

# 具体语境中的差异性

——21世纪华语女性纪录片中的“女性意识”读解

Variability in Specific Contexts – Interpreting “Female Consciousness” in the 21st Century Chinese Women’s Documentaries

文 王平 /Text/Wang Ping

**提要：**21世纪华语女性纪录片<sup>(1)</sup>先天拥有不同于西方与其他发展中地区的地域、国族、文化等华语圈身份特质。其崭露头角较晚却获得了后发的契机，以后现代理论为依托、以数字媒体为传播条件，将这些身份、条件、契机有机贯通为一体，得以有意无意地展现出自身的特殊性：聚焦于边缘、非主流，在具体语境中显现出复杂多元的差异性。这种新的视觉秩序不纠缠于抽象的二元对立，以发现认知客观真实的自然与自我为实践，不仅推动着女性意识的演进，更是以关怀每一个人到放眼整体人类命运为旨归。

**关键词：**华语女性纪录片 女性意识 具体语境 差异

在全球化、后殖民、后现代的语境之中，演进与发展中的女性主义开始质疑从二元对立模式而来的性别对抗能够建构真正的女性话语，倡导另一种多元整合性的思维模式，即以“差异”来理解包括性别在内的种族、阶级、国家、地域等等的区别。其指出简单粗暴的抽象对立的不可取，提醒人们注意到差异的复杂性，“敦促人们摒弃男性女性、黑人白人这些词语”，“不要把这些词语当作跨越时空和文化的、不可改变的、唯一的、本质上的类别”，因为区别都不仅仅同生理原因有关，更是“社会和心理”上的解释。<sup>(2)</sup>

这种发展与演进的“女性意识”，本质是一种新的平等的观念。其以具体的差异性为基础，认同“他者的独特”，强调“差异的绝对”，以此和“平等的相对”互相促进。<sup>(3)</sup>在具体的认知与实践，为了让人能够对此理解与共情，需要在具体的情境语境中展现“每个独特个体”。

后现代文化、女性研究学者唐娜·哈拉维尤为关注通过视觉秩序的重建来实现这种平等。她认为“视觉的具体本质”本身“有利于避免双向对立”，但长久以来视觉却被用于“标记”。人们需要从“莫名的征服凝视”下取回“具体客观”来。<sup>(4)</sup>事实上，女性主义

纪录片的出现打破了基于精神分析理论所构建起来的二元对立的女性主义电影批评范式下女性被凝视、被景观化的客体地位。

21世纪华语女性纪录片，虽然后发且始于边缘，却以其特质尝试展现、推进了“具体语境中的差异性”这种新的包括性别范畴在内的平等观念。20世纪90年代末期以来，除却多元化的经济社会文化背景的推进，器材的便携化、平价化和数字媒体技术的进步为纪录片拍摄提供了更为便捷的设备基础和创作、编辑、传播的手段，拍摄制作的准入平台也更为易得。不少独立电影人甚至非电影专业的女性也尝试拿起设备开始记录。华语女性纪录片，就这样渐次蓬勃于技术、社会结构松动的“罅隙”与“日常”，其镜头所对准的对象，又绝大多数来自“边缘”“底层”与“非主流”。同时值得关注的是，21世纪华语女性纪录片的主题，除却性别范畴之外，先天地与全球化中的反西方白人男性中心主义的种族、阶级、族群、地域等范畴相关。其起于无意的对于主流话语的疏离，却自然地成为了现实、局部、边缘的话语的具体记录和生产。21世纪华语女性纪录片，正是这样一种在客观现实语境中探索“性别”并整合国族、阶级、地域差异问题的实践，

王平，浙江财经大学人文与传播学院副教授

以关怀具体的每一个人到放眼全人类命运的尝试。

## 一、具体语境

以性别建构而言，“在不同历史语境里”，“并不都是前后一贯或一致的”，性别建构“在种族、阶级、族群、性和地域等范畴所建构的身份形态交相作用”，性别“是不可能从各种特定的交会语境里分离出来，它是在这些交会里被生产并得到维系的”。<sup>(5)</sup> 当要描述或者再现“性别”的时候，其出现的场景所蕴含的意义也是具体多意的。要理解性别建构的脉络肌理，必须将其建构置于具体的语境之中呈现。

对于性别的具体理解与共情而言，“女人”“男人”的概念，并不是一个人的全部，一个具体的“女人”或者一个具体的“男人”在语境中同时具有超越她/他性别的具体属性。她/他是一个女/男人，她/他同时也是一个具体时代、地域、种族、阶级、族群的人。对于这具体的一个女/男人的理解和共情，是基于对具体时代、地域、种族、阶级、族群的理解与共情。

