

# 从王家明到王家：80年代香港影在新浪潮中的探索与承

メタデータ	言語: 出版者: 大阪市立大学中国文学会 公開日: 2021-03-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 李, 茗銳 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24544/ocu.20210325-002">https://doi.org/10.24544/ocu.20210325-002</a>

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

<b>Title</b>	从谭家明到王家卫：80年代香港电影在新浪潮中的探索与传承
<b>Author</b>	李, 茗锐
<b>Citation</b>	中国学志. 35 卷, p.55-81.
<b>Issue Date</b>	2020-12-20
<b>ISSN</b>	0913-3151
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学中国文学会
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

## 从谭家明到王家卫 ——80年代香港电影在新浪潮中的探索与传承<sup>1)</sup>

李 茗 銳

### 【論文要旨】

1980年代は、香港映画が非常に繁栄した時期で、80年代初頭のヌーヴェルヴァーグ(新浪潮)が香港映画に定着する重要な過渡期でもあった。ヌーヴェルヴァーグは映画美学を市場に採り入れ、商業映画を大衆の美的要求に合致させることを試みた。1980年代半ば以降の商業映画は種類も豊富でクオリティも高く、興行収入のピークを迎えている。

中でもパトリック・タム(譚家明)はヌーヴェルヴァーグの重要な監督である。その視覚的表現は特徴的で、個性的なスタイルを備える美学表現はヌーヴェルヴァーグに多くの可能性をもたらした。彼の映画はストーリー面でやや弱い部分もあるが、キャラクターの心理と精神状態を表す点で秀でた特徴を備えている。登場人物の内面を表現の主体として香港の若者たちの反抗的な心理を示し、そこに個人と社会の間の矛盾を反映させていることに定評がある。

また、ウォン・カーウァイ(王家衛)は「ポストヌーヴェルヴァーグ」(後新浪潮)の監督として知られる。彼はかつてパトリックの脚本家を務めており、初期の監督作品の表現手法もパトリックから学んだものが多い。ストーリーの核心となるテーマも、多くはパトリックと同様に若者の自己解放や、外界の束縛による迷いなどであった。しかし彼は模倣に止まることなく、徐々に詩的でレトロなスタイルを発展

---

1) 本論文中的部分内容已于2020年第九届中国电影史年会发表完成,并收录于会议论文集(会议时间:2020年10月21-23日,会议地点:北京)。

させ、隠喩的な手法を用いて香港人が自身のアイデンティティに対して抱く困惑を描き出すスタイルを得意とするに至った。

本稿では、この二人の早期作品を比較することにより、1980年代半ば以降、ヌーヴェルヴァーグ監督たちは香港社会に注目するという香港映画の特徴を受け継ぎながらも、同時に中国・香港だけでなく世界にも意識を向けながら、芸術映画と商業映画をより良く融合させてきたことを明らかにする。1980年代の香港映画がヌーヴェルヴァーグから始まり、徐々に繁栄に向かう背景には、こうした変化が契機として存在していたのである。

## 0. 前言

80年代は香港电影非常繁荣的时期，80年代初的新浪潮是其走向本土化的关键过渡期，80年代中后期的商业片种类繁多、质量较高，票房也一度达到高峰。谭家明作为新浪潮中的重要导演，电影的视觉表达独具特点，展现香港年轻人的反叛心理。王家卫被称为“后新浪潮”导演，前期作品的故事立意与画面表现都受到谭家明的影响，后来发展出更为诗意、怀旧的个人风格。本论文试从谭家明与王家卫的早期作品入手，从二者个人风格的形成与变化中，分析前者对于后者的影响。以二者为例，探究香港电影在新浪潮中的发展。

### 1. 香港电影新浪潮

20世纪70年代末，香港经济快速发展，社会更加多元、国际化。同时，随着香港人自我意识的觉醒和对自我身份问题的认识愈发清晰，香港的各种文化都呈现出本土化的趋势。到了80年代，香港电影也完成了向本土化的转型，无论是语言、选题还是内容上都更加具有独特的地域性。

70年代末至80年代初，左派电影公司“长城”、“凤凰”、“新联”合并成立“银都机构”；长期垄断市场的“邵氏兄弟”将目光投向电视产业，

减少了电影制作；“嘉禾”发展大量卫星公司，<sup>2)</sup>以“卫星制”大获成功。在这样的背景下，独立制片公司浮出水面。

与此同时，香港电影界出现了一批年轻导演，他们大多拥有在海外学习电影的经历和在电视台工作的背景。1978年初，这批年轻导演从电视台离职，进入电影业，由独立制片公司资助拍摄新的电影，将“电视新浪潮”带进了电影界。他们拍摄的电影区别于当时的香港电影，带有很强的个人色彩，将西方技术、现代思想与香港的题材相结合，更符合香港人当时的心理需求，是香港电影走向本土化的关键。一般将1978/1979年至1983/1984年间香港新电影的出现称为“香港电影新浪潮”。<sup>3)</sup>新浪潮影片基本由独立制片公司发行，所以新浪潮导演可以在香港电影已经具有的商业框架内尝试加入个人风格，使得新浪潮电影在具有商业性的同时兼顾了艺术性。可以说新浪潮电影是“类型电影”与“作者电影”的良好融合。<sup>4)</sup>

对香港电影新浪潮的研究十分丰富，但是由于它并不是在特定的时间段内由特定的某些导演自发进行的一次运动，所以它的定义尚存争议。罗卡在为石琪的《香港电影新浪潮》作的序中，称新浪潮是“过去未完成式”，“充其量只是商业电影的一次改良运动，而绝非革命。”<sup>5)</sup>

主要研究著作有石琪的《香港电影新浪潮》<sup>6)</sup>和卓伯棠的《香港新

---

2) 卫星公司由“嘉禾”等大公司的制片人组建，挂靠在大公司下，负责影片拍摄发行等工作，与大公司进行利益分成。最初是独立制片公司的一种。

3) 1976年，《大特写》第20期（张田，《新导演遗珠篇》）与《明报月刊》9月刊（刘汉成，《香港导演及电影的得失与展望》）中，都首次使用了“新浪潮”这一名词。1978年8月，《大特写》第63期，亦晶在文章《香港电影的新浪潮——向传统挑战的革命者》中借用法国电影的“新浪潮”运动形容香港的年轻导演从电视进军电影，是“新浪潮”这一称谓首次与香港电影一同出现。

4) 卓伯棠. 香港新浪潮电影[M]. 上海：复旦大学出版社，2011.

5) 石琪. 香港电影新浪潮[M]. 上海：复旦大学出版社，2006：1.

6) 同注5).

