

# 江湖之英雄乎中華之偶像乎

金明石\*

<目次>

- 一, 由歷史事實至電影敘述
- 二, 由一個武人至國民英雄
- 三, 由國民英雄至中華英雄
- 四, 由中華英雄至一國兩制偶像
- 五, 餘論

## 一, 由歷史事實至電影敘述

近乎於民族英雄霍元甲就是天津與上海，租界的兒子。英雄誕生於時代與空間之接點。他是由暴政的時代與抵抗的空間交匯而誕生的英雄。這也是中國歷史中不勝枚舉的英雄神話誕生的背景。在由李連杰主演的許多電影裡<sup>1)</sup>，“中華”本身如此形象化為一種英雄集團。

過去封建社會施加日常暴力，對此引起的反作用孕育出國國家內面的軍隊文化，武俠片正是生於其間的私生兒。它恰恰能隱含着對“中華”的欲求，也就不奇怪了。它也就是，對毛澤東一統天下建國的新中國的鄉愁與幻想。其欲求深深地滲進在武俠片中，隱藏着深刻的危險。這種武俠敘述不追求穩定，而追求無秩序與破壞。在這類的敘述裡，英雄便賦予那種計劃以希望與先賢的意向，因此他們只成為中介烏托邦與大眾之間的媒體。

在男性性被去勢，政治的領導能力也消失的時代，大眾一面渴望黑社會領袖類的領導能力，另一面又警惕它會變成不可制御的極權主義暴政。以前毛澤東作為

被強迫服從的最高層領導，他把中國社會變為一個家庭，自己成為家長式暴虐的君主。那麼，中國社會如今想念家長嗎？現在的中國社會是否需要好家長，委任給他統帥權，要在他的保護之下嗎？通過改革開放，如亞當史密斯(Adam Smith: 1723~1790)的話，市場的成長動力，將中國送入“萬人對萬人成為商人”的無限軌道上。但中國政府還是不斷強調毛澤東與鄧小平的思想。如天安門廣場等處處挂着他們的照片。但他們的思想徹底毀滅，他們只作為“中國特色社會主義”的守護神被利用而已。如此，中國處處遭遇的毛澤東與鄧小平的形象給走市場經濟之路的中國社會投下歪曲的意象。香港回歸有近十年，這些全中國的英雄，取代無名英雄霍元甲。年輕時恣意揮霍的生活使霍元甲自己霸滅，但他恰恰作為象徵中華之英雄，再次登上市場之中心。霍元甲死後的故事，一九七二年由李小龍拍成《精武門》，一九九四年由李連杰拍成《精武英雄》，一生故事二〇〇六年拍成《武人霍元甲》。李小龍飾的陳真與其使對封建清朝的忠誠或精武幫派的守護神之意象形象化，不如大大地突出根據於現代民族觀念對國家的獻身或上海，這個組界的反帝守護神之意象。《精武門》一見像霍元甲的弟子消解中心化師父的英雄神話，但實際上有再鎮土化霍元甲的效果，作為民族英雄能解決華僑二世李小龍自己經驗的差別待遇與同一性危機。李小龍以超過常人的武功激動全世界的華人有三十四年了，使被他掩蓋的英雄霍元甲之私人空間與日常記憶恢復，再加上想象而制作的就是李連杰的《武人霍元甲》。如中華主義達到最高點的明清時期的學者為了証實中華之認同性，《山海經》誕生一千多年之後，再集中作評注，<sup>2)</sup>李連杰改編出演霍元甲死後故事《精武門》之後，回到霍元甲的一生，再表演《武人霍元甲》，是不可避免的。

觀眾的人潮包圍原形劇場(比武臺)，這裡舉行K1般的搏擊，最後誕生英雄神話。中國人熱衷於霍元甲。武俠片便最原始地展現了弱肉強食的資本主義原理，它是把身體力量與金錢結合，使人擺脫敗北主義，暫時呼吸強者的神話。但這電影改編的英雄神話，也不容易擺脫大眾的敗北主義，因為它還含有着複雜的意圖。由於因英雄死亡而繼續增多的因素，且在電影史方面借來典型的武俠片的模範，

\* 威德大 中國語學部 教授

1) 其實，晚清時期中國武人當中，李連杰担任主演的人不至於霍元甲。首先，搞反外運動的黃飛鴻被拍成電影(1919年)，他的父親黃麒英的師傅，1992年方世玉的故事也被拍成電影。李連杰1994年扮演李小龍的角色表演過重拍李小龍《精武門》的影片《精武英雄》。

