

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

物化的愛情－王家衛的電影美學研究

Understanding Wong Kar-wai's Films



研 究 生：吳岱珍

指導教授：陳泓易 老師

中華民國 94 年 12 月 09 日

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

物化的愛情—王家衛的電影美學研究

研究生：吳岱珍

經考試合格特此證明

口試委員：

吳懷宣

吳俊業

陳流昂

指導教授：

陳流昂

系主任(所長)：

陳流昂

口試日期：中華民國 94 年 12 月 9 日

論 文 摘 要

在當代的華語影壇中，王家衛的電影作品始終是充滿話題性與爭議性，也總是得到觀眾兩極化評價。有的觀眾對於王家衛的作品推崇備至，理所當然的也有觀眾認為其電影艱澀難懂並昏睡在螢幕之前。當然，這般極端的落差也出現在對王家衛電影的評論上；甚至更為複雜的出現在 - 「究竟該如何將為王家衛的電影歸類？」的議題上面。

於是本論文企圖以王家衛電影中一再重複的主題「愛情」作為探討的重點，期望能尋覓出另一新的面向，作為觀賞王家衛電影作品的方式。

因此，本論文從王家衛的創作經歷與電影作品發表的時代背景作為切入，透過對其背景的認識，進一步了解背景因素對王家衛電影作品的影響。而在第三章則是進入本論文的重點部份，開始進入探討王家衛電影中一再重複的「愛情」議題，首先筆者尋找並定義出王家衛電影中「物化愛情」的模式，再以獨白與音樂兩條線索進入，並確立王家衛的電影中「物化愛情」之樣貌。之後，在第四章的部分，便進入探討王家衛在電影中如何的使用影像，具體的展現「物化愛情」。

關鍵詞：王家衛、電影、王家衛電影作品、物化愛情

第一章 緒論

1-1 研究動機與問題意識	1
1-2 研究範疇與限制	5
1-3 研究方法	7

第二章 關於每一段不同年代的交織

2-1 導演的藝術家地位	9
2-2 離王家衛一步	13
2-3 關於那些年代	19

第三章 「物化的愛情」

3-1 「物化的愛情」定義	32
3-2 獨白	41
3-3 音樂是另一種語言	49

第四章 王家衛電影的「物化愛情」討論

4-1 王家衛電影中的物與符號	68
4-2 王家衛電影中的「物化愛情」討論	83

第五章 結論

附錄	96
----	----

參考書目	108
------	-----

第一章 緒論

1-1 問題意識與研究動機

在當代的華語影壇中，王家衛的電影作品始終是充滿話題性與爭議性，也總是得到觀眾兩極化評價。有的觀眾對於王家衛的作品推崇備至，理所當然的也有觀眾認為其電影艱澀難懂並昏睡在螢幕之前。當然，這般極端的落差也出現在對王家衛電影的評論上；甚至更為複雜的出現在—「究竟該如何將為王家衛的電影歸類？」的議題上面。儘管王家衛本人對於這樣的爭論，只是一派瀟灑的認為：「當代電影市場是個超級市場，而他的電影只是一種選擇¹」。

當王家衛在 1988 年以《旺角卡門》在電影界初試啼聲，嶄露頭角；1990 年《阿飛正傳》大放異彩，確立風格；1994 年的《重慶森林》以清新的風格，亮麗奪目的奠定王家衛式的電影形象；1997 年王家衛更以《春光乍洩》獲得坎城影展最佳導演獎；2000 年梁朝偉演出《花樣年華》成為坎城影帝，在此之後不僅鞏固其藝術電影的地位，王家衛更成為了炙手可熱的國際級導演。在這些電影中，那些在昏暗的燈光下、狹窄的場景中，一幕幕被認為是難懂的搖晃畫面與喃喃自語式的獨白，被當作是王家衛的不知所云。然而，其實這些都只是在訴說一個主題，一個王家衛電影作品中重要的一再重複的主題，那個主題就是—「愛情」。

¹ 《王家衛的電影超級市場》，電影雙週刊，(1995)，香港。

在王家衛的電影中，儘管王家衛沒有在電影中直說愛情，但在其電影中關於愛情中的嫉妒、痛苦、糾結、無奈與無法自拔的執著……等情緒卻沒有少過。在王家衛電影中愛人的人總宿命的成爲輸家，輸給所愛的人、輸給時間、輸給錯過、輸給自尊…等等，就已經深刻的擊中許多觀眾的心，成爲無需多做解釋的共通語言。

愛情，自古以來在人類的生活中心，就總是不朽且不止息，並綿延不絕的帶給人們各種悲歡離合；所以人們總企圖研究愛情，甚至是試圖掌握愛情的真諦，然而卻總是如瞎子摸象般，不但無法一窺愛情的全貌，更無法捉摸愛情不斷隨著社會結構更改的演進，和隨著人類生活型態不斷改變的樣貌。因此「愛情」一直是人類難解的習題，因爲愛情沒有固定的形狀，也不會在固定的時間以固定的模式出現，「愛情」是完全情感性的，是沒有道理可言的，經常在面臨「愛情」的時候，人是瘋狂的，是沒有理智存在的。「愛情」更沒有固定的模式可依循，而伴隨著「愛情」出現的複雜情緒更是無法被控制。因此在人類的社會中，「愛情」是不斷的被以各式各樣的狀態討論著，同時「愛情」也被用各式各樣的方式表現著，例如：文學、音樂、戲劇……等。當然電影也是表現愛情常見的方式，不論故事是歌誦愛情帶來的喜悅或表現失去愛情的哀愁，也不論最後的結局是幸福或悲傷，各種的愛情故事在電影中藉由影像的展示而被傳說。

而人類的生活型態和社會結構，在十八世紀的工業革命²之後，產生了巨大的改變：從傳統的農業社會演變成以工商業爲主的社會，並逐漸邁入資訊時代的

² 「工業革命」(Industrial Revolution) 一詞始於十八世紀之末或十九世紀之初，意指當時英國國內在經濟上及工業上極具戲劇化之大變動。自西元1760至1850年間，蒸汽機首次普遍應用，工業技術尤以棉紡織工業突飛猛進。其他相關工業，亦隨之革新。十九世紀的觀察家將此種生產之劇增及隨之而起的社會變遷，視爲法國大革命般的革命。工業革命之發生於英國，主要是由於農業及工商業方面的因素。例如：在農業方面，地主與農夫自給式的莊園管理漸趨向於商業化；在工商業方面，自由貿易的實行、分工制度的推行、生產與運輸工具的改良、商場與原料獲取的開拓，在在都影響了人類的生活行爲與社會結構。雖然工業革命給全人類帶來福利，然而與之俱來的弊端亦復不少，例如：不利於健康的工廠環境、空氣的污染、生態的失衡、公害的產生、網路發展的負面影響便是人際關係的冷漠與虛幻、資訊取得太過容易，如何獲得可靠的資訊？是

社會；在交通工具及通訊方式的改良後，不斷縮短人們之間的距離，世界形成無遠弗屆的地球村。在經歷了三次的工業革命³後，科技的進步，創造出飛機、電話、手機、電視與網際網路……等，縮短時空距離的工具，使得人類進入時空高度壓縮的新生活。理所當然的，愛情的型態也隨著社會結構的改變而產生了變化，那個在兩個人於相同的時空中面對面，愛情才有發生的可能的時代已經過去；現在可以僅透過便捷的通訊，或網際網路傳輸的虛擬狀態下，就能夠成就一段愛情的發生。

在這樣的時代背景之下，儘管王家衛的電影裡，雖然不停的重複著愛情的議題，但愛情的發生與存在卻不再是以人類為對象的主體；在王家衛的電影中，以人類為產生愛情對象主體的愛情思考邏輯，已遭受到動搖，並出現了「物」取代人類在愛情裡成為對象主體的可能。於是王家衛電影中的愛情，總是必需透過「物」才能夠見其端倪，例如「重慶森林」中金城武的鳳梨罐頭，梁朝偉飾演的警察 633 的飛機、毛巾、玩偶，「花樣年華」中蘇麗珍的粉紅色拖鞋……等。在王家衛的電影中，愛情這件事情，看似以各種不同的方式出現，但也似被「物化」。然而，在此處所謂的「物化」，較不同於馬克思⁴所提出的對資本拜物教所分析的「物化」理論中的「物化」概念或是盧卡奇所解讀的「物化」⁵。在王家衛電影

否能作出正確的判斷？……等都是直接間接造成的社會問題。

³ 第一次工業革命從 1770 年至 1830 年，以英國為中心，並以紡織業為主又稱為蒸汽時代，期間之重要發明有：飛梭、改良蒸汽機、汽船與火車。第二次工業革命指的是在十九世紀中葉以後，進入另一新階段的工業革命，以電力、重工、化工為主……等更多創新發明，又稱為電氣時代。業由英國漸向歐洲大陸及世界各國傳播，法國、德國、俄國亦相繼進行工業革命。第二期工業革命之發明：電話、電燈、四輪汽車及飛機。所謂第三次工業革命則是由經濟學家梭羅（Lester Thurow）所提出，指的是當今（1999 年開始）「微電子科技」、「生物科技」、「新人工材料技術」、「通訊」、「電腦科技」以及「自動化機械技術」，這六大科技的發展互動。它們彼此間的配合運用，創造了新的生產方式和工作種類，甚至改變了人類的生活形態和思考模式。

⁴ 馬克思（Karl Heinrich Marx），德國社會學家與革命家。其著作浩瀚，例如：《資本論》、《共產黨宣言》、《政治經濟學批判》……等；其主要理論為：歷史辯證唯物論、價值說、資本主義發展論，馬克思也因為他所提出的唯物論的歷史觀（materialist conception of history）以及對資本主義社會的分析，使他成為二十世紀具影響力的人物之一。

⁵ 盧卡奇（Georg Lukacs），1885－1971，匈牙利美學家。以文學批評及馬克思詮釋者的身分享譽

中愛情的「物化」，指的是上一段所述：愛情的發生與存在已經脫離以人類為對象的主體，以人類為對象主體的愛情思考邏輯已遭受到動搖，並出現了「物」取代人類在愛情裡成為第一人稱的對象主體的可能。於是這個王家衛電影中「物化」的愛情的狀況，成為本論文所要探討的重要問題意識。

本論文在眾多討論愛情的電影中，選擇了王家衛的電影作為研究的文本，除了王家衛是華語電影導演的身分之外；王家衛電影中濃烈的個人色彩與鮮明的影像辨識度，亦是本論文所考量的因素。然而最重要的是，當透過攝影機的取景角度、燈光、配樂、場景甚至是電影中的物品…等，便能發現王家衛一再藉由蒙太奇探索與所表現出的：人際關係的疏離、對愛情的追求與失落、時間與記憶交錯的複雜關係……等等，都反映了當代社會的現況與人類的心理狀態。再加上儘管近年來對於王家衛電影作品的評論眾多，卻少有以美學理論層面切入的評論出現，因此本論文企圖更進一步的以理論探討王家衛的電影美學，並希望能提供一種不同於以往觀賞王家衛電影的新角度和視野。

國際，其著作有《歷史與階級意識》、《小說理論》……等。盧卡奇認為的「物化」，是在馬克思哲學的物質觀中一個核心概念。他在《歷史與階級意識》中指出：「物化是生活在資本主義社會中的每一個人的必然的、直接的現實」。同時，他認為馬克思哲學不是抽象地談論「世界統一於物質」這一類舊唯物主義早已談過的，而是通過對物化現象和物化意識的揭露，喚起無產階級的階級意識，從而促使他們以實踐的方式改造資本主義社會。

1-2 研究範疇與限制

王家衛可說是九十年代以來，在香港電影圈甚至是華語電影圈中，備受爭議的導演，但他卻也是在海外極受關注的香港導演。諸多與九十年代相關的華語電影評論著作中，皆不難發現王家衛和其電影作品在書中每每具有一定的篇幅；以《經典 200—最佳華語電影二百部》⁶為例，書中王家衛有四部電影入選，是全書中最多作品被收入的香港導演。由此可見王家衛在華語電影界所受到的重視，他理所當然的是九十年代一名重要的華語導演，且他的多部電影作品與九十年代香港社會氛圍緊密相扣，表現出九十年代處於過渡時期人物的漂泊心態，成爲一個時代的註腳⁷。

王家衛在十七年的時間中，由一個跟隨在香港新浪潮之後的青澀導演，發展成國際級的導演。在走向國際化的過程中，王家衛不能免俗的藉著參與世界級的影展，以開拓自己的國際之路，但相較於循相同模式進行的其他導演，王家衛多了一份屬於他個人獨特且鮮明的「世界性」。在對王家衛電影的評論中，不難發現影評家們針對這個現象所提出的討論：「目前我們卻尚未看到以東方主義爲理論基礎，對王家衛所做出的批評，這點是很有趣的。……什麼原因使他在能成爲國際級導演的同時，又能自鬧烘烘的東方主義的嫌疑中抽身而出呢？」⁸；「王家衛被西方接受的過程中，最令人印象深刻的，是他完全不入『東方主義』的窠臼

⁶ 蒲鋒、李照興主編，(2002)，《經典 200—最佳華語電影二百部》，香港，香港電影評論學會。

⁷ 例如在王家衛的電影《重慶森林》中，「期限」的概念在電影中不斷的被提及，且在電影中主角人物甚至用「期限」檢視生活中的每件事情—「不知道從什麼時候開始，什麼東西上面都有個日期，秋刀魚會過期，肉醬罐頭會過期，連保鮮紙都會過期，我開始懷疑，在這個世界上，還有什麼東西是不會過期的？」，而這其中也包含愛情在內。不僅如此，對當時（1994 年）處於九七年將回歸中國的香港人而言，「期限」一詞是既敏感且不安的。

⁸ 葉月瑜著，(2000)，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，台北，遠流。

(多數中國第五代導演卻不能免)。⁹；「…他的電影或許有一定的異域情調 (exoticism)，卻不是以中國為『異域』(《春光乍洩》裡的阿根廷或許是)，而《花樣年華》裡，花枝招展的旗袍，雖也有賣弄東方味道之嫌，但可以肯定的是，他的電影與古老文化、民族苦難、鄉村背景沾不上邊，跟好些國際級的華人導演不同，王家衛走了迥異之路。他的電影與其說是國族性的，不如說是世界性的，他將大都會城市同質的後現代性表現的獨具魅力，再次證明地域性(香港)與世界性的辯證關係(並非並行不悖)。¹⁰王家衛電影中不甚明顯的地域性卻讓王家衛的電影在國際舞台上大放光芒，不受語言與地域性的限制在世界的電影舞台上通行無阻，成為關注的焦點。

本論文的研究即是以王家衛的電影作品為分析文本，從 1988 年的《旺角卡門》至 2004 年的《2046》的十六年之間，總共八部電影作品。雖然王家衛於 2005 年初亦有電影《愛神：手》的推出，但由於此部電影《愛神》(Eros) 為義大利名導演安東尼奧尼主導的三段式電影，分別由安東尼奧尼本人、美國導演史蒂芬·索德柏與王家衛三人所導演的作品，因此本論文並不將其放入分析的文本當中。

另一方面，由於本論文著重以美學理論層面之觀點切入，所研究的部份也僅較著重於電影中導演對於「物化的愛情」的呈現；因此，將不會涉及討論有關專業的電影製作過程，例如製片、電影拍攝過程的分工作業、電影的拷貝與發行……等。

⁹ 潘國靈、李照興主編，香港電影評論學會策劃(2004)：《王家衛的映畫世界》，香港三聯書店。

¹⁰ 潘國靈、李照興主編，香港電影評論學會策劃(2004)：《王家衛的映畫世界》，香港三聯書店。

1-3 研究方法

本論文以王家衛的八部電影作為研究的文本對象，除了在相關資料的蒐集上，採用國內外電影雜誌、期刊論文與網路網站的相關評論，電影理論與美學理論的相關書籍，報章雜誌的訪談，電影原聲帶等文字資料之外，筆者更針對本論文所要探討的主題，對王家衛電影作品中的年代背景、人物、場景、物、顏色……等元素做出資料整理。而本論文亦使用電影影片分析的三種工具¹¹做為分析的模式，所謂電影影片分析工具主要有三類：描述性工具、引述性工具與資料性工具。

描述性工具的主要目的在彌補影片理解以及影片記憶方面不足的困難。基本上影片的一切組成都是可以加以描述的，因此這類工具的種類也多，就主流電影敘事而言，多以大段落的敘事單位為描述主體。通常一部片子最常被描述的就是敘事結構和場面調度的組成元素，或是影像的特色。此一描述性的工具將用在分析王家衛電影中包括：分鏡、分段、影像的描述¹²和表格圖解的部份。

引述性工具有補強描述性工具的功能，讓分析能夠更加接近於影片文本本身。引述性工具的主要目的就是為了方便研究影像的取景、構圖、景深、採光和攝影機的運動等問題。本論文所採用的引述性工具是節錄影片與畫格兩種，利用電腦軟體擷取王家衛電影的部份畫面以進行詮釋與討論。

資料性工具則是環繞在影片外圍的資料運用到研究上。資料性工具包括影片發行前的資料與影片發行後的資料。而本論文採用的資料性工具著重在影片發行後的資料影用，這些資料包括劇照、電影原聲帶及相關的電影評論。

¹¹ 吳珮慈譯，Jacques Aumont & Michel Marie 著，(1996)：《當代電影分析方法論》，遠流，台北。

¹² 分鏡指的是每個獨立的畫面；分段指的是視覺上可辨識的完整的一場戲；影像的描述是只描述一個畫面，將畫面裡頭所包含的訊息與意義改用語言表達出來。

除上述資料整理與工具性的研究方法外，本論文傾向由美學理論的層面作為研究切入的觀點，再加上本論文所欲討論的重要問題意識在於王家衛電影中「物化的愛情」的部份。因此，本論文亦佐以結構主義與符號學的觀點，探討王家衛電影作品中的「物」與符號。

最後本論文將以理論回歸檢視，探討王家衛如何在電影中展演「物化的愛情」。

第二章 關於每一段不同年代的交織

關於年代以及背景的討論，是進入研究主題的第一步驟，因此，在本章的第一個部份中，首先將探討電影如何提升至藝術領域與導演的藝術家地位的確立。在第二個部份「離王家衛一步」，將由香港電影新浪潮切入，探討香港電影發展的大環境對王家衛在電影創作上的影響；並整理王家衛的生平經歷，且簡介其作品並對其作品逐一做初步的整理。第三個部份則主要探討王家衛電影作品發表當時的社會背景與年代，以及王家衛電影作品中慣用的年代背景兩者間的關係。

2-1 導演的藝術家地位

「電影首先是一種藝術，一種藝術性的表演。它也是一種美學的、詩的、或音樂的語言 - 有其文法與風格；它又是一種形象化的書寫、一種對現實的關照、一種溝通的思想、傳達觀念、表現情感的工具。它像其他形式的語言（文學、戲劇等）一樣博大，設計精密，有其特性。『寫』一部影片，是將一組視覺材料加以組織，形成一個美學的、客觀的或主觀的、詩意的視界。電影工作者向我們呈現其個人的、獨特的、奇異的世界觀，只是他使用的是實物而不是文字，其語言有待觀眾自己去解析。」

《電影美學》¹³

電影出現之前，知識界便已清楚的劃分高等藝術和低等藝術的區別，一種藝術作品的對象是有鑑賞力的觀眾，另一種則是下層大眾。那個時候電影被認為在

¹³ G·Betton 著，劉俐譯，（1990）：《電影美學》，台北，遠流。

形式及功能上類似於廉價小說、馬戲團和音樂棚的通俗娛樂，因而不值得體驗或評論。在一九一五年的美國，詩人凡喬·林賽（Vachel Lindsay）在他所寫的《電影的藝術》（The Art of Moving Picture）中，試圖釐清電影與其他藝術的屬性，並將其他藝術的性質統合至電影藝術中。而知名的哈佛心理學教授雨果·孟斯特堡（Hugo Munsterberg）在他的著作《電影：一項心理學研究》（The Photoplay：A Psychological Study）中，討論電影觀眾和銀幕影像間的心理關係。他花費相當大的心力，解釋電影最有力的地方，是電影刻畫人類情感的能力。他認為—「描繪情感必定是電影的主要目標」。他也認為：電影如同其他藝術一般，人類心靈在電影中的再現，必然引發道德的議題。然而再現的真實必須透過觀眾自己經驗世界的真實來檢證。

雖然這些美國早期與電影相關的評論（理論）是由詩人和心理學家所寫，而非由電影學者或影評人所寫，但他們卻都挺身為知識界長期忽略電影的藝術定位而辯護著。

在歐洲，從電影的誕生開始，知識份子便一直對電影製作大感興趣。在二〇年代，全歐洲獻身藝術的知識份子和藝術家聚集討論、寫作電影，將電影和其他藝術一視同仁。然而，兩次世界大戰間的美國，知識份子卻極少注意電影的存在。直到二次世界大戰之後，整個美國知識界才開始關心電影。部份壓力來自於回鄉的退伍軍人，這些軍人曾在海外看過非好萊塢的電影；另一部份則是因為棲身學術界的藝術人士拍攝了許多實驗電影和前衛電影。而最重要的是電影社團所扮演的角色，電影社團除了全面進入大學社團，為學生提供娛樂外，還把外國電影介紹給美國人。這些外國電影試圖真實的處理戰後的問題，以真實的方式呈現人生，而不同於以戲劇化、粉飾太平之描繪方式的好萊塢類型電影。電影社團也放映來自各國的無聲電影，因而肯定這些作品和經典電影史的存在，證明他們的價值足以通過時間的考驗。這些電影之所以被保存下來是因為具有持久的美學和道德價值；而因為這些價值仍有意義，所以這些電影值得一看。由此可知電影的藝

術地位已經在此時獲得世界各地知識界的肯定。

導演的藝術家地位確立則是在四零年代末期，那時候「作者論」¹⁴在法國影評人之間發酵。「作者論」深信電影是個人藝術的表達，因此電影的地位被提升至藝術的領域中，並開始被接受視為一種藝術的形式。而導演和作家、音樂家或畫家一樣，享有代表自己作品的地位。作者論可說是電影轉換成藝術形式的關鍵。回顧作者論的發展，最早是出現在《電影筆記》中的兩篇文章，形成「作者策略」這個觀念，是對既存以社會及政治關懷出發的批評主義所進行的挑戰。阿斯楚克（Alexandre Astruc）在一九四八年的著作中，將攝影機和筆相比擬，即透過攝影機，有創意的導演可以表達其思想及感受；其後在一九五四年，楚浮（Francois Truffaut）以「作者」（auteurs）一詞形容「電影人」，並將他們的創意風格與那些遵奉前後先存文體的「導演」相互比對。而當此一觀念被運用到美國電影的討論時，作者論主張，一個有創意的藝術家不僅可以在好萊塢壓迫制度下工作，而且大量生產的商業產品也可以成為藝術作品。作者論在美國也得到許多支持，其中最熱衷的支持者薩瑞斯（Andrew Sarris）將「作者策略」更名為「作者理論」（the auteur theory）。而在英國的情況亦如法國，作者論取代了原先關注電影社會功能的主流批評主義；批評主義是根據電影是否傳達了「社會、道德或哲學的內容」來評斷其好壞。對作者論者而言，這種批評主義只是提供了一種貧瘠的正文功利主義，並無助於電影美學的欣賞。英國的作者論批評者與《電影》（Movie）雜誌相結合，提出「一部電影有其風格、想像力及特性，才能進而產生意義。」此一認知共識。儘管都在作者論的脈絡下發展，不過《電影》雜誌與《電影筆記》出現了各自不同的關注面向：《電影筆記》強調的是劇本及剪接室之間的場面調度，如燈光、攝影、佈景、表演等，而不再單純以戲劇語詞來討論電影，這使導演的風格特性更為明顯，導演藉著他人或自己撰寫的劇本，加上自

¹⁴參照 李天鐸、謝慰雯譯，Robert Lapsley & Michael Westlake 著，（1997）：《電影與當代批評理論》，台北，遠流。

己的風格而完成屬於他的電影作品。在此，作者論強調的是電影「如何」形成，而不是同以往社會學強調的電影是「什麼」。另一方面，《電影》雜誌則是批評者開始對電影做一系列的封閉正文解讀，並仔細分析各種面向調度的細節。

在經過了四零年代末期的作者論發展與五零年代法國新浪潮運動之後，電影導演的地位一舉被確立了。由於作者論僅僅是一種批評的原則，並非是一種確立架構之理論，即便是同樣擁護作者論的評論者，所抱持的批評觀點亦因作者論可詮釋與運用的角度極為寬廣而有所不同，因此儘管作者論日後面臨爭議，然而「作者論」努力尋找曾經被忽略的作者，對於電影導演的藝術家地位確立具有決定性的影響。

當導演的藝術家地位被確立之後，儘管電影作品並無法由導演一人獨立完成，而是需要眾多人員在不同專業分工運作下，例如：編劇、攝影師、美術指導、剪接師、幫電影配樂的音樂工作者等等，當然還需要演員對電影中角色的詮釋……等，才有完成的可能。但電影導演可說是一部電影的領導者，當電影導演被定位成爲藝術家，晉升藝術領域的電影也就成爲一種導演演繹自我藝術風格的表現形式。畢竟藝術家的身分賦予電影導演的，就如同每一位畫家將自我風格演繹於畫作上，即每一幅畫都是屬於自己精神表現的藝術作品。電影導演在電影中執行的強烈自我風格，其精神理所當然的就在電影中表露無疑。

2-2 離王家衛一步

王家衛給人的印象，總是建立在一向掛在他臉上高深莫測的黑墨鏡。王家衛的墨鏡就如同卡爾·拉格斐¹⁵的馬尾及中國摺扇，已經超越物品之於人的代表性而成爲身體的一部份。王家衛藉由墨鏡始終與他人保持距離，卻因此引起許多人對王家衛「墨鏡後」的世界，產生濃厚的興趣。然而過於接近王家衛卻更容易迷失，反倒更不清楚王家衛的電影究竟在做什麼。了解王家衛最直接的方法，無疑就是透過電影，由電影這個文本的自身獲得答案。

若是要談王家衛的電影作品的背景，首先當然不得不由香港的新浪潮談起。

香港電影新浪潮¹⁶

一九七九年，對於整個香港電影歷史來說，是重要的一頁。大批的電視編導轉投電影圈，這些人包括徐克、許鞍華、章國明、嚴浩、譚家明等。徐克導演的新派武俠片《蝶變》票房收入達到1 1 5萬港幣，在業內引起轟動。《蝶變》之後，許鞍華的《瘋劫》、章國明的《點指兵兵》、《行規》等影片陸續上映。這些影片爲沉悶多時的香港影壇帶來了新的氣象，由此掀起了香港電影的新浪潮。

香港新浪潮導演有以下歸納特點¹⁷：（一）學院派：香港「新浪潮」的導演大多由國外學習電影歸國¹⁸，對電影展現強大的熱誠。「新浪潮」電影露出強烈的個人美學風格與價值取向，這些導演執著於電影的藝術與社會意義，不單單將電影

¹⁵ Karl Lagerfeld 現任香奈兒（Chanel）品牌設計總監。

¹⁶ 香港七九年新浪潮不是一樁電影革命，而只是約定俗成廣被接受的稱號。和楚浮、高達等人的新浪潮有所差別，香港新浪潮的浪潮在於「技巧」而非「思想」，是風格而不是世界觀。（周華山，1990）

¹⁷ 周華山，1990。Rodriguez，2001。

¹⁸ 徐克畢業於德州大學電影系；許鞍華及嚴浩畢業於倫敦電影學院。

當作商品。(二) 電視出身：大部分香港「新浪潮」電影人出身電視圈，這些香港新浪潮導演從外地學成返港後，待在電視公司，將其學習經驗運用在小螢幕上。一九七八年香港佳視倒台，這些導演便轉戰電影領域。(三) 香港「新浪潮」標誌與中國本位粵語片決裂。五、六零年代的粵語片，懷著沉重的歷史包袱，帶有濃厚的中國本位意識；然而香港「新浪潮」電影導演平均未滿三十歲，他們除了成長於香港，更大量吸收西方電影觀念，因此擺脫了上一輩電影人的思想包袱，並引起新生代觀眾的共鳴。(四) 香港「新浪潮」導演，必須保有美學與主題的原創性。導演能透過正式影片拍攝處理具爭議性的題材，並通過美學表現傳達個人情感。原創性區別了這些作者與那些犧牲創意僅靠公式化情節取悅一般大眾的通俗片或商業片導演。(五) 新浪潮電影的特色在於將電影的重心回歸電影的內涵與故事本身，著重在視覺效果和美術風格，但沒有奢華的佈景、服裝，也不賣弄卡司。而導演本人強烈的號召力，反成為電影的重點明星。

