

第一讲 电影女性主义研究

遮蔽与张扬：女性电影的主题变奏

引言

女权主义批评旨在为妇女创造并提供一个自身的逻辑框架，建构一个基于女性本体体验的世界模式，从而使其摆脱和改变以往造就适应于男性意识的传统创作方法。

从女权主义电影批评角度审视：新中国电影在女性伸展与解放的体貌下，是一种强大的政治潜抑力与整合力。在这两种合力的遮蔽下，女权的内蕴、女性的意识和独立的女性品格却缺损到几乎无可辨认的境地。新时期主流电影通过女性表象的复位完成了主流意识形态要求的“拨乱反正”的过程。然而，这时期电影叙事中的女性、母亲、地母形象仍是沉重的、超负荷的或多元决定的历史存在。新时期的电影语言仍然是男性的传播方式，在男性的、意识形态权威话语的遮蔽和扭曲下，新时期电影中的女性依然是缺损的。

一些女性评论者大声疾呼建立更接近妇女情感体验的新电影，并对新时期女性电影的创作主体——女性导演寄寓着热切的希冀和厚望。第四代女导演以鲜明的女性意识烛照她们的创作，赋予了女性形象更为丰富的性格层次，也十分准确地传达出她们自身作为女性独特的生命体验和情感体验，为中国电影增添了新的文化视角与价值取向。

1. 女权主义的影像表征

“人类由男女两性组成，人类历史贯穿着无数两性串演的悲喜剧。然而，在浩瀚的历史文献中，女性的荧光却总被男性的阴影所遮盖。女人的孤独与愤懑随着自我意识的沉醉而日益蔓延，终于成为一片熊熊燃烧的火焰。消解男性中心文化，寻求个人的生存空间和发展空间，激情澎湃的女权主义思潮已经成为当今世界一种不可漠视的社会现象。”杨远婴：《女权主义与中国女性电影》，《当代电影》，1990（3）。

这里所谈的西方女权主义实际上是相对于以往维护妇女利益的一般性社会活动而言的“新女权主义”，它是诞生于20世纪中叶的声势浩大的妇女解放运动，60年代后期冲击了整个西方世界的激进主义浪潮。女权主义以前所未有的强烈方式提出了个人身份问题，破裂的个人身份意识构成了当时西方文化的主要内容。机械的女权主义者将这一思想纳入自己的理论框架，发动了争取妇女权益的新攻势。

理想思维的逐步深化使运动中的先锋人物很快认识到，妇女的境遇决非仅仅受制于天赋的性别差异和社会的经济因素，而往往取决于意识形态的倾向。于是，女权主义很快从具体的政治运动转向整体的文化批判。作为意识形态重要载体的文化艺术必然地成为女权主义的重要考察对象，女权主义批评也就由此而面世。

女权主义创立的基础是男女两性社会存在不平等的既成事实和以男性为中心的文化形态。如果取消男女对立的前提，便无从说明女权理论的独立意义。女权批评旨在为妇女创造并提供一个自身的逻辑框架，建构一个基于女性本体体验的世界模式，从而使其摆脱和改变以往造就适应于男性意识的传统创作方法。女权主义批评肯定读者，特别是女性读者的反应。它主张读者有权“重写”作品，而这一被重写（重读）的对象就是受旧式男女价值观左右的经典作品，或是淹没在父系文化中的创作者的作品。

在女权批评的初兴阶段，批评家们首先感受到的是女性形象塑造中所渗透的父权意识，即男性作家对妇女面貌的曲扭。所以女权批评的第一个课题就是暴露艺术创作中的性歧视，揭示它所蕴含的政治历史意味。这一时期的女权批评所涉及的对象主要是男性作者，许多女权主义者都拒绝通过其他妇女观照自身。

20世纪70年代中期，女权批评开始注意研究女性作家及其作品。一批女批评家认识到，社会上广泛流行的艺术史是父权思想标准的产物，妇女作者在其中不是遭排斥，就是被误解，因此必要重新书写文化史，编撰妇女创作传统的篇章。她们把女性文学的发展过程划分为“女

