

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

## 《她的光影》： 十位中国女导演的自画像

■文/魏煜格

周夏主编的《她的光影：女导演访谈录》上卷2018年由中国电影出版社出版，我读后一直热切期待下卷出版。时隔四年，2022年5月下卷才姗姗迟来。两卷加在一起共计800页、95万字，著作虽然厚实，读来却并不沉重，女导演们的坚强品格和打拼精神透过率真的口述，给予我们力量与滋养。上世纪八九十年代，中国内地女导演人数众多，黄蜀芹曾在文中提到从1979到1989这十年间，有59位女导演拍摄了182部电影，全世界除了社会主义时期的匈牙利，没有几个国家可以与之媲美。而这些导演绝大多数都属于第四代，还有少数第三代和第五代女导演，本书包括了三、四代之中的十位佼佼者。（此书因口述历史项目要求，受访者年龄上有限制，因此没有更年轻的女导演。）

### 关于女导演的访谈

1996年，杨远婴主编的18万字的《她们的声音：中国女电影导演自述》由中国社会出版社出版，成为第一本关于中国女导演的访谈录。书中包含了十位女导演的自述或访谈，即1995年前后董克娜、王好为、黄蜀芹、王君正、胡玫、李少红、刘苗苗的自述文章，以及杨远婴、吴冠平、杨美惠等九位研究者分别与张暖忻、黄蜀芹、史蜀君、李少红、刘苗苗、宁瀛进行的对话，涵盖了第三代、第四代、第五代女导演。由于1994年前后，中国电影打破了国有电影制片厂由国家分配资金和任务的制作模式，需要全面自负盈亏，放映和发行方式都发生了巨变，导演们的工作状态与条件也因此与以往不同了。对于已经在国有制片厂计划经济体制下工作十几年的第四代女导演们，这些变化产生了极大影响，她们大部分在市场化改革之后不久退休。此书还未能包含这个变化，也未能追踪李少红、胡玫、刘苗苗、宁瀛等第五代女导演们继续前行、踏入2000年后数码时代的创作。

2002至2008年，受到上著启发的笔者，邀请杨远婴重启女导演访问计划，并把研究的范围从中国大陆扩展到中国香港、中国台湾和日本。2009年底由华东师范大学出版社出版了45万字的《女性的电影：对话中日女导演》，书中包含了四地、二十五位女导演的访谈，其中香港和日本女导演研究的部分还获得了笔者任教的香港城市大学和东京住友财团的慷慨资助。《女性的电影》中的访谈，从每位导演最早对于电影的回忆开始，比前书更为详尽，除重新访问上述十位导演之中的九位（张暖忻导演1995年去世），还访问了第五代导演彭小莲、第六代导演李虹、马佃文、李玉、徐静蕾，台湾导演黄玉珊，香港导演张婉婷、林爱华、黄真真等，并且综述三地从早期到当代的中国女性导演脉络。

《她的光影》受访女导演中年纪最长者为姜树森(1930-2020)，与著名女导演董克娜(1930-2016)同庚，属于第三代导演，20世纪50年代末进入广西电影制片厂任导演，三年后调入长春电影制片厂。这代女导演屈指可数，董、姜之外，只有王苹、王少岩等人成为新中国第一批被任命为导演的的女性。她们生长于旧时代，独立是她们最关注的人生目标，也因此创造出追求独立人格、敢与男性争雄的女性角色。书中黄蜀芹(1939-2022)、史蜀君(1939-2016)、鲍芝芳(1939-)、王好为(1940-)、广春兰(1940-)、石晓华(1941-)、陆小雅(1941-)、王君正(1945-)和刘国权(1945-)都受过正规电影戏剧学校教育，是中国首批所谓学院派导演。这代女导演大多出生在知识分子家庭，在新中国长大，很多人坚信“时代不同了，男女都一样”，从她们的观点描画出近半个世纪中国的变化。

### 导演群访谈的启示

单论访谈，《她的光影》比前两本书对于导演们创作以外的人生调查更为详尽。每位导演受访时间少则9小时、多则36小时，书中每人平均收入9万字。她们讲述了父母的背景、自己的家庭，在电影学院、戏剧学院或电影专科学校的学习，毕业之后做过哪些工作、如何当上导演，拍过哪些电影及如何处理艺术与技术之间的问题。我们也得知20世纪五六十年代北京电影学院招生，只在北京和上海等几个大城市设立考点，因此大部分考生都集中于北京和上海。

