



中国

陈晓云 主编

China film star studies 中国电影明星研究

CIP 中国电影出版社



中国

Chinese film star studies 中国电影明星研究

CFP 中国电影出版社

2012 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电影明星研究/陈晓云主编. —北京: 中国电影出版社, 2012. 3
ISBN 978-7-106-03432-0

I. ①中… II. ①陈… III. ①电影演员—研究—中国
IV. ①J912.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 014801 号

中国电影明星研究

陈晓云 主编

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: cfpymb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2012 年 4 月第 1 版 2012 年 4 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16
印张/19.75 插页/2 字数/302 千字

书 号 ISBN 978-7-106-03432-0/J · 1314
定 价 56.00 元

序 明星研究是电影研究的一个社会维度

如果说，传统电影史研究主体上可以归结为“电影作为艺术”的艺术/美学表述的话，那么，美国学者罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里的《电影史：理论与实践》（世界图书出版公司2010年版）则试图建构一种涵盖了美学电影史、技术电影史、经济电影史、社会电影史在内的复合型电影史研究模式，从而为电影史研究提供了美学、技术、经济、社会的不同维度。在研究电影史的多重维度之中，“电影明星就是电影史的社会维度之一。”电影研究也可作如是观。也就是说，明星研究事实上也构成了电影研究的社会维度之一。

作为电影研究基本范式的转型，其“历史转向”一方面表现为对于早期电影历史的研寻与写作，另一方面则表现为传统单纯的对于电影的艺术/美学表述向社会史、文化史的转向，亦即“文化转向”。在“历史转向”与“文化转向”的研究背景下，电影明星作为其中一个重要的文化场域而受到特别的关注。这种现象同样呈现于海内外对于中国早期电影的研究之中，相关论著有米莲姆·布拉姆·汉森的《堕落女性，再升明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》（《当代电影》2004年第1期）、周慧玲的《表演中国：女明星，表演文化，视觉政治，1910—1945》（麦田出版2004年版）、张真的《〈银幕艳史〉——女明星作为中国早期电影文化的现代性体现》（《上海大学学报》2006年第1期）、张勉治的《善良、堕落、美丽：20世纪30年代的电影女明星和上海公共话语》（《电影艺术》2009年第6期）、闫凯蕾的《明星和他的时代：民国电影史新探》（北京大学出版社2010年版）等。此外，英国学者里昂·汉特的《功夫偶像——从李小龙到〈卧虎藏龙〉》（北京大学出版社2010年版）可以看成是从电影明星角度研究中国功夫电影的一种尝试。功夫明星，作为功夫电影最为主要的视觉载体和文化载体，从李小龙、成龙到李连杰，成为电影明星研究另外一个值得关注的领域。

当我们把电影明星作为研究对象，事实上也意味着将其视为一个文本，这个文本交杂着多种复杂元素：电影明星及其所扮演的角色；各种媒介（比如电视、报刊、网络、广告等）以及各种公共空间（比如电影节和各种秀场）中的明星形象；接受视野（包括观众视野及研究视野）中的明星形象；等等。由此，电影明星形成了一个具有多维度、多层面、多意义的文本结构。也就是说，电影明星是影片文本、媒介文本、接受文本等多种元素共同作用的产物。电影明星身上往往纠结了与电影创作本身有关，而又超出创作层面的更为繁复的社会文化内容，是一个意义庞杂的社会文化场域。也是在这个意义上，通过电影明星研究，可以从一个特殊的视角和层面来观照、解读和书写电影的艺术史、社会史、文化史。

在构成电影的各个元素之中，电影明星与电影意义的生成、电影的生产与消费机制有着最为直接的关系。生产、消费、解读、批评的不同环节，形成了电影明星研究的基本结构。如同电影史研究可以从艺术、技术、经济、社会等不同维度展开，电影明星研究同样可以从多个维度来展开。

