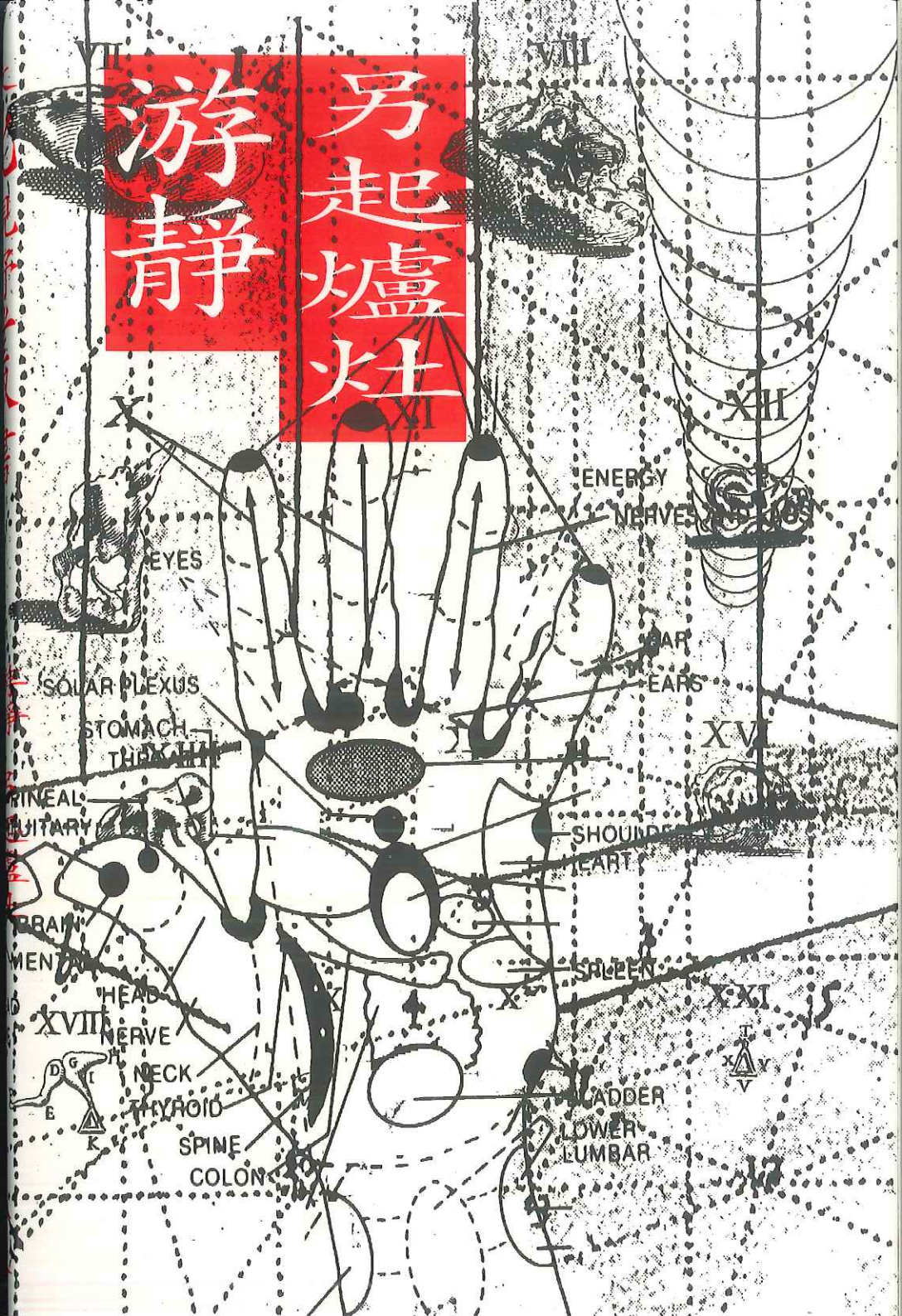


游靜 另起爐灶



總序

《文化視野叢書》

青文過去出版過文化與社會方面的書籍，由一九九六年開始推出的《文化視野》叢書，尤其希望能集中在反思文化、開拓視野方面做點工作。

我們這叢書包括兩個部份：創作和文化評論。我們立足香港，放眼世界。在創作方面，我們支持本地的創作，出版不拘一格的好書，歡迎過去還未能有機會出版的優秀作者和作品。我們也出版遊記和評論，但希望能有文化的視野、比較的角度，而不純粹是娛樂性的記遊、文字與技巧的賞析。

香港文化的豐富性和多元性，有賴更多人創作與開拓。過去的發展，遇過不少阻滯；傳媒不負責任與暴戾的言詞之間，尤需更多人辨析思潮、提出新見。這是一套文化藝術的叢書，但我們不限於文藝的創作與欣賞，更鼓勵把文化連起社會、政治、哲學、歷史、心理、性別等各個範圍的思考。

希望得到更多不同的朋友的支持，一起擴展我們的視野、豐富我們的文化。

青文編輯部

另起爐灶

編著者：游靜

出版者：青文書屋

香港灣仔莊士敦道214號二樓B室

版次：一九九六年五月初版

©1996 青文書屋

ISBN: 962-7258-52-0

Published & Printed in Hong Kong

叢書總序青文編輯部

目錄：

第一輯：另起爐灶

紀錄一個城市	1
真情自白	13
Only dog eat dog	17
牆與橋	
——在神話中反神話.....	23
東西隨想的遊戲	
——從幾首詩說起.....	27
烏鴉的形狀.....	31
女兒祭.....	35
為甚麼是活地阿倫？.....	37
影像書簡.....	39
L is for the way I look.....	45
我很高興妳是真的，而我老了.....	49
女扮男裝的話.....	53
如果我赤足走過雪地妳會.....	57
給May的信.....	59
妳的名字是.....	63
如果我脫光衣服，你還看見我嗎？.....	69
甩甩離離.....	75

第二輯：書寫流離

迴航.....	79
飛機相.....	87
紐約的事情，你們聽到嗎？.....	89
背包的顏色.....	93
散文的錯體.....	97
灰狗巴士的旅程.....	101
第三空間vs.第三世界.....	107
你/我/但.....	111
在五月想象五月.....	115
粼粼的水聚散着游動的符號	
——電影、時間與我.....	119
雪.....	125
我無法想起妳的臉.....	129
同流.....	133
小說這感性.....	135
不能翻譯的字.....	147
距離的組織.....	151
你是你所看的	
——從我看你兩性身體構築我們的身分.....	155
歡迎大家收看	
——從《東方不敗》與《金枝玉葉》 看女扮男裝的性別政治.....	163
我說我是，故我是	
——從同性戀書寫至同性戀作品.....	173
在紀涅之後.....	179
馬拉雞的革命.....	181
英國護照.....	183
另起爐灶（後記）.....	185

紀錄一個城市

我們走在一個龐大的地盤前面。在巨型吊臂的燈光折射下，不同的角落有黃金的光線。泥石和木條橫在我們跟前，叫我們得仰着頸，看這城中崩頹的疆域。高空有紙張徐徐飄下，在金黃的一閃一閃中扭動。我們此時的第一個反應都是痛恨沒攝影機在手上，把眼前活生生的真實——非真實記下來，還是，我們的肉眼比我們的攝影機更虛假？

如何找到一個確切的形式，把比見慣的真實更真實的真實呈現呢？

其實M不說，我也看得出來。在工作室聚會的頭兩天，M和T就好像兩個陌生人。他們分別“開朗地”向着其他朋友說話，但是言語和視線從來不相向。我們一起看一些香港過去的歷史紀錄片，從英國人鏡頭下看香港漁村的面貌。逐漸林立的殖民地建築——呀，大家都認出兵頭花園了——在淪陷時日軍拍的宣傳片、釣魚台運動中學生的紀述角度、香港無線明珠台呈現徙置區市民生活的“新聞片”……，每個鏡頭下有一塊自以為豐足的真實。我們在這個依靠德國政府資金支持的文化機構看香港的影像歷史，各自尋找自己的位置。每隔幾分鐘，V或者T或者P就會慨嘆一次新一代年青人很難對這些片段有深刻的感情。T說在那段釣魚台運動的紀錄片段中被攝入鏡的人今天當是何等樣的光榮。有人立即答說那則要看他現在在做甚麼了。有人認出了劉慧卿、岑建勳、莫昭如。那吳仲賢、黎則奮、李金鳳、還有……。我們各自有自己的符號，有時會叫出了蘋菓批之類的。有人在下一個畫面都快過去的時候依然指着前兩個畫面的邊緣在嘆。鏡頭搖得很厲害，大家暈浪的程度也

不一樣。警察叔叔的棍拍拍拍的打在示威者的身體上，那卻是大家都可以感受到的。

T特別提醒大家他們那時候拾孫中山而不是毛澤東的圖像出來，很能表現他們的堅持和迷惘。M兩隻手插在褲袋中，一直坐在後面不作聲。

那時候你亦有拋掉書包跑上街嗎？我問正在慷慨發言的T。嘻嘻嘻，妳以為我有多老，那時候我還小呢，T說。是的，工作室中的幾位朋友，比如W、E、M和我，那時候都還很小呢。

不同的年紀構成我們不同的文化經驗。我們一同看一個明珠台攝製的關於徙置區——我習慣叫“七層大廈”的——居民生活的新聞特輯。那個肥胖而著名的新聞節目主持人，在七層大廈走廊上對着米高峯和鏡頭說着他那嘍嘍瓜啦的英語，描述那裏市民生活如何擠壓、窒息和絕望，“死路一條”。攝製隊用偷窺式的鏡頭運動和幽暗的燈光繪影聲地描述那裏的女住客晚上上廁所時的可怖。但鏡頭所呈現出來的“現實”有時並不完全符合拍攝者的意思。他們想呈現住客在走廊煮菜時的侷促和尷尬，卻拍出了人家油煙鼎沸、滿桌子美味、一家人圍坐吃飯的歡騰。這一刻我們但覺跟鏡頭下的笑臉貼近，多麼渴望亦在分享他們饅菜的香薰。“現在都很難有人這樣煮菜了。”有人有點惋惜地說。

肥胖的英語又來到徙置區附近的圖書館，拍攝莘莘學子在艱難的成長環境中掙扎求生的情況。“噢，那是我小時經常到的圖書館呢。”“鏡頭前剛剛掠過的那個女孩子正像妳呢。”我實在懷念那個圖書館，小時候看的不少外國文學的翻譯本都是在那個圖書館借的。那裏地方的確小，經常找不到位子坐，連書架旁的矮木板檯都是要搶的。那是小童群益會為七層大廈的青少年辦的圖書館和溫習室。我其實並不住這裏。從這裏走到我家要兜來轉去，走上十分鐘至半小時的路。我家樓下的公園內亦有一個圖書館，那比這個大得多了，而且望出窗外去滿是矮樹叢。但是那裏的書遠不及這裏的有趣，小孩子把桌椅變成了遊樂場。那時候如果大胖子英語肯來訪問我，我大概會用生

疏的英文解釋我的選擇。

聲音隱到畫面外，更加莊嚴地重複：他們，跟我們一樣都是公民的他們，還要在這裏熬到何時呢？我們當中亦有人問：這些住屋大概現在都沒有了吧？離家幾年，有一次回去探父母，我驚見陽台外本來面向的山巒不見了。“那些七層大廈呢？”媽媽說政府決定遷拆的時候曾經擾攘過好一陣子，有好些住客拒絕搬出，他們經歷了好幾種性質相當不同的動蕩來到這裏，地方即使再拮据，都給了他們一個安頓的機會。在這裏出生的孩子找到不同的空間和機會，搬走，對他們構成另一種的動蕩。餘下來陪伴人的地方，已經不單是要被解決掉、被淘汰掉的惡劣的居住環境這樣非黑則白的問題了。反而，突然要他們面對新的租金、新的空間、新的不安，於他們才是更大的擠壓。我仰着頸看這些在七層大廈拆卸後，一排一排豎起來的高樓。有相當多的單位空置着，仿如牙齒掉落後的黑洞。一排窗戶內的電視螢光幕放着同一個畫面，在夜空中閃着同一樣的規律。

深夜在M的車子上，拐過一個天橋又急轉一個彎角。其實妳不告訴我我也看得出來。在這地方長大，我們不難學得對象後隱昧的矛盾特別敏感。T一直在拍超八。我很小的時候已經看過他的超八，叫做《青春夢裏人》的。在工作坊總結報告的那一個晚上，T大大聲地用英語說：“超八死亡了！”他的作品以好一段任白的《帝女花》之“香夭”作結，以呼應中段任劍輝出殯的畫面，哀惜一種情操、一種媒介，甚至一代感性的淪亡，在緬懷昔日光輝的同時亦有濃郁的自毀、沉溺，與過去的時代共存亡的隱喻。我更關心的是M聳動的輪廓。在T放入盒帶的時候，她刻意越過T的椅子，坐到前排去，叫T看不到她的臉。T索性站到最後排去，不看所有人的臉。

開始的時候M亦是拍超八的。後來也和本地以及外地很多視覺藝術工作者一樣，逐漸改用錄像創作和思考了。T幾次談到錄像時語調都酸溜溜的，指它解像度低、感光度弱、色溫的測量充滿陷阱——衣服的颜色可以嚴重歪曲你的臉色。我在電

話中對M說要拍火車站上下班熙壓的人潮，擔心錄像機笨重不方便，T在電話旁大叫：“拍超八吧！再沒比超八更輕便的了！”

M其實由始至終沒像T抗拒錄像般抗拒超八。我們一遍又一遍細讀那些歷史片段，那種光影深刻的明晦，那種質感，實在是電影菲林無可取替的特質。如果不是遇上感情的轉折，M還計畫用這段假期好好地拍一部超八。談到寄去日本沖印的菲林經常無故失蹤的情況，她扁扁嘴說必要時自己唯有抱着菲林跑一趟了。

那個晚上我們亦看到毛的作品。有一段掩掩映映如在夢中的，我尤其喜歡。原來是把超八影象打在磨砂玻璃上，再用錄像鏡頭記下來的效果。那竟然叫我想到了在美國看過一齣叫《我永不會是你，你永不會是我》的獨立短片，兩條經過切割的電影膠片疊在一起，當一條膠片切去影象時另一條才得以顯現。一條菲林的“在”是另一條菲林的“不在”。相疊得來的影象很有趣：以為艱難遇上旋即又落空，以為相干卻亦有可以相互連繫、參照。亦有對視、爭持、衝突、錯過。

這則是只有菲林才能構築的了。

E要抗議了。錄像呢錄像可以不斷地倍化映象呢。你拍了兩分鐘合意的東西，很有可能就可以發展出一個十五分鐘的作品。她的《借頭借路》，是把一個女子從舞台上的一邊幕走到另一邊去兼在途中跌一跌的過程幻化成電視上一個女子從一邊幕反反覆覆也不能走到另一邊幕去又在無數小格畫面中不斷交錯地跌倒攀爬的景觀。菲林特質來自事物的唯一性，來自人、膠片、光影剎間的組合，是一種完全可以想象的充滿人性的化學。錄像卻是一種電子工程，憑樞鈕指示訊息的發放、機器的運作。但我們所面對的樞鈕，在機器的運作中只佔極微細的一部分。我們只能決定採取一個系統與否，而系統本身，並不由我們掌握。我們在電子工程師開拓出來的空間中創作。每一部不同的機器，有不同的限制和可能。以錄像創作，首先是要對機器本身感興趣。電子訊息就是它的美學。

T怪責錄像的感光差，換一個角度，亦可以說錄像需要很

少的光就能生存。M告訴我她作品中的某些畫面，現實環境的光線條件並不理想，但是拍出來後比現實中所見的反面更鮮明。錄像是一個如此強壯又細緻的媒介，具有強烈的即時性和可塑性。你以為這樣輕易握住了，又仿如甚麼都沒握住過。

在M的車子上一句話出現了兩次：為甚麼他不可以接受我多一點呢？她緊緊扭住駕駛盤，幾乎是憤怒的。他要求她多些留在家中陪他，又反對她在外的諸種朋友和活動。稍為認識M的人都知道，她是關不起來的。以前她拍超八、寫影評，現在她參予戲劇、舞蹈、拍錄像、籌辦藝術論壇，依然拍超八和寫影評。我小時候讀M的影評，後來才知道她的人跟她的文字一樣，喜歡從這裏飛到那裏去玩，並不是用一顆大頭針可以釘起來的那種。這些T早該知道。有些事情死亡，換另一個角度看，可能只是在新的環境中離棄舊日的局限，尋求新鮮的變化。新的組合和可能。T最近辭了工，專心在家創作電影，更不可以容許M的世界愈來愈廣濶，不盡向未知探索。T渴望封閉和安穩。在兩性社會化的意識型態契約中，T儼然有被背叛的感覺。不單是對於M，亦是對於時代的。時代不盡飛快地流徙。有人願意搬，有人拒絕。於是其他人就搬走了。

II

下船的時候大家都快步跑着要衝刺的樣子。我從衫腳一直把一粒兩粒三粒鈕扣扣到領口去。身後有孩子尖聲叫着：“救命呀救命呀！”那是他向親近的人表達寒冷的方法。如果不是跟M剛才吃了那頓豐富的意大利大餐，也許我要比他叫得更響亮，只是不會叫出聲出而已。

跟M吃飯並不常是溫暖的。在坦率的表象後，你發現她亦有特意用問題掩去對事物觀感的時候，亦有要把自己對你的看法收藏起來的時候。你只好盡量解開一條兩條三條頑強的問題，勉力把一個人與另一個人之間可能發生的誤解減至最低，從這裏或者那裏沿路執拾問答遊戲中或許被遺忘的線索。跟M

說話，你覺得有點像走在M身後收買爛銅爛鐵的。

我的攝影機中滿載爛銅爛鐵。M看完初步的片段，評語是：“彷彿在看一個人的內臟”。我想把它叫做《紀錄一個城市》。那本不是我原來的意思，原來是想叫做《為一隻因一粒塵的積聚而斷續的唱片而作的》。但是偶而拍下這些紀錄性的片段，重看時才發現鏡頭下的感情可以完全在個人無法控制甚至有知覺的情況下流入畫面內。紀錄片警醒我們對“現實”的茫然無知。由於我們不足以瞭解我們自己的感知，是以也未可掌握我們和現實的關係——這關係決定每個人所經驗的現實的面貌。紀錄片其實有點像散文。紀錄片/劇情片這種曖昧的二分大概就是散文/小說。它之作為一種個人與現實間的中介可容的欺騙性最大又最小。看瑪格烈特·杜哈的電影你嘗覺得下一步就是紀錄片了。

我連續call了E兩次都沒回音。我們那部卡拉OK音樂電視看情形不能照原定計劃完成。那本意是要參照時下流行文化產品的製作模式，嘗試探討模式內的可能和限制的。在製作過程中卻屢遭波折，我們每天在電視在街頭在夜店碰到的最粗製濫造的一個畫面，我們都沒足夠的器材去模擬。那才是叫人憤怒的。E還是不覆我，唯有致電W求救，“她入了醫院嘍，你不知道嗎？”“甚麼時候的事？”“昨天晚上。”W打算後天黃昏去探她。“等到後天黃昏她都不在了！”M一貫地取笑W的慢條斯理。她的意思當然是怕後天E已經出院了。“妳想想，我們這樣難得才可以在醫院相見，而這是聖誕呢！”

在醫院外與小販一輪討價還價後，我們終於買了我們不想買的葡萄，而且沿途讚歎附近環境的幽美。E後來亦向我們證實這裏膳食的豐富。“今天吃了豬扒呢！”說到我們都有點肚子餓了。E的手腕上插着連着膠管的針，膠管的前一段盡是血。E一隻手調着手上的微型電視，一隻手從床沿拾起一把尺似的東西呼的猛力吹一下，“嘩，三百一十了，說二百八十就可以出院了”。我們三個人同時探出頭來讀尺上的數目字，果然是三百一十了。

E跟伏在床沿的愛麗絲唱雙簧似的向我們表演當晚事發的經過，很有一點夢遊仙境的氣氛：“朦朧朧給她推醒，只見到她寫的‘DON'T PANIC’橫在面前——”“通常捱過最辛苦的時候，發一身大汗，就會好過去了。但是那夜我從一時多熬到三時多，愈來愈無法呼吸，就開始起身寫字。我在一張紙上面寫‘DON'T PANIC, DO AS I TOLD YOU’在紙後大大隻寫‘DIAL 999’，就推醒愛麗絲，誰知她讀完前面，就碌大隻眼望住我，氣死我！”我們都笑了。E被推入急症室的時候，面孔已經呈藍色。

走時我們送了她一條藍藍綠綠的頸巾和一塊豬頭波板糖做聖誕禮物，她一面看着手中那個正在訪問幾個商業攝影師的有關本地視覺藝術的電視節目，一面跟我們揮手。

III

我愈來愈習慣M。習慣一個人有多危險，我不是不知道。終於在深夜找到她。電話中M告訴我她今天在草坡上叢樹了。我就坐在床沿想象草坡和懸崖。

IV

E家中電線東纏西繞。剛出院兩天，她已經抬着攝影機跑到這裏那裏去拍東西，又為這個那個朋友做各種瑣屑的剪接呀、字幕呀之類的工作，同時為一月一連串的放映、裝置和演出做籌備和宣傳。W有次非常嚴肅地問她：“妳可不可以一個時候只做一樣事情，而且都做得慢一點？”逗得我們所有人都笑了。

我們一起蜷在E的家看她還未完成的《藍》。她略帶狡狴地問我們：“這是甚麼？”一個女子的身體，我們都看出來了。“這呢？”M眯着眼抬抬頭。一個骷髏頭殼的X光片，我是不想認出來。

“生命很好玩呢！”我在廚房把M帶來的菜煮熟，隔着一室

沸氣的聲音聽M對E說，如一個年老的婦人。但M帶來的鮫魚肉是真的好味道，吃的時候可以感覺到攪拌過程的力量。

V

這幾晚一睡便昏過去。夢中盡見掩映的人影。無盡的電話。我爬過去，拾起來。是M？是C？E？S？

這篇文章原是為C而作的。寫寫就忘了。我是怎樣認識C的呢？成年後，她把父母給她“縫紉的花紋”的名字改成山的姿態。我由她的名字開始認識她，有些人不能以名字結識。M亦是可行的，她的名字是“風”，或者“瘋”。後來C才知道自己查字典改名的時候誤會了，那是一個用以量度山高的標準，不是山的意思。

我亦與人說過C的壞話，但那是在認識C以前。認識一個人以前，我們很容易因為這樣那樣的前設，因為從這裏那裏聽回來的話，太容易對一個人表面的行為作價值判斷。這些印象可以在一個人認識一個人以後持續、滋生、擴散，使一個人永遠無法認識一個人。病根往往來自厭世和自大。人口愈密集，病情愈嚴重。這已經不是單說人際疏離、麻木可以說得清楚的了。核戰和新世界都沒來。時代對於時代已然毫無目的的永恒性說不出的厭倦，於是人們有了幻想，比如從一個世紀——那種我們藉以認識世界的循環式數字遊戲——的結束幻想到世界的結束，又進一步聯想到墮落、淪亡。東歐發生的事情甚至使人重新幻想世界大同，戈巴卓夫跟布殊做好兄弟，和睦友愛。那裏有口號，有目的和改變，那裏就有希望。但改變成甚麼？是改變到跟我——他們一樣嗎？

我們的想象力是一種縱向的想象力。謫仙、希臘神話、被逐出伊甸園、墮落、世風日下。愈沉重的東西跌得愈快。而時間本身，因無所謂橫向縱向，實超出我們的想象。

C說到她的兒子。紀錄片訓練我們聆聽、觀察、選擇、掌握。紀錄片向我們心的容量挑戰。C的大部分時間用來看顧孩

子，晚上教畫畫，周末一整天在家開兒童畫班，大概是她想出來，同時為孩子和生計兩全的方法。“這對你自己有幫助嗎？”C的大眼睛眨兩眨，“做人。做藝術則還是壞處比較多。”我實在很久沒看C的畫了。

寫這篇文章的時候，C正打電話來問關於臺北好玩的地方。我連忙叮囑她要吃臺北街邊的小吃，比如一口一口用匙羹吃的刨冰，像一個小山堆玻璃，遇上舌頭就化掉。但是夏天蒼蠅飛飛的，你得先忘記關於自衛和嫌棄的問題。電話筒外C一串的笑。我看着C撥一撥頭髮逐漸垂眼的姿態。我們到一個地方去，帶着認識細節的心情。

