

評論組

優異

梁芷嫣

身體的禁錮與和解——以電影《色戒》及《山楂樹之戀》的身體想像為例



得獎者簡介

生於澳門，遊學北國。

熱愛文學、音樂、美食、觀察、旅行以及接觸一切有趣古怪的人和事，定期自製小手工自娛自樂，對人和文字有天然的敏感度。

相信夢想與堅持，相信一切光明與黑暗的可能性，更願意以樸素樂觀的心態包納生活、面對自己。相信崇高美好或鄙陋媚俗的外部世界之外，還存在著一種更為重要的、純正高貴的、活著的風度和尊嚴感。相信八卦裡見真實人性，相信真誠的寫作和有益的思考、批判最終能為凡人復仇。

一 引言

身體於文本中的定位與書寫形式，不僅是個體外在特質的標誌，也是人類最貼近本能的感性顯現。關於身體的討論，在西方古典時期，柏拉圖首先設下靈魂和身體二元對立的哲學模式，認為身體是短暫而低劣的，被看作為動物性的欲望顯彰，人為萬物之靈與動物得以區分。凡感性之物，不論是身體抑或藝術，都被視為追求知識、理性和真理的難阻，亦是世間苦難和罪惡之源。這種對於身體的敵意，引發了後來西方傳統哲學中各種各樣的形態改寫。

中世紀數百年間，身體主要遭受道德倫理的壓抑，奧古斯丁把天國

與世俗之城對立起來，對身體實行違反自然人性的苦行和禁欲，為了使人的靈魂得以潔淨，身體——尤其是性，成為接近上帝必須克服的本能。¹ 在宗教改革之後，哲學和科學摧毀了神學的核心地位，知識的討論達到高峰。其後，黑格爾提出「絕對精神」，認為生命是意識和精神的表現，傳統哲學的二元模式被置換成意識與存在的討論，人被看作為理性的動物。身體被知識和理性放逐，消失在主體哲學主導的認知中。

自尼采開始，哲學尋求從身體的角度對世界局部的解釋的可能性。「權力意志是存在的最內在本質」，尼采把生命、藝術和身體等同，為長久退出哲學討論的身體重新尋回立身之地。他反對古典哲學家對身體的貶低和啟蒙主義者對邏輯、理性的推崇，強調身體的主動性，也就是構成一切存在的基本屬性。

在身體一元論影響下，政治變作生命政治。福柯把身體和權力的關係列進其社會理論的核心，他關注的是權力如何把身體管理、馴化成生產工具的歷史，身體被權力所改造，從而印證權力的有效性。福柯被動性的身體與尼采主動性的身體，把身體視作力的表現，具有與外部世界的互動性。這兩種理解的方式使身體與政治、歷史發生關係，也成就了今天身體討論的大部分內容。

相比之下，宗教在中國傳統社會的缺席，對於身體的看法卻與西方古典時期有相似之處，甚至更為複雜。身體淪為次等的工具，缺失主體性的意義，成為維護政治話語和個體利益的媒介。所謂「殺身成仁」的道德訓誡，犧牲外在肉體而並非達到至高的仁義之境，這種隱性地安放於民眾思維中的價值觀，最終只成為被塑造、被利用的權力負載品。

1 汪民安：《身體、空間與後現代性》，江蘇人民出版社，2007。

這種文化慣性一直延續革命文學中，個體的體形、膚色、輪廓等要求均被政治獻身倫理賦予「臉譜化」的階級內涵，一切價值秩序以革命勝利為前提，身體的主體性被意識形態所遮蔽，成為「大眾」、「人民」的抽象集體表彰。直到八十年代中後期先鋒文學的出現，開始於對身體和生殖的統一，恰巧瓦解被政治階級意識抽象化的身體，讓身體真實的價值和感覺再度融入文本，成為旺盛的生命力以及人的生存意識的回歸標誌。

