



# 王家卫电影研究

苏莉著

山西出版集团  
山西人民出版社

图书在新编目（CIP）数据

王家卫电影研究/苏莉著/太原市：山西人民出版社，2010

ISBN 978-7-203-06804-4

王家卫电影研究

【作者】苏莉著

【出版发行】太原市：山西人民出版社，2010

【ISBN号】978-7-203-06804-4

【原书定价】14.00

【主题词】电影评论-中国-电影评论

【中图法分类号】J905.2（艺术>电影、电视艺术>电影、电视艺术理论>电影、电视的评论、欣赏）

【内容提要】本书共八章，主要内容有：王家卫的电影创作及历史文化背景、王家卫电影文本的审美内涵、王家卫电影独特的叙事特征等。

【参考文献格式】苏莉著. 王家卫电影研究. 太原市：山西人民出版社，2010.

## 序 言

王家卫就像一个幽雅的刀客，用温柔的唯美的姿势在你的心中割开一道既细又深的伤口，割完之后还不忘撒一把盐。他用的刀叫做——电影。

王氏电影中，永恒的主题是现代生活中人与人之间的沟通，以及那种动荡漂泊的不稳定感。《阿飞正传》里张国荣讲的故事，勾勒出了王氏电影中所有人物的生活全貌：这世界上有一种鸟是没有脚的，它只能够一直飞呀飞呀，飞累了就在风里面睡觉。这种鸟一辈子只能下地一次，那一次就是它死亡的时候。

在工业社会中，人们的生活节奏越来越快，抬眼望去，所有的人都在跑道上。你在和自己赛跑，你在和所有人赛跑，你在和时间赛跑，这条跑道没有终点。直到有一天，你跑不动了，你想休息了，你才发现，你已经老了。在王家卫所有的影片中，都展现着这种没有终点没有方向的奔驰状态。《重庆森林》里被等同于数字编号的巡警。《堕落天使》里到处追杀情敌，却根本不知道情敌长什么样子，住在哪里，甚至究竟是谁的女郎。《春光乍泄》里沿途打工赚旅费的旅行者……每个人都是如此的匆忙，每个人都不知道为什么要如此的匆忙。

正是这种漂泊与动荡，造成了人们内心深处的强烈孤独感。《重庆森林》里对着毛巾诉说的梁朝伟，《东邪西毒》里看不见朋友看不见敌人的梁朝伟，《春光乍泄》里渴望自己“恋人”伤势永远不好，以便自己永远照顾他的梁朝伟，《花样年华》中在邻里的麻将声中孤枕独眠的梁朝伟，都强烈地体现着这种深切的孤独。

正是这种漂泊与孤独，造成了人们强烈的自我保护意识。《重庆森林》里的王菲，整天把自己关在震耳欲聋的音乐声中，听不到，或者不愿听到任何现实世界的声音。《花样年华》里欲止又言、欲言又止只能空看年华流逝的偷情者。最典型的则是《东邪西毒》里的林青霞，一方面是对爱情的渴求，一方面是对受伤的恐惧，终于导致对自己的不断欺骗，由此又发展到人格的分裂。于是她再也不会受伤，于是她成为一代高手，她有个奇怪的名字——“独孤求败”。

最终人们对生活不会再有感觉，只会为了匆匆而过的短暂瞬间突然动情，然后突然遗忘，只在若干年后的某一天又突然回忆。王菲的歌里唱道：“我只爱陌生人。”王家卫的电影里说道：“每天，你都会和许多人擦肩而过，他们可能会成为你的朋友或是知己。所以我从来没有放弃和任何人擦肩而过的机会。”波德莱尔的诗里写道：“也许你我终将行踪不明，但是你该知道我曾因你动情。”

这就是王家卫，他的伤人之处就在于他把你生活中的郁闷一点一点地展示给你看，而且是用一种很温柔很唯美的方式。

# 目 录

- 第一章 王家卫的电影创作及历史文化背景
  - 第一节 王家卫电影创作概说
  - 第二节 王家卫电影创作的历史文化背景
- 第二章 解构——突破类型的王家卫电影
  - 第一节 《旺角卡门》与黑帮片
  - 第二节 《东邪西毒》与武侠片
  - 第三节 《花样年华》与爱情片
- 第三章 建构——自成类型的王家卫电影
  - 第一节 独特的母题传承
  - 第二节 独特的时空表达
  - 第三节 独特的视角观察
  - 第四节 独特的镜语世界
- 第四章 王家卫电影文本的审美内涵
  - 第一节 王家卫电影的后现代特征
  - 第二节 后现代思潮下的电影人物
- 第五章 王家卫电影独特的叙事特征
  - 第一节 电影叙事的后现代时空观
  - 第二节 极具冲突张力的后现代叙事
- 第六章 王家卫电影个性化的视听语汇
  - 第一节 强大氛围力量的电影镜头
  - 第二节 独具魅力的王家卫电影台词
- 第七章 王家卫的电影音乐
  - 第一节 电影音乐概述
  - 第二节 王家卫电影音乐的呈现
  - 第三节 王家卫电影音乐的心灵颤音
  - 第四节 王家卫电影音乐的意义——灵魂的吟唱
- 第八章 王家卫电影的商业性

第一节 后现代性与商业性

第二节 明星与角色的对位

第三节 独特的电影造型元素

附录 王家卫电影经典台词

参考文献

# 第一章 王家卫的电影创作及历史文化背景

## 第一节 王家卫电影创作概说

将香港电影带入国际视野，将华语电影带入国际视野，香港本土导演王家卫功不可没。他迄今为止的十部作品已经凭借着其极端风格化的视觉影像、富有后现代意味的表述方式和对都市人群精神气质的敏锐把握，成功地建构了一种独特的“王家卫式”的电影美学，而他本人也成为炙手可热的国际级导演。

