

李安《色，戒》的隱蔽敘事：改編張愛玲

◎ 邱加輝

（一）自傳／寓言

《色，戒》描寫一群中日戰爭時期的愛國學生，自行策劃行動去剷除漢奸，逐步接近已投效日軍的汪精衛政權特務組織要員，試圖進行刺殺。不論是張愛玲的原著短篇小說，還是李安的電影改編，都被兩種「隱蔽閱讀」圍繞著。第一種把《色，戒》解釋成作者自傳，將曾往香港讀書的年輕女主角王佳芝，看成暗指同樣曾到香港讀書的張愛玲；王佳芝曾戀上漢奸特務頭子易先生，張也曾戀上曾為汪政權工作的胡蘭成¹；王易二人年紀相差一大截，張愛玲和胡蘭成的年齡也是相差十五年²；易先生和胡蘭成同樣是已婚又同一時間與多名女子有情慾瓜葛（王和張分別是他們的婚外戀人³）；兩段關係中的愛恨交纏，也互相彷彿。

第二種閱讀把《色，戒》解釋成政治寓言，影射1939年中日戰爭時一位中日混血女子鄭蘋如（圖1）當起特務，色誘汪精衛政權下的組織「七十六號」⁴的特工首領丁默邨，試圖刺殺他的真實事件。按鄭振鐸從友人口中聽聞的版本（1945年）⁵，和曾在汪政權工作的金雄白（以筆名朱子家發表）後來的憶述（1958年）⁶，暗殺的方式是鄭蘋如同黨先在商店埋伏，然後在她把丁默邨引到商店購物時，趁機下手。但因丁默邨非常機警，發現有人埋伏便立即逃走，後來更逮捕了鄭蘋如，把她槍斃。《色，戒》的女主角王佳芝同樣是個特工，密謀刺殺的也是汪政權下的特工首領，而謀殺的計劃和結果也與刺丁事件大體相同，故又有謂《色，戒》是影射式的政治寓言（儘管這種影射說必須對小說和現實都進行簡化——如鄭蘋如的日本血統和家族背景、傳說中她的多重間諜身分⁷，還有丁默邨的間諜背景等等。）。

另外，更有合自傳和政治寓言為一的閱讀，把不為一般人所知的刺丁事件的來龍去脈，看成由同在汪政權工作的胡蘭成泄露給情人張愛玲的故事原材料。如此，《色，戒》便既自敘自況張的一段「與漢奸的姦情」，又從此中的「漢奸」胡蘭成口中得知另一段關於鄭蘋如「與漢奸（丁默邨）的姦情」。兩段平行的真實故事之間你中有我我中有你，合成了經歷多番修改增刪的短篇小說《色，戒》，在述己又述人之餘，避影匿形卻又欲蓋彌彰。對於政治寓言說，張愛玲在1988年於《續集》一書已經否認：

不少讀者硬是分不清作者和作品人物的關係，往往混為一談。曹雪芹的紅樓夢如果不是自傳，就是他傳，或是



合傳，偏偏沒有人拿它當小說讀。最近又有人說，
《色，戒》的女主角確有其人……當年敵偽特務鬥爭
的內幕，哪輪得到我們這種平常百姓知道底細？⁸

圖1：1937年7月《良友》畫報130
期的封面女郎鄭蘋如。

有論者認為此事的種種細節，只有位居汪精衛政府高層的胡蘭成，才能為張愛玲這個「平常百姓」細說始末，於是兩人的關係便讓人對號入座了。對於自傳說，張愛玲素來是三緘其口，不談她與胡蘭成的戀情的。但在談及《色，戒》時，她也借《紅樓夢》的自傳說，間接否定《色，戒》的自傳性。不過，她的否認本身也是個不斷被再解讀的文本，被看成是「由於後來胡蘭成對她感情的背叛，深深傷害到她」⁹，故不想舊事重提。

按張愛玲「把小說當小說讀」的看法，其實這兩個「隱蔽」在故事背後的真人真事式閱讀，也確實可增加讀小說的角度和趣味（那管只是獵奇和探私隱的趣味）。但若要借小說「隱隱」現出真人真事則只是徒然，因為各種的「隱蔽閱讀」也不過是以真人真事解釋故事情節，而非由故事情節展現真人真事。讀者總不能聯想到他所不知道的事。若不先知道這些真人真事，又怎能從故事情節聯想到它們呢？說穿了，讀者就等於是把已知的（或把別的注釋者考據出來的）真人真事，套到故事情節之上。

相對於這些「隱蔽閱讀」，李安的電影改編卻是一種「隱蔽敘事」。它未必排斥自傳和寓言說，但它在利用另一媒介去說張愛玲的《色，戒》故事時，展現了一些原著小說所無的大膽色慾場面。在惹來娛樂新聞熱話之餘，這些肉帛相見的場面更帶出了原著小說中更深的層次，揭開連自傳和政治寓言說都未能涵蓋的「隱」諱。

（二）漢奸／張愛玲

自傳說和政治寓言說兩者所指向的真人真事，還牽涉到張愛玲本人與「漢奸」此一身分的關聯。令她蒙上「漢奸」之名的原因，很大程度上是由於她在上海淪陷之時沒有撤退到後方，還有一位在汪政權宣傳部當次長的丈夫胡蘭成，而她的作品又都在汪政權控制下的刊物中發表。張愛玲本身沒有正式替汪政權工作過，也沒有做過「漢奸」的宣傳喉舌，只是曾在淪陷區寫她的男女情場戰爭。不過，嚴格的論者會認為繼續在敵偽政府的控制之下寫作出版，本身就已經是一種屈服甚至是支持，正合汪政權想要營造的歌舞昇平，沒有秉持「漢賊不兩立」的原則。¹⁰