电影明星是留存于胶片上的最为重要的视觉/听觉元素之一，从明星的身体姿态与动作、服饰打扮到声音造型。电影明星首先被观众感知的，恰是电影作为视觉/听觉相结合的艺术样式所特有的元素。也就是说，对于电影明星这一文本的解读，需要从观众能够直接感知到的视觉/听觉层面入手，诸如面相学之类的知识在此也许可以有它的用武之地。它至少可以部分解释为什么有些电影明星有着可以称之为“电影脸”的面容，比如葛丽泰·嘉宝、英格丽·褒曼、伊莎贝尔·阿佳妮、梅丽尔·斯特里普、茱莉亚·比诺什，而有些脸一旦被银幕“放大”，便全然没有光彩，哪怕这些脸在电视屏幕上或者现实生活中或许很有活力。这可以部分解释为什么有些优秀的电视剧演员到了大银幕上全无魅力，甚而成为“票房毒药”。

在有关明星的视听表象背后，不可避免地隐含着特定的文化诉求。不同的电影明星身上，往往承载着不同的文化想象。以近年来中国电影为例，这种文化想象往往呈现出多元化的特质。

巩俐、章子怡、余男、成龙、李连杰、周润发等跨国明星，由于其影片入围各大国际电影节或者进入海外院线，他们往往成为西方人“想象中

国”的主要路径，而由于进入西方文化视野的中国电影在题材类型上有着一定限制，因此这种“想象中国”不可避免会带有某些符号化、简单化乃至误读的成分；与这种现象相对应，则是来自美国好莱坞、韩国、日本的电影明星在中国本土被广泛认知和接受，成为当今中国人全球化想象的主要路径，这种现象至少可以追溯到改革开放之初对于阿兰·德隆、高仓健以及港台明星的狂热追捧；由魏敏芝、王宝强以及各种选秀活动所制造的“草根明星”（如李宇春、周笔畅、张靓颖、蒲巴甲等），则提供了关于中国明星和中国电影的底层想象，它在一定程度上映照出中国电影的某种现实，同时也为电影领域的明星制提供了可资借鉴的经验。

文化想象的多元化，是电影明星本身多元化的结果。而电影明星的多元化，又事关“明星制造”的多种路径。

北京电影学院、中央戏剧学院等专业院校以及相关艺术团体，亦即通常所说的科班出身，成为“明星制造”的主体；包括“超级女声”、“加油！好男儿”等在内的电视选秀活动，成为“明星制造”又一种可能的路径；魏敏芝、王宝强等“草根明星”的意外成功，在工业化的“明星制造”这个层面上，尚缺乏可以复制的特质，而仅仅可以视为个案；来自相声、小品、模特、体育、流行歌曲等领域的明星的跨行发展，由于其在原有的专业领域拥有较高的平台及知名度，似乎更容易发挥其作为明星的特质。而从近年来中国电影发展的整体上看，如何建构符合电影工业需求的理性、科学的明星机制，避免盲目盲从与随意性，仍然是值得进一步探索的问题。

在消费文化的时代，电影明星不可避免地成为文化消费的对象，其主要表征是明星身体受到媒体与大众的空前关注。影片文本中的身体叙事成为当下中国电影最为重要的商业卖点；明星的封面照已经突破电影刊物的局限而拓展到各类时尚杂志，从而成为时尚杂志代言人；明星为各种产品代言，在为企业带来丰厚经济效益的同时，也因其某些虚假代言而引发争议乃至官司；明星的面容、动作、发型、着装乃至香水品牌成为大众效仿与追逐的榜样；明星的私生活被无限放大，成为媒体的聚焦对象，也成为大众茶余饭后的话题。以电影明星为中心，借助网络等新兴媒体的力量，形成了一个众声喧哗众人狂欢式的新的社会文化空间。娱乐，成为这个公

