

行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告

製作電影《海上花》：服裝道具的戀物美學

**The Fabrication of *Flowers of Shanghai*:
Costume and Props as Fetishes**

計畫編號：NSC-89-2411-H-002-032

執行期間：88年8月1日至89年7月31日

計畫主持人：張小虹

處理方式：可立即對外提供參考

(請打✓) 一年後可對外提供參考

二年後可對外提供參考

(必要時)本會得展延發表時間

執行單位：國立台灣大學外國語文學系

中華民國89年10月

目錄

1. 計劃中英文摘要	3
2. 計劃緣由與目的	5
3. 計劃結果與討論	6
4. 計畫成果自評	8
5. 參考文獻	9
附件（一）：論文〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襞〉	13
附件（二）：短期國外研究報告	26

1. 計劃中英文摘要

關鍵詞：戀物理論、侯孝賢、服裝、道具、女性特質、電影美學

製作電影《海上花》： 服裝道具的戀物美學

1998年電影《海上花》，乃改編自清末韓子雲小說《海上花列傳》，導演侯孝賢、編劇朱天文、美術指導黃文英，不僅在法國坎城影展備受矚目，更獲亞太影展與台北電影節等大獎。本計劃擬以戀物理論結合性別與電影研究之角度切入，探討該影片如何以服裝道具「再現」上一個世紀末上海英租界的妓院生活，成為幽冥界域的「邊界戀物」。

計劃將分成兩個部分進行。第一部分「幽冥上海：服裝道具與歷史虛構」將追溯該電影的製作過程，如何千辛萬苦地赴大陸收集古董衣、繡片與大小道具，卻又在楊梅搭景建構「上海之台灣製造」，而該片由細節質感所營構出時間上的懷舊與空間上的幽閉，如何與小說「穿插藏閃」的敘事美學與電影「燈火闌珊」的影像美學相互呼應。第二部分「愛情戀物：女人、貨品與交易」則將光影的闌珊美學與敘事的藏閃美學延伸至愛情的含蓄美學，尤其是在愛情無用性與世紀末頹廢下的玩物喪志之聯結，企圖鋪陳女人身體與貨品交易的矛盾。

整體而言，電影《海上花》對時間與地點展現一種極度擺盪的不確定性與文化細節上的雜種性。由服裝道具切入，正可探索一種電影「唯物/微物」的辯證觀，凸顯台灣/大陸、十九世紀末/二十世紀末、男/女、人/物的曖昧擺盪。

Keywords: Fetishism, Hsiao-hsien Hou, Costume, Props, Femininity, Aesthetics

The Fabrication of *Flowers of Shanghai*:
Costume and Props as Fetishes

The 1998 prize-winning film, *Flowers of Shanghai* (Hsiao-hsien Hou as director, Tien-wen Chu as screenplay writer, Wern-ying Hwang as production designer), is based upon the 1894 courtesan novel, *Hai Shang Hua*, by Han Ziyun. It depicts the life in the elegant brothels clustered in the British Concession in late Qing Dynasty. This project will take the costume and props in the film as “border fetishes” oscillating between recognition and disavowal to explore the complication of cultural, commercial and erotic dimensions of the contemporary Taiwan representation of Shanghai courtesans at fin-de-siecle. Combined with fetish theory, gender discourse and cultural studies, it will allow these inanimate objects of uncanniness to tell the story of cultural hybridization and indeterminacy.

It will be divided into two parts. Part I, “Liminal Shanghai: Costume and Props in the Fabrication of History,” will trace the ambivalence of (in)authenticity in the production process of the film. The film collects laboriously from the Mainland China numerous antiques and vintage clothing to achieve the so-called historical vicissitude on the one hand and builds on the other the flower houses in Yang-mei to have Shanghai scenery made in Taiwan. This aporia will thus be taken as a point of departure to explore the transformation of the “hiding” aesthetics in narrative to the “fading” aesthetics in camera movement in the film and to foreground how this transformation creates the affect of nostalgia in time and claustrophobia in space.

Part II, “Love Fetish: Women, Objects and Exchange,” will continue the argument of “hiding/fading” aesthetics by bringing in the dimension of love as the elusive, ineffable ideal in the film. As an arena for socializing, flower houses are the places for men to “win” instead of “buying” the affection of women over time in the codes of etiquette and romance. The courtship is well conducted through precious clothing and jewelry as gifts. But this kind of self-indulgence in love and decadence presented through endless banqueting, mahjong-playing and opium-smoking certainly helps to depoliticize women themselves as exchanged objects on the market.

2. 計劃緣由與目的

1998年侯孝賢的電影《海上花》在國內外影壇皆造成極大之轟動，該片最引人注目的焦點之一乃是華麗細緻的服裝道具與佈景，而確實《海上花》的美術製作占其電影成本總預算（一億元新台幣）的百分之三十多，美術指導黃文英更親赴大陸蒐集古董，從上海虹橋路到蘇州夫子廟，共收集數百件大小道具，一百套以上紋樣繡縫衣飾，一百八十扇雕花門窗等

台灣的電影研究多偏向以作者論為中心的文本分析與社會、文化、政治的脈絡探討。以侯孝賢為例，其累積之中英文論文數量頗多，學者林文淇、李振亞、陳儒修、焦雄屏、廖炳惠、廖咸浩、葉月瑜、廖金鳳、齊隆壬、鄭培凱、顏忠賢等都曾專文撰述，但大抵在方向上偏重於國族認同、寫實風格、歷史記憶、都市空間、文化建構、鏡像回歸等主題探討的美學風格，而麥田出版社之《戲戀人生：侯孝賢電影研究》乃集其大成者。

