

当代加拿大跨族裔移民电影导演作品研究

姜 山 (郑州师范学院传播学院, 河南 郑州 450000)

[摘 要] 20 世纪 50 年代至 90 年代前后的全球化流动, 造就了一批有着第三世界族裔背景的新移民导演, 成为近 30 年间加拿大移民电影的创作主力, 并在世界影坛大放异彩。而这些被标识着“有色面孔”的跨族裔导演, 因其文化身份的双重与“他者”身份的裂隙, 也深刻地影响着其镜头语言下移民叙事方式的不同。于是, 本文试图将这些作品划分为直接、普适、间接、回望、融合五式并逐一解读。

[关键词] 加拿大移民电影; 跨族裔导演; 第三世界; “他者”身份

一、直接式

显而易见, 直接式是一种关于移民叙述最为常见甚或思维定势式的影像表现形式。它有着一些基本固定的表达套路:

第一, 移民形象占据故事的主角位置甚至大部分群体。如在华裔导演沈小艾和崔燕的作品序列中, 镜头始终紧贴围绕着加拿大华人社群 (本土白人形象几乎不见踪影), 生动地描写了华裔新移民群体内部的辛酸生活和彼此间的情感交织。

第二, 导演与影片中的主角形象往往共同分享着同一族裔身份能指。于是这种以自传式的叙述视角切入与展开, 不仅更加准确而贴近实际语境, 同时具有鲜明的族裔辨识性。比如, 以黑人社区中的青少年群体为主要对象、以 hip-hop (起源于美国街头的黑人文化) 校园歌舞为题材的影片《舞动青春》(2007 年), 其导演 Ian Iqbal Rashid 本身也是南非坦桑尼亚裔移民, 来自一个黑色肤种且能歌善舞的民族; 于是他骨子里那种对敲击音乐和节奏舞蹈的敏感与热爱, 使他的镜语状态灵活流畅而动感十足。

第三, 矛盾冲突的设置和情节点的铺陈被着力于表现移民群体面对全新文化环境而混杂不定的艰辛体认和接受同化后的自我重构, 主题相对单一。比如, 电影《福禄寿》透过华裔小女孩的视角, 讲述了几个生活在加拿大中国城中的华裔移民家庭,

面对陌生的异国文化和艰辛的边缘生活, 保持着对风水迷信和佛教信仰等东方传统文化的坚守, 将其视为残酷现实中的生存动力和精神依靠。而电影《伊芙与火马》, 则展现了一个华裔小女孩在中国佛教与西方天主教的双重文化影响下, 自我对身份体认的价值混乱, 并最终通过自我构建出的“火马”形象从信仰、文化的困境中突围, 完成作为新移民个体的蜕变成长。再如, 由意大利裔导演 Riccardo Trogi 执导的自传电影《随身听男孩》(2009 年), 在影片一开始, 虽然身为魁北克律师的意大利裔父亲认真严肃地为儿子讲述他移民前在二战中的意大利受到德国法西斯迫害的一段童年记忆, 以期帮助儿子认同、固化他的意大利历史血统; 但具有反讽意味的是, 在父亲的回忆陈述中无论意大利平民还是德国士官, 每个人都讲着一口流利的魁北克法语, 同时在表演和声画呈现上被配以荒诞戏谑的视听风格; 从而生动地再现了今日加拿大社会中的新移民群体, 在逐渐融入当地主流文化并获得准中产阶级身份的过程中所必然接受的同化事实——影片中虽然父亲一再纠正别人对儿子意大利姓氏的错误发音, 但事实上父子俩都已不说意大利语。

二、普适式

这里主要是以阿托姆·伊戈扬的部分作品为代表。阿托姆·伊戈扬出生于埃及, 是亚美尼亚后裔。自崭露头角以来, 其镜头下对于移民话语叙事的建

构便不再单纯聚焦于移民群体生活的呈现或对“民族/种族性”的寻获这种直接、窠臼的表现形态，而是通过对人性、伦理、心理、情感、死亡等普适议题的深入展开，由表及里勾连起一份隐含其中的对于个体身份记忆的追问与思考。

