

馬來西亞國家電影下的馬來西亞華語電影論述

關志華*

摘 要

從英國殖民時期到獨立建國以來，馬來西亞的政治氛圍可以說是籠罩在族群政治的陰影下。在 1969 年族群衝突後，由馬來國族主義者主導的國家權力，開始積極制度化以族群為依據的各種政經和文化政策，以確保馬來裔在各領域佔有優勢地位。這種排他利己的政治思維，更延伸到馬來西亞的國家電影的定義以及電影政策上。在這國家電影話語的影響和政策的執行下，馬來西亞的電影工業基本上是由馬來裔所掌控，更以馬來創作者以及藝人為軸心。電影內容所再現的基本都是馬來裔的生活、文化和語言，馬來西亞的多元族群和多元文化可以說在電影銀幕上「曝光不足」。從 1990 年代末開始出現的數碼科技，卻「民主化」了馬來西亞的電影製作環境。數碼攝錄機的出現，以及較廉價的電腦剪接系統，賦予非馬來裔如華裔可以攝製自己的電影的機會。但在千禧年過後，馬來西亞電影市場和商業院線卻出現越來越多華裔拍攝的電影。這些電影成功吸引普羅觀眾而且票房不俗。華裔馬來西亞人所攝製的華語電影，也逐漸形成了「獨立電影」和「主流電影」並存的文化形態。本文試圖剖析，馬來西亞華語電影的出現和發展，除了科技變革和市場出現的因素，也和馬來西亞的國家電影話語和電影政策在近年來的改變

* 作者為馬來西亞拉曼大學新聞學系專任講師，Email: kuanCW@utar.edu.my。

息息相關。從獨立以來執政至今的國陣的政治霸權，在近年來出現裂痕和滑落，使到它必須調整各種政策(包括電影政策)來贏回非馬來裔國民的支持。然而，馬來西亞充滿族群性偏差的電影文化的變化還是有點緩慢。馬來文化中心意識已經在這國土根深蒂固，要連根拔起談何容易。馬來西亞要建立一個真正容納多元文化和多元族群的國家電影文化，恐怕還有頗長的路途要走。

關鍵詞：馬來西亞電影政策、馬來西亞國家電影發展機構、馬來西亞華語電影、馬來國族主義、族群政治

一、前言

在 2005 年，馬來西亞華裔獨立導演何宇恆向馬來西亞國家電影發展機構 (Perbadanan Kemajuan Filem Nasional, 簡稱 FINAS) 申請經費為他的華語電影《霧》(Sanctuary, 2004) 進行 kine transfer (從數碼格式轉去膠片格式)，以便可以拿去韓國釜山影展參展。結果他只獲得了所需要的 10% 的經費，原因是他的電影不夠文化多元性來代表馬來西亞。

在 2010 年，馬來西亞華裔藝人阿牛到臺灣宣傳他自編自導的第一部電影《初戀紅豆冰》，上臺灣名主持張小燕的綜藝節目時，就談到他的電影因為沒有達到馬來西亞國家電影發展機構 70% 以上的馬來語的標準，不被承認為馬來西亞國家電影而必需繳 20% 的娛樂稅。阿牛上電視節目一事一度成為媒體話題，許多華裔政治人物、華裔團體領袖、文化評論人開腔為阿牛聲援。基於輿論和政治上的壓力，《初戀紅豆冰》在上訴超過一年後方取回娛樂稅。以上兩個著名的例子牽涉到的，便是長期困擾著馬來西亞非馬來裔電影人的「國家電影」定義上的問題。而馬來西亞對國家電影的定義，基本上和執政權長期所實施的族群政治脫離不了關係。

從被殖民時期到獨立建國以來，馬來西亞的政治氛圍可以說是籠罩在族群政治的陰影中。在這族群政治下，做為多數族群的馬來裔在政治、經濟和文化上的優勢被認為是毋庸置疑和不能被挑戰。馬來國族主義者試圖實踐所謂的「馬來裔主權」(Ketuanan Melayu / Malay Supremacy)，強調馬來裔做為這土地的原生居住者而對這片土地擁有絕對的統治權力。其他少數族群如華裔和印度裔只不過「外來者」，不應該和馬來裔在政經權力上獲得同等的待遇。馬來國族主義者對維護「完整馬來國土」的頑強信念，基本上是和後殖民情境下馬來(西)亞的多元混雜族群和文化格格不入。

然而，由馬來國族主義者主導的國家權力，卻積極制度化以族群為依據的各種政經和文化政策，以確保馬來裔在各領域佔有優勢地位。這種排他利己的政治思維，更延伸到馬來西亞的「國家電影」話語以及電影政策上。在

這國家電影話語的影響和政策的執行下，近代的馬來西亞電影工業基本上是由馬來裔所掌控，更以馬來創作者以及藝人為軸心。電影所再現的基本都是馬來裔的生活、文化和語言，馬來西亞的多元族群和多元文化在電影銀幕上可謂是「曝光不足」。

電影時常被認為是一個國家的文化的一部分，而國家電影更被認為可以表達一個國家的文化特徵，展現國家認同(National Identity)的文化產品。或者以 van der Heide (2002: 246)的用詞，國家電影便是能夠「講述國家」(Speak the Nation)的電影。同時，電影也是一種建構國族「想像的共同體」的工具。然而，Faulkner (1994: 7)卻指出：「試圖建構一個連貫、整合和單一的國家歷史或者國家電影，是對差異的消泯給以支持，以及維護了單元中心和新保守主義的文化政策」。因此，Higson (1989: 37)建議國家電影的歷史，更好被理解為充滿危機和衝突，以及反抗和協商的歷史。

本文首先要以馬來西亞族群政治下的保守和專斷的國家電影定義以及所執行的電影政策，來說明這國家電影定義和電影政策在馬來西亞的多元族群和多元文化的環境下，是具有衝突性和協商性的。本文過後會以 1990 年代末和千禧年後馬來西亞所出現的華語電影攝製浪潮，來闡述近年來馬來西亞電影文化面貌的變化。本文更試圖剖析，除了科技變革和市場出現的因素，馬來西亞華語電影的出現，也和從獨立以來執政至今的國民陣線(簡稱國陣)¹ 的政治霸權在近年來出現裂痕和滑落有關。國民尤其是非馬來裔族群如華裔對國陣的支持率下滑，使到國陣必須調整各種政策(包括電影政策)來贏回非馬來裔國民的支持，而這種改變對馬來西亞華語電影的製作環境，基本

¹ 國陣(Barisan Nasional)的前身是在 1951 年由代表馬來亞三大族群的政黨——代表馬來權益的馬來民族統一機構(United Malays National Organisation, 簡稱巫統)、代表華裔的馬來亞華人公會(Malayan Chinese Association, 簡稱馬華公會)以及代表印度裔的馬來亞印度國民大會(Malayan Indian Congress, 簡稱國大黨)所組成的一個聯盟(Alliance)。聯盟在 1955 年馬來亞第一次全國大選中狂勝，合法化了他們與英國協商獨立條件和建立馬來亞憲法的政治勢力地位。在一九七四年，聯盟增加了數個成員黨，而把名字改為國陣。國陣雖然是一個政治聯盟，但實質的權力還是被巫統所掌握和主導，馬華公會、國大黨和其他成員黨在國陣內並沒有太多的協商權力。

上帶來了正面的影響。

二、二戰前後的馬來(西)亞電影工業

馬來(西)亞曾有過一個旺盛的電影工業，由跨國華裔資本掌控的兩大主要電影製作商邵氏和國泰，在第二次世界大戰前後總共拍攝和製作了數百部電影，試圖佔領在這區域的電影市場。這兩大製片企業所製作的大部分是馬來語電影，電影所呈現的主要是馬來裔的生活與文化，參與演出的都是馬來藝人，馬來(西)亞的多元族群性和文化，基本上在馬來電影銀幕上消音(Kahn, 2001: 102-103)。這種情況的出現，最主要的因素是這兩大電影片廠都是以利潤導向的態度來製作電影，當時的馬來觀眾是這區域的最大市場，而華裔移民卻是由不同籍貫和不同方言的客工所組成，無法成爲一個強大和有利可圖的市場。但這些馬來語電影很多都是印度裔和菲律賓裔導演的作品，參與拍攝的攝影師和工作人員，以及後期製作的剪接和技術人員，很多都是從香港和中國聘請的華裔。而這些電影的劇本，很多都是改編來自印度和中國的故事，甚至是好萊塢的電影(Barnard, 2008: 156; Khoo, 2006: 90; van der Heide, 2002: 135)。因此，有電影學者認爲早期的馬來(西)亞電影工業，是建立在華裔的資金、印度裔的想象力和馬來裔的勞力上(van der Heide, 2002: 105)。雖然如此，從 1950 年代開始有越來越多馬來導演和編劇參與了電影製作。在邵氏和國泰的競爭下，馬來(西)亞早期的電影工業達到了頂峰。從 1955 到 1966 這期間，被認爲是馬來電影的「黃金年代」，總共有 174 部馬來電影被製作(Khoo, 2006: 90)。