而本計劃則是企圖將傳統電影研究慣常集中於導演與演員的目光，轉移至服裝道具，希冀發展出一種結合戀物理論與電影研究的新視野，開展出歷史與文化想像中一種「鬼魅空間」的可能。此空間無形無影，不可捉摸，卻充滿時間的敏感、幻象的生滅與慾望的流轉。此空間不在他處，正在那些古董繡片、鴉片煙組、雕樑畫棟之中，可感不可觸，可想不可見，形構出一種介乎「表面」與「深度」之間的幽冥界域。

3. 計劃結果與討論

〈製作電影《海上花》：服裝道具的戀物美學〉計劃目前已完成中文論文一篇：〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襖〉。該論文宣讀於「2000 影像與表演藝術研討會」，中央大學電影文化研究室主辦，2000年5月6日。論文修定稿將於明年《中外文學》二月號（暫定）刊登。

〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襖〉以電影《海上花》的服裝道具為切入點，以開展後現代戀物美學的理論空間，全文共分成四個部分。第一部份〈華麗世紀末的混融風格〉以1998年7月號的 *Vogue* 時尚雜誌國際中文版，為配合《海上花》之發片，特別製作的攝影專題〈李嘉欣鏡花水月海上花〉為出發點，凸顯出該片在服裝設計上一種既跨越百年又古今零時差的「詭異」（"the uncanny"）：後現代流行時尚一方面服膺「現代性」（modernity）中標榜的不斷前進、快速變換（線性時間觀），另一方面卻又總以「懷舊嬉」（retro-chic）頻頻回眸（循環時間觀）。

第二部分〈黑色蕾絲：刺點、盲點、痛點〉則聚焦於時尚電影宣傳照上蕾絲荷葉邊的服飾細節，將其視為一種視覺上的「刺點」與歷史想像上的「盲點」與「痛點」。並由此追溯蕾絲（lace）做為身體邊界與地理邊界的「邊界戀物」（border fetish）的歷史，以凸顯此局部服飾細節所可能造成的地理空間、階級空間與身體空間的越界想像。

第三部分〈帝國提喻與時間褶襖〉則更進一步將此華麗世紀末的蕾絲邊置於帝國主義殖民史的脈絡下審視。薄如輕紗蟬翼的蕾絲，其物質性（materiality）中早已銘刻了歷史性（historicity）。上海時髦倌人衣服上蕾絲邊的美學與視覺潛意識不僅在於將西方視為「情慾他者」（exotic otherness）的「異國情調」而已，更內藏了時間的焦慮（西方進步／中國落伍）、權力位階（西強／中弱）與慾望導向（崇洋／鄙中）。

第四部分〈後後現代的戀物美學〉則在論文的最後由電影的服裝道具研究延伸到當代理論的困境，企圖挑戰後現代去深度、無歷史的「表面模式」(surface model)，又不願落入傳統「深度模式」(depth model)窠臼的時間空間論述，以開展出非「表面模式」與「深度模式」的二選一，而是某種介於「表面模式」與「深度模式」之間的「幽冥界域」(liminality)

論文全文請參見附件(一)。

4. 計劃成果自評

〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襞〉一論文嘗試為當前的台灣電影開展出一個新的研究方向，以電影服裝道具為戀物美學與歷史想像的焦點。而對西方電影研究中已經有相當積累的服裝道具研究，也提出積極對話的可能。如何將「表面」、「景觀」、「擬仿」這些最容易被勾連到電影服裝道具研究的批評術語，從「表面模式」vs.「深度模式」的二元對立中釋放，恐怕正是此論文企圖理論化「幽冥界域」、「鬼魅空間」的初衷。論文中透過對上海時髦倖人服飾上蕾絲邊的歷史戀物閱讀，正是企圖想像一種由時間褶襞發展出的層次掩映，一種非實質（physical）空間的空間想像，一種深度之上、表面之下的幽冥交界，不可碰觸、無法視覺化的「非感官的感官力」（the non-sensuous sensuality）。此種似幽靈、如鬼魅的歷史幽冥想像，正是電影《海上花》所召喚、所耽溺的懷舊氛圍，也正是一種具時間褶襞、層次掩映而有別於後現代純粹符號表面美學的「幽冥界域」。

〈製作電影《海上花》：服裝道具的戀物美學〉計劃雖已完成中文論文一篇，並於國內學術會議上宣讀，但仍有不少值得探討之部分尚未完全發展，例如原訂計劃中有關「愛情戀物：女人、貨品與交易」的部分，有關資料之收集與閱讀分析早已完成，但尚未撰寫成正式學術論文。又如，《海上花》中的服裝道具做為面對歷史創傷與性創傷的「否認機制」（mechanism of disavowal）而言，應可再深入探討分析，尤其是服裝道具本身可被貼身穿著與把玩撫摸之「不可超越的物質性」（untranscendent materiality），其與「物質性戀物」（fetishism of materiality）的糾葛，應被更為仔細地鋪陳展演，此皆有待日後加以完成。

此外，有關蕾絲做為「邊界戀物」的討論，今年六、七月間赴紐約的大都會博物館與公立圖書館收集到相當豐富的資料，希望能繼續將其整合併入現有之論文修定稿，於明年《中外文學》期刊上發表。

