

出走·互见·重生：2025年女性导演电影的女性书写

毛思宇^{1,2}, 杨成翊¹

(1. 吉利学院数字媒体与表演学院, 四川 成都 641423; 2. 泰莱大学媒体与传播学院,

马来西亚 雪兰莪州梳邦再也 47500)

摘要: 2025年上映的《想飞的女孩》《下一个台风》《有朵云像你》, 在现实题材、类型探索与女性表达之间形成了彼此映照的文本关系。三部影片分别以表姐妹的逃离与重逢、创伤女性的相互见证、丧偶女性的记忆与告别为叙事中心, 使女性人物从长期失语、被动承受的位置进入行动与选择之中。本文从女性生存经验、人物主体生成、女性关系重组和视听意象四个层面展开分析。研究认为, 三部影片的共同价值不在于制造单一的“强女主”, 而在于让女性的脆弱、犹疑、愤怒和责任共同进入人物塑造; 女性关系也由竞争性结构转向互见、互助与共生。与此同时, 《想飞的女孩》的类型杂糅、《下一个台风》的创伤符号化以及《有朵云像你》的男性情感中心, 均暴露出女性题材电影在现实深度、类型完成度与市场表达之间的张力。女性导演电影的进一步发展, 仍需回到生活肌理, 在具体人物、地域经验和影像细节中完成女性主体的可信书写。

关键词: 女性导演电影; 女性书写; 主体性; 女性关系; 视听意象

DOI: doi.org/10.70693/202608041170

Departure, Mutual Recognition and Rebirth: Female Writing in Chinese

Women-Directed Films of 2025

MAO Siyu^{1,2}, Yang Chengyi¹

1 School of Digital Media and Performing Arts, Geely University, Chengdu, Sichuan 641423, China

2 School of Media and Communication, Taylor's University, Subang Jaya, Selangor 47500, Malaysia

Abstract: *Girls on the Wire*, *After Typhoon* and *Gift from a Cloud*, all released in 2025, create a productive dialogue between realistic concerns, genre experimentation and female expression. Focusing respectively on the departure and reunion of two cousins, the mutual witnessing of traumatised women, and a widow's negotiation with memory and farewell, the films move female characters from silence and passive endurance toward action and choice. This article examines women's lived experience, the formation of subjectivity, the reorganisation of female relations, and audiovisual imagery. Their shared achievement lies not in producing a uniform image of the “strong woman”, but in admitting

作者简介: 毛思宇, 女, 吉利学院助教、泰莱大学媒体与传播学院博士研究生, 研究方向为女性电影、影视文化与媒介研究;

杨成翊, 吉利学院2025级广播电视编导1班本科生, 研究方向为影视文化与女性影像。

通讯作者: 毛思宇

vulnerability, hesitation, anger and responsibility into female characterisation. Yet tensions remain between realistic depth and genre mixture, between trauma representation and symbolic excess, and between female perspective and the persistent centrality of male emotion.

Keywords: women-directed film; female writing; subjectivity; female relations; audiovisual imagery

女性题材在近年的中国电影中获得了更为醒目的位置。题材的增加并不意味着女性表达已经自动完成。银幕上的女性可以成为故事中心，却依旧缺少解释自身处境的权利；也可以被包装成能力强大、态度鲜明的“新女性”，但她的行动仍然服务于既定的爱情或家庭结局。女性书写真正发生变化的标志，不只是人物是否反抗，而是她是否拥有经验、欲望与判断，是否能够以自己的行动改变故事。

周梦将中国当代女性主义电影的性别实践概括为“重构、协商与流动”，强调女性主体并非一次性完成，而是在社会关系与影像表达中不断生成[1]。罗幸、陈希雅以“缺位、操演、流动”分析《好东西》的情动叙事，注意到女性经验与都市生活、身体表演之间的动态联系[2]。韩玉娟则从凝视权力入手，讨论女性人物如何由被观看者转向观看和言说的主体[3]。这些研究表明，国内女性电影研究已从角色正负评价进入叙事、空间和视听机制的考察。不过，现有讨论仍较多集中于《热辣滚烫》《好东西》等高热度影片，2025年新片所呈现的另一种女性经验尚有展开空间。