其實，在二戰後邵氏的「馬來電影製作公司」(Malay Film Production)也曾以馬來亞爲場景和敘事背景，攝製了多部華語電影，例如《新加坡之歌》(1947)、《星島紅船》(1955)、《零雁》(1956)、《星島芳蹤》(1959)、《南島相思》(1960)、《蕉風椰雨》(1960)等華語電影。國泰也製作了《風雨牛車水》(1956)、《娘惹與峇峇》(1956)、《星洲艷跡》(1956)、《吉隆坡之夜》(1958)

等(羅卡, 2003: 152; Yung, 2008: 144-148)。而在少數的邵氏和國泰的馬來電影中, 也有多元文化的主題以及多元族群藝人的共同演出。例如印度裔導演 L. Krishnan 的一部改編自印度淡米爾電影劇本的馬來電影 *Selamat Tinggal Kekasihku*(《再見我的愛人》)(1955), 就把之前電影中的愛情元素, 改編為一個馬來男性和華裔女性的愛情故事。另一位印度裔導演 Phani Majumbar 所執導的《蕉風椰雨》(1960), 就是描寫兩位女性(一位馬來裔和一位華裔)和一位華裔男性的三角戀愛。另一部由當時馬來著名女星 Zaiton 和香港著名藝人如張沖和唐丹合演的 *Sri Menanti*(《馬來風月》)(1958)也是描繪跨族群的戀愛, 但這種跨族群的合作並沒有為這部電影帶來成功的票房(Barnard, 2008: 166)。

然而, 從 1960 年代開始, 邵氏和國泰在馬來西亞的電影製作逐漸失去競爭力而票房利潤開始走下坡。邵氏在 1967 年關閉了新加坡的馬來電影製作公司, 而國泰也在 1972 年結束了他們在新加坡的製片營業(Lent, 1990: 190)。雖然 1966 年邵氏把新加坡的電影製作轉移到位於吉隆坡的「獨立片廠」(Merdeka Studio), 試圖繼續爭取馬來電影市場, 但此舉卻無濟於事, 邵氏的馬來電影事業已回天乏術。當邵氏在 1985 年把「獨立片廠」買給馬來西亞國家電影發展機構, 以及國泰把大部分的電影發行業務(包括戲院)買給馬來公司, 華裔資本也逐漸遠離馬來西亞的電影製作與發行(Lent, 1990: 197)。²

² 這兩大片廠的電影製作營業走下坡, 有諸多政治和文化上的原因。其中一個原因是馬來國族主義的萌發, 激發在新加坡的馬來藝人和電影人, 跟廠方爭取更多的創作自主權和更高的薪金待遇。工會和廠方的衝突, 也使到電影拍攝無法順暢進行, 電影製作費高漲。而馬來西亞在 1957 年的獨立以及新加坡在 1965 年脫離馬來西亞, 導致了許多馬來藝人離開新加坡遷移到馬來西亞, 馬來電影市場的中心, 也逐漸從新加坡轉移到馬來西亞。其他因素包括電視科技的出現, 以及馬來電影逐漸無法和印尼、印度和香港(部分香港電影還是由邵氏和國泰在香港的片廠製作)所製作的彩色電影競爭, 導致馬來電影的觀眾群減少(Latif, 2001: 173-177)。邵氏和國泰的競爭, 也逐漸從南洋轉移到香港去。由於其他國家如臺灣和泰國的電影市場越來越大, 新馬市場的重要性也開始滑落。國泰在 1955 年登陸香港, 而邵氏也在 1957 年在香港清水灣興建「邵氏影城」, 為邵氏提供片源開拓其他亞洲市場(鐘寶賢, 2007: 頁 183)。而國泰的掌門人陸運濤在 1964 年因飛機失事身亡, 讓國泰措手不及和軍心大亂, 雖然過後他們力圖振作, 但也在 1970 年代停止製片作業。

三、新經濟政策後的馬來中心國家電影文化

在 1969 年 5 月 13 日，馬來西亞發生了它建國歷史上最血腥的族群(華裔和馬來裔)衝突。由馬來國族主義者所掌控的執政政權，把這事件的主要導因歸於馬來裔和華裔在經濟地位的懸殊(馬來裔經濟地位比華裔遜色)。因此，這血腥族群衝突提供了馬來國族主義者鞏固自己政治權力的契機，更正當化他們做為馬來族群保護者的象徵，以便獲得馬來裔的政治支持。在這族群衝突後，執政政權實施了一個被命名為「新經濟政策」(New Economic Policy)的措施，用以提升馬來裔的經濟地位。它主要是為了確保在執行的二十年內(1971 年至 1991 年)，馬來裔可以掌控至少 30%的國家財富，減少馬來裔和其他族群經濟地位上的懸殊。³

新經濟政策的推行以及馬來國族主義的水漲船高，也慢慢助長了馬來西亞電影工業與文化的「馬來(西亞)化」。馬來商業組織向政府施壓，要求它正視馬來西亞電影的製作、發行和放映，被數個大公司(尤其是由跨國華裔掌控的邵氏和國泰)壟斷的問題，以及要求政府設立一個發展馬來西亞電影的部門(後來的國家電影發展機構)。馬來電影人和業者，也組成協會和聯盟如「馬來西亞土著電影工業協會」(Gabungan Perusahaan Perfileman Bumiputera Malaysia, 1973 年創立，簡稱 Perfima)，來促進馬來裔在電影工業的參與。一九七〇年代，馬來西亞電影工業進入所謂的「土著獨立製片」(Bumiputera Independence)時期，由馬來電影企業者進行電影的製作與發行。但同時，由馬來裔掌權的執政政府開始積極地參與馬來西亞的電影工業，主要試圖打破華裔資本(主要是邵氏和國泰)對電影工業尤其是發行的壟斷(Khan, 1997:

³ 在這政策下，馬來裔可以享有各種經濟上的優惠以及特權，包括優先獲得商業執照和貸款、上市公司 30%的股權必須由馬來裔所掌控、國立大學的教育學位在一定比例上優先保留給馬來裔，以及政府每年發出許多獎學金給馬來裔學生，保送他們到國外留學等。這政策其實成功的塑造了大量被命名為「新馬來人」(Melayu Baru / New Malay)的馬來中產階級。但這政策在 1991 年結束後，部分馬來政治人物卻認為 30%國家財富的目標還尚未達到，以及為了讓馬來裔可以在全球經濟上保持競爭力，馬來裔優先的政策必須繼續推行。

147)。

同時，和新經濟政策分享著馬來中心意識形態的「國家文化政策」(National Culture Policy)(筆者在稍後會對這政策做較詳細的闡述)的提倡，使到馬來語言和文化的保護和發展獲得高度的重視，這也加速了馬來西亞電影工業和文化的「馬來化」。例如在 1976 年後所有在馬來西亞上映的非馬來語電影，都被規定必須配上馬來字幕。政府在 1981 年立法成立了國家電影發展機構來促進，協調和發展馬來西亞的電影製作和發行。它所進行的措施包括為電影工作者提供電影製作培訓，設立電影劇本銀行，甚至引進電影拍攝和後期製作的儀器和設施，讓電影公司租借。它的其中一個重要的措施，便是「強制性放映方案」(Compulsory Screening Scheme)。這方案強制性要求所有主要城市的戲院放映馬來西亞電影至少兩個星期(小地方三天)，以便馬來西亞電影不會因進口電影的強勢而被湮沒。同時，將本地電影的 20%的娛樂稅歸還給電影製作公司，以鼓勵更多的本地電影被製作。但無論如何，國家電影發展機構卻也同時被賦予提升馬來裔在本地電影工業的參與的任務。正如 Khan (1997: 149) 指出：「國家電影發展機構是確保一大部分的製作、發行和放映商業被馬來裔掌控的必要措施」。然而，根據國家電影發展機構的法規(FINAS Act 1981)，一部電影必須要有 70%以上的馬來語對白，才被承認為「馬來西亞電影」，領取「馬來西亞電影」證書，而進一步享有以上兩種優惠(Shariman, 2010)。這些法規的直接影響，便是把馬來西亞國家電影和馬來語文電影劃上等號。

