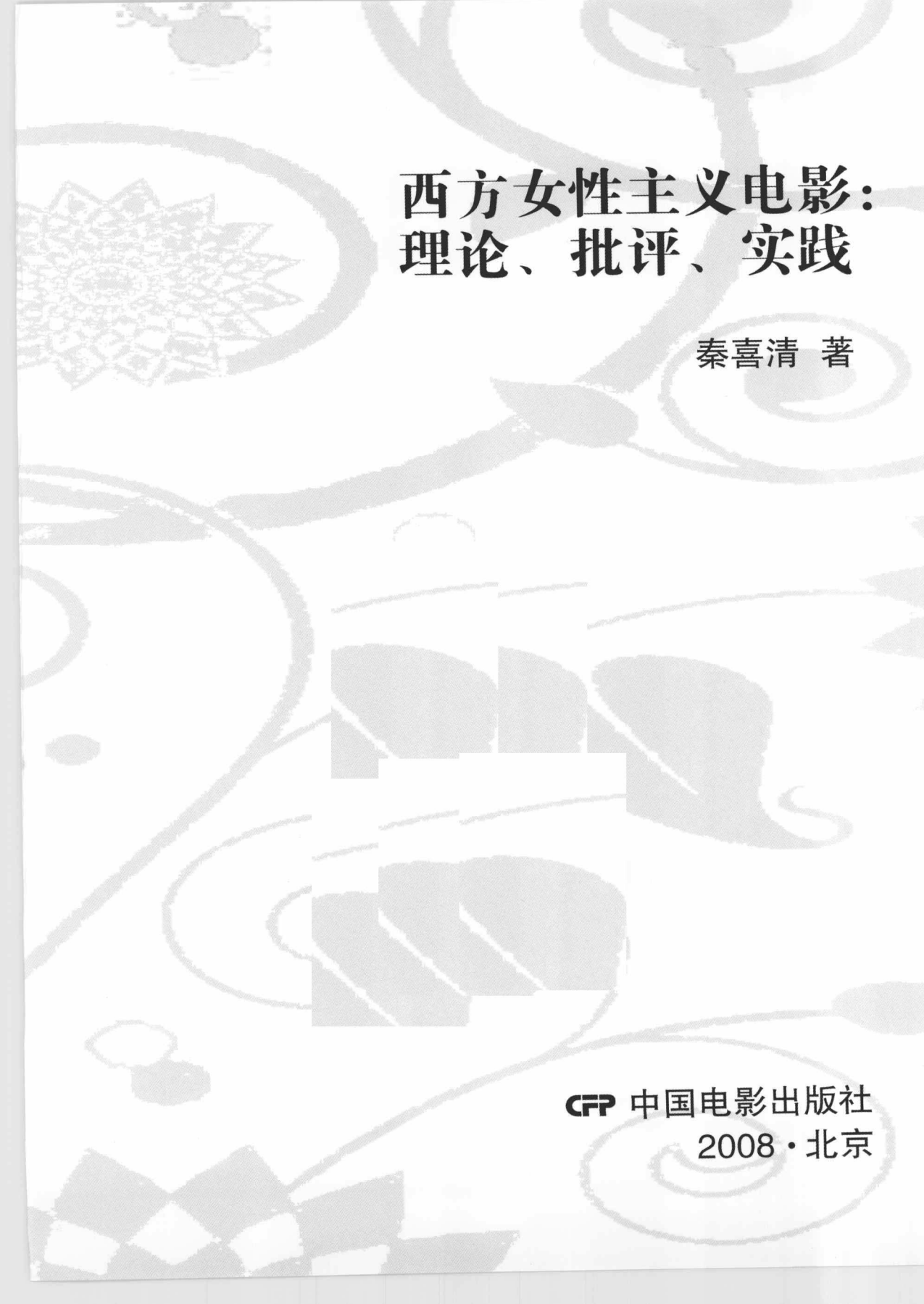


西方女性主义电影：
理论、批评、实践

秦喜清 著

CIP

中国电影出版社



西方女性主义电影： 理论、批评、实践

秦喜清 著

CIP 中国电影出版社
2008·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

西方女性主义电影：理论、批评、实践/秦喜清著.
北京：中国电影出版社，2008.8

ISBN 978 - 7 - 106 - 02962 - 3

I. 西… II. 秦… III. 电影史—研究—西方国家
IV. J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 105588 号

西方女性主义电影：理论、批评、实践
秦喜清 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话：64299917 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2008 年 8 月第 1 版 2008 年 8 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16
印张/14.25 插页/2 字数/225 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02962 - 3/J · 1066
定 价 40.00 元