性”“女权”“女人”三个阶段，并进一步分析道：“女性”时期的妇女作家力图达到男性创作传统的水平，但却潜移默化地接受了男人的偏见。一些女作家不仅模仿男性话语刻画男性主题，甚至使用男性化的笔名。“女权”时期的妇女已经明确意识男女之间的差异，并开始有力抵制男性思想的渗透、高扬女性的独立观念。“女人”时期的妇女既不认同于男性，又超越简单的男女二元对立。她们把女人自身的经验看作自主艺术的根源，在创作实践中寻求建立真正女性化的文学。从注意女性创作的从属地位，分析语言中性别的象征构成，建构妇女自己的艺术传统，到要把两性经验结合起来，创立具有普遍意义的艺术模式；这意味着女权理论包容着超越性樊篱，迈向彻底革命的艺术未来的宏大目标。

在蔚为壮观的世界性的“女权主义”运动中催生的女权批评，在 20 世纪 70 年代以后被划分为社会学批评、符号学批评、心理学批评、同性恋女权批评、黑人女权批评以及集大成的社会学—符号学—心理学—马克思主义的女权批评等几大流派。这种庞杂而细缕的划分表面上显示了女权批评的兴盛，实际上却暗示出女权批评在哲学理论上的匮乏。

女权主义电影批评是女权理论中的一个分支，其目的在于瓦解电影业中对女性创造的压制和银幕上对女性形象的剥夺。作为一种表象性的传述语言和大众化的娱乐形式，电影最为鲜明地体现着意识形态的制约。譬如，好莱坞的经典电影通过特有的手段，使女性的形象成为色情的消费对象。因此，女权电影批评的首要任务就是解构这类深藏反女性本质的电影。不论是庄士顿的《女性电影作为抗衡的电影》、穆尔维的《视觉快感与叙事电影》，还是密切尔的《精神分析与女权主义》、罗拉蒂斯的《爱丽丝，不！》都执意于用不同的方法破译好莱坞电影的影像符码，揭示其中所隐含的“性别歧视”。事实上，针对“女性在电影本文是什么”的问题，女权主义电影理论得出了这样四个结论：其一，女性是被典型化了的。其二，女性是符号。其三，女性是缺损的。其四，女性是“社会建构”的。在指导实践中，女权电影批评主要借用社会学、精神分析学、文化分析等三种思维模式，其理论目标是解放电影叙述主体，使女性表现客观化。女权主义电影批评者认为，以往的电影语言是男性的产儿，要想建立更接近妇女情感体验的新电影，就必须首先破坏语言，摧毁大男子主义的传播方式。她们从个人、社会以及政治等种种不同的生活层面，深刻地阐释了好莱坞电影影像所泄露出的男性欲望和侵略心理。这种批判的缜密和有力使其远远超出了单纯的女权意义而成为对电影制作和电影理论的全面反思与质疑。它所采用的审视角度和读解方式，在为电影研究者带来新的灵感与启迪的同时，也为众声喧哗、话题错位的中国电影理论界增添了一抹闪烁着柔性之光的绚丽曙色。

2. 女性的缺损与女性的遮蔽

新中国电影在成功消解了好莱坞电影经典叙事中特定的男权意识形态话语后，女性形象不再作为男性欲望与目光的客体而存在的同时，她们也同样不曾作为独立于男性的性别群体而存在，而呈现出非性别化的状态。男性、女性间的性别对立与差异消失了，取而代之的是人物间阶级与政治上的对立和差异。同一阶级的男人和女人，是亲密无间、纯洁无瑕的兄弟姐妹，他们绝对忠诚于同一个虚拟的父亲——党和人民，成为党和人民的儿女。无性别或非性别的人物形象与叙事同时实现着对个人欲望及个人主义的遮蔽与潜抑，在这一革命经典叙事形态中，任何个人私欲都是可耻而不洁的，都将损害那份绝对忠诚。

在新中国电影政治象征化的经典叙事中，引人注目的是女性的“新人”形象。这就是世纪变革中翻身、获救的女性和由这些女性成长而来的女战士、女英雄。新中国最早的两部同摄于 1950 年的影片《白毛女》（水华、王滨导演）、《中华女儿》（凌子风导演），成就了两种女性类型形象，并成为中国当代电影中关于女性叙事（1949—1979 年）的基本叙事原型。在旧社会她们注定历经苦难，被侮辱、被损害，直到获得一个男性共产党人的救赎，享有了解放的妇女、一个新女性的自由与权力。然而，获得是为了再度奉献，她将成为一个巨大群体中非性化的一员，一个消融在群体中的个体而成长、凸现为一个男性化的“女”英雄（《红