強壯而細緻的活着。

跟C也談到毛的錄映作品。我不能認同那些畫面的原因很簡單，這種對圓融（不論你給它甚麼名字：自在、自足、自然）境界的信仰，於今世的我們，實在有太多自我欺騙的成分。我想有時候你我叫做超然的，可能只是對我們及人類經驗的一種瞞騙，成就忘記。如果那是一種智慧的話，那亦是一種極其原始的智慧。道有它特定的時空背景，禪要自覺地掙脫其時空定位而存在，回歸那接近混沌未知的感性，會不會本身就是反禪的呢？我們走了這樣遠路，來到這裏，空間和時間上不一定有甚麼進程，唯人改變又累積。我坐在這裏，如何跟你說起點也許就是最遠？今天我們都不相信分析哲學才是智慧了，但是禪除了反分析外，會不會亦是反智的？智以知為先，當世修禪，莫非以知為不知？

妳卻說所有智慧可能都是一種簡化和誤呈。

眼角處閃過掩映的光，低頭寫字，一直以為是火。突然呆着：火怎生擱在渡輪甲板上？抬眼，才知是船沿一位女子身旁放着的兩枝淡紅色玫瑰，以玻璃紙包着，昏澄的光在風吹紙動中來回折射。她頭擱在右邊肩上，初看以為是睡着，定神，她警惕地回過頭來，大眼睛在黑暗中搜索，妳看她那長而粗的辮子，她原來是枕在自己的辮子上。

跟M每一次談到公司的事情都氣了。M總是問：“為甚麼是這樣？怎麼可能是這樣？”語氣中簡直有責怪妳不為真理奮鬥到底的意思。我對M那有時候自以為代表公理正義的理想主義比對醜惡的人事更氣憤。理想主義急切改變世界到一個地步以為不立即體現實效的人就是犯罪。我亦是一個（被）腐朽的理想主義者，並日漸發現在以權力鬥爭為架構的現今社會，理想主義可能是功利主義的另一種呈現形式。我認識一些朋友，由於起步時相當理想化，後來便都變得相當功利。但那是另一個問題了。

理想主義透過共產制彰顯它極權專橫的暴力，卻寄生在資本主義中展演它功利的潛質。當再沒甚麼可以團結、帶領人類的時候，名、利這些究竟是工具還是目標實在已很難分辨。掌握名及/或利並掌握社會影響是資本主義社會中理想主義者太容易墮入的陷阱。

今天跟M吃杏仁茶的時候，她說想到砒霜。T捏住她的脖子，她想這樣也好，如果一定要的話。從床上滑下來，休克過去，一陣子，又平復，看着T在床沿哭。她說起來比瑪格烈特·杜哈電影中的畫外音還隔膜、鎮定。我想她還是喜歡電影的，電影這暴曬遮掩的遊戲，錄像靈巧爽滑，各自有它們的質素。她逐漸在學習有兩者都選擇的權利。

螢光幕上出現壽西斯古被槍決後的影像。畫面顯然已被再三複製，顏色訊號非常不穩定，一小格一小格地移離，我極喜這種效果，第一次看定格時就覺得美麗，而且想，如果我身在那個國家，可能就無法感到美麗。習慣錄像的朋友對於這些訊號的不安、“噪音”滋擾，大概會認為是迫不得已的貪婪。

我有時候以為你明白。抬頭，又想也許不。我總是這樣容易被頃刻奇異的閃光所吸引，然後又懷疑，可能到頭來是因為我不懂得錄像，所以我可以以另一種媒介來認識、書寫它。

寫作亦是貪婪的。我進入第二十一張原稿紙，接近九千

字。我經常幼稚地在朋友的書寫中尋找有否提到自己的時候，於是今次就乾脆先下手為強了。這樣隨便沾染的一句諺語，亦充滿權力鬥爭的成分，真是難。M有一次在一頓飯的正當中說，權力鬥爭不是甚麼特定的兩性問題，而是人際的。這樣古老簡單的道理，經過口語岸然說出來，顯得非常寒儉。這篇東西寫的不是權力鬥爭，也許還是的。就是這樣。

我又回到那個地盤，尋找心中的畫面，原來有火光閃現的地方，現在成了石屎高聳的輪廓。木條亦失蹤了，橫在你跟前的只有緊鎖的大閘。這幢銀行大廈看來快完工了。真實的人總比文字有趣。文字只是簡化和誤呈。這篇東西寫寫又擱下，後來實在擱不下，乾脆就一寫到底。卻又到得未免太唐突了，更不知如何是好。現在擱到連文中所提的錄影作品都公開放映完畢，才又再把文字翻出來，看看有否重寫的可能。於是你記起來了，紀錄性影像最壞的地方，原來是不可以重寫的。

一九九〇年

真情自白

我間中收到一些朋友寄來的香港報刊、錄影帶。紐約唐人街過年通宵放炮仗，我通宵看亞視的香港九二大事回顧，天光時聽到舞獅的聲音。今天我收到一五四期的《壹週刊》，專題是《同性戀者真情自白》。雖然是“專”題，但卻在每一個同性戀者的自白旁邊，都配一個異性戀者的“旁白”（“旁白”的處理方法跟處理自白完全一樣，所以“旁白”其實只是異性戀者的自白），充滿對同性戀者的拒斥、譏諷、恐懼、歧視，其中一個標題甚至是“他們心理不正常”。同性戀者自己亦很大程度上是同性戀恐懼症的犧牲者，整期只有一個敢從衣櫃走出來。

朋友在長途電話中說，香港公開代表同性戀者爭取權益的“十份一會”受邀請上電視，但沒人肯亮相。我讀到去年11月20日《明報》上鄺為立說，他從來不覺得香港在文化或演藝方面沒有“基”的園地或發表機會，因為他發覺無論在本土的電影、流行曲或廣告中，都經常有關於“同志”生活或“同志”心境的筆觸。在我看到聽到過去十年的香港電影、流行曲或廣告中，同性戀感情——不假借異性戀形式出現，一不以剝削、偷窺、揭秘、綽頭、揶揄兼而有之地若隱若現。至於在相對上創作比較自由及獨立的媒介如劇場、舞蹈，同性戀文化又被高度商品化，成為用以兜售的商標。

我過去兩年半不在香港，只是遙遠、遲緩、斷續地收到資訊。美國文化在過去五年改變最大，亦累積了最多知識的，我相信是對同性戀及對種族問題的探討，直接影響大眾傳媒，包括電視、電影、廣告，對性別——甚麼是“男”，甚麼是“女”；甚麼是“陰性”、“陽性”；及性傾向——甚麼是“異性”、“同

性”、“雙性”的自覺。香港教育制度、傳媒（不論是主流或另類）及政體不鼓勵思維及感性上的獨立與自由，所以香港文化創作對資本主義完全沒抵抗力，對殖民主義亦沒深入、廣泛、持續的討論。同性戀恐懼症、男性沙文主義其實是不同的殖民，但遠至亞當的肋骨時期就開始了。比較勇敢及誠實的香港人可以（協商式地）爭取民主，但在爭取民主的過程中，拒絕同時面對性別壓迫的問題，拒絕面對性別、經濟、社會、政體相互依傍的關係，所以容許我說，即使抽空地想象香港明天能獨立，那亦不過是少數人的獨立，即男性+異性戀者+中產階級的專利。

一個人生活在外，時刻覺得自己活在兩個完全不相干的世界之間，兩種文化、兩種政治、兩種性別之間。由於語言很大程度上決定思維，所以也活在兩種思想、兩種感性之間。是的，一如很多跨性別、跨性傾向、跨文化的人曾想象，我亦經常傾向相信我活在一個第三空間，或者第三性中。但跟傾向安定繁榮的第一第二不同，這第三，“之間”的東西總是浮動、不安，有時候由一邊被高速撞至另一邊去。兩邊都不完全能平安到達。這空間不斷被整容、不斷重新界定它的結構及框架。我想這是為甚麼我每天都比一般人忙的原因。

妳看，我還是耽於這種空泛的、大一統式的論述。在這方面，我想妳隔着這許多距離亦可嗅得出我畢竟是在香港出生及長大。我一點都不因自己是香港人而驕傲，正如我亦不相信任何身分，包括同性戀、異性戀、黑人、藝術家、男人，諸如此類，是甚麼值得驕傲的事。這不過是個人及社會制約之間辯證產生的一點。碰巧在這裏。但如果讓我選擇，是的，我決不會選擇生於香港，因為在第三世界（包括香港），個人求善求知的進度異常遲鈍、被動或者反動。但碰巧在這裏，沒得怨，香港成了認知的責任。我以為由於我比美國人更知道、接近這片叫香港的、身分模糊的地方，我無法假結婚拿綠咭，然後告訴自己下半生是美國人，只受美國的社會制約約束。認知是一種責任，更莫論感情。

大概說在香港創作沒支持本身是一件不太有創意的事情。

在香港創作，不論在創意、器材、技巧、資源、同儕、政體、觀眾/讀者各方面都缺乏支持。編輯倒碰上幾個好的，不過大部分是男人，而且男的女的都不是女性主義者。一如所有人，亦把任何不入男權中心或異性戀模式的論述視為異物對待。與層層疊疊的限制戰鬥，如打木人巷，我有時候不知道剩下來發展可能性的意志、時間及氣力還有多少。

至於在紐約這種第三世界，生活上遇到的限制遠比創作上的為多，逐漸變得非常疲倦，老是想買單程機票。我想所有流亡的人都是演技精湛、投入到已經化成角色的演員。

一九九三年，原載《越界》

ONLY DOG EAT DOG

上次我見李察的時候
是在六八年的底特律。
他說：所有浪漫的人有一天都要遇上同樣的命運：
犬儒、酒醉後
在黑暗的咖啡座悶人……

很長的一段前奏，黃和李在商量買聖誕樹的事情。那是他們的工作。他們不喜歡客戶傳來的樹的式樣。“買真的很貴的啊！”我盡在一旁擔心不需要他們擔心的事情。一棵好端端生長的樹，砍下來放在大光燈下呆呆的站一天就玩完了……好像他們在記者協會訂的蛋糕，影過相的東西人們是不會吃的，他們說。

你笑了，儘管笑吧，你看你的眼中充滿玫瑰、星光。
所有那些美麗的謊言。

所有那些美麗的謊言……我來的時候已近初冬。一整個樹林的杉木呈銀灰色。走在下面的遊客“站遠一點站遠一點”的叫，很快就連他自己亦不見了。山腳有專賣加工印第安產品的旅客專門店。我來這裏幹甚麼呢？來了異地，我失了所有的身分，成了一個寫作的人。在詭秘的地方最適合發展愛情小說呢，他們說。

雜誌的事情其實是怎樣的呢，我亦不大記得清楚了。情形

大概是：一些構想、組織實踐了出來，老闆覺得做得不錯呢，所以設法攆走了構想的人，找另外一些更聽話的、願意拿更低薪酬的來，照原來的方式做下去。那是一種很聰明的做法，除了是——我們可不可以告他的呢？一個名字只是一個名字，至於抽象的理念、知識，並不是註冊不註冊可以說得清楚，如果這些東西真的能延續下去的話，亦未嘗不是一件好事。

這種化解問題的方法，名字叫“中國性情”。它把個人的價值判斷提昇至超越法制經制的層面，相信從小我到大我的至善。但是社會、人性的質素本來就不是由善良的準繩來衡量，所以中國人的社會總是充滿各種走後門、拍膊頭、貪污、濫權，與及輕巧逃過法律界線的商業犯罪行為。中國人以個人的善造就社會的惡。當然，所謂“善惡”，其實是人類智慧不斷累積又不斷轉變的相對性概念。在香港這樣的社會，中國傳統觀念面臨崩頹，但是在西方國家如英美德法的民主、公民觀念（那是現代西方文明中善惡觀最重要的一部分）卻又從未在此建立過。資本主義遇上（壞處是）自私、怯懦的中國性情，使資本主義得以史無前例的“純正”，擺脫了法制與文化（在它的發源地）原有的制約。香港充分體現資本主義的魔力和暴力。

我在二十三歲半的今天才舉步維艱地為自己逐漸建立善惡的觀念，而且與我成長的地方面對面，感到極其哀傷和難過。

港督公布施政報告後，前天許家屯說，“本來事情可以具體商議的，但是現在單方面先公布，對解決問題沒幫助，這種做法值得考慮。”一個永遠搞不清楚治權、法制的政府。一個要用幾十分鐘的不斷說話和微笑來表現一種“豈有此理，面子何存”的情緒的政府發言人。

馬榮成在被斬傷復出後隨即在藝術中心舉行了畫展。如果他被襲事件向市民揭示了商業輾轉中未能被法制足以治理的黑社會罪惡成分，他把自己的商業作品放在藝術中心展覽就是要運用個人在資本主義制度中珍貴的本錢（名、形象）來把作品納入藝術建制中，使其達到一種藝術化的效果。後者在一定程度上抗衡、治療、補償了前者替他帶來的肉體和經濟損失。它

足以“抗衡”，因為後者正正是一個朝相反方向邁步的姿勢；暴力vs文藝、肉體vs精神、有限性（mortality）vs永恆（immortality）。黃玉郎繼續出版《中華英雄》，但馬榮成站在藝術的殿堂中回望——畢竟他都超脫了這些呢。他的遇襲事件變得更加醜惡，又同時更加無關痛癢。

馬榮成在黃玉郎手下成長，活活脫脫的，是在香港成長的新世代，大概是跟我同一代吧。這一代。

我今年二十七歲半，有一個道德主義者的意識形態。她笑了，“你工作嗎？”

“我寫東西。”

“小說？”

“不，我寫不成小說，我經常是寫不成小說的。”

我舉起那塊懸在半空中的馬蹄鐵，向一面推一下，又向另一面推一下，向左面推的時候很輕易，向右面卻笨重難移，用上雙倍的時間。

“這是磁場的關係。我們站在一面磁場比另一面強很多的地域。”

但是剛才的那些呢？你站在相近的兩點上，產生不同的高度。你在上山前明明比我矮的，上山後卻比我高了。還有拍照來我們每個人都站得斜斜的，連屋子看來都斜斜的。我站到屋子的牆壁上一口氣地追問她。她給我看《時代週刊》六幾年時一期的封面和剪報，介紹這裏整個山頭各種未可解釋的科學現象：沒有一棵樹能畢直地朝天生長，所有都彎彎曲曲的，枝葉糾纏在一起；東西的重量和高度都無法如常地量度，在情勢嚴峻的幾點上，可以產生重量等如負數的蘋果；一隻摔在地上的玻璃杯總是無法摔破。那生物嗎？

“我們沿路走上來，穿過密林，你有聽見雀鳥的叫聲嗎？”

我有點暈眩，感到眼前的景物都東歪西倒的。“好像沒有吧。”

她連忙扶着我，一直兜着小徑走下去。

下斜坡，她抱着我，分外小心，卻又要分散着我的心。我

已經開始有嘔吐的現象。這比一般人來說是早了一點。

“你剛才說到寫小說的。你寫怎麼樣的小說呢？”

這個時候我已經無法向你解釋我其實是不寫小說的。主要是因為我無法相信世界是接近完整的，可以讓我們隨意虛構人物情節，又模擬他們的思想感情。人類歷史累積的智慧昭示小說的虛偽。我喜歡的幾位中國小說作家，比如張愛玲、沈從文，經過一輪的創作熱忱後完全放棄小說，甚至幾乎完全放棄創作，我嘗懷疑跟小說的特質有點關係，尤其是在一個與世道決裂、隔離的境地。

“美國人寫得很好的散文。”她點點頭。我不知道她是明白我的意思還是只在這句上同意。美國人寫得很好的散文，一如中國人寫得很好的小說。中國是小說的民族。而美國人，很奇怪的，寫小說的時候總是好像在寫散文。

她擔心我的健康，我卻長篇大論的要跟她談這些瑣碎的文學分類問題。“都是我不好，不應該讓你在上面留這麼久。”

我吐吐舌頭，還沒告訴妳我有先天地中海貧血病呢。那還得了。

我頭放在靠背上，扭下窗玻璃看這奇怪的小山丘。一架旅遊車滿載着日本遊客剛剛抵步。“你發達了。我還是自己走吧。”

她已經放上了鍾尼·米曹的盒帶，唧唧唔唔地哼着。車匙一扭，我們便離開了這名字叫“神秘地點”的地方。我頭痛欲裂，胃倒轉了過來，眼睛總是睜不開，就懷疑自己在執着奧爾菲的手，要趕在黎明前衝出死門關。

回來後一直都在聽羅莉·安德遜。她是一位女同性戀者，那是很明顯的。她大量的歌曲都是寫男女關係的不平衡、社會角色的不可互換，以此作為政治、傳媒、各種權力架構的類比。保羅·古特文說過人們是在學校中學到宿命和犬儒的。對於女性來說，我想，更深刻和致命的磨蝕大概是來自兩性的愛情和婚姻的。而磨蝕、犬儒這些其實是很自然、容易地從一種性別傳染到另一種去的情緒。羅莉·安德遜跟六、七十年代的

鍾尼·米曹一樣，都肯定愛、自由、渴望這些人際間優美的質素，是以更要求在常規以外尋找平等、互換的可能。我們的世界觀變了，對愛的觀念亦不一樣。我們逐漸在舊日人們相信的和諧、忠貞的秩序中看出裂痕。小說的世界在瓦解。沒有人能把沒有人放在一個叫S或者叫Z的模式中。早在西蒙·德·波娃的時代，她經已預示來世的不論男性，或者女性，都將比往日的的生活得更艱難。兩性問題反覆滾動了這麼多年，至今還是充滿糾結。這明顯的已經超乎當天波娃所談的，只是一種權力鬥爭的問題。

西方女性主義者曾經相信親密、關愛、互換的“姊妹團”是人際比較理想健康的可行關係，用以抗衡“兄弟班”的集體壓迫和暴力。但你有否發現，中國語文中“姊妹”跟英美的“sisters”多了又少了一些東西？

從今年四月開始，我就以為今次學生跟官僚打的實則是一場語言，亦即概念的仗。這種仗最關鍵性，亦最難打，因為疏解的方法不在於具體的現象上的轉變，而要求根本的，意識上的進化。我們解僱我們的僕人，只為了我們要當自己的主人、彼此的僕人。我不無悲觀地以為，以中國性情所昭示的人性弱點看來，在可見的將來，我們的感情並不足以走很遠路。但既然概念先行了，我又不得不相信，有一天，我們整個人都要到達那裏。亦只有這樣，真正與自己團聚，重新學習向前走。

維斯康堤的最後一部作品《無辜者》中情人對男人說：“你可不可以讓我不高又不低地，走在你旁邊？”那男人後來索性走在另一條路上，在兩個愛他的女人中間，在風吹過窗簾後，睜着眼讓愛僵死在那裏。

下一次我見李察的時候，眼中的月亮、玫瑰，那些美麗的……解凍一下，大概還是可以拿出來的。

牆與橋

——在神話中反神話

我相信對很多人來說，連儂的逝去，標誌着一個神話的覆亡。他們指的，是那永遠的披頭、搖滾樂超級巨星、音樂界巨人的神話。但我以為連儂最大的意義，正在於以沉靜的智性、毅力和勇氣顛覆各式積壓在現代人生活上的神話。他的死亡是在一個神話更沓越來越快、越來越多的年代中，一次“反神話”的覆亡。

閱讀連儂的歷程，也便是閱讀一另西方當代史與人性的爭持。這四個來自利物浦的反叛青年，受經理人Brian Epstein賞識，把他們坦率、熱情的音樂加上純潔、清爽、佻皮的包裝。在英美社會逐漸穩步進入後工業時期，年青人感情徬徨無依的六十年代初，披頭成了一代認同的象徵。分享着四個大男孩的歡愉，人們就覺得生活還好，熱望不斷。披頭當時是一個集體狂喜的現象。六五年，他們得了MBE勳銜，有人抗議他們“只是娛樂大眾，不需要殺人便可受勳”，太不公平。這也是披頭搖籃式情懷的沒落。其後他們傾向思想性、實驗性、留長頭髮、吸大麻、服迷幻藥、反戰、追隨並帶領席捲歐美的嬉皮文化。

連儂在多事的六八年與早已貌合神離的妻子Cynthia Powell離婚。六八自我意識的高漲，追求解放、探索的思潮，抗商業、戰爭與一切建制機器的理想主義，使披頭無法再甘於麻醉自覺，繼續順應市場作為即沖即食的消費商品。披頭在六十年代末的追尋反映一代的虛無和幻滅；他們依賴迷幻藥，以

為可以藉此擴張認知的領域，達到自我精神的提昇（連儂在一次訪問中說，Lucy in the Sky with Diamonds只是兒子的童稚幻想，與迷幻藥無關。你信不信？），但是連儂很快就看到毒品也使他失去與生活的親暱，尤如從沒有生活過，尤如死亡。當儼如父親的經理人Brian Epstein猝然去世，披頭在威爾斯尋找印度大師Maharishi的慰藉。但他們不久也發現，這又只是另一種逃避主義。大師問：“你們為甚麼要離去呢？”連儂答：“既然你這樣神通廣大，你應當知道啊。”

無疑，連儂是四個披頭中最機靈的，而認識洋子，使他更清醒和勇敢。還在披頭時期，他那句“我們比基督流行”的話就弄得滿城風雨，實際上，他只是想說：“基督沒有甚麼特別，而基督徒也使基督教沒落，不再善感了。”六六年他開溜去拍電影《我如何贏那場仗》，已標誌着他日後的路向及與披頭的離異。但是他還未敢踏出皇宮去。同年他踏入倫敦的畫廊，爬上階梯看望遠鏡只看到那個簡單的YES的時候，他便結識了洋子。洋子迫他醒覺到，皇帝通常是如何被大臣用食物和酒、名利和虛榮綁在皇座上，永不醒轉，好讓奴僕能保持現狀，就如皮禮士利還有呼吸的死亡。洋子對這皇帝說：“你沒有穿衣服啊！”在六八年他們就拍了《兩個童貞》的裸體唱片封套，把“沒穿衣服”這象喻藉着公開表象化來反抗它，同時也企圖還原在衣服下真實的人性。

次年與洋子結婚，他們深諳在商業社會當超級巨星，一舉一動橫豎也是政治，不如索性利用遊戲規則，在希爾頓公開蜜月一星期，從床上呼籲世界和平。他們這些戰役在當時得不到理解，人們甚至認為他們嘩眾取寵，廉價自我宣傳。同年底，連儂抗議英國介入比亞法拉與越南的戰爭，退還勳銜，“如果皇室知道我一直如何看待他們，他們根本不會頒給我。”隨後他便創作了充滿自嘲的《塑膠約翰連儂與洋子樂隊》和大家都知道的《想象》。當時很多人罵大野洋子導致披頭拆夥，是女妖又是寄生蟲。現在我們回頭，才比較看得清楚，這多媒介概念藝術家在連儂艱苦地抗衡神話，尋找自我的過程中所作的貢獻。

在喧嘩紛亂的歷史潮流中，連儂竭盡心志，追求完美和

愛。他唱：“我說的一半東西都是沒意義的。我說來只是為了尋妳，祖莉亞。”祖莉亞是他失去了兩次的媽媽，也成了他一生不癒的創傷和執迷，以至替長子命名“祖莉安”。他自言很喜歡像《救命》這樣個人的歌，充滿自身感情的脆弱。他決意解散披頭，也是看到在商業神話背後“那些音樂都是死的，要我們先殺死自己才生產出來”。他不要由商業機器跳入同等樣板化的革命機器，因為所謂工人英雄也都是被宗教、性和電視麻醉，就以為自己聰明、無產和自由；“當你說摧毀，不要預我”。他知道在物質高度繁雜的資本主義社會，他可以任意播種收割，甚至入健力士世界大全，但他不能假扮在噪音中聽到音樂。他看見在空氣混濁的氛圍，人們只能如吸毒般，害怕自己不是站在安地·華荷附近。如此這般，皆徒負創作的恩賜。

七四年，他自言變得愈來愈像野獸，便被洋子驅逐，精神崩潰絕望，終日在搖滾樂俱樂部酗酒，創作《牆與橋》，描寫個人的地獄。沒了愛，他發現自我在大海飄泊，個人一無所有。“仇恨和妬忌，便是我的死亡。”（《怕》）十八個月後，洋子救他上岸。

他的回歸是尋求教贖。Sean出生後，他脫離曾給予他一切的音樂圈，從前妻描述他的“北方男性沙文主義”轉變成“自覺要經歷一個女人的經歷”。他用整整五年照顧兒子、料理家常瑣事、聽古典音樂、閱讀。他逐漸在退隱生活中，重建想望中的永恆的草莓圈。洋子讓他獨自環遊世界，他在香港的山與霧中跟自己面對面，看清楚自我跟流行榜一點關係都沒有。《瞧着輪車旋轉》就是寫這種解脫、寧靜的心情。他撥給洋子的長途電話，用歌曲寄之，洋子又用歌曲答他，這就構成他們後來復出的唱片。在四十歲生辰的晚上，他們的唱片經理看見最快樂的連儂，擁抱着窮盡一生追求的愛與和平。他和洋子各選了七首歌，唱片叫《雙重的狂想》，封套是他們的親吻。他在披頭出道時售賣的虛渺的狂喜終於得到落實。

