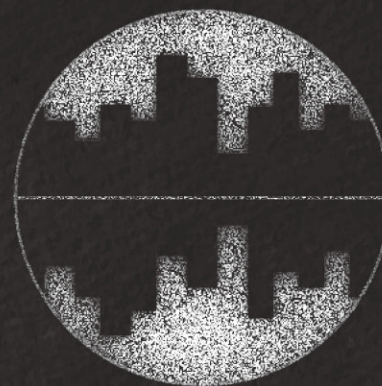


第一章

雙城對影若他年



——香港與上海的城市文化變遷析論

評論界言及「城市性」問題，有兩座城市因其在歷史、社會經濟文化等方面存在著緊密聯繫，且在文化品質方面可觀的相似性頻頻進入我們的視野，即香港與上海。由於其城市品格的複合性與其在文化品質上的定位，滬港之間的比較研究漸成學界熱點。李歐梵教授的〈雙城記〉提供了一種思路，以近現代期間滬港的政治文化格局來考察二者間互為「他者」的聯繫。而在當代語境下，這種聯繫是一成未變還是另有拓展，給予我們相當大的思考空間。兩地作家的城市書寫，則為我們呈現了文學文本分析的可能性。

弗洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 曾經在〈論那喀索斯主義〉(On Narcissism: An Introduction) 一文中，指明了主體與他者的肯定性關係，即鏡像作為同一性幻覺的存在。¹ 可以得到印證的是，上海在歷史文化場域中，對香港所寄予的「鏡像」意識，亦頗具其淵源。早在 1927 年，魯迅在〈再談香港〉一文中，以漫畫式的手法勾勒出香港的政治格局：「香港雖只一島，卻活畫著中國許多地方現在和將來的小照：中央幾位洋主子，手下是若干頌德的『高等華人』和一夥作偽的奴氣同胞。此外即全是默默吃苦的『土人』」²。而這與其對上海租界的印象，如出一轍。³ 楊剛 (1905-1957) 於 1938 年發表的〈上海寫給香港：孤島通訊〉，則以擬人化的手法，實現

了二者的直接對話，將這種意識具象化了。

香港老哥：我們還未認真請教你過。我想你一定不會嫌我唐突吧。實在的，我們原有一點親。新近我家裡又有不少人走去打擾你，並承你大量寬宏的容納招待，不讓他們的手空也不令他們的筆閒著，這是合乎我的意思，他們都應該更忙一些，我謝謝你。

我們還是有一點親，恐怕你還沒想到這一點，我卻老早知道了。你在一個主人的腳下睡覺，我在幾個半主人的手下撐持。我苦得很，我也精神得利害。過去是不用說牠了。⁴

「親」指明了其中的同一性關係，而「孤島」意象正指代了「鏡像」的實質。這段話透露出的文化信息，將滬港兩地彼此關聯。中國建設民族國家的現代性歷史進程中，二者在外在勢力侵入下經歷了相似命運（也正是相較於中國其他城市的「他性」之根本所在）。此文亦指出了 1937 年抗戰爆發後的歷史事實：大批滬籍文化人南下，給香港帶來了新鮮空氣，香港成為戰時文化中心。⁵ 其中茅盾等作家在 1938-1941 年的抵港標誌著第一個南來潮，這些人後來在香港成立了兩個組織——全國抵抗組織香港分部 (1938-1941) 與中國

1 Sigmund Freud. "On Narcissism: An Introduction." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press, 1953-1966. 14: pp.83-84.

2 魯迅：〈再談香港〉，《而已集》（北京：人民文學出版社，1980 年），頁 137。

3 魯迅在〈現今的新文學概觀〉一文中寫道：那情形，外國人是處在中央，那外面，圍著一群翻譯，包探，巡捕，西崽……之類，是懂得外國話，熟悉租界章程的。這一圈之外，才是許多老百姓。參見魯迅：〈現今的新文學概觀〉，《魯迅全集·第四卷·三閒集》（北京：人民文學出版社，1973 年），頁 132。

4 楊剛：〈上海寫給香港：孤島通訊〉，載倪墨炎選編：《浪淘沙：名人筆下的老上海》（北京：北京出版社，1999 年），頁 425。

5 其間，茅盾、葉靈鳳、戴望舒、蕭乾、楊剛、陸浮、夏衍等分別在《立報》、《大公報》、《星島日報》、《華商報》等主編副刊。同期出版的文藝性雜誌有《大風》（陸丹林主編）、《時代文學》（端木蕻良主編）、《筆談》（茅盾主編）等，參見劉蜀永：《香港史話》（北京：社會科學文獻出版社，2000 年），頁 127。

