

評論 女人沒有國家？ 深度

## 暴力女性電影：男性可以暴走，女性為什麼不可以？

只有不斷地創造出一些不能被理解的女性/或者其Ta性別，才會具有顛覆性。



《殺死比爾》劇照。圖：網上圖片

海德薇格 | 2023-04-08

---

女人沒有國家？ 評論

[「女人沒有國家？」](#)是端傳媒新開設的專欄，名字源於伍爾芙的一句話「As a woman I have no country」，但

我們保留了一個問號。我是這個欄目的編輯符雨欣。繼「怪物女性」之後，本期文章繼續探討暴力與女性的關係，作者提出的一個有趣論點是：女性的創傷也是被規訓的，什麼時候，女性也能毫無理由地暴走，不需要「被理解」的理由？

（海德薇格，研究者，海外活動家。研究酷兒電影和女性形象，致力於挖掘和頌揚女性的潛力，還女性以自由。）

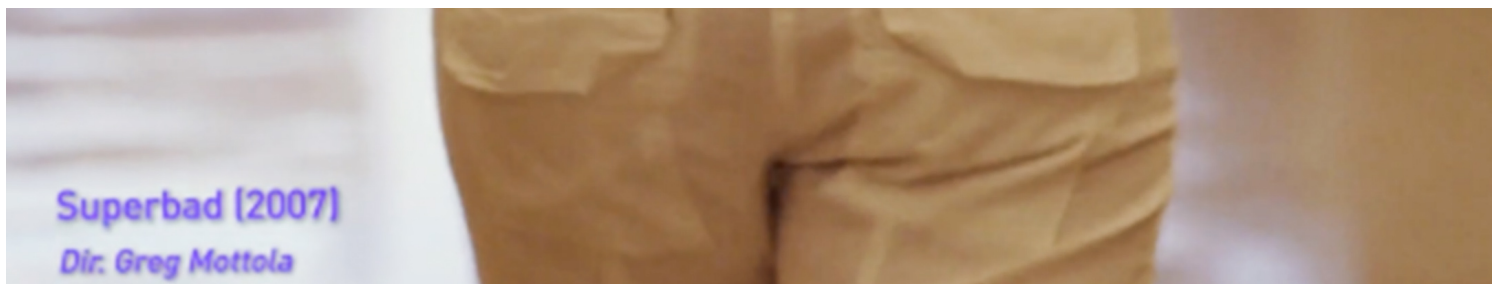
朱迪斯·巴特勒90年代提出性別表演理論後，關於傳統的性別二元論和生理本質主義的神話就被顛覆了。巴特勒認為對性別身份的確定應被理解為構成語言、法律制度和政治中所代表的性別主體，而不是一種天生的、固定的性別特徵。性別不是人類的本質屬性，而是一種社會規範和標準，是在社會上被建構和維護的。

在這之前、可能直到現在，人們普遍會認為男性「天生」比女性更暴力。社會學家Galtung將父權制解釋為「垂直結構中男性主導地位的制度化」，「被文化（如宗教和語言）合法化，並經常以男性為主體、女性為客體的直接暴力形式出現」。男性會被鼓勵和期望為具有某些行為特徵，如競爭、控制和暴力等，這些特徵被視為男性氣質的一部分。而這樣的期望又通過媒體、流行文化和社會規範來加強，將直接暴力、結構性暴力和文化暴力結合在一起，形成惡性循環。

可是，「男性」當然不是天生暴力的，而「女性」也不是天生溫馴，或天生的受害者。

承接上篇 [《怪物女性》](#)，本文將再度回到電影文本，探討女性在銀幕上的形象，如何從助長現實生活中的系統暴力的傳統框架，演變到最近試圖擺脫道德枷鎖的暴女形象。在一些先鋒電影中，女性可以不溫順，可以無緣無故地暴走——如果那麼多電影中男性都可以這麼做，女性為什麼不可以？





紀錄片《洗腦影像》。圖：影片截圖

## 男性凝視·暴力·父權制

值得注意的是，不僅是敘事，電影中的視線也是暴力性的。

首先介紹男性凝視 (male gaze) 概念，它是一種將暴力固化的電影呈現方式。這個概念最早是由勞拉·馬爾維 (Laura Mulvey) 提出並用於電影分析中。她認為，男性/男導演通過攝像機的位置，以及設計電影中女性的敘事地位，將女性形象塑造成被動的，無力的存在。而電影中的男性角色被塑造成主體，英雄，具有主觀能動力的形象，男性的角色是推動故事發展、和使事情發生積極轉變的角色，其中最顯著的特點就是使用暴力。