連儂永遠期望過高。他微笑着說，在四十年以後還有四十年可以生長，可以繼續拍裸照，環遊世界，繼續把收入的一成捐給老人和兒童。在紀念他的電影《想象》中，可見他主動地跟

在他住所外徘徊的異鄉人說話：“我都只是個人啊，跟你一樣。”然後問他是否肚子餓，請他進餐。後來也就是相當類似的一個人剝奪他持續的喜悅。連儂相信八十年代總要比那討厭的七十年代好一點。我就懷疑八十年代真是需要撬走他，讓大家都好過一點，尤其是當他打算下張唱片名為《牛奶和蜜糖》的時候，洋子的強悍和靈巧可能足夠她捱過這個世紀，但連儂，不只是一個過了時的理想主義者嗎？他死的時候，洋子回憶他的話：“如果有人以為愛與和平只是屬於六十年代的，那只是這人的問題。愛與和平是永恆的。”捱到八十年代末，今天再看洋子提到連儂的理想主義時，語氣隱現酸楚。這幾年來我們也逐漸習慣看着她，把與連儂有點關係可以賣得的東西都拿來賣（去年夏天，美國的畫廊正接受預訂有連儂親筆簽名的漫畫的複製品）。人類與神話重修舊好，我們也許可以把所謂愛、和平，或者公義的寄望都擠到神話當中去就算。

一九八八年，原載《Esquire》

東西隨想的遊戲

——從幾首詩說起

今年四月中，我跟一位朋友談到多種藝術表現媒介對話、互動的可能。這位朋友立即說：“對話！好像總是中國人特別喜歡時時刻刻把‘對話’掛在口唇邊！”我們談話後不到兩星期，北京學生就藉着悼念胡耀邦活動，要求與政府進行對話，以表達人民對政制改革的渴望。“對話”一詞，一時間又成為官民各執一端的思想界線，標誌着雙方對權力、政體認識的徹底分歧。北京人相信對話，要尋求和建立對話，對話的可能本身就是一種政治改革。但對於在香港長大的年輕一代來說，“對話”幾乎是一種叫人聽到卻也等如聽不到的詞彙。“對話”這“能指”變成一無所指，作為一個可用詞語，它本身就喪失了刺激並創造對話的功能。整個北京民運事件以至賀維訪港，正是進一步強化了香港人對“對話”的不信任。集體價值系統的崩潰、市場對象由大眾到小眾、政治生活與個人生活分裂，都是現代社會中文化發展相類的命運。去年美國大選中最明顯的現象，是美國人普遍的，對大選活動的冷漠，投票率一次比一次下降。就傳媒接觸的市民中所見，大部分美國公民都表示，總統候選人不能夠代表市民的品味。在美國這似乎可以象徵民主的國家，人民卻感到政治活動根本沒有足以代表他們的聲音，覺得別無選擇。個人與公眾失落了對話的聯繫，個人與個人的對話非常珍貴但罕有，不敢輕舉妄動，在大量閑出來的精神時間中，個人只集中與自己對話。

也是在自己與自己對話到與另一個人對話再到與模糊的、

陌生的公眾對話，這遙遠的路途中間（“路途”所帶來的直線式聯想在此不很確切）出現了大小、形狀、顏色不一的“物”。梁秉鈞很多詩作，都是從自己與自己對話出發，希望把語言也送到另一個人那裏去。以前讀的一本不知怎樣的書說過，一個人對世間事物的認知，只能反映和構築這個人自身，並不能反映所謂客觀現實的任何一部分。詩人藉着書寫“物”，一個又一個不同的“你”來舒伸、表達也創造他自己。在這樣的過程中，他也建立了與物、與“你”婉轉彎曲又不斷變化的關係。“物”是一種他體，一個異己，卻也同時是一個自己。是以在體會、創造“物”的過程中，也要求“物”體會、創造自己：

也許我總無法如你期望般的
看你，像一樹紅花那樣看你
我也嘗探首越過窗框看你生長
說這些花開得跟別人的不一樣
你執拗地搖晃，彷彿說不外是濫調
重複着濫調，也許我們走向相同
方向，但卻避不開前後糾結的陰影
在一個偏頗的彎角枝葉鞭打我的窗子
猛然的攻擊裏我找不到你的
眼睛，我有時也不免懷疑
這不斷對一切搖首的花葉
可也看到我有不同的枝椏
長向不同的方面？

（《鳳凰木》）

梁秉鈞的詩中經常出現的問號、“也許”、“懷疑”，流露的是主體一種看待事物的態度，這些和他的“詠物”詩中也經常出現的主客互換、要求釋解事物的封閉，與世界重新建立勇敢、溫暖的連繫不無關係。兩者在詩的結構中造成一種拉扯的內在張力。他一方面在找尋，對看似拒絕與他對話的物件不斷要求被聆聽，另一方面也在說話的過程中聆聽、紓解他自己。這也是

一個伸出手來，即使遲疑和失望，卻堅持與外物、世界對話的位置。他的《蓮葉》組詩中往往是從對話的渴望走到對話的不能；符號的秩序游散，問號逐漸形成質詢，“你”和“我”再次變回分裂自閉的個體，語言也戛然中止：

我想我的話到頭來終會落空，不能令你
放棄劃定的方圓，實在感覺冷暖
你若是站在堂皇的那一邊
自會以我的沒有裝飾為襤褸了。
我終於也沉默下來，只是仰望遠山
看一脈一脈的淡藍和灰綠
洶湧而來，撞破對稱的秩序

（《冕葉》）

邊緣的花葉有自己的姿態，你可留意？
你會不會細讀？獨特的葉脈如街道縱橫

反駁你心中既定的藍圖，你有沒有細認？

（《邊葉》）

在比較近期的，如《青菜沙律》、《球鞋》、《給苦瓜的頌詩》、《靜物》中，卻蘊藏着一種從對話的渴求到經歷過對話的艱難以後，逐漸、隱約的傾向尋索到對話的可能的弧線發展。《球鞋》把繪畫一隻球鞋與做菜的過程連在一起，一件實物與一堆食物在“你”欣賞、穿插、創造的過程中，得到開解、安慰，煥發出新生，一如被“輾成碎片”、“撒成灰塵”的“他們”，也終會變成“我們每日的陽光和空氣”、“生活裏的盆花和桌椅”、“我們總在讀着的那本書”（《靜物》）。陽光、空氣、盆花、桌椅與我們讀着的書，雖然不能再是一個與你好好說話的人，卻以另一種形式的具體存在，成為一種生活中持久的、與你對話的質素。“物”，很多時候，也就是在生活中聆聽、安慰，又化解我們的質素。物的具體存在提醒並反照在我們內裏這種質素

的可能。有時候，物的封閉、麻木使你驚懼、感覺受到傷害，因為那叫你也同時看到自我的封閉與麻木。如果真正喪失了與人/物說話的勇氣與能耐，實際上也等於，不再能與自己好好說話了。

在集體構思《東西遊戲》與體現構思的過程中，發生了很多事情。有些關係中斷過，有些重新駁上，有些正剛剛開始，有些在劇烈轉變的過程中。《東西遊戲》也隨着這些“偶發”事件不斷移換觀察、閱讀和創造的角度。無可避免地，“它”也詮釋了我們在資訊中收集過來的歷史碎片。大概“它”自己，也會變成另一個事件，或者碎片，一如這篇本來是由東西，或者遊戲而來的浮游散佚的字。寫完，如放下一個電話筒，發現餓了，就可以去吃一碗洋葱薯仔湯。

一九八九年七月，原載《博益月刊》

烏鴉的形狀

你來到這個陌生的地方，心中這樣渴望去接近。

他的作品有一種沉靜的、對幻覺的堅持。柏林圍牆是一個騙局，你們不知道，在那一面就是後台，合力用勁推一下，便倒下來了。你看，他們來到這房間中，不知道帷幕後面是甚麼。新聞報道亦是一個帷幕。“TV Times & Entertainment”的 Suzanne Miao 說在《柏林、柏林》中看到 H.J. 對圍牆崩頹“衷心的歡喜”。實際上他說圍牆一定不能再像他的電影中這樣美麗。人們把一塊塊磚頭拾回家，原來斑斕的壁畫新長了黑洞。與記者及觀眾的兩次討論會中都有人問你為甚麼把中國人和長城放在圍牆前面，這關於黑洞的事情大概可以解答他們部份的問題。

你指着那張運動員在圍牆上做體操的漫畫，問我覺得怎樣。我不覺得怎樣。你就不說話，翻過另一頁去。這件事情之後我想，我沒有如你一樣解讀運動員姿勢的語碼，這些被你自動（由於你的文化身分）譯出來的文化意義，這些線條，它們反而令我想到羅馬尼亞、保加利亞、中華人民共和國……，究竟是你還是我的局限？這些局限又究竟在使你和我溝通得更容易還是加倍艱難？

我覺得是在你和我都幽幽地扁扁咀：“噢，另一次文化阻隔！”然後煞有介事地點點頭的時候，你跟我最近。我們從我們的城市，帶來了垂頭喪氣和自嘲，又帶來了對其他文化的好奇和敬慕。你對沿路的食物特別關心，一面走一面拉着問：這是甚麼？那是甚麼？結果你塞了子薑皮蛋入口，嚐到薑湯（你比我還早認出薑花的味道呢！）的湯丸和紅荳沙，又認為

龜苓膏還不錯。深夜，我們一心要找遼闊的天橋底下的大牌檔，結果在打冷的地方吃到我們都低估了的大眼雞。影印機從一張臉劃到另一張，我們在（我們說的）這無政府和極權互制互動奇異組合出來的這點上遇上，逐漸學習摸索對方的面目，學習同意，在每一次說“不……”，“但是……”之後。然後我記得在7-11你把茄汁和芥辣加到蝦餃燒賣上去的樣子。

你從兩個小洞望出去，不斷告訴自己接近只是幻覺。但由於我是一個依靠主觀想象生活的人，我不能否定幻覺。於是我把以上的話改寫成：如果接近不是一廂情願，則定必是飄浮無據的。“接近”如此接近傷感：都是錯認“剎那就是永恆”了。

我對面的這個座位空着的時候遠比有人坐着的時間長。我們本來約了四時半，結果我五時四十分仍一個人坐在這裏，與一張空着的椅子說話。每一個經過前面的人影我都要抬頭望一下。空懸着的手上的煙蒂燒焦了一本東歐文選的頁角。妳有否留意奶白色燈罩上那不知道要歪向哪方的黑色電線？妳來之前，我本想給妳看一本叫《為潮汐命名》的詩集，內裏有一首Janice Gould的《山中洞穴》是這樣的：

I

接近黃昏的時候，在山的
邊緣，我們觀察光

在草的乾坡上滑過，
黑色熔岩的牆。

今日我們不相愛，
我們的字有

烏鴉的形狀。他們飛
往不同的方向。

II

她的手向她證實
我在，當

它停於我頭上，
而她冰冷的手指，

帶着渴望的不安，
在我髮中蠕動。

III

指着我們的上方她說，
那裏有山洞

是印第安人晚上聚居的地方
為尋找預見，聆聽歌唱。

那裏有烙印
是火把

在岩石上掠過。
妳要看嗎？

我瞪着濕軟的泥土？
腳下黝黑的葉子，
然後答，不。

從咖啡座出來，抬着錄影機和書。從一個半封閉的空間走到公開的又走到封閉的。慶幸自己離開潮湧的人群又感到封閉的空間或許太清冷。你再一次看完里奧·卡拉的《壞血》，問我是否年青使人傷感。我想年青使人想到，現時大量在西柏林街頭的東德人向左走兩步又向右走兩步的表現，實在太像你和我在辦公室中的情形了。

是為《辦公室政治》第一章。

補遺

截稿時剛接到羅馬尼亞民主運動死難者的消息，口中正咬着一隻豉油王乳鴿翼，剎那間失去了味道。

一九九〇年，原載《號外》

女兒祭

《女兒祭》(Daughter Rite)完成於一九七八年芝加哥。電影基本上分為兩部分：首先是導演Michelle Citron把一段家庭電影式的超八菲林放大至十六毫米，再經過一連串的迴環剪接，然後加上畫外音獨白。另一部分是以“直接電影”式的紀錄鏡頭，拍攝一雙姊妹敘述她們與母親的關係；她們一起弄沙律，她們一起翻看母親房間的雜物的場面。兩部分交錯而過。

一如其他媽媽，我的媽媽在我小時候喜歡對親朋戚友說我不是她生的。那時候流行“兩個就夠晒數”運動，我就是多出來的那個。鄰居的那些媽媽說女兒是從垃圾房拾的，有些說是在溝渠邊，我的媽媽說我是黏着她衫尾跟進屋的。這裏有一個主動及被動的嚴重分歧。

Jane Feuer^①說書寫一部像“Daughter Rite”這樣的電影相當困難，因為看電影的是一個女兒，寫電影的卻是一個影評人。我發現以女兒的身分寫作原來更困難，因為書寫中一旦提到媽媽就立即把我們推到某一種文學傳統的旁邊，那種“女性書寫”是我們還不懂得寫作的時候就不得不引以為女性寫作的大忌。我們不但不能寫，跟人說起話來提到媽媽兩字口音亦出現問題。媽媽的口音有幾個字總是說不好，我離家後三年，才極其艱難地把那幾個字改過來。

一位朋友有一次談到七十年代她在芝加哥唸藝術時的經驗。班上的女孩子每天都在討論自己如何墮胎，如何生孩子，跟母親的關係諸如此類的問題，我正在說想拍一部關於她的錄像，在想象她跟兒子打羽毛球的情形，說起來大家都笑了。

一如其他媽媽，我的媽媽總是說，可惜你不是男孩子。那

是在我考上大學的時候。我有一個哥哥，他考不上大學，而且有很強烈的戀母情意結。這在我們家並不出奇，我們有一個集體憎恨的爸爸，於是當你學習愛的時候，你很容易地，發現你不是有很多選擇。媽媽說，在我們三個之中，只有我的哥哥是小时候無論如何不肯上學的，帶他上學校的樓梯，他每一次都不肯走上去，只站在樓梯下流眼淚。為了這樣的緣故，媽媽要他上最好的幼稚園。

哥哥考不上大學，家中只有他一個考不上大學。而他是男孩子。後來他一聲不響去了澳洲，跟一個有夫之婦的臺灣女子同居，跟爸爸或者媽媽或者我都斷絕了一切聯繫。他這樣愛媽媽，有一次他問她：“你除了懂得煮飯，還懂得甚麼？”沒多久他便走了。他這樣恨媽媽迫他走那道樓梯。

我知道哥哥或者媽媽都不會讀到這段文字，所以寫出來。就算讀到，媽媽亦大概會問，你怎樣肯定讀者會當作一篇小說而不是散文來讀？我會告訴她，這其實是一篇影評。你沒看過電影，所以你不明白。我寫的時候是用一個影評人的身分寫的。

一九九〇年，原載《女流》

注釋

- ① Jane Feuer, "Daughter Rite: Living with Our Pain and Love", *Jump Cut*, no. 23 Oct. 1980, pp. 12-13.

為甚麼是活地阿倫？

相信香港有一部分看電影的人，會對活地亞倫特別有感情。為甚麼是活地亞倫呢？有一段日子，某些戲院如京都、普慶會放映如《野草莓》、《烈火暴潮》、《砂丘之女》等的電影，我也在這段時間陸續看到《傻瓜大鬧香蕉城》、《情慾奇譚》、《內心世界》……看到一個從多角度、多層次中不斷向自我挑戰的活地亞倫。後來在“第一影室”舉辦的放映活動中，我又看了《星塵回憶錄》（好像是全港首映）。那是甚麼時候的事呢？那時候我還收過永熹影業寄出的，一份拼貼成的、字體密集得a與e分不開來的《內心世界》英文評論影印本呢。

後來我在大學電影學會籌辦放映活動的時候，又乘機借來《西力傳》、《愛與死》這些無法在公開場合看到的作品。同時期我開始讀他寫的笑話書，買他的劇本集。

早陣子在美國，在唱片店中找他的爵士樂，也找到他在夜店做stand-up comedian的現場錄音。活地成了在我個人成長經驗中一個想當然的元素。在喜歡聽笑話又不喜歡看王晶的時候，他剛巧在這裏，而且時時刻刻用盡十隻手指頭探測笑話可以容納的深度。然後你不會忘記他不滿於“娛樂藝人”的身分，不斷質疑政治、生命、愛，換句話說，一切。在《星塵回憶錄》中，他不停說，他不可以惹人笑了，他要拍一部真正嚴肅的電影。而電影本身也是問題的答案。它充滿對死亡、物質荒原、人際的隔絕、游離的思索，在看着活地的苦瓜臉對峙UFO的同時，我們笑了，雖然我們知道它已經不是一部喜劇。

回港後我第一部看的電影是“September”（譯名“情牽九月天”，其實是反活地亞倫的）。我相信《九月》是活地的藝術

生命中最重要的一步。它標誌了小丑除下笑臉後真正專注的視點。《星塵》中有一場出現過兩次，是活地與Charlotte Rampling在地板上飲酒，春日的陽光斜映進來，活地看着Charlotte；Charlotte看着書，背景只有Louis Armstrong，彷彿時間停頓，在這些時候，即使外星人罵你是傻瓜，你依然微笑，覺得活着還好。只是一種細微的接觸，卻是“Al-al-most indestructible”的，活地說。《九月》正視感情面對俗世的脆弱與痛楚，又叫人覺得在種種紛擾哀傷中有連綿無盡的、我們冷暖自知的心情。《九月》對米亞花露的憂郁、花露媽媽的浮誇、Gena Rowlands的無奈，甚至彼德幾近可笑的激情，皆充滿悲憫。活地終於坐下來，默默看着一個個地球人，在有限的空間中舒伸掙扎，而且在藝術的世界中，包容他們空間的有限。

我願意把《另一個女人》（“Another Woman”）理解為《九月》的續篇。活地相信愛，但是不相信生命，這可能是他所有電影中最基本的弔詭。《九月》寫愛，總結了活地前半生作品中對感情的迷惑與堅持，《另一個女人》於是要問所有關於生命的問題。又一如《九月》：不單是問，他也答了。於是會有Satie的“Gymnopedies”開場、結尾；會有里爾克的詩；鏡頭定定地看着米亞花露在游廊慢慢穿衣服，懷着活地的孩子……，這些都提供了答案的線索。事實上活地在《另一個女人》中問的問題可能已經問了一千年，卻是在這裏才連問問題的方式也徹底改變了。他用這方式——這位置——姿態，答了他自己。

活地使我寬慰，不單是因為看到生命擴散，更重要的，是在有限的時間與空間中，生命依然成長。

一九八九年，原載《電影雙周刊》

影像書簡

哈佬：

在三藩市我總是到雪糕店飲咖啡、聽爵士樂，而且寫信。你好嗎？

今天我看了“High Season”，真是一齣糟電影。寫實主義，而橋段卻充滿令人難以置信的巧合。至影片的一大半我其實還很喜歡積琪蓮貝茜的角色，因為她一開場便破產，攝影集又賣不出，盤算着賣古董，想溫和地跟雕塑家丈夫表白，結果還是吵鬧決裂。這女人雖然還是連穿泳衣的時候都不忘繫條圍巾，但總有接近現實的意圖，後來……就是越過一連串巧合到達賺人熱淚的大團圓。只覺得不爭氣。

Mill Valley的電影節放王正方的新作，“The Laserman”，但想起《北京故事》的尷尬，錯過了也不覺得可惜。在異地，總是對來自中國，甚至跟東方有點血緣的東西特別關心，大抵因為缺，很容易就濫了。彷彿我們不能接近歷史的一切，就以接近的東西來填補；即使只是地理學上模糊的接近。

看“The Wash”覺得真是接近。實際上它應該是美國出品，由在美國成長的第三代日本人編導，在加州聖荷西市的日本鎮攝製。看之前，讀了一些報紙上的影評，都是一致猛烈的抨擊，認為它“莫論共鳴，連劇情進展都叫人難以理解。”自然，電影在三藩市只有一間戲院上映，然後又匆匆落畫。我趕在落畫前最後一天，校鬧鐘早起，乘個半小時車看半價的日場，散場時就詛咒美國人應得像布殊這樣的總統。（你知道，我們總是在這些小事上自相矛盾。一、我假設擁戴布殊的大部分美國人就是那些說不明白這電影的美國人。但是從電影落畫

到布殊上任，這些人總是最安居樂業。布殊競選成功，最受打擊的是一直反對他的人，也即是我假設（有可能）喜歡這電影的人。於是，我只是在詛咒同黨。二、共和黨在美國執政十二年，將是人類歷史一塊要共同承擔的沉重的事實。如果這件事真的發生，不見得就對拿不同護照的你和我有甚麼好處。）

也許還是電影的世界比較簡單。四十年夫妻，簡單的問候、對話、發現和分享，換句話說，愛情，已變得沒可能。兩人唯一的接觸，只來自妻子到丈夫家收集髒衣服回去洗。洗衣服，即使呆板也要重複，只為有時間累積下來再也洗不去的斑迹和柔軟。當我們漸漸有理智和勇氣面對洗衣服的牽絆，向黏滯、瑣屑、邇邇、日復一日的執拗搖頭，我們也許——就可能——學習——懂得寫自己的歷史，不論是在甚麼國家。那時候，才好算是真正學習了清洗。

“The Wash”寫兩代之間的衝突，寫不同程度的美國本土文化的浸洗、參差與交錯。上一代依樣留戀日式酒吧，與在黑白電影中才出現的肥老闖娘粗暴地調情。上一代依然相信家庭團聚、支撐門面的大團圓、種族隔離、日本人在小小日本鎮中嫁娶終老；感情等如時間的事情。新一代早就是國際主義的擁躉。沒有溝通就應該離婚、錯的父親還是錯的。父親Nobu和幼女Judy是上一代和新一代的兩極，水火不容，但新一代如果要向前走，還是得學習回去，尋找一個讓外祖父和孫兒抱在一起的機會。即使暗流和衝突不是這樣就可以解決。Marsha在兩極間徘徊，她本來也相信父母姊妹濟濟一堂就是美滿，也不可以接受母親的改變，但當傳統價值觀念明顯地只剩下制約和儀式，她也必得學習審視自己生活中多少誤以為是愛情的習慣。我們才開始看見我們最需要戰勝的慣性和前設都在我們裏面。

我依然對我的布殊/電影的比喻有興趣。布殊最喜歡《畢業生》、《烈火戰車》和所有奇連依士活主演的電影，最喜歡的音樂是鄉謠音樂，最崇拜朗奴列根，最享受的工作是中央情報局局長。美國人選布殊，反映美國今日道德真空、物質猖獗的盛世只是一種單向、排外、無知的文明，不惜擁抱帝國主義、

種族主義、軍備主義，甚至只懂在陽光下教小孩子唸經的宗教，作為臨時水泡，避得一陣是一陣。我懷疑這是一切政制，不論民主或者極權最接近的地方。可能就是人性。

當杜卡基斯強調這是一場能力，而不是意識形態的戰役，他既對且錯了。他漠視了在現今社會中兩者必然的關係。所有志在影響人選擇的商業力量，關鍵都在於錯呈和兜售意識形態。市場學在資本主義社會就是最劇烈的權力鬥爭。布殊的市場學師承列根，這是他們的意識最明顯的一部分，也使他們站在美國正中央。換句話說，這的確不是一場候選人政綱的意識形態之爭，譬如謝茜傑克遜在道德意識上的優勢，就不足以替他贏取權力，但是傑克遜和杜卡基斯欠缺駕馭市場學的意識形態卻足以叫他們戰敗。如何大量製造單純而統一的意識，正是權力的核心。

而且，即使美國人足以解讀布殊助選活動苦心經營的意識神話，瞥見它在內容和形式上的暴力，他們還是不得不為了國防、外交、經濟等課題投布殊一票。換句話說，布殊的盲點在於公義、和平、民主這些最基本的道德問題上，而杜卡基斯失於他對現實和政治的瞭解。這些美國人心中有數，看來也同時預備好追隨前者。

