

投射国族影像：

后“新秩序”时期的印度尼西亚国族电影

Projectioning National Cinema: Indonesian Films in the Post “New Order” Period

文 王昌松 /Text/Wang Changsong

提要：本文介绍了印度尼西亚后“新秩序时期”本土电影产业的复兴之路，从曾经垄断院线的独家经营到当今多元自主运营的院线生态，从影人放弃电影事业的历史时期到当今跨越界域的创作轨迹，探讨了印尼建构“国族电影”的电影工业发展路径。

关键词：印度尼西亚电影 国族电影 印尼后新秩序时代 国家身份

印度尼西亚的“新秩序”，是其第二任总统苏哈托(Suharto)于1966年掌权后，为与前任总统苏加诺(Soekarno)的“旧秩序”有所区别而使用的政治语言。一般而言，“新秩序”(New Order regime)所形容的即是苏哈托的执政时期(1966—1998)。本文所提出的后“新秩序”时期，是1998年至今的二十余年，本土电影人在其创作的国族电影中发出的新声音愈发不同于此前，有着新时代的重要符号及社会人文双重诉求，这也就将印尼电影发展史割裂在两个政治时间区间之中。后“新秩序”下的印尼电影业更加生机勃勃，越来越多的印尼电影人进入到国际视野当中。如今，印度尼西亚是东南亚电影最高产的国家之一，年产量约一百部，这还不包括无法精确统计的短片与纪录片。印度尼西亚庞大的院线市场、电影人才创作潜力等都为后“新秩序”语境下的国族电影注入希望。

一、印尼 21 电影集团： 垄断本土电影院线、进口电影发行

自 20 世纪 80 年代，印尼电影工业就被苏哈托的义兄苏威卡莫诺(Sudwikatmono)⁽¹⁾控制。他于 20 世纪 70 年代便投身印尼电影工业，将海外电影引进印尼发行。当时他旗下的电影公司垄断了从香港“邵氏”与“嘉禾”引进的中文电影在本土的发行市场，凭借其强有力的电影市场控制，缔造了品牌——21 电影集团(Cineplex 21 Group)，整合了进口电影与相关发行业务，是印尼最大的院线集团。1986 年，第一家 21 电影院在印尼首都雅加达开业，集团在五年内将其影院覆盖到了所有新型的商业区，与此同时，还迫使其他影院、发行商加盟 21 电影集团。1990 年，印尼本土电影《我的天，我的家》(*Langitku Rumahku*)成为 21 电影院上映的最后一部本土电影，之后，这个垄断印尼电影业的巨头不再放映任何本土电影，而转为仅仅放映进口电影。在这样的行业氛

围之下，90 年代的印尼本土电影业颇显西山日薄之态，印尼受众用 *mati suri* (印尼语，直译为“昏迷”)来形容本土电影业。尽管 21 电影集团拥有数量可观的高品质影院，但仅为好莱坞电影服务。这种情况直到 1999 年上映的一部本土电影《每个人》⁽²⁾ (*Kuldesak*)才被打破。该片是 1996 年四个青年导演(Mira Lesmana、Riri Riza、Rizal Mantovani、Nan Achnas)联合执导的电影项目，四个段落用黑色幽默的色调勾勒出雅加达都市生活与孤独有关的黯淡、颓丧。四位主创是在“新秩序”控制下成长起来的，他们眼中的雅加达如同一条死路，禁锢着生活在其中的人。从《我的天，我的家》到《每个人》，时隔了近十年。印尼本土电影的惨淡空窗也从《每个人》开始，开始填进新生代电影人的现代性诉求。

21 电影院线在“新秩序”结束后，才逐渐向本土电影开放。此时，新的数字电影技术在印尼逐步普遍运用，让印尼本土电影人开始重振旗鼓，尤其是年轻一代导演看到了在本土制作、发行电影的巨大可能。这个千岛之国是东南亚人口最多的国家，世界第四人口大国，本土电影的潜在受众市场是巨大的。纵观后“新秩序”时期的印尼电影院线，主要有两种运营模式：一种是大规模电影产业链下的院线，另一种是独立运作的放映厅。前者除了 21 电影院之外，还有另一家院线公司拥有相当可观数量的放映厅，这就是韩国媒体巨头 CGV 收购 Blitzmegaplex 后于 2014 年组建的 CGV-Blitz，是印尼第二大院线运营商，该公司在印尼的电影业务也提升了韩国娱乐公司的海外占有率。同年，印尼力宝集团公司(主要业务包括银行、房地产开发等)正式进军电影市场，到 2018 年 5 月已在印尼开设 43 家影院。自从 1998 年