这是怎样的一位电影导演？又有着怎样的从影经历呢？

王家卫，1958年7月生于上海。5岁时随父母移居香港。这次移居对于王家卫而言，应该说是影响他人生抉择的一个重大事件，虽然当时的他并没有也不可能想到。在移居香港后，王家卫才发现香港方言跟上海方言是那么的不一樣。语言的障碍，成为王家卫也成为当时王家卫母亲的一个重要问题。与本地人的沟通出现了困难，王家卫的母亲便经常带着他去看电影。虽然这也是母亲的个人爱好，但是对于王家卫而言，与电影的不解之缘从此结下。由上海到香港，这是他生命中的一个契机。王家卫后来的言说也证实了这点：我之所以入电影圈，最大的原因是地域的问题。

母亲给予了契机，而后来的路王家卫一步一个脚印踏踏实实地自己走着。

1980年，王家卫毕业于香港理工学院美术设计系，在学习期间对摄影极其迷恋。Robert Frank、Henri Cartier-Bresson、Richard Avedon等无数大师一度成为他的偶像。他于1981年考进无线电视台第一期编导培训班，学习剧本写作和影视制作，后在一系列无线电视台的电视剧集中担任制作助理和编剧。当时的香港还没有电影学院，国内要读电影专业的人都是去欧洲或是美国，王家卫由于经济的原因而未能如愿。但是也正如他所说，他是幸运的，毕业的时候，正值那批后来成为“香港新浪潮电影人”的留学国外的年轻人学成回港。他们的意气风发、雄心壮志一时无两。此时的王家卫也被感染。于是在电视台工作一年之后，王家卫在1982年离开无线正式进入电影圈，开始电影剧本创作，直到1988年。1987年，他为香港新浪潮电影主将谭家明所编的剧本《最后胜利》成为他编剧生涯中最辉煌的一刻——影片被提名第七届香港金像奖最佳编剧奖。之后的1988年，他正式开始了“导演”生涯，人生另一篇章从此开启。

1988年，他自编自导的《旺角卡门》，真如平地一声惊雷，颠覆、解构、另类、棒喝、捧赞……一波未平，一波又起，评论界和观众一样热血沸腾了。影片在争议声中获得第8届香港电影金像奖最佳美术指导、最佳男配角奖。王家卫也从此被认为是香港最具潜力的新锐导演。1990年编导的《阿飞正传》，繁复的线索，多重的视角，让一贯只图轻松享乐的观众一时之间疲惫劳累，但创新的摄影，诗意的音乐，个性化的独白让观众对王家卫欲拒还迎。

影片虽然卖座失利，但王家卫鲜明的个人风格从此树立，且大受影评界好评。此片获第十届香港金像奖最佳影片和导演奖等 5 项奖、第二十八届金马奖最佳导演奖及第三十六届亚太影展最佳导演奖。1992 年，他以惊人魄力，用两年的时间摄制了一部大型古装武侠片《东邪西毒》。其以澎湃激涌的气势，似魔似幻的灿烂诗意，获选在 1994 年威尼斯影展作首次公映。其对武侠片的全新展现引起了国内旷日持久的争论。1994 年完成的《重庆森林》，难得的短小简洁、清新脱俗，获国际国内追捧。影片获第十四届香港金像奖最佳影片奖、最佳导演奖，并使主演梁朝伟成为金马、金像的双料影帝。这部影片因受到当年戛纳电影节最佳导演塔伦蒂诺青睐，得其宣传，极大地拓宽了王家卫影片广阔的海外市场。1995 年完成的《堕落天使》，也以独特风格备受国际影坛瞩目。1997 年的《春光乍泄》，获戛纳国际影展最佳导演奖，王家卫成为首位获此奖项的华人导演，风光一时无二。2000 年，一部以 20 世纪 60 年代的香港为背景，踏着往日情怀的旧梦，缅怀浮世缤纷的温馨，由张曼玉与梁朝伟再度合作的影片《花样年华》完成，影片再度在戛纳影展大放光彩，获得综合技术大奖，并将梁朝伟推上戛纳影帝的宝座。2001 年，香港政府授予王家卫铜紫荆奖章，以表扬他对香港电影的贡献。2004 年，他用 5 年时间拍摄的《2046》完成。这是王家卫的第一部科幻电影，亦是一部极具观赏性的艺术电影。《2046》在故事、画面、镜头运用、音乐等方面都有着独特的个性，而其结构主题时空上的开放性又为电影这门艺术拓展了无限的叙述空间。此片获第 41 届台湾电影金马奖最佳原创电影音乐、最佳美术设计奖，并获素有“欧洲奥斯卡”之称的欧洲电影学院奖的最佳外语片奖。2005 年的《爱神》是米开朗基罗·安东尼奥尼、史蒂芬·索德伯格、王家卫三位著名的世界级导演关于情爱与欲望的三重唱。2007 年的《蓝莓之夜》是王家卫的第一部英语电影，成为 2007 年 5 月 16 日戛纳第 60 届国际电影节拉开帷幕后放映的第一部正式逐金影片。

以上十部王家卫影片以其怪异唯美的摄影风格和美术造型，以其拼盘式的、插页式的情节结构，以其孤独偏执的人物形象，解构着一段段都市爱情和都市神话，构筑起自己和胶片中人物的迷离的隐晦的情感，并通过这样的情感和情绪，传达了回味无穷的独特审美感受，呈露出后工业时代的都市人在亲情、爱情、信仰失落中的孤独处境。这些元素的独到运用，形成了王家卫电影的风格，王家卫在艺术电影的领域中为自己赢得了巨大的声誉。

