

# 内心之镜 新生代女性电影的时空想象

韩 琛 马春花

---

重返内心的自我对话使新生代女性导演获得了别样的想象空间,让女性历史、女性时间、女性空间、女性语言从男性话语的牢笼中脱逸而出,形成不同以往的女性新视界。新生代女性电影显示了当代女性电影范式的内向化趋势,以及创造一种自觉、自主、自由的女性电影语言的努力。

---

在公共空间,女性无法证明自己,“他们”占据了世界,甚至包括女性的喉咙。女性一旦说话,“他们”的语言脱口而出。女性没等说完“他们”,便已经遗忘自己。没有自己的语言,自由是枷锁中的自由。女性的自由注定要从返回开始、离开公共空间、回到内在世界、用自己的语言照亮自己的存在。女性言语的努力不仅执著于文字,同样诉诸于影像。自20世纪60年代的《昆仑山上一棵草》到80年代的《沙鸥》、《人·鬼·情》,新中国的女性导演从未放弃发现/发明自己的电影语言的努力。不过,当代女性电影一直试图在男女差异的架构内进行表述,其结果却是说得越多,离自由越远。即便是2005年公映的《无穷动》也不能免俗,女性的自觉依然发生在父权中心的框架内,女性沉重的翅膀上面照旧父权的幽灵不散,但随着新生代女性导演的崛起,女性电影的形式与内涵发生了巨大变化。李玉的《今年夏天》、《红颜》、《苹果》,马俪文的《世界上最爱我那个人去了》、《我们俩》,英未未的《盒子》、唐丹鸿的《夜莺不是惟一的歌喉》等显示了中国当代女性电影的新可能。女性导演携带摄影机返回内心世界,通过自我凝视获得新的电影想象空间,并建立了一个内向的女性电影世界。新的女性镜像既是现实世界的女性空间,也是时间层累的历史意象。母女之爱、同性之谊是这个女性电影世界着意表现的内容,男性是这个世界的无聊点缀,他们的存在只是女性返回自我的最初动机。女性的自我发现是一个向内心世界疾驰的过程,电影《我们俩》的序幕就是女主人公在大雪里的飞奔,寻找一间自己的房子就是寻找内在世界的自己,在世界的尽头她发现了母亲,一个存在于过往、现实与未来的女性镜像。

## 一、她们的历史 :女性与另一个自我——母亲

新中国的电影中,母亲形象光芒四射,博爱、宽容、勤劳等美德永远与母亲联结在一起,凌子

风的电影《母亲》是社会主义革命时期的母亲原型。母亲就是人民,是革命事业的拥护者,革命由于母亲加入而拥有空前的合法性。后“文革”时代,电影着意强调母亲的性别身份,母性成为启蒙主义人性论的核心话语之一。在谢晋的《啊,摇篮》中,母亲告别革命重返自身,母亲归来意味着人性的重新完整。影像流转时间,母亲的频频出场不过用来证明父/党的权威,塑造女性往往从塑造母亲开始。新时期女性电影中,母亲是缺席的,母亲被女性感觉为自身屈辱的源泉。否认母亲既是回避女性历史,也是对女性身份的回避。黄蜀芹的《人·鬼·情》将母亲描述为水性杨花的通奸者,秋芸的一生就是逃避母亲——女性历史的一生,女性拒绝认同母亲就是拒绝认同自我,于是女性只能扮男人,从男性那里获得主体意识。不过,当女性电影试图真正摆脱父亲的影响返回自身时,注定要与母亲遭遇,并通过与母亲对话来重建自己的叙事——她们的历史,新生代的女性电影首先是关于自己和母亲的电影。

