

从自发到自觉：女性意识的觉醒与中国女性电影的发展

秦喜清

1978 年的改革开放无疑是中国电影发展史中一个重要的历史时刻。之后的四十年里，中国电影完成了从计划经济体制向市场经济体制的转型，从单一影院向多厅影院的变化，从线下娱乐向互联网线上狂欢的转移，以及传统电影公司与互联网公司的深度融合，所有这些变化全面改变了中国电影的生态，直接促使中国电影跃升为受世界瞩目的重要市场之一。回顾中国电影四十年的巨变，我们也可以看到中国女性电影发展的特有轨迹，听到中国女性电影人前行的脚步声，她们步履蹒跚又奋发砥砺，随着中国社会思想的转型、电影体制的巨变走出了自己的成长之路。在这四十年中，中国女性电影有两个阶段尤为引人注目。第一个阶段是改革开放初期的八十年代，以张暖忻、黄蜀芹、史蜀君、陆小雅等为代表的女性导演群体，她们在思想解放的整体时代氛围下，从一种自发的女性立场出发，通过女性人物、女性故事、女性的声音、女性感情的探索回应了时代的发展，为当时的历史反思提供了独特的女性视角，她们的故事和影像沉淀了时代变迁下女性特有的感受和思考。从《沙鸥》（1981）《青春万岁》（1983）《女大学生宿舍》（1983）《青春祭》（1985）《红衣少女》（1985）《女儿楼》（1985）《失踪的女中学生》（1986）《人鬼情》（1987）中，我们可以看到女性性别意识的萌醒、对爱情和美的渴望、独立个性的追求。到上世纪 80 年代末期到 90 年代，《庭院深深》（1989）《燃烧的婚纱》《1990》《北京，你早》，将女性题材、女性视角与经济发展、恩怨情仇的故事编织在一起，前两部作品改编自台湾通俗文学，但对女性情感和两性关系的探索走出了早期的简单和浪漫，更多地探索了两性之间

的矛盾与冲突。这些作品暗示出经济大潮对女性命运的影响，也是女导演对时代发展的一种回应。从上世纪 80 年代后期开始，西方女性主义开始引入中国，并逐步扩大影响，这为中国女性导演的性别意识觉醒提供了条件。经过中国电影体制的转型与重建，从新千年开始，一批更年轻的女性导演以自觉的女性立场登上商业电影的舞台，李玉、马俪文、徐静蕾、赵薇、薛晓路、文晏等女性导演在文艺片、青春片、商业片等领域都推出作品，使中国的女性电影以新的方式表现性别议题，书写社会发展。本文从文本出发，通过重新解读上述女性导演的作品，描绘中国大陆女性电影人与中国女性电影所经历的历史变迁。

一、情感启蒙与女性身份重建

中国政治经济上的改革开放标志着中国历史进入新的时期，而新时期的开端是通过历史反思拉开帷幕的，与政治上的“拨乱反正”相呼应，文学艺术上则出现大量反思历史、揭示心理“伤痕”的作品。《巴山夜雨》（1980）《天云山传奇》（1981）《牧马人》（1982）《芙蓉镇》（1986）等影片都用情感的挫折、个人命运的突变、事业的受阻表现极左政治对个人生活的深刻影响，反思了曾经发生的历史和文化劫难。这一时期的女性导演作品则以女性人物为焦点，通过她们对爱情的渴望揭示了极左政治对个人情感的压抑，显示出她们朦胧但却强烈的女性意识，以及对女性身份的思考。

在这些作品中，青年女性对爱情的渴望、追求成为她们个体意识的一个突出表征。张暖忻执导的《青春祭》无疑是表现女性情感启蒙的经典之作。《青春祭》改编自女作家张曼菱的中篇小说《有一个美丽的地方》。影片的画外音以第一人称叙事，讲述下乡女知青来到边远傣寨插队的经历。第一人称“我”的讲述将整

