

# 創傷書寫、 香港身份認同與國族寓言 ——重讀香港電影《棋王》

• 袁夢倩

**摘要：**電影《棋王》是由香港導演徐克、嚴浩根據中國大陸作家阿城與台灣作家張系國的兩本同名小說《棋王》改編而成，通過一個香港人的回憶與現實介入將兩個迥異的兩岸故事構連起來，展現了中國大陸文革時期和台灣經濟起飛時期的個人命運和集體命運。影片通過對原著創傷化、政治化的改編，突出政治及經濟特權對人的壓迫，對兩種不同政治制度中壓抑自由、民主的權力結構進行批判和反思。明寫大陸、台灣，但其實香港的「九七」和「六四」情結才是影片揮之不去的幽靈。影片所折射的香港身份認同，體現為對文化中國的認同和對政治中國的不認同，這是部分同時認同中國人身份與香港主體性的港人立場，是一種香港本土意識和「大中華」情結的複雜交織和糾葛，將香港的民主化和中國的民主化進程構連起來的國族意識，投射對香港命運、國族命運的憂思與關懷。

**關鍵詞：**《棋王》 創傷書寫 香港身份認同 國族寓言 構連

電影《棋王》(徐克、嚴浩導演，1992)是根據中國大陸作家阿城與台灣作家張系國的兩本同名小說《棋王》改編而成<sup>①</sup>。電影《棋王》講述了台灣1980年代電視節目《神童世界》主持人丁玉梅為了挽救下滑的收視率，託香港好友程凌尋找一個五子棋神童王聖方，這令程凌回憶起二十多年前他在中國大陸文革時期遇到棋王王一生的故事。該影片通過一個香港人的回憶與現實介入將兩個迥異的故事構連起來，展現了中國大陸文革時期和台灣經濟起飛時期的個人故事和集體命運。這部電影並不流行，甚至連它的導演日後也都很少談起這部作品，但一些有趣的問題卻激起筆者對這一被忽視的文本再解讀的興趣：影片如何以香港的視角將兩個迥異的兩岸故事構連在一起？折射出怎樣的香港身份認同？影片通過兩岸三地的構連意欲表達怎樣的意義？本文將電

影《棋王》視為一種社會實踐，試圖重新梳理電影創作的社會歷史背景，闡釋其文化政治意涵，從創傷書寫、香港身份認同與國族寓言三個維度，一一解開以上的謎團。

## 一 創傷書寫：「棋子」的命運

「創傷」的母題作為《棋王》隱設的象徵，在影片的敘事結構中有系統地呈現。故事分為兩個敘事層次：「現在時」設定在1980年代的台灣；「過去時」設定在中國大陸1960至1970年代文革時期。初看是兩個不同時代、不同地方的故事交織纏繞，但其實這兩個故事都聚焦於個人作為「棋子」的創傷。根據法國文學理論家熱奈特（Gérard Genette）的說法，不同敘事層次之間的關係連結出三種模式與功能：故事延遲功能、因果解釋功能、主題呼應功能<sup>②</sup>。而《棋王》的兩個故事既不是為了延長說故事的時間，也沒有情節上的因果關係，而是發揮第三種主題呼應功能，即兩個故事各有獨立的層次，但在主題上互相呼應。兩個《棋王》故事統一於「創傷」母題，其再現的社會主義威權政治創傷與資本主義金錢物化創傷，具有類比和對比的關係。

與阿城的小說對政治的淡化、對苦難的平常敘述相比，電影的改編強化了毛澤東時代民眾蒙受的苦難，凸顯了對文革政治文化的批判，以鮮明的影像和激昂的音樂，表達強烈的政治諷喻。首先，影片對毛時代的「飢餓感」作了煽情化的處理，如上海知青倪斌為飢餓的知青講燕窩等奢侈食物，知青一起吃蛇肉等段落，均配以震撼人心的音樂加以渲染。尤其是對王一生的「飢餓」，電影一開始以大特寫、慢鏡頭及各種吃相的蒙太奇做了長達一分鐘多的濃墨重彩的刻畫。其次，影片增加了不少情節，並挪用了大量毛時代的政治語彙，突出文革時期意識形態的符號霸權以及身份政治的宰制，如增加了王一生以自己的階級成份（「紅五類」）保住了倪斌（「黑五類」）的象棋，革命女知青到男知青宿舍搜查被偷走的《毛主席語錄》等。

此外，影片更是修改了原著的一些內容，反映威權政治對人的自由的壓迫，突出文革的政治迫害。例如，原著裏王一生未被批准參加象棋比賽的原因是由於其經常有事請假，而在電影中則變成了由於其撕毀大字報而被捕的政治原因；原著裏他最終爭取參賽的原因是出於對日常生活的超越，在電影裏卻變成了贏得工作調動的機會以改善物質生活的現實考慮。原著裏倪斌為了調動工作主動送烏木象棋給當地幹部秦書記，順便幫了王一生，而電影裏則有意醜化秦書記，轉變為秦書記主動暗示他行賄，倪斌為了救王一生而獻上自己心愛的烏木象棋，由此以煽情的手法，將倪斌塑造為受革命特權迫害的犧牲者，而影片將這場烏木象棋交易疊化入秦書記衣領上毛主席像章的特寫，也表達了對政治特權的諷喻。