2) 參見鄭在書, <敘述與意識形態(2)>, 《想象》七號(살림, 1995), 第158頁。

這部電影裡莊嚴的氛圍是不可避免的。誕生，成長，死亡和繼續增多，這種主題不只存在於佛教輪回，而可與東西方共存的生命循環聯系的。這電影也從主角霍元甲的脫離開始，到重返結束的轉動結構。在電影的開頭與結尾部分，分開地展開了霍元甲在上海比武臺上的最後一戰。這電影裡，作為宇宙法則的歷史循環與作為主角的意志行為的個人一生的循環，構成雙重結構。這裡，霍元甲，這個人物不通過“A是B(being)”式靜態的存在，而通過“A是B了(becoming)”的生成的過程，慢慢地展現其輪廓。這樣，歷史的車輪，這個必然力量之因素與自由意志的先驗的力量之因素，構成雙重轉動結構引起觀眾的注意。因此，這電影基本上與其說是英雄的上升神話(旅途)，不如說是歸還神話(旅途)。

## 二，由‘一個武人’至‘國民英雄’

《武人霍元甲》的開頭部分是中國被侵略的紀錄片場面。全民總動員的戰爭，在使電影的全觀眾得到一種共同體驗方面是一個好題材。但這部電影的主演，霍元甲(1868~1910)的一生中，中國沒經歷過不公平的侵略戰爭。只是為越南與朝鮮的霸權，一八八三年與法國，一八九四年與日本開過戰，結果遭受挫敗而已。接着開頭部分的戰爭鏡頭，展開霍元甲的比武鏡頭。所以，在《武人霍元甲》中，霍元甲的戰爭是不需要實際戰場的一種代理戰。從福柯(Michel Foucault: 1819~1868)的話可以引述，霍元甲的戰爭裡沒有戰鬥，它不是實際戰爭，而是作為話語的戰爭。<sup>3)</sup> 導演於仁泰只假設戰爭，要想象國民與國民國家。開頭場面便是叫做“東亞病夫”的中國被西方列強轟塌的戰爭描述，提醒觀眾國家的存在，領會我(華)與非我(夷)之區分。戰爭敘述有用於把大眾的恐怖與傷痕轉移到中國，這特定的地理範疇之內的問題。但霍元甲固執的權利，就是說“霍家拳”的擁有，奪取與勝利純粹是個別問題。它終究是自己家族與幫派的權利，也是自己優越感與自尊心的恢復，只是戰

3) 福柯把它叫做‘表象遊戲’；福柯，박정자譯，〈社會를 保護해야 한다〉(東文選, 1998), 第115頁。

敗的侵略者的權利或者是對先得權的權利而已。不過霍元甲想象根據於現代國境觀念的統一空間的國土，戀戀不忘其國土而實行代理戰爭，這種敘述只露出作為過去存在的史實的實際戰爭與啟蒙主義者發明的話語戰爭之間的不可縮小的間隔。它仿佛是歷史事實與歷史敘述之間間隔。不聽勁孫的勸告，窮極極侈地浪費光陰，元甲只是一段時間作為“小我”和諧地屬於“大我”中國而已。但一瞬喪掉可愛的家屬成員，霍元甲窮途潦倒。他果然能否克服這樣的現實？要再結構“我”當做師範，不能作為“小我”暴棄終身。最後，霍元甲按勁孫的勸告，轉眼於中華。霍元甲作為民族主義者再誕生，回到故鄉時，江湖大俠，父親霍恩第已與世長辭。霍恩第既是霍元甲的生父，又是師傅。在這部電影裡，霍元甲的父親可以看做是對歷史的寓言。他的死亡意味與漢族共同體及其意識形態的決別。在《武人霍元甲》中，他的父親其人其生，由存在至不在變化而代替之後，他作為霍元甲的精神父親，是要模仿，繼承的存在。不過，在《精武門》，霍恩第只是真影中作為應該克服的父親，或者是給下一代人銜冤的父親。在《武人霍元甲》中，作為封建時代的武人，父親活躍的江湖應該會是，霍元甲以新的精神與意識形態，懷疑而克服的對象。因為他的父親作為某種內面化意味的外部顯現體，代替為歷史或民族。但霍恩第對霍元甲仍然是精神父親。無論如何，霍元甲要與一幫流氓構成新共同體。我們再聽聽他對精武體操會<sup>4)</sup>的說明。

霍元甲：精武體操會，崇尚三育：育體，育智，育德！武術乃育體修身之方。無分門派，以交流互進為其精髓。體格健壯，智德兼備，國民方能振興自強。

傳統的主流，這種江湖再編為精武體操會代表的新的江湖秩序，如霍元甲的說明，想象出新的“國民”。但國民國家如果是期望國論統一的領導能力的偏執，很容易成為妨礙了解中國國內外社會秩序的障礙。以友誼團結，解脫世間的痛苦，要謀圖理想的一生，其前提條件之一是同姓之間構成的共同體。因為，友誼尤其在平等的前提下，承認個人的自由，最終實現個人性。通過集體的成員互相體感的