汪政權和日本政府在文化政策上的消極態度和含糊¹¹，反而造就了一個自由的創作空間，讓張愛玲寫出了她的不少代表作。不過，所謂的自由創作空間，背後還是牽涉多重的「隱」諱：（1）張愛玲不想被牽扯到「漢奸」此一身分：這可能由於她個人的國族認同和堅持，也可能由於她對讀者群的國族認同之考量甚至是妥協。¹²（2）張愛玲不想被牽扯到她與胡蘭成的一段關係：這可能由於她不想重提一段不快的婚姻，也可能因為她的「漢奸」惡名很大程度上來自她與胡的關係（故有對她的人身攻擊如「無恥之尤張愛玲願為漢奸妾」、「『傳奇』」人物張愛玲願為『胡逆』第三妾」等）。¹³張愛玲在1947年出版的《傳奇》增訂本的前言中申辯過：

我自己從來沒有想到需要辯白，但最近一年來常常被人議論到，似乎被列為文化漢奸之一，自己也弄得莫名其妙。我所寫的文章從來沒有涉及政治，也沒有拿過任何津貼。想想看我惟一的嫌疑要麼就是所謂「大東亞文學者大會」第三屆曾經叫我參加，報上登出

的名單內有我；雖然我寫了辭函去……報上仍舊沒有把名字去掉。¹⁴

雖然推卻了「參與敵偽文藝活動」¹⁵的機會，張還是被蒙上了「漢奸」之名，更因此令《色，戒》添加了一重「歌頌漢奸」的疑雲。《色，戒》於台灣發表後不久，即惹來域外人（張系國的筆名）的批判，指責其為「（曖昧地）歌頌漢奸的文學」。域外人除了抓住小說中幾個細節之外，更牽連到張的戰時「背景」，隱隱然引人聯想到她在淪陷區賣文為生的往事：

因為過去的生活背景，張愛玲女士在處理這類題材時，尤其應該特別小心慎重，勿引人誤會，以免成為盛名之瑕。¹⁶

或許是因為「過去的生活背景」的觸發，張愛玲罕有地撰文還擊，反駁域文之斷章取義和誤讀。撇除域外人是否別有用心，也不管張「過去的生活背景」是否情有可原，《色，戒》的確是與民族主義保持距離，欠缺剷除漢奸的同仇敵愾。她對一幫學生湊雜成軍當特務，和王佳芝胡裡糊塗為當間諜而失身等的描寫，都不是營造英雄形象的筆法。而王被巨鑽打動，覺得易先生真的愛她之時，又產生了強烈的對比：她為愛國要付出個人的貞節和壓抑她對鄺裕民的愛意，但她以為要忍辱勾引漢奸易先生之時，卻得到出乎意料的寵愛。當然，小說對「鼠相」的易先生的描寫，和他最後不留情面地置王於死地的結局，都不見得是在歌頌漢奸。但張愛玲也的確是與民族主義保持距離，在國破家亡的題材上秉持冷眼，跟她一貫的作品般，不以國族存亡為重心。

張愛玲對國族存亡的冷淡態度，在論者眼中早有共識。較早的有迅雨（傅雷）對張愛玲作品題材偏窄，局限於男女之情的責難：「我不責備作者（張愛玲）的題材只限於男女問題，但除了男女以外，世界究竟還遼闊得很。」¹⁷王德威也認為張愛玲對民族救贖（national salvation）的神話，抱著輕蔑態度的。¹⁸在她身處的火紅年代中，她在在都顯得與其關心民族存亡的朋輩格格不入：

Compared with the agenda of other feminist writers of her time, Chang's understanding of women's roles may sound rather passive, if not reactionary. She is nevertheless a most somber guardian of her own space as a writer. She knows well the importance of being not too earnest—or not too politically correct, in contemporary terms—whatever the cause. At a time when most Chinese writers, women and men alike, were eager to exchange individual subjectivity for a collective, national one, Chang's own brand of selfish and feminine mannerism stood out as a genuinely defiant gesture.¹⁹

林幸謙從整個新文學傳統的角度，勾勒了張愛玲是如何兩面不討好，既不配合國族主義和男性中心話語，但又不想簡單地陷入二者的對立面：

她和五四民族論爭保持了一定的距離，若即若離地迴避了救亡與啟蒙的（男性）民族形式，以及此種論述中的雙重歷史角色，然而又不至於全然背反（頁303）……以魯迅為代表的革命作家，或被冠以經典作家的沈從文、徐志摩、巴金、老舍、曹禺等人，以及其他提倡新文學運動者如胡適、周作人、劉半農、錢玄同等人，都無一例外有著崇尚民族革命的傾向。像魯迅一樣，他們之中不少借助了民族主義論述從旁移入女性遭受壓迫的歷史，避免了遭受邊陲化的命運。然而，張愛玲卻從她的寫作生涯開始，就已遠離民族

國家論述的中心（頁306）……在男性中心書寫和民族國家論述的夾縫中，努力尋找女性傳統／女性自我所遭遇的問題（頁315）。²⁰

這種抽離於其當代主流話語的寫作模式，並不局限於具有漢奸背景和題材的《色，戒》。傅雷、王德威和林幸謙所作的都是對張愛玲寫作風格的概括，只是《色，戒》的自傳和政治影射色彩，比張的其他作品更直接地觸及了性別與國族此二議題，也更引人聯想而已。羅久蓉也同樣在《色，戒》中，看到張愛玲對愛國主義的疏離態度，和張愛玲如何呈現國族對女性身體的操控：

