

马来西亚中文剧情片叙事的文化身份

The Cultural Identity of Chinese-language Drama Narrative in Malaysia

文 王昌松 / Text/Wang Changsong

提要：本文介绍了 2010 年以来马来西亚中文电影业的发展以及发展中所面临的突出问题，并着重探讨了剧情片中叙事模式与文化身份的关系。贺岁档积极的市场反应证明了马来西亚中文电影的文化价值，但同时单一化的剧情片类型暴露了马来西亚中文电影创作的思维瓶颈。

关键词：马来西亚中文电影 剧情片 文化认同 族群身份 叙事模式

1927 年的电影《新客》是目前公认的马来西亚首部电影，创作于新加坡，当时的新加坡还属于马来亚联邦。马来西亚著名影评人、动画电影之父哈桑·莫撒林 (Hassan Muthalib) 在其著作《瓶中的马来西亚电影》(*Malaysian Cinema in a Bottle*) 一书中也指出，“马来西亚与新加坡的电影业缘起是共享的”。⁽¹⁾ 影片《新客》讲述了新加坡新移民的故事，这些“新移民”指的正是中国移民。华人形象、华人故事成为首部马来西亚电影的叙事要素。马来西亚中文电影再次成为主流院线的焦点是近十年的事情。当越来越多的香港贺岁电影进入马来西亚时，贺岁档市场也开始成为马来西亚本土电影公司瞄准的投放点。本地制作的中文电影似乎就是为这个档期而存在的，其他档期推出的本地中文电影历历可数。正因为这样的考量，让春节期间步入影院的观众对发生在华裔族群中的故事更为期待，首部中文新春贺岁喜剧《大日子 woohoo!》在 2010 年亮相，让马来西亚华裔观众经历了一场身份意识与文化命运的思考。

一、从首部中文贺岁电影到非贺岁档热门中文电影

作为一部贺岁档喜剧片，《大日子 woohoo!》娱乐性质明显，将团结华裔的意味铺设在叙事当中。影片围绕五个不同背景的肖虎小子，误打误撞进入西马关丹的一个小村，向唯一的舞虎师傅学艺。在学习舞虎的过程中，五个人从所谓的乌合之众变身舞虎传人。电影将舞虎这一罕见的本地习俗贯穿在全片叙事之中，不仅重现失传文化，也为本地中文电影打开了一扇希望之门。这样的“开门”之作，为之后本地创作的中文电影塑造了一种样板，越来越多的本地中文电影走向影院，渐渐培养起马来西亚本土中文电影的观众群。《大日子 woohoo!》的票房收入约 420 万马币 (约合人民币 660 万元)，是当年最卖座本地马来语惊悚喜剧《不义之财》(*Ngangkung*) 票房收入的一半，但它对本地中文电影业的意义非凡。⁽²⁾ 马来西亚人口主要由巫 (马来人)、华 (华

人)、印 (印度人) 三大族群构成，在“1946 年 1 月 22 日，英国政府以白皮书的形式公布了‘马来亚联邦’计划，赋予马来人、华人与印度人三个种族同等的公民地位及参与政治的权利”。⁽³⁾ 马来西亚统计局公布的 2016 年人口状态显示，华裔人口约 664.56 万人，占全国人口的 23.4%，土著 (在《马来西亚宪法》中指的是马来西亚的马来人，及沙巴和砂拉越的原住民族) 人口有 1948 万人，比率为 68.6%。⁽⁴⁾ 华裔人口远不及马来族群，中文电影的观众群体也就自然不及马来片。不过，《大日子 woohoo!》之后，便由此展开本地中文电影的观影风潮。其导演周青元准确把握叙事诉求与华裔族群身份表述的功力，为提升电影口碑营销的效果打造了必要基础。

