

华裔新离散电影中的身份再认同与跨文化协商

——以《摘金奇缘》《别告诉她》为例

王宜文, 王娅姝

(北京师范大学艺术与传媒学院, 北京 100875)

摘要: 同为现象级海外华裔电影,《摘金奇缘》和《别告诉她》以既相似又各有侧重的方式,再度打开了自《喜福会》以来关于海外华人的影像文化空间。从电影史角度看,两部影片与20世纪八九十年代在西方兴起的跨族裔电影运动以及离散理论形成了呼应,标志着中国第二代移民对世界电影进程的参与和丰富。另一方面,两部影片均源于中华文化源流之上的跨文化实践,又自有其独特的姿态和价值,仅凭来自西方的经验和理论是无法尽述的,而原生的更具包容性的“第三极文化理论”,或许对上述文化实践更具阐释性。

关键词: 离散; 跨族裔; 第三极文化; 文化协商

中图分类号: J905

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2022) 01-0095-07

《摘金奇缘》(*Crazy Rich Asians*, 2018)和《别告诉她》(*The Farewell*, 2019)是近年两部现象级的海外华裔电影,前者在全球收获2.38亿美元票房,后者则在圣丹斯电影节上表现不俗。尽管制片规模和风格各有侧重,《摘金奇缘》背靠好莱坞工业,有清晰的类型化和商业化特质;《别告诉她》系独立制片,更像一部私人的家庭录像带,但两部影片之间其实分享着更多共性。二者均以华裔移民后代及其生活为主要内容,都由美籍华裔导演基于真实的跨国经验改编,两部影片都启用了全亚裔演员阵容,并都以亚洲地理为叙事场域。更重要的是,两部影片在短时间内的相继推出,似乎重新打开了自《喜福会》(*The Joy Luck Club*)以来关于海外华人的影像文化空间,将地方和全球的经验注入其中。

整体来看,《摘金奇缘》和《别告诉她》隶属于跨族裔电影和离散理论(diaspora)的视野。“离散”一词来自古希腊语 diasperien,最早出现于《旧约·申命记》,在词源上结合了 dia(散开)和 speiro(播撒),特指犹太人被迫远离故土、在旷野中四散流离的历史处境。^[1]在当代,尤其是后殖民主义与全球化研究兴起后,离散逐渐脱离了宗教意义,由大写形式转入小写 diaspora,并被广泛用于对包括流亡(exile)、移民(migration)、跨国(transnational)在内的多重人口流动与文化实践的研究。当代离散概念强调居于故土之外却又割不断与家园联系的复杂体验,《摘金奇缘》《别告诉她》中对华裔移民离家、归家体验的刻画及其编码逻辑,均可从中寻获答案。另一方面,《摘金奇缘》和《别告诉她》也呈现出更开放的文化协商意识,较之离散突出的创伤体验、身份政治色彩和文化对峙倾向,两部影片的表达中显然有更多超越性的互动空间,提示在全球化背景下、世界性的主流文化之中,对华人身份的动态再认同。

一、离散源头与动因:“归国”与“还乡”的地理想象

《摘金奇缘》和《别告诉她》中,一个首要且突出的叙事动因是回家。离散源于地理空间的改变,

基金项目: 国家社科基金重大项目“当代中国文化国际影响力的生成研究”(16ZDA218);教育部哲学社会科学后期资助项目“中国年度热门影视社会观察研究”(19JHQ044)。

作者简介: 王宜文,男,教授,博士生导师;王娅姝,女,讲师,博士。

离散体验在他乡与故乡的空间关系之中得到确立。在具体的创作中,旅行、安置、漂泊总是和“家”的概念交织在一起,回归因此构成离散叙事最核心的意识之一。对于现代离散个体而言,回家同时意味着“归国”与“还乡”,前者朝向集体性的身份归属,后者则连接着个体性的情感记忆。在《口音电影:流亡与离散电影创作》(*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, 2001)中,伊朗裔文化研究学者哈米德·纳菲西(Hamid Naficy)将离散电影中反复出现的回家意象描述为“光荣归家之梦”(the dream of a glorious home-coming)^[2]。一方面,客居地生活经历的百种况味,在“光荣归家”的语境以及黯淡家乡的衬托下,转化为全然朝向积极与进步的许诺。另一方面,归家之梦在于由“乡愁”连接的对故土想象性的依恋,这种依恋是一种空间化的时间记忆。

