

景觀社會生態中的話語「突擊」

——電影《色·戒》症候論析

◎ 彭松喬

李安根據張愛玲同名小說拍攝的電影《色·戒》，自2007年9月在威尼斯電影節上奪得金獅獎最佳影片獎後，隨即以157分鐘、148分鐘兩種不同的版本分別在中國大陸以外的華人社會和中國大陸公映，在極短的時間內就產生了巨大的票房效應和文化熱點效應。有統計顯示，2007年9月在香港和台灣公映後，兩周左右的票房收入就分別突破3,000萬港幣和2億台幣；2007年10月在中國大陸公映後，三個星期內票房收入更超過1億元人民幣。¹據說在香港公映期間，許多深圳白領為了能趕在第一時間觀看到這部影片的完整版本，還專程前往香港影院。一時間，「看《色·戒》，談《色·戒》」儼然成了華人文化圈的一大盛事。時至今日，《色·戒》仍然是夜幕下各影碟攤位上吸引淘碟者購買盜版壓縮光碟時最打眼的功能表。

與此同時，圍繞電影《色·戒》的爭論也一直持續不斷，「爭議的內容從電影的性愛場面到與張愛玲原作的異同，從作品的政治傾向到我國電影評級制度，話題相當豐繁，爭論極其熱烈，不同的看法甚至針鋒相對，相持不下。」²有人持肯定態度，如香港學者李歐梵就認為電影《色·戒》「在角色個性和不少故事細節上較原作加強很多」，「要超過以往所有改編張愛玲小說的電影很多，高出一大截。」³有人持否定態度，如陳遼等人就嚴厲批評了電影《色·戒》「以性易愛」，以「人性」遮蔽「愛國心」的錯誤傾向。⁴有人抱寬容看法，如戴錦華評價電影《色·戒》時就指出，李安用一個張愛玲故事，極端準確地踩到了一個富於張力的點，「這個張力狀態關係著大政治，關係著小政治，關係著歷史，關係著國族，關係著個人，關係著身份，關係我們岌岌可危的個人的狀態，而影片當中提供的所有的豐富的入口、豐富的闡釋可能，給我們進入它的可能，也給我們從影片所提請的問題當中逃逸出去的可能。」⁵當然，更多的觀眾和影評人並不總是明確表態，而往往只是從影片自身說開去——或從電影獲獎後的叫好又叫座談到其他電影的獲獎即死亡，或從電影的色情場面談到當下文化中的欲望暴力傾向，或從影片的政治隱喻談到後殖民主義，或從李安在好萊塢的成功談到東西方文化的跨越……話題之豐繁，已經完全超過了一部故事片所應承擔的思想範疇。可以毫不誇張地說，由李安改編執導的電影《色·戒》在全球華人社會已經構成了一場空前的、令人匪夷所思的文化症候。電影文本中蘊涵的各種含混、悖逆、反常、疑難的內容，至今仍然使人茫然不知所指，還沒有誰作出真正能令人信服的讀解。

然則，對於這樣一部意蘊豐厚而又傾向含混的電影，我們究竟該怎樣解讀才能夠正確把脈，並洞悉影像背後深層的社會文化肌理呢？其實，李歐梵、陳遼、戴錦華等人的電影評論已經為我們提供了很好的切入點，尤其是戴錦華的影評更是像內窺鏡一樣探視到了影像表層之下的一些深層次東西，相當具有學理性。但我以為這些評論也存在一個共同的缺憾，那就是對電影《色·戒》在媒介傳播中存在的景觀社會生態因素缺乏恰當指認和有價值的分析，因而也就難以真正讀懂那些隱藏於影像背後的景觀意識形態訴求。

