

杨远婴 主编

她们的声音

中国女电影导演自述

女性·电影

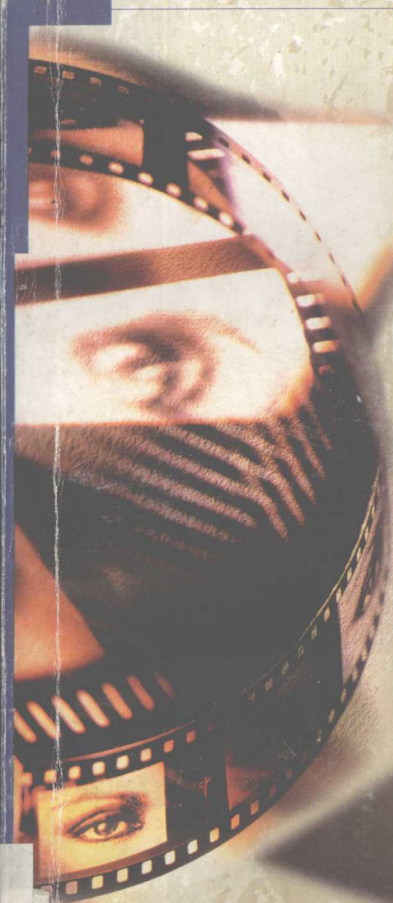
电影女导演成名作创作自白

女性意识在电影中

女性主义·女性电影

用镜头窥视世界的女性导演

中国电影与女导演



史蜀君 王好为

董克娜

王君正

胡玫 张暖忻

宁瀛

刘苗苗

黄蜀芹

李少红

她们的声音：

中国女电影导演自述

中国社会出版社

图书在版编目(CIP)数据

她们的声音:中国女电影导演自述/杨远婴编.
—北京:中国社会出版社,1996.8
ISBN 7-80088-843-6

I. 她… II. 杨… III. ①电影导演,女性-生平事迹-中国②电影导演-艺术 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 09917 号

她们的声音:中国女电影导演自述

杨远婴 编

中国社会出版社出版发行

北京西城区西黄城根南街 9 号 邮编 100032

河北省廊坊团结印刷厂印刷

新华书店北京发行所经销

开本:787×1092 毫米 1/32 印张:11

插页:10 字数:180 千字

1996 年 7 月第一版 1996 年 7 月第一次印刷

印数:3000 册 定价:15.00 元

ISBN7-80088-843-6/J·37

女性主义 与中国女电影导演

(代序)

远 婴

中国女性电影导演的创作成就和世界女性主义理论的发展促使我们编撰了这本书。

当代中国拥有世界上最为壮观的女电影导演阵容,至今活跃在摄影棚的有三十余人,成为各制片厂主力的有十几人,相继问鼎国际奖坛的多达十人。这种蓬勃的景象不仅在中国电影发展史上从未出现,而且在世界电影范围内也绝无仅有。中国女电影导演们的奋斗敦促我们去关注和研究她们的创作。

女性主义理论的创立为我们提供了以性别为角度来分析一段历史、一种现状、或一类文艺活动的方式。而对于女性创作的研究,则可以说是它最基本和

最主要的范畴和内容。

或许,我们找不到女性主义理论和女电影导演创作之间的直接联系,即中国的女电影导演并没有按照女性主义的理论规范来进行创作。但女性主义理论提示我们应该注意女性自身的精神历程,关照她们在创作中的心态,探究其作品和其它文化的关系。因此,在一个粗略的背景描述之后,本书将为读者提供当代中国最重要的女电影导演们的自述。透过她们的声音,我们能够更为实在地了解并理解她们的艺术行为。

—

女性主义电影理论与批评的思潮是在六七十年代以来后结构主义兴起的历史背景下展开的。它对发达的好莱坞电影工业及制作方式采取了批判的、解构式的立场和态度,其目的在于瓦解电影业中对女性的压制和剥夺。它通过对资产阶级主流电影视听语言的剖析,揭露其意识形态深层的反女性本质。作为当代电影理论中一个重要的流派,女性主义批评对好莱坞经典电影的解构式分析,不仅显示了当代理论的独特视角和批判力量,同时也维护了理论自身的独立性和自足性。

女性主义电影理论的发展大致可归纳为三个阶段:

1. 方法论形成期(1972年——1975年)。
2. 理论发展期(1975年——1985年)。
3. 思想转型期(1985年——现在)。

在第一阶段中,女性主义电影工作者开始组织旨在提高妇女自我意识的团体和读书会,拍摄反映女性生存状态的影片。其中较著名的有:《成长中的女性》(Growing up Female)、《珍妮的珍妮》(Janie's Janie)、《三种生活》(Three Lives)、《女人的电影》(The Woman's Film)等。

