

Doi: doi.org/10.70693/rwsk.v1i3.698

凝视与反凝视——从《瀑布》看新时代的女性电影

荆 婧

(青岛城市学院, 山东 青岛 266106)

摘要: 随着时代的发展, 台湾地区的影视作品在 21 世纪呈现出越来越多具有鲜明女性意识的女性形象。作为继《阳光普照》(The Sun) 后导演钟孟宏首部执导的女性电影, 《瀑布》(The Fall) 从受疫情影响者的个体角度展开, 聚焦普通家庭中的母女关系, 呈现出女性自主性的崛起, 可以被称为新时代的女性电影。基于穆尔维的男性凝视理论, 分析该片所体现的“母女两人的反凝视”、“男性角色的失语”以及“女性间的合作”三方面, 以期探究《瀑布》所体现的女性意识的觉醒。

关键词: 《瀑布》; 凝视理论; 女性电影

《瀑布》主要讲述了单身母亲罗品文在受疫情影响、经济下行的台北与女儿小静艰难生存的故事。正如电影的英文名“The Fall”所代表的含义不仅是瀑布, 还有下坠之意。在面临疫情爆发、减薪失业、女儿叛逆及前夫抛弃等多重困境下, 罗品文的中产阶级生活无限下坠, 精神状态持续崩坏, 最终患上思觉失调症。面对突如其来的巨变, 父亲的缺席让女儿小静一夕成长, 主动承担起照顾家庭和母亲的责任, 两人的关系也变得更加亲密。

作为精神分析女性主义电影理论的重要代表人物, 劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey) 首次提出了要创建一种代表和张扬女权政治的电影美学。她在《视觉快感与叙事电影》(Visual Pleasure and Narrative Cinema) 一文中对美国好莱坞经典电影中存在的“视觉快感”的生成机制予以解构, 并试图将女性从男性凝视中解放出来, 从而瓦解凝视背后暗含的父权体制。^[1]电影《瀑布》打破了传统的凝视关系, 运用反凝视的手法来表现女性对男权社会的反抗及颠覆。基于此, 本文从凝视的三个角度——“被观看者母女两人的反凝视”、“男性角色的边缘化与批判”以及“女性群体中姊妹友谊的体现”来分析影片中不可忽视的女性主义色彩。

一、多层凝视下母女两人的反凝视

在弗洛伊德及拉康精神分析的引导下, 穆尔维认为主流电影实际是为了满足男性视觉快感而设计的, 女性充当的是“他者”的角色, 是被阉割的, 不完整的、匮乏的。男性成为凝视的主体, 通过“看”这一行为, 遮蔽了女性身体所传达的象征威胁与阉割焦虑, 从而满足自己的欲望。^[2]而女性作为被动的观看者, 是凝视下的遵从者, 在传统男权中心下没有自己的话语权, 以至于多数电影将女性角色刻画成为了家庭忍辱负重、为了孩子操劳一生、有着母职光环的“好妻子”、“好母亲”的形象。^[3]影片中母亲的角色无疑是遭受各种凝视的, 这种凝视包含男权、社会规范、甚至是自我的凝视。故事开头的罗品文在工作上被期望塑造成光鲜亮丽的女强人的形象, 在家庭中则竭力扮演着贤妻良母的角色。然而在电影《瀑布》中, 导演特意避开谈论母亲是如何迎合男性凝视的, 而是通过揭露母职中存在的脆弱性, 直面母女两人的病态与伤痛, 展开她们因遭遇巨大压力而被生活击垮的艰难历程。承受着如此沉重的约束与凝视, 母亲的心灵被摧毁, 她在这一身份下遭受的无助与委屈成为一辈子都想逃离的噩梦与恐惧, 对女儿的控制和过度保护也让亲子关系不断恶化。由此可见, 影片深刻展现了母职的承担与反抗这一主题, 秉持反凝视的立场批判与反思社会中多层凝视对独立而自由的女性个体造成的影响。

