

唱自己的歌，聽自己的聲音：

評許維賢《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》

Song and Voice of Myself:

A Review on Hee Wai-Siam's *Post-Malaysian Chinese-Language Film: Accented Style, Sinophone and Auteur Theory*

熊婷惠<sup>1</sup>

Ting-Hui HSIUNG

1976年李雙澤在淡江文理學院的西洋民謠演唱會上，扔棄手中的可口可樂瓶，高喊「唱自己的歌」，無疑是一種姿態的展現，要中和西方影響，更拋出了何謂「自己」的大哉問。唱自己的歌當時興起的社會與政治背景——臺灣退出聯合國、美中靠攏、臺灣在國際競賽場上的節節敗退，而青年學子卻還哼唱著西洋歌曲——催生出讓李雙澤登高一呼的歷史條件。1970年代在臺灣作為音樂風格的校園民歌運動與許維賢的《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》一書有何關連？兩者背後，我們看到的是非西方國家直面向來被視為「典範」的西方——歐美作為西方，其餘為非西方——以反思國內自覺性萌發的本土意識。

然而，馬來西亞因其多元族裔與多語（華、淡、英、馬來、伊班、卡達山等語之外，還有各種漢語方言）的社會條件，面對自己國內的本土化

---

1 投稿日期：2018年5月15日。接受刊登日期：2018年6月13日。

本文為106年度科技部計畫「世界文學脈絡下的馬來西亞離散英文文學：戰爭記憶與債務」(MOST 106-2420-H-110-006)之部分研究成果。

熊婷惠，國立中山大學外文系助理教授

電子信箱：hsiung\_th@mail.nsysu.edu.tw

運動也更顯複雜。馬來亞獨立前藝文界不乏將作品馬來亞化的訴求，但在馬來西亞成立之後，馬來土著主義趁勢而起並與國家機器結合，華裔社群在堅持使用華語與傳續華文教育的作法上，便凸顯了在「馬來西亞人」的符號底下，馬來霸權仍影響著華人社群透過華文華語來處理自身在馬來西亞的位置。即便在國語馬來語之下，各族裔仍可使用自己的「母語」來創作電影、文學或是其他文化產物。馬來西亞華裔作家所書寫的華文文學，在「華語語系論述」底下，自然而然地就被納入為華語語系文學的最佳範例。馬來西亞的華語電影也被毫無疑問地視為華人圈的「華語電影」。對於馬來西亞華語電影不證自明地被輕易收編在「華語」電影之下，以及在許維賢所稱之為「華語論述結構」(32)的現象底下，他看到「中國夢」和「美國夢」是「中國中心主義」和「美國中心主義」的通俗表述，其背後是在論述場域中持續被凸顯的東方相對於西方的二元對立修辭語言。許維賢認為當前的「華語論述結構」下，華語和華語電影的討論視野被「中國中心主義」和「美國中心主義」二元對立所遮蔽，排擠了華語電影論述在非中、非美，屬於馬來(西)亞華語語系社群中的原初記憶(32)。

許維賢任教於新加坡南洋理工大學中文系，多年來持續為新馬華語電影研究注入學術能量，著作豐碩。他語重心長地指出：「新馬華語語系社群正是長久被置於『烏有鄉』的虛擬實境中」(32)。也因此，《華語電影在後馬來西亞》便是他在東方－西方，以及其簡化而來的中－美對立結構體下，析論「後馬來西亞」華語電影在離心力與向心力運作之間，欲走還留的現象。作者許維賢近幾年陸續發表關於馬來西亞華語電影的研究論文，經翻譯或修訂改寫後收入這本專書。此外，專書的附錄亦具參考價值，收錄作者分別與歐洲國際影展選片人以及多位馬來西亞獨立電影導演的對談；另有短文介紹大荒電影公司及其背後的重要推手——導演劉城達、李添興及陳翠梅。儘管書中收錄的文章大半為舊作改寫，附錄文章也是已刊登於《電影欣賞》的舊文，但在臺灣這兩年大力推動的新南向政策之下，本書選擇此時在臺出版仍具有相當意義：一方面提供馬華電影研究者，尤其是非馬來西亞背景的學者，難得的史料及文獻整理，避免見樹不見林、去脈絡化的閱讀方式；另一方面對於有心了解馬華電影的一般讀者而

