

电影分析功课 拆解李安电影

晏凌 田昊 著

王佳芝的自我实现历经西方戏剧化的挣扎与毁灭，玉娇龙的明心见性却归于东方禅宗式的顿悟与解脱。汤唯柔美压抑的神情与章子怡性感迷人的外表通通迷惑了观众。



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

电影分析功课 拆解李安电影

晏凌 田昊 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

电影分析功课：拆解李安电影 / 晏凌，田昊著. —广州：暨南大学出版社，2013.3
ISBN 978 - 7 - 5668 - 0480 - 8

I. ①电… II. ①晏… ②田… III. ①电影评论—中国—现代 IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 024914 号

电影分析功课：拆解李安电影

著 者：晏 凌 田 昊

责任编辑：李 艺 沈双喜

责任校对：黄 斯

地 址：中国广州暨南大学

电 话：总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

传 真：(8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编：510630

网 址：<http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版：弓设计

印 刷：佛山市浩文彩色印刷有限公司

开 本：787mm × 960mm 1/16

印 张：16.5

字 数：245 千

版 次：2013 年 3 月第 1 版

印 次：2013 年 3 月第 1 次

定 价：39.80 元

(暨大版图书如有印装质量问题，请与出版社总编室联系调换)

前 言

有禅师曾云：“老僧三十年前参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。”这是参禅的开悟过程，其实也未尝不可以看成是我们认识事物的过程与方法。每一种事物都自有其被创造的某种规则与结构，当我们没有任何关于事物结构的知识时，自然“见山是山，见水是水”。而所谓的分析，当然是拆解、还原事物的构成部分，发现我们从表面未曾发现的东西，即“见山不是山，见水不是水”。

所以，做电影分析功课绝非仅仅是一种顺畅的感性表达，在将自己沉浸在光影声色编织的世界里，感受与影片同在之时，也需要及时抽身做理性旁观，甚至有些残酷地将电影当作被拆解的客体，像外科手术师一样去分析每一处的蛛丝马迹。当然，这个过程绝不枯燥，而是充满发现未知的美丽！

本书的分析对象选择了李安的电影。为什么选择李安电影？我想，李安的电影成就、影响、个人魅力自不用多说，优秀电影人的优秀作品总是颇为值得分析的。但我们需要亲证他的电影魅力。是否可以从不了解到欣赏，从欣赏到喜欢，从喜欢到更喜欢，还是让本书的分析功课来告诉我们答案。

但首先，作为影片分析来说，我们需要补上的就是电影视听语言的

功课。电影是用它自己的语言来为我们讲述故事的，这套属于电影这种媒体本身拥有的叙事手段往往作用于我们的潜意识，并不外露，很难捕捉。但就像李安在《南方周末》的一次采访中说道的：“2D 可能从 1960 年代到现在没什么新的东西，该知道的都知道了。”也就是说，2D 电影的表现潜力基本上已经被人们都发掘了出来，但是我们观众甚至包括部分影视从业者对电影视听语言的理解到底如何呢？恐怕电影语言并没有成为公众常识。观众的观影素养直接影响到电影制作以及电影评论、电影市场的生态，而李安自美国电影教育体系中学到的那套电影讲故事的方式，确实可堪基础范本。

由此，本书最大的特色便是拆解电影，截取电影原图做电影的视听语言分析和电影内容的读解。书中采用一种理论同感性兼具的态度与精密的分析，力求完整地解析整部电影而不是割裂的片段，在视听语言的分析中又将带出对视听语言基本知识的介绍。拆解电影的图解书写将带来阅读电影书的新感受，也是电影解读能力或者电影制作能力成长的必修课。

电影分析功课当然不仅是电影的拉片教程，还是回到开头的那个禅宗故事里。禅对自我的洞察，不是一种外在的知性知识，而是一种内在的体验，它的方法是进入事物内部去认识事物，把自己投入创造的源泉，吸取内蕴的一切生命。也就是说，当你能感受到电影的生命律动时，你是在发现自我无意识。然而，对于普通人来说，或许还是要经历分析的过程，从外部进入内部。一部电影的表层意义容易被我们意识，但更多不被意识到的深层意义却需要用分析或者说阐释的手段来揭示。由于背景不同，每一个主体对影片的理解、阐释是有差异的，因此本书也引用了不同学科对同一部电影的不同解读，相互映照，在此也向被引用的诸位学者们表示感谢。但最终，所有的意义分析终需内化己心，分

