

The following was originally commissioned for the book, *The Hong Kong-Guangdong Film Connection*, ed. Wong Ainling (Hong Kong: the Hong Kong Film Archive, 2005), pp. 184-201.
原載：《粵港電影因緣》，黃愛玲編，香港電影資料館，2005。

李我/你、我：故事體外裏縱橫的眾聲喧鬧

黎尚嫻

起步：機關重重

一個人在中午閒散的心情下看李我天空小說改編的《翠樓春曉》（王天林導演，1960年），像在一把層層遞退往下探的階梯上一步一步的爬，風景越來越黑，相戀的情侶要暫別、惡大嫂逼婚、女子將要下嫁的垂死男子原來是愛人的長兄、下轎入門的一刻新郎氣絕、惡家姑以婦道為名強迫發毒誓不再見小叔、刻薄的寡婦生涯是挑粗重家務、逃跑、愛人發瘋、給找回來、逃跑、被騙被出賣、再一次被抓回來、被收禁、再一次被迫發毒誓、再逃跑、投江、愛人再度發瘋、再度給找回來……。

編故事的人步步催迫，導演王天林也絕對不浪費時間。李我的《翠樓》就像一部充滿暗門的龐大人情機器，滿佈機關，門一開，掉進去，最不可能的災難都會發生，千鈞一髮之際，最不可收拾的災難又都能瞬即化解。

（李我：）…並不是我替他們[聽眾]打了嗎啡，而是我「鉤」著他們，令到他們一定想繼續聽。我會打一個幾乎沒有辦法解的結，譬如說一個極險惡的人怎樣將主角放在鐵箱內，用石頭沉下海底，明天我怎樣繼續講下去呢？我是不可能讓那個主角就這樣死掉。… [電影資料館訪問錄]

說是“天空”小說頂貼切。李我的天空小說天馬行空，故事是典型的三波四折，是一連串急行滑下的迂回路。《翠樓春曉》的“叔嬸”相戀，本是顛倒道德禮教，天誅地滅，最終一個“未拜堂”，也就甚麼都解決，那就是用禮教去治禮教？

（李我：）去打開這個結，人家想不到的，而我想到的才值錢。…一定是要人家想不到的，聽眾會想看李我怎樣解這個結，就因這樣，他們才會去聽。[電影資料館訪問錄]

如此說，故事（即橋段合成的大結構）其實是個開放體，隨時可以延伸往前推。多走一步、兩步或多少步都無所謂，反正每一個情節單位臨近尾聲的時候都潛藏著某些可再被塑造被改動的素性，喜歡的話就停在哪裡，若有需要，便抽出其中一條絲線繼續編織下去。看《五月雨中花》下集（1960，秦劍）的時候這個感覺

最強，總覺江雪的故事可有亦可無；若說該有的話，那是因為她對母親嘉玲和繼父謝賢的抗拒在上集已經布下了伏線。然而即使沒有下集，謝玲謝賢的艱巨愛情長跑，要戰勝社會對寡婦再嫁的歧視，在上集已大功告成、完滿結束。那麼下集的故事就如胡蘿蔔的身上長出了另一個胡蘿蔔，是多了出來的一個單位，卻又源於原生體。

一個故事，其實包藏著很多可待發展的故事。開放的故事體有兩種可能的指向。一是超逾當時說故事成規的一種進步；同時也可以說是後來電視肥皂連續劇情式的先行者。至少，《五月》的“肥皂劇結構”在還沒有肥皂劇的年代已絕對完備，源於廣播劇本身對情節（相對於視效）的看重，也源於李我這個說書人對觀眾與故事弧線弧度走勢的關係的自覺與執著。同時，我也開始覺得這個“開放體”的特點可能是廣播劇與連續劇潛在的、少被人討論的、比電影進步的地方。

（李我：）編劇最不好就是用神仙打救，...這類編劇是最沒有用的。...很多編劇都是喜歡用「或然律」，例如說怎樣突然間碰上誰，...『哎，我整天找不著朱小姐，誰知走到街上，竟然碰上她...。』這是最蠢不過、最不好、最沒用的編劇...。應該是「必然律」。就是說我丟了你的電話號碼、怎樣也找不到，但我一定要找你，後來想起了辦法，我應該有餘慕雲先生的卡片，自己找來找去也找不到，便問我的太太有沒有，我自己也繼續找，最後是找到了，那便是「必然律」。[\[電影資料館訪問錄\]](#)

