

# 港台电影中的后殖民演绎： 从“双城故事”到“台湾意识”

陈林侠

---

香港电影的“双城故事”清楚地表明，在地的岭南文化不是指称自我的标记，它更乐意续接殖民文化的身份，这集中表现在排他性地继承20世纪30、40年代上海的殖民文化传统。后殖民意识在香港电影中成为一个自大/“逞强”与自卑/“示弱”的耦合体。台湾的情况有所不同，在后殖民的激发下，原住民文化与“在地经验”借助电影等大众媒体大面积的勃兴，形成所谓的“台湾意识”，一方面与对大陆“帝国主义”的想象联系在一起，另一方面也在日本的殖民记忆中寻找历史/现实的生活经验。

---

## 一、为什么是30年代的上海？

香港电影对20世纪30年代旧上海的积极言说，在中国内地往往造成某种误解：回归内地寻找香港的文化身份，这似乎是当代香港人普遍存在的社会心理，而且是香港民众热衷的文化话题。这种误解在某种程度上使中国内地在90年代迅速认同了海外汉学界对张爱玲的高度评价，广泛接受了一种站在香港立场上虚构的“双城故事”。上海作家王安忆更是被评论界公认为海派的当代“传人”，《长恨歌》也因续写张爱玲未竟的“传奇”成了为数不多的当代精品之一。海外华语族群回溯上海，客观上满足了中国由于经济发展带来的文化自信。如大陆导演李国立的《股疯》，将港客阿伦设定为流浪无助的孤儿，是新时代的上海满足了他的金钱梦。但即便是拍摄了“上海三部曲”（《阮玲玉》、《红玫瑰白玫瑰》和《长恨歌》）的香港导演关锦鹏，却也十分清楚地知道，“双城故事”所显现出来的意指并不符合事实。

关锦鹏本人曾多次讲到，之所以拍摄旧上海，只不过是自特有的一种情怀：“我觉得其实大部分香港人并不关心上海这课题，对我个人来说，那也只是我于1990年拍《阮玲玉》时的得著……这种情怀关系到我个人特有的经验，因此才用电影来观照上海在1949年前的世界，

但这题材不见得对香港人有多重要。”“没有什么人真的关心上海香港的双城文化,这就是香港本土观众的思想……可见香港观众对电影的要求是自成一格的,是很‘大香港主义’的”<sup>①</sup>。关锦鹏拍摄的上海三部曲在香港票房上均不尽如人意,也可以证明。

实际上,像关锦鹏这样热衷讲述“双城故事”的导演们所折射出来的是香港“未成年”时期对上海文化的羡慕。关锦鹏就不止一次提到少时“广东式”的家庭与成人后都市文化之间的差异。质言之,香港的国际化、都市化过程,也是祛除乡土气质的在地文化的过程,上海文化由此成为理想的追逐目标。

香港对上海文化的向往存在于过去“未成年”的岁月,这和香港城市化过程正处于英殖民时代有密切关系。随着物质财富的积累、城市化的发展与中产阶级的壮大,商业交换逻辑渗透到社会的每个角落,在地的岭南文化越来越缺乏维系族群的力量,因而要求新的文化形态。但由于英殖民政府在文化政策上的缺席,这种社会心理难以得到满足。据香港政策研究所研究,在1997回归之前,英殖民政府只在1982年惟一一次公开谈过文化政策问题。“国际音乐及表演艺术的交流”研究会吴树炽认为,当时港府奉行的是“尽量避免干预的政策”,英殖民政府根本没有推动本土文化建设的企图。由于1967年暴动的压力而展开的一系列关于“公民身份”、“社会”等观念的讨论以及后续“香港节”的设立,不外乎是尝试以一种香港本土意识来淡化港人的反殖情绪和民族情感<sup>②</sup>,而决非是香港自觉的文化建设。在这种情况下,香港电影所建构的文化身份往往出现了张英进所说的“逆性幻想”现象,即看不见眼前已存的东西——香港已有的商业文化<sup>③</sup>。在建构文化身份时,香港文化难以从内部形成清晰的自我意识。上海文化就在这个意义上成为了参照系。

如今,香港已是国际大都市、国际商贸金融中心以及国际级别的“中转港”,香港人对上海的兴趣大为减弱。既然当下港人不那么关心这个“双城故事”了,为什么香港电影乃至文艺作品仍然乐此不疲地一再讲述,而香港评论界乃至海外汉学界也对此保存了浓厚的兴趣?<sup>④</sup>

我认为,香港电影一再讲述上海故事、香港评论界积极阐发“双城记”,其目的是试图以权威的叙述话语帮助现代香港确立权威的殖民文化身份,并以怀旧暧昧的影像、曲折的“小叙事”暗示出“殖民/后殖民”的香港与内地异质的政治立场。

