分类号：

密级： 公开

学校代码：10140

学号： 402050077



遼寧大學

LIAONING UNIVERSITY

博士学位论文

DOCTORAL DISSERTATION

论文题目：影视文化的性别批评

英文题目：Gender Criticism of Movies & TV Culture

论文作者：李 东

指导教师：王春荣 教授

专 业：文艺学

完成时间：2010 年 6 月

中国知网 https://www.cnki.net

申请辽宁大学博士学位论文

影视文化的性别批评

Gender Criticism of Movies & TV Culture

作　　者：李　东

指导教师：王春荣　教授

专　　业：文艺学

答辩时间：二〇一〇年六月十二日

二〇一〇年六月·中国辽宁

中国知网　https://www.cnki.net

辽宁大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的。论文中取得的研究成果除加以标注的内容外，不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，不包含本人为获得其他学位而使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体均已在文中进行了标注，并表示谢意。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：李玉 2010年6月12日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的原件、复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅。本人授权辽宁大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编学位论文。学校须按照授权对学位论文进行管理，不得超越授权对学位论文进行任意处理。

保密（ ），在____年后解密适用本授权书。（保密：请在括号内划“√”）

授权人签名：李玉 指导教师签名：王志荣

日期：2010 年 6 月 12 日 日期：2010 年 6 月 13 日

中国知网 https://www.cnki.net

摘 要

影视文化与性别之间有着极为深刻的联系，“性别批评”是对影视文化传播中不平等现实的直接揭露，是将先进的社会性别文化意识向主流意识的直接注入，是对两性和谐的影视文化氛围的建构，是文化研究的一种重要方式。新时期以来，随着“性别批评”的影响，我国的影视文化研究开创了新的审美视角，无论是在影视传播方面，还是在电影理论方面，都取得了新的收获。

“性别批评”使得跨学科、综合性影视文化研究的努力成为可能，并且为当代影视文化研究的发展揭示了一种崭新的路径。

影视文化语言定义性别，传统的性别话语认定了所谓“男尊女卑”，历史的规制遮蔽了女性的话语权；在当下的影视文化传播领域，男性话语仍然占据着主要的地位，两性的话语权仍处在不平等的状态之中。影视文化中充满了“性别成见”，这些成见表现为：“议程设置”功能的实施与女性的边缘化；文化陈规的散布与女性主体价值的缺失；男权规范的强调与女性审美取向的偏差；男性气质的宣扬与女性生命感觉的弱化。

影视文本是一种叙事性文本，影视叙事是一种人类的文化建构。研究影视文化的性别叙事模式，其手段是对大量叙事文本的具体叙事方式进行类别归纳与内核抽绎，提炼出若干的“叙事模式”，进而在对模式的解析与探讨中厘清影视文化与性别关系建构之间的内在联系；然后深入关注影视文化与意识形态、视点运用、权力话语、修辞策略、叙事操纵等问题的联系，尝试揭露影视文化是如何表达性别并建构性别文化的。以男性为主体的叙事模式主要包括：神话叙事（“母亲范式”与“菲勒斯英雄”）；爱情叙事（“凝视的快感”与“爱的拯救”）；伦理叙事（父姓权威与家庭秩序构筑）。以女性为主体的叙事模式主要包括：欲望叙事（女性自我意识的表达）；情感叙事（女性心灵世界的还原）。

在影视文化中，从“声音表达”的角度看，在男权社会中影视传播的主要内容仍然是男权社会的主流价值观，主流话语一直是以男性的声音为主，造成了女性为第二性声音的历史状态。真正的“女性自己的声音”生成与表现是随着 20 世纪 70 年代以来女权运动和女性主义思潮的发展而浮出历史地表的。影视文化中女性话语的影像转换主要表现为：“过自己的生活”的诉求；“知识”与“艺术”的救赎；“时代新人”与“半边天”的偏颇；“花与花联合起来”的自救。

中国知网 https://www.cnki.net

影视文化的历史演进，为人们留下了不计其数的银幕形象。大量的研究表明：一方面，在描绘男性和女性形象时，影视文化首先反映和维持的是传统的性别观念；另一方面，影视文化对两性形象的刻画凸现了传统的性别角色和性别权力的不平等。男性审美定势塑造的女性“客体”形象主要包括“白玫瑰”与“红玫瑰”两个意象系统。女性审美重构下的女性“主体”形象主要包括“哑女艾达”、“末路狂花”、“达威罗夫人”等意象表征。

在当代影视文化中，女性再一次沦为了“色情”和“暴力”的牺牲品，成为了“色情”和“暴力”笼罩下的“第二性”。影视文化中“性别暴力”的根源还是缘于性别关系领域中的权力统治格局。必须对影视文化中出现的诸如“身体消费”等现象保持足够的警惕和性别意识上的敏感，必须揭露深深卷入市场利益和消费洪流中的、以所谓“身体叙事”的名义的文化表征对影视文化的伤害，必须随时警醒影视文化的消费主义、商业主义对女性的异化，必须随时警醒对个体肉身的欲望性、物化关注所造成的使影视文化走向片面、狭窄的欲望呈现的趋势。

在全球化时代，影视文化的发展出现了多种趋向，好莱坞的文化工业给世界影视文化的发展带来了巨大冲击，文化工业的利与弊逐渐得到了理性认识和科学把握。处于“后现代”语境下的中国影视文化面临着时代的挑战，“后殖民话语”的影响和中国影视文化中“逢迎他者”心态必须得到克服。

时至今日，“双性同体”的概念已经随女性主义的发展和社会性别意识的进步而成为历史旧题，它正在被一种更为理性、科学的观念所替代，即“两性和谐”。“两性和谐”的一个方面是“两性平等”，另一个方面是超越两性对立的二元论。“两性和谐”的最终目的是“不仅实现男女两性的真正平等，而且实现所有个人在地位上的完全平等。同时最大限度地保留个性的差异，让每一个人都不会因为自己的性别感到任何一点压抑。”21 世纪很快就要走完它的第一个十年，信息时代的绚丽画卷已在我们身边铺展开来，我们有责任通过理性科学的文化实践去开创影视文化美好的明天。

关键词：影视文化　性别批评　两性和谐

中国知网　https://www.cnki.net

ABSTRACT

There is a very profound relationship between movies & TV culture and gender. Gender perspective is essential to culture studies, which reveals the fact of inequality in the culture communication, adds advanced gender consciousness to mainstream ideology and constructs gender harmony of movies & TV culture.

Critical movies & TV cultural studies under the gender perspective make it possible to study interdisciplinary general culture, which analyzes the gender attributes of communication, corrects the errors in the movies & TV culture gender image, transfers the narrow-mindedness of movies & TV culture gender narration and contributes to the justice of the concept of gender in movies & TV culture. The gender studies, which is interdisciplinary and integrated, attempts to break the traditional academic boundaries, open communication and culture, culture and gender, gender and social relations, social relations and communication and other related fields and complete the new study of movies & TV culture in the theoretical background of overlapping, ferment and integration.

Gender is defined in Movies & TV culture, and traditional gender discourse firmly believes that male superior to female so that female discourse right is covered with the regulations of history. Male discourse still occupy the main status in the contemporary area of movies & TV culture communication while gender discourse right is still in the state of inequality. Gender stereotypes, which movies & TV culture is flooded with, is characterized by the implementation of "Agenda setting" and the marginalization of females; the dissemination of traditional cultural stereotypes and missing female subjects values; emphasis on social norms of male and deviation of females' aesthetic orientation; promotion of male quality and the crass feeling of females' life.

The movie and television text is one kind of narrative text, and the movie and television narration is one kind of humanity's cultural construction. To research gender narrative patterns of movie and television culture, the method is to carry the category induction and the essence on the specific narrative modes of massive narrative texts, and obtain some narrative patterns. Furthermore, inner link between movie & TV culture and

中国知网 https://www.cnki.net

gender relations construction is observed in pattern analysis and discussion. Then attention focuses on the relationship between movies & TV culture and the problems such as ideology, the viewpoint utilization, the authority discourse, rhetoric strategy, narration manipulation etc., then attempt to reveal how to express the gender and construct the gender culture in movies & TV culture. Narrative patterns which take the male as the main body mainly includes: Myth narration（"female mythology" reconstruction and revival of "phallus hero"）, love narration（"staring pleasure" and "Love rescue"）and ethic narration（family order and main body authority）. Narrative patterns which take the female as the main body mainly includes: desire narration（stink of female independent consciousness）and emotion narration（female subjective spirit capture.

In movies & TV culture, from the viewpoint of "voice of the expression", the main elements of movies & TV discourse in male-centered society is still the mainstream values of male-centered society, the mainstream discourse has been dominated by male voices, resulting in the voice of females' of secondary status. Male discourse in movies & TV culture is mainly expressed in words "Phallus Center" and "The Second Sex"; the object of "be seen" and the "empty signifier." Generation and characterization of real "females' uttering the voice of their own " has been visible in history with the development of the feminist movement and feminist thought since the 1970s. Female discourse in movies & TV culture is mainly characterized by the appeals for "to live their lives", salvation of "knowledge" and "art", bias against "new era" and "half the sky" and self-help of "flowers and flower Joint up ".

Countless screen images have been left for the people with development of the movie and television culture in the past one hundred years. The massive research indicates that the movies & TV culture first reflects and maintains the traditional gender idea when describing male and feminine images. On the other hand, the depiction of images of both sexes shows the unbalance between the traditional sexual characters and sexual right in movies & TV culture. The female images in the male aesthetic standard are mainly including "White Rose" and "Red Rose" etc. The female images in the female aesthetic standard are mainly including dumb girl -Ada in " The Piano. ""Thelma & Louise" , Mrs. Dalloway in "Go to London". etc.

中国知网 https://www.cnki.net

In today's contemporary movie culture, female has become the victim of the "pornography" and "violence" once again, and the "secondary " in the shadow of "pornography" and "violence" . "Gender-based violence" of movies & TV culture mainly comes from the power rule structure in the sexual relationship area. "Body consumption" in the movies & TV culture must be kept vigilance and sensitivity in the gender consciousness. It is necessary to expose so-called "body narration" hurt movie and television culture, which is involved in the market benefit and the consumption torrent deeply. It is necessary to avoid the disassimilation of the feminine from consumerism , commercialism of the movies & TV culture, and the present tendency of movie and television culture moving towards one-sided, the narrow desire caused by the individual mortal body desire and the materialization attention.

In the era of globalization, the development of film culture is various. Hollywood's cultural industry brings a great impact on development of the world of film culture. Cultural industries' advantages and disadvantages have been gradually acknowledged rationally and mastered scientifically. In the post-modern context, Chinese film culture is faced with the challenge of the times, the influence of "post-colonial discourse" and the mental attitude of flattering others in Chinese film culture must be overcome.

Today, the concept of androgyny has been the old subject in history with the development of the feminism and the progress of gender consciousness. It is to be replaced by a more rational and scientific concept of "gender harmony". An aspect of "Gender harmony" is "gender equality" and the other is the dualism beyond gender antagonism. The ultimate aim is not only to achieve real equality between male and female, but also the full equal status of all individuals while maximizing the retention of individual differences so that no one will feel depressed due to their own sex. The first decade of the 21st century will soon come to an end and the splendid picture of the information age has been unfolded. We have responsibility to bring movies & TV culture to a better tomorrow through the culture practice of rational science.

Key Words: movies & TV culture gender criticism gender harmony

中国知网 https://www.cnki.net

目 录

摘要 I

ABSTRACT III

第 1 章 绪论：性别批评——当代影视文化研究的一种维度 1

1.1 影视文化研究的历史转向 1

1.1.1 影视文化的基本内涵 1

1.1.2 影视媒介的发展与“泛影视观” 1

1.1.3 “文化研究”思潮及其基本议题 2

1.1.4 影视文化研究的历史转向 4

1.2 “性别与影视文化”研究的西方思想资源 7

1.2.1 西方文化批评思潮：引入性别理论 7

1.2.2 伯明翰学派：影视文本建构性别身份 8

1.2.3 女性主义电影批评：电影为女性正名 9

1.2.4 “第三条道路”：北美电视传播中的性别文化 10

1.3 “性别批评”对影视文化研究的重要意义 10

1.3.1 “性别批评”的文化批判价值 10

1.3.2 “性别批评”开创新的审美视角 12

1.3.3 从“女性批评”到“性别批评”的飞跃 16

第 2 章 影视文化中的性别偏见 22

2.1 影视文化语言定义性别 22

2.1.1 影视文化中的性别符码 22

2.1.2 “语言”定义“性别” 22

2.2 影视文化中的男性话语霸权 24

2.2.1 文化“霸权”理论 26

2.2.2 “父系文化”与“男性中心主义” 27

2.2.3 “亚文化群体”与“第二性” 29

中国知网 https://www.cnki.net

2.2.4 “被看”的客体与“空洞的能指” 31
2.3 影视文化中的“刻板成见”与角色定型 34
2.3.1 “议程设置”功能的实施与女性的边缘化 36
2.3.2 文化陈规的散布与女性主体价值的缺失 37
2.3.3 男权规范的强调与女性审美取向的偏差 38
2.3.4 男性气质的宣扬与女性生命感觉的弱化 40

第 3 章 影视文化中的性别叙事模式 43

3.1 以男性为主体的叙事模式 44
3.1.1 神话叙事：“母亲范式”与“菲勒斯英雄” 45
3.1.2 爱情叙事：“凝视的快感”与“爱的拯救” 48
3.1.3 伦理叙事：“父姓”权威与家庭秩序构筑 50
3.2 以女性为主体的叙事模式 53
3.2.1 欲望叙事：女性自我意识的表达 55
3.2.2 情感叙事：女性心灵世界的还原 57
3.3 影视文化中的女性话语建构 58
3.3.1 女性话语：女性自己的声音 58
3.3.2 女性话语的影像语言转换 59

第 4 章 影视文化形塑的女性形象 69

4.1 男性审美定势塑造的女性“客体”形象 69
4.1.1 “白玫瑰”：圣洁的妻性符号 69
4.1.2 “红玫瑰”：热烈的妾性代码 72
4.2 女性审美重构的女性“主体”形象 73
4.2.1 无声坚忍：“敲击琴键”的哑女艾达 75
4.2.2 永不妥协：“踏上旅途”的末路狂花 77
4.2.3 岁月洗礼：“走向伦敦”的达威罗夫人 79

第 5 章 影视文化的“流行病”分析 82

5.1 “色情加暴力”——两性权力关系的失衡 82

中国知网 https://www.cnki.net

5.1.1 影视文化的“性别暴力”倾向 83
5.1.2 色情+暴力+票房：影视文化的误区 84
5.1.3 “性别暴力”的社会性别权力基础 86
5.2 “身体叙事”——“女体消费”抑或“自我救赎”？ 88
5.2.1 大众文化思潮的“身体转向” 88
5.2.2 “身体叙事”与“身体写作”理论 89
5.2.3 影视文化“身体叙事”的性别批判 90
5.3 “好莱坞主义”——覆盖全球的影视话语霸权 93
5.3.1 后现代文化思潮与影视文化的多种“面相” 93
5.3.2 “好莱坞主义”的性别文化批判 96
5.3.3 “后殖民话语”的逢迎“他者”心态 99

结束语 从“性别对立”到“两性和谐”——影视文化性别建设的理想图景 103

参考文献 107
致谢 112
攻读博士学位期间发表论文以及参加科研情况 113

中国知网 https://www.cnki.net

第 1 章　绪论：性别批评——当代影视文化研究的一种维度

1.1　影视文化研究的历史转向

1.1.1　影视文化的基本内涵

所谓“影视文化”，宏观地看“应当体现为电影、电视全部的存在形态”[①]。在内容构成上，影视文化主要包括三个层面：涉及技术与形态的物质层面；涉及生产与传播的体制层面；涉及价值与观念的意识层面。

从物质层面上看，影视文化的发展有赖于影视媒介技术的进步和影视媒介形态的丰富，技术与形态的变革改变着人们对于影视媒介的态度和看法，影响着人们对于影视媒介的思维与观念。

从体制层面上看，影视文化的发展与社会体制、生产体制、管理体制密切相关，社会制度、市场运作、消费环境等因素都会成为影响影视文化发展的客观条件。

从意识层面上看，影视文化是当代社会文化的一面镜子，折射出复杂的文化价值观与文化理念体系。

我国学者胡智锋认为，可以在三个系统的横向对比中把握影视文化的归属，即大众传播系统、艺术创造系统、娱乐休闲系统。

就大众传播系统而言，影视文化可以被纳入到现代大众传播学、大众文化理论、文化工业理论等学术视野中加以分析和把握；就艺术创造系统而言，影视文化可以在艺术学、美学、文学等领域中加以探讨；就娱乐休闲系统而言，影视文化则可能更多地与消费文化、商业文化、流行文化、休闲文化等理论范畴相提并论。

从历史的角度看，自 20 世纪初影视媒介诞生和应用以来，影视文化研究的课题形形色色，内容方方面面，但大都囿于学科门类的限制，鲜有越界性、交叉性、互融性的学术探索。但是，自 20 世纪 60、70 年代以来，影视文化研究发生了重大的变革，一种更为广阔的视阈浮现出来，那就是“文化研究”的学术思潮。

1.1.2　影视媒介的发展与“泛影视观”

20世纪以来影视媒介的发展，是人类传播史上的一次伟大革命。它以前所未有的方式改变了人类传播的方式，也彻底改变了人类的文化生活状态。以历史的眼光

[①]胡智锋．影视文化论稿[M]．北京：北京广播学院出版社，2001：53

中国知网　https://www.cnki.net

来审视，古往今来没有哪一种传播媒介像影视媒介这样深刻地影响到整个人类的精神生活。

如果站在比较广阔和宏大的媒介文化的立场上看待“影视”的话，则我们更容易树立起一种“泛影视观”：

首先，“影”“视”一体。因为“不论在大银幕上还是在小屏幕上，它使用的是同一种语法，并且运用了同样的表现手段。”[①]“在西方，‘电影’一词已逐渐被扩展为整个‘动像艺术’的复合词。”[②]

其次，“影视”作为语言而存在。影视媒介凭借其动态影像符号生动而形象地传递着人类的社会信息，并以其“空间流动”与“时间呈现”有机结合的方式趋向于自由而真实地表达人类的思维世界。

再次，“影视”作为文化而存在。“影视”作为一种语言，不仅能表述和阐释人们的文化现实，更重要的是它反过来成为一种建构文化的力量。作为文化的“影视”成为了人类生活中不可或缺的精神元素，“它们同报纸和广播争相地向我们报道人类的社会生活，它们同书籍竞赛，争取培养我们的艺术趣味。丰富多彩的生活、现实和实际在屏幕上向我们展示出来，闯进我们的意识，把我们引诱到它‘滔滔不绝的急流中去’。”[③]

正如学者所言：“从客观存在形态上看，为什么将‘影视’放在一起进行表述？这自然是因为电影、电视的相近性、共性的存在，而它们最集中、最突出、最直观的相近性或共性便是‘有声有画的活动影像’。尽管电影、电视的技术特征、艺术特征、传播特征各不相同，但在‘有声有画的活动影像’这一形态特征上是一致的。这是‘影视’并提的重要基础。”[④]

综上所述，所谓“泛影视观”就是基于“影视一体”的认识，把握影视作为语言表述世界和作为文化建构世界的一种学术看法。

1.1.3 “文化研究”思潮及其基本议题

作为当代学术圈的显学，“文化研究”自20世纪60年代发轫，一路走来，进入21世纪已然成为中西方学术界的一个热门领域。“文化研究”既不同于“文化理论”和“文化批评”，也不同于以往任何一种“文化的研究”，更与传统人文社

[①] 参见[美]沃尔夫·里拉. 作家与银幕——论电影与电视的写作[M]. 周传基译. 长春：长影电影文学刊授学院，1980

[②] 黄俊杰. 影视文化及其审美教育的理论与实践[J]. 贵州大学学报（艺术版），2002（1）：44

[③] [苏]查希里扬. 银屏造型世界（序言）[M]. 北京：中国电影出版社，1987

[④] 胡智锋. 影视文化论稿[M]. 北京：北京广播学院出版社，2001：50

中国知网 https://www.cnki.net

科范畴中的基于文学、社会学和人类学的“文化分析”迥然相异。“文化研究”的课题名目繁多，对象新鲜多样，话题也形形色色——从大众文化的生成到全球化的发展，从人们的身份认同到同性恋症结，从当代文学到文化帝国主义，从工人阶级到女性主义，从明星崇拜到 Internet 互联世界，从种族差异到实验室文化……，它几乎无处不在，无所不包。

“文化研究”肇始于 20 世纪 60 代年的英国，诞生地则是如今声名显赫的英国伯明翰大学当代文化研究中心。该中心于 1964 年创立，1972 年发表第一期《文化研究工作报告》，宣告“将文化研究纳入理性的地图”，从此引领了“文化研究”的学术思潮，学术界通常称之为“伯明翰传统”。该思潮的奠基人主要有四位：研究中心的第一任主任，英国文学教授理查·霍加特，他在 1957 年发表的《文化的用途》开始了文化研究的雏形；英国文学教授雷蒙·威廉斯，他在 1958 年发表的《文化与社会：1780—1950》成为文化研究的经典著作；英国历史学家、激进的社会活动家汤普森，他的代表作《英国工人阶级的构成》至今仍是文化研究的经典范本；英国著名学者斯图亚特·霍尔，他为文化研究带来了世界性的声誉，他的几篇重要文章成为文化研究的精华所在。

由伯明翰中心掀起的思想风暴，逐渐从英国扩散到北美、澳大利亚等其他国家，并最终在世界范围内卷起了一股研究浪潮，一批又一批的学者步其后尘，集结在“文化研究”的旗帜下面，从各自的领域出发，着力打破传统学科的疆界，使得“文化研究”迅速崛起于当代学术殿堂。

在当代学术话语中，由于“文化”这一概念背后具有复杂的内涵，折射出深远的历史，因而使得“文化研究”本身的阐释也在某种程度上存在着多义性。从历史演进的角度看，英国文化研究的开拓者之一雷蒙·威廉斯指出，“文化”是一个历经数世纪发展而来的词语，其现代意义可以从三个方面来概括：意义之一，作为艺术或智力活动的文化；意义之二，作为生活方式的文化；意义之三，作为发展过程的文化。由此生发，事关“文化研究”也往往从这三个方面展开：第一种意义上的文化，往往被纳入到人文研究的视野；第二种意义上的文化通常被纳入到人类学、社会学的范畴；第三种意义的文化则被历史学家所看重。

虽然不同的学科通过不同的途径、基于不同的角度来进行文化研究，但总有一些议题是共通的：

议题之一，人们如何获得文化；

议题之二，文化如何阐释意义；

中国知网 https://www.cnki.net

议题之三，文化如何诠释传统；

议题之四，文化之间如何交流互通；

议题之五，文化之间是否存在优劣之别；

议题之六，文化与权力的关系如何；

议题之七，文化如何赋予人们以身份。

总而言之，“文化研究是一种新的研究文化的方式”[①]，它以文化为起点融合人类学、历史学、社会学、文学等诸多学科，交叉性地考察文化与人的关系，多角度地剖析社会生活的广阔领域；它又以文化为终点，以知识活动的方式对人类文化作出阐释。由于“‘文化’这一术语有一个复杂的历史和使用范围，由此它已为诸多学科提供了一个合法的研究焦点。”[②]“文化研究通常使用的是符号学、语言学方法、精神分析方法、读者导向批评、叙事理论以及西方马克思主义分析方法等，运用最多的是意识形态分析。”[③]

综观西方晚近的学术研究，存在着这样一种宽阔的思维路径——主张将“媒介”与“文化”连结，以“文化研究”为框架，打通“文化”与“传播”、“文化”与“社会”、“文化”与“经济”、“文化”与“政治”之间的研究壁垒，揭示媒介文化是“如何表达一个时代占主导地位的价值观、政治意识形态以及社会发展和创新等”[④]。“文化研究”在文化得以形成的历史情境和社会关系中寻找答案，为人们提供了一种批判性的解读和阐释自身文化的工具，同时也打开了一种更为细致周详的文化政治学研究通道。

1.1.4 影视文化研究的历史转向

文化研究的兴起与发展，最终促成了影视文化研究的历史转向。在此之前，影视文化研究大多局限在“影视技术”和“影视艺术”的狭小空间内，侧重于描摹影视媒介的特性，考察影视生产的运作，总结影视创作的规律等等；而文化研究则为其带来了多学科、交叉性、共融性的学术视野，立体性、综合性、多层性的学术思路，关系性、互动性、批判性的学术特质。

文化研究至少在以下三个方面深刻地影响到了影视文化研究的历史走向：

第一个方面，对“文化”的重新定义。

[①] [英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：4

[②] [英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：4

[③] 陈龙. 在媒介与大众之间——电视文化论[M]. 上海：学林出版社，2001：3

[④] [美]道格拉斯·凯尔纳. 媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治[M]. 丁宁译. 北京：商务印书馆，2004：3

中国知网 https://www.cnki.net

文化，英文为“culture”，源于拉丁文；其原形为动词，其原意为“培育”，也含有“居住、练习、留心或注意、敬神”等意义。到16、17世纪，英国和法文的“culture”逐渐由“培育”、“ 耕种”之意引申为对人类心灵、知识、情操、风尚的培养化育之意[①]。

今天，对于文化这样一个频频出现的常用词汇，在常识性的认知上似乎没有异议——但若要给其下一个精准的定义却十分困难。1963年，两位美国人类学家艾弗雷德·克罗伊伯和克莱特·克拉克洪在《文化：概念和定义批判分析》一书中，从有关文献中整理出170多个有关“文化”的定义，并进行了逐一的解析和基本主题的归类，最后得出了九种基本的文化概念。这些概念主要涉及下述领域：哲学、艺术、教育、心理学、历史、人类学、社会学、生态学、生物学。上述九种文化概念反映了西方文明和历史的演进框架，即西方思想中一路发展的“科学”与“理性”的主线。

然而对于传统的文化概念，文化研究发起了坚决的挑战：“传统的文化概念主要是被定义在艺术和美学方面，它的特征是创造力，它的功能是潜移默化中道德价值的实现。当时文化研究认为这个传统里有精英意识在作祟，其中蕴藏着阶级压迫，比如它是否涉嫌将社会一分为二，一面是‘有文化’的精英阶层，一面是‘没文化’的‘群氓’，而在意识形态的层面上制造、认肯和维持社会不平等？故此，文化研究的焦点，便是社会关系、社会意义以及社会权力不平等的生产和再生产。它将表明阶级、性别、种族这样的字眼在文化传统中远不是中性的语汇，而它们在文化关系中的不同等地位又如何紧紧维系着经济和政治关系上的不平等。”[②]

20世纪70年代，英国伯明翰中心成为了文化研究的一个里程碑，文化的概念被重新定义——文化不是精英阶层的特权，文化应当是普及的和大众的；文化不仅是静态结果，更是动态过程；文化关涉人们生活的方方面面，不仅是社会生活的产物，更是影响社会生活发展方向的决定性因素。

第二个方面，“文化主义”立场的确立。

文化研究始于伯明翰中心，而伯明翰中心为文化研究带来的一个最为重要的传统就是“文化主义”。

“文化主义”一词源于1992年斯图亚特·霍尔的《文化研究及其理论遗产》，用以指代文化研究的奠基人理查·霍加特、爱德华·汤普森、雷蒙·威廉斯的人类

[①] 关于“文化”的词源学考察，笔者参考了下列资料：冯天周瑜等.中华文化史[M]. 上海：上海人民出版社，1990：14；陆扬. 王毅. 大众文化与传媒[M]. 上海：上海三联书店，2000：3

[②]陆扬，王毅. 文化研究导论[M]. 上海：复旦大学出版社，2007：13

中国知网 https://www.cnki.net

学和历史主义的文化研究方法。文化主义强调文化是普通人的文化，强调文化的日常生活性，关注大众参与文化建构的能力，既秉承英国经验主义的遗风，又颇具历史的文化唯物主义倾向。

比如，斯图亚特·霍尔写于1973年的文章《电视话语的制码解码》，就被认为是一个具有标志性意义的成果。在这篇文章中，霍尔为文化的生产和接受提供了一整套新的理论和分析话语，“这一理论转变的直接结果，是强化了对少数民族、女性和日常生活的研究，以及反思六十年代以还文化研究中占据统治地位的文化帝国主义理论。”[①]

第三个方面，跨学科、跨疆界的思想资源整合

美国学者本·阿格尔在《作为批评理论的文化研究》一书中指出，伯明翰学派文化研究有一个重要的特点就是“跨学科”。不难理解，传统的科学研究往往是分门别类且壁垒森严的，现代学科的发展更使得学术研究走向“精细化分类”。本·阿格尔发现，如若遵照传统的学术思维，通常是文学批评家把电影当作文本来阅读，而社会学家则偏重研究大众文化的体制构成，但他们都很难主动地把大众文化纳入到意义的生产、流通和消费的视野中。而文化研究打破了传统学科的界限，形成一个多学科的研究领域，“跨学科由此成为文化研究恪守的信条”。英国学者克里斯·任克斯在《文化》一书中也认为，文化研究是多学科的，没有单一的学科来源，鼓励学科相交处的研究。

在跨学科、跨疆界的思维向度下，文化研究认为：“人们不应该在一个文本的边缘停步，而应该理解它怎样进入文本制作的诸种系统之中，而各种各样的文本又怎样成为制作的体裁或类型系统的一部分，以及如何构建出文本之间的关系”[②]。

这样一来，文化研究的课题丰富多样，其品格也更具批判性。放眼当代文化研究领域，从葛兰西、法兰克福学派，到新马克思主义、女性主义、精神分析，几乎都秉承了这样的研究传统：尽可能地将社会理论、文化分析、哲学思辨、历史经验和特定的政治关系结合起来，打破割裂媒体、文化、传播的“专业化”操作和“学院派”定势，实现文化研究的“超学科”运作。正是这种跨学科的方法和边缘交叉性的努力，实现了从文本到情境、到文化和社会的延宕。“边界”的逾越不可避免地把“文化研究”的视角推向了阶级、性别、族群的领域，因为正是这些特征的体验构建了社会文化中的人。

[①]陆扬，王毅．文化研究导论[M]．上海：复旦大学出版社，2007：159

[②][美]道格拉斯·凯尔纳．媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治[M]．丁宁译．北京：商务印书馆，2004：48

中国知网 https://www.cnki.net

“很显然，文化研究这一咄咄逼人的颠覆态势是同传统文化观念的研究大不相同的。它关注的不仅是文化的内在的价值，更关注文化的外在的社会关系。由此它必然将历史上被主流文化忽略的文化形式纳入中心视野，这就是工人阶级的文化形式，进而视之，大众文化形式。在方法上，它一方面涉及一系列有关概念的重新定义，如阶级、意识形态、霸权、语言、主体性等等，一方面在经验层面上，也更多转向注重实地调查的民族志方法，以及文化实践的文本研究，进而揭示大众如何开拓现成的文化话语，来抵制霸权意识形态的意识控制。”[①]

如上所述，20 世纪 60、70 年代以来，影视文化研究出现了重大的历史转向，由于“文化”被重新定义，由于“文化主义”立场的标举，由于跨学科、跨疆界的学术资源整合，使得影视文化研究的面貌发生了彻底的改观——伯明翰学派为影视文化研究提供了宽广的文化概念，文化主义的立场促使影视文化研究更多地关注大众文化，交叉性、多学科的思维向度使得诸如“霸权”理论、结构主义、意识形态理论、文化工业批判、性别理论、后现代文化理论等学术资源涌入影视文化界，影视文化研究进入了全新的时代。

1.2 “性别与影视文化”研究的西方思想资源

1.2.1 西方文化批评思潮：引入性别理论

以性别批评的视角考察影视文化，是 20 世纪中后期以来西方文化批评思潮的一种动向和趋势。在这种动向和趋势的背后，所反映的是文化批评研究那种边缘性、交叉性、多科化、多元化的时代风格。在这条思维路径上，处处体现出当代文化批评思潮对影视文化性别研究的启发和影响。

比如，以性别批评视角审视影视文化首先从弗洛伊德的精神分析理论那里吸取了思维养分；而以社会性别秩序为切入点的批判性文化研究思路也早在欧洲的法兰克福学派那里就埋下了伏笔。后来，符号学的导入，把关于意义产生方式的思维运用到影视文化研究中，揭示了女性形象作为符号表征的潜在的游戏规则。到了阿尔都塞（1918—1990）那里，关于意识形态的界说成为了解释“电影是如何通过符号运作为构筑意识形态服务”这一命题的有效武器。而罗兰·巴尔特（1915—1980）则尝试将符号学的理念应用到现实的通俗文本中去，通过揭示文本中的意识形态运作和意义的呈现，为性别批评视角下的电影文化研究提供分析模式。

英国文化研究的影响主要体现为对跨学科研究方法的强调，当象“民族志”这

[①]陆扬，王毅．文化研究导论[M]．上海：复旦大学出版社，2007：13

中国知网 https://www.cnki.net

样的研究方法可以用来解释男性霸权运作时，文化主义的立场得到了彰显。20 世纪 60 年代以来的批判学派，如马尔库塞、哈贝马斯等人的研究工作，分析和批判的主要对象就是以影视文化为主体的当代大众文化现象。而到了福柯（1926—1984）那里，关于话语、主体的理论被用来思考电影如何生产知识、女性观众如何被安置以及父权制下女性主体性的发展等问题。

此外，法国学者弗朗兹·法农（1925—1961）有关黑人男性他者、差异地位的分析拓展了影视文化性别批评的空间，而美国学者霍米·巴巴（1949—）则通过对监控与权力机制的关注为影视文化研究提供了分析殖民主义电影话语和种族刻板印象的方法论支持。

概括地说，当代许多学派的思想都直接或间接地对性别批评视角下的影视文化研究提供了阳光和空气，这种异彩纷呈的理论思维语境成为影视文化性别研究取之不尽、用之不竭的学术源泉。当然，过多的理论介入也造成了“理论暴力”和批评的语焉不详的流弊。

1.2.2 伯明翰学派：影视文本建构性别身份

20 世纪 60 年代以来，英国的文化研究即伯明翰学派影响日甚，学者们吸收各种学术养分，综合了各种理论资源，不遗余力地借用和改造其他学科领域的成果和概念，全力推动文化研究的发展。

文化研究不仅涉足政治、经济、传媒、科技等领域，借鉴了性别政治、全球化、权力、快感、意识形态、文本、表征、霸权等术语，还关注着社会意义的生产、流通和消费，探讨着权力建构、文化表征、身份认同等话题。随着研究的深入，学者们把“文化”的概念渗透到社会生活的各个领域，从颠覆性的建构主义立场出发，站在语言、符号的角度重新审视意义的生产与传播过程的关联；尤其是把影视文化传播作为一种叙述语言和社会文化形式来看待，指出其鲜明的“再现”特性，将之纳入到文化研究的学术视野。

20 世纪 60 年代末 70 年代初，文化研究逐渐确立了文化主义的研究立场，并开始大量采集媒介文本作为研究素材，进行媒介文化的研究工作。文化研究对文本研究的视野较之电影界更为宽广，除了电影文本，还包括大量的大众传播素材；文化研究也同时致力于建立一个“文本—读者”的关系模式，以此说明影视文化的交流过程。

20 世纪 70 年代，英国的文化研究有两个重要进展：一是性别批评的引入，从此女性主义成为文化研究最为重要的组成部分；二是“后殖民文化”研究的兴起，

中国知网 https://www.cnki.net

自此种族成为关注的焦点。在此基础上，文化研究的重点由阶级过渡到性别和种族的范畴。

文化研究借鉴了葛兰西的理论，主张文化文本往往是意义争夺的场所。接着，霍尔将“阅读文本”研究中的符号学方法引入媒介文化研究，颇有建树。霍尔等人认为：“大众文化的一种显然是反常的特征，就是提供了一个被直白地指明为‘女人的’文化空间……这是因为在西方社会，构成人类的东西的规范，是由男性文化提供的”，“我们的性和性别——的‘男人’和‘女人’这样的术语——不论是词还是形象——实际上也是构成而不是反映性别定义、意义和身份的文化符号”。[①]

上述这些思想为从性别批评角度考察影视文化，进行了很好的理论铺垫。

1.2.3 女性主义电影批评：电影为女性正名

女性主义电影批评兴起于20世纪70年代，以劳拉·穆尔维为代表的研究者看到了电影文本背后的运作机制，指出传统的电影创作与电影研究作为男权文化制度的产物对女性创造力的压制和对女性形象的遮蔽。劳拉·穆尔维更在其经典名篇《视觉快感与叙事电影》（1975年发表）一文中运用精神分析理论言明了“电影如何揭示，甚至利用社会对性差异所作的直截了当、公认的解释”，开启了女性主义电影批评的理论先河。女性主义电影批评开创者们的论点大致集中在三个方面：

首先，在社会主流文化建设方面，女性所做出的贡献比人们所认可的要多得多；

其次，女性在社会文化中始终被搁置在“缺席”的状态；

再次，女性形象被社会文化所扭曲和利用。

女性主义影视文化研究极大地吸收了当时的各种学术文化思潮：“贝蒂·弗里丹追溯流行文化中妇女形象的变化；凯特·米利特提出振聋发聩的性政治理论，并且提供了女性主义‘抗拒性阅读’的榜样；费尔斯通扩展文化定义，并且断言妇女能够抗拒父权意识形态、妇女文化能够在文化边缘生存。在法国女性主义理论方面，伊利格瑞对精神分析理论的批评和通过‘模仿’扰乱父权话语帮助电影研究者寻找答案；克里斯蒂娃的‘母性空间’理论为观看‘女性电影’的不同方式和女同性恋电影理论研究提供了新视角，她关于‘卑贱’的论说对于恐怖片研究和种族差异具有启发意义。除此之外，南西·乔多罗的《母职再生产》拓宽了母亲情节剧和女同性恋问题的研究思路；朱迪斯·巴特勒的‘表演’理论推进了女性主义电影理论关于性别身份的研究，开拓了把主流电影看作异性恋性别表演的新方式，也暗示出颠

[①][英]斯图尔特·霍尔. 表征：文化表象与指实践[M]. 徐亮，陆兴华译. 北京：商务印书馆，2003：353－355

中国知网 https://www.cnki.net

覆性伪装的观看方式；黑人女性主义者警惕白人中心主义的同质化倾向，关注电影中的黑人妇女再现和黑人女性主义主动干预电影理论批评的方式。”[①]

在西方学界有这样一种共识：如果把19世纪至20世纪初期的女权运动看作是女性主义社会影响的第一次浪潮的话，那么20世纪60年代末期至70年代的女性运动可视为女性主义的第二次浪潮。按照劳拉·穆尔维的说法，第二次浪潮的历史语境正是“女性主义与父权文化之间更广泛的爆炸性相遇”。显然，在第二次浪潮的催生下，以性别批评为基本维度的影视文化研究渐成气候。

1.2.4 “第三条道路”：北美电视传播中的性别文化

以格伯纳为代表的美国学者，开辟了北美传播研究的第三条道路，即“文化取向”的研究路径。该种研究深入到影视文化的运作机理中去，力图通过对影视文化的“讯息系统分析”，为当代社会树立“文化指标”。该理论的一个核心内容是：以电视为代表的大众传媒对人们认知、理解现实世界发挥着巨大的影响力，甚至可以培养和建构受众的世界观。

自1967年始，格伯纳在“电视传播影响受众对性别角色的认知”这一课题上得出了一系列重要结论——在美国日常的电视节目中，男女性别角色的塑造一直遵循着传统；女性被描绘为拘泥于家庭生活、爱情纠葛或简单低级的社会工作之中。此种传播的结果是，受到电视文化耳濡目染的观众在潜移默化中认同了传统概念，当这种认同被固化时就形成了所谓“性别角色刻板印象”。这项研究表明，影视文化传播并没有平等地对待男女两性，当性别的天平发生倾斜时，影视文化传播已然不是性别中立的，它有着先在的性别立场。

1.3 “性别批评”对影视文化研究的重要意义

1.3.1 “性别批评”的文化批判价值

“性别”（sex）首先是一个生物学概念，或者说是一个生物学的符号所指。在生物学的意义上，对两性差异的形成起到重要作用的因素主要来自于三个方面，即遗传基因、激素水平、大脑结构[②]。