4) 精武體操會後來改名稱為精武體育會。

集體的認同，又通過大英雄，才確保形成同志情誼，兄弟之情的可能性。在大英雄投射“我”，這個小存在，讓少數民族，流氓等社會的邊緣人提高自己的身份，又讓全部成員成為“國民”的存在。過去霍元甲幫伙沒有稱得起是個文化，他們之間的同一性在多種多樣的方面上，沒有堅固地形成。因此，霍元甲從“小我”的個人性轉眼於中華，認識“大我”的認同性，組織精武體操會。這樣，英雄霍元甲作為把成員在上下，水平關係之內連接的媒介，想象出民族認同性的虛構。

如此，在這電影中，作為新的主體而出現的帮派，精武體操會的流氓被各種現代制度與日常規律捕獲，把國民或民族的名稱刻印在不受重視，四分五裂的群眾的腦海裡。霍元甲自殺不遂，這部電影叫他僂在少數民族的本鄉本土，大自然的懷裡，以中華的集體記憶復活他，與“國民國家”毫無相關的他，在深徹地實行“辛亥革命”計劃的進程中，最後變身為民族英雄。實際上不經歷侵略的時期，霍元甲作為實行中西代理戰爭的受害者，最終成為真正的勝利者。觀看霍元甲實行的代理戰爭，我們想起如今以日本為中心，一決雌雄的比賽轉移到K1，這種表象游戲展開着。在這部電影中，拳擊奧運會金牌得主，世界泰拳賽七連冠軍，WWF重量級冠軍不也登臺與李連杰決一死戰嗎？

在搏擊比賽中，一犯錯誤，就決定勝負。簽“勝負在人，生死在天”的生死狀，這種比武賽是極其危險的。因此，對霍元甲而言，能克服偶然會引致的死亡的恐怖與威脅的最高精神能力，就是說，英雄展現的大胆，闖勁，勇猛是最高品德。我們要注意到這部電影的英文題目就是“Fearless”。在霍元甲看來，這既是尚武精神，又是民族認同性之核心。在這部電影中，作為尚武精神活化石活躍的霍元甲的勇氣，不只至於個人能力。他打退外國武人，對付威脅與恐怖的方式，觀眾看來是克服亂世的模式之一，在此他們可以發現當時霍元甲夢想的“作為國民的英雄”。李連杰對霍元甲角色有與眾不同的愛情，因為他渴望二十世紀初中國缺乏的，只能通過帝國主義列強(非我)可証認的尚武能力。如電影的結尾鏡頭以孫中山揮毫“尚武精神”結束，尚武精神喚起的現代國民國家(中華民國)的想象，這種主題連及到觀眾再構認同性的進程。它便是認同國民國家與自己，作為一個國民發生我與我們，這種誘惑與強制的意識。國民國家與個人之間，這種認同不就是“民族

主義”嗎？

霍元甲誤飲毒茶而萬死不辭，我們再聽聽他的勇敢呼聲：<sup>5)</sup>

“活着自從來都不是我一個人的。”

霍元甲的疑問死本身，在這作品中并不單純。讓觀眾知道他死亡的字幕進入眼簾之前，精彩的比武場面繼續施展着。<sup>6)</sup>如羅恩·威耳孫(Ron Wilson)的話，他雖描述為莎士比亞悲劇形象的英雄，但記錄他不可避免的沒落，是典型的亞裡士多德方式。這裡，我們想起，在好萊塢電影裡，臨時演員一句話也不說當即死掉，但主要角色經常留一兩句話，引頸就戮的慣例。且朴政熙政權的英雄制作工程產

5) 這電影裡，茶是傳統東方文化的寓言。仔細看下面對話。

日本武人：可是這茶却有高低和不同品性之分。

霍元甲：什麼是高，什麼是低…它們本身呢，都是生長於自然當中，並沒有高低之分。看來，閣下真不懂。…(中略)…所以，在我看來茶品的上下高低，并不是由茶來對我們說，倒是由人來決定的。不同的人有不同的選擇。我不願做這個選擇。…(中略)…喝茶是一種心情。如果，你心情中了，茶的高，還有這麼重要嗎？

日本武人：喔，安野不曾想過。以先生看來世上的武術派別如此繁多，難道說也沒有什麼高低上下之分？

霍元甲：我想是這樣的。

日本武人：那麼，先生。安野想請教。既然武術沒有高低之分，為何還要比武競技呢？

霍元甲：我以為，世上的武術，確實沒有高低之分。只有習武的人才會有強弱之別。通過競技我們可以發現和認識一個真正的自己。因為，我們真正的對手可能就是我們自己。

這裡，日本武士以茶為媒介，與霍元甲互相溝通，連環。眾所周知，茶來源於中國，而日本把它發展為茶道。在這電影，茶是超過共同語言的。它只在對其內容與意味有卓越的審美眼的人面前，展現自己價值的文化。茶，這種傳統文化是一種秘密儀式對象，以此作基，把自我與他者分別出來。日本武士給霍元甲勸的茶，這種東方文化是起國慶節，國旗，升旗儀式等制造“國民”作用的“大東亞共榮”因素之一。如果霍元甲同感於他的茶文化價值與意味的判別，這無異是同參於大東亞共榮的秘密儀式。這秘密儀式的同參給參與者不作為中國人，而作為東亞人賦以認同性。

