The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	愛情故事背後的"百年沉哀"：従王家衛的《花様年華》 到李安的《色戒》
Author(s)	楊, 冰
Citation	中国研究集刊. 2009, 48, p. 1-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/60786
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『中国研究集刊』麗号（総48号）　平成21年6月　1—18頁

愛情故事背後的“百年沉哀”
—從王家衛的《花樣年華》到李安的《色戒》—

楊　冰

提要

香港監督のウォン・カーウァイの『花様年華』(1999年) とアン・リーの『ラスト、コーション』(2007年)。両作品とも男女の情愛を描いたストーリーである。そのラブストーリーの背後には、時代というものがあると、二人の監督は異口同音に主張している。だが、先行研究では、監督たちの言う時代についてあまり論じられていない。

本稿は、両作品のラブストーリーを通して、その裏に隠されている「時代」を明らかにする。

両作品のそれぞれの監督が趣向を凝らしたシーンを分析することにより、隠されている「時代」が徐々に浮き彫りにすることができた。

『花様年華』は、60年代を舞台にして、香港の植民地時代の歴史を顧み、変動する歴史の中で困惑しつづける人間像を通して香港の姿を描き出した作品である。中国からイギリスへ、そしてイギリスから中国へ立ち返り、香港人は政治体制の移り変わりに従って、最初からやり直さざるを得ない立場に置かれていた。やり直そうとするがやり直せない頽廃的な人間像は、ウォン・カーウァイ映画の変わらぬ主題となっている。

一方、アン・リー監督は、『ラスト、コーション』を通じて、日中戦争の時期における国民党の歴史を顧み、自らの「外省人」という境遇をその歴史に問いかけた。台湾では外省人、中国では台湾人と呼ばれるアン・リーの喪失した帰属感が彼の映画の本質を成している。

中国大陸が未来に向けて、勢いよく前進する現在、香港と台湾の両監督は、ほんらいの中国人・生粋の中国人ではない異質な血を受け入れざるを得なかった中国人という、それぞれの視点から、近代中国の過去を見つめなおし、現在の中国と自分の生き方の違和感を測っている。

前言

2007年李安的《色戒》一經推出，影片的情愛畫面就成爲人們關注的焦點。於是，《色戒》中的“色”字理所當然地被理解爲“色情”。李安卻在一次采訪中爲這個“色”字做了辯護，他解釋說“色”字不只是色情，它是包括色相、人生的、一個含義深刻的詞[1]。在香港的一個訪談節目中，李安甚至說《色戒》是一部

描寫了“中國百年沉哀”的影片[2]。但當節目的主持人問李安是如何表現這個百年沉哀時，李安卻沒有做明確的說明。這讓我們不由想到了一位香港導演、王家衛。他於1999年拍攝的《花樣年華》也是一個有關男女情愛的故事。但他也曾強調，自己想表現的不只是一個虛構的愛情故事，更是一個關於過去的、關於時代的故事[3]。而他也沒有明確說是哪一段過去、哪一個時代。

兩位導演爲什麼欲言又止？他們各自表現的愛情故事的背後，究竟隱藏著什麼？在我們分析仍舊記憶猶新的《色戒》之前，先重溫一下王家衛的《花樣年華》，讀解王家衛的“過去與時代”、李安的“百年之沉哀”。

一、《花樣年華》－香港的過去與現在

我們剛才提到，王家衛曾說《花樣年華》表現的不只是一個虛構的愛情故事，更是一個關於過去的、關於時代的故事。那麼，他要表現的是那一個時代呢？在談及《花樣年華》的緣起時，王家衛說他是先發現了一處典型的香港60年代的建築[4]，才想到要在這個空間裡構想一個可能發生的故事的[5]。而看過影片的人會知道，影片描寫的就是一個在發生在60年代的香港的故事。所以我們可以知道，王家衛想要表現的時代是香港的60年代。在《花樣年華》中，王家衛究竟表現了一個怎樣的香港的60年代？下面我們就通過分析影片來弄清這個問題[6]。

1　香港的60年代——一場麻將的寓意

1962年的香港，素不相識的陳太太（張曼玉飾）與周先生（梁朝偉飾），搬家後成了隔壁而居的鄰居。陳太太名叫蘇麗珍，因丈夫姓陳而被人們稱爲陳太。陳太的丈夫陳先生，從日本出差回來後，與新鄰居們聚在一起打麻將。我們來仔細地看看這場戲。

> 公寓的走廊裡，華爾茲音樂聲中，陳太雙手拿着一包香煙，雙臂端在腰間，從右往左款款地從鏡頭前走過。她背對著攝像機走進客厅。攝像機依然停留在走廊裡，向客廳裡觀望。客廳的中景，穿著雪白襯衫的陳先生背對著鏡頭，坐在靠近門口的椅子上。可以依稀看見，他的對面和右手邊，各坐著兩位上了些年紀的婦人，他左手邊坐着的人，被挡在了墙裡看不见，他們在打麻將。陳太走到陳先生身邊，邊把煙遞給他，邊坐在了他身旁的凳子上，看著他打。

走廊裡，周先生的太太，從畫面的左側走了進來。她也背對著鏡頭走進了客廳。陳太扭過頭來朝她笑了笑，她邊把手搭在陳太肩上，邊向牆裡面的人招手，示意要換那個人的位置。爲了讓周太過去，陳太不得不站起身來。就在她站起來的那一瞬間，她的眼神不覺在周太低開的胸口，多停留了片刻。周太手扶著陳先生靠著的椅背，從陳先生與陳太中間插了進去。

穿著雪白襯衫的陳先生的背影，被框在了客廳門框的中間，兩個女人先後向他走去。我們先來看一看她們的服飾與髮型。陳太穿了一件高領無袖旗袍，白底上交錯著的朱紅、淺綠、淡藍的螺旋花樣柔和了，腰身整體的曲線，顯露出一種圓潤溫婉的風致。周太穿著一件深紅色的貼身晚裝，削肩露背的上身、流線型的下擺，突出了身體的曲線。陳太高綰的秀發顯得高貴，周太外翹的燙髮留露出一絲妖嬈。