今次美國大選，最能體現美國民主的是候選人的品流複雜。被提名人先後包括黑人教士傑克遜、希臘裔的杜卡基斯、德州白種土著兼種族主義者布殊、公開支持同性戀和反種族主義的黑人博士Lenora Fulani等，於是，種族衝突是必然的課題。早就在美國文化中生根的少數民族：如拉丁美洲人、亞洲人、黑人等，在藝術表演或政治上都得不到應有的聲音。我們都習慣了把聲音和權力等同財產，讓對方有了聲音就是剝削了自己的權力，遂不惜窮盡心力壓制和犧牲，更不願相信，讓所有人有聲音，促進對話，才是壯大自己，以及任何人的權力的長遠計，因為這樣豈不接近共產？列根帶了美國人遠離共產，但美國的教育又傾向相信權力的均衡和穩固必需建基在聲音的多元上，是以他們堅信他們所說的民主，然後投票支持布殊，那歷久不變的、笑容的單元。

電影“The Wash”裏的人至少不會這樣笑。我想，在這個秋天出現像這美國人自己也不會承認的美國電影，是頗有趣和有益的事情。雖然美國人也沒有空間知道了。

看“Salaam Bombay”真是危險。我一直等它公映，棕櫚葉戴在孟買的孩子頭上總是叫以為鄰近的人高興。後來……來不及了，我要走了。它便上畫，我於是留在三藩市的最後一個週末早上趕來。看電影總是這樣，充滿機緣，在這裏每天都要錯過兩至N套我未看過的有趣的電影。錯過，很容易又變成一種習慣，叫洗的人看不見的斑迹。如何在不斷的錯過中學習接受又抗拒錯過，我想也是很基本的訓練。

康城那塊棕櫚葉不能比聲音本身珍貴。我真的很久沒聽到過印度新一代的聲音了。而且是要讓世界看到印度的現在式，即使內容充滿泥濘和腐爛，在城鄉都看不見未來的孩子。影評以此比喻為印度的“四百擊”，但不知是因為杜魯福，還是六十年代的法國，“四百擊”有它的甜稠和輕鬆，而八十年代的孟買，只有被雨水打着不能抬頭只講粗口和報復的荒原，而且絕不是那只屬於艾利略大英貴族主義的，以為用三個來自東方的文字就足以解答乾涸的詩。電影中所有的愛和希望都是失落。Krishna要帶十六歲出走遭十六歲恥笑、他用錢給母親寫信被寫信的丟了、他對Chillum的情義只換來Chillum偷了他準備回家的錢去吸毒至死、十六歲以為妓寨老闆待她是真心、妓女愛女孩的權利被兒童院剝奪……。不公義的社會有比死亡更可怕的生命。而生命最大的可怕往往發生在我們還未懂得可怕的時候，我想一個社會的文明也具體見於它如何對待和教育那些尚未懂得可怕的，是以也未懂得權力的，它的孩子。

本來還想談一些其他的。譬如來自加拿大的，也是由康城游過來的《我聽過美人魚歌唱了》（導演：Patricia Rozema）。去年我在香港電影節中看過《憂鬱安妮》，印象深刻。《美人魚》比它還細緻，結合了錄像、超現實幻想、歌劇，摸索三個女人之間的感情。我在希皮的麥加Haight St.的“赤色維多利亞電影屋”中看它，蟻在長梳化上抱着大咕咂看，舉室都是女同性戀和婦運分子，螢幕下的跟螢幕上的一樣叫人眉目清朗，又很容

易叫人忘記電影以外還有孟買、華盛頓或香港的泥濘。

我即將要離開了。坐在廳前對着一地的剪報、政治傳單、演藝活動的場刊，我低頭，只能讓視線局限在這張原稿紙上。我敞開着門，紗門透進一片三角形的陽光斜塔。門外突然猛烈的“沙”一聲，我以為是下雨了，衝到室外，卻還是只有陽光的世界。我走到路口遙望，一排排楓葉迎着風沙沙響，棕黃與赤紅恍惚。今天真是冷，都冬天了，你們才變紅色。我轉回室內，還是走到稿紙前，繼續寫我的信。

香港的紅葉落盡沒有？還是，正剛剛開始學習紅呢？

祝好！

靜 八八年十一月六日

原載《星期日雜誌》

L IS FOR THE WAY I LOOK

六月是紐約的“同性驕傲月”，不但在中央公園及基斯杜化街有週年大遊行及集會，公共電視台及電台亦推出一連串以同性戀為題材的節目。由經典紀錄片《石牆之前》（*Before Stonewall*）、改編David Leavitt小說的英國電視電影《鶴的失落語言》（*The Lost Language of the Cranes*）、由John Hurt主演，寫英國紅人Quentin Crisp的《裸體公僕》（*The Naked Civil Servant*），使這幾年來女同性戀“看”的論述熾熱起來的“*She Must be Seeing Things*”，及數不勝數的反歧視、憎恨的COME OUT詩歌與短片，包括英國電視雜誌*Out*。其中最引人注目的是公共電視製作的同性戀綜藝節目“*In The Life*”，以《歡樂今宵》般的variety show形式構思，但卻請來了John Kelly唱愛滋輓曲歌劇、*The Independent*雜誌的編輯Martha Gever等談男女同性戀電影等。它能夠出街的事實大概比它的內容更重要。在首映前兩星期，它被共和黨參議員Bob Dole（當然他又未看過該節目）在參議院會議上大肆抨擊：“總統大人，這就是納稅人及公共電視資助者想象中的節目了嗎？”然後他指出公共電視把大鳥（芝麻街）、羅渣斯先生，及“大師劇場”來作煙幕，背後撥款給同性戀表演。

我本來想說美國人是受容忍異己訓練長大的民族，大概亦可容忍一個月不看公共電視，我更關心的是六月以後節目安排上長遠的轉變。“*In The Life*”本來就是以長線着眼，打算一集一集的做下去，盡量以主流文化所接受的格式把同性戀文化推廣開去。（第一集播映是兩個多月前，我還未見有第二集。）但似乎這種容忍度日漸收窄至根本容不下一個月。像Dole這種

論調一開首就把同性戀題材與“質素”對立，有同性戀內容的節目無論如何一定是壞節目。更好笑的是，他舉出的“正面”例子——“大師劇場”不出一個月後就推出了描寫一名男同性戀者及女同性戀婚姻的“Portrait of a Marriage”。

（我想我再寫這些節目如何被禁被閹割被臭罵的背景我大概永遠都寫不到節目本身。）《婚姻描寫》由BBC製作，波士頓與紐西蘭的公共電視台聯合監製，兩年前完成及在英倫播出，被美國公共電視台雪藏兩年，刪剪出兩個版本，較長的亦被剪了三十四分鐘，較短的版本則主要是剪了抒寫兩名女性感情的情色鏡頭。我看的較長的版本約長兩小時半，分三集播出。

故事根據Nigel Nicolson寫他父母的傳記改編，而該書又根據他媽媽死後遺下的回憶錄撥寫。“他媽媽”是作家、植物學家、當時Bloomsbury Group的成員Vita Sackville-West，維珍尼亞·胡爾夫“Orlando”中主角的藍本。她愛人是愛德華七世最後一名情婦的女兒Violet Trefusis，丈夫是政治家與作家Harold Nicolson。現在看這段二十年代的三角愛情不但驚喜於它寫兩女性的愛不流於剝削（不等如沒性），亦感於劇本對問題複雜性的自覺。對白中被《村聲》影評人Amy Taubin詳細引來的一段Vita的話：“我仿如兩個截然不同的人。有時我跑跳，感到強壯雄偉，但有時我安靜整齊，被Hadji抱住就感到安全。”這是剛剛在“淺紫”引她與她接吻之前說的，明顯要為Vita的書中自剖為同時具備陰性陽性的質素點題，亦說出了片中依賴與獨立的抗爭。

她們第一次做愛後二人坐在床上，Vita牽開Violet的睡袍看她的胸，說：“妳很美麗。”Violet亦望着她，說：“妳也很美麗。”她們彼此都成了對方的慾望對象，兩人也都是主動的“觀眾”，但片中卻極少主觀鏡頭，在這場中赤裸的她倆都不禁成了觀眾/鏡頭的獵物。導演Stephen Whittaker跟不上編劇Penelope Mortimer的視野，把她的劇本平庸化及異性戀化，大概是全片最叫人失望的地方。

當然，呈現女同性戀性別結構的策略除了女性主義式的外，還有一千種尚待探討的方法。我們用上半個世紀追求自

由、平等、獨立，有時不惜為了爭取這些理想化的質素自欺欺人地拒絕正視我們內裏的其他成分，與這些成分可能揭示的。《婚姻描寫》中的兩女性愛情既有女性主義元素亦有反女性主義的。比如Amy Taubin指出，Vita要重新界定自我性身分，其中一個動機是要反男性特權。她親手種植、設計她家的大宅庭園，但她不是男人，沒有繼承權。（如果她是，Violet說單是為了這花園就會嫁給她。）她自己拒絕成為Harold的財產，她向他表示要離開，跟Violet同住，Harold半哀求半質問她為甚麼，問她以後他跟孩子們怎麼樣了，Vita答：“那你常常離開幾個星期我們又怎麼樣呢？”片中其中一樣最漂亮的地方是Harold作為父親的身分界定一直比Vita作為媽媽的強。她在片中前面不肯，甚至不考慮肯不肯離開Harold不是因為她之作為妻子或母親，而更多是因為她對Harold不捨的感情。她徘徊在兩種感情：追求慾望及維繫伴侶之間。更有趣的是，女性主義三十年前向我們啟發的，異性戀建制所倡導的佔有慾、嫉妒、物化、財產化、權力一面倒、陽性中心主義等諸種“罪惡”，在Vita及Harold的婚姻關係中時隱時現，隨着Vita逐漸接受Harold的男同性戀性傾向、Harold對自我性身分及需要的坦率、他對Vita極致的關愛及包容而淡化。反而，這些“罪惡”，在Vita及Violet兩個女子的愛情中層出不窮，最後導致她倆的決裂。

法國理論家、小說家、劇作家Monique Wittig在“The Straight Mind”中談到社會制約是異性戀式的，從而界定所謂男女。（先不要談品性上的所謂陰陽。）她指出既然歷史上整個社會一直教你異性戀的世界及價值觀，一直教你做男女，並永恒的以“男性”、“雄性”等同“客觀”、“事實”、“中性”，我們若反過來以“女性”作為“客觀”，把“妳”當“你”用，女同性戀拒絕做“男性”或者“女性”，這些都是可行的顛覆策略。她提出的問題是：性別為甚麼一開始是用男女來分，而不是用異性戀、同性戀來分？

Vita作為一個女性（我這樣用是因為方便跟你溝通），可以被男人（同性戀者）聯結起來談論時，包容甚至欣賞她具備的

男性素質，但片中沒有任何一個角色（包括Vita那雄霸一方的媽媽）能夠企圖瞭解她作為女同性戀者的身分。更有趣的是，Violet作為Vita的追求者及被追求者，在全片中是最不被同情的一員。她的“女性化”及“女同性戀者”身分受到雙重歧視。以異性戀“忠貞”的價值標準來說，Violet對Vita比片中任何一個人對任何一個人都更忠貞，但她從頭到尾被罵作“蕩婦”、“污穢”及“毒藥”。Vita有男性化的一面，她又在婚姻中公認得不到性滿足，她偷偷嚮往“中學女生的夢”（Harold的話）還情有可願，但Violet的愛則是完全受詛咒的，她徹底推翻了只可以作為獵物及只可以戀慕異性與被異性追求的雙重魔咒。

Teresa de Lauretis曾經用Monique Wittig的視點構築Sheila McLaughlin的《她一定看到東西了》（見*How do I Look?*一書，Bay Press, 1991），闡釋正如Wittig所言，異性戀制度滲透我們日常生活每一角落，亦在同性戀性愛關係中不斷如潮汐漲退。《她一定》是如此，《婚姻》亦如此。因為異性戀文化已如可能是愛迪生“發明”的電力一樣無孔不入，被視為“自然”，要界定甚麼是同性戀性別結構尤其艱難。我很喜歡片中對Violet的描寫，充滿對坦率與抑制、依靠與獨立、主動與被動之間的辯證。她與Vita的權力關係一開始就談不上平等，但她們的話語是一種“女同性戀口語”（lesbian vernacular）。試想如果Vita是“真正的”男人，Violet寫給她的那些封封咬着牙說快死的哀求將顯得何等“厚顏無恥”？但因為她不是，扮起來的時候亦既是社會必需又是玩樂的眾多竅門之一。Vita喬裝男人既是她倆的心理投射又卻明顯是在鬧着玩，使這身分——“男人”，或“異性戀”不禁成了遊戲的名字。

我對這電視電影最大的投訴是片中最明澄的部分大都停留在對白，而不是視象的層面，暴露的是導演缺乏思考及自覺。她倆造愛時Vita永遠在上方，方式是異性戀式愛撫減高潮，這不但無端凸顯了Vita的“不足”（由男異性戀眼光出發），亦寫不出她倆的獨特。如果“只”是這樣，妳不禁問，那Violet為甚麼不安於她雄赳赳的丈夫呢？

我很高興妳是真的， 而我老了……

天天：

在讀胡爾夫的信——不，是胡爾夫寫給Vita Sackville-West的信，HBJ版，由Vita的兒子Nigel編訂。同時在讀Vita的小說《激情耗盡》，直至眼痛不止，完全無法再撐開，恍惚中聽着二人的私語，大概在凌晨時聽到她的呼喚：“妳知道我會做甚麼嗎，如果妳不是一個我要稍為拘謹的人？我會在明天晚上十時從車房偷出我的車，十一時零五分到妳家，用小石敲妳的窗，然後妳會下來，讓我進去；我會留至五時，六時半回到家。但，妳之為妳，我不能了，如此可惜……但這衝動從未離開過我，不，天呀，如果妳是一個不同的維珍尼亞，我一入夜就飛來。但因為年歲，因為清醒，與顧慮漸長，我退縮了。但誘惑仍大。”胡爾夫用電報答她說：那來吧。當然她沒去。維珍尼亞（自稱是世上最壞最壞的魔鬼）事後寫給世上“最可愛最可愛的動物”說：這樣便好。（妳總不以為我真的會準備妳來。想象在晨曦中坐着妳的車完全是一種醉意。）

終於辭掉報館的工作。每晚在那裏用最快的速度（好等我可以看完我的胡爾夫我的Lorde我的王朔我的天天的信）寫完那許多許多毫無意義的字，回來後右手抽筋左腦麻痺（你看——疾苦總是這樣可笑，尤其是自己的），呆坐在電視機前如一株仙人掌，單是為了能夠重新寫信給你——至少有寫信的渴望——我大概就應該把工作辭掉，雖然那毫無疑問是公司的損失（不論是決定用我或決定讓我走）。

不單是上班使人麻木，昨天把一塊從公司偷來的木板剪成

碎片，做一張桌子三個架子，放錄影帶及剪接機同時擦地板吸塵洗廁所裝電燈等等，是的，跟《九二黑玫瑰對黑玫瑰》中毀屍滅迹那場相仿，結果舊病復發，背脊骨要陽萎掉，只敢吃皮蛋煲皮蛋粥（偉大的電飯煲與唐人街），今天頭痛如鉛（據說皮蛋是沒鉛的——但很多中藥都有，不知吃了鉛是怎樣的？是變黑、透明抑或浮來浮去？），吃了必理痛可以寫信給你（偉大的必理痛）。

胡爾夫向Vita寫長長的信，每天一封至每星期一封不等（我厭惡化粧品香味，除了在妳身上，在妳身上那是梨子的成熟。）都是因為她們不需上班和擦地板。我甚至覺得在寫小說專欄演講（妳想我是否能對牛津學生說上帝不存在）出版以外，胡爾夫寫信如賺外快——她清楚知道這些遲早都成為盲目的大眾捧在手中議論的東西。她可能不完全清楚知道自己，但她知道笑語是一種屏障。所以Vita“抱怨”說她總是寫那些可愛可愛的語句（噢Vita請不要忘記妳那些卑微的畜牲——包括狗狗平加與維珍尼亞。我倆獨自坐在火邊，每早她跳上床吻我時，我就說這是Vita。）

睡不着的時候就怪胡爾夫粗暴至極（我年老多病，事實隱瞞無益），Vita與Mary的愛情被丈夫Roy Campbell發現，他先恐嚇着要殺了Mary後來又說要把她離掉（是的，仍然是休妻的時代），Vita在混亂中向維珍尼亞訴說，只招來“你總是糟蹋自己的生命。”這是（我讀到的）唯一一次維珍尼亞當面把Vita弄哭了。維珍尼亞·胡爾夫這樣瞧不起愛，她捉弄、賞玩它，設法忘記又失敗，最後嘲笑她自己（對了對了，如果不是我年老多病——事實隱瞞無益）。Nigel不斷註釋（單是研讀這兒子對父母及他倆的情人的無微不至的戀慕大概就足以推翻弗洛伊德），他母親說：我不能為了令妳更愛我就把自己如此丟棄；他母親說：我留給妳在想象中重整我望着妳走上甲板對我的意義。他母親說，那豐盛的腦袋及脆弱的身體的結合尤其可愛。她從未認識過人如此深沉地敏感，又對那種敏感如此置身事外。我們無法讀到維珍尼亞這樣寫Vita，她找不到用第一身，而又客觀地寫的機會（她寫給她的信是第一身但不客

觀）。所以會寫小說《奧蘭度》，而兒子的聲音又來了。我的《奧蘭度》（HBJ56年版）封面抬頭上他說：文學史上最長及最動人的情書。

這信太長，妳看了《奧蘭度》及《熱情耗盡》後告訴我如何好嗎？我正在看共和黨全國黨代表大會（民主可見於暴動，可見於沙漠風暴的勝利……），從新建好的架上抽出錄影帶，Maxine Hong Kingston在另一個大會上，她說：我得恭喜加州藝術委員會給我這獎，因為我是少數民族及多語言的身分象徵。恭喜布殊。恭喜你收到我恭喜我又寫完的信。

長氣怪物 下次再談

女扮男裝的話

我是一面說不寫了不寫了，一面上氣不接下氣地寫了這許多許多字，最近又在自己毫無準備幾乎無意識（！）的情況下多寫了許多許多，這大概已經使我的字完全喪失可信性。今天本來想着不寫了，對自己說假裝不知原稿紙放哪裏去了，改行修理早已沒了畫面的有線電視黑盒，結果弄得一頭煙，筋疲力盡，連本來殘餘的電視聲音都弄走掉，它斷氣前最後一句話是一個女人對（大概是）她的兒子說的：“他是我選擇嫁的，但你才是我愛的！”

噢！女人女人！張輝要我寫現在紐約發生的事情或在紐約接觸到的事情諸如此類。這簡直引發了我的存在危機——我究竟是如何過日子的呢？在臺灣編舞最近來紐約表演的香港人彭錦耀早陣子問：為甚麼現在全紐約的藝術家都在談性別問題？我站在冷空氣中噴一口白煙剛剛好像一隻青蛙。我想我真是對答問題特別遲鈍的一個人，所以要待他離開紐約路過溫哥華再繞過半個地球暫住香港最後回到臺北，我才想到答案來：不知道呢——不過現在談的性別問題好像是沒人談過的。噢對不起一定是我說錯你才不要作勢要奸笑又不想傷害我自尊心的樣子。我想我以為我的意思大概是，比如說，比如拉康不是說在進入象徵系統/次第的過程中，自我被迫分裂成論述的主體與自我的主體性，意思大概是，在小積克或小羅賓成長的過程中，他逐漸在他人的眼中看到自我，而且逐漸學習語言，在接受社會化的同時，他漸次掌握了意符系統，卻失去了即時滿足欲望的能力，但欲望的動力仍在。他在欲望與不足之間游走，所以形成分裂的主體。他愈是在符號中尋找欲望（是的，尋找

欲望又同時尋找似乎能滿足欲望的代替物)，就愈是與主體性疏離。這些是拉康在半個世紀以前說的，你知道，鏡子形成我之為我，鏡子亦切開我與我。在過去半個世紀，說拉康壟斷歐美文化藝術的詮釋與創造——尤其是詮釋——我想不是太過分。他至少是六、七十年代的婦女解放運動與八、九十年代的女性主義背後（中間）最大的動力之一。今天，大部分女性主義者大概會同意Sue-Ellen Case說，拉康畢竟是在析解小羅賓、小彼德的成長而不是小瑪莉更加不是小寶珠。歷史上，女性在社會上沒有文化擁有權，論述的方式與內容都以男性為主，女性在進入象徵系統的過程中，主體不但如男性一樣經歷分裂，更重要的是，為了要佔據那從來不大屬於她的論述位置，她必須要女扮男裝，必需要迫自我再進一步分裂才可說話，她要迫自我的某一部分聲音學習主導的男性聲音，她的主體被迫雙重分裂。她非常非常不舒服，自我經歷一連串的疏離與誤置，但這是她的聲音唯一可以被聽見的機會。^①

Sue-Ellen Case再引用Jane Gallop在《閱讀拉康》中對男權社會的男女論述分工的析解，指出女性的欲望結構經常是聯喻，而男性則自古善用比喻。當我無法要求接近妳時我想到妳那次提起瑪莉的妹妹桌上的幻燈片中有一個老人手上握着一枝花。

你或者不知道，Case是美國推動女性主義劇場最努力及紮實的作者之一。以上就是來自她評析幾個劇本/劇場的一篇文章。在談到杜哈的《印度之歌》（劇本）時，她強調劇中女性聲音的多重分裂同時遭到聲音所舒展的女同性戀欲望的反抗。她說：我如此愛你以致不能見，不能聽，不能說……沒有回音。她說：我以絕對的欲望愛妳。Case說，這聲音拒絕被客體化，不斷被分裂又抗拒被分裂，故此是顛覆性的。她後來提到Teresa de Lauretis以為最激進的女性位置大概是多元的集體聲音。文章差不多就此完了，論述被中斷，她說不要結局/論，以形式關閉意念的社會化過程。我卻是耽於結局，多可惜她的文字總是爛尾的，如我的一樣。

注釋

- ① Sue-Ellen Case, "From Split Subject to Split Britches", *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. Enoch Brater, ed. (1989, Oxford)

如果我赤足走過雪地妳會……

我是甚麼時候變成kd. lang擁躉的呢？我一面在MTV看她的演唱會一面找帶錄下來一面把自己正在做的事情擱置連上廁所都裙拉褲甩——坐下來——在黑暗中——一面非常懷疑我自己。“認同”這事情真是很古怪。這樣說吧（一隻手沖茶一隻手緊握遙控器），我想如果拉康及他的擁躉不介意的話，我想這亦可以稱之為經歷/重遇鏡子時期。我可以數出一百種不喜歡她的理由：歌詞無聊空洞（噢我空洞的靈魂）、聲線只放不收、range淺、戲服悶死人、不懂跳舞——更無可饒恕的是臺上所有樂隊成員除兩名和唱外，只有拉大提琴的一名是女性。

但是我看着（電視上的）她（看着我）扭着頸微笑說：“我不知道（“Miss Chatelaine”）是甚麼意思，但它漂亮。”時，我亦笑了。當然妳知道，“Miss Chatelaine”是一首情歌（妳的眼睛遇上我的眼睛之類），但kd. lang是在歌中“變成”Miss Chatelaine，而不（單）是“愛上”Miss Chatelaine。她的歌充滿各種各樣女性的名字，她大部分時候向她們唱情歌，間中變成她們唱情歌。即使她是在向女人唱情歌的時候，你亦不會搞錯以為那是一個男人在唱。在我們現在的社會，如果臺上有男歌手妖嬈風騷如她，你大概很快就會假設他是基。甚至是她翻唱Don Mclean的“Crying”，Don Mclean就要比她柔弱婉轉，她則比Don Mclean“嗲”，你說誰比誰更feminine？

是因為我跟你生活在如此這般的歷史時空，kd. lang開拓出來的空間——女性在流行文化指名道“性”向女性公開宣洩愛情——變得充滿顛覆性。大眾文化是父權中心異性戀建制的基地，妳可以扮/做女人或者男人，唱歌給異性聽，讓觀眾認同

歌者來唱給異性聽，或者在關係的另一面，聽異性唱歌給自己。性別在大眾文化是相對地固定的，男女有各自被認可的性別角色，如男人不可以太柔弱、女人不可以太暴力之類。如果你要消費大眾文化又（“不幸”）是同性戀者，你只得暫時假扮異性，唱歌給你的同性聽，或者在另一面，想象你的同性對象是異性，在唱歌給你聽。同性/雙性戀在接受社會化的過程中自少被訓練喬裝。我們時常聽見異性戀者指責其他性別人土為“扮”男人或女人，卻拒絕面對這是自古至今社會建制的諸種暴力之一。

