

空間·族裔·認同：論王穎的《尋人》*

單德興

中央研究院歐美研究所

E-Mail: thshan@sinica.edu.tw

摘要

華美導演王穎的首部影片《尋人》被譽為亞美獨立製片的經典。在這部低成本的黑白片中，他運用舊金山華埠兩名計程車司機尋人討債的過程，試圖建構失蹤者陳雄的形象，呈現個人認同的複雜、游移，以此反映美國華人的認同與處境。本文挪用黑色電影及都市漫遊者的論點，探討城市空間(華埠的族裔化空間)、其與認同的關係，指出失蹤者有如留白，允許不同的解讀，形成「一個陳雄，各自表述」的現象，質疑了本質論的迷思。此片不僅演出了個人與族裔認同的變動不居，更是王穎思索舊金山華埠這個既是場域又是景觀的空間，介入這個作為競爭場域的異域奇觀，呈現自己面對複雜的華人認同時的立場、觀察與對策。片中的認同政治與場所政治，多少改變了觀者對於舊金山華埠與美國華人的看法。

關鍵詞：王穎(《尋人》)、黑色電影、都市漫遊者、城市空間、族裔認同

投稿日期：90.3.19；接受刊登日期：92.2.11；最後修訂日期：92.3.31

責任校對：陳雪美、曾嘉琦

* 本篇原為「第七屆美國文學與思想研討會：城市、空間與美國文學」之會議論文，感謝兩位匿名審查人及王儀君教授的意見。文中有關王穎《尋人》(Wayne Wang, *Chan Is Missing*, 1982)的引文，來自一九八四年出版的電影劇本。

再現的作用使得空間同時是真實的、象徵的、想像的。
都市空間的創造需要批判地考量表徵的過程、論述、意象的
條件與效應，這些賦予它[都市空間]清晰的形式。

——甘乃迪(Liam Kennedy, 2000: 9)

在這些限制內——影片作為理論的虛構、社會學的實驗、
學習的遊戲、歷史的教訓——打開其他的場景、另一個記憶、
一個新主體，在過程之中，轉型之中。

——希斯(Stephen Heath, 1981: 17)

在移動影像時，我們打開了未來。

——梁志英(Russell Leong, 1991: xix)

壹

晚近美國華人導演中，既關注且最常處理此一族裔處境的大抵非王穎莫屬了。他在《煙》(*Smoke*, 1995)之前所拍的《喜福會》(*The Joy Luck Club*, 1993)，改編自譚恩美(Amy Tan)同名的暢銷長篇小說(譚本人是兩位編劇之一)，內容觸及眾所矚目的族裔議題與感同身受的家庭關係，尤其是中國母親與美國女兒之間的複雜關係，先天上已佔優勢。上映後，在美國及華人地區引起廣大迴響，雖然褒貶不一，卻賺得許多熱淚，贏得票房，使導演名利雙收。

稍微熟悉王穎作品的人都知道，在《喜福會》之前他便拍過幾部以美國華人為主題的電影，如《點心》(*Dim Sum: A Little Bit of Heart*, 1984)、《喫一碗茶》(*Eat a Bowl of Tea*, 1989；改編自華裔/亞裔美國文學中雷庭招同名的經典之作[Louis Chu, 1961])。¹ 雖然同樣是探討美國華人的處境及認同等問題，這些影片在名聲和票房

¹ 蔡中蓓將《尋人》、《點心》和《喫一碗茶》視為「華埠三部曲」(Tsai, 2001: 17)。

紀錄上都遠不及《喜福會》。再就王穎的創作歷程而言，好萊塢生產的《喜福會》可說是他的「轉折之作」²——在那之前他所拍攝的主題多為自己熟悉且關切的美國華人，之後則不再專注於此，而試圖超越族裔的界限。³

其實，王穎真正坦誠面對而且深入探討美國華人主題的，卻是最早在一九八〇年代初期以獨立製片方式拍攝而成的《尋人》。⁴丹寧(Norman K. Denzin)認為片中所呈現的「亞裔美國認同的形象」前所未見(1994: 70)。邢俊(Jun Xing, 音譯)指出本片「現已被認為是亞裔美國獨立製片的經典之作，其為在美國生產的第一部亞裔美

² 有人從王穎的創作脈絡來看，以「非典型」(“atypical”)來形容這部影片，並說他「嘗試為美國主流所接受」(Lu, 1998: 34)。

³ 李磊偉在《想像族裔：亞裔美國文學與文化認可》(David Leiwei Li, *Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*)一書指出，亞裔美國文化商品(Asian American cultural commodity)一方面符合主流社會對於新鮮產品的需求，另一方面這些文化商品也希望成為美國主流通俗文化的一部分，以致利之所趨，使得一些事物變得「無關種族」(“raceless,” 1998: 195)。他在附註中提到除了小說寫作之外，「許多亞裔美國製片人也用上了類似的迴避種族再現的戰術(similar tactics of representational racial evasion)，顯然是對主流的讓步」。在他所舉的四個例子中，王穎的《煙》及《煙變奏之盡吐心中情》(*Blue in the Face*, 1995, 香港譯名)便佔其二(1998: 232 n3)。然而，這究竟是向主流的「讓步」或「進軍」，往往視立場與目標而定，尤其涉及製作成本龐大的電影(而不是一般文學作品)時，更值得考量。王穎在一九九一年的訪談中，就曾說到製作亞裔/亞洲電影(Asian films)的艱辛，因為電影業視其無利可圖，甚至連暢銷小說《喜福會》都「幾乎不可能說服人們，認為這會是一部主流的暢銷電影」(Sakamoto, 1991: 72)。晚近更有人指出，王穎的電影計畫可視為他的「策略性選擇」，繼續製作電影，強化自己的藝術駕馭能力，以便能「實驗電影形式，探索主流製作所未曾再現的主題與觀念，而不嚴重危及自己的可信度」(Liu, 2000: 104)。

⁴ 威格曼(Robyn Wiegman)在討論「種族、族裔與電影」的關係時，曾提到王穎和《尋人》，指出這類電影「自覺地要對抗好萊塢的公式」，並說，「獨立製片的電影這個議題一直和刻板印象的分析攜手並進，以致在一九六〇、七〇年代普遍認定，一旦來自被刻板印象化的團體的那些人掌控了生產工具，新的電影文化就會誕生」(1998: 166)。是耶？非耶？有待電影史家判斷，但從前註可推斷，結果很可能眾說紛紜。

國獨立製作劇情片的地位是無庸置疑的，而且本片用的全是亞裔的卡司和技術人員」(1998: 46)。一位日裔論者則將本片形容為「里程碑」，認為它「捕捉住了華裔美國生活的能量及特質」(Esaki, 1991: 36)。另有論者認為這是一部「劃時代的亞裔美國劇情片」，它表面上對於「華埠生存的人生切片描繪」固然令人印象深刻，更值得回味的則是「王穎顛覆、甚至抹煞明晰的美國華人認同」(Lu, 1998: 33)。還有一位日裔論者則認為此片「具有一些很亞裔美國的東西」(Tajima, 1991: 10)，並進一步指出，本片「表面上像是文化的大雜燴，有黑色電影 (film noir)、義大利新寫實主義 (Italian neo-realism) 的痕跡，片中所說的語言有英文、中國官話、廣東話，或結合了上述兩者或更多的語言，主題曲來自羅傑斯和漢莫斯坦 (Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II [一對著名的百老匯創作搭檔])。這部片子是折衷的，本質上是亞裔美國的 (It is eclectic, and it is essentially Asian American)」(Tajima, 1991: 11)。⁵

在這部自編(若干部分與他人合作[Wang, 1984: 107])、自導，低成本(兩萬美元)的黑白片中，王穎以舊金山華埠市井小民的故事為骨幹，大膽面對美國華人社會的文化與政治認同等議題，運用兩名計程車司機尋人討債的過程，試圖建構——或者該說，未能建構——失蹤者的圖像。全片嚴肅而不失幽默，平凡卻寓意深遠。在試圖建構與未能建構的過程及結果中，讓觀者由所處理的美國華人個案，體認到個人認同的複雜多面及游移不定，而個人認同之複雜、游移、衍異，具體而微地反映出族裔的情境。

⁵ 馮 (Peter Feng) 指出《尋人》可置於不同的電影傳統，如藝術電影 (arthouse film)、偵探電影、黑色電影、作者論 (an auteur-based approach)、國際「新浪潮」電影 (international "new wave" films) 等 (1996: 89)。相關影評的討論，參閱 Feng (1996: 98-99)。有關黑色電影的精要說明及資料，可參閱拿瑞摩爾 (Naremore, 1995-1996) 之文註一。

進言之，本片的特色便是勇於正視、深切探索美國華人的認同政治 (identity politics) 或認同疑義 (identity problematics)，並落實於舊金山華埠的華人，尤其所謂的新僑 (FOB, Fresh-off-the-Boat)。而來自香港、從小耳濡目染、熱愛電影、⁶ 接受美國正統電影教育 (獲加州藝術與工藝學院 [the California College of Arts and Crafts] 碩士學位)、在華埠工作有年的王穎，一方面親身體驗華人的處境 (老僑與新僑之間以及新僑彼此之間的關係)，二方面多少能以第三者的立場，面對主要源自大陸與台灣的政治迷思，並凸顯其荒謬，⁷ 三方面乞靈於「七十年代第三世界行動分子的意識」(“Seventies Third World activist consciousness”)，進行「亞裔美國游擊製片」(“Asian American guerrilla filmmaking”) (Lu, 1998: 33)。因此，《尋人》不但迥異於好萊塢製作、出品的《喜福會》，與王穎其他幾部探討美國華人的片子相比，箇中的批判意味及探索深度都很突出，而這又與片中所呈現的族裔情境及空間有關。

