

11-2010

# 失明隱喻作為一種情感政治：從韋家輝《再生號》中的失明形象說起

Jinchi LU

Follow this and additional works at: <http://commons.ln.edu.hk/mcsln>

 Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#)

## Recommended Citation

盧勁馳 (2010)。失明隱喻作為一種情感政治：從韋家輝《再生號》中的失明形象說起。文化研究@嶺南，21。檢自：<http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol21/iss1/6/>。

This 文化評論 Criticism is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Cultural Studies@Lingnan 文化研究@嶺南 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

失明隱喻作為一種情感政治  
—— 從韋家輝《再生號》中的失明形象說起

盧勁馳

原刊於二零一零年香港大學比較文學學會學報

引言

失明這個主題，在通常的文化政治討論裡，相較於支體殘障或性別差異，似乎總難以勾勒一套清晰的政治論述。儘管自啓蒙主義起，西方哲學討論從不乏援引失明的經驗，但從這些哲學傳統所衍生的視覺文化批判理論，正如著名的理論史研究學者 Martin Jay 的說法，往往只以批判封閉的視覺中心主義為務，並提倡一種攤分多異感官經驗的後現代美學，作為激進政治的唯一出路。那麼，對於所有呈現失明經驗的視覺文本，都只能是視覺中心霸權的統治手段，這個假設確是不無道理，對一個全失明的人來說，任何視覺文本都應該在本質上沒有可能忠實地呈現他自身的生活經驗，但是除了在徹底否定視覺文本的寫實性之外，失明，作為一種隱喻，我們如可以從流行文化文本中，提出更深刻對於身份政治的討論呢？

在此我無意一再重溫身體政治(biopolitics)的傳統，在通用的理解，如果身體政治是為個別因身體特殊狀況而被排擠的人，重新尋找他們被社會承認的方式的話，跟失明人士相關的身體政治批判，已然不能沿用傳統女性主義理論中那種對於身體形象呈現方式(the representation of body)的責難，因為身體已不必然是畫面裡所謂被扭曲的情欲形象，而是各種多異的感官觸覺與情感結構(structure of feeling)，為此在視角文本中出現的盲人形象，必然只能是一種折射出跟這個社群的感官情感結構相關的文化隱喻，一個抽空的符號，以及其所牽連的認同方

式、意象，以及情緒的餘韻。

### 視藝創造力：一個失明隱喻的傳統

在很多討論視藝文化史的書本裡，失明這個文化隱喻一直附帶著為視覺藝術提供創造力量的含義。在一次為博物館辦的一個以失明肖像畫為題的展覽裡，德里達寫了一本評論的小書，書中他指出，在畫家的失明自畫像裡，那雙看不見的眼睛視點往往停留在畫面以外，以某種方式錯失了跟觀者目光接觸的機會，同時他們的手，大都伸向畫外的方向，似在尋找著，摸索著一些沒有被繪畫出來的物件而觀賞的人，只能看到手的局部，令人產生手正在揮動的錯覺，認為繪畫的過程正在進行之中。

這種畫家的自畫像，與其說是一種以失明為題材的作品，不如說是一種以呈現繪畫創作過程本身為題材的文本，盲人在這裡往往不只是一個被繪畫的客體，或單單作為畫家自身的鏡影投射。失明的隱喻，在這裡更賦予一種時空的向導，一段時空，一種試圖接觸不可能世界的藝術創造過程。而那個不可能的世界，就在那雙——視覺藝術永遠無法呈現的——「沒有視覺」的瞳仁裡。

韋家輝 2009 年的電影《再生號》，講述一個遭遇意外而失明的少女，以寫作思念死去親人的故事，其中探討了如何以寫作超越悲劇命運的主題，對韋家輝這位著名編劇來說，會不會也是一種失明自畫像的當代重寫？先撇開電影與傳統肖像畫之間的藝術分野，《再生號》的故事以透過小說寫作，重新想像死去的親人，最後也以整個悼亡過程的完成來結束，故事的主題本身就離不開藝術創作的過程，難怪此片能吸引一眾本地文藝青年的廣泛注意，加上故事又延伸了韋家輝一些前作如《我左眼見到鬼》和《神探》裡關於鬼域和精神創造力的探討，令寫作「有鬼」小說的失明主角，彷彿成為追索這種神秘力量的載體，失明作者創作小說的整段情節，同時提升為對虛構的小說故事背後，那份城市創造力的探討。