1972年,纽约与爱丁堡同时举办女性电影展。第一份专门研究女性主义的电影刊物《女性与电影》(Woman and Film)问世。

随着影展和专题研讨的不断开拓,两本关于好莱坞电影中女性形象研究的著作接踵出版。这就是1973年玛朱瑞·罗森(Marjorie Rosen)的《爆米花维娜斯:妇女、电影与美国梦》(Popcorn Venus: Woman, Movies and the American Dream),1974年莫莉·哈丝科尔(Molly Haskell)的《从尊敬到强暴:电影中的妇女待遇》(From Reverence to Rape: the Treatment of women in the Movies)。

这两本著作运用社会学的分析方法,梳理了好莱坞电影中女性形象的变化,指出了女性角色与社会背景的内在关联,批判了好莱坞电影对女性现实生活繁复性的抹煞以及对真实女性经验的扭曲。其

具体阐述涉及了女性形象塑造的刻板模式、女性的被动地位、银幕时间分配的不公、银幕女性形象对妇女们的影响等诸种方面。

萌芽期的女性电影理论主要在于提高女性的自觉意识,揭露主流电影对女性的非公正的态度,唤醒观众,特别是女性观众对这一现象的注意。

美国女性主义电影工作者劳拉·穆尔维的著名论著《视觉快感与叙事性电影》的问世,标志着女性主义电影理论进入第二个阶段。

在女性主义发展的各个方面,劳拉·穆尔维都身体力行。她一直从事前卫电影的创作,为了从实践的角度表现女性主义批评的锋芒,她和彼得·沃伦(Peter Wollon)合拍了数部体现其理论观念的影片。比如《人面狮身像之迷》(Riddles of the Sphinx)、《艾美!》(Amy!)等。在这些影片中,她再次审视电影的快感和女性话语的空间,表现神话与记忆的转化过程,并试图以新的观念建构女性的历史。

劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事性电影》之所以成为女性主义理论发展过程的一个分水岭,原因在于她第一次把两性差异带入对观影经验的讨论,将研究的重心转移到对经典好莱坞电影的逆势探讨。如果说过去的女性研究只是关注银幕上真实女性经验的匮乏,那么劳拉·穆尔维所考虑的已是这种匮乏的动态过程和精神制约的历史缘由。她的论

述为抵制经典好莱坞电影的快感策略提供了坚实的理论基础,从而对女性主义电影研究产生了巨大的影响。在以后的十几年内,凡是有关女性电影研究的文章,不论赞成或反对,都必然触及她所提出的问题。

在这篇写于1975年的论文中,劳拉·穆尔维运用弗洛伊德和拉康的精神分析学说,详细分析了电影中色情快感与银幕女性形象错综复杂的关系,指出父权社会以“无意识”的阳具中心主义结构电影的本质,从而为精神分析理论注入了尖锐的女性主义观点。

劳拉·穆尔维把弗洛伊德的性与无意识的论述作为对在男性中心秩序中妇女地位的说明,通过阐述男性操纵电影生产和接受过程、创造各种形象来满足他们的需求和无意识的欲望,提出观影经验依据两性间的差异建立在主动的(男性)观众控制被动的(女性)银幕客体的论断。

她具体论述到,银幕情景与叙事相结合,促使观众采取男性心理状态为主的观影地位。而电影一般从两个方面唤起观众的无意识:一是偷窥——主体通过观看被动的客体产生快感。二是自恋——通过和银幕形象的认同获得自我肯定。弗洛伊德的窥视癖学说运用于观影经验的讨论就是麦茨的钥匙孔效应和拉康的镜像阶段。劳拉·穆尔维将之用于女性

理论,指出经典好莱坞电影中偷窥和自恋的两种作用基本是男性的,因为在性别不平衡的世界中,注视的快感早已被界分为主动的男性和被动的女性……女人是影像,男人才是注视者。

在劳拉·穆尔维看来,男性对女人形象的矛盾态度推动了电影本文中女性形象朝着极端的方向发展,她们或者像在希区柯克的影片中那样,被塑造为罪恶客体的女人;或者像在斯登堡的影片中那样,被描绘为一个受尊敬的人,一个物恋。但这两种极端都没有给女性观众留下余地。

依照劳拉·穆尔维的观点,女性在主流电影中不仅被排斥,而且被剥削。好莱坞所提供的只是物化的女性形象。而在观影方面,由于电影制作的视点属于男性,所以女性观众只能认同男性主体或女性客体。完全没有主动性可言。即使被经典电影中所唤起的某种快感,也不是女性经验的感觉。

由于劳拉·穆尔维的探讨只局限在主动的男性观众和被动的银幕女性,因而在她之后的讨论大都集中在主动的女性观众和银幕女主角的关系、叙事结构中女性主体的问题、以及男性形象成为色情快感对象等方面。这些研究都围绕视觉快感而展开,从而构成 80 年代女性主义电影理论最鲜明的特色。