浪潮电影》<sup>7)</sup>。前者以研究新浪潮导演及其作品为主，集合了每部电影上映时作者所撰写的影评。后者以研究电影史为主，梳理了新浪潮出现的背景、产生的影响，分析了导演的个人风格。此外，在关于香港电影史的著作中，对新浪潮的出现、特点、影响等也有所涉及，如赵卫防的《香港电影艺术史》<sup>8)</sup>、张建德的《香港电影：额外的维度（第2版）》<sup>9)</sup>、罗卡与法兰宾的《香港电影跨文化观》<sup>10)</sup>等。

对于新浪潮可谓仁者见仁智者见智。不同学者对新浪潮的导演界定都有各自的看法。卓伯棠在《香港新浪潮电影》中给出了一份12人的名单（许鞍华、徐克、谭家明、严浩、方育平、章国明、黄志强、蔡继光、刘成汉、唐基明、翁维铨、余云抗）。石琪在《香港电影新浪潮》中则给出了一份16人的名单（除以上12位之外，另有冼杞然、麦当雄、梁普智、于仁泰四位）。而赵卫防在《香港电影艺术史》中，将张坚庭、单慧珠、卓伯棠、李沛权、黄志、吴小云几位也列入新浪潮导演。可见，由于对新浪潮的定义尚不统一，所以对于新浪潮导演的界定，也没有一个明确的标准。上文出现的20多位导演中，有的导演在新浪潮时期拍摄的所有作品都被视为新浪潮电影，也有的导演只有一部作品被视为新浪潮电影。但是他们在新浪潮时期，都至少拥有一部足以表达个人风格的影片。

80年代初，“邵氏兄弟”不再垄断市场，新的“霸主”还未出现，独立电影制片公司可以占据一席之地。独立制片公司没有自己的院线，因此在拍片选材时，不受院线的限制，可以制作各种题材的影片，灵活创作，以吸引观众。新浪潮导演大多由独立制片公司资助，便可不受制于大的资本公司，较为自由地创作。他们不断尝试新的题材、拍摄手法、

---

7) 同注4)。

8) 赵卫防. 香港电影艺术史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2017.

9) 张建德(Stephen Teo). 香港电影: 额外的维度(第2版)[M]. 苏涛, 译. 北京: 北京大学出版社, 2017.

10) 罗卡(Law Kar), 法兰宾(Frank Bren). 香港电影跨文化观[M]. 刘辉, 译. 北京: 北京大学出版社, 2012.

技巧，融合多种电影类型，甚至将艺术与类型结合，创造出了最多元的商业电影，将电影美学注入市场。他们所追求的并不是单纯的艺术电影，而是在商业电影的体制内，尽可能地发挥个人风格。

但是随着“嘉禾”及其卫星公司“新艺城”与院线强强联合，形成新的垄断，其他独立制片公司逐渐失去生存空间。1982年至1986年间，香港电影产业以“卫星制”和“院线制”为新的模式，电影制作回归了主流商业电影。“新艺城”非常注重影片的商业化，在包装与宣传上投入大量资金，垄断院线。“一切艺术个性、美学探索等文化层面的要素注定要被泯灭。”<sup>11)</sup>由独立制片公司制作的电影很难在“新艺城”的院线上映，逐渐失去档期。同时，“新艺城”不断引进新的导演，包括徐克、余云抗等新浪潮导演。新浪潮导演本来就是渴望市场、看重票房的，所以在强大的资本和利益支持下，他们逐步走向主流也是自然的事。至此，新浪潮不到5年时间就退潮了。

1986年至1988年之间，“新艺城”走下坡路，逐渐退出了历史舞台。香港电影也在1988年达到票房的辉煌后，一路走低。尤其是1988年后，以台湾为首的外资大量进入香港电影产业，使得香港本土的公司受到很大的威胁。到了90年代，为了加大生产，香港电影整体质量较80年代发生了下滑。

香港电影在70年代和80年代的转型期中，新浪潮是其走向本土化的一个重要的、必经的过渡期。正是新浪潮的出现，香港电影达到了一个美学与市场的平衡，使得商业电影更符合本土观众的需求。新浪潮导演在创作新电影的同时，也挖掘了许多人才，如王家卫、关锦鹏、舒琪等人，他们作为新浪潮导演的编剧或副导演，在新浪潮退潮后，登上影坛，与昔日的新浪潮导演一同成为了香港电影的中流砥柱。虽然只有短短几年时间，但是可以说新浪潮时期产生的创作理念直接影响了80年代中后期的香港电影，是80年代香港电影一路走向辉煌的关键。

---

11) 同注6): 290.

## 2. 新浪潮中的谭家明

谭家明是新浪潮主将之一，也是极其特别的一位。谭家明在年轻时撰写了许多影评，后加入香港无线电台担任外景导演，并在1973年开始用胶片拍摄电视剧。1975年曾在美国进修电影制作。1977年离开电视台，进入电影业。他至今一共执导了8部电影，除了2006年上映的《父子》，其余7部全部在80年代完成。<sup>12)</sup>《名剑》、《爱杀》与《烈火青春》是新浪潮的代表作品，也引起过众多争议。90年代开始，谭家明便退居幕后。2000年至今，一直以老师的身份为香港电影培养人才。

卓伯棠将谭家明及许鞍华、徐克、严浩、方育平、章国明六位称为“新浪潮核心导演”。<sup>13)</sup>关于几位的先行研究相对较多。尤其是许鞍华和徐克两位，至今仍是备受关注的香港导演。其他几位导演虽然没有较为系统的研究，但是都有一部或几部电影受到了较多的讨论。石琪更认为谭家明是“公认香港最有才华的导演之一”，“他的失败作仍比很多人的成功作灿烂”。<sup>14)</sup>

关于谭家明的研究多着眼于作品的美学风格、视觉效果。如果将新浪潮导演分为注重内在和形式的两派，研究者都会将他分到第二类，甚至会认为他是完全的“表现主义”者。在石琪的影评中，谭家明的多数电影都是因为剧情的不连贯或没有达到与视觉的创新性一致的高度而被认为是缺憾之作。卓伯棠的著作同时重视了谭家明作品的内在与外在，但是篇幅较大的都是他的电视作品，涉及的电影作品较少。

虽然谭家明的电影作品较突出的特点是视觉表达上的创新和表现形式上的风格化，但他也十分关注香港青年人的心理，善于放大人物的心理状态。尤其在其电影中，可以看到欧洲与日本导演的影响。这种西洋与东洋的共同影响，使得谭家明的电影呈现一种“折中主义”的特点。

---

12) 《名剑》1980、《爱杀》1981、《烈火青春》1982、《雪儿》1984、《最后胜利》1987、《雪在烧》1988、《杀手蝴蝶梦》1989。

13) 同注4)。

14) 同注5)：3。



在电影中，香港受到东西两方文化的大肆入侵，成为一个文化真空之地，不管在地理上还是精神上都是错位的。

当然，在谭家明刚从电视导演转行成为电影导演时，多有不适应。最初的两部电影《名剑》与《爱杀》都是风格大于剧情，有为了视觉而视觉之嫌。从《烈火青春》开始，他的电影才开始做到内在与外在的良好平衡与融合。

