

親密關係與個體成長

——情感社會學視角下的王家衛與《一代宗師》

余 莉

[提 要] 本文從情感社會學的視角，通過對《一代宗師》中人物形象、人物關係、敘事結構的情感分析，認為王家衛在《一代宗師》中所講述的情感故事與個體成長都事關現代性親密關係的構建，是電影作者對社會學家吉登斯提出的“融匯之愛”的無意識表述和欲望表達。本文通過細緻的電影文本分析，認為吉登斯的親密關係理論在中國當下文化語境中存在實踐困難，但具有巨大指導意義。本文將情感社會學理論應用於電影批評實踐，是對中國電影批評的一種新嘗試。

[關鍵詞] 《一代宗師》 親密關係 個體成長 情感社會學

[中圖分類號] J90; C91 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2018) 01 - 0075 - 08

引 言

英國社會學家安東尼·吉登斯對現代社會的研究頗多建樹，他在情感領域的研究雖然數量不多，但是對現代社會中親密關係的深刻變革有著見解的深刻，所提出的“可塑性性徵”、“純粹關係”、“融匯之愛”等概念都是對現代親密關係的精妙闡述，對探究現代人的情感生活與自我認同有著重要啟發。華語導演王家衛擅長情感題材，從出道之作《旺角卡門》（1988）到《一代宗師》（2013），除了美輪美奐的視聽盛宴、鮮明的個性化鏡語風格之外，呈現的始終是關於情感的主題，換言之，是關於親密關係構建與成敗的主題。

然而《一代宗師》公映至今，一直存在關於影片主題“跑偏”的議論。導演本意圖通過葉問這位宗師（The Grandmaster）以點帶面講述一個“逝去的民國武林”（The Grandmasters），卻儼然成了一部“宮二傳”，網絡上甚至戲謔本片到底是“一代宗師”還是“一代宗師母”？^①章子怡飾演的宮二形象為什麼如此突出？她在片中佔據了大篇幅的戲份，導演不惜削弱其他支線，導致被詬病在敘事結構和人物塑造上的“爛尾”，但宮二的部分卻是非常完整。這僅僅是一次任性的電影作者的自我書寫、“變本加厲的老毛病之作”嗎？^②從“逝去的民國武林”落腳到“葉問傳”，卻“跑偏”成了“宮二傳”，一個男人的故事變成了一個女人的故事，這其中的偏離，

是否暴露出王家衛在試圖講述一個男人/英雄/宗師的心靈成長史的時候，不由自主地要處理男性與女性之間的關係對於其成長所起到的重要作用呢？

王家衛執導以來，長期在情愛的進退兩難主題中糾纏，男人女人皆陷落其中。以往作品以徒留餘恨的小情小調、餘音裊裊俘獲廣大城市文藝小資青年的共鳴和熱愛。在《一代宗師》中，宮二與葉問之間的情感關係甚至連嚴格意義上的兩性關係都不是，男女主人公也明顯地在情感上不再自怨自艾、顧影自憐，而是接納缺憾、接納不圓滿，以退為進、大成若缺，這樣的變化意味深長。子曰四十不惑，葉問的成長卻是從“不惑之年”開始的，成長的動力恰恰是因為外部變動，葉問四十歲之前未見過“高山”，直到生活/愛情兩座“高山”的考驗，令其生命經歷了“缺”的體認，才最終達到“成”的境界，而成爲一代宗師。女人/宮二在男人/葉問的生命經驗中，不再是所有物、獵物、行動目標，或僅僅是一個相對於主體的客體存在，女人成爲了男人成長中一種重要的推動力，是相互交流、守望與印證的精神伴侶，這種難得的男女關係不啻具有了吉登斯所言的“純粹關係（pure relationship）”——現代性親密關係的雛形。