一些学者不满劳拉·穆尔维将女性观众男性化,把理论重点转移向弗洛伊德根据女孩在前俄底

浦斯期对母亲的依附所延伸出的女性双性说,试图从此提出女性注视的观念,解释女人的色情欲望和其他女人的关系。1981年,劳拉·穆尔维对女性观众也提出了自己的观点。她在《视觉快感与叙事性电影的反思》一文中指出:女性对作为欲望客体的女性的认同,往往不是采取被虐狂式的女性立场,就是采取男性的立场,以成为主动的注视者。这种游移牵扯了某种程度的换性认同,关联到女性前俄底浦斯阶段被压抑的男性特征。因此,女性观众暂时接受男性化的状态,是为了回忆她的“主动”阶段。

80年代中,除去对女性观众的理论阐述之外,还有某些学者开始研究好莱坞类型电影与女性的关系。这些研究所涉及的有黑色电影、女人电影以及通俗情节剧。这些研究表明,以上提及的电影刻画坚强的女性,直接与女性观众对话,给女性观众提供极大的快感与认同。而通俗剧式的作品尤其突出。它们往往不仅显示女性观点,而且化解了女性欲望与客观环境间的冲突。就此而言,女人电影和通俗剧具有解构电影的能力:一方面暴露女性在性歧视社会中的困境,另一方面以颠覆传统来强化这种意识形态观念。

第三阶段的特征是理论反思或检讨。如果说,80年代初期的女性主义电影研究仍然和过去一样集中在对两性差异的探讨,那么在此后十年的发展中,通

过系列对主体性、女性特质、甚至男性特质的讨论,女性研究已显示出寻找构成女性特质的条件,跳出单一的两性对立,为女性主体的建立拓展更大的空间的倾向。迈伦坎浦(Patricia Mellencamp)和威廉姆斯(Linda Williams)在她们合编的《反思:女性主义电影批评文集》(Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism)一书中表示:女性主义已由分析差异的压迫性转向描绘差异的特殊性,并以此寻求解放和彻底改变的可能。

这种转变与克利斯特娃关于女性主义理论发展三阶段的说法正好不谋而合。她在《妇女的时间》(Women's Time, 1979)一文中曾作过这样的区分:第一阶段平等论的女性主义者争取的是与男性在各方面相等的权力,因而拒绝两性差异的说法。第二阶段则开始研究女性特质的构成,强调女性有别于男性,肯定女性自身的特殊性,进而抵制接受男性的语言秩序。第三阶段打破了旧有的差别体系,针对女性整体中的个别成员,强调各个不同主体在权力、语言、意义关系上的差异,最终将每一个女人的特殊性体现出来。

确实,80年代中期以后的女性主义电影研究越来越开始置疑精神分析和两性差异论的局限。精神分析学由于其超越历史的理论性和超越大众的精英性,往往忽略了社会问题的具体时空性,而将之搁置

在一个悬浮的平面上,从而使结论常常给人以似是而非的感觉。尽管它把观影的主体性问题带入电影研究的领域,但却否认不同观影地位的存在。在这种假设之下,不同阶级的女人所拥有的观影经验都是相同的,处于不同历史时期和环境下的观众都会用一样的方式来诠释电影本文。这样的理论观念,势必否定女性间差异的存在。

1987年冬季的《银幕》出了“解构差异”的专题号,指出了困扰80年代中期两性差异理论最重要的原因是过分强调男女两性差异的结果,以至放弃了性之外的其它差异问题。有人甚至提出以源于社会科学的性别(gender)取代性(sex)的讨论,借此超越两性差异的限制。

泰芮莎·德·罗瑞蒂斯(Tresa De Lauretis)在《性别工程》(The Technology of Gender)一书中详细分析了性别的建构。她认为,性别是一种社会关系的再现,主体在经受种族、阶级、以及两性关系时被性别化,因此,主体不是统一的,而是多重的。而对主体建构的研究,也应该从两性的差异,扩大到种族、阶级、肤色、年龄、甚至性偏好等诸方面。

珍·甘娜斯(Jane Gaines)对女性主义电影研究提出批评,其中特别不满精神分析以两性差异概念作为女性压迫的唯一解释。她在1986年发表的《白种优势与观看关系:女性主义电影理论中的种族与

性别》(White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory)一文中指出,有色人种的女人通常感受到的压迫,主要来自作为黑人,其次才是作为女人。白种中产阶级的价值观妨碍了女性了解其它的压迫方式。所以,她希望重新回到马克思主义历史唯物观的立场,建立黑人女性自己的历史。

罗瑞蒂斯和甘娜斯等人的观点重建了分析差异的多重性和复杂性,提出了不能淡化不同压迫形式的特殊性,从而不仅纠正了女性主义理论忽略种族、阶级、历史的偏差,同时也对电影的总体研究树起了重归社会、重归时代的路标。她们所揭示的问题,既需要当代女性主义电影学者面对,也需要所有的电影史学家、理论批评家注意。

