

巩俐的界限

刘起

《兰心大剧院》开场，背负家仇国恨的女明星于瑾，回到影片中繁华混乱的孤岛上海，晃动的手持摄影转向她，便忽然安静下来，久久凝视这张面无表情心事重重的脸，似乎想要读出不动声色下的暗流涌动。

我们不禁想起，三十年前第五代的经典之作《红高粱》中，镜头也是凝视同一张面无表情心事重重的脸——花轿中被父亲卖给麻风病人的新娘九儿。这张脸，似乎有种让镜头定格的莫名力量。

从第五代崭露头角之作，到第六代转型求变之作，中间隔着三十年的漫长岁月与代际美学的巨大差异，却如此契合地被同一张脸所征服，仿佛这张脸代表了一种永恒的美。第六代导演娄烨阴郁迷离的黑白调影像，第五代导演张艺谋鲜艳饱和的红色调影像，在巩俐的脸上都如此契合妥帖。

►《兰心大剧院》剧照
▼《大红灯笼高高挂》剧照

作为一种东方视觉形象

据说，上世纪九十年代，西方人说起中国，脱口而出的就是功夫、长城与巩俐。这个经常被提及但也许是虚构的说法，带有某种不无夸张的传奇性。但不夸张地说，1980年代末，正是《红高粱》中巩俐的形象，定义了彼时西方观众对于中国女性的视觉印象。

在讨论中国女演员时，有一种被普遍认可的划分：1980年代是刘晓庆的时代，1990年代是巩俐的时代，新世纪则是章子怡的时代。这一划分看似有些简单粗暴，其实却颇为准确。

也许某些人对刘晓庆的代表性持有异议，会举出作品分量相当的潘虹、斯琴高娃，或作品分量不够但国民认可度颇高的陈冲、张瑜。但对于巩俐，没人能够举出一个与其同时期的、可与之抗衡的大陆女演员。无论从作品分量、知名度或影响力来看，巩俐都当之无愧是1990年代中国大陆最重要的电影演员。

1988年，大二二年级的巩俐在第五代导演张艺谋的处女作《红高粱》中出演女主角九儿。该片获得柏林电影节金熊奖，开中国电影获得欧洲三大电影节最高奖项之先河。由此开始，第五代将中国电影强势带入西方的主流视野中。之后，张艺谋的《菊豆》《大红灯笼高高挂》也相继入围欧洲三大电影节，巩俐继续在银幕上出演带有某种东方视觉奇观性质的女性形象，多少与彼时西方主流社会对于中国的文化想象有所吻合，巩俐成为中国女性的国际标签。

穿着传统中式旗袍在西方电影节红毯上惊艳亮相的巩俐，让世界看到一种属于东方的美。而巩俐在1980年代末建构出的这种视觉形象，更是成为一种稳固的审美模式，在很长一段时间，主宰了中国女明星在西方电影节红毯的造型——旗袍、龙袍图案、民俗碎花成为中国的视觉符号。这些经典造型被不少亮相国际电影节的女演员所模仿，却从没有被超越。

虽然早期几个银幕形象的视觉呈现相对单一，但巩俐所塑造的这些女性角色的性格深度，则远远超越了视觉层面的局限，呈现了中国电影的复杂文化内涵与艺术表现。

作为第五代视觉标签的脸

巩俐的脸，成为我们定义第五代电影时一个无法替代的关键词，是第五代的视觉表征与美学理念。第五代在1990年代最重要的作品，几乎都由巩俐出演。

她最重要的电影角色，都有一种倔强与执拗的性格。这一性格特质同样存在于刘晓庆与章子怡饰演的角色之上，也许因为在中国传统文化中，隐忍往往是女性的一种重要美德，又或许是中国人某种潜在的心理焦虑，认为只有坚韧才能对抗生活中的各种未知和不确定性。《芙蓉镇》《春桃》中的刘晓庆是含蓄隐忍的倔强，《卧虎藏龙》中的章子怡是咄咄逼人、野心外露的倔强，前者是压抑性的，后者是攻击性的。