部影片笼罩在个人视角之下,而影片开场段落中傣家茂密而富于神秘色彩的树林,可以看作是她隐秘深邃情感的象征,对面走过来的一个半裸男人,则以突兀的、侵入的姿态,给她以震惊体验,她诧异的凝视,透露出一丝恐慌。而这种震惊体验也预示了她内心情感风暴的开始。漂亮的傣家姑娘伊波享受着男性的追求,这给女主人公“我”带来很大情感冲击,她开始审视个人荒芜的爱情世界,开始对异性产生兴趣,最终和另外一位男知青产生爱情。插队的傣寨成为“我”情感启蒙之地,给她的青春爱情留下难忘的记忆。相似的是,《女儿楼》也以第一人称叙述了部队医院护士乔小雨的爱情悲剧。她爱上了男病号某排长丁翥,在给丁翥换药时,面对男性半裸的身体,乔小雨被爱情的波涛所淹没。但由于军纪的约束,两个相爱的男女不得不分开,这场错过的爱情成为小雨心头的一道伤疤。影片表现了女性对爱情、性爱的渴望,压抑的痛苦,以及身为女性的生活境遇,影片弥漫着淡淡的忧伤,成为八十年代表达女性情感世界的重要作品。

《人鬼情》也探索了女性的被压抑情感。影片根据河北梆子女演员裴艳玲的生活经历改编,讲述一个女武生的舞台生涯。秋芸自幼喜爱唱戏,后成长为剧团的头号女武生,《钟馗嫁妹》是她的一个经典曲目。她在舞台上扮演男性鬼神,霸气威严,而在日常生活中,她一直压抑情感,常常陷入苦闷的情绪之中。她与张老师的爱情无法实现,在重新返回舞台时,又得不到丈夫的理解和支持,她必须在舞台与现实生活之间做出选择。秋芸一直处于舞台角色(钟馗)/现实角色(妻子、母亲)、男性/女性两种身份的冲突之中,而她在感情上的挫败则让她对自己的女性身份感到疑惑和痛苦。

《红衣少女》《失踪的女中学生》则塑造了两个“叛逆”少女,通过她们的“叛逆”展现年轻女性情感、心理的成熟和个人成长的过程,通过她们故事揭示

出时代的变化。《红衣少女》是一部表现女高中生安然的学习和生活的影片，安然个性突出，她时尚的穿着成为她追求个性的象征，但也成为她受到老师、同学质疑的理由，成为她变“坏”的证据。影片通过安然对父母的感情的好奇和疑问，跟姐姐对爱情的讨论这些情节，表达青春少女情感的萌醒，而这种情感的萌醒又与她鲜明的个性意识紧密地结合在一起。《失踪的少女》则讲述了中学生王纯的爱情故事。影片以女主人公王纯的梦境开场，身穿连衣裙的她在天桥上看到一个女警察，奇怪的是她身上挂着一双靴子，跟自己脚上穿的几乎一模一样。她在梦中与少女们在草地嬉戏，快乐浪漫，最后看到一个俊朗的男青年，她抬头仰望着，对方也回她以微笑。导演用梦境表达了王纯少女怀春的情态，而故事主要也是围绕她暗恋海南音乐学院声乐男生的情节展开，在她的爱情受到母亲的管制和否定后，她离家出走。在片中，王纯最要好的同学因心脏病晕倒，这让王纯陷入对生命、对爱情的思考，发生出“爱情是什么”“人从哪里来，要往哪里去”的形而上疑问。影片通过王纯父母表现了年轻一代与传统的矛盾与隔阂，年轻人对新生活、自由发展的向往。影片虽然不是第一人称叙事，但也使用了大量的画外音，直接表达王纯的内心思想波动，因此，表达了女主人公在意识上的一步步觉醒与发展。在当时的具体历史语境中，表现对爱情的向往、追求、思考，成为反思极左时代压抑情感的一种重要方式，而在这些女性导演的电影中，对女性情感的描写尤其细腻，也具有明显的情感解放的特征，这些情感启蒙也表明女性自我意识的增强。