因此，馬來西亞的國家電影的定義和官方所建構的國家電影話語，可以說是受執政政權長期賴以執政的馬來中心主義以及它所玩弄的族群政治影響。國家電影是一個複雜的概念，Tom O'Regan (1996: 2)更把定義國家電影這個工程，形容為是一件「混亂的事情」(Messy Affair)。一個簡單定義便是一個國家所生產的電影，但這定義卻無法解釋電影生產機制和資金來源的複雜性。同時，電影被認為是一個附載文化的媒介文本，可以表達和傳播一個國家或者一個地方的文化特徵。因此，在討論國家電影這概念時，會比單純討論電影的生產機制和資金來源更為複雜。因此，在定義國家電影的過程中

會面對一些不得不解釋的疑問，例如國家電影的定義包含了什麼又同時排除了什麼？這定義所牽涉到的話語框架是什麼？以及這定義做了什麼樣的前提和假設？(Hayward, 2000: 91) Jarvie (2000)在一篇文章中指出，國家電影主要牽涉到三種論爭範疇，那就是工業保護(Protectionist)、文化抵抗(Cultural Defence)和建國(Nation-building)範疇。筆者認為，跟馬來西亞族群政治關係最密切的，便是建國這論爭範疇。研究國家建構和國族主義的學者如 Ernest Gellner (1983)和 Benedict Anderson (1991)，都認為國家/國族(Nation)是一種意識形態的建構。它試圖在文化和國家機器(State)兩端建築一道銜接橋梁，建立一個被稱為「國家/國族」的抽象或者想像的共同體。國族主義者試圖「自然化」國家/國族的建構，其中一個重要的方式便是同質劃一化該地方的文化。國家/國族被再現為一個團結一致的共同體，分享和實踐著各種共同的文化特徵如語言、宗教、習俗、傳統。這就是所謂的「國家文化」。正如 Hall (1992: 297)所指出的：「雖然成員在階級、性別或者種族的範疇上有所差別，一個國家文化試圖把他們統合成一個文化（國族）認同，把他們再現為歸屬於同樣的國族大家庭。」因此，國家文化成為建構人民國族認同(National Identity)的重要元素。換句話說，國族認同基本上要求人民對國家的高度認同，但首要條件便是人民必需要對國家文化認可。正如 Bhabha (1994: 150)所說的，國族認同試圖把人民打造為所謂的「全民一體」(People-as-one)。而電影作為 Anderson (1991)論述下的「印刷資本主義」(傳播科技和傳播媒介)的一種延伸，讓它在建構和維持一個國族社群以及打造國族認同上扮演著重要的角色。或者依照 Jarvie (2000: 85)的形容，電影是「建立一個更和諧的國家—文化聯婚的其中一個元素」。

曾擔任國家電影發展機構理事會成員，現今在馬來西亞國民大學任教的 Asiah Sarji，在一篇討論馬來西亞國家電影的文章中，曾如此寫道：

在歷史性、文化性和制度性上，主流的電影社群時常都把馬來電影當成是馬來西亞電影。國家電影發展機構法規(FINAS Act)標明著可以代表馬來西亞到國際展覽和電影節參展的電影是由馬來西亞人製作的

馬來語電影。這政策是從國家文化政策衍生而來，在一九七一年由政府所制定以及被馬來西亞人所接受。一些人指出這政策並沒有被人民民主式的接受。這政策的目的是要促進多元文化人民的團結精神。⁴

這 1971 年的國家文化政策和新經濟政策一樣，是執政政權國陣對 1969 年族群衝突的政策式回應，主要爲了促進多元族群馬來西亞人民的國族認同和團結。這文化政策有主要三項原則。第一，馬來西亞國家文化必須根植於這區域的原住人民的文化；第二，其他適合的文化元素可以被接受成爲國家文化的元素；第三，伊斯蘭教成爲建立國家文化的重要元素(Mandal, 2008: 278)。但這文化政策過度以馬來以及伊斯蘭教文化爲中心，基本上是馬來國族主義者試圖根據自己的文化意識來想像這國土的國家文化形態，同時很明確的把其他少數移民的文化歸納爲「外來」的文化(Mandal, 2008: 274)。一些知識分子更把這政策看成是一種強權式的同化政策，試圖邊緣以及消滅其他族群的文化(Kua, 1990)。⁵ 在這文化政策下，國陣開始積極的發展以及提升各種馬來文化活動例如馬來藝術、戲劇和電影，而用馬來文書寫的文學作品，才有資格被歸類爲「國家文學」。簡言之，這文化政策基本上是穩固馬來主體性和實踐「馬來裔主權」的意識形態工具。這文化政策並不是以上 Sarji 所說的「被馬來西亞人所接受」。相反的，它的提倡引來少數族群如華裔社群的反彈和不滿，華社團體更在 1983 年提呈了《國家文化備忘錄》給國陣，認爲國家文化必須更真實地反映和含括國內各族群的文化，而華裔語文和傳統文化更應該被當成是馬來西亞國家文化與國族認同上不可或缺的元素(The Major Chinese Organisations in Malaysia, 1990)。

簡單來說，在一個多元族群多元文化如馬來西亞的國家，執政者爲了建

⁴ Sarji (2006: 144)。

⁵ 「國家文化政策」產生於 1971 年在馬來亞大學所主辦的「國家文化研討會」。這五天的研討會中總共提呈了 52 項文化提案，其中包括了國家文學、服裝、藝術、建築等項目。但這研討會的出席者絕大多數是馬來政治人物和學者，少數族群的代表不足，因此並不能真正代表馬來西亞多元族群的狀況(Kua, 1990: 3)。

構或者實行一個標準化的國家文化，它會從領土上既有文化元素進行篩選，再把這些文化元素轉變為單一和同質性的國家文化。換言之，整個國家文化的建構，牽涉到一種篩選、過濾以及排除既有文化元素的過程。而在馬來西亞國家文化建構甚至國家電影的定義所牽涉到的重要篩選文化元素，便是語言。Sarji (2006)在她的文章提出：

有關這問題，在馬來西亞，馬來語電影時常都成為馬來西亞電影的標誌。從電影開始在馬來亞被製作以來，馬來語電影便是馬來亞電影工業的代名詞……當馬來語被提升為國語以及這國家的官方語言，馬來語做為電影的語言的地位應該被強化。但是馬來語做為電影的官方語言的問題卻被公開的挑戰和質疑。一些人堅持必須要重新評估馬來語做為電影語言的政策。雖然國家電影政策沒有提到語言的問題，但1981年國家電影發展機構法規(FINAS Act 1981)明確的標明馬來語是馬來西亞電影的語言。因此，根源於其它族群的語言如華語，淡米爾語、興都語、伊班語等等，是否可以成為馬來西亞電影的語言？這些族群的語言又是否可以反映馬來西亞的文化認同？⁶

這些「根源於其它族群的語言是否可以成為馬來西亞電影的語言」以及「這些族群的語言是否可以反映馬來西亞文化認同」的問題，清楚地表達了作者的馬來中心主義立場，那就是少數族群的語言如華語和淡米爾語等都是不屬於本地的「外來」語言，基本上不是這地方的本土文化元素。因此，運用這些語言的電影不能代表馬來西亞，更無法反映這地方的本土文化屬性。換言之，在整個建構國家文化和定義何謂國家電影的過程中，被選擇的語言文化元素便是馬來語，而華語和其他少數族群的語言則是被過濾剔除。作者的這種論點，基本上和官方主流意識形態如出一轍，充滿著強烈的同化其他族群的意識，更邊緣化其他族群在這國土上實踐他們自己語言的文化權力。

⁶ Sarji (2006: 149-150)。

曾擔任「馬來西亞國家作家聯盟協會」(Gabungan Persatuan Penulis Nasional, 簡稱 Gapena, 是一個主張推廣馬來語文和文化的組織)總秘書的馬來文化評論人 S.M. Zakir, 也發出過類似的觀點：