大概不用拉康或傅柯提醒我們，說社會化過程本來就（必然）是暴力，應是不難理解的。鏡中影如果是我，那是非我所知的，如果我要認它/她，那無論如何是誤認，我之被呈現在世界的影象，無論如何是誤呈。但這我與我的距離——分崩離析的各個主體之間的張力，亦是流動多變的，主體根據每個人的性別、社會階級、種族、性愛傾向而不斷（接受）分裂。Sue-Ellen Case說因為文化擁有權自古在男性手中，所以女性要說話，要構築主體，需經雙重分裂。餘此類推，同性戀、雙性戀、草根階層、第三世界、各種被殖民者，不亦是不斷經歷主體分裂，才可調整出自己的聲音來嗎？這樣說，鏡子時期是無盡頭的過程，因為上述這些身分界定都是相對的，可以因不同的時空、不同的觀眾對象而改變。

換句話說，如果你/妳以為kd. lang是在“扮”男人，你/妳或者可以想想，她對很多人來說，是讓人們不用再扮（被異性戀建制界定的）男人或者女人？是的，這種顛覆本身是很膚淺的，極容易流於公式化，但它之所以是一種顛覆——kd. lang，甚至是麥當娜，可以成為男女同性戀社團的寵兒，那不過是因為這叫做異性戀的機器原來亦是很膚淺及公式化的。

給MAY的信

May：

我開始發現“被訪問”這位置本身有很強烈的限制，很容易就流於形式化及表面化。即使我如此自覺於突破表面，可能到頭來更使觀者、讀者、訪者及我，囿於過分刻意的自覺中，變成另一種負累。這又使我想到了我的寫作。

收拾舊稿時，有點不忍看那種慣性、呢喃的獨白。我突然非常奇怪為甚麼讀者可以忍受這樣的文字，無止境的怨翳。我甚至突然明白（這又是另一個故事了），對於一個寫這種文字的人都能夠愛的話，大概這人還是真心的。當然，所謂真不真心快不快樂，都不是值得我們討論的問題。

由於替CCDC編一本配合《女廳》節目的，關於“女性藝術”的特刊，間接讀到香港幾位女性藝術家談有關“女性藝術”的文字。蔡仞姿說她不愛投入熾熱的運動，亦不相信為標題而做的作品，但她用以表達她對“女性藝術”的抗拒及不滿的語言卻亦是極端，甚至是非理性的。那晚跟妳在施遠、韓偉康的家談女性主義與藝術的種種問題，最使我有感覺的其實是我們竟然可以坐在一起，在這樣平和、寧靜的氣氛下討論女性主義，連說話都不用費力。今天在香港，似乎歧視“女性主義”的問題還要比歧視女性的問題嚴重。如果一種社會運動、觀念足以影響、帶動一個社會的話，這社會裏的人實在很難再被分為“×主義者”，或者“非×主義者”。人們觀看、品評事物的角度，社會上各種文化合成物的呈現模式自會隨着新感知的滲透而轉變。在香港的情況，“女性主義”被排拒、被邊緣化到一個地步，這標籤壓根兒成了另一樣東西，能指與所指完全脫節。這符號被

坊間所積聚着賦予的負面的意義已遠超符號本來足以指涉的社會道德位置。這現象至少構成了兩方面的問題：①本來與女性主義感知相認同的人很容易就疲於辯解“他的”女性主義與被社會歪曲而成的“那種”女性主義的歧義，以致索性放棄與這標籤拋鉤。這可能是一種消極及自我隔離策略，使本來一種傾向社會性的、激進的論述及探索變得羞怯、怠倦，分離成繭。②對兩性權力不均的現象開始有所感的人亦無法辨識自己已是站在女性主義的門檻上，很容易就流於宿命、自責。“女性主義”看來橫蠻強暴、遙遠不可及，社會上的不公又似不可解。女性主義的惡名化、狹隘化形成一種自我完成的圈圈。

女性主義者不會，不能夠承認自己是（事與願違啊），被人指為是的實際上不是（怎可能是？），有興趣知道的怯於承認自己的興趣。香港變成沒女性主義者。

May，跟你談這些可能因為妳不是一個女性主義者，卻一直對女性主義藝術及評論觀點有興趣。我其實不介意放棄一個已經變壞、變酸了的名詞，更關心的是一個名詞為甚麼及如何變壞。而且在一個完全未明白一種認知的社會被迫“無端端”拋棄認知的名字（多少為了功利的理由），顯得很愚蠢和墮落。如果你問我，我以為人類的文明來到這個地步，我們都無法不是女性主義者，是根本無法逃遁的責任。當然，那是需要時間及耐性的，對雙方亦然。

我時常想，為甚麼我要談這些呢。是因為我生活在這樣的社會嗎？妳知道，對於生命，我是一個極之缺乏耐性及悲憫的人（看見啼哭的小孩，總是想砸死它。）今天在床上拖至中午，早上盡接着連串的电话。有一個女孩子，剛畢業，唸比較文學，在報館任文化版記者（蔡勿姿問：為甚麼近年跑文化新聞的清一色是女性？）。剛開始，就感到無法適應這社會，感到社會的“真實”比學院中的“非真實”更叫人窒息、麻木。不是不感到學院的保守、過分的安全自足的危機，只是社會的即食、浮誇似乎又盡叫人喪氣。如果可以的話，都在盤算往外走。後來又有一位剛考入香港大學的朋友打電話來問關於出國的問題。是的，香港的大學很難考，即使考到亦還是走的好。

這不是一個一定跟一九九七有關的問題。他們出了去以後，是否回來，可能才比較跟一九九七有關。這個地方，沒有健全的空間及質素去培育它的人，至於這些人，他日是否選擇把別處吸收到的質素帶回來，直接影響這個社會，則是個人性格、經驗，而不是道德的問題。

我不能夠憎恨這社會（沒得怨），它可能不比任何社會不真實。但它一元、吵鬧、急躁、怠惰、進展緩慢。我經常讓自己相信我來自這個時空，這使我（不得不）懷着與另一個時空來的人有相異的視野和感性。這感性有既定的時空的缺點（我是它的一部分），在自覺、顛覆與求善的過程中我勉力離異又戀戀於它（它是我的一部分）。我無法架空地憎恨這城，一如憎恨地中海貧血，憎恨我自己。只經常記得它的，各種各樣。

May，在這地方與任何一個人心平氣和地討論任何一個問題都顯得如此難得。總是在任何討論之前就先來了爭鬥、詛咒、或者心痛。林奕華在《信報》（八月十四日）“戲間形彩”欄中談到名字的問題，本來是很有趣的，亦較少人認真地公開面對這課題。但他行文中的陽具中心主義及迅速流於人身攻擊的語言卻使讀者根本沒與之討論的餘地。就他舉的個別例子來說，如果“蕩婦姬黛”是“歷史的足跡”，把它新譯成“姬爾達”是以“個人膨脹了的正義感，抹去歷史的足跡”的話，電影原來的名字“Gilda”不知是否亦是歷史，譯者憑着個人對主角的道德判斷將之冠上“蕩婦”是否亦算是把“個人膨脹的正義感，抹去歷史的足跡”？這裏牽涉的不單是一個如何面對及處理前人累積下來的經驗的問題，亦在於負責翻譯外語片名字的工作人員（不論是商業片發行商，或是藝術中心電影部）如何求取作為一個翻譯者及一個創作者之間的平衡。亦舒可以稱她筆下的角色為奸夫或者蕩婦（雖然看來她不會），李志超替他自己的書改名時可以充分利用性的綽頭化效果，但譯外語片名字的人為甚麼有權力把個人對作品的詮釋“合法化”？如果這種權力只是來自商業制度一時的需要，一個非商業機構又是否有空間、責任，或者權力去重新界定、平衡這種權力？讓我舉一個例子。八月初的時候，藝術中心與洲立（香港）影片發行公司聯合主

辦美國電影“Longtime Companion”的首映，在壽臣劇院舉行。洲立初期提議替電影改名《後庭花》，藝術中心電影部的工作人員一致反對，並提出“長期伴侶”、“但願人長久”、“愛之病”等其他選擇，最後雙方協議以“愛之伴侶”面世。這些“翻譯”全部有它的“歷史足跡”，亦不算是甚麼驚人的“新創造”，論“音域的鏗鏘”、名字個性的突出，絕對是“後庭花”艷壓群芳，但更重要的是它對電影意識上的違背，及其在社會意義上的扭曲及保守。有些時候，並不是“刁鑽”、“綽頭”就是一切，雖然社會可能是這樣教我們。

由名字牽引出來的事情並不單與名字有關。林奕華對家豪、家明、夢遺紐約、男人標本這些名字喜好的原因比較個人，然而他提到黃碧雲的《揚眉女子》，說“使我想起penis envy這回事。既沒有陽具可勃起，只好由眉毛替代了。”先莫論這數十年來評論界對這種高度陽具中央集權化的心理觀念的挑戰及抨擊（直接造成女性被視為先天不足、心理失調的次等個體，亦導致男性不必要的焦躁、無助、自大與自卑），更有趣的，是這樣對書名的解讀只能在漠視、拒斥原書的內容的情況下進行。論者對一本書明顯的女性主義立場置若罔聞，反而以一種封建的語言認同書的名字，未嘗不亦是寫評論的敷衍失責。

寫評論的人如果不自覺於她的責任、權力、可能的暴力，評論經常是很危險的。妳認為怎樣？

努力創作。祝好。

靜

一九九〇年八月十七日，原載《號外》

妳的名字是……

總會有方法的。問題是，總會有不只一種方法。另一個問題是：其中一種方法會突然向大家宣布，它是唯一的。它是最好的、最可靠的、最經濟、最省力、最能保持安定繁榮、最接近群眾的。然後群眾會相信。群眾並不特別比你或者我盲目、愚蠢、怯懦。我們不應假設群眾是七也物物（還是少得罪無處不在的東西比較好），群眾只是非常願意相信方便就手的事情。然後非常不相信。就跟你和我一樣。

譬如說，這個在西方有特定的歷史意義，在香港只有負面意義的詞——婦解（單是寫這兩個字就需要勇氣）。不單是你，我亦想到解開鈕扣、裸胸、裸跑之類，但是公眾赤裸的問題亦男女有別……這是題外話了。群眾中有人問：男的呢，為甚麼總是談婦女這樣狹窄的事情？又有人問：女的成了跟男的一樣，那不是愈來愈粗魯及缺乏美感了嗎？終於有一位女性發言，她說，她搞不清楚問題是甚麼（眾人訕笑），因為身旁的男士們不斷在放聲談論，不過她反對說男人就是“粗魯”及“缺乏美感”。舉個例，她的兒子就是溫柔與愛美的，她說。

立即有穿得很漂亮的男士說，現在人家都在談後女性主義（Post-feminism）了。（凡事Post了就好。）你們還要解不解的。於是甚麼Voir甚麼La康Fou柯都有代表來了，電視台電台突破號外小童群益會都來了。混亂間，一名化粧化得剛剛好、穿淨色窄身裙套裝（更詳盡的描寫請見《家明與玫瑰》頁三千七百二十四）的女性抓緊機會，對牢攝影機米高峰說：女性長期受壓迫，自小忍受性騷擾的威脅，搞不好做一輩子煮飯洗衫生兒育女的工具。女性身體在日常生活大眾傳媒時刻被商品

化，你們時常說那些女人天生的溫柔呀、賢淑呀，其實都是……電視台的人知道找錯對象，迅速轉移目標。她還在說，不過發現沒人要聽她的，只好悻悻地帶着她的菲傭走了。那位衣冠講究的男士在她身後說：“佢一係今朝落床落錯便，一係尋晚老公出去滾！”當場引來一陣嘩笑。

他回頭發現電視台的人已在收拾，電台的人更已經跳上他們的麵包車，亦就沒甚麼留下來的必要，拾起他的草綠色絨外套站起來。他旁邊一圈的女孩亦站起來。他眉緊鎖，相當深沉地嘆息說：“亦夠可憐的，這些酸葡萄，自己天生不美不溫柔，不搞婦解搞甚麼？”

淡出至白。獨白，一直是獨白。

紐約開始暖。妳一直在等它冷。真正真正地冷，然後它下雪、融雪、下雨、陰霾、刮大風，然後它開始暖。妳依然在等它冷。

可能因為我最怕冷。這種天氣，妳穿着大衣不覺冷，可以緩緩步行至畫室，這只是空間的名稱，現在人們在畫室都不畫畫了，妳知道，畫畫不是一樣很入時的事情。我們在畫室互相模仿、爭奪、吹捧、交換情報，有時圍坐看一盤發霉的拷貝。是舊得不堪的大樓，經常聽到有人進出的聲音，是樓上樓下的腳步聲。妳以為有人要衝進來，跟妳說妳的東西糟透了，盡在談很狹窄的事情，妳把守着門口，姿勢模擬受傷的小動物，然後腳步在妳頭頂衝過去。我們或多或少都在等待有人告訴我們，我們是甚麼。妳此刻想轉台了。我想我至少在假扮我。是我，有我。然後妳回頭說，看，她又在假扮一些她不是的東西。不，老友，剛相反。

我原以為在香港創作經受的孤懸是香港的病（病因牽涉反革命思想，是題外話）。我一直在讀吳煦斌、西西，益發覺得所有妳要走的路都是荒野，連一支買得起的手電筒都沒有。不是沒一起摸索的，只是黑暗龐大無邊，野草叢生，長得比人高。我無法看到妳，因為我的力氣——是的，對不起——都用

來看我自己了。在極其缺乏光的情況下，我必須小心把自己不變成一個影子，而同時我知道，為求生，我必須不斷的滑走，在連串重疊、轉易的不在中，時刻重新界定我在。我希望我不是說得太玄。你們又想轉台了。我的意思是，我不知甚麼是女性寫作，女性，或寫作，都是一場演員不斷轉換角色的表演，劇本亦沒搞好，觀眾就來了。有觀眾就有戲。你大概很想聽我訴說女性如何受壓迫、男女機會如何不平等、異性戀如何跟陽性手牽手，成為權力結構的正中心。我無法時刻假想走在群眾後面，或前面多少步，在一個革命是笑話、教育教白痴的社會。

妳說，在目前群眾的聲音不斷被抹煞、改造、受恐嚇的分分，想象“我們”，似乎比想象“妳”重要。我渴望兩者可以同時做，因為都是小說，故事有點不一樣，橋段倒是可以互相抄的。我的意思是，一個社會的獨立，跟一種性別、一種性向、一種人、一個人的獨立相互依傍，不一而足。但首先妳必須想象她可能（我有時假設我們已經過了思考是否需要的階段）。一如我渴望生，我力求生。

妳疲倦了，妳在那裏問：這樣等下去，第二輪、第三輪，幾世為人啊？天天，我懷疑永遠不，雖然我目前生活在這個換了總統的新世界中。在諸種角色交替間，我嘗試了解、掌握某些角色，好等我可以使一種，我的意思是，某幾種，角色活起來。

剛逝世的詩人Audre Lorde窮一生為自己命名，她知道命名是一種不斷的過程，不斷的把自己游移流動的位置伸展開去。她從“黑人、女同性戀、母親、戰士、女性、情人、積極分子”這錯綜的身分出發，在一個平靜的西印度小島上向所有人說話。她最後的一個夏天在柏林一面接受癌症治療，一面寫信給總統高爾，抗議“外國移民”在德國所受到的種族暴力。Audre，如果我說妳是極佳的表演者，妳大概會恨我。但聰明如妳，也許轉一圈回來就明白我的意思。我們在表演中壟斷塑造角色的權力，又同時自覺於這隱晦不明的“我”與角色，隱晦不明的觀眾與角色之間辯證的距離，我們在學習“似”的過程中

界定“是”，到頭來“是”的內容是甚麼，已成題外話。

你雙眼發黑，你是香港人，不習慣抽象思維。我在吃一碟極其美味的濕炒牛河，紐約的濕炒牛河，格外美味。我亦想從濕炒牛河看人類的前途，我亦想你愛我。腳步聲又來了。這次是真的。我的牛河吃不完，妳要不要亦吃一些？

我的意思是，我一面吻妳，一面看着我的父母，我昨天在街角碰到的流浪漢、我從前的男朋友、我的中學校長、何守信、米奇老鼠都在看。妳的後頸骨、妳的肩膊、妳微微有一個小山谷的手肘、妳呼吸的節奏。我非常憎恨觀眾，但我愈憎恨他們他們愈興奮。我撥開妳的髮看妳頭頂的轉轉我走到角落坐下咬一隻蘋果我燒傷我自己你們一律目不轉睛，連台都不轉。親愛的，我說，我真愛你們都死了，你們聽不到。原來我一直沒聽眾，只有這一大棚，永遠不轉台的觀眾。

親愛的，妳又不是那個落床落錯便的。妳可能是一個非常尋常的女子，喜歡吃濕炒牛河之類的。妳可能剛跟男朋友吵架，所以特別想找些有“女性意識”的東西來讀讀。妳知道嗎？我甚至不知道甚麼是女性意識。有時候我想象我們都過了人人走出來說“我是女人，我是強壯的女人”那個階段，甚至過了那種說“女性主義是理論，女同性愛是實踐”的喊口號式簡化期。但因為我在翻譯，我看妳在吃濕炒牛河，於是我記得我們其實甚麼都沒有過，甚麼都沒開始。美國的民權運動、女性主義、同性戀解放運動，現在的多文化主義，香港完全沒經歷過，一切我們由零開始，由男同性戀是否需要合法化的負數開始，換句話說，妳之為妳，完全是依靠個人意志力、想象力，在舉步維艱地學習西方文化的過程中“發明”出來的。女性作為一種性別、一種有慾望、有高潮、智慧、有一千一萬種品種、花樣與角色，可以跟男性毫無關係——這可能性在西方完全是二十世紀後期的產物。這種權利，是在過去二十年來，才在西方逐漸註冊下來。這些對香港大部分人來說，不論男性或女性，都不是在需要考慮、爭取的議程上，民主、法治可以爭取，一半人天生是另一半人的附屬品，這問題則對所有人來說，都太複雜/敏感或“狹窄”。

香港的女性寫作，基本上是“男性寫作”的延伸，用的是男權社會的觀點、鼓吹的是資本主義男權社會的價值觀。如果你問我，我以為所謂“男女”這種分法，本身就是男權至上的社會結構製造出來的偏見，是歷史遺留下來的“問題”。在過去二十年，在西方不斷受質疑，而且在過去十年受女男同性戀理論大力抨擊及推翻。但對於香港社會，女性作為一種性別，根本不存在，女性還沒搞清楚自己是否亞當的肋骨（亞當當然以為是），策略上我可能惟有強調女性也也，女性物物，設法游說妳女人是也也物物，或不是也也物物。

妳看，我從小說到瑜珈到獨腳戲，愈說愈白。我不過是想接近妳。我還無法把“我是女人，我是強壯、獨立、自主、自由的女人”說出口（而不笑）。我等待、渴望、收買、假設那個我們無需要說這樣的話，因為它不再有意思的時候快來。

一九九三年，原載《越界》

如果我脫光衣服， 你還看見我嗎？

雪

幾乎
如你左胸
沉睡的乳頭
般柔軟

— June Jordan “Haruko” / 《情詩》

你的乳房是我的臂膀

所謂“裸體”的觀念隨着不同的歷史時空、不同的社會、政治環境而改變。今天，在地球上某些地方，女性露出全塊臉，便已經是露出太多皮膚。像在美國這樣的國家，如果我公開赤裸上身，在一個州合法，坐十分鐘火車至另一個州，立即就變成非法。在某些國家，女性的乳房是性器官，跟陰溝同屬不能裸露。男性則只有陽具是性器。但在某些社群，女性的乳房是哺乳的器具多於性物，女性赤裸上身隨處可見。因此所謂“赤裸”，其實並無本質上的定義，是一種歷史因素及社會制約構築的浮動、模糊的觀念。在深受歐美文化影響的社會如香港、臺灣，我們裸露着身體上的所有皮膚，只要性器官不裸，基本上仍不算“赤裸”。但究竟甚麼是性器？為甚麼男性的乳房不是性器？為甚麼我看見男性赤裸上身不“應該”覺得受侵犯？這些問題則從歐美女權運動發展至今一直備受爭議，每個國家、每個州政府都有完全不同的立法規定。

如果“赤裸”指的其實是“裸露性器”，在現行我們的法律規定及道德標準來說，女性的身體遠較男性的身體受性化。在紐約、北京，或者香港街頭，女性穿短一點的裙而不穿絲襪，仍

然會招來一整條街挑逗與蔑視的目光。相對來說，男性則可對自己的身體有高度的主權，只有不暴露陽具，一般無傷大雅。女性身體大部分是“性”的能指（signifier）、男性慾望投射的場所，但女性身體又時刻因為象徵“性”而受到懲罰。社會制約教導女性，學習與男性目光打交道，為女性的終身事業。時至今天，我們仍然聽見不少人認為，受強姦的女性是自招的，因其衣着暴露云云。香港市面上受大眾垂青的女作家作品，仍然是鼓勵女性傷春想秋，生命的最大意義是勾引得一個好男人。重要的不是為甚麼香港女性文學意識進度緩慢，而是怎麼樣的社會造就怎麼樣的市場，怎麼樣的市場鼓吹怎麼樣的文藝創作面世？怎麼樣的作品即使誕生亦難以受注視？

文學史充滿裸體

歐美文學傳統，包括我在香港大學唸書時唸到的歐美所謂“經典”著作，其實充滿“裸體”的描述。Bataille《眼的故事》（*Histoire de l'oeil*）敘述者說：“我站在她跟前，一動不動地，當她望着我硬起來的陽具，在褲窩內拱起來，我顫抖着，血充昏腦袋。”他又說：“我躺在她腳旁，並不驚動她，第一次，我看到她粉紅與黑的嫩肉在白色的牛奶中冷下來。”甚麼是“粉紅與黑的嫩肉”呢？Susan Suleiman在《顛覆的意圖——性別、政治與前衛》（*Subversive Intent—Gender, Politics and the Avant-Garde*）^①一書中指出這是援引波特萊爾的詩句：

但在弗蘭斯·羅拉身上叫人目眩神馳的
是一顆難以預計的，粉紅與黑珍珠的美

女性的性器官與她所穿戴的首飾，在這兩行詩中是一種譬喻（metaphoric）兼聯喻（metonymic）的關係，首飾象徵陰溝，又同時在陰溝附近。在視覺的聯想上，文字營造成一種“向上的錯置”，讀者的視線從下至上掃過受繪者的身體。Bataille的意象亦是譬喻與聯喻交錯，嫩肉不可以既粉紅又黑，只有在粉紅的嫩肉旁邊的陰毛是黑的。我不認同Suleiman把粉紅與黑的對比讀成既指臉龐也指陰溝，但我基本上同意她

整體的論點。她巧妙運用結構主義文評的工具，並不像女性主義反色情運動的領袖之一Andrea Dworkin般一面倒地抹煞文學傳統中色情文本的力量及深度。Dworkin窮一生反色情，在七十年代末、八十年代初美國色情事業如日中天的時候，她發表了《色情：男人擁有女人》（*Pornography: Men Possessing Women*）一書^②，把色情產品不但視為資本主義父權社會男尊女卑的病癥，更視其為罪惡的源頭。男性透過色情行業販賣及消費女性身體，男性在現實生活中便順其自然地渴望強姦或以各種行為壓迫女性。Dworkin在色情產品中看見女性的身體被肢解，以滿足男性的意欲，社會上一半的人口成為另一半的奴隸，色情業的存在象徵女性仍然是階下囚，是婦女的恥辱。所以，政府應主動掃蕩色情。這種論述在早期的女權運動中掀起很大的迴響，在今天看來，這位置充滿盲點，但在當時，確實擔起團結及組織婦女，喚起群眾意識的任務，更把女性受壓迫的社會普遍現象推到立法的層面的去考慮。在意識形態方面，我以為最重要的，是Dworkin迫我們正視文化產品“再現”的權力（power of representation），這種權力如何主動地介入社會，與社會現存的意識、政治架構成辯證的關係。“再現”不是人們一般相信的，只客觀、被動地“反映”人們的所思所感，電影、文學、音樂亦改變、調整、帶動我們的行為及信念。但這不等如說Dworkin是對的。我在銀幕上看見女性受強姦或虐待，跟我走出電影院後企圖強姦女性這兩者間並無必然的因果關係。“再現”的幻想、虛構性質有時反而可以暫時舒緩，宣洩施行暴力的衝動。因為我看了，我便不想做了。反色情一派的女性主義觀點很多時候流於簡化“再現”與現實的關係，更多時候淺化諸種再現文本的肌理，認不清一個文本與另一文本之間的分別。

