

论张艺谋电影中女性意识的渐变

张贞

(江汉大学人文学院, 湖北武汉, 430056)

摘要: 从《红高粱》时代对自主、对抗的女性意识的张扬, 到《秋菊打官司》之后女性魅力与欲望的缺失, 再到《英雄》开启的奇观电影里对女性身体的“视觉消费”, 张艺谋电影中的女性意识存在着一个逐渐隐退的过程。在这一过程背后, 有着丰富的社会历史文化内涵和电影叙事策略。

关键词: 张艺谋; 女性意识; 身体; 电影; 《红高粱》; 《秋菊打官司》; 《英雄》

中图分类号: J905

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2012)02-0186-04

从巩俐到章子怡再到周冬雨、倪妮, 张艺谋电影中的“谋女郎”已经成为中国影坛的一大特色。然而, 女性形象的大量出现并不意味着相同级别的女性意识。从女性主义的角度来看, 以《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》等为代表的张艺谋早期电影确实在一定程度上张扬了女性的独立与反叛; 但从《英雄》《十面埋伏》开始, 女性形象在张艺谋电影中逐渐突显出“被观看”的功能, 女性意识开始被遮蔽; 到了《山楂树之恋》, 女主角彻底成为男性“怀旧心理”和“处女情结”的审美对象, 在女性地位日益提高的当今社会通过银幕为男性编制了一个完美的权力话语体系。当然, 张艺谋电影中女性意识的隐退并非突然现象, 而是有着清晰的渐变过程, 在这一过程背后, 隐藏着丰富的社会历史文化内涵。

一、早期电影: 独立反叛的女性意识

从故事表层来看, 《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》讲述的都是父权制封建社会对女性的禁锢和残害, 充斥在影片中的野合、乱伦和三妻四妾等封建礼教传承下来的畸形产物也因此成为国内批评界批判张艺谋“用野蛮、落后、卑劣的中国传统风俗去满足西方人猎奇心理”的佐证。然而, 从影片最终呈现出来的镜头语言来看, 张艺谋恰恰是在社会制度赋予男性绝对强权的大环境下, 通过人类本能欲望这一途径表现出了自主、对抗的女性意识。

《红高粱》里“敢爱敢恨”的九儿, 在绝对的女性内在经验和欲望的宣泄中张扬了原始的生命力, 从而用巨大的女性性征与激情重建了民族和历史的叙事话语。《菊豆》中, 刚被买进门的菊豆浑身洋溢着女性的魅力与自信, 红色的绸缎上衣与白色碎花绸缎裤子把一位年轻女子的曲线与柔媚衬托得一览无余, 她非常敏锐地把握到杨天青对自己的欲望, 并迅速在这场男女关系中占据主动地位: 如果没有菊豆的诱惑与鼓动, 杨天青估计一辈子都只会满足于在马棚中的偷窥。到了《大红灯笼高高挂》, 颂莲凭借她青春靓丽的容貌和“洋学生”的身份, 敢于对“老爷”发脾气、使性子, 甚至打破“规矩”, 让下人把饭菜端到房里吃。更重要的是, 她自始至终对“老爷”是蔑视的, 从自己拎着箱子走进这个大宅院开始, 她就用这种无所谓的态度来表达自己对命运的不屑, 即便是在被“封灯”之后, 出现在画面中的颂莲也是一脸的倔强和冷漠, 传统女性惯有的柔弱与无助在这个漠视一切的镜头中被放逐了。因此, 从身体形象这个层面来说, 巩俐在这几部影片中所演绎的这种倔强中带着点儿风骚的女人, 是任何一个男人都无法掌控的, 她那永远微微扬起的下巴、从来不知道退缩的眼神、性感的嘴唇、坚定的步伐、浑圆的臀部和被裹胸凸显得更加丰满的胸部, 构成了女性对男性最原始的挑战和对抗。

这种挑战和对抗, 在镜头语言中有一个非常特殊的表现形式, 那就是女主角对男性的“注视”。贝尔·胡克斯在分析黑人女性观众的对抗性注视时说:“权力关系中的从属阶级从经验上懂得应该有一种批判的注