来自新疆的广春兰，受到中央民族学院附中学姐、蒙古族导演琪琴高娃的影响，考入北京电影学院，她详述了考试细节，以及1961年进校后的学习情况。毕业后在北京电影制片厂工作的王君正，给董克娜做过导演助理，参与拍摄《烽火少年》，见证了一个女导演执导有很多大场面的战争片的辛

劳。我想起听董克娜描述她站在几张叠起来的八仙桌上执导战争场面的情景，印象十分深刻。在王君正做副导演的《黑三角》剧组，北电表演系毕业、刚刚转行的刘国权第一次做场记，后来她还给汪宜婉导演（即李小婉的母亲）做过场记。上海的石晓华和鲍芝芳导演都从上海电影专科学校毕业，后来分配到上海电影制片厂工作。很多上海女导演都师从大导演谢晋，黄蜀芹、石晓华、鲍芝芳、武珍年、史蜀君，还有第五代的彭小莲，都在谢晋剧组做过副导演或场记。上海女导演们也延续了上海早期电影的传统，到八十年代把都市女性电影刷新，创造出一群敢于美丽、敢于追爱的事业女性形象。

这些看似琐碎的细节，告诉我们20世纪80年代女导演并不罕见，而且是互相影响的，她们的存在和工作状态，就是于后辈女导演最好的示范。把女导演作为一个群体来访问，能够更好地聚焦她们相互之间的传承与异同。记得在八十年代召开的女导演会议上，相比起第三代和第五代，大部分第四代女导演似乎最不愿意被称为女导演。和同代男导演一样，她们毕业后不久遇到十年动乱，1979-1983年间才第一次获得独立执导机会，到八十年代达到创作高峰，拍出很多当时观众熟悉的各种类型的电影，除了儿童片、青春片、都市女性题材的电影，也有悬疑片、侦探片、战争片，不仅在中国引发无数讨论，也在国际电影节上亮相，向国外观众展示了中国女性的生活状态与精神追求。

### 女导演研究的未来

在《她们的声音》中，杨远婴曾引述劳拉·穆尔维的“男性凝视”作为开场论述。穆尔维在1975年《银幕》期刊上首发著名文章《视觉快感与叙事电影》，如她在2015年接受访问时所说，产生于一个意识的觉醒，即好莱坞电影的拍摄主要针对的是男性观众的快感。1974年，卡琳·凯和杰拉德·佩里在美国《电影》杂志上发表了他们对好莱坞黄金时代(1929-1945)唯一女导演多萝西·阿兹纳的访问，次年被英国电影学会以小册子的形式重印。这两个文本后来催生了一系列西方女性主义电影理论。对阿兹纳访问时，因为两位学者不能像今天这样方便观看她的作品，他们不能一次提出全部问题，而是一面提问，得到回答之后再提出新的问题，过程持续了几个月。这篇访谈可能是一篇学者关于女导演创作思维与体验的访问。若没有男女导演手法上的对比，研究电影之性别表达就只能靠阐释，阐释者通常会因为自身没有电影创作经验，调动其他知识储备，从而忽略了创作中的偶然性和电影行业的特殊性。阿兹纳的访问作为一个早期文本，提示我们少数女导演在男性主导的行业里打拼，所遇到的困难是很难被人理解的。但如果横向观察各个时期女导演在不同国家、不同电影工业中的境遇，就会发现很多相似之处。

