已經不容易再做鄉郊的代表。旺角還是很旺，但今天的大嶼山和調景嶺，則比較像是在對它們往日的鄉郊日子進行反諷。大嶼山建了個新機場，有很多大型住宅區和高樓，現在還有迪士尼樂園和各種大型開發計劃。調景嶺則是1949年中共政權建立後，不少從大陸逃難出來的國民黨兵員聚居的地方。正因如此，不少人認為那兒在1997年前被香港政府拆卸重新發展，背後有因應香港九七主權移交所作的政治考慮。在戲中，華仔也叫烏蠅離開黑社會後回到這個避難所。如果《旺角卡門》要呈現另一個香港，香港這個變動中的主體／題卻把這種呈現變而化之，以其不斷的發展計劃加添新註釋。這種種的城市發展，正好是哀悼著「金融中心」此一香港概觀之下的那個「鄉郊香港」的步步失陷。

在這些看似明確對立但又不斷蛻變的城鄉區分背後，還交織著種種人物關係的錯接。為了要幫烏蠅，華仔沒有回大嶼山見阿娥。在替烏蠅完成任務之後，華仔便被警察當場擊斃。這種結局在80年代的英雄片中絕不算新鮮。但這種兄弟江湖情卻還有著一種錯接的悖異邏輯，對這種兄弟江湖情進行反諷。華仔為烏蠅而死，只是完成了全片對他的英雄形象的描寫。但這個英雄形象並不是他想要的，他只想與阿娥在一起，退出江湖。反而想當一日英雄的烏蠅，

正正是因為華仔對他的朋友之義，貫徹了全片賦予他的失敗者形象。到最後，還是要華仔去替他完成任務。他倆總是身不由己，扮演了對方的角色。華仔曾經勸他放棄任務回調景嶺老家。但如果他不能完成任務，風風光光，那麼回老家對他又有何意義呢？相反，華仔根本已經厭倦了做英雄，完成任務與否對他也是沒有意義的。他只想回大嶼山見阿娥而已。可以回鄉間的烏蠅沒有回，想回鄉間的華仔不能回；想當英雄的當不成，厭倦了當英雄的不當也不成。

不過，華仔沒有在烏蠅面前打碎他的英雄夢。他等烏蠅事敗身亡之後，才下手在觀眾面前替他完成任務。華仔這個戲中的英雄，待烏蠅死後，在觀眾面前打碎了他的英雄夢。而華仔這個早已英雄夢碎的戲中英雄，更連這個英雄片類型的基本規條都打碎。至於香港，也同樣待華仔死後和影片完結後，繼續在觀眾面前不斷變化，改易著這些香港地區在戲中作為象徵的作用。

香港 2：如何在模糊不清的影像中呈現金錢和身份？

除了以地區作為象徵外，功夫在香港又是另一套象徵體系。李小龍的功夫電影和金庸的武俠小說都是具代表性的例子，而周星馳的新作《功夫》（2004）則更是開宗明義。當中又與金錢和身份大有關連。三者的流程度和三人在金錢上得到的回報固然不在話下。1997年金融風暴後，更有人提倡興建李小龍紀念館，以吸引遊客及挽救香港經濟；香港電影業不景氣的時候，周星馳的《功夫》在票房上獨佔鰲頭，又好像代表還有不少願意進戲院的觀眾。以上的說法是否可信是另一回事，但有趣的是：香港這個人人口中的繁榮金融中心，在遇到金融風暴和經濟不景時，需要李小龍的功夫和周星馳的《功夫》來營救。這是錢的問題，也是身份的問題。