這種無意識的霸權文化，導致了銀幕上發生的一切幾乎完全是掠奪性的 (predatory)，以剝削女性的身體帶來視線的愉悅。值得注意的是，不僅是敘事，電影中的視線也是暴力性的。由於這些鏡頭語言始終包含元 (meta) 信息，這種暗含暴力的審美被觀看者在無意識狀態下接收，導致在感知層面上，在情緒上與角色共鳴。而這種基於審美而形成的道德標準顯然是從男性凝視出發的，並且會影響我們和自己相處的方式，也會影響我們和外部的聯繫。

社會學家貝爾·胡克斯 (bell hooks) 認為，反對男性凝視不僅只看事物的表面價值，並更進一步地探查並提問：這種男性凝視傳遞的信息是什麼。

電影中有哪些經典的男性凝視呢？

1、主觀鏡頭 (point of view/pov)：男人在看女人。(i) 攝像機拍攝男性看向女性。(ii) 攝像機對準在女性身上，後一個鏡頭或者前一個鏡頭將敘事中的男性的眼睛縫合到這個鏡頭上，形成一種男性在看向女性的動作。

而攝像機又是由在場的男性導演控制的。也就是說，男性導演控制攝像機使觀眾的視線和敘事中的男性同

一化看向敘事中的女性。

2、構圖。女演員總被鏡頭分割成屁股和胸。分割的軀體也會是主觀鏡頭（pov）情景的一部分——男人在看女性被分割的軀體；或者向觀眾直接展示/讓觀眾跟隨着攝像機一起凝視女性的全身。

3、運鏡：鏡頭平移拍過一具女性軀體，有時是慢動作。在做愛的場景中，通常只是出現女性的軀體，並且是平移出現。拍男人的慢鏡頭通常強調動作戲，慢鏡拍女人則是為了性化（300，2006）。

4、布光。通常男主演會得到立體布光，有陰影和深度，他的角色被光線置於一個真實的、我們能理解的空間。而女性則是永恆的女性美的化身，通過打光，用柔和的燈光和漂亮的長焦鏡頭，通常採用高角度而不是仰拍，使女性處於一種男性的幻想空間中。

這些要素和故事融合，產生一種敘事——女性具有吸引凝視的力量，並且是無力的，有的場景下女性甚至被消音，只能看到她，但是聽不到她的聲音。早期電影中有大量基於此二元（男性主動，女性被動）設計的敘事框架：如007系列英雄救美的浪漫故事；《唐頓莊園》家庭片中父親被「合理化」的控制慾和暴力；展現男性暴力的黑幫片《教父》；恐怖片中受虐的女性；更不要說宣揚男性氣質的戰爭電影。

對於女性角色，暴力則通常被用來強調她們的弱勢和受害者身份。而對女性的暴力行為的系統性本質，在早期影像中則大多是隱藏的。

對於電影中的男性角色，暴力通常是塑造他們的勇氣、力量和決斷力的重要手段。他們可以在面對危險和挑戰時毫不畏懼地採取行動，並且能夠在暴力場景中表現出優秀的技能和戰鬥力。對於女性角色，暴力則通常被用來強調她們的弱勢和受害者身份。而對女性的暴力行為的系統性本質，在早期影像中則大多是隱藏的。

例如在現實生活中，女性在家裏受到暴力的概率是更大的，但是電影傳播通常塑造以男性為中心的幸福、安全、和平的家的意識形態，使男性作為權威人物變得自然，同時忽視了數百萬家庭對婦女和兒童來說是不安全的地方這一現實。

這樣的敘事代表了一種經常被展示和描繪的象徵秩序，提供了可怕的施暴者（男性）和受虐者（女性）的二元的角色敘事地位和女性努力掙扎着離開男性而獲得的解放的敘事框架，violence against women（VAW）以一種獵奇的方式和偷窺的凝視呈現作為女人的單一命運。