色娘子军》，谢晋导演，1959年；《青春之歌》，崔嵬导演，1959年）。这一革命的经典叙事模式，在其不断的演进过程中，发展到一个不知性别为何物的女性的政治与社会象征。在女性伸展与解放的体貌下，是一种强大的政治潜抑力与整合力。在这两种合力的遮蔽下，女权的内蕴、女性的意识和独立的女性品格却缺损到几乎无可辨认的境地。

与此同时，在新中国电影中，一个始终被沿用的经典女性原型是母亲、地母形象。“在当代中国电影特定的编码系统和政治修辞学之中，母亲形象成为‘人民’这一主流意识形态之核心能指的负荷者，一个多元决定的形象。在革命经典电影的叙事中，她与另一个核心能指——共产党人成为一组相映成趣的被拯救者—拯救者、拯救者—被拯救者的互补关系。作为‘人民’、劳苦大众的指称，她同样置身于苦井的最底层，期待着、盼望着共产党人将她救赎出来，得见天日；同样作为‘人民’的指称，她是历史的原动力与拯救力，她是安泰、共产党人的大地母亲（《母亲》，凌子风导演，1956年；《革命家庭》，水华导演，1964年）。她是传统美德——勤劳勇敢、吃苦耐劳的呈现者。母亲形象所负荷的无言的承受、默默地奉献，又成为当代中国唯一得到正面陈述与颂扬的女性规范。事实上，正是母亲形象成了一座浮桥，连接起当代中国两个历史时期（1949—1976年，1976至今）关于女性的电影叙事。”戴锦华：《可见与不可见的女性》，银海网·中国电影专栏。

事实上，“文化大革命”以后的新时期中国主流电影正是凭借女性形象由战士而为母亲的历史性后退动作，完成了其意识形态与叙事模式的转换。在1979年，谢晋导演的《啊，摇篮》中，一个充分男性化（或女性的异化形式）的中国人民解放军的女军官，因再度复苏、萌动了母爱，而成了一位母亲、一个妻子、一个“女人”。她终于从历史的、画面的前景撤入后景之中，将广阔的前景、历史空间归还给男人。新时期主流电影通过女性表象的复位完成了主流意识形态要求的“拨乱反正”的过程。然而，这时期电影叙事中的女性、母亲、地母形象仍是沉重的、超负荷的或多元决定的历史存在。她们分别或同时承担着历史控诉、历史清算、历史的拯救与想象性的抚慰、不堪重负的忏悔、历史的蒙难者与祭品等多重编码。从20世纪70年代末和80年代中国电影塑造的众多女性，如谢晋电影中的系列女性：冯晴岚、宋薇（《天云山传奇》，1979年）、李秀芝（《牧马人》，1981年）、胡玉音（《芙蓉镇》，1987年）等就是这多重编码的承载体和指认物。事实上，女性再度成为经典编码与传统意义上的“空洞的能指”，她们的一切遭际都是为了男人、历史的救赎与赦免，女性仍然没未呈现在男性欲望的视野中。同时，在第四代导演的最初的影像表征中，女性形象成了历史的剥夺与主人公内在匮乏的指称，成了那些断念式的爱情故事中一去不返的美丽幻影（黄建中《如意》，1982年，藤文骥《苏醒》，1981年），在那些凄楚的、柏拉图或乌托邦的爱情故事中，理想的活动了欲望的意味；叙事中的女性甚至不曾被指认（杨延晋《小街》，1980年）。在美丽的女神和美丽的祭品之间，女性表象成了第四代被政治暴力所阻断的青春梦旅，成为历史阉割力所压抑的生命与人格匮乏的指称。

