Art Research Letters 艺术研究快报, 2026, 15(4), 578-582
Published Online November 2026 in Hans. https://www.hanspub.org/journal/arl
https://doi.org/10.12677/arl.2026.154077

Hans汉斯

凝视理论视域下关锦鹏电影女性情感困境与影像表达研究

常玉洁

重庆邮电大学传媒艺术学院，重庆

收稿日期：2026年10月4日；录用日期：2026年10月26日；发布日期：2026年11月9日

摘　要

关锦鹏在华语电影创作中，以细腻的影像书写女性个体的情感境遇。本文选取《胭脂扣》《阮玲玉》作为核心分析文本，辅以《红玫瑰与白玫瑰》《女人心》片段，依托劳拉·穆尔维的电影凝视理论，结合拉康镜像理论，从作为奇观的女性身体、凝视与表演性历史记忆中的凝视三个层面展开文本细读。跳出非黑即白的性别权力评判视角，本文重点探讨影片内部多重凝视关系：亲密关系中的情感凝视、社会文化环境中的公众凝视以及女性的自我凝视，分析凝视如何形塑女性的情感选择与精神处境，挖掘文本内部人物顺从与挣扎的矛盾裂隙，解读关锦鹏影像对女性生存状态的镜像式呈现。

关键词

关锦鹏，凝视理论，自我凝视，镜像，影像叙事

A Study on Women’s Emotional Predicament and Image Expression in Stanley Kwan’s Films from the Perspective of Gaze Theory

Yujie Chang

School of Media Arts, Chongqing University of Posts and Telecommunications, Chongqing

Received: October 4, 2026; accepted: October 26, 2026; published: November 9, 2026

Abstract

In his Chinese-language film creation, Stanley Kwan depicts the emotional experiences of individual women with delicate cinematography. Taking *Rouge* and *Center Stage* as core analytical texts,

文章引用: 常玉洁. 凝视理论视域下关锦鹏电影女性情感困境与影像表达研究[J]. 艺术研究快报, 2026, 15(4): 578-582.
DOI: 10.12677/arl.2026.154077

supplemented by excerpts from *Red Rose and White Rose* and *Women*, this paper conducts close textual reading from three dimensions: the female body as spectacle, desire and performativity, and the gaze in historical memory, based on Laura Mulvey's film gaze theory and Lacan's mirror-stage theory. Moving beyond the oversimplified binary judgment of gender power, this paper focuses on the multi-layered gaze relations within the films: the emotional gaze in intimate relationships, the public gaze in socio-cultural contexts, and women's self-gaze. It analyzes how the gaze shapes women's emotional choices and mental conditions, explores the contradictory cracks between characters' submission and struggle, and interprets the mirror-like representation of women's living conditions in Stanley Kwan's films.

Keywords

Stanley Kwan, Gaze Theory, Self-Gaze, Mirror Image, Image Narrative

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Open Access

1. 绪论

作为后新浪潮电影的代表性导演之一，关锦鹏始终将创作目光投向女性的情感世界。他的作品并不着力渲染激烈的情感冲突，而是把人物放置在日常情爱、家庭人际、时代流转当中，展现女性复杂的内心体验。依托劳拉·穆尔维凝视理论开展女性电影文本分析，是国内女性电影批评的重要研究路径[1]。

现有研究多从女性视角解读其影片的悲剧色彩，但多直接套用凝视概念：阐释人物命运，较少区分多重凝视之间的交织博弈，对文本内部人物的暧昧、挣扎与有限反抗关注尚有不足。但较少以凝视理论为核心工具，拆解影片内部多层凝视的交织运作。依据劳拉·穆尔维的凝视理论，穆尔维指出，传统叙事电影建构起不对称的观看结构男性承担主动的凝视，女性则被编码为供欲望投射的视觉客体，即“被看性”的载体[2]。电影叙事建构起一套观看与被观看的关系，银幕之中既存在人物之间的情感与欲望观看，同时也衍生出社会公共凝视、女性转向自身的自我凝视。多重凝视交织在一起潜移默化地影响女性的自我认知、情感期待与行为选择。结合拉康镜像理论，自我并非内在自发生成主体总是借助外部“镜像”他人的目光与评价来完成自我认知；当个体高度依附外部镜像便会发生认知的摇摆与异化[3]。以情感困境概括人物的亲密关系状态，通过文本细读，分析凝视机制如何作用于人物，同时分析导演如何运用视听语言，把看不见的凝视转化为可视的银幕符号。