随着2000年之后各国早期报刊的数字化，我们得以阅读数十年、甚至一百年前报刊记者对于女导演们的报道和访谈，让我们了解到在默片时代，先锋女导演们作品的数量和质素，曾经让她们获得过的大量关注。我们不禁惊觉电影踏入有声时代之后，随着电影的工业化，才让女导演的数目锐减。美国哥伦比亚大学简·盖恩斯教授的团队，召集各国研究者发掘默片时代的女性导演、编剧、监制等幕后工作者，已经刊登了200多篇文章。在过往20年，很多对于早期重量级女导演的研究、对于各国女导演电影的综合专著也纷纷出版，终于把女导演研究推到了电影研究的前沿。百年电影史对于女导演们的一再忽略，成为学者们迫切要面对的问题，老报刊的数字化又给今天重新书写电影历史提供了可能性。与此同时，由于女导演在电影界还远没有和男导演平起平坐，我们今天对于女性导演的访谈也会给未来存照。同时，对于年轻研究者来说，在访谈中所学到的最重要的可能正是女导演们敢破敢立的勇气。

早期女导演们的电影事业相对较短，但是《她的光影》中访问的十位女导演个个都有二十年以上的活跃期，因此访问者要做海量的功课，也要对每位导演的作品足够熟悉，这并不是一件容易的事。同时，这本书能够成为近年来导演访谈的范例之一，正因为它所呈现的口述史视野是开放的、互通的、广阔的。电影本身与所处的社会文化息息相关，我们做电影研究，不妨把每一个电影人的经历，看成是对人文环境一种延续的折射，从中获得多元的养分和启发。

(作者系香港城市大学教授)

## 《暴风》： 香港视角中的谍战“神剧”

■文/虞晓

香港导演陈嘉上的新片《暴风》，应该说给大众带来了双重的观影期待。

首先是对影片故事内容的期许，《暴风》是以上世纪三十年代中共地下交通线汕头站为历史原型打造的“红色”谍战片。在中国内地的电影市场上，从出现《风声》(2009)等谍战大片到《悬崖之上》(2021)、《无名》(2023)问世的十余年间，谍战片已经成长为重要的商业电影类型，这些表现致我双方围绕情报或隐秘任务斗智斗勇和生死搏斗的影片，其中充满伏笔与陷阱的“暗战”世界融合了悬疑、惊险、动作等元素，以强烈情节和刺激性的视听效果赢得了观众的喜爱。

另一个维度的看点则在于，导演陈嘉上“北上”之后的影片品质可谓“起伏不定”，执导的《画皮》、《四大名捕》系列、《荡寇风云》等皆为追求娱乐效果的古装片。如果说香港电影是“以纯粹的商业姿态，嘲弄权威，讽刺时弊，以毫无保留的娱乐取悦观众”，已经浸淫其中多年的陈嘉上在《暴风》——这个有着浓厚意识形态色彩的现代故事中，能否有效地把香港视角与“红色”题材妥当勾连融合，难免让人在期待之余又隐隐担心。

“北上”的香港导演已经有处理这一类型的成功先例。2012年，麦兆辉和庄文强在《听风者》中把爱情元素杂糅进谍战类型，梁朝伟和周迅、范晓萱所饰演的角色之间的情感纠葛贯穿全片，主角阿兵截瞎双眼投身革命的“原动力”不再是保卫新中国之类的宏大目标，个人的情感欲望成为了人物的主要行为动机。2014年，徐克的《智取威虎山》则是把充满江湖色彩的“武侠”传奇填充到杨子荣卧底威虎山的故事框架中，把“传统剿匪老样板翻新变成龙门客栈式的斗智斗力快意恩仇”，集体的作用成为了故事中若有若无的背景，凸显出个人的英勇和智慧。简而言之，香港电影人在与内地文化接轨的碰撞中摸索出的经验，这种在红色题材中杂糅进不同的类型元素，既保证政治的正确又提供更多商业娱乐性的叙事策略；淡化宏大的革命话语，取而代之个人的情感和普遍人性的叙事角度，在相当程度上已经获得了市场的接受和主流意识形态的认可。

《暴风》也沿用了这种经验路径，汕头地下交通站与国民党军警、特工斗智斗勇

的红色传奇中镶进了警匪/黑帮片的类型元素，陈伟霆饰演的陈家栋与王千源饰演的王历文原本兄弟情深，二人其实已分属革命/反革命的不同阵营，有着不同的理想和信念，在传递密码本的紧要关头，兄弟之间最终生死相搏。从同生共死到兄弟反目是“黄金时期”香港黑帮片中被不断讲述的故事，比如吴宇森的《喋血街头》，它在赞美着男性情义的同时，也在惋叹着一个时代的消逝。对于喜爱港片的观众而言，有着不言而喻的亲近感。但遗憾的是，兄弟之情与地下谍战的交织，并没有给《暴风》带来悦目的观感。

