

April 2014

## Play and Liminality in Chinese Cinema: Star Studies in the Perspective of Performance Theory

Yingjin Zhang

Qianliang Yi

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Zhang, Yingjin, and Qianliang Yi. 2014. "Play and Liminality in Chinese Cinema: Star Studies in the Perspective of Performance Theory." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (2): pp.21-31.  
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss2/11>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 华语电影中的游戏与中介区间

## ——表演理论和明星研究结合的进路

张英进/文      易前良/译

**摘要:**明星研究视明星为“多重意义的建构”,即预先假定存在稳定清晰的意义体系可供解构与辨析。表演理论不再把意义看成“被建构”的,而视其为“联接”的结果,充满巧合、即兴和多元并置。将表演理论与明星研究有效结合,有助于探究更丰富的电影手段与表演策略。本文以梁朝伟“消除自我”的复现式表演为例,探寻一种清幽灵动的进路,游走于在场与缺席之间,创生华语电影独特的游戏和中介区间,不断挑战僵化的思维和认知习惯,彰显出对历史和现实进行更替和改易的无限可能。

**关键词:**华语电影;表演理论;明星研究;游戏;中介区间;改易

**作者简介:**张英进,上海交通大学人文学院访问讲席教授,美国圣地亚哥加州大学文学系教授,研究范围包括文学、电影、都市文化、文化史,出版英文书籍十一部,中文书籍十一部,另发表中、英、德、西班牙、葡萄牙、韩文论文 150 余篇。电子邮件:yinzhang@ucsd.edu

**译者简介:**易前良,河海大学公共管理学院副教授。

**Title:** Play and Liminality in Chinese Cinema: Star Studies in the Perspective of Performance Theory

**Abstract:** Star studies see film stars as “structured polysemy” and anticipates a salient system of meaning for us to decode and appreciate. Performance theory treats meaning as “conjunctural” rather than “structured” and privileges coincident, improvisation and juxtaposition. Approaching star studies through performance theory helps explore a wealth of filmic techniques and performance tactics. This article focuses on Tony Leung Chiu – Wai’s “self – effacing” performance of repetition and examines special cases of play and liminality as well presence and absence in Chinese cinema. These cases challenge our conventional habit of thought and cognition and reveal an unlimited potential of alternative and alteration vis – à – vis history and reality.

**Key words:** Chinese cinema; performance theory; star studies; play; liminality; alteration

**Author:** Zhang Yingjin is a Visiting Chair Professor at Shanghai Jiao Tong University, China, and Professor of Literature at University of California, San Diego, USA. His research covers literature, film, urban culture and cultural history. His publications include eleven English books, eleven Chinese books, and over 150 research articles in Chinese, English, German, Spanish, Portuguese and Korean. Email: yinzhang@ucsd.edu

**Translator:** Yi Qianliang is Associate Professor at Hehai University (Nanjing 210098, China).

### 一、研究进路:明星研究与表演研究的结合

戴尔于 1979 年出版《明星》一书,为“明星研究”在西方电影学界赢得一席之地。拜其所赐,1990 年代初,这一研究领域在英语世界开始兴盛,成果斐然。关于明星研究,戴尔如此界定:

“即通过对明星在电影中的形象,以及在其他媒介中出现的形象进行分析,探究附着其上‘被建构的多重意指’(structured polysemy)。也就是说,明星是意义和情感的载体,在建构的过程中,有些情感和意义被突显,而有些则被遮蔽,甚至被有意忽略”(Dyer 3)。依循戴尔的思路,格勒德西尔从符号学和社会学的角度对明星研究做了进一

步阐释:“把明星视为多重文本相互建构的结果,既切入到电影产业,又兼顾到文本分析,由此打通了媒介研究和文化实践的界限[……]因此,明星研究把文本与产业、电影与社会联接起来,成为考察社会生产和意义传播的重要路径”(Gledhill xiv)。诚然,“电影明星”并不只是客观存在的个人,而是由各种文本相互建构的意义场域,具有丰富的意识形态内涵,明星现象由此体现出情感和意义在生产、传播与接受过程中的全部复杂性。毋庸置疑,戴尔开创的明星研究传统,借助“社会符号学”(Hollinger 35)的方法,规避了文本研究过于封闭的局限,更能切近电影的现实。

此前的研究总是试图透过各种文本和表演去寻找背后的“真实”,戴尔则把注意力转向貌似离题的“表象”,去关注特定文化、历史和地缘背景下产生的文本,进而探究其话语控制和意识形态功能。巴特勒引申这一方法考察好莱坞的明星体制,并总结出三种前后相续的研究维度:(1)明星的生产,从经济结构和话语结构进行分析;(2)明星的接受,运用主体性理论从社会结构展开研究;(3)明星的符号学分析,从互文性和意义建构展开研究(Jeremy Butler 344)。除此之外,自1990年代初迄今,还有更多的学者对作为好莱坞和欧洲电影“欲望产业需求”(Gledhill)的明星做了深入研究。<sup>①</sup>

明星研究自新世纪以来何以极盛一时?这得益于社会符号学的进路为之开拓了广阔的学术空间,学者们发掘出许多被忽视的各类与明星相关的文本,这在西方世界的边缘和非西方国家的电影领域尤见成效。<sup>②</sup>笔者在这方面也做过一些尝试,曾从明星研究切入考察华语电影。本文拟在此基础上进一步深入,力图将“明星研究”和“表演研究”结合起来。说到表演研究,它与明星研究一样都是跨学科的研究方法,同样兴起于1990年代初。几年前,笔者就提倡在电影研究中对二者进行结合。<sup>③</sup>如我所言,戴尔把作为文本的明星视为“被建构的多重意指”,但从表演理论来看,这一观点值得斟酌,因为充满歧义的多重意指通过文本的相互勾连被聚合在一起,与其说它们是“被建构”和“被结构”的,不如说它们是“联接”(conjunctural)的。表演理论认为,人生处处是舞台,人总是在各个舞台上管理自己的行为,故表演无处不在,日常生活与艺术世界并无严格区分。

因此,明星的表演和普通人的表演一样,“并不只是发生在某一具体情境之中(in),而是在不同情境之间(between)往复展现”(Schechner 24)。正因为如此,表演研究关注表演者多重情境下的行为、与他人互动的行为以及各种的人际关系,故而在这一点上,它与明星研究殊途同归,后者同样关注互文性和文本间性。然而,不同的是,明星研究原来更关切“意指”之所由产生的那些稳定的结构,而表演理论则认为,表演重复往来于各种情境,不存在单一的稳定结构,结构亦不具有完全主导的决定作用,因此,有必要转移研究重心,转而关注表演在“复现”(repetition)过程中所展现的那些异义。