析如果也是一种自我对自我的仪式，那么身心应该会受到洗礼，使一部优秀的电影能在这个没有仪式、缺失信仰的年代完成它的神话慰藉和提升功能。所以，电影分析功课其实也是现代人常备的身、心、灵修习功课。

所有的功课，所有的体验，所有的修习，最终都要靠自己完成。如果有缘邂逅这本书，期待能成为您随时去翻阅的电影读解进阶教程，更希望能对大家完成属于自己的电影分析功课有所助益。本书属于真正意义的合写，大多数篇章都是二人协作完成的。不当之处，也敬请批评指正！

感谢本书的编辑，是他们让本书得以顺利出版，而且因图片众多且跟内容环环相扣，这也给他们的排版带来了不小的麻烦。

当然，最需要真诚感谢的是李安导演，没有机会与他亲见和联系，但总有一段缘的无形牵引，是他的电影、自传，他的采访，他的一切创作才让我们完成了这本属于我们自己的分析功课！

作 者

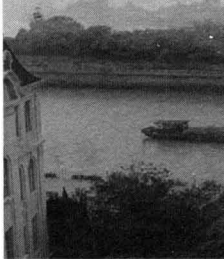
2012年12月

目

录

contents

- 1 前 言
- 1 上编：《色·戒》
- 2 引 篇 不是张爱玲的《色·戒》：文学到影像的改编
- 2 一、全球化语境中的“奇观”与“叙事”电影
- 3 二、小说改编与电影剧本
- 5 三、电影对文学作品的改编思路
- 6 四、张爱玲小说的改编与《色·戒》改编的难度
- 8 五、李安的《色·戒》
- 10 第一篇 影片的外部分析：《色·戒》的“俄罗斯套盒”
- 10 一、《色·戒》的“俄罗斯套盒”
- 11 二、不同外部视角看《色·戒》
- 30 三、回归电影本身
- 32 第二篇 《色·戒》的视听语言分析
- 32 一、片头
- 35 二、开场定调
- 41 三、故事行进中的长镜头叙事
- 46 四、几出重点场景
- 116 五、人物形象





132 六、镜像与窥视、凝视

135 七、镜头中的空间距离



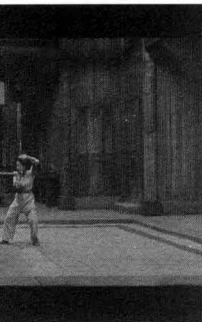
137 下编：《卧虎藏龙》

138 引 篇 跨文本的视野：李安与《卧虎藏龙》的英雄旅程

138 一、电影运作中的大叙事

138 二、来自神话的英雄旅程

140 三、卧虎藏龙的英雄之旅



150 第一篇 叙事分析：《卧虎藏龙》的文化劲道

151 一、初探结构

155 二、观众接受心理

157 三、再次回到情节与人物

159 四、深探故事意蕴



166 第二篇 《卧虎藏龙》的视听语言分析

166 一、人物出场与影像铺陈

172 二、人物刻画与镜头选择

185 三、人物对话中的场面调度

189 四、人物关系与戏剧结构

196 五、武打场景



244 尾 声

244 李安的迷惑术：《少年 Pi 的奇幻漂流》、成长之恶与回归上帝

上编： 《色·戒》

——写在《色·戒》之前

这个时代的媒体，每天都在寻找那些能够刺激人们眼球的新闻事件。在他们的笔下，二元对立的冲突中所书写的亲情、友情、爱情是如此富有戏剧性，而被介入采访中或者置于镜头前的人们，似乎也陷入了戏剧化的叙事中，并享受着媒体带给他们的角色愉悦。

当我们被消费，被愉悦，被感恩，被偷窥，被寻找，被愤怒，被搜索，被“人肉”的时候，我们在不知不觉中已经丧失了情感，丧失了空间，丧失了思维，丧失了自我。我们只是茫茫世界中的一个“符号”，一个能够满足大众娱乐与想象的“符号”。