序 言

一、缘起

什么是女性主义电影？

概括地说，女性主义电影就是包含女性主义立场的电影创作、批评及理论建构。西方有学者（如凯瑟琳·富勒和 B. 鲁比·里奇）选用简洁的术语“电影女性主义”（*cinefeminism*）命名它，指称“女性主义和电影的宽泛领域，它肇始于 70 年代活跃的电影节和分析传统好莱坞女性再现的创新理论，这种分析最终扩展至其他电影”^①。

关于女性主义，中国读者并不陌生。20 世纪 80 年代末期，西方女性主义便开始进入中国学者的视野。作为充满颠覆性和挑战性的理论视角，它一直以解构与批判的犀利锋芒，在绿荫蔽日、树影婆娑的校园惹起阵阵躁动。

根据美国学者洛伊斯·班纳的梳理，现代美国妇女的发展大致经历了三个时期，其间女性主义经历了曲折的兴衰历程，1890 年代—1920 年代是女性主义活跃的第一个阶段，出现了相当数量的女性主义组织和妇女改革团体；由于经济萧条和战争的影响，1920 年代—1960 年代阶段是女性主义组织衰落的时期；1960 年代以后，“一个比先前任何时候都更为激进的女权运动出现了”^②。班纳的概括大致也适用于欧洲女性主义的发展过程。一

① B. Ruby Rich: *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, 1998, 1.

② [美]洛伊斯·班纳：《现代美国妇女》，侯文惠译，东方出版社 1987 年版，第 1—2 页。

般说来,1890年代—1920年代被普遍看作是西方女性主义的第一个高潮,20世纪60年代末兴起美国及欧洲各国的女性主义被视为“第二次浪潮”,西方学者又称之为“新女性主义”(New Feminism)。20世纪90年代以来,伴随着“婴儿潮”一代渐渐老去,女性主义又出现“第三次浪潮”的呼声,新一代的女性主义者在享用前人成果的同时继续深化女性主义的事业。

1960年代的新女性主义与美国黑人民权运动、欧美各国的学生运动、情绪高涨的反越战运动和着装怪异、举止不羁的“嬉皮士”共同构成了西方社会内部的反叛力量。第一代女性主义者主要以争取教育权、财产权和参政权为目标,新女性主义者则以对父权主义的全面批判为宏旨。她们立志改变现存的社会结构,从各个层面对父权主义的压迫本质予以剖析和反击。她们既要求同工同酬,争取社会层面的权利,同时也主张对自己身体的控制权利,努力摆脱被迫性生育,争取堕胎合法化。1960年代的性自由主张,也与女性主义谋求解放的追求相契合。英国著名女性主义者朱丽·米切尔曾论述说,生产、生育、社会化和性观念是妇女遭到压迫的四个重要机制。相应地,女性主义的反抗也表现在这些不同层面的努力,从社会性生产到原子化家庭,从繁衍后代的生育到与女性身体休戚相关的性观念。可见新女性主义的反击表现出一种前所未有的整体性特征。

这一全盘的、整体性的革命将父权主义作为批判的靶子。根据西方学者的定义,父权主义指“一套男性权威体系,它通过其社会、政治和经济制度来压迫妇女”^①。新女性主义更关注这套男性主导的权威体系在思想文化方式上的体现,即以男性为中心的二元对立模式,其中男性处于主体地位,女性则处于被对象化的状态;男性占据权力中心,女性则被边缘化,是“第二性”的存在。因此,新女性主义不再局限于对具体政治权利的主张,更重要的是清除渗透到思想、文化肌体中的父权主义观念。从单纯的政治运动向整体文化批判的演进,这成为新女性主义的最重要特征。1960年代风起云涌的街头抗议很快转变为大学校园中的“文化政治学”,各种文化形式所包含的性别差异和歧视,成为女性主义者关注的焦点。英国学者安耐特·库恩指出,妇女运动的理论贡献就在于它坚持强调文化因素的意义,这

^① Maggie Humm, *The Dictionary of Feminist Theory*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1989, 200.

些文化因素尤其表现在主流社会对妇女的再现,以及这些再现方式的意识形态特征,它们构成了“妇女”范畴,限定所谓的“性/性别体系”。在此基础上,文化干预便具有改变性/性别体系的可能性,“换句话说,‘文化斗争’具有了成为政治的可能性”^①。这样,作为一种重要的再现体系,电影自然而然地进入女性主义反思的视野当中。

