

中国当代

电影史

The History of
Contemporary
Chinese Cinema

II

丁亚平 著



中国当代 电影史

II

丁亚平
著

The History of
Contemporary
Chinese Cinema



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

图书在版编目(CIP)数据

中国当代电影史.2 / 丁亚平著. --北京: 中国电影出版社, 2011.5

ISBN 978-7-106-03302-6

I. ①中… II. ①丁… III. ①电影史—中国—1978~2009 IV. ①J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第087135号

图 片: 张斌宁
责任编辑: 类成云
封面设计: 杨林青
版式设计: 潜行者工作室
责任校对: 杜悦
责任印刷: 刘继海

中国当代电影史 II

丁亚平 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编 100013
电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)
64296742(读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2011年6月第1版 2011年6月北京第1次印刷
规 格 开本 / 787 × 1092毫米 1/16
印张 / 24.5 插页 / 2 字数 / 859千字

书 号 ISBN 978-7-106-03302-6/J · 1245
定 价 128.00 元

目录

自序 / 001

第一部分 电影·政治：国家授权与现实空间位移

引言 / 009

第一章 记忆与解放的路：新时期电影的形成 / 014

第一节 政治、时代主题插入与老电影家的选择 / 014

第二节 观影的情感史 / 029

第三节 以影载道的艰难转折 / 043

第四节 批评政治学：如何解读电影密码 / 054

第五节 第四代：时代之间 / 066

第二章 改变与颠覆：人、艺术、商业的诗学 / 082

第一节 政治、大众与商业角逐 / 082

第二节 谢晋：生活史、真谛与美德 / 097

第三节 实践生活的要求与“谢晋模式”的反思 / 109

第四节 第五代崛起：作为社会与个人的一种“生态” / 118

第五节 通过政治、商业进入现实 / 136

第二部分 90年代的市场、社会重造与越界的电影行为

引言 / 155

第三章 欲望的整体：价值、市场化与责任 / 162

第一节 主旋律文化、电影的政治性及其转换与改造 / 162

第二节 市场体制变化与电影对商业及娱乐化的追求 / 189

第三节 文化向度与电影多维主义的发展 / 203

第四节 冯小刚贺岁片与走向艺术和娱乐的商业化 / 218

第四章 他者的言说：开放的银幕与新兴电影的身份想象 / 233

第一节 电影节电影 / 233

第二节 中国大陆、台湾和香港：走向开放与交流 / 249

第三节 大片的引进与电影的改变 / 263

第四节 嫁接与现代性：贾樟柯及其他新一代导演的选择 / 280

第五节 第六代的非主流制作与文化语码 / 297

第三部分 版图迁延：进入21世纪的电影文化与产业

引言 / 319

第五章 文化空间与国营转向市场导向 / 329

第一节 球域化与不断证实的所指 / 329

第二节 再生与更新：创作空间的变化 / 339

第三节 国营转向：实践范畴及其表征 / 350

第四节 《英雄》与民营电影业登上舞台 / 372

第六章 明星的文化表征转移与重新语境化 / 395

第一节 明星接受史、情欲升华标本 / 395

第二节 作为东方想象视觉载体的巩俐 / 408