5. 參考文獻

I. 《海上花》電影研究：

- 黃文英、曹智偉。《海上繁華錄：《海上花》的影像美感》。台北：遠流。1998。
- 侯孝賢、朱天文。《極上之夢：《海上花》電影全紀錄》。台北：遠流。1998。
- 張愛玲。《海上花開：國語海上花列傳 I》。台北：皇冠。1983。
- 張愛玲。《海上花落：國語海上花列傳 II》。台北：皇冠。1983。
- 廖蓓瑩。〈海上花在台北〉。《Vogue 時尚雜誌國際中文版》，1998，7 月號，102-103。
- ****侯孝賢電影研究中英文論文書目，可參見中央大學英文系林文淇教授
網站（網址為 www.ncu.edu.tw/~wenchi/），不在此詳列。

II. 服裝道具與電影研究：

- Benstock, Shari, and Susanne Ferriss (eds) (1994) *On Fashion*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP.
- Bruzzi, Stella (1997) *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. New York: Routledge.
- Cook, Pam (1997) *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute.
- DelGaudio, Sybil (1993) *Dressing the Part: Sternberg, Dietrich and Costume*. London: Associated University Presses.
- Gaines, Jane, and Charlotte Herzog (eds) (1990) *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York: Routledge.
- Garber, Marjorie (1992) *Vest Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge
- Harper, Sue (1983) "Art Direction and Costume Design," in Aspinall and Murphy, *BFI Dossier No. 18: Gainsborough Melodrama*. Reprinted in revised version in Gledhill, Christine (1987) (ed.) *Home is Where the Heart Is*.
- (1994) *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film*.

London: BFI Publishing.

Higson, Andrew (1993) "Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film," in Lester Friedman (ed) *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*. London: UCL Press.

Leese, Elizabeth (1991) *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. New York: Routledge.

Maeder, Edward (ed.) (1987) *Hollywood and History: Costume Design in Film*. Los Angeles and London: Los Angeles County Museum of Art/Thames and Hudson.

Surowiec, Catherine A. (1996) *Cinema Design*. London: British Film Institute.

III. 戀物理論

Agamben, Giorgio(1993) *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Trans. Ronald L. Martinez. Minneapolis: U of Minnesota P.,

Appadurai, Arjun (1986) "Introduction: Commodities and the Politics of Value," in Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. 3-63.

Apter, Emily (1993) *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca: Cornell University Press.

Apter, Emily and Pietz William (eds) (1993) *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.

Baudrillard, Jean (1981) *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trans. Charles Levin. St. Louis, Mo.: Telos Press.

Bhabha, Homi(1994) *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Bora, Renu (1997) "Outing Texture," in Eve Kosofsky Sedgwick (ed.) *Novel Gazing*. Durham: Duke University Press. 94-127.

Freud, Sigmund (1927) "Fetishism." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and Ed. James Strachey et al. 24 vols. London: Hogarth, 1953-74. Vol. 21. 147-57.

----- (1988) "Freud and Fetishism: Previously Unpublished Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society." Ed. and Trans. Louis Rose. *Psychoanalytic Quarterly* 57: 147-66.

- (1938) "The Splitting of the Ego in the Defensive Process." *The Standard Edition*. Vol. 23. 275-78.
- Gamman, Lorraine and Merja Makinen (1995) *Female Fetishism: A New Look*. New York: New York UP.
- Lacan, Jacques and Wladimir Granoff (1956) "Fetishism: the Symbolic, the Imaginary and the Real." *Perversions, Psychodynamics, and Therapy*. Ed. Sandor Lorand. London: Tavistock. 265-75.
- MaClintock, Anne (1995) *Imperial Leather*. New York: Routledge.
- Marx, Karl (1992) *Capital: A Critique of Political Economy*. Vol 1. 1867. Trans. Ben Fowkes. New York: Penguin.
- McCallum, E. L (1999) *Object Lessons: How to Do Things with Fetishism*. Albany: State U of New York P.
- Mercer, Kobena (1994) *Welcome to the Jungle*. London: Routledge.
- Miklitsch, Robert (1998) *From Hegel to Madonna: Towards a General Economy of "Commodity Fetishism."* Albany: State U of New York P.
- Mulvey, Laura (1996) *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute.
- Pietz, William (1985) "The Problem of the Fetish, I," *Res* 9: 5-17.
- (1987) "The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish," *Res* 13: 5-17. 1985
- (1988) "The Problem of the Fetish, IIIa: Bosman's Guinea and the Enlightenment theory of Fetishism," *Res* 9: 5-17.
- (1993) "Fetishism and Materialism: the Limits of Theory in Marx," in Emily Apter and William Pietz (eds) *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pratt, Marie Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- Seremetakis, C. Nadia (1996) *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Simpson, David (1982) *Fetishism and Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Schor, Naomi (1987) *Reading in Detail*. New York: Routledge.

- Stewart, Susan (1993) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke UP.
- Spyer, Patricia (ed.) (1998) *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. New York: Routledge.
- Taussig, Michael (1980) *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- (1993) *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Stallybrass, Peter (1993) "Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things," *The Yale Review* 81, 2: 35-50.
- Žižek, Slavoj (1997) *The Plague of Fantasies*. New York: Verso.