2. 作为奇观的女性身体：情爱场域中的情欲凝视

在关锦鹏的叙事文本当中，两性之间的情欲凝视是最直接的观看实践。情爱场域之内，男性的目光承载审美欲求，女性的容貌、风韵转化为可供观赏的视觉奇观。但影片并未将女性塑造为全然被动承受目光的客体，人物会主动发起情感诉求，试图扭转观看与被观看的位置，由此形成文本内部的矛盾裂隙。

2.1. 欲望目光下：被观赏的女性自身

故事文本内部，角色之间的观看构成最直接的一重凝视。男性的观看带有审美与情感的取向，女性在这种观看之下成为被欣赏、被关注的对象。《胭脂扣》之中，如花作为风月场中的女性，她的容貌、风韵首先成为被人关注的重要因素。十二少对如花的迷恋，也始于这份视觉层面的吸引。在这段关系的开端，如花是被凝视的审美客体，如花首先以被观看的审美形象进入情感关系，视觉吸引成为两人关系建

立的重要因素之一。这种由凝视开启的情感关系，天然带有客体化倾向。如花渴望从这份情爱之中获得完整的自我确认，希望从被观赏的“客体”转变为平等相爱的主体。但凝视形成的位置很难彻底翻转，当现实压力到来，十二少选择回归世俗家庭，如花寄托在情爱之上的自我期待便彻底落空。《长恨歌》的王琦瑶同样处在这样的凝视逻辑之下。“上海小姐”选美本质就是一场公共视野下的观看仪式，她凭借外貌获得关注，并由此获得更多社会交往与情感机会。这份由凝视带来的机遇，也让她习惯以他人的目光定义自身价值，于是后续几段感情当中，她不断期待依靠亲密关系完成自我安顿，最终反复陷入情感的失意。这里并非指向某一方对另一方的单向压迫，而是凝视关系本身带来主客体位置的偏差，造成亲密关系内在的失衡。

2.2. 奇观之下的叙事裂隙：女性并非纯粹的客体

文本并未将如花塑造为完全被动承受凝视的对象。如花主动制造相遇、大胆赴约殉情，试图主动改写观看–被观看的地位，然而她争取主体地位的路径依旧依附于情爱回馈。人物的主动抗争与内在的精神依附同时并存，构成叙事内部的矛盾裂隙。她敢于打破风月场中的既有规则争取爱情，却难以挣脱时代文化赋予女性的情感想象，依旧将爱情当作人生最终的归宿。抗争行为与精神依附相互缠绕，使得人物无法真正摆脱情欲凝视编织的困境。

3. 凝视与表演性：公共场域的身份规训

凝视并不局限于两性私密的情爱空间，媒介舆论、市井评价共同构筑起社会公共凝视。身处公众视野之下，女性需要不断调整自身言行，表演出社会期待的身份模样。这套目光不依靠直接的强制力量，而是借助社会既有的性别伦理完成软性规训，渗透进个体私人生活。女性的身份表演是应对公共凝视的生存策略，却难以真正掌握外界评价的话语权。

3.1. 公众目光之下：被迫上演的身份表演

第二层凝视来自故事外部的社会环境与公众舆论，是社会文化环境投射在人物身上的评价性目光。凝视不仅限于故事内部两性之间的情欲观看，媒介与世俗舆论所形成的公共凝视同样构成强大的文化规训力量。这套评判体系并不诉诸直接的强制力量，而是将社会性别伦理渗透至个体内心，最终转化为主体的自我约束[4]。《阮玲玉》中，阮玲玉作为当红女明星，时刻处在大众媒介与市井舆论的围观之下。银幕之上她是受人追捧的表演者，银幕之外，私人情感生活被拿出来公开议论评判。社会的凝视划定一套关于女性德行婚恋选择的评判标尺。即便阮玲玉拥有事业上的独立，世俗的公共凝视依旧持续介入她的私人情感。大众用一套固有的伦理眼光审视她的几段感情经历，这份来自外界的目光不断向内渗透，加重人物内心的精神负担。同样，《女人心》的梁宝儿在婚姻破裂选择分居之后，依旧要承受周遭环境对于离异女性的打量，社会评价逐渐进入个人的自我认知，使她即便离开原有婚姻关系，也仍然受到既有生活观念和社会期待的影响。王琦瑶参与“上海小姐”选美的经历，同样是一场面向大众的身份表演，她的形象被公众目光塑造，也持续受这套目光的约束。