众所周知,上海文化其实是一个复杂的构成,香港电影则无意探讨这一复杂的传统,而将之压缩在20世纪30、40年代,评论与理论研究也主要针对这一时期的上海文化。关锦鹏在接受香港学者张美君的访谈时说:“30年代是我个人非常向往的年代,每次想到那个年代,都有很‘丰富’的色彩浮现出来。”<sup>⑤</sup>“‘丰富’的色彩”是关导演对这一时期纯粹的主观想象,它并没有解释为什么和是什么的问题。张美君认为关锦鹏的作品中处处浮动着“上海魅影”,“就算连没有上海背景的《胭脂扣》也曾令一些外国论者认为30年代的香港石塘咀是旧上海,全因那种上海氛围误导所致”<sup>⑥</sup>。的确,香港石塘咀的人物造型、环境气氛、人工布景以及灯光效果都与其他怀旧电影中的上海影像并无二致,即便是内地观众也很容易造成“此香港即彼上海”的视觉误解。电影艺术的这种时空错置很容易得出一个不假思索的结论:香港接替了30年代上海的绝代风华,旧上海就是现代香港。可以说,这在目前的香港电影界已成共识。香港评论者朗天明确提出,30、40年代的上海芳华就等于50、60年代的香港,重现旧上海就是重现老香港,同样是“一去不复返的经典年华”<sup>⑦</sup>,这就是香港电影为什么总是拍摄30年代上海的原因,表面上无论怎样地“上海”化,其实质都是站在香港的立场上对上海文化传统的强力征用。这种“征用”既表现在香港电影对上海“怀旧”式的塑造上,也存在于香港电影评论在解读这一“双城故事”时的牵强附会。如对关锦鹏的《长恨歌》的解读,香港评论大多生硬地将程仕路释解为潜在

的香港视角，“王琦瑶的一生有若上海的隐喻，程仕路这个代表香港的角度，目击老上海从繁华到衰落”<sup>⑧</sup>。在他们看来，这部改编上海作家王安忆的《长恨歌》是“只见香港未见上海”。这种不合情理的解读显然难以自圆其说。例如程仕路如果代表香港，那么为什么会主动到云南小镇下乡插队，影片又为何增设穿梭于香港与上海之间的蒋莉丽？关锦鹏给程仕路增添的戏份，如当王琦瑶最需帮助、没有任何客观障碍时，却自我放逐，在年老后偏执地躲入暗室里冲洗王琦瑶的旧时照片，等等，这些细节实则表明程仕路仅是一个自我封闭且缺乏行动能力的老人，根本难以支持香港评论者所谓的“以香港见证上海”的读解。应该说，关锦鹏塑造程仕路就在于凸显怀“殖民文化”之旧、恋“殖民文化”之旧的心态。但王安忆明确地说：“《长恨歌》不是怀旧……电影、电视更加过头，连长脚都没有了。他们觉得这个结尾太不罗曼蒂克。本来是一个伤感而美丽的故事，却死在这么一个人手里。总之，他们不喜欢这样一个非常煞风景的结尾，重点是放在前面40年代，选美，三角恋，金屋藏娇……但事实上，从我自己来说，如果没有第三部，我绝对不会来写这样一个故事。这个故事就是在写脆弱的布尔乔亚和壮大的无产阶级。”<sup>⑨</sup>很清楚，《长恨歌》的叙事不能没有上世纪80年代上海重回现代化轨道的“第三部”内容。王安忆以超越的理性态度，将笔下的王琦瑶归入“脆弱的布尔乔亚”一群，显然与之保持了情感的距离。王琦瑶的死亡也并非“一个城市历史的逝去”，这是一次脆弱的布尔乔亚在市民新一轮膨胀中的必然死亡，上海由此获得世纪的新生。我们看到，关锦鹏的怀旧式想象只认同30、40年代的“上海传奇”，恰恰抛弃了原作中上海最富有情韵的日常性一面，也拒绝了作家对上海文化传统的理性思索，香港电影的“双城故事”存在着明显的缺陷。

