

東亞多重現代性與反成長敘述：論三部華語電影¹

李紀舍、黃宗儀

台大外文系、台大地理系

自 1980 年代以來，快速發展的新自由主義全球化造成了當代社會關係與生活形態的急遽變遷，如貝克 (Ulrich Beck) 所言，全球化是「距離的消失，被捲入常是非人所願、未被理解的生活形式」(30)。如何瞭解全球化情境下的種種變動，實是今日人文社會學者刻不容緩的研究議題。本文試圖聚焦東亞全球化之文化形式，從藝術再現社會的角度切入，檢視三部當代華語電影 (《麻將》、《任逍遙》、《香港有個荷里活》) 再現的東亞多重現代性經驗。藉此說明影片中反成長敘述如何暗喻東亞社會過往十年，在全球化變動下被大規模「剝奪」(dispossession) 的情境。

本文分析之三部作品，皆有志一同以青少年成長經驗為再現當代生活的核心，如此的敘事策略有跡可尋。以中國為例，大陸近年的社會劇變眾所矚目，第六代導演作品不乏以青年為取材對象。張真 (Zhen Zhang) 認為「在〔第六代導演〕電影中對青年價值的流失及再定義的焦慮不脫離社會關係的商品化、家庭結構的崩解以及既成準則的潰散」(109)。換言之，青少年的成長過程常直接接受現代性帶來的變動，藉由影片中青年的再現可觀察中國全球化的變遷。從如此的宏旨出發，本文企圖更進一步尋求並實踐莫里斯 (Meaghan Morris) 提倡的跨國電影研究。²透過比較的視角，討論跨亞際的現代性與再現之間的曲折關係，說明三部影片透過共通的敘述模式再現東亞城市青少年的反成長，印證了阿帕度萊 (Arjun Appadurai) 所言之去疆域化的創傷經驗。³這些青少年電

¹ 感謝兩位匿名審查人提供的寶貴建議。台師大英語系謝雯妤、台大地理系王資惠、張育源幫忙潤稿及校稿，在此一併致謝。並感謝教育部顧問室提供經典研讀經費，文中對現代性的分析深受跨國文化流動經典研讀讀書會 (2003-2006) 之啟發。本文為作者李紀舍 (95-2411-H-002-088) 與黃宗儀 (94-2411-H-002-107-B1) 國科會計畫部分研究成果。

² 參見 Morris, Meaghan. "Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture." *Inter-Asia Cultural Studies* 5.2 (2004): 181-199.

³ 即使是在最親密的家人之間，文化傳承的工作不僅被政治化，同時一再暴露於去疆域化的創傷中 (44)。

影所呈現的不僅是 E 世代的問題，更在象徵層次上提供了一個有力的場域來觀察全球化的特性，讓我們理解社會步入資本全球化階段的劇烈轉變，所造成之文化身份與角色認同的錯亂失序與摸索渴望。全文共分三部分：第一部分討論三部影片如何再現當代東亞全球化時空下的都市重建與消費主義；第二部分說明在全球化脈絡下主人翁的反成長故事；第三部分檢視反成長的故事之於多重現代性的意義。

分析影片之前，首先說明本文「現代性」與「多重現代性」代表的意義。前者主要援引柏曼 (Marshall Berman) 的闡釋。依循班雅明 (Walter Benjamin) 的視野，柏曼認為：

所謂現代，便是大環境在在許諾我們冒險、權力、喜悅、成長、自我轉變以及全世界，卻同時隨時可能摧毀我們所有的一切。…現代環境與經驗跨越所有地理與族裔疆界，不問階級與國籍、宗教與意識型態；就此意義而言，現代性可說統合了全人類。但如此的統合充滿吊詭，現代性是斷裂的整體；它將我們捲入永不止歇的崩解與再更新的狂潮。所謂現代人就是面臨一個如馬克思所說「所有牢固堅實的都融解決化為煙塵」的局面。(15)

如果現代性即是特殊集體的生活經驗，「多重現代性」可說是所謂現代性的深化、加劇與擴散。這個詞語並非強調特定結構，亦即，並非限定現代性的種類，而是一個分析詞彙，藉以探討以現代性為本，各種歧異的歷史展現同時彼此交錯的現況。紀登斯 (Anthony Giddens) 強調現代性發展至今，無論規模或速度皆與之前的發展有程度上的差異，認為「全球化即是社會關係全球性的急遽改變，距離遙遠的在地居民彼此互相影響」(64)。更準確地說，全球化是現代性極致發展的結果。他進一步指出全球化對於日常生活造成的衝擊，其中之一便是造成剝離的效應 (disembeddedness)，日常經驗的時空定位不斷變動，使得個人時時處於與時空環境剝離的情境 (33-4)。⁴誠然，自十六世紀西方殖民以來各種現代化的形式便與各地不同的文化互動。在現代性的規模與速度以全球為尺度時，歷史實境便是不同時期、地域、族裔、階級、宗教等現代性歷史經驗交疊交錯、相互撞擊或共構共生的種種可能。簡言之，「多重現代性」一語彰顯的即是資本全球化之現代性與各種時空文化加速互動的情境，更能適切地說明語言文化相近的東亞歷史受到各種現代化勢力交錯影響的複雜性。

⁴ 紀登斯的社會學理論仍強調全球化亂中有序。全球化依賴專業人員經理，雖無固定的全球結構，但專業的反思與對專業的信賴，使全球化仍能達到社會關係的穩定性。這部分的論述並非本文重點。

一、當代東亞全球化時空下的都市重建與消費主義

今日東亞的「多重現代性」是兩股現代性力量的結合。其一是東亞各自複雜多元的現代性歷史。以華文地區而言，中國的共產主義、香港的英國殖民、台灣的日本帝國主義與國民政府皆在不同階段扮演現代化的推手。其二是自 1980 年代以來的新自由主義全球化。東亞在中國改革開放之後，全盤進入市場經濟，為求資本積累與擴張，全球資本主義的旗手諸如各級政府、跨國企業、房地產商等等在東亞各地大張旗鼓，就其進展速度與地理規模而言，影響所及之日常生活層次與範圍皆是前所未見。由此觀之，東亞所見的現代性可說是所謂全球化現代性的經典例證（*global modernity par excellence*）。

全球資本主義在東亞各地因其歷史特性發展殊異。以下分析的三部影片場景，亦即台北、山西大同與香港都有各自的多重現代化歷史：台北都市脫離威權統治的樣態朝自由經濟開發；大陸暫棄共產主義的堅持集全球資本開發都市；香港從英國的殖民都市轉化成中國的特別行政區模式等等。但就某種程度而言，電影中的東亞全球化異中有同，最顯而易見的共同點便是大規模的都市化以及消費主義的盛行。雖然三地經歷的現代化途徑不同，但在 1990 年代皆受到新自由主義影響。⁵簡言之，新自由主義全球化主要強調去除資本流動的各種障礙，包括國家的關稅與公眾治理的保護措施等等，倡言在平等的競爭環境中，人人皆可獲取最大的利益與福祉。就本文所探討的影片而言，在實際操作，明白可見以資本獲利為主的都市重建蔚為風潮，同時國家保護人民日常生活的角色式微，福利國家措施被私有化的策略取代。如此的政治經濟的改變即是本文分析的三部影片的共同基調。

全球化都會華麗區的欲望城國

1996 年的《麻將》是楊德昌繼《牯嶺街少年殺人事件》之後再以青少年為主人翁的作品。電影故事的時空背景是台北大規模都市空間重整，⁶當時由法國馬特拉公司建造城市第一條捷運路線。影片的定場鏡頭（*establishing shot*）便是青少年主角開車行經台北復興南路捷運木柵線，黑道小弟尾隨跟蹤其後。來自法國的女主角 Marthe 被青少年暱稱為「馬特拉」。而捷運建造的目的是將台北轉化成現代性都市空間，楊採用馬特拉捷運的背景，直接呈現以西方線性發展的現代化作為發展模範與原有城市空間之間的緊張關

⁵ 新自由主義全球化的論證甚多，參見 Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism* (2005) 以及拙著 *Walking between Slums and Skyscrapers: Illusions of Open Space in Hong Kong, Tokyo, and Shanghai*, 2004。