《想飞的女孩》《下一个台风》《有朵云像你》在题材和类型上并不相同：一部把重庆山城、犯罪追逐与两代女性创伤缝合在一起；一部借海岛与台风书写性侵后的失语、见证和发声；一部以奇幻爱情处理丧偶女性对记忆和告别的重新理解。三部影片都不满足于把女性安置在爱情附属或家庭功能的位置，却也并未彻底离开商业类型的情感逻辑。它们的价值与问题，恰好构成观察当下女性导演电影的一组切面。

与早期女性电影以“被压抑—被拯救”构成的线性叙事相比，2025年的三个样本更关注人物如何在关系内部恢复判断。田恬和方笛并未因离开原生家庭便获得自由，沫沫的发声也不能立即消除污名，萧凡更不可能以一次浪漫重逢抹平丧偶后的生活。影片把“成长”从结论改写为过程：人物先承认伤害，再辨认自身欲望，随后才可能形成行动。这个缓慢过程，使女性主体不再是一句态度鲜明的台词，而进入具体的情节因果。

三部影片还呈现出女性题材由单片议题向类

型融合移动的趋势。女性经验被置入犯罪、公路、创伤、悬疑、爱情和奇幻之中，说明女性书写已经不必依附固定的文艺片形态。但类型越丰富，越考验创作者在议题与人物之间保持分寸。女性题材如果只提供立场，而不能提供可信人物和完整电影，最终仍会停留在舆论话题而非艺术文本。

一、伤痕与出走：女性生存经验的现实转写

（一）时代褶皱中的成长伤痕

《想飞的女孩》把田恬与方笛的成长置于重庆城市变迁和家庭失序之中。影片的现实性首先来自时间跨度：两位女孩并非在一个封闭事件中受伤，而是在二十余年的家庭变动、城市流动与生存压力中逐渐形成不同的性格。文晏曾谈到影片灵感来自对重庆朝天门服装市场家庭的观察，那些在市场里长大的孩子成为人物最初的生活来源[4]。因此，影片中的伤痕并非抽象的“女性困境”，而与上一代谋生方式、家庭照料缺位和城市空间的不稳定相连。

田恬长期处于被推搡的位置。她的逃离并不具备英雄式姿态，更多时候只是被危险逼迫后的仓促求生。方笛则以表面的冷硬维持成年生活，她拒绝立即接纳田恬，并不是姐妹情谊的缺失，而是旧日伤害在成年关系中的延续。影片没有把血缘写成天然可靠的避难所。亲缘既可能制造亏欠，也可能在重新理解彼此之后被再次选择。由此，田恬与方笛的重逢不是传统家庭伦理的回归，而是两个受伤者重新确认是否愿意同行。

文晏的前作《嘉年华》以克制的观看揭示未成年女性遭遇的制度性冷漠，《想飞的女孩》则把镜头推进更喧闹、更混杂的社会空间。重庆的坡道、江水、市场和密集楼宇不断制造向上、向下和绕行的运动，女性的“飞”因此不是轻盈的抒情，而是从地面压力中挣脱的艰难动作。影片试图把个体伤痛嵌入时代褶皱，其野心值得肯定；但犯罪、喜剧、元电影和成长叙事的并置也使人物经验被类型节奏反复打断。正如相关评论所指出的，影片在现实重力与类型“飞行”之间存在明显裂缝[5]。

影片对两位女孩成长的书写，还涉及不同女

性在社会资源上的差异。方笛较早进入城市劳动,获得相对独立的生活能力,田恬则长期被危险关系和家庭失序拖拽。她们之间的裂痕并不只是性格冲突,也来自生活路径的不对称。电影若只把这种差异解释为“姐妹误解”,便会遮蔽人物背后的阶层处境;而影片较有价值之处,正在于让她们的重新靠近伴随现实风险,而非一句道歉便完成和解。