在新时期文化反思和文化寻根运动中，20世纪80年代在叙事性文艺作品中大量涌现女性表象，再度成为与女性生存、女性真实无关的“空洞的能指”或男性历史的“想象的能指”。寻根作品的基本母题之一是“干涸、无水的土地，饥渴、无侣的男人，作为叙境中的两个主要角色；寻找水源争夺女人作为民族（男人）生存寓言的情节主部；年长的、有权势的、丧失了生育力的男人、父亲独占了女人的故事，有了东方弑父杀子文化与历史阉割力的象喻，歌声成了水源、女人象喻性的替代。寻根作品中的一部因之而成了种族寂灭的寓言。而在寻根作品的另一个母题：象（图像）与字（文字）的对立，表现在文字、语言、历史之外，万古岿然的自然、空间；其中，女人——‘宽臀大乳’的女人成了自然的指称，成了原初生命力的象征，成了毁灭性的历史之外的人类（种族）的拯救力”戴锦华：《可见与不可见的女性》，银海网·中国电影专栏。。（事实上，戴锦华所阐释的这两类寻根作品的基本母题，人们一再在起源于20世纪80年代，滥觞于90年代的第五代导演建构的“新民俗”电影、“铁

屋子”寓言影像镜语中得到了体认)，在 20 世纪 80 年代的第四代导演的作品中，在他们共有的转型时代的“文明与愚昧”的主题中，女人成了愚昧的牺牲、文明的献祭、历史的沉井与拯救；成了第四代文化死结的背负者。《逆光》《都市里的村庄》《海滩》《乡情》《乡音》《老井》《野山》等莫不如此。此外，一个有趣的现象是第四代的导演将欲望与压抑的故事、将典型的男性文化困境移置于女性形象，如谢飞的《湘女萧萧》，黄建中的《良家妇女》《贞女》……女人又一次成为男人的假面。

第五代导演是以拒绝叙事、拒绝女性形象而出现的，因而其作品被人称为“子一代的艺术”。然而，第五代在 80 年代末解体的同时，仍然必须借助女性表象来重新加入历史、文化与叙事。于是在第五代的部分作品中，男性欲望的视野终于再次出现，并且因男性欲望的目光将女性视为一个特定性别的存在。女性在男人欲望的视域中再度浮现，成为好莱坞经典叙事镜语中“男人欲望的客体”。得益于此，第五代的作品跨越了 1949 年政治变迁所制造的历史断裂，完成了与中国电影传统的对接，并成功地闯入了世界影坛。男人之于女人的欲望视域首先呈现在张艺谋的处女作《红高粱》（1987 年）之中，女人的进入，不仅为第五代提供了悬置已久的成人祭礼，解脱了其“子一代”无名、无语的状态，而且为他们提供了叙事复归的契机。继而在周晓文的《疯狂的代价》（1988 年）中，女人出现在男人窥视、渴欲而又恐惧的视域之中。女性的形象是为了完成一次想象性放逐，完成对男性文化及困境的呈现与消解。在后殖民语境的国际化电影类型中，张艺谋的《菊豆》（1989 年）、《大红灯笼高高挂》（1991 年），陈凯歌的《边走边唱》（1991 年）、《霸王别姬》（1993 年）成为这类趋向中的典型之作。在《大红灯笼高高挂》中，男主角的视觉缺席、多重四合院、古典建筑博物馆式的空间构成，成群妻妾间的争风吃醋作为中国式的“内耗”与权力斗争的象喻，负荷着中国文化中的历史反思内涵；然而在本文的文化视域中，却成了欲望主体、欲望视域的发出者的悬置，成了被观众欲望和幻想占据的空位。“东方式的空间、东方故事、东方佳丽共同作为西方视域中的‘奇观’，在看、被看、男性、女人的经典模式中，将跻身于西方文化边缘中的民族文化呈现为一种自觉的‘女性’角色与姿态。”戴锦华：《可见与不可见的女性》，银海网·中国电影专栏。

在 90 年代崛起的第六代导演的电影中，女性仍然是第五代影像中的“男人欲望的客体”的延续（《头发乱了》，管虎，1994 年；《长大成人》，路学长，1995 年；《美丽新世界》，施润玖，1998 年）、或是男性征服的对象而成就男孩的“成人典礼”（《阳光灿烂的日子》，姜文，1995 年）、或是回归男性灵魂救赎者的“空洞的能指”（《苏州河》，娄烨，1999 年）。事实上，按女权主义电影批评的观点，新时期的电影语言仍然是男性的传播方式，在男性的、意识形态权威话语的遮蔽和扭曲下，新时期电影中的女性依然是缺损的。一些女性评论者大声疾呼建立更接近妇女情感体验的新电影，并对新时期女性电影的创作主体——女性导演寄寓着热切的希冀和厚望。