重要的是怎樣裸法、誰在裸、為誰而裸

蘇珊·桑達的《色情的幻想》（*The Pornographic Imagination*）^③一文寫於一九六七年，在今天讀來有多重意義。美國

民權運動當時正逐漸擴散，民主、左翼思潮高漲，女權運動仍在尋找她的方向，“色情”一般被社會評論家視為人性被扭曲，想象力變形、失控，只有虛偽、抑壓自然的制度才會使人借助色情來發洩與反叛。色情是不健全社會的病癥。桑達卻引保羅·古特文（Paul Goodman）的話：“問題不是色情與否，而是色情的質素。”優秀的色情文學為我們的心理結構，為人之為人，我們不同層次的認知，提供外於對錯、善惡、愛憎，外於“正常”的假象新的視點。桑達引“O的故事”（“The Story of O”）為例，申辯色情的幻想帶領我們認識最黑暗、最激進的情色（eroticism），體現生的構成，是文學傳統珍貴的部分。在歷史上一度成為禁忌的作品，如羅倫斯（D.H. Lawrence）的《查泰萊夫人》（*Lady Chatterley's Lover*）、如沙特（Sade）的《所多瑪一百二十天》（*120 Days of Sodom*）、尚·紀涅（Jean Genet）的《玫瑰奇蹟》（*The Miracle of the Rose*）、《花夫人》（*Our Lady of the Flowers*）、中國的《金瓶梅》，諸如此類，皆走在它們誕生的時代之先。

桑達的辯析走於她的時代之先，使Dworkin的政治呼喚顯得粗心大意。Dworkin批判Bataille，並沒考慮Bataille語言的越軌性，他揉合打寫細節的長句、直呼性器、以譬喻或聯喻暗示性器諸種策略之間構成的張力。但桑達亦有盲點。有趣的是，Dworkin發表《色情》一書前，她已讀過桑達辯護色情的文章，而仍堅持她全面禁色的態度。桑達一文中所引用的，全部是男性作家的作品，女性在這些作品中，是男性的主導聲音尋求知識、慾望伸張開合、愛恨交纏的對象。女性作家被摒於這傳統門外，基於社會制約、性差異的訓練，女作者在創作的過程中要書寫情色不但倍感艱難，即使她們敢於走在時代之先，死後受平反的機會亦比起她們的男同業要低很多。色情的幻想無疑可以使主體性得到進一步的體現，主體終於可以評說隱蔽的慾望、黑暗無邊的想象，但“我們得以聽見的，是些怎麼樣的主體聲音呢？總是男性的。而他們說甚麼呢？不外是女性是危險的，女性應受操控、她們的肉體應被征服……。”^①從這方面看來，我們這世紀的所謂“前衛”（走於時代之先、越軌的）文

化藝術產品，自超現實以降，實在是不斷鞏固既成主流意識形態多於推翻，如果主流意識是布爾喬亞、是父權的話。

另類色情

Dworkin一派位置最大的不足，是她們實際上亦接受了女性不能作為尋求及書寫自身慾望的主體這意識形態，把女性囚禁在需要保護，只守不攻的弱勢。她把所有的色情再現，一律歸為異性戀、父權宰制的產物。但為甚麼一定如此呢？文學傳統中，維珍妮亞·胡爾夫（Virginia Woolf）、她的情人Vita Sackville-West、愛美莉·迪更生（Emily Dickinson）、聲稱她的太太有一隻牛的Gertrude Stein、寫《明智的沙科》（*The Wise Sappho*）的H.D.、Anais Nin、Djuna Barnes，都冒着被制度摒棄的危險寫成越軌的不向異性戀父權制妥協的作品。當代具豐富色情想象的女性作家更是數之不盡，Dorothy Allison、Rebecca Brown、Kathy Acker、Jeanette Winterson、Monique Wittig、Nicole Brossard、June Jordan等。她們的作品充滿對身體的描寫，身體被侵佔、被書寫，身體受感動，伸延開去撫摸對方，或觀察、感受另一個身體的舉動。女性、有色人種、同性戀者，透過書寫自身，發掘和探索主體慾望的複雜性，抗衡他們被主流文化置於弱勢的不公。父權制把女性的身體打成禁忌以便控制，把男性的陽具捧為聖物，所以必須把它隱藏起來，強烈制衡文化產品中陽具的再現，惟恐任何有助於認識現實真相的工具（包括再現）會打擊歷史虛構的神話。拉康教我們，小陽莖這平凡的生殖器（penis）不能與操控語言、操控主體性的大陽莖這意符（Phallus）相比，男性對這意符又懼又愛，導致主體焦慮、緊張、分裂，自大又自卑。我們現存的社會，長期受這種心理結構籠罩，被其作主，所以才會有現存的檢查法，及鞏固各種禁忌的反應。換句話說，檢查法、禁演、禁賣這些舉動亦只是病癥，而不是藥。要邁向一個更開明、公平、自由的社會，我們必須鼓勵發掘再現身體的不同可能，從不同的位置、不同的社群出發，尋求不同的方法與

視野。

原載《誠品閱讀》

注釋

- ① Susan Suleiman, *Subversive Intent*, (Harvard University Press, 1990), 頁81。
- ② Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, (New York: Perigee, 1981)。
- ③ Susan Sontag, "The Pornographic Imagination", 集於 *A Susan Sontag Reader* (Penguin, 1982), 頁205-233。
- ④ AnneMarie Dardigna, *Les Châteaux d' Eros*, 頁312-313。

甩甩離離

“Q！”看MTV的時候，我們不斷“飛帶”——當你在一兩天內要看上千個4分鐘，你必得很清楚自己在要甚麼。但由於對象是MTV；它永遠在給你與不給你之間，並不是一時就能分辨究竟你是要還是不要。MTV如此模糊、混亂，這亦是有時候叫你歡喜，有時候又厭惡的原因。

有時候跟E一起看。她會說：“我按掣，你遙遠控制。”我害怕這是性別分工，與及各種各樣，而且，由於她的體積，無法把她想象成一個遙遠控制器。有時候我們就這樣爭持不下，彼此忍受我的靜默。我對我的靜默很內疚，總是無法用語言去建立——語言唯一能夠建立的時候總是來自破壞。

靜默卻是可以的。突然看到Martin Gore的臉孔唱的Somebody，我和E都靜了。歌詞走到尾突然把一首本來已經很自覺的情歌反過來覆過去最後還是包起來的樣子叫你我都笑了。音樂似乎還是可以的。它緩和、修補了語言的破壞。

開始完全沒法寫完整的文字。每寫，必得把文剪開數截，再拼湊。如果不能想象自己會剪開再拼湊，根本連寫都不能。我發現是後製作使寫這前製作的過程變得有安全的可能。在極度的不安全中，我完全不能夠寫。

臨別贈言

終於可以不用寫了。

我其實不是不想寫。雖然我知道你看我的專欄，自會以為我是一個極其不負責任的人。其實……我只是日漸覺得，寫作

竟然是如此irrelevant（因而愛上省略號）。不是對於家呀國呀歷史的承擔呀，只是對於我自己。我在寫作的過程中，看見人，藉着寫作，肯定或者否定人，又或肯定或者否定感情，甚至是自己的。藉着寫作，把自己的認知recycle，如一個摔掉的玻璃小瓶。

亦不是沒事情想寫，只是攔一陣，未嘗不覺得那亦可能不一定要寫。比如辯論同性戀非刑事化，我正在試片間看最新英國入口的“Longtime Companion”。是很好的電影嗎？也不，只是較勇敢的商業電影，而且勇敢的地方，並不是一時說得清楚。我想寫：昨天他們辯論的題目應該是“男同性戀的非刑事化”。我想寫：就今次所見的大部分大眾傳媒報道看來，目前我們的新聞媒介之保守及無知遠超於我們早患了自閉及失語症的政治體系之上。但是寫這些又有甚麼意思呢？到頭來亦不過是叫一聲，更壞的是或者就建立了自己。群眾是非社會性的，喜歡聽的不過是尖叫。對於我，事情最接近完整的狀態永遠是在未寫——敗露之前。把你或者我屈曲成文字的形狀，從來不是我的意思。謝謝各位。這段文字本來是為最後一天《裙拉褲甩》而寫。後來編輯把前一天的稿押後，《臨別贈言》便贈不出來。這個欄亦寫了差不多三年了吧？最記得的事情似乎是無窮無盡的厭倦、脫稿、爭持，與及，是的，各種各樣的遊戲。一直在想，是否應該不寫了。對於我這樣的人來說，連寫一個專欄與否都是辯證的。有各種不要寫的理由，與各種還未放棄的心情。Baudrillard那一統的，概念性的群眾並不存在，群眾的辯證表現在各種形式的靜默、咆哮、漠視、謀算、噓捧中。群眾以社會訓練出來的語言各自編織各自的社會性，不斷以過剩的噪音企圖打破那永遠都不可能打破的，共同建立與分享的靜默。

給群眾的信

G：

昨晚看了“La Passion d' Jeanne de, Arc”兩次，後來睡了，

今早就寫信給你。這裏前數天很熱（110°F），今天又很冷，天氣反常，世界末日。

Carl Dreyer說，拍電影，是為了追尋生命。我一生在追尋生命。這我很早就知道了，知道了就想殺死自己。畫這張畫的時候不免是想着你的。也許因為見到你已經夠高興，很容易就忘了你從沒表現愛我。你愛不愛我已經不重要，重要的是在表現上。有時候看着歡喜，你知道，根本就看不見對方的反應。戀愛中常見的語碼錯亂症使人壓根兒不敢相信表意系統的“正常”功能。胡蘭成的《今生今世》好像說：女子一旦動了真心就自會覺得委屈。而男子呢？男子對委屈的“正面”反應大概是感激與憐惜（當然如果是好男子的話）。社會的既定性別角色決定戀愛中的表現，決定感情反應。亦因為這樣的緣故，我用一千種方法追尋與顛覆既定，只為了讓你明白，追尋與顛覆，亦就是表現的內容。

單是在這點上，我至少同時經歷着：①愛，②委屈，③厭惡與憤恨我的委屈，④調節委屈，追尋非委屈的表現。

關於愛。如果可以選擇，我一定選擇不。在未有理想的表現形式之前，內容顯得如此匱乏、扭曲、微不足道，在錯亂的表意系統中苟且偷生。不要這樣。

一九九〇年，原載《號外》

迴航

開始→終結

我矇矓矓，也不知道自己有沒有睡過。上洗手間，途中問服務員：“我們還有多少時間到香港？”“我一點也不知道哩。遲些會有人告訴你的。”早上在溫哥華轉機時誤了四小時，我的手錶還是三藩市時間，而我們現在，是在太平洋某個島嶼的上空嗎？過了那條線沒有？對於時間和空間，我一無所知了。

機艙內大部分人都睡了。我按了射燈，讀心·削柏的《旅舍紀錄》。一塊不規則的黑影疊上來。我抬頭，是前面椅背上搭着的一隻手。深褐色，有皮的地方就有摺紋，指甲剪得很深，指頭一顆顆圓圓的向下垂，一隻貼住另一隻，如果我不別轉頭，這隻與它的面部、身體，甚至另一隻手的關係突然中斷的手就霸佔我全部的視線。由它的顏色、形態我估計它跟我來自地球上相距不遠的地方。而且，在睡覺時會把一隻手高高搭在飛機椅的椅背上，以交代歲月的沉重和勞累的人，大抵都是來自海洋那片錯誤的角落。

我在椅背縫中瞥見印度的紗裙。

長途飛行可以助你忘記一切嗎？我閤上眼。小時候第一次離家出走，我一直向前走，爬上山，踏着黑穿過叢林，閤上眼抵禦童話中的野狼和貓頭鷹，最後走到滿天星星的地方，有一架韃靼疲乏地晃蕩着。我坐在韃靼旁邊看八面四方，覺得每個方向看來都一樣。突如其來的自由使我震慄，不知如何安待。後來我知道，我只是走到了家附近的公園。後來——沒多久

——我也就離開了那另——地方，與它的公園。

彷彿現在我跟童年比跟我在十個小時前才離開的三藩市還接近。主觀與空間，再一次攜手，顛覆了時間不斷把一切整理成直線的力量。時間，在人們的忘與記中，苟延殘喘。

有一個捷克作家說極權統治植根於忘記，迫民族忘記自己的歷史，只想望孩童單純嬉笑的世界。忘記的首要條件是單純，不惜一切掃蕩不怎樣單純的其他，前天晚上，我在（最）民主的國家美國（最）民主的城市三藩市看總統大選的報導，‘看到一個長達半小時的，由共和黨攝製的助選廣告。畫面映着總統候選人布殊坐在教室中領着成群的孩童，把手掌虔誠地放在胸前，背景有輕音樂隨着畫面流過。接着是布殊與孩子在陽光遍灑的草地上奔走擁抱，這廣告沒有一個字提及候選人打算怎樣挽救美國目前對外纍纍的負債；打算怎樣緩和與美蘇的僵持，軍備競賽的死局；怎樣解決民生如稅項、教育、種族歧視等問題，卻只有候選人在不同的背景下摺着挽着吻着人家或跑或站的孩子，笑得整塊臉上有皮的地方都摺起來。笑容，貫串了這個早過了中年的人和租來的孩子，卻也是笑容所產生的摺紋背叛了他與孩子無可挽回的鴻溝。

我的意思是，現世民主制的極致，依靠全民投票，而要贏取人民的支持，只能用跟極權統治一模一樣的策略。布殊一直說：“我的上任會為你們帶來一個更和善、更溫柔的國家。”他的攝影師用軟鏡頭說明了他的意思。他要他的人民回到繁榮和安定的童年，他自己也首先帶頭回去，但是他在控制摺紋這件事情上出了差錯，也有人看見了。這就是美國還未能夠成為一個極權國家的原因。出了差錯，只要沒有人看見，還是可以的。

機艙燈熄了。螢光幕上放映“大”。這是一齣關於任意擾亂時間秩序的夢。一個男孩子在遊樂園的命運角子機前許一個要長大的心願，他便真的長大了。但他不依時間的規律長大，也便沒有時間特有的重量。看來二十多歲，實際上還停留在孩子的單純中。後來他覺得大人的世界不好玩，他又挾持單純與童年的天空團聚。這是今年全美賣座冠軍的電影，反映每個人都

在搜尋各種方法彌補那不可彌補的與無知團聚的欲望。

時間的知識具體見於記憶。是以我們都希望可以扼殺記憶，以逃脫時間的牽絆，智性的痛楚。而我們同時又嘲笑無知。我們渴望忘記同時又嘲笑忘記。在這弔詭之間，我們睡覺、投票、看電視，與及成長。

我走的時候，以為可以尋求遺忘。我以為，即使我回來，也經已學成飛行的輕飄。跟所有人一樣，我以為記憶於我太重，問題是，飛行本身也構成一種記憶。我發現，只要時間延續，記憶的重量將無盡，而且胡亂擺佈我們的感情。我們來，我們去，以為跨越了空間，卻永遠抹不去時間在我們內裏危險的累積，也抹不去我們在人類宏闊悠長的時間中的累積。我懷疑，不論時間，或者記憶，原來都是外於我們的存在而存在。

機上服務員第三次叫我拍回膠案，上機以來，她便叫我不應把行李放在自己的椅下，要放在前面座位的椅下；說我的安全帶未免扣得太鬆、膠案總是拍下來無疑太危險，還經常問她不知道的時間。但我還是很喜歡她。上洗手間的時候，看見她在機尾面對所有的椅背，獨個兒在呷一膠杯的橙汁，看見我便笑說：“他們正在後台爭論分秒，你不要再問我好不好？”我也笑了。她終天活在不知道時間和空間的角落，依樣泰然。

我一直追求，無論在任何的時間和空間，都泰然自若的生命。

在加利福尼亞，實在很容易迷失，而且不知道迷失的是方向還是人。

這裏豐碩多姿的物質文明，與得天獨厚的天然環境，很容易叫你早睡早起、逛街渡假、結婚生子；很容易叫你在陽光下含着微笑計畫平和安樂的一生。在我生長的地方，先天不足，甚麼都需要掙扎，實踐外於主流的意識不見得比堅持主流的更艱難（瘋靡我這一代的小說，都是描述女性痛苦的掙扎，以達致最保守單純的理想）。而在這裏，你幾乎甚麼都不需要做，就可享受生命一切的歡愉。譬如說，對於我來說，大學教育；對政府決策投票的權利；同性戀解放運動；米和斯、約瑟夫·博洛斯基、法蘭·奧哈拉的詩與文集；來自印度、東歐、拉丁

美洲的電影；墨西哥人的玩具；菜市場上各種與中文字無緣的豐腴的水果；三藩市北灘的咖啡座與古董店；柏克萊的舊書店與不怕人的松鼠；波菜磨菇雲腿梳芙厘；公路上的飛馳；金門橋與霧；撒地唱片全集……。

這張名單可以無日無之地繼續，名為“三藩市灣區最後的誘惑”。

我的意思是，你（只要）甚麼都不做（至多每年去紐約渡一次假），正如任何人一樣，你就可以跟任何人一樣歡愉。沒有比這更危險的了。

最有效的麻醉不是來自盲目的物質主義，而是垂手可得的，解決你各種需要的自由和充裕。不是智商的限制，不懂得，而是根本不需要知，與及由知帶來的掙扎和警醒。不是不懂得痛，而是根本不需要痛。換句話說，我們不能追求無痛，追求一個洋溢自由、平等、愛的生存環境，而又同時厭惡麻醉，否則我們只是在跟自己過不去。我以為這是人類終極的悲劇，命定的失敗。

卻也是因為有必然的失敗，我們知道我們還是有贏少少的機會。贏蔑視平庸、學習醒覺，與痛苦糾纏的那少少。

由是總有人說：“結局不重要，只有過程重要。”實際上過程愈認真，結局愈重要。但我們還是會（要）這樣說，因為結局早是定數，只有過程，尚提供挑戰的可能。

我在微弱的燈下整理筆記。這段文字是我剛到加州的時候寫的，有年青一貫對命運的憎惡，對生命的戀棧。是以也充滿盲點，本來只是開始，卻已無法繼續。為甚麼掙扎和警醒一定比平和安樂好？你如何知道生命的體現是在厭惡麻醉而不是在麻醉？生命不容許反覆比較，我們就分不清好壞。問題是，即使容許，我都會選擇不。不不不。你呢？

長途飛行真使人疲倦。

灰白的煙絲向上放着一條灰藍的幼線。筆直。很快就越過我視野的限制，沒入黑暗。

這樣靜，你肯定我們是在飛行嗎？

終結→開始→終結不終結

“現在我們要爭論的應該不單是那隻船入港對這城市是否有利，更重要的，是一些外於私人經濟利益的問題。自列根上場後，美國的本土經濟在迅速軍事化。直接或間接地花在軍事建設上的資源已比七七年時加倍。為了擴展軍備競賽而被迫作出的非軍事犧牲（如縮減教育基金、加稅、削減工人福利及薪金、軍人助長色情行業、鼓勵暴力合法化等）無可估計。兩所國會大樓對日漸控制社會經濟的軍事建設立場反覆不定，以致軍事競賽本身竟可以被裝飾成一項必須的經濟發展計劃。我以為內裏不無諷刺。而人民竟然被迫相信軍力擴張，作為一個國家未來（經濟）的希望，我想，也是這個國家的悲哀。”

這本來是當時對S草案的回應。S草案由前三藩市市長F提出，支持理由是拋磚引玉，以刺激三藩市經濟，受新三藩市市長A反對，指出拋出去的何止磚，如果引不回玉，豈不大出血乎！最後一如美國其他議案，供市民投票自決。草案內容是積極發展三藩市灣區五處海軍基地，添置戰艦和導彈，並迎接艦隊麥西里號駐港。這與三藩市居民二十年前反越戰反得要把全市的國旗捲入垃圾桶燒掉，歌頌陽光和花，今天依然篤信即使最少數人的權利都應該跟任何人一樣受到尊重的精神是相左的。但在十一月八日總統大選日，市民投票，以大多數通過，贊成支持艦隊入港及附帶的軍事建設。同日，我也帶着這段文字上飛機，在概念上飛了兩天，它也再沒有發表的意義了。

我剛到加州與我離開加州時寫的文字如此不同。加州使人改變。但加州自己並沒有變。它一如人類的歷史，由於悠長遼闊，也就不能看見自己多了甚麼，少了甚麼。何況只是幾隻幾乎被人遺忘了的——船。這幾隻船，也不能不算可憐。第二次世界大戰後，人類突如其來的，多了許多種不同的殺人武器，多到無法安置。這隻曾經改變一大片海洋顏色的船，現在都有點無家可歸的淒涼。而三藩市，秉承它一向收留移民的傳統，便收留它了。會不會也有人這樣用文字來閱讀歷史？

回港後我從人住的島，搬到山住的島。第一晚黃昏乘船回

家，船上很安靜，船艙有連綿的、輕微的抖動。我漸漸離開這著名的夜色了。而它之所以如斯華美，不過因為極度缺乏空間。我想，一切不完滿的善，與不完滿的惡，相互依傍，交織就成歷史。人們對社會的憤怒和顛覆，到頭來反而成了人們集體宣洩和麻醉的渠道，以便穩定歷史的韻律。對要改革保持同一底線的人來說，改革或者容忍，也就是唯一的解脫。設法追求解脫，便是生命力量的體現。他們開發新大陸的時候，不都是存着阿卡地亞的夢嗎？然後一如寶山的畫，死神，也打這裏走過。現在在星球大戰中漫遊，大概祂都有點受寵若驚了。連祂都不要這麼多。祂低估了人類為了摧毀自己的，生命的力量。

船到坪洲了。原來船靠碼頭是先把自已朝前推進去，然後才度好位置，橫行泊岸的。身後有孩子的臉孔貼着窗，大嚷：“撞啦撞啦，爸爸，今次一定玩完啦。”船沒有撞，連渡頭旁的車舢都沒有碰到。他顯然有點失望。一籬籬死魚拖過甲板——原來也沒有死——在冰塊間彈上彈落。我想到有一次深夜，在三藩市地鐵站，一名黑人不斷朝着等車的人說：“我要死啦！我要死啦！”有人還以微笑；有人答：“生命很珍貴哩。”他慢慢爬下月台，坐在車軌上。地車服務員以揚聲器說：“沒有人想看着你死。老天，你先上來好不好？車要埋站了。”車到了，在黑人面前煞掣。他一動不動，只叫：“讓我死。”所有人都靜觀着，有人用手掩住口。揚聲器軟硬兼施。十分鐘後他慢慢爬上來，說：“不阻你們。”便乘電梯離去。大家上車。

這種事大概只會在美國這樣的社會才會以這樣的形式發生。

前年我在中國大陸旅行，對西安的破爛和沉靜特別有印象。它所經歷的，它的破爛，大概都與它的沉靜有關。我從幾個黑暗潮濕又滿佈壁畫的太子公主墓遊到武后無字的碑前，覺得史無前例的飢餓。同行的西安人把我帶回市集，看街邊的小吃。我瞪着一隻大木桶中盛着半滿的灰紫色黏黏的物體，人們一碗碗分來吃着。友人道，這叫“三合泥”。我目不轉睛，人吃泥，第一回見。他弄來一碗，熱騰騰的，讓我窩在手中。舔一

口我就認得芋頭的香味了。在三藩市看着那個黑人，我突然很懷念那碗泥，與及那些團團圍在桶邊的，捧着碗大口大口吃着的，中國人。

我站在露台上，看着遙遠的船慢慢靠岸。角度傾斜，使我不能看見它如何橫橫泊過去。大概它今次也不會撞，不會“玩完”。天很低，見不到我們習慣見到的，雲聚散的姿態，只因為實在有太多太多雲了。光線暗下來才知道是黃昏。也沒有紅，只有遙遠的紫。甲板剛下，乘客就搶鬧，湧到巴士站，大概都是趕回家吃晚飯。我不餓，只是想獨個兒在這裏多站一會。下次要記住帶一張椅上來，要四隻腳高一些的。

一九八八年，原載《妍》

距離的組織

Gregg Bordowitz在美國“男同性戀者健康危機”(Gay Men's Health Crisis, 簡稱為GMHC)負責製作錄象,亦是每週有線電視節目《與愛滋並存》(Living with AIDS)的監製。他是紐約ACT UP的創辦人之一,長期專注於組織草根階層,抗議美國政府的愛滋政策,直接導致克林頓現在大力倡導的醫療政改。

我斷斷續續地和Gregg談話接近兩星期,泰半是在爬山、在游泳池、在迷你人造溫泉、在酒吧吃爆谷的時候。我相信我已經忘記了大部分我們說過的,為了拯救那小部分,我只冒着情況混亂、不盡不實的危機紀錄如下:

GB: 是的,我一直以為批判是生活的責任,是生活本身。但我的妹妹對周遭不聞不問,完全不相信要所謂警醒、自覺的這一套,我想她這一代是列根世紀的孩子,在長大的過程中不斷被灌輸謊言,踏出大學時發現前途茫茫,被剝削種種發展的機會,有點像你所說的,在香港長大的,年輕人普遍的虛無。

YC: 香港年輕人日漸累積的虛無及絕望很大程度上來自被剝削政治權力和社會責任,從來沒覺得過他們生活的社會是屬於他們的。但在經濟上賺錢的機會仍然不少。這導致整個社會的活力都流放到經濟的層面上去,因為那是唯一的出口。殖民地政府讓被殖民者不斷創造無限量的經濟發展機會,並提供資本主義所謂健全的法律制度,比較明顯的基本人身自由,如結婚、生仔(不包括墮

胎)、旅遊,並讓被殖民者透過攀爬教育或商業階梯暫時享有殖民者享有的特權,暫時幻想自己是殖民者。到頭來,我們都知道,真正得益的是誰呢?香港人被剝削管治自己與創造自身文化的機會至一個地步,根本不知道(於是不在乎)這些是人之為人的最基本權利。香港人怕九七,很大程度上是怕失去現在有的私產制、商業法,及碩果僅存的幾項人身自由,很少會想到自身的文化將被再一次殖民。

GB: 我在捷克旅行時,捷克人民真正需要的其實是彩電、錄影機、麥當娜。美國人完全不知道地球那一面在幹啥。我的父母是第二代移民,波蘭裔美國猶太人,一生是勞動階級。對於他們來說,他們的祖宗過去半個世紀都在經歷壞天氣,像一場刮了幾十年的大風暴。

四歲父親去世時,他的墓誌銘上沒考慮過要刻上我這作為兒子的身分。我的繼父及母親是所謂“自由主義者”,就如你在錄影帶中看到的,他們在鏡頭前積極投射他們作為開放型父母的形象。他們長期看電視的經驗教他們公共電視台製造的模範同性戀者的父母應該是怎樣的。我的母親說:“我不特別因為你是同性戀者而傷心,我擔心的只是你在曼哈頓街上遭人襲擊,或者你死於愛滋病。”繼父說:“至少你不是毒犯……”,實況是當我告訴他們我是基時,母親啣哭數天如喪子。反而我宣布我是愛滋病帶病毒者(HIV正)時,他們卻平平無奇,因為不知道那究竟代表甚麼。

YC: 證實是HIV正後五年來有病過嗎?