正如韋家輝在一次訪問裡這樣說過，「盲在『思念』這個題目上好值得寫，如果一個普通人喪親後，正常地會不時拿相簿出來看，思念其親人，但若是失明，我深信當事人會好驚有一日，自己對已故親人的面容記憶變得模糊，因為有辦法再看相片以增加記憶，為怕失去，只有不停去想，希望將記憶保留。」

### 香港家園空間的城市焦慮

這個把記憶保留的命題，不就是香港城市書寫必不可缺的主旋律嗎？但跟那由九十年代開始到近年又再度盛行的懷舊文化不同，《再生號》的記憶命題沒有跟某種香港歷史敘事掛鉤，只是把記憶的焦點投放在一家團聚的中產核心家庭想像裡，並藉著父女兩人失明後僅有的視覺記憶一度重溫，放大，變形，那個由半山纜車改裝而成的再生號確是魔幻得來不失童趣，而傢俬一同飛往墳場一幕亦為中產異托空間的想象奇觀。這非但肯定了失明小說作者的想像能力，同時亦為他們記憶裡的視覺資源劃下了合乎常理的邊界。小說裡的生活空間從來就沒法超越過一個考入港大文學系的「法官女兒」的中產身份想像，這難怪突如其來的災難會在母親和弟弟到市集買花時才發生，因為中產生活的邊界，同時亦是小說創作壓抑了的現實回歸的場所，促使偶發的事件令悲劇重覆地說下去。

而這種把香港中產生活的焦慮顯現為壓抑物的回歸的筆法，又令我想起王德威談論黃碧雲小說時，借用精神分析對於鬼魅(uncanny)效果，梳理出精神壓抑與城市書寫之間的關係，而研究香港電影的學者亦曾把這個理論引伸到驚悚電影裡的家園空間的分析。可是《再生號》複雜而緊密的敘事結構完全把驚悚電影裡的鬼魅氣氛抹除，取而代之是一個家庭悲劇的故事格局，平行的雙線敘事，父女兩個失明肖像的相互映照。

但在這裡，我們仍可以從王德威引用佛洛伊德的鬼魅理論中，找到另一條解讀片

中失明隱喻如何重寫了驚慄電影中的家園空間。佛洛伊德在分析這個鬼魅的家園空間的著名論文詭異(The Uncanny)之中，討論過霍夫曼小說《沙人》裡，主人翁聽到沙人會偷去小孩眼睛的傳說，而在佛氏的欲力隱喻裡，失明一般都詮釋為閹割焦慮，這在俄狄普斯王最後以自行弄瞎雙眼作為贖罪方式的結局有關。如果把這種精神分析的隱喻套在香港電影的鬼魅家園語境來看，失明的肖像同樣也可理解為鬼的借代，一種以視象方式來呈現的欲望殘渣 (object)。

正如拉康認為，焦慮的情感結構就是當剩餘物，必須呈現在一個他者的場域之中，但跟一般的鬼魅家園的敘事不同，觀眾沒有在失明的形象裡，感受到他者的回眸所引起的強大驚恐情緒，反之失明的形象卻把這種焦慮感滑移(displace)，由潛意識的不安對象轉換成對立的理想形象，最後以盲人寫作療傷的道德高地堵塞一切驚慄電影可能產生的批判性。毫無疑問，這種生死二元對立的轉換邏輯完全扼殺失明人在藝術創作過程中展現自身主體性的可能，任由一部想像瑰麗的電影，淪為庸俗的生命教育樣版戲。

然而，我認為這個極富於勵志意味的故事框架裡，仍有一些精緻的細節，足夠讓我們引入癥兆閱讀法，從而梳理出電影所引申的失明身體政治的討論。

電影一開場，畫外音有一段父女主人翁的對話，年幼的樂兒問父親甚麼是鬼，父親回答：

1. 有人話鬼係 D 死左既人留左係呢個世界度無走到；
2. 又有人話，鬼係 D 在生既人，唔捨得死在既人，而想像出黎。

這裡我們可從這兩種對「鬼」的定義，剖析出電影裡那些「想像」出來的小說內容，與失明作者之間的關係。如果電影裡小說創作的內容，是基於以上的第二項

理解，整個故事都很簡單，無非表現了作者對她所思念家人的依戀但由於作者本身失明，當樂兒開始寫作時說：小說既世界會同現實相反，……小說既世界會有鬼。如果鬼只能是人所想像出來的話，那麼鬼只能是他有限的視覺記憶所拼湊出來的懷舊空間。