而對於上述香港「新浪潮」的特點，羅卡¹⁹的研究剛好給予了一個結論：這些香港「新浪潮」導演的共通之處是「充滿朝氣、野心勃勃」，他認為在對技術的革新、對電影製作感性的趨新和電影類型的更新上，「新浪潮」一辭不僅適用且有其成就存在。畢竟這些新秀導演們著意於新的視覺風格，較為個人化的表現方式，從而推動了技術與觀念上的改革。理所當然的，這些香港「新浪潮」導演們，也替香港的電影開闢出新的美學視野。

香港「新浪潮」強調的電影形式開發與審視在地文史精神，仍可在當年的創作者與八零年代中嶄露頭角的導演身上發現。

比起七零年代末期、八零年代香港電影新浪潮的導演們，王家衛可說是晚生了一輩，然而在香港評論家的「第二浪潮」中，王家衛與關錦鵬理所當然的名列

¹⁹ 羅卡，(1999)：《香港電影新浪潮—二十年後的回顧》，香港，香港臨時市政局。

其中。雖然沒趕上香港「新浪潮」的列車，但如同王家衛所言：「然而我很幸運，我畢業的時候，正值那批留學外國學電影的年輕人學成回港，銳意成為香港新浪潮電影人。因此我在電視台工作了一年，之後變成了電影編劇……」²⁰。

根據上述的部份，大抵可以粗略釐出王家衛與香港新浪潮導演的相同與相異之處：在背景上，王家衛與這些新浪潮導演們皆由電視圈轉投電影圈；而在電影淵源上王家衛多少承接了香港新浪潮前輩在形式風格上的開拓（特別是譚家明²¹），王家衛的電影與這些新浪潮的導演們相同的在保有美學與主題的原創性上努力著，亦將電影的重心回歸電影的內涵與故事本身。然而從王家衛的第二部電影《阿飛正傳》開始，便已能看見王家衛慣用的工作班底與對於大明星的啓用，而這也是與香港新浪潮的導演們的相異處之開始，《阿飛正傳》以人物而不以劇情為重心、打破敘事與類型傳統，不僅令香港電影的藝術層次有了一次躍升；也因為王家衛大膽採用許多當時的大明星卡司，在其藝術風格濃厚的電影中演出，讓許多明星提升至真正演員的層次。之後，儘管王家衛周旋於商業建制與個人化電影之間，其每部電影皆對類型變奏、形式風格等作出不同的實驗以致於顛覆，每每發展出作者的視野，如人際疏離、時間與記憶、追求與失落等主題。

除了香港新浪潮對王家衛電影作品產生影響之外，其實在王家衛的電影中，不難尋獲其成長背景與從影以來人生經歷對其作品影響的蛛絲馬跡，以下將略述王家衛的生平背景、從影經歷及作品：

「電影裡有些東西是不用語言也能明白的。」

王家衛一九五八年生於上海，五歲時隨父母移居香港。從上海到香港的過

²⁰ 潘國靈、李照興主編，香港電影評論學會策劃（2004）：《王家衛的映畫世界》，香港三聯書店。

²¹ 譚家明，一九六七年加入香港無線電視台工作，一九七七年離開電視台加入電影圈，八〇年代完成第一部導演作品《名劍》，王家衛曾幫其電影《最後勝利》擔任編劇，而他也是王家衛電影《阿飛正傳》、《東邪西毒》兩部作品的剪接師。

程，根據王家衛自己的說法，這個「地域」的問題，是他後來之所以進入電影圈的最大原因－「香港人說的方言跟上海不一樣，因此我不能跟本地人談話；我未能交上朋友。我母親也面對同一的景況，她常帶我看電影去，因為電影裡有些東西是不用語言也能明白的。那是基於影像的共通語言。」²²

「跟許多我那一輩的人一樣，我是從電影，其後則是電視，來認識這個世界的。」

在王家衛的自述中曾提到：「要是我早出生二十年，那我可能會選擇藉音樂表達自己。要是早生五十年，那可能是寫作。但是我是影像伴著長大的，那我選擇研讀影像是自然不過的事。我選讀了平面設計，因為其實香港沒有電影學院。要讀電影的人得要到歐洲或是美國去。但我負擔不起留學的費用。」由影像伴隨著長大的王家衛，一九八零年自攻讀的香港理工學院美術設計系畢業，在他畢業的時候，正值那批留學外國學電影的年輕人學成回港，成為香港新浪潮電影人；王家衛認為這對他而言是件幸運的事。

王家衛在一九八一年加入無線編劇訓練班，畢業後參與幕後編導工作。王家衛早期曾參與電視劇集《輪流轉》助導工作；首部編劇劇集為《執到寶》。在八十年代初期，王家衛以兼職身分替電影公司撰寫劇本，早期參與的電影劇本包括《彩雲曲》、《吉人天相》。其後編劇作品有《惡男》、《江湖龍虎鬥》、《最後勝利》……等，其中由譚家明執導的《最後勝利》獲得一九八八年第七屆香港電影金像獎最佳編劇提名。

王家衛在電視台工作一年之後，成了電影編劇，電影編劇一做便達十年之久，然後才開始執導。

一九八八年王家衛初執導筒，電影作品《旺角卡門》²³。其流露出的強烈個

²² 詳見《王家衛的映畫世界》p.259

人獨特風格，於當時即被譽為具有非凡才華的新銳導演。一九九零年，王家衛以強大的明星卡司、獨特敘事方式、開放的結局、非主流的藝術風格的《阿飛正傳》，在九零年代的香港引起關注及議論。《阿飛正傳》不僅奠定了王家衛日後的電影風格，更令王家衛成為香港九十年代最重要的導演。一九九四年，王家衛一年內推出了非傳統的西部武俠片《東邪西毒》及都市愛情片《重慶森林》，《東邪西毒》是王家衛對於金庸小說《射鵰英雄傳》中的東邪與西毒兩個角色的重新詮釋。而《重慶森林》片中大量使用的內心獨白，開始成為王家衛電影作品中的另一個典型標記。《重慶森林》更是備受美國導演昆丁塔倫提諾²⁴的欣賞，並協助由 Mir & Max 在美國發行，在世界影壇上大大增加了王家衛的知名度。《東邪西毒》與《重慶森林》兩部電影更同時被港台兩地評選入一九九四年十大華語電影。一九九五年，王家衛完成《墮落天使》，影片的故事與表達手法跟《重慶森林》一脈相承，廣角鏡與手搖的攝影風格成為其標記特色。一九九七年，王家衛遠赴南美洲的阿根廷，以其首都布宜諾艾利斯為外景地，拍攝同性戀題材的《春光乍洩》，此片回到較為單一的敘述形式，與先前的電影作品較不同。《春光乍洩》讓王家衛以首位華人身分獲得坎城影展最佳導演獎。兩千年王家衛的作品《花樣年華》延續《阿飛正傳》的六十年代懷舊，緩慢的節奏、畫面富有濃厚且重的色彩、香港的小上海背景，女主角蘇麗珍均由張曼玉擔綱飾演，令兩部片扯上關連。《花樣年華》成為坎城影展卓越技術大獎得主，梁朝偉因為演出男主角蘇慕雲，而抱回坎

²³台灣上映時改名《熱血男兒》。

²⁴ 昆丁塔倫提諾(Quentin Tarantino)，1963年3月27日生於美國田納西州的挪克斯維爾。昆汀塔倫提諾並沒有像大多數導演一樣通過電影學院接受系統的電影教育。18歲從中學畢業後，他在錄像出租店裡工作。在此期間，他通過大量觀看和仔細研究逐漸領會並掌握了眾多電影知識和技法。其中又以B級動作片、冒險片、香港武打片、日本武士片為大宗。他大量吸收、消化、反芻各種被人視為低俗、粗糙的次文化要素後，傾力將其昇華，化為源源不絕的創作動力和扣人心弦的電影語言。1992其編導的電影《落水狗》在聖丹斯電影節首映後，就立刻引起巨大的回響。昆汀塔倫提諾的編導才能得到評委一致青睞的同時，影片的暴力問題也成為了人們議論的焦點。《落水狗》亦轟動坎城，此後他鬼才般的電影天賦和他電影中風格化的暴力美學，都成為他最顯著的標誌。而在其下一部電影《黑色追緝令》中，他將瘋狂的暴力、黑色的幽默感和錯綜複雜的敘事混合，也使這部電影成為90年代最有影響和模仿力的影片之一，也奠定了昆汀塔倫提諾在電影界的地位。

城影帝。²⁵二零零四年年底，王家衛耗時五年的作品《2046》終於在港台上映，男主角延續自《花樣年華》中蘇慕雲的作家角色，仍由梁朝偉飾演，並從此一六十年代作家寫作的小說中衍生出未來的科幻情節。演員方面仍是王家衛電影中一貫的大卡司，這次更集合了中、港、台、日四地的明星，包括：梁朝偉、張曼玉、王菲、張震、木村拓哉、劉嘉玲、鞏俐、章子怡……等。《2046》不僅延續了《花樣年華》的故事，更可說是王家衛《阿飛正傳》、《花樣年華》系列的第三部電影作品。²⁶

由上述部份，不難發現王家衛仍秉持新浪潮時期的奇特視野和尖銳創意，在電影劇作的主題和形式上進行變革。但儘管王家衛承接了香港新浪潮導演們在形式風格上的開拓；但在其電影作品中亦能察覺他與其他香港新浪潮導演的相異處。王家衛電影的曖昧頹廢虛無主義情調，與徐克、林嶺東及吳宇森等人的動作奇觀及其浪漫英雄主義的氣質背道而馳，也有別於許鞍華、關錦鵬電影中美麗感傷和縝密的陰柔，更迥然相異於陳果等人的樸素平實。

王家衛的電影儘管如同其他香港「新浪潮」導演般，保有美學與主題的原創性，透過正式影片拍攝處理具爭議性的題材，並通過美學表現傳達個人情感；然而王家衛的影片側重商業類型與作者視野的拼湊，因此王家衛的電影是呈現商業與藝術的混雜。而許多香港「新浪潮」電影的特色在於將電影的重心回歸電影的內涵與故事本身，著重在視覺效果和美術風格，沒有奢華的佈景、服裝，也不賣弄卡司。而王家衛的電影則是大牌卡司雲集，他的電影並不侷限觀眾的思考和電影閱讀的空間，相反的，他試圖開發大明星們的另一面，讓他們展現出在王家衛電影中所獨有的，在別的地方無法看見的一面。

然而儘管王家衛的電影作品中，大牌卡司雲集，但導演本人強烈的號召力，

²⁵ 參照《王家衛的映畫世界》

²⁶ 關於王家衛電影作品內容簡介及得獎紀錄，請見附錄。

並無因此被削弱；在這點上，王家衛和其他成爲電影重點明星的香港新浪潮導演皆是相同的。

根據上述的部份可以清楚的得知，王家衛的背景與經歷，對於其電影風格佔了很大部分的影響，在下一個小節中，將延續王家衛的背景與經歷的部份，對王家衛電影中與年代相關的元素做深入的探討。

2-3 關於那些年代

在王家衛的電影作品中，有三個年代的背景與元素對其作品影響特別深遠，這三個年代分別是六零年代、八零年代以及九零年代，筆者將在本小節中，分別就這三個年代進行探討，並分析出這三個年代元素與王家衛電影作品的關係以及影響。

香港的八零年代末期

「 一生要走多遠的路程 經過多少年才能走到終點
夢想需要多久的時間 多少血和淚才能慢慢實現
天地間任我展翅高飛 誰說那是天真的寓言
風中揮舞狂亂的雙手 寫下燦爛的詩篇
不管有多麼疲倦 潮來潮往世界多變遷
迎接光輝歲月 為它一生奉獻

一生要走多遠的路程 經過多少年才能走到終點

夢想需要多久的時間 多少血和淚才能慢慢實現

天地間任我展翅高飛 誰說那是天真的寓言

孤獨地生活黑色世界 只要肯期待機望不會幻滅」

《光輝歲月》²⁷

香港的八零年代末期，音樂上出現了不同於奢華亮麗偶像的新聲音—樂團熱潮，在 Beyond²⁸、達明一派²⁹……等的音樂出現，不僅為香港的樂壇注入新生命，更鼓舞了香港人相信明天會更好；在文學上，西西³⁰的作品從台灣回流香港，大陸的尋根文學³¹、村上春樹³²還有米蘭·昆德拉（Milan Kundera）³³的小說更看不

²⁷ 《光輝歲月》演唱：Beyond，曲：黃家駒，詞：周治平、何啟弘

²⁸ 1983年 Beyond 成軍，此時曲風走向都是 ART ROCK，比較講求技術性的，重視音樂上的變化。1985年 BEYOND 嚐試用廣東語創作的 rock 作品"永遠等待"。1986年 Beyond 應台北泛亞音樂節之邀，到台灣演出，而 Beyond 也於這年正式簽下合約，為進軍流行樂壇做準備。1987年"樂隊風"正流行，Beyond 發行首張專輯"亞拉伯跳舞女郎"，嚐試找尋介於商業和搖滾間的平衡點，讓他們成了非主流中的主流音樂，易於使人接受。1988年 Beyond 發行了第二張專輯"現代舞台"，曲風獨樹一格的 Beyond 式慢板情歌，於這時出現，這張專輯也是 Beyond 批判社會現象的開始，"大地"那有著強烈東方色彩 rock，更是深深的唱入了眾人的心坎中，這首歌成了 Beyond 的名曲。1990年 Beyond 在此時已成爲香港第一的頂尖樂團，同時跨足商業及非主流音樂中，"光輝歲月"，就是爲南非的曼德拉致敬所寫的，反對種族歧視，希望世界和平，一直是 Beyond 的心願。時至今日 Beyond 的成員仍活躍於華人樂壇。

²⁹ 1985年由劉以達及黃耀明二人組成的樂團，負責樂器的劉以達擔任了「達明」大部份的詞曲創作，參與部份創作的黃耀明擔任主唱。各取兩人名字中的一字作爲組合名，看似隨意亦代表了他們的音樂態度。在高度商業化的香港，達明的音樂被歸屬爲「另類」。他們把對現實的不滿在作品中充分的表現，達明的表達比較含蓄，詞曲總帶一層淡淡的灰色，再加以主唱特有的充滿磁性的聲音演繹，使他們的作品籠罩著一股虛無主義的氛圍。達明一派的歌曲作品相當的多元化，即使都是表達對現實的不滿，亦是有政治、人性、社會等多方面。達明一派與 Beyond 同屬香港樂團風潮的代表人物。

³⁰ 香港八零年代女作家。在 70 年代末期曾與好友一起創辦《素葉文學》，她的許多作品都會在那裡發表，素葉出版社也出版許多嚴肅文學作品，但是香港當時雖然已經擺脫「文化沙漠」的惡名，蓬勃的藝文活動卻仍集中在電影、漫畫、攝影等方面，嚴肅文學的市場胃納相當小，西西的出版社也得不屈服於成本壓力，於 80 年代中期結束營業，直到 90 年才又復刊。相較之下，西西在台灣反而獲得更多人的讚賞，1983 年她的《像我這樣的一個女子》獲得聯合報第八屆短篇小說獎之推薦獎，從此打開西西在台灣知名度。其重要著作有：《旋轉木馬》《西西詩集》《哨鹿》、《哀悼乳房》、《像我這樣的一個女子》、《紅高粱》……等。

³¹ 尋根文學是在一九八四年後期興起的中國小說潮流，而所謂的「根」，是指文學的根，因此尋根文學所關注的重點，在於：對民族文化傳統進行回顧，並且解剖民族文化的心理機制。

完的刺激著香港文壇；而香港的電影繼八零年代初期的新浪潮之後，除了受到米蘭·昆德拉與村上春樹的影響³⁴，隨之而來的就是王家衛、關錦鵬³⁵還有周星馳³⁶……等影響九零年代香港甚至是華語影壇的重量級人物。

王家衛在八零年代末期以「旺角卡門」初試啼聲，在「旺角卡門」中，香港新浪潮的餘韻³⁷更重於王家衛自身的風格。真正讓王家衛嶄露頭角的應該算是以六零年代作為電影時空背景的「阿飛正傳」。

³² 村上春樹，一九四九年出生於日本兵庫縣，日本早稻田大學戲劇系畢業。一九七九年以〈聽風的歌〉獲得「群像新人賞」，新穎的文風被譽為日本「八零年代文學旗手」，一九八七年暢銷七百萬冊的代表作〈挪威森林〉出版，奠定村上在日本多年不墜的名聲，近幾年屢獲「野間文藝賞」、「谷崎潤一郎文學賞」等文壇肯定，三部曲〈發條鳥年代記〉更受到「讀賣文學賞」的高度肯定。除了暢銷，村上春樹獨特的都市感及寫作風格也成了世界讀者認同的標誌。

³³ 米蘭·昆德拉 (Milan Kundera)，一九二九年出生於捷克的布爾諾，一九七五年流亡法國。作品有：〈玩笑〉、〈身分〉、〈笑忘書〉、〈生命中不能承受之輕〉、〈小說的藝術〉……等。

³⁴ 一九八七年，捷克流亡小說家米蘭昆德拉的小說〈生命中不能承受之輕〉被改編成電影《布拉格之春》(The Unbearable Lightness of Being, 1988)。電影一九八八年在香港很受歡迎，米蘭昆德拉的其他小說也開始在香港文化界走紅。

³⁵ 關錦鵬，與王家衛同時期之香港導演，擅長以細膩的手法刻畫時代女性心理。

³⁶ 周星馳，1988年首度於大螢幕亮相，是八零年代末至今華語影壇中最具代表性的喜劇明星，作品眾多，近年的代表作有：「食神」、「少林足球」……等，而其最新電影作品：「功夫」(2004)，引起世界的重視，亦被視為是其進軍好萊塢的代表作。

³⁷ 湯偵兆在〈八十年代的六十年代文化想像—又或是《阿飛正傳》的記憶外延策略〉中提到：「我們由《旺角卡門》開始認識他(王家衛)，也順理成章地牢記下調景嶺及塘福的場景，但捕捉實景的道地地域色彩於新浪潮時期的作品中已被廣泛重視，換句話說也成不了《旺角卡門》的獨步標記。」

六零年代

「在一九六零年四月十六日下午三點。之前的一分鐘你和我在一起，因為你我會記住這一分鐘。從現在開始我們便是一分鐘的朋友。這是一個事實，你改變不了，因為已經過去了。」

《阿飛正傳》

對王家衛而言，六零年代是一個美好的年代。因此在他的八部電影作品當中便有三部電影³⁸以六零年代為時空背景，一點都不令人感到驚訝。而他對這個年代特別的鍾愛，是其來有自的。王家衛曾如此自述關於他的六零年代：「六零年代是童年的廚房餐桌上，收音機裡撥放著 Nat King Cole³⁹音樂的美好記憶……」而這樣美好的記憶更甚於他年輕成長歲月的七零年代。

由八零年代回望六零年代的現象，似乎不單只是出現在王家衛的身上，從詹明信在《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》⁴⁰裡談論電影的第九章「對於現在的懷舊」中的一段話：「緊跟在一個強烈的世代自我意識（例如『六零年代的人』的感覺）後面的，常常就是一種特殊的茫然。例如，倘使下一個『十年』的重要的辨識性特徵就是缺少這種強烈的自我意識（首先這是指一種本質上的缺乏認同），那麼又怎麼辦？這就是我們許多人對於七零年代的看法。在大多數時候，七零年代的特殊性似乎就在於沒有特殊性，特別是在前一個時期的獨特性之後。在八零年代，這些事物又開始恢復了，而且以各種不同的方式恢復。但是認同的過程並不是一個循環的運作，而某種不可能的『六零年代的回歸』似乎到處

³⁸ 三部電影分別為《阿飛正傳》、《花樣年華》、《2046》。

³⁹ 60年代知名的爵士歌手。

⁴⁰ 吳美真譯，詹明信（Fredric Jameson）著，（1998），《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》（POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism），台北，時報。

出現了。但是就政治和其他方面而言，八零年代並不真正相似於六零年代，特別是我們試圖將前者定義為一種回歸或一種倒退時。甚至馬克思所談的那種化妝派對式的自我欺騙—穿上過去偉大時刻的服飾—在一個無歷史性的歷史時期裡，也不再成為可能。」並不難察覺，詹明信發現這個回望的現象中存在著的世界性同質現象。

儘管如同詹明信所提到的，在八零年代中，某種六零年代的現象又四處出現，但他亦說明八零年代並不真正相似於六零年代，而只是穿上過去偉大時刻服飾的世代組合演繹。因此王家衛的六零年代也並非真正的來自於六零年代。

不管在《阿飛正傳》、《花樣年華》或是《2046》中，電影進行的節奏、懷舊的音樂、仿六零年的場景與服裝，這樣的佈置與設計讓觀眾迅速進入王家衛的六零年代中。然而這個六零年代的時空是被凝固的。觀眾所進入的是極致風格化的藝術時空，朗天⁴¹在評論王家衛的時間感覺時亦說到：「這藝術時空在王家衛那裡，便是充塞著『生命中不能承受之輕』，不會有結局，不會有將來的感懷。」⁴²

王家衛所重構的六零年代，因為其獨特的時間處理手法，在他的電影作品中所有的歷史感都被抽離；他說的故事與其中的人物，彷彿在一個沒有實質感的時代與時空中出現和發生，所謂「六零年代」的人與事，就如同我們得以見到，在流行時裝中，那些被設計師所放入的普普風格圖騰、大圓點、大耳環、迷你裙……等強烈鮮明且不用多做解釋的屬於復古六零年代風格的元素所組成的服飾。只不過成為某種風格、某種型號，放置在等待觀賞的位置。六零年代彷彿成為了某種慾望對象，不再且不必帶有實質的社會性，在王家衛的作品中，六零年代成了一

⁴¹ 朗天，文化策劃與評論者。其重要著作有：《後虛無年代》、《後九七與香港電影》……等。

⁴² 參照 朗天著，《後八九與王家衛電影》，收錄於《王家衛的映畫世界》。

個載著其特定內容的符號⁴³。

「那個時代已過去，屬於那個時代的一切都不存在了。」

《花樣年華》

二〇〇〇年王家衛在《花樣年華》的片尾，做出彷彿對於《阿飛正傳》與《花樣年華》中六零年代的總結式宣告。王家衛宣告那個他作為美好年代代表的六零年代，已踏上了消褪之途。然而，王家衛心中及作品中的那個六零年代並沒有真正的消褪或消失，甚至應該說那個六零年代甚至不曾有過消褪。和時裝界中的每股風潮一般，它們只會暫時的隱藏而不會消失；儘管下一次以不同的面貌呈現，我們仍舊能在服裝設計師的巧手設計下找到普普風圖騰。於是在王家衛耗費五年終在二〇〇四年年尾發表的《2046》裡，雖然不同於以往的是這次的時空在交錯中，而觀眾仍不只找到熟悉的「周慕雲」和「蘇麗珍」；那個六零年代，仍盡責的貫串在王家衛的作品之中。

以下引述影評家朗天先生在《後九八與王家衛電影》中所寫的一段話，作為六零年代此元素在王家衛電影中的重要性的結論；且亦為接下來將探討的另一個年代做開端。

朗天先生在文中提到：「也許不會有太多人否認，王家衛的電影屬於六零年代。這個『屬於』當然不只是那種電影故事的時代背景，又或者作品呈現的時代氛圍。這個『屬於』毋寧是一種基本情調的聯繫、一個底子、一個終極回歸的方向。《阿飛正傳》正面揭露了這張底牌，《花樣年華》則在光影與聲音的講究安排中，企圖更純粹地呈現這個底子。⁴⁴ 同樣不會有太多人否認，王家衛的電影屬於

⁴³ 此一部份將在本論文的第四章「4-1 王家衛電影中的物與符號」繼續相關的討論。

⁴⁴ 在朗天先生發表此文章時，王家衛的電影作品《2046》尚未上映，因此不在此篇文章的討論範圍之中。

九零年代。這次，這個『屬於』大抵跟創作人何時建立他的創作風格，以及這種風格帶有哪個時代特性相關。我們現在都慣於用『後現代』去為王氏作品標籤——搖晃的鏡頭、碎片般的敘事、拼貼和半隨意的創作方式、大量罐頭音樂的使用、自我封閉式的獨白……觀眾不難為這些找到九零年代的對應。九零年代，正是一個 MTV 或 MV 普及，『後現代』成為香港時髦術語的時代。經常戴著墨鏡，一副酷樣子的王家衛棲身其中，彷彿最適合不過。」

九零年代

一九八八年香港的前途塵埃落定，一九九七年回歸中國的期限，對進入了九零年代的香港人而言，不論在整體的社會上或個人的心靈上對於「期限」一詞顯得更為敏感。

「不知從什麼時候開始，在每個東西上面都會有一個日子。 我開始懷疑，在這個世界上，有什麼東西是不會過期的？」

《重慶森林》

在王家衛的電影作品中，《重慶森林》及《墮落天使》兩部，便是以這種狀態下的九零年代香港都會作為電影的背景。許多影評家或是王家衛電影作品的研究者皆認為這兩部電影是王家衛電影作品中最具有後現代城市感覺的電影。香港的都市空間、外在空間與心理空間的關連性……等空間問題，在此兩部電影中佔非常重要的地位。而在王家衛的電影中，「九零年代」的年代時間性與空間的相互關係，便是本論文將在此探討的部分。

王家衛所慣用的由零碎片段組成、非線性的敘述手法及拼湊美學，雖讓他被歸類為後現代主義者，但其實又不同於後現代的無國界風格。當以《重慶森林》

作為觀察的焦點，相較於其他的電影，其實這部片更直接的表現了當代香港的都市空間—再以中文片名《重慶森林》來看，片名如同片中兩個不相干發生的故事，模糊了地理上的區分和現實的指涉；然而以《重慶森林》的英文片名（Chungking Express）來看，Chungking 是來自尖沙嘴的重慶大廈（Chung King Mansion），Express 則是中環的一家快餐店 Midnight Express；兩個字的組合看似一個後現代的拼湊，在這個後現代的外觀下，其實王家衛運用兩個真實的地名，並以鏡頭精細的安排，努力的引導我們對香港獨特的都市空間與環境投以關注。

關於王家衛在《重慶森林》片中的空間議題，也斯先生⁴⁵在《王家衛電影中的空間》⁴⁶一文中提到：「代替了被動地紀錄都市的種種轉變和絕望地嘗試『反映現實』的製作姿態，電影提供了新角度和新視野以關照都市，同時亦改變了人們對所處身都市的觀感。九零年代的新都市電影如《重慶森林》，面對一個在情感上亦在建築面貌上正在轉變的都市，同時嘗試去發展一種能夠面對這種複雜問題而非簡化它們的電影形態。這電影並沒有創造一個全球一致的後現代都市，而是創造了一個包容不同價值觀和不同態度的世界（甚至包括處理感情和人際關係的不同的價值觀和態度），儘管其中充滿了各種衝突和不協調。」

以也斯先生所提的論點觀察，不難發現在《重慶森林》裡，王家衛使用手搖攝影機拍攝的追逐畫面作為電影的開場，以固定鏡頭和模糊的影像，強調由靜止的鏡頭捕捉快速動作的衝突，造成暈眩的效果（附圖 1）。此時的旁白由第一個警察告訴我們，他將在二十四小時後毫無準備的心情下愛上一個現在陌路相逢擦身而過的女子。在這都市空間中，人際關係與感情模式是充滿了偶發性和隨意性，是片段、無法預見又沒有邏輯可言的，只有表象而沒有深層的意義能夠被探究。而電影中一幕由房間中望出窗外電梯上行人通過的鏡頭，無疑是對觀眾展示

⁴⁵ 原名梁秉鈞，現為嶺南大學比較文學講座教授，人文學科研究所所長。研究現代主義文藝思潮、都市文化、電影與文化等課題。

⁴⁶ 參照《王家衛的映畫世界》p.21

了一幅最具有九零年代香港氣氛的都市空間（附圖 2）。

而在《重慶森林》中另一個空間，也是所謂王家衛的城市電影中不容忽視的——電影中主角們甚至是所有電影中人的心理空間。不過，這樣的心理空間，並不赤裸裸的直接展示於觀眾眼前；而是必須從充斥於城市空間中的「流動」去發掘。大量拒絕靜止的城市夜景、狂飆的電車、在街道上疾走的人群……等，王家衛利用搖晃不定的主觀鏡頭、跳躍顛簸的剪接、或快或慢的動作拍攝與偷格加印的技巧，造成不同速度的流動。甚至是利用靜態的場景如：酒吧、酒店、手扶梯、地鐵車廂及只限外帶的快餐店，暗示著這個城市不長久停留的高流動性。這般鏡頭下的急速流動，不僅讓觀眾躁動不安；其實正在反映著這個城市的刺激與活力，但另一方面在這城市中的人們心中的混亂、動盪還有疏離感，亦表露無疑。