需要補充說明的是，儘管阿城的小說刻意迴避了政治，而電影則對原著做了政治化的改編，但並不代表原著裏不存在對政治的隱晦批判。在胡志德（Theodore Hutters）看來，小說中的角色迴避政治其實是一種低調的抵抗；阿城

通過追溯非主流的道家思想傳統，賦予象棋遊戲一種形而上的訴求，將文化與政治分離，用來挑戰無孔不入的國家政治<sup>③</sup>。這也正是李歐梵所謂的中國大陸1980年代文學作品中的「反政治的政治」(anti-political politics)策略，即在語言和風格上超越官方社會現實主義的寫作模式以及毛主義的語言牢籠，構築文化自治的空間，擺脫「泛政治化」(pan-politicization)的束縛<sup>④</sup>。在小說裏，象棋被形塑為一種反政治的文化符號，是令人厭煩與恐懼的政治環境的對立面；而影片裏王一生專心下棋，與世無爭的超然姿態，正是對這種「反政治的政治」的形象詮釋。

相對地，影片對張系國的小說則改動不多，基本上繼承了原著對於台灣1970年代經濟起飛時期經濟掛帥、拜金主義的批判，只是將時代場景搬到了1980年代末，並省略了原著多線索的敘事，將故事集中到小神童參加象棋比賽這一條中心線索上。電影中反覆強調的「人跟商品都一樣」與小說中反覆強調的「錢是自由」，都是對於資本主義社會中人的物化創傷的書寫。小神童預測未來的能力成為大人賺錢的工具，人與人的關係被金錢侵蝕，人異化為商品。而電影對主要角色有兩處較大的改編：一是將丁玉梅的處境描述為由於廣告商的操縱，電視台要換新人，為了保住飯碗，她須藉這次象棋神童的節目做最後一搏；二是有意醜化「成功人士」劉教授，原著中的劉教授雖是一個暴發戶型的知識份子形象，有些貪婪，但也不失和藹、坦率，是一個有複雜性格特徵的角色，但電影裏的劉教授則是一個被刻板印象化的奸商形象，傲慢邪惡，誘逼丁玉梅以身體做交易才肯幫忙參加象棋比賽，甚至綁架小神童。這裏，電影的改編策略意在凸顯金錢和以金錢為尺度建立的等級秩序及經濟特權對人的壓迫、對人的自由的吞噬。

在統一「創傷」母題的基礎上，影片通過「閃回」(flashback)和「交叉剪輯」(intercutting)的形式將兩個不同故事構連起來。一方面，電影將張系國小說中的主角程凌改編為一個香港商人的角色，通過他回憶小時候和表哥倪斌一起上山下鄉目睹大陸棋王的故事，不斷由現實閃回到過去。通過這樣的「閃回」，一種代表香港的視角被嵌入到影片深層的表意結構中。值得一提的是，電影的導演、編劇嚴浩就曾在年少時(1967年)從香港跟隨他的大哥一起參加大陸文革的「大串聯」，這段獨特的文革記憶也部分地被縫合進電影裏<sup>⑤</sup>。另一方面，影片使用交叉剪輯的方法，將台灣和大陸的故事在不同時空中來回切換，引導觀眾思索兩者的聯繫。影片使用交叉剪輯的高潮是在書寫倪斌和丁玉梅的遭遇時，一邊是倪斌不會打籃球卻被迫服從組織分配，另一邊是丁玉梅由於廣告商的操縱即將被解僱；一邊是倪斌送烏木象棋給領導爭取王一生參加象棋比賽的機會，另一邊是丁玉梅出賣身體給劉教授爭取保住飯碗的機會；影片還不斷將他們沮喪的臉容及無奈的背影反覆切換，產生強烈的類比意義。正如片中劉教授所言，「你們都沒有選擇權，這世界很少人是棋手，大部分人都是棋子」，而這一「棋手」和「棋子」的隱喻恰好揭示了兩岸迥異的故事中「棋手」對「棋子」共同的宰制。通過書寫「棋子」的創傷，影片對兩種政治制度中壓抑自由、民主的權力結構進行新的審視與反思。

## 二 香港身份認同：「九七」、「六四」情結與「香港式的愛國」

電影《棋王》創造一個香港人的角色構連兩岸故事，顯示了電影創作者將香港和中國命運構連起來的欲望，投射了作為一個「香港的中國人」，如何看待自己與中國政治歷史的關係，如何體認自身的國族認同。若將影片置於其創作的歷史背景中解讀，影片於1988年拍攝至1992年放映，明寫大陸、台灣，但其實香港的「九七」和「六四」情結才是影片揮之不去的幽靈。當「九七回歸大限」來臨，香港歷時一百五十餘年的政治身份即將在一夜之間由英屬的殖民地變成「中國」的一部分，這使原本已有歧義的中國主體意義顯得更加分歧。

