

创伤与修复：华语女性酷儿电影表现研究

TRAUMA AND RECOVERY: THE REPRESENTATIONS OF QUEER  
FEMALE IN CHINESE-LANGUAGE FILM

李春裔

LI CHUNYI

DOCTOR OF PHILOSOPHY (CHINESE STUDIES)

INSTITUTE OF CHINESE STUDIES

UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

JUNE 2022

创伤与修复：华语女性酷儿电影表现研究

TRAUMA AND RECOVERY: THE REPRESENTATIONS OF QUEER  
FEMALE IN CHINESE-LANGUAGE FILM

By

李春裔

LI CHUNYI

A thesis submitted to  
Institute of Chinese Studies,  
Universiti Tunku Abdul Rahman,  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy (Chinese Studies)  
June 2022

## 摘要

酷儿理论与女性主义思潮挂钩后，酷儿电影的创作开始成为艺术化的探索性领域，时代思潮的进步推动着华语女性酷儿电影创作的喷发，华语女性酷儿电影成为探索女性身份焦虑和身份认同的场所。随着华语区域之台湾在二零一九年率先将同性婚姻合法化，将华语女性酷儿电影作为范例研究，探讨酷儿女性乃至女性的心理发展，具有更加现实的意义。本论文从四个维度综合论述华语女性酷儿电影文本，分别是创伤、身份认同、内在客体关系和隐喻心理意向的符号维度，引入心理学对华语女性酷儿电影中表现的女性内心冲突进行分析。论文的研究目的细化为以下四点：（一）从文本分析的角度分析华语女性酷儿电影，综合讨论华语女性酷儿电影中反映的女性心理发展特点；（二）对被选定具有代表性的华语女性酷儿电影进行深入的个案分析，详细的探讨女性酷儿们内心的冲突、根源以及修复状况；（三）归类分析影片中隐喻心理意向的电影符号；（四）研究目的还包括分析总结当前的华语女性酷儿电影的共性特质以及现阶段酷儿女性表现的缺憾或待完善之处。

在创伤维度的探讨下，第一节通过综合分析发现女主角对于创伤的处理方式持两种截然不同的心理导向：逃避真实和面对真实。以《爱丽丝的镜子》《爱奴》和《刺青》中小绿为例，当影片中个体内心无法容纳创伤下的丧失所导致的复杂情绪时，她们过度运用防御机制处理创伤，以拒绝面对真实的丧失；以《命运化妆师》《飞跃情海》以及《刺青》中阿竹为代表的部分女主角有幸获得环境的支持，容纳创伤下悲伤复杂的情绪并对丧失进行哀悼后，重新建立与正常生活的联系，获得创伤下的疗愈重生。第二节和第三节以《植物学家的女儿》和《蝴蝶》

为例，影片中的酷儿女性采用逃避真实、面对真实的心理导向下，迥异的内心冲突与防御模式。

在身份认同维度的探讨下，第一节综合分析发现女主角的身份焦虑分别源于少女自我同一性的整合程度、以及女性与外界环境要求的角色美德偏差时引发的身份挣扎。表现青少年自我同一性的影片往往采用开放式结尾，表现少女的未来具有多重可能性。《蓝色大门》《渺渺》展现出逐渐弥合的自我同一性，《美少女之恋》中米雪儿、《美丽在唱歌》中陈美丽则展现出少女阶段的流动性取向的特点；在社会身份认同中挣扎的女性，《爱·面子》中小薇、《双镯》中秀姑为代表的女主角获得环境的支持走向自我认同，以《唐朝豪放女》中鱼玄机、《双镯》中惠花、《美少女之恋》中珍妮为代表，在时代或区域文化情境下游离始终无法获得新的社会身份。第二节与第三节，分别阐述《今年夏天》和《爱·面子》认同整合，是从异质文化冲突中改造环境，到性别认同障碍探讨酷儿女性对自身抉择的反思过程。

在内在客体关系维度，第一节综合探讨华语女性酷儿电影，从女主角的内在客体和与之相伴的情绪进行分析，内心留存的客体间互动关系是引导她们抉择的关键，当女主角与外界新客体发生互动时，旧有的内在客体关系具有改变的可能性。以《蝴蝶》《命运化妆师》为例，当这类拥有脆弱母亲的女主角，发觉被不知情的深爱时，她们开始通过良性退行重建内在客体关系；以《今年夏天》《七月与安生》中安生为例，这类拥有叛逆母亲的女主角，内在客体具有桀骜不驯的生命力，旺盛的生命力引领她们变更旧有的内在客体关系；令人惋惜的是拥有因完美而无法战胜的母亲的女主角，如《游园惊梦》中荣兰和《七月与安生》中七月，她们却在经历新的客体关系模式时无法突破困境。第二节通过《七月与安生》

分析在不同家庭环境下养育的两位少年伙伴，她们视彼此为灵魂伴侣，却在相异的内在客体关系下，发展出不同的爱和攻击的模式。

在隐喻心理意向的符号维度下，按照创伤类、身份认同类、内在客体关系的主题入手，对表现酷儿心理意向的符号解码、梳理分类。电影中蕴含丰富的表现心理意向的符号。空间运用、色彩调配、民俗、书写、面具、镜子、以及特效渲染的画面经过符号化的运用，将非理性的心理活动，以及难以言表的心理意向，外化为充满情感与生命力的视觉感受，潜移默化的引导观影者对影片的解读。

华语电影的创作者为颠覆社会常规的酷儿题材寻获一条温和、文艺的电影之路，剧情关照酷儿女性所遭受的困境，探讨酷儿女性内心的冲突以及整合修复路径，这种从破碎到修复的叙事结构，弥补了西方酷儿女性电影特有的边缘化叙事破碎感，从边缘叙事步入主流叙事。当前的华语女性酷儿电影具有以下四个特点：首先影片并非呼吁或维护女性酷儿权利而是拓展独特的女性拍摄视角，其次女性酷儿恋情不仅呈现出爱与支持的互动模式也同样涉及女性间的情感攻击，再次虽然酷儿电影以揭示反传统的两性观念为目标，但是华语女性酷儿电影并非全然以贬义男性的方式强调女性恋情，最后影片呈现的酷儿女性内心发展阶段普遍处于二元母婴关系，缺乏超越二元关系的心理进程。

本论文的研究突破了以往从酷儿理论的性别研究，或是古典精神分析中的伊底、自我和超我的冲突中分析酷儿女性心理的的局限，而是将研究聚焦于华语女性酷儿电影中的女性精神世界与外界客体所发生的碰撞，分析女性内心的防御与修复，将酷儿女性置于普通的人性观察与关怀下，拓宽了对电影中女性表现分析的视域，也为研究华语电影中女性创伤与修复历程做出贡献。

关键词：华语女性酷儿电影、创伤、修复、认同、内在客体关系

## **ABSTRACT**

### **TRAUMA AND RECOVERY: THE REPRESENTATIONS OF FEMALE QUEER IN CHINESE-LANGUAGE FILM**

**Li Chunyi**

This study is an integrated discourse analysis of film texts of Chinese-language queer women films, in which representations of female's inner conflicts are analyzed from four dimensions, namely, trauma, self-identification, inner object relations, and metaphorical signs denoting one's psychological intentions. Correspondingly, this study seeks to achieve four objectives as follow: (1) to understand the context of female psychological development as reflected in Chinese-language queer women films based on textual analysis; (2) to explore in detail queer women's inner conflict, its causes and state of recovery in selected representative Chinese-language queer women films analyzed as case studies; (3) to organize and categorize filmic signs denoting metaphorically one's psychological intention; and (4) to identify and conclude common characteristics observed of contemporary Chinese-language queer women films, as well as shortcomings of, or areas that needs to be improved in, the studies of queer women representations in contemporary Chinese-language queer women films.

Under trauma dimension chapter, the integrated analysis in the first section indicate that the main female characters adopt two approaches with conflicting

psychological orientations in dealing with trauma: escape the reality and face the reality. Under the same dimension, different inner conflict and defensive modes of the queer women, brought about by different external environments where they live, are identified in the second and third section respectively of this chapter.

The integrated analysis based on the dimension of self-identification in the first section suggests that the identity anxiety suffered by the main female characters is stemmed from the integration level of ego identity of adolescent girls, as well as from the identity crisis triggered by the discrepancy between the females' own needs and the virtuous characters required of them by external environment. The films featuring adolescent identity ego usually adopt an open-ended ending that hints at many possibilities about the future of the adolescent girls. Girl.

Under the chapter dealing with the dimension of inner object relations, the results indicate that the key factor that determines the type of life chosen by the main female characters is the interactive object relations imprinted in their inner heart. When the main female characters interact with new objects from outside world, the old inner object relations may possibly change.

Under the chapter dealing with the dimension of metaphorical signs that imply one's psychological intentions, the author seeks to decipher and categorize the signs metaphorically denoting queer's psychological intentions. There are abundance of metaphorical signs implying psychological intention, which are used to externalize irrational mental activities and psychological intentions that are hard to express verbally into visual perceptions full of emotion and life vitality, which in turn subtly



guide the audience on their interpretation of the films.

In order to find a milder and more artistic way for the queer themes that contradict the conventional social norms, the story plots highlight queer women's predicament, explore the inner heart conflicts of queer women and the integration of road maps to recovery. This narrative structure has made up for the limitation of marginalized narrative approach which is unique to the Western queer women films, and thus transforming the marginalized narrative into a mainstream narrative. This study has made a significant breakthrough in overcoming the limitation posed by gender research based on queer theories, or the constraints of analyzing queer women's psychology posed by classical psychoanalysis of conflicts among id, ego, and superego. By focusing on the clash between female's mental world and objects in outside world, and by analyzing female's inner defense and recovery mechanisms, this study has placed queer women under normal humanity observation and attention, and as a result of which, broadening the horizon of the studies of female representations in films as well as contributing to the understanding of female's trauma and recovery process in Chinese-language queer women films.

Keywords: Chinese-language queer women film, trauma, recovery, identification, inner object relations

## 致谢

生活如同影像一般，不及思考便以每秒二十四幅画像闪过，转瞬即逝的组合成生活，我的读博历程辗转坎坷并不顺利，读博期间结婚生子有了独立小家庭后，开始经历生活的波折与磨砺，来到拉曼大学却是一段人生的小确幸，让我重新体验朝气蓬勃的青春校园氛围。

艺术建构源于生活，精神自我的结构决定着个体如何思考和理解世界，分析影像世界中女性表现的过程，也是我重新思考生活的历程，研究影像世界中的酷儿女性心理，也是我重建内在自我世界的过程。博论成稿先后经历了三次大的修改，论文纲要在撰写整理过程中逐渐清晰成型。

首先要感谢导师廖冰凌老师和副导黄丽丽老师，廖老师予以我足够的学术空间和自由，我试图为华语电影中的酷儿女性与心理学研究建立关系时，她用敏锐的视角和娓娓道来的语气，提点我论文缺陷和要害，又充分的给与我研究过程中试错与修正的空间，这是我十分需要的。她将严谨理性的治学态度与温和婉约的气质融合，以言传身教的方式成为我学术道路的榜样与明灯。黄老师踏实勤勉，她提点我参与学术会议，及时提供学术交流信息，她认真审阅我的论文，提出中肯的意见与鼓励，我非常感激她的务实与亲切，从不对我施加额外的压力。

其次，我要感谢教授研究方法课与阅读指导课的陈中和老师，他善意的提醒我论文的选题盲区，并且多次强调问题意识的重要性；感谢在论文开题阶段提出宝贵意见的考委老师们，帮助我多角度审视研究切入点；感谢中华研究院中从事行政工作的老师们，协助我办理诸多校务程序，感谢你们付出的时间和精力。感谢受邀参加由张晓威老师作为发起人的国际化学术交流会议——华夷风起：槟城文史研习营，借由研习营中我多方位的了解马来西亚华人在地文化，重新思考生

活了十几年的槟城，学习将理论与实践结合。还有，感谢黄文斌老师主理的每月读书会，读书会以模拟学术会议的形式，创造出互敬互爱的学术氛围，丰富了我的学科视野。

最后，感谢我的家人。在撰写初稿和修改初稿的两年中，丈夫一力承担起照顾家庭和教养女儿的重担，女儿也十分乖巧地不打扰我学习，感谢父母对早已过而立之年的我提供物质和精神的支持，没有你们的支持与爱护，我无法完成博士论文研究，博士求学之路是一条清贫寂寞之路，你们的鼓励与宽容是支撑我走完全程的动力。

## APPROVAL SHEET

This thesis entitled “创伤与修复：华语女性酷儿电影表现研究” (**TRAUMA AND RECOVERY: THE REPRESENTATIONS OF QUEER FEMALE IN CHINESE-LANGUAGE FILM**) was prepared by LI CHUNYI and submitted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Chinese Studies at Universiti Tunku Abdul Rahman.


Approved by:



---

(Associate Prof. Dr. Liao Ping Leng)  
Associate Professor/Supervisor  
Institute of Chinese Studies  
Universiti Tunku Abdul Rahman

Date: 24 June 2022.....



---

(Assistant Prof. Dr. Wong Lih Lih)  
Assistant Professor/Co-supervisor  
Institute of Chinese Studies  
Universiti Tunku Abdul Rahman

Date: 26 June 2022.....

**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES**  
**UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

Date: 12/6/2022

**SUBMISSION OF THESIS**

It is hereby certified that **LI CHUNYI (ID No: 17ULD06754)** has completed this thesis entitled “**创伤与修复：华语女性酷儿电影表现研究**” (**TRAUMA AND RECOVERY: THE REPRESENTATIONS OF QUEER FEMALE IN CHINESE-LANGUAGE FILM**) under the supervision of Associate Prof. Dr. Liao Ping Leng (Supervisor) from the Institute of Chinese Studies, and Assistant Prof. Dr. Wong Lih Lih (Co-Supervisor) from the Institute of Chinese Studies.

I understand that the University will upload softcopy of my thesis in pdf format into UTAR Institutional Repository, which may be made accessible to UTAR community and public.

Yours truly,



---

(LI CHUNYI)

## DECLARATION

I, LI CHUNYI, hereby declare that the thesis is based on my original work except for quotations and citations which have been duly acknowledged. I also declare that it has not been previously or concurrently submitted for any other degree at UTAR or other institutions.