在《朝向失明美學》一書中，作者 Peter Lang 指出，如果翻看失明人的傳記，我們會發現，他們所寫的視覺記憶，往往跟當下現實相去甚遠，那種對過去的視覺經驗珍而重之的依戀，往往是妨礙他們產生新的意義的創造，記憶並不能封存在某個健全的美好時光，它必需要透過新經驗的衝擊，並將之重新篩選整合，才能建立一套屬於自己的記憶。這當然是書寫的一個金科玉律，但對一個盲人來說，他們真的可以逾越視覺記憶的局限，不用主流的勵志故事或甚為視覺中心的敘述方式，忠實地寫出呈現自身經驗的小說嗎？

那麼說，在視覺的記憶呈現與失明作者的真實經驗之間，存在著一度無法填補的裂痕，就是這度溝通的裂痕迫使著失明的作者不斷重覆敘述那段失去的視覺記憶，為了給引屏幕外的觀眾聆聽自己的故事，她必須遵守視覺呈現的語言律令，縱然表現方式跟她自身的實際經驗漸行漸遠，除此以外，別無選擇。

如果說盲人自畫像是畫家用以思考視覺藝術創作過程的一個「他者」的形象顯現，《再生號》裡的失明小說作者，就是每一位對故事書寫抱有理想的文藝青年的「他者」，一方面，觀眾把自己對寫作抱有的幻想投射到這個他者身上，同時這種凝視與被凝視的關係，永遠把失明作者囚困在一個視覺中心的劇場表演之中。就像我們看到媒體上對於殘障藝術家的介紹，總離不開一種賴以鼓勵大眾的期望，更可況，頭鏡裡的「失明女作家」，總不能做出那種女性主義式的顛覆性回眸，以作為對公眾凝視的抵抗。

那麼我可以這麼說，對一個失明者的小說世界來說，上面第一項定義的鬼根本不可能存在，因為第一個定義裡的鬼，是一個「他者」對主觀經驗的干擾，而這個失明的他者世界，永遠不能在鏡頭下給忠實地呈現。這解釋了為甚麼，縱然小說裡試圖鋪設了父女兩個相反的故事線索，但在觀眾的眼下，那跟本是同一個想像世界。即使電影的敘事一度嘗試令兩條敘事線索，一再交叉、重疊、綜合，但是這些辯證的進度反而令敘述變得累贅而反覆。

當樂兒第一次在小說裡一家團聚後，他認為：「小說可以滿足睇既人既夢，寫既人可以面對自己既命運。」但下一場家人又遭逢不幸，警察來到樂兒家報訊；另一個小說世界，父親面對報訊的警察問他要不要找社工幫忙，他大嚷：「叫上帝呀！」

如果說德里達所談的失明肖像畫觸及的是視覺藝術的本質局限，我認為《再生號》所隱含的，可能就是香港城市文化必然存在的一種底層焦慮感，這種焦慮感往往源於實際的城市生活經驗，在於創作人媒體人文化人的潛意識之中，但焦慮感並不同集體潛意識，因為焦慮的身體狀態往往因人而異，焦慮感只能是個體與那公共語言的真實界(The Real)糾結的一種條件，也可以說，焦慮是我們在城市生活情感的狀態，而非文化特徵，它既是流行媒體表現城市生活的唯一動力，但同時把城市人對寫作的理解，制約在狹隘的視覺忠誠文化和勵志論述之中。所以，並非失明作者對勵志故事背後的身份政治毫不自覺，而是城市的焦慮文化本身，不容許失明人以焦慮以外的情緒狀態進入主流社會。

### 偏離焦慮的生死辯證

為進一步分析焦慮的情感政治 (Politics of affect)在《再生號》裡所起的作用，我嘗借用齊澤克對晚期拉康欲望結構的闡述，齊氏認為，我們可以從兩層次來理解語言和欲望之間的關係。首先，語言是一切欲望表現的載體，任何電影或小說的

語言都本質上都只爲了引起受眾追看的欲望：但從精神分析的角度看，欲望 (desire)的動能乃源於本能驅力(drive)，是由於嬰孩時跟原初母體分離，而做成的創傷性後遺(traumatic effect)。而驅力有於欲望，欲望會不斷跟語言系統一同遷移，但驅力卻會一再重覆引向不幸或死亡。正如希臘悲劇中，人物總是反反覆覆，犯下一切事先張揚的錯誤，於是我們可以說，文學裡所謂的悲劇命運主題，其實就是驅力在敘事文本中所起的作用。