《名剑》是谭家明执导的第一部电影，也是他拍摄的唯一一部武侠电影。电影中的色彩运用有独到之处。男主角李蓦然（郑少秋饰）的衣服颜色经历了蓝→灰→白→灰→蓝→白的变化。



图1-6,《名剑》中李蓦然服装的颜色变化

影片开始，李蓦然是穿着一袭蓝衣的张狂少年，他追求名利，目标是与花千树比剑。在找寻花千树的过程中，他的衣服颜色逐渐变浅，他离“成名”只剩一步之遥。在比武当日，他穿了一袭白衣，证明他心中唯一的愿望就是打败花千树、成为天下第一。但是在战胜之后，他却感到孤独、迷茫，衣服颜色又渐渐变深。当他知道花千树被连环（徐少强饰）设计杀害后，复仇成了他新的目标，于是他穿上了最开始的蓝袍，眼神也变得犀利。最后他杀死了连环，真正天下无敌了，却发现自己除了手中的剑，一无所有。影片结尾，他又换上一袭白衣，将剑抛入大海。这时白衣的意义发生了改变，显得更加纯粹：放下了名利，心中只剩永远的孤独。

除了服装上的色彩变化，影片中还大量运用了蓝色和红色制造视觉

冲击。



图7,《名剑》夜晚偷袭场景



图8,《名剑》,连环家中场景

几次李蓦然被偷袭的场景全部用到了蓝色的光。偷袭不是侠客的选择,更体现出连环为人阴险狡诈。这几场戏发生在晚上,蓝色的灯光与黑暗交织,削减了暴力。加上快速剪辑,将武打场面设计地十分巧妙。两人时而隐身于黑暗,时而突然跳入高饱和度的蓝光里,在明暗交替中,又透露出一丝恐怖。

而李蓦然去连环的家中报仇的戏份发生在白天,证明李蓦然身为剑客的坦荡。连环家中全部由红色装饰,衬托出他的暴力倾向。这一场武打戏也是全片最血腥的部分。李蓦然与连环两人从房中打到庭院,全部是正面打斗,鲜血四溅。快速剪辑令两人出招快到观众都无法看清。

《名剑》借鉴了日本70年代剑戟片的暴力美学,其中头颅被斩飞是三隅研次导演的《带子雄狼:向乳母河吹去的死亡之风》(『子連れ狼 三途の川の乳母車』,1972年,东宝)中的经典桥段。而结尾,连环被劈成两半的场景,与1978年深作欣二的《柳生一族的阴谋》(『柳生一族の陰謀』)极为神似。在《柳生一族的阴谋》中,小笠原玄信斋在与柳生但马守的决斗中命丧对方剑下。双方出招极为迅速。两人出剑后,有一幕是柳生被一劈为二,这里其实是小笠原自以为将柳生击败。不料小笠原抬头后,看到的却是柳生将面前的石头劈开,此时他才明白原来是自己中招。在这一轮决斗中,柳生被劈开是小笠原的想象。而石像被劈开是小笠原中招的意象,是一个夸张表达。在《名剑》中,谭家明将这一想象的招式变为现实,连环飞起冲向李蓦然,此时李募然后背抵着院墙,无处可逃,他举起手中的“齐物剑”,没想到却将“寒星剑”和它的主人

齐齐劈开，极具视觉震撼力。

《名剑》作为一部武侠片，主题却与传统武侠电影大不相同。它讲述的是一个年轻剑客从追求名利到放下名利的过程。“名剑”既是片中万人敬仰的“寒星剑”与“齐物剑”，更是“名利之剑”。众人夺剑，正是在争名夺利。

谭家明用两处镜头语言来刻画李蓦然成为天下第一后的孤独与迷茫。

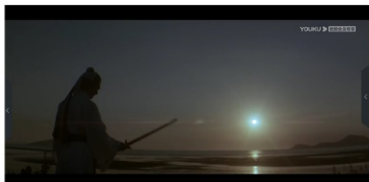


图9,《名剑》李蓦然战胜花千树后



图10,《名剑》结尾处

他第一次感到孤独，是在战胜花千树后。站在山上，他俯视大海，夕阳西下，花千树的时代即将过去。他看着手中的剑，名利已经到手，可是他与大海相比却还是那么渺小，心中开始怀疑自己追求的究竟是什么。第二次是影片结尾，他又一次来到山上，世上已经没有了他的敌人，他却将手中的“名利之剑”扔进了海中。成了天下第一，但是“蓦然回首”，却发现爱他的人都不在了。拥有名利却得不到所爱的李蓦然，只剩下一个孤单的背影。

一年后的《爱杀》是一部更具有实验性的电影，对色彩的运用也更加大胆且自成体系。电影中谭家明基本只使用了红白蓝三种颜色做背景，大量的色彩铺陈与极简的线条构成的画面极具抽象感，像极了荷兰画家蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian, 1872年3月7日—1944年2月1日）的格子画。蒙德里安认为“抽象艺术通过完全表现其客观存在的方式，去探寻对本质真实的表现。”<sup>15)</sup>在他的格子画中，平面可以表达所有。“自然中互相对立的一对对要素……都可以通过简化而压缩为水平线和垂直

---

15) 安虞. 蒙德里安[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 25.

线”。<sup>16)</sup>所以他只用线条和极少的色彩画出万物的韵律，使其中包含了自然和宇宙的一切元素。



图11-12,《爱杀》对红、白、蓝三色的运用

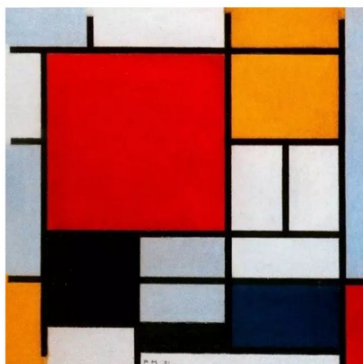


图13【荷兰】蒙德里安

《Composition with large red plane, yellow, black, gray and blue》,1921

《爱杀》中的颜色同样也不再依附于物体而存在，成为了具备讲故事能力的、与叙事占有同样地位的独立存在的物。红、白、蓝三种颜色传递着人物的心理和精神状态，与人物在外界环境中发生的剧情同样重要。

白色代表片中人物神智正常的状态，而鲜艳红色与蓝色则暗示人

---

16) 同注15: 39.