因此,新女性主义的文化转向,是政治实践和艺术实践迅速联合的先决条件。1970年代初期,一系列妇女电影节推动女性电影人走到历史前台,1972年第一届国际妇女电影节在纽约举行,电影节持续17天,放映83场电影,这些作品都出自好莱坞和欧洲的女性导演以及大量女性独立电影人之手。此后,1972年8月在爱丁堡举办了名为“妇女事件”的电影展映及讨论,为时5天,与此同时,《妇女与电影》(Women & Film)杂志问世,其他杂志如《第一条》(Take One)、《电影图书季刊》(Film Library Quarterly)和《丝绒挡光板》(The Velvet Light Trap)则出版了妇女与电影的专刊,《电影评论》(Film Comment)发表了女导演的作品目录。1973年春天,在“伦敦国际电影剧场”放映女性电影,长达2个月之久,同年6月,多伦多妇女与电影节开幕,并在加拿大18个城市巡回放映,此外还有华盛顿妇女电影节、西柏林国际妇女电影论坛以及在美国布法罗召开的妇女电影研讨会。随后,芝加哥妇女电影节(1974)、第二届纽约国际妇女电影节(1976)和多伦多国际电影节的“妇女景观”单元(1976)纷纷亮相,通过电影节的活动与宣传,妇女以社会群体的身份进入影坛。在此期间,《隐蔽的摄影机》、《跳接》、《妇女与电影》(Frauen un Film, 1974)及《银幕》杂志成为女性主义电影批评的重要园地。1972年,第一个女性主义电影制作群体——“伦敦妇女电影组织”——现身伦敦,它致力于制作、展映女性的电影作品,通过散发油印材料,指导女性学习使用16毫米摄影机,鼓励女性参与电影拍摄,从而消除弥漫在电影行业四周的神秘气氛。1974年加拿大国家电影局组建全球首个政府资助的制片机构“D工作室”,为表达女性声音提供空间。与此同时,以女性主义为视角的电影理论著作也先后问世,如马约利·罗森(Marjorie Rosen)的《爆米花女神:女性、电影与美国梦》(1973),克莱尔·约翰斯顿

^① Annette Kuhn: *Women's Pictures: feminism and cinema*, Routledge & Kegan Paul Limited, 1982, 4.

(Claire Johnston)编辑的第一部女性主义电影论文集《妇女电影评论》(1973),莫利·哈斯克(Molly Haskell)的《从敬畏到强奸:电影中的女性塑造》(1974)和乔安·迈伦(Joan Mellen)的《新电影中的女性及其性状态》(1974);约翰斯顿编辑的《多萝茜·阿兹纳的创作》以及莎伦·史密斯(Sharon Smith)撰写的《拍摄电影的女性》起始了对女性导演的研究;以劳拉·莫尔维为代表的英国女性主义电影学者则以冷峻、富于批判性的理论建构,引导了女性主义电影理论的发展。就这样,西方女性主义电影扬帆启程,开始了充满挑战的旅程。

二、理论

从一开始,女性主义电影理论就显现出两种不同的发展方向。

就美国而言,自下而上的经验主义研究方法占据主流。B.鲁比·里奇称之为“社会学”方法,美国的《妇女与电影》杂志的早期文章以及同时期各电影节的目录说明都体现出这一特点,它以妇女自身的感受为基础,主要致力于宣传女性对电影的贡献。第一部系统梳理女性导演的指南性著作,即史密斯的《拍摄电影的女性》出现在美国。正是这种美国方法的体现,美国最早的一批理论著述,如《爆米花女神:女性、电影与美国梦》、《从敬畏到强奸:电影中的女性塑造》和《新电影中的女性及其性状态》同样具有类似的特征。虽然这些著作具有重要的开拓性作用,正如E.安·卡普兰在书评中所说,它们“开辟了新领域,展示出在以往电影研究中被忽视的视角”^①,但它们在历史梳理过程中,往往沉迷于主观的观影感受描述,极少对本身所依凭的理论框架进行反思。缺乏前后贯通、整体的方法论,成为美国早期女性主义电影研究的致命弱点。

相反,大西洋彼岸的英国明显偏重理论建构和反思,第一部女性主义电影学著作就是约翰斯顿编辑的论文集《妇女电影评论》。1975年,劳拉·莫尔维发表了著名论文《视觉快感与叙事电影》,一下子把英国女性主义电影理论推到学术潮流的前沿,她们以《银幕》杂志为阵地,以符号学和精神分析理论为理论后援,以冷峻、思辨的风格,为女性主义电影研究提供了严

^① E. Ann Kaplan: "Popcorn Venus: Analyzing the fantasy", Jump Cut, no. 3, 1974, 21—22.