穆尔维发现, 经典电影所提供的视觉快感主要来源于精神分析理论中的“窥淫癖”和“自恋”。一方面, “看”

作者简介: 荆婧 (1999—), 女, 香港中文大学文化研究硕士, 青岛城市学院外国语学院英语教师。

本来就是快感的来源，而电影更是满足了人们的窥视欲望。由于电影放映厅环境的昏暗，观众变得匿名和不可见，他们因处于受压制地位，便将这种抑制的欲望投射给屏幕上的表演者；另一方面，基于本身的镜像理论，凝视可以被定义为自我和他者之间的镜映关系，是充满着欲望与幻象的。屏幕上演的故事构成了想象的母体，观看主体希望透过“看”来获得欲望的满足。^[4]这表明多数电影创作者在刻画女性角色时，通常在荧幕上展示其姣好的身材、温婉的性格、淑女的气质，目的是为了给男性观众提供欲望对象。而在电影《瀑布》中，对生病中母亲的刻画与传统女性角色大相径庭：不仅细致地呈现母亲对女儿脸上吐水的镜头，台词对白更是犀利严肃；而多次对母亲蓝光下病态的脸部特写制造出来的诡异恐怖的氛围，更是粗暴地破坏了男性观众对于女性的“窥淫”和“视觉欲望”，打破了女性角色在男性窥视下的被动处境，无疑是对男性凝视的反抗和颠覆。

穆尔维指出，屏幕上的叙事规则是以女性角色作为男性的景观、被拯救者，而男性作为观看者、保护者的角色为基础的，女性形象经过色情编码后成为男性的欲望对象，而观众代入男主角的角度成为自己在屏幕上的投射，进而实现了观影的视觉快感。^[5]然而，《瀑布》刻画的是母女二人从不睦到和解的救赎过程中女性意识的觉醒以及对凝视的蔑视与抗争，颠覆了父权电影中将女性角色设定为符合男性期待的“恋物对象”这一叙事结构。“瀑布”这一意象在影片中可以指代女性所处的社会困境，不论是丈夫的离开、母女关系的僵化，还是疫情之下的失业，这对母女始终处于在“瀑布”中央溺水的状态。然而，小静的独立与担责，母女两人的鼓舞与扶持，“被看”的缺席转变成两人“互看”的温情，最终让她们重新在社会上找到了定位。面对病情发作、沉浸在被监视和被迫害的妄想中的母亲，小静没有反驳她的臆想，而是运用“表演法”帮助母亲化解精神危机，让她不再恐惧。同样地，当母亲告诉小静客厅中有一条蛇时，小静没有表露出丝毫的怀疑态度，通过日常小事逐渐帮她重获自尊和自信。^[6]直到母亲的内心趋于平和和安定后，她脑海中瀑布的轰鸣声终于转变为潺潺的溪流声，对女儿也发出了“好好地跟你一起过下去”的宣言，象征了母女关系的修复不需要“他”的介入便可完成。而在影片最后，当女儿面临洪水冲击后成功被打捞上岸得以存活时，母女也亦透过电视屏幕实现了心与心的连接，逐步完成了相互观照的重建。毫无疑问，电影的创作者以对抗凝视的立场给超越凝视的主动者以美好的结局，进一步张扬了女性自由与解放，鼓励女性冲破社会规范，追求自我。