這導致了兩個後果：

1，大眾文化將施加於女性的暴力視為尋常，例如父親/男友生氣打女兒/女朋友巴掌（流金歲月），丈夫生氣打老婆。諸如「房子賣了，你爸爸會打死我的」的台詞出現在各類影視作品中，顯示暴力的影響可以是隱秘和隱藏的。

2，「恐弱症」。上野千鶴子稱：不肯承認自己正在經歷傷害，不承認自己是受害者，這種心態，叫做恐弱。但如果熒幕上一直將受到傷害的女性描繪成可悲的、無力的、受人凝視的形象，誰會願意和這樣形象的女性同一化呢？這在一定程度上在分化和規訓女性——如果承認受傷，就會是這樣的形象。

這絕對不是女性選擇的問題，而是一整套父權審美造成的後果。



《西西里的美麗傳說》劇照。圖：網上圖片

## 對於女性身體的掠奪

電影中總是反覆以一種法院會支持性掠奪者一邊的方式看到這些場面：這是雙方自願的，她也很享受。

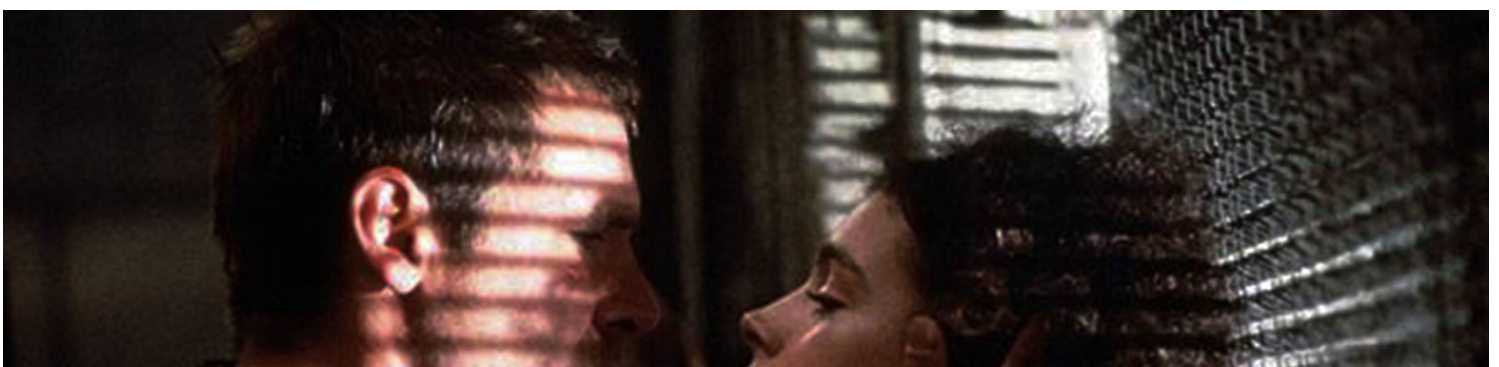
傳奇恐怖片導演達里奧·阿根託曾說：「我喜歡女人，尤其是漂亮的女人。如果她們有一張好臉和好身材，我更願意看到她們被謀殺，而不是一個醜陋的女孩或男人。」希區柯克在拍攝《飛鳥集》期間說：「我一直相信要聽從劇作家薩杜的建議。他說『折磨女人！』今天的問題是我們對女人的折磨不夠。」

在這些電影中，女性出現在銀幕上主要是為了讓男性獲得色情快感——性活躍的女性會被殺，只有純潔的女性才能生存。[Molitor 和 Sapolsky](#) 的數據則揭示了男性和女性角色待遇之間的巨大差異：「在1980到1993年間的恐怖電影中，女性死亡的時間是男性的兩倍。」[Linz 和 Donnerstein](#) 在前者的數據之上繼續考察這些電影中男性和女性角色表現出恐懼的時間，在被研究的30部電影中，女性處於恐懼和恐怖狀態有總共近5個小時，而男性不到1個小時。

[Gloria Cowan 和 Margaret O'Brien](#) 的研究觀看R級暴力電影的效果，發現「人們越來越接受人際暴力和強姦神話」；並且在觀看這類恐怖片之後，大學生對強姦受害者的同情減少了，而且更有可能支持「女性喜歡被強暴」的說法。同一個研究指出，接觸性暴力恐怖片的男性，增加了對一些暴力侵害女性行為的接受度，甚至可能相信這種行為會產生積極後果。

