

純情自運，交感互通——《色，戒》之哲學涵義

陳榮灼

加拿大布洛克大學哲學系

「李安…所知之事甚多，但對於至為重要的
一事卻全無所知」¹

——林沛理

摘要

本文嘗試以哲學的觀點來分析《色，戒》本身從張愛玲的原著小說到李安導演之電影所涵攝的意義。此中特別將之與由關錦鵬改編張愛玲另一部小說《紅玫瑰與白玫瑰》而成的電影作為比較。而通過法國哲學家米歇爾·亨利之身體現象學與德國哲學家馬克斯·謝勒之情感現象學的比照作為架構，對《色，戒》與《紅玫瑰·白玫瑰》的思想內涵作出一嶄新之闡釋；另一方面，以這兩部電影作為一種具體的證據來嘗試仲裁當代現象學內部所出現的一些論爭。這顯示從哲學來看小說或電影可以得到不同層面的見解，而從小說或電影出發來處理哲學問題也可以獲得新的

¹ 林沛理：〈李安是狐狸不是刺蝟〉，《中華探索》，2007/06/21，頁48。

啟發。本文之主要論點是：從米歇爾·亨利之「主體的身體」一概念出發，可以證立李安之透過性愛場面演繹張愛玲之純情世界的手法；而對比於馬克斯·謝勒之將純情建基於客觀價值、米歇爾·亨利之「生命就是自感」一主張亦可於張愛玲之愛情觀得到奧援。

關鍵詞：《色，戒》、《紅玫瑰·白玫瑰》、張愛玲、李安、關錦
鵬、米歇爾·亨利、馬克斯·謝勒、現象學、文學、電
影

純情自運，交感互通——《色，戒》之哲學涵義

本文嘗試以哲學的觀點來分析《色，戒》本身從原著小說到電影所涵攝的意義。此中特別比較由台灣導演李安的《色，戒》與香港導演關錦鵬的《紅玫瑰·白玫瑰》改編張愛玲兩部小說而成的電影作為對照。²《色，戒》這一部電影在華人世界造成很大的轟動，招致中國大陸把電影中三場床戲刪掉，其後女主角湯唯更因而被禁演，這可以說是已經變成了一種政治的現象了。除了以哲學的角度來詮釋《色，戒》與《紅玫瑰·白玫瑰》的內涵，本文還嘗試以這兩部電影作為一種具體的證據來仲裁當代現象學內部所出現的一些論爭。這是說，《色，戒》與《紅玫瑰·白玫瑰》從原著小說到電影所涵攝的意義恰好為解決法國與德國現象學中的一些論爭帶來啟示。總而言之，從哲學來看小說或電影可以得到不同的見解，而從小說或電影來看哲學也可以獲得新的啟發。本文之主要論點是：從米歇爾·亨利（Michel Henry 1922-2002）之「主體的身體」一概念出發，可以證立李安之透過性愛場面演繹張愛玲之純情世界的高明手法；而對比於馬克斯·謝勒（Max Scheler 1874-1928）之將純情建基於客觀價值、米歇

² 莊宜文首先將兩者相提並論，請參見莊宜文：〈文學／影像的合謀與拮抗——論關錦鵬《紅玫瑰·白玫瑰》、李安《色·戒》和張愛玲原文本的多重互涉〉，《政大中文學報》第9期（2008），頁69-99。

爾·亨利之「生命就是自感」一主張亦可於張愛玲之愛情觀得到奧援。

關於《色，戒》的評論在海內外不同的報章雜誌上我們可以見到不同的分析、詮釋。其中，最具代表性的可能是香港學者李歐梵的評論。他的論點是：李安所執導的電影，都表現出一共同的色彩——壓抑。之所以如此，是因為李安深受中國傳統文化，尤其是儒家文化的影響所致。³但我不同意這樣的論點，因為以哲學的角度來看《色，戒》，我恰好得到與李歐梵相反的論點：儘管李安不是屬於離經叛道型的導演，但總體來說，他的作品有一種共同的傾向：那就是「犯禁」(transgression)。即李安喜歡挑戰一般人不想碰觸的禁忌題材，如「斷背山」探討同性戀的議題，而《色，戒》中之大膽而激烈的床戲更在華人社會中引起廣大的討論。當然，這種「犯禁」的心態原也表現於張愛玲的作品中，她尤其喜歡挑戰中國傳統文化特別以儒家為主流的價值觀。然而，我認為他們這種挑戰傳統權威的心態並不完全是為了反對而反對。確實《色，戒》也在挑戰傳統儒家文化沒錯，因為它在不同的層面（特別如色慾、忠奸等）上觸犯了以道德為中心的儒家傳統的禁忌。但在張愛玲眼中，小說或文學世界本來就不是以道德為中心，而乃係以「情」為中心。特別地，張愛玲《色，

³ 參見李歐梵：《睇色，戒》（香港：牛津大學出版社，2008），頁 55-58。

戒》原著之思想內涵本來就是以「情感」為中心，可以說：其所要表達的是一種「純情」的世界。所以，在面對「道德」與「情感」的衝突時，毫無疑問地，張愛玲傾向於放棄「道德」而選擇「純情」。由於張愛玲思想強調「純情」的優先性，在中國傳統小說中，張愛玲理所當然地偏愛《紅樓夢》，她且曾出版專門研究《紅樓夢》的《紅樓夢魘》一書，⁴ 因為《紅樓夢》所建構出來的正是一種「純情」的世界。

因此之故，如何將小說裡所表達的「情感」以電影來傳達乃是導演最重要的工作。一般而言，最簡單的途徑就是訴諸「哭泣」的場面，即以「眼淚」來傳達情感，韓劇便慣用這種手法。日劇雖然高明一些，其中的人物是不用哭泣的，但傾向以劇情帶動觀眾去醞釀情緒，最後導致天下有情人同聲一哭之效果，這實質上依舊是以眼淚來表達情感。相較之下，李安成功的地方在於：不論是處理劇中人物或面對觀眾，他均不強調以淚水來表達情感，這也是他作為一個國際級導演的功力所在。於此點上在藝術上的成就可謂斐然。然而，十分可惜，李安在解釋自己作品的時候，他說：「我覺得對我來說，『色』好像是感性，『戒』好像是理性一樣，有一個辯證的味道在裡面。」⁵ 這表示他似只滿足