在客居地与迁出地的对比结构中,故土多数时候被表现为一个“小世界”,正如《摘金奇缘》中的新加坡之于美国,《别告诉她》中的长春之于纽约。故乡所象征的也多是隶属于从前的事物,朱瑞秋跟随杨尼克回家,与一个看重传统价值和宗祠观念的家族相遇,瑞秋独立、自由的现代个体意识,在此遭遇来自“老钱”及其社会关系网络的全面审视。碧莉的回家建立在与祖父母共享的童年记忆基础上,作为老家的长春是6岁前和爷爷一起捉蜻蜓的公园,车窗外由施工地和建筑群落构成的长春,反倒是数倍陌生于纽约的错位空间。可以说,《摘金奇缘》和《别告诉她》中对故乡和回家之旅的设定,在初始处是带有高度的离散特征的。近乡之情怯,除了来自情感体验本身之外,还关联着某种由地理空间向文化范畴引申的“东”“西”对立结构。离散者处于两点之间,在任何一处都无法全然融入,因此也较易落入失落和迷惘的“无根”境遇。这种徘徊于两极的状态,也是率先出现于欧洲的跨族裔电影创作的重要母题。

跨族裔电影人于20世纪80年代在欧洲影坛正式登场,以德国境内的土耳其电影人、法国境内的北非电影人和英国境内的南亚与非裔电影人等为代表。这支创作队伍由移民、流亡者、难民和跨国者等组成,对远离家园的离散体验的描摹是其创作中的共有特征。由跨族裔者创作、在内容上涉及离散的一类影片,就被称为跨族裔电影。基于身份政治的诉求,这类电影在早期普遍采用了对位式的结构逻辑,以寻求或建立稳固的主体坐标。借助还乡叙事,欧洲的跨族裔电影曾经成功地在国族意识主导的现实中开辟出了离散群体的表达场域,著名文化研究学者斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)更将这种围绕回乡与离散的影像书写系统化,将其称为新族裔(new ethnicity)创作。^[3]早期的海外华裔电影,如好莱坞华裔先驱王颖的创作中,也多见无家可归、疏离迷惘的离散情境。

在经济全球化的时代背景下,《摘金奇缘》和《别告诉她》围绕归国与还乡的话题创造了新型地理想象。《摘金奇缘》中,尼克以玩笑的口吻将回家称为“去东方探险”,这一听起来不乏东方主义色彩的调侃,提供了重要的逻辑起点。启程之前,瑞秋的母亲指出,尽管同为中国人,说的是中国话,但瑞秋的内里已不一样。作为出生并成长于纽约的“香蕉人”,瑞秋此行事实上并非是为了回归或寻根,反倒是更接近于以局外人的身份对亚洲地域进行观看。借助母女间围绕衣着、孝道和尼克家庭的猜测,电影在细节处释放出已普泛化的刻板认知:东方是陈旧且落后的。这种在刻板结构下展开的俯视性目光,在国际机场、沿海公路、豪宅跑车等密集铺陈的视觉景观中被逐渐扭转,以新加坡这样的城市国家以及中国台北、上海等国际大都会为代表的亚洲空间,从登场初期就宣告了明确的指向:现代精英社会、经济发达、文化多元,迥异于后殖民意义上的“古老东方”。作为积累了巨大财富的华人群体,杨氏家族被赋予贵族式的品位和姿态,从容、犀利、优雅,当居于家族中心的“阿嬷”将目光落在瑞秋身上时,双方视线中的力量关系早已被彻底倒转了。在对尼克的故土进行观察的同时,她本人甚至被更为严格地反向审视着。尽管《摘金奇缘》对于亚洲和华人空间的塑造带有夸张的色彩,也不乏景观堆砌之嫌,但它却重提了东西方形象间的冲突问题,并将一种平视、对等的制衡性注入其间。电影将冲突具象化为瑞秋所信奉的“个人自由至上”和埃莉诺所坚持的“家族利益优先”间的矛盾,此种