根據上一段的敘述，再次回到《重慶森林》的開場，整個城市因為偷格加印⁴⁷的效果而變得模糊。在主角重複的跟不同的人擦身而過的同時，藉由鏡頭跟隨角色的動感（手搖鏡頭），觀眾亦投入電影場景之中，主角和觀眾一同走在香港熱鬧的城市中，卻也在鏡頭之下同時感受那種人跟城市分開，城市的面貌因為快速的流動而顯得模糊且朦朧變成背景（附圖 3），在此之中，人們的心理空間因為疏離且產生支離破碎的感覺。毫無疑問的，在這樣強烈的感覺衝擊下，讓生活在城市的人們產生心有戚戚焉的共鳴，尤其是生活在當時（九零年代）的香港人。

若非是這樣的香港、這樣的九零年代，或許王家衛電影中的城市空間甚至是主角們的心理空間，將無法如此的被突顯那種充滿了高速流動、支離破碎、疏離感及獨我一人的狀態。九零年代和九零年代獨有的空間，在互相的交互作用下交織出王家衛最具有都市味道的電影。且若非這樣的九零年代，恐怕儘管是在相同的空間之下也無法做出相同的呈現。

⁴⁷偷格加印原是攝影的一種技巧，王家衛移用於電影中。所謂偷格加印是拍硬照時跟隨被攝影物移動作較長時間曝光，得出背景移動而主角卻相對的對焦清晰的效果。

縱然王家衛電影中刻意營造出經過淨化的環境與抽離歷史感，而電影中的角色亦同樣的抽離且自我保護⁴⁸，如同王家衛總在墨鏡後是一種明顯強烈的自我防衛；但王家衛的電影精采之處，便是在強烈的自我保護下卻又不經意流露出的深藏於心底的濃烈感情；例如《重慶森林》中，由梁朝偉飾演的警員 633，儘管在空姐女友離去後，他仍若無其事的上班、巡邏，不透露絲毫悲傷的情緒，但在一個人的夜晚，對著家中的玩偶、毛巾甚至是肥皂說話，於是便不經意流露出深藏在心底，那股因為女友離開而感到的濃烈悲傷；當然還有《墮落天使》中的李嘉欣，她總用冷酷、毫不在乎的表情面對世界，並不時透露出強烈的自我防衛氣息，但卻在替黎明所飾演的殺手打掃房間與在其床上自慰時，將原本隱藏於心底對黎明的愛戀表露無疑⁴⁹。

然而儘管王家衛刻意抽離歷史感及營造淨化過後的電影場景環境，但卻讓人無法否認王家衛的電影是屬於九零年代和香港的，即使在王家衛的電影作品當中最不明顯的就是這兩方面。

關於年代的描繪，一直是王家衛的電影作品中很重要的部分，身處八零年代與九零年代香港的王家衛，在《重慶森林》和《墮落天使》中卻刻意地淡化年代與地域感；然而他卻在《阿飛正傳》、《花樣年華》或是《2046》中刻意的強調和展現他鍾愛的六零年代。儘管他說的六零年代，在影像中卻充滿了三十年代的上海風情；也儘管他試圖刻意營造經過淨化的環境與抽離歷史感的九零年代的香港影像，卻反而更加深入且生動的刻畫出九零年代香港的模樣，時間與城市空間和人物心理空間的相互關係，也成為探討王家衛電影作品中那個沒有「直說」部分的精采線索。

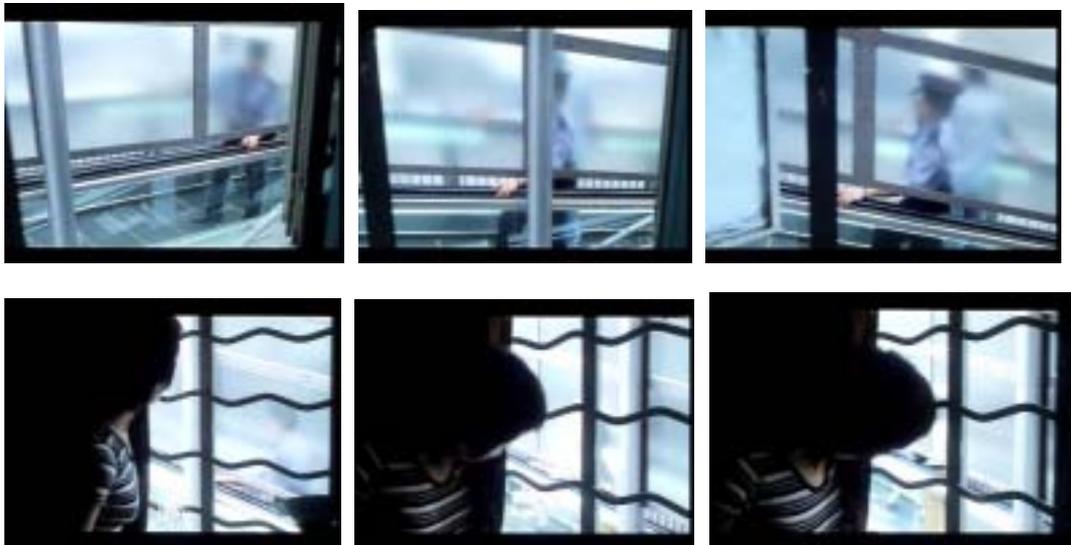
⁴⁸例如在《重慶森林》中，林青霞戴著假髮加上墨鏡及雨衣，日復一日的穿梭在重慶大廈內進行交易，而王家衛利用電子音樂作為背景並結合搖動鏡頭，展示出林青霞不穩定卻又刻板的任務生涯，並呈現其神秘、冷酷、難以親近的形象，這就是自我防衛的極致。（附圖 3）

⁴⁹ 見附圖 5、6。

身處八零年代與九零年代香港的王家衛，卻是最鍾愛六零年代的。王家衛總不吝惜在電影當中流露出他對六零年代的情感。王家衛更試圖在電影中以「物」複製他心中那個美好的六零年代的樣貌，而關於此一部份，將在本論文的下一個章節中繼續討論。



附圖 1 《重慶森林》：王家衛使用手搖攝影機拍攝的追逐畫面作為電影的開場，以固定鏡頭和模糊的影像，強調由靜止的鏡頭捕捉快速動作的衝突，造成暈眩的效果。



附圖 2 由房間中望出窗外電梯上行人通過的鏡頭，是王家衛對觀眾展示了一幅最具有九零年代香港氣氛的都市空間。



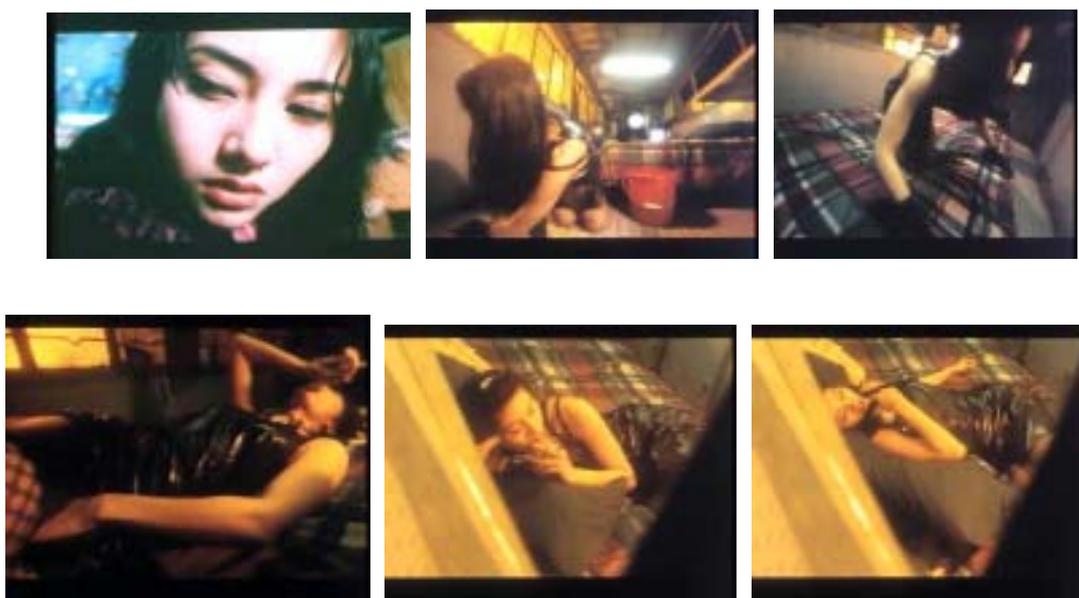
附圖 3 《重慶森林》：主角和觀眾一同走在香港熱鬧的城市中，卻也在鏡頭之下同時感受人跟城市分開。



附圖 4 《重慶森林》：王家衛在電影中刻意營造出經過淨化的環境與抽離歷史感，而電影中的角色亦同樣的抽離且自我保護—林青霞戴著假髮加上墨鏡及雨衣，日復一日的穿梭在重慶大廈內進行交易，而王家衛利用電子音樂作為背景並結合搖動鏡頭，展示出林青霞不穩定卻又刻板的任務生涯，並呈現其神秘、冷酷、難以親近的形象，這就是自我防衛的極致。



附圖 5 《重慶森林》中，由梁朝偉飾演的警員 633，儘管在空姐女友離去後，他仍若無其事的上
班、巡邏，不透露絲毫悲傷的情緒，但在一個人的夜晚，對著家中的玩偶、毛巾甚至是肥皂說話，
於是便不經意流露出深藏在心底，那股因為女友離開而感到的濃烈悲傷。



附圖 6 《墮落天使》中的李嘉欣，她總用冷酷、毫不在乎的表情面對世界，並不時透露出強烈
的自我防衛氣息，但卻在替黎明所飾演的殺手打掃房間與在其床上自慰時，將原本隱藏於心底對
黎明的愛戀表露無疑。

第三章 「物化愛情」

在本章，本論文將進入對王家衛電影中關於「物化愛情」的討論。首先在第一個部分將定義何謂「物化愛情」。而對「物化愛情」定義後，本論文將在第三章的第二與第三個部分，探討王家衛電影中關於「獨白」及「音樂」兩個元素所扮演的角色和這兩個元素所提供的找尋關於王家衛電影當中「物化愛情」的線索。

3-1 「物化愛情」

「人們感受與接收的方式隨著時代在改變。」

本雅明 (Walter Benjamin)

愛情自古以來就綿延不絕的帶給人們各種悲歡離合。畢竟愛情在人類的生活中心總是不朽且不止息，所以人們總企圖研究愛情，甚至是試圖掌握愛情的真諦，然而總是如瞎子摸象般，不但無法一窺愛情的全貌，更無法捉摸愛情不斷的演進的型態和不斷改變的樣貌。因此，可歌可泣的愛情經典，不論古今中外都不缺乏，但是在對於愛情的理論探討上，西方的思想家則抱持著較為執著的態度。

現代所謂的「愛」其實與西方一開始對於「愛」的概念並不相同。西方早期類似「愛」的概念有 Eros、Philia、Agape 等。然而這些概念卻難以在當代詞彙中，

找到完全對等的概念。在希臘時代，用 Eros 和 Philia 來表達「愛」的概念，Philia 是指友誼、兄弟間的感情或者是對知識等特定對象的喜好；Eros 則是指男女之愛、情慾。Eros 原意為愛神，但在希臘神話中，愛神⁵⁰具有世俗與神聖兩個面向，世俗的面向指的是「不受社會與倫理關係約束的男女放縱的情慾」，而神聖的面向指的則是「美滿家庭、純潔之愛、婦女貞操、以及生產女神」。⁵¹希臘時代愛的觀念乃依據希臘神話中的傳說。雖然 Eros 也可被翻譯成現代的「性慾」一詞，但根據柏拉圖在《饗宴》⁵²中，藉著幾位哲人朋友在酒酣耳熱之際對於 Eros 的各自表述⁵³，參與饗宴者對於愛的看法分述如下：一、斐特勒斯提出愛的力量，偏重道德功能，真正的愛是經得起時間考驗、是永恆不滅；愛自古即存有之，而且是宇宙所有一切活動的原動力，亦即沒有了愛，就不會產生宇宙萬有的種種活動，付出真愛的人會爲了他所愛的對象奮不顧身。二、保沙尼耶斯提出聖愛、俗愛與對美少男之同性愛，愛包含兩種，一種是愛和美的女神所呈現的高貴真誠的聖愛，目的是在提昇愛者與被愛者的教養與德性，這是最高級的愛，也是愛的真諦，這種愛是永恆的；一種是眾人的俗愛，亦指喜愛肉體勝於靈魂的感官之愛，這種愛是短暫、會變化的。三、醫生愛利馬卡斯指出對宇宙與神明之愛，愛是無所不在，他就將愛的對象擴大至對眾人、社會、宇宙萬有及神明，此即博愛，同時對人與人之愛及其作用予以補充，其進一步主張任何層級的種種存在物之相互間都有愛，而且愛不只起源於追求精神之美，也存在於肉體活動中。四、喜劇作家亞里斯多芬提出陰陽合璧之愛，認爲愛使人幸福，愛神是治療人類所有苦惱的醫生，亞氏強化了保沙尼耶氏對成年男性需求美少男之愛的論證，且認爲男人由於愛社會，因此應該全心全力地參加政治活動，並不需要過度關心結婚生子之類的事，而要在習俗上，勉強遵行即可；對於陰陽合璧之愛則認爲，一個人單單具有同性愛或男子氣概，在人格的整全上是不夠的，人還需要擁有異性之愛，並藉

⁵⁰ 希臘神話中的愛神爲阿芙羅黛媿（Aphrodite），即羅馬神話中的維納斯（Venus）。

⁵¹ 翟本瑞（1999），〈西方思想中的「愛」觀（初探）〉，《思想與文化的考掘》，嘉義：南華大學，頁：163-180。

⁵² 朱光潛的譯本作《會飲篇》。「饗宴」一詞原本意指「眾人快樂共飲」。公元前八世紀的希臘人，爲了慶祝親友的婚禮、生日或任何人在競賽中獲勝，以及爲朋友餞行或歡迎朋友來訪...等喜事，往往在晚餐後，即開始一場酒宴，而這個酒宴即稱爲「饗宴」。

⁵³ 此次饗宴討論的主題是以愛或譯爲愛神（Eros）爲中心，再旁通至美、善、真等普遍概念。

由男女特質互相影響，才會形成更健全的人格特質。五、悲劇詩人雅加頓提出愛與美善，認為愛的本質是溫柔、美、善、仁慈、正義等美德。六、女預言家奧鐵馬認為愛是永恆、追求、媒介、能力，愛的本質之一乃是匱乏與追求活動歷程，愛的本質是中介物、是原始先存的力量與能量，愛是追求永恆，並希望美的事態得以永續存在，愛與美的本質是綜合感性美、德行善、理性真而形成對靈肉合一以及對神聖之美的追求，此種追求所形成的愛才是最高級的神聖之愛。⁵⁴根據上述種種對於 Eros 的不同表述，不難發現其中有關於同性戀的討論，也有對於 Eros 的身世的討論，以及最有名的那段『人要追尋另外一半』的原始討論，以及對於到底愛是愛對方什麼的論述。所以這些不同的主題，恐怕不是現代的「情慾」一詞可以涵蓋的。

而對於 Philia 的討論，在亞里士多德的《尼各馬科倫理學》⁵⁵中，大部分段落看起來和現代的友誼、兄弟間的感情、對知識等特定對象的喜好…等觀念相去不遠，可是有時則像是在談論男女之間的關係。至於 Agape 是多半出現在《聖經》以及基督教思想家的書中，Agape 指的是：自我的施予；是自上下降的，是神來就人的路；是一個平白的禮物，是神愛所成功的救恩；是不自私的愛，「不為自己求什麼」，並且消耗自己；以神的生命為生命，因此敢於「丟掉它」；基於神本身豐滿的賜予與消耗；主要的是神自身的愛，因為神即是 Agape；表現在人身上時，是一種以神愛為榜樣的愛；對於它的對象來講是自主的、獨立的；因此它是自發的「無緣由的」，且將自己賜給不配領受的人；先愛，而後在它的對象中創造價值。⁵⁶而今日 Agape 也隱含在今天大家常見的『神愛世人』的標語中。

在上述的三個與愛相關的概念之後，在文藝復興時期、宗教改革時期對愛的

⁵⁴ 此段文字參照：楊士毅（1996），《愛情•婚姻•家庭－差異•衝突與和諧》，台北：楊智文化，頁：11-44 及南華大學社會教育研究所 歐貞延所著《愛情觀念的發展》。

⁵⁵ 或譯為《宜高邁倫理學》。此處參照：John Armstrong 著，邵宗瑩 譯，（2002），《愛情的條件親密關係的哲學》（Conditions of Love：The Philosophy of Intimacy），台北，麥田出版。

⁵⁶ 翟本瑞（1999），〈西方思想中的「愛」觀（初探）〉，《思想與文化的考掘》，嘉義：南華大學，頁：167-174。

看法亦有演變。文藝復興時期是對希臘觀念復興，恢復了 Eros 的原始意涵。宗教改革時路德的理論，則是重建 Agape 的神學命意。而在教會傳統之外，一般人們對於「愛」的看法，在十二世紀時發生了全盤的改變。愛，被用作指涉今日用法中感情與激情的情緒，並極為快速地遍及全歐陸的吟遊詩人的詩歌中；伴隨著騎士階級的形成，這種「愛」的觀點迅速擴展，騎士們「以精神獻給上帝，以身體獻給領主，以愛心獻給美人」，這種愛不必然涉及肌膚之情，可能是精神上的迷戀與追尋，但它是騎士精神的表現與情感的寄託。因此在當時，基督教的愛強調弟兄之愛與聖愛，而騎士之愛則重視男女間的浪漫愛（包含精神與肉體），這兩者共同構成了西方思想中「愛」的觀念。

而到了一七七四年，西方在有關思索「愛」的歷史上，因為哥德的小說《少年維特的煩惱》出版，使得一七七四年成為決定性的時刻。《少年維特的煩惱》這本小說，表達了對愛情本質的一種簡單的觀點：「愛是一種感覺」。雖然愛情的經驗一直都是文學的主題，但這部小說首度詳細並有系統的描述戀愛中的感覺，並以此為唯一的主題。藉由這樣的描述，愛情的面貌已演變為是一連串特別、激烈的感情。時至今日，「愛是一種感覺」的概念仍舊成立，而愛情是一連串特別、激烈的感情的面貌亦仍是被接受的。

相較之下，儘管中國的愛情故事並不缺乏，然而對於愛情的討論卻是略顯貧乏的。中國古代思想家所談論的愛，多為道德上的，例如儒家所說的「仁愛」、「愛人」或是墨子的「兼愛」，幾乎不談論男女之間的愛情。而中國通常將「愛」表現在文學作品中，在中國的文學中，儘管愛情故事的種類眾多，但較多為表傾慕之意的詩詞或描寫愛情的故事，在這些故事中許多作品為強調的堅貞不二的愛情「態度」，卻極少如同《少年維特的煩惱》中所明確表達的：「愛是一種感覺」的觀點。

根據上述，從愛情觀點的發展來看，所謂的愛情雖無放諸四海皆準的意義，

但其面貌卻是隨著時間，而出現不同的發展與演變。儘管在歷史上，愛情在不同的社會文化情境下，具有文化相對性，所以人們對於愛情的看法和詮釋有相當大的差異。然而隨著時代的演變，儘管因為文化而產生的差異仍舊存在，但經歷了工業革命後，科技的日新月異，出現了縮短時空距離的飛機、電話、手機、電視與網際網路……等工具或稱為「物」，使得人類進入時空高度壓縮的新生活型態之中⁵⁷。也由於科技發達使得資訊傳播既迅速且普遍，使得中西雙方對彼此的文化有更進一步的接受與了解。因此，文化對於愛情的影響力日漸勢微，中西兩方的愛情觀點差異亦不再具有強烈的文化相對性，所以人們對於愛情的看法和詮釋的差異性亦相對的減低。

工業革命後，科技的進步創造出飛機、電話、手機、電視與網際網路……等，縮短時空距離的工具，使得人類進入時空高度壓縮的新生活—利用快速的交通工具，就能縮短旅行的時間，迅速的從甲地移動至乙地；再加上媒體與網際網路，將資訊幾近零時差的傳播至世界各地，因此人與城市及世界的距離變得十分接近。這樣的狀況，就如同布希亞所說的：「當代大眾傳媒已經深刻改變了我們的私人生活空間和社會生活空間，並且劇烈的改變了當今的經濟、政治、文化和社會形態。」⁵⁸然而卻也因為人們擁有快速的移動、輕易獲得資訊的方式以及便捷的通訊管道，相對的減低了需要與人直接面對面接觸的必要性。這麼一來，人習

⁵⁷ 根據：David Harvey 著，(1989)：《The Condition of Postmodernity：An Enquiry into the Origins of Cultural Change》，Blackwell。書中認為，後現代的都市理論中有一個重要的命題是：「城市的時空給高度壓縮，現今可以快速（時間壓縮）就到達很遠處（空間壓縮）；人對城市及世界的觀感因而變得壓縮。高速流動的客觀現實，就變成我們對城市生活的主觀感覺。」

⁵⁸ 布希亞是法國後現代文化理論家，布希亞從生物基因學、仿生學、全息理論、計算機模擬等當代最新高科技手段所造成的時代境況出發，勾勒了由「符碼」、「擬像」、「仿真（擬仿物）」所構成的全新的經驗領域以及全新的歷史階段和社會類型。也因此布希亞在八十年代被認為是「後現代主義的大祭司」和後現代主義話語陣地的熱門理論家。依循李歐塔的說法—後現代社會的一個顯著特徵，就是科學知識作為一種話語，大大改變了知識的地位和世界的圖景。布希亞從消費、訊息、傳媒和技術的角度所描繪的世界就是一個定型的後現代世界；也就是說一個布希亞的世界就是由「符碼」與「超現實」、「仿真（擬仿物）」與「擬像」、傳媒與訊息、科學與新技術共同構成的一個後現代世界。因此在布希亞的後現代理論中，對傳媒在當代社會中的影響與作用加以考察，是一個重要的理論特徵。詳見 季桂保著，(2002)：《布希亞=Jean Baudrillard》，生智，台北。

慣性的處在疏於與人面對面的直接接觸和相處的情況之下，造成了隔閡，也使得人際關係疏離。另一方面，人的疏離感也來自於每天所接觸的媒體，這也如同布希亞所觀察的：「後現代社會是具有電子媒介文化無限膨脹，其媒介影像過多的離譜的特徵⁵⁹。而過剩的媒體資訊已主導人們現實生活，後現代人類每天都接收過多且過快的媒體意義，不能消化反而令每個意義都失去真正的意義，即資訊越來越多，意義越來越少⁶⁰。」儘管人們仍舊是在現實生活中尋求意義，亦能從過多的後現代媒體中尋找出自己中意的媒體意義；不過，在資訊爆炸下，人們所感受到的是與資訊產生的疏離感。

然而，儘管人際關係的疏離與科技進步之下的產物—縮短時空距離的工具（包含媒體在內）有關，但在人際關係越是疏離的情況之下，卻是使得現代人也對這些縮短時空距離的「物」，越是顯得依賴。

於是這麼一來，不可避免的，愛情的型態與面貌，也理所當然的隨著科技更新、進步而改變。在過去，只有在兩個人於相同的時空中面對面，愛情才有發生的可能，然而現在卻可以僅僅透過虛擬的通訊與傳輸，就能夠成就一段愛情的發生。除了愛情發生的方式改變之外，在媒體與商人利用廣告推銷商品的炒作之下，愛情這件事情，似乎變成了是情人節的花或巧克力，甚至是昂貴的金飾。然而這樣的現象，還出現在當今許多描繪愛情的電視劇或電影中，劇中愛情的焦點已不是男女主角面對愛情時所表現的態度或對於愛情的執著，反倒是劇中男女主

⁵⁹ 例如電視機二十四小時播放著世界各地各種類型的節目。

⁶⁰ 布希亞將這種情況稱作「內爆」(implosion)，「內爆」一詞原為布希亞對麥克魯漢⁶⁰在《理解傳媒》書中術語的挪用，但布希亞進一步由後現代的情境出發作發展：「『傳媒就是資訊』不僅意味著資訊的終結，而且意味著傳媒的終結。不再有字面意義上的『傳媒』(我首先指的是大眾電子傳媒)—也就是說，不再有在現實之間和現實的狀態之間發生作用的力量—從內容和形式上講都是如此。嚴格而言，這正是『內爆』的涵義：一極被包容到另一極之中，每一個意義區分系統的對極之間都出現了短路，術語和不同的對立面被消除了，傳媒和形式也隨之被消除了……必須徹底地看清這種危急的但又是原初的情境；這是我們所唯一面對的情境。設想內容或形式上的革命是無用的，因為傳媒和現實如今杵在一種含混不清的狀態之中，其真實性本身就是難以理解的。」
⁶⁰ 布希亞悲觀的認為，因為意義在媒體中內爆，意義如喪失於黑洞之中。

角所用來傳情的物品或兩人的定情之物，可能是戒指、項鍊或者是高科技的產品，才是被關注的愛情的焦點，這些劇中的愛情故事固然動人，但卻也不得不讓觀眾產生一種，與劇中人物擁有相同物品，便能與之擁有相同愛情的感覺，如此一來，愛情反倒是成為這些商品的附加價值。就這樣看來，現代愛情的面貌，幾乎是被以商品刻畫出來的，而愛情的型態則是被以物品的模式呈現，「物化的愛情」的定義至此看似呼之欲出，但若單是以「愛情成為商品的附加價值」這樣的狀況，便去認定，這就是所謂「物化的愛情」，實在是太過於悲觀與偏頗的。

不可否認的，在現代人所接觸的多數傳媒，例如：電視、雜誌、報紙……等等當中，都是將愛情大量的以商品刻畫，和以物品呈現的模式來處理，愛情確確實實的被「物化」了，以人作為第一人稱主體對象所存在與發生的愛情，逐漸被「物」所取代。但儘管是相同的以物來描繪愛情的面貌與型態，而「物化愛情」卻不全然都是以商品作為考量與取向所產生的。從另一個面向來看，「物化愛情」其實類似於「託物寓志」的概念。所謂的「託物寓志」是中國文學中一種特別的形式，指的是寓情於物抒發感情⁶¹。「託物寓志」並不是中國文學裡獨有的形式，「託物寓志」這樣的手法也常被運用在電影當中，在電影中對於所謂「託物寓志」的表現方式，大都是一種以具體的「物」，表現看不見的抽象意念。而「物化愛情」與「託物寓志」的最大相同之處，在於兩者皆以物作為感情的一種傳達媒介，將情感寄託於具體的「物」之上而得以顯現與表達。畢竟愛情在人類社會的討論比起其他的情感來說，要複雜且難解許多。而以具體的「物」刻劃抽象的愛情樣貌，這樣的狀況，卻是在人際關係疏離的狀況之下，才最容易被突顯出來。在上

⁶¹ 參照 沈謙著，(1997)：《文心雕龍與現代修辭學》，益智書局，台灣。

文心雕龍義證卷八，比興第三十六《周禮 春官》大師：「教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。」鄭玄注：「賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡。比，見今之失，不敢斥言，取比類以之。興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。 鄭司農（眾）云：『.....比者，比方於物也；興者，託事於物。』」。所謂比興者，皆託物寓情而為之者也。託物寓情，表達情意，趨向隱微婉轉。

述部分曾討論過的：工業革命後的科技進步，使得人們擁有快速的移動、輕易獲得資訊的方式以及便捷的通訊管道，相對的減低了需要與人直接面對面接觸的必要性。如此一來，人習慣性的處在疏於與人面對面的直接接觸和相處的情況之下，造成了隔閡，也使得人際關係疏離。因為在疏離的人際關係之下，人沒有辦法直接的面對與真實的抒發感情這件事情，尤其是面臨愛情這種激烈且複雜又難以掌握的情感，所以需要藉由「物」來作為抒發個人在面臨愛情時所產生的情感的媒介。於是「物」在「物化愛情」裡除了是感情的寄託之外，「物」在「物化愛情」裡其實已經不僅只是個傳達的媒介物，而是已經取代「人」成為愛情中第一人稱主體對象的角色。而這也就是，「物化愛情」與「托物寓志」兩者之間的最大不同處。

在此其實也可將這樣的狀況解讀為：原先以人類為第一人稱對象主體的愛情思考邏輯，已轉變成以「物」取代人類在愛情裡成為對象主體的思考邏輯。而這種將愛情以「物」的型態思考並展現的面貌，不置可否的就是「物化愛情」另一個面向的定義。因此，哥德在小說《少年維特的煩惱》中所表達的：「愛是一種感覺」的觀點，在此處仍舊是成立的，只是在這裡「感覺」的對象主體是以「物」的形式來表達。

而根據上述種種部分的歸納後，筆者發現如此的「物化的愛情」現象，在王家衛的電影中一再的被以影像的方式具體的呈現。王家衛電影中不停講述的愛情，其實就是以「物化愛情」的樣貌不斷出現。在王家衛電影中的「物」所代表的其實就是一種感覺，而這種感覺是來自於：「在疏離的人際關係之下，一個人沒有辦法直接的面對並真實的抒發感情，特別是在面對激烈且複雜又難以掌握的愛情時，所產生的個人情感。」而這個「感覺」是純屬個人的、自我的。而這個「物」所要傳達的感覺，在王家衛的電影中，儘管擁有溝通的條件卻沒有溝通的結果，訊息的散發與接收都只是在主角人物自我的狀態之內。於是，不難發現在