GB: 很少。只有輕微感冒。最近檢驗證實染上愛滋病。

YC: 這次來加拿大回美時會有困難嗎?

GB: 除非我不是公民。美國一定要讓他的公民入境。我本來擔心入加國時會有麻煩,不過我填報海關時撒了謊,他們亦沒問。

YC: 我過加國海關時卻被隔離審問,連排隊共拖延兩小時多。

GB: 因為你的香港護照?

YC: 加上我沒有簽證。我到香港移民局問時他們說我不需要簽證。

本來我以為同性戀者被時尚化是香港的特有現象,現在發現很多地方都有這種傾向,真是……

GB: 我知道你在說甚麼,但我的經驗是……愛滋病教曉我很多,證實是HIV正之前我甚至不能走出來公開自己的性取向。愛滋病造就了我的身分,我之為我。但一種疾病是一種疾病,我不是天生有這種病,因為特定的社會政治環境,我目睹一個個所愛的人死去,呼叫無援,每天也目睹自己一點點死去。我們不會說為染上某一種疾病而驕傲。這教曉我很多關於身分的事情。飄渺、無定向,隨着不同的時空、際遇而改變。同性戀被時尚化使很多學生、年輕人躍躍若試。我們一直在爭取甚麼呢?不過是鼓吹人們從強迫性的異性模式走出來,發展其他性別的可能。如果人們一直是異性戀者,現在基於好奇、好玩或其他,想試試,那不是很好嗎?

YC: 我想我基本上同意你,尤其關於身分的可變易性。但我不同意說身分可以如衣服穿上脫下,每分鐘一百八十度轉變,那亦是現在有點同性戀理論走火入魔的情況。就算穿衣服,我們在選擇一件衣服與另一件衣服之間都有點曖昧不明,不完全必然又不完全隨機的關係。我作為所謂香港人這身分內容隨着中英談判前、中英聯合聲明公布後、六四,與我目前居住在紐約這種種事變而改變。但我不能突然選擇公告世人我是伊朗人。因為我的身分受制於香港一系列被壓迫的歷史。這歷史亦是不定的,不斷被改寫,但有些基本元素卻不可大幅度改變。所以我跟你一樣不相信本質主義,但如果我們能接受一些生生不息的東西如歷史為本質的話,我想我未嘗不可以是一個本質主義者。

回說同性戀被時尚化的問題,能鼓勵更多人從強制式異性戀走出來當然是好事,但如果只是為了同性戀是

一種時裝、一種名牌，甚至一種特權，我們一直以來爭取的平權，爭取要社會意識到同性戀所經受的壓迫歷史，豈不都付諸流水？那就好像男性高呼他們是女性主義者，可以為女性主義者說話一樣，尤其是在學術界。

GB：任何企圖宣布自己可以代替她者說話的舉動本身都是謬誤。但我亦相信自己是支持女性主義的，而且我尤其相信建立盟友。

YC：我亦相信結盟，但既得利益者在不需要放棄自己特權的情況下聲稱可為受壓迫者伸張正義卻叫人窒息。異性戀冒認同性戀，經常是為了兩邊的便宜都要，兩邊的責任都不負。這些人是最不覺得受壓迫的，因為他們生活的時空是沒有歷史的。

GB：我明白你對男性假扮自己可為女性說話而感到的憤怒。另外還有一種更可怕的現象是，一開始站出來就說，我是白人，我是男性，我是異性戀者，從而抹煞自己要處理種族、性別問題的責任。彷彿位處中心成為一個不需要面對問題的藉口。

YC：這無疑是身分政治、多元文化主義的一項危機。談種族主義成了有色人種的責任，重新鞏固白色不是一種膚色的神話。如何令享有特權、處於中心的人亦談特權，亦談他們擁有的權力是些甚麼，是如何構成的，是甚麼使他們位處中心，而不單是迫他們閉嘴，迫他們聆聽，或冒充聆聽邊緣的聲音，是目前必需想辦法做的事情。

Banff開始下雪，才九月天。即使我們有整個背囊的冤情，亦不見得是一個或者兩個巡府大人會打救得來。我們在遊客購物區找靴子，Gregg一條腿碰在一塊木板的角落上。走出店，他的褲腳開始滲出血來。我本能地伸手替他掀褲腳，他喝住我：“不要！”我噢一下縮回手去，望向別處，他摸一下傷口，伸出舌頭舔舔手指，告訴我不打緊。我們回程時他的腿一直在流血。

是夜我們又約在泳池見，他遲到半小時。這是我第一次強烈地感到，這種叫瘟疫的距離，原來只有一隻手指這樣近。

你是你所看的

——從我看你看兩性身體構築 我們的身分

男與女：看與被看

男性在決定如何對待女性之前必先向女性施行檢閱，所以女性在男性目光中看來怎麼樣也決定她受到怎麼樣的對待。女子在這過程中要攫取一定程度的控制權，必須吸納並內化這種目光。是以女性作為檢察員的一部分自我如何對待那作為受檢閱者的另一份自我，是向外界展示她整個人如何想受接待的途徑。也是這種自己對待自己的展演式處理構築女性的存在。每名女子恒常制衡甚麼是她的身分“允許”或“不允許”的。她的一舉一動，不論帶有甚麼直接目的或動機，皆被視為她想如何受對待。^①

John Berger於1972年根據他在英國廣播公司編製的電視特輯《觀看的方式》中提出的觀點，進一步延伸，在企鵝旗下出版同名的口袋書，從而革新了現代藝術史。藝術，或更確切地說，“再現”（representation），不再（單）是人們表達所思所感的出口，更重要的，是人們構築目光的方法。藝術史是人類“看”的歷史，歐洲藝術史也是歐洲世界有意識地決定要看甚麼，如何看，給誰看的見證。歐洲藝術史充滿女性裸體像，告訴我們女性被編排的經常是“被看”的角色，在兩性權力的競技場上，男看女；男行動，女展示。女性看自己被看。女性內化了男性目光，同時把自我化成獲取（男性）目光的獵物。Berger把Ingres的名畫La Grande Odalisque裸女回頭望觀者的神情與當代色情雜誌中的裸女圖比較，指出兩者皆是女性向她

幻想即使她不認識但卻是在看着她的男性，以計算好的誘人目光回望的神情。兩者皆奉上她們的“陰性”作為展品。

Berger從藝術史出發，不但解構了藝術是至高無上、抽象的人類性靈的昇華這一類的神話，也暴露了父權制度中意識形態與藝術互為因果的關係。藝術不但“反映”了男女權力不均的固有性別定型，它也主動地參與強化並恒久化這些定型。根據Berger的分析，我們看一幅裸女像，如果要欣賞她/它，也只得（臨時）內化了男性注視，接受父權制的遊戲規則，把女性身體性物化。觀眾時刻參與這遊戲，強化過去的法制以製造現有的世界。Berger在臨結束這對於男性注視的經典論述時（《觀看的方式》文三末）提議讀者幻想把一幅裸女像化成一幅裸男像，迫使觀者經驗這“變性”過程對觀者構成的心理威脅。（我是特別對這“變性”過程，對《觀看的方式》末節並沒繼續闡釋的部分最感興趣。但親愛的讀者，讓我們先看看其他人如何看，再回來說變性噯。）

你看我的欠缺肯定你的陽具

Berger對繪畫與硬照（尤其是廣告攝影）的思考很快便蔓延至其他視覺媒介上去。Laura Mulvey在1973年寫就《視覺快感與敘事電影》（“Visual Pleasure and Narrative Cinema”）一文，1975年在英國電影評論學刊《螢幕》（Screen）上發表，把弗洛伊德與拉康的心理學分析與“男性注視”的概念結合，為女性主義電影評論邁開了異常重要的一步。如果藝術史是這樣，那電影史又是如何？原來歷史上電影的魔力——為甚麼我們喜歡看，一直在看——也源自鞏固約定俗成的性別差異，向觀者提供性物作為景觀。

Mulvey確切地指出陽具中心的社會和弔詭處在於：正是象徵女性的“欠缺”這圖像肯定陽具存在的意義。因為女性的“再現”永遠象徵“缺”，意指被閹割，女性這似有還無的存在正肯定陽具的“在”。電影把世界景觀化，把人變成物，為觀者提供安全而私隱的樂趣。一如拉康的鏡子期，我們錯認銀幕上的

影像為真我，把自我觀照理想化，又同時意識到鏡中影像比我們血肉感受到的自我更完美。我們認得自己、錯認自己，又同時意識到兩者間的距離，這便是社會化過程的開始，也是語言的開始。自我主體性（subjectivity）的誕生在於意識到自我的分裂。意識到自我多重、無法單元化的身分（同時看與被看），帶領我們意識到不同的自我受不同的社會制約縛束。

但看電影及照鏡並不完全等同。看電影的快感除了來自重複地認同/錯認（理想中的）自我，也來自短暫地（但安全地）失去自我，忘記自我的羈絆，重溫未達主體性時的無我。（我從嘉寶看見自我，又透過嘉寶忘記我是誰。）這便是弗洛伊德的性本能與自我原慾的鬥爭，也跟電影這幻覺工場的本質很吻合。因為電影讓我們忘記世界，投身想象中的時空，但電影永遠是電影，至少我們的一半自我知道燈光亮後的世界仍在，我們仍在。電影重複性地肯定現實世界的實在，你我作為非電影角色的實在。電影可以顛覆制定它的法則又同時肯定法則。

在性別分工兩極化、男尊女卑的社會，觀賞的快感也分為男主動、女被動。回到John Berger的原型，“男性注視”投射慾望到女性身上。Mulvey傾向引用如嘉寶、德烈治，或希治閣、西部片這些較傳統的荷李活例子，但即使取今天很多人以為並不典型的美國電影《通俗小說》（“Pulp Fiction”）為例，電影中的女性要不竭斯底里，被黑社會頭子金屋藏嬌，被殺手作為性對象再被殺手從死神手中搶救過來；要不嬌小玲瓏地帶着奇方異俗的歐洲口音，在斗室苦苦地守候忘命拳師回來跟她造愛或逃亡。不單是電影中所有活動/劇情主幹皆以男性為中心，更重要的是，所有女性角色皆帶性的象徵意義，甚至是打劫餐館雌雄大盜中的雌，她的動機也不是自發的，只有她的男友知道他在做甚麼，而他告訴她他愛她。女性在電影中象徵男性的慾望，供電影中的男性角色觀看，也供觀眾席上的男性目光玩味。但她們沒有陽具，時刻（向男性）暗示閹割的恐懼。換句話說，女性的意義（在男性眼中）是性差異，看見女性猶如看見作為男性的諸種責任與恐慌，看見父親的律法。父權制

主宰的電影業為了處理閹割情意結而發明各種樣的玩意，如用劇情懲罰出軌的女性（讓她自殺、被殺、被強姦、成為癡呆等），或把女性變成低於人的族類，是以不再帶威脅性（如物化女性身體的部分，膜拜“波大”的女明星），或讓女演員演沒有陽具的“男性”，並在劇情中把這“缺”失變成“她”的問題，以引證劇中（及觀眾席上）男性的“正常”（如東方不敗）。手段層出不窮，在此不贅。（我願意效法許多以心理分析為宗的女性評論家，當男性心理專家嗎？）

我欠缺我看我是我有

觀看是一種權力遊戲。雖然女性利用她的身體操控男性的慾望也經常給她享受處於優勢的幻覺，但被看者由於處於被動及被物化的位置，實際上依然是處於弱勢。父權制無法忍受男性被性物化的侮辱，是以無法正視男胴體。女性作為景觀是“正常”的，觀眾也被領導至與男主角認同。這種認同也是一種錯認，男主角比我們的血肉之軀偉大英俊，神通廣大，無處不在。男主角的弱點叫我們認得他，他的優點讓我們投射我們理想中的自我。電影把觀看的藝術推至另一個層面，觀眾看的角度、長短、深淺、寬窄全然受鏡頭控制，而且節奏不定，時空換置，目光成了新的神，全知全覺。（男性）慾望所到之處目光便在。敘事電影掩飾鏡頭的目光與觀眾的目光，只讓我們自覺於角色間的視線，把我們的偷窺變成正常，銀幕上的光影於是可以假裝變化萬千的世界，成就觀眾安逸的快感。Mulvey一代的女性主義電影工作者致力摧毀這種快感，要不暴露鏡頭的目光、電影的物質性，要不顛覆觀眾注視與認同的特權。

只要是妳看

Slavoj Žižek在《意識形態的崇高物》（*The Sublime Object of Ideology*）一書中提醒我們影像與注視畢竟有更繁雜流動的關係。我們認同一個影像的過程至少可分為兩種心理結構：想

望的認同與象徵的認同。前者是我們認得我們以為與自我相似又引以為可取的，換句話說，是我們希望成為的自我，理想的我。後者是我們認同一種特定的目光回望我們，而從這種我們選定的目光中看到自我的可愛處，換句話說，是認同一種來自他/她者的注視。

這便帶我們回到變性的問題。我們看一幅圖片或一部電影，不單是找跟我們以為相像的（希望擁有的）素質相認，其實也是找一種我們想望的，他/她者的目光來認同。我們的觀影經驗，怎樣看，其實決定於我們的慾望如何（或不能）安置我們在電影或圖像提供的性別架構中。John Berger與Laura Mulvey提出男性身體性物化將扼殺視覺快感，他們論述同時漠視的，自然是歷史上大量的男同性戀色情刊物。在異性戀父權制的社會中長大，我們的慾望與想象力，遠超主流影像既定的性別角色所及。男觀者從看女裸像而幻想男裸像，不一定便被剝削快感，這一刻他可以認同女性目光（請留意這仍然是異性戀的目光，雖然這可能提供被虐的、自貶、內疚的樂趣），或可以認同男同性戀者的目光（自我認同與渴望擁有交纏並進；是與有分不清），也可以是一種與鏡中影相吻的自戀的目光（如果他的愛人是自己）。

Laura Mulvey一派論述最大的不足，是她先假設所有目光的出發點皆是一種異性戀父權化的，也假設我們脈絡分明的社會制約足以主宰我們怎樣看，我們的想望與慾念。正如Monique Wittig所言，我們不再活在只有兩種性別，男與女對立的世界。Mary Anne Doane在《電影與喬裝：談女性觀影位置》（“Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”）一文中企圖把“男性注視”的理論再推至另一個更深的層面，以為女性觀眾看/消費“女性”這影像，可以假設男性的觀影位置，即“易服”，或透過一種被虐的心態，（過分）認同銀幕上的女性——“喬裝”，把女性（相對於男性的）性差異誇張化，變成展品兜售。Andrea Weiss抨擊Doane所依賴的心理分析框架把“差異”過分着眼於“性別”，而漠視種族、階級、性向等在身分塑造的過程中扮演的重要角色。Weiss引述一名女

同性戀黑人朋友回想她在五十年代芝加哥長大時喜歡的三十年代電影的話：

我真是被德烈治迷倒……她有一種恆久的素質我知道一定吸引了世上上千的女子。我不能夠說我認同她，我那些日子不是在想黑白（種族）的問題……（只是）性慾，我肯定是孩童的性慾。

這種慾望不一定等如認同電影中的男性，也不等同 Mulvey 的男性注視。Weiss 指出電影史上像嘉寶或德烈治的形象不斷被重新閱讀及想望正是由於她們顛覆性別定型，使男性或女性的觀影認同更流動、曖昧、錯綜不定。像嘉寶在“Queen Christina”中深吻女伯爵 Ebba，德烈治在“Blonde Venus”歌廳中挑逗伴舞女郎的衣服，皆可以為非異性戀的觀眾提供比電影的主線更恆久的觀賞快感。

我高興是我的錯嗎？

觀賞不啻是把影像性化，但是否有可能被觀者也透過被性化的過程構築其主體性？是甚麼樣的鏡頭、角度、姿勢、敘事法、看與被看的目光使觀賞不一定是一種偷窺、侮辱人性，叫我們必得心存疚歉的活動？我們作為影像工作者如何借用鏡頭的權力抗衡影像史假設異性戀男權制的暴力？如何提供另類的觀賞樂趣？如果只是無止境地分析、詮釋主流固有的兩極性別角色，我們如何可以想象社會的變化？如何想像，莫論帶動，其他更多更廣的可能？我有我的答案，但我的字數夠了，親愛的讀者，妳大概也應尋找自己的答案。

注釋

- ① John Berger, *Ways of Seeing* (Penguin, 1972), pp. 46-47

文章參考：

- ① John Berger, *Ways of Seeing* (Penguin, 1972)
- ② Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Indiana University Press, 1989)
- ③ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (Verso, 1989)
- ④ Andrea Weiss, “A Queer Feeling When I Look at you, Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930’s,” *Vampires & Violets* (Penguin, 1992)
- ⑤ Mary Anne Doane, “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, *Screen*, 23.3-4 (Sep/Oct’ 82)

歡迎大家收看

——從《東方不敗》與《金枝玉葉》 看女扮男裝的性別政治

約翰·貝加在《觀看的方法》中指出，女性的一部分自我時刻在觀看/檢查另一部分自我，保證這份自我足以吸引社會——即男性——的目光。女性的社會角色在於展覽/調整她的身體，使自己“看來”更“女性化”，而“女性化”決定了女性在社會上的存在意義。貝加在1972年間發表的這一系列藝術/文化評論文章破天荒地解構了父權制度下意識形態與文化產品互為因果的關係。文化產物不但“反映”了男尊女卑的社會製造的固有性別定型，文化、創作與觀賞的過程更不斷強化、鞏固、重新綵排這些既有的角色。今天看來，貝加這番論述最大的缺失莫如：若果文化產物主動地在生產意識形態，為甚麼他的文本（也作為文化產物）完全沒有提議/分析任何非父權、異性戀化的觀看方法？如果文化產品只能鞏固特定規範，而男女看與被看的角色又已經既定，我們如何改變主宰我們的傳統社會身分，或想象父權制有任何被動搖的可能？如何想象兩性古老的權力不均架構可以被（逐步）調整或（至少間中地）顛覆？那貝加看來激進的評論是否也在鞏固既有的法制？

本文企圖從分析兩部香港電影出發，透過它們如何再現兩性關係，把男女性身分的塑造問題化，展演電影與性別政治錯綜複雜的關係，也提議電影——即使主流如香港“商業電影”，在鞏固法制的同時也有提供向法制挑戰，靜靜起革命的可能。更重要的是，即使電影在創作的過程中不預示這種可能，觀眾也可以在閱讀/觀賞的過程中製造這種可能，如果我們相信電影，一如其他文化產品，畢竟是作者透過書寫文本衍生意圖，

與讀者透過閱讀/欣賞文本衍生幻想，兩種方向辯證拉扯的磁力場。

先天抑或後天？

西蒙·德·波芙娃的名句：“一個人不是天生為女人的。”她指的當然是，作為女性不是一種先天的既定，不是似劉嘉玲在《金枝玉葉》中拍着胸口嚷：“女人呀，這就是女人啦！”這樣簡單，而是叫你窮盡一生的社會化過程，學習似嘉嘉教莎莎的“不要跟有婦之夫”或“年紀比你輕”的男孩談戀愛、“不要隨便跟人上床”諸如此類的操行。自波芙娃以降的女性主義評論家（包括“貝加”）把性身分非天然化，把性別的論述集中於後天的塑造，從而分析、抗議、介入並改變社會的制約。但即使如何理想化，我們身體的構成，從性到膚色到鼻扁鼻高頭髮多少都影響我們的經驗與感知。Rolanda Chu在《“香港電影”、娛樂及性別》^①一文中說得很好，《東方不敗》一片提供的觀影樂趣不單在於東方不敗這角色不男不女、非男非女——換句話說，不是（社會化了的）人，更在於我們同時知道這是林青霞——這確確鑿鑿的（社會化到不得了的）女明星。根據Richard Dyer，這提供給觀者“激進的樂趣”，有別於Laura Mulvey肯定既有性別角色保守的觀賞樂趣，因為這把觀者從統一的視點、單線的論述中暫時釋放出來。我們都看慣了林青霞展示她的美貌，《東方不敗》中的林青霞當然仍然在展示她的臉，但同時她又在扮演一個羞於展示——無可展示他的身體，失去了他的實體（陽莖）而逐漸在“降級”成為女性的男性。且看這故事的敘述、角色的再現——這明顯是一個男權當道的世界。東方不敗為了獨霸武林，閹割了自己；絕技跟陽莖成了可以互換的能指。這種犧牲也決定了他在電影中的位置，他必須是歹角，只有歹角才會放棄自己的陽莖，放棄了陽莖也決定了他的邪惡/變態。他的各種其他變態行徑，包括變成亞洲希特拉之流，也在電影的敘述中顯得順理成章。東方不敗這“缺”——沒有陽莖的陰陽怪氣的歹角跟李連杰這雄斗斗的中國武術王子，擁有陽

莖的大俠是錢幣的兩面，如照鏡般在電影中肯定陽莖神聖不可侵犯的位置。也是在這樣的結構中，詩詩不過是一件供兩位男性隨意交換的貨物，雖然她是在電影的敘述中，唯一“真正”的女人。

但甚麼是“真正”的女人呢？我們都知道林青霞是女人。但東方不敗跟李連杰在電影中很像是男同性戀，東方不敗跟詩詩很像是女同性戀，詩詩跟李連杰好像是“正常的”異性戀，但這不是李連杰所要的，也不是電影的敘述讓觀眾所要的。電影提供了多重多樣化的慾望投射：我們希望東方不敗快敗否則中原有難，我們希望林青霞不要死讓她可以和李連杰結合（因為林青霞畢竟是女人），我們希望李連杰不要介意東方不敗是男是女，那夜究竟是否妳呢，好讓我們也能幻想在日常生活中跨越性對象是男是女的大前題，我們更希望我們自己也可以好像東方不敗一樣主動地不惜一切追求自身的慾望，“話知”東方不敗是男是女，“話知”我們是男是女。

電影不啻如Laura Mulvey所言，肯定父權的法律，強化男性的“在”，把女性貶為“性物”。但電影又不單如Mary Ann Doane所言，女性觀眾消費女性的影象只能“喬裝”男性的注視，或“過分認同”銀幕上象徵性差異的陰性來向男性目光兜售自己的身體。如果我們認同東方不敗，與其說我們“過分認同”性差異，不如說東方不敗提供給我們拒絕認同性差異的可能。我們是男是女，都必須（暫時）拋棄既定的陰性或陽性包袱，才可錯認東方不敗。他一開始便被閹了，而電影的悲劇又提醒我們，他畢竟不是詩詩，不是“真正的女人”。女觀眾很容易認同林青霞，正因為林青霞是女人但東方不敗不是，女性的身體仍在，但她不需要喬裝她是女人這日常的社會位置，反而這一刻她可以喬裝東方不敗這男性，享受他的權力：電影的激進在於它提供這位置但也呈現這權力的虛妄。男觀眾認同東方不敗，從而（暫且）放下父權異性戀的包袱，享受Laura Mulvey或Mary Ann Doane都忽視了的，被虐的、越軌的樂趣。如果社會上男性被虐是一種禁忌，重新肯定這可能的慾望位置也便是學習認識與發明自身的一種策略。