---

(LI CHUNYI)

Date: 12/6/2022

# 目录

摘要	·ii
ABSTRACT	·vi
致谢	·ix
APPROVAL SHEET	·xi
SUBMISSION SHEET	·xii
DECLARATION	·xiii
目录	·xiv
第一章绪论	
第一节 研究背景	·1
第二节 研究问题与研究目的	·7
第三节 研究方法	·8
第四节 理论架构与相关概念的界定	·15
第五节 华语女性酷儿电影的归类整理	·26
第六节 文献回顾	·31
第二章 酷儿女性创伤下的情感映像	
第一节 酷儿女性的疗伤之路	·44
一. 创伤的心理学概念	·44
二. 酷儿电影呈现创伤影像	·45
三. 创伤的困境建构	·51
四. 创伤疗愈历程	·55
小结	·61

第二节 创伤下的共生——《植物学家的女儿》	63
一. 孤岛植物园中奇异的共生关系	64
二. 灾难幸存孤儿的过度防御	66
三. 植物园人文环境的精神冲击与疗愈	68
四. 重复唤起创伤体验	70
小结	72
第三节 创伤下的强迫性重复——《蝴蝶》	74
一. 被压抑的创伤体验	75
二. 两次分离-个体化失败	77
三. 创伤的修复路径	79
小结	82
第三章 酷儿女性身份焦虑话语	
第一节 酷儿女性的身份认同之旅	83
一. 身份认同的概念与视角	83
二. 酷儿电影中凸显的女性认同危机	85
三. 酷儿女性身份认同的探索	90
四. 救赎者设置与开放式结局	95
小结	99
第二节 异质文化冲突——《爱·面子》	101
一. 过度融合的家庭环境无法明确自我界限	101
二. 文化冲突：唐人街与美国多元社会之间的分裂	104
三. 文化分歧下冲突的修复与延续	109



小结·····	111
第三节 性别认同障碍——《今年夏天》·····	113
一. 俄狄浦斯期受阻后的性别认同窘境·····	114
二. 竞争与合作的割裂·····	117
三. 女性生存空间的制约·····	119
四. 酷儿女性的对抗方式·····	122
五. 坦诚脆弱化解家庭危机·····	124
小结·····	127
第四章 酷儿女性内在客体关系图景	
第一节 酷儿女性的内在客体世界·····	129
一. 自体范畴下的内在客体关系·····	129
二. 酷儿女性的母亲类型·····	131
三. 建构酷儿人物的精神内核·····	135
四. 剧情导向女性自我成长·····	143
小结·····	146
第二节 双主角客体关系互动式建构—《七月与安生》·····	148
一. 立体式反衬养育环境·····	148
二. 心理匮乏之异同·····	150
三. 双女主内在客体互动需求·····	153
四. 创造媒介人物模糊女性情愫·····	154
五. 内在客体关系互动—当嫉羨遇到嫉妒·····	156
六. 结局的三种隐喻·····	162

小结·····	165
第五章 酷儿心理意向符号解码	
一. 创伤与修复类符号·····	167
二. 认同危机类的符号·····	174
三. 色彩调配呈现内在客体关系的情绪修复·····	180
小结·····	183
结论·····	184
引用文献·····	194
博士课程修读期间发表论文·····	206

# 第一章 绪论

## 第一节 研究背景

由于同性恋情存在于婚姻之外，既不会生儿育女，造成血统紊乱，也没有组成家庭，扰乱宗室秩序，因此中国古代社会在严格控制异性恋行为的同时，对同性恋基本上是宽容默许的，古代将男子与男子之间的同性爱情称为男风，“古代男风大体是在世人疑惑的目光下，以一种暧昧的状态存在于社会当中”。<sup>1</sup>著名中国古典小说《红楼梦》中，对当时喜好男风的现象有所描述，清代也有文雅赞美男风情谊的小说《品花宝鉴》，明末清初戏曲家李渔的戏曲《怜香伴》则是一部专门描写女同的作品。“从现存资料的记载来看，明确涉及同性恋内容的诗歌当属魏晋时期阮籍的《咏怀》之十二”。<sup>2</sup>古代描述男风和女同的媒介载体不仅包括小说、戏曲、诗歌，甚至还包括绘画，同性恋情也在秘戏、春宫一类的古代绘画图像中呈现，这在一定程度上反映出了同性恋情的盛行。

自从电影产业进入制片厂时代开始，剧情的讲述中心为常规的异性恋故事，酷儿式的性别身份表现在银幕上，仅仅是惹人捧腹的玩笑，是杂耍的插混打科式的逗乐，在早期即便作为新奇、异化的符号出现在银幕上，也往往处于被奇观化甚至被妖魔化的境地，而不是作为被叙述的对象。酷儿式的性别身份在现实生活中长期处于失语的状态，在影片中异化的阴柔男人和强悍女人式的演绎，被定型为早期的酷儿形象。例如在一九一四年的美国无声电影《佛罗里达魔法》（A

---

<sup>1</sup> 张在舟，《暧昧的历程——中国古代同性恋史》（郑州：中州古籍出版社，2001）页 25。

<sup>2</sup> 熊九润，〈中国古代同性恋述略——以古代的诗歌和小说为中心〉，《濮阳职业技术学院学报》2011年第5期，页 86。

Florida Enchantment) 中，女性在吃了富有魔力的变性种子后，她们易装西服长裤，成为追逐女人的好色之徒；一九二九年的德国无声电影《潘多拉的盒子》(Pandora's Box) 蕴含着潜在的同性恋情，一九三一年的德国影片《穿制服的女孩》(Girls in Uniform) 描述了女子寄宿学校中女生对女教师的爱戴与迷恋。早

期英文影片探索性的演绎酷儿特质，仅仅停留在想象层面人物形象处理方式和表面化的表演，只是为了引发搞笑的戏剧效果，并不是深入人物内部的真实状态与心理演变过程。

进入八十年代中后期，酷儿理论（Queer Theory）的思潮兴起，开创了一种全新的性别视角。“酷儿理论是在 20 世纪 80 年代作为第三次女性主义运动浪潮<sup>3</sup>和男女同性恋研究的一个分支出现的。顾名思义，男女同性恋研究主要关注的是同性恋的行为，而酷儿理论扩展了它的含义，扩大了它所包含的人群”。<sup>4</sup>性别平权运动从外在权利的争取，发展至内在身份意识的觉醒；不符合常态的性别群体基于对尊严和认同的渴求，将权利议题化，并且以议题为中心形成某种身份，为集体争取共同利益。

---

<sup>3</sup> 概括地说，西方女性主义运动经历了三次浪潮。第一次运动浪潮主要发生在 19 世纪末 20 世纪初的妇女解放运动，主要的诉求是女性在经济上与男性平等，各国妇女积极争取选举权。妇女运动的第二次浪潮始于 20 世纪 60 年代早期至 70 年代后期，主要处理的是女性在工作、薪水、受教育方面的不平等，妇女的堕胎权以及妇女在家庭或工作中的性别角色。更为重要的是，正是在此次浪潮中，女性主义研究的热潮逐渐形成了，或者说，女性主义研究实际上就是女性主义运动在学术理论领域方面的延伸。第三次女性主义运动浪潮始于 20 世纪 80 年代，一直持续到现在，我们又把它称之为后现代女性主义，受到后现代主义思想的影响，此次思潮主要致力于实现各种不同身份的女性在性别方面的平等：黑人女性、少数民族女性、双性恋女性、同性恋女性、变性女性、来自于后殖民地区以及社会底层的女性。也正是在此次运动浪潮当中性别研究开始进入人们的视野并且逐渐为人们所熟悉。资料来源：魏天真、梅兰，《女性主义文学批评导论》（武汉：华中师范大学出版社，2011）页 7。//史可扬，《影视批评方法论》（广州：中山大学出版社，2009）页 233-237。

<sup>4</sup> 王敏，〈酷儿理论、性别研究与女性主义的关系浅析〉，《读与写·教育教学刊》2011 年第 8 卷第 4 期，页 42-页 51。

这样的思潮下，电影精神分析学家劳拉·穆尔维<sup>5</sup>（Laura Mulvey），在《视觉快感与叙事电影》（“Visual Pleasure and Narrative Cinema”）中提出观影角度的差异，劳拉·穆尔维认为20世纪30年代到50年代的经典好莱坞电影中出现的优美女性形象，她们的存在是为了激发和满足男性视角的观看需求。受此思维的影响，早期由酷儿理论发展出的电影中的女性形象，拒绝男性观赏眼光的“色情观看”<sup>6</sup>，颠覆传统的女性形象，试图在影片中建构双性气质的形象，具有代表性的作品有《美丽佳人奥兰朵》（Orlando），影片中女主角奥兰朵是双性气质的代表。

虽然酷儿理论是致力于探讨新的性别关系，并力图扩大到所有人群的理论，但是“新酷儿电影”（New Queer Cinema）<sup>7</sup>运动的作品更多的是表现男同性恋的影片，如一九九九年的《天才雷普利》（The Talented Mr. Ripley）、一九九六年中国大陆的《东宫西宫》。回顾华语女性酷儿电影史，华语电影中出现女性酷儿的剧情要比西方晚了近半个世纪，有迹可循的第一部具有女性酷儿情节的华语电影，是香港邵氏影业在一九七二年推出的《爱奴》，影片以同性、色情式的演绎方式吸睛，女性酷儿成为新奇、异化的景观出现在银幕上争夺市场票房。随着酷儿理论的传播和女性主义思潮涌起，华语电影中的酷儿女性不再简单异化为吸睛的符号，开始出现以酷儿女性作为主角，并且深入她们的家庭生活和内心发展轨迹的电影。

---

<sup>5</sup> 劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）是当代著名的女性主义电影理论家、导演、制片人，早期代表作《视觉快感与叙事电影》是女性主义电影理论的奠基之作。

<sup>6</sup> 该词语来源于女性主义电影理论家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）的著作《视觉快感与叙事电影》，她认为经典好莱坞电影的三种主要叙事模式是三种男性窥视模式，她通过该文首次成功地将精神分析引入女性主义电影研究，发现了经典好莱坞电影制造过程中男性中心的事实。

<sup>7</sup> 《画面与音响》（Sight & Sound）杂志在一九九二年发表了美国女权主义批评家鲁比·里奇（B. Ruby Rich）的文章 New Queer Cinema，该文评论了近年在电影节圈子中涌现出一批同性恋电影，并创造了“New Queer Cinema”这个用语，“New Queer Cinema”被翻译为“新酷儿电影”或“新酷儿浪潮”。自此，“酷儿电影”成为一种新的类型片。

电影作为媒介有能力以某些方式表现世界，意义可以通过多种方式来建构。由于在传统的以男性主导的异性恋影片中，女性的身份将非常容易受到父权象征秩序的左右和影响，在现有父权思维模式和观念的电影中女性角色，难以呈现革新性的女性身份。女性酷儿电影中的女性主角，在剧情设置的冲突下承受着外部社会环境施加的压力与歧视，内心也存在许多的矛盾与挣扎，她们在外部社会环境与内部心理冲突下选择、把控命运轨迹的种种行为，建构出调动观众情绪体验的鲜活艺术形象。因此华语女性酷儿电影中呈现的女性形象，十分具有文本分析的价值，对于影视作品中的女性身份研究具有特别的意义。

## 第二节 研究问题与研究目的

电影作为一种艺术表达形式而存在，它的优势是通过生活化的演绎方式让观众获得多重角度看待问题。在华语女性酷儿电影中，有时展现的内容未必是美好的甚至是残酷的，却能够提供更多对人性的观察和了解，从更广阔的视角体现对女性命运的关怀。

本论文以“创伤与修复——华语女性酷儿电影表现研究”为选题，将心理学理论引入华语女性酷儿电影的文本研究中。本文研究的两大问题是：一、综合讨论华语女性酷儿电影中的女性心理发展特点呈现怎样的图景，并且归纳反映酷儿心理意向的影像符号；二、当前华语女性酷儿电影的共性特质以及对影片中所演绎的酷儿女性心理发展的缺憾在何处。论文的研究目的则具体细化为以下四点：

（一）从文本分析的角度分析华语女性酷儿电影，综合讨论华语女性酷儿电影中反映的女性心理发展特点；（二）对被选定具有代表性的华语女性酷儿电影进行深入的个案分析，详细的探讨女性酷儿们内心的冲突、根源以及修复状况；（三）归类分析影片中隐喻心理意向的电影符号；（四）研究目的还包括分析当前的华语女性酷儿电影的共性特质以及对影片中所塑造的酷儿女性心理的缺憾之处或有待完善之处。



### 第三节 研究方法

本论文拟采用文本分析的方式，以心理学相关理论为研究方向，对影片中的女性表现进行分析论述。首先在创伤、认同、内在客体关系的心理学维度综合分析酷儿女性心理表现的特点，其次在前文特点的基础上对选定的电影个案探讨分析，继而归纳和梳理华语女性酷儿电影中隐喻心理意向的符号。

#### 一. 文本分析

文本分析是一种主要适用于研究文化、媒体、大众传播等其他他人创造的有意义的作品分析。

“文本分析是一种研究者采用的研究方法，主要用于文化研究、媒体研究、大众传播研究等等，来收集人们如何理解他们周围世界的信息。在进行对电影、杂志、小说、广告等等的文本分析，研究者尝试去系统化的推论和破译有关文本中所组成的最有可能的诠释和意思”。<sup>8</sup>

文本分析的方法经常被用来研究电影语言，电影作为一门独特的艺术，在制作过程中，导演和编剧将现实生活中存在的思想观念和现实景象呈现在电影中，通过摄影、场面调度、运动、剪辑和声音等技术手段呈现导演所要表达的思想。电影的制作耗资巨大，电影工业化生产的最终目的是为了票房的盈利，因此影片在剧情叙事上获得观众的认同、在情绪表达上引起观众的共情是电影创作的重要考量。只有当影片呈现的思想获得社会大众认同时，才能够吸引观众进入电影院线中观看，制片方才能够从票房中得到的盈利。因此，电影艺术是“人们将他们

---

<sup>8</sup> Alan McKee, *Textual Analysis: a beginner's guide* (London: Sage Publications, 2004), 1.