中国电影明星研究

共空间的基本精神和文化特质。

在当下中国电影所处的社会文化语境中，作为电影研究社会维度之一的明星研究，已经有了值得关注的成果，也是一个值得期待的研究领域。

（陈晓云，载《中国社会科学报》，2010年11月30日）

目录

序 明星研究是电影研究的一个社会维度 / 001

理论视点

作为明星史的电影史 / 003

作为世俗神话偶像的明星 / 018

明星重构与电影的“自体反思” / 021

开创影视明星的符号学研究 / 032

影迷、明星与中国电影明星的身体文化 / 042

身体意象：明星研究的新动力 / 051

电影产业中的明星与明星制 / 062

中国电影产业链中的明星制建设 / 073

文化价值的缺失：制度转译中的明星制 / 084

历史视域

只为明星狂：中国影迷的艰难发生及其心路历程 / 095

莉莲·吉许的魅影：情节剧、悲剧女明星与中国电影业的初兴 / 102

- 大众媒体：电影产业发展中一个被忽略的角色 / 111
- 女明星：身体解放、都市景观与观众欲望 / 119
- 早期中国电影女明星与上海都市文化的欲望想象 / 128
- 转型社会中的类型分化：20世纪30年代中国电影明星研究 / 139
- 轻歌丽影共徘徊：20世纪40年代中国电影女明星研究 / 154
- “表演新中国”：上官云珠的新中国“星路”历程 / 169
- 银幕发型史 1975—1981：新时期的女明星建构 / 180

当代视野

- 电影明星、视觉政治与消费文化 / 189
- 华语电影三代女明星的文化表征及其转移轨迹 / 201
- 灵与肉的重新建构：身体、表演及其他 / 235
- 关于明星现象、大片现象的质疑与思考 / 249
- 明星现象的文化批判 / 258
- 流动与弥散的景观：当下中国明星现象及其研究的浅思 / 270
- 中国当代电影中的类型化角色与明星生成机制 / 277
- 被编码的明星：华语电影中明星整合现象研究 / 288
- 这些年，那些角儿…… / 296

附录

- 电影明星研究论文索引（2001—2010年） / 303

后记 / 309



理论视点

作为明星史的电影史

艺术史、思潮史、文化史、专业史、类型史、断代史、区域史、技术史、产业史、理论史、批评史、口述史……我们可以有多少种方式来叙述中国电影历史？除了那些已经成为陈规与惯例的方式，我们是否还能找到另外一些研寻中国电影历史的方法和角度？

事实上，正如历史的英文单词“history”可以“拆解”为“他的故事”，任何一种历史记录和描述，都隐含着一种特定的历史观。而在按照特定的历史观梳理出历史发展主脉的同时，客观上也会构成对偏离历史发展主脉的某些历史事实的遮蔽。传统电影史研究中主要由杰作/大师构成的电影艺术史，在以杰作/大师为主线叙述电影历史发展的同时，有可能会遮蔽掉那些不符合杰作/大师标准的电影事实，或者在历史学者的不断“钩沉”中得以浮现的历史片段。因此，在构建符合陈规与惯例的历史叙述的时候，我们可能也需要从一些非常规的角度，来完成对中国电影历史的另外一些可能的叙述。本文即尝试在讨论电影史研究的多重视角的背景下，将明星史作为一种可能的电影史研究视角，从明星史角度来讨论电影史，并由此视角入手解读“文革”后中国电影历史。

研究电影史的多重视角

在传统的关于电影研究的三个构成部分中，电影理论对电影共性进行研究，电影批评对个别影片或某类影片进行分析，电影史则以电影发展的时间向度作为主要研究领域。也就是说，电影史的主要研究对象是“过去”，但生活于当下的人显然无法回到过去，因此，对其进行研究必须依赖相关的文献资料，包括影片证据（影片拷贝）和影片之外的证据（如电影生产目录、公司档案、行业报刊等）。^①法国学者乔治·萨杜尔则将其归结为书面的原始资料、口述的原始资料和胶片上的原始资料三种。^②