《東邪西毒》（1994）至少在表面上是改編自金庸名著《射雕英雄傳》⁶。該小說於1957年連載於《香港商報》，並曾被改編為多不勝數的電視劇、漫畫和電影等。但《東》所謂的改編，並非指故事情節的改編。用德勒茲對戰後「時間影像」（*l' image-temps*）的其中一個特徵去解釋，就是「對故事情節的背離」（*la dénonciation du complot*）⁷。此中的背離，不是要針對某一故事情節（在這裏，就是金庸那原著小說的故事情節）的背離，而是對故事情節在電影敘事中的地位進行背離。當然，故事片不可能絕對沒有故事情節。德勒茲只是相對地比較戰前的「動態影像」（*l' image-mouvement*）和戰後「時間影像」中，故事情節的模式和重要性而已。在《東》片中，金庸和其名著只存在於片名、人物名稱和身份，以及一些很微細的背景資料之中，而這一切也只映襯出全片的故事情節根本就是背離原著的。觀眾如果具備有關金庸那深入民心的原著的記憶，便只會看出《東》如何不像《射》，多於《東》如何像《射》。二者相輔相成，被承託於大家對原著的共同記憶和認識之上。先前提到那種「非真實」式敘事，那種「不是如此又可能如何」的探究，又出現在《東》那明顯是改編自另一文本的種種角色和名號，但又同樣明顯地是在這些名號和人物中，發展出大異其趣的其他可能性。

若再推深一層，這種種的「異」像又不單是針對金庸的原著，而是廣及功夫和武俠等電影類型背後的文化意涵。這種意涵，最少是依賴這些典／定型來理解何謂「中國人」的國際觀眾和以此為榮的中國人，共同認可的。如果功夫和武俠可以代表著一種「中國特色」，《東》片中人物那些不太有「中國特色」的服裝，和拍得讓人看不清每招每式的變速潦亂武打影像，正正就是在背離著這些「中國特色」的典／定型。李小龍精彩的飛踢和成龍、洪金寶

（儘管他又是《東》的武術指導）的典型動作場面，都是人們對港產武打片的即時聯想。但這一切又都恰恰是《東》所沒有的。一切動作都化成了光線與顏色的高速運轉和變異⁸，觀眾甚至看不清是誰的劍刺著誰的頸。要在此中尋找文化身份，存在的只會是游離跌宕、起伏不定的一類。

此中的跌宕起伏，還可見於片中人物的身份錯接之中。慕容嫣／慕容燕這個一體兩面兼兩性的精神分裂者本身就是一例；他／她們把黃藥師當成是歐陽峰，並撫摸其身體又是一例；歐陽峰又裝睡不知，暗暗把撫慰都當成來自他至愛的嫂子，更是從無意到有意的錯接再錯接；盲劍客能與黃藥師相聚，但不能「見」他的面；而黃藥師又因為失憶，竟然一直在跟盲劍客談話也沒有認出他。戲中種種對身份和指稱的錯接，構成了人物關係之間，與及影像和其呈現對像之間的一系列動態背反。

香港 3：移動中的世界與移動中的影像如何互動？

在《重慶森林》（1994）和《墮落天使》（1995）中，影像內斷續移動的燈光與手搖鏡頭同時運動，驅動著又一個香港。在《重》片中，林青霞飾演的神秘女子戴著假髮，與背叛她的人於重慶大廈和地下鐵路中追逐廝殺。他們都在不斷的動態之中，從地面上的高樓到地底的運輸系統，層層奔逐。這正好配合了香港這個被認為是過客踏腳石的地方，那不能停下來的脈搏。不管是進入還是離開中國，這片踏腳石總只是其中一站而已。重慶大廈的旅館，則更是過客廉宜的暫居處，可算是踏腳石中的踏腳石。但說是暫居，不少過客都在香港住了下來，成了香港人；而重慶大廈中的旅客，不少也一住便是幾年。正正是這種無限延長的暫時性，將香港與重慶大廈連接起來。戲中幹非法勾當的人物固然是活在一地下世界之中；而他們追逐於其中的地下鐵，則更是一般人每天穿梭的地下世界。一班又一班的列車，就像是這城市中的血管一樣。儘管人物國籍各有不同，但都是同樣流動於這些血脈之內。而林青霞本身，更是這各種身份的集合體。除了她在戲中穿戴的異色假髮，這位來自台灣，嫁給了一位香港商人並定居香港，但台灣大選時又不忘回台投票的女演員，自己的身份也滲入了戲中情節的一部分。