(1) 苏威卡莫诺是印度尼西亚商人，苏哈托的义兄。他曾是 Indocement Tunggal Prakarsa、印多福食品、博加萨里和印地卡娱乐的总裁。

(2)《每个人》首映于 1999 年荷兰鹿特丹国际电影节。

“新秩序”瓦解以来的十年间，印尼 85 个城市已经开设三百多家影院，银幕数量超过两千块。以 21 电影为代表的市场操盘手主动向本土电影示好，也为印尼本土电影走向更广大的在地观众群创造了必要的先决条件。

二、后“新秩序”时期新一代电影人的发展

1990—1999 年间，21 电影没有放映过任何印尼本土作品，仅放映进口电影，尤以美国电影为主。没有了放映渠道，也就断送了本土电影人的创作生命力，一众七八十年代开始奋战在电影圈的人随着年龄的增长，逐渐进入到了退休状态，还有一部分电影人转向电视台。90 年代，因为缺乏电影作品，本土电影业岌岌可危，人才培养亦出现青黄不接的现象，脱颖而出的电影人更是凤毛麟角。雅加达艺术研究所 (Jakarta Institute of Arts) 毕业生加林·努格罗 (Garin Nugroho) 是打破这一僵局之人。他的长片处女作《面包里的爱情》(*Cinta Dalam Sepotong Roti*) 获得了 1991 年印度尼西亚电影节芝特拉最佳电影奖 (Citra Award for Best Film)。这部公路电影围绕三个打小一起长大的年轻人展开，其中两人相爱并结婚，剩下一个做摄影师的依旧单身。已婚的二人踏上一趟旅行，希望借由旅行解决二人婚姻中的性问题，他们把那个单身的好友也叫上同行。一路上，三个年轻人间的问题不断浮出水面，丈夫因为曾经的创伤而有性障碍，妻子的同情对此也无济于事。单身的那位心里一直藏着对这位已为人妻好友的爱慕，也因此招致丈夫对二人的猜忌。《面包里的爱情》人物简单、情感真挚，该片的票房成功还促成了同名改编小说的出版。加林的成功无疑启发了雅加达艺术研究所培养的其他优秀年轻电影人，让本土电影梦得以延续，为后“新秩序”时期的本土电影重新上路提供了人才基础。

1998 年，苏哈托时代的结束，唤醒了曾在“新秩序”控制下成长起来的电影人强烈的创作激情，新的社会氛围助燃着创作力，同时，新的本土电影节也如沐春雨般清新亮相。1999 年，雅加达国际电影 (Jakarta International Film Festival) 横空出世，2002 年，Q! 电影节 (Q! Film Festival) 正式创办。1998—2018 年这十年间，本土电影节积极推动了优质创作，大规模院线不再倾斜性放映进口电影，而本土青年导演经过磨砺也更懂得如何让其作品满足主流电影观众的观影需求。这其中很多努力的成果还是源自独立电影，一方面，从内部填补了本土制作的空缺；另一方面，这是一拨反商业片的潮流，很多是低成本或自筹资金拍摄的作品。具有代表性的年轻电影人包括哈努·布拉满图 (Hanung Bramantyo)、阿唯·苏雅迪 (Awi Suryadi)、鲁迪·索佳沃 (Rudy Soedjarwo)、拉库 (Rako Prijanto)、哈利·苏哈雅迪 (Harry Suharyadi)、哈尼·萨普川