然而对此，香港电影人并不认同。关锦鹏在专访中说：“很多上海评论及观众奇怪：‘为什么香港导演传达旧上海情怀及细节，竟都比内地导演丰富呢？’如果有人拍上海电影，他首选不是上海本地导演，反而兜兜转转都会找到香港来的，那跟中国1949年这个断层有关……到了现在因为城市及经济发展，令上海变成中国大都会，他们（指新一代上海人）认为能与1949年接轨，然而根本就接不到。”<sup>⑩</sup>由于想象中的旧上海在1949年后变得“庸俗”起来，这促使他们把旧上海拍得更加精致。而关锦鹏、王家卫的长期合作者张叔平在接受香港学者魏家欣采访时说得更尖锐：“我认同‘文革’之后的人完全不知什么叫做（旧）上海。只要看回那个年代的电影就会明白。到底是不是想象出来，一看就知。他们根本没有看。现在的上海已失去‘旧上海’风情，年轻一辈根本就不知道。你看回上海年轻导演拍出来的戏吧，例如《紫蝴蝶》（娄烨，2003），一点也不似。谢晋拍白先勇那部电影（应该指《最后的贵族》，1989——原注），还有《美丽上海》（彭小莲，2003）等等，你认为似不似？”<sup>⑪</sup>

如果说这是由于政治因素影响了香港导演对新中国上海的判断，那么当上海在上世纪90年代迅速迈进国际化大都市行列的时候，香港的偏见也一样存在。“上海的发展太急速，两年后他们不要跟香港比较，而是纽约和东京，上海人的海派本质在这环境下变得有点像暴发户，现在积极参与上海发展的，并不是1949年前的人，因为上海落在那班缺乏优雅、不注重生活质感的新一代有钱人中，已不复当年细致，很多上海老人家也为此感叹……今日的香港人怎说也比较‘文明’”<sup>⑫</sup>。在香港电影人看来，当下的上海急躁务实、财大气粗，破坏了上世纪30、40年代优雅的气质。由此，他们在回望历史时试图跳过1949年而直接返回到30年代，但此时新一代“暴发户”的上海人连返回历史的依据都没有了。

上海/香港对上海故事的叙述存在明显的差异。从香港的角度言说上海自有其“意在言外”的内涵，香港电影以及海外学者阐释的“双城故事”当属于后殖民语境下文化竞争的一种表述。因此，香港电影积极构建的“双城记”实则暴露出“香港独大”的虚妄本性，是在一种后殖

民语境中对昔日英(西方)帝国文化某种错位的留恋和想象。

## 二、“在地经验”何以如此驳杂？

香港的“在地文化”遭到现代化进程的贬抑而别求他声于殖民文化,这与台湾的情况存在较大差异。在台湾,“在地经验”在与原住民文化的密切联系中得到了前所未有的张扬。这个“高标”的人文关怀与现实社会批判的标签,构成了“台湾民族主义”运动的核心——“台湾意识”。台湾学者董恕明说:“近几年,台湾政界与学界对于‘多元文化’的提倡,直接或间接地提高了原住民(文化)的能见度,这种在曝光率上的提升,虽不必然对解决原住民在现实中的处境有多大的助益,但至少原住民从位在社会边缘无声的底层,渐次能有不同的发声场域。”<sup>⑩</sup>这在电影艺术上十分显见。台湾电影过去重在展示现代文明压制下个性性情/乡土经验的艰难成长与痛苦蜕变,但近年来,出现如《盛夏流年》、《第七号出口》、《等待飞鱼》、《流浪神狗人》、《指间的重量》、《漂浪青春》、《海角七号》等一大批作品,它们都已重新回归到本省人与原住民所代表的生存土壤。我们说,电影对社会边缘弱势群体生存状况的关注,的确与艺术天然存在为弱者发声、鸣不平的人文倾向有关,但是,原住民的“在地经验”在台湾电影如此强烈地集中表达,又不能完全用人道主义来解释。

台湾电影的“在地经验”与后殖民文化理论重边缘与中心对立的政治批判思路搅和在一起,这对某些学者来说具有别样的意义。如台湾学者游胜冠不遗余力地强调原住民经验,尤其不满于岛内的教育、传媒、文化现状,认为西方后殖民理论在台湾已然变质:“原本是被殖民者对抗帝国、殖民主义发展出来‘去殖民化’理论,一引进台湾,却在特定立场的操弄下,被扭曲成了‘去’去殖民化的理论。”<sup>⑪</sup>他的“‘去’去殖民化”即是指“殖民化”,直接把矛盾指向中国大陆。这种理论演绎完全无视台湾的历史与现状,成为文化被政治暴力征用的典型案例。

最近在台湾热映的电影《海角七号》也具有同样的意义。影片虽然点缀着如偶像明星与音乐的流行元素、平实而有趣的镜头语言与闽南文化/原住民生活构成的怀旧氛围等,但在表述真切的成人体验以及叙事策略方面并没有太多值得称赞之处。事实上,仅凭这样一些艺术因素很难解释该片竟然是台湾史上最卖座的华语电影——投资仅五千万新台币,票房却突破四亿新台币,不仅远超《色·戒》,完胜《赤壁》(上)等商业大片,还一举打破成龙《警察故事》保持十六年之久的华语电影票房纪录,而且强力辐射到香港及东南亚电影市场,受到两岸三地的极大关注。