電影作為一種「社會實踐」，「由它的敘事與意義中，我們能夠找到我們的文化如何自我理解的蛛絲馬迹」<sup>⑥</sup>。許多1980至1990年代的香港電影都意在言外，透露這場即將來臨的劇變所引發的身份認同危機。1980年代的香港電影對於「九七回歸」主要有兩種反應：肯定性的反應如《似水流年》（嚴浩導演，1984）這般再現思鄉情愫、鄉土鄉情之類「大中華」情結的很少；更多的是否定性的反應，即表達對共產主義政權的恐懼（如許鞍華導演的越南三部曲：《來客》〔1978〕、《胡越的故事》〔1981〕、《投奔怒海》〔1982〕）與中國大陸匪幫的野蠻行為（如麥當雄、麥當傑導演的《省港旗兵》系列〔1984-1990〕）。而《棋王》所表達的情感則較為特別、較為曖昧，它既有消極的對威權主義的恐懼與焦慮，又有積極的「大中華」情結，華人共同奮進、追求自由民主的希望。

至於1990年代香港電影的「九七」情結，除了警匪片、黑幫片、功夫片等類型電影中對香港精神價值的凸顯，還呈現出一種懷舊電影的後現代風格，這些都與《棋王》的生產語境較為不同。洛楓（陳少紅）雖然認為香港懷舊電影的自嘲與戲謔是一種歷史無力感的表現與世紀末風情的寫照，卻同時指出香港電影的懷舊熱潮其實是一種追尋自我歷史的做法。這些電影一方面提供香港觀眾一個美化的過去以逃避現今面對「九七」的焦慮，另一方面則是透過對香港歷史與身份的追尋以更明瞭自身的處境<sup>⑦</sup>。魯曉鵬通過對電影《甜蜜蜜》（陳可辛導演，1996）和《春光乍洩》（王家衛導演，1997）的解讀，指出以一種流動的、解域化的、跨國的、移動的國族隸屬機制，對抗一個固定的、領域化的、同質的、主權的民族國家<sup>⑧</sup>。林文淇認為，關錦鵬導演的電影（如《阮玲玉》〔1992〕）在國家寓言的象徵層次上主要表達香港「無國」的身份，即將面臨中國接收的後殖民處境，透過後現代主義的形式，瓦解一切所謂「歷史的真實」，似乎才是香港人抵抗「九七回歸」這一衝擊最可行的文本策略。香港充滿矛盾的政治（十足的後現代現象）使得它在1990年代的國家寓言下，弔詭地同時成為反國家寓言<sup>⑨</sup>。

「九七」情結在《棋王》中最淺層的表徵是台灣部分的兩個場景：一群大人為了考驗小神童的預測能力，將「一九九七」打在電腦屏幕上，讓小神童來猜，猜中後大家興奮欣喜；小神童失蹤後，大家悲觀失落，台灣人罵香港人害怕「一九九七」。這些關於「九七」的符號其實都圍繞着小神童預測未來的能力，失去小神童隱喻失去對未來的判斷，從而投射出對「九七」後香港未來的焦慮與迷茫。但筆者認為，影片更深層的「九七」情結其實在於其將大陸和台

灣故事並置的問題意識，即對香港將處於大陸威權主義外部矛盾以及與台灣相似的新自由主義內在矛盾夾縫中的深刻隱憂。然而，影片的「九七」情結不止於焦慮和迷茫，也同時交織了困境中的奮進與希望，影片着力營造的以小博大、以「棋子」對抗「棋手」的主題，亦是香港社會在1980年代末、1990年代初集體潛意識的寫照，為觀眾提供一種情緒宣洩的出口。

影片中「六四」情結的投射則更是一種春秋筆法。陳家樂、朱立在〈香港電影中的六四事件〉一文中指出，《棋王》是借文革時期的歷史傷痕來諷喻、批判「六四事件」，是一種迂迴曲折再現「六四事件」的手法，並認為《棋王》隱晦地提出了人民（學生）不應是政治鬥爭中的棋子，間接批判、否定了「四二六社論」的說法，亦影射了應該平反「六四事件」<sup>⑩</sup>。從這個意義上說，影片中頗具震撼力的「打開天窗破開巨幅壁畫上毛澤東的臉」的視覺隱喻，也是為了呼應八九學運、民運追求自由、民主，與威權政治抗爭的訴求，這也是影片將阿城的《棋王》和張系國的《棋王》故事分別作創傷化、政治化改編的一個深層原因。也就是說，電影着力書寫的大陸、台灣在不同年代、不同制度中結構性的創傷，也是當時香港社會的「九七」創傷、「六四」創傷的一種置換。

儘管香港身份認同本身是複雜的、異質性的，始終處在動態的協商、競爭之中，但無論如何，《棋王》的論述的確代表了一種類型的香港身份認同，即對文化中國的認同和對政治中國的不認同，這是部分同時認同中國人身份與香港主體性的港人立場。因此，本文所論述的香港身份認同，折射的是《棋王》電影文本及其創作者所代表的香港身份認同，是一種「大中華」情結和香港本土意識的複雜交織和糾葛。正如徐克所言<sup>⑪</sup>：

香港人是中國人，這是逃不掉的……我覺得「中國人」不是政治立場，而是文化來源。若海外新一代跟中國文化脫了節，可能漸漸便不是中國人了。我不覺得這是罪過，只是面對這麼豐厚的文化，只消得到一點皮毛，產生感情，已有莫大得益。我覺得身為中國人是值得驕傲的，只是政治和經濟因素，使我們自卑、自我抹殺。

