

**NANYANG  
TECHNOLOGICAL  
UNIVERSITY**  

---

**SINGAPORE**

**Eco-heterotopias in Singapore Films**

**新加坡电影中的生态异拓邦**

**KEE MING  
FENG**

纪鸣凤

**SCHOOL OF HUMANITIES**

人文学院

**2022**

Eco-heterotopias in Singapore films

新加坡电影中的生态异拓邦

**KEE MING FENG**

纪鸣凤

School of Humanities


人文学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University in  
partialfulfilment of the requirement for the degree of Master of  
Arts

2022

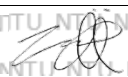
## Statement of Originality

I certify that all work submitted for this thesis is my original work. I declare that no other person's work has been used without due acknowledgement. Except where it is clearly stated that I have used some of this material elsewhere, this work has not been presented by me for assessment in any other institution or University. I certify that the data collected for this project are authentic and the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

Date:	12th August 2022
Name of student:	KEE MING FENG
Signature of student:	

## Supervisor Declaration Statement

I have reviewed the content of this thesis and to the best of my knowledge, it does not contain plagiarised materials. The presentation style is also consistent with what is expected of the degree awarded. To the best of my knowledge, the research and writing are those of the candidate except as acknowledged in the Author Attribution Statement. I confirm that the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.


Date:	12/08/2022
Name of Supervisor:	Chu Kiu-wai
Signature of Supervisor:	

## Authorship Attribution Statement

Please select one of the following: \*delete as appropriate:

\*(B) This thesis contains material from 1 paper(s) from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.

Part of Chapter 3 is presented as “幻想与现实”——以生态批评的角度探讨电影《幻土》中的客工情况与异托邦, at “东亚文图学与文化交融传播”国际学术研讨会 on 26<sup>th</sup> May 2022.

Date:	12 <sup>th</sup> August 2022
Name of student:	KEE MING FENG
Signature of student:	

## 致谢

转眼间，两年的硕士来到尾声，一路走上磕磕碰碰，有无数次我会觉得可能坚持不下去了，但庆幸的是每当我陷入深渊时总会有贵人向我伸出援手将我救出。感谢你们走进了我的异托邦中，让我慢慢看见光明。

能顺利完成论文，首先要感谢朱翹玮老师在本科与硕士期间都给予我许多鼓励与帮助。感谢老师对我的包容，以及在连我自己都怀疑是否能顺利完成论文的时坚定地告诉我 要集中精力继续写。直到提交论文的最后一天，你仍然不离不弃地给予我帮助。从你 身上我看到你对学术的热诚以及对学生的负责。谢谢你从来不会贬低我，并且鼓励我 在学术上突破自己，无论将来是否会继续在学术道路上走，硕士生涯有您当我的导师 将会是美好的回忆。除了学术上的帮助，也感谢你在人生道路上为我指点迷津，让我 及时悬崖勒马，将重心放回到身为研究生的职责，并且提醒我时间有限，应该把时间 留给爱我们的家人与朋友。

其次，我想要感谢我的丈夫，吴俊鸿先生。感谢你一路走来对我的不离不弃，并在我快被无穷压力压垮时陪我去接受辅导，感谢你的理智让我慢慢走出阴影，并在我们两人都生病时还在照顾我。在生命中，你是我最大的支柱，谢谢你无论我做任何决定都支持我，希望将来我也能变得更强让你有依靠，也希望我们会一直好好地走下去。

最后，我想感谢与我并肩作战的佩颖和方圆。在Hive 一起赶论文的回忆我想在很长的一段时间都很难忘。谢谢你们在我因受新冠病毒后遗症影响，有一段时间无法书写和表达的情况下鼓励我不要放弃。“一天写一百个字也好，哪怕是一点进展都好。” 还好有你们的叮嘱与鼓励拉了我一把，让我有了继续写论文的希望。此外，我要感谢我的家人多年来的支持与陪伴。谢谢你们给予我需要的空间，默默关心着我。

## Acknowledgement

In a blink of an eye, my journey in Masters studies is coming to an end. There were many times when I constantly doubted if I could ever complete my studies on time due to various circumstances in life. I'm grateful that whenever I fell into the abyss, there was always someone lending a helping hand. Thank you for walking in my heterotopia, allowing me to see the light gradually.

Firstly, I would like to thank my supervisor, Prof. Chu Kiu-wai for the constant encouragement and supported given over the years. Thank you for your patience, tolerance and giving me the help and support needed till the end of thesis writing. There were times when I doubt if I could ever complete my thesis, thank you for giving me the courage and confidence to work on my thesis, pulling me back on track when I swayed away. Besides the help and support given during my pursuit in academia, I am also very grateful for the advice given on life issues. Thank you for teaching me the importance of prioritising my time for people who love me, it is because of your reminder that I realised I have been neglecting my family for the longest time. Thank you for being an inspiration, it's really an honour to be your student.

Next, I would like to thank my husband, Jermain Goh. Thank you for your constant support over the years, be it good or bad, you were always there to walk with me. I hope that I'll become stronger gradually and be your pillar of strength in the years to come.

Lastly, I would like to thank Pei Ying and Circle for their constant encouragement during thesis writing. Thank you for being there for me when I was experiencing memory loss and difficulty in expression post-Covid. When I was in extreme distress of not being able to write coherently, thank you to the both of you for constantly telling not to give, giving me the strength to persevere with my thesis writing. I would also like to thank my family for their understanding and care during this crucial period, giving me the space and support I need.

# 目录

致谢 .....	i
<b>Acknowledgement</b> .....	ii
目录 .....	iii
摘要 .....	v
<b>第一章 导论</b> .....	<b>1</b>
第一节 文献综述 .....	3
第二节 傅柯的“异拓邦” .....	8
第三节 电影讨论范围和方法 .....	11
第四节 章节安排 .....	14
<b>第二章 怀旧的生态异托邦：想象与重塑超越国界的家与自然</b> .....	<b>16</b>
第一节 牧歌式/田园式怀旧：重塑逝去的甘榜 .....	18
第二节 鬼魅叙事承载已失去的空间 .....	30
第三节 新马还是一家 .....	36
<b>第三章 社会现实中的生态异托邦</b> .....	<b>43</b>
第一节 填土叙事（一）：《幻土》中的人工化生态异托邦 .....	43
第二节 填土叙事（二）：《失落的世界》中柬埔寨妇女消失的家园填土 .....	49
第三节 森林叙事：《一只黄鸟》中边缘人的生态异拓邦 .....	55
<b>第四章 男性、女性与自然：生态异拓邦中的性别政治</b> .....	<b>60</b>
第一节 男性与生态 .....	63
第二节 女性与生态 .....	70
第三节 性别与生态的共生关系 .....	73
<b>第五章 结语</b> .....	<b>76</b>
<b>附录</b>	
附录一 .....	79
附录二 .....	80
<b>参考资料</b> .....	<b>82</b>

## 摘要

傅柯在《词语物》中首次提出“异托邦”（heterotopia）的概念，指出在语言中仍有许多“物”无法以现有的语言归类，因此处于“这也不是”、“那也不是”的处境。处在这样的情况“物”被称之为“异托邦”。在庞大的生态体系中，有许多事物的归类并不是绝对的。由于人类对于事物所存在的认知差距以及事物属性的变化，人们对于事物的认知有不断加强的必要性。电影作为媒介的一种，根据不同的作用，可以通过拍摄手法、故事叙述、剪辑技巧传达信息。影片的真实与虚幻相兼有如“异托邦”。因此，这样的“异”媒介往往存在着与贴近现实却又有距离或陌生的内容。这类内容不一定是极端或争议性质强烈，也可以是比较现实中更为理想或美化的场景。通过影片透视着其中所呈现的异托邦将有助于更好地了解生态中的群体，照进现实。因此，本文将尝试分析《7 封信》短片系列、电影《幻土》、纪录片 *Lost World* 《失落的世界》、电影 *A Yellow Bird* 《一只黄鸟》以及电影《我们的故事 1》与《我们的故事 2》当中的异托邦，探讨电影中的异托邦呈现以及当中的异托邦如何帮助我们建构“去域化”、家与地方情怀以及对边缘群体的认知。

**关键词：**生态；异托邦；电影

## Abstract

The concept of “Heterotopia” was first brought up in Michel Foucault’s *The order of Things*, where he observed the limitation of language when classifying things which are neither “here” nor “there”, these group of “things”, in Foucault’s words are in heterotopia. In the vast space of environment, classification of “things” is not absolute. The way “things” are classified is highly associated to the knowledge gap of humans on the topic as well as subjected to changes from those “things”. As such, there is the need for and importance of humans to constantly gain better understanding of the environment. Films as a form of medium can relay different messages depending on its agenda, narrative, and technology in editing. The interception of real and imaginary aspects of films made itself a heterotopia. Hence, the presence of real yet foreign topics discussed are often found in films. Such topics may not be extreme in nature, it could also be a form of reimagination, often beautified, of the reality. This paper aims to provide a perspective on how ecological heterotopias may help us gain a better understanding on concept such as “deterritorialization”, “home” and minorities through film analysis of different films, namely, short film anthology *7 Letters*, movie *A Land Imagined*, short documentary *Lost World*, movie *A Yellow Bird* and commercial movie *Long Long Time Ago 1 and 2*.

**Keywords: Ecocriticism; Heterotopia, Cinema**

# 第一章 导论

“我们是新加坡公民  
誓愿不分种族、  
言语、宗教团结一致、  
建设公正平等的民主社会，  
并为实现国家之幸福，  
繁荣与进步、共同努力。”

——新加坡信约

新加坡信约想必对新加坡人是耳熟能详的，甚至对外国人也是如此。只要是在新加坡就读中小学的学生，每天上学前一定会唱诵与朗诵国歌与信约。1965 年独立后，当时的教育部首席行政助理秘书 William Cheng 便提议以信约让学校提倡国族与爱国意识<sup>1</sup>。信约的内容富含了新政府对于这个刚独立不久并且脚跟还未扎稳的新国家的理想与寄托。新马分家前，新加坡岛曾属于马来亚（Malaya），当时的新加坡根据不同地方的称呼被称为淡马锡（Temasek）、石叻、龙牙门等。彼时的马来亚是许多文化、种族和宗教的交会地。早在 1819 年，莱佛士登入新加坡前，新加坡由于优越的地理位置已经是一个繁华的贸易港口，然而 17 世纪时开始没落，直到莱佛士登陆后又再次将这块土地迅速发展成蓬勃的贸易港口，在英殖民政府的管理下，新加坡存在着许多商机，吸引了许多想要到此地谋生的移民者。有些选择落叶归根，也有大部分选择落地生根。“前进吧，新加坡！”（Majulah Singapura!）这句在国歌末端响起的口号，新加坡这片土地，仿佛就是发财致富的宝地，注定要往发展的道路走下去。

“发展”一词，在新加坡的历史叙述并不陌生。政府引以为傲的成就也与发展有关。国际对于李光耀管理的新加坡赞不绝口，佩服在短短 50 年将新加坡从第三世界国家发展至第一世界国家，在这期间，新加坡也成功打造了“花园城市”的品牌，并以此推销至全球，在世界立足。政府在发展过程中建立了一个又一个的以发展为目

---

<sup>1</sup>National Heritage Board: <https://www.nhb.gov.sg/what-we-do/our-work/community-engagement/education/resources/national-symbols/national-pledge> 摘借于 2022 年 6 月 5 日。

标乌托邦，这样的空间必定与市民的生活空间断层。

无论是殖民前或是独立后，新加坡生态环境抉择似乎都与经济利益挂钩。在英殖民时期，新加坡对英殖民政府而言是作为一个经济价值的存在。自 1819 年莱佛士登陆后，新加坡的生态因发展而发生了巨大变化，原本的自然森林被种植园取代，红树林也因虾养殖场被毁灭<sup>2</sup>。此外，大片森林也因为建筑木材的出口以及开设树胶与胡椒种植园而被砍伐，到了 1870 年代，新加坡的原始森林只剩土地面积的 7%<sup>3</sup>。对于环境的迫害，人们很快将问题的矛头指向政府对于土地使用过于松懈的条例，许多被砍伐后的土地被废弃甚至长满杂草<sup>4</sup>。这可看出英殖民政府早期对待新加坡生态环境的不重视态度，新加坡的生态有如“一次性”的作用被滥用与消费。当英殖民政府意识到新加坡所出产的高级建筑木材品种（Good timber）以及其他濒临绝种的植物品种正面临消失的情况时，他们首次涉及植物园的操作和管理，将解决生态问题的责任寄托于植物园，希望借助植物园进行科学研究，重新培育高级建筑木材的品种以及其他植物，让这些植物有朝一日重归大自然<sup>5</sup>。以当时的生态情况而言，无可否认植物园作为保育生态的存在是十分必要的，然而笔者认为这个举动却不足以证明掌权者对生态真正的关怀甚至会提高生态在政策决策中的地位。高级建筑木材在市场需求极高，因此，贸易高级建筑木材所得的利润对经济有很大的影响，若这些木材品种在新加坡绝种而导致贸易活动减少，从长远的经济角度来看，无利于掌权者。将这些濒临绝种的高级木材品种重新培育并重归自然生态生长反而对英殖民政府长远的经济利益更有帮助。英国历史学家兼环境主义者 Richard Grove 曾表示动用环境与植物专家的专业知识能以科学知识维护大众的利益，确保新加坡是在可被持续、有效又有利可图的情况下被英政府“收获”<sup>6</sup>。由此可见，新加坡能提供给英殖民政府的利益仍然是他们最重要的考量，而保护生态环境的作用就是希望能不断地索取利益。

---

<sup>2</sup> Richard T. Corlett, *The Ecological Transformation of Singapore, 1819-1990*, in *Journal of Biogeography*, 19(4), (1992), p411-220.

<sup>3</sup> Timothy P. Barnard, “Conservation and Forest” in *Nature’s Colony: Empire, Nation and the Environment in the Singapore Botanic Gardens*, (Singapore: NUS Press, 2016), p50.

<sup>4</sup> Timothy P. Barnard, “Conservation and Forest” in *Nature’s Colony: Empire, Nation and the Environment in the Singapore Botanic Gardens*, (Singapore: NUS Press, 2016), p51.

<sup>5</sup> Timothy P. Barnard, “Conservation and Forest” in *Nature’s Colony: Empire, Nation and the Environment in the Singapore Botanic Gardens*, (Singapore: NUS Press, 2016), p52.

<sup>6</sup> Timothy P. Barnard, “Conservation and Forest” in *Nature’s Colony: Empire, Nation and the Environment in the Singapore Botanic Gardens*, (Singapore: NUS Press, 2016), p53.

## 第一节：文献综述

根据学者谢丽尔·格洛费尔蒂（Cheryll Glotfelty）对生态批评的定义，

“简单而言，生态批评是研究生态与文学的关系。就如女性主义以性别意识的角度分析与批判语言与文学，以及马克思主义对文本进行批判，带出对生产方式与经济阶层的认知，生态批评则以地球为中心的视角探讨文学”<sup>7</sup>

1972年约瑟夫·W·米克（Joseph W. Meeker）发表了一篇文章名为 *The Survival of Comedy: Studies of Literary Ecology*。此文章是第一篇以生态为切入点研究文学作品的文章为日后生态批评研究定下重要的基础。短短的几十年，学界对生态批评的热忱不减，所关注的课题与领域不断扩展。

根据美国学者劳伦斯·布尔（Lawrence Buell），乔尼·亚当森（Joni Adamson）和斯科特·斯洛维奇（Scott Slovic）的定义，美国的生态批评的发展大致可归纳为四潮：

第一潮（1980-90）的生态批评发展重视深层生态学的研究（deep ecology），主要研究文本包括自然文学类，例如现实的自然书写、自然诗以及描述西方荒野的文学作品<sup>8</sup>。

第二潮（1990 末期），生态批评研究开始重视纯自然以外的讨论，对于提倡生态正义运动（environmental justice activism）和生态女性主义（eco-feminism）议题有更大的关注<sup>9</sup>。

第三潮（2000 中旬），生态批评的研究所关注的问题扩展至全球化趋势（Globalized trends）、土著与后殖民正义议题（Indigenous and Postcolonial Justice），城市化生态（Urban Ecology），生态男性主义（Ecomasculinity）和酷儿生态批评（Queer Ecocriticism）<sup>10</sup>。

第四潮（2010 早期至今）重视生态批评的实践、人类世学（Anthropocene

---

<sup>7</sup> Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader*, (Athens: The University of Georgia Press, 1996), pxviii.

<sup>8</sup> Lawrence Buell, “The Emergence of Environmental Criticism” in *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, (Malden: Blackwell Publishing, 2005), p5-7.

<sup>9</sup> Lawrence Buell, “The Emergence of Environmental Criticism” in *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, (Malden: Blackwell Publishing, 2005), p8-11.

<sup>10</sup> Joni Adamson, Scott Slovic, “Guest Editors’ Introduction: The Shoulders We Stand On: An Introduction to Ethnicity and Ecocriticism” in *MELUS Multi-Ethnic Literature of the US*, (2009), p6-7.

studies)、重视科学与材质的讨论(material turn; crossing disciplines to Science and Materiality)与多物种学民族志(multispecies ethnography)等等<sup>11</sup>。

生态批评所关注的课题不断扩展,可看出环境问题的影响有着共通性的作用同时与环境发展也有密切关系。如今我们已进入“人类世”(Anthropocene)的地质时期。“人类世”最初由保罗 J·克鲁岑(Paul J. Crutzen)和尤金 F·斯脱墨(Eugene F. Stoermer)提出,他们认为随着地球人数的增长,目前人类的行为已经足以对地球与大气层造成影响,并且这样的情况还会持续。此时人类已经进入一个新的时代,他们的行为对地球造成的影响相比全新世(Holocene)已经更严重,因此,以“人类世”命名新的地质时代再适合不过<sup>12</sup>。地质学家认为人类世相比其他地质时期更受到关注是因为在人类世的地质时期,人类与环境之间的关系所带来的影响已是超越地质因素之外<sup>13</sup>。换言之,人类在这个地质时期是有能力影响着环境甚至对环境起到改变的作用。

学者乌苏拉·海瑟(Ursula Heise)在《“人类世”的比价生态批评中》便敏锐地指出现代人类所处在人类世的特性。海瑟指出生态批评研究早在地址学家还未确定是否能正式运用“人类世”(Anthropocene)的命名前,就已经在生态批评讨论中提出人类的行为已经足以影响到地球的改变,并且所起到的影响可显现于地球的地质层<sup>14</sup>。人类所对环境造成的影响,从人口增加、森林面积减少、二氧化碳排放等所有导致全球暖化的原因有关。在发展的过程中,生态环境已不似从前,这是发展的代价。

对于人类对地球所造成的迫害,多数的观念是提倡复原生态(restoration ecology)所主张的保育计划以及自然资源管理。然而在在社会和经济必须迅速发展的官方语境下,要将环境复原成被破坏前显得不切实际。在新加坡,自从1819年莱佛士登陆新加坡后将这块土地大型地发展程贸易港口,到后来政权的改变与后续发展为城市甚至需要以填海扩大土地面积,在过程中所造成的“生物多样性”减少(biodiversity loss)已不是“复原”可解决的问题,而一个国家的发展也不可能让城市重回乡村时期。对于发展以及生态保育两者博弈的关系,理查德 J·霍布斯(Richard J. Hobbs),哈罗

---

<sup>11</sup> Scott Slovic, “Editor’s Note” in *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19(4), (2012), p619-621.

<sup>12</sup> Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, “The “Anthropocene”” in *IGBP Newsletter*, 41, 2000, p17-18.

<sup>13</sup> Simon L. Lewis, Mark A. Maslin, “Defining the Anthropocene” in *Nature*, 519 (7542), (2015), p171.

<sup>14</sup> 乌苏拉·海瑟,《“人类世”的比较生态批评》,页235,参见朱惠足,贝格泰,唐纳·菲利普斯,《全球生态论述与另类想象》,(台湾:国立中兴大学,2016)。

德·穆尼 (Harold Mooney) 和保罗·埃利希 (Paul Ehrlich) 在“Intervention Ecology: Applying Ecological Science in the twenty-first century”提出了“介入生态”(Intervention Ecology) 的观念, 重新看待新语境下的人类与生态的关系。“介入生态”的观念将复原的意义重新定义, 与其将复原的意义建立在历史因素中, 复原的意义应该将“未来”作为考量因素。换言之, 将复原的意义最大化并非是恢复原貌, 而是有远见性地创造对环境更高价值的生态平衡<sup>15</sup>。“介入”本身自带人为的意思。海瑟认为作为构成一部分生物种的智人(人类)并不是担保了作为建构全球政治共同体基础的深远共同性或共同传统<sup>16</sup>。海瑟的说法相当准确地指出以人类为中心的危险性。然而不可否认的是在执行方面, 一定是以人类的物种执行。平衡人类在生态的权力成为重要的讨论。

学者格伦·阿尔布雷希特 (Glenn Albrecht) 在“Negating Solastalgia: An Emotional Revolution from the Anthropocene to Symbiocene”中提出“共生世”(Symbiocene) 的概念。他指出如今人类因为所居住的环境受到改变, 即便未离开“家”的空间也能感受到怀旧感 (Nostalgia)<sup>17</sup>。这种身在家却见证着家的环境改变从而无法从家中得到慰藉而感到伤痛与惆怅, 因此感受到怀旧感的情感被称为“乡忧”(Solastalgia)<sup>18</sup>。阿尔布雷希特认为如今人类在人类世已不似从前可以轻易拥有正面的地球情感 (positive earth emotions); 相反, 人类世中生态的迫害等给人类带来极大的负面地球情感 (negative earth emotions)。为了解决因环境改变而带来的负面情感, 提出以生态共通性为主要基础的共生世是有必要的。共生世强调生命是共通且没有独立的生物个体, 因此对于生命作为集体的构造, 在管理方面需要集体与非等级的治理方式。由此可见, 当人类尝试以管理者的身份作出治理时, 需对生态与人类的共同性作更深入的理解和意识。

马修·施耐德-迈尔森 (Matthew Schneider-Meyerson) 编辑的 *Eating Chilli Crab in the Anthropocene* 收录了十三篇关于新加坡生态课题的论文, 充分展现出生态议题的多元与共通性质, 书籍中所谈及到的生态课题有许多都与新加坡因发展下而产生的副作

---

<sup>15</sup> 乌苏拉·海瑟, 《“人类世”的比较生态批评》, 页236, 参见朱惠足, 贝格泰, 唐纳·菲利普斯, 《全球生态论述与另类想象》, (台湾: 国立中兴大学, 2016)。

<sup>16</sup> 乌苏拉·海瑟, 《“人类世”的比较生态批评》, 页237, 参见朱惠足, 贝格泰, 唐纳·菲利普斯, 《全球生态论述与另类想象》, (台湾: 国立中兴大学, 2016)。

<sup>17</sup> Albrecht, Glenn A, "Negating Solastalgia: An Emotional Revolution from the Anthropocene to the Symbiocene." in *American Imago*, 77 (1), 2020, p9-15.

<sup>18</sup> 同上。

用有关，这些后果的影响是可以跨区域的。莎拉·诺瓦克（Sarah Novak）的文章“To Build a City-State and Erode History: Sand and the Construction of Singapore”中就以沙子为例子，讨论沙子在生态中十分渺小与不起眼但承载着跨越地域的故事和影响。在文章中诺瓦克讲述了新加坡与填土之间的关系，并且反应了在提出填土沙子的疏浚过程中如何导致当地河水污染等问题<sup>19</sup>。波兰特余（Bertrand Seah）的“Another Garden City is Possible: A Plan for Post-Carbon Singapore”中就提到对追求发展程度的质疑。为此，余氏提出多个需重新审视的方面，例如碳工业、交通、能源与电等。他认为要打造一个真正以环境为考量的花园城市需要在一定程度上放弃发展，不应该执着于国内生产总值（GDP），在取得一定的发展程度后，其实发展并不会带来更大的意义。他的文章提出了目前盲目追求发展的情况值得深思。他指出不同群体需要分辨“必要需求”（needs）与“期望需要”（wants）两者之别，以及正视全球暖化的问题的重要性。他指出新加坡相对邻国是更有能力做出改变的国家，若新加坡未能成为去碳中心（post-carbon）的国家，那是因为掌权者不愿意而不是不可能<sup>20</sup>。可见要取得实质性的改善，人类的政策起到很大的作用，同时也加强了对掌权者拥有生态共通性意识认知的要求。只有将生态视为共通性质，人们才会跨越原本以自我为中心的乌托邦，意识到生活在周围，共同生态中的生态不公义课题（Environmental Injustice）并作出改变。“共通性”的考量在海瑟提出的生态世界主义（Eco-cosmopolitanism）概念中也可以看出，她表示生态世界主义将个体与群体设想为地球中人类与非人类群落的一部分<sup>21</sup>。海瑟的生态世界主义概念进一步将全球交流的状态延申，阐述了人类与非人类关系的共通性。在安东尼·里奥伊（Anthony Lioi）编辑的“Ursula Heise and Her Work: Towards a Rhizomatic Review”中收录了许多学者对海瑟的评论，其中一篇是学者胡志红对海瑟所提出的生态世界主义提出的批判。胡表示解决环境想象是应对环境问题的核心文化策略，海瑟的生态世界主义便是环境想象的一种。然而不同群体的文化差异将生态想象复杂化、异质化与模糊化，因此不可以将所有环境问题以相同的一把尺衡量。他指出，处于第三世界的群体并非不关心生态问题，他们有更迫切的问题需处理，

---

<sup>19</sup> Sarah Novak, “To Build a City-State and Erode History: Sand and the Construction of Singapore” in *Eating Chilli Crab in the Anthropocene*, (Singapore: Ethos Books, 2020), p151.

<sup>20</sup> Bertrand Seah “Another Garden City is Possible: A Plan for Post-Carbon Singapore” in *Eating Chilli Crab in the Anthropocene*, (Singapore: Ethos Books, 2020), 524-587.

<sup>21</sup> Ursula Heise, “From the Blue Planet to Google Earth: Environmentalism, Ecocriticism, and the Imagination of Global” in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: OnlineEdition, Oxford Academic, 2008), p62.

