

身体意象：中国当代影视文化的一种叙事策略

王玉玮

摘要：身体不仅是一个生物存在，更是一个社会文化建构。本文以中国当代影视文化中的“身体意象”为研究对象，梳理其发展的基本历程，并从藏于身体之后的反思来对身体叙事中的身体意象进行探讨，揭示其中的思想文化内涵，以促进对中国现阶段影视文化种种现象的认识。

关键词：影视文化；身体意象；文化内涵

作者简介：王玉玮，男，讲师，博士。（暨南大学 新闻与传播学院，广东 广州，510632）

中图分类号：J904 **文献标识码：**A **文章编码：**1008 - 6552 (2010) 01 - 0067 - 05

前言：身体意象与中国影视文化

意象是人对客观物象（包括自己的身体）的感觉、反观、评价等主观心理活动的产物。而身体意象是指由于身体这个物象而引发的关于身体的内心感觉。身体意象的创始人施尔德认为，身体意象就是我们在自己心理形成的关于我们自己的身体的图画。认知行为学派认为，身体意象是个多维度概念，它是个体对于自己的身体特别是外表的感觉、思维、情感及行为的综合表现，身体意象具有两个相互联系而又独立的特征：知觉的（如对身体大小的估计）和态度的（对自己的评价与关注）。^[1]

中国当代影视文化对于身体的态度在当代历史变迁中经历了非常戏剧性的变化，它凝聚了诸多文化价值、伦理道德观念以及某些特定的社会规范，反映了社会的权利和社会不平等的差异，从而表征出不同的文化价值取向。在 20 世纪 50 至 70 年代，中国意识形态高度统一，影视文化因此基本上回避了身体的感性欲望。80 年代的改革开放促使了影视文化摆脱种种束缚和压抑，身体这才被纳入一个真正意义上的文化现代化发展轨道之中。90 年代以来，市场经济的进一步发展，身体逐步沦落为商业化的消费之中。从这个意义上来说，我们可以把当代影视文化中的身体意象作为一个最典型的文化症候来进行文化政治学的深度解读，从而明晰我国影视文化中的身体意识所蕴涵的价值追求、理论结构转变以及社会价值取向等问题。

一、政治化的身体

法国社会学家布尔迪厄认为，文化是一个各种力相互作用的场。作为一种文化存在，审美文化既具有自身的相对独立性，表现出一定的“自律性”，同时又与文化大系统或曰场及其子系统或曰次场之间存在着某种互动联系，表现出一定的“他律性”。建国初期至 70 年代末，中国社会基本上是一个统一的中心化社会，一元性和政治性是其显著特征，与此相适应的是体制上的中心化、计划性以及相对的自我封闭。在这种高度统一的政治大背景下，审美文化格局基本上为主导文化一枝独秀，一些有关人性、人情的审美艺术被排斥在政治文化之外。沈从文在当时就曾被指斥为“作文字上的裸体画，甚至写文字上的春宫”，“一直是有意识地作为反动派而活动着”的色情作家。^[2]福柯认为，身体“处于流变

过程之中”它并不为某种本质主义器官所主宰，它可以被权力“操控”和“塑造”，事实上，身体的历史铭写的就是身体被权力塑造的历史。^[3]从这种意义上来说，50 至 70 年代中国影视文化中的身体实际上就是被权力（政治意识形态）操控和塑造了的身体，并且反过来，它也成为意识形态的一部分，规范着当时人们的思想与行为。从《南征北战》、《董存瑞》、《战火中的青春》、《新儿女英雄传》、到《小兵张嘎》、《钢铁战士》、《中华儿女》等，这些重大革命历史题材的影视作品再现的几乎就是两军对垒的战争场面，完全回避了英雄们的私人生活。文革时的样板戏电影也同样淡化了对身体的表达。众所周知，样板戏电影中的主人公都是“孤家寡人”，根本避免了发生两性间情爱故事的可能，除了阶级关系就没有了其他关系，身体蜕化为纯粹的革命机器。这样，革命正义取代传统伦理，掌控了中国人的日常生活，因此，一切表现个人“身体/感性”诉求的人性内容以及一切有可能刺激这种欲望的身体镜头都要严加审查以至完全摒除，即使一些有过谨慎而优美的爱情描写如《红日》、《青春之歌》等影视佳作，他们在身体的展现上也都极有分寸，只要涉及到身体及其情感都会谨慎地回避。“种种享乐欲望所包含的冲击力已经在摧毁传统体制之中消耗殆尽，革命设想的实现不得不依赖革命者艰苦卓绝的努力。——进入革命的纵深，享乐可能成为意外的干扰。这时，只有禁欲是持续革命的保证”。^[4]这样，出现在荧屏上的只能是为革命而受难，因革命而神勇的身体。比如电影《青春之歌》就有这样一些镜头：林道静第一次受重刑时，只见她的嘴唇都咬得出血了，昏过去又醒过来了，但她仍然不声不响。最后一条红红的火箸真的向她的大腿“吱”的一声烫来时，林道静这才大叫一声，就什么也不知道了。在银幕上，类似这样表现革命者英雄气概的影视镜头在当时的革命历史题材影视创作中屡见不鲜。由此，在政治和历史的主导符码范围中，影视文化中的“身体”已经完全拒绝了具有个人欲望的身体，它们颂美的就只是在革命精神的鼓舞下具有超人般的革命身体。