文化協會（1939-1941）——以此來推動文學活動和散發抗日傳單。⁶而香港文化界亦因此開啟了「上海化」過程。

同時，這封〈孤島通訊〉卻在篇末以上海的口吻對香港的境遇進行了判斷：「我看我似乎比你有福氣一些」。因為「刺激，勞苦，困乏，興奮，激憤天天換著花樣鞭策我」⁷。這是當時的上海文化界較為普遍的觀念，也是攙雜著民族主義情緒的道德優越感的呈現。

這種優越感在張愛玲（1920-1995）的筆下則表現得更為明晰確定。張將香港定義為外來者觀照下的客體，以一味奉迎的姿態，試圖呈現給「英國人」一個具體而微的中國：但是這裡的中國，是西方人心目中的中國，荒誕、精巧、滑稽。⁸

在香港生活逾五年⁹的張愛玲，對這座城市有著可觸可感的認識。觀察其對香港的書寫策略，會發覺其在敘事中頻繁地模仿外來者的限知視角，對城市進行物化呈現，反諷的意味不言自明。然而張主觀上則同時凸顯了自己作為上海人的注視。在〈到底是上海人〉一文中，張的表白幾乎是宣言式的：「我為上海人寫了一本香港傳奇……寫它的時候，無時無刻不想到上海人，因為我是試著用上海人的觀點來察看香港的。只有上海人能夠懂得我的文不達意

的地方。」¹⁰以上表述的弔詭之處在於，「上海」對「香港」的優勢以殖民情境中的民族主體意識為指歸。李歐梵解釋為：對張愛玲來說，當香港在令人無望地全盤西化的同時，上海帶著她所有的異域氣息卻仍然是中國的。¹¹而當張愛玲將之內化為一種文化優越感，指出「香港沒有上海有涵養」¹²時，卻時以邊緣化的且帶有利己主義色彩的小事件作為佐證，形成內涵與外延的落差。在〈燼餘錄〉的開首，張果斷地將這種落差合理化，「戰時香港所見所聞，唯其因為它對於我有切身的、劇烈的影響，當時我是無從說起的。現在呢，定下心來了，至少提到的時候不至於語無倫次。然而香港之戰予我的印象幾乎完全限於一些不相干的事」。¹³「不相干」無涉與民族大義，自然亦非關「正史」。「我沒有寫歷史的志願，也沒有資格評論史家應持何種態度，可是私下裡總希望他們多說點不相干的話。」¹⁴如此開宗明義，已為張的香港印象定下了基調，即宏漠的政治大格局之下的人生瑣感。而這兩者間在張愛玲筆下的交接幾乎是觸目驚心的：「我們立在攤頭上吃滾油煎的蘿蔔餅，尺來遠腳底下就躺著窮人的青紫的屍首。」¹⁵「我記得香港陷落後我們怎樣滿街的找尋霜淇淋和嘴唇膏。」¹⁶在死難者的身後，「我們這些自私的人若無其事的活下去

6 參見盧瑋鑾：《香港文縱：內地作家南來及其文化活動》（香港：華漢文化事業公司，1987年），頁53-133。

7 楊剛：〈上海寫給香港：孤島通訊〉，頁428。

8 張愛玲：〈沉香屑·第一爐香〉，載金宏達、于青編：《張愛玲文集·第二卷》（合肥：安徽文藝出版社，1992年），頁2。

9 張初來香港是1939年，1941年「港戰」爆發返回上海，共計居港兩年零三個月；1952年7月二度赴港；1955年8月赴美，1961年11月再次來港，1962年3月赴美，五六十年代居留香港共約三年半時間。參見羅卡著：〈張愛玲·香港·電影〉，載黃德偉編著：《閱讀張愛玲》（香港：香港大學比較文學系，1998年），頁246-249。

10 張愛玲：〈到底是上海人〉，《流言》（台北：皇冠出版社，1968年），頁57。

11 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國（1930-1945）》（北京：北京大學出版社，2001年），頁340。

12 張愛玲：〈燼餘錄〉，《流言》，頁48。

13 張愛玲：〈燼餘錄〉，頁41。

14 張愛玲：〈燼餘錄〉，頁41。

15 張愛玲：〈燼餘錄〉，頁48。

16 張愛玲：〈燼餘錄〉，頁43。

了」。¹⁷ 對「大」的冷漠規避與對「小」的執著成就了張愛玲的香港鏡像。

被列入「張派」譜系而屢屢撰文與張劃清界限的王安憶，在這一點上對張有所評議：「張愛玲的人生觀是走在了兩個極端之上，一頭是現時現刻中的具體可感，另一頭則是人生奈何的虛無。」¹⁸「當她略一眺望到人生的虛無，便回縮到俗世之中，而終於放過了人生的更寬闊和深厚的蘊含。從俗世的細緻描繪，直接跳入一個蒼茫的結論，到底是簡單了。」¹⁸ 雖則張愛玲有其「不要徹底」的名言作為人生觀的「底」，然而在這種人生觀的輻射之下，所呈現出的世俗的香港鏡像，有如闊大的鏡框中的玻璃碎片。這種印象是私我的，相對不完整的，更多是以個人體驗作為尺度，香港與其說是上海的鏡像，不如更可說是張愛玲本人的人生「他者」。