矛盾不再是历史或政治阵营下由西方主导的结构性对立, 而只是东西价值逻辑和观念间的差异。作为当代的跨文化个体, 似乎不必做出非此即彼的归属感选择, 而只需调和、协商与彼此尊重。正如片尾的麻将隐喻, 两地或两种文化之间“没什么所谓输赢”, 关键在于“谈判、策略与合作”, 这是由离散走向跨文化的关键所在。

对于《别告诉她》而言, 回家这一行动所带有的离散意味似乎要更强烈一些, 碧莉在找耳环一场中的独白更将某种清晰的失家之感推向了顶峰。熟悉的地标在消逝, 亲人在离去, 奶奶是碧莉和家园间仅存的联结, 而这种联结, 似乎也注定会在“别告诉她”的谎言与缄默中走向断裂。碧莉内在的困惑是高度空间化的: 被司机围堵的机场出口, 兴建中千篇一律的高层住宅, 由简易招牌拼接而成的街景, 正在化为废墟的老宅……凡此种种, 都以突兀陌生的姿态, 宣告着她的局外人身份。较之瑞秋更加西式的自由主义, 碧莉的“中间性”更强, 对于西方社会, 她的融入和认同程度甚至不及作为初代移民的父母; 反之, 西方教育和社会语境的影响也使她无法理解以“别告诉她”为代表的东方价值立场。在两个世界之间, 碧莉是双重的他者, 唯有取道童年回忆, 才能抵达相对单纯的快乐。此处, 故乡是收藏了多重记忆和情感的时空体, 一种难以捉摸的理想, 一种对个人文化根源和童年的向往, 或者说, 一座由乡愁灌溉的乌托邦。

在离散的文化视野之外, 创作者本人的跨国身份和家族往事, 为电影增添了重要的伦理质感。影片中, 对“别告诉她”的困惑始终在场, 但随着人物对故乡和家庭空间的逐步深入, 这种困惑最终被悬置起来。碧莉不再追问“为什么”, 而是选择加入这一集体的秘密之中。转变同样是依靠空间化的隐喻实现的: 影片中段, 碧莉一家乘车经过那座横跨老宅废墟上的彩虹桥, 摄影机带着质询或至少是不解的目光, 刻意凸显出它的怪异与违和; 而片尾处, 当那座桥再度出现时, 已是在晨光朦胧和泪眼婆娑中充满柔情。对这片并不熟悉的土地和土地上的人, 碧莉尚有很多疑惑, 但这些疑惑已不再阻碍她走近这里、亲近他们。这显然是关爱、尊重、包容对表层差异的胜利。在两种文化与现实之间, 影片放弃了对争论结果的执着, 不再关心谁对谁错。因为在“别告诉她”的过程中, 从始至终都有一种高于意识形态的力量存在: 来自亲缘和血脉的情感。借助这种力量, 电影打通多重看似遥远的地理, 联结不可回还的时空: 在纽约的一声“哈”, 可惊飞长春院内的鸟; 睡梦中爷爷抽烟的身影, 在苏醒后的窗边留下袅袅烟痕; 纽约和长春窗台间出现的小雀, 则是“牵挂”的具象化身, 在离散的漂泊无依之间, 它是穿越时空的恒久陪伴。

二、跨国共同体: 作为“飞地”的离散家庭

除了回家的母题, 离散叙事中另一个中心结构“家庭”, 也在两部电影中得到了充分的体现。家庭纽带构成了离散社群的基本结构, 这种结构一般会更清晰地体现于亚洲地区。作为一种社会—空间网络(socio-spatial network), 家庭生活是一种将人类团结起来的经历, 因此具有跨越国界和建立不同文化间桥梁的能力。^[4] 在离散电影中, 家庭被表现为一种微观社群, 在陌生的文化环境中建立起关于故乡、传统和民族的记忆空间。因此, 对家庭的强调往往也是离散者身份书写和主体性建构的重要内容, 并多伴随民族化的仪式和饮食, 以文化的在地性强化族群凝聚力。