進一步地說，「九七」和「六四」無疑是影響香港身份認同的關鍵事件，而兩者又相互影響、相互纏繞。兩者的核心之處在於香港集體潛意識中的恐共情緒。一方面，從香港的人口構成來看，有相當部分國內華人移居香港的目的，正在於對中共政權的不認同，或是為了逃避政治迫害和動亂；另一方面，自1949年中共建立政權以來，歷經一系列迫害人權的反右鬥爭、大躍進、文化大革命等，香港人在旁觀者的位置觀察，長久以來對中共缺乏信心、信任，充滿了恐懼與反感。正如劉兆佳所言，「香港內部有着一股強烈反對中國社會主義政權的情緒，這股情緒自然會成為香港華人身份認同的一個核心部分」<sup>⑫</sup>，這一論斷即使放在今天香港的語境來看也並不過時。

1984年《中英聯合聲明》的發表自然引起了對「九七」後香港在民主、自由、人權等方面的憂慮，社會廣泛的不安情緒蔓延。而「六四事件」更激起了香港社會中巨大的情緒震撼，香港人採用了多種方式來表達他們對示威學生

的支持以及對中國政府的不滿。香港人對「六四事件」的強烈反應，與「九七回歸」所引發的憂慮、徬徨與抑鬱有一定的關聯；反過來，香港人在經歷這次痛心的事件中所取得的共同經驗，使得他們對中共政權以及對「一國兩制」的疑慮更深，並引發自1980年代中之後的第二次移民潮；然而同時也使香港人充分感受到與國內同胞共同的政治命運，將香港的民主化與中國的民主化進程深刻聯繫起來，進一步強化了香港人的國族認同感。

根據周蕾的觀察，許多香港人都以他們是中華民族為榮，尤其在1989年6月許多人聲稱突然覺悟到了他們的「中國人」身份；而在1991年對中國華東水災的募捐活動也處處打着「血濃於水」的口號進行<sup>⑬</sup>。正如陳韜文、李立峰總結的那樣，「六四」可說是香港人國族身份的再啟蒙，是追尋國族身份的實踐，但香港人所追尋的是「香港式的民族主義」、「香港式的愛國」，其重點問題是如何將自由、民主等香港價值跟「中國人」這個民族和文化身份結合<sup>⑭</sup>。在這場「香港式的愛國」運動裏，《棋王》的主創人員幾乎都是積極的參與者。例如，導演徐克曾與其他演藝及文化界人士於1989年5月下旬在《明報》上簽署聲明公開表示「支持愛國學運，反對暴力鎮壓」<sup>⑮</sup>；主演岑建勳更是高調支持學運，他曾參與籌組「香港市民支援愛國民主運動聯合會」（支聯會），並於同年5月27日在香港跑馬地組織籌辦了一場數十萬人參與的「民主歌聲獻中華」大型籌款演唱會，還將善款親自送去北京天安門廣場<sup>⑯</sup>。這也從另一側面印證了本文所論述的《棋王》電影文本及其創作者所代表的香港人的國族認同。

### 三 國族寓言：個人、地方與國族命運的構連

美國著名文藝批評理論家詹明信 (Fredric Jameson) 曾提出，第三世界的文本「必然」會以「國族寓言」的方式投射出一個政治向度，即「那些看起來好像是關於個人和利比多趨力的文本，總是以國族寓言的形式來投射一種政治：關於個人命運的故事總是第三世界的公共文化與社會受到衝擊的寓言」<sup>⑰</sup>。儘管詹氏的這一理論引起印度學者阿邁德 (Aijaz Ahmad) 對其普遍主義、簡化論、本質化邏輯的批判<sup>⑱</sup>，但筆者亦不願以此拋棄詹明信「國族寓言」的這一視角，而是希望引入霍爾 (Stuart Hall) 的「構連」(articulation) 理論對「國族寓言」這一概念進行新的修正。

事實上，任何一個國族的文學(文化)文本都有其複雜多樣的脈絡，也都會存在作為「國族寓言」的文本。「國族寓言」既非第三世界文學的元敘事，也不是一個空泛的理論範疇，只有在對特定歷史文化語境中具體文本的解讀中，「國族寓言」才是一個有意義的概念。「構連」指的是一種聯繫或連接，它在任何情況下都不是作為一種規律或生活事實預先給定的，它需要特定的存在條件，必須被特定的過程積極地支持；它不是永久的，而是被持續地改造，它會在某種環境中消失或被顛覆，從而導致舊的構連被消解，也就是所謂的「解構連」(dis-articulation)；而新的聯繫——所謂「再構連」(re-articulation) 將有可能被重新鍛造，是一種沒有必然的對應(no necessary correspondence) <sup>⑲</sup>。

具體來說，我們可以將個人的經驗構連到某種集體性中（比如階級、性別、宗教、籍貫等），當然也可以在特定的時機（conjunction）下將個人的經驗與國族構連起來，而這種構連並不是必然的、同質的，而是始終處在不斷的「構連—解構連—再構連」的動態過程中，且構連的鏈條和層級也是多樣的。從這個意義上，筆者將「國族寓言」界定為一種在特定的歷史、政治、文化時機下將個人經驗與國族構連的意義生產形式。因此，當我們對《棋王》做國族寓言性的解讀時，關鍵在於釐清文本是在何種時機下、以何種策略將個人經驗與地方、國族狀況構連的。需要指出的是，這裏所討論的「國族」並非指「國族—政府」，也並非要將「國族」意涵單一化、本質化，而是泛指文化意義上被動態建構的「華人」/「中華民族」這一「想像的共同體」<sup>②0</sup>。