谍战片最为核心的类型要素自然是“谍”与“战”。“谍”是主人公的身份特征，是潜伏在敌方阵营内的间谍/卧底，是对另外一个人的扮演。《暴风》中的“谍”是地下党员陈家栋，他因为与王历文的关系，被捉捕进了用于破坏交通站的特工行动队，成为了王的助手。真实身份与扮演身份之间的冲突，会带来间谍的“身份危机”，它可能是《无名》中梁朝伟除掉叛徒导致的身份暴露、潜伏失败；也可以是《悬崖之上》中于和伟饰演的周乙目睹同志牺牲却无能为力的痛苦，这种危机伴随着“我是谁”的终极追问。《暴风》中陈家栋的痛苦(应该)就在于，他既要忠诚于革命者的身份，又不愿有悖于兄弟的情义。

可惜影片中陈家栋的“身份危机”并没有得到有效的建立，因为他无论作为地下党员还是江湖兄弟，这两个身份的建构在叙事中都是含混模糊，不合逻辑的。

先说地下党员。香港来的交通员江河护送密码本到了汕头，在餐厅接头时被警察包围，并不知情的陈家栋急中生智救出了他。这段情节是敌我双方交锋的开始，但让人费解的是我们无法知晓陈家栋的真实身份。如果他是地下党员，那么汕头地下党的保密和组织工作几乎是空白，王历文带着特务比江河更早到达餐厅，随即警察就包围了接头地点，这只能说明党组织里出了内奸，整个故事的走向就应该是挖出这个叛徒；如果陈家栋不是党员，仅仅是爱帮忙的热心群众，那么要让他要献身于革命的阵营，从事危险的卧底工作，就需要一个引路人带他走上革命的道路。类似的悖论在影片的情节里比比皆是，它和内地电影中反复塑造的共产党员

## 再看《泰坦尼克号》

■文/王小鲁

我的确对于这部电影没有什么好说的，因为我最早看它的时候，似乎就不怎么喜欢它。我当时觉得这部影片过于浮夸了。我身边也有很多人不喜欢。大多认为这部影片有夸张的人物性格和人物动作的设计，比较浓墨重彩，用强烈的戏剧性吸引人，还有大量的符号植入。《泰坦尼克号》此起彼伏的高潮设计，估计和不少观众的气质不相吻合。

不过，这次重新观看，当年的一些观感还是被唤回来了。记忆最深的是罗斯跳舞的那场戏。罗斯在饭局上抽烟，她的母亲劝她不要抽，她的未婚夫卡尔顺势将罗斯手中的烟给收了回来，这个时候，罗斯就忽然站起来，朝船头跑过去，她打算跳水。

当年不接受的，今天似乎仍然不接受。我觉得这个情节中罗斯的反应过于激烈了。这个罗斯难道疯了么？她为什么在众目睽睽下忽然站起来跑出去？何必这么激烈？吸烟有害健康她不明白么？尤其是在今天，在25年后，我们这边观众的吸烟环境完全不同于1997年，现在餐厅和宾馆房间都不允许抽烟，各类公共场合对于抽烟都有严肃的规定，所以就因此更加不理解罗斯的做法了。

这不仅仅是文化习惯的问题，也许这是编剧在叙事上的一个瑕疵。虽然之后的叙事对此进行了弥补，但是在剧情开始不久就来了那么一幕，这种不好的感受还是太影响后续的观看了。

这次观看还有一个感受，就是这部影片的强烈的但是不彻底的阶级叙事。今天观众对于阶级叙事的感受和当年肯定也是不一样的。这几年对于政治的看法，比起1997年来说，一般人往往也有着很大的改变。

我发现这部电影的评分，在豆瓣上是9.5，在猫眼上是9.6，在IMDB上是7.9。我们知道IMDB的评分向来比国内的更苛刻，但是9.5和7.9相差也太远了吧？但我也发现IMDB的用户对于这样的评分，很多表示不满意。

