

# 《新客》：從「華語語系」論新馬生產的 首部電影\*

許維賢\*\*

## 摘要

本文從大量 1920 年代的舊報刊中，搜尋到新馬首部電影《新客》的出品史料證據，糾正國際學界認為《新客》沒有上映的說法，從而確立《新客》作為首部新馬電影史的歷史意義和地位，並追溯「南洋劉貝錦自製影片公司」的成立和社會反應，以及劉貝錦從電影公司老闆到南僑機工、從新馬投奔中國抗戰的悲壯一生。本文也梳理《新客》製作班底和觀眾對此片的討論，探討這部電影當年面對的難題，這涉及 1920 年代英殖民政府的影片審查制度、《新客》電影劇本內容風格擺蕩於「南洋色彩文藝」和「中國文藝」之間，以及電影對當時南洋兩大華人群體，即新客和土生華人之間的糾葛處理等等。本文要把《新客》和劉貝錦至今被遺忘的問題，置放回一個更普遍的當代新馬華族歷史知識生產的脈絡裡，進行反思和追問。過去至今所謂的離散華人歷史、抑或民族國家的歷史書寫、甚至於第一世界帝國的歷史知識生產話語和以英語霸權行使的「普遍性的沙文主義」，都遮蔽劉貝錦的冤死和《新客》的曾經存在。這說明分別依賴這些理論生產的歷史知識話語，需要一個全新的歷史知識生產理論進行介入和干預。作為弱勢語言研究的華語語系理論，正好可以作為我們借鑒和反思的起點。本文最後指出《新客》劇本所展示的「多元聲音」和「多元拼字」特

---

\* 拙文承蒙兩位匿名評審給予寶貴的意見和指正，不勝感激。

\*\* 新加坡南洋理工大學中文系專任助理教授。

質，正體現華語語系的「語言揉雜化」。熟諳六種語言的劉貝錦和其《新客》，對我們今天追溯當代新馬電影所頻頻再現的「揉雜化」語言景觀，以及本土性、殖民性和華人性的糾葛，提供一個歷史化的批判維度。

關鍵詞：《新客》、劉貝錦、華語語系、語言揉雜化、華人性

## 一、《新客》沒有上映？

新加坡和馬來西亞（以下簡稱「新馬」）的第一部本土電影，如果按照目前最通行的主流說法，乃是由一位印度裔導演 B. S. Rajhans 於 1933 年執導的馬來語片《瘋子萊拉》（*Laila Majnun*）。這個看法主要出自 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 在其專書《潛影：新加坡的電影》（*Latent Images: Film in Singapore*）的研究結論。<sup>1</sup> 此書的第二版繼續延用此研究結論。<sup>2</sup> 這部被學者稱之為「新加坡電影專業研究的入門書目」<sup>3</sup> 至今為止，的確還是記載新加坡電影資料最詳盡的讀物之一。作者是對夫妻檔，他倆多年研究和分析新加坡馬來片，成果在此書可見端倪，這份辛勞值得肯定，其貢獻也不可抹殺。但他倆對新加坡 1965 年之前的華語電影（Chinese-language film）研究<sup>4</sup>，則有不少尚待改進空間，例如他倆否定華語電影《新客》是新加坡本土的第一

---

<sup>1</sup> Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore* (Singapore: Oxford University Press, 2000), p. 3.

<sup>2</sup> Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore*, 2<sup>nd</sup> ed. (Singapore: NUS Press, 2010), pp. 16-20.

<sup>3</sup> 魏豔，〈Jan Uhde, Yvonne Ng Uhde 合著的 *Latent Images: Film in Singapore*（第二版）〉，《電影欣賞學刊》第 15 期（2011 年），頁 83。

<sup>4</sup> 本文的「華語」指的是廣義上的華語，即「除了普通話之外，也包括華族社群中所通行的各種方言」（楊貴誼，〈華文在多種語言社會中的交流作用〉，收入陳重瑜主編：《新加坡世界華文教學研討會論文集》〔新加坡：新加坡華文研究所編印，1990 年〕，頁 479），也是新加坡導演易水早在 1950 年代提出的「多種華語」（許維賢，〈華語電影—命名的起點：論易水的電影實踐和《馬來亞化華語電影問題》〉，《電影欣賞學刊》第 15 期〔2011 年〕，頁 44）。這些包含方言的華語其實就是屬於史書美近年一直提及的 Sinitic-language (Shu-Mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," in Jing Tsu and David Wang eds. *Global Chinese Literature: Critical Essays*. (Leiden: Brill, 2010), p. 5)。本文的「華語電影」包含方言電影，它是「華語語系電影」（Sinophone Cinema）的簡稱，也是 Chinese-language film 的中文譯名。

部電影。<sup>5</sup>

這種否定不能等閒視之，因為這不但罔顧歷史事實，亦嚴重縮小此書賦予華語片的書寫幅度。任何歷史知識話語的起源性，往往被研究者作為建構其主流歷史知識話語合法性的基礎，甚至把起源性過度誇大，仿佛起點就是主流歷史知識話語發展的高度，後來者不過是對其起源性的模仿和補充。本文會儘量避免陷入這個困局裡。然而追根究底馬來語是新加坡和馬來西亞民族國家的國語，新馬電影史的書寫者才會因此過度強調馬來片製作作為新馬電影史的起點，因此馬來片也成了早期新馬電影研究的中心。雖然新馬電影史，由數種語言片種所組成，但馬來片種在研究者眼裡，已先聲奪人主導電影史對該語言片種書寫的比例和價值所賦予的合法篇幅和關注。

由於 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 的著述堅持認為新馬首部電影是馬來語片《瘋子萊拉》，也自動把馬來語片推向此書的研究價值核心，其他語種片例如華語片僅是電影史的襯托，作者在過去那段書寫期間，也沒有花太多心思和精力去研究華語片，正如學者指出此書「側重於馬來片的分析，而對邵氏、國泰和光藝的華語片提及甚少；香港電影與新馬市場的關係也較少著墨」。<sup>6</sup> 這一切導致早期華語電影在新馬電影史的書寫中，一直至今嚴重地被邊沿化。此書的 2000 年初版，完全忽略 1959 年以前的本土華語電影，附錄 1933 年至 1959 年的新加坡本土電影目錄，沒有華語電影，大部分是馬來電影。<sup>7</sup> 不過，第二版補上一些五十代之前的華語電影，不過還是把 1927 年的《新

---

<sup>5</sup> 另外一部由一位駐新加坡的法國外交官 Millet 撰寫的新加坡電影著作 *Singapore Cinema*，雖然全書對影片的分析比較簡單，因此在學界影響不如 *Latent Images: Film in Singapore*，但此書倒在某種程度上推測《新客》是新加坡本土的第一部電影，雖然他沒在書裡舉出任何證據。參閱此書的頁 117。

<sup>6</sup> 魏豔，〈Jan Uhde, Yvonne Ng Uhde 合著的 *Latent Images: Film in Singapore*（第二版）〉，頁 84。

<sup>7</sup> Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore*. 2<sup>nd</sup> ed, pp. 224-228.

客》視為「不能證實曾上映」(release unconfirmed)。<sup>8</sup>

## 二、《新客》的出品證據及其成敗

新加坡華社的民間學者，憑據文化記憶，覺得在馬來語片《瘋子萊拉》之前，1926-27年已經有一部本土華語電影《新客》誕生<sup>9</sup>，甚至新馬民間史家方修在七十年代《馬華新文學大系》，已把1926-27年《新國民日報》的《新客》影片本事和老闆劉貝錦（1902-1959）、導演郭超文、演員和觀眾討論的部分文章整理出版。劉貝錦當年在完全沒有招股融資下，憑據個人的意志和財力，創辦「南洋劉貝錦自製影片公司」。公司名字的「自製」其實就帶有今天獨立電影所謂「獨立」的意味。其公司宣言「自問尚非專以牟利為目的，惟圖對於社會上盡一份責任，藉以轉移風俗，發揚僑光，俾僑眾幸福，日進無疆。」<sup>10</sup>

<sup>10</sup> 根據他在《新國民日報》的撰文自述：

……影片是開通民智的利器，沒有什麼利益可圖的。僕非大資本家，為什麼要創辦這種事業呢？因為在中國的時候，曉得祖

---

<sup>8</sup> Uhde, p. 299. 第二版的 *Latent Images: Film in Singapore* 兩次提及《新客》，除了在書末附錄表格上，認為它 released unconfirmed，在書中正文是直接以 unreleased（沒有上映）來稱之。可見，作者當時是相當確定該電影沒有上映。

<sup>9</sup> 王振春，《根的系列之二》（新加坡：勝友書局、新明日報，1990年），頁11。許永順，《言論81》（新加坡：許永順工作廳，2010年），頁36。由於這兩位作者都不是於1920年代出生，本文不能說他們倆是憑據「記憶」作出推論。其實前者是通過華人前輩的口耳相傳，後者乃透過閱讀方修《馬華新文學大系》，先後不約而同提出此說。這些說法均是「反覆重述過去……」（Mieke Bal, “Introduction,” in Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. [Hanover and NH Dartmouth College: University Press of New England, 1999], p. vii.），因此以「文化記憶」稱之比較妥當。

<sup>10</sup> 南洋劉貝錦自製影片公司，〈破天荒：南洋劉貝錦自製影片公司宣言〉，《新國民日報》第12版，1926年7月20日。

國的同胞，不明白這裡的情形，所以想稍微盡一些義務。<sup>11</sup>

換言之，劉貝錦拍片的初衷不像那些商業電影公司那樣是為了謀利，而是為了讓遠在中國的同胞，瞭解南洋人民的生活情況。劉貝錦也特地從上海請來郭超文導演，身兼此戲的導演、攝影和製片工作。同時郭超文也擔任「南洋劉貝錦自製影片公司」的經理，負責營業。郭超文之前是上海友聯公司的攝影師<sup>12</sup>，出生於粵省<sup>13</sup>。郭超文撰文自言：「製片公司在南洋，我們是起首始創，故大膽說：這個獨一無二的最高藝術機構，願常常和祖國同胞攜手，望他們徹底知道我們僑居人的狀況。」<sup>14</sup>可見當初此公司的創辦，無論是老闆或導演，都間接寄望此片最終能進入中國電影市場，中國內地同胞能通過此片，瞭解南洋華人的狀況。此外，郭把製片公司稱之為「最高藝術機構」<sup>15</sup>，乃非自誇，因為該公司也是一間「電影學校」。當時媒體是以「劉貝錦製片公司之電影學校」<sup>16</sup>，報導公司當天開幕的狀況。該公司的辦事所「位處嘉東，距 Sea View Hotel 匪遠」<sup>17</sup>。劉貝錦的這座電影學校在各媒體刊登廣告，招聘演員，反應非常熱烈。投考的演員「共有二百五十餘名，當選為第一期練習生者，只十餘耳。」<sup>18</sup>被選錄的演員，每晚得上課。當時的《新國民日報》記者也受邀參觀攝影場：