导演周青元毕业于北京电影学院，是如今马来西亚华语影坛的代表电影人之一，拍摄过四部贺岁电影，除了《大日子 woohoo!》外，还执导了《天天好天》《一路有你》《辉煌年代》。其中，《一路有你》是迄今为止马来西亚最卖座的中文电影，亦是马来西亚本地电影历年票房榜的“榜眼”。《大日子 woohoo!》让周青元获得了第一届“金笋奖”最佳导演奖。“金笋奖”是马来西亚中文影视协会举办的本地中文电影颁奖典礼。该协会创办于 2012 年 4 月，主要宗旨是进一步发展马来西亚中文影视工业，并与会员分享影视知识，以促进本地电视与电影的素质。马来西亚中文影视协会极力鼓励志同道合的本土同行加入其中，以形成合力推动马来西亚影视事业的发展。不过，在 2013 年与 2015 年分别举办两届之后，2017 年初，马来西亚中文影视协会正式宣布暂停举办“金笋奖”，马来西亚唯一的中文电影颁奖礼匆匆谢幕。该影视协会暂停“金笋奖”的理由是：全

(1) Hassan Muthalib, *Malaysian Cinema in a Bottle*, Selangor: Merpati Jingga, 2013, p.31.

(2) 票房数据来源于马来西亚电影发展总局官方网站 www.finas.gov.my。

(3) 祁希元主编《马来西亚经济贸易法律指南》，北京：中国法制出版社 2006 年版，第 55 页。

(4) 马来西亚人口统计报告来源于于马来西亚统计局官方网站 www.statistics.gov.my。

马最权威的电影节——马来西亚电影节 (Malaysia Film Festival) 自 2016 年开始公开竞赛门槛, 让马来西亚中文电影可以参与所有奖项的角逐。既然有了更大的平台, “金笋奖”便有了功成身退的理由。周青元在《大日子 woohoo!》之后, 依旧着眼本地贺岁档, 于次年献上贺岁家庭喜剧《天天好天》。2014 年的贺岁电影《一路有你》是周青元“父亲三部曲”的最后一部, 也是票房上最成功的一部, 中华传统与西方文化产生的碰撞, 让华裔父亲的形象既贴近生活原态, 又感动人心, 是贺岁档里温情指数相当高的本地电影。《一路有你》在第 27 届马来西亚电影节上获得了非马来语单元的最佳电影、最佳摄影、最佳男演员三个奖项, 这亦是马来西亚中文电影在本地院线与奖项上双重认可的成功之作。

周青元从中国学成回国时便投身电视业, 2010 年转战电影业。他最早执导的两部贺岁电影的男主角都是林德荣。在《大日子 woohoo!》中, 林德荣饰演了代表中下层失业人士的保安员阿炳; 在《天天好天》中饰演奔波于城乡之间的货运司机。林德荣是马来西亚知名的电台主持人、媒体制作人, 在出演马来西亚贺岁电影前, 已经参演过 2009 年新加坡贺岁电影《幸福万岁》。此后, 林德荣与本地华裔导演小华合作, 连续三年推出了“阿炳”系列贺岁电影, 分别是《阿炳心想事成》《皇宫灿烂》与《阿炳马到成功》。2014 年的贺岁档, 本地中文电影数量达到历史最高值, 共有五部。除最早登陆贺岁档的《阿炳马到成功》, 还有《一路有你》《Huat 啊! Huat 啊! Huat!》《茨厂街女王》《无敌鸳鸯笑夜市》等四部。马来西亚中文电影正是在这一年实现了空前的量变, 2013 年全年只发行上映了七部, 2014 年就有 21 部中文电影发行上映, 其他语种的本地电影数量则维持不变。更多的本地中文电影分散在全年各个档期, 然而不少作品在院线反应平平。中文电影 2014 年拍摄上映的热度到了 2015 年依然不变, 有 18 部进入院线 (部分作品因题材问题无法通过大马电检局审查), 很显然, 正是这两年的蓄积勃发让本地中文电影已经不再是新鲜的文化产品。

自 2010 年以来, 马来西亚中文电影积极的市场效应为剧情片的叙事提供了更多元的空间与可能性。主流电影制片公司开始定期投入资金拍摄中文电影。马来西亚最大的电影制作发行公司之一 Astro Shaw 自 2014 年以来每年都会力推他们的中文电影, 之前提到的《一路有你》与《辉煌年代》就由该公司发行。Astro Shaw 对本土中文电影的眼光非常准确, 尽管每年仅推出一到两部中文电影, 但每部影片的票房收入都很可观。到目前为止, 票房最好的中文电影都是由其投资发行。2017 年, 该公司出品的《海墘新路》于 5 月 4 日在全马上映, 虽然是目前该公司发行的所有中文电影中票房较低的, 却是 2017 年票房收入最好的中文片。然