言，則展示了系統性地切入馬華電影的分析案例，作者穿梭於電影文本、相關理論與社會脈絡之間，在一般大眾所見的電影娛樂效果以外，灌注了學術肌理。許維賢梳理馬來（西）亞的電影史，找出許多起源，像是第一部馬來亞的華語電影，第一部馬來亞化的華語電影，以及sinophone一詞在華語電影圈的歷史淵源。厚實的導論、結語與附錄之外，計有五篇論文呈現出作者頗有新意的論點與電影文本分析。書中所分析的導演皆為當代知名的馬來西亞導演，他／她們各自以自身或是作品來展現出跨域和跨語的動能；無論是多半在域外創作的蔡明亮，或是於境內創作的阿牛、陳翠梅、劉城達、雅斯敏等人，其創作不僅跨越了國界，也跨越了語言上的邊界。馬來導演雅斯敏在其片中混雜著華語對白，或是陳翠梅的全馬來語電影，都呈現了馬來西亞的日常現實，即許維賢在書中論證的「華夷風」。

對於華語電影的切入方式，許維賢不談行銷、不談讀者反應論，而是從聲音（土腔論）、作者論、離散／反離散論述為其問題意識。針對風格強烈的導演，如蔡明亮與雅斯敏，許維賢以作者論閱讀其電影，恰如其分地將電影文本中的導演個人印記拉升至學理詞彙。哈密·納菲希(Hamid Naficy)的土腔電影論則為許維賢在探討馬來西亞華語電影裡的土腔口音提供了論述基底。許維賢在論述時調動的理論詞彙不絕於耳：電影理論、精神分析、離散論述、哲學思想、當代華文文學或是視覺文化論述領域的幾位大家之言，如安德烈·巴贊(André Bazin, 1918-1958)、伊蓮·西蘇(Hélène Cixous)、德希達(Jacques Derrida, 1930-2004)、余蓮(François Jullien)、史書美、王德威、魯曉鵬、葉月瑜、裴開瑞(Chris Berry)等等，皆是信手拈來，增添其論述厚度。閱讀許文，讀者往往可見作者旁徵博引，足見其閱讀量之大與觸角之廣。例如，論蔡明亮的「作者電影」(authorial film)時，許維賢談及其電影的敘事邏輯奠基在「性別化的庶民」的身體，進而召喚了伊格頓(Terry Eagleton)和尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)。談論同志平權運動時，他參照美國非裔學者安東尼·阿皮亞(Anthony Appiah)所言「承認的政治」來區分港臺同志平權運動的立場——「現身派」、「中間派」及「隱身派」。作者更引魯迅之言來反思現身派華人同志的訴求(127-8)：以魯迅開窗論來閱讀同志運動，不免令人會心一笑。

理論之外，《華語電影在後馬來西亞》提供電影背後的歷史脈絡，梳理了社會背景知識，使得電影不只是影院的娛樂或是藝術電影的曲高和寡，而是有其發生的因緣，如冷戰時代與馬來亞化電影的關聯。1990年代大馬政府推動「多媒體超級走廊」，催生了一批以網路平台和數碼技術推動自製小成本電影或音樂錄影帶的文藝工作者。許維賢不僅將黃明志與阿牛擺在此脈絡下，更將陳翠梅與劉城達詮釋為政府推動通訊產業科技園區的「衍生產品」，因為這兩人畢業的多媒體大學便是多媒體超級走廊的產物之一。被歸類為「數碼電影導演」的這群人和他們的獨立製片團隊透過網路宣傳，善用新媒體來發聲和走向國際市場。

唱自己的歌不只是唱自己創作的歌，更重要的是，透過自己的聲音唱出來，不管是哪種腔調。書中選取的電影文本用各種混雜的方言來拍出眾聲喧「馬」的華語電影（「馬」是指馬來西亞的諸語言，而非馬來西亞）。華人作為馬來西亞的國民，華語自然也可視為馬來西亞國民使用的語言之一，即便是在國家訂立馬來語為國語的不可動搖的前提之下。許維賢選擇用「土腔電影」來命名他所選取的電影樣本，「因為這些電影的聲音都含有馬來西亞人的諸種『土腔』」（80）。土腔的定義對他來說是非本質性的，而是相對性的產物，「華語方言『土腔』指涉大馬華人自成一家口音，相對於臺灣標準國語的清麗雅致或中國大陸普通話的音韻諧和大馬華語方言「土腔」顯得突兀和奇特」（64）。即便作者並未針對書中使用的「反離散」一詞下定義，行文之間仍可看出反離散幾乎可與「本土化」交替使用。反離散源出史書美，強調離散（經驗）終有時。大馬華語方言的土腔顯然就是經過在地化多語混雜後的結果，作為異化於中國的普通話與臺灣的國語後的大馬華語。當大馬華語不能僅僅是大馬華語，而被風格化為土腔電影時，就與反離散的精神背道而馳。