貳

為了方便討論《尋人》中所呈現的城市空間及此空間與族裔認同的關係，本文擬挪用有關黑色電影及都市漫遊者 (flâneur) 的論點。底下先簡述劇情。舊金山華埠的兩名華人計程車司機喬 (Jo) 和侄子史蒂夫 (Steve)，原本承租他人的計程車執照，但為了「取得計程車執照，自己當老闆」(17)，便交付四千美元現金給來自台灣的

⁶ 他的英文名字 “Wayne” 來自父親所崇拜的美國電影明星約翰·韋恩 (John Wayne)，甚至連中文名字「穎」，都由英文名的羅馬化而來 (Wang, 1984: 102)。

⁷ 王穎在一九九一年的訪談中提到，自己在華埠的工作經驗，「真正改變了我的後半生。那也是為什麼我所拍的片子都和美國華人或華人或香港有關。我擁有的這個視角可以看到美國華人的遭遇，移民的遭遇。我能橫跨那兩個世界」(Sakamoto, 1991: 72)。

新僑 Chan Hung,⁸ 不料卻幾天不見對方的蹤影。於是兩人便扮演起偵探的角色，試圖找到陳雄，取回款項。在尋訪的過程中，他們首先發現陳雄捲入了一起交通事故，然而接觸到的眾人卻對陳雄人言言殊。這些說法雖然有助於認識此人的背景與處境，但由於資訊之間的矛盾、漏洞、罅隙、摺縫 (crease)，使得勉強拼湊出來的圖像頗為模糊、可疑。此外，在調查的過程中，兩人發現情況並不單純，陳雄可能涉及華埠內部的政治鬥爭、殺人事件，喬甚至接到匿名恐嚇電話，並疑似遭人跟蹤。雖然，陳雄後來託人把款項悉數交還，兩人並未蒙受金錢損失，但觀者在歷經此一尋人過程後，會同意主角的看法：此事與偵探故事貌合神離，因為非但問題最終未能得到完全的解決或清晰的答案，也未能為陳雄勾勒出一個清晰的形象，反而讓人對「陳雄是何許人也？」這類的認同問題更感迷惑。⁹

黑色電影為一九四〇年代美國逐漸發展出的電影風格，由於形象與主題的黑暗，而被法國影評家如此命名。柯柏 (Sharon Y. Cobb) 在寫作新黑色電影 (“Writing the New *Noir* Film”) 一文中，條列了這類 (genre) 影片的十三項要素：

- 情節圍繞著背叛；
- 內容與犯罪有關，「象徵了我們潛意識的恐懼、最黑暗的想法和最惡劣的夢魘」；
- 片中的善惡混淆，呈現出「道德上的模稜兩可」 (moral ambivalence) ；
- 主角是身陷絕境的反英雄 (antihero)，於內、外在的混沌世界

⁸ “Chan Hung” 一名其實是粵語發音，若非借助後來出版的劇本，觀者幾乎不可能從英文音譯及中文 / 粵語眾多的同音字裡，確認原名是「陳雄」。

⁹ 這也是丹寧所說的，表面上是偵探故事的情節模式，追查「誰幹的」 (“Whodunit”)，其實卻是「他是誰」 (“Whoisit”) 這種認識論的 (epistemological) 主題 (Denzin, 1994: 74)。或者如馮所說的，其中真正的問題不是「陳雄在哪裡？」 (“Where is Chan Hung?”)，而是「陳雄是誰？」 (“Who is Chan Hung?”) (Feng, 1996: 102)。

中奮力求生；
當主角為罪犯時，故事由他的敘事觀點說出，引發觀者的認同，「彷彿他們代表我們自己可怕、黑暗的一面」；
黑色主角在最終很少自我救贖；
黑色主角感受到生理與心理的孤絕；
片中經常有一類似致命女子 (*femme fatale*) 的角色；
主角沉溺於與致命女子的關係；
致命女子會欺瞞、背叛主角，結果產生暴力；
片中甚少小孩 (因小孩代表樂觀、希望) ；
這些故事的張力除了來自預期的暴力之外，便是來自情節的扭折與逆轉；
此類寫作風格應結合「黑色形象 / 意象」 (*noirish images*)，展現「黑色質素」 (*a Noir texture*)，而重要的方法便是善選場所，以塑造氛圍。

(1999: 209-213)

比對之下，可以看出王穎在本片中主要用上的有：小人物的角色、背叛的主題、可能犯罪的內容、追查的形式、情節的轉折、氛圍的塑造、孤絕的感受、道德的模稜兩可等。至於其中的神秘女子 (包括紅衣女子[40-41]和電話中警告喬不要再打探陳雄的女子[60]) 多少暗示了致命女子。¹⁰ 而這些都與片中所呈現的空間密切相關。

柯柏在討論黑色電影的風格時，提到一些古典的黑色形象 / 意象，如「暗夜下雨的街道，光影的強烈對比，孤獨的象徵」。他又說：「[電影劇本的]作者藉著選擇強調與黑色相關的主題 (*noir-based themes*)，能生動地為新的黑色故事設下場景。有些典型的黑色場所是寂寞的酒吧、廢棄的黑街、破爛的汽車旅館，引發我們孤獨、恐懼、並警示暴力的任何地方」 (Cobb, 1999: 213)。這些與寂寞、廢

¹⁰ 此外，片中多次運用主角自述的旁白 (*voice over*) 來帶領劇情，這也是偵探片或黑色電影中經常運用的手法。

棄、破爛、孤獨、恐懼、暴力相關的種種景象，都出現在以黑白片所呈現的弱勢華人聚落(enclave or ghetto)的《尋人》中，卻在王穎的匠心獨運下，得到進一步的闡釋與發揮。

王穎在訪談時提到，原先所提的計畫是集中於計程車司機的「半紀錄片」(“a semi-documentary”)，其中兩名恰好是華人。但後來故事逐漸發展，產生不少變化，保留下來的是兩名計程車司機和「多少是紀錄片的方面」(Wang, 1984: 104)。全片採用黑色電影的特質和偵探故事的架構，觀者不但可以跟隨兩位主角追蹤線索、推展劇情，也可以藉著兩人所得到的資料，試著逐步建立自己心目中失蹤者的圖像。因此，不管就此英文片名所著重的「失蹤」(“missing”——麥禮謙[Him Mark Lai]直譯為《老陳失蹤了》)，或一般中譯名《尋人》所著重的「尋找」，都有賴兩位小人物的搜尋來解惑——不管是四千美元去處之惑，還是「陳雄究竟為何許人也？」的認同／身分之惑。¹¹ 在這個故事骨架中，王穎有意加入偵探故事中常見的凶殺、懸疑、金錢、政治(及可能的女色)等，甚至加上一段疑似被跟蹤的片段，配上緊張的音樂，以加強懸疑效果。然而，故事底層所鋪陳的，則是陳雄身分的不確定性所引發有關政治認同及文化認同的問題，而這些使得追查的兩位主角和觀者透過此一個案有了更深的感受。¹²

由於觀者是隨著兩名「準偵探」的行蹤來追尋陳雄的真面目，

¹¹ 廖咸浩告訴筆者，他首次聽到英文片名時，把“Chan Is Missing”聽成“Chinese Missing”(「華人／老中失蹤／不見了」)。姑且不論王穎是否有意造成這種諧音的效果，但此一可能性卻強化了上述以個人認同具現族裔認同的說法。

¹² 由於本片運用偵探故事的架構，而且失蹤者姓「陳」，因此觀者聯想到美國大眾文化中的華人偵探陳查理是相當自然的事，更何況片中有一處史帝夫向尋訪的對象說：「他[喬]是陳查理先生，而我是他的長子」(52)。然而，全片只是借用偵探故事的架構來推展劇情，結尾時也透過主角的口中對偵查一無所獲加以自我解嘲，顯然是對陳查理的諧仿(parody)。

因此是在電影鏡頭的帶領下進入以觀光聞名的舊金山華埠。這裡又涉及對於「都市漫遊者」的看法。當今有關都市漫遊者的觀點，主要來自班雅明 (Walter Benjamin) 對於波特萊爾 (Charles Pierre Baudelaire) 筆下的巴黎之研究，大都認為漫遊者與現代性 (modernity) 密切有關，而且漫遊者混雜於人群中，漫無目的地閒蕩，觀看周圍的景觀及群眾。戴思德 (Keith Tester) 在所編《都市漫遊者》(*The Flâneur*) 一書緒論指出，波特萊爾使得漫遊者具有兩個特性：巴黎和現代性。此二特性一為在地的、特殊的，一為廣泛的、普遍的，以致有二不利之處：或者太過局限，以致漫遊 (flânerie) 只與歷史上特定時刻的巴黎有關；或者太過廣泛，以致與歷史無關，而且不具任何意義 (1994: 17)。筆者認為，有效的解決方式在於活用有關漫遊及漫遊者的觀念，落實到特定的人物及文本 (包含視覺文本 [visual text]、城市文本) 的討論。換言之，漫遊固然著重於空間 (space)、行動 (mobility)、觀看 (seeing)，但在不同脈絡下其意義可以延伸，賦予不同的目的及涵義。¹³