“社会性别”（gender）是在社会交往中生成的，一个人在时间流转、文化熏

[①] [英]休·索海姆. 激情的疏离：女性主义电影理论导论[M]. 艾晓明，宋素凤和冯艽艽译. 桂林：广西师范大学出版社，2007：5-6

[②]我国学者李银河认为：“高度概括地说，影响性别的生理因素有三大类：染色体、荷尔蒙和大脑结构”。（李银河. 女性主义[M]. 济南：山东人民出版社，2005：102）

中国知网 https://www.cnki.net

陶和社会关系中获得社会性别。影响社会性别形成的因素主要来自于三个方面，即人类文化、历史时间、社会关系（两性关系）。

一般认为，“sex”与“gender”之间，即生物“性别”与“社会性别”之间存在着极为复杂和密切的联系：“性别表现出的社会性建立在人的生物性别和社会性别不可分割的基础上，性别与社会性别是相互嵌入、相互关联和互相作用的。……性别和社会性别只是有利于进行分析的两个概念，而不是在现实生活中可以分辨的两种性别状况。”[①]

大量研究表明，两性之间的生物差异可以转化为社会差异，并产生了一整套维持性别不平等的社会体制，这种体制几乎贯穿在整个人类的文明历史当中，过去存在着，现在也依然存在。由于这种体制的存在，两性尤其是女性在漫长的历史发展中，受到来自于文化、政治、经济等各方面的钳制，始终处于从属地位。也正是在这个意义上，美国著名女权主义学者盖尔·鲁宾提出了“社会性别体制”的概念，认为这套制度使女性从属于男性。

从“社会性别体制”概念到大量的“社会性别研究”，越来越多的人开始关注现实生活中存在的两性不平等的状况（显在的不平等和潜在的不平等），揭示这种状况对两性的压迫与桎梏；剖析造成两性不平等的社会肌理，探索两性和谐和人的和谐发展的可能路径。

所谓“性别批评”，简单地说就是以性别为基点进行文化研究的方式和途径。因此，“性别批评”既指“性别分析方法”，也包括从各个角度开展的以性别为主题的文化研究。

“性别分析方法”是当代西方女性主义的关键概念和核心理论。其内涵包括以下几个方面[②]：赋权于女性；确保女性的社会性别利益；保护女性对资源的掌握、控制和利用；考虑女性的多重角色。具体的方法包括[③]：“妇女参与发展”、“社会性别与发展”、“具有社会性别意识的计划方法”等。

从各个角度开展的以性别为主题的文化研究大多都证实了这样一点，即在社会生活的众多领域中，文化的运作都是“性别化”的。

在女性主义那里，性别关系被提升到十分重要的位置加以强调；在符号学和语义学那里，很多学者通过符码表征注意到了诸如影视文化中用来展开性别关系的模式和意义。大量的研究表明，语言和性别之间有着密切的联系，语言的意义和权力

[①]佟新．社会性别导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005：4

[②] 参见王凤华，贺江平．社会性别文化的历史与未来[M]．北京：中国社会科学出版社，2006：37-41

[③] 参见王凤华，贺江平．社会性别文化的历史与未来[M]．北京：中国社会科学出版社，2006：42-46

中国知网 https://www.cnki.net

是被建构的，而且男性和女性之间往往存在着不平等；艺术与性别之间有着密切的联系，甚至绘画中的性别形象都渗透着传统的性别观念；时间、历史也与性别有着密切的联系，英国著名女作家弗吉尼亚·伍尔夫曾在其小说《达威罗夫人》中生动演绎了现代女性的时间体验；作为文化客体的“人的身体”也与性别有着密切的联系，多年的影视文化研究表明，影视传播是表征“男性气质”的有力来源。

总之，“性别批评”是对影视文化传播中不平等现实的直接揭露，是将先进的社会性别文化意识向主流意识的直接注入，是对两性和谐的影视文化氛围的建构，是文化研究的一种重要方式。“性别批评”既是看问题的一种角度，也诠释问题的一种方法，这种角度或方法的特质在于“纠偏”、“平等”、“公允”、“科学”、“超越”。所谓“纠偏”即纠正传统影视文化中的性别偏狭，还两性一个应有的位置；所谓“平等”即强调性别的平等而反对性别的压迫，尊重两性各自的利益与权力；所谓“公允”即不屈服男权但也不厚此薄彼，客观、理性地推动两性的发展；所谓“科学”即并非只主张单一性别的存在，更采取双性别的完整立场；所谓“超越”即不是要造就一个女权的文化，相反是期望实现两性的和谐共生。

1.3.2 “性别批评”开创新的审美视角

新时期以来，随着“性别批评”的影响，我国的影视文化研究开创了新的审美视角，无论是在影视传播方面，还是在电影理论方面，都取得了新的收获。

1.3.2.1 影视传播与性别批评

20世纪90年代中期，由于联合国第四次世界妇女大会于1995年在北京召开，客观上刺激了“性别批评”对影视传播研究的影响，也促进了该领域研究的繁荣。这个时期的研究主题大致集中在三个方面：影视传播者的性别批评；影视传播内容的性别批评；影视传播受众的性别批评。

第一，影视传播者的性别批评。

新中国成立以来，性别在法律上的不平等已被极大的消除，两性（尤其是女性）从事影视传播活动的制度性障碍被极大地克服，两性拥有了相同的从业机会。因此，两性如何在从业的过程中努力提高业务素质和工作质量成为相当长的历史时期内被持续探讨的话题。

然而，20世纪90年代以来，我国的影视传播事业经历了与世界同步的历史性变化。随着信息时代的到来，影视媒介及技术获得了迅猛的发展，两性从业人员如何使用新媒介及技术成为了被首先关注的问题。有人提出：“女性传播从业人员必

中国知网 https://www.cnki.net

须越过历史和现实的障碍，掌握新技术，在新世纪里有所作为。”[①]这种观点背后所潜藏的意识是在新媒介环境下对女性在传播行业权力把握和话语表达等问题的关注。

不难发现，“长久以来传播被看作是由男性单一话语建构的以男性权益为中心的结构体系，女性被认为是置于边缘地位甚至是缺席的。在这样的背景下，传播权力掌握在男性手中，传播中男性话语以被认同的姿态陈述着男性中心文化视角及审美倾向中的两性刻板成见。”[②]有鉴于此，影视文化中女性的实践创作、社会贡献与艺术追求都成为衡量两性权力关系的重要砝码。

第二，影视传播内容的性别批评。

20 世纪 90 年代以来，在关涉“影视传播内容”的研究成果中，有关媒介中的性别形象（尤其是女性形象）和性别意识的探讨数量最多。几乎大部分的研究成果都指向了这样一个焦点，即必须揭示潜藏在形象背后的被编码的社会性别内涵。大量的以影视文化为主题的研究主要关注了两个方面的问题：其一，影视传播塑造了怎样的性别形象（尤其是女性形象），这些创作实践具有何种风格和特点；其二，影视文化中性别形象如何被表现，这些表征运作的背后蕴含了何种性别意识。学者们一方面从影视美学的角度，以个案剖析的方式，阐释了影视创作中对于两性（尤其是女性）的褒贬与毁誉；另一方面，更鲜明地指出了性别意识（主要是女性意识）淡薄、女性观念落后、女性话语被压抑或忽视的影视文化现状。这些研究大多以定性化的批判性研究方式来进行，部分地揭示了目前我国影视文化中两性权力关系的现实。

第三，影视传播受众的性别批评。

由于影视传播受众的数量庞大和“分散”、“异质”，针对影视传播受众的性别批评在操作性上不甚容易。该领域的研究自 1995 年以来偶有出现，在 21 世纪以后渐成气候。该领域研究的焦点主要集中在以下两个方面：一是关于影视传播中女性受众缺席的探讨；二是关于女性受众信息需求和信息接受的实证性调查。这些研究成果认为：一方面，传统文化中的女性缺席、大众传播生产中的女性缺席与影视文本中的女性缺席彼此纠葛、互为因果，形成了文化传统-传播生产-文本表征的内在联系链条；另一方面，女性受众性别意识的强弱与其社会化程度有密切的关联，“女性生活一旦被男性介入后会发生根本变化，导致女性生活习惯、方式乃至性格心理

[①] 黎星．女新闻工作者怎样面对互联网的挑战[J]．中国记者，1998（8）：30
[②] 杨新敏，荀洁．95 世妇会后女性与传播研究述评[J]．现代传播（双月刊），2004（3）：96

中国知网 https://www.cnki.net

的变化”[①]。受众研究的阶段性结论证明，在大众传播领域，女性格外注重影视媒介，她们丰富的信息需求以及对正统、善良、自强、自立形象的认同都与影视文化传播潜移默化的影响有着深刻的联系；虽然包括影视传播在内的大众传播在一定程度上对两性的平等与和谐有着促进作用，但失衡的两性权力关系状况依然在传播中广泛存在。

综上所述，20 世纪 90 年代以来，我国学界在“影视传播的性别批评”方面取得了重大进展，也打上了鲜明的时代烙印；在大量的事关性别与影视传播（尤其是女性与影视传播）的研讨中，折射出来的是对社会文化中性别关系长期失衡状态的一种理性反思与文化反弹。时至今日，当改革开放深入发展，民族文化融入世界文化的进程加快之时，两性在传播中获得了前所未有的发展机遇，也面临着诸多全新的挑战。尤其是大众传播的市场运作和文化事业产业化的发展趋势，使得传播中的两性权力关系出现了一些折返和障碍，传统的旧有的性别观念意识在大众文化的裹挟下被市场化的逐利动机所利用，产生了某些消极后果。这些都是我们应该加以警醒和努力扭转的现实。

1.3.2.2 电影理论与性别批评

在我国学术领域，以性别批评的视角来审视电影理论的努力起始于 20 世纪 80 年代，主要的背景是西方女性主义思潮的引入。从历史发展的角度看，这个方向的研究大致经历了三个历史阶段，即“引入阶段”、“解析阶段”、“建构阶段”。

第一，引入阶段——对西方理论的介绍与吸收。

当历史进入 20 世纪 60 年代以后，西方性别批评的重点发生转移，伴随着女性主义的时代转向，更多的研究开始着手对整个男权意识形态进行综合性的批判。电影作为意识形态的重要载体，自然而然地成为了性别研究的主要领域。以 20 世纪 70 年代中期劳拉·穆尔维发表其经典名篇《视觉快感与叙事电影》为代表，西方学界的性别批评进入到了一个新的历史阶段。

当时间到了20世纪80年代，刚刚改革开放的中国开始广泛关注并主动引进西方的相关理论成果。周传基于1988年较早地译介了劳拉·穆尔维的论文，第一次把女性主义电影理论的“原典”带进中国电影理论界。同时期的学者李奕明亦撰文推介劳拉·穆尔维的理论，随着劳拉·穆尔维论文的引入，中国电影理论界掀起了一次译介西方女性主义电影理论的热潮，出现了一批很有影响的译介文章。[②]

[①] 闫凯蕾. 潮流与风向标——青年女性的收视模式及其变异[J]. 当代电影，2001（3）：108-110

[②] 如《当代电影》1988 年第 6 期刊登了一系列重要的文章——丘静美：《西方女权电影理论与批评：介绍与分析》；宋美华：《经验论与理念论——女权主义批评的修辞两极》；[美]特雷莎·德·劳拉蒂斯：《从梦中女谈起》。以及当时郭培筠发表的《西方女性主义电影理论述评》等文章。

中国知网 https://www.cnki.net

第二，解析阶段——运用相关理论进行文本分析。

当中国的电影理论界已经比较熟悉和善于使用西方传来的女性主义电影理论时，一大批学者开始自觉地把这些理论认识落实到对新时期中国电影创作的批评中去。

有的关注到20世纪80年代的女性导演的群体状态，细致分析了诸多电影文本；有的比对了新时期男性导演与女性导演不同的创作活动，敏锐地指出“新时期男性导演对被逐女性命运的关注其实质是父权意识的体现，而女性主体仍处于历史性缺席”的现实；有的以善于塑造女性形象的男性导演为个案研究对象，指出其“符号化”的文本表征；有的针对“主旋律”电影创作和商业化电影创作的现实，揭示了女性被利用和被异化的事实；有的从银幕女性形象入手，指出了其主体性的缺失。

在“女性与电影”研究方面，著述丰富、影响广泛的学者当属戴锦华。她的著作《雾中风景》从一个侧面反映了当时国内此方面研究的深度与水平，书中设置专门章节论述了“性别与叙事”的课题，全面分析了从建国后到20世纪80年代末期的电影中的女性及女导演群的创作；高度评价了影片《人·鬼·情》的价值意义，认为这是当代中国唯一一部当之无愧的女性电影作品。

此外，也有人从具体的电影文本入手，或分析话语表达，或解构形象塑造，进行了卓有成效的理论研究。

第三，建构阶段——中国化理论概念的初创与发展。

20世纪90年代以来在中国学术界出现的关于“女性电影”概念的争鸣，反映了这个时期对影视文化进行性别批评的热潮；直至21世纪的头几年，这些热烈的探讨还在继续。这个时期的学术研究逐步走向深入，并开始形成具有中国特色的学术话语，形成几种话语形态：

一种是回顾女性主义电影理论的历史，辨析“女性电影”的历史内涵，匡正学界的模糊认识；另一种尝试变换思考方式，借鉴诸如传播学这样的相关学科的理论方法，为“女性电影”建立概念。更多的学者尝试从多元视角全面、深入地探讨“女性意识”，不断丰富“女性意识”的内涵，并尝试为中国未来的影视文化发展建言献策。

总的说来，就国内目前的学术成果看，学术界对西方女性主义和电影理论有一定程度的认识和把握，对西方的性别理论和文化研究理论也有一定程度的吸收和借鉴。但问题也显而易见，即对西方话语依然表现出一定程度上的隔膜或疏离，在对影视文化所进行的性别批评研究方面，往往专注于解构男性话语，而对于如何建立

中国知网 https://www.cnki.net

强有力的女性话语仍缺乏建设性的意见。另外，电影本文分析多于电视文本分析，而电影文本分析的时效性远远不够，电视文本分析的理论性十分欠缺。

1.3.3 从“女性批评”到“性别批评”的飞跃

1.3.3.1 “女性批评”与“单性别理论”

“女性批评”是西方女性主义的集中体现，从根本上说是一种“单性别理论”。

“女性批评”诞生于20世纪60年代的西方女权运动中，其大致的历史背景是：女性主义者向社会上男女不平等的现实发出挑战；

对男性文化霸权下的知识体系的质疑；

对知识生产中社会性别权力关系的发现和强调；

对由社会性别导致的女性社会角色、社会地位的批判和改革；

将社会性别理念作为武器对思想文化和学术研究进行全面清理；

将社会性别理论全面引入人文社科领域并使之产生颠覆性的深远影响。

在“女性批评”确立与发展的历史过程中，有两个阶段至关重要。

第一阶段：对“生物决定论”的质疑（即“性别”与“社会性别”的辨明）

在英文中，“gender”一词早先仅仅是一个表示词的阴阳性的语法指示；作为一个特定概念，它是在20世纪60年代以后的女性主义运动中逐渐被定义成型的。

20世纪60年代末期，在美国的女性主义运动中，“生物决定论”成为斗争的一个焦点，其中一个重要的批判思路是区别“性别”与“社会性别”。这个思路的主旨在于：生理性别是婴儿降生以后生理学意义上的男性和女性；社会性别则是在社会文化的综合条件下生成的。在这个意义上，正如20世纪70年代法国著名学者波伏娃（1908—1986）的名言：女人不是天生的，她是被变成女人的。

这种批判思路辨明的是以下几个重要方面——

女性所扮演的社会角色，并非传统观念所宣扬的那样仅仅是由女性的生理所决定的，更重要的是由社会文化所规制的；

人的性别意识并非与生俱来，而是社会关系的产物；

社会文化制约了性别意识和性别行为的形成；

性别角色不是一成不变的，女性可以在社会文化中改变和主宰自己的命运。

另外需要说明的是，早期的女性主义者用“性别角色”来指称社会对女性的规范，借以反抗利用女性生理来束缚、奴役女性的文化钳制；到了20世纪70年代前期，她们转而用“社会性别”来指称有关女性的社会文化含义。

第二阶段：对“二元对立”的解构（“社会性别”概念的成型）

中国知网 https://www.cnki.net

几十年来，社会性别（gender）概念已经成为西方学术界的一个重要理论范畴，也成为了国际女权运动的一个重要理念。

值得注意的是，自“社会性别”概念被提出和讨论以来，西方学术界对其所进行的内涵解读和意义剖析是丰富多彩的，而且往往是“仁者见仁、智者见智”的。

1975年美国著名女性主义学者盖尔·鲁宾在《妇女交易：性“政治经济学”笔记》中提出了著名的“性/社会性别制度”。她指出，是家庭再生产式的妇女交易导致了男性权力的固化，构筑了人们的社会性别身份；她甚至宣称，传统人类学和社会学的研究内容，必须在此观念下被重新打量。

20世纪80年代末期起，美国社会历史学家琼·斯科特在《社会性别：一个有助于历史分析的范畴》一文中，基于后结构主义理论做出了社会性别的新阐释。她认为：社会性别是社会关系的一分子；社会性别在表示权力关系时涉及四个因素，即文化象征、对象征意义的规范性解释、体制组织、历史的主体身份。她坚持把社会权力的分配与社会性别结合起来思考，以使人们重视政治与社会性别之间互为构成的关系，并以此来显示历史而具体的考察社会文化复杂层面的学术含义。

20 世纪 90 年代，先前将性别（sex）与社会性别(gender)区别的思路受到了女性主义的反思和修正。在西方学术思想界解构二元对立的认识论影响下，女性主义认为将两者对立容易使人觉得生理性别是不受社会文化影响的、恒定不变的非历史性物质。于是女性主义者反对将人的生物性和社会性割裂开来，继而进一步强调作为生物的女性也处处打上了社会文化的烙印。

自20世纪70年代发展起来的“社会性别”概念一直强调社会性别是人类社会组织性活动中制度的产物，正是由于各种各样社会体制和规范习俗将人框定在“男性”或“女性”的现实活动中。再进一步说，人的社会化过程恰恰是一个“社会性别化”过程。

同时，“社会性别”理论还强调了在文化层面上社会性别的运作机理。通常的情况是，在社会文化中，“社会性别”的含义被不断地提起，并被知识生产者复制或被文化传播者重申，继而形成了对既有社会性别观念的巩固；同时，这种巩固了的社会性别观念所营造的社会性别文化氛围，以观念、语言、符号的形式，潜移默化地渗透到对人的主体身份塑造的过程中去。这样一来，人的主体被社会性别化了。其实，社会性别的文化观念不仅体现在人们所采取的行动和选择中，更体现在社会组织机构和权力机构的决策过程中。

时至今日，“社会性别”理论已经成为西方女性主义学术研究的理论起点和思

中国知网 https://www.cnki.net

想元素；“女性批评”也已经进入国际学术研究的主流领域，成为具有国际性影响和世界性共识的基础性概念。

就“社会性别”理论对“女性批评”和女性主义学术研究的贡献而言，不难发现：“社会性别”理论的发展和成熟，有力地推进了“女性批评”和女性主义学术研究的崛起；可以说作为女性主义的一种独创性建构，社会性别观念为“女性批评”争得了巨大的学术荣誉。更重要的是，该理论为西方传统的人文社会科学领域填补了空白、提供了方法、弥补了缺失。同时，社会性别理论也直接或间接地促进了众多相关学科的发展。

1.3.3.2 “性别批评”与“双性别理论”

自 20 世纪后期以来，社会性别理论和社会性别研究早已超越了女性主义的单一立场，而走向更为广阔的思想领域。“学者们越来越注意到社会性别的‘关系性质’。妇女相对男性而言的社会位置，作为社会性别的关系，被置于复杂的支配机制中加以审视。许多人认为，如果没有男性参与改变现状，要充分认识并有效地改变妇女成问题的屈从地位以及她们的种种不利状况便是不可能的。男人显然也有社会性别。”[①]

同时，人们开始认识到，单一的女性主义视角并不能真正解决有关性别的所有问题，“性别批评”研究的思路被普遍接受。“性别批评研究的重点是性别（包括男性和女性）问题，并不是以女性问题为重点；它把男性和女性看做是一个复杂的连续变量，而不是两个对立的概念”；性别批评“将‘性别’看做是与‘性’截然不同的两个概念……‘性别’是语言、文化和与之相关的各种社会现象的综合产物。”[②]

即使是在女性主义内部，也有人觉察到了“单性别理论”的缺失。比如，那些“持唯物主义观点和后现代主义观点的女性主义学者对社会性别范畴本身的存在提出了疑问，认为‘女人’和‘男人’是这样一些社会类别，它们是由两者的相互关系来限定的”，“唯物主义女性主义强调社会结构关系，将男人和女人看作为建立在不平等的剥削关系基础上的社会群体；而后现代主义女性主义者则强调文化的解释，在她们看来，男人和女人是由推论所构建的类别。”[③]

由此，社会性别理论走向了另外一个方向，即以两性关系的视角来审视性别的社会状况，广义的社会性别理论丰富起来。先前的“单性别理论”逐渐被“双性别理论”所替代。

[①]王政，杜芳琴主编．社会性别研究选译[M]．北京：三联书店，1998：381-382

[②]申富英．女性主义批评≠性别批评[J]．解放军外国语学院学报，2004（3）：79

[③]刘霓．社会性别——西方女性主义理论的中心概念[J]．国外社会科学，2001（6）：55

中国知网 https://www.cnki.net

美国著名心理学家波利·杨—艾森卓在其著作《性别与欲望》中，站在后现代主义的基点上，勾勒了一幅男女两性共生发展的人格新图景，言明了一条通抵人与自我、人与他人关系和谐发展的心理生活的新路径。她主张：性别问题若要得到彻底解答，关键在于人们能够获得一种洞彻内心异性情结的能力。即男性要正确面对和体认内心潜藏的女性人格；女性也要正确面对和体认内心潜藏的男性人格，改变欲望对象的身份，树立欲望主体的意识。惟有如此，两性之间的关系才有可能谋求和谐发展。

波利·杨—艾森卓的理论，就其思想渊源而言，主要来自于三个方面。

首先，她借鉴了“建设性的后现代主义”的思想成果，比如诠释学和建构论的观点。“借助诠释学和建构论，艾森卓勾画出一个关于性别与欲望的后现代分析心理学图景。后现代主义的观点将实在最终分析为人类经验的实在：人被迫承担起自己不可推卸的责任，即主动参与创造自己的实在。”[①]

后现代主义看问题的一个基点是，人们对于任何一个问题的思考和言说，都无法摆脱意识对研究过程的影响，人的所谓“世界”是人主动建构的“经验世界”，不可避免地带有局限性“作为有形体、情感和语言的生物，人类成员既依赖于一个多样性的环境，又依赖于彼此的交往来建构人所共感的世界。因此，没有任何人在心理上完全独立于他人，完全独立的个人意识仅仅是一种天真的幻象。”[②]

其次，她系统地借鉴了荣格心理学中“双性别”的思想，并进行了深入的演绎。

艾森卓指出，人的生命的铺展过程就是一个不断展开两性差异的叙事过程，这种叙事一经形成，就会演变为一种无形的规约力量，它左右着性别角色的认同、个人的行为、自我的观念等等。

艾森卓格外推崇荣格心理学中对“刻板分类倾向”的分析，特别发扬了其双性别概念，即人人都有一种无意识的（或较少意识的）异性人格。“荣格的阿尼玛与阿尼姆斯学说揭示了一种真实：即在异性意象中反映出的是我们自己的真面目，尤其是当我们不切实际地把异性对象化或者尽力贬低其价值的时候，这一点更为清晰。”[③]由此引申，艾森卓坚持认为，以往的心理学理论往往都由男性提出，有意无意地沾染了父权主义、男性中心主义的习气，而在由她演绎的荣格心理学两性观念中，所倡导的乃是秉承着两性平等意识、权力分享精神的思考方式，她旗帜鲜明地将两性共生与人的自我完善、心理健康统一起来，以实现男女两性和谐发展的心理成长目

[①]刘慧姝. 性别与欲望的后现代叙事——波利·扬—艾森卓性别理论研究[J]. 外国文学研究，2004（3）：10
[②]刘慧姝. 性别与欲望的后现代叙事——波利·扬—艾森卓性别理论研究[J]. 外国文学研究，2004（3）：11
[③]刘慧姝. 性别与欲望的后现代叙事——波利·扬—艾森卓性别理论研究[J]. 外国文学研究，2004（3）：12

中国知网 https://www.cnki.net

标。

时至今日，社会性别理论包罗万象，社会性别观念纷繁复杂，想要对其全貌做一语道破式的描摹十分困难，但对其大致的思考方式还是可以总体把握的。当今的社会性别理论成果，在研究方法上至少可以归纳出下列流派：强调“性差异”的社会性别观；强调“地位”和“角色”的社会性别观；强调人际关系的社会性别观；强调过程的社会性别化观；强调“多重性统治制度”的社会性别观；民族志方法指导下的动态构成式的社会性别观；强调社会机制的社会性别观。[①]

1.3.3.3 “性别批评”的“批判性”

作为一种历史性的现象，至第二次世界大战之后，影视文化的社会影响日益显现；与此同时，许多西方学者也敏锐地捕捉到了这种时代变化。

20 世纪 50、60 年代，以美国学者 D. 贝尔为代表，提出了“后工业社会”来临的观点。该种理论认为，在后工业社会中知识和信息是“轴心原则”，社会因之而建构。20 世纪 70 年代以后，以法国著名学者波德里亚为代表，宣称“后现代时期”到来的主张，并由此引起了 20 世纪 70、80 年代以美国学者贝斯特和凯尔纳为代表的后现代话语的爆发。在这条认识轨迹中，相当一批后现代理论家认为，“具有新的技术、新的文化形式以及对当今时代有新的体认的当代社会构成了与现代生活形式的决定性的断裂”[②]。浸泡在以影视文化为主流的当代媒体文化的“声色之娱”中，使得“新的后现代主体将不得不学会与新的图像、信息和技术等大量激增的碎片打交道，还要学会处理这些东西”[③]。

面对此情此景，那些被公认为最有价值的看法和观点，大多都具有“批判性”。

无论是法兰克福学派的首开风气（阿多诺对流行音乐的研究、洛温塔尔对流行文学的研究、霍克海默对大众文化的研究等），抑或是 20 世纪 50、60 年代美国学者赫伯特·马尔库塞的“单维度的思维”的提法，还是随后兴起的女性主义的论说；无论是 20 世纪 80 年代对马克思主义、女性主义、精神分析、后结构主义的综合考察，还是 20 世纪 90 年代“多元文化主义”的普遍认同，其中都饱含着对种族、阶级、族群、性别、民族性的强调，对霸权、控制的话语的反省，对社会权力关系、两性关系本质的揭示。这一点在罗兰·巴尔特、雅克·拉康、米歇尔·福柯、路易·阿尔都塞、让-弗朗索瓦·利奥塔、雅克·德里达那里也有鲜明的体现。

[①]参见王政，杜芳琴主编. 社会性别研究选译[M]. 北京：三联书店，1998：378-396

[②][美]道格拉斯·凯尔纳. 媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治[M]. 丁宁译. 北京：商务印书馆，2004：32

[③][美]道格拉斯·凯尔纳. 媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治[M]. 丁宁译. 北京：商务印书馆，2004：32

中国知网 https://www.cnki.net

“批判性”正是文化研究的目的和特征。因为文化研究就是要质询“即成”、“定势”、“刻板”这些传统文化价值观与思维模式。打碎——重构或曰在解构中建构，当是文化研究的主旨。

在这里，批判性语境为我们审视当代影视文化提供了一面镜子：

首先，批判性社会理论以“联接”[①]的理念为基础，将文化文本放置于历史社会情境之中，进行对文化的复杂“联接”的追踪，用以阐明文化是如何通过对个人、群体的影响来塑造社会的。

其次，批判性社会理论归纳的是社会文化的“控制与抵制”的结构，通过剖析压迫和控制性的社会文化形式来言明社会转型、改造的正负趋向，以期社会文化的良好构建。

再次，批判性社会理论是一个很重要的认知路线，在学者们进行颇具实践倾向性的理论假设的同时，事实上也激活了政治性、文化性的社会实践。

综上所述，“性别批评”与“批判性理论”的彼此互动，使得跨学科、综合性影视文化研究的努力成为可能，并且为当代影视文化研究的发展揭示了一种崭新的路径。一方面，文化批判背景下的性别批评，重视对两性不平等关系的历史追溯，重视对两性社会文化权利平等的尊重，重视对两性社会文化利益的切实维护，正视两性的差异并促进两性社会角色的多元化发展；另一方面，性别批评维度下的影视文化研究，着力剖析传播的社会性别属性，着力纠正影视文化性别形象呈现的误区，着力扬弃影视文化性别叙事的偏狭，着力匡扶影视文化性别观念的正义。我们有理由期待，这种思考路径有利于打破传统学术疆域的，有利于打通传播与文化、文化与性别、性别与社会关系、社会关系与传播等相关领域，在交叉、融通、综合的理论背景下完成对影视文化的全新考察。

[①] 其英文对译词为“articulation”

中国知网 https://www.cnki.net

第2章　影视文化中的性别偏见

2.1　影视文化语言定义性别

2.1.1　影视文化中的性别符码

语言是人类最重要的符号体系之一，值得注意的是“因为语言是为了识别或赋予人类经验以意义而被建构的，所以在语言中被交流的知识和信息是语言自身的一种制造物。因此，在有待被命名的人类经验中，语言所识别的事物、物体、人、感情等等不是分离的实体；它们通过语言和在语言中被赋予的意义而被组织起来，通过这种方式语言代表或表征它命名的事物。”[①]美国人类学家爱德华·萨皮尔与工程师本杰明·李·沃尔夫就语言与思想之间的关系作了一个细致而缜密的理论假设：语言创造了心理范畴，人们以语言创生的心理范畴来理解世界；经由语言派生的概念网格成为过滤世界的网筛，惯常的、规则化的使用特殊语言产生了具有文化特定性的惯性思维模式，即“思想世界”。萨皮尔-沃尔夫假设曾经被许多文化学者所接受，人们逐渐形成了这样的共识：在语言中或是通过语言，社会和文化组织的核心原则被表达出来，即语言成为构造社会和文化的表征。既然语言是文化的，是人类交往的产物，那么就可以这样认为：语言定义了人类自身及人类世界。

社会语言学的研究将语言更深刻地嵌入到文化研究的领域内，在几乎所有社会语言学的分析中都包含了这样的共同认识：语言是一种具有文化特殊性的现象，语言建立在社会传统和文化经验的基础之上。

在结构主义和符号学那里，由语言研究所发展起来的符号学方法更为从事文化研究提供了一种有力的手段。当符号被组织到表述意义的系统中时，此种系统化的符号通常被称为“符码”。影视文化中的“符码”成为本章研究的主题。影视用来展开性别关系的文化表征方式暗含了大量的性别成见和性别霸权；正是这些“符码”再现或建构了对现代社会文化中权力运作起作用的特定意象。我们最终的目的是如美国社会学家戈夫曼所言：对这些性别再现的批评或揭露有助于反对这样的性别不平等或性别压迫。

2.1.2　“语言”定义“性别”

由于结构主义和符号学方法对文化研究的广泛影响，使得人们相信文化意义的

[①][英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：47

中国知网　https://www.cnki.net

表征和联系是通过语言得以衍生的。而且这种衍生是依靠两种系统来运行的：一种是“附加在语词上的习惯意义”；一种是“在特定的社会文化背景中言说的习惯方法”。这样一来，语言就与另外一些范畴发生了深刻的联系，这些范畴事关“表征”、“权力”、“不平等”。

西方学界的“文化政治”研究引入了“文化形式中的权力与权威的不平等”以及“文化实践的被争夺的本质”等理论思路，密切关注语言与阶级、种族尤其是性别之间相互纠葛的领域，形成了这样的认识：语言是承载着政治与文化的媒介，各种社会群体为控制语言而展开争夺。

俄国语言学家V.N.沃洛希诺夫主张，语言必须被放到社会语境和社会生活中加以理解。这种看问题的方式使我们意识到，被语言所描述的不仅仅是差异，更有“权力”。当语言被有权力的人所使用时，它可能是制造压迫的工具，这时语言表面所具有的似乎中立的、不偏不倚的自然属性就具有了伪装性和欺骗性。这种思考的结果是，在人类的社会文化生活中“改变语言的用法”受到格外的关注，改变的结果会有助于消除“语言压迫性”的影响。

有一个例子很能说明上述问题——《英国社会学学会准则》中规定了“关于反性别歧视语言”的准则，通过要求学会成员在学会的杂志、会议论文、讨论中使用无性别歧视语言，来进行更为公允、理性的学术研究。准则中提出“当人们打算同时指出两种性别的时候，大量的词组使用单词‘男人’或其他男性的对应物，而且大量的名词使用后缀‘男人’（man），由此就把女性从我们描绘的世界图景中排除出去。”[①]这个例子从一个侧面为我们描摹出了社会文化中的潜在关系。在人类的社会文化中，作为父权制表达的语言是社会文化的主流，由于主导语言的权力作用，女性的声音被湮没甚至被宣布为非法，有时候就连女性自己也认为她们在语言方面是没有声音的。

英国学者爱德温·阿登纳曾论述说，当人们说女性相对于男性“不善表达”时，其实渗透了这样的意思——公众话语舞台的主角是男性，公众话语的语言是以男性为意义标准进行编码的；对于女性来说，她们要么通过奋斗来喊出自己的声音，要么按照主流的标准学习男性的语言。美国学者罗宾·洛可夫在其著作《语言与女性的地位》中认为，女性的语言在形式上显得特别“无力”这一现象正好代表了女性相对于男性的从属地位。而许多文化学者也都发现了语言中的性别差异——从文化研究的视角看，一方面，社会文化中性别权力的不平衡在语言中被反映出来；另一

[①][英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：71

中国知网 https://www.cnki.net

方面，语言反过来成为一种建制力量，在社会文化中定义了性别。

2.2 影视文化中的男性话语霸权

“话语”，英文为“discourse”，最初是一个语言学概念，指称比句子更大的语言单位。从一般意义上来理解，人们表达出来、书写出来的语言就可以称之为“话语”；但语言学中的“话语分析”研究，常常突破了个人表述的复合语句的范围，而涉及人与人之间的交往互动，探究用来操持和控制特定语境下的语言之规约。传统的语言学仅仅将语言视为传情达意的沟通工具；而更多的现代社会理论则开始强调语言是表征文化的关键性介质，它展现了社会生活的本质。

在西方的思想文化史上，“话语”的概念不断发展，尤其是在后结构主义和符号学两个领域取得了许多重要成果。比如，后现代思潮的代表人物、法国著名思想家米歇尔·福柯为“话语”这个概念注入了丰富的学术内涵。在福柯那里，“话语”这一概念被用来言说一种实践的运作，这种实践运作既表述着构成社会和人的原则、假定、惯例，又促使这些原则、假定、惯例付诸执行。在福柯定义“话语”的背后，是西方学术界以“话语”概念替换“语言”概念的认知过程。早期的结构主义和符号学都曾倾向于认为“意义”是“表意”的结果、“语言”的功效。但是当考虑到历史情境、政治背景、文化环境等复杂因素时，“语言”的概念就显得力不从心了。与“语言”不同，“话语”这个术语本身兼有双重词性（即名词与动词的词性），所以它更易言明“话语”作为一种“行为”的含义，其指称视野显然优于“语言”。 福柯认为，一个“话语”就是“一个用来理解世界的框架”，一套话语作为一系列的规则存在则可以决定陈述的类型。更重要的是，话语可以揭示权力与知识的关系。福柯强调没有相关知识领域的建构，就不存在权力关系；任何知识都以权力关系为前提，并建构着权力关系。

以福柯、德里达等为代表的后现代主义学者认为：话语即权力，权力的运作派生了知识，而知识反过来又制造权力；权力由话语构成，在话语所标注的客观性背后，渗透着鲜明的意识形态性。既然话语构筑了社会生活和人类关系的规约，那么要打破传统的规约、谋求新的解放就必须改变话语、掌握话语权。福柯指出，所有的权力都制造反抗，反抗所使用的反面话语产生新的知识，宣扬新的真理，结成新的权力。

目前的学术界一般倾向于这样认识“话语”的概念，即话语在社会互动过程中得以表达，因而带有明显的社会性；社会性的话语具有行动性、历史性，并且是权

中国知网 https://www.cnki.net

力关系的展演舞台。在文化研究领域，“话语”的概念越来越受到重视，因为人们发现“话语”早已超出了单纯的文字功能，成为了一场性别意识形态的实践表演。因此性别视阈下的影视文化研究格外重视“话语”概念的下述内涵[①]：

第一，话语不仅表达意义，其本身也是社会性互动过程的一部分；

第二，话语既是历史的产物，也是人际互动的结果；

第三，话语表达社会位置和社会距离

第四，男性以拥有话语权而彰显父权制，女性话语薄弱，已有的话语较少反映两性的生活经验

第五，被语言命名的性差异和性秩序体现了性别权力关系。

顾名思义，“男性话语霸权”是指男性话语的强势地位，以及它对女性造成的统摄与规制。在漫长的历史发展中，男性话语长久地占据着主导地位，并与社会的主流话语合谋，使女性被历史遮蔽、涂抹、消解。“在‘男性中心’社会男人拥有绝对的话语权力，或者称‘话语霸权’，而女人不但没有话语权，还要做男性中心话语的传声筒，做男人意志的执行者。”[②]

时值今日，大家都承认这样的事实：传统的性别话语认定了所谓“男尊女卑”，历史的规制遮蔽了女性的话语权；在当下的社会文化领域（当然也包括影视文化传播领域），男性话语仍然占有着主要的地位，两性的话语权仍处在不平等的状态之中。

在影视文化中，是谁掌握了话语的主动权？有关影视传播的大量研究都证实了这样的现实：从声音的表达看，在男权社会中影视传播的主要内容仍然是男权社会的主流价值观，主流话语一直是以男性的声音为主，造成了女性为第二性声音的历史状态。

回顾影视文化的历史不难发现，在 20 世纪以来的岁月里，影视文化不仅没有消除传统文化当中男权话语至上的沉疴；相反，在新的时代条件和历史氛围下，影视文化又制造了新一轮的男权话语，加剧了社会文化中两性话语不平衡的态势。

百年电影几乎都是男性的“白日梦”，而女性“藏在这梦的阴影之中”；导致这一现象的根源在于 19 世纪末 20 世纪初工业革命所带来的价值判断混乱，尤以好莱坞类型电影为甚，“西部片、黑色片以及其他种类的类型电影实现着悲剧和史诗曾完成过的功能。但因为缺乏‘英雄史诗’时代和‘传统时代’的价值判断……男性

---

① 参见佟新．社会性别研究导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005：68－72

②王春荣，吴玉杰．女性声音的诗学[M]．沈阳：辽宁大学出版社，2003：17

中国知网 https://www.cnki.net

面临着孤独、恐惧和被阉割的危险，当男性不再能够在现实社会中成为主宰和操控者的时候，女性也不再能够成为引导男性的旗帜。男性退缩到温暖的潜意识里，在如同母亲的子宫一样安全和黑暗的影院中，从银幕上的男性英雄身上得到完美的镜中自我，实现主宰及操控的权利。”[①]男性对银幕的“主宰”和“操控”主要表现在影视文化的话语表达上。很多女性主义学者提出，在男权文化的社会里，整个影视文化话语是男权中心话语，女性遭到了象征符号上的消解，并以被责难、被琐碎化、被边缘化的方式呈现出来；而“女性形象理论”也认为，影视文化正潜移默化地影响着现实，当带有刻板印象的信息熏陶着观众时，影视文化成为了建构社会文化性别权力关系的一股力量。

2.2.1 文化“霸权”理论

霸权，英文为“Hegemony”，源自希腊文，其本意既指“支配他国的领域或统治”，也指各种类型的“支配”。到了 20 世纪，在意大利政治活动家和马克思主义理论家安东尼奥·葛兰西的著作里，“霸权”这一概念成为了一种详细考察文化权力之间关系的方法。

葛兰西在其著作《狱中札记》中，最早将“霸权”一词作为社会分析的一个核心概念加以使用。“霸权”理论的一个思路是：在现代资本主义社会，支配阶级不再主要依靠国家、军队或法院这些“强制装置”，而改以通过意识形态的“霸权装置”来巩固秩序；在这其中，大众传媒的日常活动就是制造“虚假的合意”的霸权行为。“霸权观念的关键不在于强迫大众违背自己的意愿和良知，屈从统治阶级的权力压迫，而是让个人‘心甘情愿’，积极参与，被同化到统治集团的世界观或者说霸权中来。”[②]