新生代女性电影是一个“母系图景”,父亲或者语焉不详,或者出走死亡,父亲是极端负面/消极的形象。《今年夏天》、《红颜》、《世界上最爱我的那个人去了》、《我们俩》都是“无父”的电影。对于父亲的驱逐是“我们俩”之母系结构的基础,而且驱逐不是一次性完成的,女性需要在日常生活中时时重复驱逐父亲的仪式。《世界上最爱我的那个人去了》中的母亲在梦魇里频频诅咒夫权,生命即将到达终点,而对男性的驱赶仍在进行。父亲的缺失让母亲回到女性生命的中心,但是母亲的回归并没有照亮通向自由的路径,反而让女性感觉到更多的束缚和压抑。这是来自女性命运本身的压力,母亲作为女性的历史是女性自我认识的参照,同时也是成长的门槛与负累。女性与母亲间是一个对立同一的关系,一方面女性要摆脱来自母亲——历史的束缚,完成个人化的女性生命;另一方面女性需要通过认同母亲,来发现自己的生命本质。母亲不是女性的想象,她是女性的真实存在的一部分,她既是女性生命的现实实体,也是女性潜意识的暗流,女性最初的自我认同是从母亲开始的,母亲“是音乐,她在那儿,在后面,是一股呼吸着的力量……将母亲说成海洋,这构成我们想象的一部分,它告诉我们某些东西……母亲……我的他者”。

女性与母亲的交流首先来自于对抗,女性不但抗拒母亲的历史也拒绝母亲的爱,而这一抗拒也源于母亲的遗传。《世界上最爱我的那个人去了》是一个否认/认同母亲的电影,女性在电影里拒绝母亲的衰老,拒绝母亲的疾病,拒绝母亲的一切,年老失能的母亲是女性焦虑的根源。《我们俩》的前半部分也是女性与老年女房东的冲突,彼此不信任既来自于代际的隔阂,也来自于女性对自身的敌视。《红颜》里的母女冲突贯穿电影始终,其中既有女儿对于母亲传统的背弃,也有母亲对女儿反叛行径的惩戒。在母亲面前,女性不必像在父亲面前那样谦卑,她可能是父亲的附庸,但从来不是母亲的拥趸。譬如,《世界上最爱我的那个人去了》中女性在指责母亲时会说:“怪不得我爸不去理你,我看谁跟你在一起都受不了。”女性对母亲的拒绝就是对于自身的拒绝,也是对于女性性别身份的否认。《世界上最爱我的那个人去了》只在结尾才真正反映了母女间彼此认同。忏悔性的认同不是来自于对女性生命的彻悟,而是对于逝去女性生命的追思并将这一追思返照自身。女性遭遇母亲的过程也是自我承认的过程,女儿在母亲身上发现了作为女人的历史、秘密和宿命,而母亲则发现了自己女性生命的延续,她们彼此存在于对方的身体和想象中。

对女性来说,与母亲构成彼此镜像意味着一种学习的延续,父亲的权威曾经中断了母女间的学习,并将女性纳入自己的话语秩序中,女性认同母亲则意味着女性超越了“他者”的塑造,拥有了自己的历史。“母亲的智慧深藏在底层;与母亲合为一体就意味着具有认识深层事物、原始意象和原始力量的远见;而这些东西乃是一切生命之基础,也是滋养、维持和创造的源泉”。

埃莱娜·西苏:《从潜意识场景到历史场景》,黄晓红译,张京媛主编《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社1995年版,第218页。

弗洛伊德语,转引自L. 弗雷罗恩《从弗洛伊德到荣格——无意识心理学的比较研究》,陈恢钦译,中国国际广播出版社1989年版,第173页。

母亲的生命智慧是女性的生命潜流和精神无意识,对母亲生命的洞察是女性向内在世界深入的过程,母女之谊的达成也是女性自身理解的完成。可是,伴随这认同完成的不是喜悦而是痛苦和忧伤,于是几部女性电影无不以生离死别告终。在马俪文的两部电影中,母亲都在结尾死去,死亡既是终点也是起点,死亡让母亲从现实场景中走开,而隐身于女儿的内心深处。死去的母亲离开白昼,重归黑夜,那是女性大地的根源之处。

女性每个早晨都是从母亲的梦里苏醒,而每个夜晚都是重回母体的时刻,她只有在母亲那里才能拥有自身完整的感觉,只有在自我凝视之中才能认识女性生命的本质。母亲代表了女性存在于历史中的自己,她们是同一个人。在文字和影像被发明之前,在各种各样的关于她们的叙事生成之前,她们的故事就流传大地了。母亲让女性听到了存在于自己体内的寂静之声,这声音在时间的长河里浮浮沉沉,亘古如新。