我們若進一步思索，便會發覺漫遊者其實並非那麼單純，因為

¹³ 例如，張漢良主張，早在波特萊爾之前，十八、十九世紀的英國作家德·昆西 (Thomas de Quincey) 便是此一類型的人物了：「波特萊爾心儀德·昆西，特將其部分自傳譯為法文。世人皆謂波氏開遊蕩者 (flâneur) 文學先河，殊不知德氏為其先師。」(1999: 131)。張漢良在結論指出：「如果我們把曼徹斯特的經驗和他在倫敦的漂泊經驗連在一起，我們會發現德·昆西同時扮演著被注視的耽弟 (dandy) 和注視他人的遊蕩子，這兩種身分的互動書寫出英國階級社會的都市性」(1999: 142-143)。李有成在討論古雷希《郊野佛陀》(Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*) 的主角卡林 (Karim Amir) 時指出，這位新移民和班雅明的漫遊者不同：「和原來的漫遊者不同的是，他是位心懷目的的都會觀察者，在他四處漫遊，放眼觀察城市符號時，他是帶著批判的意識來建構他的城市文本的。從這個角度來看，卡林無疑是位具有新功能的漫遊者：在他批判的凝視之下，他所生產的城市文本變成了社會與政治文本。這麼說來，卡林顯然也是一位富於政治意識的漫遊者。」(1999: 161)。當今有關都市漫遊者的研究甚多，可參閱 Tester (1994)。

其中早已涉及性別（為何早期的漫遊者主要是男性？）、¹⁴ 階級（沒錢、沒閒的人是否有此閒情餘裕？）、族裔（弱勢族裔對於若干場合避之唯恐不及，哪敢如此優哉游哉、暴露於眾目睽睽之下？）¹⁵ 等因素。至於最著名的舊金山華埠漫遊者之一，便是十九、二十世紀之交的德裔攝影師簡德 (Arnold Genthe)。這位自稱一生「孤獨的旅人」(“a lone traveler”) (1936: 272)，具有「漫遊慾」(“wander-lust”) (1936: 271)，帶著專門快拍、偷拍用的「坦白相機」(candid camera)，在舊金山華埠四處漫遊、窺探、凝視，伺機拍照，後來以所拍的華埠照片名利雙收，並且為一九〇六年毀於地震及大火的老華埠留下珍貴的史料。¹⁶ 由此可見，當原先的漫遊也帶有其他活動和附加價值時——如購物、拍照、獲利——其中涉及的消費、再現、商機，甚至意識形態等，已非「漫遊」二字所能概括。此外，若如李有成所言，漫遊者可以具有政治意識，那麼當然也可以具有其他意識，如地域、族裔、文化等，而其漫遊也不妨另有用意——如尋人、討債、思索、傳達、再現等。

談到傳達與再現，蔡秀枝在《波特萊爾與現代都市》一文中，提到詩人作為「都市文本與文學文本的傳達者、中介者」的角色 (1999: 182)。她在結論中指出：

¹⁴ 威爾遜 (Elizabeth Wilson) 在《隱形的都市漫遊者》(“The Invisible Flâneur”) 一文便有如下的說法：在後現代的女性主義論述中，都市漫遊者為「歡樂的男子」(“a man of pleasure”)、「以視覺佔有城市的男子」(“a man who takes visual possession of the city”)、「具現了『男性凝視』」(“the embodiment of the ‘male gaze’”)、代表了「男人以視覺與窺視主掌女人」(“men’s visual and voyeuristic mastery over women”)，其在城市四處漫遊的自由主要是「男性的自由」(“masculine freedom”) (1995: 65)。

¹⁵ 有關「種族/空間想像」(racial/spacial imaginaries) 具體而微的討論，參閱 Westwood & Williams (1997: 9-11)。

¹⁶ 有關簡德的攝影及其意義，參閱單德興 (2000: 293-331)，其中有關漫遊、攝影與掠奪心態的討論，詳見 303-306。

對波特萊爾而言，詩人是將他對都市居民生活的經驗觀察轉化為文學作品的漫遊者——一般漫遊者可以尋獲都市的生活經驗，但是只有詩人才能將這種都市中，都市的現代性對居民的生活及心靈所造成的種種影響，深刻並細緻地轉化為敘述的文本經驗。詩人的觀察，詩人的眼睛，與詩人的天賦——那種處於人群中而仍然能享有孤獨及轉化別人感受、經驗的能力——就是波特萊爾的詩人漫遊者做為都市文本與文學文本的轉化者的不二法門。(1999: 183)

相對於波特萊爾般的詩人及其文學文本、簡德般的攝影者及其攝影文本，王穎在另一個與現代性息息相關的藝術媒介中，藉著電影文本 (cinematic text) 為中介，由片中的兩名計程車司機，引領觀者進入一般人不熟悉的華埠聚落，尋幽探密，甚至登堂入室，成為另類的觀光，而此二人也可視為另類的都市漫遊者。¹⁷ 至於王穎這位美國華人導演所呈現的，則是舊金山華埠的「內部的故事」(“inside story”)，¹⁸ 或者說，「從邊緣本身的內部來處理邊緣」(“deal with the margin from inside the margin itself”) (Zavarzadeh, 1991: 171)。

稍微了解美國華人歷史的人都知道，華埠之所以成為聚落，與其說是出於選擇，不如說是受情勢所迫，必須如此，以為弱勢族裔自保之道。主流社會的富人可擇地而居，獨佔一方，據地稱雄，把他者排斥在外，形成「排除的地理」(“geographies of exclusion”)

¹⁷ 甘乃迪便指出，「聚落也許在經濟上是邊緣的，但在對美國城市特色的通俗再現時，在文化上卻是中心的」(Kennedy, 2000: 123)。

¹⁸ 「內部的故事」一詞來自伍慧明 (Fae Myenne Ng) 的長篇小說《骨》(Bone, 1993)，故事內容為一舊金山華人家庭如何面對家人自殺的悲劇，其中兩段描述觀光客從遊覽巴士上所看到的華埠，與「我們內部的故事是完全不同的一回事」(144-145)。伍是以小說的方式呈現。至於以自傳方式呈現舊金山華埠的最早也最有名的作品，當屬黃玉雪 (Jade Snow Wong) 的《華人五女》(Fifth Chinese Daughter, 1945)。身為華人的王穎有關舊金山華埠的電影再現，當然可置於這個脈絡下觀察，然而並非本文重點。

(Sibley, 1995)；華人由於美國歷史上的歧視，不得不畫地自限，相濡以沫，但在如此有限的空間內求生存，彼此之間時而也會出現不和與衝突。¹⁹ 因此，《尋人》以黑白影像呈現，固然是受制於預算，但其視覺效果，更符合了弱勢族裔的情境。如此一來，王穎把表面上的局限性轉化為藝術上的可能性，加深了華人在主流社會中「非我族類」的印象，也生動刻畫出新移民的艱苦處境，而在黑白、明暗的強烈對比和情節安排下，使其更接近黑色電影，而所呈現的華埠則近似簡克思(Chris Jenks)所謂的「具威脅性的地理」(minatorial geography)。²⁰ 簡克思以倫敦東區的貧民窟(London's East End)為例，來說明這種地理的特色，並修訂都市漫遊者的觀念。簡言之，漫遊者並非全然的自由、自主，「不是絕對的方法論上的立場，而是都市探訪的創意態度，以及『相對地』缺少各種限制」(“the flâneur is no absolute methodological stance but rather a creative attitude of urban inquisition and a ‘relative’ absence of variable constraints”) (Jenks, 1995: 156)，而(後)現代的都市漫遊者也會發現，其實都市具有各種想像及真實的「威脅、恫嚇、要挾或只是阻撓自由進入」(1995: 157)。這種認知的正面意義便是「尊敬的行為」，也就是「承認並尊重一個社會感情的完整性，因為它結合了社群這個『神聖的』或『象徵的』空間」(“recognizing and honouring the integrity of a

¹⁹ 甘乃迪下列的說法雖然針對黑人，但也適用於其他弱勢族裔：「知道自己的地方／地位，不只是地理的誠令，也是種族(歧視)的誠令，而且在一個種族歧視的社會裡，終究事關黑人的生存」(“Knowing one's place is not only a geographic imperative but a racial(ised) one and ultimately an issue of survival for the black subject in a racist society,” Kennedy, 2000: 136)。華人的畫地自限、自成聚落，是為了因應外在主流社會的各項宰制、歧視的作為，而「內化了這個想像的、隱形的界限」，形成了「一個外加的表徵系統」(a given signifying system)。感謝王儀君提出這個觀點(I. C. Wang, 2000)。

²⁰ 簡德的若干說法，如在舊金山華埠中的他像是來到異域的冒險者，也印證了這一點。

social sentiment that binds a community, the ‘sacred’ or ‘emblematic’ of space”) (1995: 158)。

就生於斯、長於斯，因地緣及職業之故鎮日在街上遛達（可以是步行，也可以是開車；可以是漫無目的之遊蕩，也可以是沿街兜攬生意、甚至載客）的兩名計程車司機而言，雖然對於華埠的大街小巷已經是熟門熟路了，但若非事關自身重大利益，是不會如此追查一些平常不知或不關切的事物。偵探般的角色促使他們深入一些常人（包括觀光客）不知的世界。正如唐納德（James Donald）在《都市，電影：現代空間》（“The City, the Cinema: Modern Spaces”）一文所指出的：「透明、可讀的城市和隱晦的大都會迷宮（從狄更斯到巴爾扎克到黑色電影及其他）之間的對抗——這種對抗中的偉大角色便是偵探。這把城市搬演成謎（This stages the city as enigma）：一個經常是危險但迷人的地下關係網絡，需要有人解譯。偵探體現了熟知都市的秘密通道和各種語言，大膽地任意穿透其社會沙龍、貧民窟、地下世界」（1995: 79）。因此，藉著兩人的查訪，觀者隨著漫遊、觀看，甚至聽聞了華埠的形形色色、事事物物，也由此查訪／漫遊所呈現的都市空間，更加體會美國華人的處境以及其中涉及的權力關係，因為正如甘乃迪在討論種族、空間、再現三者的關係時所說的：「權力的運作在空間中到處明顯可見：空間是階序化的（hierarchical）——分區，隔離，圍限——而且符碼化（encode）了都市裡有關行動、接觸、視覺的自由與限制」（Kennedy, 2000: 169-170）。

