

〉王家卫作品与香港社会脉络的关系

〉王家卫电影的空间特色

〉王家卫电影的后现代特质

〉王家卫作品中的独特剪接及摄影技法

# 王家卫

W o n g   K a r - w a i

# 的映画世界

〉王家卫cool的美学

〉王家卫的编剧时期

〉王家卫电影的配乐特色

〉王家卫电影的海外接收

〉王家卫文化辞典a-z:

由 1960 到 2046.

从 *Always in My Heart* 到 *Zero Degree*,  
综览解拆王家卫电影所衍生的文化符号。



百花文艺出版社  
BAIHUA LITERATURE AND  
ART PUBLISHING HOUSE

一石文化  
潘国灵 李照兴  
PDG

解读20世纪90年代以来在中国两岸三地都备受争议、  
在海外极受追捧的香港导演王家卫

### 评评理

畅谈贯穿王家卫电影中的题旨、风格特色等。如：  
王家卫作品有何90年代香港文化特色；  
何谓王家卫美学风格；  
从《旺角卡门》到《2046》八部作品的个别详细评论。

### 谈谈戏

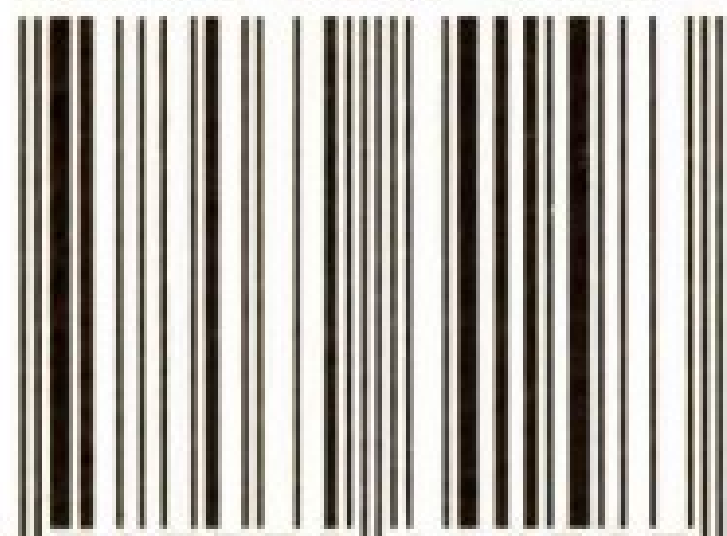
是资料性的参照、补遗，让读者更立体地理解王家卫的创作及其成功的背景。如：  
记述王家卫的电影在海外逐渐受礼遇的进程；  
细数王家卫编剧时代的作品，提供阅读王家卫日后导演作品的背景基础。

### 面对面

张叔平、杜可风为你揭开与王家卫这最佳拍档的漫长合作之道；  
潘迪华解释王家卫的上海根；  
刘镇伟剖白跟王家卫的手足深情；  
谭家明、梁朝伟追述《阿飞正传》那已成传奇的最后一镜。

建议陈列类别 | 时尚阅读·电影

ISBN 7-5306-4158-1



9 787530 641583 >

ISBN 7-5306-4158-1/G·633

定价：58.00元



图书在版编目 ( CIP ) 数据

王家卫的映画世界/潘国灵等编著. —天津: 百花文艺出版社, 2005

ISBN 7-5306-4158-1

I. 王... II. 潘... III. 电影评论—中国—文集

IV. J905.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第016392号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区西康路35号

邮编: 300051

e-mail: bhpubl@pubic.tpt.tj.cn

http://www.bhpubl.com.cn

发行部电话: (022) 23332651 邮购部电话: (022) 27116746

全国新华书店经销

北京方嘉彩印

北京纪元彩艺印刷有限公司

开本787×1092毫米 1/16 印张22 字数32.5千字

2005年5月第1版 2005年5月第1次印刷

印数: 1-10000册 定价: 58.00元

组稿策划: 香港电影评论学会

主编: 潘国灵 李照兴

场景摄影: 潘国灵 李照兴 (除特别注明外)

本书原由三联书店(香港)有限公司以书名《王家卫的映画世界》出版,  
现经由原出版公司授权一石文化策划中文简体字版本在中国内地出版发行。

《重庆森林》、《东邪西毒》、《堕落天使》、《春光乍泄》、《花样年华》、《2046》剧照及画面  
由春光映画有限公司授权使用

《旺角卡门》及《阿飞正传》剧照及画面由寰亚电影发行有限公司授权使用

# 王家卫

的映画世界

主编·潘国灵 李照兴（香港电影评论学会）

百花文艺出版社

旺角卡门

阿飞正传

重庆森林

东邪西毒

堕落天使

春光乍泄

花样年华

2 0 4 6

王家卫的映画世界

简体字版序 过去与记忆	6	潘国灵
序一 为何要一本王家卫专论?	8	潘国灵
序二 诠释与过度诠释	11	李照兴
王家卫简介	17	
<b>1</b>		
<b>评评理</b>		
<b>横移综论</b>		
王家卫电影的记忆与遗忘	22	朗天
王家卫电影中的空间	33	也斯
王家卫的后现代城市超级市场	46	张志伟
80年代的60年代文化想像	59	汤楨兆
——又或是《阿飞正传》的记忆外延策略		
舞动的影像风格——《阿飞正传》的镜头赏析	65	何思颖
王家卫cool的美学	81	李照兴
<b>大写特写</b>		
《旺角卡门》——铁汉与柔情，江湖与爱情	104	刘嶽
媚行性感的《阿飞正传》	111	罗维明
《重庆森林》的场域游移与数字恋爱	113	家明
《东邪西毒》——时间的灰烬，沉溺的极致	121	潘国灵
《堕落天使》——告别江湖，轻装上路	129	黄志辉
《春光乍泄》——王家卫来来去去只说一个故事	138	清心
如花美眷——论《花样年华》的年代记忆与恋物情结	145	洛枫
《2046》戛纳版与公映版——立此存照	157	李焯桃
《2046》——爱情和时间的永远轮回	166	张凤麟
<b>主观镜头</b>		
反得奇，望得怪——《东邪西毒》剪接的两点观察	174	何思颖
《春光乍泄》——揽着自己，独跳探戈	185	陈嘉铭
发花癡	195	林奕华
过场 I: 地理志 (香港、台湾)	214	

## 2

### 谈谈戏

越剧钩沉——王家卫的梦呓	226	迈克
编剧时期的王家卫	233	蒲锋
王家卫电影音乐图鉴	239	罗展凤
王家卫电影的海外接收	259	李焯桃
《2046》, 5 years in the making	268	魏绍恩
过场 II: 地理志 (海外)	280	

## 3

### 面对面

王家卫现身说法	289	Laurent Tirard
即兴美指遇上即兴导演——专访张叔平	293	潘国灵、刘铤
杜可风访问札记	303	李安
你可以说我是完美主义者——专访谭家明	309	潘国灵、李照兴
若两者可结合, 还不是天下无敌? ——专访刘镇伟	315	登徒
到底是上海女人——专访潘迪华	323	卢燕珊
那时我好大压力! ——专访梁朝伟	331	登徒
王家卫文化词典a—z	333	潘国灵、李照兴
王家卫作品简介	341	
作者简介	347	
鸣谢	350	



简体字版序

## 过去与记忆

执笔写这篇简体字版序时，还没赶及看王家卫的《2046》，大概知道它又是一个关于记忆的故事，在虚构的2046世界中，人们捡拾失落的回忆。王家卫又一次陷入回忆的深渊之中，而回忆，总是与时间纠缠不休，这个“时间的诗人”，可能不过是一个捏着回忆不肯放手的大男孩。事实上，他自己就曾说过：“我拍电影就是想把我做孩子时的喜悦、伤心、失落带给观众。”经过这么多年，我不知道王家卫拍电影的心是否还可以如斯纯粹，但回忆，的确是一些艺术家一生取之不竭的创作泉源。我所知道并喜爱的艺术家中，不少都是给回忆攥住的，像瑞典导演英格玛·伯格曼，他说过：“我一直留驻在童年，在逐渐暗淡的房子内流连，在乌普萨拉的街上漫步，在夏日小屋倾听风吹大树的婆娑声……”因此，在他的电影中，有灵魂的痛苦煎熬，也有幸福的野草莓。

在王家卫的电影中，有旗袍、上海话、板壁房、香港的60年代、半导体收音机、爵士乐、金雀餐厅……记忆的印记未必以具体事件重演，而可能是一种氛围，一种情绪。美国影评人理查德·考利斯（Richard Corliss）于《时代周刊》说王家卫是“世界上最浪漫的电影人”，我不知道此话是否过誉，但我怀疑每一个浪漫主义者，骨子里都是记忆的囚徒。

上海是王家卫的根，据报章说，在《2046》公映前，王家卫写了一首给上海的诗：“非常荣幸我是在上海出生 / 所以说这里是我的老家 / 在我的记忆里上海有很多美丽的过去……”说起来，《王家卫的映画世界》一书简体字版在内地出版，也可说是回返老家，而且还穿上新衣裳，由陆智昌重新设计，希望这个出自一班香港影评人的心血结晶，能够更广泛地在内地流传，让我们将原书强调的“以香港观点出发”的构想，放在更广阔的坐标上，得到更多对眼睛的检视，甚至挑战。

当然，所谓“出发”，只是一个站立位置，而非画地为牢。书中作者当然看到王家卫电影的本土性与世界性，以及非地理观念的艺术性。二十多位作者各自演述看戏的观点、视野与兴趣，其实也是对影像记忆的爬梳。另外，也希望本书是一次多种评论方法的展示，如文本分析、思想文化阅读、社会历史批评、美学探讨、技巧分析、资料钩沉、观众接收、个人化阅读及影人访问。

王家卫曾经在CCTV媒体面前婉拒摘下墨镜，其实，王家卫摘不摘下墨镜不要紧，影评人更关心的始终是电影眼，虽然我也想知，经过这么多年月的回忆与过去，既纯真又世故，既孩子又男人的王家卫，眼角有否长出了丝丝的鱼尾纹。

潘国灵

2004年9月14日

序一

## 为何要一本王家卫专论？

潘国灵

香港电影评论学会至今出版的丛书中，除了《诗人导演——费穆》外，没有一本是导演专论的。现首次以当代香港导演作专论，我们选择了王家卫，这当然与他在香港、亚洲以至国际影坛的重要性有关。由《旺角卡门》初试啼声，崭露头角，《阿飞正传》大放异彩，确立风格，至以亮丽夺目的《重庆森林》打开欧美市场，进而凭《春光乍泄》又下一城，获戛纳电影节最佳导演奖，终以《花样年华》巩固其艺术片主流地位，成为炙手可热的国际级导演，在不长不短的十二年间，王家卫完成了由一个初生之犊的导演，发展成国际级导演的整个历程。

比起20世纪70年代末、80年代初香港电影出现的新浪潮，王家卫晚生了一辈，不少评论者把他与罗卓瑶、关锦鹏等导演归入香港的“第二浪潮”（second wave）。<sup>[1]</sup>虽赶不上新浪潮这趟列车，但正如他自己说：“然而我很幸运，我毕业的时候，正值那批留学外国学电影的年轻人学成回港，锐意成为香港新浪潮电影人。因此我在电视台工作了一年，之后便成了电影编剧……”<sup>[2]</sup>在电影渊源上他多少承接了新浪潮前辈在形式风格上的开拓（特别是谭家明）。因时制宜，王家卫首作即表现出把玩类型与驾驭电影语言的功力。但真正说得上石破天惊，是两年后拍成的《阿飞正传》，电影以人物而不以剧情为重心，打破叙事与类型传统，以大明星阵容包装其非主流艺术风格，不单令香港电影的艺术层次来了一次跃升，也将好些明星提升至真正演员的层次。现在回看，《阿飞正传》仍是90年代一部最重要的华语电影。《东邪西毒》的离经叛道引起评论界烽烟四起及两极对垒，之后，王家卫每部电影皆对类型变奏、形式风格等作出不同实验以至颠覆，他周旋于商业建制与个人化电影之间，却能发展出作者的视野，如人际疏离、时间与记忆、追求与失落等母题。在香港电影评论学会编著的《经典200——最佳华语电影二百部》中，王家

卫有四部入选，是全书中最多影片被收入的香港导演，一定程度上反映了香港影评界对他的重视。<sup>[3]</sup>在世纪之交王家卫曾被《视与声》（*Sight and Sound*）选为“90年代的代表人物”<sup>[4]</sup>，这于香港来说有着双重意义，一方面他固然是90年代一名重要导演，另一方面他多部电影与90年代香港社会氛围紧密相扣，表现出90年代处于过渡期人物的漂泊心态，成了一个时代的注脚。

而在走向国际化的历程中，借参与世界级影展以扬名国际的做法并不特殊，比较特别的，是他鲜明的世界性，如叶月瑜所言：“目前我们却尚未看到以东方主义为理论基础，对王家卫所做出的批评，这点是很有趣的。……什么原因使他在能成为国际级导演的同时，又能自闹哄哄的东方主义的嫌疑中抽身而出呢？”<sup>[5]</sup>李焯桃在本书的《王家卫电影的海外接收》一文中亦有同样看法：“王家卫被西方接受的过程中，最令人印象深刻的，是他完全不入东方主义的窠臼（多数中国第五代导演却不能免）。”他的电影或许也有一定的异域情调（*exoticism*），却不是以中国为异域（《春光乍泄》里的阿根廷或许是），而《花样年华》里花枝招展的旗袍虽也有卖弄东方味道之嫌，但的而且确的是，他的电影与古老文化、民族苦难、乡村背景沾不上边，跟好些国际级华人导演不同，王家卫走了迥异之路。他的电影与其说是国族性的，不如说是世界性的，他将大都会城市同质的后现代性表现得独具魅力，再次证明地域性（香港）与世界性的辩证关系（而非相悖）。

或许正是这个缘故，王家卫在国际影坛中，不是以刻有民族色彩的华人导演现身，而更多是被置放于欧洲的作者论来评鉴，被提升至具个人风格、签署、视野的电影作者（*auteur*）层次。早在《重庆森林》，不少评论已将他与戈达尔（*Jean-Luc Godard*）比较阅读；一些西方评论人，甚至认为他及杜可风（应加上张叔平）令帕索里尼（*Pier Paolo Pasolini*）所说的“诗学电影”（*the cinema of poetry*）重现生机。<sup>[6]</sup>外国不少介绍当代世界级导演的书籍都把王家卫的名字列入其中，其中《视与声》在2002年选出英国影评人心目中过去二十五年的十大导演，王家卫更名列第三，仅次于马丁·斯科塞斯（*Martin Scorsese*）及基耶斯洛夫斯基（*Krzysztof Kieslowski*），且不说是否过誉，王家卫与欧美电影大师被等量齐观，已是客观之事。<sup>[7]</sup>

在这种情势下，“王家卫论述”在中国内地以至西方不断增生，例子太多，不能尽列。以出版书籍计，举例说，外文专书便有Jean-Marc Lalanne等著的*Wong Kar-wai*<sup>[8]</sup>，早在1995年已将王家卫誉为“时间的诗人”的托尼·瑞恩（*Tony Rayns*）的*Wong Kar-wai*

on Wong Kar-wai 在2004年底出版<sup>[9]</sup>；香港大学亦为《东邪西毒》及《春光乍泄》分别出版了两部专书<sup>[10]</sup>，“王家卫论述”已经溢出影评范畴，成为学术研究对象。内地出版方面，自《花样年华》后也一片热闹，王家卫专书有《家卫森林》<sup>[11]</sup>、《花样年华王家卫》<sup>[12]</sup>等，此外特辟章节讨论王家卫电影的书籍也为数不少，其中不乏具可观性的，如《华语电影十导演》<sup>[13]</sup>、《虚构的自由》<sup>[14]</sup>等。

电影以影像为本，而影评始终以文字为媒体，在对“王家卫论述”，特别是出版方面做出一番审视后，我们赫然发现，香港至今一直缺乏一本统观式的、具严谨性的王家卫专论，这不可不说是一个空白。一本以香港本位出发的王家卫专论的构思于焉诞生；虽然在过程中饱尝编务之苦，以致几经延误，但最终如能补此空白，于香港影评以至电影业来说，相信还算是一个贡献。

#### 【注】

- [1] 把王家卫归入香港“第二浪潮”，例子有Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London, BFI), p. 184-203.
- [2] Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors* (New York: Faber and Faber, 2002), p. 196.
- [3] 蒲锋、李照兴主编，《经典200——最佳华语电影二百部》（香港电影评论学会，2002）。
- [4] Tony Rayns, “harisma Express”, *Sight and Sound* (January 2000), p. 34-36.
- [5] 叶月瑜，《歌声魅影：歌曲叙事与中文电影》（台北：远流出版，2000），页126。
- [6] 引自Yvonne Tasker ed., *Fifty Contemporary Filmmakers* (London; New York: Routledge, 2002), p.396。无独有偶，学者周蕾一篇分析张艺谋和王家卫电影的近作，也以帕索里尼引入讨论，见Rey Chow, “Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai”, *New Literary History*, 2002: 33: 639-654.
- [7] 这是《视与声》对近二十五年电影做的一次小型选举，十大影片中《重庆森林》名列第八，可参考“Modern Times”, *Sight and Sound* (December 2002), p. 20-23.
- [8] Jean-Marc Lalanne, David Martinez, et. al., *Wong Kar-wai* (Paris: DIS VOIR, 1997).
- [9] Tony Rayns, *Wong Kar-wai on Wong Kar-wai* (New York: Faber and Faber, 2004).
- [10] 分别是Wimal Dissanayake, *Wong Kar-wai's Ashes of Time* (Hong Kong: HKU Press, 2002)及Jeremy Tembling, *Wong Kar-wai's Happy Together* (Hong Kong: HKU Press, 2002)。
- [11] 张立宪编，《家卫森林》（现代出版社，2001）。
- [12] 粟米编著，《花样年华王家卫》（中国文学出版社，2001）。
- [13] 杨远婴，《华语电影十导演》（浙江摄影出版社，2000），页332—377。
- [14] 刘一兵、张民主编，《虚构的自由》（中国电影出版社，2002），页308—377。

# 诠释与过度诠释

李照兴

## 1

为什么编一本王家卫的评论书？在尝试反映、诠释一位导演的作为之外，我想当中还有点私心，观众的私心。

做评论可以是为导演定位，但反过来也是为了明了自身。

问为什么是王家卫，也等如问：从阅读、挪用王家卫的过程中，我们得到什么？

于是，出现于本书的文章，也就是一趟各自演述看戏的观点、关注、视野与兴趣。

如果知识分子的责任是如何透过观察与归类、思考，尝试去making sense of the world（为世界建构意义），评论人的责任，大抵就是为电影建构意义；而去到终点，其实也就是为自己作为观众，缔造意义——为自己建构意义。

即是说：如何解释观众对电影的热爱和热恨。

这可归结为三种阅读电影的方向：

- 一、评价电影的技术与风格本身——是对电影作为艺术品的审美、阅读；
- 二、意识形态批判——讨论作品的内容信息于社会发放的作用，或其产生的社会条件；
- 三、晚近的评论方向，朝着探求作品跟读者／观众的互动，或曰：观众如何借文本产生一种属于自己的意义与乐趣——文本的快感。

## 2

这三种阅读方向，在本书中都分别呈现。当然，三种方向未必分得一清二楚，甚者是相互夹杂。

例如书中对王家卫镜头或剪接技巧的分析，笼统可归作第一类。何思颖便在《舞动的

影像风格——〈阿飞正传〉的镜头赏析》和《反得奇，望得怪——〈东邪西毒〉剪接的两点观察》两文以电影分镜详细集中讨论《阿飞正传》和《东邪西毒》的技术特色，指出多重移动长拍镜头（multiple movement long-take）在前者的圆熟应用，以及后者借非传统的不对位剪接或如双人镜头（two-shot）的镜头运用，令观众一新耳目，并指出那也可能是一般观众觉得该片难明的原因之一，即为替电影making sense的好例子。

另一方面，朗天对王家卫电影所出现的时代背景（主要为90年代）做出探讨，延续他80年代末至90年代末的时政观察，指出王家卫作品中的共通母题，如忘记、寻找、身份等，实为香港后过渡期的产物；又或者陈嘉铭在讨论《春光乍泄》时所抱的政治正确观点，批评该片在处理同性恋上的异性恋化处理，则是典型的有关电影作品意识形态的分析。

而评述落到迈克之手，又已经发展至另一阶段。他把王家卫电影如《阿飞正传》和《花样年华》中若有若无的越剧元素众里寻他，思疑王作品中的潜在氛围（跟王的上海人身份有关），指出电影中个别场面的处境或气氛跟几套越剧的情节近似，就正是作者自身的刻意诠释。洋洋洒洒在种种嫌疑迹象中荡漾自寻乐趣。未尝不是文本快感的高潮。

### 3

但王家卫真是这样想吗？如迈克的提问：王家卫梦中可听着越剧吗？

我们常常都听到这种批评：那不过是你们评论人一厢情愿的幻想？导演或编剧可没承认过有此本意呢！

这里涉及两个层面的解读过程。

其一是，特别针对富作者风格的导演而言，在其贯穿的系列作品中，实在有太多相关文本元素，可作归纳统一分析，而这种共通，也实在不可能看不到，也没可能是巧合。例如王家卫多部作品中均出现的角色形态，他们的漂泊身份、缺少家人、割裂的世界、自言自语的个性等。做评论，正是以一种关注与洞悉的敏感眼光，找出一点作者或彰显或潜在的意图。

作品当然有自我的发声，不需要靠别人指指点点代其传译。但有趣的作品往往却模棱两可、暧昧不明，不止拥有单一种霸道性的诠释角度（如视作者的原本意图即为其最决定性的信息）。从多重肌理的文本matrix中找出不同的诠释角度（好的作品往往都具大程度的可供诠释性），享受寻找与诠释的过程，也就是诠释之道。此所以汤祯兆会在《阿飞正传》的探讨中看到我们80年代人的记忆；潘国灵会断言《东邪西毒》是王家卫再见理想之

作。积极主动的诠释者 / 评论者为电影与它产生其中的社会氛围串联起一定的关系。Making sense的对象，是电影，是世界。

其二是，评论的另一种乐趣在于评论本身就是一种创作，今次评论人真可以自说自话（像一个王家卫角色），阐述一种过度诠释，今次making sense的对象，是自己。你总得解释你为何会为电影中的某个镜头某种格调如此执迷。

#### 4

极端例子：

迈克在《越剧钩沉——王家卫的梦呓》中的疑问，不是很多人懂得问的题目。我完全未听过他文中提及的越剧（除了在《花样年华》出现过的点点），而这越剧迷却大胆假设：这深植于上海文化的气息，王家卫可有感染？文章作者把自身关心的题目投射进被诠释的作品中，表面上诉说越剧与王作品的眉来眼去，实际像打开电视看王家卫却让它无声，音箱反而播着越剧折子戏。

这里，最重要的是：王家卫心中究竟有没有越剧其实已无关宏旨，最重要是论者已哼在嘴边潇潇洒洒。

又或者罗维明“阿飞写阿飞”，由60年代数落至2003年4月1日“哥哥”（张国荣）的“飞”，两个年代的印证，电影与明星的传奇交融，观众又如何把《阿飞正传》的文本与对白据为己有（他引的那句友侪间传颂的“喝了，好过睡了”的对白，大抵笔下所说的友侪也就包括我），怕就是王家卫电影作为cult film的最佳例证。

#### 5

罗兰·巴特在《S/Z》一书把文本简略分为两种，一种是供阅读的文本，另一种是供书写的文本。前者近于古典的文本，诠释空间窄小，作者意图明确，读者介入程度低。后者就如一个可供读者高程度介入，进行重新创作的开放文本，作者就像在原有的文本上再自行书写，得出另一层属于读者创造的文本意义。

#### 6

（不要介意到这里才实际介绍本书的环节划分）本书分为三个大部分及三个小部分，



前者包括评（评评理）、述（谈谈戏）及访（面对面），而三个小部分则由两段地理志及王家卫文化词典构成。

不同的切入角度大致也道出了普罗观众在观看王家卫作品时的落点：

评是从文本出发，可以是替作品解画，也不妨用理论去阐明观点；述是借题发挥，为王的作品特色提供更丰富的背景资料及文本乐趣。至于访，就很有种各砌拼图，从各异的口述重组王家卫作品的各种意象。

而词典与地点已经是观众看完电影后再加诸的自行创作，把电影文本活化，成了生活的一部分。记得的声音，向情人说的对白，与恋人走过的街角。

## 7

评是一种解画，也可以是另一种批判，例如：

何思颖解拆镜头和剪接的非典型运用之同时，指出这独特手法强化了王家卫作品中“见与不见、见而不视、视而不见”的处境。

汤祯兆其实已经在写80年代的香港史。

而我终于想出人们热爱王家卫电影的原因，可以无关故事，而只因角色相当有型，对白入心。

当然不得不提林奕华，他提出的问题依然惹人反思：“我们对自己喜欢和接受的东西，到底有几认识？有几清醒？”

## 8

述是资料性的参照、补遗，让我们更立体地去看王家卫创作及成功的背景，例如：

李焯桃以多年参与国际级电影节的经验，亲眼目睹王家卫在海外逐渐受礼遇的进程，详细记述了外国评论界、学者及电影节圈子对王的接收，在一定程度上把王家卫神话置放于一个脉络当中。

蒲锋细数王家卫编剧时代的作品，则为我们提供一个阅读王日后作品的背景基础。

## 9

不过对稿时看得人大笑或啧啧称奇的，总是访问。

有不少像“罗生门”，小部分不为人知，而更多是第一手的记忆、感想、意见，助我们更立体地认识王家卫电影的幕后世界。

例如潘迪华以自身经验出发，指出香港小上海社区的特色，如何在王的作品中埋下种子，就是妙绝的个人感怀，同时映照那个年代的香港风情；梁朝伟首次公开他拍《阿飞正传》的详细过程等。

藏在墨镜后的导演，始终有他的多种面相。

## 10

词典内a至z，已经是轻舟过后的絮语片断。是对曾喜欢过的曾被打动过的一景一物书本人情的纪念册。由1960数到2046；从*Always in My Heart*一直到*zero degree*。像完场前快速flash back（闪回）的画面。

编辑过程中，我们已尽量平衡包容各主要而重要的观点，可遗憾不是没有，如浪人的题旨、演员的运用等角度，均未能找到适合的文章详释。此外，由于2003年下半年正值王家卫忙于拍摄的紧张日子（其间他在拍摄两部作品，包括《2046》及*Eros*，又监制《地下铁》），以至未能抽空接受访问，肯定是本书的极大遗憾。但作为一本以香港评论人出发，谈一位当前重要的香港导演的专书，香港评论人观点得以抒发结集，这已是一个重要起步。

## 11

当然得特别鸣谢王家卫与泽东电影公司的同事在各种安排及相片授权上的通力合作；庄澄与寰亚公司的相片授权；香港电影资料馆，特别是黄爱玲的全力协助；香港三联书店资深编辑李安在策划、联络及编务上的悉心打点；众位受访者的坦诚交心；以及各非本会会员，包括小草、家明、洛枫、迈克、卢燕珊及张志伟的慷慨赐稿。当然也少不了陈一峰、梁广福、Seeman的摄影，黄志辉的美术——齐心协力做点事出来，就是最开心的。



### 王家卫导演作品

1988年《旺角卡门》 / 1990年《阿飞正传》 / 1994年《重庆森林》 / 1994年《东邪西毒》 /  
1995年《堕落天使》 / 1997年《春光乍泄》 / 2000年《花样年华》 / 2004年《2046》



# 王家卫简介

1958年生于上海，五岁时随父母移居香港。于香港理工学院（现理工大学）攻读美术设计，1981年加入无线电视台编剧训练班，毕业后参与幕后编导工作，早期曾参与电视剧集《轮流转》助导工作，首部编剧剧集为《执到宝》。80年代初以兼职身份替电影公司撰写剧本，早期有份参与的电影剧本包括《彩云曲》、《吉人天相》。其后编剧作品有《恶男》、《江湖龙虎斗》、《最后胜利》等。

1988年首次于影之杰公司执导筒，拍摄影片《旺角卡门》，即流露其浓烈的个人独特风格，尤以其凌厉的剪接、停格加印等备受评论界赞赏，在当时被誉为具有非凡才华的新锐导演。影片在票房上亦颇为成功，同时获选参加1989年戛纳电影节“影评人一周”。

1990年，王家卫与影之杰公司再接再厉，加码集合当时得令的六位香港著名影星，包括张国荣、刘德华、梁朝伟、张学友、张曼玉、刘嘉玲，拍摄电影《阿飞正传》，影片在拍摄过程中及公映以来，都备受关注及议论。该片以独特的叙事方式、开放的结局、非主流的艺术风格，引起评论界及观众的热切讨论。纵使票房上不算成功，但该片可说令王家卫确立了90年代香港最重要导演的地位，同时亦奠定了他日后的风格，并囊括了当年香港电影金像奖最佳电影、最佳导演及最佳男主角等奖项。

继后，王家卫成立泽东电影公司，投资开拍非传统武侠片《东邪西毒》，依然找来惯常合作的台前幕后班底，包括张国荣、梁朝伟、张曼玉、杜可风、张叔平等。由于制作

规模宏大，并远赴中国大西北拍摄，摄制时间超出预计，前后达两年之久。在《东邪西毒》后期制作期间，王家卫用短短两个月时间完成另一部制作较轻盈的都市爱情片《重庆森林》，并安排于《东邪西毒》上映前推出。结果，《重庆森林》公映时大受欢迎，王菲的演出尤令人瞩目，公众认为是至今王家卫作品中较为通俗易懂的一部，片中大量使用的内心独白亦开始成为典型的王家卫作品标记。该片后来备受美国导演昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）欣赏，并协助由Mir & Max在美国发行，此举在世界影坛上大大增强了王家卫的知名度。

《东邪西毒》则比《阿飞正传》惹来更多争议，引起评论界激烈辩论，一度出现正反两大阵营。该片在1994年威尼斯电影节首次公映，获颁奥撒拉（Golden Osella）摄影特别奖，在香港则夺得首次举办的香港电影评论学会大奖最佳影片、最佳导演、最佳编剧及最佳男演员四奖项，其对武侠片类型的冲击、非常规叙事等表现手法，都获得一定的肯定。

1995年，王家卫完成《堕落天使》，并于多伦多国际电影节上首映，影片的故事与表达手法跟《重庆森林》一脉相承，广角镜与手摇的摄影风格成为其标记特色。

1996至1997年间，王家卫花了长时间远赴南美阿根廷拍摄同性恋题材的电影《春光乍泄》，并获得戛纳电影节最佳导演奖，成为该电影节中首位获该奖项的华人导演。

2000年的作品《花样年华》是一部延续了《阿飞正传》那60年代怀旧感觉的作品，

虽然没有表明是续集，但两片有着延续的故事时空、香港的小上海背景（灵感据称来自香港作家刘以鬯的小说，刘的创作背景跟《花样年华》中梁朝伟的报社员工近似），而且女主角苏丽珍均由张曼玉饰演，令人将两部片扯上关联。《花样年华》成为戛纳电影节卓越技术大奖得主，亦令男主角梁朝伟登上戛纳影帝宝座。

于2004年拍竣的《2046》，制作超过三年，主角也是延续自《花样年华》中梁朝伟的作家角色，并从60年代背景衍生出关于未来的科幻情节。演员方面则集合内地、港台及日本的明星，包括梁朝伟、张曼玉、王菲、章子怡、张震、木村拓哉等。王家卫另应意大利大导演安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）之邀，与安氏及美国导演索德伯格（Steven Soderbergh）合拍电影*Eros*（中文片名暂译《爱神》，由三个短篇合成）。除执导电影外，王家卫也接拍不同品牌的商品广告，并担当电影监制一职，监制的电影有《初缠恋后的二人世界》（1997）、《天下无双》（2002）和《地下铁》（2003）等。



# 1

评评理

## 横移综论

王家卫电影的  
记忆与遗忘

朗天

王家卫电影中的  
空间

也斯

王家卫的  
后现代城市  
超级市场

张志伟

80年代的  
60年代  
文化想像

汤祯兆

舞动的  
影像风格

何思颖

王家卫  
cool的  
美学

李照兴



# 王家卫电影的**记忆与遗忘** | 朗天

1989年之后，王家卫、王朔、村上春树、周星驰，也许再加上昆德拉(Milan Kundera)，纷纷成为香港观众 / 读者的宠儿（其中有层级的区分，但这里无意细论）。在《“后九七”与香港电影》中<sup>[1]</sup>，我尝试勾勒出村上春树和周星驰跟80年代末以后社会情形的关系，本文则尝试分析王家卫的作品如何适逢其会，在当时的氛围下一鸣惊人。

法国诗人及剧作家瓦莱里（Paul Valéry）有一句名言：“每个人都属于两个时代。”但在资讯爆炸的当下，也许每个人都意识到，自己何止属于两个时代！20世纪以降，令人惊异的事物（其中一样当然是电影）不断出现，生活的不连续性、文化断层已成为人们习以为常的身边事，“时代”日趋繁多。日常生活中，我们每每身穿一个时代（打扮），

口袋里带着另一个时代（书），想着的又是第三个时代。在创作方面，更是不同的时代的风格和技巧都可以，甚或经常碰撞拼凑在一起，无论你是否喜欢这叫作后现代，又无论你是否把后现代视为一个时代。

也许不会有太多人否认，王家卫的电影属于60年代。这个“属于”当然不止是那种电影故事的时代背景，又或者作品呈现的时代氛围。这个“属于”毋宁是一种基本情调的系连、一个底子、一个终极回归的方向。《阿飞正传》正面揭露了这张底牌，《花样年华》则在光影与音声的讲究安排中，企图更纯粹地呈现这个底子。

同样不会有太多人否认，王家卫的电影属于90年代。这次，这个“属于”大抵跟创作人何时建立他的创作风格，以及这种风格带有哪个时代特性相关。我们现在都惯于用后现代去为王氏作品标签——摇晃的镜头、碎片般的叙事、拼贴和半随意的创作方式、大量罐头音乐的使用、自我封闭式的独白……观众不难为这些找到90年代的对应。90年代，正是一个MTV或MV普及，后现代成为香港时髦术语的时代。经常戴着墨镜，一副酷样子的王家卫栖身其中，仿佛最适合不过。

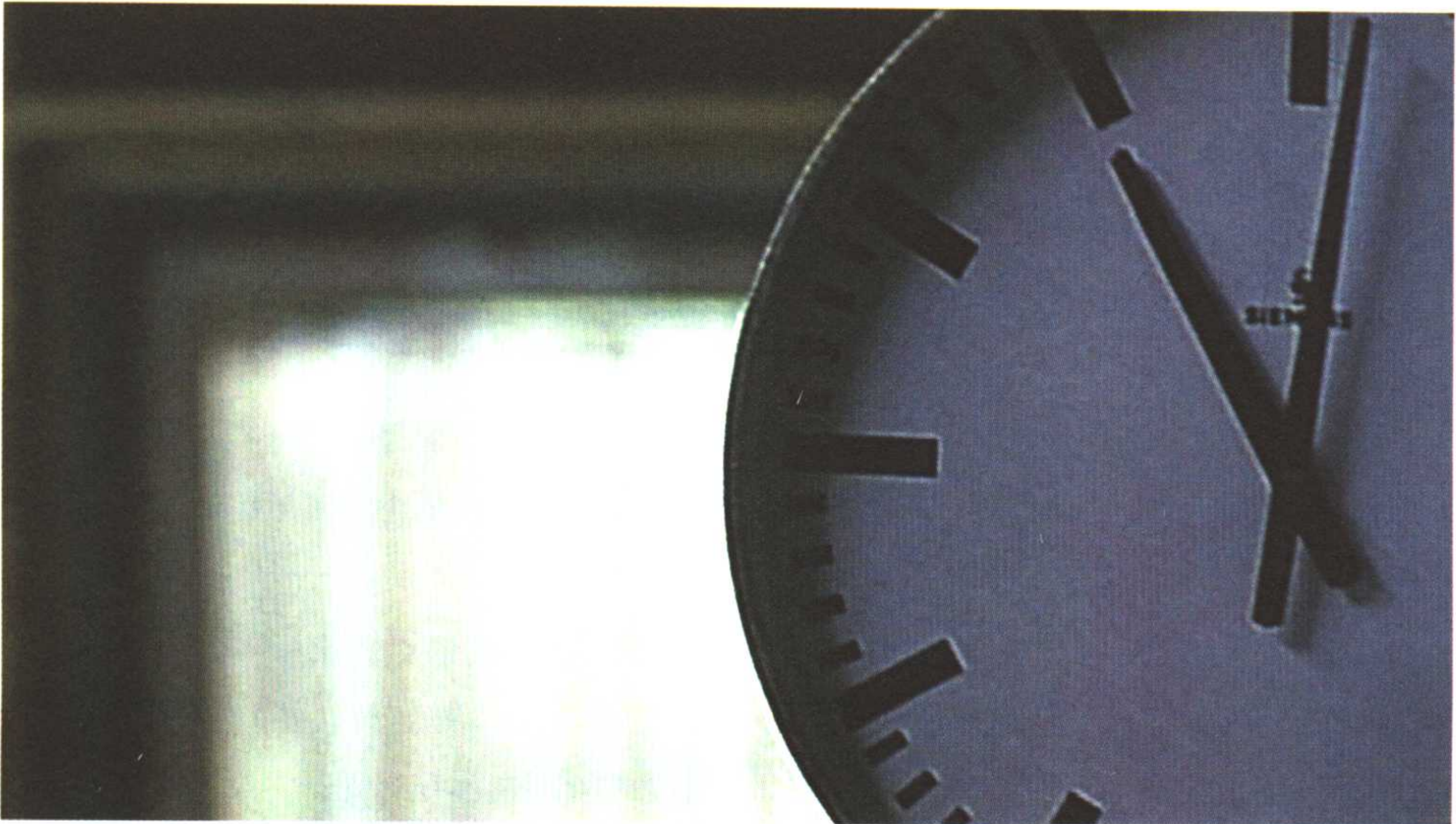
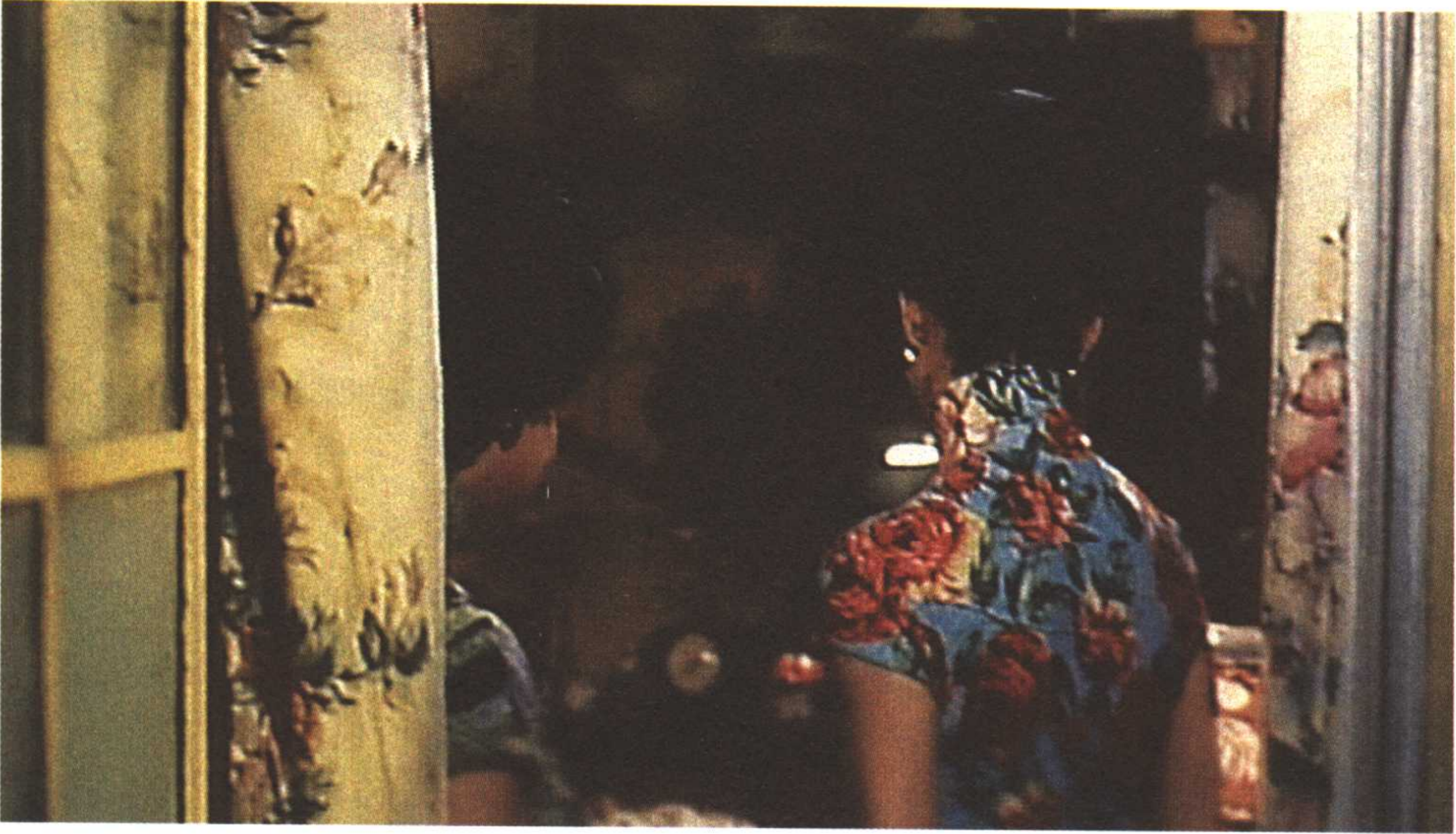
## 王家卫的时间感觉

60年代和90年代的并置，当然也可以视为在90年代回望60年代，而对之进行重构/虚构的结果。正如不少人指出的，王家卫作品的独特时间感觉令所有历史感都被抽掉了，他的人物和故事仿佛在一个没有时代实感的时空出现和发生，所谓“60年代”的人与事，只不过成为某种风格某种型号放置在等待观赏呼唤观赏的位置。

也许，《花样年华》片末的字幕已说明了一切：

那些消逝了的岁月，仿佛隔着一块积着灰尘的玻璃，看得到，抓不着。他一直在怀念着过去的一切，如果他能冲破那块积着灰尘的玻璃，他会走向早已消逝的岁月。

“那块积着灰尘的玻璃”，某种意义上，不也就是我们的电影镜头吗？“看得到，抓不着”，不正也是王家卫电影中人与事的朦胧氛围吗？愈是这样，花非花，雾非雾，60年代仿佛成为了某种欲望对象，它不再，也不必带有实质的社会性，它只不过成了一个



符号，载着其特定内容而贯串在王家卫的作品中。这些内容，换了一个名称，也是可以的，像《重庆森林》中的人物，不是都可以视为90年代的阿飞吗？探员223（金城武饰）、探员663<sup>[2]</sup>（梁朝伟饰）、戴金色假发的女杀手（林青霞饰）、自称听吵耳音乐好不去想东西的快餐店女子（王菲饰）……而在《东邪西毒》中，王家卫更走了一条和原著作者金庸迥异的路——当金庸汲汲于为他的武侠小说人物寻找时代对应，制造历史感时，王家卫的欧阳峰（张国荣饰）、黄药师（梁家辉饰）和洪七（张学友饰）却俨然是《阿飞正传》中人物的翻版（你完全可以视黄药师为古代版的旭仔——“为了想知道被人喜欢的感觉，结果伤害了很多人”）。《东邪西毒》借用的武侠时空和武林本身的完全虚构性，更可谓赤裸裸地展示了《阿飞正传》和《花样年华》中的时代和历史毕竟抽象到哪个程度。

抽空的历史感，每每借助独特的时间感觉予以表现。《阿飞正传》中开首一段脍炙人口的念白充分做出了显示：

1960年4月16日下午3点。之前的一分钟你和我在一起，因为你我会记住这一分钟。从现在开始我们便是一分钟的朋友。这是事实，你改变不了，因为已经过去了。

1960年4月16日下午3点。完完全全的数字，之前旭仔（张国荣饰）叫苏丽珍（张曼玉饰）望着他的腕表，一起等着那一分钟过去，那一分钟究竟发生了什么？——你可以说什么也没有发生，但你也可以说两人在共同等待中交换了某种感觉，又或者更贴切点说，正是这种没有什么的什么成为了他俩的共感。这一分钟是抽空了的，但这份抽空本身便是一种感觉。日期和时间并不指涉旭仔和苏丽珍身处地南华会之外的实际社会时空，它只是数字本身。这些数字在如此这般的符号表达下渗出了那份暧昧、朦胧，不必有过去，更不必有将来的感觉。别忘记，那一切在懒洋洋的下午发生。

怀旧的音乐、仿60年代的场景和服装、电影进行的节奏，无疑都是某些可让观众赖以进入故事时代的设计/布置。但实际上，电影的时空其实是被凝固了。观众因之而进入的，只不过是极度风格化了的艺术时空。而这艺术时空，在王家卫那里，便是充塞着“生命中不能承受之轻”，不会有结局，不会有将来的感怀。而这种感怀，经历了80年代最末那一年，对香港人来说，固然大有共鸣之处，而王家卫那种把相关感觉美学化、轻盈化

(不过是重中之轻,轻中有重)、化之为极度鉴赏对象的做法,则更可说为港人提供了一种情绪和思想上的出路。

## 忘却 是 命运

1988年,捷克流亡小说家昆德拉的《生命中不能承受之轻》被改编成电影《布拉格之恋》(*The Unbearable Lightness of Being*, 1988)。电影1989年在香港很受欢迎,昆德拉的其他小说也开始在香港知识分子中和文化界走红。《生命中不能承受之轻》其中一个重要课题便是生命存在的轻、重对举;主角去国之后,为了沉重的价值选择回祖国居住,并且在一次意外中死去,但他的他我(alter ego)却透过他的红颜知己在他乡继续存活。昆德拉这本小说在提醒读者故事是在“布拉格之春”后发生的,历史感跃然纸上,但他对轻与重的处理——没有把轻放诸重之下,也没有把重放于轻背后,无疑在80年代末,起有某种思想上的开通作用。

昆德拉在另一本作品《笑忘书》中处理记忆和忘记的问题,该书一开始便把捷克一个把历史抹杀的场面描述出来——本来和领袖极之亲近的革命同志,下台之后连跟领袖一起在广场和群众会面的影像也被抹掉了,留下的只有当时他为领袖戴上的原本属于他的皮帽。然后昆德拉写下了以下的名言:

人与权力的斗争正是记忆与遗忘的斗争。

历史跟人开的最大玩笑不外是:过去一代的委曲苦难,被年轻一代遗忘了;昨天的事,今天的人淡忘了。暴行、屠杀、仇恨、种种不道德的事……都可因为时间推移而被淡化,到了一个地步,没有人再提起,宛如没有发生过一样。

更重要的是,昆德拉处理的遗忘,并不只有指向不公正的一面,因为“忘却既是绝对的不公正,也是绝对的慰藉”(《六十七个词》)。<sup>[3]</sup>人类可以透过下意识的忘却,把失败和耻辱退藏于密,因而可以改写自己的历史,可以改变过去,重新生活;小说透过虚构做的,有时也不过如此,只有遗忘,也才有不断的小说创作出现。

小说如是，电影亦然。

电影之永恒性，正正在于发现，并能表现 / 呈现出自身之真实（电影是属于现代的）。而这，也正正基于作者可以忘却，观众可以忘却。——人忘却了存在，生产了艺术。

记忆和忘记，同样是王家卫作品中极重要的主题。不消提《东邪西毒》中他和林青霞的东方不败形象（源自徐克，后来成为一种媚俗 [ kitsch ] ）开的失忆 / 双重人格玩笑，以及贯串全片的“醉生梦死”忘情陷阱了，在1990年的《阿飞正传》中，来自香港的警察 / 水手阿超（刘德华饰），问在菲律宾的火车上临死的旭仔：1960年4月16日下午3点他在干什么呢？旭仔问他为什么要这样问，阿超便这样答：

“没什么，我有个朋友考我的记忆力，她问我那天做了什么，我倒忘了，你呢？”

“是她告诉你的？”

“我还以为你已忘记了。”

“要记住的我永远会记得。……如果你有机会碰上她的话，你跟她说我什么都忘了，这样大家会好过一点。”

“我不知道还有没有机会再碰上她，也许再碰到她的时候她已把我忘记了。”

忘记，成为一种有型有格的手段；透过表面忘记去面对不能处理的伤痛——观众在电影中找到肯定。“要记住的我永远会记得”，这种承诺完全满足了道德心，而在口头和行为上的忘怀，反而只会增添事情的浪漫。而且一切试探，也不过是害怕被忘记而已——忘记历史，好不让历史先忘记自己。

之后，王家卫更透过《堕落天使》里另一个阿飞（黎明饰演的杀手）和女孩（莫文蔚饰）的关系，为忘记这主题做出了更浅白的说明。

女孩在离别时狠狠咬了杀手的手一口（脱胎自金庸《倚天屠龙记》殷离咬张无忌？），要他记住她。杀手答应她他会记得，然后他的独白便响起：

我记不记得她，其实并不重要。对她来说，不过是一个过程。

忘却，是命运，但那同时是我们自行选择的命运；主动兼且有型有格的忘却，令我们成为阿尔贝·加缪（Albert Camus）笔下那个上山的西西弗斯（Sisyphus），我们得以告诉自己，在记得与忘记互动的过程中，命运已被克服。

## 完全非我到完全自我

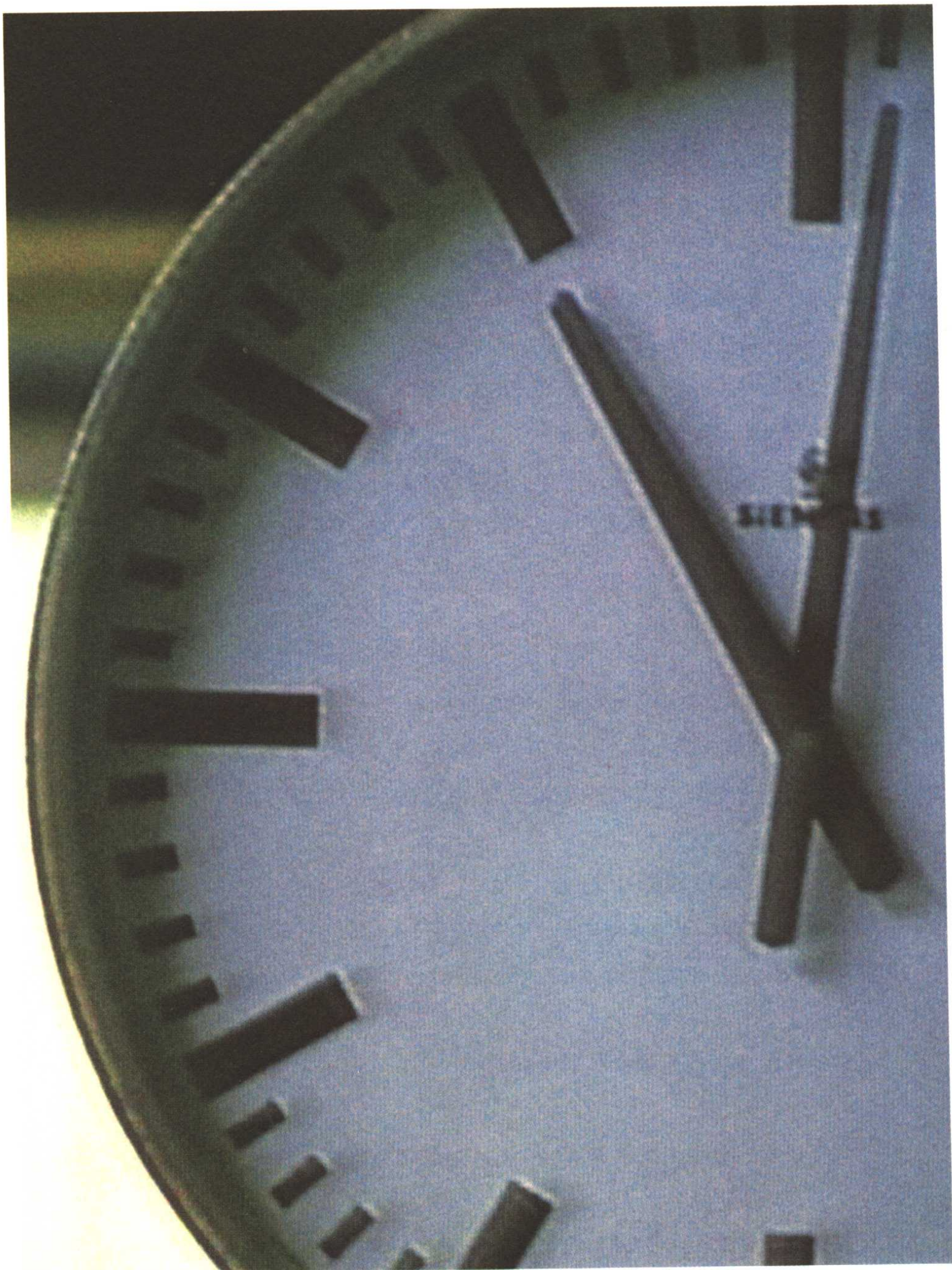
《阿飞正传》的中文片名，令人立即想起的是詹姆斯·迪恩（James Dean）和*Rebel Without a Cause*（1955）<sup>[4]</sup>（至于1969年龙刚的同名电影，则是本土的对应）。现代人失落心灵家乡，四无挂搭，年轻跃动的反叛主体惟有向四周浪掷生命；这大抵是一个共通主题。电影中那个著名的譬喻“没有脚的鸟”（“只能一直飞，飞累了便在风中睡觉”）塑造了高度浪漫化了的浪人形象，并以死亡作为它的终局（“这种鸟一生只会落地一次，那便是它死的时候”）。自比这种鸟的旭仔最后死了（死于任性，死于命定的执著），他当然不会是90年代初港人的认同对象，但他的故事展示了一个不想面对过去，甚至被过去拒绝（旭仔的亲生母亲不愿见他），没有相当确定的未来，只有其实也不可以抓牢的当下的景况。而这景况，恰好便是当时港人的心境。

80年代末香港前途尘埃落定，香港人对期限的醒觉变得更为敏感，于是《重庆森林》中便有了“过期罐头”的启示：

不知从什么时候开始，在每个东西上面都会有一个日子。……我开始怀疑，在这个世界上，有什么东西是不会过期的？

探员223的自言自语，究竟说到了多少香港人的心里去？过期的恋情、在4月30日寻找5月1日便过期的罐头……面对快要过期的现有生活，当下也仿佛显得极之浮动，非常不真实了。由是突出了非我和完全自我的辩证。

不真实的存在感觉每每令主体剥落，而主体与主体之间的关系，更易剥离到互不干涉的程度。王家卫的角色是孤独的，要靠独白传情达意（也在间接交代剧情），论者已多有论及，不过，更明显的，是主体散离后情绪的释放，以不依附主体漂荡的方式，渗浮进死物之中，这一方面再现了非人化的处境，一方面则是物件进入叙事之中。





因而，《重庆森林》的男角经常对着死物（由家中肥皂到啤酒瓶）说话，实在怡然理顺得很。这是一种无可交流的自我交流，因我面对非我的包围，面对变成非我的命运而变得完全自我。

于是，村上春树进来了。《1973年的弹珠玩具》中主角在仓库和弹珠机对话的场面，本就充满电影感。他不少短篇出现的物化（既是所谓“新马克思主义”的物化，也是《庄子》的物化）场景，当年也常常被视为可跟王家卫电影相互对照。王家卫在早年访问中承认过十分喜欢村上春树的作品<sup>[5]</sup>，两人作品中的相似之处，更曾是香港文化界的谈论热点——包括那些没有名字的主角、用数字作记号、出人意表的怪异譬喻、你拒绝我我拒绝你的人物关系，以至零碎而又虚幻的叙事 / 心灵时空……村上春树的完全自我世界法则，也完全适用于王家卫的国度。

世界不如人意，个人是最后的碉堡。要改变历史，我们大可呼唤意志，但更常见的，却是动用想像。意志外发，想像内收，收之又收，以至于完全自我。

## 一个时代的结束

《阿飞正传》的故事始于1960年，终于1962年；《花样年华》的故事始于1962年，终于1966年。两片有着同一姓名的女角（苏丽珍），由同一个演员（张曼玉）饰演，梁朝伟在《阿飞正传》中最后作无厘头的出场，然后在《花样年华》中出任男主角。两片的关系呼之欲出。

据说，《花样年华》本来打算拍到1972年，写苏丽珍和周慕云十年间的情事，后来由于规模过大而停在1966年。1966年的选择大抵不是偶然的，那是香港发生动荡的前一年，自始港英殖民统治进入怀柔阶段。对王家卫来说，60年代作为一个美好年代的代表，也踏上了消退之途。

《花样年华》临近结束的字幕是这样写的：

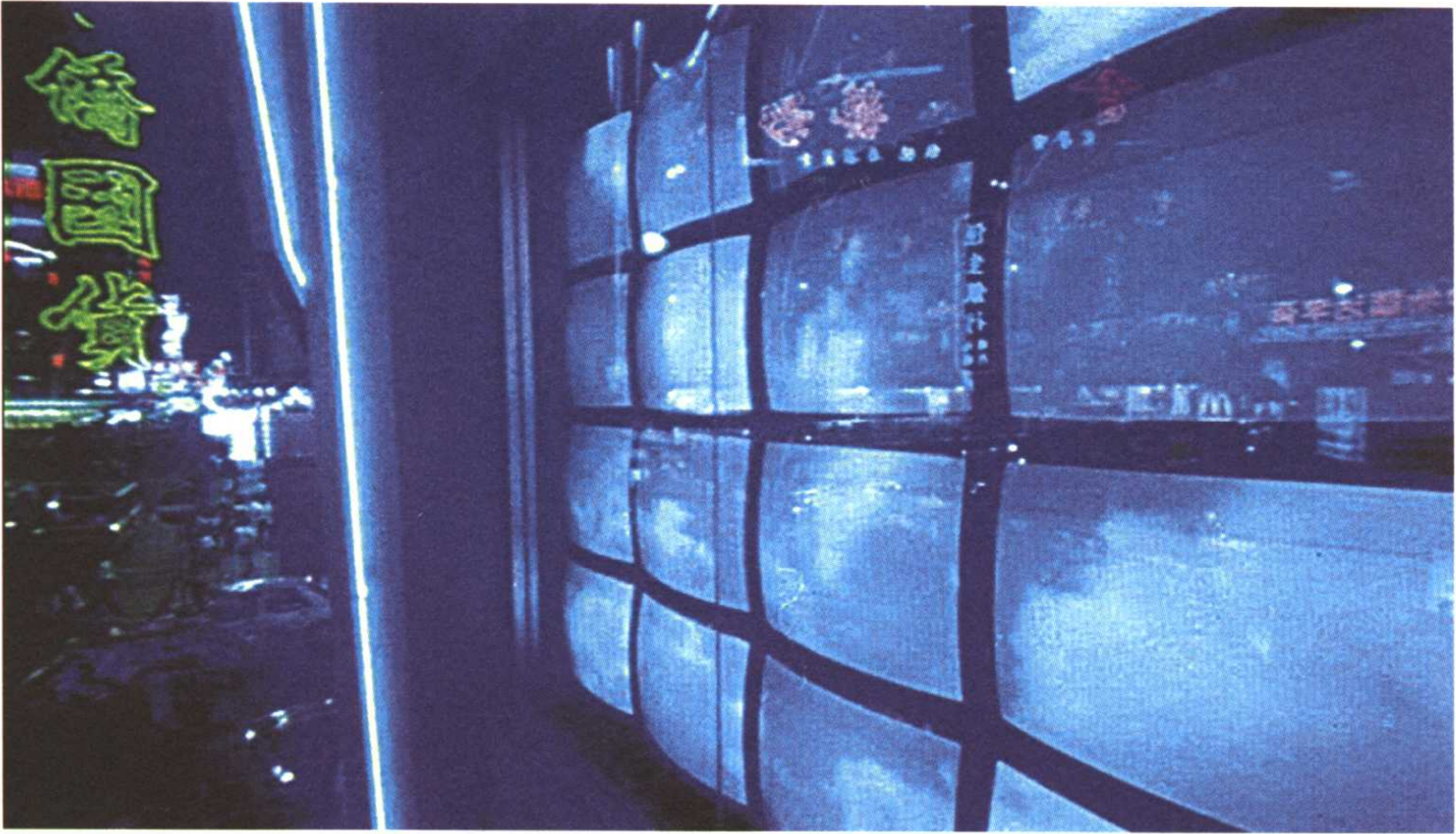
那个时代已过去，属于那个时代的一切都不存在了。

《花样年华》在2000年公映，它总结了《阿飞正传》的题旨，但也难免带上了90年

代港人的情怀和意向。字幕打出，甫接着便是苏丽珍儿子庸生的出场！已过去的“那个时代”，不也可以同时指涉着80年代末吗？《阿飞正传》和港人的共感以至命运共振，来到2000年，不正显得遥远了点吗？导演怀念60年代，也令观众怀念起90年代来。毕竟，王家卫的电影属于60年代，也属于90年代。

#### 【注】

- [1] 朗天，《“后九七”与香港电影》（香港电影评论学会，2003）。
- [2] 《重庆森林》中梁朝伟饰演的警察，编号到底是663还是633？字幕出现633，但梁朝伟警服肩膀上挂的号码明明是663。有一幕食店老板唤梁朝伟633，被伙计即时更正：“老板，663呀！”这一幕已解开了疑团。不少电影书籍，尤其是外国的电影书籍，都“错”写了633，本书则以663为准。——编者注
- [3] 可参考米兰·昆德拉著、孟湄译的《小说的艺术》（香港：牛津大学出版社，1993），页117；或参考董强译，上海译文出版社2004年出版的简体字版，页187。——编者注
- [4] 美国导演尼古拉斯·雷伊（Nicholas Ray）的著名作品，在香港的中译名为《阿飞正传》，在内地则译为《无因的反叛》。——编者注
- [5] 可参考Tony Rayns, “Poet of Time”, *Sight and Sound*, 5:9, 1995, P.12-14。——编者注  
编入本书时，本文略有删节。——编者注



# 王家卫电影中的空间

也斯

## 一、霓虹都市的神位

《旺角卡门》一开场是一幅都市的图像，一边是多个大型电视机画面砌成的橱窗，另一边是都市一角的街道和行人。片名也指向香港的现代都市空间——旺角。卡门则未必很贴切。

与挤迫、匆忙、暴力、凶戾的旺角都市相比的，是宁静的大屿山空间；以丛丛绿树，远镜中慢驶的巴士展现：和平、宁静，人可在其中憩息的空间。

王家卫电影中一些常见的特色，在此片已见端倪：音乐、快速的剪接、以颜色营造气氛。

王的镜头从容，打闹场面之前食客戏弄小猫的小节，以硬照拼合显示快速动作，已见出手不凡。

王的叙事手法，在此比较突出的地方是跳过传统的线性顺时序交代，而以几个不同空间串连叙事，《旺角卡门》中较突出的一场是以林忆莲的一首《激情》连起刘德华表达他感情的起伏过程：重逢旧女友的刺激、去大屿山找表妹、在码头等到她，发觉她已有医生男朋友。独自上船离去，却收到表妹传呼，说在码头等待，转回头在码头重逢，奔跑进电话亭拥吻，全以一阙乐曲连起。

电影中有创新的尝试，亦有黑帮片常见的做法，比方跟老大的哲学：不管怎么坏，只要他是我的自己人，我就要维护他——这种黑社会式的义气，亦是后来古惑仔电影的理念，在此并未有隔一段距离的讽喻性反省，仍是伤感和煽情悲剧的来源。片末刘德华自毁性地牺牲自己是一个终极的例子。王家卫的《最后胜利》显露了他编剧的才华，《旺角卡门》的乌蝇亦写出一个极度自卑与自暴自弃的角色。片末乌蝇要求华哥让他用自己方法解决自己问题本是一个可能的空间，让观众有机会抽离角色而思考，但最后华哥的补上一枪填上一命，仍然是父兄式的帮忙，剥夺了乌蝇卑微的英雄性与悲剧感。华哥义无反顾地赔上性命，亦令之前电影经营的两重空间（旺角与大屿山）、两种选择（为维护乌蝇的放任行为或为义气为尊严而战；抑或为所爱的人而活）变成失重的一面倾斜，再无迟疑，仍回到大部分男性黑帮片的窠臼：女人的问题只是枝节装点，男人最后还是为了男人的热血义气牺牲。

电影出色地展现五光十色的都市霓虹街头，但我们若踏进赌博的麻将馆，仍会发现从乡公所流传下来的拜祭忠义关帝的神位。

## 二、时间与空间的对位

《阿飞正传》被人引述最多的一场是电影开始不久，旭仔叫苏丽珍跟他一起看着钟，看着一分钟的时间，然后他问她今日是什么日子，企图为这一分钟定位：1960年4月16日下午3点钟。他们是一分钟的朋友，她不能改变这事实，因为这是已经发生了的。以后她记起这一分钟，就会想起他。

旭仔这样具体地说出年份和日子，他是要为这怀旧电影确定其背景年份吗？事实上观

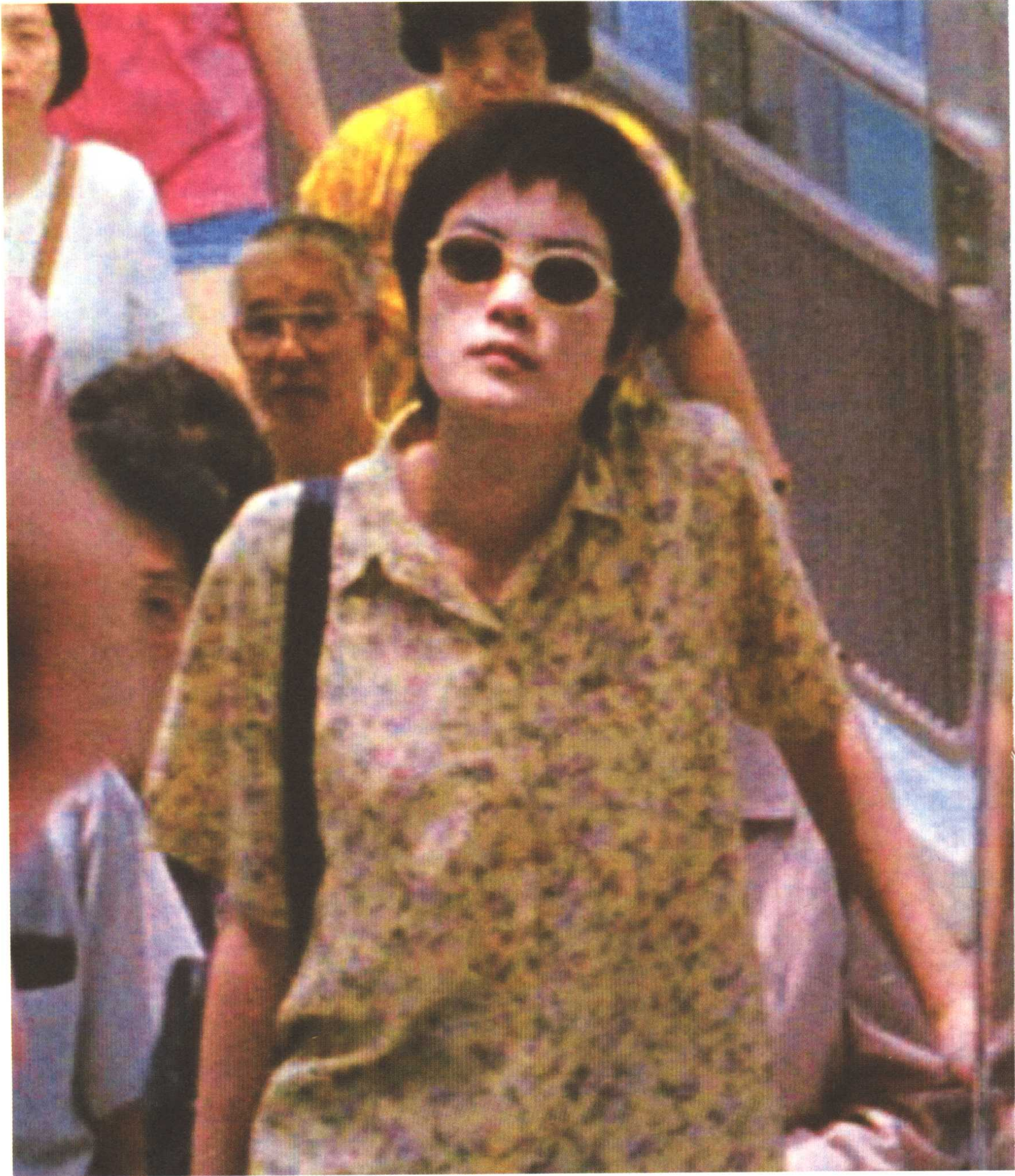
众亦由此肯定这是一部60年代的电影。但以60年代为背景，王家卫的《阿飞正传》不像其他怀旧电影有泛黄照片、新闻图片，甚至没有任何标志着60年代都市空间的图像，如旧火车站、旧邮政总局、太平山顶、浅水湾酒店、维多利亚公园的集会场面、缺水期间轮候公共水龙头取水的街头即景等。

作为怀旧电影，《阿飞正传》没有特别标志60年代的大事，没有特别在外景上捕捉60年代的文化社会符号。那逝去的时代是以一种风格呈现的，历史在怀旧电影中变成一种风格。那风格又是由向当年的艺术成品指涉建造出来的。《阿飞正传》这题目，是尼古拉斯·雷伊（Nicholas Ray）当年的*Rebel Without a Cause*（1955）的中译名，是詹姆斯·迪恩（James Dean）的名作，在60年代掀起热潮，产生流行偶像，包括生产了在香港社会流行起来的普及文化符号“阿飞”这字眼，指向某种姿势、态度与生活方式。电影的英文名字*Days of Being Wild*可令人想起50年代马龙·白兰度（Marlon Brando）的《飞车党》（*The Wild One*, 1954），以及其中的飞车、反叛的青年形象。八九十年代的电影观众则会想起大卫·林奇（David Lynch）的《我心狂野》（*Wild at Heart*, 1990），也可算是过去与现在的拼凑吧。

片中张国荣饰演的旭仔角色，多少指向这些60年代的形象，但当然亦是与今日形象的一个拼凑，不完全是一个60年代的阿飞，而是加上今日的缅怀与想像而成形的。他不断对镜梳头，像水仙子般顾影自赏；他情绪起伏不定，有时激烈地发展成为暴力；他不喜拘束，无意承担比较长远稳定的关系。60年代的“阿飞”是更有贬意的称谓，90年代的“阿飞”一词却因怀旧情感而变成美化的形象。60年代的阿飞反叛上一代的生活形态，90年代塑造的阿飞却加上身世之之谜、身份之不定，甚至越洋寻根去了。

电影对旭仔的描写集中于他与他所处的空间的关系上。电影把时间空间化，我们零星看见旭仔的活动空间，他与其他人亲昵或暴力的关系——近距离的亲密特写、低角度夸张的拳打脚踢，都不是写实、理性、逻辑化的处理。他在不同的空间中游荡，似乎也未必有逻辑发展的关系。他一再去苏丽珍卖汽水的食堂，他与苏在他家，他去养母家里发觉养母醉得不可收拾，他去教训小白脸，出来遇到歌舞女郎露露。他寻根寻到菲律宾，潦倒街头，最后还是徒劳无功，只成为歇斯底里的自毁：欺诈、谋杀、枪战、逃亡，最后无声无息死于异地的火车厢中。身份是破碎的，他的历史是一幅精神分裂的图像。

片名的“阿飞”当然还可以跟飞翔、跟“不安于一个空间、欲逃离某些空间”的想望







拉上关系。电影开始旭仔遇见苏丽珍后，字幕那一段背景是热带树林的景色，仿佛是现实以外的梦境，后来在他死前再次出现。旭仔躺在床上第一次说出那鸟儿的比喻：听人说有一种鸟儿是没有脚的，所以只能不断地飞，飞累了就在风中睡觉；它一生只下地一次，那就是它死的时候了。这浪漫的、带点60年代风格的比喻后来在火车上被刘德华所饰演的海员否定了。他说：你身上有哪一处像一只鸟儿？最后，这比喻再出现时，是最大的幻灭：从前有一只鸟儿，它从来未飞过，一生出来就死了。一方面建立了飞的传奇，一方面又拆散了这飞的传奇。

热带树林好似是与现实空间对立的一个空间。这空间的处理，比《旺角卡门》中的处理更贯彻。多了反讽，多了层次。

电影空间的美工细节费尽心思，如皇后饭店的大门和厢座、黑猫香烟、旧可乐机器、可乐瓶和木盘、南华体育会售票处、警察的签到册箱子、旧电话亭等等，好像指向一个60年代的时间；但另一面，其中的流行音乐、恰恰舞又似指向一个更早的时间。电影中的时间其实不是一个真实的60年代，而是一个想像的，经过美工修饰，重新在脑中创造出的60年代。旭仔自己对年份和日期并不是这么清楚，他是问回来的。他希望别人记得他，但他会是最先表示忘记的人。他跟苏丽珍要好以后，在床上，她问他：“我们在一起多久了？”他的回答就是：“我忘记了。”忘记了大的年份和日期，但到死的时候他记得那一分钟。他似乎是个现代主义者、后现代主义者，他的时间是心理的时间，零碎的时间，而不是科学和现实的时间。

电影中人物的关系，许多时候以空间构图表现出来，如露露跪在旭仔前面擦地板。苏丽珍与警察谈话的夜晚，往往把他们放置在上下不同的空间或隔了铁栅。两人同行的长镜头，仿佛有了接近现实的市声，光影掠过脸上，最后结束于俯视交叉电车轨的远镜。警察站在电话亭前等待的构图，交代了偶然沟通之后的并无结果。

电影的叙述，由零碎的片段组成，中间插入苏丽珍和警察的个别叙述，也是零碎而不连贯的。片段的影像和抒情，贴近人物的心理和感受，基本上不是交代事情因果的线性叙事。但在旭仔死去后，却插入后母的交代：当年在医院中生母如何安排每月付她五十美元，直至他十八岁为止。电影既有空间性的零碎拼凑，但也不是完全没有时间性的叙事与逻辑交代呢！

### 三、香港的都市空间

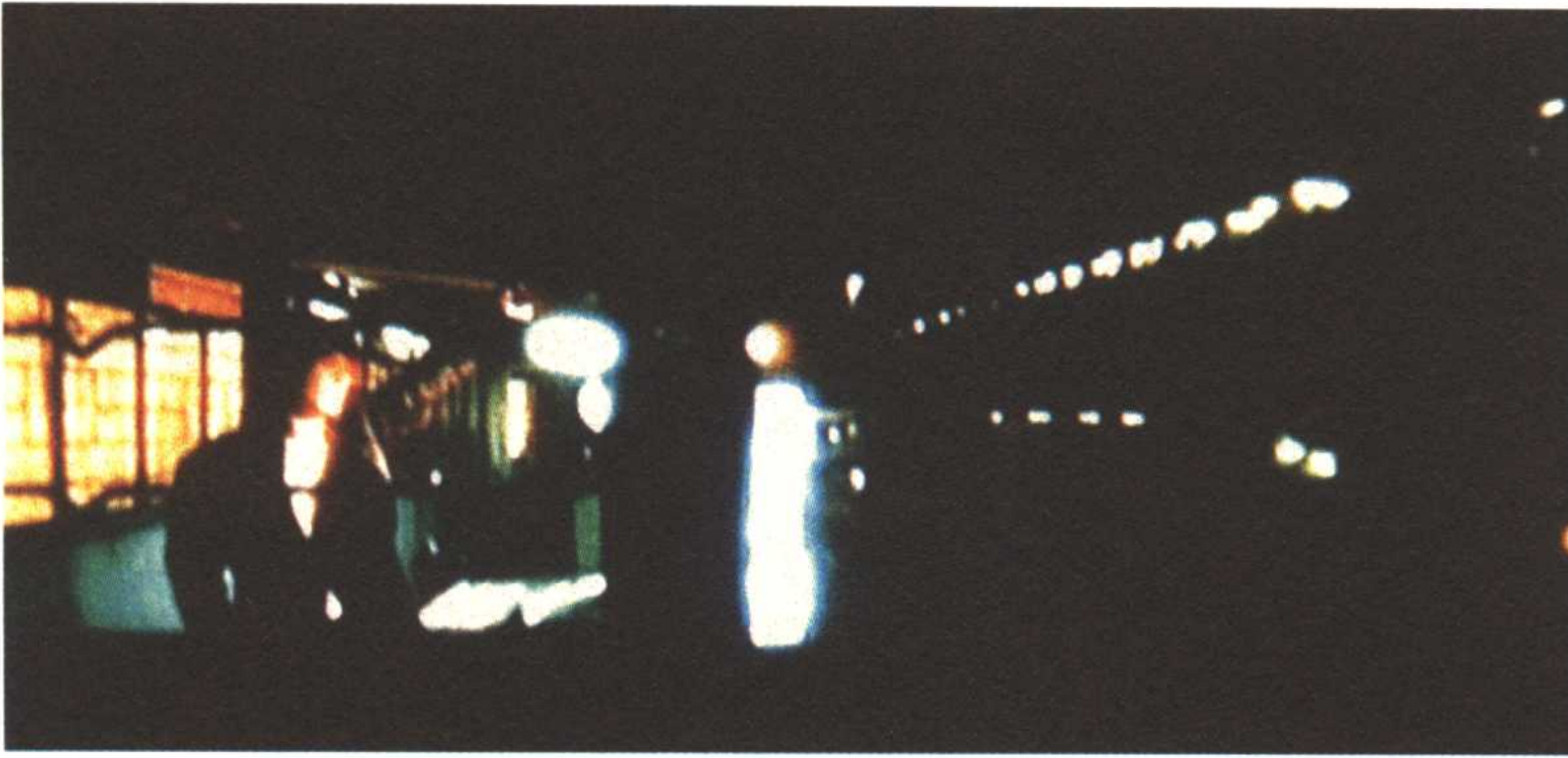
王家卫的拼凑美学、零碎片段及非线性的叙述手法为他换来后现代主义者的标签，但他其实又并非是无国界风格。我们可以《重庆森林》为焦点，审视其中抗衡的例子；与其他电影比较，此片更直接地表现了当代香港的都市空间。

在电影开场时，以手摇摄影机拍摄追逐场面，伴以定镜效果和晕眩模糊的影像，强调了由静止定镜捕捉快速动作的矛盾。在这幕里，第一名警员告诉我们，24小时后他将会在毫无准备的心情下爱上一个现在陌路相逢擦肩而过的女子。后现代演绎的都市空间，和在这空间中人际关系的情感模式，充满了偶发性和随意性，是片段，不能预见，又超越任何逻辑的。一切只有表象，最好不要寻找深层意义。戴假发的女子，架上墨镜穿着雨衣，为她将会碰上但却又不能预料的厄运预作装备。而警员老早就遇到倒楣事了。面对女朋友离他而去的事实，他在电话中留下荒谬信息，自说各种可笑话语，吃印有过时期限标贴的菠萝罐头，以及为了避免体内水分过多转化成眼泪，不断跑步出汗。

电影里面的两个故事在电影里可以相连，又或者可以互不相干；导演当第一个故事还在进行的时候，已插入了第二个故事的片段，以这种碎拼的手法来编导这电影。它们可以是发生在同一人身上的不同故事，或者可以是同一故事的多种变奏。第一个警员和第二个警员，这个空姐和那个空姐，这戴假发的女子和那戴假发的女子，均似可以互换。这类感情的状态，似乎诱使我们在悦目的表层欣赏，不必要求深究。这看来似是讲述如何难以把持一个稳定或贯彻的主体。读者或会以为，在如此一个后现代文本中，不同的都市和社会环境，还有各种擦肩而过的人物，一切都似是能互换互调的。

可是在这类后现代的外观底下，我们亦同时感觉到一股活跃的对位力量，尤其是它努力地引起我们对香港独特的都市空间的注意这方面。这电影的名字已是个矛盾：《重庆森林》（*Chungking Express*）是一个后现代拼凑，来自尖沙咀的重庆大厦（*Chungking Mansion*）和中环兰桂坊的一间快餐店Midnight Express。片名有如片中两个不相干的故事，朦胧了地理上的区分和现实的指涉。然而，运用这两地的真实名字，同时镜头敏感的细察、美工精细的安排，也在引导我们去关注香港独特的都市环境。

重庆大厦本是印度人聚居的地方，以他们的民族食品和布料著名，同时以廉价租金成为背囊旅行者聚居的旅舍。另一方面，兰桂坊由一个安静的住宅区和鲜花市集发展成一个



“雅皮地带”，满布年轻人和外国侨民常去的各类国际餐厅和酒吧。自从在90年代早期兴建了由中区伸延至半山区的电梯后，新型的西式酒吧和食肆林立，邻近兰桂坊的旧住宅区和旧市场区亦热闹起来。在《重庆森林》里，从房（听说是该片摄影师杜可风的住所）中望出窗外电梯上行人们的镜头，给我们展示了一幅90年代崭新的都市景观。这电影无疑不完全是香港都市空间的写实临摹，但亦不是表现一个全无文化特征的全球性后现代空间。

代替了被动地记录都市的种种转变和绝望地尝试反映现实的制作姿态，电影提供了新角度和新视野以观照都市，同时亦改变了人们对所处身都市的观感。90年代的新都市电影如《重庆森林》，面对一个在情感上，亦在建筑面貌上正在转变的都市，同时尝试去发展一种能够面对这种复杂问题而非简化它们的电影形态。这电影并没有创造一个全球一致的后现代都市，而是创造了一个包容不同价值观和不同态度（甚至包括处理感情和人际关系的不同的价值观和态度）的世界，尽管其中充满了各种冲突和不协调。

这电影本来就是香港商业电影行业中创作出来的，亦没有假装超越商业片的种种限

制。回到电影语言方面来说，在开场时运用的定格（stop-motion）效果，是要捕捉并同时凝定追逐的速度，既要生动化描写，又要朦胧化处理；既要显示独特性，又要普遍化处理；既要娱乐，同时要延迟观众的快感；要回应种种复杂问题，不致把它们一笔勾销。

#### 四、外在空间与心理空间

《堕落天使》跟《重庆森林》有几分相似，都是都市小品，只不过《重庆森林》有更明显的都市空间指涉，而《堕落天使》则更像天马行空的虚构创作，叙事更散漫更零碎。某些幽默的素质延伸，而荒谬的感觉可能更变本加厉。

《堕落天使》比《重庆森林》更强烈地显示王家卫电影中的都市空间往往是种心理的空间。尽管电影中亦有香港都市的常见影像，譬如飞机贴近旧机场所在的九龙城，例如灯色璀璨的街道、麦当劳、小公共、便利店等。但这电影常用的一些拍摄手法，是以特写把角色置于画面前端，或是把角色所处的私人空间与外面公众空间相连并置于同一画面上。比方李嘉欣在室内传真时，镜头中同样包括开着的窗外汽车驰过的情景；而在跟着下来一场，同样呼应前一场，黎明在画面左方的室内，而画面的右方则是外面的汽车驶过，响起警车声等。《堕落天使》是一个杀手的故事，但王家卫用的并不是一种摹真的手法以设法令人觉得这角色可信，他的杀手角色不是隐藏于神秘的角落，在密室中筹备，在僻陋的地方行事。相反，他的拍摄手法把他的角色放置在与他的环境不合乎常规的关系上。

他的杀手有抒情的内心独白，关心的是与拍档的关系——那恍如情人的既密切又疏远的关系。将直接而夸张地表达自己的莫文蔚置于前景，而将坐了很久而不知该说什么的主角两人放在背后，凸显的是沟通的问题。杀手的外在故事变成了幌子，电影让人最感兴趣的还是内在的空间。

#### 五、在与不在，见与不见

《春光乍泄》没有着力在都市空间外貌的描写，电影里的布宜诺斯艾利斯只集中在酒吧、停车场、寝室、厨房、屠场、打篮球的空地。王家卫不喜欢用交代外景位置的定场

镜头 (establishing shot)，镜头逼近人物的情绪反应，牵涉其中，与其说写的是都市空间，不如说是异乡人生活的狭小空间，更贴切地说就是主角两人的心理空间吧。

电影有黑白 (或双色) 与彩色的片段，但也不是截然分明地分了过去与现在，或是沮丧与欢畅，参差的对照写的都是两人感情上的起伏。在此王家卫让他的摄影师发挥了最大的优点：恍如老照片的黑白片段，或是炫目的色彩，蓝色瓷砖厨房跳舞场面、霓虹灯照成红色的地面、下午的日影、黄色的阳光色调，甚至夸张的屠房的红色。不是景物的颜色，是心理的颜色。

何宝荣与黎耀辉两人缠绵与互相伤害的感情之间后来再插入了张震饰的小张，作为另外一种未发展的可能性。自从公厕遇见以后何宝荣就从电影中消失了。黎耀辉独自游了“始终想去的地方”——大瀑布，然后独自绕道经台北的辽宁街一行而回香港。在阿根廷来说，香港在地球的背面 (电影中的香港以倒置的形态出现在银幕上)，在电影里来说，布宜诺斯艾利斯是显眼的现在，而香港却是那显眼的“不在”。说用那喧闹紧绷的“在”来写那“不在”亦无不可，不过却要复杂点。在异国的怀乡中插入的台北代替了恒常不变的故乡——香港也就失去了一个被单纯地怀念及可顺利地回到的故乡的位置。片中位于台北的辽宁街反而被浪漫地处理成人情温馨的故里，那里有稳定的亲人与伦常关系，香港却是异乡与故乡之外的第三空间——迂回从之，路阻且长，漫漫回归，却又近乡情怯；确然是银幕上最终走向而未见的前路未知的空间。

《春光乍泄》电影中处理得最成功的还是黎何两人纠缠不清的感情起伏，从冷漠的黑白到红黄浓彩，从喧闹异国言语的声音到独自面对录音机无法言说的呜咽，用尽声色的光谱渲染，颇能感人；在剧情的安排上却未必与后面的回乡有细致的呼应与串连。回到香港不失为一个可能的结局，在当时的情形下解读更有感情的冲击，但却不一定带出更深刻的意义。

## 六、空间的对倒与心理的对倒

王家卫说要改编刘以鬯的《酒徒》，结果却改编了刘以鬯的《对倒》。刘以鬯的《对倒》来自邮票学上的名词，指一对首尾倒置相对的邮票。小说最先在《星岛晚报》连载，后来浓缩成一篇较长的短篇发表在《四季》第二期。香港电台的“小说家族”中，曾由张

少馨改编成半小说的节目。

刘以鬯《对倒》的两个角色是相对的：一个是来自上海的中年男子淳于白，一个是在香港长大的少女阿杏。小说的实验性在于：全篇几乎没有什么戏剧性的情节，两个角色也没认识或发展出什么关系来，仅是两人走过九龙某些街道，而又由于两人的年纪和经验的差异，所以也有不同的反应，引发了不同的联想。淳于白怀想的是过去，阿杏憧憬的是将来，他记得更多旧日上海的事情，她知道得更多的是香港流行的东西。

小说的一个特色是对香港都市空间的描写。小说中两个人先后走过九龙的佐敦、旺角一带。相对于《酒徒》以内心独白与意识流技巧来写卖文为生者的苦恼，并且针对当时文化界各种不良现象加以痛斥，《对倒》的特色是对外在都市空间的细描。

王家卫改编而成的电影《花样年华》却没有强调都市空间的实景，他镜头下的背景是一个风格化的60年代，美术设计的怀旧布景和衣饰，尤其是张曼玉所穿的缤纷多姿的旗袍，赢得了不少人的赞美。在王家卫电影改编中，两个男女主角并非如原著那样是背景和年龄有显著对比的，就这样看来好似没有了对倒的原意；但看下去，则会发觉电影里发展了另外一种对倒——电影中的男女主角都是伤心人，他们的配偶暗里发展了一段地下恋情，他们正逐步发现了真相，正在自问该怎么办。不是中年男子对少女的对倒，而是一对男女相对于另外一对男女的对倒。在电影中梁朝伟的角色约张曼玉的角色到咖啡室谈话一场，对倒作为一种技巧，见于对白的呼应和镜头的拉移：镜头由男的拉到女方，然后又拉回男方，来回拉移。但当电影发展下去，对倒则作为一种道德的考虑：这一双失意的男女自问：他们那一对是这样做，我们也会像他们一样，还是我们应该坚持跟他们不一样呢？电影吸收了原著的对倒精神，做出颇有意思的多重变奏。

在空间的处理上，也有如当年张少馨电视版本中，男女两人上下楼梯的对倒。当然，怀旧风格本身，也是两种不同年代——60年代与90年代（甚至2000年）的矛盾与统一。找来今日已经息影的60年代小生雷震，演戏中的中年经理，又仿佛是梁朝伟的对照，今与昔的对比共冶一炉。当然，时间性的叙述（文学性、情节性、顺序性）与空间性的展现（摄影影像、颜色、美术设计、服装、气氛、情调）以及其间的冲击、互相矛盾、互补短长，又始终是王家卫电影的魅力与魅影！







# 王家卫的后现代城市超级市场

张志伟

说王家卫的电影后现代，是吃力不讨好的。

首先，王家卫不像某些导演有鲜明的电影及社会理论立场（如法国新浪潮好些导演），而他亦不喜欢别人说其电影是属于什么派别或世代。<sup>[1]</sup>说他的电影有后现代氛围，对这么自觉戴上墨镜的王家卫导演而言，是有点冒犯。另外，后现代的定义从来众说纷纭，涵盖领域广泛（科学、哲学、建筑、文学、社会、心理、电影等无所不包），有悲观派又有乐观派，更要命的是有人说后现代已取代现代，亦有人说现在还是现代。难怪不少人一听有人说这电影很后现代，一是头痛，一是失笑，因为很多时后现代和“不知你说什么”同义。

但我还想冒这个险，因为我真的觉得王家卫的电影有点后现代味。理论向来讲求逻辑一致，不能自相矛盾，这连最讲反传统的后现代理论也不例外。但王家卫不是个后现代理论家，亦不是自觉的后现代导演，他是个记录人群生活及自己看法的导演，他的电影就如他个人一样，可以既有现代结构又有后现代氛围，时而悲观时而乐观，简单说，是可以好暧昧。事实上，王家卫的电影文本暧昧开放，往往令影评人甚至观众争议其电影的后现代

意义：如有些影评人或观众强调王家卫的电影其实有很传统结构性的起承转合元素，但亦有不少人强调他的电影“完全瓦解了经典叙事的流畅性”；有人说他的电影反映现代都市人际疏离问题，亦有人说王拍的是后现代的自恋人生；有人说王家卫电影是后现代式悲观，亦有人说是乐观。<sup>[2]</sup>

但对这争论太认真就有点无谓。王家卫说过当代电影市场是个超级市场，他的电影只是一种选择。<sup>[3]</sup>但我会补充，他的电影其实也是一个充满暧昧及寓意的超级市场，有国族隐喻，有后现代意象，有哲学性时间反思，亦有最明显的爱情故事，实行各取所需。关心社会时政的观众，看《春光乍泄》的香港恋人漂泊到阿根廷会心痛，尤甚者，看到《重庆森林》内时钟的大特写镜头，亦会想到这暗喻着回归的时间；刚刚失恋重伤的观众，把回归或国族放于一旁，但看《重庆森林》内梁朝伟的无可救药式浪漫，总也会哭成泪人；而我这个常在街头荡来荡去，却又不时感到城市转变得太快而头晕发癡的人，就只有不能自制地从王家卫的电影看到香港后现代城市森林的种种哀乐。

我说的是两出王家卫最有后现代城市感觉的电影：《重庆森林》及《堕落天使》。<sup>[4]</sup>原因简单，因为这两套片子都以90年代的都会香港做背景，它们的后现代城市气息也就最直接。

## 高速流动快车

后现代城市理论一个重要命题是：城市的时空给高度压缩，现今你可以很快（时间压缩）就去到很远（空间压缩）；人对城市及世界的观感因而变得压缩（今天在香港，明天你已在加州）。高速流动的客观现实，就变成我们对城市生活的主观感觉。<sup>[5]</sup>