## 二、她们的时间:女性时间的断裂、循环与永恒

时间是父亲规定的刻度,而历史是关于父亲的书写,在男性价值系统的建构中,时间的概念是有计划、有目的、呈线性展开的历史时间。“这种时间内在于任何给定的文明的逻辑的及本体的价值之中,清晰地显示出其他时间试图隐匿的破裂、期待或者痛苦”。现代妇女运动一直渴望融入这个时间逻辑,试图在这个现代性历史时间中获得一席之地。当代中国女性电影同样显示了这种渴望,不自觉地将自己嵌入到这种男权时间的历史书写之中,即如《人·鬼·情》以舞台的公共空间作为女性建立自身历史性的基础。实际上,女性主体拥有别样的时间逻辑,一种独立于现代性的线性时间观之外的时间,一种关于断裂、重复、循环和永恒的内在时间。在新生代女性电影中,便可以看到内在于女性生命的时间新体验,它指涉女性存在的源头并象征了女性无限自我更新的生命机能。

获得自己的时间之前,女性必须把自己从公共时间范畴中剥离出来,与线性历史时间决裂。电影《世界上最爱我的那个人去了》存在两个时间维度,一个是珂女士在公共空间里的时间,这个时间维度是可度量的,是钟表、日历上的数目字,也是珂女士标识在挂历上的那些已经发生或将要发生的事件记录。在这个时间维度里,女性的社会价值获得实现,它是均匀的、线性的、计划的,前一瞬的长度永远与后一瞬相同。另外一个时间维度是珂女士与自我相处的时间,也是珂女士与母亲相处的时间,这个时间维度没有具体度量标准,根据个体的生命体验而无限生长延宕。这是一个无限绵延的时间,电影镜头发现的只是其可经验的一部分,那咏叹般的画外音其实是在补充电影画面未曾表现出的那些时间。在电影里,我们可以看到后一个时间对于前者的覆盖,社会时间是一个向生而生的时间,而内在时间是一个向死而生的时间,经由死亡将此在的历史照亮。马俪文电影都是关于内在时间逻辑的展示,女性对死亡的发现也是对女性内在时间的领悟。《我们俩》对母亲历史的描述是:“当过兵,骑过马,救过伤员,抽过大烟……”几句就打发过了。传奇是发生在公共时间维度里的事件,可以嵌入线性历史中,生命是存在于内在时间里的永恒,虽无甚可说但却无比真实,后者在对前者的拒绝中显示自身。只有在新生代的女性电影创作中,女性时间才真正从“他者”的时间规定中脱离出来,获得了较为完整的影像再现。

通过与历史的线性时间断裂,女性时间获得了自己的节奏与韵律,它的节律与自然节律一致,同时也体现了女性的生理周期、妊娠等生物节奏,它们一成不变,伴随着女性短暂又漫长的一生。不过,“它的规律性及其与被体验为外在与主观的时间、宇宙时间的统一,带来了令人眩晕的幻觉和不可名状的快感”。女性时间与女性本体相联,女性在这个时间维度中识别自身。电影《我们俩》的时间安排具有自在的规律性和节奏性,女性与“母亲”相处的一年就象征了女性的一生,季节性场景的复沓将自然节奏与女性的生命节奏同构起来,女性的生命周期原来就是自

朱莉亚·克里斯多娃:《妇女的时间》,程巍译,张京媛主编《当代女性主义文学批评》,第351页,第350页。

然的周期。另外一个周期是女性生命的循环往复,女性与“自己”在生命尽头的相遇在四季轮回的背景中拥有了特别的意义。少女获得了女性经验的启示,从此开始认识自己的女性命运。老姬则重温了青春的朝气与梦幻,把自己灵魂寄托于崭新的女性生命,生命不会在死亡时终止,而将在另一个身体中延续。同样情况也出现在《世界上最爱我的那个人去了》,女人在母亲弥留的短暂时间里明白了生命的秘密,最后在自己的身上发现了母亲的身影,一切都在循环之中,生命的始终,季节的变化,瞬间的轮回。《红颜》里的几个女人也在履行着相同的命运,母亲、姐姐、女儿都在为爱付出并执著于爱,可是女性自我并不因为爱而明确,一切皆变幻莫测,就像小镇的天气,自朝到暮,永远隐晦不明。其他女性电影中自然也有季节更替和人生轮回。张暖忻的早期电影就试图表明女性与自然节律的同构性,但新生代女性电影所表现的女性生命节奏与宇宙节奏的天然契合是前所未有的。这也是女性与世界的先在关系,她是那孕育万物的大地的象征。