物的精神分裂。在影片后半部分，蓝色与红色大面积地占据屏幕，相互交织，是人物精神极不稳定的表现。尤其是影片结尾Ivy（林青霞饰）与精神分裂的柱中（张国柱饰）在天台上的场景，蓝白红三色的床单构成大的色块，完全占满屏幕。



图14,《爱杀》结尾处

Ivy在色块中穿行，不停地从蓝到白到红，再从红到白到蓝。颜色的不断变化映衬着Ivy的心理活动。隔着床单，柱中掏出了刀子，递给她，让她杀了自己。她慢慢地从红色移动到蓝色，她的心理在这个过程中发生了变化，她在考虑是否为了自保而杀死柱中。她爱他，也同情他、害怕他，她挣扎着做出了最终的选择。杀了柱中后，她又躲进了红色的床单后，过了一会才又缓缓走出来抱着尸体大哭。虽然电影中精神分裂的是柱中，但是结尾这一幕，Ivy在红蓝之间摇摆，从未停留在白色，暗示了Ivy的精神也逐渐病态。她在多种情绪的共同压迫之下，终于失控，原本洁白的裙子也被染成了血红色。谭家明用颜色作为主体，将人物精神活动外放，呈现了实验性非常强的抽象表达。

《烈火青春》与前作相比，减弱了视觉艺术上的实验性。虽说继续使用红白蓝三色作为影片的主要背景色，但是颜色不再是主角，更注重内容与意义的展现。将青年人的故事放在“犯罪片”、“悬疑片”的类型下，描绘了无政府状态下的年轻人迷失的内心。

Kathy（夏文汐饰）、阿邦（汤镇业饰）、Louis（张国荣饰）、Tomato（叶童饰）四个香港青年是完全的无政府主义者。虽然生活在香港，但

是他们自己创造出一个新的社会环境，激进、自由、反抗，仿佛游离在香港社会之外。离开本岛，他们在大屿山建立起只属于自己的“乌托邦”，象征着逃离制度、政府，那里对他们来说是一个完全真空的、没有任何归属的地带。

影片中的年轻人用放逐自己的方式发泄情绪，与社会对抗。Kathy与阿邦旁若无人地在公交车上寻欢，正是对秩序社会的无视与挑战。Kathy游走于阿邦与日本男友之间，Tomato也与几位男性暧昧不清，她们性格鲜明，一反传统的女性形象，追求感官刺激，毫不隐藏自己的欲望。



图15,《烈火青春》Louis房间 图16,《烈火青春》“日本歌星大侵略”海报

Louis虽然性格内向、寡言，看似与反叛的三人格格不入，但是通过房间内张贴的著名英国摇滚歌手大卫·鲍威（David Bowie，1947年1月8日—2016年1月10日）的海报，侧面体现出他内心的躁动与叛逆。摇滚乐作为西方代表性的音乐冲击本就不稳定的香港社会时，更是给了年轻人一个宣泄愤怒与不安的出口。同时，东洋文化也紧接着输入到香港社会。影片中大量出现了日本元素：歌舞伎、日本歌曲，还有日本赤军。正面表现出80年代日本文化大肆入侵，使得年轻人的思想受到冲击。

Tomato丝毫不掩饰自己对日本的喜爱，话里话外都透露出对日本的向往。Kathy更是因为男友是日本人，显得对日本文化了如指掌。阿邦则显出一些无所适从，将日本人叫做“洋鬼子”，却又处处比不过Kathy的日本男友。不论是追捧，还是反感，都可以看出日本文化的确已经影响到香港年轻人的生活。独特的殖民地文化加上入侵的东洋文化让他们身处一个错位的香港，更容易激发他们的无政府心态，对秩序进行反抗。

结尾处Kathy、阿邦都被赤军杀害。谭家明说：“赤军杀人是我的意

念，比喻日本文化侵略。结局的屠杀场面本应是在船上拍，但因大浪拍不成。由于拍摄严重超资，电影公司便将地点改做沙滩，并另找人执导。我对这结局很不满意。”<sup>17)</sup>



图17,《烈火青春》结尾大屠杀



图18,《烈火青春》结尾

“远方的船——赴阿拉伯”

船与大海在《烈火青春》中有着重要的意义。Louis的父亲是Nomad（流浪者/游牧民）号上的船员。Nomad不仅仅是船的名字，也是电影的英文名，成为这几位年轻人的化身。他们每一个人都是流浪者：一起从香港本岛漂流到大屿山；Kathy与日本男友曾经想要乘坐Nomad号逃往阿拉伯；最后幸存下来的Louis和Tomato登上了一艘开往阿拉伯的船，漂泊在大海上。大海的另一边是他们向往的远方。如果按照谭家明最初的意愿，片尾的大屠杀发生在船上，承载他们去远方的船却成了他们的葬身之地，整部影片会更加残酷。最后，有人离开了香港，有人永远地被困在了这里。

从《烈火青春》中，可以看到谭家明受到戈达尔（Jean-Luc Godard, 1930年12月3日—）和大岛渚（1932年3月31日—2013年1月15日）的影响。1960年，法国新浪潮导演戈达尔拍摄了《精疲力尽》（À bout de souffle），日本新浪潮导演大岛渚拍摄了《青春残酷物语》（『青春残酷物語』）。这两部电影不约而同地描绘了年轻人用自我放逐的方式与社会对抗，却如以卵击石，最终自我毁灭。《烈火青春》中的香港年轻人，他们像《精疲

---

17) 史丹. 谭家明谈家明——归来的香港新浪潮主将[J]. 电影世界. 2008-11-05: 127.

力尽》中的米歇尔一样，成日无所事事却又向往一个远方，不切实际地想到达那里；又像《青春残酷物语》中的真琴与清一样反叛，毫不掩饰自己的欲望。他们在社会找不到梦想、不知道该做什么，所以只好用自己的方式反抗，不去顺从社会秩序。但是他们的爱情被社会嘲笑、他们的青春败北，最后只得到一个残酷的结局：死亡。

戈达尔的电影描绘了法国年轻人迷失于社会、没有目标、不知所措的心理状态。大岛渚的电影探讨“我”与“外界”斗争之间的联系<sup>18)</sup>认为个人的地位与身份是从外界环境中获得的。谭家明借鉴了戈达尔电影的空间，多用封闭或半封闭的空间表现人物的被困。同时在这样的空间语言下，表现个体在社会环境下的自我表达。《名剑》中的打斗多发生在室内及院内。李蓦然不问世事，只想成为天下第一，剑术却多在封闭空间内施展，无疑是表达了他将自己与外界隔离、困在自己的思想内。而结尾他望着宽广的大海，放下了执念，才真正将自己解放。《爱杀》中的别墅残杀戏份是柱中崩溃的精神状态在闭塞空间内的爆发。结尾的天台看似是一个开放空间，但是红白蓝三色的床单完全占据了画面，毫无开放可言，完全是一个封闭空间，是人物分裂的精神长期被压抑的表现。

《烈火青春》中年轻人也在封闭空间内进行反叛：Kathy与阿邦在音像店的橱窗内接吻、在公交车里寻欢，这些都是自由与外界枷锁之间的矛盾。

谭家明在80年代中后期的几部作品中，继续探索人物心理与外界环境之间的矛盾，人物的自我释放是仍通过暴力或者“不伦之恋”来实现，以至于杀人和性爱成为他的电影中不可避免的元素。同时，他也更加关注女性自我意识的崛起：《雪儿》中的女主角毅然离开了两个背叛她的男人；《最后胜利》中的双女主敢爱敢恨、做事果断，甚至比男主角更有勇气和魄力。但是剧情不连贯与逻辑欠缺仍是谭家明电影的典型特征。后期作品《雪在烧》和《杀手蝴蝶梦》在故事创新性上较弱，都选择了有

---

18) Noël Burch. *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*[M]. California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1979: 327.



