

doi:10.13582/j.cnki.1674-5884.2016.02.054

论王家卫电影的角色生成与叙事符号

贺思齐

(西南大学 文学院, 西南 重庆 400715)

摘要:王家卫是当代华语影坛最杰出的导演之一,善于运用“重复”技巧与差异变化展演其作品风格。其电影系列犹如一条不断运作加工的生产线,持续保持变动重组机能,通过演员在舞台上扮演、变动,最后生成角色。其利用碎片化的形象符号,打破时空界限,摆脱时序限制,表现出其独特的电影叙事方式。

关键词:王家卫;演员;角色;符号

中图分类号:J90

文献标志码:A

文章编号:1674-5884(2016)02-0175-04

王家卫电影作品以标新立异的视觉形象、富有个人色彩的表达方式而闻名于世。“环顾今天的香港电影,王家卫依然是最具有艺术风格、最敢于创新的导演。”碎片化的叙事表达,富有哲理的电影对白,极具感染力的电影音乐等,这些风格鲜明的形式元素与他电影所表达的主题有机融合,相得益彰。

1 重复与相似

法国哲学家德勒兹(Deleuze)在《差异与重复》中阐述:“重复是以某种方式来进行,但是与重复相关是独一无二的,没有相同或等价事物的东西,而也许重复就其自身可以导致一个更加隐密的、震颤式的回音,即这个独特事物内部的一个更加深邃的、内在的重复。”^[1]法国文学理论家布朗修(Maurice Blanchot)认为,“事实证明,反复的诉说,对一种思想本身并不会重复,甚至可以说重复仅是为了诉说本身当中最根本的差异。”“重复是一再强调一种疑问,这种质疑是多层次的,而不是要去确立问题的目的或界限。”^[2]

王家卫的重复展演了法国哲学家的思想,重复具有原创性以及诱导出一种关系的解构,演员之间不断重复的台词、话语与姿势,可以得出各种的可能与诠释。王家卫电影几乎都采用固定班底,且都是华语世界“名牌演员”,如梁朝伟、张曼玉、刘德华、张国荣、王菲、刘嘉玲、金城武等等。黄建宏指出:“尽管他一味地使用票房名星,又尽管他每一部片子似乎都迎合着当时的市场类型,王家卫并没有因此成为一位商业的类型作者——一方面他没有追随着商业类型所要求的语义系统,也没有在叙事文本里键入一定的格式。”^[3]所以,演员的重复不单是为了市场,更与其电影语言密切相关,成为他电影叙事策略上的一大特色。

王家卫电影中“演员”“情节”和“影像”间建构的“相似”和“重复”,其纠缠交错的情况十分耐人寻味。如《花样年华》中的周慕云是一位害羞压抑的男子,《2046》里则成了一位诱惑者,都是由梁朝伟饰演的主角。而苏丽珍穿越了3部不同的电影:《阿飞正传》《花样年华》与《2046》,都是由张曼玉饰演。《阿飞》中的张曼玉清新秀美,《花样年华》中的苏丽珍美丽雍容。到了《2046》,张曼玉3处惊鸿一瞥,典雅惊艳。《春光乍泄》是一部同性恋题材的电影,由梁朝伟和张国荣饰演,而编号223和编号663警察在《重庆森林》中分别由金城武和梁朝伟饰演。