收稿日期: 2011-12-13; 修回日期: 2012-02-22

基金项目: 教育部2011年度青年项目“当代中国文学批评的政治文化研究”(11YJC751124)

作者简介: 张贞(1979-), 女, 河南洛阳人, 江汉大学副教授, 文艺学博士, 江汉大学“武汉语言文学研究中心”副研究员, 主要研究方向: 文学批评, 文化研究。

视，一种以对立的眼光来看待文献的注视。在抵抗斗争中，受统治的人们通过要求拥有和培养意识来争取能动力使‘注视’的关系政治化……为了抵抗，人们要学会以某种特定的方式注视。”^{[1](377)}在张艺谋早期的几部电影中，女主角正是用“注视”来宣告自己的对立、抵抗和对权威的挑战：《红高粱》中，男主角勇打劫匪、在高粱地里与女主角野合等行为都是在女主角目光“注视”的引导下完成的。而当男主角放肆地向众人宣讲他与女主角的“野合”时，在一群男人的调笑声中，女主角一把推开房门，目光炯炯地射向男主角，随后，在女主角充满怒火和鄙夷的“注视”下，男主角语噎哽塞、不知所措。《菊豆》里，杨天青第一次正面与菊豆相遇，叫了一声“婶子”后便在菊豆直愣愣的“注视”下掩面而去，把自己对菊豆的欲望暴露无遗。后来，菊豆改变主意决定向杨天青展示自己的裸体，虽然她在整个脱衣的过程中充满羞涩与胆怯，但在转过身正面朝向正在偷窥她的杨天青时，菊豆却睁开了眼睛，用“注视”来彰显自己的主动和决心，与此同时，杨天青却因为过度的紧张和心虚而挪开了本应与之对视的目光。与这两部影片相比，《大红灯笼高高挂》里面女主角与男主角的关系是完全撕裂的，所以导演用颂莲对“老爷”这个人物的“不看”和漠视来彰显她对男权社会的对抗。

在文艺世界中，男性更青睐那些百依百顺的女性形象，这些女性形象“为男性提供的更具（温和的）异性色情的文学就是一个幻想世界，在那里他们永远不会被人评价或遭到拒绝，永远不会感到愧疚或尴尬”^{[2](324)}。所以，无论是银幕上的男性角色还是银幕下的男性观众，喜欢的永远是贤惠善良、柔软无助、充分依附于男性的女人，因为在这些女人面前，他们有着绝对的话语权和掌控权。如果这个女人是性感的，那么她必须是没有主见的。对于那些有着充分的女性魅力和自信、敢于和男性“对视”的女性形象，男性是排斥的、惧怕的，也正是在这个意义上，张艺谋早期的几部影片在一定程度上表现了独立反叛的女性意识。

二、中期电影：女性意识的裂变

同样是用巩俐当女主角，《秋菊打官司》和《活着》中的女性意识却开始发生一定的裂变。《秋菊打官司》中巩俐以一个农村孕妇的形象出现，虽然整个影片讲述的是一个女性要为自己向男权社会“讨说法”的故事——影片中对秋菊构成阻碍的村长、李公安、收辣

椒的小贩和骗她钱的三轮车夫均为男性，而且用她丈夫的懦弱无能来衬托秋菊的执著与倔强：挺着大肚子四处奔走的秋菊无疑会让人想起《疾走罗拉》中那个为拯救男友而不断奔跑的罗拉，躺在床上并且阻止秋菊继续上访的丈夫则和只会守着电话亭打电话求救的罗拉男友构成了类同。但和晃动着一头红发、具有充分女性活力的罗拉不同，秋菊的原始女性特征在影片中被遮蔽了，取而代之的是一个现实的、只想要个儿子的母亲的化身。秋菊上访的心理动机是因为村长踢了她丈夫的命根子，而她肚子里的娃还不知道是男是女，在调解过程中，她一再强调“他是村长，打几下就打了嘛，但是他不能朝那要命的地方踢”。也就是说，如果她已经有了儿子，或者村长没有踢她丈夫的下身，她是不会上访的，这就把女性的坚持和不服输精神的最终目的归结为对父权制社会的维护，使之成为一个男性梦寐以求的“漂亮并且持家”的理想女性形象。