在某些電影中，男女角色之間的暴力行為可能被視為一種「浪漫」或「激情」的表現。這種情況可能會造成一種道德規訓，即暴力可以是一種表達愛情或者性慾的方式。這種規訓可能會導致男性和女性在現實生活中對暴力行為視而不見，或者將其視為「正常」的情況。已多有批判指，類似睡美人的童話故事提供了一種「不同意也可以強吻」的文化；類似的在《為所應為》（1989）中，女人說 No，卻被男性認為是 Yes，且女人最後也「很滿意」。這助長了性虐待和性侵害的文化。通常在一些其實是事實強姦的時刻，犯罪場景被強行浪漫化，如《銀翼殺手》某個強吻的場景，配樂變得非常柔和浪漫。（其實配樂對於電影來說非常重要，但只有5%的電影作曲家是女性。）

紀錄片《洗腦影像》指出，這種情節助長了耶魯兄弟會的男人在女宿舍門口大喊這種話：不要等於想要，想要等於肛交。而電影中總是反覆以一種法院會支持性掠奪者一邊的方式看到這些場面：這是雙方自願的，她也很享受。





《銀翼殺手》劇照。圖：網上圖片

## 曾經，娜拉不可能出走成功

只是我們也看到，在嘗試塑造有反抗精神的女性角色時，她被和「愛情」綁在一起，最後再用死亡懲罰她。

羅密歐與朱麗葉，梁山伯與祝英台，這些故事我們耳熟能詳，甚至可以說是悲劇愛情電影的基本框架：一個女人在父權和男權之間周旋做選擇的悲劇故事。以兩個文本的時代侷限來說，朱麗葉和祝英台都是具有進步特色的，被視為反抗父權的代表，只是我們也看到，在嘗試塑造有反抗精神的女性角色時，她被和「愛情」綁在一起，最後再用死亡懲罰她。

在電影《天倫之樂》（1944）中，生性自由的女兒被描繪為性情浪蕩，在選擇和已婚男人出走後，她的結局是被拋棄、灰頭土臉的回到家裏；在著名英劇《唐頓莊園》中，同樣是生性愛自由的三女兒拋棄貴族束縛和家裏的司機在一起後，她的結局是難產而死；在許多電視劇中，女性「偷情」「不檢點」被視為家族的敗類，而這個要素通常應用在刻畫反派女性上。

另一種屬於女性的敘事框架則是在兩個男人——家庭和越軌行為之間——做選擇。女性角色和另一個男人的關係最終會被發現，最終也是女性受到懲罰。甚至除了道德批判以外，還要為她的情慾和活躍的性行為，而在身體上受到傷害。通常等待女性的結局是墮落與一落千丈，而經典作品中也往往愛用女性越軌的情慾來表達對於社會「墮落」的痛惜。

甚至主線如《安娜·卡列尼娜》及隨後以女性電影士、托爾斯泰將那個時代女性所有情慾、不安與動盪都

者名又學鉅者《安娜·卡列尼娜》及隨後改編的電影中，托爾斯泰將那個時代的所有的墮落，少女與動盪都通過一個女性的越軌行為來表現。安娜與佛倫斯基偷情陷入熱戀後，差點難產而死，而她最終成功與佛倫斯基出逃後，發現自己已經無法見容於俄國社會，貴族大多視安娜為失德婦人，斷絕往來。安娜失去兒子、朋友、地位，最後跳軌自殺。

在簡·坎皮恩的《鋼琴課》中，麥格拉斯與喬治的越軌關係被斯圖爾特的發現，暴怒之下，她右手食指被斯圖爾特砍下；在《洛麗塔》中，「蕩婦少女」洛麗塔最後變成一個身材臃腫的，失去了活力的家庭婦女；在《西西里的美麗傳說》中，原本是女神、一朝因丈夫上戰場而變妓女的瑪蓮娜，被其他女性從房子裏拖出來，並當眾剪頭羞辱……

也就是說女性越軌和反抗的行為最後大多數會以死亡為結局，娜拉不可能出走成功。

這是一種經典的規訓方式和異性戀凝視方式：女性做出任何動作的動機都是為了男性，並且通過貶低她或者令她死亡來削弱她對父權框架的衝擊。也就是說女性越軌和反抗的行為最後大多數會以死亡為結局，娜拉不可能出走成功。