⁶ 關於台北的現代性發展論述，參見邱彥彬，〈恆常與無常：論朱天心《古都》中的空間、身體與政治經濟學〉。《中外文學》35.4（2006 年 9 月）：57-94。

係。⁷

捷運只是台北城市空間多重現代性的一面。如同馬特拉公司在該電影再現中，所象徵的現代性是以掠奪資本為本質的跨國資金，楊德昌也著眼描繪消費娛樂場所的全球化空間，表面上是時髦裝潢所在，實際上充滿了抱持機會主義的跨國人士。影片一開始的場景即是片中另一典型的多重現代性空間，當時台北時髦的跨國連鎖的 Hard Rock Café，其店內背景音樂是英文流行歌曲，人人滿口英文，牆上則貼著 Beatles 合唱團的照片。Hard Rock Café 充分展現了阿帕度萊所言，由媒體一再重新複製播放特定文化產品（英文流行歌、Beatles）所建構的跨國「社會想像」（“a social imaginaire built largely around reruns”）（30）。

楊德昌借用台北的外國淘金投機客比喻全球化經理階級（global professional managerial class）。影片暗示台灣錢淹腳目之後，外國人前仆後繼來台北找機會。換言之，這些外表光鮮亮麗的時髦人士是哪裡有錢哪裡去的跨國機會主義者。例如：「金絲貓」Ginger 初見飛來台北只為尋找昔日男友的法國少女 Marthe，想拉她下海當搖錢樹，便以過來人的口吻對新來乍到的 Marthe 說台北有如蠻荒（the wild west）：「這裡就像西部蠻荒，你看來聰明伶俐（想必能撈一把）。在時尚髮廊出現的交際名媛 Angela 則是另一種典型，她自香港跨海而來以身體交易賺錢。除了 Ginger 和 Angela，透過英國人 Markus 的人物塑造，楊德昌進一步呈現跨國流動資本對在地（the local）的征服企圖。片中 Markus 這個在台北當紅的建築設計師是在倫敦走投無路後才到台灣來淘金，他說在此地人人說英語，根本不必說中文。片尾 Markus 開名車進入夜市行人徒步區的場景，更充分顯示影片對跨國現代性經理人化身的批判。鏡頭從紅魚痛哭失聲的場景淡出接上 Markus 的

⁷ 就都市發展進程而言，台北的人口密度與車流量早就需要興建捷運舒緩交通，但第一條大眾捷運木柵線遲至 1988 年才正式開工。當年四月由法國馬特拉公司得標承建之後，十多年來多災多難、風波不斷。前捷運局副局長吳夢桂回溯捷運史時說到當時的狀況：「在人口密集、建築物林立的都會區大興土木，是國內前所未有的經驗，不僅對民眾的日常生活影響重大，對一向粗枝大葉的國內工程業者，更是個痛苦的挑戰。譬如儘管早已有『交通黑暗年』的宣導，然而當工期一再拖延時，民眾對影響交通的捷運圍籬就越來越不能忍受，到處去陳情抱怨……在施工高峰期的民國八十二至八十四年間，捷運六條路線總共有二百多個工地在趕工。一般來說，一個工地如果一年只出一次紕漏，稱得上是好工地了，可是二百多個工地串聯起來，就是全年捷運災害不斷。」（http://www.sinorama.com.tw/ch/print_issue.php3?id=199658505076C.TXT&mag=past）。長度僅僅十公里的木柵線原本預定 1991 年完工。1992 年馬特拉公司向捷運局索賠十多億被拒，全面停工。1993 年發生兩次火燒車、三次爆胎事件。截至 1996 年三月底正式通車為止，從開工到通車共計耗時八年。同年五月底馬特拉公司無預警全員撤離木柵線，與捷運局的官司纏訟多年。凡此種種加上馬特拉要求的高維修費用使得當時台北捷運成為台灣騎虎難下、花錢買教訓的醜聞。除了與承包商馬特拉之間的問題，捷運興建之初，工地處處開挖，使台北原本壅塞的交通雪上加霜，造成交通黑暗年、噪音空氣污染與混亂市景。

笑聲，一哭一笑的對比之後我們看見 Markus 開車帶 Marthe 回家，邊開邊嘲笑台北被馬特拉牽著鼻子走，花了四倍價錢捷運還是不通，證明了此地皆是錢多卻不知自己要什麼的凱子。Markus 對台北的嘲笑明白顯示他與台北的認同距離，他言語中顯露的機會主義淘金客心態更應和了馬特拉公司掠奪資本的荒誕故事：「這些人的錢多到你難以想像。十年後這個地方會成為世界中心。西方文明的未來在這裡…以前我們讀歷史，十九世紀是帝國主義的光輝時代對吧，等著看二十一世紀吧。這就是為什麼馬特拉在這裡，為什麼我在這裡。我多麼幸運能發現這個地方，我不會告訴家鄉人任何人這裡多好。這是我們要保守的秘密」。

對照台北繁華都市的時髦消費場所，片中常出現空屋，象徵現代性的空洞空間（empty space），呼應片中角色無愛的性與結局無意義的死亡。如同艾略特（T.S. Eliot）〈荒原〉（“The Waste Land”）的場景，片中的各種「空屋」象徵了情感與精神的荒蕪。舉例而言，四個青少年居住的公寓像隨時可以搬走的臨時住所，是青少年香港帶女孩回來當眾人玩物的地方。主人翁紅魚的家雖然富裕，但鏡頭呈現空蕩蕩的感覺。片首黑道尋仇闖入家門破壞水晶燈，母親氣急敗壞，對著紅魚歇斯底里地怒斥父親的落魄與不忠的場景，更具體顯示夫妻情愛的終結與家庭的崩解。香港女子 Angela 在台北的高級公寓則幾乎是空房子，一個過渡的居所，供主人進行性愛遊戲。她後來聽信小活佛的風水之說，覺得房子鬧鬼，棄屋而去。反諷的是，影片末了紅魚在此槍殺邱董，使 Angela 的華廈真的成了「凶宅」。

《麻將》中全球化空間與在地空間交疊，楊德昌以或憂慮、或嘲諷的視角關照多重現代性為城市帶來的種種問題。影片借用青少年的境遇檢視身處多重現代性空間的困境；亦即，人們的慾望不斷被操縱。或許表面上楊德昌以道德視角再現台北為虛無之都，但透過後現代真假難分、陰錯陽差的敘事，他同時凸顯的是對於一再變動、破碎與空洞化的多重現代性空間認知繪圖（cognitive mapping）的困難。影片反覆出現的主旨句，「這個世界上沒有人知道自己要的是什麼，每個人都在等別人告訴他」便暗示如此的困境。

對變動中國的憂傷凝視

《任逍遙》曾競逐第 55 屆坎城金棕櫚獎，是賈樟柯繼《小武》、《站台》之後「故鄉三部曲」的完結篇。拍攝手法基調沿襲前作，是帶有紀錄片色彩的寫實主義。故事以 2001 年的山西大同為背景，敘述中國納入全球自由經濟體制發展之下青少年的境遇。片中的多重現代性空間大致透過兩個方式來呈現，包括消費城市的人際關係重組及空間實體的貫通改建。

如同影評人洛謀所言，本片的一個重要主題即是消費主義中國的種種衝突。⁸賈樟柯

⁸ http://www.hkedcity.net/article/culture_movie/030925-003/。

對消費社會如何全盤地改變人際關係著墨甚深。影片一開場就透過彩券廣告來說明消費社會的無孔不入。青少年主人翁小濟和彬彬在車站閒晃，背景是山西風采彩券的廣播廣告，因彩券仍是新事物（商品），廣播的重點在於教導人民如何投注，並強調一夜致富的美夢：「祝您心想事成中大獎」。一再重複、如雷貫耳的促銷語言對往來群眾催眠洗腦。故事女主人翁促銷的蒙古王酒的廣告詞「喝蒙古王酒，中美元大獎」更充分營造戲劇張力。消費空間輕易造成資本唾手可得的假象，眼看著許多人富起來了，人人似乎都有機會發橫財。小濟帶回家給父親的蒙古王酒裡瓶蓋附了一張一元美金。小濟與爸爸不知美金的價值，一旁修車的客人隨口說「十元美金一千〔人民幣〕！」⁹大家遂誤信生活可因此改變。故事的後續發展進一步凸顯消費空間的虛幻：當主人翁以身相試時，一夜致富絕非易如反掌。小濟覺得珍奇，出門把美鈔拿在手裡上街炫耀。小濟爸爸後來更拿著這張一元紙幣到銀行去兌換，被告知要去中國銀行時，他納悶地問：「這不就是中國的銀行？」父親的困惑說明美鈔其實只是宣傳促銷手法，與小濟和家人沒有根本的聯繫，最後美鈔只是肉體交易的媒介。小濟爸爸想勾搭歌舞女郎趙巧巧，拿出錢放在桌上，巧巧一句：「你養不起我的，走吧」讓他掏出一元美金。接下來小濟邊看電視張君劫案的報導，邊問父親「你今天怎麼特別興奮」，暗示父親與巧巧的性交易。¹⁰