3.2. 表演的困境：迎合目光却无法掌控评价

阮玲玉深谙荧幕内外的表演逻辑，在镜头前可以演绎各式各样的女性角色，在现实的公共视野之中，她同样需要扮演大众所期待的女明星形象，以此迎合社会的想象。但这种主动的身份表演，并不能让她掌握公共凝视的话语权。无论她如何调整自我呈现，世俗舆论依旧可以随意解读、评判她的私人婚恋。表演是女性应对公共凝视的一种策略，女性可以迎合外界期待完成身份展演，却无法控制舆论的走向，也不能阻止私人生活被公开审视这正是公共凝视之下女性难以摆脱的现实困境。

4. 历史记忆中的凝视：内化的自我审视与有限突围

时代沉淀下来的社会文化记忆，会转化为一套固有的价值标准。外部的情欲凝视、公共凝视经过长期浸染，内化为女性指向自身的自我凝视。女性借用历史文化所形成的评判尺度反观自我，由此产生认知迷茫，但影片也记录下个体试图挣脱这套评价体系的试探，只是这份突围充满摇摆，很难实现彻底的精神解绑。

4.1. 时代记忆沉淀：外部目光转化为自我凝视

多重外部凝视长期作用之后，会转化成为女性的自我凝视。女性把外界的评判标准内化为自我审视的标尺，用他人的眼光审视自己的情感与人生。《阮玲玉》中，即便拥有事业成就，阮玲玉依旧不断以世俗对理想女性的标准来要求自己，渴求一段被世俗认可的感情来证明自我。《胭脂扣》的如花，也在无形之中接纳了情爱作为女性最终归宿的认知。这些人物的情感选择并非单纯受到外部力量的直接影响，而是在长期社会文化经验、人物关系以及自我认知的共同作用下形成。

正是这种自我凝视，推动人物把幸福的希望更多寄托于亲密关系，由此滋生各类情感困境。依照拉康镜像理论，人的自我认知依托外部镜像生成，他人的目光就是重要镜像来源。镜像也是电影剧作塑造女性人物、呈现精神困境的重要叙事手段[5] [6]。如花、阮玲玉、王琦瑶三位人物，都在不同程度上将外部镜像当作确认自我的依据。关锦鹏没有将人物的悲剧简单归罪于某一个男性角色，而是借人物命运呈现镜像认知带来的精神困境，即便女性拥有容貌、才情、事业，如果自我价值的确证过度依赖外部目光与亲密关系反馈，精神世界就容易发生摇摆。

4.2. 记忆枷锁下的试探：摇摆的突围实践

当然人物并非全然被自我凝视裹挟，影片同样流露人物挣脱既有评价的微弱冲动，只是这种突围充满摇摆，难以完成彻底的精神解绑。同时也要看到，影片也暗含突围的可能性。《女人心》梁宝儿走向单身女性群体，正是个体尝试挣脱单一凝视标准的一次实践，但这种突围并非彻底完成，过程充满摇摆与不确定性，已经显露出跳出旧有评价体系的尝试。关锦鹏的影像记录下这种挣扎，而不是给出简单的结局答案。

5. 凝视的视听编码：关锦鹏电影的影像表达

关锦鹏没有使用直白台词去讲述“凝视”，而是将观看–被观看的关系融入光影、构图、镜头调度，用影像形式把抽象的凝视机制具象化。

5.1. 光影布光：凝视目光的视觉化投射

影片大量使用侧逆光、局部点光，光线本身就象征“目光”的投射。《阮玲玉》室内戏份，人物常常只有面部一小块区域被光线照亮，其余环境沉于阴影。这一束打在人物身上的光，既是银幕之内角色的注视，也是银幕之外观众的观看。当唐季珊从阴影走向光亮区域，光影变化完成人物位置的切换，暗示一道新的目光介入阮玲玉的生活。《胭脂扣》诀别一幕，如花被一束光笼罩，周遭淹没在昏暗之中。光束如同聚焦的凝视，把人物推到被观看的位置，既展现如花对爱情的执着，也暗示她始终无法逃离被观看的客体处境。光影不只是渲染悲剧氛围，更是把无形的“看”转化成可视的画面符号。