例如生存的基本条件。因此，他表示在环境想象中应加入生态正义的讨论，否则一切将是无稽之谈<sup>22</sup>。胡氏的批评让整体共通性的生态讨论更全面，面对生态问题，已发展的国家可以起到改变的引导性作用，而第三世界国家在生态问题方面就未有如此条件，反而是最受影响的一群。提倡生态正义的学者罗布·尼克松（Rob Nixon）在“Slow Violence, Gender and the Environmentalism of the Poor”中以肯尼亚的绿带运动（Green Belt Movement）为例阐述了水土流失与森林砍伐如何对所受影响的群体（通常是贫困的群体）造成慢性暴力（Slow Violence）<sup>23</sup>。根据美国网络媒体 Chapter 16 向尼克松提出的访问，尼克松表示慢性暴力是在我们看不见的情况下逐渐发生的暴力，并且这种暴力因为分散在时间与空间中，带来的后果并不是即刻表现出来，因此这种消耗性暴力通常不常被视为暴力的一种，例如气候变化、海上的有毒漂浮物、石油泄漏和有害的化学物品“橙剂”（Agent Orange）等对环境和生物构成的影响<sup>24</sup>。除此之外，生态正义也可以包括性别的讨论，例如生态女性主义（Ecofeminism）。玛丽安·霍尔德坤（Marion Hourdequin）就提到生态女性主义的概念。生态女性主义结合女性主义的理论以及生态哲学提出女性与生态的压迫是关联的，并且在父权的语境下，女性与生态都被视为“他者”。男女的性别之分又进一步体现出二元论（dualism）的特征，在二元论中，对应的两方，例如男女、黑白等，在关系中都有一方被贬值（devalue）而另一方被增值（value）。二元论体现出人类分类的习惯，往往将有关的事物以一分为二的态度分类，这也是导致许多矛盾、争议与分歧的原因<sup>25</sup>。

从上述的文章中，可以看出许多讨论都提出生态共通性的意识与重要性，然而同时又需做出一些分化的考量，例如在第三世界生态问题的讨论中需要结合当地特定的语境进行讨论。生态是共通的同时却又是以许多独特的群体组成，在综合与如何分类的复杂性问题之间，本文指出傅柯的异托邦概念可以提供新的视角重新看待人类与生态的关系。

---

<sup>22</sup> Anthony Lioi, “Ursula Heise and Her Work: Toward a Rhizomatic Review” in *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 1(3), (2014), p209-210.

<sup>23</sup> Rob Nixon, “Slow Violence, Gender and the Environmentalism of the Poor” in *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, (Massachusetts: Harvard University Press, 2011), p128-132.

<sup>24</sup> Chapter 16, <https://chapter16.org/slow-violence-then-and-now/>, 摘借于 2022 年 6 月 2 日。

<sup>25</sup> Marion Hourdequin, “Dualism up/down thinking and the logics of domination” in *Environmental Ethics from Theory to Practice*, (New York: Bloomsbury Academic, 2015), p89-90.

## 第二节：傅柯的“异托邦”

福柯在 *Of other spaces: Utopias and Heterotopias* 中更加具体地讲述了异空间的特征，一个无法在秩序内被安排的空间。

“‘异托邦’ (Heterotopias) 的存在是令人不安的。大概是因为异托邦削弱了语言的力量，让 ‘这些’ 和 ‘那些’ 事物难以被命名。异托邦使语言将普遍的名词打碎与纠缠，将句法提前打乱，不仅是对造句的句法，也包括不太常见的句法，例如让事物并列与对立的字词成立<sup>26</sup>。”

与乌托邦不同，乌托邦是对理想世界的投影，而异托邦是真实存在的空间，是与乌托邦的对照，它是在特定文化与文明下所产生的类似对立空 (counter-site) (与所处的周围空间不同的) 类似于异托邦的真实空间。在这一点，可以将异托邦理解为一个与大众文化空间不同的异类空间，这样的空间可以是贬义的但也不一定如此。异托邦的产生不一定是对抗性质的，只是在异托邦中，群体的特点或借助的文化与认同与既定空点所认同的不一样<sup>27</sup>。

福柯将异托邦的解释比喻为照镜子的情景。镜子本身是个乌托邦，因为它并不是一个真实存在的空间。镜子中的反射是虚幻的，反射将福柯投影之镜子里，福柯即在镜子的空间里却并非真实处在镜子里，看着镜子里的自己让福柯忘了他真实处在的空间，因此，镜子可以被视为乌托邦。然而，镜子也是异托邦，因为这个镜子是真实存在的，它对福柯所占据的位子起到反作用 (counteraction)。从镜子的角度，福柯在镜子中看到自己，因此意识到自身已不在原本所处的空间。随着这个视线，虚拟空间的镜子将目光投回福柯真实的自己并且重塑自己，在这一点，镜子起到异托邦的作用，因为福柯在看着镜子的那一刻是绝对真实的，并且与自身所处的空间联系着，但同时

---

<sup>26</sup> 笔者自行翻译。傅柯原文：Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, because they destroy ‘syntax’ in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to ‘hold together.’ 收錄於 Eric Hayot, Anatoly Detwyler, Lea Pao, eds, *Information: A Reader, Michel Foucault from the Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences (1966)*, Columbia University Press, 2022, pp.96.

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture/ Mouvement/ Continuité*, (1984), p3-4. (Translated by Jay Miskowiec).

却又是不真实的，因为要看到他所处的空间需要通过一个虚拟点（virtual point; 镜子那一方）<sup>28</sup>。

异托邦分为两种，其一为危机异托邦（heterotopia of crisis），其二为偏差异托邦（heterotopia of deviation）。前者的异空间会随着时间消失，例如孕妇、来例假的女性、老人等等<sup>29</sup>。我们可以将这样的异托邦视为非永久性，并且与生理状态相关。后者的异托邦是取代消失的异托邦，例如与不再与社会接轨的老人的养老院<sup>30</sup>。

异托邦的六个原则包括<sup>31</sup>：

原则一：所有文化都可以产生异空间（异托邦空间）。

原则二：一个社会现有的异托邦，可以随着历史的演变在其作用上产生转变

原则三：异空间的不相容可以将其与一个或是几个真实的空间并列。

原则四：异空间为了与异时性（heterochronies）对称，与片刻的时间有关联。

原则五：异托邦总以一个开放性与封闭的系统为前提，使得自身可以与其他空间隔离，同时又能被穿透。

原则六：异托邦最后一个特点在于它们与其他的空间都有关系。在两个极端的情况下，异托邦可以产生幻景去揭露真实的空间，或创造另一个真实并完美的空间对应真实空间的脏乱不堪。

学者凯尔文·奈特（Kelvin Knight）认为福柯的异托邦论并非是用来研究真实空间的工具而是为了半神话地方的虚构表现<sup>32</sup>。通过一系列的文本分析，奈特指出福柯异托邦论中争议性的吊诡之处。异托邦的概念更多是倾向于文学作者中的母题

---

<sup>28</sup> Michel Foucault, Of other spaces: Utopias and Heterotopias in *Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p4. (Translated by Jay Miskowiec).

<sup>29</sup> 同上

<sup>30</sup> Michel Foucault, Of other spaces: Utopias and Heterotopias in *Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p5. (Translated by Jay Miskowiec).

<sup>31</sup> Michel Foucault, Of other spaces: Utopias and Heterotopias in *Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p4-8. (Translated by Jay Miskowiec).

<sup>32</sup> Kelvin Knight, "Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia" in *TextualPractice*, 31(1), (2017), p142.

(motif) 去呈现另一种空间，通过对地方的虚构表现，这个处在同时拥有这神话与真实维度与博尔赫斯百科全书讨论与语言作用有关的点契合，使得不能兼容的空间有了同时存在的可能性<sup>33</sup>。奈特的看法将异托邦的存在处于文学中地方和空间的虚拟空间中。学者王志宏则表示台湾的学者大多将异空间的讨论挪用异空间的概念以其彰显某种批判企图，包括批判和揭穿某些被指认出来的场所，以及某些被指认的场所做出批判、反思，乃至从事变革性行动的基地，但是许多作者在讨论中并未掌握异托邦的脉络与形成，往往之将讨论限于概念的套用<sup>34</sup>。陈冠中在《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》中以政治作为背景讨论社会中的乌托邦、恶托邦与异托邦。他表示异托邦是一种多元性想象的空间<sup>35</sup>，因革命历史，人们经历了百年追求乌托邦而导致恶托邦衍生的噩梦，因为集体回忆的原因对于政治的革命不断反问革命后的结果<sup>36</sup>，因此，异托邦成为了平衡点。他认为在政治语境中，社会的人们不需要压抑乌托邦的想象，社会需要的是非同质性的乌托邦的异托邦想象<sup>37</sup>。

从上述提到的异托邦脉络、特性以及不同学者在不同语境下对异托邦的讨论，笔者认为异托邦可以理解为在因在排列者（掌权者）认知中不符合秩序的情况下所形成的空间，这个空间的形成可以是自主性质，例如无法安置的物因某些相同性聚集一处，又或是被动性质被掌权者排放在异空间中。异空间的性质不一定是贬义、对抗性强的空间，异空间也可以是真实存在的乌托邦，其作用主要与现实其他空间并列，带出现实其他空间的真实性（可好可坏），并且异空间并非是封闭的空间，而是在条件符合下允许其他空间的物出入。

本文希望将傅柯异托邦概念延伸至新加坡电影的讨论中，探讨这些在影片中所呈现出和生态和自然的空间和母题跟与它们互动的人群所形成的关系，从中梳理出不同生态异托邦的类型与意义，让我们可以重视被忽略的空间以及人群。

---

<sup>33</sup> Kelvin Knight, "Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia" in *TextualPractice*, 31(1), (2017), p147.

<sup>34</sup> 王志宏, 《傅柯 Heterotopia 翻译考》, 参见地理研究, 第 65 期, 2016, 页 90。

<sup>35</sup> 陈冠中《乌托邦、恶托邦、异托邦》, 参见《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》, (台北市: 麦田出版, 2018), 页 321。

<sup>36</sup> 同上

<sup>37</sup> 陈冠中《乌托邦、恶托邦、异托邦》, 参见《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》, (台北市: 麦田出版, 2018), 页 324。

### 第三节：电影讨论范围和方法

#### I. “生态电影”作为异拓邦

地球是宇宙千千万万星系与星球的空间之一。地球中所包含的空间是依照地球的文化所形成的。我们无法否定只有地球有生物，或许在另一个星球也存在着文明，然而生态条件与地球打不相符，地球的生态可以是某星球所向往的乌托邦，在他们的认知里，地球并不是真实存在的地方，然而我们知道地球是真实存在这宇宙中，因此，无论地球是哪种“托邦”（*topos*），放在宇宙的空间，都是异托邦。这一点反映了异拓邦作为一个流动而且相对性的概念。它的存在往往取决于观点与角度。它只会在特定的群体（或个体）在条件符合下衍生出来。

再将范围缩小至只讨论地球的生态空间，福柯在“Of other spaces”当中指出，他在照镜子时视线需要穿越虚拟点（*virtual point*），从而意识到自身处在异托邦之中。与镜子相似的还有相机的镜头和人类眼中的镜片（*lens*），无论是眼睛或是相机，这些媒介都把真实与虚拟隔离了。我们人类在用眼睛观看时是处在真实的空间，然而眼睛所看到的画面反射并投影至镜片（*lens*）在被大脑处理后投影至脑中的画面未必是真实的，甚至虚幻的成分较多，因为我们眼睛所见的是我们所感知的，作为有情感、认同、认知等的人类，我们如何确认我们眼所见即为实？因此，我们在看待事物时，需要更敏锐地看到投射在脑中画面背后的故事。这些画面与其他时空所看到的画面并列时，是否带出了我们从未意识到的真相？

斯科特·麦克唐纳（*Scott McDonald*）在 *the ecocinema experience* 中谈到电影制作技术能将既要消失的维度保存起来<sup>38</sup>，这种将实体环境通过镜头封存至影像空间，借于实与虚空间之间的画面与福柯所提出的异空间有着相似之处。当真实的自然生态通过相机的记录封入虚拟空间，并且在一个真实环境投放影片的过程所呈现的亦实亦虚的空间（投放出的画面与观看者），可见拍摄影片是一个不断将真实空间与虚拟空间转换甚至融合而形成的异空间过程，在每一个阶段，这些（生态）异空间对于所处在不同真实空间的物，例如拍摄者、被拍摄者、后期制作者至观看者的意义都是不一样的。

---

<sup>38</sup> Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt, *Ecocinema theory and practice*, (New York: Routledge, 2012), p19.

换言之，生态电影本身是可以有多重意义的。麦克唐纳认为生态电影的功能在于提供新的影视体验，而并非像好莱坞的商业化电影<sup>39</sup>。反观，学者斯蒂芬·鲁斯特（Stephen Rust）在“hollywood and climate change”一文中展现出好莱坞电影如何反映对生态的霸权认知以及曾经占据的主导霸权认知有何转变<sup>40</sup>。学者余丽文（Winnie Yee）的文章“Special Issue Introduction: Why Asian Ecocinema”与学者鲁晓鹏（Sheldon Lu）和米家路（Jiayan Mi）编写的 *Chinese Ecocinema In the Age of Environmental Challenge* 则是强调个别地域所包含的生态电影，以地域性质区分的生态电影也有它的意义，因为所呈现的生态课题更贴切于当地的语境。多元性的生态电影相对于现实空间又显得虚拟本身就是异空间性质的存在。

由此可见，将生态放入电影媒介诠释的生态电影有着异托邦性质。生态电影，作为一个呈现真实和幻想的媒介本就是一个异托邦。人类与生态透过电影进行的讨论是一个共同、共通、多元的异托邦体验影片灵活的通过故事叙述、拍摄与剪辑手法呈现出生态中不同类型与主题的异托邦，帮助我们重新发现甘榜、坟墓、森林、填土用地等我们知晓却可能不曾注意或了解的空间原有的观念，作出重塑。

## II. 电影中的“生态异托邦”

本文将以《7封信》短片系列、电影《幻土》(2018)、纪录短片《迷失的世界》(2018)、电影《一只黄鸟》(2016)以及电影《我们的故事 1》(2016)与《我们的故事 2》(2016)作为分析对象。这些文本无论商业或非商业电影都各自呈现出不同的生态提托邦。首先，《7封信》是由陈子谦导演于2015年制作的短片集，其短片集是为了庆祝新加坡独立50周年而制，由7部短片组成，每一部短片都是一个不同导演的独立作品。其中例如《戏院》、《那个女孩》与《阿嬷的定位系统》等便呈现出森林、甘榜、坟墓等空间，这些空间虽真实存在于我们的生态中但通常不是人们常去之处，因此，通过电影的故事以及人物与空间之间的互动，我们可以了解影片中呈现的异空间以及它们的功能。

其二，电影《幻土》与纪录片《迷失的世界》。前者是由杨修华导演拍摄的电影，

---

<sup>39</sup> Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt, *Ecocinema theory and practice*, (New York: Routledge, 2012), p20.

<sup>40</sup> Stephen Rust, “hollywood and climate change” in *Ecocinema theory and practice*, (New York: Routledge, 2012), p192.

于2018 年上映，讲述的是陆警官与他的同事尝试寻找与调查一名来自中国大陆客工，王必成的失踪案。王必成是一名在新加坡填土地工作的客工。期间因发生一场意外导致他的手受伤，随后被公司分配至驾罗里载送来自孟加拉的客工。然而之后，他就下落不明。陆警官与他的同事被分配去调查这起失踪案件，在调查期间，陆警官曾多次梦见他就是王必成，仿佛知道王必成在失踪前的经历。随后他也凭着梦境里到过的地方找到了现实的地点，再进一步调查。调查期间，他也感受到焦虑并服下康宁达（Diazepam）的药物。他所感受到的混乱、迷茫与最终的自由与解脱仿佛就是王必成的内心感受。影片最后的结局十分开放式，在与一群外国客工跳舞后，陆警官在安静的一处看见王必成的背影。到底是真的王必成还是陆警官的幻觉？取决于观众的解读。与前者不同的是后者《迷失的世界》采用的是纪录片形式对填土展开讨论。《迷失的世界》是由柬埔寨导演 Kalyanee Mam 拍摄的作品，严格上来说不是新加坡电影，然而《迷失的世界》当中所谈到的填土课题与新加坡有密切的关系，因此也将此影片与新加坡电影一同讨论。相比《幻土》，《迷失的世界》的写实主义更为突出，影片当中记录了在柬埔寨沿河村庄提出填土沙子的过程。通过影片的画面可以看出提取过程对河水造成的迫害。《迷失的世界》更深一步对于填土进行探讨与《幻土》形成互文的作用。两者之间不同的叙事手法呈现了填土的不同面貌，让观众看到作为异托邦的填土更多样化的诠释。此外，在《幻土》中除了填土，也呈现出其他异托邦，例如客工群体、梦境、虚拟游戏、网吧以及网吧附近的巷子、庙宇等这些我们熟悉却又陌生甚至是有着与我们平时与这些空间不同功能的呈现。在影片中虽有多个异托邦的呈现但本文主要谈的是和生态有关的生态异托邦（填土）。

新加坡导演拉加歌帕 (K. Rajagopal) 的电影《一只黄鸟》当中也有不同的异托邦呈现。《一只黄鸟》讲述的是一个前囚犯的印度籍男子出狱后即便回到自己的家却没有家的归属感。他的老婆离他而去，母亲将房间租给中国客工，一时之间他没有工作也没有容身之处，然而他为了生活需要钱。在一次偶然的的机会他认识了来自中国非法居留的女性客工。女性客工是非法性工作者，当女子在森林里从事非法性工作时，男子当起她的保镖为她作掩护。虽然他们之间语言不通，但是由于彼此都无法在主流空间生存，因此互相都了解彼此的处境。最后，男人受不了社会的压迫，将女儿从家中抱出，走进森林中。前囚犯、非法性工作者以及森林都处于自然生态之中，但人们往往对于这些群体与空间都缺乏认知，因此，影片中所呈现的异托邦使我们反思与注意到

处在这些异托邦的人所面临的处境。

最后，电影《我们的故事 1》与《我们的故事 2》。这两部电影由梁智强导演拍摄，上映于 2016 年。与之前提到的电影不同，这两部电影属于商业片，因此在内容上比较少涉及争议课题，即使有也是符合官方的角度。这两部电影的背景设定在新加坡独立前直到搬入政府组屋。多数的场景都设置在甘榜，故事围绕着女主角招娣展开。作为小老婆的她因为生不出儿子被夫家人赶出来，因此她只能回到娘家请求他们收留她和孩子。在家中，招娣是大姐，所以家中的大小事和责任都需由她承担。在父权的压力下，游走于多重身份的处于异托邦之中，她的生活与大自然的甘榜紧紧联系着，当甘榜被拆除后，她的生命也随着甘榜的结束走到了尽头。

从以下的电影文本讨论可以看出影片中所呈现出多样化的异托邦，当中有既熟悉既陌生的空间以及缺乏了解与接触的边缘群体，这些异托邦都属于生态的一部分值得被我们关注。

#### 第四节：章节安排

第一章，也是此章节，简单地介绍了新加坡的生态情况如何与经济挂钩。此外，通过文献综述，提供了生态批评与发展的梳理，并且介绍了傅柯的异托邦论，通过阐述电影的功能提出影片媒介如异托邦，其中呈现出生态中不同的异托邦。最后，提供各文本的简介，提出文本中所呈现的不同生态异托邦。

第二章，以《7封信》影片中的《戏院》、《花恋》、《北干那那》与《阿嬷的定位系统》作为主要分析文本，探讨短片中所呈现出不同的生态异托邦。第一节讲述了电影如何重塑了消失的甘榜，让人们寄托怀旧感，从而弥补与现实中和地方断联的关系。第二节通过对影片中的鬼魅叙事探索过去与现在的界限从而探讨生态异托邦对于连接过去与现在的作用。第三节讲述了生态异托邦如何透露出新马之间地域以外所牵扯的方面。

第三章，主要以《幻土》，《迷失的世界》和《一只黄鸟》作为分析文本探讨现实中真实存在的生态异托邦。在填土的生态依托帮中，探讨本土的填土对

边缘群体的作用以及对比柬埔寨的情况，从而更加了解填土影响的不同层面。此外，也在《一只黄鸟》中探讨森林的生态依托帮中的复杂与多元性。

第四章， 主要分析不同性别与生态异拓邦之间的关系，探讨性别和生态异拓邦超出二元的关系，从而体现出生态异托帮在不同的群体和情况下如何演变并且同时可以对不同人群有着不同的作用和影响。

第五章， 结语电影中所呈现的生态异拓邦的作用以及存在的必要性，提出生态异拓邦即便是一个暂时的空间也是有助于人们了解不同群体对地球的感情，从而找到更好的解决生态问题的办法，帮助人们重新更好地建立与生态的情感。

## 第二章：怀旧的生态异托邦：想像与重塑超越国界的家与自然

1965年8月10日，海峡时报以“Singapore is Out”作为头版新闻刊登于封面。这三个字奠定了新加坡与马来西亚分离的事实，从此开启新加坡历史的新篇章。8月9日是新加坡的国庆日，也就是在1965的那天，马来西亚当时的总理东姑阿都拉曼宣布新加坡与马来西亚正式分离。李光耀在新闻发布会上眼含泪水的影片相信如今依旧触动不少国人的心坎。

“在我整个成年的生活，我一直相信与马来西亚的合并，两者之间的联合，这两者的人们被地理、经济与亲情联系着<sup>41</sup>。”

——李光耀 1965年8月9日新闻发布会

自从新马分家后，土地在身份上有了分割，新马之间变成两个不同的国家。从国族意义上而言，两者之间已是独立个体，建立国族意识以作为区分。然而，从生态的角度而言，土地之间是共通的。海瑟指出，学者对于国族意识的相反观点包括混合（hybridity）、克里奥化（creolization）、混血（mestizaje）、移民（migration）、边境地区（borderlands）、离散（diaspora）、游牧（nomadism）、流放（exile）、和去领土化（deterritorialization）等所塑造的身份，这些理论不仅促使政治的进步也是抵制国家霸权的潜在理由。然而这类话语（discourse）很多时候会成为准本质主义类别（quasi-essentialist），甚至被认为只是作为对立面的存在<sup>42</sup>。然而，很多时候地方之间的文化与认同不仅仅限于地域，也不是仅作为对立国族的作用，其中文化的形成十分复杂，对此，海瑟提出生态世界主义（eco-cosmopolitanism），提倡生物圈连通性（biospheric connectedness），以此探讨在在特定的文化背景下如何成功将自己设想为全球生物圈的一部分<sup>43</sup>。

---

<sup>41</sup> [Rare Full Interview] Lee Kuan Yew tears after separation from Malaysia in 1965 (Moment of Anguish), <https://www.youtube.com/watch?v=Idd8BK0MamA> 摘借于 2022年6月20日。作者自行翻译自影片，原文为“You see the whole of my adult life,I...I have believed in Malaysian merger and theunity of these two territories, You know they are people connected by geography, economics and ties ofkinship”。

<sup>42</sup> Ursula Heise, Introduction: Sense of Place and Sense of Planet in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p5.

<sup>43</sup> Ursula Heise, “From the Blue Planet to Google Earth: Environmentalism, Ecocriticism, and the Imagination of Global” in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p62.

如海瑟所言，新马之间虽不及全球范围之大，但两国的关系有着十分悠久的历史，作为相近的地域，新马之间处在共通的海域，有着相似的气候，在这两块土地所建立的文化与历史并不是独立后才开始建立。因此，两国之间的历史与文化不会因为政治的分裂而抹去，甚至在资源和环境方面，即便因为政治原因分家，也是不断互相依靠与影响。

新马分家后，随之而来的是国家的经济、身份认同、资源等各方面陷入动荡的状态。其实在历史上，新加坡这块领土所经历的也是不断处于动荡的状态。从新加坡出土的文物，可以看出早在14世纪，就有商人到新加坡进行货物贸易等活动。1819年，莱佛士登陆新加坡后将没落的新加坡再次进行发展，利用新加坡卓越的地理位置将其发展成更完善的贸易港口。无论14世纪或是1819年后的新加坡，新加坡的地理位置似乎注定了其作为港口的命运。作为货物流通与交易的地点，新加坡的性质与“过度”(transition)密不可分，仿佛这块土地永远不会“固定”也无法“安定”下来。这种漂浮不定的状态使得新加坡人对土地的情感无法仅建立于国族意识中，更无法理所当然将这块土地视为“家”。土地之间与国族之间的暧昧关系可以如何理解，对于移民至新加坡的人要“落叶归根”或是“落地生根”成了纠结的问题“家”的概念变得更加模糊。海瑟表示“去域化”在文学和文化批评领域中集中于德勒兹(Deleuze)和瓜塔里(Guattari)的论述，将去域化对社会、空间、身体结构通常被强加的分类和界限重新提出新的概念，但是在人类学和社会学的讨论中，去域化更多的是对地方经历由于国际化和现代化影响而产生的改变进行研究，而海瑟对去域化的认知为在详细的现代化和后现代化的理论中，社会和文化的实践从原本与他们联系的地方中分离出来<sup>44</sup>。换言之，社会和文化因为全球化和现代化已经可以不局限于地方中，因此地方的边界被打破，从而达到去域化。因此，对于生态问题，海瑟并不赞同扭转现代化就可以原封不动地解决生态问题，也不赞同生态问题只局限于某个区域的人们，而是因为全球化和现代化，这些生态问题是共通于不同国家以及不用国家的人<sup>45</sup>。因此，新加坡作为一个受到了很大程度的全球化和现代化影响的国家在生态问题以及地域方面是一个去域化的状态，

---

<sup>44</sup> Ursula Heise, "From the Blue Planet to Google Earth: Environmentalism, Ecocriticism, and the Imagination of Global" in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p51.

<sup>45</sup> Ursula Heise, "From the Blue Planet to Google Earth: Environmentalism, Ecocriticism, and the Imagination of Global" in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p55.

与邻国的关系可谓是十分亲密，即便是马来西亚，虽然已经独立于马来西亚，但是在资源，文化和生态仍然是共通的。

陈子谦制作的电影选集《七封信》所呈现出的新马关系十分暧昧。该选集制作于2015年，其制作是为了庆祝新加坡独立五十周年，即“SG50”<sup>46</sup>。此选集是由七部电影组成，每一部电影为不同导演的独立作品。衣若芬教授的《虚拟书信：庆祝新加坡建国五十周年电影《七封信》的文本与图像》提到《七封信》电影选集中的主题围绕着“分离、追寻、失落的情绪”<sup>47</sup>，林美玲教授也指出《七封信》的内容有别于国家版的SG50，这些电影并非庆祝新加坡五十年来来的壮举而是强调了因进步与发展而造成的失去（loss）和断联（disconnection）<sup>48</sup>。

海瑟表示许多学者表示“对国家的依恋没有自然或不言自明的东西，相反，这种依恋是由复杂的文化习俗和制度建立，合法化并维持着”<sup>49</sup>。因此，通过怀旧，牧歌和田园式叙述(Pastoral narrative)和海瑟提出的生态世界主义(ecocosmopolitanism)等理论探讨电影中试图超越国家话语，探讨其中的替代空间（包括自然和现代）——，生态异拓邦，以重新想象和定义可以超越国家的身份，走向更多元的功能，例如打破新加坡与其他地方，过去与现在的界限以及种族之间的区别，阶级，性别和世代等。这些地方或空间是新的空间，因消失的过去或是理想化的自然空间（怀旧式的生态异拓邦）或因边缘化群体需要庇护而形成的空间。

## 第一节：牧歌式/田园式怀旧：重塑逝去的甘榜

“小时候，我们取乐的方法很简单。我们捉蜘蛛，也捉褐色的身体光滑的“叩头虫”……然而我们的时间却大部分花在了比较粗野的游戏上……这些游戏，能培养一个人的战斗精神和争取胜利的意志。我不晓得这是否为我日后从事政治活动预先做好准备，但这对于一个人的生存能力倒是一种很好的训练。”

<sup>46</sup> Edna Lim, “Singapore Cinema in Singapore” in *Celluloid Singapore: Cinema, Performance and the National*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), p173.