一、“葉底藏花”的情感實質

王家衛在重構一個他心目中的武林世界和宗師往事時，無意中講述了一個關於現代男性視角下親密關係的故事。宮二和葉問之間到底是什麼關係呢？王家衛在香港國際電影節講座之“大師班”活動的見面會上說葉問對宮二是沒有愛的，只是一個功夫很好的人，見到另一個功夫很好的人，心裡只會有一個想法就是打上一架。^③依王家衛的訪談所解釋，《一代宗師》的諸多劇情的確可以理解爲葉問作爲一個“武痴”，僅僅出於對一座功夫“高山”（六十四手）的嚮往及惺惺相惜，而對宮二說“有機會我們再印證”，留下保持聯繫的伏筆，然後鴻雁往來中更是寫下“葉底藏花一度，夢裡踏雪幾回”的痴念，宮二亦豪氣回覆“一約既定，萬山無阻”，可惜葉問與宮二再次切磋武藝的“念念不忘”遭致另一座“高山”/生活所阻，但葉問終究越過“見自己、見天地、見衆生”三重境界，而走完了“宗師”之路。

可是電影中，葉問與宮二的金樓大戰、鴻雁往來等情節設置與鏡頭細節所展示、講述的二者關係肯定不是如此。金樓大戰是他們的相識，也是他們的定情，正合於武俠作品中最經典的一句套話“不打不相識”。二人貼身肉搏、性命交關，其視覺意象和字幕文本具有某種多義性，並明確指向一種歧義。王家衛也在鏡頭上對這一點有充分暗示（簡直就是明示），鼻尖對鼻尖的特寫鏡頭幾次出現，並在影片後面的閃回段落反復出現。編劇徐皓峰在接受媒體訪談時曾說過“六十四式暗喻男女纏綿”。^④這種膠合、纏鬥、互爲進退的肢體狀態可與交誼舞、探戈等雙人舞的動作配合協調而意會旁通，高度類似於性交的抽象與升華，需要雙方對互相心意的揣摩與配合、主動與被動的暗地角逐。漢語裡有個詞叫“痴纏”，通常可用來形容男女情感狀態，但是也可以形象地形容過招的狀態，《金瓶梅》中就屢次用“戰”一詞指涉性交。^⑤“戰”與“交”兩個動作高度抽象出了男女關係赤誠相見時兩種既相互衝突又相互融合的狀態。同樣是“戰”，片中宮二有兩場武戲，也是全片武戲的兩個華彩段落，一場是與葉問的金樓大戰，另一場是與馬三的月臺之戰，都是男女互搏。從宮二亮相動作、圍觀者的設置、陪伴者老薑的鏡頭插入、俯拍鏡頭的使用來看，金樓大戰與月臺大戰可謂對仗工整，但是兩場戲的內外景區別、“金樓”之暖與車站雪夜之冷、切磋武藝與報仇雪恨的主題對比、配樂、節拍器（鼓點/火車聲音）、人物情緒、動作設計等都有著顯然不同，一愛一恨，區別立現。在王家衛的鏡頭裡，宮二與葉問的交手，遠非“切

磋商”這一種表層含義。身體語言比語言更加誠實，導演鏡頭語言比導演闡釋語言更加誠實。

王家衛在影片中向來喜用曖昧語言，這裡“葉底藏花”就是一個典型的雙關用法，既是宮家六十四手的一個“防不勝防”的招式，也隱喻葉問的“葉”和宮二全名“宮若梅”中的“梅花”。當葉問向宮二道別時說的“葉底是否能夠藏花，我們有機會再印證”，千里去書時寫下的“葉底藏花一度，夢裡踏雪幾回”，如果這些不是表明心迹，那未免是一種有失身份、過於輕佻的撩撥了。這樣明顯的歧義導向，宮二從此暗留情思，就絕非是空穴來風了。如果宮二一生的心事都是對葉問初心的“誤會”，那麼導演何故將一代宗師葉問在感情上塑造成一個浮華浪蕩子？因為葉問家室圓滿，導演安排的這份情本就是不可說的。導演的分裂之處在於，既不能肯定葉問的“外遇”之心，又不能捨棄這份知遇之情。所以，他一面在電影裡用鏡頭講述一個婚外愛情，一面在訪談時用語言否認一份“非法”愛情。其實導演開脫的是一種男人對“融匯之愛”的渴望。

二、親密關係視角下的“浪漫之愛”與“融匯之愛”