相关媒体对这部电影的解读与评论引入了一个台海关注的政治话题,更在政治人物积极介入与支持下使之从商业片嬗变为政治片。如台湾领导人马英九在2008年12月3日接受台湾的“中央广播电台”和香港凤凰网的联合采访时,就呼吁大陆观众观看此片来了解台湾民众现在的“所思所想”。香港凤凰卫视中文台知名的谈话类节目《锵锵三人行》、大陆的《南方都市报》等众多媒体对该片能否顺利被中影集团引进大陆,都作了专题的评论与报道。显然,《海角七号》虽然虚构了一个单纯的爱情故事,但又有意无意地提供了一定可资政治想象的阐释空间,或者说电影四处散落的情节碎片流露出“政治无意识”。

值得注意的是,《海角七号》是在一个主客换位的构架中讲述自己的故事的。过去/现在、女性/男性、被抛弃者/主动者、小镇/城市、台湾/日本等许多二元对立的元素,虽然曾经产生过某种距离甚或对峙的情绪,但又以换位的方式悄然解构了表面激烈的对立,混淆了情绪、认知以及价值判断。



《海角七号》显露出来的台湾与日本若隐若现的关系拨动着人们的敏感神经。影片提及台湾的日本殖民记忆，就是在殖民时期，台湾也如同本土少女一样期待着日本恋人战败撤离时将自己带走。整部影片把日本深情忏悔的旁白与现时态优美抒情的大海和恒春人两情相悦的场景交叉剪辑在一起，这种音画对位的叙述无疑大大减轻并浪漫化了曾经被殖民者的屈辱与痛苦。这在2006年陈怀恩的《练习曲》中也得到印证。日本技师在战败后不愿离开曾经生活的台湾，集体剖腹自杀。这个揭示日本军国主义的暴戾、人性扭曲的细节，在台湾导游夸张的语气中质变为日本对台湾的情感见证。说起来，《海角七号》中的歌手阿嘉虽失意于现代化都市，但在前现代的小镇上却是偶像式明星，他以纯朴率真的个性、优秀的现代音乐技法，赢得日本女孩的爱慕。在这种整体换位中，台湾以现时态中的男性征服者，想象地替代了过去女性/被抛弃者的弱者身份。

可以肯定地说，《海角七号》以换位方式阐释与日本的关系，使那段被殖民占据的惨痛历史在怀旧的感伤中面貌全非，而且也无视全球化时代日本对台湾文化殖民的现象。现实中的台湾似乎摆脱了过去被殖民的噩梦，就像影片结尾时两位歌手同台演出所暗示的那样，台湾已经“长大成人”，已成为一个与日本平等的合作者。事实上，成长主题可谓是近年来台湾电影最为重要的核心内容，如《练习曲》、《夏天的尾巴》、《漂浪青春》、《刺青》、《指间的重量》、《流浪神狗人》等等，这些影片有意述说或疾病或被父母抛弃或父亲死亡等的弱势群体的成长想象，其中家庭大多破碎，“失父”阴影挥之不去，而且让人意外的是，这种弱者的社会成长最终均获得了崭新的生命意义与生存勇气。台湾电影的成长故事寓意十分明显，它们急于表达青春成长的度过苦涩、并已获“独立”的冲动，但是，弱者成人的社会寓言显得过于乐观。表面上尝试抵制强势文化，实际上却沉湎于他者文化而不自知，甚至认为已经彻底摆脱了殖民文化的阴影，根本无视强势文化的潜在而持久的影响。

《海角七号》这种主客换位的叙事策略透视出复杂的欲望互射，认同了弱肉强食的殖民主义价值观。“主客体关系可交换的位置使得此‘欲望’更复杂……若要讨论所谓‘殖民者’对于‘他者之域’的书写时，我们时常看到的是书写者自身的‘在地问题’——也就是书写者所牵连的历史以及文化的问题，以及书写者不愿揭露或是不自觉地揭露的焦虑与匮乏”<sup>⑤</sup>。也就是说，主客换位在复杂的欲望驱使下，两者之间相互指认的模糊掩盖了对立双方判然有别的界限以及弱者被损伤的集体记忆。正如孟米(Albert Memmi)愤懑地质问道：“被殖民者为什么能够如此激烈地否定自己？为什么他们能够痛恨殖民者但同时又如此崇拜他们？”<sup>⑥</sup>事实上，当被殖民者将痛恨与崇拜复制在殖民者这一个对象上时，始终贯穿着黑格尔意义的主仆互认心理，根本无暇顾及真切的“在地经验”与受挫的文化传统。这正是后殖民文化提示我们必须注意的地方。