比霍元甲的傳統文化理解頗道家。他雖參與比武賽，而喝日本人準備的茶倒下。對他死的理由眾說紛紜，但我們不能忘記在這電影裡，霍元甲這個英雄的旅途與誇張的最後，完全是作家想象出來的虛構。可以看出，霍元甲的子孫主張這電影完全歪曲家族史，提起訴訟的理由。

6) 這在人類最早的戰爭史詩，《伊利亞特》中可見先例。在《伊利亞特》無數的戰士倒下戰死，但其中留下遺言的只有三個。複雜的戰鬥中注目一個人，仔細地施展他的活躍，可以算，這不是好萊塢的發明，而是公元前八世紀伊利亞特已經試圖的。：參見강대진,《神話與映畫》(작은 이야기, 2004), 第178頁。

生的電影《聖雄李舜臣》裡，李舜臣只留下“別讓人知道我的死亡”的一句話，這種臨終場面與此相互對照。其差別起因於李舜臣傳記根據於歷史中實話，但霍元甲這部電影的大部分內容是導演與作家虛構的。

在電影的結局，霍元甲作為民族精神的守護神，把自己與國家，民族完全認同起來。霍元甲喝毒茶，蹣跚地走着，群眾向他喊叫“自強不息”，但已經來不及了。霍元甲最後吐血倒下，留下下面一段話：

“最重要的是強壯自己。……人無法選擇生命的開始。……”

賭人們確信日本武士的勝利發自內心的笑，而日本武士突然舉起霍元甲的手，認定他是真正的勝者。這時，“自強不息”口號變成“霍元甲”滿響比武場。“最重要的是強壯自己”，霍元甲的囑咐和群眾喊叫的“自強不息”，沒有兩樣。就是說，只要“自強不息”，“東亞病夫”就可以再誕生為“國民”。接着，在電影的最後場面中，進入觀眾眼帘之間的字幕是：“霍元甲在送院後，毒發身亡，終年四十二歲。”和“他的精武精神繼續鞏固壯大，時至今天，精武體育會在國際上已發展到超過五十個國家和地區，分會遍布全世界。而為了紀念他的尚武精神，以孫中山親自揮毫提贈的“尚武精神”而結局。這裡，精武體育會是作為貫穿個人，家族和民族的紐帶，尚武精神的產物。這樣，江湖武人霍元甲再誕生為體現孫中山尚武精神的中華偶像。時至今日，如毛澤東與李小龍未能并行可提，孫中山與霍元甲也未能并行可提。但作為中華民族認同性的縮影，大英雄孫中山在個人性上包括了霍元甲。小時候讀過孫中山傳記的觀眾可能體驗過大英雄，可作為中國人互相擁有的共同體感覺是，把武人霍元甲認為是大英雄之後才具有的。民族認同性的象徵，叫做國父的大英雄和通過民族認同性，作為國民的小英雄，以英雄這個所指，又以“尚武精神”這個大義互相連貫。與偉大的英雄孫中山連貫之後，只不過是一個武人的霍元甲人生經歷的末尾變為英雄的某種無條件正義。在電影的結局部分，霍元甲所展現的作為全人人格體形象，讓我們領會到這部電影給霍元甲一種有機體民族主義者形象結合而粉飾。霍元甲以克服死亡的有限，確保個人永生，而完成真正的

集體的等視(民族主義)。但在我們腦海裡總是浮現着，這是否把中華民國的國父與江湖的武人并行而提，勉強組合民族認同性？在電影的末尾，描述霍元甲人味兒的過程太單純而教條，留下一種人為捏造的印象。無論如何，觀眾通過觀覽電影把霍元甲這個大英雄刻在心裡，作為“中國人(國民)”的個人位相，以絕對義務接受之後才結幕。

霍元甲要以死而還的“國民”，是以國家的自主獨立為前提的。但至鴉片戰爭之際，在亞洲除日本之外，沒有國家獨立的概念。因為，尚未有現代意味的“國家”概念。但辛亥革命(1911)，中華民國建國(1912)，國會開會，憲法公布和內閣制的實行，這些脚步莫非前提於國民國家的政治體制。而且，外國尤其是日本繼續侵犯中華民族的自主權利，這肯定使大眾更加提高國家觀念的認識。孫中山將漢，滿，蒙，回，藏之五族合併為“民國(國民國家)”的辛亥革命，把什麼是國民的資格刻印在成員個人的心上。如霍元甲的精武體育會，在中國現代史上，民族之愛就像兄弟之情(fraternity)，傳揚四方。這一時期，文明論以及許多現代話語強調團體力量，如幫會創達也是一脈相通的。之後，經歷中日戰爭，國共內戰，盡管民族之間存在實質上的不平等與掠奪，但以共產黨為中心，想象出來中華民族的深厚的橫向同志情誼。<sup>7)</sup>