第三节 章子怡：视觉传媒时代的符号构建 / 425

第四节 明星对象化与影迷文化 / 437

第七章 话语的交换：电影体系变奏与挑战 / 447

第一节 港台电影、市场新语汇与后第六代 / 447

第二节 从贺岁档到进口大片 / 466

第三节 主流电影何为：观众、诠释与符号 / 482

第四节 反思性变革、电影政策机制与象征形式 / 499

第八章 主体性建构与全球化时代的中国电影 / 514

第一节 价值观、影像空间生产与表意实践的重构 / 514

第二节 电影：伦理实证化及其问题 / 529

第三节 艺术电影与文化主义 / 544

第四节 中式商业大片：跨越疆界 / 558

第五节 话语途径、电影审查及批评：公众空间的建立 / 574

附录 / 593

中国当代电影史年表 / 593

中国当代电影片目 / 641

参考文献 / 772

后记 / 776

第六章 明星的文化表征转移 与重新语境化*

第一节 明星接受史、情欲升华标本



新中国成立初期，随着《乡村女教师》、《金星英雄》等影片的上映，苏联明星随着影片剧照及肖像的发行在观众们中间累积起浓郁的人气。图为《乡村女教师》的扮演者马列茨卡娅（左）及《金星英雄》中质朴率真的男明星谢尔盖·邦达尔丘克（右）。

从很小时起，中国电影就开始形成多地性的独特体系。有研究者曾指出：“电影原是狼藉浪子，从远洋漂泊到上海和香港，继续他的四海为

家，直至邂逅上戏院……为了与戏院厮守，他改变了自己——由长十数分钟，没明星、没曲折剧情的风景片或纪录片，演变成戏院最喜爱的90分钟剧情片，为讨芳心，他还加入了明星漂亮的面孔……”^①。这是纯从电影工业的成长与发展来描绘明星的电影史意义，如果将观众的认知和反应诠释成特定意识形态的认同过程，又会怎样呢？

1949年以后，中国发行过一套苏联电影演员的肖像照片，他们的代表作《乡村女教师》、《真正的人》、《金星英雄》等剧照也一起发行。这些剧照在电影

* 与张斌宁合作。

① 钟宝贤：《香港影视业百年》，三联书店（香港）有限公司2004年版，第302页。

院里悬挂并畅行无阻得以宣传。但在1959年庆祝新中国成立10周年文化部举办的“国产新片展览月”活动中，上上下下有人质疑：为什么不挂我们中国自己的明星照片？在这样的背景之下，文化部经过广泛征求意见，选出了22位中国电影明星。以姓氏笔画为序，分别是：于洋、于蓝、上官云珠、王丹凤、王心刚、王晓



棠、田华、白杨、孙道临、李亚林、张平、张圆、张瑞芳、陈强、金迪、庞学勤、赵丹、祝希娟、秦怡、崔嵬、谢芳、谢添。22大电影明星实质就是对一代人有意识的身份确证，个中虽然也有未能在随后的变化多端的电影潮流中找到自己的位置的，但是这些电影演员的大照片，拿到各大影院悬挂着，毕竟形成一种整体的力量，让特定年代的中

从《中国青年报》发起的“我喜爱的当代青年银幕形象”调查和评选活动结果中，我们发现观众的好恶简洁明了却耐人寻味，既有代表中国传统文化美德的从珊（《牧马人》）和温玉娟（《喜盈门》），又有迎合时代社会新风尚的方舒（《赤橙黄绿青蓝紫》）和冷眉（《金鹿儿》）。应该说，这不仅体现了一定的市场信息，也关涉到了中国电影文化当中最核心的一些元素，譬如对妇女温良恭顺、勤俭持家的那种潜在期望和要求。

国观众看了激动人心，同时，产生“观看的愉悦感”^①。

《中国青年报》于1983年5月正式发起了“我喜爱的当代青年银幕形象”的专题讨论，并进行一次比较广泛的调查和评选活动。报社收到选票共计1005160张。

^① 贾姬·史黛西语，引见[英]乔安·哈洛斯、马克·贾柯维奇：《大众电影研究》，张雅萍译，远流出版事业股份有限公司2001年版，第197页。1964年，在文艺界的整风运动中，夏衍、陈荒煤被点名批判，各地影院悬挂的22位电影演员照片也被撤下。1994年2月，广电部电影局和中国电影家协会联合在北京表彰了上述22位对中国电影作出重要贡献的老一代表演艺术家，授予他们刻有“人民不会忘记”的金质奖杯。22大明星中当时健在的16人到会。