在具体语境中，纪录片中的对象无论多么边缘或者底层，都作为一个有机的主体的人显现着生动丰富的意义，拒绝被抽象简化，以此实现被理解。无论女人和女人、男人和男人、女人和男人之间，其异同并非仅止于性别，而在于具体语境中的各种属性与关系。具体到对于另一个个体与自己的差异的理解，放置到与自己相同的具体语境之中，则更易于共情。

### (一) 现时具象：对宏大历史叙事与标签化的反拨

抽象标签与宏大叙事，掩盖住了复杂和多样性，抽空了微观中的个别境遇与特定情绪。华语女性主义纪录片化整体宏大为琐碎和边缘的具体语境呈现，比诸抽象的概念更能分享真实与客观。这种对于“真实”的忠实描述，呈现出了个体对象“历史偶然性”，体现出每一个人具体生存的“不可简化的差异和根本的复杂”。<sup>(6)</sup>

“自梳”作为关于女性特殊的历史文化现象，存在于清末民初的珠三角地区。因为不愿屈从封建婚姻体制中的女性受压迫地位，这些未婚的女子自行挽起发髻，<sup>(7)</sup> 以此仪式立下誓言，表示放弃婚姻终身不嫁。《自梳》(2010)是骆仪导演修习纪录片创作所拍摄的处女作。之所以选择了这样一个题材，部分原因是因为导演早期有在珠三角地区生活工作的经历，并且因为

采访工作认识了自梳女中的一位，也就是她纪录片中的“联姑”。<sup>(8)</sup> 择定这一题材的另外一个重要原因，是她将自梳女定义为代表中国最早的先锋女性主义的符号。

然而在拍摄的具体语境慢慢展开之后，导演对自己给自梳女贴上的符号标签式的简化处理的想法也发生了改变。<sup>(9)</sup> 自梳女作为女性的独立和作为独立个体的丰富，超过了导演此前的预想。自梳女在那个特定历史时空中得以生存下来，是因为这些女性的个人能力能够与相对发达的民初南洋地区的社会经济相匹配，以此获得丰厚的报酬。比如，她们除了自食其力的劳动技能之外，在南洋地区还能够熟练地运用包括英语、马来语、粤语、闽南语等多种语言和方言。尤其是相对于主流历史话语中将“自梳女”视为婚姻市场剩下的可怜女性，被赋予“凄怆”“决绝”的情绪立场完全不同，“自梳女”们在年轻时的工作状态可谓是勤勉敬业，她们的日常生活也是充满了活力。

自梳女的“自梳”，是一种具有象征意义的仪式感操作。事实上，经历“自梳”这个仪式之后，自梳女反倒获得了当时清末民初社会默许的有限的自由，可以不被传统习俗与家庭束缚而独立于社会，自食其力。但“自梳”这一仪式，却无法脱离严肃和决绝的意味。与此相对的，在纪录片的片头，有一个和自梳的“梳起”反向操作的具体语境：自梳女联姑，不是梳起头发，而是解开发髻放下了头发，洗起了头发。90岁的老人，不喜欢被人服侍而要亲力亲为，给自己井井有条地打理完之后，抬头问导演：“我漂亮吗？”不起眼的日常生活举动与开玩笑般的话语，恰恰是独立乐观的感性注释。开朗的笑容，一下子就把那个多少被遮蔽误解的角落照亮。故而，这种对于历史的观照与解读是依托具体语境中的具体的这个人的生动鲜活来印证其在历史中的真切存在，以倾听其讲述并与其对话来理解具体的历史时刻，而不是根据抽象的标签符号。以此在的方式，对过去的普遍特征以及女性个体的特殊性产生理解与共鸣。

具体语境的动人之处，是其本质的真实——不刻意煽情，以日常、恒常来展现这种真实，甚至不惧直面生死。在伦敦大学金匠学院修习纪录片的导演骆仪无视了这样一条“伦敦的纪录片界”的“黄金法则”：“眼泪是金，你要想办法让你的主角在镜头面前哭，让他

们痛苦,让他们激动、愤怒、争吵。”骆仪的纪录片里“没有眼泪”。<sup>(10)</sup>《自梳》拍摄中,一日正值清明节,养老院中的自梳女龙婆去世了,导演这时正在联姑的房间里。联姑闻声出去查看情形之后,平静地告诉了骆仪。人生独自经历种种起伏跌宕,看惯生死,自梳女们已经处变不惊——“以为只能活到60岁,没想到活到了90岁。”这样“调侃”的态度,若说是“要强”,又为何不能说是“自信”呢?