二、男性角色的失效与批判

福柯在《规训与惩罚》中指出，“凝视”是一种作为权力的观看。^[7]《瀑布》呈现的世界是男权的社会，充斥着被默认的、无处不在的男性权力。罗品文公司里公布减薪的领导是男性，在医院门口拦截小静健保卡的是男性，扰乱如萱脑海里的声音是男性，多次催缴单的物业管理者是男性，新闻里制定疫情决策的官员们也是男性，甚至连打断教学的女校管理者都是男性。受到传统道德伦理及社会规范的长期影响，男权观念已经稳固植根于女性心中。渗入日常的男性权力以规训的方式逐渐宰制女性，以至于长期处于男权空间里的女性遇到困难时首先会选择依附男性，即产生一种对“被看”的需求。影片开头中的罗品文沉湎于过去与丈夫恩爱的回忆，渴望前夫的回归，当与女儿产生代沟时第一时间也是去寻求他的帮助。然而，影片所刻画的男性角色全部是失效的、无能为力的，甚至是根本不关心母女的生存危机的。即使后来遇到了外在条件一般，却给予母女两人温暖、关怀和希望的卖场主任陈以文，他在叙事上更像是一个仅在形式上提供帮助的边缘化的“他者”，并未从根本上改变母女两人的生活状况。同时，罗品文拒绝与他建立情感联结，也进一步表明她摆脱“被看”需求，独立完成自我认同的决心。

边沁（Bentham）设计的全景敞视监狱作为现代监狱的典范，其构造使得处于囚室的“被看”有了无处不在的外在束缚，而处于瞭望塔的“看”变成了隐匿和强有力的监视。福柯指出，全景敞视主义（Panopticism）在现代社会无处不在，已经推广到学校、工厂、医院等诸多机构，监视与规训成为了权力的镜像和普遍的社会现象。^[8]罗品文在思觉失调中陷入屋外有“卫兵”的恐慌，幻想门口有“卫兵”在门口监视母女两人，实质上是女性在被限制的男权空间里没有安全感的证明。这里的“卫兵”，不仅是秩序与权力的象征，更是现代纪律社会的隐喻。在一个目光无处不在、监视如影随形的社会中，即便是在自己的房子里，也没有绝对的安全和隐私，每个人都必须服从规则去塑造自己的生活。然而，影片刻画了小静帮助母亲出门假装驱散“卫兵”，帮母亲打破父亲会回来的幻想，并在之后卖掉毫无安全感的房子，重新找到另一个不需要依靠男性而活的新住所，不单单标志着她们跨过层层生活的苦难，更暗示着母女两人对男性权力的拒绝与反抗。

在以男权为中心的社会中，掌握着主动权和话语权的男性是“征服者、拯救者”。穆尔维指出，传统主流电影通常将荧幕上的男性塑造成“更完美、更主动、更有力量”的行动者甚至英雄的形象，从而满足男性观众透过凝视获得对荧幕上男性角色的自我想象和自我认同感。^[9]然而，在电影《瀑布》中，父亲这一角色作为父权的“具体化身”不仅没有拯救母女两人，反而被刻画成家庭的背叛者。婚内出轨的丈夫与罗品文离婚后，

抛妻弃女组建新家庭。他在影片中从头到尾都是一个“被召唤、被需要”的形象，从来没有主动出现过，并且随着时间的推移，父亲出现的频次也越来越低，出现的形式也由原来的人在画面到只有声音存在，而最后一次带有父亲的场景则是女儿对他的指责，这让观众无法代入传统的男性凝视视角来获得自我认同，无疑体现了创作者对男权中心主义的质疑和反击。除了在剧情方面表现出对男性人物构建的颠覆，影片中台词对话的安排亦透露出女性对父亲角色的直接批判，直击男权社会的核心。例如，饭桌上女儿仍记得过去父母吵架时从母亲口中学来的描述父亲的话语——只是一个提供精子的男人而已，暗含着母女两人对“丧偶式婚姻”的绝望与批判。又如女儿与父亲告别时的控诉：“为什么我要去承受你们的烂婚姻？为什么我要去承受一个我根本不认识的妈妈...为什么是我？”这一段女儿对父亲爆发式的不满与反抗直接展现了影片中女性角色对父权制度的挑战。由此可见，不论是人物的刻画还是剧情的安排，父亲的形象始终是“被动的、失效的、被批判的”，这毫无疑问是对传统影视中男性凝视的颠覆。