我們很難在熒幕上看到像007一樣的經典女性角色，男性被塑造成天生不必然為愛而活的形象，失敗後就重新振作，失去再擁有，如此簡單，恢復能力非常強。但是女性似乎就應當天生為愛情而活，她們的敘事重點就是愛情。

同時，女性被和性綁在一起，性既是女性探索自由的載體，但最後往往又會因它受到懲罰，並且是受到同為女性的群體的懲罰。通過這樣的過程，這些文本暴力性地完成了一次對於女性的道德規訓，而始作俑者男性則隱身或被刻畫為無辜者（洛麗塔）。





《黑寡婦》劇照。圖：網上圖片

## 暴女開始出現，卻還是服務男性？

這些垂死、自我犧牲的女性例子說明了，在流行動作片中經常出現順從情感，和女性刻板印象的一種極端終結。

在女性主義興起後，銀幕上開始出現越來越多的暴力女性形象，《異形》中的雷普利，《末路狂花》中的塞爾瑪與路易絲，《殺死比爾》等系列電影，《復仇者聯盟》中的黑寡婦，DC的神奇女俠，《女魔頭》中的查理斯·塞隆，還有安吉麗娜·朱莉在眾多動作電影中的形象。

但是她們有鬆動父權制的框架嗎？有顛覆對於女性規訓尤其是道德規訓的潛力嗎？結合鏡頭的語言設計，我們可以將這些文本分為兩類進行分析，並可見一個結論——其實這些形象仍舊是以父權和男性為中心而塑造的角色。

### 1、女殺手/女英雄

現在的動作電影中，已經司空見慣的是，女性動作角色也能進行肉搏戰、揮舞劍、射擊機關槍，並使用高科技武器摧毀曾經是男性動作英雄專屬領域的人和財產。這些強硬的女性形象似乎已經超越了傳統的女性氣質概念。

但女權主義理論家爭論這些形象是否為真實的女性賦權（McCaughey, King），即代表女性利用自己的女性氣質作為權力來源的能力（Rowe Karlyn），或者是一種在性別限制之外運作的「post-woman」（Hills）。

Eschholz 和 Bufkin (2001) 將電影角色的生理性別與性別特徵進行了比較，發現無論生理性別如何，男性氣質的特徵都與電影中的暴力行為高度相關。研究結論是，當女性角色參與暴力時，她們會被男性化，即男性文化的再表象。另外一種批評如 Tasker 認為，暴力也可以表現為某種刻板的女性形式：女性動作角色利用英雄的母性主題，塑造了母親和妻子的刻板印象，她們冒着一切風險拯救孩子和親人，女性的暴力依然被侷限在母性/妻子，或者「為了愛情」的範疇內。

Katy Gilpatric 在2010年對暴力女性（暴女）做了量化調查：統計了從1991年到2005年美國動作電影中的157個暴女形象，其中只有15.3%被描繪成主要的女主人公，58.6%被描繪成服從男主人公的角色。順從包括協助男性英雄（28.0%）、協助和受男性英雄保護（5.1%）以及受男性英雄的保護（25.5%）。70%的暴女被描繪成戀愛關係，超過60%的戀愛與男英雄有關，而且當暴女與男主人公有浪漫關係時，最有可能受到男主人公保護。

在以男性敘事重心為導向的結局中，那些沒有浪漫參與的暴女最有可能是主要的女主人公，也最不可能受到男性的保護。也就是說暴女對男性英雄越順從，即受到保護而不是幫助，她就越有可能與他發生浪漫關係，從而將順從和關愛的女性特徵聯繫起來。

所以這項研究認為，大多數暴女並沒有打破性別障礙，塑造賦權的女性角色，而是表現為更具統治力的男性英雄的助手，並經常與他發生浪漫關係。超過40%的暴女被描繪成電影中男性英雄的女友或妻子。研究結果表明，在故事中插入暴女似乎是為了支持和促進男英雄的行為。暴女經常以一個遇險的少女的形象出現，為男英雄克服障礙拯救她提供動力。

一個更令人不安的發現是電影中死亡的暴女數量。同一個研究記錄了每個暴力場景中發生的事情，並統計了暴女的死亡人數：有近30%的暴女角色在電影結束時死亡。在死亡的暴女中，有四名（8%）是主要的女英雄。其中包括《塞爾瑪與路易絲》（1991）中的兩位女主人公，《炮火下的勇氣》（1996）中的沃爾登上尉和《異形3》（1992）中的雷普利中尉；另有47%的人是邪惡的，被殺是對她們惡劣行為的懲罰；45%的人被歸類為服從男性英雄。

