

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.04.011

# “后海角时代”台湾电影中漂泊者形象研究

徐广飞

(江苏海洋大学 艺术设计学院, 江苏 连云港 222005)

**摘要:** 台湾地区错综复杂的历史传统和现实情貌, 让后海角时代台湾电影中漂泊者得以生成。他们身上烙有明显的“历史性”与“现实性”的伤痕印记, 这些伤痕印记在漂泊影像中照见和体认了其主体性的危机。面对危机, 重建主体性成为漂泊个体乃至集体的强烈诉求, 但其在建构过程中, 漂泊者的主体性从未澄明, 结果也以失败告终, 而失败的背后所折射的正是台湾社会的悲情和文化失根的现实。

**关键词:** 后海角时代; 台湾电影; 漂泊者; 主体性; 文化失根

**中图分类号:** J905

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1674-117X(2024)04-0087-08

## On the Image of Drifters in Taiwan Films in the “Post-Cape Era”

XU Guangfei

(School of Art and Design, Jiangsu Ocean University, Lianyungang 222005, China)

**Abstract:** The complex historical traditions and realities of the Taiwan region have enabled the generation of drifters in Taiwan films of the Post-Cape Era. They are marked with obvious “historical” and “realistic” scars, which reflect and recognize the crisis of their subjectivity in drifting images. In the face of crisis, rebuilding subjectivity has become a strong demand for drifting individuals and even collectives. But in the process of construction, the subjectivity of the drifter was never clarified, and the result also ended in failure. Behind the failure lies the tragedy of Taiwan society and the reality of cultural rootlessness.

**Keywords:** Post-Cape Era; Taiwan film; drifter; subjectivity; cultural rootlessness

“不要问我从哪里来, 我的故乡在远方, 为什么流浪, 流浪远方, 流浪……”这是 1979 年迅速在台湾流行的歌曲《橄榄树》, 曲中反复强调了“流浪”。这种“流浪”不仅是个体随处漂泊的无根状态, 更是台湾漂泊命运的“能指”。这种漂泊的肇始可以追溯到 17 世纪初。当时, 荷兰殖民者趁明末农民起义和中国东北满族势力日益强大、

明政府处境艰难之时, 入侵台湾。不久, 西班牙人侵占了台湾北部和东部的一些地区。1642 年, 西班牙人被荷兰人赶走, 台湾遂沦为荷兰的殖民地。再后来, 郑成功从荷兰殖民者手中收复了台湾。1895 年, 《马关条约》签订, 台湾被清政府割让给日本, 孤悬海外。被割弃的悲哀、殖民的屈辱夹杂着家国丧失的痛苦, 使得台湾成了作家吴浊

收稿日期: 2024-01-20

基金项目: 江苏海洋大学人才引进科研基金项目“新主流影像对青年认同的影响研究”(KQ23063)

作者简介: 徐广飞, 男, 山东临沂人, 江苏海洋大学讲师, 博士, 硕士生导师, 研究方向为电影文化与批评。

流笔下不断漂泊的“亚细亚孤儿”。

“漂泊是指随波流动或停泊……比喻流落在外,四处流浪。”<sup>[1]</sup>而在台湾特殊的历史与传统的文艺范畴里,“漂泊”不仅表征着个体无根状态中颇为复杂的情感,甚至还成了社会集体对台湾命运沉浮的普遍认知。这种认知并非局限于台湾音乐和文学的表现上,也体现在台湾电影对漂泊者形象的书写上。

“戒严”期(1949—1987),台湾的言情、乡土和武侠电影中就塑造了一批漂泊的人物。言情电影《船》(1967)和《我是一片云》(1976)描绘了何莉和宛露这两个为爱漂泊流浪的形象;《汪洋中的一条船》(1986)中则有意识地刻画了一个为完成学业而四处打工流浪的漂泊者郑丰喜;胡金铨电影《大醉侠》(1966)中游离江湖的范大悲、《侠女》(1971)中一路逃亡的杨慧贞、《迎春阁之风波》(1973)中的女飞贼黑玫瑰等角色,无一不是无根无所、游荡于江湖的漂泊者。自1987年“解严”到21世纪之初,不论是从大陆流亡至台湾的文良(《悲情城市》,1989),还是迷失于城市森林的林小姐(《爱情万岁》,1994),抑或是流落到吉隆坡的打工仔小康(《黑眼圈》,2006),他们皆是在时代浪潮中遭遇漂泊的典型代表。