说王家卫的《重庆森林》及《堕落天使》有后现代城市氛围，就因为两片都充斥着流窜不息的城市气息基调。

很少城市片那么注重城市流动的影像。一般港产片只会把高楼大厦作几秒的定场镜头（establishing shot）以表示繁华香港，就算是偏锋的杜琪峰拍夜景也只是明喻暗黑的香港角落，流动，不是他的重点。和《重庆森林》及《堕落天使》一样谈城市人疏离的台湾城市片如《恐怖分子》，镜头大多重重复复、冰冷地凝视着高厦、办公大楼，或许许许多多的现代国际建筑加旧民居，说的是现代工业都市的巨龙式梦魇，是种沉默的忧郁。影片中重



复出现的巨大瓦斯球，就像永不消失地笼罩着台北这个城市。

但《重庆森林》及《堕落天使》没有上述的城市景观。高耸入云的玻璃幕墙大厦固然从没在两片中出现，而大量城市夜景亦拒绝静止，反而多番拍摄流动不息的高架地铁、狂飙摩托车、天空上蜿蜒移动的浮云、从行走中车内看到的霓虹灯光，又或者是在大街暗巷内疾走的人群。这些高速流动景观在《重庆森林》初试啼声，在《堕落天使》更发挥至极端，处处流露王家卫特意制造这些闪速流动影像的意图。<sup>[6]</sup>譬如说，在《堕落天使》里李嘉欣（饰演杀手代理人）为黎明（饰演杀手）收拾居所的一组戏中，镜头无论是由屋外还是自屋内，都三番四次把外面的高架地铁纳入场景中（又或者加上地铁疾速行驶的画外音），造出一种高架地铁几乎从没停下的幻觉，这种刻意剪辑，给观众一种城市时常都在快速流动的心理现实（psychological realism），另一种做法当然是舍弃高架地铁走动的场面，但导演显然没选择这样做。

其实高架地铁这个流动景观的剪辑已是相当保守，起码很多时观众都能清楚地看到列车以真确时间走动（只有一场加上快动作效果）。但两片内有些其他城市景观或活动，其实都刻意加上很多特别拍摄及剪辑效果去增加高速流动的主观感觉。《重庆森林》里林青霞在重庆大厦内窜走及逃避印籍人士追杀的两个流动场面，就用上主观镜头追着拍摄疾走中的主角，令观众只看到模糊的魅影人像；而跳跃的剪辑再加上所谓偷格加印（停格加印）处理<sup>[7]</sup>，亦把追逐时空感压缩得急速断续；这些特殊时空处理的效果就是把整场追逐戏的流动感推至高速。事实上，在《重庆森林》及《堕落天使》中，摇晃不定的主观镜头、跳跃颠簸的剪接、快（或慢）动作拍摄，以及停格加印等技巧，就常在拍摄流动景观时以不同组合方式交替或重叠使用，造成各种不同速度的城市景观。大卫·波德威尔并不认为王家卫的电影后现代，但他在谈论《重庆森林》时，说王家卫电影的拍摄及剪辑是种“匆匆一瞥”的美学，其观点和后现代的时空观不谋而合：

（《重庆森林》）一开始……金发女郎逃避尾随的摄影机，她躲到帘子后，片头字幕随即中断画面。人物的面孔，都给大副墨镜或房间凌乱杂物遮挡；画面构图又都是不完整的，而镜头在我们看清楚人物表情之前，便已摇往别处；割接更经常是颠簸不平的（着重号为本文作者所加）。第二个故事的每一个主角，都曾在前半部戏一闪而过……使朝生暮死的感觉更强烈。<sup>[8]</sup>

当然还有各种空间的流动隐喻。在《重庆森林》及《堕落天使》中出现的空间如酒吧、食店、酒店、机场、雪糕车、扶手电梯、地铁车厢、不设座位的快餐店，即使它们没有经过特别急速剪辑的处理，都隐喻着这个城市不能久留的高流动性。就算是《重庆森林》内梁朝伟的家也贴近中环半山电梯，而在《堕落天使》内杀手黎明的暂居处亦位处高架地铁旁边，当然妙在周嘉玲和李嘉欣都分别从行人电梯及高架列车窥探过这两个家。<sup>[9]</sup>

那么王家卫对这些急速流动景观的态度又是如何？我认为王家卫的态度是：含糊、暧昧、矛盾，甚至精神分裂。急速的镜头既可表示混乱或动荡，亦可表示活力或刺激，其具体意义有时要看上下文及其他电影元素而定。在王家卫的电影中，配乐会是其中一条线索。《重庆森林》内林青霞在城市疾走的两场戏，角色都没有发声，只用上《追逐一班形而上列车》和《太空内的快活》两首乐曲去渲染危机四伏的流动节奏——看这两场戏，你会躁动不安。但在《堕落天使》里，黎明完成杀人任务后的一组戏却又有另一种流动态度：利用极具跳跃感的交叉剪接（cross-editing），把黎明步向机场、高架地铁不停行驶，以及飞机穿梭夜空的三个画面建构出流丽的影像，配上糜烂味十足的《完成任务》配乐，其感觉其实相当酷（套用戏内另一首配乐内的歌词：Cause I'm cool）。我说过王家卫不是个追求逻辑统一的理论家，他电影内的后现代景观，就可以一时令人感觉颠簸疲惫，一时令人觉得活力十足，相当含糊及矛盾。

## 超真实的梦魇与超越

除城市外，后现代理论谈论得最多的还有媒体文化。在王家卫电影中，有关后现代媒体文化的线索杂乱，但我认为，它们与让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）的学说却有对应之处。

鲍德里亚是法国后现代文化理论家，认为后现代社会一个特征是电子媒体文化无限膨胀，其媒体影像实在多得太离谱（如电视全天候24小时播着世界各地千万类型的节目）。<sup>[10]</sup>鲍德里亚很悲观，认为过剩的媒体资讯已主导了我们现实的生活，而后现代人类每天都接收太多、太快的媒体意义，不能消化，反而令每个意义都失去真正意义。他称这是内爆（implosion），意义如丧失于黑洞。鲍德里亚的后现代理论立论无疑太夸张，其实很多人还是在现实生活中寻求意义，亦晓得从多得离谱的后现代媒体中找寻自己特别喜

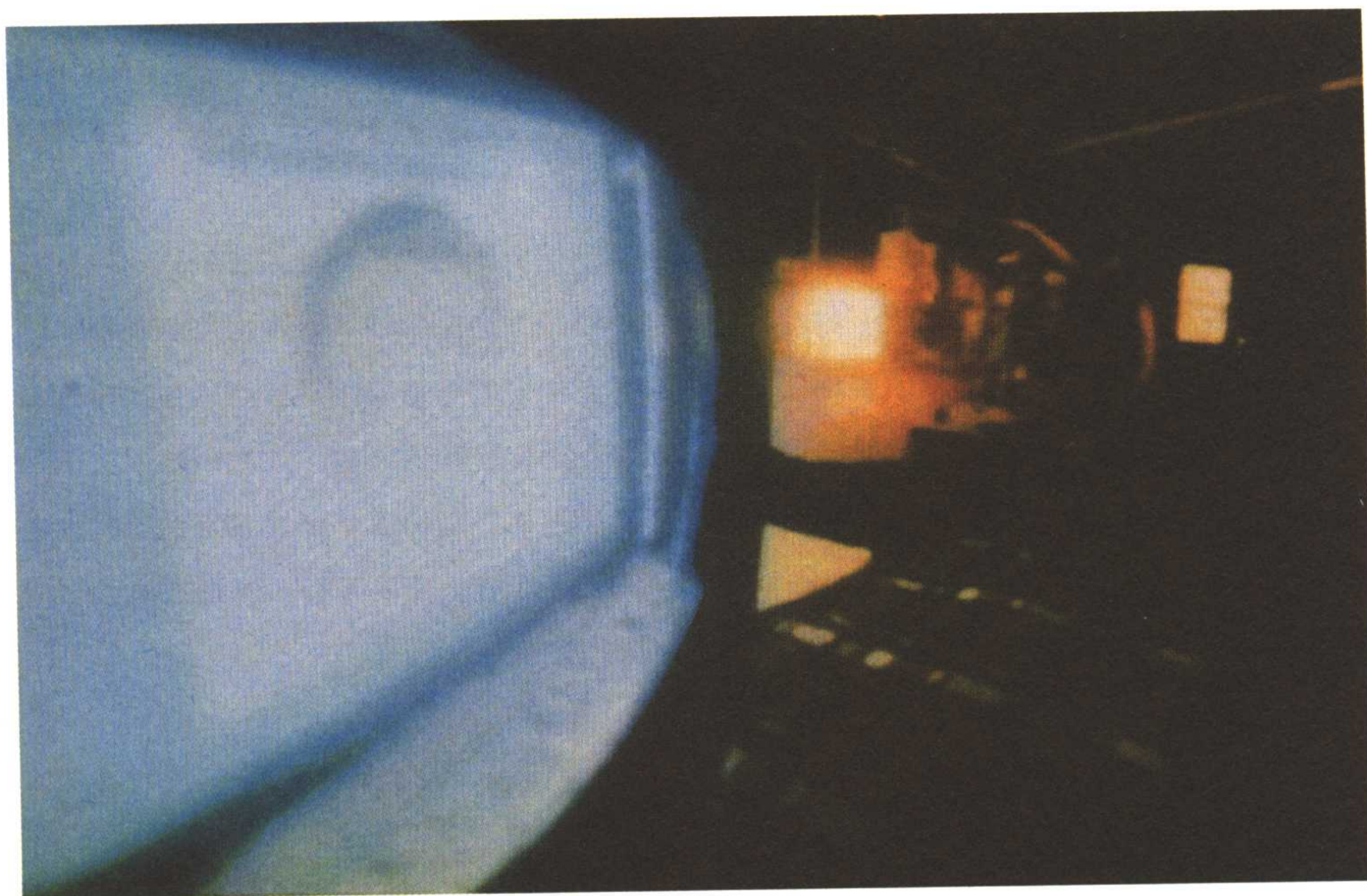
欢的媒体意义。不过，他的“意义过剩及丧失论”又的确能够点出在后现代资讯爆炸下，我们无时无刻都可能感到的资讯疏离感。惟他的理论文字实在过于卖弄，如黑洞或内爆之类的概念就太故弄玄虚，不好阅读。<sup>[11]</sup>

王家卫却成功地把鲍德里亚很鲜明地影像化，活活把鲍德里亚艰涩冗长的文字变成简洁美丽的画面，起码《堕落天使》如此。我说的是那个在电影中三番四次出现的电视机。

在《堕落天使》头半部戏的多场居所戏内，都有部开着的电视机，其声浪亦大得让观众可以听到。好些时候，这些开着的电视机占据着画面极抢眼的位置，如在鱼眼镜头下画面的左前景，又或是画面的中央。有时观众看不到电视机，却仍会从画外音听到抢耳的电视节目声音。在《堕落天使》中的城市居所，电视无处不在，无时不开，又放在画面当眼位置，其实是非常刻意的场面调度。这几场戏顺序如下：

- 作为杀手代理人的李嘉欣为杀手黎明收拾房间，电视播放的节目不时转换，有粤语、英语及国语，亦有新闻、清谈、时事、戏剧及广告。
- 后来黎明入住李嘉欣收拾好的住所，三个跳接（jump cut）拍着闪烁不停的电视，黎明背着镜头倒卧床上。
- 李嘉欣在自己住所为黎明画杀人路线图时，电视播着粤剧，偶尔电视的画面光影照射着李嘉欣的面孔。
- 黎明在家中安装及试枪，电视播着不知名的英文节目。
- 莫文蔚硬拉黎明上其住所，电视播着粤语长片。
- 李嘉欣自慰，电视又开着了！

这几组戏的共通点是：一、它们都开了电视机，播着跨类型、年代及语言的节目；二、无演员是看着播放的节目的！为什么王家卫三番四次要把电视机纳入画面，而又无演



员专注看着它呢？如果纯粹为了确立定场镜头，利用电视机这件物件展示戏中场地是一个居所，他在每场戏的居住空间内拍一两个电视机镜头就够了，根本不用肆意去凸显那部永不关掉但无人收看的电视机。<sup>[12]</sup>独立来看，李嘉欣收拾黎明房间那场戏内跳跃剪接不同电视节目的片段，或许可说是代表时间的流逝，但其他情节根本不需要那部阴魂不散的电视机，也不需要展示那么多语言及种类的电视节目声音，尤其是演员们根本无一观看！所以我认为王家卫其实是有意或无意地很鲍德里亚的：纵使电视媒体播放的节目堪称多姿多彩，但其实后现代人类早已有接收瘫痪症。电视开着，无限资讯在流传，但却再无意义。

王家卫那鲍德里亚式的影像，用心看，部分构图是精彩绝伦的后现代波普艺术。在李嘉欣收拾房间的那场戏，把电视机以特写呈现于画面左方，播着的IBM广告，却吸引不到在画面后景右上方的李嘉欣，因为此场戏用了鱼眼镜头，李嘉欣和电视机的距离在心理上被拉远了好几倍，就像说着：电视？IBM？关我何事！另外黎明卧床的其中一个镜头也妙

绝：广角镜配以斜角度拍摄，把闪烁不定的电视缩小放在画面中间偏右的位置，亦把房外在行驶中的高架地铁纳入画面，而黎明则大字形倒卧在床上，背对着镜头静止不动，就是幅极传神的后现代疲惫自我素描。

不过，王家卫又不是百分之百鲍德里亚。鲍德里亚对媒体完全悲观，《堕落天使》虽有鲍德里亚式的悲观基调，但亦有乐观的变奏。如果电视机是王家卫认为操控性最强的单向媒体，终日向我们资讯轰炸，他还是认为我们有能力抗衡它，靠的是自己拍摄自己。为自己发声，反过来控制媒体科技，就是后现代乐观派所说的后现代文化政治。在《堕落天使》末段中的哑巴金城武，就在父亲生日那天用摄录机拍下父亲的生活片段，父亲晚上偷偷把录像播放，流露出爱子的喜悦。及后父亲死了，金城武不停在电视上翻看录像，追思父亲，配上齐秦哀伤的歌《思慕的人》。王家卫更用上数分钟去播放这些录像片段。第一次，王家卫电影内的角色在专注看电视，看的不是跨国企业IBM的广告，而是逝去亲人的生活点滴，是《堕落天使》最令人动容的一刻。电视的后现代梦魇，其实是可被超越的。

事实上，在《重庆森林》中，无论有几多影评认为电影内的人患上失语及疏离症，我还是认为，电影中不少角色能依靠传播科技拉近人与人之间的距离。警察金城武起初不停依靠电话及寻呼机去维系及找寻爱情，看来悲凉，但最后毒贩林青霞用寻呼机为他送上一句生日快乐，就令他重拾爱情的希望。当然最令人会心微笑的，是那部微型HiFi。由快餐店员王菲在店内播放*California Dreaming*结识了巡警梁朝伟，至后来梁朝伟喜欢上*California Dreaming*（代表王菲），都是透过微型HiFi。而《重庆森林》的最后镜头凝视着快餐店内的微型HiFi，旁边则放着一块镜子反映着王菲及梁朝伟的身影，仿佛要以两人名义向微型HiFi致敬，就是王家卫对传播科技最幽默乐观的时刻。

悲观基调搭上乐观变奏，王家卫再一次呈现他的矛盾后现代。

## 液态爱情的隐喻

最后有关《重庆森林》及《堕落天使》的后现代性，是城市短命爱情的隐喻。

不少后现代学者认为，后现代消费文化精神已慢慢入侵及改变我们的思考方式。现代社会消费奉行的是大规模及有系统的生产方式，制作出来的商品选择虽不多，但强调其



实用及耐用性。后现代社会则不同，奉行的是弹性灵活的小规模生产，其消费文化强调丰富选择、感觉消费及用完即弃。巧妙的是，这种消费文化和后现代社会的生活境遇非常合拍，从而成为我们思考生活的方式。<sup>[13]</sup> 太多人说过，在后现代社会，由于再没有统一绝对的价值观及生活方式，所有东西都不过是一个选择而已，譬如以往成家立业被视为成年人必经之路，现在却变成是同居或单身以外的一种生活选择而已。同样重要的是，后现代社会的生活选择何其多，而每一种生活选择都可以一试，然后又可潇洒放弃。这种生活处境，令后现代人觉得生活上所有东西都变得像24小时便利店中的选择：选择无穷无尽，不用长期承诺，用完即忘。兴趣如是，工作如是，性取向如是，政治立场如是，生活方式如是……就连爱情也不例外。<sup>[14]</sup>

是的，在后现代学者眼中，24小时便利店化已成为爱情的游戏规则。<sup>[15]</sup> 后现代爱情关系，如任何选择一样，都注定是短命的。鲍曼（Zygmunt Bauman）称后现代爱情为液态爱情（liquid love）<sup>[16]</sup>，其实已相当传神，但《重庆森林》及《堕落天使》更有趣的地方，是用了平日我们不大自觉的后现代日常消费语言，去为我们的后现代爱情打隐喻。这种做法，一方面能把这些消费语言陌生化，令我们能较有距离去思考后现代消费文化，另一方面又能凸显后现代爱情的短命，令观众有所感触，是绝妙的一石二鸟做法。

这些精彩爱情隐喻包括：

- 爱情是有expiry date（期限）的：expiry date是《重庆森林》中警察金城武思考爱情时用得最多的词语。现代工业社会的消费品虽然也有期限，不过在后现代社会，消费物件的周期及潮流愈来愈短却又是真的。以往上一代人认为是耐用品（如家具），今天已变成潮流消费品（宜家家具就常叫你为家具换季）。这种后现代消费境遇，就令金城武为自己和女友的爱情定下一个月的expiry date。矛盾的是，最后他也用了expiry date去质问爱情的本质：“不知道从何时开始，什么东西上面都有个日期，秋刀鱼会过期，肉罐头会过期，连保鲜纸都会过期，我开始怀疑，在这个世界上，还有什么东西是不会过期的？”在《堕落天使》中，哑子金城武以为杨采妮对旧爱的怀恋很快会过期，但几天后杨采妮未有赴约，他就很快断定自己对杨采妮的爱已过期。“每样东西都有期限”的后现代精神，落入王家卫手中，就成为一种讽刺隐喻。

- 爱情如食物 I：凤梨罐头：要论能提供最多选择的后现代消费品，食物肯定是其中之一，你看看City' Super<sup>[17]</sup>就知道了。在《重庆森林》内，警察金城武最执著的东西，就是凤梨罐头。凄凉的是，吃足一个月凤梨罐头后，他和女友的爱情还是过期了，而金城武的领悟，就是自己在女友心中只是一罐凤梨而已。
- 爱情如食物 II：厨师沙拉（或炸鱼薯条或比萨饼）：《重庆森林》内，另一种食物——厨师沙拉——亦成为爱情隐喻。巡警梁朝伟一直以为女友爱吃厨师沙拉（即爱梁朝伟），所以每晚都为女友买厨师沙拉作夜宵。后来用了十多元转买炸鱼薯条及比萨饼给女友尝试（暗示爱情选择的多及便宜）后，女友就离他而去。他的觉悟是：“好好的一直吃着厨师沙拉，转吃什么炸鱼薯条呢？”其实，厨师沙拉原本是高档餐厅的精致食物，现在已快餐化了。快餐化后的厨师沙拉，原来就和炸鱼薯条及比萨饼一样，变成一种轻快省便的口味选择，而爱情选择亦如快餐店食物的选择罢。
- 爱情如店铺：以往，商店可以经营几十年，长期顾客可以和店主熟络，甚至对店铺培养出感情。但在后现代消费社会，一间店铺开业，可能很快就倒闭，然后另一间又开业了。作为消费者，很难再像以前那样对一间店铺培养出什么感情。后现代年头的店铺境遇，本身就可以是个伤感的故事，何况还搭上爱情。在《堕落天使》中，哑子金城武为解寂寞及赚钱，夜晚四出偷闯不同店子做生意。后来爱上杨采妮，突然醒悟自己其实是一家感情店铺：“我突然觉得，我像一家店，而她就是我，在不知不觉之间，我让她跑了进来。我不知道她会留多久，当然愈久愈好。”杨采妮果然视他如店铺，“买”到金城武的感情安慰就离开他了。金城武最后领悟到店铺也有感情（比喻自己），为了不想店铺受伤过度（失恋后太伤心），以后会转挑一些装修更硬挣的店铺夜闯（意味他以后可能会选择短命的关系？），就是一种戏谑式的苍凉。

除了用消费文化语言，《重庆森林》其实还用了稍前说过的另一个后现代特色——流动不息——作隐喻。《重庆森林》中巡警梁朝伟的爱情生活，似乎一直都受来无踪去无影的飞机所困。梁朝伟起初把和空姐周嘉玲的爱情比喻为“加满了油”的飞机，以为可以“飞行”很久，但这架飞机却中途转了目的地（女友周嘉玲爱了别人）。虽然后来周嘉玲

说留了一个“后备机位”给他，但电话留言给未来空姐王菲洗掉了。及后他终于拾起心情收拾家中旧女友的物件，就说自己在清理跑道让另一架飞机降落（指和王菲的关系），但最后王菲却突然搭飞机走了，留下一张一年后的“爱情登机证”！对于梁朝伟而言，爱情是快餐店餐牌中的厨师沙拉（见前面讨论），又是来去无踪的飞机，相当凄惨。

那王家卫是不是对后现代的液态爱情彻底悲观？我又觉得不是。尽管两套电影的角色都吃尽苦头，但不少角色都尝试抗衡爱情的短命，而都有所成长。在《重庆森林》里，尽管巡警梁朝伟把感情寄托于公仔及毛巾上，而警察金城武亦把失恋发泄在吃凤梨上，但两人最后都能放下记忆，面向未来；至于林青霞为金城武送上生日祝福，以及做了空姐的王菲对梁朝伟念念不忘，就是惊喜。在《堕落天使》中，黎明想安定下来却给失恋的李嘉欣害死，而李嘉欣亦变得更乖僻，是最可怜的一对。但杨采妮失恋重伤后摇身变成空姐，又有新男友，也算重新生活吧。至于哑子金城武，又失恋又丧父，但电影结尾他仍能说：

“我从来都没有放弃过任何跟人磨擦的机会。有时候会弄到头破血流，管它呢，开心就



好。”这股傻气的感情执著，可能有点幼稚，但总比彻底悲观好吧？

或许《重庆森林》及《堕落天使》的主角们都不再像主流爱情片那样找到另一半，但他们大多不肯向短命爱情低头，仍有一种在绝望与希望边缘蛰伏着的生命力，以对抗后现代都会的液态爱情。

## 总结：是后现代的心灵碰上王家卫

要领略《重庆森林》及《堕落天使》的后现代性，大抵要有一颗后现代心灵。第一次看《重庆森林》及《堕落天使》，只觉得这两部电影相当造作又很有趣，但却并不特别觉得怎样后现代。后来大概是香港这个城市转得愈来愈快，又或者是自己生活步伐被这个城市扭快了，几年后重看这两部电影，却深刻地感到其后现代氛围。这大概是阅读理论的一次印证：一个文本的潜在意义会否被阅读者发掘，就要看这个阅读者的知识及经历能否和这个文本“擦出火花”。从不觉得被香港这个都市弄得团团转的朋友，就算和播放着《重庆森林》及《堕落天使》的电视荧光屏相距0.01厘米，大概也不会擦出后现代的火花。若是这样，不要愁，能在早被后现代化的香港城市不感到后现代的晕眩氛围，这可能是你的福气。

### 【注】

- [1] 王家卫曾笑说自己的电影其实很简单，不明为何别人把他的电影复杂化，而这些人尤以法国人为甚！见Wong Kar-wai Exclusive Interview, <http://www.astyle.com/interviews/members/wongkarwai.html>。
- [2] 大卫·波德威尔强调王家卫的《重庆森林》其实只是把恋爱电影公式（如梁朝伟“分手创伤+别人暗恋+主角领悟”）加上慢板节奏和新式剪接，参看David Bordwell著，《香港电影王国》（香港电影评论学会，2001），页247—253。（或参看大卫·波德威尔著，《香港电影的秘密》[海南出版社，2003]，页329—338。——编者注）对王家卫《重庆森林》打破时序结构的分析，可看路海波编，《中国电影名片快读》（四川文艺出版社，2003）。认为王家卫电影是乐观的文章有R. Payne, “Ways of Seeing Wild: The Cinema of Wong Kar-wai”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 2001, Vol. 44 及E. Mazierska & L. Rascaroli, “Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-wai”, *Film Criticism*, 2000/2001, 25 (2): 2-20。认为很悲观的文章则有《经典之经典——〈重庆森林〉》，载张立宪编，《家卫森林》（现代出版社，2001）；亦可看洛枫，《被时间与历史放逐的浪游者：王家卫、颓废与世纪末》，载《世纪末城市》（香港：牛津大学出版社，1995），或A. Leong, “Meditations on Loss: A Framework for the Films of Wong Kar-wai”, *Asian Cult Cinema*, Jan 1999, Vol. 22。

- [3] 《王家卫的电影超级市场》，《电影双周刊》，1995，428: 25—27。
- [4] 本文集中说《重庆森林》及《堕落天使》两部电影的后现代风貌，亦有论者谈及王家卫其他电影如《阿飞正传》的后现代怀旧意识，如李照兴，《香港后摩登》（香港：指南针出版集团，2002）。
- [5] D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1989), Part III. David Harvey和很多后现代学者一样，认为后现代是一种人们文化及感知上的崭新的感觉结构（structure of feelings）。
- [6] 在《重庆森林》里，以林青霞在重庆大厦内窜走及逃避印籍人士追杀的两个流动场面最突出，另外加快夜云移动速度的景观亦有用上。《堕落天使》除了同样使用这两种景观外，更加了不少地铁行驶、狂飙摩托车及霓虹流动的主观镜头。
- [7] 所谓偷格加印（停格加印），是在剪片过程中把每格菲林重印二至三次，造成断续的节奏。见David Bordwell著，《香港电影王国》，页241—242。（或参看大卫·波德威尔著，《香港电影的秘密》，页323。——编者注）我认为把偷格加印理解为多个由凝镜（freeze frame）组成的场面亦未尝不可。
- [8] David Bordwell著，《香港电影王国》，页250。（或参看大卫·波德威尔著，《香港电影的秘密》，页333。——编者注）
- [9] 这种对流动空间的偏好，和美国黑色电影（film noir）的空间选取何其相似。美国黑色电影的幽暗风格强调悲观的宿命，但我之后会说明，王家卫的电影其实不是全然的悲观。和《重庆森林》及《堕落天使》比较，黑色电影的影像亦相对较静止。
- [10] 有关媒体饱和的原因，最表面解释是由于制作、传送及复制传播科技变得便利，媒体科技及影像变得无处不在，但这变成科技决定论。较社会性的解释可看另一大师詹姆逊的作品：F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London and New York: Verso, 1991), Chapter 1。
- [11] 如果你想挑战自己的容忍度，可看J. Baudrillard, ed. M. Poster, *Selected Writings* (Cambridge: Polity Press, 1988)。有关对鲍德里亚的精辟批评，见S. Best and D. Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (New York: Guilford, 1991)。
- [12] 在五六十年代，电视机在西方社会崛起，一家大小欢乐地看电视的画面常被广告商用来推销电视，卖点是：电视是家庭最佳娱乐。电视和家居曾是影像上的最佳拍档。
- [13] 或者说，后现代消费文化精神已成为后现代社会的上层建筑（superstructure）了。
- [14] 可看R. Bocoock, *Consumption* (London: Routledge, 1993)及M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism* (California: Sage Publications, 1991)。
- [15] 以往一些民间流行语“合则来不合则去”又或者“不在乎天长地久，只在乎曾经拥有”似乎也讲爱情短命，但这些话是一种心理上抒发的唏嘘或潇洒，甚于像后现代爱情那种较全面及具社会意义的爱情观。
- [16] 见Z. Bauman, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bond* (Cambridge: Polity Press, 2003)。Liquid作为形容词，可解为流动或液态，我较喜欢后者的译法，因为“液态”比“流动”更能说出那种捉不住的状态。事实上，鲍曼亦用过“liquefied / liquefaction”一词去形容我们的社会转变状态。其他论及后现代爱情的作者可看A. Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (Cambridge: Polity Press, 1992)。
- [17] City' Super, 在香港很受年轻人以至白领、中产等高消费人群欢迎的，专门售卖生活精品、家居杂货和高级进口食品的日式连锁超市。——编者注

# 80年代的60年代文化想像

汤楨兆

——又或是《阿飞正传》的记忆外延策略

时值香港80年代末期，音乐上有乐队的热潮，Beyond、Raidas、达明一派及太极的出现令我们相信明天会更好；文学上有西西的著作，迹近以一年一本的速度从台湾回流香港，何况还有看不完的大陆寻根小说；而那时候，王家卫的电影诞生了……

我们由《旺角卡门》开始认识他，也顺理成章地牢记下调景岭及塘福的场景，但捕捉实景的道地地域色彩于新浪潮时期的作品中已被广泛重视，换句话说也成不了《旺角卡门》的独步标记。至于乌蝇（张学友饰）要做一分钟英雄的狠劲，相信是香港人身份建构的一层曲折反射，但作品中仍语焉不详，有待来日再作参详。

然后是《阿飞正传》的诞生，以及其中重构出那教人充满遐想的60年代。

## 为什么是60年代又或是谁的60年代？

于80年代末期选择60年代作时空的背景，也可视为由个人的偶然衍化出来的一重集体的必然。李照兴于《香港101》提出“30/20”理论，认为所谓的怀旧潮流，乃指每个年届30的一代，书写过去20年来的爱恨。但其中的怀旧潮流是从一般意义上着眼，即既可选择性地过滤记忆，来美化甚或强化昔日的生活内容，也可刻意披露疮疤，来肯定经历过一切的今日之我。只是60年代这个特定的历史时空，委实有独特的意义，不过当时身处80年代的自己没有想清楚而已。至少詹姆逊（Fredric Jameson）也留意到其中的世界性同质现象，于《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》（*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*）中论及电影的一章，正好提到于80年代中，某种“60年代的回归”现象又在四处出现，当然他也说明80年代并非真正相似于60年代；那只是穿上过去伟大时刻服饰的世代组合演绎而已，也是其笔下后现代主义的面相之一。

我想60年代成为80年代文本中的文化时空背景，或多或少与其暧昧性有直接关联。在本地文化的发展上，当时对本土的历史仍未有恰当的整理，关于60年代的一鳞半爪认识，如果不是单凭口耳相传的家族口述历史，便只能从毫无系统的影像孤本中摸索（甚或不问情由把《狮子山下》及《七十二家房客》一概视为对位的时代反映，又有多少人可随意有暇翻看《学生王子》、《播音王子》及《飞男飞女》等作品）。加上从上述两种渠道交织出来的60年代印象，总离不开生活艰苦、物质条件匮乏以及由此引申出小人物交往的复杂人际关系，于是《阿飞正传》的世界便仿佛提供了一个全新重构60年代的可能性（我所指的是对从未曾亲历其境的新生代来说，身处其中的人自然会嗅到阿飞原型的现实气息）。

那自然不是认真去回顾本土历史的角度，但又与《胭脂扣》或《何日君再来》等一系列以美术设计为主导的怀旧电影有所不同，《阿飞正传》着眼的正好为60年代的暧昧性，且分别捕捉了其中本土性及世界性两面的纠合可能：本土性上因60年代没有足信及决定性的文本存在，于是有广阔的自由空间供王家卫回旋发挥；世界性上我们既知道60年代为学生运动、追求自由解放、挑战权威及反建制的年代，但也有丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）于《资本主义文化矛盾》（*The Cultural Contradictions of Capitalism*）中所云的热中暴力、沉溺于性反常、渴望大吵大闹等文化情绪特色。于是本土上没有历史





的历史暧昧性与世界上一体两面的矛盾暧昧性，都并置于《阿飞正传》的身份建构中，成了它的独特跨世代组合。（以80年代观照60年代又或是以60年代来表达80年代？）以60年代人物的口述说80年代的时下语言（非指用辞上的现实性考究，而是深层的复杂心思饰词）？以张国荣去代表反叛的时代属性，而刘德华又来作一个对立面的保守平衡？简言之，由其暧昧，所以每个人更容易被人诱导去空想出自己的60年代。

## 利用观众的想像又或是脱离文本的外延

当然踏入90年代我们开始看到大量关于《阿飞正传》的文本分析乃至王家卫的导演论等等，但日常生活中最深刻的王家卫经验仍是普通人觉得无厘头而年轻人又觉得酷透了的人物对白：“在1960年4月16日下午3时前做了一分钟的朋友”，“由现在开始，我们就是一分钟的朋友，这是一个事实，你不容否认，因为已经过去了……”甚至是接续式的对白背诵，乃至是没来由的时空混淆插用，忽然之间可能连自己也不在意地说出了对白（“你那么辛苦，不要这样迁就我啦”）。其中的时空错乱逐渐令人明白到原来历史可以被挪用，我们可以有自己的玩法，而且也开始确切地真正感受到詹姆逊所言的“历史感的消失”及“历史平面化”的所指意涵。

随着时间的流逝，我们逐渐发觉《阿飞正传》好像由一变成无限大，张国荣的寻母既属寻根意象，也和香港人的身份建构攸关，甚至和刻下的流行学术用语“离散”（diaspora）接轨，好像什么都可以扣上关系发挥一番。王家卫的无限延伸，于是诱人以中国式的留白说又或是西方的读者反应理论检视之。前者生自中国画论，后来应用于当代中国小说的语境中，曾经一度成为新时期文学的惯用术语，尤其爱用来标签于沈从文、废名及汪曾祺等一脉相连以虚驭实的风格化作家身上，于是“留白”几成为“言有尽而意无穷”、“意在言外”等传统文化的更替术语。后者强调文学阐释是以读者反应为基础，而反应是一种受个人动机支配的主观活动。由是从而知之，文本的意义并不在于作品本身，意义是在阅读过程中所产生出来的一种体验；通过读者和文本的接合，作品的意义才得以完成。两种说法均肯定读者的介入角度，从而展现出不同的阐释方向之可能性，于是大家心目中不约而同有一套因应文本刺激而唤起的60年代想像，仿佛自己也活在那种暧昧的氛围中。

当我回头再看爱森斯坦 (Sergei Eisenstein) 的理论, 又发觉王家卫这种把弄记忆以及尽量刺激观众投入想像的方法, 原来十分“传统”。爱森斯坦在《蒙太奇1938》( *Montage 1938* ) 中明言想像与记忆的合作, 对理解抽象化的意象是多么的重要; 他强调的是抽象化的意象, 可倒过来帮我们把已经属于记忆范畴中七零八落的片段聚拢起来, 再重新组合配置, 然后透过想像来重建意识框架 ( 见于 *Notes of a Film Director* ) 。而我认为王家卫最成功的地方, 正好完全掌握到观众想像力的创造力, 只会较任何一个苦心雕琢的精制剧本优胜百倍, 而且更会不断衍生转化生生不息下去, 由是大量与时空若即若离的对白及旁白, 乃至影像和音乐的配合——它们每一个元素都可唤起附于其上的集体记忆, 以及个人的关联 ( 年轻观众没有历史的包袱正是另一重的空白记忆 ) , 作用就好像罗兰·巴特 ( Roland Barthes ) 笔下的“刺点” ( punctum ) , 触发人进入文本游历。而其中王家卫正好看透了记忆及想像之流动性所产生的外延力量, 米歇尔·德·塞尔托 ( Michel de Certeau ) 在《日常生活的实践》( *The Practice of Everyday Life* ) 中分析记忆的流动性, 指出它既非物件, 因为难寻难找; 也非碎片, 因为可生产出自己也遗忘了的总貌; 又非整体, 因为并不自我圆足; 更不稳定, 乃因每一次回忆都会重组一切。《阿飞正传》也惟其如此, 才得以既此亦彼, 也可以超脱时间的局限, 供人于时间之流的任何一段继续增添想像下去……

作为本文的总结, 我会把让·鲍德里亚 ( Jean Baudrillard ) 于《物体系》( *The System of Object* ) 中对古物的分析, 置于《阿飞正传》对60年代的文化想像策略上并读。古物在鲍德里亚的系统中, 被认为代表了时间, 但并非真正的时间, 而是时间的记号, 又或是时间的文化标记。同理言之, 60年代于《阿飞正传》的系统中也是以时间的文化标记的象征出现, 那是一开放的符号, 供不同人去把它完美化, 由是而丰富了最后又再朝向时间中心的文化想像。



# 舞动的影像风格

何思颖

## ——《阿飞正传》的镜头赏析

1960年某月某日，刘德华演的警察与张曼玉演的苏丽珍一起度过了午夜前的一分钟。<sup>[1]</sup>如假包换的一分钟。因为那场戏是用一个连续不断的单镜拍的。那个镜头，刚好也一分钟。

大家都知道时间是王家卫电影中十分重要的议题。在《阿飞正传》里，张国荣演的旭仔与苏丽珍订情的绝桥是引诱她一同度过“1960年4月16日下午3点前那一分钟”。<sup>[2]</sup>她与警察一共有三次见面机会，是她逐渐消除对旭仔情意的过程。最后一个晚上，她情不自禁地回到旧地，穿着订情之日那条裙子，抽着旭仔爱抽的烟。午夜前一分钟，警察忍不住严厉地教训了她一顿。王家卫含蓄地（也许不自觉地）用了一个刚刚一分钟的单镜，来表达这一段情的完结。<sup>[3]</sup>

这一分钟是电影的转捩点。时间上，这场差不多正好在影片中间点的戏<sup>[4]</sup>，不但代表了苏与旭仔的完结，亦开始了她与警察之间似有若无的感情。更重要的，是故事从这里开始自旭仔与两名女子的感情纠缠扩展至较宽阔的叙事范畴。难怪这一分钟的完结，是如此非典型王家卫地充满戏剧性：一扇急剧横扫的黑门、被铁门由半掩至完全遮盖的大钟、突然响起而又震耳欲聋的钟声。

这个刚好一分钟的镜头，王家卫采用了非常复杂的拍法，当中包括了各种不同的角色走位、摄影机运动、对焦控制及画面构图，产生了非常强烈的效果。

## 演员、摄影机与镜头的群舞

王家卫最杰出的成就，是“实践了所有香港电影在艺术方面努力梦想：在形式上作无限自由的实验之同时，又反映着各种情爱关系的哀伤喜乐。”<sup>[5]</sup>各种风格的实验，并非炫耀自我的show quali，而是紧扣内容的展现，匠心别具地表达了电影的意念。他的情节无论如何沉重，情感无论多么苍凉，作品总有一股形式上的快感，“那份拍电影的愉悦、率性与自由”<sup>[6]</sup>，令观众与导演一同乐在其中。《阿飞正传》是王家卫成熟之作，多种技巧上的突破，其后在其他作品中都有不同形式的应用，而且经常表达了不同的意义。本文特别讨论电影中两种风格方式。

其一是上文提及的一分钟所用的单镜，可称之为“多重移动长拍镜头”（multiple movement long-take）。为免累赘，姑且简称之为“MuMo长拍镜头”。

MuMo长拍镜头并非王家卫首创，历来很多导演都喜欢采用，著名的有希腊的安哲罗普洛斯（Theo Angelopoulos）及匈牙利的扬索（Miklos Jancso）。安氏与扬氏的长拍充满史诗情怀，王家卫则专注格局较小的儿女私情。王氏特别之处，是他的长拍经常都有大量的焦点变动。

在《阿飞正传》那个一分钟的单镜内，警察与苏丽珍有一段颇长的对话。王家卫的角色是自闭的，要不沉默寡言，要不自言自语。《阿飞正传》中交谈场面要比他以后的作品多，每次都在颇为重要的时刻。镜头以警察背向摄影机而面对苏丽珍的中景（medium shot）开始，其后两人像置身歌舞剧一样，展开了两次“你追我赶”的舞步，转身、扭腰、转面，其间彼此又改变位置，一时她向着镜头，一时他对着摄影机。最后，他对着背



1



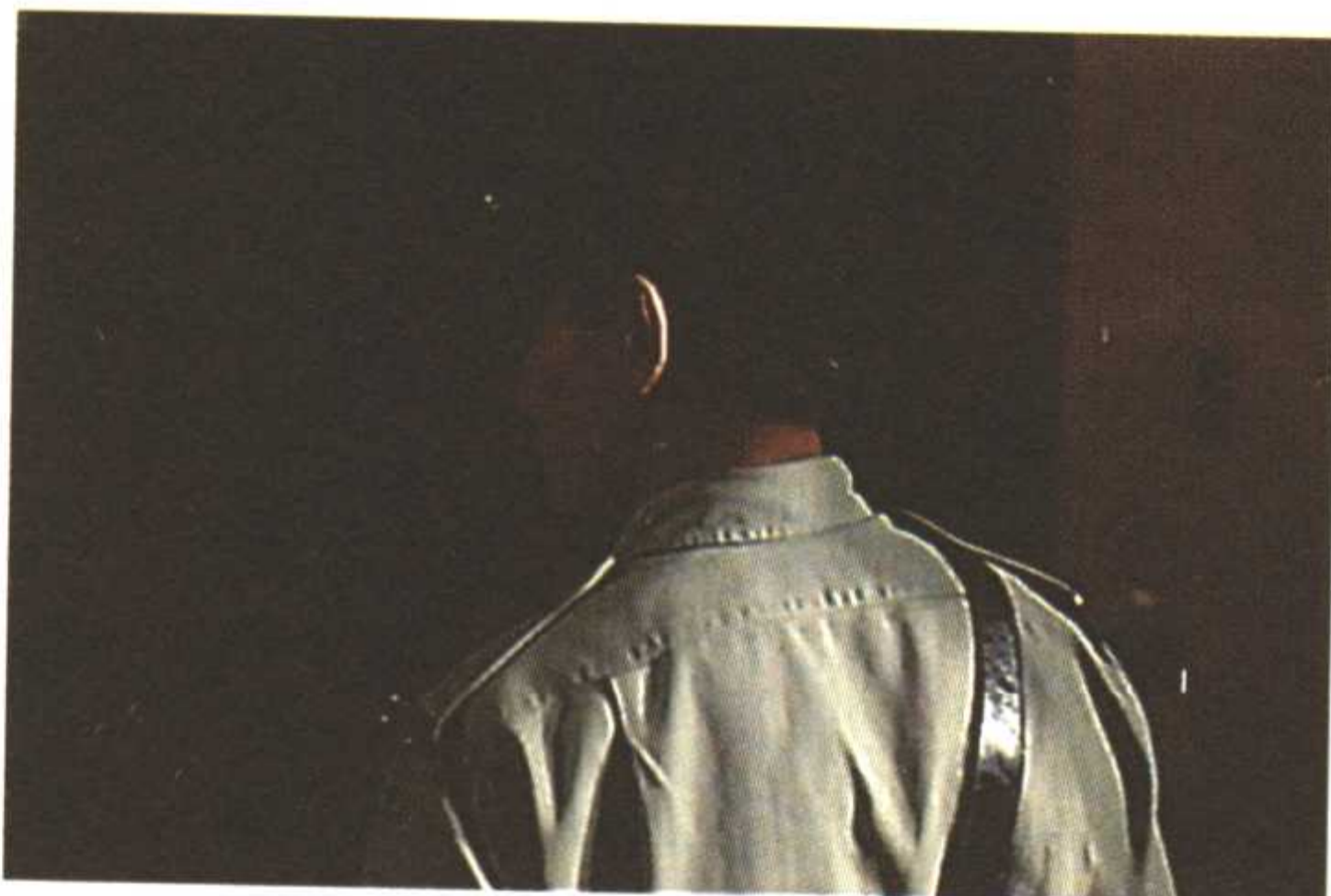
5



2



6



3

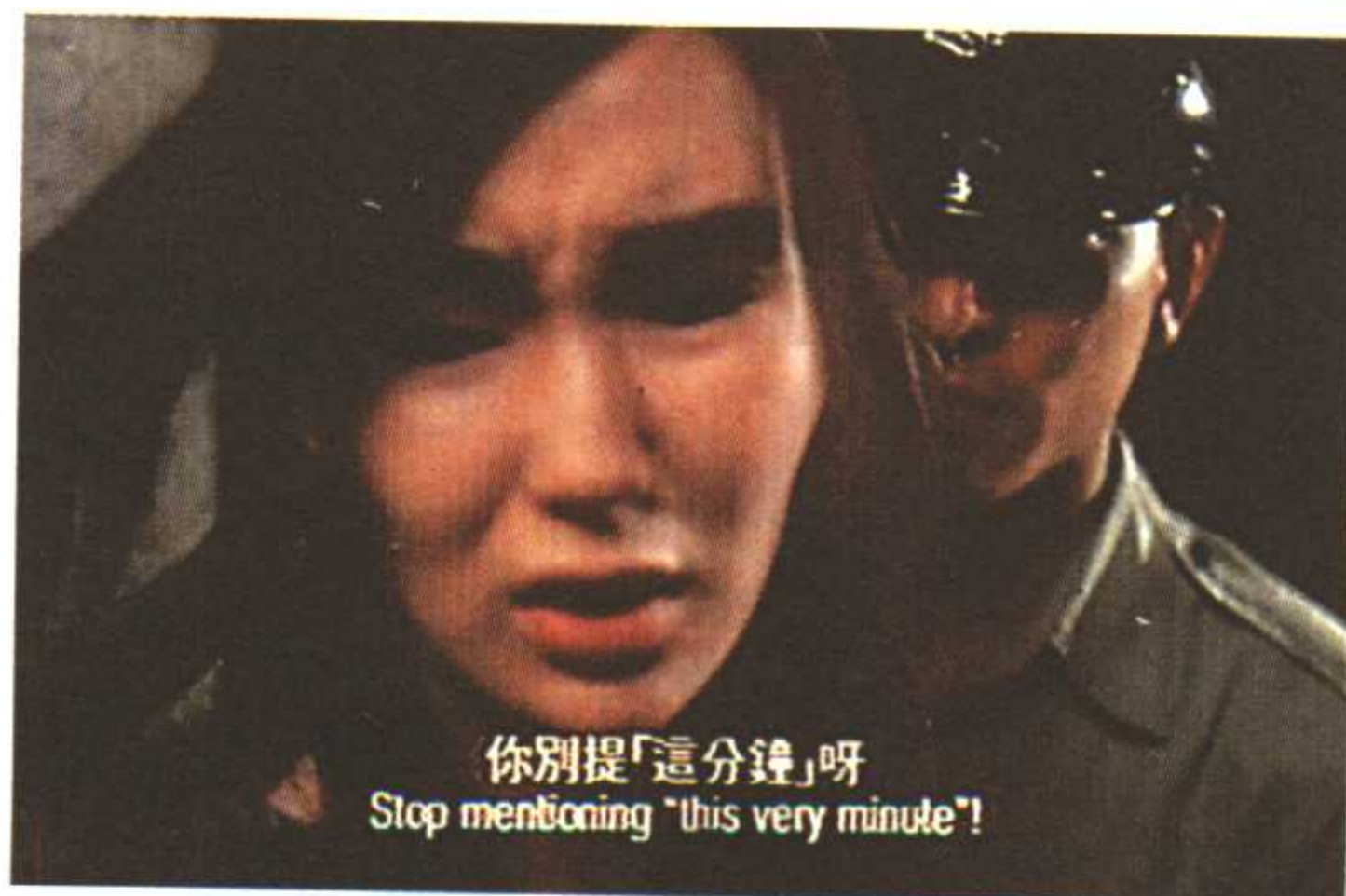


7



4

你這樣下去不是辦法的  
You can't go on like this.



8

你別提「這分鐘」呀  
Stop mentioning "this very minute"!

警察与苏丽珍一分钟的MuMo长拍镜头，有大量的焦点变动。

向我们的她说：“做人……要么要，要么就不要……不然，从这分钟起……”她猛地扭转身，将画面变成一个两人同向的特写，近乎歇斯底里地说：“你别提这分钟！”而在这一分钟刚要完的时刻，大钟“当”地响了一声（图1—8）。

两人的走位，摄影机以准确的运动捕捉了，并不断或轻微或剧烈地变焦，将我们的注意力不停地转移着。效果恍如一场舞，一场刘德华、张曼玉、摄影机与镜头（此处指lens）互相配合的群舞。

正如出色的歌舞片，警察与苏丽珍不停转换的位置，代表了彼此的心境及关系。王家卫的角色交谈时，往往都目不相接，你低头时我远望，我凝视时你闭眸。他们的身体也貌不合神亦离地对着不同的方向，以构图表达他们的隔膜。就这样，警察与苏丽珍跳了整分钟的舞。

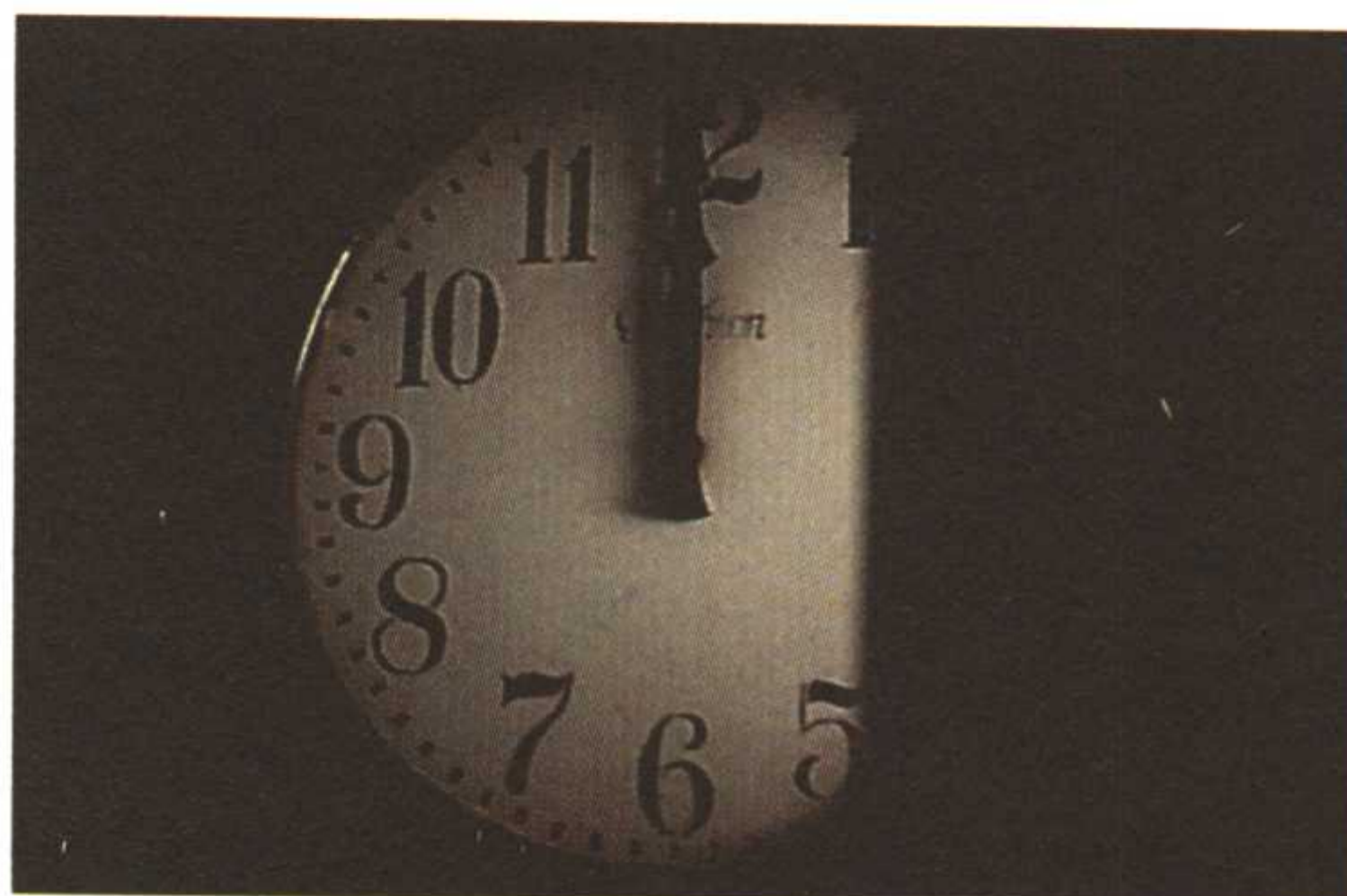
王家卫的角色也经常采用身躯与头部不协调的身体语言。他们摆着各种扭曲的姿势，坐向东时头面北，站往西时脸朝南。一方面反映了角色间的疏离，同时更表达了他们身心挣扎、灵欲相持的状态及保护自己与付出自己之间的矛盾。

在那午夜前一分钟的“舞蹈”中，警察腰板挺直地训话，他的眼神虽然隐藏在警帽底下，锐利的目光仿佛仍透过帽舌直射向苏丽珍。她却不断回避他的凝视，并且经常或转身或“头身不调”地抗拒着他的关心。

他与她，也不断笼罩在各种灯光环境中，身体往往被暗影覆盖，只有局部照明。这一来营造了优美的影像效果及表达了角色的矛盾，亦是贯彻全片的光暗母题的展现。

值得留意的，是午夜后的一场戏，也刚好一分钟，虽然王家卫一共用了三个镜头。第一个是前面提到的大钟特写（图9）。第二个是短促的远景，让我们看到继续关闭的铁门及旁边还折着的铁闸（图10）。第三个是55秒的特写，苏丽珍在张开了的铁闸后平静地宣布：“望着这个钟，我告诉自己，我要由这一分钟开始，忘掉这个人。”在她背后，警察默默地站着，虽然因为离开了景深而显得模糊，却与她面向同一方向（图11）。同样重要的，在这个55秒的单镜内，我们开始听到背后不知从哪里传来隐隐约约的音乐声。

王家卫的MuMo长拍镜头是配合了各种电影元素来表达故事意念的技法（变焦的应用稍后再讨论）。这种配合需要精密的设计及多方面的协调，对演员及摄影师的要求尤其高。这也是他的电影经常超资过时的原因之一。



9



10



11

除了午夜前的一分钟，《阿飞正传》还有多次重要的戏剧时刻沿用了MuMo长拍镜头，例如苏丽珍与旭仔分手的场面、菲律宾唐人街客栈内旭仔与当了海员的警察的对话及旭仔在电影内第三次去南华会，要求苏丽珍与他一同看表那个同样刚好一分钟的镜头。而王家卫出色之处，是他风格上兼容并包的直觉。他不是安哲罗普洛斯或台湾的侯孝贤，不会坚持长拍。他会视情况而定，适时地打断MuMo长拍镜头，插入其他单镜来达到更有力的效果。例如客栈内的交谈（图12），长拍镜头突然中断，接到旭仔一个中景，心不在焉



12



13



14



或有意无意地问：“现在几点？”（图13）警察回答（“三点半”）时，又回到了刚才那个长拍镜头（图14）。

多重移动的手法也不限于长拍，而是经常以不同长度及方式（走位配变焦、人与机互动、机动焦也动）在其他场合中出现。

## 景深的运用

王家卫的世界是疏离的。他的角色，经常都是执迷不悟、自恋成狂、孤独寂寞的人。他们彼此隔绝，与环境却有份若即若离的痴缠关系。《阿飞正传》的地域观念虽然没有其他王家卫作品那么强，时代氛围（留意，不是历史）的重现及细心得有点恋物（fetishistic）意味的布景与道具，却为电影炮制了一股浓烈的环境气息，有点像张爱玲谈中国旧文学：“细节引人入胜，而主题永远悲观。”<sup>[7]</sup>

角色与角色及环境间的微妙关系，王家卫巧妙地以景深（depth of field）的处理来表达。在不同的情况下，他会以深焦、浅焦及变焦等方式来赋予不同的意义或感觉，营造了丰富的视觉魅力，亦含蓄地润饰了角色状态及故事处境。

前面提到《阿飞正传》的MuMo长拍镜头像一场群舞。其实这比喻可以引申至整部电影。王家卫的艺术迷人之处，是在即兴与刻意之间保持了平衡。这也是直觉与计算之间的平衡。拍戏不用剧本的神话，需要的是繁复的排练过程及鉴别演员特质的慧眼。王家卫拍《阿飞正传》，大胆地起用了大量极端浅焦的场面，成功地表现了角色的封闭及他们之间的隔膜，同时亦凸显了演员的个人特质。在适当的时机，他会变动焦点来捕捉角色的精髓或转变中的处境。电影就像一出百老汇歌舞剧，演员、摄影机与镜头焦点彼此配合地婆娑起舞，制造出美妙的影像效果。

在这种视觉策略下，角色与角色及环境之间的关系产生了非常有趣的效果。他们就算近在咫尺，看上去却觉得中间隔着浩瀚的鸿沟。另一方面，两个人被狭窄的景深硬生生地分开了，但焦点以外模糊的身影又让我们感染到他们剪不断、理还乱的情怀，真可谓“焦断情连”。王家卫的好，是他即兴与刻意、直觉与计算的创作方式，可同时产生多种意义。

王家卫的景深处理，将画面变成一个多层面的立体空间。摄影指导杜可风的摄影机及镜头（这里指lens）在王家卫精心设计的安排下，不断在这空间里搜寻适当的焦点。在不同的时刻，个别角色的心理或角色之间的关系会有不同的状态，而镜头焦点则在画面上为这些状态做出影像化的演绎。

景深的处理包括前景与后景的互动。有时这只是简单的过肩镜头（over-the-shoulder shot）：两个角色同时入镜，一人肩背在焦点以外，另一人侧面向镜头而对准了焦。例如

上文讨论的一分钟单镜，警察教训苏丽珍时便是面对背向镜头的苏。后者乌黑的头发在前景的焦点以外摆动，在银幕左方边缘进出画面。这个构图是电影开始时旭仔到南华会泡苏丽珍时一个镜头的翻版，而她除了穿了同一条裙子外，头上也同样戴了一个银亮的发夹，同样在模糊中闪耀着淡淡的光。前景的她与后景的他，两场戏都同时有吸引与抗拒的意味，但刚开场的吸引与抗拒，与故事发展到一半的吸引与抗拒则有很大差别。差不多的构图，同样的前后景互动，产生了暧昧的前后呼应。

前景与后景的互动还有其他较复杂的形态，通常是一名角色在近镜前方，另一名角色在远镜后方，两人则像跳舞般转移位置，借彼此的距离及与环境的关系表达变动中的状况。在《阿飞正传》中，这种调度方式虽有时在深焦中进行，但大部分都出现于浅焦情况中。



例如刘嘉玲饰的咪咪到南华会找苏丽珍那场戏，最后一个镜头是咪咪的高角度大特写。苏在她身旁蹲在地上，离开了镜头焦点（图15）。刚哭过的咪咪，“跌落地还抓把沙”（硬撑）地试图以伤害他人为自己重拾尊严：“讲到底，他都是因为我不要你的。”她边说，摄影机边慢慢地往右摇，为即将回应的苏丽珍预备空间，并且在话说完后顺势将焦点转到苏的脸上（图16）。她从容地起立，站在焦点以外的咪咪旁平静地说：“现在哭的是你，不是我。我已经没事好久了。”（图17）说完后转身走出画面外，摄影机则朝反方向摇，并又顺势变焦，让我们感受咪咪的哀伤及见证她活该受的侮辱（图18）。

另一个例子是咪咪回到更衣室的一个MuMo长拍镜头。她背着镜头向着Art Deco图案的门走（图19），手提式稳定型摄影机在后追赶。她慢下来开门，摄影机追上了，越过她的肩膀看到坐在更衣室内，但焦点以外的张学友。镜头缓缓变焦，让我们清楚地看到他及墙上围着灯泡的化妆镜及堆陈在桌上的瓶儿罐儿（图20）。张转过头，深情地看着焦点以外的咪咪。她失望地转过头，摄影机也随着变焦的时刻往前推了一推，使画面成为她的大特写，并把张摒弃于焦点以外的背景中（图21）。她大刺刺地说：“你吗？我还以为是旭仔。”张站起身走近，她稍转头过去相迎，摄影机又顺势推前及变焦到他身上并把镜头转为中景（图22）。“他去了菲律宾！”他说完后焦点又回到她的侧面特写（图23）。她毫不在乎地绕过他往里走，从特写走到中景，焦点亦随着她转向室内，与她一同在镜前停下（图24）。张回转身望她，并向旁边走了几步，让两人的倒影都在镜中出现，将画面从双人镜头（two-shot）转为四人镜头（four-shot）（图25）。两个人及两个倒影默然地站着，她突然把桌上的瓶瓶罐罐狂扫到地上，并捧起一个大型玻璃烟灰缸，奋力掷向镜子（图26）。

前后景的互动，配合了角色的走位及摄影机的运动及镜头焦点的更换，制造了不断改变的影像，表达了转换中的心理状况及角色关系。

在更衣室的单镜中，景深的处理已包括了环境的形态。前景与后景的策略，亦可应用于人与环境上，虽然变焦的程度会比较轻微。苏丽珍与旭仔分手时，她在大特写中毅然宣布“我以后不会再回来”后走出了镜头，她稍微曝光不足的脸离开后，留下一面曝光过强的墙，在空洞的房间内照耀着专心对镜梳头的旭仔（图27—28）。

另一个前后景互动的人与环境的例子却是一个没有变焦的镜头。那是结尾时梁朝伟独自准备出门的单镜。无名的男子跷着腿或躬着身修甲、梳头、穿衣，房间与他有一种特殊



咪咪回到更衣室的一个MuMo长拍镜头，前景与后景不断在浅焦中互动。



27



28

关系。超低的楼顶，过分曝光的灯泡，挂满衣服的墙，晒着太阳的藤椅，放着烟、钱与纸牌的桌面……王家卫的摄影机左摇右摆地追随男子，前景与后景间有一种诡秘的感觉。再加上一反惯例地采用了广角镜，与电影其他大量浅焦镜头产生了鲜明的对比，令这场戏更添神秘莫测的味道。

## 母题强于主题，情调胜于情节

《阿飞正传》是王家卫风格确立之作。他本着香港本色，把一些现成的电影技巧，融会贯通成为极端个人的艺术言语。这些现成的技巧有新有旧，新的例如：几乎成为王氏品

牌的停格加印、MTV式剪接及剧烈的摇镜等。旧的则包括：省略式的叙事体及剪接、上文讨论的景深运用及多重移动的配合等，都是颇为基本的电影语言词汇。王家卫将这些或新或旧的现成材料“炒成一碟”，在合成的过程中赋予新意，发展出独特而迷人的风格。

王家卫的电影故事性颇薄弱，但仍有很感人的力量，既有个人情怀，亦有深沉感触，更有历史感伤，很多人都讨论过他作品中的“九七”回归情结。美国学者大卫·波德威尔（David Bordwell）在其 *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*（《香港电影王国》）一书中指出，王家卫其实是一个感情用事的浪漫主义者。<sup>[8]</sup>其实他作品内的题旨，往往有故作深刻但又欲言又止，结果词不达意之弊，尤其是最具野心但结果充满感情自读意味的《东邪西毒》。无论如何，他仍能以灿烂醉人的技法，表达其丰富的感情，观众亦往往被深深地打动。

此所以王家卫作品经常是母题比主题强，观念如时间、地域、记忆、缘分等比刻意的“雀仔（鸟儿）没有脚，只可以飞呀飞”或“被人拒绝和怕被人拒绝”<sup>[9]</sup>来得真切、隽永。我们不一定记得或同意他各种课题，但我们不会忘记他电影内的哀怨、苍凉及无奈。景深的运用与多重移动的配合等技法，是王家卫捕捉澎湃感情的基本工具。他是感性强于理性、情调胜于情节的导演。

他那合成现有材料而别树一格的电影语言，必须获得成熟的技术支援。《阿飞正传》中景深的精彩运用及演员与摄影机的紧密配合，是港产片个人艺术与工业体制彼此配合的成果。今日回看，《阿飞正传》1990年12月的面世，是香港电影个人艺术视野的重要里程碑，也是主流工业开始衰退的先兆。今时今日，艺术电影已成为香港电影的救赎，王家卫更成为世界各大电影节竞相争取的国际名牌。香港电影界各大哥大姐级明星不惜暂停挣快钱，而陪他长期作战，技术人员也迫不及待为他效劳。他的预算经常都包括外国资金，但他的作品仍然是不折不扣的道地香港艺术。

作为“迟来的新浪潮”导演<sup>[10]</sup>，王家卫成就了当年新浪潮达不到，甚至想也想不到的任务，将港产片像法国或德国新浪潮一样，带进了电影艺术的殿堂，尽管他曾说自己只是个“不很成功的商业导演”。<sup>[11]</sup>

《阿飞正传》创立的风格，其后在王家卫的作品中不断演变。前景与后景互动的景深运用，在《重庆森林》中与停格加印的技巧合成，发展出脍炙人口的效果。梁朝伟饰的

警员靠在速食店背景慢条斯理地啜着黑咖啡而前景的人群浩浩荡荡地疾飘而过的效果，震动了全世界，从此成为他的招牌影像。到了《堕落天使》，超广角镜头排除了浅焦的应用及削弱了疏离感觉，而长拍镜头因为不能使用变焦而限于摇镜及摄影机的跟进，角色间的关系好像拉近了。但是，被广角镜头夸张了的样貌及身形，一方面加重了角色的扭曲状态，另一方面亦强调了他们孤芳自赏与寂寞封闭的可怜。

从变焦到定格加印到超广角镜头，王家卫最吸引人的地方，是他那丰富澎湃的感情无论如何沉重，表现的手法却永远透着一股焕发的乐趣，一种形式主义的热情。王家卫不是为风格而风格的导演，但风格却是他的艺术魅力所在。

#### 【注】

- [1] 王家卫喜欢玩弄时间，有时好像很准确，有时又故作含糊。我们只知道这一刻是在1960年4月16日与1961年4月12日之间。较早前，苏问旭仔他们认识了多久，他也含糊地答：“好久了！”此外，这一分钟不一定是刚刚午夜前一分钟，而有可能只是午夜前某分钟。
- [2] 有趣的是，这一分钟在银幕上反而只有15秒。
- [3] 严格上应该是四次，但头两次在同一夜发生，而我们知道三次是因为苏的衣服。王家卫喜欢以省略式叙事与观众玩游戏，类似的情况是王菲在《重庆森林》中抹窗一段，也只有从衣服上可看出时日已变。
- [4] 这场戏在电影的43分钟完结，而全片是92分钟，但如不算梁朝伟最后一段，则只有89分钟（以上时间根据电影DVD版本）。
- [5] 罗维明，《飘忽城市心事》，《1994年香港电影回顾》（香港电影评论学会，1996），页69—70。
- [6] 黄爱玲，《人影幢幢的森林》，同上，页62。
- [7] 张爱玲，《余韵》（台北：皇冠出版社，1987），页21。
- [8] David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000), p. 280-281.
- [9] 杨慧兰、刘慈匀，《长剑轻弹漫说江湖事》，《电影双周刊》1994年9月8日，页41。
- [10] 李照兴形容《旺角卡门》为“迟来的新浪潮电影”。参看李照兴，《香港后摩登》（香港：指南针出版集团，2002），页114。
- [11] 引述自Fredric Dannen & Barry Long, *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East* (New York: Hyperion, 1997), p.52.









## I 场面与摄影：记得的是一个look

### 1

首先，你记得的是画面。一个难忘的精致的样式，一个外形，一种颜色，一个look。

王家卫电影的画面。那些故事到最终，遭忘却、淡化、误会、曲解，人物的性格变得模糊，声音也认不出了——你依然记得他们走路的姿势、点烟的举止、灯光的情调。用悉心经营的画面、单单一组蒙太奇（无论是画面还是声效蒙太奇）去感动你，因为一个角色的摆身动作而叫人难忘，无论是张曼玉那穿上旗袍的慢镜头扭动，金城武在闹市中奔驰疾走——记得的，剩下的，将会是画面、颜色、镜头组合而来的感染。像气味一样，不散。

电影技术的说法，是场面调度，是摄影，是蒙太奇，是声音的创意运用。

场面调度（*mise en scène*）综合了场面的设定：放置些什么布景、道具，穿的服装，画面的颜色格调；当然还加上调度：被摄对象如何走动——就是场面加调度两个重要元素。合起来计，就是说：如何编排被镜头摄下的那个画面。画面是一切记忆的依靠，在这个视像文化年代。

我会说王家卫电影的场面，尤其是处理角色方面，最为突出的，正是借画面去建构一个型格（这里我用“型格”，带有form与style的意思，同时并引申为a stylish form：一个有型的格调。说到底，是因为他电影中的角色场景十分有型），借此而建立起一个很属于导演自己世界的look（个别的画面），一个个look连起来后，又变成一个成熟的form：一种cool的form。借画面元素、构图、摄影与所摄物的悉心编排，营造一个世界，那个世界里，一切都有型有款。不错，有型，是一切王家卫影像的基础，再没有别的香港导演比王家卫更注重这种纯视觉的诱惑，从而升华成一种美学，我称之为cool的美学。

这里说的美学，是一种“美的真理构成”。

这美学特征来自我们对摄影的思考：当影像只停留一瞬，观众要凭构图、人物与背景的特征，去补充图片以外的故事。戏剧化或广告化摄影的重要特性，即在它的跨文本性：你看过一张相片，你就看过所有。故事虽像被凝在那决定性的一刻，但凭影像中出现的背景、道具、表情，你估计得到，这一刻之前与之后，相片中人的故事继续上演。然而那决定性的一刻，是一个永恒的影像，它于是矛盾地存活：一方面它盛载的是角色一刻钟的生命，然而它却指向电影世界内的永恒。而电影，却能将这瞬间影像变成延续：如果摄影只是一刻的美，电影就是一秒钟24次美。

## 2

Cool的美学，它指向的真理是：简单低调。

Cool，精要是“过少”。简约风格只是外观的，cool却包含了内在的情感世界：那带有少许自我的抑制，不悉数表现，故作低调。

Cool关乎的美学理据，是minimalism。Cool不会是热的，不会过多，绝非缤纷色彩。Cool跟camp的分别和共通之处：camp和cool都是人工化的，但camp永远过多，cool故意极少。

Camp是费里尼（Federico Fellini）、彼得·格林纳韦（Peter Greenaway）、帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）、刘镇伟，画面很挤的样子，画面之中出出入入很多人情物变发生。又或者是阿尔莫多瓦（Pedro Almodóvar）和埃里克·罗麦尔（Eric Rohmer）：错摸，煽情，多多对白，冤家路窄。

Cool是戈达尔（Jean-Luc Godard）、梅尔维尔（Jean-Pierre Melville）、阿伦·雷乃

(Alain Resnais)、罗贝尔·布莱松(Robert Bresson)，部分王家卫(他有部分是camp的)。尽量少对白，最好不用说话，要说，就对自己说好了(内心独白)。一个人走路，一个人照镜。就算是走在茫茫人海的街上，看到的都只是一个人。Cool的角色是人海中的孤岛。

王家卫电影中的coolness，亏得美术指导张叔平，在第一部作品《旺角卡门》中的cool，是刘德华家的简约——用这字时当然特别小心，当黑道混混那异乎寻常的简约的家中一台一凳都成了cool，当中的人工构成又已令电影变得跨越本身类型的常态——它一点不真实，但它有自己一个世界。

当然还有张曼玉的黑色短袖T恤、准备跟刘德华上街时一身灰色的裙，似乎在衣着之中，体味了一种即将在90年代大行其道的简约低调单色tone的造型格调(“无印”格调)。

Cool的颜色，是黑/白/灰，了解这点，就明了：王家卫的世界为何永恒地暗晦、低迷，有一种“阿飞”或者“春光”绿，就算是“花样”的红色主调，都因隔了一道尘而变得迷迷糊糊颓颓败败。像老电影的格调，诉说着逝去的日子与传奇。

### 3

王家卫式的人物，每个都是孤岛，大部分没有家人，有的话都不是关系太好。例外是《堕落天使》和《花样年华》小部分，但不会是大家庭。前者金城武与老父的关系，替老父对镜头摄录的情节已是王家卫作品中最亲情的一幕，但也难免存在一种无言的隔膜(金是个哑巴)。等到《花样年华》却已是家不成家，夫妻之间的隐瞒，借双方另一半的永远缺席而变得更疏离更不似家。

王家卫这样营造孤岛：他的主人公的感觉不属于户外，更多时是困于室内(家中或酒吧、食肆)。场景的塑造表达了一种高度的封闭感，窄窄的场面(常用现实而非搭景得来的走廊及小房间)加添了一份自闭。

他的场景是幽暗的舞台，拿照相做譬喻，背景就是一个模糊化的舞台(像放大光圈或者用长焦镜拍摄的人像沙龙照效果)，凸显了放在前景的主角的脸容，又或者在空洞的舞台上，大大的空荡布景比对角色的渺小单独(无论是《阿飞正传》的走在大墙之下丛林之间，又或是《花样年华》的走在颓垣之上)。主角常常是一个人走路的。《阿飞正传》中

的刘德华由卫城道的大石墙边沿路而下。迟一阵子，他又会若无其事地问张曼玉，吃不吃橙子。我们爱上cool的电影，首先是爱上当中角色们走路、摆弄帽子的姿势。不需要剧情，最好不靠言语。

#### 4

颜色的选择，就是一部电影调子的选择。蓝色，大抵《阿飞正传》从那片名字幕，背衬森林景致开始，配合那个Pan Am飞机袋特写，便注定影片给人的印象，是蓝，带点颓。《阿飞正传》是颓蓝；《春光乍泄》是霉绿。

《阿飞正传》最cool的未必是张国荣，而是刘德华（张国荣应算是camp）。他是黑衣人，他是冒雨帮张曼玉寻到张国荣家取回拖鞋的警察。他是平时独个儿巡逻的人，cool的另一特质：一个人。

最cool的一个镜头，是刘德华对镜吃着橙子（图1）。

吃橙的卖相本来一点不cool，不过刘德华探问的语气很cool，很若无其事。这多多少少又说出了外观美感下的心理状况。Cool是一定包含一种失落的，无论是伤过心、压抑了或者别的，cool是墨镜下想避开人家目光的眼睛，可以是一种强作的镇静，换个角度当然也可以是自信（或自卑）。



1

若无其事的美态。



2

不需要对白，只管有动作。

曾经沧海，怎会值得大惊小怪。所以cool也是不动声色，不为所动，看似冷漠实则只不过是看透风景。

当然不能不提梁朝伟（图2），他在《阿飞正传》中的一个镜头指示出另一个cool的特征：无言。沉默是cool人的共用语言，顶多在适当时候给两句合时的反应，间或半个笑话，但都不会是捧腹大笑，而只会抿嘴示意。

我们似乎在王家卫的画面中看到一种cool的本质：独行、无言，借以沟通的是小小的动作（用手指扫帽边、眯起眼含着烟），是时装呆照中连环的凝固时刻。所以也是一种明信片，或至少透着的是呆照的吸引力。通常照片（或电影画面）的背景失焦、模糊，视觉焦点清楚落在主角身上。可清晰看见他的衣领、西装、皮鞋、袋口、表情。每格都是一个姿态。王家卫电影中的cool，是连环的时装呆照。

那里，一个镜头就如一个广告片的神话：你从角色身上幻想出许多事前事后的故事。画面作为一切故事的原型，叙述着角色可能的背景，像《阿飞正传》那可疑的阁楼，即将发生在梁朝伟身上的事情。他那沓厚厚的大钞，他悉心放在袋口的白手帕，他梳得滑亮的头，他最后一口烟，那离开前关上灯的动作。这个一镜到底的镜头塑造了一种无可匹敌的暧昧性，一种含蓄的故事魅力，而这魅力不是靠别的构成而是单单凭场面设计、演员动作而来。

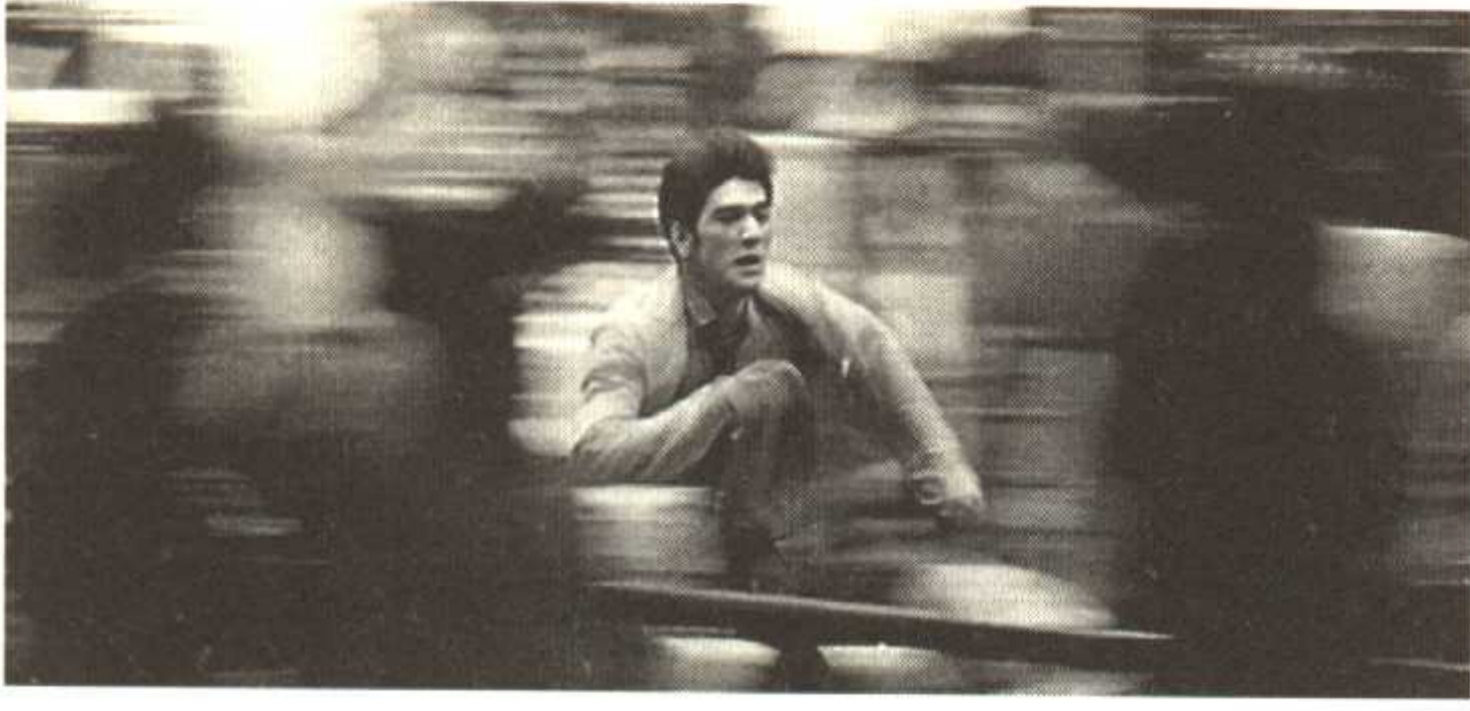
也包括每部用心于美术设计的作品中的一景一物，那是《阿飞正传》潘迪华家中的灯罩、《花样年华》金雀餐厅中的绿茶杯；从道具，我们由一种表面的认知（知道故事的年代），深化成某种能勾起观赏者个人经历的刺痛式视觉感动。影像打动人的地方，是因为它象征其画面所代表的人和物确实存在过，并曾被镜头捕捉，而今却不复存在了。那美丽的道具，犹如那美丽的年代，最终只给美化地呈现于菲林内。最美的仿佛已在上世纪。

## 5

《重庆森林》总教人想到金黄色。开始时最有印象的，是林青霞的金发。到最终，是雨点慢慢退去的California餐厅招牌。一先一后，中途出现过梦中加州的阳光。

《重庆森林》中的林青霞造型源出于黑色电影（film noir）中的致命女人（la femme fatale）：神秘、性诱惑、危险，男人被玩弄于其股掌，但过程中男人却心甘情愿，而女人到最终没有好下场。致命女人讲求她的look重于一切，即是说：她要一出场就给人清楚





3

在流动的都市走动，成为其中的孤岛。

知道：“我就是致命女人”，警告过你的，是你硬要自己找上门来。

致命女人是金发、雨衣、墨镜、身形修长、抽烟、说话诱惑。她立心要给摄影师好好地打光，不是说要把她照得通明光亮，相反，她脸上的光、暗与光位分明，不必要的都不要露于人前，甚至只见到最重要的一片唇，一个冷笑（而不是眼神，眼神被埋藏在墨镜之下），灯光，就往必要的部位照，其他，就让它融于黑暗。

王家卫这部关注到街头空间的电影，罕有地将走在香港闹市中的支离破碎感觉呈现。主角重复跟不同人擦身而过的主题，借由镜头跟随角色的动感，让观众投进了如角色一样的都市浪游人处境。是的，王家卫电影中充斥着浪游人，他们无所事事（巡逻也是一种浪游吧），城市成为他们生活作息与故事的场所，他们的家是路边的快餐店，是晚上的酒吧，是街头大排档，是相约的餐厅。《重庆森林》开场的跟随镜头，把观众带到现场，跟金城武或林青霞的角色并游于街，开宗明义已凸显了其茫茫人海无家可归的心境。

《重庆森林》开场这段城市背景因停格加印效果而变得模糊不清（图3）。这原来也是摄影的美学移用。拍呆照时跟随被摄物移动作较长时间曝光，得出背景晃动主角却相对地对焦清晰的效果。街道空间（拥挤的尖沙咀）变成五光十色却如流水漂过的河水舞台背景，这种突出了主角形态的手法，减去一切不必要的背景实物（背景变成河流般晃动），只留下一定要留的人物：他的表情，他的跑姿。那就很cool。

镜头之下，似把个人跟城市分开，都市一切外貌快速消逝成朦胧背景，两不相干，一

个镜头已显示了大都市的疏离世态，毫无疑问是在美感上的一大成就，也因此令这影片可在普世浮华城市的观众之间引起共鸣。

## 6

《东邪西毒》再将背景外表作极端化处理：去尽一切不需要的，变成空空荡荡的大沙漠。

《东邪西毒》更像一部明信片电影，在于它满是长焦距镜头模糊背景的处理，把摄影的重心毫不犹疑地集中在角色之上。偌大的沙漠其实不是摄影或导演最关注的，片中并没有太多大背景对比个人的镜头，反之，整个沙漠场景被割裂了，绝无空间连贯性或方向感。片中的沙漠虽具有一定程度上的剧情所指，但它的象征意义无疑更重要：它象征了角色们荒枯的心灵。

无论是张国荣片头的对打，还是梁朝伟对抗马贼的场面（图4），镜头拉窄了视场（field of view），凸显了角色的外形，把他从背景中隔离开。梁朝伟决战马贼一场，已无关武功招式，而是借由一组慢镜蒙太奇与舞蹈动感的走位去交代（请同时参看本文第二部分关于影像蒙太奇的分析）。

片中没有人笑，有的只是冷笑痴笑，在故事中每人都是孤岛，cool的人都要拒绝人。距离，是cool的要素。《东邪西毒》的摄影和场面都造就一种大距离，黄沙万里，江水冲岸。角色之间甚少二人共处，最多的只是自个儿游于大漠之中，一个人饮酒。借长焦距镜头拍摄，摄影机尝试拉近距离，却依然进不了谁的内心。



4

武者的舞蹈，打斗不再关乎招式。

距离，成了全片最重要的要素：地理的距离，人的距离，感情的距离。分隔于东西南北的人，注定一生都在天下的四极，孤零零地存活。

## 7

《堕落天使》的镜头运用是《东邪西毒》的极端相反：广角镜造就了广阔的视场与画面边缘扭曲的效果，场景及人物在镜头中变得如梦境浮游，鱼眼看世界。广角镜令大部分被摄物相对上对焦，但却离奇地夸张、飘动。它适宜一种长时期的手提拍法，不用担心过分失焦，却又带着一种荒谬幽默、摇摆不定的世界观。

Cool的语言：沉默，自然也在金城武的哑巴角色身上体现极致。《堕落天使》也许是最少角色间对白的一部。

尾声李嘉欣独个儿在茶餐厅吃方便面（图5），画面右方大得夸张的脸庞扭曲地占了半个画面，身后远景是金城武跟别人争吵打架，长长的同一镜头呈现了李嘉欣在那段戏中跟外间世界全然割绝的心境（只顾内心自说自话，懒理后面的危险），脸部表情的冷漠不在乎，跟后边的混乱胡闹形成极强对比。广角的摄影让前后对焦远近景都看得一清二楚，也就是这样一个画面设计呈现了自我世界与客观外界的分裂与孤立。这个李嘉欣毫无疑问是最cool的。Cool的终极莫过于此。一个广角镜的长镜头运用，清晰反映了前景的不屑与后景的混乱。摄影与调度合作击出一个强而有力，叫人难忘的镜头。



5

## 8

红色，在《花样年华》中就更为自觉了。无论是墙纸、旗袍、长褙、窗帘，泛着都是透熟的激情，当中却有种霉烂的无奈。

《花样年华》两个场面：户主租客之间走廊上的慢镜穿梭，实景拍摄令门口和房间的墙壁成了人与人之间心理遮瞒的象征，斩头斩脚的摄影构图，只暴露了角色身体的摆动如舞，表情因慢镜的应用而让人看得更清更细致：角色是如何用笑容掩饰秘密。狭小的空间造就了绝佳的舞动小天地。这种调度来到面档冷巷楼梯则更推上一步形成了难忘的舞姿。你可以感觉到，在这组镜头中，连摄影机的横移路轨镜头也在翩翩起舞，角色慢镜步下楼梯，摄影机缓缓移开影着贴满了破街招的旧墙；而后徐徐有致，从容不迫地移回去，接着另一个角色的身影。镜头横移的慢速不单伴着场面调度来起舞，也明确定下了全片的缓缓节奏（tempo）。一个徐疾有致的老好岁月。

配着梅林茂的音乐，哀怨的琴弦像伴衬苦零零的单人舞，碰巧遇到另一人，自然一拍即合，单人舞变双人舞（还有摄影机，合成三人舞）。这两场戏都是关乎摆动身体（也包括摆动镜头）的，到最后扭出的却是心灵的沦陷。身体作为对白，未试过这样赏心悦目。

梁朝伟那个背对镜头燃烟写作的影像是《阿飞正传》结尾一镜的对应，都是源于一个明星的个人魅力与场面色调跟处境的组合：不过事隔十年这角色更为低调含蓄。动作也减至最少。我们看到的只是缕缕轻烟上升，感觉却已像跟角色吞吐了多口，燃尽了一个世界。

临末到吴哥窟，虽则略嫌造作，但真是一件好cool的事，由此我们也知道，cool其实也是非常人工化的，不过它人工化地低调。

那路轨镜头是阿伦·雷乃式的：不断横移的探索，像一艘航进历史海洋的船，揭示每个可能的失落碎片。是文明的碎片，也是个人的记忆断章。这段戏教人记起雷乃的《夜与雾》（*Night and Fog*, 1955）或者《去年在马里昂巴德》（*Last Year at Marienbad*, 1961），历史实物与雕塑固然恒久不动，镜头的移动却离奇地撞击出一种动与静、新与旧、活人与死物对碰的统一（也许是前苏联蒙太奇理论强调的正反两面影像的对立统一），镜头影着的物景人事，都像对掉了位置，人物才是不动的画面造像。移动的，只有镜头。观众像被引入画面与历史之中。

## 9

照理cool主要关乎影像，不需用剧情去加强它的吸引，但王家卫的角色的cool，却因剧情而丰富立体起来。王家卫大部分cool的电影角色，都和一种遗憾有关。又由于遗憾是因女人而来，所以大部分cool的角色，都是男人。

男人错失了，大抵也不会计较什么的。他默默承受，燃一根烟就可以自疗（“天大地大，一个深呼吸”，王家卫监制的《天下无双》后段的梁朝伟也是很cool的，活像是来自《东邪西毒》的人物）。

这种男角大部分时间不需要出手，但到紧急关头，他义不容辞，一击即中（像大部分汉弗莱·鲍嘉 [Humphrey Bogart] 的电影，但王家卫的男角却往往被击中）。

面对悲情的结果，他本应要哭的。但作为男人他又不可以哭。Cool每每就是要盛载着这份无奈，是那快要掉出眼角的泪水的保护罩。而把无奈提升至美，就是cool。是《旺角卡门》结尾的刘德华、《阿飞正传》在酒店或火车上的刘德华、《重庆森林》中对毛巾说话的梁朝伟、《东邪西毒》的张国荣、《春光乍泄》和《花样年华》的梁朝伟。

痛楚，在眼角流露半点可以了，不容要生要死。

汉弗莱·鲍嘉在《北非谍影》（*Casablanca*, 1942）整部戏说话都同一个tone，木无表情。这个就最cool。可算是cool的定义：minimal、in control、冷静、西装好整齐、声音好镇定。带少少遗憾。最好一两枪就解决问题或被人解决（像《北非谍影》的鲍嘉、《武士》[*Le Samourai*, 1967] 的阿兰·德隆 [Alain Delon]、《筋疲力尽》[*Breathless*, 1960] 的让-保尔·贝尔蒙多 [Jean-Paul Belmondo] ——所以吴宇森的角色不是很cool，他们要开太多枪，一两枪内搞不定就不太cool了；决斗时一枪了断的牛仔，又比要大枪战的牛仔cool得多）。

## 10

Camp和cool都是关于性的，但camp是sadist（虐人）的，cool却是machoistic（求虐）。过程痛楚，但同时享受。

Cool：颜色是幽暗的黑白灰。声音是沉默。风格是简约。诱惑在于神秘。原因是遗憾。过程是自虐。目的是自保：不要再受伤害（但偏偏重复受伤）。经历得多，看透看透，什么都不值得大惊小怪。

## II 剪接与声音：美的蒙太奇

### 1

场面调度与摄影建立了一个“刺点”：你会为单单的一个影像而留神、被击中，从而把这感动延伸到一种私人的零碎记忆。而论深层的有系统的感染力，如一道漩涡绕着你，还得靠蒙太奇。

画面与声音的蒙太奇将个别漂亮的镜头有意识地联结在一起：某种情况是互相配合，更多应用是重复印证、深化、对立、统一，透过电影先天的独特优势（惟有剪接是电影独有的艺术形态），凭借由前苏联蒙太奇派至法国新浪潮的理论影响，在王家卫的作品中开花结果。

王家卫作品最使人晕眩的，是摄影与场面；但最默默感染人甚至叫人心神荡漾的，我会说是蒙太奇。他作品中的蒙太奇场面是对电影语言的执著与示范，特别是声音运用与影像蒙太奇的表达，定义了王家卫为一位电影艺术的形式主义者。

### 2

蒙太奇，montage，广义可指作为一个电影技术分工的剪辑。

收窄一点，是指透过一组在调子、快慢、节奏、画面上刻意组织，散发某种情绪感染力的，串连而成的剪接镜头或声效运用，在激出情绪感染力之余，同时传达创作人本身的主旨信息。

再推向极端，前苏联立国时期的电影导演如爱森斯坦（Sergei Eisenstein）或普多夫金（Vsevolod Illarionovich Pudovkin），推演出更上一层的蒙太奇见解，强调把正反影像（例如动感／静止、光亮／暗黑、快速／慢速、特写／远景等本身具强烈对比性质的镜头）串连起来的蒙太奇所能达致的效果，比个别影像独立出现时，更多一重意义、信息及惊人感染力。这种植根于马克思主义的矛盾统一辩证理论，套用在电影创作之上，强化了电影形式主义的实践，为剪接的发展及美学甚至政治应用提供了重要的美学依据。

凭借对前苏联式蒙太奇的欣赏，催生出60年代法国新浪潮诸闯将对剪接形式的重视及

实验。出来的未必一定是前苏联式的典型作品，但在注重剪接感染力的起码功夫上，新浪潮对世界电影发展有极长远的影响。现在看来，很难肯定地界定王家卫的电影是法国新浪潮的后代，但有一点是可归纳的，即是王家卫的作品，其剪接班底在很大程度上都极受法国新浪潮的启发。这里特别是指谭家明和张叔平（法国新浪潮对两人的影响可参阅本书有关二人的访问）。

### 3

王家卫每部影片中都有一两段戏是看得人紧张的，紧紧地抓住你，像一个漩涡，引你坠进电影美学的深渊、黑洞。蒙太奇是这个黑洞的力量来源。

### 4

《旺角卡门》刘德华角色为张学友角色往大排档寻仇一段：

夜幕低垂微云掠过，溶进刘德华的头部大特写，身后是不太写实的浓浓红光，红色成为一种心理上的怒火意象。然后慢动作拍摄刘德华与被袭击目标，配以交叉剪接，眼神的特写制造山雨欲来的张力，色调突转为对比极强的蓝色（蓝色贯彻地运用于片中带危险性的处境中，如大排档、麻将馆、结局的警署停车场），声音运用方面包括简单的音乐、猫的尖叫（似正被目标人物虐待）、火锅的滚沸声等的交错，衬合现场的声响塑造一个气氛杂乱的场景。刘德华开始袭击动作，速度加快，更甚者带有失焦模糊的效果，镜头动感与角色动作同样强烈，包括拖行镜头、极度摇晃、低角度的镜头等，当最后一刀把目标解决，激烈的气氛静止，镜头不动地拍着中刀的目标人物，跟先前的动感形成强烈对比，之后再紧接他由棚内的蓝光跌出户外红光为主的街道。过程也大特写刘德华淌血的头部，回应此段蒙太奇开始时的大红色。而同样以低角度拍摄黑夜长空乌云掠过作结。首尾呼应更凸显这段动作戏的感染力及统一性。