張愛玲雖然對傳統某些東西懷有眷戀之情，但從頭到尾不會讓盲目的愛國主義沖昏自己的頭腦，民族主義對她來說就像一個圖騰，可遠觀而不可褻玩……在她看來，愛國只是一種情緒的宣洩，發洩完畢，就甚麼都沒了，倒不如老老實實地過生活。因此她指出，王佳芝深入敵營，不過「憑一時愛國心的衝動」，不需要有甚麼偉大的動機，在她看來，愛國只是一種衝動而已……她語帶譏諷地寫愛國，彷彿一旦愛國變成人生的目的，女人的身體理所當然地淪為手段，於是王佳芝「每次跟老易在一起都像洗了個熱水澡，把積鬱都沖掉了，因為一切都有了個目的」。²¹

如果「愛國」與「漢奸」之間不存在一個讓人抽離的空間（特別是在已經遠離民族存亡的時代），《色，戒》實在是無立錐之地的。如果不義正詞嚴地鞭撻漢奸便等於是歌頌漢奸，不愛國便等於是賣國，張的確可算兩面不是人。最少在作品中，張不見得是愛國的，但她也沒有任何賣國的「歌頌漢奸」之作。或許張對《色，戒》二十多年來的不斷修改，除了是文字與內容的修改，也是深知題材之敏感，故以「時間〔來為作品〕換取〔接受〕空間」的策略（畢竟已是戰後多年，這也可算不悖國府戰時「以空間換取時間」的抗日策略），在各種權力和話語之間開拓立足的縫隙。

不過，這也同時惹來了不少指責。正如李歐梵所概括，《色，戒》觸及了「背叛」這主題，「故事的發展指王佳芝對於她的國民黨特工同志的背叛，在恨透漢奸的愛國讀者心中，這當然更是對國家民族的背叛。因此連張愛玲寫此篇小說、李安拍這部電影，都是『背叛』了祖國！（有人更罵李安是為迎合美國人而不惜卑躬屈膝。）」²²李歐梵認為，這些指責正好點出了中國現代文學中的盲點，帶出了一系列沒有被正視的問題：

為甚麼中國現代文學中對於這段歷史幾乎沒有甚麼出色的作品？電影更是如此？為甚麼當事人和後世人對於汪偽時代都畏而遠之，莫測高深，不敢正視？怕戴上「漢奸」的大帽子？²³

在中國現代文學傳統中，狂人阿Q背後救國治民的大主題下，「國」與「民」的複雜性和在歷史中的實際情況，竟跌進了邊陲縫隙，容不得深究。

如果和歐洲現代文學中的「德奸」、「意奸」或「法奸」作品……相比，我認為中國作家在這一方面的反思簡直交了白卷，不敢寫也不願寫。張愛玲的這篇《色，戒》，聊可充數，卻依然迴避了這個現代史上黑暗的一章，為甚麼沒有人有勇氣直搗「黑暗之心」？²⁴

從這些詰問中可以看出，中國現代文學缺乏的不是愛國愛民的熱忱，而是在喊愛施愛之前，缺乏對「國」與「民」的深入反思。或許正因欠缺了一片反思的天空，反而使這種大主題縈

繞不去，凌空壓著過百年的歷史變遷。張愛玲和李安或許還是有欠勇銳，但他們還是以各自獨特的方式和媒體，在不同的時空開拓著這黑暗的荒原。

（三）文學／電影

張愛玲小說中的「自由間接式話語」（free indirect discourse），是對電影改編者的一大挑戰。它在敘述故事人物的所說所想時，穿梭於第一身自述和第三身彙報的語態之間，打破主觀（人物語言、心理狀態）與客觀角度（事件、行為和環境）之間的界限。敘事者時而鑽入人物的腦內猶如夫子自道，時而以敘事者的語調冷眼旁觀，在主觀與客觀視覺之間交接徘徊，使人難以分辨當中的觀點和態度，是來自人物還是敘事者。²⁵此語態可起引君入甕透入人物心理之效，但也同時讓人更注意到所謂的客觀敘事，亦只是有色眼鏡之下的一管之見而已。不過當中的主客交融又可能產生反效果，不單未能將敘事者變為具性格觀點的人物之一，反而令人對敘事過程中的主客區分更具警覺性。²⁶這種在文字媒介中夾敘夾議的方式，對主觀和客觀敘述、人物和敘事者（甚至是作者和潛作者）的界線，都會造成模糊效果，並在當中產生微妙的作用。在電影之中，敘事者鑽入人物腦內所發的議論，又如何能在電影媒體中表達呢？西摩查曼（Seymour Chatman）指出，小說敘述的優勢在於可以直接形容人物的心理，不像電影鏡頭般受物理空間的限制，總得在視覺和聲音上有所交代。²⁷在張愛玲的小說中，敘事者更是個非常顯著的角色，時常直透人物的心理，說穿種種的猜度與機心。這些難以轉化成具體影像或聲音的元素，著實造成了改編上的難度。²⁸

關錦鵬改編的《紅玫瑰白玫瑰》（1994），便應用了其中幾種主要的電影手法去處理張愛玲小說中的敘事者：（1）以畫外音（voiceover）把敘事者的話說出來，既解說又評議畫面中的影像。²⁹（2）像默片中的字幕般，把敘述者的話語以文字方式出現於影像之間。（3）將敘事者的話語以文字方式疊在影像之上。