而, 贺岁档中文电影的优势在 2017 年呈缩减态势, 《今年不回家》《新年愿》《有钱到笑》《我係李+ ×》四部贺岁片的低关注度与低票房似乎昭示着马来西亚中文电影业不景气的产业生态。此外, 2018 年里 Astro Shaw 并没有任何明确的计划再推出中文电影。从《大日子 woohoo!》到《海墘新路》, 马来西亚中文电影类型相对单一, 剧情片占绝对主流。这些作品流露的情感共鸣似乎停歇不下来, 在叙事的中介作用下获得了种种身份认同。很多马来西亚华裔电影人在贺岁片里做到了情节层面的一致性, 既表达了对和谐的要求, 也承认了种种非和谐因素, 故而观众在消费这些中文电影的过程中必然有对华裔文化的观照, 有对华族身份的认同。

二、华裔电影人坚守的文化身份

周青元指出, 《大日子 woohoo!》就是“为贺岁档去拍摄的, 因为当时中文电影并没有形成气候, 从市场来考量, 期望自己的第一部电影在本地市场要有一定的回响, 大众在贺岁档的关注力相对比较大”。⁽⁵⁾ 他把马来西亚的贺岁档形容成美国的暑期档, 至少可以保证票房, 在有限的资金投入基础上, 贺岁档为本地中文电影提供了一定“保险”。代表香港文化软实力的贺岁片在马来西亚一直颇有市场占有率, “香港贺岁电影经常……营造‘众星齐贺岁’的喜庆气氛”。⁽⁶⁾ 这并不是马来西亚中文电影业在打造自己贺岁电影时效仿的套路。以林德荣为代表的华裔贺岁电影明星都是电视台和电台主持人, 缺乏像香港多年形成的明星体系 (celebrity system)。当然, 周青元所拍摄的贺岁电影并不是狭义的贺岁片, 这些作品并不是为了营造过年气氛, “只不过这些作品是在过年档期上的电影”。⁽⁷⁾ 他执导的影片中不会放入民族情怀这样的视点。家庭这一空间以及空间包含的人物, 为影片叙事标示出与观众同一视线的标尺。影片构建了家庭内的互动关系问题、华人文化思想在西方化的社会风潮面临的问题、两代人甚至三代人之间在文化认同上的立场问题。这样的叙事塑型, 通过情节运作使得和谐性与非和谐性达到了辩证统一, 成为以周青元为代表的这类华裔导演的创作思路。

社会认同理论认为, 人做出是非判断的标准之一就是参考他人的行为。如果看到别人在某种场合做某件事情, 我们会断定这样做是有道理的。我们知道在影院

(5) Wang Changsong, and Chen Yiming, “The Cinematic Portrayal of Cultural Identity in the Malaysian Top-Grossing Movie The Journey”, *Advanced Science Letters*, XXIII (April 2017), p. 3075.

(6) 王君泽《谈〈南京! 南京!〉的艺术归类与赏析方法》, 《电影文学》2010 年第 1 期, 第 81 页。

(7) Wang Changsong, and Chen Yiming, “The Ideological Struggle of Multicultural Nationalism: Cultural Identity in the 2014 Malaysian Top-grossing Movie The Journey”, *SHS Web of Conferences*, XXXIII (February 2017), p. 2.