依名次排列是：

- 李秀芝（丛珊饰）618670《牧马人》（“上影”）
 水莲（温玉娟饰）492493《喜盈门》（“上影”）
 韩苗苗（李羚饰）470070《苗苗》（“北影”）
 沙鸥（常珊珊饰）463920《沙鸥》（“青年厂”）
 荒妹（沈丹萍饰）452756《被爱情遗忘的角落》（“峨影”）
 刘思佳（张甲田饰）373695《赤橙黄绿青蓝紫》（“长影”）
 解净（方舒饰）319835《赤橙黄绿青蓝紫》（“长影”）
 金明露（冷眉饰）314686《金鹿儿》（“北影”）
 张岚（刘晓庆饰）281395《瞧这一家子》（“北影”）
 廖星明（郭凯敏饰）272320《逆光》（“珠影”）^①

这次评选活动的意义在于，一方面是一种市场信息，从这里可以看出观众的倾向，另一方面，其中也包含某些特定的观众、青年影迷对文本做出的某些接受方式、阅读方式。他们最喜爱的是些什么形象？电影女明星！这也反映观赏电影的观众在接受指向和心态，其中除了电影传播与心理政治的影响意义以外，当然还有个人的文化“计量”和品味解码。

早在80年代，谢晋即提出：“一个成功的电影形象最终还是决定于演员所扮演的形象能否在银幕上真实可信地体现出来。”此外，有论者提出了电影明星之于电影的意义与明星组合效应的召唤作用：如果说电影表演艺术家主要是由演员自己和导演共同创造的，那电影明星则往往更多是由制片人和传播媒介全力塑造成的。明星与“演员”完全不同。大明星出演的影片总是具有极高的上座率，这种触动观众响应的和弦的明星召唤力，并不仅仅来源于“一切为了明星”的制片方针，而且还来源于明星在银幕外的“表演”，加上各种传播媒介对秘闻轶事的兴趣。“正是这种组合效应导致许多观众‘接受前’就已经处于认同或增加认同的心理驱动中，于是，出现‘不论影片，只问明星’的影迷也就不足为怪了。”^②电影强烈的交流性更多地是通过明星来实现的。这其实既印显着一个被论证的历史，同时也预示并成为市场的时代电影明星的传媒化生存的写照。

1990年1月10日，第1期《大众电影》公布该刊编辑部评定的1989年中国电影

① 沈则瑾、夏虹：《来自百万青年观众的信息——评选“我最喜爱的十个当代青年银幕形象”的启示》，《中国电影年鉴》1988年卷。

② 钱海毅：《中外影片观众“接受前”心理比较》，《人民日报》1988年1月12日。



如果仅从表演的角度而言，内地演员确实并不比很多香港明星逊色，不过我们不得不承认，香港电影工业比大陆更早地意识到了明星制在电影生产中的巨大作用，而这恰恰是电影得以征服观众的最有力的杀手锏。

界十大新闻：其中第三条为“广播电影电视部开始实行‘少儿不宜’影片放映制度”；第五条为“针对近期中国银幕上的某些不良现象，《大众电影》开始‘电影怎样表现性爱？能否展示裸体？’的讨论，受到海内外各界重视”；第七条为“‘周璇遗产案’引起社会普遍关注，上海中级人民法院对此案作出审判判决”；第八条：“电影明星偷漏税问题成为社会舆论热门话题”。电影新闻之于明星、身体的相关性/非相关性，是当代电影明星史及其背后的一种特殊的心理模式

考量的因素，成为年度新闻，不难看出主办者预设观众主体的立场。

《电影艺术》于1993年，曾经举办过“首届十大影视明星”评选，市场与大众的趣味反应有限，影响不大。明星的影响与力量需要有商业美学的感性和传播的基础。“从世界电影业来说，明星完全决定影片票房的时代出现过，在美国有很长一段时间，实行所谓明星制。只要有这个明星出演，影片就会卖很多。”^①确实，创造这类大明星，影响范围深广，没有明星制就没有电影业，明星的作用不可忽视。可是在90年代上半期，中国电影的商业语境尚未形成。当然随后的情况就有了很大的改变。经济至上、传媒肆虐、由图像拼凑起来的景观世界，将社会、生活与艺术笼罩其中，要想让人们的眼睛停留在某个图像或某段影像上哪怕是几秒钟是何其之难。