### 三. 由‘國民英雄’至‘中華英雄’

霍元甲耽於酒肉朋友而家破人亡，勁蓀提出的謀生之路是自強不息，這自然是作為突破當時險關的代案。我們聽聽他與霍元甲之間的對話：

勁蓀：時易境遷，亂世當道啊。老百姓想自強，那就得學習點兒別人先進的東西。像我這樣學文的不能只想着賺錢……。學武的呢，也不能只惦記着打擂臺，國事為重。  
霍元甲：國事？由你們文人去操心，我就是一介武夫，做我的津門之一。

7) 在武俠片，把俠形象為國民英雄的方式，可參考劉京鐵，《金庸武俠小說“中國想象”研究》(首爾大學博士論文，2005)

儘管不是毛澤東式克己奉公的態度，而從勁蓀憂國憂民的一段話中，可以看出，趕不上西方帝國，中國就墮落為西方帝國的殖民地。

在這部電影裡，另一個引人注目的地方是，霍元甲家破人亡，縱身跳水時，并治療救活他的盲人女角色。在男性為主的歷史劇，武俠片中，女性主要作為男性英雄的配演或母親造型而出現。不僅她們的武工不高，活動空間也異常的狹窄。在這部電影中，女性經常起到“男性英雄的配角”的作用。救活霍元甲的盲人女雖是“小英雄”，又是國民，但不能是代表民族認同性的“大英雄”。以女性的這種意象化為前提，電影敘述只以“男性民族英雄”為主展開，這認為女性的價值在社會邊緣，結果完全拋棄對女性性本身的尋求與考察。

在《黃飛鴻》，《精武門》中，若干與女性人物的愛情佳話沖淡了江湖的非現實性。但在《武人霍元甲》裡，可以發現，男性英雄放棄與女性人物（盲人女）的愛情，只執着於妻子兒女，就是犧牲自己家族和盟誓幫派的這種家族之愛。少數民族盲人女好象替霍元甲無關心家庭君臨天下的過去，起贖罪的作用。她成為喪失家人的霍元甲的心中女伴，作為男性自己淨化與贖罪的對象被“傳喚”。如此，她雖顯得神聖，而只為男性的救援被活用而已。可以說，霍元甲雖喪失了“小家族”，而得到個人，家族至民族延續的“超級家族(superfamily)”，他拋棄愛情佳話，但迎接悲壯的死亡，以便觀眾反芻，省察國民國家。

導演的焦點不在作為女性的她，而在少數民族的和平樂園，是以女性意象變化英雄的國土的景象，它甚至讓英雄萌發隱居的欲求。這裡，盲人女亦即少數民族的女性，不是被英雄的愛情與保護的女性，而是體無完膚的大眾的英雄捕獲於國民國家的大地女神。也就是說，她作為民族英雄的熱情收斂的國土，起女性與少數民族的意象的作用。被盲人女養療之後，元甲克服死亡的有限，確保個人的永生。這且是確証了中國男性性(尚武精神)之健存，也是對現代轉變期忘却帝國主義暴力的侵奪經驗而克服想象的因次。這樣，在英雄的旅途，考驗期的主要構圖分為男性化的英雄與女性化的國土之結合和離散。但這種少數民族女性的國民化的局限是，將少數民族和女性分開展開論述。如上所述，他當初把少數民族和女性

排除在國民之外。建設國民國家的理論本身隱藏着對他者的排除與內部成員之間的高度認同，這陷於另一個“華夷論”的必然界限。

霍元甲代表中華來比武的消息傳開，群眾雲屯霧集。比武場雖未曾是現代中國的大本營，但在中西較量之場，作為舍身為國的國民霍元甲的熱情與群眾的歡聲雷動。4:1，絕對不利的比賽中，不僅是霍元甲個人的武工必要，觀眾對勝利的聲援和盼望也是必須的。在這部電影中，吸引華人國家社會觀眾的，與其說是霍元甲的挑戰與失敗，不如說是群眾作為命運共同體萬眾一心呼喊的“自強不息”。這樣，脫離共同體，被忘却的個人暫時通過比武能得到安慰。但當時滿場雷動的熱情沒升華為快樂的狂歡節。比武場的群眾和觀看這部電影的觀眾只是通過關於國民認同性的“迷惑”政治學，經歷個人忘却而已。