<sup>47</sup> 衣若芬，《虚拟的书信：庆祝新加坡建国五十周年的电影《七封信》的文本与图像》，参见四川戏剧，2019年第1期，页105。

<sup>48</sup> Edna Lim, “Singapore Cinema in Singapore” in *Celluloid Singapore: Cinema, Performance and the National*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), p176.

<sup>49</sup> Ursula Heise, “From the Blue Planet to Google Earth: Environmentalism, Ecocriticism, and the Imagination of Global” in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p6.

李光耀回忆起童年时想到的是住在乡野时的时光。当时孩子们的生活是那么贴近大自然，乡野教会了孩子们生活中战斗与争取胜利的意志。随后，李光耀在政坛上也带着这样的意志带领着新加坡发展，可见环境对人的影响极其深远。

甘榜曾是老一辈人所居住过的家，由于社会发展，人们逐渐搬离甘榜住进了组屋。与甘榜有关的主题或再现，在《7封信》的几部影片都有体现，其中包括《戏院》、《那个女孩》和《花恋》。在《我们的故事 1》与《我们的故事 2》更是直接以甘榜作为背景。新加坡在还未建设组屋之前，人们多数住在甘榜。1960 年开始新加坡建屋发展局才成立，建设组屋<sup>51</sup>。因此，甘榜的回忆对于 60 年代以及早期的新加坡人可谓是集体回忆。导演邱金海和梁智强分别于 1960 与 1965 年出生，他们的童年环境仍然与甘榜有联系，这或许是为何他们的影片与甘榜有关。

虽然甘榜在新加坡环境中已经消失了，但是导演们可以通过电影媒介寄托对甘榜的怀旧之情，透过“生态异托邦”的空间建构，重新塑造他们理想中的家。“怀旧感”源自于医学领域，瑞士医生 Johannes Hofer 将怀旧感定义为“因想回到自身家园而产生的伤感”<sup>52</sup>。学者斯维兰娜·博伊姆（Svetlana Boym）将怀旧感进行分类，她认为怀旧感可以大致分为两种，恢复性怀旧感（restorative nostalgia）与反映性怀旧感（reflective nostalgia）。前者重视的是 nostalgia 中的 nostos（家）的部分，提倡重建失去的家园以及修补记忆的空缺。后者的重心则在 nostalgia 的 algia; algos（渴望）的部分，因为渴望与迷失，虽然不是完美的过程但是仍然会对事物进行纪念的过程。这两种怀旧感虽然不能解决或治疗患有怀旧情怀（nostalgia）的心理问题，但是能帮助了解怀旧感与家园之间的关系<sup>53</sup>。

李炳文（Dick Lee）于 1997 年创作了一首歌曲名为“家”，隔年《家》成为了当

<sup>50</sup> 李光耀，《乡野童年》，参见《风雨独立路——李光耀回忆录（1923-1965）》，（新加坡：外文出版社，1998），页 14。

<sup>51</sup> HDB, <https://www.hdb.gov.sg/about-us>, 摘借于 2022 年 7 月 20 日。

<sup>52</sup> Svetlana Boym, “From Cured Soldiers to Incurable Romantics: Nostalgia and Progress” in *The Future of Nostalgia*, (New York: Basic Books, 2001), p3.

<sup>53</sup> Svetlana Boym, “Restorative Nostalgia: Conspiracies and Return to Origins” in *The Future of Nostalgia*, (New York: Basic Books, 2001), pg41.

年国庆日的主题歌曲，是一首至今仍然耳熟能详的歌曲。《家》的英文版的歌词中写道 “Whenever I am feeling low (每当我失落时), I look around me and I know (我望向四周, 我知道), There’s a place that will stay within me (我心中有个家), Wherever I may choose to go (无论我走到哪里)”。从这几句歌词中, 可以看出寄托在心中的情感可以成为家, 并且无论人去到哪里, 这个寄托情感的地方(心)也会跟随。这更加体现出家的流动性以及超越国家土地的限制。副歌一段 “This is home truly (这是家, 真的), where I know I must be (我知道这是我的归属), Where my dreams wait for me (梦想等待着我), Where the river always flows (这是河流的地方), This is home surely (这是家), as my senses tell me (我的感觉告诉我), This is where I won’t be alone (在这里我不会孤独), For this is where I know it’s home (因为我知道这是家)”。副歌的歌词更加体现出“家”与人类情感的关联, 并且提出“家”的其中一个标准是不会感到孤独。再者, “A place that will stay with me” 提出了“家”所存在的形式可以不是具体存在的地方也不一定是人们所居住的地方或国家。此外, “where I know I must be, where my dreams wait for me” 带出了“家”是一个让人有归属感的地方并且是一个承载着梦想的地方。另外, “This is home surely, as my senses tell me” 说明了人类的感官与家之间的密切关系。因此, 歌曲《家》使我们可以更了解新加坡人对于“家”的诠释。

对新加坡人而言, “家”可以存在于非实质的地方, 那么对于回忆或是已经不在的地方也同样可以通过将情感寄托于另一个媒介将其重塑, 而这些影片中所呈现的甘榜则是起到了重塑曾经的家园作用。然而这个电影建构的「家」与生态自然的关联, 以及如何衍生电影呈现的生态异托邦, 则是本文欲透过一系列新加坡电影探讨的重要命题。

对于以往甘榜的怀旧以及家并不是占有地方 (possession of place) 的情感类似于西方的牧歌和田园式 (Pastoral) 的怀旧。雷蒙·威廉姆斯 (Raymond Williams) 在 *The Country and The City* 书中以英格兰为例阐述了历史中因经济模式的改变使得传统的英格兰乡村逐渐消失的情形并对不同诗人对英国的田园书写进行分析, 并且这些诗歌的叙事中都离不开几个主题, 其中包括“老英格兰”, “农业”, “村庄”以及“生活在村庄里的人”等<sup>54</sup>。格雷厄姆·哈根 (Graham Huggan) 和海伦·蒂芬 (Helen Tiffin) 也

---

<sup>54</sup> Raymond Williams, *The Country and The City*, (London: Chatto & Windus Ltd, 1973), p1-27.

提到了后殖民时期人们所形成对权力的意识，指出虽然人们有法律的权力但是权力无法直接将人类与地方的关系对等，因为权力有时会超出，或是不足以诠释人们对空间的想象和重塑中的归属感<sup>55</sup>。因此，牧歌和田园式的怀旧不符合后殖民主义的话语，因为牧歌和田园式的书写起到了阐明资产阶级（bourgeois）理念，以农场和果园工作的图像所再现的“简单的生活包含真理和见解”的和谐理念来说服资产阶级的同时作为社会批判的工具<sup>56</sup>。无论牧歌以及田园式书写的用意是什么，牧歌和田园式的作品都离不开对乡村生活的美好再现，并且所再现的画面可以提供人们对家园和生活上的慰藉以及对消失的村庄产生怀旧情感。在新加坡的语境，甘榜的消失虽然不是因为阶级之分，更多是因为发展政策而使得甘榜消失，但是甘榜与牧歌和田园式拥有自然和乡村的共同主题，对于甘榜的怀旧也描述了过往简单生活中的美好与真谛。这或许是为何在国庆短篇集中的大部分短片都有甘榜的些许影子，当现今的人们在拥有对地方的拥有权（拥有居住的地方）的同时，还是需要通过重塑消失的甘榜以起到弥补情感与物质空间之间的差距，找寻因甘榜消失也随之消失的情感和记忆。接下来，我们将对《七封信》短篇集中所再现出的甘榜母题进行分析，探讨不同短片中对甘榜怀旧的意义。

首先，是《七封信》中邱金海的《戏院》。《戏院》中对于甘榜的呈现比较少，主要的画面是一群小孩坐在甘榜中的一片草地一起围观露天戏院播放的 *Kepulauan Pontianak*。甘榜作为一个人们居住的空间与集体性形成关联。因此，当甘榜因为发展而消失后，随之消失的也是其中的集体性与情感。这也是为何在《戏院》中大量的现代画面都透露出孤独感，在这样的环境中，甚至会让人窒息，所以年迈的老人在广惠肇养老院时是需要带着氧气罩的，可是当他开始追溯过去的时候，例如翻旧物，甚至是自己推着轮椅一路回去找寻过去的电影行业的同事时无需戴氧气罩并且还更有精神。男主推着轮椅路过的地标似乎是导演刻意安排与选择的。这些地标都是经历过发展过程而失去了原先与起连接的关系，换言之，有许多记忆与历史是被遗忘的。例如富尔顿酒店以及克拉码头，这些建筑物与地点都承载着新加坡的历史。富尔顿酒店所处的位置曾有一块约 3 米高 2.7 米至 3 米宽的巨石名为“新加坡石”（Singapore Stone）。这

---

<sup>55</sup> Graham Huggan, Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals and Environment*, (United Kingdom: Routledge, 2015), p98-101.

<sup>56</sup> 同上

块位于新加坡河口旁的石头可追溯到 13 世纪，但是这块石头最后被英殖民政府炸碎将新加坡河口扩大来建设富尔顿堡垒以及军事用处，整个建筑名为富尔顿大厦，除了军事用途，还设立邮政局、新加坡俱乐部、贸易部门以及交易所。此外，沿着克拉码头是承载着无数新加坡历史与记忆的新加坡河，那里是早期祖先离乡背井上岸的地方，那条河承载着新加坡的命脉，男主角过的那条桥是 Cavanagh Bridge，是新加坡其中一个在早期建造，至今仍保存的桥。Cavanagh Bridge 原本是为了方便人们过河而建的交通性质的桥，如今已改成行人道功能的桥。这些建筑物和地点随着时间，因发展，建筑外贸得到了重建，建筑功能也重新调整，年迈的男主角与这些建筑的并列形成强烈的对比，岁月留给人们是衰弱的身体，给建筑却是“新生”与“重生”。相对这些能“重生”的建筑物而言，甘榜则是彻底被另一种建筑——组屋，取代。对于这消失的空间，在发展的语境下是无法还原的，于是通过电影形成的假想空间，重塑着曾经与甘榜有关联的记忆与情感以至能更贴近对曾经的怀念。

如西方的牧歌和田园式的叙述，对于甘榜重塑所体现出的怀旧感并不是对历史的复制或借纯想象造谣并夸大甘榜，而是借用电影阈限空间所重塑甘榜中所再现出的价值观以达到反映性怀旧感（reflective nostalgia）还原对理想过去的记忆与情感的目的，同时也能起到批判性的作用。例如影片中露天电影院的观影场景所再现着祥和，淳朴，富有凝聚力的价值观的场景与现代建筑与人们之间的关系的对比隐晦地批判了城市化所带来的后果。因此，可以看出在电影这个所重塑的甘榜异拓邦中的内容并非现实或是纯想象而是二者结合。

从男主角千辛万苦寻找与联系同行的过程而言，《戏院》中的男主角所体现出的怀旧感体现的是反映性怀旧感（reflective nostalgia），由于他对以往电影制作的渴望与怀念，他做了很大的努力希望可以重温，即便重温的过程中，拍摄场景不同（以往是在真实的树林拍摄而如今则是在摄影棚以人造树为背景模仿树林的样貌），他仍然凭着记忆的碎片在不同的时代与场景“还原”了以往电影制作的情怀，同时亦还原了一个消逝了的树林，一个贴近自然的生态异空间。然而，笔者认为男主角所体现的怀旧感也有某一些恢复性怀旧感（restorative nostalgia）的成分。虽然男主角追溯怀旧感并不是通过回到以往实质的地点拍摄，但是对于“家”的怀旧，影片中委婉的表达值得玩味。影片中的男主角的住所是养老院，环境的沉默与孤独在影片中也得以体现。男主

角在养老院并不安心自在，他的归属感在电影制作，到了摄影棚，男主角的状态明显改变，他对人热情地打招呼，相比养老院，男主角在摄影棚更放松。他通过电影制作以及与相熟同行的互动中找到了家的归属感。因此，电影中的甘榜，作为对已失去的一种重塑，实际上也连带着重塑着联系已失去的空间的情怀。



图 1 男主角在养老院时无精打采



图 2 男主在摄影棚时相比在养老院更有精神

反观《那个女孩》，《那个女孩》中直接以甘榜作为背景，为了重塑甘榜的背景，电影在马来西亚的乡村取景。该影片讲述着一个中学女孩（彩云）暗恋男孩（阿顺）的故事。为了帮阿顺还赌债，彩云瞒着父母，将给阿嬷买要的前给了流氓，结果被父母打骂。阿顺与朋友知道后逐渐感到愧疚，决定“借”观音庙的香油钱将钱还给彩

云，然而此时彩云一家已坐上罗里，在搬家的路上。阿顺无法将前还给彩云，也没有人知道离开甘榜后，他们是否会再见面。与牧歌和田园书写相同，影片中的甘榜所重塑的是甘榜再现的是朴实的情怀，通过女主淳朴善良的性格，男孩最终意识到错误以及各种关于乡村景色的场景描绘出乡村的简单的生活和单纯思想，影片中所呈现的这些乡村的人事物起到了勾起曾经生活在那个年代的人的回忆，在重塑的甘榜异拓邦中起到了恢复性怀念的作用，满足了人们对于已消失甘榜中的情怀的渴望，同时在影片的最后也提出对未来不安的微妙情感。故事围绕着一群中学生，时间设定大概在 1970 年左右，1960 年开始建屋发展局成立，建设组屋解决新加坡居住问题。影片中女主角彩云与家人在影片的最后乘坐罗里搬家离开甘榜，虽然影片没有交代彩云一家的何去何从，但是从她写给男主角阿顺的信中写道“这是我 Kampung 和学校的最后一年”可以推断她们一家很可能是搬去组屋。因此，影片中带着甘榜怀旧的情感同时也体现出对更好生活的向往以及其中复杂的怀旧与不安。在影片中，那些学生是1960 年左右的中学生，放置今日，他们已是 60 多岁的人，而导演的年龄也符合影片中的时期。建国 50 周年，甘榜对于那些参与国家建国 50 年之际的人而言是他们的童年记忆。除了《那个女孩》，梁智强导演也在 2016 年上映了《我们的故事 1》，随后的纪念陆续上映《我们的故事》系列电影。《我们的故事 1》与《我们的故事 2》的故事也是以甘榜为背景。

从梁智强导演的《那个女孩》以及《我们的故事 1》与《我们的故事 2》，他影片除了将场景拍摄设立为乡村外，影片也通过甘榜时期会做或是曾经有的活动来再现乡野面貌。例如在《那个女孩》中，男主角阿顺与他的朋友到杂货店玩 Tikam（类似于抽奖），以及到庙里拜观。在《我们的故事 1》与《我们的故事 2》中呈现养猪、种植蔬菜、小孩玩的烟火等都是属于那个年代以及甘榜的生活。

影片除了再现当时的一些生活场景以外，也十分重视情感与价值观的再现。在《那个女孩》中，彩云因为对阿顺的爱意宁愿被父亲打也要偷偷帮他把欠流氓的钱还了，可见她是一个不求回报重情重义的人。在《我们的故事》1 与 2 中的女主角招娣（又称“大姐”）同样有着相似的特征，面对她无赖的弟弟，作为大姐的招娣因为亲情无数次帮助弟弟还债。无论是爱情或亲情，这两个主角的塑造都离不开为“情”付出的人设。

在《我们的故事》系列中，导演大幅度设法还原当时的甘榜面貌以及生活场景。从生活方面，影片中可以看到华人与马来人多数是农民与小贩，他们会将自己种植、养殖或制作的食物拿到市场上售卖，由于当时的小贩不像如今的新加坡有指定的地点售卖产品，他们时刻都需要躲避小贩稽查员的追捕。影片中将讨生活的画面呈现得淋漓尽致，在过往人们的生活也确实不容易。影片中的小贩稽查员（福建话外号称“地牛”）是以印度族男子出现，与华人与马来小贩们相比，影片的印度族群显得更为高等。印度族群在 1819 年后在新加坡也变得活跃起来。印度族群的存在在欧洲人抵达东南亚之前就已经以商人的身份出现，当英殖民政府在新加坡建立贸易港口时，许多印度商人抵达新加坡，选择相比荷兰政府宽松的港口政策的新加坡港口作为贸易路线<sup>57</sup>。随后因为印度被英殖民的关系，新加坡成为印度英殖民的管辖，有一部分的印度族群成为英殖民政府的行政人员为英殖民政府效力<sup>58</sup>。影片中的印度小贩稽查员也正是在英殖民政府下工作的印度族群。因此，影片通过日常生活的细节尝试还原了当时甘榜时期当小贩的情景。

在住宿方面，电影以简朴的木房勾勒出甘榜房屋与现代组屋的差别。由于甘榜时期的生活条件相比现代没那么好，因此许多设施都以自然能提取的材料，例如木头来建设。此外，住屋的周围与生活有着紧密的联系，在屋外会种植蔬菜养殖动物，并且周围与自然环境如森林有着近距离的接触。在甘榜，人们的生活依然与自然有着密切的关联，并且会因为自然环境的变化而受到影响。例如《我们的故事 1》所呈现的 1969 年的大水灾。大雨几乎将房子淹没，人们想方设法在水灾中求生。根据 1987 年 7 月 13 日《联合晚报》刊登的一则新闻《怒吼的河——水患之乡话波东巴西》中就有报导靠近新加坡人波东巴西的加冷河往往因为雨下得大一些就容易成为泛滥之地。同时报道中也提到大雨导致的大水灾对人们造成的伤害，其中就写到“1969 年是最严重的一次大水灾，虽然波东巴西没人伤亡（这次水灾共 3 人丧身），可是财物损失确实最大<sup>59</sup>。报道中一名水灾的受害者叙事着当日的经历，

---

<sup>57</sup> Rajesh Raj, *Indians in Singapore, 1819-1945: Diaspora in the Colonial Port-city*, (Delhi, Online Edition, OxfordAcademic, 2014), p4-5.

<sup>58</sup> 同上

<sup>59</sup> 吴宏，《怒吼的河——水患之乡话波东巴西》，《联合晚报》，1987 年 7 月 13 日，来自 <https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/Digitised/Article/lhwb19870713-1.2.28.1.1?ST=1&AT=search&k=%E6%80%92%E5%90%BC%E7%9A%84%E6%B2%B3%E2%80%94%E2%80%94%E6%B0%B4%E6%82%A3%E4%B9%8B%E4%B9%A1%E6%B3%A2%E4%B8%9C%E5%B7>

“我至今犹清楚记得那时 1969 年 12 月 9 日的夜晚，这天正是回教徒的开斋节。”，“那天是公共假期，工人们都休息，可是农民确是没有休息的，只有农历新年初一休息一天吧了。”，“雨依旧下着，没有雷声，风也很小，下得叫人发闷，而随着雨水不停的飘下，洪水就一寸一寸的升高，才到上午十时左右，水深已经约一公尺了。”<sup>60</sup>

报道中的叙事与电影中的叙事和水灾的呈现是有偏差的。首先，根据历史，1969 年 12 月 9 日是农历十一月初一而非电影中所说的初三。再者，电影中所呈现的大雨增加了电闪雷鸣的镜头，似乎想刻画比报道中所记载的大雨更为恐怖。将水灾的日期改为初三，电影中的阿公感叹“初三，十八犯大水”，可以看出导演借此刻画出人类迷信的特征，面对天灾有的人听天由命，有的则像电影中的招娣，积极想办法获救。招娣游出屋子寻找帮助的情景也是在水灾时会发生的情景。报道中说道：

“与其坐以待毙，不如冒险出去求救。。。我不顾一切，向大巴窑组屋区游去，突然一只大母猪从不远处向我游来，或许它是在惊慌中看到人，于是便游过来求救。可是那整两百公斤的大母猪，可把我吓坏了。。。在向前游动时，眼前到处时令人心惊胆战的情景，所有房屋都浸在水中。。。而另一些则弄穿亚答屋顶招手，看来该是他们看到我在水上游动，向我做出求救的信息。眼前此情此景，更加强了我必须到大巴窑去求警方派人来援救的决心。经过半个多钟头的挣扎，我终于游到大巴窑的组屋区的高地了。此时只见一大群居民发挥了合作救人的动人场面。居民们并没有船只救人，他们是把香蕉树干砍下来绑成竹筏的样子，撑到靠近灾区去救人；有些甚至是抱着一根香蕉干就划去一个一个慢慢把灾民救到岸上。”<sup>61</sup>

从报道中的叙述与电影中的呈现来看，我们发现电影基本上保留了当时水灾发生的情景，例如大雨不断，人们无助以及尝试求救等，但与此同时，电影也选择性强化与弱化某些细节。例如在影片中，人民的求救意志被弱化，以官方的军警们的出现

---

[%B4%E8%A5%BF&QT=%E6%80%92,%E5%90%BC,%E7%9A%84,%E6%B2%B3,%E6%B0%B4,%E6%82%A3,%E4%B9%8B,%E4%B9%A1,%E6%B3%A2,%E4%B8%9C,%E5%B7%B4,%E8%A5%BF&oref=article](#)，摘借于 2022 年 8 月 5 日

<sup>60</sup> 同上

<sup>61</sup> 同上

作为对灾民们的救赎，当中人们之间互相帮忙救灾等画面没有呈现，只是以邻居奥斯曼与招娣偶然遇见，军警恰巧划船到此处简单带过。另外，电影中加入了大水蛇在水中游的一段，人们需抵抗水蛇的袭击这是有加强意对自然凶险的刻画，而略过农民农作物毁坏的画面。虽然水蛇与水灾造成农作物都体现出自然带给人们的伤害，但是前者（水蛇）的袭击是主动式，而后者（大雨损坏农作物）则是被动式的结果。前者给人们自然的感受是凶险，后者则是自然的规律。因此，从影片中可以看出在重塑的甘榜异拓邦中，自然环境提供了理想化的情感（通过招娣朴实善良，关切家人与邻居的救济）的存在的同时也将自然环境妖魔化，夸大并恐怖化自然灾害，放大大人为的力量，并且将官方英雄化。由此可见，在重塑的甘榜异拓邦中，我们看到它的作用十分多元，在人物情感的描述中起到了对甘榜情怀的反映性怀旧和恢复性怀旧的同时更加强化了政府介入发展的必要性以保障人们不会再因自然灾害再一次经历姓名担忧的情况。对于将自然妖魔化并且将人为，尤其是政府力量英雄化的描述与西方的牧歌和田园式单纯地提倡自然的美是截然不同的表述，因此，在西方牧歌和田园式的书写更像是塑造一个乌托邦，但是对于甘榜异拓邦而言，或许更像陈冠中所说的

“异托邦世界远不是平的或流质的，它犬牙交错、关卡重重，要穿越它是一场障碍赛。异托邦“现实”也不全是幻觉拟像或从子虚乌有中建构出来的。异托邦是有现实基础的，这现实也是起码局部可知的、可描述的、可预期的、可传授的。它多源、断续、碰撞、变易、边界不清、多层次多指向，既是物质的也是精神的，无法化约，通过人们有意无意的活动，不断在制造，不断在消失，不断在结构，也不断在解构，是一种处境化的认知，但却是可以感知、体验的。可是，离开自己的心智肉身的体验，离开具体情境及行动过程本身，包括离开书写影像等媒介本身，异托邦是没法清楚表达的。”<sup>62</sup>

因此，对于重塑消失的甘榜而言，我们可以看到重塑的过程中依照着理想的甘榜情怀进行建构，但是对于这些怀旧的情感，人们仍然无法放弃发展的动力，在自然环境中所存在的甘榜精神，相对于物质上能提供的安全感，人们是无法舍弃现实中的安全，因此，只能通过电影的媒介塑造着遗失在曾经的记忆中的情感，以弥补与现实

---

<sup>62</sup> 陈冠中《乌托邦、恶托邦、异托邦》，参见《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》，（台北市：麦田出版，2018），页322。

中所感受到的差距。

从拍摄的场景而言，《那个女孩》与《我们的故事》1与2尝试以环境面貌还原甘榜真实的自然生活环境。这样的安排比较符合恢复性怀旧感的类别，以重建强调回顾源头与根本。但是吊诡的是，还原甘榜的真实在现实生活中是不可能的。因此，这样的理想通过了电影空间实现，重视感情的部分却又是政府希望恢复并且宣扬的精神，又称“甘榜精神”。原本是形容实际的生活环境到精神般的存在，想不要半恢复或是选择性恢复的做法让甘榜这个概念变得更加抽象，而当甘榜变成精神寄托，甘榜的概念又成为了人们心里上的渴望，因此，当人们看到影片时，联想到他们对甘榜的记忆碎片时将形成反映性怀旧感，并因这种怀旧感加深“甘榜精神”的向往，促使“甘榜精神”的恢复。由此可见，梁智强导演通过电影中的甘榜寄托了他与甘榜联想的情感，打造他对曾经的甘榜家园理想的面貌，使曾经存在的甘榜得以重视，以一种即真实（真情）又虚幻（理想的乌托邦）的异空间方式重新出现在观众的视野中。

最后，《花恋》中也尝试重塑甘榜，但是与《戏院》、《那个女孩》和《我们的故事》系列不同的是，《花恋》中并没有拍摄甘榜的场景。对于这个已消失的空间，影片中采用拍摄组屋的场景中在通过人物之间的相互慰藉让观众自行联想与甘榜联系的情感进行想象延伸。影片中挨家挨户的组屋多都将大门紧闭，大量暗沉的色调以及缺乏人们之间的互动充分体现出了人们因房屋拥有权与实际地方的距离<sup>63</sup>。此时的人们在国家发展后，虽然拥有了属于自己的房屋，但是影片中所呈现的人物情感以及整体孤独的氛围说明了人与地方的关系是断联的。在家家户户大门紧闭的组屋中，唯独老妇的家并未关上大门。家中的老妇貌似是一名独居的老人，每每场景在老妇女的家时，她都是一个人默默地制作着马来传统糕点 **Kueh Salat**。然而，她每次所准备的分量都很多，这或许是她准备食物的习惯。以往在甘榜时，邻居们时常会准备很多食物彼此分享。分享这一举动子在影片中也体现出来，老妇人将糕点端给男孩时，告诉他，她所准备的分量太多了，自己吃不完，让男孩也吃点。此外，当男孩因为家中没水源，洗澡洗到一半需借水时，老妇女也毫不犹豫地让男孩在她家中洗澡，此举体现出邻里之间的守望相助精神。在新加坡，邻里之间的守望相助也被称为“甘榜精神”。“甘榜

---

<sup>63</sup> Graham Huggan, Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals and Environment*, (United Kingdom: Routledge, 2015), p98.