这种理想女性形象在《活着》中得到了又一次复制。巩俐饰演的家珍在丈夫富贵沉迷于赌博而不务正业时，毅然带着女儿和肚子里的孩子离开了他，但是当富贵陷入人生低谷时，她又违抗了父亲的意愿，带着一双儿女回到富贵身边，用母性的光辉和坚韧支撑起整个家庭。而且，即便在家珍明确宣告“我想明白了，你也改不了，我也不想跟你过了，我带凤霞走了”时，镜头依然用引人反思的中景表现出家珍没有说出口的留恋与期待。随后，富贵被抓壮丁，家珍带着一双儿女艰难存活，一直到富贵回家，家珍通过街头的那场抱头痛哭将支撑家庭的担子重新交还给富贵，这个家因为男主人的回归而重新勃发了生机。

值得注意的是，这两部影片的女主角虽然依旧是巩俐，但导演在塑造女主角形象时却使用了迥然不同的镜头语言。和前几部影片用大量近景和特写来刻画女主角充满诱惑力的身体不同，《秋菊打官司》用头巾和臃肿的孕妇装掩去了巩俐具有东方女性魅惑力的脸部特征，并在展示秋菊形象时大多使用全景、远景和大远景，从而放逐了巩俐固有的女性自信与反叛。《活着》里面的巩俐也一直在压抑自己的个性和激情，极力饰演出一个温和、忍耐、勤劳、柔韧的传统女性形象。巩俐在张艺谋影片中的形象变化，隐藏着深刻的政治含义，正如苏珊·波尔多在分析朱莉娅·罗伯茨在电影中的形象变化时曾经说过的那样：“我记得朱莉娅·罗伯茨(Julia Roberts)在《神秘的比萨》(Mystic Pizza)影片中摇晃着她的臀部(那时比现在丰满得多)，说着时髦自信的俏皮话，并不像后期影片中被固定为完全受惊吓的、情感上摇摆的角色。为了让罗伯茨表现一种招牌式的脆弱，过去摇晃的臀部就必须消失。它们

意味着太多的身体稳定、太多的性自信和太多的女人味儿。今天的镜头更多地聚焦于罗伯茨那小马驹一样纤细的瘦腿,经常是摇摇晃晃、失去平衡。……她的腿能够传达一种脆弱的含义,……”^{[2](313)}巩俐在这两部电影中的女性魅力与欲望的缺失,意味着张艺谋已经开始回归男权话语体系。随着这种男权话语意识的增强和市场试探的成功,张艺谋干脆弃用外在女性符号过于突出的巩俐,通过时尚女郎(《有话好好说》中的瞿颖)、乡村女孩(《一个都不能少》中的魏敏芝)等时代、群体共性大于女性个性的演员来演绎各种现实题材的故事。

三、新世纪电影:女性意识的隐退

到了新世纪,张艺谋用《英雄》《十面埋伏》《满城尽带黄金甲》等影片实现了自己在商业消费社会的华丽转身,通过大制作来奠定和稳固自己在中国影坛乃至世界影坛的地位。然而,也正是在这些由庞大的明星阵容、华丽的电影画面、高超的电脑特效技术构成的视觉冲击下,女性意识愈加薄弱。《英雄》演绎的是一个将中国传统历史与现代全球化思想相融合的寓言,在这个由男性讲述的“历史”与“天下”的故事中,张曼玉和章子怡饰演的女性角色或者被男性所指引、或者为男性而拼命,其实质不过是男权社会操纵下的两个棋子。同样,《十面埋伏》中的章子怡也是作为男性欲望(包括权力欲望和性欲欲望)的对象存在的,在这里,女主角面对的困境不再是建立在原始生命力基础上的女性与男性之间的对抗,而是理性与情感的冲突。她的痛苦在于究竟是杀掉自己心爱的男人来完成任务,还是背叛自己的组织去维护爱情。她的挣扎与冲突,来自于她内心深处对于一个男人的皈依和顺从。所以,这样一个为了男人而甘愿牺牲自己的美丽女人,对男权社会构不成任何的威胁和挑战,反而为男性提供了一个绝佳的窥视对象。到了《满城尽带黄金甲》,女性甚至成为“波涛汹涌”的“乳房盛宴”的载体,只承担勾引男性欲望和提供视觉刺激的职责。