在阿托姆·伊戈扬作品序列中那一以贯之的多视点非线性叙事手法，在营造时空交错的混杂感与神秘感的同时，也最大限度地助推了悬念的铺陈、人物间复杂模糊关联的呈现。于是，文本中悬置的真相对应着现实中悬置的身份，传达出一种关于个体自我认同、自我与他者关系不可确认的胶着与迷思。并且所有这些故事的讲述，又都无法使观众在观影结束后获得一种酣畅淋漓的痛快解脱，沉闷、压抑、固化的情绪总是如阴影般难以消散。比如在电影《意外的春天》中，看似祥和平静的小镇背后却充斥着父女乱伦、偷情出轨、人心冷漠等不可言说的残酷现实。面对因异化而裂痕累累的人性（身份），导演以一场毁灭性的灾难（车祸）来净化这潭令人深陷的泥沼，并假借幸存女孩的谎言之口，来结束、放下这似将永无止境的创痛。而一段三口之家安详入睡的镜头复沓影片始末，也在间接呼应着这一意指，即放下现实中因（身份）异化分裂而背负前行的沉重哀痛，伴随那悠扬的童谣笛声安然入睡，在梦乡中倒逆回记忆身份开始的“初始情境”，那里定将抚平因迷惘困顿而难以言说的创伤。

此外，在以阿托姆·伊戈扬为代表的普适式移民电影中，其所塑造的主要移民形象也不再是以往刻板印象中的社会底层边缘群体，而是反身成为加拿大社会阶级构成的主部——中产阶级。或需赘言，移民（尤其是第三世界移民）背离母国、远渡重洋，不惜万险跨进西方现代文明的疆界，这种行为的本身就是旨在改变自己的阶级身份，从而弥补、遮蔽甚至是超越先天固有的种族身份（或者是性别身份）。阿托姆·伊戈扬身为亚美尼亚难民的后裔，出生于开罗，幼年便跟随父母举家迁移至加拿大的维多利亚；大学期间就在影协的赞助下拍摄短片，毕业后又在剧院、电视台担任编剧和导演；1984年当他正式踏入影坛时，其实他早已是加拿大中产阶级群体中的主流一员。于是，随着阿托姆·伊戈扬镜头下所关注的移民群体的社会地位发生转变，其作品逐渐脱离边缘脉络，不再为主流外的少数群体发声代言；其作品序列中一以贯之的母题也围绕在现代社会对人的异化、人性的复杂多面、人与人之间的微妙关系、性禁忌/乱伦、对精神世界的探寻等方面，而这些母题又是身处现代社会中的每

个生命个体都能切身体认与领悟的。当然对于一名电影导演的自身发展而言，即试图平衡口碑与票房、艺术体现与商业价值，这恰恰又是一种保守的而又符合中产阶级身份的价值取向。

如果说阿托姆·伊戈扬的早期作品影像风格诡异，异域风情浓厚，尚且行之有效地将一份对个体记忆与族裔身份的认同性思考，缝合进经过普适化编码的主体叙事中去；那么后期以《何处寻真相》（2005年）、《克洛伊》（2010年）为代表的作品，则似乎仅剩下一副干瘪的外裔面庞，借助外裔的形象躯体却在无关痛痒地讲述着每一个身处现代社会的生命个体关于困境、关于人生难题的广泛性体验。于是关于肤色、族裔的议题成为了一种话题被消费，此刻阿托姆·伊戈扬自身连同他的名字其实也成为在一个在西方凝视下被大众所消费的文化符号。正如其影片序列中那充沛的异域音乐，总是盈溢弥漫在影片的始末，却始终只是情节的陪衬、氛围的烘托而未能表意，最终反而成了一种异质文化的消费符号。