精神”是口语术语，指的是如甘榜中的共同与相互生活关系。<sup>64</sup>

影片也通过“Bunga Sayang”（亲爱的花朵）的歌曲对甘榜意象进行互文，起到对甘榜情怀想象的作用。“Bunga Sayang”的歌词<sup>65</sup>中的第一段“Di kampung halaman yang permai, ada pohon tinggi lampai, tempat penduduk berteduh”，意思是在家乡有棵高大的古树为座椅遮阳”，从这三句歌词中可以看出相比组屋，歌词中的甘榜更贴近自然，并且氛围轻松，不似组屋般暗沉压抑。“Kekasih bertemu jodoh, Bersama suka dan duka mengharungi kehidupan, mesranya sepanjang masa”指的是有情的知己在那里相见，无论开心或伤心，他们都一起走过人生，始终友好。至此，歌词表达了正面意思以及人在大自然的环境下和谐的共存状态。然而，歌词的下一句是“Impian tidak berbunga”，意思是“花不开花”。这句歌词揭露了“Bunga Sayang”是一首悲伤的歌，预示着寄托着找到知己的希望不会实现，但即便如此，这个希望仍然是神圣的，因为花与知己都是自然与上帝的杰作。当“Bunga Sayang”从收音机播放时，“Bunga Sayang”的曲调缓慢甚至有些哀伤。这样的曲调巧妙地对应了组屋孤独的氛围，这也体现出独居在组屋的老奶奶的孤独感，在这样的环境下，她不会遇到知己，她虽有住处，却没有家，或是在甘榜时期所感受到陪伴的感觉。

男孩的出现所产生的互动打破了彼此孤独的状态，这样的情感连接弥补了两人之间因搬到组屋后与地方（组屋）产生的断联。而两人之间的情感正是建立于与自然有关的甘榜情怀，通过“花朵”以及“Bunga Sayang”歌曲中对于甘榜的描述等自然母题，两人心灵上的互通让他们进入了另一个共鸣的状态。电影在将两人之间情感连接的状态以魔幻虚拟的影视方式呈现出来，让观众透过电影看到这个假想空间，跟着人物，进入到他们的心境，看着五彩斑斓的空间以娘惹风格的砖作为背景，砖块的图案形成开满花的背景，感受着他们的心情。此时他们所合唱的“Bunga Sayang”曲调轻快，相比收音机播放的版本更加开心愉快。“花开了”的背景隐喻了此时的他们在某种程度上已经得到心灵的慰藉，成为知己。在虚拟的空间，男孩坐在云朵中，老妇用着一根云中落下的线（雨）制作附有花样式衣服，这是似乎也更强烈地再现了男孩与老妇女彼此之间的联系，而这种联系也与“Bunga Sayang”中的甘榜情怀呼应着。他们彼

---

<sup>64</sup> Nallari, Anupama;Poorthuis, Ate, “Rethinking ‘Kampung’ or ‘Village’ in the (re)making of Singapore and Singaporeans” in *Singapore Journal of Tropical Geography*, 42(2), 2021, p434.

<sup>65</sup> 完整歌词请见附录2。

此的情感与联系使他们抽离了冷冰的组屋空间，建立了属于他们的确又无法存在于组屋的异托邦空间。

影片将这个假想空间呈现出来可以看出对于甘榜的重塑不一定只有将原本的样貌还原，也可以通过呈现另一个承载着与甘榜联系的情感的假想异托邦空间来重塑已失去的甘榜。



图 3随着两人唱着“Bunga Sayang”，以娘惹花样为背景打造的虚拟的空间使他们处于异托邦，真正开始建立对彼此的了解

## 第二节：以鬼魅的叙事重塑消失的空间

在《七封信》选集中，出现鬼魅人物的作品一共有两部，分别为《戏院》和《阿嬷的定位系统》。

《戏院》以一位年迈的老人为主人翁，回忆起1950年代新马电影辉煌的时期。在某天晚上，老人所住的养老院正在播放着1950年代的旧电影 *Kepulangan Pontianak*。这让原本迷迷糊糊还带着氧气罩的老人瞬间恢复神智，翻找出当年在影视行业身为制作人以及曾制作 *Kepulangan Pontianak*时所留下的遗物。那些旧物在镜头中的呈现，仿佛填补了老人一些可能遗忘的回忆，弥补了他人生中的空虚。之后，他便决定推着轮椅，走过新加坡繁华的码头，最后到了邻里组屋区挨个联系以往的同行到片场，重新制作由 *Kepulangan Pontianak* 改编的电影 *Sinema*。到了片场，虽然拍摄的背景已改为人工布景，但是看着 *Kepulangan Pontianak* 重新拍摄的过程，他脱去以往住在养老院时的苦闷状态，露出欣慰与满足的神情。显然，老人的故事线透露出对电影行业的怀旧

感<sup>66</sup>，曾经风靡的 Pontianak 鬼片系列已风光不再，电影行业在1965年以后也因为国外进口的娱乐资源而走向没落<sup>67</sup>。电影行业的没落很大部分也跟经济发展有关，当行业无法在市场持有竞争力，必将被取代，这也是新加坡独立以后将尽力放置经济发展而不可避免的事。但是在经济发展下，消失的只有行业吗？换一个角度，其实行业的没落也暗示着生态景观也发生了改变。以下的部份将会透过民间鬼故事中栖身于亚热带森林的女鬼Pontianak为例，探讨电影中鬼魅与自然的共通性。

《戏院》通过戏中戏的手法揭露出另一个故事线，即 *Kepulauan Pontianak* 的电影中的主角 Pontianak。这个故事线占据了《戏院》很大部分的内容，与年迈老人的故事线同样重要。Pontianak 是马来民间鬼故事的女鬼，这个故事流传于东南亚一带，Pontianak 的原形是一位胎死腹中的女子名为“Kunti”，与另一个相近的版本是因难产而死的女子名为“Lang Suir”，后来两个故事被混淆，但无论如何 Pontianak 的故事都离不开与失去孩子有关，Pontianak 的形象通常是穿着白衣鲜血，披着长发依附在香蕉树或树林的女鬼，以吸食男性为生<sup>68</sup>。在 *Kepulauan Pontianak* 的开头中，Pontianak 不断地演唱着马来歌“Kembali”（回来）。与1950年代 Pontianak 鬼故事题材电影的不同是 *Kepulauan Pontianak* 中并不是将重点放在塑造 Pontianak 的恐怖形象，相反，Pontianak 多数与人类的面貌出现，从她演唱着“Kembali”的神情以及“Kembali”的歌词<sup>69</sup>，可以看出这个版本的 Pontianak 故事更多的是渲染着一种失去的氛围。

每当 Pontianak 出现时，场景都以森林为背景。这除了符合了 Pontianak 鬼故事的情景也说明了 Pontianak 只能依附着森林而存在。换言之，没有森林就没有 Pontianak。森林在自然环境中是隐蔽的地方，Pontianak 出现在森林中除了符合作为鬼传说的神秘感，也同时再现了人，森林与鬼之间的隔阂。无论是戏中戏的安排或是森林，这个神秘确又是能让人进入的空间像极了傅柯说描述的异空间。通过叙述，隐蔽的森林以及鬼魅的 Pontianak 不再显得隐蔽与恐怖，并且这个空间是一个存在也可以让人选择进入的空间。在这个异空间中，承载的是重塑已失去的空间。之前提到

<sup>66</sup> Edna Lim, “Singapore Cinema in Singapore” in *Celluloid Singapore: Cinema, Performance and the National*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), p175.

<sup>67</sup> 衣若芬, 《虚拟的书信：庆祝新加坡建国五十周年的电影《七封信》的文本与图像》，参见四川戏剧，2019年第1期，页109。

<sup>68</sup> 衣若芬, 《虚拟的书信：庆祝新加坡建国五十周年的电影《七封信》的文本与图像》，参见四川戏剧，2019年第1期，页108。

<sup>69</sup> “Kembali”的完整歌词与翻译请见附录1。

Pontianak 系列的鬼故事是新加坡电影黄金时期的作品，然而因为电影行业的没落，Pontianak 系列也成为过去。因发展，同样消失的不只是电影，也包括了拍摄电影的自然环境——树林，到了二十世纪之交，新加坡约百分之九十的原始森林已消失<sup>70</sup>。作为 Pontianak 栖息地的森林消失，代表辉煌时期的 Pontianak 电影，以及电影行业的没落，这些仿佛是相呼应的。在电影的结尾，翻拍 *Kepulauan Pontianak* 的电影被重新命名为 *Sinema*<sup>71</sup>，同样以唱歌“Kembali”，有如期许着电影黄金时期回来。此时，拍摄 *Sinema* 的场景已不是像 *Kepulauan Pontianak* 中真实的树林场景，而是在一个电影工作室以假植为背景仿造出森林的场景，工作室是商业化的产物，取代了原有的树林，可是既然 Pontianak 只能出现于森林中，在那些已失去的森林无法恢复的情况下只能仿造森林让 Pontianak 存在。因此，也只有鬼魅以及重塑的怀旧式生态异空间中，人们对城市化以前，比较贴紧自然（和超自然）的民信仰赖和生活方式，以及电影辉煌的期许才得以持续。在《阿嬷的定位系统》中，鬼魅的呈现并不是对某个已有的鬼故事当中的鬼进行改写与重述，而是对人死后的一种想象。电影《阿嬷的定位系统》的故事围绕着一家人清明时到马来西亚扫墓的情景展开。2014 年的清明节，与往年一样，这一家人都会到马来西亚的坟墓拜祭已过世的阿公。坟墓的地点偏僻，导航系统时常不准确甚至失灵，但是阿嬷对于坟墓方向，凭着记忆准确地锁定了坟墓的位置。每年的清明扫墓，阿嬷都会在坟前和阿公叙说着新加坡的变化，这样一来，阿公才会知道回家的路应该怎么走。由于每次祭拜时一待就待很久，儿子与儿媳总觉得阿嬷花在阿公的坟前说着回家的路的变化是在耽误他们回新加坡的时间。儿子与儿媳并不在乎阿公能回家，而是在乎祭拜后的工作和安排等。一家人唯独与阿嬷一样不急于回新加坡的只有孙子，当阿嬷在阿公坟前说着回家的路时，他便在阿嬷身后默默听着阿嬷对阿公说的话。然而，隔年的清明，坟前多出了阿嬷的相片。阿嬷去世了。和往常一样，导航系统依旧无法找到坟墓的地点，这时的孙子却凭着记忆，回忆起阿嬷曾经指过的路，找到了坟墓。少了阿嬷对阿公说话的环节，儿子与儿媳原本打算提早回去，然而在路上，导航又失灵了，孙子急忙下车跑回坟墓。他跪在坟墓前将阿嬷生前与阿公述说的话再一次说给阿公阿嬷听，并告知他们已经搬家的事。随后孙女，儿子与儿媳也追上来，他们纷纷跪在坟前，继续讲起了阿嬷生前在阿公坟前讲的话以及他

---

<sup>70</sup> Biblioasia, <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-17/issue-1/apr-jun-2021/deforestation>, 摘借于 2023 年 2 月 22 日。

<sup>71</sup> “Sinema” 是英文 “Cinema” 的马来文拼写。

们的回忆。

从阿嬷对回家的路的叙事中可以看出新加坡在短短几十年所发生的变化。阿嬷的叙述如下：

“过了关口，往兀兰路直走就是以前的甘榜，现在没有了，在 1989 年被政府拆了来建又新又大的关口。继续直走到十条石的警察局，现在也没有了，是一间大大的商场。你还记得吗？住在武吉班让村尾，天宫庙隔壁那个做鞋的朋友啊枕，他住的整个山顶全没有了，现在是政府组屋。过了十条石，那个电池场也被拆了，右手边的火车轨道还在，但是火车不走了，三年前那个火车站，从丹戎巴葛搬去兀兰。一直走到美世界，那里现在给人停车的。再走到七条石，那里看到巴刹，你喜欢吃的萝卜糕和沙爹米粉还在。直走，那马路尾现在很不同了，杨协成的酱油厂没有了，马场在 1999 年搬去克兰芝，那里的甘榜全没了，变成洋房。直走去四条石巴刹，六年前装修好了很干净很美。你记得吗？你喜欢喝的姜茶，每次喝得拉肚子你还是要喝，你真是固执。巴刹左转直走就是咖啡山，那里的坟墓也要迁走建马路。直走到碧山亭，过了四条石，那家医院，你看到巴士车站，转右上斜坡直上，前面第一座 18 楼绿色的门，就是我们的家。”

以上的叙述通过细节流露出了阿嬷对阿公还在世时的怀旧，同时也印证了新加坡的面貌不断进行改变的事实。甘榜被关口取代，警察局被商场取代，山顶被政府组屋取代，制造行业的没落使电池场和酱油厂等关闭，丹戎巴葛火车站的关闭，甘榜被洋房取代，曾经作为坟墓的土地被马路建设取代，这些改变都是被经济发展和国家领土等政策考量驱使。以往，怀旧（nostalgia）常常被视为因乡愁而导致的精神疾病，如今，怀旧不再限于精神疾病的角度被看待，而是一种对过去渴望的情怀，这两者的差别在于前者将怀旧视为负面的情绪，后者则将怀旧视为正面的情绪，并且还有助于促进个人的过去与现在的连续性<sup>72</sup>。影片中，阿嬷对回家的路的叙事便是连接过去与现在的桥梁，若没有阿嬷的叙事，过去与现在所发生的改变将被遗忘，形成了两者之间的断连。此外，过去与现在也对应着变与不变的状态。在影片中，不断在变化的是新加坡，不变的是马来西亚的墓地，阿嬷对从新加坡

---

<sup>72</sup> Constantine Sedikides, Tim Wildschut, Jamie Arndt, Clay Routledge, “Nostalgia: Past, Present and Future” in *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), (2008), p304-307.

到墓地的记忆也是两者变与不变连接。因此，正是因为阿嬷对阿公的怀旧，连接了过去至现在的变化。

与怀旧相呼应的甚至是在怀旧的基础上延伸的情感是“乡忧” (Solastalgia)，一种即将失去的怀旧感。乡忧指的是当个人在居住环境失去或无法获得慰藉，将负面情绪与居住环境联系而导致伤痛<sup>73</sup>。换言之，因居住环境的改变从而使个体在没有离开的环境下再无法从居住环境得到慰藉。对阿嬷而言，除了怀旧，新加坡环境(家)的改变加上老伴的离去也使阿嬷无法在不断改变的环境得到慰藉。那么阿嬷在什么样的空间能得到慰藉呢？影片给出的答案是死后的阿嬷与阿公团聚的假想。此时的他们以鬼魂的身份出现，手牵着手游走在丹戎巴葛火车轨道，渐渐离观众越来越远。在这个美好的家乡空间，每年对阿公叙说着回家的路的阿嬷，此时才算回家了。



图 4 影片通过剪辑重新想象去世的阿嬷团聚的情景

学者段义孚指出，“家是回忆的所在地 (Locus of memories) 以及谋生的地方 (means of gaining a livelihood)<sup>74</sup>”。他将人类对于环境的情感称之为“恋地情结” (Topophilia)。因此，人们对家的情怀也是恋地情结的一种。人类对于地方的情怀的程度，微妙程度以及表达可以很不同，通常越难表达的说明与环境的情感更持久，例如“家”。因此，家与土地和国家之间并不一定是对等的关系。在《阿嬷的定位系统》

<sup>73</sup> Glenn Albrecht, Gina-Maree Sartore, Linda Connor, Nick Higginbotham, Sonia Freeman, Brian Kelly, Helen Stain, Anne Tonna, Georgia Pollard, “Solastalgia: The Distress caused by Environmental Change” in *Australian Psychiatry*, 15(1), (2007), p96.

<sup>74</sup> Yi-Fu Tuan, “Topophilia and Environment” in *Topophilia A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values* (New York: Columbia University Press, 1990), p93.

中，我们看到死后葬身的“家”可以是在不同于生前的国家，甚至因情感和回忆，“家”可以超越土地、国家与人的身躯的限制。这样的恋地情结已经将实质性的“地”延伸至非实质的存在。此外，从影片中，我们也看到死后的人们可摆脱活着时的地方限制，阿公与阿嬷以鬼魂的身份在非人类的空间（non-human world）团聚，自由的灵魂可游走于地球的任何地方，可以看出此时，这个假想空间将寄托着怀旧与乡忧等情感的居住环境，即“家”，重塑成流动的状态。对于活着的人而言，即便亲人离世，甚至下葬于邻国，凭着回忆与感情，他们依然能在贴近自然的坟墓“相聚”。没有绝对限制，如异空间一般的“家”，这个不真实却通过影片呈现出的空间跨越了地域限制。

那么对于活着的人而言，他们因新加坡的社会面貌的不断改变所引发的怀旧与乡忧的反应是否与阿嬷的相似？在影片中，每个人物的反应似乎不同。最能感受到失去奶奶，换言之，奶奶已经离开了他们的生活环境的是孙子。作为阿嬷在世时与她最亲近的人，孙子对于阿嬷的记忆最鲜明也说明了孙子对奶奶的怀念是最强烈的。孙子主动在坟前开启阿嬷以往的叙述可被视为主动连接因阿嬷去世而形成的过去与现之间的鸿沟。孙子与家人这使在坟前的叙事目的与阿嬷之前的叙事目的是不同的。以下是孙子带头，家人们在坟前的叙事：

**孙子：**“以前不用交钱，现在进新加坡要交两块七，我想最好你和爷爷走路过关卡然后打车那就不用交两块七。奶奶，上星期我们搬去红山，从这里去我们的家方便很多。过了关卡，走旧的兀兰路，我记得你和爷爷说马来甘榜没有了，被拆掉用来建更大的 关卡。”

**孙女：**“奶奶，兀兰直走到十条石，那里的警察局已经变成购物中心，你还记得武吉班让村尾天宫庙隔壁，爷爷那个做鞋的朋友啊枕吗？她住的那个山顶已经没了，变成 政府组屋。”

**儿媳妇：**“过了十条石，九条石的电池场也拆了，右边的火车路还在，不过，火车已经不走了。还记得你和爸爸说四年前丹戎巴葛的火车站已经搬去兀兰。”

**儿子：**“一直走到美世界，那里变成停车场给人停车。走到七条石，你就会看到那个巴刹。爸，你最喜欢吃的萝卜糕和沙爹米粉还在。妈，我以前小的时候，你和爸爸每天早上带我去那里吃，你还记得吗？”

从以上的叙事内容可以看出此时的叙述不是希望阿嬷和阿公能找到回家的路，他们的叙述更多的是复述了阿嬷曾经的叙述，并且在这个版本的叙述中还加入了个人记忆，例如儿子在他的叙述中提到了他小时候父母每天早上带他去巴沙吃父亲最爱的萝卜糕和沙爹米粉的情景。

因此，对于活着的人来说，亲人的离去令他们只能通过在不变的坟墓前复述死者生前会做的事来获取慰藉。相对于变化不断的城市景物，新加坡的坟墓成为了一个盛载和存封甘榜和自然记忆的静止的生态异空间。对于死者而言，因为脱离了实体环境，即人类世界（human world），因此在影片呈现的假想空间中，即死后的后续，可不受限制，游走于任何时空，回到曾经，找寻所失去的，从而得到慰藉，所以鬼魅的呈现起到了重塑失去的作用。

### 第三节：新马还是一家

《七封信》中的《花恋》和《北干那那》当中所呈现出的新马关系试图挑战新马之间作为两个独立个体的关系并且之间仍有许多方面是共通的。

《花恋》以组屋作为背景，以一位年长的马来老妇以及一个年轻的华族男孩为主，阐述着两者之间在组屋环境中的相处。故事始于男孩放学回家洗澡时发现家中因未付水费而断水。由于父母都不在家，他只好到邻居家借水，将身上的肥皂洗掉。然而，走过几条走廊，邻居们的大门都紧闭着，无人回应。直到来到马来老妇的家，她是唯一一户未将大门关闭的。可是男孩与老妇之间语言不通所以只能凭着手势与零碎的马来文与英文交流。两者之间的共同爱好是听收音机播放的音乐，几天下来的交流，他们彼此之间也建立了深厚的情感与理解。然而，当男孩家中的水源恢复后，他便失去了去找老妇的理由，因此，他们之间的相互陪伴只能通过收音机的音乐传递。



图 5 男孩向老妇借水的情景

水是新加坡重视的物资，可是没有自然资源的新加坡为了确保拥有足够的水供应，政府采取了四个方面的应对策略，分别为建立集水区（water from local catchment），例如蓄水池，进口水源，新生水（NEWater）以及淡化水<sup>75</sup>。其中，进口水源来自马来西亚。新加坡与马来西亚分别于 1961 年以及 1962 年签署供水协定。1961 年的供水协定已于 2011 年期满。新马之间的供水协定仅剩 1962 年签署的协定于 2061 年到期。新马之间的供水协议是相互受益的关系。马来西亚以每加仑 0.03 令吉的价格每日供应 2.5 亿加仑的水给新加坡，新加坡将水经过处理成为食用水后马来西亚以加仑 0.5 令吉的价格回购，虽然新加坡在处理马来西亚柔佛州境内的水处理设施建筑以及水管成本为一加仑 2.40 令吉，换言之新加坡为马来西亚每提供一加仑是食水需倒贴 1.90 令吉。从供水的关系来看，两国之间处与资源的关系虽有着发展而商品化的影响但也离不开共享生态资源的事实。

电影中组屋的背景以及商品化的水再现了新加坡因都市化和城市化的发展结果。年长老妇，年轻男孩和水三者之间的安排隐喻着新马之间的水源关系。拥有更多经历的老妇象征着马来西亚，拥有相对较少经历的男孩象征着新加坡，将两者牵扯其中的一个契机是水。这三者的关系体现出新加坡与马来西亚并非因发展而成为两个独立个体，相反，两者之间对自然资源的水的“供水”关系体现出两国在资源上的共通性。因此，两国之间的关系并非全然是对抗关系，即便因为发展，或将生态资源商品化，

<sup>75</sup> PUB, <https://www.pub.gov.sg/watersupply/founationaltaps>, 摘借于 2022 年 7 月 10 日。

国与国之间仍有关联，这更多的是符合海瑟提出的生态世界主义中所提到的生态共通性质。

当男孩家的水源恢复后，联系着老妇与男孩之间的收音机播放的民歌“Bunga Sayang”。衣若芬教授将电影中老妇给予男孩的关心视为新加坡与马来亚联邦关系的暗示<sup>76</sup>，因此，老妇通过将收音机以绳子绑着并递至男孩窗外的方式继续安慰着男孩的寂寞也暗示着新加坡与马来西亚之间仍然会因为其他因素，例如文化，即便非常微弱，却也依然将两者联系着。此外，影片结尾的安排也再现出了新加坡因发展而形成的现象，人们获得对于物质的所有权（组屋和商品化的水）后，是人们之间产生距离以及对所处的空间产生距离的原因。当男孩家中的水源恢复后，他就不再去老妇的家，即使男孩可以很轻易地去老妇的家探望她，即使他们之间曾经以自然母题，如“花”，和“甘榜精神”产生的共鸣，建立了属于他们的异空间，可是一旦回到现代物质后，他们又再次被实际障碍阻挡，例如独立式的房子，墙壁等而产生隔阂，继续了以往较为方便却又孤立的生活方式。因此，可以看出人们对于在过去较为贴近自然才能形成的情感（甘榜精神）有着向往，但是却也无法抗拒，甚至永久离开现代生活所提供的物质，所以他们之间因自然母题形成的异拓邦只是暂时的，并且是在少了物质阻碍的条件下才能暂时使自然母题的异拓邦形成。

最后，《北干那那》中所呈现的新马关系更为暧昧。影片的最后是一个乘坐出租车的乘客望出车外看着主人翁宁一家人和黄梨雕塑拍照的情景，仿佛暗示着宁为了让养女更了解她生母的故乡而做出的一切努力（带养女回到生母的故乡——北干那那）都是徒劳，因为最终在外人看来，他们就像旅客的存在，旁人并不知道他们去北干那那的真正目的。然而，一个看似徒劳的举动，对宁一家的意义是什么呢？影片中所呈现的异拓邦或许可以提供一些答案。

在短篇集中，与《花恋》不同的是，影片中所呈现的异拓邦并不是仅限于空间，而是包括状态式的异拓邦。傅柯提到异拓邦可分为危机异拓邦（heterotopia of crisis）和偏差异拓邦（heterotopia of deviation）。前者的异拓邦是暂时性的状态，例如只有女性才会经历的孕期，例假等生理状态相关的，后者的异拓邦是不再与社会接轨而形成的异拓邦，例如

---

<sup>76</sup> 衣若芬，《虚拟的书信：庆祝新加坡建国五十周年的电影《七封信》的文本与图像》，参见四川戏剧，2019年第1期，页107。

老人的养老院<sup>77</sup>。在影片中，宁作为养母，一个不是通过并且没有经历过自然的过程而拥有母亲的身份，是与大多数经历怀孕而母亲的女人不同。在这个层面上，宁的母亲身份显得不完全与社会接轨，因为她并不属于主流社会认知里的母亲，因此她处于属于偏差异拓邦当中。然而，作为养母的她，除了本身的养母身份将她归纳在异拓邦中以外，她的异拓邦形成还因为她所缺失的危机异托邦经历，既怀孕的经历。这种危机异拓邦的缺失其实已经将她归纳异拓邦当中。虽然影片没有交为何宁无法有自己的孩子，但是无论是什么原因，在生理以及社会主流中对于母亲和孩子的关系，一个无法通过怀孕并生育而成为母亲的女人都符合自然规律和主流的家庭价值观。

或许是因为缺失了普通女人必经的危机异托邦（怀孕过程），一种自然的生理过程，以及作为养母的身份而处在的偏差异托邦，宁感受到与养女的距离，因此，试图通过找寻与有关生母的信息，通过这样的方式与生母拉近距离的同时也拉近自己和养女的距离，尽可能让自己可以更好地履行并符合母亲的身份，甚至替代养女生命中缺失生母的那一块。这一点在电影中通过她与丈夫的对话可以看出。

康：“我们等了这么多年才等到现在，为和现在要将事情弄得复杂<sup>78</sup>？”

宁：“康，当你女儿长大后，她会想要知道有关她生母的信息。我希望能够告诉她。明天，我会感谢她（生母），好吗？我会告诉她，我们都很爱很爱她的女儿<sup>79</sup>。”

此外，在宁的认知里，他们的生活环境与生母之间是有偏差的，影片中很隐晦地表现出宁与丈夫在认知里认为养母的情况相对他们的而言是比较落后的。领养程序的负责人在与宁的谈话中也表示通常会把孩子让他人领养的妈妈一般都是生活条件较差的。这体现出在物质与生活水平方面，新加坡是作为比较发达的存在，而马来西亚则在发展方面相对落后。从宁一家人开车到北干那那的路程中，沿途有无数的种植地可以看出在发展方面，虽然不是完全没有发展的痕迹，但是北干那那还是以农业为主，这相对新加坡而言，少了许多城市化的成分，在北干那那的城市里，人们还是以手工制作着商品，因此，可以看整

---

<sup>77</sup> Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p5. (Translated by Jay Miskowic).