物如此，人亦然。

引 篇 不是张爱玲的《色·戒》：文学到影像的改编

一、全球化语境中的“奇观”与“叙事”电影

好莱坞电影专注于叙事，衍生出不同的电影类型，每种类型都有自己的故事结构、人物性格以及场景特色。20世纪60年代或以后的“后经典”好莱坞片，紧凑统一的叙事方式已然破产。但不可否认的是，传统经典的叙事电影仍然是好莱坞电影的主流，只不过，这个时候多了另外一重符号——“奇观”。高科技的运用将“奇观”这一特色在电影中发挥得令人瞠目结舌、叹为观止：《阿凡达》究竟是在炫耀“奇观”还是在讲述故事？3D版的《泰坦尼克号》究竟是让人去集体怀旧、找寻逝去的浪漫爱情还是再次将“奇观”的魅力放大，将高科技植根于受众的头脑？无论怎样的目的和意图，电影在“叙事”和“奇观”中的摇摆不定与左右平衡成为好莱坞电影攻克世界市场的双重武器与法宝。

显然，在全球化的语境中，电影只懂得叙事还是远远不够的，必须让受众获得与在家中观看影碟机或是在电脑上看片不一样的感受，或许“奇观”真的是一个很好的招牌。它能够让电影的宣传多出几分自信和底气，它能够让观众乖乖地走进电影院，它能够让国产电影起死回生……

什么叫“奇观”？“奇观”只是3D技术的代称吗？电影发展到今天，“奇观”早已成为电影叙事的一部分。界定一个名词，换个说法也许可以这么来表述：今天受欢迎的电影大部分都是奇观叙事电影——技术上是现代的大脑图形技术、Imax制作技术、3D放映技术等普及所凸显的视觉特效、感官刺激；视觉呈现上是那些一系列或优美，或壮观，或离奇，或紧张，或热闹，或诱惑的创意镜头带给观众的视觉震撼。

《色·戒》的走红，有太多的因素在里面。全球发行放映的2007年，恰恰也适逢后冷战时期谍战片的兴起。这股谍战片浪潮席卷全球，从美国到欧洲，从中国到韩国，他们无一不在拍摄大量谍战题材的影视剧。但此时的谍战片已不似以往那般敌我分明，人物在角色扮演与自我认知间，透出更多的模糊性。《色·戒》在这股潮流中对历史的再度书写，也恰恰契合了当下受众的口味，让自己无意间打上了谍战片的符号标签。在大中华地区，《色·戒》的符号价值还在于它改编自一位颇富才华的女性——张爱玲的小说。张爱玲本身的传奇身世与备受争议的价值观也给电影带来了诸多的关注和非议。然而，最后将这部电影推向风口浪尖的却是电影中的“床戏奇观”。当然，这样的“奇观”不是技术奇观，而是光影视觉呈现中的“奇观”。摄像机的窥视作用，将观众带入人类行为中最隐蔽的部分。为了观赏到未删节版本，国人纷纷赴港游，引发了香港《色·戒》的观片热潮。而内地的删节版本到最后引发的却是公民的政治权利之争。

“奇观”大于“叙事”的社会炒作让这部电影本身的艺术特色被屏蔽和忽略了。而在电影中，导演追求的其实是两者之间的平衡。

二、小说改编与电影剧本

我们一直需要明确一点，文学和电影尽管有联系，但是它们毕竟属于两个不同的艺术范畴，都拥有各自的呈现媒介与表达方式。

当然，既然是改编小说，我们自然需要了解文学作品，了解文学作品的语言，了解文学作品的风格，了解它独特的叙事方法，理解它所描述的世界与人物，以及从中传达的价值观。

但是了解了文学并不代表了解了剧本。

既为剧本，那么无论是戏剧、电影、电视剧或是新媒体剧都离不开戏剧性这个区别于文学性的东西。在古希腊时代，亚里士多德从模仿的角度对戏剧与史诗（长篇小说原型）作出了区分，史诗采用的是“叙述法”，而戏剧则是用“动作来表达”。因此，首先，小说中对事件的叙述需要依靠动作来直观呈现，但改编的任

务却远没有这么简单，戏剧与叙述的区别，还有更深一层的含义。由于在叙述性文学作品中，基本内容是对事件的叙述，而在戏剧体裁作品中，则是人的心灵的外化过程，那么叙述性文学作品中的角色或许只是作为事件的参与者，而戏剧性作品中人的主导作用要更强，角色的性格、动机、目标和行动要更清晰可见。由于李安接受过戏剧教育，并在西方完成电影学习，所以他的电影一直非常强调借鉴西方的戏剧性，他的电影里最耐看的也是复杂、纠缠的戏剧性人物关系。