其实，将对普适命题的感知融入移民群体的生活体验，初衷是为了询唤起移民之外更广泛的社会受众基础，寻获对于移民群体之人类共通的同情与认同；但恰如人性话语这一普泛性视角，本身就是一个极具西方教义的舶来品，因此与其说这是视角的开放，不如说是视野的封闭、阉割，是被西方价值文化体系同质化的开始，是与母国（母体）脐带衔接的滑脱断裂，而其最终结果必然是“民族性”的消匿。比如，《意外的旅程》（1999年）中的爱尔兰女主角就是通过一次孤独而有惊无险的冒险旅程，最终从父亲与男友、传统与现代、固守与新生的犹疑选择中解脱，将身份的族裔文化层面搁置、掩埋，在性别文化层面建构出一个独立自主的新女性的主体身份。

三、间接式

20世纪90年代前后出现的新移民群体，由于大多来自第三世界，其族裔/文化背景往往闭塞保守；而当他们搁置传统身份，跨界至宿主国试图融入新身份时，生存现实却又将他们放之边缘。他们从此成为被双边陌生化的“他者”，即在母国与宿主国看来他们皆非正统。于是，这种因“双重身份”而遭否定、放逐所引发的焦虑，就急切需要一种宣泄、释放，以求在碎裂“父权”之正统价值观念桎梏的快感中，标榜自己特立独行的文化身份。恰如拉康所言，当成长中的个体开始意识到独立的

自我，便迫切地想要纠正镜像期将自己与母亲身体混同的错误性认知。20世纪末以来，受到美国开放文化的影响，加拿大公共文化领域中关于性爱/性别的观念不再固守于欧陆传统文化的束缚，同性恋一族逐渐成为现实生活中合法可见的群体。于是，面对这一开放的文化语境，改变性取向，投奔无国界无差别的同性恋群体，就恰好符合了焦虑的“他者”们所欲求的能指，使其对自我文化身份的定位从双重“父性”的压迫中剥离/解脱。而跨族裔导演的敏锐镜头就迅速地捕捉到了这一症候现象，并且这些移民电影中的同性恋形象，其族裔身份也大多来自传统保守的东方或者欧陆，尤其以华裔居多。

如果说，在意大利裔导演 Émile Gaudreault 的《意大利曼波》（2003年）、华裔导演钟德胜的《只爱陌生人》（2005年）、华裔导演 Michael Mew 的短片《北京烤鸡》（2006年）等电影的叙事结构中，导演通过将男主角的同性恋身份与其家庭的族裔身份所固有的传统价值观，并置为一处喜剧化的戏剧冲突，从而形成对移民之新旧文化身份的对位思考；那么在埃及裔导演泽维尔·多兰的《我杀了我妈妈》（2009年）和《幻想之爱》（2010年）两部作品中，男主角的族裔身份则彻底退居其次，甚至泯灭于性别、爱情、青春的叙事修辞中。比如，在《幻想之爱》中，男主角由泽维尔·多兰本色饰演，讲述了一段“男—男—女”的非典型三角恋情。影片的镜头与叙事多在表现三角恋情中同性恋者与异性恋者细微而敏感的心理变化，而关于其家庭成员、出身背景等表征其文化/族裔身份的铺陈描述则被绝缘处理，成为“在场的缺席”（德里达语）。

因此，这种借喻的间接式处理，正是通过对喻体（性别修辞）的放大实现了对本体（族裔身份）的遮蔽，将现实中关于族裔/文化身份的焦灼游移滑向至文本中关于性别身份的焦虑。其实，这正是一种对现实困境搁置、逃逸的修辞策略，即对摇摆犹疑的族裔文化/身份问题宁可避而不谈，躲藏在没有裂隙的世界边缘——如果说移民群体是一个国家的边缘，那么同性恋群体则是整个世界的边缘；但是，却最终导致镜头主体之边缘身份的能指滑脱，即对移民群体之文化身份问题的探析，已由纯粹而“狭小”的族裔议题扩移至模糊而“普泛”的同性恋议题。至此，跨族裔移民电影导演镜头下始终关注着的所谓“少数/边缘群体”的内涵范围被增容扩大，继而稀释了原本旨在为少数族裔群体争取媒体份额、为其争夺话语权力的效力。