表演研究最鲜明的观点是,文本不仅是静态的“对象”或“事物”,而是动态的实践、事件和行为(Schechner 2)。诚如谢克纳所言,“事件的本质不在于它的自在性,而在其交互性,因为,事件发生和被感知的语境如此不同,使得每一次再现瞬息生变”(Schechner 23)。换言之,明星表演或与之相关的文本所展现的意义不是被结构和本质化的,而是即兴和偶发的,表演的不稳定性由此而被彰显,可望开拓更多的异质空间,存在更替(alternative)和改易(alteration)之可能。与明星研究一样,表演研究具有鲜明的“反主流性”。谢克纳明确说过:“作为学术领域,表演研究对前卫、边缘、非传统、少数派、危险分子、反常者、古怪、有色人种和被殖民者深表同情,而对高度秩序化和等级森严的观念和组织深以为非,阳奉阴违”(Schechner 3)。

表演研究对现场、互动和改易的重视,让笔者找到了它与明星研究的结合点。不难发现,英语学界对华语电影的明星研究一直存在盲区,那就是对情感片中的男性角色关注不够,而表演理论中一些关键概念如“游戏”(play)、“中介区间”(liminality)等,为考察这一论题提供了巧妙的视点。有趣的是,武侠片和功夫片炙手可热,使成龙、周润发和李连杰等成为近年来明星研究在西方的热点,<sup>④</sup>而毫不逊色的梁朝伟却淡出学界视野。后者在《花样年华》(2000)中表现卓异,荣膺戛纳影帝;《色戒》(2007)尽管在美国遇冷,在华语地区却反响强烈,斩获威尼斯金狮奖。有鉴于此,本文在表演研究的视域中,对梁朝伟异义复现、深度演绎而具有改易性的表演行为进行考察,

剖析其为华语电影开发的中介区间,希望这一尝试能为方兴未艾的明星研究探索新的进路。

## 二、概念辨析:游戏和中介区间

角色扮演和表演本质上是一种游戏,故在英语中,表演、扮演和游戏共享一个词汇“play”。这里讨论表演理论,不妨从游戏说起。语言学家赫伊津哈曾从词源上进行考证,发现“play”源自古英语“plegan”和德语“pflegan”,二者都有“担保”、“承诺”、“冒险、把自己置于险地”的意思,因此,“游戏和危机、冒风险、机遇、技艺这些概念处于同一语义领域,是在危急关头的行为”(Huizinga 38-40)。总之,“游戏”一词蕴含“危险”的意思。人类学家特纳深受启发,就此进一步阐发:“欢乐嬉戏是恣肆而不加节制的,有时甚至是狂躁和危险的,因此,既有的文化机制总是试图对它加以控制[……]游戏无处不在,无时不有,它模仿和戏仿一切,却从不最终认同任何东西[……]故游戏是最权宜、最脆弱、最易变的创造[……]它所蕴含的信息极为丰富,是互不协调的混杂体[……]然而,随着游戏渐入佳境,它可能改变我们的目标,甚至对既定的文化现实进行改易和再造”(Turner “Body” 233-34)。特纳的思考同样表明,游戏的临时性、不合时宜和不可预期性,一方面,使之具有破坏的效力,另一方面也具有创造性的力量。要言之,游戏具有解构和建构的双重功能,尼采的表述最为恰切:“儿童和艺术家的游戏,如同玩弄永不熄灭的火苗,它是一种创造,似乎又是一种破坏,充满童心,无欲无求,内里却充满一种生生不息的冲动,不断呼唤一个新世界的到来”(Nietzsche 62)。

从古希腊先哲到康德、席勒,再到后现代思想家,对“游戏”的阐述几乎能成就一部艺术史,<sup>⑤</sup>本文在此无意具体梳理,但需要指出的是,近十年来,在人文和社会科学诸领域,这一概念被不断重释。<sup>⑥</sup>笔者在近作中也提及,游戏提供了在文本世界中消解历史暴力的可能,不仅可以重构无可挽回的消逝之物,而且可在当下预先呈现新生之物。无论是对自身还是对他者,游戏都意味着更替和改易,它拒绝接受一成不变的分工和答案,相反谋求另类的选择。游戏中充满再现和模仿,讲求角色扮演和反串,结局永远是不可预料和开放的,这

就意味着它总在不断进行场景再造,跨越时间、空间、性别、种族以及一切既定的区隔。游戏可以建构如此开阔的场域,因此,电影制作者或表演者策略性地把历史中的各种力量置于其间,营建出一个虚拟却富有想象力的世界,对现实世界而言,它不是纯粹的顺应,亦非正面反抗,而是创生瞬息生变、模棱两可的世界(Zhang 353)。

进言之,游戏创生的空间是一种“中介区间”(liminality)。作为表演研究中最重要概念,特纳这样界定:中介区间“游走于现实的边缘和阈限,‘过去’在顷刻之间被忽略,被悬置,被抛弃,然而‘未来’却还没有开始。它仅存于一瞬间,在此一瞬间,所有的一切都处于微妙的平衡之中,可能如其所是,抑或非其所是”(Turner “From Ritual” 44)。中介区间的概念源自人类学,常被用来阐释仪式的文化功能:“中介状态具有双重功能——首先,指那些经历仪式的人们被引致一种脆弱易变的状态,他们的既有身份被暂时剥离,进入到非此非彼的时空,似乎正在经历一场由自我向他者转变的旅程,处于旅程的中间点。他们身份暂时不明,随时可变。其次,处于这一状态中的人们可能被赋予新的身份,从而获得新的权力”(Schechner 57-58)。由此可见,中介区间是一种过渡的中介化状态,新旧并存,虚实相生,其中充满风险和变数,但也可能有更大的获益。

电影明星在银幕内外的行为,无非是一种充满风险和易遭诟病的游戏,不妨说,他们的表演在不断开发瞬变的中介区间。在这种中介化的空间里,他们的身份和形象变得暧昧不明,不断挑战传统和现时的游戏规则,因而颇为观众激赏,并不时引起媒体的反响或非议。下文将分别以“复现”和“深度游戏”为视点,考察梁朝伟在《花样年华》和《色戒》中的表演,试图把“游戏”和“中介区间”的表演理论运用到明星研究中。此外,亚洲电影中一些情感片演员极为出色,却未获学界重视,笔者希望通过针对梁朝伟的个案研究,引起同仁对此一论题的关注。