节奏和韵律带来动态的永恒,女性时间是一种永恒的内在时间,像水一样铺延,线性的历史时间只是其中一滴水珠,被淹没在内在时间的无限绵延中。永恒的女性时间是母性的体现,它意味着再生、复活与回归,意味着万物万事的生生不息。母亲与世界的延续密切相关,新生代女性电影对母亲的追忆就是对于永恒世界的描述。男性时间是一往无前的,试图在不断前行中遗忘死亡,世界被这个现代性时间观所笼罩,在自我毁灭中堕落成废墟一片。女性时间循环往复,世界只有在女性时间中才能恢复其恒久的本质,女性经由这个时间隧道返回自身,洞悉关于生命的所有秘密。从象征性的历史秩序回到原发性时间秩序,是女性从父亲那里返回自身的惟一途径,幽迷的归途是时间中的漫步与旅行,也是空间的筑居与栖居。

### 三、她们的空间:女性的筑居与栖居

新生代女性电影显示了女性营造自我空间的渴望,公共空间的隐退和私密空间的浮现是其电影的重要特征。在80、90年代的女性电影中,核心主题在于表现女性的社会实现与女性性别自我之间的矛盾,女性在公共话语层面的成功是女性政治表达的主要策略,女性的社会空间取代了女性的自我空间。《人·鬼·情》的主人公最后决定嫁给舞台便是个突出的例证,没有比舞台更为夸张的公共空间,上面的每个人都不是自己。2000年之后的女性电影将镜头转向女性的私密世界,几乎所有的电影都呈现为一种室内心理剧的模式,将房间、庭院作为女性整体世界的空间模型。略显局促的室内空间带来了如同心理空间般的局促与压抑,女性的潜意识活动是这个空间的主要内容,女性的内心之镜在这里现身。

宁瀛的《无穷动》自然是有关女性空间生成的代表性电影,但问题在于这个女性电影空间被父权的阴影填满,女性无穷涌动的内心欲望并没有突破男性中心的表意机制,四合院是男性为女性准备的意识牢笼。李玉在2000年拍摄的《今年夏天》则是一个比较纯粹的有关女性自我空间的电影,女性的私密空间在电影中具有重要的象征意义,这个空间只有女性恋人和母亲能够涉足并居住,而与男性的交往都在公共空间里进行。在外围的公共空间,女性作为异性恋中心的性别范畴的女性而存在,只有在个人的私密空间,女性才作为同性恋范畴的女性而存在。也许只有在狭小的自我世界里,女性才有回归自身的可能。对自己房间——空间的寻找与发现往往要消耗女性毕生的心血。

《我们俩》中的女性自在而自为,只着力于表明女性与自我、还有自然之间的关系,是一个主体性的女性空间。电影的空间结构有四个层次。第一个层次是两个女人各自的私人空间。女孩租住耳房,老太太居于正房,构成了女性生命的结构性层次,女儿闯入了母亲的房间,与母亲形成对立的态势,对于母亲是对青春的妒忌,对于女儿是对经验的妒忌,电影的矛盾冲突便建立在这种结构性的空间差异上。第二个层次是作为二者的公共空间的庭院。女儿和母亲之间的冲突与和解都发生在这里,这个空间显示了一种和谐的自然属性,树木、阳光、空气在时间中显示着宇宙的节律,母亲与女儿经由这些事物发现彼此存在于对方的体内,彼此间的情谊同样在四