整的理论框架。

与美国学者不同,英国女性主义电影学者不再以天真的、自然主义的态度看待电影,不再把电影看作是具有“明显的自然含义”的再现,而是着力于探索在其背后发生作用的意识形态。换言之,她们把电影看作一种符号体系,解读电影意味着开掘符号的意义,揭示隐蔽在符号背后的意识形态作用。她们认为,在经典影片中女性只是交换体系的一个符号,她们受男性操控,由男性的欲望和幻想来界定。电影中的女性不是自身的再现,而是男性欲望的符号化,“作为符号的女性成为电影话语的虚假中心。由符号表现的对立关系实际上是男性/非男性”。在父权意识形态左右的传统电影中,“以女性身份出现的女性是不存在的”。^①

约翰斯顿从符号分析入手,揭示了女性在传统电影的缺席状态,莫尔维则借助于精神分析理论,通过揭秘观影快感,为父权意识形态的批判提供了一个经典理论模式。她认为电影反映、揭示甚至操纵着社会对性别差异的认识,它决定着电影中的形象、色欲的观看方式以及景观描写。对莫尔维来说,精神分析可以是政治武器,它帮助我们看清楚电影如何受到父权意识形态的左右。如果说电影如梦,梦境受无意识操控,那么,父权意识形态就像无意识一样决定着电影的形式。莫尔维认为,借助于精神分析,我们就可以揭示这种无意识运作的机制。她以“凝视”概念为核心,构筑了男性/女性、看/被看、叙事/景观的二元结构,揭示了经典电影的观影快感是以男性的心理满足为核心,被看的女性只不过是男性欲望的能指,只是男性无意识的表达工具。

由于莫尔维的理论框架明晰、严整,她对女性主义电影理论的发展产生了决定性影响,此后数十年的女性主义电影理论几乎全部围绕莫氏文章展开读解、阐释、发挥、质疑和批评。在这种强势影响之下,美国的早期女性主义电影著述迅速退居边缘,虽然它们标志了女性主义电影研究的开端,并因此出现在后人的历史记述之中,但却很少像莫尔维理论那样在各种论述中被引用和讨论。

但另一方面,莫氏理论像一把锋利的双刃剑,它在透彻剖析父权意识形

^① Claire Johnston: "Women's Cinema as Counter - Cinema", *Feminism & Film*, edited by E. Ann Kaplan, Oxford University Press, 2000, 24—25.

态的同时,也由于其理论框架的局限性,不断引致学者的非议。美国著名的女性主义电影评论家、影展策划人和文化理论家 B. 鲁比·里奇,对莫尔维影响的负面作用做过这样的叙述:

引发女性主义电影突变的是一篇论文:1975 年秋季的《银幕》杂志刊出了莫尔维题为《视觉快感和叙事电影》的文章。随后有成千上万篇文章把莫尔维放在脚注里,很快它们构成了一个地地道道的家庭手工业,一个曾经多姿多彩的领域被弄得仅仅关注男性目光的控制力、女性身体的物化以及叙事电影与性别征服的共谋。^①

一方面,里奇承认,以理论性见长的英国女性主义电影理论,在研究电影的符号意指过程时收益显著,但同时她认为,这种理论化方法具有极大的局限性和压制性,“其弱点一直是压抑个人经验并貌似相信分析工具的价值中立。评论者的女性主义声音常常遭到这种方法至上论的窒息”^②。

其实,这种压抑和窒息的根源在于莫尔维所勾勒的二元图景。根据这一图景,女性形象仅仅指称父权文化体系中的男性他者,她处于男性的“凝视”目光之下,是被看的客体,承载着男性的欲望。女性被排斥在符号秩序之外,成为无法表达自身的沉默存在。就像朱利亚·克里斯蒂娃笔下的沉默女性,“她几乎连个名字都没有。她的功能就是保证生育——种族的繁衍。但她与社会的规则,即政治和宗教上的统一性,没有任何直接关系:从总体上说,上帝只对男人说话。”^③

在这种彻底的否定与批判当中,包含着某种令人忧虑的无望之感,人们无法在二元的性别压迫格局中,找到表现与认同女性主体的空间。从 1970 年代末,女性主义者就不断对这种理论模式表达不满。正像有学者所质问的那样:“女性的位置在哪里呢?莫尔维讨论了男性的无意识,在她的分析

① B. Ruby Rich: *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, 1998, 2.

② B. Ruby Rich: *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, 1998, 72.

③ Julia Kristeva, *About Chinese Women*, translated from the French by Anita Barrows, Urizen Books, New York, 1977, 17.

中女性的无意识只是一种缺席,一种对去势和非男性的否定,抑或一种尚未实现的可能性。”^①这种思路几乎把女性主义电影理论带入绝境,“因为对父权主义所做的这种整体性分析,几乎没有留下抵制或发展一种另类电影的余地,它只能是一种从反面来界定的反电影。”^②卡普兰在总结一部分女性主义者的观点之后也指出,“宣扬这一观点的女性主义者强调了女性在再现和文化中的受压抑,这一点无可厚非,但却很难看出女性在这种意识之后如何向前迈进。”^③里奇之所以说英国女性主义理论是“悲观主义的”,其原因也正在于此。