四、回望式

跨族裔导演本身作为一个移民（移民后裔）的身份，在生存与成长过程中必然会多少受到宿主国的同化影响，于是回望母国故土时也就很难再以一种初始纯净的目光去注视，其间夹杂着的是太多西方的文化态度；而当其回眸，注定被异化为一注凝视，投射在母国身体上的是以“东方主义”之名的一次欲望建构。比如阿托姆·伊戈扬的《月历》（1993年）就讲述了身为摄影师的男主角，与妻子一起从宿主国回到故土亚美尼亚，为一家月历公司拍摄风景照；但男主角只在意取景的构图与光线，却对建筑背后的历史文化漠不关心——其实月历照片本身就是作为一种纯粹外在观赏性的消费符号；同时虽然二人都是亚美尼亚的后裔，但由于在语言、文化上的隔阂，当妻子在与当地司机频繁互动时，男主角却成为取景框外的“他者”，无法能动地参与进对母国历史文化的感知与认同。值得一提的是，本片男主角就是由阿托姆·伊戈扬本人饰演，妻子的扮演者则刚好也是现实中阿托姆·伊戈扬的亚美尼亚裔妻子 Arsinée Khanjian。阿托姆·伊戈扬自幼移居加国，大学时期通过加入“亚美尼亚学生会”才开始回归对自己的族裔身份认同。^①于是这里所透露出的一种文本之中与现实之间的互文指涉意味不言而喻。

而同样在阿托姆·伊戈扬的《阿拉若山》（2002年）的文本叙事中，当母亲的讲解、儿子的陈述、片场的表演等多线叙述模糊交融于一体，仿佛共同构成视觉呈现上的完整“历史”图景时，阿托姆·伊戈扬又折身自反、划明界限，道出这已远非历史本身。历史真相永远存在，但也只能接近而无法真实捕获，一旦被诉说或呈现就反而成为某种意识形态的生产话语。文本中当身为艺术史教授的母亲在为一部再现亚美尼亚大屠杀的电影出任顾问时，却发现历史事实中并不可见的“山”，被导演、编剧作为情怀寄托的意象，绘画在影棚的幕布背景成为“虚假”的存在，就如同那虚构的美国传教士和英勇的小画家以正义见证者的形象而出现；历史真相再次被扭曲、偏离为一种修辞符号的空壳，以好莱坞式的文化逻辑将其重新分割、选择和组织，以主观戏说的形式再度改写，最后将厚重的历史苦痛生产为资本逻辑内的奇观性戏剧消费。如同克罗齐所言，“一切历史都是当代史”。于是，这种文本之内与文本之外同时对历史/身份摄录、重现的行为本身，就已先在地携带了西方资本意识形态的消

费逻辑。而通过影像、资料、口述等媒介来确立自身族裔身份的“合法性”，风险则在于向一种不甚清晰的身份演变，执迷于“眼见为实”的同时越发不能通过“故事/剧情片”来指认事实。于是，当亚美尼亚裔男主角无法借助电影史料获知历史真相，便只好带着疑问和困惑透过镜头回望故土，试图通过对“父性”的探寻解疑重建历史/记忆中自身的在场，从而确认认同；但却最终发现历史/记忆已然遥远，真相/身份已无迹可寻；恰如那位扮演土耳其军官的男演员所述，“我出生在这里，你也是，这是一个崭新的国家，所以让我们就此结束那段历史，将它丢弃吧”。