時至今天，身體成為文學、文化、政治和消費的改造對象，覆蓋着多重紛雜的意識形態標籤。在這一背景下，身體與個體情感的斷裂，往往成為許多文學或影視中常見的敘事模式；身體的合法性不再依靠社會範疇以內的道德制約作支撐，相反，通過靈與肉之間的隔閡和分離，意識形態更有效地依附於欲望與理性的裂縫間。因此，本文力圖藉著對於電影《色戒》及《山楂樹之戀》的身體想像的討論，以身體在影視裡的呈現或壓抑為切入，探討歷史環境和個人內部精神背後，所潛藏的意識形態的痕跡。

二 文本綜述

2.1 《色戒》的原型及其改編脈絡

關於《色戒》的歷史原型，可追溯至一九三九年上海轟動一時的刺丁案，也就是金雄白在香港《春秋》雜誌連載的《汪政權的開場和收場》中的故事。其後，鄭振鐸的《一個女間諜》最早根據金雄白的史料作小說加工潤飾，並把鄭蘋如化名作陳女士；後來的改編以高陽的《紅粉金戈》為藍本居多，高陽把刺丁案推向更戲劇化的處理，加添陳寶驊為鄭的男友，把鄭的暗殺動機多元化，與張愛玲的《色戒》字數相約，可作互為對照。

然而，對於張愛玲來說，她從開始所關注的並不是人物的社會屬性，

而是女性的自然天性。小說《色戒》具有很強的主觀性，無論從敘述視點還是整體氛圍，完全可以看作是女人私密的心理敘事過程，身體的工具性隨著王佳芝的情緒流動帶出的宿命感所取代，更突出了女性被男性支配卻無從抗爭的悲劇性。小說的男主人公易先生基本上處於「被說」的位置，在大大部分時間裡，他只作為神秘性的符號存在。關於其心理敘事直到王佳芝暗殺計劃敗露後才以反諷的語氣出現，這種嘲諷也是作者對男性薄情及女性燈蛾撲火式投入情感的嘲弄：「他覺得她的影子會永遠依傍他，安慰他。雖然她恨他，她最後對他的感情強烈到是甚麼感情都不相乾了，只是有感情。他們是原始的獵人與獵物的關係，虎與兔的關係，最終極的佔有。她這才生是他的人，死是他的鬼」²。張愛玲傳達的並不是感傷，而是諷刺與幻滅，她將女人情感歸屬虛妄抖落之後，也一併將男性的情感屬性抹殺。

及至二零零七年，李安讓《色戒》重現銀幕，他巧妙地理順了故事的時空關係，兩者的敘事布局，表面上均以王佳芝的視角為核心，極具意識流意味。時間也以是暗殺計劃當天王佳芝的回憶把前因後果作具體的連接。但對王佳芝回憶的藝術處理卻截然不同。他把暗殺計劃的全過程，包括王佳芝以身體作革命工具的動機一環一環地隨著其意識的流動展現出來，王佳芝的回憶和選擇也因此被更多的歷史大背景所削弱，而顯得相對客觀化。

事實上，在電影中對身體、暴力呈現的操控方式一直遵循好萊塢主流電影敘事程式。但李安運用東方人的理解作了一些關鍵的微調³。他的作品中一貫都把貌似激進的題材和論題包裹在最為傳統的情感、敘事和電影形式之中。自《推手》之後，《喜宴》、《飲食男女》、《臥虎藏龍》、《色戒》等涉及濃重的中國傳統風韻的題材均成為李安與詹姆斯·

2 張愛玲：《色戒》，北京十月文藝出版社，2007。

3 馮欣：〈《色戒》敘事的意識形態分析〉，《電影藝術》，2008年第1期。

夏慕斯合作無間的結晶。這種夾雜著和好萊塢商業意味的電影，自借助夏慕斯的劇本改編，情節鋪設及性格刻劃裡難免衍生的中西文化差異度相對減緩，使西方觀眾更容易接受並理解，這也是李安在國際電影界取得認同的原因之一。

2.2 電影《山楂樹之戀》：情節減法過濾的「純愛」

艾米的小說《山楂樹之戀》號稱為「史上最乾淨的愛情」，張藝謀的改編中，更刻意把這種平淡而克制的「純愛」作為敘事主線，甚至把小說中潛伏的幾條情感脈絡以及人物繁複的心理活動一併刪減，使靜秋和老三神話式的純愛更純更專，力求最大化還原七十年代純樸的民生圖景和情感體驗。