重庆空间中的市场、出租屋和江岸共同构成女性生存的现实地基。市场承载上一代人的谋生希望,也制造下一代被忽略的成长环境;出租屋提供暂时庇护,却缺少真正安全;江岸与高处反复出现,既对应逃离愿望,也提醒人物始终处于城市边缘。空间的复杂性使“飞”不再是抽象自由,而是要付出具体代价的生命选择。

(二) 创伤之后的失语与见证

《下一个台风》从另一种伤痕出发。林沫沫遭遇校园性侵后,创伤并未随着事件结束,反而在怀疑、污名和自我否定中继续扩散。影片真正需要处理的,不只是“发生了什么”,而是受害者说出经历之后,谁愿意相信,谁能够承担保护和追责的责任。沫沫的困境由此具有双重性:身体受到伤害,语言也失去社会效力。

阿汐的失语构成影片最重要的对应结构。她无法顺畅言说,却并非没有判断。她以凝视、靠近、阻拦和守护建立自己的表达方式。沫沫需要有人相信自己的陈述,阿汐则需要有人理解沉默并不等于默认。两位女性之间形成的不是单向拯救,而是经验的相互见证。创伤不再只是人物的私人秘密,而在另一个女性的倾听中获得真实性。

影片在伤害场面的处理上有意弱化施暴者的中心位置,把记忆碎片、声音和身体反应交给女性人物。这种策略避免镜头再次消费暴力,也使观看从事件猎奇转向受害者经验。电影频道对该片的讨论同样指出,影片以海岛相遇和相互支撑为核心,但其剧本完整性和现实表达仍引发争议[6]。问题正在于,创伤题材如果过度依赖象征和情绪强度,人物容易被主题裹挟。沫沫与阿汐需要的不只是“台风过后会重生”的抒情承诺,还需要更具体的法律、家庭和社会支持。

(三) 死亡记忆中的日常重建

《有朵云像你》避开了直接的社会伤害,以奇幻爱情处理失去。秦天在雨季重新出现,表面上是男性归来,叙事的情感重心却落在萧凡如何面对归来。她不是被奇迹拯救的人,而是掌握共同

生活记忆、承担家庭现实并决定关系进退的人。秦天的记忆被清空,萧凡反而成为两人历史的叙述者。

爱情片中的女性常被安排在等待与忠贞的结构里,失去爱人之后的生活似乎只能被定义为缺失。《有朵云像你》让萧凡重新经历相爱,也重新经历告别。她的情感并不因依恋而失去主体性。能否继续爱、何时放手、如何向孩子解释死亡,都是她必须作出的决定。女性成长不再只有“离开爱情”一种形式,也可以发生在承认爱情价值之后。

影片以雨、云和季节变化柔化死亡议题,具有中国式情景交融的抒情意味。问题也由此产生:奇幻机制容易把丧偶女性的现实压力转化为浪漫体验,秦天依旧占据大量情感中心,萧凡的职业、经济和长期生活被置于背景。影片对女性经验的推进,不在于去除男性,而在于把记忆整理与告别权交给女性;其限度,则是女性的未来仍要借男性的再次归来才能被充分讲述。

二、言说与行动:女性主体的叙事生成

(一) 从被观看到自我陈述

女性主体首先是一种叙述位置。过去的女性形象常被别人命名:家庭评价她是否贤惠,男性判断她是否可爱,社会舆论决定她是否可信。《想飞的女孩》中的田恬和方笛、《下一个台风》中的沫沫与阿汐、《有朵云像你》中的萧凡,都在不同程度上经历了从被解释到自我解释的转换。

田恬的经历长期被家庭和危险环境遮蔽,她回到方笛身边,既是求助,也是要求自己的遭遇被看见。方笛的冷漠外表同样需要被重新理解。影片通过两条生命线交替展开,使“谁亏欠谁”逐渐让位于“她们各自经历了什么”。女性之间的互见,先于和解发生。

《下一个台风》更直接地把言说权置于冲突中心。沫沫需要从“被怀疑的人”转为能够确认自身经验的人。阿汐虽然失语,却以身体和行动打破“有声音才有话语”的常识。影片把女性陈述从口头语言扩展到身体、凝视和声音记忆。韩玉娟讨论女性主体生成时指出,凝视关系的变化并非简单反转主客体,而是让女性获得观看、判断和自我确认的能力[3]。沫沫与阿汐的互相观看,正是这种主体关系的具体化。