鮑德里亞針對傳媒無處不在的當代社會曾經說過一句意味深長的話，他說：「原始社會有面具，資產階級社會有鏡子，而我們有影像。」⁶的確，影像的出現改變了我們曾經習慣的世界，原先那個自在自然的社會，已經因影像技術的飛速發展，演化為現實存在與媒體景觀疊加在一起的複合社會形態了。當今世界，影像與真實難以區分，景觀已經成為人們重要的生存狀態；並且很多時候，在媒體機器的強勢介入下，現實社會常常被遮蔽了、隱退了，以致我們常常把景觀當作現實，沉浸在技術所創造出的充滿幻想和快樂的影像世界中。於是，我們這些再也離不開電視、電影、手機和互聯網，被各種各樣影像左右的「沉默的大多數」，在「一種癡迷和驚詫的全神貫注狀態」中沉醉了，並最終淪為了景觀控制的奴隸，喪失了對社會本真存在的把握能力。⁷這正如法國著名思想家德波（Guy Debord）在《景觀社會》一書中指出的那樣，「景觀自身展現為某種不容爭辯的和不可接近的事物。它發出的唯一資訊是『呈現的東西都是好的，好的東西才呈現出來。』原則上它所要求的態度是被動的接受，實際上它已經通過表象的壟斷，通過無須應答的炫示（appearances）實現了。」⁸換句話說，當我們在看電影、看電視或上網的時候，往往會不自覺地認同媒體已經編導好的內容，缺乏一種批判和反思的心理過程。然而，這種單向的認同態度是應當受到質疑的，「絕不能將景觀理解為對視覺世界的濫用，抑或是影像大眾傳播技術的產物。更確切地說，它是某種實在化的、物質化了的世界觀。」⁹正是在這個意義上，當我們談論某一部電影、某一部電視劇或某一媒體事件時，必須保持適度的警惕，並對它出場時的景觀社會生態作恰當的分析，才能夠從各種媒體設定好的被動「觀者」地位上超越出來，進而把握文本的真實意蘊。

就此而言，電影《色·戒》的拍攝、獲獎和公映過程就生動地展現了景觀社會生態的方方面面。首先，從影片的主創者李安來看，他是一位在華人社會擁有極高知名度，「成功地跨越了漢語世界和英語世界，跨越了東方文化和西方文化，受到好萊塢體制充分認可的一位華人導演」（戴錦華語），也是迄今為止同時摘取奧斯卡最佳導演獎、最佳外語片獎和柏林金熊獎、威尼斯金獅獎等國際頂級電影大獎獎項的導演。他身上的光環如此耀眼，以致被眾多媒體譽之為「華人之光」。對此，李安也頗為自負，所以當有人問他電影《色·戒》的賣點在甚麼地方的時候，他竟口出狂言說：我拍甚麼不重要，我不需要尋找賣點，我就是賣點。換句話說，李安就是公眾關注的看點，就是一道影響華人社會的文化景觀。至於他拍攝的獲得國際大獎的電影，那當然就不容置疑地成為受歡迎的「文化大餐」了。但我要說，這並不是真實存在的李安，而是一個被媒體放大的李安。在這裏，李安自身成為了電影《色·戒》獲得巨大成功的景觀社會生態因數。其次，從影片原著小說作者張愛玲來看，眾所周知，她是二十世紀中國文壇上的極為少見的女性風雲作家之一。至今無人能及的言情小說創作、母系家族的顯赫身世、與漢奸頭子胡蘭成的婚戀故事、1949年後被台灣奉為反共急先鋒的政治身份、由大陸重寫文學史者捧成中國二十世紀傑出作家的文學際遇……這些因素本身就足以使她獲得文化景觀的意味。更何況在小說中，張愛玲還想借鄭蘋如刺殺丁默邨案來暗寫自己，寫自己抗戰時期與胡蘭成的那一段不堪回首又難以忘懷的感情，從而對整個世界討論、闡釋，也許是懺悔她愛上了一個漢奸的故事呢！由這樣一位在各種文化鏡像裏熠熠生輝作家