《任逍遙》消費空間的主題是以售酒女郎來串接。開場不久流氓小武勸小濟和彬彬去應徵蒙古王酒促銷演員時對兩人說，這年頭是「文藝搭台、經濟唱歌」。這句改革開放時期流行的口號，讓大眾接受原本為意識型態掛帥的文工宣傳到純粹商品消費的轉變。透過商品消費，片中的小濟與彬彬見到促銷蒙古王酒的地頭蛇喬三和歌舞女郎巧巧。¹¹更準確地說，攝影機凝視的對象，亦即消費主義主宰的女性，正是現代性憂傷的肉體再現。

女主角巧巧的歌舞具有普遍性，即是買所言當代中國大城小鎮到處可見促銷商品作秀的歌舞女郎。¹²他對消費社會歌舞女郎的感傷使得片中巧巧的表演出現不同的層次，一方面是花俏空洞的譁眾取寵，另一方面是在低俗消費中無奈的矜持。巧巧在片中第一次隨蒙古王酒促銷的表演，搭配的歌曲是符合蒙古王酒品牌形象的〈任逍遙〉，她隨歌跳了現代舞，輕佻流俗。¹³第二次則在公路旁，巧巧與喬三為了小濟爭執之後打扮成蒙

⁹ 當時一元美金約為四元人民幣。

¹⁰ 影片暗示小濟與父親都和巧巧發生性關係。巧巧爸爸在醫院沒人理的場景則暗示醫院也接受消費社會指導，拿錢辦事。醫院職員一定要巧巧拿出積欠的兩千元現金才肯處理扔在樓梯間無人問津的父親。

¹¹ 巧巧青少年時與喬三師生戀雙雙被開除，走上近似妓女的路。

¹² 《站台》片中的深圳雙胞胎姊妹花是類似的角色，《世界》的主題也描繪歌舞女郎。

¹³ 蒙古王酒的推銷語言的上半聯：「喝蒙古王酒，品馬上人生」體現新世紀中國資本主義運作的特色，巧妙地呼應多重現代性一再強調的流動彈性、去疆界的開放空間。

古女子，此時所跳的民族舞蹈沉穩自傲，專業的肢體語言使角色顯得莊重可敬。透過巧巧不同層次的表演，導演賦予消費主義宰制的女性身體幾分尊嚴與自主。

消費社會之外，多重現代性帶來都市的急遽改變，更造成與傳統生活實質割裂。¹⁴影片中兩次強調京大公路山西段的建造與通車。第一次是小濟理髮時電視新聞正播放京大公路相關報導，老家在張家口的理髮師說通車後一個多小時就到家了。小濟問她那不要坐 Iveco（中型客運車），她興奮地以英文回答：「Yes」！理髮師選擇回應的語言與激動的神情生動地表現了對城市現代化的深切期待。片中的日常生活空間亦處處可見都市化痕跡，鏡頭所見坑坑洞洞、沒鋪好的路有如十九世紀巴黎重建時的都市廢墟。巧巧數度走過這段碎石空地到路邊等車，這段路也讓小濟的摩托車熄火無法發動。此外，片子近結尾時彬彬搶銀行失風被捕，新建南路中隊的警察在訊問他之前所看的電視新聞再次報導公路正式通車，報導強調這是西部開發重要的里程碑。多重現代性象徵的進步發展，對照被捕的主角，反諷意味十足。

相對於多重現代性種種「向上提升」的改變，被時代巨輪遺落的是大同的舊建築與市街上的徬徨青少年。導演曾說：「會拍《任逍遙》，起因正是因為我想捕捉山西大同這個地方的工業氣氛，中國經濟正在轉型，就連過去的建築都變得很孤獨，看了覺得很傷感」。¹⁵影片中的 KTV 與車站便充分說明攝影機如何透過彬彬呈現被現代化疏離的空間。在簡陋的 KTV 包廂中，彬彬對準備高考的女友說：「WTO，不就是些賺錢的事？」女友要去念國際貿易，他說：「念國貿不就是收兔子、收租兒、再賣到烏克蘭」。彬彬極度簡化的全球化想像凸顯他跟不上快速前進的時代腳步，預示情路難行，將被女友遺落在後。與彬彬漸行漸遠的女友後來赴京念國貿，車站是兩人最後約會的地方，離別的空間象徵了情愛的失落。彬彬知道此去兩人便是分手，但他還是借了五千元買了手機送給女友當禮物。女友騎著自行車前來，模樣明顯變得時髦。在彬彬表明來意拿出手機說：「你念國際貿易用得上」之後，起先十分冷淡的女友欣然收下禮物，給了一個虛幻的承諾：「那以後你就方便找我了」。彬彬不願走，她騎著車繞了一兩圈之後自行離開。奮發向上的女友是彬彬的對照組，走的是進步提升的道路，與官方版本的多重現代性方向一致，彬彬則如同舊汽車站，與京大高速公路比較之下更顯得無法「與時俱進」。

相較於楊德昌，賈樟柯常解說他如何透過鏡頭書寫現代性、都市空間的劇變與懷舊。他曾在一次訪談中闡述現代性與他電影主題的關連：

¹⁴ 片中我們同時看到舊社會組織的遺留，例如：彬彬母親提早下崗，紡織廠在全球化潮流下成為夕陽工業。

¹⁵ <http://www.libertytimes.com/2002/new/may/24/today-show4.htm>。

城市的現代化肯定是個潮流，你無法阻擋，但它太殘酷，我們的發展不是自然的，是運動，帶有極大破壞性，比如街道，我在汾陽已經找不到一條小時候玩過的街道，都拆掉了，能夠負擔你記憶的東西都沒有了，你很失落，這個過程中，文化發生著斷裂。它的力量很大，把很多人都甩在一邊。我希望傳統中一些好的、溫暖的東西能留下來，比如承諾、感情、信諾。而我們現在是革命式的，是一夜之間改變所有東西。¹⁶

這段話與班雅明對城市現代化的感嘆異曲同工。有趣的是賈樟柯的特殊表達方式——他依據二十世紀中期國家現代化的經驗來理解二十世紀末資本全球化的當下，以毛式社會主義歷史的語言（「運動」、「革命」）描述全球現代化的「斷裂」衝擊。對照中國近當代史，對賈樟柯而言，全球化只有現代性的華麗許諾，劇烈的生活空間變動中卻不見社群的崇高及人本尊嚴的內在。他一再希望在多重現代性的斷裂之外找到失落社群的聯繫，因此對中國城市現代化不斷投以憂傷的凝視。

大話西遊的黑色喜劇

《香港有個荷里活》是香港導演陳果繼《榴槤飄飄》之後妓女三部曲的第二部。影片透過大磡村居民在家園拆除之際的奇遇，再現了香港的多重現代性：其一為都市擴張排擠底層階級的典型現代化進程：自十九世紀以來拆除貧民窟一再是都市更新計畫的重要目標。其二是主權轉移後的後殖民香港，在全球化的衝擊下，經營現代性的主流勢力似乎也由英國轉讓給中國。

2001年拆除的大磡村是香港最大寮屋村，其歷史可追溯至清朝，九龍租借給英國之後改名為鑽石山。自1970年代中期開始以務農為主，後隨著香港經濟發展農業衰落，菜田漸被鐵皮屋與木屋取代，早在1970年代殖民政府已開始收回附近土地，計畫全面清除，但1980、1990年代大磡村湧入大量大陸新移民，建了更多鋅鐵屋、木屋與石屋（梁廣福158-9）。大磡村人口密集，房屋緊密相連、結構簡單、空間狹小。村內寮屋層層疊疊、處處可見電線、水管、曬衣繩交錯，小路迂迴更有如迷宮（梁廣福76-80）。