不同于宏大语境中的主流历史叙事,女性纪录片不执著于讲述重大历史事件,不痴迷于揭示历史事件中的决定性因素。相对而言,女性往往被置入“繁衍母职”此类前现代的神秘经验在价值建构之中,缺席于人类具体的历史进程,被排除于文明之外;形成某种苦难、牺牲、献祭基调的,类同于尼采所谓的“永恒的时间”。<sup>(11)</sup>如弗洛伊德夸大两性的分裂,将尚处在成人过程之中的女性排斥于社会历史纽带之外。对于这种惯常的“缺席”,女性纪录片的主创们在作品中并不过多纠结。她们平静地叙述,并不激越地去争夺历史叙事的话语权,拒绝抽象标签化的强加定义和限制。<sup>(12)</sup>作品以具体语境凸显对象自身的鲜活、生动、个性的生命力显现来自我定义和反抗被抹消;对历史中的自身与历史本身予以佐证,以人类学的高度和意义在现时用亲身经历与女性缺位的历史对话。

拍摄女性口述历史《听三奶奶讲过去的事情》(2011)的导演文慧,回到她自己祖父辈的村子——云南楚雄的大河沿,找到她叫作“三奶奶”的老人,以三奶奶的个人记忆的历史,接续起她自己的家族史;从性别角度出发,也“好像中国女性的历史”。这个地方虽然是导演血脉源起的地方,但是对于导演而言,她从未涉足,且在与三奶奶相遇之前一无所知。历史的接续是从具体语境——从三奶奶所在的身体的位置开始的。三奶奶讲述自己的历史,三奶奶跟导演聊天,三奶奶喂猪喂鸡切菜……三奶奶作为“过来人”,除了讲述这个动作使历史“鲜活”起来的本身,是她作为个体的存在:满脸皱纹如岁月的斧凿成千沟万壑,但只有一颗牙的她大多数时候却是笑着的,笑到一直露出那颗牙。除了讲述之外,三奶奶本人就是具体明证,证实她存在于当下的生动。譬如导演觉得三奶奶煮猪食用的两口大锅很好玩,就想坐进去,三奶奶同意了,她自己也想进去试试,于是两个人都坐了进去。三奶

奶的个性可以说是可爱,使得女性的生命力在具体语境中没有被沉重的讲述所抹煞。

《和三奶奶一起跳舞》(2015),是和《听三奶奶讲过去的事情》同时拍摄的,用了讲话过程中没有讲话那部分的素材。出身于舞蹈学院并从事舞蹈编导工作的导演在访谈中说:“两部在一起,你会更清楚为什么要跳舞。”<sup>(13)</sup>文慧导演和三奶奶在讲述过程中与其说单纯是在跳舞,不如说是将彼此的肢体伸展开、牵扯住、连接在一起。舞蹈这种表现形式对于导演来说带有鲜明的个人印记,但这恰恰又是具体语境中她用来接续她私人的、女性家族史的方式。当最后的字幕打出“三奶奶死于拍摄五个月之后”,舞蹈中那个紧紧相拥的动作便呈现出更为深刻的意义。

## (二) 自觉与自我生产构建:从纪录片主创伊始

在存在主义哲学之中处于客体地位的人——“他者”(The One),是波伏娃据以展开《第二性》的基点。随着思考的深入和演进,女性主义理论者指出:在传统男权抽象的二元对立主客体话语体系中尝试建立主体性是徒劳无益的。因为女性本身就被僭越人性地排除出作为自觉自为主体的“人”外,女性“是被排除者”。也就是说,女性的“她者”“既不是主体”,也不是有机会成为男性主体的“他者”,而是绝对的“异己”。女性想要获得个体的“普遍的主体的身份”,必须采取“特殊的观点”,反抗并超越这套话语体系。<sup>(14)</sup>因此,女性颠覆这种二元对立霸权模式的同时,也是以个体多元的特性探索除却性别外被种种政治、社会、经济、种族霸权压迫者的解放之路。让每一个具体的人都获得解放,让人的概念挣脱只由二元对立中的上位者掌控的枷锁,实现真正的人道主义。