⁴ 十分自然地對張愛玲而言：「『癡女兒』顯然含有『情癡』的意義。」參見張愛玲：《紅樓夢魘》（台北：皇冠文化出版社有限公司，1991），頁 226。

⁵ 參見鄭培凱主編：《色，戒的世界》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），頁 46。

於以「感性」與「理性」的衝突來解釋他作品中所具有的思想內涵。我並不滿意這樣的解釋，所以，我試圖從一「哲學的觀點」出發，對《色，戒》提供一「現象學式」(phenomenological)解釋。首先，詮釋學告訴我們：作品本身往往比作者更瞭解它自己的意義，而且還有後現代主義所謂「作者已死」之說。⁶這在在都顯示：以「作者意向」作為瞭解作品意義的標準，很容易產生荒腔走調的結果。這也表示一部偉大的作品所具有的深刻涵義，往往連作者自己也無法得知。職是之故，雖然李安是一位十分值得尊敬的藝術家，於將《色，戒》完美地「具象化」上，且有勝於原著的表現。但就哲學的角度來看，關於他對自己作品所提出的以「感性與理性的衝突」為主調的解釋，我並不贊同。我認為《色，戒》最精彩之處並不在於「感性」與「理性」的衝突。可是，我並非李安，憑什麼宣稱比他自己更瞭解他的作品？對此，我將以哲學論證的方式來回應上述的質疑。

其實，在另一部由張愛玲小說改編而成並由香港導演關錦鵬執導的電影——《紅玫瑰·白玫瑰》中，關錦鵬在詮釋張愛玲小說的時候便已以「性」作為主線，並將之具體表達在電影中的六場床戲上。因此之故，假如已經看過《紅玫瑰·白玫瑰》，則對於《色，戒》中的三場床戲應該不會感到那麼震撼。相信李安應

⁶ Cf.: Agnes Heller, "Death of the Subject," *Thesis Eleven*, vol.25, no.1 (1990), pp 22-38.

該看過關錦鵬之《紅玫瑰·白玫瑰》，並且在床戲的拍攝手法上於某種程度受到關錦鵬的啟發。基本上，《色，戒》中的三場床戲具有非常重要的作用，而我認為這三場床戲的順序是經過巧妙安排而為一連續之發展。正如下文所見，從哲學的觀點來看，這三場床戲具有一種發展的邏輯，是不能隨意改動次序的。此外，李安之強調以王佳芝作為主線並非偶然，其中是具有深意的。然而，這種改變並不能簡單的以「感性與理性的衝突」來加以說明，此顯示了李安對自己的作品的詮釋有所不足的事實。於克服此一缺失的關頭上，必得借助哲學家之參與。而哲學對於藝術或現實之所以能發揮作用，就在於它能對藝術作品做出更進一步與更深層的解釋。準此，李安乃是知其然而尚未知其所以然。

另一方面，通過對《色，戒》這一部電影的詮釋，我希望對於哲學上的一些爭論也能給出一個合理的仲裁。就現象學而言，它發源於德國，並盛行於歐洲，更風行於北美哲學界。近年來法國現象學尤領風騷，其中，米歇爾·亨利所發展出來的「生命現象學」(phénoménologie de la vie / phenomenology of life) 顯得十分耀目。從西方哲學史之角度而言，此一「生命現象學」之提出是針對笛卡兒言「我思故我在」(I think, therefore I am)⁷而發的。眾所週見，笛卡兒所安立之「我」乃為一「思維主體」。與

⁷ Cf.: René Descartes, *A Discourse on Method*, trans. John Veitch (New York: Dutton, 1912), p. 27.

此不同，另一位法國哲學家比漢（Maine de Biran 1766-1824）則主張：只有通過「同一的與恒常的情感我們方能不變地具有我們的個人存在」（*identical and constant feeling that we invariably have of our personal existence*），⁸ 其涵義就是「我感故我在」（*I feel, therefore I am*）。此中所言的「我」首先為一「情感主體」。雖然「思維主體」與「情感主體」不必然是衝突的，但是兩者卻有主從之別。米歇爾·亨利繼承了比漢的立場而肯定「我感故我在」。由於情感與身體的本質性關連，米歇爾·亨利還發展一新穎的「身體現象學」（*phenomenology of body*），並以此批評法國另外一位現象學家梅洛龐蒂（Merleau-Ponty 1908-1961）的「身體現象學」。因為他認為儘管梅洛龐蒂成功地將「主體」加以「肉身化」（*embodied*），但其所言之「身體」首先還是一「思維主體」的「身體」。相較之下，若從「我感故我在」的立場出發，則以「情感主體」為主的「身體」便有一優先性。因此，即使梅洛龐蒂與米歇爾·亨利都強調「我就是我的身體」（*Je suis mon corps*），但他們所言之「我」卻有「思維主體」與「情感主體」的差別。特別地，米歇爾·亨利所強調的是一「情感性身

⁸ Maine de Biran, *Œuvres*, vol. X-2 (Paris: J. Vrin, 1989), p. 10; here I follow the English translation by Luís António Umbelino in Luís António Umbelino, "Feeling as a Body: On Maine de Biran's Anthropological Concept of Sentiment," *Critical Hermeneutics*, special 2 (2019), p. 77.

體」(affective body)。準此而觀，《色，戒》中的三場床戲，會使人先聯想到米歇爾·亨利的「三身說」。⁹基本上，米歇爾·亨利首先將「身體」視為一種「客體的身體」(objective body)，即「身體」就像客觀的存在物一般，存在於外在空間之中，乃係「外在知覺」(external perception)的對象。這可說是西醫眼中的「身體」，為一佔有外在空間的客體。但是更高一層次的「身體」則是「機能的身體」(organic body)。就醫學的角度而言，這比較接近中醫所了解的「身體」，乃是一由各種功能所整合成的「系統」，它具有「整體大於各部分之和」的特質。所以，正如米歇爾·亨利所強調「我們之機能的身體的存有不能化約至我們某一或其他器官的存有，卻必被決定為一於其中所有我們的器官均整合在一起的全體(The being of our organic body cannot be reduced to the being of one or the other of our organs, but having been determined as the ensemble in which all of our organs are integrated)。」¹⁰而「機能的身體」是可以通過「內在感覺」(inner sensation)來掌握的。最後則是「主體的身體」(subjective body)層次。這個概念乃是米歇爾·亨利受到比漢之啟發而引進的。在本質上，「主體的身體」就是我們的(具體

⁹ 以下對米歇爾·亨利身體說的勾劃主要基於 Michel Henry, *Philosophy and Phenomenology of the Body*, trans. Girard Etzkorn (The Hague: M. Nijhoff, 1975), pp. 11-51。關於其整個現象學的核心概念之闡明，請參見陳榮灼：〈回歸「徹底性的內在性」——東西「生命現象學」之比較研究〉，《清華學報》新40卷第1期(2010)，頁1-20。

¹⁰ Henry, *Philosophy and Phenomenology of the Body*, p. 123.