徐克在闡述《棋王》的拍片動機時指出<sup>②1</sup>：

《棋王》改編自兩個不同時間寫的兩本小說……朋友偶然將兩本小說放在一起，我發覺蠻有意思。鍾阿城的《棋王》是從原始走向文明，張系國的《棋王》則是從文明指向原始，兩個故事若能合併，就構成中國人往哪裏走的課題。兩個故事各有強烈性格，合併後生出跟小說不同的效果。

而另一位導演嚴浩對《棋王》做如此改編與其個人經歷有關，他曾經耳聞目睹中國大陸文革時期的紅衛兵和知青生活。他還學過樣板戲，唱過《紅燈記》裏的王連舉。這段經歷給他留下深刻難忘的印象，之後他常常思考國家、民族和個人的命運，並將這些思考融合在自己的電影裏。在影片中他還飾演了阿城這一角色，他說當他拍攝小程凌爬火車在大陸串聯的情景時，他好像又回到了過去，多年縈繞於心際的感情得到了宣洩<sup>②2</sup>。由此可見，影片將個人故事與地域、國族命運構連的內在關懷是明確的；而影片開頭的大字幕——「無論以前、現在、將來，國家是所有人民的」，更是有力地突出了影片的國家政治觀，彰顯了影片的國族寓言性。

而這種構連的時機正離不開前文所論述的1980年代末香港的「九七」和「六四」情結、兩岸三地民主運動的批判意識，以及在世紀末對中國民主化前景的憂思與關懷。在較為動蕩、較為劇烈變革的轉型期中，當地方與國族集體命運成為日常生活中個人幾乎不可避免的議題時，個人、地方、國族命運被相互構連的動力自然愈大，這個社會所產生的文本更有可能以「國族寓言」的方式投射其政治意涵。梁秉鈞在論及電影《棋王》時指出，「香港導演在這部電影裏，似乎正是無法說出一個香港的故事，說到香港的時候，又是內化了人家的濫調，再把香港說成一道聯繫的橋樑，把香港的角色，說成一種現實、進取、精明而又面目模糊的角色。」<sup>②3</sup>但筆者並不這樣認為，影片雖把香港作為聯繫兩岸故事的橋樑，但並非簡單的聯結者，而是以兩岸作為鏡像，對照香港社會相似的困境，激起華人創傷命運的情感共鳴，從這種本土的問題意識和對華人共同命運「同情的理解」出發，表達香港作為積極的行動者，將香港的民主化和中國的民主化進程構連起來的國族意識。香港的故事始終是一個「缺席的在場」——反而以一種「缺席」的形式更強烈地「在場」，影片所欲表達的香港主體性並非面目模糊。

接下來，筆者將選取三個角度來分析影片將個人、地域與國族命運構連的策略。首先，影片以「創傷」母題將兩個迥異的兩岸故事串聯，而「創傷」也正是把握近代中國社會集體經驗的重要維度。開場紀錄片從文革中人們瘋狂擁護毛澤東的畫面轉接台北中正紀念堂「大中至正」牌樓的橫移鏡頭，讓蔣中正成為相對於毛澤東的政治符號；兩岸各擁領袖，塑造出異中有同的政治神話，隱喻威權政治中人民的歷史創傷。更深層的意義是，電影中的個人無論是身處無產階級文化大革命的洪流中，還是在股市的人潮裏焦急地注視着股票行情，無論被威權壓迫還是為金錢賣命，終究都躲避不了政治制度對人的自由的吞噬，逃脫不出「棋子」的命運。加之影片深層次隱喻的香港「創傷」，可以說，影片提供了一個有關中、港、台現實與歷史的複調式對話，而異形同構的「創傷性」是三地故事的關節，也是個人、地方與國族命運構連的鏈條。正如白先勇所言，「二十世紀中國人的靈魂是一個受傷的靈魂 (a wounded soul)，有很濃的創傷情結 (trauma complex)。這種創傷一方面是政治歷史促成，一方面來自於傳統文化的崩潰。」<sup>20</sup>從某種意義上說，影片中的「象棋」也是作為鏈接大陸、台灣、香港三地「文化共同體」的事物，對兩地兩代棋王「以小博大」的棋賽神秘化、浪漫化、英雄化的書寫，象徵着對政治或經濟霸權宰制的文化抵抗，是一種對政治歷史創傷「戰術性」(tactical) 的救贖力量。

其次，筆者想特別論述電影音樂作為國族寓言的符號在構連個人、地方、國族命運中所起的重要作用。本片的主題曲《愛人同志》及配樂《不變的結局》、《黃色臉孔》皆出自羅大佑 1988 年出版的專輯《愛人同志》。一方面，從音樂的創作背景來看，羅大佑創作該專輯的初衷就是要通過音樂表達中、港、台三角的立體關係和中華民族的共同命運，鋪陳國族命運的史詩。羅大佑於 1985 年從台灣赴美，1987 年定居香港，這段短暫的異國經歷讓他深切地體會到「東方移民在異鄉裏共同的悲哀與相似的命運，每一張黃色臉孔下血脈相連的搏動頻率其實正扣着整個種族在大時代中的歸屬渴求」<sup>21</sup>，因此，在《愛人同志》這張專輯裏，傾注了他呈現中國人命運的悲情以及黃種人整體處境的野心。這與徐克闡述拍攝《棋王》的初衷是不謀而合的。