王家衛的電影中，「物化愛情」的模式，是一種自我情緒所化約的訊息的封閉性的流轉。

所以王家衛電影中的「物化愛情」，除了將愛情回歸到「愛是一種感覺」的面向上，也將愛情的焦點透過「物」轉回於自身，在封閉性的情緒所化約的訊息流轉當中，讓人回到最基本處檢視自己真正的情感部分。畢竟愛情的感覺本來就是一種很自我的感覺。

行文至此，王家衛電影中的「物化愛情」定義可說是已經完全的出現，然而王家衛的電影中究竟「物化愛情」的具體呈現為何？以及王家衛是如何在自己的電影作品中把這種將愛情回歸到自我感覺狀態的「物化愛情」展演及實踐？本論文將於下一個部分開始，從「獨白」與「音樂」兩個元素開始進入，作為探討的線索。



3-2 獨白

「很難找到一個導演像王家衛那樣，單單抽去電影的文字語言，已成為一個可讀性甚高的文本。他夢囈式話語有其獨特魅力，獨白是王家衛電影的一個主要特色。」⁶²

《潘國靈》⁶³

仔細觀察王家衛的電影，其實不難發現，王家衛電影中的人物個性其實是一條十分明顯的，在講述著關於其電影中「物化愛情」面貌的線索。而這個線索與本論文在上一個部分所說的：「在王家衛的電影中，『物化愛情』是一種自我情緒所化約的訊息的封閉性的流轉的模式。」有密切的關係。

在王家衛電影中的人物，總是一座一座的孤島，大部分沒有家人，即使有關係也不會太好（花樣年華是小部分的例外）；最重要的是王家衛電影中的人物總顯得和當下的環境格格不入，他們所擁有的都只有自己，王家衛營造的孤島人物，不僅帶有卡繆⁶⁴「異鄉人」⁶⁵的與外界疏離、隔閡活在屬於自己世界裡的味道，甚至是帶著卡夫卡⁶⁶的《審判》⁶⁷裡，那種無解的孤獨與不安。

⁶²詳見《王家衛的映畫世界》p.108

⁶³潘國靈，文學作家、文化評論人。作品有小說集《傷城記》；主編《王家衛的映畫世界》。

⁶⁴卡繆（Albert Camus，1913~1960），存在主義文學家。作品有：異鄉人、瘟疫……等。

⁶⁵「異鄉人」記述一個僑居阿爾及爾的法國青年莫梭在灼熱的海灘槍殺了一個阿拉伯人。但由於出事前，他的母親死在養老院裡。莫梭在其母埋葬的翌日，即前往海濱，並與女友瑪莉發生關係。法院即根據他在亡母靈前的冷漠及後來遊蕩的行蹤，判斷他本性惡劣，宣判他的死刑，莫梭由於覺得人生苦悶乏味，無法肯定其生存的價值，所以，在法庭上並不熱心為自己辯護。莫梭在獄中等待上斷頭台的日子，為了減低寂寞的感覺，他甚至希望行刑的那一天，有一大群民眾來看熱鬧，共以咒罵的怒吼，歡送他歸去。異鄉人的恐懼在於：他生存在「一個根本不是我創在的世界中」。

⁶⁶卡夫卡（Franz Kafka），1883~1924，捷克小說家，當代存在主義小說陣容的重鎮。重要作品

王家衛電影中的孤島人物，通常都是選擇失語的或不語的，但這些失語或不語並非來自於「病理」⁶⁸上的，這裡的狀況較相近於一楊照說的「失語震撼」⁶⁹。或者可說較接近於：在後現代社會，因為主體進入自我消解、重構的歷程，人處於面對主體消失的文化趨勢中，而產生了「失語」的個人現象。這裡的失語是來自於人和社會的關係或者說是人際關係上面的，或者應該說是他們主動選擇遺忘「說話」這件事情，因為他們總是內心孤獨的活在自己的世界中，並處在與外界隔閡且人際關係疏離的狀況之下，所以就算具有說話的能力卻不知道該如何說話，即便他們說出了話卻也不被外界所傾聽，於是話語在此喪失了其作用與必要性。也因為說話是痛苦的，所以「說話」這件事是被王家衛電影中的孤島人物們

有：《蛻變》、《審判》、《城堡》、《給菲絲莉的情書》……等。他認為人類的失落是由於喪失了信心、本性和完整的精神。

⁶⁷ 「審判」是卡夫卡的代表作。故事的開頭便敘述一位高級銀行職員K突然莫名其妙地被捕了，整部小說就在卡夫卡獨特而攝人的氣氛中進行，在一個無法洞悉其構造，無法瞭解其意義的宇宙中，終身面臨生命的審判，而最後K便是代表現代人面臨困境的象徵，他一生熱烈追求完整精神真實的存在，卡夫卡的手法正象徵著廿世紀人們的心靈。為了挖掘人類以及內在的真實存在，卡夫卡運用現代心理學，探求了人類存在的根本問題。

⁶⁸ 醫學上認為失語症 (Aphasia)是指患者因腦部病變而突然失去原有的語言能力，不能正確的使用語言或者不能瞭解語言的含意，而其語言障礙之表徵與腦皮質病變部位有關，常由於腦血管病變，及腦外傷所引起，偶而見於腦腫瘤及腦炎之病人。發音不良(Dysarthria)則是發音上的毛病，其語言的內容、形式和使用均正確無誤，常見於腦血管病變影響到九、十、十二腦神經功能的患者。

其分類法相當多，且雜亂，簡單可分五種形態：1.表達性失語症 (Expressive aphasia, Broca's aphasia)：此類病人瞭解話語的能力和閱讀能力正常，但要說出、寫出就特別困難，嚴重時完全無法說出字。說話十分吃力，字句跳躍不連貫，常使用一兩個字或用手勢來代表他的意念。2.接受性失語症 (Receptive aphasia, Wernicke's aphasia)：病人閱讀能力和瞭解別人談話內容的能力十分低落，談話平順而流暢，但內容則不知所云，沒有意義，甚至文法上有問題。不能重覆對方的談話字句。3.傳導性失語症 (Conductive aphasia)：病人可了解對方的談話內容和書報雜誌的內容，說話平順流暢，但措辭無當，語無倫次，無法與對方交談，無法照書出聲朗誦，重覆對方話語的障礙十分嚴重，書寫字體端正清晰，但內容雜亂，一般無法叫出物件的名稱。4.舉名不能失語症 (Anomic aphasia)：除了不能指出物件名稱之外，其他的語言能力正常，說話平順流暢，病人可了解書寫和談話內容，重覆對方話語的能力亦屬正常。5.全面性失語症 (Global aphasia)：除了有上述四種失語症的總合症狀外，還有右側癱瘓現象。最主要原因是中大腦動脈轄區內發生了大型的梗塞所致。

(參考資料來源：<http://www.ling.fju.edu.tw/biolinguistic/data/dimension/onto-elderly.htm>)

⁶⁹ 楊照曾以「失語的震撼」形容日據末期的台籍作家如葉石濤，在面臨政權變更、新的語言強行進入媒體版面時，已經熟嫻舊統治者語言的作家們，如果學不會新統治者的語言，就無法延續創作生命的創痛。

選擇忘記或說是潛意識的有意遺忘⁷⁰。然而，面對王家衛電影中選擇失語的或不語的人物，也只有透過自述式的旁白和如夢囈般的喃喃自語的獨白才能窺視每一座孤島他們的內心。

而王家衛總是讓電影中的人物，也被刻意的安排感覺不屬於戶外，許多的時候是被困在室內，例如：家中、酒吧或吃店；在這些室內的場景上，王家衛更是以窄窄的場面，狹長的走廊、窄小的房間，來表達一種高度的封閉感（附圖 7），甚至是將鏡頭拉近主角人物到不能再近，使主角總是佔滿畫面的一半以上（附圖 8），讓畫面呈現充滿壓迫感更加添了多一份的自閉。

由《阿飛正傳》開始，獨白成爲王家衛電影中的核心元素之一。獨白可以豐富畫面、可以扭曲畫面、可以讓角色自我調侃，王家衛式的獨白是帶有強烈的異化或陌生化的效果。

「我聽人家說，世界上有一種鳥是沒有腳的，它只可以一直的飛呀飛，飛得累了便在風中睡覺，這種鳥兒一輩子只可以著地一次，那一次就是它死的時候。」

《阿飛正傳》

在《阿飛正傳》中最經典的獨白莫過於是對旭仔一生的信念與寫照。而在《重慶森林》中，梁朝偉飾演的警員 663，他總是喃喃自語的對著家中的物品，儘管看似他與物品是進行對話，然而「死物」⁷¹並不具備溝通的能力，充其量不過是 663 封閉式的自言自語，然而透過這般的獨白，觀眾得以進入 663 自我沉溺的狀態中，再透過電影構圖到人物內心與形式上的一致，終於恍然大悟 663 內心隱藏

⁷⁰ 佛洛伊德（S·Freud）在《日常生活的精神分析》中，提到：「痛苦的回憶導致潛意識的有意遺忘。」而這個概念是可以應用在許多的方面的。

⁷¹ 在《重慶森林》中，梁朝偉所飾演的警員 663 失戀後，對著家中被王菲所試演的暗戀著他的阿非換過的物品如：毛巾、肥皂、加菲貓……等講話並將其擬人化賦與情感，實際上卻是抒發自己內心的傷痛。（附圖 9）

因失戀所引起的巨大悲傷。而《重慶森林》中另一個金城武飾演的警員 223 喋喋不休的獨白在進入《墮落天使》中，變成患有失語症的罪犯 223，他的失語症是來自於孩提時失去母親，因為童年時期心理受到的創傷並不輕易的消逝，且是烙印於個人的發展史上⁷²，而再加上因為痛苦的回憶導致潛意識的有意遺忘，於是 223 成爲一種有意識的失語症患者。而《墮落天使》可說是王家衛電影中孤島人物的經典，除了金城武飾演患有失語症的罪犯 223 外，楊采妮則是飾演歇斯底里、喋喋不休的嚷嚷要找情敵算帳的失戀女子，與金城武的無語形成強烈的對比（附圖 10）。

除了上述的孤島人物的獨白之外，在《墮落天使》中，另一故事主線是黎明飾演的殺手與殺手的合作夥伴，由李嘉欣飾演。這兩個人基本上在同一個房間出沒，但卻互不相見也沒有直接的身體接觸（附圖 11）。在《墮落天使》中，每一個人都在自己小小的孤島上打轉，跟外在世界甚至是自己所愛戀的對象毫無互動、溝通。王家衛孤島式人物的溝通不良的人際關係在《墮落天使》被發揮到極致。而這樣孤島形式的人物亦延續到王家衛最近的電影作品《2046》中：王菲獨自在 2046 號房間中，喃喃練習著日文；木村拓哉在離開 2047 號都市的列車上，對著列車上的機器人不停的重複說著同樣的一句話，不僅他在自己的孤島上打轉，那一系列只有他一個乘客，只有他一人要離開那座名爲 2047 的城市，這又何嘗不是另一座更巨大的孤島？（附圖 12）

王家衛獨白創作的經典則首推《東邪西毒》，對白原是電影中人物之間相互交流的方式，在《東邪西毒》裡，因為王家衛的刻意安排，而成了另一種形式的自言自語，於是對白變成獨白。在此片中的對白，就如同人物的旁白一般，都是一種封閉式、自我的、唯我的自言自語。這些人物都處在一種自我沉溺的狀態，透過電影構圖達到人物內心與形式上的一致。王家衛刻意排除了「對話」的場面，

⁷² 參照 佛洛伊德著，林克明譯，(1970)：《日常生活的精神分析》，志文，台北。

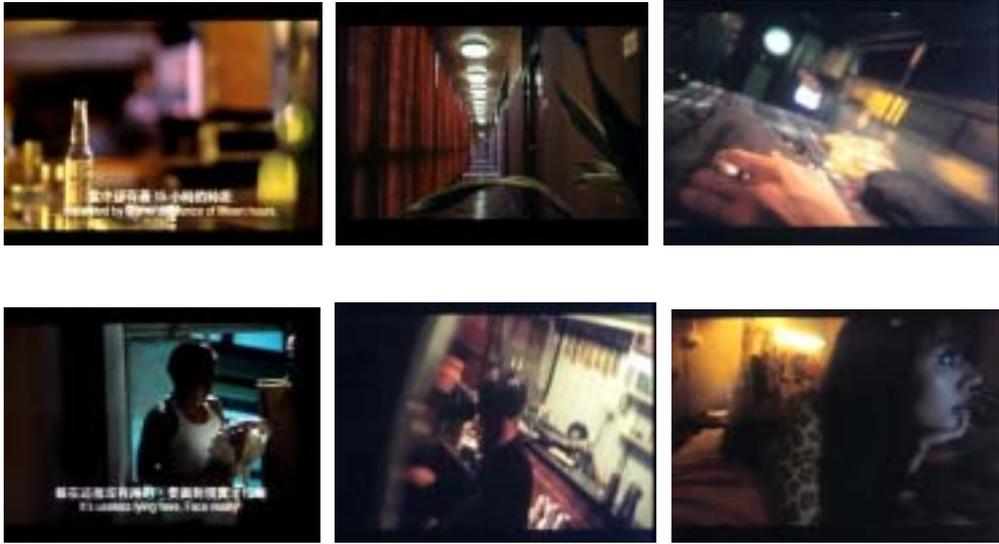
所有的「對話」觀眾都無法於鏡頭內同時見到說話的雙方，每每「對話」的場面，不是說話的一方隱沒在淺景深的朦朧中，便是完全的被退出畫面之外；且對話的雙方從不直視對方。

在文學上，內心獨白是呈現人物內心意識的一種寫作手法；而在《東邪西毒》中，無論是看似人物間的對話、旁白或獨白，最後都變成了人物的內心獨白，這種獨白在王家衛電影中的作用不下於影像的表現力，如此文字語言的提升，讓王家衛的電影擁有一種獨特的文學性。然而在面對這樣的具有文學性的影像時，身為一個觀眾所能做的，就只有如同影評人郭小櫓所說：「在《東邪西毒》這樣一部更為滔滔不絕的自我語言系統的电影裡頭，你能做的最好方式，就是原封不動的記錄下王家衛式的所有台詞。」⁷³

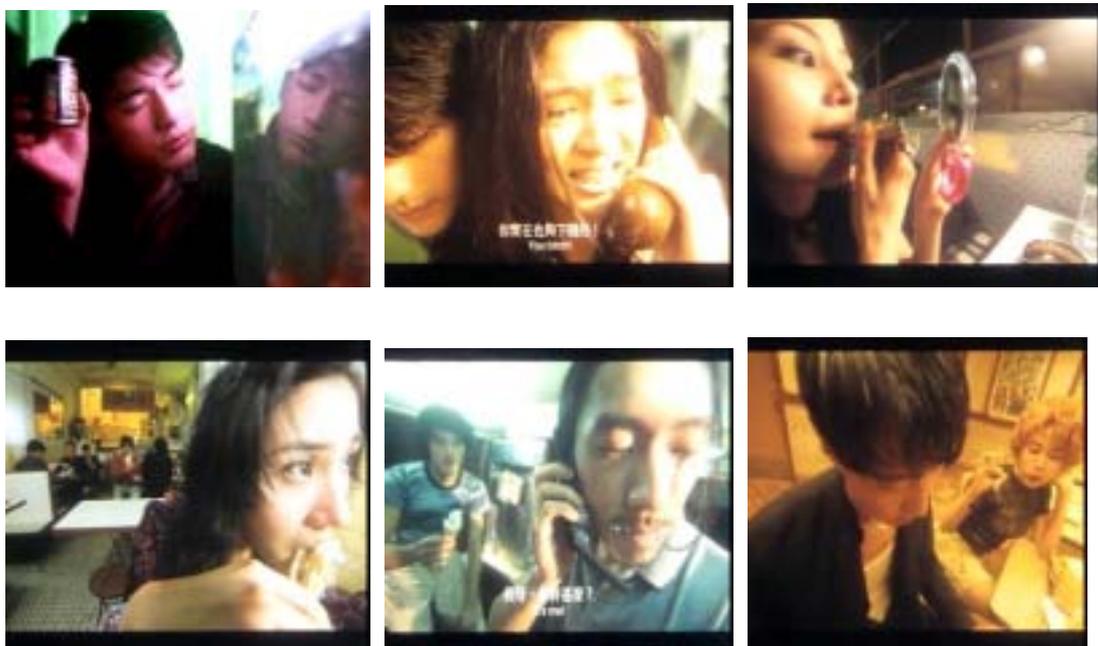
根據王家衛電影中這一「獨白」的線索，並不難發現，王家衛的電影確實的展現「物化愛情」所形成的條件：電影中的人物大都處在疏離的人際關係，沒有辦法直接面對並真實的抒發感情；且儘管擁有溝通的條件，卻沒有溝通的結果，訊息的散發與接收，都只是在主角人物自我的狀態之內。而愛情則是一種自我情緒所化約的訊息的封閉性的流轉。

於是在第一條線索成立之後，本論文將進入第二條線索的討論，逐步勾勒王家衛的電影作品中「物化愛情」的具體面貌。

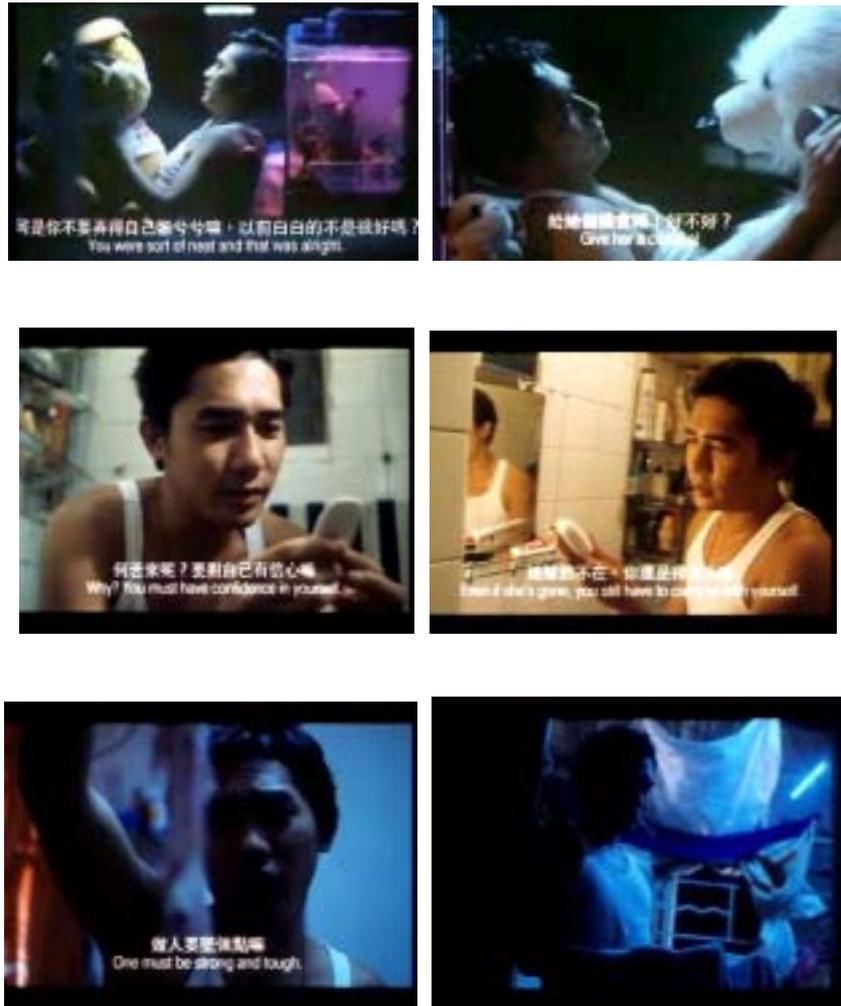
⁷³郭小櫓著，(1996)，《電影地圖》：上海文藝，上海。



附圖 7 王家衛總是讓電影中的人物，被刻意的安排感覺不屬於戶外，許多的時候是被困在室內，例如：家中、酒吧或吃店；在這些室內的場景上，王家衛更是以窄窄的場面，狹長的走廊、窄小的房間，來表達一種高度的封閉感。



附圖 8 王家衛將鏡頭拉近主角人物到不能再近，使主角總是佔滿畫面的一半以上，讓畫面呈現充滿壓迫感的加添多一份的自閉。



附圖 9 《重慶森林》：663 對著家中的物品（死物）說話。透過 663 封閉式的自言自語的獨白，觀眾得以進入 663 自我沉溺的狀態中，再透過電影構圖到人物內心與形式上的一致，終於恍然大悟 663 內心隱藏因失戀所引起的巨大悲傷。



附圖 10 《墮落天使》：金城武飾演患有失語症的罪犯 223 外，楊采妮則是飾演歇斯底里、喋喋不休的嚷嚷要找情敵算帳的失戀女子。



附圖 11 《重慶森林》：黎明飾演的殺手與殺手的合作夥伴由李嘉欣飾演，這兩個人基本上在同一個房間出沒，但卻互不相見也沒有直接的身體接觸。



附圖 12 孤島形式的人物亦延續到《2046》中：王菲獨自在 2046 號房間中，喃喃練習著日文(上圖)；木村拓哉在離開 2047 號都市的列車上，對著列車上的機器人不停的重複說著同樣的一句話(下圖)，不僅他在自己的孤島上打轉，那一列車只有他一個乘客，只有他一人要離開那座名為 2047 的城市，形成另一座更巨大的孤島。

3-3 音樂是另一種語言

「王家衛作品都圍繞百無聊賴的孤獨角色，而伴隨他們的往往是哀怨纏綿的音樂。」

《David Bordwell》⁷⁴

一部電影因為時間有限，無法容納太多的東西，因此為了電影的完整性，獨白或可說是旁白，變成了一個重要的敘事空間，藉由獨白或旁白的語言，形成另一個空間，補充了電影中不能展示的部份：人物細部的心理狀態描寫，亦開拓了電影時空，令電影中人物的內在世界更為豐富，並具有質感與層次感。而從上一段對於獨白的探討，可以發現王家衛電影中，主角們喃喃自語式的內心獨白，不時帶領觀眾了解電影中人物的內心狀態。也提供了王家衛的電影其實是符合「物化愛情」所形成的條件：「疏離的人際關係以及人沒有辦法直接的面對並真實的抒發感情」的線索。

除了獨白（旁白）之外，另一個敘事空間形成的可能性就非「音樂」莫屬。在王家衛的電影中，出現的獨白（旁白）人物都是可以被信任的敘事者，這些人物很少出現前後矛盾或口是心非的狀況；但音樂在王家衛電影中則是具備各式各樣的面貌。王家衛電影中的音樂，可以是擁有具體的面貌呈現，也可以用抽象表達：在王家衛的電影中，音樂有時候是直接的敘事線索—作為一種時代氛圍的表達；有時候則是帶有隱含的寓意；有時候甚至是代表著電影中人物的主題……。不論是哪一種的音樂，不管是有人聲演唱歌曲或是純音樂，落入王家衛的電影中，都成了敘事性甚強的作品，替電影加入了多重的喻意，為電影達到修飾的作

⁷⁴ 何慧玲譯，李焯桃編，David Bordwell 著，(2001)，《香港電影王國》：香港電影評論學會，香港。

用，修飾或描繪螢幕中的人物、物件、動態、畫面與場景。也因此，王家衛電影中的音樂部分，也不可或缺的提供了另一條探索王家衛電影中「物化愛情」面貌的線索。

因為失語，所以音樂

王家衛電影中的人物，都是在自己的孤島上打轉，因為不懂得愛、不懂得溝通，理所當然的舉手投足皆是寂寞。而這些人物儘管在電影中喃喃自語，藉著獨白向觀眾展示其內心的狀態，但其實這些人物皆處於失語的狀態，他們無法對著其他人或甚至是自己喜歡的人說出話來。而失語，便是一種溝通能力的喪失。

甚至是小部分例外的《花樣年華》，王家衛都讓他們壓抑得可以，只讓他們用兩人的行徑與身體語言表達，連使用內心獨白反應映兩人的掙扎都放棄，僅一句不知道是否有說出口的：「如果有多一張船票，你會和我一起走嗎？」在王家衛的電影中，要說話的人總是要大費周章的，才能把話放下—《花樣年華》中的梁朝偉對著吳哥窟的小牆洞、《春光乍現》對著世界最南端的燈塔的張震、《2046》裡的木村拓哉與王菲則是對著「離開 2047 列車」上的銅洞⁷⁵……。這些失語的人物，無人可觸及、無人可以託付，所以王家衛選擇使用了音樂，讓音樂成爲一種語言。

在王家衛電影中，讓音樂成爲一種語言最明顯不過的例子，應該屬《墮落天使》中，金城武所飾演的失語的 223。在《墮落天使》的片末，失語的金城武的父親於夜半偷偷在電視機前，觀看金城武在其生日時用攝影機拍下的自己的生活片段，流露著父愛；其後金城武在父親死後，不停在電視機前看著同一片影帶的追思父親，電影中這段畫面持續著數分鐘並配上哀傷的《思慕的人》⁷⁶。這一首

⁷⁵ 參見附圖 13。

《思慕的人》，替失語的 223 訴說著他所說不出一內心對於失去父親的傷痛與對父親的思念。

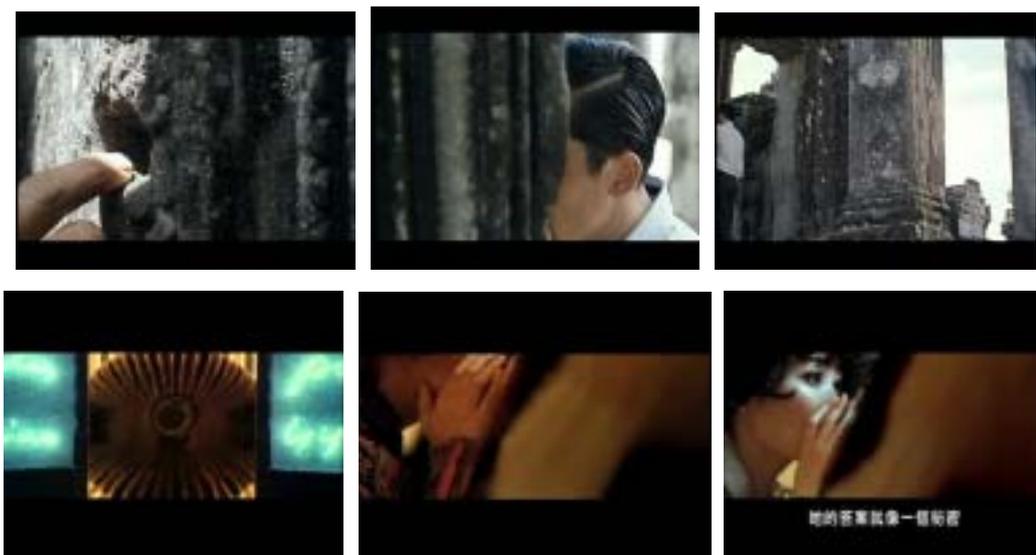
另一個例子同樣出現在《墮落天使》中：黎明飾演的殺手要和拍檔李嘉欣分道揚鑣，卻依舊不和李嘉欣會面，因為他不知怎麼開口，於是藉著酒吧內的一部點唱機，點了一首「忘記他」⁷⁷，當作是遺留給拍檔李嘉欣最好的線索。當音樂響起時候，畫面中的李嘉欣聽著聽著就哭了，她聽到也聽明白意思。一方面音樂替黎明飾演的殺手說出欲「洗手不幹」的意願，另一方面其實展示出李嘉欣的心理狀態，一首歌成全兩個人原先喪失的交流。而在下半首的音樂裡，鏡頭轉向在麥當勞速食店內遇上的黎明與莫文蔚，音樂預先說出了莫文蔚的處境與心理狀態：「……忘記他，怎麼忘記得起銘心刻骨來永久記住，從此永無盡期。」一昔日黎明飾演的殺手曾經追求莫文蔚，他忘記她，她卻無法忘懷。王家衛借用音樂，講述兩個女子內心的傷痛，然而也用同一首歌曲，展示了黎明內心的痛楚，「忘記他」最後一次的出現，是黎明在日本的居酒屋中，他再次聽到這首歌，心有戚戚也從此絕跡於此（附圖 15）。

音樂在此變成了訴說心理狀態和描繪一種自我感覺的語言，音樂表達出人內心的軟弱、迷失、恐懼以及因為愛情所面臨的傷痛；而原本三個人之間沒有溝通，彼此呈現失語的狀態⁷⁸，卻都藉著音樂展現出心裡的真實情感及自我的感覺狀態。