一切有助于激发革命理想和行动的身体在银屏中得到大力提倡，革命需要什么样的身体，影视文化就得用想象来塑造什么样的身体。在这种文艺创作的要求下，人的身体特征往往是被赋予了特定的、明确的政治内涵。于此，革命历史题材的影视作品有一套模式化的身体符号学体制、程序、惯例与等级制，这一点特别体现在类型化的所谓“肖像描写”上面。知识分子身体类型是小白脸、弱不禁风、没有劳动能力，工农兵的身体类型是体格强壮、皮肤黝黑、熊腰虎背，而反面人物的身体类型是尖嘴猴腮。这样，人的身体类型与等级划分严格对应于其政治——阶级的类型和等级划分。人的本能受到严重压抑、人的个体价值被贬抑被否定消失于社会理想的宏观世界、人的人格受到扭曲和异化。人们甚至通过对身体的蔑视、践踏来实现灵魂与精神的上升，从而得到社会政治的归属感。观众只要在银屏上看演员的身体就知道他（她）是好人还是坏人，是资产阶级还是无产阶级，是劳动人民还是知识分子。比如电影《决裂》，在争论谁应该上大学、谁有上大学的资格的时候，支部书记用两只手——一只只是贫农子弟长满老茧的手，一只只是知识青年光滑白嫩的手进行对比，把前者展示给大家看并宣布“什么是资格？这就是资格”。同样，在“时代不同了，男女都一样”的口号下，男女双方的身体性别差异这时也消失了。在《红色娘子军》（谢晋导演，1959 年）、《青春之歌》（崔鬼导演，1959 年）中，这一革命的经典叙事模式在其不断的演进过程中发展为一个不分性别政治与社会象征。那时是“铁胳膊、铁腿、铁肩膀”的“铁姑娘”，那时是“站在高坡上，穿着红衣裳，挥手指方向”的“女性”共产党人。女性身体去性别化，所谓“不爱红装爱武装”、“铁姑娘”成为那个时代理想的女性形象。此时，银屏上的人物形象呈现为非性别化的状态，男性/女性间的身体性别对立与差异消失了，取而代之的只是人物间阶级与政治上的对立和差异。“革命是一整套宏大叙事的混合体，一切宣传、鼓动、法律、法令、文艺都可以归于其中，它旨在通过这些途径达到对身体的拣选、规训、操控，等等，因而它首先是一套话语体系，同时也是一套操控制度。”^[5]