<sup>78</sup> 笔者自行翻译。原文：“We have waited so many years for this. Why complicate matters now?”

<sup>79</sup> 笔者自行翻译。原文：“Kang, when your daughter grows up, she will want to know about her birth mother. I want to be able to tell her. Tomorrow, I will thank her okay? I will tell her, her daughter is very very much loved.”

体的北干那那，比起新加坡，受到相对少的发展影响，更多的还是保留比较原始和自然的部分。因此，我们可以将宁执意了解生母的信息并且带着家人来到北干那那的举动理解为她希望通过回到相对自然的地方，弥补她不曾经历过的自然状态（怀孕），以至于拉近她说感受到的距离（生理以及母女关系）。

在影片中，通过叙事以及镜头画面也暗示了宁与养母之间的距离。宁其实在去北干那那之前曾尝试去与生母见面从而拉近她所缺失的部分（少了对养母的了解），但是最终以失败告终，没有见到生母。当宁大费周章到了马来西亚后，她并未如愿见到生母本人。对于与生母有关的问题，领养处的负责人和曾经与生母相识的老妇女也不是完全清楚，然而即便如此，宁依然收集着仅有的信息。影片中的拍摄与剪辑似乎暗示着生母其实也在场，只是不曾透露她的存在。在宁与领养处人员和老妇女所坐的位置的右后方坐着一名年青女子。当老妇女描述着生母的长相特征时，镜头切换至女子的画面。此外，当宁拿出与养女的全家福照片时，那名女子也显得十分关心，头往前倾似乎想看看照片中的养女。因此，影片中的那名女子很有可能是养女的生母有意躲避着养母。宁在询问着养女生母的与此同时，疑似生母的女子也十分好奇宁是个怎样的人。或许是因为当初没有见到养母（少了与真实的接触），因此，对她而言，即便北干那那不是他们生活的中心，也不一定理解北干那那的历史，甚至也无法对生母产生情感，但是却成为她可以寄托作为养母而缺失的经历，让她从中得到对她母亲身份更大的安全感。



图6 镜头微妙地将两个女人同框，暗示着在宁（前方）身后的女子是养女的生母

除此之外，在影片中，宁也提到北干那那曾经是以黄梨种植为主要产业，这可以说

明北干那那的环境与自然（黄梨）有着密切的关系。可是有趣的是在影片中并没有见到真黄梨的踪影，反而只有一个作为象征性地标的黄梨雕塑代表着北干那那。以前真实黄梨与现在的假黄梨的对照可以看出因为时代的变迁造成曾经以真实的黄梨为代表的北干那那已经被黄梨雕塑取代，这样的转变也透露出发展对社会的影响，使得自然成为过去，被人工元素取代。因此，当宁一家人来到北干那那的时候，他们现实中所感受的北干那那已经不像以前的拥有那么多自然的元素，这也应证了逐渐被发展介入所导致的物是人非。所以希望通过回到相对自然，但现实是已经不再像从前的自然空间，这两者之间的对比体现出对于宁而言，她与家人回到北干那那一举充满着她对北干那那的幻想，即便现实已不像过往，即便在相对客观的视角（出租车里的人的视角）看待他们的行为作为旅客而不是寻根，对于宁而言，她所想象的北干那那确实实现了她所希望得到的（拉近与生母之间以及与养女之间的距离）。这一点从她与养女在黄梨雕塑下欣慰的笑容可以看出她其实很满足于这次回到北干那那的目的。这种现实于人类内心对环境想象的差距如傅柯异托邦论里提到的镜子比喻相似。傅柯说当他在镜子中看到自己并意识到已经不处于原本的空间时，镜子中的自己是在一个异拓邦中对自己的重塑，但是自身却还是与身处的空间联系着<sup>80</sup>。这就像宁对北干那那的关系，北干那那正是宁重塑她母亲身份的空间，即便她所处着的北干那那已经不是原来那么贴近自然（黄梨种植被雕塑取代），因此，对于外人来说北干那那并没有什么特殊的意义（如过客一般），但是对于本身深处异拓邦（养母的身份）的宁来说，北干那那，一个能够让她重塑并弥补所缺失的危机异拓邦（怀孕）以及拉近她作为偏差异拓邦处境，（替代生母并拉近与养女之间的距离）而言，北干那那这个生态异拓邦，衔接了原本看似无法填补的差距。因此，寻根，对于宁一家人，尤其是宁而言具有它的意义，而宁只是带养女回到北干那那，但并没有想要在那里居住也说明了北干那那只是作为一个短暂的让她重塑身份的空间，她并没有要放弃新加坡能够提供的物质生活。这有如镜子中的自己一样短暂，实际上无法离开，或是还是需要回到真实的空间。

通过一对母女之间特殊的关系，我们可以将其外推至新马之间的关系。作为已经独立的新加坡有如养女一般脱离了生母（马来西亚）的环境，对于年轻一代的新加坡人而言，对马来西亚的态度可能更多像是旅客般无其他特殊的情感。陈美玲教授也表示影片中养女的过去如新加坡一般与马来西亚联系着，她对马来西亚的空间缺乏联系呼应着如今新

---

<sup>80</sup>Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p4. (Translated by Jay Miskowiec).

马之间的距离与差距<sup>81</sup>。可是对于老一辈的人而言，那些曾经经历过政治分割，对或是小时候有过一段时间生活在马来西亚和甘榜的群体，对于这些拥有偏差异拓邦经历的人而言，回到马来西亚，即便环境已不像昔日那般贴近自然，但是回去马来西亚的过程或许能够让它们重新重塑它们与马来西亚之间的关系，找到一个情感上和物质上可以平衡的点。

《花恋》与《北干那那》两部电影通过人物情感的叙事分别对国界的限制进行挑战，阐述了新马之间超出国界的关联。如今在法律上，新加坡与马来西亚虽是两个个别的国家，新加坡独立后，那些选择留在新加坡成为新加坡公民的人们在法律上也不再属于马来西亚。然而，成为新加坡公民的人们在马来西亚依然有着他们的亲戚，甚至他们的祖祖辈辈都生活在马来西亚。新加坡虽然于 1965 年独立，但是新加坡并的历史并非 1965 年才开始建构，1965 年前的历史以及几代人的情谊，文化等都是建构如今的新加坡的一部分，这些是无法因为法律或条约轻易剪断或抹去的。人们追寻历史从新建构认知，这种超出国族可承载却又无法安置的情感状态也呼应了傅柯的异托邦论，不知安放在何处可是却又是真实存在的暧昧关系于是通过电影，这个亦实亦虚的空间寄托并揭露出真实的空间。

---

<sup>81</sup> Edna Lim, "Singapore Cinema in Singapore" in *Celluloid Singapore: Cinema, Performance and the National*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), p175.

### 第三章：社会现实中的生态异托邦

“首先，有乌托邦（Utopia）。乌托邦的空间没有真实的地方。这些空间通常是直喻或倒喻社会真实的地方。乌托邦所呈现的是完美理想的社会，否则，社会将会是颠倒过来。除此之外，在每一个文化和文明社会或许也会有真实的空间。这些空间往往在社会创立期间本身形成，好比一个对立区（counter site），有如在真是空间有效制定的乌托邦，其他所有可在文化中寻找的真实空间可同时被代表（represented），挑战（contested）和颠倒（inverted）。虽然这些地方可能可以在现实中被定位，但都属于其他地方以外的地方，因为这些地方绝对与其他所叙述的地方不同，我将这些对照乌托邦的空间，称之为异托邦（heterotopia）。”

——of other spaces: Utopias and Heterotopias<sup>82</sup>

无论是殖民时期的殖民者或是独立后的新加坡，对于掌权者而言，都有一个他们想要塑造的理想版本，而从殖民时期开始，新加坡的叙事便离不开资本与发展的字眼。因此，当掌权者在打造他们的乌托邦时，相对立的真实空间，异拓邦也在这个新的资本文化下产生了。自然作为发展叙事中最先被牺牲的空间于是成为了发展叙事的另一种叙事。这些与自然有关的真实空间成为了挑战新加坡对于发展的追求，同时也揭露了在发展叙事中被忽略的叙事，这类叙事包括边缘群体以及在发展过程中所牵涉的生态问题。这些与自然有关的空间可以以不同的形式形成，例如因为人为而聚集自然资源所形成的空间，比如填土，也可以是因为发展而被迫害的自然空间，同时也可以是在原本就存在于环境中的空间例如森林。这些异空间往往隐蔽，也不是主流群体时常会进出的地方，并且由于欠缺条例的管理使得边界变得模糊却又十分动荡。

#### 第一节：填土叙事（一）：《幻土》中的人工化生态异托邦

我们今天所看到的新加坡地貌与以往的大不相同。从殖民时期到新加坡独立以后，至今，新加坡的土地面积扩大了百分之二十五八仙<sup>83</sup>。这样的面积增长并不是因自

<sup>82</sup> Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias* in *Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p3-4. (Translated by Jay Miskowiec).

<sup>83</sup> Miles Alexander Powell, "Singapore's Lost Coast: Land Reclamation, National Development and the Erasure

然自动现象形成的，而是因人为了的填土工程<sup>84</sup>。新加坡的填土历史可追溯到殖民时期，新加坡第一次的填土工程发生在新加坡河，英殖民政府将新加坡河的南部一带进行填土工程好让商业贸易有更适合运作的空间<sup>85</sup>。随后，新加坡的地貌陆续发生变化，新加坡独立后的第一个正式的填土工程是在东海岸一带进行填土，其工程由新加坡建屋局执行，目的是为了扩大土地来作为商业与居住用途<sup>86</sup>。另一个重大的填土工程是位于大士（Tuas）一带，由政府机构 Jurong Town Corporation (JTC) 执行，填土工程的目的是用于工业区<sup>87</sup>。

电影《幻土》中的故事以便是以大士的填土工地为背景。大士本是一片沼泽地，之后成为棚户区 (squatter settlement)，从前大士一带是著名的渔村，之后被发展为居住与工业用途<sup>88</sup>，随后又陆续进行发展，包括通过填土建造港口，并且为期约6年的第一阶段填土工程已经于2021年底完成，第二与第三阶段将持续进行<sup>89</sup>。

《幻土》于2018年播出，因此，电影中所拍摄的填土工程极大可能是正在建造港口时进行的填土情景。除了以填土工程为背景以外，电影也围绕着一些时常被社会忽视的群体，包括客工和非法外籍工作者。除此之外，警察也是电影中的主要人物之一。因此，电影以客工、非法外籍工作者与警察，这三个群体围绕着填土为主题展开叙事。

**陆警官：**“这一切还要多久啊？”

**杰森：**“我们从一开始就一直在填海，没有停过，能填多久就填多久，你

---

of Human and Ecological Communities, 1822-Present”, in *Environmental and History*, 27(4), 2021, p636.

<sup>84</sup> Lim Tin Seng, “Land from Sand: Singapore’s Reclamation Story” in *Biblioasia National Library Singapore*, 13(1), 2017 extracted from <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-13/issue-1/apr-jun-2017/land-from-sand>, 摘借于2023年2月27日。

<sup>85</sup> Miles Alexander Powell, “Singapore’s Lost Coast: Land Reclamation, National Development and the Erasure of Human and Ecological Communities, 1822-Present”, in *Environmental and History*, 27(4), 2021, p643.

<sup>86</sup> Lim Tin Seng, “Land from Sand: Singapore’s Reclamation Story” in *Biblioasia National Library Singapore*, 13(1), 2017 extracted from <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-13/issue-1/apr-jun-2017/land-from-sand>, 摘借于2023年2月27日。

<sup>87</sup> 同上。

<sup>88</sup> “Tuas” in *Singapore Infopedia* extracted from [https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP\\_881\\_2005-0127.html#:~:text=The%20name%20%E2%80%9CTuas%E2%80%9D%20was%20derived,coconut%20fronds%20and%20leafy%20branches](https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_881_2005-0127.html#:~:text=The%20name%20%E2%80%9CTuas%E2%80%9D%20was%20derived,coconut%20fronds%20and%20leafy%20branches), 摘借于2023年2月27日。

<sup>89</sup> “Reclamation works for first phase of Tuas port completed, two berths to open by end-2021” in *Channel News Asia*, extracted from <https://www.channelnewsasia.com/singapore/tuas-port-reclamation-works-two-berths-open-end-2021-2347421>, 摘借于2023年2月27日。

说呢？”

陆警官：“能任由我们随意去捏造的土地这又算什么？”

——《幻土》

以上是电影中陆警官与填土工程的工头（杰森）的对话。两人的对话中透露着他们对填土工程的迷茫以及填土的真实性。杰森的回答中提到“我们从一开始就一直在填海”，他所指的“一开始”到底是什么时候？通过追溯新加坡的填土历史，这里的“开始”可以理解为被资本操控的开始。新加坡第一次的填土发生于殖民时期，对于新加坡而言，被英国殖民是新加坡历史的重要转折点。正因为这段历史，新加坡的生态首次发生大幅度的变化<sup>90</sup>，这也正是大量发展的开始，同时也是新加坡的土地正是被资本操控的开始。事实也证明，从此以后，新加坡为了不同的原因不断地陆续进行填土工程。新加坡被殖民的历史与独立的历史可分别被视为开启一段新的社会建设过程。起先，在殖民时期，填土工程所采用的沙土来自于本岛，以改变海岸线为目的，后来新加坡独立以后，填土的目的为扩大土地面积，由于本土的沙土不足以支持填海工程，也开始进口沙土<sup>91</sup>。掌权者在殖民期间与独立后无疑在政策中对新加坡这一地区塑造了新的意义，意识并且在形成新的文化和社会建构的过程中强烈地将资本意识赋予这块地域中，因此，因填土而形成的真实地方正是傅柯所说的异空间，这些空间都是赋予了掌权者对资本效应的理想而建造的空间。

然而这样的理想资本空间确又与国土本身越来越显得格格不入，因为这些土地的形成违背了自然土地形成的现象，这些沙土不属于这里，又或是本来已经有自己属于的地方可却又被强行移到一个新的地方成为塑造空间的材料。电影《幻土》中对于填土的叙述正是将土地的真实性模糊化，甚至是对于这样形成的土地提出质疑。其中填土的沙子和工地最频繁与其接触的是客工。电影似乎有意将填土与客工的状态进行对比。电影中的主角王必成是一名来自中国的客工。在电影中，王必成

---

<sup>90</sup> Richard T. Corlett, *The Ecological Transformation of Singapore, 1819-1990*, in *Journal of Biography*, 19(4), (1992), p411-220.

<sup>91</sup> Miles Alexander Powell, “Singapore’s Lost Coast: Land Reclamation, National Development and the Erasure of Human and Ecological Communities, 1822-Present”, in *Environmental and History*, 27(4), 2021, p643-648.

所呈现出的状态时常患得患失，精神仿佛游走于现实与幻想中，例如王必成怀疑杰森杀了另一名员工、怀疑工头有意为难客工，他的人物患有失眠症，这也更进一步说明他很有可能在精神方面时常会不清晰的可能。影片中有几个场景让人怀疑真实性，其中一个工头将客工的护照没收的情景。在新加坡，雇主保管客工的护照是不被允许的，然而为何电影会出现没收护照的幻想？或许电影正是希望通过将幻想拍摄成为“现实”（通过影片再现出看得见的情景）来反映出客工们内心的担忧以及社会既黑既白的属性，从而让观众第一次正视客工们内心的担忧与恐惧，一群不常走进社会的群体，一群常常被主流群体忽略的群体。与填土一样，客工的存在离不开资本因素。我们甚至可以理解为客工群体的存在是为了建设资本理想的“材料”（人力资源）。因此，客工就像一颗颗填土沙子一样，来自异国他乡，为了新加坡资本建设的理想而被聚集在一起，与填土空间一样，是社会的一部分却又无法真正归类为社会当中。这其中的原因与他们客工身份有关。根据新加坡劳工部的规定，客工即便是在新加坡工作许就也无法获得工作准证以外的居留权<sup>92</sup>。换言之，在新加坡，客工的存在仅为了发展建设，身份早已被决定只能是暂时的，他们对国家建设的贡献只有金钱的报酬，而吊诡的是，给予他们金钱报酬也是根据市场价格中最低廉的，这是因为新加坡并没有采取最低薪资制度，而是人有市场决定工资，在已经被当作资本建构“材料”的客工而言，是极其堪忧以及容易受到压迫的。因此，在影片中，我们可以看到为何客工在受伤时会体现出极大的惶恐，在资本的操控下，他们没有应有的人权，他们担心失去工作能力后，失去价值后就会被抛弃。这样的处理方式和对于这些在新加坡工作大半辈子的客工而言，新加坡又算什么？他们的存在又算什么？无根的底层人士的何去何从与填土的沙子十分相似，漂浮不定。因此，客工身份本身的不确定性就像傅柯所说的处于危机状态（state of crisis），而在新加坡的客工也正是因为他们的身份，很多时候他们所生活的空间有与主流空间隔绝，例如影片中所呈现的客工宿舍以及只有客工才会聚集的鱼市等而处于危机异托邦中（crisis heterotopia）中。

新加坡的填土工程会迅速发展除了资本原因，也因另一股力量推动着，那就

---

<sup>92</sup> MOM, <https://www.mom.gov.sg/passes-and-permits>, 摘借于 2022 年 8 月 11 日。

是政府。新加坡政府以住房短缺为由强行通过填土法案<sup>93</sup>说明了掌权者对填土拥有极大的权力，影片中同样是底层人士，很大可能性是因伪造签证的网管通过对海岸线的描述也反映了这一点。

网管：“听说以前这里都是海啊，你看地图上新加坡的南部海岸线是一条直线，就好像人画出来的一样。”

从以上网管提到的“人画出来的一样”不仅反映出如今的海岸线是通过人为的方式形成，也体现出权力的操控，而拥有这样的人就是掌权者。在影片中，掌权者的形象如同上帝般的存在，从人物来看根本看不到掌权者的身影，更多的是看到替掌权者实现资本理想空间的执行者，即工厂的老板和工头、客工、和法律维护着的警察。这样的情形与影片中陆警官看着家中挂着的耶稣与羊群的画呼应着。当时，看着画的陆警官是一片迷茫的状态，随后看画的画面放大至画中再切换到填土工地，这一系列剪辑仿佛在质问所追随的“信仰”。在这里，“信仰”指的是掌权者所渲染对填土的重要性与必要性。而这种“信仰”的真正追求是希望通过填土将新加坡在国际地位从第三世界国家升级至第一世界国家<sup>94</sup>，而填土这个过程除了是为了经济利益优先的考量，也同时也展示了新加坡各方面的能力，例如填土技术，维持填土工程所需的费用的经济实力等等。掌权者如此重视填土过程有如资产阶级效应（*bourgeoisie*）的危机感。当新加坡脱离了被任何国家统治和管理后，即1965年独立后，新加坡所缺乏的不只是经济来源，更是国际地位。想要从一个平平无奇，甚至被质疑是否能生存的国家在经济发展的同时也许得到国际认可，因此，新加坡在发展的过程中，国际地位如同资产阶级，单凭金钱不足以在国际扎稳脚跟，更需要一些庞大的发展项目作为软势力证明实力，而填土工程满足了掌权者未来的经济发展计划的同时也扩大了领土面积与巩固国际地位。

显然，在这个过程中，客工作为实现掌权者理想空间的执行者，作为阶级的底层，所受到的迫害最严重。因此，在打造理想的经济与地位空间的同时，对照所产生的是由这些如同沙子，漂浮在人造陆地（填土）的“人工化生态异空间”。影片中，

---

<sup>93</sup> Miles Alexander Powell, “Singapore’s Lost Coast: Land Reclamation, National Development and the Erasure of Human and Ecological Communities, 1822-Present”, in *Environmental and History*, 27(4), 2021, p648.

<sup>94</sup> Miles Alexander Powell, “Singapore’s Lost Coast: Land Reclamation, National Development and the Erasure of Human and Ecological Communities, 1822-Present”, in *Environmental and History*, 27(4), 2021, p636.

客工王必成与网管躺在“沙滩”一幕就说到：

王必成：“这是马来西亚运来的。”

网管：“啥？”

王必成：“这里的砂子是马来西亚运来的。哎。。。有些地区是印尼运来的，还有越南。我们工地听说都是柬埔寨的。有人说是黑市买来的。”

网管：“那就是说，我们现在已经不在新加坡了，而是躺在马来西亚。那这样的话，不用坐船，不用做飞机，有这个就够了（货车钥匙）。”

从以上的对话，可以看出填土本身复杂性的问题，虽然砂子是真实存在的东西，填土也是真实存在的空间，可是对应的确实附属的质疑。换言之，以不属于新加坡的自然资源所建造的空间真的属于新加坡吗？此外，从以上的对话中也可以看到自然资源——砂子的共通性。海瑟提出的生态世界主义中也说明她人为对于文化研究领域中的世界主义应该重新被讨论以一个具有生态取向的思潮继续和全球化理论协商，将地球的社会与社会之间连接起来，其中包括一些新的文化模式，而这些新的文化模式将不再固定于地方当中，以这样一个过程形成“去域化”的目的<sup>95</sup>。换言之，因为全球化的作用，文化并不限于固定的地方当中，因此，它是一个流动式的存在，即便在同一个地方，所处在这个环境的人们可以游走至其他文化当中，甚至是感受到其他生态的影响，从而不再限于地域而达到一种共通状态。这种流动性与砂子本身流动于各个地域十分相似。在电影中，人物与砂子的联想也体现出他们的流动状态。在电影中，网管与王必成通过在海边游泳从而希望得到短暂的自由，可是他们发现最终还是无法突破他们的困境于是又回到岸上。躺在砂子上的他们开始对砂子产生好奇，并且对于来自不同地方的砂子做出联想甚至幻想着他们随着砂子已经离开了新加坡了。

随后，网管与陆警官的对话透露了他们真的以到访由来自不同地方的砂子的填土进行自己出国的幻想。

陆警官：“他每一晚都来找你吗？”

---

<sup>95</sup> 张嘉如：《当代美国生态批评论述里的全球化转向——海瑟的生态世界主义论述》，参见鄱阳湖学刊，第2期，2013，页99。

网管：“有点怀念他色迷迷地盯着我。他会开车带我出去玩。”

陆警官：“去哪儿玩啊？”

网管：“看心情咯。有时候回去马来西亚，有时候回去印尼。有时候回去越南、柬埔寨。”

从以上两个对话可以看出处在边缘群体的网管和王必成，穿梭在以其他国家建造的填土空间时，与他们本身作为边缘人的偏差异托邦相吻合，无论是他们的身份或是砂子都不属于新加坡，但是因为资本原因都被转移到了新加坡。在这个本该流动（砂子）却被固定（填土）的空间，他们通过流动性的想象，如海瑟提出的“去域化”理解，在他们的生态异托邦找到了短暂的自由，解脱了他们被身份和地域的束缚。

## 第二节：填土叙事（二）：《失落的世界》中柬埔寨妇女消失的家园

“在新加坡，沙子的叙述是建筑（*Construction*）与分解（*disintegration*、硬（*hardness*）与软（*softness*）、控制（*control*）与紊乱（*entropy*）。是以经济发展为名义的填土叙事。”<sup>96</sup>

——Sarah Novak, *Eating Chili Crab in the Anthropocene*

对于新加坡而言，填土是通过砂子为掌权者建立的理想经济与地位空间，在一边建造这个空间的过程中，另一个空间正为此经历着破坏。采掘行业中的砂子是城市经济体系中各种重要供应链所依赖的原料，与其他不可再生原料例如煤炭和燃油，砂子没有其他主流的商业替代品<sup>97</sup>。换言之，砂子是作为有限资源比任何其他有限资源都受局限，由于没有替代品，一旦被大量使用，势必遭受破坏。这也是为何砂子采掘与疏浚工程会导致严重的生态与生计损失，产生与巩固现有的不平等<sup>98</sup>。起先，新加坡填土的原来来自于本土，然而随着填土工程越发庞大，本土砂子原料不足，于是需要进口国外的砂子以供填土工程的进行，主要进口的砂子来源于马来西亚，印尼，越南，

<sup>96</sup> Sarah Novak, “To Build a City-State and Erode History: Sand and the Construction of Singapore” in *Eating Chilli Crab in the Anthropocene*, (Singapore: Ethos Books, 2020), p140.

<sup>97</sup> Madthumitha Ardhanari, “Sand Extractivism and its Inequalities: Elite Scripts in the Singaporean Demand for Sand”, in *CITYPERC Working Paper*, No. 2021-06, City University of London, City Political Research Centre (CITYPERC), London, 2021, p2.

<sup>98</sup> 同上。

柬埔寨和缅甸<sup>99</sup>。关于这点电影《幻土》对此也做出了叙述。学者 Joanne Leow 将来自各国成为新加坡填土原来的砂子称为砂子，并且这个对于跨国砂子的叙事是凌乱的，尤其是后殖民期所建造的填土，这样可疑的跨国砂子是对官方所叙述的进步与技术改进的直接藐视<sup>100</sup>。一项调查显示，一部分曾经在新加坡填土项目工作过的人士虽然体现出对官方叙述的反抗，表示夺取他人的砂子而感到的道德不安，因为砂子不是只是另一种商品那么简单，砂子是土地，也是生态，因此，大量地将砂子移动去新加坡填土意味着将整个群体和物种移至，在持续性措施（sustainability measures）实施前造成更大的生态伤害<sup>101</sup>。但是即便如此，这些受访者仍认为砂子对新加坡增长与生存十分重要，这样的意识已经根深蒂固<sup>102</sup>。

美籍柬埔寨导演卡莉亚妮·玛姆（Kalyanee Mam）的纪录片《迷失的世界》（2018）以柬埔寨为背景，记录了妇女 Phalla 的生活以及为了新加坡填土所需的砂子而在柬埔寨进行的疏浚如何影响她的家园以及当地生态。这个纪录片对照了电影《幻土》中的砂子叙述，同时也延续了砂子的叙事。在《迷失的世界》的开头，导演通过空中的远镜头拍摄了在柬埔寨进行的疏浚过程。从画面中可以看到在河中疏浚的机器与旁边自然的红树林沼泽形成了视觉上的对比。河水也因为疏浚过程而变得浑浊。工人在载满沙子的船只上显得特别渺小，可看出沙子数量之多，几乎成为了水上的沙漠。这个场景无疑呈现出疏浚过程所造成的河水污染以及生态破坏，并且巨大的沙子数量让人质疑疏浚还要进行多久？到底多少砂子才足够？柬埔寨只是砂子的进口源之一，这些跨国砂子，在运输到新加坡的过程中，对环境的迫害可想而知。

之后，镜头也拍到了柬埔寨聚集填土砂子的工地，砂子堆积如山，在这里没有一丝生机，只剩下尘土飞扬。这里的情景如同电影《幻土》中的填土工厂一样毫无生机，原本应该孕育生命的砂子却因人为变得毫无生机实属吊诡。纪录片中的 Phalla 看着工地的沙子不仅感叹到那里的沙子所占的面积与数量足以成为是柬埔寨的一块土地，

---

<sup>99</sup> Lim Tin Seng, “Land from Sand: Singapore’s Reclamation Story” in *Biblioasia National Library Singapore*, 13(1), 2017 extracted from <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-13/issue-1/apr-jun-2017/land-from-sand>, 摘借于2023年2月27日。

<sup>100</sup> Joanne Leow, “‘this sand was the sea’: The Intimacies and Ruins of Singapore Transnational Sand”, in *Verge: Studies in Global Asia*, 6(20), 2020, p168-169.