我們再來看一看她們的走姿。王家衛用慢鏡頭，把兩個女人日常行走的動作放慢，讓她們的每一步都踩在華爾茲的節拍上。她們不是走向陳先生的而是舞[7]向陳先生的。臀部擺動幅度適中的陳太舞得高雅端莊，而臀部擺動幅度較大的周太則舞得性感迷人。

如果我們結合一下前後的情節，就會發現這兩個女人的舞姿是有一定的象徵意義的。在這場戲開始之前的最後一句臺詞，就是周太誇陳太穿得靚。可見，在陳太之後的周太的粉墨登場，是故意要與陳太競美、爭一爭陳先生。周太在這場戲之後的情節中，義無反顧地拋棄了丈夫作了陳先生的情婦。從周太性感的“舞姿”中，我們可以看出，此時周太已對陳先生有意了，并開始了誘惑。周太的舞姿暗示著與陳先生之間的情人關係。而陳太的舞姿表現的則是與陳先生之間的平和的夫妻關係。陳太對周太低開的胸口的一瞥，彷彿是意識到了什麼。在周太上了牌桌後，陳太表現出的與丈夫的親熱[8]，也像是做給周太看的。總之，麻將牌桌成了妻子與情人爭奇鬥艷的舞臺。

香港直到1971年才廢除了，中國傳統的一夫一妻多妾的傳統[9]，60年代的香港男性仍可以享有多元化的情愛關係。在《花樣年華》中除了陳先生外，也表現了其他的男人也有這種多元化的情愛關係[10]。這說明了在60年代的香港，男人多元化的情愛关系是很平常的。王家衛用麻將牌，這種中國傳統的娛樂表現了，同樣是中國傳統的情愛關係。而這種情愛關係，也正揭示了中國傳統的男權主義社會。這也就是爲什麼陳先生的背影始終端坐在畫面的正中，幾個女人們都眾星捧月搬

地簇拥着他的原因。那個男人的背影可以理解爲男權的象徵。這小小的牌桌成了一個傳統的中國社會的縮影。通過它，王家衛告訴我們1962年的香港人仍然生活在中國的傳統中。

在我們仔細分析王家衛塑造的妻與情人的形象後發現，這裡彷彿還存在著另一種意義的對比。陳太的衣著、髮式、形象富有一種東方的含蓄的美。而與陳太一争高低的周太，一身暴露的貼身晚裝，洋溢著瑪麗蓮夢露式的西方的張揚的美。作爲陳太的競爭者的周太，其形象的西化是否暗示了西方文化的入侵呢？在這裡我們暫且不做展開分析，等到下面再做詳細說明。先回到麻將戲的後半部，周太上了牌桌後。被周太換了座位的人終於出現在畫面裡了。下面我們就來詳細地看一看他的出場。

> 周太背對著陳太，從她與陳先生的中間，插到牌桌上。她的身影被當在了牆裡。牆裡面的人出來了，他就是周太的丈夫周慕雲。他面對著陳太，也從陳太與陳先生的中間插過來。在與陳太擦肩而過的時候，他抬頭看了一眼陳太對她微微一笑，然後走出了客廳。鏡頭追隨着他的身影，周從左往右地，也同样踩着華爾兹的節奏，走出了公寓大門。

陳太面前周慕雲突然出現了。他也同樣插進了陳太與陳先生的中間。在步出客廳的那一刻他的身影擋住了陳先生。周慕雲也同樣踏著華爾兹的節拍，從陳太出現的方向，走出了畫面。這一系列的人物動作的安排、以及人物與人物之間的畫面構成，都可以看成是有一定寓意的。

結合後面的、周慕雲與陳太墮入情網的情節來看，我們可以說這處的表現已經開始暗示了，要與陳太跳這隻華爾兹的正是這位周先生。他對陳太的微微一笑，表面看來似是一種鄰里間的禮儀，但也可以說其中蘊含著最初的誘惑。在陳太這個“妻”的形象定位後，周慕雲作爲一個誘惑他人之“妻”的形象出現。在這張牌桌上，圍繞著陳太，也出現了女性情愛多元化的可能性。

眾所周知，中國的傳統雖然允許男人情愛多元，但卻要求女人情愛一元。在牌桌上出現的女性情愛多元的可能性，帶有女性解放的色彩，顯然是受西方思想影響的結果。在這裡，中國的傳統觀念迎來了西方思想的挑戰。其實在傳統的陳太出場之後，形象西化的周太的出現，已經爲這個挑戰埋下了伏筆。那麼這個挑戰又說明了什麼呢？這就要結合60年代的香港考慮了。

60年代以前，香港社会雖然受到了西方的影響，但仍舊內斂而保守。這座城

市在骨子里與內地城市并没有特別明顯的差別，人們的習俗風尚大致上仍然以中國傳統、特別是中國的嶺南文化爲依歸。而進入60年代後，香港社會開始經歷了“從保守到開放”即“西化”的這一根本性蛻變。(11)

由此可見，在這場麻將戲，王家衛通過象徵性的肢體語言、畫面構成，配合音樂的渲染，象徵性地表現了60年代香港的時代特徵。這就是保守與開放、中國傳統與西方文明的衝突。而這一時代特徵，王家衛在這場戲以後的情節中，更是通過陳太這一人物來更爲深入地表現。

2 “重新再來”的矛盾掙扎－香港的現在與未來

首先王家衛把陳太塑造成了一個本質上傳統，但也受了一點西方文化影響的人物。比如說，在衣著上，陳太只穿旗袍，只在一場戲中穿了一件西式紅風衣。在飲食上，也是以餛飩、湯麵、粽子、芝麻糊這類的中餐爲主，只是偶爾地去餐廳吃吃牛排。

在與周先生的關係上，(12)在比較主動的周面前，陳太總是矛盾掙扎的。與周相比，王家衛更偏重於刻劃陳太的心裡。陳太的心裡主要是通過肢體語言來表現的。扮演陳太的張曼玉說，因爲王家衛安排戲中陳太穿的旗袍是高領貼身的，所以她行動坐臥、言行舉止都不能自由自在。她通過受到旗袍束縛的陳太的身體，來表現陳太對感情的克制。(13)