之)「主體性」。反過來也可以說：(具體之)「主體性」就是「主體的身體」的「我」。一言以蔽之，「主體的身體」就是「自我」(ego)。若離開了「主體的身體」，則「我」就不成其為「自我」了。而且，這種「自我」是「不可見的」(invisible)。不過，對於此不可見的絕對的自我、通過情感性的自感是可以自我意識的。根本而言，如比漢和胡塞爾 (Edmund Husserl 1859-1938) 皆已指出：這是一種「我能」(je peux / Ich kann / I can)，乃係一「能力的體系」(System der Vermöglichkeiten)。就中國人傳統的說法，這代表了一種「元氣」的表現。

米歇爾·亨利「三身說」對於詮釋《色，戒》這一部電影具有很大的裨益，因為《色，戒》中的三場床戲恰好可以對應這三種身體。首先，第一場床戲乃近乎強暴，女主角完全是被動、處於被操控的狀態。此中，王佳芝的「身體」只不過是一「客體的身體」。作為一對象物，「客體的身體」是全幅外露的。一般而言，於「客體的身體」之層次，身體逕由其外觀所決定。但是到了第二場床戲，很清楚地，男女主角則是有互動的，而且算是很頻繁的相互纏繞。不過，實際上看起來更像兩頭野獸在交媾。以此觀之，女主角的「身體」則已提昇至一「機能的身體」之層次。而最後一場床戲，則是盡露李安處理床戲的精湛功力所在。因為其間女主角不但毫無保留地投入於性愛之中，並且在整體情勢上，她是佔居上風而擁有全面之主動權。這尚且是就外在的觀

點而言，若果通過米歇爾·亨利之「主體的身體」的觀點視之，則可發現王佳芝自身的一大突破是：此時她發現了自己的「主體性」（自我）。這乃是前兩場床戲所付之闕如的。當然，個中已從性愛層次躍升至愛之萌生。就是說，此時女主角已不只為一「性愛對象」（sexual object），而屬一「情感性主體」（feeling subject）的身體了。準此而觀，通過米歇爾·亨利之「三身說」正好可以說明《色，戒》三場床戲中主角在「身體」層次的轉換。此中，就發展邏輯而言，作為主線的王佳芝對自己之「身體」的自我意識是層層往上昇的。即從作為「客體的身體」到作為「機能的身體」再到作為「主體的身體」，這乃是一帶「跳躍性」的「非連續性」（discontinuous）提升之「連續性」（continuous）發展，使她最後能達致對作為「主體的身體」之「主體性」（自我）的覺醒。由於在電影中此一對自己「主體性」之覺醒表現在王佳芝身上，這可解答為何李安如斯集中以「女主角」為主線來發展情節。事實上，正如米歇爾·亨利所指出：相較於男性的身體，女性的身體較具有性感之特色，同時在性愛中女性的「身體」更能突顯出「純情自感」這一概念。¹¹十分明顯，李安本人並沒有認知到這一種對「身體」自我意識在層

¹¹ Michel Henry, *Incarnation : une philosophie de la chair* (Paris: Le Seuil, 2000), p. 296. 而於此分際，Virginie Caruana 指出：這主要依亨利女性於性愛中常處於被動的狀況所致。Cf.: Virginie Caruana, "La Chair, L'Érotisme," *Revue Philosophie*, vol. 126, no. 3 (2001), pp. 373-382.

次上的轉換與提升及其涵蘊的意義，方局限於「感性與理性」之模式來自我理解。但從現象學的觀點來分析《色，戒》電影中之三場床戲，則其所有之更深刻的思想涵義便昭然而現了。

此外，米歇爾·亨利指出：「主體的身體」與「主體性」是一而二、二而一的關係。於他眼中：「此根源性身體之生命就是主體性之絕對生命（The life of this original body is the absolute life of subjectivity）」。¹² 這一論點可以藉其於「身體現象學」中所論及的「性」與「身體」的關係來做進一步說明。首先，米歇爾·亨利認為：「性」若缺乏來自「主體」的興趣，它甚至不能被視為一種「自然的需求」（natural need）。本來，子曰「食、色，性也」¹³，此即是認為「食」、「色」都是自然的需求。若非如此，人又如何延續生命呢？況且，這不但對個體如是，對群體亦復如是。但米歇爾·亨利卻強調「食」、「色」不單單只是屬於外在的生理需求。無疑孟子也早宣稱人與禽獸最大的差別在於人具有「道德主體性」。¹⁴ 米歇爾·亨利現則進一步指出：「主體性」必須通過「主體的身體」才能具體的表現出來。所以他認為不應只說「我有一個身體」（I have a body）、而更根源地代之以說：「我就是我的身體（I am my body）」。¹⁵ 事實上，人與禽獸都有「機

¹² Henry, *Philosophy and Phenomenology of the Body*, p. 128.

¹³ 《孟子》〈告子上〉。

¹⁴ 《孟子》〈離婁下〉。

¹⁵ Henry, *Philosophy and Phenomenology of the Body*, p. 196.

能的身體」。其次，有進於胡塞爾，米歇爾·亨利斷言「性的意向性」(sexual intentionality)不單單只是指向外物(另外一個身體)，而且是集中在它的對象上。因為只有透過集中在它的對象上，它才能夠掌握整個世界。這是說「性的意向性」有一個基本功能：使「性愛的對象」不單單只是一個「所欲的身體」(desired body)，且通過「性愛的對象」還能夠看到整個世界。¹⁶米歇爾·亨利這種論點正可以說明王佳芝與易先生交往過程中的心態轉變，特別地說明了為何她最後要放走易先生，而終使自己落入被槍決的命運。因為就「性的意向性」的觀點而言，透過「性愛的對象」王佳芝所觀看到的世界與以往者已大有所不同，即她的世界觀已有本質性之改變。最後，米歇爾·亨利還認為「性」具有一種「神秘性」，此一「神秘性」可以使參與者於其中獲得無窮的力量。¹⁷即在性愛的過程中，參與之主體釋出了無窮的力量。王佳芝之所以如斯堅定不移地貫徹其意志，正是在於此一無窮的力量之效果。實際上，正如米歇爾·亨利所指出：「情感構成了意志的本質，它內在於意志中，而且等同於其存有(Being)，它必然地先於其 [= 意志之] 行動，不但規定它 [= 意志之行動]，而且使到其自身不會成為行動的結果。」¹⁸

¹⁶ Ibid., p. 213.

¹⁷ Ibid., p. 214.

¹⁸ Michel Henry, *The Essence of Manifestation*, trans. Girard Etzkorn (The Hague: M. Nijhoff, 1973), p. 665.

