

從邊緣出發——
《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與
作者論》評述

**Starting from Marginalization—A Review of
*Post-Malaysian Chinese-Language Film: Accented
Style, Sinophone and Auteur Theory***

周子恒

英國愛丁堡大學電影研究專業碩士

zhouziheng1993@126.com

作者：許維賢

書名：華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論

出版者：聯經出版公司

出版時間：2018 年 4 月

ISBN：9789570850987

這本書選取了一系列馬來西亞華人執導的電影置於華語語系理論的框架中進行思考，馬來西亞自身作為一個以多元民族團結發展自居的國家，其內在卻存有諸多在歷史過程中被人們所忽視或選擇性遺忘的潛在因素，例如邊緣化的性別與性向群體、與現代化大城市相對的衰落的馬華鄉鎮、底層人民的情感表達與訴求等等，本書卻從這些邊緣議題出發，以小見大地窺探馬華電影所包含的內在情感經歷與家國觀念，這對於我們重新審視當代馬華論述有著另一面的啟發意義。

無論是所謂東方主義和後殖民主義的研究視點，還是被「中國中心論」和「美國中心論」所主導的華語電影研究方式，作者避開了諸如此類嚴重受到政治背景和意識形態左右的話語，尋找了一種新的探索，並通過追根溯源的方式重新尋找華語電影在新馬地區的原初記憶。沿著離散與反離散論述在馬來西亞華語電影語境中的發展脈絡，作者首先梳理了包括王賡武、陳志明、黃錦樹、羅賓科恩在內的眾多學者對於離散華人的觀點，

並指出由於歷史及政治等多種因素相互影響，馬華的文化生產不都全由離散或反離散論述一方概述，並且即使是運用二者分析馬來西亞的華語電影，也要注意並不是所有的馬華離散論述都代表反本土化，而反離散也不盡然是對國家理念的完全認同。

馬來西亞本土文化具有相當程度的兼容性和多樣性，就像作者在導論中所強調的，「馬華電影」具有現代性的價值觀和美學追求，同時又肩扛反帝國主義和反殖民主義的大旗。在作者眼中，對馬來西亞本土影視環境的探討不僅是停留在一個單純的文化的二元對立的層面，即「馬華電影」的界定和討論的範圍，而是探討其內在聯繫性和彼此間的互文性，並且不拘泥於按照簡單的類型論和亞類型論進行分類，在編纂上力求涵蓋範圍廣，兼顧被選例片的典型性。

從邊緣出發，以少數性別／性向群體作為研究對象。該書擷取蔡明亮、雅斯敏作為性別議題中的典型代表，試圖從中窺探邊緣性性向群體是如何在影像中表達自我並處理與敘事邏輯之間的關係。而受到法國新浪潮影片在亞洲地區的影響，二者的電影皆深深地伴隨著作者電影的烙印，有著強烈的個人風格與內在意涵表達，兩位導演的作品可以被視為自我認同的影像投射。雖然在拍攝手法與敘述技巧上不盡相同，但在電影所表達的性別問題中卻存在著諸多共通之處。

作者通過詳盡分析兩位導演的作品並結合其現實生活中的背景經歷，從酷兒理論與跨性別的角度出發，反思在後馬來西亞的華語電影語境下兩位導演如何詮釋與隱藏自我認同的性別身份。例如兩位導演皆隸屬邊緣化性別群體這一範疇，在電影鏡像的敘述過程中，都融入了自我身份的糾結闡述及個體生命體驗，並且將身體象徵符號所帶來的「身體政治」涵義在影片中不斷闡述，以平凡的人物個體的視角揭露其背後潛在的家庭倫理束縛與社會壓迫，這些影片的共同特性可以說從一個側面印證了華語電影在馬來西亞地區描繪邊緣化性別問題時所面對的困境。

在描述蔡明亮的酷兒電影時，作者認為蔡明亮對電影銀幕中的小康，產生了鏡像自我的誤認，「蔡只能通過虛構的電影機制，投射作者的同性戀欲望，虛構的電影機制打造了蔡最安全的暗櫃。」（頁 122）而反覆出現小康的身體化再現及同志群體的生存環境的負面表達，也讓其作品受到來自華人家庭倫理文化及社會輿論的壓力，從而無法在現實中真正尋求他在影片內外建構的「小康之家」所呈現的蔡與小康的親密關係的合理化。作者梳理同志平權學者所提出的「現身派」、「中間派」及「隱身派」思想，以表明蔡所打造的「小康之家」實際是自我酷兒身份在現實無法現身的一份情感寄托。蔡明亮的影片中對於華人家庭倫理中的父權思想及婚姻本質提出了自己的質疑，並在影片內外建構同志與直男親密共存的狀態，而這也是華人酷兒特有的一種理想願景。作者在此同時反