些俗套的“通奸杀夫”的主题，剧情上多有拖沓。

谭家明的电影具有十分强烈的个人风格，在表现上十分具有创新性，尤其善于将色彩从依附物中解放出来，成为与叙事并行的、可以讲故事的独立部分。80年代前期的作品在不断探索视觉表达的可能性，具有独特的美学价值，是新浪潮的代表作。80年代中后期的电影更加商业化，不断改写不同的类型片。但是其中也有只为了卖噱头而加入的“软色情”、“不伦恋”、“杀人狂”等情节，与新浪潮时期的作品呈现出不同的市场追求。

新浪潮电影的本土化特征也可以在谭家明的作品中看到。比如人物自我封闭，与外部环境有交流障碍，正是80年代香港年轻人发现自己觉醒的自我意识与社会秩序之间的不可调和的矛盾后，抗拒外界的表现。以及女性角色大胆、开放，掌握追求爱情的主动权，与以往荧幕上的传统女性大不一样，也是女性自我意识崛起的体现。谭家明的电影注重人物的心理和精神，许多创新性的视觉表现手法也是为了将人物的内在活动外放。

但是外界对他的电影一直存在表现大于剧情的批评。电影叙事经常出现故事逻辑欠缺、前后无过渡、转折生硬、剧情割裂等问题，也是因为谭家明注重形式、但忽视故事。所以其电影的细节非常值得推敲，整体的剧情却常不够丰满。

90年代，谭家明不再做导演，反而退居幕后，做起了剪辑。最受关注的应当是他为王家卫剪辑的两部电影：1990年的《阿飞正传》与1994年的《东邪西毒》。王家卫是在新浪潮中成长起来的，也是从电视台辞职，转行成为电影人，曾是《最后胜利》的编剧。两人在当时多次合作，并且使用的创作班底也几乎是同一批人，媒体常称他们是“师徒关系”。通过比较两人的作品，可以看到王家卫受到谭家明的影响，同时又在此基础上发展出自己的风格。

### 3. 从编剧变身导演的王家卫

王家卫与关锦鹏、舒琪、陈果等人在80年代中后期进入电影业，他

们延续了新浪潮电影对香港社会命运的关怀、同时也对镜头美学有所追求，拍摄出极具个人风格的作品，有“后新浪潮”或“第二波新浪潮”导演之称。

王家卫于1980年离开香港理工学院美术设计系，进入电视广播有限公司导演培训班，后进入香港无线电视。1981年离开电视台进入电影业。在1988年首次执导《旺角卡门》之前，已有7年的编剧生涯。但是相比他著名的导演经历，这一段编剧经历是较不为人知的。这7年间，其编剧作品有12部。<sup>19)</sup>其中大部分是瞄准市场的喜剧片。这一类型片在当时有合编剧本的习惯，且导演常常是联合编剧之一。<sup>20)</sup>其中较能窥探到王家卫个人风格的电影实属不多，《彩云曲》与《最后胜利》算是其中两部。

1982年，吴小云执导《彩云曲》，王家卫位列四位编剧的第二位。这部电影虽然由大公司“新艺城”制作，但是不同于传统的“新艺城”喜剧电影，关注年轻人脆弱的心理和精神，充满“作者性”，亦被一些学者列入新浪潮电影。电影中一段对白很好地表达了主题。

天惠(徐杰饰)问：“不知道到了三十岁的时候，我们会变成什么样子？”  
安琪(庄静而饰)答：“活那么久干嘛！”

安琪虽是富家女，生活无忧，但是父母离异，母亲远走美国，父亲又偷偷和别的女人在欧洲结婚，留她一人在香港。她好像一直在燃烧自己的青春，直至爱情与梦想都破灭，青春燃烧殆尽，跳入泳池自杀，生

---

19) 《彩云曲》(导演：吴小云；1982)、《空心大少爷》(导演：陈勋奇；1983)、《伊人再见》(导演：陈勋奇；1984)、《吉人天相》(导演：廖伟雄；1985)、《龙凤智多星》(导演：黎应就；1985)、《小狐仙》(导演：陈勋奇；1985)、《我爱金龟婿》(导演：陈勋奇；1986)、《神勇双响炮续集》(导演：张同祖；1986)、《恶男》(导演：陈勋奇；1986)、《最后胜利》(导演：谭家明；1987)、《江湖龙虎门》(导演：张同祖；1987)、《猛鬼差馆》(导演：刘镇伟；1987)。

20) 蒲锋. 编剧时期的王家卫. 王家卫的映画世界(2015版)[M]. 香港：三联书店(香港)有限公司，2015：90-95.

命永远地停留在青春的最后一瞬。天惠本是贫家女，通过自己的努力，成了有名气的演员。梦想成真，但却永远地失去了一直支持她的好友。她们的命运如天边的彩云一样，绚烂一时，却也幻化莫测，一阵风吹来，就不知要如何变化了。

这部电影关注个体的命运，也许有王家卫的想法在其中，但是四人合编剧本，无法探究王家卫究竟出力百分之几。若要从其编剧作品中探索他的个人风格，《最后胜利》是最为重要的一部。

1987年为谭家明执导的《最后胜利》写剧本，是王家卫编剧的成熟时期。他曾表达自己不喜欢与许多人在同一个办公室集体创作，常自己一人去咖啡店编写剧本，这也是他与谭家明相似的一点。谭家明不像其他导演一样爱谈论情节和人物，而更喜欢结构和形式，这使得年轻的王家卫深受影响。

谭家明曾表示：“其实王家卫只交我半个剧本，余下的由我写。王拍片不爱用剧本，只交一半已算是给我面子了！”<sup>21)</sup>王家卫为谭家明创作了三个剧本，第一个关于两个黑帮少年，第二个是讲他们的20岁，第三个则是他们三、四十岁的故事。谭家明选择了第三个剧本，拍成了《最后胜利》。第二个故事则在1988年的时候，被王家卫自己拍成了《旺角卡门》

<sup>22)</sup>

《最后胜利》再一次展现出谭家明对类型电影改写的的能力，从中也可以看到《旺角卡门》的雏形。当时德宝公司希望谭家明拍一部喜剧或者黑帮电影，新浪潮已经过去，这两种类型正是非常流行的时候。那时市场上的黑帮电影受到吴宇森的《英雄本色》影响，都塑造关于“英雄”的故事，谭家明则反其道而行之，想要拍一部关于“失败者”的电影，把喜剧片和黑帮片结合在一起。

大宝（徐克饰）是帮派大哥，但是在其他的帮派间，他一点也没有

---

21) 同注17: 127.