王家衛還通過鏡頭剪接表現了她的矛盾心裡。這就是她赴周的約到了酒店後的戲。周約她去酒店，她去了，在到了酒店後，上樓下樓、在走廊裡走來走去，就是下不定決心去敲房門。進了房間，也許就會與周越軌。這裡用了幾個陳太走動的腿的鏡頭的快速切換，結合她高跟鞋發出的響亮而急促的聲響，把她的矛盾與掙扎表現的淋漓盡致。

這個陳太的形象具有很強的象徵意義。她象徵了，表面華麗但內心卻在中國傳統與西方文明的衝撞中矛盾掙扎的、60年代的香港人。王家衛通過塑造一個生活在60年代香港的女性，一個她經歷的愛情故事，表現了生活在60年代的香港人的矛盾與困惑。劇中陳太的有關，維持與丈夫的原有的生活，還是與周慕雲開始新的生活，的這一選擇不也正暗示了，生活在英屬殖民地的華裔中國人所面對的，做傳統的中國人還是西化的香港人的，這一在自身身份認同上的選擇嗎？而這一矛盾掙扎在影片的尾聲表現得格外明顯。

最終周慕雲選擇了離開香港去新加坡，在走之前他打電話到陳太的公司，陳

太沒有接他的電話，一陣電話鈴聲後，出現了周慕雲的內心獨白“如果還有一張船票，妳會不會同我一起走啊？”。而在周慕雲走後，陳太來到了他們曾經共處的房間，在陳太流下眼淚後，出現了她的內心獨白“如果還有一張船票，妳會不會帶我一起走啊？”

這兩處獨白可以理解爲周慕雲與陳太兩人想問對方，卻沒能問出口的心里話。他們的問題雖然沒有得到對方的回答，但我們把它們結合起來考慮，可以發現他們問題的答案已經包含在對方的問題中了。周慕雲想帶陳太走，而且陳太也想跟周慕雲走。他們內心都有擺脫現在的感情，重新開始另一段感情的希望，但卻都沒有勇氣重新再來。陳太的矛盾掙扎歸結到，是否要離開丈夫而與周慕雲離開香港重新再來。《花樣年華》的一個主題也就清晰地浮現出來了。王家衛在問，是否可以重新再來？

王家衛《花樣年華》的前一個作品是，一九九五年拍攝的《春光乍洩》。這部影片描寫的是發生在一九九五年的阿根廷的、兩個香港男人的愛情故事。這部影片也圍繞著，兩個分手的主人公是否能夠重新再來。而他們同樣也是沒有重新開始的勇氣。

從一九九五年拍攝的《春光乍洩》到一九九八年拍攝的《花樣年華》，王家衛延續了同一個主題，“是否可以重新再來”。我們知道香港是一九九七年回歸祖國的。結合這個時代背景，我們可以推斷王家衛的“重新再來”是有寓意的。60年代香港經歷了西方文化的“重新再來”，而在一九九七年，又經歷了一次回歸中國傳統的“重新再來”。王家衛在《花樣年華》中表現的時代不僅僅是香港的60年代，他的目光已經投向了90年代、回歸前後的香港。

影片的結尾，在出現了一段1966年柬埔寨國王西哈努克，在金邊機場迎接法國戴高樂將軍、以及金邊街頭夾道歡迎的人群的記錄片片段後，周慕雲出現在了柬埔寨的古老遺跡吳哥窯。在一個僧侶的注視下，他把與陳太的那一段記憶封存在牆洞裡，轉身離開。

在問及爲何在柬埔寨的吳哥窯拍攝結尾時，王家衛說：

> “電影的結尾應該是對這部影片的總結，所以想在柬埔寨結束比較好。最後決定在吳哥窯拍，剛好有一個寺廟的和尚，我想剛好是一個總結，一個對比，有一些東西是永遠不變的，有些東西會過期，這就是我的想法。”(14)

王家衛所說的“總結”、“對比”、“永遠不變”與“過期”指的是什麼？香港

學者洛楓女士在「如花美眷－《花樣年華》的年代與戀物情節」[15]指出這個結尾是王家衛用1966年的紀錄片暗示發生在同一年代的香港的歷史轉折。但，我們可以發現這裡出現的1966年的柬埔寨，已經是擺脫殖民地統治、獨立後的國家[16]。用一個殖民地歷史完結後的柬埔寨，來暗喻正值殖民時代的香港，不免讓人覺得有些牽強。

如果把這個結尾與《花樣年華》的製作年代結合考慮，王家衛的意圖就會更容易理解了。《花樣年華》是在1998年，即香港回歸後的轉年拍攝的，那麼王家衛在這裡暗示的香港，也許就是他正在經歷著的，殖民歷史剛剛畫上句號的香港。

下面我們就來具體分析證明。

結尾中的戴高樂的記錄片片段，在法語的解說和嘈雜的掌聲下、人頭攢動的畫面快速閃過，讓人感受到殖民地歷史的風雲變換、瞬間即逝。而且這個紀錄片也讓人想起香港回歸慶典、遊行的電視直播畫面。而此後的，吳哥窯的古老廟宇、一片沉寂中靜坐著的和尚，讓人倍感經久不衰的悠久歷史的沉積、根源性的存在。特別值得注意的是，直至這個場面之前，影片絕大多數都是內景、色調雖然華麗但照明光纖黯淡，刻意地營造出一種老照片的效果。而吳哥窯的這個場面是全篇唯一一個白天的外景，這個畫面極爲明亮逼真，有如一下子把我們從記憶中的過去帶到了正在經歷著的現在。所以，我們看到的其實不是1966年的周慕雲，而是1998年的周慕雲。

在古老的廟宇裡，出現了一個和尚，他從遠處注視著周慕雲把回憶封存在牆洞裡。整部影片多數鏡頭都是，從遠處觀望的中遠景，正是這個和尚注視的位置。這個和尚的視線就是躲在鏡頭後面的王家衛的視線。他注視的是一段被塵封在中國悠久歷史裡的，瞬間即逝的百年殖民史。這是一個“對比”性的“總結”，“過期”後的“永遠不變”。