生門死門轉運的門

《翠樓春曉》家裏的女傭開門、關門，開門再關門，管是蘭香還是春花，進退於門欄之間，傳遞著喜信，更多的時候是壞消息，叫家中的閨女三魂掉了七魄。閨房的門，封建豪門的後門。一開、一關。進進出出的...是反反復復的懊悔猶豫和立定主意。

門開了。獻計密謀。門關了。催促警戒。門開了，通風報信...

門開不動，白露明演的小姐就從窗逃走，出奔投江自盡。

門給攔住了，羅劍郎就面臨浸豬籠的災難。

《五月雨中花》下集到了影片的中期開始，節奏忽然急促起來，又是一連串叫觀者應接不暇的開門關門。我開始意會到，這不是王天林與秦劍的雷同巧合，而可能是本來故事橋段的緊湊性所發動的影像方法。

門關了。紫荊離家出走。

門開了。謝賢沮喪的回來，沒有好消息。

門開了。旅館的夥計催逼小情侶自動銷案。

門關了。小情侶反顏相向。

門開了。夥計又來威脅他們要報警了。

門關了。謝賢決定暫裏這個家。

門開了。卻仍未見謝賢回來。

門後的嘉玲茶飯不思：“你[女兒江雪]離開了我，你[丈夫謝賢]也離開了我。”黎雯演的女僕就是不停的開門關門，不下十次，直至完場，一家重圓。

那個閒散的下午，總有點暈眩，時覺措手不及。不斷滑下之際，專注的看的同時，個人電影觀賞的歷史、現成電影論述的各種定位、閒話家常的姑嫂問題等等，都像鋒利的碎片向我打過來。這是一樁有關“連結”的實活。於是我也想以一個“連結”的圖像去歸納這個觀賞過程。用“連結”，是出於我這個受過所謂“正規”電影研究訓練又包攬影癡身份的人的本位經驗，同時更是出於我對李我先生的“講故事”和“電影敘事”操作藝術的客觀觀察。

李我情節支架構築的連體房子

連看六部資料館有存檔的改編電影：《兩個刁蠻女三戲蕭月白》（1952，吳回導演）、《出穀黃鶯》（1956，李晨風）、《麗鬼冤仇》（1959，李晨風）、《翠樓春曉》（1960，王天林）和《五月雨中花》（上、下集）（1960，秦劍）。¹

等，再等...

六部電影連著看，最令我驚歎不已的，是那些特愛“等待”的劇中人，他們所表徵的那些以等待標誌一生的活人，那個懂得、也甘心去等待的年代...。

“要多久才回來？”《出穀黃鶯》的芳豔芬輕柔的問。

“要個幾月。”吳楚帆也同樣輕柔貼心的應道。

“噢，要個幾月嘛。”芳輕輕的重複著。吳楚帆去了真的好多個月，其實是日人侵華期間的兩年，中國人的世界都翻倒了，二人的一生都變了。

《翠樓春曉》的羅劍郎和白露明說怎樣也要等，白卻在分離後的當日給逼婚嫁給預先安排的羅的大哥。不用再等了。大嫂與小叔在同一個屋裏朝夕相對，比死更難受。等待的是封建社會裏絕對無法實現的個人願望。

然後，《五月雨中花》上集的謝賢等嘉玲。一等，就等了十年。

由上集到下集，等了再等，又過了九年，他仍然不被繼女兒江雪接受，最後的衝突正要展開在觀眾眼前。於是，我們再一次用現在進行式親歷他光明臨到前幾個星期裏的苦等，度日如度年。

說來也奇怪，我一向重視“文化研究”對“電影研究”的滋潤和補充，拒絕內向的文本分析，又對電影研究本位論抱有很大的質疑。現在，不談劇情便總覺沒好好的正視這些電影。

負心人網絡

六部電影、五個故事。人物地點時段動機衝突化解都不一，卻這兒那裏兜轉數回後，一些似曾相識的樞紐總橫在你的面前，你開始意會到某種無形的網絡正在你不為意之間形成並蔓延發展著。