季里孕育,生长,成熟。两个人从彼此质疑到彼此和解是女性内在生命矛盾的平复,她们终于通过庭院进入了对方的内在空间。女性进入母亲的个人世界就是进入母亲的历史,同时也是女性经验的传授与获得。“在她身上,有母体和抚育者;她自己既像母亲又像孩子一样,是给予者;她是她自己的姐妹加女儿”。这个空间是一个包容性的女性空间,是女性与她自己以及她的姐妹共生的空间,是一个母体的象征。第三个层次是院门之外的街道和社会。女性在其中总是遇到许多无奈和困惑。母亲出现在街道的时候总是要带一个红袖箍,似乎是在守护她们的个人天地。院外的世界永远危机四伏,只有女性的内在空间才是安逸的彼岸。第四个层次是无边的大地。电影一共出现六次关于大地的远景镜头,象征了大地与女性之间天然的联系。女性“在象征意义上认同于土地,大地母亲即是万物所由生之处,又是万物所归之处”,女性自身就是一个孕育并包容万物的空间,是关于这个世界的空间原型。四个层次的空间结构组成了女性空间的完整形态,它们之间彼此接通,交错融合。《我们俩》的空间:大地——庭院——房间,是一个内外同构的世界,既存在于女性的身外,又内在于女性的心中,是女性心理结构的不同层次。女性空间的发现就是关于女性存在的体验,女性在自己打开的过程中体会了作为女性存在于世的秘密。女性的自我凝视与体验仿佛是在穿过荆棘满地的荒野,满足居然是来自于伤痛和死亡,伤痛之余的女性悄悄关上通往自我世界的大门,返回到世俗的社会空间。

在《我们俩》结尾,女儿再次回顾旧日院落,打开院门之后,红色的廊柱与粉色的窗帘显得突兀,与周围环境的冬日景象格格不入,喜庆的颜色并不能改变院落的空寂与凄清。环视之后,女儿掩门而去。这个空间已不再是女性自己的空间,也许所有女性空间都是虚构的空间,离去与归来并无不同。女性空间只在想象中完成并在与时间的遭遇中永恒,空间的关闭与母亲的逝去也许只是另外一次寻找的开始,女性永远处于返回内心的路途中,一切停留不过对于生命旅程的记忆与回味。

#### 四、言语与自由:女性电影语言范式的新建构

时间与空间的重新编织体现了女性电影语言的新向度,电影本来就是一个空间控制与时间控制的影像编码系统,“电影的编码利用作为控制时间维度的电影(剪辑、叙事)和作为空间维度的电影(距离的变化、剪辑)之间的张力,创造了一种目光、一个世界和一个对象,因而创造了一个按欲望剪裁的幻觉”。电影通过对空间与时间的编码获得有意义的形式,从而构成了电影语言。新生代女性电影无论在题材还是视觉的表达形式上,都提供了与主流电影以及之前的女性电影不同的影像实践,初步建立了一个别样的女性电影语言范式。

形式上的女性视角在新生代女性电影中表现于几个方面。首先,电影都以女性作为本文的组织者,《世界上最爱我那个人去了》采用了女性第一人称的画外音实施叙述,追述使叙事本身具有强烈的主观性,女性意识通过我——叙事人对于画面的编织得到完整的体现。其他电影则采用一种投射式的叙事方式,即电影拍摄主体将自己的女性视角投射到电影中某个女性角色的身上,通过对她的生命轨迹和心理波动的展示来结构电影,《今年夏天》中的女性视角随着潘忻而转换,《我们俩》的叙事点落在了小马身上,电影节奏随着小马的心理时间而完成。这些电影极少采用分析式的蒙太奇手法,更注重时间上的完整性和意义上的模糊性,《我们俩》在整体上采用几个季节转换的空镜做时间上的过渡,镜头段落之间的过渡也往往用一个俯拍小院的全景完成,叙事完全依靠时间上的自然完整性。以一种女性时间观去组织叙事是电影的关键,创作者的女性意识对叙事的影响与渗透则引起了叙事形式的突破。二是场面调度、画面构成上强调