## 三、《花样年华》中的复现: 异义丛生的角色游戏

从表演理论看来,复现和互动(interaction)是表演最突出的特质。谢克纳把艺术领域、仪式和

日常生活中的表演都定义为“第二次行为”和“重现的行为”，说明表演是重复、再现的行为。当然，我们也应该认识到，所谓复现，并不意味着对某一行为的完全复制，因为“任何重复的行为都会有细微差别，比如说神态、声调、身体语言等，而且，特定的语境必然使任何一个行为都是独一无二的”（Schechner 22-23）。概言之，表演是充满细节差异的复现。社会学家戈夫曼从另一个向度进行界定，认为“表演是既定参与者在给定情境下彼此相互影响的行为”（Goffman 15-16）。这说明表演内含一种互动机制，表演者经由表演与他者建立联系，因而绝不可能完全由自己主导；相反，它是联接自我与他人、此处与别地、当下与彼时的交互行为。

批评家们一致认为，复现是王家卫电影艺术的重要表征，《花样年华》（2000）是一部复现艺术完美演绎的杰作。影片改编自香港小说家刘以鬯的《对倒》（Liu; Wong），两对夫妻租住在一墙之隔的楼房里，男主角周慕云（梁朝伟饰演）的妻子与女主角苏丽珍（张曼玉饰演）的丈夫暗度陈仓，而主角们不愿像各自的配偶那样背叛婚姻，但在多次交往之后，彼此发现已坠入爱河……研究者普遍认识到，影片在重复再现中传达细腻而微妙的情感，极为动人的复现艺术在各个层面都得到了鲜明体现。

从对话和表现的层面来看，“电影综合运用了对调和并置的技巧”（Khoo 238）。从叙事层面看，影片运用“重复的行为模式”，专意于重现各种具有意指功能的行为（Bettinson 172）。从文本交互的层面看，周慕云和苏丽珍的形象在《阿飞正传》（1990）中早已出现，这也是王家卫早年拍摄的经典之作。此外，男女主角会面的房间号2046，随后被《2046》（2004）这部电影演绎得淋漓尽致，成为王家卫的电影密码，隐喻着一个时空倒转的想象空间。同时，它也是历史符号——1997香港回归，北京政府承诺香港体制50年不变，2046年正好踩在这个时间的底线上（Teo “2046”；Yue 145）。从摄影技术来看，苏丽珍和周慕云乘坐出租车的画面，同《春光乍泄》（1997）中黎耀辉（梁朝伟饰演）和何宝荣（张国荣饰演）的情形一样，二者都表现忠诚和负心的情感主题（Brunette 78、102）。从服装和艺术设计来看，影片反复使用雕花图案来表现女主角的内心世界，

“当苏丽珍陷入沉思的时候，她身上的旗袍、窗帘褶皱、灯罩、花瓶，无一例外都装饰着花的图案”（Bruno 97）。从音乐和插曲来看，科尔（Nat King Cole）的抒情爵士乐“Quizas, Quizas, Quizas”（也许，也许，也许），舒缓复沓，频频响起。当慕云问丽珍是否同赴新加坡时，不断重复的节奏凸显出女主人公矛盾的内心世界。在做出分离的决定后，音乐仍未退场，“就像一座声音之桥梁，连接着两个人的心绪，也连接着两个场景，慕云在办公室绝望地抽着香烟，随后，透过依稀可见的窗帘，观众见到丽珍独自呆在房间，一切如旧”（Brunette 97）。

关于《花样年华》的复现艺术，相关讨论可谓全面，但笔者想要特别指出的是，其中，明星的表演是最核心的，张曼玉频繁更换的二十几套服装即是明证。男性批评家偏向于讨论着装表现出来的女性意味，如布鲁莱特认为，“张的旗袍紧紧裹在身上，脖颈高竖围住颈子，很合身，很性感，同时也显得压抑”（Brunette 91）。张建德的评价更鲜明，“《花样年华》简直就是一场旗袍秀[……]紧身旗袍所表达出来的肉欲和暗示，哪一位婴儿潮年代的中国观众会不为之动心呢？”（Teo “In the Mood for Love”）。或许是因为性别的原因，女性批评家解读出了别样的意味，谈玉仪认为，“高领款式和红绿相间的转花图案，暗示她分裂的精神世界，在墨守成规和若有所动之间无所适从”（Tan 158）。关于苏丽珍的旗袍、拖鞋、高跟鞋、口红和香烟，谈运用女性主义的精神分析法进行剖析，得出这样的结论，“这种恋物癖使女主人公体验到表演和展示的快感，富含深意，因为它，内心的性冲动被转化和升华”（Tan 163）；这些物件不是为了满足男性的观赏欲，而是女性面对自身的表演，是女性力量的释放（Tan 177），而影片最后丽珍独自照顾孩子的场景亦可作如是解读。

综观《花样年华》现有的英文评论，笔者发现，所有的研究者，不管是男性还是女性，对梁朝伟的表演都未曾论及，这太让人意外了，要知道梁朝伟正是凭借此片获戛纳最佳演员奖的。那么，如何理解这种不应有的“疏忽”？众所周知，梁曾扮演过一系列沉默寡言、内敛深思的角色，如《悲情城市》（侯孝贤，1995）中的哑巴小弟林文清、《三轮车夫》（陈英雄，1995）中高深莫测的黑道诗人、《英雄》（张艺谋，2002）中的隐逸侠客残剑。



毫无疑问,梁朝伟是才不世出的国际巨星,还在动作片和武侠片中多次出演。在一次采访中,他给人留下如此印象:“他举止矜持,内心难测,其性格正好反映了在公众面前的形象,腼腆、内向、间杂一种消除自我的谦卑”(Nochimson 16)。