(Hanny Saputra)、拉斯佳·法兹亚·苏撒图 (Lasja Fauzia Susatyo)、乔斯·珀诺末 (Jose Poernomo)、蒙提·提瓦 (Monty Tiwa)、阿里亚·酷苏玛迪瓦 (Aria Kusumadewa)、理查德·本塔瑞 (Richard Buntario)、纳雅托·菲奥·诺拉 (Nayato Fio Nuala) 等。

1998 年之后，曾经在七八十年代流行的恐怖、喜剧、爱情片被这些导演重新推向了印尼市场，参与《每个人》电影项目的导演们是这股创作热的先锋力量。他们的作品完全以观众为导向，代表作品有儿童音乐剧《雪利娜的冒险》(*Petualangan Sherina*, 1999)、恐怖电影《遮兰卡》(*Jelangkung*, 2000)、青春爱情片《爱情怎么了?》(*Ada Apa Dengan Cinta?*, 2002)，还有一些导演实验了不同的叙事、视觉、主题形式等。值得注意的是，一批电影人善于探讨并批判政治诉求，对印尼的过去进行发问与思考，代表作品有《飒飒沙声》(*Pasir Berbisik*, 2001)、《没有字母 R 的小说》(*Novel Tanpa Huruf R*, 2003)、《毕业班笔记》(*Catatan Akhir Sekolah*, 2005) 等。

本土电影业在壮大，电影制作公司、配套服务提供商、电影院都不再拘泥于雅加达范围内，一大批新的电影公司出现在中爪哇省的日惹 (Yogyakarta)。日惹是爪哇岛上最古老的城市之一，“沾染了印尼千年传统文化的精髓，被誉为‘爪哇中心之中心’，爪哇的灵魂城市”，⁽³⁾也是印尼知名的大学城。已享誉国际的印尼导演加林·努格罗就是由此地开始其电影事业的，随后伊斯梅尔·巴斯贝斯 (Ismail Basbeth)、加林·努格罗的女儿卡米拉·安迪妮 (Kamila Andini) 和女婿伊法·伊范斯亚 (Ifa Ifansyah)、尤斯蕾·安吉·尼奥 (Yosep Anggi Noen)、昆兹·阿谷斯 (Kuntz Agus)、哈努·布拉满图 (Hanung Bramantyo) 也加入他的行列。其中不少电影人是当地日惹电影学院 (Jogja Film Academy) 的背后推手，这所电影院校旨在培养年轻创作力量。之后，日惹也成为印尼本土电影的热门取景地，如 2008 年的影片《畏惧》(*Keramat*)、2014 年的影片《西蒂》(*Siti*)、2015 年的影片《未见的天堂》(*Surga yang tak Dirindukan*) 和《爱情怎么了? 2》(*Ada Apa Dengan Cinta? 2*) 等。一些曾在 90 年代“抛弃”本土电影的电影制作公司开始回归产业，但不幸的是，因为缺乏创意、缺乏与当下观众的关联，使得其回归之路道尽途穷。不过，这些公司随后转变策略，开始雇佣年轻电影人，提供资金扶持，让他们生产的电影走向市场，获取票房收益。渐渐地，年轻电影人对迎合本土观众的内容驾轻就熟，让商业电影重获生机。因此，印尼新的电影工业是新老两代人共同经营的平台。

(3)《365 天世界顶级食色游》，西安：陕西师范大学出版社 2006 年版，第 76 页。

2008年是后“新秩序”时期的第十个年头。这一年印尼电影年度产量突破百部,意味着每周有两部新片在全国上映。最近十年间,印尼本土电影已经是绝对的院线“主流”(mainstream),稳定的本土电影产量极大满足了本土观众群的观影需求。主题性、文化性的电影剧本往往是关乎受众自身的,电影涉及的议题、主题都是观众有兴趣的。电影与流行文化的融合,成为了创作常态。本土演员因其优秀的表演也受到观众的认可,频频出现在印尼与国际电影制作团队中。电影显然可以被本土公司合理运作,从票房与外来资源(如商业赞助)中获得相应利润,维持良性的产销链接。