時值當代，當論述置換至以香港為書寫主體一側，「上海呈現」亦體現出作家的某種敘述策略。李碧華（1959-）曾於八十年代出版長篇小說《生死橋》。作為香港最具代表性的作家之一，李碧華在小說的背景與素材上，並不囿於一時一地。而《生死橋》更是表明了作者建構宏闊文本的野心。此小說講述民國時期三個梨園子弟之間宿命式的人生糾葛。在地域上則涉及內地三座城市：北京、上海、杭州。在小說中，李碧華對其中的城市地標意象念茲在茲。北京的「天橋」「雍和宮」、上海的「凌霄大舞台」、杭州的「斷橋」。這種強調內化為一種外來者的目光對於城市本質的聚焦點，也成為敘述遊走於三城間所必須的樞紐與坐標。而三座城市在李碧華筆下

「城性」的凸現更決定其在敘述中所擔任功能的差異。這一點甚為明確地影響了作家的筆調。北京與杭州，是主人公的起點與歸宿。北京作為故鄉，是以一種「人之初」式的本原所在而呈現，在作者筆下溫暖淳厚。杭州是避難所，成為了主人公最終逃離是非的「烏托邦」，萬法歸宗，作者寫得蒼涼澹定。而上海則指代了主人公最迭宕的人生轉折，大開大闔，潮起潮落皆在彈指之間。相對對於前兩座城市的抽離態度，李碧華對上海的表述顯見是投入與急切的。這體現於作者借主人公之口對上海作出的一系列判斷。

上海是個投機倒把的地方，不管那一行的買賣，冷鑊子裡爆出熱栗子來。¹⁹

上海是個沒自尊不拖欠的地方，在中國，再也沒有一處比這更加目無法紀道德淪亡了。不單無法，而且無天。²⁰

在上海這可怕的地方，若有能耐，便不斷擁有一些人，一些別人的兒女，為你竭盡所能，以取所需。²¹

淫風四佈的上海，拆白黨太多。寂寞的女人有時相信一頭狗，多於個一〔一個〕男人。²²

而在人物間有關上海的話題，亦是語重心長的規勸：

17 張愛玲：〈燼餘錄〉，頁 51。

18 王安憶：〈世俗的張愛玲〉，《尋找上海》（上海：學林出版社，2001 年），頁 188。

19 李碧華：《生死橋》（香港：天地圖書有限公司，1989 年），頁 236。

20 李碧華：《生死橋》，頁 253。

21 李碧華：《生死橋》，頁 404。

22 李碧華：《生死橋》，頁 455。

李盛天語重心長地道：「上海是個『海』，懷玉，你別葬身海上。」²³

懷玉一早送丹丹。他道：「你不要留上海。——上海不是好地方。」²⁴

在以上文字中，我們可以強烈地體會到敘事者對這座城市發言的慾望。作者將小說中最為激烈的情節衝突置於上海這一場景之下。李碧華對上海這一人性最終的實驗場作出了犀利的道德審判：「一切的罪惡都集中到這裡來了」²⁵。一如張愛玲關乎香港所言。然而李碧華並未在文本中強調自己作為書寫者的「私我」地域身份，「香港」作為觀照主體是隱身的。這無疑為自己的發言留有了更大的空間。在香港作家黃碧雲（1961-）的作品中，香港與上海作為城市意象在文本中的並存，則實現了兩者主客體的對接。

黃碧雲在短篇小說〈豐盛與悲哀〉「本事」一節開宗明義地寫道：「我想講一個關於上海的故事……」²⁶在文中，她更是借敘事者在上海的遊蹤，道出：「去了常德公寓。他們說是張愛玲的舊居……他們說張愛玲瘋了。我想，在上海這樣的一個地方，要活下去不容易。我只想站得很高很高的，寫一個上海的故事。」²⁷如此，我們感覺到黃作為一位香港作家為上海這座城市建設文本的企圖，而對張愛玲書寫的

挑戰亦隱約於其中。「為什麼現在我們只願意記憶張愛玲那個上海，那個有白俄鋼琴教師咚咚教琴，有自來水有電車回廠的上海，而不記得柔石、殷夫及其他二十四名革命者被殺害，令魯迅兩年後才痛定思痛、寫了《為了忘卻的紀念》的上海呢？」²⁸然而，弔詭之處在於，這則關於上海的故事，出自於文中香港電影工作者攝製的一齣劇作。黃借用一種文本段落間「拍攝」與「被拍攝」的關係將城市間的對話關係複雜化。與換言之，這個關於上海的故事本身是出自攝像鏡頭之下，並不期然地承接了某種「香港凝視」（Hong Kong gaze）。