吉登斯所提出的“融匯之愛”是在一個現代性的語境中，但是這並不妨礙我們借用來探討宮二與葉問的關係，畢竟導演王家衛的電影創作被認為是“現代寫意電影”，^⑥甚至是現代性策略與後現代性策略的雜取運作拼貼出的現代性神話。^⑦

首先，吉登斯在對激情之愛和浪漫之愛進行分析之後，認為現代社會變革，民主擴大到私人領域之後，情感民主化導致親密關係的變革。這種變革就是“純粹關係”出現的可能。吉登斯認為是“關係”一詞意味著與另一個人親近而持久的情感維繫，純粹關係與性純潔並不相干，而且這種社會關係的達成並非外在原因（婚姻等契約形式），而是一個人與另一個人的、雙方都認可的緊密聯繫。這種純粹關係是現代性的親密關係變革的產物，是重構親密關係的一部分。^⑧不同於激情之愛的“魔性”、對社會秩序和義務的反叛、對家庭穩定的破環，浪漫之愛更多的是一種女性的愛，是女性對“賢妻良母”形象的自我想像和關於理想親密關係建構而有些一廂情願的追求。浪漫之愛提出了親密關係的問題，但是男人並不能放棄對激情之愛的欲望，這對浪漫之愛所追求的傳統親密關係就可能造成傷害。於是吉登斯提出一種“融匯之愛”的理想形式，一種雙方之間完全平等、充分信任與交流，既肯定了愛欲、性在親密關係者之間的表達價值和審美特性，又不以排他性的社會契約形式（不限於一夫一妻或者異性戀關係）製造情感世界中的權力關係不平等。

吉登斯對親密關係的研究肯定的是兩個人之間的情感關係是取決於其“自治性”，而非外在的（社會的、經濟的、生理的）等諸多連結方式。這樣的表述非常類似於我們今天在通俗意義上對於“靈魂伴侶”的理解。但是我們可以看到，無論是在文藝作品中，還是現實生活中，“靈魂伴侶”對性關係形式的超脫，很大程度上並非出於對“心靈之約”純潔嚮往的主動選擇，而更多是無法掙脫肉身所在的關係桎梏的被動選擇，在其根本上是男性、女性對彼此欲望和關係形式難以把握的體現。《花樣年華》中的周慕雲與蘇麗珍即此例。但是，吉登斯對親密關係研究的過人之處在於他認識到了情感民主前提下，融匯之愛是人類情感的最理想形式。如果說情感民主是現代女性發自內心的需求，融匯之愛則更符合現代男性的情感利益。

王家衛早期電影中的“浪子”形象——《旺角卡門》裡的阿杰、《阿飛正傳》裡的旭仔、《東邪西毒》裡的西毒歐陽鋒、《春光乍泄》裡的何寶榮都是親密關係中的失敗者、逃離者和破壞者，他們只一味地追求“激情之愛”，不願、不能或不敢建立長久、穩定的情感關係，他們拒絕接納對方的同時，也就拒絕了和內心自我建立溝通的渠道，因而總是無法完成長大成人的那一刻，在

精神的世界裡流離失所、孤獨無依。在《重慶森林》、《墮落天使》、《東邪西毒》等片中，可以看到情感世界的另一種孤獨情致：如多米諾骨牌般，每個人都無望地愛著一個另有所愛的人。

《花樣年華》、《2046》把愛的欲言又止表達得幽微動人，但是主人公仍然怯懦地止步於親密關係的建立，最終無法獲得個體心靈的自由選擇。

王家衛之前表達的情感世界是完全不自信的，也是不信任他人的，信任關係正是吉登斯認為親密關係轉化的重要前提。但是，從2007年的《藍莓之夜》開始，王家衛電影的情感世界出現了一種微妙變化，伊莎貝拉在經過了橫跨美國、一路放逐的治愈之旅後，走出失戀陰影，重拾關於愛情的信心，同時亦完成了一次個人的精神成長。王家衛近年這兩部作品對於情感關係的認識發生的變化，是否與其個人的年齡、閱歷、心境的變化有著一定關係，我們不得而知，但是作品中對於情感哲學的暖調轉變、對於溝通的善意接納、對於建立親密關係的可期心態，都有所流露。