英国影视批评家 A.克拉克于 1992 年发表的《“你被捕了！”：警察电视剧和法律与秩序的虚构表征》一文，将 20 世纪 70 年代的英国电视剧作为研究对象，运用葛兰西的“霸权”理论分析了影片背后的文化寓意：社会支配集团意欲通过犯罪故事的渲染来制造法律秩序失衡的恐慌，并通过警察电视剧来重建其霸权地位。克拉克指出，当时的英国社会占有支配地位的霸权是一种社会民族改良主义，但是在激烈的社会矛盾下，这种霸权已然岌岌可危。就是在这样的背景下，统治集团使出浑身解数，不遗余力地在政治文化和意识形态领域重申自己的霸权，恢复自己的威信——问题在于，这种霸权的重建恰恰是采取了一种为人们所喜闻乐见的大众文化

[①] 田卉群. 沉默、缺席与边缘——看不见的女性[J]. 电影艺术，2003（2）：95
[②]陆扬，王毅. 文化研究导论[M]. 上海：复旦大学出版社，2007：183

中国知网 https://www.cnki.net

的形式。

随着“霸权”理论的传布，文化领域出现了所谓“葛兰西热”。这股热潮之所以会盛行，在大程度上要归功于20世纪60、70年代英国伯明翰中心的学术努力。斯图亚特·霍尔就曾在《文化、传媒与“意识形态”效果》一文中高屋建瓴地指出，葛兰西的霸权概念是文化研究的枢纽所在。在霍尔看来，在自由资本主义社会中，葛兰西所论及的“霸权”，往往不是通过统治阶级的直接压迫而实现的，相反经常是通过自愿认可的方式加诸在其他阶级头上。如此看来，霸权亦即意识形态的领导权不一定是采取强制来实施的，而是通过传媒等文化形式来运行的。于是，霸权不是一种恒定不变的状态，必须时时需要统治阶级来维护和经营，否则它就有可能丧失——这意味着文化话语必将是一个流动不居的、充满争夺、充满斗争的场所。就这样，伯明翰学派对葛兰西霸权理论的借鉴、阐释与弘扬，最终促成了文化研究的“葛兰西转向”。

葛兰西的霸权理论有效地解释了存在于大众文化的生产与消费过程中的辩证关系，也有效地调和了结构主义与文化主义在文化研究领域的纷争，把电影、电视、通俗文学与体育、青年亚文化等多个大众文化领域整合起来，形成对当代大众文化的超越性认识：“在葛兰西的理论框架中，大众文化既不是大众的文化扭曲，也不是他们文化的自身肯定，或者说他们自己的自我创造；相反，它是一块角力场，体现的是那些互为冲突的压力和倾向构成的关系。这样一个新的视野，就使我们重构大众文化研究中当务之急的理论和政治问题，成了可能。”[①]

2.2.2 “父系文化”与“男性中心主义”

以文化霸权理论的视角来考量影视文化则不难发现，影视文化一方面反映着“父系文化”，另一方面维持着“男性中心主义”。

“父系文化”即“男权制文化”，在西方学术界也被称为“父权制”(patriarchy)，指示了一种以男性为主导的两性制度和文化秩序。“是男人凭借他们的性别及与他人的血缘关系确立的男性统治，是以男尊女卑的意识形态确立和保护男性普遍优先权的性别关系秩序。”[②]

“父系文化”主要包括四个方面的内容：

第一，男性统治。在社会生活的各个领域中，男性始终占有权威地位。男性成为评价女性的尺度，“男尊女卑”成为社会性别秩序的基本样态，男性以其对资源

[①]陆扬，王毅．文化研究导论[M]．上海：复旦大学出版社，2007：189
[②]佟新．社会性别导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005：5

中国知网 https://www.cnki.net

的控制制约着女性的选择，男性不断赋予自己的统治以合法性。

第二，男性认同。在男权社会中，性别气质有贵贱之分。社会的核心文化观念和价值观念总是与男性和男性气质十分接近，而女性和女性气质相对而言是次等的。女性的价值被框定在有利于男人的狭小空间里。

第三，男性“施动”。在英文语法中有“施动”与“被动”之说，此处借用比拟“男权制”中男性将女性客体化的情况。“自母系社会解体后两性关系的失衡越来越明显，男性成为两性关系的主体，女性成为次体。男性是世界的主宰，女性则沦为男性的奴隶，女性是男性的所属物、私有财产”[①]。

第四，男性成见。在男权社会中，男性看待两性的思维已然“模式化”和“定式化”。可以说男性总是带着“有色眼镜”来看待女性。男性以二分法来思考女性，武断区分阳与阴、刚与柔、智与情、灵与肉、善与恶等；男性以“直线观”来评价女性，主观地认为历史在直线发展中注定了男性的地位，要改变现有的秩序就会打断进化的进程，导致社会的失调。

“男性中心主义”，也通常被直译为“菲勒斯中心主义”或“阳具中心主义”、“阳物中心论”。“菲勒斯”，英文为“phallus”，本义为“男性生殖器形象”。“菲勒斯中心主义”通常被作为一个批评概念用来指涉社会文化环境中无所不在的男权统治。因此所谓“男性中心主义”，就是以“菲勒斯”隐喻西方文化的实质，那种表面上标榜平等中立而骨子里却是男性至上的意识形态。“男性中心主义”概念的引入与我国学界对法国女性主义文论（特别是法国女性主义理论家克里斯蒂娃的“符号学”观点和当代法国小说家埃莱娜·西苏的“女性写作”理论）的译介有关。

在西方学术界，“菲勒斯”作为概括性描述男权文化的一个成熟概念，其产生和使用的过程极为复杂。

弗洛伊德的精神分析理论认为，女性是作为男性的补充和寄生物而存在的。弗洛伊德的理论基点也在于对“菲勒斯”的细致演绎——女性在童年时代的阴核只是没有发育完全的阴茎，在小女孩成长历史的重要瞬间由于发现男孩子醒目而显赫的阳具远胜过自己而产生了“阳具钦羡”情结，这恰恰是导致菲勒斯中心主义的最根本动因。在这里，弗洛伊德运用精神分析学中男性/女性对立的原则解释了父权制得以确立和运行的机制：通过纯粹的象征机制将男性/女性的生物性事实与文化身份捆绑在一起，并使这种逻辑推论成为两性都认同的“天然法则”而建构起社会文化秩序。美国批评家乔纳森·卡勒曾经深刻地剖析了这种所谓的文化“法则”：“有

[①]王春荣，吴玉杰．女性声音的诗学[M]．沈阳：辽宁大学出版社，2003：11

中国知网 https://www.cnki.net

关妇女的性和阳具妒羡的理论，实是控制妇女的一种方式：妇女越是妒羡阳具，男子的阳具便越见完美无缺，从而的的确确是‘优等的器具’。妇女的阳具妒羡再次确定了男人对自己性别的自豪，使妇女或者成为男子洋洋自得的资本，或者成为他性的对象。”[①]

在雅克·拉康的结构主义精神分析学中，“俄狄浦斯情结”中的父亲形象被转换为“菲勒斯”的概念。不仅如此，拉康还提出“欲望是对他人欲望的欲望”观点，他认为孩童的欲望就是成为母亲欲望的对象，亦即“菲勒斯”——在这里，“菲勒斯”超越了单纯的生理学意义，成为一个寓意广泛的抽象符号，象征着法权与父权，指涉着由此衍生的价值观念。

德里达的解构主义哲学理论认为，西方传统的形而上学认识论采用了“二元对立”的法则来把握世界，包括以男性/女性的对立来解释性别；但所有这些对立项之间的地位并不平等，存在着明显的等级关系；对立项中的第一项命题处于一种高级呈现的优先地位，而它的对立面处于被统摄、被排斥的否定地位。在解构主义看来，人们自认为把握住的客观世界或观念意识只不过是一个由语言构成的对那个世界的对应物，语言变动不居、构成繁复，因此所谓稳定、统一的“意义”和“实体”也只不过是人们的一种幻想；这样一来，认为社会、语言、历史都是向着一定目标或中心迈进的观念便不再可靠。解构主义大胆地揭露了社会文化是如何建构性别观念的，以往被认定是自然法则的男性的统治地位也是一种语言的建构、一种约定俗成，如果有一种力量的努力可以解构这一现状，那么这种秩序就注定被颠覆。

在影视文化领域，无论是在东方或西方，“菲勒斯中心”的男性话语表达随处可见，使得影视文化打上了深深的男权文化烙印。

2.2.3 “亚文化群体”与“第二性”

就一般意义而言，亚文化群体是指一定社会中的、在文化价值上与主体社会有显著差异的群体；在这里，“亚文化群体”用来描述处于“父系文化”和“男性中心主义”压制下的女性群体的境况，即所谓“第二性”的历史与现实。

众所周知，“第二性”的提法源自法国著名女权主义理论家西蒙娜·德·波伏娃的名著《第二性》。1949 年这部著作在法国的问世可谓“一石激起千层浪”。赞誉者将其称为“有史以来讨论女人的最健全、最理智、最有智慧的一本书”，甚至将其奉为西方女性的“圣经”；诋毁者如梵蒂冈教会将其宣布为思想有害的禁书。波

[①] [美]乔纳森·卡勒. 论解构[M]. 北京：中国社会科学出版社，1998：150

中国知网 https://www.cnki.net

伏娃基于19世纪末20世纪初以来西方世界女权主义运动的历史发展状况，怀揣着对法国妇女解放运动的热情期许，通过个人细致的社会体验，以一种鲜明的批判意识和人文主义关怀，对女性的历史与现状进行了全方位的、历史性的、哲学性的思考，为女权主义理论的发展奠定了基础，对后来世界范围内的女权主义运动产生了深远的影响。

概括的说，作为男性话语的“第二性”言说了这样一种观点：在社会历史和两性关系中，男性始终居于主导和决定地位，而女性处于被主导和被决定的地位；女性的历史和现状是由男性的需要和利益决定形成的；女性是次属于男性的“第二性”。正如波伏娃所揭露的那样，父权制文化造成了对女性的歧视，这种歧视运用二元对立的哲学思维模式，将两性关系处理为二元性的人类生活；社会确定男性为积极的文明典范，女性则是消极的、不合典范的“另一类”性别。

“菲勒斯中心”的男权文化根深蒂固地弥散于整个社会的政治、经济体制之中，充斥在文化艺术的各个角落里面，即使在影视文化领域也不例外。一直以来，女性主义的大量学术研究都旨在揭露两性关系不平等的社会机制。通过这些研究人们发现，正是男性话语通过对社会范畴进行了象征着主/次、优/劣的二元建构后，男权制在无形中取得了对女性的统治与支配。埃莱娜·西苏曾在她的《新生儿》中列出一张表格[①]：

主动性/被动性

太阳/月亮

文化/自然

白昼/黑夜

父亲/母亲

头/心

概念的/感觉的

逻格斯/情感因素

在这张二元对立的表格中，一切主动性的、积极性的、具有正面价值的判断都显示出了男性气质，而所有被动性的、消极性的、具有负面价值的判断都落到了女性身上。就这样，女性以“男性的对立项”的姿态反衬着男性的中心地位。

以中国大陆20世纪80年代以来的电影创作为例，不难发现这种“二元对立”式的文本建构模式。

[①] 转引自张岩冰．女权主义论[M]．济南：山东教育出版社，1998：116

中国知网 https://www.cnki.net

影片《黄土地》（导演：陈凯歌，1984 年）、《暖》（导演：霍建起，2003 年）等表达了这样的男性话语：在两性间，男性是“启蒙者”，是“文明之光”；女性是被启蒙者，是“自然的”、未被开垦的“处女地”。正如弗洛伊德在《文明及其不满》中首次提出的论调“女人缺乏文明”——在男性话语中，女性通常与较低的物质自然相等同，“女人在‘象征之外’……即在法令的领地、语言之外，她被排除在任何与文化以及文化秩序的关联之外。”[①]

影片《我的父亲母亲》（导演：张艺谋，1999 年）仍然承袭了二元对立的建构模式，将片中“我的母亲”幻化为男权文化象征秩序中忠贞、纯情的爱情符号。纵观全片所描写的男女主人公坚持 40 年的爱情故事，有一条叙事线索贯穿始终——乡村小学里传出的朗朗书声。通过这条线索，我们看到了文本背后的话语机制——“我的父亲”与“我的母亲”40 年爱情的起点源于母亲年轻时对“文明”的强烈渴望与向往。在影片中，女主人公招娣就像是未经任何雕琢的淳朴的自然，似一张纯洁的白纸等待文明的书写；当少女的纯真无知得到男性的文明之光普照时，女性依靠男性的提升与拯救，完成了人生的完满。

影片《暖》不仅沿袭了文明/自然的二元建构模式，而且从女性主义的视角看，它甚至在温情的背后给女性制造了一个近乎残忍的悲剧结局。在影片中，男性再一次成为那道“文明之光”，无论是小武生抑或是林井河都曾让女主角暖肝肠寸断、相思成灾；而女主角并没有因为个体的优秀（影片中描写学生时代的暖美丽漂亮、能歌善舞）取得人生的转机，相反地她总是在等待男性的“拯救”。由于没有等来男性的拯救，没有得到爱情的提升，对外面的文明世界有着强烈渴望的女性只能不幸地拖着残疾身躯在乡间与文明世界相隔万里。

综上所述，当我们从性别关系和性别话语表达的角度着手去解剖影视文化的文本建构时，在三部优秀影片的背后——无论是《黄土地》、《我的父亲母亲》还是《暖》，都在热衷描摹女性对文明（男性化的文化象征）的憧憬与渴望。但同时，男性话语对女性主体性和生命力的压抑亦十分明显：翠巧的生命湮没在滔滔黄河水中；母亲招娣在朗朗书声的幻境中度过余生；暖继续与文明相隔万里。

2.2.4 “被看”的客体与“空洞的能指”

劳拉·穆尔维于 1975 年发表的文章《视觉快感与叙事电影》一直以来被认为是 20 世纪 70 年代最为重要的女性主义文献之一。在这篇著名的论文中，劳拉·穆

[①] [美]约瑟芬·多诺万．女性主义的知识分子传统[M]．赵育春译．南京：江苏人民出版社，2003：158

中国知网 https://www.cnki.net

尔维尝试对精神分析理论进行“政治性运用”，提出了影视文化中关涉两性权力关系的要害性问题，即“看”与“被看”。正如穆尔维所指出的那样：“对于男人的想象界自我来说，‘女人’这个符号，更重要的是女性形象，是作为‘被阉割’的他者而存在的；作为符号的‘女人’和妇女形象，巩固了父权秩序。‘女人’因此‘在父权文化中是作为男性他者而存在的；在象征秩序的限制里，男人可以通过语言命令把自己的幻想和迷恋强加给沉默的女性形象，如此保持他的幻想和迷恋，而女人却被束缚在她的位置上，女人是意义的承载者，而不是创造者’。”[①]劳拉·穆尔维的论述言明了影视文化的一种现实，即在男权话语下女性沦为了“被看”的客体。

“看”与“被看”问题的提出，与 20 世纪以来西方思想文化界的“反视觉中心”的思潮有着密切的联系。在这个过程中，诸如“艺术与性别”、“广告与性别”等方面的研究对后来的影视文化研究产生了影响。

英国艺术评论家约翰·伯格在《观看之道》一书中考察了欧洲油画传统的多重纬度，阐释了潜藏在绘画作品中的有关性别的表征是怎样渗透着权力的。伯格以西方绘画艺术中的裸体油画为例，指出了画外存在的“男性的凝视”：“在一般的欧洲裸体油画中，主要的角色从来没有被画出来过。他是在油画前面的一个观察者，并且被假定是一个男人。”[②]在这里，伯格明确的指出：女人被绘成了要被男人看的东西；裸体的表现是邀请性的，画中裸体的女性邀请画外男性的凝视。显然，裸体画里的女人是相对被动和无力的，这种在西方艺术传统中常见的现象背后浸透了男权，并且再生产了有关性别的思维观念，即女人是有待被男人观看的客体。

自 20 世纪 70 年代以来，随着文化研究的深入，“符码研究”开始关注现代广告传播中的表征问题，并且这种研究经常是以性别为主题加以展开的。在英国作家大卫·洛奇的小说《好作品》(Nice Work) (1989)中有一段对 Silk Cuk 牌香烟的符号学分析十分生动：“这是一幅照片，上面是一大片波状的紫色丝绸，其中有一条单独的裂缝，仿佛丝绸已经被人用剪刀剪开。除了政府关于吸烟的健康警告，广告上没有任何语词。……为了解码它，你必须首先知道一种香烟的牌子叫 Silk Cuk。广告是对于一个不在场的名字（即 Silk Cuk，它的字面意思就是丝绸切面，正好与广告画面暗含的意思吻合）的画像化表征，它像一个猜字的画谜。但是这个图像也是一种隐喻。那闪光的绸缎，有着妖娆的曲线和诱人的外观，明显地象征着女性的身体，其间那条以浅颜色加以突出的醒目的椭圆形裂缝，更明显地象征阴道。广告

[①][英]休·索海姆. 激情的疏离：女性主义电影理论导论[M]. 艾晓明，宋素凤和冯艽艽译. 桂林：广西师范大学出版社，2007：75

[②][英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：83

中国知网 https://www.cnki.net

由此唤醒了人们感官和性虐待的冲动，一种穿透和损伤女性身体的渴望。”[①]“很多作者已经注意到广告用来展开性别关系的特定表征的途径。女性主义作家认为，广告通常包含了大量对女性的粗俗的漫画式的活陈旧看板的再现。”[②]美国社会学家戈夫曼就曾在自己的著作中考察了许多广告性别化的案例，他认为对这些性别再现方式的批判有助于让人们弄清其性别不平等或性别压迫的实质。

进入 20 世纪后，随着影视文化对人类社会生活的全面渗透，视觉中心主义的“全视机器”（all-seeing apparatus）引发了前所未有的文化焦虑；无所不在的“看”与无所不在的“被看”纠葛在一起，主体的存在遭到前所未有的挑战与消解。尤其是在拉康和福柯所掀起的视觉文化研究思潮中，“主体的自我建构”与“他者的凝视”被联系起来加以思考，于是有关文化中的权力运作的问题就被清晰地暴露出来。按照拉康的思路，“凝视”是“主体向他者欲望之网的一种沉陷”；“凝视是一种统治力量和控制力量，是看与被看的辩证交织，是他者的视线对主体欲望的捕捉。”[③]而到了劳拉·穆尔维那里，“男性的凝视”更成为了挑战影视文化男权话语的重要武器。

大量研究表明，影视文化中的男性话语在表述两性关系时，总会把女人描绘成欲望的对象、被看的客体。“在这种描述中，为了符合文化关于女性魅力的理想而鼓励女人去发展那些品质（美貌、性感、被动和无能）在把她们物化和非人化的过程中作出了‘贡献’，而且，鼓励男人去示范的品质（攻击性、性特征和力量）也把他们和虐待女人联系到一起。”[④]问题的关键在于，当女性成为了被看的客体，“无论女性作为隐喻的形象，还是‘美’的形象，其实质都是对女性角色本身的物化与空洞化。‘女性’这一角色被抽离了她本应具有的无限丰富的内涵和无数种解释的可能性。在这类形象中，我们看不到女性真实的面目，看到的只是被男性命名、规定、解释的女性。女性作为主体已被男性话语霸权逐出主流话语体系，代之以可被把玩、消费的‘物’，或可供欣赏的‘美’的载体。‘女性’这个词也由之而成为‘空洞的能指’。”[⑤]

有学者指出：“美女如云的杂志封面、美女云集的电视剧几乎都是将女性的年轻与漂亮联系在一起，这样女性不仅是在‘非主体’的地位、不仅是‘他者’，是

[①][英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：58
[②][英]阿雷恩·鲍尔德温等. 文化研究导论（修订版）[M]. 陶东风等译. 北京：高等教育出版社，2004：61
[③]克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹等. 凝视的快感[M]. 北京：中国人民大学出版社，2005：8
[④][美] 朱丽亚·T. 伍德. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：196
[⑤]姜红. 大众传媒与社会性别[J]. 新闻与传播研究，2003（3）：17

中国知网 https://www.cnki.net

被看、被享用的对象，更把性别歧视和年龄歧视内容同时表达到一个极端。应该意识到的是：如果将对女性美的欣赏简化为‘性的对象’时，实际上是以牺牲女性作为一个价值主体为代价的，这样的女性只能继续处在一种附属、依附、被动的地位。”[①]

劳拉·穆尔维曾经在其名篇《视觉快感与叙事电影》中对好莱坞“悬念大师”希区柯克的某些代表作品进行了基于精神分析理论之上的女性主义解读，深刻地指出了其背后潜藏的两性之间的“看”与“被看”的权力关系。劳拉·穆尔维认为，在诸如《后窗》、《晕眩》（Vertigo）这样的影片中，作为男权思维主导的希区柯克“通过观看癖的色情主义把一个形象的魅力当成影片的主题。”[②]

与劳拉·穆尔维同时代的其他学者也注意到了影片《后窗》所营造的关于影院观影的隐喻：影片中的“男主角杰夫（Jeff）与对面的公寓楼中的事件”同现实中“观众与银幕”之间正好形成了互为对应的关系——杰夫在后窗向公寓楼的观望好似观众向银幕的凝视。在影片的高潮部分，当杰夫看见漂亮、时髦的女友作为一个犯禁的闯入者被歹徒威胁、惩罚而挺身拯救时，最终使现实中影院观众的“窥视癖”与“恋物癖”得以达成。

劳拉·穆尔维在分析影片《晕眩》时曾一针见血地指出：“他（男主角，笔者注）把尤蒂重新建构为爱德琳，迫使她在细枝末节上都遵从他物恋的实际外貌。她的裸露癖、她的受虐狂使她成为司各迪的主动的虐待狂—窥视癖最理想的被动对手。她知道她的角色就是表演，只有表演彻底，并且一再重演，她才能维持司各迪的色情兴趣。但是在重复做的过程中，他确实把她整垮了，并且得以暴露她的犯罪。他的好奇心获得彻底胜利，而她则受到惩罚。”[③]所以劳拉·穆尔维认为，希区柯克影片中的这类男主人公具备男权制的一切属性，牢固地象征着男权秩序；并且鲜明地呈现了两性之间“看”与“被看”的权力关系状况以及男性的霸权威力。

2.3 影视文化中的“刻板成见”与角色定型

美国著名政治学家、新闻工作者李普曼(1889-1974)在《自由与新闻》、《舆论》等著作中，提出了一个重要的概念即“刻板成见”。所谓刻板成见“指的是人们对特定事物所持有的固定化、简单化的观念和印象，它通常伴随着对该事物的价值评价和好恶的感情。刻板成见可以为人们认识事物提供简便的参考标准，但也阻碍着

[①]孙中欣．批评及对批评的反思——大众传媒与性别[J]．社会，2002（4）
[②]克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹等．凝视的快感[M]．北京：中国人民大学出版社，2005：12
[③]克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹等．凝视的快感[M]．北京：中国人民大学出版社，2005：14

中国知网 https://www.cnki.net

对新事物的接受。个人有个人的刻板成见，一个社会也有其社会成员广泛接受和普遍通行的刻板成见，因而它也起着社会控制的作用。”[①]李普曼指出：“所以影响中最微妙和最有普遍意义的是创造和保持固定的成见的储存物。在我们观察世界以前，已有人告诉我们世界是什么样的了。对于大多数事物，我们是先想象它们，然后经历它们的。如果不是教育使得我们已敏锐地意识到这一点的话，那么这些先入之见会深深地支配整个知觉过程。”[②]社会心理学研究表明，刻板成见的形成主要来自于两个方面，即直接的方面和间接的方面。从直接方面看，直接性的人际交往或群体经历，将事物的特点笼统化、模式化为刻板成见；从间接方面看，在他人推介、传媒描述后，刻板成见逐渐生成。显而易见，在传播发达的当代社会环境中，在人们刻板成见的形成过程中，包括影视媒介在内的大众传播起到了不可低估的作用。

众多的影视文化研究不断地证实了一点，即影视媒介的表征运作能够强化已确定的含义，“通过反复表现已被人接受的符号含义，解释符号的规则便更加牢固地确立起来。这个过程可以称为媒介描述的‘稳定’功能。”[③]这个过程的结果使得“媒介往往通过树立榜样，不断地重复刺激，引起认同、模仿，最后逐步将某种已确立的含义固定下来。”[④]正如李普曼所言“固定的成见的体系可能是我们个人传统的核心，是我们社会地位的防护。”[⑤]

当“刻板成见”的理论思想被运用到性别研究领域时，一个衍生的概念便随之出现，即“性别偏见”。显然，“性别偏见”是指对社会性别的刻板成见。不可否认的是，在影视文化中，存在着大量的“性别偏见”。

“性别偏见”在媒介研究领域所引发的一个直接关联的概念便是“角色定型”。“媒介中‘角色定型’的英文原文为‘STEREATYPES’，旨在批评大众媒介总是对具有丰富个性、多种潜质和才能的女性群体进行简单和统一的归类。其中，最为常见的是将女性归为附属于男性的传统角色。角色定型通常是从男权文化中心的角度对女性进行概括，因而带有贬义。主流文化所赞同的进取精神、理性思维和领导才能一般归为男性的特征，而被动、缺乏理性等消极特征被归为女性所有。”[⑥]

刻板成见、性别偏见、角色定型——当我们将这三个概念加以联系思考时，影视文化中两性之间的权力关系便从一个侧面变得昭然若揭。在影视文化中，传统的

---

① 郭庆光．传播学教程[M]．北京：中国人民大学出版社．1999：260
② [美]沃尔特·李普曼．舆论学[M]．北京：华夏出版社，1989：57
③ [美]梅尔文·L·德弗勒等．大众传播通论[M]．北京：华夏出版社，1989：379
④ 姜红．大众传媒与社会性别[J]．新闻与传播研究，2000（3）：20
⑤ [美]沃尔特·李普曼．舆论学[M]．北京：华夏出版社，1989：61
⑥卜卫．大众传媒与儿童性别角色的社会化[J]．青年研究，1997（2）：26

中国知网 https://www.cnki.net

性别偏见主要表现在以下几个方面。

2.3.1 “议程设置”功能的实施与女性的边缘化

“议程设置功能”作为一种理论假说，最早见于美国传播学家M.E.麦库姆斯和D.L.肖于1972年发表的一篇论文，该文登载于当年度的《舆论季刊》上，题目为《大众传播的议程设置功能》。这篇文章针对1968年美国总统选举期间“传媒报道对选民投票行为的影响”这一课题，进行了周密的实证调查研究，并得出了分析结果。从此开始，随着现代大众传播学的发展，“议程设置功能”理论不断被丰富和完善。此项研究为我们提供了这样一种思路：就物理视野和活动范围有限的普通人而言，他们对于社会生活中的事物及其重要性的认识和判断通常受到了大众传播的深刻影响，大众传播媒介不仅是重要的“信息源”，而且更是重要的“影响源”。

以上述理论的视角来看待影视传播中的性别偏见问题则不难发现，影视文化在潜移默化中发挥着巨大的“议程设置功能”，其结果便是使得人们对于性别关系的认识与判断受到了影视文化的深刻影响，影视文化被打上了浓重的男权文化的烙印。

从传播学的角度看，传播效果分为认知、态度和行动三个层面，这些层面彼此衔接、环环相扣以形成完整意义上的效果链条。在这个链条中，“议程设置功能”理论的着眼点是这个链条的最初环节，即认知层面上的“效果”。认知层面的效果与态度层面上的效果有很大不同，前者涉及对“思考对象”的影响；后者涉及对“思考方式”的影响。影视文化的“议程设置功能”使我们发现，充满男权色彩的文化秩序将男性价值置于主流位置，而女性的价值则被置于边缘位置。“媒介不遗余力地强化这种两性成见：即女性特征是肉体的、非理性的、温柔的、母性的、依赖的、感情性的、主观的、缺乏抽象思维能力的；男性特征则是精神的、理性的、勇猛的、富有攻击性的、独立的、理智的、客观的、擅长客观分析思辨的。而且，媒介往往通过树立榜样，不断地重复刺激，引起认同、模仿，最后逐步将某种已确立的含义固定下来。一旦传媒对‘刻板成见’认同，那么其传播的社会文化传统、社会文化价值观念、社会道德准则和社会榜样就会对受众产生潜移默化的长远影响。”[①]

值得注意的是，“议程设置功能”理论所考察的不是某一次影视传播活动所产生的短期效果，而是作为整体的影视文化传播在全部历史过程中的一系列活动所产生的长期、综合、宏观的社会效果。那么显而易见的是影视文化的“议程设置”造

[①]鲍海波．传媒对女性象征性的歼灭——“女性与传媒研究”之三[J]．新闻知识，2003（5）

中国知网 https://www.cnki.net

成了女性的被“边缘化”的现实，正如一篇名为《男人选择世界，女人选择男人》的文章中所描述的那样：“男人的终极选择是世界。因为选择了世界，所以男人们造出了飞机、轮船、火车、宇宙飞船。这一切都印证了男人的选择是雄心勃勃且无坚不摧的。男人选择了世界也就选择了激情、宽容、忍耐、冒险……女人的终极选择是男人。为了选择男人，她们选择了柔情、撒娇、考验、保险……”[①]

“议程设置功能”理论暗示了这样一种影视文化观，即影视文化在无形中进行着“环境再构成作业”，影视文化不仅没有如实反映社会文化中两性尤其是女性的现实，而且影视文化有目的、有意识地依照男权标准设置议题，造成性别偏见。

2.3.2 文化陈规的散布与女性主体价值的缺失

在美国作家卡耐基夫人所撰写的畅销图书《写给女孩子的信》[②]中，作者苦口婆心地向即将成人的女孩子们散布着传统文化中男权制的陈规：“帮助丈夫成功，给他幸福，就是一个女人最有价值的‘终生职业’”；女孩子的人生角色应该是丈夫忠实的信徒、丈夫家里的同事、听话的太太、丈夫的五官；妻子有责任给丈夫一个甜蜜的家，一个妻子在家里必须是“洗衣妇、厨师、裁缝师、护士长、保姆、打杂专家、兼任司机、书记员和记帐员、购物专家、公共关系专家、女主人、人事主管、顾问、牢骚发泄对象、总经理和主管”。将卡耐基夫人对女孩子的教导与诸多影视文本的教化宣传对照起来就会发现，影视文化一直受到男权文化的牵制，不断地传播着传统文化的陈规，造成了女性主体价值的缺乏。

比如，在20世纪20年代中国早期的电影创作中，“由于深受西方文化的影响，在上海等大都市出现了追求西方生活方式、沉迷于享乐的浮华奢靡的氛围，这一时期影像中的女性大都有‘欧化’的倾向，如影片《海誓》，突出表现的是欧化小资产阶级的艺术趣味，新式恋爱，一派洋味。不仅人物性格非常模糊，而且也缺乏足够的时代内涵，妖娆、妩媚成为这一时期女性的特质。也就根本谈不上自觉的女性自我意识。”[③]

即使到了20世纪90年代，在我国的影视创作中，依然可以发现诸多以“母亲”为题材的影视文本中所流露出的传统文化的陈规。在当时颇有的影响的影片《九香》（导演：孙沙，1995年）、《漂亮妈妈》（导演：孙周，1999年）和电视剧《嫂娘》（导演：于敏，1998年）等影视文本中，作为“母亲”的女性形象依然得到了“本质主

[①]参见男人选择世界女人选择男人[EB/OL]. http://yesee.qianlong.com/4010/2003-5-12/229@834416_1.htm
[②]参见卡耐基成功之道全书. 沈阳：沈阳出版社，1995
[③]黄宝峰. 谁决定了银幕时代女性?——百年中国影像中的女性形象[J]. 电影，2003（9）：41

中国知网 https://www.cnki.net

义”式的呈现，这些女性被褒扬之处都在于她们甘愿放弃主体性的欲望和要求成全了传统男权文化所标榜的“牺牲、宽容、无私、奉献”的“美德”。

以影片《九香》与电视剧《嫂娘》为例，两个文本有着相似的情节框架，均表现了一位伟大的女性含辛茹苦抚养子女的故事，且都设置了一个失去父亲（男性）的家庭环境；而且叙事模式如出一辙，即母亲千辛万苦抚育子女成才而最终获得精神上的安慰。然而，在这样的文本叙事背后，作为“母亲”的女性的异化色彩却暴露无遗。影片《九香》中的一些情节设置令人深思——母亲九香与丈夫生前好友老关患难中产生感情，但遭到大儿子天宝的极力反对；儿子不许弟妹接近老关，把铁钉放到老关的鞋里以示警告，甚至把老关给母亲的定情物踩得粉碎。接着影片表现了女性的“伟大”，母亲强忍着情感上的孤寂而斩断情丝，自动放弃了主体的欲望和要求。影片中儿子起身竭力维护母亲的贞节与清名，实际上表露出的是文本创作潜意识中的男权价值心态；在父亲（男性）不在场的情境下，母亲（女性）对儿子的妥协象征着对男权价值体系、男性中心规范的认同，恰恰反映了母亲（女性）在家庭中貌似中心实则边缘的异化处境。“在这些影视剧中，母亲个人的爱情幸福与以男性为中心的家庭(子女总被描述为男多女少）的矛盾最终都以母亲的自动放弃为调和的途径，而母亲们的这种选择常被社会评价为牺牲、奉献等美德加以赞颂和宣扬，这些诸如牺牲、奉献的品格于是形成了母性的必不可少的组成部分而加在女人的生命历程中，当女性主动把这些标准当作选择的标尺时，她们要付出的是个体生命的需要被抑制、被忽视甚至被排除的巨大代价”。[①]

有学者以20世纪90年代以来中国内地影视剧中的女性形象塑造为研究对象，指出其背后所反映的男权宰制影视话语权的现实：从90年代初电视连续剧《渴望》中的刘慧芳开始，影视文本不断塑造着符合男权社会、封建理想的完美女人形象——“《咱爸咱妈》中的老乔太婆，《坐标》中的魏华、梁芳，《今冬不言情》中的吴巧云，《亲情树》中的大姐，《空镜子》中的妹妹等。这类女性以照顾家庭和亲人为生活的中心，凡事都以别人的利益为重，往往牺牲自我顾全亲情或家庭。这类女性之所以被认可主要是因为能够获得广大男性观众的喜爱，是当今男权控制社会秩序，主宰艺术话语权力真实存在的清晰折射。”[②]

2.3.3 男权规范的强调与女性审美取向的偏差

在传统的男权文化中，男性与精神的关系比较密切，而女性与身体的关系比较

[①]何金梅．母亲：女性的生存镜像——当代大众传媒中的母亲形象审视[J]．三明高等专科学校学报，2002（3）
[②]王利丽．男权话语中的道德化诉求——近年中国电视剧女性形象塑造的主要倾向[J]．当代电视，2006（4）

中国知网 https://www.cnki.net

密切。大量女性主义研究都揭露了男权制下男性关注的只是作为性欲对象的女性身体的实质。在影视文化中，大量的男权影视文本更多关注的是具有消费性的年轻貌美的女性的身体；这种社会男权意识的强调，致使社会文化中对于女性的审美取向发生了重大偏差。

影片《毕业生》（美国，1967 年）和《洛莉特》（法国，1997 年）就表现出男权文化视野下对女性身体的关注和对女性作为性欲对象的把持。无论是年轻的大学毕业生，还是不惑之年的大学教授，两部影片的男主人公都视年轻貌美的姑娘为尤物，而把她们的母亲视为鸡肋。在影片《毕业生》中，年轻的男主人公将自己与罗宾逊太太的情人关系形容为“和握手没有什么区别”；在影片《洛莉特》中，中年男主人公翰伯特把洛莉特的母亲轻蔑地称作母牛。我们甚至还可以在影片《美国美人》（美国，1999 年）中看到中年男性对少女的那种过分迷恋的窘态。

影视文化误导了人们对女性的审美，这种误导主要体现在两个方面[①]：其一是仅仅肯定女性的外在美，而忽略女性其它方面的品质与才能；其二是将女性美的类型单一化，从男权立场出发来界定符合男性性欲对象标准的女性美。正如波利·扬—艾森卓所揭露的那样：“我们都有意无意地、不由自主地注意女人的形体，打量她的眼睛、口唇、胸部、臀部、腿部的大小及形状，揣测她皮肤、头发、肌肉的质地，评判她的身体各处的苗条程度。在这种近于宗教仪式化的体形分析过程中，女人是一个客体：在他人眼中和她自己眼中她都是一个被动的评价对象，而不是主体。”[②]

当影视文化别有用心地参与到大众传媒文化的建构中，将女性审美价值异化为“观赏性”时，女性的地位就面临着严重的危机。“大众媒介强调的是女性的观赏价值，比如对于女性容貌和身材的重视。女人如果没有容貌、身材和性感这些外在条件就不会被别人赏识，于是外在的观赏性成了女人价值的第一体现。中国传统社会强调的郎才女貌在今天并没有改变，只不过是换了一个花样而已。现在媒体上声势浩大的选美比赛，铺天盖地的化妆品广告、美容美发广告、瘦身广告以及香车美女广告随着商业主义的炒作而大行其道。‘人造美女’的神话成了一些女孩子的梦想，于是她们不惜冒着毁容的危险，将大把金钱交给医院。‘做女人挺美’，这一语双关的广告，暗含了男人对女人的审美要求和女性在男性审美熏陶中的自我期待。另一则丰乳广告‘挺不起胸，怎能抬得起头’，则将这种审美观赤裸裸地强化到极致，

[①]参见卜卫．大众传媒与儿童性别角色的社会化[J]．青年研究，1997（2）：27

[②][美]波利·扬—艾森卓．性别与欲望——不受诅咒的潘多拉[M]．杨广学译．中国社会科学出版社，2003：105

中国知网 https://www.cnki.net

一个女人要是没有挺拔的胸脯,她就丧失了作为女人的自信。'身体美学'的大肆泛滥,与其说解放了女性,不如说更进一步将女性摆到了被看和被利用的位置。"[①]

不仅如此,当影视文化大肆宣扬女性外在美时,其背后潜藏的话语是对女性能力的扭曲。"大众传媒将女性的智力限定在追求时尚、爱情和享受上,将她们的主要兴趣限定在化妆品和首饰上,而极少在社会事物、科技和事业上用脑子。男人追求事业的成功,女人则在事业上毫无建树,无能的女性形象一再被塑造。现代传媒通过大量方式制造美女形象,如名目繁多的'汽车小姐'、'形象代言人''礼仪小姐'等,这些形象与妇女的工作、生活、学习毫无关系,所注重的仅仅是美的外表,或者说'包装'。以此把人们的眼球集中在女性的外在生理特征上,而忽略女性的知识修养、文化内涵及对社会所做的贡献。"[②]更为可悲的是,女性对性别偏见的无奈认同。

性别角色定型化对女性带来的伤害是巨大的,它不仅再次固化了传统的男权文化陈规,更重要的是它阻碍了女性解放与发展的脚步。"虽然时代在不断地进步,但是影视还停留在传统陈旧的两性观念上,女性形象还是不偏不倚地在传统的价值座标上徘徊。许多影视作品给人一种重复和趋同,正是因为其中的两性角色是凝固的。优秀的男人身边常常簇拥着几个女性,男人左拥右抱,以爱情为幌子,游刃于家庭、情人、'家花'、'野花'之间,女性则为他们你争我夺、争风吃醋、刀光剑影,甘心全身心地奉献,好像丧失了独立的价值和尊严。而女性形象本身也常常是类型化的,女性成了男性愿望的载体,她们要么是理想化、模式化的'完美'女性;要么是恶毒的令人不耻的淫女荡妇。这样的二分法不容置疑地裁定了女性的性别角色,僵化了对女性的审美机制。《大宅门》、《让爱作主》、《一声叹息》、《牵手》等一大批具有较大影响力的作品莫不如此,都或隐或显地让我们看到了传统两性情爱关系的图谱,都让我们看到了无声的、失语的、面目相似的女性,听到了她们'于无声处'的那一声幽幽的叹息。"[③]