在《重》的第二部分中，阿菲和警察633在舊機場一帶捉迷藏。其實，阿菲很容易便可以見633，但她卻選擇繼續捉迷藏，甚至將遊戲擴展到其「加州夢遊」（California Dreaming）之中。她當了空中服務員，將遊戲持續了一年。她回來與633見面後，他們又再造另一張登機證往別處去。而在《墮》中，黎明飾演的殺手和他經紀人的關係，是建立在殺手行業中奇特的運作方式之上：他必須孤立離群。戲中地鐵移動的幾組影像，正和其他游離孤立的人物主體一起移動。而在殺手的居所外面，晚間汽車和地鐵車廂在畫面右邊閃動流轉，和左面不動的住宅單位正好是強烈的對比。這可說是動與不動的對比，也可說是快與慢的對比而已。地球萬物總是在動，只是速度各有不同。在這一幕中，殺手的空間很明顯就與外面的世界有著格格不入的兩種脈搏和速度。殺手的經紀人也只能從殺手的垃圾中了解他的生活，她與他的性生活也只是她的自慰而已。這些失敗的溝通，顯現出在一個變動中的城市當中，徘徊不定的人物主體各自不能對應的步速。雖然，他們的腳步都同踏在「香港」。

香港 4：如何從對蹠點回眸？

在《春光乍洩》（1997）中，香港只出現於一組鏡頭，而且還是倒轉的。通過香港在地球另一端的對蹠點——阿根廷的角度，香港被呈現於1997年——正正是電影上映和香港回歸的一

年。這一幕也是交代黎耀輝因為背叛過父親，不敢回香港見他的一段長長的畫外音之後的一幕。這種使人回不了家的背叛，就在此一特別的香港回歸年中出現於《春》。此外，香港的另一次現身則通過銀幕上的一本「英國國民（海外）護照」。這本護照的英國國民，是沒有英國居留權的。戲中，這本護照的持有人黎耀輝和何寶榮，在流落異鄉之餘，這異鄉還是曾與他們的宗主國在福克蘭群島交戰的阿根廷呢⁹！護照在電影開始時出現，後來二人大吵一頓後分手，黎更偷了何的護照，使他不能離開阿根廷。但後來這護照又再現於銀幕。黎把這本護照交還給何，也代表二人關係的真正終結。對何來說，護照的「回歸」反而是真正的分離，正好和電影的英文名字Happy Together相反，也和這回歸年的歡樂氣氛相反。《春》真正就是關於分離的。

二人失敗的關係，不只是源於不合，而更是由於乖僻剛愎。他們分手後，何又想復合；復合之後，何又想分手。這過程不斷重複，直至黎下定決心終止二人的關係，讓護照「回歸」到何手上，再到台灣找他心中的小張。他在台灣找不到小張，只找到他家人賣食品的攤檔。他總還覺得有點安慰，說最少知道他的家在哪裏。不過，黎沒有想過，他自己在香港的家，不正是他不敢「回歸」的地方嗎？小張這個喜歡四出遊歷的人（不管是因何如此），很可能只是家中的稀客而已，更遑論他也可能像黎一樣背叛過家人，不敢回家。電影沒有明確交待黎自己是否有厚著臉皮回家。黎說過他正在回家，但觀眾沒有在銀幕上看見。不過一次成功的回歸，可能只是另一次分離的開始，就像黎何二人的關係一樣。

香港 5：如何不斷索本尋源？

在倒轉的香港影像和那個沒有出現的被背叛父親之外，《阿飛正傳》（1991）展現了一個尋母過程。跟養母數番爭執之後，旭仔最終都能逼她說出他的生母是誰。他能成功得知自己的「本源」，是因為他的養母要移民離開香港。旭仔果然找到生母在菲律賓的居處，但她卻拒絕見他。而他，也在離開時拒絕回頭，不讓其生母看見他的樣子。後來，他想買個假護照但又沒有付錢，結果在火車上被擊斃。當中的種種失敗，不單是關於索本尋源的失敗，也是關於認識到此一失敗後設法他逃的失敗。