22) Wong kar wai, John Powers. *WKW: The Cinema of Wong Kar Wai*[M]. New York: Rizzoli, 2016: 97-98.

威名，甚至在影片开始没多久，他就进了监狱。几乎整部电影中，大宝的出场都是在监狱中，这与传统黑帮片中的“英雄大哥”大相径庭。阿雄（曾志伟饰）是大宝唯一的小弟，他软弱、胆小。在大宝入狱后，阿雄肩负起了照顾两个“大嫂”的任务，其间却与“嫂子”咪咪（李丽珍饰）生出情愫。

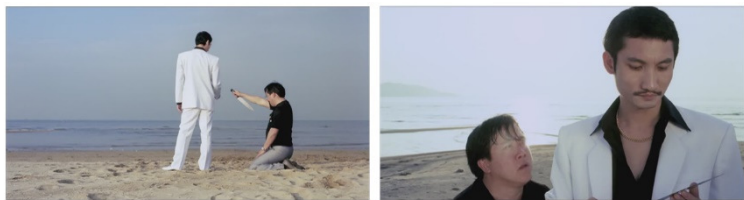


图19-20,《最后胜利》结尾处

影片结尾，大宝与阿雄兄弟二人在海边对峙。大宝本意是要杀死背叛了自己的阿雄与咪咪。阿雄自知有罪，跪在大宝身侧，把刀递上去。但是大宝拿起刀，却不忍下手，他说：“让我杀了你，比杀了我自己还难。”在大宝口中，观众得知他们从小就一起在孤儿院长大，又一起逃出来。两人回忆着一路的点滴，在漂泊的岁月中，他们建立了有如亲兄弟一般的真挚情谊。夕阳的余晖将大宝的影子拉长，覆在倒在地上的阿雄身上，这是最后一次，阿雄生活在大哥的影子下。大哥最后原谅了他，并且还给了他钱作为新婚礼物，成全了他和咪咪。阿雄站了起来，挺直了腰板。以后不再有大哥的压迫，但也不再有大哥的保护，他必须自己做一个顶天立地的男人。《最后胜利》结尾平静的海面与《烈火青春》结尾波涛汹涌的海面是不同的，有一种包容万物的感觉，也许正是这样的大海使得大宝本来就犹豫不决的内心最终选择了原谅阿雄。夕阳又给兄弟诀别的情节增加了悲情色彩。

在《最后胜利》中，王家卫明显地关注了边缘人物。大宝与阿雄是无父无母的孤儿，他们无根、无归宿。《旺角卡门》与《最后胜利》一脉相承，讲述的也是两个社会边缘的帮派青年，他们也是“反英雄”的。当市场上的黑帮电影都在塑造英雄有多风光时，王家卫笔下的“英雄”

却都是狼狈的，他揭示了“逞英雄”的辛苦，“英雄”也只是平凡的小人物而已。

开始时，王家卫想要拍摄一部与乔治·比才（Georges Bizet，1838年10月25日—1875年6月3日）的歌剧《卡门》（Carmen）相似的电影，讲述旺角的警察与神秘女子的故事，起名《旺角卡门》，并且已经发了通稿。但是这个故事构想很快被制作公司驳回，因为公司找到了当红的刘德华来出演，前提是这要是一部黑帮片。在这样的要求下，王家卫放弃了原来的想法，与谭家明商量后，拿出曾经写过的剧本，拍摄了“黑帮片”《旺角卡门》。<sup>23)</sup>

《旺角卡门》与《最后胜利》一样，不是一部纯粹的类型电影，包裹在黑帮片的外衣下，电影揭示了边缘人的悲剧命运和求爱不得的宿命。阿华（刘德华饰）与乌蝇（张学友饰）就像是《最后胜利》中的大宝与阿雄年轻的时候。阿华与大宝一样，是只有一个小弟的大哥，在黑帮中并没有名声与地位。乌蝇与阿雄相比，更是个完全的失败者。他赌博、欠债，而债务总是在阿华的帮助下才能偿还，像极了斯科塞斯（Martin Scorsese，1942年11月17日—）《穷街陋巷》（Mean Streets）（1973）里的乔尼。乌蝇为了证明自己的能力，接了一项重要且危险的任务，但他还是失败了，是阿华以生命为代价替他收了尾。阿华不是英雄。他甚至不像黑帮老大，只是一个没头没脸、身处社会边缘的小人物。

《旺角卡门》中的三个主角在香港都没有真正的家。乌蝇的母亲再婚之后，继父不接受他，他就再也没有回家，从此把阿华当成大哥。他和阿华都把帮派看作归属，这种归属呈现出很不稳定的特点。阿华一直是独自一人，直到他的表妹阿娥（张曼玉饰）从大屿山来到香港本岛治病，寄宿在他的屋檐下。两个无家之人不再是孤独的，他们可以互相依靠。用人物漂浮的身份和无家的状态来隐喻社会的不稳定，是《旺角卡门》与一般黑帮电影不同的地方。

王家卫将阿华描述为残忍的帮派世界的囚徒，同时也是寻求自己正义的

---

23) 同注22: 97.

英雄。然而，结局却是反英雄的。阿华的绝望和残酷的死亡预示着英雄的死亡。阿华中弹倒下的场景就像戈达尔在《精疲力尽》中刻画的米歇尔的死亡场景。



图21,《精疲力尽》结尾处



图22,《旺角卡门》结尾处

两个角色都是被警察射杀，倒在冰冷的地面上。他们都承受着边缘化，有着同样的悲剧结局。《精疲力尽》中，观众无法从米歇尔戴着墨镜的脸上读出他的眼神，但是从他中枪后仍然踉跄地逃跑的动作，可以看出他对死亡到来的恐惧与绝望。最后他摘下墨镜，对着出卖他的女友说：“你让我想吐。”他虽然是一个不干正事的边缘人物，但是他对生存的渴望与旁人无异。《旺角卡门》中，阿华的眼神中透露出深深的绝望，蓝灰色的冷色调也使得死亡更加残酷。死前，他脑海中浮现的是与阿娥在电话亭中接吻的那一幕。他挣扎着想要与心爱的人过平静的生活，但是却逃不开宿命，命运不给他一丝生存的机会。两个镜头都仿佛是要通过将死之人的眼睛看向天空，那是社会不曾给他们的自由空间。