三、后“新秩序”时期的代表性电影人

印度尼西亚电影业的增长势头不仅体现在本土院线的表现,还体现在国际范围内的认可与奖项。2017年,青年导演莫莉·苏亚(Mouly Surya)执导的作品《玛琳娜的谋杀四幕剧》(*Marlina the Murderer*)以震撼全场的“黑马”之姿轰动了第70届戛纳国际电影节。当然,这并不是印尼电影第一次走进“戛纳”,1998年加林·努格罗的《枕上叶》(*Daun di Atas Bantal*)就曾在戛纳国际电影节展映,该片还获第11届东京国际电影节主竞赛单元最佳影片提名。《玛琳娜的谋杀四幕剧》也象征着年轻一代印尼电影导演的成熟。37岁的女导演莫莉·苏雅睿智地将印尼本土文化与西方电影品味融合,有着强烈的后现代主义、女权主义基调。

导演加林·努格罗的女儿卡米拉·安迪妮跟随父亲的脚步,投身电影业,其最新作品《亦真亦幻》(*Sekala Niskala*)也在各大国际电影节上获得了认可。2018年2月,该片获得了柏林国际电影节评审团大奖。《雅加达邮报》刊登了评委会的评价:“导演卡米拉特别的电影视觉,让生活叙事诗意化,独特的视角演绎出一趟感伤的旅途。”⁽⁴⁾ 该片的制片人——卡米拉的丈夫伊法·伊范斯亚认为:“印尼还有很多电影人在推广印尼风土人情、各种当地议题,这无形中给了他动力制作该片。”⁽⁵⁾

在《玛琳娜的谋杀四幕剧》之前,世界眼中印度尼西亚电影的代表作是2011年的动作片《突袭》(*The Raid: Redemption*)。该片的成功归功于导演加雷斯·埃文斯(Gareth Evans)驾驭动作片的高超水平,以及领衔主演伊科·乌艾斯(Iko Uwais)的精彩表演。该片是印度尼西亚与美国的联合制作,于2012年3月23日在印尼上映。英国《卫报》评论认为:“这部印尼的动作片,充满才华的剧情设计,精彩绝伦,让西方的动作片相形见绌。”⁽⁶⁾ 2014年初《突袭2》(*The Raid 2: Berandal*)上映前,导演加雷斯在就前往好莱坞发展,演员伊科依旧活跃在之后的不少国际级动作电影拍摄

中,参演了《天际浩劫》(*Beyond Skyline*, 2017)、《三重威胁》(*Triple Threat*, 2018)、《星球大战7:原力觉醒》(*Star Wars: The Force Awakens*, 2015)等大制作影片。

这批年轻电影人的作品,被标注在了世界电影版图之上,让印尼以外的世界更多地了解他们的电影与文化。类型片的走向是印尼本土电影创作与市场的最好风向标,纵观这十年来各类型片的产量,爱情片产量最为突出,其次是恐怖片。

2017年,印尼华裔导演艾德温(Edwin)执导的电影《恋爱所有格》(*Posesif*)是一部颇受本土影评人积极评价、票房成绩突出的爱情电影。《雅加达环球报》刊登了题为《青春爱情片〈恋爱所有格〉展现艺术院线人才,获票房成功》的报道,指出“该片真挚、通俗”,导演艾德温“将其擅长的恐怖类型片叙述元素融合进该片,让观众看得目不转睛”。⁽⁷⁾ 早在2005年,艾德温的短片《卡拉:丛林之女》(*Kara: The Daughter of a Tree*)就曾在戛纳国际电影节导演双周单元展映。该片被认为是1998年后印尼本土电影“最有价值的声音”,⁽⁸⁾ 将“‘印尼华裔问题’用普遍主义(universalist)的视角呈现出问题的层次”。⁽⁹⁾ 随后,他于2008年推出长片处女作《失明的猪也想飞》(*Babi Buta yang Ingin Terbang*),通过幽默的笔触,铿锵有力地探讨印尼华裔的族群身份。该片还获得了第三十八届鹿特丹国际电影节国际影评人联盟奖。

两位恐怖电影导演的作品在2017年创造了印尼电影史的新记录,颇受市场青睐,他们分别是琼可·安华(Joko Anwar)与阿唯·苏雅迪(Awi Suryadi)。琼可的《新魔王撒旦的奴隶》(*Pengabdian Setan*)是印尼迄今为止最卖座的恐怖类型片,他也凭借该片获得了多个本土电影节最佳导演奖。琼可因其独特的电影理念与国际化融合的姿态,在一众本土导演中脱颖而出,也形成了他庞大的观众群。2015年,他执导的HBO Asia⁽¹⁰⁾电视剧《魔人争霸》(*Halfworlds*)第一季在亚洲地区播出,收视喜

(4)(5) The movie 'Sekala Niskala' won Grand Prix at Berlin International Film Festival 2018. *The Jakarta Post*, 2018 February. p. 35.