除对爱情的渴望外，“换装”也是表现女性意识觉醒和重要手段。通过服饰表达女性身份意识和情感追求，与中国社会的时代变迁有着极为密切的关系。实际上，回溯中国近代以来的历史，重大的时代转折和变迁都伴随着人们着装的变

化。清朝和民国时期的交替以剪辫易服为标志，民国时期逐渐形成了现代中国的服饰体系，长袍马褂逐渐被西装旗袍所代替。新中国成立后，服饰体系又一次发生重大变化。特别是文革时期，在极左思潮的影响之下，传统的和民国时期的很多服装样式都被作为封资修的东西被否定，七十年代，男女老幼多穿朴素的蓝色制服，性别差异被式样相同的衣服抹平了。在那个时代，“不爱红装爱武装”的号召更是促使把女性化的服饰与小资产阶级的趣味划等号。客观地说，从社会政治地位的角度看，新中国成立后女性处境有了很大的改善，“妇女能顶半边天”使大多数妇女获得参与劳动和社会生活的机会和权利，但另一方面，男女平等被简单粗暴地理解为女性等同于男性，而不是为女性提供自由发展的空间。改革开放之后，女性导演正是通过女性的角色反思历史的得失，讲述女性自身特有的情感和身份的追求。

《青春祭》中“换装”主题十分明显。“我”原本身穿毫无性别特征的肥大衣装，女性身体被包裹、掩藏在生硬、粗朴的外衣之下，相比之下，身穿傣裙的傣家姑娘则用剪裁合体、色彩鲜艳的长裙勾勒出丰满的女性身体线条，尽显女性的柔美妩媚身姿，傣家姑娘依波漂亮的裙装和自信的模样，给“我”提供了一个女性的模板。“我”后来穿上傣家姑娘的服装正是表达了她女性意识的觉醒。“我”在着装改变的同时，内心对异性的态度也发生了很大的变化。如果说影片一开始通过她对一个半裸男性身体的震惊的反应，暗示出她之前对异性的恐惧和距离感的话，那么，在影片中间，当她接过这个男人递给她的一只玫瑰花时，则暗示了她开始接纳异性，对异性封闭的情感开始产生波动。就这样，来自大城市的知识青年在一个偏远傣寨完成了自己的情感启蒙和女性意识的萌醒，她体验到了异性的吸引力、异性的情感，也将自己的初恋感觉留在了傣乡。《青春祭》中，“我”

通过私密的、哀伤的爱情体验完成了情感启蒙，借助于少数民族“他者”的美丽傣裙完成了女性身份的确立。

同样的，黄蜀芹的《人鬼情》也是通过“换装”探索女性的情感，以及她的身份感。服装对秋芸有特别的意义，在舞台上她身穿男装，扮演男性，现实生活中，她换回女性服装。影片中多次出现她镜前梳装的画面，对着镜子中的自己，似乎是在追问我到底是谁的身份问题。有趣的是，八十年代初的这些影片多在服饰的变化上做文章，服装成为女性意识、女性身份、女性差异性的象征。黄蜀芹执导的《青春万岁》虽然表现的是五十年代青年人的生活，但开场使用一个横移镜头表现在河边梳洗、休憩的青年女性们，她们穿着各色连衣裙，显示出青春女性的活力和柔美。这个镜头借描写五十年代青年女性的生活场景，表达的却是八十年代初性别意识的觉醒，要表现出女性柔美的外形外貌。《红衣少女》改编自女作家铁凝的中篇小说《没有钮扣的红衬衫》，故事以一件没有钮扣的式样时髦的衬衫为核心意象，投射了女性对美与情感的渴望，以及思想观念的冲突。安家姐妹面对商店橱窗里穿着七十年代流行蓝色制服的男女模特，发出高声的讥笑，橱窗中的男女模特神情呆板，蓝色的制服没有什么修饰，将性别差异压抑到最低，他们的装束与安然身上高调的红衬衫形成强烈的反差。但在思想保守传统的人们看来，安然的红衬衫包含桀骜不逊、有失本分规矩的意味。人们对服饰的不同编码方式恰好说明了不同时代给人们思想趣味带来的深刻影响。安然正是想通过自己的努力改变旧有的偏见，为女性的个性发展正名。《失踪的女中学生》在开场的梦境段落里就用特写镜头描写了一双当时颇为时尚的半高筒靴，在片中，连衣裙、泳装、当时流行的编织带都具有强烈的时尚感，而这种时尚感正对应了八十年代时代的变迁，而觉醒的物欲又显示了个人意识的萌发，就女性而言，时尚、