2008年,《海角七号》在宝岛台湾缔造了5.3亿新台币的惊人票房,成为当时台湾有史以来最卖座的一部影片。这一年,以《海角七号》为代表的台湾电影在票房表现上异常亮眼,台湾的电影市场被激活,涌现出了一批新锐导演,形成了跨域制作的新风潮,开启了电影行销城市的热潮,打开了电影类型操演的局面,驱动了电影新美学的产生。据此,台湾电影进入了一个新时代,即“后海角时代”。而在2018年前后,台湾本土电影的市场表现、新导演的锐度、跨域制作的风潮、城市行销的热潮都出现了或下滑、或减退、或回落、或降温的下行态势,而类型操演和美学趋向也均发生了明显变化。2018年成为台湾电影后海角时代的临界点。因而,台湾电影的后海角时代是指2008年至2018年的这段时间。

进入后海角时代之后,台湾电影仍然延续了漂泊的叙事母题。其中,《街舞狂潮》(2008)、《面引子》(2011)、《十七号出口》(2013)、《幸

福路上》(2017)等影片皆是这方面的代表。但在后海角时代的语境中,形塑漂泊者背后形态各异的文化心态使得漂泊本身具备了新的文化能指,同时也让影像中的漂泊个体承担了别具一格的美学功能。这也将成为我们深入解读后海角时代台湾电影和台湾文化的重要路径之一。

## 一、“历史性”与“现实性”:漂泊者形象伤痕印记的复现刻绘

2008年以来,两岸党际交流不断深入,“两会”(中国大陆的“海峡两岸关系协会”和中国台湾的“财团法人海峡交流基金会”)协商制度化、常态化与“三通”(通邮、通商、通航)均迈出了历史性步伐,但在这一阶段,漂泊体验在台湾电影中仍然被书写着。回溯后海角时代的台湾电影,可以发现,影片所书写的漂泊体验以及塑造的漂泊者形象往往携带了“历史性”与“现实性”的伤痕印记。

### (一)携带“历史性”伤痕印记的漂泊者

1949年,国民党政权溃败,200多万军民主动或被动地从大陆迁徙至台湾。在“解严”前后,已经有一些台湾电影致力于书写迁台漂泊者的“历史性”伤痕。《老莫的第二个春天》(1984)揭示了台湾退伍老兵晚年生活的悲苦;《童年往事》(1986)描绘了“婆婆”无法重返大陆而不断“迷路”的无奈;《悲情城市》(1989)则刻画了生命个体在“二二八”前后流亡的悲情。彼时,“白色恐怖”尚未完全解除,电影仍然受到异常严格的管控;并且,基于各种政策的限制,当时的电影人也无法客观地呈现老兵、平民等漂泊个体的生存样态和情感状貌。后海角时代的台湾电影人以此为背景,将镜头重新聚焦于台湾的宏大历史,在深刻还原漂泊岁月本来面貌的同时,展现了生命个体因迁徙而带来的漂泊体验,而这些在历史洪流中沉浮的漂泊者也必然携带着难以磨灭的“历史性”伤痕印记。2008年以来,台湾电影对携带“历史性”伤痕的漂泊者的文化观照较之“解严”前后更为客观、具体与深刻。

在后海角时代影像所着力还原的被“戒严”政策封锁的台湾社会中,一批被“遣送”至台的老兵和平民,不仅遭遇着物质贫乏的生存折磨与“大陆人—台湾人”区隔的族群抵制,还要隐忍着“身

在异乡，心在原乡”的精神煎熬。《泪王子》（2009）中的仇老师、《逗阵儿》（2013）中的刘杭生、《风中家族》（2015）中的盛鹏三兄弟等人，皆经历了此间种种。不仅如此，此般漂泊境遇更是接续地影响、规约着“大陆人二代”群体。与前者相区别的是，自出生伊始，该群体的潜意识内便隐匿着“原生性”的漂泊基因，他们对“老家/故乡”的认知日趋模糊；在“戒严”政令所把控的恐怖时空里，他们经历了异常残酷的青春过往，其有关“故乡”的情感溯源统统被阻断，取而代之的是无根的精神漂流。