的历史、信仰、态度、欲望和梦想铭记在他们创造的影像里”。<sup>9</sup>观看影片是信息加工的过程,一方面电影是释放信息的源泉,释放各种具有意向的符号,另一方面观影者接收信息,注意力集中在接收信息并且进行分析的思维中。分析解读电影文本便是在认知层面把电影艺术所呈现的信息汇集在一起,对影片中的情境进行选择 and 解读,将电影中明显存在的信息和隐藏的信息解读出来。通过解析和诠释电影文本,将文本中所涉及到的社会价值理念连接起来,如心理学理论、女性主义理论、符号学理论、社会学人类学思想等等,将这些理论应用到文本之中。

在文本分析中有“互文性”(intertextuality)和“语境分析”[(con)textual analysis]的概念,“互文性”指文本不能孤立的存在,文本存在于当时的历史文化和价值体系中,并且思考文本接触了哪些思想观念,再分析论述这个接触是怎样构成了文本的意义。“广义的互文性指任何文本与赋予该文本意义的文化、符号和表意实践之间的互涉关系,这些文化、符号和表意实践形成了一个潜力无限的文本网络”。<sup>10</sup>“语境分析”是指文本存在于相应的历史背景中,脱离了历史背景的文本是失去意义的。换句话说,文本分析“不仅应该要留意那些被明讲出来的话语,也要去审慎探究言谈所造成的互动,而那些没被说出的,或是不可说的隐藏讯息,更是不可忽略的线索”。<sup>11</sup>

文本分析曾经因为其意识形态批评,被贬义为是一种主观的研究方法,被认为没有客观根据,但是文化研究者是在标定的意识形态历史背景中分析文本的定位,“不容否认的是媒体文本终究是某种历史决定下的产物,可以反映出某个时

---

<sup>9</sup> 路易斯·贾内梯著、焦雄屏译,《认识电影》(北京:世界图书出版公司,2008)页1。

<sup>10</sup> 李玉平,〈文性定义探析〉,《文学与文化》2012年第4期,页18。

<sup>11</sup> 游美惠(Mei-Hui You),〈内容分析、文本分析与论述分析在社会研究的运用〉,《调查研究》2000年第8期,页32。

代中的意识形态趋势（或时代精神）”。<sup>12</sup>文本分析不仅仅分析文本本身，而且将建构文本相关的社会场址（institutional sites）和历史文化因素纳入分析之中，所以文本分析也是建立在客观物质基础上这一点不容忽略。如 Chaplin 所言：“社会研究是研究社会论述的社会论述，所以文本被建构出来的社会过程本身就非常值得去揭露”。<sup>13</sup>文本就是置身于整个文化环境的体系中，电影的文本分析通过影片的细节，将细节表达出的整体思想与当时的文化环境因素联系起来，才能对电影的文本有更加切合实际的深刻理解。

## 二. 以精神分析的批评视角分析艺术形象

### （一）影片精神分析批评视角

电影精神分析批评方法关注的是电影作品潜在的、被显在内容所伪装和掩饰着的无意识隐意，它竭力的穿透影片的表层信息进入影片无意识深层，揭示电影背后隐藏的秘密。“对具体影片进行精神分析批评，主要有影片人物形象的无意识心理、电影作者的创作心理和影片观众的观影心理这三个切入角度”。<sup>14</sup>电影作者的创作心理与影片观众的观影心理的切入角度可归咎纳入作者研究和受众研究的范畴。

对电影观众的欲望在荧幕上的投射及其满足、观众对影片的认同机制等等观影心理学属于受众研究范畴，这是当代电影精神分析批评中重要的一个角度，女性主义电影批评家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）将观影心理学与女性主义结合，

---

<sup>12</sup> 游美惠（Mei-Hui You），〈内容分析、文本分析与论述分析在社会研究的运用〉，页 19。

<sup>13</sup> Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation* (London and New York: Routledge, 1995), 281.

<sup>14</sup> 史可扬，《影视批评方法论》，（广州：中山大学出版社，2009），页 81。

创作了有代表性的批评文本《视觉快感与叙事电影》《恋物与好奇》。

对具体影片进行精神分析批评，对影片人物形象的无意识心理进行分析将是本论文拟使用的研究方式。影片人物形象的无意识心理可归属于艺术形象研究范畴，影片中的人物形象往往取自于现实中的人物，尤其是取自于影片编导的个人经验甚至是大的社会历史背景下的集体记忆，这些人物形象所代表的是一种复合的、立体的心灵世界。不仅仅是影片编导有意识的动机，还包括影片编导没有意识到的动机，“而电影精神分析批评的角度之一便是揭示这些人物形象背后的无意识心理动机和因素”。<sup>15</sup>许多精彩的人物精神分析如中国本土的鲁迅小说中阿Q的心理分析，欧美的如《女性的力量-精神分析取向》中的篇幅《〈本能〉中的美杜莎》，用精神分析的方式重新解读影片。

## （二）（精神分析为基础的）心理学

按照南京师范大学的心理学专家郭本禹的阐述，精神分析学科的发展路径可分为内部发展路径和外部整合路径。

“精神分析运动的内部发展路径可分为古典精神分析/经典精神分析（Classical psychoanalysis），自我心理学（Ego psychology）、客体关系学派（Object-Relations Theory/ Object-Relation School）、和自体心理学（psychology of self）”。<sup>16</sup>“社会文化学派的文化理论整合是精神分析的外部整合路径之一”。<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> 史可扬，《影视批评方法论》，页 81。

<sup>16</sup> 郭本禹，〈百年历程：精神分析运动的整合逻辑〉，《南京师大学报》（社会科学版）2007 年第 5 期，页 91-95。

<sup>17</sup> 郭本禹，〈精神分析运动的发展逻辑〉，《南京师大学报》（社会科学版）2006 年第 5 期，页 81-86。

弗洛伊德（Sigmund Freud）<sup>18</sup>创立的精神分析被称为古典精神分析，弗洛伊德精神分析的两大基石是潜意识和性本能<sup>19</sup>，他还提出精神分析的两个基本假设：一个是心理的三种性质，即潜意识、前意识和意识的划分；另一个是心理结构的三个部分，即伊底、自我和超我的划分。基于对性本能的看法，弗洛伊德提出了著名的“俄狄浦斯情结”，认为幼儿基于性本能冲动大多会形成“俄狄浦斯情结”，即恋母（父）情结。后来弗洛伊德的追随者对古典精神分析的核心观念发生分歧分裂，阿德勒（Alfred Adler）<sup>20</sup>提出性本能不是心理活动的决定因素，社会因素和个人生活经验才能决定人格发展的方向。“弗洛伊德古典精神分析理论与他的追随者在观念上的决裂，导致了后来被称为新精神分析的发展”。<sup>21</sup>

弗洛伊德的小女儿——安娜·弗洛伊德（Anna Freud）<sup>22</sup>直接继承和发展了父亲的精神分析理论，但是她不同意父亲对伊底的过分重视的观念，她更加重视自我的发展，并且形成和发展了自我心理学。在一九三六年出版的《自我与防御机制》中，安娜总结并补充了其父亲弗洛伊德所提出的自我防御机制，在书中明确地把自我作为精神分析的研究对象；玛勒（Margaret S. Mahler）<sup>23</sup>深入的研究婴幼儿自我的发展过程；埃里克森（Erik H. Erikson）<sup>24</sup>提出“自我同一性”的心理

---

<sup>18</sup> 西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）精神分析学家、哲学家，精神分析学的创始人，二十世纪最有影响力的思想家之一，代表作有《梦的解析》。

<sup>19</sup> 性本能：弗洛伊德是泛性论者，在他的眼里，性欲有着广义的含意，是指人们一切追求快乐的欲望。性本能冲动是人一切心理活动的内在动力，弗洛伊德将这种能量称之为力比多（libido）。弗洛伊德的生物本能论特别是性驱力理论遭到荣格、阿德勒等早期追随者的反对，直接导致精神分析的早期分裂。荣格把力比多看成是一种普通的生命力，后来他用“心理能量”一词取代了力比多。

<sup>20</sup> 阿尔弗雷德·阿德勒（Alfred Adler），医生、心理治疗师，首位强调社会因素在个人重新适应过程其重要性的心理学家，代表作有《自卑与超越》。

<sup>21</sup> 郭本禹，〈百年历程：精神分析运动的整合逻辑〉，页 91-95。

<sup>22</sup> 安娜·弗洛伊德（Anna Freud）是弗洛伊德的小女儿，也是精神分析儿童心理学以及“自我心理学”的主要创立者，代表作有《自我与防御机制》。

<sup>23</sup> 玛格丽特·玛勒（Margaret S. Mahler），精神分析师、客体关系理论的主要奠基人，代表作有《婴儿的心理诞生》。

<sup>24</sup> 爱利克·埃里克森（Erik H. Erikson），儿童精神分析师、心理分析学者，以其心理社会发展理论著称，代表作有《童年与社会》《同一性：青少年与危机》。

学概念，他们都对自我心理学做出了重要贡献。自我心理学作为一种精神分析理论提升了自我的功能，认为自我具有自主性和适应性，适应是自我试图在心理机制内维持人和外界环境之间平衡的结果，并且将自我的适应作为人格发展的动力。

客体关系学派作为一种精神分析理论，认为早期幼儿与母亲建立的关系模式，将会反映到日后的人际关系形态。客体关系是指一个人内在精神世界中的人际关系形态模式，其核心概念是认为人最终的目的是为了和另一个人保持链接关系，而非寻求满足。客体关系学派认为对客体的寻求以及早期母婴关系塑造的儿童内心世界是为人格发展的起动因。客体关系学派的重要代表人物有克莱因（Melanie Klein）<sup>25</sup>，温尼科特（Donald W. Winnicott）<sup>26</sup>等等。

文化心理学（Culture Psychology），指从研究对象文化的特征入手，尝试从文化视角<sup>27</sup>来理解人类的心理行为。以精神分析为基础的社会文化学派主要代表人物有卡伦·霍妮（Karen D. Horney）<sup>28</sup>等，他们继承了弗洛伊德的潜意识动机及重视童年经验的传统的部分，抛弃了性本能的驱力模式，同时增加了社会文化因素，强调社会文化因素对个体的影响。

综合而言，精神分析的英文书写——Psychoanalysis 是指弗洛伊德所创立的以潜意识和性本能为基石的古典精神分析，即精神分析一词本意是专指古典精神分析。严格来说，现在已经几乎没有纯粹的古典精神分析运用与存在，然而由古典

---

<sup>25</sup> 梅兰妮·克莱因（Melanie Klein），精神分析学家，主要贡献为对儿童精神分析以及客体关系理论的发展，代表作有《嫉羨与感恩》。

<sup>26</sup> 温尼科特（Donald W. Winnicott），精神分析学家，撰写了大量著作，阐释母亲与孩子之间的相互作用如何滋养或阻碍孩子发展，撰写了大量著作，阐释母亲与孩子之间的相互作用如何滋养或阻碍孩子发展，撰写了大量著作阐释母亲与孩子之间的相互作用如何滋养或阻碍孩子发展，代表作有《成熟过程和促进性环境》。

<sup>27</sup> 此处的文化视角，是诸如文化内的生活风格、群体环境、交往方式等人文视角。

<sup>28</sup> 卡伦·霍妮（Karen D. Horney）是心理学家、社会心理学的先驱。她是社会心理学的最早的倡导者之一，代表作有《我们时代的神经症人格》。

精神分析创立初始框架，被后来的精神分析学家继承、批判和新的发展。（以精神分析为基础的）心理学理论包括古典精神分析、自我心理学、客体关系学派、自体心理学以及文化心理学等等，在一些学术期刊上，直接将（精神分析为基础的）心理学理论简便的称呼为精神分析理论。

#### 第四节 理论架构与相关概念的界定

##### 一. 华语电影 (Chinese-language film)

“华语电影”这一概念从 20 世纪 90 年代初期起开始在华语地区电影研究中流传开来。“华语电影”最早出现在 1992 年台湾学者李天铎、郑树森等召开的关于两岸三地电影的学术研讨会。他们当时提出这一概念，“就是希望能让内地学者、台湾学者坐在一起，从语言共同体的角度来谈论华语电影”。<sup>29</sup>此后，在涉及港台及海外电影时，华语电影的称谓开始使用。在这一阶段，“华语电影”概念明显不包括中国内地，而是较严格地限定在港台及海外电影，它作为华人语言的对应物。

一九九九年一月在“海峡两岸暨香港电影导演研讨会”上，集中了大陆、香港、台湾最具代表性的导演及其从业者，为了振兴华语电影市场，对抗金融危机大环境下的盗版光碟横行，振兴两岸三地的电影市场，体现华人文化的整体性，“台湾导演李行、香港导演吴思远和内地导演吴贻弓、谢飞等著名电影人，呼吁‘华人电影是一个整体’，共同构思 21 世纪华人电影新概念”。<sup>30</sup>

华人或华语这个历来仅仅指涉港澳台及海外中华儿女的词语，开始涵括中国内地的国人和语言。在国别和语言恰巧一致的情况下，华语电影有时成为中国电影的代名词，比如说在中华人民共和国境内制作并发行的普通话电影。随着资本运行的全球化，有些电影是由中国导演执导，由港澳甚至境外的公司投资运营。

“陈凯歌的《霸王别姬》和张艺谋的《活着》，这些电影完全是香港投资拍摄的，严格地说可以看成是香港电影。当然，对于第六代的一些导演也完全利用

---

<sup>29</sup> 李凤亮，〈跨国华语电影研究的新视野---鲁晓鹏访谈录〉，《电影艺术》2008 年第 5 期，页 31-37。

<sup>30</sup> 舒克，〈21 世纪华人电影新概念〉，《电影评介》1999 年第 1 期，页 18-20。



外资拍摄（如贾樟柯的《站台》等），这样就与中国大陆的电影体制没有什么关联了。但是，不容怀疑的是，无论电影的投资是谁，这些影片在国际电影节上无一例外都被指认为‘中国电影’”。<sup>31</sup>

更有甚者，有些华语电影在中国境外的其他地方拍摄的，如好莱坞、新加坡、马来西亚等地，这时华语电影就不再等同于中国电影了，此时演员所使用的语言已经跨越了民族国家的疆界，常常是中文和英语或其他外语综合使用。此外，还存在一些既不在中国境内拍摄、也不是由中国制作，而是由境外投资制作并主要是在国际电影市场发行的跨国的海外华语电影。

华语电影所谓“应运时事”，就是针对两岸电影资本越来越频繁、融合越来越紧密的‘合拍现象’。从这个角度而言，“严格意义上的华语电影应指内地与港台等资本紧密融合生产的合拍片”。<sup>32</sup>随着学者广泛使用使其泛化，“华语电影”这个称谓被提升到一个更高的范畴，包括了超越国别和地区的，使用华语创作的所有电影，开始把海内外之间没有互动合作的所有华语电影统统纳入“华语电影”的范畴中。“华语电影”不再仅指海内外的合拍片，而是一举包括在中华人民共和国境内制作发行的“中国电影”在内。