《别告诉她》和《摘金奇缘》中都有对家族团聚尤其是家族聚餐的详细展现, 两部电影也各有一场婚礼作为团聚仪式。包饺子一场中, 埃莉诺告诉瑞秋, 杨家的每一个孩子从小都要学习包饺子, 既是为了留住传统, 也是为了记住“排在第一位的永远是家庭, 而不是追逐个人的喜好”。较之在西方更普遍的分餐式饮食, 东方家庭注重由“聚餐”形式带来的团聚与分享过程, 以此强化建立在族裔和血缘基础上的联结感。《别告诉她》中, 仓促举办的婚礼似乎更像一场提前举行的告别仪式, 与传统意义上的中国婚礼相比, 这场婚礼充满奇怪的停顿和不安的神色, 事实上并不浪漫; 但居于其间, 碧莉却体

会到了归属感，这与她在纽约倍感孤独的生活完全不同。因此，她站在台上用夹生中文说的那句“在美国，我们没有很多家人，我想你们。我很开心我（回）来了”便是最恰当的总结。

移民家庭的完整、传统、兴旺，对抗了西方现代世界中家庭衰落的趋势，这在文化或民族的碰撞中，成为“他者”获得主体位置的重要策略。在全球最有代表性的跨族裔电影作者如法提赫·阿金（Fatih Akin）、阿布戴·柯西胥（Abdellatif Kechiche）、托尼·加列夫（Tony Gatlif）、普拉蒂巴·帕马尔（Pratibha Parmar）等人的作品里，也都大量设置了对离散家庭及其民族饮食与仪式的展现，在跨族裔的影像系统中，家庭被发展成一种类型化的叙事结构。

较之欧洲跨族裔离散电影而言，《摘金奇缘》和《别告诉她》对离散家庭的塑造也有新的突破，那就是着重突出一种跨国共同体的新型身份。早期，离散的观念更强调以家园为导向，旨在通过离散者的活动去影响另一个国家，或是鼓励离散者回国来塑造祖国的未来。因此，家庭往往被表现为在地的、不可移动的、边界森严的实体，一定程度上，就是国家和民族的象征物。随着经济全球化进程逐步向前推进，这种两点间的往返与效忠，被更频繁、密集、连续的跨越边界所替代。^[5] 跨国，不再局限于起源地与目的地的意象，而是更强调横向联系，强调具体的、境遇化的多元文化体验。如果说在历史语境中，共同体总是带有某种封闭性和排他性，那么，随着全球化的进程，共同体这个语词已经注入了新的内容。^[6] 家庭作为跨国共同体的联结，如今建立在多地互动的经验与身份的再度认同之上。例如，尼克的兄弟姐妹分别居住在中国台湾、香港和上海，杨氏家族正是在这种不断扩散和流动中逐渐壮大。《别告诉她》中，奶奶一家、碧莉一家、大伯一家分别居住在中国、美国和日本，但碧莉和奶奶越洋电话中的日常感与轻松感，已与离散本应具有的伤感相去甚远。离散，不再是全然的背井离乡，在经济全球化与媒介全球化的协同进程中，借助现代交通与通信技术，离散正逐渐向华裔学者董明所提倡的“飞散”过渡。如果说前者尚有离乡背井的凄凉感，那么后者则是一种主动的选择，更符合离散（diaspora）在当代富有生命力的意涵。^[7]

在跨国共同体的视角下，电影对人物的表现也更复杂，较之早期离散电影中以集体形式和民族代言人的形象出现的离散族群，两部影片都特别关注到离散群体内部的差异性。均质、完整的集体身份，呈现出了内在的层次与结构，进而引导影片对“华裔身份”进行更加情境化、具象化的书写。

《别告诉她》中，由中、美、日三地组成的跨国家庭网络，形成了讨论跨国身份与民族传统等话题的“飞地”空间。飞地原指因位置与行政区划间的分离而造成的独特地理空间，由于在这类地理空间内部，文化混杂的现象非常突出，因此很快该词就被延伸到文化研究领域，形成带有建构性和表征色彩的术语挪用。在离散电影的叙事场中，飞地空间的存在促进了不同身份主体的平等互动关系，完成了主导价值体系在特定文化场域的抽离与悬置，也为更多差异化的表达营造了空间。《别告诉她》对碧莉家族的设计和描写，以一种相对均等的力，在结构化的亲缘关系与多元化的价值选择之间建立起一座天平。最典型的一幕依然通过家庭聚餐体现，“外国的月亮比较圆”“父母在，不远行”“生活不只是钱”等话题，在不同的文化视角与身份立场下展开，家庭的餐桌成为多种文化和价值观沟通、碰撞、协商的场域。