也就是說，若離散有其終時，本書作者如何解釋為何仍以「土腔電影」來歸類阿牛等人的電影，且為何是在「華語」電影的脈絡下談這些電影？土腔電影在書裡的使用上是風格表現，還是定位／義的詞彙？能不能說馬來西亞華語電影只要以馬來西亞華人為演員，不另外進行「標準華

語」的配音者，就一定是土腔電影？這些問題的背後凸顯的是對發言位置的疑慮，為何要以華語語系、華夷風或是土腔風格來閱讀馬華電影裡的腔調、口音和對白？馬來西亞境外的觀眾將馬來西亞的土腔或帶有腔調的華語視為異國情調，濃濃的南洋口音或許成了可供表演的文化資本。網路上不乏網紅製作短片教導網民如何聽／說大馬華語，或是介紹大馬華語和臺灣的國語的不同。若馬來西亞境內的華人認識到自己所說的華語是所謂土腔華語，或稱呼自己的華語為土腔華語，這樣的認知是建立在有一種「非土腔」華語的基準之上。使用土腔風格去解釋馬來西亞華語電影的作法即便令人耳目一新，讓華夷phone、華語語系理論及土腔風格有了互相指涉，擴展對馬華電影裡的多元聲音及多元文字的詮釋，但是在認知自己是土腔的當下，另一方面同時承認了標準華語的存在，也暗示了終究無法脫離「中國夢」的籠罩。

「後馬來西亞」作為一個聳動的標題，隱藏許維賢對國家政局的無奈與期待：「馬來西亞從『烈火莫熄』運動開始就進入了一個既躁鬱不安又充滿變數和生機的歷史新階段，本書稱之為『後馬來西亞』，它不僅意味著馬來西亞政府這二十多年來的濫用權力和侵犯民主已讓它可能邁向『國家失敗』(state failure)的殘局，也意味著這座在冷戰年代為了阻遏共產主義在東南亞的蔓延而被英美帝國打造的馬來西亞在半個世紀以來至今有待清理的種族政治亂局。這裡的『後』不僅意味著大馬種族政治亂局的沒完沒了，更意味著幾個世代追求民主、自由和獨立精神的完而不了」(85)。要是有一天，或有更關鍵的事件象徵國家演化史上的分水嶺，屆時仍是「後馬來西亞」嗎？或是後馬來西亞2.0，甚至是3.0？如今大選過後，終於迎來61年來的首次政黨輪替，多數人民述說的更像是進入一個「新馬來西亞」時期。「新」如何與「後」對應？此外，作為論述框架的華語語系可以有2.0、3.0甚至是4.0版，但作為國家及國號的馬來西亞，除了在詩人呂育陶的想像裡可以被戲擬或衍易，例如「後馬來西亞人」掙扎於「新樂園遊戲規則」中，可以成為論述詞彙嗎？

英文書名Post-Malaysian Chinese-language Film中的post-Malaysian 為後馬

來西亞人的直譯，難免令人聯想起王德威post-loyalist（後遺民）的用法。英文書名直指一種身分認同的想像。1963年後才有「馬來西亞」人的認同建構，這55年來在國陣（及其前身「聯盟」）治理下對「馬來西亞人」的想像破滅，因此在「追求民主、自由和獨立精神」尚未成功前，「後馬來西亞人」的身分想像成爲一種完而未了、「同志仍須努力」的象徵。但中文書名「華語電影在後馬來西亞」則不免令人困惑。中國歷史上唐朝滅亡至北宋建立之間，外地將領擁兵自重在中原更迭建立梁、唐、晉、漢、周五個朝代，後人冠之以「後」，成了後梁、後唐、後晉、後漢、後周，這裡的「後」，與其說是指涉「完而未了」，更像是「亡而未了」。