⁷⁶ 王家衛在此採用由齊秦演唱的台語老歌當作電影配樂。見附圖 14。

⁷⁷ 關淑怡演唱的《忘記他》，歌詞中唱到：「忘記他，等於忘掉了一切，等於將方和向拋掉，遺失了自己，忘記他，等於忘盡了歡喜，等於將心靈也鎖住，同苦痛一起……忘記他，怎麼忘記得起銘心刻骨來永久記住，從此永無盡期。」

⁷⁸ 在《墮落天使》的此線故事中，黎明和李嘉欣都是沒有開口說話、沒有溝通的「失語狀態」，他們兩者的心理狀態和情感、感覺，都是必須依靠旁白與音樂來搜索。但莫文蔚的失語，卻是以大吼大叫、瘋癲不穩定的歇斯底里行為來表現其失語的狀態。



附圖 13 在王家衛的電影中，要說話的人總是要大費周章的，才能把話放下。《花樣年華》中的梁朝偉對著吳哥窟的小牆洞（上圖）、《2046》裡的木村拓哉與王菲則是對著「離開 2047 列車」上的銅洞（下圖）。然而《2046》延續的是《花樣年華》中的那個說法—「在從前，當一個人心裡有秘密，卻又不想告訴任何人時，他會跑到深山裡，找一棵樹，在樹上挖個洞，將秘密告訴那個洞，在用泥土封住洞口，這樣的話，這秘密永遠都不會有人知道。」



附圖 14 在《墮落天使》的片末，失語的 223 的父親於夜半偷偷在電視機前觀看 223 在其生日時用攝影機拍下的自己的生活片段，流露著父愛；其後 223 在父親死後不停在電視機前看著同一片影帶的追思父親，電影中這段畫面持續著數分鐘並配上哀傷的《思慕的人》。這一首《思慕的人》，替失語的 223 訴說著他所說不出的—內心對於失去父親的傷痛與對父親的思念。



附圖 15 《墮落天使》中，一首「忘記他」變成了訴說心理狀態和描繪一種自我感覺的語言。在此，音樂表達出人內心的軟弱、迷失、恐懼以及因為愛情所面臨的傷痛。原本彼此呈現失語狀態的三人，藉著音樂展現出真實情感與自我的感覺。

音樂的重複 X 重複

重複是王家衛電影中一個極明顯且重要的命題。無論是人物、地點、台詞、或是音樂，都會有一定程度的反覆出現或重疊，這些電影，在大段情節之中或大段情節之間，都有大大小小重複的軌跡。劇中人重反同一地點，做同樣的事，講同樣的對白……王家衛往往把這些週而復始的場面堆在一起，以突出其重複。⁷⁹而王家衛尤其著重在音樂的使用上，為這些重複的命題作包裝與潤飾，更對於音樂的重複性加以利用，加深觀眾對影像或人物心理狀態的印象。

⁷⁹ 參照 何慧玲譯，李焯桃編，David Bordwell 著，(2001)，《香港電影王國》：香港電影評論學會，香港。

王家衛的電影音樂，以音樂或歌曲的重複出場，來表達某種敘事與某些訊息：例如在《阿飛正傳》中，Los Indios 的「Always in My Heart」可說是電影中最重要的「沒有腳的鳥」的主題曲，除了伴隨著慘綠的椰林每每出現，而在蘇麗珍（張曼玉飾）於睡夢中碰見旭仔（張國榮飾）時，也聽見這曲子響起，音樂的聽覺加上鏡頭裡蘇麗珍嘴角甜甜一笑，寓意再明顯不過⁸⁰。在《重慶森林》中，王菲演唱的「夢中人」更是電影中她所扮演角色內心狀態的最佳寫照：「夢中人，一分鐘抱緊，接十分鐘的吻。陌生人，怎樣走進內心，製造這次興奮。我恍似跟你熱戀過，和你未似現在這樣近，思想開始過分，為何突然襲擊我，來進入我悶透夢窩，激起一股震撼。……」這首曲子第一次出現是阿菲（王菲飾）在快餐店中凝視著 663（梁朝偉飾演的警員），王家衛讓人群以快動作走過，但她仍注視著她的夢中人，音樂在這裡說完了王家衛想說的⁸¹；後來，當阿菲潛進 663 的房子幫他打掃時⁸²，「夢中人」更是一整首的撥放，其實「夢中人」也是阿菲這個角色的主題曲，阿菲經常漫不經心，說起話來有一句沒一句，大眼睛光是轉著的處於夢遊狀態，飄忽不定的像活在夢中的人。而《重慶森林》中亦有另一首阿菲喜歡的歌曲：「California Dreaming」同樣的反覆出現，也跟夢有關，曲子中帶有她對一個有距離的地方的鍾情與投射，這也反映了她對 663 保持距離的行為。

同樣的人物主題式的音樂重複，也出現在《2046》電影中，一曲由 Xavier Cugat 唱的「Siboney」，一旦前奏出現，觀眾自動從腦海中浮現裹著緊身旗袍妖嬈搔首的章子儀⁸³；而充滿哀怨、寂寞、浪子味的「Sway」和「Christmas Song」這兩首歌，則是屬於梁朝偉所飾演的多情的周慕雲⁸⁴的人物主題音樂。

⁸⁰ 附圖 16

⁸¹ 附圖 17

⁸² 附圖 18

⁸³ 附圖 19

⁸⁴ 附圖 20



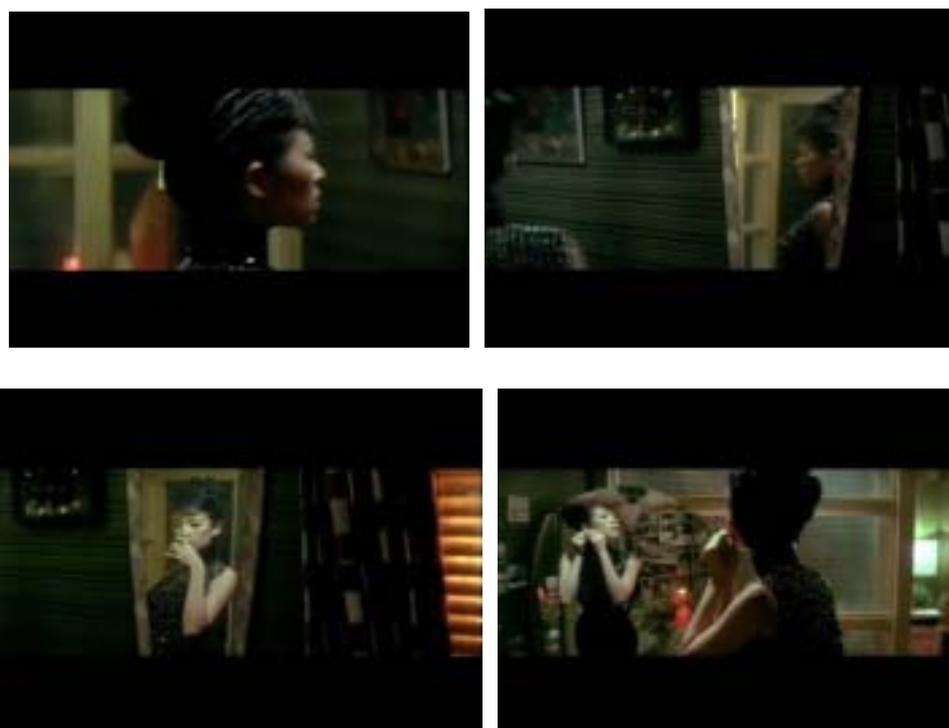
附圖 16 在《阿飛正傳》中，Los Indios 的「Always in My Heart」可說是電影中最重要的「沒有腳的鳥」的主題曲，除了伴隨著慘綠的椰林每每出現，而在蘇麗珍（張曼玉飾）於睡夢中碰見旭仔（張國榮飾）時，也聽見這曲子響起，鏡頭裡蘇麗珍嘴角甜甜一笑。



附圖 17 在《重慶森林》中，王菲演唱的「夢中人」在此第一次出現，阿菲（王菲飾）在快餐店中凝視著 663（梁朝偉飾演的警員），王家衛讓人群以快動作走過，但她仍注視著她的夢中人，音樂在這裡替王家衛說完了想說的。



附圖 18 《重慶森林》：打掃 663 房間聽著「夢中人」的阿菲，而「夢中人」也是阿菲這個角色的主題曲，阿菲經常漫不經心，說起話來有一句沒一句，大眼睛光是轉著的處於夢遊狀態，飄忽不定的像活在夢中的人。



附圖 19 在《2046》電影中的人物主題式的音樂重複，最經典的莫過於作為章子儀的主題音樂，由 Xavier Cugat 唱的「Siboney」。一旦前奏出現，裹著緊身旗袍妖嬈搔首的章子儀便出現於畫面當中。



附圖 20 充滿寂寞、浪子味的「Sway」和「Christmas Song」，則是屬於多情的周慕雲的主題音樂。

然而王家衛所使用的電影音樂中，最經典的重複命題應非《花樣年華》莫屬了。《花樣年華》中重複出現頻率最高的，並非配樂家 Michael Galasso 為其創作的主題音樂「Angkor Wat Theme」；電影中重複率最高的，是音樂大師梅林茂為另一部電影《夢二》所寫的配樂「Yumeji's Theme」，被王家衛所借用且重複運用多次。每當這首音樂一響起，電影中的周慕雲（梁朝偉飾）與蘇麗珍（張曼玉飾）便隨著華爾茲「澎恰恰」的三步旋律的音樂展現出如跳舞般的姿態，而這重複皆集中在慢動作中，兩人上下同一樓梯的片段，是既抒情且優雅的，電影的畫面越顯得風格化。王家衛曾說：他嘗試在《花樣年華》「表現出變化的過程：日常生活永遠是一種慣性——同一條走廊、同一個辦公室，甚至是同一款背景音樂……『重複』有助我們看到他們的變化。」⁸⁵而這段周而復始的華爾茲旋律，則象徵電影中周慕雲與蘇麗珍兩人之間一進一退又一退一進的互動關係。畢竟在《花樣年華》中，那個壓抑的年代是有許多的不可說，再加上電影中的周慕雲與蘇麗珍兩人的愛情是原自於雙方配偶的外遇而促成，在同一條走廊、同一個樓梯

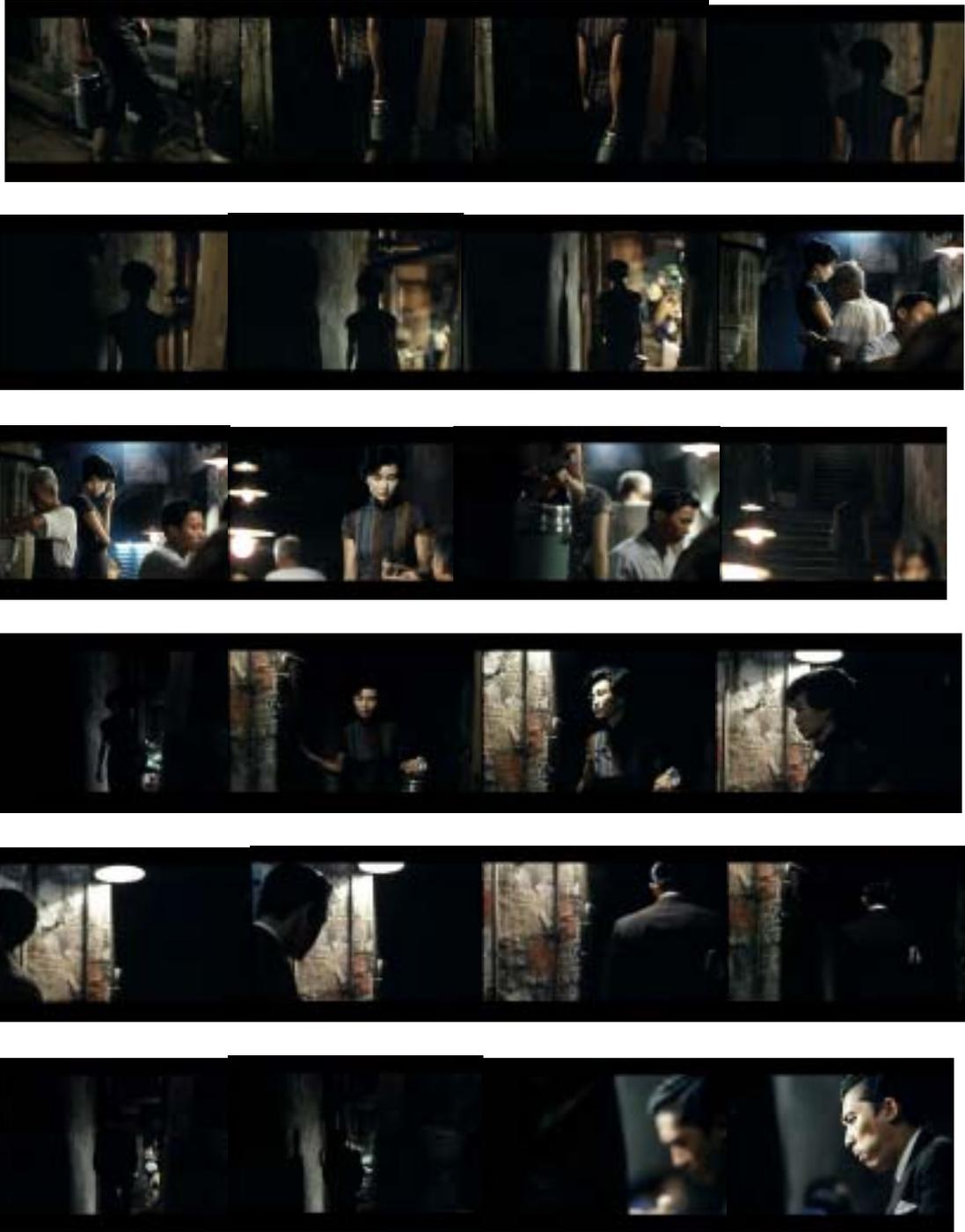
⁸⁵ 轉引自：羅展鳳著，(2004)：〈王家衛電影音樂圖鑑〉，《映畫 x 音樂》，香港三聯書店，香港。

加上周而復始的華爾茲三拍子的旋律，像跳著雙人舞般的保持著一定的距離也像跳著雙人舞般的近距離，於是每一個三拍子的「澎恰恰」都是兩人踩在道德與愛情交錯界線上的舞步。而這個時候，音樂替周慕雲與蘇麗珍訴說著兩人壓抑於內心的自我矛盾與掙扎。⁸⁶



附圖 21 每當「Yumeji's Theme」的旋律一響起，電影中的周慕雲（梁朝偉飾）與蘇麗珍（張曼玉飾），便隨著華爾茲「澎恰恰」的三步旋律的音樂展現出如跳舞般的姿態。

⁸⁶ 見附圖 21-23



附圖 22 「Yumeji's Theme」，在《花樣年華》中被王家衛重複運用多次。而這旋律的重複皆集中在慢動作中，周蘇兩人上下同一樓梯的片段，是既抒情且優雅的，電影的畫面越顯得風格化。



附圖 23 這段周而復始的華爾茲旋律，象徵電影中周慕雲與蘇麗珍兩人之間一進一退又一退一進的互動關係。在《花樣年華》中，那個壓抑的年代是有許多的不可說，再加上電影中的周慕雲與蘇麗珍兩人的愛情是源自於雙方配偶的外遇而促成，在同一條走廊、同一個樓梯加上周而復始的華爾茲三拍子的旋律，像跳著雙人舞般的保持著一定的距離也像跳著雙人舞般的近距離，於是每一個三拍子的「澎恰恰」都是兩人踩在道德與愛情交錯界線上的舞步。這個時候的音樂替周慕雲與蘇麗珍訴說著兩人壓抑於內心的自我矛盾與掙扎。

其實王家衛亦在《花樣年華》電影音樂裡使用曲式上的重複，將電影語言中的「重複」概念延伸到音樂語言裡，甚至是借用簡約主義音樂⁸⁷對重複即變奏的強調來配合電影的創作意圖。配樂家 Michael Galasso 為《花樣年華》創作的主題音樂「Angkor Wat Theme」，便是利用大提琴重複的拉奏（pizzicato），營造一份扣人心弦的沉重感，再加上小提琴與聲學吉他（acoustic guitar）不斷重複著各自的旋律，三種樂聲在重疊之間糾纏，卻又有其之中的和諧。在三重奏中層疊式的音樂質感，訴說著劇中人物周慕雲與蘇麗珍的內心狀態：情感的掙扎與取捨拉鋸。另外，音樂中還注入了低音鼓（low bass drum），於是當周慕雲到吳歌窟的牆洞訴說秘密時，敘是鏡頭的呈現與此段音樂的出現，觀眾彷彿能聽見潛藏著的心跳聲，而且也訴說著周慕雲心中那個一直重複又重複的秘密將在此被埋葬。

《花樣年華》裡還有另一個亦十分重要的音樂重複命題則是 Nat King Cole 的「Quizas, Quizas, Quizas」，在《花樣年華》裡「Quizas, Quizas, Quizas」是帶著敘事線索的，這首歌曲首次出現在周慕雲的一句旁白：「如果有多張船票，你會不會跟我走？」音樂就此響起；第二次是出現在周慕雲於新加坡的辦公室（寫字樓）的場景中，他接起電話，「喂」了一聲，電話那頭卻沒有回應，音樂又在此響起，畫面接著出現的是蘇麗珍拿著電話筒沒有出聲；而當片末蘇麗珍回舊居探望孫太太（潘迪華飾），當孫太太談起以往一家人生活多愉快時，蘇麗珍回了一句：「是呀！」並望向鄰家舊居，一時觸景生情的啜泣，「Quizas, Quizas, Quizas」在此又出現第三次，而「Quizas, Quizas, Quizas」的旋律一直持續到下一個畫面，周慕雲也返回舊居，與新住客閒談，到周慕雲離開之後，「Quizas, Quizas, Quizas」剛好整首歌曲奏完（附圖 24）。「Quizas, Quizas, Quizas」其實就是「也許、也許、也許」的意思，王家衛無疑在這裡又讓音樂說出周慕雲及蘇麗珍兩人的內心無盡

⁸⁷ 簡約主義音樂有不同的稱呼，又被稱為複奏音樂（repetitive music）、原聲音樂（acoustical music）或是冥想音樂（meditative music），而每一種名稱分別說出簡約主義音樂家在音樂上的不同方向。不過，可以肯定的是，簡約主義音樂家都一致有意識的對抗傳統以來教條主義下的十二音階體系作曲技法，他們更著重在於音樂上的迴旋反覆設計，並強調旋律與節奏。

的無奈；而「Quizas, Quizas, Quizas」大概是王家衛給觀眾關於—「也許他有多一張船票她就會跟他走？也許她到新加坡去並打電話給他，他們會就此再在一起？也許她已搬回舊居，他這天也到舊居探訪，也許兩人會就此見一面在走在一起？」這些疑問的最好答案，但卻又充滿了想像的空間。

於是由上述可見得，音樂在王家衛的電影中所扮演的角色是重要且具有多樣面貌的，王家衛不時的以音樂為電影文本注入更豐富的質感與內容。而最重要的，他的電影音樂在表現人物心裡狀態與營造氣氛的同時亦照顧到音樂的時代性，為電影的時代背景建構氛圍。這點我們在他同樣以六十年代作為電影故事背景的《阿飛正傳》、《花樣年華》以及《2046》中都可以看見。





附圖 24 《花樣年華》裡「Quizas, Quizas, Quizas」是帶著敘事線索的，這首歌曲首次出現在周慕雲的一句旁白：「如果有多張船票，你會不會跟我走？」音樂就此響起；第二次是出現在周慕雲於新加坡的辦公室（寫字樓）的場景中，他接起電話，「喂」了一聲，電話那頭卻沒有回應。音樂又響起，接著出現蘇麗珍拿著電話筒沒有出聲。片末蘇麗珍回舊居探望孫太太，談起以往一家人生活多愉快時，蘇麗珍回了一句：「是呀！」並望向鄰家舊居，一時觸景生情的啜泣，「Quizas, Quizas, Quizas」在此又出現，且旋律一直持續到下一個畫面一周慕雲也返回舊居，與新住客閒談，到周慕雲離開之後，「Quizas, Quizas, Quizas」剛好整首歌曲奏完。

音樂的時代分圍

「音樂，不啻是氣氛營造的需要，也可以讓人想起某個年代。」

《王家衛》⁸⁸

音樂這個元素在王家衛的電影作品中佔有極重要的影響。音樂在王家衛的電影中，不僅是除了獨白之外的另一個敘事語言，補足王家衛在電影中想說卻只能意會的部分，音樂更是王家衛電影中描繪螢幕中的人物、物件、動態、畫面與場景的重要工具，甚至是了解王家衛電影中人物心理狀態最好的線索，然而有時候，王家衛也利用音樂作為對電影中時代氛圍的營造。

王家衛認為：音樂在他的電影中很重要。儘管他認為音樂人用的是音樂語言，而他使用的則是影像語言，且大多數的時候他們都難以明白對方；然而他也認為電影音樂一定要是影像的，因為電影中的音樂必須要跟電影中的影像產生化學作用⁸⁹。王家衛也如此自述著關於他電影中的音樂：「我整個拍攝過程都會有音樂。當然，我剪接時會有音樂。我特別喜歡在時裝片中用上古老音樂。因為音樂像顏色，它可像濾鏡般將所有事物染上別種顏色。我認為跟影像不同時代的音樂會產生一種曖昧感，令事物顯得複雜起來。我在片廠也放音樂—不是為了營造氣氛，而是帶出節奏。要是我希望攝影師用某個速度拍攝，一段音樂就可以說得明白，勝過千言萬語。」⁹⁰

與其說音樂總會讓人想起某個年代，其實更應該說是王家衛擅長運用音樂為電影中的情境加分，讓觀眾們跟隨著音樂走入王家衛所欲讓觀眾們想起的那個年代；然而更正確的說法，應該是說讓觀眾們進入王家衛對那個年代的某種記憶中。

⁸⁸ 詳見《花樣年華電影原聲帶》

⁸⁹ 見《王家衛的映畫世界》P.258~261。

⁹⁰ 引述 Laurent Tirard 整理：《王家衛現身說法》，音樂是顏色之部分。

在《阿飛正傳》中，王家衛大量運用來自於巴西和古巴的拉丁音樂，節奏較為慵懶，而《阿飛正傳》也是王家衛眾多電影作品中，難得一見的節奏較為慵懶、燈光較為柔和甚至是鏡頭的使用上也較長。其中王家衛所用的一曲「Always in My Heart」，就是一首極為慵懶的歌曲，搭配畫面的熱帶椰林，畫面與節奏相當吻合，吉他和絃更為其注入了迷人的拉丁風情，正好表現阿飛那種在愛情裡深情但不專一的面貌和只活在當下的價值觀。而另一方面，王家衛所運用的古巴音樂，帶著熱情、浪漫、不羈、乖張的特色，作為《阿飛正傳》的背景音樂再適合不過。然而在王家衛電影中所選的這些拉丁音樂，例如：My Shawl、Perfidia……等，其實都是在六十年代香港夜總會的大Band所演奏的樂曲，是許多人耳熟能詳的。王家衛將這些音樂放入電影中，自然而然的就讓觀眾回到了六十年代的風情之中。而在《花樣年華》和《2046》裡，同樣的也是充滿濃郁懷舊音樂的味道，王家衛同樣的以音樂來建構一種六十年代的氛圍。在《花樣年華》中，包括黑人爵士歌手Nat king Cole的三首作品、周旋的〈花樣年華〉、粵劇的〈紅娘會張生〉甚至有京劇中的〈桑園寄子〉……等；在《2046》裡仍舊是出現了Nat king Cole的〈The Christmas Song〉、Xavier Cugat的「Siboney」……等⁹¹。這些歌曲除了周旋的〈花樣年華〉原本就是六十年代所流行的歌曲之外；Nat king Cole的歌曲更是六十年代初香港電台就經常播放的音樂⁹²。Nat king Cole的歌曲，旋律都是簡單而動聽的，儘管觀眾不懂歌詞，但憑藉著歌曲氣氛及電影畫面並不難聯想到愛情的命題，這些歌曲除了為電影營造出浪漫、感性和輕鬆的美感之外，更為電影建構一種歷史的標記。這些歌曲其實是屬於六十年代香港夜總會中出現的樂隊演奏曲

⁹¹ 參照 龐奴，《王家衛拉丁音樂圖鑑》，〈電影欣賞〉第99期，2000年。

⁹² 龐奴認為：王家衛鍾情於拉丁音樂的喜好和拉丁美洲無直接的關係。他亦認為：如果王家衛的情意結跟香港文化真要有什麼關係的話，那就是大家都是殖民地的文化。拉丁音樂（就王家衛所採用的幾位樂手的創作而言）得以揚名於世，都經過美國化的過程，或者得在美國造就一股熱潮。而歸到作者本身，王家衛跟這批拉美樂手的共通點，就是彼此都是融會革新型的藝術家，通過對作品的革新嘗試，由最初不為大眾所容到最終自成一派。而Nat king Cole的作品得以為香港人所認識，的確也是受到美國音樂風潮的影響，1944年Nat king Cole的作品在美國音樂流行榜上連續七個星期都在前十名中，唱片更是在短時間內賣出了五十萬張。香港六十年代的電台便經常的撥放他的音樂。

式，因此懷舊味道濃厚。然而就算是對於並非成長於六十年代的觀眾而言，只要看過粵語的時裝片⁹³，便也能夠感受到那股懷舊味道，因此也相當容易就能夠進入王家衛所設定的那個時代氛圍當中。在王家衛的電影中，音樂執行了一個說話的功能，使王家衛的電影變得獨特。⁹⁴王家衛的電影音樂既能將觀眾帶入電影的時代氛圍中，又能捉著畫面營造氣氛，甚至是帶出其他的敘事線索和人物的心理狀態以及閱讀上的深層意義。

王家衛的電影因為大量的獨白，使得其電影中的影像充滿了文學性，但卻又透過音樂的影像性，提供給觀眾一把解讀其電影的鑰匙。而對於王家衛電影中的獨白與音樂部分討論至此，於是便不難理解早先在香港文化界中，王家衛和村上春樹之所以會被相提並論的原因。王家衛的電影充滿了可閱讀的文學性，而村上春樹的小說卻是充滿了可觀看的電影感和影像性；兩者的作品中同樣充滿了人際關係疏離的失語人物，不懂得表達情感，當然也包括愛情在內，大量的獨白手法加上零碎又虛幻的敘事；然而最重要的且最大的共同點在於，王家衛和村上春樹都同樣的使用音樂作為其作品中的線索，並且使用音樂，將觀眾或讀者帶入其描述的年代中，也藉著音樂展現出電影或者是小說中失語人物真實心裡狀態與情感與自我的感覺⁹⁵，村上春樹的完全自我世界法則，也完全適用於王家衛的電影國度。

⁹³ 這類的粵語時裝片多為歌舞片，劇情中不時取景於夜總會，都是當時時下年輕人常到的娛樂場所，多是描述愛情的故事。

⁹⁴ 葉月瑜著，《歌聲魅影—歌曲敘事與中文電影》，(2000)，台北，遠流出版。

⁹⁵ 村上春樹的小說中充滿大量的音樂元素，而且在村上春樹的書中所出現的音樂，更是包含了搖滾樂、古典樂、爵士樂……等等大量且多元的音樂，例如《挪威的森林》書名就是來自於披頭四(The Beatles)的(Norwegian Wood)，而在1973年的彈珠玩具裡則是出現了韓德爾：奏鳴曲唱片集；而Bob Dylan的歌聲，則是從頭到尾貫串著整本《世界末日與冷酷異境》。從"Positively Fourth Street"到"Blowing In the Wind"、"Like A Rolling Stone"，還有扮演著關鍵結尾角色的"A Hard Rain's A-Gonna Fall"，這個擁有「小孩子站在窗子旁一直瞪著雨似的聲音」的歌手，嘶啞單薄的嗓音，簡單的吉他、口琴，為《世界末日與冷酷異境》的聲部，塗上了最鮮明的色彩。

除了音樂之外，另一個倍受討論的議題則是王家衛的電影中，關於「物化愛情」的展現部分，而對於這個部分的探討，也是本論文將於下一章中所要進入而展開的討論。

第四章 王家衛電影的「物化愛情」實踐

4-1 王家衛電影中的物與符號

「電影最神奇處，在於它以實物架構虛幻」

梅茲 (Christian Metz)

關於物與符號的討論，自然不能錯過羅蘭·巴特⁹⁶。羅蘭·巴特十分重視文化和符號研究在當代資本主義社會的再生產中所引起的重要作用。他把符號學，所謂對意義過程進行細緻分析的方法，看作是意識形態批判的根本方法，並把這種方法稱作「神話學」。在「神話學」中，羅蘭·巴特分析時裝、廣告、流行文化和大眾傳媒等等的當代「神話」，是如何把資產階級自身的歷史階級文化改造成一種普遍自然的文化，這種改造使得從歷史中所產生的社會，成了自然的一種附屬和外在表現，從而掩蓋了社會中所發生的歷史衝突。羅蘭·巴特亦運用其符號學與神話學的方法，分析當代資本主義社會中的「物」的二重性：物一方面是具有可用性，即其技術性和功能性；另一方面則同時又是傳遞意義的軟體或工具，是符號的載體。⁹⁷而符號有兩種序列，一種是深層的隱喻序列，例如：開燈

