

“被凝视”的女性

——论银幕女性形象的“他塑”

吴颖

(浙江纺织服装职业技术学院 人文学院, 浙江 宁波 315211)

摘要: 纵观近些年的国产大片, 女性服饰造型的性感暴露已经成为一个极为普遍的现象, 尤其是在男性作品中。透过这种服饰表象发现, 银幕上的女性形象常是男性按照自己偏爱的类型幻想出来的“他者”。作为一个空洞的能指符号, 银幕女性不可避免地沦为了男性欲望的“凝视”客体。

关键词: 女性; 影视服饰; 凝视; 他者

中图分类号: I206.6 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-5124(2012)01-0018-04

“在一个由性的不平衡所安排的世界中, 看的快感分裂为主动的、男性和被动的、女性”。^{[1][2]} 这种“看”并不是单纯的“看”, 而是“凝视”, 它带有一种探查和控制的意味。在传统的男权中心文化社会, 掌控镜头的绝大多数都是拥有绝对话语权力的男性, 这就意味着男性是“看”的主体, 具有能动的选择性, 他们往往将女性放在一种被动的、从属的位置上, 用各种镜位把女性安排成“被看”的样子。电影因此成了男性的白日梦, 而女性势必被指派到被窥视的位置上, 沦为男性欲望的凝视对象。劳拉·穆尔维在《视觉快感与叙事性电影》中指出, 好莱坞风格的影片就是运用一个固定的模式来制造视觉美感, 即看—被看、男性欲望—女性形象。男性大多以成功者、胜利者甚至救世主的形象出现, 而女性只是男权社会的意识产物, 只是一些“符号”而已, 如需要男性保护与拯救的弱者、男性欲望的“色情奇观”等, 总而言之都是男性按照自己偏爱的类型幻想出来的“他者”。她的存在就是为了供男性赏玩, 就是为了强化男性的主体意识。而女性真实微妙的生理、心理欲求与复杂独特的生命、情感体验总是被男权话语所遮蔽, 甚至被消解。

一、男性“凝视”下的女性服饰形象

在男性影视作品中, 女性往往是作为男性的

一种附属和点缀、抑或是男性的凝视对象和欲望客体而存在的, 甚至有些女性角色从一开始就是作为一个纯粹的色情观赏物被编织进情节的。被男性掌控的摄影机总是跟随着男性欲望的目光, 不遗余力地通过不同的角度和方位将裹着各式服装的女性身体充分地展现在各种场景中, 并着重表现女性的嘴、胸、臀等性感部位, 使女性时刻处在“凝视”之中。近几年的一些男性影视作品, 如张艺谋的《十面埋伏》《满城尽带黄金甲》、冯小刚的《夜宴》、陈凯歌的《无极》等, 无不让女性角色穿上轻、薄、透、露的性感服饰, 然后将其放置于男性的“凝视”之下。

张艺谋的电影总是着力表现女性, 在他前期的作品中, 女性的身体通常被包裹在厚重的衣服下, 追求的是一种含蓄与隐喻。进入新世纪后, 张导开始转向偏爱展示欲望的肉体。在《英雄》中出现了大量的美貌女性的脸部特写以及其他性感区域的呈现, 《十面埋伏》更是将小妹在花瓣浴中的半裸身体直接呈现给观众, 这充分显示了他在视觉策略上的变化。而《满城尽带黄金甲》则是张艺谋走上“大片”道路后的一部极致之作, 在投资、制作、场景等方面都堪称顶级, 其雍容华贵的服饰造型也让观众叹为观止, 但更令人咋舌的是服饰的性感开放程度。在影片的一开场,

众多宫女所穿的服饰不仅薄如蝉翼、袒胸露背，而且用紧身胸衣将乳房挤压出异常丰满的效果，极大地凸显了女性的性感部位，以至于有观众因此将其片名戏称为“满城尽带黄金乳”和“满城尽是大波波”，也有观众直接指责张艺谋这是在变相兜售色情。

面对这一现象，有学者指出，虽然盛世大唐比较开放，尤其是在女皇武则天统治时期，因女权高涨，女性着装上出现了低胸造型，但依据唐朝的习俗，女性出席一些正式场合，还是必须要披上一条“披帛”的。而《满城尽带黄金甲》中那些宫女低胸凸乳的性感造型无疑是有违历史事实的，并且太过惹火了。对此，该片的服装设计奚仲文解释，剧照中的宫女不是不披“披帛”，而是刚起床还没来得及披上，但这样的解释恐怕太过牵强，根本站不住脚。纵观全片，如影片开头处低胸凸乳、不加“披帛”的宫女整齐地排着队伍的镜头一共出现了8次，其中有3次是出现在给王后送药的场景中。而对影片的主要女性角色，摄影机更是喜欢用特写镜头来凸现她们丰满、颤动、充满肉感的半露酥胸，如王后身着高耸胸脯的暴露装束的镜头共有18次，其中有2次特写、1次长镜头；就连宫女蒋蝉暴露丰乳的镜头也多达13次。