另一方面，影片把音樂的象徵作用發揮得淋漓盡致，音樂建立了主題、衝突和作品的情緒。首尾兩段《愛人同志》的主題曲：「每一次閉上了眼就想到了你，你像一句美麗的口號揮不去，在這批判鬥爭的世界裏，每個人都要學習保護自己，讓我相信你的忠貞，愛人同志。」搖滾樂的曲風，將情歌的詞彙與政治語彙並置，戲仿、反諷、荒誕，卻又在歇斯底里中更顯悲憫，表達對威權的抗議。

周蕾認為，羅大佑的音樂在語義上飽含壓迫感，然而，那種壓迫感的深刻程度卻往往是因為壓迫是無形的、暗藏的；這裏面的反話語 (counter-discourse) 只能間接地表達，故意地不完整，故意地含混不清，用輕鬆、頹廢的音樂形式，似是把地球上的種種不幸完全遺忘；虛無主義的形式被有意識地用以發揮其作用，營造一個樂觀時刻，重建與政治和國家的關係<sup>22</sup>。《愛人同志》曲調的頹廢性與主題的嚴肅性恰好形成對比，表現對文革政治中儀式化的「批判鬥爭」的反諷，對其中的「壓迫感」的悲憫。慢節奏的《不變的結局》作

為配樂，貫穿全片，在表徵創傷的影像時反覆出現，用以引導觀眾的情緒，突出影片主題。此外，歌詞還作為敘事者嵌入影像，尤其在表現倪斌與丁玉梅相似命運的段落，即唱起了《黃色臉孔》中的一段：「一樣的手，一樣的血，一樣在豔陽普照下點點生存，假如你張開的雙眼，給我一點心照的諾言，給一張風吹雨淋後依然黃色的臉」，巧妙地將他們個人的遭遇與華人的共同命運構連起來，昇華到一個國族寓言的層次。

的確，二十世紀的中國人在追求現代化的道路上，分別經歷了左右威權政治，現在又都共同地捲入了全球資本主義的商業化浪潮中。台灣的《棋王》故事類似一幕資本主義式的「批判鬥爭」，與大陸《棋王》裏社會主義式的「批判鬥爭」並置，無論是以「政治掛帥」還是以「經濟掛帥」的意識形態，不變的是「棋子」受制於「棋手」的結局。

最後，影片結尾精心營造的兩代棋王（王一生、小神童王聖方）的相遇構成了一個非線性的敘事時間，繼續完成中、港、台三地某種潛在的、想像性的歷史對話，誘導觀眾重新體驗文本中沒有解決的社會和政治矛盾，反思華人的未來命運。人壽保險公司的招牌轟然落下隱喻時代的危機，小神童及時趕到救走了一個小孩。這一異質於所在時代的角色，象徵一種微弱的救贖力量。小神童說人們焦急地尋找他是因為想知道自己的未來，接着插入一組影片中各個角色面孔的蒙太奇；當兩代棋王看着世間的芸芸眾生，王一生牽着小神童的手說，「我們繼續走」，此時畫面又跳切到「打開天窗破開巨幅壁畫上毛澤東的臉」的鏡頭，定格幾秒後才切入播放《愛人同志》片尾曲的畫面。這種剪輯的處理投射了兩岸三地對自由民主的欲望追求，並含蓄地傳達了抗爭威權政治的任務還沒有完成，中國未來的民主之路仍需艱難求索的召喚。也許正如詹明信所言，第三世界的文本給予他的震驚來自於「他們對民族性格和民族狀況的先入之見，他們總是背負着寓言性地告發民族苦難的使命」<sup>27</sup>。但周蕾卻主張放棄那種作為終極所指的、對諸如「中華性」這種種族性的絕對服從，即使今後繼續支持在中國大陸、香港，以及別的地方所發起的民主與人權運動。她認為，對於這些運動的支持應該是必然的，不論我們自己的種族根源是甚麼<sup>28</sup>。從某種程度上說，周蕾的觀點是反國族寓言的，即通過其解構性批評，實現個人、地方、國族的解構連。

此外，雖然本文對《棋王》作國族寓言性的解讀，但並不排斥其他解讀的可能性。並且，國族本身是不斷生成的、不斷流變的多元體，始終包含着內在的歧義與緊張。正如詹明信在對象徵與寓言的區分時所指，「如果說寓言已經再度同我們的時代產生某種契合從而超越了老式的象徵主義或現實主義的宏大的一元性的話，那是因為寓言的精神具有深刻的不連貫性，是一種破裂和異質性的事物，具有夢境的多重歧義性而不是象徵的同質性再現。」<sup>29</sup>因此，國族寓言與國族象徵的連續性、同質性不同，它強調的是不連貫性、歧義性，這與本文從「構連」角度重新詮釋國族寓言也是相呼應的。