比诸 Laura Mulvey提出的男性主导的电影创作中女性主体的本质缺席,女性主义纪录片出现伊始就被标举为“女性主义运动的行动主义和提高觉悟的主要部分”,<sup>(15)</sup>其天然的拒绝将女性“景观化”“象征化”与“客体化”。相较于此,中国女性电影制作人群体初始的状态则相对处于一种较为原始的本质直感之中。对于这种女性自我意识欠缺自觉和自省。戴锦华在20世纪90年代谈到当代中国女性电影的时候,指出了斯时女性主创电影中女性意识的滞后性或者说作为女性自我的“不可见”<sup>(16)</sup>：“制作者的性别因素无论是在影片的选材、故事、人物、叙事方式、镜头语言、结构



上,都是难于辨认的。”这种相对的滞后性,在当时女性主创的纪录片中亦是如此。即便是在20世纪90年代新纪录片运动蓬勃发展之时,“包括女性导演的作品”的大量纪录片,也缺乏女性视角和立场。<sup>(17)</sup>甚至是在新纪录片运动中,作为女性导演拥有一席之地的李红,在谈及被认定为代表新纪录片运动中少有的女性视角作品《回到凤凰桥》(1998)时,都坦言自己没有预先形成的自觉意识:“拍的时候没有一种自觉,没有特别清醒地意识到这是一部只有女性可以完成的作品。所以,如果说观者从片中看到了特别强烈的女性视觉,一定是一种自然的呈现。”<sup>(18)</sup>

华语女性纪录片这种初始状态的“不自觉”与“不自知”,却有意无意之间规避了对二元对立的纠结。这些作品虽然后发,却以一种自然而然的状态开始传达没有刻意前设与规训的女性经验,展示具体丰富多样的女性个体形象,描述她们在具体语境中多元差异的生存状态。特别值得一提的是,在这种历程之中的女性主创的自觉与自我生产构建,恰好是最为自然的在具体语境中理解、共情的明证。女性主义纪录片的具体语境,在这里存在的意义,不仅是为观众提供了感受、理解、共情具体的女性作为有机的、主体的人的场域,同时也为主创女性意识自觉提供了契机。李红的“歪打正着”,在拍摄前“并不自觉的女性主义”到最终完成建构的过程,是在拍摄的具体语境中随着对拍摄对象的“主体建构”同步建构的:慢慢地开始关注她们“怎么建立自己的自信、在社会中找到自己的位置、她们的情感方向……”。<sup>(19)</sup>

李红用“震惊”这个词来表述自己在拍摄的具体语境中女性意识的觉醒。作为二元对立中的城里人去了解一个乡下的女孩子,发现对方是一个女孩子,自己也是一样的。最终形成了“整个拍摄的过程都是一个被震惊的过程”。这个被乡下的女孩子“震惊”过程开始于和拍摄对象住在一起,初衷是“单纯的为了方便”,晚上留宿在打工女狭小的出租屋时就只能是同性别的自己。外面一出来就是导演“熟悉的城市”北京,而进入的初始具体语境就是那个“乡下”女孩在城市中落脚的狭小的出租屋。不进入这个具体语境,就不可能有“震惊”这个导演意识觉醒的节点,弥合城乡背景的二元差异,你我成为“我们”而能够彼此共情。乡下的女孩子讲述她自己的初恋和梦想,将自

己最为私密的东西展现出来。拍摄对象完全沉浸到自己的境界里,而李红则觉得“拍不拍也无所谓了”。“别人的生活”和她自己的差异固然使得她“震惊”,但“震惊”更来自于对拍摄对象的具体语境的理解共情,“开始觉得她的(拍摄对象的)感情、母亲、初恋、凤凰桥、她的家乡对我变得重要了”。<sup>(20)</sup>理解共情之后是更进一步的女性意识的自觉——用女性视角来审视“乡下来的女孩”的“寻找自我”的过程,以及这一主体性构建之中的“失败和打击”。

自我的生产构建,在具体语境之中,首先就是自我的主体确立。女性主创的此类作品,通常以“自传”形式展开:描绘传达具体语境之中的自我生活经验、情感体验和生命历程。除却自我的现身记录之外,同时观照、反思自身的立场,以具体语境中的自我构建、确定(而非抽象的概念)来定义性别主体、体现性别意识。