美国政治活动家苏珊·布朗米勒说：“每一种文明都要对女性的身体提出一个统一的模式，有关女性的审美标准往往对女性身体的某些部分或肉体的某些自然表现加以改进……乳房已经成为男人性欲统治的领域”。^[2]在男性制定的审美标准里，女性丰满硕大的乳房总是男人渴求的。乳房作为女性的重要性征，其暴露总能引起男性的无限遐想。因此，《满城尽带黄金甲》中如此高调的暴露，无非就是想用强化女性性征的手段来达到制造“奇观”、吸引眼球的目的。在经典的男性“看”、女性“被看”的模式中，摄影机通过对女性乳房的凸显，使男性在观看的同时获得了性幻想的视觉愉悦。而在男人“凝视”的目光下，女人就被动地成为了男人欲望的指称对象。

《夜宴》中的女性角色的着装也是比较暴露的。女主人公婉后除了在服丧期所穿的素服和封后大典中所穿的红色凤袍外，其余的服饰造型走

的都是性感路线，特别是在寝宫里或沐浴时，其所着服饰均是轻纱造型，低胸露背，若隐若现。不仅如此，摄影机还让观众窥视到在暧昧的光线下厉帝给整个背部全裸的婉后按摩的场景，以及女性沐浴、两性激情等具有强烈性暗示的片刻。《夜宴》就是这样以外在的、身体的景观来吸引观众凝视的目光。

还有吴宇森的《赤壁》，因魏晋时期仕女的身体几乎都是被层层叠叠的衣衫包裹得严严实实，虽然碍于历史事实无法裸露，但服装设计师叶锦添还是巧妙地运用了修身的曳地裙装将女性性感的臀部曲线表现得曼妙有致，在上装设计师同样借用了现代的V领低胸设计来弥补性感的不足。如此，女性身体又得到了另一种方式的展示。

二、男权影像世界的“他者”

西蒙娜·德·波伏娃在《第二性》中指出，“定义和区分女人的参照物是男人，而定义和区分男人的参照物却不是女人。她是附属的人，是同主要者(the essential)相对立的次要者(the inessential)。他是主体(the Subject)，是绝对(the Absolute)，而她则是他者(the Other)”。^[3]长期以来，男性都把自己界定为主体，于是女性就成为了“他者”。其实，男女两性在史前是一种伙伴/合作关系，处于和谐统一的状态。但随着母系氏族社会的瓦解，女性逐渐丧失了与男性平等的社会地位，成为了男性的附庸和繁衍生命的工具。在“菲勒斯”中心时代，女性长期受制于男性权威，在政治、经济、文化等各方面均处于男性的绝对控制之下，甚至她的存在意义也仅限于男性的配偶。女性在自我意识遭到不断的虚化和分裂后，最终成为一个丧失了女性个性和主体性的“他者”。在“他者”语言下，女性形象在影视作品虽然也作为主角出现，但她却要接受来自男权文化中心的审视与解读。

女性主义电影理论家曾指出，以好莱坞为代表的商业电影总是将女性形象按照男性的想象程式化为两类：妖女和天使。前者作为“本能和欲望的符号，是男人们肉体上的承担者”，^[4]她们通过征服男人来征服世界，获取梦寐以求的东西；后者作为“情感和道德的代码，是男人们精神上的守护神”，^[4]她们臣服于男人，心甘情愿

地把自身的生命价值完全消融在男人的生活中。《夜宴》就为观众再现了中国传统文化中“红颜祸水”、“最毒妇人心”的“妖女”形象。婉后就是一个典型的“妖女”，貌美如仙却心比蛇蝎还毒，从委身于先帝到委身于篡位夺权的厉帝，再到毒杀厉帝自己掌权，无不显露出她是一个工于心计、心狠手辣的女人。为了突出婉后的狠毒，导演在片中为她安排了强迫卖药人自杀以灭口、将单纯无辜的青女鞭笞三十等情节，甚至还不惜牺牲故事情节的合理性，让篡夺皇位、残忍毒害皇兄的厉帝突然放弃得之不易的江山美人，甘心饮下婉后为他准备的毒酒自杀殉情。于是，一个堕落贪婪、奸诈邪恶、冷酷狠毒的女性形象就呈现在观众面前了。这个人物很好地诠释了波伏娃在《第二性》中有关男性对于女性的定义，“她是偶像，仆人，生命之源，黑暗的力量；她是庄严沉默的真理，她是耍手腕者、饶舌者和谬误；她是治疗师和巫师；她是男人的猎物，他的毁灭者；他是他所不能成为的而又渴望的一切，是他的否定和他的存在理由”。^{[3]168}