當 Tanah Melayu(筆者註：直譯為「馬來土地」, 馬來國族主義者喜歡這名詞用來稱呼這國土, 這名詞基本上充分表明了馬來西亞是原屬於馬來裔的領土)獨立以及過後馬來聯邦成為馬來西亞, 馬來電影過後也成為馬來西亞電影的代表。因此, 馬來西亞電影的定義還在運用同樣的基礎, 那就是運用馬來語的電影。這歷史和身分認同的事實便是歸納一部電影是否是馬來西亞電影最基本的因素。因此, 馬來語是馬來西亞電影的身分象徵。……在這近幾年來, 對馬來西亞電影的「解讀」已經受到各種影響, 特別是新自由主義的浪潮鞏固了建立「馬來西亞人的馬來西亞」的鬥爭, 因此社會的身分認同開始模糊和被扭曲。對馬來西亞電影的定義已經不再需要考慮這基礎, 相反地去尋找那些邊緣的性質, 去建立七零八碎的身分認同。……馬來西亞電影是馬來西亞國家象徵的表達平臺。國家象徵最基本和具體的便是馬來語。在獨立前和獨立後初期, 運用英語和華語的電影並沒有被歸納為馬來電影和馬來西亞電影, 相反的它們被歸納為英語電影或者華語電影。⁷

Higson (1989: 37)在一篇討論國家電影的著名文章中提到, 要確定一個國家電影的首要任務便是辨認出一個凝聚、統合的身分認同, 以及一套穩定的意義。這個認同過程牽涉到某種同質化和神話化的過程, 但也同時必須阻止其他干擾性意義的繁殖。這種意圖在以上作者的文字中表露無遺。這段文字充滿了排他意識, 在作者的觀點中, 馬來語作為這國土的「基礎」是毋庸置疑的, 其他族群的語言和文化是「邊緣」, 甚至是「七零八碎」的。Hall (1996: 614-615)在一篇文章中曾提到, 國族認同是非常注重根源、延續、傳統和時

⁷ Zakir (2007: 6)。

間性，甚至是符號式根基於純正和原住人民或者民間(Pure, Original People or Folk)的。因此，對於以上作者而言，馬來語作為馬來西亞國族認同甚至是國家電影語言的「基礎」、「根源」和「原住民間文化」，是無可否認的歷史事實，所以這「根源」和「原住民間文化」是應該被延續，不應該被其他七零八碎的「非原住民間文化」所影響。Higson (2000: 67)指出，一個國家電影會往國家的內部觀望，試圖通過電影來反映國家的文化遺產、土生傳統、共同的認同和文化的延續。但同時一個國家電影也會向國家邊界以外進行對視，強調自己和其他國家電影的不同，宣示它和其他國家電影的差異性。換言之，一個國家和另一個國家的文化差異，在國家電影的建構上扮演著非常重要的角色。然而，在尋求與國家外部差異的同時，國家內部的文化差異、多元性和衝突，在整個打造凝聚和統一的身分認同和國家文化的迷思中，必須被壓抑和消泯(Higson, 1989: 43)。

簡言之，馬來國族主義者的「想像的共同體」，是一個以馬來文化和語言所主導的國族。馬來西亞歷史學者 Cheah Boon Kheng (2002: 27)甚至以「排他性的馬來國族主義」(Exclusionary Malay Nationalism)來形容這種國族意識。馬來國族主義者長期以維護馬來文化主體和經濟權益，來合理化馬來裔統治和文化霸權。因此，在整個馬來西亞國家電影的定義和脈絡中，馬來語言和文化被置放在中心地位，是這片國土底蘊豐厚的根源。相反的，其他族群和文化與語言被認為是外來、邊緣和不完整的，更不能代表和反映這國土的文化認同，因此當然無法被接納為國家電影的元素。換言之，在馬來國族主義的籠罩下，少數族群如華裔的文化與語言，成為了建構馬來裔文化主體性的「他者」。

因此，在「馬來裔主權」的主導下，馬來西亞的電影工業和文化，成為了一個排他利己的文化與經濟場域。而在這馬來中心意識下，馬來西亞電影被等同於馬來語言電影，或者按照 Khan (1997: 209)的說法，便是「馬來裔製作給馬來裔」(made by Malays for the Malays)的電影。Khoo Gaik Cheng (2006: 83-124)曾用「排除異己的電影文化」(Cinema of Denial)來形容非馬來裔被排擠或者扮演次要角色的馬來西亞電影製作環境。在這排擠「他者」的

電影文化中，其它少數族群的文化和語言基本上是被邊緣化和消音。但少數族群並不是完全從銀幕上消失，但在這些馬來電影的再現下，其它族裔不是扮演著非常次要的角色，就是以刻板印象的形式出現，例如貪婪的華裔生意人和屋主，好笑的印度裔，又或者是兇狠的印度暴徒等(Khoo, 2006: 103)。⁸

四、九〇年代後華語電影的湧現

然而，在 1990 年代，馬來西亞踏入 Appadurai (1996: 33)所說的全球「科技景觀」(Technoscape)。前首相 Mahathir Mohammad 在他的「2020 年宏願」(Vision 2020)發展旗幟下，推展了「多媒體超級走廊」(Multimedia Supercorridor)的野心計畫，大力發展國內的資訊科技，要讓馬來西亞向先進國邁進。新媒體和數碼科技的引進，也影響了馬來西亞的電影製作環境與文化。較廉價、輕盈和容易使用的數碼攝錄機的出現，以及較廉價便利電腦剪接系統，可以說是「民主化」了作為一種表達和藝術實踐的電影的拍攝，讓一群對電影創作有熱忱和抱負的年輕人有機會攝製他們的電影作品。在千禧年過後，馬來西亞掀起了一股「獨立電影製作浪潮」(Malaysian Independent

⁸ 然而，也有少數 1980 年代後的馬來西亞電影處理多元族群問題，以及擁有多元族群演員陣容。例如 *Tsu-feh Sofiah* (1985)(Rahim Razali 執導)便是述說著一個剛信仰伊斯蘭教的華裔女性，比馬來鄉村那些出生便是穆斯林的馬來裔更具有道德觀念的故事。然而，這華裔女性穆斯林在自己的家中竟然用馬來語和自己的父親交談，但在馬來西亞的華裔家庭中是很少用純馬來語交談的，因此這部電影帶有濃厚的同化意識，骨子裡還是隱含馬來文化中心主義。而較多展示馬來西亞多元族群和文化的電影，可以說是 *Mekanik* (1983)(mekanik 是技工的意思，由 Othman Samsuddin 執導)(1983)。這部電影運用了馬來裔、華裔和印度裔的演員，在語言的運用方面也混雜了各族群的語言，也包括了英語。除此，在 2000 年攝製的 *Spinning Gasing*(《旋轉的陀螺》，由華裔導演 Teck Tan 執導)，放進了馬來西亞的族群關係、文化和宗教議題。除了多元族群和多元語言的呈現，電影更探討了跨族群愛情所面對的問題。這種跨族群的戀愛，在馬來西亞還是個頗敏感的議題。已故馬來裔導演 Yasmin Ahmad 描繪一位馬來穆斯林少女和一位華裔男孩的愛情的作品 *Sepet* (《單眼皮》) (2005)，在當時就引起了爭議。在一個電視清談節目中，出席的馬來電影評論人更直言這部電影基本上是在污染馬來文化。

Filmmaking Movement)，為馬來西亞的電影文化面貌掀起了波動漣漪。在這股浪潮「掀風鼓浪」的電影創作人其中不少是華裔，包括李添興、陳翠梅、劉城達、胡明進、何宇恆、楊俊漢、林麗娟、張千輝、黃天漢、賴錦坤等。他們憑著對電影藝術和敘事的熱情，運用廉價輕便的數碼攝錄機和電腦剪接系統，來攝製他們的電影。這群獨立電影創作者的電影，通常都是低成本、有時會用非職業演員(如朋友友情演出)。簡單來說，這獨立電影文化在某程度上是由友情互相資助和幫忙來維持。⁹ 他們會盡量用最少的拍攝人員和器材，有些更奉行「遊擊式」的拍攝方式，拍攝過程也沒有申請准証。在電影的配樂上，也會用從網際網路下載的無版權音樂。電影完成後，這些電影人也會通過網際網絡如部落格和社交網站，為電影進行發行和銷售。因此，很多這些電影都可以被歸類為「動手自己做」(do it yourself)的作品(Khoo, 2007)。