收稿日期:20151026

作者简介:贺思齐(1994-),女,湖南长沙人,本科生,主要从事戏剧影视文学研究。

《花样年华》的开场是周慕云与苏丽珍两人在香港租房搬家,两人成为一墙之隔的邻居,在搬家的混乱过程中,工人不断地搬错家具,这点明了影片的主题,错置的家具、交错的关系以及重复的形式。接下来一场打麻将的戏,周妻入镜(慢动作配合音乐),苏丽珍起身,接着周慕云出境,这一慢动作配合主题音乐,双线并行的格局,不只是呼应人物在电影画面中的来去走动,更隐藏着一种重复性,在电影当中场景与事件呈现交错与重复,室内不断出现打麻将的牌局,相同的街道,苏丽珍一次又一次地外出买面,在老房子的楼道间、斜坡的阶梯中,不时地与周慕云擦肩而过,突如其来的“夜雨”将两人困在街角,这些场景与生活事件皆在不断重复展演。这些“重复”和“相似”还散见在各个不同的影片中。如在《重庆森林》里金城武与林青霞扮演的毒贩在酒吧相遇,后来金将醉倒的林送回旅馆休息,并在临走前解下林的高跟鞋,此场景正和《2046》里周慕云和露露(刘嘉玲饰)相遇后的发展十分类似:周慕云在影片中送露露回家,也在临走前解下了她的鞋子。

另外,《阿飞正传》结尾出现一个2分多钟的长镜头,一个与影片无任何联系的赌徒(梁朝伟饰)一言不发地收拾东西准备出门,与张国荣扮演的主角“旭仔”有什么联系呢?令人不得其解。不过,梁朝伟与张国荣在许多层面确实存在着相似点,直接呈现于视觉上的便是“造型”的相似:《阿飞正传》《重庆森林》《春光乍泄》《花样年华》《2046》中张国荣与梁朝伟常常以“白色内衣”的扮相出现在镜头里面。而就动作相似来说,照镜子、整理服装的镜头也不断地在两者身上重复出现。

同时,《阿飞正传》中旭仔独自一人陶醉地摆动肢体的情节(音乐是Xavier Cugat的恰恰和伦巴),也让观众联想到《春光乍泄》中何宝荣(张国荣饰)教黎耀辉(梁朝伟饰)跳舞的片段(音乐为Astor Piazzola的探戈)。甚至《花样年华》中的周慕云(片中并没有跳舞的情节段落),王家卫也让他用种迥异的姿态跳着华尔兹。于是,《2046》中的周慕云巧遇露露时,提起先前两人在新加坡的邂逅:露露说周像自己的男朋友,还教他跳“恰恰”,又像是对《春光乍泄》的另一层呼应,这些影像里所使用的“音乐”也隐约透露着联系。

2 “演员”变成“角色”

“演员”这一元素在王家卫电影作品中具有特殊的地位,此元素在其电影语言里形成独特的概念。王家卫电影中的“演员”,不只是呈现剧中人设定的个体,而同时是其创作的元素。就表演而言,演员将个人特质融入剧中人物是很自然的事,但王家卫却是将“演员”置入其电影语言。比如《东邪西毒》中的林青霞一人分别扮演慕容嫣和慕容燕两个角色,性别不断交错着;或者让身为歌手的王菲在《重庆森林》中演唱《梦中人》(音乐这元素也是种电影语言);“凤梨罐头”此符号也围绕着金城武这个中介。在这里,演员和角色间的从属关系因而松动,取代为一种彼此交流的互动关系。如同法国哲人德勒兹的“变成”观点。德勒兹在《电影I:运动——影像》认为,变成为……并非我变换到他的位置,而是我不再是我,也并非是他,是介于我跟他之间的“我——他”。德勒兹说:“现代艺术作品是一部机器,本质上是生产性的,它制造某些东西,其做工更甚于表意。”^[1]因此,我们可以这样理解,“变成”的概念着眼在生产与接受的“过程”而非结果。若将此观点放在对王家卫电影的诠释上,不论是人物、情节、影像,都不是一开始便固定或设定完全的,也并非真实世界的再现,而是在镜头与画面不断闪过、流动的过程中,渐渐“变成”的。在电影中镜头的组构、呼应可以是任意的,“时间性”的阻隔不会造成观众联系影像的障碍。

张曼玉与梁朝伟在《花样年华》里的“戏中戏”更能反映演员生成角色这一过程。张与梁从发觉自己的另一半竟巧合地偷情之后,便一同玩起“角色扮演”游戏,扮演他们各自伴侣的感情外遇,以企图重现他们无法知情的一面以及去见证他们被各自伴侣所欺骗的情境,从猜测“不知他们是怎么开始的”,到模拟与对方摊牌种种情境,“重复”的动作不断在两人互动的过程里上演。