反諷的是，影片抽離了原著中主人公（不論是王一生、阿城還是程凌）對於人的物質和精神需求的反思，而着重政治化的煽情和突顯矛盾衝突的好萊塢式的戲劇處理，在某種程度上顯示了影片作為大眾文化產品曖昧的精神分

裂。一方面，影片對歷史與現實過度簡化及刻板印象化的書寫、單薄的情境設置，以及娛樂性、市場性的介入，消解了歷史與現實的豐富意義和多重面向；另一方面，從影片策劃的過程來看，導演確實在以批判性知識份子的角色生產大眾文化產品，即使影片有一些商業元素的混雜，但依然能看出一種「反體制」的野心，仍可以理解為一種文化抵抗的寄生性實踐，傳達一種對國族命運、香港命運的憂思與關懷。影片不僅希望回應「中國人往哪裏走的課題」，徐克還表示，「鍾阿城的《棋王》講文革，裏面出現紅旗及毛語錄，有發行商看過劇照就不想發行。我拍攝時抱着一股熱誠，沒有考慮發行的問題。」<sup>⑥</sup>當尋根小說變身為商業電影，歷史在場的記憶和不在場的想像在改編過程中重組、再創造，不僅微妙地展現香港電影創作者與大陸、台灣作家不同的意識形態和詮釋觀點，亦交織着藝術性和商業性的妥協和角力。

#### 四 結語

重新解讀電影《棋王》，是對1980年代末、1990年代初一種香港身份認同和國族意識的再發現。而在香港回歸十幾年後的今天，香港身份認同的論述語境與《棋王》的論述語境已有很大變遷，充滿着更複雜的歧義、變數和爭奪，但仍有內在的連續性。隨着中國崛起和中央政府對香港管控的加強，回歸後的新矛盾以及殖民時期累積的舊矛盾，從政治、經濟到社會、文化，都一一爆發，而香港政治、經濟、文化地位的日益邊緣化，亦促使香港政治抗爭意識和本土意識日益強烈。

一方面，與《棋王》所折射的香港處於威權主義外部矛盾以及新自由主義內在矛盾夾縫中的隱憂相比，當今香港對政治權力與資本入侵的憂懼、不滿和創傷更深，失落感更濃。正如彭麗君所言，回歸後的十多年，香港受到「全球」和「國家」的影響，的確經歷了重新再造的過程，雖然從沒擺脫殖民地意識，「中國香港」這新名詞反而加深了香港人的政治無力感，但香港的確在很多層次上都面對着「再製造」的壓力和欲望，既要成為國際都會又要進行社區保育，既怕不能與中國融合又怕太快變成大中國的小城市，歸根結底就是對邊緣化的恐懼<sup>⑦</sup>。

另一方面，與《棋王》所投射的1980年代民主化浪潮中一種「香港式的愛國」情緒——一種嘗試將香港本土性與「大中華」情結融合的意識相比，當今中港矛盾的加深，導致香港本土意識明顯增強，而國族認同感則有所減弱<sup>⑧</sup>。近年來，香港出現一波波新的本土社會運動，涉及文化保育、都市規劃、意識形態、民主選舉等方面<sup>⑨</sup>。這裏，與《棋王》所折射的香港身份認同以及政治抗爭意識呼應的是，人民的聲音、民間的參與更加彰顯，港人積極表達自己的政治訴求，要求由自己來書寫城市的過去、現在和未來，而不是受制於政府和財團的霸權力量。

然而，較之《棋王》所代表的「香港國族身份」的主流論述，當今有更多另類的或對抗性的論述被生產，也就是霍爾所稱的「想像的政治再認同與再地域

化」<sup>⑭</sup>。中央政府對香港政治、經濟、媒體、教育等各領域的控制與滲透日益增強，大陸遊客自由行、雙非孕婦赴港產子等問題對港人生活造成的種種衝擊，加之香港貧富差距、地產霸權等內在社會問題的加劇，都使中港關係朝向對抗性的方向發展。這又與《棋王》將兩岸三地融匯入中華民族命運共同體的欲望存在明顯斷裂，而在這一新的語境中所生產的種種反國族寓言的文本（例如香港「城邦自治論」<sup>⑮</sup>）更值得深思。應該說，國族本身是一個不穩定的論述空間，「其內部特色是文化差異與各種歷史，由互相論爭的人們、對立的權威、關係緊繃的文化場域所構成」<sup>⑯</sup>，亦是一個混雜的空間，各種競爭勢力不斷在劃定與重劃界線。任何一體感或認同感均虛幻不實，一旦差異爆發，便支離破碎。依照本文以「構連」理論對「國族寓言」的重新定義，其實反國族寓言也是國族寓言的一部分，也是個體與國族「構連—解構連—再構連」動態過程中的一環，即在特定的時機，以特定的方式，個人與民族/國家如何解構連，個人與地方如何再構連。總之，有關香港的身份論述無論怎樣複雜多元，都離不開對「個人—地方—國族」構連/解構連/再構連特定的時機和策略的理解，對話語背後的文化政治意義的洞察。