虽然还有待确证，但持眼球经济决定论的人们相信那些能够在图像或影像上驻足恰好暗示了传媒经济的一个关键点，即那几秒钟远不是它本身所代表的那么短促，它正好代表了一种选择，一种来自民间的大众的选择。明星是观众创造的。影响人们是否喜欢一部电影，做出何种判断、选择的因素，当然不止是明星的

^① 格非、贾樟柯等：《一个人的电影》，中信出版社2008年版，第207页。

脸，在其背后，恰好是明星与公众的那种复杂的关系，甚至是一种被称之为潜层文化因素及社会意识形态倾向的东西。多年以前，葛优在说到港台明星在内地观众中的影响，甚至感到有些不解：“现在有这么一个事实，外来的和尚会念经。不知道为什么很多观众喜欢港台演员，他们很吃香。我在圈里10来年了，我觉得内地的演员比香港的演员实。”^①成龙、周润发、梁朝伟、刘德华、张国荣、张曼玉、梅艳芳等一大批的香港明星在内地不断上升的影响，也是社会发展与市场经济的产物。而且，得益于这样一众人的明星制下率先培养、孕生出来的港台男女明星，内地的明星制造的土壤，很快成熟了。包括葛优自己，他们作为明星的电影卖得好，在实质上是因為电影明星以及这个名字所代表的明星制造的一切，暗合了社会、大众、工业与市场的共同期望或需求。

过去在内地电影业中，明星严重缺乏，而且“明星”本身，始终是一个有些模糊的概念，电影表演要求深入生活，演员要具有吸引力、成为大众话语的流行性人物，需要检验的很多。“为什么我国的电影表演跟世界电影大国，包括美国、苏联、法国、意大利等国的差距那么大？一是基准线的差距，我们相当多的影视表演虚假、造作，没法看，

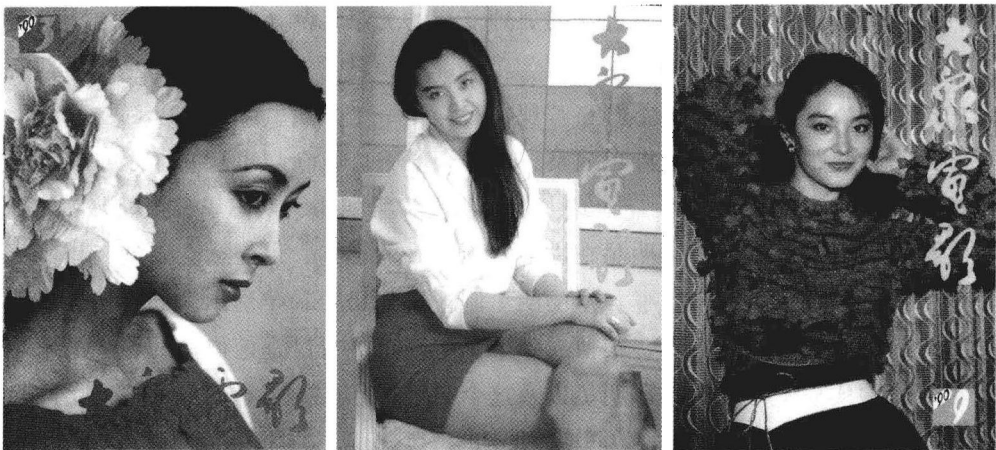


.....
 一个成龙，在慈善和公共事务中发挥的作用甚至要远大于政府的力量；而一个梁朝伟，其忧郁闷骚的个人气质甚至能影响一代白领的日常行为方式。很显然，人气极高的明星可以发挥其影响力的空间绝不仅止于那一方银幕。