大多數暴女的死亡是在男性英雄的懷抱中，包括：迪茲，《星際戰警》（1997）中被拋棄的女友，為了救約翰尼而犧牲了自己的生命；妮莎，《刀鋒戰士II》（2002）中的好吸血鬼，當她化為塵土時，她讓刀鋒戰士把她帶到了晨光中；《黑客帝國革命》（2003）中的忠實女友特里尼蒂救了尼奧，然後死在了他的懷裏；《夜魔俠》（2003）中的女主人公 Elektra 與 Bullseye 戰鬥，然後爬到 Matt 身邊，Matt 用他超靈敏的聽覺聽到她的心臟停止跳動；以及《範·赫爾辛》（2004）中不朽的公主瓦萊麗厄斯，她心甘情願地讓範·赫爾辛刺穿她，結束了她悲慘的詛咒生活。

這些垂死、自我犧牲的女性例子說明了，在流行動作片中經常出現順從情感，和女性刻板印象的一種極端終結。

奧黛麗洛德認為，「用主人的工具永遠無法拆除主人的房子」。

而從視覺語言來看，在故事中，女性總是被設計成被浮華引誘的形象，來弱化其帶來的威脅。獨立自主性總是被拍攝方式干擾打斷，要確保她符合男性審美，特別是要具有性吸引力。

比如在超英電影中，黑寡婦和神奇女俠這些角色非常積極主動、具有力量，但是即使已站在自主性的頂峰，也仍舊在被男性凝視（pov）+身體分割+鏡頭平移的方式拍攝，受這種掠奪性的觀看方式的束縛。

拍攝性感男性時，他們總是全身入畫、並帶有動作元素。也就是說，男導演無意識地認為將男性軀體作為觀看客體加以直接展現會是一種禁忌，所以男性角色必須以精力充沛的動作自我保護，而女性角色則負責展現這種奇觀。

奧黛麗洛德認為，「用主人的工具永遠無法拆除主人的房子」，當使用男性凝視的手法來加強、重現和助長對女性的客體化時，即使對方是個暴女形象，還是不會具有顛覆的潛力。



《末日狂花》劇照。圖：網上圖片

## 2、復仇女性/女同性戀，有理由的暴力/有理由的復仇

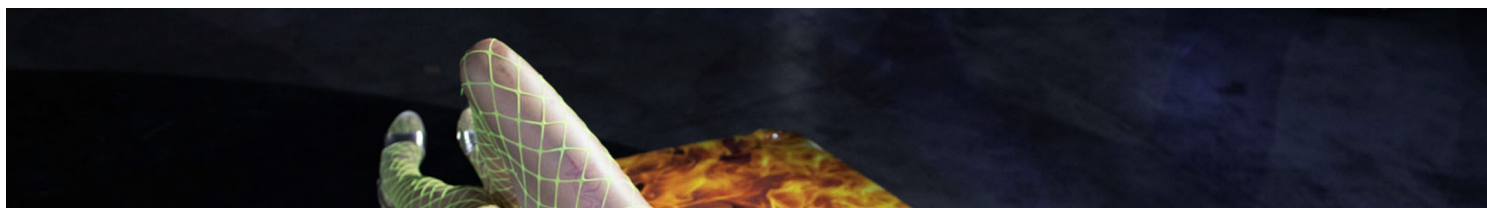
刻畫暴力的女性時，她們的反抗和暴力一定需要某些理由才可被理解，比如被男權社會深深傷害的可憐形象——她們的暴力需讓人同情，才能削弱由她們越軌行為所造成的破壞。

另一種形象則是復仇女性。如《我唾棄你的墳墓》系列中的珍妮弗，《末世狂花》中的塞爾瑪與路易絲等。《末世狂花》中存在三次較為重要的女性施加於男性的暴力，但這幾次暴力行為的基礎都是男性對女性的侵害。第一次是塞爾瑪在酒吧中被男性試圖強暴，在男子的持續挑釁中，曾經被強暴過的路易絲開槍將男子射殺。第二次是她們用來逃命的錢被偷竊一空後，塞爾瑪持槍搶劫便利店。第三次是塞爾瑪開槍打爆了一輛一路對她們污言穢語的司機的油罐卡車。而在火光沖天中，她們對使用惡毒語言詛咒她們的司機開懷大笑，則是她們人生中最後一次與男權對抗的微弱勝利。