2.3.4 男性气质的宣扬与女性生命感觉的弱化

马克思在论及两性问题时指出:"每一个了解一点历史的人也都知道,没有妇女的醒来就不可能有伟大的社会变革,社会的进步可以用女性的社会地位来精确地

[①] 汪振军. 大众传媒与社会性别观念的传播[J]. 中州学刊, 2007 (3): 253

[②] 曾洁, 吕尚彬. 大众传媒中的"性别成见"与青年女性社会化[J]. 湖南大众传媒职业技术学院学报, 2005 (2): 77

[③] 胡慧翼. 性别视角的转换和女性主体性的"滑落"——女性文学从小说到影视的文化反思[J]. 南京师大学报(社会科学版), 2004 (1): 121

中国知网 https://www.cnki.net

衡量。”[①]在这里，马克思首先强调了妇女觉醒的非凡意义。事实上的确如此，从社会性别理论的角度看，此番言论涉及到了两性尤其是女性的主体性问题。而令人忧心的现实状况是，以影视文化为代表的现代大众传媒文化始终笼罩着浓厚的男权氛围，这种氛围甚至影响到了女性对自己主体性的认识，女性的生命感觉日渐愚钝，这为女性走向真正的解放和发展制造了重重障碍。“不论男人还是女人，在社会上生存，要做一个自立、自尊、自重、自爱的人，没有主体性是不可能的。现代社会发展最重要的标志就是每一个人都是独立自在的人。‘我是我自己的’表明我不是别人的奴隶，我有自己的意志和选择。我无法替代别人，别人也无法替代我。我的生存，只能由我来承担；我的价值，只能由我来创造；我的尊严，只能由我来维护。‘认识你自己，成为你自己’表明了每一个人对自己都应该有一种自觉意识，每一个人都应该有理想的自己，通过自我奋斗达到自己的目标。这种以个体为本位的价值观是现代社会成熟的标志，对于一个社会来讲，只有当每一个人都得到自由全面的发展时，社会才算是进步的社会。”[②]

但是，影视文化的现状让人不容乐观。一项针对我国电视广告的研究就发现了在电视广告中两性不平等的角色定型现象：“第一，将女性的价值限制在容貌、年龄、体形上，她们的主要兴趣在化妆品、服装和首饰上，非常关心自己的容颜，害怕变老、变丑；第二，将女性生存的空间限制在家庭，将女性生存的意义限制在妻子和母亲的角色上；第三，将女性同男性的关系界定在依顺、服从、服务、性吸引上，并以此得到男性的呵护、爱慕、供养、资助和指导；第四，将女性的智力限定在追求时尚、爱情和享受上，她们极少在社会事物、事业、科技上用脑子。而男性在广告中则描写为‘跨越千里，永往直前’(一店西装)的开拓者，是‘仪表出众、处事果断、以事业为第一生命’(金利来)的英雄。这种男女形象模式，显然是从传统文化和男权角色出发对两性行为进行概括的结果：主流文化所赞同的进取精神、理性思维和领导才能，一般被归结为男性特征，而另一些不足取的特征，如消极被动、感情用事和缺乏理性等，则为女性所有。反映出我国电视广告仍然存在各种对女性能力和才干的歧视，及对女性个体所表现出的复杂个性的忽视与轻视。”[③]

在传播学领域，“社会组织”理论被用来阐释传媒中女性形象的相关问题，该理论为我们考察影视文化对性别角色定型的影响提供了一种有益的思路：影视媒介通过选择性的陈述和对某些主题的强调，来有意识地维护社会文化规范；同时影视

[①]马克思恩格斯选集：第2卷[M]. 北京：人民出版社，1972

[②]汪振军. 大众传媒与社会性别观念的传播[J]. 中州学刊，2007（3）：255

[③]刘伯红，卜卫和陈新欣. 试析我国电视广告中的男女角色定型[J]. 妇女研究论丛，1997（2）：22

中国知网 https://www.cnki.net

文化反过来也是社会文化规范的制造者。当影视文化利用受众熟知的价值和前提，并冠以社会中主流意识形态的头衔来建构性别的意义和模式时，女性面对诸如年轻、漂亮、温柔、顺从……等一系列有关规范、角色、等级的描述就会自觉认同，甚至内化为主体的心理期待，最终左右了她们的性别认知和性别意识、行为。而这种改变的结果，恰恰背离了女性主体性的本质，背离了女性解放和发展的真谛，最终背离了人的全面发展的目标。

中国知网 https://www.cnki.net

第 3 章　影视文化中的性别叙事模式

影视创作因其体现着大众的梦想、寄寓着人们的希望、承载着人类的欲望情感而被誉为“造梦的艺术”。而从叙事的角度看，影视作品作为一种虚拟性叙事，同时也可以看作是一种“社会象征行为”，一种“讲故事的艺术”。以影视创作实践和影视作品文本为基础建构起来的当代影视文化日益发挥着不可低估的意识形态效应和“社会神话”功能，它以潜移默化的方式，不仅影响了我们的观念生成，更影响到了我们的社会观、价值观的确立。因此，人们都承认的一点是影视文化是人类文化的一种建构，尤其是在建构性别关系方面，在建构我们对于性别关系的知识体系、观念禁忌、社会认同方面发挥着越来越重要的作用。

影视文本是一种叙事性文本。狭义的叙事即“讲故事”；广义的叙事是一种符号象征、行为实践与文化建构。概括地说，叙事是叙事者借用符号装载意义、输出意义并确立意义的一种文化实践。研究影视文化的性别叙事模式，其手段是对大量叙事文本的具体叙事方式进行类别归纳与内核抽绎，提炼出若干的“叙事模式”，进而在对模式的解析与探讨中厘清影视文化与性别关系建构之间的内在联系；然后深入关注影视文化与意识形态、视点运用、权力话语、修辞策略、叙事操纵等问题的联系，尝试揭露影视文化是如何表达性别并建构性别文化的。

加拿大传播学家马歇尔·麦克卢汉曾依据媒介形态的演进而将人类的社会文化区分为“口语部落时代”、“文字印刷时代”和“电波时代”。时至今日，也有人将 20 世纪以来人们使用媒介的变化比喻为“读书时代”、“读图时代”、“观影时代”。这些比喻和说法提示我们，影视文化的发展已经极大地改变了人类社会的文化面貌。但问题又随之而来，人们为什么如此钟情于影视所拟幻的光影世界呢？一个很重要的原因就是影视是一种“讲故事的艺术”。“我们对故事的嗜好反映了人类对捕捉人生模式的深层的需求，这不仅仅是一种纯粹的知识实践，而且是一种非常个人化的、非常情感化的体验。”[①]

在西方文化历史中，上古时代的神话传说是最原始的故事形态，当古希腊诗人荷马怀抱竖弦琴游走吟唱的时候，故事成为了“史诗”和文化“仪式”。美国学者费斯克在《解读电视》中借用“吟咏功能”一词来形容电视在当今社会文化生活中所扮演的角色，他认为现代社会中的影视同样具有类似于荷马史诗那样的效用，其

[①][美]罗伯特·麦基．故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理[M]．周铁军译．北京：中国电影出版社，2001：14

中国知网　https://www.cnki.net

“吟咏”的内容与上古的“神话”极为相似，都是“利用既有的语言，把当时社会的生活信息，整理出一套又一套的故事或讯息，并强化肯定了听者对自己，以及对自己文化的感受。”[①]

影视叙事作为现代媒介技术包裹下视听结合的产物，不仅延续着社会文化的叙事传统，也同时以其独特的文化形式变革着传统的叙事，成为一种“高级文化与低级文化、个人经验与公众经验、艺术作品和神话创造、个人表现与计划生产，神圣的和亵渎的混合体。”[②]一方面，影视叙事发挥着社会文化的仪式功能，它既表现知识形态，又承担文化说教；它既彰显文化意识，又提供消遣娱乐。另一方面，影视叙事还发挥着“社会神话”的作用，它既引导身份认同，又投其所好、虚拟幻象；它既生产文化影像、生活方式，又安抚心灵、消磨灵魂。更重要的是，影视叙事是人类的一种文化建构，影视媒介的巨大影响力将“决定并直接影响我们如何认识自己”[③]。

3.1 以男性为主体的叙事模式

所谓“以男性为主体”并非指导演、编剧和摄影师等成员的具体性别属性，而主要是指在男权中心意识的左右下所进行的影视的创作与生产。这种叙述模式有意无意地将男性价值观投射到影视作品中，并把女性的价值观排挤到相对狭小的领域或比较边缘的位置；这类叙事模式强调男性的征服欲，以表现男性对权力、自然、财富甚至女人的控制和占有来建构两性的权力关系。在由这种叙事模式所建构起来的影视文化系统中，男权至上的社会性别观念极大地影响着人们在现实生活中的角色扮演和性别认同，成为隐性、潜在的性别关系秩序。“大众所接触的绝大多数影视的叙事主体是男性，即编剧、导演、乃至摄影师是从男性文化中心主义角度，对影视内容进行创作、组织、拍摄等。这种男性叙事主体，把男性的价值观投射到影视创作和摄制过程中，并有意无意把女性的价值观排斥到非常边缘的地位。”[④]

面对浩如烟海的影视作品，用性别批评的试金石去磨砺和检验，就会发现潜藏在文本中的关涉性别权力关系的重大问题：“男人们通常被表现为起支配作用的、主动的、敢做敢为和有权威的，扮演着各种重要的和多变的角色，这些角色经常要求职业化、效率、理性和成功地扮演的力量。相比之下，妇女们通常被表现为从属

---

① J·费克斯. 解读电视[M]. 台北：台湾远流出版事业股份有限公司，1993：63-64
② 周传基译. 旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业[M]. 北京：中国广播电视出版社，1992：4
③ [英]多米尼克·斯特里纳蒂. 通俗文化理论导论[M]. 阎嘉译. 北京：商务印书馆，2001：218
④ 李霞. 爱情的建构：解读影视传媒中的社会性别符号[J]. 学术界（双月刊），2004（6）：73

中国知网 https://www.cnki.net

的、被动的、顺从的和边缘的，限于她们的性别，她们的情感和她们的家庭生活，起着数量有限的，次要的和无趣的作用。”正如女性主义所指责的那样：“通俗媒介文化没有向我们表明妇女们的真实生活。妇女不在场、受谴责和被浅薄对应物，是大众媒介的失职、偏见和歪曲。”[①]基于这样的意义去考察影视文化的性别叙事模式，就是进一步地质疑“在生产和再生产的父权制社会与两性关系中，‘女性’的媒介形象和表现是如何建构的。”波利·杨—艾森卓指出：“我们每个人一出生就生活在一个不断展开的关于两性差异的叙事之中，这一叙事形成并规定了我们的角色认同，个人行动，自我观念以及性欲满足的种种可能的范围和功能性，我们每个人都要通过这种叙事来生成具有强烈情绪色彩的男性和女性意象；我们所创造的种种幻象、生活故事、浪漫爱情、矛盾对立都可能以男性和女性情结为焦点。”[②]

3.1.1 神话叙事：“母亲范式”与“菲勒斯英雄”

从叙事的角度看，影视的“故事讲述”正如匈牙利学者伊芙特·皮洛所比拟的那样，是所谓“世俗神话”。影视的这种叙事体就像古代的行吟诗人，它以栩栩如生的方式，加之现代化科技的绘声绘色，行使着缔造现代神话的职责：一方面，“以低廉价格满足着看客的欲望，另一方面又犹如‘放大镜’为我们提供种种梦幻般的模式、偶像和理想”[③]。

值得注意的是，在诸多影视叙事中女性常常被作为“母性”而得到“象征性表达”，最终人们看到的是由影视叙事所编织的“母性神话”。西蒙娜·波伏娃在其名著《第二性》中指出：“在所有的时期，在每一种情况下，社会和个人都是根据自己的需要做出抉择。社会和个人常常把自身坚持的制度和价值，投入到所选定的神话。”[④]事实上，这些影视叙事所做的就是“通过这些神话，父权社会以生动有力的方式，把它的法律和习俗强加于个人。”[⑤]

当电视剧《渴望》中的刘惠芳、《一年又一年》中的林平平、电影《漂亮妈妈》中的孙丽英等等女性神话被建构起来时，我们必须冷静地剖析这种叙事背后究竟是女性意识的真正表达，还是经过了乔装改扮后的男权意志的隐秘达成。美国女性主义批评家E·安·卡普兰曾经以1910年——1940年间的情节剧和妇女片为考察对象，深刻解析了这些文本叙事中的“母亲范式”并指出：这些范式“或者是圣母式的，

---

① [英]多米尼克·斯特里纳蒂. 通俗文化理论导论[M]. 阎嘉译. 北京：商务印书馆，2001：204
② [美]波利·杨—艾森卓. 性别与欲望[M]. 杨广等译. 北京：中国社会科学出版社，2003：37
③ [匈]伊芙特·皮洛. 世俗神话——电影的野性思维[M]. 崔君衍译. 北京：中国电影出版社，1991：2
④ [法]西蒙娜·德·波伏娃. 第二性[M]. 陶铁柱译. 北京：中国书籍出版社，1998：293
⑤ [法]西蒙娜·德·波伏娃. 第二性[M]. 陶铁柱译. 北京：中国书籍出版社，1998：300

中国知网 https://www.cnki.net

全部教养的、自我牺牲的‘家庭天使’或者是残酷母亲的典型，是虐待狂者和妒忌者，或者是崇高、富有伟大牺牲精神的母亲，无论何种范式，它们总是用来迎合男性的需要，欲望和幻想”[①]。更为深入的文化研究揭示了在这些潜在的“母性神话”叙事的背后存在着“符号暴力”，正如法国著名学者布尔迪厄所言：“性别支配比其他任何例子都更好地显示：符号暴力是通过一种既是认识又是误识的行为完成的，这种认识和误识的行为超出了意识和意愿的控制或者说是隐蔽在意识和意愿的深处，而惯习图式的模糊难辨则正好体现了这种认识加误识的行为”。[②]显然，布尔迪厄的意思是说，由影视叙事所引发的符号暴力以虚幻的外表、在不易被察觉之间让人们产生“误识”，结果这种带有迷幻性的“误识”削弱了人们对于符号背后性别权力关系的敏感与质询。

当女性被作为“母性”而得到“象征性表达”时，“神话叙事”将男性作为“菲勒斯英雄”而加以宣扬。

每个时代、每个社会都会有自己的英雄和传奇人物，相应的影视叙事也总会依据时代氛围、社会风尚去营造甚至“复活”这些高大的身影。一般来说，在传统的史诗和传奇故事中，英雄的普遍特质是力量与征服、占有欲，特别是对女性的占有欲。比如，在古希腊神话传说中由美女海伦引发的城邦大战就可以证明这一点。然而，在当今的文明社会，古代社会的神话已经得到了置换与变形，那种赤裸裸的对女性的掠夺和侵占已被一些新的表征所取代——男子汉气概、大丈夫情怀、有情有义、敢做敢当、始乱终不弃、大仁大义、民族责任感、家国胸怀、舍生忘死、风流倜傥……在影片《爱国者》、《勇敢的心》、《拯救大兵瑞恩》、《黑客帝国》、《角斗士》和电视剧《雍正王朝》、《大宅门》、《汉武大帝》等等文本叙事中，“菲勒斯英雄”的神话一再得到复活和歌颂。但是，当我们深入解析这些叙事背后的“结构”问题时，一些复杂的、事关性别权力关系的矛盾便浮出水面。

所谓结构是指故事各组成要素之间的逻辑联系与组织形态，而“深层结构”则是潜藏在叙事深处的支配性架构，这个架构涉及人类心灵逻辑的普遍性特征，制约着一切文化神话的进程与发展。因此，从叙事的深层结构看，当涉及到叙事角色的性别分配问题时，男性往往担任着 “主体”、“施动者”、“受益者”的角色，而女性往往承担着“客体”、“被动者（或助手）”、“敌手”的角色。这种深层结构意味着女性在叙事作品中沦为男性的欲望客体，落实到文本中，女性要么被男性俘获或

[①][美]E·安·卡普兰．母亲行为，女权主义和再现[J]．李讯译．当代电影，1987（5）
[②][法]皮埃尔·布尔迪厄，[美]华康德．实践与反思——反思社会学导引[M]．李孟，李康译．北京：中央编译出版社，1998：227

中国知网 https://www.cnki.net

拯救，要么成为男性的助手或附属，要么作为男性的对立被打压和惩戒。

瑞士语言学家、符号学大师索绪尔指出："语言是由相互依赖的诸要素组成的系统，其中每一要素的价值完成是由于另外要素的同时存在而获致的。"[①]这里体现了结构主义符号学的一个重要观点：符号之所以起到作用，不是通过它们的固有价值，而是通过它们的相对位置。因此，在"神话叙事"中，女性总是较之于男性而存在的——她是提供故事演出的平台，她是眼神与欲望的着落点，她是引发行为的诱因，她是奉献柔情与妩媚的源泉，她是饱有意义与细节的填充物……一方面，女性作为男性既对立又互补的一面而成为他的所有者；另一方面，男人之为男人也必须在同她的对立中明确自己的意义。

许多性别文化研究者都指出，一部"历史"从来都是"他"的历史，即男权的历史；而故事讲述的一个重要功能就是为权力涂抹绚丽的光彩。甚至在那些以"民族大义"、"国家责任"为借口的"神话叙事"中，也依然潜藏着不可告人的性别权力压迫。何谓民族？一般意义上人们认为民族是具有共同语言、共同地域、共同经济生活以及共同文化心理认同的人类共同体。但是在美国学者本尼迪克特·安德森看来，民族只是所谓"想象的共同体"和"特殊类型的文化人造物"。由此观之，当一个个影视叙事将男性变成一个民族国家主体的时候，女性却没有同时共同享受着这种价值承认与名誉荣耀；相反，她们还要承担民族国家的苦难，以及她们的命运多舛。正是在这一点上，伍尔夫在《三枚金币》中表达了自己的女权主义立场："作为女性，她不可能分享这一民族斗争所提供给男性的光荣、利益和男性的'成就感'，因而当女性被要求成为'我们国家'的一员时，她回答，'我们的国家'在绝大部分历史时期都视女人为奴隶、剥夺她的教育权和财产分配权，因此，无论是过去还是现在，女人没有什么理由需要感谢英格兰。"与此相呼应，20世纪30年代我国著名女作家萧红也持有相似的立场[②]：她不仅在自己的作品中"深刻地揭示出民族体根本上是一个男性空间"，同时"还拒绝将女性的身体升华或置换为一种民族主义话语"。

总的说来，"母亲范式"与"菲勒斯英雄"都反映了影视文化在建构两性关系时的立场和态度，都折射出了社会文化整体的权力结构和统治秩序。

---

① 特伦斯·霍克斯著．结构主义和符号学[M]．瞿铁鹏译．上海：上海译文出版社，1987（18）

② 参见李小江等．性别中国[M]．北京：三联书店，1994

中国知网 https://www.cnki.net

3.1.2 爱情叙事："凝视的快感"与"爱的拯救"

"爱情"是古今中外众多文学艺术作品中经久不衰的母题。在影视文化领域，影视叙事在讲述"爱情故事"的同时，自觉不自觉地影响了大众的两性观念和行为。"爱情以及爱情反映的社会性别是一种文化建构"，对于影视文本中"爱情叙事"的考察，就是试图回答"影视传媒建构了什么样的爱情？它们如何成为大众行为的脚本？"[①]

显而易见的是，影视中大量的爱情叙事都有着相似的讲述方式，即歌颂爱情的伟大和爱情超越一切、战胜一切的力量。然而，这种"爱情至上"的叙事与现实生活中的爱情未必一致对应——更深入的文化研究认为，此种"爱情"无非是一种"爱情想象"，它只是作为"想象的能指"的变形而存在；受众在影视的"爱情叙事"中所能分享的只是欲望的匮乏；纵然是那些爱情悲剧也不过是帮助人们维持着对幻想的渴望并持续着欲望的连续存在。尤其是当我们深入分析在这些"爱情叙事"中是如何安置、描绘女性的时候，更容易认清"爱情迷雾"背后的性别权力关系。

日本女学者水田宗子认为，男性作家对女性的安置与描绘无外乎三种类型[②]：第一设定制度、性别分工，把女性的自我封闭起来；第二，否定那些自我主张的女性，给她们定罪；第三，把女性原理作为象征的存在放在制度以外、历史以外，把女性神话化，溶解女性的自我。可以说，在影视文化的"爱情叙事"中，这三种类型下的女性都出现过。事实上，影视文化中的"爱情叙事"以一种既能表达男权想象，又能满足男性观影欲望的方式建构起了我们这个时代的"爱情神话"。而且更为重要的是，影视作为一种"视觉"艺术，为我们提供了一种"看的实践"；同时在它的背后显露出隐含的欲望关系、性别权力关系、意识形态关系，即"凝视的快感"。

在女性主义看来，"影像再现乃是一项政治议题"。在劳拉·穆尔维的经典论述中，影视的重要特征表现为各种特殊方式的观看，摄影机的观看、影片中人物间的观看、观众的观看等。劳拉·穆尔维认为"看本身就是快感的源泉"，影视在叙事和心理方面的特有形态即是上述观看的结合。形成快感的结构有两种，一是由弗洛伊德精神分析理论所引申的"窥淫癖"；一是支撑视觉快感的心理结构，那就是"认同"。影视更好地利用了这两个结构组构影像叙事，同时在组构的过程中形成了一个男权化精神体系——男性和女性的社会性别角色不仅被转换到影片的叙事肌理

[①] 李霞．爱情的建构：解读影视传媒中的社会性别符号[J]．学术界（双月刊），2004（6）：72

[②] 参见[日]水田宗子．女性的自我与表现[M]．叶渭渠译．北京：中国文联出版社，2000

中国知网 https://www.cnki.net

中，并且也被转变到呈现给观众的叙事表演中。在这里，我们必须再次引证劳拉·穆尔维当年的深刻论述："在一个由性的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的形体上。女人在她们那传统的裸露癖角色中同时被看和被展示，她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。"[①]

美国女批评家苏珊·格巴在《"空白之页"与女性创造力问题》一文中转述了一个意味深长的故事："那位塞浦路斯王感慨于女性天性中的种种鄙陋、邪恶，亲自动手塑造了一个美丽的雕像。那是一个雪白的，无以伦比的象牙女神，以至于最后连雕塑家自己竟爱上了他的造物'她'……皮格马利翁狂喜地叫道：'这才是女人的身体！'他不仅创造了生命，而且是按照他自己的意愿创造了女性的生命——柔顺、随和、纯粹的肉体。"[②]"皮格马利翁效应"的故事正似一个寓言，指向了今日影视文化中的"爱情叙事"。因此，影视中的"爱情叙事"所缔造的女性身影、女性面庞，不但是男性意愿与幻想的混合物，更是男权规制下那"凝视的快感"。正如福柯所说："用不着武器，用不着肉体的暴力和物质上的禁制，只需要一个凝视，一个监督的凝视，每个人就会在这一凝视的重压之下变得卑微，就会使他成为自身的监视者，于是看似自上而下的针对每个人的监视，其实是由每个人自己加以施加的。"[③]

但问题又随之而来，由于女性与男性的欲望及其享乐发生着天然的联系，于是女性很自然地被作为邪恶和罪孽的象征。由于女人的神秘、美丽与诱人，由于女性能激起男性的欲望，诱使男人堕落，因此男权社会还患上"厌女症"和"恐女症"。大量的文化研究表明，人类社会文化中那些对女性的恐惧实则是对人类自身（尤其是男性自身）欲望的恐惧，对女性的否定恰恰体现了人类对欲望的否定与压抑。女权主义者曾严肃地指出，男权社会采取种种措施来削弱女性带来的魅惑："首先是运用凝视的力量操纵她，再者是将她拜物化，最后再以谋杀伺候。前两种机制明显地依赖摄影机来作为控制及操纵女性的手段并注视及将女性客体化。而将女性谋杀的再现，当然同样是摄影机底下的产物，即摄影机是被用来控制女性形象的呈现，从再现中来压迫女性，摄影机就是一套完美的机器，使女性的再现完全是在男性的控制中"[④]。

---

① 克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹等．凝视的快感[M]．北京：中国人民大学出版社，2005：8
② 张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992：161-162
③ 转引自孙中欣．批判及对批评的反思——大众传媒与社会性别[J]．社会，2002（4）：5
④ [美]E·安·卡普兰．女性与电影——摄影机前后的女性[M]．曾伟祯等译．台湾远流出版社，1997：117

中国知网 https://www.cnki.net

由此可见，在“凝视的快感”背后是男权秩序所言说的对女性的“爱”，然而这种“爱”却体现为对女性的遮蔽与统治——正是男性的欲望之“爱”，使女性成为了“被看的客体”；又是男性的幻想之“爱”，使女性丧失了主体与自由；还是男性的把玩之“爱”，使女性无从选择，无从发出“自己的声音”。男权影视中的“爱情叙事”口口声声以“爱”来拯救女性，以至于在长久的男权规制下女性自己都忘记了自己的本真而患上了“斯德哥尔摩症候群”。由是，女性主义者大声疾呼，女性的“首要任务就是把自己从这种被强加的毁灭性的认同之中解放出来。”[①]

戴锦华曾经高度评价影片《人·鬼·情》（导演：黄蜀芹，1987 年）的女性意识表达，认为这部影片道出了事关“拯救女性”的重大命题。影片女主角秋芸的困境寓意着所有女性的处境，一个女人因扮演男人而成功，却作为一个女人而始终无法获救。“文明将女性置于一座‘镜城’之中，其中‘女人’做女人、是女人成为一种永恒的迷惑、痛楚与困窘。女性的困境，源于语言的囚牢与规范的囚牢，源于自我指认的艰难，源于重重镜像的围困与迷惘。女性的生存是一种镜式的生存：那不是一种自恋式的迷惑，也不是一种悲剧式的心灵历程；而是一种胁迫、一种挤压、一种将女性的血肉之躯变为钉死的蝴蝶的文明暴行。”[②]戴锦华关于“文明暴行”的说法振聋发聩，它打碎了男权秩序下虚伪的“爱的拯救”，向传统影视的性别秩序发起了怒吼。

3.1.3 伦理叙事：“父姓”权威与家庭秩序构筑

“家庭”向来是一个温馨、甜蜜的词语，在众多的影视作品中家庭被形容为生活的避风港，是一个充满关爱、温情且富于人情味之所，更是女性灵魂的栖息之地。然而，这只是家庭的表象。当我们把表面上温情脉脉的“家庭”放在性别权力关系的手术台上细致解剖时，家庭伦理中那种种的“遮蔽”、“偏颇”、“压制”甚至“钳制”、“暴力”就都清晰地暴露出来。美国女权学者贝蒂·弗里丹很早就指出，家庭对于女性而言是舒适的“集中营”，长久禁锢于家庭的女性得到的结果是人性的消失和自我的失落，“对一个人来说，仅仅被他人所爱、所接受，并且‘适应’自己的文化环境是不够的。他必须认真对待自己的存在，对生活以及对将来承担自己的责任；不满足自己的全部意愿就会失去自己的存在。”[③]

人们向来愿意把家庭比作社会的细胞，既然作为细胞，那么家庭这个微观世界

[①]董之林，陈燕谷译．文化与公共性[M]．北京：三联书店，1998：291
[②]戴锦华．雾中风景[M]．北京：北京大学出版社，2000：187
[③][美]贝蒂·弗里丹．女性的奥秘[M]．程锡麟等译．哈尔滨：北方文艺出版社，1999：369-370

中国知网 https://www.cnki.net

就必然折射出整个社会环境的文化秩序和权力关系。值得注意的是，在众多以男性为主体的影视文本中，家庭伦理叙事注重“探索女性所熟悉的幽微情感、痛苦以及幻灭”，并用来呈现“核心家庭加诸在女性身上的种种限制，以及‘教育’女性去接受这些限制，认为它们是‘自然’的，是不可避免的——仿佛是天生赋予的束缚。”[①]在这些看似“殊途”但又“同归”的故事讲述中，几乎惊人相似地渲染了一个无论如何也要维系家庭、将婚姻进行到底的劝世主题，从而在不同程度上透露出人们对婚姻家庭的现实需求和对浪漫感情的忧患心绪。

诚然，影视的家庭伦理叙事中对理解、沟通、爱的呼唤是有一定积极意义的，这些也似乎满足了受众的某种精神匮乏和对安全、认同的渴望，甚至还有利于适应建立稳定、和谐的社会文化秩序的需要。但是再进一步地看，在这些家庭伦理叙事中女性的处境却乏善可陈：她们要么宽容、隐忍，要么退让、妥协。我们可以说，伦理叙事中的“女性生存” 是社会文化秩序的试金石，“一方面，妇女被建构为性秩序和婚姻稳定的代理人，被责成为了婚姻、家庭和社会的稳定而检定她的性行为，另一方面，她又被描述成男人性满足的对象，等待着主动而主导男人来使之完整。在这两种类型的形象中，妇女们仍然被天性和社会秩序的要求判定，要依赖和服侍主动的男性。”[②]

以20世纪前四十年间“海派”电影创作中的“家庭化叙事结构”为例，在其背后蕴含着“对女性的放逐与轻视”的实质。有学者通过对《劳工之爱情》、《西厢记》、《美人计》、《太太万岁》、《孤儿救祖记》等影片的分析，指出其背后所指陈的性别观念及意识：一方面，从女权主义的角度看“将女性放逐到家庭生活而轻视她们”是电影“象征性歼灭女性的重要手段”；另一方面，海派电影中女性在艺术结构、情节安排上的被动加之人格精神上的被动，构成了对作为女儿、女友、妻子乃至母亲这些女性的轻视与放逐。

事实上，表面上以“和睦”、“友爱”、“相敬如宾”为旨归的家庭伦理叙事最后演变为“对女性的放逐与轻视”，并不是男权影视无意间的疏忽，而是隐藏在叙事背后的“性别视点”的逻辑秩序所决定的。

现代叙事学认为，“视点”涵盖了诸如“距离”、“视角”、“焦点”、“声音”等广阔的概念领域。在女性主义那里，“视点”的问题被从“声音”的角度加以极大地重视，即女性主义特别看重文本背后的“叙事主体”。在女性主义看来，叙事声

[①][美]E·安·卡普兰．女性与电影——摄影机前后的女性[M]．曾伟祯等译．台湾远流出版社，1997：50

[②]李小江．平等与发展[M]．北京：三联书店，1997：126

中国知网 https://www.cnki.net

音“实际上是意识形态斗争的场所，这种意识形态张力是在文本的实际行为中显现出来的。”[①]然而，影视叙事的“视点”问题却极具隐蔽性，有人将影视叙事概括为一种“非人称叙事”，这种叙事最大的特点就在于：“它既创造或建构故事，同时又暗示它好像是先于语言表现行为活动而自主存在的。”[②]问题的关键就在于此，这种“非人称叙事”的所谓“自我讲述”、“自我呈现”的特性很容易地建构了一种“真实的权威”，它表面上看起来的“真实可靠”、“自然生动”掩盖了潜藏其后的性别权力关系和话语操纵策略。因此，女性主义认为这种叙事是一种“伪装”。此种“伪装”的背后，是男权文化以所谓“家庭秩序”、“伦理法则”为借口，宣扬男权规制、维护男权统治、树立“主体权威”的性别权力伎俩。

2002年，在中国内地的影视界，一部名为《不要和陌生人说话》的电视连续剧引起了广泛的关注，该剧被认为是当今国内第一部以“家庭暴力”为题材的影视作品。在该剧中，“谋杀、暴力和死亡构成了情节的要素，而罪行、过失和惩罚则编织成迷离的道德困境”[③]。这部作品最引人注目的地方就在于它涉及到了影视文化很少表现的领域，即“家庭暴力”。它通过“家庭灾难”这一特殊的讲述视角深刻解剖了我们社会文化乃至家庭生活中普遍存在的性别权力观念以及一种集体无意识，那就是古老的对女性强烈的占有欲、支配欲和控制欲，包括将女性作为私人财产的男权心理。

作为编导者的用心所在，剧中两个男主角的名字叫做“嘉和”、“嘉睦”，意为“家庭和睦”，然而整个故事却把家庭和睦的温馨景象撕得粉碎。一方面，该剧揭示了现代人的恐惧和焦虑，那种由于社会快速发展所带来的生存压力和身处不确定性及多样选择的现代社会的不安感、失落感；另一方面，“它给我们展现出了一幅黑暗得不能再黑暗的人类共同的阴暗面。在人们内心中暴露出来的、而且毫无疑问现在仍然栖身于人心之中的那种邪恶。”[④]该剧将隐蔽的、广泛存在的但又不易察觉的家庭暴力用形象化的影像公诸于众，它警醒人们，性别暴力的合理性和合法性在具有浓厚男权意识的家庭中已经根深蒂固；而在这肉体施暴的背后，更为惊人的是精神暴力和思想暴力的桎梏。正如一位论者所说：“一直以来家庭中的平衡是靠女人的容忍来维护的，支持容忍的观念是社会通过各种渠道灌输给妇女的，即强调家庭对妇女的重要性，因而妇女容忍的最主要的理由是：为了家。家不仅对妇女重要，

---

① [美]苏珊·S·兰瑟．虚构的权威——女性作家与叙述声音[M]．黄必康译．北京：北京大学出版社，2002：5

② 参见[美]罗·伯戈因．电影的叙事者：非人称叙事的逻辑学和语用学[J]．王义国译．世界电影，1991（3）

③ 郝建．影视类型学[M]．北京：北京大学出版社，2002：134

④ [瑞士]卡尔·吉斯塔夫·荣格．未发现的自我[M]．张敦福译．北京：国际文化出版公司，2001：65

中国知网 https://www.cnki.net

对孩子也重要，实际上，对于可以在家中施暴的男人来说，有家是最最重要的——家为他提供了不负法律责任的施暴对象。”[①]

男性对女性的暴力，剧中安嘉和对梅湘南的暴力，与失衡的性别权力关系密不可分，其产生的主要原因“还是男性对女性的性别歧视及根深蒂固的对女性的支配欲和控制欲作祟”。有学者分析到：“在前现代社会，这种权利曾经是天经地义被制度化的……而现代性社会出现的标志之一就是废除和瓦解了男性凭借性别优势所确立的父权制体系。女性的独立、平等和解放导致男性对女性失去了以往的控制和权力，这势必造成男性内心深处的焦虑、恐惧和不安全感。因此男性只有借助使用暴力张扬其权威，达到征服女性、控制女性，以巩固其支配地位的目的。除此以外，使用暴力还是男性发泄不满和怨恨的一种手段(如酗酒后打妻子)，是报复他人的一种方式(如片中蔡栋栋的父亲借打孩子报复妻子)；甚至还有一种施虐狂般的快感(如安嘉和的所作所为)。可以说,这些在这部电视剧中都有不同程度的揭示。”[②]

按照符号学的理论解释，社会文化现实不是既定的，而是被建构的，它虽然以再现形式的表面自然性和真实性获得自己的权威，但其实质是“编码”的产物。显然，在以男性为主体的影视叙事中，编码的权利掌控在男性手中，而影视文化在树立社会性别的再现模式和行为模式上又起着巨大的影响作用，因此这种家庭伦理叙事的伪装性、虚幻性就更大。关于这一点，劳拉·穆尔维早就在其经典名篇中指出：影视是按照男性兴趣进行的重新编码和组构，由此“创造了一种目光，一个世界和一个对象，因而制造了一个按欲望剪裁的幻觉”。[③]

3.2 以女性为主体的叙事模式

所谓“以女性为主体”，主要指基于女性主义的立场所从事的影视的创作与生产。研究表明，“以女性为主体”不同于“以男性为主体”的差异在于“它突出女性的主体地位，认为女性拥有人的尊严、权利和自由，而不仅仅指是否把女性为主要叙事对象”；它“关注女性自身的内心感受、自我意识和内在要求，并基于自由平等的人权要求，不作过多的道德判断。”[④]“与男性电影相比，它关注的是带有明显女性阴柔特征的‘人’，而不仅仅是独立的‘人’；与少数中性化展现女性的作品相比，它关注的是女性的真正独立，特别是女性如何摆脱男人的阴影成为一个精神

[①]参见王凤仙．受暴妇女如何摆脱家庭暴力[J]．书摘，2004（4）
[②]张兵娟．“暴力”下的女性生存———评电视剧《不要和陌生人说话》[J]．周口师范学院学报，2004（1）：21
[③]克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹等．凝视的快感[M]．北京：中国人民大学出版社，2005：16
[④]李霞．爱情的建构：解读影视传媒中的社会性别符号[J]．学术界（双月刊），2004（6）：76

中国知网 https://www.cnki.net

意义上独立的人。”[①]

以女性为主体的影视叙事，经历了一个相对曲折和漫长的发展过程。

无论在西方还是中国，“以女性为主体”的影视叙事都经历了一个“从无到有”、“由弱到强”的历史演进过程。

从西方的角度看，在电影诞生之初，能够参与电影创作和生产的女性寥寥无几。由于历史的局限，使得女性无法取得像男性那样的从事电影工作的机会。直至今日，在被视为西方电影产业风向标的奥斯卡“最佳导演奖”的评选历史上，尚无女性获奖的先例。

20 世纪 20 年代，美国好莱坞的电影生产开创了“女性片”的类型，成为与其它类型片（如喜剧片、恐怖片、强盗片、西部片等）并驾齐驱的一种影片样式。虽然此时的电影创作还不是以女性为主，但在一些思想较为开明的男导演的努力下，银幕中还是出现了一些健康、自立的女性形象。如男导演克拉伦斯·布朗（1890-1980）以擅长拍摄女性片而闻名，其代表作《控制欲火》塑造了一位感情理智、生活自立的中年女企业家的形象，一改好莱坞陈腐的“堕落荡妇”的传统，为女性片奠定了良好的基础。

进入 20 世纪 30 年代，以美国好莱坞的女性片为代表，女性影像开始复归主流意识形态和传统理想，“纯情少女”与“贤妻良母”的女性形象大行其道，爱情、婚姻、家庭、子女一直是女性片的主题——这种现象的背后潜藏着明显的对男权文化的顺从与迎合。即使在这样的时代氛围下，一些具有觉醒意识的女性导演还是坚持着自己独到的思考，去着力表现那些思想执着、性格坚韧、人生坎坷的女性形象。如女导演阿兹纳在其作品《克里斯多夫·斯特朗》（1933 年）中，邀请著名女影星凯瑟琳·赫本饰演了一个为爱所困、执着事业最终葬身蓝天的女飞行员的形象，成为令人难忘的银幕经典。

20 世纪 50 年代，女性影片逐渐向情节片的创作套路靠拢，继续反映主流的意识形态。虽然按照女权主义的衡量标准，这个时期的大多数女性影片仍然是男权文化支配下的产物，但一些从女性角度探讨社会问题的影片还是在一定程度上推动了女性电影的进步与发展。如由男导演约翰·斯托尔执导的《生活的模仿》（1959 年）一片，着力表现了各种女性（白人妇女、黑人女佣、女儿、女情人）在社会生活中的处境，成为一部优秀的影片。

20 世纪 60 年代以后，整个西方世界处在动荡突变的思想文化氛围中，女性主

[①]张燕.“看”与“被看”——香港电影中的女性形象透视[J]. 电影艺术，2003（2）：101

中国知网 https://www.cnki.net

义运动风起云涌，西方社会生活中的男权体系受到前所未有的质疑和挑战。这种情况持续到20世纪70年代，终于催生了真正的“女性电影”和“女性主义电影批评”。

从中国的角度看，在影视艺术传入的初期，不用说电影从业人员均为男性，就连最早的演员也都主要是由男性来担当，女演员很少；而且深受“欧风美雨”影响的中国电影界，弥漫着享乐浮华之风，影视文本的创作既缺乏足够的时代内涵，更谈不上“以女性为主体”的影视叙事方式。

20世纪30、40年代，中国的影视事业有所进步，但囿于时代的局限，“反映出来的女性意识仍呈现出混杂、多元，很难说有明确的女性意识。传统的贤妻良母、舶来的新潮女性、沉沦的交际花，或介于传统与现代之间的知识女性，即使是一些‘叛逆’女性，或走出封建家庭，或追求新的生活，表现出某种个体独立性，但由于整个社会如此，只能悲壮。”[①]

1949年新中国的成立，在政治上给予妇女极大的解放，中国女性获得了前所未有的尊重与平等对待。但是，包括影视在内的各项事业都以空前的热情投入到了社会主义“革命”与“建设”的时代洪流中去，“革命叙事”、“宏大叙事”等方式成为主要的影视叙事方式，“女性叙事”便无从谈起。

20世纪70年代末至80年代初，随着“文革”浩劫的结束，影视的春天重新来临，长久以来被忽视和压抑的心灵开始萌动，影视创作中对女性的“清新”、“单纯”、“明朗”的叙事开始出现。