## （二）携带“现实性”伤痕印记的漂泊者

除了对携带“历史性”伤痕印记这一漂泊群体的审视外，后海角时代的影像文本还聚焦于当下台湾社会的漂泊群体。

1988年，台湾解除“党禁”后不久，党派林立，政治斗争也从地下逐渐浮上地表，政党间为夺取选票彼此刻意抹黑、恶意攻击，此种恶劣的政治风气一直延续至今。2008年，政党轮替，岛内政局出现重大转折，国民党的马英九上台，震荡的政局让台湾社会不断发酵着不安的情绪，而因选举所带来的更深程度的政党斗争愈加引发了民众的反感。2016年，政党再次轮替，民进党的蔡英文上台；2020年蔡英文连任。尽管再度上台的民进党获得了所谓“全面执政权”，但由于受顽固的“台独”意识形态束缚，其实施的诸多政策不断引发社会争议。比如，未经详细论证便仓促推出的“一例一休”政策（每周休两天，其中一天不可加班），直接导致了企业成本增加、劳工失业、物价上涨等一系列消极的后果，还曾一度引发了岛内企业“出逃”的热潮。

两次“执政”权力的转向，带来台湾经济政策的相应调整。2008年以来，大量的资本将台湾与世界（确切地说是西方）连接得更为紧密，而马英九实施的“产业再造与全球连结”政策，也使得台湾依附世界经济发展的姿态更加凸显。当2008年金融海啸席卷全球时，作为“外向型经济”代表的台湾首当其冲，其经济陷入了更深层的低迷状态。马英九相关的财经政策并未能有效地抵挡金融风暴，在此后的七八年间，经济低迷的状态仍未得到根本扭转，社会问题依旧突出。2016年，蔡英文开始推行“新南向政策”。对此，有

评论尖锐地指出：蔡当局力推“新南向”，业者“犹饿死”<sup>[2]</sup>。

可以看到，2008年以来，台湾社会庞杂的历史、政治与经济动因使得诸多隐匿的社会问题逐渐浮出水面，而原初显性的社会问题也渐次加重。这些现实问题的浮现和加重，无形之中鞭策着台湾大众的身体和精神。在现实伤痕面前，民众的恐慌情绪无法纾解，主动或被动的出走、游荡成为部分人的选择。这种基于社会现实问题的“漂泊选择”在后海角时代的台湾电影中被“搬演”和“再现”，如裁缝店老板无法偿清债务（《停车》，2009），小康时刻面临失业（《郊游》，2013），二坎深陷情感困扰（《痴情男子汉》，2017），等等。此类问题在“后海角影像”里集中展演，并同漂泊个体的漂泊境遇缀合，深刻显影了台湾社会的现实伤痕。

另外，在全球化进程中，伴随着地域区隔的解禁，台湾敞开内部市场以求深度参与全球资本合作。此种语境下，根植于台湾社会现实的漂泊不再被视为一种非常态的生活情状，其在资本快速涌动的社会获取了多重身份，并成为个人追求幸福或成功的另一种生存形式。《台北星期天》（2010）中在台北谋生的菲籍外来劳工马诺奥和迪爱斯，《再见瓦城》（2016）中从缅甸乡下偷渡至曼谷打工的阿国和三妹，以及《强尼·凯克》（2017）中挤入台北都市以汽车为家的包工头张以枫等，他们均用脱离原乡、闯入都市的漂泊方式，在资本全球化（以劳力输出/流动为表现形式）的语境中向梦想和幸福发起冲击。然而，在未经“管控”和“筛选”而大量涌入的西方文化观与消费理念的冲击下，他们的寻梦之路大多流于失败。“过境”挫败后心理与道德的危机感、疏离感和悬浮感成为一道道现实伤痕，刻印在了漂泊者精神生活的方方面面。

总的来看，迁台的老兵和平民、家庭破碎的租客、无家可归的负债者、为爱奔走的痴情人、进城谋生的打工仔等，成为了后海角时代台湾电影中典型的漂泊者。此类漂泊个体所携带的“历史性”与“现实性”的伤痕印记，不仅赋予了后海角时代台湾电影的文化价值，同时还以“艺术召见现实”的笔触呈现了历史和社会进程中个体的真实生存状态，凸显出“人本”时代特征下的社会学与哲