參

前已述及，漫遊者絕非如想像般單純；同理，空間也不是空白或先驗的存在，而是「不對等的權力關係的（隱密的）媒介和（偽裝的）表達」（“the [covert] medium and [disguised] expression of asymmetrical

relations of power”) (Keith & Pile, 1993a: 220), 其「組織與意義是社會翻譯、轉型、經驗的產物」(“the organization, and meaning of space is a product of social translation, transformation, and experience”) (Soja, 1989: 79-80), 因而涉及政治、社會、意識形態, 可能具有多重意義; 都市意象則必須當成不同的事物來閱讀, 如「意識形態, 歷史產物, 帶有過去的姿勢, 階級社會被發展的、改變的強大力量所驅使的結果」(Gottdiener, 1986: 216); 而麥克阿瑟 (Colin McArthur) 更提醒我們, 「城市(的確, 以及所有的都市空間、甚至『自然』風景) 早已總是社會的、意識形態的, 沉浸於敘述, 是在定義與重新定義烏托邦與反烏托邦的遊戲中一直移動的棋子」(1997: 20)。華埠或唐人街 (Chinatown), 顧名思義, 已經是種族化或族裔化了的空間 (racialized or ethnicized space)。下文擬針對《尋人》一片中所呈現的空間加以申論。

相對於外在的(白人)世界, 華埠彷彿自成天地, 看似自足完整的「城中之城」——舊金山市內方圓幾條街的華埠。全片運用各種方式來營造這種自成天地的氣氛。因此, 觸目所及幾乎全是華人以及一些中文招牌、電影海報、具有文化特色的物品, 耳中聽到的除了英文, 就是廣東話和國語/普通話, 以及令人印象深刻的香港粵語流行歌曲。對於不懂中文的觀眾而言, 這一切都塑造出異國風味。²¹ 甚至對於中英雙語的觀眾, 也多少造成理解上的困擾。這些都有待電影腳本出版後才得以解決。

由影片可以看出, 王穎如何運用空間來呈現美國華人的處境。

²¹ 駱里山 (Lisa Lowe) 運用傅柯 (Michel Foucault) 有關「異位」(heterotopia) 的觀點, 指稱華埠是「歧出的空間, 被宰制的社會空間配置所隔離出, 也是抗拒的地點, 透露出在國家空間內的『他者』的國際化」(“the deviant space ghettoized by the dominant configurations of social space and the resistant localities that betray the internationalization of ‘others’ within the national space”) (1996: 122)。

全片一開始，便是主角之一開著計程車在華埠四處巡遊，兜攬生意，藉著擋風玻璃上所反射的建築影像以及從車內透過車窗所見到的街景，帶領觀者徐徐巡遊華埠。因此，打一開始影片的觀者便是透過變幻不定的折射及計程車內緩緩流動的觀點，瀏覽華埠的市景。折射的建築及流逝的街景顯現的是如真似幻的景象，緩緩流動的觀點則是主角及兜攬到的乘客／觀光客由侷促的車內空間向外所看到的華埠片段。²² 影片透過主角的獨白，間接表現出駕駛與觀光客的互動，尤其是他以華埠圈內人的「導遊」角色，向觀光客介紹中國菜的特色，往往因而獲得豐厚的小費。

就某個意義而言，這種「導遊」的角色也延伸到主角與影片觀者的關係，因為觀者隨主角出入於室內外，或駕車巡查，或街頭探訪，或登堂入室（偶而被饗以閉門羹），透過一連串的行動，蒐集有關陳雄的線索，以期要回鉅款，並解開在尋訪過程中愈來愈大的謎團：陳雄究竟是何許人也？由於是黑白片，給觀者的整體印象相當符合一般人對於華埠的感受：陰暗、狹隘、落後、嘈雜、神秘、異類、難以捉摸，令人好奇、興奮，卻又隱含著威脅、恐怖、危險。²³ 總之，所呈現的是華埠這個族裔化了的空間。

相對於外面廣闊、高大的空間及其所暗示的自由、富裕，²⁴ 華人在自己這塊侷促的天地內覺得較適得其所 (in place)，安然如歸 (at home)，至少表面上較具優勢。因此，需要主角指引的外地觀光客 (11)，在中國餐廳點菜慢吞吞、被說成“lauhhei gwai”（「漏氣鬼」[23/94]）而不知何意的白人女子，以及要向她解釋此詞卻一直被打

²² 有關第一個鏡頭的討論，也可參閱 Galperin (1987: 1163-1164); Tsai (2001: 22-23)。

²³ 這種印象和十九、二十世紀之交，在舊金山華埠漫遊的簡德的印象實無二致。

²⁴ 片尾的蒙太奇呈現了鄰近舊金山市商業區的摩天大樓 (75)，這可能是全片中唯一以視覺效果暗示華埠是「城中之城」的弔詭手法——看似自成一世界，其實周圍是它無法自外（或者說「自我封閉於內」[“self-enclosure”]）的更大的城市及勢力。

斷的同行白人男子等等，²⁵ 似乎表現了在這個族裔化空間裡華人的相對優勢。然而，遊客可以進入觀光，食客可以大啖中國菜——遑論隱而未現的體制化的主流勢力（如偵訊交通事故，以致造成陳雄可能「畏罪潛逃」的警方）——這些都暗示了華埠並未能如自己所願，完全不理會外在勢力；甚至就現實層面而言，必須迎合這些外在勢力才能得到商機，維持秩序，持續發展。²⁶ 換言之，華埠或類似的族裔化空間多少必須以「封閉」的方式，維持甚至刻意營造相當程度的異類形象與異國風味，但又必須提供便利的進入途徑，才能維繫此地的商機／生機。

全片的動作經常是戶外／室內彼此穿插，戶外的部分藉著駕車與走訪帶出市景及街頭的芸芸眾生，室內的部分則深入堂奧，發幽抉微，而一己的、私密的空間與社會的、公共的空間之間，一方面處於「相互制約的過程」（“the process of reciprocal conditioning”）（Sibley, 1995: 77），另一方面又彼此映照。如果說相對於華埠以外的空間，這些戶外活動提供的街景已是族裔化了的戶外空間，那麼室內活動所提供的室內空間的形象，除了一般觀光客涉足的餐廳外，就只有圈內人才知道的更隱蔽的空間了——如餐廳的廚房、住家的客廳、陳雄投宿的旅館、弱勢族裔的休閒場所等。而在這裡所打探到的訊息，往往更貼近失蹤者的內心感受。換言之，如果在華埠街頭上所觀察到的街景和蒐集到的線索，相對於華埠之外的世

²⁵ 另一處便是史帝夫在與喬談話時，提到一人和“his fucking Lóuhfàan girl friend”，底下註明為“Old foreigner (i.e., white) 老番”（62）。由此可見，族裔之間的刻板印象化並非單向的，只是彼此之間勢力大小有別。

²⁶ 片中驚鴻一瞥的白人，便是在新人語言中心（Newcomer's Language Center）教基本英文會話的男老師，底下是一班隨他複誦的新移民，展現了欲學習英文以便融入當地的意圖與努力。英文能力的良窳，對於他們在美國的生活往往具有決定性的影響，陳雄的遭遇便是一例，詳見下文。至於造成陳雄「畏罪潛逃」的警察應是白人，雖然未在片中現身，而是透過女律師的轉述，但其重大影響（或威脅）籠罩全片。

界，已是「內部的故事」，那麼在不同的內在空間、甚至斗室之內所透露的更私密的訊息，則是「內部故事裡的內部故事」(inside stories within inside stories)。觀者便隨著兩位主角試圖從紛雜的線索中理出頭緒，以進入陳雄的內心世界，探究他的心理空間。這又環繞著陳雄的認同問題，因為「自我的建構」涉及「社會的、文化的、空間的脈絡」(Sibley, 1995: 4)。

如前所述，本片由涉及金錢往來的個人事件開始，後來得以繼續且吸引人追查下去、製造懸疑效果的，就是由此牽扯出的(華埠政治)殺人事件了。片中許多線索都往這方面發展，卻又有若干關鍵性的線索付之闕如(如撕去了一篇報導的報紙、原先掛在牆上的照片)。值得注意的是，這裡的華埠政治並未遠離在萬里之外的中國大陸及台灣，顯示出即使在這個貌似與外隔絕的城中之城，也與遠隔重洋的故國有所牽連——關係之密切超過許多人的想像。²⁷ 相對於世居美國的華人，這裡主要探討的是一九四九年之後，國、共兩黨在舊金山華埠的發展及個人的政治立場。²⁸ 片中的殺人事件是陳雄剪報中所刊登的中國農曆新年遊行的「揮旗事件」(flag-waving incident)。舊金山的華人因政治立場不同而肇生事端。除了新年遊

²⁷ 其實全片的第二景，也就是第一個內景，是喬、史帝夫和他的姊姊艾蜜 (Amy) 在餐桌上的交談，從看似閒談中，帶出了舊金山華埠的空間、內在政治與認同問題：台灣移民去的餐廳，共產黨去的餐廳，台灣，中華人民共和國，親台灣，台灣新移民聚集的列治文區 (Richmond district)，屋崙華埠 (Oakland hill)，華埠內部的選舉，親台灣的候選人，中共資助的候選人，中立的華裔美國候選人，來自以同性戀聞名的卡斯楚區 (Castro district) 男同性戀候選人。其中，史帝夫假扮電視新聞記者的模樣說：“Eh, what kind of ‘Chinese’ Chinese are you?” (「呃，你這個華人／中國人是哪門子的『華人／中國人』？」)。這句表面上的玩笑話，卻拆解了外人眼中同質性的“Chinese”，更為底下的發展留下伏筆。此外，論者指出，「旅行或移動與跨國化 (transnationalization)，都是這些影片中的重要借喻，以示其[認同]形成的過程」(Xing, 1998: 145)。相關討論詳見下文第五節。