王家衛作為一個電影作者，雖然其在母題書寫上具有“不斷重複和日趨成熟的風格特徵”，但其在表述中呈現的“不相似和變異”之處，⁹恰恰意味著一種時代的進步與作者的互動。從這個意義上來看，王家衛作品受到市場的肯定、觀眾的追捧，絕不僅僅是一種盲目迷信，其作品中對現代性親密關係的無意識表述與追求，暗合了現代女性的心靈需求和現代男性的成長故事。

三、葉問的情感關係與個人成長

葉問與太太張永成的關係、與宮二的關係，絕不是一種喜新厭舊的淺薄情感，也並非紅玫瑰白玫瑰式的詰問。那麼葉問與二者的情感關係到底是怎樣的模式呢？

首先我們來看葉問與太太的關係。影片中用了四個鏡頭交待葉問太太張永成的出場，畫外音伴隨著的是葉問的介紹，“我內人叫張永成，是前清洋務大臣張蔭桓的後人，一般她話不多，因為她說出口有時會傷人，兩夫妻無聲勝有聲”。這四個鏡頭分別是手的特寫、人的半身側像、臉部的側面特寫和胸前抱臂的正面特寫，其女性魅力呼之欲出。這組鏡頭是張隔著門窗在凝視葉問練功，但是對宋慧喬飾演的張永成的身體的展示，滿足的是鏡頭之外對女性的凝視欲望。這組雙重凝視鏡頭是導演男性視角的充分體現，鏡頭之內是一個妻子對丈夫的愛意凝視；鏡頭之外，是觀者對美麗女性的消費凝視。葉問對她的介紹，即張永成的身份，有兩個關鍵的詞語：“內人”和“後人”，張的身份完全是在一個男權社會譜系之下的定位，是依附在父與夫的社會身份之上的。而她的個性，“話不多”，也非常符合傳統社會對於“賢妻良母”/好女人的個性嫻靜的價值肯定。影片中展現的張永成形象是身體豐滿（具有性魅力）、生活圓滿（官宦出身、家境富裕、兒女雙全）、志得意滿（受到丈夫寵愛，當她坐在眾風塵女子之間看戲時，因被她們窺探的目光打量而面露不安，在葉問握住她的手後，旋即露出志得意滿的神情）。

張永成和葉問的夫妻關係，影片中亦專門描寫了他們魚水情深，看戲、夜歸、擦身、洗腳等戲所展示的夫妻諧和，遠遠超出一般的婚姻質量。甚至導演在影片中讓葉問唯一許下的承諾“郎心自有一雙腳，隔江隔海會歸來”也只是對張永成說的，在得知滯留佛山的張永成死後，葉問畫外音是“從此我只有眼前路，沒有身後身”。導演讓葉問擁有這樣一份傳統但是完滿的夫妻關係，無論是從身體層面、倫常層面還是社會身份層面，張永成都完全滿足一個男人對女人的傳統期待。但正如吉登斯所描述的，男人是無法全然順從在“浪漫之愛”的親密關係裡的。當葉問與宮二相遇以後，一種“激情之愛”的挑戰就擺在了葉問面前。葉宮二人故事從敘事段落上可以概括為：宮二窗後偷窺葉問——宮二奉父命擺宴，偷偷給葉問下了戰貼——葉問與眾人商議赴宴——葉問