又如同片中刘德华与张曼玉在梅窝码头的一段：

刘德华去梅窝找张曼玉前，在酒吧中点播了林忆莲的《激情》，歌声一路衬底至刘到达她工作的旅馆，寻人不获，当他离开时在码头碰见跟医生在一起的张。镜头澹静，两人欲语还休，刘决定乘夜船离开。镜头一转，张曼玉奋身追巴士，节奏突然转快，镜头一直放在巴士上，配以后景窗外飞奔的张曼玉，呼机响起，是张的留言，跟刘在船上的闷闷不



1

之前澹静的铺排，对比激情的长吻。

乐形成强烈对比，但不立即交代刘德华的决定反应。直至张返回黄色灯光为主调的码头，歌曲再次大声响起，预早宣告全片最激情的一幕：我们见到刘德华从一角冲出，把张拖进电话亭激吻。几次角色情感起伏，跟歌声的转折跌宕配合（图1）。

另一段送车场面，则流露了王家卫日后作品中都爱用的过场剪接技巧，即安排物件在摄影机前快速近距过镜，在场面之间的剪接上加插了物件或车子的迅速掠过，制造了一种明快的节奏感或一种另作新章的潇洒过场。

此段是张曼玉最后一次见刘德华（因为此后刘再回不来了），张曼玉在车站送别，无言以对。刘登车，镜头在巴士车厢内拍着窗外的张，音乐响起刘德华的歌《痴心错付》。巴士关门以一个闪现的近距大特写交代，然后巴士开走，留下路上孤零零的张。此时再加入在车厢内刘的表情，再闪一次巴士的红色，然后一个跟着张曼玉的移动镜头；后再切入车厢内的刘，红色再闪现后，下一个镜头是从后绕到张前面的摄影机运动方式，显示了巴士转一个弯当中的运动状态，空间感微微混淆，本来相当突兀，两人的爱情在此时最凄美，却同时也是终结。再次以刘在电话亭中回复寻呼听了张的留言作结，返回激情开始时的同一地点告终。

送巴士一整段对白极少，情感却异常浓烈。起点是一种突如其来的剪接方式，衬以包括歌曲、寻呼机与留言声音蒙太奇，合力把情绪推向高峰。

故事结尾，刘德华失手被击中卧地，特写他的表情，快速闪回过往的片段。人在边缘



往往不得善终，王家卫的角色重复出现这种临死前的回光记忆，仿佛在一瞬间重拾一生的最美好（如《阿飞正传》及《东邪西毒》都有类似的应用）。过往片段的插入式剪接，像为角色匆匆一生来一次缩影。

## 5

《阿飞正传》的声画蒙太奇则有较复杂的应用，剪接不单成为建立个别场面的浓烈感情或震撼的技巧，更是确立全片结构及意象的框架。

片名出现一刻伴随着一个蓝蓝的丛林（图2），横移的镜头像最后一次数落着外边的景致，同时首次响起Los Indios Tabajaras的*Always in My Heart*吉他音乐，此曲调子后来也成为“阿飞文化”的重要构成（此时，我们不知这可就是尾段张国荣角色负伤时火车窗外的景象）。继而剧情正式展开，镜头回到张曼玉工作的小卖部，第三幕特写描述她睡着了，耳边传来同一首音乐*Always in My Heart*（也许是她梦中听见的音乐）。而后张国荣又再出现，结果他们成了一分钟的朋友。

由梦境或序幕中出现到中段再次出现，*Always in My Heart*这次响起是在张国荣往菲律宾寻母不遇的关键时刻。这次，他生母不肯见他，他于是也下定狠心，不回头让她见他真面目。一个似是其生母的女角色在窗前外望（没交代她是否就是其生母，可能只不过是



2

一先一后的椰林，总结了阿飞的半生。

张个人的幻想)，随后是张国荣的背影，椰树丛林由最初的意象变成真实的场景，张国荣独行于林中，独白完毕，镜头由略快镜一步步转为慢动作，此时*Always in My Heart*的旋律，跟慢镜动作的步伐配合得天衣无缝。

及至*Always in My Heart*最后一次响起，已近全片尾声，仍是开场时片名出现时一样的色调，但这次我们知道那是从火车上横看掠过车窗的风景，从故事情节来看，我们也终于明白那是一种濒死前的遗志：在颓败的一刻，仍然渴望明天夕阳下山的美景。不同情节中安插的同一组画面和音符，变成了贯穿全片的一个母题（motif），隐含的是作为一只无脚鸟对梦想中的乌托邦（爱情、母爱）的向往，最后以失望告终。前段的序幕，中段的跌宕到末段的结尾，三段*Always in My Heart*与丛林的意象概括了主角半生及其梦想。张国荣角色的故事也在此一前一后的声画包围中总结完满，往后而来的，已是另开新篇章的故事。

另一方面，王家卫及其剪辑师也非常善于运用突如其来的剪接片段去突出某场面于整部作品的重要性。

早段张曼玉角色失恋遇刘德华这警察，第一场是雨声弥漫的背景音效；第二场讲张回到电话亭找刘还钱，刘请她吃橙，整段则以蝉声作底，接入巴士声表示她快要离去。但有趣的是张乘的巴士开走了不久，镜头又毫无提示即切至一个打完电话的镜头，无助的张曼玉又再出现，观众才醒觉已是另一个晚上，张始终放不下，巴士突然横过，之后已看到张坐在一旁，希望刘可听她苦诉，继而开展了她长长的一段对白。之后，剪接又在跳跃，把空间跳到南华会，一直是缓缓的中镜，打量着张，无声无色，张燃着烟，回望刘，尽在不言中，但于沉默之中一种爆炸力酝酿其中。刘开始去开解张，而后激动之处，刘恍似要骂醒张：

如果你真的不能没有他，那你回去告诉他你不能没有他呀！不然的话，从这一分钟开始……

此刻张突然激动开腔打断刘的讲话并高喊：

你别再提这一分钟！

随后镜头快闪一钟面大特写，继而一个全景拉闸动作，对比先前的沉静，钟声响起，配合造就突如其来的震撼。“一分钟”的对白，叫人回忆起张曼玉与张国荣初结识的情境，如今又联系到心碎失落的处境，恰巧又是一分钟，而且又是墙上的挂钟，情景交融。之前是爱情的诞生，如今是恋情的终结。这钟声划过后，张曼玉已变成另一个人，不会再为失掉的恋情流泪。就在同一个场景，后来她甚至会对刘嘉玲的角色说：

早知道好过晚知道，现在伤心的是你而不是我，我已经没事好久了。

那组闪现的声音画面快速剪接，像钟声一样唤醒了张曼玉。

以时间观与章回去分析《阿飞正传》，会发现全片约可分成上下两节。上半段以先前提到的张曼玉的醒悟及跟刘德华的电车轨漫步作结，并以刘德华独白透露他将行船作中场划分。上半段是枝节的散落，包括张国荣跟母亲不和，酝酿自己到菲律宾找生母；另外是埋下刘德华与张曼玉的情缘，加上刘嘉玲的支线。几组镜头分别交代不同角色的胶着状态，有种为世所迫的无力感。

而后张曼玉与刘德华分手，刘德华交代自己母亲过世，以一句“没多久，我阿妈死了，我就去了行船”作上半场的结语，Xavier Cugat的*Perfidia*音乐出现，犹如一首间场的乐章，把影片一分为二。

往后，各主角展开人生新阶段：张国荣落实他寻生母的计划、刘德华去了行船、潘迪华决定移民。前半段是极具压抑的气氛，后段则有豁然开朗的转调。Xavier Cugat的*Perfidia*也是极流行的舞会曲式，通常也用作舞会的中段间场。

当然不能不提结局的空镜：一个无人的电话亭、关掉门的售票处，余音未了。尾后再突如其来加插一段梁朝伟演的新角色出场，一镜到底，但加在这结尾位置，本身却是整部片最完整的一个镜头。可以独立存在，在发挥了预告（当时预算有下集）效果的同时，也令全片起了神奇的化学作用。难得是所选的乐曲 *Jungle Drums* 无论在节拍还是调子上，跟梁朝伟的动作、速度都配合得恰到好处，以声画匹配营建出全片的神来之笔。

## 6

相比起王家卫的其他作品，《重庆森林》是最为倚重蒙太奇功能的。蒙太奇在开场已担

当一个起题引子的重要角色，仿佛为电影率先建构了一个模糊、快速、零碎、易于消逝的调子，是影像，也是城市；是冰冷，也是人情。一开场，配合重复简单音律的电子音乐，街头的追踪，以一整段支离破碎的手摇停格加印蒙太奇，率先组织出大城市的片断感。

视觉质感上，这段戏可以说是最王家卫的，当然，摄影的功劳肯定超卓。而金城武街头追逐整段戏（及后来林青霞给追杀一节），却是声、画、剪三合一的结晶，在驾驭三者而得出一种具体、独特的技术外观甚至信息上，怎样说来，懂得把不同元素组合，也是归功于一位导演。就像是王的签字式样，这场戏为王家卫确立了他作为作者导演的稳妥地位。

开场已是闹市中的追逐：偏蓝的光线（从王过往作品中我们得知那代表危险，无论是之前的《旺角卡门》还是继后的《堕落天使》，其中的袭击场面都有近似的拍法）；林林总总的镜头移动，包括低水平高度、跟随角色、路人主观镜、刻意加强震荡、快速横摇等，加上跳格的处理，把理应是连贯的追捕行动，本为整全的街道环境，拍摄与剪接得极其破碎、凌乱，但个中却流露一种凌乱美。

配乐之余，加进金城武的独白（内心独白作为王的风格在此片中才发扬光大），跳字钟的大特写，凝镜的运用，在茫茫人海中你追我赶，对比强烈；又或是林青霞给追杀时的激烈摇晃，紧接高角度的广阔镜头与跟随镜头，立体呈现整个追捕情节的紧凑，在印度歌曲、市声外，地铁列车抵站时的响号就如警告，都拼贴出一幅骚动不安的画面，效果昏眩，是大城市的危机感，同样令人过目难忘。

## 7

有人称王家卫为MTV导演，但我更倾向称之为蒙太奇导演，原因是在其作品中别树一格的音乐片段（可能因此而被认为是MTV）中，王其实是巧妙地运用了音乐以外的声画组合，激发一种剪接与混音而来的美学作用，来传达一种令人有所感动的情绪。这在我看来，是王的最主要成就。

如果MTV是指不逻辑性与较重节奏的剪接（未必与叙事有关），那么，相反，王的剪接倒是别具逻辑性，在当中有自己一个剪接世界。最重要的是王借剪接去确立风格，而不是讲逻辑性的内容。这亦解释了王家卫为何会在法国得到这么多的好评：法国作为一个较懂或至少习惯欣赏导演风格与技术的国家，对比起香港较为重视故事剧情的观众，自然更欢迎王家卫。



3

两次梦游的场面用了不同的声效设计。

## 8

《重庆森林》中王菲两次偷溜进梁朝伟的屋内（图3），两次都用了音乐电视式的剪接（不需注重空间、时间及动作的连贯性，镜头短小，剪接可配合所出现的歌曲节奏），然而两次手法却有分别。

第一次王菲溜入屋，时空是统一的。即是说整组蒙太奇说的是那个下午她首次偷进屋内的事情。声源方面，镜头拍着王菲扭开了CD机，让*California Dreaming*的歌声响起，成了她打扫时的背景音乐，同时是整段画面的配乐。那音乐是剧情世界中的声响（*diegetic sound*），而剧情世界声音与非剧情世界声音的交错把玩，正是全片的大特色，也可说成是一种声响上的蒙太奇技术。此段的王菲被塑造成自由不拘、随心所欲的本色流露角色，是亏得那份散漫自由的音乐气氛。

但第二次王菲溜进梁的家，便是另一种声音使用。此段戏用上王菲的歌曲《梦中人》作配乐，没解释声音来源，是片中角色听不到的音乐，一种非剧情世界的声响（*non-diegetic sound*）。因此，也不需理会声音在片中的连贯，转而将整段戏化成一组跨越时空的蒙太奇。从王菲的衣着转变以及地理的因果关系（显示梁因饮了药而昏倒的因果关系），观众知道那是一段夹杂叙事与时间流逝的蒙太奇。当最后一次，梁朝伟返家撞破，二人在屋内，本是最传统的角色对白，加了梁朝伟按掣播放*California Dreaming*的镜头，由此配乐成了叙事的一部分，继而又转入梁朝伟（“好久没给女人的脚按摩”）与王菲的内心

独白（“原来梦游都会传染”），剧情声效与非剧情声效互相交错组成极强感染力的声音蒙太奇。

*California Dreaming*的音符，在全片起着一种引进加州作为母题的力量。自从《阿飞正传》起，似乎王家卫已决定以一段音符母题去把抽象的概念化作声音，音符铭记在观众脑海不离不弃。情况变成，我们以后看《阿飞正传》、《重庆森林》到《花样年华》，都难以将声音与画面分开，那已成了声画蒙太奇重要的一段记忆：《阿飞正传》的森林加吉他；《重庆森林》的王菲身体加*California Dreaming*；《花样年华》中张曼玉的慢镜加*Yumeji's Theme*具体传达了优雅的韵味。

*California Dreaming*在片中的运用，具象征意味，象征了王菲对远方理想的追求（但王家卫作品中追求梦想未必是最终手段，因为等到达到理想，又发觉那不外如是），也是兰桂坊的一个重要地标（到今天，游人仍坚持跑到兰桂坊California餐厅的门口拍照留念）。自然，这曲也是男女角色之间的情感交流信物。作为剧情世界中的声音，此曲是引子（最初王菲在快餐店播）；中段则是具体情感的沉淀（王菲在屋中打扫，边听歌边把玩着飞机模型，预设了往后当空姐的梦）；也包含定情：后段梁朝伟竟说，那是他女朋友喜欢的曲子；到结局，率先是画外音传来此曲，画面是王菲的高跟鞋特写（观众开始时分不清那曲是否剧中声），而后两人在快餐店相遇，才解释那其实是来自梁朝伟播放的音乐。情感的感染力，或者是一种你变成我我变成你（后来在《天下无双》中再一次出现）的态度，借由一首歌曲的耍弄而达至化境。

当然，更受评论或观众欣赏的，是梁朝伟重复多次跟自己的独白。第一次在他返回家中（王菲其实已潜进他家），以为女友已返来并跟他玩捉迷藏。他用说出来令剧中人听到的对白，先讲出跟女友要说的话：“我知道你在这里的！”而后不见回复，表现手法便变成他的内心独白。说白与内心独白，形成一段罕见的自问自答，更凸显这角色孤零零的身世。毕竟，自言自语是表现现代都市生活疏离关系的最常用手法。

## 9

舞蹈。

于是可以归纳，王家卫的蒙太奇以一种舞蹈的形式进行、感动人，而音乐可以是独白。这里又存在着两层舞蹈。



4

只看到武者个别的眼神、手、脚，剪接技巧才是真正的招式。

第一层，是画面中人在跳舞。这里所说的舞，当然包括了单人的走路姿势、追赶的动力、动作武打场面、角色进出画面的方向等。

第二层，是影像在跳舞。透过剪接蒙太奇，画面的组合、连接，它们的时间长度、它们的远近距离、它们的频率和变化节奏，统统化成一种变幻而多姿的声画舞动。

要理解王家卫作为一位编舞者。

《东邪西毒》将舞蹈的编排融入武打场面（图4），但爆发其感染力的，是靠蒙太奇。夕阳武士与马贼对战一场，以粗微粒菲林、长镜头拍摄，景深刻意收窄，强调主角与背景之间的差异。镜头框在上、中或下身部位，把身体割裂，没有一个全身的镜头，甚至配合武士弱化的视力，更出现了故意的失焦。镜头横移，慢镜头记录了一种厮杀场面的惨烈，但奇怪的是在过程中其实全看不到武士的招式及全身动作。濒临失去视力的武者（舞者）似在自己的黑暗世界中翩翩起舞。打斗，再无关招式。武侠，得到新的诠释。王家卫与负责剪接的谭家明创意地用剪接来调度动作，依然传达出惨烈的战况。不靠动作的编排，只靠剪接来传意，《东邪西毒》这组戏无异创新了武侠的领域，把剪接蒙太奇的功能推向另一层次（1995年才有了徐克的《刀》，另一部依赖剪接去呈现打斗多于一切的作品）。

## 10

由《旺角卡门》开始是狂情仇杀的舞动；《阿飞正传》是演员的魅力排演；《重庆森林》率先把蒙太奇、摄影、声效高技巧结合而成功塑造一个最富个人风格的look；《东邪西毒》证明这种靠剪接的电影的优势及特色。这时王家卫掌握这种蒙太奇舞蹈的能力，已

迹近巅峰。及后《堕落天使》中多场杀人或打斗场面（金城武在茶楼内给追捕，或黎明在饭店杀人的蒙太奇），都不过是更熟练的演化，而去到《花样年华》时已迹近完美。

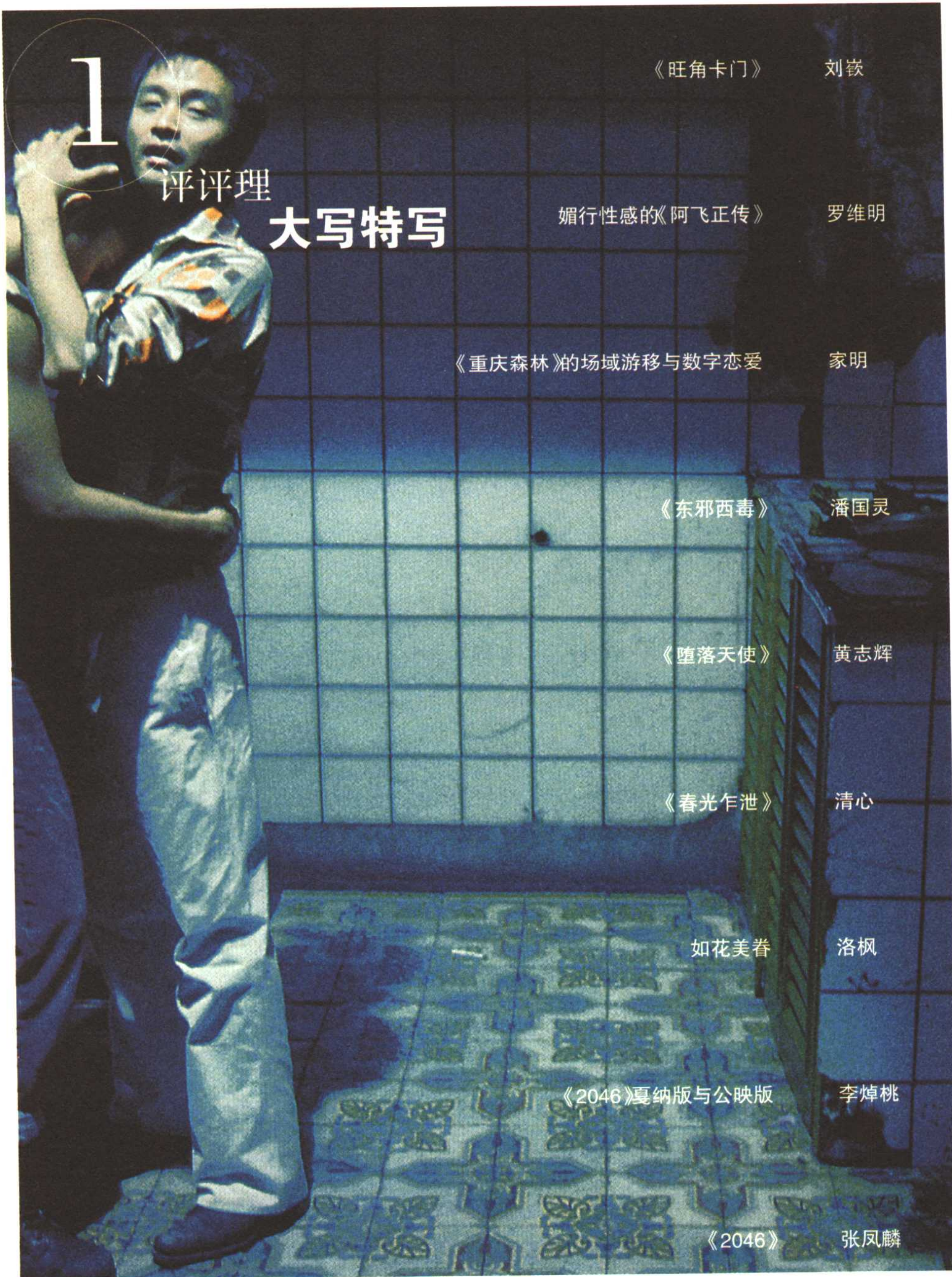
## 11

王家卫电影的吸引力在于他作品中的强烈电影感，一种熟练的电影语言运用。他是布莱松电影理论的信奉者：电影不寄存于任何别的传统艺术形式，电影不是舞台剧，不是对打，不单是音效，电影是剪接、场景、光线、颜色、服装、演技、动作表述（包括动作与讲话），不是排好一场戏然后用菲林把这场戏记录下来这么简单。前期的拍摄固然要执行得一丝不苟，但电影创作的特点，也是关于后期制作的，王家卫的电影语言的运用，凸显了电影后期创作的重要性，把剪接蒙太奇及声效运用的位置放回它们原有的电影艺术的殿堂。也正是这点，使他成为一个真正富电影感的导演。或者说：一个真正的电影导演。

他的映画世界不是纯讲写实性，或可信性（一个警察真的这样走路吗？），而是透过电影镜头去捕捉去呈现一个导演心目中的人物：他如何走路，一组镜头如何使他的走路姿态散发出更大感染力。总括而言，是建构一个形式一个form，一个只配出现于王家卫电影世界内的form：cool是外表，蒙太奇令它增添深度，在一个茫茫无助的自恋世界。







1

评评理

# 大写特写

《旺角卡门》 刘崧

媚行性感的《阿飞正传》 罗维明

《重庆森林》的场域游移与数字恋爱 家明

《东邪西毒》 潘国灵

《堕落天使》 黄志辉

《春光乍泄》 清心

如花美眷 洛枫

《2046》戛纳版与公映版 李焯桃

《2046》 张凤麟

# 《旺角卡门》

刘焯

——铁汉与柔情，江湖与爱情

1988年《旺角卡门》公映，王家卫成为令人瞩目的新导演之一。两年后，他第二部作品《阿飞正传》面世，则如宣告一个电影神话、一位明星般的作者的诞生，声势和影响俱超越前作甚远。此后，当人们讨论王家卫电影，《阿飞正传》不但是重要的焦点，有时甚至被视为一个开始。至于《旺角卡门》，总是显得孤单，似乎以“王家卫首部执导电影”的名分被遗留在1988年。

正因为如此，《旺角卡门》拥有一种独特的魅力。从《阿飞正传》至《花样年华》，观者身处一个影像愈加绮丽、怀念与感叹愈为复杂的世界，《旺角卡门》则有所不同，它归属80年代中兴起的江湖/英雄电影类型，故事以悲凉的黑道生涯为主干，叙事顺时序推展，虽散发感性情调，但大致保持写实的风格。总括而言，与王氏其他作品相比，《旺角卡门》的剧情和形式更为直截简练。

故事由黑社会老大华（刘德华饰）、兄弟乌蝇（张学友饰）及表妹娥（张曼玉饰）三人演绎。从内容来看，英雄片的两个永恒元素——铁汉和柔情——俱在。可其描写黑道，没有沿用普遍的模式，不是一个老大的地位由盛转衰，再奋起反击的故事，重心亦非帮派恩怨或警贼相斗。华虽说十四岁便拿安家费，但如同门兄弟Tony（万梓良饰）所嘲讽的，

实非一个成功的老大：家徒四壁，打理着一家简陋的酒吧，跟随左右的手下只有一个乌蝇。从第一次讨债到尾场警署刺杀，原因不外是乌蝇又闯了祸，要为他奔走解难；而每次出动必是单枪匹马，看起来很潇洒，其实是孤立无靠。

王家卫为华安排了缺乏起伏升跌的江湖生活，没有多少英雄感，长期处于暴戾、苦闷及无聊的状态，并不断重复至死亡的了结。而黑道生涯，人人如是。乌蝇终日惹事生非，依然是个旺角小人物，待决定用性命上位，偏又事败身亡，还有卖相嚣张的Tony、污点证人大口基及抽中签的黑帮小子……他们的困境，华与乌蝇在调景岭的一段话表现得最为透彻生动。

江湖日子这样不堪，娥为华带来一种新的生命经验。英雄片的重心多是兄弟情义，爱情的价值很难相提并论。《旺角卡门》是破格之作，爱情在王家卫手上不是点缀，它超越了陪衬动作的先天限制。

华平时浑噩度日，他与乌蝇的关系亦像习惯多于情义。于是，娥的性情、潜藏的力量及与他的交融，俱和他所熟悉的大不相同。电影开首，便铺排娥的来临，接着数日的剧情，江湖事和两人的关系交错进行。娥和华或在早晨或在晚间，有一句没一句地对话，情节保持含蓄，却足以见到王家卫心思所系。其后华得知旧女友已婚怀孕，往离岛找娥，不但为《旺角卡门》造就一个经典场面，影片在江湖外的另一个戏剧重点——爱情——也终于达至高潮。

从戏剧的角度来看，浪子的最后归宿当然不可改变，但此前确要经历一段脱离现实的时光，才可促成冲突。如果出生入死是华的现实，娥真如一场美丽的幻象，与血淋淋的黑道形成鲜明的对比。《旺角卡门》的剧力，便是源自华徘徊于两种世界和他最后只可选择其一的命运。

至于表现手法，前面提过，王家卫开放纷杂的作者风格尚未完全显露，仍比较简洁和实在，但一样是细心经营，别有特色。影片具有江湖和爱情两种截然不同的境界，形式上亦划分为两种基调，以故事时空、摄影（刘伟强掌镜）、美术设计（张叔平担任）及剪接等做出巧妙的配合。

江湖人物是夜间的动物，片首华家的一场戏有生动的处理：娥早上到来，他却一直蒙头大睡。首先，画面上的布光是白日的硬朗光线，跟着转变为温暖的黄光（正是残阳余晖），最后黑暗中一支香烟点燃的特写，华拍打电视机，荧屏的雪花丛里闪现着晚间新闻——终于





进入黑夜，他要开始活动了。华亦是属于“油尖旺”（油麻地、尖沙咀、旺角）的，影片的第一个镜头便见现已结业的中侨国货公司（西洋菜南街）。描绘黑道生活的场景多集中于附近，华与乌蝇打滚的地方离不开台球室、麻将馆、夜总会、Red Lips Bar（北京道小巷），不是封闭的空间，便是穷街陋巷；累了或受伤了，就逃回凌乱的唐楼单位。这部分的日景颇少，戏院和调景岭数场虽然发生于白天，亦多极力渲染佻俗暗淡的气氛。

娥和华的感情自成一个世界，戏剧的时空便有所不同。依然有些夜景，譬如华家的几场对话，或他首次往大屿山的一大段戏，但这些场面都特意显示由日入夜的过程（华前往大屿山），而夜，甚至显现不同的深浅面貌（华到酒店时是黄昏，码头热吻发生在深夜），借此衬托关系的变化和感情的进退。场景是另一个天地，娥来到市区后，不曾出现她在街上的影像，而是常常守在家里。家是爱情萌芽的主景，本来杂乱的屋子打扫得窗明几净；她离开时，电饭煲传来久违的饭香，桌上排好一系列满载意义的玻璃杯。此后，华要延续幻想，必须离开市区——促成其江湖身份的地域，前往娥所在的大屿山。那里用蓝天白云和绿茸茸的峰峦为大背景，远方的红色巴士从银幕上划过，华和娥在幽静的码头或海旁的小路漫步谈情。实现爱情的场景只有大屿山，相比于腥风血雨的旺角夜街，这是甜梦般的情境。

两个世界的较量，并非仅靠时间、空间的建立，影片的摄影和剪接一样调配出不同的节奏，反映两种相异的情绪。华于黑道的生活，多以灰暗的街头和炫目的霓虹招牌作引子，手持镜头进入弥漫着烟雾与杀意的娱乐场所，首先是剑拔弩张的言语，继而推展至武力的爆发。这些场面的构图与运镜多很简短利落，静态的时候不长，剪接更是直截了当，一切意在烘托现实空间的窘迫和暴力感。基本上一场一个冲突，发展下来，压力不断积累，绝望的调子不断加深，终于上演华和乌蝇双双毙命的结局。<sup>[1]</sup>

华和娥的关系，抒情而浪漫。虽然爱情线的戏份不多，却是精心地构思，特别注重层次感。娥的出场便很特别，第一个镜头是她在船上的背影，配以姨婆的旁白介绍，见华时戴着口罩，更像是一个神秘的不速之客，难免引人联想：娥可会是华逃避现实而生的梦中幻影？此处，王家卫的手法不再如刻画江湖般的猛烈，而改以细腻的风格，从种种生活小处、神态动作铺排两人的关系。从开始时若即若离的吸引，发展至码头热吻，再续以欢愉的离岛生活，每一场皆展现轻重缓急的节奏，自不可预知的变化中凝聚感染力，这与黑道部分粗暴而重复的基调极为不同。

要比较两种风格的差异，此片脍炙人口的两段戏是上佳例子。一是华在食档劈杀仇家，二是他和娥于大屿山的定情之夜。前者篇幅短小，经停格加印技术处理的灰蓝影像，充满快、狠、肃杀的血腥味。大屿山一段卖相并不抢眼，全部以朴实无华的声画连接，但情节峰回路转，恍如一则短篇爱情故事。镜头来往于酒店、码头、渡轮……再回到酒店，对白、寻呼机短信及歌曲穿插其中，调和出自然流丽的动感。特别是歌曲（《激情》，林忆莲主唱），是负责叙事的重要工具，它的起伏莫测，实与时而低回时而奔放的感情息息相通。

王家卫首次执导，《旺角卡门》无疑拥有它作为处女作的特色，但他毕竟是一个风格强烈的作者导演，我们总是可以自其之后的作品回头追索，为情节以至主题找寻一些发展的脉络。仔细看看，王菲将梁朝伟的家改头换面，原来已由娥在此做了一次示范，而且，家里有个电饭煲，无论在60年代抑或80年代都很重要；华和乌蝇、黎耀辉和何宝荣，虽说尺度不同，都是斗气冤家，都有一份难分难舍的情；如果想飞，情怀上，大屿山也可以是一个阿根廷……情节就罢了，最要命的是寂寞感。华独来独往，出场必抽着“红万”（红色万宝路），完全是在宣示他的惆怅和自恋，而离岛小女子的幻想与渴望难道不也是呼之欲出？华与旧女友在“果栏”（水果批发市场）的对话，还有华与娥于夜中酒店的一场戏，由刘德华这位香港电影的经典浪子诉尽心声，可说是阐释王家卫式爱情逻辑的第一代版本。

原来，在黑帮类型的规矩间，许多个人的执著已经蓄势待发。《旺角卡门》的关怀焦点始终是人生无常、黯然而终的情境，华、乌蝇、娥的关系，三人生离死别的结局，在在流露这种遗憾的感慨。影片的心理描写如此突出，可是，却没有（或者不能）摒弃江湖电影的大格局，耳熟能详的男性情谊和风格化的动作（尤其凌厉）拍得同样精彩。《旺角卡门》自原本的基础变易而来，亦终究归于／忠于类型的系统。往后种种离经叛道的创作，以及随之而来的国际名声，固然令人赞叹，但这里才是王家卫和香港电影主流一次罕有的、紧密的合作。

#### 【注】

- [1] 原本是以华因枪伤变成痴呆，与娥无言相对作结，但最终做了修改（不确定有否拍摄下来）。此后，刘德华在《天长地久》（刘镇伟导演，1993）及《无间道III终极无间》（刘伟强、麦兆辉导演，2003）里饰演的人物倒有类似的结局。





## 媚行性感的《阿飞正传》

罗维明

重看王家卫，由《旺角卡门》到《阿飞正传》，中间的蜕变真有趣。江湖义气仔女的故事，之后就由负责《旺角卡门》摄影的刘伟强发扬光大，成就了古惑仔系列，而王家卫就专注一心做阿飞。

飞仔不是古惑仔。

飞，60年代，上一代骂下一代的流行用语是“飞仔”，只因个个“有毛有翼就想飞”。飞，说的只是反叛伦常惯例，并非单指作奸犯科、打家劫舍（陈宝珠同薛家燕在1966年的《姑娘十八一朵花》都有唱：“最鬼憎阿飞，兴抹粉爱画眉，他是男又扮女仔”。至多是这样）。已经长大成人，总有自己想法，旧（中国）的一套又真的不合时宜，不再像以前般听话，更何况学生运动席卷全球，乖仔也疯狂，受存在主义影响，人人都学会行cool。流行文化兴讲反建制，搞艺术的都要飞飞的，才够前卫。

所以看王家卫的《阿飞正传》看到许多不同层次的飞。他自己有毛有翼之后（《旺角卡门》成功）的飞，以及一个时代的飞。

《阿飞正传》拍于1990年，那时候香港论述如火如荼，人人都讲香港意识，而一讲到香港意识的启蒙就不得不由60年代开始，因为战后婴儿在那时刚好长大，有毛有翼个个都想飞。以后反对港英政府的学生运动、中文成为法定语文、经济起飞、新浪潮……

今日的一切都由那个时候开始。香港艺术中心在1994年都要搞大型60年代文物展给那个时代存真。王家卫能够率先感受到时代风向，都算敏感，虽然当年有人不满影片实景上时代气息薄弱（张叔平说：“好辛苦才找到个旧交警指挥亭”）。

但《阿飞正传》能够得分当然不在于任何时代意识。好看之处，笼统地说，当然是艺术处理，但具体而言是在许多场面上暗涌着醉人的“姣”劲：刘嘉玲丰美的臀部在镜头前扭动；张国荣穿着内衣一个人在家放唱片跳舞。缓缓的移镜横过雾重的丛林。令人遐想是椰林月色的菲律宾音乐曼妙地婆娑于令人沉思的空镜间（那是王家卫自己在跳舞）。我用“姣”字，不用性感，是因为那份刻意的修饰，那种临流揽照，那种情不自禁，那份自得其乐（片末伟仔的梳头戏自然是经典，每次“哥哥”打完架都梳梳头，也好精彩）。我当时平白浮想：这份幽幽感觉有几多是来自张叔平？否则迈克应该好似写张彻那样写写王家卫。

情绪掌握得好外，对白尤其精彩。“无脚的鸟”当然是经典（后来华仔的一句踢爆又更经典）。“一分钟朋友”也挺出奇制胜。Mimi去找苏丽珍晦气，苏的答话也可以成为金句（“有的事早知道好过晚知道，现在伤心的是你而不是我，我已经没事好久了”）。寻常对白原来是人间评语，因此每一句都变成格言，供后人借用。连“哥哥”不经意说的那句“喝了，好过睡了”都成为绝句，给人传颂，特别经过“四一”事件。<sup>[1]</sup>2003年4月1日下午我在艺穗会天台和练海棠喝酒还借这句名言作开场白，当时并不知道远方天台有人更进一步，把话改成：跳了，好过喝了。

张国荣不在之后，重看《阿飞正传》，当然少不了会问，除了他，还有谁会更适合演旭仔？但这类问题都不宜去找答案。“那一分钟已经过去，你追不回。”只知道“到他着地的时候就是他死的时候”原来都好贴切。真是没几部电影，演员和电影互成传说。

《阿飞正传》是费穆的《小城之春》后，第二部暗地里处处荡漾着媚行性感的中国（更确切地说是中国香港）电影。韦伟重复着画面动作的对白句句都吐露着自己的粉黛含春，因而令人心眩神荡。90年代的《阿飞正传》自己“姣”给自己看，孤芳自赏到极点，纵使零落如泥碾作尘，只有香如故。

#### 【注】

[1] 2003年4月1日黄昏，张国荣被发现从香港中区文华酒店高层露台跃下身亡。——编者注

## 《重庆森林》的场域游移与数字恋爱 | 家明

众所周知，王家卫的《重庆森林》是在《东邪西毒》做后期剪接时拍成的。《重》片较轻松的笔调，跟王氏两出前作《旺角卡门》及《阿飞正传》都大不相同。《重庆森林》甚为讨人喜爱，虽不是1994年暑期档的大赢家（只有760多万票房），倒也算是一口消暑的清凉剂。翌年的香港电影金像奖，《重庆森林》更夺了多个重要奖项。

故事并未就此完结，《重庆森林》后来更举世闻名了。外国有评论说《重庆森林》“非常性感”、“不可抵挡”；美国的著名影评人罗杰·艾伯特（Roger Ebert）说影片介乎戈达尔（Jean-Luc Godard）及卡萨维茨（John Cassavetes）的作品之间；主动把《重》片引入美国的塔伦蒂诺（Quentin Tarantino），说一边看《重》片一边掉泪。中国内地不少影迷对《重》片也趋之若鹜，一本以《家卫森林》为名的王家卫影迷书中，就有人称王为“发达资本主义时代的抒情诗人”。<sup>[1]</sup>在英国，2002年12月，《重庆森林》入选

英国电影协会的“影评人票选二十五年十大经典”的第八位，只排在《现代启示录》（*Apocalypse Now*）、《愤怒的公牛》（*Raging Bull*）及《循规蹈矩》（*Do the Right Thing*）等公认的划时代经典之后；而王家卫则在十大导演中名列第三，在基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）、阿尔莫多瓦（Pedro Almodóvar）及科波拉（Francis Coppola）之前。如果《重》片最初真是为救济《东邪西毒》而亡羊补牢拍出来的话，那么这记无心插柳实在有太多的意外收获了。

## 困囿的空间 亲切的人情

王家卫的电影没有历史没有时代，《阿飞正传》及《花样年华》是抽离及净化了的60年代，《春光乍泄》是异色化了的布宜诺斯艾利斯及台北，《重庆森林》及《堕落天使》则是没有一时一地的香港岛及九龙。在《旺角卡门》中，大屿山是用于避难及激吻的，麻将馆是置存三教九流的，警察局是收留叛徒及执行家法的……场景的功能性十分明显，且凸现了核心（市区）VS边缘（离岛）活动场所的关系。到了王家卫后来趋向自我（或自觉？）的电影中，具体的时、地渐渐被淡化，场景也失去了原有的功能意义，取而代之的是无休止的暧昧及更多的象征指涉。他的电影世界变得十分抽离——这固然与他脱离了类型电影的导演行列有关，但同一时间却为环境、人物及故事造就了更多的可能性。如果《阿飞正传》的最后一幕梁朝伟不是在那个神秘又局促的阁楼出现，这段戏也一定不会那么传奇。他身处什么地方？他与前面的人物有什么关系？他要到哪里？——这一连串的开放式问号，也可说是给阁楼（一个未知名但教人十分好奇的地方）逼出来的。

在《重庆森林》内，王家卫继续建构他封闭的世界。《重庆森林》的故事分两部分：第一部分主要在重庆大厦及酒吧发生；第二部分以中环的“午夜快递”（Midnight Express）快餐店、行人自动电梯旁的梁朝伟住所为重心，角色活动的空间不但有限，而且几个场景也净化成不同的符号：重庆大厦在刘伟强、杜可风的镜头下变得神秘又充满动感；酒吧是让人稍息的地方，但同时也是两个警察（何志武及663）爱情落空之地；梁的住所令人最感亲切，因为它送走了空姐（周嘉玲）后招徕了阿菲这个全片最可爱的角色。而即使屋子有水患，在663的口中也只是因为它是大哭了一场，而最关键及贯穿了全片的“午夜快递”快餐店，则由街坊邻里的茶水摊档漫不经意蜕变成扯红线的良媒。

反而“加州”在与上述场景映衬下变得十分“口号”。周嘉玲及王菲穿上的空姐制服、她们口中常提到及向往的加州、不停播放的*California Dreaming*以至同名的酒吧——利用虚无缥缈及扁平的阳光加州形象，与画面上看到的场景比较起来，前者的感觉并不实在。《重》片的第二个故事由角色散发出的朝气，到暂托加州的情怀，都预示了电影将会愉快地结束，事实上这亦是王家卫的第一个愉快电影结局（以后的作品亦少见）：由已转职空姐的阿菲给663补发一张登机证（意谓两人以后将可一起上路）。这般甜美的安排，敢说不是王家卫在《东邪西毒》的水深火热中因时制宜的票房考虑？当然，那效果是出奇地讨好。

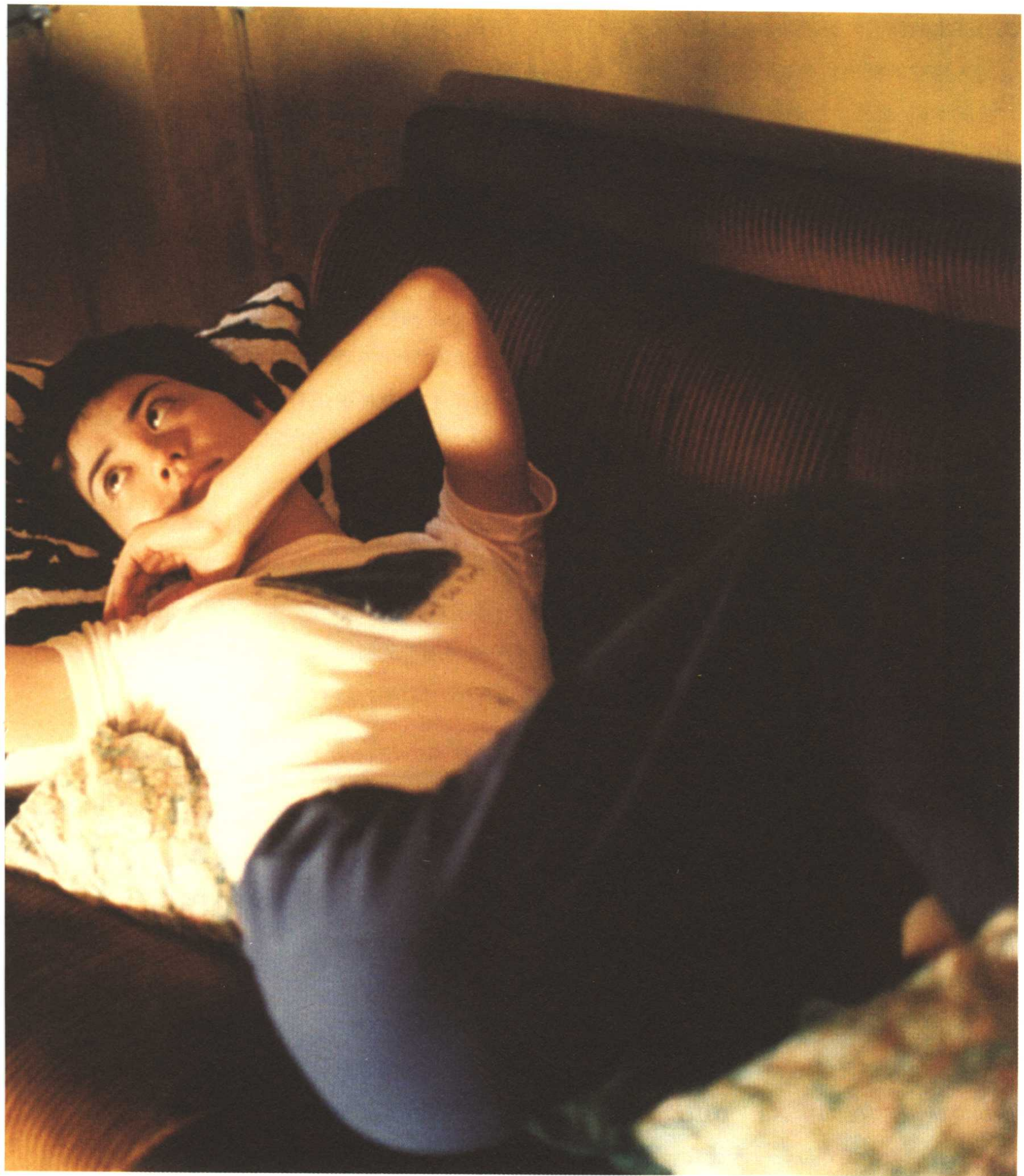
《重庆森林》没有出现何志武及663工作的警察局，也没有用定场镜头（*establishing shot*）交代快餐店及663住所的位置，更少介入其他场景（两场663及阿菲在大排档相遇的戏，甚至一直用手摇拍摄，镜头没离开过二人），但环境与人物的感情配合得宜，使前面这些与叙事有关的考虑变得不再重要。王家卫能在港片以至艺术电影（*art-house cinema*）中别开生面，并非偶然。

配合净化了的环境，王家卫电影的角色一般都很抽离。这就像王家卫本人不知打从何时起以墨镜掩面一样，是明显不过的自我防卫心理。《重庆森林》的林青霞用假发加上墨镜及雨衣，是自卫的极致。但王氏电影好看的是，自我保护角色往往不经意流露出匿藏在心底的感情。即使像《阿飞正传》的旭仔那么自我中心，濒死时也愿意承认与苏丽珍结识的一分钟，仍然深印在脑海里；《春光乍泄》的梁朝伟到台北夜市找张震不果，竟偷偷取走一张他的照片留念，在夜市的烟雾迷蒙间没入人丛中，浪漫得令人咋舌。我常觉得王家卫的电影跟芬兰的阿基·考里斯马基（*Aki Kaurismaki*）有点相似：自给自足的空间、过分低调的角色却富有充沛的情感。若说王的电影是香港人的真实写照——没历史感及豪情壮志，活的世界很封闭，但却有张不出口的感情，稍不留神就给它感动得死去活来，我觉得一点也不为过。

毕竟，王家卫属于这个时代及地点，纵然他的作品最不明显的就是这两方面。

在王家卫电影的众多角色中，《重庆森林》的阿菲是个异数。固然她不断沉溺在*California Dreaming*亦属自我保护，但她跳脱及带点神经质的性格是王家卫的电影中较少见的（从中也可看到王家卫电影的角色发挥空间，如何与影片互动而塑成影片的最后风格）。这也是《重庆森林》能叫人看得惬意，并跟《阿飞正传》及《东邪西毒》可立即







区分开来的原因。更甚的是，面对阿菲及她工作的“午夜快递”，影片可说是毫不放过两者讨人喜欢的任何机会：快餐店的老板：“啊，633对女仔真是有办法呀。”他的伙计：“是663呀，老板。”老板（尴尬）：“随便啦。”这无论是不是一个NG镜头，但肯定是个令人最开怀的片段。

## 有限的时间 无穷的数字

由《阿飞正传》开始，独白一直都是王家卫电影的核心。独白可以丰富画面，可以扭曲画面，可以让角色自我调侃，但王家卫的独白常带有强烈的异化或陌生化效果。《重庆森林》的“0.01公分（厘米）”早成佳话（或讽喻的对象），影片中还有663与空姐的“25000里上空”、“57个钟头之后，我爱上了这个女人”、“6个钟头之后，她喜欢了另一个男人”、“我们大家都在加州，只不过我们之间相差了15个钟头”……

影片中的何志武：“如果记忆也是一个罐头的話，我希望这罐罐头不会过期；如果一定要加一个日子的话，我希望是……一万年。”对了，这便是《重》片监制刘镇伟自编自导的《西游记大结局之仙履奇缘》（1995）中借用的著名台词。

一万年这期限太长了，事实上就是不设期限，不单是对肉身的何志武，即使对《西游记》的孙悟空而言，也是一项绝不简单的承诺。把期限设在一万年，即表明信誓旦旦，坚定不移。但对何志武所身处的世界而言，这又有点不切实际——“不知何时开始，每个东西上面都有一个日子，秋刀鱼会过期，肉罐头会过期，连保鲜纸也会过期，我开始怀疑，在这个世界上，还有什么东西是不会过期的？”显然的，对何志武的前女友阿May而言，她与何的感情亦早已过期。5月1日到期的30罐凤梨罐头，在4月30日晚上一夜间被何志武全啃掉。但这也改变不了女友阿May已跟他分手的命运。何志武这个角色也是傻得可爱的，他在雨中的球场恣意狂奔，说这可忘掉失恋的哀伤，说保留凤梨罐头一个月阿May应会回心转意。虽然阿Q，却也惹人怜爱。

0.01公分到底是多少，我没有概念，但何志武与阿May的距离很远倒是不容置疑的（我们甚至没听过阿May的画外音）。有人说这种人与人距离的精准是对人际关系疏离的一种嘲讽，何志武口中遇上“0.01公分”的两个女人，他其实并不了解她们。但我也觉得《重》片的数字游戏放在今天社会一切以度标及测量为前提的环境再看，也是挺好玩的。

有人说王的数字恋像村上春树，事实上，无论是王的“相距15小时”、“57个钟头之后”也好，村上的“100%女孩”、“出席358回课”、“吸了6921根烟”亦好，除了是听上去的感觉够酷，也提出了数字与我们的关系，挖苦了我们对数字及量化的执迷——到底什么样的情况，需要什么样的量度单位？若0.01公分太异化了，那我们生活上无数的例子又如何？

由数字而来的期限也是有趣的。凡事都会变坏，连最密封的凤梨罐头都没例外，更莫说更外露及脆弱的爱情了。要说一万年吧，《西游记》的孙悟空及《重庆森林》的何志武两位浪子，是有点不懂识时务了。但《重》片及《西》片的备受谈论及受欢迎的程度证明，这种精神或许已渐渐遗失，但观众的向往却仍是不变的。这亦说明了王家卫及刘镇伟即使是如何非主流及off-beat，但总会在适当时候捏紧观众的心，单就这一点，就不得不令人佩服了。

**【注】**

[1] 此说借本雅明（Walter Benjamin）论法国诗人波德莱尔（Charles Baudelaire）的书名。——编者注



# 《东邪西毒》

潘国灵

——时间的灰烬，沉溺的极致

王家卫“摸着石头过河”的拍摄手法虽已是众所周知的，但有一个想法他倒是一早厘清的：类型的切入。他曾经这样说：“当我开始一部电影，我惟一尝试弄得非常清楚的，就是我想将电影置放于什么类型之中。我看着类型电影长大，被各式各样的类型迷住，如西部片、鬼片、剑侠片……所以我每部电影都尝试不同类型。而我想这是令它们富有创意的部分原因。”<sup>[1]</sup>

的确，以类型切入分析王家卫电影，是其中一个门径。打从《旺角卡门》起，他便尝试将个人主题视野，结合不同类型发挥，从中每每带来类型变奏、冲击的效果。如《旺角卡门》之于江湖片、《重庆森林》之于警匪片和爱情轻喜剧、《东邪西毒》之于武侠片、《堕落天使》之于杀手片、《春光乍泄》之于同志片及公路电影、《花样年华》之于悬疑片、《2046》之于科幻片。挪用类型以发展作者电影，确是王家卫精通之道。其中，《东邪西毒》可说大破武侠片模式，重塑武侠片的规范，假托武侠片这通俗类型，将王家卫式主题：人性疏离、沉溺自困、失落爱情、时间记忆等，发挥至一个近乎偏锋的境界。

首先在题材上，王家卫选取金庸笔下几个武林高手，拍他们成名前的匿名岁月，如此题材经常见诸英雄出少年的回溯（如少年包青天、少年黄飞鸿等等），但在王家卫手中，几个人物毫无英雄感可言，毋宁说是几块行尸走肉的爱情逃兵，各人不过借侠士之名于江湖逃逸。将《射雕英雄传》的人物加上《笑傲江湖》的东方不败，再自创一个盲侠，将西毒歹角变身悲剧人物，以非忠实改编手法自编故事，如此做法本身已有几分后现代创作的况味，情节上更摆脱一贯武侠片的恩怨仇杀、夺取经书、称霸武林等桥段，只单纯地探索人的深沉情感、执迷幻灭，再配以形式上的实验，拍成一出史无前例的姑且以十四个字概括的“爱情寓言心理成长实验武侠电影”。

形式上的实验，包括独白的创作、叙事结构的经营、视觉形象的特异（于武侠片来说）。而创作素来讲求内容与形式的统一，在《东邪西毒》中，形式与内容紧密相扣，达至形式即内容的层次。

## 独白创作

内地影评人郭小橹说：“在《东邪西毒》这样一部更为滔滔不绝的自我语言系统的电影里头，你所能做的最好方式，就是原封不动地记录下王家卫式的所有台词。”<sup>[2]</sup>的确，很难找到一个导演像王家卫那样，单单抽取电影的文字语言，已成为一个可读性甚高的文本。他梦呓式的话语有其独特魅力，画外音独白是王家卫电影的一个主要特色。在《东邪西毒》中，独白的创作更达至一个极致。正如李焯桃所言，《东》片将对白变成独白，从而拉近了与旁白的距离。<sup>[3]</sup>即是说，与其说人物之间的对白是相互交流，不如说是另一种形式的自言自语，与人物的旁白并无二致，都是一种封闭式的solipsism（唯我论）加soliloquy（自言自语）。这种自我沉溺的状态，透过电影构图达到人物内心与形式上的一致。差不多所有对话场面，说话的另一方不是隐没在浅景深的朦胧之中（譬如黄药师与欧阳峰的谈话、慕容嫣错把欧阳峰当作黄药师的交谈等），便是干脆被切割于景框（frame）的视线之外（譬如欧阳峰头尾“杀人很容易”的说辞、对村民推销穿鞋的洪七的说辞、大嫂对黄药师凭窗自怜的倾诉等），说话双方从不直视对方，好莱坞式处理对话的正/反拍（shot/reverse shot）传统被打破（例子见图1—4）。最后，无论对话、画外音独白或旁白，都变成人物的内心独白（interior monologue）。在文学上内心独白是呈现人



1

欧阳峰（面对银幕）向客人（景框外，没反应镜头）说“杀人很容易”的道理。



3

盲侠（大特写）与孤女（银幕之外）谈起妻子，声画刻意不统一。



2

黄药师与欧阳峰谈起何时相识，二人神情似独语多于对话。



4

欧阳峰（面向左）向村民（景框外，没反应镜头）推销穿鞋的洪七。

物内心意识的一种手法，它在王家卫电影中的作用绝对不下于影像的表现力，文字语言的提升为王家卫电影制造了一种独特的文学性。

朗天则以一次“语音中心的胜利”来说《东邪西毒》，全片的念白具主宰性作用，但他认为，这仍是一种雄性的逻各斯（logos）话语。<sup>[4]</sup>观《东邪西毒》念白之诗化作用（叙事之外也重抒情），它是否属于逻各斯式的逻辑语言或有待商榷，但它的雄性角度则不容争辩，电影中多重的叙事声音都是属于男性的（旁白声音自始至终只有三种：欧阳峰为主，黄药师、盲侠次之），而最终全都辐辏于西毒这中心人物之上。

## 叙事结构

《东邪西毒》的叙事结构完全打破一般电影起承转合的格局，而是以断裂的时间段落

拼接，每一时间段落安排一个人物出场，人物的出场序（黄药师、慕容燕/嫣、孤女、盲侠、洪七、大嫂）在叙说一人的故事之余，更层层推进西毒的内心世界，西毒在每一个人物身上都找到自己心态的反映，不同声音都触动压抑的时间记忆，弹拨内心的感情弦线，而最终以洪七作为一个反照（anti-thesis；如计算与直接、复杂与单纯、孤身飘泊与携妻闯荡等），再以大嫂之死一节将故事由他人聚焦到自己身上。

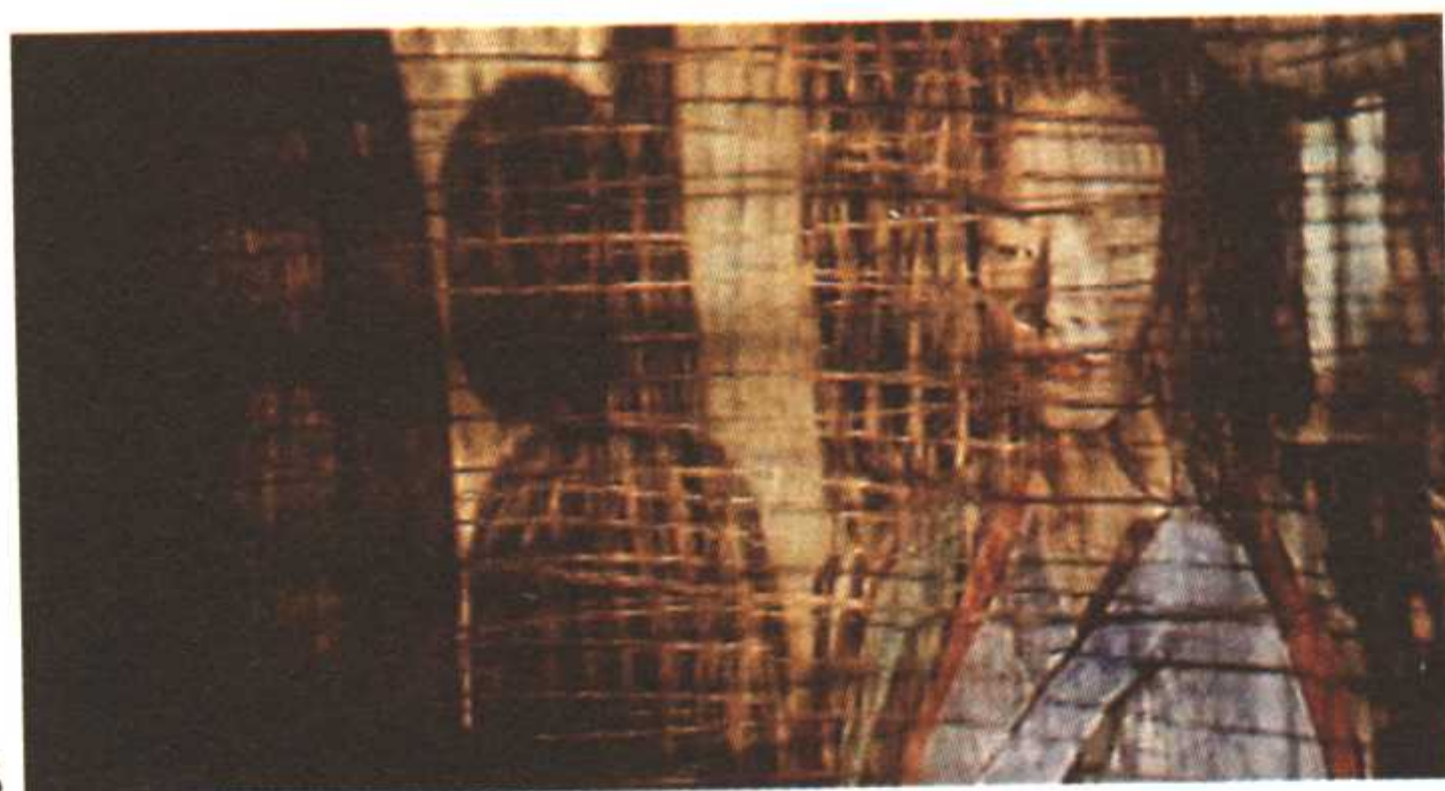
在既定的人物出场序之内，叙事上经常作时空跳接，大量运用先果后因的倒叙形式，如“醉生梦死”酒、桃花之名、惊蛰的造访等，均是先说其果后揭其因，人物的出场往往在事件叙述之先（电影头35分钟所有女角已经出过场，虽然故事只说了小半），不到最后也拼不出一幅整全的人物关系图来。倒叙回忆、先果后因、首尾相接（首尾都出现打斗场面，及西毒对顾客推销说辞的片段）、多重叙事而最终以一中心人物为辐辏点，如此复杂的叙事结构，乍看凌乱实则乱中有序，于港片中确实少见。而这种对电影叙事的颠覆与重建，并不仅止服务于形式实验，而与电影的时间记忆主题紧密相连，因为我们的记忆从来就不是顺序的，而是充满各种的隐现与逃遁、闪回与闪前，先果后因往往是事过境迁的恍然大悟，如此叙事结构更近于一种面对内心的自我发现过程。

## 视觉语言

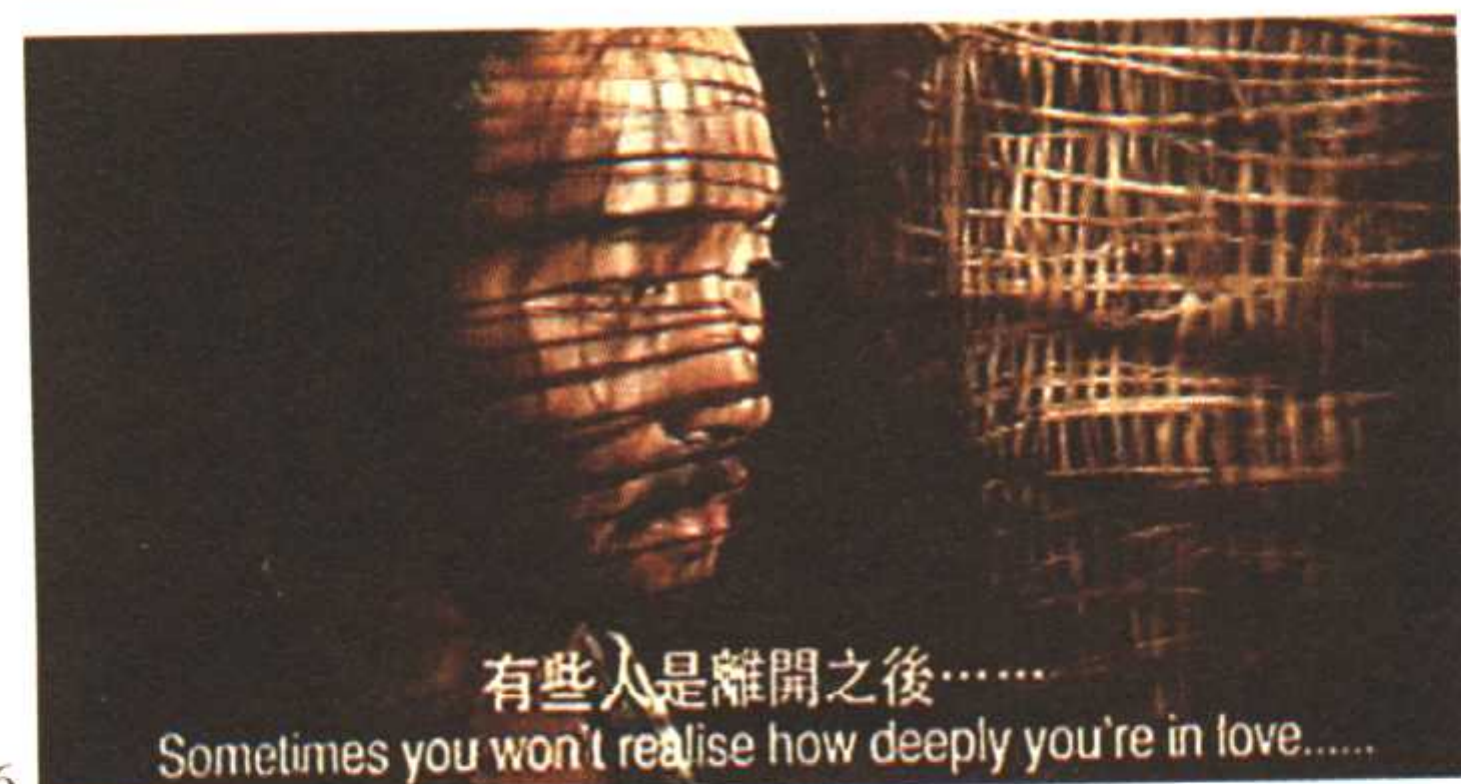
视觉形象的特别，相对于武侠片这类型来说，最易见于几场武打场面中。鲜有人提起，《东邪西毒》的武术指导是著名的洪金宝，究其实，是因为《东》片对于武打场面的处理，完全有别于一般武侠电影的常规，既没硬桥硬马的打斗，也没飞天遁地的场面，如李焯桃所言：“把传统招式和杀阵设计弃如敝屣”<sup>[5]</sup>，改以大量粗微粒镜头、慢镜头（盲侠对马贼一段）、定格加印、快速蒙太奇（如洪七对太尉府刀客一段）、大特写（人物面部或肢体局部）、强烈音乐等不同手法渲染气氛，侧重电影语言运用（如摄影机运动）多于武打动作设计。

空间上，广阔无涯的黄沙大漠、山川大岳、碧海雄涛与人物固步自封的心灵空间形成强烈对比，抽离了脉络的沙漠仿佛是抽象化了的都会替像，一脉相承的是这里仍是经营交易（杀手经纪站）的地方。杜可风摄影将开扬与封闭、动静结合捕捉得极之出色，其中鸟笼的意象早已为人称道：阳光穿过转动的鸟笼，洒落于慕容燕/嫣脸上把它撕成方块碎片

状，更显其内心破碎与精神分裂状态，后来同样的阳光断片亦洒落于欧阳峰脸上，影射出人物爱情重创内心的同一性（图5—6）。人物意象的重叠在电影中并不止于此，慕容嫣与欧阳峰缠绵的一段亦拍出神采，欧阳峰与黄药师形象重叠的同时，从慕容嫣身上亦叠现出大嫂的影子（相互各自将欲望投射转移），这双重重叠不需借一字一话，已尽显人物内心的缱绻与悲凉（图7—9）。人物的可转换性亦见于孤女这个角色，欧阳峰和盲侠分别在她身上忆起自己爱人的身影。究其实，人物身份的独特性不是最重要的，在不同人物不同段落之间，最后浮现的是生命与爱情的母题：追寻与失落、拒绝与被拒绝、忘却与记忆、妒忌与骄傲。惟一拒绝这种可替换性的是洪七，他为孤女大战太尉府刀客而差点送命，不是为了行侠仗义或一只鸡蛋，而是因为“我不想跟你（欧阳峰）一样”。不欲成为他人的执著与失守，在《春光乍泄》（黎耀辉：“我以为我和他不一样，原来寂寞的时候，每个人都一样”）、《花样年华》（苏丽珍：“我不会跟他们一样”）中同样出现，成为王家卫电影的其中一个母题。



5



6

鸟笼阴影显出人物内心的破碎状态。





形象重叠凸显人物的可转换性。

## 时间与空间

电影英文片名为《时间的灰烬》，空间决定时间，黄沙大漠内不可能出现《阿飞正传》的钟表时间，时间标记是盲侠眼中日与夜的交替和欧阳峰叨叨独白中的节气转换（如立春、惊蛰等）。没有精准的时间刻度，但一样是反反复复周而复始（跟空间一样，沙漠之后也是沙漠）。不同者是这里的时间更添了一种苍茫的宿命意味。《东》片中多次出现节气与命运关连的句子（如“五黄临太岁，周围都有旱灾”、“初四，立春，那天皇历上写着东风解冻，就是说一个新的开始”、“十五，皇历上写着，失星当值，大利

北方”等等)，最后各霸一方（东、西、北）不过命该如此。而霸业之建立始于何时？始于一把大火把茅屋燃烧殆尽。心理时间上由春（立春、惊蛰，桃花盛开的季节）走到秋（大嫂卒于秋天），节气恒常重复，当事人却回不了头。

如此说来，时间的灰烬，其实也是成长的烟灰。魏绍恩在《四出王家卫，洛杉矶。》里谈到《东邪西毒》，有这样一段：“对于这高佬<sup>[6]</sup>，《东邪西毒》更大的意义，在他把整个人投了进去，他的所思所想他看待电影的态度他看待生命的态度他的坚持执著他的不离不弃，他把1992年至1994年的王家卫全数放进去，因为他知道，过了这阶段，他就会变，变得更成熟变得更世故变得更通情达理变得更老，而他同时知道，随着这些变，他会一点一点忘记，他会一点一点变得开始不再认识这阶段的自己。在这名高佬开始忘记以前，他乐意把一切投到这部电影里面，放进时间的锦囊。”<sup>[7]</sup>

时间的锦囊是：所有的迷惘自困、醉生梦死，都是成长的一个阶段，一把大火烧尽，忘了有过的生命创痛与爱情重伤，走向扬名立万的阶段，所以有后来的东邪、西毒、北丐。所以有后来国际知名的王家卫。“以前看见山，就想知道山后是什么，我现在已经不想知道了。”——正式宣告一个成长阶段的告别。

《东邪西毒》后，在《春光乍泄》、《花样年华》里，再看不到一个如此复杂的王家卫。有什么比看一个艺术家最自我、最执迷、最不通情达理的作品更叫人醉心？如此说来，《东邪西毒》竟有点像Beyond四子唱的长版《再见理想》，在“再见理想”前，来一次王家卫电影在主题上和表演形式上的极致实验，错配的是艺术实验与类型观众观影期望的巨大落差。我是把它作为一个极致作品来看的，而一个艺术家，一生应该最少有一次放纵沉溺（尤其在成名前的“前传”岁月）。

#### 【注】

[1] Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors* (New York: Faber and Faber, 2002), p. 197.

[2] 郭小橹，《电影地图》（上海文艺出版社，1996），页114。

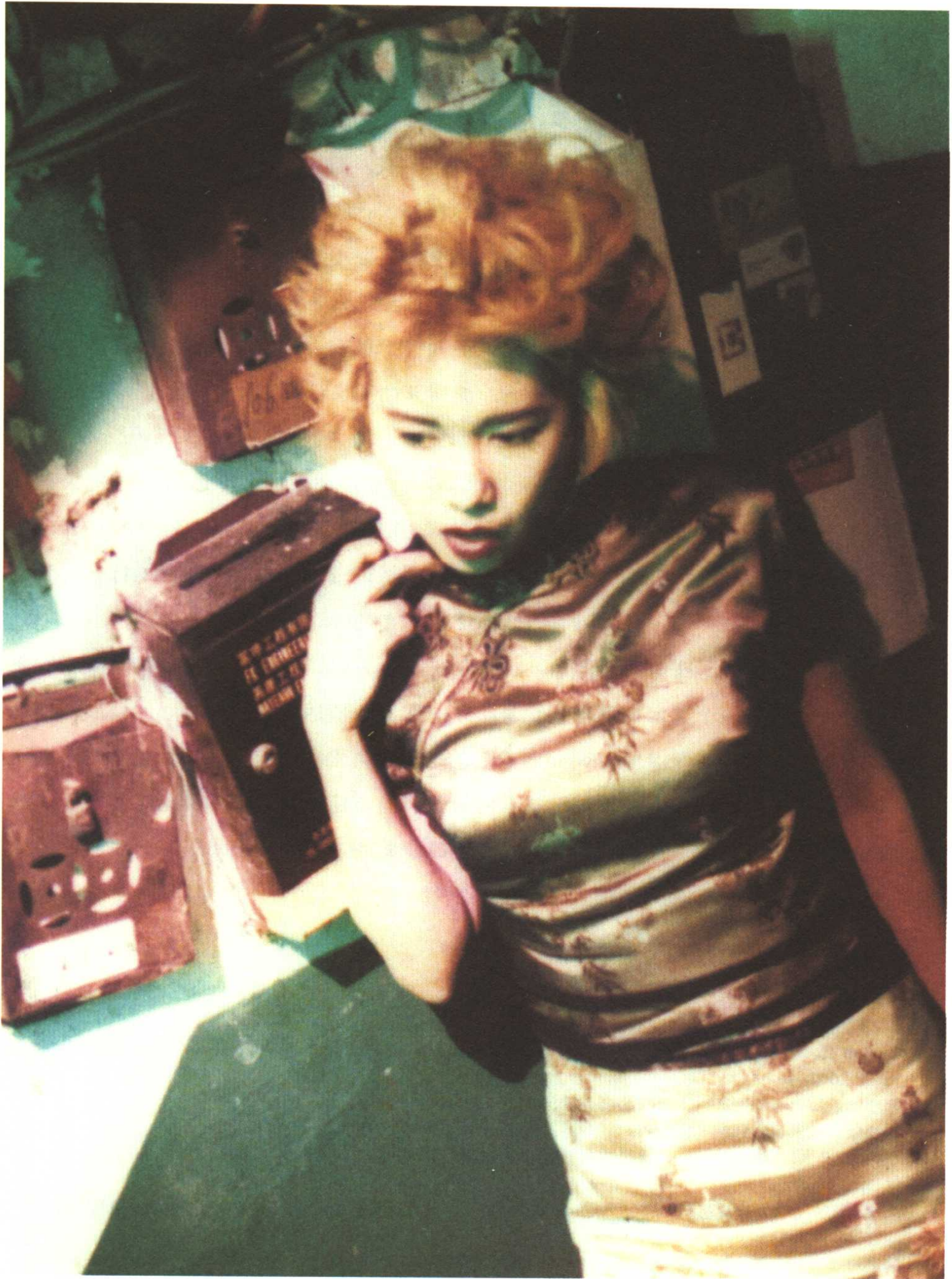
[3] 李焯桃，《淋漓影像馆·抛砖篇》（香港：次文化堂，1996），页127。

[4] 张伟雄编，《江湖未定——当代武侠电影的域境论述》（香港电影评论学会，2002），页97—102。

[5] 同[3]，页128。

[6] 高佬，广东方言，指身材高大的男子。王家卫个子高，“高佬”就成了他的好朋友、工作伙伴对他的昵称。——编者注

[7] 魏绍恩，《四出王家卫，洛杉矶。》（香港：陈米记，1995），页89。



# 《堕落天使》

黄志辉

——告别江湖，轻装上路

## 重复

经过这些年月日之后，也许我们应该还《堕落天使》一个公道。

《重庆森林》的跳脱亮丽，让观众和评论界大开眼界，《堕落天使》其后推出，却普遍地被视为可有可无的鸡肋之作，只是在吃《重庆森林》的老本，翻不出新意；情况就跟侯孝贤的《尼罗河女儿》或《恋恋风尘》近似。无疑，《尼罗河女儿》并不算成功，缺点明显大于优点，被视为侯孝贤电影中的鸡肋还说得过去，但《恋恋风尘》在初推出时也曾招来劣评，则可说是观众/评论界对创作者的不合理期望和预设——期望创作者每件作品都有重大的艺术突破。

从创作历程的角度来看，《堕落天使》和《恋恋风尘》可说是创作者的技巧和功力自我完善和持续提升之后的示范作。说《堕落天使》是《重庆森林》的重复或延展，可说言之成理，因为两片的相互关系实在太明显了，没有《重庆森林》，就不会有《堕落天使》，但《堕落天使》的成就真的只是《重庆森林》的毫无创意的重复吗？

于2003年重头细看《堕落天使》，会发现它在重复《重庆森林》之余，其实有更多的新

意在片中，这些已有多位影评人谈过<sup>[1]</sup>。如果说在拍《重庆森林》时，王家卫仍然有点处于摸索阶段，在拍《堕落天使》时，他便是路向明确，将电影的整体氛围拍得更为凄美悲凉。

想像一下，如果《堕落天使》比《重庆森林》先跟观众碰面，我们对它的评价会否相同？当然，你可以学官僚的答问伎俩——不回应假设性问题。在此引用影评人朗天谈《东邪西毒》的一段话：“没有《阿飞正传》的话，《东邪西毒》会不会更加突出？在原创性先行的评论标准下，这问题的答案也许是肯定的。”<sup>[2]</sup>我也可以重复说：“没有《重庆森林》，就不会有《堕落天使》。”王家卫曾经提过，《堕落天使》是续拍《重庆森林》未拍的故事，因而要在形式上有所连贯。那是因为《重庆森林》本来有三个故事，第三个故事就演变成《堕落天使》。

## 故事

《堕落天使》的故事主线是黎明和李嘉欣。黎明是一个杀手，李嘉欣是他的经纪人/合作伙伴；两人基本上在同一间屋里出没，但却互不相见，没有直接的身体接触。我不知道这样子他们如何相爱起来，也许是基于一种共同患难、相濡以沫的不安全感吧，但他们真的谈起恋爱来；严格来说，是他们互相暗恋对方，却不想让对方知道，原因是王家卫的一贯母题——不想被拒绝，所以先拒绝人。最后黎明决定跟李嘉欣见面，但第一次见面也就是他们最后的会面；黎明这杀手在执行最后的任务中赔上了性命。

电影中另一对男女是金城武和杨采妮。金城武是一个哑巴——孩提时代因为母亲逝去而拒绝说话，可说是一种有意识的失语症，恋上了刚刚碰上的杨采妮。刚刚失恋的杨采妮有点歇斯底里，喋喋不休，整天嚷着要找情敌算账，默默无语的金城武跟着她到处寻觅，活像是杨采妮的守护天使。杨采妮最后是回到旧男友身边抑或是离金城武而去，都不重要，因为杨采妮一直不曾爱过金城武。

## 交叉

如果放开怀抱来看两片之间的相互指涉，其实是一件有趣的活动。

黎明与李嘉欣的关系是《重庆森林》中林青霞与酒吧男子的变奏。林青霞被其所爱出

卖，因而把他杀死；黎明没有那么幸运，他在执行最后一项杀人任务时被轰倒。有说他是被李嘉欣所害的，但我觉得这可归类为工业意外伤亡事件。

《重庆森林》中金城武是个絮絮不休的警察，在《堕落天使》中变成患上失语症的哑巴罪犯（其实就是《重庆森林》中的王菲），他与李嘉欣的擦身而过、初次邂逅，就像他在《重庆森林》中与王菲擦身而过一样，但这次不同，金城武与李嘉欣双双骑着摩托车在黑夜里风驰电掣，为这部伤感的电影留下一条较有希望的结尾。

## 明星

有人说，《堕落天使》其中最大的败笔，是王家卫驾驭不了一众明星演员。

王家卫驾驭不了明星演员？开玩笑吧！

也许在《旺角卡门》里我们还看不到王家卫对演员的驾驭能力，但看过《阿飞正传》之后，我们应该再没疑问了吧。经过《阿飞正传》一片后，大概电影中几位明星演员都把他们的演技提升了不少。片末惊鸿一瞥的梁朝伟的个人表演简直是无与伦比；对我来说，直至目前为止梁朝伟都未能超越自己在《阿飞正传》的表现。

《堕落天使》中一众明星演员其实是交足功课的。

黎明。我承认在芸芸香港导演中，只有陈可辛会运用他（好吧，我们不谈黎明）。

金城武。在《重庆森林》中令人眼前一亮，让原本没有观众缘的他开始为观众接受。在《堕落天使》中金城武演一个哑巴，没有对白，纯靠身体动作演出，其略夸张的演出方法，虽未至于炉火纯青的境界，却很称职地传达角色的悲喜交织的设定。

李嘉欣。也许她在片中的性感演出会让你觉得不是那么性感，也许她努力的演出仍然不能令你满意，但她在《堕落天使》中的演出，可说是她演艺生涯中最好的一次。

莫文蔚。印象中，她每一次的演出都那么讨人喜欢，可我渐渐觉得她在《堕落天使》中的演出其实太过夸张，反而不及李嘉欣不自觉的低调。

杨采妮。在《堕落天使》中，杨采妮的演出比李嘉欣更努力，比莫文蔚更夸张。内地有些影评说她属港式夸张演技，我只知道她那歇斯底里、欢乐今宵式的演出方法当时令观众觉得突兀，是因为她的演技实在稚嫩；但时间能够治愈一切，现在再看，杨采妮那歇斯底里的演出，却跟金城武相对含蓄的演出互相补足。







## 牢房

关于王家卫电影中的爱情，坊间已经有太多高明的诠释和解读，不用我再重复。

“为了不想被人拒绝，所以首先拒绝别人”这句对白已经可以概括一切。如果不买这种爱情观的账，你便会觉得王家卫电影中的角色都是在犯贱，自找麻烦。但在现实生活中，这种害怕被拒绝的爱情游戏却是常态，王家卫只是把这种常态扩大成电影的主旋律。

《堕落天使》延续的，不只是《重庆森林》，而是王家卫电影的一贯命题：众人都在自我设限的爱情盲点中打转，跟外在世界，甚至他的爱情对象毫无互动，两不沟通。

这种沟通不良的人际关系，在金城武演的哑巴身上最为鲜明，在《重庆森林》中运用不同语言喋喋不休的警察（编号223），在《堕落天使》中变成患上失语症的哑巴罪犯（编号也是223）——虽然他是因为失去母亲而患上失语症；他与别人沟通的方法不再是语言，而是暴力（这种暴力在电影中被柔化和喜剧化了，但仍然是暴力）。杨采妮活在自我的失恋状态中，满腔报复情绪，对金城武的关爱视若无睹；黎明与李嘉欣互相倾慕却没有踏出第一步；莫文蔚死心塌地爱着一个不爱她的人。

在爱中，我们没有沟通，我们都活在没有语言的牢房中。

## 再见杀手

王家卫的电影《旺角卡门》、《东邪西毒》、《重庆森林》和《堕落天使》，都是以杀手或黑社会人物为主线角色，甚至最不能跟杀手扯上关系的《阿飞正传》，结束前也巧妙地（也可说是不巧妙地）以张国荣和刘德华跟菲律宾黑帮在火车站武斗，再发展为张国荣在火车上被杀手枪杀。《东邪西毒》的西毒也是一个全职杀手兼杀手经纪人，与《堕落天使》中的黎明和李嘉欣遥相呼应。

为什么王家卫会对杀手/黑社会人物这样情意绵绵呢？真正原因也许无从稽考，但从整个香港电影氛围去估计可能的原因，则未尝不可。

王家卫在转型为导演之前，从事电影编剧，套一句影评人蒲锋之言，“是一个不太著名的编剧”。<sup>[3]</sup>80年代的香港电影工业中极之蓬勃的黑帮片风潮，王家卫也适逢其

会，在执导其处女作《旺角卡门》之前，曾经编写过为数不少的黑帮江湖片。<sup>[4]</sup>也许正因如此，杀手/黑社会人物和题材像一个挥之不去的梦魇，占据了王家卫的思维；他不断以杀手/黑帮题材为出发点，可以被视为一种自我心理治疗，以强迫面对的方法来消解这个梦魇。

《堕落天使》中，王家卫企图透过继续拆解杀手的迷思，来驱除大家多年来关于杀手的英雄形象，也同时为自己和杀手来个了断。

《堕落天使》中常被提到的一幕，是黎明在小公共上遇到久未碰面的小学同学。这个处境，你可以阅读为王家卫有意营造的荒谬处境，也可以阅读为将杀手形象赋予人性的手法，这种角色塑造的手法并不是王家卫所独有，在其他黑帮片也曾出现过，但这种杀手平民化的举动，亦无可避免地同时破坏杀手的英雄形象。

在《旺角卡门》中，强悍的老大与不成材手足的关系，除了在强调黑帮兄弟间义气干云、肝胆相照的浪漫英雄主义之外另辟蹊径，也可被视为暗暗地拆解黑帮片的神话，例如万梓良饰演的黑帮大佬开始时态度嚣张，但后来在枪口之下却立时像一只哈巴狗般跪地求饶；或是结局时刘德华有意识地走向死亡，虽然表面上是以死亡去将刘德华的角色浪漫化，但也同时具有一种略带嘲讽的悲剧效果，亦暗示了作者心底里其实并不认同黑道的义气神话。

因此，说《堕落天使》是《重庆森林》的延续，不如说是《旺角卡门》的延续，《堕落天使》中种种元素都可回溯至《旺角卡门》。而在《堕落天使》后，王家卫似乎正式告别杀手/黑帮题材，因此，或者更可以说，王家卫其实一直拍着同一个故事，而故事的主角是否杀手并不是重点所在；重点是，两个互相恋爱的人，因为种种阴错阳差的理由，最终都不能相爱下去。

#### 【注】

[1] 舒琪主编，《1995香港电影回顾》（香港电影评论学会，1997），页95—99。

[2] 蒲锋、李照兴主编，《经典200——最佳华语电影二百部》（香港电影评论学会，2002），页366。

[3] 参看本书蒲锋《编剧时期的王家卫》一文。——编者注

[4] 同[3]。——编者注





# 《春光乍泄》 | 清心

——王家卫来来去去只说一个故事

从来都有一个说法，就是：“一个创作人（可以是导演、作家，任何形式的创作人）的一生，来来去去，都不过在说一个故事。”

这对于王家卫，至少是某一个阶段的王家卫，原来，竟是一个很确切的形容。王家卫的作品，如果不算《旺角卡门》和《堕落天使》在内，到目前为止依次应该是：《阿飞正传》、《重庆森林》、《东邪西毒》、《春光乍泄》、《花样年华》。

由《阿飞正传》开始，王家卫的一个特色就是他常常起用一套很类似的阵容——不只是一个演员，而是同一班主要演员阵容；至多是有时你做我有时我做他——去演绎王家卫世界中不同的故事。这群到现在已经很有王家卫色彩的基本演员，包括：男的是（已故的）张国荣、梁朝伟；女的就总离不开张曼玉、刘嘉玲。再数下去，就是张学友（在《阿飞正传》和《东邪西毒》，戏份都不算多但却是一个很重要的角色，让人难以忘怀）、林青霞（在《重庆森林》和《东邪西毒》）。刘德华暂时只出现过一次，就是《阿飞正传》里的警察。然而这个身为警察的男人却成为了王家卫日后感情世界中的两大类型之一。到了《春光乍泄》，就回归到张国荣和梁朝伟——不过这次二人是情侣，而这也是一个（也是惟一一个）男男之间的同志爱情故事。

这种处理，更有意无意地加强了有时我们也不过是掉乱角色，但其实来来去去都是同一班人做着同一个故事的人生情境的意味。

而导演的这一个阶段，也是到了《春光乍泄》就作为一个完整的终结。王家卫在《春》片的制作特辑《摄氏零度·春光再现》里也这样说：“《春光乍泄》可以说是一个句号。好像生命里某一个阶段的结束。每个人都有个日历，这部分就像一个分水岭，你会很记得，有这样的一件事。”

到了《花样年华》，已经是王家卫的另一个阶段了。

## 如果世界上只有两种男人……

如果世界上只有两种男人，我们首先想到的大概会是：

一种，是“放浪”的。（其实这里，“放浪”也许只是一个大概意思，在我们熟知的词汇内选一个简单而比较接近的。但它背后所代表的一切，它的自由它的迷人它的摧毁性它的创造力，却让我们面对着我们的语言系统仍感到词穷。）

另一种，是“约束”的。（而“约束”，也包括专情的、规矩的、不敢去爱的这些特质在内。）

“放浪”与“约束”，也就是《阿飞正传》里的张国荣和刘德华。

这部电影之所以那么经典，其中一个原因是：它就是那么classic（经典）地说了两种那么classic的男人，或其实是两种最基本的、相反的（但又可能其实只是一体两面的）——人性。就正如你随便问一个女人：“《阿飞正传》里的张国荣和刘德华，你会拣哪个？”她一定明白你在说什么。

另一个让《阿飞正传》如此经典的原因是它的主题。很简单，一是爱；二是identity（寻找自我身份）。世界上有什么电影，什么文学，什么艺术作品，不是关于这两个主题？它里面的爱也已经涵盖了一切最基本的形态——相爱、三角、专情、背叛、单恋。除了男女的爱情它还有友情——张国荣与张学友；萍水之交的缘分——张国荣和刘德华；还有张国荣与潘迪华之间那种既是母子但也暧昧的感情关系。至于寻根（寻找生母）——寻到？寻不到？自我的身份。没有脚的鸟儿。关于identity的一切，它的精辟、简单、代表性——一切都那么不言而喻。

而接下去的三部作品：《重庆森林》、《东邪西毒》以至《春光乍泄》，其实都不过是提取上述部分题材再独立延伸、繁衍、变化。《阿飞正传》中规矩、专情、被辜负的警察角色，派生了《重庆森林》。刘德华变成了《重》片的金城武和梁朝伟。神秘的、负心的，交由女人去做（王家卫似乎对警察和好人，是甚有好感的）。然后由时钟、时间，到房子、空间、认知、拥有——让王菲慢慢去发掘和占有她心仪的男人，延续刘嘉玲那双拖鞋牵引出来的“我进得了这间房子，这里什么都是我的！（所以你也是我的！）”这关于拥有的母题。而这“房子”的一章也派生了《春光乍泄》，一部关于两个男人却天天困在“房子”内对着耗着的最吊诡的公路电影。

《东邪西毒》这部英雄前传，当然，是关于self identity的找寻和建立。片中的西毒欧阳峰（张国荣饰）既是《阿飞正传》里的张国荣也是刘德华。首次，他是二人，或者两种基本（但相反）的人格，集中在同一个角色身上。欧阳峰既放浪：他屡次离家闯荡江湖，每次远行时天都下雨，爱人说是因为她不开心；在爱人嫁给哥哥的翌日，他离开了白驼山，自我放逐到大漠。但另一方面，他也专情、善妒，又不敢去爱：“如果你不想被人拒绝，最好的方法，就是先拒绝别人。”只不过，他的悲剧是，他齐集了两者的负面。也所以他是西毒；所以远在成名前他早已注定是个悲剧人物。而另外，约束和专情的一方发展下去就是《东》片的盲侠；放浪而负情的人格就衍生为片中的黄药师。

三种形态同时存在于一部电影：放浪的、约束的和二者交叠于一个人物之上，也是始于《东邪西毒》。

在睡梦中抚摸别人或被抚摸的几幕，identity的偷换、交叠——我可以是她他可以是她，也下延至《春光乍泄》。也就是以下预备探讨的：《春》片在这“来来去去都是说一个故事”的循环中所担当的角色和重要性，以及为什么《春光乍泄》是王家卫一个阶段的终结。

## 你是牛油，还是面包？

有一晚，与一位亦师亦友的朋友聊天。我们本是由当时的*Terminator 3*（《终结者3》，2003）开始说起的。他说：“这次这个terminator之所以是要女性，而且是要一个如此吸引的女人，其实是为了反衬那个外表毫不吸引，却成为未来世界领袖的太太的女子。

这就是——内在美。”

我问他：“是不是男人最终都会选择这种内在美呢？”

他沉默了一会。然后竟这样说：“那就好比牛油和面包。人喜欢两样都吃。”

我说：“为什么同一个人不可以是一片牛油面包？”

他答：“那你喜欢《阿飞正传》里的张国荣多些，还是刘德华多一些？”

是的。如果你是一个张国荣，你就不会是一个刘德华。你是一个刘德华，就不会是一个张国荣。世界上，的确没有多少片好的牛油面包。

然而，这位朋友却补充说：“但一块牛油如果只能做一块牛油，它又不会是一块好的牛油。一片面包如果永远只能做一片面包，它也不会是一片太好的面包。”

张国荣，刘德华，如果不可以是同一个人，then how about——如果他们互相爱上？

于是，刘德华的灵魂，进了《阿飞正传》片末那个梳头整装，准备外出猎艳的谜一样的男人的躯体，变成了《春光乍泄》的梁朝伟（黎耀辉），与我们最基本的原型——那没有脚的鸟儿——张国荣（何宝荣），好好地去爱一次。好好地把线接回原本的起点，完成了这一个圆圈。

那个“寻找另一半”的寓言一早就暗喻了：我们不过在找回那另一半的自己。在这个男男的同志爱情故事里，第一次，王家卫的感情世界里不需要有两性。在《春光乍泄》中，我们可以看出愈来愈多自恋和自足的意味和倾向。

是两个人，也是一个。是cinema，也是reality。

其实打从《重庆森林》开始，我们看见穿上和周嘉玲一样的空姐制服的王菲，一年后成熟了，烫了头发架了墨镜在水影中竟然又有点像林青霞，就知道王家卫一直有意识地在玩那一个身份偷换的游戏。

无疑在《春光乍泄》里，它也有许多明显的二元对立，包括愿打与愿挨；包括关住与逃走等等。但另一方面，黎耀辉和何宝荣两个人，除了他们都是同性之外，他们许多时都是既像两个人但其实又像是一个人。

譬如，假如你问这段爱情关系中谁是男的角色，谁是女的？（请恕笔者暂且套用所谓主流社会的价值观。）很明显，那女的应该是梁朝伟（黎耀辉）。当我们看到永远是谁煮饭，还有永远是谁发高烧还要起床煮饭；当我们看到是谁要把他（她？）的男人关在家里；当梁朝伟故意把张国荣的护照藏起，看他说那一句“我是不会还给你的！”那一副神