尽管这场谈话不乏轻微火药味，但此处却已没有优劣相较下的主导话语，借助于跨国离散家族，影片顺畅地连缀起不同的文化视点和多元价值。例如，碧莉一家和大伯一家的并置，体现了跨国华裔的两个方向：去向美国，一个更为“西式”的国家；去向日本，一个虽是他乡但尚属“东方”的文化空间。基于此，华人离散的内在差异性被推向前景：在日本生活多年的大伯显然更能够理解“东方人将生命看作是集体”的价值观，对“别告诉她”的秘密有更执着的坚持；较之碧莉父母略显尴尬的居间性，大伯对于民族身份表现出更强烈和更坚决的认同感。借此，王子逸将宏大的民族、政治问题回落到了具象的维度：所谓“海外华裔”群体并非总是均质和趋同的，他们彼此间的差异，在某些情境下

甚至会大于其与寄居国社群的差异。对待跨国、跨文化的问题,似乎只能以开放和包容的态度,经由具体的情境进入,而不能以静止的模式对其加以想象或揣测。《别告诉她》绕过了离散/跨国群体描述中的本质主义陷阱,给予其一种生动的复杂性。这种复杂性,无关乎文化阵营的对立或身份的代言,只关乎真实的体验。

除了跨国式的离散之外,影片还借“小姨妈”这一人物,带出了离散的境内向度。在全球化的时代,离散通常被默认为发生在国际维度,而建立在“跨地”基础上的境内离散则易被忽略。事实上,作为国土面积辽阔的大国,中国境内的人口流动,以及相应的地域文化互动,毫无疑问隶属于现代离散的内向维度,这一维度在此前的海外华裔电影表述中基本是缺失的。婚礼上,当碧莉的母亲建议小姨妈多为自己考虑时,小姨妈笑称,她会在未来南下深圳,与常年在外打工的丈夫团聚。为了更好的生活而南下打工的小姨妈丈夫,与为了更好的生活而远走美国的碧莉父母,本质上同为现代化进程中的“经济型移民”,在王子逸的观察中,他们所代表的海内外空间都具有高度的流动性,都是城市化、现代化与全球化进程中息息相关的环节。正是在这种自我反思式的、双向的视野里,更深层次的讨论走向有效,不再落入陈旧刻板的观念之中。

三、由“离散”走向跨文化协商:“第三极”创作与接受视野

《别告诉她》中,在一个显然是刻意设计的情节里,帮碧莉提行李的酒店服务员一再追问:“你觉得哪里更好,中国还是美国?……那你一定更喜欢美国吧?”碧莉的回答只有重复的一句话:“不一样。”

不一样,客观上揭示出差异和边界的存在感。然而,不一样并不意味着无法沟通,不可对话。差异,反而是沟通得以开展的前提,而边界,也正是文化互动和协商最频繁发生的场域。不一样,也将对《摘金奇缘》与《别告诉她》的讨论导向跨文化的视野,并最终引入文化协商、交流借鉴、共生和谐的“第三极文化”情境之中。

本文的前两部分,着重以离散理论去切入这两部由美籍华裔导演创作的电影,寻找并确认其离散叙事属性与新的突破。与之相关的背景是,在世界范围内,以欧洲为代表的跨族裔电影,越来越成为一种全球性的创作运动,不了解这个部分,甚至就无法认识当代世界电影。可以说,跨族裔电影是全球化时代下必然会出现的文化产物,也是注定会在未来继续占据影史席位的创作类型。对于中国而言,人口的流动和离散有悠久的历史,改革开放后掀起的“出国热”更产生了一批经济驱动下的新型移民与生于海外长于海外的移民后代。如今,华人的足迹已遍布世界,与中国相关的跨族裔创作显然也正在逐步走向成熟,并形成一种建立在华人跨族裔视角下的新型离散创作。