<sup>101</sup> Madthumitha Ardhanari, “Sand Extractivism and its Inequalities: Elite Scripts in the Singaporean Demand for Sand”, in *CITYPERC Working Paper*, No. 2021-06, City University of London, City Political Research Centre (CITYPERC), London, 2021, p22.

<sup>102</sup> 同上。

她最后说道 “他们把我们的土地都运过去了”。这样的表述无疑是一种无奈的哀叹，同时也道出新加坡对于另一个国家领土的控制。作为曾经被不同权力控制领土的新加坡，如今通过资本将资源商业化，成为了另一个国家的统领者，或许掌权者并非有意将邻国的领土地域化，但是在这个过程中，却也间接地形成对他国资源的占有与地域化。

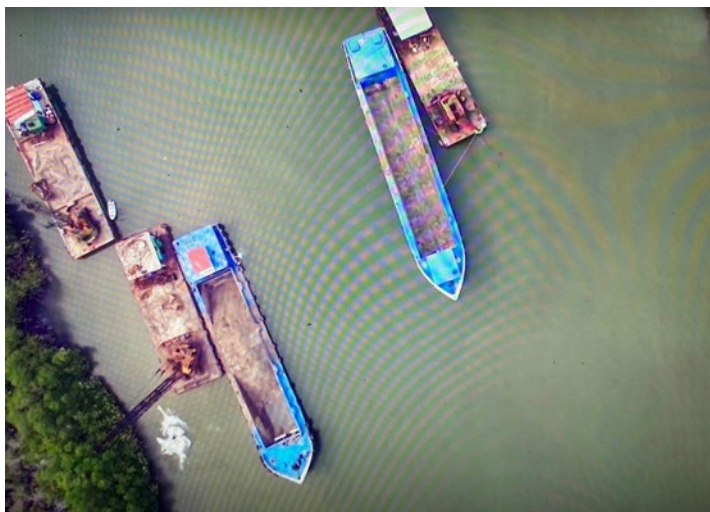


图7 《失落的世界》中提供本地以外的视角，诠释填土的如何影响到其他地区的生态

此外，纪录片中还说道：

“为了扩展土地面积，新加坡成为了世界最大的沙子进口国之一。自2007年，新加坡已经向柬埔寨进口超过八百万吨沙。”<sup>103</sup>

八百万吨是何其惊人的数量，除了柬埔寨，新加坡还向印尼、泰国、马来西亚等其他国家进口沙子。虽然沙子是自然的材料，但是这并不代表可以取之不尽。纪录片中提供了《幻土》没有的视角，让我们看到沙子对当地柬埔寨人的重要性以及如何联系到整个生态系统以致影响柬埔寨人民的生计。纪录片中，柬埔寨妇女与她的孩子在红树林中寻找贝类与蜗牛，这些生物生长于红树林，而红树林需要很多沙子才能维系整个生态。通过跟踪 Phalla 与她的社群与生态的互动，再现出这群以海为生，以自然为生的群体是如何与生态享有亲密的关系<sup>104</sup>。而往往与自然拥有越亲近的关系，所遭受的迫害就越大。在影片中，Phalla 与同样依赖自然为生的同乡就是属于遭受最大迫害的一

<sup>103</sup> 笔者自行翻译。影片原文：“To expand its landmass, Singapore has become one of the world’s largest importers of sand. Since 2007, they have imported over 80 million tons of sand from Cambodia.”

<sup>104</sup> Joanne Leow, “‘this sand was the sea’: The Intimacies and Ruins of Singapore Transnational Sand”, in *Verge: Studies in Global Asia*, 6(20), 2020, p178.

群。他们继续在与自然贴近的村庄生活也再现了他们与资本的距离。影片中提到村庄的许多人都搬离至城市，可见资本主义的影响。资本主义将自然资源商品化，形成了阶级之分，而这样的分化形成了两个极端，资本与生态，由于两者处于对抗关系，因此当资本的力量越强大，所形成的不平等差距将越大。此外，一群柬埔寨妇女也感慨自从开始疏浚后，河水受到影响，疏浚消灭了河上的小岛，没有小岛的河无法吸引螃蟹的到来，以至于以往只要在家附近撒网便能捕鱼补蟹，变成至今捕获的鱼蟹产量减少。鱼蟹的产量减少便直接影响了靠河为生的人们的生计，这导致妇女们为了生计需要离家到外地打工。由此可见，资本对环境的迫害促使着人们与自然环境迁移，被迫走向资本，疏浚对于生态的影响环环相扣，人类肆意地因利益消费自然将会产生多米诺骨牌效应，最终对人类造成伤害，只可惜靠河为生的村民无辜地成为了承担因资本所造成的后果的受害者。而在填土与环境迫害的讨论中，最为担忧的是被资本影响的人士仍顶着发展为目的的观念忽视环境的迫害。一项调查中，其中一名受访人士表示填土是双赢的，并表示疏浚是必要进行的以确保河流沉积物不会阻止河水的流通<sup>105</sup>，很显然，这类人士对实际情况的认知有巨大的距离。对于正在承受着疏浚所带来的迫害，并且逐渐消失的土地，这个混乱，迁移的空间，是很多主流不曾看到或意识到的。这个空间的形成如同傅柯异拓邦论中所描述的异空间相似，这些因填土工程，因疏浚而形成的正在消失却又是真实空间，正是因为资本文化所产生的并且通过对照填土空间，揭露了填土空间脏乱不堪的事实。

面对这样的剥削他们只能无奈地承受，因为法律并不会保护他们，甚至是更保护资本。在影片中，Phalla 与同乡都提到若他们尝试阻止疏浚，疏浚的工人将报警抓他们。这样的情况与《幻土》中阿豪的遭遇是相似的，面对被公司扣工钱，敢于表达的阿豪最后被控上法庭。当柬埔寨的沙子离开了它们原本所在的地方，成为新加坡经济地带的土地，它们也失去了原本自然给予它们孕育生命的功能。当 Phalla 来到滨海花园中，看到这个承载着她的家园与祖国大量的砂子时，对于 Phalla 而言，她的迁移有如终于走进了以往只存在她的想象的空间，同时也是走进了新加坡掌权者打造的理想空间。看到新加坡的沙子，她顿时联想到这些砂子或许曾经来自于柬埔寨。她触手

---

<sup>105</sup> Madthumitha Ardhani, "Sand Extractivism and its Inequalities: Elite Scripts in the Singaporean Demand for Sand", in *CITYPERC Working Paper*, No. 2021-06, City University of London, City Political Research Centre (CITYPERC), London, 2021, p23.

去碰这些沙子，看着仿造的瀑布，人为布置的植物，甚至是没有生命的塑料植物，她试图通过五官去跟这些景物联系，对她而言，她或许在对这些事物不知所措的同时更多的是一种与自然脱节（disconnectedness）的表现。而在这个人造生态异托邦一般的理想空间里，感受到脱节的不只是和她家园的自然沙子断开的 Phalla，也包括一些新加坡人。

“这个花园城市对我而言是一个很暴力的梦想。我们从来无法在里头种植，里头任何的绿植。实际上，我们连碰都不能碰，因为碰这些植物是犯法的。所以我们与土地的关系是父辈赋予我们的。我们是真的与我们的土地脱节，我认为这在政治意义上很重要。”

——*Sand Extractivism and Its Inequalities: Elite Scripts in the Singaporean Demand for Sand* 其中一个采访片段<sup>106</sup>

如此看来，Phalla 在纪录片中触碰沙子，摘花，用滨海花园展中的水洗脸等，呈现出人类与自然元素最朴实根本的亲密关系，或许是因为她不了解法律和语言之间的障碍，因此，她才可以表露出对自然的亲近。这也反映了新加坡人与生态之间因为资本，法律，发展种种原因而有了很深的隔阂。对于Phalla 而言，她在新加坡填土的异托邦中的感受与网管和王必成在《幻土》中所在填土异托邦中所感受的是截然不同的。首先，Phalla 所处的滨海湾地区的填土是一个被发展成十分花哨的地方，与幻土中只是被堆积起来的沙子而形成的填土空间不同。Phalla 所看到的填土没有《幻土》中砂子的流动性。其次，Phalla 在新加坡的身份与《幻土》中王必成和网管的身份不同，她并不是来到新加坡当客工，更多的是以一名游客的视角去看新加坡。因此，虽说她在柬埔寨的处境也是边缘化，可是在新加坡的她，相对网管和王必成，所经历的压迫和程度是不同的。与网管和王必成相反，Phalla 看着来自她的国家的沙子并不能与其产生共鸣，而是形成了断联的情感，因为明明属于她国家的沙子，在新加坡确被迫成为新加坡的产物。因此，我们才会看到当 Phalla 处在滨海湾一带的填土异托邦中频繁地想要接触自然元素，触碰沙子，植物等行为以此希望她还能找寻与它们之间的

<sup>106</sup> Madthumitha Ardhani, “Sand Extractivism and its Inequalities: Elite Scripts in the Singaporean Demand for Sand”, in *CITYPERC Working Paper*, No. 2021-06, City University of London, City Political Research Centre (CITYPERC), London, 2021, p32.

联系。因此，Phalla 在这个已经“去域化”的填土异拓邦中，得到的不是解脱和自由，反而是感受到更强烈的断联，这也说明生态世界主义在提倡文化的共通性的同时也揭露了人与环境也可以是断联的关系。如同 Phalla 可悲的遭遇，她的家园正在经历着消失的命运，可当她看到她家园的砂子，即便她抓起属于她家园的沙子，却一颗也带不回去，“如同砂子从指间溜走的倾向，填土和发展意味着重要的历史部分，环境和文化渐渐退去。”<sup>107</sup>



图8 柬埔寨女人看着来自自己家园的砂子“种植”着塑料花

“没有了土地，我们就像没有了身份的人，没有信仰，没有当下或未来，如同难民，没有真正的家园。”<sup>108</sup>

——《迷失的世界》

从柬埔寨的沙子，沦为新加坡的填土沙子后失去了原本的身份，从在柬埔寨，功能明确，不可或缺，到了新加坡只不过是诸多沙子的一部分，并且还会持续有更多的填土沙子加入。对于新加坡而言，填土砂子是期望需求（wants）而不是必要需求

<sup>107</sup> Sarah Novak, “To Build a City-State and Erode History: Sand and the Construction of Singapore” in *Eating Chilli Crab in the Anthropocene*, (Singapore: Ethos Books, 2020), p178.

<sup>108</sup> 笔者自行翻译。影片原文：“Without land, we are like a people without identity, without beliefs, without a present or a future, like refugees, without a true homeland.”

(needs), 可过程中却从真正需要他们的人抢走。无论是《幻土》中的填土还是《迷失的世界》中正在消失的土地, 甚至是新加坡土地本身, 可以看出的是在这些不同空间中, 砂字是流动并且共通的, 然而与这些空间中的人的关系确又是脱节的, 而真正导致这样的现象是因为人类将砂字商品化, 从原本应该是共同的自然资源成为用金钱交换的私人物品, 而在这过程中, 除了掌权者与资本以外, 任何人都没有权力控制, 也正是因为这样资本和发展文化, 导致了許多与大环境脱节的空间产生。

### 第三节：森林叙事：《一只黄鸟》中边缘人的生态异拓邦

新加坡原本被大片的原始森林覆盖, 直到殖民时期, 大量的原始森林为了种植经济作物, 例如胡椒, 橡胶等而受到大量的砍伐<sup>109</sup>, 如今, 原始森林只占新加坡土地面积的百分之零点二八, 其余的绿化是已经管理的植被 (actively managed vegetation) 或自发的植被 (spontaneous vegetation) 存在<sup>110</sup>。虽然现今的新加坡以花园城市自称, 然而即便有树木种植, 但始终没有曾经原始森林中自然并且多样的植物物种的迹象<sup>111</sup>。新加坡的森林故事与砂子一样, 都离不开资本, 发展与增长。为了增长, 森林必定会遭受砍伐, 即便新加坡的绿植很多但是环境影响评估 (Environmental Impact Assessment) 仍不完善, 由于没有司法机构严格执行环境影响评估政策, 即便不遵守也不会遭受法律后果<sup>112</sup>。其中一个案例发生于 2021 年, JTC 集团正在克兰芝一带的森林为建设农业创新区 (Agri-Food Innovation Park) 的建设而进行森林砍伐<sup>113</sup>, 在过程中误砍了约 4.5 公顷的森林<sup>114</sup>, 对于这样的过失, JTC 集团只是得到一次严厉的警告, 并表示会更加注意往后的流程<sup>115</sup>。由此可见, 森林其实在发展话语下是易受迫害的处境, 而随着新加

---

<sup>109</sup> N. Mark Collins and others, "Singapore" in *The Conservation Atlas of Tropical Forest: Asia and the Pacific*, (London: Macmillan Press Ltd, 1991), p211.

<sup>110</sup> A.T.K.Yee and others, "The Vegetation of Singapore——an updated map" in *Garden's Bulletin Singapore*, 63(1&2), 2011, pg208-209.

<sup>111</sup> N. Mark Collins and others, "Singapore" in *The Conservation Atlas of Tropical Forest: Asia and the Pacific*, (London: Macmillan Press Ltd, 1991), p211.

<sup>112</sup> Robin Hicks and others, "A city in nature——or a city without nature? The uncertain fate of Singapore's last forests" in *Eco-Business*, extracted from <https://www.eco-business.com/news/a-city-in-nature-or-a-city-without-nature-the-uncertain-fate-of-singapores-last-forests/>, 摘借于 2022 年 3 月 1 日。

<sup>113</sup> "Land earmarked for Agri-Food Innovation Park in Kranji 'erroneously' cleared: JTC", Channel News Asia, extracted from <https://www.channelnewsasia.com/singapore/land-kranji-road-close-mistake-cleared-study-plan-jtc-huatong-354346>, 摘借于 2023 年 3 月 1 日。

<sup>114</sup> Cheryl Lin, "JTC accepts 'supervisory responsibilities' for Kranji woodland site: about 4.5ha cleared by mistake", *Channel News Asia*, extracted from <https://www.channelnewsasia.com/singapore/jtc-kranji-woodland-clearance-error-investigation-review-366981>, 摘借于 2023 年 3 月 1 日。

<sup>115</sup> 同上。

坡的发展，原本作为主要地位的森林被城市化取代，逐渐，人们与森林的关系因为向往城市而变得越来越疏远。如今，森林与新加坡人已经有了很远的距离，虽然在城市中还会看到街边种满了绿植，但是要走进森林则不是那么容易到访的。因此，所剩的森林是新加坡发展文化下所产生的独特的空间，它们在电影中往往被神秘化，以及赋予不同的象征性。

带有神秘色彩的森林在电影《一只黄鸟》中成为人物互动的主要背景之一。《一只黄鸟》以前罪犯作为主线呈现了不同边缘化群体的困难与挣扎，其中边缘群体就包括无准证的客工和前罪犯，电影的贡献是让我们看到了现代新加坡一些黑暗，肮脏与被排除於外围的边缘空间。<sup>116</sup> 电影以边缘群体为叙事中心无疑让我们看到新加坡繁荣面貌以外的情景，在这些边缘群体的故事中，我们可以看到他们被新加坡繁荣的环境拒绝无法谋生，因此隐蔽至森林当中，有很大部分的生活是在森林里进行，因此，被繁华面貌的空间所拒绝的群体反而与森林的关系十分亲密。对于电影中边缘群体而言，极少被其他群体进入的森林成为他们可栖身之地。以下将分析森林对于电影中边缘群体的功能。

首先，进行非法性交易工作的老板。在电影中，经营非法性交易工作的老板来自中国，或许是资金原因或是营业执照的原因，性工作的地点选择在森林而不是红灯区。

**非法性工作者女性：**“唉，操你妈！那他妈是我的地方。”（指的是帐篷）

**非法性交易老板：**“这里他们都是我的地方！”

以及

**非法性交易老板：**“你一天能挣个二、三百。我抽百分之六十，剩下全是你的。”

**非法性工作者女性（女主角）：**“为什么你抽百分之六十？”

---

<sup>116</sup> Laavanya Kathiravelu, “Multimedia Review: A Yellow Bird [Film]” in *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 19(1), 2018, p100-101.

### 非法性交易老板：“你他妈做不做？”

从以上的对话可以看出作为较有权力的非法性交易老板将森林占为己有作为资本用途来赚钱。在这里，我们可以看到面对人类的资本，森林的处境十分脆弱，极其容易被人类占有，与主流的新加坡发展语境不同的是，森林在这里不需要因为资本而被砍伐，反而是需要森林本身的隐蔽性质来经营生意，因此，非法人士正是为了盈利，利用并且剥削森林。从老板与非法工作者的对话来看，老板只是提供了他们能做非法性工作的地点，在没有有任何其他的福利，搭建的帐篷之简陋的同时还能抽她们所赚的钱，可见对于非法性交易老板而言，无论是森林或是非法性工作者都是他赚钱的工具并且是可随时抛弃的。

另外，非法性交易老板利用森林打造可进行非法性工作的空间外，他还负责将客人带进森林里。这暗示着只有对低于红灯区价格，有性服务需求的人才会接触到这个空间，体现出傅柯异拓邦中的第五原则，即“异拓邦总以一个开放性与封闭系统为前提，使得自身可以与其他空间隔离，同时又能被穿透。”<sup>117</sup>显然，森林作为一个隐蔽的空间本身就不会有很多人进入，加上若要进入需要有人引领，因此，在正常情况下，森林与城市对比，相对封闭。但是作为一个承载非法性交易的基地，对于有这类需求的人，它又是开放供人进入，并且所谓隐蔽的空间保护了这些正在进行非法性交易的人，使他们不会被曝光。因此，起到隔离的作用。

对于非法性工作者而言，她们与森林之间的关系更亲密。电影中的女主在成为非法性工作者之前是在丧仪乐队工作，可是那份工作不仅薪资低，还会因为她是非法劳工的身份而被迫在进行性交以后遭受男方的耍赖。由于她们没有一个可以被认可并且能得到公平待遇的身份，以至于她们只能进行非法交易来赚钱。因此，无法在外界容身与工作的她们只能退到隐蔽的森林继续她们的生计。影片中，非法性交易老板说道：“我他妈跟你说过多少次了，啊，别出去！被警察抓了你他妈自个儿兜着。”因此，对于她们而言，森林像她们的避风港，能够将她们与外界隔绝，降低她们非法劳工身份的暴露，同时也提供她们一个遮风挡雨的地方让她们无需在外漂泊并且还能继续工作，即便是被剥削的工作。影片中，从非法性工作者说“这是我的地方”可以看

---

<sup>117</sup> Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture/Mouvement/ Continuité*, (1984), p4. (Translated by Jay Miskowiec).

出她对森林已经有了归属感，这种情感与非法性交易老板占有森林是不同的。性工作者与森林的亲密度从女主在森林附近的沼泽洗澡也有所体现，当赤裸的身体接触自然的河水，脚踩沼泽地时，是最没有隔阂的接触，并且在那里，她是感觉到一定的安全感与信任才能如此亲密接触自然。

对于作为一个前囚犯的男主，他与森林之间的关系是复杂的。由于前囚犯的身份，他出狱后并未重新融入到社会中。从他的丧仪乐队工作便可以看出他所处的边缘位置。但是相比非法劳工的性工作者，他的身份又更正式，因为他不是非法的存在，并且他还有家人。可是即便有家人，他仍然处于无家可归的状态，因为他的原生家庭拒绝他，甚至他的前妻也拒绝让他和孩子接触。于是，他也同样沦被主流社会遗弃，隐退至森林。在森林里，他的地位最低，被非法性交易老板鄙视，但是确由于进行非法性工作者的女主有着相互依赖的关系。森林成为了男主暂时的避难所，以及经济来源。可是与非法性交易女主不同，他并未对森林产生同等的依赖与归属，因为他始终牵挂着住在主流空间中的家人。于是，在电影中，我们可以看到男主频繁地穿梭于森林以及主流的社会空间，似乎在这两个空间中找到真正能接纳他的地方，然而对于他的多重身份而言，能找到让他生存的空间十分困难，似乎连森林也无法完全成为他的归宿。他偷钱的行为如同非法性交易老板一般压迫性工作者，可初衷却又不是为了敲诈，他自身本来就很矛盾，森林给了他性与性工作者亲近的机会，可他确始终与空间脱节，仿佛新加坡的任何一个空间都与他有很大的距离。

从这三者与森林的关系中可以看出他们最终栖身于森林都离不开钱的原因。由此可见，资本的流动、分配和争夺构成了主流社会以外的边缘化异质空间。为了钱，无法在主流空间生存的边缘人只能依附于森林提供的保护，这种保护尤其对非法性工作者重要，因为无论从身份，地位还是其他方面，她们是处于最容易受到伤害与压迫的一群，所以森林成为唯一能使她们存在的空间。而对于老板以及男主而言，他们更多的利用了森林的特质获得他们想要的，或是寻找他们想要的，相比非法性工作者，他们与森林的关系存在着更多利益的考量。

在森林的异拓邦中，森林既是这些边缘女性的庇护所，同时也是一个通过资本交易被商业化的空间，以及一个剥削性别，阶级和种族的空间。因此，形成一个非常复杂和矛盾的异质空间。



图9 非法居留的中国籍性工作者以森林作为庇护维持生计

## 第四章：男性、女性与自然：生态异拓邦中的性别政治

这个部分主要以杨修华导演的《幻土》、梁智强导演的《我们的故事1》，《我们的故事2》和 K Rajagopal导演的 *Yellow Bird* 作为文本分析对象，探讨男性和女性与自然之间的关系。<sup>118</sup>

在这些影片中，男性与女性所处于的环境并非一致，所各不相同但大多与自然元素有关联。在《幻土》中，人物所处的环境与沙子有着紧密联系，虽然人物所处的环境是通过填土而成的非自然形成领域，但是主要元素——沙子仍源自于大自然。另一个并非完全自然形成的环境是《我们的故事1》和《我们的故事2》中的甘榜。作为农村的甘榜是大自然与人类生活设施的结合，体现出人类与大自然的共存模式。《一只黄鸟》中所呈现的森林是最为隐蔽且受到最少因发展而被人类干扰的环境。这些经历不同程度的社会发展、受到人类改造和建设，但仍拥有自然元素的异质空间和环境，都一一包含在本文的讨论范围内。

男性、女性与自然的关系大致上可以分为最基本的三种。其一，男性与女性，男性与自然，女性与自然。霍尔德坤的 *Environmental Ethics Theory and Practice* 提到“二元论”(Dualism)的概念，指的是“将对立面理所当然视为矛盾与互相排斥的关系”，例如“热”与“冷”，“黑”与“亮”。他指出东方与西方对于理解二元论的对立关系的差别在于前者将两个对立体视为密切相关的关系，例如男性与女性是相互依存，而后者将对立体视为互斥（mutually exclusive）关系。这样的理解延申至道德观念，以至于在观念上时常会将对立体的其中一方的价值视为更低一等。这样的视角看待两者对立体是“从上至下”的思维（up-down thinking），两者之间好的或被视为价值较高的为“上方”，反之，不好的或是价值较低的为“下方”<sup>119</sup>。

霍尔德坤文章中对于西方学者对西方与东方二元论的总结对二元论提供了初步的了解，然而，笔者认为西方与东方的二元论差别不能如此而区分。针对男女两者之

---

<sup>118</sup> 需声明的是本文所指的性别不是仅限于男女的二元性别，只是因文本中的人物刚好处于直男女的性别分类，因此讨论将集中于男女二元关系与生态的讨论。

<sup>119</sup> Marion Hourdequin, *Environmental Ethics From Theory to Practice*, (New York: Bloomsbury Academic, 2015), p89-90.