情——他活脱就是一个女人。

但在现实世界中，我们都知道张国荣才是那个transcend（超越）性别的高手。填词人林夕在悼念张国荣的音乐会中，曾这样说：“一个真正的艺术家，是可以做到雌雄同体的。”而张国荣，就是这样的一个人。他就是《霸王别姬》里的程蝶衣，也是在演唱会上梳长发穿裙子，颠倒众生的那一个“她”。

而当然，在现实生活里，就我们对张国荣的所知，他并不是放浪负情的一个人。相反，他自己才是专情的那一个。

张国荣和梁朝伟，他们两个都是男人，又两个都是女人。你也是我；我也是你。

没有人打就没有人挨；没有关住，逃走就没有意义。

《春光乍泄》第一个镜头就是梁朝伟对着镜子说话。记得片中二人在厨房跳舞的一段吗？这也许才是他们二人最快乐、最happy together的一刻。后来，张国荣（何宝荣）交上了别的男朋友，相拥共舞的一霎，在镜子里的倒影，也还是变成了张国荣和梁朝伟。

当两个人合在一起，那时不是慕容燕 / 慕容嫣（《东邪西毒》）的人格分裂，而相反，是寻回另一半，是回归，是寻回了自己。

而《阿飞正传》里一个很经典的镜头，就是张国荣（旭仔）在家里穿着内衣，一个人对着镜子自己与自己跳舞。

两个人，也就是一个人。

又或者一个人就同时是那两个人——而他，就是导演。

一个创作人能够创作出如此经典的一个角色——这“没有脚的鸟儿”，如此经典如此不朽如此无可替代，相信导演自己对这种人格是有一种向往的。虽然在现实生活里，可能他其实更像一个“刘德华”——那个好男人和好警察。

《摄氏零度·春光再现》里有一段是这样的：鸟瞰镜头下，王家卫与太太和儿子在玩玩具车，很温馨的一幕。那时当然已经拍完《春光乍泄》。王家卫说：“电影来自生活。可是电影不是我全部的生活。以前我分不清楚，现在我希望慢慢可以分开一点。”

“张国荣”和“刘德华”（何宝荣和黎耀辉）这两种基本而看似对立的人格，某种程度上，也不过是一人的两面。

## 王家卫的“从头再来”，也是有两个意思的

《春光乍泄》的结局，是黎耀辉做了一个自主的选择——离开何宝荣，只身回香港。坐上列车，到站。很开心地回到家。背景音乐是很快乐的：*Happy Together*。

在《摄氏零度·春光再现》的制作特辑里，导演说：“我曾经考虑过一个结局，是梁朝伟终于去到瀑布后，生死不明……但后来我觉得，他应该回到香港。最大的影响就是这里。”

这种自主的选择在王家卫的世界中是罕见的。这也标志了一个好人（也是导演的自身投射？）的胜利：

从头，但不再来；happy，但不together。

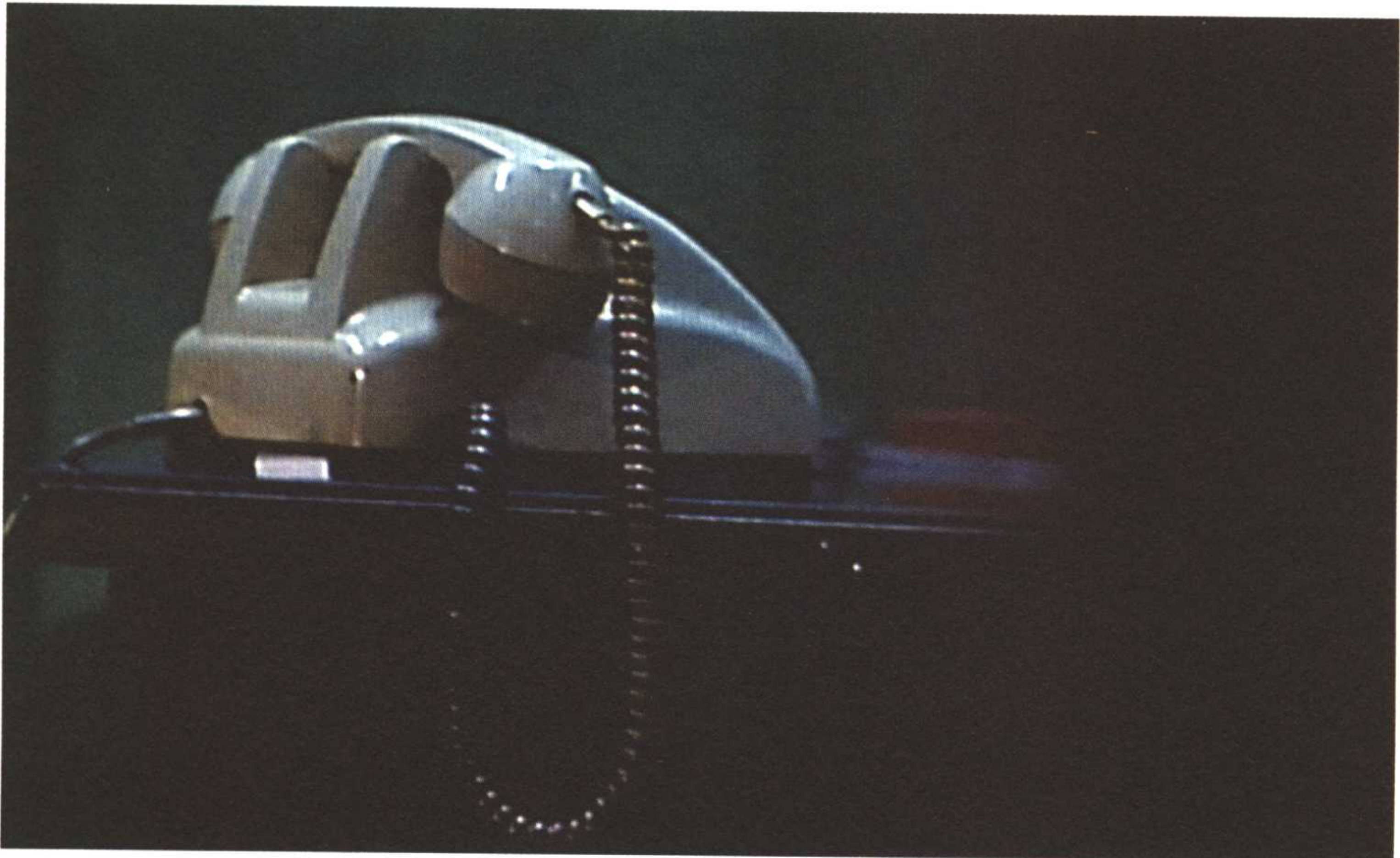
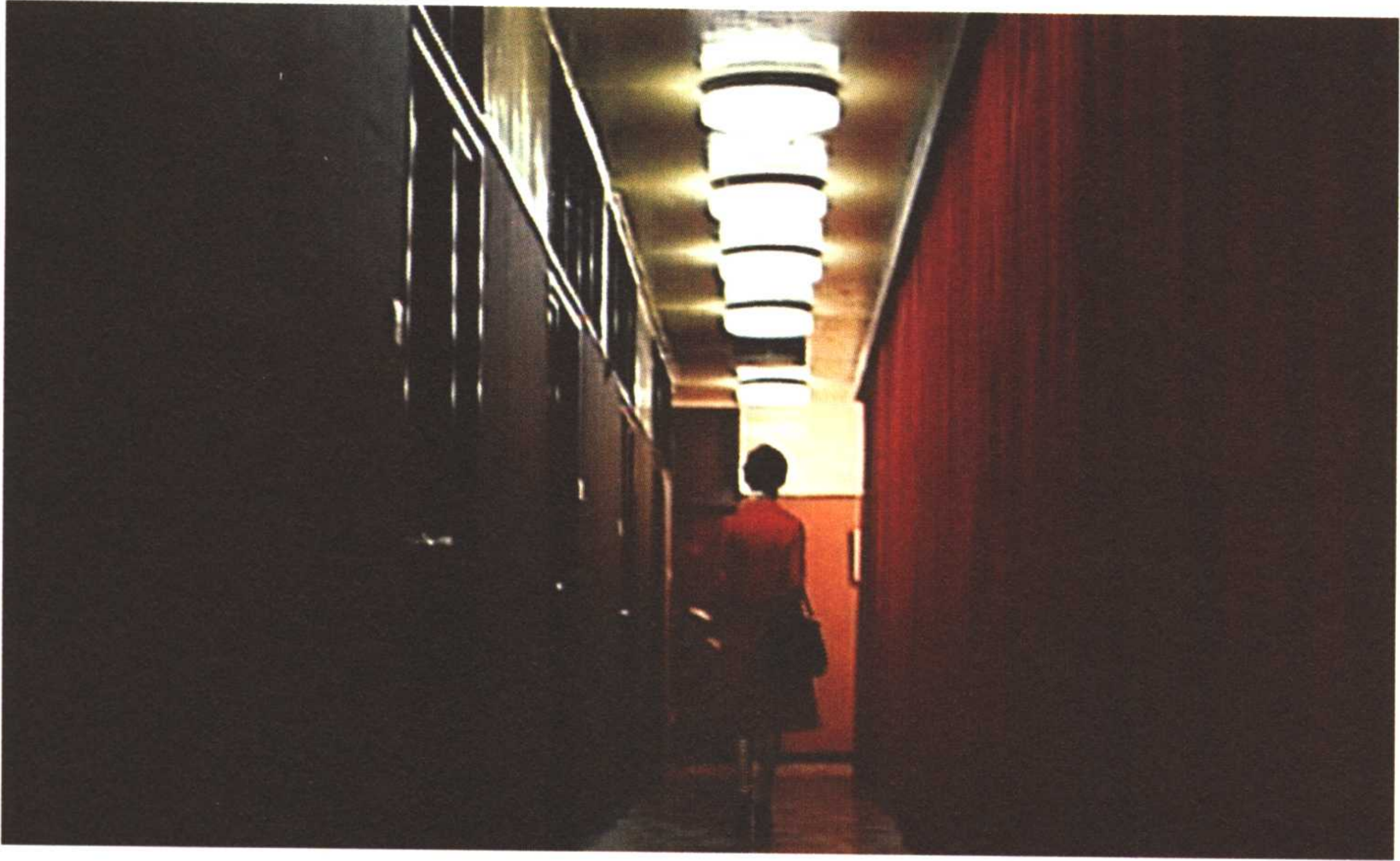
那也是一种走向成熟、长大和自足的暗示。

而当你看见，到了《花样年华》，导演不单回归了异性恋的爱情而这更是王家卫世界中从未如此单纯的、一对一彼此相爱的故事；当你见到，这次的游戏规则，是氛围，是颜色，是让人意乱情迷的旗袍，是音乐，是原声大碟，是电影周边产品；当我们看见《花样年华》扬威戛纳，而“王家卫”三个字才真真正正变成一个国际闻名的icon，一个trade-mark的时候，就知道：王家卫的“从头再来”，原来也是可以有两个意思的。

当王家卫像《北非谍影》里的英格丽·褒曼，轻轻地叫琴师Sam把*As Time Goes By*奏了一遍又一遍，由《阿飞正传》、《重庆森林》、《东邪西毒》到《春光乍泄》——来来去去，都是用同一群演员去讲同一个人生故事；到了《春光乍泄》，他回到故事的起点，却用一个更自足的方法把整个圆圈归原。但自《花样年华》以后，他也许不再走同一个圆圈，不再讲同一个故事了。

正如张国荣原来已是最后一次出现在王家卫的电影内，由《阿飞正传》到《春光乍泄》，他既是开始，也是终结；而《春光乍泄》，也正式结束了王家卫人生的一个阶段。一方面，他明白“为什么一个人可以那么开心地在外边跑来跑去，是因为他知道，他永远有个地方，可以回去”——但起码现在，王家卫的选择是：

从头，但不再来。



# 如花美眷

洛枫

——论《花样年华》的年代记忆与恋物情结

## 引言：如花美眷

王家卫《花样年华》的中段，有这样的一个场景，首先是收音机传来的广播：

有一位在日本公干的陈先生，要点这首歌给太太欣赏，祝她生日快乐，工作顺利。现在，请大家一起收听，周璇唱的《花样的年华》：“花样的年华，月样的精神，冰雪样的聪明。美丽的生活，多情的眷属，圆满的家庭。暮地里这孤岛笼罩着惨雾愁云，惨雾愁云……”

然后是《花样的年华》歌曲的升现，这时，张曼玉饰演的苏丽珍坐在画面的右面，梁朝伟饰演的周慕云却在左边，中间隔着一面墙，一段黑色的地带。当音乐与歌曲在苏的画内空间与周的画外空间响起时，镜头也左右来回地横移——静态的人物、节奏平稳而连贯

的镜头，透视两个主角汹涌澎湃的感情的压抑状态，而唱机不断播出的歌音：“花样的年华”、“多情的眷属”，却在在显示情感被压制下依旧流动的暗涌。画面上时而移入的黑色地带，营造了不安的情绪、不能预见和确知的前景，使主角二人的婚外恋更添上一层游移不定的暧昧性，留予观众许多想像的空间——在这个场景之前，是苏和周二人在小巷排演分手的场面，然后在回去的计程车上，苏说晚上不想回家了；在这个场景之后，是周给苏打了一通电话，问她如果多了一张船票，她会不会跟他一起走——就是这种排演与真实、去与留之间的真假有无，令电影《花样年华》充满华丽的颓废美与想像性。

王家卫的《花样年华》表面上是一个关于婚外情的故事，但骨子里却表达了导演的中年情怀与年代记忆，借一男一女在越轨行为与意识上的挣扎和游移，寄寓他对那个年代的风物景观和情感模式无限的依恋与沉溺。在流露中年情怀的思想上，《花样年华》与王家卫的《东邪西毒》最为接近，同样表现那份事过境迁、物是人非、世道苍凉的无可奈何；在托物喻志的恋物情结上，《花样年华》又与《重庆森林》、《堕落天使》遥相呼应，而且更细致地浮现导演对日常物件高度的敏感性，以及他借物寓情的巧思与象征手法；在年代记忆的追思上，《花样年华》与《阿飞正传》更是血肉关连，同样都是借风格化的空间设置，怀想已经失落、流逝的时光。然而，不同的是，《花样年华》的故事相对地简单，但人物的性格和心理状态却更完整、复杂、深沉和具体呈现。故事讲述男女主角二人同一天搬到一座楼房毗邻而居，后来各自的配偶却发生了婚外情，主角二人为了理解他们是怎样开始的，也在戏中排演这种婚外的感情关系，却慢慢地爱上对方，但碍于社会的道德规范及人言可畏，双方竭力压抑彼此的感情，最终分手收场。《花样年华》采用“对倒”式的叙事结构，通过重重复复擦肩而过的动作和场景，暗地里映现情感的偷天换日，在杜可风的摄影与张叔平的美术指导下，影像依旧流利，而俗艳的房间布置、演员的过肩镜头，以及在爵士乐、拉丁情歌、粤曲、京剧和30年代上海国语时代曲等拼贴而来的怀旧情绪下，令《花样年华》的年代记忆更繁富艳丽，被压抑的情愫更刻骨铭心。这篇论文，先从故事的结构、场景的设置与人物的角色塑造说起，分析当中“对倒”及“重像”的关系，然后集中讨论导演的恋物情结，分析电影的布景、衣物和食物，如何架起情感的象征系统，并由此而落入阐述王家卫对60年代香港与30年代上海的怀旧感观。

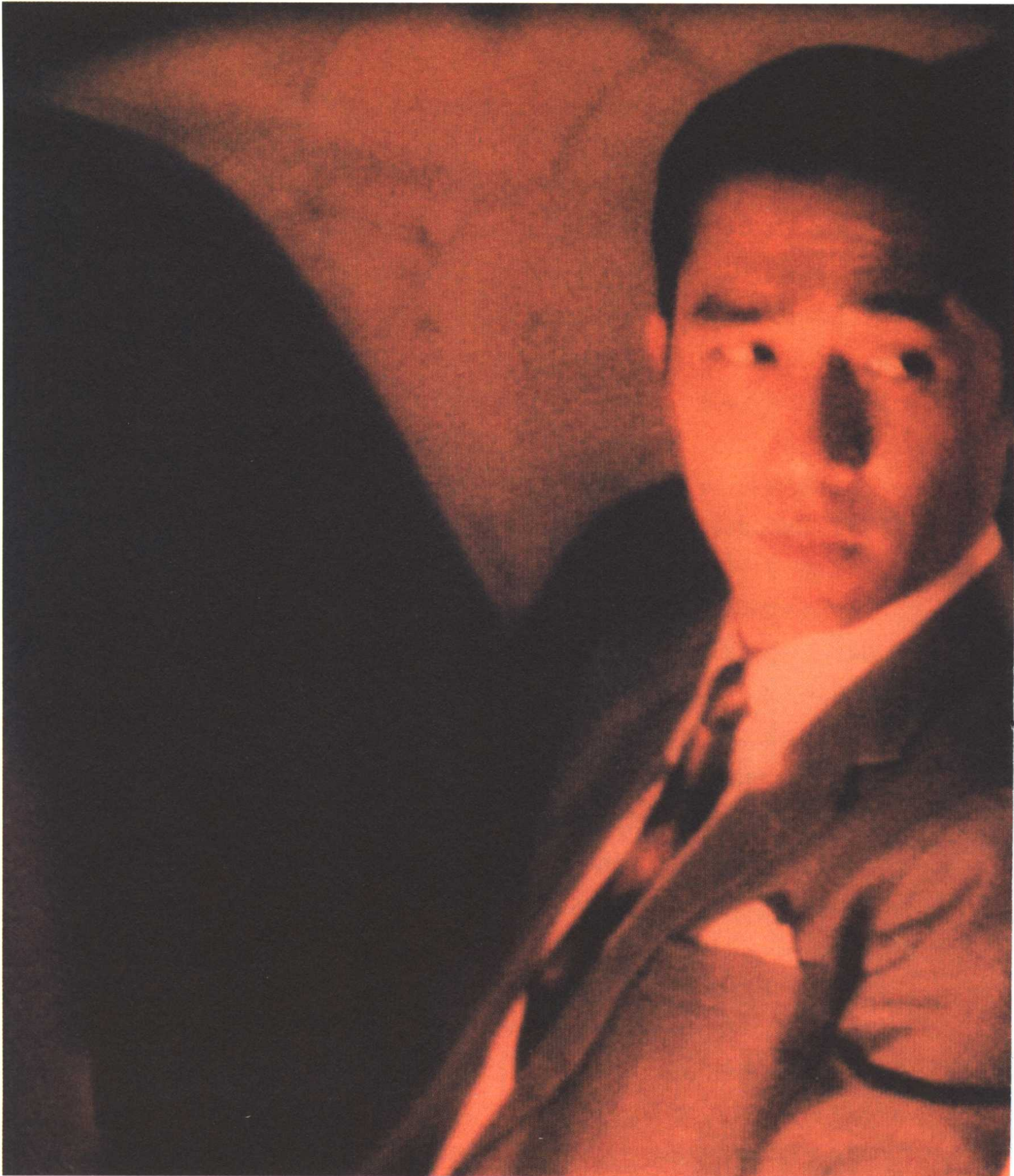
## 叙事结构与角色对应

《花样年华》的叙事结构，取源于香港作家刘以鬯的中篇小说《对倒》，王家卫在电影写真集的《前言》曾指出：

我对刘以鬯先生的认识，是从《对倒》这本小说开始的。《对倒》的书名译自法文tête-bêche，邮票学上的专有名词，指一正一倒的相连邮票……对我来说，tête-bêche不仅是邮学上的名词或写小说的手法，它也可以是电影的语言，是光线与色彩，声音与画面的交错。Tête-bêche甚至可以是时间的交错，一本1972年发表的小说，一部2000年上映的电影，交错成一个1960年的故事。<sup>[1]</sup>

虽然《花样年华》的故事没有直接取材于刘以鬯的小说内容<sup>[2]</sup>，但王家卫却巧妙地借用了小说的对倒意念，来开展他的电影故事。所谓“对倒”，作为邮票学上的专用术语，指的是一正一负的相连邮票，用在小说的叙事模式上，便会形成双线并行发展的结构，刘以鬯认为这种双线格局，可充分发挥对比的作用<sup>[3]</sup>，而用在电影的语言上，一方面是人物角色的重像（double）关系，备受自己配偶婚外情困扰的周慕云与苏丽珍，最后由受害者的角色变成了当事人<sup>[4]</sup>，但另一方面，对倒的结构也是指同一个场景里，声音、色彩、画面、线条与人物惯性动作的交织下，感情前后的对照。

《花样年华》的叙事结构是故事里藏着故事，电影开始的时候，是男女主角寻找自己配偶婚外情的真相，然后发展下去，却变成他们二人自身的婚外关系。有趣的是，周慕云与苏丽珍的配偶在整部电影中一直都没有出镜，导演只安排张耀扬与孙佳君作声音演出，镜头前我们只看到这两个角色的局部背影而已。王家卫解释，这样安排的主要原因是要在单一的couple（配偶）身上看到两种关系：“偷情事件及被压抑的友谊”，这是他从阿根廷作家胡里奥·科塔萨尔（Julio Cortázar）学来的结构，就这样一个圆形，蛇的头和尾相遇在一起。<sup>[5]</sup>换句话说，周和苏二人各自拥有双重的角色身份，既是丈夫/情夫，又是妻子/情妇。梁朝伟在一个访问中也指出，他与张曼玉同时演绎两个角色，从别人的丈夫/妻子，变成情夫/情妇。<sup>[6]</sup>基于这种安排，苏和周的配偶没有在镜头前现身，为的是让观众更能集中在周和苏二人双重身份的演绎与演变上，巧妙地塑造了一种偷窥的观影状







态——由于周和苏两人的配偶不被观看，观众偷窥的视点、欲望和想像便会落在主角二人的身上，而实际上，他们二人也正在演绎配偶的戏份，同时，电影中大量的隔肩镜头，更加深这种角色对应/对倒的关系，通过背影的移转，偷情的角色也暗地里替换，而且，电影发展至中段的时候，主角二人配偶的声音与背影便再没有出现，显示到了这个阶段，周和苏二人已代替了配偶的位置，成为婚外情的主角，或许这就是王家卫所说的“圆形结构”，起点和终点都落在同一对couple上。

这种角色的对应关系与故事结构，与电影里的戏中戏排演也常常互为映照，互相扣连。《花样年华》共有四场戏中戏排演，第一场是当周和苏二人发现自己配偶的恋奸情热时，在小巷中排演对方是怎样开始的；第二场发生在餐厅里，二人模仿对方配偶的饮食习惯，借以探测对方的口味与性情取向；第三场是苏在周的酒店房间内，两度排演与自己丈夫摊牌时质询的情景，却因而失控地痛哭；最后一场是周打算到新加坡工作，二人在小巷中排演分手的场面。四场戏中排演，情感的层次与介入程度，一场比一场激烈和深刻，在模仿配偶的过程中，却不知不觉地逐步演成自己的感情纠葛，到了最后，甚至分不清戏内戏外、情假情真，甚至可以说，周苏二人的婚外情是在排演的脸谱下进行的，尤其是第一、二场戏中戏排演，更是周和苏二人双重角色身份得以发挥和演绎的空间，到了最后一场，他们二人的关系也到达了高潮，被压抑的情绪一发不可收拾地激发。如果说第一、二场戏中戏排演是模仿他人而进行自己的故事，那么，最后一场演的却是自己真正的角色，在这一个场景之后，苏在计程车上说不想回家，虽然镜头前没有交代接着发生的事情，但已为故事的结尾留下了伏笔。电影结束的时候，观众瞧着苏丽珍独自一人带着孩子生活，在丈夫缺席的镜头下，这个孩子的父亲到底是谁，便更显得耐人寻味了。

先前说过，《花样年华》的叙事结构，也见于在同一个场景下，惯性的人物动作，如何折射情感的前后对照，这种状态，最能体现于女主角苏丽珍穿上各式各样花枝招展的旗袍，上上落落同一条楼梯上。张曼玉也曾经指出，由于戏都是在屋内的，很少外景，如果她不换衫，观众便被混淆了，正因为这批戏服款式多，才让观众分别了季节。<sup>[7]</sup>这种处理手法相当有趣，是利用戏服的更换，来让观众经验时间的流逝、情感的变改。王家卫在一个访问中也强调，我们日常的生活永远是一种惯性重复，同样的走廊、同样的楼梯、同样的办公室，甚至是同样的背景音乐，但观众却能看到主角二人在这个不变的环境中的变化，重复有助于呈现变化。<sup>[8]</sup>同样不变的景物、同样不变的动作，但人已经不是原来的那

一种面貌与心理景况，情感也在不知不觉之间变幻和流动。事实上，《花样年华》里的两段婚外情，都是由狭小而人来人往的空间造成的，主角二人的配偶之所以打得火热，自然是近水楼台的结果，即使周苏二人，打从电影的开首，由找房子相遇、同一天搬屋，到后来苏被困在周的房间一日一夜，空间的遇合实在担当了重要的催化作用，尤其是那一道长长窄窄、灯光昏黄的楼梯，不但是周苏二人常常相遇、擦身而过的地方，而且也是二人婚外情角色对倒的象征场所：一上一落的迎头相遇，恍如一正一倒的相连邮票<sup>[9]</sup>，擦身而过的动作，也是感情的双线格局。或许，这就是王家卫所言，对倒在电影的语言上，是光线与色彩、声音与画面的交错。张曼玉艳丽的旗袍，一方面反映60年代香港与30年代上海俗艳的风华，一方面又在花式不断的替换中，让情感暗渡陈仓，而不留表面痕迹。

于是，故事不得不由张曼玉的旗袍再说起……

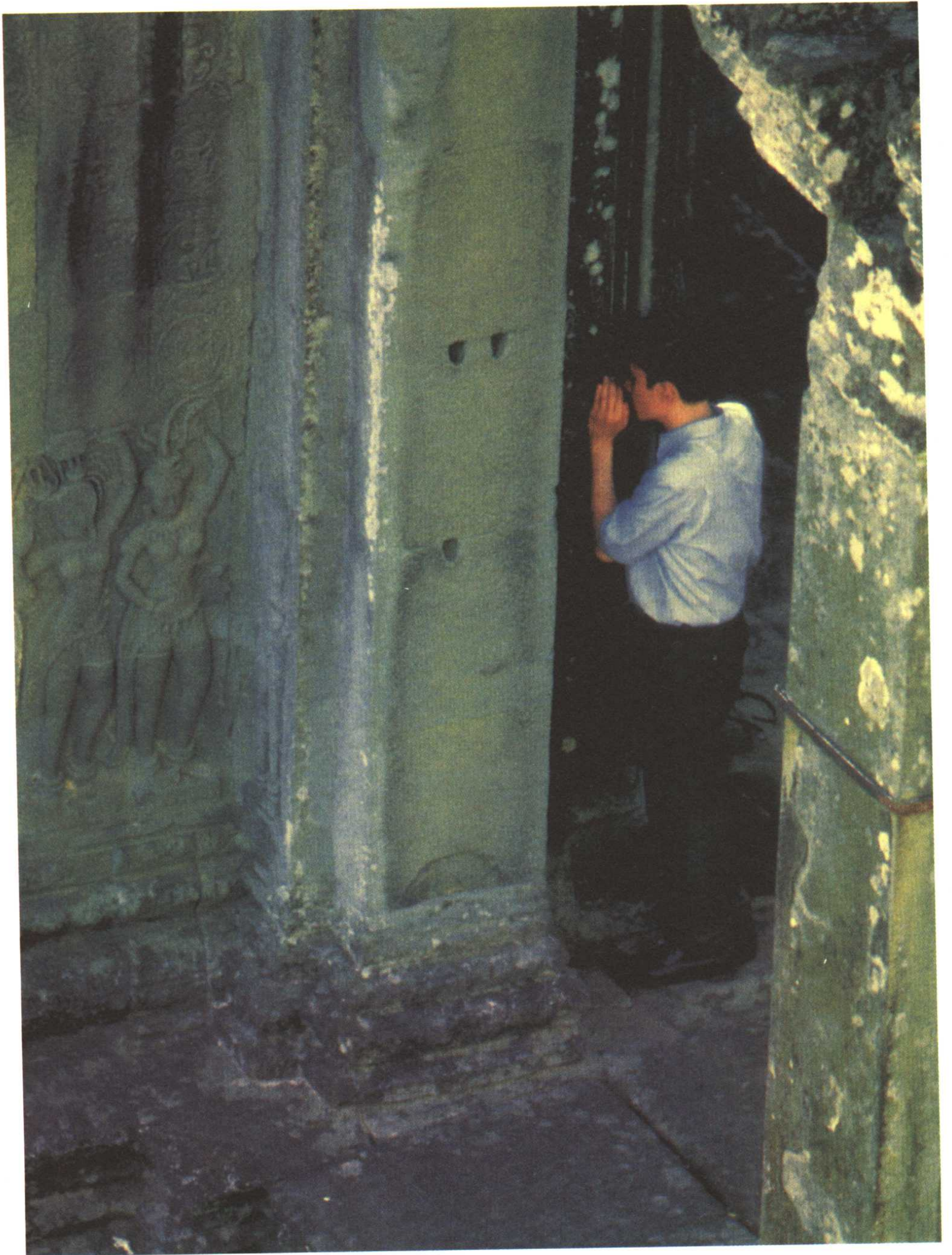
## 衣物、食物与恋物情结

《花样年华》的视觉影像充满华丽、古典和令人目不暇给的颓废美，其中一个缘由来自女主角苏丽珍摇曳生姿的旗袍。这些旗袍，乃由位于香港铜锣湾朗光时装店的裁缝师梁朗光，根据30年代旧上海的款式设计而成。梁氏更指出旧式旗袍跟现代的不同，领比较高，叫做透明领，内藏一块透明的薄胶片，目的是令领位挺起来，而衣身方面，也比现在的来得贴，凸显女性的线条美。梁氏总共替《花样年华》缝制了二十多套旗袍，其中一些更是美术指导张叔平从外地购回来的旧花裙，由于那些布纹特别，梁氏便依据张叔平的指示，把花裙改缝为旗袍。<sup>[10]</sup>由此可见，《花样年华》的故事背景虽然设在60年代的香港，但其中有不少道具、戏服，以及内景布置，都是属于30年代的上海风味。可以说，这部电影的怀旧意识是由60年代香港与30年代上海两个时空交叠而成的。例如故事中的人物苏丽珍与房东孙太太（潘迪华饰）都是上海人，电影中不但常常出现上海话的对白和衬景声音，而且孙太太的日常家居及饮食风味，也充满旧上海的情调与形态——大红大绿的窗帘、开在大花瓶里肆意纵横的剑兰、油彩一般富有质感的花纹墙饰，以及演员鲜艳夺目的戏服，此外，上海人的热情、好客、能言善道与家居热闹等等，凡此种种，合力重构了30年代的上海风情。再者，能操一口流利上海话的潘迪华，曾活跃于那个逝去的年代，演员本身已是一个充满恋旧意识的符码<sup>[11]</sup>，她饰演的女房东落落大方、运转自如，举手投

足之间流露的是华洋集于一身的贵族气息，为电影平添了一份带有异国情调的怀旧味道。

张曼玉的旧式旗袍，在散发浓烈的怀旧气息之余，同时亦是她的身体语言，以及导演的恋物情结所在。张曼玉曾经指出，她是用身体去感受《花样年华》女主角的内心世界的，由于她穿着旗袍，身体的活动受到影响和限制，连带说话的声线、手指的活动、坐立的姿势等，都跟平常不同，而且由于衣服紧得令她动弹不得，更促使她进一步感受女主角为何会收起自己而不敢表达感情。<sup>[12]</sup>张曼玉的演绎十分有趣，指出了衣服、身体与人物角色的多重关系。《花样年华》的苏丽珍（还有周慕云），是活于自我压抑沉重的年代，而张曼玉所穿的贴身旗袍，像一把道德尺度，穿在人物的身上，没有丝毫的宽松，亦绝对不能容许些微的放纵或出轨，因此，银幕下观众见到的苏丽珍，总是言行谨慎、步履平稳、动作循规蹈矩、意态战战兢兢的（几场戏中戏除外，因为那是在排演的面谱下进行的挑逗与发放），而张曼玉的演出便是借用了戏服给她的限制，演成独有的身体语言，以压抑的肢体动作表达压抑的内心枷锁。此外，电影中也有不少主角的手部、脚部，甚至腰身和背部的特写镜头，身体局部的不安或轻微颤动，每每都指涉了主角人物内心承受的压力、冲击与浮动，张曼玉演来层层递进，含蓄蕴藉，而且千回百转，余味无穷。

打从《重庆森林》开始，王家卫便擅于托物寓志的象征手法，同样，《花样年华》里的衣物和食物，不但是日常生活的物品和建构年代记忆的道具，同时也是投射感情的中介者。甚至可以说，故事中的两段婚外情，都是由物件的揭发开始的。例如周慕云发现自己的妻子拥有一个与苏丽珍一样的手袋，而苏也发现自己的丈夫戴有一条与周一样的领带，因而指认了双方配偶的奸情；同样，周苏二人的感情也寄寓在那一双艳红的拖鞋上，苏把它遗落于周的房间，周暗地里把它收藏，后来周辗转到了新加坡，苏又偷偷潜入他的房间，带走这双拖鞋，致使周回家后发狂似的四处寻找——拖鞋的遗留、收藏、盗走与寻找，象征了这段婚外情几个起伏的阶段。此外，戏中的芝麻糊、西餐、汤面和点心，甚至是印有唇印的香烟，无不都负载了感情秘密的交流与分享。食物和衣物在《花样年华》里，是导演借用日常生活的细节，具体呈现感情的实质，因为故事讲的是一段不为也不可能为人所知的婚外情，借用王家卫的说法，是戏中人在特定的处境中如何保守及分享秘密<sup>[13]</sup>，从这个角度看，食物的交流暗示了情感的沟通与演变。打从开始的时候，周苏二人在餐厅里模仿对方配偶的饮食习惯，到苏为病中的周煮来一锅芝麻糊，到二人后来共处一室同分一壶汤面，及至最后苏在新加坡周的房间留下沾有唇印的烟蒂，都在在透过影像、



食物与人物活动期间的表现和反应，映照这段婚外情的起承转合。

60年代是一个隐晦的时代，说话和情感都不轻易表达或外露，于是，衣物和食物便成为戏中主角传递爱情信息的符号，透过食物的分享而交流感情，通过收藏对方的衣物而保存秘密。

## 结语：追忆逝水年华

《花样年华》结束的时候，是1966年柬埔寨吴哥窟的一座寺庙，周慕云向一根柱子上的洞倾诉自己的秘密，然后打出字幕：

那些消逝了的岁月，仿佛隔着一块积满灰尘的玻璃，看得到，抓不着。他一直在怀念着过去的一切，如果他能冲破那块积着灰尘的玻璃，他会返回早已消逝的岁月。

无疑，《花样年华》是一个关于婚外情的故事，但同时也是一个对失落的年代记忆的追思。王家卫曾经说过，电影选择在1966年结束，是因为这个年份是香港历史的转捩点，代表了一些东西的终结和另一些东西的开始，而他之所以把电影结束的场景带到当时的法国总统戴高乐（Charles de Gaulle）以殖民者的身份访问过的柬埔寨，是为了隐喻香港的殖民历史。<sup>[14]</sup>事实上，1966年是香港历史的重要时刻，其间因受“文革”的影响，而发生了不少反殖民的示威和运动，至1967年更推向高潮。在这动乱的时势下，迫令当时许多知识分子、社会运动者和作家思考香港的种种问题，电影《花样年华》的故事恰巧在这个时候结束，导演反思香港殖民岁月的历史思维便不言而喻了；此外，故事中的周慕云，选择把个人情感的秘密埋在树洞中，等待岁月的埋葬，亦隐喻了一个时代，以及那个时代特有的感情模式的消逝，同时也预示了另一个未知的年代的开始，这犹如苏丽珍独自带着父亲不知是谁的孩子，返回原来的地方，重新开始生活一样。“六七”之后，港英政府实施了一系列的改革，试图纾缓民众的反殖民情绪，加上经济持续平稳地增长，香港在踏入70年代以后，便开始朝向大都会的模式发展，旧有的价值观更进一步分崩离析了。从这个脉络看，《花样年华》追思的，不独是一段流逝的感情，也是一个年代失落的记忆和光影。

王家卫是上海人，而且生于50年代，60年代是他的成长阶段，因此，他的一些电影往往充满对这个时段的迷思。《花样年华》与《阿飞正传》无论是年代记忆的风格化处理，还是人际关系与家居空间的缅怀，都是互为映照的，而梁朝伟更承接《阿飞正传》最后的一个镜头，摇身一变而为知识分子身份的周慕云；至于张曼玉，沿用了《阿飞正传》里面的名字，却演绎了步入中年的苏丽珍形貌。从1990年到2000年，如果说《阿飞正传》飞扬跋扈的，是王家卫年轻时狂飙的反叛与激情，那么，《花样年华》再现的，却是步入中年以后的内敛、自制与深沉——相处而不能相爱，相爱而无法共处，《花样年华》有的是爱情来去皆身不由己的怅惘与哀戚，以及如花美眷的逝水年华……

#### 【注】

- [1] 王家卫，《“对倒”写真集前言》，载刘以鬯《对倒》（香港：获益出版，2000），页335。
- [2] 刘以鬯的《对倒》写于1972年，主要是借双线平行叙述的方式，通过一个老者与一个少女意识的流动、记忆与幻想的交错，对比30年代上海与70年代香港的浮华世态。王家卫的《花样年华》，除了有三处字幕引自《对倒》外，整个故事与原著小说并无任何改编关系；相反的，电影的故事骨干有说是来自日本小松左京的极短篇小说《殉情》，有关这个分析，可参考吴智，《电影从来需要有故事》，《电影双周刊》，573期，2000年3月，页8。
- [3] 刘以鬯，《序》，同[1]，页21。
- [4] 潘国灵，《〈花样年华〉与〈对倒〉》，《信报》，2000年10月8日，版22。
- [5] 粟米编著，《花样年华王家卫》（中国文学出版社，2001），页47。
- [6] 同[5]，页53。
- [7] 同[5]，页49。
- [8] Tony Rayns, “In the Mood for Edinburgh”, *Sight and Sound*, 10:8, 2000, p.17.
- [9] 1987年香港电台电视部曾把刘以鬯的《对倒》改编为“小说家族”的其中一个单元，由张少馨执导。电视版本的《对倒》把原来的70年代背景改在80年代，却仍旧借用一个中年男人与一个妙龄少女平行交叉的故事作为叙事结构。故事开始的时候，是中年男人与少女在狭窄的旧楼梯上一上一落的迎头相遇，然后画面上以一正一倒的字形打出“对倒”的字幕。这个开场的镜头给我的印象十分深刻，亦因而联想《花样年华》中男女主角在楼梯上的对倒画面。
- [10] 同[5]，页36—37。
- [11] 潘迪华是上海人，也是活跃于20年代至40年代上海的歌手，擅长演唱欧西流行曲及洋化了的国语时代曲，1949年移居香港。她的上海风情往往被称为带有上海贵族式的优越感。详见《上海贵族潘迪华》，《忽然一周》，275期，2000年11月4日，页90。她擅长饰演泼辣精明而又长袖善舞的角色，而她的上海特质，也成为不少著名导演把她罗致戏中的原因，例如王家卫《阿飞正传》中的养母形象，侯孝贤《海上花》中那个机关算尽的老鸨，她都演来收放自如。
- [12] 同[5]，页48—49。
- [13] 同[5]，页47。
- [14] 同[8]，页16。



# 《2046》戛纳版与公映版

李焯桃

——立此存照

## 1

《2046》在戛纳作世界首映前夕，已闹出满城风雨。因拷贝迟到而取消了两场日间放映，连累其他电影的放映时间也要做出相应调整，可能是戛纳有史以来所仅见。影片结果大热倒灶，颁奖礼上空手而回，未尝不可视作变相的惩罚，王家卫这回无疑是去得太尽了。

不过，说到底还是《2046》这影片本身，不像《花样年华》般简单易明，容易讨好。评审团主席塔伦蒂诺喜欢《重庆森林》人所共知，但不见得他同样欣赏王家卫同年的《东邪西毒》。而《2046》的幅度和野心，正是近《东邪》那种繁复的多线叙事，而远《重庆》那轻盈的小品体裁。《2046》明星如云，摄制经年，比《东邪》犹有过之；而同期拍摄的《花样年华》率先推出，也一如《重庆森林》，同样叫好叫座。

不但市场比较接受简明轻巧的王家卫，从艺术角度衡量，他的小品也比大作（《阿飞正传》也许是惟一的例外）有更匀称的结构和肌理。但从一个影迷的角度，又有什么比看见王家卫故态复萌、再度自我沉溺又气吞牛斗的大手笔创作更令人兴奋？更何况，



《2046》不单是《花样年华》的延续，更上接《阿飞正传》，又处处有《重庆森林》及《春光乍泄》等的回响，可说是王家卫至今为止，集大成总结意味最强的一部力作。

影片由木村拓哉的日语独白（问王菲肯不肯跟他走）揭开序幕（到后来才知道他不过是梁朝伟写的科幻小说《2047》中的主角，也是梁的他我），正本戏是梁朝伟借旁白出场，时为1962年，他准备从新加坡返回香港，问巩俐肯不肯跟他走。独自回港后，于圣诞前夕重遇刘嘉玲（她叫Lulu或Mimi，1964年，在新加坡登台时教过他跳恰恰舞，还说他像她的前度男友），她住在东方酒店2046号房间。刘搬走（其实是被她的菲籍男友张震杀死）后，梁搬进隔邻2047号房，逐渐知道酒店主人（王琛）反对大女儿（王菲）与日本恋人交往，二人天各一方的故事。他遂把东方酒店出没的一干人等写进《2047》这小说之中，王菲变成了开往2046的列车上的机械人服务员。影片过了约三十分钟，巩俐、刘嘉玲和王菲轮流出场后，真正女主角章子怡才出现。她饰演的风尘女子搬进2046号房间，与梁朝伟展开一段由调情渐变微妙的关系。1967年圣诞前夕，章因其已婚恋人失信而去不成新加坡，得梁安慰痛饮而感情大跃进。不久二人发生关系，女的愈发认真，男的却极力回避作进一步的承诺，女终愤而决裂，继而搬走。这一章长达全片三分之一的篇幅，活脱脱是《花样年华》的激情版变奏。章子怡可谓脱胎换骨，从身段步姿、声线控制以至眼波流转，从床戏到感情复杂的内心戏，皆锋芒毕露丝丝入扣，应是她从影以来的最佳演出。

王菲出院后搬回2046号房间，却与梁朝伟发展出一段妙趣横生的友情关系。梁代她收日本男友的来信（以避过王父的拦截），王则成了他写武侠小说的拍档助手，甚至在他病倒时代笔。1968年圣诞前夕，梁安排她与男友通长途电话后，她终于下定决心飞往日本。这一章交代了梁答应王把其日本男友写进小说《2047》，故有特多开往2046列车的科幻片段，张叔平那铺天盖地的红色的运用，明显是在挑战自己。

终于来到交代片首梁朝伟与巩俐一段情的时候。她原来是职业赌徒，也叫苏丽珍，在梁潦倒时帮了他不少忙。1969年圣诞前夕，梁回到新加坡赌场找她时，已遍寻不获。因张曼玉中途退出《2046》的拍摄，才找来巩俐接上，难怪这部分要比章子怡和王菲那两章弱得多。

长长的尾声是章子怡再出现找梁朝伟做担保人，因她要去新加坡以了心愿。女凝重时男故作轻松，又再次借金钱侧写二人既关情又要潇洒，最后是男决绝离开，不顾女的痴情

一片。旁白响起：“每个去2046的人都想找回失去的回忆，因为那儿一切不变。没有人知道这是真是假，因为去过那儿的人都没有回来，除了我，因为我需要改变。”

和《东邪西毒》一样，《2046》十分依赖主角的旁白来串连众多的叙事板块；而间场字幕（十分文艺）的运用，又比《花样年华》更多。加上画面经常目不暇给，《2046》绝对是一顿不容易消化的丰盛大餐。尽管成绩瑕瑜互见，王家卫那永不厌足的野心，仍是值得我们欣赏的。

2004年5月22日

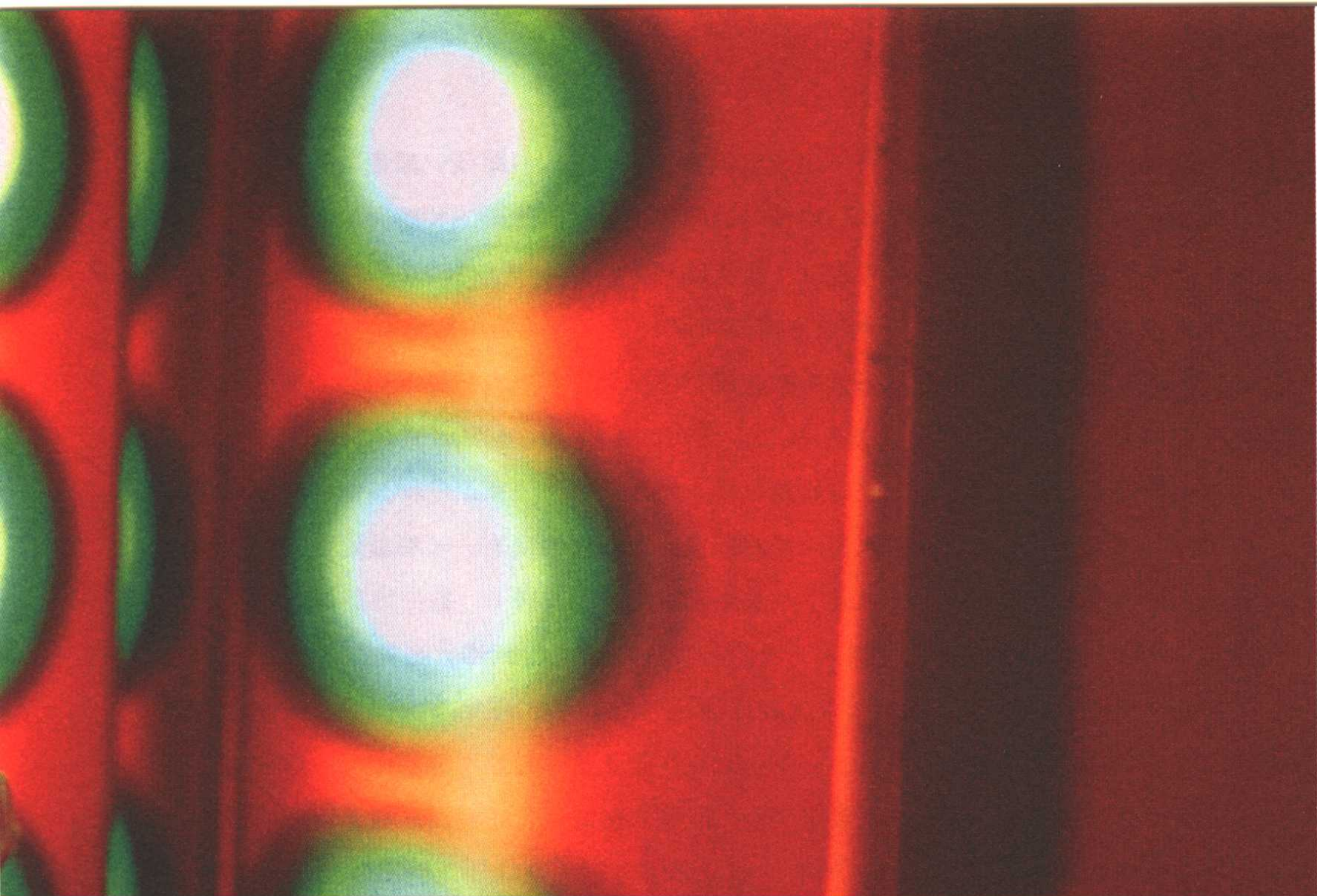
## 2

《2046》9月的香港公映版，一如所料比5月的戛纳竞赛版有不少改动，但基本的叙事结构却没有改变。最大的例外是影片最后二十分钟，戛纳版中王菲一节之后立即接上巩俐，从初识梁朝伟到1969年圣诞伊人芳踪杳杳，兼交代导致巩俐片首口红糊成一片的半分钟激吻；然后才是章子怡找梁朝伟做担保人那长长的尾声。公映版则先接十八个月后章子怡出现，提到去年圣诞来过却找不到他，才顺势滑入巩俐那一节，后再接回章子怡与梁朝伟的诀别，节奏无疑流畅很多。戛纳版那种未完成的草草收场感，显然是后期制作时间不足的后遗症。

公映版明显减少了那些《花样年华》式的间场字幕（主要集中在上半部，尤其是梁朝伟对章子怡的观察，如“他开始意识到事情的可怕，他不能给她任何鼓励”等等），又加强了解说式旁白的分量，应该都是力求令更多观众看懂的普及策略使然。木村拓哉的戏份大幅加长（戛纳版中出现不过七分钟），相信也是日本市场的考虑大于一切。原本没有他于60年代现实中现身的镜头（他只出现于科幻小说《2047》的虚构世界中），便有趣地呼应了《花样年华》发挥得淋漓尽致的虚实辩证手法。如今为求观众对木村与王菲的现实恋人关系一清二楚，请来木村补戏也在所不计了，更何况此举甚能取得一众木村迷欢心呢！

木村加戏，除了2046列车科幻部分加长外，同时意味着王菲的戏份及她那一节的重要性大大加强。戛纳版中王菲飞日本会男友后便没有下文，只再出现在梁朝伟笔下的2046





列车内，这女机械人在十、一百、一千小时后仍对木村这浪人“跟我一起走”的邀请毫无反应。公映版却加了一条收到她日本结婚请帖的尾巴，她父亲王琛的和解反应固然是公式的滥调，但这个幸福结局却未尝不可视为《重庆森林》中的她终于修成正果，一如《东邪西毒》中的张学友（洪七），他们都是心有所属又付诸行动的简单的人。

与巩俐和章子怡不同，王菲从来没有引起梁朝伟把她当成情人张曼玉替身的冲动。她勾起他（和观众）对张的回忆的，是那段二人合写武侠小说的美好时光，就像《春光乍泄》中张震为失恋的梁朝伟带来阳光与希望一样。她是不属于王家卫悲惨感情世界的人物（因此也没有流泪），反而可以引入另一番对感情、对创作的反省——看着她，梁朝伟明白了爱情的时间性（迟一点或早一点遇上，结果可以完全不一样）；答应她写《2047》，才醒悟笔下的木村其实是写自己（浪人/女机械人这一对是梁朝伟/张曼玉的投射）。

《2046》公映版还加添了王菲要求梁朝伟改写《2047》伤感结局的一笔，方有他摊开稿纸，大特写下的笔尖在十、一百、一千小时后都无法落下开始书写的镜头。这神来之笔在呼应女机械人无泪滴下之余，既突出了创作改弦易辙之难，也写出创作人难免耽搁的苦况——王家卫以超时完成作品闻名天下，借梁朝伟自况的意味呼之欲出。而《2047》的结局无法改写，可解作梁朝伟与张曼玉的一段情缘已成历史，铸造《花样年华》的传奇后，坐2046列车也回不去的了。公映版如此强调这一点，是否与王家卫在戛纳版之后，身受太多外来的改动压力（市场的、程序的）有关，便无从稽考了。

加以外当然是减，戛纳版与公映版的片长其实差不多，王菲和木村的戏份增加的同时，是删短了章子怡那一节的篇幅，但主要是省掉一些二人情场攻防战的细节，于大局无损。最影响深远的改动，竟反讽地出现在《2046》的结局！戛纳版的梁朝伟旁白是：“每个去2046的人都有一个共同的目的，就是为了寻找一些失落的记忆，因为在2046没有任何事情会改变，没有人知道这是否真的，因为曾经去过那里的人……都没有回来，除了我，因为我需要改变。”公映版竟然把掷地有声的后半段完全略去，变成纯粹片首木村/浪人日语旁白的粤语版！

原来梁朝伟最后的独白意味深长，颇富结案陈辞的意味。王家卫是借此阐明他的创作意向——《2046》不但是他60年代三部曲的终结篇，更是他一个创作阶段的总结；把一切前作的关联都解释得清清楚楚之后，便可卸下包袱重新出发。公映版旁白的省略，把这开放结局的含意一笔勾销，与片首的旁白形成一个封闭式的结构，把一切进展和突破的可

能性都封死了。

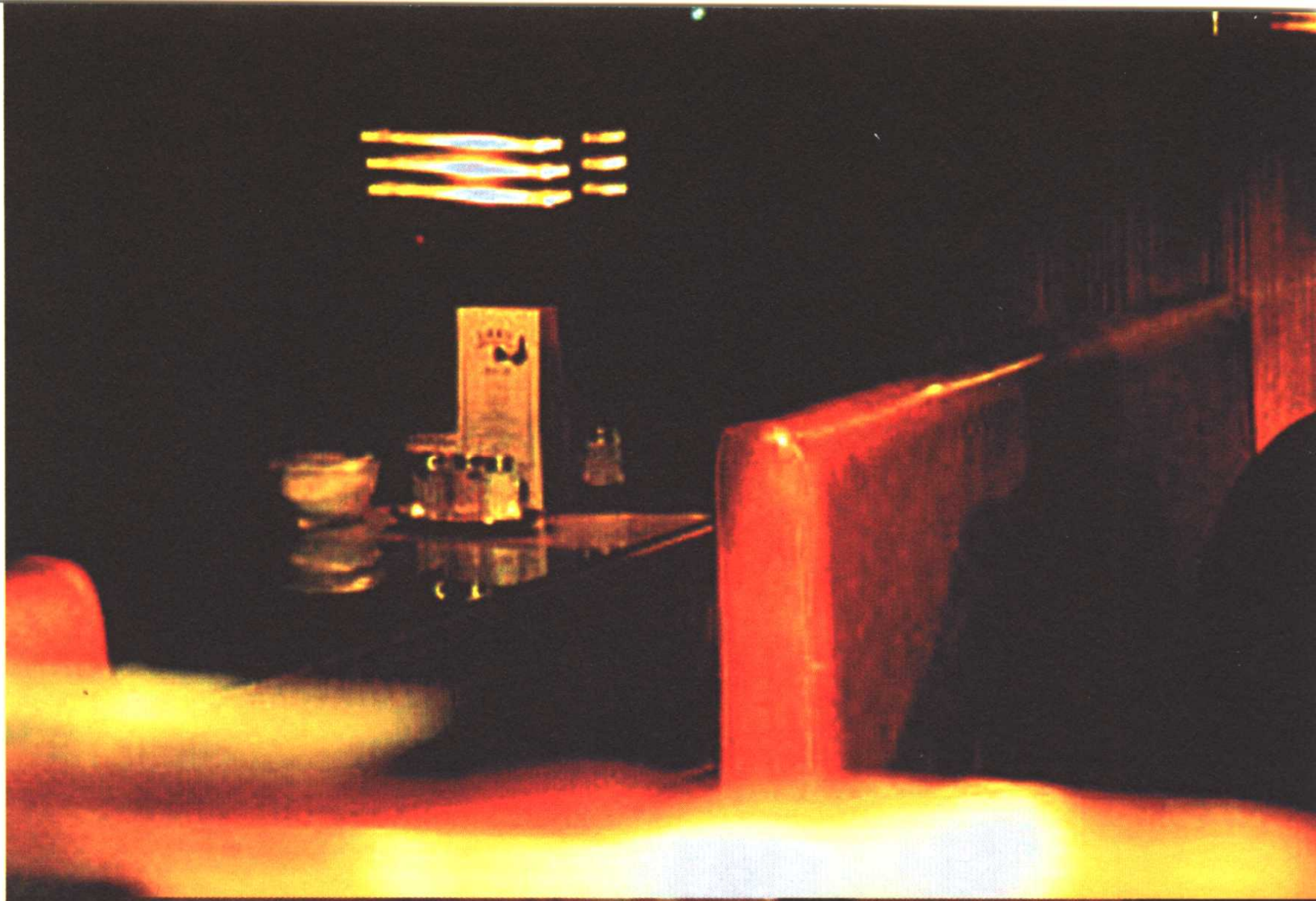
由此观之，突出“无法改写”与删掉“需要改变”其实相辅相成，反映了王家卫从充满信心再创新境，到闭关自守坚持自己一套之间的转变。短短四个月间，作品/作者视野竟产生如此剧变，现实压力的逼人呼之欲出。而创作者能赖以抗衡的最后凭借，也不外坚持创作其自足艺术世界时的独立自主而已。

结局的旁白被删至软弱无力，主题重心也自然滑落在梁朝伟拒绝章子怡的铿锵说辞上：“有些东西，我永远不借给人！”剧中人说的是感情的事，但王家卫可有同时借此明志呢？<sup>[1]</sup>

2004年10月5日

**【注】**

[1] 本文对《2046》的创作、改动与现实压力之间的关系的论点，部分受笔者与冯若芷的讨论启发。主题重心转移这最后一点更是她率先提出的，不敢掠美。







# 《2046》

张凤麟

## ——爱情和时间的永远轮回

《2046》是王家卫花了五年时间拍摄的力作，无论其传闻及内容，都使人引颈盼望，终于这部闹得满城风雨的电影，正式在2004年9月29日公演，可以说是结束了一个影痴的等待，正如《恋人絮语》所说：“（等约会、信笺、电话、归来）情人不经意的拖延，却引起了这边的搔首踟蹰。”<sup>[1]</sup>

电影的主题仍然是对爱情及记忆的执迷不悟，从人物和结构到以前电影的种种回响，这可以算是最丰富的一部。而镜头、独白、主角名字甚至数字的暧昧意义，亦一一再现王家卫的足迹。例如：

“所有记忆都是潮湿的”——《阿飞正传》、《重庆森林》、《花样年华》

“没有脚的鸟”——《阿飞正传》

“爱情是有时间性的”——《重庆森林》、《堕落天使》

“跟我走吗？”——《花样年华》

“把秘密埋在山上大树的洞里，然后盖上泥土”——《花样年华》

“每一个去2046的人都有一个共同目的，就是为了寻找失落的记忆。”——《东邪西毒》、《花样年华》

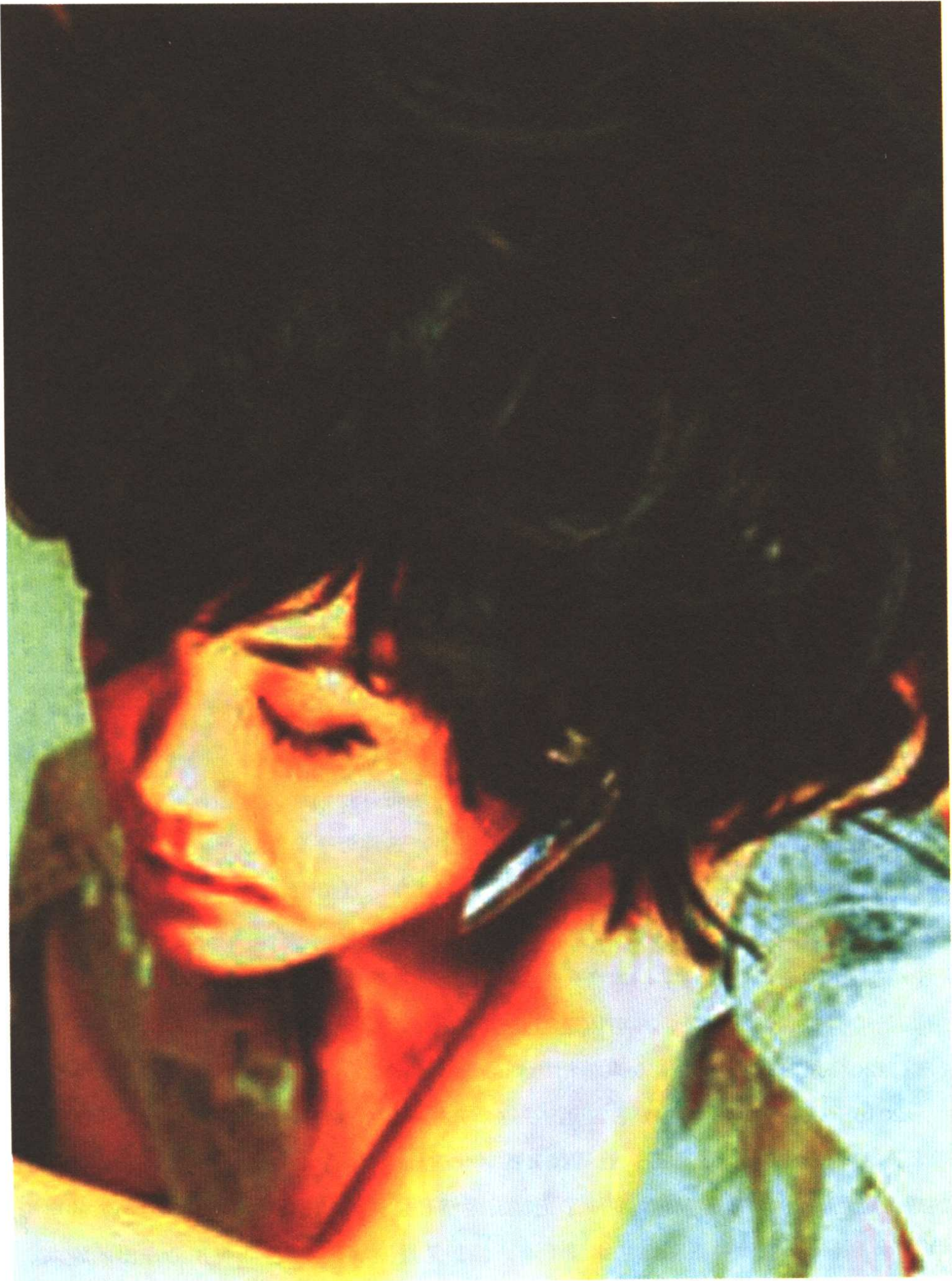
在人物关系上，电影出现了很多替代/重像（double）的感情关系。不知名的日本人（木村拓哉饰）及未来小说《2047》中的Tak是周慕云的替代/重像，新加坡苏丽珍（巩俐饰）是《花样年华》中香港苏丽珍的替代/重像，舞小姐白玲（章子怡饰）是《阿飞正传》中Mimi的替代/重像，酒店主人大女儿王靖雯及《2047》小说中的wjw1967女机械人是《重庆森林》加《花样年华》女主角混合的替代/重像，Lulu及《2047》小说中的女机械人是《阿飞正传》中的Mimi的替代/重像，甚至连浪荡鼓手及《2047》小说中爱上机械人的乘客也不过是《阿飞正传》旭仔的替代/重像。种种替代/重像关系的重叠、对照和变奏，都是源自一句爱情的遗憾：“你跟我走吗？”

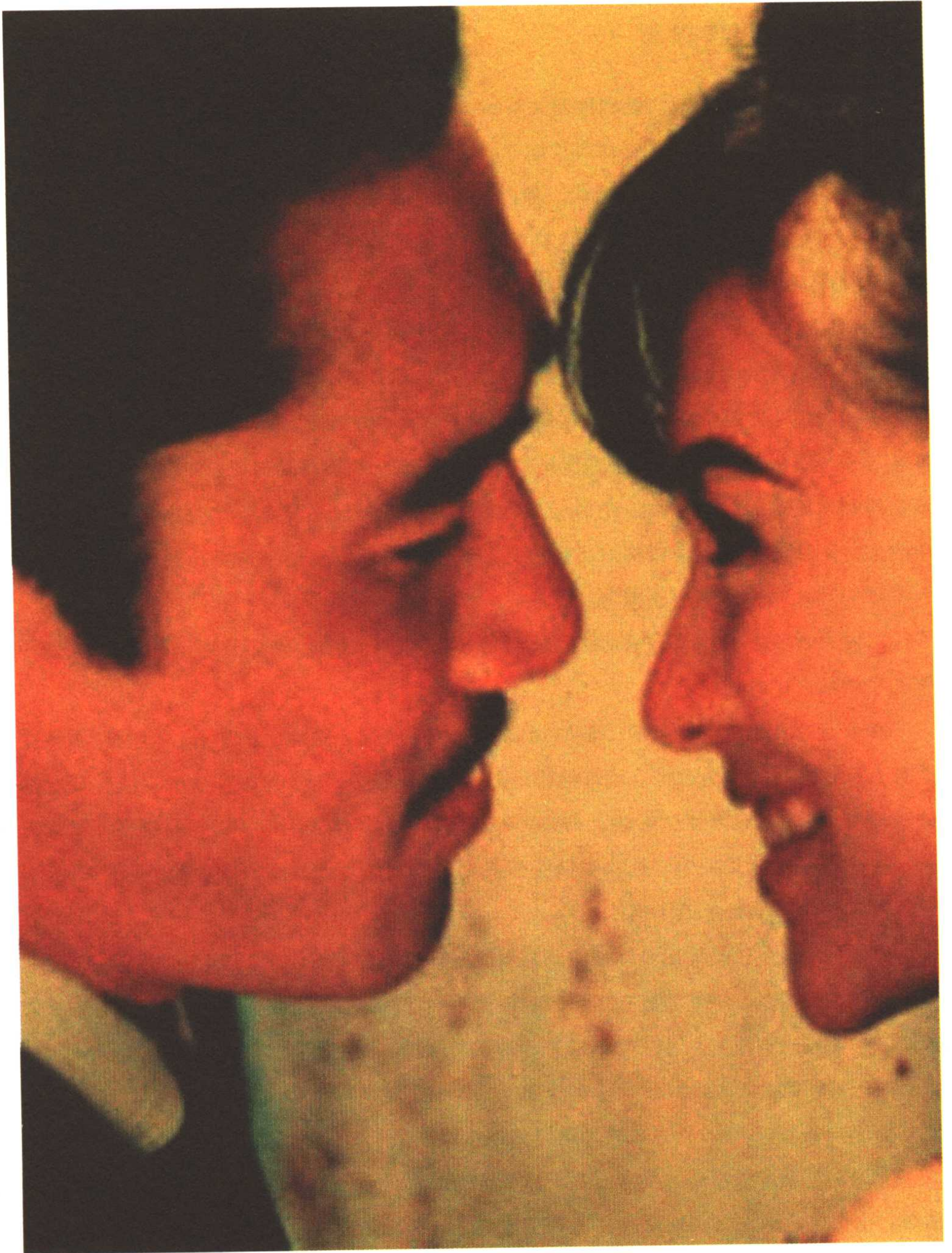
## 爱情时间的永远轮回

在王家卫的电影中，时间序列并不是直线式的（过去→现在→将来），而是不断的轮回复始。电影中的周慕云于1966年回港，先后在新加坡的黑蜘蛛、交际花白玲、东方酒店老板大女儿王靖雯的身上发生三段短暂情缘。然而各种情缘的背后，其实是隐藏着一个永远感情负伤者。他纵情于赌钱和声色犬马中，这种近乎自我放逐的浪子心态，正好回应了《阿飞正传》、《重庆森林》、《东邪西毒》、《春光乍泄》、《花样年华》电影中主角爱情受伤的一种报仇。

《2046》这个电影名字，本身正好是多重记忆符码中最重要的数字。2046是1997年后五十年不变的保证象征，亦可以是回归到《花样年华》中周慕云和苏丽珍快乐时光的符码。2046是在未来小说中众人争相想到的地方：寻找记忆的归所。

2046不只是一个酒店的物理空间，在这个充满味道和颜色的狭窄房间中，却标志着周慕云挥之不去的爱情记忆系统。在周慕云的转化过程中，它把2046变成一个寻找失落记忆的想像场所。2046的复杂意义变成了记忆、爱情和主体性的确立点。在《2046》的电影中，种种替代/重像关系和记忆纠缠不清，但却又是周慕云或者Tak想拼命走出的旋涡。





## 爱情角色的回转投射

电影出现很多王家卫式爱和被爱关系的执著。Lulu在新加坡登台时认识周慕云，其实是承接《阿飞正传》Mimi到南洋寻找旭仔的故事。张震这个鼓手的浪子形态，正好是Lulu要找的“没有脚的鸟”的爱情替代。然而，Lulu在周慕云的未来小说《2047》中，反过来变成了情场圣手。她刻意在与男人交欢时，使偷窥的张震妒忌，使他落泪。现在和未来中爱和被爱的关系，在小说和现实中刚好对反。

木村拓哉饰演的日本商人和王靖雯的一段苦恋，在《2047》小说中变成列车中Tak和迟钝的女机械人的恋情。Tak不断对女机械人说：“跟我一起走？”这句话正好再现了电影中的对白，亦是《花样年华》中周慕云离开香港时的最后一句独白。于是这句问话变成是过去、现在、未来的母题。它变成是一种爱情遗憾的重复问句。三对现实和想像的爱情主角都得不到好结果。惟独在1968年12月24日晚周鼓励王打电话到日本。最后幸福终于达成。周和苏在电话中错失对话的机会，终于由王靖雯的角色弥补。然而在未来小说中，她仍然是错失情缘的遗憾者。

“我的电影是一个男人被他所爱的女人拒绝的故事，因此他拒绝了另一个女人的爱，失去了重新开始的机会。”

章子怡饰演的白玲最可怜，正如Mimi爱上旭仔一样，她爱上周慕云，但周只希望在她身上寻找失去的爱情记忆。她与他相好总是在2046——一个可以怀念的空间。几次在计程车中，头的倚傍和手的接触，其实只不过是《花样年华》中似曾相识的重现。周慕云无法投入这段爱情关系中，因为爱情的替代无法等同真爱。故周离别白的最后一句话：

“原来有些东西是我永远不借的。”

周和白的关系，是借出身体来得到感情的慰藉，但白不肯接受被拒绝的事实。这种拒绝和被拒绝的母题，不断重复在王家卫的电影中：《阿飞正传》、《东邪西毒》、《堕落天使》、《春光乍泄》、《花样年华》。白和周的爱/被爱，卖/买，被拒绝/拒绝，其实是同一母题的变奏，亦是爱情永远轮回的其中一个现身。正如王家卫所说：“去爱与被爱的意义，我想《2046》就是关于这样的一个故事。”

《2046》整个故事和人物其实是王家卫电影的大成。是一个对爱情和记忆自我沉溺的故事。电影中的新加坡黑蜘蛛、白玲和王靖雯，其实都是苏丽珍的替代者。然而，他的小

说偏偏叫《2047》，正如周慕云从2047房间的视点偷窥2046的人物而得到满足一样。王家卫将观众引进2046的时光隧道中，让观众感应过去←现在←未来的回转式时空。导演变成《2046》列车的司机，用偷窥的眼睛／影像将爱情和记忆欲望一幕幕剪映呈示。

“每一个人都在某些方向很迟缓，错过很多东西，而且人会做着习惯的动作，如果用摄影机记录下来你一小时之后与一千小时之后，或许仍保持着同样姿态，习惯地错过很多东西。”

王家卫在《2046》故事中，正是要发挥圆圈式的时间回返和爱情错过的关联。时间的流逝没有改变什么，人们重复种种错过。主角可能是昨日的旭仔，今日的周慕云，或者是未来的Tak。2046不单是数字，或是一个房号，它代表时间永恒回返一种在记忆中寻找意义的爱情深渊。

王家卫这部集大成的电影版本，相信是他对浓得化不开的60年代情怀的总结篇。一如王家卫的电影风格一样，音乐和美术是故事结构的主角，而不是配角。《2046》出现的艳丽旗袍和未来世界的太空服装，亦正代表导演的恋物情结。花枝招展的高领旗袍，包裹着一个个情／欲的载体，《2046》列车上的女机械人，虽然被未来主义的金属物料包裹着，仍然散发出种种冷艳。

60年代东方酒店的旧房间，依然是密不透风，连天台的空间也被庞大的霓虹灯箱占了大部分。虚构世界的2046列车上，机械人只能穿梭于层层疏隔的房间中。过去、现在、未来的各式真实和替代的人物，都生活于封闭的感情空间中，无一幸免。

电影一开始出现一个状似深渊的圆形物体，象征着可以埋藏秘密的洞，结尾亦同样出现。电影故事的结构，从头到尾，只不过是一个循环轮回，诉说着同一却不同景况的故事。王家卫对同一题材——爱情颓废的不断重复，使人再度沉溺，然而却正是这一点，却又使他的影迷再一次咬牙切齿。

#### 【注】

[1] 罗兰·巴特著，汪耀进、武佩荣译，《恋人絮语》（台北：桂冠图书，1991），页33。



1

评评理

主观镜头

反得奇，望得怪

何思颖

《春光乍泄》

陈嘉铭

发花癡

林奕华



# 反得奇，望得怪

何思颖

——《东邪西毒》剪接的两点观察

王家卫的《东邪西毒》，很多人都说难懂。<sup>[1]</sup>这当然与其错综复杂的情节及省略的叙事方式有关，但电影不按牌理出牌的剪接应该也是主要原因。本文特就该片剪接的两种特色做出初步的分析。

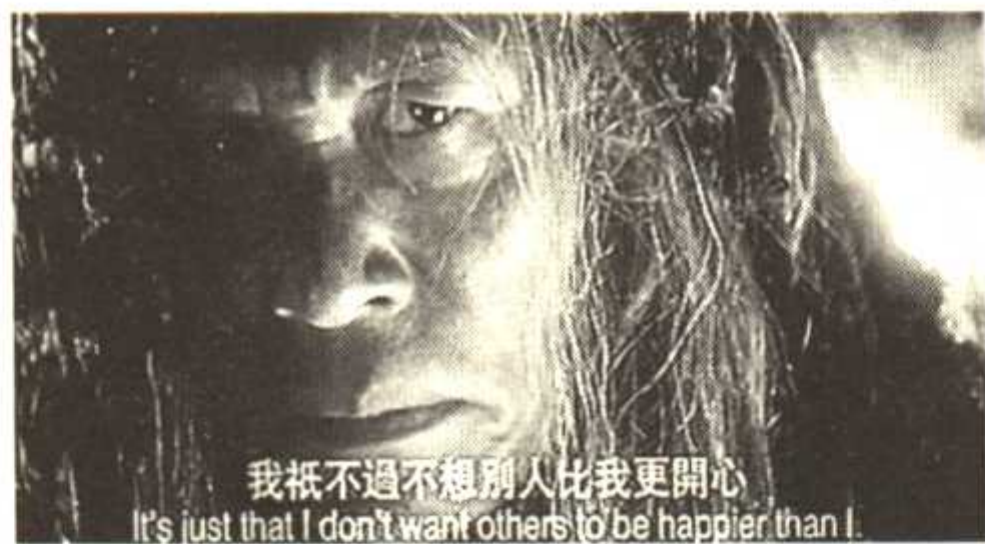
## （一）自成一格的正 / 反拍策略

正 / 反拍（shot / reverse shot）是基本的电影技术，差不多每一部主流电影，甚至很多离经叛道的实验电影都会采用。顾名思义，正 / 反拍是先让观众看到一个影像，再把摄影机转过来，让观众看到另一面。最普遍的用法，是一个镜头先拍一个角色，跟着反过来拍他或她的观点。

王家卫的电影也经常沿用传统的正 / 反拍方式。较主流的《旺角卡门》不用说，《东邪西毒》中也有出现，例如刚开场不久，张国荣饰的欧阳峰与刘洵饰的对手打斗，便有几



1



2



3



4



5

个人对剪的正 / 反拍（图1—2）。但这种主流的剪接手法，在《东邪西毒》内一般都出现于过场式或较次要的时刻。在重要的戏剧场面，王家卫会采用违背了约定俗成习惯的剪接方式，因此令人有“不知他说什么”的感觉。他独特的正 / 反拍风格，有以下数种方式。

（1）多用双人镜头（two-shot）——一般主流电影，两个角色的对手戏都采用双人镜头及单人镜头对剪的方式。甲与乙交谈，首先同时见到两人，跟着一个甲的单镜、乙的反应镜头（reaction shot），然后再回到双人镜头或甲乙对剪……王家卫的作品，经常像欧洲式的所谓艺术片一样，刻意违背这种方式，大量应用双人镜头，例如戏中黄药师第一次探望欧阳峰，两人风马牛不相及地在屋外帐篷下的远镜中坐着，黄在桌旁提到那“醉生梦死”，欧阳远远地坐在墙上，身体向着外面苍凉的景色，头却转过来听（图3）。在朦胧的暮色（或阴暗的灯光）下，我们只听到黄的独白，看不到两人的表情，发言者的口形更不用提了。直至谈话的末段，王家卫才接到黄的中镜，让我们看得清楚点（图4）。跟着接到一个欧阳的正面特写，好像是他的反应镜头，细看之下，背景却已移至室内，声带上亦响起他的旁白，显示已进入了另一场戏（图5）。

这种剪接及场面调度，营造出强烈的疏离效果，阻止了观众对角色的认同及对电影的投入，令他们难以产生一般观影的感情反应。还有，上文提到的欧阳峰特写，时间非常短暂，一般观众

可能根本未有机会看清楚更换了的背景，只直觉地感到有了变动，更增迷惘之意。

(2) 没有反应镜头——观众误会欧阳的特写为反应镜头，因为这是一般电影的剪接策略。王家卫令人困惑的地方，是因为他经常违反了观众的期待。黄药师说话，我们自然想看到欧阳峰的反应，一般电影也会满足我们的期待。<sup>[2]</sup>王家卫巧妙的地方，是那一个欧阳峰的特写，又起码交代了他的部分反应，不过这反应却发生在另一场戏中！

贯穿《东邪西毒》，王家卫不断触犯着我们的期待，拒绝为我们提供反应镜头，最明显的例子是介绍欧阳峰为杀手经纪人的戏。他在大特写中对着镜头说话，对象是右方前景只见到黑黑的背影的人。欧阳峰巧言令色地引诱这个无名人去买凶，但王家卫从头到尾不让我们看到他的面貌。只有正拍，没有倒转枪头的反拍（图6）。

另一个例子是杨采妮饰演的无名女子，请求欧阳峰雇大夫照顾洪七。欧阳语带讥讽地说：“可惜我家没有鸡蛋……你是最擅长用鸡蛋请人做事的。”他边回应边喝水，摄影机则停留在他的面部特写，没有剪到她的反应。直至他喝完水，去到她身后说：“我是不会救他的”，我们才在双人镜头的特写中见到她的反应。

(3) 从单人镜头到双人镜头的长拍方式——王家卫省略反应镜头而改用双人镜头的策略，有时则以长拍方式出现。慕容嫣与欧阳峰讨论她“哥哥”，两人围着一个鸟笼谈了好长一段话，但王家卫只用了一个镜头。这不但是上文提到的双人镜



6



头，还是我在本书另外一篇文章讨论的MuMo长拍镜头。<sup>[3]</sup>慕容、欧阳、鸟笼、笼的影子、摄影机及镜头焦点都不断移动，婆娑起舞地彼此配合（图7—10）。他说话时，王家卫没有剪到她的反应，反而安排他慢慢地走到她身旁或身后，镜头则跟着他从单人镜头摇到双人镜头，让我们同时见到说话的他及反应的她。稍后“哥哥”慕容燕出现，也应用了同样的手法。

（4）画外音的运用——人与人之间的隔膜是王家卫电影的重要意念。《东邪西毒》的角色聚头时，往往自说自话，对谈等于独白。王家卫喜欢安排这种独白为画外音，例如上文提及无名女子请欧阳峰帮助洪七的要求，我们只见听而无心的他而看不到苦苦央求的她，等如一个断裂了的反应镜头。换一种说法，是只有反拍，而没有推动它的正拍。

又例如夕阳武士的出现。电影从他的妻子（刘嘉玲饰）抚摸马匹的场面（图11）接到一个酒碗的特写前，声带上先响起黄药师的声音：“介意我请你喝杯酒吗？”焦点外，黄的手正想倒酒，但武士的声音在画外回应：“我今晚只想喝水。”（图12）倒酒的手停在半空，还未退出画面，水舀子已从桌下出了场，慢慢地为酒碗注上了水。三人间复杂的关系，在画中人、画外声、回忆/想像间的剪接得到了含蓄的交代。

以上各种方式，都是违反观众期待的正/反拍技法，在角色之间制造了特异的关系，含蓄但有效地表达了电影中爱恨缠绵、迷惘错乱的感情瓜葛。

## （二）令人困惑的视点

约定俗成的电影文法，剪接规律很大程度上依据视线的一致性（eyeline match）。意思是说，从一个镜头接到另一个，视线是应该衔接的。王家卫的剪接虽然非常独特，但并非石破天惊的离经叛道。不过，由于他别树一格的场面调度，往往产生令人迷惘的剪接效果。

（1）目不交投的角色——我在本书另一篇文章中提到，王家卫的角色交谈时，往往目不相接，而且身体更貌不合神亦离地朝着不同方向，以构图表达隔膜。<sup>[4]</sup>上文讨论的欧阳峰与黄药师在屋外对谈的场面是典型例子。其他如夕阳武士与无名女子的答问、欧阳峰请洪七吃饭等场面，这种情况都不断出现。

这种特别的场面调度，往往令观众不能依循视线的一致性去理解电影的剪接，因此会有摸不着头脑的感觉。

黄药师喝完“醉生梦死”后与欧阳峰交谈一段，王家卫先给我们一个中景（medium shot），银幕右方是转动的鸟笼，左方则是倚墙的欧阳峰，与画外的黄药师谈了几句（图13）。跟着接到一个全景（full shot），鸟笼在银幕左上角转动，黄则在中间偏左的位置坐在地上（图14）。本来鸟笼的存在已为我们设立了角色的位置，即欧阳在笼的左方、黄在笼的右方。但欧阳在中景里，目光却向左方凝望，令我们直觉上以为黄是在他左方，两个镜头的连接便有突兀之



11



12



感。其实我们只要了解，他们谈话时没有彼此互望，便不会有问题。而对白中，欧阳也特别问黄为何盯着鸟笼，更为我们安排了线索。

王家卫跟着剪到一个双人镜头，欧阳侧面的大特写在银幕右方，左上角是鸟笼，坐在地上的黄则在中间（图15）。这个镜头有几点令人迷乱的地方。一是欧阳峰这回定睛地望着黄，后者则在银幕上他的左方。此外，鸟笼在左上角转动，更将两个角色同时安排在笼的右方。

这是王家卫玩弄空间与调度的手法。首先，欧阳的凝视可解释为他已经转过头去看着黄。而两人的位置则是摄影机移动了一个90度与180度间的角度，将角色与鸟笼的地理关系重新界定了，虽然没有违反基本的“180度定律”，仍然令我们有无所适从的感觉。<sup>[5]</sup>

王家卫这种做法，更挑战了电影语言文法。在现实生活中，人与人交谈，经常都会目不交投，但电影在发展过程中，视线的一致性成为剪接的定律，导演因此努力在场面调度上维持这种一致性，例如一个角色往右下方望，接到与他对话的角色便会往左上方望。王家卫艺高人胆大，不以为然地违反了视线的一致性，产生了奇趣的剪接效果。

（2）似是而非的四目交投——更令观众迷惑的，是某些视线一致的处境，角色是否对望却是一个没有答案的谜。例如黄药师喝了“醉生梦死”后第二天离去，欧阳峰在旁白上说：“我不知他有什么心事，可能跟一个女人有关吧……—

个月后，黄药师去了一个很远的地方……”画面上，骑着马的黄满怀心事地向外望（图16）。电影跟着接到武士妻，在镜头前方站在溪中。在她背后，一匹马在焦点以外停着，骑士的面貌看不清楚，背了光的身影却很像黄（图17）。波涛汹涌的感情在她面上激荡，跟着回过头去。电影交换了两个二人视线一致的镜头后（图18—19），她牵着马儿离去（图20）。

她应该是欧阳峰所说的“女人”，这也应该是那“很远的地方”。但他们相会了吗？尽管一致的视线暗示他们交换了目光，随后她独抚马儿的光景却有自慰的含意。再加上电影失落的恋情主题及跟着出现的黄与夕阳武士对饮的场面，更表示他与她的对望，可能只是一个剪接效果产生的错觉。假作真时真亦假，王家卫作品内的爱情，是知易行难的。欧阳峰与黄药师都是敢爱不敢做的家伙，而做不到的，惟有靠想像来达到满足。也只有在半真不假的场面中，王家卫的角色才有水乳交融的深情互望。

（3）主观镜头的运用——以上描述的场面令人产生错觉，是因为《东邪西毒》内充满各种主观镜头，而且不一定是肉眼所见，而是可能出现于脑海的想像或回忆影像。

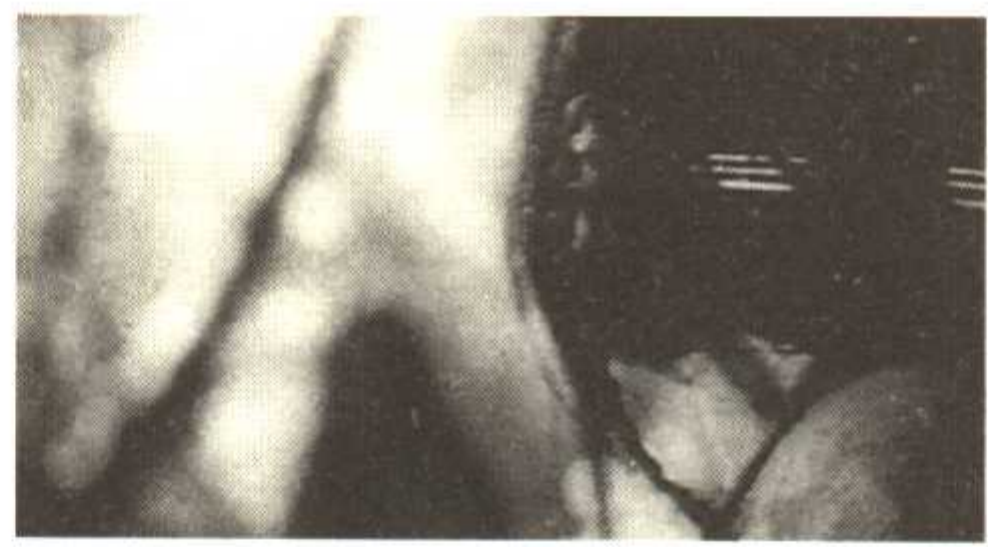
夕阳武士与马贼血战，打到激烈处突然接到无名女子（杨采妮）擦汗的镜头（图21）。他临死前，致命一刀的刹那（图22），我们又见到他的妻子在小溪上，闲适地享受着诗情画意的气氛（图23）。这两个不同女子的镜头，可以是客观的，但



16



17



18



19



20



更可能是主观的。夕阳武士来到沙漠后，一直把无名女子当作妻子的替代，决斗前的强吻，更是张冠李戴的感情转移（transference）。战到酣处，一个她的回忆，勾起了另一个她的想像或回忆。这是基本的蒙太奇手法，在王家卫手中却有出乎意料的效果（武士妻的镜头，背景与黄药师去的“很远的地方”一样，表情却完全不同，更阐明了影像的主观性）。

挨了刀的武士，耳中听到“像风一样”的喷血声（图24）。他低下仰着的头，闭上了几乎失明的眼睛，电影却接到一个妻子向着镜头凝望的画面（图25）。这一剪，视线绝对不一致，意念却是连贯的。

另一个有趣的例子是欧阳峰骗洪七的女人，说她的男人已离去。她转过头不答，他趋步向前问：“你明不明白？”他跟着抬眼循着她的眼光外望（图26）。下一个镜头，我们以为一定是他的观点，哪知却是她站在树下的背影（图27）。我们正不明所以，电影又接到她转头的特写（图28），下一个镜头是从她的视点看到拴在栏上的骆驼（图29），而欧阳峰的旁述则解释了她见到骆驼便直觉地知道丈夫没有离去。换句话说，欧阳峰向外望，接着的不是他的主观镜头，而是一个客观的闪回（flashback），回到稍早时的洪七女人，及她的主观镜头（又或者骆驼是欧阳的主观镜头，之前则加插了洪夫人的闪回）。

记忆是王家卫电影的重要母题，大量的主观镜头，很大程度上是回忆的体现。王家卫大胆地将客观的叙事镜头与各种主观镜头剪在一起，营



造出时空倒错的效果，巧妙地配合了他另一个重要母题——时间，也因此经常令人摸不着头脑。

### （三）结语

见与不见、见而不视、视而不见，都是王家卫作品中反复出现的处境。《阿飞正传》中旭仔的亲母不肯见他，他亦誓死不回头看她一看。《重庆森林》的警员，眼前有一个痴恋他的女人，家中事物不断更换，他却视若无睹。《春光乍泄》内，何宝荣在探戈酒吧内明明见到黎耀辉，偏偏当他没到，上车后良久才回头偷望。《花样年华》中那代表了故事精神的难堪的相对，同样是视与见之间的文章。《东邪西毒》内更有即将失明的夕阳武士、见不到自己是男是女的慕容燕／嫣、一眼便看穿了她的欧阳峰、见到故人却不知（或假作不知）相认的黄药师、望着骆驼呆等的洪夫人、那两名在远方家乡望穿秋水的已婚妇人……电影中正／反拍的独特运用和各种令人困惑的视点，以及这两种做法产生的剪接风格，可说是技术与内容相辅相成的表现。

《东邪西毒》的剪接还有很多其他特色，例如充满寓意的空镜、插入（inserts）及切出（cutaways）的运用（例如那波涛暗涌的水面）、以画外音或空间制造时空的跳接或取代惯常的延续性（continuity；例如有名的“有人摸我”的片段）、违反牌理的剪接规律（最明显的是慕容燕错手扫掉筷子及俯身拾取的动作，镜头次序的刻意倒置）等（图30—33），但因时间所限，未克在这里讨论。



26



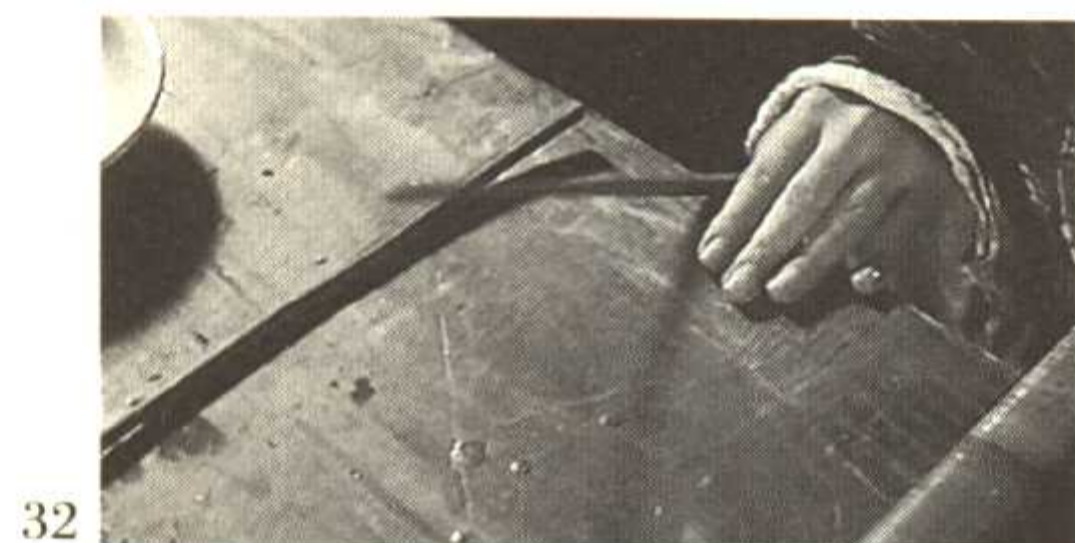
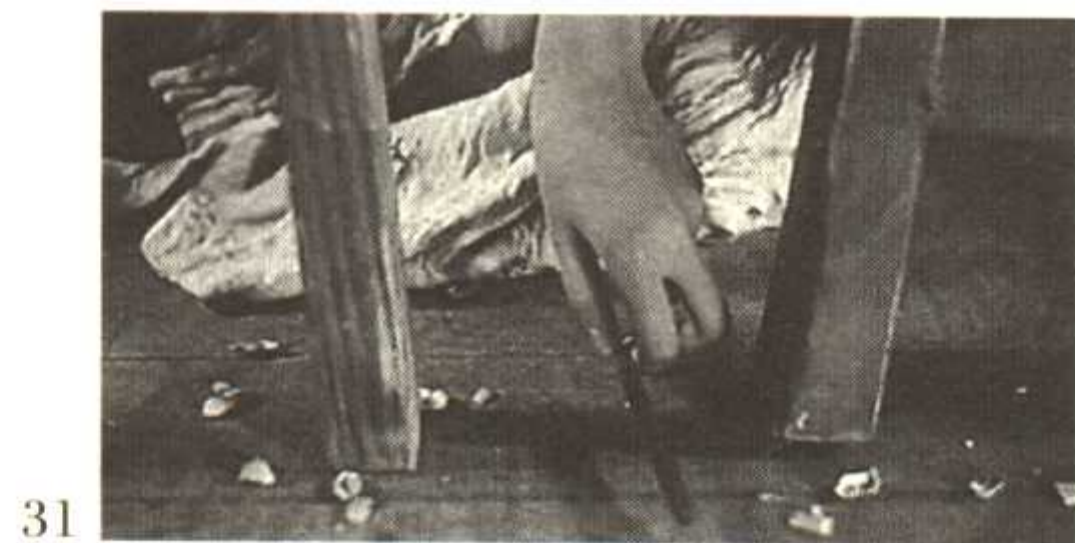
27