往往在基准线以下。演员一出来就要‘演’，跟生活的差距太大，意念感太强，较肤浅；二是尖子水平不够，在世界上有影响的大演员不多。”^②演员怎样成为明星，需要非同寻常的能力和机会，而他们的形象/扮演的角色，如何直接影响着观众，也是快速变换而又错综复杂的。明星化生活及其公众生活的影响力，可能会使部分钟情于中国传统文化的人们感到不悦，但悲哀想必还不止此。其结果

① 冯小刚、葛优：《大腕谈〈大腕〉》，《电影艺术》2002年第2期。文中还提到：“其实我们有很多人才，而且从演技、天生条件都要比港台演员强得多，由于我们长期没按客观规律办事，所以演员的艺术生命都给浪费掉了，人才得不到施展。”

② 张卫、蒲震元、周涌主编：《当代电影美学文选》，北京广播学院出版社2000年版，第381页。



20世纪八九十年代的《大众电影》不仅是一本打通专业知识和影迷的刊物，而且更重要的是，它还隐含着肩负着传递时尚信息的“重大任务”，而每一期封面和封底刊登的明星俨然就是那些时尚生活的标签。

实际上导向了一个更为重要的信息，就是作为文化表征的明星会在文化转移过程中被重新定义并进而被人们接受或排斥。也就是说每一时代都会有被该时代文化宠爱有加的某种表征。遵循这样的理解，在面对中国当代电影、华语电影的发展脉络时，我们很容易会形成一个在时间跨度上并不严格的三段式划分。它们分别对应了80年代、90年代以及新世纪。再进一步归类的话，我们可以清晰地看到：第一阶段，也即前中国电影产业化时期的非明星的电影演员的影片创作活动与接受。第二阶段，对应了准电影产业化时期里的电影的全球文化与地域文化、雅文化与俗文化的多向度表演。第三阶段则应该理解为市场与经济环境及传媒时代里的大众文化表演。

在知识分子的共同记忆中，80年代是一个激情澎湃、理想主义与浪漫主义并驾齐驱的文化黄金年代，10年重负之后，寻求精神出口成为人们的共同心声与要求，以至于二十多年后的今天，还有很多人以缅怀的形式津津乐道于当年的梦想与失落，以及业已消逝的青春与苦涩。不可否认，那是一场精彩辉煌同时又带有一丝悲壮与无奈的宗教仪式般的精神洗礼活动，它在全社会范围内产生的深远影响会在不远的将来得到更为公允与准确的评价。但无论如何，这主要是发生在知识阶层的一场“革命”，在更为庞杂的大众层面，却另有一种集体狂欢式的宣泄与迷醉。毕竟，对于大多数普通人来说，漫长的10年不仅是对精神的压榨，更是对身体的封锁，所以，一旦开闸，来自生命本能的欲望与冲突亟需找到一个可以提供慰藉的但同时必须是安全的和道德的平台。幸运的是，他们拥有了。

那是一本电影杂志，它适时而恰当地扮演了这一媒介。作为中国当时发行量最大的电影杂志，《大众电影》在人们心中的地位难以用一个词准确描述。我们唯一肯定的是，它在百姓那里广受欢迎，除去对电影本身的兴趣，这其中另有一个重要的原因就是它每一期的封面和封底都会印刷一位著名电影演员的照片。而且，毫无意外地，较之男演员们，那些女演员以绝对的优势长期占据了 this 宝贵的舞台。她们“把自己抛向造物主，而造物主已不再具有客观性”^①。而更令人心动的是——它的印刷图像是彩色的，这在当时依然以一片青灰色调为主的中国尤其显得夺目。所以，理所当然地，能够出现在当时封面上的女演员们为我们了解那一段中国电影以至华语电影女明星的历史提供了最好的注脚。据此，我们可以轻易地知道整个80年代里究竟哪些演员是大众心底的最爱和宠儿，然后，通过对她们参演影片的分析，可以更进一步洞晓她们在中国大陆观众及影片叙事中分别扮演了什么样的角色。