在美国华裔电影的发展史上,早期的华人影像创作发端于“亚裔美国电影与录像”(Asian American Film and Video)运动,这一运动始于20世纪70年代,一批来自日本、越南、韩国、菲律宾、中国香港和中国台湾等地的亚裔电影人集结成电影小组,制作了一系列围绕种族身份、刻板印象和社会公平问题的影片。这些影片多是录像视频,并带有较强的先锋实验色彩,王颖的《水上火》(*Fire Over Water*)、黄家能的《黄先生》(*Wong Sinsang*)等是其中的重要代表。1982年,王颖在《水上火》的基础上创作了小成本故事片《寻人》(*Chan Is Missing*),被普遍认为是亚裔美国电影创作的正式开端。《寻人》向外界证明了,亚裔美国人可以成为艺术家,可以成为商业电影人,可以支持其他亚裔电影人的创作,也可以成功地将亚裔美国电影推向更广泛的观众。^[8]1993年,王颖的《喜福会》和李安的《喜宴》(*The Wedding Banquet*)同时出现并获得成功,两部影片对东西方文化交流与冲突的关注,开辟出美籍华人的影像文化空间。21世纪初期,虞琳敏、林诣彬等第二代美籍华人导演登场,并相继创作了《火爆麻吉》(*Better Luck Tomorrow*)、《乒乓玩到家》(*Ping Pong Playa*)等聚焦于美籍华裔青少年群体的商

业类型电影；较之前辈，他们对美国文化的适应和认同度较高，此后均毫无障碍地进入好莱坞工业体系。如今的《摘金奇缘》和《别告诉她》，则显然是对美籍华裔跨族裔创作的又一轮补充与丰富。

较之此前的美国华人电影，朱浩伟和王子逸的作品稀释了离散的创伤性与政治性，呈现出更具“后”时代色彩、更强调多元主义和文化协商的新质感。他们的作品在东西两地之间形成一种对“混血”历史、经验与感受的描摹，体现出建立在自我认同和文化自信基础上的高度平衡感。对话、协商和开放在文化互动间的核心作用被电影充分地发展，从中更可明确辨识出独属移民后代的居间性视点的进一步成熟。从制作层面来看，两部影片均深度步入亚洲的地理空间，完成了对亚洲本土地域及其传统的体察。《摘金奇缘》更是自《喜福会》以来，好莱坞另一部全员亚裔的现代商业电影，宣告了亚裔在美国和全球娱乐业中的代表性。

这种现象或是转变，部分也源自全球化时代的国际现实。作为正在崛起的经济体，中国与亚洲的振兴是21世纪以来不可忽视的现象，经济振兴势必带动相应的跨文化实践走向繁荣。这在世界电影史上也并非没有先例，20世纪90年代中后期，在英国掀起的“酷不列颠”（Cool Britannia）多元文化主义浪潮中，“英国—印度”电影成为引人注目的领跑者。印度裔导演群体的作品在英国本土经常进入票房前10的队伍，其中很大一部分要归功于英籍印度人社区的文化购买力。随着印度经济在世纪之交的腾飞，印度离散及跨国族群开始得到英国市场的重视，并被称作“棕色英镑”。在此背景下，英国—印度电影从曾经边缘、小众的少数族裔创作，逐渐向主流电影阵营靠近，并最终形成规模性的国际合拍的新型模式。经济推动文化的现实实践，同样发生于当下的中国跨族裔创作中，《摘金奇缘》和《别告诉她》的文本书写以及在制作和接受上值得标记的突破，均映照出处于全球文化中并且正在逐渐上升的新型中国形象。

以中华文化为根基的跨族裔电影从外部看与欧洲有不少相似之处，但在核心的文化姿态上则有自身的独特性。如果说早期，王颖尚有一种离乡背井的疏离感，或可称之为离散情境，那么在朱浩伟和王子逸这里，中国跨族裔电影人则已是秉持了内敛式、思考性的逻辑。他们拒绝激烈的冲突对立，尝试在矛盾困惑中谋求一种平衡的状态，其特点是不拒斥、不对抗，被动中有主动性和自适应性。如果早期华人的海外创作更多聚焦于民族传统、身份意识或怀旧乡愁，那么朱浩伟和王子逸的作品则更多透视出华裔新离散电影注重文化协商的生长趋势。当美式个人主义与中式族群观念正面相遇时，电影绕开输赢之争，转而突出以麻将为象征的迂回、谈判和博弈；当西式的绝对坦诚与中式的善意谎言产生分歧时，电影取消了对价值观念的优劣判断，转入更具普世性的话题：沟通、包容、爱与理解。这些新特质用西方的离散理论似乎不再能够全然涵盖，但用中国的“第三极文化理论”去观照，可以看到一种中华文化的生长性。

