

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.05.012

# 王家卫电影文本语言风格探析

颜胤盛, 黄思洋

(湖南工业大学 文学与新闻传播学院, 湖南 株洲 412007)

**摘要:** 王家卫电影的文本语言独树一帜, 尤其注重表现主人公的情感流向, 在诗意化叙事场景中具有独特的地位。其运用抽象的文字符号进行表意, 使得数字与时空、意象与记忆、独白与情感产生互联; 运用错位的技法进行编码, 使得文本语言与外部声响、人物行为和镜头场景之间呈现出矛盾的表意结构, 在冲突中增强了情感表现; 运用诗性语言解蔽真善美, 使得文本语言中潜在的“情景合一”“理性超脱”“把握此在”内涵在叙事空间中得以充分显现, 带给观众丰赡的人生启示。

**关键词:** 王家卫电影; 文本语言; 文字符号; 语言结构; 文本内涵

中图分类号: J905

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2024)05-0090-08

## Analysis of Wong Kar-wai's Film Text Language Style

YAN Yinsheng, HUANG Siyang

(College of Literature and Journalism, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China)

**Abstract:** Wong Kar-wai's films have a unique text language, especially focusing on the emotional flow of the protagonist, and have a more unique position in the poetic narrative scene. They use abstract text symbols for expression, so that numbers and time and space, images and memories, monologues and emotions are interconnected. The use of dislocation techniques for encoding makes the text language and external sounds, character behaviors and camera scenes present a contradictory ideographic structure, which enhances the emotional expression in the conflict. The use of poetic language to uncover the truth, goodness and beauty makes the potential connotations of “unity of emotion and scenery”, “rational detachment” and “grasping this existence” in the text language fully manifest in the narrative space, bringing the audience rich life enlightenment.

**Keywords:** Wong Kar-wai's films; text language; text symbols; language structure; text connotation

索绪尔认为, 语言是结构, 是一种潜在地存在于语言共同体成员意识中的特殊规约。人们运用语言进行情感沟通并维系社会关系。电影将文

字表意和镜头组接规律结合起来形成了独有的语言范式, 成了一种表达思想的象征手段。电影文本在其表达形式中既包含文本语言, 也包含非文

收稿日期: 2024-06-20

基金项目: 国家社科基金艺术学项目“媒介生产力变革中的艺术人民性创新发展研究”(23BA022); 湖南省学位与研究生教学改革项目“数字化建设背景下艺术类研究生课程教学教学模式改革与实践研究——以《影视音乐》课程为例”(2024JGZD058)

作者简介: 颜胤盛, 男, 湖南茶陵人, 湖南工业大学教授, 博士, 硕士生导师, 研究方向为音乐理论、戏剧影视音乐。

本语言,二者共同服务于电影叙事。大多数电影的文本语言简要且客观,以人物台词为载体形式,侧重于描述行为和事件。相比而言,王家卫电影的文本语言更注重其文学性和主观性,着重表现主人公的情感流向。以情感变化为主线的叙事方式会在一定程度上弱化故事本身的连续性,使之整体上呈现碎片化的观感。如此,大量的留白不得不通过文本语言的串联形成逻辑上的连贯性,以表达细腻复杂的情感。因此,文本语言在王家卫的电影叙事场景中拥有更独特的地位。

在王家卫的电影中,有声台词和无声字幕是两种同等重要的文本语言的载体形式,其内容依据抒情的风格程式建构,具有抽象性、矛盾性和诗性的文法特征。本文试图对王家卫电影的文本语言进行解构,从符号、结构和内涵层面明晰其语言运用的特色,以期解读其在电影中的表意功效。

### 一、文字符号的抽象性隐喻

人们之所以能够对文字这类语言概念产生意识和情感,依赖于两种能力,“其中第一个是感受表象的能力(对印象的接受性),第二个是通过这些表象来认识一个对象的能力(概念的自发性);通过第一个来源,一个对象被给予我们,通过第二个来源,对象在与那个(作为内心的单纯规定的)表象的关系中被思维。所以直观和概念构成我们一切知识的要素”<sup>[1]</sup>。具象的实在通过人的认知被归纳为抽象的思维,抽象的思维则在演绎中辐射出更广泛的存在意义,这便是语言的转化意义。在文学视域下,文字作为唯一的中介沟通能指的实体和所指的意义,而在电影视域下,文本语言须与图像进行组合来共同展现故事情节,作为部分中介参与叙事。在王家卫的电影中,文本语言最突出的功能不在于还原故事始末,而在于书写情绪。抒情性文字相比叙述性文字更具抽象性,其需要观影者动用自身的经验去加以理解和体会,而反复提及或强调的话语在指代意象的同时,自成为一种特殊的情感符号。“词即物,物即词”<sup>[2]</sup>,其自身便是能指与所指的合一。这些词汇和意象在组合和聚合关系的作用下,隐喻着抽象且深刻的时空、记忆和情感。