巩俐的倔强，则表现为一种同时向内又向外的复杂欲望，仿佛在隐忍与释放的边界上走钢丝，既小心翼翼，又随时有一种一跃而下的冲动。

这种被压抑束缚但时刻想要冲破的欲望，呈现在巩俐最初的几个角色身上，是一类“铁屋子里的女人”——被封建设会所压抑、迫害，但最终醒过来的女性形象。第五代这几部代表作，如张艺谋的《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《摇啊摇，摇到外婆桥》等，无一不是讲述女性对抗命运的行动与欲望，而巩俐塑造的被压抑的女性角色，都不甘心任命运摆布，骨子里就有一种拒绝逆来顺受的执拗不屈。

第五代导演张艺谋鲜艳饱和的红色调影像，和第六代导演娄烨阴郁迷离的黑白调影像，在巩俐的脸上都如此契合妥帖。

►《兰心大剧院》剧照
▼《大红灯笼高高挂》剧照



►巩俐在近日举办的第十一届北京国际电影节上担任评委会主席，并与姜文同台颁奖



▼电影《夺冠》中巩俐饰演女排主教练郎平



高挂》中颂莲对大少爷的欲望，都充满了主动的、张扬的情欲力量。这些角色，既是传统中国被压抑的女性，又具有强大的生命能量与激情，所以，最后的毁灭也往往惊心动魄。

张艺谋早期的几部电影，表现封建传统对于个体生命与人性的压抑、扭曲，在这种畸形的文化所衍生的社会规则之中，却包含一种随时要迸发出来的原初的激情，而巩俐则成为这种被压抑的激情与生命力的视觉承载。这种原始的生命激情与活力，在张艺谋的电影中被置换为一种女性的情动。巩俐通过她的脸孔、她的表情、她的眼神与她的动作，展现人物被压抑但又呼之欲出的欲望。

巩俐鲜活饱满的身体，作为欲望的客体、被凝视的对象，在东方奇观化的视觉符号（《红高粱》的花轿盖头、《大红灯笼高高挂》的红色灯笼、《菊豆》的艳丽染布）的包裹下，被呈现在银幕上。然而，如果单纯作为一个性感美丽的女性形象被呈现，巩俐永远不可能变成观众心中那个霸气的“巩皇”。在那些压抑又躁动的第五代女性角色中，巩俐超越了女性作为欲望客体的被动位置，从被凝视的欲望对象变成一种反向的欲望主体。

无论是《红高粱》中九儿凝视轿夫赤裸后背的眼神、面对劫匪时展现的大胆欲望，或是《菊豆》中菊豆转过赤裸的身体正面向偷窥的目光、将身体主动贴向对方，又或是《大红灯笼高高挂》中颂莲对大少爷的欲望，都充满了主动的、张扬的情欲力量。

张艺谋早期的几部电影，表现封建传统对于个体生命与人性的压抑、扭曲，在这种畸形的文化所衍生的社会规则之中，却包含一种随时要迸发出来的原初的激情，而巩俐则成为这种被压抑的激情与生命力的视觉承载。这种原始的生命激情与活力，在张艺谋的电影中被置换为一种女性的情动。巩俐通过她的脸孔、她的表情、她的眼神与她的动作，展现人物被压抑但又呼之欲出的欲望。

巩俐鲜活饱满的身体，作为欲望的客体、被凝视的对象，在东方奇观化的视觉符号（《红高粱》的花轿盖头、《大红灯笼高高挂》的红色灯笼、《菊豆》的艳丽染布）的包裹下，被呈现在银幕上。然而，如果单纯作为一个性感美丽的女性形象被呈现，巩俐永远不可能变成观众心中那个霸气的“巩皇”。在那些压抑又躁动的第五代女性角色中，巩俐超越了女性作为欲望客体的被动位置，从被凝视的欲望对象变成一种反向的欲望主体。

无论是《红高粱》中九儿凝视轿夫赤裸后背的眼神、面对劫匪时展现的大胆欲望，或是《菊豆》中菊豆转过赤裸的身体正面向偷窥的目光、将身体主动贴向对方，又或是《大红灯笼高高挂》中颂莲对大少爷的欲望，都充满了主动的、张扬的情欲力量。