黄惠侦拍摄的与自己母亲对话的《日常对话》(2016),以“日常”为名,语带双关地引出关于家庭问题中往往存有实质问题却不去触碰解决,用表面的岁月静好进行伪饰的“日常”——母女间没有什么实质性的交流。真正意义上的沟通对话也无法成立。然而影片中对话的内容却绝不“日常”:导演想搞清楚为什么明明母女相依为命活下来,却感觉有相距甚远的隔膜,其中至关重要的一个节点就是和母亲谈当年父亲对自己的性侵。母亲是否知道这件事并不是重点,而是希望经由坦诚的对话之后,让自己,也让母亲获得解脱。<sup>(21)</sup>谈这件事本身也是要告诉母亲:“我现在已经长大了,我理解你,过去的事不是你的错,那时候你也是没有办法,我原谅你。不然我们俩都要一辈子背负这件事造成的精神负担。”这件事自然也是母亲的心结,因而同住在一起却没有办法“日常对话”。同时,母亲也质疑“谁想要了解我?”,因而和母亲的对话除了关乎自我确立,也自然是为了母亲。所以,“日常对话”对于主体母女两代的自我构建,以及个体之间的关系构建都意义重大。以直接面对问题、直接对话的方式解决心结、获取自我确立。这样的勇气与方式在华语文化圈是少见的,或者说正因少见,才是更为需要的。这是和母亲代际之间的问题,但是因为自己也成为母亲之后,更想要解决的问题。

关于导演想知道的“妈妈到底爱不爱我”的答案,

在影片终末导演从自己女儿和妈妈的对话之间找到了答案：导演的女儿跑去问“阿嬷你爱不爱我”，妈妈第一次的回答充满了东方式的顾左右而言他：，第二次则以反问来回避。导演坚持让女儿去问第三遍。这一次得到了导演也一直想要得到的答案，妈妈终于没有沉默，没有回避，直接回答“我爱你”。影片为了寻找自我，严肃理性地展开，紧紧逼迫不放过，三番四次地执著询问、追索，最后以感性的方式回归亲情来终结。导演再以此为锚点从母亲那里获得并传承给女儿的，就是母亲的爱。她在具体语境中自我构建的需要解决的问题非常私人 and 个体化，但最终以此传达出的共情却非常的普适。

包括女性主创在内的自觉与自我建构，其具体语境的指向，并非是为了得到一个绝对的标准答案。“我是谁？”“我和她们有什么不一样？”是《自画像和三个女人》(2010)在片头就提出的问题。导演从母亲、外婆身上溯源，试图寻找、辨析出自己。自我确立永远是现在时态的。自我追问、发现、反省是一个成长性历程，对过去的追索，同时指向未来。当导演章梦奇被问及是否已经有答案了时候，她回答说“这是一些一生都要伴随我的问题”，“每个阶段的回答都不一样”，“可能是恰恰是因为我问了这些其实未经深思的问题之后，我才真的开始思考”。<sup>(22)</sup>

魏时煜导演的《金门银光梦》(2013)，将镜头聚焦于华语女性导演的先驱——第一位执导港片的海外华人女导演伍锦霞。这一对象和题材的选择，体现了女性纪录片导演女性意识自觉和自我建构的深化。伍锦霞于20世纪三四十年代，在中国香港和美国执导过九部粤语片，作品不乏女性主义色彩。耐人寻味的是，魏时煜导演在片中又引入美国第一位有声片女性导演——Dorothy Arzner来进行比对。东西方电影界的两位女性先锋所带来的共性却是：她们表现得不那么女性主义。这里的呼应，直指女性从事电影行业的不易。魏时煜说她受到启发发现，“当媒体描述女导演时会用多少字去形容她的外貌，而当描写男导演则绝对不会”。比如媒体描述 Arzner：“她的眉毛是完全没有拔过的，她是没有化妆的”，“她走路的时候风风火火像个男生一样”，“这就是一个女中丈夫”。<sup>(23)</sup>东西方女性导演同样面对的“性别困境”是他们能够遥相呼应的基础，一种有意无意的性别偏见。对该种

女性电影从业者被“异化”的身份的清醒自觉与认知，可谓是女性主创自我确认构建中重要的一部分。

## 二、多元差异

作为绝对客观存在的差异和多元，在以往简单粗暴的二元对立的抽象之中被遮蔽抹煞。接受这种存在，是关注与思考整体人类命运福祉的出发点。性别是差异中的一种，却并非单一和绝对的概念，应将其以发展变化的眼光与国家、种族、阶级等差异概念整合，寻求平等、获得解放。多元差异不是对立排除；呈现多元与差异，正是要让每一个具体的个体能在具体的语境中寻找、对应到自己和他人。认识到二元对立中的主流和上位者，在别一语境中便是边缘和受压迫者。