不妨追问:如何理解“消除自我”(self-effacing)的明星表演?对此需要深思明辨。从大处说,这也是明星研究要解决的普遍性难题。笔者以为,表演本身是一种高度自我的能动行为,而正是表演的重复再现使“表演”本身消隐于无形,变得自然而然。诚如巴特勒所言,“‘极具个性的复现行为’因为多次反复,使得表演看起来不再像是在表演”(Judith Butler 140)。波洛克进一步发挥巴特勒的观点,声称,“表演行为本质上是一种策略,在重复中消隐自我,让历史看起来像是被注定和自然呈现的”(Pollock 4)。梁朝伟的独特之处在于,他通过反复再现的表演行为,使表演的痕迹消隐于华语电影错综复杂的现实之流中,这一策略也使他自已显得不够醒目,缺乏极一时之盛的关注度,从而区别于其他星光四溢的明星,如张曼玉、成龙、李连杰等。因此,所谓的“消除自我”并不是没有自我——看看全球范围内无数梁粉为之痴迷就明白了——只不过,他那极具个性的自我通过重复和再现的表演行为,总是处于过渡和转换当中,流动不居。

梁朝伟在《花样年华》中偕同张曼玉的表演,不是在确认某种身份和角色,相反是尝试扮演多种角色的游戏,随着关系的步步深入,他们执着于探求那些不确定的、未曾经验过的情感体验。在饭馆中点餐的时候,丽珍点了慕云妻子喜欢的牛排饭,慕云也点了丽珍丈夫喜欢的菜,他们借助这种角色游戏来想象夺其所爱的“另一位”到底是什么样子。同样,他们还玩了两场角色扮演的游戏,研究者称其为“王家卫的恶作剧”(Brunette 96):一场是慕云和丽珍交换扮演对方的丈夫和妻子,再现这两个不在场的负心人(二者在影片中自始至终没有正面出现过)第一次出轨的场景;另一场是丽珍让慕云扮演自己的丈夫,然后当场质问他是否有外遇。在这两场游戏中,梁朝伟都是作为隐匿的配角出现的:前一场影片主要出现张曼玉吃牛排的镜头(慕云妻子口味偏辣,好蘸着芥末吃牛排),后一场梁朝伟隐去慕云的角色,暂时扮演丽珍出差到日本的丈夫。这是一种

巧妙的表演策略,梁朝伟通过“出场”和“退场”体验到两种情感。第一是在约会现场发乎情而止乎礼,对丽珍渐露真情却不逾矩,站在道德的制高点上,就像丽珍说的,“我们不会像他们那样”;第二是在扮演陈先生时体验到负心汉移情别恋的感受,享受僭犯道德的快感。接下来,他们又预先排演彼此别离的场景,至此,“所有的情感在电影中都被排演和体验过了”(Brunette 96)。王家卫原来希望通过这两位明星来表现一种“自然情感”(Rayns 36),这种想法显然落空了。

梁朝伟曾夫子自道,“扮演不是(与角色的)竞争,而是相互照顾,彼此玉成”(Nochimson 17)。可见,这种“消除自我”的复现式表演非常独特,迥异于亦步亦趋的“再现/代表”(representation 一词的两个含义)。表演与再现/代表是有区别的,“再现/代表是对他者的原样复制,表演则是不止于复制的再现/代表,而遵循另外一种再现规则,它无法保障在再现过程中他者能被原样复制”(Phelan 3)。复现式表演同时照顾到“自我”(扮演者)与“他者”(被扮演者)两个方面,对他者的再现并不拘囿于按自我的偏见去强行复制或代表他者,而是富于自我想象的再次呈现。这种表演一方面导致自我难以被察觉,因为自我总是与他者一起,有时甚至就是作为他者而登场的;然而,另一方面,它敞开了无限可能,可以对他者——甚至对自我——随时加以改易。

张建德不满《花样年华》中“保守”和“迂酸”的仪式,因为男女主人公身上体现出笃定的道德禁锢和伦理操守(Teo “In the Mood for Love”)。从表演研究的立场出发,笔者对此持不同观点,认为充满改易的复现机制使电影中的道德意涵变得暧昧不明,模棱两可。其实,张建德也承认,“意指不断改变的复现已成为贯穿电影始终的母题”(Teo “Wong” 127)。不妨来看看电影最后的场景,苏丽珍独自一人照顾孩子,尽管王家卫非常谨慎,没有交代孩子的父亲究竟是谁(Ciment and Niogret 78),但从美国 Criterion Collection 公司制作的未删节版的 DVD 中,观众可以看到一些被删去的场景,其中包括慕云和丽珍在 2046 房间里破戒同欢(Khoo 239)。

显然,角色扮演的游戏并不是简单的再现(representation),而是异义丛生的复现(repetition),最终引致出人意外的结果。在《2046》中,

王家卫为梁朝伟预留了周慕云的角色,但这个角色的品行与《花样年华》中的主角已大异其趣。梁朝伟回忆说:“导演要我用不同方式扮演同一个角色。周慕云这个人,细至言语、声调和节奏,已深入我心,尽管名字不变,但我扮演的其实是另外一个人,就像一个新角色”(Nochimson 16)。这种不同寻常的复现,不仅体现为《2046》中的周慕云留着小胡子,外表判然有别,而且角色的品行不断有新的呈现。梁朝伟曾感慨,“王家卫总是能从我身上发现新的东西,连我自己都没有意识到,这太让人惊奇了,当然也很有意思——他总是让我感到意外”(Nochimson 16)。周慕云在银幕上实现了完美的“自我改易”(Teo “2046”),王家卫则借助复现产生出人意外的变化和反转,这有力地证明了他不仅是国际大牌导演,而且是一流的明星导演(Austin and Barker),富有即兴发挥、清幽灵动的艺术才华。

#### 四、《色戒》中的深度游戏： 中介区间对现实的颠覆

谢克纳认为游戏可以分为两种:遵守规则的游戏,如体育竞技;违背规则的游戏,如尼采描述的“玩火”。梁朝伟的表演由此及彼,涵括了二者。先来看《花样年华》中的周慕云,这是“值得同情的被伤害者,中国古代传奇中不乏此类原型”,可慕云比他们要更可怜,“既被老婆背弃,戴绿帽子,最终也被丽珍抛弃”(Teo “Wong” 122)。及至《2046》,慕云摇身一变,成为情场老手,与名媛丽人虚与委蛇,纵情声色,她们都由华语电影界最具魅力的巨星如刘嘉玲、巩俐、章子怡等扮演。但尽管如此,这个花花公子终归还是情场失意者,缱绻于各种无果而终的情爱而不能自拔。《2046》改编自刘以鬯的《酒徒》却颇多发挥,整个电影弥漫着感伤的情调和听天由命的宿命思想。《色戒》则横空出世,梁朝伟从遵守规则的表演一跃而为对规则的悖逆,尤其是那三场酣畅淋漓的床戏,震人视听(美国不得不因之而将其划归为“青少年不宜”的成年级别),场景中身体的极度扭曲,以及对性爱富有争议的表现方式,使得梁朝伟的表演不再是“消除自我”和缺乏关注度的行为了。