的小說改編而成的電影自然是非常富於誘惑力的。作為大眾媒體高度關注的焦點歷史文化人物，張愛玲也因此成為了電影《色·戒》獲得巨大成功的景觀社會生態因數。其三，從電影內容來看，這是一部融合了愛國鋤奸、青春愛情和身體政治等多重因素的故事片。影片的基本故事框架是敘述抗日戰爭時期一群熱血青年的愛國鋤奸活動，核心內容就是利用漂亮女大學生王佳芝的身體作誘餌，誘使大漢奸、特務頭子易守添色迷心竅、無法自持而殺之。這個色誘計劃本來實施得非常順利，但最後關頭卻由於色誘主體王佳芝的「背叛」而被斷送了，並葬送了自己和青年戰友的生命。這本來就是一個非常具有觀視誘惑性的故事。但導演李安似乎還嫌其不夠具有衝擊力，為了增強影像的景觀性，他又在其中賦予了王佳芝與鄭裕民的青春愛情情愫，穿插了易守添與王佳芝之間的性施虐、性受虐和性狂歡的全裸鏡頭。於是，影片就具有了間諜、青春、情色等迎合大眾口味的最佳文化搭配了。由此可見，影片內容設計也成為了電影《色·戒》獲得巨大成功的景觀社會生態因素。此外，像演員隊伍的全明星陣容、影片宣傳的好萊塢廣告模式等，也無不體現出景觀社會生態因素的巨大影響。

如此看來，當我們說電影《色·戒》是景觀社會生態的產物，大概不會有人提出異議了。但這又能說明甚麼呢？要知道，景觀的在場只能證明它對本真存在的遮蔽！因而，要揭開電影《色·戒》「實在化的、物質化了的世界觀」內核，還必須從對景觀「迷入性」的「看」中超越出來，尋找更為真實的社會心理場域，找尋到創作者通過這個場域要傳達甚麼的真實意圖。換句話說，影片與我們身處其中的現實社會之間究竟存在著怎樣微妙的呼應和對照關係呢？電影創作者投入巨額資本製造這樣一個魅惑力十足的景觀幻象目的何在？它難道僅僅是為了追求可觀的票房價值嗎？這就需要我們從電影敘事的話語世界去進行深入解讀。

二

眾所周知，當今世界是一個開放的、多元的資訊化社會，也是一個強勢話語竭力想要通過媒體主導世界，弱勢話語又不斷借助媒體解構各種話語霸權的後現代社會。因而，在包括電影在內的各個媒體領域裏，話語交鋒呈現出異常複雜的態勢。但是，無論外在世界怎樣變化，電影以逼真的生活畫面，抒發大眾情懷、宣洩集體無意識、表達時代的「深層集體心理」（克拉考爾[Sigfried Kracauer]語）的基本話語訴求幾乎是不變的，「這就是說，電影的影像和聲音、主題與故事最終都是從它們的社會環境中派生出來的」。¹⁰那麼，蘊涵在電影《色·戒》之中的究竟有哪些話語訴求呢？

首先，質疑身體政治話語。看過任何一個版本《色·戒》的觀眾，總是會碰到一個繞不過去的話題：怎樣看待王佳芝和易先生的那幾場接近三級片的激情床戲場面，湯唯和梁朝偉演這種暴露戲值得嗎？沒看過的人迫切想看，看過的人拼命想弄明白，這幾場激情戲究竟要告訴我們一些甚麼。這的確是我們理解電影《色·戒》的一個重要關節點。在電影《色·戒》中，激情床戲場面一共有四次。第一次是懵懂不知人事的王佳芝因色誘易守添的需要，被規勸著與沒有一點感情基礎的男同學梁潤生做愛，以獲得與自己身份（麥太太）相符合的性體驗，這是她第一次為了政治而獻身，她獻出的是自己寶貴的貞操！其他三次都是在王佳芝與易守添之間發生的。不管王佳芝個人真實的感受如何，無可置疑的是，每一次王佳芝都是出於政治的需要而「英勇」獻身的！這一點我們可以從影片中王佳芝與地下組織領導者老吳爭吵的那個場面中明顯感覺到。在電影的這個片段中，面對老吳強調的「忠誠」，王佳芝用憤激的言辭進行了激烈的抗爭，她直接提到了自己的身體感受，強調了自我與角色之間的矛盾、身體與精神的痛楚，申述了自己為了民族國家大業付出的慘重代價。看到這裏，我們不