### (一) 全球化中的隔阂差距：结构性的对应与互文

全球化的格局使得“人类结成了一个密切相互作用、无法静居独处的紧密小社区”，今日之世界已然成为一个空间上并置的“地球村”。<sup>(24)</sup>事实上，空间移动的便利和物质、信息交流的迅捷并不能抹消隔阂(隔阂和差距)，反而经由空间并置中的多向对比生发出了互文的意义。华语女性纪录片其生也晚，其萌兴之时，全球女性主义理论的议题已由对性别不平等的激越抗争转向关注地域、种族、文化等的诸多差异。华语女性纪录片实践，几乎是与求取两性平等、呈现不同主体的多元特殊与差异性相并行的。华语女性纪录片除却性别之外，以各种先天的如地缘、国族、经济社会文化等差异，加诸后发的缘由，在呈现多元差异方面显得非常自然。

因为全球化产业链的铺开，《我爱高跟鞋》(2010)将纽约、台湾、广东、俄罗斯边境连接了起来。从纽约曼哈顿服装设计师脚下600美元的高跟鞋开始溯源，延伸至生产这双鞋的外贸鞋厂生产流水线上的女工因为试穿自己生产的鞋而挨骂，最后在鞋摊上为了买一双28元的鞋而讨价还价。全球化，本身应该为人类带来更多的融合而非差距。鞋，本身作为一种行走的工具为人所用，而作为奢侈品牌的“高跟鞋”的阶层象征，却揭示了隔阂的客观存在。

除了物质产品的流通，人本身作为移民也在全球化语境中加速着流动。随着华语地区作为新兴经济发展区域地位的上升，吸引着周边或者更为遥远地域的人群汇入，如同发达地区初始对于华语地区的吸引。

故而继不少表现华人移民题材的纪录片后，描绘表现如东南亚新移民、外籍女性劳工来到华语地区生活、工作的纪录片也越来越多。全球化带来的“同”与“异”的“并置”，展现了多个层面的隔阂和差距：流动的加速和变化并非消弭了隔差，反之更显示出了不同地域的经济社会文化等等的差距。

无论是华语地区的人员移出，还是其他地域人员对话语地区的移入，女性，不仅同样需要面对新环境中的经济、民族、语言、文化、人际等问题，更因为女性身份始终处于这个看似并置实则隔差的地球村里的结构性下位。如移民输出题材的《飘浪之女》(2002)，讲述年龄跨度为三个世代的三位台湾女性，在相同的年纪来到东京，为了生存不得不出卖身体的艰辛底层生活纪实。人员迁移题材的《我的强娜威》(2003)、《梦想美发店》(2011)中除去新移民女性、外籍劳工等身份带来的边缘非主流地位的讲述，作为外籍新娘涉及跨国婚姻的身份也使得其更背负着婚姻家庭中的艰辛不易。

## (二) 同中之异：同一“性别”与“性”中的千差万别

为了成功地稳固生理性别内在的稳定性与二元的框架，“生理性别”在二元对立的性别架构中被建构为自然的、“前话语的”、先于文化的。同时，作为被建构这一行为，被隐藏伪装了起来。事实上，这种所谓的“自然”与社会性别的建构是合谋的。当人们以这样一种既定的“决定论”来理解社会性别的相关“文化”，“那么社会性别就跟它在生理即命运这样的论述下没什么两样，都是命定的、是固定的。在这样的情形里，成为命定的不是生理，而是文化”。<sup>(25)</sup>

《第二性》中指出，女性正是因为身体才被视为第二性，“女人的身体是她在世界上的处境的主要因素之一”。但是归根结底，“生物学不可能回答我们的这个问题：为什么女人是他者？”<sup>(26)</sup>将“生理性别”作为前设被建构的均一的文化，在这里被解构。“女性”这一生理性别在这里呈现出非既定的差异性。

即便是同一生理性别，具体个体的生理特征、生理状态的差异性也是非常巨大的，并不存在均一抽象的生理性别。《寻找乳房》(2018)就是一部由30位女性谈论她们随着成长，经历青春期、怀孕、分娩、疾病和衰老的生理性变化过程的纪录片。女性的生理性

变化对于每一个个体都不可能一致，就如同身高的差异对于每一个人而言所对应的心理感受同样千差万别。在既往的文化之中，女性公开谈论身体是禁忌，女性固有的生理体验往往被污名化。女性身体被强加了不能言说的性别角色和系统标准，使得女性憎恨自己的身体并感到羞耻，或渴望非女性的身体。《寻找乳房》的意义就在于将此公开并详细讨论与分享，讨论具体细节的身体状态以及与此相关的情绪情感，令其由所谓负面的禁忌隐晦上升到中性客观的社会议程，同时指出这种非自然的社会性别建构的存在。影片指出，即便是同为女性，其生理性别的状态也是千差万别的，更不用说“必须从经济社会及心理等多方面去对待生物学事实”。<sup>(27)</sup>