在华语电影的定义中，电影中使用何种语言（特指演员所使用的语言）的意义重大。众所周知，普通话在中华民国时期和中华人民共和国时期都被指定为官方语言，但在中国国内的民间及海外移民当中仍存在着许多种汉语方言。

香港著名导演王家卫在他的电影《花样年华》中使用上海方言，勾起了在遥远年代移居香港后，依旧使用上海方言的香港人的一种温馨的怀旧之情。好莱坞

---

<sup>31</sup> <关于中国“地下电影”的文化解析>，香港中文大学中国研究服务中心网，2018年4月12日，<http://paper.usc.cuhk.edu.hk/Details.aspx?id=1706>。

<sup>32</sup> 陈林侠，<华语电影概念的演进、争论与反思>，《探索与争鸣》2015年第11期，页44-49。

华人导演李安在他的电影《卧虎藏龙》中使用普通话，然而来自香港的周润发和来自马来西亚的杨紫琼浓重的粤语口音更加体现了这是一部国际华人合作的华语电影。新加坡导演梁智强在他的电影《我在政府部门的日子》使用带有口音的新加坡式普通话、福建话和英语创造出浓郁的地方风情和喜剧效果。

中国大陆的影片中常常使用方言和口音。一九九二年张艺谋导演的《秋菊打官司》使用陕西方言；二零零零年姜文导演的《鬼子来了》使用河北唐山方言；二零零二年陆川导演的《寻枪》使用贵州方言；二零零六年宁浩导演的《疯狂的石头》使用重庆、河北和广东方言；二零零九年冯小刚导演的《唐山大地震》使用河北唐山方言；二零一二年冯小刚导演的《1942》使用河南方言。中国电影中使用方言，是为了产生喜剧效果、展现地方风情和贴近老百姓的平民生活。

语言、方言及口音与民族文化密不可分。一方面方言并没有独立所属的文字，普通话和方言最终指称的都是同样的民族文化；但是在另一个方面，方言的运用有着更加强烈的地方主义感情色彩，并且清晰的表明了它与民族国家的话语之间所存在的矛盾关系。例如对香港而言，长达一个世纪的英国殖民统治和广东方言一同造就了一种明显有别于中国的文化。因此，鲁晓鹏、叶月渝提出“可以将华语方言电影称为华语电影的亚属”。<sup>33</sup>

文学或影视创作，是文化的底蕴与思想交织的产物，语言的使用具有格外的意义。英语和法语的广泛传播，是后殖民时代的产物，是殖民统治和殖民者将其语言强加于殖民地居民造成的现象。华语或汉语并没有像现在英语那样成为一种在国际贸易、世界政治中占统治地位的语言，随着中国经济的发展，带有中华文化的文学或者影视作品，在世界文化交流中占有越来越重要的地位。在国际上越

---

<sup>33</sup> 鲁晓鹏、叶月渝，〈华语电影之概念：一个理论探索层面上的研究〉，《当电影理论新走向》（北京：文化艺术出版社，2005），页 106。

来越多的人主动学习华语，使华语的使用者遍布世界各地。华语电影是汉语或汉语方言的使用者遍布世界各地的产物。

综上所述，华语电影是以华语或华语方言作为电影的主要使用语言，以语言为标准取代旧的地理划分，略过或忽视电影的政治与经济属性，从研究层面强调语言和文化的同质性，以文化功能来划分的电影类别。由法国和加拿大合作投资且在越南拍摄的使用华语为表演语言的《植物学家的女儿》、使用不标准华语普通话和地方方言为表演语言的中国地下电影《今年夏天》、使用华语和粤语为表演语言的香港电影《蝴蝶》、使用华语和英语为表演语言的美国电影《爱·面子》<sup>34</sup>、中国内地与香港合作拍摄的《七月与安生》，等等，它们共同属于华语电影的范畴。

## 二. 电影精神分析学

精神分析电影理论的出现与现代电影理论转型有关，经典电影理论是以蒙太奇理论和长镜头理论为代表的经典镜头叙事理论，以苏联蒙太奇学派和安德烈·巴赞的长镜头叙事理论为代表。“1911年，乔托·卡努杜发表了《第七艺术》一书，他以电影的镜头叙事作为其主要的理论依据，第一次将电影称为是一门艺术，这仍然是以镜头叙事作为其电影理论的依据”。<sup>35</sup>

现代电影理论则表现为电影的符号分析，它不是从镜头分析入手来强调电影的创作特征，而是将电影作为一个符号学文本来进行客观的研究和分析。一九六

---

<sup>34</sup> 《爱·面子》为美籍华人伍思薇（Alice Wu）编剧和导演的电影，在部分文献中简称为《面子》，《爱·面子》和《面子》在本论文中均指同一部电影。

<sup>35</sup> 舒也、李蕊，〈从文本分析到镜像分析 - 精神分析电影理论的分析策略〉，《中国人民大学学报》2015年第2期，页151-156。

四年，克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）<sup>36</sup>在《通讯》杂志上发表了《电影：语言还是言语》，他提出应根据索绪尔的结构主义语言学的原理，把电影作为一种具有一定语言结构形态的语言符号来处理，《电影：语言还是言语》的出版标志着电影符号学的创立。

七十年代初期，电影符号学的研究重点从静态系统转向动态系统，从文本符号分析发展出意识形态批评和精神分析批评，这两者是电影文化分析批评的主要分支，形成了以心理结构模式为基础研究电影机制的电影符号学。一九六八年让·路易·博德里（Jean Louis Baudry）<sup>37</sup>发表了《基本电影机器的意识形态效果》一文，被认为是电影精神分析符号学建立的重要标志，一九七五年法国的《通讯》杂志以“电影精神分析学”为主题出版了一本专刊，代表了电影符号学和精神分析学相结合的努力。一九七七年，克里斯蒂安·麦茨的《想象的能指：电影与精神分析》面世，标志着克里斯蒂安·麦茨从早期的电影符号学研究进入了精神分析电影理论阶段。

作为精神分析理论为基础的符号学又被称为第二电影符号学，这个称呼是相对于第一阶段的电影符号学而言的；以结构主义符号学为基础的第一电影符号学，是以语言学分析为模式，着重于研究作品内部的符号和符号系统，而第二电影符号学则以精神分析为研究模式，从单纯的符号学分析过渡到心理结构模式的分析。

### 三. 酷儿理论(Queer Theory)与新酷儿电影(New Queer Cinema)

---

<sup>36</sup> 克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz），电影符号学的开创宗师与集大成者，同时也是西方现代电影理论的先行者，代表作有《想象的能指》《电影语言——电影符号学导论》等。

<sup>37</sup> 让·路易·博德里（Jean Louis Baudry）是法国《电影手册》的编辑，他提出电影是以一种基本的意识形态效果为基础的。

## （一）酷儿理论发展的缘起

“酷儿”（queer）由英文音译而来，原是西方主流文化对同性恋的贬称，有“怪异”之意，后来被激进派借用来概括他们的理论，含反讽之意。酷儿理论是二十世纪九十年代在西方社会学界发展出的一种关于性与性别的理论，起源于对女性主义理论和 LGBT（女同性恋、男同性恋、双性恋、跨性别）的文化研究，它从后现代主义、后结构主义等思潮汲取营养，是对女性主义的“女性不是天生的”和同性恋理论的直接继承和发展。“酷儿理论在性别、性、身体、权力、身份等层面思考多元化与社会多样性，为挑战异性恋文化霸权，改变人们的传统思维模式方面做出了重要贡献，是当代性别理论不可缺少的一个分支”。<sup>38</sup>

一九六九年在美国纽约发生了一系列同性恋者和警察间的暴力冲突，这次暴乱始于格林威治村的同性恋住所-石墙旅馆门外，因此被称为石墙暴动（Stonewall riots）。在石墙暴动以前，警方对同性恋酒吧和夜总会的搜捕行动是城市同性恋者生活的一部分。警方通常会登记出席的人的姓名以便用于报纸的刊登，然后把尽量多的同性恋者押上警车。接吻、牵手、甚至在同性恋酒吧出现都是被逮捕的理由。石墙暴动是第一次有同性恋者拒绝警方的逮捕，这次暴动标志着美国乃至世界现代同性恋权利运动的起点。经过同性恋人权组织维权运动的推动，美国精神医学会（APA）在 1973 年将同性恋正式除病化（depathologizing），在这个大背景下，同性恋开始被人们视为一种天生的性取向，同性恋开始不再被原先精神分析学派所定义为“性倒错”，不再被认为是一种精神病状。

---

<sup>38</sup> 都岚岚，〈酷儿理论等于同性恋研究吗？〉，《文艺理论研究》2015 年第 6 期，页 185-191。

八十年代末美国出现艾滋病危机，由于早期的艾滋病确诊者大多为男同性恋者，反同性恋的群体开始认为艾滋病的降临是对同性恋的“天谴”，在艾滋病爆发初期政府未采取任何有助益的防控措施。同性恋人权群体发觉即使被除病化，他们依然无法取得合法权益的保障，因此他们非常迫切的需要获得相关的社会学理论支持。

## （二）生理性别（sex）与社会性别（gender）分离

上世纪七十年代女性主义学者对当代西方性别研究做出重要贡献。“1968年，美国知名性科学家和精神病学家罗伯特·斯托勒（Robert Stoller）反驳了佛洛伊德提出的人都是双性特质的观点，第一次从理论上对生理性别和社会性别作出了明确的区分”。<sup>39</sup>一九七五年，美国人类学家盖尔·鲁宾（Gale Rubin）在她的硕士论文《妇女交易：性的“政治经济学”初探》中，提出了“性/社会性别制度”这一概念，并把它定义为“该社会将生物的性转化为人类活动的产品的一整套组织安排这些转变的性需求在这套组织安排中得到满足”，<sup>40</sup>并认为“社会性别是社会强加在生理性别上的部分。”<sup>41</sup>

将生理性别与社会性别分离，同时建立生理性别与社会性别之间的关系成为女性主义理论和酷儿理论的一个主要论点。“社会性别”一词经提出后，被女性主义理论学者广泛使用。“生理性别”指的是人类生理上的从解剖学角度来确定男女的一种生物属性，来自于遗传和生物的结果，不因种族、民族、地域或国别而有所差别，例如性染色体类别，内部生殖器官差异等。“社会性别”是一种是

<sup>39</sup> Wendy Cealey Harrison, “The Shadow and the Substance-The Sex/Gender Debate”. in *Handbook of Gender and Women's Studies*, eds. Kathy Davis, Mary Evans and Judith Lorber (London: Sage Publication Ltd, 2006), 36.

<sup>40</sup> Gayle Rubin, . “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, in *Toward an Anthropology of Women*. ed. R. Reiter, (New York: Monthly Review Press, 1975), 165.

<sup>41</sup> Gayle Rubin, “*The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex*”, 179.

后天习得的文化构成物，是男女两性在社会、文化和政治的构建下所形成的性别角色、行为、思想和感情特征方面的差别，是被社会建构的性别期待和角色互动，例如男性应该勇敢，女性应该温柔等。女性主义理论的学者认为个体对生理性别和社会性别的认同可能一致，也可能不一致。

### （三）酷儿理论的出现

“‘酷儿理论’这一概念的发明权属于女性主义者罗丽蒂斯(Teresa de Lauretis)，她是美国加州大学桑塔·克鲁斯(Santa Cruz)分校的教授，酷儿理论最初出现于1991年《差异》杂志的一期‘女同性恋与男同性恋的性’专号中”。<sup>42</sup>

酷儿理论认为性别认同和性取向不是“天然”的，而是通过社会和文化过程形成的。作为后现代理论的重要组成部分，酷儿理论利用解构主义思想解构传统的二元性别模式，有代表性的酷儿理论家有朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)等等。

酷儿理论家朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)的著作《性别麻烦——女性主义与身份的颠覆》(Gender Trouble:Feminism and the Subversion of Identity)在一九九零年发表，阐述身体的建构过程以及重建的可能性。

“作为社会规范的性别是通过表演来创造主体，这个表演不能被误解为是演员带上面具的表演，而是基于社会文化性的规范基础上的，被创造的主体在已经被标明的边界内，并非随心所欲的表演。然而边界之外并非空白，边界外的生存就是那些不符合社会规范的特例，例如同性恋者，先天性的双性人等等。此外，

---

<sup>42</sup> 李银河，〈酷儿理论面面观〉，《国外社会科学》2002年第2期，页23-29。

因为表演总有缺陷和失败，主体只能无限地接近合乎规范，并非是完美无缺的铁板一块，这些的缺口、缝隙和空白就是她者重返的门户，因她者的重返所引发的主体重建，才是表演的意义所在”。<sup>43</sup>

《性别麻烦》是巴特勒最重要的代表作，在西方性别理论界引起了石破天惊的巨大反响，该著作是女性主义思想的著作，更是酷儿理论的开山之作。《性别麻烦》将女性主义理论与酷儿理论接轨，开始了一种新视角的性别讨论。

“酷儿”这一概念指的是在文化中所有非常态（nonstraight）的表达方式，这一范畴既包括 LGBT（女同性恋、男同性恋、双性恋、跨性别）的立场，也包括所有其他潜在的、不可归类的非常态立场。酷儿理论家朱迪思·巴特勒（Judith Butler）在接受比利时电台 Bang Bang 对她的采访时声称：

“对我来说，“酷儿”（queer）一词的妙处，就在于它涵盖了变化……，人是在不断演化和变迁的，那我们如何才能抓住这种复杂变化的节奏呢？时而自认为阳刚，时而又自认为阴柔，或者这两个概念根本就让你迷惑不解，甚至连“主动性”和“被动性”也失去了原来的含义，这些情况都是可能的。当我们考虑不同社会性别的性活动之时，真的很有必要给变化留下一些空间，或者说，让我们有余地重新认识自己。所以，我的期待在于，“酷儿”一词能让人们的观点少一些僵化和标准化，在涉及性别问题时，能够接受更宽广的语汇。朱迪思认为酷儿从来就不是一种身份，它是一种对身份的诘问。如果它停止了这种诘问，也就失掉了自己的批判力”。<sup>44</sup>

随着酷儿理论的发展，它开始涵盖所有在文化上处于边缘的个体，使他们形

---

<sup>43</sup> 朱迪思·巴特勒著、宋素凤译，《性别麻烦——女性主义与身份的颠覆》，上海：上海三联书店，2009，页6。

<sup>44</sup> <采访朱迪思·巴特勒>，国际 LGBTI 联合会官方网站，2018年9月30日，<https://ilga.org/interview-with-judith-butler>