《麗鬼冤仇》的一場摺子戲男主角吳楚帆對芳豔芬演的麗雲說：“想不到你是一個無情無義、下流無恥的女人。”接著是吳向芳狠狠的一記耳光。女的說自有苦衷，也沒有還抗。男的憤然離去。

《翠樓春曉》的羅劍郎也向白露明罵道：“你之所以有今天是活該的，完全是你自作自受。…你這種水性楊花、三心兩意、見異思遷的女人，是該有這種報應的。…真沒想到那麼短的時間你變得那麼快。你還記不記得…，你還記不記得…，你還記不記得…。其實你全心欺騙我、玩弄我。你是淫娃，你是蕩婦！”

女的終於把真相說明，但還是要待男的給她罵個飽之後才婉約馳緩的開口。

《出穀黃鶯》的吳楚帆對嫁給了同鄉好友張瑛的芳豔芬冷語道：“你不用說了，我全都明白，總之是有人覺得我凡事都不及別人好。”

芳應道：“成哥，是我辜負了你。你原諒我罷。”其實也不是誰的錯，都怪打仗，認錯的卻是女人。

謝賢在《五月雨中花》(上)中向嘉玲怨道：“為何你不早點告訴我？怪不得你說我不瞭解你。十年來，我一直不知道你有一個女兒。”擰著眉心，一臉哀傷。嘉玲也用了十年時間去告訴他其實她真想嫁給他，也是辜負，得請求他的原諒。

江雪在《五月雨中花》(下)也罵，罵那個與她離家出走、卻妥協於家庭而半途引退的情郎：“原來你這個人是那麼懦弱的，…如果你是有志氣的話，沒飯吃也可以熬下去。…哦！你那麼快就後悔啦。我看錯了！…你走吧！”出走本是江雪的主意，是誰辜負了誰？

罵的因由不一，都不必計較，總離不開男女之間的失信，苦衷太多，害對方苦相思。女的大底上都逃不了痛罵。男的都罵個痛痛快快，又或不盡痛快，都同是一肚子委屈，都總有罵人的因由。說不清、無法知情，是李我故事情節樞紐的所在。

如果動用“女性主義”的辭彙會把一些讀者趕走的話，對不起！其實我們可以簡單的談談敘述或構成故事的情理邏輯，因為敘事活動本身就是某種情理邏輯的申述與遊說，把某種可能的態度 - 透過情節的感染 -- 說成是必須的、真確的。女子在說故事的機器中重複再重複的給編派(配給)某種人際網路的特定位置，

再正其名為“現實的反映”，用不用女性主義的術語都應該作出批判。（其實上述的情況也多少時候發生在男性角色的身上。）這裏所涉及的，已不是對一個作者的評斷，而是故事情理邏輯在文化生產的操作中的論述作用和廣泛的傳遞性。

網絡蔓延：通俗情理的衍生式文法

看源於李我作品的情節，就是要留意這些“主詞”或“引句”：

“想不到你...”（《翠樓春曉》《麗鬼冤仇》）

“想不到你...無情無義，下流無恥...”（《翠樓春曉》《麗鬼冤仇》）

“你冤枉了我...”（《翠樓春曉》《麗鬼冤仇》）

“受刺激...”（《五月雨中花》《翠樓春曉》）

“辜負了你...”（《五月雨中花》《麗鬼冤仇》）

“走錯了路...”（《五月雨中花》）

“不能報答你了...”（《五月雨中花》）

“珍惜你...”（《五月雨中花》）

論歷史研究價值，李我作品（-- 至少是文字劇本 --）是通俗劇的大集成，是術語詞類彙編，也是情節橋段人物關係倫理道德模式的百科。

想起美國語言學家喬姆斯基（Noam Chomsky, 1928-）有關“生成轉換語法”（*generative-transformational grammar*）的論說：一個語言的文法並不是光得一盤為界定穩定的語言活動而設的規矩，而是在提供應用和理解（語言能力 *competence* 和語言行為表現 *performance*）的同時，劃出彈性的規範，令傳意活動中的人可以動用既知而合法的規則，自由支取和併合各種規則，去發展更多而有需要的陳述。如此說，語法具有衍生的效用，語言的運用也是創作性的活動。