<sup>11</sup> 劉貝錦，〈我對於本公司創辦時之艱難及其將來之希望〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第 14 版，1926 年 11 月 26 日。

<sup>12</sup> 荷蘭水瓶，〈記劉貝錦製片公司〉，《曼舞羅》第二版，1926 年 9 月 22 日。

<sup>13</sup> 郭超文，〈對於南洋劉貝錦自製影片公司之願望〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第 14 版，1926 年 11 月 26 日。

<sup>14</sup> 同前註。

<sup>15</sup> 同前註。

<sup>16</sup> 荷蘭水瓶，〈記劉貝錦製片公司〉。

<sup>17</sup> 同前註。

<sup>18</sup> 夢梅女士，〈拍片的幾個感想〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第 14 版，1926 年 11 月 26 日。

該公司之攝影場，設於加東方面，地方幽靜，面積頗寬，除各部辦事處及洗片室化粧室等外，前後均有空地，可以發展。又聞該公司第一期所招之演員，已不敷用，不久即將招收第二批，從事練習，至第二次之出品，劇本尚未定，現在徵求中雲。<sup>19</sup>

可惜上述這些有關新馬第一部本土製作的電影是華語電影的史料，不但長久以來被英語學界草率處理，甚至還被 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 視為「謠言」(rumours)<sup>20</sup>。他倆認為《新客》最終「沒有上映」(unreleased)<sup>21</sup>，所持的理由是有關《新客》的報導和廣告，在《新國民日報》1927年2月19日以後不復再見。<sup>22</sup> 根據《新國民日報》報導，《新客》預計於1927年2月底正式放映。由於他倆無法在1927年2月19日以後的《新國民日報》查詢到有關《新客》的報導，他倆因此斷定《新客》臨近放映之際被斬腰，新客最終「沒有上映」的結論就此被推論出來。

上述「結論」首先失當在於，《新國民日報》在1927年2月19日之後，其實還刊載《新客》的廣告，例如1927年3月1日就有一則以南洋劉貝錦自製影片公司名義登出的廣告：「敬啟者敝公司第一次出品《新客》，現已由當地政府驗准，茲於三月四日下午八時在海邊大鐘樓維多利亞大戲院試映。除送贈入場券外恐有遺漏。特此敬請文學家藝術家屆時駕臨指教，不勝欣幸。」<sup>23</sup> 此外，《新國民日報》於1927年3月2日（第10版）、3月3日（第24版）均刊登這則啟

<sup>19</sup> 記者，〈參觀《新客》攝影記：劉貝錦自製影片公司之一瞥〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第6版，1926年11月29日。

<sup>20</sup> Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore*. 2<sup>nd</sup> ed, p. 18.

<sup>21</sup> Uhde, p. 7.

<sup>22</sup> Uhde, p. 18.

<sup>23</sup> 南洋劉貝錦自製影片公司，〈啟事〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第6版，1927年3月1日。感謝張陶陶從旁協助查閱此報。

事。Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 對《新客》的研究結論顯然不攻自破。

Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 還引用 1951 年《南洋年鑒》以下這則材料，證明「因為此片技術太差，估計不能博得任何觀眾的支持，因而被**遺棄報廢**（scrapped）。」<sup>24</sup>〔黑體字為筆者自加〕：

……大約於一九二七年，吾僑有劉貝錦者，組有劉貝錦影片公司，在新加坡開拍影片，其第一部為《新客》，因其技術太差，**不能叫座**，終於收盤，唯以製片事業而言，則以此公司為首創。<sup>25</sup>〔黑體字為筆者自加〕

其實所謂「叫座」，即「叫座」。<sup>26</sup> Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 把「叫座」錯解和翻譯成“scrapped”（遺棄報廢），這違反原意，因此進一步導致他倆誤解，並且堅信《新客》最終遺棄報廢，沒有上映。

另外，他倆的分析材料也忽略了當時流行於民間的華語小報對《新客》的討論。其中當時在海內外華人社群非常通行的華語小報《曼舞羅》和《消閒鐘》，<sup>27</sup> 曾刊載有關《新客》的影評和討論。

《曼舞羅》當年就刊登兩篇作者署名為荷蘭水瓶的《新客》極短

<sup>24</sup> Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore*. 2<sup>nd</sup> ed, p. 18.

<sup>25</sup> 郁樹錕主編，《南洋年鑒》（新加坡：南洋報社有限公司，1951年），頁199。感謝張陶陶一起協助我搜尋此書，並查認出 Jan Uhde 和 Yvonne Ng Uhde 的翻譯錯誤。

<sup>26</sup> 中國社會科學院語言研究所詞典編輯室編，《現代漢語詞典》（第5版）（北京：商務印書館，2006年），頁689。

<sup>27</sup> 《曼舞羅》創刊於1926年10月6日，每期印送一萬份左右，它是每週出版一次的非賣品，由星洲南洋影片公司（Nanyang Films Company）發行。星洲南洋影片公司在南洋英屬、法屬、荷屬等地，乃至上海經營「曼舞羅」戲院，專營中國國產影片。參見肖吾生，〈宣言〉，《曼舞羅》第2版，1926年10月6日。雖然《曼舞羅》是附屬於「曼舞羅」大戲院的宣傳小報，刊登許多「曼舞羅」戲院放映的電影廣告，然而它也刊登影評、有趣新聞和極短篇小說等。而《消閒鐘》則創刊於1926年6月左右，除了像《曼舞羅》刊登有趣新聞和影評，亦刊登風花雪月的舊體詩詞，著名知識分子丘菪園也在此發表舊體詩詞《星洲》。



篇報道。此外，它也刊載一位署名「顯微鏡」的讀者影評。作者自稱於1927年3月4日夜晚，在新加坡維多利亞戲院觀看此片。他在影評裡，稱《新客》為劉貝錦製片公司之「首次出品」。<sup>28</sup> 雖然此評者對《新客》從寫實到語言的表現，頗有微言，但他倒是很詳細記載當時《新客》放映的現場滿座盛況，觀眾群是以「女性居多」。<sup>29</sup> 現場還有人員沿座售賣《新客》特刊，每本兩角。此特刊本來合集共有九本，但第七、八和九本臨時無法通過英屬政府審查，無法現場售賣。電影《新客》本來合集也共計九本，同樣也因為第七、八和九本被審查局取締，當晚僅能放映第一本到第六本的《新客》。換言之，《新客》確實曾對外放映。不過由於此片內容有三分之一，最終無法通過英殖民政府的審查，因此觀眾在戲院觀賞到的《新客》，只是原本影片拷貝的三分之二內容。

當年《消閒鐘》曾連載數篇《新客》編劇之一陳學溥對有關影片事件的探討和反思。陳學溥認為英殖民政府的影片審查太嚴，欠缺透明度，要求英殖民政府「頒佈一種公開的條例」。<sup>30</sup> 這不但可以讓電影工作者明白影片被取締的理由，也能早日在籌備影片之際，有法可依，避免影片最終被取締。《消閒鐘》也刊載一篇自稱為「胡算博士」的文章，該文章指出：

星加坡的中國片，馬來聯邦，英屬洲府，所演中西影片，須經星加坡查驗局驗准，方得開演，驗片的只有一人，驗中國片時，從前受某要人的厚惠，更要會同華民政務司查驗，每星期大約可會驗二次……大日子要休息，驗官有特別事故亦不妨停驗，

<sup>28</sup> 顯微鏡，〈新客的笑話〉，《曼舞羅》第2版，1927年3月12日。

<sup>29</sup> 同前註。

<sup>30</sup> 陳學溥，〈製片問題（續）〉，《消閒鐘》第2版，1927年7月9日。

所以平均每月只可算驗四片。<sup>31</sup>

顯而易見，星加坡查驗局的影片審查，僅由一人把持，不僅欠缺令人信服的條例，也非常沒有效率，作者暗指新加坡經營中國國產電影的戲院經常鬧片荒，星加坡查驗局是罪魁禍首。《新客》顯然也深受其害。因此有人乾脆堅決說南洋沒有製片的可能，理由有三：(1)、在南洋沒有好風景；(2)、在南洋不容易找出相當的人材；(3)、在南洋製片每每受殖民地政府的取締。<sup>32</sup> 陳學溥強烈駁斥第一和第二個理由，認為南洋風景宜人，缺乏的是好的攝影師。而這個問題，其實是可以通過從中國引進人才，解決有關問題。而對影片被殖民地政府取締的問題，他認為電影是「對外貿易的偉大事業，倘或經營得發達了，殖民地的經濟上也發生很大的利益，在理政府是應該設法保護的！」<sup>33</sup> 有鑒於此，他在文章反駁當時自從《新客》放映後，一些人認為南洋沒有製片之可能的輿論：

現時在南洋製片成績好不好，和南洋有無製片的可能，這是兩個問題。萬不能混在一起來說……不是因他所出品的《新客》成績不好而說他失敗。因為他的停辦。或有其他的原因。這是他個人的私事。他出品成績不好是關係藝術前途。這便是公事。<sup>34</sup>

從陳學溥的上述反駁看來，雖然《新客》的誕生困難重重，但毫無疑問它是最終「出品」了，不能因為它的成績不好，從而否定它的存在，以及全盤否決了未來華人在南洋製片的可能。此外，他也檢討

<sup>31</sup> 胡算博士，〈中國影業一盤賬（二）〉，《消閒鐘》第2版，1927年7月24日。

<sup>32</sup> 陳學溥，〈製片問題（續）〉。

<sup>33</sup> 同前註。

<sup>34</sup> 同前註。

劉貝錦製片公司最終失敗的其中原因，乃「人材缺乏」。<sup>35</sup> 並把最大的失敗原因，歸咎於郭超文一人身上，認為郭超文貿然以身兼經理而兼導演又兼攝影的三重身份，使他顧此失彼，沒有能力把三份工作同時做好。陳學溥也指責郭超文身為經理，做事太輕太馬虎、辦事無系統、拍攝制的時間不經濟，都導致了劉貝錦製片公司最終的失敗。這些指責，其實也可以解讀為郭超文在影片籌備期間，與陳學溥結怨的反映。雖然《新國民日報》刊登《新客》的影片職員表，沒有陳學溥的名字，然而陳學溥自稱是《新客》的最初編劇：

