

身体意像：明星研究的新动力

张彩虹

摘要：以人体影像为表现核心的电影，自诞生以来就给了哲学的社会学的身体观一个直接的展示平台，同时也给了银幕上下的身体与欲望一个自由与禁忌相关的“阅读”空间。电影中，身体不仅仅是人物灵魂的负载，更多时候，身体，尤其是电影女明星的身体都会形成一套打上独特标记的符号系统，使受众在潜移默化之中发生移情和认同。在大众文化氛围与商业社会环境下，电影明星的身体影像日益商品化，围绕电影明星的身体语言，形成了一个包括文化、政治和商品的复杂属性，归根结底，它凝结了社会大众以凝视为发端的欲望系统，同时又是各种社会关系的汇聚点和角力场。

关键词：身体意像；电影女明星；欲望符码；规训对象

作者简介：张彩虹，女，讲师，文学博士。（浙江传媒学院 影视艺术学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J904

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2010) 01-0078-06

一、引言

上个世纪中叶以来，明星研究在西方已经形成了比较完备的理论框架和体系。符号学、结构主义、女性主义、精神分析、文化批评等是其经常采用的理论“武器”。20世纪中后期以来，哲学中有关身体的争论开启了明星研究的一种新的理路和方向。有研究指出，作为一种文化现象，对明星的社会定位主要有三种模式：作为商品的明星（star as commodity）；作为文本的明星（star as text）；作为欲望客体的明星（star as “object of desire”）。^[1]这三种存在模式都与电影明星的身体表演有着内在相关性。第一种模式注重对明星在电影工业体系中的重要地位的探讨。第二种研究模式中，理查德·戴尔（Richard Dyer）的一系列著作堪称典范。出版于1975年的《明星论》中提出的理念成为后人在这一领域不断引用的范本。戴尔认为，明星是由两个层面的形象构成的：公众形象与私人形象。在此基础上，R·德科尔多瓦总结道：“出现于故事片中的形体实际上处于一种多义的、复杂的状态：在任何时刻，人们在理论上都能在一个形体中找到两个形体：一个制造出来的形体（人物的形体）和一个制造者的形体（演员的形体）。把注意力集中在前者身上，观众便投入虚构人物的形象。把注意力集中到后者身上，观众就会进入一条互本文性质的特定路径，它一直伸向作为形式系统的本文之外。”^[2]这种符号化了的明星形象由此成为戴尔所谓的“被结构的歧义体”。第三种研究模式中，明星被看做是欲望的载体。身体的魅力是造就明星的前提，他们均是身体表演者。从这个意义上可以说，明星崇拜的巨大冲动背后隐藏了强大的原始情绪。

二、身体意像与电影

身体理论是近期文化研究的一个重要维度，并且越来越受到学界的关注。美国新实用主义哲学家理查德·舒特斯曼（Richard Shusterman）曾尝试性地提议将身体美学（som aesthetics）当作一个学科，

他在上世纪 90 年代提出的定义是：身体美学可以暂时定义为：对一个人的身体——作为感觉审美欣赏及创造性的自我塑造场所——经验和作用的批判的、改善的研究。随着对视觉中的身体领域的逐步解禁，关于身体理论与电影的关系，例如形象、面部特写、躯体语言、乃至毛发、体液作为重要元素在电影中的展示，已经进入研究者的理论视野。因此，研究电影尤其是明星研究不再能够绕过身体这一物质场域。在英国电影理论家帕特里克·富尔顿看来，对银幕上的人的界定包括三个层面的含义：有具体物化的肉体（flesh）；有熠熠生辉的人物形象所依附的整体身躯（body）；还有个体抽象实质存在的主体（subject）。三种含义既指代现实中作为模本的人和演员，也指代创作者通过各种电影手段塑造的银幕形象，并且还涉及到了观众对于电影化的身躯和形象的理解和接受，它们都是电影话语得以再现和表达的基础。通过对弗洛伊德、拉康等人理论的引介，富尔顿分析了“电影的欲望系统；肉体的镜头调度；电影话语的形体存在。而每一部分的中心议题将是电影是如何对待、构造、展示、熟练操作和引发身躯的多重含义，以及经过电影手法加以处理的银幕形象是如何在电影这种含义丰富的表述实践中施展自己强有力的影响的。用福柯的话来说，人的身躯因为在银幕上的展示而成为某种宣言，而电影的宣言是通过多姿多彩的身躯表现力得以传达的。正是人物身躯这种起伏变化的性质决定了电影含义丰富的表述实践，而且产生了超越本身的更多含义。”他进一步指出，最值得关注的问题是：“是什么导致肉体，身躯和主体性相关的存在状况？肉体是如何被转化成身躯和形象，并进而转化成主体性的？同样还有反过来的问题：主体性是如何通过一个身躯和形象，而身躯和形象又如何通过一个肉体得以转化的？”^[3]富尔顿的思考将电影还原到身体、影像和主体性的关系建构当中，将当代电影研究引入一个更为广阔的领域。