学意蕴。

## 二、“个体”至“集体”：漂泊者形象的“主体性”建构

坚持人学价值理想的社会学与哲学的交集议题之一，便是从实践和价值维度阐释人的主体性。在社会学中，“人的主体性意味着，人是对自己的实践过程具有主导能力的行动者”<sup>[3]</sup>；而从人本哲学的角度来考察，“主体性具有自为性和自主性，它既包括人的意识的自主自为，又指向人有意识的身体活动所造成的现实的关系与现实的功效，即人通过感性对象性活动与外部对象建立的主导性、肯定性关系”<sup>[4]</sup>。不难看出，“主体性”个体在社会实践的过程中不仅要体现出一定的自主性、能动性与创造性，同时，它们的显影还要在正确处理好“自我”与“他者”的关系，即其获得外部对象的“承认”之后才能得以明晰。黑格尔最初对“承认问题”作出规范时便表示，所有社会形式都是承认的秩序<sup>[5]145-150</sup>，其在现代社会更需要被强调。从独立的生命个体这一微观层面考察“承认问题”时，黑格尔进一步指出，“个体所以存在只是由于被对方承认”<sup>[5]142</sup>。换言之，主体意识的确立与自我主体性的建构离不开“他者”对“自我”的承认和肯定。

将漂泊与人的“主体性”“承认问题”的探讨关联起来具有一定的合理性。对于携带“历史性”伤痕印记的漂泊个体来说，他们饱受战争磨难，被迫远离故土，漂泊在外，身处异地的茫然和有家难回的悲情，使这一历史群体沦为流亡异地的陌生人。对于携带“现实性”伤痕印记的漂泊个体而言，其自身所处社会的政治、经济与文化的现实困境，以及台湾后殖民、全球化等混杂的语境，使他们远离家乡与熟悉的地方，遭遇多年的流浪，成了永远的漂泊者。透过这两种漂泊行径的发端、过程与结果进一步审视其本质，不难发现，无所适从的陌生感和疏离感，让这两类漂泊群体在自我认知上产生错位的同时，更让他们始终面临着自我主体性建构的难题。

在如何建筑清晰的主体意识与自我主体性方面，赫伯特·米德在黑格尔“承认问题”研究的基础上，阐述了主体意识的发展即个人认同的主体间性条件。他认为，“保持斗争/抗争”是获取社

会（他者）承认，进而获得肯定的自我关系的重要方式<sup>[6]</sup>。

### （一）携带“历史性”伤痕印记的漂泊者主体性建构

当携带“历史性”伤痕印记的漂泊者在“本省人”与“外省人”的历史和地域区隔中不断被冲击时，他们表达了要达到自我主体性的强烈愿望，以实现作为实体人的存在价值诉求。回溯“后海角影像”，此类漂泊者在“自我”与“他者”的互动关系中，用固守乡情和重返故乡的方式展开了建构自我主体性的斗争。

首先，“乡情”是身处异地的漂泊个体对大陆/故乡所持有的情感体验。老兵和平民把固守家乡的原生情感作为尝试建构自我主体性的一种斗争方式，其主要体现在两个方面：其一，通过“乡音”来回望大陆，抗争因时间消耗和空间区隔所带来的自我主体性丧失的危机。《军中乐园》（2014）里山东籍老兵张永善面朝大海的那一句句乡音“娘，俺想你”，是在“戒严”期用“乡愁”来凸显能动性的自觉举动；同样，片中的侍应生妮妮在短暂出逃期间拨通的电话中，用上海话有意识弱化甚至切断了漂泊者的异乡身份，肯定并强调了自我存在的本真状态。此外，《面引子》中流淌在老李和老张血液里的川渝方言，是在两岸关系正常化的过程中不断印证人本意义上“自我存在”的例证。这里，“乡音”成为了携带“历史性”伤痕印记的漂泊者认同、辨识和建构自我主体性的有效标识。其二，通过对指涉“原乡”意义的象征符码展开缅怀，反抗被逐渐异化和遮蔽的大陆本貌，进而尝试在原乡的记忆里找寻自我、触碰自我、批判自我。后海角时代影像中对此展陈的符码有旧照片、松糕（《逗阵儿》）、饺子（《军中乐园》）、山东馒头（《风中家族》）等，甚至还有包孕历史与情感记忆的某一个人：《十七号出口》中老兵学平的同志爱人阿宏、《追爱》（2011）中老兵杨国斌的大陆恋人秀倩。这些意象在持续地引发漂泊者浓浓的乡愁之余，援引情感层面的抽象性象征符码也不断地询唤着流亡中的漂泊个体，并使他们沉溺于康德自我意识原则意义上的能够获取自主选择和自我决定的“主体”的想象之中。