美丽的服饰表达她们对自身性别特征的再认识 and 新的期许,她们渴望不同于异性的美,与之前泯除性别差异的男女平等不同,银幕上表达的是对基于差异性的女性的再塑造。“换装”正是要体现出性别的差异,成为新的女性身份的象征。当然,这些探索具有强烈的自发性特征,它还缺少对性别差异的更深入的认识,更多的是在情感压抑的年代结束后,对爱情的玫瑰色幻想。之后,随着西方女性主义的传入以及社会变迁的深入,这样的玫瑰色幻想逐渐被并更复杂的两性关系、更自觉的情感探索所替代。

二、 经济发展与女性自立

改革开放后,中国经济经历了艰难的转型期,不同阶层开始面临不同的生活状况,阶层的差异已经进入到人们的视野当中。在这方面《女大学生宿舍》是比较早地开始关注到贫困大学生的问题,将女性与贫困这个经济问题联系在一起。片中的匡亚兰来自农村地区,依靠奖学金完成大学学业,由于同学宋歌的片面报道,匡亚兰的助学金被降级,她不得不在码头干苦活,挣钱养活自己。与匡亚兰的贫困处境形成对比的是,家境富裕的高干家庭子女辛甘乘坐汽车来到学校报到,母亲为她打点好人脉关系,在物质、人际等方方面面为她搭桥铺路,暗示出权贵阶层的优势。影片着重塑造了匡亚兰不畏权势,不畏困难的性格,她勇于争取自己的权益,不怕吃苦,用自己的汗水赢得同学们的赞扬和尊重。影片在展现当时女大学生的生活和风采时,表达了对坚强自立女性的褒奖。

在《女大学生宿舍》之后,史蜀君拍摄了两部台湾流行小说改编电影,一部是琼瑶同名小说《庭院深深》,另一部是根据玄小佛的小说《一溪流水》改编的《燃烧吧婚纱》。两位女作家都以女性视角探讨了女性受伤害的情感,她们在财

富、家产的争夺中寻觅抚平感情伤口的出路。与《失踪的女中学生》中描写的阳光、浪漫、温情的爱情不同，这两部电影则以废墟、阴谋探究了情感中的晦暗部分，使女性情感的探讨更复杂、更成熟。《庭院深深》以含烟山庄废墟开场，荒芜、幽暗、肃杀，暗示了一场毁灭性的情感纠葛。死而复活的章含烟以家庭教师的身份重新回来，也从一个柔弱女子成为一个独立的知识女性。《燃烧吧婚纱》则是一个弃妇复仇的故事。苏灿云被富家子费南抛弃，独立抚养儿子，后得到女企业家宋会长的支持，出任企业董事长。在费南遭遇经济困难之时，苏灿云设法收购了他的资产，最终，走投无路的费南在与儿子相会之时开枪自杀。而宋会长之所以肯出资支持苏灿云，也是为了借她之手向伤害过自己的夏氏一家报仇。影片借宋会长之口喊出了“男人都不是好东西”，表达了受伤害女性的愤怒。值得注意的是，宋会长被塑造成一个“阁楼上的疯女人”的形象，身着黑衣黑帽黑面纱，面部有烧伤疤痕，她像幽灵一样的出现在苏灿云的面前，两个相见的场景被置于一个多镜面的环境之中，坐在轮椅上的宋会长穿梭其中，伴以诡异的说话声，气氛神秘不安。而苏灿云以美丽、干练的姿态和做事风格被塑造成一个精明能干的女企业家。在情感方面的表现更为多面和立体，在夏若强的追求下，她展现出女性的娇媚，在费南自杀后，她急切的奔跑透露出内心的复杂感情。