#### (一) 精确数字与定点时空

数字向来是精确而理性的,其功能在于量化具

体事物。数字在电影中一般指示时间流逝或作为量词出现,本身并不具备象征性。正如经纬度运用数字进行标识,时空的坐标亦可以利用数字来定点。为了让过去的记忆有迹可循,王家卫电影选取了大量有代表性的数字,通过量化空间距离来表现情感距离,通过具体化时刻为瞬间赋予意义,通过时间来影射空间,甚至通过指代实体而泛化存在。其挖掘了数字的感性表意功能,用具体的数字符号来隐喻抽象的时空。

“我们最接近的时候,我跟她之间的距离只有0.01公分。”两个人邂逅的瞬间,距离本是不可度量的,此时的数字运用使用了实词虚指的手法,将“0.01”本意上的极小值与阿武和女杀手间的物理距离相关联,暗示二人心理距离的相近,为后续的情感发展埋下伏笔。“16号,4月16日,1960年4月16日,下午三时之前的一分钟。”数字在时间横轴上为瞬间标点,赋予其唯一性。“瞬间永恒是禅宗最深刻的秘密之一,也是中国艺术的秘密之一。”<sup>[3]</sup>“瞬间作为开始和诞生,是自成一类的一种关系,一种与存在发生的关系,一种朝向存在的启动”<sup>[4]</sup>,一种真如的显现。相遇、分离、悸动、想念,这些行为或思绪发生的一瞬间,往往成为故事的发展节点。另外,4、16、1960都是“4”的倍数,甚至“下午三时”也遵循了表盘的四分法原则,在形态结构上具有平衡美。“那天晚上我们大家都在加州,只不过我们之间相差了15个钟头。”时差的出现源自地球自转,“15个钟头”的时间表述影射了空间位置的差异,拉大了633与阿菲的心理距离,流露出主人公失落和遗憾的情绪状态;黄志明与天使2号的情感信物是“1818”,警察的姓名由“633”“223”的编号替代。这些数字指向的不是某个具体的物或人,而是拥有和传递情感的主体,以及其承载的记忆时空。数字的功能在王家卫电影中得到了创造性开发,使用精确数字成为其抽象性表意的一大特征。

#### (二) 反复意象与特定记忆

叶朗先生认为“美在意象”,“审美意象不是一种物理的实在,也不是一个抽象的概念世界,而是一个完整的、充满意蕴、充满情趣的感性世界”<sup>[5]59</sup>。通俗来讲,凡是能够引发人们情感共鸣和美感体验的对象均属于意象。意象在不同场景中的表现出来的美是相异的,而在一段特定的场

景中,被反复强调的意象具有情感和主体的唯一指代性。

一方面,物象被文本语言的命名赋予了“可言语”的性质,且成为某个主人公的专属情感指代。《堕落天使》中代表黄志明心意的“1818号歌曲”、《重庆森林》中倾注了阿武感情的“凤梨罐头”、《阿飞正传》中隐喻旭仔一生漂泊的“无脚鸟”、《花样年华》和《2046》中装满周慕云秘密的“树洞”,这些物象和人物一一对应,其通过物的特性来塑造人物的个性,加深了电影的记忆点。

另一方面,反复出现的文本语言本身也成了表情达意的工具。“2046”作为一项反复出现的符号能指,拥有不同的所指:影片名、房间号、小说名、机械列车通往的年代;这些所指,意指的均是周慕云的爱情记忆。“黎耀辉,让我们从头开始”是分分合合的爱情宣言,“每一天你都会跟很多人擦身而过,而那个人呢,可能会变成你的朋友,或者是知己”是对人际关系的审视,“他们会跑到山上找一棵树,在树上挖个洞,然后把秘密全说进去,再用泥巴封起来,那秘密就永远留在那棵树里,没人知道”是内化的悲伤心绪。这些语句不仅成为角色的口头禅,而且成为都市男女表达情感的共通语,其含义超越影像空间进入社会空间,从个性表达泛化为共性表达。

### (三) 外敞独白与内倾情感

一般而言,对白是叙事电影推进情节发展的重要形式,独白、旁白则极少出现。为表现寂寞都市人的交往异化,王家卫在电影中充分发挥独白的形式效用,运用“独”的语言表现形式凸显“独身”的个体渴望却无处言说的“孤独”心境。独白有两种显著表现方式:一种是自述,诉说对象是自己和不在场的“观众”;一种是自言自语,诉说对象是在场的“他物”和不在场的“情感主体”,其能产生“假性对白”的效果。独白的随机性调整了叙事节奏,使得观众从观看人物对话的“第三者”“旁观者”切换为“当局者”“倾听者”,融入电影叙事场域,和主人公共同生产电影意义。