如何让处于符号之外的女性走到语言的阳光下,表达出自身的存在,使女性的主体性得以建构,具体说来,女性观众如何获得观影快感,她们与银幕上的女主人公会发生怎样的认同关系?银幕上下的女性观众如何表达自己的主动欲望?在揭开父权意识形态面纱之后,上述问题摆在女性主义电影理论面前。女性主义既不能抛弃自己的前提,即承认性别差异导致的歧视与压迫,承认“凝视”中的男性霸权,但同时又必须为女性寻找到突破这种二元结构的空间,找到女性主体性的基础。在莫尔维之后的十多年时间里,女性主义电影理论的发展主要沿着探索女性主体性的方向发展。

很多女性主义学者重新回到女性主义电影理论所依赖的精神分析理论,通过对俄狄浦斯情结的重读,找到女性心理构成的特征,进而为女性身份、女性主体性的建构找到理论支持。与男性不同,女性在认同父亲价值,跨入符号秩序之后,仍然与母亲保持着一种特殊的、天然的联结关系。因此,对母女关系的探索成为揭示女性心理结构的重要渠道,也是女性主义电影理论在讨论女性观影经验、认同过程时的一个理论起点。我们在安·卡普兰、玛丽·安·多恩、格特鲁德·考奇等学者的研究中,会反复领略这样的思路。

进入90年代以来,后现代主义、后殖民主义、文化研究理论以及酷儿理论跃居理论的前沿,文化身份、种族、阶级等概念与性别相交叉,女性主义电

① David Rodwick, “The Difficulty of Difference”, *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, 198.

② Mary Ann Doane: “Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory”, *Psychoanalysis & Cinema*, edited by E. Ann Kaplan, Routledge 1990, 47.

③ E. Ann Kaplan, “Is the Gaze Male?”, *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, 130.

影理论不再可能一味停留在莫尔维式的二元理论范式之中,而是必须在多层次话语交错的格局中,寻找自身的合法性基础,无疑,这成为21世纪的女性主义电影理论所面临的重要课题。

三、批评

根据批评对象的不同,女性主义电影批评也大致分为两种。

第一类批评主要以好莱坞传统电影为批评对象,它与莫尔维理论异曲同工,致力于分析和批判传统电影的父权意识形态,这类批评活动最典型地体现在女性主义学者对美国“黑色电影”的读解。

安耐特·库恩指出:“通过阅读与分析文本以揭露主流电影的父权意识形态作用的女性主义论述,准确地说,大多针对的是1930年代和1940年代好莱坞电影厂制作的出品。”^①她在这里所说的三四十年代好莱坞电影中,“黑色电影”占据相当大的份额。卡普兰明确表示:“黑色电影具有颠覆美国主流价值和性别神话的潜能,正是由于这个原因,它提供了一类理想的电影,通过它们可以将女性主义的观点用于经典文本的讨论之中。”^②

约翰斯顿和库克的电影主张为读解黑色电影提供了方法论基础。约翰斯顿强调电影作品的意义是一个被生产和被建构的过程:

显然,如果我们承认电影是符号生产,那么非干预的想法就是纯粹的神秘化。符号永远是制作出来的。摄影机实际上捕捉到的是主流意识形态所认为的那种“自然”世界。女性电影不能相信这种理想主义,无法用“天真无邪”的摄影机将我们被压迫的“真相”“捕捉到”胶片上:它必须被建构/被生产。^③

① Annette Kuhn: *Women's Pictures: feminism and cinema*, Routledge & Kegan Paul Limited, 1982, 24—25.

② *Women in Film Noir*, new edition, edited by E. Ann Kaplan, British Film Institute Publishing, 1998, 3.

③ Claire Johnston: “Women's Cinema as Counter-Cinema”, *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, 29.

因此,电影批评不是对艺术作品的固有意义的“正确”阐释,而是对意义生产过程的质询,也就是说,批评的目的不在于回答“影片的意义是什么”,而是通过对影片的审美、符号和语义过程的考察,回答“影片的意义如何被生产”,由此揭示支配意义生产的意识形态。女性主义的批评的颠覆性就在于通过对影片进行审美的、符号的和语义的结构分析,找到裂隙与矛盾之处,从而找到女性自己的声音,即“女性话语”(woman's discourse)的空间,达到颠覆父权意识形态的目的。这类批评的成果汇集于卡普兰编辑的《黑色电影中的女性》(1978),其中,黑色电影中的“蛇蝎美人”(femme fatale)形象的符号解读和电影类型的叙事方式,是女性主义批评关注的重心。^①

第二种批评类型以女性电影为批评对象,目的是在好莱坞电影/独立电影、先锋电影/古典电影、娱乐电影/政治电影、另类电影/主流电影的二元格局中,为女性电影定位,寻找女性电影自身的表现样式。^②