张暖忻的《北京，你早！》描写了改革开放搞活经济后北京普通人的心态生活的变化。在一女三男的人物关系中，女主角艾红是一个重要的叙事推动者。三个男性人物当中，曾追求艾红的同事王朗曾离开车队，在外闯荡做生意，结果带着脸上的淤青重返车队，公交车司机邹永强对社会的巨变似乎缺少回应，他更谨慎悲观，不愿意冒险，虽然心理上有所触动，但缺少勇气离开车队，出去自己打拼。相反，艾红一直想改变自己的生活现状，好友小芸在合资企业上班，工资多，

穿着时尚，令她十分羡慕，正是在生活目标上的追求上，她与邹永强发生矛盾，产生隔阂，才使她投入假留学生陈明克的怀抱。影片至此似乎是写一个变革时代的情感悲剧，但在结尾处，艾红又出现在邹永强和王朗的公交车上，她大包小包地往车上运着东西，跟陈明克一起上了车，她穿着时尚，一副京城“倒爷”的架势。在影片中，艾红成为一个时代“欲望”的符号，她不掩饰对美好物质生活的追求，而且敢于冒险，一方面，她寄希望地依靠男性，因此才会追求作为司机的邹永强和“留学生”陈明克，但结果是男性都没有成为她的依靠，她必须靠自己的打拼，影片的结尾也正是展示出她倔强不屈的硬朗性格，并通过她描画了改革开放初期的整个时代的氛围。

这些影片都将经济自强与独立与女性人格上的自立联系在一起，是以女性的视角审视 和表现了改革开放初期的时代变迁，显示出女性导演随着时代变迁的脚步而不断前行和发展。

三、 商业转型与女性立场

改革开放后中国女性导演创作的第二次高潮是新千年以后涌现的大量青年女电影人。与上世纪 80 年代的创作环境有所不同，这一批青年女电影人已经或多或少受到女性主义思潮的影响，同时，在电影体制方面又面临着转型之后的商业化创作环境。她们既有个人表达的需求，又要适应市场化的要求，一方面她们在传统的文艺片中坚持女性的视角，女性的表达，另一方面适应类型片和市场需求，以获得更大的生存和发展空间。

西方女性主义早在上世纪初便传入中国，1902 年斯宾塞的《女权篇》便被译到中国。西方上世纪一二十年代的第一波女性主义的著述被译介到中国，主张

男女平等，享受平等的教育权利，恋爱婚姻生育自由、独立的人格，这些女性主义的主张和讨论的问题都在中国产生了回应和反响。同时，马克思主义的女性观的引入将女性的解放与经济的独立性联系在一起，更侧重强调妇女社会性就业，走出家庭，参与社会生产并创造劳动价值。¹新中国成立后，中国女性正是沿着这一条社会化、职业化的方向获得解放和发展，支持男女同工同酬，使大多数女性参与社会劳动。

改革开放后，西方六七十年代盛行的第二波女性主义的成果开始被译介到中国。从上世纪八十年代中后期开始，西方的女性主义为正在寻求个人发展的中国女性提供了一种理论上的支持。正如前述，在上世纪八十年代中后期的女性电影中，已经明显表达出对爱情、性爱、女性特质的渴望，是对此前简单粗暴的男女平等的一次校正或反拨。正是在这样的环境下，西方的女性主义的引入再次引发关注。与第一波的女性主义多关注教育权、选举权等权利上的男女平等不同，第二波的女性主义从社会运动转化为一种批评方法，²特别是在文化艺术领域，成为意识形态批判的一种武器，既包括文学批评也涉及到电影批评，劳拉·穆尔维的女性主义电影批评的经典文献《视觉快感与叙事电影》也是在八十年代被译介给中国读者。因此，从整体的时代氛围看，九十年代以后的女性电影人如李玉、马俪文、徐静蕾、赵薇、薛晓路、文晏已经能够听到女性主义的声音，对她们的创作也产生了直接的影响。