形象差别过大，难免让人生疑。尤其是江河，这个背负着重要秘密的党员有着小知识分子气质的哀怨神情，每日在咖啡馆抛头露面。根据个人的猜测，可能的逻辑是王历文绑架了牺牲同志的女儿，以此来挟江河引出交通站的负责人，为了搭救孩子江河答应提供情报，导致每一次约定的接头特务都能事先得知。这种情节应当来自黑帮片，帮派之间表面一团和气下的江湖险恶，而用在你死我活的地下情报战线上，无疑是匪夷所思的。更糟糕的是，如此险恶的局面下，卧底在行动队的陈家栋居然每一次都无动于衷。

再说兄弟之间的情感关系。电影中一个最简单的原则是，情义的真与假是需要考验的，越是珍贵就越值得付出代价。在《英雄本色》这样的影片中，小马哥为了情义可以付出生命。在陈家栋和王历文身上是看不到这种考验的，最多就是去酒吧喝喝洋酒，吃牛排。在他们彼此身上也看不到为对方的付出，所以王历文临死前要陈家栋替他小弟的心愿，就有一种无厘头的滑稽感。

身份危机的缺失和情感关系的无效，让《暴风》中的“战”成为了无关痛痒的摆设。其实谍战片中的“战”应该是神秘、专业和让人不寒而栗的，而非是弹如雨下的暴力宣泄，这往往是黑帮片的做派。或者也可以说，在这部影片中我们所看到的国共谍战，在创作者的构思里就是两个帮派的斗争，无论王历文还是江河，他们的最核心的诉求其实不是胜利，无论救小孩还是认小弟，都是一种江湖情感的达成或题材电视剧中的一个称谓，《暴风》也可以命名为不符合历史真实，违背了叙事和情感逻辑的“神剧”。

陈嘉上导演的《野兽刑警》、《中南海保镖》、《逃学威龙》等诸多影片，早已成为香港商业片的经典之作。《暴风》揭示出这样一个境况，导演对香港本土文化的体察要远胜于对内地文化，对中国内地历史的掌握和理解，还停留在解构和戏说的程度。这也是诸多香港导演在内地创作红色题材电影时往往“水土不服”的根源。“北上”的成功，依旧路途漫漫，需要上下求索。

有一个美国观众说：也许有人讨厌这部电影，但这无所谓，对我来说，这仍然是最棒的电影，由于很多负面评价看起来太愚蠢了，我不得不出来打分和评论一下。

我还看到一个今年2月份的用户评论说：第一次在电影院里看这部电影时我8岁，当时是我和母亲一起看。第二次看这部电影时我15岁，我是和我继父、兄弟和我母亲一起看的，那时候我对于生活了解的更多了，所以我看的时候哭了。第三次看是在8年前，我和我的前女友一起看的。今天，这部电影比以前任何一个时候都更能击中我，当我还是一个小孩的时候，我面前有一整个的人生，很多人围绕着我。那时候我的想法是我会在未来找到完美的爱，我们也会像罗斯和杰克那样去爱。这部十分有力的电影会让你很好的回忆起你去看电影的那些时刻，你的感受，你周围人的感受。今天，找到完美的爱情并不现实，就像这部电影中那样，这是一个错过的机会，我们都没有那么幸运。从某个程度上来说，我们每个人都是罗斯或者杰克，或者有一天你会是。

还有一些评论，我不知道是不是营销部门发出的。“对于那些二三十岁的观众来说，你们一直被别人告诉《泰坦尼克号》是大烂片，但是你应该给这部影片一个机会。”

有人回忆起在1990年代末，这部电影无所不在，但是关于它的负面新闻也无所不在，尽管它赢得了很多奥斯卡奖项。“但是我强烈推荐你们再试一试，即使你是一个男人，你也会觉得这部电影是很有趣的，因为特效无与伦比，演技出色，James Home的音乐壮丽无比，这个故事虽然有点浪漫，但是实际上相当甜动人！”

我在中国的社交平台上也看到很多类似的评论，他们将自己的经历与看电影的场景加以交融。他们让一部电影融入了自己的生命，并将这部电影当作了自己人生的坐标。对于《泰坦尼克号》来说，这是最为至高无上的赞美了。