萧凡的言说则更接近日常伦理。面对失忆的秦天,她拥有关于婚姻的全部记忆,却没有用记忆控制对方。她讲述过去,也接受对方对过去的

陌生。女性叙述不再只是控诉，而成为关系协商的一部分。

（二）从承受命运到推动情节

主体性不能只停留在人物意识上，还要进入行动。《想飞的女孩》后半段把田恬与方笛置于共同逃离和对抗之中。两人不再等待外部力量解决危机，而是在不断失误中作出判断。她们的行动并不完美，甚至带有仓促和冒险，却真正改变了故事方向。

《下一个台风》的行动逻辑更为复杂。创伤后的发声并非一次勇敢宣言，而是从自我怀疑到确认事实、从个体经验到共同见证的过程。影片安排多名女性在后段形成支持，使女性行动由私人陪伴进入公共表达。这里的“行动”不只是追逐或对抗，也包括保存证据、承认伤害、拒绝污名和重新建立生活秩序。

《有朵云像你》的行动较少表现为外部冲突，而体现为情感选择。萧凡决定接纳秦天，也决定面对再次失去。她不是奇幻规则的被动接受者，而在有限时间中重新安排家庭关系。电影把告别处理为主动行为：爱并不要求永久占有，放手也不是对感情的否定。

三部影片由此形成不同的行动谱系：逃离、发声与告别。它们共同修正了“强女主”只能通过外在胜利证明自己的叙事惯性。行动可以激烈，也可以安静；可以改变现实，也可以重新解释现实。关键在于，人物是否拥有决定的时刻。

（三）从“强女主”到有缺口的人

当“独立女性”成为流行标签，女性形象也可能陷入新的规范。她必须情绪稳定、能力突出、经济独立，最好不需要任何人。这种人物看似进步，实际仍以单一标准压缩女性经验。2025年以来的相关研究已开始反思女性主体表达中的符号化和消费化倾向[7]。

三部新片较有价值之处，在于允许女性人物保留缺口。田恬软弱、混乱，方笛冷硬、自保；沫沫会恐惧和退缩，阿汐无法顺畅表达；萧凡深陷记忆，也并非始终理性。她们不是因消除脆弱而成长，而是在脆弱仍然存在时获得行动能力。

这种人物观更接近真实生活。女性气质不再被划分为温柔或强悍、依赖或独立的二元选择。温柔可以包含边界，依恋可以伴随判断，愤怒也可能来自对尊严的维护。女性主体不是去除所有关系与情感，而是不再把自我价值交给关系裁定。

不过，允许缺口并不意味着人物逻辑可以松散。《想飞的女孩》中部分情节依靠突发危险强行推进，《下一个台风》某些情感转折缺少生活细节支撑，《有朵云像你》则用奇幻规则替代了部分现实过程。人物复杂性必须建立在充分叙事之上，否则“不完美”也可能沦为另一个方便的标签。

演员表演也参与了这种主体生成。刘浩存与文淇没有把田恬和方笛演成同一种坚强，前者更多保留慌乱和依赖，后者则以克制、警觉和突然爆发呈现长期自我保护。张子枫饰演的沫沫把创伤后的身体紧张压在细小动作里，张伟丽的非职业演员气质则使阿汐的力量带有未经修饰的生活感。王子文塑造的萧凡不以夸张悲情取胜，而在日常语气和停顿中表现记忆重量。表演差异让“女性主体”从抽象概念落到不同身体上。

由此可以看到，女性主体性的形成既依赖剧本赋予人物行动，也依赖表演是否允许人物保留矛盾。过度鲜明的立场容易把演员推向符号化表达，真实的身体反应则能为人物增加未被台词说明的层次。女性电影的进步，不只发生在写了什么，也发生在人物被怎样表演。

三、互见与共生：女性关系的重新组织

（一）从血缘失序到主动结盟

女性关系是三部影片最具共同性的变化。传统叙事中的女性常被安排为情敌、母女冲突者或彼此比较的对象，《想飞的女孩》则把表姐妹关系放在男性情感线之前。田恬和方笛的重逢并不温情，她们必须穿过童年记忆、家庭亏欠和现实危险，才可能重新建立信任。