对女性自身经验的关注是这些新生代女性导演的一个共同特征。

徐静蕾《我和爸爸》(2003)《梦想照进现实》(2004)《一封陌生女人的来信》(2006)三部电影都是通过一个女性与另一个成熟男性的关系探索女性的心

¹ 尹旦萍：《西方思想的传入与中国女性主义的崛起》，《武汉大学学报（哲学社会科学版）》，2004年7月。

² 关于第二性西方女性主义在中国的传播，请参见荒林、诸葛文饶：《西方女性主义理论在中国的传播与影响》，《海南师范大学学报（哲学社会科学版）》，2007年第2期。

理、存在感和情感世界。《我和爸爸》中的少女小鱼，被迫接受父亲老鱼的归来，虽然是一个寻找父爱的故事，但其中小鱼叛逆个性显示了女性强烈的自我意识。

《梦想照进现实》以实验手法，在一个封闭空间里完全以两个人的对白做支撑，讲述女演员的自我怀疑、自我否定。同样，改编自茨威格小说的《一封陌生女人的来信》也是一个少女和一位成熟男性的关系，少女迷恋成熟的男作家，并在持续的迷恋中完成自己的成长。徐静蕾在改编中通过少女的主观镜头，表现了少女对男人的观察，她对那个男人的渴望，在女性的欲望表达上更为主动。所有这些影片都以女性为主体，男性角色作为配角，通过与他们的关系，女性实现对自我的认识。

与徐静蕾相比，李玉表达出更鲜明地女性主义观念。她的早期影片《今年夏天》（2001）《红颜》（2005）《苹果》（2007）都聚焦于女性的性爱、身体经验，因此显示出更强烈的女性意识。在她的影片中，我们已经看不到上世纪80年代女导演电影中对爱情、两性关系的浪漫想像，而是更多展示了两性关系中复杂、痛苦、灰暗的一面。《今年夏天》中大胆地描写了女同性恋的关系，在北京打工的小群一直被妈妈催着相亲，但实际上她与小玲是一对恋人关系。在这部影片中，小群的父母离异，而之前的女友君君则被父亲强暴，上一代不正常的两性关系与下一代的叛逆与离轨，成为李玉影片反复探索的话题。《红颜》也是这样，影片讲述十六岁少女意外怀孕，在生活中受到歧视的故事。影片中严苛的单身母亲的哀嚎表达了一个久被压抑的情感，而小云的痛苦生活更是反衬出传统观念下女性被束缚的状态。影片灰暗的影调勾勒出了女性内心的苦楚。《苹果》是李玉第一部进入公映的影片，影片通过苹果被酒醉的老板强奸并怀孕，讲述了两对夫妻之间的荒唐关系，通过他们不同的社会地位，折射出当下社会的许多问题。这里，

李玉再次触及到女性的身体,围绕生育展示贫富差距、阶层差距引发的荒诞生活。

马俪文则专注描写女性家族谱系故事,探索了母女关系,《世界上最疼我的那个人去了》(2002)《我们俩》(2005)都是以家庭中的女性关系为主要表现对象。《世界上最疼我的那个人去了》讲的是女作家诃照顾垂暮之年的母亲的故事。她对母亲的爱、生活的无奈交织在一起,而在这个家庭中,丈夫始终处于局外人的状态,这更突显母女关系的重要。《我们俩》则在租客与房东之间构建起一种母女式关系,外地女孩与房东老太从磕磕绊绊的争吵,到相互谅解互相关爱,影片人物简省,主要集中在两个女性人物身上,展示她们之间感情的发展过程。

2010年徐静蕾的《杜拉拉升职记》获得超一亿人民币的票房,徐静蕾成为首位进入亿元俱乐部的女导演。同年,胡玫导演的大片《孔子》也引起市场的关注。在经过文艺片创作的积累之后,中国女导演也开始在电影市场运作环境下投入创作。此后,她们一方面保持个人的风格,与此同时也探索更适合电影市场的类型片创作。