经过几部大制作影片的洗礼之后,张艺谋迅速把握住了大众文化和视觉消费的时代脉搏,用《三枪拍案惊奇》将科恩兄弟的《血迷宫》改编成一个通俗搞笑、充满后现代意味的喜剧故事。在影片中扮演老板娘的闫妮,本来拥有性感的大嘴、丰满的身体等女性主义表征,却一再用笑料肢解了类似于“菊豆”的女性叛逆。《三枪拍案惊奇》用不同风格延续了张艺谋电影“叫座不叫好”的传统,与之相比,《山楂树之恋》

却一改前几部影片的华丽与喧嚣,以清新脱俗的形象赢得了广大观众和影评者的好评,被誉为史上最干净的爱情。然而从女性主义的角度来看,这个史上最干净的爱情,恰恰是对现代消费社会中男性怀旧心理和处女情结的满足。在物质主义甚嚣尘上、道德伦理失去底线的今天,“静秋”所指代的纯真、羞涩、甚至是性无知的女性形象,正成为众多男性梦寐以求的“女神”。所以,导演费尽心思找到的女主角,是一个看起来似乎还未发育成熟的女孩儿,她的一言一行、一举一动,与其说是一个情窦初开的少女,还不如说是一个不谙世事的孩童。丰富、复杂而真实的女性形象,在这个纯美爱情故事里被彻底遗弃了,以对抗、质疑、挑战姿态出现的独立女性意识也随之荡然无存。

四、余论

纵观张艺谋电影中女性意识的渐变过程,我们会发现,女性意识的逐渐隐退,其实是和张艺谋叙事策略的转变密不可分的。《红高粱》时期的张艺谋,和其他的第五代导演一起,正经历着“既要反叛历史又要在历史的延续中为自己正名”的裂变。从中国的文化传统来看,第五代导演大多在“文革”中度过了自己的青春年华,这样的经历使他们在思想精神层面与传统文化产生了断裂,他们希望通过历史弑父行为来确立自己的个性与特色。但是,他们不能不正视的一个事实是,他们用来反叛历史的话语表述方式包括他们的反叛思想本身,恰恰是被历史赋予的。所以,他们只能转而从与“父亲”相对的“母亲”身上寻找和重续他们的文化根基,并用充满意象化、隐喻化、符号化、象征化的寓言来表现这一悖论。

在赢得了世界影坛的认可、同时也招致了一定的后殖民主义批判之后,张艺谋逐渐意识到“寓言”式电影的不足。早在《红高粱》大获成功不久,他就说过:“那类‘使劲儿’的东西有一个缺陷,那就是对人的关注不够,不是完全没有,而是缺少。缺少对人物命运、人物性格、人和人之间的关系以及活生生的人的基本关注。”^{[3](105)}但朝向现实主义的转身不可能是一蹴而就的,《秋菊打官司》和《活着》里充满了现实与虚构交织在一起的影像。从虚构这一层面来看,张艺谋仍然热衷于在影片中塑造一个执著倔强、个性鲜明的“女性”符号,然而对现实的追求却使这一“女性”符号失去了内在的独立意识,成为男权社会中一个无法发声的配角。