身体作为艺术展示的对象最早可以追溯到古希腊时期，完全裸露的男性身体被看做是人类这一自然之子的完美代表。依照弗洛伊德的解释，年轻男性身体之所以能够成为美的典范，缘于希腊文明的同性恋理想。因此，直到公元前五世纪，艺术品中的女性裸体仍极为罕见。中世纪宗教统治时期两性的身体作为凝视的对象都受到了抑制。文艺复兴的来临再次将健硕有力的男性裸体放置进艺术的殿堂，这既是对古希腊罗马遗风的模仿，又是当时美学理念的产物，自然发展的健康身体是最优秀的公民性的体现，是“世界的尺度”。艺术品中的男性裸体允许呈现的是其“英勇”的一面，而非“色情”。然而在这一时期出现的女性裸体则因其身体天然所具有温克尔曼所说的“柔滑和连续性构成”而成为优美的代名词。具有政治/英雄气的男性裸体，在资产阶级审美观占据主导地位的世俗生活里，开始让位于凝聚情欲化观看效应的女体。被父权制改造成文化的而非自然造物的女体在十八世纪中期以后“完全确立为特定性别观众的情欲对象”，“裸体的商品化——几乎总是女性裸体，在晚期资本主义社会里继续主导着娱乐和几乎所有产品的销售。”^[2]维特根斯坦曾说过，人的身体是人的精神的最好图画。作为视觉艺术的典范，电影中有关身体的展示，遵从的自然是欲望的叙事法则。自从电影镜头有了近景与特写之后，人物的肢体动作和面部表情进一步放大成为巨大银幕的核心内容。从中观众可以细微地领略到银幕故事中人物的心理变化过程，并进而对人物和影片宣扬的意识形态产生心理认同。“主导对身体进行刻写和烙印的是一系列欲望：一种欲望是不让身体迷失于意义，要把身体带进符号学和具有重大意义的领域；在这种欲望下面是另一种对于身体本身的欲望，想要拥有或成为那个身体的情欲化的渴望。”^{[4] (28)}因此，银幕上的女体凝聚了类似于男性造物主皮革马利翁对于他的造物女身的伽拉忒亚的认知欲望和性爱欲望的混合目光。作为艺术创作的主体，对他的作品充满欲望的皮革马利翁，与银幕下由男性构成的观影主体和被男性视点规训了的女性观众一起，完成了赋予电影中的女体以性感和意义的复杂过程，这一过程在文学写作中就已存在，美国学者彼得·布鲁克斯在《身体活：现代叙述中的欲望对象》一书中指出，自十八世纪以来，女性的身体开始成为欲望表达的载体，“她那完美而冰冷、无知觉的身体上的人的印记似乎是必不可少的标记或记号，使她为叙述而生——成为叙述中

的意义的传播媒介。而她之所以变成这样一个活生生的。带着人的烙印的身体，正是因为她那造型完美的身体已经成了强烈欲望的对象”。^{[4] (30)} 传统的中国文化里，与电影的皮革马利翁效应相关的历史最早可以追溯到民间流行几千年的皮影戏，这种源自汉代的影戏活动在宋代高承的《事物纪原》中有过详尽记载：“影戏之源，出于汉武帝李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂，上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帐中望见之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。”^[5] 由此可见，最早的影戏表演的核心元素就是与情欲有关的身体及其影像。同时，欲望又是基于性的基础上产生的，在对西方性经验史的考察中，福柯揭示出来一条性观念的发展脉络：“我们从 18 世纪开始有性态的概念，从 19 世纪开始有性的概念，此前，我们有的是肉欲（flash）概念。”^[6] 性本身被权力赋予了独有的主动与被动性向，以及浸润着看与被看的视觉政治。在这组关系当中，透露出来的就是一贯的男权的视点与话语逻辑。从古希腊的亚里士多德时代开始，在与性有关的活动中，女性就是一个被动的要素，而男性则是一个主动的要素。因此，福柯说，性是男性“权力为了控制身体及其力量、能量、感觉和快感而组织的性经验机制中最思辨、最理想和最内在的要素。”^{[6] (116)}