(6) Bradshaw, P. The Raid review. *The Guardian*. Retrieve from <https://www.theguardian.com/film/2012/may/17/the-raid-review>.

(7) Siregar, L. Teen Drama 'Posesif' Blends Arthouse Talent and Box Office Success. *Jakarta Globe*, 2017 January. p. E1.

(8) Setijadi, C. Chineseness, belonging and cosmopolitan subjectivities in post-Suharto independent films. In Sai, S., & Hoon, C (Eds.), *Chinese Indonesians Reassessed: History, Religion and Belonging*. New York, NY: Routledge, 2013. pp. 65-82.

(9) Sai, S. M., and Hoon, C. Y. *Chinese Indonesians Reassessed: History, Religion and Belonging*. London and New York: Routledge, 2013. pp.65-82.

(10) HBO Asia 是位于新加坡的电视频道,服务范围为亚洲地区,主要播出下档的院线片和自制的电视系列剧,此外也有电视电影、纪录片等节目。

人。他的电影之路可以追溯到 21 世纪初，以《雅加达邮报》的影评人身份频频曝光，被制片人尼亚·迪纳塔(Nia Dinata)注意到，随后选择了他的剧本《锁不住的基情》(Arisan!)，投资琼可拍摄了处女作《走片情缘》(Janji Joni, 2005)。经过多年的历练，琼可逐渐将自己定位为“作者导演”。2015 年创作的电影《心灵拷贝》(A Copy of My Mind)是一部低成本电影，反映了雅加达残酷生活的一面，该片与韩国希杰娱乐传媒公司合拍，参加了多伦多国际电影节、威尼斯国际电影节与釜山国际电影的展映单元。《新魔王撒旦的奴隶》是琼可荣耀回归印尼影坛之作，树立了其品牌，证明了自己吸引票房的能力。该片在四十多个国家和地区上映，包括韩国、马来西亚、中国香港等，2019 年将推出该片的续集。

阿唯·苏雅迪与琼可一样，都不是影视院校毕业的科班生。其第一部作品是美国留学回来后，与好友一起拍摄的《我放弃恋爱》(Gue Kapok Jatuh Cinta)。此后，他一直以自由身份拍摄低成本影片，参加过不同电影公司的摄制。作为一名导演，他尝试过多种类型的影片，恐怖片、喜剧片、流行音乐剧都有。阿唯于 2017 年推出了恐怖电影《达努：我看见鬼》(Danur: I See Ghosts)，票房收入仅次于《新魔王撒旦的奴隶》，是对温子仁 2010 年创作的恐怖片《潜伏》与 2013 年创作的恐怖片《招魂》的回应性创作，讲述了在一个孤立无援的屋内，一个儿童与三个鬼朋友的故事。该片的续集《达努 2》(Danur 2: Maddah)已于 2018 年 3 月上映。《新魔王撒旦的奴隶》与《达努：我看见鬼》两部作品的观影人次分别达到了 420,6103 与 273,6157。⁽¹¹⁾

上述代表性的印尼影人及其作品，是如今印度尼西亚电影业多元化格局的最好说明。商业电影的流行、主流院线的支持都为新老电影人提供着机遇，更让印尼电影在理想与商业之间获取了某种平衡。近年来，一些理想主义电影人拍摄的严肃主题的作品也可以赢得市场认可，进入到主流院线。“新秩序”后的 20 年间，印尼电影业新的声音不断被扩大，新的电影样式、新的电影人获得资助，提升了更多优秀影人的创作水平。