最後，王家衛注視著周慕雲走了，他告別了過去走向未來，走的毫無留戀、毅然決然。但，王家衛卻用字幕告訴我們他仍舊懷念過去。在《花樣年華》拍攝的1998年，香港由於受到亞洲金融風暴的影響，經濟受到嚴重打擊，失業率急昇，市民生活大受影響。王家衛是否通過周慕雲的躊躇滿志暗示了1998年的香港人的內心感受呢？

王家衛通過陳太與周慕雲，回首了香港的過去，關注著香港的現在。那麼，周慕雲的未來又在哪裡呢？這也許要從影片的片名中尋找回答了。影片的片名“花樣年華”來自於，在片中出現的歌曲的名字。這首歌曲是周璇於1947年在上海

明星電影公司主演的電影《長相思》的插曲，名字叫做“花樣的年華”。在影片中有一個場面是陳太與周慕雲一起聽著收音機裡傳出的周璇的歌聲。

王家衛設定的兩位主人公都是從上海來的移民，周璇的歌聲彷彿把他們帶回了記憶中的上海。而這一刻，現實中的他們，正面臨著是否要重新再來的抉擇，而一曲老上海的歌讓她們暫時告別了現實的苦惱，回到了老上海的時光，得到了片刻的安寧。這個場面充滿了，在現實生活的重重矛盾下，引發的對故鄉的懷念與追憶。香港讓他們不停地面臨選擇，而記憶中的老上海卻給了他們心靈可以片刻停靠的港灣。那是他們內心永遠的“花樣年華”。

與主人公們一樣，王家衛就是一個上海移民。他五歲隨父母從上海搬到了香港，從一個中國人變成了一個香港人，1997年香港回歸祖國，他又從一個香港人變回了中國人。他經歷了地域與政治上的兩次移民。從《花樣年華》到此後拍攝的《愛神》(2004年)、《2046》(2005年)都充滿著對上海的懷舊情懷，這種對那個已經物是人非的故鄉、老上海的執拗追憶，是否就是王家衛這個移民者，對於自己歸屬的永久性的探求呢？

二、《色戒》——個“外省人”的思考

在接受舊金山電視臺主持人對《色戒》的訪問時，在被問及在影片拍攝完成後李安爲什麼會痛哭流涕的這時個問題後，李安的回答是：

> “這個題材的分量太重了。在臺灣我們成長，國民黨教育下面的那些東西。它有很多是我們心裡寄託的一個信仰。這部電影講的就是那個信仰與幻覺的破滅，一種成長，也是一種純真的喪失。
>
> 對我來講，尤其是臺灣上了年紀的觀眾，一個集體心裡來講，它是一個很痛的事情。我們過去很少剝析這個東西。尤其是很寫實的反映，我們父母從上海到臺灣以前得那個年代。這種國民黨在日據佔領的，我們過去看不到的形象。好像走到月球反面一樣，這種東西是很深沉的，在我們的根裡面，在我們的血液裡面。所以把它掏出來解釋是一件很沉痛的事情，我覺得很有意義。”[17]

李安想要表現的是日據時期的上海、也就是四十年代前後的上海。他說回憶那個時代是很沉痛的、但同時又是很有意義的。那麼他究竟爲何沉痛、又爲何覺

得有意義呢？通過影片讓我們來看個究竟。

1　麻將桌上的“內鬥”－又是一場麻將的寓意

色戒的舞臺是1942年的上海，影片的第一場戲也是發生在一張麻將牌桌上。影片從汪精衛政府官員居住的官邸外部開始，字幕說明是“日占時期的上海”，在用幾個鏡頭表現了官邸外的眾多荷槍實彈的警衛後，攝像機進入到了官邸內部，開始了這場麻將戲。李安用了8天來拍這場不足7分鐘的麻將[18]。由於這場戲較長，我們從幾處重點來分析，把詳細的對話與鏡頭記錄放在註釋中以便參考。

先是一個一氣呵成的快速移動鏡頭，從客廳外一下子就到了客廳裡，充滿了速度感。鏡頭前面出現了四位圍繞著麻將牌桌的太太。影片中也出現了其他幾場麻將戲，人物們都是坐著不動，給人一種靜的感覺。但，這第一場戲，四位太太卻都動起來了。換位子的兩位太太在鏡頭前的一進一出的移動，牌桌上洗牌的太太們的大幅的手臂的舞動，使得太太們的出場被表現得“動感十足”絲毫都不靜，這也是一種心裡描寫，太太們打得這場麻將是緊張異常的。

鏡頭接近了太太們後，並沒有馬上讓我們看她們的臉，而是先給我們展示了她們的手。光滑細嫩的手反映了她們高貴的出身和養尊處優的生活。鏡頭以2秒的速度快速切換著，這些在擺牌、摸牌的舞動手讓我們目不暇接。雖然還分不清誰是誰的手，但可以知道，有兩雙手是帶著大粒的鑽石戒指的，還有一雙手帶著大粒的祖母綠，另一雙手帶著最不惹眼的翡翠。

太太們的第一個話題就是圍繞著丈夫的昇遷[19]。三位太太的鏡頭逐次出現，我們看清了她們各自的首飾。梁太太，耳環、戒指都是祖母綠的。易太太和馬太太，耳環、胸花、戒指都是鑽石的。馬太太年輕艷麗，易太太雍容華貴。從馬太太與梁太太的對話中我們可以了解到，馬太太對於丈夫的仕途和時局的走向要比梁太太敏感，她是個功利精明的女人。易太太不輕易發言，但從馬太太的“你聽易太太的就對了”的這句臺詞和梁太太對易太太的一笑中，我們可以看出三位太太中易先生的官職最大、兩位太太們都恭維著她。

第二個話題是從易太太開始的，易太太說馬太太的丈夫常不在家，把馬太太都放野了。馬太太連忙解釋說家裡忙沒出去[20]。馬太太在恭維易太太，而易太太卻軟裡帶硬的訓了她。兩個人臉部特寫的快速對切，把雙方眼神的你來我往表現的激烈緊張。易太太話裡話外在暗示著，馬太太“紅杏出墻”在外面找男人。但這犯得着易太太来教訓馬太太嗎？她吃馬太太牌的時候，也是一副当仁不讓的神情。