梁朝伟扮演易先生的角色,堪称“深度游戏”

(deep play)。所谓深度游戏,“指游戏者所冒风险要远大于其所获益”,“它所表达的不仅是个人的承诺(即算是非理性的),同时关涉普遍的文化价值,从而把游戏者置于生死攸关的当口”(Schechner 82)。人类学家格尔兹曾研究巴厘岛斗鸡,认为它是意涵深远的游戏,“赌资甚巨,但它所关涉的不止是物质,还包括名誉、声望和尊严”(Geertz 433)。受格尔兹的启发,谢克纳认为更加阴暗的深度游戏(dark play)“伴随着幻想、冒险、运气、勇敢、创造和欺诈”;并进一步阐发:“深度游戏颠覆秩序,消解条条框框,甚至破坏游戏规则,充满间谍、双重代理、骗局和圈套等诸多搅局行为,游戏本身也常处于被破坏的危境中[……]深度游戏具有颠覆性,推进议程隐而不彰,目标则指向欺诈、毁灭、恣肆和欲念之满足”(Schechner 106-07)。

《色戒》与深度游戏的关联不言而喻,其间充满欺诈与欲望。故事发生在抗战时期,汤唯饰演的王佳芝本为涉世未深的大学生,受地下爱国组织的遣派,伪装成麦太太,勾引易先生并寻机实施暗杀。易先生作为伪特工部主任,深知其行为攸关人格尊严和民族大义,却游戏于被引诱和暗杀的生死赌局之中。剧终,王佳芝一时真情涌动,暗杀行动即告失败,易先生亲手下令处死了她及其同志。电影改编自张爱玲的同名小说——这位极具争议的现代作家,曾下嫁著名亲日文人胡兰成——小说取材于真实的故事:日据时期上海名媛郑萍如充当重庆方面的间谍,利用自己的美色,试图伺机暗杀伪特工主任丁默邨(Shen 307-08)。电影中错综复杂的深度表演,使之跨越荧屏内外,极具穿越性和颠覆性。

《色戒》中各色人物在生死险局中玩起深度游戏,追逐着不可确定的获益,然身处危境,他们显得如此脆弱(vulnerability)。批评家的确也多次使用了“脆弱”一词来形容梁朝伟的表演。李欧梵留意到易先生的多重性格,这个人物在小说原著中小心谨慎,工于心计,甚至有些冷血,而李安却让他变得极为“脆弱”(Lee 237),成为自我过度压抑的受伤害者。借助于对人物脆弱一面的分析,李欧梵强调,在宏大的历史潮流中,情感压抑的人们值得同情和理解:“那几场迄今仍广受诟病的情色戏,始于一次痛苦的强暴,畸形的情感步步发展,最终我们看到女英雄和民族败类在床

上扭动纠缠,痛楚并快乐着。这是对压抑的政治环境的疯狂宣泄,无论是作为施暴者的汉奸,还是作为被强暴者的爱国女青年,他们无一例外被卷入所谓的历史关头,注定无法操控自己的命运”(Lee 233)。

李欧梵从“压抑的政治环境”对电影进行历史的解读,并认为这是《色戒》在台湾广受好评的原因。史蝶飞则指出,电影着力呈现的身体意象,不仅是意识形态和道德的符码,该片在中国大陆之所以被负面评价,真正原因并不在此,而在于“观众见到的是一个女性的身体和一个‘脆弱’的男性身体在一起扭动,电影却让他看起来值得同情”(Donald 51)。在史蝶飞看来,《色戒》的突破类似于《巴黎最后的探戈》(1972,贝托鲁奇导演,白兰度主演),其间,演员的表演具有“纤毫毕现、令人震栗”的艺术品质,“模糊了现实规则,以至于观众被演员强有力的表演所引诱,确信自己正在观看人性充分绽放的一面”(Donald 51)。明星魅力的展示有赖于观众的情感认同,光凭意识形态是不够的。因此,史蝶飞认为:“梁朝伟刻画了一个重要的人物类型,易先生既是规则的破坏者,同时也是‘脆弱’的,比其他任何角色都更富有男性魅力,梁的表演显示出华语电影在人物形象刻画上正经历深刻转型。我想,这是《色戒》为什么在中国大陆遭致批评的主要原因”(Donald 61)。

上文提到的汉奸形象,如史蝶飞所言,在中国大陆电影史上通常是诡计多端、卑躬屈膝和无耻下流的;我想补充的是,在香港 1940 年代和台湾 1960—1970 年代的电影中亦是如此。突破如此深厚的电影传统,梁朝伟展现了一个复杂的易先生——富于冒险而又谨小慎微,脆弱不堪而又富于攻击性,举止优雅而又倨傲不恭,体贴多情而又冷酷无情——完全颠覆了既有的人物原型,以此获取观众对他的同情,同时也开拓了广阔的想象空间,进而可能产生无法预料的变化。王晓平从这个角度对梁朝伟的表演进行解读,与李欧梵前文的观点近似,认为:“电影使人们对易先生深表同情,冷酷的政治环境使其患上精神分裂症,但他的冷酷被时不时表现出来的高傲和温情所消解。一言以蔽之,他不过是恶劣时代造就的值得同情的牺牲品,绝非无耻的汉奸和冷血的侏子手”(Wang 582)。

一个汉奸强暴女爱国者,后者却心甘情愿臣

服于他的权力、财富和魅力,与其说中国大陆的观众是被电影中这样的描述所激怒,不如说他们其实没看明白电影中的具体细节改易。这极具讽刺意味,因为易先生很有可能在秘密为共产党工作,为其偷运军火(Wang 584—85)。再说,易先生的原型丁默邨无论在战前还是附逆期间,都曾暗中为重庆政府服务,并获得后者免其一死的承诺;当然,战后国民党政府却背信弃义,将其处以极刑。故此,台湾学者甚至认为,易先生并非恶棍和逆贼,而是国家、民族主义和现代性的象征;反之,王佳芝则代表人民,他们被欺骗,被要求不断自我牺牲,却得不到应有的保护和回报(Liao 181)。