三、女性团结互助下的温暖与力量

穆尔维将凝视背后的性别权力分为三个层面：首先，电影里剧情层面上女性永远等待被拯救，而影像层面上女性是男性凝视和观看的对象；其次，拍摄过程中，男性摄影师凝视女演员；同时，在观影过程中，观众认同男性角色行动和目光，借助对男性角色的认同感来凝视女性角色。以往父权思想主导下的电影并没有赋予女性自主性的地位，女性演员会以受到父权式期待的方式来展现自己，而当观众和剧中男性角色的目光合二为一时，女性就真正地沦为了满足男性欲望的对象。^[4]然而，作为一部聚焦女性的电影，《瀑布》中对男性的刻画较少，无论是罗品文公司的领导、前夫、还是卖场陈主任，所有男性形象的描述都是浅尝辄止，整体上处于附属地位。而当母女两人遇到困难时，也并非出现像传统主流电影中英雄叙事情节那样“英雄救美”的场景，男性角色“拯救者”的形象反而得到了淡化。相对地，支撑故事发展的始终是女性群体，是作为施救者的女性角色间的守望相助化解了困境。除了小静外，帮佣阿姨、病友如萱、女医师、卖场女性同事、女性职员的出现也在母女两人突破重围中发挥了重要力量。这样一种女性联结的展示，意味着女性意识到自身的力量，不再等待被男性角色“拯救”，是一种自我意识和女性主体意识崛起的表现。^[10]

穆尔维表示，在影像层面上观影男性会借助男性角色的目光实现对女性角色欲望的凝视，尤其是观看女性的身体部位。^[4]然而在电影《瀑布》中，不仅没有出现任何对女性身体部位特写的凝视，反而多次展现女性情谊的对话、注视与场景。影片中当帮佣阿姨看到原本好好的一个家变得破碎不堪时，尽管几个月的薪水拿不到，仍尽心尽力照料火灾后的家。母亲住院时，她主动帮忙照顾小静，并表示自己不是为了要钱，而是十几年感情促使她这样做，女性友谊在此刻熠熠生辉。如萱是罗品文住院时认识的病友，她们以那副挂在医院走廊里倾斜的赛马画为契机展开沟通，彼此之间产生了同病相怜的深厚情谊。如萱对名画的介绍、夜半歌声，甚至出院时对自己幻听痊愈后的描述都给予了罗品文心灵上的极大安慰与鼓励，开导她勇于接受未来的不确定性，寻求生命潜在的丰富意义。^[11]从这个层面上来看，如萱是罗品文精神上的影子，是她生命力的另一面。这种通过与其他女性维持良好关系来抚慰自己心灵创伤的情节安排有利于女性观影者对角色产生代入感与认同感，进一步体现了女性凝视，无疑是对满足传统男性凝视观感的挑战。

传统父权电影中的女性之间大多数是为迎合男性凝视而建立的敌对关系，鉴于影片内和观看中都有着对女性的凝视和占有欲，穆尔维指出，女性形象是化解这一矛盾的关键点。^[4]在影片《瀑布》中，无论是医院里给予女儿建议的女医师，破例让女儿查询母亲存贷款的女性职员，还是大卖场里友善的女性同事们都表露出一股女力团结、姐妹情谊（sisterhood）。尤其是母亲在大卖场的新工作，更像是乌托邦般的存在。在这里，亲密的姐妹一同挽手购物，一起工作的女性同事更像个大家庭，主动邀请罗品文一同吃便当，带她融入集体。影片中每一个女性角色都是不同的个体，她们或善良感性，或坚强隐忍，每一个切面都展现着光芒四射的女性力量。如果没有女性角色主动伸出援手，母女两人可能会永远被“隔离”在巨大的蓝色防水层中。而当女性团结一致、积极合作、互相观看时，^[12]便跳出了经典男权话语的桎梏，削弱了男性的主体力量，实现了女性话语表达。女人如水，能润泽万物，亦可滴水穿石。因此，从这一角度看，电影中的“瀑布”意象又可以指代如水般的女性精神。姐妹情谊的塑造，其实就是在向男权社会挑战。^[13]导演借母女间的隔离和困境，强调了女性之间互帮互助的团结与力量，褒奖了坚韧向上的生活态度，进一步鼓励女性打破凝视，寻找自我意识。