其次，与固守在乡情回忆里的漂泊者不同的

是，随着1987年台湾“解严”政令的实施，一部分携带“历史性”伤痕印记的漂泊个体在历经多重困境后，用重返故乡的实践同长久压制自我主体意识的社会现实进行斗争，以此来寻求自我主体性建构的另一种可能。《面引子》里的孙厚成在台湾漂泊了半个多世纪后，重新踏上了故乡土地，拜祭父母，认祖归宗。“归家”这一能动行径，协助孙厚成摆脱了潜意识里的“外省人”称谓，并凸显了他的主体身份。然而，乡邻打出的“探亲”标语，以及孙家望对父亲的冷漠态度，又在不断提示着孙厚成的“客人”身份，冲击并消解着漂泊者对自我主体性意识的归属和认同。与之类似的还有《追爱》中返乡寻亲的杨国斌。他在长途辗转后回到了祖国大陆这一“大家”，但生命骤逝的意外，让其最终未能抵达雁门关外广武村的“小家”，其自我主体性建构也因此未能真正完成。

可见，后海角时代的台湾电影着重刻画了漂泊者返乡意识的建立与返乡动作的完成。这是携带“历史性”漂泊印记的个体，在面对历史文化困境和混杂多元文化的“围剿”时，找寻并确证自我主体性的一种努力和尝试。但事实是，漂泊者在建构自身主体性的斗争中，将希望寄托于想象中的、缺乏生命力的“原乡”意指的意象符码以及回应冷漠的“原乡”亲人等外部对象之上，而这些外部对象却并未给他们带来积极的情感体验与完满的理想结果。

## （二）携带“现实性”伤痕印记的漂泊者主体性建构

实际上，不论漂泊者“固守乡情”抑或“重返故乡”，历史遗留的文化伤痕一直都在阻碍携带“历史性”伤痕印记的漂泊者主体性的建构，而源自当下社会的现实困境在其中也偶有显影。譬如《第四张画》（2010）中，幼时因战乱从上海漂泊至台湾的张校工，花甲之年遭遇了物质贫乏的现实窘境。事实上，诸种现实困境在携带“现实性”伤痕的漂泊者建构自我主体性的道路上更为突显。2008年以来，被台湾社会现实困境所包围的漂泊个体，同样面临着主体性被消解的危机，只是他们在建构自我主体性时，踏上了“逃离”现实困境与主动奔向“自由”的斗争之路。

首先，当漂泊者受到现实困境的阻碍时，“逃离”成为他们获取自身意识、建构自我主体性最

常见的一种斗争方式。《爱的发声练习》（2008）中的可云，在长期遭受继父的暴力和淫威后，无奈逃离家庭而漂泊在外；《流浪神狗人》（2009）中的少年阿仙，被遍布谎言的家庭驱离，与捡拾神像的牛角（片中的人物）四处流浪；《郊游》里的小康，与其说是用身披房产广告牌游走于城市各处的方式逃离了无爱的家庭，不如说是遭遇妻子无情的抛弃而漂泊在外。此种出于被动而逃离家庭的漂泊者，极度渴望融入社会，并在自我与社会交往中实现、完善作为主体的人的价值，从而获得他者/社会的承认。这种被迫出逃的经历有助于联通个体的自身觉知和身体活动自由的话语逻辑。丹·扎哈维在建筑主体性理论时，一直将自身觉知当作标识个体主体性的重要指标。他认为，自身觉知要求个体有一个真正的自身意识，这种自身意识能够让个体觉察到自己作为主体的身份<sup>[7]</sup>。但事实上，这些漂泊者未能察觉到自己作为主体的身份，“自身觉知”中的自身意识也并未真正建立——小云从家庭逃离后坠入了援交的深渊；阿仙依旧跟着牛角居无定所、四处漂泊；小康在都市的底层过着野狗般的流浪生活。他们并未成功地获取外部对象的承认，也没有摆脱当下的现实困境，而是再度陷入了与新困境的斗争之中。

其次，部分携带“现实性”伤痕印记的漂泊者直接表明了内心关于精神乌托邦的诉求，即对自由的追寻。康德认为，每个人都在追求自由意志，自由是人的主体性的最高表现形式<sup>[8]</sup>；“只有自由的价值才能使人成为真正自主活动的主体”<sup>[9]</sup>。在“后海角影像”中，与被迫逃离现实困境的漂泊者不同的是，追寻自由的漂泊者多凸显了身体的主动姿态。在他们的意识内，只有触及了自由的维度，发挥了身体活动能动的现实功效，才能真正实现自身的彻底解放。《痴情男子汉》里的阿公和二坎，主动打破偏执古板的宗族训诫，在雨夜登上了离乡的小船，开始了追求爱情自由的漂泊之路。此种自由意志的践行，凸显了漂泊个体“自为”和“自觉”意义。《幸福路上》里的小琪，在动荡的“戒严”期与多元思潮碰撞的“解严”期，试图建立起思维独立的自主意识，寻求到自我存在的价值和意义，于是她鼓起勇气漂泊异地，勇敢地追求年少时的“美国梦”。对于阿公、



