

# “私历史”：“港式”主旋律电影的新历史主义解读

## ——以许鞍华的《黄金时代》和《明月几时有》影片为例

黄望莉 乐天

**摘要：**近几年来，香港导演“北上”，他们参与的国家主旋律影片越来越多，其中不乏对历史的重新解读。最具代表性的是来自香港的许鞍华。这位“新浪潮”主将的两部影片——《黄金时代》和《明月几时有》，因其叙事上的纪实性、影像上的冷色调，以及在叙事空间上强调内地与香港之间的跨地性等特色而别具一格。尽管有些论述将这两部影片定性为“主旋律”电影，但是，我们依然可以看出，她在叙事上的“疏离感”不同于以往内地主旋律电影中的叙事。许鞍华以“私历史”的视域，正面书写了“华人”/“华语”世界对家国历史与文化的复杂情感。

**关键词：**许鞍华；主旋律电影；“私历史”

**作者简介：**黄望莉，女，副教授。（上海大学 上海电影学院，上海，200072）

乐天，男，硕士生。（上海大学 上海电影学院，上海，200072）

**中图分类号：**J905.2      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2018）04-0133-04

许鞍华所拍摄的《黄金时代》和《明月几时有》，虽说在内地的票房不高，但与票房失败局面形成强烈反差的是，这两部作品的口碑却很好。《明月几时有》的豆瓣评分达到7.1，《黄金时代》也受到各大电影节的喜爱，成为2014年威尼斯电影节的闭幕影片，之后又受邀在釜山电影节展映，并在第51届台湾金马奖上斩获最佳导演、最佳原创剧本奖，在紧随金马奖之后举办的香港金像奖上，再次获得最佳影片、最佳导演等5项大奖，并代表香港角逐奥斯卡最佳外语片奖。《明月几时有》由星美影业有限公司、中国电影股份有限公司等12家制作公司联合投资，只有最后两家公司标明来自境外。从这些影片的资本构成角度来看，对这两部影片题材的选择主要来自国内的意愿，结合许鞍华作为一位充满了国族（族裔）意识的女性导演，这两部影片无论在形式美学上，还是叙事母题上都与她早年的“越南三部曲”，尤其是《胡越的故事》和《投奔怒海》形成了历史维度的勾连，用同样的叙事策略表达了当下国家/民族意识。

### 一、“个体”叙事下的国族与族裔记忆

许鞍华可以算是香港导演中跨族裔、跨地域写作的电影人，成名于上世纪80年代“香港电影新浪潮”时期。她早在1982年独立执导的电影《投奔怒海》等“越南三部曲”中就叙述了香港与东南亚之间的族裔离散的状态。有趣的是，在当时内地的支持下，该片的取景都放在了海南岛，之后的《书剑恩仇录》上下集以及《上海假期》《半生缘》等作品也都曾与内地进行合作。CEPA<sup>①</sup>后的十年中，许鞍华北上合拍的作品共有四部。创作主要呈现为两个阶段：第一阶段创作出了《玉观音》和《姨妈的后现代生活》两部以内地故事为主要内容的影片，秉承她一贯的女性视角，及其温和舒缓的叙事节奏，也都表达了对当代变革中的内地生活情态以及个体生命欲望的一种人文关照；第二阶段则伴随着《黄金时代》的上映而展开，之后《明月几时有》也出现在大众视野。此时的许鞍华似乎更乐于采用一

基金项目：本文系教育部人文社会科学研究规划基金项目“中国电影政策史纲（1978—2018）”（17YJA760019）研究成果。

① 即《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》。

种“伪纪实”的现代主义手法，开始了一次次对历史的“客观陈述”。这一阶段开始，许鞍华尽管延续了以往的人文主义表现方式，但是她对待历史的客观态度直接影响到了这个阶段的创作风格。她将自己对待历史的看法，通过影像表达给观众，其中所展现出的对于历史人物的解读具有极强的时代意义。