易太太的話裡有話和態度裡的火藥味，馬太太也感覺到了，但她應付得輕鬆自如，讓易太太也無話可說。易太太與馬太太之間的明爭暗鬥開始初露鋒芒。但到底爲什麼，成了牌桌上的一個悬念。

在易太太與馬太太彼此通過對話與眼神較量的同時，也沒有鬆懈牌桌上的較量。牌桌上的畫面的快速切換與鏡頭的快速移動，把太太們牌桌上的激烈較量也表現了出來。易太太吃了馬太太的牌後，馬太太馬上瞟了一眼易太太亮出來的牌，緊跟著又是梁太太。太太們看著對方亮出來的牌，腦子裡盤算著應該怎麼打。這組鏡頭連接，有一種螳螂捕蟬黃雀在後的意味。易太太與馬太太爭得厲害，而梁太太卻要坐收漁翁之利。

到目前爲止出現了，易、馬、梁三位太太們的近景。這些鏡頭都是從上家或下家坐著的一位太太的側面，去捕捉另一位太太的。攝像機沒有從某一個人物所處的位置去拍另一個人物，也就是說，都是從太太們的旁邊去客觀地記述描寫。但在這些鏡頭之間，出現了一個牌桌上的特寫鏡頭，這個鏡頭是從易太太的正對面俯視牌桌的。攝像機所處的位置正是易太太對面坐著的麥太太的位置。這個鏡頭在看著馬太太出了牌後，快速地看了一眼易太太的神情後，又快速地回到牌桌上看著易太太不客氣地吃了馬太太的牌。鏡頭看到的畫面其實是坐在易太太對面的麥太太所看到的。由於這個鏡頭的出現，以麥太太的視角去觀察的主觀性分析描寫也出現了。除了牌桌的遠景外，還沒有出現麥太太的鏡頭，這正說明了，麥太太正在暗處不動聲色地觀察易太太與馬太太的明爭暗鬥。

接下來，易太太主動和麥太太說話，並只同麥太太講了上海話[21]。在牌桌上，易太太第一次說了上海話，是對麥太太說的。梁太太是四川口音，而馬太太的普通話發音清晰、流利，應該是北方人[22]。易太太和麥太太的普通話都有江南口音[23]。易太太對麥太太說上海話表現了她對麥太太要比馬、梁兩位太太更親近。易太太與麥太太的親密，引起了馬太太對麥太太的注意[24]。馬易兩位太太的爭端也與麥太太有關。

易太太看到馬太太要碰才決定先碰，顯然爲了與馬太太爭，她碰了一張無關緊要的牌，馬太太的不快也流露在了臉上[25]。麥太太瞟了一眼易太太又瞟了一眼馬太太的眼神，把她們之間的爭鬥明瞭地表現了出來。當攝象機從麥太太的位置上看著麥太太抓牌洗牌後，我們知道攝像機的視線已經與麥太太的視線完全統一化了。麥太太在看著這些太太們的明爭暗鬥。

這場麻將戲從充滿了動感的開場鏡頭開始，太太們牌桌上的手的動作穿插人

物臉部的特寫鏡頭，以平均3秒鐘的速度切換[26]，始終保持著一種緊張的氛圍。剛才我們分析到這場戲是從麥太太的角度來分析性的描述的。通過麥太太的眼睛來觀察易太太與馬太太的神情、手的動作、從而揭露易太太與馬太太表面漫不經心，內心卻激烈異常的牌桌上的爭鬥。而這些太太們在鬥什麼呢？

在後來的情節中我們了解到，易太太與麥太太的爭鬥實際上是圍繞著易先生的。在易先生出現在這張麻將牌桌旁，通過太太們的會話與眼神的往來，我們了解到，馬太太是易先生的情婦，她的鑽戒很可能就是易先生送的。她戴著易先生送的鑽戒來與易太太打牌，就是在與易太太爭高低。這些易太太都察覺到了，所以才戴著更大的鑽戒，要壓一壓馬太太[27]。

與《花樣年華》一樣，這裡的麻將牌桌也是一個妻子與情人爭寵的舞臺。兩位導演不約而同地用中國傳統的麻將來反映中國傳統的情愛關係。但與《花樣年華》不同的是，這裡的女人們爭得更激烈，她們用戒指爭，用語言爭，用麻將牌爭。雖然太太們的話題裡，也涉及到了當時的日占時期的社會現狀，如物資短缺、通貨膨脹、黑市囤積。但正像梁太太所說的，“這些日本人可沒想到啊，天皇頭上還有個天嗎”，她們並不把佔領著上海的日本人放在心上，她們最熱衷的是牌桌上的爭鬥。開場官邸外的字幕說明，這是“日占時期的上海”，跟著李安給我們展示的卻是一個妻妾爭鬥的家庭內部衝突。他的用意爲何？這要從麥太太這個人物說起。

2　一個“外省人”的辛酸－旁觀者的“王佳芝”

我們注意到李安是通過麥太太這個角色來看這場妻妾之爭的。麥太太是這場爭鬥的旁觀者。這位麥太太也是影片的主人公。由於影片是倒序形式，所以在後面的情節中我們才得知，她並不是什麼麥太太，她真實的身份是暗殺易先生的間諜、名叫王佳芝。這一時期國民黨政府已分爲兩派，一派是抗日親美的重慶蔣介石政府，一派是親日的汪精衛僞政府。易先生是汪政府的特務機關的頭子。重慶政府僱用了王來引誘易先生上圈套，然後組織暗殺他的計劃。麥太太成功地取得了易先生的信任作了他的情婦。

在牌桌上的坐著的麥太太的背後，躲藏著另一個人物，王佳芝。麥太太只是她扮演的一個角色。所以她可以冷眼觀察易太太與馬太太的圍繞著易先生的爭鬥。

在影片中王佳芝始終是一個旁觀者。由於影片去頭去尾的、中間的一大部分都是以王佳芝的回憶倒序的，所以影片主要是通過王佳芝的角度來敘述的。在她

進入回憶的第一個鏡頭，就是通過王佳芝的眼睛去看，趕赴抗日戰場的國民黨學生聯隊的年輕的士兵們。從王佳芝的神情中，我們看到她在國難當頭之際對中國未來的擔憂。在香港，當她的伙伴們、一群愛國學生殺一個上門來恐嚇敲詐的漢奸時，她是在陽臺上往屋裡觀望的。通過她的視角描寫的這場戲，沒有絲毫除惡揚善的大義凜然，大快人心，只有殺戮的血腥殘忍。