电影剧本是一种工业化模式下的产物，要能够入投资商、制片人的法眼，要适应影院放映需求等，这都需要一种剧本规范。大体来说，剧本格式、剧本结构、情节设置、角色塑造在以好莱坞为代表的经典叙事体系里都形成了诸多的操作标准。比如三幕结构，即第一幕介绍英雄面临的问题，第二幕则是主人公与他或她面临的问题进行持续斗争，第三幕则是主人公对问题的解决。比如角色性格弧线，简单地说就是主要角色应有缺点，在剧中要得到成长。再比如英雄旅程，这来自坎贝尔的神话研究和荣格的原型理论。坎贝尔的英雄神话研究发现世界上各种神话基本都是同一个故事，都有同一种模式，即都是英雄经历一段相似的从冒险到回归的旅程；而荣格认为原型是在所有人的梦和所有文化的神话中不断重复着的角色或能量，这来源于我们的集体无意识。原型便成了我们多重人格中扮演的各种角色，并演绎着我们人生的戏剧。将英雄外部或者内心的旅途变为故事前进的路线图，而原型成为推动剧情的一种角色功能，即成为好莱坞信奉的英雄之旅的编剧法则。当然，这只是好莱坞经典叙事体系中的操作规范，艺术电影、其他国家与地区的电影亦有其自身的特色。

再有，我们需要熟知电影化叙事体系。电影是与文学、戏剧都不同的一种媒体，尽管从戏剧层面上去下功夫对于编剧来说是很重要的工作内容，但电影毕竟是在用视听语言来操控我们的情绪，而不是戏剧舞台的记录。所谓电影化叙事就是充分利用电影媒体的独特叙事功能，即依靠视听元素而非单纯语言元素来表现角色、揭示情节。电影中的时空关系、画面构成、镜头摄影、场面调度、剪辑技巧、声响音乐、光线色彩等都可以用来进行叙事，并在潜意识层面控制受众的心理与思维。

三、电影对文学作品的改编思路

文学的确在衰落，文艺理论界的研究早已从单纯的文学研究转向了文化研究。文学是否已经一蹶不振？这个问题很难回答。但文学始终是一种养分，这种养分对于电影而言，有时候是不可或缺的。当文学作品改编为电影的时候，我们首先需要思考的是什么呢？一个大致的改编思路应该是怎样的呢？改编自文学的电影为什么又有如此之多不尽如人意的地方呢？我们究竟应该忠实于原著还是应该推翻它呢？如此多的问题，都来自于对文学的电影改编，也是每一个导演和编剧需要面对的问题。毕竟，文学和电影是两种不同的艺术。

作为电视剧和电影编剧，在改编文学作品的时候，思路一定要明确。

第一，如果在长篇、中篇与短篇之间选择的话，电影最好选择短篇或者是中篇小说，而电视剧最好是选择长篇小说。这一点在张爱玲小说的影视改编上是屡见印证的。改编思路一乱，改编十之八九会失败。《半生缘》作为一部长篇小说，电视剧（林心如、蒋勤勤版）的改编显然要比电影（梅艳芳、吴倩莲版）更为丰满；《倾城之恋》作为中篇，改编为电影，中规中矩，大多数评论家质疑的是电影中男女主角的扮演者廖赛人与周润发，电视剧（陈数、黄觉版）更糟糕，增添了很多无谓的人物不说，剧作家邹静之因为对张爱玲小说中的女性与中国大家闺秀的迷恋，将两者合为一体，塑造了抗日爱国、知书达理的女性白流苏，这一人物形象与张爱玲小说中世故、机警、颇具心机而又感时伤怀、顾影自怜的白流苏相去甚远。

第二，在明确了改编对象以后，一定要知道自己要将小说改编为怎样的故事，因为故事背后就是价值观，故事的衰落就是价值观的衰落。在确定故事以后，需要理顺故事中每个人物之间的关系，凸显人物的性格特色。挖掘故事，塑造人物性格之后，我们需要做的就是提升故事的主题。主题的提升其实是通过人物性格的塑造以及人物在命运面前的矛盾挣扎来反映故事的价值观。