许鞍华拒绝戏剧化的故事情节的诱惑，却采用了一种编年体的叙事方式作为她对整个“萧红”所处的“黄金时代”的叙事逻辑。《黄金时代》可以算得上是许鞍华导演生涯中个人风格最突出的一部影片。她并没有向大家展示男性视域下的萧红，也并未将萧红的形象过分女权化。而是借由电影中的众人之口尽可能还原真相，试图用一个更加客观的视角来讲述萧红的一生。《黄金时代》中关于萧红的描述主要来自于她的日记、自传性质的文学作品，以及身边人对她的叙述。甚至影片本身的叙事都采用旁观者/亲历者对她的描述方式，形成了一种碎片化的一个个“他（她）的故事”。这样的叙事方式显然是导演刻意而为之，希望观众能够有一个相对客观的机会去了解历史才是许鞍华真正想要传递的。这种叙事方式让我们想起她在上世纪80年代拍摄的《投奔怒海》中塑造的酒吧老板娘形象——我们从片中阮主任与记者芥川的谈话里得知，这个女人在法国殖民时期，做了法国军官的情人，后来美国人人驻越南政局，她又跟着美国人生活。正如《投奔怒海》通过女性的空间流动来构架起影片的跨区域叙事，《黄金时代》中的萧红在哈尔滨—武昌—上海—重庆—香港等地流动的身影再次为观众构架起关于“中国”的历史叙述。

而2017年作为“献礼片”的《明月几时有》以香港抗日史上著名的“东江纵队”的真实故事为创作背景，讲述小学教师方兰、刘黑仔、进步青年刘锦进，以及方兰的母亲等，采用平民的视角，描述香港与内地之间关联的故事。影片一开始就将故事情节点放在了“省港大营救”上，即，在被日军占领的香港营救茅盾等文化名人的故事。将《明月几时有》置于香港回归二十周年的背景下，似乎是一部迎合主旋律的影片，然而，通观许鞍华的作品，关于国家族裔的跨地性文化/人文生态才是她真正期望表达的。这两部影片是许鞍华导演“香港性”的民族叙事在“华语”电影产业结构的重新植入，再抒情，再阐释。许鞍华曾在该片的新片发布会上表示，她此前并不知道这段历史，看了东江纵队的故事以后大为感动。“他们都是普通人，在那个年代从各行各业里走出来，帮助文化人士撤退，结束之后又继续当老百姓。”“与以往抗战题材有很大不同，这是一段并不广为人知，但不应该被遗忘的历史。最让她感动的是那些看似平凡的小人物，他们有的是老师，有的是主妇，有的是学生，但在面对家仇国恨时不计个人得失，挺身而出，他们才是真英雄。”<sup>①</sup>

毫无疑问，《黄金时代》和《明月几时有》两部影片借个体的生命体验融入到家国的变迁史当中，自然，影片就将叙事的视角放到了内地与香港之间的文化与血脉关联，这些关联就发生在那些烽火硝烟的历史情境下，是内地、香港之间的流动的人口史、文化史。正是这种个体——家国叙事方式的选择，使得历史不再是对过去的说明，而是作为一种力量以自己的面目现身，呈现一种个人与民族之间命运的隐匿关系。在许鞍华充满“港味”的现代史的故事中，我们可以看到她所关注的内地与香港之间关于国族（族裔）这百年历史中的离散记忆，也是一次对主流（宏大）革命历史叙事的另类书写。

## 二、“写实”与“私历史”的影像并置

导演许鞍华是一位善于阐述历史的电影“作者”，然而，如何书写历史，采用哪种历史记忆，表达了一种历史态度。许鞍华这两部影片，都采用了“口述历史”的手法来构建叙事逻辑。许鞍华显然不满意现有历史记载和对萧红的讲述方式。影片《黄金时代》并不拘泥于表现“萧红”个人的故事，在很多段落的处理中，剧中人物跳脱出剧情之外，成为“讲述者”来为观众叙述这段历史。这种剧中人物与剧情之间的刻意的距离，并不是现实主义电影常规的叙事模式，也不同于她以往创作的所有电影。她想要表现的是那个时代，那个时代背景下的萧红所接触到的真实处境。影片没有对萧红的一生做出任何倾向性的评价，作为导演，她也只是将这段历史通过影像呈现出来。电影用萧红自己写过的文章

① 参见于冬为周迅错失影后鸣不平：这是上影节最大的遗憾，[http://ent.ifeng.com/a/20170628/42951825\\_0.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20170628/42951825_0.shtml)。

中的独白以及她所创作的故事中的情节与人物的心理情绪来推进叙事转化。同时，为了配合大量的“讲述”部分的存在，固定镜头以及长镜头使用次数很多。尽管这种淡化戏剧性的叙事处理方法成为这部电影票房不高的重要原因，然而，许鞍华在这部影片中近乎“纪录片”风格的对影像的处理方式，为的就是能够尽量还原出当时背景下每一个人真实的生活状态。