在人物關係上，她是也是一個旁觀者。她冷眼觀察著，代表重慶蔣介石政府的老吳與鄺裕民，以及代表汪精衛政府的易先生。在老吳激動地說雖然易殺了他的老婆和兩個孩子，但他還可以和他隔著一張桌子吃飯後，告誡王佳芝“情報人員最大的信念就是要忠於黨、忠於領袖、忠於自己的國家。”王佳芝的回答是“你放心我會按照你說的去做的。”可見，雖然她爲重慶政府做事，但她並非是像老吳一樣的忠於重慶政府的國民黨員。在一個日本人的俱樂部，當易先生聽著日本藝妓的歌聲後對身旁的王佳芝說“你聽她們唱歌就像哭，聽起來就像喪家之犬。鬼子殺人如麻，其實心裡比誰都怕，知道跟日本人一開打，就要漏底了。跟著粉墨登場的這般人還在荒腔走板地唱著戲。”這段話易是借著說日本人，而在感嘆自己日後的下場。他的眼中也流露出了一絲悲傷，但當他看身旁的王佳芝時，王的神情是若無其事的。由此可見，她也並不同情甘做漢奸的易先生。

王佳芝的態度是中立的。在張愛玲的小說中，以上的場面以及臺詞都沒有出現。也就是說，張愛玲對王佳芝的政治主張沒做任何說明。可見王佳芝的這種明瞭的中立姿態是在影片中才出現的。那麼，她的這種姿態與導演李安是否有關係呢？

李安在來日做《色戒》的宣傳時，被日本的記者問及爲何要把這個時代搬上銀幕說，他認爲有必要把這段很少被涉及的歷史記錄下來，並接著說：

> “中國有句話，‘外戰外行，內戰內行’常常有許多的內鬥。中國人很專長的。所以在這種戰爭的情形裡，中國人內鬥的情形非常的嚴重。這個電影是在上海佔領區裡面發生的。可是打了這麼多年仗，上海佔領區本身是非常平靜的。產生最多的暴力就是中國人之間互相的內鬥。國民黨兩派的他們之間的內鬥。大概是這樣的政治氛圍裡面，產生了我們的這個故事。”[28]

李安把蔣介石政府與汪精衛政府的鬥爭看成是，國民黨內部的內鬥。他的立場就是中立的。所以，我們可以說，王佳芝的中立的立場是李安賦予的。李安通過王佳芝這個人物表達了自己的看法。其實在開場後的第一場戲，李安就通過王

佳芝把一場內部的激烈鬥爭展示給我們了。他說麻將是中國的國粹，中國人叫方城之戰。所以把它當作一場內戰來處理。李安通過麻將桌上的家庭內部的妻子與情人之爭而暗示了政黨內部的派別之爭。那場麻將戲其實就是整部電影的概括。作爲國民黨後裔的李安[29]，通過《色戒》對日占期的國民黨史作了反思。

愛國青年鄺裕民在刺殺汪精衛手下的漢奸易先生時，在王佳芝目光的注視下，引用了汪精衛刺殺清官時作的“引刀成一快，不負少年頭。”易先生向王佳芝歇斯底里地傾訴，曾經的軍校同窗成了自己的階下囚。據《色戒》的編劇王蕙玲說，李安對她說現在的鄺裕民，就是將來的易先生[30]。從這些細節中，我們也能看到李安的反思。

王佳芝的眼睛，李安的視線，王佳芝就是李安，李安就是王佳芝。通過王佳芝，他在審視著一段日占期間的國民黨史，他看著兩派鬥爭的此長彼消，他在爲這鬥爭的結果流淚。《亞洲週刊》主編的邱立本先生說《色戒》還原了臺灣問題的根源[31]，雖然他沒有詳細地說明，但大概也是看到了李安的沉痛了吧。

在影片的尾聲，王佳芝悵然若失。她設下圈套在一家珠寶店暗殺易先生，卻在行動前一瞬間，放走了易先生。看著易先生衝出珠寶店，飛身躍進汽車脫險，她也走出了店門。外面已經是黃昏時分。讓我們來看看李安給了王佳芝一個怎樣的結局。

> 在哀傷的音樂中，王佳芝走了出來。街道上的行人穿行如梭，彷彿都在忙著往家裡幹，沒有人注意到有些失魂落魄的她。她下了邊道，抬手去攔一輛黃包車，車卻沒有停下，走了。她穿過馬路，四處張望著有沒有空車過來。這時有一輛空的黃包車過來了，她連忙抬手叫住，車又沒有停下，走了。她走上對面的邊道又下來，再次穿過了馬路，依舊茫然地四處望著有沒有空車。幾輛車從她面前過去，都坐著人。
>
> 她又上了邊道，站在櫥窗前，櫥窗裡面擺著得穿著禮服的木製模特。又走到另一個櫥窗，茫然地站著看。這時櫥窗的玻璃上，出現了一輛快速駛過的三輪車的影子。她趕忙轉身揚手叫道“車”。
>
> 年輕的三輪車夫靈活地在馬路上轉了一個圈停在她的眼前“小姐，請上車子”王佳芝上了車，車夫問她“到哪裡去”她說“福開森路”。車夫輕快地蹬著車，帶著王佳芝走遠了。王佳芝的眼前，車上的三色風車，嘩啦嘩啦地轉著，車夫回過頭來問她“回家？”。她猶豫了片刻回答“欸”。車夫快速地

蹬著，王佳芝的身影在飛速逝去的人影中穿梭。

黃包車夫沒有聽到她的聲音，路上的行人也沒有注意到她，人們都在忙著回家。只有王佳芝一副神志恍惚的樣子，在馬路上徘徊。在這個世界上，她彷彿失去了自己的位置。她徹底地迷失了自我，虛殼一般，遊魂一般地在黃昏的街頭遊蕩。玻璃窗上突然出現了三輪車的影子，那神奇的音樂，三輪車輕快的旋轉。這輛三輪車也在虛幻的氛圍中出現。這裡一切都恍若夢境，而王佳芝就是這夢中人。

