

徘徊不去的幽靈

LINGERING GHOSTS

梁志和介入歷史的方法
Leung Chi-Wo's Method of Engaging History

文 | 查映嵐 圖 | 梁志和



藝術家梁志和。

梁志和為香港最活躍的中生代藝術家之一，不僅高產，近作更屢屢切中香港最敏感的神經，例如在2015至2018年間發表一系列與六七暴動相關的作品，其後又以六七為起點延伸放射，持續創作「日誌」系列、《我的混亂日記》等，貼合香港社會的本土化浪潮。

這樣的說法似乎暗指他採取一種議題式的創作策略，但事實並非如此：梁氏屬於香港少數長年涉入本土歷史的藝術家，自1990年代起便開拓此一創作途徑，早期感興趣的是刻印於城市肌理及日常語言中的歷史記憶，特別是香港的殖民史；而作品如《無題（旅行者系列）》（1993-98）、《李寶龍夢》（1996）則從城市空間切入本

土文化。梁氏近年仍不懈地鑽探本土史，本文探討梁氏近作處理歷史的方法，集中討論2020年於亞洲協會「續章：香港當代藝術展」中展出的攝影作品「日誌」系列、錄像作品《我的混亂日記》、音軌作品《五十年》，以及2018年於刺點畫廊舉辦個展「那是有又沒有」中的部分作品。

2018年，梁志和開展「日誌」系列，持續閱讀50年前的舊報並重訪新聞事件地點拍攝，甚至將此系列想像為一個時間跨度以十年計的長期創作計畫。「日誌」系列的影像清一色為天空，每一幀天空照片都以發生在同年同月同日而毫無關聯的事件為標題與作品介紹：以拍攝日期



梁志和「日誌」系列作品《1967年8月24日，心光盲人院蘇姑娘百歲壽辰》2017。



梁志和錄像作品《我的混亂日記》(2020)。

最早的一幀為例，照片攝於2017年8月22日中環長江中心（希爾頓酒店舊址），名為「香港英文中學會考放榜」，旁邊的介紹則指出「（希爾頓）酒店的升降機有炸彈爆炸，升降機服務員受傷，但兇徒最終逍遙法外」——兩起事件均發生於1967年8月22日。相近的作法亦見於《Music in 1967》(2016)：此系列的燈箱由現成影像與現成本文組合而成，影像在六七暴動時期由素人拍攝，呈現當時的中產階級生活，那些市民在渡海小輪、山頂、皇后像廣場留影，覆蓋影像的霧面玻璃上卻刻著激烈的言辭：「我恨他(I hate him)」、「不怕犧牲、敢於勝利」、「另一種暴動(Riot of a different kind)」，取自關於暴動的報導文字。梁志和以此一手法，表現當年香港不同階層生活經驗的割裂，重組被摒除於歷史書寫以外的複數／差異經驗，對他來說，當中的曖昧性可以顛覆我們對歷史的刻板印象——特別是一再

遭到操控與重塑的印象。

在「日誌」各幀照片簡介中出現的小事件——流氓調戲毆打市民、因家庭糾紛縱火、口角後揮刀斬人、入屋爆竊、企圖非禮——全是被報紙的油墨錄下、又隨一天的過去被丟棄、對歷史而言太瑣碎的日常暴力。從選材可見，作品採取了偏離的、旁落的視角，近於文學評論人朱宥勳從香港小說家黃碧雲作品《盧麒之死》(2018)中觀察到的「一致的偏離」：

《盧麒之死》的另一可觀之處，則是在題材上呈現某種一致的偏離。要談香港的一段民主運動、抗爭精神，不從最著名的『六七暴動』入手，而是六七暴動前一年的『天星小輪加價事件』；要談天星小輪加價事件，卻不從議員葉錫恩、發起人蘇守忠開始，而是鎖定聲援的青年盧麒；要講盧麒，敘事的動因卻從運動後一年的『盧麒之死』啟動。而在全書開篇的段落，甚至不是示威暴動、也不是上吊自殺，而是事件前一日的大雨。全部都歪了，但又沒那麼歪。《盧麒之死》編織的是一組若即若離的歷史，既不確認歷史因果與事實真相，也不否認我們能擊破官方陳述的虛偽性。(註1)

《盧麒之死》由大量資料剪裁、拼貼而成，書中絕大部份文字都收在引號中，黃碧雲在末頁羅列了資料來源，包括舊報、文集、論文集、香港統計處、官方的暴動報告書、香港生死登記處、香港檔案處、倫敦國家檔案，在列表中浮現作家長時間浸泡於檔案中的身影。黃氏及梁氏創作範疇迥異，類同的是兩者均以深度涉入檔案庫為近作之基礎，而且眼光都落在遭到遺忘、沒有被寫進歷史的邊緣者／零餘者身上。挖掘無名姓之人、被消音的生命經驗、失喪的敘事，構成一種打開歷史的異質方法，同時也擘開一道裂隙，使作品成為幽靈得以被聽見、創傷得以被感知。