在多个政治势力中周旋,男主角的深度游戏为《色戒》拓殖了中介区间。吊诡的是,正因为易先生敢于把自己暴露在弱者面前,他才在潜意识里觉得女性的怀抱是安全的,也只有在因表演而产生的中介区间,他才能获得自由的“深度空间”(Donald 56)。同样,与易先生辗转于施虐/受虐的被折磨和性亢奋之间,王佳芝也在深度游戏中把自己推至身份不明的境地,分不清是刺客,女间谍,还是情人。正如谢克纳所言,中介区间的功能在于将正在经历仪式的人置于脆弱和易于改变的状态,随时可能过渡到一种新的身份——我补充一句,或者在几种身份之间来回往复。张爱玲原著中一笔带过的性爱情节,在《色戒》中扩充为三幕冗长的床戏,李安借此创生了身份流动的中介区间,颠覆了战时非黑即白的叙述模式,同时对传统的民族主义叙事提出挑战。

张爱玲小说原题《色,戒》中间是用逗号隔开的,而电影的中文标题变成了《色|戒》。从某种意义上说,这也是一种符号表演,李安通过“异义复现”开发中介区间。对此,张小虹的解读是,“标题中的竖线既是对左侧和右侧两字的区隔,也意味着二者之间的联接”,“把对立和邻近的两个部分加以分离和聚集,这一双重机制使‘|’的符号具有同一性和悖逆性”(Chang Hsiao-hung 33)。借助德勒兹(Deleuze)的理论,张小虹认为:“《色|戒》中的‘|’主要是情感表达的连接线,它用‘连线的方式’抵制‘标点分离的方式’,后者长期以来在表述、归类和记忆中占统治地位,是一种所谓的‘历史’的方法。而连线的方式不是把此前与此后、这里与那里、当下与彼时严格加以区分,而是在冲突之间加以连缀,使之关联与谐调”



(Chang Hsiao - hung 47)。不妨说,“|”是中介区间的表征符码,巧妙地把那些被认为是截然对立的东西加以联接,让它们在协调共存的新场域中游戏。

如上文所述,《色戒》在银幕之外开拓了一个更大的表演舞台,各种评述纷至沓来,是非善恶交错杂陈。美国和华语界的观众对影片的态度截然不同,李欧梵等对这一现象进行了梳理。<sup>⑦</sup>张小虹注意到“电影引起两种情感释放——大陆的愤怒和台湾的眼泪”,进而探究跨地域接受中的情感差异(Chang Hsiao - hung 34)。纪一新则分析不同地域的电影版本,并详尽考察了各种DVD版的流通(Chi 2009)。近来,不少研究者还讨论大陆官方对新秀汤唯禁演引起的争议。<sup>⑧</sup>汤唯的表演引人入胜,但在暗杀实施的关键时刻,她所饰演的王佳芝提醒易先生尽快逃离——也许,在易先生为其购买精美巨钻时,她觉得他是真心爱她;或许,她终于意识到他们都不过是乱世的牺牲者。

## 五、明星表演:联接的观点

学术界的众说纷纭不过是银幕之外的另场表演,但这一切归根究底源于银幕之内的明星表演,故以明星为中心的动态交互机制是表演研究的关键议题。以汤唯为例,学者通过对小说和电影中人物行为的交互分析,认为王佳芝是政治化语境中无辜的牺牲者,完全不能掌握自身的命运。沈晓虹从个人主义出发为王佳芝申辩,指出“为集体和国家奋斗是一种荣耀,但个人需求总归重于对国家的社会责任和道德义务”(Shen 318)。王晓平则谴责女主角在混乱的角色扮演中迷失自我,从而不期然地做出暗示易先生逃离的行为:“当她不能区分真实的自我和虚构的自我时,王佳芝将身心错置于不属于她的阶层,真实的本我因而被指派的角色所扭曲”(Wang 579)。上述观点深信,个体的人具有“真实的本我”,但表演理论则对此表示怀疑。事实上,这一观念在《色戒》的游戏中介区间里完全被颠覆了。

李安的长期合作者、《色戒》的编剧沙姆斯洋洋洒洒地从表演理论角度去解释电影的关键问题:

是放走情人,还是将暗杀进行到底?

王佳芝在生死关头的表现(表演)到底是一种什么样的行为?

这个问题涉及到的两个概念,“行为”(act)和“表演”(perform),也曾困扰过张爱玲,她向读者发问,“我们在关键时刻运用自由意志做出选择,做出决定,这难道不是一种表演?”

或许有人说,《色戒》描述了一个女英雄,她只有在扮演另外一个角色时才能“成为她自己”,因为有了麦太太身份的掩护,王佳芝得以通过扮演行为,去寻找她的渴望和真爱。这种理解过于简单化,对于表演者来说,表演总是做给某些人看的行为。观众哪怕看得再入神,对表演者的意图也心领神会,深知演员的表演不是真实的,但同时他们也知道,只有在“被表演”的情况下,表演者极力要表现的真实才能被观看到。同理,易先生和王佳芝彼此也心领神会,前者对后者不只是迷恋,相反,当她说她就是她自己时,他一直心存怀疑;但正因为怀疑她,所以他更渴望获得她。(qtd. in Chang Eileen 63 - 64)

沙姆斯这么大段解释的意思是,就像电影中不断描述的那样,王佳芝从香港学生剧团中参与演出,到假扮麦太太,到最后刑场中对赴死同伴所投注的神秘一瞥,所有的渴望和情爱,连同爱国主义和间谍活动,通通都是做给观众看的表演行为!但令人尴尬是,观众对影片中所渲染的色诱和性满足同样也心领神会,因为,只有在表演的中介区间里,明星才能“为观众”表演,观众也只有在这里才能得其所欲。

《色戒》在世界各地反响不一,显示出情感和意识形态方面令人尴尬的影响力。沙姆斯曾提到:“张爱玲的作品本身就是一种‘行为’,是对中国上世纪四十年代占统治地位的战争意识形态结构的抗议,正是这一点,吸引了李安和我们整个制作团队”(qtd. in Chang Eileen 65)。李欧梵的看法颇有不同,认为李安运用了“失败者的思维”,“在电影中体现为一种微妙而迂回的言说方式,而不是明显的争辩、抵制和抗争”(Lee 226)。不过,李欧梵承认,是李安——而不是王佳芝——运