²⁸ 麥禮謙之文探討的雖然是二次大戰之前國民黨在美國華人社群中的發展，但提供了一些可資參考的背景資料。

行之外，另一個就是國慶遊行：左派主張於中華人民共和國的國慶十月一日舉辦華埠遊行，右派則主張於中華民國的國慶十月十日遊行。雙方為此大打出手，甚至有人因而喪命。其實，兩派是把遠在半個地球之外的政治鬥爭延伸／延續到舊金山華人社會。這種活動固然是政治立場的宣示，但為此拳腳相向，甚至引發命案，在「外人」看來——此處所謂的「外人」係指美國人或不熱衷於故國政治的華人，亦即，自「外」於這類政治紛爭的「人」——這些勢不兩立的衝突（套句中文成語，便是「『漢』『賊』不兩立」，但哪方是「漢」？哪方是「賊」？也爭議不休），卻是相當的時地不宜，因為他們身處於美國統轄下的舊金山。因此，涉身其中的人生死以之的大事，在外人，尤其「老番」，看來，卻是十足的荒謬、可笑。

這種荒誕透過新人語言中心的華人負責人喬治 (George) 戲謔式的說法來凸顯，而這種戲謔卻出之以「政治化的空間」(politicized space)：

錯失機會，因為我們沒有花足夠的時間試著提升美國這裡華人的生活，我經常跟他們開玩笑，因為我一向跟雙方都說得上話。讓我給你個例子。這很有趣。像是十月一日，許多左派的人要在華埠遊行，而十月十日總是有人在華埠遊行，那種遊行耗費許多氣力，許多人力都花在這上頭，所以這幾年來我一直向他們提議——他們還沒接受，不過我想他們到頭來可能會接受——我說，為什麼十月一日遊行，十月十日又遊行。為什麼我們不能把兩個合併在十月五日遊行，左派佔街道左邊，右派佔街道右邊，一塊去遊行。因為基本上，除了這些參加遊行的人，其他人根本不用。(50-51)

這個「節省資源，避免紛爭」的折衷主張，看似荒謬——對勢不兩立的雙方更是難以接受——但相較於為了萬里之外不同政治認同及立場而打鬥、甚至送命的執迷及橫暴來說，毋寧是在嬉笑、戲謔中

又帶有幾分灑脫、豁達、洞見，可謂另一層意義的「知道自己的地方／地位」(Kennedy, 2000: 136)。就一九八〇年代初海峽兩岸敵對的政治環境而言，似乎只有出身於當時英國殖民地的香港人士，才能對此政治議題顯得如此既關切又超脫。²⁹

如果說政治認同導致凶殺，形成全片故人疑竇及追索的架構，那麼片中與陳雄關係密切的就是文化認同了。陳雄下落不明，儘管認識他的人對他說法各異，但某些觀點大體一致：陳雄是個適應不良的人(misfit)，或套用與空間有關的詞語來說，他是個「流離失所」的人(a *displaced person*)、「擺錯位置」的人(a *misplaced person*)，顯得人地不宜(out of place)。這點可從不同人士由不同立場、角度，以語言所形塑出的失蹤者形象看出，這些更具體而微地表現在片中的語言策略。

肆

美國華人原本便不是同質性的群體，內部存在著許多的歧異、甚至矛盾，同一人在不同處境下也可能有不同的歸類。³⁰ 片中的陳雄就是例證。他的教育背景有別於一般人印象中居住於華埠的華人，而是受過良好的理工教育（大學就讀的是航空工程系[aeronautics engineering]，「老考第一」[24/95]），極具創造才華（「方先生認為，任何能發明中文文書處理系統的人一定是個天才」

²⁹ 因此，高柏齡(William Galperin)視王穎為「電影的流亡者」(“a cinematic expatriate”) (1987: 1167 n2) 的說法雖然是出於另一個脈絡(王在香港出生、在美國受教育、到二〇〇〇年止處理的幾乎都是有關中國的主題)，卻也適用於此處。

³⁰ 如許煥光(Francis L. K. Hsu)早在一九七一年的專書《美國夢的挑戰：在美國的華人》(*The Challenge of the American Dream: The Chinese in the United States*)中，就提到了四類美國華人(以華埠為中心的華人，夏威夷的華人，學者和專業人員，短期人員)，並指出四者未必截然劃分(2-8)。

[74])，新近來自台灣——雖是新僑(FOB)，卻有別於來自中國大陸、香港的新僑，同時這些新僑又有別於出生在美國本土的華人(ABC [America-born Chinese])。然而，不管是 FOB 或 ABC，全都相對於美國的主流社會。因此，即使在美國華人社會中，陳雄的出身和背景都顯示他是來自台灣的理工人才。然而，由於「流離失所」、「擺錯位置」、「人地不宜」，使得在原先社會及文化中佔有優勢地位的他，在另一個社會、文化、國度裡卻「找不到工作」、「沒人要」(24/95)。縱然心中有著千般的無奈與不滿，但形勢比人強，不得不勉力過另一種日子。

陳雄本人並未現身，訴說個人在異域的生活與無奈，但觀眾隨著兩位「偵探」深入調查案情時，卻意外地從一條條線索中發現此人的過去與現況，所陷身的社會網路、文化脈絡以及可能的政治處境。有關華人社會的複雜多樣，除了表現於不同的都市空間及內在空間之外——尤其是數度以蒙太奇手法呈現的街景及眾生相——也顯現於片中所使用的語文。王穎在訪談中提到，不用英文字幕是為了如實地再現一般人造訪華埠時的情況。³¹ 而觀眾——不管是英文或中文觀眾——在觀看此片時，幾乎無法完全理解片中華埠所使用的各種語言，因為其中包括了中、英兩種語文以及主要的變種和方言：標準英文、黑人英文、唐人街英文，以北京話為主的普通話／官話／國語以及廣東話。因此，此片的理想觀眾應該是通曉中、英文的廣東人，或具備這類特殊語言能力的人，然而卻也不必因此而

³¹ 瑪克絲 (Laura U. Marks) 指出，製片人「避免完全翻譯成宰制文化的語言」，此一策略是為了使視覺與聲音紀錄分離，「不只保護[被拍攝的]文化，使其免於窺探的眼光，而且否定了觀者習以為常的民族誌式的期盼，把形象當成進入文化的窗口」(2000: 37-39)。瑪克絲所說的對象，是以紀實、存真為目的的影片。《尋人》這部由原先構想的半紀錄片而發展出的劇情片，使此情況更為複雜化，藉著這種策略而使得視覺與聲音既分殊又相成。

排除其他觀眾。³² 換言之，語文能力不足的人，雖然未能完全理解片中的對白，但這種理解與不解互現的情形，正是走訪華埠時常有的體驗，導演藉此語言混雜 (linguistic hybridity) 及其所導致的混淆，創造出異國情調——就此片而言，便是既異於美國、又異於中國的異域風。

進言之，這種語文的混雜現象，在華埠早已司空見慣，但一般人習而不察，即使實地造訪華埠、無法完全進入狀況時，也不太以為意。然而，面對電影這個媒體的呈現或演出，一般觀者期望把語言的歧異抹平／抹煞，不必因為語言障礙而影響對劇情的了解。此處把習以為常而不加思索的現象，透過電影的搬演而產生陌生化 (defamiliarization) 的效應，促使觀者正視並反省往常視為當然的心態。換言之，藝術——此處是電影——藉由抽離人生現象而令其凸顯，讓人逼視、省思表面上平凡無奇卻另有深意的現象，並賦予新義。

至於陳雄本人的語言能力，我們不得而知。但從他是來自台灣的大學畢業生的背景來判斷，應以「國語」為母語或受教育的語文——雖然未必像廚子亨利 (Henry) 般來自台灣卻說得一口標準的京片子。他的英文能力則有待商榷，甚至可以說是「因(英)文賈禍」，因為造成他「失蹤」或「畏罪潛逃」的主要原因，就是交通事故後在警察局接受偵訊時，由於文化及語言隔閡所導致的誤解及後果：文化上的隔閡使他不直接回答警察的問題，而迂迴作答；這種迂迴讓警察感到不耐煩，遂以否定式的英文語句問話 (“You didn’t stop at the stop sign, did you?”)，但此時陳雄的中文語法介入干擾，造成在緊要問題上的誤答 (“No”)。這點完全呈現於亞裔美國女律師與兩位

³² 後來在夏威夷出版的電影劇本對於有心研究者很有助益，該劇本不但以拼音的方式把北京話和廣東話呈現於正文，並於劇末附加英文翻譯及中文字，可見其對象正如電影般，以英文觀眾為主——雖說理想的觀眾依然是通曉中、英文的廣東人。

主角的談話上。女律師正在撰寫一篇有關「跨文化誤解的法律意涵」(“the legal implications of cross-cultural misunderstandings”)的論文，她認為陳雄的案子是個「完美的例證」(17)。有趣的是，導演在呈現此景時，特意使用誇大的方式，讓女律師以急促的語氣，滔滔不絕地訴說造成陳雄失蹤的原因之一。專業的用詞，反覆、轉折的話語，不同英文句法所造成的跨文化誤解，以及對於中英語文差異的申論(17-19)，使得兩位教育程度有限的主角目瞪口呆，面面相覷，不知所云，完全插不上嘴，令觀者為之忍俊不已。