五、国族电影概念下院线新格局

印尼电影后“新秩序”时期的创作力很好地体现在一系列数据上。2012—2015 年的电影产量与观影人次略有所下滑，2015—2018 年是印尼电影业的成长与巩固期，尤其是 2016—2017 年的本土电影产量与观影人次(见表 1)实现了空前成倍的增长。以单片的院线数据来看，2016 年的《重生 1》(Warkop DKI Reborn: Jangkrik Boss! Part 1)观影人次最多，超过 685 万，2018 年的新片《迪蓝 1990》(Dilan 1990)观影人次排

第二，约 631 万。《重生 2》在第一部的口碑基础上于 2017 年推出，观影人次约 408 万。当然，本土电影的成长需要院线与市场的推力，除了 21 电影集团与 CGV-Blitz 两家公司以外，还出现了新的电影放映公司，包括 Movimax 与 Platinum Cineplex，影院数量与银幕数量都有所增加，放映厅数量较 2012 年增加了 118 间，达到 263 间，银幕数量增至 1412 块。⁽¹²⁾ 有印尼电影学者(如 Deden Ramadani、Agus Mediarta)指出，随着其他主流院线运营商与独立电影院的出现，改变了 21 电影集团独大的局面。多元的市场有利于观众看到本土电影，有利于国族电影的普遍流行。

表 1. 2012—2018 年印度尼西亚电影院数量与观影人次统计(数据来源：印度尼西亚电影网)

	2012 年	2013 年	2014 年	2015 年	2016 年	2017 年
电影年产量(部)	87	105	113	116	127	117
观影人次(万)	1890	1500	1630	1620	3450	3860
票房前 15 电影票房收入总和(万)	1340	870	930	1040	3030	2830
电影院数量	152	195	210	274	288	263
电影银幕数量	675	837	899	1159	1228	1412

印尼电影产业之所以在“新秩序”结束后得以复活，是因为新的自由化政治空间为各种主题与类型的影片提供了必要的许可。正如印尼电影网数据库研究员阿格斯·梅迪塔(Agus Mediarta)所说：“电影内容的多元化不仅顺应电影产业的经济增长所需，更是决定了印度尼西亚电影产业生存与文化可持续的重要因子。”⁽¹³⁾ 美利坚大学副教授杰弗里·密登斯(Jeffrey Middents)在其专著《撰写国族电影》中也指出：“在全球化经济与新媒体发展的时代背景下，构建国家身份与电影二者间的关系显得尤为重要。”⁽¹⁴⁾ 电影作品不光反映了特定文化的价值、道德、意识形态，亦鼓励拥有相同国家身份的观众认可这一系列价值体系，而该文化以外的观众与评论界也有机会通过电影作品呈现的“现实”去建构对应“国族文化”的理解。密登斯还指出：“电影中的影像、叙事首先应该是被当地观众认可的，电影创作者也要具备影响观众的能力，并塑形本土电影概念。”⁽¹⁵⁾ 印尼在“新秩序”结束之后，电影产业化生产得以恢复，

(11) 票房数据来自于印度尼西亚电影网网站。http://filmindonesia.or.id/。

(12) Ramadani, D. Kaleidoskop 2017: Bioskop yang Belum Ramah bagi Semua. *Filmindonesia*. Retrieve from http://filmindonesia.or.id/article/kaleidoskop-2017-bioskop-yang-belum-ramah-bagi-semuatahun-2017-bioskop-yang-belum-ramah-bagi-semua#.W-auyyN97LY.

(13) Mediarta, A. Kaleidoskop 2017: Mengukur detak jantung industri film Indonesia. *Filmindonesia*. Retrieve from http://filmindonesia.or.id/article/kaleidoskop-2017-mengukur-detak-jantung-industri-film-indonesia#.W-aylyN97LY.

(14)(15) Middents, J. *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover and London: University Press of New England, 2019.