《花》片中梁与张两人的第一场“角色扮演”,为情事的开始,表明两人最初的逾规,当周对苏说“今晚别回去了”,镜头特写了梁伸手握住张的画面,面对这一触碰,苏背过身去说:“这种话我丈夫不会讲的。”说明张拒绝对自己丈夫的背叛行为,这种反应暂时“中断”了这场戏,但是两人“不知不觉”的感情

却已经发酵。第二场的“角色扮演”是苏丽珍虚拟与丈夫摊牌的情境。张曼玉与梁朝伟两人在房间用餐,张突然问:“你老实告诉我,你在外面是不是有个女人?”梁很快承认,张打了梁一个耳光,接下来,梁提醒她打得太轻了,且建议:“还要再来一次吗?”这次张并没有打,而是彻底崩溃,在一阵静默后透露“我不知道会这么伤心”,然后泣不成声地依在梁怀里,梁也不断安慰:“我只是试试而已,又不是真的。”这场贴近日常生活的场景,说明张证实了丈夫的不忠且能够面对,但她与梁也掉入相同的泥沼,因为他们既要“我相信自己不会像他们那样”,但同时又是无可避免“原来是会的”的两难境地。最后一次是两人的“分手戏”,当梁朝伟松开张曼玉的手,特写镜头跟着张的手往上移动至脸部,在搭配着梁朝伟“画外音”的全黑银幕后,又一次强调了两人手紧握的画面,接着张曼玉倒在梁朝伟的怀里“真的哭了”,梁不断安慰着崩溃哭泣的张:“别哭,这不是真的,试着玩的”,这场假的分手也预示着真实的分手结局,他们找到了与各自伴侣差异性的一面。

通过对这些段落的分析,我们可以看到,梁张两人在情节里持续变成另一个角色(如彼此的另一半),从别人的丈夫/妻子,变成情夫/情妇。同时“手”在《花》片中的作用像是对“不知道他们是怎么开始的”试问与解答:由“手”开始模拟一段不会有答案的情景,而彼此伴侣的出轨也或许真的就是从手接触的那一瞬间开始。梁、张的手的作用在这层意思下也如同“角色”,开始“变成”。这种多重的叙事手法和重复场景,表达了梁与张对爱情的渴望与压抑,爱得隐忍,最终却不得不离去。

另外,梁朝伟在王家卫的影片中,不论是《春光乍泄》中的黎耀辉,或是后来的周慕云,其实都可看作梁朝伟“变成角色”的过程,甚至电影配乐都可视为“加工的零件”,使梁在后来一系列电影中构成、分裂、重组又改变,形成一变成中的角色,也因此,变成了《花样年华》中深情的周慕云,从他和苏丽珍的互动(在微亮的灯下散步的场景),我们回忆起《阿飞正传》中的警察(刘德华饰)与苏的交往,也变成《2046》里周慕云“开始懂得逢场作戏”性格转向。

3 符号

麦茨曾指出:“电影与叙事性的结合是一件大事,这种结合绝非注定非如此不可,但也不是完全偶然的。它是一种历史的和社会的事实,一种文明事实。”^[4]叙事是电影艺术存在的根本,形象符号构成了电影叙事元素。在王家卫电影创作历程中,一再地自我解构,又再编排重组。符号本身因此不停转换变动,在过程中持续建构自身,也同时松动,产生了德勒兹所谓“意义的变成”。而解构的同时出现缝隙,开启意义的生成空间。当我们将诠释的视角从单一电影文本转换至王家卫整体的创作,在这乍看来分裂、零碎的电影叙事中,我们可从中看出自成一套特殊的叙事策略——构成一个绵密、繁杂而饱满的符号体系。