不过,正如女性主义电影学者特里莎·德·劳瑞提斯所说:“女性电影这个术语的定义或意义范围就像‘女性主义’一样疑问重重,充满争议。”^③一般说来,女性电影包含两个层面的含义。第一层是哈斯克提出的“女性电影”(woman's films)概念,她用这个术语指称曾经在三四十年代流行的一种电影类型,这类电影不一定出自女电影人之手,但它们以女性生活为题材,以女性观众为目标群,因此,这类影片成为分析、研究女性再现、女性观众的观影心理等问题的重要平台。六七十年代,在女性主义风潮带动下,曾出现了像《爱丽斯不再住在这儿》、《朱丽娅》、《未婚女人》等一系列女性题材影片,被看作是复兴的“新女性电影”。

“女性电影”另一层含义是指女电影人的作品,上自电影创立初期的默片时代,下至独立电影勃兴的当代。不过,由于女电影人在女性主义立场、

① 该论文集不仅被列入西方大学校园女性主义电影课必读书目,而且被翻译成多国文字,是最具影响力的女性主义电影批评著作。进入到90年代以后,编纂者吸纳了后现代主义、后殖民主义、种族理论以及同性恋等理论视野,试图在保留原有批评视野的同时,拓宽其解释体系的范围。

② 关于“女性电影”,西方学者所用术语不尽一致,除 Women's cinema, Woman's film, Women's pictures 和 Women's film 之外,安耐特·库恩还提出“女性类型”(Women's Genre),其特征是叙事由女性欲望推动,观众的观影认同受女性观点左右。参见 Annette Kuhn: "Women's Genre", *Feminism & Film*, 437.

③ Teresa De Lauretis: *Guerrilla in the Midst: women's cinema in the 80s*, Screen 31:1, Spring 1990, 6.

电影类型、风格上各有选择,因此,无论就主题而言,还是依风格而论,她们之间都存在着极大的差异:有的保持现实主义传统,以纪录片的形式反映女性生活现实;有的偏重于形式探索,通过实验电影表达女性意识;有踏“新浪潮”而来的欧洲“作者”型女导演,也有从独立制片人起家,最终返入商业电影体制的弄潮儿;有的被认为具有反女性主义倾向而受到质疑,如意大利的丽娜·维特穆勒(Lina Wertmüller),有的则像尚塔·阿克曼和海克·桑德那样,有意识地探索女性表现方式,受到女性主义者的广泛赞誉;也有的因政治立场受到非议,如德国的莱尼·瑞芬斯塔尔;有的固守传统的异性恋,有的则转向女同性恋寻求女性主体性的根基;进入1990年代以后,由于非西方中心主义与女性主义的联手,在白人和西方少数族裔女导演中,又出现反思西方殖民文化、关注少数族裔文化身份的电影作品。总而言之,在“女性电影”这个光谱式概念之下,覆盖着不同的女性主义的立场和不同的电影类型、范畴、观念之间各式各样的组合。就像安·卡普兰所说,女导演“通过个人声音和社会政治相结合,记录妇女生活和受压迫的各个方面,从女同性恋的性状态到工会,从教育到广告等等不一而足。风格就像主题一样多姿多彩,从诗意的、抒情的作品到实验的先锋派理论电影,从叙事电影到纪录片”^①。

面对如此丰富多样的女性创作实践,女性主义电影批评必须建立自己的批评语言,从而使女性电影得到准确的概括和理解。里奇指出,尚塔·阿克曼的《珍妮·迪尔曼》亮相戛纳国际电影节不久,就被欧洲评论家赞誉为“向现实主义电影传统和超现实主义美术致敬的‘高度写实主义’之作”。里奇认为这是不恰当的“命名”,因为电影的现实主义传统所号称的真实性、准确性从来不包括女性,另一方面,超现实主义的错觉艺术手法与阿克曼紧贴现实的反幻觉主张彼此矛盾。另有评论者认为影片是“民族志”影片,因为它用无省略剪辑手法实时再现了女主人公每分每秒的生活。但里奇认为,“民族志”电影的特点是冷静、客观的观察,而阿克曼的电影具有温润的肌理和真诚的同情心,因此,这样的命名显然否定了阿克曼作品的特质。里奇认为,命名的缺失意味着女性电影的真义仍然处于被遮蔽状态,因

^① E. Ann Kaplan: "Women, Film, Resistance: Changing Paradigms", *Women Filmmakers: Refocusing*, edited by Jacqueline Levitin, Judith Plessis and Valerie Raoul, UBC press, 2003, 19.