王家卫个人及其影片从 1988 年开始受到国际国内无数有兴趣的人的积极解读，王家卫的电影研究获得了丰硕的成果，同时国内外评论也呈现出巨大的差异性。国内方面，因为香港电影业长期以来重视“影片的商品属性和商业实效，强调娱乐功能和观赏价值，善于吸收西方国家先进的科技手段、审美经验，不断地交换和更新表现形式和艺术技巧”，使得香港一批又一批出色的电影创作者、导演、演员接踵而来，但却少有出色的电影理论家。所以尽管评论无数，但是有关香港电影导演专论的非常少。对于王家卫的研究同样如此。目前国内出版的专书有张立宪的《家卫森林》、粟米的《花样年华王家卫》、香港评论学会的《王家卫的映画世界》，以及萧康的《暧昧的品位：王家卫的电影世界》，分别于 2001 年 1 月、2001

年7月、2005年5月、2008年4月出版。其中，《家卫森林》以及《王家卫的映画世界》、《暧昧的品位：王家卫的电影世界》都是集结文字。前者主要集结的是一批真正喜欢王家卫的“影迷”们所写的文字，后者则相对学术化一些，集结的是香港各知名专业影评人对王家卫的评论文字。而粟米的《花样年华王家卫》是比前两者更系统的王家卫专论，从王家卫其人到其影片，层层递进，刻画了一个完整的王家卫。除了专书论述以外，对王家卫的论述更多的是以特辟章节的形式对其讨论。这样的情况就很多了，如杨元婴的《华语电影十导演》，陈墨的《中国电影十导演——浪漫与忧患》，刘一兵、张民主编的《虚构的自由》，窦新平的《戏恋人生》等都有对王家卫精彩的论述。

从印象批评到意识形态批评是国内王家卫评论的一个基本走向。或许最初只是钟情于一句台词，人物的一个微笑，抑或影片的一种氛围，慨叹心灵的奇遇，于是会心一笑。而后将王家卫影片置于整个香港电影、香港历史社会之中给予评论，所以大量社会、政治及文化的阅读角度出现，揭示了王家卫电影艺术更为丰富的社会历史底蕴。

国外王家卫评论，除专书-Marc Lalanne、David Martinez、et.al, Wong Kar-wai (Paris: DISVOIR, 1997) 以及 Tony Rayns 的 Wong Kar-wai on Wong Kar-外，大多是单部作品的评论。或许是由于距离的关系，他们对王家卫、对香港以及香港电影都不是那么熟悉，因此他们的评论较之国内评论而言，较少从作品产生的社会背景、导演的创作心理等入手分析作品，他们更多的专注于对文本的仔细分析，与国内初期的印象批评有异曲同工之妙。除此，国外评论还有一种倾向，即对比研究，将王家卫置于国际脉络中，一方面是对比王家卫同西方导演在风格、拍摄手法上的异同，另一方面是对比王家卫影片与西方同类主题影片的异同。

但是不管是国际还是国内，对于王家卫电影的风格研究还不是很充足，本书就试图从王家卫的电影风格的确立、其电影的后现代主义特色以及音乐等多个方面，对其电影风格进行较为全面的研究，以此作为华语电影创作的启示。

## 第二节 王家卫电影创作的历史文化背景

### 一、香港多元性文化

应该说，以现代派艺术电影和新好莱坞电影的探求精神为主旨的王家卫电影，其存在的前提及发展的前景，也正在于文化含义的驳杂与多元化的接受语境。这一点，既来自20世纪以来香港社会多样性特点及其文化艺术的开放性，又得益于同一时期香港与世界电影目不暇接的丰富景观。正因为如此，王家卫电影被成功地纳入具有不同精神追求与文化背景 of 香港本土、中国内地及欧美观众等社会群体的共享视野之中。

可以认为，王家卫的作品是最具有香港特色的，如同张艺谋之于中国大西北，杨德昌之于台北都市，香港，是王家卫创作生命之旅的本土和源泉。相较于张艺谋充满原始情欲的古中国，杨德昌淹没个人情感的城市空间，侯孝贤折射历史沧桑的成长经历，陈凯歌沉于历史



和现实的话语探索，王家卫的创作呈现出另一种风格。王家卫的语言是个人的、私密的，每一种观察和唱叹都来自香港这个都市。有人说要想理解他首先要理解香港这个有着特殊历史际遇、人文环境的繁华都市。对香港这个都市而言，王家卫的创作心态是戏谑的、自嘲的，甚至有些絮絮叨叨和散漫，在似乎断裂却又机巧的叙事中，以重新结构起的时间和空间，描绘出一个纯属感官、纯属符号、纯属个人的后现代华丽都市。

从 20 世纪 60 年代至今，香港经济发展的速度很快，但在社会制度的限制下，同时由于香港四面环海的岛屿位置，使得香港人缺乏国家民族观念和归属感，于是就形成了岛屿式的无根文化现象。在香港被殖民统治的 150 多年历史中，东方文化和西方文化相互碰撞、相互渗透，形成了东西方文化、传统与现代文化交融的多元混合文化。对于西方来说，20 世纪 60 年代是流行文化成为反叛力量的开始，是对西方文化和体制的一次反思。而相反，中国人对于西方的 60 年代的理解晚了整整 20 年，而对自己的 60 年代，不是得选择沉默，就是得选择遗忘。所以，王家卫的电影中那属于香港和西方 60 年代的元素让人惊艳，而其关于遗忘的探寻又触及人们潜意识中的神经。对于西方人，王家卫的电影没有隔阂，不具备大陆第五代导演的那种异国猎奇感，因为他作为 60 年代香港之子，接受了西方文化革命的洗礼，但是王家卫让西方人推崇之处在于他的青出于蓝而胜于蓝。王家卫受到西方电影的影响，从昆丁泰伦蒂诺的《低俗小说》到法国片《天使爱美丽》，再到索菲亚科波拉的《迷失东京》，自不待言，在都市文化的全球化潮流中是典型的一个东西混合的样本。