片中大磡村寮屋拆遷不僅是都市重建的典型過程，更是導演表達香港二十一世紀初的特殊性：由不諳西方現代性的經理者介入香港的日常生活。大磡村向為新移民落地生根之處，影片的重點並非新舊大陸移民移居香港的複雜問題，而是強調新來者帶來的文化衝擊。寮屋拆遷過程中，中國人所扮演的角色代表新勢力、象徵某種現代性。原本只是貧窮新移民的大陸人在片中角色十分多元化，包括形象有如部落巫醫（witch doctor）

¹⁶ <http://daidun.bokee.com/3263787.html>。

的呂醫生、燒臘店幫忙的大陸婆與北姑紅紅。¹⁷

若依照西方現代性的標準，香港的發展遠遠超前中國，但回歸後的香港面臨區域化的壓力，經濟的發展高度仰賴內地尤其是珠三角。換言之，就影片的歷史情境而言，香港實際的發展動力來自中國，片中的大陸人便是具體的象徵。這些中國移民化身現代性，改變了大磡村的消費空間。大磡村原本是自給自足、社區式的營生，做的都是街坊鄰居的生意，像是朱老闆的燒臘店和青少年主人翁黃志強的應召站。相對的，大陸移民呂醫生和紅紅造成消費型態改變。有趣的是，兩人共同的消費語言都與醫院有關。紅紅與黃志強的交易以護士角色扮演進行議價：「我只想入院過夜」。聽到要先付錢，他說，「不會吧，針都還沒打」。黃志強去呂醫生處拔罐時，她要他帶女友來整型：「我幫她弄高鼻子，整大乳房。你做男友也沾光嘛。現在女人沒乳溝，怎麼見人？」，醫院代表現代社會的看護體系（care system），與消費本身似乎沒有界線。值得注意的是，雖然兩人都訴諸醫院語言，但呂醫生並非純功利，紅紅則是不擇手段達到資本累積的目的。對照被迫離開大磡村的朱家父子與片末不知所終的黃志強，圓了美國夢的紅紅更能掌握華廈（住荷里活）與流動（去好萊塢）所代表的多重現代性的權力與資源。

如果說賈樟柯的《任逍遙》是以寫實手法、感傷凝視來呈現中國現代性，那麼《香港有個荷里活》可說是陳果刻畫二十一世紀香港多重現代性的黑色喜劇。導演以後殖民視角與超現實手法，關照現代性空間在底層階級日常生活造成的擠壓錯置與流離失所。就某種程度而言，電影中的大陸女子是香港想像中國的投射。其中呂醫生與紅紅的角色寓言香港主體對現代性主流勢力轉移的不安。陳果首先透過村內中年大陸醫生誇張的科學語言來呈現現代性勢力的轉移。呂醫生興致勃勃地要找朱老闆合作一個重大計畫，說可將受精卵植入母豬娘娘體內讓她懷胎生人。朱老闆一臉狐疑，醫生反問他：「朱老闆，你信不信耶穌啊？但你不可不信科學，科學是很奇妙的東西」。看來有如科學怪人（Frankenstein）式的實驗在醫生口中言之鑿鑿，還頻頻舉證西方（現代性楷模）的成功案例來說服朱老闆。北姑紅紅則一再試圖藉由制高點俯視、睥睨大磡村的鏡頭暗示她現代性經理者的角色。她在與黃志強性交易之後便要求爬上高處看大磡村對照背後荷里活廣場的五棟大樓。後來她在朱家盪鞦韆，越盪越高，興奮地重複說「我看到屋頂了！好高啊！再高點！」之後更與朱家小兒子阿細玩遊戲，從荷里活廣場大廈窗口搖紅布打旗號給在下面大磡村的阿細。在朱家窗外夢魘式的幻景中，紅紅也是一身紅衣，鬼魅地盪鞦韆，鏡頭拍她紅衣艷態配上單調的鞦韆鏈條嘎嘎作響，擁有從上向下觀視的制高點。事實上紅紅的妖精化是影片敘事一再強調的重點，影片主要的《西遊記》寓言暗示紅紅是蜘蛛精化身具有多重身份：紅紅（對黃志強自稱）、東東（對朱家父子）、芳芳（對 Peter），呼應「你說是誰就是誰」一語，影射如蜘蛛精能幻化變形。在朱家窗外盪鞦韆的奇幻景

¹⁷ 相較《細路祥》，陳果處理新移民阿芬一家的方式為人道關懷。

象中，紅紅妖精鬼魅的模樣更是不言自明。¹⁸假冒未成年少女的紅紅設局陷害與她性交易的朱家父子與黃志強入罪，再透過地方黑道收款報復。她利用大磡村民的相對弱勢與缺乏資源，看準他們無法訴諸法律、拆穿她的騙局。此外，紅紅與好萊塢的關係亦有助於理解她與多重現代性的連結。片中她不僅住在對照大磡村的現代化大樓荷里活廣場中，片尾更是一身輕便走在真正的好萊塢。之前她對阿細說：「姊姊想去美國，那邊好大。有荷里活、迪士尼，還有很多大學」。她也對 Peter 說：「你帶我去美國吧」。美國在此明顯代表現代性的烏托邦投射，對照片中面臨拆遷的大磡村村民，紅紅擁有跨國流動的象徵資本。

值得注意的是，導演對香港現代性經理人勢力轉移的後殖民視角必須置入資本全球化的框架來理解。影片中的中國凝視不能僅以單純的回歸情結視之，而必須考慮主人翁對多重現代性的空間繪圖。在 1970 年代便已發展成東亞首屈一指的全球城市，香港過去對中國的想像不脫視其為次級現代性。然而隨著政治主權轉移，中國近年經濟上的快速發展與鄰近城市的競爭，大陸搖身一變成為管理港人的主流勢力，使香港長久以來的全球城市的轉運功能與利基面臨重大挑戰。不斷變化的區域政治驅使香港必須持續調整它在全球網絡中的位置來維持競爭性。換句話說，香港全球城市的居民過去身處似乎自外於國家的全球樞紐高處，如今必須「放下身段」與區域中眾多城市競逐資源，並以不同的態度面對新移民。如是觀之，陳果的黑色喜劇處理的是在多重現代性不斷變動的過程中企圖克服所謂香港主體瀕臨消失的威脅。

二、全球化下的反成長敘述

釐清影片敘事模式的生產情境與東亞當代現代性息息相關之後，我們可進一步思考片中反成長敘述兩個共同的結構元素，亦即黑社會的媒介以及反成長的結局。首先，多重現代性的空間是透過黑社會來中介。三部影片的導演皆以某種黑社會的形式來處理消費社會與青少年價值觀之間的斷裂，將資本消費直接具體地連結這些青少年所代表的底層階級。對影片中的青少年而言，幫派的資本累積方式成為無法立即理解的跨國現代性的經驗媒介——全球資本運作方式脫離原有社會的秩序，資本無情的擴張、拋棄社會公義追求積累，青少年有限的成長經驗中只有以街坊的流氓組織來接近與理解資本全球化。似乎有過人能力的幫派首領因此成為青少年心中資本快速累積神話的靈魂人物，社會即是黑社會。

在此列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 的論點或許能具體說明影片中青少年錯估情勢，自以為能看透眾人愚昧、凌駕他人的原因。列斐伏爾指出，現代性的迷思之一便是讓人覺得「新生活近在眼前的印象越來越強烈，到處可見新生活的幻象一再被強化。真實生活

¹⁸ 她不僅以色誘人，更擅巧言挑逗，先要黃志強做她女友，又說阿明可愛。

看來與我們如此接近。像是從日常生活中伸手可及，彷彿我們與鏡子那頭的美好真實「零距離」(189)。多重現代性的空間與青少年成長經驗的斷裂提供我們思考這個現代性的專斷。此一斷裂簡單地說是多重現代性空間的重建承諾其實不見具體內容，卻不斷昭示是繁榮進步、非要不可的生活，讓人誤以為全新美好、富裕開放的生活近在咫尺。