看电影前要把手机调至静音、在电影放映中不能大声讲话、看完电影后爆米花的空盒子要扔到垃圾桶，周围人的做法对我们的行为有着重要的指导意义。同样，观影过程也是我们进行断定的过程。在漆黑的影院中，人物与事件可以让我们对自我的行为和心态进行审视，从而会产生对某种行为的接纳或抵触，对某类人群的认可或排斥。周青元这部《辉煌年代》的出现，给生活在马来西亚这片土地上的人一个思考和断定的机会，实现了重构集体精神与爱国情怀的意义。诚然，一部电影作品的力量是有限的，不过《辉煌年代》巧妙地推动了这股积极势力，影片引发的社会性讨论才制造了社会认同再构造的种种机会。尽管是一部华人视角的马来西亚电影，但是该片与周青元执导的其他中文电影不同，并没有同时推出中文片名。英文片名 *Ola Bola* 所指代的是一种全民性情结，这个情结放在 2015 年有着别具一格的政治引导作用。2014 年末至 2015 年，马来西亚中央政府受到了前所未有的质疑，种族间隙也随之成为政治工具，似乎全民团结的意识已经在这两年内迅速瓦解。令首相遭质疑的“二十六亿”政治献金说、净选盟 (Bersih) 大集会、手机失窃造成华巫种族间暴力冲突等一系列事件，让 2015 年的马来西亚民众忧心忡忡。《辉煌年代》虽然在创作上一直在规避政治议题，但是在这样的一年里有这样一部电影，就被赋予了不一样的解读。有人认为，影片在召唤普罗大众对民族情怀的观照；有人认为，这是在唤醒民众对国家的责任意识。影片用足球队精神与国家荣耀放大了国家认同这一概念，通过精巧构思搭建起的客观大背景，观众更容易理解导演想要表现的意识形态。

《辉煌年代》试图摆脱世俗定义下的马来西亚中文电影，是其他马来西亚华裔导演不曾触碰的题材。马来西亚华裔在所属社会中拥有在时间中持久的特有模式，通过法国哲学家保罗·利科 (Paul Ricoeur) 提出的“个性”与“守诺”⁽⁸⁾ 两个概念来看，这种个性是一整套持续的性情，是华裔族群持久倾向与气质的总和。在数代人的生活轨迹中，习惯与获得性认同让彼此间识别为同一人。一些马来西亚中文电影用带有华裔共同记忆的地名来为电影命名，如《新村》的叙事空间为华人新村，是 20 世纪 50 年代英国殖民者在马来西亚设立的一系列华人集中定居点；《茨厂街女王》黑色幽默的故事发生在吉隆坡唐人街；《甲洞》与《甲洞 2》戏说了曾经在这个地方的华人黑帮间的恩怨情仇；《旧街场》讲述华裔聚居城市怡保的华人生活新形态，等等。这类空间是表述华裔在马来西亚某些持续性情的暖房，是养育某些倾向与气质的水土。这些作品往往可以利落地把那些不和谐的、不容易解释的事物进行整合，构建连贯的人生故事。贺岁档中文电影的合家欢特色最能说明这一点。守

诺，表现出的是作为伦理主题的“我”的自我持守性，同时，还呈现出一种对时间的挑战和对变化的否定。人生故事让观众了解了人物，故事情节少不了由若干个事件组成，每个事件都对行动者，即实施行动的人。这些人物在马来西亚中文电影中讲着普通话、粤语、福建方言，同时夹杂着英语与马来语。家里的神台、祖先牌位往往成为场景中重要的部分，人物在线性的时间轴里经历种种事件，对文化本源却从不会丧失尊重。《海墘新路》里的母亲手把手地教小儿子在神明前祈祷；《一路有你》中老父亲带着洋女婿到檳城周姓桥时，洋女婿感受到寺庙求来的保佑绳被寄予浓烈的爱意；《一路有你》的编剧李勇昌执导的《东主有喜》中，独自生活在新加坡的女儿会在寺庙里把心事跟神说。李勇昌导演的恐怖剧情片《守夜》《超渡》是关于华人丧葬文化的叙事。电影人对华裔文化的坚守、对传承的担当，都体现在这些作品的叙事之中。