28



29



《东邪西毒》是王家卫最具野心的作品，拍摄经年的过程亦已成为神话。电影以大家熟悉的金庸小说为出发点，炮制出一部违反了武侠片类型常规的电影，隐含以个人视野及才华挑战电影主流的意味，其令人困扰的剪接风格，亦配合了这份颠覆意识。有趣的是，他最后却以随手拍成的《重庆森林》扬名国际，成为千禧末前后全世界最具影响力的导演之一。而在《东邪西毒》后，王家卫的电影风格虽然保持凌厉，其剪接策略却回到了较接近主流的方式。

（本文部分内容的启发，来自我为香港演艺学院剪接系三年级讲课的准备工作及讨论过程，特此向老师张玉梅及“montage六条友”同学们致谢。）

#### 【注】

- [1] 例如当年电影上映，石琪指出“很多观众看不下去，纷纷离场”。见石琪，《石琪影话集3：从兴盛到危机》（香港：次文化堂，1999），页277。我在香港中文大学教电影课，每年都规定学生观看讨论，亦经常有学生抱怨看不懂。
- [2] 另一方面，我们的期待很大程度上也是因为，电影在约定俗成过程中成立的言语传统上会给我们一个反应镜头。
- [3] 见本书《舞动的影像风格——〈阿飞正传〉的镜头赏析》一文。
- [4] 同[3]。
- [5] 还有另一个可能性，即一共有两个或以上的鸟笼。这种情况虽然在细节上改变了我的讨论，但仍没有违背本文对王家卫视点与剪接之间关系的分析。



# 《春光乍泄》

陈嘉铭

——揽着自己，独跳探戈

电影的开首，一对情人因一句“不如我们从头来过”而重新走到一起。感情反复，示范爱情众生相；情欲角力，暗涌同性爱涟漪。

在地球的另一端，会看到他们在蜡黄绯红的场景下，做爱爆粗跳舞闲荡；零碎的生活剪影，被浓郁的调子承载。

导演说，“同性恋的爱情和一般异性恋的爱情没有两样”，更以*Happy Together*作为英文片名，“希望1997年以后，我们会happy together”（见《电影双周刊》第473期）。感情拉锯，社会意象，故事丰富，似是晓以大义的电影。

这是《春光乍泄》。

然而，故事发展下去，当我们看到主角相拥而跳探戈的同时，会发现同性情爱只是噱

头，社会意象亦是包装；背后不外乎导演王家卫在揽着自己，个人表现。

“不如我们从头来过。”

“每次听完这句话，我都不知道为什么又会跟他再走在一起。”

张国荣饰演的何宝荣，在片中每次说出这一番话，梁朝伟所饰的黎耀辉都心头一软，乖乖不得了地让对方（也让自己）重新开始，当然，说“重新开始”倒不如改称“重蹈覆辙”——重投既爱且恨欲拒还迎的情海翻波，正是情人相处拉锯角力的指定动作。

王家卫的电影一向喜欢玩弄爱情关系中的暧昧纠缠，《旺角卡门》的刘德华张曼玉如是，《花样年华》的梁朝伟张曼玉亦然。而最堪玩味的可能更是张国荣在王家卫手中永远吹着不羁的风，由《阿飞正传》的无脚鸟旭仔，到《春光乍泄》的男同志何宝荣，永远都是一副吃定你的情种样，背后莫过如是福柯（Michel Foucault）所指出的语言权力危机四伏：爱情关系中永远由其中一方做主导，由他／她玩心理做主动，然后另一方是心甘情愿地扮无奈玩被动，双方惟一相同之处是大家都享受，各自各精彩。

所以与其说爱情是两个人相爱，不如说是两个自恋的人走在一起，互相配合玩S&M，然后将那种自怜自悯放大，相信自己很爱对方。

王家卫的电影，让观众看到的便是这样一个充满自恋的世界。不错，故事本来要说的是某某爱上某某，然后肯为对方做很多事情：刘德华会在《阿飞正传》警察办公期间陪张曼玉走路，而王菲会在《重庆森林》偷梁朝伟的门匙进屋为他打扫，以至张曼玉会在《花样年华》穿着非常90年代的贴身旗袍，“靓爆镜”下扮怀旧，然后多次买云吞面巧遇梁朝伟……实情是，双方都没有交流，只是表现／演自己，爱不知不觉地来，而所爱的人，只是自己。

《春光乍泄》的情情爱爱也是在这个游戏下发生，黎耀辉爱何宝荣，看来是不容置疑的了。他日夜劳碌，由布宜诺斯艾利斯探戈酒吧的工作开始，一直到厨房或屠房的颠倒生活，表面当然希望能够赚取足够买机票的费用返回香港，但背后或多或少是因为替自己追求解脱，逃离现在的生活，尤其要解开何宝荣紧紧扣在自己身上的感情枷锁。相对而言，何宝荣的吊儿郎当，把《阿飞正传》旭仔的大情大圣更加肆无忌惮地挑拨着感情。当然，何宝荣爱自己，但黎耀辉更爱自己，因为如果没有何宝荣，他便不能够走上那委屈忧怨的



路，配合对方的虐待与主导，而享受自虐与被动的快感——别以为片首一幕黎耀辉插入何宝荣是主动的暗示，他其实正在满足何宝荣那要求被插入的需要，细心一看可见何宝荣的翻身要求，而黎耀辉的插入，恍如梁朝伟作为男异性爱演员被导演安排一场这样的演出，表现非常被动，无能为力。

当然，有人可以说S&M的虐待与被虐正正是说出爱情现实，而王家卫所说的故事也恰到好处。因此我们看到梁朝伟如何不满对方无赖死缠，如何不屑对方偷手表作为送给自己的礼物，又或者自己如何由睡梦中被对方吵醒外出买烟，自己如何病入膏肓也因对方饿而起床煮食……都依然肯跟他共处一室，所作所为似乎完全合情合理。

问题是如果王家卫的电影永远由此发生，继而殒落，又永远是单向地以虐待与被虐来反映自恋的爱情，那只是简化了爱情游戏的错综复杂；不错，贯彻的视野是对导演功架的衡量指标，然而反反复复的意念题旨，当中纵有变化修饰，看得多了，只会来得淡然乏味，渐渐失去最初《旺角卡门》以至《重庆森林》时期的活力，而王家卫亦随着戏中人的自怜自爱，沉溺在个人的电影世界，未能为自己的电影命题制造转化、进步。

“我一直以为自己 and 何宝荣不一样，原来寂寞的时候，每个人都一样。”

“以前我一直都不喜欢到公厕流连，嫌脏，近来因为贪方便，不时也会去走走。”

王家卫的《春光乍泄》，意图在情爱的题旨上追求突破，为自己一贯以异性爱主导的电影世界里，由一向沉郁的梁朝伟和一向傲慢的张国荣，留下同性爱的余温。

王家卫在《电影双周刊》第472期名为《香港同志电影篇》的专题中说，“电影就是电影，如果用字眼去定类就是有分类，根本无需要去加字眼形容这一套就是同志电影”；而《春光乍泄》亦与性别和性取向无关，却是一部关于爱情和人际关系的电影（见《电影双周刊》第473至475期）。这种说法的确让人感到进步——一个男性/异性恋导演能够看出标签无意义，谈人说情便是电影的内容，不欲把电影划分为同性恋电影或异性恋电影，听起来比起只停留在一般说法的“香港1997年前少有同志电影所以现在需要有更多同志电影”更可喜。

然而可喜的感觉可能来得太快，因为王家卫的包装技巧毕竟是炉火纯青的，有如希区柯克（Alfred Hitchcock）懂得把自己的面孔甚至影子加到电影场景中一样，王家卫更会

在每一格上映（甚至剪掉了）的菲林上“签上大名”，这种技巧甚至连宣传工作也不会放过，而总会留下故作不着痕迹的市场策略宣传话语，就如保留《花样年华》的床戏，又或《2046》开拍三数年仍未知剧情，诸如此类；技巧高超得教人反过来以为《春光乍泄》正是一部如何能不谈性别／性取向，却又能以同性情爱感动人心的电影。

包装得不错，却是以“与性别和性取向无关”卖弄同性情欲，更以同性情欲掩饰骨子里仍然是异性爱中心的霸权世界。

究竟什么是同志电影？如果刻意要为这个名字解释意义，恐怕只会在界定过程中误设圈套，在定义当中制造融合与排斥，然后便是一次标签效应。当然，标签其实有一定作用，为现象分类，方便挪用与诠释。王家卫说电影不用分类，性向不用定型，本是可喜信息，问题是当《春光乍泄》处处流露性别／性取向歧视目光，个中的故作政治正确便来得生硬尴尬。

从王家卫的故事文本去看，可见《春光乍泄》根本与一般异性爱中心的故事殊途同归，似乎要说的只不过是一个翻版的异性爱故事：黎耀辉对情人关怀照顾忍让忠诚，何宝荣则相对跋扈骄蛮狭隘放荡，观众的视点一定会随着黎耀辉而起起落落，同情他的遭遇，也同时体认到梁朝伟在片中作为“弯”男人的感慨。张国荣的主动驾驭，相对梁朝伟的被动无力，很有一种主流价值观将男女二分的情爱关系：男人永远是既得利益者，而女人亦永远是悲剧受害人。如果王家卫真的不欲将电影或性向归类，就不用以此重复男男女女般的情欲故事。而过程中甚至更安排张震饰演“似弯似直不弯不直”的小张对黎耀辉百般开解，亦把他的不快哭声带到世界尽头的灯塔释放，为这个同志进行救赎，霎时间教人想起《重庆森林》及《堕落天使》的金城武，同样是一个面带稚气的国语青年，在两片末段为失落的林青霞及李嘉欣烹调心灵鸡汤，由最健康最正气的人去洗涤不洁净的身心，黎耀辉当然不至于像《金枝玉叶》的袁咏仪般由“弯”变“直”，但其问题角色要由阳光青年小张从窄巷球赛带到极地灯塔才能释怀，如此收笔未免只片面说了个负面的同志故事；若非“健康”青年的救赎，恐怕“有问题”的黎耀辉便会被王家卫安排继续“到公厕流连”——将同性恋者说成是“贪方便，会到公厕流连”，事实已是一种非常带有歧视色彩的说法，导演摆出一副“同性恋和异性恋没有两样”的外貌又怎教人信服？

究其原因，是导演异性情结的灵魂在背后无事生非。犹记得最初看到王家卫对《春



《春光乍泄》的构思，是在《电影双周刊》第452期的同志专题上，得悉故事的两位主人翁皆有详细的过去描写，当中何宝荣小时候与黎耀辉的父亲原是有深厚的情谊，但道德枷锁未能容许二人相爱，何宝荣由此远走阿根廷；及至黎耀辉长大后，为求寻找父亲的过去，远赴当地与同龄的何宝荣相识相爱再续前缘，如此情节纵然也有些俗气，但听来比起现在的版本更教人动容。现在的版本相对来说则比较平白，两个大男人在阿根廷晃晃荡荡吵吵闹闹，未能提升原本的题旨。当中曾参与拍摄的关淑怡更消失了，菲林与影像只得留在王家卫的抽屉里，究竟她的角色有何指涉？曾看过电影节介绍说，她的角色是由香港到阿根廷工作的女子，在火车上跟黎耀辉相遇，然后又是独自上路，这段故事是否真的可有可无？对于关淑怡的删减，其实可以有多重的忖测：可能导演认为电影不讲性别所以不可以有男又有女，加了关淑怡的角色会遭人诟病；有意无意下删减女性角色，亦是另一个神秘包装电影的伎俩……但这反而更凸显导演的异性情结，是为掩耳盗铃的眼高手低。

如果真的要政治正确，可以尝试了解性别／性取向的多元性，福柯的“酷儿理论”（queer theory）相信可在此提出参考。或者简单一点说，“酷儿”是一种关于性别／性取向的认同位置，是一次逾越，也是一次颠覆，对既定的标签提出质疑；如果不认同标签，大可以以问题回应，让人反思各种性别／性取向的可能／流动性。王家卫似乎有这份理念，高调地以之宣传《春光乍泄》，却在文本里依旧跌入异性爱的论述当中，“标签无意义”便变成了隐藏的权力，继续将标签隐藏，却把标签下的指涉发扬光大。

还有一个比较次要的观察是，《春光乍泄》里的梁朝伟演得很好，并分别取得香港电影金像奖及金紫荆影帝，当年更被提名到戛纳竞逐男演员奖项，虽然失意而回，但仍被认定在此片有出色表现。梁朝伟出色的演技不容置疑，问题是《春光乍泄》中的梁朝伟是以一个异性恋者的身份去演一个同性恋者，片首与张国荣的“贴身肉搏”更令观众看得心跳加速；诚然，两位男主角都演得出色，可却为何只有梁朝伟会得到称颂？原因很简单，在当年的电影颁奖礼上，主持人曾志伟的一句“那是张国荣真实的东西嘛”已是一语中的。张国荣以半公开的同志身份演同性恋，自然得分减少，梁朝伟却以“直”男人去演一个忍辱负重的“弯”男人，当然要加分！群众的声音在此是说，忍辱负重不单是指戏中人受创伤的感情，而亦是由正正常常的异性恋者在银幕上“不太正常地”当上同性恋者的难为过程；推展到今时今日关锦鹏《蓝宇》中的胡军与刘烨，也曾听闻相近的主流社会评价，因此，若说“标签无意义”，又或赞梁朝伟演得好，背后是否全是异性恋价值主导的判断？

“写圣诞卡给老爸，愈写愈长，才知道原来自己有好多话想跟他讲，好想跟他从头来过。”

“我见到小张家人，终于明白他为什么可以那么开心，因为他去多远都可以有个地方让他回去；我不晓得见到老爸会是怎样，到时再说吧。”

如篇首所说，王家卫在不同媒体的访问中，都轻描淡写地指出《春光乍泄》触及“九七”，以*Happy Together*作为英文片名，译作“开心地走在一起”似是带出“九七”回归的联想与期望；当然，王家卫亦说“故事中的两位主角是人，不是用来作为象征两个地方的符号”（见《电影双周刊》第473期），但作为观众，评论以至学术界都做出相对的诠释，引入丰富的相关阅读。

然而，同期有不少电影人也会说自己的电影涉足“九七”话题，对观众而言根本难分真伪；当然，真真假假，很视乎受众如何理解，如何诠释。然而最有趣，又或可说成最奇怪的是，在这1997年前后数年间仍会有不少声音大谈电影的后殖民论述、后现代精神……总之世纪末人心惶惶，“后什么”的呼声是社会文化的反映，1997年前后的《算死草》与《97家有喜事》在嬉笑中有“后什么”讨论，《十万火急》与《高度戒备》在紧张中也有“后什么”讨论，《黄飞鸿之西域雄狮》与《97古惑仔战无不胜》在打斗中又有“后什么”讨论，众声喧哗，好不热闹！

王家卫的电影在艺术上已被带入殿堂，在学术上更被引入当代文化研究分析，自然会再进一步被捧得高高在上。“九七”往还，香港由英国交回中国，由割让租借到回归，如周蕾的《写在家国以外》所言，因为历史，香港被置于夹缝，港人无话可说。英国不是原来的主权国，香港对它自然无甚感情；中国亦似乎有些遥不可及。寻找根源是港人关心的环节，问题是，我们为何要寻根？什么才是所谓的根？

英国文化研究大师霍尔（Stuart Hall）在70年代已警告世人，身份不是天生而来的产物，不同社会组织其实一直在扮演煽动角色，建构身份认同，让你相信自己的确有根可寻，实情是，安德森（Benedict Anderson）的名句“想像的族群”已解释了一切，身份与社会群体的关系只是想像而来，周遭向你提供什么认同想像，你便相信如此的“根源身份”是理所当然，天生天养。

电影被论说成“后九七”、后殖民或后现代，很大程度是因为电影故事的戏剧性，人物的角力拉锯，记忆的支离破碎，尤其是爱情的若即若离，在爱中追寻、摸索、徘徊，追回“借来的时间”、“借来的空间”，继而“从头来过”，完完全全能够作为相关的隐喻。《春光乍泄》中的同性恋更能凸显那种暧昧，因为性别/性倾向的边缘性往往更能引申到身份的含糊不清，后殖民的身份割裂题旨更为呼之欲出；而黎耀辉与何宝荣的冲突，以至黎耀辉决定放下过去，重新上路，甚至明白小张“为什么可以那么开心，因为他去多远都可以有个地方让他回去”，“回去老爸那里”由此便更巧合地暗示根源对人的重要性，能排解含混纠结对人的缠绕，如此描述正正让人联想到“老爸”与“祖国”对等，回归后香港重投祖国怀抱必定可以开心快乐。

这种解释当然有趣，亦似乎能为电影赋予深度，问题是《春光乍泄》如此结尾教人感到刻意造作，亦忽视了“根源”只是想像而来的产物。没错，每个作者都可以表达自己所思所想，电影导演更能透过影像拍摄去讲故事，评论者不认同你的思想，并不一定代表你有问题；然而，王家卫以手提摄影手摇镜头，讲感情错综复杂零碎拼凑，又靠黑白彩色前后对比，讲心迹模棱两可矛盾冲突，到最后莫过于“回去老爸那里”，让人感觉之前一切的电影技巧玩意，与主题并不直接关联，便忽然跳至结尾的段落，寻根的安排，难免生出煽情却未知原委的空白。这一种空白，不是因为观众不明白《春光乍泄》的内容，而是因为技巧上的故弄玄虚，掩盖了过程的细致描写，结论看来便来得草草收场；如果真的要讲回归身份寻找根源，代入香港社会意象，也许应该多谈追寻身份的含混与迷失，亦应该多做比喻，交代为何“回去老爸那里”会看似为难。英国后殖民论者史碧瓦克（Gayatri Spivak）在《春光乍泄》开拍前十年已提出质询：“底层可以发声吗？”（Can the subaltern speak?）表明为身份追寻与发声的困难。王家卫结论只停留在“回去老爸那里”，不问缘由忽然认同，似乎跟各大媒体的宣传不谋而合。《春光乍泄》享誉电影界以至文化界，学术界更把《春光乍泄》后殖民后现代分析说得沸沸扬扬，实情可能有更多可圈可点的地方，让大家仔细评鉴。

也许，是时间仔细想一想，究竟《春光乍泄》是否真的值得褒奖，抑或只是因为它得到戛纳电影节最佳导演奖，再配合各大媒体炒作而得到盛名？大众又会否只不过浪漫化了王家卫过去的《旺角卡门》或《重庆森林》，不再懂得抽离批判“王家卫出品必属高度艺术佳作”的声音？

“不如我们从头来过。”

这句话，希望是对观众和王家卫说的。

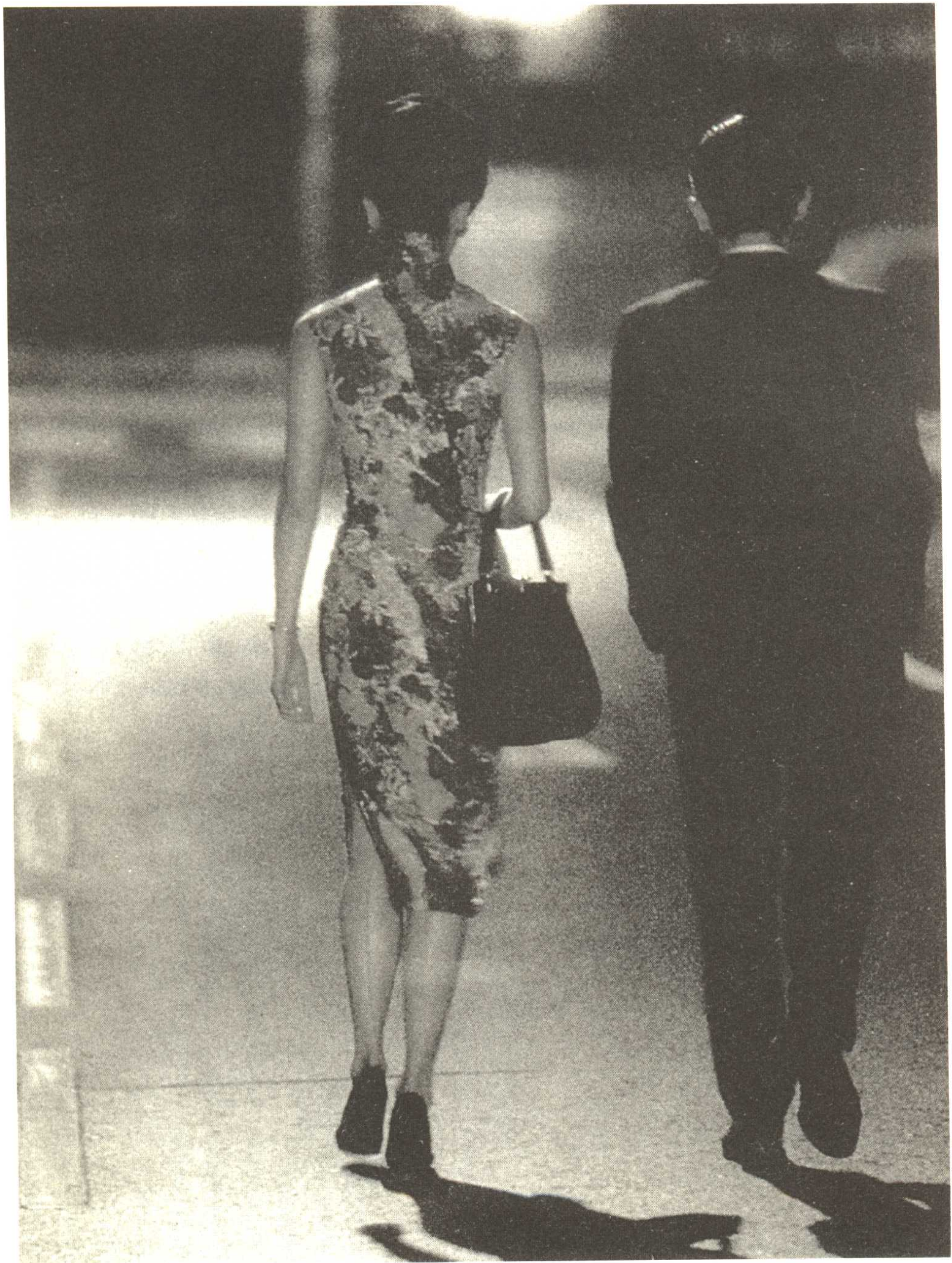
《春光乍泄》有爱情拉锯，有同性情欲，有社会意象，根本是一条可以发挥得不错的公式。王家卫是一个资深电影人，多年历练已满身是刀，但我肯定不是张张皆利，或者他已发现了这一点，所以《春光乍泄》之后已不敢再谈更复杂的故事，只以周璇《花样的年华》及刘以鬯的《酒徒》承接创作。刘以鬯的说故事技巧一直扣人心弦，能向香港当代文学大师讨教，应该可补《春光乍泄》的遗憾。

王导演，如果可以，希望你可以从头来过，放下高高在上的艺术包袱，相信观众们听故事的智慧；另一方面，希望观众们也从头来过，不至单一地附和王家卫的编导作品，以平常心听故事，要知道，你听不明白或者看不满意的故事，有时不是你的问题，而是作者揽着自己，独跳探戈。

2003年1月26日

2003年12月23日修改

2004年1月1日再次修改



## I 明星导演 权力游戏

### 1

看了《花样年华》，再次肯定了我对王家卫的看法：他是一个（很懂得）用电影来赚钱的人。有趣的是，一直被认为是王家卫死对头的王晶却曾说过：“拍电影是商业行为，不是（玩）艺术。”这番话表面上抬举了王的艺术家身份，其实是说他不懂做生意——“王家卫”之所以成为港人少数佩服崇拜的艺术品牌，除了屡获国际殊荣，王晶的帮忙可能更大。

但，王家卫的作品，真是像王晶所说的“没有生意眼”吗？我认为不是，绝对不是，从《阿飞正传》开始就不是，而到了《花样年华》，上映以来好评如潮的这一出，更加证实了他懂得把某些观众的偏好、情绪掌握与把玩于股掌之中。简单说，王家卫知道大家想看“王家卫”拍什么，甚至，他已教会了大家对“王家卫”期望什么——能有知己知彼的本事，又怎会不在影展、票房、评价上百战百胜？

王晶若是读到这篇文章的这里，可能要抗议了：“《花样年华》能卖多少？”对，它是不能与任何一部汤姆·克鲁斯挂头牌的电影比较，但我们应明白：一部电影的票房收益再多，也比不上可以创造无限财富的人名（气）。

这个市场规律，从没有被王家卫所背弃。“卡士”（阵容）是他所有电影的武器，纵然你也可以说：“没有王，这些大明星的身价也不会升级。”而这正正是王家卫的计算与胜算所在——哪里有对glamour的渴求和欲望，哪里就容得下五花八门的manipulation。

## 2

我们在电影中学到有关权力的东西，很多都来自好莱坞。其中最受用，因而最被发扬光大的一项，便是glamour。Glamour意思是“光芒”。有人一望此字，马上看见“夜空中没有一颗星，除了数条曼舞的光柱”，原来繁星都下凡参加派对去了。换上燕尾服和碎钻跳舞裙子，它们随查尔斯顿的拍子摆动一二十年代式的纸醉金迷，一直是glamour的烙印。

“明星”的概念，大抵亦在同期产生。我写“产生”不写“诞生”，是下意识地否定了通俗的形容——A star is born。明星既不是天生的，就不可能天然，电影《星海浮沉录》以“如何打造明星”的主题（和内容）印证了这一点：当年好莱坞的每个新人，必须被专人重新设计和改良，才可以成为新星。亦惟有通过群策群力，一个原本默默无闻之辈，才能在比他／她真人大上好多好多倍的银幕上站起来，及罩得住。——替人镀金，也替自己掘金，电影由此与glamourization紧密挂钩。

王家卫的作品，每部均秉承好莱坞的这个传统，甚至可以说，是靠这传统来支起他的全部电影——众所周知，他可以没有剧本，但是不能没有明星（我不说演员），而且他们必须有能力在他的镜头下证明自己是明星：像张曼玉、梁朝伟、王菲。所以纵然黎明和李嘉欣对大众来说也很明星，却只能在王的成绩表上勉强合格，如《堕落天使》。

## 3

大家都说，“香港是目前东南亚惟一有条件生产明星的地方”。乍一看，它确是有点东方好莱坞的轮廓，事实却是，香港总拍不出有大都会味道的电影——管它演员阵容有多少粒巨星，我们的港产片，总是灯光平板，画质差，又把演员拍得说靓不靓，说丑又未至

于，总而言之，一点都不glamorous。

但毫无疑问，glamour是商业片的灵魂——君不见连独立自资拍摄的《蓝色八月》都在形象与美术设计上花了不少心思，何况摆明车马要赢取街客的主流电影？问题是，glamour并不是一个人，它不可能随传随到——就算是张曼玉、梁朝伟，他/她本人纵或举手投足都是光芒，却不代表有这两个名字参演的电影，就一定灿烂得叫观众睁不开眼。

可见要拍出一部glamorous的电影，演员要是明星，导演更要是星中之星。但是怎样的导演才能使人认同他有此等魅力呢？毕竟是幕后的位置，大部分时间都不在人前曝光呀。除非这个人曾有幕前经验，例如演而优则导，像最近携《纽约深秋》（*Autumn in New York*, 2000）来港的陈冲。

王家卫不属这一类，或许可以说，他的glamour更无远弗届——我很清楚记得第一次读到娱乐版上公布《花样年华》开拍，“卡士”名单叫“六星伴月”，除张曼玉，还有梁朝伟、张震、木村拓哉、竹野内丰、反町隆史、基奴·里维斯。即时反应是很大的一声“哗！”——因为真正被“拱照”的不是张小姐而是王家卫。

#### 4

那是日剧在香港红得不能再红的两年前，大家只知道往售卖盗版光碟的商场追星，娱乐版却告诉我们王家卫的新片将把最受欢迎的日剧男主角一网打尽！对于他的商业头脑，大家当然没有话说，更佩服的，其实是他的有办法——虽然两年后在《花样年华》里，全部演员加起来，几乎只有张曼玉、梁朝伟。

我们不去计较上一张巨额期票为何没有兑现，是因为《2046》转移了我们的视线——将王菲和木村拓哉撮合在未来世界科幻空间（尽管听起来确是有点广告片味道），又一次使大家叫出了“哗！”即是：只要王家卫想得出来就好了，至于做不做得得到，几时做到，谁在意呢？说不定下星期又会传出麦当娜要来客串，Bjork才是第一女主角。

何况，《2046》为观众营造的虚拟快感，已经在《花样年华》中兑现了——张曼玉夜访梁朝伟，当酒店房门关上而房号2046出现在银幕上的一刻，我感受到周围的莫名兴奋：“哎呀！”“啊！”“呀呀！！”

犹如手持奖券的人，发现自己原来中了头奖。王家卫的作品，从不吝啬地让你知道，他的魅力来自他的（无边）权力，包括让一些明星在电影中只以背部演出，又或光是出现



在制作特辑中与剪接房地板上。你可以说，这是王的手法，换个角度看，亦证明了权力确是十分glamorous的。

看王的戏，有时未尝不是权力崇拜。

## II 这叫含蓄吗？

### 1

《花样年华》选取了60年代的香港作背景——数当年发生的世界大事和香港新闻，并无一宗对剧情有任何影响，那又为何要是60年代？至于香港，除了报馆、餐厅、酒店、公寓几个室内场景，其他都在外地取景，所以对我来说，它既不60年代，亦不香港。不过，它确是利用了大众对60年代香港那平面的感情投射，就像张曼玉从头到尾清一色穿旗袍。

你别说，我认为《花样年华》可能是由旗袍开始的，即是有了张曼玉的造型，才有其余一切。我不是说这种创作模式不妥，只是……之后呢？有了第一袭旗袍，是不是只能重复让她换上第二袭，第三袭，且不管角色的身份、品味、经济能力，总之就是一袭接住一袭，如时装表演？

旗袍当然只是借喻——象征了它（们）的主人不断借用外表来转移外界的视线，同时回避一干有关内容的问题——一忽儿胸口开朵大花，过一阵又鲜绿得刺眼，大家还哪来的精力去计较到底是苏秘书在穿衣服，还是旗袍在穿张曼玉？

然而很多评论都说《花样年华》的好处是含蓄。也许这句赞誉有着另一个意思：没有把男女主角的性关系拍出来。这种处理的普遍认同，是因为大家愿意接受60年代还未流行一夜情与婚外恋！

但难道60年代的香港就没有旷男和怨妇？忽然想起杨天成的色情小说——如果《花样年华》不像现在般“含蓄”，它其实可以把那个时代的公寓和开房文化呈现出来。

### 2

有女生对我说：“要拍一男一女什么都没有做，只是在街上走来走去，而又叫人看了想哭，其实也不简单！”她说的是《花样年华》。刚巧在听到这番话前的一小时，我向一

群年轻人提起安东尼奥尼的《蚀》（*The Eclipse*, 1962）。“阿兰·德隆与莫妮卡·维蒂在罗马踱来踱去，男的想把女的钓上手，女的一派心不在焉，分手前彼此约定黄昏在街灯下再见，结局是三十余个环境的空镜，有巴士站、街灯、火柴盒，就是不见答应了会出现的两个人。”

有时我会想，赞《花样年华》含蓄的人，可会是把梁与张的“什么都没有做”浪漫化了呢？光谈不做的恋爱，一般被等同为纯洁和高尚，因为肉欲是低层次，甚至不道德的。相反，如果男人爱上女人而不向她提出性的要求，他必然是真爱她的——没有男人会没有性冲动，基于尊重女方而“什么都没有做”，那就是神圣了。当然，女人也有她的应有需要，然而在浪漫的前提下，最好把它回避。

问题是，我认为王家卫是用了暗场交代张与梁的性关系，而不是表明他们“什么都没有做”——虽然那些暗示确是露骨得紧：梁朝伟是在报馆上班的文职人员，闲来写武侠小说，张曼玉和他往还后的数年，携同孩子重访故居，临走叫孩子：“走啦！庸生！”

在处理一对有妇之夫和有夫之妇的性上举棋不定，反映了王家卫对不伦之恋是既想碰，又怕破坏观众的幻想，于是只好“含蓄”。

### 3

以下的假设是会开罪人的——说《花样年华》中梁朝伟与张曼玉之间妙在含蓄的，有可能是自欺欺人，亦可以是借赞美来替自己开脱——王家卫没以床戏的方式把性放在银幕上，我（们）便当自己全无这方面的联想——非分之想。

我的意思是，如果他和她真的在众目睽睽下做起来，观众便只能饰演旁观者——虽说窥伺也会带来刺激的快感，但满足感其实是视乎需要而定，而像《花样年华》般被公认是“文艺写情”的戏，只要导演稍为聪明，都会知道大家买票是为了投入，而不是远距离地投射。

所以张曼玉的旗袍和整体造型会有这么大的号召力——她示范的不只是一种美，还是逝去的美，包括已经“失传”的女性美德和委婉、容忍、不悔、无怨，以及使（男）人们在欣赏这份美丽的同时，恋恋那事与愿违，有心但是无力把“他”留住而自己。

把遗憾当成镜子般自恋，犹如望着今已长回新肉的旧伤口，单是目光的抚慰是不足够的，教人好想伸出手去摸一把，温柔地，或忽然猛力一拧，以证明我（们）的感觉到底

可以由自己操控（就如许多人相信女性的高潮是由男人给予的）。

在《花》中，我看见导演和某些观众的确存有这方面的默契，但我不认为电影的好处是含蓄，起码结局安排梁朝伟拨开草丛，对着貌似阴户的树孔私语（口交），就露骨和笨拙得很。

#### 4

我的朋友M上星期五结束外游回港，马上去做一件他在上飞机前想做但不成功的事——去看《花样年华》。之后和他通电，他问：“怎么会用含蓄来形容这出戏呢？没有一个处理是称得上含蓄的呀！”

M说：“第一次约在外面见面已经问：今晚可以不回去吗？这是什么含蓄？”为何我的这位朋友会执著于一个词汇的定义呢？因为他在戏院看过制作特辑，王家卫在里头告诉观众们：“男女主角之间发生的很多事情，戏中都不会直接交代。”M是被这番说话吸引入场，然后发现所见所闻刚好完全相反。

张曼玉对梁朝伟说：“你知不知道你老婆和我老公有关系？”张曼玉对梁朝伟说：“没想到你真的会喜欢我。”然后，梁朝伟对他的友人说：“你知不知道男人有心事可以跟谁讲？”——要讲的都讲出来了，要做的也做过了（只是导演为了要有含蓄的效果，所以抽起不给大家看——或不放在剧情的架构里被我们看），梁还有什么不能对人言的心事呢？原来心事只是手段，目的是要让那树孔登场。

不含蓄的，还有场景（又直又长的楼梯），身体语言（好让张曼玉扭着被窄旗袍包住的臀部往上爬），演技（女主角在最短时间内挤出眼泪）及王家卫式的“聪明”——如何留下一条尾巴（“金庸和梁羽生所生的儿子”）。

《花样年华》毕竟是很香港的——处处抄近道的一出戏，却被公认为含蓄。

#### 5

含蓄是一种选择，你和我都可以在不同情况下决定是否采用它来面对自己，处理问题。提起它，几乎没有人是不竖起拇指的——都怪我们的社会太功利了——但是一回归生活的岗位，鲜有人不嫌它间接，隐晦，不够过瘾。的确，在这“没有地方不是市场，没有东西不是商品”的年头，既然中门大开袒胸露臂能够更快达到目的和带来收益，我们又何

必拐弯抹角，烦恼自寻？

选择，必须经过思考。有康庄大道不走而另辟小径，这个人定必有他的因由。是以当一个人选择含蓄地表达他的思维、感受，即是要求我们不要想当然地看待他。假如他又是一个选择以含蓄的方式来抒情或言志的作者，我们难免会对他另眼相看——（1）不随波逐流，有勇气呀；（2）对自己有要求，也就是对观众有要求，有胆识呀。

相对于“一看便懂”，我们相信“不形于色”是会令大众坐立不安的。所以当初未看《花样年华》而听闻它的特色是含蓄，我确实有过一阵的雀跃，也期望它在意境上能超越王家卫的前作——少一点炫耀、造作和卖弄，多一点点感情深度。

结果有目共睹——一切能够带来即时反应的道具都被放在镜头前最当眼的位置：钟、电话、牛排下的盘子、饭壶，还有张曼玉（的旗袍和眼泪）。惟有男女主角身穿内衣共舞的片段，因为不够含蓄而不能出现在正片上，但是它们有足够的吸引力变成招徕观众的广告片。

含蓄，如此这般，成为策略。

## 6

从戏剧性的角度出发，其实不难明白为何王家卫会想把《花样年华》拍成一部含蓄的电影——含蓄，本来就是“思想的转弯”，它的作用是为人与人之间的各种关系减少磨擦，甚至主动设置缓冲。能够好好加以利用的话，含蓄是一种修为，它让我们看见究竟谁是凡夫俗子，谁是艺术家。

偏这种艺术亦已被公认是日渐流落、失传——尤其在现代男女的感情轳轳上。所以，在一部以爱情为主题的电影里高举含蓄的旗帜，有如有人发起回到神秘幽邃的古国探险，是极具挑战性的旅行。

目的地虽然不详，起点却是清清楚楚：香港，60年代。彼时的男女关系普遍仍受名分牵制，当使君有妇的男子遇上有夫之妇，不管彼此爱得怎样死去活来，现实里始终不可能有多少发展空间——就是要从头来过：离婚，成功者也是少之又少。

在这样的环境下，抑压是惟一选择，变相造就了含蓄。然而，含蓄也有很多的层次，经典如《小城之春》（费穆导演），男女主角之间的含蓄不在于有没有碰过对方的手，而是连喜欢的感觉都情愿朦朦胧胧，即是说，双方都选择了把该段感情当成共

同营造的幻觉。

《花样年华》却实在得多——你记得张曼玉对梁朝伟说过的一句对白吗？“你猜他们（二人的丈夫和妻子）现在做着什么？（然后决绝地）我们是不会和他们一样的！”意思是：不要做另一对奸夫淫妇。

## 7

张曼玉对梁朝伟说：“我们是不会和他们一样的！”“他们”是孙佳君、张耀扬。男的是张的丈夫，女的是梁的妻子。他和她正在某处干着背叛配偶的行为，所以当张对着梁说“他们”之际，她的语气是带着鄙夷的。但，她忘记了在她口中的“我们”，除了自己，另一个也是别人的丈夫。因此，“他们”与“我们”是没有分别的。

大抵是这个缘故，王家卫要借张曼玉的口做澄清：就算是奸夫淫妇，不同的人也可以做不同的事。既然导演安排孙佳君和张耀扬的奸情在暗场发生，我们大可假设他们只是进行着最一般的通奸。反过来看张曼玉与梁朝伟，正因为张认定她和梁朝伟都是受害者，是以绝无理由重蹈覆辙——“他们”做的事情，“我们”偏偏不做，那件事情，就是性。

一对不要发生肉体关系的通奸男女，尚有哪些空间可供彼此交流？我的朋友M说：“太多了，也太好玩了。因为，为了要做一些见不得光的事情而偷偷摸摸，等如自甘受到环境束缚，被戒条规范，但是两人摒除了性，所有外来的压迫将被架空，偷情立刻变成没有边缘的游戏……”我问：“例如可以在房东太太面前若无其事地吃下午茶，观赏她的被蒙在鼓里，而不是像我们看见的《花样年华》般，因为害怕东窗事发而累张曼玉被困斗室24小时？”

《花》开了个“扛着压抑反压抑”的头，可惜王家卫不知道。

## 8

如果存在主义之父萨特真的曾经说过“所有艺术家都要用创作来诠释自由的真义”，而假若这句话又有某种真理，那么，压抑便是艺文作品避无可避的题旨——它毋须被煞有介事地安排位置，因为它一直都在生活的空气中。

但《花样年华》却处处刻意地把它具象化、形体化。梁朝伟抽口烟，烟向上升，是“压抑”两字；张曼玉拿个饭壶去买面，我以为她一开口会说：“给碗‘压抑’。”至

于那些为了使人感受到压迫感而出现的窄巷、长廊，更是“画公仔画出肠”（直白）到……不提也罢。只是我在这里说“不提也罢”，周围为这些符号喝彩与折腰的，也大不乏人。

大抵这就是《花样年华》的成功之道——将压抑变成纯美学，让我们得以在毫无压力的情况下，欣赏它，赞美它，如一盘好久好久都不曾绽放一次的昙花。

如是，大家可以忘却了压抑的其他层次，或它本身的结构。所以我会认为《花样年华》的主题不是刘以鬯的小说，不是60年代的香港，甚至不是婚外情，而是“备受压抑的女性——最美”。

这点将使《花样年华》在欧美日本韩国成为神话——既然身为华人都被旗袍所刮起的旋风吹得团团转，钟情苏丝黄的西方人只会更为炫目，而日韩文化对女性要求的逆来顺受，含辛茹苦，张曼玉都做到了，而且还把它们变成了雅俗共赏的“美”。

现在你该明白，压抑的市场有多大。

## 9

《花样年华》里最关键性的，观众偏又无缘得睹的一场戏——不，不是张曼玉穿黑底裙与梁朝伟跳恰恰——这一幕将来也许会被放回戏里去的，当《花样年华》到了可以发行director's cut（导演剪辑版）的适当时机——我是说男女主角被临时提早回家的房东太太杀个措手不及，女的被迫滞留在男的睡房内一个通宵，他们到底如何打发时间，或……没做过些什么？

根据现在的版本，张曼玉连一根头发都没有乱，旗袍虽然又窄又紧身，但是以我记忆所及，她连纽扣都没有松开。照说叫人感到处处不便的衣服，加上周围的空间又那么局促，她的身体应该会有自然的反应，例如……比任何时候都想松一松自己吧？而眼前放着偌大的睡床，难道她不会想躺下来？长夜漫漫，梁朝伟真是一直都在梳妆台前写武侠小说？他真的可以抗拒意志上松懈了的张曼玉？

这些松懈，当然也可以是变相的警报——如果他和她坚决不要输给肉欲的诱惑——别忘了张曼玉一早所设下的游戏规则：“我们是不会和他们（不忠的另一半）一样的。”但是，所有考验都被一个接一个的black out跳过去，表面上是男女主角“行得正企得正”（慎言慎行），我却认为是王家卫避重就轻。

观众本来可以借着这个处境清楚看见他和她如何被环境挑战——或许我的这个假设错得厉害——观众可能完全不想面对任何挑战，因为代入了张曼玉与梁朝伟，自然不想在他们身上看见我们自己的不道德。

## 10

王家卫在台湾《明日报》的访问里表示“没有对《花样年华》的男女主角做出任何道德判断”——果真如此？我不以为。相反，我认为《花样年华》是一部道德旗帜十分鲜明的电影——导演叫观众不要用对/错来看一对背夫/妻偷情的男女，但他首先为他们设计了通奸在先的另一半，这使张曼玉和梁朝伟看上去完全是被迫约会，被迫摊牌，致使最后被迫地互生情愫及留下到底有/没有发生肉体关系的尾巴。整个过程中，观众很乐意与他们同一阵线，除了因为元配（张耀扬、孙佳君）一直都被放在阴影（背镜）中而叫人觉得他们没脸见人，也揭示了认同在看电影之中的重要——“就算我（们）有错，也是你（们）不对在先。”——这句话根本毋须在片中出现，皆因它无时无刻不借着王家卫的导演手法被传送到观众的心里——“换了是我，我也会这样（对自己）想。”

一对奸夫淫妇的没有对/不对，却建立在另一对奸夫淫妇的错之上——这是什么道德标准？如果张曼玉梁朝伟可以因情感没有对错之分而毋须负上道德责任，那我们凭什么肯定张耀扬和孙佳君没有隐衷、苦衷？难道那又是另一条伏线给《花样年华》再拍三、四集？果真如此，王家卫的电影未免太过尾大不掉了。

假如《花样年华》真是一部要观众思考何谓道德判断的电影，它的导演就不会如此小心翼翼——包括把那留为后用的安全门事先大大打开。

## 11

《花样年华》比王家卫的多部前作讨好，除了看得见的原因——张曼玉（从头到脚），看不见的也很重要，那就是它终于跳出了纯艺术（包括男同性恋）的框框，重新投入大众的怀抱——“教我（们）如何在逃避责任之后不会憎恶或厌嫌自己，甚至反过来更喜欢，或干脆爱上自己”。

一直自我宣扬（或被赞美）为含蓄的这部电影，其实可以被看成“没有选择地要把某些行为收敛起来”，因为在导演的安排下，男女主角都很害怕自己会做错事，这个“错”，

不光是传统道德所界定的对 / 不对，原来要把这对所谓热恋中的情侣对前途的盘算计算在内。也就是说，两个人打完算盘再按计算器，见面之际，已经忘了如何把握现在。

难怪女的终日以眼泪送饭——不，面。男的呢，眉头上了密码锁，然后对自己说忘了号码，不知怎样把它们解开。然而这些烦恼自寻的场面，却完全切合目前的社会气氛——为了不要走错（对自己不够好的）一步，最正确的做法，就是尽量按兵不动，什么都不要做，亦即是，什么责任都不要主动揽到身上。张曼玉与梁朝伟在戏里，便是以这份被动美普度众生——他和她的悲剧 / 遗憾，都是被环境逼成的，与他们的性格上的郁闷无尤。

楚楚可怜和心事重重如是成为一种look——款（姿态）也。摆这种款的好处是，被它吸引而主动接近你的，纯属是愿者上钩，有何差错，也是与别人无尤。

### III 戏中排戏 什么是戏？

#### 1

拆开来看，《花样年华》大致由三部分组成：（1）MTV / 广告片（所有张曼玉与梁朝伟的擦肩而过，眉目传情，都是被观众用来feel的）；（2）电台广播剧（梁朝伟与报馆的同事，张曼玉也有房东太太，这些角色既是交代剧情，也帮观众明白男女主角的心境）；（3）张曼玉与梁朝伟在镜头前的彩排记录，也就是由他们饰演的两个角色如何做戏。

什么是戏？——仔细留意，你会发现整出《花样年华》都是为了这个问题踌躇不已。我这样说，并非纯主观；片中的苏什么与周什么好像老是摸不透自己是什么人，所以整日衣冠楚楚，就是不大（敢）开口讲话。等姿势摆完在身体语言上，终于才轮到对白，像女的对男的说：“没想到你会真的喜欢我！”“喜欢人原来这么痛苦！”——正因为这些话是出自性格被架空了的人物的嘴巴，它们既可以是很有意思似的，同时又像讲了等于没讲。

没有对白，照说一样可以有戏，假如王家卫真想破格，大可把打麻将与吃大排档拍得可歌可泣荡气回肠。然而不甘平庸看来只是一种手段，王最后还是要传统的模式中抓住安全感——有那观众“听”得明白的叙事体裁，才能有戏。

然后两个演员（尤其张曼玉）才有机会满脸是戏。但是说了半天，到底戏的内容从何



可得？聪明的王家卫，终于想出了一条妙方：戏中（排）戏。

## 2

《花样年华》有两段戏中（排）戏，都是由张曼玉做主动。第一次，她问那背着镜头的男人：“你告诉我，你是不是真的有女人？”因为背影在片中一直被等同是元配，观众即时进入摊牌（confrontation）的情绪，可是那男人一开声，我们才知道是梁朝伟暂时饰演张耀扬。

第二次，张要求“可不可以不再找我？”梁答应，掉头便走。张遂痛苦地哭起来，画面一黑，再亮起，两个人紧紧搂抱，原来也只是排戏。

导演借这两场戏告诉观众，是“两个角色需要心理准备”。但是该两段戏并没解释为何两次都由女方主动——难道男的全没有打算面对眼前的处境？基于剧情并未提供答案，我只能将片中的蛛丝马迹总结成两点：（1）女人做感情戏，是强项，也是天职，说服力够，观众更易投入，以张曼玉把梁朝伟当做张耀扬一段为例，大家虽然上了她的当，却仍口服心服，因为女人的有/没有本事，本来就是看她是否懂得骗（哄，嗲，骚）人；（2）男人被动是为了静观其变，尤其在一段随时被追究道德责任的关系上；必要时，他还可以推说一切都由女方的主动（急进）而起，然后全身而退。然而大多数观众并无被出卖或被骗之感，我想梁朝伟每次在排戏后重复的说话居功至伟：“试而已，又不是真。”不是真，即不用认真——如果我们在感情或创作上都不想有任何承担，类似的彩排，确是最佳选择。

## 3

以下纯属个人推断（纵有观察成分）：先有“卡士”、类型，再有造型，最后才是故事/剧本——这是王家卫拍电影的方式。与一般集齐所有场景/对白才开镜的导演比起来，王不但“前卫”，简直是“神”，故此“神话”特别多：（1）“王家卫拍戏不用剧本”；（2）“王不是没有剧本，只不过他所用的草稿纸叫电影菲林”。

上述传闻，自《阿飞正传》以来已不知传遍多少行内外人的嘴巴，只是沁出来的味道不尽相同——觉得神乎其技者有之，酸溜溜的亦不少。

用菲林做草稿，即是边拍边想桥段吧！这种情况并非由王家卫首创——老粤语片之

中，大不乏演员临场即兴个人fit之作。这些电影在今天常常被视为粗制滥造及难登大雅之堂；但假如没有在镜头前插科打诨的梁醒波、新马仔、邓寄尘，我想我们对广东俚语文化的认识可能更加贫乏。

对这一类粤语片加以肯定并不是因为它的整体艺术成就，而是演员们如何借即兴表演把生命力注入一部戏里。既然有了更多的主动权，应是把戏演得更奔放和得心应手才对，但我发现《花样年华》中的梁朝伟与张曼玉却表现得十分小心翼翼，特别是张曼玉预习（彩排）向丈夫摊牌和提出与梁朝伟分手的两场戏，特别拘束紧张，使我觉得不用剧本可能比白纸黑字更限制演员——当然，那两场戏可以都是照文字剧本拍的，而不是现实与戏剧中两个处境的重叠——“我可知道自己想说什么？”

#### 4

朋友说：“凡认为王家卫不懂得讲故事的，会不会只是用了传统叙事的模式来要求他？”我反问：“你是说王家卫反传统？”

有这种印象/想法的人，我提议他（们）试一试用耳朵来听王家卫的戏——尤其常常埋怨王氏电影是不会被看明白的那些人。如果有人觉得王的戏难明，我想只是眼睛用得太多之故；单纯地听，没有一出他的作品不是清清楚楚，如广播剧或传统舞台剧，因为电影的画面再花多眼乱，声带上永远有个交代事情始末的角色：旁白人，讲古佬（说书人）。

而且这个角色的旗帜十分鲜明：（1）总是男人；（2）他的位置每每是会令观众投入与认同的。像《春光乍泄》，行径较为乖僻的张国荣就得不到他的关照，尽管同一出戏里有两个观点的自述，另一个借旁白来发表心声的角色，也是较讨好的张震；旁白除了表述当事人的主观心情，同时肩负交代故事起承转合的责任，所以我说，看不明的王家卫作品，听，一定明了。

但，一出听得明却不容易看得明的电影，到底反映了什么问题？我认为那就是我的argument：王家卫不是不想讲一些人人都懂的故事（否则不用解说），只是要用影像来讲，他只能局部地做到，而不是全面。所以才选择不按常理出牌——剪接帮不上的时候，由旁白来搭救。

我一直觉得王的戏在视觉上很乱，声音则负责拨乱反正——这种手法，很安全，也很传统。

## 5

王家卫大部分的作品都不缺乏大故事，只是当电影拍完剪好，主要的脉络大多断成了一截两截——早在《阿飞正传》已渐露了这迹象，只是没人认真计较（从未出过场的梁朝伟，以一幕“梳头”来总结全片），而到了《东邪西毒》才不可收拾。我说不可收拾，你或会说是百分之百主观，但无论如何，自《东》片后，那个为交代剧情而设的旁白声音，才正式成了王氏电影的固定角色。

当年我在柏林看《阿飞正传》，德国观众并不明白为何会有该个结尾——他们尚未知道谁是东尼·梁（Tony Leung，梁朝伟），后来《东邪西毒》在威尼斯铩羽，也是因为评审们搞不懂剧中人谁是谁。由此可见，王家卫作品与其他电影的最不同之处，乃他的故事就是如何摆平明星。看他最早期的电影，“卡士”愈大，故事牵涉的人物和枝叶就愈多，然而只有个把小时的放映时间，王要怎样才能做到符合演出者与观众共同关心的利益——演员的戏份要平均，包括拿彩（奖）的机会？

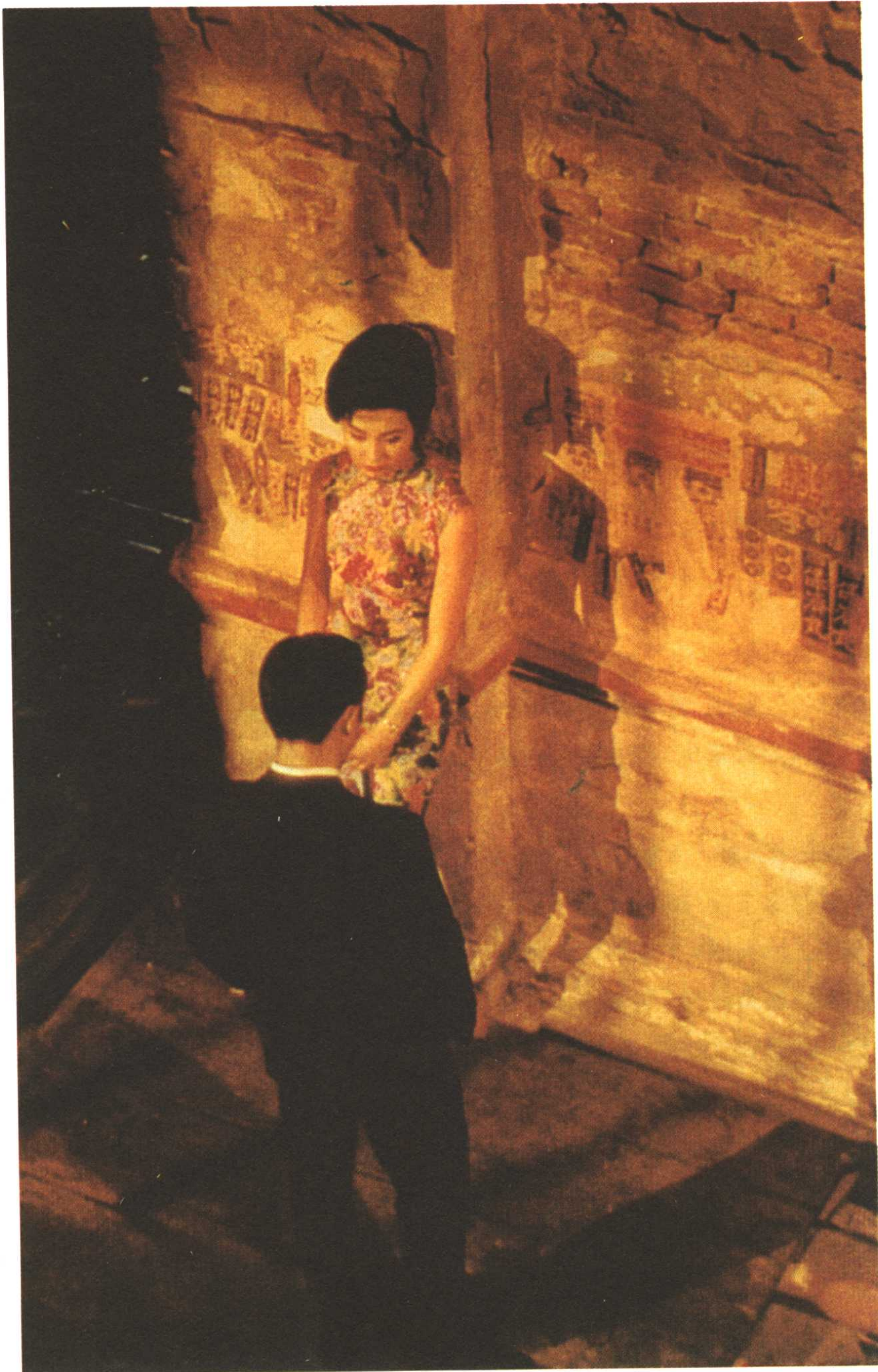
巨星云集，不一定必是“太多厨子做坏了罗宋汤”——假如剧情有此需要。但《阿飞正传》、《东邪西毒》均是出生于台湾与韩国片商在香港电影市场全力瞎拼之年，他们既想买名牌，导演自然给他们卡士。问题是当每个名字都要独当一面，导演对故事的驾驭能力便受到全面考验。

看王的戏，大多数人都会对个别的对白、场面印象深刻，但是说起故事则一脸茫然。

## 6

梁朝伟对着一块肥皂与一条毛巾喃喃自语，那是《重庆森林》；李嘉欣穿着鱼网丝袜在低角度的镜头前自渎，那是《堕落天使》；莫文蔚染金了头发在公寓房间里辗转反侧，那也是《堕落天使》；梁朝伟一个人去看大瀑布，那是《春光乍泄》；梁朝伟一个人到了吴哥窟，那是《花样年华》。上述既可以是局部使人留下深刻印象的王家卫作品的场面，但也可以是王氏所有电影的故事的总和：看明星如何找一些事情为理由（借口）地做一些戏给我们看。

戏，本来需要上下文（context）的支持，否则一段一段的，只能称为片段。但是自音乐录影带成为新一代影像的主流后，这个定义已被括入陈套的范畴，甚至全不成立，因为如果



音乐录影带的卖点是歌手（而不是剧情），为什么王家卫的戏不可以就是明星本人？

事实上，王家卫在《东邪西毒》失意于威尼斯电影节后，已把对故事的野心修正过来——他原先有意为《射雕英雄传》写前传，但顾全了明星的出场机会，反而打乱了叙事的程序，并大大压缩了人物的发展空间——由《重》片过渡到《堕落天使》，他不再阵容庞大；而《春光乍泄》到《花样年华》更是分水岭——在一部电影里集中经营两至三颗明星，不独合乎经济原则，效果而且更为显著——尤其对于不熟悉香港影人的外国市场。

故事因此减轻了重要性，起码比不上美术、摄影和音乐——所有可以令明星看起来更明星的必需品。

## IV 男女定型更明显

### 1

很多导演都羡慕王家卫，因为大明星如张曼玉、梁朝伟都会为他的电影做出牺牲——付出无比耐性等候《花样年华》的完成，包括不惜在今天拍一些明天已经（可能）丢掉的戏。

我倒觉得这是你看人好，人看你好——容许我武断地假设，如果碰上了被大明星认为没商量的要求，任你是王家卫抑或无名小卒，待遇大抵所差无几。我的意思是，你相信大明星会为了成全艺术而把累积多时的名声押做赌注吗？大师级如王家卫，恐怕也未必说服得了我们的影后影帝在镜头前不打光不化妆与无遮无掩地走来走去。

你可以说这个假设何其苛刻荒谬。是的，明星甚少会对一些不寻常（事实上可以是十分日常的）的要求一口拒绝，就算心里有数，大众常常在传媒中看到的回应都是“视乎是否剧情需要”，继而补充：“我觉得没有需要。”

专业的导演早已接受了这条常规，自动不会让明星觉得有丝毫不安全感的威胁——演戏到底不同探险。这也解释了为何有些名字总是愈大愈难突破——你说那叫定型，明星说观众买票根本就是要看他们五十年不变。

由此不难明白王家卫作品为何会得到明星的支持——《花样年华》确实令梁朝伟更梁

朝伟，张曼玉更张曼玉，而当定型去到某个高峰，明星的地位自然更加稳固，只是这种mechanism亦有其因果，那就是为了迁就明星形象而令电影显得刻板与表面化，层次同时降低。

## 2

梁朝伟凭《花样年华》当上戛纳影帝，对香港人与香港影人的意义在哪里呢？基于梁的另一部电影《侠骨仁心》同期上映，却未有像《花样年华》般引起骚动——副产品如唱片、书刊等增加了该片的话题性——我想大家已经确定了一件事情：王家卫用演员，确有一套（起码，连侯孝贤与梁两次合作《悲情城市》和《海上花》，都未能为他带来殊荣）。

但换个角度来看，也许正是因为梁朝伟在其他导演手上是个演员，不是明星，才会等到今天才得奖——我的意思是，明星需要的，是能够发挥魅力的造型，而不是靠演技来说服观众的角色。看《花样年华》里的梁朝伟，竟然真像兜个大圈回到《阿飞正传》的最后一场——毋须做表情，讲对白，只要很酷很有型格地在镜头前把头梳好便够。毕竟，看戏的要求因人而异，可大可小，看人则是轻松与容易得到满足得多。

《阿飞正传》之后，王家卫的电影不再要求男主角演太多的戏——除了《春光乍泄》里的张国荣——他在片中是个躺在梁朝伟下面的男同志，加上滥交与喜怒无常，不是不像某种荡妇女主角的。是以他要施展浑身解数，就像《东邪西毒》里的林青霞，《堕落天使》里的莫文蔚、李嘉欣，以至《花样年华》里的张曼玉——女主角必须表演那幅度极大的情绪波动，男主角则愈是不动声色，愈是显得情深款款。王家卫作品其实不但把明星拍得更明星，它们还定型了两性的差异。

## 3

《花样年华》的主干本来是条“古方”——好莱坞在30年代就拍了第一个版本的*The Affair*，之后再有*An Affair to Remember*（《金玉盟》，1957），数年前还有华伦·比提（Warren Beatty）夫妇档的最新版——还未算上英国经典*Brief Encounter*（《相见恨晚》，1945）——都是“恨不相逢未嫁/娶时”的咏叹调。然而，我觉得王家卫想拍的，其实是《红玫瑰与白玫瑰》。

因为《花样年华》一开始就不是想写男女主角如何神交——你记得张曼玉与梁朝伟每

次相遇时的镜头运用吗？如果不是极尽挑逗能事的慢镜，便是拉锯式的摇镜（在金雀餐厅一场）——却是谁先走出勾引者的第一步。这种心理上的角力战，无疑与《红玫瑰与白玫瑰》一段是如出一辙的。只是《花》片里的张曼玉并没有像王娇蕊般敢爱敢恨，因而令那跟佟振保一样小男人的梁朝伟显得更加至情至圣，几叫普天下有情人为他（对树孔讲心事的一场）同声一哭。

张爱玲以《红玫瑰与白玫瑰》告诉我们别对男人抱有任何幻想，王家卫却唱其含蓄但大收旺场的反调——男人不是不想好好去爱，去善待女人，但是……但是……若果让爱情善终，爱情就不再浪漫了。所以情愿做个逃兵，让这一段毕生的爱刻在她的心上，痛在自己的骨髓里。

王家卫的男人，都是同一式的忍辱负重。怪不得旁白永远没有女人的份——只有女人才会代入女性的角度去自恋（疗），但是看着忧郁的梁朝伟，男观众可视他为自己，女观众可当他是为了自己受苦的爱人。

## V 绝对效忠 有多清醒？

### 1

有人看我写了三十多天的《花样年华》全是有弹无赞，皱着眉问：“你写的缺点，就算我们看不见，外国人应该看到呀——但它在不同国际影展一样捧走大奖哩！”言下之意：若非阁下吹毛求疵，就是欲加之罪了。

的确，那日与迈克通电话，他也告诉我巴黎对王家卫是从未如此好评过。“没有半篇是批评的。”——但，别人有别人的理由，我也有我的观点，就算两者真有冲突抵触，也是正常不过。为什么一般人却总是下意识地认为外国影展乃绝对的标准？换言之，他们肯定的，就一定对？

我明白戈达尔、费里尼、张艺谋、陈凯歌在影史上有多举足轻重，与林奕华写过几篇有关他们的文章完全无关，但戛纳威尼斯和柏林却实实在在地捧红了他们——电影节本来就是为了制订标准而存在，只是标准也没有绝对的客观，像相对于威尼斯电影节那艺术先行的传统，戛纳就是商业化与庸俗得多。

跑惯电影节码头的人都知道，今时不同往日，艺术片不再一定就是抵抗市场定律及其背后之意识形态的电影；相反，其中很多都是用了艺术片包装来促销的主流电影——art house cinema。Art是装饰的绿叶，house才是正经的主角——偌大的放映厅，怎样才能坐得满满的？戏法之一，是让观众觉得自己忽然不再平庸了，却又说不出有何实际改变——因为根本没有。这种手段，当然也要求诸于art——商业上的，多于人文的。

## 2

我不会说王家卫是为了刻意迎合大众而拍了出《花样年华》，因为若真如此，王家卫的名望与影响力就不会有现在的等级了——两岸三地同胞对他的崇拜，很大程度是建立在尊敬之上：试问内地港台有几个拍电影的（生意）人会有自信摆个是你来找我，不是我去找你（买票入场）的架式？愈冷，愈远，愈是抽离，愈叫人想走近看清楚点，惟有这位长期不让人接触到眼神的导演——你别说，那墨镜真管用。

但，假如没有了明星制度（及荡漾在空气中那有关他们的绯闻），不是充满了两性的刻板、定型，不是绕了道而避过与大众的道德标准的冲突，没有浓浓逃避现实的气氛如熏人欲醉的音乐/美术，没有神秘的古国，总之是没有了这些令大多数人从眼睛到心房都接受多于抗拒的东西，你认为《花样年华》会像现在般受欢迎吗？我做这个假设，并不是想证明没有了这些元素就没有《花样年华》，而是为什么这些元素会令那么多人喜欢这部电影。换句话说，我们对自己喜欢和接受的东西，到底有几认识？有几清醒？

有人见我写了三十多天同一出戏的批评，问：“港产片更不济事者多的是，你怎么不去弹那一些？《花样年华》比一般的好得多了呀。”说这话的人大抵看不见城中的重要学者和文化人如何对待王家卫——当他们对待其他人的作品十分严厉，王却总是得到绝对的服从和效忠——这个现象，难道不值得教大家去问“为什么？”

### 【注】

本文曾于2000年10月12日至11月27日连载于香港《信报》，后载于*Edward Lam on Cinema*（香港：陈米记，2002）一书，现转载内容曾作删减，小题为编者所加。——编者注



## 《旺角卡门》



### 调景岭

位于九龙半岛东面的调景岭本是早年一些国民党人士开垦之地，自成一角，在1997年前清拆。原名“吊颈岭”，相传有面粉厂老板在此地上吊自尽，故得此名。也有城市边缘的象征意味。2002年，调景岭的意义被约减为一个地铁站名字。《旺角卡门》乌蝇一角的来源地已不复见。（梁广福摄）

# 过场I: 地理志 (香港、台湾)



## 油麻地果栏

《旺角卡门》自然少不了旺角，电影中的江湖地是油麻地至旺角一带，其中一场戏于油麻地果栏中刘德华与旧情人雨中相遇，旧情人身怀六甲，但她说，肚子里的孩子不是他的。

## 梅窝码头电话亭

在未有通宵航班的日子，过了凌晨时分，就没有船从大屿山返回香港市区。赶不及末班船的乘客，或者事有变卦之时，只好在码头电话亭打电话通知别人/家人。那一个未有手机的年代，留言成了唯一的法子。而留言吸引人的是：没即时答复，对方的反应往往变成惊喜。例如：《旺角卡门》中刘德华的角色，赶得及下船折返码头奔向张曼玉吗？另，张曼玉打理的小旅馆位于塘福，塘福地处大屿山中南部，比其东面中心点梅窝更为偏远，作为一个边陲小镇的象征，表现了外来（市区）与乡间朴实的对比。塘福的小旅馆更带有另一分民宿家族的神话形态。





### 卫城道

找一个秋天的傍晚，和恋人沿流动电梯至干德道终站，往右走便见卫城道弯角。那个大拱门是卫城道的标志。巨厚的石。想像刘德华饰演的警察在这里空等着电话亭的响声。那些巡逻的夜晚。恋人们从大洞走过去，看着石墙，仿佛重拾张爱玲的经典对白：忽然想到天荒地老这回事。如果有一天，这个世界崩溃了，还剩下这道墙，那时，或者你会对我有一点真心。



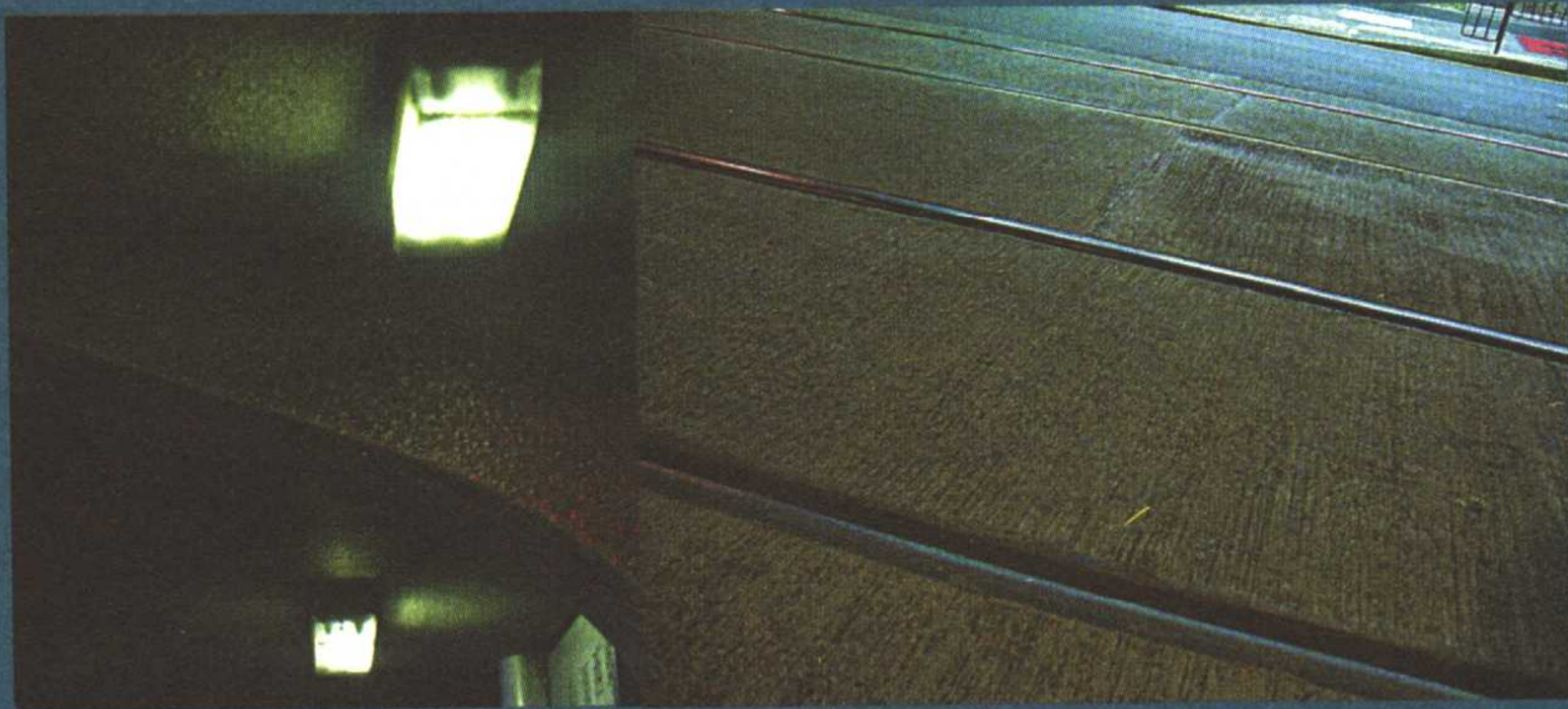
### 南华会

在那一个年代，到南华会看足球是一件流行娱乐。据角色所说，那年，还时兴打夜球，本地足球赛仍会有很多人捧场。如果对一个男人有心的话，她可以请他看免费球。



### 皇后饭店

白色布与老伙计，它仿佛定了电影的调子。却奇怪在电影中只出现那仅有的两场，但掀动的却是一整个年代一众明星的记忆：那海报上天上的星星是这样排开的，各据一方，眼神各异，每人有自己的故事。因为一个影像，令这里变成经典。那是个失落了的香港的岁月印证。（陈一峰摄）



### 电车线

夜深两个人沿电车线而行，地面又因为刚沾了雨水而格外反衬出两条路轨的明亮。像替两个初结识的人照耀前路。深夜漫步，因为那时才不会有别的交通打扰。



### 中环行人电梯

这条全球最长的扶手电梯，王家卫着眼点不在其长度，而在于它与两旁住房的交错。警察663住所便在这扶手电梯旁，王菲偷偷潜进去像潜进了663的心窝。冷不防王菲在屋内向电梯上的663大叫一声，王菲躲在窗角，663一脸懵懂，看得人心花怒放。只是穿梭于扶手梯的除了王菲外还有过空姐女友周嘉玲，电梯，一条感情输送带，新欢旧爱，来而又往。我们看得开心，摄影师杜可风可叫苦连天，原来那家会哭的屋子是他的住家，他在《光之速记》说：“我想任何拍过电影的朋友都不会轻易将自己的住家借出，做为拍摄的场景，因为后果往往难以预料……不但自己被逐出家门，流离失所，还要遭受邻居的抱怨、投诉，甚至生活的另一半在忍无可忍之下要求离婚。”

自90年代启用后，半山行人电梯彻底改变了半山的景观。每早10点前往下，之后至晚上12点往上。活在山上的人开始习惯了：到12时左右，盘算是否需要赶最后的电动楼梯。但最妙的是动感电梯造就了难得的流动风景。不是风景转而是人流团团转，很有种生命流过的味道。更不用说：电梯上诸色人等探头向窗口望过去，窥探两旁人家风景。（陈一峰摄）



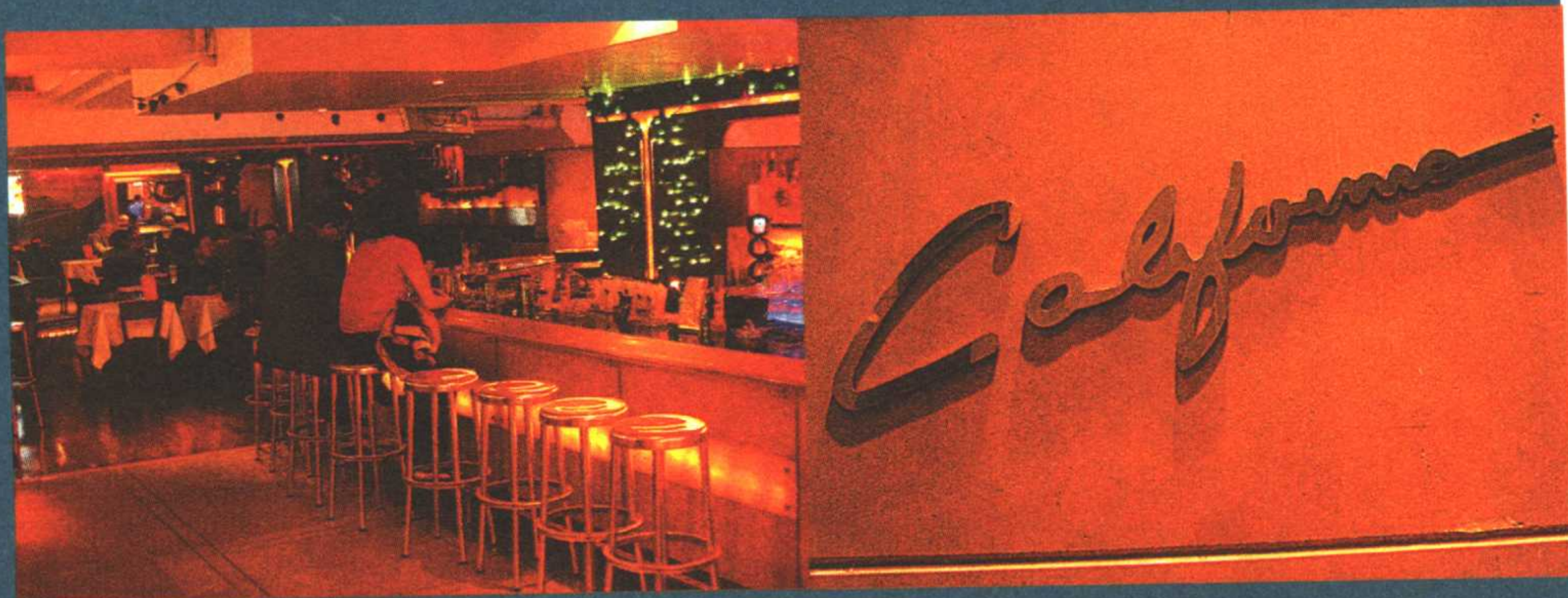
### 中环大排档

《重庆森林》中，阿菲拉着一篮子东西，撞着穿着警服正吃午饭的663，663放下碗筷将一篮子东西扛上肩膀，那个食肆，就是位于中环的大排档。



### 重庆大厦

《重庆森林》为尖沙咀重庆大厦这家乌烟瘴气的廉价旅馆，添上几分迷离色彩，印巴（印度、巴基斯坦）籍人、酒、性、毒品，当然还有一个穿雨衣戴墨镜套金发的女毒梟。内地有王家卫迷专程来港到此暂住，俨如朝圣之地（电影评论大师大卫·波德威尔也特意跑到重庆大厦吃夜宵）。



### California Dreaming

1994年以后，每个看了电影的人，跑到中环兰桂坊这街角都有了共同的主题曲。那是我女友喜欢的曲子。不知远方的她，今天可有遇着雨。“加州梦”是一首曲，也是一间酒吧，一个饮食集团，一座大厦的名字。它指示的是永不能圆满的梦：在此乡，你想着彼岸；返回原处，又念记他乡。因为只有别处的是最美好的。就是经历过，才会懂得返回原处，重新看清所爱的人。



### My Coffee

当电影的事发地点转移阵地至尖沙咀，最smart的城中小秘密趣味，自然是其时新兴的潮流、文化艺术爱好者的新宠：亚士厘道的一间小咖啡店。小小的格局，绿与棕色的配衬，不多不少，散发着低调的沉默。



### 雪糕车

那雪糕车音乐依然是香港人的共同成长经验：孩提时代的香港人是如何听见街角传来的响声，未见车踪就赶快迎上前去。如果可以住在雪糕车上日吃夜吃就好了——小孩子这样做梦。也就难怪电影中会出现了全家人一起吃雪糕的奇想。



### 北京道麦当劳

说起麦当劳，想起罗卓瑶的《秋月》。电影里有一幕说日本流浪青年与香港少女在尖沙咀东部海旁相遇，日本青年央求香港少女带他到传统餐馆，结果少女带他光顾的地方是麦当劳，因为在少女心目中，麦当劳有很长的历史，比她的祖母还要老，算得上是传统的了。还有《甜蜜蜜》，麦当劳也是黎小军与李翘认识之地，从而开始了往后十年的感情兜转。至于《堕落天使》，杀手黎明与莫文蔚在北京道麦当劳遇上，之后抱返家中，而终究不过是一段短促的雾水情缘。





### 台北辽宁街夜市

台北的吸引也许源自它的放任、混杂、城开不夜。从最遥远的世界另一角归返，将到门口，稍为休息。真的要回家吗？还是呆在台北，有缘的话或会碰到当天的有心人。在人声沸腾的夜市，带走一张纪念照，带不走那份无奈。



### 金雀餐厅

铜锣湾兰芳道金雀是港式豉油餐厅的典范：厢座、伙计、餐牌、“锯扒”（吃牛排）的餐单、透明白开水杯。它是老式礼仪的守护地，那年头恋人的约会场所。



# 2

## 谈谈戏

越剧钩沉

迈克

编剧时期的王家卫

蒲锋

王家卫电影音乐图鉴

罗展凤

王家卫电影的海外接收

李焯桃

《2046》, 5 years in the making

魏绍恩

## 越剧钩沉 | 迈克

### ——王家卫的梦呓

王家卫做梦的时候听到越剧吗？

可能，可能不。但是尖起耳朵偷听他做梦的人，显然不只一次受到这上海古老市音的骚扰。袅袅的，断断续续的，从夜的底层传来，像路过的一个醉汉的呢喃，或者沿门叫卖的小贩不带奢望的吆喝。或者，更遥远年代的更鼓，笃笃笃由街头敲向巷尾，替沉沉的梦打着安稳的节拍。

有一出尹桂芳的戏叫《浪荡子》，我听过她徒弟赵志刚唱，活脱脱是《阿飞正传》的前身——连名字也是同一面镜子两个时代的对照。黄浦江的轮船汽笛声，催促方刚的血气起革命，要追上大都会的步伐，最便捷的途径莫如加入它的坏。《浪荡子》带的是文明戏的习气，主人翁的失足幅度再大也是循规蹈矩的，吃喝嫖赌逐样来，不但次序有条不紊，坏也坏得方方正正。60年代的维多利亚港自然不屑这种轮流泊码头式的堕落，历史悠久

的殖民地始终有它自己一套，华洋杂处到一个程度，兼收祖传与舶来的精华。去芜存菁的结果，是并蓄两方面的劣根，坏起来不按理出牌。尤其因为《阿飞正传》隔了四分之一世纪重塑前辈的反叛，免不了抹上浪漫色彩，聪明的旭仔首先就不肯以婚姻束缚生活——当然也因为那是性观念相对开放的社会，男男女女床上床下的行动都较为自由，无须为了应酬活跃的荷尔蒙而自动套上成家立室的金刚箍。

《浪荡子》脍炙人口的主题曲《叹钟点》，是男主角懊悔后的剖白，随着长短针在钟面的运转，一字一泪清算自己的罪行：“耳听得一点钟，钟声勾起我浪子梦……钟声悠悠已二下，教我如何不想她……”与其说漫漫的忏悔录秤称出一个青年的重，倒不如说它把犯罪感迁移进唱词里，逐步减轻了他道德上的随身行李。在王家卫的电影里時計被形象化了，不但挂在墙上附在腕上，以大特写提醒观众它的不可忽视，并且昂然成为主题，贯彻了一个浪子的情和欲。诱惑外表纯良的苏丽珍时，那是向她温情弱点进攻的手段：“我们是一分钟的朋友，这是追不回的事实，因为已经过去。”善变的咪咪/露露/梁凤瑛在他房间的第一夜，那是不听他指挥的心跳，滴滴答答嘲笑他在命运之神跟前的无助。多么讽刺，多么无奈：時計郑重为苏的出场开道，但到底没有成全她作为女结婚员的愿望；反而当初只获得背景陪衬的梁，于醋雨酸风中找到真命天子式的默认。

《阿飞正传》终极的母题是如假包换的“母”题，苏和梁加起来，总和等于旭仔生命中最重要女人：他的母亲。菲律宾寻母的重头戏，很容易使人想起越剧《玉蜻蜓》的《庵堂认母》。于陌生的环境追讨个人历史，是不少王家卫电影人物踏破铁鞋后无可逃避的宿命，《春光乍泄》阿根廷最南端的灯塔，《花样年华》柬埔寨的吴哥窟遗迹，全是软弱的男人面对真实的庵堂。而搭建在《阿飞正传》的原型，无可否认供奉着最圣洁的菩萨。《玉蜻蜓》说的是一个凄凉的故事，王志贞含辛茹苦隐姓埋名十六年，亲生儿子高中后找上佛门清净地，她连相认的勇气也没有。旭仔的生母同样不肯认他，甚至面也不见，失望离去的儿子或者只好把她套进王志贞的鞋里，幻想她多姿多彩的从前，她为他吃过的苦头，从而得到报复的满足。

《花样年华》杂沓的背景音乐包括越剧《情探》选段，似乎是王家卫有意张扬的衣柜骷髅骨。爱“情”的试“探”是这部电影重复的情节，顽皮地向有同名之谊的越剧单单眼，借一个就手的戏码开开私人玩笑，可以说是向来喜欢与过敏的影评人捉迷藏的王最不动声色的一招。《情探》里风尘女子桂英死心不息化鬼还阳，向负心郎查根问底，和《花

样年华》两对怨偶重叠婚外情的剧情南辕北辙，乍看借花献佛只不过顺手牵羊，一个无伤大雅的皮毛游戏。然而自觉的字面挪用虽浅，往深一层看《花样年华》倒真是蕴藏着最丰厚越剧元素的王家卫影片。

两性唇枪舌剑的拉锯战，当然古今中外皆见烽烟，周慕云和苏丽珍这一对，遥遥对应的却偏偏是《盘妻》和《盘夫》，越剧领域里最乐此不疲的猫捉老鼠闺房悲喜剧。不论是前者梁玉书和谢云霞的耍花枪，还是后者严兰贞和曾荣的斗嘴斗智，都有种与观众串通同谋的喜气洋洋，其中一个人物被蒙在鼓里，另一个则和看热闹的群众站在同一阵线，高潮着落在真相揭晓的一刻。两段婚姻的苦恼纯粹源于双方身份的不协调，《盘妻》女主角发觉自己嫁的是杀父仇人的儿子，《盘夫》战战兢兢的新郎不敢亲近新娘，因为她是恶贯满盈的奸臣之后，于是疑心生的暗鬼唆摆了理智，饱受冷落的一个对自己的信心翻天覆地动摇。《花样年华》有趣的是主角并非夫妻，而是偷情男女的配偶，尴尬的四角关系令他们走在一起，道德包袱的重量把他们锻炼成金刚不坏之身。推推搪搪不肯接纳爱神的好意不是因为世仇，而是因为比世仇更巩固的传统。

周和苏（或者我们应该称她为陈太太，除了避免与《阿飞正传》发生混淆，主要是那更接近她的自我身份认同）约会，只能允许谈话围绕着自己不忠的另一半。吃饭点的是配偶心爱的菜——我实在没有办法禁止《哭牌》在耳边响起。那是另一出尹桂芳名剧《何文秀》的戏肉，惨遭奸人所害的男主角失踪三载，他妻子以为他已经逝世，哭哭啼啼在虚设的灵位前替他做忌。躲在墙外偷看的何文秀只见灵前摆着六道菜，都是往日自己最喜欢吃的：“第一碗白鲞红炖天堂肉，第二碗油煎鱼儿扑鼻香，第三碗香蕈蘑菇炖豆腐，第四碗白菜香干炒千张，第五碗酱烧胡桃浓又浓，第六碗酱油花椒醉花生。白饭一碗酒一杯，桌上筷子有一双。看来果然为我做三周年，感谢娘子情义长。”食物名正言顺成为爱情的证明，如果他曾经对独守空房的老婆怀疑，这一刻云开见月明了——胃既是通向心的捷径，在必要时候有义务充当心的证人。

《花样年华》最令人忍俊不禁的一场戏也漫布越剧的气味。周慕云家内无人，邀请邻居苏丽珍到房间相会。没想到赴宴的二房东突然回来了，还带来牌友，闹哄哄在客厅展开竹战，劈劈啪啪打通宵。心虚的周和苏进退两难动弹不得，无计杀出四方城，只好将就着在房里过了一夜。孤男寡女意外被困斗室的喜剧，《王老虎抢亲》早演过了。恶霸王老虎元宵观灯，看见一个美貌妇女独自夜游，不由分说把她抢回府去，兴高采烈准备

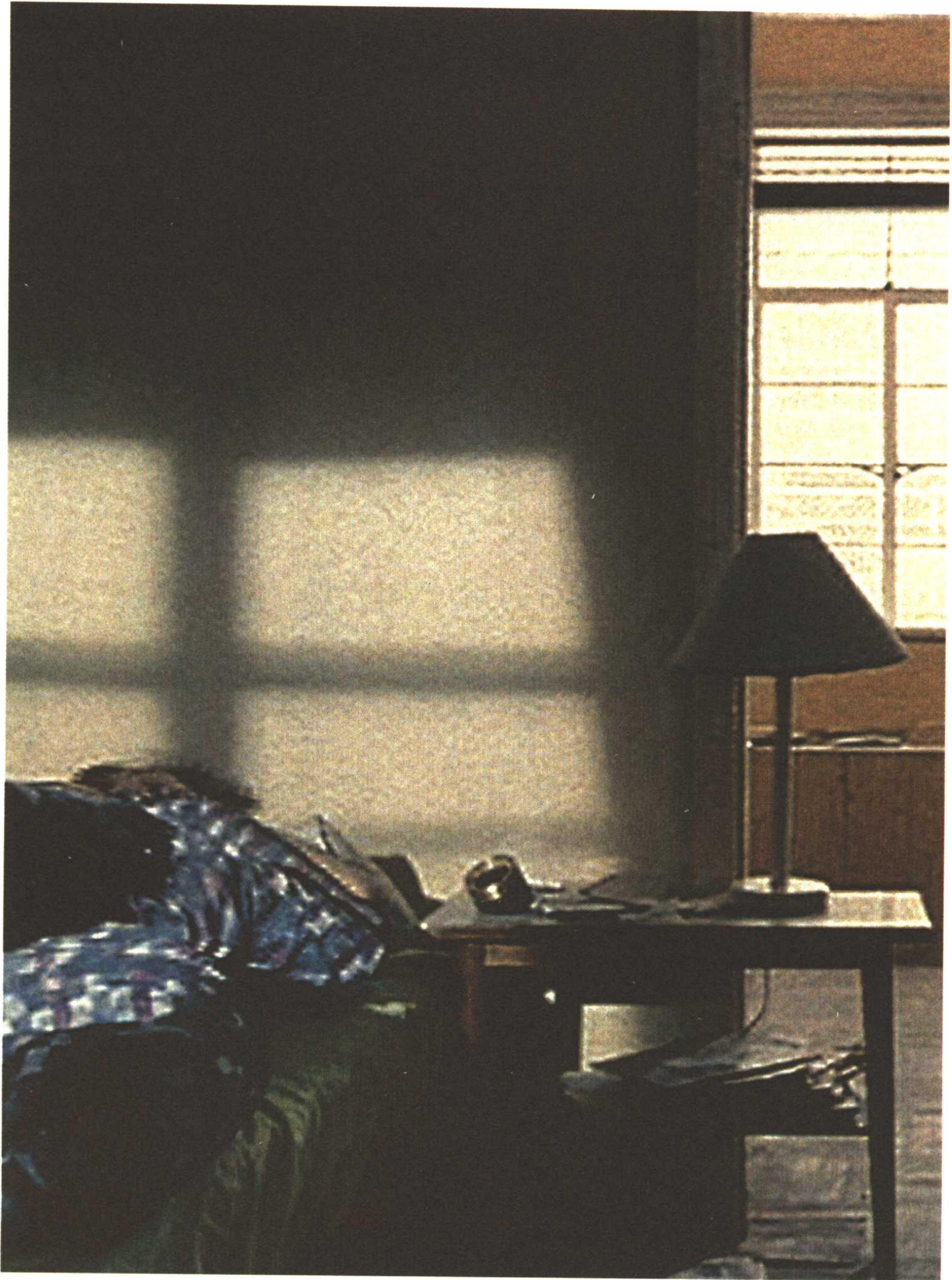






即晚成婚。善辞令的女子讨价还价，最终说服急色的王，答应延期至翌日才洞房花烛。为了防止她逃跑，王把她送进妹妹的秀阁。他不知道，绝色美人原来是才子周文宾扮的，不但一亲芳泽的美梦完全落空，还赔了夫人又折兵，糊里糊涂成就了妹妹的姻缘。

耳熟能详的梦呓，或者不存在于王家卫白日的意识里。沉淀在记忆最深处的，于夜色掩护下冉冉浮上来，做梦的人要是自己听见，大概也会吃一惊：真有这么一串音符，默默像一串珍珠，装饰着神秘的过去么？



## 编剧时期的王家卫 | 蒲锋

对于香港电影，王家卫可说是两个意外。

第一个意外，是一个不太著名的编剧，在1988年首次执导，片名叫《旺角卡门》，一部看来是黑帮片风潮中一部并不特别的电影。但教人意外的，这是一部富新鲜感的黑帮爱情片，更教人啧啧称奇的，是这个编剧出身的导演竟然带来耳目一新的视觉风格。