一言以蔽之，依米歇爾·亨利，若無「主體」，則「性行為」也不成其為「性愛」。這也可說明為什麼李安之《色，戒》或關錦鵬之《紅玫瑰·白玫瑰》要安排大量的床戲，這並非只是為了票房上之需要。無疑港、台一般觀眾在茶餘飯後所集中討論的主要是《色，戒》中這三場床戲，然而，值得追問的是：他們是否真的懂得這三場床戲背後所代表的意涵呢？不過，若從米歇爾·亨利這種解說「性與身體之密切關連」的現象學觀點出發，則不但既可以說明這三場床戲存在的必要性，也可以證成李安以王佳芝作為電影的主線之苦心。對於湯唯沒有獲得應屆金馬獎最佳女主角的獎項，李安感到非常失望，因為他事實上在女主角身上花了最多的心思。

於張愛玲的小說中，「純情」是非常重要的。李安成功地於電影中透過「身體」、「性」把原著中所強調之「純情」具體化。關於這一種拍攝手法的高明處，也可以通過米歇爾·亨利之「生命現象學」來幫助說明。首先，米歇爾·亨利指出「純情」(pure affectivity) 本身是「非感觸性」(non-sensible)。簡言之，對比於一般感於外物而生的「感性情感」(sensible feeling)，「純情」並不須要通過「外在對象」來加以界定。舉例而言：當我們看到某加油站的汽油半價時，便會開心的衝過去加油。此時所產生喜悅之情便是感於外物而有的「感性情感」。而相較於「純情」，這種「感性情感」屬於比較低的層次。另一方面，由於「純情」是

「自感」(auto-affection)，所以不受限於外物而出現。張愛玲的文學世界十分能夠體現這種「自感」的「純情」。於此我們也可瞭解為何李安要以床戲來表達「純情」的世界。因為「主體的身體」在本質上是「自感」。其實，亦只有在第三場床戲中王佳芝方可以通過對「主體的身體」之自我意識來體現她自己的「主體性」。這一種哲學性的解讀證明了李安透過「身體」、「性」的形象來表達「純情」的世界可有來自現象學的支持，但也顯示了若只以「理性」和「感性」的衝突來詮釋《色，戒》則是無法觸及電影的深層意涵的。

值得補充的是，一般都認為王佳芝之所以放走易先生是因為獲得鑽戒的關係，即這一鑽戒使王佳芝發現易先生對她之愛意，進而對易先生動生了真情。¹⁹但實際上王佳芝在此之前早已對易先生心動，這可從她為易先生唱起故鄉小調的一幕見出端倪。更加重要的是：若通過米歇爾·亨利之「身體現象學」來看對身體自我意識的發展邏輯，則我們可以說：當王佳芝慢慢地建立起自己的「主體性」時，同時也與男主角易先生有了「交感互通」(pathos-avec / inter-feeling)。²⁰特別地，這種「共感」正是在她發現易先生有危險時所同時產生的一種「共安危」的「感受」。

¹⁹ 張小虹，〈愛的不可能任務：《色 | 戒》中的性—政治—歷史〉，《中外文學》第 38 卷第 3 期 (2009)，頁 9-48。

²⁰ Cf.: Michel Henry, *Material Phenomenology*, trans. Scott Davidson (New York: Fordham University Press, 2008), pp. 101-134.

換言之，那一刻她覺得易先生的安危就是自己的安危。正由於有這樣子的一種「交感互通」，她才會放了易先生。事實上，「感通」(Einfühlung) 的概念在現象學的創始人胡塞爾已有強調，這係表現在他對「互為主體性」(intersubjectivity) 之建立的說明中。在解決「我如何能知道有他人(或其他自我)的存在？」一問題上，胡塞爾認為必需從通過我對我之身體的知覺轉移到對他人之身體的知覺這一關鍵性環節出發，以達致「我的活的身體(於我的根源性領域)具有中心的『這裡』代為其給出的模式；所有的身體，因而是『他者的』身體，具有『那裡』之模態。」²¹ 但此中他所言的「感通」仍屬於「認知性」(cognitive)，即以「思想我」為主體。然而，米歇爾·亨利的「身體現象學」中所強調的則是「情感我」(feeling I)。所以得知他人的存在的前提在於我對他人「非認知性」(non-cognitive) 的「交感互通」。可以說：就是因為有這種「非認知的」、「純情的」(purely affective)「交感互通」，王佳芝明知放走易先生會使整個行刺計畫失敗且置自己與合夥之友人於死地，但她還是這麼做了。最後，在電影中我們看到王佳芝被槍決之前是面帶微笑的。為何她對於自己的死這麼無怨無悔呢？就米歇爾·亨利「身體現象學」的觀點而言，這除了因為王佳芝的世界觀已有本質性之改變外—

²¹ Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, trans. Dorion Cairns (The Hague: M. Nijhoff, 1973), p. 116: "my animate bodily organism (in my primordial sphere) has the central 'Here' as its mode of givenness; every other body, and accordingly the 'other's' body has the mode 'There.'"

—即以「真情實感」凌架於一切的既存價值（無論是「政治性」抑或「國族性」），還可見出其所言之「超身體的愛」（bodyless love）的概念。眾所皆知，在西方哲學中，柏拉圖低貶肉體的價值之立場向具代表性：由於「靈魂」被困在「身體」之中，因而「靈魂」與「身體」永遠處於一種緊張對立的關係，因此，「身體」只具有消極的、負面的地位。但米歇爾·亨利之「超身體的愛」的觀點卻一反柏拉圖式低貶身體的立場，因為此種「超身體的愛」必得通過其「三身說」中所說之三種「身體」的自我意識層層提升方能達到的境界。²² 而在電影中當王佳芝發現了其「自我」即「主體性」後便立刻覺悟到：縱使犧牲了生命，她也可達到「超身體的愛」之境界。這可說是王佳芝最後能夠坦然面對死亡的原因。

總括而言，我們之所以反對通過「感性與理性」之格局來論《色，戒》之理由在於它無法交待下列之關鍵性問題：

1. 三場床戲只屬可有可無嗎？
2. 緣何床戲只有三場，而非兩場或四場？
3. 三場床戲之次序可以更改嗎？

相比之下，從米歇爾·亨利之「身體現象學」出發，則不但可以找到上述問題的答案，而且還有突顯張愛玲原著的「純情世

²² Henry, *Philosophy and Phenomenology of the Body*, p. 218.