關於群眾的形象，值得注目的人物就是，在電影的轉折點登場，對霍元甲說“你嘛時候是津門第一呀？就在今天。”的乞丐形象。這個乞丐正如堂吉訶德墓誌銘的內容<sup>8)</sup>，公式領域上“作為狂人過日子”，私人領域上“回神裝死”過日子，沉潛於自己隱私日常生活中的極端的大眾形象。他就是在現代啟蒙期，以現代主體的視線不容易接受的私人欲求的隱蔽現象極大化的人物形象。如魯迅小說的阿Q，代表中國大眾的乞丐或群眾之形象，却與日本帝國主義者為正當化，合理化殖民地管理的殖民主義史學觀點類似。儘管經過逼真的考証，但在這部電影裡二十世紀初天津的社會面貌也同樣。把清王朝及官僚社會描述為無能，腐敗的漢奸形象，又把中國人描畫為愚蠢，懦弱而卑鄙的存在，在《精武門》中更為突出的。這可能起因於導演烘托霍元甲或他的弟子陳真的英雄性，又由這些英雄來謀求中華復活，這個希望的線索的意圖。但其結果是意外的展現為類似於西方帝國主義者解釋中國現代史的東方主義方式，以領土，老百姓和政治主權為標準，評價現代中國社會，只有妥帖地理解二十世紀中國的國家體制才是可能的。當時，天津不存在超越民族主義或身份意識的國民愛，同胞愛，但於仁泰把流氓改為群眾，有把群眾改為民族，巧妙地歪曲前現代社會的歷史性。霍元甲的尚武精神徹底地歪曲為現代國民國家的民族主義，這種傾向在霍元甲這個英雄之再現工程實質上展開的舞

8) 參考송은영, 《아르키메데스가 다시 쓰는 돈키호테》(子音과 母音, 2006), 第十章.

臺比武場，達到最高點。霍元甲萬死不辭的尚武精神成爲一種強迫觀念，如走進絕路的小老鼠，最後對抗貓，山窮水盡的元甲也把自己漸漸地更加表達爲另一個帝國主義者。尼采說過，面臨怪物時，注意自己不要像怪物，但中華主義的歷史說明它并不如意。華夷論之記憶與想像基礎於極爲兩分化的自己意識。即過分的敗北意識與極端的優越感。這兩種意識巧妙地連在一起，作爲“帝國”對自己的記憶位於其基礎。這種認識是，自己由中心退居於邊緣，感知的不安。西方帝國主義的強迫使中國的被動現代性開始，對國權侵奪的被害意識大，對帝國的夢想也那麼大。中國的代表租界，上海與天津，在此帝國主義的搖籃裡，霍元甲渴望的國民國家無異與另一種帝國主義的治世。爲沖淡耻辱與屈從的歷史的代案非要是另一種華夷論構圖不可嗎？

不認定差別的統治欲求，如今也作爲“統治心理學”，“征服政治經濟學”<sup>9)</sup>，束縛中國人自己。這種統治與徵服的霸權主義尤其與民族主義結合時，發揮巨大力量。導演於仁泰需要認識的是，超越華與夷對峙構圖的世界經驗，這就是二十一世紀香港中國人其人其生的開始，它不是中華主義，而是多元主義。

#### 四，由‘中華英雄’至‘一國兩制’偶像

最近在中國電影中突出的傾向之一是，香港與大陸之連帶和協力。以此，中國電影進入新局面。中國豐富的資源和人才資源與香港的系統和積蓄的技術力量結合，發揮第二效應。這部電影以香港出身導演，由中國出身的世界影星李連杰主演，在中國制作。但在中國，香港，臺灣，新家坡，馬來西亞等地，頭輪上映時，記錄各國最高票房，在中國頭輪上映五天之內的李連杰電影中，記錄最高票房。由此，理解這部電影受歡迎的因素，首先我們要觀察導演的意圖，即“中華英雄”這種意識形態，這在一國兩制下大陸中國人與海外華人之間起的共同作用。中

國社會更新自己的機制，只有通過中華意識形態的“迷惑”政治學。以此實現的副機制，大眾運動以公開展示的形式展開，英雄其中突出，如第一章所述可見。

中國改革開放以後面臨對國家體制的不信漸漸增大和國家意識形態不在的問題，這種體制的危機，需要強化體制內部的向心點。作爲隱蔽地向資本疾走的權力欲求的一種隱身草，黃飛鴻或霍元甲是最好不過的人物。但中華人民共和國建國有五十年以後，香港回歸近十年，被傳來的霍元甲不像毛澤東時代的英雄，人民主義的傳道者。由此機制，霍元甲雖從死裡復活而生還，但他沒有新鮮感。且如今不強要像文革時代的政治迫害和他者化的工作，要雷同中國的意識形態強化工作和體制的更新工作的香港人導演的意圖半生不熟。因爲對大陸的中國人而言，霍元甲現像如李連杰所闡明，也只是他出演的最後武俠電影而已。

雷聲大，雨點小，但盡量改變世界秩序的英雄的悲劇，讓群眾引向英雄追求的一生之意味裡。稱爲國父的孫中山題贈的精武體育會萌動。這部電影給我們說明了，通過英雄的悲慘的死亡與精武體育會的倡導，喚起大眾對國家這個實體的高昂感情。繼續展開的戲劇性比武場面，使觀眾在國民國家體制之內接受華與夷，我與非我之關係，通過悲劇的感情紐帶，促使互相感受國民這個集團認同性。如果此邏輯妥當，他的死亡發揮的效果的確是驚人的。