王家卫的电影剧作能够有这样的文化背景作为滋润，原因有几个方面：首先，香港无论就商品经济的发达，消费主义的深入人心，传媒和资讯皆与西方发达社会不遑多让。另一方面，香港自开放以来便是华洋杂处，中西夹杂的文化折中主义大行其道。尽管在种族多元性方面远不如美国，但由于缺乏一个主导的文化传统典范，因此新旧中西文化多元并置，驳杂不纯，却又与后现代主义的发源地美国有异曲同工之妙。香港文化的特殊地域性和国际文化的超时空混搭，造就了东西文化相互碰撞渗透的都市文化环境，香港最终形成了东西方文化传统与现代文化交融的多元混合文化。在这些因素的影响下，王家卫的电影形成了既有特殊标识，又有世界性的特质。

## 二、香港类型电影

香港过早地沦为英国殖民地，又成为亚洲的经济、金融的大都会和贸易的中心的现实，致使香港没有多少文化传统可言，可以说是无根文化。因此，香港的电影必然以娱乐为本位，即是以情感自身为目的，以不干预实际生活的方式释放出感情。这种影片的魅力，在于能满足观众未来理想情境的欲望，使观众得到生活中无力或无暇满足的精神享受。但是，香港影片有一味媚俗的倾向，却是新一代有抱负的电影工作者所不能接受的。以王家卫为例，他正是极力突破这种满足及娱乐观众的电影剧作叙事取向。

王家卫的电影剧作突破了类型电影的界限、叙事模式和市场效益要求，不过，王家卫并不认为他的剧作是一种前卫艺术的索求。在后现代文化氛围之下，电影剧作的创作观念，并

不在于力求独一无二的创新，相反，洞悉电影市场与流行类型电影走势，才是后现代电影创作的轴心。王家卫的电影剧作，处处流露出对类型电影及作者本位主题意义的思考，虽是通俗类型电影的素材，却洋溢着即兴的活力与神采。

香港作为中西文化交流的首要自由港，善于吸收新的艺术元素，并开革新之风。虽然在艺术品格和社会性主题的追求上新锐独特，但在剧作内容上往往未达到深刻的水平。受多元混合文化的影响，香港电影形成了兼容并蓄、中西合璧、重技术和技巧，着重于商业性、娱乐性的电影语言特征，从而使香港电影十分注重娱乐功能的大众传播媒体，编导特别重视观众的欣赏口味和审美情趣，追求商业成功为最高欲望，往往把观赏性放在影片的首位，再加上电影创作者普遍没有国家、民族、历史的精神负担，在筛选题材时，或逃避现实，或搞异国情调，因此，对电影首先要求的是美。香港电影有一个美的外包装，有点为艺术而艺术、为商业而艺术的味道，而所谓的“思想性”、“教育性”则被放在了次要的位置。

商业性的定位使香港电影形成了一套又一套迎合观众、固定不变的叙事模式。以风靡东南亚电影市场的香港黑社会影片（如《英雄本色》）为例，在这一类型电影的叙事模式中，个人与社会相疏离，英雄是叙事的主要推动者，他的作用被夸大乃至神化了。香港影人借鉴好莱坞电影的叙事方式和技巧，镜头衔接娴熟流畅，为普通观众所接受。作为主流的商业电影，在情节的发展过程中，偶然和误会起着极大的作用，使影片具有更大的戏剧性。但是，作为香港的艺术片，如王家卫的《阿飞正传》，则无视情节剧的叙事规律，对形式和材料的处理更加自由，更加人工化，打破因果链条和封闭式、循环式的叙事结构，没有完整的故事性和起承转合，呈现出生活化的倾向。

80年代后五年，香港电影出现了“英雄片”热潮，“英雄片”、“警匪片”中的次类型，是由吴宇森的《英雄本色》首创。一般而言，这类型“英雄片”进一步取代了武侠功夫片在动作类型中的主导位置，其戏剧性冲突，一般建立于“江湖”男性的恩怨情仇，就如《英雄本色》触及的是男性的父子情、兄弟情、友情、男女情、冤屈受害与报仇雪恨之情，极力渲染并再造活脱脱的英雄神话。王家卫的《旺角卡门》实在是“英雄片”类型的变奏。只要仔细分析“英雄片”类型和《旺角卡门》，则可见它是充满正义和道德因果的理想主义色彩，“英雄片”的狂暴包装下是一个相信善恶分明、祈求公平正义、条理分明的秩序世界。《旺角卡门》一片的情节推进除了一些典型情义索求外，两个男主角的死亡处理得无助、卑微、冷酷而充满反英雄情调。《旺角卡门》中的所谓“英雄”却变不成“传说”，他们的死亡超越了“英雄片”的类型公式，达到一种对生命无法把持的黯然。

一点显见的不同，在于女性角色的位置。在“英雄片”中，女角色的设计只为了衬托男性的尊严、义气、信心，而在《旺角卡门》中，女性角色的情节线索虽然未对男角色命运造成重大作用，但男女情感的发展，却在影片中占有很重的笔墨。若说“英雄片”歌颂的是男性间的各种情义，《旺角卡门》则显出了王家卫对情爱主题的执著。“英雄片”展示出功德圆满后的死，道义、友情、理想极其浪漫化，而《旺角卡门》男角色的死亡只如一条狗那样陈