自1990年《阿飞正传》始,在电影中大量使用独白成了王家卫电影的显著特色。在其电影中,独白不再是一个人的呓语,而是成为公共话语向所有人敞开。独白消解了对峙的空间,迎合了记忆和情绪表达的主观性,实现了内容和形式的辩

证统一。“在我最需要一件雨衣的时候,那个人又回到我的身边。我开始想,如果每天都下雨的话,你说多好。”《堕落天使》中的Baby,总是在黄志明面前表现得很疯癫,她试图以此来吸引他的注意、得到他的怜惜,然而若即若离的感情最终是留不住的。这句她在全片唯一的独白,用异常清醒的口吻道出“爱情不过是一个人的狂欢”的真谛,塑造了一个“爱而不得”的受伤女人的形象。句中的“你”字是精髓,赋予了这句独白“假性对白”的功能——如果这句话变成“那该有多好”,独白就只是一个人的呓语。其带入并不在场内而在场外的“你”(观众),使语境由“呓语”转变成“倾诉”,使情感表达得更加急切,也更能够充分引发观众的共鸣。王家卫的电影故事,几乎都是通过人物的诉说来完成的。冷漠又柔情的杀手黄志明和女逃犯、干练又痴情的警察何志武和633、孤独又多情的浪子旭仔和何宝荣、真诚又专情的黎耀辉、不羁又深情的周慕云,这些人物的故事显在对白里,情绪藏在独白中。这些电影虽是群像叙事,但其偏爱与他人无关的独白形式,以此表达身处都市空间但深陷情感荒漠的无奈。

另外,拟人的修辞手法搭配独白的台词形式,产生了移情作用。“‘移情作用’,是把自己的情感移到外物身上去,仿佛觉得外物也有同样的情感。”<sup>[6]</sup>“你知不知道你瘦了?以前你胖嘟嘟的。你看你现在都扁了,何苦来的呢?要对自己有信心才行。”《重庆森林》里警察633与女友分手后无法排解孤独,于是开始跟家里的物品“对话”,让物品倾听他的心声,将物品看作能反馈情感的主体。诗文中经常采用移情的方式增加其动韵,如“‘云破月来花弄影’句的‘弄’,‘数峰清苦,商略黄昏雨’句的‘清苦’和‘商略’”<sup>[7]</sup>。“移情作用就是在审美观照时由物我两忘进到物我同一的境界。”<sup>[5][107]</sup>洗脸的香皂会瘦,滴水的毛巾在哭,不语的毛绒玩具生着闷气,晃动的空姐制服感到寒冷,这些移情手法,以物品作为介质使主人公悲伤的情感得以外显。

## 二、语言结构的矛盾性冲突

结构主义认为“事物的真正本质不在于事物本身,而在于我们在各种事物之间构造,然后在它们之间感觉到的那种关系”<sup>[8]</sup>。电影中的文本语

言除了具备语言学层面的文字语法结构外, 还与其他视听语言的表意元素相互作用, 构成电影表达的多元结构。王家卫采用“错位”的技法进行编码, 使得文本语言与外部声响、人物行为和画面造型均呈现出矛盾的表意结构, 其放大了文本语言自身的表现力, 建构了冲突的叙事场域, 凸显了主人公纠结和压抑的心绪, 增强了情感的波动起伏。

### (一) 文字与声音的错位

电影中的文本语言载体除了有声台词, 还有无声字幕。“字幕将书面文化的界面形式带入电影语言体系内”<sup>[9]98</sup>, 其“本身涵盖了文字与影像的双重属性, 由此便扮演着电影在兼容文字/影像两套表意系统过程中的‘中介’角色”<sup>[10]</sup>。“尽管静态字幕与运动影像之间存在着某些悖论, 但是字幕的使用让电影在感观体验上达成了视听的完整。”<sup>[9]96</sup> 插入式字幕是王家卫惯用的辅助叙事手法。与复述对话内容的说明性字幕不同, 插入式字幕与声响之间的关系具有明显的错位特征, 即其运用单纯的文字造型来表意, 而没有与之匹配的声音的介入。王家卫在其电影中拓展了字幕的抒情功能, 令无声的文字带给观众听觉想象。

王家卫电影的片名字幕并不拘泥于同一形态, 其有静有动, 且运动具有多样性, 极富设计感。尽管字幕无声, 但其运动轨迹的变化却传达出躁动的心声。如霓虹灯般急速滚动的“堕落天使”表征着都市夜晚的喧扰浮华; 伴随着流动的水墨画而出现的“一代宗师”暗喻着武林场的波诡云谲; 逐渐放大的“春光乍泄”表达的是日渐沉默的爱意; 闪烁后定格的“2046”表征的是无法改变的记忆。这些片名的含义与呈现形式相呼应, 以无声衬有声, 在矛盾中突出名词意象的运动性。