車夫問她是回家嗎？可她又能回哪裡呢？放走了易，她回不了鄺裕民哪裡，暴露了身份，她也不能再回易哪裡了。小說中的王佳芝還想回一個親戚家，但電影中的王佳芝是一個無家可回的人。回答車夫的問題時，她幾乎是哽咽的了。那輛三輪車彷彿帶著她永遠在一場夢境裡穿梭。

1942年的上海讓王佳芝作了一場痛楚悲傷的夢，她在夢裡遺失了家。這個王佳芝就是李安。李安說自己也是一個不知家在何处的人。

> 在現實的世界裡我一輩子都是外人，何處是家我也難以歸屬，不像有些人那麼清楚。在臺灣我是外省人，到美國是外國人，回大陆做臺胞，其中有身不由己，也有自我的選擇，命中注定，我這輩子就是做外人。這裡面有臺灣情、有中國結、有美國夢，但都沒有落實。久而久之，竟然心生“天涯住穩歸心懶”之感，反而在電影的想像世界裡面，我覓得暫時的安身之地。(32)

這是李安在自己自傳的結尾部分寫下的文字。李安的父親來自大陸，而他卻出生在臺灣。李安在臺灣被成稱爲外省人，而在大陸被叫做臺灣人，到那裡都是做外人。究竟那裡是自己的歸屬，這難道不是李安的一個永久性的追問嗎？李安曾經說他與王佳芝的這個角色很認同，湯唯演的王佳芝很像自己。李安正是透過了這個角色，把自己的追問和這追問背後的辛酸，擲向了一段國民黨史。可以說，尋找精神歸屬是成了李安作品的一個重要主題。(33)

結語

中國的百年近代史外憂內患危機重重，清政府割讓香港，國民黨敗走臺灣。如今，香港回歸祖國，臺灣也與大陸建立了穩定的關係。但那些過去的時代已經隨風而逝了嗎？

通過王家衛與李安的影片，我們能夠感到那些時代在他們的心頭留下了濃重

的影子。他們在電影中回到那些時代，剖析自己內心的迷茫與悲哀。於是，王家衛的影片總是讓我們感到一種沒有勇氣重新再來的“頹廢”、而李安的影片總是讓我們感到一種無家可歸的“哀傷”。王家衛的“頹廢”、李安的“哀傷”，不是沒有理由的。這些不僅是他們自成一家的藝術風格，更是他們作品的精神本質。

在說起電影對自己意味著什麼時，李安說“我一遍又一遍地去那個地方，它是一個夢，是我企圖尋回的‘失’去‘樂園’。”[34] 李安的心聲同樣也是王家衛的吧。因爲無論是一個出生在臺灣的中國人，還是一個童年就移民到香港的中國人，在某種意義上，他們都是永遠的“異鄉人”。

注釈

（１）《色戒》日本首映式李安專訪，《色戒影片・創作人員采訪》DVD，JVC ENTERTAIMENT，2008年9月6日日本發行。

（２）李安特意強調了不是“塵埃”而是“沉哀”。「李安湯唯談色論戒 」《全民開講》，無線生活臺，2007年9月27日。

（３）《與王家衛談花樣年華》，北京電影學院學報，2001年3月。

（４）位於九龍的，一個舊英軍醫院。

（５）《花樣年華影片・未公開映像・采訪》DVD，REDV，2005年4月27日日本發行。

（６）作品分析參考『色戒』DVD（JVC ENTERTAIMENT，2008年9月6日日本發行）劇本參考『Lust, Caution: The Story, the Screenplay, and the Making of the Film』（Wang Hui Ling and James Schamus， New York: Pantheon Books，2007）。

（７）筆者指出的“舞”的概念與陳旭光教授在「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化等問題」（《當代電影》，中國電影藝術研究中心，2001年3月，39頁）一文中提出的“舞”的概念不同。陳教授說的舞是王家衛電影整體的一種境界。筆者說的舞是人物的肢體動作與音樂節奏合拍後產生的一種舞蹈化了的肢體語言。

（８）依然坐在丈夫身旁的陳太把手搭在丈夫肩上，臉湊近丈夫的臉親熱地說著什麼。

（９）1971年10月7日施行的《修改婚姻條例》。

（10）陳太的老板養情婦，周先生的朋友嫖娼。

（11）張文元：《40年代末期香港社會見聞》，見魯言等著：《香港掌故》第6輯，香港廣角鏡出版社，1983年，118頁。周永新：《見證香港50年》，香港：明報明報出版社有限公司，2000年，51頁。

（12）陳太與周先生在察覺彼此的配偶私通後，開始了接觸並逐漸產生了感情。

（13）粟米編：《花樣年華與王家衛》中國文學出版社，2001年，48~49頁。

（14）同注８。

（15）潘國靈、李照興主編：《王家衛的映畫世界》香港三聯書店，2004年，143頁。

（16）柬埔寨是於1953年11月9日擺脫法國殖民統治，宣布國家獨立的。

（17）「李安導演接受采訪談色戒」，舊金山TVG電視臺李安采訪，2007年10月7日。

（18）同注1。

（19）馬太太“說到拌風，忘了恭喜你，梁先生昇官了。”梁太太朝對面一看笑著“啥子了不起的官呀，管大米的。”上家的易太太冲梁太太一笑。牌桌的遠景，馬太太“現在連印度米托人都還買不到管大米可比管金庫厲害。”馬太太看著梁太太“你听易太太的就對了。”梁太太冲易太太一笑。

（20）易太太不屑一顧“听我的？我可不是活菩薩。到是你們老馬應該听听我的。”馬太太瞟了一眼易太太，手裡抓著牌。易太太的聲音“接個管運署，三天兩頭不在家”易太太瞥了一眼馬太太“把你都放野了。”馬太太“我可没闲呢，(抓牌)他家三親六戚整天来求事，走廊都睡满了。”易太太看著馬太太不客气地“吃”。易太太吃了馬太太的牌，馬太太邊瞟了一眼易太太吃後放倒的牌，邊說到“給點差事不算還得张罗他們吃喝。”点了一支烟接著說，“我這個管后勤的，還没薪饷可拿。”梁太太也瞟了一眼易太太放倒的牌。