界」之功！無可置疑，自康德以來，「感性與理性」之區分一直左右整個西方哲學的發展，但是正如米歇爾·亨利的「生命現象學」所顯示：在此一區分之底下基層還有一「純情的領域」，而此「純情」並非「感性」，「情感主體」亦比起「理性」更具根源性。李歐梵嘗說：「李安如何既深入又不落俗套？我覺得他是從身體方面去描繪人性的。」²³ 而順著米歇爾·亨利的「身體現象學」不僅可以證立這一洞見，且還可以從身體之向度去說明緣何李安於電影中完全以女主角為主線。

以下我們將焦點轉移到關錦鵬的《紅玫瑰·白玫瑰》這一部電影。電影中敘述一位留學英國的中國工程師佟振保，在英國本有一位女朋友，但因無法一起回中國便中斷了戀情。重要的是：在歐洲時，振保曾赴巴黎召洋妓，這對他是一段非常不好的回憶，因為於召妓的過程中，其實不是他玩弄妓女，而反是被妓女所玩弄了。而這一段負面性的回憶也影響到他後來與另外兩位女性——嬌蕊、煙鸞的交往心態。一如原著、電影中之所以用紅玫瑰與白玫瑰來比喻嬌蕊與煙鸞，除了由於本來男主角在英國的女朋友的名字就叫玫瑰之外，主要是因為嬌蕊與煙鸞的個性恰好形成一強烈對比，其中，紅色熱情的「紅玫瑰」象徵作為情婦之嬌蕊，而白色無瑕的「白玫瑰」則象徵作為妻子之煙鸞。雖然振保

²³ 參見李歐梵：〈談《色，戒》：細說李安〉，《中華探索》，2007/06/21，頁 49。

的妻子煙鵬表面上來似乎是純潔的，但由於振保對她的貶視，導致後來她與裁縫師發生姦情。當振保發現此事之後儘管感到非常痛苦，但是為了世俗上的價值觀，他並沒有選擇離婚。此外，在結婚之前，振保曾與朋友的妻子嬌蕊發生了曖昧關係，原本嬌蕊為了這份愛情願意犧牲自己的婚姻而改嫁，不過礙於世俗的價值觀，振保始終沒有選擇與嬌蕊在一起。諷刺的是：當後來兩人在一次偶然相遇中，嬌蕊坦承對於「愛情」的體認是始於她與振保的交往，然而此時嬌蕊已完全投入於自己的家庭生活，且在精神上也享受相當美滿的婚姻，主因在於她的丈夫對她之真愛。面對這樣子的場景，振保哭泣了，除了忍不住眾多複雜的情緒一起湧上心頭外，也因為振保聯想起妻子的姦情。在小說中張愛玲冷冷地指出：像振保這種男人在中國是不計其數的。²⁴ 確實，以振保為例，他試圖闖出一番大事業，不但終究無法成功，根本也逃離不了外在社會的價值規範。另一方面，他自身私生活總是不檢點的，但卻又想追求真愛。更諷刺的是：當真正的愛情來臨時，他卻又不敢接受。凡此都顯示出世俗的價值規範對於中國男人的深刻影響。基本上，小說與電影的張力也就表現在振保的這種矛盾心態上：每當振保發現了自己的失敗與錯誤時，他總想力圖振作、重新做人，但卻又不斷的陷入這樣惡性循環之中。而對於這

²⁴張愛玲：《紅玫瑰與白玫瑰》收入《張愛玲典藏全集》第六冊（短篇小說）卷二 1944 年作品（台北：皇冠文化出版有限公司，2001），頁 110。

種矛盾心理的刻畫與表達可說是小說與電影的成功之處。

相較於《色，戒》，在《紅玫瑰·白玫瑰》中出現了六場的床戲。因為這特別回應了每當男主角振保發現自己的妻子有了外遇時，便以一種報復心態在外面召妓買春之事實。即便如此，振保依舊不斷的試圖重新出發、作個好人。對於這種劇情安排背後的涵義，可以通過德國哲學家馬克斯·謝勒的「情感現象學」(phenomenology of affectivity) 來解讀。首先，以嬌蕊與煙鸞之轉變來說，她們表現出一種「女性主義」的意識之抬頭——尋求與建立自己的「主體性」。但她們建立「主體性」的方式並不完全依靠「身體」，而主要是建基於一種「內在感受」(inner feeling)。謝勒指出：「人本身對於自己都有一種『內在感受』，這種內在感受本身使得人對自我的價值可以產生一種肯定。」²⁵ 例如，嬌蕊本來是一個非常開放的人，其性關係非常複雜，然她內心也不覺得這有什麼大不了。此時的她可說尚未建立起屬於自己的「主體價值」。不過，自從與振保交往因而體會到真愛之後，她對於自身的價值觀便有了重大之轉變。這種「內在感受」的改變使得她對於外在世界的觀感也發生的重大的轉變。可以說：謝勒「感情現象學」中「內在感受本身使得人對自我的價值可以產生一種肯定」²⁶ 之論點在嬌蕊這一角色上表現得非常清楚。而這

²⁵ Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik* (München: Francke Verlag, 1980), p. 349.

²⁶ Ibid.

一點也同樣表現在煙鵬身上。煙鵬本是一無知天真的少女，結婚之後則表現為事事以家中男性為依歸的傳統婦女。但因為先生振保的無理取鬧，使得她轉而另尋慰藉，進而與裁縫發生了外遇式關係。這表示最後煙鵬還是選擇忠實於自己的感受、以建立自身價值之途。就謝勒的「感情現象學」觀點看來，這是一種典型之「自我評估」過程。一般而言，人對於自身的價值、人格有一種內在的感情，而這種「內在感情」可經由外在事物的影響而升降，但這一「升降」的狀態反過來又可以影響人自身對外在世界的評估。另一方面，謝勒「價值之層級」(hierarchy of values)與「情感之向度」(ordo amoris)的概念也可以用來說明男主角的心態。因為謝勒認為感情的價值是有不同的層級的。例如，在淪陷區時的男主角表現出來的是一種慷慨激昂的情感，並且對於他的母親也盡了十足孝道。此中，他的行為是完全符合世間高規格價值規範的要求。然而，這並無法滿足他對自身感情上的需求。而他最終還是沒有與妻子煙鵬離婚，因為在「愛情」的肯定上，他似乎對自己並沒有喪失信心，因此他始終想重新開始，主宰自己的情感。但實際上他只停留在謝勒所言之「理想的應然」(ideal ought)之層次，其具體之行為準則仍然不外是世俗之價值規範。

作為一位「情感現象學家」，謝勒劃分了四種情感：I. 「感觸性感情」(sensorial feeling)；II. 「生命性感情」(vital feeling)；III. 「心理性感情」(psychic feeling)；IV. 「精神性感情」