背靠广大的群众基础，《大众电影》在面向大众，同时又不失其专业身份的情况下延续了“文革”前就开始的每年一度的群众性评奖活动——就是后来家喻户晓的《大众电影》“百花奖”。因为群众的普遍性参与，百花奖实际上代表了一般民众对于演员的最直接也是最真实的认识。可以说，百花影后们实际上代表了当时主流华语电影观众的普遍审美标准与喜好。

1980年恢复的第3届《大众电影》百花奖最佳女演员奖颁给了陈冲——《小花》中赵小花的扮演者。但该片中另外一位女演员刘晓庆在石头台阶上用膝盖行走把解放军伤员（唐国强）运送至山顶的一段戏，尽管有人指出存在虚假问题却在事实上也感染了大批观众。激烈的票选较量之后，刘晓庆拿走了当年的最佳女配角奖——7年后她凭借《芙蓉镇》中的胡玉音拿走了该年度的最佳女演员奖，然后又连续拿下了后面两届的同一奖项（第11届的《原野》和第12届的《春



1980年恢复的《大众电影》百花奖颁给了《小花》中赵小花的扮演者陈冲。她的清新、单纯、不加刻意雕琢的少女形象至今依然印在很多影迷的心中，并成为那个时代的注脚之一。

① 莎洛美语，引自北岛：《时间的玫瑰》，凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社2009年版，第89页。

桃》)。她也是迄今为止唯一连续三次拿到该奖项的演员。

转年，出现了一部某种程度上堪称奇迹的电影，那就是《庐山恋》。影片在当年投资70万元，也算如今天大片一样的大制作的国产片了，它后来作为在特殊年代里出现的电影因为在同一影院连续放映次数最多（观众达170多万人次）而获选准入世界吉尼斯纪录，影响广泛。^①客观来讲，就电影本身的诸多因素而言，即便



凭借着大家耳熟能详的《芙蓉镇》以及《春桃》（上）和《原野》（下），刘晓庆一举连拿三届百花奖影后，名噪一时。她也是当时最早具有明星意识的知名演员之一。

是与同时期的其他影片来比，该片也并没有很特别的地方。它的出众在于片中的女演员张瑜因扮演海外华侨少女周筠在大陆邂逅的一次动人爱情而轰动一时。几乎在一夜之间，张瑜成了那个时代里所有男人的“大众情人”。除了拍摄吻戏外，电影中张瑜以极高的频率更换着泳装、超短裙等那个年代青年人艳羨而又无人敢尝试的服装。很多女性喜欢她在片中换的43套服装，自是成了所有女人对女性美好生活的想象。在巨大银幕冲击波之下，她

理所当然地拿到了该年度的最佳女演员奖项。后来，她又以《小街》和《巴山夜雨》中的表演继续延续着她在大众心中的最高位置，在1985年出国以后，她身后依然留下了无数影迷的遗憾与想象。

1986年，珠江电影制片厂和香港天湖影业公司合作出品了喜剧科幻片《异想天开》。编剧张贤亮，导演王为一。影片写主人公徐立国用特异功能将外星人从飞机翅膀上打落；被庙宇的和尚追踪时，徐立国跑到机器人陈列馆，以特异功能融入机器人身体合二为一。编导有意识地在影片中添加了当时中国人感兴趣的元素：男主角被设计为一个“张瑜迷”，电影选择了一个酷似张瑜的演员徐维敏扮演空中小姐张小瑜与男主角相识相爱。这种情节与人物设计，包括给片中人物取名“张小瑜”，巧妙地呈现了当时走红的张瑜及其明星效应。