进而言之，《海角七号》不单涂抹了日本与台湾的殖民界限，更展示出台湾人与原住民“在地经验”的崛起，尤其表达了呼之欲出的“台湾意识”对恒春小镇既定的政治格局与经济力量的冲击与改变。阿嘉的继父代表了强盛之后却又咄咄逼人的在地势力，他横蛮地要求“地球村”(外省人)起用当地乐队，就是当地“政府”的镇长在他的面前也是唯唯诺诺。从这个角度说，《海角七号》标志的原住民的“在地经验”，已经从侯孝贤时期被压制的边缘地位，发展到一个积极争取政治和文化权力的新阶段。导演魏德圣在台湾电影金马奖颁奖典礼上高调宣称，台湾人的“subaltern”时代已经过去了，一语道破了《海角七号》受到本土观众热捧的原因。但如上所说，这股“在地力量”并没有审视殖民与被殖民的民族矛盾，相反却出现了对抗当地政治机构的倾向(如阿嘉的继父在“镇长”面前的颐指气使，一再以明年竞选“镇长”来威胁外省人

“地球村”) ,并以外省人的外来属性(如怒斥外省人到恒春什么都BOT,而在地人什么都没有)隐约地流露出对大陆某种难以言表的态度,呈现出当前岛内思想迷惘的状况。由于这种背景,后殖民文化理论在台湾的演绎不仅泛化,空洞地弥漫在外省人、本省人、原住民以及日本人之间错综复杂的矛盾之中,而且也发生了根本的质变。在反思现存文化的被殖民现象中,过度夸大异己力量的威胁,从而确证“台湾意识”的合法性。

台湾学者邱贵芬指出:“‘殖民’如果不再限定指一个国家被另一个国家占领统治,而可以扩大用来解释所有压迫结构的话(经济的、性别的、文化的、国家内部种族的不平等和族群关系的压迫等等),那么将丧失作为一个分析概念的功用。”<sup>⑩</sup>她认为,后殖民文化理论在台湾的演绎全然不顾殖民的历史事实,已然丧失了“分析概念的功用”。更进一步地说,西方的后殖民文化理论,在台湾被别有所指地挪用来审视台海关系,过度强调“在地经验”、族群意识,也就是落入了西方殖民者“妖魔化”东方的粗暴逻辑,因此再次落入殖民主义的陷阱。

### 三、话语游移中的虚妄

在德里克看来,身份意识的重要性不言自明,“本土主义对身份的要求很大程度上是与对生存的迫切关注联系在一起的,它不是停留在‘比喻意义’上的,而是非常有形的”<sup>⑪</sup>。在走过一百年的殖民历史后,香港终结了英殖民统治,回归到日益强大的祖国怀抱。在一些学者看来,香港的“解殖”实为“入殖”。陈清侨说:“众所周知亦所难明的是,中英联合声明早经肯定的‘一国两制’方案,始终未能舒缓港人因主权回归中国而牵动的情绪不安和脑波震荡。”<sup>⑫</sup>事实确乎如此。由于“九七回归”对香港的强烈冲击,香港学界很快把反思边缘与中心权力关系的后殖民文化理论用来审视香港与中国内地的关系。“后殖民论述一方面成为讨论香港文化与身份认同的重要理论资源,另一方面它在被挪用的同时亦参与‘香港’、‘香港人’的形塑过程。因此,后殖民论述并非只是象牙塔里的风波,而是时刻回应在地政治现实,香港的后殖民讨论因而亦与错综复杂的殖民处境息息相关”<sup>⑬</sup>。所以,与台湾后殖民文化理论纯粹从现实政治的角度将中国内地想象成一个异己的殖民者不同,香港则带有强烈的现实焦灼感:回归后应以怎样的文化身份、经验与内地平等对话。

如上所言,香港指称自我的文化标记并不是在地的岭南文化。具有乡土气质的岭南文化虽在市民阶层的日常生活中保存下来,但在精英层面,特别是在国际大都市的语境中,成了被贬抑、甚或祛除的对象,然而过于显见地承继英殖文化,在全球“解殖”的大背景下,也显得不合适宜。因此,香港更乐意标榜“非中非西”的文化身份。如有学者认为:“香港文化是一种既不属于中国本土又不属于英国传统的产物。事实上,在一百五十多年来的殖民地历史里,透过兼收并蓄的包容性,香港已发展出一套属于她个人的、惟一的、独特的文化形态。”<sup>⑭</sup>之所以用“个人的”、“惟一的”、“独特的”词语来形容香港,不外乎强调香港在当下东亚城市群中的排他性身份。