二、身体的解放与自由

从上世纪 80 年代，中国开始步入现代化的全新时期。经历过十年浩劫的国人很快发现自己的身体、心灵、思想在长期的扭曲中已经残破和僵化，苏醒和解放成了时代的最强音。身体在艺术创作中的复归，“自由、人性、解放（人本主义）”已经成为文化现代性语境中最强劲的音符。“人类首先是将世界和社会构想为一个巨大的身体。以此出发，他们由身体的结构组成推衍出了世界、社会以及动物的种属类别。”^[6]奥尼尔通过社会学意义的考察，指出身体和社会在深层含义中的联系。事实上，人的身体与社会机制具有相互重构性和平衡性，这也正是身体苏醒之所以具有社会反思性质的深层理性原因。电视连续剧《努尔哈赤》、《唐明皇》、《末代皇帝》中的女性，上至宫廷皇后、嫔妃，下到妻、妾、使女，无一不是男性的附庸、玩偶、奴隶和工具。她们的生死荣辱，完全取决于所依赖的男性的喜怒哀乐。得宠，意味着地位、权力、尊严、金钱；失宠，意味着失去一切，等待她们的则是冷宫、地狱和死亡。因而，从宫廷到家庭，众多后、妃、妻、妾之间，为了争宠，始终充满着勾心斗角，尔虞我诈，甚至你死我活地撕杀与搏斗。作为国或家的至高无上的男性，则利用女性之间的矛盾、妒嫉、仇恨和互相残杀，牢固地维系着自己的统治和权威。男性可以为所欲为，权力无边，对女性身体的任意宰割。这说明，在以男性为中心的社会里，女性身体的解放必须摆脱男性的依附，必须与封建的宗法制度做斗争。可惜的是，当时的女性意识一直处于蒙昧状态，女性的身体抗争往往体现为妻妾之间争宠吃醋的争斗，这实质正是封建女性身体解放的误区。根据张洁同名小说改编的电影《爱是不能忘记的》实际上讲述的是主人公在两种道德观之间的挣扎。其一是插足别人的家庭是不道德的，其二是没有爱情的婚姻也是不道德的，所以主人公一旦遭遇了爱情就至死不放弃，但又始终不能与所爱的人生活在一起。女作家钟雨和她所爱的老干部之间没有握过一次手，没有过一次像样的散步，一生中呆在一起的时间加起来也不超过 24 小时，所有的信物就是那一套的《契诃夫文集》，女主人公所感受的幸福和痛苦全是精神上的。很显然，钟雨还未从柏拉图式的精神之恋的框架中解脱出来，大多也只是发乎于情、止乎于礼，成为无欲之情、禁欲之情。《画魂》中的玉良，则以其所历经的娼妓、小妾和画师等不同角色的转换，充分暴露了父权社会在性和生育方面对女性的奴役，由于“在女性主义的历史中，性和生育，均被当作权力和冲突的场所，对女性和男性两者的主体性的构成起十分重要的作用”。^[7]因此，玉良的身世，铭刻着的也就是父权制度下女性最深最隐秘的痛苦。这样，出现在 80 年代银屏中的女性在保持自身审视的同时更多地是指向男权年代对女性身体的漠视和压制，它引导人们透过两性身体的差异看到社会的失衡，思考应该怎样建立有价值的生存方式和合理的社会机制。

当我们发现并反思两性社会存在不平等的同时，必然会要求身体从非正常社会的强制中摆脱出来，最终得到自由和解放。新时期第五代导演对于身体尤其是性的再现可以看作是人性、人道主义思潮的一个部分。这既是对前一阶段主流意识形态关于“人”的观念的阐释，也是对前一阶段文艺观念的反拨。完全不带身体气息的艺术是虚假的艺术，完全没有身体的灵魂是虚伪的灵魂。恢复身体的名誉、释放身体中被囚禁的美好和能量以及痛斥摧残身体的正常欲望，成了 80 年代银屏所要表达的主题。“在人的一切自然需求中，性欲是仅次于吃喝的最强烈的需求”^[8]，电影《红高粱》中的九儿野合场面不再负荷着沉积了数千年父权制度文明的负疚犯罪感，而成为辉煌生命的礼赞。“我就要赞美生命正常的欲望，活得不扭曲，没有那么多的道德礼教的束缚，发于自然，合乎性情，无拘无束，坦坦荡荡，生命本来就应该应该是壮丽的，生得壮丽，死得壮丽，那叫真畅快，那叫真风流。”在张艺谋这一热烈的喝彩声中，九儿完成了拭父的壮举，在人间的高粱地里，纵情于女性生命的本真体验。在《菊豆》中，年龄相当的婶侄俩菊豆和杨天青的偷情，由于菊豆的丈夫杨金山的性无能和对于菊豆的摧残，铺垫了婶侄偷情的合法性。尼采在《道德的谱系》中指出，“人类历史上影响广泛、传统久远”的禁欲主义，