這部耗資達七千萬人民幣的影片，從拍攝技巧來看，張藝謀拋開過往濃重的色彩符號，他希望以一種恬靜平和的方式重現歷史：「我也是從那個時代過來的，再回頭看，那時候的人，臉上總是有很多乾淨、很多單純。在這部電影中，我力求能還原那個時代，所以電影中沒有太多的炫技，就感覺像是七十年代的電影一樣，沒有太多的手法，實際上這也是我頭一次這樣拍，其實這樣拍也要跟自己鬥爭，因為我通常都會強化視覺，這部片子我則是努力要讓自己靜下來，要讓自己心平氣和，拍這樣一個樸素的片子，是自己需要做到一個很心定的程度才可以」。全劇沒有強烈的視覺刺激，相反，電影的視覺節奏相對緩慢，並運用中國二十年代默片的字幕形式淡淡交待情節轉換，除了九次的字幕淡出，再沒有另加情節處理人物的衝突。筆者認為，這種留白式的處理，反而使整個故事架構顯得單薄枯燥，故事的內涵沒有得到充分的深化，因此，未能有效完成關於純潔愛情的一切想像和昇華。

從情節安排而言，電影的開始和結束均以象徵愛國之志的山楂樹為

標誌，以樹喻個人的忠與愛，突出革命時代的精神特質。電影對小說中的旁枝末節有所刪減，如老二長林對靜秋的暗戀、靜秋與成醫生的故事等等，著重鋪設男女主角的愛情主線。男女主角在一片仙境般的山水間一見鍾情，二人沒有多餘的思索和掙扎，就順理成章進行秘密交往。當中除了靜秋母親的反對成為重大阻力之外，彼此只出現過兩次矛盾：第一次是靜秋與老三正式牽手，確定關係後，誤會老三在城裡有對象，於是她決定打工把錢還給老三劃清界限。第二次是她與老三同睡一床後，老三突然音訊渺然，她懷疑老三「得手」後負心忘情，幾經轉折打探得悉老三並沒有患絕症，心中竟認定老三是騙子。平息疑慮或傳達愛意則以贈送物資的方式完成，兩人並無激烈的磨合。

除了從小說中對性的摸索，到電影裡存心把性和純愛二元對立，以及把靜秋和老三的身份階級淡化之外，張藝謀基本遵循原著的安排，特別是琳琅滿目的革命大字報和日常生活用品等等，都一絲不苟地把七十年代特有的人和事重現於觀眾眼前。值得注意的是，在電影內增加的兩幕戲：一是靜秋編織小金魚送給老三，二是在影樓拍合照時，兩人特意扮鬼臉。筆者認為，張藝謀銳意呈現日常生活的片斷和直觀感受，他追求的「純愛」路徑必須以自然為出發點，是一種最貼近真實生活的藝術化再現。然而，訴求與現實往往是兩回事，在極力渲染清純樸素的同時，衍生而來的卻是一種經過度過濾後的貧乏。

三 身體的修辭

3.1 身體與國體的抗爭與消融

《色戒》電影和小說均以身體與國體、個人與異化為主軸，然而在各自的表達手法中差異甚大。對於李安等人改編後的《色戒》，筆者的理解是，「色」撇除了小說意義中由「色幻」及「鑽戒」引起對愛的渴慕和女性宿命的諷刺，「色」被李安賦予了雙方真切情誼的合法性，因此，「色」

在電影中再不是對個人情感的貶低和嘲弄，而是體現了在亂世中的所謂忠奸之外的自我情慾和人性自然的流露。「戒」則包含著民族國家屬性對個體的制約，包括精神倡導以及社會秩序的約束和控制，另一方面更是對愛慾刻意抑制而產生的自我防備。

在電影《色戒》裡，身體既是一個監禁的場所，同時又是一個展示的場所。影片增加了女主角與幾位男性的衝突及對周邊男權環境的控訴：易先生所帶來的是統治與屈從關係中的羞辱所導致的痛苦，初戀鄺裕民、特工老吳以國家民族的名義施於王佳芝的亦是摧殘壓抑。甚至於他們相較與易先生，更加漠視王佳芝的自由與需要，並企圖以性為工具將王佳芝徹底工具化。