二

对于西方女性运动中出现的大批专著,中国大陆在80年代中后期开始给予系统关注。1987年出版了法国女作家西蒙娜·德·波伏娃的《第二性》(另一个译名为《女人是什么》)。1988年出版了美国贝蒂·佛里丹的《女性的奥秘》。

对于女性批评的译文开始大量地散见于各种报刊杂志。1988年《外国文学研究》刊出《疯女人和〈简爱〉》。1989年《外国文学》发表《妇女文学和文学妇

女》。由于这些译文大都节选自某些相关书籍，所以人们虽然可以借此了解西方女性批评的特点，但却不足以把握全貌。

为弥补国内评价零散、术语不准确的缺憾，从美国康奈尔大学归来的张京媛博士主编了《当代女性主义文学批评》（1992年北京大学出版社出版）一书。此书从词意鉴别、翻译渊源、使用现状等不同角度重新廓清了 feminism 的汉语意义，并明确将其定译为“女性主义”，从而使它和“女权主义”在含意上区别开来。

此书力求较全面地提供西方女性主义文学批评的历史脉络和理论范畴。全书共分为“阅读与写作”和“女性主义批评理论”两大部分。

在前一部分中收录的论文中有强调阅读理论中性别作用的《作为妇女的阅读》和《阅读妇女（阅读）》；讨论如何阅读妇女的自传以及妇女撰写自传困难的《我的怪物/我的自我》；指出无视黑人女作家存在的《黑人女性主义评论的萌芽》；分析妇女在事业上的平庸，不是她们天性的产物而是她们处境的产物的《妇女与创造力》；亦有提出反思过去，重新审视妇女作家道路和妇女所置身的文化传统的《当我们彻底觉醒的时候：回顾之作》。

第二部分共收录了8篇论文：《我们自己的批评：美国黑人和女性主义文学理论中的自主和同化

现象》和《镜与妖女：对女性主义批评的反思》是 80 年代末英美派女性批评家对二十多年来女性主义批评的反思。《性别差异》一文指出当今时代的中心问题是性别差异，并以系列复杂的隐喻讨论了西方文化中和哲学话语中性别之间的关系。《女性主义与批评理论》阐述了作者对女性主义、马克思主义、解构主义、心理分析学的思考。《女性主义与解构主义》、《女性主义与心理》、《女性本质的研究》以及《父权制、亲属关系与作为交换物品的妇女》等文则分别探讨了女性主义与解构主义、心理分析学、马克思主义、结构人类学之间的关系。

关于女性主义电影理论，国内现尚无类似完整的译文集或著作译本，对理论界产生重大影响的是劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事性电影》（周传基译，文化艺术出版社，《影视文化》第 1 辑）、《视觉快感与叙事性电影的反思》（林宝元译，文化艺术出版社，《影视文化》第 4 辑）和美国加州电影学院教授尼克·布朗 1987 年在北京电影学院讲授现代电影理论时对女性主义电影理论的评介。零星见于刊物的还有安·卡普兰的《母亲行为、女权主义和再现》（姚晓蒙译，《当代电影》1988 年第 6 期）。正如在欧美电影理论发展中的作用一样，劳拉·穆尔维的分析为中国的电影评论带来了方法论的启迪，理论界对它的运用远远超出了女性作品的范畴，而成为对电影

整体观照的视点之一。当然它也毫无疑问地推动了女性主义电影批评在中国的发展。

可以说,中国大陆对女性主义电影理论的关注和运用始终停留在理论的层面。它随着80年代理论批评界如饥似渴地吸取欧美各种新型理论批评流派的思潮进入中国,和形式主义学派、新批评派、结构主义符号学、叙事学等理论一道受到推崇。劳拉·穆尔维对经典好莱坞电影机位的读解、对观影地位的分析、以及对精神分析学的独特运用,极大地启发了理论和批评的灵感,成为许多影评人读解影片的武器。一些女性评论者则吸收女性主义理论的揭示男女差异的精髓,借用女性主义观点直接分析评论女性导演的作品与特征。

从翻译介绍的内容看,中国大陆对西方女性主义理论的了解还停留在第二阶段,即理论批评界通过女性主义分析注意到电影中女性被呈现的方式。大家开始知道,女性形象的塑造与剧情的安排、镜头的摆设密不可分。而经典好莱坞的电影在表现女性时所采用的两种极端手段:以低角度机位窥视女性身体,以越过男演员肩膀的高角度矮化对面女演员形体的叙事策略更是从实践的角度揭示出女性形象是被建构的,而非自然天成的。这些理论视点被批评界所接纳,并化为评述中国电影方式的内在肌理。