許鞍華改編的《傾城之戀》（1984）又另有幾種作法³⁰：（1）將敘事者的自說自話，變成了人物的對話，把面目和性格都較模糊，但某程度上又具權威性（因敘事者似為客觀，又能引導敘述的方向和速度）的敘事者化身成故事中的人物，以較明確的角色位置帶出議論。如敘事者化身成故事中的人物徐太太，以較明確的角色位置帶出她對其他人物的議論：「……本來，一個女人上了男人的當，就該死；女人給當給男人上，那更是淫婦；如果一個女人想給當給男人上而失敗了，反而上了人家的當，那是雙料的淫惡，殺了她也還污了刀。」（2）於某一情節中，用故事中的人物做敘事者，以她的聲音做畫外音。如小說敘事者對年近三十的女人的心態描述，便成了女主角白流蘇在碼頭送別男主角范柳原後，以畫外音說出的一段內心獨白：「問題卻在你回來的時候，我們的情形是否有了改變。那全在你了。一個禮拜的愛，吊得住你的心麼？可是從另一方面看來，柳原是一個沒長性的人，這樣匆匆的聚了又散了，你沒有機會厭倦。一個禮拜往往比一年值得懷念……你真帶著熱情的回憶重新來找我，我也許倒變了呢！近三十的女人往往有著反常的嬌嫩，一轉眼就憔悴了。總之，沒有婚姻的保障而要長期的抓住一個男人，是一件艱難的，痛苦的事，幾乎是不可能的。」（3）將敘事者的話語化成文字，帶點權威和壓迫性地疊在影像之上。但在下例中這種權威和壓迫性的地位，卻是語帶反諷的。畫面上的是戰時的香港，但文字上說著的卻不是捨棄兒女私情為時代效力，而是時代為兒女私情效力，巧合地造就出一段姻緣。此段質疑當中因果關係的敘述話語，正正是凌而駕之，壓著戰時香港的畫面。

（四）色相／無相

在《色，戒》中，張愛玲小說中那位難以被電影化的敘事者，又有另外的存在形式。小說中最重要的一段敘述，在電影改編中消失於無形，使敘事者也影蹤全無。第一段敘事者的話語，是關於他倆關係之間的心理猜度的。在王佳芝等著易先生帶她去買鑽戒時，小說敘事者這樣說：

他這樣的老奸巨猾，決不會認為她這麼個少奶奶會看上一個四五十歲的矮子。不是為錢反而可疑。而且首飾向來是女太太們的一個弱點。她不是出來跑單幫嗎？順便撈點外快也在情理之中。他自己是搞特工的，不起疑也都狡兔三窟，務必叫人捉摸不定。³¹

在電影中，這段話沒有變成畫外音、字幕，或者任何人物的說話。敘事者沒有了，但整個意念卻化成了小說所無的大膽情慾鏡頭。在他們緊緊擁著時，王佳芝曾叫易先生買她一間公寓，然後易先生臉上便露出安然的神色。在物質困乏的戰爭時期，實利就是王佳芝應酬易先生的藉口。肉體關係是發生了，但她還是在一般的道德標準之下，借要求一間公寓宣示著自己精神上的貞潔。她要求一間公寓，就等於是在解釋自己只是因生活所需才失節，也等於說自己只是假裝享受與易先生的性關係。對這位間諜／演員來說，問題不是演得不夠真以致騙不到對手，而是演得太真所以要自暴其假，才能使對手入信。正因為她向易先生揭穿了自己的假裝逢迎，才能使易先生安安心心地繼續與她一起。如果她說很愛易先生，或者說很享受他們的性關係，易先生反而不會相信。在他身處的那爾虞我詐的間諜世界中，純粹的性或愛都很難令他入信。正如張愛玲的敘事者所說：「他這樣的老奸巨猾，決不會認為她這麼個少奶奶會看上一個四五十歲的矮子。不是為錢反而可疑。」但在物質匱乏的戰亂時期，為了過點舒適的生活而買賣一下性和愛，卻是個可信的理由。不過，敘事者這段說穿一切的推理，並沒有在電影中被直接道出。

「他〔易先生〕自己是搞特工的，不起疑也都狡兔三窟」。她對物質的需索，除了在主流道德標準下為她宣示了點點精神上的忠貞，還令他相信這個還堅持這點「忠貞」的女人，應該不會有甚麼陰謀詭計，更不似是個毫不惜身的女特務。對他這個「不忠」於國族身分的漢奸來說，在失貞之時還會對「忠貞」有所堅持的女人，是足以令他安心的。因為像易先生般對身分沒有底線的人，總能在一個還顧忌主流道德標準的女人身上佔到便宜。易先生能在日本人的控制下位居要職，第一個條件就是因為他可以放棄對國族身分的忠貞。所以，他的眼睛總傾向剖開別人表面的身分，探進人家別有的用心。王佳芝的心底真言，只會令易先生起疑，反而她的假話可令易先生入信，也只有這假話可以令易先生安心地繼續享受所得的性和愛。