成政治上的联盟。“酷儿理论与种族、阶级等轴线相交叉，试图建立在尊重差异和文化多样性的前提下，创造更加公正和平等的社会”。<sup>45</sup>在美国或英国选择人类学、文学、电影研究或文化历史的课程，不遇到涉及酷儿理论的学科的可能性是越来越少了。

“近些年来，西方学者将酷儿理论引进了政治学、经济学、法学乃至神学的研究领域，使用酷儿理论的观点质疑传统异性恋霸权社会结构中种种习焉不察的文化现象，甚至挑战那些已经被自然化了的操守习性与价值观念”。<sup>46</sup>“一些女性主义的批评家和理论家，她们已经开始用“酷儿”这个词来表述在电影和大众文化的制作和呈现中，任何被异性恋女人（有时候是异性恋男人）做出的或是有关她们对社会性别的所有非常规社会性别的表述”。<sup>47</sup>

至此，酷儿一词已经脱离了原意，开始涵盖所有在思想上和文化上处于边缘的个体，酷儿业已成为一个尊重差异和文化多样性的群体。

#### （四）新酷儿电影

一九九二年九月，《画面与音响》（Sight & Sound）杂志的第五期发表了美国女权主义批评家B.卢比·里奇（B. Ruby Rich）的文章 *New Queer Cinema*，该文评论了近年在电影节圈子中涌现出的一批同性恋电影，并创造了“New Queer Cinema”这个术语，“New Queer Cinema”被翻译为“新酷儿电影”或“酷儿电影新浪潮”，自此，“酷儿电影”成为一种新的类型片。这次浪潮由一九九一年和一九九二年的圣丹斯电影节（Sundance）以及其它电影节令人惊讶的成功构成。

---

<sup>45</sup> 都岚岚，〈酷儿理论等于同性恋研究吗？〉，《文艺理论研究》2015年第6期，页185-191。

<sup>46</sup> 杨洁，〈酷儿理论探析〉，《河北学刊》2007年第1期，页251-254。

<sup>47</sup> 亚历山大·多蒂、李二仕译，〈酷儿理论〉，《电影理论读本》，杨远婴主编，北京：世界图书出版公司，2012，页552。

《巴黎在燃烧》(Paris is Burning)、《我私人的爱达荷》(My Own Private Idaho)、《爱德华二世》(Edward II)等类别的作品在电影节上大放异彩。评论家和影片发行人将“新酷儿电影”的出现当作一个新电影运动,电影理论学家也在学术界为“新酷儿浪潮”推波助澜。“这些作品在美学和叙事策略上很少有共同点,但是所有这些作品一个最大的相同点在于它们看上去所分享的一个态度和立场充满了反叛和批评,并且洋溢着激情与活力。”<sup>48</sup>

普遍的作品中根深蒂固的表现父权家长制和异性恋至上,由此男同性恋常常被塑造为脂粉气男人,女同性恋常常被塑造为男人婆,揭示了异性恋霸权主义者对酷儿们的偏见,以及对酷儿们的忽略和丑化。“新酷儿电影”出现的目的是为了整理并协调女同、男同和双性恋的观看角度和理解方式,从而为电影和大众文化的批评方法建立起一系列的“非异性恋”的特质(即“酷儿”)。酷儿理论的出现,在批评界和文化界的传播,是新酷儿电影出现及发展的重要语境。

---

<sup>48</sup> 李二仕,〈新酷儿电影〉《当代电影》2009年第6期,页106。

## 第五节 华语女性酷儿电影的归类整理

### 一. 酷儿电影( Queer Cinema)与女性酷儿电影

随着“新酷儿浪潮”的兴起，酷儿电影在国际影坛上渐渐进入主流电影界，在一九九九年有三部酷儿题材的影片赚了观众大把钞票，它们分别是《男孩别哭》(Boys Don't Cry)、《天才雷普利》(The Talented Mr. Ripley)和《成为约翰·马尔科维奇》(Being John Malkovich)。在二零零六年的第七十八届奥斯卡金像奖颁奖典礼上，《断背山》大热，李安抱回奥斯卡最佳导演奖。同时《卡波特》(Capote)和《穿越美国》(Trans America)两部具有酷儿色彩的电影也被电影圈瞩目。由此可见，随着当代酷儿理论的兴起，大众开始理解“酷儿”们的存在，电影中的酷儿恋情开始有了正面化的描述。这些酷儿电影情节中的戏剧冲突往往围绕酷儿们的性取向与家庭、社会、宗教发生矛盾，最终以通过某种途径完成救赎为结局。

“酷儿(Queer)和酷儿性(Queerness)这个词作为一个新术语，更主要的是体现在：它在已经建构的男同，女同和双性恋的电影和大众文化及其批评的语境中是如何运用的”。<sup>49</sup>酷儿电影往往并不为其角色的缺点甚至罪过辩解，只是还原酷儿生活的本真原始状态，从而引起对酷儿生活方式的思考。例如《沉默的羔羊》(The Silence of the Lambs)里的反面角色就不构成酷儿的文本，因为对反面角色的表现方式是压制酷儿性，而不是为了表现酷儿性。《断背山》(Brokeback Mountain)则属于酷儿电影，因为电影中立的还原了酷儿生活中的本真状态，因此是表现了酷儿性的影片。

本论文中所提出的女性酷儿电影是指影片中的主角为女性的酷儿电影。由于

---

<sup>49</sup> 亚历山大·多蒂著、李二仕译，〈酷儿理论〉，杨远婴主编，《电影理论读本》，（北京：世界图书出版公司，2012）页 552。

酷儿电影的特征是表达的反传统的立场和批评二元对立的两性观念，因此笔者认为表现女性之间既两心相悦又彼此欲念，并且有相伴终生的意愿，不论影片中的恋情最终有没有落实到身体的实践，都可以被算作女性酷儿电影。

## 二. 华语女性酷儿电影的整理<sup>50</sup>

“酷儿电影”作为一种新的类型片，表现女性酷儿们生存状态的影片数量是明显逊色于男性酷儿电影的。华语电影界在上个世纪九十年代末开始，陆续出现一批女性酷儿电影问世，甚至有一部分表现女性酷儿情愫的影片出现在主流电影市场，如台湾电影《心动》和香港电影《自梳》等。有迹可循的最早的华语女性酷儿电影于上世纪七十年代面世，因此华语女性酷儿电影隶属于当代电影的范畴。纵观华语电影历史，最早出现的华语女性酷儿电影当属上个世纪七十年代的香港邵氏影业推出的电影《爱奴》和《唐朝豪放女》。<sup>51</sup>如今回头看这两部影片中的女性主角已经表现出朦胧的女性自我意识。

笔者将历年华语女性酷儿电影按照出品先后顺序整理<sup>52</sup>如下。

《爱奴》1972年，导演：楚原，出品公司：邵氏兄弟（香港）有限公司。

《唐朝豪放女》1984年，导演：方令正，出品公司：邵氏兄弟（香港）有限公司。

《双镯》1989年，导演：黄玉珊，出品公司：大都会电影制作有限公司（香港）。

《美少女之恋》1992年，导演：陈澳国，出品公司：永高影片发行有限公司（香

---

<sup>50</sup> 文中涉及到的华语女性酷儿电影隶属于当代电影范畴，收集范围是上个世纪七十年代至二零一八年四月为止的叙事类影片，此类电影不包括纪录片和DV电影。

<sup>51</sup> 范坡坡，《百部同志电影全记录》，（哈尔滨：北方文艺出版社），2007，页365。//王译彬，《华语女同性恋者的身体表征---基于女性主义视角研究》（上海：华东理工大学硕士学位论文，2012）页5。

<sup>52</sup> 影片资料的收集来源于参考书籍与网络资料。

港)。

《自梳》1997年，导演：张之亮，出品公司：嘉禾娱乐事业有限公司（香港）。

《美丽在唱歌》1997年，导演：林正盛，出品公司：中央电影事业股份有限公司（台湾）。

《心动》1999年，导演：张艾嘉，出品公司：寰亚电影有限公司（台湾）、东宝东和株式会社（日本）。

《今年夏天》2001年，导演：李玉，出品：地下电影（内地）。

《游园惊梦》2001年，导演：杨凡，出品公司：花生映社有限公司（香港）。

《蓝色大门》2002年，导演：易智言，出品公司：吉光电影公司（台湾）Pyramide Productions（法国）。

《飞跃情海》2003年，导演：王毓雅，出品公司：果昱影像（台湾）。

《蝴蝶》2004年，导演：麦婉欣，出品公司：星皓电影有限公司（香港）。

《爱·面子》2005年，导演：伍思薇，出品公司：Destination Films（美国）。

《植物学家的女儿》2006年，导演：戴思杰，出品公司：欧罗巴电影公司(Europa Corp)（法国）。

《爱丽丝的镜子》2007年，导演：姚宏易，出品公司：三三电影制作有限公司（台湾）。

《刺青》2007年，导演：周美玲，出品公司：三映电影文化事业有限公司（台湾）。

《渺渺》2008年，导演：程孝泽，出品公司：泽东公司（香港）。

《命运化妆师》2011年，导演：连奕琦，出品公司：谷得电影有限公司（台湾）。

《七月与安生》2016年，导演：曾国祥，出品公司：极客（上海）影业、嘉映

（北京）影业、阿里（北京）影业联合出品。

本论文将对上述华语女性酷儿电影做综合分析，分别从创伤维度、身份认同维度、内在客体关系维度和心理意向的符号维度论述探讨上述华语女性酷儿影片，并且选择《蝴蝶》《爱面子》《今年夏天》《植物学家的女儿》《七月与安生》五部电影作为详细个案分析的文本。

选择特定个案分析文本的主要原因有二：首先，这五部电影都在国内外的电影节上获得各类奖项<sup>53</sup>，电影的剧情与制作被众多专业影评人认可，是具有代表性的影片。在各类电影节中囊括的奖项说明五部电影被广大电影从业人员与电影爱好者认可，因此它们可以被认定是具有时代缩影的代表性电影，能够引发观众的共情与思考。

其次，由于这五部电影，在剧情中比较充分的呈现了原生家庭的功能和女性自我的主体状态。在创伤维度，酷儿女性处理创伤时步入两种迥然不同的途径，逃避真实或面对真实，《植物学家的女儿》和《蝴蝶》，清晰呈现上述的两种处理创伤的途径，表现创伤下过度防御逃避丧失和面对真实的修复路径。在认同危机维度，影片直面酷儿女性身份认同危机整合，从外部改造环境对女性多元身份认同的包容度，到内在深化酷儿女性对自身抉择的反思，以这两个角度扩大酷儿

---

<sup>53</sup> 《今年夏天》在二零零一年的第五十八届威尼斯电影节获得埃尔维拉·娜塔莉奖（女性题材电影奖），在二零零二年的第五十二届柏林国际电影节获得亚洲电影促进联盟奖（特别提及）（资料来源：范坡坡，《百部同志电影全记录》，页 216）。《蝴蝶》中饰演小叶的田原在二零零五年的第二十四届香港电影金像奖荣获最佳新演员奖（资料来源：范坡坡，《百部同志电影全记录》，页 231）。《植物学家的女儿》在二零零六年的第三十届蒙特利尔国际电影节获得最佳艺术贡献奖（摄影方面）、最受欢迎加拿大影片奖、观众奖（资料来源：filmaffinity，[https://www.filmaffinity.com/us/awards.php?award\\_id=montreal&year=2006&movie\\_id=893866](https://www.filmaffinity.com/us/awards.php?award_id=montreal&year=2006&movie_id=893866)，阅自 2019 年 2 月 14 日）。《爱·面子》获得二零零五年第四十二届台湾电影金马奖观众票选最佳影片奖（资料来源：范坡坡，《百部同志电影全记录》，页 235）。《七月与安生》更是荣获诸多奖项，二零零六年第五十三届金马奖最佳女主角（周冬雨、马思纯）、第 36 届香港电影金像奖上获得最佳电影，香港电影评论学会最佳女演员和学会年度推荐电影等等（资料来源：中国电影家协会，[http://www.cfa1949.org.cn/xbpjb/jjbhdyj/xbgcxptj/201901/t20190129\\_434626.html](http://www.cfa1949.org.cn/xbpjb/jjbhdyj/xbgcxptj/201901/t20190129_434626.html)，阅自 2019 年 2 月 14 日）。

女性的生存空间。《爱·面子》和《今年夏天》的认同之路，清楚的呈现以上两个角度，是从异质文化冲突中改造环境，到性别认同障碍探讨酷儿女性对自身抉择的反思过程。在内在客体关系维度下，《七月与安生》的互动式建构精彩演绎出在互动中认清自身需求与匮乏，在冲突与和解中逐步修复破碎的自体。因此，笔者将首先综合讨论华语女性酷儿电影，继而对这五部电影进行创伤与复原的细化分析。

## 第六节 文献回顾

华语酷儿电影发展的基本概况是，香港酷儿影片迫于强大的市场压力，导致缺乏艺术探索性；酷儿理论被台湾学术界广泛研究，促使台湾的酷儿电影采用更加主流的题材，更加易于被大众接受；内地酷儿电影采用主动边缘化的方式，使得内地酷儿电影的受众非常小众化。一些单独对酷儿电影做文本分析的论文零散的分布在各种学术期刊中，此外还有将《今年夏天》与《蝴蝶》做比较分析的论文。

### 一. 论述华语酷儿电影的文献回顾

在《华语三地同性恋色彩的电影之现状分析与文化解析》中，作者徐幼雅认为华语三地的同性恋色彩电影的创作都有自己的局限性：香港地区自由性最强，但迫于强大的市场经济压力，导致电影作品缺乏艺术探索的勇气；内地地区自由表述的空间会相对狭窄，电影作品属于独立制作（independent film）甚至是自己筹资来拍摄，导演对这类题材的处理态度严肃理性；台湾电影主流市场处于萧条低潮，同性恋色彩电影大多数只是文艺片的小制作。台湾的电影分析是从李安与蔡明亮的作品来做对比分析，作者认为李安的《喜宴》未颠覆“父权”与“家庭”，而蔡明亮的作品则是反“父权”反“家庭”的。香港电影的分析主要从黑帮片看兄弟情的演变。内地作品只提到《东宫西宫》和《蓝宇》，却并未做文化分析，作者认为内地对电影的功能始终强调教化和传承文化的使命，因此对同性恋色彩电影的处理态度小心谨慎。<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> 徐幼雅，《华语三地同性恋色彩的电影之现状分析与文化解析》（北京：北京师范大学电影学硕士论文，2005）。