這劇本當初是我編的。原是一種風俗片。共計十二本。那料我去了之後。被他們左刪右改。不明白的不要了。難做的也不要了。其中有關於南洋風俗的。也被他們刪改了許多。弄來弄去，只得九本。把原劇的真義完全失去了。<sup>36</sup>

《新客》的最初影片職員表，編劇僅有劉貝錦一人。看來身為老闆百事要張羅的劉貝錦，不太可能一人單獨完成劇本。<sup>37</sup> 劉貝錦曾表示當時在南洋拍片遇到四個難關：(1)、選擇電影腳本；(2)、女演員難求；(3)、演員交通住宿的安排；(4)、從國外進口拍片器械，非常耗時。在他看來，第三和第四個難關僅是技術問題，後來迎刃而解，例如「在法國所購之印片機」<sup>38</sup>，1926年12月即運到新加坡。第二難關後來也好在有幾個「有奮鬥精神的女子，打破社會上的習慣，毅

---

<sup>35</sup> 陳學溥，〈製片問題〉，《消閒鐘》第2版，1927年6月19日。

<sup>36</sup> 同前註。

<sup>37</sup> 此片攝製完竣後，1927年2月5日《新國民日報》「《新客》特號」，刊登一篇〈《新客》本事〉，作者署名徐因及（此人想當然是後期加入的編劇），此本事和早前於1926年11月26日的〈《新客》本事〉最初版本，後面部分內容有異。從最初版本內容看起來比較繁複、後期版本內容比較簡單看來，這印證陳學溥對《新客》劇本遭到左刪右改的指責。

<sup>38</sup> 阿彝，〈《新客》片出映日期之預定〉，《新國民日報》第15版，1927年2月5日。

然來應聘，這個難關，終算能決。」<sup>39</sup> 而最難之事在他看來是如何正確選擇電影腳本。這顯然跟劉貝錦身兼《新客》編劇而不能一人單獨完成劇本有關。陳學溥因此提供一臂之力，根據陳學溥的說法，《新客》劇本，原名《南國幽芳》，後來郭超文反對，認為字義太深，不容易普遍，後遂改《新客》，最後階段又改為《新來客》。<sup>40</sup>

陳學溥其實和劉貝錦、郭超文一樣持見認為，不應把電影製片純粹視之為有利可圖的事業，它是「一種關於文化—社會—人生的藝術，更顯而言之是一種社會教育的東西……」<sup>41</sup> 在他看來，這些使命，也正好回答了為什麼華僑得在南洋製片的疑問。陳學溥的幾篇文章，頻密出現的地理詞彙是「南洋」，並在文末特別注明「“南洋”是指馬來半島而言。」<sup>42</sup> 他還特別主張以「純粹南洋化影片」<sup>43</sup>，作為南洋製片的目標：

南洋為印度洋流域的重要商埠，物產富庶，氣候溫和，而又聚眾民族雜居在一處，聚眾民族的思想，習慣，風俗，混合起來，自然能夠發生一種特殊變化，所以南洋社會的生活，自有一種特殊的色彩，南洋民族的文化，更有一種特殊的價值，拿著這些來做製片的資料，當然可以另樹一幟，況且南洋裡的礦業，漁業，航業，深山裡的生番，以及種種土人的生活，無一不可以製成一種顯著南洋色彩的巨大影片……<sup>44</sup>

這主張是回應當時 1920 年代下半旬新馬華文報刊對「南洋色彩文藝」的呼喚。這段被新馬文學史家稱之為「南洋色彩萌芽與提倡時

<sup>39</sup> 劉貝錦，〈我對於本公司創辦時之艱難及其將來之希望〉。

<sup>40</sup> 陳學溥，〈製片問題（續）〉。

<sup>41</sup> 陳學溥，〈製片問題（一）〉，《消閒鐘》第 2 版，1927 年 7 月 27 日。

<sup>42</sup> 陳學溥，〈製片問題〉。

<sup>43</sup> 陳學溥，〈製片問題（一）〉。

<sup>44</sup> 同前註。

期」<sup>45</sup>，當時很多新馬華文作家都在反思和討論，應建立帶有地方色彩的南洋色彩文藝<sup>46</sup>，以便讓「南洋色彩文藝」和「中國文藝」區別開來。陳學溥和郭超文的衝突，在於前者比較主張「南洋色彩文藝」，後者卻把此片更多置於「中國文藝」的五四新文化運動發展脈絡來衡量。陳學溥指責郭超文隨意把《新客》劇本有關南洋風俗的色彩刪改。郭超文卻以五四新文化運動所確立的中國文藝價值標準，批評南洋僑胞的風俗文化：

此地尚留古代遺風；像崇拜偶像，在中國已將消滅，打破迷信，為青年應有的責任，在此地沒有聽見過，像別種不良的風俗，和社會的黑暗，還多得很哩；一時也說不了。在影片上攝影出來，使此地僑胞曉得改良，使祖國同胞知道勸導，留光輝於異域，不使他人視我為半開化人，這是願望的一種！<sup>47</sup>

郭超文自認「我是從上海來的一個新客，在此地居留只有十個月還不到。」<sup>48</sup> 由於他在南洋逗留不到十個月，即參與《新客》的拍攝工作，對南洋僑胞的文化與風俗，尚缺乏累積足夠的地方感性（sense of place），僅能表面地把南洋色彩進行簡單的符號化：「像橡樹，椰子、榴蓮等，祖國同胞，但聞其名，不見其實，所以攝映於銀幕，來充滿他們的願望！」<sup>49</sup> 對他來說，橡樹，椰子、榴蓮就能象徵南洋，其拍片的目的是為了服務於中國大陸同胞對南洋風物的好奇。但在陳學溥看來，南洋色彩不應局限於這些符號，它應包含此地各族人民的

<sup>45</sup> 楊松年，《戰前新馬文學本地意識的形成與發展》（新加坡：八方文化，2001年），頁33-83。

<sup>46</sup> 詳細論證參見 Yow Cheun Hoe, *Antara China dengan Tanah Tempatan: Satu Kajian Pemikiran Dwipusat di kalangan Penulis Cina di Tanah Melayu 1919-1957* (Pulau Pinang: University Sains Malaysia Press, 2011), pp. 53-79.

<sup>47</sup> 郭超文，〈對於南洋劉貝錦自製影片公司之願望〉。

<sup>48</sup> 同前註。

<sup>49</sup> 同前註。

風俗文化，更重要的是此片內容，應更多服務於南洋民族的南洋色彩訴求，而不是滿足於中國大陸同胞賦予南洋的異國情調期待。

《新客》攝製完竣後登報宣傳：「本片內容豐富，材料新穎，開電影界之新紀元為純粹之南洋化影片，中含社會滑稽、悲哀、豔情等無奇不有，觀之能令人目不暇瞬至若，佈景之宏麗，化裝之合宜……」<sup>50</sup>，可見《新客》最後面對南洋觀眾，也需要以「南洋化」作為此片的賣點。片中也穿插各民族的舞蹈，包括西方交際舞和時裝舞、中國古裝舞和馬來舞蹈，被觀眾贊為「後先輝映，目迷五色」<sup>51</sup>。這些支持劉貝錦電影事業的同仁們在報刊發表文章，有者論及此電影的舞蹈和音樂、有者討論此電影的服裝顏色和配搭、有者希望來看的觀眾是把電影視為「一種新進的藝術」<sup>52</sup>、有者直接表示希望《新客》的觀眾是「一批有訓練的看客」<sup>53</sup>，這些意見都表達出他們對觀眾的藝術鑒賞修養有所要求。劉貝錦自製影片公司於1926年7月20日登報宣佈影片公司的宣言，即把電影看作為「藝術之結晶」<sup>54</sup>，把此公司的創立看成是「城砭未俗，改良社會，提倡東方固有之文化美術，並發揚國光為宗旨。」<sup>55</sup> 因此看來《新客》的定位，帶有類似於當代獨立電影的藝術品味目標，並不是一般的商業電影。

<sup>50</sup> 南洋劉貝錦自製影片公司，〈《新客》攝製已竣，不日公映〉，《新國民日報》第9版，1927年2月5日。

<sup>51</sup> 東海六郎，〈觀《新客》片段試映後〉，《新國民日報》（《新客》特號）第15版，1927年2月5日。

<sup>52</sup> 夢梅，〈對看影戲們說幾句話！〉，《新國民日報》（《新客》特號）第15版，1927年2月5日。

<sup>53</sup> 谷劍塵，〈有訓練的看客和演員〉，《新國民日報》（《新客》特號）第15版，1927年2月5日。

<sup>54</sup> 南洋劉貝錦自製影片公司，〈破天荒：南洋劉貝錦自製影片公司宣言〉。

<sup>55</sup> 同前註。

### 三、被遺忘的劉貝錦

五十年代一位作者以「銀漢」為署名，撰寫一篇特稿長文〈國片在馬來亞〉，回顧華語片在馬來亞的歷史，連載於當時新馬最暢銷的電影雜誌《光藝電影畫報》。作者指出《新客》曾經「公映」，是「馬來亞國片最初發現的南洋土產貨……」。<sup>56</sup> 作者還追憶製片人劉貝錦是馬來亞麻坡的殷商：「年少英俊，曾遍游祖國，目睹上海製片事業的蓬勃，回馬後首倡在本地拍片。」<sup>57</sup> 可見，五十年代的人民對這部電影記憶猶新。

上個世紀末劉貝錦的兒子劉國勝在口述記錄，道出父親一生的辛酸。劉貝錦於 1902 年 4 月 23 日在馬來亞柔佛州麻坡出生，祖籍是福建永春湖陽。他是麻坡中化中學創始人劉築侯次子，新加坡著名畫家劉抗的堂叔。他受過從小學到大學的良好教育，能掌握六國語言，這包括英語、漢語、馬來語、法語、泰國語和緬甸語。<sup>58</sup> 他在學習期間，馬來亞柔佛州世襲君主—蘇丹（sultan）的皇子（後來成為蘇丹），乃他的同窗好友。這些與柔佛皇室交往的經驗，再現於《新客》（詳後）。

1937 年日本侵略中國，1939 年中國各海口都已被日寇侵佔，新開闢的滇緬公路成為唯一通向中國內地的國際通道，世界各國和海外華僑支援中國的軍需物資，均依賴此路輸入。此新路坎坷險峻，嚴重缺乏熟練駛車機工。國民黨重慶政府的代表宋子良，致電南洋華僑籌