对于电影史研究者来说，历史资料是一个方面的问题，它是历史研究

的基础条件，另一方面的问题则是如何梳理、分析和阐释历史资料，它涉及到不同的历史观念和研究方法。“世上不存在唯一正确的电影史研究方法，不存在只要采取‘正确的’观点去写作，所有电影史中的‘事实’便会真相大白的‘超历史’。所有模型和方法——甚至我们在以下各章采用的那些——都有它们的长处和短处。在究竟是什么东西使历史得以‘运作’这一问题上，所有的模型和方法都有各自既定的假说，而且都基于某些特定的概念。”^③

所谓历史观念，事实上涉及“电影是什么”这样一个本体论命题。对于电影的不同理解和认知，可以形成对于电影历史的不同表述。在传统的电影史研究中，更多是从“电影作为艺术”的角度来进行认知的，“我们大多数触及电影史的人——无论是在大学课堂中，还是从书本中——都是从电影作为艺术的角度来看待电影史的。美学电影史是电影史学的主导形式——无论在美国，还是在欧洲，自有电影研究以来就一直是如此。”^④但是电影毕竟是一种特殊的艺术样式，它比以往的所有艺术样式都更多受到科学技术的影响，也更多受到当时代大众趣味的影响。乔治·萨杜尔的《世界电影史》强调“我们的计划是把电影作为一种受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术来加以研究的”^⑤。不难看出，在其历史观念中，核心仍然是一种艺术的表述，但加入了诸如技术、经济、社会等影响着电影发展的制约因素，而这恰恰是电影史叙述中不可或缺的。作者根据自己的历史观念将世界电影史划分为三个时期来进行叙述，即无声电影（1895—1930）、有声电影的开端（1930—1945）和当前时代（1945—1962）。^⑥

美国学者克莉丝汀·汤普森和大卫·波德维尔的《世界电影史》倾向于认为：“电影史并不仅仅只是电影的历史。通过探讨电影是如何被生产的和如何被接受的，我们可以发现电影制作者和电影观众可以选择的范围。通过研究电影所受的社会的、文化的影响，我们可以了解电影是怎样且在多大的限度之内呈现生产和消费这些电影的社会的。电影史为我们打开了有关政治史、文化史和艺术史（无论是高雅艺术还是通俗艺术）的无尽的话题。”^⑦显然，其对电影有了一种更为宽泛和更具包容度的理解。它将世界电影的历史分为早期电影、晚期默片（1919—1929年）、有声电影的发展（1926—1945年）、战后时期（1946—1960年代）、当代电影

(1960年代以来)等五个时期。

历史分期其实是历史观念在历史研究中的具体体现。这两部世界电影史著作在对电影历史发展进行阶段性划分的时候，都考虑到了两个因素。其一是技术因素，声音的出现被视为划分历史时期的关键；其二是社会因素，它们都将二战的结束视为电影发展的一个新时代。但在此，显然二战结束这一历史事件本身并不必然决定电影发展的走向，关键仍在于战后在意大利、法国、德国等地出现的新电影运动跟传统电影形成了电影观念与形态上的本质差异。因此，在这样的历史叙述中，电影艺术自身的发展，构成了电影史书写的主体。

而中国电影史研究显然更直接受到政治的影响。有学者认为，中国电影史研究经历了四个发展阶段：“二十世纪二三十年代的史实记述性研究，描述了早期电影的真实面貌；六十年代初和八十年代末的政治话语性研究，提供了意识形态批评的书写模式；九十年代中期的本体性研究，呼唤着史学精神的重新建构；新世纪以来的多元化研究，展示了学术开放的动人情景。”^⑧这种表述显现了中国电影史研究的阶段性变化与转型。具体到电影史写作，程季华主编的《中国电影发展史》“根据中国电影历史发展的本身特点，考虑到整个中国革命和中国新文化革命的发展情况”，将中国电影的历史划分为四个时期。其完成部分的前三个时期分别为中国电影的萌芽和发展（1896—1931年）、党领导了中国电影文化运动（1931—1937年）、进步电影运动的新阶段和人民电影的兴起（1937—1949年）。写作计划中的第四个时期，即1949—1962年为“中国电影的一个崭新的发展时期”^⑨。在这样的历史分期中，政治成了决定艺术发展的一个核心要素，这种历史观念直接影响了此后的中国电影史写作。尽管不同历史时期对于“政治”可以有不同的理解，但这个核心理念并没有产生本质的变化，“受到‘革命史’范式的深重影响，迄今为止的中国电影史研究，大多依然依循二十世纪中国政治史的发展脉络，以政党的立场左右历史的阐释。”^⑩在讨论新中国成立之后电影历史发展的文字中，“建国十七年”、“文革十年”以及“新时期”、“后新时期”的划分，其分期依据还是政治/社会，而较少顾及电影自身观念与形态的变化。举一例以示之，“文革”的结束意味着一个政治时代的终结，以及一个被称为“新时期”的历史时代