禁為花樣年華的弱女子王佳芝心甘情願為抗日「獻身」的行為所打動，這種「英勇」獻身的行為難道不也是令人感動的英雄「壯舉」嗎？毫無疑問，這是以民族國家的名義對個人身體的一次次「徵用」，是典型的身體國家化、工具化和使命化行為。然而，並不是一切事情都按人們設計的程式那樣運轉，王佳芝的身體政治情愫也會有因為性的享受和情的牽掛而發生背叛的時候，關鍵時刻她脫離了政治對身體的控制和規訓，放走了暗殺對象易守添，葬送了這場除奸的革命行動。在這裏，影片似乎向我們發出了這樣的疑問：身體政治行為值得嗎？可靠嗎？為何它最終卻走向了反面？這是導演李安在身體政治言說中給我們設置的一個以「人性」名義發難的敘事陷阱！

其次，隱含後冷戰話語。如果單純從故事情節來看，電影《色·戒》堪稱是一部典型的間諜片。間諜片沒甚麼稀奇的，誰沒有看過？但是電影《色·戒》負載的間諜內涵也許並不那麼簡單，因為其中滲入了當下全球政治博弈的豐富內涵——後冷戰話語。自從蘇聯解體後，全球冷戰格局被打破了，敵對雙方間諜勢力的互滲明顯減少了許多，但這並不意味著和平世界的到來。稍微關注一下國際新聞的人就會發現，近年來國際間諜案在新聞報導中日漸多了起來，有時是俄羅斯驅逐美國間諜，有時是美國人驅逐俄羅斯間諜，有時是英國人驅逐俄羅斯間諜，這似可以看作是冷戰政治的延續。但與此同時，我們也發現了諸如李文和洩露美國核機密給中國之類無中生有的「間諜案」，這些外在於冷戰時代對立位置的第三方存在，非常明顯地體現了後冷戰時代的特色。令人深思的是，在所有這類間諜新聞中，絕少有一個美國白人給中國做間諜或一個美國白人給伊朗做間諜的報導。新聞的內容一定是具有美國國籍的中國人給中國做間諜或具有美國國籍的伊朗人給伊朗做間諜！這種民族指認方式，使身處其中的被懷疑者成為了後冷戰敘事中的一些身份認同感不確定的尷尬角色，而電影《色·戒》中王佳芝實施間諜行為時身份的迷茫感恰好與後冷戰時代被誣稱為間諜者無所適從的尷尬情形相似，這樣，電影《色·戒》無疑會激起全球移民觀眾的強烈共鳴，從而增強了電影敘事的獨特文化魅力。

其三，嵌入後殖民話語。所謂後殖民話語，本是「一種多種文化政治理論和批評方法的集合性話語。」¹¹它著力考察殖民主義統治結束之後，原宗主國是如何通過文化輸出，在意識形態領域對原殖民地進行第二輪控制的。在後殖民主義理論看來，第一世界在掌握技術霸權的同時，也掌握著文化輸出的主導權，他們往往通過文化傳媒把自身的價值觀和意識形態編碼在報刊、電視、電影、互聯網等整個文化機器中，強制性地灌輸給第三世界，而處於邊緣地位的第三世界則處於被動接受的不利地位（有時為了擴大自己文化產品的世界影響，甚至還會有意無意地採取主動姿態迎合西方的文化滲透），他們的文化傳統面臨威脅，母語在流失，文化在貶值，意識形態受到不斷滲透和改型，話語權力在無形中弱化。雖然不能臆測李安是為了迎合西方發達國家觀眾而攝製電影《色·戒》的，但我們還是能從電影敘事中強烈地感受到他有意將華人社會生活情景展示給西方人看的電影意圖。你看那舊上海十里洋場上霓虹閃耀的夜市，再看那身著精緻典雅旗袍的舊中國美女和頭頂著「蒼蠅都會劈叉」髮型的舊中國西裝男人，然後注目那凱司令咖啡館、印度珠寶店、黑色的老爺車、月份牌、封面女郎……這些凝聚老上海懷舊意象的場面，固然與電影自身敘事有關，但難道不會引發曾經的殖民者後裔的浪漫懷想？漢奸易先生和王佳芝的血色浪漫故事難道不會引發日本皇軍後裔的癡心妄想？我無意在這裏指責李安，而是要讓大家清楚地感受到後殖民意識滲透的無處不在！