用自由意志做出选择,决定为张爱玲提出抗议。

史蝶飞也认为,表演具有抗议和颠覆的功能,并借用“视觉想象”(visual conjecture)的概念解读《色戒》。此概念源自宝拉,用以指称当代中国独立电影奉行的批判策略,它既不认同主流政治思想,也不硬碰硬地抒发异见。史蝶飞以为,《色戒》中三场露骨的床戏正是如此,表演者面向主流意识形态,“拒绝直接的对抗,而选择裸体展示的无声抗议”(Donald 58)。诉诸于感官的身体表演具有颠覆功能,这一观点与表演理论深相契合,正如柯克伍德指出,“表演就是一种介入策略,开拓了另类的替代性的斗争空间”(Conquerwood 152),表演研究由此而被注入激进的批判性议题。

柯克伍德使用“替代性”(alternative)一词提示我们,在正面对抗和结构性颠覆之外,还有更丰富的抗争手段,通过中介区间的开发和对现实的改易,表演开发出另类的反抗策略。在特纳看来,中介区间展现了无限可能,“既不执着于自己的立场,也不站在任何其他的社会立场上,可望构想出无数潜在的另类的社会方案”(Turner “Dramas” 14)。这种对现实的替代性(甚至是可变性)构想,同时向演员和观众敞开,表演由此而使主流和传统感到威胁,心神不宁。

从《色戒》中的激进颠覆到《花样年华》的巧妙改易,梁朝伟尝试了多种表演策略,在一次谈到好莱坞的采访中,他对此似有所悟,很明确地表明自己的定位:“好莱坞集聚了世界各地的大牌明星,他们为什么需要我?在那里找到一个适合中国人出演的剧本很难,而在亚洲电影中,我可以扮演各种角色,并在其中发现他们的性格差异”(Nochimson 17)。梁朝伟在王家卫电影中的复现式表演,尤其是在《色戒》中的激进表现,产生了令人尴尬的破坏性效果,因为,他不仅通过深度表演颠覆传统的汉奸形象,而且用乖张怪异的方式使影片改易了所谓的(硬碰硬的)反抗主题。学者通常以为李安承续张爱玲的意图,要反抗时代洪流,这一看法过于简单化。作为双重代理人,易先生既是罄竹难书的卖国贼,又是“异常坚定的民族主义者”(Liao 181),他秘密为共产党服务,后者是掌握中国未来的政治势力,也是当时(沙姆斯在上文提到过)“战争意识形态”结构中的重要角逐力量。易先生的神秘身份印证了谢克纳的

警示:“游戏是暧昧不明的双刃剑,同时指向不同的方向[……]游戏可以颠覆权力,比如在戏仿和狂欢中,但游戏也可以是冷酷的绝对权力”(Schechner 79)。

王佳芝被处决以后,易先生作何感想?张爱玲原著的描述充满男性沙文主义:“他们是原始的猎人与猎物的关系,虎与兔的关系,最终极的占有。她这才生是他的人,死是他的鬼”(张爱玲 34)。电影中的易先生则完全没有这种终极占有的快感,他坐在王佳芝的床上,轻抚绸缎床单,然后缓缓站起,环顾四周,眼神忧郁,灯光下的身影重重投在墙上。这个场景一片静寂,让我们想起亚瑟在评述《花样年华》时所说的,“银幕中的人物同时在场又缺席”(Arthur 41)。彼时,梁朝伟赫然在场,却貌若缺席,如同易先生集诸多冲突的身份于一身——侏子手和情人、恶魔和英雄、汉奸和爱国者——观众对此亦莫辨雄雌。不管角色如何矛盾、观众如何疑惑不解,有一点明确无误,那就是人物显示出一种“脆弱性”(vulnerability)。其实,从默片时期到全球时代,中国电影明星的主要特质之一就是“脆弱性”(Yu 218-38)。

明星的本质即是表演,但梁朝伟“消除自我”式的表演独具魅力。它清幽灵动,游走于在场与缺席、消失与回归之间,创生了华语电影的游戏和中介区间。戴尔奠基的明星研究视明星为“多重意义的建构”,即预先假定存在稳定清晰的意义体系,可供解构和辨别。受表演理论的启发,笔者建议用联接的观点重新检视明星研究,不再把意义看成是“被建构”或“被结构”的,而视其为联接的结果,充满了巧合、即兴和多元并置,以此探究更丰富的电影手段与表演策略,这些巧妙的表演不断挑战僵化的思维和认知习惯,从而彰显出对历史和现实进行更替和改易的无限可能。

#### 注释[Notes]

①See Geraghty, Christine. “Re-examining Stardom: Question of Texts, Bodies and Performance.” *Reinventing Film Studies*. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. New York: Oxford University Press, 2000. 183-200; Macnab, Geoffrey. *Searching for Stars: Stardom and Screen Acting in British Cinema*. London: Cassell, 2000; McDonald, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Press, 2000; Vincendeau, Ginette.

*Stars and Stardom in French Cinema*. New York: Continuum, 2000; Ascheid, Antje. *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press, 2003; Landy, Marcia. *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2008; Peiró, Eva Woods. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

②See Negra, Diane. *Off - White Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*. London: Routledge, 2001; Miyao, Daisuke. *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*. Durham, NC: Duke University Press, 2007; Majumdar, Neepa. *Wanted Cultured Ladies Only!: Female Stardom and Cinema in India, 1930s - 1950s*. Urbana: University of Illinois Press, 2009; Ovalle, Priscilla Peña. *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex, and Stardom*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.

③See Farquhar, Mary, and Yingjin Zhang, eds. *Chinese Film Stars*. London: Routledge, 2010.

④See Baron, Cynthia. "Suiting Up for Postmodern Performance in John Woo's *The Killer*." *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Eds. Cynthia Baron, Diane Carson and Frank Thomasulo. Detroit: Wayne State University Press, 2004. 297 - 329; Hunt, Leon. *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger*. London: Wallflower Press, 2003; Yu, Sabrina Qiong. *Jet Li: Chinese Masculinity and Transnational Film Stardom*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

⑤Spairosu, Mihai I. *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.

⑥Lonsdale, Steven H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1993; Küchler, Tilman. *Postmodern Gaming: Heidegger, Duchamp, Derrida*. New York: Peter Lang, 1994; Franklin, Jeffrey. *Serious Play: The Cultural Form of the Nineteenth - Century Realist Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999; Feezell, Randolph. *Sport, Play, and Ethical Reflection*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

⑦See Hamer, Molly. "Not Notorious Enough: The Transnational Feminism of Ang Lee's *Lust, Caution* and Its American Reception." *Asian Cinema* 22. 2 (2012): 322 - 51; Lee, Leo Ou - fan. "Ang Lee's *Lust, Caution* and Its Reception." *Boundary 2*, 35. 3 (2008): 223 - 38.