而青女则是纯洁善良的天使，她美丽温顺，对待感情含蓄深沉，明知太子并不爱她，也甘愿为爱奉献一切、牺牲一切。在青女的心里，无私地爱太子无鸾就是她这一生唯一的使命。为了爱，她愿随太子流放契丹；为了爱，她敢于挑战至高无上的王权，甚至用自己的生命宣誓“就算所有的人都抛弃他，我不会，爱情不会”。就在她为太子被害身亡的一瞬间，导演也完成了他男性想象中的贞女和烈女的形象。“天使”也好，“妖女”也罢，在《夜宴》中，女性的真相都是被扭曲的，因此，这“是一出没有女性的男性叙事”，“是一个有女性出场却没有女性发出声音的厌女电影”。^[5]

《英雄》中的飞雪、如月也是导演用来陪衬男性英雄的两个“美女”符号，特别是如月。作为剑奴，她自始至终把主人残剑放在心中至高的位置，她没有自己的思想和世界，唯一的人生信条就是“主人说的话，一定有道理”，忠心耿耿、至死不渝。《十面埋伏》的小妹更是从一开始就被定义为用美貌来引诱男人的性感尤物。还有《无极》中的倾城，打小就背信弃义，长大后又让三个男人围绕着她展开争斗与复仇，这无疑又

是一个“祸水”式的红颜。

纵观这些女性形象，我们不难发现，在男权影像世界里，女人总是被命名、被囚禁、被拯救和被拒绝，她们绝大多数都是作为男性的陪衬物而存在的，“注定要遭到象征符号上的消解，即被消解、被琐碎化，或根本不被呈现”。^[6]波伏娃也曾说过“男人并不是根据女人本身去解释女人，而是把女人说成是相对于男人的不能自主的人”。^{[3]11}因此，男权影像往往以特定的男性视野遮蔽和压抑了女性生命中与男性需求无关抑或不相和谐的某一面，却又无限强调和夸大了女性生命中符合男性需求的另一面，而这正是男性文化为中心的具体体现。以至于，“在大部分的电影里，对于女性形象的塑造要么是性别特征过度崇拜从而成为虚假抽空了的女性‘性’角色，要么就是完全没有性别意识，彻底融化在男性经验里的女性角色”。^[7]在这里，女性被纳入了男性的话语范围，泯灭了作为主体的自我意识，成为一个空洞的能指符号，陷入沉默无语的状态。

三、男性的伪女性叙事

随着现实社会中女性地位的提高以及女性主义思想的渗透影响，部分男性导演开始将女性作为主要的表现对象，通过塑造自由独立、勇敢抗争的女性新形象，来表达女性日益萌生的自我意识。但男性毕竟与女性存在着根本区别，他们无法站在女性本身的角度来看待女性，而总是自觉不自觉地从男性的角度和社会的角度来看待、评价女性。“女人在父系文化中是作为另一个男性的能指，两者由一象征式秩序结合在一起，而男人在这一秩序中可以通过那强加于沉默的女人形象的语言命令来保持他的幻想和着魔，而女人却依然被束缚在作为意义的承担者而不是制造者的地位”。^{[1]207}因此，男性影视作品往往会采用男性视点，在男性话语氛围下窥视着女性，即使有时采用了女性视点，也大多是披着女性外衣的男性叙事，或曰伪女性叙事，而女性形象在其中始终没能摆脱“被看”的命运。

张艺谋是男性导演中比较偏爱表现女性的代表者。在他的影片中，女性一改贤妻良母或花瓶摆设的传统形象，变得大胆、泼辣，独立、有主见，并有很强的叛逆和斗争精神，如《红高粱》的九儿、《菊豆》的菊豆、《秋菊打官司》的秋菊、

《满城尽带黄金甲》的王后等。然而，当仔细分析这些光彩夺目的女性形象时，我们不难发现在她们身上虽然能看到些许的觉醒思想和自主意识，但究其本质，她们依然不能成为真正体现女性意识的银幕形象。