20世纪80年代中期以后，随着西方女性主义思想的传入，具有理想主义色彩的女性意识得以复苏，女性形象得以丰富，女性的“温柔”、“体贴”、“母性”等风貌开始被呈现。紧接着，随着我国“改革开放”的深入发展和我国社会转型带动的新思潮的涌动，“女性影视”逐渐成型并逐步浮出历史的地表。

综观几十年的西方女性影视和近一、二十年的中国女性影视，“以女性为主体”的影视叙事取得了一些重要的进展，形成了风格独特、个性鲜明的叙事模式。

3.2.1 欲望叙事：女性自我意识的表达

早在20世纪70年代，劳拉·穆尔维就在其经典名篇《视觉快感与叙事电影》中指出了影视作为男性欲望宣泄载体的实质：“正是看的位置界定了电影，也就是变换看的位置和暴露这个看的可能性。这一点使电影从它窥视的潜能来说大大不同于脱衣舞、戏院、歌舞演出，等等。远远超过突出女人的被看性，电影为女人的被

[①]黄宝峰．百年中国电影中的女性形象[J]．湖南大众传媒职业技术学院学报，2004（1）：75

中国知网 https://www.cnki.net

看开阔了通往奇观本身的途径。”[①]在长久以来的男权文化秩序中，女性的话语不但被剥夺，女性的身心也受到了极大的摧残和压抑，男权社会强加给女性的“贞节观”、“淑女气质”等成为了桎梏女性的枷锁。因此，在银幕上大胆直接地展现“女性欲望”，将“性意识”的解放认同为女性意识觉醒的标志，成为“女性影视叙事”的重要焦点。

以香港电影为例，导演罗卓瑶是最执著于女性欲望表达的一个代表。浏览罗卓瑶的电影创作，“她的作品大都直接以女性性欲为结构点来铺设奇情复杂的故事情节，但并不认同男性‘窥视’视点下的女性身体展示，而是尽量融入明确的时代特征，在凸显女性欲望与时代格格不入的困境下揭示男权社会女性被压抑的真相，深入探讨女性性意识的本质内涵。”[②]在《潘金莲之前世今生》（1990 年）中，古今两条线索的巧妙搭配，潘金莲前世今生两个女性故事的鲜明对比，在前世的情爱浓烈、情杀惨烈与现代的性欲压抑、身心焦虑之间，横亘古今的女性欲望之结得以呈现。在《诱僧》（1993 年）中，女性主动的情欲诱惑和性爱展示更被纳入到了故事结构的核心部分。在《情色地图》（1994 年）中，罗卓瑶与其它国家的女导演一道将女性“性意识”从幕后搬到了台前，影片中长达 30 分钟的男欢女爱场面极大地突出了女性超越传统窠臼变情欲为主动的欲望宣言。“应该说，这些影片中的女性都是通过逾规和欲望确立了她们自身的性意识认同，这种女性逾规直面了男性并坚持了女性立场，一定程度上瓦解了男权话语，某种程度上重写了两性关系，赋予了性别以一种结构性重生的意义。”[③]

2006 年，在我国影坛上出现的影片《无穷动》，被媒体普遍评价为是一部具有强烈女权主义色彩的作品。有评论说，这部影片中所描写的北京四合院里的“疯”女人把“大部分的男性吓坏了”；该片女导演宁瀛面对媒体时毫不示弱地说“没想到男性那么的脆弱”，她甚至建议男性不要看这部电影，这部作品属于“男性不宜”。很多评论者认为，“电影中极为激进的女权主义姿态颠覆了观众期待视野中的女性形象，影片中操持着男性话语，雄化了的强悍女性……远远超过了中国主流社会对中年女性的集体想象，从而引起了观众的恐惧和不适。”[④]该片从片名开始首先立志于对女性“欲望”的抒怀，导演宁瀛将片名的含义解释为“女人无穷涌动的，欲望的体现”。“《无穷动》贴近生活，表现真实的女性情感和欲望，作风大胆放肆，与

[①]克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹等. 凝视的快感[M]. 北京：中国人民大学出版社，2005：16
[②]张燕. “看”与“被看”——香港电影中的女性形象透视[J]. 电影艺术，2003（2）：101
[③]张燕. “看”与“被看”——香港电影中的女性形象透视[J]. 电影艺术，2003（2）：102
[④]杨晓林. 女权主义姿态下操持着男性话语的女性——《无穷动》中女性形象刍议[J]. 电影文学，2006（6）

中国知网 https://www.cnki.net

其说是演员表演，不如说这就是她们自己生活中情感隐私的一次剖析式的展示。”[①] 然而，一些更为深入的学术分析认为，虽然《无穷动》充满了叛逆精神和平权意识，但她很难算得上是一部真正意义的女性主义电影：“影片表达了更年期女性的焦虑、欲望、困惑、愤怒，充满着对男性世界的冷嘲热讽，一种大女子主义的意识贯穿始终”，这种极端化的女性话语表达显露出了“二元对立”式的性别思维模式，从而“使得这些女性形象走向了极端片面的男性化，电影塑造了女权主义观念中强悍的女性形象，而不是女性主义观念中的‘双性同体’的女性形象，这与女性主义电影所追求的双性和谐相处的目标是背道而驰的。”[②]

3.2.2 情感叙事：女性心灵世界的还原

在传统的男权影视中，男性通常被描绘为具有阳刚气质和强悍外表，男性常常以这些所谓“男性气质”去否定阴柔、娇弱的“女性气质”。然而，随着女性主义的发展和女性意识的提高，人们逐渐意识到女性的“温柔细腻”与“情感丰富”不仅不是女性的弱点，相反正是女性独特的心灵世界、性别属性的写照。因而，许多“女性影视”通过对女性内心情感的精确把握和特别观照，将女性的心灵世界和心路历程作为影视叙事的焦点，以对女性“脉脉温情”的极大关注，完成对男权影视的反抗。

以中国内地的影视创作为例，在20世纪80年代中后期，一批中年女导演有感于女性思潮在文化领域中的涌动，不约而同地创作了一批具有自觉女性意识的电影作品，“女性特色”第一次成为这些女导演明确的艺术追求，这些文本包括：王君正的《山林中头一个女人》（1987年）、《女人’TAXI’女人》（1990年）；秦志钰的《银杏树之恋》（1987年）、《朱丽小姐》（1989年）、《独身女人》（1990年）；鲍芝芳的《金色的指甲》（1988年）；武珍年的《假女真情》（1988年）、电视连续剧《女人们》（1990年）；董克娜的《谁是第三者》（1988年）、《女性世界》（1990年）等。一时间，关于女性的、甚或是儿童的那些清新、婉约的故事题材成为了这些女导演们的首选，女性的“脉脉温情”第一次如此大规模地集体绽放。紧接着，这些文本又鼓舞了新的类似文本的出现，包括：陆小雅的《热恋》（1989年）；王好为的《村路带我回家》（1990年）、《哦，香雪》（1992年）；广春兰的《火焰山来的小鼓手》（1992年）等。而在这其中，尤以80年代初期张暖忻、胡玫的创作风格最为代表，在她们的处女作《沙鸥》（1981年）和《女儿楼》（1984年）中，一种充满了女性

[①]杨晓林．女权主义姿态下操持着男性话语的女性——《无穷动》中女性形象刍议[J]．电影文学，2006（6）
[②]杨晓林．女权主义姿态下操持着男性话语的女性——《无穷动》中女性形象刍议[J]．电影文学，2006（6）

中国知网 https://www.cnki.net

情感的清新、哀婉的电影叙事语调成为了影片重要的风格元素与特征。

虽然这些文本叙事在严格的性别文化研究中很难称得上是真正的“女性电影”，但它至少带来了新时期中国内地影视创作的第一个“女性高潮”。同时，在这些文本叙事中，情感叙事成为广泛使用的手段，这些文本也因情感叙事打上了鲜明的“女性电影”的印记。在这些有关女性的故事中，被长久遮蔽的女性声音开始发出，被长久压抑的女性主体意识开始抬头。

再以20世纪90年代以来的香港电影为例，导演张艾嘉一向善于表现女性独特的自省意识和细腻的内心世界。张艾嘉的影视创作极少直白地表现女性情欲，她往往会将女性放在意识主体的位置上，在两性间或“愉情”或“伤情”的微妙情感关系中去寻找开拓女性的心灵家园。在《梦醒时分》（1992年）中，女主角在纯净的空间中独自体味爱情的无名、尴尬与困惑、苦楚，最终当她尝试选择和觉醒时，女性独立的情感意识得以确立。在《少女小渔》（1995年）中，异国他乡的温婉场景结合着朴素自然的表现策略，女主角小渔的故事娓娓道来，一个女孩从盲目的爱情依赖到选择独立生活与男友分手，细腻的影像勾勒出女性主体意识的涌动与进程。在《心动》（1997年）中，女性的情感经历成为主线；在《想飞》（2002年）中，电脑虚拟的女性影像道出了女性内心的潜在意识。

总之，这些作品真正以女性为主体对象，尝试真实描摹女性丰富的情感世界，敏锐地捕捉女性的主体意识和心灵情怀，真正地了解女性、读懂女性。

3.3 影视文化中的女性话语建构

3.3.1 女性话语：女性自己的声音

在激进的女性主义看来，“女性话语”这个词语的存在都十分可疑。因为长久以来的父权制使得女性几乎无“话语”可言，而女性主义一直以来的奋斗目标就是使得女性拥有话语权，发出女性自己的声音。

在这里，我们至少可以在两个层面上把握所谓“女性话语”这个命题。一方面，当我们采用一种较为平和和宽厚的姿态来看待“女性话语”这个词语以及它背后所言说的概念，我们姑且把具有一定的女性意识、反映一定的女性问题、关注一定的女性命运、拓展一定的女性观念的影视文化表征通通纳入到“女性话语”的研究视野中，这样就形成了对广义上的“女性话语”的认识；另一方面，我们采用一种类似于女权主义那样的较为严格和敏感的姿态来看待“女性话语”这个词语以及它背后所言说的概念，就会把那些真正具有女性意识、突出反映女性问题、深切关注女

中国知网 https://www.cnki.net

性命运的影视文化表征加以仔细辩明，这样就会形成对狭义的“女性话语”的认识，即“女性自己的声音”。

“声音”作为一个概念和范畴可以从三方面加以理解。

在文化学那里，“声音”是一个话语权力概念，它包含了包括两性在内的性别差异的诸多内容，成为了区别男女两性地位和权利的重要标志。长久以来，女性的生存空间被历史性的制约着，女性的声音也被历史性的湮没着，男性为主体的社会文化中不允许女性声音的介入。因而，“声音”的话语价值和文化属性一直不被重视，甚至成为了文化盲点。

在女性主义那里，“声音”是一个事关女性生死存亡和切身利益的奋斗目标，此时“声音”不仅是话语权，更是“人权”的象征。“对于当代女性主义者，没有任何哪个词比‘声音’这个术语更如雷贯耳的了。这个词出现在历史、哲学、社会学、文学和心理学中，贯通不同学科和理论的不同观念。许多书的标题宣称发出了‘另一种声音’和‘不同的声音’，或者重新喊出了女性诗人和先驱者‘失落的声音’；古今的虚构人物，现实中杰出的或默默无闻的女性都在齐声呐喊，令人肃然起敬。……这个术语已经成为身份和权力的代称。”①

在叙事学那里，“声音”是一个重要的理论范畴，它主要指叙事中的“讲述者”，以区别于叙事中的作者和非叙述性人物。“西方女权主义者总是强烈呼吁女性拿起笔来进行写作，认为只有写作、倾诉自己的心声，自己写自己，妇女写妇女，才有可能发出自己真实的声音。”②显然，在叙述学领域里，“声音”在文本的层面上诉诸了话语权的申张。

总之，话语权力与性别的关系极为密切。由此延伸，后现代女性主义的诉求之一就是要高扬女性的话语：“我们所要求的一切可以一言以蔽之，那就是我们自己的声音。……迄今为止所有的女性主义文字一直是在用男人的语言对女人耳语。……我们必须去发明，否则我们将毁灭。”③

3.3.2 女性话语的影像语言转换

无论是宽泛意义上的女性话语，还是严格意义上的“女性自己的声音”，在影视文化萌芽之初都鲜有表现。

从世界范围内看，在影视艺术诞生的早期，影视界几乎就是男人的天下，影视

---

①[美]苏姗·S·兰瑟．虚构的权威——女性作家与叙述声音[M]．黄必康译．北京：北京大学出版社，2002：3
②王春荣，吴玉杰．女性声音的诗学[M]．沈阳：辽宁大学出版社，2003：19
③李银河．女性权力的崛起[M]．北京：文化艺术出版社，2003：184

中国知网 https://www.cnki.net

文本中也充满了对女性的歧视与边缘化形象塑造，整个的影视文化领域无“女性话语”可谈。20世纪40年代，随着女性逐渐进入影视创作行业并取得相当的地位和影响，影视创作人员整体的性别意识取得了一定进步；而真正的“女性自己的声音”生成与表现则是随着20世纪70年代以来女权运动和女性主义思潮的发展而浮出历史水面的。

从中国范围内看，在影视艺术传入的初期，“女性话语”的表达无从谈起；20世纪30、40年代，影视文化所反映出来的性别意识依旧纷繁芜杂，很难有清晰的“女性话语”的呈现。初露端倪的“女性话语”是伴随着新中国成立以后社会文化的全新变革而登上历史舞台的。建国初期的1949年至1966年间，影视文化中的“女性话语”与现实政治生活中的“妇女解放”一道成为了时代的强音；20世纪80年代以后，伴随着西方女性主义思想的传入与我国社会转型带动的新思潮的涌动，真正的“女性自己的声音”开始露出地表。

3.3.2.1 “过自己的生活”

在女性话语表达的背后，往往是女性的自我认知、自我期待等心理机制在起作用。关于这方面，欧美学者曾做过许多实证性的研究。比如，在一项关于女性“自我认知”的调查中[①]，有47%的女性都透露出了“过自己的生活”的意愿，即她们不仅要为家庭、丈夫、孩子做出奉献，更希望得到广泛的社会肯定，进而实现自己独立的人生价值。调查结果显示，在女性所推崇的女性角色类型方面，“传统型”的角色仅受到约9%的女性的认可，而接近一半的女性都期待“自觉要求丈夫的支持，通过协作协调家庭和事业”，并且渴望成为“细心的母亲、可爱的妻子和成功的职业女性”。类似的调查也指出，女性在很多方面有着强烈的话语诉求：她们期望更多地展示女性丰富的个性心理，尤其是女性独立自我的性格特征；她们呼吁社会更多地理解女性在生活中所承担的多重角色，充分肯定女性独特的价值与奉献；她们希望给予女性与男性同等的性别认同，由男性视角转化为两性视角对女性进行审美观照。[②]学者荒林曾经用诗化的语言谈论对女性话语的理解：“女性话语是一种波及，一丝感染，一些暗中的对话，不经意中的一点打开，相互发现中的惊喜，还有安慰和热切，如同黑暗中一个波纹遇见另一个波纹，直到曙色中的堤岸”。[③]

回顾中国影视文化史，在20世纪40年代中后期的电影创作中便出现了这种话语表达的萌芽。随着抗日战争的结束，当时的一部分影片将目光投向了小资产阶级知

[①]参见《国际广告》1998年第12期中的有关M·斯特海克、冯·E·里克等的研究成果介绍

[②]参见李雪枫．广告中的女性形象及审美期待[J]．山西大学学报（哲学社会科学版），2003（2）

[③]荒林．女性生存笔述[M]．太原：山西人民出版社，2002：353

中国知网 https://www.cnki.net

识分子女性群体，试图探讨人的主体性因素对女性生命的羁绊，通过细致解剖女性丰富的内心世界，通过展示女性的痛苦、孤寂甚至是变态异化的心灵来表现女性生活的危机，和女性朦胧的“过自己的生活”的渴求。影片《小城之春》是公认的代表性作品。影片的女主人公周玉纹是一个知识分子，在婚后沉闷的生活中耐心地照料着长期患病的丈夫戴礼言；由于昔日恋人章志忱的到来，她的内心掀起了层层波澜；当章志忱经历了情感与理智的较量后黯然离开时，周玉纹又落入到了无爱、沮丧的生活之中。导演费穆刻意描写了由于女性不幸的选择所造成的生活苦闷与精神危机；一改传统的仅从外在社会因素考虑女性生活轨迹的套路，对女性自身的独立与自由提供了更为细腻和复杂的认识。影片《新闺怨》（导演：史东山，1948年）也是比较有特色的一部作品，其女主人公何绿珠性格倔强，对事业和未来充满渴望。然而婚后平庸琐碎的家庭生活让自立敏感的绿珠苦闷不已，在经历了走出家庭到社会谋职、女儿患病夭折、丈夫移情别恋等一连串的生活打击后，感到极度矛盾的绿珠无奈之下以死解脱。影片中的绿珠在遗言中说：“并没有哪一个人直接欺侮过我，可是我已经受不了种种折磨所积累的痛苦。”导演史东山借绿珠之口发出了这样一个关于女性的提问：“假若这个社会能够有一种办法帮助女人解决她们的困难，让她们的精神可以不完全寄托在小小家庭和丈夫身上，而寄托在社会身上……那谁还愿意好端端地自杀啊！”

20世纪80年代以后，随着中国影视事业的改革开放和西方女权主义思潮的传入，我国内地的影视创作在女性话语的表达方面出现了巨大的突破。尤其是女性导演群体的崛起，为女性话语的张扬争取到了一个重要的历史机遇。以张暖忻、黄蜀芹等为代表的女性导演在自己独立的影视创作活动中自觉地把女性放在与男性同等的价值和地位上加以关照，深刻地触及了“女性是什么”、“女性该怎样生活”等问题，极大地彰显了女性的声音。比如影片《人·鬼·情》被公认为是迄今为止一部“真正的女性电影”。该片以描写河北梆子女武生秋芸的生活经历为主要内容，在女主人公的“舞台”与“人生”的思索中深刻地探讨了有关女性价值与女性意识的严肃课题。

台湾女性主义学者李昂曾说，“在这样变化纷纭的现代化社会里，真正的幸福和生命之道，是掌握在你（女性）手中，而不是在你的父亲、丈夫、家庭手中。”[①] 而以往的男权影视文话语则消磨了女性的自主意识，正如一则“耐克”运动鞋广告文案所形容的那样“你有没有发现/当男人对你的身体说话时，你也不经意地开始

[①]参见陈飞宝．台湾电影史话[M]．北京：中国电影出版社，1998：326

中国知网 https://www.cnki.net

用身体回答/甚至你要求自己以最奇怪的礼貌回答———用男人喜欢的数字/所以，你开始忙着装潢你的身体/直到你可以用标准过度的曲线，优雅地招摇着/而男人也很合作地用视线封你为王/为了独享臣民的眼光，你执著于那三个数字/于是，你有了一个合成的身体/瞧!女人就是这样失去了自己的身体/因为女人让/男人决定自己的曲线。”[①]这则广告文案生动地描摹出了迷失于男权话语中的女性心灵。随着女性独立自主意识的增强，女性“过自己的生活”的意愿的增强，女性开始意志坚定地走自己的道路，一则广告文案就形象地表达了这种话语诉求：“伸出你的双脚，穿上它们/跑跑看，跳一跳…用你喜欢的方式走路/你发现所有的空间都是你的领域/没有任何事物能阻止你独占蓝天/意外吗?你的双脚竟能改变你的世界/没错，因为走路是你的事，怎么走由你决定/当然，也由你决定自己穿什么”[②]。

3.3.2.2 “知识”与“艺术”的救赎

在人类文明发展史上，众多的先贤哲人都强调过知识与艺术的重要性。在西方文明的“轴心时代”，古希腊著名哲学家柏拉图提出，“知识是一切能力中最强的力量”，苏格拉底也认为“世上只有一样东西是珍宝，那就是知识；世上只有一种东西是罪恶，那就是无知”。同时，柏拉图和苏格拉底都对艺术创造充满了兴趣，柏拉图还提出过著名的“迷狂”说。到了近代，更多的男性智者都在反复强调知识与艺术的重要性，培根发出了“知识就是力量”的呼声；罗曼·罗兰强调“艺术是发扬生命的，死神所在的地方就没有艺术”，“艺术的伟大意义基本上在于它能显示人的真正感悟、内心生活的奥秘和热情的世界”。如今，福柯的“知识就是权力”的观点也早已为人熟知。虽然对于知识的尊重和对于艺术的追求是全人类永恒的理想，但在涉及到性别权力关系的研究中却反映出这样不容回避的现实，即长久以来的男权制对知识和艺术进行了垄断，而把女性阻隔在知识与艺术的大门之外。

以男权为圭臬的传统影视文化体系，一直强调男性和知识、艺术的密切关系，女性只完成对知识和艺术的承认与顶礼膜拜；一直强调男性对知识、艺术的拥有，女性只完成对知识和艺术的实用性的简单把握。有鉴于此，一些具有浓厚女性主义色彩的影视文本将掌握知识、把握艺术与女性的权力联系在一起，将女性拥有知识、寄情艺术作为女性觉醒的一个重要因素看待，并试图由此指出一条通过“知识”和“艺术”使女性摆脱男权束缚、寻求女性人格独立与意识自由的“救赎”之路。

1986年，美国影片《紫色》一举荣获奥斯卡多项大奖，成为一部广受关注的、

[①]高宏志，徐志明．广告文案写作[M]．北京：中国物价出版社,1997：330
[②]高宏志，徐志明．广告文案写作[M]．北京：中国物价出版社，1997：329

中国知网 https://www.cnki.net

具有鲜明女性主义色彩的优秀作品。该片根据美国著名黑人女作家艾丽斯·沃克同名小说改编，该小说曾获普利策文学奖。影片的故事时空跨越 40 年，描写了女主角希莉的坎坷人生。希莉是一个生长在美国南方未受教育的黑人女子，少女时遭受继父强奸，一双儿女交给牧师夫妇收养；后被嫁给性格粗暴的鳏夫阿尔伯特，受尽欺凌。妹妹莱蒂为了躲避继父的迫害来到希莉身边，却不想姐妹间的情深意笃被心怀叵测的阿尔伯特恶意阻断，妹妹被扫地出门，姐妹二人天各一方。后来，希莉走向觉醒，离开阿尔伯特独立生活，并最终与妹妹和儿女团聚。在影片中，当姐妹两人感觉到相聚的时日不多时，妹妹莱蒂就极力教会姐姐读书认字的知识，希望在姐妹被拆散后仍可以通过信件保持联络。随着影片情节的发展，当希莉找到被封藏多年的妹妹来信时，凭借自己的读书知识，最终走上了觉醒和反抗的道路。在这里，知识完成了对女性的“救赎”，姐妹间的关系也诠释了女性自救的意义。

而影片《钢琴课》则突出强调了“艺术”对女性的“救赎”。该片曾获第 66 届奥斯卡三项大奖，讲述了一个女性觉醒的故事。19 世纪中叶，在遥远空旷的新西兰海岸，美国少妇艾达带着九岁的女儿和一架大钢琴嫁给了美国殖民者斯图尔特。由于路途艰难，丈夫不顾哑女妻子艾达对钢琴的热爱，把钢琴遗弃在了海边。艾达内心痛苦万分，丈夫是一个庸俗的商人，她只能求助于邻居乔治。乔治为了接近艾达而要求学习钢琴，于是钢琴课就在海边继续。随着美妙音乐的弹奏，艾达与乔治心灵相通、互生爱恋，艾达最终摆脱羁绊离开海岛，追求自己的幸福生活。在整部影片中，女主角艾达和钢琴的关系一直是贯穿始终的主线。此时，钢琴代表着一种精神支柱和理想诉求，在钢琴之上是女主人公对艺术的迷恋和对身心自由、独立生活的渴求；对于艾达而言，钢琴是伴随生命的艺术血液，是生命的首要意义，而乔治因为理解她的追求而成为她的伴侣。因此，在《钢琴课》温和的外表下，树立了一种女性主义的态度。即女性的归宿和寄托不是男性，女性可以在艺术的阳光下获得救赎。

3.3.2.3 “时代新人”与“半边天”

“时代新人”与“半边天”可能是最具中国特色的女性话语表达了。1949 年新中国的成立，为中国妇女赢得了前所未有的政治解放，当女性从传统的封建主义、资本主义、帝国主义的束缚下走出来的时候，展现在她们面前的是一片艳阳天。

在建国之初一派欣欣向荣的时代氛围下，中国女性在社会生活中的地位发生了历史性的变化，“在诸多领域中她们都有与男子同等的权利和地位， 她们代表着中国妇女踏入社会舞台的心理动机和目标追求， 她们在有意无意之间把男性当作了

中国知网 https://www.cnki.net

行动的楷模甚至竞争者”[①]；“男女平等”成为时代的强音。很显然，建国早期的影视文本创作受到了政治宣传的深刻影响，“电影中所表现的女性主题实际上是阶级的、革命的主题，而绝不是性别的主题。”[②] “妇女的解放伴随而来的是一个消除性别的过程。性特质本身已被降到最低程度，甚至被略去了。在这个年代，女性的性别角色被忽视了，而社会角色得到了强化，健壮朴实的女性革命者形象最受青睐。在许多情况下，女性形象更多的是一个个‘准男人’。女性意识泯灭了，代之以一个更光荣的称呼‘劳动者’，社会角色代替了天然的性别。”[③]尽管这个时期的女性话语表达还无法称得上是真正的“女性自己的声音”，但是它毕竟首次在中国影视文化史上彰显了女性的风采，放送了女性的音量，贡献了女性的形象，拓展了女性的空间。

在这个时期的影视文本中，获得解放的女性就如同获得新生一般成为“时代新人”，她们携带者蓬勃的朝气，以健壮的身姿和激荡的热情肩负着弘扬“妇女能顶半边天”的历史重任。

以农村题材的电影创作为例，随着1950年《中华人民共和国婚姻法》和1954年《中华人民共和国宪法》的颁布，促使当时的电影工作者把社会主义新农村中事关妇女的婚姻自由问题当作了创作的重点。《儿女亲事》（导演：杜生华，1950年）中的李秀兰、《两家村》（导演：瞿白音，1951年）中的范坠儿、《一场风波》（导演：谢晋，1954年）中的立福嫂都是一些争取婚姻自由、自强不息的新中国农村妇女的典型形象。 在这些影片中，女主人公作为新农村的女性与代表封建传统观念的父辈们界限分明，她们最终在新的社会里冲破阻力、获得幸福。“这些新农村女性形象的出现，像田野上升起的一盏明灯，照亮了新中国农村女性的前进方向。她们在新的政治制度鼓励下，冲破千年的禁锢，个人的情感终于化成甘美的爱情，在古老的乡村欢快地流淌起来，勾勒出一幅新中国农村温馨的风景。”[④]

随着新中国法律制度的深入人心，以及经济发展带来的农村社会劳动结构的变化，新农村的女性们不但敢于追求个人的幸福，更大胆地走向社会生产的广阔舞台。在《闽江桔子红》（导演：张客，1955年）中，女主角李银花不仅追得了婚姻自主，还成为了集体劳动中的领头人。一个有趣的现象是，从这时开始，影片故事中的女性地位比丈夫高（李银花是互助组组长，其丈夫杨龙是普通社员），而且思想觉悟

[①]张敏．从新时期银屏女性形象看妇女解放[J]．重庆邮电学院学报（社会科学版），2003（6）：93
[②]李二仕．十七年少数民族题材电影中的女性形象[J]．北京电影学院学报，2004（1）：10
[③]黄宝峰．百年中国电影中的女性形象[J]．湖南大众传媒职业技术学院学报，2004（1）：75-76
[④] 皇甫一川．女性的成长——新中国电影中新农村女性形象的演变[J]．当代电影，1999（6）：79

中国知网 https://www.cnki.net

也比丈夫进步（杨龙是一个具有“单干户”落后思想的人物，而李银花则把社员们团结在集体劳动的互助组中）。在其后出现的影片《小白旗的风波》（导演：高衡，1956 年）中，女主角李俊英已然是公社的副社长，影片主要表现她如何实事求是、不徇私情地与生产组长的丈夫李良玉的错误思想做斗争，并最终促进丈夫共同进步。在这部影片中，可以明显地感受到女性话语所透露出来的硬朗的感觉，后来这种感觉在《凤凰之歌》（导演：赵明，1957 年）中得到了鲜明的表露。女主角金凤成为了进步力量的代表冲在了打倒新富农斗争得第一线。在以后拍摄的《女社长》（导演：方荧，1958 年）中，合作社女社长宋春梁作出了大义灭亲之举，由于丈夫刘寿生贪赃枉法，作为妻子的她克制着情感将丈夫送交法院接受惩罚；妻子的教育和挽救终于开花结果，丈夫表现良好被提前释放，投机倒把的奸商受到法律严惩。在这部影片中，女性的地位被空前地抬高，作为陪衬的男性已经被设计为犯法者；“女社长”极大地张扬了“妇女能顶半边天”的时代话语。据有关资料统计，在 1957 年至 1958 年的电影“大跃进”期间，全国大约出品了 145 部故事片，其中有相当一部分作品都表达了类似的女性话语，即女性在新社会的阳光普照下走到了集体劳动的历史前台，她们奋发有为、克服险阻，成为了新社会的强者。比如这个时期的一些电影文本：《小康人家》，《布谷鸟又叫了》，《千女闹海》，《三八河边》，《江山多娇》，《雪海银山》，《神秧手》，《耕云播雨》，《斗诗亭》等，“在这些影片中，女主角们奔波于田间地头、山坡河边，她们要在生产实践中证明着一个时代的‘神话’，像是从流水线上下来的产品，变为特定时代的一种特定类型。”[①]

1961年，随着“八字方针”的提出和“文艺八条”、“电影三十二条”的发布，以及周恩来总理在相关会议上提出的“寓教育于娱乐之中”的谈话，“大跃进”时期的模式化电影创作态势出现了转机。1962年《李双双》的问世，抒发了令人耳目一新的女性话语。女主角李双双善良、正直、热情、倔强，在原则问题上她敢于和舞弊丈夫势不两立；她带领生产队的社员们勤劳地工作，最终以丰收的果实赢得了丈夫的回心转意和积极上进。这部影片以清新隽永的笔法渲染了纯朴、火热的乡村大地上田园牧歌式的女性话语，至今仍有着巨大的艺术魅力。此后，随着1962年政治形势的变化，影视文化中的女性话语再次变得硬朗起来，“阶级斗争”味道十足。而当1966年“文化大革命”爆发时，中国的影视文化园地一片凋敝。

在其它题材方面，建国初期的《红色娘子军》（导演：谢晋，1961年）与《青春之歌》（导演：崔嵬、陈怀皑，1959年）都是很典型的文本。影片《红色娘子军》

[①]皇甫一川．女性的成长——新中国电影中新农村女性形象的演变[J]．当代电影，1999（6）：80

中国知网 https://www.cnki.net

以第二次国内革命战争时期海南红色娘子军的斗争业绩为素材，围绕吴琼花从奴隶成长为共产主义战士的经历，用写实的手法突出反映了旧社会妇女在反抗和斗争中成长的典型事例。影片《青春之歌》根据杨沫的同名小说改编，生动细致的表现了女主人公林道静在复杂的民族矛盾和阶级矛盾中的成长过程，片中所展现的“林道静的道路”，也正是那个时代进步青年知识分子所经历的曲折历程的“缩影”。当吴琼花继承洪常青的遗志成为一个坚强的革命战士的时候，当林道静振臂一挥成为学生运动的领袖的时候，她们简直成为了那个时代氛围下影视文化塑造出来的英雄豪杰。

总的来说，“时代新人”与“半边天”的女性话语表达是在建国初期特殊的社会政治和历史文化背景下孕育出来的独具中国特色的影视文化现象，虽然这些话语还很难看作是严格意义上的“女性话语”，但却不失为研究新中国影视文化的一个有效对象。

3.3.2.4 “花与花联合起来”

弗吉尼亚·伍尔夫在小说《达威罗夫人》中反复说到“花与花联合起来”，这反映了她在 1923 年女性主义发展的早期就阐述的在同性之间寻求心灵抚慰的理想期待——如果每个女人是一朵花的话，那么“花与花联合起来”就意味着女性意识觉醒之后对男权文化的整体突围，并最终探寻一条由个体到整体、由理想到实践的女性主义解救女性同胞、完成性别解放的历史路径。

当我们把视线聚焦于新世纪以来的中外影视创作时不难发现，更多的影视文本彰显了性别平等的进步意识，我们都似乎感受到了一种女性话语的探索和表达，即在女性之间寻求一种“姐妹情谊”，并将这种共同的遭遇、共同的感受、共同的诉求汇聚为女性共同的声音，通过女性同性间的彼此理解、彼此扶持、彼此鼓励促进女性群体的历史性觉醒并主动与男权社会对话与抗争，以实现性别平等、和谐发展的历史旨归。

首先，大量影视文本都不约而同地表现了男权社会下女性生存的边缘化状态，探讨了造成这种局面的社会机制。

在一些影视作品中，我们看到了由于男性权力主体对女性权力主体的操控，使得身处不平等权力关系中的女性命运坎坷、身心憔悴。在影片《时时刻刻》（美国，2002 年）中，女主人公弗吉尼亚·伍尔夫、劳拉·布朗等女性的身份都是家庭主妇，她们被丈夫的权威牢牢地锁在家中，而丈夫们则都从事着管理庄园或工厂、参与社会事务的“大事”。在影片《芝加哥》（美国，2002 年）中，女主人公罗克茜梦想着

中国知网 https://www.cnki.net

登上舞台，可她却被男人们玩弄于股掌之间。在影片《黑暗中的舞者》（美国，2000年）中，母亲塞尔玛为了医治儿子的双眼，冒着危险做着报酬低廉的工作，一个人艰难地挣扎在城市的角落里，看着男人的眼色过活。这些影视文本中的女性被男性秩序排挤在社会的边缘，而当她们力图改变自己的生存状况时，又要屈身乞求男性的怜悯。

其次，许多影视文本反映了女性在传统社会规制下的不被保护、不被接纳的状况，揭示了这种状况背后的男权秩序。

在一些影视文本中，我们看到传统的法规与制度并没有一视同仁地帮助女性摆脱束缚；相反，在面对女性的苦难和呼喊时却采取了消极回避或漠然轻视的态度，造成了女性权益的进一步受损和两性权力关系的严重失衡。正如一些女性主义学者所指出的那样，在男权社会中由男性来制定法律，该种法律只维护男权制；而当女性的基本权益受到侵害时，男权法律只提供沉默。因此，在两性间的纠葛与冲突中，女性处于弱势就成为了常态，她们总会遭遇性的骚扰、经济的匮乏、话语的剥夺、尊严的侮辱等多种伤害，如果她们胆敢质疑或对抗这种伤害，她们就有可能接受传统规制严厉的惩罚。《芝加哥》中的维尔玛和罗克茜因为对男人的不忠和背叛而被关进监牢；《黑暗中的舞者》中的塞尔玛为夺回血汗钱失手杀了人，于是被送上了绞刑架；《玛德莲姐妹》中的三个女孩由于青春年少时被异性引诱、伤害，结果进了地狱般的玛德莲寄养院。在同一个社会中，同样的传统规制却只维护男性而漠视女性，女性这个性别成为了彻头彻底的“第二性”。

再次，一些影视文本揭露了男权文化对女性生命的彻底否定，甚至使女性仅存的“身体”的资本都消失殆尽，指出了男性霸权对女性的全面统治与严重压迫。

在传统的男权社会中，女性大部分的生命价值都被否定，只有作为满足性的欲求的“身体”为男性所看重。然而，随着男性霸权的膨胀，就连这女性最后的“资本”和“价值”也面临着被彻底否定的命运，女性被逼到了一无所长、丧失价值的绝境。《芝加哥》中，罗克茜不惜牺牲自己的身体取悦男友以获得一个走上舞台的机会，结果得到的却是无耻的欺骗和无情的挖苦；当她委身与律师比利做交易时，比利却说“对于我，你只有一个意义：有了 5000 美金就打电话给我”。《弗里达》中弗里达的丈夫在完成对妻子的“消费”后四处沾花惹草，放浪形骸。《缘来我可以》中罗萨尔巴的丈夫米莫视妻子为玩偶而弃之不顾，反而移情别恋地与情妇厮混。这一切正如《芝加哥》里女子监狱一场戏中的歌舞对白，生动地替女性向男权社会进行控诉：“卑鄙的坏蛋，他们死有余辜，他们摘了朵正在怒放的鲜花，然后利用

中国知网 https://www.cnki.net

了她，摧残了她……”

综上所述，在众多影视文本中，“男性成为严厉、刻板、自私、懦弱、卑鄙、无耻的代名词，他们天性中恶劣的本性和心理上对女性的蔑视，导致女性在他们的权力阴影下呻吟、哭泣、衰残直至死亡。”[①]既然男性的整体堕落与男权文化的无形钳制无法使女性获得拯救与解放，那么女性只能把眼光投射到自己的同胞姐妹身上，期待用“姐妹之谊”筑起抵御男性霸权的心灵城堡。

仔细分析诸多的以表现女性为主题的影视文本会发现，女性之间的关系已由传统男权文化下的彼此争风吃醋、猜疑妒忌的紧张状态转变为同命相怜后的彼此理解、相互关爱，这种转变似乎预示着一条通向女性救赎与自由的路径。《玛德莲姐妹》中的三个女孩子由于相同的命运遭遇而携起手来完成了胜利大逃亡；《黑暗中的舞者》中女友凯西和女狱警布列恩达处处关照和保护着塞尔玛；《八个女人》中的女人们在制造烦恼的一家之主自杀后跳起欢乐的舞蹈；《芝加哥》中的维尔玛和罗克茜尽释前嫌，携手走上舞台创造人生新的辉煌。从中不难看出，“在女性主义奋斗的历程中，女性开始转而寻找同性的声音，建立自己的话语体系，在这个有着共同遭遇、共同感受、共同诉求的群体中，她们的诉说才有了倾听者和同情者，这是一种没有任何附加条件和生存危险的‘姐妹情谊’。当女性意识开始觉醒并主动与男权社会抗争时，‘花与花联合起来’的集体反抗是女性主义者构想的可行而必然之路。”[②]

[①]刘海玲．“花与花联合起来”：进入21世纪的女性电影[J]．电影艺术，2004（6）：48
[②]刘海玲．“花与花联合起来”：进入21世纪的女性电影[J]．电影艺术，2004（6）：50

中国知网 https://www.cnki.net

第 4 章　影视文化形塑的女性形象

纵观影视文化的历史，有着不计其数的银幕形象。无可争辩的是，影视在塑造形象方面具有着异乎寻常的“魔力”，这一点也是影视文化引人注目的一个根本因素。因此，对影视文化的深入研究就不可避免地将“形象塑造”问题作为重点。事实上，对“影视文化的性别形象塑造”问题的考察是揭示“影视文化的运作是性别化的”这一实质的有力手段，尤其是在符号学和语义学的思路里，“性别形象塑造”的问题很有效地说明了“影视文化再现或建构对现代社会中权力运作起作用的特定意象”。换一个角度看，“影视文化”是一种典型的“形象文化”，而对于“性别形象塑造”的考察有助于触及其中的两个核心层面，即“社会结构在影视中的体现”、“影视所创造的虚拟现实与真实世界之间的关系”。

那么，影视文化为我们提供了怎样的性别形象呢？大量的研究表明：一方面，在描绘男性和女性形象时，影视文化首先反映和维持的是传统的性别观念；另一方面，影视文化对两性形象的刻画凸现了传统的性别角色和性别权力的不平等。

4.1　男性审美定势塑造的女性“客体”形象

“振保的生命里有两个女人，他说一个是他的白玫瑰，一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻，一个是热烈的情妇——普通人向来是这样把节烈两个字分开来讲的。也许每一个男子全都有过这样的两个女人，至少两个。”

上述文字出自著名女作家张爱玲短篇小说《红玫瑰与白玫瑰》。当我们要解析男性审美定势塑造的女性“客体”形象时，会发现张爱玲的描摹正好言中了男性的“内心愿望”。当“白玫瑰”与“红玫瑰”成为两个意象表征时，它恰好可以说明在男权文化规制下和男性审美视阈中对女性形象的期待、把握与建构。