從這個角度來看《再生號》裡的失明小說寫作，其實就是由創傷後遺所引發的病癥化想像，小說寫作所面對的命運其實只是把敘事的欲望一次又一次帶回創傷的原點，於是事外的發生就是故事的開始，而說故事者的自殺就是電影裡任何一條敘事線索所引向的結局。而更有趣的事，作爲觀者認同對象的失明小說作者，她的病癥性原點豈止故事開始時的交通意外呢？《再生號》的失明隱喻的原初創傷，不就是來自那些帶著城市焦慮進場的觀眾目光嗎？

於是樂兒的自殺方式，其實就是小說文本試圖爲失明的身體所安排的逃逸路線，第一次自殺是那個被寫進父親世界的穿睡裙的樂怡的重直下墮，把另一個作爲小說作者的樂怡帶入水平穿過的再生號列車，突然復明的樂兒，再一次「看見」家人，在視覺的虛情裡一家團聚，直到回到家裡寫作小說的現實，看不見家人的樂兒，反而保存之前被父親打手板的感覺，然後自我安慰地說：「如果人死左，唔係咩野都無，有孟婆，有再生號，可以道別，可以再生，咁樣，我就唔會有害怕。」這個宣稱明顯跟電影的驅力敘事截然二分，鏡頭隨著走向窗前的樂兒，接著引向倒在樓下的樂兒屍體，再帶回天台上，那個在電影開場時就出現的樂兒。這串連續鏡頭的轉換沒掃視了三個失明的視覺形象，似乎爲那個已經覺悟的樂怡打開了一個多重視點的驅力空間，這令人想起《大隻佬》和《神探》同樣出現過的多重鏡影的鏡頭，而這三個樂怡陳列出的已不是幾個敘事空間的綜合，而且更是一種近於一度暴露死亡的變態欲望，在這裡，騰出了一個非視覺認同的可能性。



死去的小說人物，生還的失明作者，兩種可能性皆互不相認，不但寫作本身無法讓她看見作為死亡剩餘物的屍體，從寫作中面對的命運都跟本沒有觸及過命運作爲一種被凝視的本質，驅力的重覆回到那個開場時出現，剛爬上天台的樂怡，這個在創傷性敘事發生之前的場景，才是整個作為故事主人翁的樂兒體現她自身主體性的空間，當她向命運質問：「係現實既世界裡面，又到底係邊過寫緊我，邊個決定，邊個生，邊個死？」這個帶有後設意味的質問，可以關乎那雙正在凝視著她的眼睛嗎？

「如果你決定要我生，我就決定以後好好做人，如果你要我死，就比我見返屋企人。」這個你正指向觀眾自身，但同時觀眾的意識卻只關注著故事的結局，最後，先是樂兒跳了下去，然後另一個鏡頭則是返回天台的樂兒，這真的可以說是她放棄了自殺，明白寫作療傷的作用嗎？當我們嘗試穿越光影的幻象，回到那個失明作者的主觀世界時，兩個結局，只是意味著故事的兩種「可見」的可能性，而唯一那不可能的，屬於失明作者的自主世界根本沒有透過任何超越性的表述而得以呈現。

這我突然想起韋家輝早期那部帶著奠基性意味的作品《一個字頭的誕生》。同一個故事，由於某種機緣巧合，一是主角都死去，一是字頭誕生的結局。沒有所謂那一個結局才說明了故事的主旨，只任何故事，意義都基於偶然性的存在。沒有偶然性，故事根本說不出來。同樣，《再生號》裡樂兒所謂對於命運的質問，不同時可以理解為對於這種偶然性的懷疑嗎？

如果說命運就是那種不斷重覆的生死對換的話，在墮樓和求生的樂兒之間，那裡有一個鏡頭留在一本盲文打印紙。電影開始時，紙頁正翻動，如今紙頁已然靜止。我想，鏡頭除了暗示故事已然終結以外，同時它亦指出了整部故事的空白，那不

可能在鏡頭出現的，失明書寫。那麼，一條非視的逃逸路線只能回到那個片頭的製作人員介紹裡，那朦朧暗昧的鬼魅之影，隨著那鏗鏘而冰冷的點字打字機聲響，藉純文學書寫，得以把那被凝視的焦慮感覺昇華、再生。

## 小結

本人以情感政治的理論框架重讀《再生號》的盲人形象呈現，一方面試圖突破在一般關於身體形象的呈現討論中，失明人身份的缺席；另一方面，希望藉著這種情感政治的分析，打破一般視覺/非視覺的對立關係，在殘障美學和城市書寫的討論之間，重新搭建一個論述橋樑。