其次，三部影片都以反成長作結。崩潰的紅魚、流浪的小濟、被拘禁的彬彬與斷手的黃志強在在都是反成長故事。借用人類學的詞彙，我們可說這類電影最主要的特色，便是其敘述發展呈現成長過渡儀式 (rites of passage) 中居間／出格 (liminality) 的一再延展。人類學家范根內普 (Arnold van Gennep) 認為居間／出格只是成長儀式中，介於初始分離 (separation) 與最後重返 (reaggregation or reincorporation) 的過渡經驗 (vii)。透納 (Victor Turner) 更具體說明居間／出格的特性：「身處過渡情境的人既不在此處也不在彼處；他們總是處在各種由法律、習慣、習俗、儀典所界定的社會角色之外。因此，他們模稜兩可、不確定的特質是透過諸多表達社會儀式化的社會或文化轉變的種種象徵來呈現」(95)。值得注意的是，人類學過渡儀式論述的預設是個結構井然有序、恆常穩定的社會，青少年的過渡只是暫時的個別經驗。然而本文三部影片的青少年主人翁卻似乎停格在過渡的階段。

復仇王子的荒謬下場

《麻將》的中心是以富豪兒子紅魚為首的四人幫：香港、牙膏 (小活佛) 與綸綸。以打麻將為喻，敘述這四個青少年在拼湊台北多重現代性空間樣貌的過程中體驗的快感、衝突、失落與困惑。《麻將》反偵探小說文類的情節安排即是青少年反成長故事的中心。片頭交代：「台北陳姓富豪失蹤了，據說負債高達百億！這次黑道也在找他。他們認為逼他出面最好的方式是從他兒子下手」。影片的偵探小說框架有兩個層次，其一是黑道追緝討債的故事，紅魚成為代罪羔羊被黑道盯上。其二是兒子尋找父親出面解決問題，想學習父親韜光養晦之後在商場致勝的新招數。楊德昌玩弄偵探小說尋人的公式，一開始就暗示螳螂捕蟬，然而諷刺的是，結局中找到的人沒有一個是對的。

透過偵探小說框架的核心人物紅魚，《麻將》呈現了青少年社會模仿的過程與結果便是對資本積累的理解 (誤) 解。首先，紅魚學習父親的商場騙術。父親輕易累積財富的經驗 (「幾億幾億的海劑！」) 讓他認定父親有資本流動的竅門。紅魚崇拜父親是個為錢不講道德的英雄，認定他是「這個不要臉的國家最不要臉的人」。為了效法父親累積資本，紅魚在外闖天下，利用犯罪組織方式將詐騙企業化，操縱身邊的人與他所處的資本主義消費空間。紅魚是他所組的四人幫的策劃首腦，其他三人當中，高大英俊的香港是與女人上床的性誘餌；滿口三字經、膚色黝黑的牙膏是號稱會看風水的小活佛；新加入的綸綸則負責開車兼紅魚翻譯。四人各司其職，合作施行各種詐術。例如：挑選特定目

標 (Jay 與 Angela) 先把對方車撞壞，再佯稱小活佛能看運勢預知車禍，獵物上鉤之後輕易藉著看風水詐騙。除此以外，紅魚還向投機商人隨機學習。他來去 Hard Rock Café、T.G.I. Friday、時髦髮廊之間，眼見的是 Markus、Ginger、Angela 和邱董這類所謂「成功人士」。甚至還想學 Ginger 動 Marthe 腦筋，幫她拉皮條。他假裝老成世故，將資本流動的操作與邏輯簡化為搞關係、鬥狠、耍老千，以為這就是社會現實。將父親的歪理奉為圭臬，紅魚不斷地宣揚從父親處學得的致勝法則。他跟綸綸說：「這年頭想出人頭地，不能輕易動感情，要動腦筋。感情一動，你的腦筋就動不了。你不要覺得這有什麼道德不道德，哪天他了了這道理說不定搞的就是我跟你」。

多重現代性使人以為空間有如任人恣意填塞的空容器，影片中的青少年以為身處台北 Hard Rock Café 所象徵的全球化都會華麗區 (urban glamour zone) 就能滿足自己超凡出眾的慾望。¹⁹ 見樹不見林、迷惘徬徨的青少年，終究要面對自己的錯誤，青少年香港即為此付出代價。香港在 Hard Rock Café 裡現學現賣先前 Jay 跟他說的話，對後來進來的牙膏說：「阿兜阿〔老外〕有什麼了不起，還不是來這裡騙吃騙喝的」。一副看透外國人的模樣。香港在紅魚指示下與老外 Markus 競爭先與愛麗森上床，再色誘香港來的 Angela，香港也順利達成任務。但當 Angela 某日帶回兩位女朋友，三人如狼似虎地視他為性工具，三個女人言語與肢體的戲弄讓香港哭倒在地，崩潰後的香港在四人暫居的公寓廁所裡也哭個不停。

主角紅魚更淪落至否定自己生存信念的困境。紅魚學習外國人 Ginger 扮演皮條客，並與 Ginger 競爭奪取 Marthe，但費心安頓 Marthe 後，卻無法如願掌握她的身體。Marthe 違反紅魚「沒人知道自己要什麼」的信條，她確知道自己不要下海。紅魚因而在 Ginger 面前出醜，遭到訕笑。他雖然因此大嘆「這年頭真是誰都不能信了」，卻仍一味相信自己功夫不夠深，想跟父親再學高招。他說：「我〔紅魚〕總覺得他〔紅魚的父親〕在練新招不告訴我，覺得我太年輕」。但後來帶黑道去找父親，卻發現父親完全違背過去堅持的法則 (動腦筋，不動感情)，與情人雙雙在公寓中殉情自殺。紅魚十分震驚，對著父親的屍體說：「你真的要這樣告訴我嗎？」

父親的死亡帶給紅魚巨大的震撼，但讓他完全正視自己愚昧的卻是父親舊時商場上的朋友邱董。邱生意失敗，走投無路，要紅魚找小活佛與他合夥行騙，提議的招數正是紅魚等人慣用的伎倆。邱董甚至說了一模一樣的理由：「沒人知道自己要什麼，都在等別人告訴他」。剛喪父的紅魚這才瞭解他的行徑與邱董無異，終究只是眾多無賴之一。父親的大道理竟然只是江湖混混的一般守則。這時的邱董有如一面鏡子，照出自己的無知。紅魚的情緒因此被激化，開槍傷了邱董。負傷的邱董告訴他真相，讓他恍然大悟一

¹⁹ 借用薩森 (Saskia Sassen) 的說法，全球化城市的理想空間即是有五星級旅館、智慧辦公大樓、時髦休閒場所的「都會華麗區」"urban glamour zone" (xxxii)。

直以來尋求報復的 Angela 並不是當年騙他父親破產的女人：「香港有多少個 Angela 啊！」紅魚至此更加錯愕，原以為自導自演一齣王子復仇記，誰知王子竟然找錯了復仇對象。引以為傲的巧詐安排頓時成了荒謬無知。無法接受自己的愚昧，紅魚情緒失控殺了邱董。他想舉槍自盡卻又沒勇氣，只能跪倒在屍體旁嚎哭。

任逍遙抑或無處可逃？

《任逍遙》的主要人物是青少年彬彬、小濟以及二十歲的女主角巧巧。片中青少年主人翁挫折失落的經歷透露了多重現代性消費社會的矛盾。《麻將》中的紅魚出身暴發戶，以自己的父親為模仿對象，《任逍遙》中在日常生活中欠缺資源的青少年則與多重現代性消費至上的空間發展出一種特殊的關係，亦即以流氓為社會模仿的對象（social mimesis）。明確地說，社會矛盾造成青少年的隨機學習。多重現代性空間一再強調中國已經與世界接軌，消費世界充滿各種可能性，但青少年似乎既不能遠走高飛，感情工作也兩頭空，生活中充滿了無力感。舉例來說，彬彬辭職不幹對母親說的意氣之言：「等著瞧，別小看我」。女友拒絕他親密舉動時，強調尷尬時期的青少年的困惑：「我們還小，有很多事不能確定」。彬彬無奈地說：「這話我媽說了很多次了」。