無論如何，科技的變革賦予了華裔可以通過電影表達他們自己文化的機會，更為馬來西亞以單一馬來語言和文化所建構的國家電影文化帶來了干擾的噪音。這些電影之所以被打上「獨立」的標籤，是因為它們製作資金的來源，和馬來西亞的主流電影有所不同。這些電影有些是自資(如朋友的友情投資)，或者由較小的電影公司製作。這些電影因為不符合各種條件，例如這些電影創作者並不屬於國內導演或者電影製作協會的會員，以及這些電影裡頭比例頗多的非馬來語對白，而導致它們不容易獲得「馬來西亞電影」的資格，無法申請和享用國家電影發展機構所提供的優惠和輔助。雖然其中一些電影創作者也獲得了國家電影發展機構所頒發的部分補助金，但申請過程還是困難重重。正如在前言章節所提及的華裔獨立導演何宇恆和他的電影《霧》在申請經費所面對的困難，便是最佳的例子。因此，許多獨立電影人通常都不

⁹ 這群獨立電人會互相充當彼此電影的製片人、攝影師、剪接人員，甚至會互相投資彼此電影的拍攝。例如陳翠梅執導的《莫失莫忘》(Love Conquers All, 2006)的攝影師是另一位獨立導演李添興。而李添興也在劉城達執導的《口袋裡的花》(Flower in the Pocket, 2007)飾演父親一角。《口袋裡的花》的製作經費是由陳翠梅所投資。而陳翠梅的錢，是前一年她的電影《莫失莫忘》在韓國釜山影展獲得「新浪潮獎」和「國際影評人大獎」的獎金。

會依賴國家的輔助，他/她們選擇將電影送到世界各地的國際電影節展示，同時也依賴這些電影節所提供的輔助金和各種合製機會，其中包括荷蘭鹿特丹國際影展的 CineMart 和 Hubert Bals Fund、韓國釜山影展的「亞洲電影基金」(Asian Cinema Fund)等。而何宇恆的《太陽雨》(Rain Dogs, 2006)是由香港藝人劉德華的映藝娛樂有限公司所投資，是該公司為培訓華裔電影創作者的「亞洲新星導」計劃的其中一環。

然而，這獨立電影文化在馬來西亞人尤其是華裔觀眾所發揮的影響力並不是很大。這些強烈自我藝術風格的電影對一般觀眾可以說是陽春白雪，對它們有所關注的通常都是文化層次和文化資本較高的知識分子、文化評論人和藝術工作者等。因此，這是一個在國外享有一定名氣，但在國內少人問津的獨特電影文化，這些獨立電影在社會的傳播範圍和影響力是頗有局限的。它們通常都在一些「地下」地點曝光，例如藝術和文藝俱樂部、社團會所、大學和學院等。也有一小部分獨立電影因為在國外電影節獲獎，而受到商業院線的青睞，但放映的戲院也是屈指可數，主要集中在大城市。奇異的是，這些獨立電影往往在這些戲院中以一種「國際外語片」(International Screening)的形式來放映。但藝術電影觀眾人口畢竟有限，這些獨立電影並無法賣錢，給以商業利潤為考量的院線帶來了收入不佳的壓力，院線逐漸疏遠這些國外獲獎的獨立電影，而一些獨立導演也逐漸放棄在商業院線放映的意願，獨立電影也在商業電影院絕跡。

在近幾年，獨立電影浪潮開始有走下坡的跡象。它們的產量驟減，一些導演也轉戰商業製作。反而這近幾年馬來西亞電影文化形態最突出的改變，是華語商業電影的出現。2010年算是馬來西亞電影文化的一個分水嶺，兩部華語農曆新年賀歲電影《大日子 woohoo!》(周青元執導)和《初戀紅豆冰》(阿牛[原名陳慶祥]執導)的出現以及它們所獲得的不俗票房，讓華裔社群和中文媒體津津樂道以及為它們搖旗吶喊，把這看成是馬來西亞華語電影突破製作局限和吐氣揚眉的現象(關志華，2011)。在這兩部先鋒電影所開闢的道路上，越來越多的商業公司願意投資和製作華語電影，一部又一部的商業製作排列在商業院線的放映名單內，為馬來西亞的華語電影製作帶來了嶄新和

生機勃勃的商業電影浪潮(當然也有一些華語電影的票房不甚理想)。¹⁰ 與獨立電影不同的是,這些商業電影有著較高的預算,所運用的都是馬來西亞和海外著名的藝人和歌手。同時,比起獨立電影的「藝術」和「試驗」性質,這些電影的劇情和敘述方式也較為通俗和易於消化,因此更受到商業院線的青睞。與這商業電影浪潮掛鈎的華裔電影製作人和導演,包括了阿牛、周青元、鄭建國、袁再顯、何志良、馬逸騰等。因此,馬來西亞華語電影進入了獨立電影和商業電影同時存在,甚至商業電影在文化地位上逐漸取代獨立電影,而獨立電影製作逐漸式微的文化現象。

五、2008 年大選後國陣霸權的衰退和國家電影話語的改變

然而,馬來西亞華語電影尤其是近年來如雨後春筍般的商業主流電影製作的出現的因素,除了科技發展和電影市場的存在,¹¹ 也和馬來西亞國家電

¹⁰ 例如電影導演和製作人鄭建國所設立的阿細亞熱帶電影公司(Asia Tropical Films),在2012年就有計劃在三年內投資大約六千萬令吉攝製三十部電影的宏大計劃(謝麗芬,2012)。而商業院線也開始參與電影拍攝的投資。例如馬來西亞北部北賴(Perai)的美加戲院(Mega Cineplex),便投資了《結婚那件事》(鄭建國執導,2011)和《龍拳》(蔡業翰執導,2012)。Golden Screen Cinema 也投資了《Lelio 婆婆》(鄭建國執導,2011)的拍攝。

¹¹ 由於馬來西亞華裔觀眾市場的局限,馬來西亞華語電影工業其實它必須依靠國外更大的華語流行文化市場來維持和生存。而大部分的華語商業電影,不是馬來西亞和新加坡的合製,就是必須依靠一些「外援」來支撐。這些「外援」包括來自國外的著名藝人歌手,以及拍攝技術人員。例如阿牛的《初戀紅豆冰》,便是結合了赴中國、臺灣和香港發展的著名馬來西亞歌手藝人,包括了李心潔、曹格、黃品冠、梁靜茹、易桀齊、巫啓賢、張棟樑、戴佩妮等。而何志良的《大耳窿》(2011)便有香港著名藝人李璨琛、張兆輝、溫碧霞和林雪的參與演出。《行X踏錯》(2012)更聘用了來自香港的導演游達志執導,參與演出的演員更有來自臺灣的溫嵐以及來自中國大陸但在新加坡發展的戴陽天。《大英雄·小男人》(鄭建國、李添興執導,2011)卻有來自香港的武術指導馬玉成的參與,演員陣容更包括來自新加坡的李國煌和程旭輝。黃明志自導自演的《冠軍歌王》(2013),也邀請了香港的吳孟達和臺灣已故著名藝人高凌風參與演出。其他非演出的國外電影技術人員也包括了幫《天天好天》進行後製混音的臺灣著名電影錄音師和音效師杜篤之等。運用這些「跨國華裔藝人」,可以吸引

影定義和話語的改變，以及電影政策的有所調整有關。正如本文前言部分中所提及的阿牛的《初戀紅豆冰》，在這部電影的放映和發行期間，因為沒有達到國家電影發展機構所要求的 70%以上的馬來語對白而無法獲得娛樂稅回扣。《初戀紅豆冰》所引發的爭議，引起了馬來西亞華社和朝野黨華裔政治人物的關注，紛紛抨擊這具有族群偏差性和不合時宜的規定。在經過超過一年的上訴以及政治輿論的壓力下，這部電影終於獲得國家電影發展機構頒發「馬來西亞電影」證書而獲得娛樂稅回扣。在《初戀紅豆冰》事件過後，多位馬來西亞電影製作人和導演向新聞、通訊及文化部呈交備忘錄，要求檢討和調整現時不合時宜的電影政策，當時的部長 Rais Yatim 也承諾檢討 70%馬來語的條例(〈電影局頒發本地電影證書，《初戀紅豆冰》取回娛樂稅露曙光〉，2011)。當時的新聞、通訊及文化部副部長王賽芝更宣稱由該部門剛設立總值二億令吉的「創意工業基金」(Creative Content Fund)以及總值五千萬令吉的「電影貸款基金」(Feature Film Loan Fund)並沒有語言方面的限制，而開放給所有馬來西亞電影製作人申請(〈澄清兩電影基金沒有語言限制，王賽芝透露黃明志未提出申請〉，2010)。¹²