附件一

幽冥《海上花》：
表面美學與時間褶襞

台大外文系 張小虹

忽矚眇以響像，若鬼神之髣 。

王延壽，〈魯靈光殿賦〉

但是一百年後居然又出了個《海上花》。《海上花》兩次悄悄的
自生自滅之後，有點什麼東西死了。

張愛玲，〈國語本《海上花》譯後記〉

幽靜神秘的世紀末，華麗靡豔的十里洋場，難不成綾羅綺香處，添酒迴燈時，
都有歷史的鬼魅蠢動，晦明莫辯。燈火闌珊，光影掩映，形外有影，影外微陰處有
魍魎，莫道是看盡了繁華起落，猶自唏噓徘徊，留連不去。

1998 年的《海上花》在國內外影壇皆造成極大之轟動，除了名導侯孝賢與明
星卡司梁朝偉、劉嘉玲、李嘉欣等外，該片最令人津津樂道的乃是華麗細緻的服裝
道具與佈景，正如一位影評人所言：「頹廢的帝制氛圍佈滿了每一個小房間，每一
個畫面中充斥著不可言喻的迷離景緻，隱約的背景中顯露各式細緻的物件……寶
飾、鏡影、織錦繡袍；令人迷惘的雕花架子床……有如走入林布蘭特畫境中的光影
世界」。(註一)

而確實《海上花》的美術製作占其電影成本預算（一億元新台幣）的百分之
三十多，美術指導黃文英更親赴大陸蒐集古董，從上海虹橋路到蘇州夫子廟，共收

集數百件大小道具，一百套以上紋樣繡縫衣飾，一百八十扇雕花門窗等。而該片在發行之際，除了與 *Vogue* 時尚雜誌製作專題〈十九世紀末的華麗與二十世紀末的華麗對照〉（影星李嘉欣以《海上花》劇服搭配當代名牌服裝設計師 Gaultier 等人之服飾），更在台北誠品西門店舉辦《海上花》電影文物展，公開展出各式服裝道具，從鴉片煙組到三寸金蓮，應有盡用，以凸顯該片在美術製作上之用心良苦，巨細靡遺。

而本論文正是擬以服裝道具的「唯物／微物」基礎做為切入點，希望能打開一些過去電影相關研究未能探觸之面向。(註二)正如該片藝術顧問鍾阿城所言，「有用的東西是空間陳設，沒有用的東西是生活的痕跡」(《極上之夢》126)。爲了要鋪陳此種生活痕跡的質感與密度，《海上花》不惜上山下海尋覓，以無數小零碎件鋪排出細密的質地，成就了鍾阿城所謂「世俗的洛可可式，燭光中絢爛，租界的拼湊，可觸及的情欲和閃爍的閑適」(《海上繁華錄》9)。而美術指導黃文英更偏執於各種服裝細節之挑剔（滾邊、鑲邊、出芽、釦形、開襟、雲頭等），因爲不僅「服裝能把演員『脫化』爲劇中人」，更因爲「每個女演員穿上古董衣，自然而然行爲舉止就會收斂受限而產生一種悠閒雅緻的氣質」(《海上繁華錄》149)。而她在服裝設計上更「以中爲體，以西爲用」，讓上個世紀末上海時髦倖人的穿著打扮、髮型配飾，大膽「雜種化」各種西洋、東洋、甚至近東的外來流行文化。

所以如果我們將慣常集中於導演與演員的目光，轉移至這些服裝道具，也許能發展出一種結合戀物理論與電影研究的新視野，開展出歷史與文化想像中的一種「鬼魅空間」，無形無影，不可捉摸，卻充滿時間的敏感、幻象的生滅與慾望的流轉。此「鬼魅空間」不在他處，正在那些古董繡片、鴉片煙組、雕樑畫棟之中，可感不可觸，可想不可見，形構出一種介乎「表面」與「深度」之間的幽冥界域。

I. 華麗世紀末的混融風格

上個世紀末上海時髦倻人的穿著打扮、髮型配飾和這個世紀末的流行時尚服飾可有呼應之處？

在進入較為繁複的理論推演與較為精緻的細節分析之前，先讓我們輕鬆地翻開時尚雜誌，瞧瞧一場號稱「世紀末混融風格的視覺饗宴」。話說 1998 年 7 月號的 *Vogue* 時尚雜誌國際中文版，為配合《海上花》之發片，特別製作了攝影專題〈李嘉欣鏡花水月海上花〉，邀請在片中飾演時髦倻人黃翠鳳的港星李嘉欣，穿著《海上花》電影戲服與當季流行服飾入鏡，以結合古裝與時裝、時尚與電影，呈現「世紀末的上海與臺北，零距離」（廖蓓瑩 102）。

就表面美學與拼貼風格的角度觀之，這個攝影專題確實體現了後現代時尚中的“mix & match”精神，將《海上花》的戲服，輪流配搭各式國內外名牌服飾，從 Gianfranco Ferrè 到溫慶珠，綺麗繽紛，光燦奪目。其中最有趣的當屬 166 頁上李嘉欣的造型：上穿紅黑條紋皺褶襯衫，乃當代法國設計師高弟野（Jean-Paul Gaultier）以墨西哥女畫家卡羅（Frida Kahlo, 1907-1954）之傳奇為雛形的當季設計；下穿《海上花》電影戲服，直條繡花紋飾、底部綴滿蕾絲荷葉邊的黑色蓬裙。髮型頭飾乃電影中的上海時髦倻人模樣，腳下踩的卻是露趾高跟涼鞋，兩手垂放，雙腿開立，一副嫵媚自信的時尚模特兒架式。