的开始，但并不意味着文学艺术的“新时期”同步就开始了。就电影而言，电影观念与形态的变化当始于1979年《丢掉戏剧拐杖》、《谈电影语言的现代化》等文字的发表^①，以及《苦恼人的笑》（杨延晋、邓一民导演）、《生活的颤音》（滕文骥、吴天明导演）、《小花》（张铮导演）等影片的出现。也就是说，政治与艺术的关系呈现出较为复杂的状态，并非只是简单的同步关系。同样的情况出现于文学领域，习惯于以1949年新中国成立为界将中国文学划分为现代文学和当代文学。“二十世纪中国文学”这一新的“文学史概念”的提出，则不仅仅是为了打通“近代文学”、“现代文学”和“当代文学”的研究格局，而是将其视为一个有机整体来把握。^②它体现了一种历史观念的嬗变，而非简单地将以往历史叙述中的几个时期合而为一。

上述电影史的叙述，无论是从电影艺术本体出发，还是更多考量电影发展的政治、社会因素，它们存在着一个大致类似的历史诉求，即如美国学者罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里所说的“唯杰作传统”。^③对于杰作/大师的研究，形成了基本的艺术史/电影史研究模式。这种模式较为普遍地出现在包括文学史、美术史、音乐史、舞蹈史、戏剧史、电影史等在内的艺术史研究中。它一方面强调作品的历史价值，同时强调作品超历史的艺术/美学价值。

作为一部以探讨电影史观为主的著作，《电影史：理论与实践》试图建构一种涵盖面更为广泛的电影史研究模式。作者认为：“电影是一种过去和现在都是多面性的现象，它同时是艺术形式、经济机构、文化产品和技术系统。”^④由此可以建构电影史研究的四个主要范畴，即技术范畴、经济范畴、社会范畴和美学范畴。^⑤在构成电影史研究的主要范畴中，美学电影史研究电影作为艺术形式的历史。技术电影史研究电影技术的起源与发展。经济电影史研究谁为影片拍摄提供资金、怎样提供的、为什么提供。社会电影史主要研究三个问题，即谁制作了影片、为什么制作；谁看了影片，怎样看的，为什么看；什么被看到了，怎样被看到的，为什么被看到。^⑥作者认为，符号学理论的介入电影研究，对于美学电影史的重建产生了影响，“把电影作为表意实践的电影史研究不再致力于赋予入选作品以超时间的艺术价值，而是试图以历史的特性和复杂性去理解电影形式的运用。”^⑦

《电影史：理论与实践》为多维度的电影史研究提供了一个基本框架，这种研究框架的建立基于这样的原因：“从历史的观点看，电影最让历史学家着迷和兴奋的方面就是自十九世纪九十年代以来电影作为艺术、社会、技术和经济关系的一个体系与各民族文化的许多不同方面相互交叉的程度。这些交叉点意味着电影也适合于其他种类的历史研究，同时也意味着我们可以从这些领域中汲取方法并获得资料。作为一种消闲活动，看电影属于娱乐史；作为一种工业，电影又进入商业史；作为建筑，电影院引起建筑史学家的兴趣；作为城市生活的一个方面，电影亦得到城市史学家的关注。”^⑧与那些传统艺术相比，电影更像是一个社会文化的多面综合体，与电影生产、消费与接受相关的多元而复杂的社会文化语境，为从不同角度、不同方法入手来研究电影提供了可能性。