尸街头，反而是死前闪念展现出男女角色的街头拥吻一幕，却显出一种典型“英雄片”难见的情爱浪漫化色彩。尽管男女角色的情感依旧是无疾而终，但浪漫化的风格处理，却感性而富于想象。在这里必须指出的是，通过《旺角卡门》这一部影片，我们已可见王家卫日后结合类型电影和主题视野上追求的一些脉络。

在香港 60 年代的“青春片”中，塑造了不少青年反叛者形象，一般以年轻人对社会、家庭的不满作为叙事动因，男女角色之间每每受到重重社会或门第概念压抑而导致情感失败。如《有情人》（1958）、《播音王子》（1966）、《我爱阿哥》（1976）、《长发姑娘》（1967）等都有这样贫富对立的主题。在 60 年代，贫富对立的主题在影片剧作中，成为男女角色情感障碍的一大因素，是与新型社会背景有关。及至王家卫 90 年代的《阿飞正传》中的旭仔，则既男性化又非常柔弱，情感敏锐又同时冷感。他与两个女角之间的情感瓜葛，情缘来去，并无明显因由，这是与 60 年代“青春片”的社会阶层观念因素的不同之处。

王家卫的第四部电影《重庆森林》，相对于当时电影市场的保守气氛，冷不提防把“警匪片”和“爱情喜剧”两个电影类型打散重组，再通过前后两段貌似独立的故事，前后呼应，对照互补。《重庆森林》中前后两个故事单元中，第一个单元打散了警追匪的叙事模式，第二个单元干脆连“匪”的角色也去掉，写的只是一个爱情小品喜剧。《重庆森林》证明了王家卫不孤芳自赏，不囿于类型的创意，体现了其可贵的坚持忠于自己的感觉。《重庆森林》中都市感和后现代性之强，使人相信王家卫比所有其他香港剧作者，更接近年轻一代的脉搏，因此，《重庆森林》义无反顾地写当代城市人的寂寞、人际感情的飘忽无定，才最终感动所有的人。

香港的武侠片于战后的发展，其内容上仍多与家庭或师门的伦理有关，故当伦理道德受到彻底摧毁之际，报仇就成为“替天行道”，亦是戏剧冲突的原动力。五六十年代，香港的武侠片大都以传统国术为基础，大部分用中景镜头记录类似舞台上的打斗场面。1966 年，胡金铨吸取了日本剑道片的杀阵设计后，拍了《大醉侠》、《龙门客栈》、《侠女》等多部影片，成为新派武侠片的典范之作。进入 70 年代，此时的侠客只遵守自己所创造或认同的原则，对传统仁义道德采取蔑视的态度。李小龙在香港拍摄的《唐山大兄》、《精武门》、《猛龙过江》等影片，更把香港的武侠片推向高潮。

武侠电影的编导总是企图通过影片为观众提供正邪、是非、善恶、忠奸对立的观念，大部分武侠片，都有一种模式框架，画面背景简单、故事曲折、情节复杂、人物类型化，剧作者只善于铺陈故事，很少能在情节上翻新或提升意境，所以，武侠片难以体现时代精神。

进入 80 年代，无论是《蝶变》内激斗的群雄，还是《名剑》中剑客的过分执著，其结局都带有极虚无的悲观气氛，似乎“侠”的观念亦日渐息。及至 90 年代初，“武侠片”电影类型衍生发展，其中以徐克的“新武侠片”最具代表性，如《黄飞鸿》电影系列把传统的黄飞鸿形象改变成代表了现代年轻人的形象，而其后《黄飞鸿对黄飞鸿》则反映了一个反英雄的黄飞鸿形象。另外的《笑傲江湖》影片系列亦带领“新武侠片”在电影市场上广受欢迎。

这些影片的“武侠片”剧作模式，虽是作出了变革，但仍能迎合观众的口味，所以大受欢迎。

王家卫的第三部电影《东邪西毒》可视为剑走偏锋不入主流的怪奇之作，与其说是武侠片不如说是大破武侠片模式，是探索人的深沉情感、执迷、幻破的心理实验电影。同是在“新武侠片”潮流中出现的《东邪西毒》，王家卫的这部“武侠片”试图重塑整个类型的规范，他对常规电影叙事法的直线叙事法的颠覆和重建，远远超出了普通观众的接受程度。《东邪西毒》表面上叙事架构复杂，其实以欧阳锋（西毒）作为叙事中心。西毒嫉妒心极重，害怕被拒绝，自困于自我世界，他不再具有传统“侠士”所保存的重公道、仁义、慷慨轻财等特征。相反，西毒这个中心人物违反了这些传统侠士特征。一般“武侠片”以保卫武林或报仇、寻宝等作主题，《东邪西毒》则是爱情悲剧自我发现的心路历程；从前传统侠士闯荡江湖为求复仇或建功立业，在《东邪西毒》片中的侠士则是借“侠”的身份而游离漂泊于江湖，无法为自己的情感归处定位。

《堕落天使》是王家卫的第五部作品。在这一片中不难看出，王家卫是借用了《重庆森林》的叙事架构和主题，而更进一步将《重庆森林》的风格及题材推向了一个灰沉的基调，无疑是重复了《重庆森林》一片的剧作二元结构的神话。王家卫从前四部影片中发展作者主题视野与冲击类型规范之间，在剧作上发挥了不少张力，到了《堕落天使》则由外向内对流行类型电影的实验探索，在王氏自己的剧作模式中求破格。《堕落天使》一片无论在人物上，还是情节上，都显示出王家卫横跨自己作品之间相互参照的反思成果。