《杜拉拉升职记》仍是以女性人物为中心,讲述女主人职场打拼的故事,在创作这部影片时,徐静蕾将宣发营销前置,充分利用广告植入的作用,使影片获得充足的资金支持。此后,徐静蕾又拍摄了类似的职场片《亲密敌人》(2011)。同样,胡玫的《孔子》也借鉴了市场大片的运作方式,请著名演员周润发、周迅为影片的票房保驾护航。进入市场的李玉则拍摄了青春片《观音山》(2011)和具有悬疑色彩浓厚的《二次曝光》(2012),她借用了悬疑叙事手法讲述了一对青梅竹马的恋人情感遭遇,女主角宋其一直受幻觉困扰,养父去世后,她一直要寻找当年母亲被杀的真相。悬疑叙事手法具有很强的市场号召力,这部影片也显示出李玉借镜类型片,寻找市场突破的努力。

青春片类型受到女导演的青睐。赵薇《致我们终将逝去的青春》(2013)、李玉的《万物生长》(2014)和文晏的《嘉年华》(2017)都是青春题材的影片。

《致我们终将逝去的青春》和《万物生长》都描写了大学校园中的爱情,而在女性角色塑造上,更突出女性的自主性,前者有郑微对爱情的主动追求,后者有个性鲜明的医学院女大学生白露和漂亮独立的女孩柳青,相反,男性人物则往往表现出个性上的脆弱,这不能不说受到女性角度的影响。而最值得肯定的是文晏的《嘉年华》(2017),影片在青春片的类型中,探讨了少女被性侵的社会问题,对社会某些组织机构包庇罪犯的行为做出了大胆的批判。同时,导演借用了娱乐性较强的悬疑技巧,通过叙事上“留白”手法,提高了影片的观赏性和艺术性。

薛晓路则尝试在爱情喜剧片上做出突破,通过《北京遇上西雅图》(2013)、《北京遇上西雅图之不二情书》(2016)获得观众的认可。《北京遇上西雅图》借镜了美国好莱坞爱情喜剧的手法,通过女主人公的表演夸张和快速机智的对白,塑造了一个充满个性的“小三”形象,并最终上“小三”走上自觉自重的道路。影片中的帝国大厦桥段直接借镜好莱坞的经典爱情影片《金玉盟》和《西雅图不眠夜》。相较于《西雅图不眠夜》,《北京遇上西雅图》在两性关系的探索上还没有完全走出传统观念的束缚,男性解救者的形象暴露出创作者在思想意识里仍没有走出父权意识形态的传统,这也从一个侧面说明,在女性主义立场的自觉程度上,新世纪以来的中国新生代女导演之间尚存有很大的差异。而且,从上述导演的创作经历来看,她们在早期创作的文艺片里,更多地表达了个人的、女性的诉求,而在体制性的商业环境下的类型片创作,除个别作品外,大多表达得更为含蓄、隐晦甚至失去某些锋芒。

尽管如此,我们必须看到,表达强烈女性主义意识的女性电影还是在曲折中

前进和发展。除上述的《嘉年华外》，2018 年出自女编剧秦海燕之手的《找到你》就是一部非常出色的女性题材影片，它通过白领女性李捷和保姆孙芳之间的故事，探讨了职场女性面临的职业发展和母亲角色之间的冲突，表现了低层女性的困境，从主题到人物和叙事都突出了女性的份量，同时，影片也借用了探案类故事的叙事手法，通过李捷寻找孙芳的过程，一层层揭示事件的原委和真相，达到了思想性和娱乐性之间的平衡，受到观众的肯定。这两部都昭示出在女性主义的影响下，中国女电影人的创作进入到新的发展阶段，即更深入到女性经验的内部，表现女性的生活、命运和她们的困境。同时，在商业电影的大环境下，女性电影人正在努力在主流电影市场上找到她们的位置，发出她们自己的声音。