4.1.1　“白玫瑰”：圣洁的妻性符号

在张爱玲的小说中，男主人公振保在年轻的留学岁月中认识了一个名叫“玫瑰”的姑娘，因为是初恋，所以他把以后的女人都比作玫瑰。将女性比作如玫瑰般的花朵，几乎是男性社会的一种普遍思维方式，在这“花朵”的命名之中包含着诸多男性期许与男权文化色彩。因此，“白玫瑰”形象首先具有了这样的表征含义，它象征着美丽、纯洁、善良，是一种典型的妻性符号。

值得注意的是，在大量的影视形象塑造中，在女性被男性审美塑造为“花朵”

中国知网　https://www.cnki.net

的过程中，形成了一种由形象文化、视觉文化构筑的“看的实践”，而“看的实践与意识形态紧密相联。我们生活于其中的形象文化是繁杂矛盾的意识形态的场所。形象是当代广告和消费文化的组成部分，是对美、欲望、魅力的假象以及社会价值的建构、回应。”[①]显然，文化研究认为影视是加强意识形态建构的载体，影视中充满了意识形态的身影，而形象则被用来进行分门别类的辨识与佐证。

美国学者朱丽·T.伍德指出：“媒体创造两种对立的女性形象：要么好要么坏，而且时常把这两种极端放在一起，夸张地展现这两种女人命运的差异。好女人漂亮、恭顺、忠诚，专注于家庭，从属于男人，她们通常被表现为受害者、天使、牺牲品或忠诚的助手。”[②]

按照法国著名学者阿尔都塞对意识形态的解释，意识形态是“一种表象，在这个表象中，个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系。”[③]英国当代著名文学理论家、批评家特里·伊格尔顿（1943—）曾尖锐地指出：“意识形态是指很大程度上被掩盖了的贯穿在并奠基于我们实际陈述的那些价值观结构，我说的是在其中我们言说和信仰的方式，它们和我们所生活的社会权力结构和权力关系有关”[④]。因为“意识形态是权力关系的再现系统”，所以当特定权力关系反复出现甚至以酷似真理的假面出现在我们眼前时，就容易使我们认为这是天经地义的，就好像女性与花朵的象征关系那样自然。但问题是，“花本来可以有数千个象征意义，它可以被人用数千种方式谈论。但它最终只与有限的几个概念（如美、高贵、圣洁等概念）结缘，这不能不与意识形态有关。”男权文化在“白玫瑰”的形象塑造上虚构了一个“神话”，并通过这个虚构的神话来再现不平等的性别权力关系。它在女性与鲜花之间建立起一条固定不变的意义链条，这意义链条也因此成了女性人身的链条，花的象征意义规定女性必须为花而生、为花而死[⑤]。

建构主义理论认为，人类的世界是一个由人主动建构的经验世界。在这个世界中，人类永不停歇地以自己的感知思维、情绪体验组建起一个时空，并与现实世界保持着联系。由此可见，虽然人之为人最初的“男性的”或“女性的”的性别属性不可更改，但在社会意义上的“社会性别”却是建构的产物，即“性别差异与社会文化和社会化有关，我们是按照自己社会的关于每一性别角色的行为规范去学会成

[①][美]玛利塔·斯特肯，莉莎·卡特赖特．看的实践：形象、权力和政治[M]．周韵译．北京：中国人民大学出版社 2003：52

[②][美]朱丽亚·T．伍德．性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]．徐俊，尚文鹏译．广州：暨南大学出版社，2005：191

[③]李恒基．外国电影理论文选[M]．上海：上海文艺出版社，1995：645

[④]转引自文化研究（第3辑）[M]．天津：天津社会科学院出版社，2002：306

[⑤]参见文化研究（第3辑）[M]．天津：天津社会科学院出版社，2002：199

中国知网 https://www.cnki.net

为男性或女性的”[①]。影视塑造的形象是现实的复制品，而非现实本身，“美的性别的文化反映出‘古老’的建立在两性不平等和根本差异上的思想，男性拥有的是权利和理性，属于女性的则只是脆弱的心灵和美丽的身体。”[②]

人们通常把影视形容为“造梦”的艺术，影视塑造的形象往往带给人们一种梦幻般的感觉，正如苏珊·朗格所言：“电影作品就是一个梦境的外观，一个统一的、连续发展的，有意味的幻象的呈现”，是所谓“梦幻中的现实”[③]。影视塑造形象的最大特点就是能够把人的欲念与人的认识视觉化，通过转化为可感可知的影像来满足人们那“凝视的快感”。因而，影视中女性形象的塑造无非是将人们心中的“梦幻女性”通过影视手段展现出来的过程。在这一点上，美国女性主义电影理论家特雷沙·德·劳拉蒂斯指出：电影“是一个想象的所指，一个语言和一个语言实践，是不断地根据梦中女而建造的，为把‘女人’监禁住的表现活动，在这座城池混乱的空间里，就像在电影话语的构造中一样，女人既缺席又被监禁：作为理论主体缺席，作为历史主体被监禁。”[④]如此一来，作为客体符号和作为影像表征，女性成为了影视的欲望承载，成为了影视形象塑造的“唯一想象”。

在诸多影视作品中，男权文化塑造的女性形象往往没有自我意志或自我意志淡薄，她们经常是作为“处女”、作为“自然天成”、“纯洁无瑕”的象征而出现的。这种性别形象建构反映了男性想逃避到超越个体的共同体里，以及在女性的自然中去寻求拯救的思想。但问题的要害在于，女性不仅承接着男性心中母性崇拜心理情结的投射，而且女性形象是男性按照自己的意愿塑造出来的样子，“在一个按照男性的形象建构起来的世界里，妇女不过是男性意志和愿望的一种反映。她是被动的，因而成为女神，亲爱者，宇宙间古老的、永恒不变的物质的象征：大地、母亲和处女；她若是主动的，就永远是一种功能，一个方法或者是一条渠道，女性从来不像男性就是目标本身。”[⑤]说到底，影视中那些让人赏心悦目或激发起人们“怜香惜玉”情绪的女性形象，无论她们怎样标榜自己的独立与自主意识，其实质都只能是遵照男性世界的价值准则和行为规范所塑造出来的产物。从这个意义上来说，那些越是打动人的“白玫瑰”，就越可以被认为是规训女性行为与思想的绝好教科书，因为它以一种唯美抒情的外表向人们灌输了一种渗透着浓厚性别权力主张的思想，即只

---

① [美]丽莎·斯冈茨尼，约翰·斯冈茨尼. 角色变迁中的男性与女性[M]. 潘建国等译. 杭州：浙江人民出版社，1988：21

② [美]丽莎·斯冈茨尼，约翰·斯冈茨尼. 角色变迁中的男性与女性[M]. 潘建国等译. 杭州：浙江人民出版社，1988：30

③ [美]苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 北京：中国社会科学出版社，1986：481

④ [美]特雷沙·德·劳拉蒂斯. 从梦中女谈起[J]. 王小文译. 当代电影，1988（6）

⑤ [墨西哥]奥克塔维奥·帕斯. 帕斯作品选[M]. 昆明：云南人民出版社，1993：215

中国知网 https://www.cnki.net

有那些美丽的、单纯的、忠诚的、被动的、温婉的、淑女气的女性才是男性所向往和推崇的；相反，那些不具备性的吸引力或行为带有明显主动性且善于运用心智的女性则都是邪恶、卑贱或可怖的。在男性审美视阈下，女性始终走不出“白玫瑰”的形象规制，走不出男人无处不在的“权力的凝视”。“女人”这个词的“能指”与“所指”已经分裂开来，只作为一个符号、一个“性”或“美”的代名词而存在。

4.1.2 “红玫瑰”：热烈的妾性代码

张爱玲的小说中写道：“也许每一个男子全都有过这样的两个女人，至少两个。娶了红玫瑰，久而久之，红的变了墙上的一抹蚊子血，白的还是‘床前明月光’；娶了白玫瑰，白的便是衣服上的一粒饭粘子，红的却是心口上的一颗朱砂痣。”在这段文字中，张爱玲以细腻的笔触和敏锐的视角犀利地揭露了男性心底的秘密，那是一种纠葛在“白玫瑰”与“红玫瑰”之间的矛盾情结，一种既留恋又厌嫌的复杂心绪。对于小说中的男主人公而言，“红玫瑰”寓意着“诱惑”、“罪恶”、“阴谋”甚至“毁灭”，是一种典型的妾性符号。

让人感到有趣但又费解的是，在影视文化中，男权文化一方面把所有纯真的幻想、性欲的渴望都放置在了他们精心塑造的正面、肯定的女性形象上面，使得这些女性形象要么宛若天仙、要么光彩照人；而另一方面，又把所有的恼人的怨恨、愤怒的脏水都倾泻在了他们刻意塑造的否定的女性形象上面，使得这些女性形象要么粗鄙下流、要么灰暗邪恶。在男性审美定势下，女性转身成为了西方文化中“潘多拉神话”和“夏娃神话”，成为了中国文化中的“狐狸精”。正如西蒙·波伏娃所说，女人“是偶像，仆人，生命之本；又是魔鬼，阴谋家，搬弄是非之人，骗子。她是男人手中猎物，又是毁灭他的祸根。她意味着他不曾有但又特别渴望的一切……”[①]

文化研究的成果显示，由于女性直接与男性的欲望享乐相联系，因而很容易也很自然地被作为邪恶甚至毁灭的体现。男性对女性的厌嫌与恐惧实则是对人性中不被节制的欲望的恐惧，此种恐惧逐渐演变为男权文化中的“厌女情结”。

“从字面意义和象征意义上，潘多拉德故事都是关于父权社会中女性的意义建构的故事。我们将会看到，潘多拉作为第一位女人，代表着当代女性的原型，象征着邪恶的力量。”[②]在西方历史传说中，潘多拉是按照万物主宰宙斯之神的意志创造出来用以惩罚普罗米修斯的，宙斯迁怒于普罗米修斯盗取火种惠及人类，于是誓言“送给人类一个邪恶的东西，让所有的男人把人类的邪恶作为心中的爱物，沉迷其

[①] [法]西蒙·波伏. 女性的秘密[M]. 北京：中国广播出版社，1988
[②] [美]波利·杨—艾森卓. 性别与欲望[M]. 北京：中国社会科学出版社，2003：100

中国知网 https://www.cnki.net

中，不能解脱”，这个邪恶之物就是人类的第一个女人，一个永远年轻、美丽、引人垂涎的处女。因此，神话的寓意不言自明，“在打开潘多拉带来的容器（女阴或处女膜，即潘多拉的“盒子”）时，男性的好奇心得到了满足，却给人类带去了各种灾祸。”

而在《圣经》传说中，“夏娃神话”中的性别权力意味就更加明显了。具有鲜明男性色彩的上帝创造了人类和世间万物，作为女性代表的夏娃只不过是亚当身上的一根肋骨。“基督教文化对女性有两个重大的负面评价:第一是将女性视为万恶之源。在《圣经》的《创世纪》中，可以找到‘厌女症’的根源，即认为人类最初的堕落是因为夏娃偷吃禁果所致，她是人类被逐出伊甸园的罪魁祸首。对女性的第二个负面评价是——女人是男人的附庸，她存在的理由是给男人作伴，上帝造女人，仅仅因为那个男人‘独居不好’。”[①]

“狐狸精”是颇具中国特色的对女性的道德归罪，同时也是与“潘多拉神话”、“夏娃神话”一脉相承的女性邪恶形象的原型。虽然最早狐狸精和女性联系起来的文献记载无从查证，但在中国两部著名的古典小说《封神演义》和《金瓶梅》中却有着明确的记载。众所周知，《封神演义》中的女主人公妲己就是“狐狸精”所变，传说中妲己是九尾狐借窍成形由女娲派去朝歌迷惑纣王的。“狐狸精”在中国传统文化中带有明显的贬义，但是这个词语恰好生动地反映了男性对于女性的一种复杂心理：既爱又怕，既渴望拥有又心生恐怖；“狐狸精”既有迷人的容貌，又蛊惑人心、诡谲善变。

从“潘多拉”到“夏娃”，再到“狐狸精”，女性之所以与“诱惑”、“罪恶”、“阴谋”甚至“毁灭”相关联，其重要原因就在于女性可以激起男性的欲望，诱使男性堕落。其实，充满诱惑的女性形象实际上是男性自身本性中无节制的欲望的投射，对女性的否定反映了人类对欲望无限扩张的否定与压抑。

4.2 女性审美重构的女性“主体”形象

在这里“女性审美重构”实际指向了“女性影视”这一概念。

目前学术界对诸如“女性影视”或“女性电影”、“女性电视”这样的概念并没有形成一致的看法和共同的见解。但有一点可以肯定的是，“女性影视”概念的使用与流传与20世纪70年代以来女性主义电影批评的发展息息相关。也就是说，作为一个批评概念，“女性”与“电影”发生历史性关联是20世纪70年代初以来的

[①] 姜红．大众传媒与社会性别[J]．新闻与传播研究，2000（3）：18

中国知网 https://www.cnki.net

事情，迄今有30余年的历史。

“女性主义和电影之间的冲突从一开始就是女性主义和父权制文化规模宏大的历史对抗的一部分。因为自妇女运动以来的女性革命浪潮中的各路力量都高声呼吁关注文化的政治意义，号召正视主流艺术和文学创作中女性缺席的历史不平等，并形成了广泛的共识：‘女性被严重地排斥在创造性传统之外，在文学、通俗艺术和视觉艺术中屈从于父权思想，女性不得不明确地反对文化上的性别歧视，并试图去发现能摆脱完全依赖男性的创造力概念而存在的艺术表现手段。’”[①]

概括地说，目前国内学术界关于“女性电影”的概念界定形成了两种思考维度，即“创作主体”维度和“创作题材”维度。

从“创作主体”的角度讲，强调“女性电影”必须是由女性执导。其中又有两种的观点，一种倾向于将“女性电影”界定为“女性主义电影”，如“所谓女性电影，并非单纯指女性导演的或以女性为主角的影片，其准确的含义应该是由女性执导，以女性话题为创作视角的并带有明确女性意识的电影、录像、DV和多媒体实验作品”[②]。另一种倾向于将“女性电影”界定为由女性执导的表现女性生存的题材广泛的电影，如“女性电影就是以女性独特的视角和独特的感受诉诸于电影语言。生活中有些东西是男性感受不到的，这不仅是指温柔、细腻的一面”[③]，女导演应该把这种差别表现出来。

从“创作题材”的角度讲，认为作品主要以女性为主角，反映女性的生存和情感，均可以称之为“女性电影”，导演身份无需强求。如“影片的导演是男性还是女性并不重要，许多女性导演的作品也都是从男性主导的角度看待女性，是男性权力的体现。对女性电影而言，最重要的是要面对社会各时期各层次的女性形象，将她们的痛苦、彷徨、觉醒、反抗等构成叙事核心，细腻地传达出来。”[④]

总的来看，可以把“创作主体”的角度看作是狭义的“女性电影”界定，而将“创作题材”的角度看作是广义的“女性电影”界定。既然要联系到“女性审美重构”，本文倾向于将“女性影视”界定为：由女性执导、表现女性生存的题材广泛的影视作品。其中，“女性主义影视”作品是其典型代表，首先肩负着对女性“主体”形象进行重构的使命。

[①]应宇力．女性电影史纲[M]．上海：上海译文出版社，2005：1

[②]应宇力．女性电影史纲[M]．上海：上海译文出版社，2005：24-33

[③]陈湘安．女导演谈女性电影[J]．新观察，1987（19）

[④]陆春艳．无法突破的人生困境——谈《西施眼》中的女性[J]．电影艺术，2003（5）

中国知网 https://www.cnki.net

4.2.1 无声坚忍："敲击琴键"的哑女艾达

由新西兰女导演简·坎皮恩执导的影片《钢琴课》（1993 年）被认为是一部优秀的女性电影。同时该片也获得了"超乎想象的荣誉"，包括：1994 年第 66 届奥斯卡最佳女主角、最佳女配角和最佳原著剧本奖；戛纳电影节金棕榈奖和最佳女演员奖；凯撒奖最佳外语片奖；金球奖最佳女演员奖等。该片通过讲述哑女艾达自我觉醒的动人故事，塑造了一个看似表面柔弱但却内心坚忍的女性形象，表达了女性摆脱男性阴影追求精神独立的先进意识。针对这个女性影视文本，众多学者从不同的角度诠释了其中的性别权力观念。

一方面，许多研究指出了这部影片中女性形象的象征意义。有人认为，哑女艾达的"无声"本身就是女性在男权社会中的写照，而这种"无声"同时也是女性自我意识的顽强坚守："女主角艾达身为哑女的现状影射的便是现实社会象征秩序之下女性的失语状态，她只能用眼神和动作表达内心，这就决定了她表达最突出的是外化为拒绝或接受、快乐或痛苦、紧张或松弛、抵抗或顺从等形式的内心体验。这些体验由于规避了语言的干扰而呈现出真实、连贯的特征，并且失语使艾达执拗于个人的世界，被动或主动地拒绝与社会、与男性交流，保持了自始至终的独立性。"[①]也有人指出，艾达"坚韧"的性格正是源于心中强烈的独立意识："片中由霍莉·亨特扮演的哑女相貌平平不苟言笑，她从未取悦这个古老的男性社会，她拒绝用语言与这个古老的世界作交流。她只是倔强顽强地弹奏手下的钢琴，沉默和固执是这个女人心中可怕的力量。斧子也劈不断这种力量。在幽寂无声的深海中她获得再生。"[②]

另一方面，许多研究也指出了该片女性形象背后挑战男权象征秩序的性别解放意味。女主角艾达的"坚忍"正是女性不屈不挠的意志体现，女性理应因此赢得尊重和爱："《钢琴课》也挑战了西方人对肉体与女性意义之间关系的概念，从艾达为了她的信仰而献身贝因，到由于贝因对艾达及她的信仰的爱慕与崇敬，而使她对贝因产生了真挚的感情，这时候的女性形象与意义是被去色欲化了的，因为她所追求的是一种平等基础上的尊重、认同与爱，而非单纯的性的吸引。艾达由完全被动逐渐转变为完全主动，表明她的一切行为都忠实于自我的意愿，这不仅体现了女性自我意识的觉醒，也在客观上颠覆了男性特质与女性特质之间的二元对立。从过去以男性眼光看待自己到现在以自我的眼光看待自己，正是实现女性电影文本中的女性

[①]王虹．女性电影文本——从男性主体中剥离与重建[J]．西南民族大学学报·人文社科版，2004（8）：206
[②]郭小橹．关于女性立场与女性电影的表象[J]．北京电影学院学报，1998（2）：77

中国知网 https://www.cnki.net

意义从象征秩序内男性主体中剥离与重建的重要步骤。”[①]

由黄蜀芹执导的影片《人·鬼·情》一直被作为中国内地一部优秀的女性电影而广受讨论；同时也有许多人坚持认为，这是新时期以来中国内地唯一一部真正意义上的“女性电影”作品[②]。该片以一个特殊女艺术家（扮演男性“钟馗”的戏剧演员）的艺术生涯为蓝本，借助她的生活“象喻式地揭示并呈现了一个现代女性的生存与文化困境”。“该片立足于女性视角进行叙述，完全打破了主流电影中以满足男性快感为基点的女性形象建构，同时也不同于那些男性视角下的女性电影，不同于那些对主流意识表示屈从和认同的女性电影。”[③]

片中的女主人公秋芸经常处于“无语”的缄默中，而此种“无声”的缄默恰恰成为女性意识的一次奏鸣。比如有学者指出：“在镜头语言运用上，影片也打破了传统电影中以满足男性视觉快感为基点的女性形象建构，女主人公秋芸拒绝成为男人观看的‘色情奇观’。”[④]在影片的开始部分，在背影、面容、脸谱、镜子、实像、虚像交错之间，女性意识展露无遗：“在影片的序幕段落(镜子段落)中，我们看到：一个横移镜头展示出中国戏剧中各种脸谱，女主角以一个女人的背影形象进入画面，秋芸的正面形象我们是通过镜子的反射看到的，而且很快被涂抹成了戴着丑陋面具的钟馗。最后分裂为众多镜象的钟馗形象与同样分裂为众多镜象的秋芸形象错综交融，互映互换。这种现实与幻觉认同，实象与虚象的交映、男性与女性的混合，意味深长地预演了秋芸作为一个女性的艰难奋斗进程和最终的命运结局，其拒绝成为男性的‘视觉奇观’之女性意识十分浓烈。”[⑤]

片中的女主角秋芸表现出了“坚韧”的品格，她总是选择坚强地面对生活中的苦楚与坎坷。“导演从自身的女性经验出发，细致地描述了女主人公‘生成’的历史，从而把以往变为程式的新女性电影透明化和具体化。”[⑥]这种“坚忍”正是导演对女性生存的深沉眷顾和对女性精神独立的强烈渴望，“通过自主抗争，向传统女性自我及男权社会提出了质问、抗议和挑战。”[⑦]正如黄蜀芹导演自述：“我应该拍一部好电影，好就是要非常突出，能代表我，代表我的人格，能表达我。”[⑧]

总之，从性别文化的角度看，大多数男权影视中的女性形象都充当了“男性潜

---

① 王虹．女性电影文本——从男性主体中剥离与重建[J]．西南民族大学学报·人文社科版，2004（8）：206
② 参见戴锦华．不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影[J]．当代电影，1994（6）：37
③ 耿明海，左云霞．囚禁·认同·突围——论中国女性电影中女性形象的嬗变[J]．新疆艺术学院学报，2004（4）
④ 田卉群．沉默·缺席与边缘——看不见的女性[J]．电影艺术，2003（2）：203
⑤ 倪骏．当代中国女性导演及其电影研究（节选）[J]．戏剧，2003（3）：127
⑥ 戴锦华．不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影[J]．当代电影，1994（6）：52
⑦ 倪骏．当代中国女性导演及其电影研究（节选）[J]．戏剧，2003（3）：127页
⑧ 黄会林．生命体验与生命感悟——论八十年代中国女性电影导演的艺术追求[J]．电影艺术，2003（2）：89

中国知网 https://www.cnki.net

意识的符码”，她们永远都是从“亚当”（男性）身上取下的一根肋骨。而以《钢琴课》、《人·鬼·情》为代表的女性电影却显示了“夏娃的觉醒”，展示了影视艺术世界中女性由无声到发出“自己的声音”的历史真实。

4.2.2 永不妥协：“踏上旅途”的末路狂花

由雷德利·斯科特执导的影片《末路狂花》（美国，1991年）被认为是一部“非常有名”的“反男人”的女权主义电影，在放映之初曾经引起了强烈的反响和热烈的讨论。同时该片在1991年荣获第63届奥斯卡最佳原创剧本奖。值得一提的是，该片的导演并非女性，但女性的编剧给这部影片打上了鲜明的女性电影的烙印。该片讲述了两位女性露易丝和塞尔玛人生旅程。一个家庭主妇，一个餐厅侍应，两个女人厌倦了平凡的生活，决定一起上路旅行，却不想在路上因为反抗陌生男人的强暴而失手杀人，从此踏上了逃亡之路。一路上警察的追捕和男人的欺骗让两个女人对男权社会彻底绝望，继而开始了报复，于是她们变成了强悍的类乎男性一般的杀手……。

有评论认为，“女性意识的觉醒在这部片子里得到了淋漓尽致的表达”，影片塑造的女性形象以反抗传统、反抗秩序的姿态表现出了强烈的“叛逆精神”。“她们在影片中经历了许多困难与磨练，不断失去自我，又不断地获得一个新的自我，如此女性主义意味十足的成长过程由导演巧妙地通过服装等细节的变化来曲折表现，充分展现了身体与政治的关系，一个‘正常’的穿套装的女人被社会环境逼迫，渐渐发展到穿着吊带上衣在公路上杀人的人，服装的变化暗示着性格的变化发展，这种细枝末节的处理上的恰到好处，使影片当之无愧地成为我们这个时代的电影经典。片中女性角色的典型性，使得看完《末路狂花》的人很少有不会重新想想生活中的女性问题的。”[①]

由吉姆比利·皮尔斯执导的影片《男孩不哭》（美国，1999年）是一部颇受好评的女性电影，同时该片于2000年荣获第72届奥斯卡最佳女主角奖。该片取材于1993年发生在美国中西部小城的真实故事。女主角蒂娜·布兰顿是一名年仅21岁的“问题女孩”，为了躲避警方的通缉，她女扮男装来到小镇法奥斯，开始了她向往的无拘无束的男性生活。很快外表纯真帅气的布兰顿赢得了当地姑娘的青睐，并与桀骜不驯的少女娜娜陷入热恋。可是，当布兰顿的女性身份暴露后，娜娜身边的两个男友约翰和汤姆却将其强暴然后杀害。该片被认为是一部“女性勇敢表现真实

[①]余榕. 女性主义电影批评理论观照下的当代女性电影——由《时时刻刻》谈开去[J]. 湖南大众传媒职业技术学院学报，2004（3）：82

中国知网 https://www.cnki.net

自我的影片”，同时也是一部颠覆传统的影片，表现出强烈的“叛逆意识”。

一方面，《男孩不哭》的悲剧气氛激发了人们对当代社会性别权力关系的深刻思考。“《男孩不哭》的力量在于它的悲剧性，而布兰顿的悲剧在于，她首先是一个女性，其次她所生存的封闭保守的男性环境不允许她的离经叛道。影片中的布兰顿具备一个男人的基本品格，她虽然死去了，却依旧活在女友娜娜的心中，真正失败的是影片中的男性，面对在情感和肉体上都懂得取悦女性的布兰顿，作为男人的失败感深深地刺痛了他们，他们只能从肉体上摧毁布兰顿，以宣泄内心的恐惧与失落。影片结尾的残暴场面令人触目惊心，并使观众对现代都市女性的命运引发深深的思考。”[①]

另一方面，《男孩不哭》是一部涉及女同性恋题材的女性电影，其人物形象塑造大胆、前卫。“主人公布兰顿不是二十世纪九十年代初期《末路狂花》中追求女性权力和性别平等的塞尔玛与露易斯，也不是《钢琴课》中那个反抗男权文明和男性话语权的哑女艾达，更不是中国电影《人鬼情》中那个只能在舞台上成功扮演男性的秋芸，布兰顿是物质文明高度发达的现代社会中的性别前卫者”[②]。

值得注意的是，20 世纪 90 年代以来的世界影坛上出现了一批影响很大的女同性恋题材的女性电影，它们在表达女性话语、彰显女性意识、坚持女性立场方面，取得了令人瞩目的成绩。比如早在 1994 年，一群女性同性恋者拍摄了一部“真正意义”的女同性恋电影《Go Fish》，影片也是关于“女孩遇上女孩、女孩爱上女孩”的故事，它的编剧、导演兼制片人萝丝·托奇认为这部作品拍出了“属于我们自己的影像”。在这前后，一系列“女同志”题材的影视作品纷纷问世，其中澳大利亚的《摸》、日本的《双头女人》、美国的《中央公园》、中国台湾的《7086MTV》等影片产生了一定的影响。这些影片以敏感的女性题材、大胆的女性视角、先锋式的创作理念尝试突破传统影视文化的秩序，希望在完全的女性视野中以女性和女性的故事撕破男权文化的伪饰，同时借此展示女性的生命活力和人格光辉。

其实，对女性的这种女同性恋关系，早在弗吉尼亚·伍尔夫的著述中就有很好的阐释，沃尔夫的同性恋态度主要是指一种女性在男性占主导地位的社会中的生活策略——双性 。“女权主义影视所表现的女性同性恋关系有着严肃的含义——它体现女性的觉醒和反抗，女性与男性的决裂，女性的彻底自治，是女性对男性整体的彻底失望。”“女同性恋旨在拒绝男性对女性身体的这种权力，表达了女性在身体上

[①] 陈咏．女性的天空——二十世纪九十年代以来中外女性电影回顾[J]．电影评介，2000（11）
[②] 陈咏．女性的天空——二十世纪九十年代以来中外女性电影回顾[J]．电影评介，2000（11）

中国知网 https://www.cnki.net

乃至在精神上的自治。这种女性同性恋所表现出来的女性自治是女性反抗男性统治的激烈表现,是一种在两性关系上断绝和男性联系的革命性行为。”[①]

总的说来,《末路狂花》、《男孩不哭》包括前文述及的《紫色》等影片的女性形象充满了永不妥协的叛逆精神,她们一往无前的身影代表着女性心灵的解放,预示着女性主体意识的完善和发展。

4.2.3 岁月洗礼:“走向伦敦”的达威罗夫人

2003 年,美国影片《时时刻刻》[②]同时获得了该年度美国金球奖最佳剧情片奖和第 75 届奥斯卡最佳女主角奖。该片改编自美国作家迈克尔·康宁汉 1998 年获普利策奖的同名小说,其创作过程被视为是一次对弗吉尼亚·伍尔夫的小说《达威罗夫人》[③]的致敬。

影片讲述了三个女人的故事,她们虽然分处于不同的时代,却有着极为相似的心路历程与渴望期待,她们之所以被跨越时空地联系起来是因为一个名字——“达威罗夫人”:20 世纪 20 年代英国的郊区,弗吉尼亚·伍尔夫正在倾注全部身心创作小说《达威罗夫人》而几近疯狂,尤其是这天她发现自己怀孕后陷入到了无边的沮丧之中;1949 年美国洛杉矶,有孕在身的家庭主妇劳拉·布朗沉浸在对小说《达威罗夫人》的阅读中,她意欲仿效小说中的女主角克拉丽莎改变自己的生活,离开伤害自己的丈夫和家庭,独立自主地生活下去;1990 年美国纽约,克拉丽萨·沃甘是一个现代版的达威罗夫夫人,她才华横溢,有一个女儿和一个同性恋家庭,以前的男友理查德因艾滋病濒临死亡。劳拉·布朗、克拉丽萨·沃甘和弗吉妮娅·伍尔夫三位女人的生活以一种出乎意料的方式在替理查德举办聚会时碰撞在一起。

一些影评指出,影片《时时刻刻》反映了女性在男权社会中所面临的困境,探讨了女性面对生活应该采取的态度,是“迄今为止女权主义色彩最为浓厚的电影”。该片所塑造的“达威罗夫人”的女性形象激发了各个方面的有关女性处境和女性命运的探讨,同时这个形象也使得该片成为女性电影史上一个不可多得的经典性文本。

一方面,“达威罗夫人”的形象塑造改变了传统影视表述的主客体关系,真正实现了女性主体意识的确立和女性视角的坚持。

很显然,传统的影视表述始终带有强烈的男权色彩,人们已经习惯了男性主体

---

① 李霞. 爱情的建构:解读影视传媒中的社会性别符号[J]. 学术界(双月刊),2004(6):80-81

② 亦被译作《岁月》。

③ 亦被译作“黛洛维夫人”或“戴罗薇夫人”

中国知网 https://www.cnki.net

的故事讲述方式，而且习惯了影视以表现“男子汉气概”为主，有意无意地将女性排挤和放置在比较狭小、边缘的位置上。“尽管全世界百分之九十九的电影都是与女性相关的，但几乎大部分的女性(无论戏里戏外)都是男性的视觉对象。好莱坞以色情机制为基础的商业电影是‘三个男人看一个女人’，这三个男人是:男导演、男主角、男观众。女观众的审美经验基本已经屈服、认同甚至主动投靠于男权社会，因此已经失去了她们自觉甚至自发的女性意识从而异变为男性观众。在大部分电影里，对于女性形象的塑造要么是性别特征过度崇拜从而成为空虚的女性‘性’角色，要么就是完全没有自觉的性别意识，彻底操作在男性想象中的女性角色。”[①]而在影片《时时刻刻》中，女性成为故事讲述和发展的主体，女性的心灵、女性的生命、女性的生活成为影片表现的核心，女性意识得到了从始至终的关注，女性视角得到了一以贯之的坚持。

另一方面，“达威罗夫人”的形象塑造打破了传统影视的“身体政治”和“爱情迷局”，真正实现了女性独立意识的弘扬和女性自觉精神的笃定。

在传统的社会文化中，一直存在着严重的“身体政治”，男权文化规制强调女性与身体的关系密切，男性更为看重女性作为性欲对象的身体。因此，在传统的影视文本中，“作为男性本能和欲望符号的女性，在很大程度上成为男人肉体的承欢者”。男人对女性身体的重视“实质上主要是从实用主义而非审美的角度，把女性身体看成是可以消费和可以控制的私有财产。”[②]而在影片《时时刻刻》中，女性拒绝成为男性“肉体的承欢者”，拒绝成为男人的财产和附庸，她们拥有独立的人格精神和自觉的自由意识，她们宁可离开幽闭的家庭、暴戾的丈夫而依靠自己的双手独立生活。“在现实的世界里，男性始终占据着话语权，女性则因为性别的原因整体沦丧为弱势群体，被有意或无意地排挤在社会的边缘，女性在和男性的纠葛中一直处在被侵犯被放逐的境地：被男人一次又一次地遗忘；被男人一次又一次地轻薄；被虚妄的爱情囚禁在暗无天日的地下室。”[③]因此，传统影视中的女性形象无法摆脱在两性情爱关系或“痴女”或“怨妇”的窠臼。而在影片《时时刻刻》中，女性敢于剪断束缚人性的婚姻，敢于承接来自同性的关爱，敢于不顾男性的目光，以无畏的姿态追求自己想要的生活。

再一方面，“达威罗夫人”的形象塑造冲击了传统影视的“话语霸权”和“角

---

① 余榕．女性主义电影批评理论观照下的当代女性电影——由《时时刻刻》谈开去[J]．湖南大众传媒职业技术学院学报，2004（3）：81

② 李霞．爱情的建构：解读影视传媒中的社会性别符号[J]．学术界（双月刊），2004（6）：78

③ 郭泽青．中国当代女性电影、女性生存及未来——以三部当代女性电影为例[J]．莆田学院学报，2006（3）：74

中国知网 https://www.cnki.net

色规定”，真正实现了女性生命的激扬和女性自由的主张。

海德格尔曾指出，唯有言说使人成为人的生命存在，但是传统的影视文化却充满了男权的言说，“男性声音既是社会和文化的主流、主导、主体声音，也是女性被历史遮蔽、被写、被消费的主要原因”[①]。而在影片《时时刻刻》中，女性的声音是响亮的，女性声音的表达正是女性对话语权、人权的把握，“达威罗夫人”正是一个在男权声音遮蔽下奋力挣扎、勇敢呼喊的女性象征。传统的男权影视不仅遮蔽了女性的声音，还规定了女性的角色，“好莱坞电影神话更是有力地加强了女性的角色规定……她是嘉宝、褒曼或梦露，或是胸部高耸的黛米·摩尔。她是世上女性的性感标准和审美标准。她是一些男性心中的完美女神或是一些男性心中的欲望对象。在好莱坞电影中，女性无疑是‘被看’的对象，而不是一个观看者。这就是女性的角色”[②]。而在影片《时时刻刻》中，女性不甘于成为男性的“笼中鸟”和“金丝雀”，不甘于被男性囚禁在家庭的牢笼中，她们历经生活的坎坷和命运的波折寻找“一间自己的屋子”，为自己的生命和价值确立新的位置。

总之，影片《时时刻刻》中的女性形象堪称女性电影的范本，“达威罗夫人”成为女性主义影视的一个象征。“在《岁月》中，沃尔夫悄悄离开家，在火车站等候去伦敦火车。她渴望回到伦敦。这时她的丈夫勒纳德赶来劝阻她，她说‘我生活在黑暗中，只有我知道’，‘留在这里，我会死去，我想活下去，所以我选择了伦敦’。但是，众多影视传媒所建构的爱情观使大多数女性生活在黑暗中而不自知。如果女性逐渐觉醒，知道身处黑暗，而且只有她们知道，那么她们该怎么办？ 也许，女性对待爱情，要如沃尔夫对待生活，应该认识它，热爱它，然后放开它。”[③]

[①] 王春荣，吴玉杰．女性声音的诗学[M]．沈阳：辽宁大学出版社，2003：17

[②] 郭小橹．关于女性立场与女性电影的表象[J]．北京电影学院学报，1998：77

[③] 李霞．爱情的建构：解读影视传媒中的社会性别符号[J]．学术界（双月刊），2004（6）：87

中国知网 https://www.cnki.net

第5章　影视文化的“流行病”分析

5.1　“色情加暴力”——两性权力关系的失衡

大量研究表明，“色情”和“暴力”在当今西方发达国家的影视文化中普遍存在，甚至“十分猖獗”。以美国为例，就“色情”而言，“色情作品在美国是值好几十亿美元的产业。色情录像占所有人们购买的录像的50%到60% 。”[①]就“暴力”而言，有数据统计在美国“一个18周岁的普通人已经看了19000个小时的电视，而且看过200000个暴力行为，包括40000宗谋杀，这些数字是令人十分震撼的。”[②]很显然，当今的影视文化尤其是西方的影视文化患上了严重的“流行病症候”。

然而，进一步的深入研究却揭示出令人更加担忧的严重问题。“有一项对色情电影的研究发现，超过80%的限制级电影中都有一个或者几个男人控制和玩弄一个或几个女性，75%的描绘了对女性的肉体侵犯，而50%详细地描绘了强奸。” “媒体用各种暴力形象，特别是对妇女的暴力行为，对我们进行轮番轰炸。”[③]显然，在商业主义甚嚣尘上的市场环境下，影视文化作为当代文化工业的主要组成部分，出于对利润的追逐和对金钱的渴求，上演了一幕幕永无休止的“色情”与“暴力”画面；更重要的是，“色情”与“暴力”的进行是有“性别”的，其中大部分是针对女性或者说是施加于女性的。正如1995年在我国召开的第四次世界妇女大会上签署的《行动纲领》指出的那样：“在大多数国家，大众传媒并没有用均衡的方式描绘妇女在不断变化的世界中对社会的贡献，相反宣传报道的往往是妇女的传统角色，或有关暴力、色情等行为。”[④]

由是，在当代影视文化中女性再一次沦为了“色情”和“暴力”的牺牲品，成为了“色情”和“暴力”笼罩下的“第二性”。

“色情”影视作品与“情色”影视作品是有区别的：“色情作品不仅仅是简单的展示性的材料，更准确的说，它热衷于把虐待行为当做乐趣、把痛苦当做享受，以及把被迫的性行为当做主动的，来显示个体的服从和堕落。在另一方面，情色作品描述的是双方情愿的性行为，双方都是心甘情愿而且乐在其中。情色作品的内容

[①][美] 朱丽亚·T. 伍德著. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：225-226

[②][美] 朱丽亚·T. 伍德著. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：205-206

[③][美] 朱丽亚·T. 伍德著. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：209、226

[④]参见王淑贤.《行动纲领》中12个重大领域简介[J]. 妇女研究论丛，1996（2）

中国知网 https://www.cnki.net

看起来并不会导致夫妻间的暴力，色情作品的内容却是与配偶间的暴力有关的。”[①]在这里，一个关键的要素被揭示出来，即那些针对女性的“色情”都是仰仗或使用“暴力”完成的，因此我们借用西方学界的普遍说法，将这些所有针对或施加于女性的“色情”和“暴力”统称为“性别暴力”。

5.1.1 影视文化的“性别暴力”倾向

暴力的英文对译词为“Violence”。在英文中，暴力被视为一个复杂难解的词语，但它的主要意涵指对身体的攻击。在西方文化中“暴力”至少可以包含如下几种含义[②]：

A 指“攻击身体”

B 指“力气”（在远距离使用武器与炸弹或武力）

C 对肢体暴力事件的报道或反映或戏剧性描述

D 威胁

E 难以驾驭的行为

我国学者卜卫认为：“在我们的研究中，暴力是一种强行控制某个人的行为，它不仅是打人、踢人，还包括威胁、不顾本人反对叫外号、骂脏话、强行索要别人的东西、强行亲女性、强行损害对方物品、通过起哄等方式贬低一个人等。”“通过暴力，施行暴力的人达到在精神上控制弱者的目的，使受到暴力的人害怕他、服从他。”[③]

针对影视文化中的暴力进行专门研究的一个早期著名成果是“培养”理论，其对应的时代背景是20世纪60年代后期的美国。在当时的美国，一方面，大众传播事业发展迅速，影视媒介全面渗透到普通人的生活中，对人们的行为和观念产生了极大的影响；另一方面，由于特定的历史形势和社会环境氛围，美国社会的暴力和犯罪问题日益严重。为此，美国政府专门成立了一个“暴力起因与防范委员会”来研究相关的应对策略，在此背景下出现了以格伯纳的“培养”理论为代表的“文化指标研究”的新成果。“培养”理论或称之为“培养分析”、“涵化分析”、“教化分析”，最初的着眼点在于通过分析影视媒介中凶杀暴力内容与社会暴力犯罪现象的联系来考察影视文化对现实社会的影响。一系列的研究结果显示[④]：在1967年至1978