⁹⁶ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，1915~1980，被稱為繼沙特之後，當代歐美最具影響力的思想大師，也是蒙田之後最富才華的散文家。在符號學、精神分析、解釋學、結構主義與解構主義的思想領域，都有傑出的貢獻，對西方文論和文化研究影響深遠。著有《寫作的零度》、《戀人絮語》、《神話學》、《流行體系》等書。

⁹⁷ 以電話為例，電話的功能在於傳遞信息，但其外觀無論是陳舊的還是時髦的，都與這種傳遞信息的功能毫不相關。

意味著夜晚的來臨；另一種是區分的序列，例如百貨公司裡的商品往往被劃分為不同的消費類型。有鑑於此兩種序列的分別，可得知「物」是藉助於多種要素之間的組合才得以維繫起來的。

從《重慶森林》開始，王家衛在電影中對於「物」的操作，便已成為其電影作品當中一個十分重要的手法。而這種對於「物」的操作手法，是王家衛最擅長的一種表現方式，亦可說是其電影中重要的符號表現。在王家衛電影中經常流露著明顯的戀物情結。「戀物」一詞最初是馬克思主義的關鍵概念，後進入心理分析學說，再而被引入殖民主義的討論。但王家衛電影中的戀物情結，卻未與這些理論主義有密切的相關，王家衛在電影之中所流露的戀物情結，可說是完完全全的來自於日常生活之中。如潘國靈與李照興在《王家衛文化辭典 a-z》中所說：「《重慶森林》裡的鳳梨罐頭、毛巾、肥皂、公仔，以物寄情，帶出人物的疏離心態，再至《東邪西毒》的鳥籠、《花樣年華》裡的電飯煲、領帶、手袋、拖鞋、衣物（特別是旗袍）和食物，未必一定是什麼象徵手法，但卻為電影注入了一種獨特的現代人情調。」而在這些日常生活中的物品裡，王家衛對於「鞋子」更是情有獨鍾，在《重慶森林》中，金城武離開酒店前，細心的用領帶幫林青霞擦拭去高跟鞋上的髒污；阿菲（王菲飾）偷偷闖進 663（梁朝偉飾）的住所，為他換了一雙全新的拖鞋；663 的空姐女友（周嘉玲飾）走在人行電梯上時，鏡頭亦刻意突顯她腳上的高跟鞋；當片尾王菲出現在快餐店門口，更是出現了她鞋子的特寫鏡頭。在《東邪西毒》裡，歐陽鋒也為了洪七買了一雙鞋。而《花樣年華》中，蘇麗珍的紅色拖鞋更是成了蘇麗珍與周慕雲共同的秘密⁹⁸。

王家衛總試圖以物在電影中為愛情刻畫形狀。《重慶森林》和《墮落天使》中王家衛藉物刻畫出在後現代社會中愛情的短暫，而在《花樣年華》中則是表現將感情投射於物的描繪一段壓抑的愛情故事。

⁹⁸ 見附圖 25

在《重慶森林》中，王家衛對於物最經典的操作，莫過於金城武所飾演的警察所執著的「鳳梨罐頭」。食物是後現代消費品中能提供最多選擇的其中之一，在林立的超級市場中便能應證此一說法。金城武所飾演的警員在吃完一個月份的五月一日過期的鳳梨罐頭後，領悟自己在這段愛情中，在女友的心中只是一罐鳳梨而已。在此處，後現代愛情成爲一種選擇，一種如同進入超級市場中購物般的選擇，進入後現代愛情的場域之中，發生愛情的對象就只是選擇貨架上的物品這般簡單。而由此衍生出了另一個議題，便是物品的「保存期限」，這也是《重慶森林》中警員金城武思考愛情時用得最多的詞語——「不知道從什麼時候開始，什麼東西上面都會有個日期，秋刀魚會過期，肉罐頭會過期，連保鮮紙都會過期，我開始懷疑，在這世界上，還有什麼東西是不會過期的？」而這種後現代愛情的消費模式，不僅讓金城武所飾演的警員爲自己和女友的愛情訂下一個月的期限，最後他也矛盾的用期限去質問愛情的本質。同樣的「期限」問題在《墮落天使》中也出現在同樣由金城武所飾演的患有失語症的青年身上，失語的金城武以爲楊采妮對舊愛的懷念很快會過期。幾天後楊采妮的失約，更讓他斷定自己對楊采妮的愛已經過期。當「每樣東西都有期限」的後現代精神，落入王家衛用物表現的操作中，就成爲了一種諷刺的隱喻。

另外一個在《重慶森林》中刻畫愛情樣貌的食物則是「廚師沙拉」。「廚師沙拉」的第一次出現是在《重慶森林》片中的第一個故事，金城武飾演的警員帶著在酒吧喝醉的女毒梟（林青霞飾）到飯店休息，他便吃了一整晚的「廚師沙拉」。「廚師沙拉」第二次出現的時候，是梁朝偉飾演的警員 663 每晚都在快餐店幫當空姐的女友（周嘉玲飾）買「廚師沙拉」作爲宵夜。「廚師沙拉」原爲高級餐廳中的精緻食物，在《重慶森林》中卻刻意突顯其已「快餐化」，可輕易的在飯店的客房服務與路邊的快餐店中買到，快餐化後的「廚師沙拉」也變得如快餐店中的炸魚薯條和薄餅一般，是一種輕快簡便的口味選擇⁹⁹，在此延續了如同上段所

⁹⁹ 梁朝偉所飾演的警員 663，一直以爲女友愛吃廚師沙拉，所以每晚都爲女友買廚師沙拉作爲

述，在後現代的愛情領域中，愛情的選擇不過是如快餐店的食物選擇罷了。

除了食物之外，《重慶森林》中另一個對愛情的描繪則是「飛機」。在《重慶森林》中梁朝偉所飾演的警察 663 的愛情一直受來去的「飛機」所困，電影中 663 將愛情看作飛機的起降來去，663 認為，他和女友（周嘉玲飾）的愛情是加滿了油的飛機，以為可以飛行很久，但這架飛機卻在中途轉換了目的地（指 663 的女友移情別戀）。而其後走出失戀傷痛的 663 收拾家中舊女友的物品，則認為自己是在清理跑道，讓另一架飛機降落（指和王菲的關係），雖然王菲後來突然搭飛機走了，留下一張一年後的「登機証」。在王家衛用「物」刻畫下警員 663 的愛情，既是快餐店中菜單上的「廚師沙拉」，也是匆匆來去的「飛機」。而由此看來「流動不息」不只是後現代城市的特色，在王家衛所描繪的後現代的愛情當中其實也適用。



附圖 25 王家衛在電影中所流露的戀物情結，完全來自於日常生活，而特別是對於「鞋子」更是情有獨鍾。

宵夜，後來用了十多元轉買炸魚薯條和薄餅，女友卻離他而去。劇中的 663 認為：「好好的一直吃著廚師沙拉，轉吃什麼炸魚薯條呢？」在此處廚師沙拉其實指的是梁朝偉即警員 663，而「十多元轉買炸魚薯條和薄餅」則是表現出愛情選擇的多元化及便宜。



附圖 26 在《重慶森林》中刻意突顯原為高級餐廳中的精緻食物「廚師沙拉」，已被「快餐化」的現象—可輕易的在飯店的客房服務與路邊的快餐店中買到。快餐化後的「廚師沙拉」變成快餐店中的一種口味選擇，如同在後現代的愛情領域中，愛情的選擇不過是如快餐店的食物選擇罷了。



附圖 27 《重慶森林》中，王家衛對愛情的另一個描繪則是「飛機」。梁朝偉所飾演的警察 663 的愛情一直受來去的「飛機」所困，電影中 663 將愛情看作飛機的起降來去。在王家衛用「物」刻畫下，警員 663 的愛情既是快餐店中菜單上的「廚師沙拉」也是匆匆來去的「飛機」。而「飛機」也意味著在王家衛所描繪的後現代的愛情是「流動不息」的。

王家衛從《重慶森林》開始，用「物」刻畫短命的後現代愛情的樣貌，在《花樣年華》裡，王家衛則試圖用「物」去描繪一段在充滿華麗與懷舊氣氛濃厚的視覺影像中壓抑的愛情。

在電影《花樣年華》中的兩段婚外情，都是由「物件」的揭發而開始的—首先是周慕雲（梁朝偉飾）發現自己的妻子擁有與蘇麗珍（張曼玉飾）相同的手提包，且蘇麗珍亦發現自己的丈夫有一條與周慕雲相同的領帶，在此因而指認了對方配偶的姦情；同樣的，指證周慕雲與蘇麗珍感情的「物件」則是一雙鮮豔的粉紅色拖鞋，蘇麗珍把拖鞋遺落在周慕雲的房間，周慕雲將其收起，甚至是千山萬

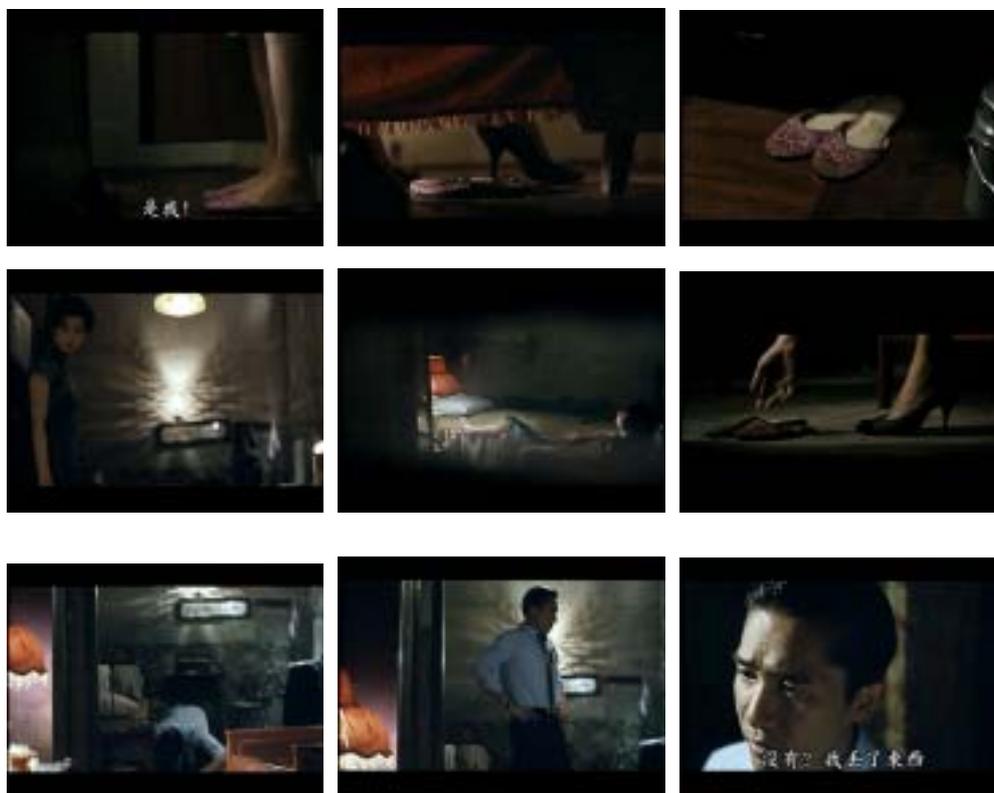
水的帶到了新加坡，而蘇麗珍又到新加坡偷偷的潛入周慕雲的房間將鞋取回，周慕雲在發現鞋子不見後則發狂四的四處尋找。這段拖鞋的遺落、收藏、取回（盜走）與尋找（附圖 28），正是這段婚外情的幾個起伏的階段。除此之外，在電影中出現的食物如：芝麻糊、西餐、湯麵和點心，甚至是印有脣膏的香煙……全都負載著周慕雲與蘇麗珍兩人感情秘密的交流與分享。

而在《花樣年華》中，除了上述外還有另一個最重要的「物」，便是張曼玉飾演的蘇麗珍身上所穿的旗袍。張曼玉身上的旗袍除了突顯電影的年代背景，更可說是王家衛的戀物情節所在¹⁰⁰。張曼玉演繹的蘇麗珍一角在《花樣年華》中，全片皆穿高領且合身的旗袍與並一絲不苟盤著頭髮；身體受到合身旗袍的限制而影響了說話的聲線、手部的活動甚至坐立的姿勢等，處處顯得動彈不得。而藉由旗袍則透露出壓抑的訊息——《花樣年華》中的蘇麗珍，是活在一個自我壓抑沉重的年代，旗袍貼身的穿在其身上，像一把道德的尺緊緊的規範著，沒有絲毫的寬鬆亦不容許放縱或出軌。因此在《花樣年華》中，蘇麗珍總是謹言慎行、動作優雅且循規蹈矩、步伐緩慢平穩、意態也總是戰戰兢兢。旗袍限制了蘇麗珍，壓抑的肢體動作成爲了獨有的身體語言，貼切的傳達遭受內心枷鎖綑綁的壓抑訊息。王家衛在此處使用多個拍攝主角手部、腳部甚至是腰身與背部的特寫鏡頭，微微顫動的身體局部反映出註解內心所承受的壓力、不安與衝擊和浮動（見附圖 29）。

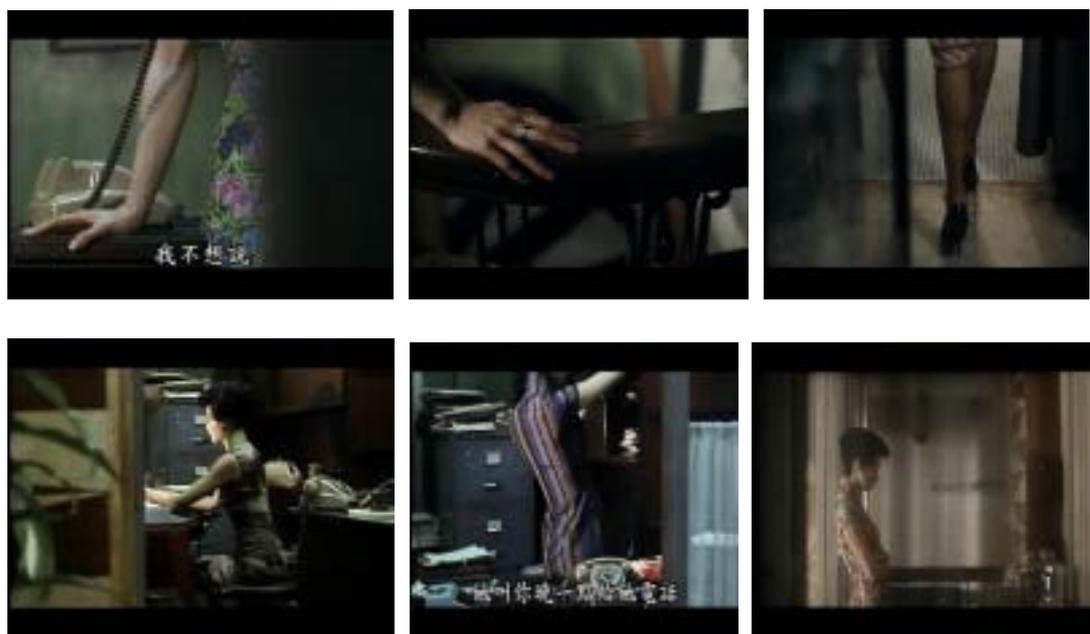
王家衛借用日常生活的細節，由食物和衣物具體呈現《花樣年華》中主角感情的實質，因爲是一段不爲外人知且不能爲外人所知的婚外情，王家衛讓劇中人在特定的處境中保守著秘密並且分享這個秘密，食物的交流成爲暗示情感的溝通與演變，從周慕雲與蘇麗珍發現配偶外遇時，兩人在餐廳中模仿對方配偶的飲食習慣，到蘇麗珍爲病中的周慕雲煮一碗芝麻糊，至後來兩人共處一室，同分一碗湯麵與在周慕雲的房間中同桌吃飯演練分手，甚至最後蘇麗珍在周慕雲新加坡的

¹⁰⁰ 此論點將於下個部分詳加論述之。

房間中留下印有脣膏的煙蒂（見附圖 30），都是在透過影像、食物和人物活動期間的表現與反應，映照這段婚外情的起承轉合。



附圖 28 一雙鮮豔的紅色拖鞋是指證周慕雲與蘇麗珍感情的「物件」。蘇麗珍把拖鞋遺落在周慕雲的房間，周慕雲將其收起甚至是千山萬水的帶到了新加坡，而蘇麗珍又到新加坡偷偷的潛入周慕雲的房間將鞋取回，周慕雲在發現鞋子不見後則發狂四的四處尋找。這段拖鞋的遺落、收藏、取回（盜走）與尋找，正是這段婚外情的幾個起伏的階段。



附圖 29 在《花樣年華》中張曼玉演繹的蘇麗珍，全片皆穿高領且合身的旗袍與並一絲不苟盤著頭髮；身體受到合身旗袍的限制而影響說話的聲線、手部的活動甚至坐立的姿勢等，處處顯得動彈不得，透露出壓抑的訊息。王家衛使用多個拍攝主角手部、腳部甚至是腰身與背部的特寫鏡頭，微微顫動的身體局部反映出註解內心所承受的壓力、不安與衝擊和浮動。



附圖 30 王家衛借用日常生活的細節，由食物和衣物具體呈現《花樣年華》中主角感情的實質，因為是一段不為外人知且不能為外人所知的婚外情，所以王家衛讓劇中人在特定的處境中保守著秘密並且分享這個秘密，食物的交流成為暗示情感的溝通與演變。

然而王家衛藉由對「物」的操作，在兩個不相同的年代：一個是九十年代人際關係疏離的後現代社會，人們無法用說話表達內心情感；另一個則是隱晦的六十年代，說話和情感都不輕易表達或外露。讓食物和衣物¹⁰¹……等「物」皆成為電影中主角們傳遞愛情訊息的符號，也透過「物」王家衛替觀眾刻畫在這兩個相異的年代中愛情各自展現的模樣。如同羅蘭·巴特所認為的—「物」是藉助於多種要素之間的組合才得以維繫起來的；而「風格」便是得透過多種要素的組合才能夠實現的。王家衛的風格在其對「物」的操作之下，儼然建立於電影之中。

¹⁰¹ 在《重慶森林》中，透過食物描繪愛情的模樣，而在《花樣年華》中則是透過食物的分享交流情感。在《花樣年華》中也透過收藏對方的衣物而保存秘密。

王家衛對於「物」的操作不僅止於對愛情的刻畫和描繪上，王家衛更用「物」形構出一個屬於他的六十年代，如上所述，王家衛除了試圖在電影中為觀眾刻畫出愛情的形狀，王家衛亦試圖用「物」去形構一個屬於他的六十年代。關於王家衛如何在其電影中實踐「物化愛情」的部分，本論文將留待本章後半部做深入的探討，在此本論將先針對王家衛如何用「物」去形構一個屬於他的六十年的部分，先行做出討論。

對王家衛而言，六十年代是一個美好的年代。而他對這個年代特別的鍾愛，除了他所自述的關於他的六零年代：「六零年代是童年的廚房餐桌上，收音機裡撥放著 Nat King Cole 音樂的美好記憶……」之外¹⁰²，香港六十年代的「小上海」¹⁰³情調更可說是王家衛的鄉愁所在；王家衛出身於上海，五歲舉家移居香港，在上海人的家庭中長大，對於自己出身於上海這件事，王家衛雖不刻意的強調還會說：「我是上海製造 香港加工出來的。」¹⁰⁴此般對於自己的戲謔之語，但在王家衛的電影中卻早已透露出他對上海的情有獨鍾與獨特的情感。在王家衛的所有電影作品中，流露出最多這樣情緒的應屬《花樣年華》。

洛楓¹⁰⁵在《如花美眷—論【花樣年華】的年代記憶與戀物情節》中曾提到：「王家衛的《花樣年華》表面上是一個關於婚外情的故事，但骨子裡卻表達了導演的中年情懷與年代記憶，借一男一女在越軌行為與意識上的掙扎和游移，寄寓他對那個年代的風物景觀和感情模式無限的依戀與沉溺。在流露『中年情懷』的

¹⁰² 關於此部分請見本論文第二章《關於每一段不同年代的交織》中六十年的部分。

¹⁰³ 三零年代及五零年代，因抗戰與中國政局變化，大量移民湧入香港，多數移民原籍廣東、上海，上海的移民帶來上海華麗的文化：旗袍、麻將、上海流行音樂。直到今日，打麻將是港人常見居家休閒，流行樂壇依然有上海音樂風華妖嬈的影子。

¹⁰⁴ 轉引自潘國靈、李照興所整理之王家衛文化辭典 a-z，收錄於《王家衛的映畫世界》。

¹⁰⁵ 洛楓 原名陳少紅，著有評論集《世紀末城市：香港的流行文化》、《盛世邊緣：香港電影的性別、特技九七政治》、詩集《距離》、《錯失》及小說集《末代童話》。曾任第三十五屆金馬獎電影評審委員；研究專長包括文化及電影理論、中西比較文學、性別及流行文化專題。

思想上，《花樣年華》與王家衛的《東邪西毒》最為接近，同樣表現那份事過境遷、物是人非、世道蒼涼的無可奈何；在託物寓志的戀物情結上，《花樣年華》又與《重慶森林》、《墮落天使》遙相呼應，而且更細緻地浮現導演對日常物件高度的敏感性，以及他借物寓情的巧思與象徵手法；在年代記憶的追思上，《花樣年華》與《阿飛正傳》更是血肉關聯，同樣都世界風格化的空間設置，懷想已經失落、流逝的時光。然而不同的是，《花樣年華》的故事相對地簡單，但人物的性格和心理狀態卻更完整、複雜、深沉和具體呈現……」¹⁰⁶以下本論文將從王家衛的《花樣年華》開始進入王家衛用「物」所形構出的屬於他的六十年代。

在《花樣年華》中，王家衛使用俗艷的房間佈景、大量的演員的過肩鏡頭¹⁰⁷，以及爵士樂、拉丁情歌、粵曲、京劇和三十年代上海國語時代歌曲等充滿懷舊情緒的元素，拼貼出記憶中繁複艷麗的六十年代。然而儘管《花樣年華》的故事背景設定在六十年代的香港，但在電影中不論是內景佈置、戲服甚至是王家衛慣用操作的日常生活的物品，卻處處透露出三十年代的上海風味¹⁰⁸；因此，《花樣年華》的懷舊意識可說是由六十年代的香港與三十年代的上海兩個時空交疊而成的。電影裡頭，安排張曼玉飾演的蘇麗珍與房東孫太太（潘迪華飾）都是上海人，電影中不僅常常出現上海話的對白或襯景的聲音；在孫太太家中大紅大綠的窗簾、劍蘭恣意開在大花瓶中、富有油彩般的花紋牆飾……等的日常家居甚至是電影中出現的飲食習慣，都充滿了舊上海的情調與型態¹⁰⁹；再加上孫太太一家表現出的熱情、好客、能言善道與家居的熱鬧情景……等，合力重構出片中三十年代

¹⁰⁶ 《如花美眷—論【花樣年華】的年代記憶與戀物情節》此文發表時，王家衛的電影《2046》尚未發表，因此文中並無與《2046》相關的討論，而若根據洛楓在此文中的分類法，《2046》則是延續了《阿飛正傳》與《花樣年華》中在年代記憶的追思上，同樣都世界風格化的空間設置，懷想已經失落、流逝的時光。

¹⁰⁷ 見附圖 31

¹⁰⁸ 對於三十年代上海風最具代表性的描繪，應屬張愛玲的小說，雖然王家衛並非像關錦鵬般直接將張愛玲的小說作為電影劇本，將其小說作影像化的呈現，但在王家衛的《花樣年華》與《2046》中其實都不難發現與張愛玲小說中寫上海的影子之處。

¹⁰⁹ 見附圖 32

的上海風情。

透過日常生活中瑣碎的小物，王家衛重新形構出一個屬於他的六十年代，而在他所操作的眾多「物」例如：白色的轉盤電話、牛排下的盤子、蘇麗珍的飯壺、時鐘、手提袋、領帶或如上述的孫太太家中的擺設……等，在這當中最關鍵的兩個「物」，一個應屬蘇麗珍身上的旗袍，另一個則是「孫太太」。飾演房東孫太太的潘迪華¹¹⁰，說著一口流利的上海話，將片中的孫太太演得落落大方且運轉自如，舉手投足間流露出上海女人特有集中西一身的貴族氣息，而演員潘迪華本人更是曾活躍於那個逝去的年代，在《花樣年華》中她之所以關鍵，是因為她這個演員本身已是一個充滿戀舊意識的符碼。而蘇麗珍身上所穿的旗袍，是根據三十年代舊上海的款式設計而成的，舊式旗袍的特點在於較高的衣領中藏有一塊透明的薄塑膠片，因為透明的塑膠片使得衣領挺起來緊環住脖子，而舊式旗袍為了突顯穿著者的身體線條，因此十分的貼身，甚至是影響穿著者的走路或落坐的姿勢。蘇麗珍生活在壓抑的六十年代中，因此旗袍貼身的穿在其身上，像一把道德的尺緊緊的規範著，沒有絲毫的寬鬆亦不容許放縱或出軌；蘇麗珍總是謹言慎行、動作優雅且循規蹈矩、步伐緩慢平穩、意態也總是戰戰兢兢。貼身的舊式旗袍成爲了傳達那個年代壓抑訊息的媒介。

¹¹⁰ 潘迪華爲上海人，也是活躍於四十年代上海的歌手，擅長演唱西洋流行歌曲及當時受西洋風潮影響的國語時代曲，一九四九年逃難至香港。他的上海風情往往被稱爲帶有上海貴族式的優越感。她亦識演過王家衛電影《阿飛正傳》中的養母。詳見《王家衛的映畫世界》p.141。





附圖 31 在《花樣年華》中，王家衛使用大量的演員的過肩鏡頭，仿照舊時電影以單機拍攝的畫面，企圖營造出充滿懷舊的情緒，並拼貼出其記憶中的六十年代。



附圖 32 《花樣年華》的懷舊意識是由六十年代的香港與三十年代的上海兩個時空交疊而成的。電影裡頭，不僅常常出現上海話的對白或襯景的聲音；在孫太太家中大紅大綠的窗簾、劍蘭恣意開在大花瓶中、富有油彩般的花紋牆飾的日常家居，都充滿了舊上海的情調與型態；再加上孫太太一家表現出的熱情、好客、能言善道與家居的熱鬧情景，合力重構出中三十年代的上風情。而飾演房東孫太太的潘迪華，說著一口流利的上海話，舉手投足間流露出上海女人特有集中西一身的貴族氣息，在《花樣年華》中，她這個演員本身已是一個充滿戀舊意識的符碼。

在詹明信所論述的關於影像的複製性中，他認為複製的核心在於本體的喪失，商品物化的最終階段是形象，指涉物退隱，過去傳統美學要求的審美尺度的距離感消失了，當今影像時代注定被形象文化（包括電影、電視、廣告、攝影）改變人們的思維與生活方式¹¹¹。以電影來說，很難明白的指出電影的原作是什麼，誰也沒有清楚的見過，簡單的說，電影就是一門可以藉由機械來無窮複製的藝術。而也延續了本雅明在《迎向靈光消逝的年代》¹¹²所論說的：電影場景取代真實空間，機械複製使藝術從儀式中解放出來成為另一種實踐，這種被正文與類像包圍的時代，空間與影像的非真實化是同步而具全面性的。這也就說明了電影中所具有的後現代性最基本主題之一「複製」。

而在王家衛電影中以「物」所重構的六十年代，雖然使用的是「複製」的方法，但並非與真正香港的六十年代當時的時空情況吻合，因為王家衛用「物」在電影中所形構出的六十年代是存在於王家衛記憶中的那個六十年代，那個在王家衛記憶中充滿大量三十年代上海的元素六十年代；這個部分與本雅明所認為，在複製的過程中又有「摹本」與「類像」的區別中的「摹本」的概念近似。本雅明所論述的「摹本」就是因為有原作，進而對原作的模仿，所複製出來的作品皆被定位為「摹本」，原作仍具有真正的價值，而摹本的價值只是從屬於原作，而且藉著摹本的幫助可以獲得現實感，使人知道自己所處的定位關係¹¹³。而王家衛的六十年代原作便是來自於其心中的六十年代，只是在電影中藉由「物」將其具體的形象化，所以在王家衛的電影中，儘管是由「物」堆疊出來的六十年代形象，