通常，刻畫暴力的女性時，她們的反抗和暴力一定需要某些理由才可被理解，比如被男權社會深深傷害的可憐形象——她們的暴力需讓人同情，才能削弱由她們越軌行為所造成的破壞。不僅如此，她們的形象又在銀幕上以被掠奪的方式拍攝，提供視線快樂。

而另一種暴女則會被描繪成女同性戀的形象，比如《女魔頭》中的沃諾斯和西爾比，《驚世狂花》中的薇拉和高琪。沃諾斯因為童年的不幸而染上毒癮，為了生計十來歲就開始了賣淫的生活。後來因為女朋友西爾比對於金錢的需求而走上了殺人的不歸路，成為公路上心狠手辣的女魔頭。她犯罪的理由都是可被理解的——童年悲慘，且是個女同性戀。《驚世狂花》中薇拉是黑社會老大的女人，遇上高琪後，也是為了逃離黑老大，和高琪一起聯手設計了黑老大，拿着錢遠走高飛。

所以即使女性在一些電影中成為了暴力的實施者，她們仍舊是被觀看的對象，仍舊是為以父權和男性中心而塑造的角色，最終會符合女性刻板形象，並不會威脅到父權制的規範。並且這些暴力行為都是「可被理解的」，女性只有跟男性一樣「保家衛國」/「男性的配偶」（小丑女）/「被男性傷害」「是女同性戀」，她們才有可能展現出暴力行為，她們才具有威脅性。





《鈦》劇照。圖：網上圖片

## 直到「不可被理解」、「不可理喻」，才是真的顛覆？

當文化觀念無法解讀男性或女性的身體時，以及當性別的現實受到質疑時，就會發生顛覆。——巴特勒

巴特勒認為性別是被表演和規訓的，正如上文所說，通過不斷生產符合父權制框架的文化話語，維護了主導和從屬的性別二元框架。也就是說，就算偶爾從表面上來看，一些新的女性形象/一些新的性別形象出現在文化話語中，但如果仍舊圍繞男性話語/仍舊用男性凝視來建造符合傳統男性審美的形象/背離傳統男性審美的形象，這仍是以男性話語為標準，在其中轉圈，並且通過塑造其表達方式（仍舊是浪漫的異性戀愛情的框架）和結局（死亡或者歸順），甚至最後會鞏固男性話語的霸權地位。

因此只有不斷地創造出一些不能被理解的女性/或者其Ta性別，才會具有顛覆性，具有巴特勒說的「擾亂父權制和二元性別的力量」。酷兒理論家 J-Halberstam 提議酷兒女權主義者可以拒絕僅有的選擇——自由主義術語中的自由或死亡——以思考抵抗的策略，即便那是一種不被理解的方式和語言，以拒絕、不相稱的方式表達自己，建造屬於自己的房子，用自己的工具（女性電影鏡頭語言/女性自身的故事）不斷強勢輸出內容的能力，彌補缺失的，沒有被表象的，或許尚未被理解的部分。尤其是關於性，憤怒與暴力。

在《前途似錦的女孩》中，導演就有意識扭轉男性凝視在歷史上不斷積累獲得的權力力量。凱茜有意地在

酒吧裝醉，被心懷不軌的男性護送、哄騙回家、然而，當男性將手伸向凱茜身體時，之前還說話含糊走路踉蹌的她突然翻身坐起，盯着攝像機，盯着電影中的男人，盯着觀眾，毫無醉態且氣勢逼人地質問：「你在幹什麼？」這些男子被嚇得大叫，認為她是瘋子，並立刻失去了興致，有的甚至向她道歉。她在早晨醉醺醺地路過一個工地時，工地上的男人對着她吹口哨，調笑，她就靜靜地盯着那些男人。那些男人就自己惺惺地閉了嘴幹活去了。

酷兒理論家 J·Halberstam 提議酷兒女權主義者可以拒絕僅有的選擇——自由主義術語中的自由或死亡——以思考抵抗的策略，即便那是一種不被理解的方式和語言，以拒絕、不相稱的方式表達自己，建造屬於自己的房子。