在王家卫的电影中, 最常见的插入式字幕具有统一的形式——深底(多为黑底)白字, 宋体加粗, 居中对齐, 右行直下。“右行直下是中国汉字特有的排列方式, 常被视为民族传统文化的外化。”<sup>[11]</sup> 其文字形式的复古反映了汉字的文化底蕴, 而文字内容的选择则体现了简洁而婉约的文体风格。在接连不断的声音刺激后, 其突如其来的消音在给观众带来听觉缓冲的同时, 引发了情景知觉的大量涌入。所谓“大音希声”, 真正无限的声音往往以寂静的方式出现, 其能触发更多美的遐想,

更能引人入胜。在电影《东邪西毒》的开篇画面中, 水波在金色的流光溢彩的湖面上有节奏地荡漾着, 黑色的字幕呈现于屏幕中央——“佛典有云: 旗未动, 风也未吹, 是人的心自己在动。”字幕配合着画面刺激着人的听觉, 如旌旗猎猎, 如风声鼓鼓。而实际上, 影片中并未出现风声, 观看者的周遭环境也并未起风, 之所以会出现如此的“幻听”, 是因为人心躁动的显化。文本语言的无声内容引发了人感官上的有声幻象, 丰富了语言的内涵和观众的知觉体验。

### (二) 话语与行为的反差

在一般的叙事场景中, 主人公往往在经历一连串的事件之后用总结性话语直接抒情, 由此, 叙述性文字的比重往往远大于抒情性文字, 且文字描述的内容与画面的动作和情感的走向基本保持一致, 而王家卫电影则刻意模糊了言语的叙述和抒情的界限, 拉长了抒情线的表达, 使得人物时刻处在情绪的宣泄状态中, 且以反向话语表达正向动作, 将潜意识纳入表意系统中, 使之产生了多义性, 丰富了情感的表现层次。

弗洛伊德认为, 人的心理结构分为三个层次: 本我、自我和超我。道德意识具有欺骗性, 人们常常在世俗的规约下压抑本我的表达, 但其行为却在潜意识的支配下暴露出真实的心理状态, 从而造成“言不由衷”的假象。20世纪90年代是香港回归的重要历史阶段, 此时的香港人处在一个“开放性、包容性和封闭性、排斥性悖反共存”<sup>[12]</sup>的环境中, 香港的电影创作也呈现出复杂、矛盾、逆反等的关联性特征。王家卫在电影中选用反语这一形式来表现商品经济发达的表象下人的异化和精神空虚。“矛盾是普遍存在的。矛盾是人的双向思维形成的基础。逆向联想是反语的心理基础。”<sup>[13]44</sup> 失恋后的生日清晨, 天空下着雨, 附着一层散不开的忧郁蓝调, 阿武独自一人去操场跑步, “我是早上六点钟出生的, 还有两分钟我就25岁了……在这个历史性的时候, 我去跑步了, 我很成功地, 让我身体里多余的水分蒸发掉, 我觉得很开心”。生日对每个人都有独一无二的纪念意义, 然而阿武却没有家人和朋友的陪伴, 他只能独自去操场跑步来消化孤单的情绪, 字面上的“开心”与实际的“不开心”形成显隐的张力。在“加州”酒吧苦等阿菲无果的633对着啤酒瓶

呢喃：“你失望了？不会啊。回家睡觉吧，她不会来了。”随即落寞的表情将他出卖，“不会啊”比“我真的很失望”这一直白的表述更婉转，却更能精准地表达“失望”的情绪。“行反，指的是行为动作跟心意相反，是手脚跟内心唱对台戏。

‘声东击西’与‘虚者实之，实者虚之’和‘真者假之，假者真之’等都是行反。这些反语的载体不是语言而是行为动作。”<sup>[13]47</sup>发着高烧的黎耀辉虽然嘴上骂着：“你还是不是人啊？要病人起床做饭给你吃？”但镜头一转，他无奈地披着毛毯给何宝荣做了加量的蛋炒饭。阿武的感情之路很坎坷，初次尝到了失恋的滋味。他说：“我开始失恋了，不会吧。人家说失恋是很痛苦的事情，可是我觉得没有什么。”阿武嘴上说着没什么，实际上，其焦虑不安的行动却出卖了他的真实感受。话语与行为的反差表现了本我和超我之间的博弈，二者共存于自我的躯壳中，凸显了本体心理的矛盾。

### （三）言说与场景的离散

电影是通过文字和图像两种表意系统的协同来叙事的，但以拍摄和剪辑为本体的电影注定会为图像编码预留更多的创作空间，而文字不过是依附于图像以作注解和补充。王家卫电影调整了二者的附属关系，给予文本语言一定的叙事独立性。其言说与场景的离散使得观众从具象的视觉奇观中抽离，更加关注文字的传情达意，从而为受众的多元解读提供了更广阔的空间。