及至《春光乍泄》，王家卫的电影剧作有了一个新开始。《春光乍泄》是王家卫确立了其作者风格后，首次回到单一故事，以不分段式的结构形式作出庞大的叙事架构。男女性别倒错、同性恋、性别迷离的题材，形成了香港渐次流行的另类片种。然而和同类型题材电影比较，王家卫的《春光乍泄》突破了一般同性恋电影对同性恋的偏见或反面渲染，或者以宗教、社会等因素作为测度的剧作考虑。《春光乍泄》一片以两个率性而为流落阿根廷的香港人的故事，描绘了浪漫化的人物情感。影片中较多生活化的对白设计和情节安排，较之如《神父同志》影片以同性恋神父与宗教之间的挣扎比较，《春光乍泄》抛却社会层面及既有观念的考虑，把剧作背景设于远方的阿根廷，直指人物情感关系的轴。《春光乍泄》片其实只是借用同性恋的半流行另类电影类型，来叙说情感本身。

相对于香港周遭保守的剧作氛围，王家卫逆潮流而动，打破了“好莱坞式”的叙事模式，在叙事时空上达到高度自由，而在剪辑方面则借鉴和使用的剪辑技巧，营造出独特的艺术电影氛围。但是，他的电影又不是“纯艺术”的，也一样注重商业的包装，如对明星演员的启用，对黑社会电影核心质素的借鉴和吸收。王家卫曾说过：“电影是商业行为的一种，当中应该有不同的包装和套路，也应该好似超市一样，容纳不同的经营方式，不同的产品。也不应该批评这间店铺做生意的方式有问题，那个卖的产品大众化……市场是需要不同的东西与办事的方法。”王家卫同时也誓不言倦地对流行电影类型叙事架构及主题视野，作实验性发展。他所进行冲击及突破的电影类型，包括广受欢迎的“英雄片”、“警匪片”、“武侠片”，

甚至半流行模式如同性恋题材的争议性电影。其实王家卫是利用这些具有市场价值或绰头的电影类型，灌输他一直连续追求的主题，人与人之间的情感及沟通。类型电影是一种商业的包装，包装了背后的主题及艺术追求，时尚的文化电影和西方文艺潮流，每每应用此类电影的文化宣传特质，套上自己一再执著的人类情感主题，王家卫所有的作品都围绕着一个主题：人与人之间的沟通。不难看出，在王家卫电影制作的实际操作中，艺术普及文化和商业文化现象之间界限的相互抵消，亦是后现代文化语境下的一种创作取向。

### 三、后现代电影文化思潮

后现代主义电影思潮对中国内地的影响相对滞后，但它对同属中国的香港地区却有着相当大的影响。香港一向被指认为是“文化沙漠”，然而在电影领域，从1909年香港拍摄第一部短故事片开始，电影就成为孤岛文化的重要组成部分。在岁月的累积中香港电影渐渐成熟，形成了自己独具特色的文化风格，包括戏曲片、武侠片、动作片、言情片、伦理片、喜剧片等在内的电影类型都得到了较为成熟的发展。而源于70年代末的“新浪潮”电影运动则把整个香港电影的艺术水准和国际声望大大提高，并为以后出现的以王家卫和刘镇伟等人为代表的具有强烈后现代主义特色的电影提供了艺术传统的借鉴和超越解构的基础。

由于香港具有的特殊的历史和政治背景及由此产生的中西交融的文化传统，香港的后现代主义电影在风格上不仅与其原来的宗主国英国有着很大的差异，而且在世界全球化浪潮中显出自己的与众不同，主要表现在：第一，在反映主题上，暴力、吸毒、性爱不再是香港后现代主义影片的直接表达对象。这些主题在影片中被弱化或虚化为背景，而在这背景之上凸显的则是后现代语境下都市人的情感危机。第二，在影片的时空结构和时空观念上，香港后现代电影打破了陈旧的时空结构模式，把时间和空间在影片中的表现作用大大突出，这较之以前是很大的创新。第三，在影片叙事语法上，戏仿、剪贴、拟象、拼凑、反讽、调侃等标准的后现代表述方式在香港的后现代主义影片中得到了淋漓尽致的表现，并且在导演的拍摄制作方式上展现出了独到的后现代特色。

“后现代”是颇具争议的一门论说，美国学者杰姆逊教授将后现代主义文艺四个基本审美特征概括为：主体消失、深度消失、历史感消失、距离消失，而拼贴则是后现代主义的主要手段。事实上，在香港电影的发展中，《九二黑玫瑰》的小本经营，取自粤语旧片的怀旧搞笑情怀，实质是开创了香港电影“后现代”时期的来临。影片中60年代的女侠，活在90年代的香港，过去与现在、虚构与现实混淆不清，过去不再是过去，将来也没有将来。如此这般的“怀旧”，其实反映了历史意识的消失，生活在“后现代”世界里的人，无法为自己作历史定位，更不愿面对现在的困境。

由于香港人长期受殖民统治，对自身的历史并无一贯系统的集体意识和记忆，于是在《九二黑玫瑰》或《阿飞正传》中对60年代香港形象化了，只是把电影媒介的虚构变成社会可以共赏的事实，这亦是王家卫电影中的历史意识，一再抽空了历史分量的重要线索。