(spiritual feeling)。²⁷ 於極成此一分類上，謝勒宣稱：這源自我們的整個存在結構分成四種相應的「情感性層次」(affective levels)。他首先清楚地指出：即使作為底層之「感觸性感情」也不能化約至感覺 (sensation)，更不是單純地作為感覺的性質。無疑，由於「感觸性感情」是一種首先是一種在「外向」的脈絡中作為「外在的內容」(transcendent content) 而呈現，所以它必須奠基於一系列有序之特定感觸性內容之上。此外，與感覺相似，「感觸性感情」必得經過有機的身體方能表達。於此義上，「感觸性感情」不但屬於身體，而且，可於身體的相應部位上對之加以「定位」(located)。謝勒遂宣稱：「『感觸性感情』之給出…是奠基於一己身體之某些已經規劃的部位的被給出，即作為此部位的狀態。」²⁸ 又說：「我感受到我的感情，在這裡我經驗到使得此情感成為心所 (state) 的有機統一性。」²⁹ 不過，「感觸性感情與人格 (person) 並無關係，而只能通過一雙重的間接方式關連至『自我』。」³⁰

不同於「感觸性感情」之只能定位於我的身體某一特殊部位，「生命性感情」涉及之我的整個身體。而且，與「感觸性感情」之只呈現為一簡單的事實迥異，「生命性感情」不著時空，

²⁷ 以下對於謝勒之「情感現象學」的勾劃主要基於 Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik*, pp. 336-359.

²⁸ Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik*, p. 336.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

這是一種對在我一己之身體內或外發生的生命過程之價值成分的意向性掌握。然而，「生命性感情」通過有機身體可直接地與「自我」相關連。準此而觀，《紅玫瑰·白玫瑰》中煙鵬由於便秘所感到的痛苦當然導致一種不快的「感觸性感情」，但由此而關連至因受丈夫之低貶使到整個人陷入憂鬱的心身狀態則是一種「生命性感情」。

謝勒指出：基本上，只有「心理性感情」本身即已是「『自我』的性質」，而毋須首先「要將自身呈現成『自我』的狀態或功能，…而憑『自我』於現象之層次具有其身體，方以屬於此『自我』的方式才屬於我。」³¹《紅玫瑰·白玫瑰》中當嬌蕊享受來自丈夫之真愛時所滋生的便是一種「心理性感情」。

最後，「精神性感情」與「自我」有一本質上的內在關連。若果「自我」離開了「精神性感情」便不能成為「自我」。於此義上，「精神性感情」可說是「自我」之具體表現。《紅玫瑰·白玫瑰》中振保在慷慨激昂地陳詞時所有的應是此種「精神性感情」。

一言以蔽之，謝勒之感情「四分法」乃係立足於種種與「自我」的不同關係上。於《紅玫瑰·白玫瑰》中可找到其種種具體化表現。

³¹ Ibid.

無可置疑，謝勒之「情感現象學」相當細緻地描述和分析了種種不同的情感本質及其可能的給出方式。可是，於米歇爾·亨利眼中，謝勒卻犯了不少毛病。

首先，在討論「情感之存有」(Being of feeling)時，米歇爾·亨利認為謝勒將作為感情之本質結構的「根源性自身顯現」(original auto-revelation)與「感情自身之表象」(representation of feeling in itself)這兩回事混淆起來。實際上，後者只將情感陷入「表象作用的存有論境域」(ontological milieu of representation)中。這是說，由於謝勒將「情感之顯示力量」(power of revelation of affectivity)等同於「一知覺的意向結構」(intentional structure of a perception)，遂導致所謂的「情感性知覺」(affective perception)與其內容之「非同一性」。而這使得「情感性知覺」最後淪為「知性」的一種形式(form of understanding)。³²一言以蔽之，謝勒實際上首先將「情感」視作「認知性」(cognitive)。這清楚顯示謝勒仍陷於以「知識論」先行之窠穴：「人，作為我思(*ego cogito*)，至少首先是思惟，而非愛(Man, as *ego cogito*, thinks, but he does not love, at least from the outset)。」³³與此針鋒相對，為了強調「情感」相對「認知作

³² Henry, *The Essence of Manifestation*, pp. 575, 584.

³³ Jean-Luc Marion, *The Erotic Phenomenon*, trans. Stephen E. Lewis (Chicago: The University of Chicago Press, 2007), p. 7.

用」(cognition)的「獨立性」和「優先性」，米歇爾·亨利宣稱：「感情之情感性(affectivity of feeling)不可能以『表象作用的境域』(milieu of representation)為其基礎。」³⁴在根源上，情感是純然「自感」，而「自感」乃係「非意向性」(non-intentional)。一般來說，若無「情感性之自感」，則任何指向外物之知覺或內在感覺均不可能。換言之，「非意向性」(non-intentionality)是「意向性」(intentionality)之可能條件。於此一意義上，「情感」構成了作為「徹底內在性」(radical immanence)之「生命」的本質。

其次，依謝勒：「當我充滿情感地知覺一物，例如某些價值，價值就會與主體產生作用上之關連，而主體對此[物]的知覺是比當我表象一物給我自己時來得親切。」³⁵但米歇爾·亨利指出：謝勒「將此一存在於與作為感受性知覺的『自我』之關係的模式和與作為表象的『自我』之關係的模式之間的差別誤作為存在於感情自身的關係與對『自我』之表象的關係。」³⁶實際上，謝勒還宣稱：「『自我』只能在一內在的直覺中給出。」³⁷不過，米歇爾·亨利卻認為：這意謂謝勒「只承認一『經驗我』(empirical ego)。」³⁸這一批判也可有助於說明《紅玫瑰·白玫

³⁴ Henry, *The Essence of Manifestation*, pp. 606-607.

³⁵ Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik*, p. 334.

³⁶ Henry, *The Essence of Manifestation*, p. 622.

³⁷ Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik*, p. 334.

³⁸ Henry, *The Essence of Manifestation*, p. 617.

瑰》中男主角所達致的還不是一真正的主體性，因為振保只是通過一「自我表象」來肯定自己。相比之下，兩位女主角則各自能夠緊扣一己之真正「內在感受」來建立其「人格主體性」。這也顯示謝勒所言的「人格」(person)應是一更高級之「自我」的概念。

最後，謝勒所肯定的「價值界」(world of values)乃係由先前已給出的價值內容組成；不過，米歇爾·亨利指出：正由於這種「柏拉圖式實在論」立場使得謝勒無法見出「構成感情之實在性 (reality of feeling) 的於徹底內在性中之情感性 (affectivity)。」³⁹ 這徹底內在的情感性不但與知覺領域完全異質，而且與「外向性」(transcendence)異質。所以，儘管謝勒能夠確認出情感對行動有直接之影響，但終「未能將情感視作行動的內在根源。」⁴⁰ 然而在本質上，「內在性之內在結構」就是「情感本身」(affectivity itself)。更精確地說：「情感就是自感 (auto-affection)，它是內在地對自我的自身體驗。」⁴¹ 一言以蔽之，謝勒根本不能做到扣緊「徹底的內在性」(radical immanence)以論「感情」之本質。此為其「情感現象學」之最大過失。

米歇爾·亨利與謝勒在「情感現象學」上之差異，正可為李

³⁹ Ibid., p. 639.