此中的關鍵，就是身分的問題。王佳芝是個擁抱「中國身分」的特務，以對付不忠於此一身分的漢奸為己任。易先生的身分是特務頭子，是變節為日本特務機關效勞而得「漢奸」之名的「身分變易」先生。他後天得到的名字（given name）是甚麼，小說讀者不得而知。他只是位「先生」，正合他需要「埋名」的特務身分。他雖沒有「隱姓」，但他的姓本身就是變易的「易」，更代表著他不單「埋」著自己後天的「名」，還象徵性地「隱」去了先天承傳下來的「姓」（family name），進而連先天遺襲的國族身分也可改「易」。李安在電影中給了他一個名字叫「易默成」，將丁默邨與胡蘭成拼合為一身分，呼應著故事中身分的「易」轉。³²

王佳芝和易先生的身分互相衝突，又相互連結於「若隱若現」的肉慾關係之中。「現」的，是輿論熱話的那幾場性愛場面。但在極其顯「現」的肉慾背後，易先生和王佳芝還有「隱」在背後不足為外人道的一面。在電影中，易先生不只是因為好色而與王佳芝發生肉體關係。他有個年紀已經頗大的妻子，相較之下王佳芝的姿色和吸引力固然是個誘因。他還因為處在日本人和中國人之間工作而承受著巨大壓力，和因其國族身分易轉而無時無刻恐懼被暗殺。所以，王佳芝一開始便不只是洩慾工具，還是減壓的途徑和恐懼中的慰藉。但反過來說，易先生也同樣是她減壓的途徑和恐懼中的慰藉。從他們初次發生關係時的施虐與被虐，到慢慢互相享受也互相在體位上壓倒對方，到二人於暗室中的緊擁慰藉，都顯示了他倆在壓力與慰藉中，一步一步由性入愛。李焯桃將片中的性愛場面和由性入愛的過程，分成幾個層次：

李安更想到易先生作為特務頭子，每天工作離不開施刑逼供，心理難免極度扭曲，所以二人的首場性戲以皮帶虐打及猶如強暴的形式進行，便可謂理所當然。第二場性戲改為王佳芝在易公館內的房間中發生，便多了一重偷情的意味，對白也交代了二人數日不見、愛恨交纏的心理（當然真真假假耐人尋味）。性愛過程不再SM，但男方仍處處主動操控。第三場性戲才有較多女上男下的姿勢，輪流主動的過程。平日極度壓抑行屍走肉的易先生，終可通過肉體原始的歡愉，找回一點真實存在的感覺。……李安其後還加多一場日本餐廳的幽會，卻全不涉性愛。王佳芝獻唱一曲《天涯歌女》，易先生似被她的柔情觸動，是點睛的一筆，二人虛虛實實弄假成真的關係發展至此遂告圓滿。同時令她在最後關頭放他一馬多了個伏筆，而不止「這個人是真愛我的，她突然想」那般心血來潮。³³

肉體滿足和鏡頭前的肉帛相見只是個表象。他倆構成了「隱蔽」的空間和關係，對立於那個可怕的外在世界（這裡多少有點《感官世界》的影子，在日本軍國主義泛濫得喘不過氣的社會環境中，建立一個肉慾的私人空間）。而當中的「私隱」程度，甚至是在此空間中的二人也不可互訴一句真心話。他們只可以將壓力和恐懼，坦率地抒發於肉體的接觸之中，然後再用虛假的言語令對方和自己都安心。要表達「難言」的情景，李安的改編便不能讓二人互說心底話，也容不下一個說穿人物心底話的敘事者。要被「敘」出來的「事」，只能在看穿人物間的對話和漸變的肉慾場面時，才能了然於觀眾心內。

另一種「隱」藏起敘事者的手法，是把敘事者口中描述的心理狀況，化成畫面和空間——鑽戒和王佳芝的目光之間的點點空隙。此表現手段中只有影像，沒有話語。在珠寶店中，小說敘事者鑽入了王佳芝的心，描繪了她的心理狀況。但敘事者的描述，卻是簡約和中斷的：

只有現在，緊張得拉長到永恆的這一剎那間，這室內小陽台上一燈熒然，映襯著樓下門窗上一片白色的天空。有這印度人在旁邊，只有更覺得是他們倆在燈下單獨相對，又密切又拘束，還從來沒有過。但是就連此刻她也再也不會想到她愛不愛他，而是——

他不在看她，臉上的微笑有點悲哀。本來以為想不到中年以後還有這樣的奇遇。當然也是權勢的魔力。那倒還猶可，他的權力與他本人多少是分不開的。對女人，禮也是非送不可的，不過送早了就像是看不起她。明知是這麼回事，不讓他自我陶醉一下，不免惘然。

陪歡場女子買東西，他是老手了，只一旁隨侍，總使人不注意他。此刻的微笑也絲毫不帶諷刺性，不過有點悲哀。他的側影迎著檯燈，目光下視，睫毛像米色的蛾翅，歇落在瘦瘦的面頰上，在她看來是一種溫柔憐惜的神氣。

這個人是真愛我的，她突然想，心下轟然一聲，若有所失。

太晚了。

店主把單據遞給他，他往身上一揣。

「快走，」她低聲說。³⁴

那隻鑽戒足以攝人，因為它價值連城，也因為它極度不切實際。在易先生饋贈巨型鑽戒給王佳芝的一幕，觀眾和王都被那顆巨鑽的色澤、形狀和體積所攝住。不管那顆鑽石在美學上如何充滿難以被量化的美感，當中的攝人魅力總不能排除金錢價值上的考量。美鑽與巨鑽，很多時會被人用「價值連城」一詞去形容，因為價值才是人們心目中的歸宿。而電影《色，戒》卻在連起了香港與上海雙城之餘，顛覆了鑽戒背後的一套價值體系。基本上，鑽戒是令人聯想起浮華生活的飾物，電影《色，戒》中的巨型鑽戒則更是浮誇。不管是在現實世界，在張愛玲的原著短篇小說，還是在李安的電影中，鑽石的價值也如常地存在於人與人之間的虛榮之中。王佳芝的牌友們，都一起在麻將桌上展現過這種虛榮。原著小說的敘事者說：