此,“命名不当不仅仅是个错误,而是父权主义的策略”^①。因此,女性主义电影批评必须摆脱现有批评语言的束缚,通过对女性电影的适当命名,使女性电影所要传达的女性经验、情感得到准确理解和呈现。

女性电影对主流电影语言和机制的抵制、改造与利用,是表达女性主义经验与意识的重要方式,因此,女性主义电影批评非常关注女性电影语言。在女性主义电影理论者看来,主流电影语言和机制浸透着父权主义的意识形态,女性电影必须放弃、改变或解构主流电影的表现手法,间离主流电影制造幻象的手段,使女性远离“视觉快感”的中心,不再被窥视、被对象化,从而彻底打破传统电影的看与被看的二元关系,达到解构父权意识形态的目的。那么,如何放弃主流电影的幻象机制,是像女性主义纪录片那样转向非叙事的现实主义手法,还是像先锋电影那样借助于形式的革新与探索?前者的问题在于如何在贴切女性现实政治生活的同时,创立女性主义纪录片特有的美学原则,后者面临的挑战则是必须找到先锋电影与女性先锋电影之间的区别,因为显然,形式探索本身并不足以保证电影的女性主义性质。

另一方面,对主流电影语言的抵制并不意味着女性电影完全放弃叙事,相反,叙事电影构成了女性电影的重要组成部分。正如林达·维廉姆所说:“完全拒绝‘主流的’或‘体制性’的再现模式要比在现存模式中发现‘真实的’女性主体性的闪现更为容易。”^②劳瑞提斯也认为:“女性主义电影不应该反叙事或反俄狄浦斯,恰恰相反,它应该具有强烈的叙事性和俄狄浦斯特征……以再现俄狄浦斯场景本身的双重性以及女性主体的具体矛盾。”^③由此,女性叙事电影如何通过改造和利用传统电影语言以表达女性经验,进而从内部颠覆父权意识形态,这成为女性叙事电影批评的核心内容。

总之,女性主义电影批评一方面通过传统好莱坞电影的分析,揭示女性的被压抑状况,并通过颠覆式解读,在父权意识形态支配下的叙事结构中,

① B. Ruby Rich: *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, 1998, 67.

② David Rodwick, “The Difficulty of Difference”, *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, 483.

③ David Rodwick, “The Difficulty of Difference”, *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, 266.

从裂隙和矛盾中找到女性话语的空间；另一方面则通过主题和风格、内容和形式、文本解读和观众接受等方面的综合分析，确定电影的女性主体性表达，以此界定女性主义的电影。

四、实践

女性电影实践可以追溯到电影的初创时期。在好莱坞片厂体制确立之前，曾有不少女性活跃于电影领域，扮演着制片、编剧、演员、导演等各种角色。通过女性主义电影研究者的挖掘，那些被尘封在历史记忆中的女导演重新走入人们的视线。第一位女导演爱丽斯·居伊-布朗谢、美国本土的女导演先驱路易斯·韦伯，还有以编剧见长的弗朗西斯·马戎、安妮塔·鲁斯以及加拿大女导演耐尔·希普曼等，她们代表了北美早期电影中的女性力量。在欧洲部分，早期参与电影的有俄罗斯的奥尔加·普利奥布拉钦斯卡娅(Olga Preobrazhenskaya)、爱·舒布(Esfir Shub)和伊丽扎威塔·斯威洛娃(Elizaveta Svilova)，德国的洛特·莱尼格尔(Lotte Reiniger)，澳大利亚的洛蒂·列埃尔(Lottie Lyell)以及法国重要的实验电影人谢尔曼·杜拉克。随着电影体制的确立与日益成熟，电影生产逐渐将女性排除在导演行列之外。从1930年代至1950年代，在欧美各国的女性导演屈指可数，美国只有单枪匹马从事实验电影创作的玛雅·黛伦和在好莱坞站稳脚跟的多萝茜·阿兹纳和伊达·鲁皮诺，德国仅有莱昂蒂尼·萨冈(Leontine Sagan)和莱尼·瑞芬斯塔尔，在第二次世界大战之后，进入导演行列的法国女性也不过两位，雅克琳·奥德里(Jacqueline Audry)和阿涅斯·瓦尔达(Agnes Varda)。

1960年代的女性主义运动向女性敞开了电影的大门。为了抵制父权主义的好莱坞电影模式，女性电影人要么彻底放弃叙事电影，转向纪录片，要么与实验电影联手，通过形式的疏离效果，为女性主义批评开辟空间。这些“反电影”的实践成为1970年代以后独立电影的核心力量。许多女电影人在拍摄纪录片、实验片的过程中得到极大锻炼，为她们日后转向主流商业电影、叙事电影领域打下了基础。进入1990年代以后，向主流的回归成为北美女性主义电影实践的一个明显特征。玛莎·库勒芝(Martha Coolidge)、凯思琳·毕格罗(Kathryn Bigelow)、苏珊·塞德曼(Susan Seidel-

man)、多娜·戴奇(Donna Deitch)、乔伊斯·科波拉(Joyce Chopra)和艾利森·安德斯(Allison Anders)等女导演,大胆地在传统的类型片领域施展才华,她们的作品引起广泛关注。