2

在上述的前提下，日常語言學派的想法，為我們加進另一層意義。尤其是行為語言學派的洞見，強調我們用某種語言方式去表達自己的時候，不單是傳達了意思那麼簡單，更重要的是語有所出之時所帶著的意向——尤其是在行動上如何達成意願的意向。

把兩種對語言的思考合起來，我們可以把李我天空小說及其改編的電影中的經常用語及情感語法模式看成為一個可被再創造的資料庫。這個資料庫所呈現的，是以語言形式存在的文化思考、道德行為的標準與指向。作為一個此時此地的創作或論述者，動用這個資料庫的實作可以是“懷舊”的現在進行式的展演，也可以是對文化價值的評論行為的本身；因為動用、選取這些術語口頭禪的時候，我們也是在審視它們所設的陷阱，以及可破解的、可再被創作的餘地——說到底，深層價值必須透過具體語言活動才能得到表述，而行為又必然是帶著生活實踐和行為指向的。

林坤山又來了

網絡和單位的衍生能力，可從林坤山的神出鬼沒看出一點點。

《出穀黃鶯》中，林坤山演一個勢利的父親。三番四次的向兒子張瑛罵道：“聽女伶本來是很風雅的，追女伶卻是下流之事。”聽著我怎不動怒？

轉頭，我看見林坤山在批判封建的《翠樓》中穿起洋裝，在中國式的房子中踱來踱去。這次，他演的是曾經在外國留學，連羅劍郎的媽媽（即他的妹妹）也說他太開明，帶壞了外甥。

然後，林坤山又來了。這次，在《兩個刁蠻女三戲蕭月白》中他是個自憐書香世代，卻對下一代完全束手無策的失控父親/老爺。到了香港後就學茶舞，天天上舞廳找母女，完全呼應著他兩個刁蠻女所嚷著的原子時代。

都由於林坤山，道德對錯與人情事理的相對性都一下子變成戲法，團團轉之中難分你我，說不清在何處誰是誰非在幾時。

我還有一個建議：《兩個刁蠻女三戲蕭月白》要跟《翠樓春曉》連著讀。前者是後者的翻身。《翠樓》中白露明幾經受苦才能從桎梏中掙脫出來，《兩個》中的白燕與梁無相何止時髦開放？出盡奇謀去爭取想要的男人的同時，她們以男人的方法、中性的談吐裝扮，大局都在她們掌握之下，於1952年的文化語境來說，是一定程度的破格。

“互文本” (*inter-textuality*) 的分析 —— 一個本來有點過氣的評論觀點，來看還派用場。

男人禍、女人錯

《翠樓春曉》中所有仗義救人、對受害者伸出援手、臨危發出義怒的都是下人。梁醒波演的古寧對惡家姑欺凌媳婦和近身看不過眼便憤然離去。女僕蘭香不甘無理壓制還手反抗，把霸道的奶奶推倒在地上，毅然出走而另尋新生活。女主人翁（白露明演）終於勇敢的離開監獄般的婆家，也多得女僕春花的慫恿和開路，出走後也多得蘭香、古寧、和賣武的親戚的接濟。好一個社會主義勞動人民最高貴進步的光明圖像。再看真一點，女主角三番四次的受騙受害，全因大嫂和家姑二個女人的詭計，對比之下，完場時正氣凜然的都是男人——舅舅、長兄、醫生一向所有無知的女人曉以大義，而所有的女人都為了不同的缺失認錯。於是我曉得，伴著迂回曲折的故事線給帶走，到頭來，就是要向所有的男性道德智者朝拜，陪看他們（故事事件發展的必然性）懲罰思想“不夠開明”的女人。

並沒有意思去針對手中的倫理故事作出道德的評斷。因為更重要的是為何某一個特定時空裏有些做法可接受又或天地不容。我看到嘉玲的懺悔，自稱未婚懷孕是自己和女兒一生不幸的根源。我看得很著急，因為故事編排註定她要受到“必