### 註釋

- ① 阿城：《棋王》（北京：作家出版社，1985）；張系國：《棋王》（台北：洪範書店有限公司，1978）。
- ② Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 231-37.
- ③ Theodore Hutner, "Speaking of Many Things: Food, Kings, and the National Tradition in A Cheng's 'The Chess King'", *Modern China* 14, no. 4 (1988): 388-418.
- ④ Leo Ou-fan Lee, "The Crisis of Culture", in *China Briefing, 1990*, ed. Anthony J. Kane (Boulder, CO: Westview Press, 1990), 83-105.
- ⑤ 嚴浩：《龍馬精神——嚴浩散文集》（香港：天地圖書有限公司，1987），頁154-68。
- ⑥ Graeme Turner, *Film as Social Practice* (London: Routledge, 1993), 3.
- ⑦ Natalia Chan Sui Hung, "Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice", in *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, ed. Poshek Fu and David Desser (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 252-72.
- ⑧ Sheldon Lu, "Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997", in *The Cinema of Hong Kong*, 273-88.
- ⑨ 林文淇：〈後現代的風格·後殖民的香港：關錦鵬電影中的（反）國家寓言〉，載《華語電影中的國家寓言與國族認同》（台北：電影資料館，2010），頁75。
- ⑩ 陳家樂、朱立：〈香港電影中的六四事件〉，載鄭宇碩、羅金義編著：《那夜無星：八九民運二十年顧後瞻前》（香港：香港城市大學出版社，2010），頁259、264。
- ⑪⑫⑬ 何思穎、何慧玲編：《劍嘯江湖——徐克與香港電影》（香港：香港電影資料館，2002），頁165；161；161。
- ⑭ 劉兆佳：〈「香港人」或「中國人」：香港華人的身分認同1985-1995〉，載劉青峰、關小春編：《轉化中的香港：身分與秩序的再尋求》（香港：中文大學出版社，1998），頁5-6。
- ⑮⑯ 周蕾：〈寫在家國以外〉，載《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995），頁34；36。

- ⑬ 陳韜文、李立峰：〈香港不能忘記六四之謎：傳媒、社會組織、民族國家和集體記憶〉，《新聞學研究》，2010年第103期，頁254。
- ⑭ 〈支持民運 演藝界走在最前〉(2009年5月29日)，蘋果日報網站，<http://hk.apple.nextmedia.com/news/art/20090529/12814774>。
- ⑮ 〈岑建勳：與鄧麗君同往天安門〉(2009年5月25日)，信報論壇，<http://forum.hkej.com/node/14554>。
- ⑯⑰ Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, no. 15 (Autumn 1986): 69; 73.
- ⑱ Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text*, no. 17 (Autumn 1987): 3-25.
- ⑲ Stuart Hall, "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates", *Critical Studies in Mass Communication* 2, issue 2 (1985): 91-114.
- ⑳ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991).
- ㉑ 唐寧：〈三位導演論阿城〉，《文學角》，1988年第4期，頁42。
- ㉒ 梁秉鈞：〈民族電影與香港文化身份——從「霸王別姬」、「棋王」、「阮玲玉」看文化定位〉，載張京媛編：《後殖民理論與文化認同》(台北：麥田出版有限公司，1995)，頁363。
- ㉓ 這段話出自白先勇在紀錄片《三生三世轟華苓》(陳安琪導演，2012)中的一段訪談。
- ㉔ 馬世芳、吳清聖：〈解讀大佑〉，載張立憲編：《之乎者也羅大佑》(北京：現代出版社，2000)，頁63。
- ㉕ 周蕾：〈另類聆聽·迷你音樂——關於革命的另一種問題〉，載《寫在家國以外》，頁84-85。
- ㉖ 詹明信(Fredric Jameson)：〈重疊的現代性鏡像〉，載柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》(北京：三聯書店，2003)，頁245。
- ㉗ 彭麗君：《黃昏未晚：後九七香港電影》(香港：中文大學出版社，2010)，頁233-34。
- ㉘ 根據香港中文大學傳播與民意調查中心2012年底的調查顯示，雖然有逾四成被訪者覺得自己是「香港人，但都是中國人」，但港人自覺是「中國人」的比率跌至十六年新低，只得12.6%，自認是「香港人」的則有23.4%，為十年來新高，當中「80後」以「港人身份」為優先的比率較非「80後」更高出21.3%，只有2.4%的「80後」自覺是「中國人」。另外，有逾8%港人抗拒國旗及國歌，同樣升至歷年新高。參見〈港人國民認同感見新低抗拒國旗國歌新高80後重港人身份〉(2012年11月12日)，明報通識網，<http://life.mingpao.com/cfm/reports3.cfm?File=20121112/rptaa02d/gaa1h.txt>。
- ㉙ 除了從2003年至今已經儀式化的「七一遊行」，近年來，香港爆發的比較典型的本土社會運動有：2005、2006年的保衛天星、皇后碼頭運動，2009年的保衛菜園村運動，2011年的「反蝗蟲」風波，2012年的「反國教」運動，以及2014年的「佔領中環」爭普選運動等。
- ㉚ Stuart Hall, "Old and New Identities, Old and New Ethnicities", in *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, ed. Anthony D. King (Basingstoke: Macmillan, 1991), 41-68.
- ㉛ 參見陳雲：《香港城邦論：一國兩制，城邦自治，是香港生死攸關之事》(香港：天窗出版社有限公司，2011)；陳雲：《光復本土：香港城邦論II》(香港：天窗出版社有限公司，2014)。
- ㉜ Homi K. Bhabha, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha (London: Routledge, 1990), 299.