其四，彰顯欲望話語。我們知道，無論是現實中還是藝術世界裏，中國人對性向來都保持一種神秘的禁忌姿態，因為中國文化是一種「恥感文化」。因而，在包括電影在內的傳統文化

裏，「性」話題始終是作為異類受到排斥的。但是，進入二十世紀90年代以後，隨著消費社會思潮的濫觴，受傳統道德觀念和現代理性壓抑的「性話語」逐步得到了「解放」，獲得了審美領域的准入證，並且在現代大眾傳媒的推波助瀾下迅速在各種藝術形式中蔓延開來，扮演著愈來愈重要的角色，「成為消費文化語境下符號製造的重要內容。」¹²然而，必須指出的是，這種「性話題」的開放程度畢竟還是有限的，基本停留在文字想像的文學層面，在電影這類直接訴諸視覺審美的藝術裏，它還是表現得非常收斂，沒有人敢於公開拍攝全裸的暴露鏡頭。就此而言，電影《色·戒》可算是「大開色戒」了！當我們觀看這部電影時，由於受到傳媒廣告的影響，大家所有的注意力、思考和關注幾乎都導向了其中的床戲部分，然後自覺不自覺地，所有觀眾都把自己置於窺淫者的位置上，「消費」著這種欲望符號。其實，去掉電影中那幾場接近三級片的床戲場面似乎也未嘗不可（中國大陸版本《色·戒》就是證明）。那麼，李安為何非要在中國大陸以外的「完整版本」中塞進這樣幾個場面，從而引發無數電影觀眾的窺淫衝動呢？我想這裏除了身體成了「一種比其他一切都更美麗、更珍貴、更奪目的物品」¹³、具有顯然的商業價值之外，彰顯欲望話語應該也是這部影片的題中應有之義。它是李安對當下生活世界的一種理解，也是一種思想觀念上的突圍！

自然，電影《色·戒》中的話語訴求還不止這些，像性別話語、時尚話語、離散族群話語等也都是值得關注的，因為題旨的關係我就不逐一展開論述了。

三

上述景觀社會生態和電影敘事話語分析，對於我們從宏觀上把握電影《色·戒》的症候，無疑是有價值的，但如果不對這部影片由小說文本改編為電影文本，進而發展為華人文化圈熱議的社會文本過程中那些「沉默」、「空白」與「溝壑」的地方進行深度挖掘的話，恐怕還不能真正解讀出創作者賦予它潛在的、本質的內涵。關於這一點，法國結構主義馬克思主義理論家阿爾都塞(Louis Althusser)在《保衛馬克思》裏通過對馬克思經典著作的分析給我們提供了很好的範例。他在閱讀馬克思的著作時，不僅閱讀原著中「看得見的原文」，即明白記載的字字句句；而且閱讀出了那些「沒有說出來的東西」，即埋藏於字裏行間空白之中，不直接顯露，且又通過一系列「症候」體現出來的東西。這種閱讀方法對於我們理解各種文本的深層意蘊應該具有普適性和借鑒意義。因此，當我們閱讀一些內容含混的文本時，必須花大氣力研究文本中的「沉默」、「空白」之處，分析結構方面的「溝壑」，從中發現隱含的真實內涵。以此來解讀電影《色·戒》，我們發現其中存在不少「沉默」、「空白」與「溝壑」的地方。

首先，是作為影片重要背景的日本侵略者的缺席。電影《色·戒》是以中國人民抗日戰爭中一群愛國青年的鋤奸活動為線索的，故事情節中既可以有侵略者日本人的活動，也可以不包含這些內容，這對影片自身的藝術構成似乎並無太大影響。但是，包含還是不包含這些內容對於我們理解電影文本卻十分重要。從影片來看，導演李安有意迴避了日本人的活動，呈现在電影中的都是中國人的鏡頭，而且有些心理不健康的、貪生怕死的、猜忌多疑的中國人的鏡頭！例如，女主人公王佳芝就是一位墮落的性受虐狂，她忘記了自己的鋤奸使命，沉迷於肉欲的狂歡之中，為了一枚小小的鑽戒轉念間就出賣了自己為之獻身的事業，是個沒有廉恥、沒有靈魂的女人；鋤奸活動的組織參與者鄭裕民及其夥伴是一群失去理性的烏合之眾，他們被愛國熱情所左右，處理問題毛手毛腳，當他們恃強凌弱時，表現得異常殘忍（如殺害那位聲稱要告發他們的人時的兇殘相），當他們身處危境時，又表現得異常懦弱（綁赴刑場