但《旺角卡门》仍然只是部富风格的类型片，其创新也是在香港的工业体系之内，其成功也因此能被工业的其他人所吸收（例如随之而来的《天若有情》）。《旺角卡门》之后，集合六名青春巨星合演的《阿飞正传》却是一个更大的意外，它精致的场景却结合断裂的叙事，完全与香港的主流类型片大异其趣，却自有它教人心折的魅力。它的独特，令香港主流电影根本无法仿效，虽然它的票房收入或许也令到主流港片制作人不想仿效。

或许这里还有第三个意外，就是当看到成名后王家卫的电影，再回顾他任编剧时的电影，我们会很难想像这样一个编剧，会是后来这样一个富有个人风格的电影作者。

先把他在《旺角卡门》前编剧的十二部电影顺序排列一次，方便对照。

《彩云曲》（导演：吴小云，合编：何康乔、劳文生、奚仲文，出品：新艺城，1982）

《空心大少爷》（导演：陈勋奇，合编：陈勋奇、午马，出品：永佳，1983）

《伊人再见》（导演：陈勋奇，合编：黄炳耀，出品：永佳，1984）

《吉人天相》（导演：廖伟雄，单独编剧，出品：永佳，1985）

《龙凤智多星》（导演：黎应就，合编：黄炳耀，出品：永佳，1985）

《小狐仙》（导演：陈勋奇，单独编剧，出品：永佳，1985）

《我爱金龟婿》（导演：陈勋奇，合编：陈勋奇、陈辉虹，出品：永佳，1986）

《神勇双响炮续集》（导演：张同祖，合编：黄炳耀，出品：宝禾，1986）

《恶男》（导演：陈勋奇，合编：陈勋奇，出品：永佳，1986）

《最后胜利》（导演：谭家明，合编：谭家明、俞琤，出品：德宝，1987）

《江湖龙虎斗》（导演：张同祖，单独编剧，出品：影之杰，1987）

《猛鬼差馆》（导演：刘镇伟，合编：刘镇伟，出品：嘉禾，1987）



《吉人天相》



《江湖龙虎斗》



《猛鬼差馆》

从职业角度来看，王家卫的编剧时期不算复杂。自从1982年参与了《彩云曲》的编剧后，1984年到1986年间，他是永佳公司的基本编剧，只为永佳公司写剧本。永佳公司是80年代崛起的电影公司，与新艺城同属金公主院线，其影片档期也往往仅次于新艺城公司。永佳公司生产两种戏，一种是由李修贤导演，郑则仕、廖伟雄、李修贤主演，以同捞同煲（同甘共苦）兄弟为题材的警匪片或喜剧；另一类则是由陈勋奇导演及主演的追女仔喜剧。永佳的剧本不少都是由当时写喜剧已相当成功的黄炳耀撰写，永佳创业时的成名卖座作品像《提防小手》便是出自其手笔。比起黄炳耀，王家卫只是个新人。王家卫主要帮陈勋奇，但亦为廖伟雄导演的《吉人天相》任编剧。

1986年王家卫开始为永佳以外的导演写剧本。首先是张同祖，在1984年，王家卫曾为张同祖导演的《初哥》任副导。1986年为张同祖一部颇卖座的影片《神勇双响炮》写续集，仍然是与永佳的老大哥黄炳耀合编。1987年王家卫已离开永佳，却编了多部成功的影片，包括再与张同祖合作的《江湖龙虎斗》，和刘镇伟合作编剧的《猛鬼差馆》以及为谭家明编剧的《最后胜利》，三部影片无论票房及评价俱不俗。《江湖龙虎斗》的成功亦为他带来首次导演的机会，因为出资拍摄《旺角卡门》的正是《江湖龙虎斗》的影之杰公司。

他的剧本创作与其职业编剧路程有很密切关系。其中一个主要现象，是他多数的剧本都是与人合编的，而其合编者则是该片的导演。这个特色要从香港电影业的特别情况来解释。王家卫开始编剧生涯的80年代，是香港电影界把集体创作视为最主要的创作方式之时。自从新艺城的兴起，带起了集体创作的风气，大公司的创作往往由一群人集体创作，特别是喜剧和动作片，都爱找一群编剧一起构思。而在剧本生产过程中，不同阶段的稿由不同编剧执笔也是常见的情况。这个现象延续至今，以致一部香港电影的编剧往往有多个名字。其中导演由于开始时便参与构思，临到现场又随兴之所至改设计，于是编剧中也往往有导演的名字。导演在一部香港片的地位，也往往是决定性的，由主要桥段到场面设计，他都有否决权。

王家卫为陈勋奇编剧的一系列电影便是以上所说的典型。无论看早期的《空心大少爷》、《伊人再见》还是后来的《我爱金龟婿》、《恶男》，我们都很难联想到王家卫后来自编自导的作品。王家卫对男女关系的敏锐感受，那些富个人感性的爱情描写，甚至那些鲜活的人物性格，在这些影片中见不到一丝先兆。这些影片自成一个模式，都是环绕陈

勋奇为中心，由他演出对女主角一系列轻佻的追求行动，再加上不时的夸张动作，终于得到美人心。无论他的身份怎样转变，他都是一个饶舌的家伙。连他演哑巴的《伊人再见》也不例外。《伊人再见》中，他在角色想像中的漫画主角，仍然是那样饶舌。这个模式其实始自陈勋奇第一部独挑大梁的电影《佳人有约》。在这批影片中，我们见到的是导演和演员的陈勋奇主宰了影片的风格。编剧的个性在这里是不鲜明的。其中黄炳耀参与编剧的《伊人再见》是最成功的。因为黄炳耀写那些轻佻饶舌的对白堪称一绝，剧情东拉西扯无所谓，只要场面设计有小趣味便可以维持到吸引力。王家卫在这批剧本中并未能显出他会是个有才能的编剧。

在永佳时期，较能显出个人特色的反而是一部较为次要的影片《吉人天相》，也许因为他单独编剧，终于在这里仍能找到一点个性。《吉人天相》其实改编自比利·怀尔德（Billy Wilder）导演的《飞来福》（*The Fortune Cookie*, 1966）。原来的影片讲杰克·莱蒙（Jack Lemmon）演的球赛摄影师在拍摄球赛时被足球运动员意外撞晕，他的律师亲戚沃尔特·马修（Walter Matthau）却教他乘机敲诈保险公司一笔。《吉人天相》的大纲只是把影片改头换面地抄袭。廖伟雄成了体育版记者，李修贤是他的师爷亲戚，王青则是意外打伤他的拳手。但是影片的主要关系却由原来的主角和律师亲戚转到被打伤的主角和打他的拳手王青身上。这个改动其中的商业原因是由于廖伟雄和王青在当时正因《Friend 过打Band》和《摩登衙门》等片而成为一对有一定叫座力的组合。但是在创作上，影片却以少有（虽然夸张）的细致来描写两个大男人家居互相照顾的感情和终于的谅解。其中王青为廖伟雄雨中等候，为他做家务，以至被他赶走后的失落，竟然很有同性恋的感觉（虽然当中很鲜明地没有任何性的暗示）。这在后来王的影片其实不多见，但在王的好搭档刘镇伟的影片中，却绝不罕见。巧合的是刘镇伟在本片也演出一个不少戏份的角色，王家卫与刘镇伟的合作关系原来在此时早已开始。

1987年，可说是王家卫的编剧成熟期，他参与的多部影片都有佳绩。他为谭家明编了《最后胜利》，与俞琤及谭家明合编。在谭家明的电影中，《最后胜利》可说是剧本最佳的一部。曾志伟演一个无能的江湖人物，老大徐克入狱后，受托照顾他的两个情人李殿朗和李丽珍，但曾与李丽珍却控制不了，堕入爱河。剧本的成就未必完全归功于王家卫，但是我们却可以看到王家卫后来影片的一些母题。《最后胜利》拍于《英雄本色》带动的黑帮片潮流。但是与那些强调黑帮兄弟间义气干云、肝胆相照的浪漫感情不同，《最

后胜利》讲的是强悍的老大与其不成材手足的关系，而且不成材的手足原来亦有他对老大的独特意义。他在老大落难时无私的支持帮助令老大渡过难关。

同样值得留意的是两个女性的形象。李殿朗演的角色风尘味浓，在影片中好赌好强，但大癫大疯之余，却对徐克死心塌地。相反，李丽珍的角色似是邻家女子，爱起来却最决断，为爱常有惊人之举。这两个女性形象，在王家卫后来的影片中不断出现。李丽珍那种在爱情上坚强决绝的女性，则更接近《阿飞正传》的张曼玉。

或许由于同一年编剧，王家卫为张同祖编的《江湖龙虎斗》和《最后胜利》故事和类型虽然截然不同，但有不少地方却互相呼应。《江湖龙虎斗》更接近《英雄本色》那种义气英雄的故事。做义弟的是当时正处巅峰的周润发，他当然不会演一个不成材的义弟。但影片中除了邓光荣和周润发两个男主角外，还有追随二人的伊雷一角。这个角色毫无英雄气概，竟日追随左右，显得颇为窝囊。但是他在影片中既为邓与周生龃龉时疏导邓，到邓几乎被大敌杀死时用儿子的性命来帮他。《最后胜利》中徐克说自己受重伤时全凭曾照顾的一番话，倒好像应验在伊雷这个角色身上。这种窝囊义弟与强悍大哥的感情，在《旺角卡门》中刘德华与张学友的关系中获得最淋漓的一次发挥，其中不成材义弟的价值和心结在当时芸芸浪漫黑帮片中更可说别树一帜。而即使《阿飞正传》中，张国荣与张学友的关系亦不无这种感情延续的地方。

同样，甄妮与邓光荣的关系亦与王后来的影片相关。她演一个跑江湖的歌女，本来性格刚烈，但被邓光荣用英雄气概收服后，从此便对他死心塌地。这种被魅力男人所吸引，死心塌地为对方的风尘女子，在王家卫影片中以后还有出现，最典型的是《阿飞正传》的刘嘉玲。大概到这个时期，王家卫作为一个作者的个人特色，终于开始流露。

王家卫这一年还与刘镇伟合作编了《猛鬼差馆》，刘镇伟也是影片导演。《猛鬼差馆》并不见到后来王家卫的特色，但是他与刘镇伟的合作关系却从此不断，时有合作。刘镇伟也不时在他的电影中摹仿、谐拟王的影片，而又有自成一格的风趣。

王家卫在《旺角卡门》后，也编了两个剧本，一个是张同祖导演的《再战江湖》，一部是技安（即刘镇伟）导演的《九一神雕侠侣》。两个剧本也是与影片的导演合编。在这里，我们见到他服务导演的心态仍然明显。《再战江湖》讲寻女的故事，颇像保罗·施埃德（Paul Schrader）的*Hardcore*（1979），李美凤演的舞女，对邓光荣的一见钟情，至死不悔，仍然见到王家卫影片中一个重要的女性形象。



## 附论

王家卫自任导演后，他在创作过程中往往备尝艰辛，不断修改，“新诗改罢复长吟”。这种过程，除了对他是一种艰辛，与他合作的演员，常因此而有怨言。王家卫在《春光乍泄》中，其实把这种创作的紧张过程化成影片的剧情。无论《阿飞正传》还是《东邪西毒》，都出现了拍摄过程中的旷日持久和不断修改的情况。但《重庆森林》和《堕落天使》，王家卫却以极快速度完成。不过，他大概对《堕落天使》不会有太大成就感，影片有太过明显的《重庆森林》影子，几乎在自己戏谑自己（像金城武扮王菲），到了《春光乍泄》，他又故态复萌，为了创新，他不断修改到找不到边际，整个摄制队滞留阿根廷，张国荣为此曾发过脾气。

我们用另一个角度看何宝荣和黎耀辉的同性恋关系，便会看出另一层意思。张国荣演的何宝荣最爱说：“不如我们从头来过。”梁朝伟演的黎耀辉为了这句话，便来到了阿根廷。他们要去找瀑布，但是却永远去不成，因为荣常说：“不如我们从头来过。”这句不如从头来过，就令两个人滞留了，不单是路途上，而且是整个生命都滞留了。“不如我们从头来过”，正是整个拍摄困局的关键，因为王家卫不断尝试从头来过。到最后，他利用了这个困局，拍出两个人为这一句话绑在一起的感受。当中的欢乐和到最后被逼不能离开的困苦和愤怒，都恍似是对这次拍摄经历的自况了。也因此，当影片后段，张国荣淡出，梁朝伟终于去了瀑布，然后说，本来他希望那是两个人一起来到的，当中的感慨，除了是角色的心声，也不妨看成王家卫对张国荣的一种抚慰。

王家卫作品都围绕百无聊赖的孤独角色，而伴随他们的往往是哀怨缠绵的音乐。

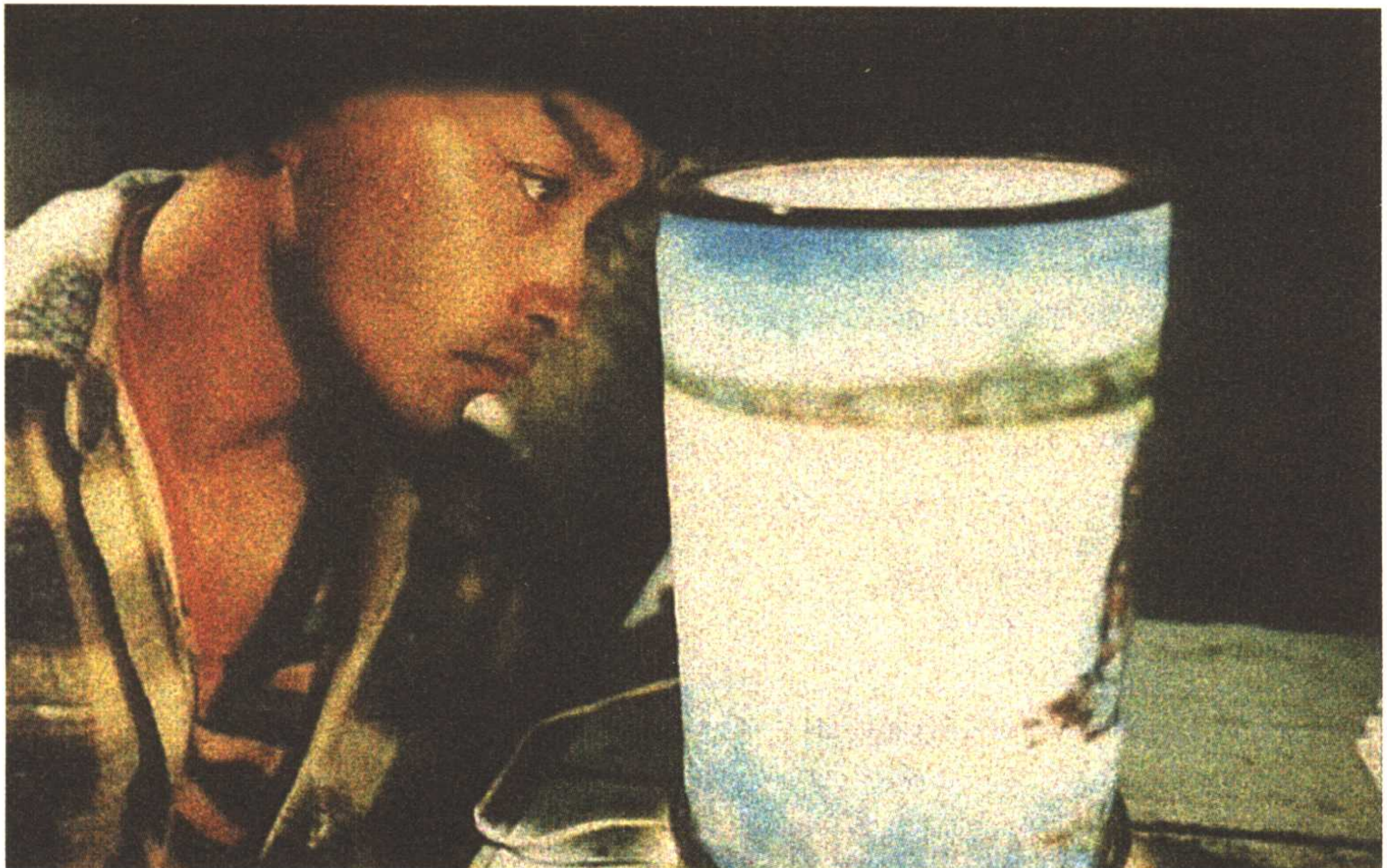
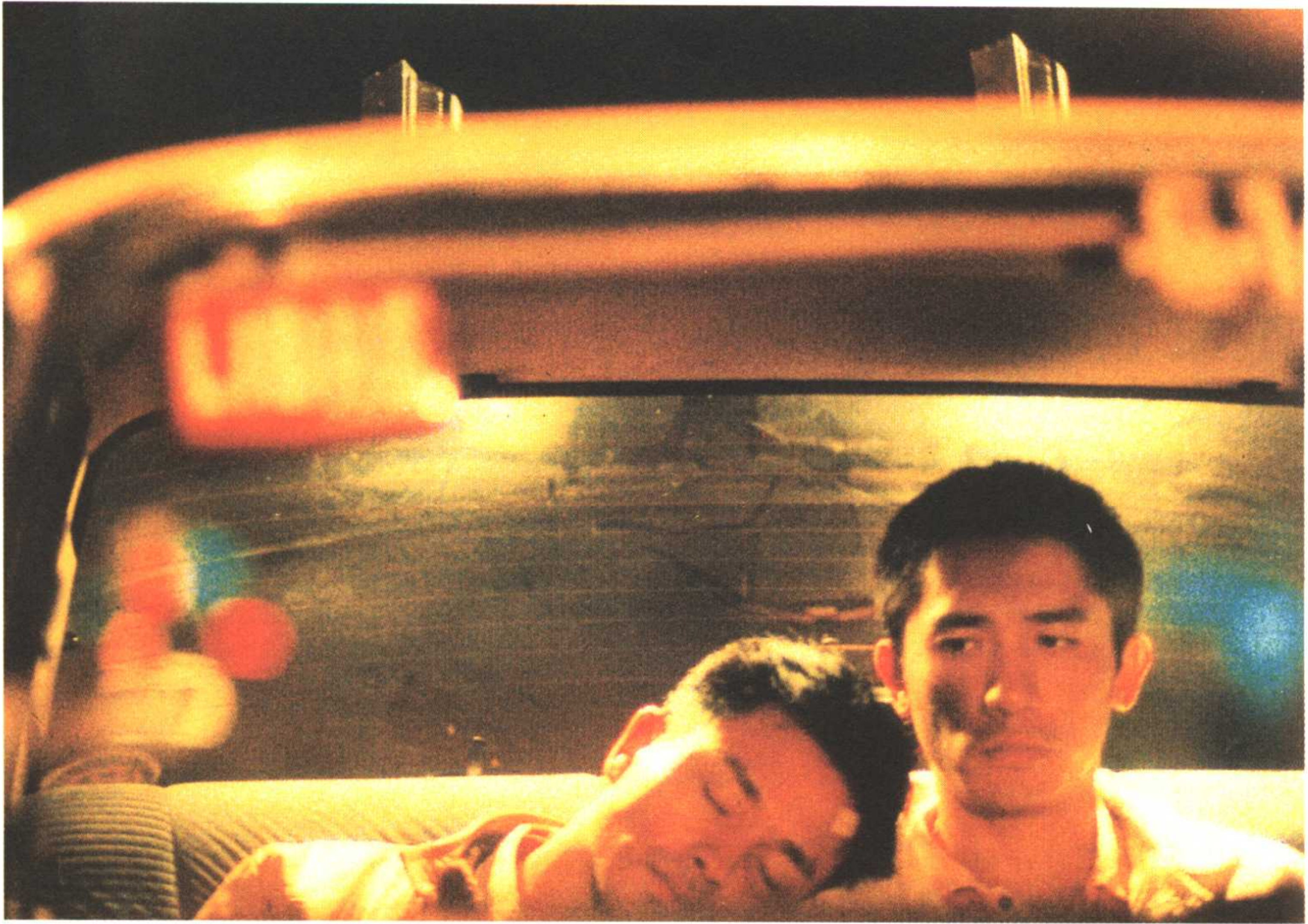
——大卫·波德威尔 (David Bordwell) [1]

张叔平曾经解释，影片受时间所限，一个半小时没法容纳太多东西。所以旁白的语言可以成为另一个空间，成为另一个叙事空间。[2]说的也是，王家卫电影中的旁白（都是主角们喃喃自语式的内心独白），不时带领观众了解电影中人物的内心世界，体味个中私密，属于直接的叙事线索。

旁白补充了电影中不能展示的部分，都是关乎人物细部的心理状态描写；也开拓了电影时空，令其人物的内在世界无论在质感上或层次上更为丰富。文艺腔的内心独白多少加强了电影的文学性，王家卫式佳句在其七部电影中俯拾皆是，不少成了观众或大众媒体经常挂在口边或大造文章的好材料。

### 1 音乐作为另一个叙事空间

旁白以外，电影中另一条重要频道，就要说到音乐。



音乐是旁白以外另一个叙事空间，但音乐不像旁白，旁白多以人物的声线或语气组成，且王家卫式的人物大都是可被信任的叙事者（甚少出现口是心非或前后矛盾的情况），简单直接。音乐却拥有其多种多样的先天特性（包括透过其旋律、曲式、歌词及其历史背景等），可以具象呈现，亦可以抽象表达，它们既可如同旁白属于直接的叙事线索（譬如作为一种时代氛围的表达），亦可以成为隐含的叙事工具（不直接表达的音乐，尤以纯音乐为主，但背后却含有寓意），做有距离的第三者眼光阅读，可以是客观的表征，也可以是主观的投射，放在不同情节，配合不同画面，要待观众的接收与想像加以发挥，造就不同效果与寓意，说来就更见复杂。

毫无疑问，历年来众评论者每谈及王家卫的电影，总少不了谈他的音乐：刘德华在《旺角卡门》中的《痴心错付》、《阿飞正传》中每次或显或隐（象征寻母的森林影像）伴着张国荣这“没脚鸟”出场的 *Always in My Heart*、《重庆森林》中王菲演绎的《梦中人》、《堕落天使》中属于李嘉欣与黎明的主题曲《忘记他》、《春光乍泄》中每回与瀑布配置一起的 *Cucurrucucu paloma*、《东邪西毒》中经常出现的主旋律《天地孤影任我行》及《花样年华》中每回配合梁朝伟和张曼玉做慢动作运用的华尔兹式音乐 *Yumeji's Theme* 等，无论是人声歌曲或纯音乐，落入王家卫的电影，都成了叙事性甚强的作品，替电影加入了多重寓意，为电影起生修饰的作用，正如电影论者诺埃尔·卡罗尔（Noel Carroll）所言，“这类音乐具有一定的表达特质，能够予以修饰或替银幕的人物、物件、动态、事件、画面与场景做造型描绘……这种修饰音乐服务于画面，给它注入更深一层的个性，将其润饰。”<sup>[3]</sup>

## 2 因为失语，所以音乐

黄爱玲说，王家卫电影世界里的人物，举手投足皆寂寞。<sup>[4]</sup>寂寞，是基于不懂得爱，不懂沟通，寂寞的人在孤独时只有揽镜自照，自怜自伤，像失恋时的梁朝伟（《重庆森林》）、杨采妮（《堕落天使》），被拒绝时的李嘉欣（《堕落天使》）、莫文蔚（《堕落天使》），当中又以《东邪西毒》中慕容燕跟慕容嫣的精神分裂状态最为极致。

寂寞的人，就是不懂说，不会说。正如电影的人物尽是处于失语状态，他们要么在电影中喃喃自语，说着自己想法；对着其他人，甚至喜欢的人，却是苦无出路。话，说不出

多句来。失语，就是一种沟通能力的丧失，《堕落天使》的金城武，就被王家卫设计成一名哑巴（尽管电影中他可以利用内心独白做出表达）。及至《花样年华》，两位男女主角都是压抑得可以，王家卫多以二人的行径与身体语言解说，弃用内心说话反映二人挣扎，男女主角的画外音独白只此一句：“如果有多张船票，你会和我一起走吗？”就连问题也仿佛只是空中楼阁，有没有说出口来也是一桩疑案，沟通只是单向的呢喃。

再不，要说话的人情愿跑到老远把要说的话放下，像吴哥窟的小墙洞（《花样年华》中的梁朝伟）、世界最南端的灯塔（《春光乍泄》中的张震）、阿根廷的伊瓜苏瀑布（《春光乍泄》中的梁朝伟），又或者主人公情愿向一部冷冰冰的录音机（《春光乍泄》中的梁朝伟）及一个不相干的人（《东邪西毒》中的张曼玉向梁家辉诉说心事）说着最痛心的话。失语的人，就是无人可以触及，无人可以付托。

人们的失语，造就了另一种沟通渠道，王家卫选用了音乐这种语言。

### 《忘记他》：失陷的三角关系

《堕落天使》中杀手黎明要跟亲密战友李嘉欣分道扬镳，依旧拒绝会面，他说，他不知怎样开口，于是情愿借着大家熟悉的酒吧内的一部点唱机，借一阙歌曲（关淑怡的《忘记他》），说要说的话，就可说清：“忘记他，等于忘掉了一切，等于将方和向抛掉，遗失了自己；忘记他，等于忘尽了欢喜，等于将心灵也锁住，同苦痛一起……”黎明说，那是给拍档遗留的最佳线索，她听到了，自然明白。音乐响起，只见李嘉欣听着听着，哭了。歌曲说出了黎明欲洗手不干的意愿，也说出了李嘉欣的感受，一首歌，反而成全了二人的交流。

《忘记他》的下半阙镜头一转，只见黎明跟莫文蔚在麦当劳快餐店内遇上，音乐在这里预示了莫文蔚跟黎明的一段情：昔日他曾经追求她，他忘记了她，她却忘记不了（“……忘记他，怎么忘记得起，铭心刻骨来永久记住，从此永无尽期”）。巧妙的运用，《忘记他》甚至也说出了莫文蔚的处境。没多久，《忘记他》在电影中还要出场一次，这边见莫文蔚跟黎明亲热做爱，那边见李嘉欣待在黎明床上自渎，两个女子在性爱的欢愉跟失去的痛楚之间形成强烈对比，她跟她看似位处不同景况，却原来也是铜板两面的甘与苦，王家卫借《忘记他》，说着两位女子内心的痛。但《忘记他》也说黎明的痛，是故他在日本居酒屋再听到此曲，心有戚戚，从此绝迹于此。音乐在此表达了人的软弱、痛苦、迷

失、恐惧，三个人之间可以无甚沟通，彼此呈现失语状态（莫文蔚角色改以大癫大疯的歇斯底里行径，是另一种失语表现），却都借此曲道出个中情感。

### **《梦中人》：飘忽的阿菲**

《重庆森林》中失语的人众多，梁朝伟是个不懂表达自己的警察663，失恋时，只一个人跟家中杂物说傻话。223金城武失恋后一直找不着知音，无论跟多少人说话，说的，只是空话。贩毒集团成员林青霞跑了一夜，累得不得了，大抵做人累了，说话也累了。王菲无疑是电影中最轻省的一个人物，她漫不经心，说起话来往往有一句没一句，大眼睛光是转着，却永远活在自己的世界，喜欢一个人，就活在幻想中，又或者神经兮兮地每天跑到人家中收拾洗刷，独自玩弄屋中杂物，自得其乐，喜欢一个人却又害怕表白，是另一种失语。

这回王家卫选择了王菲，并为她的行径插入《梦中人》一曲，成了她内心世界的最佳写照：“梦中人，一分钟抱紧，接十分钟的吻。陌生人，怎样走进内心，制造这次兴奋。我恍似跟你热恋过，和你未似现在这样近，思想开始过分，为何突然袭击我，来进入我闷透梦窝，激起一股震撼……”

音乐第一次出现于王菲在快餐店中凝视663喝咖啡（这次只以一小段出现），人群以快动作汹涌走过，但无碍她对他的注目，他是她的梦中人，意思最清晰简单不过。然后没多久就见王菲打扫梁朝伟的房子，画外音一直放着的也是这首曲子，更是整整一首。由于此曲歌者也是王菲，放在电影文本中，更加强了歌曲对王菲的投射。电影中梁朝伟固然是王菲的梦中人，有趣的是，王菲也是梦中人——活在梦中的人，经常处于梦游状态，飘飘忽忽的。至于片中另一首她甚喜爱播放的歌曲 *California Dreaming*，也是跟梦有关，有着她对一个有距离的地方的钟情与投射（跟梁朝伟保持距离有异曲同工之妙），语带双关。

### ***Cucurrucucu paloma*：黎耀辉的心事**

爱情的不稳定，情侣间的权力角力，无疑是《春光乍泄》的主要命题。何宝荣（张国荣）加黎耀辉（梁朝伟），说尽了多少情侣在爱恨离合间的纠结。说失语，这对情侣可谓当之无愧。电影中所谓的恋人沟通交流，不如说成是二人间在斗室的困兽斗：互相猜疑、互不信任、挑剔、斗嘴……他们的对话，不过是日常生活细节的琐碎话，生活不过是努力工作糊口，给对方煮一顿饭，也没怎样谈情，幸好还跳舞。他们只有透过对方受伤生病方

愿意放软自己，更多时候，不过为着对方夜归出外、谁为谁购买香烟吵一场狠狠的架，尽显语言暴力。

电影开始没多久便以伊瓜苏瀑布慑着观众注意，那一幕，王家卫配上了Caetano Veloso的*Cucurrucucu paloma*。歌曲以西班牙文唱出，紧接张国荣在公路上跟梁朝伟说分开：“何宝荣说分开可以有两个意思”，那一刻，梁朝伟以手掩面，仿佛流着泪，着实难过，样貌之痛，几近失语。然后，画面但见伊瓜苏瀑布，气势如虹。是的，两个人，原本都以瀑布作旅游终点（可作为爱情的乌托邦意象），然后再打道回府（香港）。只是路走了一半，人就分开了。电影中未有对此曲歌词作翻译，但原来歌词美丽得很，阿尔莫多瓦（Pedro Almodóvar）的《对她说》（*Talk to Her*, 2002）就用上了这首作品，中译歌词如下<sup>[5]</sup>：

“人们说晚上，他会彻夜哭泣，人们说他食不下咽，只顾喝酒，人们发誓说，上天听到他恸哭也会战栗。他为她受了那么多苦，即使在他临终之时，也呼唤着她的名字，他如何歌唱，他如何叹息，他如何歌唱，他死于致命的激情。忧伤的鸽子，一早起来唱歌，飞到那间孤单的小屋前，小屋木门大开。人们发誓说，那鸽子必定是他的魂魄，他仍然在等待她，等待那个可怜的女孩回来。咕咕咕咕咕……我的鸽子……咕咕咕咕咕……不要哭，石头永远不知道，我的鸽子，永远不会知道，爱情是什么。”

受苦受难的爱情，往往在一厢情愿底下发展。一句“不如我们从头来过”，梁朝伟又跟自私、霸道的张国荣走在一起，并给他多次在情感上、生活上做出迁就，一个愿打，一个愿挨。*Cucurrucucu paloma*说的其实也是那种义无反顾的坚执爱情，如果说，歌词中的他，就是梁朝伟饰演的黎耀辉；她，就是张国荣饰演的何宝荣。“我的鸽子”，令人联想起张国荣这只“无脚鸟”。鸽子的咕咕咕咕咕，一方面又仿佛梁在画面上的泣诉。全曲其实就是梁朝伟的一阙爱的颂歌，只是，都埋在心中，不欲向人诉说，最终，也许只留给冷冰冰的录音机。

电影中，以上相关歌词未有出现银幕，就此看来，可理解王家卫只是取其音乐中的哀伤感觉，营造气氛。事实上，王家卫却曾找人给这首歌词翻译多次：“我找人为我翻译*Cucurrucucu paloma*，这件事最少烦了五次，每次翻译出来的结果都不一样，不过每个人都同意这是一首与鸽子有关的歌（西班牙文*paloma*就是鸽子的意思）。真有趣！”王家卫又说，他决定以此曲作为剧中主角黎耀辉踏进布宜诺斯艾利斯之前的预兆。<sup>[6]</sup>是的，那其实是一条隐形线索，早给观众预兆了梁朝伟的爱的心事。

### 3 音乐的重复与变奏

重复是王家卫电影的一个重要命题。就这点，大卫·波德威尔就曾经这么说过：“这些电影，在大段情节之中或大段情节之间，都有大大小小重复的轨。剧中人重返同一地点，做同样的事，讲同样的对白……王家卫往往把这些周而复始的场面堆在一起，以突出其重复。”<sup>[7]</sup>说的也是，王家卫爱以一些事件或行为来展示剧中人重复的生存状况，再戏剧性的人物，也不过活在同一轨迹之上，周而复始。某程度上，其实也是过着刻板得很的生活。关于这点，王家卫爱以音乐为这些重复的命题做出包装或润饰，甚至利用音乐的重复性（包括出现次数的重复以至曲式的重复特质）来加深观众对影像的印象。

#### 关于母题的主旋律

Los Indios Tabajaras的*Always in My Heart*每每爱伴着《阿飞正传》中菲律宾的惨绿椰林，它象征了张国荣的寻根地、生命的乌托邦，又或者一种发自原始、流离放任的生命价值观。电影开场没多久便出现了这片椰林，镜头以俯角度（high angle）表现，然后是《阿飞正传》四个大字，摄影机像架在升降摄影架上由左向右推展拍摄，比较接近一种文学上的全知观点，给观众一个梗概，其实看下去，就知道椰林是主角阿飞的母土，*Always in My Heart*也是这“无脚鸟”的主题曲，音乐一出，正好呼应着电影的名字。此外，张曼玉饰演的苏丽珍在睡梦中碰上旭仔张国荣，也是以此曲的一小段表达，镜头只见她嘴角甜甜一笑，再加上音乐这个听觉的符征，寓意明显不过。

说到此曲作为寻根这个命题，当由张国荣真的跑到菲律宾寻找生母方才揭示。而这回音乐亦得以较全面的展现，接近一分钟的轻省柔扬吉他音乐，紧接张国荣被生母拒绝会面，急步离开椰林（音乐中亦收入张的厚实脚步声），画面节奏改动了，慢动作的采用令原先正常速度的画面变得梦幻似的，张国荣在此了结多年心愿，踏出母土，这回镜头改用水平镜头把张与椰林拍入，感觉不尽相同，环境与人物之间关系更为凸显——乌托邦不过是现实不过的椰林路，寻根不过是南柯一梦。这又正好呼应张国荣在火车车厢中被射杀后奄奄一息离去之貌，音乐响起，同样是以俯角度表现的椰林，音乐作为背景，辅以张国荣的旁白：



“以前，以为有种鸟一开始飞就会飞到死的那天才会落地，其实它什么地方也没有去过，那鸟儿一开始便已经死了。我曾经说过，不到最后我也不知道自己最喜欢的女人是谁，不知道她正在做什么呢？天开始光了，今天天气看来蛮好的，不知道今天的日落又是怎样的呢？”

主人公的旁白，仿佛也是他为自己一生做了一次最佳的总结注脚，原来乌托邦不过是一场笑话，重复的寻根反成了一个未能自我救赎的执迷诅咒，倒过来浪费了自己的一生，那是阿飞的宿命。

## 爱情的命定论

爱情是王家卫电影的一个重要的母题。

1995年，他曾在一次访问中如此说：“连续五部戏下来，发现自己一直在说的，无非就是里面的一种拒绝，害怕被拒绝，以及被拒绝之后的反应，在选择记忆与逃避之间的反应……”<sup>[8]</sup>爱人的人在王家卫的电影中每每都是输家。张曼玉在《旺角卡门》中落得“痴心错付”；《阿飞正传》中张曼玉、刘嘉玲同被张国荣拒绝了，痴心的张学友最终亦遭刘嘉玲拒绝；《堕落天使》中李嘉欣、莫文蔚同被黎明要求忘却，金城武对杨采妮的初恋只是一厢情愿；还有《重庆森林》中的金城武、梁朝伟，一开始就是失恋收场；《东邪西毒》中更是满布交错复杂的拒绝与被拒绝的故事；《春光乍泄》中的梁朝伟对张国荣一直给予与付出，却换来对方多番背叛；至于《花样年华》，就更是一场被社会道德压抑的爱情悲剧。

在王氏电影中，输，看来是爱情的一种命定论。爱人的往往输给所爱的人，输给时间，输给错失，输给自尊。而王家卫每每又能在音乐上为这种宿命的爱情观予以表达。关于爱情中的嫉妒、痛苦、纠结、无奈、不能自拔与执拗……都可以在他多部电影中看到，一些音乐的重复运用，更成了他表达以上种种情绪的重要工具。

其中，陈勋奇与Roel A. Garcia为王家卫度身订造的《东邪西毒》，就是一个好例子。

### 《东邪西毒》：重叠的伤逝

作为一部爱情故事，《东邪西毒》借助了错综复杂的人物关系做出镜子的反照，不同人物可以在他人身上，忆起属于自己的回忆，拒绝与被拒绝这个命题，更是王氏多部电

中发挥得最淋漓尽致的一部。当中，欧阳峰（张国荣）、他的嫂子（张曼玉）、黄药师（梁家辉），跟精神分裂的慕容燕/嫣（林青霞）——四个肉身，就已道出了一段复杂的爱情关系。而有关他们的音乐，陈勋奇亦做出了特别的安排。

可以说，此片音乐丰富奇幻，不同场景均被配以不同音乐以营造气氛。缠绵、暧昧、伤逝、追忆、期盼……电影中一众男男女女的情感纠葛，各自有其不同音乐作为点缀，像属于欧阳峰的《天地孤影任我行》、慕容燕/嫣的《又爱又恨》、盲侠妻子（刘嘉玲）的《情欲流转》等。然而，他在处理欧阳峰、嫂子、黄药师、慕容嫣这段纠结的多角关系上，却用上了两首乐曲做重叠性的运用，某种程度上，说明了四者在情事上的相似性。

作为一种叙事上的重叠，当首推《幻影交叠》最能表现这种情态。那夜，慕容嫣抚着欧阳峰的身躯，欧阳峰说，他自知对方想着另一个人，他，何尝不是。画面但见欧阳峰的面相时而换上黄药师，那边厢慕容嫣的面相亦时而换上嫂子，二人的一夜情欲缱绻，是借着心里的另一个人成全，悲怆得很。陈勋奇利用电子合成器为这段音乐开发了很多可能，乐曲中段其实早包括了此片经常出现的爱情主旋律，只是这回利用上不同乐器的交替变奏，可以是琵琶，可以是木片琴，可以是钟铃声，可以是竖琴，都不重要，乐器的转换，俨如人物的转换，重重叠叠，都在虚幻中交织而成。正如陈勋奇在一次访问中说，有关此片的女演员戏份，像林青霞、张曼玉，他想表现她们的内心感觉，故配器不能单调。<sup>[9]</sup>

《昔情难追》其实也是《东邪西毒》中爱情主旋律的另一次变奏。此曲在电影中曾出现两回，它本属于慕容嫣的主题曲，旋律凄然，电吉他更是全曲灵魂所在。音乐开始时，以电子合成器制造鸟声，音乐为这个爱拿鸟笼的女子做出了细部润饰。乐曲开始于慕容嫣往欧阳峰住处，告诉他有人要追杀自己，又称自己是黄药师最爱的女人。没多久，她又以慕容燕的装扮出场，质问欧阳峰可有把自己的妹妹藏起来。欧阳峰此时说：“其实慕容嫣、慕容燕不过是一个人的两个身份，两个身份背后，藏着一个受了伤的人。”精神分裂的林青霞，一直在爱恨间徘徊，以令自己获得平衡，当《昔情难追》转入中后段的爱情主旋律出场时，正好紧接她为自己的情感总结，她说，“我曾经问过自己，你最喜欢的女人是不是我，现在我已经不想再知道了。如果有一天我忍不住问起，你一定要骗我，就算你的心里有多么的不愿意，也不要告诉我你最喜欢的人不是我。”然后，她就哭了。而同样的音乐，在电影中一再响起，这回是紧随嫂子跟黄药师的一段对话。

爱情的错位与错失，都在大嫂与黄药师身上一再体现。他选择默默地爱这个女人，她

选择离开自己生命中最爱的人，两个人，都是输家，都不愉快。而跟不相干的人，往往最能说出心底话，像慕容嫣跟欧阳峰，这回是嫂子跟黄药师，又是另一次重叠。

《昔情难追》这回伴着嫂子的情感表白，同样当音乐转入中后段的爱情主旋律出场时，亦正好紧接她对自己的情感追悔：“以前我认为那句话很重要，因为我觉得有些话说出来就是一生一世，现在想一想，说不说也没有什么分别，有些事情是会变的。我一直以为自己赢了，直到一天看着镜子，才知道自己输了，在我最美好的时候，我最喜欢的人都不在我的身边。如果可以重新开始，多好。”然后，她问黄药师为何不把她的住处告诉欧阳峰，黄说，因为他早答应了她。她凄苦地笑了笑，说对方太老实了，也就哭起来，肝肠寸断，主旋律也正式响起，声浪逐渐加强。

配乐人陈勋奇原可以为此段情节起用不同乐曲，事实上他与Roel A. Garcia都为此片创作了不同的音乐断片，然而这回选择同一曲子，其实却反过来造就一种重叠的情绪，甚有意思。

如果说慕容嫣是因为失却爱情而变得精神分裂、失去自我，张曼玉的明知自己所爱而不爱之，同样是另一种精神分裂的表现。她一直压抑自己的爱，因为执著（“他从没有说过喜欢我”）、因为心有不甘（“为何要到失去的时候才去争取？”）、因为自尊（“既然是这样，我也不会让他得到”），她情愿选择报复，选择压抑，选择在情感战场退出，甚至嫁给了至爱的兄长，以表示自己的不满，最终却赔了自己一生，花样年华，斯人独憔悴。《昔情难追》在此起生一种重叠的作用，无论慕容嫣、嫂子抑或欧阳峰、黄药师，都同样在爱中失足，因为执著，因为自傲，因为不想被人拒绝而先拒绝人，最终都错过了，覆水难收。

### 《春光乍泄》：探戈式的爱情角力

毫无疑问，王家卫愈来愈懂得音乐，也会活用音乐。《春光乍泄》就是一个好范本。电影场景从香港这个都市搬到老远的阿根廷——布宜诺斯艾利斯，一个在杜可风镜头呈现下的阴沉惨白城市。故事由一对恋人（梁朝伟、张国荣）在公路上的分道扬镳开展，二人分别走进这个属于探戈文化的地方，正是展示爱情角力的最佳作料。王家卫说，他为《春光乍泄》选用了Astor Piazzolla的三首探戈音乐，是天意的安排，“1996年8月在前往阿根廷拍片的途中，彭绮华（我们的制片）给了我她在阿姆斯特丹机场挑的两张Astor Piazzolla

的CD。这真是命中注定。我在飞机上听他的音乐，我听到某些在探戈音乐以外的东西；那是这座城市的节奏，这部电影的节奏。”<sup>[10]</sup>

可以说，Piazzolla的三首歌曲就是梁朝伟（黎耀辉）跟张国荣（何宝荣）的情感关系之最佳写照，它们贯穿了二人在爱与恨、离与合的情感纠结，三首音乐在电影中重重复复地采用，造就一种恋人间周而复始的爱恨交战，或孤独或快乐或痛苦或感伤或追悔或矛盾，却都因对方而起，基调相当统一。这三首音乐分别为*Prologue (Tango Apasionado)*、*Finale (Tango Apasionado)* 及*Milonga for Three*。

当节奏相对轻快曼妙，旋律不断向前推进的*Prologue (Tango Apasionado)* 响起时，画面但见张国荣被打伤了，一脸无助地走到旧爱家中寻求慰藉；又或者见张梁二人坐在行驶中的计程车上，梁给张递上香烟，张轻轻把头倚在梁的肩膀上一副撒娇状；也有见梁朝伟一改沉闷态度，宽容地在探戈酒吧努力工作；又或者梁朝伟一个人在公路上驾着车，前往最初希望与张国荣同到的伊瓜苏瀑布。

*Finale (Tango Apasionado)* 的前半段旋律要比*Prologue (Tango Apasionado)* 哀伤得多（后半段则同样是*Prologue*的旋律），王家卫利用了前半段乐曲，做了另一种变奏与重复的运用。音乐开始时，但见张梁二人在厨房里上演一幕缠绵温馨的探戈舞蹈，情感亲密真挚，令人动容；镜头一转，却见失去爱侣的张国荣抱着被子在梁朝伟的旧居哀号，几叫人心伤；紧接是梁朝伟一个人到达心仪多时的伊瓜苏瀑布，物是人非，音乐依旧响起，只是时间上刚好回到*Prologue*部分，恋人间乍离乍合，原来是一个圆，没完没了。

同为探戈音乐，*Milonga for Three* 要比上述两首沉郁得多，王家卫曾说，探戈在电影中是一种仪式，*milonga* 才是灵魂。<sup>[11]</sup>*Milonga for Three* 的音乐随着画面，见梁朝伟侧躺在甲板上，拍摄上令他恍若置身浮萍，无所依傍，漫无目的被放逐似的。他一个人孤独地面向无边无际的大海，渺小得可以。音乐的节奏跟画面的缓慢流动节奏相当吻合，难怪一种漂泊的无依感得以强烈展示，苍凉得很。音乐赋予梁朝伟（黎耀辉）这个人物的解说，正好说明他当下的生存情状，灵魂的再次失却。

王家卫是次巧妙地利用了探戈这种既亲密又带有互相角力味道的阿根廷舞蹈，放在此片来看，满有意思。探戈本就是20世纪产物，第一次世界大战期间，更在舞厅风行一时。这种舞蹈最早诞生于阿根廷布宜诺斯艾利斯的红灯窟与移民区（这正是本片故事发生的地方），融合了意大利、古巴、非洲与南美洲的音乐，舞风剽悍，带有竞赛味道。为得心爱

女子垂青，当地男子竞赛于探戈舞技。片中三首音乐其实来自Piazzolla的*The Rough Dancer and the Cyclical Night*音乐专辑，正如碟中Fernando Gonzalez所述，此碟是Piazzolla对探戈音乐历史的一次回顾与反思，也包括他对自己创作音乐路程的考察。为此，他不断追溯有关探戈的旧调子乃至有关这些调子的质感跟舞者的强悍舞风。这种创作跟研究的合成品，正与王家卫的《春光乍泄》一脉相承，电影既是王的创作，也可说是有关爱情的微观研读本，尽显恋人间在日常生活细节上的复杂人性面相：嫉妒、霸占、不稳定性、紧张、权力角力、情感失衡……探戈音乐的周而复始，就像恋人在情感路上的情感虚耗，人单单在情感世界周旋，就足以耗尽所有心力，疲累不堪。

### 《阿飞正传》：轻松的沉重

大抵悲伤的场景不一定以悲哀的音乐表达，《阿飞正传》中，王家卫用上多首古巴情圣Xavier Cugat的愉悦跳舞音乐，节奏轻松。特别值得注意的是他的*My Shawl*。王家卫每次重复选上此曲都放在一些精准位置：（1）张曼玉欲回到张国荣身边却被拒绝；（2）刘嘉玲眼见张国荣旧爱心生不忿，对着张国荣使性子；（3）刘德华眼见张曼玉为情所困，给对方加以安慰；（4）刘嘉玲前往潘迪华家中，欲看看她所住的房子，然后黯然离开；（5）张学友向刘嘉玲诉说张国荣往菲律宾去向，刘表现悲愤。是的，都是关乎爱情中的酸与苦，王都以*My Shawl*的音乐展现，他尤其钟爱音乐的前半部分（以上片段皆没有用上全曲），主旋律背后多少带有一种悲哀的氛围，背景的伴奏无疑将哀怨冲淡了一些，但却不失那份隐含的淡淡哀愁。

### 《花样年华》：重复有助阅读变化

《花样年华》中出场率最高的可不是由配乐家Michael Galasso为它创作的主题音乐*Angkor Wat Theme*，相反它只在电影中出现一次。电影中出场次数最高的音乐实为梅林茂的*Yumeji's Theme*。此曲本为另一部电影（《梦二》，铃木清顺导演）的配乐，然而王家卫在片中却多番采用，共达八次之多，每回音乐响起之际，电影画面大多数变得更风格化，当中最明显是慢动作的运用，于是电影中的梁朝伟（周慕云）与张曼玉（苏丽珍）往往随着华尔兹式的音乐展现出如芭蕾舞般的曼妙姿态（尤以苏丽珍或周太太那摇曳生姿的胴体为甚），都是集中二人上下楼梯的片段，出来效果是抒情的、优雅的。王家卫曾说，

他尝试在《花样年华》中“表现出变化的过程：日常生活永远是一种惯性——同一条走廊，同一个办公室，甚至同一款背景音乐……重复有助我们看到他们的变化。”<sup>[12]</sup>又说，“我一听过《梦二》的主题音乐之后，我就觉得它和《花样年华》的节奏韵律很对……因为这段音乐是个华尔兹的旋律，华尔兹澎恰恰的三步旋律，需要男女互动，永远是个rondo，是个周而复始的回旋曲，就像电影中梁朝伟和张曼玉之间的互动关系。”<sup>[13]</sup>梅林茂的*Yumeji's Theme*无疑做到王家卫的预期目标，而且悲哀的旋律更预示了一种悲剧性的意味。

### 简约主义音乐：曲式上的重复

王家卫的电影音乐一般都以音乐或歌曲的重复出场来表达某种叙事、某些信息，及至《花样年华》，王家卫请来配乐家Michael Galasso主理此片的音乐，他为电影创作主题音乐*Angkor Wat Theme*，此曲承接了片中另一位音乐家梅林茂作品中那种沉郁的弦乐基调，但这里弦乐三重奏的悲伤感更重，他的音乐向来强调重复性，属于简约主义（minimalism）的音乐曲式。<sup>[14]</sup>

王家卫这回把重复这概念的电影语言延伸至音乐语言，甚至借用简约主义音乐对重复及变奏的强调来配合电影的创作意图，是一次相当圆融的设计。Galasso为电影创作的主题音乐*Angkor Wat Theme*，就是利用大提琴重复地拉奏（pizzicato），营造一份扣人心弦的沉重感，加上小提琴与声学吉他（acoustic guitar）不断重复着各自的旋律，三者重重叠叠之间纠缠不清，却又有着它们之间的谐和，当中三重奏那纠缠不清的层叠式音乐质感亦仿佛诉说着剧中人物的情感挣扎与取舍拉锯。另Galasso指音乐中还注入了低音鼓（low bass drum）的元素，对他来说这就像一个潜藏的心跳声。<sup>[15]</sup>此段音乐出现在梁朝伟（周慕云）到吴哥窟的墙洞诉说秘密，整整两分四十秒的音乐这次一气呵成地与叙事镜头同时呈现，仿佛象征着主人公那一直重复又重复的恼人思绪将在此被埋葬，了结一个心愿。

“重复”落在王家卫手中，似乎并未构成累赘，相反，他每部作品的角色人物都为其前作留下更深层及丰富的注脚。《花样年华》有关重复的母题，说来就更出神入化，故事角色的日常生活起居不断地上演“重复”（饮食、上下楼梯、排戏等），与重复性强的简约主义音乐互相呼应。

其实，王家卫可不是首次在《花样年华》中才采用Galasso的音乐，早在1995年，《重庆森林》已用上他的作品，“他（王家卫）曾经在一张名为*Utopia Americana*的杂锦大碟中发现我的音乐，并选用上一首名为*Baroque*的音乐放入《重庆森林》里”。<sup>[16]</sup>而原为《重庆森林》主理配乐的陈勋奇，在该片的音乐里，亦不乏用上简约主义的音乐曲式，像原声大碟中《太空内的快活》就是上佳例子，重复的主旋律与副旋律亦相当突出，两者如同二重唱般出现。电影中，这段电子音乐正好配合林青霞饰演的金发女子，在重庆大厦内日复一日进行采购交易任务，结合王家卫炫目的摇动镜头，林青霞跟一班印巴籍人士在大厦内疾走追逐，贯穿着一个又一个封闭空间，音乐在此展示出林青霞不稳定却又刻板任务生涯，危机四伏，其形象亦得以呈现，就是神秘、冷酷、叫人难以接近。

#### 4 音乐的多义性

音乐落在王家卫的电影，每每产生多义性的功效，如他所言，“音乐，不啻是气氛营造的需要，也可以让人想起某个年代。”<sup>[17]</sup>可以说，除却以上两种功能，王家卫的电影音乐在电影中拥有多样的功能性，不时为电影文本注入更丰富的质感与内容。而他的电影音乐在营造气氛的同时，很多时亦照顾到音乐的时代性，为电影的时代背景建构氛围。这点，见于同样以60年代作为故事背景的《阿飞正传》和《花样年华》。

##### 《阿飞正传》：拉丁大情人颂歌

王家卫曾经忆述说，“出现在《阿飞正传》或《春光乍泄》的拉丁音乐已经跟拉丁美洲无关，不过是我对60年代的某种记忆，60年代曾经在香港流行过的剧院音乐。”<sup>[18]</sup>从这点可见，有关电影中的所谓建构，或多或少跟作者年少时的喜好与生活经验有关。《阿飞正传》中，王家卫拣来的音乐分别有来自巴西的Los Indios Tabajaras与古巴的Xavier Cugat的音乐，而且占据电影中相当重要的位置，出场比率极高。大卫·波德威尔在《香港电影王国》一书中说，《阿飞正传》的节奏“懒洋洋，除却灯光较柔和外，镜头亦较长”。Los Indios Tabajaras的*Always in My Heart*无疑就是一首极慵懒的曲子，配合画面的热带椰林，画面跟节奏相当吻合，吉他和弦为音乐注入柔静而迷人的拉丁风情，正好用来配以阿飞那种深情但不专一的坏情人风貌及其只活在当下的价值观。

Xavier Cugat的古巴民族风情音乐就更不用说，这位古巴创作乐手以风流闻名，一派拉丁大情人本色：浪漫、热情、不羁、乖张，用作阿飞的背景音乐最适合不过。他的音乐都以轻松愉悦为主，是节奏感极强的跳舞音乐。王家卫一连在电影中用上他六首演绎的作品，大部分更以画外音出现，当中包括*My Shawl*、*Perfidia*、*Siboney*、*Maria Elena*、*El Cumbanchero*及*Jungle Drums*，好些都是60年代夜总会的big band（大乐队）的演奏乐曲，耳熟能详。当然，时代氛围以外还包括一种属于王家卫的魔幻影音组合表现。

庞奴就曾说过，“（*Perfidia*）可算是刘德华的主题曲，紧接‘没多久，我就去行船’，王家卫用此段音乐的timing（时间掌握）绝对精准，正是未完之完，电影中的警察从未如此精致过，了却电话亭的无望守候，重新开展另一段历险，以后再见不到苏丽珍，但总会想到午夜街头的灯，五元搭车钱，以及*Perfidia*。而整部电影亦由此段开始豁然开朗，步入另一阶段。”他又说，*Perfidia*那种由缓慢转轻快，又从激昂转恬静的调子，大有一种前嫌尽释的畅快。<sup>[19]</sup>至于此片以*Jungle Drums*作结，画面是梁朝伟这位职业赌徒的经典梳头装身片段，此曲除却轻忽飘逸的调子令人醉心外，背后重复的敲击部分叫人印象深刻，鼓声没完没了似的，为这个耐人寻味的结局做了一个延伸的尾巴，预示着影与音的不断延续，为阿飞的故事，留下袅袅余音。

### 《花样年华》：情迷爵士乐

《花样年华》一片中，也充满了浓郁的怀旧音乐味道，王家卫同样以音乐来建构一种60年代氛围。其中包括黑人爵士乐歌手Nat King Cole的三首作品、周璇的《花样的年华》、郑君绵与李红主唱的粤剧《红娘会张生》、谭鑫培主唱的京剧《桑园寄子》、潘迪华的《梭罗河畔》及邓白英的《双双燕》等，论出场度与注目度，当选Nat King Cole的三首作品：*Aquellos Ojos Verdes*、*Te Quiero Dijiste*及*Quizas, Quizas, Quizas*。三首都是拉丁爵士情歌，王家卫又坦言说，Nat King Cole的三首音乐都是其母亲的挚爱作品。<sup>[20]</sup>

庞奴认为王家卫这种钟情于拉丁音乐的喜好跟拉丁美洲可无直接关系：“如果王家卫的情结，跟香港文化真要有什么关系的话，那就是大家都是殖民地的文化。拉丁音乐（起码就王家卫所起用的几位乐手的创作而言）得以扬名于世，都得经过美国化的过程，或者得在美国造就一股热潮。而归到作者本身，王家卫跟这批拉美乐手的共通点，就是彼此是融会革新型的艺术家，通过对作品的革新尝试，由最初不为大众所容到最终自成一派。”<sup>[21]</sup>



的确，Nat King Cole 的作品得以为香港人所认识，也是受到美国的音乐风潮影响，1944年4月，Nat King Cole的作品*Straighten Up and Fly Right*在美国音乐流行榜连续七个星期稳坐十大位置，这张唱片更瞬间卖出了五十万张，成绩斐然。<sup>[22]</sup>而在香港，60年代初的香港电台就经常播放他的音乐。

电影中三首带有拉丁味道的西班牙语作品，带点慵懒味的旋律，轻松潇洒，另一方面又有着拉丁音乐中的热情、愉悦与趣味性，一派大情人本色（又是大情人!!）。这种属于60年代香港夜总会中出现的乐队演奏曲式，怀旧味重。就是对并非成长于60年代的观众来说，只要他们看过这类粤语时装片（香港电视台多安排在深宵播放），便会即时感受到那股怀旧味道。这类电影不少是歌舞片，剧情中不时取景于夜总会，都是当时年轻人常到的娱乐场所，缔造过不少爱情故事。

王家卫在《花样年华》中所挪用的三首Nat King Cole的情歌，旋律都是动听而简单，很易讨好。观众尽管不懂歌词，亦不难凭借歌曲气氛及电影画面联想到爱情的命题。它们为电影建构一种历史标记，但主要作用，还在于营造一种浪漫、感性、轻松的美感。作为包装，这个场景无疑是成功的，不少看过此片的人总会记得有三首感染力很强的拉丁情歌。值得注意的是，*Quizas, Quizas, Quizas*的出场可带有几分叙事线索，音乐首次出现在周慕云的一句画外音旁白：“如果有多张船票，你会不会跟我走？”音乐就此响起；音乐第二次出现在周慕云于新加坡写字楼的场景，他接过电话筒，“喂”了一声，却无回应，音乐就此响起，那边见苏丽珍拿着电话筒没说一句话；音乐的第三次出现，是在苏丽珍回旧居探望孙太太（潘迪华），当对方谈起以往一家人生活多愉快时，苏回了一句：“是呀！”望向邻家旧居，一时感触饮泣，音乐就此响起，此曲接着下场见周慕云也返回旧居，与新住客闲谈，离开时，音乐刚刚整首奏完。

*Quizas, Quizas, Quizas*就是“也许、也许、也许”的意思。王家卫无疑在这里轻轻地幽了观众及剧中人一默，他有多一张船票她会跟他走吗？她到新加坡去并打电话给他，他们会就此再在一起吗？她已搬回旧居，他这天也到旧居探访，二人会就此见面再走在一起吗？“也许、也许、也许”大抵是个最令人产生疑团的答案，却充满想像的空间，这可说是王家卫选用音乐的幽默之处了。

## 5 王家卫的音乐魔法

既能配合时代，又能捉着画面营造气氛，甚至带出其他叙事线索或阅读上的深层意义，是王家卫在电影音乐处理上的一种得天独厚本事。叶月瑜就曾指出，音乐在王家卫的电影中可能是解释其作品魅力的钥匙，在他的电影中，“音乐执行了一个说话的功能，而使王家卫的电影变得独特”，叶就此曾有专文分别论及Mamas and Papas的*California Dreaming*、Massive Attack的*Karmacoma*，与齐秦主唱的台湾老歌《思慕的人》于电影中起生的作用与叙事模式。<sup>[23]</sup>

的确，从王家卫不同的电影中，都可以看到他对音乐与画面甚至音乐与故事间互动的敏感度。就以Mamas and Papas的*California Dreaming*为例，王家卫聪明地利用这张音乐碟子来接连王菲跟梁朝伟的关系，由疏远至亲近，逐步确立。这首本来在梁朝伟耳中感觉嘈吵的歌曲，竟能逐步走进自己的世界，甚至当一天家中播着此曲，他也不以为意。原来时间可以让他接受一些从来没想过自己会喜欢的东西，包括一首歌曲、一个女孩，正如厨师沙拉不是惟一的选择。其后，此唱片更成了他开快餐店时满心欢喜播放的音乐，声浪也是开得大大的。唱片中的歌曲表征了王菲这个女孩，梁朝伟对她的感情，由此可见一斑。

电影音乐既可作为意义丰富的叙事线索，也可以只是服务于人物形象，营造场景气氛，感染观众情绪。《堕落天使》中杀手黎明的*First Killing*（陈勋奇作曲）的功能无疑简单多了，它只需每回伴着黎明进出执行任务的事发现场，配合风格化的摄影镜头跟颓唐的画面色调，与黎明的执行节奏紧随。《春光乍泄》中Frank Zappa的*Chunga's Revenge*，每次也总是配合张国荣或梁朝伟那个满有内容的眼神与表情，他或他每次独个思索，考虑可与对方再次走在一起时，音乐也就响起。同样为Frank Zappa创作的*I Have Been in You*，仿佛就是布宜诺斯艾利斯的市歌，城市的五光十色，或璀璨或颓废，都在Zappa独一无二的狂放歌声中展现。说到最具反讽性的电影歌曲，当选《春光乍泄》的*Happy Together*，谁都知道故事中人最终各走各路，每个人都在不同城市活着、流动，继续寻求属于自己的家、自己所爱，大抵真正的happy together，就是接受生命本质的不快乐，才能豁然开朗。至于他的早期作品《旺角卡门》，以刘德华的流行曲《痴心错付》作结，说来也是满有意思，歌曲名字已经交代清楚，所谓“痴心错付”，既指涉张曼玉对刘德华在情感上的错误交托，也指向刘德华对张学友在友谊上的执迷付出，造就一场悲剧。

## 擅用环境音乐

王家卫钟爱使用环境音乐，几乎他所有电影的公共空间或私人空间（《东邪西毒》例外），总有音乐伴随，并借助冷冰冰的机械物件作为中介，它们总在快餐店、酒吧、餐厅、家居等地方出现，甚至跟随着人的游走。

关于点唱机，《阿飞正传》中的火车站正播着Xavier Cugat的*Siboney*；《重庆森林》有Dennis Brown的*Things in Life*；《堕落天使》有Laurie Anderson的*Speak My Language*及关淑怡的《忘记他》。关于唱机，还记得《阿飞正传》的张国荣在家中对着镜跳起舞来，他开着留声机，放的正是Xavier Cugat的*Maria Elena*；《重庆森林》中的唱机（无论在快餐店或梁朝伟的家中都有一部）要么播着*California Dreaming*，要么是*What a Difference a Day Makes*，两首歌曲代表两个女孩；《堕落天使》居酒屋的唱机不知怎地播起《忘记他》来，叫黎明从此不再光顾。关于收音机，张学友手提着一部小型收音机，午后飘着慵懒歌曲，他就沉醉于刘嘉玲的性感舞姿；《花样年华》有点唱节目，播放着周璇的《花样的年华》，张曼玉与梁朝伟不过一墙之隔。是的，当中，还未算好些场景如夜总会、舞厅、酒吧、西餐厅及流动的雪糕车，它们都离不开浓浓的背景音乐。

其实，就连街头市声，王家卫也不放过放入音乐的机会，好些中国戏曲与国语时代曲，都是透过市声在电影中表达，只是每回出现时，其声音都被大大压低，有些时候只有敏感细心的观众方能留意到它们的出现。以《花样年华》一片为例，谭鑫培的京剧《桑园寄子》就在张曼玉到梁朝伟家与周太太一段试探式的对话中出现，声浪较低，大致是来自周家、顾家或孙家。梁朝伟的友人阿炳在周家楼下街道欲上楼探望他之时，街上亦传来了隐约的歌声，那是郑君绵与李红主唱的粤剧《红娘会张生》，这曲后来在张曼玉往新加坡找上梁朝伟所住的旅馆时也一再用上，依然是微弱的声音。

## 6 小结

王家卫的电影与电影音乐多结合了音乐录像的拍摄风格，形成了一种迷惑人的电影魔力，故事主人公的生命随着音乐的旋律响起，配合不连贯的剪接镜头，呈现出一张张不同的面貌，这种非线性、破碎、不连戏的电影语言，在音乐的带领下又变得理所当然，令观

众赏心悦目，甚至成为了王家卫电影中的一个标志。

作为一位爱挪用音乐的电影导演，他选上的音乐种类甚多，华尔兹、探戈、拉丁爵士、摇滚、电子迷幻、粤语流行曲、地方戏曲、民歌、舞厅老歌，甚至还有别的电影原声音乐；他所用的音乐来自不同地域，正如他电影中的人物都爱流离游散于不同国度、城市（阿根廷、中国台北、新加坡、越南、加州、菲律宾），形成一种异国情调之余，却又保留一种怀旧与时代气息。他的音乐又往往在配合画面渗透诗化效果，为影像注入情感质感。是音乐让王家卫的电影变得独特，还是王家卫令音乐变得独特，想想，也说不清了。

#### 【注】

- [1] David Bordwell著，何慧玲译，李焯桃编，《香港电影王国》（香港电影评论学会，2001），页237。（或参见简体字版，《香港电影的秘密》[海南出版社，2003]，页316。——编者注）
- [2] 张立宪编，《家卫森林》（现代出版社，2001），页20。
- [3] Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p.141.
- [4] 黄爱玲，《戏缘》（香港电影评论学会，2000），页178。
- [5] 此曲歌词参考阿尔莫多瓦《对她说》影音光碟的翻译版本，由安乐影片有限公司发行。
- [6] 参考《春光乍泄》原声大碟内的简介，滚石唱片发行，1997年。
- [7] 同[1]，页240。（或参见简体字版，页320。——编者注）
- [8] 同[2]，页31。
- [9] 参考《电影双周刊》第402期，页49。
- [10] 同[6]。
- [11] 同[6]。
- [12] 粟米编著，《花样年华王家卫》（中国文学出版社，2001），页47。
- [13] 蓝祖蔚，《声与影：二十位作曲家谈华语电影音乐创作》（台北：麦田出版，2002），页233。
- [14] 简约主义音乐有不同的称呼，它又被称为复奏音乐（repetitive music）、原声音乐（acoustical music）及冥想音乐（meditative music），每种名称分别说出不同简约主义音乐家在音乐上的不同方向。可以肯定的是，简约主义音乐家都一致有意识地要对抗传统以来教条主义下的十二音阶体系作曲技法，他们更着意在音乐上的回旋反复设计，强调韵律与节奏。
- [15] 《花样年华》原声大碟，滚石唱片发行，2000年。
- [16] 可参考《花样年华》原声大碟的内页文字。
- [17] 同[16]。
- [18] 庞奴，《王家卫拉丁音乐图鉴》，《电影欣赏》第99期，2000年，页51。
- [19] 同[18]。
- [20] 同[15]。
- [21] 同[18]。
- [22] Krin Gabbard, *Jammin' at the Margins Jazz and the American Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p241.
- [23] 叶月瑜，《歌声魅影——歌曲叙事与中文电影》（台北：远流出版，2000），页123—153。



# 王家卫电影的海外接收

李焯桃

1994年，《东邪西毒》在香港引起舆论几乎一面倒的口诛笔伐，王家卫从此成了本地电影建制的眼中钉、坏孩子（enfant terrible）。

同年，《重庆森林》巡回各国影展，却产生惊艳效应，外埠版权火速地逐个卖掉。塔伦蒂诺甚至说服了Miramax把它买下来，作为由他负责的label（Rolling Thunder）全美发行的第一部电影。那真是关键的一年。

王家卫从《旺角卡门》叫好叫座开始，到《阿飞正传》成为影评人的宠儿，却票房失利种下祸根。到《重庆森林》在港推出时，当年围绕《阿飞正传》出现的毁誉之争也更形尖锐；而《东邪西毒》的出现，终于把反对派推到了忍无可忍，非决裂不可的极端。

正当王家卫在本地陷于四面楚歌，《重庆森林》却无心插柳地为他打开了一片海外的新天地。须知《旺角卡门》时的王家卫，仍恪守工业的游戏规则，拍江湖片虽偶有破格却不算离经叛道，本地甚至一致认定他是位有前途的新秀。但影片在戛纳电影节的“影评人

一周”展出时，却正因太合乎港产片的规格（如充满欧陆艺术片市场认为太过分的暴力），而激不起半点涟漪。

《阿飞正传》本来完全适合欧美国际电影节的口味，可惜却时机不合——当时正值港产动作片如日方中，吴宇森和徐克等人在西方炙手可热<sup>[1]</sup>，偏偏这部“文艺片”又无任何露骨的时政隐喻，自难惹人注目。此外，影片情调幽郁，西方人又不像港人其时进入后过渡期，无法兴起那份世纪末惆怅的共鸣。犹记得《阿飞正传》曾在柏林电影节的“青年电影论坛”展出，王家卫和张曼玉都出席了，结果亦无功而还。

《重庆森林》却改变了一切。它1994年7月在港上映时，尽管票房不恶，主流评论却依然颇多保留，皆因未能摆脱传统剧情片的标准。《重庆森林》紧接在8月卢卡诺及9月多伦多电影节做海外曝光，却技惊四座，好评如潮。对电影行家来说，影片那份自由奔放、不拘一格的创意自然令人激赏；而对一般跑影展的艺术片买手而言，如此令人心花怒放、写年轻人感情感性甜美如棉花糖的艺术片，也实在太可遇而不可求了吧？

于是，当香港影评界以至舆论界仍为《东邪西毒》各执一词，烽烟四起之际，《重庆森林》已悄悄征服了欧美主要的影评阵地。且看如下评语：“创意无限，大胆幽默，不可思议”（法国《电影手册》），“美丽、简单、有趣、聪明……有多些这种电影便好了”（法国《世界报》），“既前卫又通俗，动感活泼又难以归类，充满奔放的青春情怀，既富强烈的地域性又有共通的世界大都会色彩”（美国《首映》）。

11月，塔伦蒂诺应邀往斯德哥尔摩当电影节的评审，对《重庆森林》一见钟情。王菲获最佳女主角奖，影片也获国际影评人联盟奖，分属锦上添花。更重要的是国际影坛的当红炸子鸡塔伦蒂诺（他同年5月凭《低俗小说》夺得戛纳的金棕榈大奖）为它全力护航，对王家卫跳出艺术片小圈子而成为家喻户晓的名字，居功至伟。

翌年6月，他在洛杉矶加州大学主持《重庆森林》美国首映礼时说的一番话，颇能反映不少影痴（或港产片fans）喜爱王家卫电影的心情：“我就那么坐那儿看着这电影——我已经看过这戏好几遍——然后，来到不同的地方，我就开始哭了，眼泪开始掉下来。那些场面，不过是一个笑话、一点音乐，诸如此类。我在哭什么呢？这电影应当令我感到一份炫目的快乐才是呀。我的哭，并不是因为这电影；我不过是因为，竟然可以如此深深地爱着一出电影，而哭起来了。”<sup>[2]</sup>

今天回首，那真是一个电影在庆祝诞生百周年前夕，犹充满着鲜活的希望的年代。基耶

斯洛夫斯基（《蓝白红三部曲》）、基亚罗斯塔米（《橄榄树下的情人》）、侯孝贤（《戏梦人生》）等新进大师创作力如日方中，杰作迭出。新秀塔伦蒂诺、王家卫、蔡明亮（《爱情万岁》）、北野武（《奏鸣曲》）等又纷纷拍出他们的新人类电影代表作，年轻影迷也可轻易找到他们的偶像。而王家卫又特别幸运，遇上塔伦蒂诺这个知音，《重庆森林》在不少地区皆紧接着《低俗小说》数月后上映，二人惺惺相惜自然容易变成宣传话题，故在英国和法国，王家卫有“中国的塔伦蒂诺”之称。又不论有心或无意，王家卫火速开拍的《重庆森林》续篇《堕落天使》于1995年拍竣，打铁趁热，卖埠固然不愁，更在国际的电影节界、影评界和艺术片市场延续了气势及知名度，为他其后的声名地位更上层楼奠定了基础。

1995年9月，《堕落天使》在多伦多电影节首次国际曝光，现场观众反应之热烈，简直是吴宇森当年受到英雄式欢迎的翻版<sup>[3]</sup>。同月，《重庆森林》在伦敦发行上映，《视与声》以显著的六版篇幅报道，托尼·瑞恩（Tony Rayns）更以《时间的诗人》（*Poet of Time*）为题，对王家卫推崇备至。再一年后，轮到《堕落天使》于伦敦公映，《视与声》更以封面故事的形式及同样大的篇幅，誉之为“本年度最令人兴奋的电影”。

相形之下，在香港引起满城风雨的《东邪西毒》，在国际上的反应便远不如《重庆森林》般轰动。这本来自然不过：连本土观众都看得一头雾水的复杂人物关系，看似支离破碎的结构，外国人要靠追字幕（因此难以分清谁是旁白的主人）来看懂影片的来龙去脉，几乎是不可能的事。不过话得说回来，《东邪西毒》在西方也有它的知音和拥趸，像其时尚未走马上任鹿特丹电影节总监的伦敦当代艺术中心（ICA）电影主管西蒙·菲尔德（Simon Field），便对王家卫重塑武侠类型的努力十分激赏。加拿大影痴约翰·查尔斯（John Charles）甚至在其巨著*Hong Kong Filmography, 1977-1997*中，以三倍篇幅详论《东邪西毒》并给予10分满分！

香港影评人中推崇《东邪西毒》的，不少却是由于有《阿飞正传》的情结。那不单指《东邪西毒》在某程度上是《阿飞正传》未能拍成的下集（因此先天上已加感情分），更因二片受到建制保守派的责难如出一辙，且一部比一部严厉。在卫道（维护创作自由）的大原则下，《重庆森林》相对上只是一个轻盈的小品而已——更何况王家卫在剪接《东邪西毒》的空隙中，以短短三个月时间闪电完成这部减压兼充电的习作的故事，大家都耳熟能详。



对香港人来说，最决定性（definitive）的王家卫电影始终是《阿飞正传》，就像吴宇森的代表作永远是《英雄本色》。但西方人的接收过程跟我们并不一样，令他们为王家卫和吴宇森倾倒的，肯定是《重庆森林》和《喋血双雄》——都是二人更形式风格化，感情负荷也较轻的作品。

须知《重庆森林》在西方能替王家卫做出突破，固然有影评人眼前为之一亮而推崇备至的成分（王菲的短发使他们想起吉恩·西柏格或安娜·卡利娜，影片的即兴与自由亦使太多人拿早期的戈达尔作品如《筋疲力尽》来相提并论），但更重要的，是它执著于年轻人为爱情烦恼兜转的题旨，对他们的浅薄造作毫不避嫌（梁朝伟对着毛公仔和肥皂诉心声），从而赢得了千千万万年轻影迷观众的欢心。甚至可以说，《重庆森林》是王家卫作品中最开扬、最接近有个团圆结局的一部。正如他本人自承：“开心的东西，永远讨好，我想。去到什么地方，这都会是一个原因——这戏令人看得开心。”<sup>[4]</sup>

《堕落天使》便片如其名，调子比《重庆森林》阴暗多了。尽管在国际艺术片市场上，成功延续了《重庆森林》的气势，却不见得增加了多少王家卫的影迷。<sup>[5]</sup>那主要是由于素材和风格皆承接自《重庆森林》，容易被诟病为重复自己，创意不强；此外，全面采用漫画化音乐录像式拍法，技巧缤纷多彩之余，也易招卖弄之讥。不过，作为王家卫首个创作阶段的总结，《堕落天使》其实是一个集各种风格技巧大成的portfolio。而在无厘头大癫大疯的背后，弥漫着的却是深沉的无奈、落寞的悲情，那份近乎歇斯底里的凄楚情怀，与《重庆森林》的温煦相去不可以道里计。

因此，《堕落天使》在海内外皆没有形成太大的风潮，王家卫拥趸固然是一贯支持，反对派也照旧冷言冷语，但已没有《东邪西毒》时那样各走极端。颇能代表美国影评界及电影节策划精英口味的一次1997年《电影评论》票选（“90年代一百五十部未发行的外语片”），三部其时尚未发行的王家卫作品中，《堕落天使》的排名也落在《东邪西毒》及《阿飞正传》之后。

《春光乍泄》则可谓算无遗策的一次再出发，一如片中对白“不如我们从头来过”而一击成功，进一步奠定王家卫在国际艺术片市场的地位。他首先放弃了多线交叉的叙事法，减少了充满个人特色的主观旁白，甚至完全弃用动作暴力及杀手、警察等类型元素，以纯粹文艺片的姿态，争取更广泛的国际认同。影片的化繁为简，开门见山，甚至赢得本地一向对王家卫十分有保留的石琪的赞许，认为他“今次做到直接集中，刻画细致，章法



分明，风格统一”，“逐渐掌握了个人表现与江湖卖艺之间的平衡，得奖兼叫座，不再摇摇摆摆，迷迷乱乱，可望走向成熟发挥的新阶段。”<sup>[6]</sup>

其次是大胆以同性恋为题材（其实是包装），加上时机的配合，对西方电影节及影评界可谓魅力没法挡。初度角逐戛纳即夺最佳导演奖殊荣，并不算太出乎意料。这也是王家卫首次自觉而纯熟地运用这套借参展和得奖来造势及卖埠的行銷策略，成绩美满（戛纳在过去十年间，逐渐抛离了柏林和威尼斯，于三大影展中一枝独秀）。作为一部同性恋题材的亚洲片，在欧美艺术片市场绝对有卖点，上映速度也比《重庆森林》快得多（戛纳曝光五个月后已在纽约公映），一度束诸高阁的《堕落天使》更赶在其后乘势推出。

事实证明，《春光乍泄》只是牛刀小试，到《花样年华》才是这套策略的丰硕收成期。影片表面回归《阿飞正传》的60年代背景，延续的却是《春光乍泄》化繁为简，单刀直入的路线，由始至终是梁朝伟与张曼玉出神入化的对手戏。杜可风的淡出和李屏宾的加入，使影片视觉风格由动至静，从现代跳脱到古典华丽的转向水到渠成。王家卫这回不但把两位主角的明星魅力发挥得淋漓尽致，同时锐意突出美轮美奂的东方色彩（那些使人

目不暇给的中国旗袍)及怀旧情调,果然在西方所向披靡。事实上,从张艺谋的《大红灯笼高高挂》到侯孝贤的《海上花》,早已证明了这个道理。

梁朝伟圆其戛纳影帝梦只是开端,《花样年华》因王家卫创作上的转向,雅俗共赏指数火速攀升。加上同于2000年轰动戛纳的《卧虎藏龙》,奇迹地刷新华语片在西方各国的卖座纪录,紧接着上映的《花样年华》也沾光不少(起码减少了不少观众对看字幕的抗拒)。以翌年2月开映的美国票房为例,《花样年华》收入二百七十多万美元,足足是《重庆森林》的六倍,真真正正打开了王家卫在各地的艺术片市场(《重庆森林》只是开始打入)。媒体报导及评论的次数当然亦以倍增,影片更囊括了美、英、法、德、西班牙、阿根廷等多国的年度最佳外语片奖。<sup>[7]</sup>

“九七”回归前夕,王家卫凭《春光乍泄》获戛纳最佳导演奖,香港政府无暇兼顾。新旧世纪之交,梁朝伟借《花样年华》登上戛纳影帝宝座,却取得特区政府的官方肯定,影片为香港电影资料馆筹款首映之余,王家卫更获颁一枚铜紫荆星章。香港电影金像奖颁奖礼上,《花样年华》亦连下五城(最佳男、女主角、美指、服装、剪接),比《春光乍泄》只有梁朝伟获最佳男主角一奖风光多了。从《阿飞正传》到《花样年华》前后十年,王家卫与本地影业的关系,是离经叛道到浪子回头的循环吗?

无论《春光乍泄》和《花样年华》有多少计算的痕迹,我们仍然无法不被它们打动,或不为王家卫的才情而倾倒。当《东邪西毒》引起论争的时候,我们还不太能肯定他在国际影坛的地位,甚至有意见认为,以世界水平衡量他在本地是过誉了。但在戛纳这个世界顶尖的影展中,看《春光乍泄》和《花样年华》与国际第一线的大师新秀作品同场角逐,感觉是毫不逊色,获奖也是实至名归,便知在世纪之交《视与声》回顾20世纪世界电影的专题中,选王家卫为“90年代的代表人物”<sup>[8]</sup>,绝对有它的道理。

事实上,王家卫被西方接受的过程中,最令人印象深刻的,是他完全不入东方主义的窠臼(多数中国第五代导演却不能免)。西方评论叫好的焦点,正是他们早已拍到了无新意的现代城市人感情故事,在王家卫手上如变魔术般脱胎换骨,风格新颖悦目之余更足以感人。换句话说,他们欣赏的是王家卫电影与西方电影的“同”(世界性的主题,共通的人类情感),而非东方电影与他们的“异”(异乡情调、古老文化、乡野背景)。

因此最常见的一种评论角度,就是作者论,集中分析其作品从主题、角色、演员到技巧和风格的内在联系。他作品不多自然很有帮助,本地评论之中也不乏作者论取向的尝

试。但不同的是西方评论这样做时，是把他放在一个国际的脉络中，和评论基耶斯洛夫斯基或阿托姆·伊戈扬的态度没有太大分别；香港影评人则比较执著本地的脉络，时刻不忘他在香港电影的特殊位置。此外，本地评论更有大量社会、政治及文化的阅读角度，如“九七”回归和过渡期心态等，都是西方人较少涉足的范围。<sup>[9]</sup>

至于王家卫在本地最惹人争议的放任浪费的工作方式，西方人却多数不会大惊小怪，甚至投以欣赏的目光。因距离较远的关系，他们也较少从作品生产的背景，探讨王家卫的创作心理和身为影业中人的心情。不过，当他们专注于仔细的文本分析时，却往往有深入的观察和发现，与本地影评人诉诸直觉的洞见殊途而同归。

又有一些评论人对香港电影早有涉猎，见解不时一针见血，非后来跟风研究王家卫的学院派可比。如霍华德·汉普顿（Howard Hampton）便指出，王家卫作品的特点正是其艺术上的“不纯”，像《东邪西毒》既别树一帜又是彻头彻尾的港产片——只有在香港，才会有人把黑泽明与阿伦·雷乃扯在一起，拍出一部《七侠四义在马里昂巴德》！<sup>[10]</sup>

上述例子也反映了另一种西方评论常见的倾向，就是喜欢拿他们熟悉的名家来比附。戈达尔是被引用得最多的名字，起初是《重庆森林》（托尼·瑞恩指它有早期戈达尔的即兴活力、手提摄影、醒目有趣），然后是《春光乍泄》（詹姆斯·昆德 [James Quandt] 认为简直是同志版的《狂人彼埃罗》）。瑞恩索性借阿伦·雷乃来抬高他作为“时间的诗人”的地位（时间的形而上感觉、对记忆与遗忘的作用）。昆德则以法斯宾德和他相提并论（固定合作班底、巴洛克影像、反讽调子、流行曲配乐），特别以《阿飞正传》的超浪漫主义为例。

《重庆森林》的两段故事，又被指为分别向约翰·卡萨维茨（《铁血娘子歌莉亚》）及雅克·德米（《瑟堡的雨伞》）致敬。对吉姆·霍伯曼（Jim Hoberman）来说，《东邪西毒》作为一部动作艺术片，先驱当然包括黑泽明、塞尔乔·莱翁内、萨姆·佩金帕及胡金铨！而《花样年华》的静态构图，昆德看出了后期侯孝贤的影响，其利用门框及梯间作框框、充满符号意味的布景和道具、60年代的肌理和氛围，还不是道格拉斯·瑟克的隔代传承？

由此可见，王家卫电影对西方影评人及节目策划实在有太多文章可做，同时又有大量制作及明星的花絮，吸引了大量的影迷（fans）在网上发表意见及交流信息。学院里的教授和研究生，也渐渐发现他是一个体面的研究对象，而赶搭上这一班“王家卫论述”的列车。盍兴乎来！

## 对照表

昆汀·塔伦蒂诺	Quentin Tarantino
克日什托夫·基耶斯洛夫斯基	Krzysztof Kieslowski
阿巴斯·基亚罗斯塔米	Abbas Kiarostami
吉恩·西柏格	Jean Seberg
安娜·卡利娜	Anna Karina
让-吕克·戈达尔	Jean-Luc Godard
阿托姆·伊戈扬	Atom Egoyan
阿伦·雷乃	Alain Resnais
莱纳·维尔纳·法斯宾德	Rainer Werner Fassbinder
约翰·卡萨维茨	John Cassavetes
雅克·德米	Jacques Demy
塞尔乔·莱翁内	Sergio Leone
萨姆·佩金帕	Sam Peckinpah
道格拉斯·瑟克	Douglas Sirk
《低俗小说》	<i>Pulp Fiction</i>
《蓝白红三部曲》	<i>Three Colors: Blue / White / Red</i>
《橄榄树下的情人》	<i>Through the Olive Trees</i>
《筋疲力尽》	<i>Breathless</i>
《狂人彼埃罗》	<i>Pierrot le fou</i>
《铁血娘子歌莉亚》	<i>Gloria</i>
《瑟堡的雨伞》	<i>The Umbrellas of Cherbourg</i>

## 【注】

- [1] 记得当笔者向多伦多电影节已故策划大卫·奥华比 (David Overbey) 推荐《阿飞正传》时，他立即表示不能相信香港有比吴宇森更好的导演。不过，后来他当然选映了该片，还盛赞那是香港最美丽的电影之一，而王家卫的“每一部新作，都是国际影坛的一项盛事”。事实上，最初《旺角卡门》能入选戛纳的“影评人一周”，幕后功臣正是奥华比。
- [2] 引自魏绍恩著，《四出王家卫，洛杉矶。》（香港：陈米记，1995），页130—131。
- [3] 多伦多电影节的观众向以热情闻名，作为北美最大型和最重要的电影节，对吴宇森等香港电影人90年代打进好莱坞，作用举足轻重。
- [4] 同[2]，页183。
- [5] 尤其在美国，《重庆森林》延至1996年3月才在纽约单院上映，其后全国小规模发行，票房亦平平。《堕落天使》的映期遂一拖再拖，竟延至1997年10月发行的《春光乍泄》之后，时维1998年1月。但这回二片轮流上映，全国性媒体报导较当年的《重庆森林》为多，反过来对刚好一年前发行录像的《重庆森林》也许有点帮助。
- [6] 《王家卫之“春”——渡过险峰，仍非全貌》，载于《石琪影话集3：从兴盛到危机》（香港：次文化堂，1999），页295—296。
- [7] 王家卫在国际上崭露头角，始自《重庆森林》，但真正炙手可热，却要等到《花样年华》。其间可能牵涉的，是不折不扣的范式转移——一轻一重，流行对文艺，奔放变自律，浅薄对颓废，年轻活力变成中年情怀，活在当下的现在式转为过去式的空余回忆。这是否意味着，西方艺术片市场的观众，主要还是侧重较成熟的口味？
- [8] Tony Rayns, “Charisma Express”, *Sight and Sound* (January, 2000), p.34-6.
- [9] 那时候政治解读蔚然成风，一知半解，牵强附会也在所不计。不过，这潮流反过来也对《春光乍泄》的宣传不无帮助。
- [10] Howard Hampton, “Blur as Genre”, *Artforum* (March, 1996), v.34 n.7.