導演於仁泰也許通過從死裡復活的英雄霍元甲，企圖將大陸人，香港人，臺灣人，海外華人等四分五裂的中國人聯合起來同時追求高票房。海外華人在時空間上，與中國有情緒上間隔，對他們而言，在時間與空間或政治意味上，通過武俠片的創作與消費，回憶，想象中國的，是縮小其間隔的努力。他們想象中國，以便得到“中國”，是作爲“中國人”的認同性。他們在臺灣，也在香港不希望“新中國”，而希望，心願“中國”。它意味着霍元甲的國民國家想像是超越政治意識形態意味的行爲。我們通過這電影推定因政治理由而分開的中華圈，未來合并的某種意圖，就此可見。因此，對香港回歸近十年之際，上映的電影《武人霍元甲》，其受地球村華人之歡迎的現象，不知怎麼有些看起危險。歷史上，中國從來是華與夷共存的多民族國家，通過中華主義的民族認同性追求的國民國家想象，必然遇到局限。它推進的只是作爲共產獨裁的另一個全體主義計劃而已。而且，霍元

9) 有關市民社會的政治，經濟的掌握領導權(hegemony)，筆者參考葛蘭西的見解。

甲通過排斥非我而再確認“我 / 我們”，這種方式包藏沖淡“國民國家”內部可能存在的歧視與排除的論理，又包孕只通過幫派的“關係”，這個特定社會範疇，四分五裂互相成員的危險。

## 五, 餘論

電影的末尾，元甲作為個人主義活動家，孤獨的男性戰士，禁欲主義的英雄頂天立地。單獨打退外勢的元甲，把耻辱的歷史上敗北變成媒介文化的勝利，起一種國家幻想之作用。它也是電影支持中日戰爭時期的軍國主義與超強更保守主義的應答。但霍元甲在流氓時期和精武體操會時期，慷慨大方，展現出英雄器量，情義與挑戰精神，這些行為方式的本質能說是正義嗎？這部電影提起的朋友關係，情義和英雄化，結果只能概括為對中國社會問題的無知無識與盲目性認可而已。他領導部下的才能也不起因於對英雄的尊敬，而類似以忠誠與服從為要諦的黑社會邏輯。我們評一個英雄時，不僅要注重他的虛像，而且要了解他的真像，這樣才能視他為跟我們同樣的人。這部電影裡，霍元甲無教養的，卑鄙而卑劣的行為，在“考驗”期以後，完全被刪除了。以特定人物的世俗的成就來做為英雄的標準，是在文化水平低的社會，判斷人物的絕對標準。這種無知的本質，不僅是去探求英雄之真偽，也不願意去了解。英雄犯的錯誤或污點被英雄這個名稱掩蔽。電影導演和演員利用大眾的無知，追求票房價值這個個人的目的。無知產生英雄，隨着日月推移，其英雄烘托為神話而存在，畢竟作為不可拒絕的表象君臨在大眾面前，這凡是人世之英雄。所以，評一個人是真正的英雄時，與其以特定人實現的世俗業績來決定，不如以他是否為大眾過一生而決定。這部電影的英雄制作工程，只是一般大眾對英雄渴望的局限，還是作為中國人不可拒絕的中華主義之表現，這是再觀看這部電影的觀眾要解決的問題。

如今大多中國人看不到被英雄之壯觀掩蔽的華夷論的痕迹，而了解這電影只是

讓中國人心裡暢快的武俠片。無論如何，霍元甲的比武雷同最近日本為K1熱，逼真地再現搏擊舞臺。要麼是搏擊熱，要麼是中華主義，霍元甲應是在鄧小平領導的改革開放體制的末尾制作的英雄，對他堅持狂熱，崇拜態度的中國人也不少。但如上已談及，公共話語的傾向不僅是體制維持的保守意識形態，同時也是大眾的殷切的願望。但眾所周知，那種價值在現實是不可能的理想，現在過去以情義與愛情團結的方式，是不能克服危機的。

由海外華人認同性的混亂與鄉思出發的英雄旅途，應歸還穩定“惡”的狂氣的現代理性之路，但未能歸還。且為了正確了解前現代秩序與西方現代錯綜的，二十世紀初中國的空間，對前現代秩序與由西方發源的現代的理解是先決條件。例如這電影沒有成功地反映當時風頭十足，上海社會現代化劇變的局面。當時上海社會不只有海派，而且是左派也共存的異彩多姿的構成體。導演作為樹立國民國家的第一工程，埋頭制作英雄工程，只對準霍元甲的一生與郁憤。特別通過《精武門》的李小龍召喚霍元甲，在二十一世紀通過《武人霍元甲》復活霍元甲是，由於當今不僅不是現代啟蒙時期，香港的大陸回歸也不能是向國民國家的計劃，它只不過是想象帝國主義的另一個帝國主義夢想而已。如果觀眾不是中國人，把江湖之英雄神話化進行的想象進程，可能見得淪為一個虛妄的想象。為了彌補這種歷史想象旅途的局限，如《黃飛鴻》，要麼採納傳統文化的發現與再解釋場面，要麼刻畫女性人物，沖淡過分的男性偏向性，可惜《武人霍元甲》不然。當然，它們之間的結合由西方與中國的社會，文化影響關係裡得到推動力，於仁泰不容易看透問題的本質。但在國民國家的黎明期，被現代的制度化過濾而排除的許多可能性萌動着。如果，他試圖發掘現代，這個陌生的“記憶”與封建的“忘却”之間萌動的可能性，可以更加精彩地再構二十一世紀初上映的這部電影。