從特務頭目老吳和王佳芝的關係中，正好體現「身體」與「國體」之間的巨大衝突。正如她與老吳爭執的一場戲裡，她痛苦地說：「你以為這個陷阱是甚麼嗎？是我的身子嗎？你以為他是誰，他不光懂虛假的情意，不光往我的身子裡鑽，而且他還像一條蛇一樣在向我心裡鑽，越鑽越深，每次最後，他的身體一抽倒下了，你們是不是應該衝進來，朝他的後腦開槍，讓他的血和身體噴我一身？」老吳由始至終視王佳芝為刺探敵情的工具，他狠狠燒毀王佳芝交付所有能證實她以往身份的信函，以斷絕王佳芝反悔或拒絕執行任務時的回頭路。他只想讓她以麥太太的身份存在，又欺騙她任務成功後可讓她回家重新生活，目的只讓王佳芝言聽計從，好好演活麥太太。這樣一個在父權下被犧牲的女性，王佳芝其實通過性獲取存在感和被愛的認同，性愛是她在強大的國體打壓以及身份焦慮下唯一宣泄的方式。

在筆者看來，李安等人的影視編中最突出也是最成功之處，在於增加了王易二人步向毀滅的相戀路徑。電影中三處情色處理，從性虐、性交到性愛，從變態扭曲的欲望宣洩到放下心中戒備的相擁愛撫，是一個從

無愛到有愛的過程。當中大量的性虐鏡頭，看後令人倍感淒涼和哀傷。在肉欲肆意的宣泄背後，王佳芝流血痛哭，但同時也透露著易先生的痛苦和恐懼，只有在這時刻，當他直視王佳芝眼睛，才感覺到自身的存在。個人的一切才可擺脫歷史及國家的牽絆，所有的情感意志歸還於個體所有。

尤其經過與老吳的衝突，王佳芝已意識到易默誠慢慢鑽進自己心中，她完全投入角色，甚至更留戀這角色為她帶來的安全感。在日本酒館一幕，本來是易默誠存心讓王佳芝明白自己不過與妓女無別，企圖用侮辱來消滅或掩蓋對王的愛。最後王佳芝的深情一曲，卻令雙方不得自拔。這場戲不僅使結局水到渠成，同時也揭示了易默成對自我身份的模糊虛惘，他並不確知自己所做的事正確與否，只能隨波逐流於物質欲望的浮萍上，此刻，他唯一能確信擁有並富予他真正滿足的，就是對王佳芝的愛情。

實際上，與其說身體作為革命的武器，不如說身體活動的意義早已超越了革命的初衷。「色」與「戒」之間互相牽制並逐步互為抵銷，從多重家國與個人的衝突中漸漸還原成個人內心面對對方付出的愛的猜疑和戒備，及至王、易二人衝破最後防線：易把鑽戒套在王的手中，承認在腥風血雨的時代裡的恐懼和桎梏中，對眼前人的愛憐和珍視；王亦把革命的正當性拋離，以犧牲國家及自我為代價放走情人易默成。「身體」與「國體」從抗爭到消融，二者徹底斷裂，李安把身體的自主性交還予王易二人，王的毀滅和易的感傷追憶，使政治意味大幅削弱，這些關於欲望的流放和表達，可以說是李安在電影改編中的精心安排，是在宏大歷史敘事下個人化情感的互補元素。

3.2 身體慾望的視覺化轉移

電影《山楂樹之戀》力圖把焦點集中至男女主角的愛情線索上，削弱文革背景下意識形態的痕跡。電影中把身體慾望的表達轉移具有隱喻的物件裡，從而保留身體外部的純淨。例如，靜秋的腳在勞動中被水泥灼傷後，老三替她悉心包紮一幕，以及二人準備同睡前，老三替靜秋洗腳一幕。女性的雙腳，自古三寸金蓮之說，小腳被視為至寶，也是封建獨有的對女性身體的殘害見證，腳成為被包裹且不能隨便讓外人觀賞的私密部分。兩場戲均以女性的肢體作為對性的想像，尤其當時那個特殊的年代裡，靜秋與老三先是以樹枝為中介間接牽手，繼而同穿一件大衣相擁取暖，及至老三接觸到靜秋的雙腳，彼此親密程度層層遞增。