而在电影《开罗时间》（2009年）中这种“回望”来得则更加直接。阿拉伯裔女导演鲁巴·纳达将自己化身为电影中的白人女主角，以“探夫”之名“回到”埃及开罗这片神秘的东方故土，回望/凝视着她所挚爱的充满新奇刺激的风土人情、厚重底蕴；如同女主角在白人丈夫/西方文明那里再也无法获得的满足，只得将感情转移到一个生长在东方熟土的传统穆斯林男性身上并实现了欲望投射。而这种西方阶权逻辑下将东方文明欲望客体化的修辞中，一处更为微妙的体现在于，这次欲望投射是经由一个西方的女性（弱势）个体对一个东方的男性（强势）个体所发出的，而非通常意义上的强势男性身份代指西方、弱势女性身份代指东方；这层性别修辞的反转意味，并非说明今日世界作为第三世界表征的东方文明与西方发达文明的地位相比趋近平衡甚或提升，相反只是更加残酷直白地强调了性别身份的修辞低（次）于种族身份的修辞，即在西方主体的男性化视野中，作为第三世界中相对性别强势的男性群体，却也只是一个躯体被女性化的欲望客体存在。

五、融合式

在全球化流动散播的影响下，随着世界对多元文化的包容意识愈加显著，加拿大主流社会对跨种族/宗教人群互相结合的认可声音也逐渐增多。于是，当两种具有异质文化身份的主体，因亲情、爱情、性爱、婚姻关系而密切接触、交融结合的时候，异质群体间悄然发生的不仅是一次想象性的完满融合，更是对彼此心灵创痛的一场相互疗愈。

比如阿托姆·伊戈扬的《喜相逢》（1984年）

就讲述了一个因饱受现代（西方）核心家庭弊病（即沟通阻断而匮乏，情感疏漠而异化）而百无聊赖并出走逃离的白人男孩，将一个来自亚美尼亚的移民家庭凝视为欲望寄生的对象；以心理医师的自我假想身份修辞，遮盖了其非法的冒名侵入；并成功地将移民父亲内心中对传统文化负载的最后一份固守驱逐，置换为对现代（西方）核心价值体系的彻底屈从、认同，从而达成对“他者”内部矛盾（焦虑）的治愈（排解）；而白人男孩也在这一重塑的家庭秩序中，圆满地填补了其内心对匮乏的融洽亲情的欲求。而在阿拉伯裔女导演鲁巴·纳达的《莎芭》（2005年）中，穆斯林女主角虽然生活在加拿大，但仍被禁锢于族裔“父性”的牢笼压抑下。白人男主角的恍然介入，不仅激发了女主角的性别意识崛起、迈出对族裔身份的僭越，也使这个原本保守闭塞的穆斯林家庭焕然一新，并轨纳入西方的主流文化秩序。

但与此同时，人们放弃自己的文化转而接受一种新的文化是极其困难与痛苦的，且转而接受新文化的能力也是极其有限的。^②在阿根廷裔导演Federico Hidalgo的《沉默的爱》（2004年）中，蒙特利尔的白人男教授通过互联网婚介娶回一个墨西哥妻子，虽然二人相识之初便互生好感，相处过程中也都抱着美好意愿去积极地了解、学习、融入彼此的生活（文化）方式，但终因二人语言、文化的差异隔阂，这段看似融洽的婚姻感情无疾而终。

注释：

① Peter Harcourt: A Conversation with Atom Egoyan, *Post Script*, 1995.

② 李丽红：《多元文化主义》，浙江大学出版社，2011年版。

〔参考文献〕

〔1〕高鉴国.加拿大多元文化政策评析[J].世界民族,1999(04).

〔2〕苏竞元.何处寻真相:加拿大电影导演阿托姆·伊戈扬研究[J].北京电影学院学报,2011(03).

〔3〕Kent Jones.Body & Soul:The Cinema of Atom Egoyan[J].*Film Comment*,1998(01).

〔作者简介〕姜山(1988—),男,河南开封人,硕士,郑州师范学院传播学院助教。主要研究方向:电影文化研究。