在《反思 90 年代以来的中国内地酷儿电影》中，作者丁宁认为内地酷儿电影注定不会成为主流，然而创作者可以选择使用边缘观念的表达方式还是主流观念的表达方式，如《今年夏天》中的弑父，《东宫西宫》中将同性恋与双性恋、S/M、易装交织在一起，创作者始终以边缘的立场和呈现方式来创造一个不同于主流世界的同性恋世界。然而始终强调边缘也是一种霸权，因为边缘并非酷儿的唯一生存方式，异性恋群体也存在吸毒、滥交的问题，同性恋和双性恋也可以生活的很主流很阳光。此外国内酷儿电影十几年来一直处于地下小制作状态，停留在边缘表达，这种单一的状态透露出内地酷儿电影创作理念和水平的停滞不前。而当下国际影坛，像《女魔头》，《断臂山》等很多主流电影在表现酷儿题材，越来越多的酷儿电影进入主流市场。最后作者认为由于创作者始终边缘的立场，导致目前内地酷儿电影始终处于边缘市场，酷儿电影的创作的前景应该是在主流与酷儿，酷儿与观众之间寻找到一种平衡。<sup>55</sup>

在《台湾青春同志电影中的“酷儿性”：文本生产，文本呈现与受众解读》中，作者丁方舟认为在文本受众层面，文本的“酷儿性”，很难被持主流文化的观众接受，亦很难被同志接受。真正的“酷儿受众”是同时区别于主流观众和传统同志受众的一种新的受众群体。在台湾青春同志电影中，酷儿性表达不是主动边缘化而是开始采用更加主流题材的表达方式。<sup>56</sup>

在《华语电影中的同性恋话语》中，作者边静试图给出华语同性恋电影（包括男同性恋电影和女同性恋电影）的系统印象，梳理华语同性恋电影发展过程，分析该类电影的美学特征。在研究方法上分别从历史、文化、美学的三个角度展

---

<sup>55</sup> 丁宁，〈反思 90 年代以来的中国内地酷儿电影〉，《浙江传媒学院学报》2009 年第 3 期，页 31-33。

<sup>56</sup> 丁方舟，《台湾青春同志电影中的“酷儿性”：文本生产，文本呈现与受众解读》（香港特别行政区：香港浸会大学传理学院文学硕士，2007）。

开，作者认为同性恋现象自古就存在，伴随着这种社会现象，同性恋文学艺术发展起来，电影诞生后不久，赋予同性恋艺术更加形象生动的表现形式。华语电影对同性恋的表达还略显拘谨稚嫩，也已经初现其特有的审美意蕴，它是华人同性恋群体的影像，也是观照历史文化以及人情人性的一面镜子。<sup>57</sup>

在《华语女同性恋电影中的身体表征——基于女性主义视角研究》中，作者王译彬选取女性主义视角对华语女同性恋电影中身体表征的呈现进行思考，透过身体表征的理想型、身体表征的意向性及身体表征的互动性三个角度对影片中女性角色的身体表现和言说文本进行解析。其中表征源于英文 representation，指信息在头脑中呈现的方式，当有机体对外界信息加工时，这些信息是以表征的形式在头脑中出现。作者的意向是通过研究分析身体表征背后的意义以及背后的指向性，他认为在华语女同性恋影片中女性的身体以积极正面的形象出现，并且以主动性的姿态承担着女性自我展示和欲望呈现的作用。<sup>58</sup>

在《同性恋银幕形象的演化与身份建构》中，作者周平通过论述电影中的同性恋形象表征及演化过程脉络，探讨银幕形象下同性恋群体的身份建构，以及对跨文化交流的意义。文章主要围绕三个方面展开：在影像符号层面对涉及同性恋形象的中外电影进行脉络梳理、内容分析；从身份认同层面探讨同性恋银幕形象表征的策略、文化意义；在跨文化传播层面讨论边缘群体与主流群体自由平等交往的可能途径。<sup>59</sup>

《性别表演—后现代语境下的跨界理论与实践》中，作者幸洁分别从理论和实践的角度分析和梳理了性别表演理论，上编部分是理论谱系部分，在梳理性别

---

<sup>57</sup> 边静，《华语电影中的同性恋话语》（北京：中国传媒大学影视艺术学院博士论文，2006）。

<sup>58</sup> 王译彬，《华语女同性恋电影中的身体表征——基于女性主义视角研究》（上海：华东理工大学社会学硕士论文，2012）。

<sup>59</sup> 周平，《同性恋银幕形象的演化与身份建构》（武汉：武汉大学新闻学博士论文，2013）。

表演理论谱系的基础上,讨论对性别表演理论进行跨学科研究的可能性,并运用跨界理论分析性别身份的表演性生成以及性别表演的时空概念。下编部分是实践的讨论部分,将性别表演的批判性置于人类生存与延续的框架中,对中国当代社会的具体语境进行性别症候阅读,选取具有代表性的戏剧和影视文本,作者从三个层次来考察性别表演理论对性别跨界实践的批判性阅读和建构性阐释性别表演的戏剧原型、同性恋的身份实践以及跨性别的认同“体现”,从而绘制出这一具有挑战性的新性别政治图景。<sup>60</sup>

## 二. 论述五部电影表现酷儿性的文献回顾

在《〈今年夏天〉与内地女同电影的“性相”再现》中,作者杨洁定义“女同电影”为“只要是同性别之间发生的两心相悦和彼此欲念,不管有没有最终落实到身体的实践,都应该算作同性恋,而女同电影则泛指一切以女同性恋议题为素材,同时又带有明确的酷儿意识的电影作品”。<sup>61</sup>房运梅在《21世纪华语女同性恋电影解读》中认为电影《蝴蝶》中以女同性恋为主线,穿插香港学生争取人权的游行、示威运动,暗示女同性恋基本人权的丧失。在关注女同性恋存状态的同时,还自觉渗进政治、意识形态、传统父权制等宏大主题。<sup>62</sup>作者王彤在《从〈Saving Face〉管窥美国华裔家庭的文化冲突现象》中认为以《爱·面子》为代表的海外华裔电影中,涉及同性恋题材的影片并不少见。在开放自由的美国潮流文化里,同性恋已不再是禁忌话题,人们逐渐能够接纳和理解同性恋群体,但与之相悖的

---

<sup>60</sup> 幸洁,《性别表演-后现代语境下的跨界理论与实践》(杭州:浙江大学戏剧影视美学博士论文,2012)。

<sup>61</sup> 杨洁,《〈今年夏天〉与内地女同电影的“性相”再现》,《酷儿理论与批评实践》,(北京:中国社会科学出版社,2011),页181-190。

<sup>62</sup> 房运梅,《21世纪华语女同性恋电影解读》,《绵阳师范学院学报》2012年第9期,页137-139。

中国传统道德价值观依然不可避免地释放着压力。<sup>63</sup>作者杨林玉在《镜像与自我建构——〈七月与安生〉叙事解读》中认为两性之间的爱与亲密关系的出发点在于个人对于自己本身异性部分人格的爱，七月与安生是就彼此被抑制的那部分“异性的人格”，二人互为镜像。<sup>64</sup>作者宋安安在《浅谈〈七月与安生〉的女性主义叙事》中认为安生曾用自己的臂弯来保护七月，并宣称“我的家就是你的家”，但七月却在此时说出家明的存在，这一“男性”或“男权”的入侵，表现两人所代表的关于女性意识发生分化。<sup>65</sup>作者房运梅在《21世纪华语女同性恋电影解读》中认为《植物学家的女儿》中两位美貌女子将女性情欲、爱欲本能通过身体的自然、美丽曲线大胆的展现，女性以对白代替旁白的方式诉说内心情感，表现出21世纪初华语女同性恋影片逐渐打破男性装束，表露自我主体的觉醒，去除男性“面具”特征，还原女性曲线身体特征。<sup>66</sup>

### 三. 论述五部电影特殊性的文献回顾

在《〈今年夏天〉：观照边缘情感，颠覆男权秩序》中，作者杨洁认为影片《今年夏天》在生活化、最普通、最正常的细节中上表现反常的欲望。在传统的异性恋群体中展现一些非主流群体，例如小群的离异表哥、单亲的妈妈、以及小群的相亲对象——离异的男人和恋母的男人等，都表现出在异性恋内部也已经出现种种微妙的变化。作者认为这些异性恋中非主流的群体的出现，为另类交往模式打开了可能性的空间。<sup>67</sup>在《〈今年夏天〉：观照边缘情感，颠覆男权秩序》中，作

---

<sup>63</sup> 王彤，[从〈Saving Face〉管窥美国华裔家庭的文化冲突现象]，《电影评介》2011年第12期，页31-32。

<sup>64</sup> 杨林玉，[镜像与自我建构——〈七月与安生〉叙事解读]，《电影新作》2016年第6期，页121-124。

<sup>65</sup> 宋安安，[浅谈〈七月与安生〉的女性主义叙事]，《电影文学》2017年第7期，页98-100。

<sup>66</sup> 房运梅，〈21世纪华语女同性恋电影解读〉，页137-139。

<sup>67</sup> 杨洁，〈《今年夏天》与内地女同电影的“性相”再现〉，《酷儿理论与批评实践》，（北京：中国社会科学出版社，2011），页181-190。

者周春慧认为导演李玉使用女同话语对男权的批判与颠覆主要表现在两个方面：一是影片中的女性对男性世界失望后，才在同性世界找到可靠的情感依恋。二是在女同爱的寻觅与固守中，同样需要与来自异性男权的压制进行抗争，才能求得接纳与共存。<sup>68</sup>

在《〈今年夏天〉——女性悲剧根源探析》中，作者刘瑞燕分析电影《今年夏天》的英文名字——“Fish and Elephant”，这是李玉最初安排的影片名字。大象体能巨大，愤怒会反抗，而鱼只能被动的存在，依赖别人施予的环境。这两种动物象征两种生存方式，分别代表与警察对抗的军军，和承受压力但也开心快乐生活的小玲小群。军军就像被小群特别善待的母象，一旦小群找到与自己相似、属于自己的鱼时，就不能和象在一起了。作者认为案板上的鱼和鱼缸里的鱼都是女人的象征，女人面临受禁锢、被宰杀的命运。此外作者认为军军与代表绝对男权的警察对抗并且最终死亡的结局，象征着女人与男权对抗必将得到惩罚，女人只能臣服于男权。最后作者认为传统社会对世界的看法来自于占据特殊位置的男性话语，女人在传统社会文化中是缺席和失语的，李玉通过镜头让女人发声，表现男权对女人的伤害，表现男性对军军、小群和小群的母亲所造成的伤害。电影最终呈现了四个女人的悲剧命运。<sup>69</sup>

在《解放的含义：从〈喜福会〉（电影）到〈面子〉和〈挽回面子〉》中，作者金衡山认为电影《面子》具有女性解放的含义，《面子》中的妈妈一方面相对于女儿而言，她非常传统，完全保持中国人的生活方式，另一方面，她的行为也惊世骇俗，与年轻人恋爱怀孕后，生活看似没有变化，一样生活的井井有条，甚至会偷租色情影片看。这个角度看她的行为和生活态度倒是有点美国人的味道了。正

<sup>68</sup> 周春慧，[〈今年夏天〉：观照边缘情感，颠覆男权秩序]，《电影评介》2013年第2期，页47-47。

<sup>69</sup> 刘瑞燕，[〈今年夏天〉——女性悲剧根源探析]，《电影评介》2013年第4期，页43-43。

是在这一点上，女儿和母亲的行为具有同一个指向：不仅仅是对传统华裔社会的叛逆，更是华裔女性走向更加开放的文化多元的自信，母女两人最后成了同一战壕的战友。<sup>70</sup>

在《解读电影〈面子〉的跨文化意义》中，作者曾熙娟分析影片中凸显的双重文化冲击，从文化本质论的角度看，人只属于一种民族文化和一种语言，当人离开自己熟悉的文化来到其他不同的文化时，就会相应的遭遇文化冲击，经历文化冲击会导致人在文化传统及心理上的失落焦虑、沮丧思乡、优柔寡断等等情况产生，在这些感受的挤压下，人会产生很强的潜意识的保护心理，对新环境采取防范排斥的态度，试图保护自己原来的生活方式。这可以解释为何在美国会存在大大小小的华人社区或中国城，以及美国华裔的身上依然保留着中国文化的影子。小薇压抑着同性恋情，她身上的双重文化身份的矛盾让她一直活在极为矛盾的自我斗争中。<sup>71</sup>

在《美国华人社会文化的多棱镜——评美国华人电影〈面子〉》中，作者彭姝认为移民家庭因为面子问题产生的文化冲突，一代移民的大家长作风，得知女儿未婚先孕，逼着女儿嫁他人；二代移民一边顽固的坚守中国传统文化传统，被排斥在主流文化之外，一边又潜移默化的受到美国社会主流文化中平等自由等思潮的影响，这使得她们成为夹缝中的特殊群体；三代移民接受美式教育，认同美国的价值观，不再居住在华人社区，有高薪的工作和异族的朋友。三代人之间的文化冲突显而易见，但是为了面子，最终他们愿意接纳孩子们出格的行为。《面子》的进步在于父母和儿女的冲突和对抗中，加入了对话的元素，使得冲突缓和，双方