[①][美]朱丽亚·T. 伍德著. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：225

[②]参见[英]雷蒙·威廉斯. 关键词：文化与社会的词汇[M]. 刘建基译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2005：511-513

[③]卜卫. 媒介与儿童教育[M]. 北京：新世界出版社，2002：295

[④] 参见郭庆光. 传播学教程[M]. 北京：中国人大学出版社，1999：225

中国知网 https://www.cnki.net

年间，美国电视媒体在黄金时间播出的 1548 部电视剧中，包含暴力内容的电视剧占到80%，每部电视剧中暴力场面平均出现 5.2 次，暴力人物占出场人物的 64%……。后续的一系列研究表明，影视媒介所传达的“象征性现实”极大地影响了人们对现实生活的认知，影视媒介不仅是现代社会的“故事讲解员”，而且是缓和社会各个异质部分的“熔炉”，它还是维护现存秩序的“文化武器”，它在促进人们形成现代社会“共识”方面具有着异乎寻常的影响力。

格伯纳的研究带给我们重要的启示：一方面，影视文化中的“性别暴力”已经普遍存在于影视媒介大量的日常传播中，显然已经被“正常化”了；另一方面，影视文化中“正常化”的“性别暴力”反过来成为一种建构力量，巩固和维系着既存的文化秩序和性别权力关系。

5.1.2 色情+暴力+票房：影视文化的误区

两性关系应该说是人际关系中最重要的一部分，但现实的情况却是，在影视文化的滔滔洪流中夹杂了迷离的色情、嚣张的暴力和铜臭气的票房。

早在半个世纪前，法国电影理论家安德烈·巴赞就提醒人们正视这样的问题，他指出在种种艺术手段中，唯独电影是把色情描写作为目的和基本内容出现的。巴赞的说法关涉到一个重要的事实，“色情作为男性社会象征秩序的外在体现，露骨地体现着男性社会与女性关系的实质———性是男性权利的场所，社会性别与社会性别关系在其中被建构。”[①]对此英国著名社会学家吉登斯论述到：“男人对女人的性控制远不止是现代社会的一个偶然特征，当那种控制开始失效时，我们看到男性的性强制性更明显地表现出来。这种衰退的控制也产生了一种增长着的男性对待妇女的暴力潮流。此时，一种感情深渊出现在两性之间，人们无法确切地说它能够在多大程度上取得沟通。”[②]

随着女性主义的深入影响和女性意识的抬头，学术界比较普遍地对充满“色情”和“暴力”的影视传播提出了批评和质疑，这些理性认识很有助于影视文化未来的发展，也有助于消除“性别暴力”对性别文化发展的恶劣影响。

批评的一个思路指向所谓“票房”，即作为大众文化和商业文化“毒害”下的影视文化，这些批评认为：商业化运作、对于金钱的追逐、有益迎合大众的低俗需求等因素是造成影视文化中“色情”与“暴力”泛滥的主要原因。

比如，“商业化也是当代电影更为大众文化服务的原因与结果。随着大众传播

[①]王虹．女性电影文本——从男性主体中剥离与重建[J]．西南民族大学学报·人文社科版，2004（8）：206

[②][英]吉登斯．亲密关系的变革——现代社会中的性、爱和爱欲[M]．北京：社会科学文献出版社，2001：3

中国知网 https://www.cnki.net

与媒介的普及，这种新型文化迅速发展。美国的后现代主义艺术的先锋，‘朴普’艺术家理查德·汉密尔顿总结大众文化的特点如下：(1)流行性，为广大群众所设计；(2)短暂性(速溶)；(3)可消费(易忘易丢)；(4)低成本；(5)大量生产；(6)有朝气(吸引年轻人)；(7)诙谐；(8)性感；(9)有鬼把戏(有诀窍)；(10)有诱惑力；(11)大买卖(大商业生意)。”“‘观众第一’是美国好莱坞的口号。但您千万别认真，这如同超级市场，麦当劳等夸口的标语‘顾客第一’一样，是商业招牌。观众就是顾客，一位电影导演对我说，‘观众就是财神爷和财神奶奶，没有他们就没有我的作品。’从大众文化的作品来看，绝大多数是以观众的口味为准。为了迎合观众的味口，不惜降低艺术水准。这跟可口可乐公司一样，为了吸引中国顾客，可以改新的配方，出种新可乐。”“美国著名的电影明星沃霍尔就大言不惭地说：‘商业艺术不过是艺术的第二步。我由广告艺术家起家，到商业艺术家为止，……生意成功就是最好的艺术。艺术为赚钱，可赚钱也是一种艺术，工作也是艺术，而好商业好买卖是最好的艺术。’”[①]

上述引文的作者是一位华裔美国学者，他以比较直观的方式描摹了沦为拜金主义奴仆的美国影视文化的一种现状。显然，他的结论是“当下处境”决定了影视文化的“堕落”。然而，这只是问题的一个方面，更为深入的文化研究认为，“性别暴力”的社会基础极其复杂和庞大，“越来越多的人一致同意，西方文化中的很多基础规则和制度对于暴力，特别是针对女性的暴力是容忍和支持的。”[②]

社会性别理论认为，“针对妇女暴力的根源是社会性的、深层次的，其中至少有三种必不可少的制度建构，一是一以贯之的‘男性统治’制造了‘男性暴力文化’；二是双重标准的性道德；三是公私领域分化的身分关系将女性限定在私人领域，使公共领域中的法律规范无法起作用。”[③]更为尖锐的观点认为，男性统治通过若干机制创造了一种“强奸文化”，即纵容“性别暴力”的一种文化传统。首先，以影视文化为代表的各种媒体中散布的暴力、各种色情淫秽物品中的性别暴力场景、与性别暴力联系在一起的男性气质以及对男性征服欲望的歌颂等等社会化过程使人们“学习”了强奸文化。这些认识在分析“色情”影视和“暴力”影视时十分有效。“因为特殊的文化环境，商业性的需求和影片分级制的存在，三级片在香港商业电影中一直占一定席位。涌现了《玉蒲团之偷情宝鉴》(麦当杰导演)、《玉女心经》

[①]鲍玉珩. 当下处境与电影艺术[J]. 电影艺术，1997（3）：34

[②][美]朱丽亚·T. 伍德. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005:225-226

[③]佟新. 社会性别研究导论——两性不平等的社会机制分析[M]. 北京大学出版社，2005：109-110

中国知网 https://www.cnki.net

和《赤裸羔羊》（王晶导演），以及《满清十大酷刑》等系列色情片。‘对于男性英雄来说，女性主人公是在影片本文中借以展现他的隐秘的动因，正是在女人身上安置了他的匮乏。她同时体现了母性丰足的久远记忆和他的阉割幻想的物恋对象——肉欲的替代物’。这里观众被定义为认同男性审美经验的‘男性凝视’，银幕上的女性只是被男性消费的欲望客体，她们不仅被剥削、被伤害、被压抑，而且在满足了男性欲求之后还受到主流价值观念的排斥和唾弃，成为男权社会的牺牲品。1998年朱伟光拍摄的《男人胸、女人Home》以及同年曹建南导演的《玉女聊斋》等影片都深刻体现出这种畸形的男性视点。”[①]

性别社会化的结果是，两性在性别期望上产生巨大差距，因为男性总是用与男性气质有关的征服逻辑去看待两性关系，凡是两性间的行为都被男性看作是统治和强占；而女性接受的社会化和性别规范是把性爱看作内心的经验和体会，结果便使得两性间的对立不可避免。

5.1.3 “性别暴力”的社会性别权力基础

从历史的角度看，“性别暴力”的发生和普遍存在，并不仅限于影视文化中，在长久以来的父权制社会发展中写满了“性别暴力”的血泪记录：“历史上种族、民族、部落间的冲突本质上都是男人之间的冲突，可是各民族的男人们，都不约而同地把妇女绑在战车的最前端。看待历史有多种角度，……但从性别角度看历史，全世界男人对全世界妇女犯下的累累罪行，却已积攒的比山更高，比海更深。男人禁锢女性的利器，不仅有屠刀，还有道德，女性受过异族的蹂躏之后，也自认为成了对不起父老兄弟、对不起丈夫儿子的罪人、肮脏之人，假如不选择贞节烈女式的死来取得荣誉，就只有在冰冷的同胞中忍辱偷生，得不到任何同情与关怀，更不用说补偿。……这是性别、民族双重迫害问题。”[②] 社会性别理论认为，“性别暴力”是男性的一种“统治方式”，“男性气质的建构表达了对男性的统治欲望、强悍等的强调，它是促成男性对女性暴力的重要因素。”“父权制社会的性政治，女人是男性家长的、民族的私有财产，占有女人身体的符号意义在于对女人身体的摧残是胜利者的荣耀。”[③]

文化研究的大量结论证明，影视文化中“性别暴力”的根源还是盛行于性别关系领域中的权力统治格局。在美国著名女权主义批评家凯特·米利特看来，此种格

[①]张燕．“看”与“被看”——香港电影中的女性形象透视[J]．电影艺术，2003（2）：99

[②] 陆可光．风潮下的暗流[J]．读书，2001（7）：68-71

[③] 佟新．社会性别研究导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005：110

中国知网 https://www.cnki.net

局是一种更巧妙的“内部殖民”，“它往往比任何形式的种族隔离更加坚固，比阶级的壁垒更为严酷、更为普遍，当然也更为持久。无论性支配在目前显得多么沉寂，它也许仍是我们文化中最普遍的思想意识、最根本的权力概念”[①]。今天，深入细致的文化研究逐步揭示了影视文化“性别暴力”背后的社会性别权力基础，“只有一个社会容许或认可时，暴力才能普遍存在。换句话说，性别化暴力的流行反映了文化价值观和社会对女性、男性及男女关系的定义。”[②]

1995年第四次世界妇女大会通过的《行动纲领》对“性别暴力”作出了明确的说明。这个纲领认为，对妇女的暴力，是公共或私人生活中发生的基于社会性别原因的任何暴力行为，是男性滥用自己所占的智力、体力或经济上的优势对妇女的生理、心理和性造成伤害的任何行为。它具体包括生理暴力（杀害、拳打脚踢、使用凶器对妇女身体上任何部位的伤害）、心理暴力（以威胁、恐吓、辱骂等方式造成的妇女心理的恐惧）、性暴力（伤害妇女性器官，强迫与妇女发生性行为、性接触）等[③]。

目前在学术界，关于“为何会出现针对妇女的暴力”这个问题大致形成了这样几种见解[④]：一是以个人为取向的理论（包括个人心理模式论、心理理论、生物学解释）；二是以家庭为取向的理论（包括暴力循环理论、家庭结构论、交换/社会控制理论）；三是文化与社会结构论（包括“文化认可暴力论”、“社会-结构因素论”）；四是女权主义的解释，认为性别暴力源自男性对女性行使的权力和控制，源自妇女在社会中的不平等的经济和政治地位。尤其是在持文化论立场的女性主义者看来，“性别暴力”和权力密不可分，“性别暴力”和权力有着“狼狈为奸”式的共谋关系——权力依仗暴力得以维系，权力话语本身包含有暴力的内容；暴力的横行在权力中获得合法依据，暴力在权力的庇护下得以遮掩。而将这种“暴力与权力共谋”的认识放在影视文化的性别关系场中加以分析时，则很容易发现，暴力是张扬男性权威的一个重要方式。许多社会学家认为，针对女性的“性别暴力”得以形成至少包含四个要素：社会容忍暴力、暴力是一种控制女性的手段、男性拥有社会文化的强势地位、女性经常处于屈服的位置。

---

① [美]凯特·米利特．性政治[M]．宋文伟译．南京：江苏人民出版社，2000：33

② [美] 朱丽亚·T．伍德．性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]．徐俊，尚文鹏译．广州：暨南大学出版社，2005：209

③ 参见杨学明，曲直．新《婚姻法》热点聚焦[M]．沈阳：辽宁画报出版社，2001：232-233

④ 参见黄列．家庭暴力的理论探讨[J]．妇女研究论丛，2002（3）

中国知网 https://www.cnki.net

5.2 “身体叙事”——“女体消费”抑或“自我救赎”？

5.2.1 大众文化思潮的“身体转向”

关于“身体”的文化思考，一直存在于西方的人文思想领域。作为人的社会存在，首先就是“身体”的存在，正是在这个意义上马克思说：人“只有更多地作为劳动者才能维持作为肉体的主体的生存，并且只有更多地作为肉体的主体才能是劳动者”[①]。西方学者很早就注意到“身体”与“肉体”两个概念既有联系又有区别，尤其是注意到在“身体”这一概念背后所蕴藏的多层次、多维度的复杂意义。

一般认为，英国社会学家布莱恩·特纳于 1984 年发表的《身体与社会》一书标志着西方学界对“身体”问题进行系统性学术研究的开始。经过 20 多年的历史发展，“身体”已经成为文化研究领域中的一个重要理论范畴。特纳在著作中提出了一个重要的主题，即关于人与身体的悖论，“人既有身体，人又是身体”，“从这个意义上说，我的身体是我施以控制的一种自然环境。就像环境中的其它现象一样，我可以触、摸、闻、看到我的身体。然而，我必须有我的身体，才能触、摸、闻、听……我拥有我的身体，但同时也意味着身体拥有我，因为我的身体的退出也就是我的退出”。[②]特纳针对当代社会理论中的“身体”命题提出了“肉身社会”的观点。他认为，“人在肉体表现方面，在某种意义上，没有超越社会，也不是处在社会之外”；在“肉体社会”里，重要的政治问题和个人问题既表现为身体问题，也往往通过身体得以表达。显然，这样的思维认识与美国社会学家约翰·奥尼尔所提出的“我们的身体就是社会的肉身”的观点不谋而合。同样，这种思想也与法国著名学者波德里亚的想法比较近似，即波德里亚强调“身体”的地位是一种文化事实，身体关系的组织模式反映了文化系统中事物关系的组织模式及社会关系的组织模式。

英国当代著名文学理论家、批评家特里·伊格尔顿曾明确指出：“对于肉体重要性的重新发现已经成为新近的激进思想所取得的最可宝贵的成就之一。”[③]在当今的文化领域，深受理性压抑之苦的现代人呼唤感性的释放，身体的突围成了一场“系统的冲动造反，是人身上一切晦暗的、欲求的本能反抗精神的革命”[④]。欲望的身体成为人之为人主体性存在的重要证据，身体的问题开始演变为文化上的生存问题，人们在西苏“书写身体吧，女人”的号召下，生动推演了文化创造上的“身体转向”，“身体写作”或“身体叙事”似乎成了我们这个时代最具冲击力的革命先锋。

---

① 马克思. 1844 年经济学——哲学手稿[M]. 北京：人民出版社，1979

② [英]布莱恩·特纳. 身体与社会[M]. 马海良，赵国新译. 沈阳：春风文艺出版社，2000：327

③ 特里·伊格尔顿. 审美意识形态[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2001：7-8

④ 刘小枫. 现代性社会理论绪论[M]. 北京：三联书店，1998：23

中国知网 https://www.cnki.net

“身体转向”曾是大众文化研究的热点之一，“如果说，长期以来，人们总是将自身分成两个部分，分成意识和身体，而且意识总是人的决定性要素，身体不过是意识和精神活动的一个令人烦恼的障碍的话，那么，从尼采开始，这种意识哲学，连同它的漫长传统，就崩溃了。”[①]在当代西方的思想文化领域，福柯的理论引发了学界对身体的深刻思考，“福柯关注的历史，是身体遭受惩罚的历史，是身体被纳入到生产计划和生产目的中的历史，是权力将身体作为一个驯服的生产工具进行改造的历史；那是个生产主义的历史。而今天的历史，是身体处在消费主义中的历史，是身体被纳入到消费计划和消费目的中的历史，是权力让身体成为消费对象的历史，是身体受到赞美、欣赏和把玩的历史。身体从它的生产主义牢笼中解放出来，但是，今天，它不可自制地陷入了消费主义的陷阱”。“从尼采和福柯这里开始，历史终于露出了它的被压抑一面。一切的身体烦恼，现在，都可以在历史中，在哲学中，高声地尖叫。”[②]和“身体转向”的文化思潮相伴的是与身体相关的各种文化焦点：“身体与精神”、“身体与生存”、“身体与性别政治”、“身体与消费文化”、“身体与空降”等等。“身体写作”与“身体叙事”使当代影视文化发生了“身体转向”。而几乎这一切与身体相关的文化思考都在当代的影视文化中有所反映。

5.2.2 “身体叙事”与“身体写作”理论

“身体叙事”的概念出自于“身体写作”理论。

“身体写作”理论的提出与建立反映了当代西方女性主义写作理论的历史发展，它强调在文学叙事中突出女性身体的重要性，通过女性身体对写作的参与和介入来实现女性的解放与独立。

这一理论的最早提出者和实践者便是20世纪70年代法国著名的女性主义小说家、文学理论家埃莱娜·西苏，她在其代表作《美杜莎的笑声》中提出：“妇女必须通过她们的身体来写作，她们必须创造无法攻破的语言，这语言将摧毁隔阂、等级、花言巧语和清规戒律。”[③]可以说，“身体写作”是法国女性主义写作理论的核心范畴。

其后，美国女性主义批评家伊莱恩·肖沃尔特又对身体写作理论做出了进一步的诠释，她认为身体写作“即女子的身体，女子的差异刻入语言和文本的行为”[④]。在这里，伊莱恩·肖沃尔特明确地指出了女性身体对于写作的独特价值，突出强调

---

① 汪民安，陈永国．后身体：文化、权力和生命政治学[M]．长春：吉林人民出版社，2003：1
② 汪民安，陈永国．后身体：文化、权力和生命政治学[M]．长春：吉林人民出版社，2003：20-21
③张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992：201
④王逢振等．最新西方文论选[M]．桂林：漓江出版社，1991：262

中国知网 https://www.cnki.net

了女性的身体性叙事在文学书写中的独特作用。“尽管这一理论的叙述对象是以书籍、报刊为主要形式的文学文本，但随着文学式样的翻新，以及影视文化在大众文化中的特有地位和作用，这一理论不但没有失去效应，反而更彰显出其理论意义。在当前的影视文化中，我们随处可以看到女性在影视文化中的作用，她们可以直接以身体来叙述，因为用身体来叙事要比在文学中使用语言更为直接，还避免了许多因语言叙述而出现的尴尬和无奈。可以说，在影视文化比较普遍和发达的时代，女性身体写作具有了决定的意义。”[①]

埃莱娜·西苏曾指出：“写作乃是一个生命与拯救的问题。写作像影子一样追随着生命，延伸着生命，倾听着生命，铭记着生命。写作是一个终人之一生一刻也不放弃对生命的观照的问题。”[②]“只有通过写作，通过出自妇女并且面向妇女的写作，通过接受一直由男性崇拜统治的言论的挑战，妇女才能确立自己的地位。”[③]然而埃莱娜·西苏也深深地意识到，在这场对男权统治的挑战中，由于长久以来受到的文化遮蔽使得女性没有自己的声音和话语；在这场事关性别权力关系的“起义”中，男权规制下的女性没有自己的政党和军队，她们唯一可以采用的武器便是“身体”。埃莱娜·西苏说：“妇女的身体带着一千零一个通向激情的门槛，一旦她通过粉碎枷锁，摆脱监视而让它明确表达出四通八达贯穿全身的丰富含义时，就将让陈旧的、一成不变的母语以多种语言发出回响”；“事实上，她通过身体将自己的想法物质化了；她用自己的肉体表达自己的思想。”[④]

5.2.3 影视文化“身体叙事”的性别批判

在传统男权文化的规制下，影视文化中充满了对女性身体的呈现，正如学者周蕾在分析《神女》时所指出的那样：“在镜头前，她身体的不同部分，如笑容、大腿、手臂、发式或漂亮的衣着，乃是社会被置换的欲望所在地”[⑤]。然而，时至今日，当影视文化在女性主义的摇旗呐喊中以“身体叙事”的方式彰显某种意义的时候，是否就意味着性别权利关系的新一轮革命已然成功、女性的文化本真得以最终实现呢？

在具体探讨中国当代“身体叙事”的文化表征时，我们可以找到一个十分有益

[①]赵凤玲．中国当代影视文化中的女性身体写作理论评析[J]．中州学刊，2005（6）：243

[②][法]埃莱娜·西苏：《从潜意识场景到历史场景》（张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992）

[③][法]埃莱娜·西苏：《美杜莎的笑声》（张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992）

[④][法]埃莱娜·西苏：《美杜莎的笑声》（张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992）

[⑤]周蕾．原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影[M]．孙绍谊译．台北：台湾远流出版公司，2001：45

中国知网 https://www.cnki.net

的参照系来加以品评，那就是自20世纪90年代中后期在中国文学界兴起的“身体叙事”热潮。“进入90年代后，特别是1995年第四次世界妇女大会在北京的召开，女性主义文学创作迅速升温，性别意识大面积苏醒，出现了前所未有的‘女性狂欢节’和‘女性性高潮体验’，崛起了林白、陈染、徐小斌、海男、徐坤等女作家，接着是70年代出生的新潮‘美女作家’、‘下半身写作’、‘妓女文学’和木子美的‘遗情书’等等——‘身体写作’俨然成了一道重要的文学景观。”[①]然而这一轮女性“身体写作”的热潮不但没有使人们看到真正意义上的性别解放或性别和谐进步发展，相反在它当中出现的一些文化现象却让很多人产生了深深的忧虑。忧虑的一个方面是：“在当下女性‘身体写作’的作品里，我们却发现，女性的性欲、生育、流产等生命经验，被许多女性作家们不厌其烦地描写，显然她们仅仅把‘身体’当作了功能器官，一个生理的躯壳，而沉浸于‘一个人的战争’与‘私人生活’的私人性表达，其结果是陷入了题材与主题等方面的低水准重复”[②]。忧虑的另一个方面是：“身体写作”走向了反面，“被男性窥视者的视野所覆盖，使所表现的内容由‘看’转至‘被看’，失陷于‘女人是性’的男性话语陷阱，成为反抗男权初衷的极大反讽，有违女性主义者提倡‘身体写作’的理论初衷。”[③]

在这里，对中国当代文学界“身体叙事”热潮的反思很有助于我们看待当今影视文化界所发生的“身体叙事”热潮。按照西方女性主义的理论，女性创作者们应该以“身体”为起点来把握生命，将在传统男权世界所遭受到的性别创伤转化为书写女性独特生命体验的文化力量，去填补被男权遮蔽的历史空白，以真正的女性生命感悟和思想智慧照亮女性的意义与价值。因此，“身体叙事”只是一种斗争的策略，性别只是一个基本的起点，“身体”仅是通向追求两性和谐发展最终价值的过渡与桥梁，它不能也不该成为目的本身。关于这一点，当年的弗吉尼亚·伍尔夫曾发出过严正的提醒：“各种各样意识——自我意识、种族意识、性别意识、文化意识——它们与艺术无关，却插到作家和作品之间，而其后果——至少在表面上看来——是不幸的。”[④]

德国女神学家伊丽莎白·温德尔曾经这样界说“身体”：“身体不是功能器官，既非性欲亦非博爱之欲，而是每个人成人的位置。在这个位置上，身体的自我与自己相遇，这相遇有快感、爱，也有脾气。在这个位置上，人们互相被唤入生活。……

[①]吴子林．女性主义视野中的“身体写作”[J]．西南师范大学学报（人文社会科学版），2004（5）：141
[②]吴子林．女性主义视野中的“身体写作”[J]．西南师范大学学报（人文社会科学版），2004（5）：141
[③]吴子林．女性主义视野中的“身体写作”[J]．西南师范大学学报（人文社会科学版），2004（5）：142
[④][英]弗吉尼亚·伍尔夫．论小说与小说家[M]．上海：上海译文出版社，1986：143

中国知网 https://www.cnki.net

身体不是一个永恒精神的易逝的、在死的躯壳，而是我们由之为起点去思考的空间。……一切认识都是以身体为中介的认识。一旦思想充满感性并由此富有感觉，就会变得具体并对被拔高的抽象有批判性。……我们需要一种新的思想系统，它既锚在生理的身体上，也锚在社会政治的整体上。……身体不是私人性的表达，而是一个政治器官，是宇宙的和社会的实在之镜像，反映着人的病相、毒害和救治过程。在身体这个位置上，人们可以审美地、社会地、政治地、生态地经验世界。”[①]这段论述指向了对女性“身体写作”或“身体叙事”文化本真的诠释。

美国社会学家约翰·奥尼尔在其理论著作中将身体分为五种类型，即“世界身体”、“社会身体”、“政治身体”、“消费身体”和“医学身体”，他指出只有当身体被视为生理医学意义上的解剖对象时它才是肉体，可见肉体只是身体的一个层面。[②]即便是像中国当代号称“下半身写作”的、充满叛逆精神的新锐作家棉棉，当被问及关于“身体写作”的问题时，她的回答也是：“我想这‘身体性’指的不是欲望和感官，而是指一种离身体最近的、透明的、用感性把握理性的方式。”[③]由此可见，“女性作家的‘身体写作’原本是对父权制文化统治下女性‘无史’、‘缺席’的抗争与反叛，是对男性话语霸权的颠覆和对‘宏大叙事’的消解。也就是说，‘身体写作’负载着自我拯救的历史使命，带有严肃文化色彩。”[④]说到底，“身体写作”不是重新制造两性的二元对立，如果是那样的话，过分强调的女权的结果反而很容易落入性别权力关系的歧途，只有两性都得到充分发展和彼此尊重，相互之间和谐共生，才有可能使两性的关系得到真正意义上的改善与进步。正如西蒙娜·波伏娃在《第二性》的结尾所发出的展望：“要在既定世界当中建立一个自由领域。要取得最大的胜利，男人和女人首先就必须依据并通过他们的自然差异，去毫不含糊地肯定他们的手足关系。”[⑤]与此相似，朱丽娅·克里斯蒂瓦（1941—）也曾在其著作《妇女的时间》里，将西方女权主义的历史发展划分为三个阶段，即“女权”、“女性”、“女人”。她强调第三个阶段“女人”整合了前两个阶段，它消解等级、融合多元，超越男女对立的二元论也胜过女性一元论的局限，在两性的文化互补中开创两性和谐相处的文化路径。在这里，女性主义的真谛得到了睿智的阐发，“女性文化运动的文化意义，决非像有的女性主义者所主张的，要向男性看齐，去创造出女

---

① 刘小枫．个体信仰与文化理论[M]．成都：四川人民出版社，1997：476

② 参见[美]约翰·奥尼尔．身体形态——现代社会的五种身体[M]．张旭春译．沈阳：春风文艺出版社，1999：17

③ 参见棉棉访谈：写作的“身体性”不是欲望[EB/OL]. http://edu. sina. com. cn/interest/2000-05-10/2716. shtml

④ 吴子林．女性主义视野中的“身体写作”[J]．西南师范大学学报（人文社会科学版），2004（5）：142

⑤ [法]西蒙娜·波伏娃．第二性[M]．中国书籍出版社，1981：827

中国知网 https://www.cnki.net

性化的工业、艺术、科学、贸易、国家和宗教，而是要认清自身的‘女性品质’——曾被男性文化压制、排斥了的质素——为人类已有的文化增添女性质素，使文化的主体方面在品质上不同已往。作为女权主义的产物，‘身体写作’的终极目标也应如是观，即为已有的文学增添女性质素。”[①]

因此，我们必须对影视文化中出现的诸如“身体消费”、“美女情结”、“娱乐身体”、“越裸露越解放”、“越堕落越快乐”、“感官性欲”等现象保持足够的警惕和性别意识上的敏感。当这些影视文化文本以“身体”为诱饵，尤其以女性“身体”的展示为“卖点”，向受众不断展示一个又一个散乱的故事、暧昧的面庞、甚至暗淡麻木的心灵的时候，我们必须揭开那充满魅惑的“酮体”的面纱，去揭露这些深深卷入市场利益和消费洪流中的、以所谓“身体叙事”的名义的文化表征是怎样把我们的“身体”带入“肉体消费”和“物化”娱乐的泥潭中的。我们必须随时警醒，不容许丰富绵密的“社会的肉身”被影视文化的消费主义、商业主义异化为对女性隐秘和欲望的肉身的窥视；我们必须随时警醒对个体肉身的欲望性、物化关注所造成的使影视文化走向片面、狭窄的欲望呈现的趋势。

正如维特根斯坦所言：“人的身体是人的灵魂最好的图画”[②]，“所以，‘身体叙事’并不是狭隘的、仅仅以描写身体生物性体验为内容的叙事。所有艺术形式（包括文学）中的‘身体叙事’，应该是通过个人的日常生活，表现个人心灵状态的‘日常生活叙事’，是表现社会巨人精神状态的‘社会肉身’叙事，也就是利奥塔所说的‘小型叙事’。它是社会的、文化的，是‘个体再生产’从‘自在存在’到‘自为存在’的艰难跋涉。”[③]

5.3 “好莱坞主义”——覆盖全球的影视话语霸权

5.3.1 后现代文化思潮与影视文化的多种“面相”

“后现代”是20世纪70年代在西方社会出现的一股文化思潮。从产生背景看，许多研究者认为：后现代主义的发端与20世纪60年代末期西方社会运动中出现的诸如“嬉皮士”、“性解放”、“反文化”、极左的“马克思主义批评”等文化现象有着对应关系；后现代主义反映了人们对资本主义发展到帝国主义时期社会现状的不满和愤懑，以及无可奈何和无所适从。从语源发生上看，最初这个词语指的是20

---

① 吴子林．女性主义视野中的“身体写作”[J]．西南师范大学学报（人文社会科学版），2004（5）：141

② 参见[奥地利]维特根斯坦．维特根斯坦全集（第8卷）[M]．涂纪亮译．石家庄：河北教育出版社，2003：176—178

③ 李梅．我们的身体就是社会的肉身——论“身体叙事”的文学含义[J]．理论与创作，2007（1）：19

中国知网 https://www.cnki.net

世纪60年代末至70年代初出现的所谓具有“国际性”风格的建筑式样和建筑流派，在这些建筑设计中混合了玻璃、钢材、马赛克等多种现代建筑材料。从思想内涵看，后现代主义的内容纷繁庞杂，包含了众多的“前卫艺术”流派与时尚风格，涉及女权主义文艺批评、文化研究的多元文化理论、艺术观上的主观主义、通俗大众文化理论、商业文化理念、文化艺术与科技理性的冲突等多个领域；以至于有学者认为，后现代主义指的就是“所有的反现代主义的东西”。在后现代语境下，当代影视文化发生了明显的转向。

从生产技术与媒介变革的角度看，影视文化走上了大规模复制的产业化道路。日本著名社会心理学家清水几太郎曾提出“拷贝（copy）支配的社会”理论，这个理论对“拷贝（或复制）”这个概念进行了详尽的批判性阐释。如今，“拷贝（或复制）”几乎成为了当前新媒介环境下文化发展的某种象征。阿多诺曾提出：“文化产业滥用了对大众的关怀，以便复制、强化和加固他们的精神品行，即那种被认为是给定的不可改变的精神品性。”[①]很明显，阿多诺是从批判的角度对“拷贝（或复制）”加以评论的。本雅明则对“拷贝（或复制）”怀有好感，他认为电影的出现，通过“拷贝（或复制）”的手段，极大地改变了艺术与大众的关系；因此他宣称，电影从一开始就是大众艺术。法国著名学者波德里亚认为，作为后现代主义的历史性变革中，最重要的方式就是“拷贝（或复制）”。他指出，当“拷贝（或复制）”演变为一种逼真的模拟时，当这种模拟出来的幻象到处泛滥、恣意蔓延时，现实也会跟着不真实起来。美国学者弗·杰姆逊据此剖析美国的社会文化，他说：“在后现代主义的文化里，形象也是有着同样的非真实化的效果，尽管它很忠实地复制出现实，但也正是在这种复制中，形象将现实抽掉了，非真实化了。换句话说，美国社会，作为一个充满形象的社会，是一个使人们感觉到现实缺乏的社会，在那里一切都是一种文本。”[②]有很多学者赞同杰姆逊的上述观点，他们认为正是杰姆逊所剖析的缺乏现实感、“非真实化”的社会，催生出了美国的“好莱坞主义”。这一点与本雅明在《机械复制时代的艺术品》中的观点也颇为相似。本雅明认为电影是没有“本真性”、丧失“光环”的，是以机械“复制”为特征的工业产品。事实正是如此，尤自20世纪中后期以来在生产技术和媒介环境方面发生的变革，引发了现代社会人们生产方式、行为方式的巨大变化，这一变化同时也伴随着如利奥塔所描绘的过程：“社会主体看来正在语言游戏的播散中瓦解自己。”当“拷贝（或复制）”成为后工

[①] 转引自哈贝马斯．交往行动理论（第一卷）[M]．重庆：重庆出版社，1994：469
[②] [美]弗·杰姆逊．后现代主义与文化理论[M]．北京：北京大学出版社，1997：162

中国知网 https://www.cnki.net

业社会的一个重要手段时，“一方面为大众传播和当代娱乐提供了越来越广阔的天地，并使文化艺术进一步走向大众消费品和商品圈；另方面又使人的精神变得‘贫困化’，主体在复制的影像文化中，在娱乐和‘游戏’的语言中丧失了自我，享乐的功利的目的挤走了人们应有的‘诗意’内涵。”[①]

从当下文化的发展角度看，以影视文化为代表的虚拟幻象马不停蹄地走向“大众”、“通俗”的文化道路，这种态势不仅直接推动了当代文化产业的迅急变更，更进一步加重了当代审美文化的商业味道。于是，无论是东方还是西方，一方面是商业化的通俗文化大行其道，“也就是说后现代主义的文化已经是无所不包了，文化和工业及商品已经紧紧地结合在一起，如电影工业，以及大批生产的录音带、录像带等等”[②]；另一方面，声色犬马的娱乐主义在媒介文化领域肆意蔓延，正如贝尔所言：“资本主义的双重矛盾已经帮助竖立起流行时尚的庸俗统治：文化大众的人数倍增，中产阶级的享乐主义盛行，民众对色情的追求十分普遍。时尚本身的这种性质，已经使文化日趋粗鄙无聊。”[③]

从文化思想与审美意识的角度看，众多理论家和学者为我们阐释了一个“既相互证明，又充满矛盾的多元化的当代西方文化理论格局”，“尽管他们所描述的后现代景观往往是感性的、非历史的、无中心的、反形而上的，但他们自己的理论表述又恰恰仍是理性的、有历史性的、强调自我话语中心的和非常形而上的。”[④]而且，当代的大众文化又为后现代的文化思想与审美意识提供了色彩斑斓的形而下的现象资源，其中影视文化成为一股重要的文化潮流

“后现代”的发展，使得作为当今社会文化主要组成部分的影视文化呈现出异彩纷呈、多元杂糅的生存图景。换句话说，正是在“后现代文化”的背景之下，影视文化获得了前所未有的、更为复杂的多种面向。“近几年来影视不断被人们作为最典型的全球文化和后现代现象加以评论、分析，要么就是遭到谴责，对影视文化中的负面影响极为不满，要么就是对‘好莱坞主义’、对商业片的大众需求给予高度评价。这一方面说明当代文化理论的多元性，及其在影视领域内存在着不可避免的冲突。另方面，也反映出‘后现代’所造成的自思想范畴到各种流行文化中的认识上的混乱。”[⑤]

应当说，所谓“混乱”是对当下影视文化发展过程中各种变动不居、变幻莫测、

---

① 金丹元. 全球化背景下的解构与建构——处于多重后现代语境中的中国影视文化[J]. 当代电影，2001（3）:80
② [美]杰姆逊. 后现代主义与文化理论[M]. 北京：北京大学出版社，1997：197
③ [美]丹尼·贝尔. 资本主义的文化矛盾[M]. 北京：三联书店，1989：30
④ 金丹元. 全球化背景下的解构与建构——处于多重后现代语境中的中国影视文化[J]. 当代电影，2001（3）:77
⑤ 金丹元. 全球化背景下的解构与建构——处于多重后现代语境中的中国影视文化[J]. 当代电影，2001（3）:77

中国知网 https://www.cnki.net

变化万千的文化现象的一种学理体验。而这种体验所言说的正是当前和今后一个时期中国影视文化与世界影视文化相互影响、共同演进的一种历史态势。

再进一步说，问题的一个方面是后现代文化的迅急变迁必将搅动中国影视文化的敏感神经，既引发矛盾与冲突，又带来机遇和希望。问题的另外一个方面是，西方文化思潮的汹涌而至必将触动中国影视文化的细腻感官，既带来迷惘与困惑，又催生创意与新知。

5.3.2 “好莱坞主义”的性别文化批判

谈到中西方的影视文化，一个不可回避的话题便是“好莱坞”。“好莱坞电影的全球传播事实几乎是所有国家要在电影传播实力较量的棋盘上谋取一席之地所要面对的真正对手。而在世界电影的传播领域，无论是过去还是现在，只有好莱坞的电影遍布世界各地，吸引着不同民族、种族，不同肤色的人走进影院，好莱坞电影的全球传播策略成为我们无法回避的经验。”[①]

一般认为，20 世纪 30 年代，好莱坞的两大举措最终决定了好莱坞将影视变成文化工业的历史走向。举措之一，就是 20 世纪 30 年代好莱坞形成的“大片厂”制片体制；举措之二，便是好莱坞于 20 世纪 30 年代开始的的国际化扩张路线。

好莱坞的全球传播给世界影视格局带来重大冲击，一个明显的例子是，意大利电影市场在二战后几乎被好莱坞垄断，这种全面覆盖的情景也发生在二战后的法国电影市场。由此，“好莱坞主义”也成为影视文化界激烈讨论和猛烈批判的一个重要现象。

然而，当“影视”成为“工业”后，影视文化将发生何种变异？霍克海默、阿尔多诺在《启蒙辩证法》一书中提出了一个重要的概念，即“文化工业”。所谓“文化工业”指凭借现代科技手段大规模地复制、传播文化产品的娱乐工业体系。这一概念通常被法兰克福学派用来阐释大众文化的某些特性。在他们看来，“文化工业”产生于发达的资本主义国家，以生产标准化的大众文化产品为手段和载体，借助于现代大众传播媒介（如电影、电视、广播、报刊、杂志）提供给受众进行消费，最终赚取利润，获得金钱财富。在以法兰克福学派为代表的西方批判学派那里，大众文化被作为文化工业、媒体文化、消费文化、视听文化、娱乐文化等加以批判和把握。

从性别文化的角度看，“好莱坞主义”所建构的影视文化并未充分地展现两性

[①]戴元光，邱宝林．全球化语境下中国电影文化传播策略检讨[J]．现代传播（双月刊），2004（2）：49

中国知网 https://www.cnki.net

（尤其是女性）的真实面貌，而且在描绘两性（尤其是女性）时仍然维护了传统的性别观念，对于两性关系的演绎也继续加深了性别角色的成见和性别权力的失衡。

首先，“艺术成为消费品”，两性的真实面貌遭到商业主义的绑架。

大众文化的商品化导致创造性的缺失和商品拜物教甚嚣尘上。在技术理性的世界中，商品化的文化已然丧失了原初的文化本真；人们对文化的执着已经异化为对文化所能取得的经济交换价值的崇拜。“由于出现了大量的廉价的系列产品，再加上普遍进行欺诈，所以艺术本身更加具有商品性质了。艺术今天明确地承认自己完全具有商品的性质，这并不是什么新奇的事，但是艺术发誓否认自己的独立自主性，反以自己变为消费品而自豪，这却是令人惊奇的现象。”①

1999 年，由美国导演大卫·芬奇执导的影片《搏击俱乐部》（Fight Club）流行一时，大卫·芬奇此前一直作为美国著名歌星麦当娜的 MTV 导演而闻名于好莱坞。有评论者认为，这部影片混合着颓废奇诡、偏激疯狂的风格，塑造了一个在野蛮与暴力的本能释放中寻找自我的男性形象。影片的主人公名叫杰克，是一个遭遇“中年危机”的普通男人。在经历了各种生活上的困顿和人生上的失意后，与好友泰勒创建“搏击俱乐部”，一个不戴护具互殴搏击的地下组织，以发泄人们心底的不快情绪，在充满血腥的刺激中寻找快感。与《搏击俱乐部》中“充满了男性的肾上腺素”、“打斗和血往头上涌的莫名兴奋”相类似，2000 年由雷德利·斯科特执导的美国影片《角斗士》（Gladiator）也轰动一时，片中的男主角马克西默斯是一位受到不公正待遇的罗马将军，在血雨腥风的角斗场上以非凡的勇气进行着复仇。“媒体所展示的男孩子和男人通常都主动、爱冒险、很强大、在性方面具有侵略性，而且大多都粗犷、大大咧咧……在黄金时段出现的大多数男人都很独立、有闯劲，而且一直都支配别人。为各类人群编排的电视节目都比例失调地集中在男人身上，尤其是白人异性恋男人，他们一般都具有以下的特征：严肃、自信、能干、强健。流行影片如《打斗俱乐部》、《末日战场》、《角斗士》等走的都是极力赞美男子气概的路线：坚强、健壮、独立、有性攻击力、冷峻、强悍，完全控制自己的情感，而且——首要的是——决不女人气。”②