時在顫抖和怯懦中面面相覷)；而上海暗殺行動的組織者老吳則是一位色厲內荏、對部下缺乏關懷、沒有人性的傢伙，他只知道一味強調忠誠和愛國，根本就不顧及王佳芝的痛苦感受……易言之，出現在電影鏡頭中的是一群靈魂醜陋的中國人！而那些殘忍的日本侵略者呢？他們是缺席的，是一片空白！（如果勉強說有的話，也只有王佳芝在日本酒館裏為易先生唱《天涯歌女》時出現過的日本歌妓，但她們根本就不是侵略者。）這種懸置侵略者的電影話語給那些缺乏歷史知識的西方電影觀眾製造的景觀印象是可想而知的。

其次，是影片中有關漢奸和侵略者迫害愛國人士血腥場面的省略。在電影《色·戒》中，幾乎看不到任何關於汪偽特工和日本侵略者屠殺愛國志士的血腥場面。影片為汪偽特工頭目漢奸易先生所設置的場景，主要是在溫馨的公寓裏、在凱司令咖啡館、在印度珠寶店、在高級時裝店的試衣間、在豪華的汽車上、在麻將桌上、在與王佳芝尋歡作樂的私密空間。他活動的核心內容，也不是人們通常所理解的搜集情報和鎮壓愛國志士，而是對美女的肉體享受和所謂愛情追求中。換句話說，展現在我們面前的是他身上「人性」的一面。這就給廣大電影觀眾造成一種疑問，像易先生這樣僅僅有點好色而沒有任何實質性過惡行為的人究竟該不該被刺殺？鄭裕民他們是否頭腦發熱？然而，「易先生」歷史上的漢奸原型丁默邨卻是一個血腥殘暴的特務頭子，他所工作的汪偽特工總部76號更是以「人間魔窟」著稱的，較之於小說《紅岩》中的白公館、渣滓洞等國民黨特務恐怖機關有過之而無不及，是一個更為殘酷血腥的殺人屠場，並且直接受日本特務機關指揮。那麼，電影《色·戒》中省略這些血腥場面究竟意味著甚麼？對李安真實的創作意圖我不敢妄加臆測（或許電影劇情中根本就不需要這些內容）。但是，對由此帶來的情感傾向我們卻是可以分析的。就我觀看電影時的個人感受來說，如果說開頭還被流落到香港的大學生的愛國熱情和冒險舉動所感染的話，那麼愈往下看感情上就愈含混：對愛國青年的鋤奸壯舉失去了任何感動，對漢奸特務也難以產生任何憎恨，對王佳芝與易先生的結局甚至感到有些可惜！在這裏，嚴肅的政治話語被沖淡，正義的國族情懷被湮滅！我真的弄不明白，為甚麼有人要說電影《色·戒》「展現抗戰的時代圖景和氛圍是李安飽含國族情懷的一個深情致意」，認為電影「表現了中國悲情和中國人的民族大義，其中蘊含了『中國人的百年塵埃』、百年嗟歎和百年榮辱」！