在建構認同時，語言是極為重要的因素，甚至可以說捨離語言便無認同可言。在片中可清楚看出，王穎有意凸顯華埠的語言混雜現象，來塑造華人認同之混雜、多元的印象，甚至連要尋求個人的單一認同也不可。而且，由上述女律師的話語，顯示了弱勢族裔在面對宰制的美國主流社會的體制時(此處是代表執法機構的警察局)，語言上的無能可能產生的不利後果。而陳雄在警察局所接受的訊問，固然是「跨文化誤解的法律意涵」之「完美的例證」，但其不利後果所導致的失蹤、遁形(invisibility)，以及隨之而來的尋人，進一步牽引出美國華人的艱苦處境。

因此，就相當意義而言，片中的陳雄可說既是民族誌式的標本(an ethnographic specimen)，又是「空白」(blank)或「空無」(absence)，或者該說，這個民族誌的標本端視互動者如何來填補此「空白」或「空無」。王穎則以此案例呈現華人認同的複雜與弔詭——既是又非，既肯定又否定。換言之，影片呈現的方式，相當程度地演出了王穎面對此複雜與弔詭時的立場、觀察與對策。³³ 喬在遍尋不著陳

³³ 王儀君在給筆者的電子郵件中指出，「由於王穎捕捉並記錄了美國華人文化史上的『居住區』(“hood” [neighborhood])，本片也可視為民族誌影片類(ethnographic film genre)」(I. C. Wang, 2000)。就本片原先「半紀錄片」的計畫及所呈現的舊金山華埠外貌而言，的確具有民族誌影片的若干特色。然而王穎的目標尤進一籌。

雄時，對他的失蹤之謎有感而發地說：「這是個典型的中國式 (appropriately Chinese) 的神秘。不在的似乎和存在的具有同樣多的意義。每件事都和表面上的不一樣。或許我還不夠中國化 (not Chinese enough)。我不能接受沒有解決的神秘」(73)。這種說法不過是喬的自嘲自解，實際上不但沒有解決神秘或謎團，反而製造更多問題：如什麼是「典型的中國式」？什麼叫做「不夠中國化」？「中國式」或「中國化」是否有不同的程度、層次與意涵？「夠中國化」就能接受沒有解決的神秘？其中的“Chinese”一詞該作何解？這些都涉及「道地的疑義」(the problematics of authenticity)：由何人、何時、何地、以何判準、為何人來斷定何事為道地？³⁴

緊接著這種市井小民的自嘲自解，片中以旁白的方式，重現兩人走訪馬尼拉城老人中心 (Manilatown Senior Citizens Center) 時年輕菲裔工作人員布雷斯可 (Presco) 的說法：「你們這些傢伙得盯著泥水坑 (the puddle) 看」(73)。而在先前走訪時，布雷斯可的說法更為明確：「你們這些傢伙要找陳先生——為什麼你們不盯著泥水坑看？」(34)。但雨中的泥水坑究竟能反映出什麼？

王穎本人有關陳雄的說法，提供了進一步的線索：「當人們說陳雄多少是隱喻華埠時，就某些方面來說，這真是正確，因為陳雄真的像是一張白紙，華埠中的許多影響或具有相似經驗的不同人的許多不同部分，都能描繪進去」(Wang, 1984: 105)。這種說法(尤其「一張白紙」[“a blank page”]和「描繪進去」[“painted into”]等繪畫用語)以及全片結尾並未明確地呈顯陳雄，很容易讓人聯想到中國傳統繪畫中「留白」的技法以及「有無相生，虛實相成」的觀念

主要的差異在於，民族誌式的影片基本上相信影片傳達的是其拍攝對象的真實面貌，而這種本質化的再現 (essentialized representation) 正是王穎要質疑的。

³⁴ 有關道地的疑義和涉及華裔美國研究的部分，可參閱單德興 (2000: 24-26, 164-167, 227-231, 344-345)。

或「無聲勝有聲」的說法。³⁵ 這些技法及觀念，除了促成文本內的 (intratextual) 有與無、實與虛、存有與空白互動之外，並且因其空無而存在著無限的想像空間，因其「虛位以待」而邀請、激發觀者更積極參與詮釋，「各盡所能、各取所需」地讀進、讀出各種意義。換言之，就是因為「空白」、「隱形」、「無聲」，所以留下廣闊的想像空間以及各種詮釋的可能性。而雨中的泥水坑所反映、折射出來的，是觀者自己及層層的漣漪，依舊是晃蕩、扭曲、片面、不定的身影。³⁶

至於類似民族誌標本的陳雄與華埠的關係又如何？值得注意的是，王穎在用字上的斟酌，既肯定卻又有所保留——如「多少是隱喻華埠」(“sort of a metaphor for Chinatown”)，「就某些方面來說」(“in some ways”)。同樣的，王穎既據用、動員特有的文化資源(如傳統國畫中的「留白」技法與觀念)，但在同時已自覺到其中必然產生的轉換——因不同時空、媒介、觀者等因素而有所衍異。正因為王穎對這種情況的特殊認知，片中藉著角色試圖拼湊出陳雄的圖像的同時，也呈現出其不可能、甚或徒勞無功。即使主角最後提供了自己和陳雄的合照，但照片中陳雄的面容依然隱沒在黑影中，觀者還是看不清陳雄的真正面目。對於年輕的史帝夫來說，能把錢要回來便一切了結，但尋人一事對於年長的喬卻有著金錢以外的其

³⁵ 可能就是因為如此，一九八二年的洛杉磯影展 (Filmex in Los Angeles) 和紐約的新導演 / 新影片系列 (the New Directors/New Film series in New York)，把它描述為「第一部陰陽神秘片」(“the first yin-yang mystery film,” 轉引自 Sakamoto, 1991: 71)。高柏齡則指出，「此一弔詭或雙元論 (dualism) 絕非自相矛盾，而是顯示存有 (being) 既是形成 (becoming) (或時間)，³⁶ 也是『空無 (nothingness) 』(Galperin, 1987: 1164)。

³⁶ 論者指出，兩人走訪的那些人所給的答案，表面上是關於陳雄，「其實是關於他們自己和他們對於美國華人認同的立場」(Lu, 1998: 33)。換言之，這些再現其實也再現了這些再現者——他們的立場、視角、關切、觀察與回應。

他意義。至於有心的觀者，則還得繼續思索此片所演出的問題。³⁷

就一般偵探故事或黑色電影而言，結尾時沒有綜合各方線索，一一解決前面的層層之謎，無疑是敗筆，然而此片的意義正在於此：尋人之不可得，追求一確定認同或形象之不可能。³⁸ 如果個人的形象與認同都已如此難以建構，那麼要以其作為整個族裔的隱喻或代表，企圖由此建構出特定族裔的認同或形象，更是難上加難。

伍

霍爾(Stuart Hall)在「再現的工作」(“The Work of Representation”)中指出了三種有關再現的理論：反映派(reflective approach)主張意義存在於外在世界；意圖派(intentional approach)主張意義存在於作者；建構派(constructionist approach)主張意義來自人們的建構(1997: 24-26)。他在「文化認同的問題」(“The Question of Cultural Identity”)一文中，也指出了三種不同的觀念：啟蒙時代的觀念認為主體是集中且統一的；社會學式的觀念認為主體是經由個人與集體的互動所產生的；後現代的觀念則認為主體是破碎、斷裂、分歧的

³⁷ 這也正如高柏齡所指出的，本片運用傳統的電影手法作為「顛覆的方式」，並且「揭露，而不限制，它所指向的世界與現實」(Galperin, 1987: 1152)。

³⁸ 這裡可看出王穎諧仿一般的偵探電影，尤其美國通俗電影中對於華人的刻板印象：陳查理。偵探陳查理辦案無往不利，《尋人》中的「偵探」則四處尋人未果，在過程中喬治曾對喬說，「當然，你看起來不像任何人觀念中的陳查理」(59)。有關陳查理類型電影(the Charlie Chan genre)的討論，參閱 Xing(1998: 61-64)；丹寧則從文化研究的角度比較陳查理影片與《尋人》，認為此片「打消了陳查理這個角色所傳揚的亞洲刻板印象」(Denzin, 1994: 64)，取而代之的是「不定的、試探的新的窺視者(the uncertain, tentative new voyeur)——王穎的喬，這個窺視者了解所有的神秘其實都涉及認同以及無法知道自己或他人」(1994: 83)。筆者認為，王穎透過影像與聲音呈現出美國華埠及華人身分、認同、處境的微妙、複雜，迥異於一般人的固有印象，因而避免淪為東方主義式的再現(Orientalist representation)——雖然片中有時想透過蒙太奇手法予人華埠全景(panorama)的印象。

(1992: 275-277)。他並以美國老布希總統任命湯瑪斯 (Clarence Thomas) 這位涉及性騷擾的男性黑人為大法官所引起的爭議為例，說明不同人士 (如男人 / 女人，黑人 / 白人，保守 / 激進，共和黨 / 民主黨，女性主義者 / 非女性主義者)，如何由各自不同的位置及立場來看待此事件，藉此說明個人認同之歧異，並擴及族裔認同之游離不定、變動不居 (1992: 279-280)。

霍爾在《文化認同與飄泊離散》(“Cultural Identity and Diaspora”)一文也對比了單一的認同觀和衍異的認同觀。在他看來，後者既關係著「形成」，也關係著「存有」，既涉及過去，也涉及未來，既涉及我們如何定位自己，也涉及別人如何定位我們，而文化認同「絕非永遠地固定於某個本質化的過去 (essentialised past)，而是受制於歷史、文化、權力不斷的『遊戲』」(1990: 225)。文中更談到了認同、再現與電影的關係：「認同是於再現之內，而非之外，建構的；因此電影不是第二序的鏡子，只反映已經存在的事物，而是一種再現的形式，能夠把我們建構為新種類的主體，因而能夠讓我們發現發言的地方」(1990: 236-237)。