影片没有把血缘写成必须服从的伦理命令。方笛可以拒绝田恬，田恬也必须承认过去对方受到的伤害。两人的结盟因此不是亲情自动恢复，而是经过判断后的主动选择。这样的女性共同体具有边界：互助并不等于一方无限牺牲，而是双方共同承担风险。

张菀芸、张谦或在分析《轻于鸿毛》的双女主叙事时指出，近年来女性题材电影开始让男性角色退居叙事边缘，女性关系由竞争推进至理解与共生[8]。《想飞的女孩》与之不同的地方，在于它没有轻盈化处理关系，而是让结盟始终带着旧伤。亲密不是伤痕的消失，而是伤痕被承认之后仍愿意同行。

（二）从创伤陪伴到共同发声

《下一个台风》中的女性关系建立在创伤经验之上，却没有把两位人物塑造成相同的人。沫沫的伤害与社会污名相连，阿汐的沉默则来自另一段被压抑的经历。她们不能完全理解对方，却能够停止追问、陪伴等待，并在关键时刻站到彼此身边。

这种关系最重要的变化，是陪伴逐渐转化为共同发声。女性互助不再只是安慰，而成为对错误评价和暴力秩序的拒绝。个体的“我经历过”在共同见证中转化为“这件事确实发生过”。由此，女性关系具有公共意义。

影片也触及互助叙事的伦理难题。一个受伤者是否有能力承担另一个受伤者的救助？女性共同体是否会成为社会责任缺位后的替代方案？如果法律、学校和家庭持续失效，仅靠女性之间的情感支持并不足以完成修复。影片后段引入更广泛的女性发声，正是为了让私人互助与公共正义建立联系，但这一层的展开仍显仓促。

女性互助最有力量状态，不是把男性或制度完全排除，而是推动所有相关主体承担责任。性别平等不是新的孤立，而是让受害者被保护、让伤害得到追究、让普通生活可以继续。

（三）从爱情中心到多重情感结构

《有朵云像你》表面上仍是一部爱情片，却在夫妻爱情之外加入亲子、代际和家庭记忆。萧凡与秦天的关系不再只是两个人的浪漫重逢，还牵涉孩子如何理解父亲、家庭如何面对死亡以及活着的人如何继续生活。

女性题材研究有时把男性角色的“消隐”视为主体的条件，但《有朵云像你》提供了一个不同样本。男性并未消失，女性仍可拥有叙述和决定的中心。真正需要改变的不是男性是否在场，而是关系是否建立在尊重与平等上。

萧凡既是妻子和母亲，也是记忆的保存者与选择者。她没有因家庭身份而被取消主体性。相反，影片把家庭内部的情感劳动转化为叙事权力：如何讲述逝者、如何安排告别、如何让孩子理解失去，都由她参与决定。

然而，影片对其他女性关系的展开有限，女性生活仍主要围绕秦天组织。它说明爱情片可以容纳女性主体，也暴露出类型惯性仍在。女性经验一旦进入商业爱情片，常常需要借理想男性和高浓度浪漫维持市场吸引力。如何在保留类型

情感的同时拓展女性的职业、友谊和公共生活，是影片未完成的部分。

三部影片对男性角色的处理也值得注意。《想飞的女孩》中的男性多与家庭失责和危险秩序相连，《下一个台风》中的施暴者被有意削弱可见度，《有朵云像你》却保留了理想化男性作为情感核心。三种处理说明，女性主体并不必然要求男性退出全部叙事。真正需要改变的是男性是否垄断行动、解释和拯救功能。

当男性退居背景时，女性关系可以获得更多叙事空间；当男性继续在场时，影片则需要建立平等的情感结构。《有朵云像你》的意义正在于让萧凡拥有告别权，而不是简单消除秦天。反之，如果所有男性都被压缩为负面装置，女性人物也可能因缺少真实社会关系而失去复杂性。女性书写应当反对不平等，而不是复制新的性别扁平化。