海外华人 (Chinese diaspora) 的身份，为无论是现实空间下还是虚构的叙事空间下的人提供了明显的跨国别性 (transnationality) 特征。曾经，欧洲殖民势力的入侵，让这片土地被涂上不同殖民强权的界域色彩。当年的殖民者曾大量引入华人与印度人做劳力，以满足在马来半岛与婆罗洲殖民地的经济需求。华人、印度人已在马来西亚延续了若干代。在巨大的后殖民主义话语场中，文化差异让在马来西亚生活的三大族群既融合又独立。马来西亚中文电影表述的跨国民族主义 (transnationalism) 并非着重彩于华族社会的精英，马来西亚社会相对宽容地杂糅着各种文化因素。影片中社会中层和底层的华人有着独特的华人性，多元融合的社会特性让和谐与不和谐共存于数代人之间，一方面他们已经天然地成为马来西亚社会的重要成分，另一方面又有着强烈的华人文化标签。《一路有你》中的老父亲独居在金马伦高原的菜园里，年少时的同学撮合他与马来女同学成一对，但那毕竟是儿时的嬉闹。他思想传统，用华人传统来要求在海外生活多年的女儿，种种摩擦便不可避免地发生。这样的小人物没有轰轰烈烈的事件，但因为他对华人传统、儒家思想的坚持与妥协后的开明豁达，代表了诸多马来西亚华裔的生活形态。相似的表述手法还出现在张爵西执导的《我来自纽约》、苏忠兴执导的《海墘新路》、李勇昌执导的《东主有喜》之中。黄明志执导的喜剧《辣死你妈》(Nasi Lemak 2.0) 通过华人视角调侃“大马人”这个身份，同时又流露出对这个环境由衷的热爱，由此赢得观众，获得共鸣。这些电影往往上演着不同的文化身份保卫战，妥协、宽容、接纳、认可，这样的文化态

(8) Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, pp. 140-143.

度赋予了戏剧冲突积极的转变。

三、类型片与叙事模式限制了 马来西亚中文电影

正是这样的叙事特征,审美疲劳在所难免。自2014年以来,进入院线的马来西亚中文电影逐渐减少,其他语种的本地电影也面临着相似的境遇。根据马来西亚电影发展总局(Perbadanan Kemajuan Filem Nasional Malaysia,简称FINAS)公布的数据来看,2014年和2015年,每年都有约八十部电影进入院线,到2016年,仅四十多部电影上映,2017年的数据则更不乐观。马来西亚电影发展总局的官网列出30部票房最高的本地电影,其中有27部达到500万马币以上的票房,超过1000万马币票房的仅有六部。各语种电影似乎迟迟看不到春天的到来,进口大片的火热程度却是本土电影无法企及的。以2016年为例,票房收入最好的三部海外电影——《美国队长3》《蝙蝠侠大战超人:正义黎明》《美人鱼》——在马来西亚赚取的票房便超越了所有本地电影的票房总和。马来西亚中文报《星洲日报》曾刊文指出:“由于投资高,回报率低,贺岁档之后就没有票房超过100万令吉的电影,大环境是处于亏钱的状态,因此开始很多生意人取巧止损。”⁽⁹⁾马来西亚中文电影依赖着贺岁档,但也与同档上映的外国电影争夺市场。中文电影三年前的丰产,因为资金等的原因无法延续下来,一些曾经拍摄中文电影的公司转型甚至歇业。2013年,7部中文电影上映,收获票房1300多万马币(约合两千万人民币);2014年,21部中文电影票房收入近4000万马币;尽管2015年仍有18部中文电影上映,但总票房收入仅700多万马币;2016年,中文电影全面缩水,唯6部进入院线,幸亏有《辉煌年代》取得的票房成功,全年中文电影票房收入有2000多万马币,但其他5部作品只有400万马币的票房收入;2017年,也只有6部中文电影上映,票房收入远不及前几年,只有300多万马币票房进账。⁽¹⁰⁾

从往年上映的电影类型来看,剧情片是目前马来西亚中文电影唯一的主流类型,这些作品的共性就是能够运用简单的叙事书写生活的复杂性。影片的叙事视点、叙事形态等既显露马来西亚中文电影的“大马色彩”,⁽¹¹⁾也让马来西亚电影人思考如何改变近两三年来中文电影一蹶不振的尴尬境遇。目前,马来西亚电影发展总局每年会给予本土电影资金扶持,但毕竟配额有限,不少中文电影还要依赖商业市场的投资与赞助。一些华裔电影人疾呼,马来西亚中文电影不能让这些商业资源“失望”,否则更难看到本土中文电影业的前途。优秀剧本、优秀制作团体的匮乏更是近两三年将中文片拖入审美疲劳的又一致命伤。《一路有你》取得票房成功后,后来者反