「有志氣高」的理想、消費空間的刺激、與生活實際的失落使他們身邊的流氓大哥，如片中人物小武和喬三，輕易成為仿效的對象。影片的敘事呼應了大陸進入市場經濟後的一個現象，即是出現由流氓操作市場的痞子文化（hoodlum culture）。流氓是從社會主義式的社會結構過渡到資本開放的中介社會族群。²⁰小濟與彬彬雖然不認為流氓是好人，但都嚮往流氓的社會關係。小武在本片中是文本互涉的角色，他是賈樟柯《小武》片的主人翁，是個失意的扒手。片子開頭不久小武就被警察抓走，後來出現時彬彬問他，「小武哥，你不是進號子了嗎？」²¹他一派輕鬆地說，「不就進進出出這麼回事，就像看電影一樣」。彬彬之後要買手機向母親借錢被拒，便轉向小武借貸。不僅如此，小濟也仿效新聞報導的張君和美國影片《黑色追緝令》中搶銀行的大盜。他對巧巧說：「我生在大同，要生在美國，遍地是錢我早搶了」。血氣方剛的小濟覺得「有為者亦若是」，於是和彬彬兩人做假炸彈搶銀行。

片末小濟與彬彬的隨機學習在某種程度上呈現了犯罪青少年的天真。搶銀行的過程與結果處處是破綻。兩人互扮搶匪的場景像是辦家家酒的遊戲。彬彬與小濟分別站在鏡頭前，身上掛著假炸彈，讓對方評估模仿炸彈客是否逼真。彬彬說小濟：「炸彈挺像，人不像」。小濟說彬彬：「炸彈不像，人也不像」。但還是由小濟騎摩托車把風，彬彬進入銀行行搶。警衛走近，撥弄一下他身上的假炸彈，嘲弄地說：「你好歹用個打火機」。

²⁰ 見 Barmé, Geremie R., *In the Red: On Contemporary Chinese Culture* (1999) 第四章。

²¹ 「號子」即是監獄。

失風後彬彬受偵訊，警察問他知不知道搶銀行是死罪？彬彬回答：「不會吧，我這是未遂」。警察說他挺樂觀的，接著叫他去唱一首拿手的歌。彬彬站著唱〈任逍遙〉，對比他之前和女友在包廂牽手的合唱以及歌曲主題，這一景不僅荒謬更顯得反諷。小濟知道彬彬搶錢不成之後飆車上公路，合理的推測是他要去西寧買槍，但騎著騎著下起大雨，車子發不動只好棄車而去。

主人翁粗糙的犯罪手法與遨遊天地的想望最終成為影片哀傷的反諷。賈樟柯擷取流行歌曲〈任逍遙〉來訴說大陸快速發展產生的矛盾，希望對許多遺落在時代之後的人能有部分補償。²²賈樟柯說選擇這首歌的原因是：「任賢齊的這首歌在中國非常紅，我特別對其中一句歌詞『英雄莫問出身太單薄』很有感覺，因為中國面臨現代化的競爭，貧富差距很大，很多人失業，特別是年輕人活得很有壓力，這句歌詞就像是一種『憤怒的宣言』」。²³進一步分析歌詞詞義，我們可說這首歌與多重現代性隱含邏輯的矛盾若合符節，可供我們思考全球化的許諾與許多像彬彬這樣無法迎頭趕上的人切身感受之間的差距：表面上看來人人都有無限發展可能（「英雄莫問出身太淡薄，有志氣高哪也驕傲」），但開放天地的寬廣自由（「隨風飄飄天地任逍遙」），或許只是虛幻的理想，真正面對的是生活中種種的挫折與失落（「讓我苦也好，讓我累也好」、「讓我悲也好，讓我悔也好，恨蒼天你都不明瞭」、「讓我醉也好，讓我睡也好，把愁情煩事都忘了」）。

青少年的下場暗含多重現代性社會的矛盾造成的困惑。多重現代性允諾的開放空間絕非莊子無用之用的逍遙，也非孫悟空「想做什麼就做什麼」的想像自由，²⁴而是為了累積資本、大肆重整生活空間的意識型態，小濟與彬彬的反成長故事不僅是賈樟柯對故鄉憂傷的凝視，或許也是他透過影片呈現的「憤怒的宣言」。孫悟空象徵的自由與法力是成長的靈韻，但還是脫離不了如來佛掌與金箍咒代表的種種束縛。

走不出五指山的孫悟空

以即將拆遷的大礮村為主要背景，陳果說的是村內燒臘店老闆朱家父子與自營應召站的少年黃志強遇上北姑紅紅之後的故事。他以黑色幽默的方式描述後九七香港底層社會。有如仙女下凡的妓女紅紅在大礮村與眾人上床之後，謊稱未成年，透過黑道勒索朱家父子與黃志強，落得破財的破財、斷手的斷手。《香港有個荷里活》中的成長故事是沒有前景沒有進展的創傷經驗（traumatic bildungsroman）。

²² 台灣歌手任賢齊主唱、台灣製作人小蟲作詞作曲。

²³ <http://www.libertytimes.com/2002/new/may/24/today-show4.htm>。

²⁴ 片中孫悟空與莊子〈逍遙遊〉都成了青少年表達生活期待的語彙。彬彬高度認同孫悟空顯示青少年對自由的渴望；不願被老闆管，所以總是辭職不幹，不想聽母親叨念他一事無成所以想離家。莊子〈逍遙遊〉更被強作字面簡化，成為喬三對巧巧等人的訓育（pedagogy）內容。在巧巧口中〈逍遙遊〉是：「你想幹什麼就幹什麼」。呼應片名與在片中出現四次的主題曲〈任逍遙〉。

導演運用《西遊記》的譬喻來表達村內青少年的主體特性。劇中主要青少年黃志強與朱家大兒子阿明都是大磡村村民，大致可說是貧窮街坊的男孩 (boyz in the hood)，是強調流動與發展的全球化現代空間中被遺忘的主人翁。十八歲的黃志強是大磡村原居民，一如《香港製造》中的主角中秋，是陳果典型的古惑仔人物，角色代表某種程度的普遍性 (everyman)，所以我們見到黑道誤砍他人，阿細在電話號碼簿找到一大串黃志強時不禁驚嘆：「香港有這麼多黃志強啊！」更重要的是，在片中他是孫悟空的化身，骨瘦如柴、看來無父無母的他想離開水濂洞去闖天下。²⁵片子開始不久，他興奮地對阿女說：「等我湊夠姐兒就一起殺出旺角」。對黃志強而言，外面的世界即是旺角這個紅燈區。他的侷限與無出路同時也透過紅紅的角度來呈現，性交易之後兩人攀談，黃說他是大磡村原居民，紅紅說：「你比我更差，一出世就住在窮地方。整天被荷里活頂著，很不舒服呀」。又說：「你沒去過上海啊？上海現在很美，比香港還美」。她借用優勢上海主體來凸顯少年沒見過世面。嬉鬧之間紅紅伸出五指比對兩人正對著的荷里活廣場，說那五棟大廈便是五指山。正如紅紅所言，黃志強終究逃不出如來佛的五指山。另一個青少年阿明的缺乏自信同樣顯示他的脆弱與侷限。陳果再一次藉由紅紅來寫村裡的青少年，紅紅勾引阿明上床之前挑逗他讚他可愛。阿明卻說：「人人都說我像豬八戒」。

影片透過青少年對性經驗的期待、恐懼、甚或罪惡感的種種感官經驗，暗示了社會主體對現代性的曖昧感受，亦即期待與恐懼交雜，表達對現代性的流動中介（如經理人）私密接觸（性愛）的慾望與不確定。黃志強被勒索之後除了氣急敗壞地摔壞自己最心愛的電腦（他與現代性唯一的象徵連結）之外，一籌莫展終至被斷手報復。但斷手之後的少年仍幻想與紅紅巫山雲雨，幻景中男歡女愛肉體交纏的感官享受卻與爐中的烤豬相映，火光中隱然可見陰莖狀之物。

表面上看來，自稱「上海天使」的紅紅是黑色電影 (*film noir*) 中致命女人 (*femme fatale*) 的原型。²⁶值得注意的是，她所代表的並非只是令人精盡人亡的狐狸精，這個出賣身體的妓女與呂醫生一樣代表現代性的操作與經理者。這也是她加諸於片中男性角色恐懼的真正來源。換句話說，帶來真正災禍的是她利用在地黑道 Peter 假賣淫、實際上玩弄法律條文來詐欺勒索，也就是不折不扣的仙人跳。