2017年是六七暴動50周年，這個時間點催生了不少相關討論和作品，比較觸目的是紀錄片《消失的檔案》、劇情片《中英街一號》、書籍《香港六七暴動始末：解讀吳荻舟》等；而在視覺藝術的範疇，梁志和的個展「那是有又沒有」



梁志和「Music in 1967」系列作品《A Hard Day's Night》(2016)。

是重要一例。梁志和出生於1968年1月，六七暴動的時空之於他是正身處母腹的混沌時期。在「那時那處」(2015)及「那是有又沒有」(2018)兩檔個展，他將目光探向知其不可觸的「那」些時空，手法貫徹前述的偏離與迂迴。「那是有又沒有」中的多組作品，切入點、素材與媒介各異，其中充斥著各種現成物如衣車、校服、紙飛機、玩具車、塑膠娃娃、花布、舊雜誌等，重新拼合成多組作品，包括幾件動態雕塑。舊物在此獲得幾重新意義：其一，這些物質碎片合力召喚1960年代「工業香港」的記憶；其二，物件的選擇也可堪玩味——在六七暴動的大命題下，上列的物件卻處處流露著失落的天真樸拙，形成一種刺目反差；其三，物件既是藝術媒介又是靈媒，啟動英語中「medium」的雙重含義，尤其是動態雕塑中繞圈飛翔的紙飛機（《寧靜音樂飛機1967》）、左右搖擺的官立女校校服（《香港女伯爵》）、屢屢碰撞黑膠唱片的玩具車（《Goin' Out of My Mind》）等復生的死物，彷彿正進行某種儀式，試圖召回歷史幽靈。

如果說幽靈是肉身衰滅後固執地逗留在現世的意念，那麼物的作用也未必在於召回它——畢竟幽靈從未離開——而是使之顯影。近年，貢布雷希特(Hans Ulrich Gumbrecht)、安克斯密特(Frank Ankersmit)、魯尼亞(Eelco Runia)等歷史哲學及文化理論學者均在著作中討論「歷史今在論(Theory of Presence)」：今在論是歷史哲學對於意義和詮釋的抵抗，主張轉向「在場」、回歸真實。貢布雷希特認為，人文學科多年來過度偏重於意義層面的探討，而少有觸及實質的存在；魯尼亞則認為歷史學沉迷於建構關於過去的敘事，代價是與過去失去連繫。這些理論家渴望從語言轉向經驗，擺脫無止盡的詮釋，主張回歸讓我們能觸碰過去的實物，並且基於這些允許我們無中介地感覺與接觸之物，與過去建立另一種關係。(註2) 那些

來自過去、未被再現(unrepresented)的實物備受今在論(theory of presence)肯定：過去之在場，就在它所遺留給我們的文物之中，這些過去作為「突出物」存留於現在；(註3)而「在場」是一個經驗與直接觸碰實物的場所，在此物件可以得到釋放，不再受回憶、詮釋、敘述所產生的矛盾與多重性束縛。(註4)

安克斯密特對歷史今在的思考深受赫爾津哈(Johan Huizinga)的影響。荷蘭史學家赫爾津哈認為，歷史可以帶給人近似於美學經驗的精神享受，而其中的關鍵正是來自過去庸常之物。正如前述「那是有又沒有」中藝術家精心搜購的現成物，這些物件本身平平無奇，看似從過去庶民生活中擷取，但正因它們於現在的時空顯得格格不入，才能刺激我們的想像，喚起一些歷史性感覺(historical sensations)。(註5)赫爾津哈和安克斯密特都不至認為今人可以通過昔物直接接觸歷史、完整地體驗過去：所謂的在場終究是一種「缺席的在場」，「歷史性感覺」其實是「幾乎」碰觸到過去的感覺。既有又沒有，既在亦不在——因此所謂「歷史幽靈」並不僅是借用陳腐的隱喻，而是用以表



梁志和作品《香港女伯爵》(2016)。



梁志和「極其反叛」系列作品《極其反叛(四)》(2018)。

達歷史通過物(靈媒)、以幾乎可觸的姿態不完整地顯影。這種經驗之所以可能,是因為這些庸常之物並未被再現、也未曾在歷史論述中被充分探討,因此接觸者就有了親身經驗過去(而不是他人的詮釋)的感覺。