至於皺褶襯衫與蕾絲荷葉邊蓬裙到底搭不搭配，不是這裡要探討的重點，倒是整個攝影專題所強調「異國民俗風」的相互輝映，國際零距離、古今零時差的時尚大同境界，十足引人疑竇。例如，其企圖呈現 DKNY 的繡花背心與 Betty Jackson 的燒花絨紗裙與中國古董衣衫上的繡工有如同出一轍（164），似乎要將時間的距離（相隔一百年）與空間的距離（紐約與上海），徹底弭平為無差異之表面裝飾（相同繡工）。如果對藝術與服裝史學者 Anne Hollander 來說，古裝片最大的麻煩乃在戲服的「時代錯亂」（anachronism），一方面要考據過去時代的服飾風格特色，另一方面卻又必須暗渡陳倉許多不符歷史真確性的服飾細節，以傳達出當代流行時尚的訊息，以符合觀眾的審美品味，增加其觀影之誘因。那麼《海上花》戲服配飾的貫

穿古今、勾連中西，不需偷渡當前流行時尚細節的「古裝」，就已是具有當前流行時尚細節的「服裝」，是否正可避免一般古裝片的「時代錯亂」呢？

但這不錯亂的時代，是否暗示著另一個更形嚴重的時代錯亂呢？李嘉欣「跨越國際疆界的華麗」不正標示出後現代流行時尚本身的「時代錯亂」嗎？後現代流行時尚一方面服膺「現代性」(modernity)中標榜的不斷前進、快速變換(線性時間觀)，另一方面卻又總以「懷舊嬉」(retro-chic)頻頻回眸(循環時間觀)，所以能好巧不巧，以一種佛洛伊德所謂「詭秘」("the uncanny")的方式，造成一種既跨越百年又古今零時差的貌同形似。但如果 DKNY 的繡花背心是搭上了 1997 年前後在國際時尚舞台掀起的「中國風」熱潮，而與中國古董衣衫的繡工同出一轍，那高弟野的皺褶襯衫則是略有異於主流「中國風」的另一種「異國民俗風」。他不僅是回到 30-40 年代，更是回到那個年代的墨西哥，此「墨西哥(卡羅)風」與「中國風」都是後現代時尚除了線性時間 vs. 循環時間之外的另一大弔詭：時間的距離轉換為空間(地理空間到文化空間)的差異，用最通俗的話說便是「往昔即異國」("The past is a foreign country.") (Cook 73)。

II. 黑色蕾絲：刺點、盲點、痛點

所以一句空泛的「國際零距離、古今零時差」口號，其實蘊藏了十分繁複的時間／空間辯證和轉換，那麼我們是否可單純以後現代表面美學與拼貼風格的方式，消費 *Vogue* 上的《海上花》時尚攝影呢？在此我必須重新回到 166 頁上那張我最感興趣的照片，重新觀看那皺褶上衣和黑色蓬裙的搭配，找出既令我好奇而又令我不安的服飾細節。而這時蓬裙下緣層層復疊疊的黑色蕾絲荷葉邊，突然有如羅蘭·巴特在《明室》中所言的刺點 (*punctum*) 一般，「彷彿箭一般飛來射中我」(36)。(註三)

為何這蕾絲荷葉邊的服飾細節如此刺痛了我？首先做為西方服飾元素的蓬裙

與蕾絲荷葉邊，並不符合我對清末中國服飾的想像。但我有限的中國服飾想像，也可能深深受限於所接觸到的各種再現形式（電影、戲曲、電視等）。正如《海上花》美術指導黃文英，特別在《海上繁華錄》中提及其在做服裝設計時所參考的歷史文獻資料：

當時申報的漫談詩句中載著：「趨時婦女競新裝，荷葉邊兮滾滿裳，梳得時興元寶髻，夜間權作枕何妨」，反映著當時婦女趕時髦的心態。

(166)

這段詩文的重點，不僅在於呈現當時滬上妓女爭妍鬥豔於十里洋場，荷葉邊、元寶髻的引領風騷，恐怕更在於「趨時」、「新裝」、「時興」等字眼帶出強調新與變的「現代性」時間觀。

據《海上花》藝術顧問鍾阿城的考據，當年租界妓女出街，「好像是時裝展覽伸展台上，一般婦女都會從妓女身上學到服飾、配件的新彩頭，傳播開去。這種時髦一直要到本世紀初上海成為中國電影基地，才由女明星接過去」。時髦倖人也者，敢犯禁，有膽氣，故鍾阿城建議《海上花》電影在服飾、化粧與道具上不可墨守成規，「如果只考證清代晚期的傳統造型，反而會進入誤區、盲點。當時租界妓女空間，類似『後現代』的處理，因為是租界所以權威可以被遊戲化，因為華洋雜處所以各種造型的意義被拼湊」（《海上繁華錄》9）。

於是美術指導黃文英在時髦倖人的服飾設計上，便大膽地採用了蕾絲荷葉邊與蕾絲滾邊，散佈於領緣、袖緣與裙緣。對她而言，這膽大心細的服飾細節正足以增添該片「巴洛克的華麗作風」（*Vogue* 168），一種介於考據與創新之間的弔詭（以創新為考據的最佳方式），反倒才更能貼近當時上海時髦倖人的「後現代」遊戲趣味。但對我而言，這時尚照片視覺上的「刺點」，是否倒成為一種歷史想像上的「盲點」與「痛點」呢？如果我們願意先追溯一下蕾絲（lace）做為身體邊界與地理邊界的「邊界戀物」（border fetish）歷史，也許更能瞭解此局部服飾細節所可能造成