如韓國薛景求主演的電影《力道山》(2004)，如果照實對準英雄冷靜而有人味的面貌，改編為反省的傳記劇，結果如何？不然，這如果是善與惡，民族主義者與帝國主義走狗之間邊緣人物，模糊，憂郁零圍的現實主義電影，我們不僅發現空間，也發現藝術。如果不只烘托霍元甲與盲人女，而能看見觀眾席觀眾的深焦攝影(deep-focus)構成，這電影應說是好電影。不然，作為“無名英雄”，以霍元甲的

小市民根性的批判為主題的故事，如何？<sup>10)</sup> 筆者不是像李連杰的武術人，而這是作為文弱書生的盼望，那麼，這又只不過是另一個“英雄工程”嗎？

< 參考文獻 >

- 於仁泰導演，李連杰主演，〈武人霍元甲〉(中影集團，2006)。  
 羅維導演，李小龍主演，〈精武門〉(香港嘉禾電影公司，1972)。  
 박종원導演，홍경인主演，〈우리들의 일그러진 영웅〉(대동홍업，1992)。  
 徐克導演，李連杰主演，〈黃飛鴻〉(香港嘉禾電影公司，1991)。  
 송해성導演，薛景求主演，〈力道山〉(싸이더스，2004)。  
 元圭導演，李連杰主演，〈方世玉〉(正東製作有限公司，1993)。  
 陳嘉上導演，李連杰主演，〈精武英雄〉(미라맥스，1994)。  
 송은영，〈아르키메데스가 다시 쓰는 돈키호테〉(子音과 母音，2006)，第十章。  
 M. Foucault, 박정자譯，〈社會를 保護해야 한다〉(東文選，1998)，第115頁。  
 강대진，〈神話와 映畫〉(작은 이야기，2004)，第178頁。  
 劉京喆，〈金庸 武俠小說의 ‘中國想像’ 研究〉(서울大 博士論文，2005)。  
 鄭在書，〈敘述與意識形態(2)〉，〈想象〉七號(살림，1995)，第158頁。

< Abstract >

Huo Yuanjia's posthumous tale was dramatized by Bruce Lee at 1972(*The Fist of Fury*), and by Jet Li at 1994(*The Fist of Legend*) and the lifetime story was dramatized by Jet Li at 2006(*The Fearless*). The framework of this film was made up of recursive structure: from the hero's separation to the hero's return. The hero's itinerary, as indicated by Buddhist transmigrationism, can be considered as the recursive structure of personal life.

The war narrative is useful in transferring the horror and hurt suffered by populace to China, the problem in the specific geographic category. Huo Yuanjia accomplishes the true

collective identity(nationalism) by overcoming the finitude of death and accomplishing personal eternal life. Even though Huo Yuanjia lost the "small family" but he attained the "superfamily" which is linking person, family to nation. Hero made the audience meditate and reflect on the nation state by abandoning the romance with blind woman and accepting death with tragic beauty. The character of the beggar and mob representing Chinese people in this film, as Ah Q in Luxun's novel, ironically, was similar to the standpoint of colonialism historical science made by Japanese imperialists to rationalize and justify the colonial administration. There was no fraternity transcending nationalism or identity consciousness in Tianjin of the day, however, the director Ronnie Yu distorted the historicity of premodern society by distorting scamps to mass, the mass to nation. Huo Yuanjia had "nation state" in heart all the time, right in Tianjin whichi was one of the concession as Shanghai, in a way it was as good as under the reign of imperialism.

China is a multiracial nation mixed up with Hua and Yi as always, therefore, the imagination of nation state through pursueing national identity —sinocentrism— inevitably begin to show its limit. It is only pursued by another totalitarian project of communist dictatorship. Besides, Huo Yuanjia identify "the I or we" through excluding and identifying "the other", this process involves a risk that can suppress the discrimination and exclusion in the nation state itself, and can discriminate the members each other by specific social category, that is to say, through the "guanxi(關係)" or faction.

It is audiences' duty to judge whether the heromaking project of this film was due to the mass'es limit seeking hero, or due to the Chinese undeniable sinocentrism.

Key Words : heromaking, sinocentrism, national hero, One nation - Two systems, nationalism

10) 達斯丁·霍夫曼主演的〈無名英雄(Accidental hero)〉是諷刺英雄誕生過程中，偶然性有多起作用，又會誇張事實的電影。韓文題目是〈Little big hero〉，也符合本文批判小市民根性的主題。