《东邪西毒》以金庸的武侠小说《射雕英雄传》为蓝本，讲述了欧阳锋和黄药师以及关联人物间的爱恨情仇。不同于以往武侠故事以刻画人物骁勇善战、义薄云天的精神为着力点，王家卫将“情”字贯穿影片始终，从不同的视角塑造独特的人物形象，披露了侠士们身上不为人知的柔情的一面。在主题背景的约束下，画面造型保持着武侠片一贯的风格——大漠黄沙、刀光剑影、千里单骑，然而文本语言的抒情性却形塑了影片的独特风格，将主题表达引向不同的方向。精明、自负的欧阳锋看着洪七远去的背影，叹道：“我的心是妒忌的。”狂傲不羁的黄药师盯着大嫂，无奈道：“我是因为这个女人而喜欢桃花……我去探欧阳锋，因为她想知道欧阳锋的消息。而因为欧阳锋，每年都可以有借口去探她一次。”这些惆怅的文字颠覆

了武林高手快意恩仇的刻板形象，赋予他们世俗情感，其场景与传统江湖上杀伐果决的场景形成结构性反差。即使是武功卓绝的高手也会为情所困，这种“戏说”的方式，是对英雄叙事的反思，其探索了更为立体的人性，反映了现代性文化强调主体性存在的母题，借以引导观众思考自身处境，寻回真正的自我。

除了与整体的故事场景的离散，文本语言与单个画面造型的离散构成了表意的结构性冲突，其具体体现在背景图像的缺失和陈述人与陈述主体的错位两个方面。其一，当叙事文本里有强烈抒情或晦涩难懂的词段需要表达却找不到合适的镜头时，王家卫会选择舍弃动态造型，用静态的纯文字充当画面内容以补充叙事内容。此时，背景画面的“空”为文字的“显”延伸了无限的意境。“一若牡丹盛开，她站起身，走了，留下既非是又非否的答复。”黑蜘蛛苏丽珍与周慕云吻别后离开，被当作感情替代品的不甘、纠结、痛苦的情绪达到了顶峰，此时缄默已是一种答案。白玲在餐厅对周慕云做最后的挽留，周慕云自知给不了她承诺和安全感，于是选择决绝地离开，一段文字道出了二人的悲剧结局——“他一直没有回头。他仿佛坐上一串很长很长的列车，在茫茫夜色中开往朦胧的未来。”纯文字画面的出现为情绪的宣泄提供了一个出口，也为观众的想象留有余地，使得电影节奏张弛有度。其二，第三者的陈述打破了陈述主体和陈述对象之间的对话关系，形成了三维陈述结构——陈述主体（言说主体情感）、陈述客体（承载客体情感）、陈述人（言说客体事实）。不在场的主体的困境被他者以冷静的态度点破和审视，突出表现了主体的情感失语症候。《重庆森林》里633跟女友分手后无心工作，找同事代班，同事调侃他：“他说被大头钉扎伤了，要留在家里养伤。”镜头在下一秒给了墙上钉着那封分手信的大头钉一个特写。于是，陈述主体（633）、陈述客体（大头钉）、陈述人（同事）三者之间构成了结构张力，633失恋后的心理创伤借同事之口得以表达。2046列车上的列车员向Tak讲述机械人的情况：“她们因为长时期的旅程，会有一个衰退期。她们想笑的时候，要好几个小时才笑得出来，想哭的时候呢，可是她们的眼泪，要等到明天才会流出来。”此处运用了错位的表

现方式——虽然是列车员在说话, 但是画面却在展现列车上机械人的动作和神态。此时, 陈述主体(机械人)、陈述客体(眼泪)、陈述人(列车员)的三维结构让语意的传达更为立体。其除了向 Tak 解释机械人的衰退症状外, 还变相点明 Tak 的感情得不到回应的原由。

### 三、文本内涵的诗性意蕴

“电影是一种诗意解蔽的技术媒介, 有能力揭示存在者的真理, 甚至是我们自身的世界—解蔽体验。电影世界一方面具有可识别的物体、地点、人物和行动的表象性层面; 另一方面, 它也具有诗意或表现性层面, 体现在情绪、情感的现身情态、感性的审美参与以及我们对时间性的体验中。”<sup>[14]41</sup> 王家卫在电影文本中融入了自己对人际关系的审视和对人生的思考, 用华丽含蓄的文本语言书写了霓虹灯下的孤独, 谱写了一首关于存在与时间的诗, 为电影赋予余韵悠长的诗意。“‘诗意’不是指浪漫的怀旧, 而是指一种让事物以其真理性显现、以闪现者之光辉展示自己的产出: 一种典型地存在于艺术作品中的诗。”<sup>[14]38</sup> 诗意的风格多样, 根据题材、主题及意象的不同呈现异质的意蕴。就王家卫的作品而言, 其文本语言的内涵解蔽了情景合一、理性超脱、把握此在的诗性意蕴。