閱讀本書，不難發現作者受到王德威的啓發，大膽提出具有新意的詮釋方式或是理論詞彙，將劉城達、胡明進與李添興這三位以英語或馬來語創作的華裔導演冠之以「後夷民」一詞，以此對比於其他以華語創作的華裔導演(56)。王德威的「後夷民」一詞乃他先前「移民、遺民、夷民」論述的擴增版，顯然「後」一字有其出現的時空背景。他注意到後夷民的「興起」，在夷民作爲主體身分的變易中，將「夷」擴充爲注入華語文學裡的夷風夷語，如英國傳教士的翻譯經文。王德威將這類的傳教士中文創作及翻譯納入華語語系文學作品，來開闢另一條馬華文學的「緣啓」路徑（王德威 2015：42）。王德威聲明「馬華文學史必須包含夷民與後夷民論述」，除了再次強調「夷」在主體易地而處時的身分轉換、流動、辯證豐富了原本變動不拘的「華」式文明，他更疾呼「必須正視『後夷民』的興起」（40）。他舉的例子是歐大旭(Tash Aw)和陳團英(Tan Twan Eng)，這兩位離散馬英小說家的作品理應視爲英語語系的範例，王德威卻試圖以「後夷民」的論述將兩位作家的英文作品納入華語語系的討論範圍，作爲延伸張錦忠在馬華與華馬文學語言向度上的討論。其論述方式正如同將哈金的英文作品納入華語語系論述相似，固然以英文呈現的作品，卻因爲「將語境華語化了」（王德威 2015：43），而有了華語語系的立場。後夷民論述在王德威的後三民主義裡，是因應華裔人士在境外生成英語作品的現象而生的詞彙，固然有了肌理，但需更多文學或影像作品來支撐其內涵。例如，將語境華語化的前提是，這些作家書寫的作品仍可見到華語式英文

（不道地的英文），若是書寫道地英文的華裔人士，他們的作品仍舊可被視為後夷民視野下的華語語系作品嗎？後夷民創作者的身分定義是否僅靠作品中使用的語言來判斷，恐怕還得寄望未來出現更多的作品來讓論述更完滿。而馬來西亞導演具有游移在華語、英語、馬來語之間的能力，讓後夷民的定義更顯複雜：選擇何種語言創作，除了身分，是不是還有諸如商業、政治、情節考量或其他面向的影響？若是在專書裡能將馬來西亞導演的英語或馬來語作品作為例子去回應或補充後夷民論述，而非僅止於貼上套頭式的標籤，想必能更進一步析理出語言與後夷民之間的辯證關係。

在理論紛紛的年代裡，似乎各種閱讀方式得仰賴論述支撐才能進入學術圈進行對話。考量到馬來西亞華人曾經的離散經驗，以離散與反離散（本土化）論述來詮釋馬華電影恰如其分。許維賢在談論離散電影時，免不了涉及幾位在臺、入臺的馬華學者的離散觀點：談論反離散、測探本土語言邊界時，自然會引述反離散倡議者史書美的高見，進而提出不少對近期反「反離散」大將黃錦樹的批評。然而，過多與黃錦樹爭論的馬華文學觀點不免有時偏移討論核心，即便這是很有創意的寫法。《華語電影在後馬來西亞》無疑是當前研究馬華電影學者不可忽略的文獻之一，作者在華語語系論述的浪頭上，將馬華電影裡的土腔風格及各種語言紛雜的特色加以理論化。雖然反離散論述與華語語系論述本質上是互斥的理論，以馬來西亞華人而言，反離散走到極致便是完完全全地本土化，國語馬來語的強勢地位導致方言或華語消失，屆時也不可能再有華語語系的作品在馬來西亞。正也因為理論往往有其冒現的動機，或是尚在發展中有待對話的空間，讀者可以發現許維賢非常小心地不被哪一派理論所收編。他也自覺其論述與取材的侷限之處，如他所言，他「策略性地採集」某些土腔電影的樣本，特地聲明「並不是說所有的馬來西亞電影均是土腔電影，更無意把所有當代大馬獨立電影和商業電影都納入華語語系電影的版圖」（95）。如果這些策略性揀擇的電影恰巧顯示出，在馬來西亞語境的電影「在實踐過程中同時讓這些理論在某種程度上都落了空」（95），向心力和離心力彼此牽制，是否也暗示離散或反離散論述不能被視為二元對立的兩端，而是同時存在的視野，因時因地受到國際或國內的政治局勢牽制？而那些無法被納

入這兩種視野的馬華電影是否才是開啓了馬華電影的新新浪潮？可能更是本書完而未了的提問。

## 引用書目

- 王德威(Wang, David Der-wei)。2015。《華夷風起：華語語系文學三論》*Huayifeng qi: huayu yuxi wenxue sanlun* [*When the Wind of the Sinophone Blows: Three Essays on Sinophone Literature*]。高雄(Kaohsiung)：國立中山大學文學院(College of Liberal Arts, NSYSU)。
- 許維賢(Hee, Wai-siam)。2018。《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》*Huayu dianying zai hou Malaixiya: tuqiang fengge, huayifeng yu zuozhelun* [*Post-Malaysian Chinese-Language Film: Accented Style, Sinophone and Auteur Theory*]。臺北(Taipei)：聯經(Linking)。