复效仿其叙事模式。影片中的女儿年幼时被父亲强迫送出国外,多年后带着外国男友回到故土,中文几乎已经不再是她与父亲沟通的语言,这其实是马来西亚社会中稀松平常的家庭情景。影片的叙事视点并非女儿,而是父亲。片中父亲形象的所指是地道的华人礼教与传统华人婚姻家庭观。正因为这样的父亲形象,影片按照不复杂化的“三段式”(three-act structure)将女儿与父亲的关系逐段改进。父亲一角构建出本片的叙事视点,叙事视点作为游离于创作者、剧中人物和观众之间的叙事产品,无形地影响了观众对电影的理解。电影的内部视点也就被延伸至社会观照,引发观众对现实的思考,形成共鸣。《我来自纽约》对西方文化与华人文化的诠释与《一路有你》异曲同工,采用象征传统意识的爷爷来构建叙事视点。这些作品不是抛出问题、用叙事来阐明解决之道,而是把马来西亚华族群落中的社会现象袒露出来,有着追求戏剧性的单向叙事模式。电影的结尾都是大团圆,一派和睦。本地商业资源对这样相对保守的叙事模式有着收回成本的信心,故而这类剧情片就一遍遍地设置在不同在家庭空间、族群空间之中。

这样的小家庭格局,或者说两三代人间的情感故事是马来西亚中文电影中的叙事偏好,放大家庭生活中的伦理,关注华族群体与马来西亚整个社会间的关系。家庭的依归是精神与生活的依靠,和睦的人物关系在家庭空间下成为故事结局的必然成分。电影中的意识形态融合了人们的意识形态与特定的社会经济、政治直接关联的观念与概念,叙事与修辞正是为表达这些意识而服务。这些中文电影中的意识形态特点,不是简单的模式化空壳。在家庭空间内,叙事结构中存放了华族群体共同的情绪。这些社会情绪的时效相对不长,在本土出现“审美疲劳”也就在所难免。一些境外电影人开始走进马来西亚参与创作中文电影,如2016年中文贺岁片《开饭啦!》由香港演员杜汶泽自编自导自演;另一方面,在有限的本地资金扶持下,少数的马来西亚华裔导演也在向外寻求创作可能,除了与新加坡合拍以外,他们与中国内地、香港、台湾的交流在近几年也愈发频繁。

李勇昌导演2015年的作品《小电影》在马来西亚市场反响一般,改名为《荷尔蒙大冒险》进入中国大陆;2016年又与香港电影人合作推出温馨亲情电影《大手牵小手》。该片女主角、香港演员鲍起静获第36届香港电影金像奖最佳女主角提名。马来西亚新独立电影运动的

(9)《本地中文电影的春天几时来(上篇)·还需一路有你》,《星洲日报》2015年10月24日第18版。

(10)票房数据来源于马来西亚电影发展总局官方网站www.finas.gov.my。

(11)《大马中文电影闯出路(完结篇):大马色彩不能失》,《星洲日报》2011年12月29日第26版。

先锋导演之一何宇恒 2009 年执导的电影《心魔》由马来西亚、香港、韩国合拍，剧本在 2007 年第 12 届韩国釜山国际电影节专设的“亚洲电影基金”夺得首奖，香港演员惠英红凭该片拿下诸多电影节的最佳女配角奖。如果说马来西亚中文电影被寄予太多希望而迎来真正的春天，那么，改进马来西亚电影的创作模式、创作手法以及营销方式，或许才会给这个春天做出可能的预报。

结语

马来西亚首部剧情片《新客》是一部默片，无任何声音对白，但在探讨马来西亚中文电影时，已经明确这不只是语言方面的概念，而是一个文化概念。《新客》仍旧是新加坡、马来西亚研究“华语语系”的最早电影样本。它的“剧本内容风格摇摆于‘南洋色彩文艺’和‘中国文艺’之间”。⁽¹²⁾ 影片描写了 20 世纪初南洋两大