间的二元论，放在东方的语境下或许会稍有区别。霍尔德坤在文中所指的东方应该是指中国。在华人社会，男女之间的差别与分工，很大程度上受到了儒家思想的影响。儒家重视社会管理、分配以及彼此之间的配合。孔子曰：“不在其位，不谋其政”<sup>120</sup>，指的是在自己的的职位上做好自身的本分，深处在更高职位的人自有他们需承担的责任。儒家思想所提倡的思想与分配制度假定了每个职位都是固定的，并且每个人须遵循这样的分配，否则就会被视为没有尽到责任。因此，在这基础上，这样的分配方法是为了让社会更好地运行为初衷，并不是为了要树立对立关系让女性的地位低于男性。然而，这样的思想的弊端在于这样的社会运作会渐渐成为理所应当的，对于改变的态度处于被动，在社会不断发展的过程中，人们并未积极提倡改变，男女之间因接触到的事物以及机会发生改变，但是社会运作的思想还未跟上独立思想的改变，因此形成了两者之间的抗衡与对立关系。笔者所言并非是想批判儒家思想，有秩序的管理方式有它的好处，只是在实践过程中，现实并非如理论所想象，若要这样的体系持续维持，除非社会不改变不发展，男女也不思考，否则这样的社会运作模式，让男女之间依照旧时所提出的责任分配可谓是理想社会的乌托邦。这也对应了陈冠中所说的“方便统治者（与既得利益者）得管制”，这种“一人一技”的管理方式，对于统治着而言，拿到好处后，他的专利技艺就是统治别人。但是现实并不是以“一人一技”这种统治者乌托邦式的运作，在“新常态的管制技能——全景监控、程序化操作、层阶区隔、网络化管理、大数据追踪、肉身支配、隐私警察（以下简称“全程层大肉隐”）让不对成的宰制几乎无处不在，统治秩序的警察化是常规而不是例外，而资本与权力的创意勾结，分配正义不彰，强国以强权代公理，生命与地球逻辑不受尊重此章节对于男女与生态的关系正是我们所关心的处在理想与现实差距之间的群体，多世纪来先贤争取的‘世俗主义、人权、民主、平等主义、国际主义、社会正义’，依然是现代未竟之业，好人缺乏信心，邪恶张狂之极，连正派一点的社会都无以为继，不用说在人类强力改造下的‘人类世’更恐怕将难以持续”<sup>121</sup>。因此，这也是为何需要超越二元论的异拓邦来看待身处这些环境的问题，而电影中所呈现的人物便是不符合社会秩序安排中的人物，于是他们所互动的环境也是处于非主流会接触的环境，例如极少看到的填土工厂，从日常生活中消失的甘榜以及极少会进入到的森林等。

---

<sup>120</sup> 出自：《论语·泰伯》

<sup>121</sup> 陈冠中：《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》，（台北市：麦田出版，2018，页308-309。

在职业方面，《管子·小匡》中写道“士农工商四民者，国之石民也。”。儒家提倡“士、农、工、商”的分化。“士”指的是读书人，“农”指的是农民，“工”指的是百工，“商”指的是商人。在这样分类中，似乎看不到女性的影子。女性的角色在传统观念中似乎只安置于“男主外、女主内”的思想。男性出外工作，女性打点家务，这本来是分工的一种方式，目的是为了协调男女之间的职责以达到和谐的状态，但是问题在于当这样的分配久而久之被社会视为理所当然的分化，偏离原本分工的目的，而转化为贵贱之分，这便形成了如霍尔德坤书中提到的二元论，而贵贱之分与霍尔德坤认为的西方二元论相似，即一方的价值高于另一方。因此，在传统的华人社会中，男性与女性之间的关系演变有着历史与文化的考究，两者之间有互补但也有贵贱之分。因此，在华人社群中往往会看到男性实行权力的踪影。女性在男性当家的父权情况下多数是被压迫的一方。

在自然方面，在东方文化中，对自然所表现的态度是尊重与欣赏而并未让人类主宰自然。从古时的山水画到中国哲学思想都有许多对自然生态的描绘与阐述。张云飞在《天人合一儒学与生态环境中》提到“东方文化尤其是以儒家为代表的中国文化显得合理和有效，因为这些古老的文化主张人和自然的和谐，强调辩证思维的作用”<sup>122</sup>。《论语·阳霍篇》提到：“天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？”意思是万物是按照生态的规律运行，人应该顺应自然的变化。由此可见，儒家思想中的“天人合一”观念提倡的是人与自然相互依存的关系而非人与生态对立的关系。从相互依存至对立关系的转变与时代进入人类世有着很大的关联。当西方发明蒸汽机后，人类文明进入工业化模式，随之而来的是被资本的掌控，为了获取更多资源，人类战争所使用的武器对环境造成越来越大的伤害，最显著的威胁便是核武器，这个有能力将一切摧毁的武器至今仍是威胁。

父权、女性与自然，一些从事生态与女性主义的学者将这三者的关系放入生态女性中讨论。霍尔德坤在女性生态主义对于这三者的关系总结为女性与自然在父权的语境下都是受压迫的一方外。学者格蕾塔·家德表示是一个行动或行为被视为生态女性主义的分析是在于其中交叉式的方法去理解并采取行动纠正生态社会和环境问题，

---

<sup>122</sup> 张云飞，《中华儒学文化系列，天人合一——儒学与生态环境》，成都市：四川人民出版社，1995年，页2。

而生态女性主义的独特之处在于它可以为人类正义（human justice），物种与物种之间的正义(interspecies justice)和人类环境正义（human environmental justice）的理解起到衔接的作用<sup>123</sup>。在本章节将要分析影片中毫无疑问都体现出女性和自然都遭受到父权压迫的情景。可是有趣的是，在这些影片中不是所有的男性都是压迫者。在电影《幻土》以及《一只黄鸟》中，男性并不是只扮演着对女性实行压迫的压迫者的身份。男性所处的情况可以是多层次的，权力关系的建构除了建基于性别以上，种族和社会阶级同样产生很大的影响。在性别与生态的研究中，生态女性主义成为主流的研究方向，但由此延伸出来的生态男性主义（Ecomasculinism），将焦点放在男性如何扮演着非压迫的角色，让我们同时看到男性也可担当对女性和自然带来益处的角色，共同建设不具破坏性的、追求共生性的生态异拓邦。<sup>124</sup>如此说来，在在男性与自然的叙事当中，我们忽略了男性也可以如自然一般因为社会阶级，被另一个男性或父权社会压迫。因此，除了之前所提出的三种男性、女性与自然的对立式关系，性别与生态的关系远远更复杂。除了对立，这些性别主体与生态的关系可以是共存式的互相共生。此章节希望通过对这几部电影的讨论，将性别与生态的关系进行整理与分析。

## 第一节：男性与自然：压迫性主流空间的电影呈现

在这些电影中男性所扮演的角色可分为三种，压迫者，被压迫者，保护者。第一种角色，男人作为压迫者。造成这样的角色有两个主要原因。其一为因典型的父权社会价值观所造成的父权意识。其二为被资本操控。在资本操控的社会中，男性常常与资本挂钩。换言之，男性往往因父权价值观以及拥有较多资本，而成为位于权力结构较高的压迫者。资本实行者而形成。反观女性，这个群体往往是父权与资本的受害者。

新加坡作为亚洲国家，所建立的父权社会文化纠缠着许多不同的权力关系和角力，因此父权体系并不稳定，它具有部落式与君主式、极权和民主、资本和社会主义、殖民和去殖思想、宗教和无神论、现代发展主义和后现代包容等多重力量抗衡的体系<sup>125</sup>。在新加坡还为马来亚管辖时，马来亚的管理为君主式的管理，即便新加坡独立以后，马来

---

<sup>123</sup> Greta Gaard, "Ecofeminism" in Joni Adamson, William A. Gleason & David N. Pellow, *Keywords for Environmental Studies*, (New York: NYU Press, 2016), p68-69.

<sup>124</sup> Scott Slovic, "Taking Care: Towards an Ecomasculinist Literary Criticism?" in Ed. Mark Allister, *Eco-Man: New Perspectives on Masculinity and Nature*, (Charlottesville: University of Virginia Press, 2004), p72-78.

<sup>125</sup> Mary Becker, "Patriarchy and Inequality: Towards a Substantive Feminism", in *University of Chicago Legal Forum*, 1999, 1999, p26.

西亚的政府仍然保留着王室的君主式管制。在英殖民时期，新加坡的管理者也为男性。在许多亚洲社会中，男性所有的权威也不可忽视，以男为尊的思想也是根深蒂固。这种表现在梁智强导演的《我们的故事 1》与《我们的故事 2》中颇为明显。《我们的故事 1》开头的叙述中就这样介绍女主招娣“妈妈是二老婆，因为大妈生不出小孩，所以让爸爸娶了妈妈，但是在妈妈嫁过来之后，妈妈连续剩下我和两个妹妹。在当时，生女儿和不会生的罪名是一样的。爸爸死后没多久，就在1965年8月9号那一天，我们被赶出家门。”从以上的叙述可以看出男性在一段关系中所占的权力，为延续香火而一定要生男孩的思想将部落式观念体现得淋漓尽致，吊诡的是这样的父权却也成为女性的依靠，没了丈夫的女性，下场就是连带孩子被赶走。可见即便男性已死，父权体系对女性的压迫依然持续。

《我们的故事》系列最鲜明的父权体现正是在于将女主招娣诠释为一个需要依附于男性才能有个“家”的个体。父权在招娣的原生家庭中的表现更为凸显。招娣原生家庭中话语权的排行为父亲、母亲、大哥、小弟最后是招娣。父亲不可违背的话语权体现于他因为迷信便执意将招娣的小女儿送给别人领养，在父亲眼里，男人的发展为重，但凡有任何可能影响到男人的因素，即便没有依据，也需要为男性考虑并做出“让位”，反正一切不好的事情皆非男性原因。对于迷信的执着，在“男性”考量面前是简直毫无意义。比如电影中招娣的弟妹因为刚生产不久父亲便去世了，她深怕村民们因为迷信认为孩子是灾星而像招娣的小女儿一样被送走，结果她得到的回应是“你生的可是男孩子，男孩是我们林家的子孙，不能送人。”就这样，因为是男性的缘故，她的儿子并没有因为迷信而被送走，可见一切因男性性别至上不可撼动，不受任何因素威胁。另外，因为父亲与招娣的八字相冲，父亲不让招娣称呼他为父亲，只能以叔侄关系称呼。因此，在父权观念中，男性排名第一，迷信只是为了维护父权而存在的理由，亲情即便有血缘关系也无法抵抗父权以及维护父权的其他力量。

除此之外，在《我们的故事》系列中，另一个实行父权压迫的人是招娣的大弟阿坤。阿坤的父权意识显然来自于原生家庭中父亲的影响，并且作为家中最年长的男丁，这让他在家中男性的地位仅次于父亲。除了体现出传统的父权意识，例如当招娣即将临盆时不得已将厨房作为月子房，除了父亲表示不吉利以外，阿坤也配合着父亲说道“月子房有多污秽你不知道吗？男的进来岂不是都相冲？”，阿坤的父权意识很

大程度上也是被资本主义驱使，换言之，因为资本主义对社会的影响以至于男性为了追求资本而利用父权社会中的男性优势进行压迫与剥削。从以上几个描述可以看到拥有极大权力的男性造就了一个让女性和自然非常难生存的空间。尤其是招娣生产的过程，女性生产本就是一个自然的现象，但是电影中的男性无法接受这样的自然过程，为了能够顺利生产，只能退缩到临时搭建的产房中进行分娩，在外在被男性造成非常难生存的条件下，女性只能重建一个能让她们生存的异拓邦继续生存。

此外，在电影中，阿坤的人设有好几次与钱挂钩。影片中描述了新加坡发展的不同节点，发展的一项特点在于产业的转变，其中就包括了开“霸王车”（德士）行业的崛起，甘榜农业的没落。在面临继承农牌的问题时，作为长子的阿坤拥有了优先选择权，然而他确看不上需要与猪长期打交道的行业，在他的眼里，又脏又累的活儿是他看不上的。“打雷闪电，听到没有？叫我养猪，老天听到都反对，养猪有多脏你不知道吗？还得跟猪洗澡擦屁股，这种钱绝不是我赚的。。。我坐牢 8 个月，像猪一般被关着，出来还要我养猪？”从他的说辞可以看出即便他一事无成，但是身为男性，并且家中的长子，他自带优越感。对于非人类的猪有着严重的鄙视。也正因为在他的眼里只追求“钱”，以及抱着工作分等级的认知，造就了一个对女性以及其他生物一个非常难以居住的环境。为了追求资本以及物质所代表的地位，他强迫招娣出钱为他买霸王车。“那时卖女儿的红包呢？少说也有一两千元对吗？别以为红包没拆就没人知道，就算红包没拆开，全村左邻右舍都知道，这可是有行情的。当初你搬回来的时候，说过要对这个家有贡献，现在呢？”从阿坤的口吻可以看出在他的观念中，为男性做出牺牲是一种贡献，霸王车并不是必需品也不是他唯一能从事的行业，但由于资本所带来的诱惑与虚荣心使得阿坤实行他的男性权力对女性进行压迫。

此外，在第二章也有提到电影《幻土》中的警察，填土工厂的负责人等是政府资本理想空间的执行者。在影片中我们看到他们是如何对身为底层人士的客工进行压迫，将他们的价值直接与他们的劳动力挂钩，而恰巧拥有这些执行权的人都是男性，这也间接透露了父权在资本以及工业行业，这些以男性居多的行业更为突出。在电影中，这些拥有权力的人往往会利用他们的权力进行威胁，而这种威胁常常被他们的职位和权力掩饰，例如填土工厂的工头在王必成受伤后，毫不在意地故意说到若王必成没有工作能力的话就让他停工并且不会付工资等。这些看似不经意的话语实际

上如同慢性暴力，在逐渐且看不见（在主流视角中），分散在时间与时空中的延迟破坏力，通常根本不会被视作暴力的消耗性暴力<sup>126</sup>。尤其是在资本的话语中，主流角度不会认为当员工无法工作时，不给工资是剥削，更何况客工的身份本身就是非常脆弱并且最易被资本抛弃的一方。在没有最低薪资的保障下，也未得到应有的休息，被迫继续工作等，便是缓慢地对客工进行暴力的一种，而作为男性的填土工厂工头正是凭着他的权力在资本话语中对另一名身为客工的男性进行压迫。

最后，在电影《一只黄鸟》中也有男性作为压迫者的形象存在，分别为非法性交易的老板以及电影中身为前囚犯的男主。首先是非法性交易老板。他除了压迫性工作者的肉身去赚钱和满足自己的私欲以外，还对自然环境进行压迫。他对环境进行压迫在于他有意利用了森林的隐蔽性去经营他的非法生意，并且还认为森林那块区域就是属于他的，他占领了森林，搭建帐篷等改变了森林原本的面貌，在他的意识里，无论时自然环境的森林或是性工作者都是由他支配。因此，在被资本促使的非法领域中，作为男性的他拥有极大权力进行压迫。其次，是电影中身为前囚犯的男主。他的身份其实是处于压迫与被压迫之间。他被大环境排挤的同时利用了身为非法性工作者的女主的信任，偷走她所赚来的钱。我认为男主是非常了解女主作为女性可以将自身的身体商品化而去赚钱，这是他作为男性相对不能做到的。在了解女主可以有经济来源后，并且在感受到女主作为底层人士也十分需要那些钱的情况下将钱偷走，便是与非法性交易的老板一样压迫女性的身体。可是同时，作为被主流社会排挤的他，在大环境中也是被隐形的资本力量压迫者，促使他认为需要赚很多钱，并且有了很多钱就能解决他的问题。同样也被压迫的男性还有电影《幻土》中里的客工。从他们的住宿环境，到工作待遇，他们除了无法融入主流的环境还会遭受来自上司的压迫。因此，同样身为男性，男性与男性之间可以因为资本而形成的阶级之分产生压迫与被压迫的对立关系。

男性与环境的第三个关系是可以作为环境的保护者。在此论文所分析的文本中，并未出现男性直接保护环境的人物。但是与其接近的是对资本发展话语中进行反抗的人物。电影《幻土》中的男主王必成便是不断质疑填土工厂工头的人物，他对工厂的

---

<sup>126</sup> Rob Nixon, "Introduction" in *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, (Boston: Harvard University Press, 2011), p2.

执行有所怀疑，以及试图寻找被送走的前客工的下落等是体现出他并不想接受既定的资本话语。因此，从他的人物也是在电影中与自然元素砂子最亲近的人。电影有好几次都拍摄到王必成爬上砂堆，躺在“沙滩”上等生态异拓邦画面，试图与砂子建立关系的同时又在对填土工厂的负责人进行反抗。另一个同样也对资本话语以及主流空间提出质疑的是电影中的陆警官。与他的同事不同，陆警官没有以刻板印象的眼光看待客工与填土的关系，而是积极地试图探索填土异拓邦以及身处偏差异拓邦的客工，利用傅柯在异拓邦论中提到异拓邦的第五个特点，既“一个开放性与封闭性的系统”，“使得自身可以与其他空间隔离，同时又能穿透”深入走进了主流或是资本执行者（警察）不会去触碰或者挑战的空降。以下是陆警官与一名年轻长官的对话：

**长官：**“填海对上面来说多重要，你很清楚。现在已经被调查了，你还去人家的工地找麻烦？”

**陆警官：**“人家过马路被车撞死，关我什么事啊？调查我什么？”

**长官：**“你也快退休了对吗？乖乖地做完这几年，不要惹事，不就有退休金了吗？”

从以上地对话可以看出陆警官处理客工案件在另一名警官看来是过于执着与积极，年轻的警官认为无需到工地做过多的调查，总体的态度选择明哲保身，不去挑战权力上层重视的填土，即便有异议。而陆警官在电影中种种的表现也体现出他积极探索和尝试找出真相的决心。在影片中，为了更了解失踪的王必成所经历过的事，他进入到了客工的宿舍，睡在了王必成的床，此外，陆警官也参与了客工们休闲时的歌舞，将自身融入进客工的偏差异拓邦当中。不仅如此，陆警官也尝试透过王必成的视角找到了他常去的网吧，到那里重复了王必成会做的事，走进了王必成也曾经进入到的网络虚拟世界，在那里挖掘了王必成对填土工厂的恐惧。不仅如此，陆警官还多次独自到访填土工厂，有时和工头谈话，有时则是自己走在填土砂子，他使用了多种方式进行探索，他对这些异拓邦越发探索的过程，不断穿梭于主流于异拓邦空间的他使得这些空间的界限越来越模糊，这也让他开始分不清现实和幻想。以下是陆警官和同事在填土工地里的谈话：

**警官1：**“阿吉昨晚没回宿舍。”

陆警官：“王必成的电话也打不通，这两个人就这样消失了，也没有人再找他们。”

警官1：“只有我们两个傻瓜，拿人民的钱做政府的工，要去找两个没有人知道他死活的工人。”

陆警官：“你以为他们死了吗？”

警官1：“那你以为他们还活着吗？哇靠，天气热了，怎么？没看过啊？你以为他们可以爽爽不来做工啊？两、三天的工钱对这些人来说是很多钱耶。这样他们是死是活，你说呢？”

陆警官：“我昨晚梦到王必成。”

警官1：“你又怎么知道是王必成？你又没见过他，又没跟他说过话。”

陆警官：“我小时候常常做梦，梦到陌生的地方，古怪的东西。我还以为我很有想象力，长大后有钱去旅行才发现到这些地方我小时候梦里都到过。奇怪的是我小时候从来没见过这些地方，那是为什么？”



图10 《幻土》中通过剪辑表现出陆警官在不同空间的交错

在影片中，通过剪辑，时常体现出在不同的空间跳跃，可以将现实与假想的界限模糊。因此，以上的谈话也不免让人质疑这段谈话是否真实发生，还是陆警官想象出来的情景，来解释自己已经模糊化的身份。这段谈话在填土工地进行，谈话结束后通过陆警官所注视的花的镜头再切换到填土工厂发生事故的背景，这一系列的交叉，

包括陆警官的身份、填土、梦境、幻想、现在与过去等看出了涉及填土异拓邦中其他的交错空间与元素，体现出填土异拓邦当中的复杂性与混乱性。另外，电影中也有一幕是关于陆警官看着家中田园画中的牧羊人和羊群然后镜头切换至他再填土工地中自娱自乐地踢着塑料瓶的场景。这个画面也说明了陆警官不断思考并且身处在不同的生态异空间中，思考自己如同牧羊人的警官身份（在上级资本与客工夹心层的资本执行者）的意义以及所信奉的“真谛”。

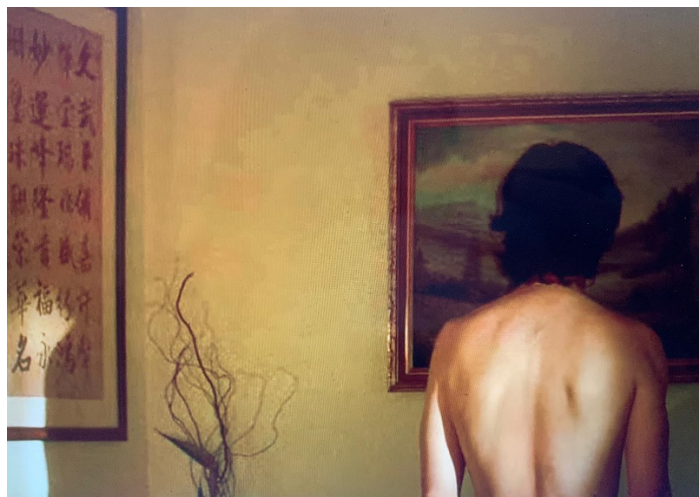


图11 陆警官看着牧歌和田园式的画进行思考



图12 牧歌和田园式的画



图13 然后镜头切换至陆警官在填土工地自娱自乐地提瓶子

虽然影片中没有表现出非常强烈的反抗，但是通过不同的视角以及穿梭于不同异拓邦中的探索，客工的视角了解填土工程，并且从这些生态异拓邦中挖掘内在的隐患并提出质疑，这种意识上的觉醒，对于找寻更好的解决生态与人类关系之间的问题是至关重要的。

综上所述，虽然无论性别，男性与女性都可以与生态建立一个更好的关系，但是无法否定的是目前男性在生态与女性的关系中仍然有害地统治着生态与女性，因此，才需要生态异拓邦的观念让压迫者塑造短暂解脱的同时包含了主流社会假象的真相。

## 第二节：女性与自然

相对男性而言，女性与生态的关系更为亲密，除了从自然生态中得到慰藉，女性也更加需要依靠生态的滋养生存。

“女性与自然有着密切的关系，生态的降解（environmental degradation）将对女性生活与生计带来直接且剧烈的影响。更糟的是，“发展”时常加剧许多国家的女性的困境，扰乱现有的经济，施加西方经济模式，贬低女性所提供的非市场劳动”<sup>127</sup>

首先，自然环境或是拥有自然元素的环境在资本的话语下处于相对隐蔽的处境。

<sup>127</sup> Marion Hourdequin, “Varieties of Ecofeminism” in *Environmental Ethics From Theory to Practice*, (New York: Bloomsbury Academic, 2015), p95.

在资本话语中，生态与被压迫的女性在父权社会中的处境相似，都不属于社会的中心。因此，被压迫的女性和自然环境便有了比一般人更多的共通之处。在《我们的故事》系列中，女主招娣的生计靠的是在甘榜种植蔬果以及养猪为生。虽然甘榜养殖不是直接属于自然，但是相比资本的城市化却也十分贴近自然元素。对于招娣而言，在甘榜养殖是她生计的保障，只要她勤奋地耕种养殖，土地自然会给予她回报。因此，当她接到需组屋搬迁至组屋的通知，她感到十分担忧。从甘榜搬到组屋是新加坡发展历史中的一部分，搬离了贴近自然的住处不仅意味着生活习惯的改变，也代表了以更重与养殖为生的人的经济来源消失，意味着若不能在资本的环境中找到工作，他们将被淘汰。为了生计，招娣表达了她的担忧。她说道：

“明天我去阿狗婶那里标会，到时妈就有钱买小猪来养，小猪长大变母猪，母猪长大会生小猪，那我们就能把小猪卖了。再勤快点，剪线头，缝雨伞，粘奖券，一个月也能多赚一两百块钱，不会饿死的。妈是担心将来半岛政府组屋就遭了。不能种菜，养猪，养鸡，养鸭，到时就真的饿死了。”

对于像招娣这样以种植和养殖为生的女性，贴近大自然的甘榜成为了维持她生计的重要保障，通过招娣这个任务，可以看出自然对于女性而言的重要性。相比她的弟弟们，自然被发展取代并不会对他们造成太大的影响，因为他们本身从事的行业与自然无大关联。从中也可看出相比男性，女性与自然的关系更亲近。此外，故事情节的安排也体现出招娣与甘榜（自然）有着密切关系。当招娣一家人完成甘榜评估后，这也预示着他们离搬进组屋的日期更近了。然而，招娣还没来得及搬进组屋，她便在甘榜中举办的欢送会上晕倒了，最后被诊断是癌症末期。随着甘榜的消失，招娣的生命也走到了尾声。从这也可以看出招娣为了赚钱，无形中对她的健康造成了很大的伤害，而她一直不停地需要赚钱的原因除了因为资本以外，还为了满足阿坤因为资本导致的欲望，阿坤不断地向招娣索取钱的举动如同资本在社会中的运作。这样的压迫看似无形实则对于被压迫的群体的伤害甚大，如同慢性暴力一般，慢慢地对受害者进行迫害，而影片中便以招娣的健康与生命状况再现了慢性暴力的形态。



图14 招娣（左下）以种植农作物为生

除此之外，《迷失的世界》纪录片中也更进一步透露女性与她们的孩子如何需要依靠自然生态的孕育维持她们的生活与生计。与《我们的故事》系列不同的是，《迷失的世界》里的生态直接联系着自然，例如自然提供的食物，以及需要依靠自然环境提供的生态维持捕蟹行业。但是因为疏浚导致土地的消失，使得螃蟹没有陆地可栖，于是环境破坏直接影响了以捕蟹为生计的渠道，而承受着这一切变化的女性们正在经历着漫长的慢性暴力带给她们的伤害，毕竟她们的生活始终围绕着生态，并且还是一个因资本而备受迫害的生态，因此，这样的影响会永无止尽地不断影响着她们与《我们的故事》系列和《迷失的世界》不同的是，在《一只黄鸟》中的性工作者的生计并不是直接依靠自然环境的给予，但是她们的生计仍然离不开自然的环境。与前两部电影一样，《一只黄鸟》中的性工作者同样是被资本与父权所压迫的受害者，由于被主流社会淘汰，为了生计，她们需要森林提供她们继续工作的空间，一旦离开了森林，她们的生计将受到威胁。

自然环境以及与自然贴近的环境除了对女性的生计扮演着重要的角色以外，还提供了一个能让这些受到压迫的女性一个能够安置并且得到慰藉的地方。例如在电影《幻土》中的网管，作为一个可能持有假证件的劳工，她在主流空间时需要担心自己的身份曝光，而在寻找到与自然有关的生态异拓邦，她变得比较自在。比如她躺在填土而成的人工沙滩时，与砂子和海水接触的时候，她会觉得相对自由，通过对来自不同地方的填土砂子模糊了国界的概念，仿佛自己也不受限制。在影片中，网管也曾

和陆警官讲述了王必成带她到不同的地方玩。对于网管和王必成而言，虽然不能离开新加坡，但是能去到以不同来源的砂子而形成的填土，在那块填土进行幻想，游走出压抑的新加坡环境，对他们来说也是一种短暂的自由与喜悦。

在网吧的时候，网管与其他女性时常站在鱼缸的后面，以一个鱼缸和男性区分开来，仿佛她就是鱼缸中的鱼。这或许对她来说是一种防护，或者我们也理解为通过与生物的联系（相对接近自然与生态），使得她觉得更有安全感。对于《一只黄鸟》的性工作者来说，森林成为能掩护她们的最佳空间。相比主流空间，森林作为生态异拓邦对于她们来说是安全的空间，这也是为何她们可以在森林空间中十分自在地生活，甚至有了归属感。

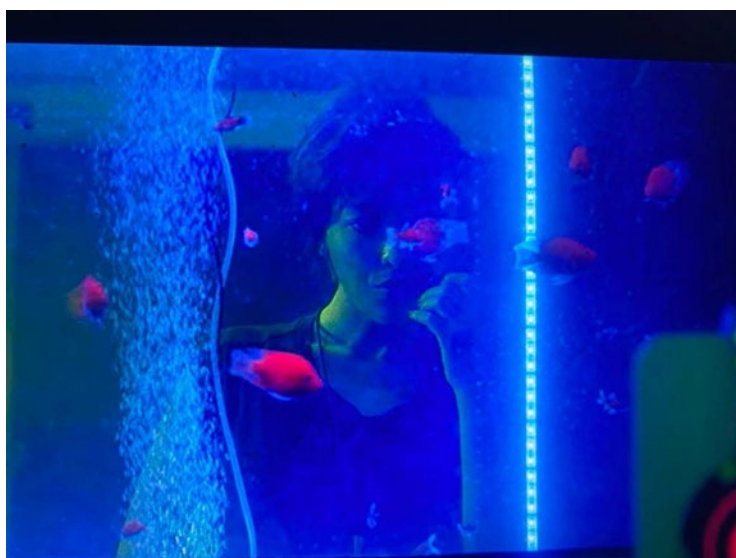


图15 网管时常被拍到站在鱼缸后

### 第三节：性别与生态的共生关系

从以上两性与生态的关系中可以看出两性与生态之间的关系是建立在因资本话语中而产生的不好情绪上。在新加坡的发展叙事，资本的影响已经根深蒂固，使得政策和人们的意识都是围绕着资本利益实行。在这过程中，许多负面的情绪因此而产生。例如失落的感觉，迁移（displacement）的感觉等等。这些负面的情绪使得人们无论男女都与自身环境有了隔阂。在这样的情况下男性和女性又该如何重新加强与环境的正面情绪以至于迈向学者格伦·阿尔布雷希特所提出的“共生世”（Symbiocene）呢？学者格伦·阿尔布雷希特提出“共生世”的概念是为了化解“乡忧”（Solastalgia），这个

人类对地球的负面情绪。依阿尔布雷希特所言，“乡忧”是人类对土地、地方、家、“国家”等的人类心理关系，也是对失去地方感，尤其是在全世界流动的人的地方感的合理定义<sup>128</sup>。他表示在生物物理环境（biophysical environment）中所经历的失去不像物种绝种那样，而是个人的负面变化或慢性荒凉的过程（chronic process of desolation）<sup>129</sup>。在之间所分析过的文本中，无论男女，都经历过因环境的变化（自身的离开或是居住的环境变化）而感受到失去感。对于新加坡的语境，这些人所感受到的失去感都源自于一个共同的原因，那就是新加坡的叙述与政策过于重视发展与资本。这使得在政府打造的理想空间以外形成了无数个对立的真实空间，反映了资本乌托邦以外的丑陋现实。

为了能够与生态产生正面的情绪，首先需要做的是重新考虑城市发展的速度和意义。已经发展至第一世界国家的新加坡在继续追求增长的同时，是否该思考我们因发展失去了什么，而又有哪些群体因而受到伤害？除此之外，也应该正视边缘群体，在意识上改变人类的阶级之分，将发展的速度放缓，以减轻慢性暴力的影响。反思发展主义，不仅符合新加坡的语境，甚至是符合全球的问题。在《幻土》和《一只黄鸟》中，客工与外国劳工恰巧都来自于中国。这也影射了资本与发展在中国也是一个十分显著的话题。作为强大经济体的中国，其移居海外的大量劳动人口足以影响市场趋势，而新加坡作为小国一定会受影响，因此，国与国之间的关系是相互的。此外，从以上所分析的电影文本中，各种生态异拓邦的呈现和想像开拓了一些能够聚集人类对生态的正面情感的空间。不可否认，通过电影，可以承载并传达制作者的期望。但是对于现实生活中的边缘群体，他们也需要一个渠道去抒发他们的负面情感以及孕育正面情感。通过影片来看，他们可以活动的空间是退居社会中心的异质空间。要建立一个共生世，需要更多的努力走进这些空间中，将这些空间的边界打破，才能让这个共生的关系建立更多正面的情感。其实最理想的生态是当所有的空间都抹去了边界，人与人之间，不分性别，物种等能够互相尊重，维持一个相对平衡的关系。可是现实中是不存在乌托邦的，但是“各种现代社会形态都有变成恶拓邦的可能”<sup>130</sup>，为了不是“乌

---

<sup>128</sup> Albrecht, Glenn A, "Negating Solastalgia: An Emotional Revolution from the Anthropocene to the Symbiocene." *American Imago*, 77 (1), 2020, p13.