然”的懲罰，而我，卻看見那個可能是教育的問題。嘉玲的故事不必這樣，因為：她大可以教育她的女兒什麼叫體諒和接受，可以不用“全然犧牲”作生活信念。

問題都不在那於一種想法更正確。《五月雨中花》上集開始不久有這樣的一段：

嘉玲：“金堂死了，我甚麼希望都沒有了。”……

嘉玲：“我不同你，我未結婚已經有了孩子…”……

嘉玲：“我是一個女人，怎麼有能力呢？”……

姐：“看我，我有一雙手。…”

姐姐在全片中一直挑起了至要的勸解角色，是不可抹煞的“新女性”。

敘事活動是一所龐大複雜的房子。裏面住了惡毒害人的女人，害男人也害女人；住了堅強的男人，也住了妥協的男人，叫自己苦，也叫女人苦；住了懦弱受傷的女人，也住了開明進步的受傷女人。最終，還是得看上述的透過劇情演算而陳述的情理邏輯所發展出來的道德辯證。看《翠樓春曉》，看見女人受苦重重，看見女人害人害己，結尾各種情理債項平數，我看清楚：《翠樓春曉》終歸是痛惜男人受害的悲劇，因為《翠樓》的一個主樞紐是羅劍郎，他瘋了，需要解救，白露明的痛苦才可減輕一點；他再瘋了，一輪轉折後終令白不用死。他瘋了，才令頑惡的母親痛改前非。瘋掉了的男人才是扭轉世情的核心。男人的瘋真厲害！

一種少為基要的電影研究所珍視的視野，在文化研究的領域裏得到較合理的合法性。社會文化的穩定性有賴互動(interactionism)和自我調節(self-tempering)，而不一定靠從上而下的強權頒令。表徵活動（如電影創作）作為對被建構的社會身份責任的回應 – 為證明自己也是人 – 富於對生活處境想像性的議題訂定，尤其透過特定的“難題解決”的模式去設計情節，也多得寫實主義的“幫兇”，個人對生活生存課題的想像性申說，便領取了多一張有效牌照。從戲劇娛樂的角度看，我所討論的李我電影故事所關乎的是編劇技巧；從文化研究的角度，是源自實際生活體驗的角色和生活道德模式的典範(role-oriented, morality and action paradigm)。尤其是通俗劇的實踐程式，以簡化了的二元對立去建構本來複雜多層次多度向的實際人生，合成易明易辨的人生問題和眾生的群像。看這六部電影也一樣，每一套都如一本多項選擇題，陳列著各式人物可取的動作、道德選擇和相關的結果。是警戒，是訓導，是道德對錯誰是誰非的暗示式引導，矛盾對立自是理所當然了；也是陳列展覽，是示範，詳於具體的生活實踐和改過的參考行動 – 例如我們目睹單親媽媽嘉玲熬夜學會打字用算盤，立志成為自食其力的新女性，這就是由示範進到感染力的發揮了。個人體驗亦提升到文化知識的層次，進到大眾的意識，供分享、傳遞和擴散。

再說新編倫理故事的“新女性”，還得從“受苦的新女性” – 李我的母親葉靄雲說起。

“辛亥革命後在政府衛生部門取得執業資格的廣東省第一位女中醫”〔“家在廣州”，《羊

城晚報》2003年12月28日]

(李我：) …我三歲的時候，突然有兩頂轎——一頂載我和母親、一頂載我父親，父親也沒有說明帶我們往那裏去，就去到城裏的一間古老大屋，母親問他那是甚麼地方〔現在好像在講故事〕，父親才說：『進去見景仔阿媽。』母親問：『為甚麼？我已是他的阿媽。』父親那時才告訴她說自己是已有一位「大老婆」。真是晴天霹靂，那時女人是沒有權的，既來之則安之，唯有進去。[電影資料館訪問]

“...豈料住不到一星期，大婦便藉故趕我們出李家。那時母子二人，前路茫茫，天愁地慘，雷雨交加，返回西關舊居...” [《香港影壇話當年》，96頁]

眾多通俗劇的悲喜交錯、網絡式的重疊勾連，拉攏著的是自傳性的結集。

(李我：) 我一生人所寫的小說，每一套小說都有我自己生活的成份在內，視乎是那一個片段。全部的片段是兩套，一套是《雪影寒梅》—講我兩夫婦，另一套是《泣殘慈母淚》—講我父親和母親。除此之外，每一套都有我的成份在內。