二坎和小琪来说,踏上寻找爱情/梦想自由的漂泊之路,体现了个体对自由意志的追求和力图使主体自由价值被他者肯定的努力。然而,事实却是,追求爱情自由的阿公在澎湖客居了40年都未曾归家,二坎重新踏上了寻爱的漫长路途;即便小琪碰触到了梦想的自由,但她在美国的生活也并不如意,最终还是离婚返乡。

应当说,在后海角时代的台湾电影中,携带“历史性”与“现实性”伤痕印记的漂泊者很难融入现实社会。他们渴望打破现实的诸种枷锁,摆脱现实困境。于是,他们择取并实践着搜寻原乡的文化踪迹、逃离困境、追求自由等斗争的方式,试图在“自我”与“他者”的关系网络中建构一个现代社会中具有存在感的自我“主体”。从某种意义上说,这些在后海角时代台湾大银幕上被大量展演的漂泊个体,他们构建自我主体性的背后所映射的正是台湾当下整个社会群体的身体与精神样貌,即台湾社会集体对自我主体性建构的热望与诉求。然而,从个体到集体,后海角时代台湾电影中的漂泊者在构建自我主体性、形成主体意识的斗争当中,并未获取他者/社会的承认(或被扭曲的承认),这势必极度损害漂泊者的自我认同;而无法调和的“自我”与“他者”的紧张关系,又使得他们不得不长期承受着被蔑视的情感体验。

### 三、“主体性死亡”与“文化失根”： 漂泊者形象的悲情寓言

阿克塞尔·霍耐特基于黑格尔早期承认理论和米德社会心理学的相关论述,围绕着承认的社会冲突,归纳出了“蔑视”的三种形式(承认形式的被拒绝)——强暴、侮辱、剥夺权利。他认为“人的完整性源自承认形式的完整,而‘蔑视’则使自身完整性受到伤害”<sup>[10]160-171</sup>。“蔑视”不仅规训了主体的自由,而且使他们不能从其他主体获得肯定的自我理解。他进一步表示,“对‘蔑视’情感体验的透析成为了解码社会对抗和社会冲突的关键”<sup>[10]160-171</sup>。回溯后海角时代的台湾电影,关于“蔑视”情感体验的审视成为了我们管窥漂泊者主体性建构失败动因的有效端口。

首先,漂泊者主体性建构的失败,源自肉体和精神所遭遇的“强暴”。这种暴力的侵犯一者是

由于日据时代殖民者的野蛮侵略和暴力占领所致。例如《大稻埕》里从东北漂泊至台的阿纯被日本军警冲撞、击打。在日军镇压“抗日”和“无差别”报复的行径中,漂泊个体的主体性被残酷践踏。再者,1949年国民党败退台湾,在岛内推行严苛的“戒严”政令,“白色恐怖”让漂泊者返乡无望,乡愁无从排遣。譬如《泪王子》里的仇老师日日祈盼重返大陆,但被国民党宪兵以莫须有的“匪谍罪”逮捕,秘密处死。即使是“解严”后,“白色恐怖”被摒除,但社会问题依旧突出,家庭暴力和社会暴力依然存在。可云(《爱的发声练习》)、小康(《郊游》)经受的家庭暴力,以及学平(《十七号出口》)遭遇的社会暴力,都在一定程度上阻断了漂泊者自我主体性建构的路径。直到21世纪,在后殖民和全球化的语境下,台湾本土文化的壁垒仍然不断遭遇着外来强势文化的冲击,而漂泊者则再度遭遇各种文化的强暴与侵占。不论是日殖期、“戒严”期、“解严”期乃至后海角时代,作为“蔑视”形式之一的“强暴”,在使漂泊者身体遭受迫害的同时,还对其展开了精神上的戕害,而这也最终导致了台湾漂泊群体自我主体性建构的失败。