旭仔尋母不單是在電影中的索本尋源，也是《阿》片本身的索本尋源。故事發生於1960年，戲中的色調、背景和音樂，都充滿懷舊色彩。不過，阿巴斯（Ackbar Abbas）認為這不只是從90年代去懷60年代的舊，而是立足於1960年去懷的舊中之舊¹⁰：

我們看見當時流行的香煙（Craven A）；曾經受歡迎的皇后餐廳（一家提供港式俄國菜的餐廳）；還有人們所穿的衣服、所戴的手錶，以至所開的汽車。甚至電影本身的色調運用，那深褐色的應用，使畫面像是老照片。但它不只是一張60年代的拼貼畫，用風格和影像去尋回歷史。從戲中配樂的運用，便可看出一非常重要的時間結構。配樂中有舞場經典作品，如 "Always in my heart" 和 "Perfidia"，還有一首廣為人知的中文歌。這些音樂都是60年代之前的，就算60年代還有人播這些歌，它們在當時都已經是過時的。如果電影在視覺上的細節表現著一個年代，電影的配樂則是在上溯一個更早的年代。……《阿》並沒有呈現出一個從90年代的角度看出來的60年代。它呈現的是一個更不穩定的結構：90年代和60年代的關係，就如同是60年代和其之前年代的關係，如此不斷上溯。

這不只是回到過去，而是一開放和延展的上溯過程，不斷地對過去層層進逼。當旭仔要找尋

生母之時，《阿》片本身也以一系列的懷舊影像來索本尋源。不過，這「本源」卻並不是確實的，而是如阿巴斯形容為「已逝」（*déjà disparu*）的。在結識蘇麗珍時，旭仔也是靠歷史來做媒的。他說他們在1960年4月14日3時前一分鐘做過朋友，這已成歷史，誰也改變不了。但後來，正如他自己說，他的記性不大好。在他成功結識蘇的一幕後，鏡頭便接到他們在牀上，蘇問他是否記得他們認識了多久，他答道：「不記得了。」但到後來，他在火車上臨終前，還是記得那一分鐘的。看似有點差距的歷史和記憶，似乎還是水乳交融的——最少，旭仔的記憶沒有忘懷歷史。不過這個將死的人的記憶，已經不能繼續索本尋源。《阿》不只是在索本尋源，而是在呈現索本尋源的過程。在銀幕上，過去是不斷地往後退卻的，而找尋它的人總是差了一步追不上，而回頭面向未來時，又有死線在面前步步進逼——有坐在徐徐向前的列車上等死的旭仔，也有即將來臨的1997年所帶來的種種恐懼和猜想。

在《2046》中，變與不變的空間更和失落了的過去重新交接。中國政府曾經承諾香港在97年回歸之後五十年不變。從1997年算起，2046就是五十年不變的最後一年，也是不變的極限。換句話說，2047就是變的開始。戲中公寓內2046和2047兩個房間，也分別是不變和變的空間。梁朝偉（周慕雲）因為他和張曼玉在另一間2046號房一起寫小說的記憶，和跟他也有過一段情的劉嘉玲曾住過一間2046號房間，所以也想搬進這個不變的空間。但因為公寓的東主要裝修該房間，他便先搬進了2047這個變的空間，待裝修完畢才轉回2046。但這房間和時間一樣，是不能逆向回轉的。他已經習慣了這個變的空間。對於不變的2046號房間，他只會間中從牆上的空隙窺視一番。沒有人可以從2047年走向2046年，不過在2047年回憶一下2046年倒是可以的。梁朝偉本想進入2046這不變空間，就像他小說中的木村拓哉一樣。但他最終還是活在變動的2047空間中，間中進入和偷窺2046。

2046是個讓他喜歡（過）的女人進進出出的空間。張曼玉、劉嘉玲、章子怡和王菲，都在他的不變回憶之中。最少，他是想這樣的。但《2046》這電影本身，卻呈現出他的意識如何一直在變，一步一步重塑自己的回憶。在大量的畫外音之中，周慕雲是第一身的小說敘事者，也是個讓觀眾聽他如何在意識中自言自語的人。而他寫的小說，也從《2046》進展到《2047》，在時間上繼續有前無後。在小說中已經到了2046這個不變空間的木村想返回過去，但正如周慕雲在畫外音中說，他那回歸的列車沒有把他帶回過去。就像周的小說和時間一樣，從2046走向2047是可能的，但從2046回到過去，或者從周慕雲所處的時間回到他和張曼玉的花樣年華之中，卻是不可能的。