说起来,香港电影通过陈述上海殖民文化的方式潜在地承接殖民身份,其缘由较为复杂:其一,殖民者与被殖民者的历史矛盾,在香港经济腾飞的“黄金十年”面前,变得模糊不清,社会现实中丰盈的物质财富,一定程度上消弭了政治分歧以及被殖民的文化屈辱感,而上海正是一种昔日财富的象征;其二,英殖民时代已杳然逝去,这让许多苦乐交织的感性经验经由情感的沉淀成了永远珍藏的记忆,注重个体情感的生存状态与日常“小叙事”相对忽略宏大而抽象的历史“大叙事”,这样的历史记忆顺理成章地进入了香港的影像世界;其三,上海在20世

纪30、40年代殖民文化的状况,不仅树立起物质财富、文化繁荣的标杆,而且也形构了后继殖民文化城市的历史传统,香港在现实中不能继续殖民政治,但既定的殖民记忆却已经成为难以磨灭的文化无意识而积淀下来,并在旧上海的形象中找到温暖和回味的可能。孙绍谊提出:“‘后九七’香港电影的上海执迷,从本质上说是一种怀旧的政治。正是通过对上海怀旧性想象,香港文化与香港电影才得以在关系中重新界定‘后九七’时代悬疑含混的身份。”<sup>②</sup>也就是说,“怀旧政治”之所以是香港电影的关键词,原因在于香港电影失去了殖民政治的确证,其态度与倾向只能通过比附曾经被殖民的上海流露出来。

在部分香港学者的阐释中,香港继承殖民文化身份,适时穿梭在“自大”/逞强、“自卑”/示弱的话语之间,实际上形成了与内地抗争的文化姿态。所谓“自大”,主要表现为“香港北进”的叙述策略,讳言内地与香港平等互惠的关系,积极强调香港在经济、文化等方面对内地构成的“新殖民”态势。海外学者廖炳惠如此说道:“香港这块英国的最后殖民地,可能在重归祖国之后,又变成新政治上内在殖民的经济特区,但是十分吊诡,香港大众文化、电影、媒体、音乐及政经行为又相当程度已渗入内地,形成南中国的快速香港化现象……香港对祖国大陆,已暗中构成一股‘新殖民’力量。”<sup>③</sup>这一现实无论在电影故事还是现实社会中,都充满了向外拓展的意图。如“大圈仔”、“表姐”、“北姑”等香港电影中对大陆人带有贬义的词语流行一时。从现实考察,90年代末期以来,伴随香港大学教育的兴起及其与海外汉学界交流的日益增多,香港在思想、文化、学术等领域也逐渐释放出前所未有的吸引力。如著名学者张五常、余英时在香港执教,大陆学者张隆溪、黄子平等移居香港,而大陆演艺人士移居香港早已不是新鲜事,昔日的“文化沙漠”在学术、思想以及人才竞争上都对大陆造成较大的影响(最典型的莫过于近年香港高校与大陆高校在高考优质生源上的竞争)。

另一方面,周蕾在《写在家国之外》中宣称“夹缝论”,刻意将香港想象为一个被中、英双方抛弃的“孤儿”,虽然是经济的强者,但在政治舞台上却是一个被放逐的弱者,不仅无力对抗英国,而且对中国内地民族主义的“帝国专制般的独裁”、族群主义的“再次君临”(周蕾语)也只能是听天由命。这种顾影自怜般的描述并不意指英殖民时期政治暴力的统治,也无意阐释西方强势文化在凌越在地、族群、国族文化时留下的蛛丝马迹,相反,却着重突出中国以国族主义、主权原则收回香港这一行为所透露的“殖民性”,并以此暗示自身遭受政治压抑的损伤情绪<sup>④</sup>,这是后殖民文化研究的对象错置,是在悲情中言说的一种“自卑”/示弱的话语。

说到底,从香港移民到欧美等国家地区的华人学者,或者在国际学术界发声的香港学者,他们的这种自抑自贬与在国际文化体系与学术秩序中的自我处境有相当关系。他们首先面临如何叩开欧美学术界大门并进而获得认同的困境。之所以把殖民对象从英国转移到中国,就在于既能重认欧美国家与地区对国际学术生产标准与规范的话语掌控权,又能表明与之一致的阐释立场。如此,批判英美帝国主义对香港以及亚洲历史的殖民经验,显然不合时宜,相反,退守“孤儿”、“弃儿”身份,反倒有助于西方学术界对己的接纳。对此,香港学者孔诤烽一针见血地指出:“‘恐惧自恋’这个耦合体一直是殖民主义的重要组成部分……自卑自怜的‘夹缝想象’与自大自恋的‘北进想象’的确有可能相互呼应,甚至殊途同归,肩并肩为北进殖民者服务。”<sup>⑤</sup>边缘的华裔学者以强化“自卑自怜”的方式进入欧美强势的学术视野,这本身也是复杂的耦合体,而审视香港与内地关系方面,一些香港学者以“夹缝想象”的表述掩饰了现实存在的自大自恋的“北进”以及事实的获利。