<sup>56</sup> 銀漢，〈國片在馬來亞 3〉，《光藝電影畫報》第 27 期，1950 年 7 月 1 日，無頁碼。

<sup>57</sup> 同前註。

<sup>58</sup> 鄭昭賢編，〈劉貝錦悲壯的一生（一）〉。<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post.html>。瀏覽於 2013 年 1 月 30 日。鄭昭賢（1942-）是馬來西亞的知名記者，曾於 1990 年、1991 年和 1992 年，榮獲馬來西亞華文報刊編輯人協會頒發「拿督黃級達新聞獎」；2000 年榮獲馬來西亞華文報刊編輯人協會頒發的「新聞事業服務精神獎」。曾擔任馬來西亞《星洲日報》國際新聞組主任。著有幾本著作，例如《28 年報人見聞：看東南亞華人的滄桑》（馬來西亞：策略資訊研究中心，2004 年）。

賑祖國難民總會主席陳嘉庚<sup>59</sup>，請求協助。陳嘉庚在南洋登高一呼，三千多名的南洋華僑機工，共分十批<sup>60</sup>，響應號召離開新馬，紛紛投奔滇緬公路獻身。1939年3月27日，劉貝錦像當時很多南洋的愛國青年那樣，毅然拋家別子，不但成為南洋華僑機工的其中一員，而且還傾家蕩產捐錢捐物，擔任第三批南洋華僑機工的總領隊，率領總共594名華僑機工進入滇緬公路<sup>61</sup>，支援國民政府抗日軍隊。劉貝錦被委任為華僑先鋒大隊大隊長，與其他南洋華僑機工，承擔最繁重和最緊迫的軍用物資運輸任務。劉國勝自稱，其父劉貝錦曾在那時分別得到陳嘉庚和蔣介石的讚揚。<sup>62</sup> 劉貝錦和其他機工在滇緬公路「與天上的敵機鬥，與險惡的路況鬥，與惡性的瘧疾鬥，以生命和鮮血維繫這條抗戰運輸線……」<sup>63</sup> 日子非常艱苦。陳嘉庚在其《南僑回憶錄》有此記載：「所經各站設備極形簡陋，並不敷用，所遇各華僑機工等多面無血色，帶病含淚，目不忍睹……」<sup>64</sup> 陳嘉庚屢次致電蔣介石，反映滇緬公路的西南運輸管理層，涉及嚴重的腐敗和貪污。這些反映沒有得到國民政府的積極和妥善處理。蔣介石也同時期接到西南運輸總經理處顧樹立的轉報，自稱新加坡總領事面告他：「以《南洋商報》本系陳嘉庚先生之機關報，目前似已左傾……」<sup>65</sup> 可見陳嘉庚和蔣介石不同政治傾向發展所產生的意識形態矛盾，導致南洋華僑機工的運輸任務更是雪上加霜。

二戰後，隨即發生國共內戰，劉貝錦一直等候返回南洋的批准泡滅。他滯留在雲南，不願參加內戰。由於抗戰期間內目擊國民黨軍隊

<sup>59</sup> 陳嘉庚，《南僑回憶錄》（香港：草原出版社，1979年），頁85。

<sup>60</sup> 林少川編，《陳嘉庚與南僑機工》（北京：中國華僑出版社，1994年），頁365。

<sup>61</sup> 同前註，頁301。

<sup>62</sup> 鄭昭賢編，〈劉貝錦悲壯的一生（一）〉。

<sup>63</sup> 鄭昭賢編，〈劉貝錦悲壯的一生（一）〉。

<sup>64</sup> 陳嘉庚，《南僑回憶錄》，頁85。

<sup>65</sup> 林少川編，《陳嘉庚與南僑機工》，頁361。



和政府的貪污腐敗，生性耿直的他直言惹禍，被國民黨當局懷疑是共產黨地下黨員予以逮捕，受到非人折磨，把他關在昆明監獄。<sup>66</sup>直到共產黨解放軍進入雲南，劉貝錦帶著滿身病痛走出監獄，但更最為讓他遺憾的是他從此「錯過了南返的機會，留在了大陸。」<sup>67</sup>

很可惜的是，共產黨統治的新中國亦容不下劉貝錦，在五十年代初的「三反五反」中，指控他是「國民黨留下來的特務反革命分子」<sup>68</sup>，從此成為無產階級專政的對象，不但失去言論自由，每天也得進行勞改。1956年，他極度思念南洋的家屬妻兒「……向各級領導申請，要求返回南洋……這一人間正常的親情要求，竟被扣上裡通外國的特務反革命嫌疑……」<sup>69</sup>他被批鬥為右派反革命分子，被關進重慶松山勞改農場，1959年冤死獄中。31年後，1989年5月，中國政府終於承認南僑機工回國抗戰的歷史。重慶公安局於1991年在其兒子劉國勝申訴下，為劉貝錦平反，承認當年對其勞改的懲罰不當，應予糾正。<sup>70</sup>

劉貝錦一如他製作和編劇的電影《新客》的命運，生前死後，均面臨非常不堪的再現，也不幸應驗了1927年一位南下的新客讀了《新客》本事有感而發，把南洋新客比喻為漢朝的李陵：「生為別世之人，死為異域之鬼」。<sup>71</sup>《新客》面世時，不但已被英殖民政府審查制度和輿論否定了一次。他的電影製作事業夭折了。在《新客》被塵埋的半

<sup>66</sup> 鄭昭賢編，〈劉貝錦悲壯的一生（二）〉。http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post\_27.html。瀏覽於2013年1月30日。

<sup>67</sup> 同前註。

<sup>68</sup> 同前註。

<sup>69</sup> 同前註。

<sup>70</sup> 黃蜀娥，〈我的公公劉貝錦〉。http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/07/blog-post.html。瀏覽於2013年1月30日。

<sup>71</sup> 春呻不鳴，〈讀《新客》本事有感〉，《新國民日報》（《新客》特號）第15版，1927年2月5日。

個世紀後，記錄它存在的華語老報刊和口述歷史在當代新馬出版，不但得不到中國主流學界的注意或研究，無論是國際或新馬本土的英語主流學界也對之視而不見，並且還給予他致命的否決：「沒有證據顯示劉貝錦影片公司非比尋常，它展延的《新客》計劃，並沒留下任何永久的電影製作遺產給新加坡。」<sup>72</sup> 這一切再次印證新馬華人的文化記憶，總是在自己的故鄉和他鄉遭遇國家記憶和後殖民記憶的雙重否決，即使曾經被再現，也被主流斥之為「流言」或「謠言」。

而從過去到當下的中國電影史以及港臺電影史，更是完全不提劉貝錦以及他的電影《新客》，這不是一種遺忘而已，而是根本不知道劉貝錦和《新客》的曾經存在。<sup>73</sup> 本文無意指責兩位書寫《潛影：新加坡的電影》作者的疏忽，而是要把此問題置放回一個更普遍的當代新馬華族歷史知識生產的脈絡裡，進行反思和追問。過去至今所謂的離散華人（Chinese diaspora）歷史、抑或民族國家（Nation State）的歷史書寫、甚至於第一世界帝國的歷史知識生產話語，都無視劉貝錦和《新客》的曾經存在。這說明分別依賴這些理論生產的歷史知識話語，需要一個全新的歷史知識生產理論進行介入和干預。從史書美到王德威近年提出的華語語系理論，正好可以作為我們借鑒和反思的起點。

---

<sup>72</sup> Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore*. 2<sup>nd</sup> ed, p. 19.

<sup>73</sup> 由於受限於民族國家歷史和離散華人歷史書寫機制之間的二元對立，當代中國電影史以及港臺電影史各自敘述華語電影的發展，過於把華語電影的版塊，分割成各自為政的區域電影文化，不太關注全球各區域華語電影文化之間，從二十世紀初期至今，都是斷續在流動的觀眾群、演員、導演、電影語言、電影資金和電影主題的等等層面上，有著重疊與互動。倘若中國電影史以及港臺電影史，願意提及和承認劉貝錦《新客》的曾經存在，這有助於打開各區域華語語系電影文化之間的對比之窗，讓我們看到一個更為完整和流動的全球華語語系電影文化版圖雛形，在二十世紀初期的醞釀和形成。

## 四、從離散華人到華語語系

從離散華人理論來看，正如洪宜安（Ien Ang）所言，離散足以「超克」（over-coming）國族疆界的局限<sup>74</sup>，無疑可以提供給跨國學界一個研究新馬華人電影文化生成的豐富面向。但離散論述，會否僅能在境外發揮操作能力和生產文化空間？一旦把離散話語移植到新馬本土多元文化的政治場域，在政治實踐操作的策略上，它會否從反面——合理化和坐實了本土國族主義者對本土華族永遠是「外來移民」的指控？誠如史書美指出：「離散畢竟有它過期的一天；沒有誰可以說他三百年以後還要繼續離散，必須給每個人作為一個本地人（local）的機會。」<sup>75</sup> 離散理論能否安頓離散者在離開故土之前，以及抵達彼岸之後作為國民的各地歷史文化的生存情境？因此，史書美動議以「華語語系」（Sinophone）來取代「華人離散」（Chinese diaspora）。她認為華語語系作為一個有效的概念：「呼喚一個批判位置的崛起，它很可能既不屈從於國族主義者或帝國主義者的壓制，容許一個多元調節（multiply mediated）和多向（multidirectional）的評論。」<sup>76</sup> 她認為華語語系是以語言，作為文化身分的基本定位：

跟離散華人的概念不同，華語語系不以族群、種族作為人的基本定位，而是以他或她使用何種語言作為定位，無論這些語言是處於蓬勃或逐漸消失的華語語系群體中。無論華語語系在什

<sup>74</sup> Ien Ang, "Together-in-Difference: Beyond Diaspora, into Hybridity," *Asian Studies Review* 27. 2, 2003, p. 143.

<sup>75</sup> Shu-mei Shih, "The Concept of the Sinophone," *PMLA* 126. 3, 2011, pp. 713-14.