图23,《旺角卡门》打斗场景

此时的香港帮派电影模仿《英雄本色》，制造大场面的枪火打斗，对暴力的刻画已经模式化。但是《旺角卡门》中多使用棍棒打斗，风格更加冰冷。几场发生在夜间的暴力场面，全部用到了饱和度极高的蓝色光线。蓝光削弱了鲜血四溅的暴力色彩，却带来一种冷酷的感觉，使得影片通过打戏呈现出了小人物挣扎生存的残酷。这是谭家明电影中标志性的表现手法。王家卫解释说这部电影明显受到谭家明的影响，因为剧本曾是两人一起参与创作的，所以不可避免地有一些谭家明的想法在里面。<sup>24)</sup>

除了色彩，影片的空间处理也有借鉴谭家明之处。《旺角卡门》中阿华与阿娥在电话亭中亲吻，《烈火青春》中Kathy与阿邦则是在橱窗中亲吻，电话亭是橱窗这个半封闭空间的压缩。两者都通过透明的玻璃与外界形成一个看似互通的空间。人物在这样的空间里，做着叛逆之事，故意让外界看到，好像是在宣布自由。但他们其实被困在四壁之内，所追求的自由也始终是带着枷锁的。王家卫将橱窗压缩成只能容纳两人的电话亭，增加了压迫感，两人在如此压抑的空间内热吻，充斥在电话亭中的欲望与电话亭这个狭小的空间有更鲜明的对抗。不仅使人物的情感爆发更动人，也更加突出了个体的自由始终是受到压抑的。

在《最后胜利》与《旺角卡门》中，王家卫都关注了帮派成员生存的困境，他们也有血有肉，为了生存而在社会底层挣扎，渴望与爱人回归平淡的生活。阿雄、大宝、阿华、乌蝇都是王家卫笔下的“无脚鸟”的雏形。而1990年上映的《阿飞正传》，将真正的“无脚鸟”旭仔（张国荣饰）搬上荧幕，也成为日后王家卫电影中大部分男性角色的原型。

《阿飞正传》拍摄于80年代末，讲述60年代的故事，其中的人物更加边缘化。最初，王家卫想要将《阿飞正传》这部电影的背景定位在香港“六七暴动”。<sup>25)</sup>在拍摄《旺角卡门》之后，王家卫曾说他将拍摄一部

---

24) 同注22: 101.

25) 香港“六七暴动”，亦称1967年香港左派暴动，从1967年5月6日开始，至同年12月基本结束。当时的香港左派受到文化大革命的影响，对抗香港政府，最初由

名为《爱在1967》的电影，讲述发生在这场骚乱中的恐怖分子和警察的爱情故事。

但是要讲述清楚这么庞大背景下的故事，必须考虑很多虚构的东西。王家卫在接受采访时解释了他最终放弃这个命题的原因，他表示自己觉得非常混乱。在这个反复思考的过程中，他没有任何进展。最终王家卫发现他更想了解关于他自己的事情，所以决定拍摄一些个人的经历和想法。<sup>26)</sup>

在王家卫的童年时代，他的母亲是位二房东。他们的租户中有一个非常英俊的年轻人，在餐馆做服务员。这个男人有一个漂亮的女朋友，她每天都在门口等他，但他并不喜欢这个女人。另一个租客是每晚都出去工作的酒吧女郎。有一位新加坡的华侨很爱她，每天都在门口等她回来。男服务员的女朋友和新加坡华侨每天都会在他们爱人的家门口遇见彼此，他们互相鼓励，成为了朋友。王家卫想要在这个故事中加入一个新加坡家庭，将电影分为上下两部拍摄，这便是《阿飞正传》的最初想法。

然而，在拍完上部的三分之一后，王家卫知道除去准备期，他还需要至少一年的时间和两倍的资金才能完成全部。由于制片人对已拍摄的这一部分并不满意，撤回了对下部电影的投资。最后，王家卫重建了电影的结构，已经拍摄好的故事成为了《阿飞正传》，而所有其他的想法则在10年后拍成了《花样年华》。

对于60年代的怀旧情感正是始于《阿飞正传》。王家卫童年时期所看到的一切都给了他一种感觉：60年代的爱情看起来像一种持续很长时间的大病，这种病很严重。但是到了90年代，爱情逐渐变成了一种持续时

---

于劳资纠纷而制造“政治工潮”，后来从工人运动演变成炸弹袭击警察、平民的恐怖主义暴动。

26) 焦雄屏, 王家卫. 从王家卫《阿飞正传》当红影星非主流的表演谈起[EB/OL]. [2020-9-18]. 网址: [http://cssn.cn/zt/zt\\_xkzt/zt\\_wxzt/wjwdy/wjwdgyy/201412/t20141224\\_1455412\\_1.shtml](http://cssn.cn/zt/zt_xkzt/zt_wxzt/wjwdy/wjwdgyy/201412/t20141224_1455412_1.shtml)



间很短的感冒。

《阿飞正传》中用不断出现的时钟正是来记录时间的流逝，旭仔也像时间一般不停地向前走。他的记忆是数字化的，他的爱有一个期限，他的生命以秒计算。像所有年轻人一样，旭仔渴望无限的青春，他激情地追求爱情，但与此同时，也害怕承担责任。他整日无所事事，对生活没有追求，唯一的目标是找到亲生母亲。

寻找生母就是寻找根。旭仔的养母是一名上海移民，最终她离开香港去了美国。旭仔的亲生母亲在抛弃了他之后便回到了菲律宾。旭仔的“无根性”由三个因素造成：他被领养，他的养母是移民，他的亲生母亲是菲律宾人并且离开了香港。他对自己的身份感到迷茫，他游走在香港社会的边缘，离开香港后，他又在菲律宾流浪，自始至终他都没有一个真正的家。

《阿飞正传》中经典的“无脚鸟”隐喻，其实源于戈达尔1964年的电影《法外之徒》(Bande à part)。在亚瑟临死前，有一段旁白：“从降临在他（亚瑟）身上的黑雾中，他看到了这只存在于印度传说中的神奇的鸟。它没有脚，无法休息，在大风中睡觉，传说只有死去的人才能看到它。”《阿飞正传》的年轻人正是一群“无脚鸟”，生时只能飞翔，只有死后才能落地休息。他们同《烈火青春》中的年轻人一样，生活在无政府的状态下，漂泊无根。

谭家明作为《阿飞正传》的剪辑，呈现故事的方式也如《烈火青春》一般，是非剧情化的。不连贯的、跳跃的剪辑手法使得这两部电影抛开对故事情节本身的关注，转而更能让观众抓住人物的心理。以旭仔为首的年轻人不受社会制度的约束，自由地活在自己的世界中，他们不对自己负责，更不对他人负责，只管一时的享乐。在旭仔心中，菲律宾是他向往的远方。影片中的火车与《烈火青春》中的船具有同样的作用，都是漂泊无根的象征。最后，旭仔在火车上被杀，这与谭家明在《烈火青春》结尾想拍却没拍成的“船上屠杀”如出一辙，暗示了旭仔的一生注定没有归宿。