总是习惯于“把生命（以及和生命有关的‘自然’、‘世界’、整个变动的和暂时性的领域）和一种内容迥异的存在联系在一起，生命和这种存在的关系是相互对立、相互排斥。”^[9]于是，当禁欲主义的道德谱系被社会认同而得到强化时，个体的欲望就遭到严密的监控而处于抑制状态；而其道德谱系一旦松弛乃至瓦解时，长期被压抑的个体欲望就必然渴望宣泄而呈现出一种放纵与狂欢。《炮打双灯》中女东家与民间艺人的偷情；《家丑》中女仆与少东家、长工之间的三角恋爱；《五魁》中土匪的抢亲；《桃花满天红》中那个女东家与皮影戏戏子私奔；《砚床》中女东家与长工从“换种”到坠入情网——“现代个人”从懦弱驯服、麻木呆滞的心理惯性和道德束缚中解脱出来，感受着生生死死、爱恨情愁的热烈鼓荡，充盈着欲望饥渴和本能冲动，使其生命处于一种“敞开的状态”^[10]。这样，新时期影视文化通过对身体或性的展现一方面强化了对社会的反思和追问，另一方面在个性解放的旗帜下，完成了对于完整爱情和人性的新阐释，带有启蒙主义色彩。从这个意义上，观众或许能够更深刻地理解影视艺术家们为何如此执着于展示历史上的欲望话语。

三、指向商品的身体

戈夫曼在其《日常生活中自我的表现》中指出，社会自我至少是部分通过社会身体被体现的。在消费社会不断张扬的身体消费中，越来越多的电视节目以及电视剧逐渐放弃了国家民族的宏大叙事，开始关注普通人的平凡生活。在这里，普通人的身体一方面消费的是得到“注视”时所带来的快感，这种快感比名人享受到的快感更为强烈；另一方面，他们作为消费对象被充满各色情感的眼球消费着。在《超级女声》这场平民选秀中，普通消费者获得了和明星等公众人物同等展示身体的平台和权利，利用节目暂时得到了一种满足和慰藉。在这场对身体的关照中，作为电视文化消费者的普通观众关注的是和自己贴得更近的人和事，所以这就共同成就了“平民选秀”节目的流行。“女子十二乐坊”目前的十二位乐手分别来自中央音乐学院、解放军艺术学院和中央民族大学的在校或已经毕业的高校女生，她们容貌靓丽、身材出众，音乐功底扎实。从某种程度上来说，“女子十二乐坊”不是音乐，而是时尚。王晓京在接受《时代周刊》亚洲版采访时说，她们必须漂亮，十二个漂亮女孩站在台上，哪怕没有音乐，本身已经很具可观性了。美丽的身体被“圣化”为消费社会中无往不利的“神符”，从明星的性感形象到不无色情意味的女性躯体展览——内衣秀、人体彩绘、人体写真等等，身体叙事逐渐的升温，身体的意象正在自觉地成为走俏的商品，在商品的社会里狂欢。

九十年代，影视文化作为大众文化的典型代表，将一切能消费/不能消费的资源都纳入了“快感消费”的范畴，包括我们的生存状态、我们的人际行为以及我们崇高的情感。正如让-波德里亚所说：“媚俗的激情是由工业备份、平民化导致的……媚俗有一种独特的价值贫乏而这种价值贫乏又与一种最大的统计效益联系在一起。”^[11]按照让-波德里亚的观点，商业化、时尚化的身体已经被抽离它的原有内容，转换成了一种时尚符号。在此基础上，他区分了两种身体，一种是作为商品交换符号的身体，另一种是作为性欲对象的身体。“一个具体的快感，一个肉体潜在的具体的享受——如果要继续存在，如果要真正具有政治性，如果要避免自鸣得意的享乐主义——它有权必须以这种或那种方式并且能够作为整个社会关系转变的一种形象”^[12]。作为公共媒体，20 世纪 90 年代以来电视对身体“欲望”的表现也不再遮遮掩掩。“性”对于广告来说，已经成了一个不可或缺的内容，从胸罩、三角裤、丝袜到修眉、修手指、脚趾，所有这一切都可在电视上找到相关的广告画面。如果说文字艺术无法再现性爱场面的过程，雕塑、图画艺术也只能表现性爱场面某个瞬间，那么影视艺术则似乎天生地具有视听的优势，可以放大性爱场面的每个细节，更易于表现性爱的欲望和要求。“性欲是消费社会的‘头等大事’，它从多个方面不可思议地决定着大众传播的整个意义领域。”^{[11] (159)}几经修改终于上映的《周渔的火车》与历经七年即将公映又被勒令停止的《大鸿米店》，都将性爱作为宣传的一大卖点。但是，两部影片对