⑧See Donald, Stephanie Hemelryk. "Tang Wei: Sex, the

City and the Scapegoat in *Lust, Caution*." *Theory, Culture & Society* 27 (2010): 46 - 68; Shen, Vivian. "History, Fiction, and Film: *Lust, Caution* Revisited." *Asian Cinema* 22. 2 (2012): 305 - 21.

## 引用作品 [Works Cited]

Arthur, Paul. "Review of *In the Mood for Love*." *Cineaste* 26.3 (2001): 40 - 41. Austin, Thomas, and Martin Barker, eds. *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnold, 2003.

Bettinson, Gary. "Happy Together?: Generic Hybridity in *2046* and *In the Mood for Love*." *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Ed. Warren Buckland. Malden, MA: Wiley - Blackwell, 2009. 167 - 86.

Brunette, Peter. *Wong Kar - wai*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

Bruno, Giuliana. "Surface, Fabric, Weave: The Fashioned World of Wong Kar - wai." *Fashion in Film*. Ed. Adrienne Munich. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 83 - 105.

Butler, Jeremy. "The Star System and Hollywood." *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds. John Hill and Pamela Church Gibson. New York: Oxford University Press, 1998. 342 - 53.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

Chang, Eileen. Afterword. "Why Did She Do It?" *Lust, Caution: The Story*. By Schamus, James. New York: Anchor Books, 2007. 63 - 68.

Chang, Hsiao - hung. "Transnational Affect: Cold Anger, Hot Tears and *Lust, Caution*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35.1 (2008): 31 - 50.

Chi, Robert. "Exhibitionism: *Lust, Caution*." *Journal of Chinese Cinemas* 3.2 (2009): 177 - 87.

Ciment, Michel, and Hubert Niogret. "Entretien avec Wong Kar - Wai." *Positif* 477 (2000): 76 - 80.

Conquerwood, Dwight. "Performance Studies: Intervention and Radical Research." *The Drama Review* 20 (2002): 325 - 41.

Donald, Stephanie Hemelryk. "Tang Wei: Sex, the City and the Scapegoat in *Lust, Caution*." *Theory, Culture & Society* 27 (2010): 46 - 68.

Dyer, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

- Gledhill, Christine, ed. *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge, 1991.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N. Y. : Doubleday, 1959.
- Hollinger, Karen. *The Actress; Hollywood Acting and the Female Star*. London: Routledge, 2006.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens; A Study of the Play Element in Culture*. New York: Harper, 1970.
- Khoo, Olivia. "Love in Ruins: Spectral Bodies in Wong Kar - wai's *In the Mood for Love*." *Embodied Modernities; Corporeality, Representation, and Chinese Cultures*. Eds. Fran Martin and Larissa Heinrich. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. 235 - 52.
- Lee, Leo Ou - fan. "Ang Lee's Lust, Caution and Its Reception." *Boundary 2*, 35. 3 (2008) : 223 - 38.
- Liao, Hsien - hao Sebastian. "Becoming Modernized or Simply 'Modern': Sex, Chineseness, and Diasporic Consciousness in *Lust and Caution*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 36.2 (2010) : 181 - 211.
- Liu, Yichang. "Intersections." Trans. Nancy Li. *Renditions* 29/30 (1988) : 84 - 101.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*. South Bend, IN: Gateway, 1962.
- Nochimson, Martha P. "Lies and Loneliness: An Interview with Tony Leung Chiu Wai." *Cinéaste* 30.4 (2005) : 16 - 17.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Pollock, Della. "Performance Trouble." *The Sage Handbook of Performance Studies*. Eds. D. Soyini Madison and Judith Hamera. Thousand Oaks, CA: Sage, 2006. 1 - 8.
- Rayns, Tony. "Charisma Express." *Sight and Sound* 10. 1 (2000) : 34 - 36.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Shen, Vivian. "History, Fiction, and Film: *Lust, Caution* Revisited." *Asian Cinema* 22. 2 (2012) : 305 - 21.
- Tan, Yuh - yi. "Resisting the Lure of the Fetish: Between Abjection and Fetishism in Kar Wai Wong's *In the Mood for Love*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 36.2 (2010) : 149 - 79.
- Teo, Stephen. "Wong Kar - wai's *In the Mood for Love*: Like a Ritual in Transfigured Time." *Senses of Cinema* 13 (2001). < <http://sensesofcinema.com/2001/13/wong-kar-wai/mood> > .
- - -. "2046: A Matter of Time, a Labour of Love." *Sense of Cinema* 35 (2005). < <http://sensesofcinema.com/2005/35/2046> > .
- - -. *Wong Kar - wai*. London: British Film Institute, 2005.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- - -. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- - -. "Body, Brain, and Culture." *Zygon* 18. 3 (1983) : 221 - 45.
- Wang, Xiaoping. "Making a Historical Fable: The Narrative Strategy of *Lust, Caution* and Its Social Repercussions." *Journal of Contemporary China* 19. 65 (2010) : 573 - 90.
- Wong, Kar - wai. *Tête - bêche: A Wong Kar Wai Project*. Hong Kong: Block 2 Pictures, 2000.
- Yu, Sabrina Qiong. "Vulnerable Chinese Stars: From Xizi to Film Worker." *A Companion to Chinese Cinema*. Ed. Zhang Yingjin. Malden, MA: Wiley - Blackwell, 2012. 218 - 38.
- Yue, Audrey. "*In the Mood for Love*: Intersections of Hong Kong's Modernity." *Chinese Films in Focus II*. Ed. Chris Berry. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 144 - 52.
- 张爱玲:《色,戒》,收入《惘然集》,《张爱玲全集》,第12卷。台北:皇冠,1991年。9 - 36。
- [Zhang, Ailing. "Lust, Caution." *The Complete Works of Eileen Chang*. Vol. 12. Taipei: Huangguan, 1991. 9 - 36.]
- Zhang, Yingjin. "Witness Outside History: Play for Alteration in Modern Chinese Culture." *Modernism/Modernity* 20. 2 (2013) : 349 - 69.

(责任编辑:王嘉军)