而這種凝視本身，在導演道出拍攝初衷「如何抵受歷史與愛情的誘惑」²⁹時，也已經明確。上海在「香港凝視」下是歷史性的。這種歷史本身的演繹方式一如分鏡劇本，呈現出跳躍型的切換狀態。太平洋戰爭、國共內戰、解放、文化大革命、三中全會後，在小說中，歷史的更替和起落是匆促和疊進式的。而人只是在這種演進中無法自己的被動個體。「如果他開始理解歷史，那是因為歷史無處可躲。」³⁰當男女主人公終於在歷史的最後一個時間坐標安定下來，「山窮水盡，寧靜至此」。敘事人發出感喟：「上海這一夜特別長。」³¹以上的判斷令人不由聯想起「黃粱一夢」這一故事原型在敘事體系上對實虛空間關係的指涉。發生在上海的「本事」部分於現實層面香港電影人的關照之下，猶若一夢。作者在「開場」、「獨白」等節借導演對演員的指令與提示將這種界線感進一步明確化：「哦，你們

23 李碧華：《生死橋》，頁333。

24 李碧華：《生死橋》，頁347。

25 李碧華：《生死橋》，頁254。

26 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，《溫柔與暴烈》（香港：天地圖書有限公司，1994年），頁100。

27 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁101-102。

28 黃碧雲：〈繁花紛語錄〉，《明報·世紀版》「後殖民誌」專欄，2000年3月6日。

29 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁100。

30 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁100。

31 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁113。

第一次見面？對對稿。你們年輕時在上海。」³²「你們看著黃昏的上海。景色和四十年前沒兩樣。其實你們之間已經沒有愛。那不過是幻覺。由上海而生的幻覺。」³³

上海是導致「幻覺」的源頭，「你們」（上海）與「我們」（香港）的世界之間壁壘分明。這其間的界限以歷史作為標準與尺度。「上海不過是個城市。途經的經驗不斷重複。如果經驗重複，一定是我的錯（明明是一個傳說中的歷史城市。歷史一去不還，我為何總覺似曾相識。）（那一定是我的錯）。」³⁴在導演的獨白中，中國近現代史成為這座城市存在的依據，也成為重構城市的基石。雖則主人公在漸入中年時自以為「歷史起起落落她不管。她可要掌握自己的命運」。³⁵而事實恰反諷地下了結論，她的命運一直為歷史所「管」。導演企圖假以歷史之手，借「拍攝」這一行為，去掌控這座城市中所發生的故事。然而，在拍攝過程中，卻無可避免地與現實層面的當代上海遭遇，而這個「上海」卻因歷史的脫落，泛化為一個空洞的文化符號：

工廠一樣大的迪士高，在延安西路，剛開張沒幾個月。年輕人沒有歷史記憶，滿滿的都是歡容，在熱〔熱〕汗中舞動，作以為在紐約。可能都在文革後出生，喝可口可樂長大的，到南京東路買 Benetton 皮夾克的，會得說：這我們上海也有，那我們上海也有，最 trendy 的。明年我夠十八歲，我也要到美國

去看看。OK？同性戀者又在角落耳語。美國青年留學生又夾雜其中，說著洋腔普通話。³⁶

我們看到，「現實」上海對於香港「主體」的表述而言，是缺乏意義的。因為它的「實」，難以恰如其分地體現了主體所需要建構的兩座城市間的鏡像聯繫。作者的清醒之處在於，其在小說中一再地強調對「像」的追尋，甚至將小說中的一節明確為「電影就是電影」。上海之「像」作為歷史想像的「他者」存在，依賴主體而生，亦因主體而止。黃碧雲對小說悲劇性的把握，在於小說結尾部分點睛式的收束之筆。因為男主角身患癌症，電影的拍攝戛然而止，令導演始料未及。

電影沒有如他想像中般完成。電影以外又發生著可笑可悲的事，似曾相識，但又在演繹處出人意表。導演想，連人杜撰出來的故事，也不能為人所掌握，更不說不為人知的命運了。³⁷

上海鏡像因為現實的干擾而轟然崩潰，令作為觀照者與建構者的香港無奈。我們看到，建構的難度在於小說文本兩個城市間存在的距離關乎時間與空間二維。而歷史論述作為文本本身所具有的主觀性無疑將這種距離感進一步拉大，以致難以設定城市間產生直接聯繫的媒介。李碧華在九十年代發表了小說《潘金蓮之前世今生》。

32 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁 93。

33 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁 94。

34 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁 111。

35 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁 111。

36 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁 108-109。

37 黃碧雲：〈豐盛與悲哀〉，頁 118。