《九二黑玫瑰》一片引领了一个电影剧作模式上的现象，就是杰姆逊提及的后现代特征

之一——“拼凑”。这种“拼凑”与有意识的组合或蒙太奇不同，“拼凑”背后没有重建某种统一和形式整合的意图。《九二黑玫瑰》相对止于玩弄表面“拼凑”的嘲玩效果，对传统亦流于自觉的利用。游戏至上、不动情感、不讲求叙事主题意义和历史深度，正是“后现代”的特征。就叙事而言，由《九二黑玫瑰》的平面“拼凑”亲烩，展现了后现代语境下电影叙事的一些更新。《九二黑玫瑰》电影叙事最重要的启示是引发了陆续而来的神怪古装片《东成西就》、《玫瑰玫瑰我爱你》、“周星驰”电影现象，并宣布了香港电影“后现代”时期的正式来临。

美国学者杰姆逊认为，后现代主义其实是一种最符合晚期资本主义全球经济体系的意识形态。消费意识横扫一切，所有文化都成了商品，重要的是包装、表面化和易于复制。世界上不同角落的人都在大众文化的影响下集体染上了消费癖，后现代世界就像一个环球性的巨型超级市场。后现代主义的特征是文化工业的出现，而电影集中体现了文化工业的特征，电影剧作者可以做的，只是不断对类型、情节、故事的回环运用。这一种剧作态度，相异于现代艺术电影的剧作及美学观念，例如《欧洲特快列车》、《去年在马里安巴德》等等。现代电影的创作者，力求突破艺术上的追求前卫和原创。然而，后现代的电影剧作者，如王家卫的叙事策略，则兼用流行电影类型，如“英雄片”、“武侠片”、“警匪片”等等，加以“文化电影”的包装，走上艺术和商业的钢线，力求平衡。王家卫阅览的“文化电影”超市，电影产品系列选自不少法国电影叙事特色，另外，亦吸纳了当代后现代电影一些叙事方式，如《暴雨将至》、《低俗小说》的回环叙事架构等等。

王家卫是亚洲电影的代表人物，戛纳电影节的最佳导演，更是一位后现代电影大师。我们都知道，后现代文化是与当代社会的高度商品化和高度媒介化联系在一起。香港文化的特性就是它的后现代性，中西文化的拼接，语言的丰富，王家卫非常敏感地感悟到了这一切，他的电影大玩“杂耍蒙太奇”，诡异前卫的影像、空前的大拼贴、主体的死亡、怀旧模式、追求永恒的变化、不确定性和内在性这些典型的后现代影像，非常迎合当今年轻人的口味，而王家卫的影片得到国际的认同，其中一个重要原因是王家卫的剧作特色、主题索求和创作风格都与当代电影及文化界紧密契合。

90年代香港电影中的一种普遍现象，就是后现代文化对香港电影的提示。应该说，王家卫的电影剧作与香港后现代电影的发展脉络是相承的。就以王家卫的《东邪西毒》为例，这部摆脱武侠片类型，而探讨人生感情的作品，呈现的主题视野和剧作结构，不但徐克的“新武侠电影”（如《新龙门客栈》或《笑傲江湖之东方不败》）未有涉及，同期后现代电影剧作者刘镇伟的戏谑自嘲（如《东成西就》）亦未达至。《东邪西毒》中的大漠、海浪、河滩看似开阔无涯，但人物的心灵依然封闭、孤独，这是王家卫走在商业类型与作者风格追求之间，剧作所要探求的重心。世界一般对香港电影的认识只限于香港警匪片或武侠片等类型的固有观念上。与其同期的香港后现代电影文化，如周星驰的“无厘头”，或刘镇伟的“拼凑”相比，王家卫更能直接针对雅与俗的平衡，瓦解了香港电影只有商业模式的说法，并且重新开

拓出香港电影的阅读空间和方式。王家卫在香港电影剧作发展的历程上，实在是功不可没。

香港影坛从第一部体现后现代“拼凑”风格的电影《九二黑玫瑰》开始，后现代主义电影已走过了十几年的历程。这中间王家卫的《重庆森林》为香港的后现代主义电影获得了世界性的声誉，而 1997 年《春光乍泄》获得戛纳大奖进一步把香港电影推上了世界舞台。也只有香港这样典型的后工业时代城市，才能生长出王家卫式的时空观念、叙事策略与影像风格，才能使他如此熟稔地描摹出一幅幅后现代图景。

## 第二章 解构——突破类型的王家卫电影

### 第一节 《旺角卡门》与黑帮片

前面分析了王家卫电影创作的历史文化背景，其中有香港类型电影的背景，这一章主要来论述王家卫对香港类型电影的突破，以此来把握王家卫电影风格形成的脉络。所谓类型电影就其本质而言，是一种以广大观众为对象，通过反馈信息来达到自控的电影，也就是说在充分了解观众欣赏趣味的基础上进行准确的影片定位与生产。观众爱屋及乌，延续着观看上一部成功影片时的热情和期待，从而走进另一部电影。类型电影有相对稳定的基本要素，一是公式化的情节，二是定型化的人物，三是图解化的视觉形象。类型电影的形成和成熟也引导着观众的接受心理。当我们选择一部武侠片时，我们理所当然期待看到精彩的武打场面；而如果我们选择爱情片时，我们又期待美丽浪漫的爱情；选择喜剧片时，我们则希望影片能有幽默的台词，风趣的剧情。这些无疑都是观看类型片的正常心理。类型电影大多是通过最初独特的艺术追求而取得商业上的成功。这种成功是“因为他们暂时解除了人们在认识到社会和政治冲突后产生的恐惧心情，他们帮助打消了人们在这种冲突的压迫下可能萌发的行动念头。类型电影引起满足感而不是触发行动要求，唤起怜悯之心和恐惧感，而不是导致反抗，他们是为统治阶级的利益服务的。因为他们大力帮助维持现状，给受压迫的人们以安抚，诱使这些由于缺乏组织而不敢采取行动的人们满心欢喜地接受类型电影中对各种经济和社会冲突提出的荒谬的解决办法。当我们回到我们生活在其中的社会时，这些冲突依然存在，于是我们便再到类型电影中去寻求安抚和宽慰”。类型电影也带着这样的艺术与商业的双重价值而延续着长久的生命力。