赴宴——二人對打——二人道別，書信往來，葉問爽約——多年後香港重逢，宮二去世。

宮葉二人的敘事段落在結構上與中國古典才子佳人的故事有著異形同構的妙處。窗後窺視的鏡頭具有典型的象徵意義，佳人初識才子，芳心暗許，在中國古典小說、戲曲話本等藝術形式中，可謂屢見不鮮。宮二得以相識葉問，是因為父親宮寶森帶她出來見識武林，更是奉父之命才在金樓擺下夜宴。佛山之行，明線上，宮寶森做到了把“名聲”送給了葉問，暗線裡，他卻也是把女兒送到了葉問面前。藉由兩代男性“傳承”完成生命篇章的交接，正是中國傳統社會女性命運的軌迹。赴宴段落，在意大利歌劇的配樂聲中，全景鏡頭完全對稱構圖，特寫鏡頭採用對切鏡頭，宮二與葉問在衆阿姑環繞中端然默坐，形同對峙，儀式的形式感卻有著“對拜”之妙。宮、葉二人服色呈暗調，藍黑為主，但質感含蓄低調，與周遭珠光寶氣、五顏六色形成對比，在色彩上暗示了二人在人群/環境中構造了一個屬於自己的世界。而精彩的對打段落，在鼓點密集營造的節奏感中，二人鼻息相聞的打鬥頗有“洞房”之聯想。後面二人分手之後的書信往來，也有著“一去千餘里，鴻雁傳相思”之意，而兩個人的最終緣分，卻是“苦守寒窯十餘年，一朝重逢命歸西”的悲劇故事。王家衛聲稱的武痴故事卻有著才子佳人戲的敘事結構模式，這無疑是一次口是心非的表達。但王家衛的難題恰恰是無法在葉問夫妻伉儷情深的前提下，正大光明地表述葉問對宮二的情感實質。王家衛並沒有打算把葉問塑造成一個感情上喜新不厭舊或者左右為難的人，從而解釋葉問對宮二感情的合理性，他只是試圖回避這個問題。

那麼宮二是否是葉問的“激情之愛”呢？王家衛更多是想把宮二塑造成葉問宗師之路上的一個同路人，通過一個“沒有走完這條路”的人，去塑造另一個“走完這條路”的人。但是當王家衛把這個成長之路的參照物設置成一位女性時，縫隙就開始產生，並導向了他無法自控的方向。

如果說凝視意味著欲望，葉問和宮二甫一相逢，就落入了相互深深的凝視之中。即使在對打戲中，導演也多次安排出現二人互相凝視的鏡頭。他們在這凝視之中互為鏡像，這也是對“世間所有的相遇都是久別重逢”的最好注解。按拉康的鏡像理論，人對自己的鏡像發生自戀式的認同，同時更需要他者的眼光完成自我認同。如戴錦華所說，“純真的他戀同時就是露骨的自戀”。^⑩在凝視這一充滿欲望的鏡頭裡，宮葉二人互為主客體，不單有男性的凝視，也有著女性的凝視，二者完全對等，在鏡頭裡通過對時空佔據的等分實現了平等，達到了電影情境中的情感民主。

宮、葉二人不僅具有相似性的鏡像關係，還具有著“刀與鞘”的互補關係。宮的剛烈傲氣與葉的堅韌謙遜，是一種倒置的“陰陽”關係。宮有著初生牛犢不怕虎的年少輕狂，葉則有著一個四十歲男人的涵養胸襟，這種對比的男女角色性格設定，李安《臥虎藏龍》中的玉嬌龍/李慕白早已有之。在王家衛的故事裡，宮二實際上的確是具有某種玉嬌龍和俞秀蓮的合體的意味，少年時有玉嬌龍的影子，經年之後，又有著俞秀蓮含悲化苦的執著。但是不同的是，李安的李慕白在俞秀蓮懷裡最後的表白，表明李安的情感哲學是一個可溝通的狀態。而王家衛一貫抱著“同心而離居，憂傷以終老”的信念，讓傾訴總淪為獨白。

當畫面中，宮二以蒼白臉龐、艷麗紅唇、衰老的眼神和平靜之下難掩悲戚的神情，緩緩訴說“六十四手我已經忘了……就讓你我的恩怨像盤棋一樣保留在那兒……”，而葉問卻說“你我之間本來就沒有什麼恩怨，有的只是一段緣分”。恩怨與緣分，對於人的情感糾葛來說，孰輕孰重？否定了宮二的“恩怨”，即是否定了宮二以生命為刻量的對二人關係的定位，“念念不忘必有迴響”、“有朝一日再見宮家六十四手”都是對宮二的釋然開導和勵志安慰。面對這份迎面而來的表白，葉問側身而過，回避了對一份情感的回應，留下宮二於無盡空洞之中，其一生的心事，就

這樣被輕飄飄地消解了。導演讓此時的葉問對宮二的感情已經超脫出了個人私情層面，這正體現了導演男權視角下的“宗師路/英雄觀”——男人/英雄的成長，是對個人情感的自我超越，也就是從對女人的迷戀中超越、解脫，抵制住“激情之愛”的誘惑，在社會秩序/男性共同體中循規蹈矩。王家衛的男主人公再次在親密關係的建構之前逃脫了。這個問題正是王家衛電影創作中一直重複呈現的母題——個體的孤獨與愛情的雙向性之間的悖論。