四、结语

作为新时代的女性电影，《瀑布》展现了疫情之下母女两人的生存困境，揭示了在井然有序的日常下潜伏已久的迷失。影片中有意无形的“瀑布”不单暗示着母女两人物性生活的堕落、阶级的下坠、秩序的打破，

又可以指人物间情感的汇融、女性力量的闪亮。本文以穆尔维的凝视理论为理论支撑, 探寻《瀑布》所体现的女性主义: 母女两人没有被男权社会中的凝视所捆绑, 最后实现了自我的解放与救赎; 电影中的男性并不符合男性幻想的“英雄”角色, 反而是“无效的、被动的、被边缘化的”; 而电影流露出女性在困难面前的团结合作与姊妹情谊, 相对于处于失语状态的男性, 无疑是对女性自我意识的展现。总的来说, 电影《瀑布》将镜头聚焦于疫情之下母女关系的修复与重建, 深刻探讨了女性如何运用反凝视来表达女性话语, 以及如何通过“互看”实现自身主体的建构, 为当今社会女性意识的觉醒和反抗传递了重要意义。

参考文献:

- [1] 克里斯蒂安·麦茨, 吉尔·德勒兹, 吴琼. 凝视的快感——电影文本的精神分析[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
- [2] 朱晓兰. “凝视”理论研究[D]. 南京: 南京大学, 2011.
- [3] 皮尔丹. “凝视”与“反凝视”: 女性电影的美学特征辨析——以《弗里达》《被嫌弃的松子的一生》为例[J]. 视听, 2021, (07): 63-64.
- [4] Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema[M] // HARRISON C, WOOD P. Art in Theory. Oxford: Blackwell, 1992.
- [5] 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选[M]. 北京: 三联书店, 2006: 645.
- [6] 王帅. 荣格分析心理学视野下的电影《瀑布》[J]. 东南传播, 2022, (08): 28-30.
- [7] 米歇尔·福柯. 规训与惩罚[M]. 刘北成, 杨远婴译. 北京: 三联书店, 1997.
- [8] Foucault, M. Panopticism. In Discipline and Punish: The Birth of Prison [M]. New York: Vintage, 1995: 195-228.
- [9] 蔡圣勤, 何马楠. 电影《乱世佳人》凝视理论三个层次分析[J]. 太原学院学报(社会科学版), 2019, 20 (03): 94-100.
- [10] Brenda Cooper. “Chick Flicks” as Feminist Texts: The Appropriation of the Male Gaze in *Thelma & Louise*[J]. Women's Studies in Communication, 2005(3) : 277-306.
- [11] 李心雅. 钟孟宏电影《瀑布》中的“围困”与“突破”[J]. 东南传播, 2023, (01): 70-73.
- [12] 高欢欢, 戴静如. 《瀑布》中的母女关系与“被看”行为缺席[J]. 新乡学院学报, 2023, 40 (08): 30-35.
- [13] Man, G. Gender, genre, and myth in *Thelma and Louise*[J]. Film Criticism, 1993(36): 36-53.

Gazing and Counter-gazing: A Case Study of the Female Film *The Falls* in the New Era

JING JING

Qingdao City University, Qingdao, China

Abstract: With the development of the times, more and more female images with distinct female consciousness are presented in Taiwan region film and television works in the 21st century. As The first female film directed by Chung Mong-Hong since *The Sun*, *The Falls* focuses on the relationship between mother and daughter in ordinary family from the perspective of individuals affected by the epidemic, showing the rise of female autonomy, and can be called a female film in the new era. Based on Mulvey's Male Gaze Theory, this paper analyzes three aspects of the film: "mother-daughter counter-gaze", "muted male characters" and "female cooperation", with a view to exploring the awakening of female consciousness embodied in *The Falls*.

Keywords: *The Falls*; Male Gaze Theory; Female films