像谭家明一样，王家卫也受到日本文化的影响。在接受日本杂志《电

影旬报》的采访时，王家卫说，《阿飞正传》中旭仔和咪咪（刘嘉玲饰）的吻戏来自一位日本女性作家的小说中的场景。小说讲述了黑人美国大兵与日本女人的故事，其中有一个场景是男人捂住女人的鼻子，趁她张口呼吸时吻下去。<sup>27)</sup> 筒井武文在这里标注了这本小说是山田詠美1987年的《蝶之缠足》（『蝶々の纏足』）。但是《蝶之缠足》这本书在1990年之前并没有被翻译成中文或英语，小说中也没有相关的片段。与王家卫所说的相同场景出现在山田詠美1987年的另一本短篇小说集『ソウル・ミュージック・ラバーズ・オンリー』（Soul Music Lovers Only）。<sup>28)</sup> 小说出版同年，台湾有三个出版社发售了翻译版，希代书版集团译作《我只爱黑人音乐》，星光出版社译作《灵魂·音乐 只有爱人》，皇冠文化译作《灵魂音乐 只有情人》。

《阿飞正传》借用的亲吻片段出现在第五个短篇的开头，是两人火热情感的开端，这与旭仔和咪咪关系的发展步调是一致的。短篇中的男主角强尼只有一个梦想，就是赢得篮球比赛回到家乡。而最后，强尼死在一场车祸中，永远无法回到家乡了。电影中的旭仔也只有一个梦想，就是找到生母。他们都在寻找归宿。旭仔的结局同强尼一样：死亡。山田咏美的小说中的男主人公多以驻日美军为原型，女性角色则非常大胆开放，与社会伦理背道而驰。王家卫选择在电影中借鉴山田咏美的小说，或许是因为在殖民地时期，香港是一个失去主权的地带，年轻人也通过放逐自己来获取自由。

王家卫后来的电影多多少少都在讲述“无脚鸟”的故事。从编剧到导演，王家卫始终关注社会中个体的命运。在新浪潮的过程中，香港电影完成了本土化。王家卫的电影也十分注重这份本土化，紧紧抓住时代变迁中的香港社会的特征与香港人的精神状态。

---

27) 筒井武文. 香港・台湾電影人列伝-4-仰角の視線は人を逆境から立ち直らせることができる[J]. キネマ旬報, 1992-01, 上旬号: 112-115.

28) 山田詠美. ソウル・ミュージック・ラバーズ・オンリー[M]. 东京: 幻冬舎, 1997.

王家卫曾作为谭家明的编剧，后独自执导电影，其作品中也可看出谭家明的影响。两人都善于将香港年轻人的心理状态放大，展现他们在社会变革中的迷茫与不适。但是王家卫更常用隐喻来展现人物的心理变化，尤其在90年代的作品中，更多地用物体表现人物留恋过去、身份迷失的内心，比如让人忘记过去的醉生梦死酒（《东邪西毒》）、过期的凤梨罐头（《重庆森林》）、被藏起来的护照（《春光乍泄》）等。

王家卫的电影有一个相同的主题，就是个体的自我封闭，拒绝与他人交流。这与谭家明的早期电影也有相似之处。王家卫始终坚持着这个主题，人物常常因为害怕被拒绝，所以先拒绝他人，不敢与人正常沟通，更不会与社会有正常的互动。他们仿佛没有过去，没有根，不知道自己是谁，要做什么。

从《阿飞正传》开始，王家卫与摄影师杜可风及美术指导张叔平形成了固定的合作关系，使得他的电影始终呈现出风格的统一化。而他坚持自己做编剧，也是与谭家明不同的一点。王家卫作为电影作者，多次探讨香港人的身份问题，这也是其电影受到关注的原因之一。怀旧、诗意的氛围也使得他的电影更多地受到国外电影节的欢迎。但是他的电影也有着剧情碎片化、故事不连贯的特点，成为常被人诟病的问题。

#### 4. 结语

80年代初期，新浪潮的出现，使香港电影完成了本土化的进程，将电影美学带入市场，使商业片更符合大众审美的需求。

谭家明的电影以独特的视觉创新性和极具个人风格的美学表现，给新浪潮电影带来了更多的可能性。他的电影以表现形式的风格化被人们津津乐道，但是电影的内在却常被忽视。虽然剧情薄弱一些，但是其电影在表现人物心理与精神状态方面是极有特点的。突出的视觉表现往往是为了将人物内在的东西外放，成为电影表达的主体。

王家卫曾作为谭家明的编剧，受到其影响。早期执导作品的表现手法有借鉴谭家明之处，故事的核心也是年轻人在自我解放与外界枷锁中的迷失。但是并没有一味模仿，逐渐发展出自己的风格，更加诗意与怀

旧，人物刻画更加细腻，节奏也更加缓慢，不像谭家明的电影那么激进与暴力。

通过比较两人早期作品，可以看到，80年代中后期的香港电影继承了新浪潮导演关注香港社会的特点，同时将艺术片与商业片更好地融合，不仅在本土受到关注，也更加走向世界。80年代的香港电影从新浪潮起步，逐步走向辉煌。

### 参考资料

- [1] 卓伯棠. 香港新浪潮电影[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2011.
- [2] 石琪. 香港电影新浪潮[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2006.
- [3] 赵卫防. 香港电影艺术史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2017.
- [4] 张建德(Stephen Teo). 香港电影: 额外的维度(第2版)[M]. 苏涛, 译. 北京: 北京大学出版社, 2017.
- [5] 罗卡(Law Kar), 法兰宾(Frank Bren). 香港电影跨文化观[M]. 刘辉, 译. 北京: 北京大学出版社, 2012.
- [6] 黄爱玲, 潘国灵, 李照兴. 王家卫的映画世界(2015版)[M]. 香港: 三联书店(香港)有限公司, 2015.
- [7] 史丹. 谭家明谈家明——归来的香港新浪潮主将[J]. 电影世界. 2008-11-05: 126-127.
- [8] 焦雄屏, 王家卫. 从王家卫《阿飞正传》当红影星非主流的表演谈起[EB/OL]. [2020-9-18].  
[http://cssn.cn/zt/zt\\_xkzt/zt\\_wxzt/wjwdy/wjwdggy/201412/t20141224\\_1455412\\_1.shtml](http://cssn.cn/zt/zt_xkzt/zt_wxzt/wjwdy/wjwdggy/201412/t20141224_1455412_1.shtml)
- [9] 安虞. 蒙德里安[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [10] Noël Burch. To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema[M]. California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1979.
- [11] Wong kar wai, John Powers. WKW: The Cinema of Wong Kar Wai[M]. New York: Rizzoli, 2016.
- [12] 筒井武文. 香港・台湾電影人列伝-4-仰角の視線は人を逆境から立ち直ら

せることができる[J]. キネマ旬報, 1992-01, 上旬号: 112-115.

- [13] 山田詠美. ソウル・ミュージック・ラバーズ・オンリー[M]. 東京:幻冬舎, 1997.