⁴⁰ Ibid., p. 642.

⁴¹ Ibid., p. 657.

安的《色，戒》與關錦鵬之《紅玫瑰·白玫瑰》兩部電影電影中女主角之「主體性」的建立分別與「身體」和「情感」的發展邏輯之不同關連方式提供說明。一方面，《色，戒》體現了米歇爾·亨利式「純情自運、交感互通」的立場；另一方面，於《紅玫瑰·白玫瑰》中則可以見出謝勒所肯定的外在價值之絕對權威性以及內在感受於自我估價上之轉變力量。反過來看，這兩部電影之對比於仲裁米歇爾·亨利與謝勒的論爭上會有所貢獻。基本上，米歇爾·亨利的「生命現象學」(phenomenology of life)並不需要肯定獨立自存之外在的價值，而純粹通過「自感」來肯定「情感」作為「主體性」的最重要的本質，並可以具體地落實在「身體」上。這與謝勒先肯定外在的理、客觀的價值，再回過頭來說「情感」的方式完全不同。若從中國哲學之角度來看，則可發現謝勒與朱熹的立場非常相近。「理」對兩者而言都是一種外在客觀的存在，即不論我們是否能體會到此一客觀的「理」，它依舊存在而不會有任何的改變。並且，「理」不只是「所以然之故」且還是「所當然之則」，即一種客觀的價值。由於「理」是外在的，因此我們必須先認知此一外在的「理」，才能發展出與之相應的「情感」，進而對「自我」做出肯定。但這種「由外而內」的方式完全被米歇爾·亨利所顛覆。這一點從張愛玲的小說《色，戒》與《紅玫瑰與白玫瑰》或李安與關錦鵬的改編電影之對比中我們也可以獲得相應的啟示。

結論

儘管《紅玫瑰與白玫瑰》與《色，戒》這兩部小說有特殊之時代背景，不過，此中張愛玲並非旨在對所涉及之「暴力性的政治架構與國族意識的對抗與強制」進行分析。基本上，張愛玲於這兩部小說中的關懷既非「政治性」、更無關「國族意識」，其重點乃係在於展示「純情」的本質與發展邏輯。從上面之分析可以見出：她一方面暗批傳統社會之「矯情薄義」，另一方面則處處藉對愛情之歌頌而強調「真情實感」的救贖力量。但這無改於在這兩部著作中她其實採取了不同的進路。一方面，在《紅玫瑰與白玫瑰》中種種「情」都是毫無保留地「顯」露出來的；這也是關錦鵬如斯肆意地將劇中人的感情奔放出來的原因。但是張愛玲的潛台詞是藉對佟振保之「矯情」乃至「煽情」的表現之嘲諷而暗示出中國傳統價值之崩潰。無疑，這一種對傳統價值之崩壞的冷雋勾劃更清楚地表現於《傾城之戀》中白流蘇兄嫂的種種「假情假義」與其整個婚姻的「虛偽」上。相比之下，於《色，戒》中張愛玲做到了以「歸顯於密」之方式來表達「純情」之本質。與其《半生緣》同調，個中之「悲劇性」反而彰顯了「真摯情愛」之難能可貴。⁴² 而李安則成功地將此「密」之向度收於「身

⁴² 莊宜文對此點有相當深入而細緻的分析，請參見莊宜文：〈距離的調節與情愛的回歸——《半生緣》影劇改編的修訂與超越〉，《中央大學人文學報》第 44 期（2010），頁 189-242。

體」的「自感」。因此之故，李歐梵方誤以為「壓抑」是《色，戒》電影乃至原著之主調。當然，在身體層次上，關錦鵬未能如李安般超越「客體的身體」和「機能的身體」而達致「主體的身體」。

而於哲學，特別是於「情感現象學」之領域中，對比於米歇爾·亨利強調從「可見的向度」(the visible) 回歸至「不可見的向度」(the invisible)，如同《紅玫瑰·白玫瑰》中之言「情」、謝勒只侷限於「顯」之層次。在方法論上這歸咎於謝勒無視了：「情感底存有 (Being of feeling) 完全通過自身呈現…因為它從不是一直覺性給出 (intuitive datum)，它永不能被知覺 (perceived) 或被感覺 (sensed)。」⁴³ 於此關節上，無論作為小說或電影《色，戒》的「歸顯於密」之成功表現都證成了米歇爾·亨利對謝勒之批評。

張愛玲在《惘然記》的卷首語論及《色，戒》時還說了一句十分重要的話：「愛就是不問值不值得。」⁴⁴ 這意謂：愛毋須建基在任何「價值」之上，愛的本質就是「純情自感」。如果這一句話能夠成立，也可使米歇爾·亨利的論點在《色，戒》這一部作品中可以獲得莫大的支持。何況，從李安電影更可以得到進一步的啓示：若無「純情自感」，能否真正對「生命」的基本東西

⁴³ Henry, *The Essence of Manifestation*, pp. 682-683.

⁴⁴ 張愛玲：《鬱金香》（北京：北京十月文藝出版社，2006），頁 461。

有所決定的呢？因為此乃屬於每個人之「內在秘密」！而這也說明透過對《色，戒》與《紅玫瑰·白玫瑰》的哲學性解讀，可以提供一條仲裁米歇爾·亨利與謝勒在「情感現象學」上紛爭之途徑。無疑，於《色，戒》中張愛玲採取了「偏鋒」的手法將「愛」置於一切之上。個中她好像實施了馬里昂（Jean-Luc Marion）所言之「情愛還原法」（erotic reduction）。作為米歇爾·亨利的忠實信徒之馬里昂開宗明義地宣稱：「人並非通過道理（logos）或其存有，而乃係通過他愛（或恨）——無論他想要或不要——這一事實而被界定。」⁴⁵「情愛還原法」的作用就是藉著「有人愛我嗎？」（Does anyone love me?）這一發問、使我們回到自感的生命這一根源性向度。王佳芝正是一個展示人是通過「情愛」（the erotic）這一根本的模態方建立真正之主體性的鮮明例子。相比之下，佟振保則仍是一個始終弄不清愛情為何物的傢伙！與此同病相憐，雖然謝勒也強調「愛」，但其進路仍囿於「知性主義」（intellectualism），特別地還未能擺脫「能所對立」、「主客二分」之格局。從一「文化研究」的角度來說，張愛玲以小說的形式對傳統儒家社會作出深刻而冷雋的批判，於此點上她完全屬於「五四運動」之同路人；不過，十分弔詭的是，其

⁴⁵ Marion, *The Erotic Phenomenon*, p. 7.