香港电影的发展也不例外，它的成熟也是伴随着类型电影的成熟而走向辉煌的。从最初的一两种类型的产生，到上世纪80年代香港类型电影的全面丰收：武打片、警匪片、喜剧片、市井生活片、爱情片、色情片……香港电影一直在演绎着“继承与发展”的良性循环。

香港类型电影的辉煌是与香港导演从一开始就具有的类型意识紧密相连的。这种类型意识一方面来自于西方电影（最主要是好莱坞类型电影）的影响，另一方面当然是应市场以及消费大众之需。一种类型的诞生是无数电影人经过无数次探索后的结果，而一种类型的成熟更是几代电影人殚精竭虑付出后的收获。电影史上像中国现代小说那样的状况——“开端于鲁迅，而又成熟于鲁迅”是很难有的。总而言之，一种类型的开创、发展、成熟都是极其艰辛的，香港电影人的努力在世界电影史上是有目共睹的。于是，说起武侠片，我们想到香港，想到张彻，想到徐克；说起警匪动作片我们想到香港，想到杜琪峰，想到吴宇森；说起喜剧片，我们仍然会想到香港，想到王晶，想到周星驰。

而对于处于这种氛围之下、又是一个“从小就对各种类型片着迷，小时候是看着类型片



长大”的王家卫来说，类型意识在他的心底比之其他导演更是有过之而无不及的。就着自己的观影经历——“在电影开始时，我一定要先弄清楚的一件事就是那会是什么类型的电影”，王家卫形成了对自己影片的要求：“我也希望我所拍的片子每部都属不同类型。”回顾王家卫的所有影片，他正是为这个目标而奋斗。

王家卫的首次成功，是 1988 年的《旺角卡门》。影片上映后备受评论界赞赏，获第 8 届香港电影金像奖最佳美术指导奖、最佳男配角奖，同时获选参加 1989 年戛纳电影节“影评人一周”。王家卫在当时亦被誉为具有非凡才华的新锐导演。能在黑帮片已然成熟时期脱颖而出，足可见《旺角卡门》的独特，也足可见王家卫初出茅庐的实力与雄心。

在具体谈论《旺角卡门》之前我想有必要先谈几个相关概念。一是黑帮。广义地说，黑帮是指一切不法之徒和犯罪分子。二是黑帮片，主要是指以黑帮头目或黑帮分子为中心人物，以黑帮人物的犯罪活动或兴衰历史为中心内容的一种影片。影片的结尾大抵是黑帮人物命归西天，但不一定死于执法人员的枪下，而往往是内部火拼所致。

在中西电影史上，黑帮片都曾成为一种强势类型片种。好莱坞黑帮片的黄金时代是上世纪 30 年代上半期，《疤面大盗》、《小凯撒》（1930）、《公敌》（1931）被称为这一类型的“垂世杰作”。后来的黑帮片相继发展和创新，糅入了各种复杂的元素，呈现出多样化的色彩。代表作品如《教父》、《棉花俱乐部》、《穷街陋巷》、《美国往事》、《低俗小说》、《偷抢拐骗》、《两根大烟枪》等。香港的黑帮片源自江湖帮派，通常是与动作片、枪战片联系在一起的，这是异于西方黑帮片而独具的特色。香港黑帮片更注重形式，尤其喜欢渲染江湖义气，而不像西方黑帮片中纯粹的利益角斗，以及讲究如经典《教父》那般大阵仗的气势的渲染。发展到《无间道》系列，香港黑帮片开始借鉴西方黑帮片，少动作而注重大气候的营造，颇有《教父》的神韵。

作为香港社会沧海桑田的见证者的黑帮片，从“宁为玉碎”的恩仇纠葛和“虽九死吾往矣”的侠义情怀，到“我有我刀”的快意厮杀和“莫问前路”的怅惘无助，香港黑帮电影走过一段艰辛而漫长的历程，如一部影音大典，其形可悦人，其质可见史。每一次港人心态微澜亦或香港社会变迁，电影人都会选择黑帮片作为一个返照折射。与社会同步，不断创新正是此种类型长盛不衰的源泉。香港黑帮片就这样以一种良性而稳定的节奏向前发展着。当发展到王家卫执导《旺角卡门》时，香港黑帮片无论是在香港还是在世界上都占领了一席之地。巅峰之作则是 1986 年横空出世的《英雄本色》。听听所获的奖项就足以领略到它的风采：当年排名香港票房第一名；在香港电影金像奖评选中获得了最佳影片、最佳导演、最佳摄影、最佳男主角、最佳男配角、最佳作曲等多项提名，并最终获得最佳影片、最佳男主角两大奖项；在 23 届台湾金马奖评选中，吴宇森凭此片获最佳导演。

《英雄本色》属于整整一代人的记忆。所有六七十年代出生的孩子都曾经为之顶礼膜拜，它是香港黑帮片历史中里程碑式的一部作品。与此同时，那些迎风飞啸的子弹，如水龙头般喷溅的血浆，以及小马哥的双枪、墨镜、风衣、牙签，及嘴角的微笑都在无形中影响着后来