作为一种研究范式的转型，电影研究中的“历史转向”，一方面表现为对于早期电影历史的关注、讨论和写作，“另一特点是关注‘媒体特性’（media specificity）的单纯电影史写作向文化史和社会生活史的过渡”。^⑨在这样的研究视角里，电影不再只是单纯地被视为一种艺术样式和工业体制，而是整体社会文化史的重要组成部分。另一方面，它也标示着电影史研究由艺术/美学史向文化史的转向。这种“历史转向”和“文化转向”表现在明星研究领域，“部分是出于对早期电影的共同兴趣，历史学家们重新审视明星制在美国产生的渊源。另一种研究则探索社会环境如何成为制造明星意义的场域。”^⑩从而，明星史研究也就成为电影史研究的一种可能视角。

明星史：一种可能的研究视角

《电影史：理论与实践》在“社会电影史”部分以“个案研究”的形式专门探讨了“明星——电影史中的角色”。在研究电影史的多重维度之中，“电影明星就是电影史的社会维度之一。”^⑪

研究电影明星，事实上意味着将明星作为一个文本来进行解读。作为文本的电影明星至少包含着以下几个层面：明星本身；明星扮演的角色；媒体文本中的明星；观众认知中的明星；等等。也就是说，明星文本是一个多维度、多层面、多意义的结构。作为电影明星研究的重要著作之一，

《明星》如此描述这种结构：“从意识形态角度看，分析明星——即他们存在于影片和其他媒体文本中的形象——乃是强调明星被建构的多义性（polysemy），这种多义性即是他们所体现的有限多含义和自觉情感（affects），强调它们被如此解构的努力，以致有些含义和自觉情感被凸出，而另些被掩盖或取代。这样一来，文本分析所涉及的不再是如何确定其正确的含义和自觉情感，而更多确定是哪些含义和自觉情感在他们身上被合情合理地解读。”^⑧类似的表述也出现在《电影史：理论与实践》中：“它是一个被结构的多义体。对它的解码是以对明星形象某些方面的增强和对另一些方面的掩饰为条件的。因此，社会电影史学家要从共同体现一定形象的文本中推衍出一个明星的特定形象。这样做不是为了确定那个明星的‘正确’含义，而是要确定这个形象是怎样被结构的，确定特定时代可能产生的含义范围以及因时间的推移而可能发生的形象含义的变化。”^⑨

以明星史为视角来研讨电影史，除了对明星文本进行解读之外，还涉及到电影研究的一个重要论题，即作者问题。无论是导演中心，还是制片人中心，都不同程度地涉及这一论题。相比较于以个体作为创作主体的文学、美术、雕塑、音乐等传统艺术，电影的作者问题显然更见复杂。“作者电影”更强调导演作为影片作者的地位。《明星》则认为，电影有个人作者、多人作者、集体作者、公司作者等不同的作者身份模式。^⑩它提出了“明星作为作者”的理念，认为这种理念“属于研究好莱坞生产环境的范畴”。^⑪该书作者认为，“前面概述的各种作者模式均能用于特定的明星。”^⑫当电影史研究者将明星视为影片作者的时候，意味着“作者论可以随着脑中出现的演员而重新修改和重新提议：在一定情况下，一位演员对一部影片的影响力可以同编剧、导演或制片人一样；有些演员的影响力甚至比其他人更大；还有极少数演员，他们的表演能力和银幕形象强有力到体现并界定他们所演影片的精华本身。如果一位演员只对表演负责而不介入影片制作的任何艺术决策，那么必定是指那种作为半顺从偶像的演员，指那种作为受编剧和导演操纵的符号的演员。然而，那些不仅影响着艺术决定（选派角色、编写剧本、指导运镜等）而且以他们的银幕形象为依据要求一定限制的演员，则完全可以被视为‘作者’。当这样的演员变得对制作如此重要——他不仅改变台词，即兴演出，更换含义，影响影片的叙事和