与香港接续、竞争上海殖民文化传统不同,后殖民文化理论在台湾刺激起来的“在地经验”,承担着明显的政治功能,试图构成独立的“台湾意识”,这当然存在着更多的虚妄成分。这



里不妨以台湾语言与文化的现状说明这一问题。

语言对民族文化的保存和文化身份的塑造具有重大意义。孟米在《殖民者与被殖民者》一书中指出,历史、社团及宗教意识,再加上语言,都是保卫原住民文化认同的重要因素,而语言又可说是其中的最重要的一环<sup>③</sup>。台湾电影真实地反映出台湾社会当前众声喧哗的语言现象,绝大多数电影中原住民语言(南岛语系)、客家语、闽南语、国语/普通话以及外国语(日语、英语)并行不悖,《海角七号》就是如此。多种语言的错综交织,显现了多种文化并存的状态,但并不意味着它们具有相同的社会地位。“多语社会的各个言语之间往往地位各不一样。有些语言超出民族分布区而成为某一地域内各民族的共同语言,谓之高阶语言(High language),而被入侵的本土语言沦为低阶语言(Low language),处在高阶、低阶之中的语言可以称为中阶语言(Mid language)”<sup>④</sup>。台湾学者洪惟仁介绍说,台湾许多客家人和原住民都同时通晓闽南语和普通话,但闽南人通常不会说客家语或南岛语,在台湾出生的外省人则多半只会普通话而不会其他的本土语言。也就是说,多语社会在学习并存语言方面,存在着“向上”学习高阶语言而不会“向下”学习低阶语言的规律<sup>⑤</sup>。因此,《海角七号》等台湾电影虽然语言交错,但只要在华语文化圈中传播,就不可能以闽南语/台语取消普通话的主导地位。如阿嘉虽然是恒春在地人,但从高阶语言区域的台北回来之后就不再说闽南话;日本女孩友子听不懂阿嘉继父的闽南话/“台语”的倾诉,却能以走调的普通话和所有恒春人交流,普通话在商业场域中更是通行无阻,如客家人马拉桑说着普通话四处推销米酒,年老的茂伯虽能说一口流利的日语,但台湾的青年人对日语已经失去了兴趣。因此,影片的闽南语、日语虽占一定分量,但是核心语言仍是国语/普通话,难以用其他任何一种语言替代。《海角七号》客观上传达了台湾多种语言的等级秩序,暗示出各自的社会地位。可以推知,台湾为标示文化特殊性,列举“台语”以凸显原住民文化与“在地经验”的文化身份,但一方面由于长期的殖民历史,这种原住民文化已经非常疲弱甚或难以发声,另一方面,作为保存原住民文化的载体,“台语”在全球化时代中英语、国语等高阶语言面前,很能摆脱低阶属性,语言自身的处境甚为艰难。试问,在历史与现实中不断萎缩到难以存活的边缘语言与文化,又怎能支撑起所谓的“台湾意识”呢?因此,台湾电影所宣扬的不偏不倚的“台湾意识”与在地文化,正如妄言弱者成长的故事一样,存在着较多的主观臆想的成分。

从后殖民文化理论边缘解构中心的思路看,我们既要文化侵略的“新殖民”现象保持警觉,但也并不是用被殖民者颠覆、抗争或替换原有的殖民者,相反却要解除后殖民文化理论强化对抗的僵死的思维模式,香港与台湾都将后殖民文化理论用来审视与祖国的关系,恰恰是借助西方“殖民者”的政治/经济/文化力量来抗争曾经同受其苦的中国大陆(内地)。