对于电影表意而言，是什么创造出一个镜头所包含的一切情感、意义与深度，答案就是脸。由此可以理解，为何巩俐的脸，是第五代电影理念的一种强有力的视觉证据，为什么她是无法被替代的？可以设想，张艺谋前期几部电影中的女性形象，换成任何一个女演员，都不会像巩俐那么妥帖恰当。陈冲过于洋气、潘虹过于都市，斯琴高娃多了一分乡土气、刘晓庆少了一分妩媚、张瑜则缺了一分倔强。

作为一种接近于理念的美

除了第五代电影，在之后的国产艺术电影、商业电影以及好莱坞电影中，巩俐的美似乎也都圆融自洽。除了公认扎实的演技，当然也离不开巩俐所具备的那种复杂、独特、变动不居的美。法国研究者雅克琳娜·纳什在《电影演员》一书中，区分了女演员存在的两种美。一种是女明星的美，是由某角色承载的时代理想的短暂再现。比如Angelababy、刘亦菲或高圆圆。另一种美更深刻、更与众不同，通过创造性的工作，它被更好地铭记下来。比如伊莎贝尔·于佩尔、朱丽叶·比诺什、巩俐、张曼玉。

这种区分有些接近罗兰·巴特，他认为，嘉宝的脸是理念，而赫本的脸是事件。因而嘉宝的美是永恒的。巩俐的美也是这样一种永恒的、接近于理念的美。

对于电影表意而言，是什么创造出一个镜头所包含的一切情感、意义与深度，答案就是脸。由此可以理解，为何巩俐的脸，是第五代电影理念的一种强有力的视觉证据，为什么她是无法被替代的？可以设想，张艺谋前期几部电影中的女性形象，换成任何一个女演员，都不会像巩俐那么妥帖恰当。陈冲过于洋气、潘虹过于都市，斯琴高娃多了一分乡土气、刘晓庆少了一分妩媚、张瑜则缺了一分倔强。

巩俐的美似乎也都圆融自洽。除了公认扎实的演技，当然也离不开巩俐所具备的那种复杂、独特、变动不居的美。法国研究者雅克琳娜·纳什在《电影演员》一书中，区分了女演员存在的两种美。一种是女明星的美，是由某角色承载的时代理想的短暂再现。比如Angelababy、刘亦菲或高圆圆。另一种美更深刻、更与众不同，通过创造性的工作，它被更好地铭记下来。比如伊莎贝尔·于佩尔、朱丽叶·比诺什、巩俐、张曼玉。

这种区分有些接近罗兰·巴特，他认为，嘉宝的脸是理念，而赫本的脸是事件。因而嘉宝的美是永恒的。巩俐的美也是这样一种永恒的、接近于理念的美。确实，与标准美人如李嘉欣、关之琳相比，巩俐的脸不够立体、眼睛不够大、鼻子不够挺、嘴又过于浑圆。但是，巩俐并不完美突出的五官之间，达成了奇妙的和谐——一种有空隙、不过分饱和的美，于是便有了生成意义的空间。面对银幕，我们总是会忍不住久久凝视巩俐这张脸。与此相反，一些静照非常惊艳的演员，在电影中也许不一定有让人持续观看的欲望。

电影中，一个人物的美是由观者赋予的，时常超出一切标准，甚至达到非理性的程度。这是因为电影具有一种能力，能够让美表达出有别于它自身表现

或未曾表现的东西，电影角色的美，不是一种固定的属性，而应该是一个动作、一种情感、一个意义。也因此，一种标准意义上的美，反而不太是电影需要的。比如Angelababy，可能更适合一些平面杂志或商业电影。对于电影而言，一目了然、光彩夺目的美，比如李嘉欣的美，对观者无疑有一种直接且强烈的吸引力，但对演员的表演来说，这种美则有一种隐藏的危险与陷阱。这种美是确定的、稳固的、直白的、外露的——固态的美。因此，美是定型的，因为太过醒目而无法改变。当美像明亮的直射光一样，自然就无所不达，失去了阴影和层次，于是天然地就拒绝了深度，拒绝了丰富的视觉表征。