埃莱娜·西苏:《美杜莎的笑声》,黄晓红译,张京媛主编《当代女性主义文学批评》,第196页。

叶舒宪:《高唐神女与维纳斯》,中国社会科学出版社1997年版,第66页。

劳拉·穆尔维:《视觉快感与叙事电影》,周传基译,载《影视文化》1988年第1期。

了女性的空间感觉。这些电影比较倾向于室内空间或室外小空间的拍摄,《我们俩》的电影空间几乎没有离开屋子和庭院,而《世界上最爱我的那个人去了》和《今年夏天》也主要是室内剧的套路。小空间拍摄并非没有拓展的余地,《我们俩》的机位变化、镜头变化非常多,其目的在于显示女性空间的丰富性和多样性。电影中有比较多的长镜头运用,这在李玉的《今年夏天》里表现得比较突出,这可能与李玉拍摄纪录片的经历有关。马俪文的镜头手法运用比较多样,显示更多的戏剧性的追求,而李玉的固定机位、景深镜头——长镜头的运用更具深沉的效果,情感张力的营造出现完全在于导演的场面调度。大量空镜头出现在了这些女性电影中,对于自然景物和时间变化的敏感,以及对于空间结构的层次性认识,使新生代女性导演喜欢利用空间层次的变化象征内在世界的波动,《我们俩》一般会用两个空镜进入到故事场景,大全景的远山、大地,中全景俯拍的庭院,然后是人所在的室内空间。空间组织上的女性视角同样是一个内在的主观意识问题,而并非是单纯的技术革新。作为形式上的女性特征并不能以单纯的技术分析来完成,它最终应该在技术的基础上体现出一种女性的风格,一种女性本体性的风格,而灯光、音乐、化妆等因素同样是这个风格的构成因素,它们同样体现了一种特别的女性风格,这个风格只有在对电影的体验中并与男性和其他女性电影的对比中才能获得。

女性电影语言是从女性政治的立场出发对基本电影符号的再阐释。作为单个电影符号语言,它并没有性征的区别,很难说客观的镜头或机位是具有性别属性的,只有在特别的意识形态表意系统的整体氛围中它才可能具有性别、阶级或者种族的主观倾向性。女性意识在电影中的体现就在于用一种女性主义的意识形态去影响、改变电影的表意系统,使客观的影像通过空间和时间的再组织浸透女性的主观意识。让电影从一个镜头到一个段落,乃至整个电影结构都体现出女性的本质和要求,从而构成一部女性主义电影。就新生代的女性电影来说,它的出现是为反抗在男女差异的基础上性别政治的新霸权,一个自足的女性空间的建立就是这种自体性主体完成的开端。《今年夏天》是一部女同性恋电影,女同性恋成为电影题材本身就表达了一种自在的女性观。电影设置了两个叙事线索,一个是潘忻与异性之间的相亲过程,一个是与女性之间的恋爱与结合。前者是一个在男女差异的异性恋意识形态中的女性,她必须与男性的婚恋关系中才能完成女性主体的生成,男性是塑造女性主体的意识形态镜子;后者是女性自体性主体的完成,她是个女同性恋者,只有作为女性的“他者”才可能成为她的伴侣,女性的内在欲望出现了一个自体性的实现。其他新生代女性电影同样在女性本体的自足性上展开叙事,李玉的《红颜》是三个母亲与一个儿子的故事,儿子不过是个女性自我发现的托辞,是将三个女人联系起来的纽带,电影一直围绕女性的自我生成展开。马俪文的《世界上最爱我的那个人去了》和《我们俩》则直接让女性与母亲对话,回溯了女性的历史并展望女性的未来,纯然女性的封闭世界里是女性与自我的言语。如果女性需要一个镜像来认同自己的话,那么这个镜像存在于女性的内心深处,通过幽暗的时间隧道,那命运的尽头是一盏灯,女性在灯光下发现了没有阴影的自己。

自由意味着拥有了自己的语言,而栖居就是在原初的语言之中栖居,女性的自由栖居必然发生于女性自己的语言之中。新生代女性电影在幽暗的内在空间里捕获了关于自身的吉光片羽。这不是在舞台上的讲演,而是内心之中的喃喃之言,于是它可能是真正属于女性的电影语言,就像古老的江永女书一样,它是女人发明的,只在女人中间流传,只有女人看得懂,只是关于女人以及女人之间秘密的叙述,由此它是最自由的语言。这新的女性电影语言与女人之外的世界无关,它建立了一个关于女人自我的光影世界。这个女性电影语言的真实与否并不重要,因为关于自由的言说比自由更为重要,所有自由其实总在枷锁之中,而关于自由的言说则有无限可能的,想象的自由是真正的廓大无边的自由。

(作者单位 青岛农业大学传媒学院、中国海洋大学文学与新闻传播学院)

责任编辑 容明