在 2011 年過後，國家電影發展機構也調整它的條例，不管電影媒介語是否是馬來語，只要配上馬來文字幕、同時電影 50%以上是在馬來西亞取景以及超過 51%的電影版權屬於馬來西亞人，便可被承認為馬來西亞國家電影，可以申請強制性放映(〈10 月座談會邀蔡明亮分享心得·馬中文影協明

本地消費者買票入場，同時更可以進入這跨國華語電影市場。而來自香港和臺灣的電影工作者和技術人員，在某程度上可以把香港和臺灣的電影製作技術與傳統「移植」來馬來西亞，改善電影製作的品質，讓這些電影擁有香港或者臺灣電影的「外觀」，以便獲得本地和跨國觀眾的認同。

¹² 其實，娛樂稅的取回過程緩慢，一些電影人指出這種先扣稅後歸還的措施並無助於電影工業發展(〈《結婚那件事》導演談娛樂稅，抽稅妨礙電影發展〉，2011)。也有電影人指出申請「電影貸款基金」的門檻頗高。申請者先向國家電影發展機構註冊其製作公司，然後必須繳交七百令吉的劇本審查費用，更需要繳交整三十萬令吉的繳足資本(paid-up capital)，以獲取一張電影製作執照。這種規定基本上只幫助商業性質的電影製作，缺乏商業價值的獨立電影將會被排除在外(*No business like show business*, 2005)。

年辦《金箏獎》》，2012)。而娛樂稅回扣制度已被取消，改以「影片創作獎勵金」(Insentif Tayangan Filem Cereka)取代。國家電影發展機構也同時增設了多項基金與獎掖給國內的電影創作者(蕭秀蓮，2013)。

然而，筆者卻認為這種電影政策的改變，也和國陣的政治霸權出現裂痕和滑落不無關係。尤其是在 2008 年的馬來西亞第十二屆全國選舉，國陣面臨到自獨立以來，首次遭到反對政黨否決其三分之二國會議席的優勢，這種成績是選舉前意想不到的。由反對政黨人民公正黨(Parti Keadilan Rakyat)精神領袖 Anwar Ibrahim 所領導的反對黨聯盟，成功地贏得了五個州的政權。在西馬(馬來西亞半島)，國陣所獲得的選票數只占了總選票的 49%。這場被媒體形容為「政治海嘯」(Political Tsunami)的選舉，基本上是馬來西亞政治環境的一個重要轉折，讓許多觀察者期待馬來西亞開始有脫離族群政治的趨勢，而開始朝向一個民主更成熟，更能容納多元族群文化和更開放的社會(Ooi, Saravanamuttu and Lee, 2008)。從國陣代表少數族群的成員黨(例如馬來西亞華人公會和馬來西亞印度國民大會黨)輸掉大部分的國州議席，已顯出國陣已經失去大部分非馬來裔選民的支持。同時，網際網路和其他新媒體的科技發展，也為馬來西亞民眾開拓了一個可以進行民主化討論的「公共領域」(Public Sphere)，而逐漸構築一個日益壯大的「公民社會」(Civil Society)，使到各種公共政治性輿論能夠真正發揮它們的功能。而能夠掌握新媒體和網際網路科技，以及較關心全球最新發展和資訊的年輕選民，已對長期籠罩馬來西亞的族群政治感到反感而選擇支持反對黨聯盟(Mohd Sani, 2009: 108)。

面對下滑的支持率，在 2009 年 4 月走馬上任的馬來西亞第六任首相 Najib Abdul Razak，用了巨大的財力和人力推廣他的「一個馬來西亞」概念，試圖進行新一輪的國族建構和召喚，為已經逐漸失去民心的國陣政府打造嶄新的政治形象和聲譽，挽回人民(主要是非馬來裔)對它的信任和支持。Najib Abdul Razak 啟動了強大的公關機制，更動用了巨大的經費來策劃和執行各種活動來提升自己 and 政府的形象(Hashim and Mahpuz, 2011)。而整個「一個馬來西亞」概念所試圖打造的，便是 Najib Abdul Razak 自己和國陣的「革新」，一個更開明和真正提倡多元文化主義的政府。Najib Abdul Razak 把「一

個馬來西亞」的標語設定為「以民為本，績效為先」(People First Performance Now)，更進行了多項惠及全體人民的計劃如設立「一個馬來西亞診所」等。同時，在經濟和文化政策上的實行上也變得較為開放。這種改變，也顯露在電影政策上。做為國家電影發展機構喉舌刊物的 *Sinema Malaysia*，便在 2009 年便製作了一期專討論如何在馬來西亞電影貫徹「一個馬來西亞」精神的專輯。專輯裡頭有一篇文章便如此寫道：

由 Yasmin(筆者注：Yasmin Ahmad)和 Bernard Chauly(筆者注：印度裔導演)所執導的電影運用非常多的英語對白，試圖刻畫都市社會的真實交談情況。而 Yasmin 的電影如 *Sepet*、*Gubra* 和 *Talentine* 也同時運用了華語和淡米爾語的對白。這些各種族語言的對白的運用，是為了刻畫馬來西亞多元種族的真實情況。對於那些對馬來語作為國語擁有深厚情感的觀察者，也許會對這發展感到不悅。但是在「一個馬來西亞」的精神下，這種刻畫方式應該被理解和妥協。因此，他們的電影是否已經符合了「一個馬來西亞」的概念和哲理？……然而，根據「一個馬來西亞」的概念和哲理，符合這哲理的電影不只是那些呈現族群關係和團結的電影，也包括了那些訴說著種族問題，試圖了解其他種族文化以及呈現各種族所面對的社會問題的電影。因此，這意味著另類導演如何宇恆、陳翠梅、李添興和 Deepak Kumaran(筆者注：印度裔導演)所生產的電影也應該被重視。何宇恆的電影如《霧》和《太陽雨》、陳翠梅的《莫失莫忘》、李添興的《美麗的洗衣機》和 Deepak Kumaran 的 *Chemman Chaalai*，都在訴說著這國家少數族群所面對的社會經濟問題以及這些少數族群的政治觀點。這些電影的差不多全部對白，都以華語和淡米爾語來進行。雖然這些電影較具有批判性和諷刺性，但「一個馬來西亞」概念下的電影並不是那種華麗和歡娛的電影，相反的這些種族部分成員所面對的難題和窘境也需要被了解。他們的出發點是具有大同意識，那就是「一個馬來西亞」的基礎——「人民至上」。¹³

¹³ Hamzah (2009: 11)。

因此，國家電影發展機構在配合外國單位所舉辦的馬來西亞電影展出會中，也開始願意納入數部由馬來西亞華裔執導的獨立電影(也許這些電影本來就在國際電影展上享有聲譽)(*Finas showcases Malaysian films*, 2010)。馬來西亞華裔導演胡明進的《虎廠》(The Tiger Factory, 2010)入圍 2010 年法國坎城影展之「導演雙周」(Directors' Fortnight)單元，國家電影發展機構也願意為出席者贊助機票(〈虎廠入圍康城影展，胡明進有信心得獎〉，2010)。

同時，一些華裔電影人也反利用「一個馬來西亞」的口號，來挑戰國陣是否真的開明貫徹「一個馬來西亞」的承諾，而並非是空洞的政治口號。例如華裔電影創作人黃明志在計劃開拍他的第一部電影《辣死你媽 2.0》時，便曾經準備申請國家電影發展機構的資金輔助。他更直截了當的說道：「我希望可以透過這次的行動，向全馬來西亞人民證明，「一個馬來西亞」是無論你是什麼種族、什麼膚色、什麼語言，都是馬來西亞人！所以，我堅決認為華人及中文電影也必須能夠申請到這筆撥款。」¹⁴ 而反對黨政治人物也曾針對華語電影無法獲得娛樂稅回扣這事件，抨擊國陣違背它自己所發起的「一個馬來西亞」的精神，認為「一個馬來西亞」的口號只不過是國陣畫餅充饑的假像(挑戰豁免《天天好天》娛樂稅。行動黨：考驗國陣政府公信力)。簡言之，國陣的「一個馬來西亞」，基本上是它的政治霸權出現裂痕的產物。這政治口號雖然替國陣挽回些許形象和支持，但卻也成為公民和反對黨對國陣進行監督和施壓的工具。國陣所面對的，是它是否可以真正和真誠實踐「一個馬來西亞」的壓力。面對政治霸權和支持率的滑落，國陣必須設法削減國內的族群政治氛圍，更必須調整各種之前族群化的經濟和文化政策(包括電影政策)，來挽回非馬來裔國民對它的支持。