纵观张艺谋作品中的女性形象，无外乎这样两类：一类是被抹平了差异性和多样性，成为一种概念化的存在，另一类则是作为男性性欲消费的客体存在的。前者虽身为女性，但其实只是“人”，并非单指“女人”，因为在她们身上并不具备女性自身在性别上的特质，她们只是一种被借用的象征符号。而后者虽是名副其实的女性，却被迫用美丽的容颜、性感的躯体来承受男性欲望凝视的目光，有时甚至成为导演用来展现奇观的一种道具。总之，女性在张艺谋的影片中依然没有逃离“他者”的地位。

作为第五代导演，张艺谋是带着反思历史的精神和创新的激情走上影坛的。在前期创作中，他“喜欢表现女性、人性、土地、传统文化，喜欢把电影的背景放在一个阔大而具窒息感的沉重世俗气氛中来反复强化，他试图以女性反观自身，反观民族特性”，^[8]因此女性成了他表达思想和情感的一种载体。如《红高粱》就是借热烈泼辣、敢爱敢恨的九儿身上的那份极度张扬的生命活力，传达出对自由生命真谛的礼赞；在《菊豆》中，菊豆的生命本能遭到严重压抑、扭曲乃至扼杀，但她仍以叛逆者的姿态高歌着对自由的渴望和向往；《大红灯笼高高挂》则用妻妾争宠的表象影射了人与人之间一种变异的生存竞争……在这里，女人并不是女性本身，而是一个“社会人”，她们身上所体现出来的品质与精神也并非女性所独有，而是整个民族共有的一种情感与人格。

除了借用女性的性别身份去书写社会历史外，张艺谋还喜欢用突破传统禁忌、正面表现性欲的方式来体现女性对封建道德、封建礼教的抗争，如九儿反抗包办婚姻，与身强力壮的年轻轿夫相爱并结合；菊豆、王后破坏了封建家庭秩序和伦理纲常，分别与丈夫的侄子、丈夫前妻的儿子苟合，并最终产生毁灭那残酷又粗暴的丈夫的念头与行动。从表面上看，这些女性敢于反抗封建礼教的压迫，敢于向男性权威说“不”，敢于

追求自己的幸福生活，这是导演女性意识的张扬，是对男权文化的一种挑战。然而深究实质，却不难发现张艺谋还是没有逃离用男性的视角去诠释女性的观点。在影片中这些女性的欲望诉求仅仅局限在性欲上，她们的悲惨遭遇也总是与苦闷的情欲交织在一起，因此他所张扬的不过是供男性窥视的女性情欲化的身体，而非表现女性的自我解放意识和个性意识。于是，“我们最终失望地发现，这些男导演按照男性自身的生理需要、伦理道德需要和审美需要去描画女人、塑造女人，同时还在以自身的性别角色体验去体认女人，理解女人，为女人下定义。这同样是对女性权利的一种僭越”。^[9]

甚至我们还看到这些女性对封建礼教、父权制的叛逆与抗争最终依然挣脱不了男权传统文化的束缚。拯救九儿的是男人（余占鳌）；给菊豆的反叛画上残酷句号的是男人（儿子天白）；颂莲在大宅院里你争我抢的是男人的宠爱，失宠后能用来维系尊贵地位的依然还是男人（生个儿子，可以母以子贵）；王后要追求自由的权利也是要通过男人（儿子杰王子）的行动来实现……男性视角下的女性最终还是无法跳出壁垒森严的男性统治范围，作为符号，她们最终只能被纳入男性话语的范畴。这正如普兰·德·拉·巴雷所说，“男人写的所有有关女人的书都值得怀疑，因为他们既是法官，又是诉讼当事人”。^[10]而张艺谋后期的作品更是直接将女性放在被观看的位置上，《英雄》的飞雪、如月，《十面埋伏》的小妹等无不成了男人的点缀以及男人欲望的对象。

上述作品中女性形象尽管已大异于传统女性，拥有了一些“看”的表象，但导演的男性潜意识和男性对镜头语言体系的垄断使得她们还是不可避免地“被看”。《红高粱》中九儿仰面躺在倒塌的红高粱地里的时候，镜头就顺着余占鳌阳刚伟岸的身躯，完成了男性对女性那居高临下的俯视，这无疑是一幕女性向男性献祭的情景。因此，“在父权制下，女性的形象不可避免地要屈服于一种强制性的、带有性别歧视的凝视”。^[10]