「牌桌上的確是戒指展覽會，佳芝想。只有她沒有鑽戒……」。³⁵不過後來易先生送她一隻巨型鑽戒時，她卻不是被鑽光的虛榮所迷倒。王佳芝確是被鑽光攝得神昏目眩，因為她在鑽戒之中看出了愛情，使她忘卻了民族大義和她本身的特務身分，放走了易先生又毀了自己和特務同僚們的生命。³⁶

牌友們眼中的鑽戒，是以愛情的糖衣包裹著的金錢和虛榮；王佳芝眼中的鑽戒，卻是以金錢和虛榮的糖衣包裹著的愛情。從金錢的角度看，那隻鑽戒當然代表了她在易先生心目中的價值，反映出易先生很願意在她身上花錢。但在這表面的金錢價值背後，還代表著他要顧全她的面子，不要她在麻將桌上丟臉，不讓她被牌友看扁。鑽戒在那個連基本生活所需都非常匱乏的時勢中，很奢侈地讓王佳芝受寵若驚。穿戴著這鑽戒時，王佳芝這位愛國女特務真正進入了一個受困於主流道德標準，和甘於為物質出賣身體的身分角色之中。按理，這角色只求錢銀利益，所以她很實際地說要一間公寓。易先生固然不會讓得寵的她欠缺實際生活所需，還送她一隻如此浮誇（又無實用）的巨型鑽戒。在肉體和生活所需上的滿足和幸福之餘，這男人還讓她可以在牌友面前炫耀幸福！相對於那個叫她去當特務為國效力，令她死心塌地無條件付出，不惜放棄貞操（在李安的鏡頭前，她與那位男同學硬可笑又痛苦的一幕）和幸福（就算是在戰亂時期，她也可做個不愁生活的大學生）的年輕愛國才俊鄺裕民，易先生的那鑽戒真的令她受寵若驚。那種「驚」，是驚覺到她寧願好好地忠於那漢奸情婦麥太太（是「麥」（mai4）也是「賣」（mai4），被別人出賣也出賣別人的太太）的角色，而不想再效忠於那有名有姓，捨身為國的王佳芝。

小說中敘事者及其敘述語言都被「隱蔽」了起來。在前面的引文可見，小說中敘事者對王佳芝心態的描寫，本已是簡約和欲言又止的了。在電影中，她的心態更只存在於整體敘事的前文後理之中。王佳芝的心態不在畫外音、字幕、人物對話和獨白之中。但只要觀眾對比鄺裕民和易先生、鑽戒的浮誇與戰時生活的困乏、愛國的自願付出與賣國的意外收穫、麻將桌上太太們的鑽戒與珠寶店內易先生送的鑽戒……，還有王佳芝與麥太太此二身分之間的差異，便自有欲「敘」之「事」在縫隙之中。那就是張愛玲寫作風格中要建構的抽離空間：不熱中為國族付出，不等於要當漢奸。在愛國主義話語中形成的非此即彼邏輯之下，不愛國者便成了賣國賊。這種指責，對漠然於國家民族但又從沒當過漢奸的張愛玲，可謂切膚之痛。而在她身上，還再加上一層自性別而來的枷鎖，要她出嫁從夫，與她的漢奸丈夫胡蘭成同負「漢奸」的身分。在國族與性別話語的陰影下，身分的扮演與背叛就是張愛玲的《色，戒》要「敘」的「事」，闖開重重話語籠牢之間的縫隙。而李安的電影改編，則看準了原著要敘述