<sup>76</sup> Shu-mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," p. 47. 中文譯文（與原文對比，略有刪改），參見史書美，〈反離散：華語語系作為文化生產的場域〉，趙娟譯，《華文文學》第107期（2011年6月），頁5-14。本文引文，在該中文譯文的基礎上，再參照英文原文後，進行部分重譯，以下不再說明。

麼地方，它包括那些在中國邊沿和華人性（Chineseness）邊沿的各種華語，也許它的內在性跨越民族國家或全球，以避免永遠跟國族主義扣綁在一起。<sup>77</sup>

此語言定位本身，已決定了華語語系研究的內涵，帶有華人研究遲到的語言學轉向意味，即判斷離散華人族群文化最大的公約數，從原本各自族群不同程度的華人性，縮小到華語語系的語言本身而已。史書美批評離散華人研究的局限，無法超越作為組織原則的華人性。<sup>78</sup> 在史書美的華語語系理論中，華人性一直是她有意解構的對象，或有意批判或卸下的原道包袱。甚至在史書美最初對華語語系文學的定義裡，它可以完全不包括中國文學，主要指涉那些「在中國以外，世界各地區華語語系作者以華文書寫的作品，這個命名是要把華語語系文學，與中國文學（來自中國大陸的文學）區別開來。」<sup>79</sup> 之後她稍微調整了對華語語系的定義範疇，讓它概括中國大陸少數民族的文學作品<sup>80</sup>，但依舊堅持把以漢族文學為中心的中國文學排除在外。

這也是她跟王德威的華語語系論述的主要不同所在。王德威堅持認為華語語系「其版圖始自海外，卻理應跨及大陸中國文學。」<sup>81</sup> 兩

<sup>77</sup> Shu-mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," p. 39. 本文沒有把 Chineseness 譯成「中國性」，主要是因為承認 Chinese 的多重性，它不能被等同於「中華人民共和國」（簡稱「中國」），此譯詞「中國性」暗示了太強烈的當代中國政治和「一個中國」的意識形態，不適宜用在新馬華人的歷史發展語境下。故筆者更同意其他研究東南亞歷史的學者例如劉宏和遊俊豪的譯法，把 Chineseness 譯成「華人性」。

<sup>78</sup> Shu-mei Shih, p. 35.

<sup>79</sup> Shu-mei Shih, "Global Literature and the Technologies of Recognition," *PMLA* 119.1, 2004, p. 29.

<sup>80</sup> Shu-mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," pp. 42-43. 這篇論文是改寫自史書美的專書，相似調整觀點參見 S. M. Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007), p. 31.

<sup>81</sup> 王德威，〈華語語系文學：邊界想像與越界建構〉，《中山大學學報（社會科學版）》第 203

人的分歧，體現在對華人性的判斷、取捨和拿捏。王德威對「去華人性」的立場比較保持距離，因為他認為華語語系文學如馬華文學，它的書寫文化傳統還是傳遞著來自大陸和其他華文地區文學傳統的香火。史書美卻認為中國作家許地山、丁玲和張愛玲筆下流露出一種排斥南洋華僑的文化書寫傳統，這種「帝國無意識」的指涉結構，展現的正是中國現代文學對新馬文學的殖民心態。<sup>82</sup> 換言之，這不過是「中國中心主義」(China-centrism) 和「大漢中心主義」(Han-centrism) 的再現，這些批判經常被史書美以及頗多學者歸納在華人性的名目下。

雖然史書美強調華語語系「可以是一座對各種華人性的建構，加以長期維持或排斥的領地。」<sup>83</sup> 然而史書美至今的論述，比較傾向於通過華語語系，建構一個排斥華人性的領地，而還沒有把那些在中國以外企圖維持華人性的華語語系領地，進行平行的比較研究。因此，史書美的華語語系理論，很容易被解讀為張揚某一種「去華人性」的立場。<sup>84</sup> 本文探討《新客》，引進史書美的華語語系概念，主要是立基於王德威的華語語系定義，拓展史書美的華語語系概念，補足她至今對中國以外，那些企圖維持華人性的華語語系領地，所欠缺關注的

---

期(2006年)，頁3。

<sup>82</sup> Shu-mei Shih, "Theory, Asia and the Sinophone," *Postcolonial Studies* 13:4, 2010, pp. 479-482. ; 中文譯文，參見史書美，〈理論·亞洲·華語語系〉，王超華、蔡建鑫譯，《中國現代文學》第22期(2012年)，頁53-56。

<sup>83</sup> Shu-mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," p. 39.

<sup>84</sup> 雖然史書美至今似乎未曾直接表明華語語系是為了「去華人性」，然而我很能理解其中一位匿名評審的解讀：史書美提出華語語系的初衷，更多來自她對中華人民共和國(PRC-簡稱「中國」)的反感。不少評論者會把她在行文中流露的這種反感，延伸解讀為史書美在某種程度上認為 China 和 Chinese 等於 PRC，因此總體上認為「去華人性」成為華語語系的最終目的。筆者相信史書美會承認 China, Chinese 和 Chineseness 的多重性，China、Chinese 在歷史文化的脈絡上並不等於 PRC。這恰好是王德威在重新定義華語語系之際，已經點明之處。

一角。

當英美學界以「去華人性」為由，把華人性重新問題化。然而直接把這些帶有後殖民主義的「去華人性」論述，硬套在新馬華族的文化歷史脈絡研究上，有其錯位和盲點。王德威就認為中國近代歷史沒有西方嚴格定義下的殖民主義經驗，史書美循著西方後殖民主義的路數來看待華語語系的形成，未嘗沒有削足適履之虞。<sup>85</sup> 史書美曾以存續百年之久的蘭芳共和國（今婆羅洲加里曼丹西部）為由，說明中國移民到東南亞是「一種定居者的殖民主義」。<sup>86</sup> 然而蘭芳共和國至今並沒在當地留下任何沉重的殖民遺產，它畢竟沒有像西方殖民者的力量那樣影響深遠，即使在離去之後，依然在東南亞的人民記憶中，以一種殖民語言所建構的文化霸權和經濟霸權，以全球化之名，維持著主導的意識形態力量至今。

畢竟相對於英語伴隨於殖民主義進入新馬場域所形成的霸權，中文／華文／華語就從來不是新馬社會的殖民語言。新馬兩岸的「華族語言」（Chinese language），至今已在當地主流社會淪為「弱勢語言」（minority language）。史書美也意識到：「新加坡的後殖民語言是英語，不是華語。」<sup>87</sup> 兩岸國族主義者動輒就以「華文沙文主義」，指控那些捍衛母語教育的有關人士，這已成了新馬國族政治多年操作的伎倆之一。華族後代至今雖然已成為新馬兩岸的國民，可是他們的母語「華族語言」，從殖民地時代至今，依舊被邊沿化成「弱勢語言」。即使以華人占了百份之七十左右的新加坡為例，華語雖然表面上被法定為官方語言之一，在國家憲法上以英語、馬來語和淡米爾語並列，但是新加坡的國語是馬來語，行政和工作語言是英語獨霸天下，甚至

<sup>85</sup> 王德威，〈文學地理與國族想像：臺灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第 22 期（2012 年），頁 25。

<sup>86</sup> Shu-mei Shih, "Theory, Asia and the Sinophone," p. 478.

<sup>87</sup> Shu-mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," p. 37.

已成了政經文教的第一語言，其霸權地位，遠勝於國語馬來語，有學者乾脆稱之為「實質上的國語」(de facto national language)。<sup>88</sup>

史書美認為馬來西亞華語語系作家，正如華裔美國作家一樣，遭受到王靈智(Wang Ling-chi)所謂的被「雙向支配」(dual domination)的窘況：既面臨中國驅動的壓制，亦遭受到本土國族的否定。<sup>89</sup>不過，新馬的華語語系個案會更複雜和曖昧，因為還有一道強大無比的隱形支配力量，即第一世界的帝國英語文化霸權，或更多以諸多語焉不詳的「現代性」話語名目，多年來隱形參與了對馬來西亞華語語系文化的支配與建構；這更成了當下新加坡華語語系文化的一個無所不在的現實：新加坡故事的主流敘述僅會要求華校生擺脫「華文沙文主義」(Chinese chauvinism)形象，從來不願意反思英校生的「英語沙文主義」(English chauvinism)，因為「英語沙文主義」已經被第一世界帝國的「國際化」、「大都會主義」和「全球化」的話語成功替換和合理化。而「華文沙文主義者」卻還是不合時宜地輕易與過去冷戰時代的「共產主義」或晚近後冷戰時代的「中國威脅論」掛勾。新馬華語語系電影有必要放在這「三向支配」(即第一世界帝國、本土國族和中國中心主義)的文化政治脈絡裡，才足以見其弱勢的定位和批判位置。這也正好回應史書美對華語語系研究的定位：「華語語系研究是屬於那些橫跨世界上的弱勢族群研究，或弱勢語言研究的範疇。」<sup>90</sup>

「英語沙文主義」指涉那種把「英文」本質化成「進步、自由、民主、時尚」的同義詞和代名詞，相對的卻把其他語言，例如把「華文」等同「落後、保守、獨裁、傳統」的相關社會意識形態，這在新

<sup>88</sup> Teodoro A. Llamzon, "Emerging Patterns in the English Language Situation in Singapore Today," in W. Crewe ed. *The English Language in Singapore* (Singapore: Eastern Universities Press, 1977), pp. 34-35.

<sup>89</sup> Shu-mei Shih, "The Concept of the Sinophone," p. 714.

<sup>90</sup> Shu-mei Shih, p. 714.

馬有其殖民歷史在制度文化的長久支撐，人們早已司空見慣。現在更少人願意把它問題化，尤其在新加坡，人們普遍把「英語化」視為「全球化」的同義詞和代名詞，而把華文、華語導向「種族主義」的指控。<sup>91</sup> 這裡的人們現在根本不可能拒絕英語，不僅這會被主流話語斥為是等同反對「進步、自由、民主、時尚」的言行，更麻煩的是為你貼上「種族主義」的標籤。換言之，英語以「全球化」、「自由」和「民主」等等之名，剖去了其悠久的第一世界帝國殖民主義歷史和日耳曼語族的種族主義外衣，一躍成為全球最多國家使用的官方語言，並與國族主義話語和全球化話語共謀聯手，在新加坡的統治階級和市民階層，共同成功取得「普遍性的沙文主義」(universal chauvinism) 的霸權。

那些長久至今被國族主義者斥為「華文沙文主義」的新馬華人，他們長期至今對華文教育作為一種母語教育的捍衛和堅守，往往被本土國族當政者蓄意掛勾為是對當代中國政治意識形態的效忠或承繼，這也是晚近後冷戰時代的「中國威脅論」在新馬的效應，也是「去華人性」話語的具體再現。而在過去漫長的冷戰年代，這些華人也經常被當政者嚴重指控為「共產主義分子」。冷戰時代的漸漸落幕，新馬的主流政治，從政界到學界，並沒有因此停止繼續尋找他們共同的敵人，過去那個敵人是「馬共」，逐漸從「大漢沙文主義」被置換成目下後冷戰時代集大成的「華文沙文主義」。新馬的國族主義霸權在近二十年已和全球化之名的「普遍性的沙文主義」緊密聯手，從主流政界到主流學界繼續孤立、遮蔽、監控或打壓新馬那些捍衛華人性的華人。馬來西亞華人在當下不斷捍衛的唯一龐大文化遺產，即是那從小學到大學的民間華文教育堡壘。陳光興如此肯定馬來西亞華人至今的民間華文辦學成就：「如果把這些自主性的社會活動當成是公民社會自發性的結社來看待，或許可以得到這樣的結論：馬來西亞的華人