## 《2046》, 5 years in the making | 魏绍恩

上海。黄昏。

面包车将我由飞机场送到酒店。我跟司机说：“你先吃饭，等一下我去拍摄现场。”

拍摄现场，是位于偏离市中心一处相当迷离难以寻找的旮旯——求索影视基地。

入门处驻了保安的基地周边挂上黑布，想来为了防止狗仔队偷拍演员出入。

所谓基地，也就不过影棚大小一幢三层高建筑物。

我进去沿影棚周边走到另一端尽头，桌前张叔平在嗑瓜子。

他抬起头：“呃，你来了？”

整个基地就搭了一堂布景：未来世界中编号2046的列车。

车厢内酒吧、休憩室、厕间、走廊齐备。塑料加玻璃纤维。很上世纪60年代的高科技。

走在列车里边，像走进小时候看的外国科幻电影、电视剧。

陌生？绝对不。亲切才是。

我忽然想起《花样年华》一段过场小节，苏丽珍老公从日本带回来的电饭煲让两屋住客起哄，对新发明羡慕不已。

电饭煲当年大概真让小孩子王家卫开了一下眼界。

这趟，他索性借《2046》大事怀科幻的旧。

是夜拍王菲和木村拓哉的戏——原则上这列车除了王菲和木村再没其他主要演员的戏。浪人和机械服务员的爱情选段。

木村这浪人身上那件有点像百结布拼凑而成的外衣漂亮得不得了。颜色丰艳得带点Zucca风，可比Zucca还要妖媚。

张叔平本人衣着并不妖媚，他妖媚在他的眼睛和手指。

王菲的机械服务员造型一大头乱发而戏服将她的胸裹得夸张。她倒是无所谓——指镜头前；镜头以外，随意加一块披肩将不应暴露人前的地方遮起来。倒是那头乱发需要小心照顾。每次就位，如何乱得好看又乱得连戏有点考大家眼力。

基地内到处挂了贴了灭杀苍蝇用的黄色胶纸条。基地里外苍蝇特多到处群起飞舞。

2046年人类世界是否还有苍蝇，不好说。只是银幕上2046号列车内要是忽然跑出一群苍蝇飞舞却可以肯定不怎么雅观。

小工们拿了杀蝇拍不时巡查，为2046年人类幸福努力。

后来听说终于还是有一两只不速之客成功跑到银幕上。偷渡者最后让计算机特技给干掉。

惯称video assist的视像荧屏前，王家卫正襟危坐。

摆放视像荧屏的小座周遭也放着供奉导演的例牌三宝：一瓶水、香烟和烟缸，以及大包小包的零食。零食的选择偏甜。这事我没留意。直至后来有一天副导演Johnny相当得意地跟我讲：“听说多吃甜可以令缺乏休息的人不那么暴躁，原来真有效。”我才明白个中奥妙。



视像荧屏前那双眼睛毫无例外架了墨镜。

这些年间，王家卫和他的墨镜的故事，我目击不少也听说了不少。我最喜欢的一个，是有一趟他在接受访问前十五分钟才发现不见了墨镜，而且办公室内遍寻不获。没有墨镜，他宁愿取消访问。事情最后发展，当然是由助理飞车到他寓所另取一副墨镜告终。

这么多年，王家卫一双眼睛仍然是当今中外影圈守得最好的一个秘密。

是夜王家卫袖中出笼的宝贝是Secret Garden。

键琴加一支小提琴合奏的adagio泛满影棚。

依王家卫所说，在拍摄现场放音乐，一来可以营造气氛，二来可以为演员提供节奏感。一台迷你音响组合遂成为《2046》拍摄现场不可或缺的必然装备。

Adagio乐声中，眉梢眼角不带风情而尽是风情的机械服务员木无表情，泪如雨下。

王家卫紧盯着视像荧屏，一双手十只手指乐声抑扬间滑旋舞动恍如指挥，沉醉在演员的演出也沉醉在杜可风摄影机镜头的华丽。

一次又一次。

王菲的眼泪精准、动人。

除非导演特别找她过来授以锦囊，不然王菲并不特别紧张跑到视像荧屏前看回播。那是她对自己的信心，对导演顾全大局的信心。

木村同样不见得特别紧张看回播。

多年来拍摄电视剧的经验，让木村太清楚摄影机放在什么地方以什么镜头、角度拍摄可以得出什么效果。什么时候将戏放给对手什么时候抢，历练得他一切心中有数。他再不需要依靠回播来启发。

基地外到处都是狗。人家养的狗、流浪狗，都有。

这些狗害得负责录音的杜笃之师父几名徒弟很惨。当然也害得演员很惨。它们吠，莫名其妙就壮烈地吠起来。声震列车。

王家卫介绍的时候将我形容为“这人是你的标准影迷，他看过你每一出电视剧”。木

村笑了。那种说不出口的，“不是吧？傻瓜呀你”的不可置信的客气的笑。

当然王家卫夸张了。我看过大量木村剧是真，却不是全部。

记忆回到1997年。我应邀来到东京，目击一千人等出席《春光乍泄》媒体发布会并同时为我筹备中的（英/法文版）王家卫专书做功课。

那夜Park Hyatt顶楼New York Bar内，我跟《电影旬报》编辑和我的日本经纪人坐一桌嬉笑，边上王家卫跟木村坐另一桌谈正事。那是他们第一次会面。众多可能性在空气中酝酿。

时日如飞。New York Bar后来给科波拉小姐放进*Lost in Translation*（《迷失东京》，2004）里面，酒吧味道不知道为什么失掉一截像搁久了的可乐，有点口寡寡（乏味）。

位列世界级数，王家卫这些年当然跟好一些国际巨星、跨国公司见过面倾谈过各式合作可能。最后成事的，当然开香槟大家干杯；没成事的，当没发生过。

午夜前梁朝伟出现了。他刚下机。来一个晚上是为了出席明天早上的媒体发布会。梁朝伟和木村两位男主角，自当年《2046》在曼谷开机以后就没再碰过面，直至今夜。再次见面，两个男人话题由木村手上一支香烟开始。

“拍王家卫的戏，老在抽烟。今天一个镜头我就抽掉二十根。”木村报数。

“二十根？我拍《花样年华》试过一个镜头抽掉二十七根。吓死人。”轮到梁朝伟报数。

生活中，梁朝伟这几年早戒了烟。是以对一场戏被迫抽掉多少根香烟特别敏感。

寒暄过后，木村回到他设在楼上的小套间休息。剩下王菲好奇追问梁朝伟他正在拍摄的《地下铁》好看不好看。

另一边，张叔平跟他的美术组商谈下一场大闸蟹席的安排。

“我想讲的是，什么东西是永恒的？什么又是不变的？承诺吗？承诺也会随时间改变。”导演王家卫如是解说。

2003年11月3日。四季酒店宴会厅人头涌涌。

不折不扣摄制经年，不折不扣中外影迷万众期待，电影《2046》这个早上终于揭开神秘面纱举行开镜以来第一场媒体发布会。

各方来朝。发布会上英、日语、广东话加普通话轮番出场。

“揭开神秘面纱”这六个字在其后十一个月将如影随形成为《2046》任何有关活动的媒体惯用注脚，直至2004年9月底全国公映期仍然热卖。

所有活动一而再证明了一点：王家卫才是他电影中最聚焦的一粒星。有他在，其他明星忽然不再那么闪。梁朝伟行走江湖生涯大概从未如此受媒体冷落。

可怜王菲和张震索性沦为人肉布景版。

木村不担心，他有大量日本记者誓为后盾。

看木村答问，有点像看木村做戏。皱眉、低回、沉思、浅笑全部落齐。戏是交足了。可呢呢喃喃一大堆答完后大家早忘记问的是什么，也不太清楚他答了些什么。或者日本人知道也说不定。

发布会两天后，木村将完成他的摄制部分由上海返回东京。

大队人马下一次集体亮相将是戛纳首映的事。

最早最早，《2046》的构思由三节歌剧咏叹调出发讲三个故事。环绕承诺、嫉妒、拒绝及被拒绝作题材的爱情故事。

那时候《花样年华》仍在拍摄途中。

新千禧前后，《2046》曼谷开机。

立即报到开工演员包括梁朝伟、木村拓哉、王菲、刘嘉玲、张震。

拍摄场地内，未来世界是纷艳的马戏班，是闹哄哄行走江湖人物落脚地的酒吧。

世界中人物关系一个拖一个互相牵扯而各自迷离各自激情。

感觉上，那是一个给王家卫移植到未来背景的武侠世界。

然后曼谷拍摄工作由《2046》转回《花样年华》，准备参赛2000年戛纳影展。

酒店内，周慕云、苏丽珍私世界的房间号码给重新敲实为2046。

吴哥窟山上，周慕云将秘密吐向洞里然后埋起。

对王家卫这样一位导演来说，作品首映并不代表一个循环的工作宣告完结。远着呢。

首映后世界各地陆陆续续的商业公映、大大小小不同影展 / 颁奖礼，都是循环以内另一阶段的延续，需要应酬、出席宣传的负担。

以市场定律计算，有这种负担当然又远比没有这种负担让人安心。

2000年至2001年大部分时间就这么过去。

是年美国东西两岸各地影评人协会颁发的年度奖项，《花样年华》风头尽揽。

《重庆森林》在北美洲播下的苗，终于丰收。

由绚烂再次回到《2046》创作图板，一切重新开始。

先是传闻外景拍摄场地将由曼谷移师上海，坊间流言开始满天飞。

“木村辞演。”

“木村被飞。”

“章子怡争取入组。”

“元彬取替木村。”

“木村争取重新入组。”

“张曼玉考虑入组……”

诸如此类。

这期间，原籍上海的导演终于打通人脉，由泽东电影有限公司联合上海电影厂开拍贺岁片《天下无双》，刘镇伟导演，王家卫监制。

《2046》再度停工。

二度复工后，拍拍等等，等等拍拍，章子怡的白玲慢慢成形。

香港域多利道搭建而成的东方酒店内，她跟周慕云互相追逐挑逗，彼此勾引。

紧随而来挟庞大杀伤力登场的SARS（“非典”）让《2046》于随后一段日子陷入混乱。

2003年春夏之交，百事瘫痪。

面对上海、澳门等外景拍摄档期因为各人闻SARS色变而陆续全部告吹，王家卫立即应对，先让早前答应下来，由国际三大名导合力炮制、每人负责一段的*Eros*上阵。

*Eros*内，巩俐、张震合演的一段短片*The Hand*理想中发生于上世纪30年代的上海。

舞小姐与小裁缝一段生死情义面临SARS关头给移植到50年代香港是再没法子的事，





然而生死情义清纯动人如一。

王家卫至今八又三分之一部作品，*The Hand*毫无疑问是当中最简单同时最passionate一个。

完成*The Hand*，终于是时候全力回到《2046》。

上海外滩边上中山东一路2号的东风饭店<sup>[1]</sup>，是最早期的英租界建筑物，前身为俱乐部，盛极一时。

2003年秋，东风饭店大堂摇身变成未来世界内另一所酒店大堂。饭店二楼设了泽东公司临时办公室。

大家一心以为可以拨队回香港过圣诞。

这时候，货仓内胶片存货，王家卫手上已经有十分扎实的（60年代）周慕云和白玲 / （未来世界列车上）王菲和木村两个故事，加上（未来世界酒店内）刘嘉玲、张震、董洁与光头猛男一整段相当艳情的多角关系妒杀折子戏，够见人了。

面对日益靠近的戛纳日程表，王家卫绝对有权选择放弃在故事结构上继续纠缠，开始全力专注后期制作。

然而不。

他仍然需要整理出周慕云《2046》和《花样年华》的连接点，也得再花功夫建立王菲现实与未来两个世界内易置的身份。

换句话说，他需要更多时间。

临时办公室内，只要他在，门外挂了“王家卫先生”牌子的房间终日有人站着在等，见他，向他请示。

一个接一个。

房门开了不到三十秒立刻又给关上。

张叔平通宵剪完片，我们去酒店吃早餐。不到9点又已经看见他跑下来开工作会议。

某夜回程车上，我笑他：“你累不累？拍戏罢了。我看见你都觉得累。”

他疲倦地笑。“我也想找人替我分担一下……找不着。”

夜总会走廊，刘嘉玲问：“我真的见过你？”

Mimi/Lulu来了。

2046号房间内，床上她哭得撕心裂肺。

周慕云过去的连接点。

大排档小座前，巩俐说：“我叫苏丽珍。”

周慕云过去的连接点。

2046号房间内，王菲踩了高跟鞋呢喃。

“我明白。”

“我清楚。”

“我跟你走。”

“我这就跟你走。”

周慕云笔下，未来世界列车上，浪人最终还是没能够等到机械服务员这一句。

东方酒店经理室内以巨大声浪传出的*Tosca*是《2046》最原始构思经历五年过滤后仅存的痕迹。

然后2004年5月来了又去。

戛纳电影节首映后翌日记者招待会上，架了墨镜的导演半认真半开玩笑表示：“这两年人们喜欢复述一个笑话，说《2046》恐怕得等到2046年才有得看。我已经对这笑话生厌。”

然而他的确需要多一点时间。

就那么一点点。

夏天转眼变成9月。

*Eros*在威尼斯首映。

同日，王家卫身处巴黎为戛纳以后重新修剪过的《2046》公映版完成调光、混音。



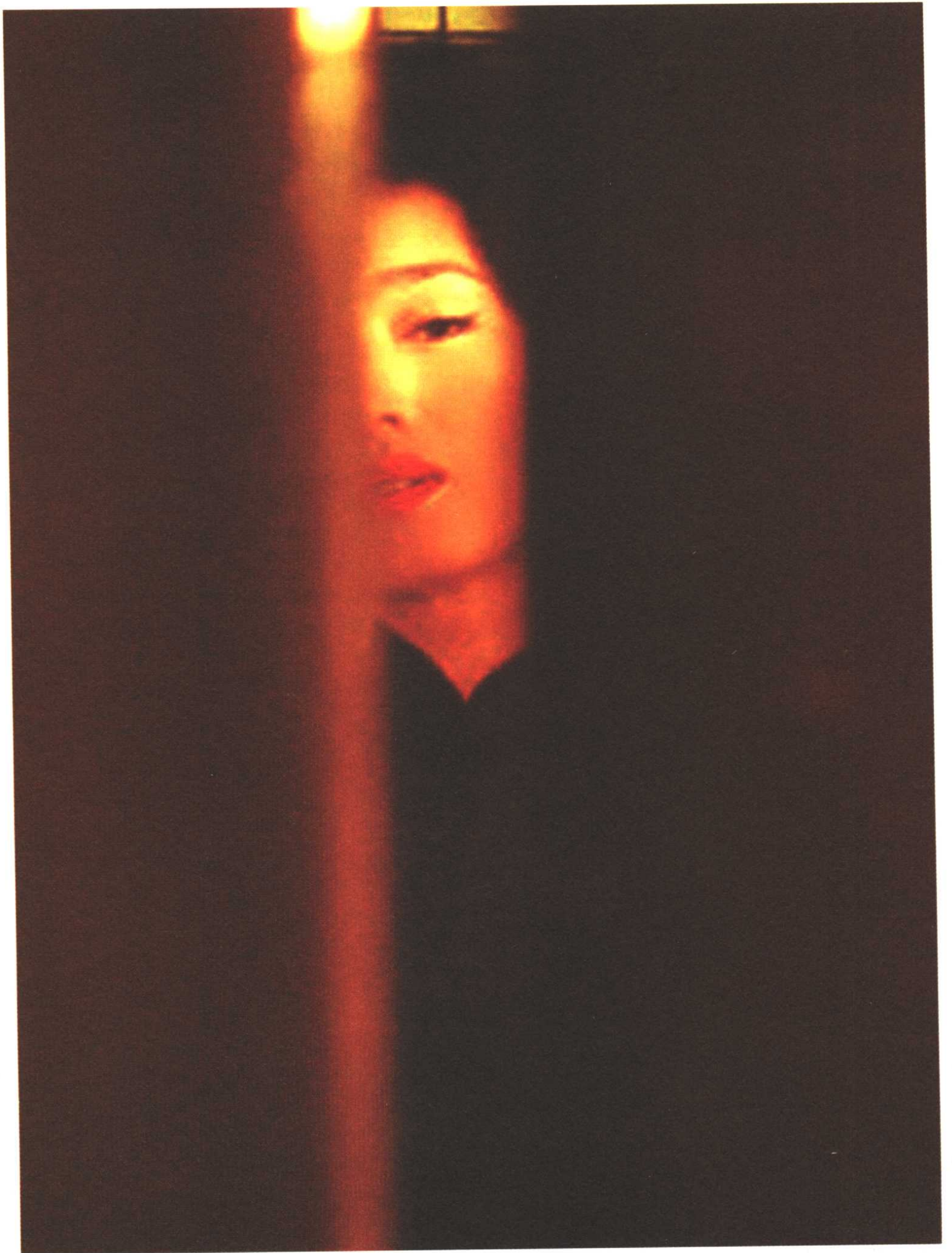
2004年9月19日。率领众星于上海首映式为《2046》揭开神秘面纱的王家卫做了如下简述。

“十天前我做完整个影片的混音工作，也表示这部电影是真正完成了。那一刻我非常高兴，我做出一部真正可以让自己满意而骄傲的电影。在过去五年内我一直面对这部电影，现在它结束了，我一定也会感觉到失落。”

别失落，王先生，循环内另一段落正刚开始。

**【注】**

- [1] 今天的东风饭店原为英国总会，又叫上海总会，建于1910年，是当时上海最豪华的俱乐部。大楼由英国马海洋行承担设计，外观是典型的英国古典主义风格，室内装潢则由任职于马海洋行的日本建筑师负责，参照了日本帝国饭店，有几处装修模仿英国皇宫，故有“东洋伦敦”的别称。大楼中所使用别致的三角形电梯是德国西门子制造的，距今已有九十多年的历史。上海总会在太平洋战争爆发后被关闭。敌伪时期曾为日军海军武官府。解放后由上海市人民政府接管，1956年改建为国际海员俱乐部。1971年改为东风饭店。



# 王家卫之欲念布城

文、图：小草

布宜诺斯艾利斯好美的空气，青涩绿色的苔藓浮泛空气中。

那里大街有种大气度，宽宏广阔的美丽新世界，这城的气势也成就了一种气焰，以世上城市中最遥长的大道Avenida Rivadavia作纵，以世上最宏阔的大道Avenida de Mayo作横，是为这城背负深邃的十字架。

“不如我们从头来过！”很具杀伤力的一句话，只因这是很魔幻的一句话，现实没有命运人生可来过！那是一个回归、一个对倒、一个反差的香港，可以因一句话变得沸沸扬扬！

“不管命运如何掷骰子，你只属于我，我只属于你。” *Happy Together* 歌词中凄美的调子贯穿电影，爱情终免不了以背叛分离，然而爱是暗涌没完没了，也不会完！

经典的 *Cucurucucu paloma* (《白鸽之恋》) 在《对她说》中再哭一遍，令人相信有点东西的而且确可以是一生一世的！

在Bar Sur看探戈舞，远比《春光乍泄》来得激情，两男由台上到舞池的tango看得人火辣，飞扬的脚碾过飞扬的眼风，在对方的肉体倒错的角色上游移，纠缠着手风琴的忸怩，七色的蛇在缠绕。

王家卫拣Bar Sur，喜的是那fin de siècle（末世纪）的暗晦，残破本身就是一种cult icon，昏暗木吧后边俊俏的侍应，倾倒暗绿冒烟苦艾酒，推开百年沉重楠木大门，黑奴样的管家递上修长雪茄，临时挪开桌子就成舞台，黑白交叉地砖是爵士年代印记，歌者一脸倦容，呢喃起Edith Piaf格外迷人，隐于暗角的手风琴老人，深深沉浸于消逝的年代，如松弛了弹簧的小丑，自地砖中缓缓弹出来，再缓缓地缩回去！

煞有介事的tango舞步，是一场男女角力游戏，等待真的在布城古老的妓院，贴身看到一对舞者，彼此探索对方脚步间空隙，再步步进迫，仿佛年老色衰的美人松弛了的性爱激情，狠狠地瞪着，方晓得原来这舞步可关乎情欲生死。

布城是爱丽斯漫游的仙境，穿过老旧咖啡店如迷宫中行走，像中了迷迭香的兔子先生，总揣着怀表追赶不及的时光，古董店主人与无人再念得出名堂的旧物同终老，一事一物都显出绝望的美：切·

## 过场II: 地理志 (海外)

格瓦拉 (Che Guevara) 的马黛茶杯、艾维塔·贝隆 (Evita Peron) 的老首饰、卡洛斯·加德尔 (Carlos Gardel) 的厚重唱片、自然还有博尔赫斯 (Jorge Luis Borges) 签名的小书！你认识也好，最好你不知道，容得守店老人为你娓娓道来，他们都是布城的守护神明！他们与美好的年代不可分离，美好的事物错开了，那一代人也就永远地离散，剩下只有虚空。

神明诞生于悲剧，哀戚后边，有其精巧、深刻的底蕴，正是这座城市的调调儿。切·格瓦拉战死、贝隆夫人殒落、卡洛斯决斗殒命、博尔赫斯失明……这城是满逸失意与爱情故事的好地方。

美丽总有它诠释自己的角度，古老的咖啡店、建筑物的幽魂，在每道色彩与雕刻丰富的殖民地大门、在每个承托着古老大楼的虔诚雕像上。街头是毫不退让于岁月的探戈舞步，在那随风老去的手风琴声中，大剧院前每夜总如节庆，年轻的精致换来老年的庄重，都俏似戏中人角色，在旅人心中交错成一个秘密花园，好梦正浓不由人！

这地古老的咖啡座令人有触动永恒金沙金粉的宁静感觉，百年之后，你将消失得无影无踪，而来世的你来到，它却依然故我别来无恙。有人叫阿根廷魔幻大师博尔赫斯谈一谈他所钟爱的布城，那时他的视力已衰退至见不到所爱的城市，可他回答得可真妙：“我会告诉别人此城的不美与不足，只因我不想有访客到来，侵扰这个只应属于我的城市！”

梦境浮在波澜汹涌的南美洲伊瓜苏大瀑布之上，一座假的瀑布灯，水月镜花，美不胜收，原是两个恋人激情的梦，一场虚拟的爱情游戏，两人飞往地球的背后，追寻天长地久的假象。偶尔寻得了这美艳的回旋灯，陪伴过好几个感情失落的夜，渐渐的也就觉得世事心淡了。

我们害怕迷宫，却又钟情于迷宫，这南美的意象，在1997年现身在香港这他方。香港与布城，两个对倒的城市，以日作夜的放逐，漂流异地会否仍能生存在自身的时间。

末后那列不知方向的列车，急景地穿过光怪陆离的城市，直驰世界的尽头，世界尽头的灯塔，遗下滴泪声音的地方，那个我们魂牵梦萦的冷酷仙境。

由布城到伊瓜苏瀑布到火地岛灯塔，这是阿根廷的欲望地图，欲念朝圣之路。



### 布宜诺斯艾利斯

阿根廷是南美第二大国，但文化上又不算南美。它是南美洲的欧洲，二等的贵族做着回忆怀念旧大陆美好日子的梦，不会醒。所以它地理上远离香港，然心态上却是香港的倒影：都在缅怀一个回不去的时空。（小草摄）



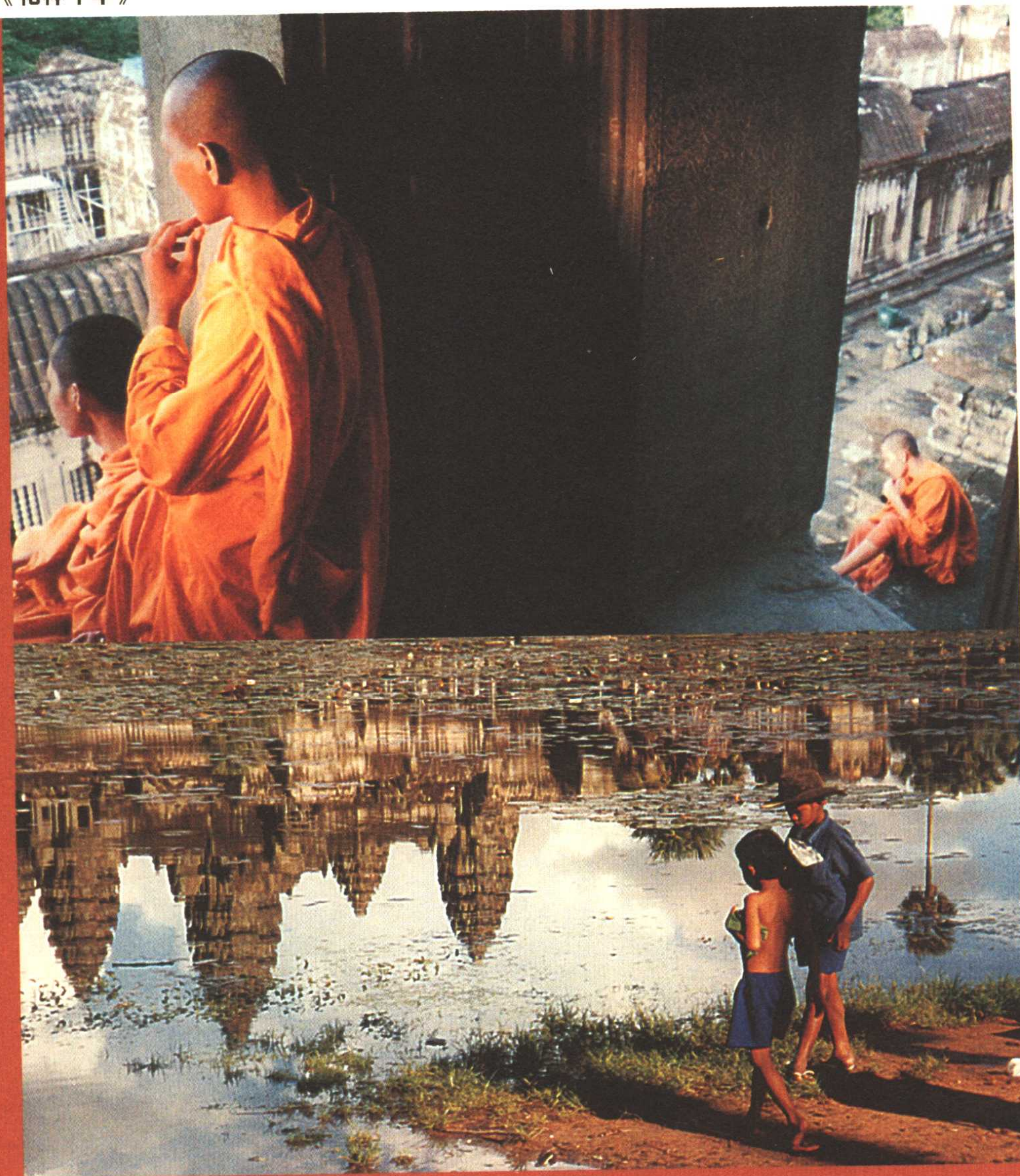
### Tango Bar

在布宜诺斯艾利斯，两个男人拥舞着，是流行的。Milonga是探戈的一种变奏，慢板，更哀怨。在阿根廷，在南美洲的阳光下幻想返回欧陆的美好日子。散漫地舞舞舞是生活的一部分。（小草摄）



### 菲律宾丛林

后来，每次当播放着*Always in My Heart* 的吉他拨弦，再没有人不会在脑里浮现这个景象：蓝绿色的森林，火车缓缓的横过。不知明天的日落会好吗？如果真有明天。菲律宾，也许就是香港的拉丁。



### 吴哥窟

吴哥皇朝由极盛而转衰，最终整座大庙及周边区域湮没在森林之中，经历世纪以来风吹雨打才再次给人发现。人们开始惊讶曾有过的文明，在破落蛛丝间空想往日的繁华。它是一个时代终结的见证，文明与爱情故事的墓冢，曾有过的风流账都随时间而湮消，如败瓦一样风蚀。只剩千年古石聆听与保留人世的秘密。





# 3

## 面对面

王家卫现身说法

Laurent Tirard

即兴美指遇上即兴导演

潘国灵、刘焯

杜可风访问札记

李安

你可以说我是完美主义者

潘国灵、李照兴

若两者可结合，还不是天下无敌？

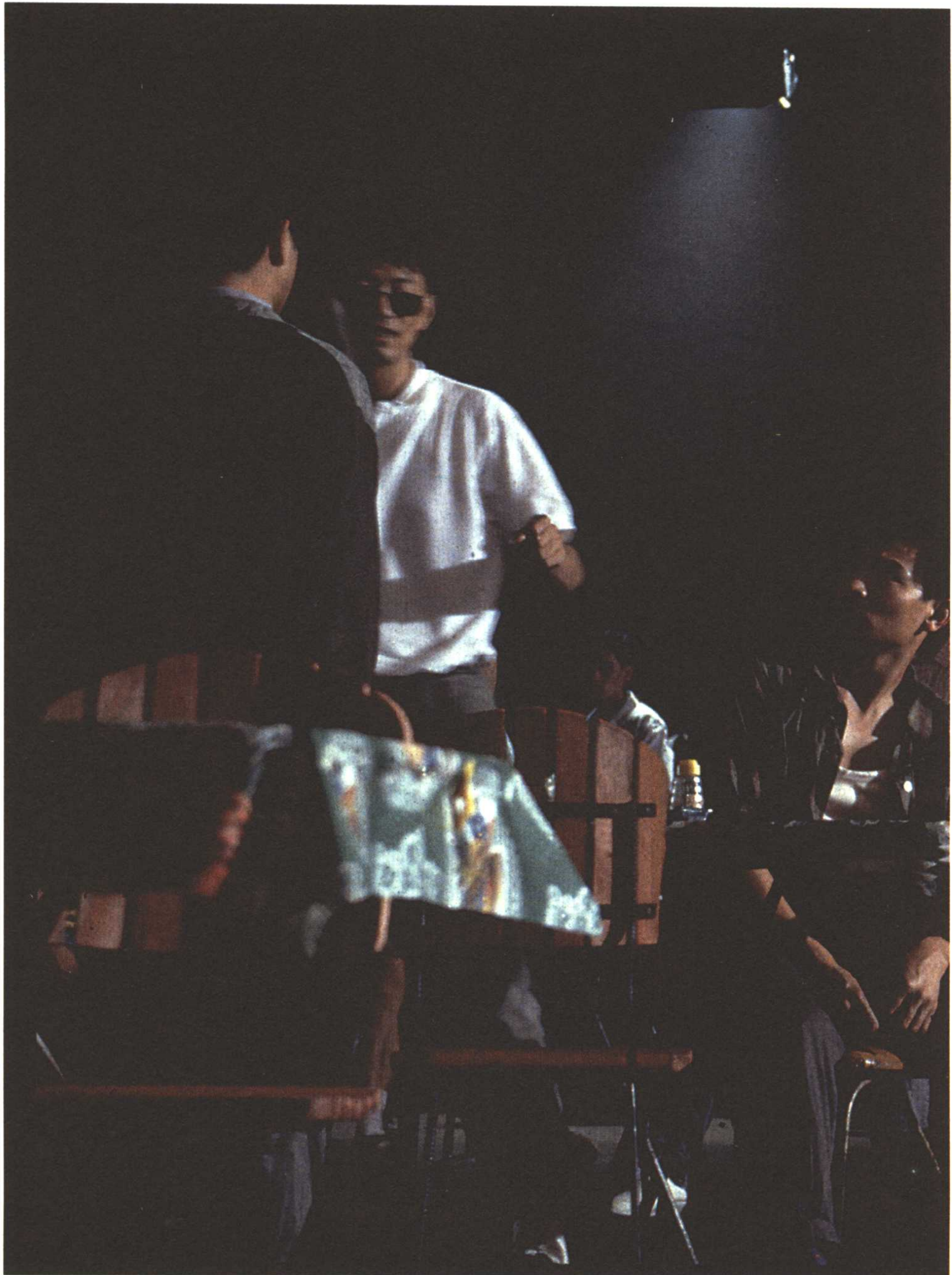
登徒

到底是上海女人

卢燕珊

那时我好大压力！

登徒



# 王家卫现身说法

整理：Laurent Tirard

翻译：Teri Chan

我之所以入电影圈，最大的原因是地域的问题。我在上海出生，但在我五岁时，我父母便迁到香港来。香港人说的方言跟上海的不一样，因此我不能跟本地人谈话；我未能交上朋友。我母亲也面对同一的景况，她常带我看电影去，因为电影里有些东西是用不着语言也能明白的。那是基于影像的共通语言。

跟许多我那一辈的人一样，我是从电影，其后则是电视，来认识世界的。要是我早出生二十年，我可能会选择借音乐表达自己。要是早生五十年，那可能是写作。但我是影像伴着长大的，那我选择研读影像是自然不过的事。我选读了平面设计，因为其时香港没有电影学院。要读电影的人得要到欧洲或是美国去。但我负担不起留学的费用。然而我很幸运，我毕业的时候，正值那批留学外国学电影的年轻人学成回港，锐意成为香港新浪潮电影人。因此我在电视台工作一年之后，便成了电影编剧，一做便十年之久，然后才开始执导。《花样年华》是我的第七部作品。然而，要是你问我，我还是未以导演自居的。我还自视为观众——跑到摄影机后的观众。拍片时，我总希望重塑我还是影迷时所得到的最初的震撼。我相信我自己拍电影首要是为观众，但除此以外，还得有其他的原因。观众不是惟一的原因，也一定不能是惟一的原因。其他的原因较为私人，也因而不便透露了。

## 有地点才有故事

我是自己写剧本的。那不是自大，也不是什么电影“作者”的问题……坦白说，我最大的梦想，就是一觉醒来，床头有一份完完整整的剧本等着我。但在这美梦成真前，我想我还得要自己写剧本。编剧不是一件容易的事，也不是一件赏心乐事。我曾经跟其他编剧合作过，但我总觉得编剧跟同时也编故事的导演合作时很别扭。我不晓得为什么，但我们总是闹

意见。因而到最后，我决定了既然自己可以写剧本，那就毋须另找编剧了。

但我得声明，我编写剧本的方法跟其他人不同。我是从导演的角度出发，而不是从编剧的角度。因此，我是以影像为本的。对我而言，剧本最重要的一环，是知道故事所在的空间。因为有了这点，你便可以决定角色在那空间干什么。空间甚至可以告之你角色是什么人，他们为什么会在那空间出现等等。要是你脑里决定了一个空间，其他的细节便会一点点地出现。因此我甚至会在未动笔写剧本前便先四出找外景场地。同样，我开始时总是满脑子的念头，但故事本身却还未明确。我晓得我不要些什么，却并不晓得我确实要些什么。我想，我的整个电影拍摄过程就是让我找出这些问题的答案。在我未找到所有答案前，那电影还是在拍摄中。有时候我会在片场找到答案，有时候是在剪接时，有时候是在首映后三个月。

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。我小时候是看类型片长大的，我对各种类型片都很着迷，像西部片、鬼片、剑侠片……因此，我希望我所拍的片每部都属不同类型。我想这是令它们与众不同的原因之一。例如《花样年华》，那是个关于两个人的电影，很容易便会变得沉闷。但我不把它作为爱情片拍，而决定采用惊悚片的手法，像部悬疑片。片中男女主角开始时同是受害人，跟着他们展开调查，要找出奸情是怎样发生的。我是这样去建构这电影的：每一幕都很短，借以维持张力。这可能是电影令观众出乎意料的原因，他们原以为会看到一部经典爱情片。

## 音乐是颜色

音乐在我的电影中很重要。然而我绝少找人为我的电影配乐，因为我跟音乐人难以沟通。他们用的是音乐语言，而我是影像语言。大多时间我们都难以明白对方。然而电影音乐一定要是影像的。它要跟影像产生化学作用。我的办法是但凡我听到能令我产生影像的音乐，我便录起它，留起来，知道日后可能会用得着。

我整个拍摄过程都会有音乐。当然，我剪接时会有音乐。我特别喜欢在时装片中用上古老音乐。因为音乐像颜色，它可像滤镜般将所有事物染上别种颜色。我认为用跟影像不同时代的音乐会产生一种暧昧感，令事物显得复杂起来。我在片场也放音乐——不是为营造气氛，而是带出节奏。要是我希望摄影师用某个速度拍摄，一段音乐就可以说得明白，胜过千言万语。

## 创造你自己的语言

我对技术那些东西不是太感兴趣。对我而言，摄影机不过是将眼看的東西转到胶片上的工具。然而我在片场拍摄某场戏时，我一定先从取景开始，因为我要知道那场戏的发展空间。知道了以后，我就可以安排演员的位置。我跟摄影指导解释我要的是什么，我们是老拍档了，通常毋须多费唇舌。我给他角度，他取景，而十次有九次，我都会很满意。他对我摸熟摸透，我说“近镜”，他就知道要多近。

我通常都不会拍多个角度。当然，也视乎那场戏的性质而定。很多时一场戏只有一个可以拍的角度，但有些场面，特别是属过场性质的场面，叙事观点可以从一个角度转到另一个角度，那我会拍摄多个角度。因为我要到剪接时才晓得故事该从这个人或是那个人的角度看。至于每个镜头的摄影机位置……那是有常规的，但也该不断创新实验。你要常问自己：

“为什么？为什么放在这里而不放在那里？”摄影机的放置该有某种逻辑可依，尽管除你以外没有人晓得。一如作诗。诗人用字遣词都别有用意，有时候是因为音调铿锵，有时候是因为意义特殊等。每个人都可以用同样的素材去创造自己的语言。但最终，它是要有意义的。这种说法好像有点小题大做，其实不然。

我很多时是靠直觉做决定的。我对于对错选择有很强的感觉。就是这么简单。电影很难用语言分析的。电影很像食物，你吃后齿颊留香，但却很难用语言将那种味道准确地向他人形容出来。那是很抽象的。电影也是一样。事实上，我拍戏的方法自入行以来未有改变过。这是不对的，因为我认为我的工作方法并不妥当。不幸的是，这是我惟一懂得的方法。我倒一直希望能像希区柯克（Alfred Hitchcock），他在开拍前已将一切决定妥当。但我就是不能那样拍摄，那也没法子了。

最后要提的是：要当导演，你就要诚实。不是对他人诚实，而是对自己诚实。你要知道自己为什么要拍电影；你要知道哪里错了，而不要诿过于人。

**【注】**

本文翻译自Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors* (New York: Faber and Faber, 2002), p.196 - 200。文章题目系编者所加。——编者注



### 张叔平 ( William Cheung )

1953年11月12日出生，江苏省无锡人，为香港著名电影美术指导。中学毕业后工作两年，其间认识了导演唐书璇，担任其电影《十三不搭》及《暴发户》之副导演。1973年往加拿大Vancouver School of Arts修读电影文凭课程共三年。回港后，任时装设计师约一年。后来有人找他拍电影，第一部为《爱杀》的美术指导。80年代替香港《号外》杂志主理的封面及美术受到极高评价，并开始参与新浪潮时期电影美术指导工作，大大提升了本地制作对美术方面的关注。美指作品包括谭家明的《爱杀》、《烈火青春》，严浩的《似水流年》，程小东的《倩女幽魂Ⅱ人间道》、《倩女幽魂Ⅲ道道道》，王家卫的《旺角卡门》，台湾赖声川的《暗恋桃花源》，徐克的《新蜀山剑侠》和《刀》等。跟王家卫的合作自《旺角卡门》开始，是王家卫所有作品的美术指导。近年亦多参与剪接工作，当中包括关锦鹏的《蓝宇》。从《东邪西毒》起，亦为所有王家卫的影片担任剪接工作。现职包括美术指导、美术总监、剪接、室内设计等。

# 即兴美指遇上即兴导演

——专访张叔平

访问：潘国灵、刘岱

整理：刘岱

日期：2003年6月4日

## 通宵谈心的80年代

### 可否谈谈怎样认识王家卫？

大概在王家卫担任导演前七年（按：应是1981年），谭家明介绍我们认识的，当时他正在帮陈勋奇写剧本。

很奇怪，我俩一见面便像老朋友，可以一个星期谈上五个通宵。当年尖沙咀有家coffee shop（咖啡店），好像叫“One Two Three”，常常晚上11点去吃夜宵，谈到五六点方肯回家。许多年都是这样，也说不出为什么。

想起来，真是无所不谈，可以是电影，也可以是：“这件衣服好漂亮！”两人的喜爱亦相近，喜欢一部电影的某个部分，一说，对方就明白。原来大家都在十四至二十岁间常去电影会，某些电影还是同一场看的，但当年无缘相识，这时谈起才知道。

### 两人喜欢哪些导演？

很多，如戈达尔，帕索里尼，印度的萨蒂亚吉特·雷伊（Satyajit Ray），还有日本的大师，每个国家选些来讨论。

60年代的法国新浪潮、意大利、德国、日本……都在破旧立新，至今没有人能够超越他们。有一个导演好过安东尼奥尼吗？现在的情况是每个地方每个人拍的电影一模一样，没有独特的style（风格）。

### 想过两人后来的合作吗？

当时我是art director（美术指导），他是scriptwriter（编剧），知道有这两种身份的合作，却没有想到他会当起导演来，而且他也没有说过要当导演。



## 第一次合作是哪一部电影？

记得王家卫写《最后胜利》（谭家明导演，1985）的剧本，限期快到，只刚刚搞好分场，于是他写前面三十场，我和谭家明负责后面的，一晚赶出来。

## 《旺角卡门》开始了

### 他第一部导演作《旺角卡门》的剧本是怎样编写的？

他先构思好剧本，我再加入讨论。两个人之前谈了多年，对电影有什么看法，对别人的电影有什么看法，喜欢哪一种，不喜欢哪一种，第一次执导，有很多东西想放进去实验一下。

我大部分时间当电影美指，不会参与剧本创作，王家卫的则不同，两个人真的会聊故事。每准备开一部戏，他会想好几个故事，拿出来商量，然后再一边拍一边谈。

### 《旺角卡门》开拍前已经完成剧本？

基本上有，可能没有结局部分。

## 影片和剧本差异大吗？

故事一直在变。记得第一天开工，他尚未做好分镜，早上7点打电话来：“死啦！我睡觉了，没有做分镜啊！”叫我即刻去商量。见到他，我说：“没有一个crew member（工作人员）知道你套戏拍什么，更无人知道你今日会拍什么，你随便拍吧，明天才算啦！”拍了又怎么样，谁知道？对不对？

## 是哪一场？

片首刘德华起床接电话那场。我说：“你喜欢怎样便怎样，既然是睡觉戏，不用说话，睡在那，cut（剪）好多shot（镜头），没人知道你怎么用！不用怕！”其实他对故事极有信心，只是担忧拍法，一个礼拜后也便没有事了。

## 整体的剪接风格，尤其是停格加印影像非常突出？

本来由他亲自剪接，谁料公映前两星期还在拍。他说：“不如你剪吧！”我说：“好，试啦！”于是他一边拍，我一边剪，场数也非顺序。有不清楚的地方，想叫他看看，他说：“得啦！你先剪。”他不主动看，自然剪得愈加大胆。

《旺角卡门》是我参与剪接的第一部电影，但在工作人员表上，列的是operator（操作员）的名字（按：蒋彼得）。我剪片，至今仍需要一个operator在旁，不喜欢一个人干，自问自答，最好我说、他干、我看，只做creative（创作）的部分。

## 有几场戏呈现的色调很特别，举例：刘德华的家、离岛……

我很specific（特定）要张曼玉出场时穿一件黑色衣服。解释不来，总之必须这样。每做一部戏，会突然想到一样东西要用。如果做到了，美术便可以顺势develop（发展）下去。

### 拍《旺角卡门》时，王家卫的工作形式已经很即兴？

此后愈来愈大胆，先拍，再看看如何组合。

### 你在片中饰演了一个角色？

临时拉夫。在大屿山拍外景，请了一个人来演，王家卫不喜欢，别无选择，只好我上啦！当时我便说这场戏要自己剪，对白亦须经我修改，改至最少为止。

### 经过《旺角卡门》，觉得两人会继续合作下去？

好像是吧。而且接着他想拍《阿飞正传》，60年代的，好，依然感觉有很多东西可以拿出来玩。我一向视拍电影为游戏，不太认真，所以和别的导演开会，一说得很认真，我便失去兴趣了。

### 《阿飞正传》——自己的60年代

#### 《旺角卡门》是类型片，而《阿飞正传》有王家卫更多的个人意念？

更加多，而且更接近自己。拍《旺角卡门》时，要多顾及商业市场，影片颇卖座。开拍《阿飞正传》，本来亦着重commercial value（商业价值），可拍着拍着竟不见了。或许老板看到有多位大明星参演，认为不会出事吧？

我们也并非故意走偏锋，只是觉得故事应该如此表达。如果你逼我拍得commercial（商业）些，也可以，但你不逼，我便自己选择方向，这是自然发展。

### 你和王家卫讨论过如何表达60年代的背景吗？

没有特意谈，认为将自己拥有的拿出来就是了。

小时候住在百乐戏院上面的新东方台，我常看着楼下的秘书小姐上班下班，每个人都穿戴漂亮，旗袍，高跟鞋，“恤”（吹）好头发，这样才能出门。

我母亲更是个好贪靓（很爱漂亮）的女人！她的事记得不多，但始终记得她是一个好贪靓女人，天天穿旗袍，没有西裙，所以说《花样年华》没有什么大不了。Somehow（一定程度上）我是受她感染了。

### 电影亦有一种南来上海人的生活气息？

王家卫于上海出生，住在尖沙咀。我的父亲是无锡人，母亲是苏州人，两人自上海来港，朋友自然是上海人，由规矩至食物亦全部是上海风格。因此我和王家卫很容易沟通，有些东西，譬如打牌的方法，或者煮汤丸，弄某些特别的酒菜，只要他一说，我马上明白。片中潘迪华的家便是依我家布置的，家具款式相近，镜子怎样放更是一模一样，只是电影看起来总是漂亮些。

### 《阿飞正传》的美术，如道具、衣饰等很统一讲究？

开拍前四处去找，当时很幸运，多数找得到，所以他拍时要什么，我就拿什么出来；而且服饰颇casual（随便），一条半截裙，一件top（上衣），一件衬衫，很普通，师傅能够一个晚上做好。

## 梁朝伟于片末的独角戏被视作一个classic（经典）场面，你的看法如何？

Somehow一个镜头里所有元素，演员的动作、timing（时间掌握）、lighting（灯光）俱自成一格，并且配合得宜。很strong（强烈），独自一个镜头已经站得极稳。其实梁朝伟拍了很多场戏，但我们觉得既然三分钟足以产生力量，为什么不只用三分钟？

## 电影这样结束，是很大胆的决定？

很大胆，不过你知道还有续集，亦不算什么，可当作teaser（预告）——第一集的戏到电话亭的空镜结束，新人物跟着出场。后来续集没有了，则变得很特别，电影的最后一个镜头竟出现一个新人物。这是谭家明剪进去的，在港产片中真是别开生面。

《阿飞正传》我也剪过，后来去菲律宾赶拍，便由谭家明独自剪，回来后又剪一些。

## 谭家明的剪接很重要吧？

非常佩服他的技法，干净利落。美国片拍两人对话，总要双方的反应镜头，你讲，他反应，他讲，你反应；欧洲片的剪接又不同，有时一段话一镜直落。而谭家明的方法，很难解释，另具一种style（风格），可以说为《阿飞正传》create（创造）一个风格。

## 据闻《阿飞正传》尚有一个粗剪的数小时长版？

完整剪好的只有公映版，本来开首多些刘德华的镜头，producer（监制）要求的，但最后，大家还是接受以张国荣走入南华会这一个开始。

## 是否认为《阿飞正传》最能显示个人的美指风格？

曾和张艾嘉合作《最爱》（1986），同是60年代的时空，她看过《阿飞正传》后，问我为何帮别人做得如此漂亮。

当时是试试interpret（诠释）60年代的感觉，多年后做《花样年华》，我说：“死啦，又来啦。”也想了一会，不知道如何做，怕呀！

## 《重庆森林》难以消化

### 《东邪西毒》和《重庆森林》的拍摄紧迫吧？

《东邪西毒》先开镜，却是《重庆森林》先公映。两片都是边拍边剪，《东》片做后期的时间长些。

《重庆森林》明晚上午夜场，今晚仍有许多刚冲好的菲林给我看，那时候尚要剪菲林，只是看已经看到3点，再剪到7点，交给他配音，累得我！有一半菲林没有看，放弃了。

## 原来《重庆森林》的午夜场是这样赶出来的？

所以有些戏院少了两本菲林，赶不及。

说起《重庆森林》，真是到午夜场才得窥全豹。因为我剪接时，每剪好一本，就拿去做后期工作，不能重看，惟有靠记忆估计如何接驳下去，后来在午夜场一看，“哗！原来这个样子”，见到许多points（要点），消化不来，要回公司再看一次。

### 有没有想修改的地方？

当时没有这个感觉，几年后重看，觉得某些地方改改会好些。

### 《重庆森林》在结构上分前后两个故事，是剧本设定的抑或剪接安排的？

早于拍摄时，便和王家卫说一定由我剪接，影片的energy（能量）与以往不同，会很好玩。至于结构，是剪出来的，两个故事很难intercut（对接画面），只可以连续发展，何况《重庆森林》的剧本不过是将每天的场记纸合并起来。王家卫总是先有一个故事概略，再一边拍一边develop（发展），《阿飞正传》拍到一半便没有剧本，《花样年华》亦如是。

### 《重庆森林》的人物形象是怎样设计的，尤其是林青霞和王菲？

拍了许多林青霞的戏，什么形象都有。后来决定拍一个明星晚上逛街，为了不想人认出，要做特别打扮。当时在刘天兰的铺子，临时找道具，刘有雨衣，我们出外买个假发。看片时觉得这段故事挺有趣，于是其他的都不要，依这个形象重新再拍。至于王菲，我认为愈natural（自然）愈好，她刚剪了短发，很漂亮，便随便买些衣服给她。

### 《东邪西毒》有许多对白，剪接困难吧？

除张国荣外，其他演员的戏拍得不多，造成颇大限制，剪了很久。此外，拍回来的都是fragments（零片段），只好用独白串连故事。可是剪的时候还没有独白啊！惟有一面写一面剪。

### 《堕落天使》和《重庆森林》相比又如何？

我比较喜欢《堕落天使》，感觉上结构更为loose（松散），很少起承转合的设计，喜欢去哪里便去哪里。而气质与《重庆森林》恰好相反，偏于黑暗，是一部会“死人”的《重庆森林》。

### 另一个浓艳抑郁的60年代

#### 《春光乍泄》的制作时间甚长，你当时的感受如何？

王家卫想去一个遥远的地方拍摄，而灯塔是世界尽头。四个月，不算太辛苦，可是我讨厌往外地拍片，不喜欢乘搭飞机。飞往阿根廷需三十余小时，没办法，只好去时飞一次，一直等到拍完再飞回来。

#### 你如何塑造此片的美术？

去的时候已经开始感觉南美的特色，又在巴西停留一阵。我的观察力较强，随时可以发现新事物。看过摄影师Nan Goldin的摄影作品，觉得其中一幅作品上的墙纸图案不错；前往瀑布中途，在机场见到另一种图案，也很喜欢。最后在梁朝伟房间的墙壁上combine（结合）两者，于床中央划分界线，一样一边。

#### 有没有因你的意念而创作的场面？

走马灯是一个。本来没有打算拍瀑布，我无事干，去逛flea market（跳蚤市场），买了

这座灯，但不知道附近真的有瀑布。王家卫在我的房间看见，询问旁人才知道是旅游区的纪念品，于是就去看看，其后发展出一些情节。

与王家卫合作的好处是我可以free to do（自由去做），未必是剧情需要，做得好他就用，做得不好便不用，总能给我机会玩玩特别的念头。《东邪西毒》里林青霞的鸟笼是另一个例子。影片负责道具的很会编藤器，便要他做个灯笼，后来想想灯笼变为鸟笼也不错啊！

### 影片中有一个倒转的香港镜头？

从阿根廷回来后再补的。王家卫剪接一段时间后，决定加进一个香港的镜头。看了这么久阿根廷的画面，忽然见到香港，感觉很strong（强烈）。而为什么要倒拍？他说因为是地球的另一边。

### 《春光乍泄》有彩色和黑白两种片段，但似乎不是以此划分时空？

一般总以黑白表示往事，我们反而是用颜色表达感觉，某个场面予人黑白的感觉，便用黑白。张国荣睡着，梁朝伟为他盖被，我觉得有种说不出的感觉，亦幻亦真，用黑白会强烈些。

黑白，定格，或者加格……剪接时自然产生一个flow（流程），我先做好，王家卫来看，再谈，多不改变我的选择。

### 《花样年华》是你和王家卫对60年代的另一次演绎？

重看《阿飞正传》，我认为美术很规矩、很讲究，《花样年华》就要试试不规矩，做得free（自由）些。你了解一个年代后，便可以“发癫”啦！

《阿飞正传》连一个水杯都要考究，而《花样年华》的道具没有错，组合却是奇怪的。墙纸的花朵图案，正常来讲应该小些，现在这么大是故意的不正常。另外，我在画面里摆置了许多浓烈的texture（肌理），花窗帘、花旗袍、花墙纸……放在一起，试试鲜艳的衣服和鲜艳的墙纸并合有没有问题，或者红色窗帘前穿红衣服又如何。一般人认为不可以“黏底”，我偏偏“黏底”给你看看，是一种experiment（实验）。

### 旗袍是《花样年华》的一个重要元素？

总括而言，我要的是一种俗气难耐的不漂亮，结果却人人说漂亮。

以前的上海人爱面子，不管家境多不好，出去见人总要风风光光，苏丽珍应该是这样，梳好头，化好妆，穿好衣，完全是一个打扮俗艳的女人。此外，考虑过电影的意念，人物的外表夸张虚饰，心里实有许多的weaknesses（弱点）和conflicts（冲突），更加要这些旗袍做得花花绿绿。每一场戏都准备多件旗袍，一试走位，我便知道哪一件好看，感觉恰当。

的确，这使周慕云的造型显得暗淡一些。可以塑造一个形象老实的秘书，和周慕云很平衡，但以张曼玉来讲，多一点艳丽会好看；而把周慕云置于一个缤纷多彩的环境，面对着一个艳丽的女人，更能从对比突出他的抑郁。

### 王家卫的人物总是被情感困扰？

每个人物都要带着遗憾离开。他的电影一开始便着重人。许多事永远在变，politics（政

治)现在如此,以后又变,来来去去,很难掌握,惟有人的经验恒久绵长。

### **《花样年华》的一个特点是观众看不到所有的事情?**

两个故事皆设在60年代,《阿飞正传》的环境写实,但人物非常open(开放),爱慕、痛苦,什么话都会说出来;《花样年华》却恰恰相反,须要“空”一些情节,许多事不可明言。王家卫甚至觉得有些地方我剪得过于“空”了,恐怕观众会不明白,但so far(到目前为止),我认为没有问题。

说出来很土,剪《花样年华》时,有一首诗老在脑里闪现,忘记作品的名称了。有时候剪到一个point(位),人物甲一望见人物乙就走开,或是看很久才走,诗句走上脑,一瞬间的magic(魔术)便影响了剪接的tempo(节奏)。

### **铁三角和《2046》**

#### **王家卫、杜可风及你的工作经验?**

王家卫很懂得用art director,你做的,他喜欢,就“看到”;他不喜欢,就“看不到”,其他导演不太会。

#### **你说王家卫不喜欢便“看不到”的意思?**

便“拍不到”——不拍。我提供多个角度的构图,他从中select(选择),喜欢便拍下,不喜欢便不拍。

为什么王家卫、杜可风和我三个人合作得如此好,就是因为他们都懂得选择,而我会提供最好的,并比他们实际需要多的东西,预设一个范围包住你,你要在里面select、切割。这次不用,无所谓,下次再来。戏终究是你的,我亦相信你的品位,最后选的当然是适合电影的。

#### **三个人多不多一起讨论制作?**

三人之间不会多话,各做各的,有什么chemistry(化学作用),拍摄时自有分晓。我做景时,他们不来看,等做好,来看了,并分镜头。我在一旁观察,原来他从这个角度看多些,从那个角度看少些。为什么少些?我不会问。等拍好后,再看片,了解他如何分割场景。这样干很有趣。对他们来讲也一样,我给了一个景,他们要想方设法拍出最interesting(有趣)的影像。

#### **后期制作时又有变化?**

剪片阶段我再break(打散),你在这个位置取景,我不喜欢,会不用。有些影片分镜细密,很难打散,王家卫则会有几个master shots(主镜头),剪接便容易发挥,全用一个master或分拆几个镜头。

如今在拍摄现场,我尽量不看王家卫拍什么,知道每场戏的意念就行,保留新鲜感,到剪接阶段才看。大家好像在玩一个游戏:你如此拍,我不一定如此剪;你这样拍来,看我怎样剪给你……剪接变为一个creative process(创作过程),为影片设立一个好玩的影像风格。

## 王家卫以耗用大量菲林闻名，你剪接的困难也增加了？

时间长些，帮别人做要一个月，帮他需三个月。

## 王家卫给予你极大的剪接自由？

我剪片，他不会监督，待最后剪好，排列次序，他一本一本地看。

我工作有一个flow，如果有人插进来，这个flow便被打碎，我会不知道跟随哪一条线索做下去，要费一段时间pick up（收拾起来），所以剪片时不容许别人在后面看，最好等我做好再说。

## 甚少导演如此让剪接师创作吧？

不给导演看剪接无疑是个怪习惯，很难令人接受。关锦鹏倒是可以，我剪《蓝宇》剪了一个月，他没有来打扰过。

## 如果导演不接受你的剪接方式？

便不接这份工作。

## 你也喜欢即兴的工作方式？

明天拍戏要一件衣服，我会今天买五件，待明天再做决定。以前的香港导演不懂运用art director。任你自由创作，不超出预算就无所谓。我习惯了这种方式，天天有新想法，最后一天才选好一样。此外，我不喜欢说话，不喜欢开会，也不愿意事前告诉你怎样做。总是变来变去，last minute（最后一刻）可以全部变了，叫我之前怎样解释？因此与重视程序的人工作，肯定做不好。除王家卫外，别人都以为我疯了。

## 和王家卫则性情相近，才能合作这么久？

记得拍《堕落天使》，我让李嘉欣穿好丝袜，坐在床上，王家卫便想到怎样拍。这场戏拍了三四晚，第一晚看到他的处理，告诉他我要改动少许，翌日就把鞋子换了——你这样用她的腿，我是不是也应该改一改。

两人合作得很灵活，大家都喜欢变化，两点钟开工，王家卫11点告诉我想怎样怎样，我说：“好！尽量！”但近年，他愈来愈变本加厉，不到最后一刻不会告诉我，或者是我spoil（宠坏）了他！

## 制作过程亦有些压力和冲突吧？

冲突肯定有，还很多。我是神经衰弱的人，不能给我太多工作，一多即刻逃走。拍时装片，随时要求什么都可以，但如果是60年代的，真的赶不及做啊！不过，我已经习惯了，某场戏他说要三件衣服，我会做好七件；不可以信他的话，自己预计好。样样俱备，到时你拍什么，我都应付得来。

王家卫电影的制作期很长，一年再加剪接期，要十几个月，所以做完一定要离开他，半年不见面，去干些别的。

### **有人认为王家卫的拍片风格非常奢侈？**

我从来不问他拍电影花了多少钱。我认为不管你是否预算超支，甚至自己拿了多少钱出来，总之拍出电影，没有什么大不了。

### **对你们来讲，去好莱坞并不是一件特别有吸引力的事吧？**

我们的工作方式，好莱坞一定接受不来。他们擅于计划，我们则是乱七八糟地拍，今天想一样，明天想一样，人家顶唔顺（受不了）。

### **《2046》的制作已进行了三年？**

三年前拍摄了几个礼拜，转拍《花样年华》，完成至今又两年，真正的摄制日不多，停工的时间反而长。

### **有没有参与讨论剧本？**

有谈一谈。剪片时觉得少了些感情的东西，一起商量，看看怎样补充。

### **美术方面如何？**

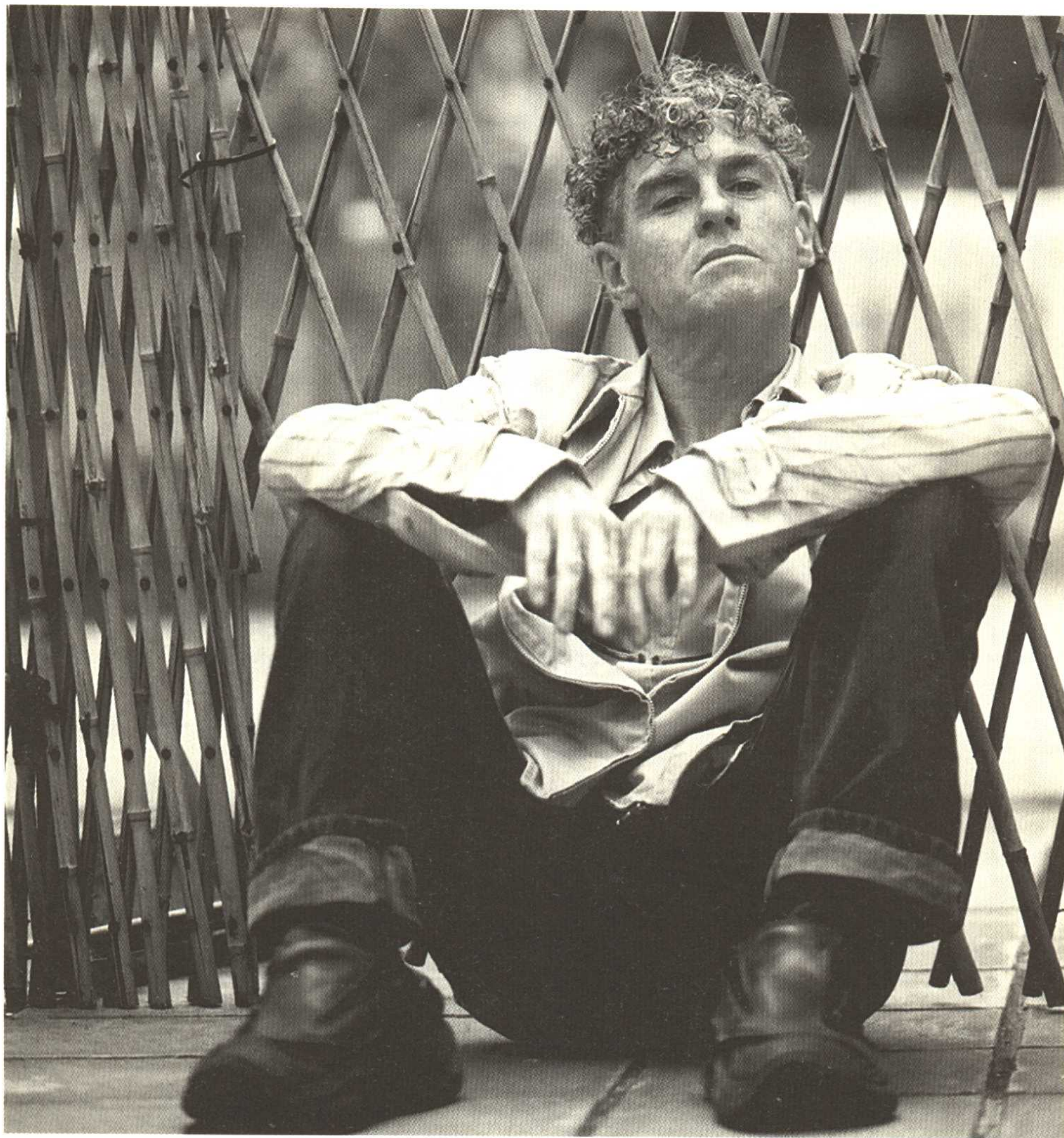
故事发生于60年代和未来，于是我又要做1966年的美术及服饰。希望与《阿飞正传》不同，与《花样年华》亦不同。至于2046年那部分，需要塑造未来城市的景观，但不会拍成科幻片。

每做一部新作，都是心惊胆战，尤其连续做两部60年代背景的，怎样好？能否突破旧作？彷徨。

### **今年（2003年）会完成吗？**

希望快些完成，应该要10月拍好（按：此访问于6月进行）。在戛纳电影节放映的预告片上写着“Coming 2003”，我说：“这样写，你好大胆！”





### 杜可风 ( Christopher Doyle )

常自称“患上皮肤病的中国人”的澳大利亚人。1952年出生于悉尼。年轻时漂泊四方，做过水手、掘井等工作，并在香港学习中文。70年代末移居台湾。1981年杨德昌导演的《海滩的一天》是他首部电影摄影作品。1986年，杜可风为香港导演舒琪拍摄《老娘够骚》，自此以香港为基地，参与内地和港台电影制作。他自由即兴的手法，和王家卫着重诗意、即兴的风格十分配合，从《阿飞正传》（1991）开始，王家卫每部作品均有参与。近年，杜可风已是闻名世界的摄影师，并往好莱坞发展，任吉斯·凡·桑特（Gus Van Sant）的《惊魂记》（*Psycho*, 1998）和巴里·莱文森（Barry Levinson）的《飞扬的年代》（*Liberty Heights*, 1999）的摄影指导。1998年，他执导了他的首部电影《三条人》（*Away with Words*），由浅野忠信和许美静主演。除电影外，杜可风还做肖像摄影创作，搞展览，出版书籍。

# 杜可风访问札记

整理：李安

翻译：Teri Chan

## 一、开窍

《阿飞正传》是我事业的第二阶段，戏拍到一半，我开了窍。之前，一如中国话所说的眼高手低……我总是要超越自己的能力所及。我还在学习其中真谛。我觉悟到你不能将目标订得高不可攀。我很幸运，有王家卫那班人和这个工作环境，这种支持。我觉悟到，你自能尽展所能。可能是年龄关系，或者是人生阅历，或者是电影体验，我悟到只要做好本分就够了，只要尽了力，船到桥头自然直。那是在《阿飞正传》拍到一半的时候发生的。自此，拍电影变得写意，好玩。之前，拍电影是我的工作，是我的理想。我在片场很难相处，我过分认真。现在，我拍电影如游戏，很轻松自在，是很开心的一回事。<sup>[1]</sup>

\* \* \*

拍王家卫的《阿飞正传》则是相当不同的经验。我们是从文学看起。源自60年代一本蛮有名的美国小说：斯坦贝克（John Steinbeck）的《伊甸园东》（*The East of Eden*）。我看过很多那个时代的书，彼此也都交换过经验——虽然都不是那么明显跟我们要做的事情有关，但后来绝对会呈现出来，因为它在我们的潜意识里，绝对会影响到我们的工作。

我们并没有依赖这些观念。每部电影有它自己的生命，要去分析的话，绝对有相同的地方，但这些相同的地方并不是我们想要怎么去模仿；而是我们谈过，然后丢掉它，但它也变成我们创作中的一部分、创作的出发点——《阿飞正传》到了开拍那天，还没有人知道它到底是什么样子，而最后它就是整理起来了。<sup>[2]</sup>

## 二、写实与光

我拍电影有一个很重要的原则，观众走进戏院——一个黑黑的屋子——从第一个画面开始，几个钟头内看到的一切，无论颜色或气氛，都是真的，就是要建立一种写实。我自己觉得这种写实不一定要百分之百。而我接触过很多人，他们认为“这个东西是这个颜色，所以银幕上它一定要是这个颜色”，但我并不这么认为，我的想法是这个东西在今天晚上所看的电影里是什么颜色，它就是什么颜色：你的皮肤是什么颜色就是什么颜色，不要再有其他的颜色出现；如果这场戏的皮肤是绿色，另一场戏无意中变了一个颜色，我觉得那就失败了。这是我对写实的看法。

所以每部电影有它自己先天的、我们弄出来的一种写实感——要百分之百尊重我们所设定的。比如《阿飞正传》里所设计的绿色、蓝色系统，对我们最大的挑战就是如何在外景中维持这个气氛（内景比较容易，我们用光打出来）。<sup>[3]</sup>

\* \* \*

我以前比较重视构图，现在对我来说，光是惟一的表现方式。没有光的话，底片就不感光，也就没有画面了。你可以把这句“没有光就没有画面”想得很深奥，也可以把它当做是很实在的一句话。事实如此：没有光就没有颜色。我们所看到物体的颜色会随着光的明暗而改变；光的来源、方向也会影响到物体的质感。一个东西在银幕上的质感也是来自光。我的画面百分之八十是光所决定的，光会影响镜头的位置和构图大小，可以用来处理所看到的東西和应该避掉的东西。一切都是来自光。

以前我比较不懂得用光，有点怕它，不熟悉怎么控制它；以欣赏者或旁观者的角度看美术，看舞台剧，惟一能做的是分析，而分析的方法主要是分析构图。现在我愈来愈了解光对一切的贡献——当然我不会放弃对构图的严格要求，或许是由于训练、习惯等种种理由，我完全不担心自己处理构图的能力——我愈来愈相信我对光的研究是一辈子的事情。对我来说，它比构图复杂多了，也比构图更有表现的可能性，而它的工具永远在变。我觉得是无限的，是每分每秒都可以接触的，所以是每分每秒的经验机会。

我在法国跟片时，学得最多的就是灯光，看得最多的也是灯光的可能。法国电影必然有特殊的风格，而且每个摄影师都在追求这个。

我觉得法国摄影师和美国摄影师最大的不同在于：美国人经常把某种风格、某种光、某种颜色定义为写实，而法国人则是把每部电影当做个人的艺术作品、个人的标志。这方面我受到很大的影响。很多摄影师每部片子的气氛、风格、颜色系统和质感都是不一样的；美国则不一定，很多雷同，比较没有想像力——美国好的电影，大部分都不是美国人拍的，而是欧洲人、澳大利亚人、英国人拍的。

我接触过最杰出的摄影师都不是美国人，不过都在拍美国电影就是了。他们很有所谓的欧洲风味，也就是有个人气氛在里面。<sup>[4]</sup>

\* \* \*

我想，要是我没有拍过《东邪西毒》，我就不会有再到沙漠拍片的能耐。我至今在沙漠

拍了四部电影。不可不知，在沙漠拍片，打灯是没有用的。<sup>[5]</sup>

\* \* \*

电影是我的舞场，是我可以跳舞的地方。我可以接触很多我喜欢的人，跟他们有很多的对谈。我们可以坐一下，聊一聊，一起跳舞。它是一个动态的、活的东西，也是人的东西。

摄影，是一种比较特别的空间。我拍的东西是我个人的治疗，就是自我治疗。<sup>[6]</sup>

### 三、《春光乍泄》

很多人问，为什么老远跑到阿根廷拍一套室内戏（笑）……我想就跟换男友换女友，或是远走他方一样，就是不要重复自己。所以我们离开香港，有多远跑多远。我们，也许不是全部，也是要远离自己的性取向。因此我们尝试拍部同志片。

……我想说的是，对我而言，那部电影是关于熟悉和梦想的。就是那回事。要是你不是很熟悉某件东西，你不能真正谈论它，你不能谈你不晓得的东西……

因此，基本上我们是跑到阿根廷去找寻我们对香港的感觉。因为，基本上大多电影都是这回事。我想你可以感觉到，一部电影不可能以另一种方法拍摄，也不可以另一种语言拍摄，因为那个地方就是这样，就是这个样子的。我想很多人会对电影所流露的活力有感觉。《花样年华》是个转捩点。很多人对电影的亲昵感很有感觉，而那亲昵感是来自拍电影的那批人。因此，就算电影老拍不完，但那种参与，那种亲密，那种亲昵，那种事事亲力亲为，而不仅是故事，那种共同生活，共同工作，我认为是令这些电影跟其他电影有所不同的所在。<sup>[7]</sup>

\* \* \*

其实我们谈音乐多于一切。无疑，场地和音乐是最重要的元素。我们一起拍了六部电影（按：至《春光乍泄》为止），彼此有这种默契。我们对拍电影和生命有共同的想法。我们之间有信任，有信心。我们以此为起步点。我们花很多时间找地方，找场地。要是你找到对你别具意义的地方——对我而言那是有某种光线、某种颜色，而对导演而言，那是会有某种个性，某种人会在这种地方出现。角色从而发展起来。我不晓得王家卫的几页笔记放到哪里了，他一定是把它们藏到哪里去了！基本上是很靠直觉的。我们从场地所提供的灵感着手。也因此我很以《春光乍泄》为荣。因为它如此简单，但又如此诗意而易明。那是最易明的一部王家卫作品！你可以明白这套电影说的是什么，因为角色只在狭小的空间活动。这是他们的世界。百分之五十至六十的戏都是在狭小的房间内发生的。<sup>[8]</sup>

### 四、艺术的音乐性

我常常说，艺术的最高层面，就是音乐。因为你不需要懂，它给你一种情趣、组合与感受，它是一种抽象的东西。它很可能就是一种很单纯的东西，比方说你可能在庙里听到“砰……”，这也是音乐，而且最单纯不过了。对很多人来说，这个“砰……”有很大的回应，很大的意义与感觉在里面。<sup>[9]</sup>

\* \* \*

例说，有人说：“啊！《重庆森林》比《堕落天使》好得多了。”他们是在分析，他们是在将电影作学术分析。亚洲的年轻人爱死我们的电影。这些电影说到他们的心坎里，是实在的感觉，挑动了他们的情绪和感受。他们就是跟电影接上了。他们不是用脑看，他们不作学术分析。他们享受那些音乐，他们享受那种感觉，电影所流露的感情。他们对电影的音乐，对灯光，有直接的感觉。<sup>[10]</sup>

\* \* \*

那个经过（按：指创作经过）好像是愈来愈单纯。就像很多人还没看过的王家卫电影《花样年华》，是他最容易懂的电影，这就是一种进步。因为基本上，不管是王家卫、毕加索或张大千，我觉得他们永远在画一样的东西，重复同样的事情，因为它愈来愈单纯。齐白石也是一样。<sup>[11]</sup>

## 五、合作

我和张叔平非常熟……你知道对方会给你多于你自己原有的东西，对方会要你多一点东西，那种感觉真的很舒服。

最重要的是互相知道对方想做什么。譬如用某个颜色的理由、出发点等等；我们都拿平面的东西做沟通的出发点。我想我们两个都把对美的追求，看成一个很大的责任。“美化”这两个字不够慎重……引出一个东西的“内在美”——这些都是很肉麻的说法，不过真的很重要。……我们两个人相同的责任之一就是那个。他给的东西，我会知道怎么适用，而且让它更好。

有时他拿出来的东西自己不是很满意，但他可以跟我沟通如何用光去表现。我想这是一种尊重，不是每一个对象都会给你这种空间。可能是我们合作多了，也可能是我欣赏他的才华，或者是在无形中有一些接近的地方。真正的合作应该是这样。<sup>[12]</sup>

\* \* \*

我们在一间房间内拍摄《春光乍泄》，拍了三个月，镜头所见的所有东西……基本上是没有打光的。一天，我们吃午饭去，助手就将摄影机放到床上去。我不晓得你是否知道，现在拍电影，摄影机是连着一根电线的，像这样，接到显示器上，你可从电视上看到摄影机镜头所拍的东西。那叫做video assist。我们吃饭回来，扭开了电视，我们“哗”了一声说……真有趣啊。半边影像给某人的衣服遮住了。我们说，我们就这样拍拍看。

我们就拍了两天。我们将摄影机放在床下，柜子内，还将鞋子放在摄影机前，我们还……那两天很是精彩。我们不过是在犯错，但还是很精彩的。那在电影中看不到。但那过程很重要……一如我说，那是我们的电影学院。错误和意料之外的可能性。<sup>[13]</sup>

\* \* \*

说穿了，那其实跟雕塑一样。我们做的，很多时是拿走用不着的东西，而不是放进些通常用不着的东西……听来很荒谬，但却是行得通的。但那是很多的工夫（笑）。是这里（指着心）很多工夫，而不是这里（指脑袋）或这里（指钱袋）。这是电影史上很美妙的一刻……[14]

## 六、看不见的画面

很多摄影师或我的助理问我，我跟王家卫拍了很多很多的画面，百分之九十不出现在银幕上，这样不是很浪费吗？

我就说：“你神经病，这个画面还在我心里。”这个画面我已经经历过。这种经验或是过程，我已经消化了它，变成我的。它会再呈现出来。你要相信它会存在，不只是一个，而是永远在你心里。

如果它是你的，它就会存在你心里，我很相信这一点。你一定要不择手段把它变成你自己的。你一定要非常自信、非常肯定、非常自在坦白地去寻找，“我在做的事情，跟我有关系”，这样子的话，你就会投入。

我想我们的投入，很多人不知道为什么就是真的会感觉到。我们投入，它（作品）就会变成我们的东西。即使它被丢掉或不见了，它还是我们的创作生涯，或是做人、成长的一点一点的东西。[15]

\* \* \*

我想王家卫有朝一日会成为千万富翁，因为他拍下的材料足够他出多套DVD。可能十年前他已先知先觉。王家卫非同小可的地方，你也可以说是天才，或是勇气可嘉，或是敢作敢为，就是……你可知道，我们所拍下的东西，有百分之九十七是你不会看得到的，因为派不上用场。拍摄完成后，跟着就是剪接了。我想每个艺术家都要做的是……那句话是……的的确确……你要退一步看。你要退一步看，就是这回事。[16]

### 【注】

[1][8][10] “The Heart of the Matter”, *Cinemaya*, no. 38 (1997 autumn), p.22-28.

[2][3][4][12] 鸿鸿、月惠编，《我暗恋的桃花源》（台北：远流出版，1992）。

[6][9][11][15] 莫乃健、吴琬瑜，《杜可风的创作原力》，载《Cheers快乐工作人杂志》，2000年7月。

[5][7][13][14][16] “Meet Chris Doyle”, 44th Thessaloniki International Film Festival, 2003.

本文辑录整理自以上四篇访谈文章，希望呈现出杜可风的一个面貌；文章大、小标题系编者所加。——编者注



谭家明 ( Patrick Tam )

1948年生于香港。毕业于华仁书院。1967年加入香港无线电视台工作，1971年开始拍摄非林制作的电视节目，为《双星报喜》和《七十三》等连续剧担任外景导演，1975年转为编导。70年代曾拍摄多部成功电视剧，包括《奇趣录》、《CID》、《北斗星》、《七女性》、《十三》等，被誉为“电视电影第一人”。1977年离开电视台，加入电影圈。1980年完成第一部导演作品《名剑》，此后拍出了《爱杀》、《烈火青春》、《雪儿》、《最后胜利》、《雪在烧》、《杀手蝴蝶梦》。此外亦担任美术指导及剪辑工作，美指作品有《最后胜利》、《杀手蝴蝶梦》、《小心间谍》，剪辑作品有《阿飞正传》、《天长地久》、《东邪西毒》、《哈哈上海》、《大你！》等。现任香港城市大学创意媒体学院顾问。

# 你可以说我是完美主义者

——专访谭家明

访问：潘国灵、李照兴

整理：潘国灵

日期：2003年11月15日

**王家卫在电视台的日子你们已认识吗？**

还没。后来他在永佳，帮陈勋奇做事，陈勋奇找我开戏，那时才认识。

**那你和张叔平认识和合作的日子更早？**

嗯。

**《最后胜利》为何找王家卫写剧本？是电影公司介绍吗？**

陈勋奇找到永佳开戏，当时王家卫是永佳scriptwriter（编剧），一起聊剧本develop（发展）一些戏，但都没开成。《最后胜利》是德宝的，那时与王家卫已建立friendship（友情），我便问他有没有兴趣写这个剧本。这与永佳无关。

**《最后胜利》最初故事由哪个人构思？**

喝茶时讨论出来的，讲起一个人的故事……现在问起也忘记了是怎样发展出来的。通常我和writer（编剧）合作，陈韵文也好，王家卫也好，舒琪也好，全都是我和他们聊，分好场，然后编剧回去写。

**但现在编剧好像只有王家卫名字？**

《最后胜利》编剧只挂王家卫名字，但其实他只写了一半，有一半是我和俞琤写的，俞琤是这出戏的策划……



## 那么剧本下半部是由你写的吗？

我和俞琤写；张叔平也帮了一些，大概一两场，二人在酒店房间完成。王家卫交不了整个剧本，只交了一半。但写到后段，戏正在拍的时候，有些停下来的空档，便再找王家卫聊聊ending（结尾），再多写两三场也不定。整个过程很明显分为两部分，但我们base on（基于）头part（部分）发展，保持风格一致。

拍完了《杀手蝴蝶梦》（1989）后，90年代你转向幕后制作，包括剪辑、美指方面。

## 《阿飞正传》是90年代一部重要电影，你负责剪接，谈谈这个过程好吗？

这是很大的乐趣。第一，王家卫拍戏好认真，美指、灯光、摄影全都做得很好。那么高质量的影像material（材料），由你去剪，是很大的乐趣。第二，就是freedom（自由）。王家卫找我之前，张叔平剪过一两场戏给他看，他觉得不太吻合那戏的呼吸，不是他想要的东西。他想我帮他剪。我看了他拍的footage（片段），颇感兴趣，我也喜欢剪接的。那我就帮他set up（建立），边剪他边拍。他不会参与，王家卫自己可能没耐性亦不喜欢剪接，他不认为需要自己操刀。

## 甚至一些guideline（方针）也没有？

没有。他就是给片你看，你搞定。好的是他拍每个action（动作），譬如张国荣第一场入南华会买汽水，又wide shot（宽镜）又close-up（特写）又hand-held（手提）跟着背脊……八个angles（角度），有很多选择，变相你可以替他分镜头，架构每场戏的场面调度。每个action有不同takes（镜次），不同选择会影响场面调度以至整个感觉。我随自己直觉走。譬如分析开头何以是跟拍而不是static shot（静止镜头），是因为那个character（角色）本身。我没有详细和他谈character，亦不需要谈，我看片已经知道。这角色好有confidence（信心），好aggressive（主动的），如果用个static shot慢慢pan（移）进去，好weak（弱），火力不足。于是一来就跟着他背脊，咯咯声走进来，勇往直前，进入。我觉得那么多takes这个angle最适当，我就用。然后入到去，转个身，张曼玉正面还未入镜，张国荣控埋（靠近）张曼玉背脊要瓶汽水，然后张曼玉有个开汽水瓶的take，一弹出来，瓶盖弹出来的声音，与画面synchronize（同步），来emphasize（强调）她的出场，感觉好strong（强烈）。我依着自己思维去架构。我记得剪了四本的时候，我给他看，他说：“咦，挺好呀！”就是这样。

## 剪接对电影的感觉很重要，譬如现在常被提及的那个时钟特写？

他拍了大钟的特写，又有关闸，我觉得当中有时间的因素，闸关一半，响钟，有种震撼力在里头。我觉得全套戏最好的point（位），是张国荣跳cha-cha（恰恰舞）。王家卫想到找张国荣跳一下cha-cha也不错，但就只有一个shot，没有剧情也不连戏的，他不知放在哪里好。另外又拍了刘嘉玲走了之后张国荣躺在床上抽烟的一段。有一日王家卫给我一段录音，我听听是什么来的，原来是那段“无脚鸟”的独白。于是我又想这段monologue（独白）应该放在哪里。我尝试用躺在床上那段戏，看是否够长来配合这段独白，咦，够长嘛，便用在那里。跟着想到cha-cha那个shot，就索性连接下去。这两个shots加上monologue，就是角色的theme（主题），他的vision（视野），正好一个cut可以将张国荣这个character表达出来。第一，好堕落，躺在床上，好decadent（颓废），当半死不活的时候，一个cut，他又有生命力

去enjoy life（享受生命），这么大的contrast（对比），两个shots一个cut已可道尽，这是我最中意的一个point。王家卫看了也说：“正哇（好棒）！”

### 张国荣这角色多少令我想起《烈火青春》，其实两者有没有关系？

但《阿飞正传》很多是受*The Conformist*（《随波逐流的人》，1970）影响，譬如说与母亲的关系呀，跳cha-cha呀，都可以从中找到出处。我仍然认为《阿飞正传》是王家卫最好的戏，so far（到目前为止），虽然这套戏不完整，给人的感觉是，一场场好好看的戏，但变成一个sculpture（雕塑品）来看，则develop不足。譬如张国荣与他亲母的关系是undeveloped（未发展）的，刘德华与张曼玉之间的关系也是。王家卫的优点是，他control（控制）演员非常好，可以将演员内里的东西诱发出来，还有他的dialogue（对白）好，够colorful（丰富多彩）。

### 当电影快要完结时，突然笔锋一转接到梁朝伟那段戏，这是怎么回事？

梁朝伟一早已在九龙城寨拍了一些shots，是另外一个故事，后来没拍成。但问题是，当时是卖片制度，你说好了有这些演员给人投资，最后没梁朝伟不行，怎样也要放下去，也得向老板交代。王家卫拍了梁朝伟这个shot，他很中意的，我看了也喜欢，因为梁朝伟做得好，十分准确的。王家卫说试试将这个shot放在结尾后当promo（宣传），当trailer（预告片）或者teaser（初版预告），让人有所期待。我说：“不用啦，做什么promo，就放在戏的结尾。”我觉得应该这样做。王家卫有一张唱片，我拣了一段音乐来试，怎料一试，声画完全对位。我给他看，“行不行？”他也说：“哗，好正哇（太棒了）！”这段戏好像推翻前面所有东西，之前所有角色的行事，就是为了这个人物的出场——在某个时空中，有一个人独自生活，重新预备出发。

### 《阿飞正传》的剪接花了多长时间？

不太长，三星期或者一个月左右，“坐定定”剪，因为当时很赶时间。《东邪西毒》就长得多，差不多一年。

### 中间过程如何？

戏一直在拍，好多片，差不多五十万英尺，没五十万也有四十万。都是很费心机拍的，只是取舍方面很花时间，要慢慢construct（建构）。譬如《阿飞正传》张国荣打个宾佬（菲律宾男人），他也拍了两大卷slow motion（慢镜头），就好似《旺角卡门》增格拍摄那做法。他问我要不要看，我说不用看了，扔掉吧！都不合这部戏，不好重复，做过一次又再做。好像很浪费。但剪接要有judgement（判断），看到差不多要知道这部戏怎样（下）去。

### 《东邪西毒》剪接差不多一年的过程你enjoy（享受）吗？

Enjoy。不是每天剪，断断续续地慢慢剪。《东邪》我做的，就是从无到有，建立一个完整的系统出来。后来他找张叔平调过少许shots，但每场戏主要的框架没动过。每个take，譬如打斗片段，他拍很多，拍完又拍，angle不够又再拍，我要select（选择）出来，先作filter（过滤），起了整个架构才作trim down（收缩）。

**处理武打场面方面，现在看到的不太关乎招式……**

没什么招式看到的。我主要靠剪接令它powerful（有力量）。

**牵涉那么多天皇巨星，会否需要交差，譬如在戏份上作平衡？**

不需要。这个我从不理会。不用讲情面的。有就有，没有就没有。我觉得最好始终是张国荣。好像那段推销杀人的说辞，便做得很好，我头尾用了两次。

**刘嘉玲的戏份好像很少？**

电影本身没有结构，哪个演员有时间到内地，就写段戏给他/她拍。我不理会演员有多少戏份，我只会想，刘嘉玲骑在马上好像在自慰，我怎样可以好sensuous（富有美感的）去突出这个人这场戏的感觉？我给自己的guideline就是follow character（跟随角色），这个character是否应这样做呢，这个剪法是否配合角色的emotion（情绪）呢？

**你做过的剪辑工作都很自由，有没有遇过很多导演的manipulation（操纵）？**

从没遇过，因为我不是剪很多戏嘛。刘镇伟作品中我剪过《天长地久》，也是全权交给我剪的。这次我也很enjoy。刘镇伟拍戏常常是in response to（回应）王家卫，但却是另一种拍法，你说parody（谐拟）也好，说其他什么也好。《阿飞正传》出来后刘又想拍一套《天长地久》，又是讲60年代，maybe（可能）他对于文艺片的tempo或者整个感觉掌握未必好有信心，因为不是喜剧，所以他找我剪片，我都好enjoy。我将《阿飞正传》一些歌用在《天长地久》上，当in-jokes，60年代的调景岭发生这些事，中环发生那些事，但大家可以听同样的歌。王家卫看到可能不太高兴，好似copy（抄）他的歌，但这个没所谓嘛。

**《东邪西毒》之后没有再为王家卫剪片？**

之后《堕落天使》他也找我剪，但我没兴趣再做。一来时间拖得太长。二来《东邪西毒》剪罢他又找William（张叔平）去修一修，一开头黄沙大漠那些空镜就是他加上的。我觉得要我说的话，就要由我从头至尾负责。大家是很熟络的朋友，但始终是creative（创作）的东西，你要改的话，最好找我改。可能他觉得需要其他人的perspective（视角）。你可以说我perfectionist（完美主义者），我可以帮你逐格去剪，好detailed（仔细），花好多时间去想，但如果依另一个人的interpretation（诠释）去改，我觉得……当然我不是导演。况且又拖得太长，太多片，他再找我剪《堕落天使》，我说“不搞嘢”，跟着他找William继续，到现在他们也合作得很好。

**但之后还有看他的电影吗？**

《春光乍泄》还没看，《花样年华》看了。但so far，他的作品我觉得最好的仍是《阿飞正传》。

**有评论说王家卫受到你一定影响，你认为如何？**

没什么影响。

### 《旺角卡门》好像有你的影子？

《旺角卡门》我也只是剪了两场打戏，其一是紧接台球室张学友被打那一段。那时电影赶出街（上映），几个人剪，这个帮一把，那个帮一把。每个人看法不一样。我没想过什么影响不影响。

### 外国对王家卫的接收又不一样，《重庆森林》特别受欢迎，你自己又有什么看法？

我没怎样看他外国的评论。很多人赞《东邪西毒》，我觉得《东邪西毒》戏本身不够好的，maybe我知道整出戏背后的创作过程，勉强在后面加些monologue补救，我觉得出来的感觉得个讲字（光说不做）。反而《阿飞正传》整个气氛的营造、60年代的memory（记忆）都很intense（强烈），有很fresh（清新）的感觉。去到《花样年华》已经好empty（空白），令你好意识到art direction（美术指导），好意识到包装、好刻意的音乐、slow motion、穿旗袍扭来扭去，但我不信服这两个人的感情好touch（触动）我。始终我judge（判断）的criterion（标准）是emotional intensity（情绪强度）。表面好像很含蓄，但两个characters其实好empty。买云吞面呀，上下楼梯呀，利用空间来制造感情的深渊，但问题是里头的emotion（情绪）support（支持）不到，变得好showy（显眼）的东西。经常靠Nat King Cole的音乐呀，cello（大提琴）的音乐呀，穿件旗袍慢慢扭来营造气氛，但其实最重要的不是气氛，而是感情。感情不够solid（坚固），所以我也不信服结尾梁朝伟走去吴哥窟对着树洞讲话——character本身不会这样做，这是添加上去的，是吗？譬如有一场戏，一男一女困在房中，外边人在打麻将，那个situation（情景）本身也没explore（发掘）到尽，两个人就躺在这里没事干。譬如说，困在房中没厕所去，生理上的问题，其实好多东西可以explore。你可以说focus（焦点）不在这里，但我觉得就是不够深入。两个人本身就只是姿势，摆些甫士（pose）。好多影评人，甚至是我好respect（尊重）的影评人都喜欢《花样年华》，认为电影予人一种很sensuous的感觉，我觉得这不是point（重点），sensuality（美感）你可以经营出来，但最重要始终是你是否touch到人。



### 刘镇伟 ( Jeff Lau )

早年在英国攻读美术，回港后曾于财务公司工作，后来该公司转型投资开拍电影，他便成了该电影公司的总经理，其后并开始监制及执导电影。首部作品（兼任编剧）是1987年的《猛鬼差馆》，该片另一编剧为王家卫。刘镇伟所拍影片类型广泛，包括文艺片、武打片、剧情片、恐怖片、喜剧片等，而且个别作品极为卖座，包括曾刷新香港票房纪录的赌片《赌圣》，该片确立了周星驰的无厘头演出风格。1994年协助王家卫成立泽东公司，监制《东邪西毒》，又执导《东成西就》。其他执导作品包括《回魂夜》、《92黑玫瑰对黑玫瑰》、《漫画威龙》、《猛鬼大厦》、《天长地久》、《都市情缘》等一系列风格不同的卖座影片。当中1995年拍摄的两集《西游记》引来内地极大回响，掀起全国的所谓“大话西游风”（该片在内地的名字为《大话西游》）。2001年刘镇伟再次跟泽东公司合作，执导由王家卫监制的《天下无双》。

# 若两者可结合， 还不是天下无敌？

——专访刘镇伟

访问 / 整理：登徒

日期：2002年10月26日

**为什么王家卫会在这时刻（2002年）能说服你出来拍《天下无双》？**

因为他没开口。他知道我的性格，当他开出口，我也知道他是有这个需要的了。他不会勉强我做一件我不太想做的事。

**其实梁朝伟现在就好像变成了王家卫的一个标志，有他出现，就好像代表了王家卫以前五部戏的撮要。现在我看《天下无双》，也觉得梁朝伟是做着 he 以往在《花样年华》的角色，这创作的感应是否很直接的呢？**

不错，是很直接。因为大家都无甚设计，我回来本不是拍《天下无双》的。当时王家卫说《无双谱》的剧本弄妥了，但原来又是没有的。那时他才到上海来，我们去看景，那些古装街等等。我当时才再看李翰祥的《江山美人》，记忆中它也是很有趣、挺感人的。我想：用一个喜剧的方式去处理一个爱情故事也不错。就这样才跟他说要拍这个。其实有些东西是我们两人也看不到的，许多时就是你们评论朋友才留意到的。方才跟他说起我们又是那些情结，总跳不开……

**上次你提到王家卫当监制是帮到你很多的，而我也留意到《天下无双》中的那些旁白不像你的手笔，是他写的吗？**

最后的那段旁白是之前有个小伙子叫今何在写的，就是小霸王回乡时说：“乡下离开太久，令挂念的人心碎，但有些你很爱的人，感觉又像喝醉。”我们看后都觉得这两句话很好用。于是我们又想桃花树下相逢是怎样，就这样构思出来，用他的方法写出来，最后就是尾段的几句。

## 以原著剧本而言，王家卫大概帮你写了多少？是哪场？

就是在草寮抹身、深呼吸的一场。意念是……深呼吸是当天大家构思时，我真是深呼吸一口气触发灵感的，接着就是他写出来。

## 在拍摄上他又帮到多少呢？

他拍了在城门下兵马冲出冲入的整场和王菲在皇宫中吊钢丝……王菲与梁朝伟在酒楼喝酒唱歌的那段，前段赵薇是我拍的。还有朱茵在桃花岛握着红线那两个镜头。

## 为什么《东邪西毒》在你们的作品中一直重复出现？

其实我也说过，那是不完美的。那时我们对整个运作想得不很彻底，那戏其实是不能赶新年上映的，那应该是一部需拍一年的戏，上下两集就会呼应得很好。现在我们写了另一个版本出来是很好的，不知怎的人物又写了一个叫东邪一个叫西毒。可能就总是觉得不完美，所以每次一点点地将它做好。

## 他们喝酒，阿菲在宫廷雪地上，对剪的那个镜头，其实演员是对着空气演戏的，在以往你的戏中是极少见的……

城头阿菲一段是家卫拍的，伟仔喝酒是我拍的。

## 戏中桃花树的象征是一开始就有的？

原来我早在《花旗少林》第一个镜头使用了，总是逃不过《东邪西毒》的后遗症；这是因为我看金庸的时候，桃花岛是一个令我很神往的地方。

## 现在你造了桃花岛出来吧！其实技术上我想问，那整个景是造出来的，对吗？

是，那景其实很丑陋的；只是我们取了个好角度来拍摄，原本是一块烂地。那芦苇景……说起来也很险：在上海拍摄时，他们说上海没有这么大的景，我问过许多人，都说没有。我想了很久，看过许多景，什么山、石、黄土地呀，根本不适合。我再想了想便问制片：你们上海近海的地区应该有很多沿岸，不如你带我到那些石滩去看看吧！那便给我发现在浦东机场旁边有一大片芦苇田。我心想：跟他们租这里不知要多少钱？怎料一谈竟是2000元一整个月！再加3000元则整块田给我随便铲。那还不快铲！铲的时候被我找到了拍抬轿那场的山路，后面还发现了一片积水。我便跟家卫说可以拍到那场我想拍的倒影了，因为当初他跟我说要拍这场的话，一定要在片厂拍，做特技，那是拍不到的；那天正好是黄昏，却给我见到那个景，很美，可以拍那场了。我带家卫去看，他左看看右看看，喊着说：“小胖，这边更美啊！”我看到便想，这么大的景要做起来也不易，他说：“你想像一下我们在这边铺雪便行……”然后我们拍了照，一看，效果相当好；之后我们便做了那棵树，在地上撒满化肥，就是这样。

## 你曾说编剧时的笔名技安是王家卫替你改的，是何时？

拍《猛鬼差馆》。若你有留意，那两个男主角一个叫金麦基，一个叫蚱蜢超（许冠英）。当时我们想，若做编剧失败了也是出个艺名便没事了。真正写剧本是《猛鬼学堂》，

但那时候是黄炳耀主笔的，他只写了一半，后半部才是我写……还记得初试写的第一场是八仙过海，夜里写完，翌日还问副导演好不好笑，他说好笑……到午夜场上映，信心便有了。这时还没出现技安的，有时是刘镇伟编导，至金允之后就用技安作名了。高佬（王家卫）应该是金麦基来的，但他出道以来都用王家卫。