另外，就是靜秋與老三同睡一床的戲。選擇同睡之前，靜秋已有心理準備獻身予老三，在老三出去倒水時，靜秋把房間所有的燈都關掉，然後靜靜地蓋著被子平躺於床上。老三進房前也在猶豫，及至看見燈已滅，明白靜秋的決定後才安心同躺在床上。後來老三的手在靜秋身上摸索，從鏡頭特寫二人的面部表情以及純白的被子表面看到手部蠕動的軌跡，已是一種無聲勝有聲的慾望流放；隨後老三的動作戛然而止，二人只是默默在被子裡緊握對方的手。一方面，觀眾在視覺中加以想像，獲得欲望的滿足；另一方面，這種「純」度的表達巧妙地成為一種既克制又能推進慾望宣洩的力量。這樣一個令人無限遐想的身體接觸過程，確實是張藝謀把「純」度悉心計算的表達結果。

3.3 靈肉之間的禁錮與和解

《山楂樹之戀》重現了文革時期的生活細節，影片開始時，城裡一眾師生響應號召到農村學習，走到山楂樹下，由導隊老師重溯抗日歷史，據說因抗戰時無數烈士前仆後繼在山楂樹犧牲，故它開出的花是紅色的，

是被革命的鮮血所染紅，這棵開紅花的山楂樹便成為編寫革命教材的素材。山楂樹和愛國的熱血連成一體，以樹為記，萌發出後來靜秋和老三的青澀愛情；可見，山楂樹是一種隱喻，革命時代的愛是以對國家民族的忠愛為核心基礎，這基礎堅實不移，並必須具有絕對的道德合法性。因此，靜秋因家庭成份不好，本身已帶有一種自卑的原罪感。編寫革命教材時和老三的對話中，她認為自己因犯了錯誤，所以不能在學校留職，包括她的一切行為均以母親的訓示為意志以及對印有山楂樹圖案的臉盆生敬畏之情，可見她對革命本身持有高度熱情和馴服性。

不同的是，《色戒》中的王佳芝縱然加入特務組織，但她的意識一直處於迷失狀態，對自我身份確認的迷惘和焦慮，是她走上殉國和毀滅的源頭。

《色戒》由始至終徘徊於控制和被控制的氛圍裡，開始時，鏡頭首先對準獵犬和手握槍械的軍人，然後落到手持望遠鏡進行監控的軍人和行走的民眾之間，呈現一片戒嚴的緊張場面。電影本身潛藏著每個人在亂世裡惶惶不可終日，找不到支點的恐懼情緒。

王佳芝身上一直籠罩著這種缺失自我的恐懼感，這位落難貴族孤身隻影逃往香港，父親再娶也只能寄信付上祝福，她根本找不到心理依靠，只能淪為孤兒。她願意加入刺殺漢奸的計劃的因素異常複雜。一方面是她對鄭裕民的愛慕，這愛慕使她得到暫時的心理滿足，為了獲得性經驗繼續演出，竟主動獻身給她一向瞧不起的梁潤生，事後被異樣目光包圍。另一方面，在動盪的年代，人心惶惶，她的衛國之心建立在急切需求自我實現以取存在的價值上，以顯示她被世俗拋棄後具有反抗性質的精神補償。因此，愛國劇演出成功後才會異常亢奮，這種被看的欲望得到滿足，也就是個人身份虛擬的確定為她帶來安全感。然而，計劃的最終失敗令王佳芝失魂落魄，這場殘酷的成人禮讓她更厭倦生活帶來的壓迫，她感