---

<sup>91</sup> 吳新慧，〈錯過〉，《聯合早報》(焦點評論)，2012年12月30日。



在歷史上建立了華文世界中最為龐大的公民社會，這一成就，即使在世界史上都該寫上應有的一筆。」<sup>92</sup> 但在新馬國族主流政治話語看來，這些民辦教育就是「華文沙文主義」的堡壘（新加坡更貼實的語境是「沙城」？<sup>93</sup>）。

乍看之下，華語語系理論在新馬具有潛能為處於「華文沙文主義」指控籠罩的新馬華人除魅，因為史書美已經意識到：「講說華語是跟中國在某種程度上保持同源的歷史關係，但不必然是在跟當代中國掛勾，這正如講說英語的人不需要跟英國掛勾一樣。」<sup>94</sup> 可惜在新加坡晚近三十年來的現實裡，人們的意識形態已普遍相信一個新加坡華人只講英語，跟殖民宗主國的政治忠誠毫無關係，因為英語早已晉升為本土化的第一官方語言。但人們卻頗多會懷疑一個只講華語的新加坡華人，他到底是不是「新加坡人」，或是「中國人」？這個問題邏輯的背後，不但是在質疑這個人還跟中國政治保持從屬關係（沒有將「去華人性」進行到底），也在否定華語具備代表新加坡本土特色的文化實力。

雖然新加坡多年美其名聲稱推廣「雙語教育」，但主要是以英語教育為中心，母語教育等而次之。新加坡的雙語教育政策從 1966 年全面實行至今，雖然在不同年代對母語和英語的教學和考試比重有不同的調整，然而自從 1983 年教育部實行「英語為第一語言，母語為第二語言」的措施，雙語教育政策至今已進一步導致學生的華文水準低落。華語作為母語教育之一，近年已在不少學校漸漸淪為第二語言的教學模式。<sup>95</sup> 再來，這股「去華人性」的本土大趨勢，更加劇了新

<sup>92</sup> 陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》（臺北：行人，2006年），頁409。

<sup>93</sup> 新加坡導演巫俊鋒的華語電影《沙城》（2010年），即幽微再現一個主流所謂的「華文沙文主義者」從冷戰年代到後冷戰年代，如何面臨當代新加坡人民記憶機制的自我審查和自我修改。筆者將會另文撰述。

<sup>94</sup> Shu-mei Shih, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production," p. 39.

<sup>95</sup> 這種教學模式的華文水平，相當等於中國大陸的「對外漢語教學」，對新加坡學生華語水準

加坡本土主流英文學界對新加坡華族文化歷史脈絡的漠視。《新客》至今不被主流英語學界承認為新馬首部電影，不過是冰山一角的現實再現。此失誤讓我們管窺到至今的新馬電影研究，英語知識界與華語知識界在學術話語權力結構上的嚴重不對等和傾斜。由於新馬文本出現的華語元素所攜帶的「新馬華人政治語境」，經常會被英語作者群誤讀為是「中國人的政治語境」，這導致有者經常為了表現英語知識界「去華人性」的「政治正確」立場，對舉凡文本中出現的華人性元素不加辨識，就表現過度的撇清和批判。華語語系研究有意把弱勢的新馬華人華語與其宗主國中國的「普通話」、「漢語」的中國政治語境脫勾，正好能提醒英語學界，「新馬華人政治語境」與「中國人的政治語境」並不能簡單混淆在一起。

## 五、《新客》：「多元聲音」和「多元拼字」

史書美認為華語語系「不但是多元聲音 (multiple sounds)，也是『多元拼字』 (multiple orthographies)。」<sup>96</sup> 她借用巴赫金的複調 (polyphonic) 來詮釋華語語系的「多元聲音」。「多元聲音」和「多元拼字」有意解構一直以來以北京官話作為現代漢語權威標準語音和語法根據的「語音中心主義」(phonocentrism)。新馬的表演藝術，從新加坡的「多元語言劇場」<sup>97</sup>，到新馬當代電影人物的對白和章法，大量夾雜著不標準的本土化華語、廣東話、福建話、客話、馬來語、英語和諸種雜語，這尤其能展現華語語系電影的「多元聲音」和「多元拼字」，即「揉雜化」(creolized) 語言景觀 (lingua-scapes)。

---

資格的培養和鑒定，逐年降低門檻。

<sup>96</sup> Shu-mei Shih, "The Concept of the Sinophone," p. 716.

<sup>97</sup> 柯思仁,〈新加坡多元文化劇場中的意識形態〉,收入李元瑾主編,《新馬印華人:族群關係與國家建構》(新加坡:亞洲研究學會,2006年),頁73。

「語言揉雜化」(creolization) 被理解為任何一種語言包括方言在數種文化之間的相遇、越界、碰撞、協調或不協調的現象。<sup>98</sup> 目前整個世界的「語言揉雜化」正在發生當中，它不是語言的大融合(fusion)，它尤其需要各語言組成部分的各自堅持，即使它們正在經歷變化。<sup>99</sup> 「語言揉雜化」尤其發生在當某一種語言弱勢族群，被另外一種歧視它的單一語言主義(monolingualism) 擠壓和否定，「語言揉雜化」正是要正面記載語言弱勢族群的痛史和化解方式。華語語系可以用之解釋新馬電影文化的「語言揉雜化」。對內，它可以抵抗在地國族主義者倡導語音統一的「語音中心主義」，以及解構其對「華文沙文主義者」指控；對外，它足以和英美帝國文化霸權以及中國中心主義，同時採取一定的抽離和批判分析。

新馬電影文化從第一部本土電影《新客》開始，即呈現了一個「多元聲音」和「多元拼字」的華語語系。<sup>100</sup> 由於編劇劉貝錦熟諳多種語言，《新客》除了人物對白是華語方言，影片一開始即夾雜馬來語例如「阿把？」(馬來語「什麼？」)和「特兜」(馬來語「不知」)。<sup>101</sup> 這些音譯自馬來語的「多元拼字」，乃南洋華人借字以表音的奇文異字，不見於當下的《全球華語詞典》，更不可能在《現代漢語詞典》中找到。五、六十年代新馬電影由本土新馬起家的邵氏、國泰和光藝機構三分天下，諸種華族方言電影，例如粵片、廈語片等等，與華語片和馬來片齊驅並駕，呼喚一個眾聲喧嘩的電影「黃金時代」(The

<sup>98</sup> Françoise Lionnet and Shu-mei Shih eds., *The Creolization of Theory* (Durham & London: Duke University Press, 2011), p. 265.

<sup>99</sup> Lionnet and Shih, p. 265.

<sup>100</sup> 《新客》是一部默片，雖然本文未能以聲音(phone)來切入探討，然而《新客》劇本(script)還保存下來，因此能從劇本管窺當時華語語系「揉雜化」的文字體系(script)，並足以讓我們想像，該電影是在回應當年南洋現實中早已成形的多語環境。

<sup>101</sup> 郭超文等編述，《〈新客〉錄》，收入方修編，《馬華新文學大系(八)劇運特輯一集》(星洲：世界書局有限公司，1972年)，頁405。

Golden Age)。<sup>102</sup> 當年新馬電影文化工業的「黃金時代」就規模而言，跨越香港、澳門、台灣、印尼、泰國、菲律賓和其他全球華人社區的觀眾群。而當代新馬華語電影夾雜著廣東話、福建話、客話、馬來語、英語和諸種雜語的「揉雜化」語言景觀，均可視為是對上述電影黃金時代的召喚。

《新客》通過敘述兩種不同生存形態的南洋華人社會，即新客與土生華人社會群體，展現華人社會的「多元聲音」。《新客》敘述 1920 年代從中國南來南洋謀生的華人，如何與當地土生華人女子發生矛盾、協商而後共結連理的故事。《新客》挪用通俗劇 (melodrama) 以家庭作為敘事中心的愛情橋段，化解這兩種南洋華人社會群體之間的恩怨紛爭。

根據周南京主編的《華僑華人百科全書》，「新客」的「原意為剛從中國移居到印度尼西亞、馬來西亞等地的華僑」<sup>103</sup>，後來此詞「引伸為凡在中國出生而移居印尼等地的華僑都叫新客」<sup>104</sup>。此詞一般與土生華人相對，土生華人是那些在印尼和馬來西亞出生的華僑後裔<sup>105</sup>，土生華人又名「僑生」或「峇峇 (男性)、娘惹 (女性)」<sup>106</sup>。「新客」是當時土生華人對中國移民的稱謂。<sup>107</sup> 從歷史脈絡來看，新客跟土生華人不同在於新客是 19 世紀末 20 世紀初來到東南亞的新移民

---

<sup>102</sup> 由於本文主要聚焦於 1920 年代的《新客》，有關 1950-60 年代的「黃金時期」論述，參閱 Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore 2<sup>nd</sup> ed.*, pp. 30-51.

<sup>103</sup> 周南京主編，《華僑華人百科全書 (社區民俗卷)》(北京：中國華僑出版社，2000 年)，頁 454。

<sup>104</sup> 同前註。

<sup>105</sup> 同前註。

<sup>106</sup> 同前註，頁 25。

<sup>107</sup> 李元瑾，〈新加坡的中國移民：從「新客」到「新移民」〉，收入於李元瑾、廖建裕主編，《華人移民比較研究：適應與發展》(新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心、華裔館，2010 年)，頁 161。

<sup>108</sup>，大部分來自中國福建和廣東，以勞工佔絕大多數，少數為商人<sup>109</sup>；後者則是在這之前已從中國抵達東南亞定居，有者從明朝以降即移居南洋，與當地原住民通婚，生下後代，世世代代融合進當地社會。

在二十世紀初的新馬，土生華人很多不再通曉或精通華語，不過多半還會口操華人方言，他們當中絕大部分能流利地以英語或馬來語進行溝通，在日常生活中僅能維持華人文化的儀式和風俗習慣。而新客則一般通曉或精通華語，擁有並在異地實踐其中國祖籍文化，他們一般不會與原住民婦女結婚。這些新客以及其後裔，在二十世紀初以降，在南洋構成了不同於土生華人群體生活方式的新客社會。李元瑾指出，當時英殖民政府只照顧土生華人，讓他們在政治上成為英籍子民，在教育上享有特別待遇，包括設立女皇獎學金；英殖民政府不太關心新客是否能適應和融入本土社會，讓華文教育自生自滅，把這些責任推給華人社會和華人領袖，甚至樂見新客與土生華人之間出現分立和互相敵視。這一切導致受華文教育的新客群體，與受英文教育的土生華人群體，彼此之間一直存在隔閡和矛盾。<sup>110</sup>