...我曾經拍過一套戲，叫做《泣殘慈母淚》，當中我是做那個兒子，吳楚帆做我的父親，黃岱導演...。[電影資料館訪問]

我多麼想看到《雪影寒梅》。看到，就可以細心研究李我的故事化的過程和故事化了的人生。

(李我：) 江雪影就是我，寒素梅就是我第一個老婆。...我結婚那時是十七歲，因為自己太過缺乏溫暖，十四歲時母親便死了，我自己供自己讀書，就認識了這個女子，她的家世很好，我實在也不應多說。我窮的時候，她離開了我上去廣州。十八個月後，當我再見到她時她已有了身孕，但我一點都沒有怪她，我怪我自己，養佢唔起。[電影資料館訪問]

我想到了《五月雨中花》上集成長於孤兒院的謝賢，說：“有時我很自卑，但我又很自負，因為我覺得環境是人創作出來的。”正是李我的寫照。我也自然想到下集辜負了江雪的青年莫龍...

...如果有人客到，便不能稱呼你做二娘，(沒人來時可叫二娘)，只可以叫你做阿四。』只當她是工人。母親只可以暗地裏飲泣...，我們兩母子也只能住在柴房旁邊的一個房間。我母親是一個連打死一隻蟻都不會...，是講說話陰聲細氣的一個人。

...我父親很喜歡吃鵝的，買了一隻鵝回來，要母親生宰鵝，她連踩死一隻蟻都不敢，唯有對著隻鵝哭泣。工人見到，便上前準備替她宰，但大婆不准，一定要媽媽宰，她就是要折磨母親。女人呀...。母親唯有放下那隻鵝，抱著我，沉風大雨中離開那個家，就好像講故事一樣...。

《翠樓》中的白露明，不就是這個飽受教育，知書識禮，卻逃不過禮教吃人的母親的化身？梁醒波欲於扶手卻被制止，也在這裏找到了軌跡。

李我的天空故事全以悲劇告終，那改編電影的最後危機化解，算是對自我人生的一種自救嗎？

對聽故事/看電影/研究電影/質疑電影的種種凝思

這是一次奇怪的研究任務：要研究的是李我天空小說改編的電影，而對於李我先生，我卻不容易對準的研究，偏又得繞著他寫。我該研究李我的生平？還是他的廣播劇？還是廣義上廣州與香港的兩地勾連？六部我在寫的電影的文本所呈現的，嚴格來說是導演和電影劇本編寫人的文本。就連看李我天空小說改編的電影也多少有點夢幻，面對眼前所見，一般的電影評論操作不濟事：你不能安舒的作影像分析，因為你分析的該是導演李晨風、王天林或者是吳回、秦劍等的視覺風格，又或是攝影師的技藝。分場、分鏡則是劇務的功夫，從聽的廣播劇到看的映畫戲，再加上製片和商業考慮的迂回過程，把眼前看見的作想像性的還原去理解李我原著，太武斷了。那到底怎樣看才好？忽然發覺李我在這次任務中極其量是個背後的概念—或許應是個重要的概念罷。這是為何上述的討論都離不開劇情，或說，我是在劇情橋段的討論出發去尋找相關的理論，值此檢視一下電影研究的局限與邊陲問題。

我必須在一般討論分析電影的方法以外另尋出路。過程中，我想到俄國文學理論家巴赫丁 (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) 的對流理論，對作者與作品之間建起的雙重對立而交涉中的自我的討論，只出作品就像一棟理念的房子，讓作者的局部的自我得以具形體的表現出來。我發現，一些在電影研究和評論活動中我一向焦不起、早已摒棄的元素，如劇情與情節模式、劇中人物的典型、分類等，忽然變得至要。若果長久以來結構主義符號學往後的電影研究把評論者專業化，以至評論可以成為一個自滿自足的空間，那麼，巴赫丁的論述確是打開了多幾扇門，對於作者主體的因素與個人歷史，找到新的方法去整合和理解。