“第三极文化理论”是黄会林先生在2009年提出的关于中国与世界其他文化多元共存格局的一种发展理论。其核心内涵是指：当今世界文化呈现多元并存格局，每一种文化都应该得到公平独立的发展机会。首先从尊重和发展自己的文化开始，再到了解和欣赏别人的文化，然后是达成不同文化间的共处和共识，最终实现天下大同。但此处的天下大同并不是指某种强势文化消灭其他文化，掌控单一的新文化殖民霸权，而应该是指各种文化主体能容忍不同的文化价值观念，进而在多元文化中能够生成人们普遍认同的新多元主体文化价值观。黄会林先生认为，这是一种包括了各种不同矛盾相互依存、相互排斥的动态和谐，就像太极阴阳鱼在共同的世界里（圆）生存，互相排斥又互相依存。^[9]

以“第三极文化理论”观照《摘金奇缘》和《别告诉她》，可以发现，新一代跨族裔中国人的生命里有一种内蕴的文化基因，迁徙流动中伴随着一种传统的牵绊，这种牵绊并不是贬义词，既是情感的，也是理性的，具有自我反思和自我发展性。正如两部影片最终都走向某种调和性的、未竟的结局，中国的跨族裔创作并不是为了在种族冲突的框架下确立中华文化的霸权地位，也不是为了在比较的视

野里彰显自身文明的优越感,而是在“跨越”的横向联系之中,寻求和谐视角下文化边界的可渗透性。《摘金奇缘》和《别告诉她》在海外市场及电影节展映上的良好成绩,也似乎验证了建立在双重理解、双向反思上的创作可行性。而所谓文化协商,也正是通过强调不同文明建立在差异基础上的良性互动,来发展和延伸各自的文化空间。中国跨族裔创作正在试图从“各美其美”走向“美美与共”,进而帮助形成与推动多元共生的全球文化格局。

四、结 语

使用“第三极文化理论”来解释和回答当下的跨族裔、跨文化问题,要比批判性的、分析性的甚至带有革命性的西方理论更具融合的意味。随着创作上的不断更新,未来的海外华人创作会不断提供丰富的影像文本,与理论形成连续的共振。因此,发展出独特但又具有动态对话能力的分析体系,是进一步理解和把握华裔离散电影的关键所在。“流动”几乎贯穿了整个人类历史,在离散、跨国、跨族裔的文化实践中,蕴藏着多地域、多民族和多元意识形态的互动与协商。中国文化从来都不是拘泥于某种单一的精神统治力量或意识形态,文化的实质是为了人的适应性,使人更好地与环境、他人和社会达成和谐的关系,这也正是“第三极文化理论”对于现实创作的重要启示。

参考文献:

- [1] Martin, M. & Yaquinto, M. (2006). Diasporic cinema. In Grant, B. K. (eds.). *Schirmer encyclopedia of film*. Michigan: Gale Group, 57-58.
- [2] Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- [3] Hall, S. (1996). New ethnicities. In Chen, K. & Morley, D. (eds.). *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. London: Routledge, 442-443.
- [4] Bruneau, M. (2010). Diasporas, transnational spaces and communities. In Bauböck, R. & Faist, T. (eds.). *Diaspora and transnationalism: Concepts, theories and methods*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 39-40.
- [5] Faist, T. (2010). Diaspora and transnationalism: What kind of dance partners? In Bauböck, R. & Faist, T. (eds.). *Diaspora and transnationalism: Concepts, theories and methods*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 12-13.
- [6] 孙歌. 遭遇他者: 跨文化的困境与希望 [M]. 北京: 北京联合出版公司, 2020: 7.
- [7] 童明. 家园的跨民族译本: 论“后”时代的飞散视角 [J]. 中国比较文学, 2005 (3): 151.
- [8] Feng, P. X. (2002). *Identities in motion: Asian American film and video*. Durham & London: Duke University Press.
- [9] 黄会林, 刘江凯. 文化多样性与命运共同体: 中国作为“第三极文化”的思考 [J]. 民族艺术研究, 2017 (3): 161-163.

[责任编辑: 赵晓兰]