新客與土生華人，這兩種不同的華人群體在文化認同、生活方式和社會屬性的矛盾和差異，在影片《新客》中是以沈華強（以下簡稱「沈」）代表前者，張慧貞（以下簡稱「慧」）和甘福勝（以下簡稱「福」）代表後者。慧貞父親張天錫（以下簡稱「張」）久居南洋，經商致富，娶土生女子為妻，久而久之被土生華人文化同化，兒女兩人也視自身為土生華人，張僱傭土生華人福擔任他的英文書記。張的表侄即沈華強，從中國南來投靠張，暫時寄宿於張在馬來亞柔佛的家。過後被安排到新加坡的樹膠所擔任書記。

沈相當不適應南洋的風俗言語與食物文化，例如不諳英語和馬來

<sup>108</sup> 廖建裕，《印尼原住民、華人與中國》（新加坡：青年書局，2007年），頁118。

<sup>109</sup> 李元瑾，〈新加坡的中國移民：從「新客」到「新移民」〉，頁161。

<sup>110</sup> 同前註，頁173。

語、吃榴蓮嘔吐、不喜加厘（curry），以及拒絕像土生華人那樣用手吃飯等等，這看在慧和福眼裡儘是笑話。慧背地裡以「人家說，新客是呆！笨！什麼都不知道」<sup>111</sup>，來形容她對沈的刻板印象。一位新客讀了此電影本事產生共鳴，如此抒發當時新客在南洋的現實冷遇：「知吾者無刮目之情，不知吾者有欺侮之心，而初屢是地者，事事被侮，言言受欺，雖大智亦無所效其技，新客之稱，由是來矣。」<sup>112</sup>

福追求慧。為取悅她，在獲得馬來亞柔佛馬來蘇丹（即馬來世襲君主）的特許下，帶她遊覽柔佛皇宮，慧貞母親也請沈隨同，為福不喜，但無可奈何。故在他們一同吃飯之際，福嘲弄沈。這裡編劇之一劉貝錦顯然把本身與柔佛馬來皇室的本土交往經驗，書寫進電影裡。劉貝錦還曾於 1934 年，得到中國南京國民政府的拜訪邀請。劉貝錦與柔佛馬來蘇丹皇子商議後，馬來皇子決定委任劉貝錦擔任團長，率領 20 多名馬來亞華文中學的學生到上海市考察旅遊十多天。<sup>113</sup> 這當然不是劉貝錦第一次到中國，然而在中國看到「錦繡山河，激起他強烈的民族自豪感。」<sup>114</sup>

雖然劉貝錦出生於南洋，也跟當地的馬來皇室維持良好關係，《新客》劇中也再現土生華人的喜慶文化和馬來舞蹈，然而他的文化認同卻更傾向於華人性。作為編劇，劉貝錦以「性沉默而果毅」<sup>115</sup> 肯定沈作為新客的良好品質，卻以「性無賴，嗜酒色，貌似純謹，頗善修飾」<sup>116</sup> 負面刻畫作為土生華人的福，並以「性活潑而聰穎，惜染土人習氣」<sup>117</sup> 來描述慧作為土生華人的美中不足。編劇對新客和土生

<sup>111</sup> 郭超文等編述，〈《新客》錄〉，頁 405。

<sup>112</sup> 春呻不鳴，〈讀《新客》本事有感〉。

<sup>113</sup> 鄭昭賢編，〈劉貝錦悲壯的一生（一）〉。

<sup>114</sup> 同前註。

<sup>115</sup> 郭超文等編述，〈《新客》錄〉，頁 404。

<sup>116</sup> 同前註，頁 405。

<sup>117</sup> 同前註，頁 404。

華人文化的價值判斷，昭然若揭。1920年代的南洋社會，土生華人如福者，因為精通英語和馬來語，可以在英殖民政府和馬來統治者之間有效扮演中介，深獲英殖民政府和馬來統治者的支持、信賴和栽培，土生華人在社會因而構成一個中上階級，從而在電影裡能對沈行使「普遍性的沙文主義」。相對之下，當時新客社會更多的成員由墾殖者或勞工組成，他們的社會等級遠遠不如土生華人。這也是為何慧初見沈在背後嘲弄他，顯然看不起他。

沈雖然出身貧寒，然而在中國受過教育，他擁有慧所不具備的中國文化資本。他有意以他的華人性，薰陶這位在他眼裡「惜染土人習氣」的南洋土生華人小姐。當慧以學跳舞為由，作為報讀新加坡學校的理由，即刻迎來沈的調侃：「學校是讀書的，並不是專學跳舞的！」<sup>118</sup> 並以「人都應該讀書，論不得辛苦！沒有受教育的人，像未開化的人一樣！」<sup>119</sup> 來教訓慧。慧的華語不靈光，反問沈：「什麼叫做未開化的人？」<sup>120</sup>。沈把此詞理解為「呆！笨！野蠻！無智識。」<sup>121</sup>。其實也在暗嘲熱諷失根的土生華人如慧者需要接受教育，才能擺脫「幼受無賴子甘福勝籠絡，而不知其非」<sup>122</sup> 的「去華人性」文化困局。

華文教育顯而易見在片中是作為拉近沈與慧彼此文化距離的解決方法。後來慧讀了兩年書。被父親安排嫁給福。慧以「一生幸福，何能隨便」<sup>123</sup>，反抗父母之命，媒妁之言，毅然在結婚當天離家出走，遠躲深山。慧顯然通過華校的薰陶，挪用五四新文化運動提倡男女自由戀愛的話語，擺脫傳統婚姻的枷鎖。沈堅決支援慧的出走。兩人在

<sup>118</sup> 同前註，頁 408。

<sup>119</sup> 同前註，頁 409。

<sup>120</sup> 同前註。

<sup>121</sup> 同前註。

<sup>122</sup> 同前註，頁 403。

<sup>123</sup> 同前註，頁 410。

深山遭受毒蛇猛獸的侵襲，沈救美人於險境。慧病倒，沈攜帶慧進農家照顧之。後來福知悉慧藏身之所，動身前來劫走慧，被沈阻之，福連人帶車掉進山洞。慧和沈最後有情人終成眷屬，白頭偕老。

這部電影昭示新客與土生華人，作為兩大不同文化傾向的南洋華人社會群體，可以從最初的對立，通過「多元聲音」的對話，發展到最後的和解，攜手共度未來的人生難關。而更重要的是此影片釋放的「多元聲音」和「多元拼字」，寄寓著劉貝錦等人對未來南洋社會各族群發展的樂觀理想和展望。當代新馬華人社會分化成「華語語系社群」和「英語語系社群」(Anglophone community)，基本上就是新客與土生華人對立模式的變異。甚至當下土生土長的新加坡華人和中國新移民之間的糾葛，彼此之間在語言能力、文化形態和社會屬性所形成的差異和矛盾，亦重覆了上個世紀上半旬土生華人和新客之間的對立。<sup>124</sup>熟諳六種語言的劉貝錦和其《新客》，對我們今天追溯當代新馬電影所再現的「揉雜化」語言景觀，以及本土性、殖民性和華人性的糾葛，提供一個歷史化的批判維度。

## 六、結語

本文從大量的舊報刊中，搜尋到新馬首部電影《新客》的上映史料證據，糾正英文學界認為《新客》沒有上映的說法，從而確立《新客》作為首部新馬電影史的歷史意義和地位，並追溯南洋劉貝錦自製影片公司的成立和社會反應，以及劉貝錦從電影公司老闆到南僑機工、從新馬投奔中國抗戰的悲壯一生。此外，本文也從華語語系理論所強調的「語言揉雜化」，指出《新客》具備「多元聲音」和「多元拼字」的特質。《新客》從幕後編劇到電影再現，不僅顯示了 1920 年

---

<sup>124</sup> 相關分析請參見李元瑾，〈新加坡的中國移民：從「新客」到「新移民」〉，頁 175-181。



代南洋華人對華人性的不同回應和處理，也讓我們看到當時的華語語系如何在南洋本土各族語境的影響下進行再造的契機。《新客》的個案，讓我們看到華語再造過程中所呈現的揉雜化特質，並不是以「去華人性」為代價，反而是嘗試拓展多重的華人性在新馬的領地。這說明並非所有的華語語系領地，都需要以對抗華人性作為指標。新馬華人的個案，為華語語系在域外再造華人性的當兒，也如何主動回應新馬本土化和「揉雜化」，提供一個視覺融合的契機。《新客》結合華語方言和馬來語的華語語系個案，不但在南洋「記錄了華語（Sinitic languages）的多樣性，也顯示了它如何在一個確定的座標下，面臨非華語系的本土化和『揉雜化』」。<sup>125</sup>

上述這一切為我們重新建構新馬華語電影從《新客》到當代新馬華語電影的系譜，起著承先啟後的重要作用。此特質已足以讓新馬華語電影在中國大陸及港臺電影的風格系統中，自成一家。有鑒於此，中文學界和歐美學界在研究中國大陸及港臺「華語電影」的同時，有必要同樣關注新馬的華語語系電影（Sinophone Cinema），畢竟是新馬華語語系社群最先親身見證和實踐一個時代「華語電影」的命名<sup>126</sup>，在文化傳譯的探索道路和歷史形構中，新馬早期「華語電影」共冶普通話和地域方言於一爐的「揉雜化」語言景觀，賦予當下中國大陸及港臺「華語電影」更廣闊的語言方言特質，使今日全球化的華人

<sup>125</sup> Shu-mei Shih, "The Concept of the Sinophone," p. 716.