反向的女性凝視帶出的問題是，凝視到底有多大的力量？或者說是什麼樣的一個系統，如何地作用使凝視，尤其使男性對於女性的凝視產生了力量？

《生吃》和《鈦》更是臭名昭著的「令人噁心」的電影。生吃中的賈斯汀的食肉慾望，性慾望，暴力，在女導演茱莉亞的鏡頭下，幾乎和男性，和男性話語也沒有關係，她在追尋和探索自己的慾望，非常不道德，也非常令人難以理解。《鈦》中的Alexia更是不遑多讓。是一個完全不能被父權制話語所定義的存在。一個終於不是在明面上被父權迫害的形象，也不是女同性戀殺手，更是和異性戀框架沒有一點關係。TA的暴力性也是完全沒有理由，找不到脈絡，找不到可以清晰被理解的緣由。

《珀爾》也是由《生吃》和《鈦》的製作公司A24發行的、以女性為主要角色的恐怖片。珀爾將少女的純情，野心，性慾望與殘暴毫不矛盾地結合在了一起。打破了純潔女性與妓女的二元界限。她戲耍觀眾，有時她只是個簡單的心懷明星夢想、又飽受母親折磨的純真苦命乖乖女，但是下一秒就拿着鵝去喂鱷魚，和稻草人做愛。在電影中，我們可以感受到珀爾「理所當然」的憤怒，她是受害者，她很憤怒，對於戰爭背景下物資的匱乏，數不清的農活，照料癱瘓生活不能自理的父親這些勞動的辛苦，還有母親的嚴苛，對於性的不滿足，對於夢想的不能實現。但觀眾又抓不到她的變化脈絡，純情和殘暴在她身上共存。她不是一個符合男性凝視，符合男性中心敘事所預期路線的形象。

那麼這幾部是「完美」的女性電影嗎？當然不是。

《前途似錦的女孩》最初劇本的結尾，是兩個男人把凱西的屍體燒掉。導演埃默拉爾德·芬內爾個人覺得這樣充分表明了現實中很多女孩抗爭無用的悲慘結局。但製片方覺得這個結尾太殘忍了，讓她修改。她才又加入轉折，表明凱西做了有去無回的準備，提前把證據寄出去，並在婚禮當天給前男友Ryan發了定時短信，顯示出了她有些黑暗、扭曲的幽默感。導演其實最希望的結局是她去那個單身派對，把裏面的男人都殺光。可是她並沒有這樣寫，因為這樣看似痛快卻不符合「現實」。

《生吃》和《鈦》也被指責存在厭女，因為用了很多男性凝視的鏡頭；而《珀爾》的前一部《X》也是如此，被認為具有很多性化女性的鏡頭，而《珀爾》幾乎規避了這些問題，我個人覺得這是因為飾演珀爾的女演員米婭高斯參與到創作中的原因。無論女導演如何努力，電影創作總是一個團隊合作，男性掌控電影行業（包括發行製作）的歷史悠久。

導演 Eliza Hittman 說在2013年時帶着自己的第一部長片去參加聖丹斯時，找不到經紀人和發行商，男性製作人說女性電影人的電影不合他們的口味，而他們的名單中都是男性的作品。《阿黛爾的生活中》的女演員蕾雅賽杜說，長時間赤身裸體拍攝性愛戲，非常羞辱人，讓她覺得自己像個妓女，而這部影片得了戛納最高獎，鼓勵了導演在後一部電影中讓演員大量飲酒，來得到他的真實性愛戲。

## 政治氛圍和社會文脈中正在出現一種和之前截然不同的與主流媒體的聯結。

可是近來越來越多的暴力女性/不可被理解的女性形象的出現：《瞬息宇宙》中以亞裔婦女&主婦（研究表明暴女是家庭主婦的比例只有4%）身份出現的暴女和酷兒boss女兒，都是令人欣喜的存在。政治氛圍和社會文脈中正在出現一種和之前截然不同的與主流媒體的聯結。

對於建立自己的房子和尋找自己的工具我們來說，我們仍在探索，而且會永遠探索。但是一點點，一部部電影的嘗試，一定會逐漸成為一種歷史，形成傳承，去創造，去挖掘不同的女性形象。最重要的是：我們願意說出我們的所想，並重新思考所有。