¹⁴ 黃明志成功的拍攝他的電影，但他卻無法獲得國家電影發展機構的任何資助。他申請「創意工業基金」也被拒絕，理由是他「涉及違反社會道德倫理及文化價值活動」(〈涉及違反道德倫理活動，創意基金拒黃明志申貸〉，2011)。其實主要的原因是他曾引發數起爭議性事件。他曾在 2007 年在臺灣銘傳大學求學期間因篡改馬來西亞國歌抨擊國內的種族歧視而引起爭議。他在 2010 年製作的音樂錄影《吶！》，因為運用了粗俗文字語言嗆聲一名在學校的公開活動上發表種族歧視言論的馬來裔國中女校長而再度引發爭議。他因此而受到馬來國族主義者的筆伐口誅，政府部長更一度考慮對他採取法律行動。

但無論如何，馬來西亞充滿族群性偏差的電影文化的變化還是有點緩慢。馬來文化中心意識已經在這國土上根深蒂固，要連根拔起談何容易。雖然近年來有越來越多的非馬來語的本地製作，被納入馬來西亞電影節的競選名單內。然而，超過九成的獲獎電影還是馬來語電影，華裔電影不是被放在「非馬來語電影」的競選項目中，就是被頒發「評審特別獎」(例如 2010 年的《大日子 woohoo!》和《初戀紅豆冰》)。而獨立導演陳翠梅在 2010 年推出，全片以馬來語來進行的藝術電影《無夏之年》，也只能向國家電影發展機構所指定的銀行申請貸款，銀行完全以電影是否可以商業賣錢的角度來衡量貸款的申請，而導致陳翠梅打退堂鼓(許維賢，2014：52-53)。同時，國家電影發展機構近年來爲了鼓勵更多敘述國族歷史文化，以及可以激發國民愛國情操的電影製作所設立的「愛國及文化電影基金」(Dana Penerbitan Filem Kenegaraan dan Warisan)的主要申請條件，便是電影媒介語必須是 100% 的馬來語。直到現在，馬來語還是被牢牢緊扣在國族意識的建構過程中，被認爲是毋庸置疑的國族文化元素。在以上所談到的 *Sinema Malaysia* 「一個馬來西亞」專輯中，有一篇文章也這樣的寫到：

但事實是，從以前到現在，運用馬來語，由馬來社會演繹和呈現馬來社會的電影獲得市場的關注。不是沒有運用淡米爾語和華語的本地電影。不是沒有關於華裔和印度裔或者其他社群的電影，但這些族群所生產的電影無法獲得很大的市場和很多人不敢投資拍攝這些電影。……我們明顯的看見非馬來裔比較支持進口電影。這不只是好萊塢電影而已。例如馬來西亞的華裔社群還是在崇拜香港、中國或者是臺灣的電影，而這國家的印度裔居民還在宣揚印度來的淡米爾和其他電影。……如果其他鄰國可以對他們的國語充滿信心而以他們的國語的精神爲基礎來生產電影，那電影藝術也可以在種族和國家的名義上幫助建立團結精神。雖然電影的任務並不是在推廣語言但至少「一個馬來西亞」的精神下，種族間的和諧與團結可以通過國語來促進。¹⁵

¹⁵ Abdullah (2009: 18-19)。

這段文字，清楚表達了作者特意忽略和避開國家機器在族群上資源分配的不平等，而把本地缺少華語或者其他少數族群語言電影的原因和責任，歸於本地少數族群比較崇拜外國進口電影而不支持本土製作。同時，這段文字也重申馬來語作為這國家的國語的重要性，來繼續為馬來語電影的優勢護航和搖旗吶喊。因此，族群政治的幽靈，依然在這國土的政治和文化氛圍中陰魂不散。華語和華裔文化要堂皇正式的登入馬來西亞國家文化和國族認同殿堂，還需要更多爭取和商討。而現今的華語電影，也唯有在執政政權的政治霸權裂痕下與之協商生存。

六、結語

Susan Hayward (2000: 98)在一篇討論國家電影論述的文章中曾提到，國家文化是國族話語的產物，而且是根據再現和壓迫(Representation and Repression)的原則所產生的。國家文化涉及再現問題，是因為它必須由各種文化符號所組成。而壓迫，便是表示整個國家文化的建構必定會經過一個篩選和排除過程，而這過程牽涉到對他者和差異性的否定和壓抑。而國家電影作為國家文化的其中一個實踐平臺，更是再現國族話語的一個媒介。因此，把國家電影看成是 Louis Althusser 概念下的「意識形態國家機器」(Ideological State Apparatus)也不為過。

在整個馬來西亞國家電影的建構過程中，國家電影扮演著某種鞏固「馬來裔主權」和馬來中心主義的意識形態工具。在這建構過程中，馬來文化特別是馬來語被看成是馬來西亞電影毋庸置疑的基礎元素。而這國土後殖民情境下的文化多元性和混雜性被強烈的否定和排斥。然而，近期來華語電影的出現，為馬來國族意識長期左右的國家電影話語帶來了干擾的噪音。正當華語電影動搖馬來西亞主流族群政治意識之時，馬來西亞的政治環境也出現了騷動和改變的趨勢，國內開始顯現出拋棄族群政治，趨向更為成熟的多元文化和多元族群社會。國陣政治霸權的弱化所出現的裂縫，為華語電影的生存

提供了更大的空間，讓更豐富的多元文化可以通過電影在社會話語中綻放。

Paul Virilio (1991: 9-27)曾提出，邊界在現今已經無法很好的去界定一個國家。相反的，一個國家內部可能出現許多交叉戶貼的邊界。像馬來西亞這樣一個後殖民多元族群國家，族群文化間的邊界早已出現許多交叉戶貼，甚至開始變得模糊的現象。這個國家族群文化的邊界的設定，往往只是執政和掌權者繼續鞏固他們權力和地位的工具。Bhabha (1994: 139-170)也曾指出，當今許多國家的國家文化，有越來越多被少數族群的文化影響和滲透的跡象。因此，主張和爭取一個容納不同文化、認同、語言和傳統的國家電影文化，永遠都是合理的。剛萌芽的馬來西亞華語電影還有非常多的發展空間，但發展程度有一定的阻礙，除非馬來西亞有關文化、語言、電影，以及各種強調「馬來裔主權」的政策和政治思維有大幅度的改革。馬來西亞要建立一個真正容納多元文化和多元族群的國家電影文化，恐怕還有頗長的路途要走。

參考文獻

中文部分

- 許維賢 (2014),〈大荒電影的故事——兼側寫幾位大荒導演〉,《電影欣賞》, 158, 頁 51-55。
- 蕭秀蓮 (2013),〈9 本地中文電影公司 獲 162 萬創作獎勵金〉,《中國報》。
引自 2013 年 11 月 30 日, <http://www.chinapress.com.my/node/479271>。
- 謝麗芬 (2012),〈阿細亞未來 3 年,注資 6 千萬開拍 30 部戲〉,《星洲日報》。
引自 2012 年 6 月 29 日, <http://ent.sinchew.com.my/node/34873>。
- 羅 卡 (2003),〈邵氏兄弟的跨界發展〉,《邵氏影視帝國:文化中國的想象》, 頁 151-170, 臺北:麥田出版。
- 關志華 (2011),〈懷舊的迷戀——對兩部馬來西亞華語電影本土話語的一些思考〉,《淡江人文社會學刊》, 48, 頁 51-72。
- 鐘寶賢 (2007),《香港百年光影》,北京:北京大學出版社。
- 〈10 月座談會邀蔡明亮分享心得·馬中文影協明年辦《金箏獎》〉,《星洲日報》。引自 2012 年 11 月 20 日, <http://ent.sinchew.com.my/node/36295>。
- 〈虎廠入圍康城影展,胡明進有信心得獎〉,《南洋商報》。引自 2010 年 5 月 8 日, <http://www.nanyang.com.my/node/278565?tid=459>。
- 〈挑戰豁免《天天好天》娛樂稅。行動黨:考驗國陣政府公信力〉,《當今大馬》。引自 2011 年 1 月 24 日, <http://www.malaysiakini.com/news/154285>。
- 〈涉及違反道德倫理活動,創意基金拒黃明志申貸〉,《南洋商報》。引自 2011 年 3 月 30 日, <http://www.nanyang.com/node/335682>。
- 〈《結婚那件事》導演談娛樂稅,抽稅妨礙電影發展〉,《光明日報》。引自 2011 年 5 月 10 日, <http://www.guangming.com.my/node/102965>。
- 〈電影局頒發本地電影證書,《初戀紅豆冰》取回娛樂稅露曙光〉,《星洲日報》。引自 2011 年 2 月 14 日, <http://www.sinchew.com.my/node/193403>。
- 〈澄清兩電影基金沒有語言限制,王賽芝透露黃明志未提出申請〉,《當今大馬》。引自 2010 年 4 月 1 日, <http://www.malaysiakini.com/news/128119>