与女性生理性别对应的“性”，更是女性被“它者”化、被物化、工具化的重中之重。《女儿那话儿》(2000)中，女性作为主体拿回了对于“性”的话语权。女性自身作为主体，身体、生理、心理构造与感受因个体不同而充满差异，其拒绝被物化、对象化、它者化的简单均一定义。女性清醒地探讨自身超越感官的性的感受；真实直面对婚姻、爱情认知的差异；理智地阐释更多涉及与“性”捆绑的、社会经济文化层面的差异。比如，某些边缘的女性缘何被剥夺了其他的资源与机会，而只剩下身体，诉诸于“性”才能生存？女性取回“性”层面的主体性，拒绝被“他人”以“它者化”的形式简单化、物化的结果，自然同时会拒绝给男性“诸多便利”；“但这并不意味着爱情、幸福、诗意和梦想也会从明天的世界上消失掉”。<sup>(28)</sup>对处于不同具体语境的不同个体而言，同一生理性别与性的差异性之巨大，从来都存在也不该被抹杀。

## 三、数字媒体传播：差异性的演进

数字媒体传播体系带来了离散的、复杂灵活的体验和认知。新世纪华语女性纪录片的特质——显现在具体语境中的多元与差异，在新的数字媒体技术与传播中更为凸显。这种力量甚至带着一种破坏性改变着此前预设的一切文本语境和结构，其行动和话语所带来的个体多元差异与迅猛变化是不可阻挡的。

首先，在性别层面，数字媒体的语境解构了所谓身体、头脑二元对立的两性本质论，同时关于两性之间的心理对立论也在此语境中消解。在这里，只有更



为复杂个体的多元差异,而不存在抽象的性别同一性。同时,女性相关议题经由网络社交平台(每一个人都是一个传播节点)与自媒体的传播,比以往任何时期的波及范围都要广泛。无论是纪录片的观众,还是具有一定的相关艺术素养的受众(包括潜在的女性纪录片的创作者),都在此背景下得到了培养,突破了固化的思维模式与认知格局。

互联网的用户,破除了以往那种一对多、点对点的传播方式。从单纯的受众,变为积极的行动者。以互动、共享等方式,经由传播平台的整合参与到生产、发布活动中。例如,纪录片《我是仙女》(2015)中的王守英是山东泰安的一个农民,自认有时装设计天赋,设计材料均来自她的日常生活——菜叶、塑料袋、废铁甚至卫生巾;她自己做模特,穿着自己设计的服装拍照发布到微博。最开始,导演郭容非便是在微博热搜榜中寻找并锁定了这个拍摄对象,之后使用微博私信和王守英进行了联系。<sup>(29)</sup>纪录片发布之后,网络上对于王守英的舆论倾向,由之前因传统刻板印象生成的“臭美”“哗众取宠”的骂,转向为理解了王守英之后的“夸”。导演、拍摄对象、观众以及其他方的关联人员(比如邀请王守英去上海的展方)都是新媒体的用户,是数字信息的使用者同时又是创作者。收集/发布信息这样的二元行为已经概括不了她们的行动,对数字媒体传播的参与互动建构了另一种复杂深刻的人际关系。<sup>(30)</sup>新数字媒体平台作为人的延伸,改变了人,包括形象生成在内的无数的可能性。

2006年《时代周刊》的年度风云人物——“你”(You)横空出世。这个第二人称的“你”,突破二元对立中的主客体模式,不再是被排除在主体之外的客体“他者”;

每一个屏幕那头的、网络节点上的、移动终端后的作为人类的“你”都被赋权,而不依据“你”的性别、种族、阶层……网络社群的弱联系集合,使得个体能够较为自由张扬地完成自我构建。快手短视频、vlog等类似于纪录片,由“你”来直接生产内容,虽然相关内容质量不一,内涵多意且复杂(如符号化、真实性层面等诸多问题),但经由此大量的“现时”与“此在”鲜活生动具体语境使得“你”被看见。还有现时影响巨大的“直播”,将即时性和互动性放大到了极致。女性导演朱声仄的《完美现在时》(2019)聚焦直播文化,追踪记录了十几位差异巨大的主播,从几百个小时的素材中剪辑出影片,让这些本来永远无法成为镜头中主人公被认知了解的,弱势、边缘、非主流的“你”来呈现“我们”。事实上,在二元对立、非此即彼的权力叙事话语中,一直强行排除、放逐、疏远那些所谓不符合规矩的、边缘的人群,作为结果必然削弱人类的整体性力量。<sup>(31)</sup>因而,借助女性主义对差异多元的赞美,男性本身以及全人类都能从这种对差异的强调中获益。