四、空间与意象：现实质感中的审美建构

（一）山城、海岛与雨季空间

空间不是三部影片的背景布景，而是人物处境的外化。《想飞的女孩》的重庆山城具有明显的垂直感。坡道、阶梯、江岸、市场和高低错落的建筑让人物不断上行、下坠和绕行。“想飞”因此始终受到地面的牵扯。重庆既提供浓烈视觉风格，也保存了改革开放初期家庭经商、人口流动和城市生长的时代痕迹。

《下一个台风》的海岛空间则以开阔制造封闭。海看似通向远方，岛屿却把人物困在潮湿、风声和等待之中。手持镜头、模糊影像与不稳定构图贴近创伤后的身体感受，台风逼近时，外部天气与人物心理形成叠合。

《有朵云像你》的空间更接近日常家庭与自然景观。雨季把现实与奇幻连接起来，家庭内部空间承载旧日生活的痕迹，桥梁、树林和云层则为告别提供诗意出口。三部影片分别以山城、海岛和雨季构成地域辨识，说明女性经验不必悬浮在抽象都市中，它可以被具体地安放在中国的地方生活里。

这种空间意识也是近年来女性电影的重要变化。女性不再只被限定在厨房、卧室或家庭内部，而在城市、道路、海岸和自然中移动。空间移动不仅意味着身体自由，也意味着人物开始拥有选择目的地的权利。

(二) 乌鸦、台风与云雨意象

三部影片都使用了鲜明意象。《想飞的女孩》中的乌鸦和飞行,《下一个台风》中的海水与风暴,《有朵云像你》中的云和雨,均承担了人物命运的象征功能。意象使女性经验获得可见形态,也赋予影片相对统一的审美气质。

乌鸦并不美丽,却能飞。它对应田恬和方笛带着伤痕的自由愿望。台风具有摧毁性,也预示风暴过后的重新开始。云雨把死亡转化为循环,使告别获得东方审美中的含蓄和留白。这些意象在传播中具有较强记忆度,也有助于商业电影形成视觉标签。

意象的风险同样明显。《想飞的女孩》不断叠加乌鸦、披风、飞行和元电影结构,容易使符号先于人物生活。《下一个台风》把风、海、失语和创伤高度对应,部分段落显得主题过满。《有朵云像你》的云雨系统最为完整,却也把现实丧亲经验浪漫化。意象只有扎根人物行动,才不会成为装饰性的解释答案。

《电影文学》近年的影片研究通常强调叙事、空间、视听与文化价值之间的内在联系,而不是把符号单独拆解为抽象理论[9]。三部影片的经验提醒创作者,意象需要从人物生活中生长,而非为了显得“高级”被强行植入。

(三) 类型杂糅的得失与创作启示

女性题材不应成为单一类型。《想飞的女孩》引入犯罪、喜剧和公路元素,《下一个台风》结合创伤片与悬疑结构,《有朵云像你》则以奇幻拓展爱情片时间。类型融合让女性经验进入更广泛的市场,也避免女性电影被固定为小成本文艺片。

问题在于,类型元素必须服从人物。《想飞的女孩》的主要争议正来自类型之间缺少稳定过渡,现实伤痛被追逐情节稀释;《下一个台风》的悬念设计增强观看动力,却压缩了创伤恢复的真实时间;《有朵云像你》的奇幻设定温柔有效,也使现实中的丧偶压力退居幕后。女性题材电影不能只依靠议题获得正当性,剧作、表演与视听完成度仍是作品成立的基础。

三部影片共同表明,女性书写正在从“证明女性值得被看见”走向“如何把女性写得具体”。具体意味着人物有来处、有局限、有不体面的选择;意味着女性关系不是天然联盟,而是在冲突中建立;也意味着反对伤害并不等于制造新的性别对立。

中国女性导演电影的发展,需要在本土生活中继续寻找新人物。青年女性之外,中老年女性、基层劳动者、科技工作者、乡村女性和少数民族女性都拥有尚未充分进入银幕的经验。女性题材也可以进入历史、科幻、喜剧、动作和新主流电影,而不必反复依赖婚恋、创伤和原生家庭。