第三，要运用电影化叙事思维来进行影视剧本创作。这是一个将文学养分融

入戏剧化场景的过程，这个过程既需要对文学、戏剧的熟练掌握，同时又要有对电影化叙事思维的深刻理解，只有这样，剧本才不是戏剧剧本，而是电影剧本。

四、张爱玲小说的改编与《色·戒》改编的难度

在李安的《色·戒》之前，已有很多大导演涉足张爱玲作品的改编。香港导演许鞍华改编了《倾城之恋》和《半生缘》，关锦鹏改编了《红玫瑰和白玫瑰》，台湾导演但汉章改编了《怨女》，侯孝贤改编了《海上花》。需要说明的是，侯孝贤改编的是张爱玲的长篇译作。这里需要强调一点，以上导演改编的作品皆为张爱玲最具盛名的小说：人物刻画栩栩如生，情节描绘跌宕起伏，环境描写引人入胜。而如此完善的小说在改编上恰恰是难度最大的。电影的时间长度便是逃不掉的限制，一般电影为90~150分钟，以这样的篇幅要想将张爱玲小说中的人物、情节、环境完整展示出来，忠实传达小说的意蕴和情怀，几乎不可能。无论怎样的删减与增补，无疑都是对原著最大的伤害。名著改编的社会影响和难度使得每一位改编张爱玲小说的导演都小心翼翼，而结果却都是那么不尽如人意。

李安选择了一部并不为人所注意的短篇小说——《色·戒》，这显然不容易激发张迷对这部电影的抨击。这部小说情节之薄弱，人物之模糊，叙述之跳跃，几乎使得大众对其鲜有印象。可就是这样一部鲜为人知的小说，却花费了张爱玲近三十年时间修修改改。是什么样的原因让张爱玲对这个短篇如此纠结？

这个短篇，描述的是汪伪时期的历史事件，它凝聚了张爱玲个人的纠结情怀。历史中的人物在书写当代史的时候，基于个人价值和立场的关系，只有选择隐晦、留白、删减等方式才能让历史得以呈现。张爱玲对汪伪政府人员胡兰成的爱恋，是她人生中最具争议的事情。同样也是这段历史，让她在1949年以后的中国文学史上一度销声匿迹。

小说《色·戒》描绘的就是一名女特工在顾影自怜之际生发了爱恋情怀，放走了汪伪政府的人员，最后自己惨遭杀害的故事。这个世人看来缺乏明确是非标准的故事，是张爱玲个人纠结情怀的展示，也是很多人不能接受张爱玲的重要原因。

而这种贯穿张爱玲小说的个人化书写使得她的小说主题多是描写国破家亡之中的世俗男女感情，这难以获得主流意识形态的认同，其实也是影视工作者在以或主流，或崇高，或深刻的意识来改造张爱玲小说的最难之事。张爱玲小说最大的魅力就是源自对世俗男女情怀的赤裸、细腻描写，如果将世俗提升到所谓的更高人生境界或者一个哲学高度，同时又不舍弃张爱玲小说的精髓，若没有一定的哲学功底和生活体验，这种转换和提升必然是一次彻底的失败（参考电视剧《倾城之恋》中白流苏是如何被塑造成为一位抗日女英雄的）。

而小说《色·戒》在语言叙述形式上的一些特点，也使其在改编成为电影的过程中还存在着以下难点：

其一，小说缺乏戏剧性的情节描述。小说中的女主人公为什么要做女特工？在张爱玲随意慵懒的笔调下，王佳芝的暗杀之路起源于同学的怂恿。这样的描述在电影里面必然会降低电影的深度。王佳芝为什么要放走易先生？小说中同样也只是写了个易先生给她买钻戒的段落，然后女主人公就在心里有了“闪念”：“这个人真爱我的”。可就是这样一句话，使得各路人马对电影意图的解读都源自这句话的潜意识，尽管电影里面没有这句话。除此之外，几乎所有事件之间都缺乏因果联系，悬念、冲突都不够。

其二，小说中人物缺乏鲜明的个性特征。除了女主人公王佳芝、易太太、易先生以及对白描述外，其他的人物形象都是模糊的。这样的人物形象很难让观众建立起人物之间的联系。在小说中，每个人物都可以是一句话的表述，但在电影里面却必须是颇具匠心的立体展示。