其次，“拷贝”带来虚伪的“个性”，两性形象的塑造再次落入俗套。

现代技术手段的日新月异使得大批量复制文化产品成为可能；文化艺术品不再具有独一无二的不可替代性，而沦为生产线上整齐划一的工艺产品。“现在一切文

---

①[德]霍克海默，阿尔多诺. 启蒙辩证法[M]. 洪佩郁等译. 重庆：重庆出版社，1990：148

②[美] 朱丽亚·T. 伍德. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：188

中国知网 https://www.cnki.net

化都是相似的。电影、收音机、书报杂志等是一个系统。每一领域是独立的，但所有领域又是相互有联系的。……从宏观上和微观上所表现出来的统一性，说明了人民所代表的文化的新模式：即普遍的东西与特殊的东西之间的虚假一致性。在垄断下的所有的群众文化都是一致的，它们的结构都是由工厂生产出来的框架结构，这一点已经开始明显地表现出来。管理者根本不再注意它们的形式，它们表现的越是粗野，它们的力量就越是强烈。电影和广播不再需要作为艺术。”①

尽管好莱坞一再标榜推陈出新和打破传统，提供给人们完全不同的两性形象，但“拷贝”规则使然，表面的“标新立异”与骨子里的“墨守成规”形成了明显的脱节。2000年由斯蒂文·索德尔伯格导演的美国影片《永不妥协》(Erin Brockovich)赢得了广泛的好评，片中好莱坞女星朱莉娅·罗伯茨饰演了一个离过两次婚、带着三个孩子的母亲，这位独立而坚强的女性面对逆境毫无惧色，成功地打败了一个大型公用事业公司。但是，目光犀利的学者们尖锐地指出，朱莉娅·罗伯茨饰演的艾琳·布洛克维奇虽然看起来处事果断、坚毅自信，好似挑战了传统的女性气质，但在她的身上却时时体现出女性的“魅力”，尤其被影片反复渲染的“性感”。1999年，由美国华纳兄弟影业公司出品的电视连续剧《白宫风云》(The West Wing)走红美国，片中的女主角之一白宫助理律师安丝莉·海耶斯以性格坚强和独立思考的形象示人，但电视观众却称她为“共和党的金发性感小猫”。

再次，“欺骗性”消解了“深度”，麻醉了人们对性别观念的敏感。

霍克海默和阿尔多诺特别分析了电影的欺骗功用。他们认为，在现代社会中，文化工业成为无孔不入的过滤装置，导致人们在电影欣赏中往往失去了独立的认知和判断。人们被过滤后的文化假象所迷惑，以为“电影就是外面大街上发生的情况的继续”，或者认为“外面的世界是人们在电影中看到的情况的不断的延长”。“文化工业通过不断地向消费者许愿来欺骗消费者。它不断地改变享乐的活动和装潢，但这种许诺并没有得到实际的兑现，仅仅是让顾客画饼充饥而已。”②

2000年上映的美国影片《霹雳娇娃》(Charlie's Angels)风靡一时，片中的三位女主角聪明绝顶、武艺高强、敢做敢当。发行商们乘势炒作，惊呼不落俗套的新女性形象横空出世。从表面看，查理手下的三个女侦探确实与众不同，她们熟悉电脑技术，善于易容伪装，而且头脑冷静、遇事沉着，既能够迎难而上，又懂得机警应变。但是，“美丽天使”们仍然逃不出影片背后潜藏的迎合男性口味的女性想象：“《霹

①[德]霍克海默，阿尔多诺. 启蒙辩证法[M]. 洪佩郁等译. 重庆：重庆出版社，1990：112-113
②[德]霍克海默，阿尔多诺. 启蒙辩证法[M]. 洪佩郁等译. 重庆：重庆出版社，1990：130-131

中国知网 https://www.cnki.net

雳娇娃》中的女人十分性感而且时常半裸出镜——穿着内衣跳舞，裹在浴巾里，即使在打斗时也暴露乳沟。她们穿着皮套装和高跟鞋与影片中的坏人打斗，从不出汗。”[①]显然这是一种有意的欺骗与麻痹，打着“自强”、“独立”的旗号，骨子里依旧是满足传统性别体制中的性别想象。同样的质疑也发生在此前的另一部好莱坞大片身上。1997 年上映的美国影片《泰坦尼克号》风靡全世界，女主角罗丝被塑造为一个坚强的女性，然而影片安排的故事逻辑却让人不得不深思——罗丝本来很被动（被迫与不爱的男人订婚，参加母亲逼迫的航行），但罗丝后来获得的力量与勇气皆因杰克（一个男性）用自己的关心唤醒了她的生命。“男性·拯救者/女性·被拯救者”的传统性别观念清晰无疑地暴露出来。

最后，技术理性时代的文化工业成为一种新的统治方式。

一方面，商品化和同质化的文化特征消解了文化的创造性和个性；另一方面，文化工业的消遣娱乐性麻醉了人们对现实的不满和内在的超越维度。因此，霍克海默忧心忡忡地预言，文化工业正在潜移默化间操纵和改变着人性。“工业社会的力量对人们发生的影响，是一劳永逸的。文化工业的产品到处都被使用，甚至在娱乐消遣的状况下，也会被灵活地消费。但是文化工业的每一个产品，都是经济上巨大机器的一个标本，所有的人从一开始起，在工作时，在休息时，只要他们还进行呼吸，他就离不开这些产品。没有一个人能不看有声电影。没有一个人能不收听无线广播，社会上所有的人都接受文化工业的影响。文化工业的每一个运动，都不可避免地把人们再现为整个社会所需要塑造出来的那种样子。”[②]

美国学者道格拉斯·恺尔勒指出，我们生活在一个“媒体的文化”里：“形象、声音和景象帮助建构日常生活的结构、主宰业余生活、影响政治观点和社会行为，以及提供给人们赖以打造他们身份的各种材料”[③]。恺尔勒明确地指出影视文化对受众性别观念的影响，正是媒体文化向我们灌输了“什么才是真正的男人味和女人味”。

5.3.3 “后殖民话语”的逢迎“他者”心态

一般认为，“后殖民话语”这个概念来自于美国学者萨义德（1935-2003）及其学术名著《东方主义》，“他结合了福柯关于权力与知识体系的精辟论述，将欧洲殖

[①] [美] 朱丽亚·T. 伍德. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：191

[②] [德]霍克海默，阿尔多诺. 启蒙辩证法[M]. 洪佩郁等译. 重庆：重庆出版社，1990：118

[③] [美] 朱丽亚·T. 伍德. 性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M]. 徐俊，尚文鹏译. 广州：暨南大学出版社，2005：186

中国知网 https://www.cnki.net

民主义与现实生活文化的支配形式，透过知识的架构与其工具加以传播，形成一种交织于知识及权力关系中的‘殖民论述’。”[①]从学术思潮的角度看，“后殖民话语”的理论铺垫兴起于20世纪40、50年代，在学者梅米、塞泽尔、法农、阿契贝等人的努力下形成了一套用以反抗西方殖民统治和殖民言说的思想策略和理论武器。20世纪70年代末开始，萨义德将后殖民文化研究推向顶峰；20世纪80年代以来，各路文化批评家们运用新历史主义、心理分析、新马克思主义、解构主义、女性主义等批评理论，极大地拓宽了后殖民文化研究的领域。20世纪90年代以后，尤其是进入21世纪以来，当“9·11”这样深刻改变世界格局的事件发生后，一些学者关于后殖民主义的最新研究成果引人深思。

举例来说，英国文化批评家兹奥丁·萨达尔因其对“大美国主义”和好莱坞的严肃批判，在西方学术界颇负盛名。在《一个自以为是世界的代言人》一文中，萨达尔深刻剖析了美国傲慢面孔之下的殖民主义行径，并一针见血地指出了美国一切嚣张行为的思想意识之源，即“大美国主义”意识形态。在萨达尔看来，美国向全世界宣扬这种殖民意识的一个强大宣传武器就是好莱坞，可以说好莱坞是大美国主义的核心构成环节，是最直接、最“自然”的文化同化利器。“电影是广受大众欢迎的娱乐方式。广大的移民通过看电影获得美国意识形态和美国版本的历史教育。萨达尔说，这种电影熏陶产生了‘一个具有多面性的人群，而非一个文化多样化的国家：这个人群产生于一个建立在盲目遵从之上的原本不同却遭到同化的个体’。大美国主义意识形态将所有历史及世界上所有的民族都通过活生生的影像幻化为美国的历史。作为当代大众文化的最大制造和输出国，美国已俨然成为世界的叙事者。我们也早已熟悉由美国演员扮演的英雄人物并视之为必须。”[②]

“后殖民话语”进入中国学术界后，激起了很多学者关于中国影视文化面对西方强势影视文化表现出的“失语症”和“媚态”的讨论。

一方面，“失语症”反映出人们对中国影视文化性别观念异化的担忧。

“好莱坞电影的输入性传播不仅仅关涉中国电影市场的生存与毁灭，更重要的是电影背后，西化的生活方式与文化价值观的传播，对中国文化价值的侵蚀，这种侵蚀日后还会随着文化传播中双方处于不平等的境遇而随之扩大。”[③]

比如，“《花木兰》(1999年，迪斯尼公司)就是一部值得我们注意的典型文本。

[①]毛思慧．后殖民主义文化研究的新发展——兼论兹奥丁·萨达尔对“大美国主义”和好莱坞的批判[J]．学习与实践，2006（10）：142

[②]毛思慧．后殖民主义文化研究的新发展——兼论兹奥丁·萨达尔对“大美国主义”和好莱坞的批判[J]．学习与实践，2006（10）：145-146

[③]戴元光，邱宝林．全球化语境下中国电影文化传播策略检讨[J]．现代传播（双月刊），2004（2）：50

中国知网 https://www.cnki.net

作为全球知名的动画公司，迪斯尼巧妙地改造了中国民间故事，将中国人家喻户晓的花木兰塑造成好莱坞语境中的‘女英雄’，并推向全球，在赚取巨额利润的同时传播着其特有的文化观念。我们在创造意识上的落后一步，便意味着文化传播上的缺席，当世界认识‘花木兰’时，这一本属于东方文化资源的女性形象已经成为传播西方文化观念的使者。迪斯尼以其固有的叙事模式‘异化’了花木兰代父从军的传奇。在影片中，我们心目中外柔内刚的花木兰却成了找不到男人的粗鲁女人，非男非女的动画造型缺少《木兰辞》中‘对镜贴花黄’的柔美意蕴；累积着丰富民族文化情感的中国龙蜕变为蜥蜴的造型，成为插科打诨的‘迪斯尼卡通典型’；让蟋蟀在纸上跳动并伴以外国人熟悉的打字声，就写成了中国书法；‘中国龙’谎报军情时还骑着国宝大熊猫……一系列富有中国文化特色的意象被拼贴在影片中，成为喜剧化的噱头，吸引着异国观众消费迪斯尼的快餐。这种有意无意的‘误读’恰恰改变了中国观众心灵深处绵延已久的情感积淀，重视这种传播策略背后潜在的意义读解，恰恰是我们在观赏接受好莱坞大片时应该具备的一种分辨力。”[①]

另一方面，“媚态”反映出人们对中国影视文化性别观念扭曲的警惕。

有关“媚态”的一种见解是：“中国电影的跨文化传播需要国际视野，需要对国外市场的了解，尤其是对国外受众期待视野的估计与揣摩，但是，这种揣摩不能演变成对西方文化的单纯迎合和对中国文化的片面抽象。”这种见解指出了当代中国影视创作中一种值得警惕的心态，即奉迎“他者”心态。所谓“他者”，更多的是指处于强势的西方影视文化。比如，有学者对 2002 年出品的两部影片提出了批评，一部是《巴尔扎克与小裁缝》（导演：戴思杰，2002 年），一部是《庭院里的女人》（导演：严浩，2000 年）；值得注意的是，两部影片中“西方文明至上”、“男权至上”的色彩极为浓厚。在《巴尔扎克与小裁缝》中，两个受过现代文明熏陶的知识青年下乡接受改造，但他们却用所谓“自己的方式”也就是“西方文明的方式”开始了“启蒙活动”，于是他们改变了女主角“小裁缝”的命运，不但使活泼单纯的女主角成为他们的启蒙对象、恋人，更使她走出山村去寻找梦想。在《庭院里的女人》中，属于“西洋文明”的男性传教士给中国江南的大户庭院带来了“新生活”，他使得深闺中的年轻女性敢于大胆追求自己的爱情。“很显然，影片叙事的角度都始自一种西方的立场，西方文明是中国文明的拯救者，影片中所呈现的‘中国形象’也惊人的一致:落后、封闭、腐朽。《巴尔扎克与小裁缝》里，西方现代文明的代表是:知青、小提琴、定时闹钟、莫扎特的小夜曲、巴尔扎克的小说……《庭院里的

[①]戴元光，邱宝林．全球化语境下中国电影文化传播策略检讨[J]．现代传播（双月刊）2004（2）：50

中国知网 https://www.cnki.net

女人》开头就用层层推进的长镜头展示了一个江南大户人家宽敞而又封闭的庭院空间，这个空间里面，老态龙钟的老太太，健壮变态而又专制的丈夫……在跨文化电影传播中，这种对中国形象的片面抽象和观念化叙事，必然会强化西方本已存在的东方‘误读’现象，以致带来弥漫在西方人心间的各种偏见。”[①]这种批评和早些年学界对《大红灯笼高高挂》（导演：张艺谋，1992 年）、《五魁》（导演：黄建新，1993 年）的批评遥相呼应，其主旨是提醒中国的影视文化创作不能按照“西方话语”的文化价值去进行文化生产，不能沉醉于迎合西方口味的“中国民俗的奇观化表达”；这种批评同时也呼唤那些真诚反映本土情怀，致力于建构“进步”、“和谐”的影视文化及其性别观念的作品出现，以弘扬“确实的中国文化精神”。

[①]戴元光，邱宝林．全球化语境下中国电影文化传播策略检讨[J]．现代传播（双月刊）2004（2）：51

中国知网 https://www.cnki.net

结束语　从“性别对立”到“两性和谐”
——影视文化性别建设的理想图景

一、超越“性别对立”的二元论

在性别批评领域，最具代表性的当属本质主义和建构主义两种理论立场，两种立场的分庭抗礼，形成了一个二元论结构，造成了“性别对立”的思维模式。

传统本质主义的生理决定论，强调人类的第一性征、第二性征和第三性征决定了两性的差异，并进而决定了两性的社会地位。而现代性别本质主义走向了一种极端，即“女性至上论”，强调女性具有接近自然的本性，女性比男性更加具有直觉和创造性。

性别建构主义从建构理论的基点出发，强调性别的确立不是一个人的天然本质，而是一种具有动力机制的社会建构过程。男性利用种种手段和方式有意制造了两性的不平等，并借助于不平等的性别体制压迫女性。当然，性别建构主义也包括多种视角，比如社会角色的建构理论、表演性别的建构理论、情景模式的性别建构理论、权力建构的性别理论等。

显而易见的是：“性别本质主义和性别建构主义形成了一个二元论结构，这种状况在实践层面和学术发展上导致了种种困境，常常会使人处于无路可走的境地。”[①]因此，要冲破性别批评研究的窘迫境地，就必须冷静地实现对“二元论”的超越，“超越性别本质主义和建构主义也就是超越理性主义和浪漫主义，也就是超越一切有关性别的二元对立的观点。这种具有普遍意义的两分法代表了事物发展的非连续性关系，并不能真实描述事物发展的真实特点。社会性别研究对于二元对立的认识论的超越关键在于建立更加有效的研究策略和行动策略。”[②]

在女性主义的学术思想史上，“双性同体”概念的提出，或许可以被看作是对“性别对立”思维模式的修正。

“双性同体”又称“雌雄同体”或“男女双性”，“最直接的意义，就是同一身体上具备雌雄两性的特征”[③]。“双性同体”的思想源流可以追溯至古希腊时代，柏拉图在《会饮篇》中就曾经谈到过关于人寻找自己的另一半的观点。柏拉图认为，

[①]佟新. 社会性别导论——两性不平等的社会机制分析[M]. 北京：北京大学出版社，2005：236
[②]佟新. 社会性别导论——两性不平等的社会机制分析[M]. 北京：北京大学出版社，2005：238
[③] 张岩冰. 女权主义文论[M]. 山东教育出版社，1998：105

中国知网 https://www.cnki.net

远古时代人类分为三种，即男人、女人和阴阳人，每个人均有两副面孔和两副四肢，是由两个人结合而成。传说万物之神宙斯出于对人类力量增长的顾虑，便将人分为两半。从此，人类便开始了寻找自己另一半的历程，爱情也由此产生。“所以我们每个人只是人的一半，一种合起来才见全体的符。”“就是像这样，从很古的时代，人与人彼此相爱的情欲就种植在人心里，它要恢复原始的整一状态，把两个人合成一个，医好从前截开的伤痛。”[①]

在 20 世纪以来的文化史上，西方许多著名的女权主义思想家都曾提到过“双性同体”的观点，其中有代表性的人物包括：英国的弗吉尼亚·伍尔夫、美国的依莱恩·肖瓦尔特、法国的埃莱娜·西苏等。

弗吉尼亚·伍尔夫认为，“双性同体”是妇女进行文艺创作时的最佳心灵状态。她指出：“在脑子里男女之间一定先要合作然后创作的艺术才能完成。男女之间必须先完成一段婚姻。整个的心一定都要打开”[②]。在她看来，“双性同体”实质上是一种无差别的性别境界，在女性创作中“无性别可言”便进入最高境界。很明显的，在弗吉尼亚·伍尔夫那里，“双性同体”的概念是相对局限的，主要是指一种作家的创作状态。

美国女性主义批评家伊莱恩·肖沃尔特曾在其著作《她们自己的文学》中专设了一个名为《弗吉尼亚·伍尔夫与向双性同体的溃逃》的章节，努力证明伍尔夫所谓的“双性同体”是不切实际的，它只是作为帮助伍尔夫“避免与她自己的痛苦的女性气质相遇”和“压抑和遏制心中的怒火和野心”而产生出的一种幻想。依莱恩·肖瓦尔特认为，伍尔夫向双性同体的溃逃是对女性气质和女性经验的压抑，这对于女权主义在标举反抗和彰显差异方面会产生消极影响。虽然依莱恩·肖瓦尔特对伍尔夫的指责未必客观公允，但她的看法却引发了人们的深思：“双性同体是不是创作的最佳境界？它是不是以消除性别差异为前提？”

埃莱娜·西苏是在消除两性二元对立这个意义上来阐释双性同体概念的，她所言及的双性同体饱含着消解对立又高扬差异的辩证意味。西苏在其经典著述《美杜沙的笑声》中指出：“双性即：每个人在自身中找到两性的存在，这种存在依据男女个人，其明显与坚决地程度是多种多样的，既不排除差别也不排除其中一性。”[③]另外，在西苏看来，双性同体也是解构两性二元对立这种男权规制的一个重要概念，她认为处于男权中心文化边缘的女性更趋向于双性。

[①] 朱光潜译．柏拉图文艺对话集[M]．北京：人民文学出版社，1988：240
[②] [英]弗吉尼亚·伍尔夫．一间自己的屋子[M]．王还译．北京：三联书店，1989：128
[③] 张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992：199

中国知网 https://www.cnki.net

总之，在20世纪以来的女性主义思想那里，“双性同体”是伴随着“女性写作”而被诠释和强调的一个概念范畴，它的背后关联着女性经验的累积和女性权益的伸张，对于颠覆男权中心文化和建构平等和谐的两性文化起到了独特的历史作用。

在影视文化领域，“双性同体”概念与女性主义的浩荡思潮一道深刻地影响了性别文化的建构——它不仅激发启示，提供建设性别平等的影视文化的实践策略参考；同时它也预示机遇，指出走向性别关系和谐的影视文化的出路与可能。

二、“两性和谐”的期待与展望

时至今日，“双性同体”的概念已经随女性主义的发展和社会性别意识的进步而成为历史旧题，它正在被一种更为理性、科学的观念所替代，即“两性和谐”。

法国著名社会学家阿兰·图海纳在其著作中提出了一个耐人寻味的严肃课题，即我们能否在一个“既彼此平等又互有差异的基础上共同生存？”他认为：“我们能否共同生存，全看我们是否能认识到我们共同的任务是把工具性行动和文化认同结合起来，看我们每一个人是否都能成为主体，是否能制定以保护我们作为主体的自主生活的要求为主要目的的法律、制度和组织形式。如果没有这个中心和居间协调的原则，我们便会像妄想在20世纪就上天摘星星那样，不可能把我们生活的两个方面结合起来。”[①]其实，两性关系是人类社会中人与人之间最基本、最自然的关系，是人类社会的两极，是文化天平的两端——没有女性，人类将不复存在；没有男性，世界也难发展。正是在这个意义上，波伏娃在其名著《第二性》中发出呼吁：“要取得最大的胜利，男人和女人首先必须依据并通过他们的自然差异，去毫不含糊地肯定他们的手足关系。”[②]因此，谋求两性和谐相处与共同发展才是解决两性问题的最佳选择。

“两性和谐”的一个方面是“两性平等”。所谓“两性平等”是指：“建立在性别平等意识的前提下，实现实际生活中的两性机会平等，实现理想层面的结果平等。两性机会平等包括两性在法律、政治、经济等机会上的平等；两性在工作报酬上的平等和在获得人力资本和其他生产资源上的机会平等；还包括两性在‘发声’上的平等，因为两性平等的发声机会可以展示两性影响决策的能力和贡献的大小。结果平等是指在承认基本差异之上的事实平等。追求两性机会平等的社会制度是实现两性结果平等的基础。”[③]

“两性和谐”的另一个方面是超越两性对立的二元论。事实上，性别批评的最

---

① [法]阿兰·图海纳．我们能否共同生存？——既彼此平等又互有差异[M]．北京：商务印书馆，2003：453

② [法]西蒙娜·德·波伏娃．第二性[M]．陶铁柱译．北京：中国书籍出版社，1998：827

③ 佟新．社会性别研究导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005：5-6

中国知网 https://www.cnki.net

终目的不是厚此薄彼，“性别研究超越性别本质主义和建构主义的契机在于：我们追求的不是建立权威的‘真理’理论体系，而是关注对具体问题的探讨和解决，关注对产生不平等的社会机制的解释和批判。……性别研究是一项具有政治意义的研究，它力求分析和改变现有的两性不平等状况。它的策略有三个步骤：第一，解构社会科学中的男性中心的本质，分析两性不平等产生的社会机制；第二，发展出一种理解女性经验的理论，或者是将更多的性别经验上升为概念和理论，从而改变知识体系；第三，将男女皆纳入研究的视野，也将男女皆视为变革的动力。”[①]

“两性和谐”的最终目的正如李银河所言：“从长期目标看，应当从争取两性的和谐发展，到性别界限的模糊化，最终使性别作为一个社会分层因素变得越来越不重要，使所有的人都能使他们的个性得到充分的发展和实现，从而不仅实现男女两性的真正平等，而且实现所有个人在地位上的完全平等。同时最大限度地保留个性的差异，让每一个人都不会因为自己的性别感到任何一点压抑。”[②]

影视文化中关于性别权力关系的探讨还会继续下去，它会在各种语境和背景下继续进行，这是一场事关每个现代人的讨论，每一个新的观点和事件都会为它增添新的意义。性别视阈的影视文化研究有一个基本的初衷，那就是理性地考察现有的性别观念，并严肃地评判其不一定是唯一的和最好的一种；向那些限制了我们进步和发展的陈规陋习发起挑战，并科学地指出其未来的方向。

今天，影视文化已经对社会文化的演进和青少年的成长产生着巨大而深远的影响，尤其是对于整个人类的精神世界而言，它是一个可见、可触摸、可把握的性别观念进步与否的指示器。21 世纪很快就要走完它的第一个十年，信息时代的绚丽画卷已在我们身边铺展开来，我们有责任通过理性科学的文化实践去开创影视文化美好的明天。

[①]佟新．社会性别导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005：239

[②] 李银河．女性主义[M]．济南：山东人民出版社，2005：181

中国知网 https://www.cnki.net

参考文献

▲ 著作类

[1] 陆扬，王毅．文化研究导论[M]．上海：复旦大学出版社，2007

[2] [英]雷蒙·威廉斯．关键词：文化与社会的词汇[M]．刘建基译．北京：生活·读书·新知三联书店，2005

[3] [英]马尔科姆·巴纳德．理解视觉文化的方法[M]．常宁生译．北京：商务印书馆，2005

[4] [美]詹姆斯·罗尔．媒介、传播、文化——一个全球性的途径[M]．董洪川译．北京：商务印书馆，2005

[5] [英]阿雷恩·鲍尔德温，等．文化研究导论（修订版）[M]．陶东风等译．北京：高等教育出版社，2004

[6] [美]道格拉斯·凯尔纳．媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治[M]．丁宁译．北京：商务印书馆，2004

[7] [英]斯图尔特·霍尔．表征：文化表象与意指实践[M]．徐亮，陆兴华译．北京：商务印书馆，2003

[8] 阿兰·斯威伍德．大众文化的神话[M]．冯建三译．北京：三联书店，2003

[9] [英]约翰·汤姆森．全球化与文化[M]．郭英剑译．南京：南京大学出版社，2002

[10]尹鸿，李彬．全球化与大众传媒[M]．北京：清华大学出版社，2002

[11][英]多米尼克·斯特里纳蒂．通俗文化理论导论[M]．阎嘉译．北京：商务印书馆，2001

[12][英]安吉拉·默克罗比．后现代主义与大众文化[M]．田晓菲译．北京：中央编译出版社，2001

[13]让·波德里亚．消费社会[M]．刘成富，全志钢译．南京：南京大学出版社，2001

[14][英]吉登斯．亲密关系的变革——现代社会中的性、爱和爱欲[M]．北京：社会科学文献出版社，2001

[15]史蒂文森．认识媒介文化[M]．北京：商务印书馆，2001

[16]罗钢，刘向愚．文化研究读本[M]．北京：中国社会科学出版社，2000

[17][美]弗·杰姆逊．后现代主义与文化理论[M]．北京：北京大学出版社，1997

[18]王岳川．后现代主义文化研究[M]．北京：北京大学出版社，1992

中国知网 https://www.cnki.net

[19]丹尼·贝尔．资本主义的文化矛盾[M]．北京：三联书店，1989
[20] [美]露丝·本尼迪克．文化模式[M]．北京：华夏出版社，1987
[21]李恒基，杨远婴．外国电影理论文选(上、下册)(修订本)[M]．北京：生活·读书·新知三联书店，2006
[22][美]朱丽亚·T．伍德．性别化的人生：传播、性别与文化（第六版）[M].徐俊，尚文鹏译．广州：暨南大学出版社，2005
[23]金丹元．“后现代语境”与影视审美文化[M]．武汉：学林出版社，2003
[24]潘知常，林玮．大众传媒与大众文化[M]．上海：上海人民出版社，2002
[25]李道新．中国电影批评史[M]．北京：中国电影出版社，2002
[26]丁亚平．百年中国电影理论文选 1897-2001(上下)[M]．北京：文化艺术出版社，2002
[27]戴锦华．雾中风景：中国电影文化（1978-1998）（第二版）[M]．北京：北京大学出版社，2002
[28]陈默．影视文化学[M]．北京：北京广播学院出版社，2001
[29]胡智锋．影视文化论稿[M]．北京：北京广播学院出版社，2001
[30]陈龙．在媒介与大众之间——电视文化论[M]．上海：学林出版社，2001
[31]周蕾．原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影[M]．孙绍谊译．台北：台湾远流出版公司，2001
[32]陆扬，王毅．大众文化与传媒[M]．上海：上海三联书店，2000
[33]孙沛然．影视文化导论[M]．杭州：浙江大学出版社，1999
[34]陈儒修，黄慧敏，郑玉菁．凝视女像——56 种阅读女性影展的方法[M]．台北：远流出版事业有限公司，1999
[35]尹鸿．世纪转折时期的中国影视文化[M]．北京：北京出版社，1998
[36]饶朔光，裴亚莉．新时期电影文化思潮[M]．北京：中国广播电视出版社，1997
[37]李恒基．外国电影理论文选[M]．上海：上海文艺出版社，1995
[38]高小康．大众的梦[M]．北京：东方出版社，1993
[39] J·费克斯．解读电视[M]．台北：台湾远流出版事业股份有限公司，1993
[40][美]梅尔文·L·德弗勒，等．大众传播通论[M]．北京：华夏出版社，1989
[41][英]休·索海姆．激情的疏离：女性主义电影理论导论[M]．艾晓明，宋素凤，冯芃芃译．桂林：广西师范大学出版社，2007
[42]许伟杰，刘翔．世界女性导演[M]．杭州：浙江文艺出版社，2006

中国知网 https://www.cnki.net

[43]王凤华，贺江平，等．社会性别文化的历史与未来[M]．北京：中国社会科学出版社，2006

[44]佟新．社会性别导论——两性不平等的社会机制分析[M]．北京：北京大学出版社，2005

[45]克里斯蒂安·麦茨，吉尔·德勒兹，等．凝视的快感[M]．北京：中国人民大学出版社，2005

[46]李银河．女性主义[M]．济南：山东人民出版社，2005

[47]应宇力．女性电影史纲[M]．上海：上海译文出版社，2005

[48][美]罗伯特·麦克艾文．夏娃的种子：重读两性对抗的历史[M]．王祖哲译．上海：上海人民出版社，2005

[49]约翰·麦克因斯．男性的终结[M]．南京：江苏人民出版社，2002

[50]卜卫．媒介与性别[M]．南京：江苏人民出版社，2001

[51][美]凯特·米利特．性的政治[M]．钟良明译．北京：社会科学文献出版社，1999

[52]张岩冰．女权主义文论[M]．济南：山东教育出版社，1998

[53]王政，杜芳琴，主编．社会性别研究选译[C]．北京：三联书店，1998

[54][法]西蒙娜·德·波伏娃．第二性[M]．中国书籍出版社，1998

[55]李台芳．女性电影理论[M]．台北：扬智文化事业股份有限公司，1997

[56][美]E·安·卡普兰．女性与电影——摄影机前后的女性[M]．曾伟祯等译．台北：台湾远流出版社，1997

[57]刘慧英．走出男权传统的樊篱[M]．北京：三联书店，1996

[58]鲍晓兰．西方女性主义研究评介[M]．北京：三联书店，1995

[59]张京媛．当代女性主义文学批评[M]．北京：北京大学出版社，1992

[60]孟悦，戴锦华．浮出历史地表[M]．郑州：河南人民出版社 1989 年

▲ 论文类

[1] 张敬婕．性别与传播研究 30 年发展轨迹[J]．妇女研究论丛，2009（6）

[2] 何金梅．当前影视作品中母亲形象的性别意识形态建构[J]．西南交通大学学报(社会科学版)，2009，第 10 卷第 3 期

[3] 隋少杰．略论大众传媒的性别话语实践[J]．当代文坛，2007（1）

[4] 汪振军．大众传媒与社会性别观念的传播[J]．中州学刊，2007，(总第 159 期)

[5] 王文捷．论当前大众传播文本中的性别意识[J]．四川师范大学学报(社会科学

中国知网 https://www.cnki.net

版)，2007，第34卷第4期
[6] 李琦．性别·传播·社会——女性媒介的社会功能[J]．传媒观察，2007（12）
[7] 盘剑．女性与现代海派电影中的性别叙事[J]．文艺研究，2006（3）
[8] 王利丽．男权话语中的道德化诉求——近年中国电视剧女性形象塑造的主要倾向[J]．当代电视，2006（4）
[9] 杨晓林．女权主义姿态下操持着男性话语的女性——《无穷动》中女性形象刍议[J]．电影文学，2006（6）
[10]胡智锋．中国影视文化建设三思[J]．现代传播（双月刊），2005（6）
[11]赵凤玲．中国当代影视文化中的女性身体写作理论评析[J]．中州学刊，2005（6）
[12]张兵娟．神话及其“表象的叙述”——论电视剧叙事传播中的性别政治[J]．中州学刊，2005（2）
[13]戴元光，邱宝林．全球化语境下中国电影文化传播策略检讨[J]．现代传播（双月刊），2004（2）
[14]胡慧翼．性别视角的转换和女性主体性的“滑落”——女性文学从小说到影视的文化反思[J]．南京师大学报（社会科学版），2004（1）
[15]李二仕．十七年少数民族题材电影中的女性形象[J]．北京电影学院学报，2004（1）
[16]李霞．爱情的建构：解读影视传媒中的社会性别符号[J]．学术界（双月刊），2004（6）
[17]刘海玲．“花与花联合起来”：进入21世纪的女性电影[J]．电影艺术，2004（6）
[18]王虹．女性电影文本——从男性主体中剥离与重建[J]．西南民族大学学报·人文社科版，2004（8）
[19]吴子林．女性主义视野中的“身体写作”[J]．西南师范大学学报（人文社会科学版），2004（5）
[20]杨新敏，荀洁．95世妇会后女性与传播研究述评[J]．现代传播（双月刊），2004(3)
[21]田卉群．沉默、缺席与边缘——看不见的女性[J]．电影艺术，2003（2）
[22]倪骏．当代中国女性导演及其电影研究(节选)[J]．戏剧，2003（3）
[23]张燕．“看”与“被看”——香港电影中的女性形象透视[J]．电影艺术，2003(2)
[24]黄会林．生命体验与生命感悟——论八十年代中国女性电影导演的艺术追求[J]．电影艺术，2003（2）
[25]卜卫．社会性别视角中的传播新技术与女性[J]．妇女研究论丛，2002（2）

中国知网 https://www.cnki.net

[26]汪洋，王义桅．妇女问题的历史、现状与未来[J]．国外社会科学，2001（2）
[27]刘霓．社会性别——西方女性主义理论的中心概念[J]．国外社会科学，2001（6）
[28]孟建．“文化帝国主义”的传播扩张与中国影视文化的反弹——加入WTO，中国影视艺术的文化传播学思考[J]．现代传播（双月刊），2001（1）
[29]姜红．大众传媒与社会性别[J]．新闻与传播研究，2000（3）
[30]陈咏．女性的天空——二十世纪九十年代以来中外女性电影回顾[J]．电影评介，2000（11）
[31]胡智锋．影视文化三论(上) [J]．现代传播（双月刊），2000（5）
[32]胡智锋．影视文化三论(下) [J]．现代传播（双月刊），2000（6）
[33]陈晓云．影视文化工业时代的视觉神话[J]．当代电影，2000（6）
[34]皇甫一川．女性的成长——新中国电影中新农村女性形象的演变[J]．当代电影，1999（6）
[35]郭小櫓．关于女性立场与女性电影的表象[J]．北京电影学院学报，1998（2）
[36]鲍玉珩．当下处境与电影艺术[J]．电影艺术，1997（3）
[37]卜卫．大众传媒与儿童性别角色的社会化[J]．青年研究，1997（2）
[38]刘伯红，卜卫，陈新欣．试析我国电视广告中的男女角色定型[J]．妇女研究论丛，1997（2）
[39]戴锦华．不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影[J]．当代电影，1994（6）

中国知网 https://www.cnki.net

致 谢

加拿大著名传播学家麦克卢汉认为：印刷文化会把人们拉到书桌前，让人们冥思默想、与社会和现实保持距离；而电视文化则更容易恢复人的本性，让人们象现实生活中那样立体地认识世界。

博士研究生的学习生活即将结束时，突然发现自己一直往返于麦氏所说的两种文化之间：一面是阅读大量的书籍，一面是感受纷繁的媒介，在书籍和媒介之间，我不仅找到了一片神奇的天地，更磨练了一双思考的翅膀。

爱因斯坦曾经说过：我从不去设想未来，因为它来的太快。

今天，我们正生活在一个如爱因斯坦所说的一日千里的时代，这个时代的生存状态和观念变迁与我们息息相关，这个时代的异彩纷呈和变幻莫测与我们紧密相连。

我很荣幸、也很有幸在这个日新月异的时代里跟随一些富有渊博学识和人格魅力的师长们学习、探究，他们对这个学科的思考、他们对这个时代的观察，已经深深地感染了我，影响了我。

在此，我要感谢给予我学术智慧和成长阅历的师长们：王春荣老师、高凯征老师、许志刚老师、王巍老师、王纯菲老师等，感谢他们的授业解惑、感谢他们的诲人不倦。

紧张而充实的学习生活很快就要结束，但是学术上的求知探索让我懂得了如何开拓未来，我愿意带着这份冷静的理性和这颗年轻的心灵，去走好同样日新月异、异彩斑斓的人生旅程。

李 东

二〇一〇年五月

中国知网 https://www.cnki.net

攻读博士学位期间发表论文以及参加科研情况

一、发表论文、出版专著

1. 《失衡与背反：当代影视文化“性别暴力”现象批判》，《辽宁大学学报（哲学社会科学版）》第37卷第6期（2009年11月），独立完成。
2. 《失衡与背反：当代影视文化“性别暴力”现象批判》，《中国人民大学书报资料中心复印报刊资料》2010年第3期（全文转载），独立完成。
3. 《当代影视文本中的性别形象建构》，《艺术广角》2009年第3期，独立完成。
4. 《“身体叙事”影视文化的性别批判》，《渤海大学学报（哲学社会科学版）》2009年第6期，独立完成。
5. 《从“无声”到“自醒”：当代电影文化中的女性话语表达》，《辽宁工业大学学报(社会科学版)》第11卷第6期（2009年12月），独立完成。
6. 《性别维度——当代影视文化研究的一种路径》，《沈阳教育学院学报》第12卷第1期（2010年2月），独立完成。
7. 《从“疏离”到“回归”：日本沈从文研究的历史发展》，《辽宁大学学报（哲学社会科学版）》第34卷第6期（2006年11月），独立完成。
8. 《当代影视文化的男性话语批判》，《辽宁工业大学学报(社会科学版)》第12卷第1期（2010年2月），独立完成。
9. 《主体的建构：当代影视文化中的女性叙述模式》，《辽宁广播电视大学学报》2010年第1期（总第114期），独立完成。
10. 《广告创意方要》，中南大学出版社，2007年6月版，独立完成。
11. 《文学传播学引论》，辽宁人民出版社，2006年12月版，第二作者。
12. 《广告文化学》，中南大学出版社，2005年版，第二作者。
13. 《广告美学》，中南大学出版社，2005年版，第二作者。
14. 《广告通论》，中南大学出版社，2007年版，第二作者。
15. 《文学史话语权威的确立与发展——“中国当代文学史”史学研究》，辽宁人民出版社，2007年版，第三作者。
16. 《文学修养》，辽宁大学出版社2009年2月，第三作者。

中国知网 https://www.cnki.net

二、科研项目

1、辽宁省教育厅2004年度高等学校科研项目计划（B类），J05031，“文学史话语权威的确立与发展——中国当代文学史史学研究”，核心研究人员，已结项（登记号2008j002）。（该项目获得“中国当代文学研究会优秀成果奖”2008年10月）。

2、2009年度辽宁省哲学社会科学规划基金项目，项目批准号L09DZW019，“辽宁参与2010年上海世博会的文化传播策略评估及建议”，项目负责人，正在进行中。

3、辽宁大学211项目“十一五”规划文艺学子项目标志性课题，“一个多元共生的新时期——三十年（1978-2008）文学概述”，核心研究人员，正在进行中。

中国知网 https://www.cnki.net

遼寧大學
LIAONING UNIVERSITY

博士学位论文
DOCTORAL DISSERTATION

辽宁大学研究生学院 地址：辽宁省沈阳市皇姑区崇山中路66号 邮编 110036（崇山校区） 电话：024-62202350 网址：grs.lnu.edu.cn

中国知网 https://www.cnki.net