的情慾與政治的越界想像。

蕾絲乃一種疏鬆而有精緻圖案的細薄織品，一般分為「梭織蕾絲」(bobbin lace) 與「針織蕾絲」(needlepoint lace)。梭織蕾絲源於中世紀古國 Flanders (界於今日法、比、荷邊界)，針織蕾絲則始出義大利海陸邊界的威尼斯。以西方服飾史為例，早年蕾絲的運用有嚴格的社會階層區隔，僅限於皇室與教廷，尊貴而稀罕，一直要到 17、18 世紀，才較為普及化為一般人頭飾與裙緣的裝飾織品。而隨著 18 世紀末機械生產蕾絲的技術突破，蕾絲在 19 世紀便更形大舉登陸，除了原有之頭飾與衣飾運用外，更蔓延至面紗、圍巾、手帕、手套、暖手筒 (muff)，甚至陽傘，舉目望去，蕾絲遍野。但這股蕾絲熱卻在 19 世紀下半葉漸趨冷淡。到了二十世紀，蕾絲逐漸縮限在女性內衣與婚紗的運用範圍 (Callan 142-43)。

而蕾絲在地理空間、階級空間與身體空間上的越界歷史，不正也可呼應當代對蕾絲的身體情慾想像嗎？源於中世紀，而大興於 19 世紀的蕾絲熱為蕾絲添增了古典的優雅情趣，而 20 世紀多已由外轉內的蕾絲 (婚紗除外)，又為蕾絲加上了密貼肌膚的私密性。故而蕾絲可以既典雅又挑逗，既是外衣內穿，也是內衣外穿，既在內又在外 (身體與衣飾的交界處)，既實又虛 (可看穿的洞孔或半透明網狀織品)，既遮掩又暴露，莫怪乎蕾絲總是在性戀物 (sexual fetish) 排行榜上名列前茅，充滿越界流動的情慾想像。

III. 帝國提喻與時間褶襞

如此大費周章地回到西方服飾發展史，談論蕾絲作為地理與身體「邊界戀物」的各種可能，不是離題，也不是突然陷入蕾絲戀物癖或歷史考據癖，而是唯有如此繞道而行一番，才能重新細微挖掘上海時髦倌人身上的黑色蕾絲荷葉邊為何可以成為視覺上的「刺點」、想像上的「盲點」以及歷史上的「痛點」？為何那層層復疊疊的蕾絲，可以具體而微各種時間 (線性時間、循環時間或轉為空間差異的時間)

的皺縮與褶曲呢？為何這神不知鬼不覺爬上所謂中國傳統服飾上的西方服飾細節，可以用提喻（synecdoche，以部分表現全體）的方式來映襯西方殖民帝國主義在地理空間與文化空間上的越界，一種表面美學化了的洋槍大炮呢？

要回答這一連串的問題，必須以一種極度的耐心，抽絲剝繭於上海時髦信人的蕾絲邊所涉及繁複細緻的時間褶襖。首先，「時」髦也者，走在時代尖端，故清末民初仍是「貧學富、富學娼」的模式，一般婦女尾隨時髦信人的腳步，亦步亦趨，我們現在眼中的「古裝」，正是彼時彼地「趨時」、「時興」的「時裝」。而當「時」髦脫離當時上海租界妓院的範圍，而被放置在一個更大的國際交流、文化互動的脈絡之下觀看時，則「時」髦不僅標示的是西方現代性強調新與變的線性時間觀，以「時」尚（fashion）之方式，潛移默化於日常生活、穿衣吃飯，更以地理空間與文化空間越界的方式對外擴散影響，世界各地逐漸以西方時尚為仿效追隨模式。清末上海時髦信人衣飾上的蕾絲邊，雖不及日後中國現代化過程中更大規模、更徹底的服飾西化，但已露西風東漸的服飾徵候。故華麗世紀末的蕾絲邊，不僅在於將西方視為「情慾他者」（exotic otherness）的「異國情調」而已，更內藏了時間的焦慮（西方進步／中國落伍）與慾望的曲折（崇洋／鄙中）。

換言之，時髦信人的蕾絲邊正是其「大膽西進」的傲人成果，中國女人身體服飾的先一波「門戶開放」。如要用更生動的畫面描繪之，該不會是清末婦女在上海時髦信人身後追趕，而上海時髦信人則在西方婦女身後追趕；若再證以西方 19 世紀的社會現況，西方婦女也是在西方時髦交際花（demi-monde）身後追趕。上個世紀之交，西方最常援引的「時尚競逐論」（the race of fashion）（Veblen, Zimmel, Flügel），只把論述焦點置於西方社會之內階級差異的「貧學富、富學娼」（娼的時髦性不在於社會位階，而在於游走社會禮教規範邊緣的大膽嚐鮮）。“race”不僅是競逐，也更是種族，唯有將“race”的雙重意涵都讀出來，才能透視西方時尚與近代西方殖民帝國擴張史間剪不斷、理還亂的曖昧關連。

故蕾絲不是洋槍大炮，它只是個微不足道的精緻裝飾，沒人脅迫妳「要蕾絲

還是要命」；但蕾絲就是洋槍大炮，充滿（西方）時尚強迫性的內在趨力，表面上的去政治化卻是內裡無所不在的泛政治化。這裡膽敢用洋槍大炮的比喻，絕不是要召喚任何義和團心態的民族主義抗拒，而是要強調薄如輕紗蟬翼的蕾絲，其物質性（materiality）中早已銘刻了歷史性（historicity）。見蕾絲，不會不見地理空間與文化空間的越界，不會不見充滿權力與欲望的西方帝國擴張，不會不見時髦即前進、落伍即落後的現代性時間焦慮。因而所謂的「華洋雜處」，並不是一種去歷史化、去時間化的空間並置與共存關係，像中國絲綢配上蕾絲邊；所謂的「華洋雜處」早已被時間、權力與欲望浸透，充滿時間焦慮（西方前進／中國落後）、權力位階（西強／中弱）與欲望導向（崇洋／鄙中）。