諷提問，若是「影像迷戀」足可以滿足自身對於酷兒身份的認同，那麼出櫃這一彰顯同志身份的行為是否必要？而如果華人家庭倫理文化沒有意識到自身長久以來的父權體制的霸權思想，華人酷兒群體是否能真正解構這座存在已久的暗櫃？

在分析馬來西亞女導演雅斯敏的作品時，作者首先提問，為何藉由其電影中體現的多元族群團結所提出的「一個馬來西亞」來宣傳國家價值觀念的同時，有意遮蔽雅斯敏作為跨性別導演的身份。雅斯敏自身的跨性別經歷使得她深諳「性別技術」的操演中男女性別及性向不同所存在的差異性，通過對雅斯敏兩部影片《木星》與《單眼皮》的深度解析，其中的主人公阿蘭雙性同體的性格似乎像是雅斯敏性別理念的化身，作者認為「導演就是要通過電影的性別技術改寫或遮蔽自己『變性』的可能歷史。」（頁 157）而在以現代男性為主導建構的家國想像中，影片中阿蘭陽剛的男性建構則延續了雅斯敏的國族情感。而影片中的阿龍似乎只能假借「幽靈」般的形象時不時出現在影片當中，並且在影片中設計了阿蘭向木星告別、阿龍最終死於車禍等情節，這一表述也象徵著雅斯敏向自我的前半生「男身」的性別身份告別，進而選擇了身為女性的阿蘭作為自己後半生的代言人。雖然在影片中或多或少隱現了雅斯敏本人的性別理念，但其作為陰陽人的弱勢群體歷史卻未能展現，即導演自己作為可能主體被抹除在影片當中。

誠然二者作為少數群體的代表發聲者受到的壓力與阻礙不盡相同，但通過作者的分析可以發現二者皆在電影中從自身性別視角出發，帶有強有力的作者電影的烙印，而討論過後又留下許多富有哲思的空間供讀者思考，為什麼在馬來西亞的華語電影中邊緣性性別群體在影像表達上都不約而同地選擇了相對含蓄的表述方式，這正是長久以來被人們所選擇性遺忘或忽視的問題。

從邊緣出發，在影像中反思華族與巫族的關係。馬來西亞政府由於受到英殖民政府的殖民主義影響，巫族認為自身帶有原住民性，而「土著特權」長期以來在馬來西亞的推行與延續使得巫族與華族無形中演變為二元對立的關係，作者在此也進行了反思，是否堅持「本土與中國」這樣的論述又形成了對於華語電影本土化討論的另一個束縛？作者提出可以打破想像的固有邊界，「離散可以流動與原生地與居留地之間，兩者一樣可以充滿活力。」（頁 209）在本書所提及的眾多電影中，很多案例並沒有一如既往地呈現華巫之間的主奴模式，而是將非華族的元素融入電影當中，並且語言上也出現多元化雜糅，呈現出趨於一種對於刻板印象的反轉與友好的兩個族群相處的方式，無論是在雅斯敏的作品中華巫男女相愛的愛情，還是阿牛《初戀紅豆冰》中的藍與綠的相輔相成，再到大荒電影兩位導演所呈現的華巫之間的互動與顛覆，黃志明的影片中華巫兩族文化間的雙向交流，華人導演在影片表達並沒有顯示出過多對於巫華關係的緊張與焦慮，而是體現出對於兩者的共同關心。儘管客觀上雙方在社會政治與教育制度之間存在差異，但是巫