到頭來黃志強雖然明白紅紅的騙局，但這樣的覺醒不像傳統成長文類主人翁能藉此自我提升，向前邁進。相反地，影片結尾時少年不僅再次被斷手，同居女友阿女也離他而去，在此我們可以借用片中《西遊記》的典故來進一步分析影片的創傷成長故事。

²⁵ 例如：紅紅對 Peter 說大磡村有個小猴子欺負她。後來 Peter 問紅紅：「那個小猴子還沒付錢？」又說「人人都害怕，誰飛得出我五指山？」

²⁶ 參見馮品佳，〈禍水紅顏：《香港有個荷里活》中的性別與國族論述〉，《影評人季刊》25（2004年7月）：11-14。

孫悟空原本便是叛逆青少年的原型，取經的冒險歷程與成長種種試煉亦可輕易類比。然而陳果的《西遊記》終是反諷。孫悟空與豬八戒的艱苦旅程原為一種提升（孫悟空皈依佛門，成為齊天大聖），但大磧村的孫悟空與豬八戒兩人被詐騙勒索，落得兩隻左手²⁷的孫悟空找豬八戒同往荷里活找蜘蛛精算帳，人去樓空的挫折最後使孫悟空哀求豬八戒把他錯接的手再砍掉一次。片尾孫悟空不知所終，豬八戒全家帶著家中母豬娘娘遷出大磧村，應是去別處賣燒臘，就社會階級流動性而言，影片暗示兩人都沒有脫離五指山。

三、反成長敘述與「不才的幽靈」

在急遽現代化的當代東亞，我們觀察到本文分析的三部東亞華語電影呈現與古典成長敘述不盡相同的模式。²⁸最大不同之處在於這些以青少年為主人翁的電影敘述所再現的是成長的挫敗。三部影片的背景各是台北、香港、山西大同。身處其中的青少年表面看來似乎生逢更多選擇的年代，也彷彿可自外於傳統社會關係，然而影片同時再現一個更漂浮無根、更混淆失序的青少年時空。主人翁誤以為機會無限，但卻不像傳統成長敘事（例如：大名鼎鼎的《簡愛》）的同名主角，歷經挫折幻滅得到啟示成長、進而跨入成人世界。換句話說，挫敗失落並沒有提升進步的力量。如果古典的成長敘述透過個人成長與社會成功再現現代性，這三部電影的反成長的現代性象徵意義為何，的確值得我們思索。

三部電影的反成長敘述的意義必需同時思考成長敘述文類的內在歷史與電影敘述文本潛藏的社會文本。就成長敘述文類的歷史而言，依據諾伯（Susan Howe Nobbe）的定義，成長小說的原型即是：「全方位的發展或自我培養小說，成長敘述與現代性通常維持緊密關係，強調主角多多少少自發自覺的努力整合個人能力，透過經驗自我培養」（*qtd. in Buckley 13*）。雖然只是眾多文類（*genres*）之一，但成長敘述之於社會文化的意義不容小覷。莫瑞提（Franco Morretti）的論述清楚地說明現代性社會流動與成長敘述的關連。他認為成長敘述實是現代性的重要象徵形式（“the ‘symbolic form’ of modernity”）。一方面是因為成長故事「能夠強調現代性的動能與不穩定性」；另一方面，成長故事「尋求個體之於未來、而非過去的意義」（5）。莫瑞提更精確地指出歐洲成長小說自十八世紀末到十九世紀末的微妙演變：成長小說生產年代適逢歐洲社會經歷重大改變，但其內容卻漸漸避免直接談論社會變動實境。即便小說的世界充滿各種試煉主角

²⁷ 黃志強因陰錯陽差接錯別人的手，變成兩隻左手。

²⁸ 當然，時至今日，符合古典成長敘述文類特性的作品一再出現—活在充滿機會與希望的時代，也真能享有發展的成果—這即是現代性發展一再激勵眾人的夢想。若干年前，日本連續劇《阿信》成為東亞流行的文化產品便是最好的例證。參見 Ching, Leo. “Globalizing the Regional; Regionalizing the Global: Mass Culture and Asianism in the Age of Late Capital.” *Public Culture* 12.1 (2000): 233-257.。

的機會，但敘述卻同時「摒除關於文化危機與文化起源的再現」(12)。巴克利 (Jerome Hamilton Buckley) 的觀察也深具啟發性。他認為成長小說的青少年主人翁雖然面對種種社會變動的考驗，最終卻常是反求諸己，藉由內在的意志與創造力求得功名成就、喜劇收場。換言之，成長敘述讓主角一再經歷現代性的變動與危機，藉此培養自我內在力量克服外來的困難 (281-2)。參照諾伯等人的論述，我們可說成長敘述的核心便是強調自我成長以因應社會變動。成長敘述不斷再現現代情境，卻又一再透過主人翁自我成長的力量企圖消弭或稀釋其身處社會的各種衝突與矛盾。

從文學研究與社會科學整合研究的眼光看來，青少年成長的再現可說是文學敘述先於社會研究：成長小說始於十八世紀末，而青少年成為社會範疇 (social category or social group) 則是維多利亞城市空間成為主流文化之後。如隆恩 (Scott Long) 所言，青少年社會範疇的起源應與十九世紀末維多利亞時期的性解放論述息息相關：青少年的借喻是維多利亞時期性解放得以被控制、管理與收束的關鍵，透過青少年這個限定年齡階層作為試驗場，社會新的性主體形成過程得以受到種種規則、名目管束圈限，而後社會化與正常化 (157)。隆恩性解放的論點雖然清楚地標明青少年在十九世紀末成為社會研究的對象，但他的論證無法釐清成長小說與青少年社會範疇之間的關係。我們必須從社會地位向上提升 (upward mobility) 的角度切入才能解釋兩者之間的關連。成長敘述 (不論是虛構體或如《富蘭克林自傳》的自傳體) 在十八世紀與現代性的社會流動緊密相連，強調個體如何與社會融合 (assimilated)。有別於十九世紀中期的人口論，成長敘述將城市裡介於孩童與成人之間的眾多個人視為整體，關注這個群體如何成為社會的生產主力 (productive force)。

當代論述青少年這個社會範疇時，成長敘述一再扮演關鍵的角色。十九世紀末，青少年大規模遊蕩城市街頭，迫使社會研究者正視其存在，強調向上提升的成長敘述也成為人口論述中不可或缺之一環，扮演解決青少年社會問題的大敘述 (a master narrative)。因此成長 (*Bildung*) 在十九世紀意為「文化養成」。將社會大眾 (crowd) 從盲流轉化成社會動力的論述此時開始出現，阿諾德 (Matthew Arnold) 著名的文化論便是一例。成長敘述與人口論的接合讓我們更能理解前文莫瑞提提出的觀察，亦即虛構體的成長敘述到了十九世紀末愈發注重個體自我的意志力。綜合而言，成長敘述的文類既再現社會流動但又同時將社會變遷潛藏於相對的個人努力之下。

本文探討之三部電影敘述再現青少年身陷模稜兩可、方向不清的情境與不知何時走出過渡的徬徨，雖然不似經典的成長敘述，以社會地位向上提升的前景為主幹，但仍舊視成長敘述為青少年社會問題解決方案的大敘述 (grand narrative)。此處可借用森尼 (Richard Sennett) 「不才的幽靈」(the specter of uselessness) 的概念來進一步說明反成長的現代性意義。森尼所謂「不才」直指失學、失業，也就是大規模的社會結構變動與大規模的破壞毀滅所造成的現代性歷史產品。在全球資本不斷擴張之下，諸如全球勞工

供給、自動化與老化的管理等，皆是社會直接導致人口失業的結構性成因（86）。森尼認為現代社會不追究引發失業的結構因素，反而倒果為因強調成長教育（*Bildung*），以為透過教育打造有用之材才是解決之道。換言之，不才是現代社會欲去之後快，卻揮之不去的根本威脅。「幽靈」一語凸顯不才所帶來的夢魘效應。森尼的論述雖然偏重社會學的解釋，但其概念同時對跨領域的文學研究具有啟發性。引伸森尼的說法，不才的本質就是象徵符號，一方面再現現代性毀滅性的變動，卻又同時掩其顏面。循此論證，不才可說是現代性的神話。森尼指出，如美國 1930 年代經濟大恐慌時期，街頭失業中排隊的人龍即是「不才的幽靈」的具體呈現。在全球化情境中，「不才的幽靈」常見的想像是未開發國家的幼童，他們離開家庭與學校在血汗工廠工作（88）。