¹¹¹ 同注釋 41。

¹¹² 許綺玲譯，華特·班雅明（Walter Benjamin）著，（1998），《迎向靈光消逝的年代》，台北，台灣攝影工作室。

¹¹³ 關於「類像」的部分：本雅明所說，另一種複製的結果「類像」，就與「摹本」有著根本的差異性，簡言敘述，「類像」即是沒有模仿對象的「摹本」，就如工業化下大量生產的物件產品一般，產品從生產線一個接一個的完成，但不管生產的數量多少，每一個皆具相同的外觀與功能，並擁有完全相同的價值。「原作」和「摹本」都是由人來創作的，而「類像」看起來不像任何人為的產品。

但其真正的價值仍舊存在並沒有消失。

雖然另一方面詹明信在《對於現在的懷舊》¹¹⁴一文中亦曾提到關於電影中的懷舊，他認為藉著所謂的懷舊電影，處理過去某種適當的預言方式才成為可能：就是因為懷舊電影的形式構造已經訓練我們去消耗以光滑的形象出現的過去。王家衛的電影中的懷舊，有部分的確如同詹明信所說的，訓練我們去消耗以光滑的形象出現的過去；但王家衛電影中的懷舊部分，來自於用物所建構出來充滿懷舊記憶的六十年代，其實也充滿身為上海人的他對三十年代上海風華的鄉愁的詮釋。王家衛在電影中所表現的這種鄉愁式的情感，其實像極米蘭·昆德拉（Milan Kundera）所說的：「…他們的鄉愁越是濃厚，這鄉愁就越會把記憶掏空。…因為鄉愁不會強化人的記憶力，鄉愁不會喚醒記憶，鄉愁自給自足，它滿足於自身的情愁…。」¹¹⁵於是電影便成為王家衛滿足自己情愁的最好表現方式，只是他習慣用「物」去堆疊和構成。而王家衛對於六十年代的記憶刻畫，也就成為在其電影作品中鄉愁的符號表現。

王家衛習慣在電影中以「物」刻畫愛情的樣貌與年代，藉「物」來訴說故事，而在下一個部分開始，本論文將進入探討王家衛如何於其電影中實踐「物化愛情」。

¹¹⁴ 同注釋 41。

¹¹⁵ 參照 米蘭·昆德拉，《無知》，尉遲秀譯，皇冠叢書，2003。

4-2 王家衛電影中「物化愛情」解讀

「電影將我們週遭的事物用特寫放大，對準那些隱藏於熟悉事物中的細節，用神奇的鏡頭探索平凡的地方，如此電影一方面讓我們更進一步瞭解支配我們生活的一切日常必需品，另一方面也開拓了我們意想不到的廣大生活空間。大都市裡咖啡店、街道、辦公室、擺設了家具的房間、車站和工廠，彷彿將我們囚禁起來，沒有解脫的希望。可是有了電影，那幾十分之一秒的爆炸瞬間，便炸開了這個向集中營似的世界，現在我們被遺棄在散落四處的斷垣殘壁間，正展開一段冒險之旅。」

華特 本雅明 (Walter Benjamin)

由上個部分對於王家衛電影中物與符號的討論，可得知王家衛在電影之中所流露的戀物情結，是完完全全的來自於日常生活之中。於是本論文將在此進入本雅明口中的「冒險之旅」，在王家衛的電影中去探尋王家衛對於「物化愛情」的展演。而本論文將王家衛電影裡的「物化愛情」展現，以不同的年代背景將電影區分為兩個部分：一個部分是九十年代，另一個部分則是六十年代，由這兩個部分開始對王家衛電影中的「物化愛情」進行探討。

首先是九十年代。在九十年代氣息濃厚的《重慶森林》與《墮落天使》中，王家衛的「物化愛情」於是建立在疏離的人際關係上；而這裡的人際關係疏離，不僅是來自於上一章所提到的科技進步所影響，以及改變人在面對感情時候的態度，還有另一個更重要的因素，來自於香港在一九九七年必須回歸中國的期限，這對進入了九零年代的香港人而言，不論在整體的社會上或個人的心靈上，不僅對於「期限」一詞顯得敏感，也因為回歸的不確定感使然，心靈上的不安佔據大部分思考，使得他們無暇去關注他人，如此一來更加深了人與人之間的隔閡。

也因此透過這兩部電影中人物的愛情狀態，將逐漸的發現王家衛電影裡的「物化愛情」展現。

在《重慶森林》中，首先出現的人物是金城武所飾演的警察 223。在整部電影中，金城武飾演的警察 223 口中的女朋友，始終沒有出現，只見 223 用傳呼機或是電話作為兩人之間傳遞感情的媒介，但電話始終沒有接上 223 口中的女友，傳呼機也沒有留下任何的訊息。雖然 223 藉由物傳遞以及釋放情感，然而卻沒有接收方的接收，感情於是在此斷了線；於是 223 對愛情的感覺，王家衛用「鳳梨罐頭」來表現，當愛情變成了「鳳梨罐頭」，於是會有期限（電影中的期限是五月一日）的到來，所以愛情會過期；而金城武飾演的警察 223，在獨自吃完一個月份的「鳳梨罐頭」後也領悟：在愛情裡的自己，也不過就是如同自己所執著的「鳳梨罐頭」般，只是一種選擇罷了。然而其實王家衛是樂觀著表現「物化愛情」的，因為當失戀的 223 邊跑步¹¹⁶邊決定放下前一段戀情（呼叫器），卻因為林青霞飾演的殺手傳呼的一句生日快樂，讓 223 重新燃起愛情的希望（因為原本是藉由物傳遞與釋放感情的一方，終於成為接收方）。

王家衛在《重慶森林》中，最經典的「物化愛情」影像表現應非梁朝偉飾演的警員 663 莫屬。從梁朝偉飾演的警員 663 到快餐店的出場，他的愛情就在「廚師沙拉」裡開始，卻在「炸魚薯條」和「薄餅」裡結束，663 在愛情裡也如同 223 的「鳳梨罐頭」一般，只是一種選擇。但王家衛在這裡給了 663 另一種愛情感覺，是飛機（663 的空姐女友）和等待飛機降落的停機坪跑道（梁朝偉飾演的 663）的關係；當飛機離開了跑道之後，663 卻還停留在停機坪跑道的狀態之中，於是他開始對著家中的「物」說話。王家衛在電影中，讓 663 並非對著其他的「人」說話¹¹⁷或者他所思念的女朋友的相片，而是對著家裡的「物」說話；這些「物」

¹¹⁶ 失戀的 223 認為跑步可以蒸發身體的水分，不至於那麼容易流淚。（附圖 33）

¹¹⁷ 因為王家衛電影中的人物多是「失語者」，所以 663 自然無法對他人抒發其內心因為失去愛

其實就是 663 感覺裡愛情存在的證據和愛情的具體呈現，所以當他面對家中物品的改變（這裡指的是王菲飾演的阿菲，將 663 家中的物品更換），663 似乎不知不覺，但其實 663 只是在感覺「自己的感覺」；王家衛讓 663 對著「物」認真的說話，這樣的畫面看起來既荒謬又可笑，然而那卻是 663 最真實的面對自己與愛情的感覺，也是最誠實的表現因為失去愛情所感受到的悲傷。愛情的焦點在這裡，完全回到了 663 的自身與純粹是自我的感覺上，663 在此檢視了自己真正的感情，也將自己由這段感情中釋放出來，但 663 隨即又進入了另一段「物化愛情」之中（663 與阿菲的愛情）。

《重慶森林》裡的第三個展現「物化愛情」的人物，當然就是由王菲所飾演的阿菲。阿菲是重慶森林中少數與愛情發生的對象（梁朝偉飾演的警察 663）有較頻繁互動的角色，然而他們兩人的互動卻與愛情無關。阿菲在直接面對自己的夢中人 663 時，總是漫不經心的說著有一句沒一句的話，或像個夢遊者光是轉著大眼睛，又或者只是凝望，這理所當然的是王家衛電影中人物的特色——沒有辦法直接的抒發內心的情感和失語¹¹⁸；阿菲雖然在面對自己的夢中人（663）時是失語的，但阿菲卻用「物」來作為其愛情的表現，入侵 663 的家中打掃收拾，更換床單、玩偶、毛巾、肥皂、罐頭上的貼紙以及拖鞋還有在 663 的衣櫥內放入新的衣服與紅色襪子，甚至是更換音響裡面的音樂 CD 片，這樣的行為看似神經兮兮的活在自己的幻想當中。比起 663，阿菲更像在與 663 的房子談戀愛，其實她在一點一滴的更換物品中，逐漸的透過物品來釋放自己的愛情，也讓自己的愛情逐漸進入 663 的生活與心中¹¹⁹。阿菲所感覺到的快樂，和在一般型態的愛情中所感

情所產生的傷痛，白天的 663 只是若無其事的正常工作著，直到獨自一人的夜晚，才會對著家中的「死物」說話。

¹¹⁸ 此部分請參照 本論文第三章獨白以及音樂的討論。而在此處，喜歡一個人卻又害怕表白是阿菲的失語。

¹¹⁹ 除了物品的更換之外，王家衛更利用 California Dreaming 這張音樂 CD 來連結阿菲和 663 的關係，由疏遠至親近，逐步確立。這首本來在 663 耳中感覺嘈雜的歌曲，卻逐步走進 663 的世界中，甚至因為被阿菲更換了片子，所以在家中出現了這首曲子，他也不以為意。時間讓他可以接

受到的快樂並無太大的差異，甚至可說是感受得更深、更強烈，因為阿菲的快樂並沒有進入兩個人的感情彼此互相拉扯的愛情狀態中，所以並沒有受到感情拉扯下對快樂感覺的消磨，阿菲的快樂全然的來自於自我的感覺。

而在《墮落天使》裡，金城武飾演的啞巴罪犯 223（與《重慶森林》中的警察同樣都叫做 223）的「物化愛情」模式，其實和《重慶森林》裡的阿菲是同樣的模式：啞巴 223 戀上剛剛失戀歇斯底里且喋喋不休的女子（楊采妮飾演），默默無語的啞巴 223 在夜間潛入各式已打烊商店，扮演起店員的角色，就如同阿菲潛入 663 的屋子一樣，而啞巴 223 也將愛情投注在商店的商品裡，並強迫販賣給路人，他缺少如同阿菲般的樂觀與快樂，取而代之的是暴力，儘管王家衛在電影中將這種暴力柔化和喜劇化了（附圖 35）。啞巴 223 感受的是沒有出口的感情痛苦，在物化愛情裡，痛苦與快樂一樣的全然來自於自我，所以這般的痛苦於是顯得更加的疼痛。

在《墮落天使》裡的另一個故事，是黎明飾演的殺手與他的夥伴（李嘉欣飾演），這兩個人基本上在同一間屋子裡出入，卻互不相見更沒有直接的身體接觸，看似不可能相愛的兩個人，卻互相暗戀著對方但卻也不想讓對方之知道。他們的愛情感覺來自於同一把鑰匙和同樣的那座電視機以及屋子裡留有對方氣息的床，與其說他們愛的是對方，不如說他們愛的是自己所感受到的那股一對方遺留在屋裡的感覺；或者是藉由共同接觸的「物」，所感受的那種共患難以及相濡以沫的不安全感。這段愛情，就在兩個人都只是在各自的感覺之中打轉著從開始到結束。

透過檢視王家衛在以九十年代的為背景的電影中，不難發現，王家衛電影的一貫命題：眾人都在自我設限的愛情盲點中打轉，跟外在世界，甚至是他們

受一些從來沒想過自己會喜歡的東西，包括一首歌、一個女孩，正如「廚師沙拉」並不是唯一的選擇。在影片的最後，這首 California Dreaming 成爲 663 開快餐店時，滿心歡喜播放的音樂，California Dreaming 代表的是阿菲這個女孩，663 對其的感情終於在此處可見一斑。

的愛情對象毫無溝通與互動。儘管在不認同這樣愛情觀的觀看者眼裡，會認為這是王家衛在自找麻煩，但在現實生活中的愛情裡，這樣的狀況卻是一種常態，只是王家衛將這種常態強化並擴大了。於是當將觀看王家衛電影的角度放在—「愛情的焦點回到自身，愛情成爲一種自我情緒所化約的訊息的封閉性的流轉。」時，原先那些在王家衛電影中荒謬、可笑、喃喃自語且搖晃的畫面，就變得不再難懂和難以理解，這些影像反倒是變得清晰；而將觀看王家衛電影的方式回到—「對自我情緒與感覺的觀看」上，就能明瞭王家衛所講述的「愛情」只是一種「人在愛裡所感受到一種很純粹只是屬於個人的激烈情感」。所以當觀看的角度與方式改變時，王家衛的電影就顯得簡單且容易觀看，甚至是貼近觀看者的內心。





附圖 33 在《重慶森林》中，金城武飾演的警察 223 用傳呼機或是電話作為兩人之間傳遞感情的媒介。但 223 藉由物傳遞和釋放情感，卻沒有接收方的接收，感情於是在此斷了線；於是 223 對愛情的感覺，王家衛用「鳳梨罐頭」來表現，當愛情變成了「鳳梨罐頭」，所以會有期限，所以愛情會過期。223 在獨自吃完「鳳梨罐頭」後領悟：在愛情裡的自己，不過就只是如罐頭般的選擇。但最後王家衛是樂觀著實踐「物化愛情」—223 決定放下前一段戀情（呼叫器），卻因為林青霞飾演的殺手傳呼的一句生日快樂，讓 223 重新燃起愛情的希望（因為原本是藉由物傳遞與釋放感情的一方，終於成為接收方）。



附圖 34 《重慶森林》中的阿菲用「物」來作為其愛情的表現，入侵 663 的家中打掃收拾，更換床單、玩偶、毛巾、肥皂、罐頭上的貼紙以及拖鞋還有在 663 的衣櫥內放入新的衣服與紅色襪子，甚至是更換音響裡面的音樂 CD 片。阿菲像在與 663 的房子談戀愛，在一點一滴的更換物品中，逐漸的透過物品來釋放自己的愛情，也讓自己的愛情逐漸進入 663 的生活與心中。



附圖 35 啞巴 223 戀上剛剛失戀歇斯底里且喋喋不休的女子（楊采妮飾演），默默無語的啞巴 223 在夜間潛入各式已打烊商店，扮演起店員的角色，就如同阿菲潛入 663 的屋子一樣，而啞巴 223 也將愛情投注在商店的商品裡並強迫販賣給路人，他缺少如同阿菲般的樂觀與快樂，取而代之的是暴力，儘管王家衛在電影中將這種暴力柔化和喜劇化。



附圖 36 《墮落天使》裡，黎明飾演的殺手與他的夥伴（李嘉欣飾演），他們的愛情感覺來自於同一把鑰匙和同樣的那座電視機以及屋子裡留有對方氣息的床，他們愛的是自己所感受到的那股一對方遺留在屋裡的感覺。這段愛情，就在兩個人都只是在各自的感覺之中打轉著從開始到結束。

而王家衛電影作品裡還有以六十年代為背景的另一個部分，雖然在這樣的年代裡，人際關係並非如同九十年代，因為科技進步影響並改變人在面對感情時候的態度所帶來的疏離，但在那個傳統且保守的舊年代裡，影響人面對感情時的態度因素，多半源自社會道德的強大束縛所造成的對於情感的壓抑。雖然根據本論文在前面章節的討論可以得知，這裡的六十年代並非六十年代原本的面貌，而是王家衛心中的那個美好的六十年代的樣貌，但王家衛並沒有拋棄六十年代「壓抑」的部分，而這個部分也就是進入六十年代為背景的电影中，尋找王家衛電影中的「物化愛情」最重要線索。

《花樣年華》是王家衛在眾多的電影中，首度明確的表現出自己所講述的主題是關於「愛情」的電影。在《花樣年華》裡，王家衛借用小說「對倒」¹²⁰的意念作為敘事結構，此概念運用在電影上，一方面是人物角色的「重像」(double)關係：備受自己配偶婚外情困擾的周慕雲與蘇麗珍，最後由「受害者」的角色變成「當事人」；另一方面，「對倒」的結構也是指同一個場景裡，在聲音、色彩、畫面、線條與人物慣性動作的交織下，感情的前後對照——由電影一開始周慕雲與蘇麗珍兩人找房子相遇、同一天搬家，到蘇麗珍被困在周慕雲的房間一天一夜，空間的遇合，產生重要的催化作用，而在那道狹長且燈光昏暗的階梯，不僅是兩人時常相遇、擦身而過之處，更也是兩人婚外情角色對倒的象徵場所¹²¹。且在電影中，王家衛為了強化男女主角周慕雲與蘇麗珍的感情部分——偷情事件及被壓抑的友誼，讓兩人的配偶在電影中只有聲音演出，甚至只出現局部的背影，在這樣的安排之下，周慕雲與蘇麗珍兩人在感情上的雙重關係與身分便被巧妙的突顯出來。

¹²⁰ 王家衛的「對倒」概念取原於香港作家劉以鬯的中篇小說《對倒》，所謂「對倒」，原為郵票學上的專用術語，指的是一正一負的雙連郵票，用在小說的敘事模式上，便會形成「雙線並行發展」的結構，劉以鬯認為這種「雙線格局」，可充分發揮對比的作用。參照《對倒》香港獲益出版社，2000。

¹²¹ 參照 洛楓著，《如花美眷——論《花樣年華》的年代記憶與戀物情節》，收錄於《王家衛的映畫世界》。

爲了表達說話和情感都不輕易表達或外露的六十年代的隱晦與壓抑，於是王家衛讓衣物和食物成爲戲中主角傳遞愛情訊息的符號，一方面透過食物的分享交流情感—電影中的西餐、湯麵、芝麻糊和點心，甚至是印有脣膏印的香煙，皆負載情感上的秘密交流與分享；另一方面則通過收藏對方的衣物來保存感覺的秘密。《花樣年華》裡的衣物和食物，不但是日常生活的物品和建構年代記憶的道具，同時也是感情的投射與釋放的中介者，電影中兩段婚外情的揭發都是由「物件」開始的—首先是周慕雲與蘇麗珍皆發現配偶皆有與對方相同的物件，分別是領帶與手提袋，因此「物」指認了雙方配偶的外遇感情；同樣的，周慕雲與蘇麗珍兩人的感情也投射於蘇麗珍遺落在周慕雲房間中的那雙粉紅色拖鞋，蘇麗珍的遺落、周慕雲暗地裡將其收藏並帶到新加坡、蘇麗珍又到新加坡將鞋子取回致使周慕雲發狂似的四處找尋；周慕雲與蘇麗珍兩人的愛情就在那雙拖鞋被遺留、收藏、取回、尋找的過程中起伏到結束。儘管在六十年代的「物化愛情」可說是建立在「壓抑」上，但兩個主角仍是落入王家衛電影裡，人物一貫面對愛情時的宿命：都在自我設限的愛情盲點中打轉，跟外在世界甚至是他們的愛情對象毫無溝通與互動。雖然在《花樣年華》裡有些許看似兩人互動的片段¹²²，然而那些卻只是兩人的「模擬」與「排練」，並不是真的出自兩人愛情上的互動。這個愛情故事的焦點，到最後仍是落在主角兩人自我的感覺上，周慕雲將這段沒有出口的爱情寄託在吳哥窟的牆洞上，蘇麗珍則是回到故居，在感情開始的地方將感情放回。

至於《2046》則可說是《花樣年華》故事的延伸，《2046》裡的周慕雲是《花樣年華》中從新加坡回到香港的周慕雲，《2046》中周慕雲的玩世不恭已非《花樣年華》裡深情的周慕雲。在《2046》中，周慕雲將其愛情投注在其所寫的小說

¹²² 《花樣年華》裡，共有四場模擬與排練的橋段，第一場是當周慕雲與蘇麗珍發現自己配偶的出軌戀情時，在小巷中排演對方是如何開始的；第二場則是發生在餐廳哩，兩人模仿彼此配偶的飲食口味與習慣；第三場是蘇麗珍在周慕雲租的酒店房間內，模擬與丈夫攤牌的情境，卻因而失控痛哭；最後一場則是周慕雲即將到新加坡工作，兩人在同一條小巷中排演分手的場面。

「2047」中，小說雖不同於其他王家衛電影中承載愛情的「物」，但在此的周慕雲和他的小說就如同本雅明所說的：「小說家是封閉在孤立的境地之中。小說形成於孤獨個人的內心深處，而這個孤單的個人（小說家），不再知道如何對其所最執著之事物做出適合的判斷，其自身已無人給予勸告，更不知如何勸告他人。……小說揭示著生命之中深刻的意志消沉。」¹²³小說「2047」其實就是周慕雲對於愛情最回歸自我感情狀態及自我感覺的呈現：對在《2046》裡的周慕雲而言，他所執著的與他所感覺的愛情，是《花樣年華》裡對於蘇麗珍的那種感覺，然而他究竟是否愛上王菲所飾演的酒店老闆女兒「王靖雯」，並不是最重要的。

而其他的在電影《2046》裡出現的女人們，她們環繞著「2046」號房，她們其實都沉浸在過去的愛情產生的感覺當中，並沒有因為面對未來而將自己從過去的自我感覺中脫離，《2046》裡的人物又回到那個王家衛不停不停一直在說的愛情狀態：「在自我設限的愛情盲點中打轉，跟外在世界甚至是他們的愛情對象毫無溝通與互動。」

於是再一次，觀看王家衛電影的角度又回到：「愛情的焦點回到自身而愛情也回歸成爲一種自我的感覺。」觀看王家衛電影的方式又回到：「對自我感覺的觀看」上，於是王家衛電影中「物化愛情」的實踐，仍舊是在講述—「人在愛裡所感受到一種很純粹只是屬於自我的激烈情感」。所以原本就較易懂且較容易觀看的《花樣年華》與《2046》，更貼近觀看者的內心，甚至不需要語言就能夠感同身受，也使得這兩部電影變得更深刻且令人感動¹²⁴。

至此，本論文已經結束王家衛電影中「物化愛情」的探詢與討論。

¹²³ 參照 華特·班雅明著，林志明譯：《說故事的人》，（1998），台灣攝影工作室，台灣。

¹²⁴ 王家衛以六十年代爲背景的电影除了《花樣年華》與《2046》之外，還有《阿飛正傳》但因王家衛是在《重慶森林》開始才在電影中出現大量對於「物」的操作，而「物化愛情」的面貌也是在《重慶森林》之後才逐漸成形，因此在這個部分，本論文並沒有將《阿飛正傳》列入討論的文本對象當中。

第五章 結論

「我們愛上一個人是因為他們擁有某些特質，聽起來就像是不言而喻道理，因為非常明顯，以致於沒有什麼重要性。」

蘇格拉底 (Socrates)

從《重慶森林》開始，「物」在王家衛的電影中被大量的運用—不管是作為建構年代記憶的道具，或者是當作感情投射的中介者或傳遞者；於是關於「物」的討論也成為探討王家衛電影作品很重要的一環，所以本論文以美學理論的角度作為探討王家衛電影「物話愛情」的切入，企圖替始終是備受爭議與一向受到兩極化的評價（一是對於其作品備極推崇、另一則昏睡在其電影螢幕之前）的王家衛電影作品找尋一個全然不同的討論面向，也試圖提供觀眾一個全新的觀看王家衛電影的角度和視野。

本論文在對王家衛電影作品中「物」與「符號」進行討論後，根據愛情在人類社會的演進以及型態的改變，定義「物化愛情」，論文中所認為的「物化愛情」，是在人際關係的疏離狀況下才有產生的可能，且認為所謂「物化愛情」其實就只是一種「回歸自我的感情（覺）狀態」。「物」在這裡所代表的是一種感覺，一種「在疏離的人際關係之下，一個人沒有辦法直接的面對並真實的抒發感情，特別是在面對激烈且複雜又難以掌握的愛情時，所產生的個人情感」。這個「感覺」是純屬個人的、自我的。「物化愛情」是將愛情回歸到「愛是一種感覺」的面向，並將愛情的焦點轉回於自身，讓人回到最基本處檢視自己真正的情感部分。而本論也以此「物化愛情」的面向去觀看王家衛的電影。

於是當用這樣的面向去探討王家衛的電影時，原先王家衛電影中模糊與受爭議的部分就變得清晰且一點都不複雜，畢竟王家衛的電影從頭到尾只是在說一件事情、一個主題，就是「愛情」。而王家衛電影中愛人的人總宿命的成爲輸家，輸給所愛的人、輸給時間、輸給錯過、輸給自尊…等等，在他每部電影中的人物，也都在自我設限的愛情盲點中打轉，並陷入關於愛情的嫉妒、痛苦、糾結、無奈與無法自拔的執著中，跟外在世界甚至是他們的愛情對象毫無溝通與互動。然而同樣的，當觀眾將觀看王家衛電影中的愛情的焦點，轉回自身、回到最基本處檢視自己真正的情感部分，原先那些在王家衛電影中荒謬、可笑、喃喃自語且搖晃的畫面和影像，就不再艱澀和難以理解，因爲他的影像所訴說的就是一種：人在愛裡所感受到的，很純粹、只是屬於自我的激烈情感。於是當觀看的角度與方式改變時，王家衛的電影就顯得簡單且容易觀看，甚至是貼近觀看者的內心，更不需要語言就能夠感同身受，並使人感動¹²⁵。

在本論文中的「物化」只侷限在討論愛情的層面，並以此作爲一種對王家衛電影的觀看方式。但「物化」的這個議題本身，其實有更多種可能和更深層的研究與討論的面向，只是在本論文當中並沒有加以採用與研究，而這或許是本論文在研究與討論上，所不夠周全之處。

2004 年末與 2005 年初王家衛的電影風潮仍席捲著華語影壇，不論是王家衛耗時五年所拍攝的《2046》或是與安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）、史蒂芬·索德柏（Steven Soderbergh）合拍的愛神（EROS）¹²⁶，都讓王家衛再度成爲華語

¹²⁵ 王家衛以六十年代爲背景電影除了《花樣年華》與《2046》之外，還有《阿飛正傳》但因王家衛是在《重慶森林》開始才在電影中出現大量對於「物」的操作，而「物化愛情」在《阿飛正傳》中已略有雛型，但是王家衛電影中「物化愛情」的面貌也是在《重慶森林》之後才逐漸成形，因此在這個地方，本論文並沒有將《阿飛正傳》列入討論的文本對象當中。

¹²⁶ 《愛神》是由三部中等長度影片串成的三段式電影，主題爲情色和慾望，由王家衛、史蒂芬·索德柏和安東尼奧尼三大導演分別執導，每位導演以其他獨特手法探討同樣的主題。王家衛拍出一部肌理豐富、情感澎湃、令人心痛的情慾電影；索德柏拍出了怪異又倒錯的喜劇；安東尼奧尼則對存在於男女之間的深淵，作了一番哲學思考。

影壇甚至是世界影壇的焦點。王家衛電影作品的成功，不僅只來自於其辨識度極高且富有風格化的影像和他一直多面向的去描繪和詮釋「愛情」這件事，而更重要的是他對電影作品，甚至於自己導演身分的堅持與努力。王家衛曾說：「**要當導演，你就要誠實。不是對他人誠實，而是對自己誠實。你要知道自己爲什麼要拍電影；你要知道哪裡錯了，而不要諉過於人。**」¹²⁷王家衛今日在影壇的成就，可說就是原自於這般堅定的信念與責任感。

雖然王家衛也曾這樣說過：「電影很難用語言分析的。電影很像食物，你吃後齒頰留香，但卻很難用語言將那種味道準確地向他人形容出來。那是很抽象的。電影也一樣。」¹²⁸但本論文仍舊透過資料整理與理論檢視兩個面向，探究並分析王家衛的電影作品，也企圖期望重新提供觀賞王家衛電影者一條不同的解讀的線索，只希望能夠提供觀看王家衛的作品者一種全新的可能的觀看面向。

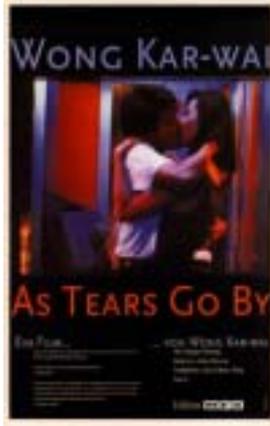
然而關於「物化」的這個議題，還有王家衛的電影作品與其導演身分仍存在許多可研究探討的部分，希望未來對此相關課題有興趣的研究者，可再進行其他面向的深入探討。

¹²⁷ 參照 《王家衛的映畫世界》。

¹²⁸ Teri Chan 翻譯自：Laurent Tirard , *Moviemakers' Master Class : Private Lessons from the World's Foremost Directors*, (New York : Faber and Faber , 2002) ,p.196-200 。

附錄一

王家衛電影作品內容簡介及得獎紀錄



旺角卡門 (As Tears Go By)