三、作为欲望符码和规训对象的电影女明星的身体

诞生于 1910 年的世界电影史上的第一位电影明星就是被观众称为“比沃格拉夫女郎”的弗洛伦丝·劳伦斯。回顾其诞生过程，可以看到后世延续多年的明星制造的内幕。事件肇因于为了向电影专利公司（MPPC）挑战开始搞明星制的独立制片人卡尔·莱默尔与正在谋求更好发展的“比沃格拉夫女郎”弗洛伦丝·劳伦斯的一拍即合。在现代传媒的推波助澜下，擅于炒作的卡尔·莱默尔一举将劳伦斯推上了电影明星的宝座。当然前提条件是作为明星的劳伦斯本人需有切合时代审美需求和欲望指向的物质条件：合宜的容貌、身体、性情和行为方式或者出类拔萃的身体技术——对于电影明星来说，就是要掌握“在不同社会了解如何使用自己身体的种种方式——演技。莫斯关于“身体技术”的概念或许对于电影女明星研究来说尤显价值。他给出的定义是：“人们在不同的社会中，根据传统了解使用他们身体的各种方式。”^[7] 社会生活中，“我们打交道的是各种身体技术。身体是人首选的与最自然的工具。或者，更准确地说，不用说工具，人首要的与最自然的技术对象与技术手段就是他的身体。”^{[7] (300)} 身体既是女演员在银幕上塑造形象、传情达意的首要介质，又是她们在历史真实之中辗转腾挪为灵魂寻找最佳安顿之地的依托之物。因此对于女明星而言，掌握合宜的身体技术对于她们在银幕上的表演和银幕下的生存都同等重要。在劳伦斯成为女明星之前，电影演员仍然像游走江湖的马戏团小丑一样处于无名状态。亚历山大·沃克在《明星：好莱坞现象》一书中对此做出如下解释：早期电影演员延续了戏剧演员的做法，他们不愿意对外公布自己的真实姓名，因为作为演员在当时的社会评价系统中是很低贱、为人不齿的。在东方中国，电影明星出现在 1920 年代初期，在时间上与西方相差无几。他们也遭遇到了与西方同行极其相似的低劣的社会评价。这种社会形象曾经是很多女性走上银幕的最大障碍。二十年代的早期女影星王汉伦、殷明珠、杨耐梅、宣景琳都有类似的经历。

无论是观众决定论还是独立制片人的商业炒作论，明星的诞生都源于二十世纪初大众文化开始逐渐占据主导地位的社会文化大环境。十九世纪末二十世纪初传统理性主义哲学的统治地位被以弗洛伊德为代表的非理性主义哲学所取代，市民社会的形成使人们更注重对世俗快乐的追寻，视觉文化的兴起解放了被理性逻辑斯桎梏已久的处于潜意识领域的欲望之眼。明星制（Stars System）的出现正当其时，它既使那些“隐姓埋名”的演员的个人生活透过角色的微光走上了前台，与他们在剧中的角色一起并置于水银灯下，成为观众观瞻与评说的对象。又在非理性哲学弥漫的世纪之交，填补了诸神隐遁后的神坛空白，成为新的世俗神话。如上所述，电影明星由寂寂无名地充当戏剧舞台和银幕上的故事元素到被喜爱他们的观众以其所隶属的公司命名为“比沃格拉夫女郎”和“维太格拉夫女郎”，到直接