IV. 後後現代的戀物美學

所以當我們再度回到 1998 年 7 月號的 *Vogue*《海上花》攝影專題時，恐怕就不是一句「優雅的古東方遇見前衛的現代西方」（廖蓓瑩 102）可一言以蔽之。在強調表面美學與拼貼風格的時尚語彙裡，我們多麼容易以一種遊戲化的「後現代」趣味，翻轉各種二元對立：古東方裡總已有現代西方（上海時髦倜儻人的蕾絲邊），現代西方裡總已有古東方（本世紀末的「中國風」時尚潮流）；西方是東方的異國情調（舶來品蕾絲），東方也是西方的「異國情調」（DKNY 的繡工）。在後結構理論操作已然普及化為學院「常識」的今日，我們如何看待僅僅三翻兩轉就能解構掉東方 vs. 西方、傳統 vs. 現代、前進 vs. 後退、中心 vs. 邊緣，而徹底平面化為東方中有西方、西方中有東方、傳統中有現代、現代中有傳統，甚至前進即後退、中心即邊緣的弔詭，一個國際零距離、古今無時差的時尚大同世界呢？

故本篇論文之所以為了一部電影宣傳時的時尚攝影專題，一件黑色蓬裙上的蕾絲邊就已然大費周章至此，一方面固然是想藉此展示戀物閱讀的實際操練方式，針對單一細節織入織出，繾綣纏繞，讓戀物（fetishism）在本文中不僅是一種主題式的探討，一種心理機制的轉換，更是一種批評論述模式的展演。談戀物就得用戀

物的方式去談，百轉千折，瑣碎細緻。但此處的極盡鋪陳，更有一個理論上的企圖，不僅是要談《海上花》的服裝道具，更是要藉由對《海上花》時裝道具的討論，開展出一個既能挑戰後現代去深度、無歷史的「表面模式」(surface model)，又不落入傳統「深度模式」(depth model)窠臼的時間空間論述。不是「表面模式」與「深度模式」的二選一，而是某種介於「表面模式」與「深度模式」之間的「幽冥界域」(liminality)。

這個新的理論視角，將直接衝擊並挑戰當前電影研究在服裝道具討論上的基本預設。服裝道具本就位處當前電影研究之邊緣地帶（電影研究的蕾絲邊？），但在後現代表面美學的理論掛帥之下，好似有鹹魚翻身之態，因為其直接可以勾連的，便是去深度、平面化歷史為「景觀」(spectacle)與「擬仿」(pastiche)的後現代論述。例如，奚格森(Andrew Higson)認為歷史古裝片提供了懷舊的凝視，以戀物化歷史細節的方式，將歷史重新包裝，再以商品出售。因而他認為歷史古裝片中沒有歷史的真確性，有的只是服裝道具擺設堆疊出來的華麗視覺景觀，兀自形塑一個因封閉而完美、時間凝止不動的影像商品。

但如果奚格森是以其左翼批判的立場出發，堅持一種潔癖式（不受商品污染、不遭文化混雜）的歷史觀與真確性，充滿對裝飾(decoration)與展示(display)之高度不信任與鄙視(Cook 69)，那麼布魯妮(Stella Bruzzi)則是以女性主義的立場，去擁抱裝飾與展示的陰性迷魅。她指出對待電影服裝可有兩種截然不同的態度：一個是「看穿」(look through)，服裝如意符，重點在於帶出歷史的意旨；另一個則是「觀看」(look at)，流連忘返於服飾的華顏美色與情慾撩撥。對她而言，歷史古裝片的迷魅正在於後者所提供的視覺快感，一種非語言表達的「濃烈視覺質地」(Harper 167)。

雖然奚格森與布魯妮討論的歷史古裝片有斷代與類型上之諸多差異，雖然他／她們在對歷史平面化為景觀與擬仿的態度上道不同不相為謀，但有趣的是，不論是奚格森的批判或布魯妮的肯定，他／她們對歷史古裝片的理論基礎卻是相同的：

後現代表面美學與歷史拼貼。奚格森認為強化「表面」的富麗堂皇、披金戴玉，只有失去歷史批判「深度」的唯一下場；而布魯妮則認為服飾的「表面」之所以滿佈情慾誘惑，正在於其下沒有任何歷史的「深度」可言：「有如在『國王的新衣』中，對服飾之迷戀透露的正是對空無之迷戀」（50）。換言之，奚格森與布魯妮對電影服裝道具研究的理論僵局是相似的，他們一個是無法想像表面亦可是一種深度，有著時間的褶襖與歷史的陰影，另一個則是無法想像表面的視覺快感亦可能誤打誤撞出一種隱於其下如鬼魅的歷史傷口。如何將「表面」、「景觀」、「擬仿」這些最容易被勾連到電影服裝道具研究的批評術語，從「表面模式」vs.「深度模式」的二元對立中釋放，恐怕正是此處企圖理論化「幽冥界域」、「鬼魅空間」的初衷。