1988 彩色

編劇：王家衛

導演：王家衛

攝影：劉偉強

監制：鄧光榮

美術指導：張叔平

作曲：鍾定一

剪輯：蔣彼得

演員：

劉德華、張曼玉、張學友、萬梓良、張叔平

劇情內容：

華（劉德華飾）是旺角黑幫中一個不太成功的小頭目，手下烏蠅（張學友飾）經常爲了逞強而帶給華麻煩，但兩人情同手足爲對方赴湯蹈火在所不惜。一天阿娥（張曼玉飾）從離島來到市區表哥的家暫住數天，二人情愫暗生。華因爲要照顧烏蠅，對阿娥置之腦後，娥黯然離開。烏蠅爲了揚名立萬接下幫會殺人任務，華要出手相助被拒，最後仍阻止不了悲情的結局。

獎項紀錄：

第八屆香港電影金像獎最佳美術指導及最佳男配角



阿飛正傳

(Days of Being Wild)

1990 彩色

編劇：王家衛

導演：王家衛

攝影：杜可風

美術指導：張叔平

剪接：譚家明

演員：

張國榮、張曼玉、劉嘉玲、劉德華、張學友、潘迪華、梁朝偉。

劇情內容：

旭仔（張國榮飾）是香港六十年代一個反叛青年，渴望高飛，卻只做著風流浪子。一天借買汽水挑逗賣汽水的蘇麗珍（張曼玉飾）；兩人由一分鐘的朋友變成同居的情侶。但旭仔常自比為一生只落地一次的無腳小鳥，所以同居後因蘇麗珍要結婚便分手。之後邂逅艷舞女郎 Lulu（劉嘉玲飾），用耳環誘她返家，但又表現得若即若離。而另一方面，歪仔（張學友飾）半夜潛入旭仔家，撞見艷舞女郎 Lulu，遂成心中女神。分手後的蘇麗珍，想重回旭仔身邊遭拒，向巡夜的警察超仔（劉德華飾）傾訴，兩人有幾段淡淡的長路夜話。而旭仔因養母拒告生母所在，故意與她作對，後獲知生母在菲律賓，前往尋根，卻遭拒絕不獲一見生母。旭仔因無錢買護照，在南洋的火車上被追殺中槍，到最後一刻，才剖白一生對愛情的遺憾。結局，Lulu 正要往南洋尋找旭仔，而另一新出現的角色（梁朝偉），在異常低樓底的狹小閣樓上，整裝待發。

獎項紀錄：

第十屆香港金像獎最佳電影、最佳導演、最佳男主角、最佳攝影、最佳美術指導。

第二十八屆台灣電影金馬獎最佳導演、最佳女配角、最佳美術設計、最佳造形設計、最佳剪接、最佳錄音。

第三十六屆亞太影展評審團大獎、最佳導演、最佳女配角、最佳攝影。



重慶森林

(Chungking Express)

1994 彩色

編劇：王家衛

導演：王家衛

攝影：杜可風、劉偉強

美術指導：張叔平、邱偉明

剪接：張叔平、奚傑偉、鄭志良

演員：

金城武、梁朝偉、王菲、林青霞、周嘉玲。

劇情內容：

警員 223 (金城武飾演) 失戀，打盡電話都找不到女友阿 May，唯有沉溺在家中狂吃快過期的鳳梨罐頭。金髮女子 (林青霞) 則是出入重慶大廈的黑道中人，被印巴籍人士黑吃黑後，穿著高跟鞋跑了一整夜，之後在酒吧遇見 223。相處一晚後，金髮女子裡用傳呼機祝 223 生日快樂，使他重燃對愛情的希望。223 隨後到經常光顧的快餐店，與新上班的阿菲 (王菲飾演) 擦身而過，六小時後，阿菲愛上了另一個警員 663 (梁朝偉飾演)。663 的空姐女友剛離開他，阿菲拆了空姐還給 663 的信，拿了 663 家的鑰匙趁他不在溜進 663 家裡收拾打掃，因失戀中日自言自語的 663 卻不曾察覺。直到 663 某天打開家門與阿菲撞個正著，從而洞悉阿菲的心事。當 663 已經習慣阿菲進入他的生活時，阿菲已經離開去了加州，只留下一張看不清目的地的登機證，最後 663 買下了快餐店，當上空姐的阿菲回到快餐店，兩人又在 California Dream 的歌聲中再次相遇……

獎項紀錄：

第十四屆香港電影金像獎最佳電影、最佳導演、最佳男主角、最佳剪接。

第三十一屆台灣電影金馬獎最佳男主角獎。

第七屆台灣《中時晚報》電影獎評審團特別大獎。

1994 年斯德哥爾摩國際電影節最佳女主角及最佳電影。



東邪西毒
(Ashes of Time)

1994 彩色

導演／編劇：王家衛

原著：金庸著《射雕英雄傳》

美術指導：張叔平

攝影：杜可風

剪接：譚家明、

張叔平、

奚傑偉

演員：

張國榮、梁家輝、梁朝偉、張學友、林青霞、張曼玉、劉嘉玲、楊采妮。

劇情內容：

少年的西毒歐陽峰（張國榮）找遍天下，沒有對手，直到東邪黃藥師（梁家輝）出現，兩大高手比拼，不分勝負，從此他們成為好朋友。西毒回到家中，發現愛人（張曼玉）已嫁給了他的親兄，他於是到一個偏遠的沙漠，開一家茶寮，推銷殺手服務，代客殺仇人，甚至只是看不順眼的人。孝女（楊采妮）的弟弟被太尉府的人所殺，她求西毒幫忙報仇，但他身無分文，西毒斷然拒絕，於是孝女一直守在茶寮外，希望有天西毒會首肯。一個叫慕容燕（林青霞）的公子來找西毒殺東邪，因為東邪拋棄了他的妹妹慕容嫣（林青霞），但此同時，慕容嫣卻來阻止他殺東邪。相傳慕容燕和慕容嫣是同一個人，是江湖世家慕容公子之後，哥哥是妹妹，妹妹也是哥哥，哥哥愛妹妹，妹妹卻喜歡上東邪，哥哥立心向東邪報復，他在西毒身上學到一個道理，報復一個人最好的方法是殺他的至愛。東邪失去了最愛，他帶了一罈「醉生夢死」來找西毒，據說飲了這酒之後會將往事忘得一乾二淨，東邪飲了，他很快樂地離開，雖然西毒也有一段痛苦回憶，但他明白世上最好的東西總存在於痛苦之中……於是，他離開了沙漠。孝女等不到西毒，卻得聞有一天，有一名浪人獨闖太尉府，展開連續嘶殺，他一直相信此人就是西毒。如果生命是有跡可尋的話，東邪西毒會各自回到原有的軌道上，東邪回到桃花島，與妻（王祖賢）過著幸福生活，並生下女兒黃蓉，而西毒則盤據白駝山，成為一代梟雄。

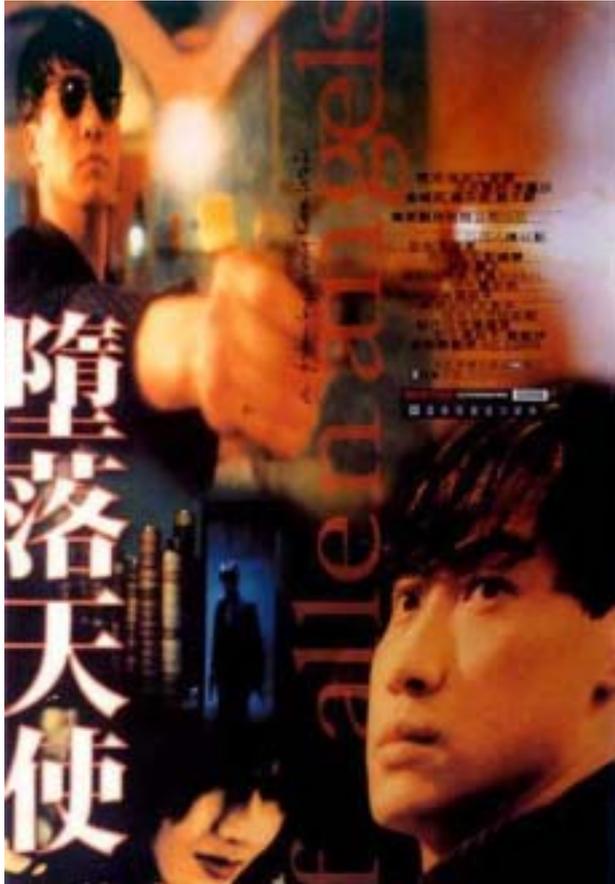
獎項紀錄：

第十四屆香港電影金像獎最佳攝影、最佳美術指導、最佳服裝造型

1994 年香港電影評論學會大獎最佳影片、最佳導演、最佳編劇、最佳男主角

第三十一屆台灣電影金馬獎最佳攝影、最佳剪接

第五十一屆威尼斯電影節「奧撒拉」金獎



墮落天使
(Fallen Angels)

1995 彩色

攝制：澤 東

編劇：王 家 衛

導演：王 家 衛

攝影：杜 可 風

美術指導：張 叔 平

作曲：陳 勛 奇 \ Roel. A. Garcia

剪輯：張 叔 平 \ 黃 銘 林

動作/武術指導：潘 健 君

演員：黎明、金城武、李嘉欣、楊
采妮、莫文蔚

劇情內容：

墮落天使 NO.1 是一個殺手，他發現自己愛上了生意伙伴—墮落天使 NO.2，他們從不見面，但 NO.1 沉不住氣，故意留了一枚硬幣給 NO.2，讓他可以在酒吧的點唱機按下他的幸福號碼，靜心的等待 NO.2 的答覆。他將硬幣交給 NO.3，以為他就是酒保，帶但當 NO.2 來到酒吧，NO.3 已到某家快餐店當伙計，但 NO.3 從未將硬幣交給 NO.2，反而借給墮落天使 NO.4。NO.4 是一道被男友拋棄的褪色彩紅，NO.3 以為自己可以在這道彩虹上建立全新的世界，可惜 NO.4 的心放在前男友身上。墮落天使 NO.5 則是 NO.1 的舊愛，他希望 NO.1 腦中想著 NO.2 但是懷裡抱著自己，然而他卻從未得到那枚硬幣……。

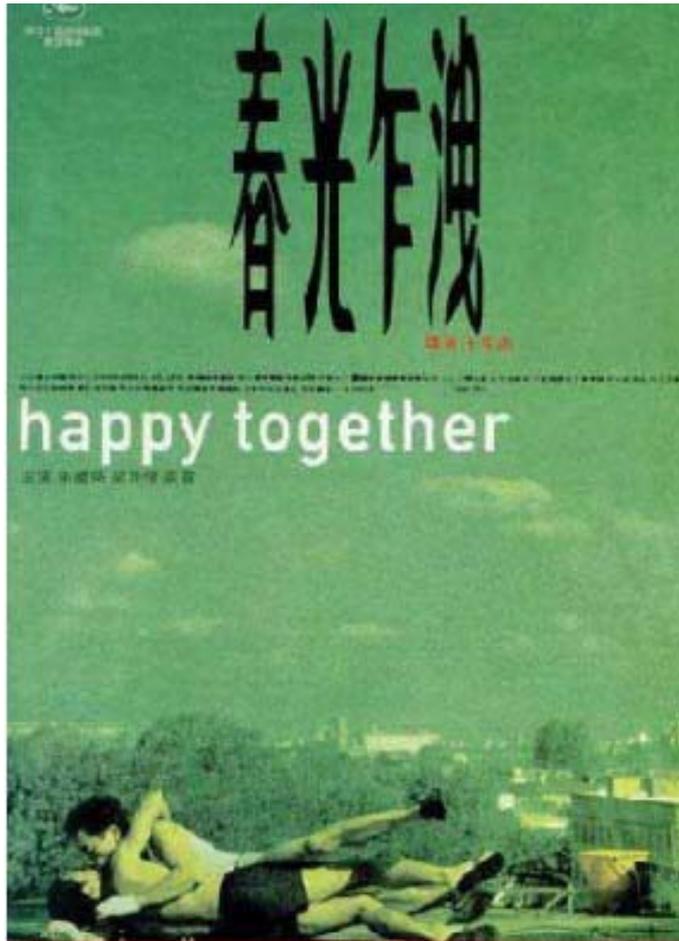
獎項紀錄：

第十五屆香港電影金像獎最佳攝影、最佳女配角、最佳原創電影音樂

1995 年香港電影評論學會大獎推薦電影

第一屆香港金紫荊獎最佳攝影、十大華語片、最佳女配角

第三十二屆台灣電影金馬獎最佳剪接、最佳美術設計



春光乍洩

Happy Together

1997 彩色

編劇：王家衛

導演：王家衛

攝影：杜可風

出品人：陳以靳

監制：王家衛

美術指導：張叔平

音樂：鍾定一

剪輯：張叔平

黃銘林

演員：梁朝偉、張國榮、張震

劇情內容：

一對同性戀人何榮寶(張國榮 飾)和黎耀輝(梁朝偉 飾)走到阿根廷布宜諾艾利斯。在一盞燈上看見一個大瀑布，想去看看，惜未到兩人已因小事鬧翻。黎在首都布宜諾斯艾里斯打零工，準備籌錢回港，何在街頭再次與他相遇。因何意外受傷，黎照顧他衣食住行，相濡以沫。黎與台灣小張(張震 飾)相識，談談過去未來，小張想到南美之端，希望黎錄下自己的願望讓他在那裡播，聲帶內卻只有一把哭聲。最後，黎獨自一人終於到了大瀑布，而小張則一路走到南端的世界盡頭。黎返回布宜諾艾利斯過了短暫行屍走肉的生活，終於忍受不住決定回香港。中途經過台北，到小張家人所在的夜市拿走了小張的照片，然後搭上捷運繼續旅途。

獎項紀錄：

第十七屆香港電影金像獎男主角

1997 年香港電影評論學會大獎推薦電影

第三十四屆台灣電影金馬獎最佳攝影

第五十屆坎城影展最佳導演

1998 年亞利桑那國際電影節觀眾大獎最受歡迎外語電影



花樣年華
(In the Mood for Love)

2000 彩色

編劇：王家衛

導演：王家衛

攝影：杜可風

李屏賓

美術指導：張叔平

音樂：Michael GALASSO

剪輯：張叔平

攝制：澤東

演員：梁朝偉、張曼玉、潘迪華、雷震、蕭炳林、張耀揚（聲）、孫佳君（聲）

劇情內容：

在 1962 年的香港，報館編輯周慕雲（梁朝偉飾）與妻子搬進一棟上海人聚居的大廈，差不多時候搬進來的還有年輕美麗的陳太太蘇麗珍（張曼玉飾）和她那位在日資公司上班的丈夫。周和蘇各自的伴侶不常在家，因此他倆有空便會到房東那兒聚腳，開始熟識起來。後來兩人發覺各自的配偶有婚外情，兩人爲了得知另一半是怎麼開始的，他們兩人便不停的模擬著可能的狀況，而兩人之間亦產生了微妙的感情。但兩人強烈壓抑著這份愛，周慕雲爲了避嫌，甚至搬進酒樓的房間進行小說創作，但這私人的空間反而成了燃亮愛情的溫床。爲了逃避這段感情，周慕雲決定赴新加坡工作，但卻始終問不出口那句：「如果多一張船票，你會不會跟我一起走？」最後只剩周慕雲帶著蘇麗珍的粉紅拖鞋去了新加坡。1966 年，蘇麗珍到新加坡潛入周慕雲的房間拿走了拖鞋，周慕雲瘋狂找尋後卻無所獲。最後，兩人分別回到故居，卻仍舊彼此錯開。周慕雲於是到了吳哥窟，將心事常埋小洞中。

獎項紀錄：

第二十屆香港電影金像獎最佳男主角、最佳女主角、最佳剪接、最佳美術指導、最佳服裝造形設計

2000 年香港電影評論學會大獎最佳導演及推薦電影

第三十七屆台灣電影金馬獎最佳女主角、最佳攝影、最佳服裝設計

第五十三屆坎城影展最佳男主角及最佳特別技術獎

2000 年德國漢寶電影節得格拉斯沙克獎

2000 年亞太電影節最佳攝影及最佳剪接

2000 年國際新電影及新媒體節長片大獎

2000 年歐洲電影大獎國際電影放映獎

2001 年法國凱薩獎電影獎最佳外語電影

2001 年德國魯那獎最佳外語電影

2001 年英國獨立電影大獎最佳外語電影

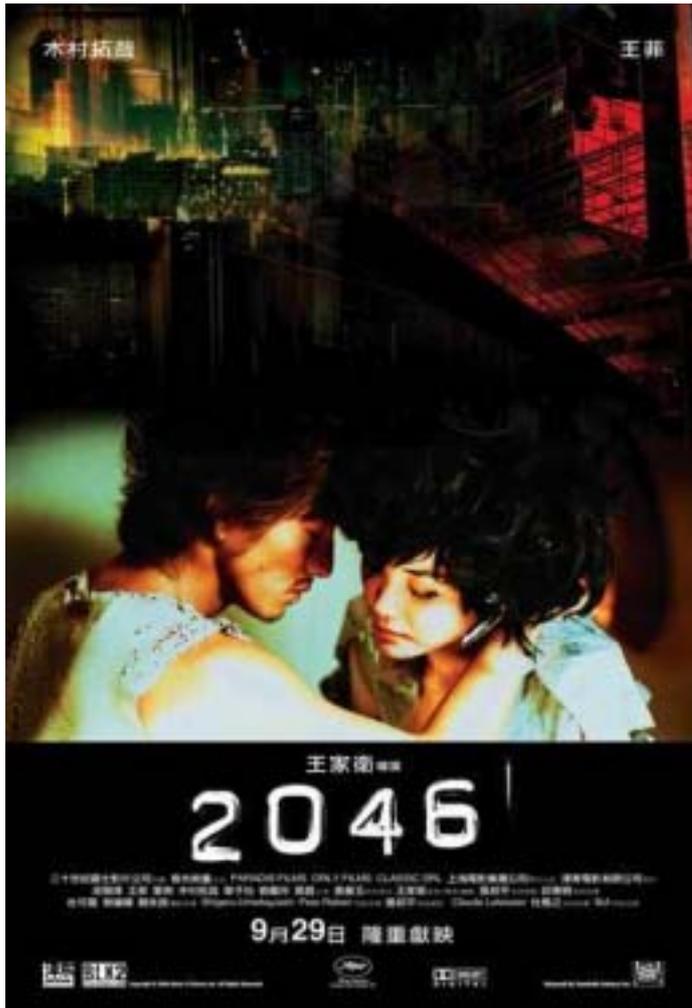
2001 年美國波士頓電影藝術評論學會大獎最佳攝影及最佳外語電影

2001 年紐約影評人協會大獎最佳攝影及最佳外語電影

2001 年香港金紫荊獎最佳攝影

2002 年阿根廷影評人協會大獎銀應獎最佳外語電影

2002 年美國影評人學會大獎最佳攝影及最佳外語電影



【 2046 】

2004 彩色

編劇：王家衛

導演：王家衛

攝影：杜可風

黎耀揮

關本良

美術指導：邱偉明

音樂：Rainer Werner

Fassbinder、Peer Raben

剪輯：張叔平

演員：梁朝偉 章子怡 王菲 木村拓哉 劉嘉玲 鞏俐 張曼玉 張震

劇情內容：

周慕雲（梁朝偉 飾）是個言情小說作家，他執菸埋首，寫著一部關於 2046 的小說，故事裡有部神祕列車，Tak（木村拓哉 飾）希望乘車去找回一段失去的愛…現實生活裡周慕雲遊戲人生，自新加坡忍痛揮別了蘇麗珍（鞏俐 飾）後，返港的他與露露（劉嘉玲 飾）舊識重逢，但她對周慕雲已全無記憶，只沈醉在與新男友 CC（張震飾）之間纏綿的戀事…緊鄰重整的 2046 號房，周慕雲住進旅店，因而結識與日籍男友苦戀的房東女兒王靜雯（王菲 飾），似曾相識的記憶讓周慕雲決意幫助靜雯，暗渡一段不被允許的愛情…直到 2046 號房住進新房客白玲（章子怡 飾），丰姿百媚的她成了周慕雲的獵物。當白玲付出了真情感，周慕雲卻揮揮衣袖。原來，周慕雲的內心早已封鎖在 2046，在他小說裡，有部神祕列車，能讓人找回失去的記憶…周慕雲寫著的未來，實際上是關於過去…好比熱戀中的靜雯不知道，在周慕雲筆下的她是冰冷的列車服務機器人，曾經 Tak 在她耳邊傾吐，故事是他們之間的祕密，一直穿越了時間…直到西元 2046 年，

這班列車依指定日期前往 2046，Tak 搭上了列車，因為在 2046 裡所有美好的事物都保持原狀，永遠不會改變…

獎項紀錄：

第二十四屆香港電影金像獎最佳男主角、最佳女主角、最佳攝影、最佳美術指導、最佳服裝造型設計、最佳原創電影音樂。

第四十一屆台灣電影金馬獎最佳美術指導、最佳原創電影音樂。

2005 年香港電影金紫荊獎最佳男主角、十大華語影片、最佳攝影。

參考書目

中文書目

- 齊隆壬著，(1992)：《電影符號學》，書林，台灣。
- 姚曉濛著，(1993)：《電影美學》，五南，台灣。
- 焦雄屏著，(1995)：《台港電影中的作者與類型》，遠流，台北。
- 楊士毅著，(1996)：《愛情•婚姻•家庭—差異•衝突與和諧》，楊智文化，台北。
- 郭小櫓著，(1996)：《電影地圖》，上海文藝，上海。
- 陳學明著，(1996)：《文化工業》，楊智文化，台北。
- 李天鐸著，(1996)：《當代華語電影論述》，時報，台北。
- 劉立行著，(1997)：《電影理論與批評》，五南，台灣。
- 沈謙著，(1997)：《文心雕龍與現代修辭學》，益智書局，台灣。
- 羅卡著，(1999)：《香港電影新浪潮—二十年後的回顧》，香港臨時市政局，香港。
- 黃瑞祺著，(2000)：《現代與後現代》，巨流圖書公司，台北。
- 葉月瑜著，(2000)：《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，遠流，台北。
- 曾柏仁著，(2000)：《因為導演所以電影—當代電影導演群像》，楊智文化，台北。
- 國家電影資料館編，(2000)：《三地傳奇—華語電影二十年》，國家電影資料館，台灣。
- 王瑋著，(2001)：《香港電影壹觀點》，楊智文化，台北。
- 蒲鋒、李照興主編，(2002)：《經典 200—最佳華語電影二百部》，香港電影評論學會，香港。
- 藍祖蔚著，(2002)：《聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作》，麥田，台北。
- 黃秀如主編，(2002)：《做愛情》，網路與書，台北。
- 季桂保著，(2002)：《布希亞=Jean Baudrillard》，生智，台北。
- 張靚蓓著，(2003)：《夢想的定格：十位躍上世界影壇的華人導演》，新自然主義，台北。

石計生著，(2003):《藝術與社會：閱讀班雅明的美學起迪》，左岸文化，台北。

潘國靈、李照興主編，香港電影評論學會策劃(2004):《王家衛的映畫世界》，香港三聯書店，香港。

劉以鬯著，(2004):《多雲有雨》，香港三聯書店，香港。

丁亞平著，(2005):《電影記憶》，文化藝術出版社，中國。

翻譯書目

佛洛伊德著，林克明譯，(1970):《日常生活的精神分析》，志文，台北。

Robert Lapsley & Michael Westlake 著，李天鐸、謝慰雯譯，(1997):《電影與當代批評理論》，遠流，台北。

G·Betton 著，劉俐譯，(1990):《電影美學》，遠流，台北。

Michel Foucault (1990),《性史》，沈力、謝石(譯)，台北：結構群文化，頁：390-391。

佛朗茨·卡夫卡著，李魁賢譯，(1994):《審判》，桂冠，台北。

佛朗茨·卡夫卡著，湯永寬，長良廷，徐汝椿譯，(2002):《城堡》，麥田，台北。

佛朗茨·卡夫卡著，湯永寬，長良廷，徐汝椿譯，(2002):《給菲莉絲的情書》，麥田，台北。

Andre Bazin 著，崔君衍譯，(1995):《電影是什麼》，遠流，台北。

Christian Metz 著，劉森堯譯，(1996):《電影語言—電影符號學導論》，遠流，台北。

Jacques Aumont & Michel Marie 著，吳珮慈譯，(1996):《當代電影分析方法論》，遠流，台北。

村上春樹著，賴明珠譯，(1994):《世界末日與冷酷異境》，時報，台北。

村上春樹著，賴明珠譯，(1996):《夜之蜘蛛猴》，時報，台北。

村上春樹著，賴明珠譯，(1997):《挪威的森林》，時報，台北。

- 村上春樹著，賴明珠譯，(1998)：《萊辛頓的幽靈》，時報，台北。
- Noel Burch 著，李天鐸、劉現成譯，(1997)：《電影理論與實踐》，遠流，台北。
- Robert Lapsley & Michael Westlake 著，李天鐸、謝慰雯譯，(1997)：《電影與當代批評理論》，遠流，台北。
- 尚·布希亞著，林志明譯，(1997)：《物體系》，時報，台北。
- 尚·布希亞著，洪凌譯，(1998)：《擬仿物與擬像》，時報，台北。
- Chris Horrocks, Zoran Jevtic 著，王尙文譯，(1998)：《布希亞》，立緒，台北。
- 華特·本雅明著，許綺玲譯，(1998)：《迎向靈光消逝的年代》，台灣攝影工作室出版，台北。
- 華特·班雅明著，林志明譯，(1998)：《說故事的人》，台灣攝影工作室，台灣。
- 詹明信 (Fredric Jameson) 著，吳美真譯，(1998)：《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》(POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism)，時報，台北。
- 羅蘭巴特著，汪耀進譯，(1990)：《戀人絮語》，桂冠，台灣。
- 羅蘭巴特著，許薔薔·許綺玲譯，(1991)：《神話學》，桂冠，台灣。
- 羅蘭巴特著，敖軍譯，(1998)：《流行體系》，桂冠，台灣。
- 卡謬著，林凱慧譯，(1999)：《異鄉人》，人本自然，台灣。
- 伊利莎白·貝克－葛恩胥菡 (Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim) 著，蘇峰山、陳雅馨、魏書娥譯，(2000)：《愛情的正常性混亂》，立緒，台北。
- Joanne Hollow, Mark Jancovich 著，張雅萍譯，(2001)：《大眾電影研究》，遠流，台北。
- David Bordwell 著，何慧玲譯，李焯桃編，(2001)：《香港電影王國》，香港電影評論學會，香港。
- 克里斯多夫·哈洛克著，楊久穎譯，(2002)：《麥克魯漢與虛擬世界》，果實，台灣。
- John Armstrong 著，邵宗瑩 譯，(2002)：《愛情的條件 親密關係的哲學》

(Conditions of Love : The Philosophy of Intimacy)，麥田出版，台北。

米蘭·昆德拉著，尉遲秀譯，(2003)：《無知》，皇冠，台北。

外文書目

David Harvey，(1989)：《The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change》，Blackwell。

Robert Stam & Tony Miller，(2000)：《Film and Theory: An Anthology》，書林，台灣。

Monaco, James，(2000)：《How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia 3/e》，書林，台灣。

期刊論文

〈王家衛的電影超級市場〉，《電影雙週刊》，(1995)，香港。

陳清僑著，(1997)：〈後現代的常態與異狀--窮想九七香港如常〉，《當代》。

黃建宏著，(1998)：〈磨損的殘影：當刻與過去的視覺世界--記王家衛之「春光乍洩」〉，《電影欣賞》，第94期。

龐奴著，(2000)：〈王家衛拉丁音樂圖鑑〉，《電影欣賞》，第99期。

黃建宏著，(2001)：〈何謂秘密？--論王家衛的「花樣年華」〉，《電影欣賞》，第104期。

路況著，(2001)：〈書寫六0年代香港的「騎士愛」--論王家衛的「花樣年華」〉，《電影欣賞》，第106期。

宋咏玲著，(2005)：〈解析王家衛的「東邪西毒」〉，《電影欣賞》，第123期。

翟本瑞著，(1999)：〈西方思想中的「愛」觀（初探）〉，《思想與文化的考掘》，嘉義：南華大學，頁：163-180。

陳瑞文著，(1999)：〈靈光消逝與前衛藝術——班雅明對於技術世紀的悲觀預

言》，《藝術觀點》。

陳光興著，〈真實—再現—擬仿—布希亞的後現代（媒體）社會學〉，《當代》，第六十五期。

蔣勳著，（2002）：〈花樣年華--談王家衛的深情〉，《聯合文學》，第 208 期。

張瓊云著，（2001）：〈電影音樂的符號性〉，東吳大學音樂學系碩士論文。

黃志偉著，（2002）：〈與孤獨的無盡遊戲—王家衛電影裡的芸芸眾生〉，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。

電子資料

生物語言學—失語症

<http://www.ling.fju.edu.tw/biolinguistic/data/dimension/onto-elderly.htm>

台灣電影筆記

<http://movie.cca.gov.tw/index.asp>

王家衛的電影世界

<http://home.kimo.com.tw/naji170/>