（21）梁附和馬太太“就是嗎”。易太太笑著對對面的麥太太說，“人家麦太太弄不清楚了”麥太太抬起頭看易太太。易太太“還以爲汪裡頭的官都是我們這些太太牌桌上派的呢?”麦太太正面特寫，看著易太太微微一笑“那可不就是嗎”梁太太“咳，這些日本人可没想到啊，天皇頭上還有個天嗎”太太們笑了起來。易太太“吃吧。趁熱吃。”只有麥太太轉身拿起了小碗。梁太太看著易太太“可不敢吃了，胖的。”易太太“現在時興囤東西、我們没有别的本事，就往身上囤吧。”麦太太端著小碗問“可現在囤什麼好呢？易太太，你知道小

麦是搞進口的”馬太太突然說“碰”。梁太太端著餛飩忍不住觀察馬太太亮開了的牌。麥太太接著問易太太，“香港雖然沦陷了，可船還是要停靠的啊。”易太太的臉“吃（有吃了馬太太一張牌後，用上海話對麥太太說），西藥，你帶來的多快就賣完了，讓他多進点。”麥太太心領神會地笑了。

（22）飾演這位太太的演員蘇岩是北方人。

（23）李安要求易太太的演員說帶有上海口音的普通話，要求麥太太的演員說帶有杭州口音的普通話。

（24）馬太太摸牌“听說妳們昨天去了蜀渝呀”。易太太“去了，一帮子的人。麥太太沒去過”麥太太笑著說“一說我沒去都笑。”無意中看了一眼馬太太，有點意外地收回了眼神。馬太太正用異樣的眼光打量著麥太太，看到麥太太注意到了不動聲色地低下了頭。易太太看了一眼馬太太“香港蜀渝都開兩家了。四川師傅和香港師傅和不来，生意作不好。香港人也吃不慣辣的。是不是？”馬太太的側影也出現在鏡頭裡，馬太太又在打量著麥太太。易太太，看著麦太太關切地說“辣吧？昨天？”

（25）麦太太笑著說，“真是辣，辣的我呀。”說著又不覺看了一眼馬太太。牌桌上麥太太從牌中抽出二萬，扔了出來。馬太太要拿，易太太看了一眼馬太太，說時遲那時快，馬上說了句“碰”把手伸向了牌拿了過來。馬太太已經伸出去的手只好又收回來了，露出一絲不快的神情。麥麦太太仿佛意識到了什麼的樣子，瞟了兩人一下。鏡頭頻繁地切換，分別捕捉了三位太太臉上的神情後，回到了麥太太身後看著她抓牌、擺牌。梁太太的聲音“馬太太沒去啊？”易太太的聲音，“她幾天没来了”馬太太的聲音“家里忙，你這儿有人我告兩天假。”鏡頭從麥太太手上的牌往上打，易太太的臉，看了一眼馬太太“答應請客，賴不掉，躲起来了。”鏡頭馬上轉向馬太太的臉，“那天打電話是誰說沒空的？”易太太“那天不算，那天去接麥太太了。不信你問她。”麥太太對易太太笑笑，不由地瞟一眼馬太太。易太太“馬太太專挑接你那天請客吃飯，她故意的。”梁太太不作聲地吃了易太太的牌。梁太太的臉，吃了張好牌，不覺高興地一笑。馬太太当仁不讓地說“碰”，碰走了梁太太剛打出來的牌，馬太太上家的麥太太剛要伸手去摸牌的手停在了半空中。梁太太不高興地看了一眼馬太太。易太太看看馬太太打出的牌，再看看桌上的牌。馬太太得意地吸了口煙。麥太太并不在意地低頭笑了笑。

（26）這場麻將戲的前半部分戲3分10秒，一共有63個鏡頭。

（27）牌桌上，易先生出現后，他就成了焦点，麥太太和馬太太都先後看了他一眼。然后才是他的太太穩穩當當地回過頭看了他一眼。只有梁太太說“易先生撑腰来了”的這句話算是打招呼了。可见麥太太，馬太太和易先生的關係與梁太太與易先生的關係不同。她們不需要與易先生客套。人物關係先是通過眼神来暗示了。易太太擋著易先生的面問馬太太的鑽戒多少克拉。馬太太看了一眼易先生說嫌鑽戒過時了。我們可以知道，馬太太的鑽戒是易先生送的，而她嫌鑽戒過時，可見是以前送的。她對鑽戒的抱怨，說明了易先生冷落了她。間接地說出對易先生的不滿。而易太太也知道是易先生給馬太太買的，所以才會在易先生回來後問。只有馬太太與易太太一樣只戴鑽石首飾，可見馬太太在與易太太爭。易太太與馬太太的矛盾正是在與易太太感覺到了馬太太在與她爭。

（28）同注1。

（29）李安在自傳《十年一覺電影夢》（張靚蓓，人民文學出版社，2007年）中記述到他的老家在江西德安、父親曾做過國民党的县长。他在多次采訪中提及過，父親是在1950年從江西到臺灣的。

（30）王蕙玲：《編劇就像“世說新語”》， 鄭培凱編《色戒的世界》，廣西師範大學出版社，2007年11月，25頁。

（31）邱立本：「色戒在臺灣：以中國悲情還原歷史」，《南方都市報》，2007年10月4日。

（32）張靚蓓：《十年一覺電影夢》，人民文學出版社，2007年，298頁。

（33）這個強烈的尋找家的意識，在李安的正是導演的第一部作品《推手》（1991年）中就已經出現。在《推手》中，從北京來到美國與兒子生活的父親，由於與美國兒媳的不和，而被迫離開兒子的家獨自來到唐人街討生活。最終，在唐人街謀生不成反而惹出事端，被送到了居留所。兒子來到了監獄看父親，他對父親說“爸，咱們回家吧。”父親問“家？誰的家？”父親是一個失去了家的人。爲李安贏得了奥斯卡導演獎的《斷臂山》（2005年）也同樣如此。斷臂山就象徵著影片的主人公、兩個美國西部牛仔追求的精神家園。

（34）張靚蓓：《十年一覺電影夢》，人民文學出版社，2007年，299頁。