月光下粼粼閃爍的小河，是平面還是深度？一疋擺動如波浪的絲綢，是平面還是深度？上個世紀末上海時髦倜儻人裙緣上層層復疊疊的蕾絲荷葉邊，是平面還是深度？衣飾的褶縐之處多落塵，上面從《申報》到蕾絲交易史（另一種「絲路」）的諸多討論，大概抖起不少歷史塵埃，在空氣裡顯影顫動。時間的褶縐之處最敏感，忽焉在前，忽焉在後，有階級的位差，更有文化的時差。故此處蕾絲的歷史戀物閱讀，正是企圖想像一種由時間褶襖發展出的層次掩映，一種非實質（physical）空間的空間想像，一種深度之上、表面之下的幽冥交界，不可碰觸、無法視覺化的「非感官的感官力」（the non-sensuous sensuality）。此種似幽靈、如鬼魅的歷史幽冥想像，正是電影《海上花》所召喚、所耽溺的懷舊氛圍，也正是「後—後現代」想像一種具時間褶襖、層次掩映的表面戀物美學。

「後後現代」，不是回到現代，也不是回到前現代。「後後」不是負負得正，兩相抵銷。「後後」有如鏡光水月，相互反射疊映，也相互衍生變異。「後後」有如魅影，形外有影，影外有魍魎。「後後」更似重覆衝動，不斷回返，流連徘徊。

「後後現代」不在「後現代」之後，「後後現代」也不在「後現代」之前，「後後現代」或許正在無深度、去歷史的「後現代」之中，召魂「後現代」。如隱隱的傷口，如透著光的隙縫，若似靈光返照時，添酒迴燈重開宴的一場繁華幽夢。

註釋：

1. Joan Dupont, *International Herald Tribune*, qtd. in 《海上繁華錄》 p.26。
2. 台灣的電影研究多偏向以作者論為中心的文本分析與社會、文化、政治脈絡研究，以侯孝賢為例，其累積之中英文論文數量頗多，學者林文淇、李振亞、陳儒修、焦雄屏、廖炳惠、廖咸浩、葉月瑜、廖金鳳、齊隆壬、鄭培凱、顏忠賢等都曾專文撰述，但大抵在方向上偏重於國族認同、寫實風格、歷史記憶、都市空間、文化建構、鏡像回歸等主題探討的美學風格，而麥田出版社之《戲戀人生：侯孝賢電影研究》乃集其大成者。
3. 巴特對「刺點」之解釋如下：「拉丁文有個字詞可以表示這道傷口，這個針孔，這個利器造成的標記。我覺得這個字尤其適宜的是它還具有標點的意思，而事實上，我提到的那些相片猶如加上了標點，有時甚且滿佈斑點，充滿了敏感點。巧的是，這些標記與傷口都是點。這個騷擾知面的第二元素，我稱之為 *punctum* 刺點，因為此字又有：針刺、小洞、小斑點、小裂痕、還有擲骰子，碰運氣的意思，相片的刺點，便是其中刺痛我（同時謀刺我，刺殺我）的這一危險機遇」（36）。對巴特而言，刺點既像是個別觀者在其觀看過程中，將其添進了相片，但也似乎刺點早已、總已在相片之中，在觀者的目光與相片交遇之時，如箭般射出，刺痛觀者。而有如傷口的「刺點」，更能由有形的「細節」，轉換為一種「強度」：「它就是時間，是所思（「此曾在」）教人柔腸寸斷的激烈表現，純粹代表」（114）。而正文中對蕾絲刺點的探討，正是要將其時間性的強度帶入，但不受限於巴特此處浪漫化、純粹化的時間哲思（「此曾在」），而是要更進一步政治化此時間性的強度，凸顯其為帝國殖民史的時間傷口。

Hollander, Anne. "The 'Gatsby Look' and Other Costume Movie Blunders." *New York 7*
No. 21, 27 May.

Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: U of Chicago P, 1971.

Spyer, Patricia ed. *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. New York:
Routledge, 1998.

Veblen, Thorstein. *A Theory of the Leisure Class*. New York: American Classics, 1899.

附件二

短期國外研究報告

專題計劃中原先規劃赴英國倫敦 BFI (British Film Institute) 從事為期兩週的資料收集與研究，後因研究進行的重點逐漸由原先之 costume drama 擴展為較偏重戀物理論之電影服裝道具研究，而清末明初的西方殖民史料與服飾史料亦為論述發展上之重點。為使資料收集與檔案閱讀上更為適切合宜，故在徵求國科會的同意後，將短期國外收集資料地點改為紐約。

在紐約的資料收集與訪查過程 (2000年六月底至七月底)，以 New York University 之電影館藏、Columbia University 之東亞圖書館與電影系之相關館藏、New York Public Library 之西方殖民史研究與戀物理論相關書籍為主，再輔以 Fashion Institute of Technology 與 The Metropolitan Museum of Art 之 Costume Institute 的服飾史料，皆對計劃進行中的論述發展與歷史爬梳，有直接而決定性之助益。

在蕾絲做為帝國殖民史「邊界戀物」的資料收集方面成果甚豐，尤其是在紐約大都會博物館服飾部門 (the Irene Lewisohn Costume Reference Library)，在資深圖書館員 Mr. Stéphane Houy-Towner 之協助下，找到許多西方文藝復興以降蕾絲織品在跨文化、性別分工、殖民貿易史、美學設計上之繁複呈現，對研究計劃在歷史面向與後殖民批判上之拓展助益頗深。