赛义德说过一段令人深思的话,后殖民国家与地区在坚持其原生状态文明的时候,不当把所有一切都过于轻易地归入对于帝国主义的挑战式反抗,这种反抗的结果可能会产生一种危险的政治形式<sup>⑥</sup>。这也是香港学者朱耀伟所说的,只懂否定、不懂肯定的“知识恐怖分子”过度抗争之意<sup>⑦</sup>。在后殖民文化理论中,唤醒过去被压抑、排斥、省略的记忆和重述宏大的民族历史,是两个同等重要的任务。据此,对于港台来说,在尊重现有状况、保存“在地经验”与文化记忆的同时,更重要的是通过社会群体的参与,增强与大陆的交流沟通,以此塑造全球化时代的文化身份,而不应是简单的文化承续、替换与翻案。从这个意义上说,香港电影争夺30、40年代上海殖民文化的话语权,台湾电影由于政治因素出现的极度张扬原住民文化与“在地经验”,或一味执守西方殖民者对本土文化的定位与记忆,或妄自隔断与中国内地(大陆)“中原文化”的血脉联系(用“中原”简化“大陆”,用中原文化替代中华民族文化,这是台湾某些学者



回避民族认同的做法),都难以在全球化时代真正地构形自我的文化身份,确立起应有的文化地位。

- ①⑤⑩⑫ 张美君、何家衍访问及整理《在夹缝中织梦——专访关锦鹏》,《关锦鹏的光影记忆》,三联(香港)书店2007年版。
- ② 朱耀伟:《90年代香港文化研究:体制文化及其不满》,载《香港社会科学学报》2003年秋、冬季,第二十六期,香港城市大学出版社2003年版。
- ③ 张英进:《中国城市电影的文化消失与文化重写方式》,载《电影艺术》2004年第4期。
- ④ 上海与香港的双城关联,在李欧梵的《上海摩登:一种新都市文化在中国1930—1945》(北京大学出版社2001年版)中得到明确表述,此后成为研究香港文化与身份的权威思路,为中国大陆、香港、美国等学界广泛认可,如张美君在《关锦鹏电影中的上海魅影》中所说的,李欧梵的“双城记”观点常常为其他论者津津乐道。
- ⑥ 张美君:《关锦鹏电影中的上海魅影》,《关锦鹏的光影记忆》。
- ⑦⑧ 魏家欣整理《〈长恨歌〉的遗恨:“后三〇”世代死线过后的时间观——“生生不息的城市想象”座谈会》,《关锦鹏的光影记忆》。
- ⑨ 王安忆:《理论与实践 文学如何呈现历史?——王安忆、张旭东对话》(下),载《文艺研究》2005年第2期。
- ⑪ 魏家欣访问及整理《随意挥洒,宛如泼墨——专访张叔平》,《关锦鹏的光影记忆》。
- ⑬ 董恕明:《烈日的爽朗,夕阳的幽微——一种对台湾战后原住民族汉语文学中殖民记忆的再现与新文化想象的描绘》,柳书琴、邱贵芬主编《后殖民的东亚在地化思考:台湾文学场域》,“国家台湾文学馆”2006年版。
- ⑭⑯ 游胜冠:《理论演绎 还是具体的历史文化研究》,柳书琴、邱贵芬主编《后殖民的东亚在地化思考:台湾文学场域》。
- ⑮ 刘纪蕙:《台南 文化历史的空间化想象》,柳书琴、邱贵芬主编《后殖民的东亚在地化思考:台湾文学场域》。
- ⑰ Albert Memmi., *Dominated Man: Notes Toward a Portrait*, London: Drion Press, 1968, p.45.
- ⑰ 邱贵芬:《后殖民之外——寻找台湾文学的“台湾性”》,柳书琴、邱贵芬主编《后殖民的东亚在地化思考:台湾文学场域》。
- ⑲ 陈清侨:《文化想象的时空》,陈清侨主编《文化想象与意识形态》,香港牛津大学出版社1997年版。
- ⑳ “北进想象”专题小组:《北进想象:香港后殖民论述再定位》,陈清侨《文化想象与意识形态》。
- ㉑㉒ 孔诤烽:《初探北进殖民主义》,陈清侨主编《文化想象与意识形态》。
- ㉒ 孙绍谊:《“无地域空间”与“怀旧政治”:后九七香港电影的上海想象》,载《文艺研究》2007年第11期。
- ㉓ 廖炳惠:《导语 文化批评与华语电影》,郑树森主编《文化批评与华语电影》,广西师范大学出版社2003年版。
- ㉔ 参见李焯桃:《92—93香港电影的后现代转折》,载《影响》36期(1993年)。
- ㉖③⑩ 朱耀伟:《当代西方批评论述的中国图像》,台湾骆驼出版社1996年版,第79页,第6页。
- ㉗㉘ 洪惟仁:《台湾的语言政策何去何从》,施正锋主编《各国语言政策:多元文化与族群平等》,台湾前卫出版社2002年版。
- ㉙ 参见陶东风《文化研究:西方与中国》,北京师范大学出版社2002年版,第151页。

(作者单位 暨南大学新闻学院)

责任编辑 容明