從根本上看，葉問的形象是完全不同於王家衛以往電影中的男性形象，那些身處“單向度的愛”^⑩中的男人，在愛情的呢喃聲中只會踽踽獨行，不是辜負別人就是得不到別人的愛，受困於不能自己的感情世界，始終無法超越自我，不能完成自我的個體成長。而王家衛塑造的葉問，進退有據，繼往開來，眼裡有著“整個世界”，把門派發揚光大，於家於國，都有著一份擔當的責任感，是一個經歷了“高山”考驗之後的英雄。但是影片對於葉問的情感關係的處理，卻含混其辭，這其中的曖昧之處暴露了導演不能自圓其說的情感哲學。每個成熟男人都要經過對自身欲望和不可實現欲望的深刻自知與反省之後，才會看到自己，看到自己在天地之中有為有弗為的種種。與宮二的情緣得失，正是葉問的心路歷程。王家衛試圖通過讓葉問以退為進的情感策略，回避關於其的情感終極追問，以“大成若缺”來定義他的宗師之路。但電影以其結構性的缺陷，暴露了一個其實沒有完成的現代男性精神成長之路。吉登斯對男性的自我認同分析認為，男人在男性共同體中追尋自我認同，但是他們不能理解自我認同（自我的反射性投射）需要包括對過去的情感重構。男人對女人的情感依賴是無意識的，而在男人對自我認同的追尋中，這種沒有公開承認的依賴性被遮蔽了。^⑪無法與女性建立一種現代性的親密關係，就意味著男性的自我是不完整的，自我認同是失敗的。導演對葉問的塑造，不可避免地投射了其本人的男性自我認同，其在親密關係與英雄成長故事講述中所暴露出來的結構失衡，也就可以理解了。

四、宮二的情感宿命與女性成長

考察宮二的形象會發現，她並不具備性別角色中關於“女性氣質”的刻板印象的那些特徵。她身形瘦削但不羸弱，很難令人有非分之想或者憐香惜玉，她個性剛烈倔強，膽敢說出“或許我就是天意”，她的服裝造型，除了緇衣就是皮氈，唯有一點蕾絲貼邊或珠花點綴衣領袖口。片中只有兩次服裝設計有意增添她的女性氣質：一次是表現宮葉二人鴻雁往來的段落，宮二身著棗紅家居旗袍，並戴著珍珠吊墜耳環；另一次就是宮向葉訣別那場戲，有紅唇與絲巾點綴。這兩次造型都和對葉問吐露心事的情境有關，兩次柔軟的姿態都是為了葉問，葉問是她作為“女性”的唯一確認。宮二有一技之長，可以在社會上自立（是開醫館的大夫），她武藝高超不用男人保護，反倒可以為父報仇，斷髮奉道獨身無後，完全沒有傳統女性的生育職能。就是這樣一個“去女性化”的女性，卻是男性建立親密關係的理想對象。宮二具有的獨立自主能力，讓她具有和男性在情感上平等的可能。她的“雙性化”氣質具有一種吸引新型兩性關係/親密關係的魅力，那就是和葉問從心靈到武術上的相互“印證”，以交流生命體驗為核心的“融匯之愛”。這種溝通力對於親密關係中的雙方來說都是至關重要的，溝通是個體心靈成長的重要方式，能夠破解孤獨的宿命。

性別角色研究認為，人們除了生理性別，還有著社會性別。傳統社會性別中的性別角色認同有著關於男性和女性氣質的刻板印象，但是有研究發現在親密關係中，那些同時擁有傳統上認為應該屬於男性和女性的特質，被稱為雙性化（androgynous）的人，和異性相處更為融洽。^⑫“雙性化”的核心在於異性之間交流的易獲得，因為“雙性化”特質可以在溝通雙方中更容易找到相