以本名出演——弗洛伦斯·劳伦斯——再生为电影史上的第一个电影明星。这一过程在后世研究者看来既充满喜剧性，同时又完全符合大众文化社会消费主义当道的时代逻辑。而由电影女明星开启电影史上明星制度的帷幕这一史实，也进一步印证了身体政治中的男权视点理论，“性别政治”开始凸现。根据唐纳德的观点，在社会生活中，明星参与了工业制造和心理认同的双重过程。参与娱乐生产和娱乐消费两种环节。当代盛行的以消费主义为核心的大众文化则加速了人体尤其是女性身体的商品化进程，在各种身体展示的背后隐含的是对包括身体性别与地位差异在内的社会文化等级秩序的捍卫。“今天的历史，是身体处在消费主义中的历史，是身体被纳入到消费计划和消费目的中的历史，是权力让身体成为消费对象的历史，是身体受到赞美、欣赏和把玩的历史。身体从它的生产主义牢笼中解放出来，但是，今天，它不可自制地陷入消费主义的陷阱。一成不变地贯穿着这两个时刻的，就是权力。（它隐藏在政治、经济、文化的实践中）对身体精心而巧妙的改造。”^[8]

与电影叙事中的男性主体地位相比，银幕上的女性只充当了叙事中的欲望奇观的角色。于是“女明星传统地被看作是：在一个超越故事领域的、色情的裸露癖时刻，一个打断叙事要素的性别化的奇观。”^[9]亚里士多德在《修辞学》中对“名声”的探讨也印证了电影女明星在社会中所处的地位和形象。亚里士多德认为“名声”属于那些“具有勇气、智慧、社会公职；在职的男人”、“将军们、演讲者以及所有拥有权利和影响的人”以及那些“能激起旁人的效仿”、“那些被诗人或唱颂歌的人所赞美的人”^[10]可见，亚里士多德的名人殿堂里原本是没有给女性预留位置的，因为名人仅限于具有一定社会地位的政治、文化、军事方面的男性精英。这与自古希腊以来的身体观紧密相关。进入现代和后现代社会后，名声的性别归属也开始发生巨大改变。随着社会公共空间对女性的逐步开放，女性也开始在政治、经济和文化艺术领域拥有自己的名声。早期中国电影明星中，最引人注意的也属那些姿态各异的女明星们。但是因为女性的第二性处境，对女明星的名声关注总是撇开她们的意识而只与其物化的身体特征相连。消费主义社会中，身体美学遵从的是时尚的标准。并因影视等现代传媒的发达而使这种身体美学上升到宗教般的地位。“女性的身体形象在20世纪开始分化——如果不是改变的话。海报上出现了和主妇形象有天壤之别的纤腰美女。”、“与此同时，那些拥有与正确的身体形象不符的体形的女性——特别是那些“胖”女人——则始终被置于窘境之中”，因为肥胖就暗示着“懒惰、无节制、缺乏服从的意愿，缺乏一切‘管理生活’的能力——依据主流意识形态的观点，这些能力是使人走向成功的阶梯。”^[11]除了减肥和塑形，为了迎合这种身体时尚的标准，消费社会的女性还要对自己的身体进行各种各样的美容、保养、护肤，乃至接受容面部到身体的各种整容手术，以使自己最大可能地接近媒体塑造的偶像的形体要求。这种经过镜头修饰后的银幕假象，被波德里亚称为“超现实的”（hyperreal）身体。以好莱坞电影为代表的美国文化所塑造的现代身体观就是这种超现实的表征。而早期中国电影女明星们趋迎现代意识的身体化妆术和十七年与文革电影时期在意识形态领域里的政治易容术与新时期以来对身体符合消费主义逻辑的改造无不说明了这一命题。于是，在后现代社会里，以身体政治为教义的身体宗教在电影银幕上找到了最佳的布道场。被权力和景观双重刻写的身体“被单纯地抽象为一种形象，抽象为一种外在性，并和裸露相依为命。这是一个笼罩全球的事实：身体取代了树林和山水，成为崭新而巨大的自然风景。”^[12]福柯提出的“权力的微观物理学”阐明了权力并非如西方古典政治理论和马克思主义的占有论，而是一种关系论。权力是各种力量关系的集合。因此，银幕上的女性身体景观就被附着上各种社会力量关系，并成为这些力量的纠结点。

如前所言，一百多年来，身体影像一直是银幕呈现的中心，也是银幕下受众的欲望投射目标。而其中最引人注目的则是银幕上的电影女明星，因其性别差异更容易成为商品化的身体展示对象。作为一种社会文化符码，电影女明星研究隐含了以下几个方面的话语：1. 女权主义或女性主义的视觉伦理，作为男权文化和男性霸权视点下的欲望投射物的银幕呈现与物质载体的女性身体；2. 作为以消费主义