此外，娑察克 (Vivian Sobchack) 在討論「後現代的族裔模式」(postmodern modes of ethnicity) 時，也指出後現代主義對於族裔採取的是質疑總體化 (totalizing)、同質化 (homogenizing) 的觀點：「後現代主義反對大敘述的總體化的力量，那種力量會把文化經驗的紛歧，同質化為像是美國性質 (American-ness) 這樣單一、概括的迷思。」相反的，它的對策及作法是由有限的、在地的角度出發，不作概括之論。在她所舉的六部影片中，包括了《尋人》和《點心》，並指出這些「在地化的影片所演出的，就是美國族裔意識的建構是一套反諷的小協商——協商的對象包括特殊的文化傳統和宰制的媒體再現」(“localized films which play out the construction of American ethnic consciousness as a set of ironically small negotiations with both

specific cultural traditions and dominant media representations”) (1991: 349)。

因此，《尋人》可謂對於後現代的破碎、斷裂、分歧的主體之生動的／影像的(graphic)再現或演出。片中所尋訪的人士各自從舊金山華埠的不同位置、立場，以不同的看法、敘述，試圖建構失蹤者的形象，結果卻人言言殊——即使「有圖為證」的照片，整個身影依舊半隱半現，面容仍隱遁於陰影中，因此表現出了認同的異質性、流動性(fluidity)與機緣性(“contingency”) (Feng, 1996: 91)。片尾時，主角試圖綜合各方所得有關陳雄的形象或身分的說法(或者該說，導演「善體人意」地透過主角為觀者作了一些條列)。此舉固然是根據四處蒐集來的線索試圖加以總結，但劇中人及觀者也都心知肚明「總結」之荒謬與不可能。如果涉及個人的認同都已如此複雜、不定、游移、閃爍、曖昧，那麼若要由此而推論出族裔的認同當然遠為複雜、不定、游移、閃爍、曖昧，藉此「解構大敘述和迷思，以暴露、諧仿它們的矛盾之處」(Sobchack, 1991: 349)。因此，整部影片呈現出「黑色美學」(“noir aesthetic”) (Krutnik, 1997: 98)。³⁹前已述及，即使王穎在訪談中提到有人認為陳雄「多少是隱喻華埠」，但「多少」一詞已有保留之意，而「隱喻」的性質與作用也在似與不似之間，此中又涉及「再現／代表的政治與疑義」(“the politics and problematics of representation”)。

此片中再現的政治與疑義可分幾方面來說。首先是兩位舊金山土生土長、勞動階級的「偵探」口中所再現、可能捲款潛逃的陳雄；

³⁹ 克魯尼克(Frank Krutnik)下列說法可供我們參考：「黑色美學這種表徵模式(mode of signification)對於暗示的重視，超過線性敘述的明示、因果邏輯，確保黑色城市(noir city)的『意義』不能在敘述的表面細節裡找到，而是在陰影、在色調與氛圍的不可捉摸裡找到。黑色電影是一種『特殊效果』的電影，其中的風格表演一直威脅著要凌駕訴說故事，而在黑色城市中的感受超過理性，角色面對的是失序的結果，但其成因無法輕易追蹤」(1997: 98-99)。

其次，不同人士以話語再現失蹤者時，他們為何如此再現失蹤者？他們的立場、角度以及與失蹤者的關係，如何決定他們再現出的圖像？結果各自呈現的圖像如何？這些再現又如何再現了他們自己？第三，若把如此再現的陳雄當成華埠的隱喻時，是誰基於何種判準來決定他可以「代表」華埠？此種作法的作用、危險及迷思為何？背後又涉及何種權力關係與結構？華埠內部的權力結構與關係如何？與其他弱勢族裔的關係如何（如片中史帝夫的黑人英文所暗示的非裔美國，馬尼拉城所明示的菲裔美國）？與宰制的主流社會的關係又如何；⁴⁰ 第四，這一切當然涉及王穎的再現——為何選擇電影這種媒介而且以獨立製片的方式來再現？為何如此著重尋訪的過程，而不是結果？為何結果如上文所分析的：與其說是再現陳雄，不如說是呈現此「再現」之不可能。最後，正是因為本片沒有提供確鑿不移的結果、答案，反而使得陳雄及其所代表的意義有如「留白」，允許不同的觀者各隨己意地讀入與讀出不同的意義，隨著各人的立場、詮釋而再現。⁴¹

總之，本片呈現了個人及族裔認同的漂浮不定，質疑本質論的迷思，與其說是自我解構，不如說是以生動的方式，上演了認同是

⁴⁰ 因此，此處的再現政治又與片中的「政治再現」(representations of politics) 有關，前文所分析有關政治化了的空間便是一例。

⁴¹ 此片問世二十年後，青木在「陳依然失蹤嗎？」(Keith Aoki, "Is Chan Still Missing?") 一文，分析《愛在冰雪紛飛時》(*Snow Falling on Cedars*, 1999) 電影中所呈現的亞裔美國人，並對其提問如此回答：「有關[美國]主流電影對於亞裔美國人更多樣、複雜的描繪，不幸的是，陳似乎依然失蹤。除非好萊塢開始更仔細傾聽『本地資料提供者』("native informants") 的聲音——這些人以批判的方式爭論電影和美國生活中的其他地方所創造出的『族裔標本』("ethnic specimens")——否則他的下落依然不明」(2001: 50)。青木在結論時指出：「暫定的答案是——是的，陳依然失蹤，但還是有可能找到」(2001: 51)。然而，該文的用意在於批判美國主流電影刻板印象化的亞裔美國人，與《尋人》的意圖和策略有所出入。而王穎的可貴之處在於不但以「本地資料提供者」的角色發聲，更演出了族裔認同的複雜多樣。

一個變動不居的過程，不同的位置及立場會建構出不同的認同，而且會隨著不同的時空環境一再轉變。若拿片名中的“missing”一字來玩文字遊戲，我們可以說陳雄的失蹤一方面令人以不同的方式來思念(missing)他，另一方面各種思念、話語、回憶所建構出來的形象，都是一管之見，誤失(missing)了其他方面，王穎則以個人的版本演出了這種建構論的認同觀，並於其中涵蓋了過去與未來，存有與形成的面向。⁴² 因此，馮說得好：「即使《尋人》被當成亞裔美國文本來行銷，該片卻致力於動搖有關華裔美國人認同的觀念——動搖華裔美國人不只允許，其實更促成，亞裔美國人主體性的建構。這只有透過集中於過程而不是結果、集中於『形成』的動作而不是『存有』的狀態，才能完成。否則，我們所冒的風險便是『僅僅』主張《尋人》針對華裔美國人認同的斷裂大做文章，而不指出它所提供的取代之道」(Feng, 1996: 89)。

⁴² 丹寧在另一文中提到「此片中失蹤的陳有數位」：陳雄、陳查理和後者的神秘劇系列(Denzin, 1995: 197-198)。他在結論中更指明：「陳查理死了。他的傳承也死了」(1995: 203)。本文的兩位匿名審查人也不約而同將陳雄與陳查理並提。一位審查人的看法較為樂觀：「《尋人》中『老陳不見了』，其實不見的不僅是陳雄，往日的名探陳查理也在如今的唐人街不復可尋，所以『陳雄失蹤』一事案情懸宕便不足為奇；在此同時，因為『老陳』(The Chan) 影射集體的屬性、非單個人，『老陳不見了』或『老陳正在消失』，於是華人在美國的集體刻板形象得以消解，縱然屬性的不定、未知如電影的色彩一般晦澀，縱然華裔/弱勢族裔在美國的未來不見得光明，但希望依然存在，希望之所在繫於整部電影的鏡頭/畫面/視角全部來自漫遊者喬及史帝夫(即華裔美人)的觀點。」另一位審查人則認為本片為「第一部寫實的華裔美國電影」，目的在於「破除刻板形象的 Charlie Chan，及『黃禍』(Yellow Peril) 與亞洲人是『神秘的他者』(inscrutable Other) 等刻板形象」，而相對於海格東(Jessica Hagedorn)所編的亞裔美國小說選集《陳查理死了》(Charlie Chan Is Dead, 1993)，此處的「『失蹤』卻影射可能仍存活，有一天仍會再出現，這也可能影射刻板形象的頑強不易根除。」

陸

簡言之，《尋人》挪用了黑色電影及都市漫遊者的觀念，以偵探故事的架構引出紛雜多歧的看法，結局非但沒有「破案」或「真相大白」，卻是反其道而行的「一個陳雄，各自表述」，把兩個偵探似的計程車司機搞得滿頭霧水，無所適從，進而從尋訪過程中對陳雄身分的不確定感，延伸到對自己的類似處境起疑，甚至逼使觀眾對能否真正找到所謂的認同產生疑慮。片中「泥水坑」的說法以及王穎在訪談中「白紙」的比喻，固然涉及他人對陳雄的建構，但更指出了當其中一方隱無時（照片中面容遁入陰影裡的陳雄，依然是似現還隱、若有還無、仿如鬼魅般的存在 [shadowy/ghostly presence]），只得任人閱讀、詮釋、言說、描繪、揮灑、填補、建構。⁴³ 進言之，舊金山華埠這個空間既是場域 (site)，也是景觀 (sight)，允許不同的閱讀、詮釋、言說、描繪、揮灑、填補、建構。就此而言，《尋人》作為再現與建構，生動地演出了個人與族裔認同之變動不居，具現了認同是人言言殊、不斷進行的過程，更是王穎對於作為競爭場域 (site of contestation) 的這個異域奇觀 (exotic spectacle) 的積極介入，其中的認同政治以及由認同政治所導致的「場所政治」 (politics of location)，⁴⁴ 使得爾後對於舊金山華埠以及美國華人的看法多少因而改觀。