#### (一) 情景合一的古韵之词

王家卫电影中的文本语言除了通俗易懂的白话文, 还包含了古文。古韵诗词的凝练表达提升了文字表意的格调, 带给受众文化记忆, 为影片的情感表达奠定了更深沉的基调。“文学性”是对语言功能的探求, “陈伯海用‘沉思翰藻’和‘缘情绮靡’两个古代文论的范畴探究‘文学性’的内涵, 分别从表现技巧与审美内质两个方面对‘文学性’概念进行阐释”<sup>[15]</sup>。“文学性”对语言文字的运用提出了更高的要求, 力图达到“思深语近, 韵律调新, 属对无差, 而风情宛然”<sup>[16]</sup>的效果。王家卫所有电影的命名都是四字结构, 构思深刻, 有些评价性的话语亦用成语代替, 如“含糊其词”“逢场作戏”“露水情缘”“天马行空”“故步自封”“大成若缺”等; 有的成语内部对仗工整, 运用两级形容制造矛盾质感, 比如《东邪西毒》中大嫂给欧阳锋送的酒名叫“醉生梦死”、《一代宗师》中丁连山对宫宝森的叮嘱是“暗事好做,

明事难成”、《重庆森林》中何志武评价便利店员“喜新厌旧”等。诗词在电影剧作中的功用较为广泛, 可用于人物之间的感情交流, 比如对话、书信等<sup>[17]</sup>。《一代宗师》通过书信来烘托叶问的内秀——“叶底藏花一度, 梦里踏雪几回”表露其探讨武学的虚怀若谷之意; “一约既订, 万山无阻”足见其约见宫二的庄重和诚意; “郎心自有一双脚, 隔江隔海会归来”表征了不曾宣之于口却深藏在心的家庭责任感。诗意的语言本身是对存在的解释和去蔽, 它不是单一地陈述某种现象, 而是体现出一种情景合一的悠远意境。

#### (二) 理性超脱的佛道之思

“美感(审美体验)是一种超理性的精神活动, 同时又是一种超越个体生命有限存在的精神活动。”<sup>[5]132</sup> 宗教感与美感都是源于对宇宙整体的感受这一层次上有相通之处。佛教和道教是中国两大重要宗教, 它们均强调人应以虔诚和敬畏之心来看待存在, 在出世与入世之间寻求开解, 但二者对人生的根本看法上却有显著区别: 道教的核心观念是道, 强调人与自然的和谐、追求无为而治、修身养性以及个体的自我实现和自我完善。佛教强调苦、集、灭、道的四圣谛, 认为生活中的苦难是人们所必须面对的现实。其主张通过八正道的修行, 摆脱生死循环, 追求解脱和涅槃, 强调个体的超越和社会的责任。海德格尔在反思批判西方形而上学的语言观的过程中, 发现人们对心灵经验的推崇遮蔽了神性道义的显现, 而作为精神指引的宗教教义某种程度上因为聆听了神音的召唤得以存在, 是拥有诗性的语言。王家卫将佛教和道教思想融入电影叙事, 对教义实行了贴合电影主题的变体, 使得文本语言具有神秘性, 同时让“道”得以显化。

“佛典有云: 旗未动, 风也未吹, 是人的心自己在动。”这行文字的内容是《六祖坛经·行由品第一》的变体, 原文是“一日思惟, 时当弘法, 不可终遁。遂出至广州法性寺。值印宗法师讲涅槃经。时有风吹幡动。一僧曰风动, 一僧曰幡动, 议论不已。惠能进曰: 不是风动, 不是幡动, 仁者心动。一众骇然。”其一语道破人心之于外物的影响。这段文字出现在电影开头, 直接将视点聚焦于“人心”和“心动”, 奠定了全片的主题和基调。其后, 当画卷徐徐展开, 执着于体面、

等待、爱情、追寻和答案的人各有各的痛苦和体悟，是对“人心动”的具象阐释。心动之后复归平静，人才能更好地往前走。这种诗性的表意形式对《路边野餐》的叙事布局亦有所启示。《路边野餐》开篇用插入式字幕展出《金刚经》的内容“如来说，诸心皆为非心，是名为心……须菩提，过去心不可得，现在心不可得，未来心不可得”预示着这部电影是关于时间、本心和人生的探秘。《东邪西毒》中借用黄历文化暗示人物结局的文字也赋予电影以神秘性，如欧阳锋评洪七是“他走那日，风是向南面吹的，他故意逆风而行。我记得那天是十五，黄历上这样写：失星当值，大利北方”。后来洪七坐镇北方，成为丐帮帮主；欧阳锋知道自己与大嫂彻底无缘后自白：“我的命书里写着：夫妻宫太阳化忌，婚姻有实无名，想不到是真的！”人终究是逃不过命运的安排。