---

<sup>70</sup> 金衡山，〈解放的含义：从《喜福会》（电影）到《面子》到《挽救面子》〉，《英美文学研究论丛》2010年第2期，页206-220。

<sup>71</sup> 曾熙娟，[解读电影〈面子〉的跨文化意义]，《电影文学》2011年第3期，页111-113。

有了互相了解的可能。<sup>72</sup>

作者张茜在《华语女同志电影分析——解读〈今年夏天〉与〈蝴蝶〉》中认为，《蝴蝶》里的人物背景各异，基本上都是社会主流人物。其中影片中的“母亲”对女主角的情感表达方向有重大的影响力，反映男性霸权文化权威——“父亲”的形象都被瓦解，“丈夫”在影片中也不再具有阳刚霸权。<sup>73</sup>在《华语女同志电影中“家的意义”——以〈蝴蝶〉、〈今年夏天〉为例》中，作者谢凤娟认为异性恋机制下“家”象征生殖主义。在异性恋霸权的逻辑下，女同志情欲的展现，使得男性为本体的阳具权威受到去势焦虑，进而否定以男性为本体的真理。进而引用女性心理学家朵伊奇（H. Deutsch）的观点，女同性恋的欲望并非是对父亲伊底帕斯欲望的失望造成的，而是源自于前伊底帕斯时期与母亲的经验，是一种对于母亲的依恋。<sup>74</sup>在《香港同志电影/小说的翻译性——〈蝴蝶〉之比较研究》中，作者吴舒娜认为《蝴蝶》的导演麦婉欣从叙事手法、人物刻画、场景设计，甚至到演员对白，都依循原著、忠实于原著，尤其在处理“同性情欲”和“情感压抑”方面，电影剧情都做到与小说所叙述的相近。<sup>75</sup>在《身体、母职与女同志认同——论陈雪〈蝴蝶的记号〉》中，作者李淑君认为在异性恋社会下，社会对母职的要求可以说是对女性身体进行权力监控的证明；在文化意涵上，母职文化代表着贤妻良母的关系角色，因为“女性”一词被建构成具有两种性倾向，即对男人的性和生儿育女。因此，母职是从身体运作到文化价值观的意识形态，女人只能依其生

---

<sup>72</sup> 彭姝，〈美国华人社会文化的多棱镜——评美国华人电影《面子》〉，《电影评介》2006年第9期，页11-12。

<sup>73</sup> 张茜，[华语女同志电影分析——解读〈今年夏天〉与〈蝴蝶〉]（香港特别行政区：香港浸会大学传理学文学硕士论文，2006）。

<sup>74</sup> 谢凤娟，[华语女同志电影中“家的意义”——以〈蝴蝶〉、〈今年夏天〉为例]，《朝阳人文社会学刊》2007年第2期，页1-26。

<sup>75</sup> 吴舒娜，[香港同志电影/小说的翻译性——〈蝴蝶〉之比较研究]（马来西亚：拉曼大学学士论文，2013）。

活，否则便不能享有生活。异性恋下的母职与家庭的理想模式，是一个所谓关心、谅解、互爱的组合，然而其实权力不断运作在其中，女性持着家庭为自身幸福的信念，实际上所受到的是长期缓慢的痛苦经验，使女人成为合法的奴隶与处于约束中。<sup>76</sup>

作者林隽昀在《陈雪〈蝴蝶的记号〉中蝴蝶之人格与变化分析》中认为，首先平行分析胡蝶人格的本我、自我、超我冲突状况，由于胡蝶的原生家庭拥有强大的道德圆满意识建立了她强大的超我，她天生柔软的自我无法选择满足现实社会里波澜频起的本我欲望，自然偏向了能够符合他人期待的道德超我，让心理的真实欲望被压抑而沉默。作者接着根据故事线来看胡蝶这个拥有强烈超我和本我冲突，自我又无法从中平衡的女主角，在剧情的安排下她的精神人格是如何产生变化，最终得到较好的平衡。作者将情节分成四个剧情，与阿叶相遇、武皓心眉事件、母亲闹离婚、初恋阴影的解脱；将人格分为三个转变时期，欲望动摇、重启自我、对抗困境来进行分析。四个剧情对推动胡蝶改变人格和重组三我关系上起到十分关键的作用，推动胡蝶的精神人格重新获得生命力。最后，作者认为同女除了身份的困境比较特殊外，也拥有身为人的基本精神样貌，除了文化和社会的价值观外，其所追求的生存本能、渴望的自我理想、爱以及自由等等元素，其实与异性恋是没有差别的。《蝴蝶的记号》不只是描述女性的奋斗、爱情的奋斗、同志的奋斗，同时也能引借思考：当面对困境和失衡的自己时，如何正视伤痛，寻求突破，接受自己并借用自己的力量去突破困境。<sup>77</sup>

在《西方卷轴上的东方故事——〈植物学家的女儿〉解析》中，作者贾小利从

---

<sup>76</sup> 李淑君，[身体、母职与女同志认同——论陈雪〈蝴蝶的记号〉]，女学会年会暨学术研讨会（高雄市：国立高雄师范大学性别教育研究所，2007）。

<sup>77</sup> 林隽昀，〈陈雪《蝴蝶的记号》中蝴蝶之人格与变化分析〉，《国立虎尾科技大学学报》2014年第2期，页103-118。



影片中的人物分析，代表极端男权的父亲和哥哥，高级知识分子的爸爸和边疆军人的哥哥，使用男权与父权压制践踏女性。代表柔美细腻的女性关系——李明和陈安安展现身体和欲望，是女性的身体一再地被“窥视”、“凝视”甚至是“欲望”的对象。<sup>78</sup>

在《文化合流与民族性开发——以李安、戴思杰的电影创作看中西电影文化的融合》中，作者刘会认为华人导演戴思杰的电影创作，更加接近一种被遗忘的真实。长期的异国生活经验和东西方文化碰撞的切身体验，使他的作品给读者观众提供了一个独特的视角。在国内度过了他的青春岁月，在国外成就了自己的艺术梦想，东西方不同的环境以及他们多重身份间歇的置换游走，生命中的追忆反思以及痛彻的体验和来自新世界的感悟，使作品带有浓厚的西方色彩，尤其是对个体的尊重和自由渴望的书写。戴思杰的电影以质朴的底层叙事视角带给观众一种直接疼痛的怜悯和默然的悲哀。<sup>79</sup>在《从戴思杰的创作看当代法国华人文学》中，作者唐玉清认为戴思杰着力反思历史上长久以来形成的西方与东方的对立，不是作为单纯客体的他者重构，也没有表现出自己从中脱身后的轻松和优越，而是更加理性的认识到其中的成分构架。<sup>80</sup>

在《试论海外华人电影导演的文化立场》中，作者向宇认为戴思杰的电影是西方中心主义视野下的中国想象，戴思杰更倾向于将电影当作一种表达和书写的工具，他独特的中国经验就是其电影主要的书写对象。在西方中心主义的空间中，戴思杰被引导为批判文化上愚昧落后，政治上专制黑暗的中国形象，在西方中心主义意识形态视野中，中国不仅是文化上的他者，同时也是政治上的他者。戴思

<sup>78</sup> 贾小利，〈西方卷轴上的东方故事——《植物学家的女儿》解析〉，《电影评介》2009年第24期，页56。

<sup>79</sup> 刘会，〈文化合流与民族性开发——以李安、戴思杰的电影创作看中西电影文化的融合〉，《赤子(中甸)》2014年第2期，页330-331。

<sup>80</sup> 唐玉清，〈从戴思杰的创作看当代法国华人文学〉，《文学评论丛刊》2015年第1期，页58-64。

杰电影对中国的批判性再现，很大程度上是在迎合西方中心主义的意识形态。迄今为止戴思杰所拍摄的影片都与中国的创伤记忆有关，电影中的西方中心主义逻辑也体现在把中国塑造为西方文化意义上的他者，也体现在他将中国想象成一个和民主、自由相对立的国度。<sup>81</sup>

在《〈七月与安生〉中的“我”与“他者”》中，作者黄闪闪认为七月和安生是互为“我”与“他者”的镜像结构，她们是彼此的“他者”，欲望成为对方，女孩们之间的“她-她”关系呈现出一种镜像表征关系。七月是安生的“他者”，“我”与“他者”之间存在一种镜像表征的结构关系，即“我”想成为他人欲望的对象并有与他人同样的欲望，人的欲望最终来自“他者”，是对他人欲望的欲望，简单的说，就是“我想像你一样”。故事中的女孩们正是一对灵魂伴侣，在表面上是两女一男的纠结关系，但实质是两个女孩之间身份认同的判断过程。<sup>82</sup>

在《浅谈〈七月与安生〉的女性主义叙事》中，作者宋安安认为影片的开场中两次提到13岁时两人相识。“13岁”这个时间节点的刻意强调，同样有着女性主义的另类含义。13岁意味着青春期的开端和童年的终结，这个年纪的少男少女开始了关于自身性别、身体的自我感知和探索，更重要的是，对于性意识和自我意识的启蒙。安生用不穿内衣来抵抗既定年龄对女性的规训，代表着女性对自我认知与对自己主权的“防御性保护”，青春期对女人之所以艰难，是她对成为主动、自由的主体的固有要求，同她的性冲动以及逼她承认自己是被动客体的压力之间，引发了一场冲突。七月与安生相遇，对于自我意识达到了某种意义上的一致，两人由此开始亲密。这种阶段没有维持太久，两人的分化开始于18岁那年，安生依然坚持对于“主体性”的保护，坚持不穿内衣，七月已经开始接受对

---

<sup>81</sup> 向宇，〈试论海外华人电影导演的文化立场〉，《当代文坛》2008年第6期，页101-104。

<sup>82</sup> 黄闪闪，[〈七月与安生〉中的“我”与“他者”]，《电影文学》2017年第7期，页83-85页。

“被动客体的压力”，七月的设定意味着少女时期的另一个对“自我”认知的走向，她对未来成为妻子、母亲，成为“注定属于男性”的命运的认可。作者认为影片的结尾是两人深情的和解，两人经历了男权的入侵后，终于明白了“自我”的意义，合二为一则意味着最终逃离了男权的束缚，她们最终依靠彼此确认了自己的存在。<sup>83</sup>

在《〈七月与安生〉改编下的女性主义私语》中，作者魏子钦从男性角色缺失的角度和观众的情感认同建构角度，认为影片中安生给七月寄出的明信片中写到，“世上多数男人都是难以忍受的，除非你非常非常爱他”，这种情绪叙事的主线一直延续到影片末尾，给影片整体安上一种“非男性”的女性主义叙事观。

84

在《〈七月与安生〉的女性主义镜像人物分析》中，作者阳雯认为电影的主人公七月与安生体现了心理学家拉康关于成长的镜像理论，她们互为镜子中的另一个自我，一个被动、温柔，一个主动、自由。她们互相欣赏、迷恋，甚至想成为对方。两个角色最终在体验对方生活态度后成为完整的自我。电影的叙述有两条线索：一条是现实的真相，一条是电影中安生在网络书写她与七月的过往，安生并不想通过网络小说获利，这只是她生命的记载。<sup>85</sup>

#### 四. 小结

上述文献是论述华语酷儿电影的发展和分别论述五部女性酷儿电影的资料，有的从酷儿理论的角度、有的从身体表征的角度、有的从文化研究的角度、有的

---

<sup>83</sup> 宋安安，[浅谈〈七月与安生〉的女性主义叙事]，《电影文学》2017年第7期，页98-100。

<sup>84</sup> 魏子钦，[〈七月与安生〉改编下的女性主义私语]，《电影文学》2017年第7期，页101-103页。

<sup>85</sup> 阳雯，[〈七月与安生〉的女性主义镜像人物分析]，《电影文学》2017年第11期，页82-84。

从女性主义的角度展开分析，还有的是从古典精神分析中的伊底、自我和超我的冲突中分析女性心理的演变过程，这些文献都有益于理解女性酷儿群体的影视状态。

从目前搜集到的文献回顾来看，不仅仅缺乏对华语女性酷儿影片的综合论述分析，同时将心理学理论运用在女性酷儿影片中的女性再现分析也是目前研究中的空白领域，因此笔者导入心理学相关理论，对华语女性酷儿影片进行综合文本分析，并对有代表性的作品进行个案分析，梳理华语女性酷儿电影中的女性于内在心理和外在环境的诸多冲突中，心态的发展和转变的轨迹，解码酷儿电影文本中显现以及隐藏的信息。

## 第二章 酷儿女性创伤下的情感映像

### 第一节 酷儿女性的疗伤之路

#### 一. 创伤的心理学概念

心理创伤性事件一般指来自外界突发性的、引起个体极大精神压力的极端异常事件，心理创伤指来自生活中具有较严重的异常事件所引发的心理、情绪甚至生理的不正常状态。根据林德曼（Lindemann）在 1944 年对心理创伤的定义，“是一种‘对原有依恋关系突然的、无法控制的破坏’”。<sup>86</sup>一般上个体自身具有心理调节能力，经过一段时间的自我调整能够将心理创伤自动痊愈，这个时间段通常不会超过三个月，然而也会有一些心理创伤的影响会延续较长的时间，甚至可能是伴随终身的，个体面对创伤通常会有无能无助感。

心理创伤最初引发学者和精神分析师的关注，是源自于从越南战争回美国的退伍老兵，虽然他们的生活已经恢复了日常的平静，但是他们的感受和体验依旧如同在旧日战场上一样，脑海中不断的闪现战争中的画面，枪炮杀戮的场面和炮火喊杀的声音，他们的心理世界依然生活在过去片段性、零碎的回忆里。学者们经过对这类退伍老兵的心理干预，提出了一个新的精神疾病名词：创伤后应激障碍（Post-traumatic Stress Disorder）。“这些认知闪回是创伤性事件的残留：这些想法是在创伤发生时，或创伤发生很短之后产生的，而且会在压力状况下重新出现。”<sup>87</sup>心理创伤的观念强调人类的脆弱性而非坚韧性，可能引起心理创伤的

---

<sup>86</sup> E. Lindemann, “Symptomatology and management of acute grief”, *The American Journal of Psychiatry* 101:2(September.1944):143.