⁴³ 馮則以中空的甜甜圈的比喻來加以闡釋 (Feng, 1996: 102, 110)。

⁴⁴ 《地方與認同政治》(Place and the Politics of Identity) 一書的編者認為，「強調各項歧異具有不可調和的性質，這種認同政治會提倡這種觀念：著重每個場所的場所政治——即使有時只是暗地裡如此提倡」(Keith & Pile, 1993b: 30)。

參考文獻

- 李有成(1999)。閱讀後帝國倫敦：《郊野佛陀》中的家園與空間政治，馮品佳編，《重劃疆界：外國文學研究在台灣》，頁 147-163。台北：書林。
- 張漢良(1999)。倫敦之他鄉異國：都市、階級與德昆西，馮品佳編，《重劃疆界：外國文學研究在台灣》，頁 129-145。台北：書林。
- 單德興(2000)。《銘刻與再現：華裔美國文化與文化論集》。台北：麥田。
- 蔡秀枝(1999)。波特萊爾與現代都市，馮品佳編，《重劃疆界：外國文學研究在台灣》，頁 165-184。台北：書林。
- Aoki, K. (2001). Is Chan still missing? An essay about the film *Snow falling on cedars* and representations of Asian Americans in U.S. films. *UCLA Asian Pacific American Law Journal*, 7, 1: 30-51.
- Cobb, S. Y. (1999). Writing the new *noir* film. In A. Silver & J. Ursini (Eds.), *Film noir reader 2* (pp. 207-213). New York: Limelight Editions.
- Denzin, N. K. (1994). *Chan is missing*: The Asian eye examines cultural studies. *Symbolic Interaction*, 17, 1: 63-89.
- Denzin, N. K. (1995). *Chan is missing*: The death of the aging Asian eye. In M. Featherstone & A. Wernick (Eds.), *Images of aging: Cultural representations of later life* (pp. 188-208). London & New York: Routledge.
- Donald, J. (1995). The city, the cinema: Modern spaces. In C. Jenks (Ed.), *Visual culture* (pp. 77-95). London & New York: Routledge.
- Esaki, J. (1991). Back to real Asian American filmmaking. In R. Leong (Ed. & Intro.), *Moving the image: Independent Asian Pacific American media arts* (pp. 34-37). Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center and Visual Communications, Southern California Asian American Studies Central.
- Feng, P. (1996). Being Chinese American, becoming Asian American: *Chan is missing*. *Cinema Journal*, 35, 4: 88-118.
- Galperin, W. (1987). "Bad for the glass": Representation and filmic deconstruction in *Chinatown* and *Chan is missing*. *MLN*, 102,

5: 1151-1170.

- Genthe, A. (1936). *As I remember*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Gottdiener, M. (1986). Culture, ideology, and the sign of the city. In M. Gottdiener & A. Ph. Lagopoulos (Eds.), *The city and the sign: An introduction to urban semiotics* (pp. 202-218). New York: Columbia University Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, & T. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 273-316). London: The Open University.
- Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13-64). London: Sage.
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. New York: Macmillan.
- Hsu, F. L. K. (許娘光). (1971). *The challenge of the American dream: The Chinese in the United States*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Jenks, C. (1995). Watching your step: The history and practice of the flâneur. In C. Jenks (Ed.), *Visual culture* (pp. 142-160). London & New York: Routledge.
- Keith, M., & Pile, S. (1993a). Conclusion: Towards new radical geographies. In M. Keith & S. Pile (Eds.), *Place and the politics of identity* (pp. 220-226). London & New York: Routledge.
- Keith, M., & Pile, S. (1993b). Introduction part 2: The place of politics. In M. Keith & S. Pile (Eds.), *Place and the politics of identity* (pp. 22-40). London & New York: Routledge.
- Kennedy, L. (2000). *Race and urban space in contemporary American culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Krutnik, F. (1997). Something more than night: Tales of the *noir* city. In D. B. Clarke (Ed.), *The cinematic city* (pp. 83-109). London & New York: Routledge.
- Lai, H. M. (麥禮謙). (1991). The Kuomintang in Chinese American

- communities before World War II. In S. Chan (陳素貞) (Ed.), *Entry denied: Exclusion and the Chinese community in America, 1882-1943* (pp. 170-212). Philadelphia: Temple University Press.
- Leong, R. (梁志英). (1991). Introduction: To open the future. In R. Leong (Ed. & Intro.), *Moving the image: Independent Asian Pacific American media arts* (pp. xi-xxi). Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center and Visual Communications, Southern California Asian American Studies Central.
- Li, D. L. (李磊偉). (1998). *Imagining the nation: Asian American literature and cultural consent*. Stanford: Stanford University Press.
- Liu, S. (2000). Negotiation the meaning of access: Wayne Wang's contingent film practice. In D. Y. Hamamoto & S. Liu (Eds.), *Countervisions: Asian American film criticism* (pp. 90-111). Philadelphia: Temple University Press.
- Lowe, L. (駱里山). (1996). Decolonization, displacement, disidentification: Writing and the question of history. In *Immigrant acts: On Asian American cultural politics* (pp. 97-127). Durham & London: Duke University Press.
- Lu, A. (1998). Invisible cities: Wayne Wang. *Film Comment*, 34, 4: 31-35.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham & London: Duke University Press.
- McArthur, C. (1997). Chinese boxes and Russian dolls: Tracking the elusive cinematic city. In D. B. Clarke (Ed.), *The cinematic city* (pp. 19-45). London & New York: Routledge.
- Naremore, J. (1995-1996). American film noir: The history of an idea. *Film Quarterly*, 49, 2: 12-28.
- Ng, F. M. (伍慧明). (1993). *Bone*. New York: Hyperion.
- Sakamoto, J. (1991). "Of life and perversity": Wayne Wang speaks. In R. Leong (Ed. & Intro.), *Moving the image: Independent Asian Pacific American media arts* (pp. 71-73). Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center and Visual Communi-

- cations, Southern California Asian American Studies Central.
- Sibley, D. (1995). *Geographies of exclusion: Society and difference in the West*. London & New York: Routledge.
- Sobchack, V. (1991). Postmodern modes of ethnicity. In L. D. Friedman (Ed.), *Unspeaking images: Ethnicity and the American cinema* (pp. 329-352). Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London & New York: Verso.
- Tajima, R. (1991). Moving the image: Asian American independent filmmaking, 1970-1990. In R. Leong (Ed. & Intro.), *Moving the image: Independent Asian Pacific American media arts* (pp. 10-33). Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center and Visual Communications, Southern California Asian American Studies Central.
- Tester, K. (Ed.). (1994). *The flâneur*. London & New York: Routledge.
- Tsai, B. C. P. (蔡中蓓). (2001). *Chinese America through its own lens: A study of Wayne Wang's Chan is missing and Eat a bowl of tea*. Unpublished master's thesis, National Central University, Jung-Li City, Taoyuan, ROC.
- Wang, I. C. (王儀君). (2000, December 5). E-mail to the author.
- Wang, W. (王穎). (1984). *Chan is missing: A film by Wayne Wang*. With introduction and screen notes by D. M. L. Mark. Honolulu: Bamboo Ridge Press.
- Westwood, S., & Williams, J. (1997). Imagining cities. In S. Westwood & J. Williams (Eds.), *Imagining cities: Scripts, signs, memory* (pp. 1-16). London & New York: Routledge.
- Wiegman, R. (1998). Race, ethnicity, and film. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford guide to film studies* (pp. 158-168). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Wilson, E. (1995). The invisible flâneur. In S. Watson & K. Gibson (Eds.), *Postmodern cities and spaces* (pp. 59-79). Oxford: Blackwell.
- Wong, J. S. (黃玉雪). (1945/1989). *Fifth Chinese daughter*. Seattle &

London: University of Washington Press.

Xing, J. (1998). *Asian America through the lens: History, representations, and identity*. London: AltaMira Press.

Zavarzadeh, M. (1991). *Seeing films politically*. Albany: State University of New York Press.

**Space, Ethnicity, and Identity:
Reading Wayne Wang's *Chan Is Missing***

Te-hsing Shan

Abstract

Wayne Wang's debut film *Chan Is Missing* (1982) is regarded as a classic Asian American independent production. In this low-cost black-and-white film, the Chinese American director employs the structure of a detective story, in which two San Francisco Chinatown taxi drivers try to get their money back from the missing person Chan Hung. During the process of investigation, different stories are told about Chan that reveal the complexity and heterogeneity of personal identity and, thus, ethnic identity. Appropriating concepts from "film noir" and "flâneur," this paper explores issues of urban space (especially Chinatown as an ethnicized space), and its relationship to identity. It argues that Chan acts as a blank that challenges the essentialist myth about identity. In addition to demonstrating that personal and ethnic identity are always in flux—in the process of becoming, rather than in a state of being—Wang examines San Francisco Chinatown as both a site and a sight. The film is at once his critical intervention into this exotic spectacle as a site of contestation, and a graphic presentation of the director's position, observation, and strategy regarding the problematics of Chinese American identity. The identity politics and politics of location represented in this film substantially change the viewers' conception about San Francisco Chinatown and Chinese Americans.

Key Words: Wayne Wang (*Chan Is Missing*), film noir, flâneur, urban space, ethnic identity