确实，与标准美人如李嘉欣、关之琳相比，巩俐的脸不够立体、眼睛不够大、鼻子不够挺、嘴又过于浑圆。但是，巩俐并不完美突出的五官之间，达成了奇妙的和谐——一种有空隙、不过分饱和的美，于是便有了生成意义的空间。面对银幕，我们总是会忍不住久久凝视巩俐这张脸。与此相反，一些静照非常惊艳的演员，在电影中也许不一定有让人持续观看的欲望。

电影中，一个人物的美是由观者赋予的，时常超出一切标准，甚至达到非理性的程度。这是因为电影具有一种能力，能够让美表达出有别于它自身表现或未曾表现的东西，电影角色的美，不是一种固定的属性，而应该是一个动作、一种情感、一个意义。也因此，一种标准意义上的美，反而不太是电影需要的。比如Angelababy，可能更适合一些平面杂志或商业电影。对于电影而言，一目了然、光彩夺目的美，比如李嘉欣的美，对观者无疑有一种直接且强烈的吸引力，但对演员的表演来说，这种美则有一种隐藏的危险与陷阱。这种美是确定的、稳固的、直白的、外露的——固态的美。因此，美是定型的，因为太过醒目而无法改变。当美像明亮的直射光一样，自然就无所不达，失去了阴影和层次，于是天然地就拒绝了深度，拒绝了丰富的视觉表征。

电影中，一个人物的美是由观者赋予的，时常超出一切标准，甚至达到非理性的程度。这是因为电影具有一种能力，能够让美表达出有别于它自身表现或未曾表现的东西，电影角色的美，不是一种固定的属性，而应该是一个动作、一种情感、一个意义。也因此，一种标准意义上的美，反而不太是电影需要的。比如Angelababy，可能更适合一些平面杂志或商业电影。对于电影而言，一目了然、光彩夺目的美，比如李嘉欣的美，对观者无疑有一种直接且强烈的吸引力，但对演员的表演来说，这种美则有一种隐藏的危险与陷阱。这种美是确定的、稳固的、直白的、外露的——固态的美。因此，美是定型的，因为太过醒目而无法改变。当美像明亮的直射光一样，自然就无所不达，失去了阴影和层次，于是天然地就拒绝了深度，拒绝了丰富的视觉表征。

电影中，一个人物的美是由观者赋予的，时常超出一切标准，甚至达到非理性的程度。这是因为电影具有一种能力，能够让美表达出有别于它自身表现或未曾表现的东西，电影角色的美，不是一种固定的属性，而应该是一个动作、一种情感、一个意义。也因此，一种标准意义上的美，反而不太是电影需要的。比如Angelababy，可能更适合一些平面杂志或商业电影。对于电影而言，一目了然、光彩夺目的美，比如李嘉欣的美，对观者无疑有一种直接且强烈的吸引力，但对演员的表演来说，这种美则有一种隐藏的危险与陷阱。这种美是确定的、稳固的、直白的、外露的——固态的美。因此，美是定型的，因为太过醒目而无法改变。当美像明亮的直射光一样，自然就无所不达，失去了阴影和层次，于是天然地就拒绝了深度，拒绝了丰富的视觉表征。

作为一种演技教科书

至于巩俐的演技，似乎早已无需多言了。表演天资很高的巩俐，借助上世纪八十年代末、九十年代初在国际舞台上风起云涌的中国第五代电影，迅速达到了表演事业的巅峰——1992年凭借张艺谋的《秋菊打官司》，获得第49届威尼斯国际电影节最佳女演员，这是中国大陆女演员首次获得国际大奖。这一角色还让巩俐在国内拿到“金鸡奖”最佳女主角。