华人群体——新客和土生华人。片中两种不同生存形态的南洋华人社会折射出当时一系列“华人性”的议题。

如今的马来西亚中文电影试图超越华族族群的束缚，寻求真正意义上的马来西亚电影，这是市场的期望，亦是平衡地树立国族电影的必然。同时，马来西亚华裔电影人向外寻求延伸，马来西亚中文影视协会主席曾成功将《初恋红豆冰》与《结婚那件事》带进中国影院，虽然市场反响不理想，但让马来西亚电影人了解了中国电影市场的运作。华裔导演周青元、李勇昌等陆续开始在中国发展其电影事业，但马来西亚中文电影要闯出路，大马色彩不能失，本地电影人还需磨练。

(王昌松，厦门大学马来西亚分校新闻系助理教授)

(12) 许维贤《〈新客〉：从“华语语系”论新马生产的首部电影》，《清华中文学报》2013 年第 9 期，第 5 页。

国族电影与跨界电影： 马来西亚电影中的香港遗产*

National Film and Trans-boundary Film: Hong Kong Heritage in Malaysian Film

文 易莲媛 彭雨晴 /Text/Yi Lianyuan Peng Yuqing

提要：摆脱英国殖民统治以来，马来西亚电影市场一直被香港主导。直到 20 世纪 90 年代末，作为一系列结构性变迁的结果，马来西亚市场逐渐失去了对香港电影的偏爱。尽管如此，近年来在马来西亚获得较高票房的本土华语和马来语影片，在类型选择、故事模式、人物设置和动作设计上，都与香港电影一脉相承。可以说，香港电影的某些风格在马来西亚电影中得到了继承。这一结论质疑了国族电影的单一论述框架，探索了从“跨界电影”的视角来研究特定国家电影工业的路径。

关键词：马来西亚 香港 国族电影 跨界电影

一、从国族电影到“跨界电影”： 国别电影研究的理论问题

现有关于马来西亚电影的讨论，集中在电影与马来西亚国族身份的关系上，特别是在国际电影节上更有存在感的马来西亚华语电影的身份意识与马来西亚国家话语的关系上。⁽¹⁾ 这也是国族电影研究的主要范式，它认为在某一民族国家区域内生产出来的影片表现了该民族国家/地区特定的身份意识，而研究的目的在于揭示这种身份意识的复杂面向及建构过程。当然，将此范式用于马来西亚电影研究具有天然的合法性，因为国族电影的理论基础最初就是从东南亚民族国家形成的历史中生发出来的。佩里·安德森探讨了印刷媒介带来的统一时

空观对印度尼西亚“想象的共同体”形成的决定性作用，

* 本文系广东省哲学社会科学规划项目“‘一带一路’背景下粤语海外传播与族群认同研究”（项目编号：GD17XXW04）的阶段性成果。

(1) 代表性的研究参见许维贤《打造马来亚：论马来亚制片组的冷战影像》，《艺术学研究》2016 年 12 月总第 19 期，第 61—104 页；David C. L. Lim, Malay(sian) Patriotic films as racial crisis and intervention in David C. Lim eds. *Film in Contemporary Southeast Asia*. London: Routledge, 2013, pp93-111; Wan Amizah WM, Chang Peng Kee, Jamaluddin Aziz, Film Censorship in Malaysia: Sanctions of Religious, Cultural and Moral Values. *Journal of Communication* Vol 25: 42-49; Wan Amizah WM, Chang Peng Kee, Jamaluddin Aziz, Film Censorship in Malaysia: Sanctions of Religious, Cultural and Moral Values. *Journal of Communication* Vol 25: 42-49; 韩燕丽《国家电影史的建构与结构：论新马两国建国期间的华语电影制作》，《当代电影》2012 年第 9 期，第 65—69 页；关志华《怀旧的迷恋——对两部马来西亚华语电影本土话语的一些思考》，《淡江人文社会学刊》2011 年总第 48 期，第 52—71 页。