的一種悖離主流話語的「難言」狀態，故連張愛玲小說中那看穿一切的敘事者都隱去，實行以「無言」演繹「難言」。

王佳芝爭持於國族與性別話語之間的複雜心態，正「隱蔽」在湯唯定睛於鑽戒時，那受寵若驚的出神目光之中。

註釋

- 1 張愛玲沒有撰文詳述她與胡蘭成的戀情，胡則曾單方面敘述他倆的關係。參胡蘭成：〈民國女子：張愛玲記〉，載《今生今世》（台北：遠景出版社，1988），頁167-199。
- 2 「……我〔與張愛玲〕結婚了。是年我三十八歲，她二十三歲。」胡蘭成：〈民國女子：張愛玲記〉，頁183。
- 3 「我們兩人都少會想到要結婚。但英娣竟與我離異，我們才亦結婚了……我為顧到日後時局變動不致連累她，沒有舉行儀式，只寫婚書為定，文曰：胡蘭成張愛玲簽訂終身，結為夫婦，願使歲月靜好，現世安穩。上兩句是愛玲撰的，後兩句我撰，旁寫炎櫻為媒證。」（胡蘭成：〈民國女子：張愛玲記〉，頁183-184）胡在這次私訂婚書之後，又再與其他女性有婚外情。
- 4 曾在汪政權工作的金雄白解釋：「所謂『七十六號』，就是滬西極司斐爾路七十六號……正式的名稱為『中國國民黨特務委員會特工總部』。周佛海是特務委員會的主任委員，而實際的權力則操諸丁〔丁默邨〕李〔士群〕兩人之手。……『七十六號』是一個龐大的組織，丁李又是特工中的老手，他們搜盡了三山五岳的人物，弓上弦、刀出鞘，威風凜凜，殺氣騰騰，六年中在上海製造出不少震驚悚的血腥事件，假如汪政權六年中的措施，值得令人詬責的話，『七十六號』的所作所為，至少應負很大的責任。」朱子家：〈汪政權的開場與收場〉，《春秋》，第7期〔1957年10月16日〕，頁16。
- 5 鄭振鐸引述他一位朋友的話：「她計劃著要刺殺丁默邨，那個『七十六號』的主人。在一個清晨，丁伴她到一家百貨公司去購物。壯士們已經埋伏好在拿裡。丁富有警覺性，也許，也竟已準備好，一進門，便溜了出來，來不及放一槍。為了到這個地方去的事，只有她一個人知道，因之，她的嫌疑極重。她被捕了，經過了殘酷的刑訊之後，她便從容就義了。」鄭振鐸：〈蜚居散記（5）〉，《周報》第五期〔1945年10月6日〕，頁13。
- 6 「默邨以為她的邀他同去〔西伯利亞皮貨店〕，目的不外是讓他付賬而已，於是坦然隨她下車，汽車是停在西伯利亞對面的路側，該店是兩開間的門面，當他兩人穿過馬路到達店門時，默邨看到有兩個形跡可疑的彪形大漢，腋下各挾有大紙包一個，知道情形不對，幸而他機警，仍昂然直入店內，一轉身毫不停留撇開了鄭蘋如，由另一扇門狂奔而去，穿過馬路，躍上自己的保險車，兩大漢以為默邨進店，至少要有幾分鐘的停留，突看到他上車，立刻拔槍轟擊，但為時已晚，祇車身上中了十幾槍，彈痕斑斑，而默邨則毫無所損，汽車也疾馳而去。」朱子家：〈汪政權的開場與收場〉，《春秋》，第12期〔1958年1月1日〕頁17。較近期對刺丁事件的研究，可參蔡登山：《色戒愛玲》（台北：INK印刻出版，2007）。其他文藝作品對此事之演繹，可參高陽：《粉墨春秋（時勢英雄）》（上）（台北：風雲時代出版，1993），頁175-202；村上紀香繪，吳意文譯：《龍》。冊24、25、26（台北：東立出版，2001）。
- 7 戰後，丁默邨被捕後曾在自辯的口供中，指鄭蘋如與日人關係密切，又同時替國共日汪做情報工作。（南京市檔案館編：〈丁默邨補充答辯書〉〔1947年2月3日〕，《審訊汪偽漢奸筆錄》〔下〕，〔南京：江蘇古籍出版社，1992〕，頁843。）當然，這是他替自己的辯護，牽涉自身利益的衝突。另參羅久蓉：〈歷史敘事與文學再現：從一個女間諜之死看近代中國的性別與國族論述〉，《近代中國婦女史研究》第11期（2003年12月），頁47-98。
- 8 張愛玲：〈自序〉，載《續集》（香港：皇冠出版社，1993），頁7。宋淇則說《色，戒》是寫燕京大學「一批同學在北京幹的事情」，只是張愛玲知道此事後把它連上了汪精衛、丁默邨等歷史人物而已。引自符立中：〈間諜圈，電影圈：宋淇和楊德昌的「色，戒」故事〉，《INK印刻文學生活誌》，第48期（2007年8月），頁57。

- 9 蔡登山：《色戒愛玲》，頁39。
- 10 如劉心皇對「落水文人」（即「文化漢奸」）的七條定義中，「曾經在敵偽報章、雜誌、書店等處發表文章及出版書籍者」一條，已經明顯包括了張愛玲。劉書中也有專章討論張愛玲。劉心皇：《抗戰時期淪陷區文學史》〔台北：成文出版社，1970〕，頁1-2。
對劉心皇的「漢奸」七條的批判，可參陳青生：《抗戰時期的上海文學》（上海：上海人民出版社，1995），頁379-380。關於戰後中國大陸和台灣的文學史家對張愛玲曾為「文化漢奸」的指責，可參古遠清，〈海峽兩岸『看張』的政治性和戲劇化現象〉，載林幸謙編：《張愛玲：文學·電影·舞台》（香港：牛津大學出版社，2007），頁204-229。
- 11 可參古蒼梧：《今生此時·今生此地：張愛玲、蘇青、胡蘭成的上海》（香港：牛津大學出版社，2002）；Edward M. Gunn, *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937-1945* (New York: Columbia University Press, 1980)。
- 12 邵迎建有此一猜想：「當年風靡上海的張愛玲作品，一度因『漢奸』污名，蒙受羞辱，後又因中華人民共和國的成立而在中國大陸絕跡。如今，如果舊戲重演，對已屆晚年，沒有其他經濟來源，僅靠來自台灣的版稅度日的她來說，可謂性命攸關。」（〈撕裂的身體：張愛玲《色，戒》論〉，載林幸謙編：《張愛玲：文學·電影·舞台》，頁301。）
- 13 「……可以想見，給張愛玲按上『女漢奸』的罪名，泰半是因了胡蘭成的緣故。《女漢奸醜史》和《女漢奸臉譜》中關於張愛玲的章節，連標題都如出一轍，前者為〈無恥之尤張愛玲願為漢奸妾〉，後者為〈「傳奇」人物張愛玲願為「胡逆」第三妾〉。兩文均言詞尖刻輕佻，屬於人身攻擊，無稽謾罵。」陳子善：〈一九四五至四九年間的張愛玲〉，載林幸謙編：《張愛玲：文學·電影·舞台》，頁50
- 14 張愛玲：〈《傳奇》增訂本中增收的內容〉，載《傳奇》（北京：人民文學出版社，1986），頁353。
- 15 此又是劉心皇對「落水文人」的七條定義中的一條。參劉心皇：《抗戰時期淪陷區文學史》，頁2。
- 16 域外人：〈不吃辣的怎麼胡得出辣子——評《色，戒》〉，《中國時報》〈人間副刊〉1978年10月1日。
- 17 迅雨：〈論張愛玲的小說〉（1944），載錢理群編：《二十世紀中國小說理論資料（第四卷）1937-1949》（北京：北京大學出版社，1997），頁262。
- 18 David Der-wei Wang, "Foreword," in Eileen Chang, *The Rice-Sprout Song* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998), xv.
- 19 David Der-wei Wang, "Foreword", xiii-xiv。
- 20 林幸謙：〈張愛玲、女性集體想像與民族國家論述的逆反〉，載《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》（台北：麥田，2000）。
- 21 羅久蓉：〈歷史敘事與文學再現〉，頁86-87。
- 22 李歐梵：《睇色，戒：文學·電影·歷史》（香港：牛津大學出版社，2008），頁96。
- 23 李歐梵：《睇色，戒：文學·電影·歷史》，頁97。
- 24 李歐梵：《睇色，戒：文學·電影·歷史》，頁98。
- 25 關於「自由間接式語態」，可參Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel* (Manchester: Manchester University Press, 1977)。
- 26 "Critics have indeed often maintained that the use of free indirect speech permits the reader to experience fully and exclusively in terms of, and from the perspective of, the character, the subject. But this is not the case. Mimicry itself, as Leo Spitzer wrote, implies a mimic as well as a person mimicked; and