同樣道理，劉嘉玲這個露露／咪咪也回不了她那已死的無腳鳥兒身邊。戲中重現的《阿飛正傳》配樂，只能喚起點點回憶而已。這是觀眾通過《2046》來對十四年前的《阿飛正傳》的回憶。《2046》中長了鬍子的梁朝偉，看上去的確似比《阿》片末段整裝待發的梁朝偉老了十多年。此外，這也是一部電影對另一部電影的回憶：是《2046》對《阿》的回憶，更是《2046》這「續集」對《花樣年華》的回憶。且別忘記貫穿三片的三位蘇麗珍。懷舊不只是電影的內容，更是電影與電影之間的關係。

香港 6：如何與過去互動？

在《花樣年華》（2000）中，電影影像與消逝了的花樣年華反覆互動。電影由周和陳兩對夫婦遷入兩間相鄰的房子開始。連面孔也沒有在銀幕中出現過的周太太和陳先生的姦情，就像一對影子或一串底片，反映出周慕雲（梁朝偉）和陳太太（張曼玉）對這段姦情的反應，並從中差點發展出姦情的過程。當他們在餐廳共同研究自己伴侶的通姦證據（手袋和領帶）之

後，他們便開始扮演對方伴侶的角色，探究姦情如何發生。他們想像通姦者的所行所想所說，在扮演的過程中，發展出近乎通姦之情。但他們又都懼怕演出的極度成功：這是一種過度成功的模仿，使模仿者變成了被模仿者本身。不單是他倆，甚至是觀眾，也分不清那些演出是戲還是戲中戲。而且，這些一層接一層的演出，更發展成文本的生產：他們一起寫武俠小說（一種在60年代非常流行，以金庸、梁羽生等為代表的文類）。文本的生產也同時產生著二人的關係，反之亦然。

二人對關係的保留，只使他們近乎通姦。當梁朝偉要離開香港去新加坡時，這種「近乎」狀態則更形曖昧。他在電影早段曾叫她別回家一晚，但她拒絕了。這次，他們在計程車上，她反過來叫他別回家一晚。這看似是成功了姦情（如果姦情是以性關係來界定，而他倆不回家又暗示發生性關係的話）。但觀眾又分不清這一切真的是他倆對對方說的話，還是共同演出時的台詞而已。這姦情當然並非不可能，因為後來張曼玉帶著的小孩，可能就是此中的後果也說不準。另外，梁朝偉在往新加坡前，曾致電給她，叫她與他一起走；而在另一段影像中，又見她致電給他，叫他帶她一起走。但結果卻是梁朝偉獨自一人離開，電話兩方猶如從沒接通。或許，這兩段影像不過是二人在各自的舞台中的個人自演，時間和地點都沒有接通。

這些對著假想中人、事、物的演出，是和時空相關的。那些對時鐘的大特寫和穿插的時地指示，並非只是為澄清事件的時地。它們是激發其他電影影像的想像物。如果他們真的可以澄清事物，那被澄清的就是已逝的事物。在《花》的後段，周回到以前住過的房子，剛好錯失了機會，見不到就在隔壁的她。然後，鏡頭便接到這段文字：

那個時代已過去，
屬於那個時代的一切都不存在了。

這段文字正正是在講這些懷舊影像要顯現的過去——失落了的過去。《花》的華麗影像對60年代的細緻重現，有時甚至是過度美化的。這裏說的不是作為一個觀眾的評語，而是戲中人的看法。張曼玉那些艷麗的旗袍實在是過份惹人注目，連她的女房東都奇怪地問她，為何只是到樓下吃點東西，都穿得這麼華美奪目。《花》有這一充滿自覺性的情節，更可顯示出這些華麗影像背後的含意。沒錯，《花》是有重現60年代的一面。但它也明言這一逝去年代只存在於想像中。在梁朝偉於柬埔寨吳哥窟的一段影像後，這段文字便出現：