5.2. 框式构图：被限定的观看边界

框架构图是关锦鹏十分典型的镜头手法。《红玫瑰与白玫瑰》大量利用门框、窗户、走廊立柱形成画中画，女性人物被框限在画面的次级空间之内。窗框、门框构成的框架，象征一重无形的视线边界，可以理解为来自家庭环境、社会文化以及亲密关系的多重观看边界，使人物处于被观看的位置。摄影机

常常站在框架之外，隔着门窗去拍摄屋内女性，模拟一种旁观者注视的视角。长镜头则保持凝视的延续性。摄影机以相对疏离的旁观视角，长时间记录女性人物的情绪起伏，不通过快速剪辑强行引导情绪，让观众以观看者的身份，静静见证人物的情感遭遇，完成观众层面的凝视体验。

5.3. 套层与交叉时空：历史记忆的多层观看

面对已经远去的时代，历史记忆需要借助多层观看得以复现。《阮玲玉》采用戏中戏套层结构历史影像片段、张曼玉的表演、片场访谈同时并存。这里形成多层观看历史中世人观看阮玲玉；演员张曼玉观看、扮演阮玲玉；镜头再拍摄张曼玉最后由银幕前的观众完成观看。多层凝视互相嵌套，让观众意识到观看行为本身。《胭脂扣》将 80 年代现代记者的调查时空，和三十年代如花的回忆时空交叉剪辑。现代人物回看旧时代女性的故事，也是一重跨时代的凝视。导演借助时空交错，让观众跳出故事本身，对“观看女性”这一影像行为进行进一步思考。

6. 凝视机制之下女性情感困境的影像反思

关锦鹏借助多重凝视的影像书写并没有简单批判某一类角色，而是呈现当女性的自我认知过多建立在各类外部凝视之上，就容易在亲密关系中陷入情感困境[7]。在影片的人物身上可以看到，即便女性拥有美貌、才情、事业，只要自我价值确认高度依赖外部目光与亲密关系的反馈，就会产生精神上的摇摆如花把全部人生寄托于爱情的回应；王琦瑶在反复的情感关系与外部评价中逐渐失去稳定的自我确认；阮玲玉拥有耀眼事业，却逃不开舆论凝视带来的精神重压。

关锦鹏的可贵之处，在于他的摄影机不只是加入到“观看女性”的行列，同时还在反思凝视本身。框式构图、套层叙事、疏离的旁观镜头，不断提醒观众我们正在“观看这些女性”。他没有简单输出是非评判，而是把人物的纠结、迷茫完整呈现在银幕，让观众看见凝视如何悄悄左右个体的情感选择。关锦鹏的影像记录下这种挣扎，而不是给出简单的结局答案。

7. 结语

以凝视理论回看关锦鹏的电影，可以看到影片内部交织着人物情感观看、社会公共凝视、女性自我凝视三重观看关系。本文从作为奇观的女性身体、凝视与表演性、历史记忆中的凝视三个维度，逐层展开分析。这些凝视经由光影、构图、时空叙事完成银幕编码，深刻影响片中女性人物的自我认知与情感道路。

关锦鹏没有走向简单化的性别对立叙事，而是以影像作为镜子，照见外部目光如何渗透进个体的内心世界。他将女性人物的情感经历放置在多重观看关系之中加以呈现，让观众看见情感困境不只是个体性格问题，同样来源于一套长久形成的观看文化。同时，影片也记录下女性有限的突围实践，不刻意制造圆满的反抗结局，忠实还原人物的摇摆与暧昧。这份影像表达，也构成了华语电影对于女性精神世界一次重要的影像记录。

参考文献

[1] 陈犀禾, 吴琼. 女性主义电影理论读本[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2018.

[2] 劳拉·穆尔维. 视觉快感与叙事电影[J]. 银幕, 1975, 16(3): 89-97.

[3] 拉康. 拉康选集[M]. 上海: 上海译文出版社, 2001: 91.

[4] 戴锦华. 电影理论与批评[M]. 北京: 北京大学出版社, 2015: 146.

[5] 刘文昕. 电影剧作中的镜像人物形象建构研究[D]: [硕士学位论文]. 上海: 上海师范大学, 2025.

[6] 高湘琳. 论新世纪中国内地女性电影的镜像世界[D]: [硕士学位论文]. 南京: 南京师范大学, 2023.

[7] 迟芊依. 从性别操演理论重识关锦鹏电影中的性别叙事[D]: [硕士学位论文]. 杭州: 杭州师范大学, 2021.