客观地说,张艺谋的现实主义转身是不彻底、不

成功的，《一个都不能少》《我的父亲母亲》《幸福时光》都无法冲击《红高粱》的高度。但是，他很快把握住了消费社会的兴起带来的大众文化热潮，再一次回归了自己擅长的、通过符号编码来钩织的寓言式话语表述方式。当然，这一次的符号编码，已悄然褪去民族文化反思的内在精神理念，而是披上了商业产品的外衣。消费社会中的这件商业外衣，让张艺谋迅速把叙事电影调整成给大众提供视觉快感的奇观电影，通过各种具有强烈视觉吸引力的影像画面或者是借助高科技特效制作出来的奇幻场面来构造瞬间的视觉冲击。张艺谋在陈述他对《英雄》的看法时说：“过两年以后，说你想起哪一部电影，你肯定把整个电影的故事都忘了。但是你永远记住的，可能就是那几秒钟的那个画面。……但是我在想，过几年以后，跟你说《英雄》，你会记住那些颜色，比如说你会记住，在漫天黄叶中，有两个红衣女子在飞舞；在水平如镜的湖面上，有两个男子在以武功交流，在水面上像鸟儿一样的，像蜻蜓一样的。像这些画面，肯定会给观众留下这样的印象。所以这是我觉得自豪的地方。”^{[4](245)}确实，人们不仅记住了《英雄》中漫天的黄叶和两个飞舞的女子，也记住了《十面埋伏》里摇曳多姿的小妹和《满城尽带黄金甲》里的“乳房盛宴”。这种图像景观对叙事话语的凌越标志着张艺谋电影进入“奇观电影”的新电影时代，在这种新的电影形态中，丰满的人物性格和严密的叙事逻辑被边缘化了，成为外在的、可有可无的元素，奇特的自然景观、令人震撼的人文景观、惊险刺激的动作行为和充满奇幻色彩的电脑特效变成了

镜头语言的主要诉诸对象。正是在奇观电影对强烈视觉效果追求中，女性身体的“被展示”功能再一次被重申，女性内在的独立意识被尽可能地遮蔽。所以，当张艺谋通过奇观电影重新登上中国影坛乃至世界影坛的顶峰时，其影片中的女性意识也就自然而然地慢慢消亡了。

张艺谋电影中女性意识的逐渐隐退，从某种意义上显示出女性在电影中的生存悖论：一方面，女性要通过各种方式尽可能地发出自己的声音。另一方面，当女性选择电影这一发声途径时，也就避免不了“被观看”“被展示”“被消费”的宿命——尤其是在视觉消费兴盛的当代社会。这一悖论类似于第五代导演在早期创作时所遭遇的文化悖论。只是，第五代导演通过对“母性”系带的追溯很快回到文化传统的叙事话语中，而女性在银幕上对男权制度的挑战、反叛、解构与对自身象喻系统的重建，还需要经历艰难而漫长的历史过程。

参考文献：

- [1] 贝尔·胡克斯. 对抗性的注视：黑人女性观众[C]//陈永国. 视觉文化研究读本. 北京：北京大学出版社，2009.
- [2] 苏珊·波尔多. 绝不仅仅是图像[C]//陈永国. 视觉文化研究读本. 北京：北京大学出版社，2009.
- [3] 李尔葳. 当红巨星——巩俐张艺谋[M]. 北京：北京出版社，1989.
- [4] 周宪. 视觉文化的转向[M]. 北京：北京大学出版社，2008.

The change of the female consciousness on the films directed by Zhang Yimou

ZHANG Zhen

(Humanities College Jiangnan University, Wuhan 430056, China)

Abstract: The female consciousness on the films directed by Zhang Yimou appears a vanishing trend. At first, Zhang Yimou publicized the independent female consciousness in the “Red Sorghum” period. Then he began to give up the women’s charm and desire from “The Story of Qiu Ju”. After that, Zhang Yimou fully used the “female body” to meet the audience visual consumption and completely banished female consciousness in these films such as “Hero”. In fact, Zhang Yimou expressed rich social historical cultural connotation and movie narrative strategy in this process.

Key Words: Zhang Yi-mou; female consciousness; body; movie; Red Sorghum; The Story of Qiu Ju; Hero

[编辑：苏慧]