国家身份 (national identity) 也随之发生转变。印尼电影在空前的创作自由中所运用的话语 (discourse) 有着三方面的特点: 首先是自我定位 (self-identification), 其次是社会建构 (social-formation), 最后是历史环境 (historical conditions)。这三方面的特征都为文化语境内外的观众制造了认可、解读、认知国家身份的可能, 也为主导社会集体价值与国族文化内涵的政治领域提供了一种张力。2015年, “演而优则导”的路克曼·沙帝 (Lukman Sardi) 执导的影片《98背后》(Di Balik 98), 大胆选取了1998年“黑色五月”暴力武装为主线故事; 喜剧片《杰内斯特》(Ngenest) 通过滑稽的生活情境, 探讨印尼华裔的生活现状。2016年, 加林的创作伙伴尤斯莆·安吉·尼奥 (Yosep Anggi Noen) 的作品《孤独的独》(Istirahatlah Kata-Kata) 是一部针对“新秩序”的批判性作品。2017年, 印度尼西亚电影节最佳影片《夜半巴士》(Night Bus) 讲述的是分裂主义分子在复杂的地区对抗军方的故事。再如, 2016年的电影《图拉》(Turah) 讨论了贫困地区土地所有权、劳动力等议题。从国族到家园、从社会到个体的叙事

内容与主体, 成就了当今印尼电影的国家民族想象与政治文化书写。当然, 也赋予了这些作品鲜活价值体系的表述, 缝合了观众对于历史经历与浪漫想象之间的审美隔阂。

结语

印度尼西亚电影在“新秩序”后的重新出发, 是当代印尼电影人集体智慧与投入的结果。这一时期创作的多元电影类型, 有助于构建丰满的国家形象与强化国族认同, 主流院线对本土电影的积极回馈为国族电影产业可持续发展奠定了基石。经历过“新秩序”时期的沉寂, 当代印尼电影已经展开了与世界电影的对话, 在本土与海外观众心目中敲凿出自己的一方位置, 在电影类型谱系中巩固优势叙事形态的演绎, 印尼优秀的电影导演与演员已经参与到好莱坞及其他国家的影视制作传播当中。

(王昌松, 厦门大学马来西亚分校副教授)

管窥南亚电影叙事模式中的“印度性”

——以犯罪类型片《误杀瞒天记》《韦尔娜》《镜子》为例

A Glance at the “Indianness” in the Narrative Pattern of South Asian Films: Taking Crime Genre *Drishyam*, *Verna*, *Aynabazi* as Cases

文 屠玥 / Text/Tu Yue

提要: 本文借用印度文学研究中确立的“印度性”的概念, 选取了印度的《误杀瞒天记》、巴基斯坦的《韦尔娜》和孟加拉国的《镜子》三部典型的犯罪类型片, 探讨在西方文化的裹挟下, 南亚三国电影在叙事上对西方类型片叙事体系的借用, 以及本质中体现的印度文化, 具体表现为情节设置中的必然性设定、被动式人物塑造、弱化戏剧性而强调情感等。

关键词: 印度性 南亚电影 叙事

在东方古典戏剧中, 一般被认为有两大戏剧系统: 受印度文化影响的南亚、东南亚戏剧和受中国文化影响的东亚戏剧。印度丰富的宗教文化资源带来了叙事的素材与逻辑, 使得南亚地区的创作者们, 借由文学等多种文化形态, 深刻地体验着现实生活的方方面面, 形成了独特的叙事风格, 并影响到了今天的电影创作。

一、南亚电影“印度性”的成因

喜马拉雅山脉以南的大陆部分因巨大的喜马拉雅山脉和苏莱曼山脉的阻隔, 形成了一个相对独立的地域,

被称为印巴次大陆或者印度次大陆。次大陆上包括了南亚七个国家中的印度、巴基斯坦、孟加拉国、尼泊尔、不丹五国。从历史上来看, 印度次大陆在漫漫历史长河的发展中, 基本同步经历了一轮轮外族入侵、人种混合、宗教变迁等, 所以他们文化同源, 尤其是印度和巴基斯坦、孟加拉国、尼泊尔原来就是一个国家。即使在近代史上, 印度、巴基斯坦和孟加拉国因为政治和宗教原因, 经过了数次合并和分离, 但强大的历史根基, 文化上都指向了同一个母体——印度文化。

印度的坎纳达语学者戈卡克 (Vinayak Krishna