其次,漂泊个体或集体的文化身份遭遇了“侮辱”的“蔑视”形式。漂泊者主体性成功建构的一个重要标识便是文化身份的获取,而无视、污蔑、贬黜或驱除原乡文化等“侮辱”形式,导致了漂泊者自我主体性建构的失落。日据时代,殖民者把台湾民众视为未开化的野蛮种群,排斥中国的语言和文化,强硬推行“皇民化运动”。因此,阿纯(《大稻埕》)建构主体性所固守的乡情,在日本殖民文化的贬黜下被逐渐驱除。在两蒋统治时期(1945—1987),虽然废弃了日本殖民时期的文化教育,恢复了汉语的地位,但当局却以“禁用闽南语,违者罚款”的强制手段来推行“国语”的普及。此种限制使用“乡音”的政治和文化政策,消解甚至褫夺了杨国斌(《追爱》)、孙厚成(《面引子》)等漂泊者使用乡音的语言习惯。其间,台湾又引入大量的美国文化,崇媚“山姆大叔”的风气盛行一时。日、美外来文化的入侵,极度贬低和否定了漂泊者自身所携带的原乡文化,并使他们在潜意识内生发出羞愧和自卑的被“蔑视”体验,导致他们重建主体性时无法确证其文

化身份建构的合理性与合法性。“解严”之后，李登辉、陈水扁和蔡英文等人在文化政策上采取媚日、“台独”等意欲祛除中华文化基因的“蔑视”形式，并对台湾社会民众进行“文化洗脑”，这致使漂泊者信仰的原乡文化进一步被“侮辱”，他们的身份意识不断被拆解和淡化，其主体性的建构也以失败告终。

最后，作为“蔑视”又一形式的“剥夺权利”，也是漂泊者主体性建构失败的重要原因。“剥夺权利”是指漂泊个体在结构意义上被畸形的社会机制排斥于权利占有的话语体系之外，它拆解了个体的主体性。对此，霍耐特曾表示，权利的剥夺实质上就是对个体存在的“蔑视”<sup>[10]96-110</sup>。日本殖民时期，在日本“国民等级差异化”的政策下，被划入“二等公民”的东北姑娘阿纯根本没有任何权利可言。台湾光复以后，此种情况并未得到根本改观。国民党为维护其“法统”地位，构筑了威权政治秩序。在“白色恐怖”的阴霾下，盛鹏三兄弟（《风中家族》）等漂泊者，皆未占有并享受到最基本的主体权利（比如生存权），更不必说遥不可及的文化、经济和政治权利。“解严”后直至当下，台湾当局一直在民间鼓吹不切实际的人民权利，使岛内社会深陷所谓自由、民主的人权陷阱，而实质上，携带“现实性”或“历史性”伤痕印记的漂泊者，大多是社会的边缘群体，他们仍然被排斥在权利的范围之外。因而，对于底层的漂泊者来说，“剥夺权利”使他们一直生活在被“蔑视”的阴影下，并且根本无法使自身关于建构主体性的强烈渴求得到满足。

总的来看，后海角时代的台湾电影中，强暴、侮辱和剥夺权利的“蔑视”形式，让漂泊者主体性建构的诉求落空，其导致漂泊者对自身主体性的建构无效，结果是失败的，其主体性最终也流于死亡。他们不得不持续经历着新一轮的漂泊与被“蔑视”的体验。

在对“蔑视”形式的阐述中，我们窥见了该形式与漂泊者主体性建构失败之间的因果关联，但主体性建构失败这一结果背后所指称的深层文化意蕴以及文化表达，仍然值得关注。当我们跳脱电影文本的细读范式，从宏观维度即“讲述神话的年代”来检视后海角时代的台湾电影就会发现，这一结果的背后直指台湾社会文化失根的现

实危机。

关于台湾文化之根，考古界与史学界均对此做过考证，并将其归纳为“子文化说”和“源头说”这两种观点。“子文化说”方面，台湾考古学家宋文熏认为，台湾最早的史前文化是从华南传入的。台湾历史学家刘益昌在其文章《史前时代台湾与华南关系初探》中，充分论述了台湾史前文化与大陆华南文化之间的密切关系。他指出，台湾文化是中华文化的接受者，是中华文化辐射出来的子文化。另外，日本学者鹿野忠雄也表示，台湾史前文化的基础层是中国大陆文化，该文化曾多次传入台湾。“源头说”方面，美国学者张光直坚持认为，台湾其实也是中华文化的基本源头之一，是中华文化的重要组成部分<sup>[11]</sup>。由此可见，学界在关于台湾文化之根的认知上达成了共识：台湾文化与中华传统文化有着一脉相承的血脉联系。