## 结语

“你打开笼子放出的灵长类动物给事物的命名此后将一直影响你对它们的态度。”<sup>(32)</sup>唐娜·哈拉维用这句话作为她包括女性主义研究在内的文化研究著述《灵长类视觉》的开始。正因为“自然”可以被“建构”,故而需要重建视觉秩序用以“发现”。21世纪华语女性纪录片恰为我们带来了一种关于“有限方位和情境知识”<sup>(33)</sup>的客观性,令人思考如何重新去观看,去认识“不可简化的差异和根本的复杂性”。<sup>(34)</sup>

(1) 本文将探讨的女性纪录片限定为:女性主创、以女性为主要拍摄对象、显露出女性意识的纪录片作品。

(2) 李银河《后现代女权主义思潮》,《哲学研究》1996年第5期。

(3) [法]安托瓦内特·福克《两性:女性学论集》,黄荭译,上海:华东师范大学出版社2019年版,第31—32页。

(4) [美]唐娜·哈拉维《类人猿、赛博格和女人——自然的重塑》,陈静译,郑州:河南大学出版社2016年版,第400页。

(5) [美]朱迪斯·巴特勒《性别麻烦》,宋素凤译,上海:上海三联书店2009年版,第4页。

(6) 同(4),第397页。

(7) 按照过去珠江三角洲一带民间习俗,女子出嫁之前要找年长的女性为其梳头,谓之“上头”。据中国地理百科全书编委会《西江流域》,北京:世界图书出版公司2017年版,第156页。

(8) (10) 阿丽《骆仪:用镜头记录中国最后的“圣女部落”》,《伴侣》2012年第5期。

(9) ifilm专访《自梳》导演骆仪, [https://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMzgwnTM5NjEy.html](https://v.youku.com/v_show/id_XMzgwnTM5NjEy.html)。

(11) 大意指在无尽的时间流中重复有限卑微苦难的生命形式,形成虚空的闭环而无法突破与前进,又被称为“永劫轮回”。

- (12) [法]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》，北京：北京大学出版社 1992年版，第 347—371页。
- (13) 《跨越多种艺术媒介的第一人称表达，从剧场记录到影像记录》，[https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_9916392](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9916392)。
- (14) 同(5)，第 25—27页。
- (15) [英]休·索海姆《激情的疏离——女性主义电影理论导论》，艾晓明等译，桂林：广西师范大学出版社 2007年版，第 34页。
- (16) 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》，《当代电影》1994年第 6期。
- (17) 吕新雨《纪录中国：当代中国新纪录运动》，北京：生活·读书·新知三联书店 2003年版，第 339页。
- (18) 英未未《和自己跳舞——对话中国女性纪录片导演》，上海：中西书局 2012年版，第 259页。
- (19) 同(17)，第 339页。
- (20) 同(18)，第 199—200页。
- (21) 陈凭轩《〈日常对话〉导演专访：一部女性“私电影”的社会意义》，<https://movie.douban.com/review/8405032/>。
- (22) 《章梦奇专访：She Is Getting Closer》，<https://site.douban.com/129499/widget/notes/5494330/note/181280766/>。
- (23) 蒋励、魏时煜《女性视点、学术经验与海外华侨华人纪录电影——〈金门银光梦〉〈古花旦〉导演魏时煜访谈》，《暨南学报(哲学社会科学版)》2019年第 10期。
- (24) [加]马歇尔·麦克卢汉《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，南京：译林出版社 2011年版，第 16页。
- (25) 同(5)，第 10—11页。
- (26) (27) [法]西蒙娜·德·波伏娃《第二性》，陶铁柱译，北京：中国书籍出版社 1998年版，第 40页。
- (28) 同(26)，第 826页。
- (29) 《专访北美华人导演短片展纪录片〈我是仙女〉导演——郭容非》，[https://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMjQ4MTM4NDk0NA==.html](https://v.youku.com/v_show/id_XMjQ4MTM4NDk0NA==.html)，2020年 11月 16日。
- (30) 同(24)，第 330页。
- (31) [美]罗斯玛丽·帕特南·童《女性主义思潮导论》，艾晓明译，武汉：华中师范大学出版社 2002年版，第 307页。
- (32) [美]唐娜·哈拉维《灵长类视觉——现代科学世界中的性别、种族和自然》，赵文译，郑州：河南大学出版社 2011年版，第 1页。
- (33) 同(4)，第 403页。
- (34) 同(4)，第 397页。