本文三部電影的反成長敘述是表達多重現代性日常生活的暗喻，更是「不才的幽靈」鮮活的神話。如果社會成功是經典成長敘述的要素，那麼循此觀點，要瞭解三部電影中的反成長故事絕不能以所謂社會脫序（*social deviance*）來理解。換言之，反成長的「反」並非離經叛道，而是社會求新求變的多重現代性根本衝突的另一面向。例如：電影敘述結構中關鍵元素之一的街頭流氓便是反成長的擬人化，亦為多重現代性情境產生的多重指涉——一方面明白指涉無法為社會所用，而淪為街頭遊蕩、無所事事群眾的景象；同時暗指青少年無知的混淆，挪用黑社會資本累積的神話，卻不見現代性的社會結構變動。

三部影片對青少年主人翁皆投以同情的理解。雖然楊德昌的後現代、賈樟柯的憂鬱凝視，與陳果的後殖民皆是不同的意義框架，導演各自的立即關懷有所差異。然而，整體而言，他們共同具有菁英自我質疑的特性，能察覺到身處的社會中，以往歸屬依恃的緊密相連社群如今已無法成為社會實踐（*social practices*）及社會想像（*social imaginary*）的唯一標準。即使社會菁英在面對所謂社會大眾時也不知何謂社會成功，也就是說多重現代性造成的斷裂與破壞使得菁英無法對社會成功標準有自信的堅持。多重現代性社會既以剝離為主要形式之一，穩定不變的社會結構的想像無法維繫，而象徵形式對於社會結構具有的重返功能也因此難以發揮。可能造成的結果是如片中青少年似乎不斷地過渡卻看不到重返的可能。反成長敘述透露社會菁英的困惑，不知何種教育養成才是驅除「不才的幽靈」之道。

或許反成長敘述並非導演對多重現代性時空背景自覺的批判，但這三部電影針對東亞多重現代性提供了啟發式的詮釋（*suggestive interpretations*）。影片中的社會關係透過象徵符號來摸索定位全球資本擴張在東亞造成的急遽變動，雖然只是虛構的故事，但藝術再現的各種象徵或許更能讓我們瞭解身處東亞多重現代性的複雜境遇。



引文書目

- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Barné, Geremie R. *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia UP, 1999.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Verso, 1983.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Ching, Leo. "Globalizing the Regional; Regionalizing the Global: Mass Culture and Asianism in the Age of Late Capital." *Public Culture* 12.1 (2000): 233-257.
- Genep, Arnold van. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. *The Rites of Passage*. Chicago: U of Chicago P, 1960.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge, UK: Polity, 1990.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford UP, 2005.
- Huang, Tsung-yi Michelle. *Walking between Slums and Skyscrapers: Illusions of Open Space in Hong Kong, Tokyo and Shanghai*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2004.
- Lefebvre, Henri. Trans. Donald Nicholson-Smith. *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1974.
- Long, Scott. "Nightmare in the Mirror: Adolescence and the Death of Difference." *Social Text* 24 (1990): 156-166.
- Morretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- Morris, Meaghan. "Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture." *Inter-Asia Cultural Studies* 5.2 (2004): 181-199.
- Sassen, Saskia. *Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*. New York: The New Press, 1988.
- Sennett, Richard. *The Culture of the New Capitalism*. New Haven: Yale UP, 2006.
- Turner, Victor W. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine, 1969.
- Zhang, Zhen. "Mediating Time: The 'Rice Bowl of Youth' in Fin De Siècle Urban China." *Public Culture* 12.1 (1999): 93-113.
- 貝克。《全球化危機：全球化的形成、風險與機會》。孫治本譯。台北：台灣商務印書館，1999。
- 李光真。〈捷運天蠶變〉。《光華畫報》，
http://www.sinorama.com.tw/ch/print_issue.php3?id=199658505076C.TXT&mag=past
。（2005/7/30 瀏覽）
- 邱彥彬。〈恆常與無常：論朱天心《古都》中的空間、身體與政治經濟學〉。《中外文學》35.4（2006年9月）：57-94。

- 洛謀。〈消費主義下的失落中國—賈樟柯《任道遙》〉。《香港教育城》，
http://www.hkedcity.net/article/culture_movie/030925-003/。(2005/7/30 瀏覽)
- 梁廣福。《晴天雨天大磡村：香港最大一個寮屋村的滄桑歲月》。香港：明窗，2001。
- 陳果。《香港有個荷里活》。香港：亞洲影帶，2002。
- 馮品佳。〈禍水紅顏：《香港有個荷里活》中的性別與國族論述〉。《影評人季刊》25
(2004年7月)：11-14。
- 楊德昌。《麻將》。台北：原子電影，1996。
- 賈樟柯。《任道遙》。New Yorker Films，2002。
- 賈樟柯、塗翔文。〈《坎城影展特別報導》：賈樟柯影像「逍遙」主題「感傷」〉。《自
由電子新聞網》，<http://www.libertytimes.com/2002/new/may/24/today-show4.htm>。
(2003/8/6 瀏覽)
- 綠妖、賈樟柯。〈賈樟柯：行走在斷裂中的影像詩人〉。《大西瓜文摘》，
<http://daidun.bokee.com/3263787.html>。(2004/10/1 瀏覽)

摘要

本文試圖聚焦東亞全球化之文化形式，從藝術再現社會的角度切入，檢視三部當代華語電影再現的東亞多重現代性經驗。藉此說明影片中反成長敘述如何暗喻東亞社會過往十年，在全球化變動下大規模被「剝奪」(dispossession)的情境。文中討論的青少年電影所呈現的不僅是 E 世代的問題，更在象徵層次上提供了一個有力的場域來觀察全球化的特性，讓我們理解社會步入資本全球化階段的劇烈轉變，所造成的文化身份與角色認同的錯亂失序與摸索渴望。全文共分三部分：第一部分討論三部影片如何再現當代東亞全球化時空下的都市重建與消費主義；第二部分說明在全球化脈絡下主人翁的反成長故事；第三部分檢視反成長的故事之於多重現代性的意義。本文希望說明這三部電影針對東亞多重現代性提供了啟發式的詮釋(suggestive interpretations)。影片透過象徵符號來摸索定位全球資本擴張在東亞造成的急遽變動，雖然只是虛構的故事，但藝術再現的各種象徵能讓我們理解身處東亞多重現代性的複雜境遇。

關鍵詞：全球化、多重現代性、東亞城市、青少年(反)成長敘事

Abstract

Examining the multiple modernities in East Asian society as represented in three contemporary Chinese movies, *Mahjong / Couples*, *Unknown Pleasures* and *Hollywood Hong Kong*, this paper discusses the complexity of East-Asian urban culture amid waves of

globalization. The anti-bildungsroman narratives in these three films imply how the state of “dispossession” has been all the rage in East-Asian communities over the past decade, during a time of severe changes brought about by globalization. These films not only reflect problems faced by the urban youngsters, but also, in symbolic ways, are themselves a perfect medium to observe the features of globalization. The first part of the paper discusses how the three films represent urban redevelopment and consumerism in contemporary East Asian context. The second part focuses on the protagonists’ anti-bildungsroman experience in the globalized environment. The last part explores the significance of the anti-bildungsroman narratives in relation to multiple modernities in the era of omnipolitanization.

Key words: globalization, multiple modernities, East Asian cities, anti-bildungsroman

*李紀舍。伊利諾州立大學香檳分校英美文學碩士，美國紐約州立大學石溪分校比較文學博士。現任台灣大學外文系助理教授，專長為敘述研究、文學理論與文化全球化。

黃宗儀。美國紐約州立大學石溪分校比較文學系博士。現任國立臺灣大學地理環境與資源學系副教授。研究專長為文化地理、文化研究與東亞全球城市，個人專書 *Walking Between Slums and Skyscrapers: Illusions of Open Space in Hong Kong, Tokyo and Shanghai* 於 2004 年由香港大學出版，目前研究議題為東亞全球城市區域跨國主體的再現與認同。