<sup>129</sup> Albrecht, Glenn A, "Negating Solastalgia: An Emotional Revolution from the Anthropocene to the Symbiocene." *American Imago*, 77 (1), 2020, p15.

<sup>130</sup> 陈冠中：《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》，（台北市：麦田出版，2018），页318。

托邦思维乐观天真”就是“恶托邦思维悲观现实”这两种单一的二元空间思考，于是需要“另一种多元社会的想象空间——异托邦”，“通过格施各法的行动包括论述和组织”做出改变<sup>131</sup>。因此，在一个并非非黑即白的社会中，以及有多种因素牵扯的生态问题中，生态异托邦的存在是必要的。

---

<sup>131</sup>陈冠中：《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》，（台北市：麦田出版，2018），页318-323。

## 第五章：结语

本文尝试结合傅柯的异拓邦论对几部新加坡电影中所呈现出与生态元素有关的空间进行讨论，从中探讨电影中不同生态异拓邦的形式以及这样的异空间如何与处在异空间里的人互动。无论是哪一种异空间，它们都处于一个更大的环境中——新加坡。傅柯在异拓邦论中提到了异拓邦是在特定的文化与文明下所产生的对立於乌托邦的真实空间<sup>132</sup>。在新加坡的语境下，由于历史政治等原因，新加坡经历了长期的动荡，再加上殖民时期就开始受到强烈的资本化影响，于是独立后的新加坡，在没有任何支持的情况下，以保障国家与人民的未来为目的，致力追求社会发展和经济增长，希望借此取得经济稳定，国际认可，科技进步等。事实也证明，将中心放在发展使得新加坡快速从第三世界蜕变至第一世界，然而掌权者对发展的痴迷，并通过发展政策来打造他们理想的乌托邦社会时，衍生了各种具破坏性和压迫性、被资本主导的主流空间，但无数对立的、致力脱离主流的、打破界限的异拓邦也随之形成。

从本文所分析的影片中，这些异空间往往是生态空间或自然元素有关的空间。自然之所以会成为资本操控的空间以外的空间是因为在资本的话语下，自然是最先被牺牲以至腾出可以让资本发展的空间。生态自然在很大程度上对立於城市化和发展，这在新加坡环境中颇为明显，因此，在城市化的环境中，这些所剩的，并且未发展的自然地区便不常被（城市的）人们接触。然而，也不是所有的异空间都是未发展的纯自然空间，有些异空间是人为创造的，但巧妙的是形成这样的空间是由自然元素而成。此外，也有的异空间并非完全自然也并非完全发展的空间。以下将对本文分析到的不同的异空间进行总结。

首先，怀旧式生态异拓邦作为重塑已消失的空间。在第二章通过对《七封信》的分析探讨了一些已经消失于新加坡的空间，可是通过电影，这些曾经存在的空间又一次以生态异托邦的方式出现于观众面前。其中，已消失的异空间包括以鬼魅森林重现逝去的电影工业的黄金时代，因发展被别的发展项目取代而消失的空间，甘榜以及承载过去与记忆的坟墓。从这些已消失的空间中，可以看到在发展的语境下，很多

---

<sup>132</sup> Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture/ Mouvement/ Continuité*, (1984), p3-4. (Translated by Jay Miskowicz).

空间不断经历着偏差异拓邦（heterotopia of deviation）的情况，空间会不断地被新的空间取代。在这些在电影中重塑的消失空间通过电影叙事，对幻想的拍摄以及场景制作塑造这些曾经存在的空间。在重塑的空间中，寄托了许多对已消失的空间的怀旧情绪，使人可以通过怀旧情感得到慰藉。对于已消失空间的重塑，这或许也是人们尝试通过怀旧感与这些消失的空间以及自身所在的空间建立一种正面的情绪。

其次，现实中的生态异空间。第三章以《幻土》、《迷失的世界》和《一只黄鸟》的分析探讨了一些真实，但是被主流空间隔离的空间，例如填土，遭受迫害的自然空间（柬埔寨因疏浚而被迫害的河水和红树林）和森林。这些目前还依然存在的空间是资本和发展乌托邦的对立面。通过电影，我们看到了这些异托邦都聚集了底层人士，例如《幻土》中的客工和网管，《迷失的世界》中处于经济下层的人士，需要靠自然的给予为生的人以及《一只黄鸟》中的前囚犯和非法性工作者。对于这些边缘人群而言，这些异空间更像是危机异拓邦（crisis of heterotopia），为他们暂时提供了一个可避难的地方。但同时，这些异空间也像偏差异拓邦（deviation of heterotopia），因为这个空间所聚集的人是无法在主流社会生存的人士，换言之，是超出常态的主流空间（资本发展空间）。这些空间恰巧也与自然元素有关，例如填土，虽然不是一个自然形成的空间，但是这个空间的形成源自于自然中的砂子。这个空间对比了资本发展的乌托邦，揭露了乌托邦面貌以外丑陋的剥削，压迫等事实。同时，在这个异空间中，例如《幻土》中的客工和网管，这两个属于边缘群体的人在填土的沙滩上联想到砂子的流动性与自身在新加坡社会中无法立足的身份相似，而从中得到慰藉。因此，异空间对于边缘群体而言提供了他们一个可活动的空间的同时也让他们觉得得到安慰。另外，有的异空间虽然仍存在于社会当中但是是因未正在经历着消失因此形成的异空间，例如《迷失的世界》中柬埔寨妇女 Phalla 的家园。影片对于这个正在消失的自然空间的记录也是揭露了资本发展空间的对立面，然我们看到在发展的建造过程的另一端是另一个空间的消失。对于在这样的空间生存的人，自然与依靠自然为生的人的关系是惶恐不安的，同时也让我们看到在发展和资本的权力下，自然与底层人士的脆弱。除此之外，对于未发展的空间，例如《一只黄鸟》中的森林，我们可以看到人们是如何利用空间本身的隐蔽特性，同时也看到底层人士对空间所建立的归属感与信任。

此外，生态异拓邦也揭露了两性与其互动的关系，让我们看到权力与性别更多

元的一面，其中一点就是否定了男性作为压迫者的刻板印象，揭露了男性也可以因为阶级身份被另一个男性压迫，例如《幻土》中的客工，又或是拥有压迫与被压迫的双重对抗性身份，以及他们反抗的方式。此外，性别与异拓邦也让我们看到女性如何相对男性而言对自然的关系更为亲密与依赖，反映了自然与女性一同成为父权主流社会下的受害者，亦从而产生了独特的女性生态异拓邦，例如《我们的故事》系列中的娣与甘榜，依附在森林中的 Pontianak, 和躲在森林中生活的非法性工作者。

综上所述，新加坡在追求发展之时形成了社会中许多与生态有关的对立生态异空间。这些异拓邦以多元的形式呈现，即便已经消失的异空间也可以通过电影进行重塑。正如学者阿尔布雷希特对“地球情绪”（Earth Emotions）的概念所提到的一样，地球是一个富有情绪的空间，并且人对地球的情绪可分为两种，分别为毁灭地球的情绪（*terraphthoric emotions*），即负面情绪，以及创造地球的情绪（*terranascent emotions*），即正面情绪，并且这两种情绪是足以创造或毁灭生命的条件<sup>133</sup>。对于这些异拓邦互动的人群而言，异拓邦的功能大多数时候都是正面的，例如从中寄托怀旧感，得到安全感等，这有助于与生态建立正面的情绪，促使共生世的塑造，但是同时也可以投射出负面情绪的地方，例如被利用成为压迫性别和种族等空间，让人与生态的关系处于不理想的状态，可是若没有了这些空间，底层人士便会失去一个可以活动并且寄托情感的空间。因此，在不同的情况下异拓邦可以使人制造正面与负面情绪显得更复杂以及多元。通过异拓邦所反映的情绪性，通过对生态异托邦的了解，使我们能看到很多潜在的，并且需要解决的社会问题，帮助我们探讨更适合的方法解决问题。关于如何平衡对于发展的追求并建立一个与生态和边缘群体更为健康的关系与空间或许是在接下来的研究中需要加以重视与讨论的。

---

<sup>133</sup> Glenn Albrecht, *Earth Emotions: New Words for a New World*, (New York: Cornell University Press, 2019), p1-11.

## 附录 1

《戏院》“Kembali”完整歌词与翻译：

Sayangku, cintaku.

（心爱的宝贝）

Kau gugur dalam kandunganku

（你从我腹中脱落）

Anakku, Permataku,

（我的孩子，我的宝贝）

Berpisah hati ini pilu.

（和你分离让我心如刀割）

Tangisku tersedu, menanggungkan rindu padamu.

（思念的泪水已化为一条河）

Di jendela yang ku hampiri.

（我透过窗）

Melihat bayi yang sendiri,

（希望看到自己的孩子）

Ku hanya cuba menemani

（我只想陪伴你）

Dia tersungut, ku pun pergi

（他们不愿意，我只好离开）

Tangisku tersedu, menanggungkan rindu

（思念的泪水已化为一条河）

Oh mengapa

（啊，为什么）

Kau cabut paku dariku dan kembalikan ku...

（你要拔出钉子，我身上的钉子，你还给我吧）

Buaian dahanku yang sayu

（摇篮中的哭声）

Perasaan dendam di kalbu

（我要复仇）

Semua lelaki ku buru

（将所有的男人找出来）

Dengan cakar dan taringku.

（我会张牙舞爪）

Tangisku tersedu, menanggungkan rindu padamu

（思念的泪水已化为一条河）

## 附录 2

李炳文 Dick Lee, Bunga Sayang 原创:

In every village by the sea...

There stands a tall and  
ancient tree...That shelters  
from sky above...

A tree of hope, a tree of love...

It shares our joy and feels our  
pain... It grow with us through  
sun and rain...

It stays so green the whole year  
through...And flowers when a  
dream comes true... Bunga sayang,  
bunga sayang...

You are heaven's own work  
of art...Bunga sayang, bunga  
sayang...

Gentle flower of the  
heart... Bunga sayang,  
bunga sayang...

You are heaven's own work  
of art...Bunga sayang,bunga  
sayang... Gentle flower of  
the heart...

《花恋》“Bunga Sayang”改编版

Di kampung halaman yang permai

(在风景如画的甘榜)

Ada pohon purba tinggi lampai

(有一颗高大古老的树)

Tempat penduduk berteduh

(坐在树荫下乘凉)

Kekasih bertemu jodoh Bersama suka dan duka

(两个知己相见)

Mengharungi kehidupan

(无论开心或伤心)

Mesranya sepanjang masa

(一起走过人生，始终很友好)

Impian tidak berbunga

(但花不开花)

Bunga sayang

(亲爱的花)

Bunga sayang

(亲爱的花)

You are heaven own work of art

(你是上天的创作)

Bunga sayang

(亲爱的花)

Bunga sayang

(亲爱的花)

Gentle flower

(心中)

Of the heart

(温柔的花)

## 参考资料

### 一. 中文专著/编著

1. 陈冠中：《乌托邦、恶托邦、异托邦——陈冠中的时代批评集》，（台北市：麦田出版，2018）。
2. 李光耀，《乡野童年》，参见《风雨独立路——李光耀回忆录（1923-1965）》，（新加坡：外文出版社，1998）。
3. 乌苏拉·海瑟，《“人类世”的比较生态批评》，参见朱惠足，贝格泰，唐纳·菲利普斯，《全球生态论述与另类想象》，（台湾：国立中兴大学，2016）。
4. 张云飞，《中华儒学文化系列，天人合一——儒学与生态环境》，成都市：四川人民出版社，1995年。

### 二. 中文论文

1. 王志宏，《傅柯 Heterotopia 翻译考》，参见地理研究，第 65 期，2016，页 73-106。
2. 衣若芬，《虚拟的书信：庆祝新加坡建国五十周年的电影《七封信》的文本与图像》，参见四川戏剧，第 1 期，2019，页 105-110。
3. 张嘉如：《当代美国生态批评论述里的全球化转向——海瑟的生态世界主义论述》，参见鄱阳湖学刊，第 2 期，2013，页 99-101。

### 三. 中文网络报刊

1. 吴宏，《怒吼的河——水患之乡话波东巴西》，《联合晚报》，1987 年 7 月 13 日，来自  
<https://eresources.nlb.gov.sg/newspapers/Digitised/Article/lhwb19870713-1.2.28.1.1?ST=1&AT=search&k=%E6%80%92%E5%90%BC%E7%9A%84%E6%B2%B3%E2%80%94%E2%80%94%E6%B0%B4%E6%82%A3%E4%B9%8B%E4%B9%A1%E6%B3%A2%E4%B8%9C%E5%B7%B4%E8%A5%BF&QT=%E6%80%92,%E5%90%BC,%E7%9A%84,%E6%B2%B3,%E6%B0%B4,%E>

6%82%A3,%E4%B9%8B,%E4%B9%A1,%E6%B3%A2,%E4%B8%9C,%E5%B7%B4,%E8%A5%BF&oref=article, 摘借于 2022 年 8 月 5 日

#### 四. 英文专著/编著 (Books)

1. Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader*, (Athens: The University of Georgia Press, 1996).
2. Rajesh Raj, *Indians in Singapore, 1819-1945: Diaspora in the Colonial Port-city*, (Delhi, Online Edition, Oxford Academic, 2014).
3. Sheldon H. Lu, Jiayan Mi, *Chinese Cinema: In the Age of Environmental Challenge*, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009).
4. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt, *Ecocinema theory and practice*, (New York: Routledge, 2012).

#### 五. 英文论文 (Articles and Chapters in Books)

1. A.T.K. Yee and others, "The Vegetation of Singapore——an updated map" in *Garden's Bulletin Singapore*, 63(1&2), 2011, pg205-212.
2. Albrecht Glenn A, "Negating Solastalgia: An Emotional Revolution from the Anthropocene to the Symbiocene." In *American Imago*, 77 (1), 2020, p9-30.
3. Albrecht Glenn, Gina-Maree Sartore, Linda Connor, Nick Higginbotham, Sonia Freeman, Brian Kelly, Helen Stain, Anne Tonna, Georgia Pollard, "Solastalgia: The Distress caused by Environmental Change" in *Australian Psychiatry*, 15(1), (2007), p95-98.
4. Anthony Lioi, "Ursula Heise and Her Work: Toward a Rhizomatic Review" in *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 1(3), (2014), p203-223.
5. Bertrand Seah "Another Garden City is Possible: A Plan for Post-Carbon Singapore" in *Eating Chilli Crab in the Anthropocene*, (Singapore: Ethos Books, 2020), 524-587.
6. Constantine Sedikides, Tim Wildschut, Jamie Arndt, Clay Routledge, "Nostalgia: Past, Present and Future" in *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), (2008), p304-307.
7. Edna Lim, "Singapore Cinema in Singapore" in *Celluloid Singapore: Cinema, Performance and the National*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), p165-185.
8. Greta Gaard, "Ecofeminism" in Joni Adamson, William A. Gleason & David N.

- Pellow, *Keywords for Environmental Studies*, (New York: NYU Press, 2016), p68-71.
9. Joanne Leow, “‘this sand was the sea’: The Intimacies and Ruins of Singapore Transnational Sand’, in *Verge: Studies in Global Asia*, 6(20), 2020, p167-189.
  10. Joni Adamson, Scott Slovic, “Guest Editors’ Introduction: The Shoulders We Stand On: An Introduction to Ethnicity and Ecocriticism” in *MELUS Multi-Ethnic Literature of the US*, (2009), p5-24.
  11. Kelvin Knight, “Placeless places: resolving the paradox of Foucault’s heterotopia” in *Textual Practice*, 31(1), (2017), p141-158.
  12. Laavanya Kathiravelu, “Multimedia Review: A Yellow Bird [Film]” in *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 19(1), 2018, p100-102.
  13. Lawrence Buell, “The Emergence of Environmental Criticism” in *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, (Malden: Blackwell Publishing, 2005), p1-28.
  14. Madhumitha Ardhanari, “Sand Extractivism and its Inequalities: Elite Scripts in the Singaporean Demand for Sand”, in *CITYPERC Working Paper*, No. 2021-06, City University of London, City Political Research Centre (CITYPERC), London, 2021, p1-59.
  15. Marion Hourdequin, “Dualism up/down thinking and the logics of domination” in *Environmental Ethics from Theory to Practice*, (New York: Bloomsbury Academic, 2015), p89-90.
  16. Marion Hourdequin, “Varieties of Ecofeminism” in *Environmental Ethics From Theory to Practice*, (New York: Bloomsbury Academic, 2015), p91-96.
  17. Mary Becker, “Patriarchy and Inequality: Towards a Substantive Feminism”, in *University of Chicago Legal Forum*, 1999, 1999, p21-88.
  18. Michel Foucault, *Of other spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture/ Mouvement/ Continuité*, (1984), p1-9. (Translated by Jay Miskowiec).
  19. Miles Alexander Powell, “Singapore’s Lost Coast: Land Reclamation, National Development and the Erasure of Human and Ecological Communities, 1822-Present”, in *Environmental and History*, 27(4), 2021, p635-663.
  20. N. Mark Collins and others, “Singapore” in *The Conservation Atlas of Tropical Forest: Asia and the Pacific*, (London: Macmillan Press Ltd, 1991), p211-215.
  21. Nallari, Anupama;Poorthuis, Ate, “Rethinking ‘Kampung’ or ‘Village’ in the (re)making of Singapore and Singaporeans” in *Singapore Journal of Tropical Geography*, 42(2), 2021, p431-450.
  22. Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, “The ‘Anthropocene’” in *IGBP Newsletter*, 41, 2000, p1-20.

23. Richard T. Corlett, *The Ecological Transformation of Singapore, 1819-1990*, in *Journal of Biography*, 19(4), (1992), p411-220.
24. Rob Nixon, "Introduction" in *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, (Boston: Harvard University Press, 2011), p1-44.
25. Rob Nixon, "Slow Violence, Gender and the Environmentalism of the Poor" in *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, (Massachusetts: Harvard University Press, 2011), p128-149.
26. Sarah Novak, "To Build a City-State and Erode History: Sand and the Construction of Singapore" in *Eating Chilli Crab in the Anthropocene*, (Singapore: Ethos Books, 2020), p148-185.
27. Scott Slovic, "Editor's Note" in *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19(4), (2012), p619-621.
28. Scott Slovic, "Taking Care: Towards an Ecomasculinist Literary Criticism?" in Ed. Mark Allister, *Eco-Man: New Perspectives on Masculinity and Nature*, (Charlottesville: University of Virginia Press, 2004), p66-80.
29. Simon L. Lewis, Mark A. Maslin, "Defining the Anthropocene" in *Nature*, 519 (7542), (2015), p171-180.
30. Stephen Rust, "hollywood and climate change" in *Ecocinema theory and practice*, (New York: Routledge, 2012), p191-211.
31. Svetlana Boym, "From Cured Soldiers to Incurable Romantics: Nostalgia and Progress" in *The Future of Nostalgia*, (New York: Basic Books, 2001), p3-18.
32. Timothy P. Barnard, "Conservation and Forest" in *Nature's Colony: Empire, Nation and the Environment in the Singapore Botanic Gardens*, (Singapore: NUS Press, 2016), p50-83.
33. Ursula Heise, "From the Blue Planet to Google Earth: Environmentalism, Ecocriticism, and the Imagination of Global" in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p17-67.
34. Ursula Heise, Introduction: Sense of Place and Sense of Planet in *Sense of Place Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, (New York: Online Edition, Oxford Academic, 2008), p1-16.
35. Winnie L. M. Yee, "Special Issue Introduction: Why Asian Cinema?" in *Asian Cinema*, 30(2), (2019), p159-168.
36. Yi-Fu Tuan, "Topophilia and Environment" in *Topophilia A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values* (New York: Columbia University Press, 1990), p93-128.

## 六. 英文网站与网报

1. Biblioasia, <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-17/issue-1/apr-jun-2021/deforestation>, 摘借于 2023年 2 月 22 日。
2. Chapter 16, <https://chapter16.org/slow-violence-then-and-now/>, 摘借于 2022 年 6 月 2 日。
3. Cheryl Lin, “JTC accepts ‘supervisory responsibilities’ for Kranji woodland site: about 4.5ha cleared by mistake”, *Channel News Asia*, extracted from <https://www.channelnewsasia.com/singapore/jtc-kranji-woodland-clearance-error-investigation-review-366981>, 摘借于 2023年 3月 1日。
4. HDB, <https://www.hdb.gov.sg/about-us>, 摘借于 2022 年 7 月 20 日。
5. “Land earmarked for Agri-Food Innovation Park in Kranji ‘erroneously’ cleared: JTC”, *Channel News Asia*, extracted from <https://www.channelnewsasia.com/singapore/land-kranji-road-close-mistake-cleared-study-plan-jtc-huatong-354346>, 摘借于 2023年 3月 1日。
6. Lim Tin Seng, “Land from Sand: Singapore’s Reclamation Story” in *Biblioasia National Library Singapore*, 13(1), 2017 extracted from <https://biblioasia.nlb.gov.sg/vol-13/issue-1/apr-jun-2017/land-from-sand>, 摘借于 2023年 2月 27日。
7. MOM, <https://www.mom.gov.sg/passes-and-permits>, 摘借于 2022 年 8 月 11 日。
8. National Heritage Board: <https://www.nhb.gov.sg/what-we-do/our-work/community-engagement/education/resources/national-symbols/national-pledge>, 摘借于 2022 年 6 月 5 日。
9. PUB, <https://www.pub.gov.sg/watersupply/fournationaltaps>, 摘借于 2022 年 7 月 10日。
10. “Reclamation works for first phase of Tuas port completed, two berths to open by

end-2021” in *Channel News Asia*, extracted from <https://www.channelnewsasia.com/singapore/tuas-port-reclamation-works-two-berths-open-end-2021-2347421>, 摘借于 2023年 2月 27 日。

11. Robin Hicks and others, “ A city in nature——or a city without nature? The uncertain fate of Singapore’s last forests” in *Eco-Business*, extracted from <https://www.eco-business.com/news/a-city-in-nature-or-a-city-without-nature-the-uncertain-fate-of-singapores-last-forests/> , 摘借于 2022年 3月 1日。

12. “Tuas” in *Singapore Infopedia* extracted from [https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP\\_881\\_2005-0127.html#:~:text=The%20name%20%E2%80%9CTuas%E2%80%9D%20was%20derived,coconut%20fronds%20and%20leafy%20branches](https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_881_2005-0127.html#:~:text=The%20name%20%E2%80%9CTuas%E2%80%9D%20was%20derived,coconut%20fronds%20and%20leafy%20branches) , 摘借于 2023年 2月 27 日。

## 七. 电影片目

1. 《七封信》导演：邱金海、梁智強、陳子謙等。2015 年。116 分钟。新加坡。
2. 《我们的故事 1》导演：梁智强。2016 年。107 分钟。新加坡。
3. 《我们的故事 2》导演：梁智强。2016 年。111 分钟。新加坡。
4. *A Yellow Bird*; 《一只黄鸟》 导演：拉加歌帕 (K. Rajagopal)。112 分钟。新加坡。
5. 《幻土》导演：杨修华。2018 年。95 分钟。新加坡。
6. *Lost World*; 《迷失的世界》 导演：Kalyanee Mam。2018 年。16 分钟。柬埔寨、新加坡。