那些消逝了的歲月，彷彿隔著一塊積著灰塵的玻璃，
看得到，抓不著。
他一直在懷念著過去的一切。
如果能衝破
那塊積著灰塵的玻璃，
他會走回早已消逝的歲月。

他沒有「衝破」「那塊積著灰塵的玻璃」，然後回到過去。上文不是說「如果能」嗎？這「玻璃」其實更像是放映懷舊電影影像的一片屏幕。「他一直在懷念過去的一切」，但那總是「消逝了」的。若真的能打破這片屏幕，只會使影像、過去和他自己都一併被打破。懷舊影像所懷的舊，正正就是消失了的「舊」和電影影像之間互動的結果。

* * *

在王家衛的電影中，香港是不斷在引誘觀眾進入潛在可能性和現狀之間的空隙的。一眾的香

港們就是產生於兩者之間。他是個「香港導演」，因為他不斷置現存的「香港」於推陳出新的過程之中。一個「香港」出現，另一個「香港」又會現身。「香港」成了個「具無限可能的空間」(*espace quelconque*)——一個完全單一，卻又失掉了共同本質的空間。它的距離關係或者不同部分間的連結都已消失。因此，各種各樣的連結均可以無限的方式建立。這是虛擬聯繫的空間，也是廣闊可能性的疆域¹¹。

「香港」和「影像」之間是個背反的過程。在探究王家衛的「香港影像」之餘，更應反問「香港」如何作為一個主體／題，存在於甚至是回應著他電影影像中推陳出新的「影像香港」。

註釋

- 1 張建德把「香港新浪潮」理解為70年代末期，一些由電視製作走向電影製作的導演和製作人員（當中多曾於海外攻讀電影），共同構成的一場運動。見Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimension* (London: British Film Institute, 1997), 193–99。
- 2 石琪：〈名牌使觀眾做了傻羊〉，載舒琪編：《一九九四香港電影回顧》（香港：香港電影評論學會，1996），頁58。
- 3 較簡略地討論王家衛於香港電影工業中的「不代表性」，可另參筆者的短文"Six Hong Kongs in Search of a Negative Director" (1999), *Tofu Magazine*, no. 1 (www.tofu-magazine.net/version01/)。
- 4、11 Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-Temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), 174; 154.
如無特別註明，所有外語引文均為筆者之翻譯。
- 5 同上，頁175。這裏的*falsifiante*、*faux*和*faussaire*等詞，不能從錯誤或者虛假等字面層次去理解。「真實」既然有其建構機制，「虛假」亦不會例外，有時二者更依賴著同一套意識形態基礎。從「真實」跳到「虛假」並不必然意味著顛覆性。德勒茲用這些詞，只意指現存狀態以外的可能性——嚴格來說，它們既非「真實」，又非「虛假」。可參同書頁165–79德勒茲的解釋。
- 6 對《東》在人物、故事、敘事結構、風格、時間各方面較詳細的分析，可參Wimal Dissanayake and Dorothy Wong, *Wong Kar-wai's "Ashes of Time"* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003)。
- 7 Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), 283。
- 8、10 Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 32; 53–54。
- 9 王家衛在訪問中提過他很喜歡拉丁美洲文學 (www.indiewire.com/people/int_Wong_Kar-Wai_010202.html)。有關拉丁美洲文學如博爾赫斯 (Jorge Luis Borges)、柯塔薩爾 (Julio Cortazar) 和普伊格 (Manuel Puig) 等人的作品對《春》的影響，可參Jeremy Tambling, "Context: Why Buenos Aires?", in *Wong Kar-wai's "Happy Together"* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003), 23–32。

(2005)。2005年起於香港大學比較文學系任博士後研究員。論文散見於*Comparative Literature*、*Cultural Studies*、*Positions*、*Textual Practice*及*Wide Angle*等。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》2005年10月號總第九十一期

© 香港中文大學

本文版權為香港中文大學所有，如欲轉載、翻譯或收輯本刊文字或圖片，必須先獲本刊書面許可。