更重要的是女性主体不能被新的模板替代。她可以出走,也可以留下;可以建立女性共同体,也可以在平等关系中爱男性;可以强硬,也可以脆弱。电影真正需要维护的,是人物解释自身生活和作出选择的权利。

《想飞的女孩》《下一个台风》《有朵云像你》尚非毫无缺口的作品,却使2025年的女性电影呈现出值得讨论的变化:伤痕不再只是苦难展示,而与行动相连;女性关系不再只是竞争,而开始承担叙事中心;地域空间和类型元素也为女性经验提供了新的形态。它们的完成与未完成,恰好说明女性电影已经走出“有没有”的阶段,进入“写得是否真实、是否动人、是否具有电影性”的更严格考验。

从审美层面看,三部影片都试图寻找与人物经验相匹配的视觉形式:山城的垂直空间对应无法轻易摆脱的成长重力,海岛的风浪把创伤记忆转化为身体感受,云雨则为死亡和重逢提供温柔的时间结构。它们没有把女性视角缩减为镜头数量或主观镜头,而是把人物的观看、倾听和移动组织成影片整体。

但女性视角一旦被固定为乌鸦、风暴、云雨等醒目意象,也可能形成新的审美套路。女性经验并不天然诗意,普通劳动、重复家务、职业协作和社区生活同样具有电影价值。较成熟的女性书写,应当既能处理伤痕与告别,也能拍摄女性如何工作、学习、创造并参与公共生活。

2025年的三个样本并未给出女性电影的统一方向,却显示出一个清晰变化:女性人物开始拥有更完整的生活因果。她们受到伤害,但不只以伤害命名;她们需要关系,却不再以牺牲换取关系;她们可以爱,也可以拒绝,可以离开,也可以留下。女性电影由此从“替女性发声”走向“让不同女性自己说话”。

这也意味着,对女性导演电影的评价应回到电影本身。议题敏锐不能替代剧本扎实,价值立场不能抵消视听粗糙,女性主角也不天然等同于女性主体。《想飞的女孩》《下一个台风》《有朵云像你》的启示,恰在于它们同时提供了突破与缺口:新的女性经验已经进入银幕,而如何把

这些经验转化为真正有力量的电影语言，仍是下一步创作必须面对的问题。

参考文献：

[1] 周梦.重构、协商与流动：中国当代女性主义电影的性别实践路径[J].电影文学,2025(4):46-51.

[2] 罗幸,陈希雅.“缺位·操演·流动”：《好东西》的女性主义情动叙事张力[J].电影文学,2025(5):124-128.

[3] 韩玉娟.凝视权力的解构与重构：邵艺辉电影中女性主体性生成机制研究[J].电影文学,2025(9):99-103.

[4] 韩佳宁.文晏：飞翔，来自她们彼此给予的力量[N].中国妇女报,2025-02-21(007).

[5] 郝莹.《想飞的女孩》：放飞的剧情荷载不了现实的重力[N/OL].澎湃新闻,2025-03-11.

[6] 乐意.《下一个台风》：张子枫、张伟丽如何携手穿越风暴？[EB/OL].1905电影网,2025-10-31.

[7] 毛赛赛.电影《热辣滚烫》《好东西》中的女性主体话语建构及消费文化下的局限性[J].中国文学研究,2025(101):119-142.

[8] 张菀芸,张谦彧.“消隐的男性”：女性题材电影《轻于鸿毛》的“双女主”叙事探微[J].电影文学,2026(3):121-125.

[9] 王显韬,薛晋文.情感关照与自我追寻：新时代老年题材电影的艺术特色研究[J].电影文学,2025(9):84-88.

[10] 陈倩倩.21世纪中国女性导演青年题材电影的女性主体性建构研究[J].电影文学,2023(10):127-130.

[11] 田秋生,王琴.从私下到公开：中国女性电影叙述声音及话语权威的流变[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),2023,52(3):53-60.

[12] 彭敏.自我言说：华语女性题材电影的类型更新与主体转向[J].人文与社会科学学刊,2025,1(7):290-293.