the effect (and the fun) of mimicry depends on our awareness of the difference between the imitation and the real thing, as well as the likeness. That is, the narrator is always effectively present in free indirect speech, even if only through the syntax of the passage, the shape and relationship of sentences, and the structure and design of a story; usually, of course, he also appears as the objective describer of external events and scenes and of psychological processes, and as a moral commentator. Above all, perhaps, as the agency that brings multiple and complex events into relationship with one another and leads them to an end that establishes, even if without explicit comment, an all-embracing meaning."

Pascal, *The Dual Voice*, 137.

Pascal不認為「自由間接式語態」會把一切都主觀化，使敘事者變為人物之一。這主要是由於他的專著，是集中研究十九世紀作家如歌德、珍奧斯丁和福婁拜等的。但在結論中提及喬伊斯和吳爾芙等現代主義作家時，他也承認「自由間接式語態」會產生主觀化的作用。

- 27 Seymour Chatman, "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)," in Gerald Mast et al eds., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (New York: Oxford University Press, 1992), 411-412.
- 28 不少論者都曾提及改編張愛玲小說中敘事者語言時的難度。可參曾偉禎：〈如藕絲般相連——張愛玲小說與改編電影的距離〉，《聯合文學》（台北）第132期（1995年10月），頁34-36；何杏楓：〈銀燈下，向張愛玲借來的「香港傳奇」：論許鞍華《傾城之戀》的電影改編〉，載劉紹銘、梁秉鈞、許子東編：《再讀張愛玲》（香港：牛津大學出版社，2002），頁89-126。
- 29 張愛玲：〈紅玫瑰白玫瑰〉，載張愛玲：《傾城之戀——張愛玲短篇小說集之一》（香港：皇冠出版社，1996），頁68-69。
- 30 筆者對許鞍華改編的《傾城之戀》的，曾作較詳細的分析。可參Ka-Fai Yau, "Looking Back at Ann Hui's Cinema of the Political," *Modern Chinese Literature and Culture* 19:2 (Fall 2007):117-150。
- 31 張愛玲：〈色，戒〉，載張愛玲：《惘然記》（香港：皇冠出版社，1999），頁17。
- 32 李安曾對李歐梵說，這個名字至少是三四個歷史人物的混合體。也有論者認為這個名字源出《易·繫辭上》，有「默而成事」之意（李歐梵：《睇色，戒：文學·電影·歷史》，頁45。）。
- 33 李焯桃：〈《色，戒》的改編與性愛〉（2008年3月14日），香港電影評論學會網站，http://filmcritics.org.hk/big5/criticism_section_article.php?catid=177&id=428。對片中的性愛場面的分析，可另參張小虹：〈大開色戒——從李安到張愛玲〉，《中國時報》，2007年9月28及29日，E7人間副刊。
- 34 張愛玲：〈色，戒〉，頁30。
- 35 張愛玲：〈色，戒〉，頁13。
- 36 另外，還有以心理學和心理分析理論，對王佳芝心態的分析。如邵迎建以R. D. Lang的心理學，將王佳芝看見易先生送的鑽戒時的心理狀況，理解為在身體分裂的情況下，希望重建自己與外部世界的聯繫。易送上的鑽戒讓她「感到了渴望著的『被愛』，並立即回報對方以同樣的『愛』，……〔使〕她放棄了『愛國者的立場』。」邵迎建：〈撕裂的身體：張愛玲《色，戒》論〉，頁319。另外，陳輝揚也以佛洛伊德的「自我分裂」和「崇拜物」等概念去解釋王的心理狀態。參陳輝揚：〈歷史的回廊——張愛玲的足音〉，載鄭樹森編，《張愛玲的世界》（台北：允晨文化，1990），頁89-101。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第七十四期（2008年5月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。