其三，心理描写与隐晦描写比较多。这样的写作方式在小说中司空见惯，可是放在电影里面怎么办？是增加独白还是运用旁白来解决？这些解决方法对电影本身的叙事而言是有利还是有害？如果不用，电影究竟采用怎样的叙事方式来弥补空缺？

其四，叙述者多是旁观者的姿态，同时以第三人称的心理描述完成与读者的沟通。叙述者游离于事件叙述和心理描述中，穿梭于不同时空，容易给读者造成叙事混乱之感。这一点简单来讲就是叙事有太大的跳跃性。阅读小说，当产生阅

读障碍的时候，我们很多时候会回到障碍产生的地方，通过反复阅读、字字推敲的方式去扫除障碍。观看电影，在发生理解障碍时，我们却不可能立即回到障碍发生的地方去通过反复观看，推敲演员的表演、潜台词等来为我们解惑。阅读和观影的差别，决定了电影的叙事方式不能如小说那样天马行空、自由驰骋。

五、李安的《色·戒》

天秤座的李安与天秤座的张爱玲走到一起，穿越时空，彼此倾诉。可是，无论怎样的相知相识，每个人都是独立的个体，无法被替代和模仿，张爱玲如此，李安亦然。电影《色·戒》是李安的作品，它不是小说《色·戒》的翻版。电影有着张爱玲冷酷的一面，也同样倾注了李安青年般的戏剧浪漫：那一刻，分得清楚什么是梦？什么是理想？什么又是现实？究竟是现实压抑了人性，还是人性就是现实？

如果没有书香门第的熏陶，没有恋恋不舍的平衡取舍，没有对戏剧的热爱和对电影的执着，就不会有伟大导演李安，更不会有李安的《色·戒》。李安的《色·戒》在讲王佳芝的找寻，在讲王佳芝的人生价值，在讲王佳芝如何为了“自由”付出了生命。

匈牙利诗人裴多菲说过：生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，二者皆可抛。我想这首诗是解开《色·戒》的一把钥匙，但世人的解读似乎总离不开对张爱玲的参照。

在张爱玲的小说《色·戒》中，纠缠着爱与不爱的矛盾。王佳芝纠结于自己与易先生的关系，肉体，灵魂，感觉，爱。最后王佳芝沦丧在所谓的肉体中。这些都与另外一个男人邝裕民没有多大的关系。可是，在李安的电影《色·戒》中，从来就没讲过爱情。爱情只不过是王力宏扮演的邝裕民、汤唯扮演的王佳芝、梁朝伟扮演的易先生那英俊美丽外表下的一种假象。偶像版的演员选择对观众而言本身就是一种魅惑，俊男美女，谁没有想象？可就是这样的想象掩盖了电影本身真正的表达。

电影是李安的，是浪漫的，是自由的，同时也是残酷的。电影中没有任何一段爱情，有的永远只是戏剧舞台上的精彩演出，王佳芝是，邝裕民是，他们永远是戏剧舞台上的男女主角，他们的关系永远是戏剧舞台上男女主角的关系，备受关注，引人注目。所以，电影实际上讲述的是王佳芝——一个在现实社会没有爱、没有温暖的女子机缘巧合演出了一场话剧，成为剧中女主角，达成了自我实现，找到了爱、温暖与尊重的感觉，然后不可自拔，于是在现实的“美人计”中，扮演所谓的“女间谍”这一角色，将演戏进行到底的故事。这就是李安的《色·戒》，将戏剧融入其中，最后不免让人感叹：究竟是人生如戏还是戏如人生？

故事的结局，王佳芝放走了易先生，却没有吞下药丸。为什么放走易先生？不是因为戒指，而是因为钻戒的光芒和血腥的脑浆混在一起，这永远不是王佳芝想象设计的戏剧情节。又为什么不吞下毒药，自我了结，来个干脆？她不是怕死，而是时机未到。因为这出戏还没有落幕，作为演员的王佳芝在没有亲眼看到结局时，是不愿轻易结束自己的生命。王佳芝由始至终都是一个具有强大生命意志力的女子，她需要自己去控制、完成自己的角色，哪怕付出生命的代价，这是她向往的“自由”。这就是李安的《色·戒》所表达的意义。