^① 游庐山，看《庐山恋》，多年来成为一个固定的旅游项目。仅截至1999年，《庐山恋》已在这家电影院里放映了6300余场。《庐山恋》放映20周年之际，上海“大世界吉尼斯”总部曾颁给该片“在同一影院放映场次最多的单片”称号；这家电影院也装修一新，正式更名为“庐山恋电影院”，张瑜和郭凯敏被授予庐山“荣誉山民”称号，并得到一把金钥匙，象征庐山的大门永远为他们敞开。2002年12月12日，世界吉尼斯英国总部在北京为《庐山恋》创造世界纪录举行授证仪式，张瑜和郭凯敏代表剧组领取证书。



在80年代众多的女明星中，龚雪有着别具一格的气质，通过《大桥下面》（左）和《好事多磨》（右）中的出色表演，她也成为了拥有众多拥趸的“大众情人”。

说一个巨大的国家把所有民众的宠爱集加到一个人身上也许不太切实。所以那个时代还出现了其他多位“大众情人”。相对于张瑜的“活泼可爱”，另一位女演员似乎更符合中国传统的审美理念，她和蔼温顺，善解人意，足够端庄和贤淑，好像彼时中国男权社会对女性所有的美好想象都可以在她身上实现，通过饰演《大桥下面》中的知青女子秦楠，她获得了第7届百花奖最佳女演员的荣誉。她就是龚雪——曾经一度被誉为中国银幕上最美丽的女性，之后，她更是凭借《好事多磨》等影片继续强化她的大众情人的形象。

接下来的第8届、第9届分别被吴玉芳（《人生》中的刘巧珍）和方舒（《日出》中的陈白露）拿走。中间，李秀明和斯琴高娃也分别通过《许茂和他的女儿》以及《骆驼祥子》获得过这一荣誉。

除了广受关注的百花奖之外，还有1981年开始的金鸡奖评选。实际上，这个素以专业性学术性著称的奖项在前面四届的票选结果中都与百花奖完全重叠。从张瑜到李秀明、斯琴高娃、龚雪等，她们都是当年的双料影后。但从那之后，这两个最受大众瞩目的奖项评定逐渐出现了美学偏差，譬如第9届的百花影后方舒就和当年的金鸡影后岳红在外形及气质上相隔甚远。根据大众口味所产生的影后方舒妖媚动人，似乎提前预言了今后畅销的流行文化品位，而代表专家审美倾向的岳红看上去则要朴实得多，由她所承载的文化因而也显得更为厚重。

这种偏差为我们的观点提供了一种依据，那就是广受大众喜爱的演员实际上已经被普遍升华为华语电影里一种特定的情欲实践的标本，而且，其间往往还隐含着一系列意识形态的渗透。在80年代的中国，这种意识形态经常和正面准确的政治表达合而为一。因此，观众们在通过“看”银幕上的女性形象而在想象中达到快感时，也同时被一种更强大更有力的超级快感——政治表达所淹没。这种迷人的、令人如痴如醉的迷幻状态在超意识的疆域发生，使观众相信这种快感的源泉

皆出自于银幕上的那个女性角色。她们是《庐山恋》中的华侨少女周筠，《小街》里的俞，是《大桥下面》的秦楠和《好事多磨》里的刘芳，当然还有《小花》里清新动人的赵小花等。

根据劳拉·穆尔维的见解，女性在银幕上一直被作为情色化凝视的对象，男性观众在把自身与电影叙事中的男性角色缝合在一起的时候，更是强化了凝视的实质。从1975年首次在《银幕》杂志上发表以来，这篇文章一直被当做一



英国学者劳拉·穆尔维因1975年发表的《视觉快感与叙事电影》一文在电影学术圈颇具名声，她有关凝视的一些观点及理论应用针对今日的很多电影依然具有说服力，她个人亦被公认为是一位学术明星。