为核心的大众文化的消费符号的女性身体；3. 作为政治与文化霸权的规训对象的女性身体；4. 作为自觉与内省的女性意识载体的女性身体。劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事电影》一文是研究观影过程中的性别政治的最佳读本。她从拉康的精神分析符号学出发，剖析了男权视点如何从电影中的女性——银幕上的色情奇观身上获得视觉快感的。在劳拉·穆尔维那里，所谓“奇观”就是那种与叙事本身无关的、纯粹视觉化的画面要素，尤其指以女性表象为主的色情画面。将女性色情奇观化的根源就在于电影叙事遵循的男性菲勒斯话语规范。在精神分析符号学中，Phallus（菲勒斯）是整个男权社会秩序的象征。因此，在 Phallus 权力下建构起来的世界模式只能是男性世界模式。其中用来表意的语言是一套父系语言，它的社会秩序也是一套父系秩序，而女性只是作为这套语言、秩序中一个被动的意义承受者而存在。让鲍德里亚提出的“商品拜物教”概念部分解释了消费社会中电影女明星的身体形象与其隐含的经济价值。所谓的商品拜物教即社会关系隐藏在商品本身的性质和属性中。而电影女明星的商业价值就在于鲍德里亚从马克思主义政治经济学中发现的商品的符号交换价值。即作为商品的电影明星形象在物体系中的象征意义。从这一角度来说，电影女明星充当的正是后现代消费文化中最有价值意义的商品符码——社会的欲望偶像。因此，女明星的银幕形象只不过是其世俗形象的一个分支而已，其价值的体现已经远远超出了银幕上的表演却又处处与以身体表演为核心的社会表演紧密相关。因此，很多时候，看电影离不开对观众迷恋的电影明星的身体的窥视，银幕上电影女明星们的身体对应了弗兰克所谓的身体在世的四种“矩阵”：“规训”的身体、“镜像”的身体、“控制”的身体和“交流”的身体。从对这四种身体模式的解读中可以窥见社会历史面貌的沧桑浮现和世态人心的几经辗转，尤其是身体政治在这一过程中的变迁之路。

四、百年中国电影女明星的身体处境

中国电影中的女性身体呈现问题具有源自民族文化传统的特异性。与西方电影中的同类问题之间存在着诸多差异。中国电影百年曲折变幻的社会发展历程塑造了中国电影女明星独特的生存空间。与西方电影的大工业化制作和商业性运营有所不同的是，中国电影从一开始就强调这一新兴艺术的社会道义性，强调它对道德人心的教化意义。因此，银幕上的身体呈现尺度是被严格考量的。然而，在不同历史时期，这一隐含的标准又呈现出巨大差异来。

1949 年之前的中国电影女明星和她们的身体呈现基本上受制于启蒙之前的传统道德规范和启蒙之后的政治律令。尽管有早期中国电影的商业化运作机制以及好莱坞电影的影响，早期中国电影的视觉中心更多的还是符合中国观众惯常审美心理的家庭伦理与悲欢离合。电影女明星对于社会生活的影响力更多表现在作为社会公众人物，对世俗生活风向和时尚潮流的引导方面。女明星在引领时尚脉搏、塑造新的都市女性生存空间的同时，也在被日渐现代化的都市时尚与潮流裹挟着、反塑着。因此，早期中国电影女明星与她们身处的都市空间在现代性的形成方面达成一种相互塑造、互为推动的关系。同时，国族危亡的救亡话语和左翼电影的意识形态宣传也使她们在个体、家国、政治之间面临着身体处境的选择和意识归属的困惑。

新中国十七年电影和文革时期的中国电影女明星的身体处境可以看作福柯的权利、话语和身体理论的最佳注脚：为了应答新中国电影美学的召唤，“在对身体的规训中”，“灵魂”成为改造的中心。这一时期的中国电影，被改造的不止是灵魂，还有对女性身体性征与女性心理意识的双重规训与遮蔽。在近三十年的漫长时间里，不仅仅是银幕上，社会生活中也在竭力抹煞性别差异。中国女性在法律上获得前所未有的与男性平等的权力与地位的同时，也在悄然地被剥夺了身为女人的权力。电影史向我们展示的是完全祛魅的女性形象。她们在祛除传统女性的娇柔、软弱、被拯救形象之后，被赋予中性甚至革命引领者、救赎者和献祭者的角色和意义。启蒙之后的身体政治前所未有的凸显出来。