《明月几时有》是香港回归二十周年的献礼片，但许鞍华并未采用如《建党伟业》或者《建国大业》那样的“主旋律”电影的宏大叙事方式，电影中同样也出现了“讲述者”，作为这场战争的经历者的“彬仔”用“口述历史”的方式带领我们回到了那个时代。口述历史在西方史学界被称之为“集体记忆”（Collective Memory）<sup>[1]</sup>，也叫“大众记忆”（Popular Memory）<sup>[2]</sup>，所反映的是大众文化及大众记忆，其对历史文本的阐释展现出另一种表达方式；导演运用新历史主义的叙事策略将重大的历史事件的复杂性、丰富性浓缩在影片中。许鞍华既能在“大众记忆”中挖掘出社会个体的生存状态，又将现当代的视角拉回到历史的发展轨迹里，表现出一幅纵贯中国近、现代史的壮丽画卷。

西方电影理论界将电影分为“揭示真实的”写实主义（以弗拉哈迪和意大利新现实主义为代表）、“模仿真实的”技术主义（以格里菲斯和好莱坞为代表）和“质疑真实的”现代主义（以先锋派和个性艺术电影为代表）。<sup>[3]</sup>而写实主义创作方法在波德莱尔的“后理论”观念中，是相对于“宏大理论”的观点提出的所谓“微观理论”的研究方法之一。而在“后”结构主义视域下的“新历史主义”的思潮更是善用一个历史故事、历史风物的情境表达，关注历史当中的故事、人和一切东西，尤其是那些历史背景中被淹没在宏大叙事之下的小人物、小故事，以及围绕着他们的被称为“私历史”的材料，比如人物的书信、账本，家族的日记、照片等物件。也正是这些“私历史”在电影中的呈现，并且被结构到叙事中，特别能够激发观众的观影乐趣，推及对历史的重新审视。

许鞍华所表达的并不是一个“鸟瞰”的时代，而是一个“当下”的时代，萧红的“私人化”的历史，也不是她一个人的故事，而是属于整个国族在时代变迁下的一部个人史。此时，“家国”与“私人”同构。“私历史”就成为整个时代的寓言，萧红个体惨痛生命体验也正与“黄金时代”的命名形成呼应。而影片《明月几时有》通过老年“彬仔”的讲述和回忆，让他作为叙述者也是这段历史的经历者，带领我们回到了1940年，回到了史称“胜利大营救”的历史事件中。《明月几时有》以个性化、私人化的叙事方式，为我们展现了一群“去英雄化”的人物形象，解构了以往人物传记片的叙事模式，营造出一种回归“客观历史现场”的氛围。基于此，很多人喜欢用“现实主义/写实主义”来描述许鞍华影片的影像特色，即采用冷色调对叙事空间、事件、人物的展现。这种冷色调带给内地观众的某种不适应，从票房上就可以看出。但是，清冷的色调恰恰是艺术电影以及纪实类影像所惯常采用的影像色调。也正是许鞍华这一充满写实主义的风格，使得观众感受到浓浓的诗意和沉静的力量。

### 三、“新时代”下的“港味”主旋律

CEPA 签订后，香港导演“北上”已经十五年了，正当人们惊呼香港电影是否要消亡的时候，“港人”导演却将“港味”电影带到了整个华语电影世界。尤其是近些年来，“港人”导演们在主流电影中的努力，成就非凡。从最早由陈可辛监制、陈德森执导的《十月围城》到麦兆辉、庄文强的《听风者》、彭氏兄弟的《逃出生天》、徐克的3D版《智取威虎山》以及林超贤的《湄公河行动》，以及在2018年春节档上映的《红海行动》，陈嘉上的《战神戚继光》，刘伟强的《建军大业》等，许鞍华的《黄金时代》和《明月几时有》也位列其中。许鞍华的这两部电影，以疏离的叙事方式打破了以往内地电影的透明叙事，展现出“华语”主旋律电影中难得的“异质”性。在《明月几时有》的结尾部分，老年“彬仔”在讲述完这段历史之后，急忙走向门口，准备开工（开出租车）。他所叙述的故事给予当下身处和平年代的电影观众们以更大的“真实”体验。尽管“彬仔”是见证者，但是他从历史中走开，却留给了我们一个所谓“真实”历史的背影，让观众自己去揣度、遐想。