外文部分

- Abdullah, A. (2009), "Memahami Perfileman Berkonsep 1 Malaysia," *Sinema Malaysia*, 2, 16-19.
- Anderson, B. (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origins and the Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Appadurai, A. (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barnard, T. (2008), "The Shaw Brothers's Malay Films," in P. Fu (ed.), *China Forever: the Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, 154-173, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Bhabha, H. K. (1994), *the Location of Culture*, London: Routledge.
- Cheah, B. K. (2002), *Malaysia: The Making of a Nation*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Faulkner, C. (1994), "Affective Identities: French National Cinema and the 1930s," *Canadian Journal of Film Studies*, 3(2), 3-24.
- Finas showcases Malaysian films in Paris (2010), *Malaysiakini*. Retrieved July 22, 2011, from <http://www.malaysiakini.com/news/122540>
- Gellner, E. (1983), *Nation and Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- Hall, S. (1992), "The Question of Cultural Identity," in S. Hall, D. Held and T. McGrew (eds.), *Modernity and Its Future*, 274-316, Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1996), "The Question of Cultural Identity," in S. Hall, D. Held, D. Hubert and K. Thompson (eds.), *Modernity: An Introduction to Modern Society*, 596-623, Cambridge: Blackwell.
- Hamzah, A. W. (2009), "Filem Malaysia Dalam Konteks 1Malaysia," *Sinema Malaysia*, 2009(2), 7-11.
- Hashim, M. A. and Mahpuz, M. (2011), "Tackling Multiculturalism via Human Communication: A Public Relations Campaign of 1Malaysia," *International Journal of Business and Social Science*, 2(4), 114-127.
- Hayward, S. (2000), "Framing National Cinema," in M. Hjort and S. Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*, 88-102, London: Routledge.
- Higson, A. (1989), "The Concept of National Cinema," *Screen*, 30 (4), 36-47.

- Higson, A. (2000), "The Limiting Imagination of National Cinema," in M. Hjort and S. Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*, 63-74, London: Routledge.
- Jarvie, I. (2000), "National Cinema: A Theoretical Assessment," in M. Hjort and S. Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*, 75-87, London: Routledge.
- Kahn, J. (2001), *Modernity and Exclusion*, London: Sage.
- Khan, H. A. (1997), *The Malay Cinema*, Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan.
- Khoo, G. C. (2006), *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*, Vancouver: University of British Columbia Press.
- Khoo, G. C. (2007), "Just Do-It (Yourself): Independent Filmmaking in Malaysia," *Inter-Asia Cultural Studies*, 8(2), 227-247.
- Kua K. S. (1990), *Malaysia Cultural Policy and Democracy*, Kuala Lumpur: The Resource and Research Centre.
- Kua, K. S. (1990), "Introduction," in K. S. Kua (ed.), *Malaysia Cultural Policy and Democracy*, 1-5, Kuala Lumpur: The Resource and Research Centre.
- Latif, B. (2001), "A Brief History of Malaysian Film," in D. Hanan (ed.), *Film in South East Asia: Views from the Region*, 163-193, Quezon City: SEAPAVAA.
- Lent, J. (1990), *The Asian Film Industry*, Austin: University of Texas Press.
- Mandal, S. K. (2008), "The National Culture Policy and Contestation over Malaysian Identity," in J. M. Nelson, J. Meerman and A. R. Embong (eds.), *Globalization and National Autonomy: The Experience of Malaysia*, 273-300, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Mohd Sani, M. A. (2009), "The Emergence of New Politics in Malaysia: From Consociational to Deliberative Democracy," *Taiwan Journal of Democracy*, 5(2), 97-125.
- Ooi, K. B., J. Saravanamuttu and H. G. Lee (2008), *March 8: Eclipsing May 13*, Singapore: Institute of Southeast Asia Studies.
- O'Regan, T. (1996), *Australian National Cinema*, London: Routledge.
- Sarji, A. (2006), "Malaysian National Cinema - An Identity Crisis?" *Jurnal Skrin Malaysia*, 3 (1), 143-154.
- Shariman, S. (2010), "the Sad Story of Malaysia's other films," *New Strait Times*. Retrieved May 28, 2010 from http://www.nst.com.my/Current_News/NST/

articles/7EKUAL-/Article/index_html

The Major Chinese Organisations in Malaysia (1990), “Joint Memorandum on National Culture,” in K. S. Kua (ed.), *Malaysia Cultural Policy and Democracy*, 209-224, Kuala Lumpur: The Resource and Research Centre.

The Sun Daily (2005), “No business like show business.” Retrieved July 22, 2011, from <http://www.thesundaily.my/node/178872>

van der Heide, W. (2002), *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Virilio, P. (1991), in D. Moshenberg (Trans.), *The Lost Dimension*, New York: Semiotext.

Yung, S. (2008), “Territorialization and the Entertainment Industry of Shaw Brothers in Southeast Asia,” in P. Fu (ed.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, 133-153, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Zakir, S. M. (2007), “Bahasa Melayu – Jati Diri Filem Malaysia,” *Sinema Malaysia*, 2007(3), 5-7.

Malaysian Chinese Language Films under Malaysia National Cinema

Kuan Chee Wah*

Abstract

From British colonization era to independence nation building, Malaysia's political atmosphere has swamped by the shadow of ethnic politics. After the violent ethnic clash in 1969, the state controlled by the Malay nationalist began to institutionalize several political-economic and cultural policies in order to ensure the Malays dominancy in all sector in the country. This discriminative political logic has extended to the discourse of Malaysia's national cinema and the nation film policy. Under this discriminative national cinema and discourse and the implementation of the film policy, the local film industry is basically centered on the Malay talents and artists. Almost all the represented content of the films are regarding Malays' life, culture and language. The multiethnic and multicultural sides of Malaysia nearly disappear in the mainstream cinema screen. The evolution of digital technology in the late 1990s has 'democratized' the film production environment in Malaysia. The availability of cheap and affordable digital filmmaking gadgets opened up opportunities for the ethnic minorities like Chinese to make their own films. But a decade after the millennium, more and more mainstream commercial films directed and produced by Chinese Malaysians were on the screening

* Lecturer of Department of Journalism, University Tunku Abdul Rahman, Malaysia. Email: kuancw@utar.edu.my.

list of the local and foreign mainstream commercial cinemas. These films successfully attracted local audiences and achieved good box-office. This recent development changed the filmic scene of Chinese Malaysian cinema where alternative independent films and mainstream commercial films both play their roles in shaping the cultural appearance of this cinema scenario. This paper tries to argue that the availability and the development of these Chinese Malaysian films beside triggered by the advancement of technology and the availability of film market, they also related to the recent changes of Malaysia's national cinema discourse and its film policy. The fracture and the shrinking of Barisan Nasional's political hegemony have forced them to adjust their policies (include film policy) in order to win back the support of non-Malay Malaysians. Nevertheless, the changes of the nation's discriminative cinema culture are rather slow. The Malay-centric sentiment has deep-rooted in this nation and it is rather difficult to deracinate from the soil of this nation. The building of a truly tolerant multi-cultural and multi-ethnic national cinema culture still has a long way to go.

Keywords: Ethnic Politics, Malaysian Chinese Language Films, Malaysia's Film Policy, Malay Nationalism, The National Film Development Corporation of Malaysia