然而幽靈不但因故物而顯影,它也蘊藏於語言之內。「極其反叛」系列以短語「Extremely Recalcitrant」命名:1967年,14名庇理羅士女子中學學生被控以阻差辦公及擅闖私人地方,庭上法官批評她們「extremely recalcitrant」(意指以頑固的不合作態度對待權威),並將14人驅離法庭。梁志和從歷史檔案中選取一系列與六七暴動有迂迴關聯的照片,在裝裱照片的玻璃上反復銘刻「Extremely Recalcitrant」這句權力壓制的话语,如同罰寫一般,重新啟動了關於殖民規訓的記憶,更使藏於塵埃滿佈的文獻庫內的語言復臨,纏繞我們,亦使人聯想到在精神分析學中,幽靈的徘徊往往顯現於身體癥候及「語言的痙攣」。語句的選取揭示在殖民秩序中,刑法以家長的姿態進行規訓,香港華人/平民/少年遭受殖民者/政權/成年人的三重壓制。六七暴動的起因與發展錯綜複雜,有一說指庇理羅士14女將事件其實是由中共在港灰線組織「青年樂園」所策動、被捕學生中有庇理羅士中學鬥委會成員,其餘被捕學生則是被煽動、利用。(註6)然而這都是推測,事實是史料無法告知我們「真相」——14名女生的背景、反抗學校與警察的動機,早已湮沒於時間中,僅有少數人如曾子美、韓雪,在數十年後的訪問中述說自身的經歷。其他女生由始至終都無以言說,因此也無法被理解,人們只有從殖民者的描述中側面得知她們在法庭上表現得「極其反叛」,令人想到心理學家弗羅什(Stephen Frosh)將殖民主義視作竊取、刪除、掩蓋被壓迫者歷史的操作:殖民主義下的社會暴力與創傷往往不被言說,只能作為缺席之物被想像和感知,卻一直持續纏繞當下。(註7)

前述的「日誌」系列,體現了歷史創傷的幽靈既在場又缺席、卻終究無法被再現的矛盾。鏡頭指向天空,人、物、事件皆缺席的天空影像透露了攝影作為紀錄手段的局限:鏡頭不可能捕捉已發生之事,那「索性」將鏡頭指向天空的手勢,突顯的因此是過去之不可追、重現之不可能。然而那片可能跟50年前相似的天空,同時勾起觀者對幽靈(可能)在場的無窮想像,使人得以通過現今的空間感知幽靈徘徊、創傷復臨。這系列空間化了此城的暴力史,從此我們對城裡一些熟悉的場所便多了一重繼承自幽靈的暴力記憶;系列所召喚的歷史幽靈則顯露了城市的異質時間性,在此無數的過去同時存在,歡樂與創傷皆由同一片天空見證。(註8)

綜合以上所論及的佳作,可見梁志和近年介入香港歷史的方法建立在偏離的視角之上。他以拾遺為策略,在正式的歷史書寫以外檢拾那些未經論述再現的剩餘物、異質物,包括圖像、物件、歌曲、文字,不為尋找大事件的真相(「六七的來龍去脈」),而是開墾一片讓缺席幽靈以「幾乎可觸」之姿霎時顯影的場域,強調大時代下複數且殊異的個體經驗。這在今天的香港尤為重要,當歷史留下的物質痕跡不斷被銷毀(例如每年被清拆或「活化」得面目全非的歷史建築、香港歷史博物館的「香港故事」展覽新近被關閉並將重組),權力機關恐懼並禁制記憶的傳承,藝術家讓幽靈之聲被隱約感應,今人或者便得以開啟與歷史創傷的對話,循此路途繼續未完的解殖,建立於本土生命經驗之上的香港主體性才得以持續生成。

- 註1 朱有勳〈編織一種——讀黃碧雲《虛麒之死》〉,網址:<https://pse.is/3g8wpw>
- 註2 Ethan Kleinberg, *Haunting History*, (Stanford: Stanford University Press, 2017), ch2.
- 註3 Frank Ankersmit, *Sublime historical experience*. (Stanford: Stanford University Press, 2005). p. 115.
- 註4 同註2。
- 註5 Johan Huizinga, *Verzamelde werken Volume II.*, (Haarlem: Tjeenk Willink, 1948-1953), pp.559-569.
- 註6 梁慕嫻,〈消失的「香港地下黨」〉,《眾新聞》,網址:<https://reurl.cc/Xev18j>
- 註7 Stephen Frosh, *Hauntings: psychoanalysis and ghostly transmissions*, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p.54.
- 註8 Michael Fiddler, "Ghosts of other stories: a synthesis of hauntology, crime and space", *Crime Media Culture* 15(3), July 2018.