王家卫电影作品主要的空间是公寓、房间、厨房、酒吧。所有的叙述线索都是从这些室内空间向外在发展,然后再回到这些室内空间,而且更深刻地到人物的内心深处。在《重庆森林》中王菲不断闯入梁朝伟的居所,而这住处也隐喻着梁朝伟的身份,最后这闯入者征服了年轻警察的心。因此,居所的空间在王家卫电影中如同一件服装,它带着诗的想像,可以把回忆、梦想、剧情向外推动,但同时也是个可以被占有挪用的空间。在《花样年华》中,通过门、窗、墙等类似屏风切出多重空间、多重银幕,用以产生人物之间的关系。其中,各式慢动作与剪辑、运动的符号、重复的动作,把电影导向了一种具有幻想性的真实性,无论打麻将、买面,所有运动都和空间与叙述相关。因此,所有的空间都显得狭小窒息,外在的空间与流言是一个无法面对的世界,王家卫把人物的运动与空间结合在一起,间接地点出人物爱情关系的挫败,向观众展示了一个世界的不可能。

电影《2046》里面有2个房间“2046”和“2047”,是作为一种空间的概念,而片中周慕云所写的科幻小说又叫《2047》。王家卫电影里蠢蠢欲动的符号系统,在这种“重复”且“对应”的“数字”彼此拉扯、碰撞之下应运而生。“2046”这个符号在《花样年华》中是旅馆的一个房间,是周与苏两人合写“武侠小说”的“空间”。而在《2046》里则成为另一个空间的房号,周常在隔壁的“2047”房窥探里面的种种。然而,在《2046》里的“2046”房间当然不等同于周与苏共同创造出的那记忆中的空间,更成为“时间的符

号”:像是指向未来的时间点。此外,作为空间概念的“2046”还指涉《2047》小说里的那辆“列车”,这是以“空间”的符号连结具体“时间”功能的符号。因此,在《2046》中这4个数字是一连串的隐喻,它是电影名称、年代、地点、时空、火车。2046,是一个记忆的永恒之地,失去的记忆能够找回来,但这个未来之地在这意义上也成了历史烟云。过去与未来的历史只有一线之隔,但中途却是充满无尽的旅程。从《花样年华》到《2046》,2046从一实体空间解构出其虚构的特质,并从“空间”变成“时间”,这一时间看似“未来”,但又连结着“过去”(指失去的记忆)。2046这一符号,便在实体、虚构、空间、时间的缝隙中游离摆荡,产生流动与思维的能动性。

此外,在王家卫的电影里,你可以发现大量流行文化的符号,诸如流行音乐、商标、卡通玩具等等,包括他非常喜欢塑造的故事人物如警察、杀手、阿飞等,其实都是一种都市边缘的亚文化符号,这种由都市提供的形象符号经过王家卫的拼贴变得就像一面镜子,反映出现代社会由具体实像蜕变成符号化感性,这也使得他的电影极端敏锐、新鲜而发人深省。

4 结语

王家卫作品中,爱的感觉变成书写的愉悦,重复性变成文本的乐趣,爱似乎来自听不见心中感觉的呼唤,与它一次又一次回音、反复和诉说。无法表达的感情,用无言的场面来呈现,似乎一切尽在不言中。自《花样年华》以来,王家卫电影的影响力俨然已成为当代电影的经典。世界电影学界正日益重视这位香港艺术家,《花样年华》的简单性与《2046》的复杂性,还有两部作品之间的重复性和冲突性,也让各国电影研究对王家卫的作品充满了好奇,引出更深层次的探究和思考。

参考文献:

- [1] 吉尔·德勒兹. 电影 I: 运动-影像[M]. 黄建宏, 译. 北京: 远流出版公司, 2003.
- [2] 大卫·波德威尔. 香港电影的秘密: 娱乐的艺术[M]. 何慧玲, 译. 海口: 海南出版社, 2003.
- [3] 黄建宏. 磨损的残影: 当前与过去的视觉世界[J]. 电影欣赏, 1998(4): 59.
- [4] 克里斯丁·麦茨. 电影与方法: 符号学文选[M]. 李幼蒸, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2002.

(责任校对 莫秀珍)