在欧洲,女性导演的崛起,除了女性主义运动的影响之外,与战后各国电影的迅猛发展有着直接的渊源关系。法国的瓦尔达和玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras)、意大利女导演丽娜·维特穆勒和莉莉安娜·卡瓦尼(Liliana Cavani)、波兰女导演阿格涅兹卡·霍兰(Agnieszka Holland)、芭芭拉·萨斯(Babara Sass)和德洛塔·齐泽尔萨伏斯卡(Dorota Kedzierzawska)、德国的玛格丽特·冯·特洛塔(Margarethe von Trotta)和赫尔玛·桑德斯-勃拉姆斯(Helma Sanders - Brahms)、匈牙利女导演玛尔塔·梅萨罗什(Márta Mészáros)、捷克女导演维拉·基蒂洛娃(Vera Chytilová)、荷兰女导演马琳·戈里斯(Marleen Gorris)和比利时女导演玛丽昂·亨泽尔(Marion Hansel)等都或多或少、或直接或间接受益于欧洲各国的电影新浪潮运动。除此之外,英国女导演萨利·波特从实验电影起家,后转入叙事电影创作,成为备受世界影坛瞩目的女导演,此外引起关注的还有法国著名的情色女导演凯瑟琳·布雷亚(Catherine Breillat)和以《钢琴课》蜚声影坛的澳大利亚女导演简·坎皮恩(Jane Campion),所有这些女导演以不同的主题、叙事与影像风格,丰富着女性电影的实践。

与此同时,欧洲女性导演在商业片领域也有不少收获。布里吉特·罗莱(Brigitte Rollet)对法国电影的研究和整理表明,自1960年代以来,法国女性导演开始进军喜剧片、犯罪片和公路片的拍摄,到2000年共计出品有89部之多,其中喜剧片《三个男人和一个摇篮》(1985)、《我心里只有你没有他》(1995),犯罪片《警察女士》(1987)、《不那么天主教》(1994),公路片《流浪女》等都获得很好的票房成绩。耐莉·卡普兰(Nelly Kaplan)、乔西安妮·巴拉斯科(Josiane Balasko)、托尼·马歇尔(Tonie Marshall)、科琳娜·塞罗(Coline Serreau)都在类型片的拍摄中获得成就。研究者罗莱·布里吉特指出,在类型片创作中,女导演依然表现出对女性问题的关注,她们不是简单地复制与模仿既有类型,而是以杂糅的手法改写流行类型片,即打破不同叙事类型之间的界限,从而完成某种“僭越”。女性导演对主流电影类型的借用与改写成为她们表达自我的另一种方式。

但是,从整体上看,女性电影实践仍然处于主流商业电影之外。据美国

《时代》杂志报道,美国1949—1979年间共拍摄7332部故事片,其中女导演的影片只有14部影片,分别由7位女导演拍摄。1980年代之后,虽然女性导演数量剧增,但作品数量依然较低,比如在1990年拍摄的406部故事片中,女导演的作品只有23部。^①由此可见,在商业电影占据主流的北美,主流商业电影仍然是男性的世界,女电影人大多以独立电影人身份参与电影创作。在欧洲各国,虽然有少女导演拍摄严肃的艺术影片,但很多作品无缘与大众见面,在商业上获得成功的女导演为数不多。因此,主流电影体制内的女性电影革命,仍然是一个漫长而艰巨的任务。

五、多元的后现代主义时代

进入1990年代以后,女性主义电影的理论 and 实践发生了范式转变,进入到多元的后现代主义时代。多元局面的形成,受两方面因素的影响:一方面,黑人女性和女同性恋群体的呼声渐高,另一方面,在后殖民主义质疑西方中心主义的氛围之下,非白人少数族裔女性通过考察自己的“他者”身份,清算西方文化中的殖民主义元素,探索少数族裔女性的主体建构的特性,拓展了女性内部的差异。

从1980年代末开始,关注黑人女性、女同性恋的女性主义学者就开始对莫尔维为代表的英国女性主义理论提出质疑。她们认为,莫尔维的理论体现的是白人中产阶级的价值观,它完全把性别当作分析压迫关系的出发点,从而有碍于女性对其他压迫关系的认识,简·盖因斯指出:“对女性主义如此重要的男性/女性对立,实际上会把我们封闭在这样的分析模式当中,它们不断地误解许多妇女的状况。”^②就黑人女性而言,由于历史与社会的原因,她们对压迫的体认首先来自种族和阶级,而不是性别,由于共同受到种族歧视的压迫,黑人女性并非一定把男性敌对化,她们与黑人男性共同承受种族的压迫。以父权意识形态的批判必须解决如何容纳、协调种族差异问题的艰巨任务。

^① Christina Lane: *Feminist Hollywood*, Wayne State University Press, 2000, 37.

^② Jane Gaines: “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory”, *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, 340.