新时期以来，中国电影与社会进程保持同步，开始又一次与世界电影和文化的亲密接触，对于电影的机械大工业产物的本质属性和商业化运营机制的认同逐步确立起来，电影女明星重新成为具有亿万号召力的文化符码和梦幻偶像。社会形态与主流话语的急遽嬗变使新时期以来三十多年的中国电影又可以划分为1980年代、1990年代、21世纪以来的三个历史时段，不同阶段的电影女明星的身体呈现问题也有很大差异。总的趋势是伴随着悄然兴起的消费主义文化逻辑，沿着一条由现代主义向后现代主义社会转型的社会文化路径，日益彰显为后现代主义的政治的身体。银幕上的女性从八十年代初期电影中的文革献祭者与改革先锋到八十年代后期以来商业电影中的魅力与欲望展示对象的身份演变，反应了时代精神与主题的嬗变。大众文化与消费主义的兴起对银幕上的女体呈现设定了又一个主体沦陷的陷阱与女性解放的谎言。文化规约的消解让位于明显的商业利益，表面上看来日益宽松、日益获得主体地位的公共空间中的女体展示，实则成了消费主义大潮下，新的视觉政治的奴隶。

纵观中外电影发展史，电影的工业性与商业性决定了银幕上下电影明星（尤其是电影女明星）的身体展示及其表意符码必定与欲望对象和商品属性紧密相连。同时又与他们所处的时代政治息息相关。有人说：“当我们想要了解一名女演员，或者女明星的社会实践，我们不能只局限于她们在专业领域内的表现，还应当同时注意到，女演员或女明星们作为一个社会人，如何与她所处的时代互动。毕竟，对于一个演员而言，她/他所面临的最复杂的问题，恰恰在于如何在自我、戏剧角色、社会身份，以及时代价值的不断交错中自处。是以，一个演员在交错互动的身份扮演过程中不断寻找到的自处之道，不仅决定一名演员被铭记书写于历史中的内在动力，更可以印证时代价值与个人价值彼此互塑的过程。”^[13]从银幕的视觉呈现到女性电影演员的身体出位，似乎是一条兼通内外的电影研究方法。我们或者以日常感知的方式遭遇身体，或者以想象虚构的方式遭遇身体。现象的身体与现象的世界之间的关系仍然是悬而未决的。由是对电影女明星身体的银幕存在与现实生存之间的张力的持续关注构成了电影学领域明星研究的新动力。

参考文献：

- [1] 陈犀禾，徐文明编译．连载一：明星研究（上）[J]．当代电影，2008，（1）．
- [2] De Cordova, R. Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America, Urbana: University of Illinois Press. 1990: 19-20.
- [3] [英] 帕特里克·富尔顿．从肉体到身躯再到主体：电影话语的形体存在 [J]．译者前言．李二仕译．世界电影，2003，（4）．
- [4] [美] 彼得·布鲁克斯．身体活：现代叙述中的欲望对象 [M]．朱生坚译．北京：新星出版社，2005：24.
- [5] 张江艺，吴木坤．映画年华 [M]．北京：北京大学出版社，2005：10.
- [6] [法] 米歇尔·福柯．余碧平译．性经验史 [M]．上海：上海人民出版社，2005：190.
- [7] [法] 马歇尔·莫斯．社会学与人类学 [M]．上海：上海译文出版社，2004：301.
- [8] 汪民安，陈永国编．后身体、文化权利和身体政治学 [C]．长春：吉林人民出版社，2003：21.
- [9] [英] 杰基·斯塔西．明星的凝视：好莱坞电影和女性观看关系 [M]．伦敦：Routledge 出版社，1994.
- [10] 亚里士多德．修辞学 [M]．纽约：Applinton Century - Crofts, Inc, 1962：130.
- [11] 卡尔·B·荷姆伯格．姿态、身体形象与性玩具的时尚 [A]．汪民安，陈永国编．后身体：文化、权力和生命政治学 [C]．长春：吉林人民出版社，2003：375.
- [12] 汪民安．身体的双重技术：权力和景观 [J]．花城，2006，（1）．
- [13] 周蕙玲．表演中国－女明星表演文化视觉政治 1910-1945 [M]．台北：台湾麦田出版社，2004：133.