### **当编剧你是怎样摸索的呢？虽说有许多和王家卫合写……**

编剧老师只能教到你理论，有一个公式，但实际上的教不来。起初是《最后胜利》和家卫一起构思，通常是家卫写一场时，我便写下一场，当他继续写下一场写完时我便拿来看看，看到他写的果然又真的比较好，但这也证明不到自己的。第二个阶段就是在大荣，拍完《猛鬼差馆》后黄炳耀加入我们影之杰，我便身处家卫和黄炳耀之间，那在创作上对我有很大帮助。最后便写《猛鬼学堂》，开始懂得写一些观众喜欢的桥段，肯定了自己；创作的阶段对我来说很重要。第三个阶段是王家卫借我看了一本书，是黑泽明自传《蛤蟆的油》，我看到当中一个内容大意是：若一个导演不能写自己的剧本，便无法当导演。于是自己便痛定思痛去做这回事。

### **《东成西就》有部分也是王家卫写的？**

是。当时由他决定开拍至开机，只得八天时间；又没有景，便找了个山谷来拍……一开始我便写了洪七公、“孖润肠”在山谷决战的一场：什么毒黄蜂、撞花岗岩、小刀插背、五毒散等，我就只写好了这些，便开工了。后面如何只有一个大概，所以这部戏拍得我很痛苦。其实我不喜欢这部戏的，不是效果的问题，而是过程中我享受不到：知道整个故事的去向然后可以去扭转，但根本没时间去扭。如果先知道，我会懂得叫他们怎样去演。

还有一点很讨厌，就是那群女星，真的很三八，是是非非，争风吃醋……被视为三级女星的叶玉卿永远躲在一角，无人理睬，她也很惨，其实她的人也很好……

### **以王家卫和你的生产速度比较，是你拍四部他才一部。也有传你在票房赚到的都放进了泽东？**

是拍《都市情缘》之后……家卫正在拍《东邪西毒》，那时他的制作预算也超支了许多，我预见到这对泽东来说会是很艰辛的。当时我觉得我应该很快拍好一部戏，然后赚笔钱回来；于是我拍了《都市情缘》，赚到的几百万也很好用，我让他放心继续拍……总希望帮他挨过一段紧日子。那时没有别的收入，每天公司都有支出；可幸他最后也成功，运作上了轨道。多年后，他开了张支票，问我的户口号码。那我当然明白……

### **泽东公司的logo，应该是从《东邪西毒》开始。也谈谈你是怎样认识王家卫，后来怎样从影之杰过渡至泽东？**

那时候我在世纪干行政工作，廖伟雄就刚拍毕我们的《孖襟兄弟》，那片很卖座，他便替永高拍一部《吉人天相》，当时有个角色他很想找我客串三天。我演戏行吗？他说没问题，见我跟梁家树在《孖襟兄弟》现场也行，我又不好意思推搪，便答应了。怎料拍戏第一天，廖伟雄没有出现，反而出现了一个王家卫，心想那人是谁？听他们说他是这戏的执行监制或编剧什么的。那时是1984年左右。他来当导演，廖伟雄哪里去？原来要回“欢乐今宵”



（按：香港无线电视台的长寿综艺节目）。我是一个新人，来了一个新导演，那怎么办？于是那天相识，闲谈中发觉这个人涉及的题目很广，于是对此人便留意起来。后来世纪结束，1984年至1985年间我到北京做生意，是安排重庆杂技团到菲律宾巡回表演……后来又失败。

突然有一天，邓光荣打电话给我。何以找我呢？原来当时他的公司是家庭式作业的，对银行财务方面不太熟悉，找我征询意见。我便告诉他可透过一些财务安排帮忙，有了这帮助后，你便可以跟嘉禾洽商；以往你是打工，现在可以是伙伴，而这伙伴关系是你拥有电影的版权，他就拥有发行权，最后你就会累积到一系列的电影。当时梁家树和邓光荣正筹备着一部戏，找来王家卫编剧，我便再与他相遇……我对邓光荣说：如果要成立一家公司，不能像以往般旧式，开拍时签个导演、签个编剧，这是没投入感的；我看到新艺城有班底，宝禾有班底，他们何以成功？就是背后的班底。现在你可以从银行得到一个财政帮助，嘉禾又已经是一个支持，所欠的就是一个班底。创作上你们较弱，我觉得王家卫是行的。家卫当时在永佳，但也不大受重视；于是我便大力说服邓光荣请王家卫过来，我们三人并组成了影之杰。开始的第一部片叫《义盖云天》，由罗文导演，演员有周润发。当时我还说服他签周润发，他起初死也不肯，后来签了两部，一部是《义盖云天》，第二部是《江湖龙虎斗》，接下来是《猛鬼差馆》、《旺角卡门》、《猛鬼学堂》……后来我拍了《赌圣》，票房大收，家卫则刚拍完《阿飞正传》，当时的反应很极端……于是他就自己出来部署成立公司。

那成立公司叫什么名字？想不到便打电话给我太太，因为影之杰也是她想出来的，于是她便想了Jet Tone，也好，像飞机的引擎。告诉家卫英文想好了，中文你负责，他说不如直译：泽东吧！结果每逢返内地都被问了……由此，就开始了第一部作品《东邪西毒》，直至今天。许多人都以为泽东我有份儿的，其实不是。

### **泽东有多少部戏是你监制的？**

两部。《重庆森林》，另一部《东邪西毒》严格上也是，但《东》片后来没出名字。《重庆森林》是有名字的，但香港这个埠没有，海外全部我都是监制。因为那时候“监禁期”未过<sup>[1]</sup>，不想带太多麻烦给家卫。但为何《东成西就》可以出呢？有小蔡保住，因为小蔡是老板；但《东邪西毒》小蔡没份儿，只是家卫独资，所以就不见名字了。

### **王家卫早期的戏和后期的也有分别，但个人风格仍然很强，你监制王家卫的戏，在某种程度上你都要给予一些界线或限制的，作为朋友又是监制，你俩是怎样合作的呢？**

在创作上没有任何控制的，也可以说没什么控制权，他是不受控的，我只可以监察着制片方面协助他而已。根本在我心目中没有控制这两个字，因为我都是纵容他的人，就算是拍了一千万当是烧掉了也从不介意；若以金钱来衡量，就违背了自己当初的决定；不如我也是股东吧。

### **创作上的交流又如何？**

也是互相倾谈，讨论，但最后的决定权都是他自己的。

### **现在看来，许多时王家卫幕后的班底都是那几个：摄影杜可风，现在是李屏宾，还有张叔平。你介入他们之间又有多少？**

很少。故事创作上我只跟他交流，从来没有跟摄影师、美指等讨论的。

从《阿飞正传》开始至《东邪西毒》，在你自己的戏中，不少影响均来自王家卫这些作品。如王家卫拍完《阿飞正传》后，你拍了《天长地久》，本来《东邪西毒》是你拍下集，结果你却拍了两部《西游记》，甚至《都市情缘》也源出一辙，那个互动的影响很微妙，你可解释一下这创作上的交流吗？

话分两头：在意念上，我们都认同了同一样事物。例如《阿飞正传》，他想拍一个这样年代的故事，他小时候的所见所闻；而我则有长洲，《天长地久》的阿飞，我们从大家口中都听到对方的故事，然后与自己的人物互相融合，到拍的时候，往往就会抽取大家所谈的一部分出来。每次谈故事时，都会一个故事谈出十个版本来；那是十道真气，那真气是电影来的。你拍了一道，那九道怎么办？也是好看的。于是便深种脑海，拍完一部，到第二部时又延续，渐渐的那些真气便发放出来。当时的交流就是这样，这是前期发生的。有时候看到他怎样去拍一些女性心理，我也不甘示弱又拍另一些嘲弄他，这是有点玩耍性质吧！

**看到你们对同一事物，大家都有一个很不同的处理……**

这就是最初我们创作时，大家对对方的故事人物有不同的理解或想像，到大家拍的时候就各取所需，就出现了这个情况。

**有个明显例子，我想就是《西游记》最后的那个夕阳武士；《天下无双》亦然，你写小霸王时也可能是嘲弄着对方。你们这种创作上的互动，也差不多有十年……**

拍完《天下无双》那夜，家卫跟我说，我们都老了，在这部戏我们好像熟手技工；可能如你所言，大家也知道对方会安置什么东西进去。……作为朋友或监制也好，这是挺开心的。

**传闻《天长地久》保留了《阿飞正传》原装版本的部分故事，事实怎样？**

保留了一半。以故事来说，《天长地久》后半段已不是《阿飞正传》的故事，前半段就是我小时候在长洲的一些记忆：有个家伙一梳完头就出香港耍乐去了。以时间调动的手法来说，我们构思《阿飞正传》的时候就已经是这样的。后面的故事又是另一些新东西，但其中有些场面也是属于《阿飞正传》的。为何我会说是一半呢？因为原本《阿飞正传》应该有十集，因为我们想了八九个故事出来，当中同一个人物有八九个不同的性格，要拍的话真的有十个版本。只是我的版本把张国荣变成徐濠萦，或我站在刘德华那边描述他父亲多一点吧。

**曾经有记者说，你的戏是赚钱的，王家卫的戏是亏本的……其实我也觉得，王家卫的戏确是渐走向国际，但在香港真的就只有这么多了，就算是《天下无双》也不过一千万。你们是拍档，你有何看法？**

若说王家卫的戏票房没那么高，只是其演变慢一点而已。他到今天是赚钱的；前期的不赚，但后期的做得很好；他在香港的票房，若大家看清楚，他是升了的，因为他没有跌过，在今时今日没有跌就等于升了。只是与我的票房相比下有些差距。在实质赚多少的计算上，只因为我的产量多而已，若他的量也和我一样，可能也少不到哪里；但有一点，他的摄制确实是花费很高。还有那记者认为我们一个是艺术，一个是商业，怎可以走在一起？我则分析告诉他，如果这世界分一个叫商业的范围，一个叫艺术的范围，就变成电影的一切，若两者可结合，还不是天下无敌？

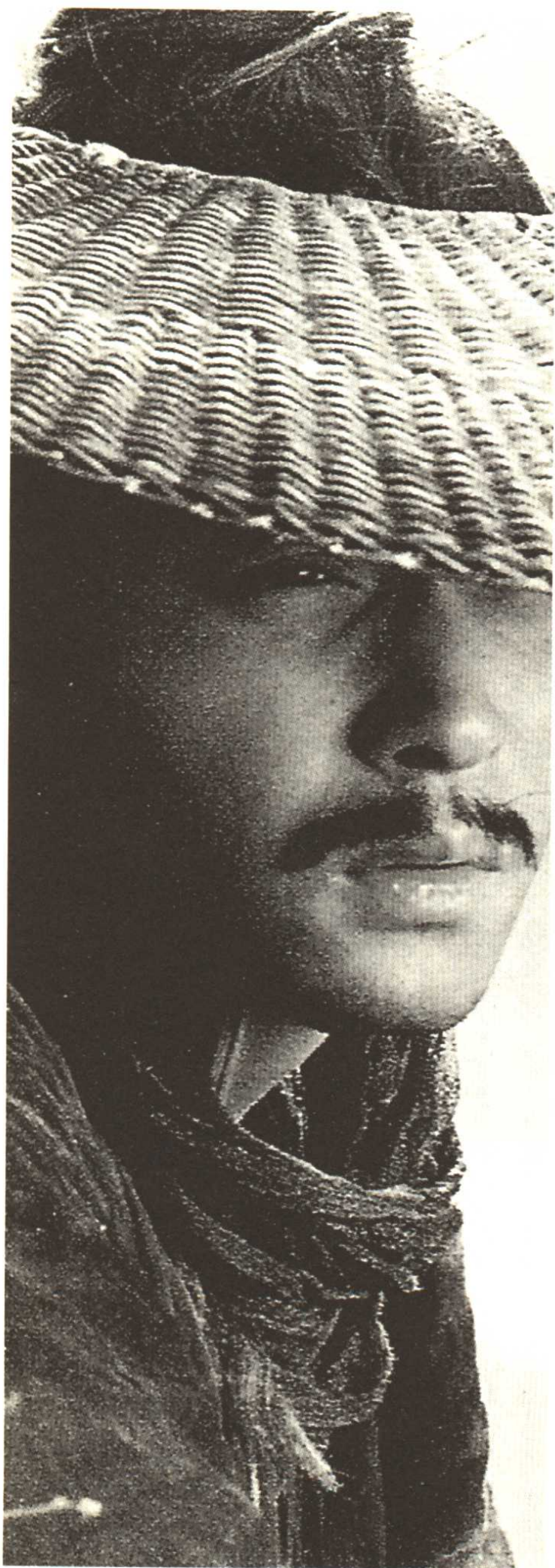
### 以你的作品来看，王家卫在创作上对你的影响有多大？

非常之大。自我开始当导演以来，有一样重要东西是从他身上学回来的，就是电影的节奏。简单来说就是起承转合，其实谈何容易。从我认识他至自己踏入创作阶段，这点他是影响到我的。反而技巧或技术方面，我则接收不多。而在做人方面，他给了我一个信息：无论你去爱一样东西或做一件事，应先从一个心术正的角度去想；你要开始爱那角色或开始爱那段感情；若你很抽离或隔着来看，那感觉不会真实的。若你有这个心，在写人物感情方面是很容易把握得到的。

#### 【注】

[1] 指与任职的公司合约期还没满，不能明目张胆地为别家公司工作。

本访问转载自《香港电影面面观2002—2003》(香港:香港国际电影节,2003),经访问者增删。——编者注





潘迪华 ( Rebecca Pan )

原名潘宛卿。1930年在上海出生，1949年到香港定居。曾经灌录过不少英文和国语歌曲唱片，又到世界各地巡回演出，是红极一时的歌星。1953年主演《白衣红泪》，改名潘迪华。1957年在香港璇宫、丽宫、首都及香槟夜总会首次登场。1959年并在美国电台现场演唱爵士歌曲。1964年起，她与伦敦的EMI公司签下歌星合约，随即推出她第一张个人国语专辑《情人桥》。1967年香港无线电视开台，她成为“欢乐今宵”驻台歌手。1970年在香港希尔顿鹰巢厅演出她的cabaret，并于1972年亲自监制及演出中式音乐剧《白娘娘》。1975年灌录她的最后一张专辑*A Christmas Carol*后退出乐坛。1988年，潘迪华复出，拍摄许鞍华的电影《今夜星光灿烂》。其后参与王家卫的《阿飞正传》和侯孝贤的《海上花》，以饰演雍容华贵的上海人见称。近作是《花样年华》和《天下无双》。

# 到底是上海女人

——专访潘迪华

访问 / 整理：卢燕珊

日期：2003年6月5日

## 最初你和王家卫互不认识的，他怎会找你拍《阿飞正传》呢？

可能是因为我那种上海女人的特点。当时我在加拿大，《阿飞正传》已开拍了。我的好朋友方刚打电话来，说王家卫导演好想找我。我说找我做什么？我觉得拍电影好辛苦，时常都要等，我没耐性，所以不想拍。他说，这次你应该考虑一下，这角色很好的，真的为你量身订造，如果你不做会后悔的。因为方刚很清楚我的家庭环境及生活情况。我说我还有一两星期便回港，如果你等得到就等，否则我也不介意。

回港后，第一次与张叔平、陈诚志和王导演见面。我记得我们在Hyatt（按：香港君悦酒店）喝茶，与三个年轻人，好投缘又谈得来，当导演解释这角色时，我已完全投入了，没理由不做，一讲就成。

## 他怎样向你解释你在戏里的角色？

他要一个上海的风尘女子，60年代的。一个讲老式上海话的女人。会讲上海话的人很多，但讲老式的却不多。因为现在会讲上海话的年轻人甚至是老一辈的，大都早已同化。我好固执，不好听的，我不喜欢。我还是讲回自己的上海话。王导演就是喜欢这一点。

《阿飞正传》的角色对我来说应该不是那么艰难的，因为当时我和我的儿子有很多矛盾，没沟通。这角色好似演我自己，很有代入感。到真正拍戏时，很得意。因为旧上海风尘女子多数会吸烟。导演问我：你会不会吸烟？

我说死啦，我不会。想着都是假装的就试试吧。然后他说：拜托你，Rebecca，不要

吸，你都不像的，拿支烟都不像。后来听人说王导演很喜欢cut（删）戏。我的戏，惟一cut了的只有吸烟这一场。

后来有人质疑我：“那么拍王家卫的戏不是等得更久？你又不闷？”我说是的，都一样要等，不同的是，王导演没剧本，他会跟你讲解戏的内容，我就觉得挺好玩。他一边跟我讲，我一边想怎样消化它，变了时间有得打发。别人批评他没剧本，但我觉得没剧本有没剧本的好。

### **可否讲讲你初来香港，生活在“小上海”的经验？**

老实说，第一天来到香港，我说：“嗤！整个乡下地方，又小又落后，同上海没得比。”当时我只有十五六岁，住在有“小上海”之称的北角，和其他刚来港的上海人一样，都抱着这样的心态：自己是过客，始终会回上海。大家不会留下来，所以没想过要学广东话，没想过要买房。因为年轻有点优越感，我们是大上海，你们小香港不够我们厉害，smart（聪明）。想不到现在我有机会回上海定居，也不想回去。我很缅怀以前的上海，今日上海在文化艺术上是倒退了。

### **你觉得什么是上海女人？**

现在的上海女人和其他时代女性没什么分别。以前的上海女人却很不同，作风比较创新、勇敢、大胆一点。漂亮与不漂亮是其次，现在也有很多漂亮的女子，但气质方面，真的差很多。

以前的上海女人，因为没那么多自由，约束好多，但在约束和礼教之中培养出一份独特气质来，也很文雅。坐有坐的姿态，站有站的姿态，礼貌方面，无论是大户人家或中等小家庭，都教养很好。不一定是家长教你，而是周围成长的环境，你会control（控制）、约束自己。现在你见我仍穿着旗袍。穿旗袍是比较辛苦，因为领又高，腰身要扎着，走路也会斯文很多。不需要靠现在的keep fit瘦身运动，因为穿着旗袍，你也不敢放肆，多吃一点，你的旗袍就有痕迹。

### **其实旗袍有本身的某种限制，你穿在身上便好似被框住了是不是？**

看似觉得好辛苦，习惯了便没什么。

### **你是否觉得自己是典型上海女人的代表？**

我不敢说自己是上海女人的代表，但的确，因为我在这样的环境中成长，那种气息多多少少就会流露出来，是不自觉的。有时我会和电影圈人倾谈，比如我和王导演比较熟悉，他告诉我他好想拍一部经典的大时代电影，那当然是要二三十年代的上海啦。但他可能一世也没机会拍。

### **为什么？**

因为即使景你可以搭出来，有钱搭厂景也可，但没演员。老的演员反而有，但主角一定要年轻的，这是无可否认的，因为年轻人是一个社会的代表。年轻漂亮的少男少女很多，但你要找回那个二三十年代的上海气质，我相信很难。不是两三年可以培养训练到的。所以我

对导演说，我相信你的愿望好难实现。

### 那么你在电影中的服装、发型是不是很典型上海女人的？

《阿飞正传》全都考究了那时的资料，所以《阿飞正传》也好，《花样年华》也好，全部都好忠于那时代的装饰、风气、习惯，他们是搜集了很多资料才筹备这戏的。我相信每一部戏都是这样。不过他们拍得很成功，特别受人注意，其实王家卫和张叔平花了很多心机。

### 你如何看王家卫电影内的上海情……？

你想说他的电影有上海情结是吗？我觉得以现在导演的功力，即使是上海人拍上海，也未必能拍到他那种五六十年代的上海风格味道。他的确拍得好有真实感。张叔平应记一功，服装、美指，他做得相当成功。他俩拍档做上海，不是现在的上海或很早以前的上海，而是五六十年代香港上海的style（风格），拍得无懈可击。

### 但是否美化了？

它是电影，美化一点点一定有，但仍很真实，尤其是那些微细的地方，很有真实感。

### 你指的是纯粹视觉上的场景，还是心态上的真实？

《花样年华》中张曼玉的角色没可能穿着得那么漂亮。至于故事，我觉得现在的人，都会发生类似的情况。那故事是讲50年代初来香港的上海人，老上海来到香港的生活差不多就是这样的。我觉得他确是颇了解。

其实我相信王家卫对上海有种情结。他特别推崇60年代的上海和香港上海人的生活。他本人亦好有礼貌，好尊敬长辈，待人接物都好好，我从来没见过他有粗鲁的一面，他好斯文。有人说现在的电影圈比较粗鲁，不斯文，讲话“三字经”（脏话）满天飞，别人说片场是这样的。但拍他的戏就不会有，因为全组人好respectful（尊重人的）。所以我好喜欢拍他的电影，你不会听到或看到不舒服的情景，大家都好有礼貌。所以我觉得他几上海人。

他钟爱以前五六十年代香港上海人的生活，亦有道理的。你刚才问过我上海女人有什么不同。以我的经验，我们旧一辈的上海女人，做什么工作都会好尊重那份工作，不会求其其（随随便便）。做娱乐事业的，别人说：用不用扮到好似雀仔那样？比如出去见人，一定要四四正正（整整齐齐）。我觉得是好的风气。虽然现在的女性牛仔裤一条就可出街，但我们以前的上海人好讲究这一套。你会觉得好花时间，这么讲究做什么呢？但这是一种生活情趣。

有些很细小的东西我们都好appreciate（欣赏）。我记得小时候在上海看电影，“哗，今日有电影看！”开心到不得了，好大的一件事。十五岁去看电影，我都穿着得整整齐齐。去到公共场合，你会好respect（尊重）公共场合，就等如respect自己一样，久而久之养成习惯。

### 王家卫很年轻便来香港，那么会不会是因为他觉得自己miss（失去）了某些东西，所以在电影中尝试寻回那所谓的上海根？

我相信有可能。借着他妈妈，他知道五六十年代的上海人在香港怎样生活。他不会讲自



己私事给别人听，我也不会诸事问人的，不过有时无意中流露出来，因为我和他一直讲上海话，《阿飞正传》时还“啦啦啦”地练习。

我相信他绝对对上海有份很浓厚的情感。最近他又research（资料搜集）很多上海的东西，我也有帮他，见了些上了年纪，八十多岁的老人家，他们知道以前的上海，有时我也未必知。他叫我介绍一些人给他。他很尊重长辈，我想都是与他的生活习惯有关。他很respect人，所以我很喜欢这位年轻人的性格。但他平时讲话很怕羞，所以他戴墨镜，别人说他摆款，其实不是摆款，他是很nervous（紧张）。别人看不出，我以长辈身份和他做朋友，有时冷眼旁观，我会说他，他也会同意。有时我说：“你又花钱。你看这场戏拍了第四次啦。我说你那三场不要，你不可以预先想好才再拍的吗？”他说当然有，但再拍还可以更好。

《花样年华》有一场戏讲Maggie（张曼玉）返回旧屋，我演的房东太太要搬走。那场戏拍了四次。差不多对白，差不多情景，但他用了最后那一次，我觉得他是对的。花了很多菲林，很多钱啦。有时别人不服：“他的戏当然好啦。少少戏万多尺（英尺），咩！拍了三万尺，择出来的怎会不好呢？”不是吗，可能你三万尺拍出来也不好呢。比如他拍完戏，回去会study（研读），重看又重看很多次，看到哪一段不够好的，又重新再拍，我觉得他很专业，这是我喜欢他的地方。我们个个都好疼他，都重新拍重新拍，老实讲，你说还有什么抱怨。“都挺好啦！为什么又要拍，好辛苦。”

另一次，冷得要死，拍穿着短袖衫的Maggie吹着风，冷得Maggie哭了。幸好这场是苦情戏，更加有真实感。我觉得这是挺好的，他拍得好，但他想更好，所以他拿奖是应该的。其实他很聪明，颇有商业头脑，比如他拍戏花了很多钱，拍了很多很多不错但又用不着的东西，就会出什么特别版本什么soundtrack（原声大碟），所以没有浪费。但是拍他的戏，没有人知道他究竟要拍什么，只有他自己知。

### **你说他戴墨镜其实是掩饰他的怕羞，由一开始已经戴着的？**

他其实很怕羞，现在习惯了。以前他很怕见public（公众），别人以为他耍大牌，摆款，他不喜欢去，他cool（酷），其实不是的。他是个warm person（温暖的人），他很疼演员，对老人家很敬重。我更加不用说，我当他是儿子，过年过节不会忘记你，寄卡寄水果来慰问你。但他真的好怕public，所以戴眼镜，他其实是好怕，因为他是个好感性的人，又怕讲错话，所以宁愿不见媒体。正是因为他这种character（个性），导致一份神秘感，令人更加想知道他，也间接帮助他们公司更加成功。

### **你和王家卫导演，由1989年到现在的合作经验如何？大家怎样沟通？**

拍《阿飞正传》时大家不太熟络，而且他很尊敬我，所以大家不太close（熟络）。那时他还年轻，《阿飞正传》是他第二部戏，所以他没那么放，我意思是，在不是拍戏之时。

《阿飞正传》和《花样年华》事隔应该十年，各有各忙，而且大家年纪相差一个generation（代），一直没什么来往，我只是从朋友、报纸中知道他做什么。后来我到戏院看《海上花》，刚好与王家卫和张叔平碰上。“啊，导演怎样呀？”“我们正在拍《花样年华》啦。”大家聊了几句。过了几个月，收到他的电话，他想我参与《花样年华》。我相信他当初没打算找我拍《花样年华》。他见到我以后，概念就改了。王家卫就是这样的，他突然间撞到一样东西，若觉得很适合放在电影中，之前拍的全部都可不要了，又重新来

过。当时《2046》已开始拍，两部戏一起来，但一直等，等到他碰到我以后，他才想到要我参与这戏。

我问他任何东西，他都不会讲的，大家都在猜心思。好多东西都很有趣，比如《阿飞正传》。我虽然对电影不熟悉，但我都跟王导演讲，你可否加个O.S.（画外音），观众真的不明白做什么。我真的这样提议，但他不会听的，因为他有自己的idea（意念）。他说，不要紧啦，他们爱怎样想就怎样想，这是typical（典型）王家卫。他说，观众可以如看一幅毕加索的画那样，你可凭感觉自由想像。现在好流行的嘛。但今日香港观众一般来说不爱用脑。王家卫有那么多年轻观众喜欢他，所以这是好事，让他们有机会用用脑。你要用脑看戏，一定要看三次，如果不看两三次，真的会miss（错过）了好多东西。

刘镇伟和王家卫的速度，真的是两个极端对比。我想如果《天下无双》给王家卫拍，贺岁片不知要隔一年或两年才可上演了。王家卫从不会向你示范怎样做戏的，但他会跟你讲，讲到你入戏，然后你自己做。但刘导演很有趣的，他爱现身说法，会示范做戏给你看，怎样摆怎样讲，你照他做，很好玩。他拍笑片有他的一套，摆什么镜头，全都在他脑里，和他拍戏没什么压力，演员可以很轻松。

最辛苦的还是拍王导演的戏，因为他爱挑战。有时布景真的细小到连转身也转不到，你想想几十人在一间房内，灯光、panel（控制台）、camera（摄影机）、演员，全部挤在只有十多平方尺的房间内，大家要相当迁就。我觉得他功力真好，小小地方，拍出来的画面那么漂亮。拍打麻将一场时，大家走位走得好厉害，所以拍他的戏比较辛苦。他喜欢实景，他觉得这身份就是在这个房内，不可以拿二三十尺拍十几尺的镜头，他要这样压迫你。有时在走廊做戏更好笑，我和Maggie两个擦身而过，大家都要撞来撞去，中间还有很多搬家具的工人，哗！我真的服了他，拍出来的效果真的很好。所以这就是电影。

我拍王家卫的戏只有两部，但我最喜欢《花样年华》。因为《花样年华》没什么戏给我做。

### **《阿飞正传》也不多吧？**

但《阿飞正传》的冲突性戏剧化很重，变得较易做。《花样年华》的家庭主妇，很平凡的。如果你太过位，就真的好似做戏，那不太好。但如果你太平凡，又没什么energy（能量），你就捉不到观众的注意力，我觉得我做到这点。我觉得《花样年华》是王家卫最好的一部电影，因为在那片他好大胆，平时一部戏有很多支线，但这部戏只得一条线直落，很难拍的。他可以拍到如此成绩，从平淡中有火花，我觉得他成熟了。

### **作为演员你喜欢《花样年华》，但作为观众，你觉得王家卫哪一部最好？**

我不是王家卫迷，我又不是部部都看，但我没份做的戏当中，我比较喜欢《春光乍泄》。他蛮有功力，敢讲一些东西出来。这部戏的主题不易拍得好，而且很有美感，取景都挺大胆，而且伟仔同Leslie（张国荣）演得好。《花样年华》是另一种风格。我觉得王家卫导演一直尝试不同题材的戏，但他最好的，还是讲人性的刻画，这是他的专长。

### **在音乐上，你曾经给导演一些意见？**

王家卫好喜欢做research（资料搜集），那时候他问我，有什么50年代的音乐可介绍给

他，他想要拉丁music（音乐）。我送了两张拉丁音乐黑胶碟给他，他用了里面一首歌*Always in My Heart*。这支歌用得非常好。年轻人“哗！”一声见到Leslie走出来，拍他背影那段music很配他，真是神来之笔。所以他对我介绍的音乐很有信心。拍《花样年华》他又问我，他是顺便问的，《春光乍泄》没有问我。刚巧见到我，可能这是上海的戏，所以他问我有什么歌可用。本来《花样年华》的主题曲不是Nat King Cole的*Quizas, Quizas, Quizas*。原本他已找了个意大利作曲人替他写了一段音乐。后来我介绍Nat King Cole的音乐给他。Nat King Cole有好多拉丁music，他喜欢到不得了。因为电影title（名称）是*In the Mood for Love*，他想用*In the Mood for Love*，他听后，“哗，这么多版本。”有二百多个版本，他听了几十个。《花样年华》的音乐出了三个版本，都很好。

但他不好意思，因为我时常介绍自己的歌给他。他说：“Rebecca，我终于有支歌用得着了。”就是*Bengawan Solo*。因为我对电影没认识，原来电影是一格一格，music要配合tempo（节奏）。我以为我的歌不够好，所以他不用，“不是我不用，是不合拍。开始非常好，一到中段便合不上我拍的戏。”

这些我不明白的，原来电影有这么多学问。

### ***Bengawan Solo*是你惟一一首歌用在他的电影里？**

是的。那一段刚好讲伟仔的角色去了新加坡，就播这支歌，很贴切，tempo很配那段戏。

### **除了Nat King Cole外，还有什么其他歌是你介绍的？**

《花样的年华》，周璇的。我介绍这支歌给他，我说为什么不用这支呢？如果你嫌它不好，可重新再做。他说重新做，现在的人唱不到这种味道。但周璇的歌后来他想到办法放，虽然不是主题曲。

### **你和张国荣在《阿飞正传》戏里戏外的合作关系如何？**

讲起他就心痛。他是个好的artist（艺人）、演员，他是natural talent（天生人才）。我可以讲，我喜欢他做show（表演），他做show好过做戏。因为他做show是做自己，香港的artist没有一个好似他那样unique（独特），有他那种气质。他的声线未必一定靓，但他唱歌唱得真的很有feel（感觉），所以他做戏也一样，好有feel。当然这是后期。

他很尊敬长者，而且好客气。我们拍戏时，大家都很专注，研究剧本，对稿。因为剧本是临时拿到，所以我们没时间倾谈其他。拍家卫的戏有一个好处，比如拍Leslie的戏，我给戏他，我和他一起拍，大家便有交流，所以他做得非常好。他是主角，我当然要给他戏，但我做戏，主角一样要给我戏。我不知道其他导演拍交流戏时，是不是一样给戏对方。有时片场的人告诉我，大家拍交流戏时，主角不在旁，是场记给戏你。这很难，你自己做独角戏，没交流时，你自己发挥不到，不能投入。但拍王家卫的戏时，镜头对着我，Maggie一定要和我做戏。投入角色，大家才可发挥。所以我觉得拍他的戏很开心。

张国荣也一样。我最不好意思有一次拍《阿飞正传》，我第一次担任重要角色，好紧张。有一场戏，讲养母喝醉酒，方刚教我说喝些酒会更神似更加入戏。听他话喝点酒，开始没什么，再喝多两杯就真的醉了。场记说：“哎，不得了，潘姐姐醉了，怎办？”他们说今

晚一定要拍，因为要交场。我还像疯婆子似的说：“不要紧啦。立即改剧本，我不讲对白，你讲啦。你扶着妈妈。”我都颇重的，一百三十多磅，张国荣块头又不大，即使是拍戏也要借力的。他抱着我走上楼梯，然后将我掉在床上，真惨，辛苦死了。第二天他说：“啊，auntie，我真的好惨，肩膊都黑了。”但这场戏拍出来的效果非常好，因为我真的醉了，但又会糊里糊涂地讲对白，我都不知道自己说什么，导演还拍close-up（特写）。有时傻有傻福，但以后也不敢了。



梁朝伟 ( Tony Leung Chiu-wai )

1962年出生，广东台山人。1982年第11期香港无线电视台艺员训练班毕业，担纲演出脍炙人口的剧集《新扎师兄》、《鹿鼎记》等。80年代初加入电影圈，1983年与梅艳芳合演《青春差馆》，此后曾获多位著名华人导演垂青，包括侯孝贤、陈英雄等，是王家卫电影最重要的一名演员，除《旺角卡门》和《堕落天使》外，至今王家卫的电影从没缺过他的份儿。他在电影界获奖无数，包括四度获香港电影金像奖最佳男主角奖（《重庆森林》、《春光乍泄》、《花样年华》、《无间道》），两度获台湾金马奖最佳男主角奖（《重庆森林》、《无间道》），以及凭《花样年华》获第53届戛纳电影节最佳男主角奖等。

# 那时我好大压力！

——专访梁朝伟

访问 / 整理：登徒

日期：2003年3月

## 王家卫和刘镇伟在性格上相像吗？

两个都是很聪明的人，而且很全面。他们不单是拍戏或写剧本好，其实我跟王家卫相识了十年，中间不只拍他的戏，有时聊天也不谈拍戏，我看到他们在日常生活中是很聪明的。我跟刘镇伟不如王家卫般熟稔。

## 你说《2046》回到《阿飞正传》，《阿飞正传》有剧本吗，你当时也应该不太清楚王在拍什么吧？

我是知道的。那时还有一个老千教我偷牌测牌，每天要放一只牌在手中，手势要怎样的；又要找人帮我修甲，因为老千的手指好漂亮。那时找了一个香港修甲高手教我，我看了，才明白，才有了一场讲我修甲的戏。我原本有一场戏要去大档，我说：“不好啦导演，一起给人抓就惨了，是地下赌档来的，要押上囚车的。”但因为我的角色，是九龙城寨的老千，很小就被我姐姐（李殿朗饰）带，她是做妓女的，骗我在大档帮忙，“倒痰盂”！后来我问大档的人，可否教我赌，他便教我了！他教我牌九和听骰，我玩扑克牌，整个故事我是知道的。后来因为刘嘉玲出了事，我对家卫说我不拍了，我要陪人，我觉得人比较要紧一点！戏不拍，日后大把机会啦！

## 你就只拍了《阿飞正传》最末一场戏？

不，我拍了很多的！我用了很长时间进入这个角色，天天都有NG，次次NG的都是我，张曼玉就天天陪我挨NG。我就吃着梨子，对她说：“你就当自己在家里便成了！随便啦。”我拍了二十七次，我问家卫，我有什么问题，没理由的，我又不是第一次拍戏，怎么说都成

了名，公认为一个不错的演员，没理由讲一句，“随便啦！当自己家就得啦！”后就“cut！”一声。王家卫说：“伟仔！这里你再来！”这样张曼玉一早到黑就陪我走。你知道那个楼顶好矮，一天到晚拿着一个梨，她从大屿山出来，我便带她进我房！还拍了一些与李殿朗吃饭的戏！

我每天回家都很伤心，又情绪低落，为什么自己做得那么差，又只因为我NG，那时我好大压力！拍了很久，后来刘嘉玲出了事，过后我才回来拍那场戏（《阿飞正传》最后的一场），那场只拍了三个takes，我说我真的拍不下去了！

### **但这场戏，你自己安排了很多details（细节）在其中，没有对白，好像经过很长彩排的结果？**

没有。这是那个赌徒的routine（习惯），每晚赌至天亮，便回家睡觉！而且在九龙城寨，你也不知道何时天亮天黑，总之你以为每天都在下雨！好多老鼠和滴水的！每天回来便睡，这角色好dark（黑暗），好像塔尔科夫斯基的角色一样。每天睡醒便梳洗、收拾，又出去赌！每天如是！并没有排很多次便拍。

### **整个收拾的过程，你用什么方向去演？**

没啊，就像上班之前，大家做的东西一样。没有用什么意识去做，反而在《东邪西毒》想做多次，都做不了！

### **你认为这段戏好厉害，在什么地方？**

这些戏难就难在走来走去，好难吸引到你去看，幕前那个人好平常，真是没什么特别的，都是临上班前惯做的手势。但我本身是不熟的，拍戏那天他叫我收拾这么多东西，又数钱又烟又零钱又梳头，我说：“哗！记不记得？”但roll机后我就做。通常这类戏，会加了一些自己东西。张叔平问我：“为什么你会有一下这样（在擦手指）呢？”我用发蜡梳完头，黏嘛！其实我当初拍戏就是这样，好多details，只是后来愈来愈呢啡（粗心大意），因为若你要让人感觉到一个人的心情，是你的行事，比如说焦虑，一定是用一些动作来表达。那时，在电视台，可以试很多不同方法，后来才愈来愈呢啡。同时，王家卫也觉得我太多功夫，总有三十七个方式去演，他说：“我不要了，你可否给我最直接的！”

### **【注】**

本访问转载自《香港电影面面观2002—2003》（香港：香港国际电影节，2003），经访问者增删。——编者注

# 王家卫文化词典 a-z

潘国灵、李照兴

## 1960

王家卫60年代传奇的开端，《阿飞正传》关键时刻在1960年4月16日下午3点前一分钟，虽并非男女主角第一次见面之时，但从这一分钟开始，大钟之下，两人成了朋友，由此引出《阿飞正传》、《花样年华》、《2046》偶有相连的三部曲。

## 1966

《花样年华》的末段把1966年引申成一个时代的终结。现实中的香港，1967年经历动荡，触发第一代移民潮。及后港英政策转变，道地的香港精神正式成形。如果说那是一个时代的终结，那同时意味着是另一个时代的开端。

## 1997

《春光乍泄》故事发生之年份，当然也是香港面向“九七”回归的历史关头。角色与角色，城市与国家，能否从此“快乐地走在一起”——王家卫选择由离开香港最远的地方出发，发展返乡之途，以地理的距离象征历史的长流。

## 2046

由1997年开始数：五十年不变，直至2046。是中国政府对一国两制的承诺，是《2046》的由来，也是片中故事内的故事（梁朝伟角色所写的小说）发生的未来背景。电影筹拍经年，在《花样年华》中以酒店房间号码预早登场，三年后望穿秋水连《2046》歌曲也plug上台了，电影还未拍成。

## Advertisement

移动电话制造商摩托罗拉（Motorola）委托王家卫拍摄一辑StarTACs产品的广告片，在这个名为《打开沟通的天空》的广告片中，王家卫起用在《重庆森林》中合作过的香港流行音乐天后王菲和日本演员浅野忠信做主角。其后，王家卫亦执导多辑电视广告或杂志广告，包括宝马（BMW）汽车的The Hire网络广告等。

## Always in My Heart

Los Indios Tabajaras这段Always in My Heart音乐已成为阿飞的主题曲，电影中重复出现的声画



motif, 懒洋洋的节奏无与伦比。影像与音乐重复出现, 如不断回归的奇异梦境, 无脚鸟的梦。也就是梦的配乐。

### Angkor Wat in Cambodia

《春光乍泄》和《花样年华》均以时事录像结束, 前者插入邓小平去世片段, 后者插入法国总统戴高乐1966年访问柬埔寨的片段, 来象征一个年代的终结。电影随即亦将周慕云带到柬埔寨古高棉王朝庞大的庙宇遗址吴哥窟(世界七大古建筑奇迹之一), 周悄悄地向着石柱的洞里说话, 无人知道他究竟是忏悔, 是倾诉, 是许愿, 还是空白一片。这是柬埔寨首次批准电影队伍进入吴哥窟拍摄, 当年科波拉拍《现代启示录》中的“吴哥窟”也只是搭建而成, 王家卫在《花样年华》片中成就了全球第一次。

### As Tears Go By

Marianne Faithfull 60年代的老歌, 被王家卫用作《旺角卡门》的英文片名, 此歌在电影中并没有出现。

### Blond wig

《重庆森林》中林青霞的造型, 刻意向美国黑色电影(film noir)中的致命女人(femme fatale)外形致敬: 雨衣、墨镜、抽烟, 加上一个金色假发(而非本身是金色头发), 反映了该角色的人工性, 是一种刻意不写实的设计, 却包含对类型电影的准确临摹。

### Blow Up

意大利导演安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)1966年作品, 在香港上映时片名即为《春光乍泄》。电影改编自阿根廷小说家胡里奥·科塔萨尔(Julio Cortázar)的同名小说。科塔萨尔据说是一个王家卫喜欢的作家。

### Boarding pass

一张登机证, 目的地被雨水沾湿而褪去。《重

庆森林》的结局是重新手绘另一张, 一切可重新开始。《花样年华》后段的假设是: 如果我有的一张船票, 你会否跟我一起走?

### Buenos Aires

王家卫第五部电影《春光乍泄》, 远走高飞至布宜诺斯艾利斯拍摄, 为什么是布宜诺斯艾利斯? 据王家卫说: 对我们活在香港的人而言, 阿根廷是世界的尽头。还有, 王家卫原先想改编曼努埃尔·普伊格(Manuel Puig)的*The Buenos Aires Affair*, 计划最后当然流产, 但地点不变。在日本, 电影片名便干脆叫《布宜诺斯艾利斯》, 不再故弄玄虚。当然, 《春》片其实没让你看到真正的布市, 拍摄地点位于布市近郊的Boca, 类似香港的油尖旺。一大队crew跟着王家卫流浪, 有人思乡, 有人生病, 连王家卫自身都迷失了, 他说: “渐渐地, 我迷失了时间观念, 日子不过重复自己, 我开始体会到流放的滋味。”王家卫的电影, 拍的菲林肯定比呈现于银幕的多出不知多少倍, 他后来将一批片段交给关本良、李业华看, 两人决定将影像循环再用, 1998年追踪到布市, 追溯王家卫的足迹, 拍成一部记录片《布宜诺斯艾利斯·摄氏零度》, 于第24届香港国际电影节公映。

### California Dreaming

The Mamas and Papas名曲。在《重庆森林》反复回响, 一是作为乐曲motif, 丰富剧情的细节; 二是作为奇情叙事的交代, 梁朝伟在失恋中未能忘怀, 后透过听王菲所喜爱的此曲而借曲生情; 三是此曲歌词与信息作为乌托邦的想像寄托(在下雨的中环思念着阳光遍洒的加州)。当然再加上兰桂坊加州餐厅的名字配合。此外, 画外音乐有王菲翻唱The Cranberries的《梦中人》, 同样充满梦幻的感觉。

### Carmen

《卡门》是法国作家梅里美的名作, 描写吉卜赛女主角的激烈与热情性格所引发的悲剧。由此, “卡门”已成了激情热血的代名词, 也是流离浪荡一族人的心境。芳名卡门的人, 最终死于自己的性

格与命运造就之血泊中，注定无家可归。也是《旺角卡门》的结局。

### **Chef salad**

厨师沙拉，《重庆森林》中快餐店老板介绍的招牌菜，成了爱情习惯的最终比喻。跟恋人相处，好比同一样菜吃得太久，如何好吃都会有厌弃的一天。是时候换换口味。

### **Chungking Mansion**

位于尖沙咀的重庆大厦，是一个小小的平民版联合国，大厦门外招牌纵横，大厦内宾馆、食肆、商铺、住宅林立。有人认为混沌无序难以摸清（《重庆森林》因而得名，而重庆一词也联系到中国的雾都，同样有迷蒙莫测的感觉），有人却欣赏其活力澎湃。最给人留有印象的是大厦集中了印度与巴基斯坦裔香港人的文化，堪称香港的小印巴。王家卫儿时在尖沙咀住过，对此地历史文化别有体会。

### **Collectibles**

王家卫在香港不是卖座导演，但以电影副产品工业来说，却是最擅于经营的一员。电影副产品每每掀起抢购热潮，如港、日、韩、法等不同版本的电影海报、明信片、限量珍藏版唱片、从未曝光片段的重现（如《花样年华》的special edition）等。王家卫电影已经在全球开拓了一个不小的collector's market。

### **Cucurrucucu paloma**

出现于《春光乍泄》的哀歌，犹如歌词的异色莫名，歌声本身变成一种乐器，不需要了解他在唱什么（其实是指鸽子的叫声），只要知道那是忧伤却多情的音乐就可以了。

### **Decadence**

颓废主义是一种世纪末风韵，色调低沉，美丽的墙纸上却渗着岁月的污渍。是《阿飞正传》的菲律宾、《重庆森林》的重庆大厦、《春光乍泄》的旅馆、《花样年华》的冷巷与吴哥窟。

### **Diaspora**

叶月瑜在《歌声魅影》一书中说：“散居（diaspora），特别是散居华人，和在某种程度上散居的亚洲人，是王家卫电影中一向吸引人的主题。自他的第二部电影《阿飞正传》起，直至他最近的电影《春光乍泄》，和所有居间的《东邪西毒》、《重庆森林》、《堕落天使》等，王皆以离去、到达、前进和等待等主旨为中心，拼凑他的故事。这些主旨虽然抽象，却是构成旅行中最实际和最平凡的过程。”（页147）的确，除了作为主题外，看看王家卫电影的人物，有《阿飞正传》中转行行船的警察，有从澳门来港的苏丽珍，有只身远赴菲律宾千里寻母的“无脚鸟”阿飞，有《春光乍泄》中一对异乡人何宝荣和黎耀辉（前者更在异国遗失了护照），身份游离，都是无根一族。

### **Eagle Shooting Heroes**

《东邪西毒》选取了《射雕英雄传》的角色，建构前传，创造身世，重写传奇。也显示了王家卫创作的另一特色，即为挪用前人不同的文本而后加以天马行空的创作，是一趟后现代的跨文本经验。

### **Fetishism**

恋物最初是马克思主义的关键概念，后进入心理分析学说，再而被引入殖民主义的讨论。王家卫电影中经常流露明显的恋物情结，但未必与这些理论主义相干。他在电影中流露的恋物情结，完完全全来自日常生活，从首出《旺角卡门》中的杯子已见端倪，至《重庆森林》里的凤梨罐头、毛巾、肥皂、公仔（还记得梁朝伟对毛巾、肥皂自说自话吗？），以物寄情，带出人物的疏离心态，再至《东邪西毒》中的鸟笼、《花样年华》里的电饭煲、领带、手袋、拖鞋、衣物（特别是旗袍）和食物，未必一定是什么象征手法，但却为电影注入了一种独特的现代人情调。

### **Fin de siècle**

王家卫电影中疏离、异化的角色，在2000年前经常令人联想到世纪末风情。有评论便以世纪末

(fin de siècle) 概念切入来分析王家卫电影(参考洛枫著的《被时间与历史放逐的浪游者: 王家卫、颓废与世纪末》一文, 收于《世纪末城市》[香港: 牛津大学出版社, 1995], 页37—59)。王家卫一次被问及于此, 他的答案是: “我的电影与世纪末无关, 天天根本是世纪末。”

## Genre

王家卫是一个擅于把玩电影类型的导演, 他曾经说: “当我开始一部电影, 我惟一尝试弄得非常清楚的, 就是我想将电影置放于什么类型之中。我看着类型电影长大, 被各式各样的类型迷住, 如西部片、鬼片、剑侠片……所以我每部电影都尝试不同类型。而我想这是令它们富有创意的部分原因。”的确, 由《旺角卡门》至《2046》, 他每部电影均尝试不同类型——江湖片格局的《旺角卡门》、警匪片和爱情轻喜剧格局的《重庆森林》、武侠片格局的《东邪西毒》、杀手片格局的《堕落天使》、同志兼公路电影格局的《春光乍泄》、带点悬疑片味道的《花样年华》、事先张扬的科幻片《2046》, 每每带来类型变奏和冲击。

## Godard

王家卫向被认为带有法国新浪潮主力导演让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)的影子, 不独是常戴上墨镜的外形, 在影片制作上, 尝试突破既有的框框, 注重风格化的表现, 没有固定的剧本, 注重即兴的创意, 倚重剪辑去更新剧情确立风格等, 王家卫都可说相当受戈达尔的影响。

## Happy Together

Frank Zappa的歌曲, 意谓“快乐地走在一起”, 王家卫亦用以作为《春光乍泄》的英文片名。当然也隐含电影中两主角能否复合、角色可会返回香港, 以及香港回归的寓意。

## Influence

王家卫的影响是渗透式的。有当事人承认的, 如索菲亚·科波拉(Sofia Coppola), 公开致谢王家

卫(指的应是《花样年华》)是她《迷失东京》(*Lost in Translation*)的缪斯。也有不明言但神似的, 如法国片《天使爱美丽》里的Amelie, 与《重庆森林》的阿菲同样有潜入喜欢的人家里的癖好。可见王家卫影响不囿于中国版图, 少为人知的作品如阿根廷电影*Just for Today*(中译《春光乍泄》, 曾在第26届香港国际电影节公映), 女主角是《春光乍泄》于阿根廷拍摄时当翻译的陈孟孜, 据评论说电影亦受王家卫影响。

回到香港, 也出现所谓“后王家卫风格”。对香港电影由爱好至研究的大卫·波德威尔(David Bordwell), 在《香港电影王国》中说: “王家卫的成功, 重塑了本土电影视与听的面貌。今天, 不少惊悚片和爱情片, 都采用他所喜爱的内心独白、怪异的镜头角度, 以及不按时序发展的剧情。仰慕王家卫的一代, 模仿情况就更厉害。”他举的例子有林海峰的短片《天空小说》及《废话小说》、林海峰联同甘国亮和葛民辉共同炮制的杂锦片《四面夏娃》。一直自称深受王家卫影响的葛民辉, 初次执导的《初缠恋后的二人世界》更是由王家卫监制。

来到幅员辽阔的内地, 娄烨的《苏州河》、朱文的《海鲜》, 都被指受到王家卫影响。年轻导演李欣的《花眼》, 拍城市边缘爱情故事, 内心独白及对数字的执迷, 王家卫的影子晃动更是着迹, 内地媒体甚至称他作“上海王家卫”。不仅年轻导演, 大导演张艺谋也直言《英雄》某些拍摄受王家卫启发, 事实上, 《英雄》不就找来王家卫三大名将: 梁朝伟、张曼玉以及摄影师杜可风吗? 要探究电影与电影之间的影响, 从来不是容易的事, 但“好王家卫feel”(很王家卫感觉), 已经成为一个说法(有时未免太滥), 而话中的含意大概有: 晃动镜头、音乐录像拍法、色彩强烈、内心独白、疏离异化等电影章法与母题。

王家卫影响不仅在于电影的艺术风格, 还有在电影工业上。他的市场计算, 如起用大明星阵容, 明显也影响了张艺谋的《英雄》。大明星阵容有助他找海外投资筹集资金(当然今时今日王家卫已是一个品牌), 开拓国际市场。电影国际化还见于其电影音乐上, 一直以来, 王家卫电影中的音乐, 挪

用自世界各地歌曲，充满异国情调，《花样年华》中他除了高调地用上梅林茂的华尔兹音乐外，更找国际知名音乐家Michael Galasso为电影配乐。

《2046》同样有梅林茂及多次为法斯宾德电影配乐的Peer Raben。观王家卫多部电影，足见他对音乐的高度敏感与触觉，香港电影原声音乐由乏人问津到成为一门艺术和市场，王家卫是华人导演的一个典范。他走向国际化的历程，有部署地借参与世界级影展以扬名国际的做法，虽不算创先河，但对不少具野心的导演亦起参考和鼓动作用，如香港的杜琪峰、内地的贾樟柯。王家卫以商业片规模拍个人化艺术片，将香港艺术片商品化，如搞媒体宣传、开拓电影副产品市场，对业界也有一定冲击。

当然，影响从来是千丝万缕的，正如王家卫本人也深受法国新浪潮影响。影响是有传承的，难以全算在一个人头上。但肯定的是，于内地大踏步迈向小资的城市，王家卫影响还会延续多时。

### **In the Mood for Love**

经典的英文情歌，也是《花样年华》的英文片名。却没有在影片中出现。

### **Iguaza Falls in Argentina**

阿根廷的标志：伊瓜苏大瀑布、探戈、足球，在《春光乍泄》中都用上了。伊瓜苏大瀑布更是何宝荣和黎耀辉魂牵梦萦的目的地，除灯罩下的画外，在影片中以实景出现两次，一次是一个插入镜头，一次是最后黎耀辉只身来到这个本来与恋人相约的地方，却孤身只影，黯然神伤。王家卫曾被问及瀑布一景的象征作用，他的回答是：“代表这个城市的sexual energy。”

### **Jungle (drums)**

森林是王家卫作品中重复出现的一个意象：不论是热带雨林，还是城市森林。《阿飞正传》结局的一曲配乐（梁朝伟出场一幕），也正叫作Jungle Drums。填上中文歌词后即成由梅艳芳主唱的主题曲《是这样的》（钟晓阳填词）。

### **Killer**

杀手像狼，一样孤独。王家卫电影中多出现一定程度上的杀手角色。《旺角卡门》中张学友为求不做一世乌蝇，决定替阿公杀人博取安家费与一刹那光辉，最终却引发刘德华的悲剧。《阿飞正传》中的张国荣火车上垂死在杀手的枪下。《重庆森林》中的林青霞被出卖后成了复仇杀手。《东邪西毒》中的张国荣本是个杀人买卖贩子，张学友则是其请回来的杀手。《堕落天使》开宗明义就是个关于杀手的故事。

### **Latin**

王家卫的电影音乐有拉丁味，表面原因是他擅以音乐来塑造一个已过去的空间、时代。香港的60年代，正是该批拉丁音乐（由菲律宾乐手传入演奏）流行的年代。拉丁也有另一种文化精神：闲逸、慵懒、逍遥，也切合其作品的精髓。欧美人士亦对拉丁文明（如南美）有其想像：那是逃亡的归宿，又或一切可重新再来的后花园。东南亚（南洋）即为香港的后花园。对于王家卫而言，南洋就是60年代香港的拉丁。

### **Literature**

谈王家卫和文学的关系并不容易，因为他并不像内地第五代导演如张艺谋、陈凯歌等，不少电影直接改编自文学作品，不过他的作品在不同程度上，亦有论者提及当中的文学性，而王家卫在访问中亦多次谈到他对文学的爱好，文学对他的电影创作有一定的重要性。在《视与声》一次访问中，他提到自己小时候已看巴尔扎克、托尔斯泰，稍长大便看雷蒙德·钱德勒（Raymond Chandler）、约翰·斯坦贝克（John Steinbeck）及一些日本小说家的作品。

在《阿飞正传》和《重庆森林》中对人际疏离的描写、对数字的沉迷，被认为跟同时期流行的村上春树作品有似曾相识之神韵。《东邪西毒》就更是依《射雕英雄传》的蓝本做高度的发挥。另外，他对拉丁美洲文学似乎亦特别喜爱，加布里埃尔·加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez）、曼努埃尔·普伊格（Manuel Puig）、胡里奥·科塔萨尔

(Julio Cortázar) 都是他曾提及的名字，特别是阿根廷作家曼努埃尔·普伊格（名作有《蜘蛛女之吻》），不少评论指出王家卫的《阿飞正传》已受到这位作家零碎结构的影响，而他最初开拍《春光乍泄》，原来意念也是改编曼努埃尔·普伊格的短篇小说*The Buenos Aires Affair*。他开拍《花样年华》前曾拜访香港作家刘以鬯，电影据称受到刘以鬯小说《对倒》及作家生平故事的影响，王家卫在电影片末字幕亦特别鸣谢刘以鬯；虽然后来有人指出，《花样年华》在结构以至情节上，与日本作家小松左京的极短篇小说《殉情》有着更对应的关连。

### Midnight Express

《重庆森林》中位于兰桂坊角落加州餐厅斜对面的路边快餐店，面对街道开扬的柜台形成了电影中街头文化感觉极强的场景。该铺位现实中亦为快餐店，虽名字屡次变更，但在兰桂坊依然屹立不倒。

### Monologue

独白已经成为王家卫电影的一个signature，好些独白叫人禁不住拿笔抄下，如《阿飞正传》无脚鸟的念白、《重庆森林》的“0.01公分”、“爱你一万年”等，独白的运用在《东邪西毒》中更变本加厉，构成了影片的风格。

### Number

王家卫电影里有不少数字符号，如《重庆森林》里的警员223（金城武）和663（梁朝伟）、5月1日的限期、57个小时、0.01公分的距离；《堕落天使》里黎明与李嘉欣以听点唱机沟通的点唱歌曲号码1818、《花样年华》里周慕云与苏丽珍私会的酒店房间2046等。

### One minute

“从这一分钟开始，我们就是朋友。这是事实，因为它已经过去。”王家卫对时间的敏感，由《阿飞正传》开始，到《重庆森林》更包含对“过期”这观念的讨论。

### Only You

《堕落天使》结尾，角色终于找着短暂的温暖，人与人的最后归宿。只有你，音乐上是Flying Pickets的*Only You*。

### Pan Am

《阿飞正传》开场不久张国荣背在身上的蓝色飞机袋，60年代的装扮符号。

### Passport

《春光乍泄》开场一个重要而富象征意义的大特写，是一个英国发出的香港护照，揭示了要谈的正是身份的问题。片中也有失去护照的情节，意味了身份的迷失。《阿飞正传》中来到菲律宾的张国荣，亦为了一个美国护照而九死一生。

### Philippines

《阿飞正传》中的张国荣到菲律宾寻找生母而不获，他也不愿给生母正面望他一眼。有趣的是现今的香港孩子，不论生母是谁，养母往往都是菲律宾人。

### Piazzolla

Astor Piazzolla，阿根廷新探戈音乐大师，其作品成了《春光乍泄》的主要音乐。要拍阿根廷，音乐方面根本别无他想。Piazzolla后期（80年代）在美国灌录的三张作品，追溯探戈的根源与流变，被视为其艺术生涯的代表作。*The Complete Work on American Clave* 一套包括了*Tango: Zero Hour*, *The Rough Dancer and the Cyclical Night* 及 *La Camorra* 这三个作品，当中*Zero Hour*是Piazzolla最喜爱的作品，音乐快板而激烈；*Rough Dancer*则忧怨哀伤。Piazzolla在自己国家对革新传统tango并创出新tango的争议性，正好跟王家卫在香港的争议性一样精彩。

### Queen's Café

皇后饭店是《阿飞正传》中潘迪华跟张国荣母子谈条件的地点，也是刘嘉玲向张学友道别的场

所。60年代这样格调的西餐厅普遍被认为是高尚品位的象征。《阿飞正传》的六主角同场海报在这里拍摄，顿成经典。

### Rebel Without a Cause

詹姆斯·迪恩（James Dean）主演的好莱坞电影*Rebel Without a Cause*（1955），于香港公映的中文片名即为《阿飞正传》。“阿飞”或“飞仔”一词亦由50年代开始，用以形容不羁、反叛的不良青年。原本带有负面意义，但在《阿飞正传》中则被美化了。

### Shanghai

“我是上海制造，香港加工出来的。”——《家卫森林》一书说，这是王家卫对自己的戏谑之语。的确，他出生于上海，五岁移居香港，在上海人的家庭长大，《花样年华》里的上海包租婆（房东）和板壁房，就很有香港60年代小上海的情调，还有《阿飞正传》中操上海话的养母，两角同样由潘迪华饰演，如假包换的上海女人。

### Shoes

王家卫对鞋子似乎有特别的情结。《重庆森林》中，金城武离开酒店前，用领带细心为林青霞拭抹高跟鞋上的灰尘。阿菲偷偷闯进663的居所，为他换了一对新拖鞋。663认为女人的小腿最性感，他为阿菲按摩小腿，亦触及足部的诱惑。空姐周嘉玲走在中环行人电梯上，镜头亦使我们特别留意到她的鞋子。结尾阿菲当上空姐伫立“午夜快递”门前，亦出现她鞋子的特写。《东邪西毒》中，洪七本是赤脚走天涯的，欧阳峰为他买了一双鞋子，因为穿鞋的武士更值钱，叫价更高。《花样年华》中，我们仍记得苏丽珍的红色拖鞋，成了周慕云与苏丽珍共同的秘密。

### Sunglasses

不知打从什么时候开始，王家卫每次在媒体曝光，都戴着他的招牌式墨镜。墨镜，已经成了王家卫的个人标志。

一次王家卫作客CCTV对谈节目，主持人公开要求王家卫摘下墨镜以真面目示人。在现场观众的呐喊和千亿对大气电波的眼睛下，王家卫没有轻易就范，以退为进轻轻化解：“墨镜可以说是这么多年拍电影的一个代价，我一般白天写剧本，晚上拍戏，眼睛已经习惯了黑暗，如果摘下墨镜，你们不会看到我的眼睛——看到的将是眼泪，因为我的眼睛对灯光太敏感了，所以只能是抱歉了。”这已经成了一时佳话。

在王家卫身上，墨镜成了一个充满歧义的对象。墨镜，本来是过滤太阳紫外光的，但一如《重庆森林》中林青霞的墨镜和雨衣，和《2046》中巩俐的黑手套，它早已自我异化为另一对象。在王家卫口中，它是电影的代价。它带着多重悖论性——既在曝光又同时掩饰（墨镜是如此突出，掩饰是必然要被觉察的）；与你沟通却永恒地横亘着一道距离；在公众的危险中划下小小的安全禁区。它象征着个人执著：徇众要求但不妥协，没有讨价还价的余地。而在不妥协背后，它又暗示着权力和狡黠，没有人可以不敬之名来进行攻击。它已经被合理化了。对擅于舞弄都市符号的王家卫来说，墨镜，可能不过是他把玩的其中一个符号。

### Take My Breath Away

《旺角卡门》中刘德华离开梅窝，张曼玉折返赶来，也是两人感情流露的关键时刻。张追着巴士，留了口信；刘从船上返回码头，二人在电话亭拥吻。贯穿全段的是林忆莲主唱的*Take My Breath Away*中文版《激情》。这是香港公映版及现在VCD或DVD版内的配乐，当年在香港以外的公映版中，出现的却是王杰的《你是我胸口永远的痛》。

### Tango

探戈是阿根廷的文化象征之一，华丽之中带苍凉。闲日午后黄昏，在街头拥着起舞的阿根廷市民大有人在，形成了阿根廷的独特舞场所：探戈酒吧。《春光乍泄》亦起用了探戈作为主要配乐。Tango本身有其同性恋文化溯源，因tango发展早期，最初为部分水手同志在布市码头旁的廉价舞厅共舞。

## Tête-bêche

Tête-bêche是邮票学上的名词，指一对上下倒置排列的相连邮票。70年代，香港小说家刘以鬯拿了这邮票学概念创作了小说《对倒》，2000年王家卫《花样年华》片末特别鸣谢刘以鬯，原来《花》片的创作意念受到《对倒》的启发，电影内有三处过场字幕亦是取自这本小说。后来王家卫亦出了一部*Tête-bêche: A Wong Kar-wai Project*。另一方面，尘封多年的小说《对倒》，亦拜《花样年华》重新获得新生命，先后在香港及北京出版长篇版（分别是香港获益及北京作家出版社），2003年更出了法文版，就是以《花样年华》的剧照做封面图片。

## Uniform

制服除了是fetish诱惑的符号，也是一种身份的肯定与颠覆创新，当出现在类型片中的制服角色（如警察）变成言情文艺片的角色，终日巡逻谈恋爱而非办案，一种陌生化的效果油然而生。王家卫电影中的警察都不是办案追匪的，而是借一身制服替角色塑造背景性格（规律的生活、刻板的节奏、独个的生涯）。空中小姐则构成一个对比：她们可以高飞，一定程度上远去探求想寻觅的梦想。

## Utopia

台湾影评人焦雄屏指出，王家卫电影剧中人全都内心有着乌托邦的景象，大家都有着“生活在他乡”的追寻，如《旺角卡门》的大屿山、《阿飞正传》的热带森林、《重庆森林》的加州、《春光乍泄》的伊瓜苏大瀑布、《花样年华》的吴哥窟。

## Veloso

*Cucurrucucu paloma* 歌者Caetano Veloso像典型的巴西拉丁情人，“磁性歌喉”这形容如果不是被滥用的话可以套在他的声线上。他也曾亲身出现于阿莫尔多瓦的《对她说》（*Talk to Her*, 2002）中演绎此曲。

## What a Difference a Day Makes

Dinah Washington主唱的*What a Difference a Day*

*Makes*，原是空姐女友（周嘉玲）放于663唱机内的唱片，被潜入家中的阿菲暗暗换掉，放进了仿佛象征了阿菲本人的*California Dreaming*，唱片的替换，暗示阿菲已取代了空姐的位置，真正开始了“多不一样的一天”，以音乐带出剧情的微妙变化。

## Xavier Cugat

《阿飞正传》用了多首Xavier Cugat作品为配乐。Cugat本身为古巴流行音乐的殿堂级人物，擅长演奏拉丁舞场音乐，被认可为最先将拉丁音乐带进主流美国文化的要人，成名于三四十年代，表演形式包括富古巴民族风情的女声，性感的男声演奏吹口乐器。

## Yumeji's Theme

梅林茂为铃木清顺电影《梦二》配乐的主曲目，化为《花样年华》张曼玉婀娜多姿的步履身段，创作的意图是以弦乐整合出一种凄怨的情怀，却又有种男女共跳华尔兹的舞动感。梅林茂为日本知名电影配乐大师，最为人津津乐道的是替日本电影《其后》写的钢琴音乐。

## Zero degree

文学上的零度书写为罗兰·巴特（Roland Barthes）提倡的一种拒绝运用象征比喻，文字归返至最白描，甚至物理、具象式的“清白”书写（可参阅巴特的《书写零度》），例如阿兰·罗勃-格里叶（Alain Robbe-Grillet，50年代法国新小说代表作家，阿伦·雷乃作品《去年在马里昂巴德》[*Last Year at Marienbad*, 1961] 编剧之一）的作品。是一种强调要抗拒意识形态与比喻的污染，重申书写要还原到“清白无知”境界的呼吁。应用在《春光乍泄》制作特辑中，则带有返回原位重新追溯作品如何成形的意思。当然同时包含冷冻冰点的绝地联想。

## 王家卫作品简介





### 旺角卡门 1988 彩色

华（刘德华）是旺角黑帮中一个不太成功的小头目，手下乌蝇（张学友）经常为逞强而带给华麻烦，但两人情同手足，为对方赴汤蹈火在所不惜。一天，华的表妹娥（张曼玉）因病从离岛大屿山出来求医，短暂投靠华。她于华家打理一切井井有条，令华开始领略家庭的温暖，两人感情滋长，无奈华人在江湖身不由己，令娥失望返回大屿山。乌蝇死性不改，屡次闯祸，一次更得罪麻将馆老大Tony（万梓良），华拼命相救后，对这不成材的兄弟极为失望并有退出江湖的意图。消极之际华决定往离岛找娥，由此两人正式堕入爱河，远离江湖度过一段短暂的温馨日子。没有华在身边，乌蝇为了不要再被人看低，于是接下亡命的杀手任务。华知道后赶返市区欲制止，最后都阻不了悲情的结局。

导演：王家卫

编剧：王家卫

摄影：刘伟强

美术：张叔平

剪接：蒋彼得

音乐：钟定一

监制：邓光荣

演员：刘德华、张曼玉、张学友、万梓良、张叔平

出品：影之杰

第8届香港电影金像奖最佳美术指导、最佳男配角



### 阿飞正传 1990 彩色

浪荡的富家子旭仔（张国荣）看上了在南华会小卖部工作的苏丽珍（张曼玉），两人由一分钟朋友变作同居情侣。但旭仔常自比为一只一生只落地一次的无脚鸟，临死一刻也不清楚一生的最爱。所以未几又跟苏分手，之后结识舞女Lulu（刘嘉玲），又表现得若即若离。分手后苏结识巡警（刘德华），展开几段淡淡的长路夜话。而旭仔因渴望知道生母身份而跟养母（潘迪华）闹翻，决定到南洋寻找生母。在南洋期间，旭仔巧遇当日那巡警，两人都刻意隐瞒香港的经历。旭仔因没钱买护照而连累两人在火车上遭人追杀，旭仔中枪，到最后一刻，才剖白一生对爱情的遗憾。结局，Lulu正要往南洋寻找旭仔，而另一新出现的角色（梁朝伟），就在楼顶异常低的狭小阁楼上，整装待发。

导演：王家卫

编剧：王家卫

摄影：杜可风

美术：张叔平

剪接：谭家明

音乐：陈明道

监制：邓光荣

演员：张国荣、张曼玉、刘嘉玲、刘德华、张学友、潘迪华、梁朝伟

出品：影之杰

第10届香港电影金像奖最佳电影、最佳导演、最佳男主角、最佳摄影、最佳美术指导  
第28届台湾电影金马奖最佳导演、最佳女配角、最佳美术设计、最佳造型设计、最佳剪接、最佳录音

第36届亚太影展评审团大奖、最佳导演、最佳女配角、最佳摄影



## 重庆森林 1994 彩色

探员223阿武（金城武）失恋，打尽电话都找不到女友阿May，惟有沉溺在家中狂吃快将过期的凤梨罐头。金发女子（林青霞）则是出入重庆大厦的黑道中人，被印巴籍人士黑吃黑后，被迫穿着高跟鞋跑了一整夜，其后在酒吧偶遇武。相处一晚上，女子翌日在寻呼台留言，祝他生日快乐。武随后走到经常光顾的快餐店，与新上班的阿菲（王菲）擦身而过，六小时后，菲爱上另一个探员663（梁朝伟）。663的空姐女友刚离开了他。菲拆了空姐还给663的信，拿了他家钥匙趁他不在家时常溜进其家收拾打扫，终日自言自语的663却不曾察觉。终于，663在打开家门时跟菲撞个正着，从而洞悉菲的心事。663后来相约菲到兰桂坊California酒吧见面。但当晚菲没有出现，原来她真的去了美国加州，只留给他一张看不清目的地的登机证。

导演：王家卫

编剧：王家卫

摄影：杜可风、刘伟强

美术：张叔平、邱伟明

剪接：张叔平、奚杰伟、邝志良

音乐：陈勋奇、Roel A. Garcia

监制：刘镇伟

演员：梁朝伟、金城武、王菲、林青霞、周嘉玲

出品：泽东

第14届香港电影金像奖最佳电影、最佳导演、最佳男主角、最佳剪接

第31届台湾电影金马奖最佳男主角

第7届台湾《中时晚报》电影奖评审团特别大奖

1994年斯德哥尔摩国际电影节最佳女主角、最佳电影



## 东邪西毒 1994 彩色

荒漠的破屋中，欧阳峰（张国荣）独自经营他独特的生意买卖：帮人解决麻烦。每年，好友黄药师（梁家辉）都会在同一节令从东面而来跟他喝酒。这年黄带备了叫“醉生梦死”的忘情酒给欧阳，据说喝过之后可以令人忘却一切。当然，黄亦同时带来远方白驼山的消息。很多年前，在兄长结婚的那夜，年轻的欧阳峰就离开了白驼山，因为新娘（张曼玉）正是她所爱的女人。这年黄的过路，同时引出更多传奇人物的出现：精神分裂的慕容嫣（林青霞）、漂泊天涯的盲武士（梁朝伟）、初出江湖的洪七（张学友）和坚毅不屈的孝女（杨采妮）等，当然更少不了那传说般美的桃花（刘嘉玲）。许多年后，他们各据一方，成了武林中的传奇人物。

导演：王家卫

编剧：王家卫

原著：金庸武侠小说《射雕英雄传》

摄影：杜可风

美术：张叔平

剪接：谭家明、张叔平、奚杰伟

音乐：陈勋奇、Roel A. Garcia

监制：王家卫

演员：张国荣、梁家辉、梁朝伟、林青霞、张曼玉、

刘嘉玲、张学友、杨采妮

出品：学者 / 泽东

第14届香港电影金像奖最佳摄影、最佳美术指导、最佳服装造型设计

1994年香港电影评论学会大奖最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳男主角

第31届台湾电影金马奖最佳摄影、最佳剪接

第51届威尼斯电影节奥撒拉金奖



## 堕落天使 1995 彩色

杀手（黎明）跟其经纪人（李嘉欣）是好拍档，他把一切决定交由经纪人做主，虽然两人从未见面，但合拍的默契令他们彼此有被关心与恋爱的感觉。经纪人甚至会趁杀手不在时，上他的家帮他收拾房子。由于两人恪守行事不可涉及感情的原则，故此纵使心有所感，但距离依然很远。另一方面，哑巴武（金城武）自幼便不愿说话，跟老父相依为命，在城市流离干着各种不同工作，机缘下他遇见落难的Charlie（杨采妮），于是把她当作初恋对象，为她排难解纷。杀手按捺不住对经纪人的幻想，终于破戒相约于咖啡室见面，并开始计划退出杀手行列后的生活。可是在执行最后一次任务时，他被击倒，但他却高兴终于可以做一次决定。没有了最佳拍档的经纪人继续过着漂浮的日子，在茶餐厅巧遇失恋的武。武用摩托车载着经纪人在午夜的马路上疾驰，两人短暂找到温暖。

导演：王家卫  
编剧：王家卫  
摄影：杜可风  
美术：张叔平  
剪接：张叔平、黄铭林

音乐：陈勋奇、Roel A. Garcia  
监制：王家卫  
演员：黎明、金城武、李嘉欣、杨采妮、  
莫文蔚  
出品：泽东

第15届香港电影金像奖最佳摄影、最佳女配角、最佳原创电影音乐  
1995年香港电影评论学会大奖推荐电影  
第1届香港电影金紫荆奖最佳摄影、十大华语片、最佳女配角  
第32届台湾电影金马奖最佳剪接、最佳美术设计



## 春光乍泄 1997 彩色

黎耀辉（梁朝伟）与何宝荣（张国荣）流浪至阿根廷，那是地球上离香港最远的一个角落。二人长期居住在一家廉价小旅馆，黎耀辉在探戈酒吧中工作维生。最初二人计划到伊瓜苏瀑布旅游，可是途中迷路，旅程始终没法完成。反而长期共处一室，争执由是而起。就算黎耀辉病入膏肓，何宝荣都大发娇嗔需要对方的照顾。二人有时共舞探戈，有时却冷言对峙。漂流的处境令他们开始烦躁，黎甚至收起何的护照，令他无法回家。“不如我们从头来过”是何宝荣不时对黎的请求。但时好时坏的恋情，最终把二人带上分岔路。何终于离开了黎，黎则遇上了来自台湾的小张（张震），并把他的遗憾录在张的录音带中。最终黎独个儿去了本来要一同游历的瀑布。小张则一路走至南端的世界尽头。黎返回布宜诺斯艾利斯过了短暂走肉行尸的生活，终于忍受不了决定回香港。中途经过台北，到小张家人所在的夜市拿走了张的照片，然后乘着捷运继续上路。

导演：王家卫  
编剧：王家卫  
摄影：杜可风  
美术：张叔平  
剪接：张叔平、黄铭林

音乐：钟定一  
监制：王家卫  
演员：梁朝伟、张国荣、张震  
出品：春光映画 / Prenom H Co., Ltd.

第17届香港电影金像奖最佳男主角（梁朝伟）  
1997年香港电影评论学会大奖推荐电影  
第34届台湾电影金马奖最佳摄影  
第50届戛纳电影节最佳导演  
1998年亚利桑那国际电影节观众大奖最受欢迎外语电影



## 花样年华 2000 彩色

1962年的香港，于报馆工作的周慕云（梁朝伟）与陈太太（张曼玉）先后来到一栋旧式楼房的同一层寻找出租的房间。未几，他们就彼此成了邻居。这是一个典型的小上海社区，两户人很快就熟稔起来。不久，二人发现自己的配偶，竟跟对方一样拥有同款的衣物配饰，从而开始怀疑彼此的配偶在搞婚外情。周与陈太太都想知道对方是怎样开始的，于是两人也像恋人般互相关怀，并慢慢戏假情真。但两人强烈压抑着这份爱，周为了避嫌，甚至搬往酒店进行小说创作，但这私人空间反而成了燃亮爱情的温床。为了逃情，周决定远赴新加坡办事，临行前想问她：如果有多一张船票，你会不会跟我一起走？无奈缘分弄人，二人终究分隔。1966年，陈太太往寻周不获，周回港访旧址又发现人面全非。怀着失落与遗憾，周走到柬埔寨吴哥窟把心事长埋小洞。

导演：王家卫

编剧：王家卫

摄影：杜可风、李屏宾

美术：张叔平

剪接：张叔平

音乐：Michael Galasso

监制：王家卫

演员：梁朝伟、张曼玉、潘迪华、雷震、  
萧炳林、张耀扬（声音）、  
孙佳君（声音）

出品：春光映画 / Paradise Films

第20届香港电影金像奖最佳男主角、最佳女主角、最佳剪接、最佳美术指导、最佳服装造型设计

2000年香港电影评论学会大奖最佳导演、推荐电影

第37届台湾电影金马奖最佳女主角、最佳摄影、最佳服装设计

第57届戛纳电影节最佳男主角（梁朝伟）、最佳特别技术奖

2000年德国汉堡电影节道格拉斯·瑟克奖

2000年亚太电影节最佳摄影、最佳剪接

2000年欧洲电影大奖国际电影放映奖

2000年国际新电影及新媒体节长片大奖

2000年加拿大蒙特利尔国际电影节电影特别奖

2001年法国恺撒奖电影奖最佳外语电影

2001年德国鲁那奖最佳外语电影

2001年英国独立电影大奖最佳外语独立电影

2001年美国波士顿电影艺术评论学会大奖最佳摄影、最佳外语电影

2001年纽约影评人协会大奖最佳摄影、最佳外语电影

2001年香港电影金紫荆奖最佳摄影

2002年阿根廷影评人协会大奖银鹰奖最佳外语电影

2002年美国影评人学会大奖最佳摄影、最佳外语电影



## 2046 2004 彩色

1966年，周慕云从新加坡回到香港，在偶然的机缘下住进2047号房，开始卖文生涯。有时他仿佛完全忘掉了过去，但有时，他仿佛只是在欺骗自己，偶尔遇上某人、某事，往事复又在他心底骚动。他遇上不同的女人——新加坡的职业赌徒苏丽珍、在夜总会重逢的露露、住在2046号房的白玲、公寓老板的女儿王小姐。然而，他都只是擦身而过，因为他还背负着太多的过去。

于是他在一部小说里写下2046这个属于未来世界的地方，将生活点点滴滴化为文字，将对往昔的悼念，化为对未来的憧憬。他写下一个日本青年和一个机械人相恋的故事，写下一列神秘火车，定期开往一个可以找回失落记忆的地方。有时他觉得自己就是那个爱上机械人的青年，为求带她远走高飞而不得不放弃，为求一点温暖而拥抱她不放，为求自由而弄得遍体鳞伤。

也许有一天，他可以学会放弃，可以像那个青年登上离开2046的列车，远离回忆之地，永远不再回头。

导演：王家卫  
编剧：王家卫  
摄影：杜可风、黎耀辉、关本良  
美术：张叔平  
剪接：张叔平  
音乐：梅林茂、Peer Raben  
监制：王家卫

演员：梁朝伟、巩俐、王菲、  
木村拓哉、章子怡、刘嘉玲、  
Thongchai McIntyre、董洁  
特别演出：张曼玉  
呈献：二十世纪福克斯影片公司  
出品：春光映画 / Paradis Films /  
Classic SRL / 上海电影集团  
公司  
制作：泽东电影有限公司

第41届台湾电影金马奖最佳原创电影音乐、最佳美术设计

第17届欧洲电影大奖最佳非欧洲电影

2004年意大利帕索里尼大奖（意大利电影协会与波隆那电影资料馆共同颁发）

第49届西班牙巴利亚多利德（Valladolid）国际电影节国际影评人联盟（FIPRESCI）奖

2004年香港电影评论学会大奖最佳男主角、最佳女主角

第24届香港电影金像奖最佳男主角、最佳女主角、最佳摄影、最佳美术指导、最佳服装造型设计、最佳原创电影音乐

## 作者简介

### C

#### 陈嘉铭

2001年香港大学社会学系硕士毕业，失业多时，坚持写小说、影评，做“栋笃笑”（talking show），搞文化。先后写过《野心》、《去一个没有人的地方》、《积木小屋》等多本小说，乏人问津；过去每半个月屡次被杂志起用影评文章，没有稿费；一季又一季编辑洋洋数十万字牛棚书院《E + E》期刊，面临停办；一年多一趟走上舞台做剧场“栋笃笑”，资金短缺。现在暂且在大学教授文化研究学科，继续让文章与演出曝光，忠于自己仍然快乐，吃力生活倒也精彩。

### D

#### 登徒

原名单志民。影评散见于《越界》、《信报》、《电影双周刊》、《经济日报》及《明报周刊》。现任《经济日报》副刊电影版编辑，并为香港电台主持影评节目。曾主编《1996香港电影回顾》，又代表香港电影评论学会负责“CIA三面睇”放映研讨节目，现为该会副会长。

### H

#### 何思颖

往返于香港及美国休斯敦的作家。曾任多届香港国际电影节英文编辑。现于香港中文大学教授电影课程，并为香港电影资料馆特约编辑。

#### 黄志辉

香港中文大学艺术系毕业，独立录像艺术及视觉艺术创作人。曾任《越界》杂志美术总监；设计及制作《1997香港电影回顾》、《低空飞行》、《我们的足球场》及《从新浪潮至后现代》等书。以叶恺笔名发表影评。

### J

#### 家明

自由撰稿人，香港影评人协会会员。

### L

#### 朗天

文化策划与评论人，大专院校客席讲师，曾是资深报章编辑及记者，后进入火星及天王星冲击下的第四蜕变期，只希望活得更实在。已出版著作有《基督教之贫乏》、《人喜欢被骗》、《噪音》、《后虚无年代》、《“后九七”与香港电影》等十六部，以及已努力十二年的作品《行者之错步》。现任香港电影评论学会会长。

#### 李照兴

文化评论人、作家及出版人，曾任编辑、记者、电台节目主持人，专注书写各类流行文化观察，文章见于香港《明报》、《经济日报》、《号外》；内地《21世纪环球报道》、《南方都市报》、《城市画报》及台湾的《电影欣赏》、《诚品好读》等。亦于各院校筹办及教授多个电影/流行文化相关课程。作品包括《男人那东西》、小说《香港酷酷》、评论集《香港后摩登》；主编《香港101》、《裙情汹涌》、《经典200——最佳华语电影二百部》、《上海101：寻找上海的101个理由》及《王家卫的映画世界》等。

#### 李焯桃

曾任《电影双周刊》总编辑，香港国际电影节节目策划，以及香港电影评论学会会长。现职香港国际电影节总经理。著有《80年代香港电影笔记》、《观逆集》及《淋漓影像馆》等影评结集共八册，并为《香港电影王国——娱乐的艺术》（《香港电影的秘密》）中译本编辑。

### 林奕华

香港“进念二十面体”创团成员之一。1991年创立“非常林奕华”，至今导演逾三十出作品，近期作品包括《十八相送》、《半生缘》及《快乐王子》等。林氏于1989年创办第一届同志电影节，曾为电影《红玫瑰白玫瑰》编剧，获台湾金马奖最佳改编剧本奖。1997年起担任香港大学通识教育课程讲师。著作有《到处睡的男人》、*A/S/L*、*Edward Lam on Love*及*Edward Lam on Cinema*等。

### 刘焯

业余影评人，编有《无间道前传——剧本·编剧论述》。

### 卢燕珊

文字及影像工作者，曾任多份文化刊物的编者及记者，也从事录像创作、平面设计等。

### 罗维明

多媒体创作人，前任香港国际电影节节目策划、电视台编导、《电影双周刊》总编辑、香港电影资料馆研究主任。著有影评集《电影神话》、《电影文章》等。

### 罗展凤

曾任职记者、编辑，专研电影音乐，文章发表于内地《看电影》（“电影音乐”专栏）、台湾《电影欣赏》等，著有电影音乐专论《映画×音乐》，香港三联书店出版。

### 洛枫

原名陈少红，香港出生，香港大学文学院学士及哲学硕士，美国加州大学圣地亚哥校区比较文学博士，论文研究“香港九七”的文化议题。著有评论集《世纪末城市：香港的流行文化》、《盛世边缘：香港电影的性别、特技与“九七”政治》、《女声喧哗：媒体与文化阅读》、诗集《距离》、《错失》及小说集《末代童话》。曾任第35届台湾电影金马奖评审委员；曾任教香港科技大学、香港中文大学、香港浸会大学、香港演艺学院及香港理工大学，研究专长包括文化及电影理论、中西比较文学、性别及流行文化专题。

## M

### 迈克

自由写作人，现居巴黎，已出版文集包括《性文本》、《狐狸尾巴》及《互吹不如单打》等。

## P

### 潘国灵

文学作家、文化评论人，曾任记者、编辑、大学兼职讲师等工作。作品有《你看我看你》、小说集《病忘书》、《伤城记》，主编《王家卫的映画世界》，合著《经典200》、《上海101》、《香港101》等。曾获第7届中文文学双年奖小说组推荐奖、中文文学创作奖季军及优异奖、青年文学奖小说高级组冠军等奖项。2004年应邀担任青年文学奖评判、香港电影金像奖专业评审、国际影评人联盟（FIPRESCI）奖评审、香港公共图书馆“青年创作坊”小说组嘉宾讲者。

### 蒲锋

影评人，曾任香港电影评论学会会长。曾在《星岛晚报》、《现代日报》、《星岛日报》、《经济日报》、《快报》、《明报》、《电影双周刊》发表影评，现为《信报》撰写影评专栏。曾主编《1997香港电影回顾》及为《世纪回眸：中华电影经典展》中文编辑。

## Q

### 清心

影评人、自由写作人，从事广告及市务推广之文字创作。影评及散文作品见于《电影双周刊》及《都市日报》。

## T

### 汤楨兆

影评人及专栏作家。主要写作范围包括日本文化研究、社会文化观察、电影解读、文学创作及评论等。曾任香港电台“开卷乐”节目主持人，目前为《太阳报》（“泡汤”）、CUP及《号外》等报章及杂志的专栏作者。个人近作有日本流行文化研究《乱步东洋——日本文化杂踏记》（香港：指南针出版集团，2001）及日本电影研究《讲演日本映画》（香港：百老汇电影中心，2003）。

## W

### 魏绍恩

香港土生土长文化人。喜欢读书、看电影，还有上网。目前以撰写电影剧本、文化观察专栏及一切跟文字创作游戏有关的玩意为生。自《阿飞正传》开始一直贴身观察王家卫各部电影作品衍生、进化过程，至今仍乐此不疲。偶尔也饰演中英文故事大纲撰写、字幕监修等不同角色，发现最惬意莫过于躲在空调剪辑间及混音室内观看王家卫、张叔平将一格格胶片串起成光影声音的异域。拍成电影的剧本包括：《愈快乐愈堕落》、《有时跳舞》及《蓝宇》。著有：《四出王家卫，洛杉矶。》、《我爱鸠鸟群》、《剧本簿》及WKW（2005年初出版）。

## Y

### 也斯

原名梁秉钧，现为香港岭南大学比较文学讲座教授，人文学科研究所所长。曾任海德堡大学、约克大学、首都师范大学、东京大学访问教授。研究现代主义文艺思潮、都市文化、电影与文化等课题。创作有诗集《东西》、《博物馆》等十卷；小说集《养龙人师门》、《剪纸》、《记忆的城市·虚构的城市》、《布拉格的明信片》、《岛和大陆》等，后者有伽里玛出版社法译本。写文化旅游的散文有《在柏林走路》、《昆明的除夕》、《新果自然来》、《神话午餐》、《山光水影》、《街巷人物》。对城市文化的思考，亦见于论文集《书与城市》、《香港文化拾论》、《香港的流行文化》、《香港文化空间与文学》。编有《香港文学与电影》，将出版。梁氏多年来与不同艺术媒体工作者合作。其个人录像作品有《北角》、《雌雄同体》等，其中《搬家》曾在香港国际电影节及伦敦电影节放映。2002年在新视野艺术节中与刘小康等八位亚洲设计家合作“亚洲的滋味”诗与装置艺术展览。个人诗与摄影展“食物与城市”2003年6月在外国记者会举行。

## Z

### 张凤麟

笔名凤毛，法国巴黎索邦第一大学预备博士班，香港大学比较文学博士。论文研究题目为《从谭家明、方育平、许鞍华及徐克导演作品看香港80年代新浪潮电影》。著有《影话连篇》，主编有《拆东墙补西墙——香港装置艺术赏析》。现任香港艺术发展局电影组评审员，香港理工大学通识教育中心“香港电影”及“香港视觉艺术”课程讲师。

### 张志伟

英国利兹大学（University of Leeds）传播学系博士候选人，曾从事广告、杂志及多媒体工作。编著有《阅读香港普及文化：1970—2000》（合编），近期学术著作有“*At Home on the Web: Personal Webspace and Identity*”，收于David Gauntlett and Ross Horsley (ed.) (2nd Edition) *Web.Studies*。



## 鸣谢 Acknowledgements

香港电影资料馆  
香港《电影双周刊》  
香港国际电影节  
香港艺术发展局  
春光映画有限公司  
陈米记  
远流出版社  
泽东电影有限公司  
寰亚电影发行有限公司  
Cheers快乐工作人杂志  
Faber and Faber (New York)  
Fifi Osgard Agency, Inc.  
44th Thessaloniki International Film Festival

王家卫  
庄澄  
梁朝伟  
张叔平  
彭绮华  
潘迪华  
谭家明  
刘镇伟  
Charlotte Yu  
Mike Chan

王丽明  
李焯桃  
冯若芷  
张伟雄  
黄爱玲  
刘曼久

小草  
陈一峰  
梁广福  
卢燕珊  
Alexis  
Seeman

[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 王家卫的映画世界

作者 = 潘国灵等编著

页数 = 350

出版社 = 百花文艺出版社

出版日期 = 2005年05月第1版

SS号 = 11421796

DX号 = 000005336832

url = http://book.duxiu.com/bookDetail.jsp?d

xNumber=000005336832&d=DBB94160E885EE3CA6C

65B32776B0518&fenlei=10120201&sw=%CD%F5%BC

%D2%CE%C0

目录简体字版序	过去与记忆	潘国灵
序一	为何要一本王家卫专论	潘国灵？
序二	诠释与过度诠释	李照兴
王家卫简介		
1	评评理横移综论王家卫电影的记忆与遗忘	朗天
王家卫电影中的空间		
王家卫的后现代城市超级市场		
80年代的60年代文化想像——又或是《阿飞正传》的记忆外延策略		

汤祯兆

舞动的影像风格——《阿飞正传》的镜头赏析			何思颖
王家卫 cool 的美学			李照兴
大写特写《旺角卡门》——铁汉与柔情，江湖与爱情			刘钦
媚行性感的《阿飞正传》			罗维明
《重庆森林》的场域游移与数字恋爱			家明
《东邪西毒》——时间的灰烬，沉溺的极致			潘国灵
《堕落天使》——告别江湖，轻装上路			黄志辉
《春光乍泄》——王家卫来来去去只说一个故事			清心
如花美眷——论《花样年华》的年代记忆与恋物情结			洛枫
《2046》戛纳版与公映版——立此存照			李焯桃
《2046》——爱情和时间的永远轮回			张凤麟
主观镜头反得奇，望得怪——《东邪西毒》剪接的两点观察			何思颖

颖

《春光乍泄》——揽着自己，独跳探戈			陈嘉铭
发花癡			林奕华
过场：地理志（香港、台湾）			
2	谈谈戏越剧钩沉——王家卫的梦呓	迈克	
编剧时期的王家卫			蒲锋
王家卫电影音乐图鉴			罗展凤
王家卫电影的海外接收			李焯桃
《2046》，5 years in the-making			魏绍恩
过场：地理志（海外）			
3	面对面王家卫现身说法	Laurent Tirard	
即兴美指遇上即兴导演——专访张叔平			潘国灵、刘钦
杜可风访问札记			李安
你可以说我是完美主义者——专访谭家明			潘国灵、李照兴
若两者可结合，还不是天下无敌？——专访刘镇伟			登徒
到底是上海女人——专访潘迪华			卢燕珊
那时我好大压力！——专访梁朝伟			登徒
王家卫文化词典 a—z			潘国灵、李照兴
王家卫作品简介			
作者简介			
鸣谢			