似性，而吸引力具有相似性原則。我們考察宮二的形象，就會發現，對於葉問來說，她就是一個具有“雙性化”氣質的、與他有著相似性的對象。

錢南秀發現中國婦女傳記書寫有著“列女”與“賢媛”兩個傳統。^⑩這體現了父權社會對女性理想人格的建構，既有以品德貞潔的道德評判為主流，也同時存在著對女性才華和獨立精神進行的肯定和讚美。無論是“列女”還是“賢媛”，我們可以發現，女性命運都是在“家庭”/“家族”的框架之下的，弘揚的是女性為家庭/家族所做的犧牲、貢獻。宮二的故事有著既“貞”又“賢”的內容，但其所為恰恰是反家庭/反家族的。她違背了父親遺囑“不問恩仇”、辜負了父親的期望“江湖的事，和你沒關係，當個好大夫，平平安安的”，還和父親的“磕過頭盟過誓折過鞋底子”的老弟兄們翻臉，廢了師兄馬三的武藝，自己也奉守誓言不傳道，等於絕了父親的門派武藝。她的“貞”與“賢”完全是出於其個體意願的快意恩仇，而無關父權傳統的再繼續。她是一個父權體制下的矛盾體。在婦道和俠道衝突之時，她選擇了俠道（為父報仇），主動放棄了自己在父權社會中的女性身份。而俠道又是以男人話語為核心的意識形態系統，她“扮演”男人所踐行的俠道，恰恰就是在對抗這套體系對於她女性身份的否定。

宮二生命故事的意義在於主體的內在性這一主題。這一主題不僅是宮二的價值所在，也同樣體現在葉問身上。正如前文所述，宮葉二人實為鏡像關係。那麼，在“時代”這具意識形態機器約束下的宗師們，在自我主體與外部世界之間的主客觀/能被動關係中所體認到的生命體驗，都是相通的。宮二“或許我就是天意”所體現出來的對命運的主觀能動性，和葉問“在你眼中，這塊餅是個武林，對我來講是一個世界”所體現出來的胸襟視野，在精神上如出一轍，都體現了共和年代的一股英雄氣象和胸懷。這或許也正是王家衛所孜孜不倦、無法捨棄的男女英雄故事。

不同於以往王家衛電影中男女兩性關係中女性形象的被動和枯守，宮二以主動之姿迎接的落空，選擇孤獨一生。如果說，以前王家衛電影中的女性的情感世界都是殘缺被動的，是等待男人填充的，那麼《一代宗師》的不同之處在於宮二的主動性。影片中“大成若缺”的武術哲學，在宮二的情感世界裡化身為抱殘守缺的獨善其身。宮二筮筮子立、孤獨而終，以“無後”的決絕之姿留下“有過”的深情告白。宮二和葉問囿於舊時代、舊道德的高度自律，以相望不相聞的姿態對視一生。如果說孤獨是王家衛電影的情感母題，那麼在《一代宗師》裡，王家衛給孤獨開出的藥方就是堅守孤獨。無破不能立，在男權視角下，現代親密關係終無出路。

縱觀宮二一生命運，其實她就是一個當下中國女性的縮影，擁有自立自強的謀生技能，可獨立在社會上立足，不需要以嫁給男人作為唯一謀生手段，有膽識有氣魄，“代子盡孝”承擔個人使命。但是，由於受到傳統父權深刻影響，儘管她擁有了最大的自由——無父、無夫、無子，卻仍然無法獲得情感上的自由與幸福，她自主地選擇了“留在我的時代”。宮二這樣的選擇是因為她自覺地繼承了傳統的父權思想對她生活的束縛。儘管宮二與葉問具有了構建親密關係的可能性，但是她終究不能擺脫自身的舊道德舊倫理的桎梏。

結語：吉登斯的未盡之處和王家衛的再次逃遁

吉登斯認為男女的情感世界也存在權力關係，現代性親密關係變革的前提是情感民主化。但是，此種觀點忽略了權力雙方自身的社會身份處境問題。縱然男女雙方在一份情感關係中，彼此充分尊重和愛慕，實現了私領域的“情感民主”，但是由於女性無法掙脫其在男權社會下繼承的自我規訓，是無法克服平等地與男性並肩站在愛情面前這一難題的。情感的民主化，不僅需要雙