我们应当注意到，“新历史主义”叙事中一个无法回避的重要叙事策略就是“口述历史”。在重塑历史的同时，“口述历史”将历史进程中的部分内容与“普通人”的局部记忆相结合，在这一历史背景的映衬下，二者结合的很多内容极具当代性，符合当下社会生活的内涵。它对边缘人/底层的叙事本身

就是一种“左翼”立场的选择。我们在关注影片中所采用的“纪实手法”是否真实的同时，需要考虑到导演恰恰是为了要在观影过程中营造出一种“身临其境”的真实感而为之。当人们将《黄金时代》和《明月几时有》当作不成功的“主旋律”电影的时候，恰恰说明，编导的真实目的是为今天阅读这两部影片提供新的审视视角和观影经验。

许鞍华这两部影片对大时代下的小人物/边缘人物故事的选取，本身就体现了这部影片的编导所采取的一种后现代主义的文化立场。这两部影片中，真实发生的事件、相关的文学文本、逸闻等非文学文本彼此遥相呼应，形成了一个“交涉区”（contact zone）。三者彼此映射，共同实现对当时历史“真实”的阐释。新历史主义者采用的“厚描”（thick description）方法（即通过由众多的“小故事”所组成的“微观”叙事的新型文本观），借由文本将“历史真实”做了新时代的重塑。许鞍华所代表的北上已久的香港影人，他们拍摄主旋律题材影片的目的不是简单的对官方意识形态的影像阐释，而是一次具有自主性的关于历史的言说。

在威廉·萨福安等离散理论家看来，共同的起源是离散族裔最为重要的联系纽带。它使后者超越起源地与定居地的分裂，甚至阶级、性别等社会区隔，形成一个亲密的“想象的共同体”。<sup>[4]</sup>香港和中国内地之间有着不可分割的同根同源的族裔关系，即便在香港的殖民岁月里，也根植于深厚的中华文化的土壤中，分享着共同的历史经验和文化内涵。因此，从某种意义上说，将《黄金时代》《明月几时有》这两部影片中的故事集合起来看，便是一部可供人阅读的中国内地与香港之间的文化史、命运史。

许鞍华用这样两部关注政治以及历史事件的电影为华语电影赢得了尊重。在当下商业化的中国电影情境下，她对历史的阐释加强了当下华语电影的厚度和广度。对许鞍华这两部影片的考察，可以管中窥豹——“北上”港人的一些现实主义电影已经冲出合拍片中“明星”与“类型”的困惑，跳出固有的港式拍摄框架，站在当下“华人”的文化意识下，采用更为宏观/理性的思维来思考本民族/国族的历史。这是对于历史言说的探索和革新。

## 四、结 语

安德鲁·西格森（Andrew Higson）曾指出，在国族与电影之间建立一种想象性关联主要依赖两种路径：第一种是“外向的”，即通过与其他国族电影或好莱坞进行比对建立起自己电影的国族身份；第二种是“内向的”，把本土的电影与民族国家的政治、经济、文化或传统联系起来，赋予其独特的性质。<sup>[5]</sup>许鞍华恰恰当属第二种。这两部影片借用真实的历史人物和事件，描述了内地——香港的百年政治文化的变迁，透射出整个“华语”世界离散与合流的历史言说，重新建构了一种关于族裔文化相连的“想象的共同体”。<sup>[4]</sup>

许鞍华的影片虽说没有获得票房成功，但她对家国叙事的策略，是“另类”的，也值得珍视。许鞍华采用了“新历史主义”诗学语言结构方式，以“伪纪实”的策略，将个体生命体验植入对家国的历史叙事，打破了以往的单一历史叙事，既保持了一种对官方意识形态的“疏离感”，也突破主旋律电影类型的固有创作手法和观念，其创作的独特性客观上丰富了当下华语电影实践的美学形态。

### 参考文献：

- [1] BUHLE, P. (1987). *Marxism in the usa*. London: Verso.
- [2] Johnson. Rand McLennan. G. etc.(1982). *Making histories: Studies in History writing and politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [3] 游飞, 蔡卫. 世界电影理论思潮 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2002. 3.
- [4] [美] 阿里夫·德里克. 历史回归: 关于离散、混杂、地点与历史 [A]. 何成洲. 跨学科视野下的文化身份认同 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 143.
- [5] 张英进. 民族、国家与跨地性: 反思中国电影研究中的理论架构 [J]. 南京师范大学学报, 2012 (3).