于性爱意识、性爱场面的处理与之前《红高粱》的野合、《菊豆》的偷窥、《大红灯笼高高挂》的捶脚等情节相比，都显得粗俗、乡气。值得一提的是《大鸿米店》，影片中五龙强烈的出人头地的欲望尽管值得同情，但是这种同情是有限度的，因为他的所做所为是以损害他人为前提的，人格显得卑下。他与绮云之间的偷情，是生理冲动的宣泄，是两性间控制与反控制的较量；在这里，性就是性，没有丝毫爱的成份，它粗鲁而丑陋，与美感扯不上边。这样，在不少影视作品里被推到前台的就是一幕接一幕津津乐道的身体感官刺激图，为了商业利益，导演们又不忍心放弃这些最有看头的场面。这恰恰意味着，那些想要维持独特性和本真性的“身体”只能通过拒绝商业化运作才能走向意义的发展之路。

结语：藏于身体意象之后的反思

身体社会学认为，人的身体观念是一个二重的观念：物质（自然）的身体和社会的身体。社会学家道格拉斯发现，这两种身体的关系是：“社会的身体限制了自然的身体感知的方式。身体的自然经验又总是受到社会范畴的修正，通过这些社会范畴，自然的身体被人所知晓，并保持一种特殊的社会方式。”^[13]20世纪50-70年代，人的精神在意识形态的影响下失去常态，政治的狂热压倒一切，传统的道德、伦理被颠覆，原始的人性被扭曲异化，人的精神达到一种颠峰状态。人的本能受到严重压抑、人的个体价值被贬抑被否定消失于社会理想的宏观世界、人的人格受到扭曲和异化。人们甚至通过对身体的蔑视、践踏来实现灵魂与精神的上升，从而得到社会政治的归属感。80年代，政治的解放，身体得到进一步的解放与自由，影视文化通过对身体的再现完全了对社会的反思以及生命的张扬。90年代以来银屏上的身体可以说依然是在寻求解放的路上的一种推进，只不过物极必反，欲求彻底的解放反而有落入另一个陷阱的可能，身体逐渐走向了商业化的消费之中。世纪之交，这本该是身体多元形态自由发展的一个最好时期，可是，我们在银屏上看到从时装模特到封面女郎，从广告明星到演艺名流，从选美大赛到媒体主持，那些风姿绰约的美女们证实着同一个身体工业塑造出来的标准时，我们不免要对这开放时代的身体美学心存疑虑。任何文化只有一个标准时，都是很危险的，不管这标准是直接限定式，还是由传媒舆论而来的远距离控制式。或许只有走出这些硬性、软性的身体陷阱，真正走向健康、个性、放松时，我们才可以说，我们的身体不但是美的，而且是我们自己的。对于当代中国影视文化中的身体意象实践加以梳理与回顾，其意义也正在建立和谐的身体美学而努力。

参考文献：

- [1] Cash T·F· The psychology of physical appearance: Aesthetics, attributes and images (1990)
- [2] 郭沫若. 斥反动文艺 [J]. 1948. 大众文艺丛刊 (第1辑).
- [3] 汪民安主编. 身体的文化政治学 [M]. 河南: 河南大学出版社, 2004.
- [4] 南帆. 文学、革命与性 [J]. 文艺争鸣, 2000: 5.
- [5] 葛红兵, 宋耕. 身体政治 [M]. 上海三联书店, 2005: 79.
- [6] (美) 约翰·奥尼尔. 身体形态——现代社会的五种身体 [M]. 张旭春译. 吉林: 春风文艺出版社, 1999.
- [7] 张京媛主编. 新历史主义与文学批评 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1993, (2004).
- [8] (德) 倍倍尔. 妇女与社会主义 [M]. 沈端先译. 上海: 三联书店, 1955.
- [9] (德) 尼采. 道德的谱系 [M]. 周红译. 上海: 三联书店, 1992: 94.
- [10] 张光芒. 启蒙论 [M]. 上海: 上海三联出版社, 2002: 113.
- [11] (法) 让·波德里亚. 消费社会 [M]. 江苏: 南京大学出版社, 2001: 114. 159.
- [12] (美) 弗雷德里克·詹姆逊. 快感: 文化与政治 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1998: 150.
- [13] 汪民安主编. 身体的文化政治学 [M]. 河南: 河南大学出版社, 2004: 139.