到剩下的東西越來越少，甚至自我厭棄。及至在暗殺展開前，王佳芝在車上主動挽著易默誠的手，可見，易默誠是她需要的真實的精神依靠，她只想永遠成為麥太太。

暗殺失敗後，王佳芝茫然坐著人力車到被封鎖的街頭，鏡頭迅速重返演愛國劇演出成功後，王佳芝獨自站在廣闊的舞台上，舉目無人的情景。這時，鄭裕民大喊：「王佳芝——」王猛然回頭，一眾演劇的同學們與鄭同站在劇場二樓，這呼喚賦予了王佳芝新的意志——為國效忠，這種意志源於對鄭裕民的愛慕和演出後的狂熱快感，顯得極其薄弱和不穩定。這種意味深長的呼喚再現在電影結束前，不僅是夢醒時份的表徵，與第一次的身份相呼應，同時也呼醒了真正的王佳芝，使她終於可擺脫身體附屬的政治關係，成為真正的自我。從缺失安全感的落難貴族，到港後視鄭裕民為精神支柱，繼而迷糊地混淆愛國意識並以身體作為代價為國報效，走上戲夢難分的不歸路。當她漸漸投入麥太太的角色，就更發現現實中的愛國者並沒有為她帶來幸福和認同，一切濃重而宏大的使命令她更明晰自身的需要——一個孤苦無依的女性、一個在動亂的大時代中失去精神支柱的人的被愛需求。在易默成的愛憐中，她的恐懼感被驅散，得到了人性中最簡單卻最為重要的被愛滿足。

李安也就是想藉著表現這種純粹的情感需求，最高限度地瓦解了民族、國體、社會歷史對人性的約制。這種有力的瓦解並非如他者的評論所謂的人性解放，即使最後以身體的毀滅作為代價，她的自我意識卻得到重生；在「色」與「戒」的交纏和消融，也是王佳芝自我和解的過程。

然而，電影《山楂樹之戀》中靜秋背棄身體感覺，固執地克制和禁閉愛慾，是源於家庭、社會壓力以及自身對性的無知。

電影把小說裡老二長林對靜秋的愛慕，濃縮為兩個隱晦的鏡頭讓

觀眾想像，隨後戛然而止。一是二人初次見面時，長林羞澀低頭，匆匆而去；二是大家圍坐吃飯互相認識，介紹到長林的名字時，他肅然起立回應，長林的母親笑著補充這是長期在隊伍工作的後遺症。其後長林僅僅作為老三的物資傳遞者出現，後來也再沒有他的戲份。電影裡被刻意符號化的人物很多，如村長、長芳、靜秋的弟妹等，他們身上沒有負載複雜的心理和情感展現，對白也是簡短明晰，甚至可以說是傳遞「純愛」符號的象徵。

基本上，除了靜秋和老三外，只有靜秋母親的行動對劇情的矛盾衝突有明顯的推動作用，其餘人物的活動不過為男女主角的愛情穿針引線，一切的焦點仍在兩人清純乾淨的面孔特寫上，筆者認為，這種鏡頭語言背後，似乎可看到張藝謀有意去政治化、去革命化的訴求，把一切時代意識的歸還至私人情感的角落。「純愛」的「純」度本來可看作對人性原始情感的詢喚，是自然真實，在上下翻覆的黑暗與光明的人性面的期許。然而，張藝謀卻把這種「純」度放置於那個特殊年代，並以靜秋對性的無知和周遭環境的打壓成為禁閉身體慾望的理由，「純愛」便直接成為意識形態的產物，它與社會政治密不可分，二者只會相互滋潤、生長並深化。因此，靜秋對身體慾望越加壓抑，對自身的原罪感越加強烈，所展現的政治性則越明顯，這種以對於身體的禁錮表達「純愛」的「純」度的方式，形成了權力全然掌控與思想混沌未開的悖論，恰巧違背了張藝謀原初對「純愛」的表達意圖。

四 結語

兩齣影片均對宏大敘事與慾望之間作了詮釋，《色戒》中的王佳芝和《山楂樹之戀》的靜秋均在政權掌控下背離自身的身體感覺，把慾望和情感禁錮起來。

王佳芝身體與情感的決裂源於自我迷失的恐懼感和焦慮感，作為一名演員，她徘徊於亂世激烈的爭鬥中愛國殉國的扮演者，以及背國賣國的漢奸的情人之間，只想在虛無的世界中找到自身存在的價值。作為一個孤苦無依的女性，她發現政治把她的身體徹底工具化，終於，她選擇背棄國體，通過自身和解使身體得到釋放，完成對情感回歸的自我指認。「身體」與「國體」從抗爭到消融，二者徹底斷裂，李安把身體的自主性交還予王易二人，王的毀滅和易的感傷追憶，使政治意味大幅削弱，李安也就是想藉著表現這種純粹的情感需求，最高限度地瓦解了民族、國體、社會歷史對人性的約制。