方內部關係的平等，也需要雙方在各自的外部關係上，獲得社會身份的解放。

對於女性來說，反抗男權，首先要反抗的是自己。每一個被男權社會形塑的女性，其意識形態的默認狀態都是被男權規訓了之後的意識形態。在這樣的情況下，無論其經濟上有多獨立，其在思想上，都是非獨立的，因為男權社會的關於“婦女身份”的種種陳規都已成為其自身的“超我”內容。甚至可以說，越對男權有清醒認識的女性，精神上越痛苦，因為其要經歷一番“割肉還母，剔骨還父”的涅槃，方能重構自我的觀念體系。在現代社會中，並非所有男性都鐵板一塊，是男權思想的捍衛者。由於現代社會所發生的深刻變革，男性從沒有像今天這樣面臨如此之多的挑戰。其不僅在男性社會中面臨更加強烈、廣泛的競爭（全球經濟一體化、技術發展導致產業升級速度加快、優勝劣汰加劇等等），更要面臨受過相等教育水平的女性的挑戰，男性不願、也無法成為家庭單元中獨擋一面的角色。傳統家庭角色（守衛者/被保護者的分工）期待發生變化，一個“後勤部長”加繁衍工具的妻子角色已經不能滿足其要求，能夠分擔其在多變、價昂、急促的世界裡的“同謀”/“合夥人”成為他們所需要的新的、更有價值的夥伴關係。無論對男性還是女性來說，親密關係發生變革都是合乎其情感利益的。

在面對現代社會的孤獨、後現代社會的碎片化，《一代宗師》是王家衛的一部精神尋根之作，但顯然，這種“逆向”的尋找並不能解決情感孤獨這個創作母題，他無法構建一種理想的親密關係，就始終不能完成一次男性在情感上的自我認同成長，在不能明說的“錯失所愛”的舊橋段裡暴露了其對“融匯之愛”的渴望，意識的覺醒再次淪為欲說還休的欲望表達。

如果以親密關係作為考量個體生命成長的度量衡，《一代宗師》令我們看到，男人需要跨越的自我障礙是對於情感自我認同的正視，女人需要掙脫男權思想的自我樊籠。

①參見南都娛樂周刊：《一代宗師武林之疑》，<http://www.smweekly.com/appraise/201301/32099.aspx>。

②參見黃文杰：《王家衛電影母題及其創作脈絡中的〈一代宗師〉》，北京：《電影藝術》，2013年第3期。

③參見劉媽：《王家衛解答〈一代宗師〉提問：葉問對宮二沒愛情》，<http://news.mtime.com/2013/03/23/1508997.html>。

④搜狐娛樂：《徐皓峰曝〈一代宗師〉刪節：64式暗喻男女纏綿》，<http://yule.sohu.com/20130111/n363108959.shtml>。

⑤《金瓶梅》一書多處以“戰”指性交，更是直接在其章回目錄中有直接體現，分別有第二十九回、七十七回、七十八回。

⑥參見陳旭光：《一種現代寫意電影——論王家衛電影的寫意性兼及中國電影的民族化與現代性等問題》，北京：《當代電影》，2001年第5期。

⑦參見王海洲：《後現代主義與王家衛電影》，北京：《北京電影學院學報》，2001年第3期。

⑧⑫安東尼·吉登斯：《親密關係的變革——現代社會中的性、愛和愛欲》，北京：社會科學文獻出版社，2001年，第77、80頁。

⑨⑪參見郭小櫓：《王家衛，作者電影與電影作者》，北京：《電影藝術》，1997年第4期。

⑩戴錦華：《電影批評》，北京：北京大學出版社，2004年，第172頁。

⑬羅蘭·米勒、丹尼爾·珀爾曼：《親密關係》，北京：人民郵電出版社，2011年，第23~26頁。

⑭錢南秀：《“列女”與“賢媛”：中國婦女傳記書寫的兩種傳統》，見游鑒明、胡纓、季家鎮主編：《重讀中國女性生命故事》，南京：江蘇人民出版社，2012年，第61~78頁。

作者簡介：余莉，上海交通大學媒體與設計學院電影電視系副教授。上海 200240

[責任編輯 桑海]