巴赫丁的理論很久以前已認識，還是這趟把《翠樓春曉》和李我的個人訪問平衡對讀才到肉的看到這個理論的現身展示。

語言絕對不是中性的器皿。語言本身必然是一種複層體，多向紛繁且離不開社會意識形態的性質。我們把語言當作塑土般去模塑出生存狀態的掙紮，但語言賦予我們的比我們想像的多。它往往“多給”了我們卻不為意：因為語言的所屬，帶著賦予身份的能力，標誌著特定的社群、創作類型、或那個年代的人。另一方面，我們用那一套語言，我們就經驗著某個不同的世界。可以說，上述對劇情的分析，針對的是語言運作法與文化生活的關係。巴赫丁因此用了“眾聲喧鬧”

（“heteroglossia”）這個詞去形容語言和語言應用這兩個合力模塑我們對現實經驗的實情。³ 文字的記述固然要我們細心理解，一面讀一面安分守己的應用著各種已知的語法規則和類型方面的成規；同時又要求我們察看每一宗陳述如何玩弄著這些成規去隱然的盛載著各種“我”的主體表述。⁴

文化歷史不能逃脫想像性的活動...

這篇文章的語境是文化實踐和創造方面的廣東個性，那麼由李我到二零零六年

代電影編劇導演、由二次大戰前後的廣州到戰後朝向現代穩定邁步的香港，我們可以勾畫出什麼線索、又是怎樣的線索？

（李我：）後來打完仗，香港有一間（即現在龍子行那裏）酒家，叫做三龍酒家，我就在那裏做男伶，有一支咪（改良了），我就是站著唱。沒有錢買曲，唯有自己寫、自己唱。[電影資料館訪問錄]

我的香港歷史研究常碰觸到二三十年代香港酒家晚上的歌壇面貌，於是我翻來覆去的看《出穀黃鶯》裏芳豔芬萬上在歌壇演唱的場面，就好像多看幾遍就能窮盡裏面的小節，對實情實景想像得清晰一點。其實這契而不捨也是別無他法的。大底上我們對過去的想像都不能獨立於別的的創作者的文化表徵活動，這也是歷史操作的基本方式。

歌壇。歌女。《出穀黃鶯》片中李我演的街頭藝人阿九與芳豔芬在歌壇的互相照顧，正晃著李我本人年輕時的影子。李我說他站著唱。《出》裏的芳豔芬有時站著，又時是坐著唱。不論怎樣，片中的張瑛把歌女的身世寫成歌壇作品讓芳演唱：“一願退寇兵，二願升平世，三願與郎重敘不相分。”算是有趣的反照式記述。自我標明：1941年。從片中我們也得知，現今學者提出的歌壇是個以性別去區別空間佔有權的公共場所，在這裏也不謀而合：臺上的一小片空間，就是給女的特別分出來的一片少有的暢/唱所欲言的傾訴空間。臺上臺下，則是兩個不可混肴的世界。

《五月雨中花》和《兩個刁蠻女》的攝影機珍貴的錄取了當時香港市區街頭和郊外的實貌。這是電影透過實景拍攝對後世後代作出的可能最大的貢獻。

人需要勉勵，電影往往刺中人的情感要害，叫人從共鳴中受激勵 - 你說老套也好，陳舊也好，聽來不夠理論和專業，從文化研究的角度去思考電影，這卻是個可大可小的課題，包攬著符號學、讀者論，以至論述的構成、傳遞的研究和文化社會知識是怎樣來、何以從遊離變為合法等問題。

說到底，我還是怎也揮不掉：三波四折...一個“未拜堂”，甚麼也解決，那就是用禮教去治禮教。...這都是文化研究打開的門，民間日常生活的智慧（邏輯）（理性）經過語言的調理，不再是娛樂和道聽塗說了。

說到這裏只好收筆，因為，值得說的還有太多。

（2005年3月）

¹電影的挑選基本上是隨機的，有點像樣本抽查，也考慮過李我先生訪問中自承在眾多曾改編過他天空小說的導演中，覺得秦劍和李晨風的處理最傳神。最終，能參考的例子都是電影資料館有存檔的。

² Andrew Radford, *Transformational Grammar: a First Course* (Cambridge University Press, 1988), pp. 17-19.

³ Michael Holquist, "Introduction" in M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: four essays*; trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. xviii-xix.

⁴ *Ibid.*, pp. xix-xx