相反，靜秋刻意禁制身體的慾望流放，是一種意識形態的原罪感所導致。她自認為家庭成份不好，擔心自己的任性會為家庭帶來禍害。張藝謀有意聚焦於男女主角的愛情主線上，刪除小說裡多餘的枝節，企圖以自然平實的方式，緩緩地還原七十年代的精神情感和民生風俗。可惜的是，把這種「純」度放置於那個特殊年代，並以靜秋對性的無知和周遭環境的打壓成為禁閉身體慾望的理由，「純愛」便直接成為意識形態的產物，它與社會政治密不可分，權力政治與身體慾望形成角力，二者只會相為牽制又互相深化，既不能削弱「文革」歷史的有害性，也無法有效把「純愛」的內涵昇華。

參考文獻

著作類

1. 張愛玲：《色戒》，北京十月文藝出版社，2007。
2. 艾米：《山楂樹之戀》，江蘇人民出版社，2009。
3. 蔡登山：《色戒愛玲》，台灣：印刻出版有限公司，2007。
4. 劉小楓：《沉重的肉身》，北京：華夏出版社，2008。
5. 汪民安：《身體、空間與後現代性》，江蘇人民出版社，2007。

期刊類

1. 馮欣：〈《色戒》敘事的意識形態分析〉，《電影藝術》，2008年第1期。
2. 戴錦華：〈身體·政治·國族——從張愛玲到李安〉，《學習博覽》，2008年第3期。

得獎感言

寫這篇評論時，正值寒假。每次從北京回澳，穿梭於兩座不同性格的城市，心裡總百感交集。在強大的資本邏輯控制下，是非黑白，雅俗優劣，許多人文道德價值的界綫亦漸漸模糊和弱化，學者們常常打著研究的旗號渾水摸魚，作家們與政客們取得共識後也在商業秩序中謀財圖利，各取所需，成功的標籤似乎更能夠有力地掩蓋背後一切的不擇手段。正如在機場的書店裡，成功人物的成功經歷總被放在最顯眼易見的暢銷書架上，對於短時間逗留的人們而言，這些都是快速移情的想像強化，而他們卻在這路途上疲於奔命，樂此不疲。我常常在想，我們生活的時代，到底是一個怎樣的時代？

作為一個不夠深刻的半吊子知識分子，我認為文學不光是批判社會的武器，它的無功利性理應更勝於工具實用性。我仍深信總有那麼一些人，敢於離開、敢於遭遇，並用畢生的時間和堅持，去成就作為人的應有的價值和尊嚴。

最後，我要衷心感謝父母，他們沒有按照社會的標準要求我盡快進化為社會人，相反，給予我足夠的力量和勇氣，去建立自己那片小小的、尚未成熟的思考天地。

感謝我幾位室友和老朋友，在我困惑無力時，不論遠近，總給我及時的關愛和支持，是他們讓我明白到真誠的品質應該貫穿一生。感謝滋養我的兩座城市——北京和澳門，感謝文學，讓我沉澱、成長，不斷尋找自己的可能性，讓我能相對寬廣地看待、尊重和享受生命。



評審意見

林沛理先生

提供了一個閱讀《色·戒》與《山楂樹之戀》的獨特視角，但太多時候將自己收藏於理論之中，結果泛泛之談多過肺腑之言。好的評論把作品看穿看透，也讓人把自己看穿看透，往往如此。

許知遠先生

倘若不是第一部分過分冗長的學術化語言，這篇文章會更精彩。對於兩部電影的表象與實質，都有著準確的把握，刺過了表層的幻象，抵達了人性更本質的主題。我尤其喜歡作者對於《山楂樹》的評價：「在極力渲染清純樸素的同時，衍生而來的卻是一種經過過度過濾後的貧乏」。