對「真情實感」的執著，卻不經意地為重建儒家文化帶來明光，因為孟子之「四端」在本質上原是一種「純情」。⁴⁶ 在這一關鍵上，也可對夏至清推崇其為當代中國最偉大之作家的論點作出一嶄新的安立。

一般而言，如果說「文學世界」在本質上就是「情感世界」，那麼張愛玲於《色，戒》更具體地說明了文學之可能基礎，而且還點出了文學的文化功能。可以說，她對「真情實愛」之毫無保留地肯定，至今仍有「獅子吼」式之作用，因為在這以技術掛帥的社會，現代人已遺忘：與電腦不同、只有人才是「愛的動物」(the loving animal)。⁴⁷ 而且，人作為「愛的動物」是「道成肉身」的。正如米歇爾·亨利所強調：「主體的身體」首先是一「情感的身體」。而於一步一步地將人從一「被見的」(seen)、「被感受的」(felt) 身體引領回到「不可見的」(invisible)、「能感的」(feeling) 之「愛的身體」(the loving body) 上，雖然李安對其中之所以然有所不知，但其功卻不可沒！於此意義上，可以見出：「若沒有哲學，藝術是盲目的」；但同時「若沒有藝術，哲學是空洞的。」

⁴⁶ 參見陳榮灼：〈「四端」究竟是什麼？——「唯氣論」之孟子解〉，收入郭齊勇、胡春依編：《東亞儒學研究論集》（長沙：岳麓出版社，2011），頁 81-94。

⁴⁷ Marion, *The Erotic Phenomenon*, p. 7.

參考文獻

中文書目

李安，〈李安說色戒〉，收入《色，戒的世界》，鄭培凱編，桂林：廣西師範大學出版社，2007，頁 46-47。

李歐梵，〈談《色，戒》：細說李安〉，《中華探索》2007/06/21，頁 49。

___，〈睇色，戒〉，香港：牛津大學出版社，2008。

林沛理：〈李安是狐狸不是刺蝟〉，《中華探索》，2007/06/21，頁 48。

陳榮灼，〈「四端」究竟是什麼？——「唯氣論」之孟子解〉，收入《東亞儒學研究論集》，郭齊勇、胡春依編，長沙：岳麓出版社，2011，頁 81-94。

___，〈回歸「徹底性的內在性」——東西方「生命現象學」之比較研究〉，《清華學報》新 40 卷第 1 期（2010），頁 1-20。

張小虹，〈愛的不可能任務：《色 | 戒》中的性—政治—歷史〉，《中外文學》第 38 卷第 3 期（2009），頁 9-48。

張愛玲，《紅樓夢魘》，台北：皇冠文化出版有限公司，1991。

___，《鬱金香》，北京，北京十月文藝出版社，2006。

___，《紅玫瑰與白玫瑰》收入《張愛玲典藏全集》第六冊（短篇

小說)卷二 1944 年作品，台北：皇冠文化出版有限公司，
2001。

莊宜文，〈文學／影像的合謀與拮抗——論關錦鵬《紅玫瑰，白
玫瑰》、李安《色，戒》和張愛玲原文本的多重互涉〉，《政
大中文學報》第 9 期（2008），頁 69-100。

——，〈距離的調節與情愛的回歸——《半生緣》影劇改編的修訂
與超越〉，《中央大學人文學報》第 44 期（2010），頁 189-
242。

鄭培凱（編），《色，戒的世界》，桂林：廣西師範大學出版社，
2007。

西文書目

Caruana, Virginie. "La Chair, L'Érotisme." *Revue Philosophie*, no. 3
(2001): pp. 373-382.

Descartes, René. *A Discourse on Method*. Translated by John Veitch.
New York: Dutton, 1912.

Heller, Agnes. "Death of the Subject." *Thesis Eleven*, vol. 25. no.1
(1990): pp. 22-38.

Henry, Michel. *The Essence of Manifestation*. Translated by Girard
Etzkorn. The Hague: M. Nijhoff, 1973.

_____. *Philosophy and Phenomenology of the Body*. Translated by
Girard Etzkorn. The Hague: M. Nijhoff, 1975.

_____. *Material Phenomenology*. Translated by Scott Davidson. New
York: Fordham University Press, 2008.

_____. *Incarnation : une philosophie de la chair*. Paris: Le Seuil, 2000.

Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations*. Translated by Dorion Cairns.
The Hague: M. Nijhoff, 1973.

Marion, Jean-Luc. *The Erotic Phenomenon*. Translated by Stephen E.
Lewis. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by
Donal A. Landes. London & New York: Routledge, 2014.

Salomonson, Jan W. *Chair, Sceptre and Wreath: Historical Aspects of
their Representation on some Roman sepulchral Monuments*.
Groningen: Ellerman Harmsm, 1956.

Scheler, Max. *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale
Wertethik*. München: Francke Verlag, 1980.

Umbelino, Luís António. "Feeling as a Body: On Maine de Biran's
Anthropological Concept of Sentiment," *Critical Hermeneutics*, special
2 (2019): pp. 73-83.

Van Buren, E. Douglas. "The Sceptre, its origin and significance,"
Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale, vol. 50, no. 2

陳榮灼

純情自運，交感互通——《色，戒》之哲學意涵

(1956): pp. 101-103.

**Auto-Affection and Inter-feeling:
On Philosophical Implications of *Lust, Caution***

CHAN Wing Cheuk

Department of Philosophy, Brock University

Abstract

This paper aims to explore the philosophical significances of *Lust, Caution* – from Eileen Chang’s original fiction to Ang Lee’s filming. This analysis will uncover that there is a striking contrast between Lee’s movie and Kwan Kam Peng’s filming of Chang’s other work *Red Rose and White Rose*. In disclosing their proper philosophical implications, this paper will employ Michel Henry’s phenomenology of body and Max Scheler’s phenomenology of affectivity as hermeneutical frameworks. This analysis will also show that both works of Chang and their films point to a new possibility in settling the debate between Henry and Scheler. In general, it should indicate an innovative way in appreciating the cooperation among literature, film and philosophy. The major conclusions of this paper are: first, in terms of Henry’s concept of subjective body, it is possible to justify Lee’s emphasis on the role played by sexuality in illuminating Chang’s world of pure feeling;

陳榮灼

純情自運，交感互通——《色，戒》之哲學意涵

second, Chang's view on love can lend support to Henry's doctrine of life as auto-affection, in challenging Scheler's founding of the possibility of pure feeling upon objective values.

Keywords: *Lust, Caution, Red Rose and White Rose*, Eileen Chang, Ang Lee, Kwan Kam Peng, Michel Henry, Max Scheler, Phenomenology

《現象學與人文科學》第 13 期