不过，台湾社会的文化之根却在历史发展的进程中被一再切割。尽管在全球化的语境下，文化“在地化”的议题引领并督促着台湾大众对在地文化作出认同转化，但在“放眼全球，着眼本土”的自我反思中，部分台湾政客操纵着“文化本土化”与“主权国家”的概念，刻意扭曲、异化文化循环过程，并排挤、摧毁本民族文化——中华文化。事实上，台湾当局操弄选举中的“文化本土化”假命题，不但没有让民众感受到有关本土、原乡文化的共同记忆和情感联系，反而向民众输出了由区隔族群所带来的焦虑、痛苦与不安。此种有意或无意的文化切割，不可避免地使台湾文化在后海角时代呈现出更为严重的断裂趋势。具体而言，其一是漂泊个体在努力建构自我主体性的尝试中皆遭遇了文化身份由裂变到丧失的过程。其二是不同个体的漂泊构筑了不同阶层群体的文化样貌，而个体文化身份的丢失则刻绘了台湾社会中精英逃离都市、中层饱受欲望之苦、底层乡民进城等群体文化失根的图景。其三是群体性文化失根背后所指涉的是台湾社会文化心理与中华传统文化的割裂，这种割裂实质上是对西方文化和日本文化的认同与接受，对中华传统文化的疑惑、迷茫和不自信。这导致了台湾社会对自身文化认知的扭曲与异化，以及对“根”文化的排斥和否定。

在依托“漂泊”意象讲述台湾故事的“后海角影像”中,台湾仿佛是一座悬浮的岛屿,整个社会浮现出一种中华文化虚无、失根的现实危机。可以说,后海角时代台湾电影中“漂泊的无根状态”,正是台湾社会发展形态的悲情寓言。

电影是社会文化的缩影,也是反思历史、洞察社会、建筑集体记忆的窗口。漂泊者之所以一直是台湾电影创作者热衷于书写的形象之一,不仅是因为它能承载着作者私人化的失落、沮丧等情绪,更重要的是它可以作为一种意象来认知社会和叙述历史与现实,并传达一定的集体记忆。

从总体上看,台湾地区错综复杂的历史传统和现实情貌,让后海角时代台湾电影中的漂泊者形象得以生成。他们身上烙有明显的“历史性”与“现实性”的伤痕印记,这些伤痕印记在漂泊影像中照见和体认了其主体性的危机。面对危机,重建主体性成为了漂泊个体乃至集体的强烈诉求,但在建构的过程中,漂泊者的主体性从未澄明,结果也以失败告终,而失败的背后所折射的正是台湾社会的悲情和文化失根的现实。

不过,需要强调的是,既然台湾社会存在文化失根的危机,那么也就有重塑文化的可能。在后海角时代的台湾电影中,一些影片正努力坚守着文化传统,并积极寻求重塑台湾文化的有效途径,《阵头》《总铺师》《天后之战》等影片就是这方面的典型代表。在新的时代语境下,如何坚守

传统文化的根性,显然是未来台湾电影发力的方向之一。

#### 参考文献:

- [1] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室.现代汉语词典[M].6版.上海:商务印书馆,2014:993.
- [2] 卢佳静.蔡当局力推“新南向”,业者“犹饿死”,“南向”难住台湾发展[N].中国时报(台湾),2017-09-04(1).
- [3] 郑杭生,杨敏.个人的当代形貌:社会化理论的世纪挑战:人的主体性的新发展与以人为本的时代源泉[J].河北学刊,2006,26(3):73-82.
- [4] 张曙光.主体性价值论的建构及其超越:价值哲学的问题意识及学术进展[J].社会科学辑刊,2019(4):5-14.
- [5] HEGEL G W F. Phänomenologie des Geistes[M]. Berlin: Akademie-Verlag, 1998.
- [6] MEAD G H. Mind, Self, and Society[M]. Chicago: University of Chicago Press, 1972: 328.
- [7] ZAHAVI D. Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-Person Perspective[M]. London: The MIT Press, 2006: 15-17.
- [8] KANT I. The Critique of Pure Reason[M]. Christchurch: Delphi Classics, 2016: 428.
- [9] 李楠明.价值主体性:主体性研究的新视域[M].北京:社会科学文献出版社,2005:17-18.
- [10] HONNETH A. The Struggle for Recognition[M]. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- [11] 宋光宇.台湾史[M].北京:人民出版社,2007:13-14.

责任编辑:黄声波