但這諸種越軌的樂趣並不持久，甚至捱不到結局。東方不敗越來越像女人，女觀眾的觀賞位置從激進變成保守，最後看到現實中的自己。東方不敗的言行也日益“變態”，很難挑引觀眾的認同，在敘述中非死不可（當然有下回分解）。男觀眾變了認同“正常的”李連杰，患了同性戀恐懼症，追問東方不敗是男是女。電影至此從性別角色曖昧不定、慾望矛盾多元轉變為重新肯定異性戀中男女兩極分工的陳腔濫調。也在這裏我們似乎（再一次）撞入了拉康的鏡子期。所謂“自我”，其實是我們的身體與外界的關係，我們不斷錯認外界的影象為我，我們向外界投射我們的幻想，製造完美統一的影象。我們認同這完整的身體為“我”，以補償我們飄浮無定的意識。而我們又同時意識到散失的我與這眼前的我之間，我所感的與我所看到的之間，看與被看之間這爭持不下的關係，換句話說，意識到自我的分裂，從而建立主體性，進入象徵次第，進入語言。觀眾從認同東方不敗至認同李連杰，彷彿重新肯定自我身體的完整，拒絕承認原慾的依賴性與無助，在社會既有的性別角色上把自己定下來，於是他可以安心面對電影外的世界。當我說觀眾，我指的當然是男觀眾。女觀眾也可說是經歷了鏡子期，她透過這結局明顯看見自我的“缺”——換句話說，社會的“缺”，因為社會上沒有她的位置，所有的女性必受犧牲。但我們皆畢竟不是拉康假設的小男生，看《東方不敗》最大的樂趣來自我們自覺於不守鏡子期的本子辦事，那結局卻不過是再一次告訴我們在庸俗的世界中早就知道及知道得太多的。

誰有誰在？

根據拉康，大陽莖（Phallus）為享有特權的終極能指。大陽莖不是男性性器官，實際上，大陽莖作為一理想化的、無處不在、無處不有的符徵，時刻在提示男性性器官——在此姑且稱小陽莖（penis）是何等無能和渺小。Judith Butler^②重寫拉康，若果大陽莖這終極能指在象徵小陽莖的同時，也貶低小陽莖、唬嚇小陽莖、否定小陽莖以顯示它的至強至剛，這樣大

陽莖與小陽莖之間便有一種生死共存、互相構築對方身分的關係。Butler的問題是：為甚麼要假設大陽莖在芸芸眾生中偏偏選定了小陽莖來生死與共？而不是其他身體部分？這假設的最重要歷史效果當然是把天生擁有小陽莖的男性永遠置於中心的位置，也鞏固了男女的二元對立，分成有小陽莖與沒有小陽莖的，有“被閹割情意結”（因為有小陽莖）的男性與有“小陽莖妬忌症”（因為沒有小陽莖）的女性。男性看見女性的身體沒有小陽莖，害怕自己也會淪落至此，害怕自己會被閹割，所以把女性的身體化成慾望，需要擁有並控制這身體。女性沒有陽莖，唯有在陽莖中心的世界中把整個身體化成陽莖，化成男性慾望的象徵，獵取男性以獵取陽莖。這便是拉康的基本異性戀心理結構。

《金枝玉葉》描述一位女歌迷林子穎（袁詠儀飾）應徵當男歌星，跟男作曲家Sam Koo（張國榮飾）談戀愛，但Sam以為阿穎/榮是男同性戀，繼而懷疑自己也是男同性戀。袁詠儀跟好友魚佬學習扮男生的那一場（即阿穎變阿榮）是這樣的：

穎：我知為甚麼——因為你知道我不是男人，所以我怎樣扮都不像男人，如果我告訴人我是男人，那不是便可以了嗎？

（站起來）但這，魚佬——你是否覺得我總是褲管太寬，欠了些甚麼似的？

魚佬：你是女人嘛，少了塊肉，都沒法子啦——來，隨便找樣東西充充吧！就找Bobby吧——（奉上金魚缸內的烏龜）

於是袁詠儀開始選擇用甚麼來假裝陽莖，選擇範圍遍及筷子、燈膽、螺絲批及墨球棍。最後挑了螢光棒。這裏袁詠儀跟魚佬說的話很有趣，如果性別不（單）是一種天生的差異，而是一種社會化的論述，那個人“扮”甚麼，告訴社會自己是甚麼，只有“扮”得像，他/她便“是”甚麼。因為性別本身便是一種展演的遊戲，男女各自展演自己的男性與女性，在展演的過程中確定自己的身分。《金枝玉葉》整部電影的誘人處也在於我們（罕有地）看到袁詠儀肆無忌憚地展演他的男性。但性別又不單是

一種“你說變甚麼便變甚麼”的遊戲，所以袁詠儀也不斷被提醒她的“缺”，“少了塊肉”，“要找樣東西來充充”，電影的大膽從這裏開始，陽莖變成一樣可以找樣東西來充充的玩物，袁詠儀在敘述的這一點上身分是歌迷，所以理所當然地挑了“Fans”螢光棒。《金枝玉葉》在敘述的層面上排斥男同性戀，用曾志偉的陰陽怪氣來代表男同性戀，呈現出諸種對男同性戀者常見的偏見與定型（其中莫如曾志偉指着蛋糕與侍應的陽莖說：“我要這個及這個！”），所以阿穎女扮男裝，作為“沒有”（陽莖）的阿榮，一開始便被魚佬指斥為“站得像基佬！”，袁詠儀的展演在片中又一而再地被指為“中性”、“尷尬地”。換句話說，男同性戀者透過袁詠儀介乎於男與女之間的性別展演，被介定為“缺”的男性，等同於“沒有陽莖”，即無法成為社會化權力的接班人，無法掌握象徵次第。

但從另一個角度看，阿榮的“喬裝”被接納，正是當大家都接納了他是“基”的時候。他的各種古怪行徑、他的“缺”於是被合法化。阿穎/榮作為男人變成無可置疑的事實，因為他不是異性戀的，不是一個“真正的”男人。阿榮透過被錯認為一個不享有實際權力的男性，到達享有（非女性能冀及的）男性的權力位置。在性向上被錯認，成就了他在性別上被錯認。

玫瑰勾引阿榮上床那一場，迫使阿榮“扮”自己是男同性戀來過橋/甩身。為了不讓玫瑰拆穿，他只好認自己是“基”。但電影本身充滿曖昧及矛盾。玫瑰說得很好：“你都離譜的，一直說鍾意我鍾意我……”阿榮一開始便驚歎於玫瑰的美貌，他們兩人所有相處的場面都充滿性的意味與張馳。玫瑰撞入阿榮試音的地方，阿榮呆住、半張唇、吞口水。阿榮對玫瑰說：“妳不需要化太濃粧的、薄薄地、穿一件“see-thru”的白裙……”。至玫瑰帶阿榮入房，阿榮盯住浴室門內在換衣服的玫瑰的剪影而驚歎，玫瑰走出來，阿榮說想摸她的胸。以上種種，對於觀眾來說，一方面協助強化阿榮作為男生的可信性，而另一方面，又因為觀眾無論如何知道不論袁詠儀或林子穎始終是女人，於是打開了非異性戀慾望投射的可能。換句話說，林子穎喬裝男生，包括喬裝了男性注視，但他自己及觀眾都知

道她沒有陽莖，她及玫瑰的關係於是像一對女同性戀情人，至少在電影的性別結構中開拓了可以被輕易認同成這樣的空間。這便帶我們回到Judith Butcher的論述。Butcher指出女同性戀陽莖（Lesbian Phallus）跨越並顛覆了“有”與“是”的對立與次序，這符徵同時象徵閹割，又同時害怕自己受閹割；同時害怕失去自己現有的權力，又同時妬忌外於自己的權力。如果玫瑰在片中是無可置疑的女性，阿榮稱讚玫瑰的美貌，多次讚歎玫瑰與她的差異：“妳的腰很好抱”、“妳好香”、“妳的胸……真是很舒服”，把玫瑰放在（她的）慾望投射物的位置，而觀眾則隨着鏡頭的注視，認同阿榮的注視。當阿榮注視着玫瑰的胸，說：“我自小就想知道這樣大……是怎麼樣的感覺。”阿榮對於觀眾來說，自然始終是女人，她在這裏的意思是：因為她自己沒這樣大（電影反覆提醒我們她胸小），所以對（有）大波好奇。但在電影的敘述中，對於玫瑰，這成了明顯的性挑引。所以阿榮對於玫瑰的慾望，可被讀成同時認同（因為她跟玫瑰一樣是女人），又同時想擁有（因為她不同於玫瑰）。

《金枝玉葉》的整個戲劇，在多重意義上，都可讀成林子穎/榮象徵閹割，又同時害怕自己受閹割這身分矛盾。張國榮飾的Sam愛上阿榮，因為他代表拋棄名利，代表一個“普通人”，代表權力的“缺”。這是他們兩人的性差異。Sam看不到的是，阿榮沒權，不（單）是因為他沒錢，更是因為他沒有陽莖。但Sam害怕阿榮，或更貼切地說，害怕自己對阿榮的慾望，是因為阿榮也代表同性戀，愛上阿榮代表失去作為異性戀男性的特權，換句話說，象徵受閹割。阿榮沒有陽莖，所以他誘人，愛上他卻使人失去陽莖。林子穎與Sam在電影的絕大部分敘述中（直至袁詠儀穿裙），皆顛覆了拉康男女對立的慾望原型。

回到阿榮的主觀角度。他知道自己（跟玫瑰一樣）是女人，知道自己沒有陽莖，但代表陽莖，“是”陽莖，但他也害怕自己喬裝男人（有陽莖）的身分被拆穿，以致失去所有的一切（當“男”歌星）；若喬裝被拆穿，尤如被閹割。電影的戲劇來自他害怕失去他本來沒有的，又渴望擁有他本來有的。在電影

的進程中，阿榮的慾望並不受他“本來”所界定的身分所支配。他在開始時“彷彿”是女人，但他明顯佔一個非常不像玫瑰這樣的女人的位置。他在敘述逐漸發展時，也“彷彿”是一個男人，但對於觀眾，他是女人，對於Sam，他是“基”，所以又形成另一種的性差異。因為阿榮浮動、曖昧的性別角色，闖開了一幅多元、重心各有不同的多種性差異地圖，為《金枝玉葉》提供了異常有趣的閱讀空間，讓不同性向、性別的觀眾各取所需，包括保守與激進的樂趣。電影結尾時女裝的袁詠儀／林子穎在升降機門前出現，告訴Sam她是女人，Sam答她：“話知你係男係女，我只知道我鍾意你！”這當然可以被看成鞏固異性戀父權制的原型，男女各自回到社會編排他們的角色，穿上合適的衣服（袁詠儀穿白裙），把性別錯置的歷史化成嘉年華，重新肯定現有這一刻的正常。但Sam的答話也可讀成他與自己的同性戀情慾談判爭持後，決定擁抱、接受矛盾，跨越性別的規範。他沒一朝由直變彎，但他至少“話知她係男係女。”

你怎樣看？

鏡子期教我們，我們如何看，如何透過投射、認同、錯認、製造影象，如何想望，實際上便決定、生產了我們的自我。回到貝加，影象的製造，尤如其他製造論述的行為，尤如寫文章，尤如拉康的講學，時刻生產意識形態。換句話說，拉康創作了鏡子期這論述，便製造了這些意識形態位置，製造了這性別結構。他說有光便有了光。但如果我們不希望我們的自我由拉康或既有的論述行為去決定，那我們只得積極發明不同的觀看方法，想象不一定符合既有結構的慾望，才有創造自身，即自主的可能，那閱讀拉康、貝加或港產片才有意義——我的意思是，樂趣。

一九九四年，原載《今天》

注釋

- ① Rolanda Chu, "Swordsman II and The East Is Red / The 'Hong Kong Film', Entertainment and Gender," *Brights Light Film Journal*, no. 13, pp. 33.
- ② Judith Butcher, "The Lesbian Phallus and The Morphological Imaginary," *Bodies That Matter*, pp.57-91. (Routledge, 1993)

參考：

- John Berger, *Ways of Seeing* (Penguin, 1972)
 Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Screen*, 23.3-4, (Sept./Oct.' 82)
 Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, (Indiana University Press, 1989)
 Jacques Lacan, *Ecrits* (W.W. Norton, 1977)

我說我是，故我是

——從同性戀書寫至同性戀作品

甚麼是“同性戀書寫”？如果Helené Cixous說有女性書寫是對的話，這樣亦應該有“同性戀書寫”。Cixous的“女性書寫”，除了是一種從生理界定的性別（之所謂“女性”）延伸出來的質素，更亦是一個策略性位置。我是女性，此時此地，我自覺於我之所以成為今天的我，一定程度上源於我之作為女性獨特的生理、社交與政治經驗。不同的權力關係中我游走於不同的位置，諸種位置的聚合構築成我的主體性。因為我是女性，我在十之八九的權力關係中皆處於弱勢，但我的認知告訴我這是人類文明發展歷程中不合情理、野蠻與非道德的結果。我明白我處於怎麼樣的位置，我明白這位置對我不公平，我明白這種不公有它的歷史性，我明白外於我還有無數的我處於同樣的位置，同樣的明白。每一種明白都是一種掙扎，都構成主體性進一步分裂。

命名是一種喜劇性必需

我記得小時候家中常播着我姊姊的偶像Helen Reddy的歌，她唱“我是女人，我是強壯的，我無堅不摧。”那大概是我最早的女性主義經驗（初次被迫穿胸圍感到受虐可能比這早）。後來從書本上讀到七十年代女權運動，讀到二十世紀以來歐美女作家個別孤獨、經常以性命來換取自由的掙扎，讀到過去二十年來累累的電影、理論、錄像、文學作品，後來自己亦開始寫作，而且寫：“我們都過了女性走出來吶喊‘我是女

人’的年代。”那時候我還相信時間是單向而直線的，歷史從一方緩緩向另一方開航，重要的是不要忘記前人累積的經驗。問題是，忘記與認知之間，實在亦是一種協商，我剛才打自己，別轉頭又忘記。二十年前女性站起來強烈肯定自己的性別，譴責歷史分配給女性的位置，自然是歐美人權運動必然的發展。我們這些後來者，在八十年代都渴望反省錯誤，爭取開拓更深層的、情理の啟悟，比如說，企圖認識女權運動從前沒顧及的，性別、種族、性取向、社會政治環境錯綜糾結的關係，認識主體性的聚散，夾雜與變易，於是明白不論採取哪一種語境，選擇哪一種權力關係上的位置，哪一種類別，來界定一個人的身分，比如說，我是女性，我是同性戀者，我是香港人，必然都是謬誤。但歷史並不是直線的，並沒有大一統、抽象、全人類一起共向經驗的，一模一樣的歷史。歷史隨着不同的場合、不同的人際關係、不同的你與我而變化。要使歷史對我們有用，必需策略性地重複歷史。自我命名是一種策略，它協助團結社群、挑戰強勢、認清方向與欠缺。有趣的是，它在不同的場合，面對不同的觀眾，發揮不同的功能，故此自我命名者應攪清楚自己的觀眾是誰，然後選擇諸種命名的策略，達致所需的效果。當我說“我是女性，我是女同性戀者”時，我當然知道我的主體無從簡化至以上類別，在宣言與認知之間的易差，構成一種喜劇張力。無比荒謬，但此時此地，我選擇這樣表演“我”，因為我與其它我認同的社群，需要這些政治效果。在明白這種需要的同時，我們不介意容忍——甚至利用——這種荒謬，無數戲劇前輩，從Ionesco至布萊希特至尚·紀涅（JEAN GENET）都告訴我們，荒謬、誇張，當歡笑與眼淚擁作一團難分彼此的時候，也可能是我們最接近真實——或者真理——的時候。

此時此地我的表演

稿子寫了一半仍似乎沒直接談同性戀作品/作家/書寫自亦是一種策略。我在香港及美國談同性戀文化/運動的經驗

是：絕大部分華人同性戀者不肯公開承認自己的性取向。這一方面來自家庭、傳統、社會、法制的壓力，另一方面亦源於個人認知：比如以為性別是私己的，純粹個人喜好與選擇，沒有公開的必需；或認為任何類別都是限制個人身分，“同性戀”一詞更是充滿歷史性的負面意義。我希望藉女性主義在西方的發展軌跡，闡釋在一個時刻否定你我存在的社會，命名是爭取最基本權利的必經階段，而且這階段更不是過了便算，而是要像儀式一樣不斷被重複，不斷翻新它的意義。

也是基於上述各項我們在此談所謂“歐美”的“同性戀書寫”才不至於太幼稚。如果我說，今天大家來談談異性戀書寫，那當然很可笑，但我們不但“可以”談同性戀書寫，而且“必需”談。過去五、六年，歐美——尤其是美國文化界，一方面湧現了大量作者書寫作為同性戀者的經驗，以詩、小說、散文及理論創造今天的歷史，另一方面各種文評、文化歷史學者也趕緊追溯過去文學史、電影史中被埋沒了的同性戀身分。在哲學課上如何能閱讀柏拉圖主張男哲人統治的烏托邦而避免談他是同性戀者？如何叫我們明白拜倫的情詩如果我們不敢正視詩的對象是男人？如何討論維珍利亞·胡爾夫的經典女性主義散文《自己的房間》而對文中為當時女同性戀禁書《寂寞之井》的辯護視而不見？因為有學者如Jane Marcus及Margaret Reynolds做了功課，現在我們知道，當時胡爾夫在劍橋講學時，同行的正是她的情人Vita Sackville-West，同年胡爾夫寫就的小說《奧蘭度》正是獻給她的情書。這樣胡爾夫的散文及小說中提倡的“男女同體”（或所謂“中性”）的理想及性別的不定性實在是有雙性戀的意思，是她在私人生活上已經付諸實行，並同時藉寫作將之理念化與抽象化。

同性戀單是作為一種性行為——與相同性別的人談戀愛或做愛，並不比任何其他性行為高尚或低俗。但歷史上任何國家都不容許同性戀作者享有最基本的言論自由，要不是迫使她/他們作品中的同性感情假借異性戀的形式出現，要不是因為作品書寫了同性戀關係而被迫承受無理的傷害與貶抑。改寫歷史、抗衡歷史的偏見與暴力急不容緩。不少作者、學者，甚至

出版人都在朝這方向努力。如果你今天仍以為同性戀書寫是一種“極少數人”的、偏門，又或只是“短暫流行”的玩意，你大概沒弄清楚這傳統包括有奧登、柏索里尼、莎士比亞、蘇格拉底、阿倫·甘斯堡、法蘭·奧哈拉、田納斯·威廉斯、羅蘭·巴爾特、米修·傅柯、基斯杜化·艾修活特、普魯斯特、威廉·布魯夫斯、蘇珊·桑達、奧斯卡·華爾特、湯馬士·曼、愛美莉·狄更生、哥特魯史·史坦恩等等等等。

任何一種性別、性取向都不單是一種性行為，它甚至可以跟性行為無關。換句話說，我可以因為反對異性戀建制所代表的價值觀念，如一夫一妻制、父權制度、繁殖至上論、清教主義、核心家庭以鞏固資本主義等，而認同同性戀運動，公開宣布自己是同性戀者，但在私人生活中雖有同性戀幻想，卻仍跟異性作愛。我可以因認同諸種同性戀政治位置中的其中一種，而選擇自稱是同性戀者，選擇把我的作品放在同性戀的文化傳統中。我明白目前在美國，主要是在數個大城市，實際上在香港的男同性戀社群中亦有較小規模的相類似的情況，認同同性戀運動或其投射的生活形態是一種誘惑，間接成了一種代表時髦的名牌。但運動在美國雖自石牆事件已有二十五年歷史，卻在過去十年才有顯著的成長，要走的深化、廣化的路仍漫長。一如所有社會運動，願意承擔內容和責任的人總會留下來，並跟運動本身一起長大。

當代同性戀文學

過去數年在英語文學界同性戀理論與創作的茁長超出任何性別的人的想象之外，原因至今是一個謎。男同性戀與女同性戀的傳統在價值取向、包袱、所經驗的歷史壓力、權力位置都不一樣，作品在文學殿堂所享有的成就也不一樣（你單看我剛舉的成名作家陣營中男如何以壓倒性姿態出現便可知一二！）。

美國德·羅莉蒂斯（Teresa de Lauretis）在《我怎麼樣看？》（*How Do I Look?*）一書中的一篇談電影《她一定看到東

西了》（“She Must be Seeing Things”）的講辭/文章展示出女同性戀文化（從這部女同性戀電影及其在女同性戀社群中所牽起的反響看來）深受女性主義影響，今天的女同性戀生活形態仍肩負着七、八十代的女性主義意識形態的包袱，有人曾揚言“女性主義是理論，女同性戀是實踐”，女性作者中有很多是從女性主義先驅而變成同性戀者的，最明顯的例子如Adrienne Rich。去年病逝的Audre Lorde的格言是“我是女性，女性主義者、黑人、女同性戀者、母親、戰士、情人”，意味我們界定個人身分時類別的多元，相互矛盾又相互牽動。她的《Zami》是同性戀文學的經典作，在自傳、詩與小說間游走，是一直被歷史遺忘了的，比不少歷史教科書都真實的歷史。

法國Monique Wittig的作品則是截然不同的閱讀經驗。她那為同性戀理論奠基的文章“異性腦袋”（“The Straight Mind”）借馬克思主義和符號學的框架來抨擊心理學——尤其是拉康——的偏狹，先以異性戀的眼光，前設了性分別為“男人”與“女人”，而漠視同性戀與異性戀的階級鬥爭。假設主要的性差異為男性與女性，亦即是假設所有人都是認同異性戀的。相反，如果我是同性戀者，我看見的兩種人不是男與女，而是異性戀與同性戀。也基於此，Wittig宣布：女同性戀者不是女人，因為同性戀者正是向受異性戀宰制的偏見、界定男女的社會制約挑戰。

同性戀理論及文學創作目前是非常博大的一門學科，並不是一篇三、四千字的簡介可以囊括。目前在英美從事理論的Eve Kosofsky Sedgwick、Judith Butler、Diana Fuss、Lee Edelman、Joan Nestle、Jonathan Dollimore、Richard Dyer、Kobena Mercer、Cherrie Moraga及Barbara Smith諸人，從心理學、女性主義、電影理論、符號學、文學理論、文化評論、馬克思主義等兼收並蓄，發展出一番百花齊放，向傳統學科的既成價值觀全面開刀的局面。創作方面，企鵝叢書剛出版了兩冊厚厚的同性戀短篇小說集，從包裝至編選都非常明智地反叛。個別作家如Dorothy Allison、Suniti Namjoshi、Rebecca Brown、Gary Indiana、Edmund White、June Jordan、Eileen

Myles、Jeanette Winterson及Nicole Brossard等的成就漸次獲得肯定。因為你是同性戀者書寫以同性戀為題材的作品而被迫隱形的情況明顯在逐步改善中。漸漸我們不再覺得說寫《紫色》的Alice Walker是女同性戀者是局限或“低俗”了她，反而是豐富了我們對她的認識。外於異性戀的各種不同性別或性取向的社羣愈受社會及政治壓迫，便會有愈多向異性戀既成制度挑戰的聲音。人們總愛問：為甚麼在同性戀作品中總是充滿對性愛的描寫？答案很簡單：因為那是你最不想看見的東西。我們社會不知要待甚麼時候才明白這顯淺的道理。

一九九四年，原載《誠品閱讀》

在紀涅之後

我坐在這鄉村大屋中想望你。我寫：世界之大，充滿我不要的事物，而我充滿你，紀涅說：我簡單的高貴來自絕望，勇氣來自毀滅所有平常生存的理由並發現其它。發現是緩慢的。一如紀涅，我遲緩而艱難地發現，生存的理由——跟很多人相信的剛相反，並不來自愛，而是愛的不能。汗水疊着淚水的想望越過樹梢散落在平原上供野鳥啄食。愛的荒廢與無望。使我與生面對面。使我活着。這一刻，當一切潰敗，滑鐵盧戰役的尾聲、希特拉在他皇宮的地轄；德國、法國、英國這些曾幾最雄偉的王國如骨牌倒下，在這些時刻，他們大概都是歡快的、純粹而清徹的，輕如鴻毛的一刻。項羽回頭，發現愛的不能。並不壯烈，人的生死愛恨，並不比泰山。只這樣一剎那，我愛，與愛的不能，前者讓我以為我活着，後者給我活着的理由。

一九九五年