把无所不能的手术刀，它几乎可以被用来解剖任何一部由男女角色构成故事的影片。似乎电影作为人类的一种艺术活动的结果，只要你愿意，任何一个哪怕是很微小的细节都会暗示着某种精神分析的流向。我们并不想否认这一点，但问题是，一把无往不利的手术刀在被使用了三十多年后，是否还会像以前那么锋利。劳拉是从精神分析的角度出发看待这一问题，但我们的问题集中于，男性观众只有在面对银幕时，这一凝视才开始作用吗？在一个男权社会中，女性在现实生活中就一直就扮演着被凝视的角色！在文明的大帽子下面，无论是男性还是女性都没有机会承认这一事实，但在面对银幕时，一切都变了。特殊的群体观影经验给情色化凝视提供了一个十足安全的保障。面对张瑜在《庐山恋》中的种种造型，或者不会有观众乐于承认这个女演员是他情色化凝视所承载的对象（在彼时，那不啻是对演员的亵渎，但今天，同样的情形被理解为一种参与性的视觉建构——它代表了您是一位有丰富阅读经验的观影者或视觉文化建设的同谋）。这种视觉情色化的过程被一个简单的“看”所替代了，或者顶多是“入迷地看”。但影片的主创以及角色本人未必不会意识到她们在做什么。电影的每一个镜头都是精心制造出来的，包括每一件服装或道具都会按照导演的要求“说”些什么，而正是观众难以觉察的微小细节却在他们的意识建构里起着重要作用。

在张瑜的回忆里，她曾经提到御碑亭的那场戏。当时年纪尚轻的她几乎就是新潮和时髦的同义词。但即便如此，她还是对御碑亭那场戏中的服装提出了自己的意见。据她后来在电视栏目《面对面》说，那件衣服因为太明显地显露了身材，而使她本人都感到了难堪——她想换另外一件更宽松的衣服，以遮蔽自己的身体轮廓。但导演坚持自己的要求，这就是后来大家看到的效果。几乎被雨水淋湿的张瑜身着一件浅色绣花的长袖衬衣从银幕左侧入画，当她放下举在头顶遮雨的右

臂时，80年代的中国观众看到了日后久久萦绕于他们心头的一个形象。那是自三四十年代中国电影辉煌之后真正的女性身体在银幕上的回归。摄影机给她的侧面中景完美地暴露了她的身体曲线，随后的摇镜中更是清楚地让大家看到了张瑜的腰身。虽然对某一场戏不同的导演可能会有上百种不同的拍法，但这一组由近景和中景结合起来的镜头已经淋漓尽致地起到了它的作用——那就是公然地把女人的身体呈献给观众看。身处1980年的导演黄祖模也许未必知道劳拉·穆尔维的有关窥视的理论，但一个男性导演的本能和艺术直觉会告诉他需要用什么样的镜头让自己的女主角深入人心。他知道该怎么做，也清楚观众们的需要，虽然这些在他心里可能只是一些模糊的意向。但他做到了。超越寻常比例的带有明显女性性征的身体出现在大银幕上，如果不是为了展现给观众看，还会是什么作用呢！只能说，这是一次纯粹的并且成功的情色呈现。根据劳拉的理论，男性观众为了合法地把银幕上的女性情色化而常常把自身与身居主导叙事机制的男主人公想象成一体。但在那场戏里，当张瑜冲进御碑亭的时候，男主人公郭凯敏并不在场，甚至是前面也没有交代他会出现在这个场景里，而最近的一个联系也不过是张瑜误将另一个男青年当成是男主人公，而郭凯敏进入这一场景则是在那一组展示性的镜头终了之时。所以，这是一个完完全全将女性角色情色化并展示给观众的实践。另外，考虑到张瑜之前对该场戏服装的意见，我们完全有理由相信她清楚地意识到自己在银幕上展示的是充满女性性征的身体，而不是角色周筠。换句话说，她在那场戏里首先是扮演女人，把自己最富性征的身体展示给镜头（观众）看是那场戏唯一的目的。她自己意识到她是一个被展示体，因而她的羞涩与矛盾



《庐山恋》中那种流行于80年代的、通俗且典型的美学构成，通常会由前景处失焦的花花草草体现出来。