<sup>126</sup> 「華語電影」不是葉月瑜和魯曉鵬所以為是臺灣和香港人在 1990 年代初的杜撰（Sheldon H. Lu. and Emilie Yueh-Yu Yeh, "Mapping the Field of Chinese-Language Cinema" in Sheldon H. Lu. and Emilie Yueh-Yu Yeh eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005,) p. 10.）。筆者曾指出早在 1950 年代，新馬華人已採用「華語電影」一詞（許維賢，〈華語電影-命名的起點：論易水的電影實踐和《馬來亞化華語電影問題》〉，頁 43-46）。其實 1930 年代新馬出版的《南洋商報》，已有一篇文章題為〈1936 年華語電影的觀感〉。此題的「華語電影」，是該文提到的「中國電影」、「國產電影」和「土產電影」的統稱（忻忻，〈1936 年華語電影的觀感〉，《南洋商報》（今日劇影版），1937 年 1 月 16 日）。

電影界和學術界在各地區合作進行活動時，在「華語電影」的共名下，香港的粵語片、臺灣的台語片、大陸的漢語電影和少數民族電影，以及近年引起英美學界廣泛討論的全球華語語系電影，可以嘗試跨越國族界限和諸種方言群體政治意識形態的誤區，持續在一座全球華語語系文化的平臺上對話、對證與上下求索，並且嘗試提升華文華語在國際上的能見度。而作為弱勢語言研究的華語語系，是我們嘗試突破國族界限、離散華人研究視野，乃至第一世界帝國歷史知識生產話語的主要依據。

（責任校對：蔡孟哲）

## 引用書目

- 王振春，《根的系列之二》，新加坡：勝友書局，新明日報，1990年。
- 王德威，〈華語語系文學：邊界想像與越界建構〉，《中山大學學報（社會科學版）》第203期，2006年，頁1-4。
- ，〈文學地理與國族想像：臺灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》第22期，2012年，頁11-37。
- 中國社會科學院語言研究所詞典編輯室編，《現代漢語詞典》（第5版），北京：商務印書館，2006年。
- 史書美，〈反離散：華語語系作為文化生產的場域〉，趙娟譯，《華文文學》第107期，2011年，頁5-14。
- ，〈理論·亞洲·華語語系〉，王超華、蔡建鑫譯，《中國現代文學》第22期，2012年，頁53-56。
- 肖吾生，〈宣言〉，《曼舞羅》第2版，1926年10月6日。
- 李元瑾，〈新加坡的中國移民：從「新客」到「新移民」〉，收入李元瑾、廖建裕主編，《華人移民比較研究：適應與發展》，新加坡：南洋理工大學中華語言文化中心、華裔館，2010年，頁161-181。
- 吳新慧，〈錯過〉，《聯合早報》（焦點評論），2012年12月30日。
- 忻忻，〈1936年華語電影的觀感〉，《南洋商報》（今日劇影版），1937年1月16日。
- 阿彝，〈《新客》片出映日期之預定〉，《新國民日報》第15版，1927年2月5日。
- 林少川編，《陳嘉庚與南僑機工》，北京：中國華僑出版社，1994年。
- 東海六郎，〈觀《新客》片段試映後〉，《新國民日報》（《新客》特號）第15版，1927年2月5日。
- 郁樹錕主編，《南洋年鑒》，新加坡：南洋報社有限公司，1951年。
- 周南京主編，《華僑華人百科全書（社區民俗卷）》，北京：中國華僑

出版社，2000年。

春呻不鳴，〈讀《新客》本事有感〉，《新國民日報》（《新客》特號）第15版，1927年2月5日。

胡算博士，〈中國影業一盤賬（二）〉，《消閒鐘》第2版，1927年7月24日。

南洋劉貝錦自製影片公司，〈破天荒：南洋劉貝錦自製影片公司宣言〉，《新國民日報》第12版，1926年7月20日。

——，〈《新客》攝製已竣，不日公映〉，《新國民日報》第9版，1927年2月5日。

——，〈啟事〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第6版，1927年3月1日。

柯思仁，〈新加坡多元文化劇場中的意識形態〉，收入李元瑾主編，《新馬印華人：族群關係與國家建構》，新加坡：亞洲研究學會，2006年，頁63-81。

荷蘭水瓶，〈記劉貝錦製片公司〉，《曼舞羅》第2版，1926年9月22日。

記者，〈參觀《新客》攝影記：劉貝錦自製影片公司之一瞥〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第6版，1926年11月29日。

郭超文，〈對於南洋劉貝錦自製影片公司之願望〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第14版，1926年11月26日。

郭超文等編述，〈《新客》錄〉，收入方修編，《馬華新文學大系（八）劇運特輯一集》，星洲：世界書局有限公司，1972年，頁402-413。

陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》，臺北：行人，2006年。

陳嘉庚，《南僑回憶錄》，香港：草原出版社，1979年。

陳學溥，〈製片問題〉，《消閒鐘》第2版，1927年6月19日。

——，〈製片問題（續）〉，《消閒鐘》第2版，1927年7月9日。

——，〈製片問題（一）〉，《消閒鐘》第2版，1927年7月27日。

- 許永順，《言論 81》，新加坡：許永順工作廳，2010 年。
- 許維賢，〈華語電影-命名的起點：論易水的電影實踐和《馬來亞化華語電影問題》〉《電影欣賞學刊》第 15 期，2011 年，頁 46-61。
- 黃蜀娥，〈我的公公劉貝錦〉。<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/07/blog-post.html>。瀏覽於 2013 年 1 月 30 日。
- 夢梅，〈對看影戲們說幾句話！〉，《新國民日報》（《新客》特號）第 15 版，1927 年 2 月 5 日。
- 夢梅女士，〈拍片的幾個感想〉，《新國民日報》（新國民雜誌）第 14 版，1926 年 11 月 26 日。
- 楊松年，《戰前新馬文學本地意識的形成與發展》，新加坡：八方文化，2001 年。
- 楊貴誼，〈華文在多種語言社會中的交流作用〉，收入陳重瑜主編，《新加坡世界華文教學研討會論文集》，新加坡：新加坡華文研究所編印，1990 年，頁 478-482。
- 銀漢，〈國片在馬來亞 3〉，《光藝電影畫報》第 27 期，1950 年 7 月 1 日，無頁碼。
- 廖建裕，《印尼原住民、華人與中國》，新加坡：青年書局，2007 年。
- 鄭昭賢編，〈劉貝錦悲壯的一生（一）〉。<http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post.html>。瀏覽於 2013 年 1 月 30 日。
- ，〈劉貝錦悲壯的一生（二）〉。[http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post\\_27.html](http://southeastasiachinese.blogspot.sg/2010/06/blog-post_27.html)。瀏覽於 2013 年 1 月 30 日。
- 谷劍塵，〈有訓練的看客和演員〉，《新國民日報》（《新客》特號）第 15 版，1927 年 2 月 5 日。
- 劉貝錦，《我對於本公司創辦時之艱難及其將來之希望》，《新國民日報》（新國民雜誌）第 14 版，1926 年 11 月 26 日。
- 魏豔，〈Jan Uhde, Yvonne Ng Uhde 合著的 Latent Images: Film in Singapore（第二版）〉，《電影欣賞學刊》第 15 期，2011 年，頁

82-84。

顯微鏡，〈新客的笑話〉，《曼舞羅》第2版，1927年3月12日。

Ang, Ien. “Together-in-Difference: Beyond Diaspora, into Hybridity.”  
*Asian Studies Review* 27. 2, 2003, pp. 141-54.

Bal, Mieke, “Introduction.” in Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover and NH Dartmouth College: University Press of New England, 1999, p. vii.

Françoise Lionnet & Shu-mei Shih. eds., *The Creolization of Theory*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

Llamzon, Teodoro A. “Emerging Patterns in the English Language Situation in Singapore Today,” in W. Crewe ed. *The English Language in Singapore*. Singapore: Eastern Universities Press, 1977, pp. 34-45.

Millet Raphaël. *Singapore Cinema*. Singapore: Editions Didier Millet, 2006.

Sheldon H. Lu. and Emilie Yueh-Yu Yeh, “Mapping the Field of Chinese-Language Cinema” in Sheldon H. Lu. and Emilie Yueh-Yu Yeh eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2005, pp. 1-24.

Shih, Shu-mei. “Global Literature and the Technologies of Recognition.” *PMLA* 119.1, 2004, pp. 16-30.

——, “Theory, Asia and the Sinophone,” *Postcolonial Studies* 13:4, 2010, pp. 465-484.

——, “Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production,” in Jing Tsu and David Wang eds. *Global Chinese Literature: Critical Essays*. Leiden: Brill, 2010, pp. 29-48.

- . “The Concept of the Sinophone.” *PMLA* 126. 3, 2011, pp. 709-18.
- Yow Cheun Hoe, *Antara China dengan Tanah Tempatan: Satu Kajian Pemikiran Dwipusat di kalangan Penulis Cina di Tanah Melayu 1919-1957*. Pulau Pinang: University Sains Malaysia Press, 2011.
- Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde. *Latent Images: Film in Singapore*. Singapore: Oxford University Press, 2000.
- Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde. *Latent Images: Film in Singapore*. 2nd ed. Singapore: NUS Press, 2010.

## “Xin Ke” 新客 (*New Immigrant*): The First Locally Produced Film in Singapore and Malaya from a Sinophone Perspective

Wai-siam Hee\*

### Abstract

Based on historical evidence from a large number of newspapers in 1920s, this article overturns the assertion of the international academic circle that the film “Xin Ke” was never released. It demonstrates the historical significance of “Xin Ke” and establishes its status as the first Singaporean-Malaysian film. This article also makes several important contributions to our understanding of “Xin Ke” and its creators. First, it describes the origins of, and public response to, the Nanyang Liu Bei-jin Film Company. Second, it examines the moving and tragic life of Liu Bei-jin, the film company’s head and former Namchow mechanic, who left Singapore and Malaya to fight in the Chinese War of Resistance against Japan. Third, the article describes the “Xin Ke” production team and the film’s reception. It investigates the problems that the film confronted at the time of its production, including the censorship imposed by the British colonial government during the 1920s. Fourth, it discusses the oscillation found in “Xin Ke’s” screenplay between the Nanyang and Chinese styles of literature and art. And fifth, it examines the manner in which the film addressed the disputes between the two major Chinese

---

\* Assistant Professor, Nanyang Technological University, Singapore



communities in Nanyang; that is, the “Xin Ke” (the new immigrants) and the Peranakan (the Straits Chinese). In an effort to encourage reflection, this article locates these issues within the general context of contemporary Singapore-Malaysian Chinese historical discourse.

The unfortunate death of Liu Bei-jin and the existence of “Xin Ke” have been obscured in the history of the so-called Chinese diaspora, the history of China, and in the historical discourse regarding imperialism and universal chauvinism that have resulted from English-language hegemony. This obfuscation suggests that the historical discourses that rely on above-mentioned theories must be countered by an entirely new theory. The Sinophone theory, in which Chinese-language is studied as a minority language, can serve as a starting point for our reflection on this topic. Finally, this article discusses how “Xin Ke” displays the characteristics of multiple sounds and multiple orthographies that typify the creolization of Chinese. Liu Bei-jin was well versed in six languages, and his “Xin Ke” provides critical historical evidence regarding the origins of the Creole frequently heard in contemporary Singaporean-Malaysian films as well as a valuable perspective on the disputes regarding indigeneness, colonialism and Chineseness.

**Key words:** “Xin Ke” 新客 (*New Immigrant*), Liu Bei-jin 劉貝錦, Sinophone, creolization, Chineseness