《一代宗师》里，宫二为了给宫家报仇奉了道，一辈子不能嫁人、不能传艺、不能有后，“宁可一思进，莫在一思停”，她决绝地走上了“从无败绩”的道路，却让自己成了六十四手的最后一盏灯。反观叶问，认为天下武学大同，各有千秋，且不吝于将自己的武学传给世人，于是佛像被无数佛灯照亮，实现了佛教强调的对个体的超越，从而见到了众生。武学之人的一盏灯一口气，传达的是一种坚韧的气魄。宫二与叶问在信仰和选择上的区别也就造就了他们不同的命运——一位在时势中死去，一位在时势中重生。信仰的诗性在于超脱，于自己中探得广袤大地的此在，于众生中窥见千千万万个自己，又何尝不是一种修行和去蔽呢？

### （三）把握此在的时间之书

电影是时间的艺术，是“此在”的艺术。王家卫在其电影中运用明确的时间指示和句意的微调表征流逝的时间，通过不同影片的互文来表征情感存续的时间以及其对人的影响，通过存在与时间的辩证来完成记忆和情绪的书写，完成从影像空间到现实空间的情感互联，用实在的发生来对抗虚无，借以回应生活的诗意。

王家卫是时间诗人，其电影通过明确的时间标的来强调时间的流逝并且区隔叙事篇章，如此之表达方式在其他电影中并不常见，“时间之书”也因此成了王家卫电影的一大特色。“习惯、记

忆、未来是三种时间综合，分别指向鲜活的现在、纯粹过去和疯狂无序的时间本身。”<sup>[18]</sup>在对时间的考量中，事物的变化有迹可循，情感的转变有文可载，时间不仅是时间的存在本身，也表征了混沌的因果碰撞和他物的存在。“虚拟过去自我重复于每个差异的现在之中，时间—影像就是自为重复的过去与自在差异的现在的共存。”<sup>[19]</sup>就电影整体的叙事结构而言，王家卫多采用线性叙事和缀合式团块叙事的手法来安排情节；其文字语言的叙事结构也与此呼应，运用线性和回环式交织的复合结构组织文本，以达到文句的互文目的。一方面，电影中虽出现大量插入式字幕以标识线性时间，但采用了“部分重复”的排布，来表现时间的回环式前进，揭示了时间的历史性和连续性哲学。比如，《东邪西毒》中“惊蛰—夏至—白露—立春—惊蛰”的节气提示、《2046》中不同年份但相同日期（十二月廿四日）的时间提示等。另一方面，相同的话语在同一影片中首尾呼应，在影像空间生成了时间的流逝感，这样，故事看似经历了发展和高潮并来到结局，但人物的状态又回到了起点。只是通过细致观察，观众又可以发现，人物的语气、情绪和心理状态都有了显著的变化，或重整旗鼓准备迎接下一个开始，或看透命运准备接受下一段往复，或带着遗憾走向终章、复归生命的起点。因此，文字语言的重复性和历时性在某种程度上促成了因果的发展和情绪的回环。“最好的拍档是不应该有私人感情的。”从黄志明对搭档关系的客观陈述，到女搭档的痛心而冷静的总结，其间经历了“互生情愫—拒绝回应—黄志明死亡，搭档关系解散—女杀手重新组建团队”等一系列变故。“功夫，两个字：一横一竖。”大道至简，历经沧桑和变故，叶问的武学之见虽由重输赢进阶至重传承，但其宗师的坚守如初。“世界上有一种鸟是没有脚的，它只可以一直的飞呀飞……这种鸟儿一辈子只可以下地一次，那一次就是它死的时候。”旭仔寻根的执念，迫使他如同无脚鸟一般不肯在任何一处停留，但亲生母亲的二次抛弃，却让旭仔心生“那只雀鸟一开始便已经死了”的怆然。从出生开始就不被认同的鸟，飞到哪里都是远方，停在何处都不是家乡。一句台词，总结了旭仔无根、悲剧的一生。“去2046的乘客都只有一个目的，就是

找回失去的记忆。因为在 2046, 一切事物永不改变。没有人知道这是不是真的, 因为从来没有人回来过。”电影开篇, 周慕云借笔下人物 Tak 之口道出了影片寻找记忆的主题, 预示了后续情节内容。电影的终章, 周慕云坐在出租车内黯然神伤, 整个画面用黑白色调渲染此刻的压抑和沉重。他放弃了对苏丽珍、白玲、黑蜘蛛、王靖雯的爱情, 将这些秘密永远封存进留声机的洞口。这句话再次出现, 以总结和呼应前文。这一次没有人从 2046 回来, 连他自己也不例外。失去的回忆早已找不回, 他只是耽溺在永恒的乌托邦式的幻想中, 为刻骨铭心的 2046 拓一则墓志铭。