族與華族在電影的表達上卻盡顯友誼，而這種關係不僅在鏡像中，也在鏡頭外，陳翠梅導演的跨族電影合作的製作方式就是一例佐證。

從邊緣出發，以最底層的人物視角進行電影敘事。通過分析，作者也為我們提供了一個新的思路，將以族群認同為中心的馬華離散研究轉向階級層面進行分析，「這個以階級利益來進行資源配置的國家，導致無論是『土著』或『非土著』的底層人民在社會中的處境形同困獸。」（頁 223）馬華導演通常會選擇底層人物群體及邊緣化城鎮或鄉村來作為敘事線索。大馬鄉鎮的逐漸沒落，也導致本土華人文化傳統與文化記憶面臨危機，《初戀紅豆冰》中三代華人對於這座馬華小鎮不同的情感經歷與他們最終的歷程折射出華人在面臨本土認同時所表現出的流動性；劉城達導演的《口袋裏的花》選取華裔兄弟與巫族同學在學校的教育故事，顯示出底層階級在教育機制下的困境；陳翠梅導演將《無夏之年》的故事背景放在馬來漁村；《辣死你媽！2.0》中華巫庶民文化的街景被展現得淋漓盡致，這些電影從個人瑣碎的家庭記憶中向官方與民間話語提出質疑，從底層人民的生活狀態中所遇到的問題提升到公民階級問題並進行再現，以本土化的通俗形式再現馬來西亞各族底層人民的身份認同，也讓這些華語電影走進全球化時代下跨國的不同社群，使人們重新思考在馬來西亞隱藏於族群問題下的社會階級問題。

而在馬來西亞華語電影中所體現的土腔風格所涉及的主題往往均與「家園」保持著緊密聯繫，尋找家園、無家可歸與回家的旅程中，不僅僅是身體上的移動，更包括精神上觀念的轉移，其中最重要的就是身份認同及其表演過程。而身份認同在作者看來不是固定的，而是一個永遠不會完成的「產品」（頁 214）。作者沒有將這些馬華導演的作品簡單地納入離散或反離散的範疇，而是認為正是華人內心本土與故鄉相互拉扯的過程形成了馬華電影特有的、不即不離的土腔電影風格。並且作者在書中運用不同電影案例的分析，逐漸探索在華語電影中並不是像先前一部分學者所認為的那樣，有著離散與反離散的固定疆界，這樣的邊界在本書的電影案例中顯得模糊起來，並且對於國族的抵制與認同也並不是單一的體現，而是有著其複雜的情感與流動的體現，這為我們在理解馬華電影時提供了不同的想法。正是因為馬華電影在後馬來西亞語境中長久以來處於現身與缺席的間距中，這種歷史與現實同時也造就了不同於哈密·納菲希所定義的比較偏向於離散論述的土腔電影，成就了馬華電影融合離散和反離散元素的土腔風格。

作者在這本書中通過多方位研究視角的選擇為之後的深入研究開了一個很好的先河。本書分別從離散電影、反離散和土腔電影切入，選擇最有代表性的、具有影響力的電影人或作品進行散點歸納研究，由淺至深，從電影學和文化研究的角度剖析了馬華「華語電影」群像。其次，在分析電影文本時，不僅關注到影像風格、敘事線路以及角色視點等基本層面，對於鮮少有人注重的聲音元素也給予了一種基於視與聽之間的視角拓寬

華語電影的研究層面。

該書展示了大量電影場景圖片與書中各部分的文本分析相互配合，且在最後部分附上多篇作者與文中所涉及電影的導演或製片人的訪談錄，從而促使讀者對土腔導演、後馬來西亞語境下的華語電影以及離散與本土之間更加深刻的認識。電影解讀的兩個基本方面在於文本分析與理論概念論述，針對前者，作者梳理了多位導演及其作品，並對這些文本抽絲剝繭，將影片中的美學風格、土腔元素、角色形象等設置進行細緻分析。其次，作者在書中引入對華語語系、土腔風格等理論的多元化評價。在這一層面上，作者嘗試透過電影本身，去關注後馬來西亞語境下，無論是離散導演、離散去邊界化的導演抑或是本土導演如何通過電影這一媒介去構劃「華人性」與馬來性、離散與反離散之間若即若離的間隔所形成的民族、國家、文化的身份認同困惑的喧囂圖景。

該書在有取捨地挑選了一些馬來西亞土腔電影進行各方位解讀的基礎上，試圖釐清處於後馬來西亞語境下的華語電影是如何在離散與反離散之間存在及發展的。值得肯定的是，本書並沒有將離散論述與反離散論述，以及在中國化或馬來西亞化之間進行簡單的二元對立處理，反而將這些影片及導演納入一種融合了土腔風格、跨族群與作者論的描述框架中。誠如作者自己所說的那樣，期待通過對這些土腔電影、離散電影以及國族電影的分析，能夠在一定程度上釐正或是補充對華語電影、離散電影及反離散電影的多元化認識。在另外一個層面上，該書也從某種程度上對馬來西亞離散華人影像進行重新審視，並認為離散華人能否達成國族認同與身份認同上的和解也許是長久且複雜的問題，但無論是離散或是反離散論述都要避免以偏概全、一概而論。