巩俐在演艺生涯中塑造的人物形象多样。她的角色有种奇特的两面性，既是她扮演的人物，又是她自己。她可以千人千面，但又有独一无二的自我特质。《红高粱》中娇憨的九儿，《菊豆》中性感勇敢的菊豆，到了《秋菊打官司》却脱胎换骨，变成了一个土气淳朴的农村妇女。巩俐让人印象深刻的角色不胜枚举，《一代妖后》中清纯到堕落的小宫女，《摇啊摇，摇到外婆桥》中性感魅惑的黑帮大情妇，《画魂》中性格刚烈的画家潘玉良，《霸王别姬》中出身风尘但至情至性的菊仙，《周渔的火车》中在两个男人之间徘徊的周渔，《漂亮妈妈》中倔强不服输的下岗单亲妈妈，《2046》中神秘冷艳的职业赌徒，《归来》中悲伤压抑的母亲，《三打白骨精》中霸气冷艳的白骨精。巩俐在性格、形象、年龄都差异极大的各类角色之间轻松切换，展示出她作为国际影后的功力。

巩俐在1990年代也出演了不少香港商业电影，与张艺谋合演李碧华原著的《古今大战秦俑情》、与林青霞合演《天龙八部之天山童姥》、与周星驰合演《唐伯虎点秋香》等。这些人物形象，往往是带有传奇性的绝佳佳人，是对于巩俐在第五代电影中那些现实主义人物形象的互补。

但不得不指出，巩俐这种复杂、意味深长的美，与其所在的文化环境是密不可分的，是第五代的艺术电影成就了巩俐。所以，在香港商业电影中，巩俐就难免有一点水土不服。巩俐演艺生涯中极少的不算优秀的演出，就是家喻户晓的《唐伯虎点秋香》。因为周星驰商业喜剧中需要的女性，通常是美丽的花瓶或者浮夸搞笑的丑角，在第五代艺术电影中成长的巩俐，显然无法适应香港商业电影环境下诞生的无厘头喜剧风格。虽然她在这些电影中往往非常惊艳，但这种印象更多来自于她的长相，而不是演技。

其实，最好的演员，一定是具有某种局限性的，绝不可能是万金油演员。因为，只有知道自己的边界在哪里，才有可能专注在自己的维度中，达到一个常人无法企及的高度。当《夺冠》拍摄过程中的一些现场视频和照片被发出来后，我们又一次被巩俐的敬业和她的天赋所震撼。她的步态、手势、表情，几乎就是女排英雄郎平本人。

“我觉得这些电影可以说是我的电影，也可以说是巩俐的电影，因为她在这些电影中表达了一种非常强烈的个性。”张艺谋对巩俐的这一评价，可以看作对巩俐表演最直接、也最毫无保留的赞美。

1996年，巩俐成为第一位登上《时代》周刊封面的华人女演员，也证明她已经成为全世界影迷心中最有魅力的东方女演员，一个集含蓄、内敛、坚毅与性感于一身的完美女性。此外，她还是第一个代言法国化妆品品牌欧莱雅的中国女星，被《人物》列为世界上最美丽的50人之一，甚至荣获法国骑士荣誉勋章。如果说获得国际电影节影后，是巩俐作为演员被世界认可，那么，代言国际品牌、登上西方主流杂志封面，则证明巩俐早已打破族裔壁垒，成为一个东方面孔、但却有着世界影响力的国际巨星。

2006年执导的《迈阿密风云》和2007年的《少年汉尼拔》等，是巩俐试水好莱坞的几部影片。由于亚洲面孔在好莱坞电影中的角色局限性，巩俐最终放弃了好莱坞，选择回国塑造一些更有深度的人物，但巩俐在好莱坞的几部作品，无一不是与一线导演、演员合作，也证明了她的国际影响力。她的表演也经常入选西方很多电影杂志评选的最伟大的电影表演榜单。

巩俐也曾受邀担任戛纳、柏林、威尼斯三大国际电影节评委（包括评审团主席），并很早就被奥斯卡评委接纳为会员，是为数不多的受西方高度认可的华人女演员，这一点只有张曼玉可以一较高下。同样担任过国际电影节评委的章子怡和舒淇，在作品分量上，与巩俐还有不小差距。

回到本文开头所说，巩俐当之无愧是上世纪九十年代中国大陆最重要的电影演员。然而，当《归来》《夺冠》和《兰心大剧院》陆续上映后，我们发现，“九十年代”这一时间定语，似乎远远不足以划定巩俐的界限，巩俐在中国电影史中将有什么样的位置，现在界定还为时尚早。

（作者为传播学博士后、中国文联电影艺术中心青年学者）