叙事主体在不同的叙事空间言说相同的话语, 不仅形成了作品间的互文, 为文本本身争取了更大范围的被诠释和解读的空间, 而且延续了文本的存续时间, 使得文本语言拥有更长久的生命力。《花样年华》和《2046》中都出现了同样的一句话“在从前……当一个人心里有个不可告人的秘密, 他会跑到深山里, 找一棵树, 在树上挖个洞, 将秘密告诉那个洞, 再用泥土封起来, 这秘密就永远没有人知道。”《花样年华》中的文字代表过去的时间, 周慕云写在《2047》中的文字代表现在的时间, 小说人物 Tak 的独白代表将来的时间, 同一句话连接了三重时空, 尽管语句中并没有提到时间, 但是“反复提及”这一重复的结构暗示了一种思维的惯性和情感的延续性, 秘密的存在通过文字的表面含义得以阐明, 记忆的深刻则通过文字的重复结构得以显现。存在与时间可以互证, 书写时间, 实际上是描摹过去的实实在在的人生体验; 而书写存在, 就是为流逝的时间刻点命名。王家卫电影中的文本语言, 恰恰就是以时间性为基底来抒写生活的诗性的。记住时间就是记住真实的生活。无论一个人有着怎样的命运, 经历过多少磨难, 其体悟生活而抒发的情感都是对真我的去蔽。

电影的文本语言是表达主旨情感、形塑影片风格的重要视听元素之一。王家卫在其电影中突出运用抽象的文字符号表意, 使得数字与时空、意象与记忆、独白与情感产生互联; 运用错位的技法进行编码, 使得文本语言与外部声响、人物行

为和镜头场景均呈现矛盾的表意结构, 从而在冲突中激发情感表现; 运用诗性的语言解蔽真善美, 使得文本语言中潜在的“情景合一”“理性超脱”“把握此在”的内涵在电影的叙事空间中得到真正的显现, 提升了电影的格调, 并以影像艺术的形式带给观众丰赡的人生启示。

#### 参考文献:

- [1] 康德. 纯粹理性批判 [M]. 邓晓芒, 译. 北京: 人民出版社, 2017: 41.
- [2] 李幼蒸. 当代西方电影美学思想 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1986: 107.
- [3] 傅松雪. 禅宗“空寂之美”的时间性阐释 [J]. 思想战线, 2008, 34(5): 76.
- [4] 埃马纽埃尔·列维纳斯. 从存在到存在者 [M]. 吴蕙仪, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2006: 92.
- [5] 叶朗. 美学原理 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.
- [6] 朱光潜. 谈美 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014: 142.
- [7] 朱光潜. 文艺心理学 [M]. 桂林: 漓江出版社, 2011: 34.
- [8] 特伦斯·霍克斯. 结构主义和符号学 [M]. 瞿铁鹏, 译. 上海: 上海译文出版社, 1987: 8.
- [9] 徐之波. 书写传统与影像言说: 媒介考古学视野下无声电影字幕研究 [J]. 当代电影, 2023(11).
- [10] 陈晓. 作为媒介: 中国无声电影的字幕观念 [J]. 当代电影, 2023(11): 83.
- [11] 李隽. 中国无声电影的字幕横竖排版研究 [J]. 当代电影, 2023(11): 91.
- [12] 黄一. “异”审美视野中的香港文学 [C]// 中国世界华文文学学会, 暨南学报编辑部. 华文文学新视野: 《暨南学报》“台港澳及海外华文文学研究”栏目论文选集: 第 1 辑. 广州: 暨南大学出版社, 2013: 203-204.
- [13] 王希杰. 反语: 明反、暗反及其他 [J]. 南京晓庄学院学报, 2022(3).
- [14] 罗伯特·辛纳布林克, 王嘉玮. 技艺与诗: 海德格尔和电影理论 [J]. 电影艺术, 2024(1).
- [15] 刘越. “文学性”概念的中国之旅 [D]. 石家庄: 河北师范大学, 2017.
- [16] 元稹. 元稹集 [M]. 北京: 中华书局, 1982: 442.
- [17] 张万晨. 诗词与电影: 诗词的剧作意义初探 [J]. 电影新作, 1981(2): 100.
- [18] 董树宝. 德勒兹的晶体—影像: 时间与影像的双重变奏 [J]. 文艺研究, 2023(8): 97-109.
- [19] 杨凯麟. 分裂分析德勒兹: 先验经验论与建构主义 [M]. 郑州: 河南大学出版社, 2017: 78.

责任编辑: 黄声波