其三，是影片敘事結構的裂隙。眾所周知，一部好的電影總是結構謹嚴，在情節設置和人物安排上前有伏筆，後有照應，絲絲入扣的。以此來衡量《色·戒》，我們發現這部在威尼斯奪得金獅獎最佳影片獎的電影其實並不完美：影片在敘事結構上存在著多處裂隙！在敘述大學生策劃、組織暗殺行動的情節單元，儘管影片用了幾近三分之一的鏡頭表現他們的愛國熱情和冒險舉動，來為後面王佳芝與易先生的故事作鋪墊，但這些人物在劇中的作用於影片の後半部就顯得非常可疑了——他們要麼在電影中突然消失得無影無蹤，要麼就像一群陪襯的小丑那樣顯得沒有意義。例如鄭裕民這個在影片前半部的重要人物，剛開始時他在團隊裏是起著靈魂作用的，他的意圖、方案、策略總是能得到同伴的有效貫徹，而在影片後半部他卻成了一個淡出、飄忽、可有可無的影子，光彩盡失。他只知道一味聽命、從屬於更高一級的組織者。在敘述王佳芝與易太太等人打麻將的情節單元，儘管李安花了多個鏡頭來組織麻將戲，但麻將戲並沒有積累起太多的有用資訊，那些打麻將的闊太太們除了議論議論王佳芝，起一種情節貫穿作用外，基本也是多餘的。甚至在王佳芝與易先生的情節單元，也還存在著故事與角色違背藝術真實的「人工焊接」痕跡。這是甚麼原因呢？有人認為根子在張愛玲那裏，因為她想要在這部區區28頁紙的「懺悔之作」中替自己那一段不光彩的歷史進行辯解，「處在辯解中的人是怎樣的狀態？遮掩、延宕、吞吞吐吐都是難免的」，「李安越是尊重張愛玲，便越是將張愛玲的缺點放大。」¹⁴這種分析似乎不無道理。如此看來，李安其實是在電影中替張愛玲進行著影像形式的辯解。因而，為了證明張愛玲的藝術替身王佳芝舉動

的合理性，突出她身上的「人性」部分，讓本能、激情、虐戀等肉欲話語膨脹起來至為重要，至於影片中出現幾處敘事結構的裂隙也就完全可以忽略不計了。

綜上所述，電影《色·戒》中蘊涵的各種含混、悖逆、反常、疑難的內容並不是不可理喻的，它是李安在全球化時代利用景觀社會生態展開的一次話語「突擊」！一方面，他用「顯在的」身體政治話語、後冷戰話語、後殖民話語、欲望話語等表達了明晰的思想建構意向；另一方面，他又以「潛隱的」的「沉默」、「空白」與「溝壑」話語形式規避和解構著某些不便言說的東西；其中彰顯「人性」因素是他的話語「突擊點」。在這個突擊點上，全球化、身份認同、後冷戰、後殖民、身體政治、消費社會、欲望話語等交織在一起，彙集成電影《色·戒》特殊的藝術集合。在這個藝術集合中，每一位觀眾似乎都可以從個人獨特的生命體驗中找到進入影片敘事的入口，獲得各不相同的藝術享受和藝術滿足。然而，這並不是電影《色·戒》真正的藝術底蘊。實際上，當李安用影像話語向我們講述張愛玲故事的時候，他也將自己的世界觀巧妙地灌輸進了每一位觀眾的頭腦，無聲無息地進行著一場影像洗腦運動。因此，我們看電影《色·戒》的時候，必須時刻保持清醒的批判態度！

註釋

- 1、 2、5 白燁：〈在變動中爭議 在爭議中前行——2007年文壇熱點掃描〉，《中國社會科學院院報》，2008年1月24日。
- 3 〈李歐梵「窺」色「破」戒〉，《深圳商報》，2007年10月28日。
- 4 〈觀眾評說《色·戒》〉，《文藝報》，2007年12月4日。
- 6 鮑德里亞：〈消失的技法〉，載《視覺文化讀本》（桂林：廣西師範大學出版社，2003），頁76
- 7 凱爾納·鮑德里亞：《批判性的讀本》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁210。
- 8、 9 德波：《景觀社會》（南京：南京大學出版社，2005），頁44；頁5。
- 10 羅伯特·艾倫、道格拉斯·戈梅里：《電影史：理論與實踐》（北京：中國電影出版社，1977），頁207。
- 11 朱立元：《當代西方文藝理論》（上海：華東師範大學出版社，1999），頁414。
- 12 管寧：〈當前中國文學的時尚化傾向〉，《中國社會科學》，2006年第5期。
- 13 讓·鮑德里亞著，劉成富、全志剛譯：《消費社會》，（南京大學出版社，2001），頁139。
- 14 崔衛平：〈張愛玲出的難題〉，《新京報》，2007年11月7日。

彭松喬 湖北武漢江漢大學語言文學研究所教授

聯絡作者獲得許可。