<sup>87</sup> 朱迪斯·赫尔曼著、施宏达、陈文琪译，《创伤与复原》（北京市：机械工业出版社，2019），页 240。

事件非常多样化，从严重的自然灾害事件如地震、海啸，到人为的灾难事件如战争、交通事故、暴力伤害，又或者如家人离世、亲密关系断裂、疾病等等个人经历，都可能造成心理创伤。心理创伤的严重程度是依据当事人的心理反应程度，创伤引发个体的情绪和生理的反应程度决定的。判断受心理创伤的严重程度并非根据创伤事件的危害性大小来判断的，因为对于一个自我功能强大的人来说，非常严重的创伤也可能并不引起严重的心理创伤，而对于一个自我功能薄弱的人，一般人认为并不严重的事件也可能引发严重的心理创伤。

心理创伤的核心经历是自主权的丧失和与他人感情联系的中断，因此，治愈伤痛的基础在于重建创伤患者的自主权和创造新联系。复原仅能在患者拥有人际关系的情况下进行，不可能在隔绝中进行，在与他人重建联结的过程中，创伤患者需要重塑由创伤经历损坏或扭曲的心理机能，包括基本的信任感、自由意志、主动性、能力、自我认同和亲密感。<sup>88</sup>

## 二. 酷儿电影呈现创伤影像

在创伤语境下的华语女性酷儿电影中，主要呈现出三种类型的心理创伤，由自然灾害引发的创伤、男权社会对女性的物化与轻视引发的创伤、和原有依恋<sup>89</sup>关系突然幻灭的人祸型创伤。创伤经历可能只涉及某个单独的事件或经历，也可能是在一段时期内承受着苦难或者牺牲，例如童年期长时间的被忽视、情感虐待或者暴力恐吓等。创伤事件经历发生的年龄也至关重要，如果在特定的心理年龄段

---

<sup>88</sup> 朱迪斯·赫尔曼著，《创伤与复原》，页 124。

<sup>89</sup> “依恋一般被定义为婴儿和他的照顾者（一般为母亲）之间存在的一种特殊的感情关系。它产生于婴儿与其父母的相互作用过程中，是一种感情上的联结和纽带。”资料来源：李娜，《成人依恋、嫉妒和情绪调节的关系研究》（兰州：西北师范大学硕士论文，2012），页 3。

遭遇心理创伤无法自动痊愈时，将导致该心理年龄被固着<sup>90</sup>，无法继续向前发展。

### （一）灾难引发心理创伤

人类的文明过程也是一部灾难史，在如海啸、火山爆发、地震等不可抗拒因素影响的自然灾害面前，人类如此的渺小。戴思杰导演的《植物学家的女儿》涉及中国的唐山大地震，女主角李明在地震中失去双亲，从此在孤儿院长大；周美玲导演的《刺青》涉及到台湾的九二一大地震，女主角小竹在地震中失去了父亲，从此与年幼的弟弟相依为命。这两部影片在叙事中呈现了在灾难中失去至亲后的创伤书写。

台湾女导演周美玲执导的《刺青》，叙述背景是 2009 年<sup>91</sup>的台湾，女主角小竹在夜晚偷溜离家和女朋友约会，正是那夜发生了台湾九二一大地震，父亲在地震中为了救年幼的弟弟阿青而去世，从此小竹和阿青就一直活在父亲去世的创伤中。由于亲眼目睹了父亲的死亡过程，年幼的阿青无法承受巨大的丧失，在记忆、自我意识和认知功能上崩解，自闭且失语，只记得父亲被压死时露出手臂上裸露的刺青花纹。在父亲死后，小竹经营刺青店为生，独自一人照顾弟弟阿青。由于在台湾九二一地震发生的当晚，小竹为了自己取乐玩耍离家在外，无法赶回家救援父亲和弟弟，因此对父亲去世和弟弟的精神崩解非常的内疚，从此远离了欢乐的情绪，隔绝了身边的友情或爱情，背负起家庭的罪疚感与责任感，以这样的方式将精神固着在失去父亲的创伤中。为了与因为地震创伤引发自闭的弟弟建立起情感链接，她在自己的手臂纹上与父亲手臂上相同的彼岸花刺青图案，并且成为

---

<sup>90</sup> 根据精神分析学说，当性心理发展的某个阶段得到过分的满足或者受到挫折会导致固着，固着将导致无法正常地进入性心理发展的下一个阶段。

<sup>91</sup> 由于小绿初遇小竹的时候是 9 岁，那时是台湾一九九九年九月二十一日重的大地震之后，小竹已经在手臂纹上父亲的纹身图案，两人重逢的时候小绿是 18 岁，因此推断影片的叙事背景是二零零九年。

一位职业刺青师，在生活中只有工作和照顾弟弟这两件事。此外，从小失去父母照顾的少女小绿一直在寻找九岁时给予她温情眷顾的邻居姐姐，直到在刺青店遇见了小竹，她认出小竹是她寻找的人，开始两人之间的情感纠缠与创伤修复的心理过程。

中国旅法作家与导演戴思杰编导的《植物学家的女儿》，叙述背景是九十年代初的虚构城市昆林，在三岁时经历了唐山大地震，失去所有的亲人的李明，在孤儿院这样的集体环境中长大成人。年幼的李明在经历巨大的生活变故下，将创伤压抑进潜意识。影片呈现了经受严重的创伤性事件后使用解离的方式麻木情感，以缓和或阻断创伤所带来的情感痛苦的状态，在幼年时失去父母亲这样巨大的丧失经历下，李明使用了隔离情绪感受的防御机制，这种防御机制在客观上保护了年幼的李明，使她的精神状态没有因为创伤而崩解。在孤儿院中的养育方式是典型的女性群体的生活方式，女院长和女性群体为主的工作人员如同母亲一般的保护与教诲孩童，经历过地震创伤的李明隔离了自己在认知上的判断，完全的信任孤儿院的女院长，听从院长的安排，成为一位不给人制造麻烦、服从指令的少女。李明使用这种隔离自我感受、隔离认知判断的防御机制，很好地适应了孤儿院的环境，直到当她离开孤儿院进入植物园进行实习工作。初入植物园中李明获得了安安的帮助，幼年的创伤在安安的关照下有了复原的可能性，却引发了另一种冲突与创伤。

## （二）男权物化女性的悲歌

在男权社会里，男子在家庭和社会中拥有支配性的特权，男权制又被称为男性中心主义，表现在男性思维模式下的统治模式，将女性物化为妻子或母亲。女



性的自我在男权社会的语境下常被母性和妻性所压迫，不是作为独立的个体存在，而是作为妻子或母亲存在，女性在被物化中沉默的失去话语权。在四千多年前便已经进入男权社会的华夏民族，男权社会里对女性的物化与轻视给女性带来的伤害，也被呈现在华语女性酷儿电影中。极端的书写表现为将女性物化为性物件交易出售，如《爱奴》中女性如同商品一般在拥有权利的男性间流转，在《自梳》中的意欢被父亲当做债务抵偿出售，玉环被丈夫作为讨好献媚的工具被交易。在《植物学家的女儿》中将女性禁锢在母性与妻性下，女性成为奴仆式的手脚和传宗接代的工具，自我意识与话语权被剥夺，沦为某种职能的载体。

香港邵氏兄弟有限公司的作品《爱奴》，叙述背景是架空时代的古代社会，教书先生之女爱奴被一群山贼强抢拐卖到妓院，因其脱俗的容貌和刚烈的个性，得到鸨母春姨另眼相待，春姨欲将其培养成妓院头牌。势单力薄的爱奴在春姨的强迫威逼下，轮转于一众土豪劣绅间惨遭蹂躏。爱奴的父亲是一位教书先生，爱奴在父亲的教导下拥有强烈的道德意识，当面对春姨和众豪绅的欺凌摆布却无能为力时，她将攻击性转向自身，死本能扩大，爱奴一心求死。妓院的哑巴少年同情爱奴，在他的温情和帮助下唤起了爱奴的生本能。为了救助爱奴哑巴少年被妓院的保镖杀害，虽然出逃失败，但是哑巴少年的出现让爱奴感受到人性的温情，她不再将攻击性转向自身，开始学习适应环境，隔离情绪以回避自身痛苦感受，违心讨好春姨和众豪绅，投其所好成为春姨的同性爱侣，一面随其学习武功奇技，暗自开始复仇计划。春姨经营妓院，深知妓院的男人物化女性的态度，因此拒绝男人的靠近，并且内摄<sup>92</sup>物化他人的行为模式管理妓院。当她发现爱奴的性格很像年轻的自己时，开始视爱奴为私人爱侣，容忍爱奴的桀骜行为。上映于 1972

---

<sup>92</sup> 内摄是指将外部世界的客体吸收，内化为自己人格的一部分，古语：近朱者赤近墨者黑便是由于内摄的机制。

年的《爱奴》堪称是华语影片中的第一部女性酷儿电影。

由张之亮执导的《自梳》叙述背景是上个世纪四零年代的广东顺德，意欢的父亲由于欠债打算将她卖给老翁做小妾。意欢抗议被父亲作为抵债的物品，欲借自梳女<sup>93</sup>的方式保留个人独立性。老翁的家仆闯入自梳女的居所姑婆屋要求强行带走意欢，面对叫嚣的强悍家丁，意欢虚弱的举起剪刀试图保护自己，意欢的母亲跪下请求她去做老翁的侍妾，并告诉她“这就是女人的命运”。在意欢誓死抗拒被出售的时刻，红牌歌女玉环从游船上抛出钱袋赎回意欢的自由之身。对于意欢来说，成为自梳女只是为了对抗被父亲出售的命运，她并没有真正认同自梳女子然一身、独立自主的生活方式，当意欢偶遇初恋情人旺成时，两人暗通款曲、珠胎暗结，然而恋情一旦被众人发现将面对被沉猪笼的困境。意欢提议共同远走南洋，旺成拒绝承担责任，以鱼塘为由拒绝意欢。面对父母和情人的两次背叛，意欢在绝望中自行堕胎，垂危之际被自梳姐妹和歌女玉环所救。当红歌女玉环有明确的人生目标：找个可靠的男人赎身后相夫教子，见惯逢迎作戏的玉环如愿成为丝厂少爷的八姨太。然而丝厂少爷为了生意利益，将妻妾当成礼物与军阀老板交易。意欢和玉环这两个被当做物件般出卖和使用的女人，在彼此身上获得了真诚和温暖的感情。

《植物学家的女儿》中的孤儿李明初到植物园实习，不能适应刻板理性的陈教授，在遭遇挫折时，陈教授的女儿安安一直给与李明贴心的照拂。这种女性给与的全身心接纳安抚了李明幼年失去双亲照拂的创伤，李明的精神状态日渐好转。随着剧情的发展，安安的哥哥回家探亲时，陈教授极力促成李明与儿子旦旦的婚事。代表父权的陈教授和代表男权的旦旦强势介入李明与安安和谐亲密的关

---

<sup>93</sup> 自梳女也称妈姐或姑婆，是指女性把头发像已婚妇一样自行盘起，以示终生不嫁、独身终老，死后称净女，是古代中国女性文化的一种。

系，植物园里逐渐趋于平衡的关系被打破。李明为了长久的留在植物园与安安为伴，答应嫁给旦旦为妻。在新婚夜李明拒绝与旦旦同房，遭到旦旦的虐打，年幼便在地震灾害中失去父母的李明，再次陷入童年时无所依靠的情绪中。

### （三）依恋幻灭的阴霾

《爱丽丝的镜子》中无法建立稳定的依恋关系的创伤，《蝴蝶》中承载情感的重要客体突然离去导致心理创伤，以及《飞跃情海》中既无法建立稳定的依恋关系，同时又面对重要他人骤然离去的影片，细腻地呈现了原有依恋关系遭到无法控制、突然性的破坏，导致的突发性分离创伤。

姚宏易导演的《爱丽丝的镜子》叙述背景是两千年初的台北，少女晓镜是摄影师兼摇滚乐队的主唱，虽然她很希望能够和母亲发展出亲密的母女关系，沉浸于恋爱关系的母亲却无法给晓镜带来稳定的依恋感，与母亲的关系疏远。晓镜的女朋友阿咪温柔可亲，两人一起摄影、搬家、粉刷房子、聊心事，这对于晓镜来说是难得的宁静。在新年前夕，阿咪交往了新男友晓豪，看着沉迷于恋情的阿咪，晓镜恐惧被阿咪抛弃，如同母亲沉迷于恋情而遗弃她一样。经过痛苦的思虑晓镜决定引诱晓豪，与阿咪结伴共同成为晓豪的女朋友。

麦婉欣执导的《蝴蝶》叙述背景是二零零二年的香港<sup>94</sup>，已过而立之年的阿蝶是一位中学语文老师，她生活得安稳平静，却总在工作生活中透露出心不在焉。某日课后她在超市购物遇见坐在货架旁偷吃饼干的少女小叶，在小叶被店员斥责时，阿蝶为小叶付款并且陪同饥饿的小叶用餐。阿蝶面对初次见面的小叶，不由自主地倾诉起隐藏于心底的秘密和难以释怀的憾事：中学时的恋人真真因两人的

---

<sup>94</sup> 电影中通过新闻讲述黑鸟乐队在三年前解散，香港乐坛的黑鸟乐队是在一九九九年解散，因此推测电影的时间背景是二零零二年。

酷儿恋情而出家为尼。

导演王毓雅导演的《飞跃情海》拍摄于台湾基隆。影片中小英最好的伙伴是表姐小三，小三是一个外表普通的邻家女生，因为善解人意、豪爽大方，即有照顾他人的温情，又有保护他人的义气，因此吸引了一些内向弱质的人，如沉默自闭的阿宾、胆小怯懦的小英。由于小英父亲滥赌的行为，被迫出售房子举家搬离渔村。在暴力中长大的小英再次回到渔村时已是少女，她回到渔村为表姐家的餐厅打工，如同过去一样打工赚钱帮父亲还赌债。无法获得稳定依恋关系的小英胆小怯懦，她视曾经保护她的表姐小三为唯一的安全港湾，在幻想中与表姐演绎梁祝传奇的前世今生。

连奕琦导演的《命运化妆师》的叙事背景是殡葬业现代化后的台湾，敏秀在中学时期曾经与年长九岁的女音乐老师陈庭相恋。在两千年的台湾彰化，师生恋与同性恋情是被作为禁忌的事情。恋情被校方发现后，音乐老师陈庭被迫辞职离开彰化。在父母离婚的家庭变故下，敏秀不希望脆弱的母亲再次伤心而否认恋情，从此与陈庭分离。与老师分别后的敏秀，在中学毕业后成为一位遗体化妆师，工作敬业但对周遭人事疏离淡漠，对于同事的追求也一再拒绝，直到在工作间遇见陈庭的遗体，在探寻陈庭死因中发现了自己一直被深爱的真相。

### 三. 创伤的困境建构

作为孩子的养育者，父母亲尤其是母亲对孩子的影响力格外的重要，在养育过程中父母与孩子间出现密切的情感纽带，会对孩子未来的情感模式产生深远的影响。“个体与父母的相处经历和他以后建立情感纽带的能力之间有非常强烈的

因果关系”。<sup>95</sup>“个体不论处在哪一个年龄阶段，当他们确信在困难来临之际，自己身后站着的一个或者多个可以为自己提供援助、值得信赖的人时，他们便能够安心快乐的将自己的潜力发挥到极致，我们信赖的人——被我称为依恋对象——可以为我们提供一个安全基地”。<sup>96</sup>当父母这个原始的安全基地不稳固或是不存在时，生活中的事件尤其容易成为压力源，在创伤事件发生后，因丧失或者分离而精神崩溃。通过整合分析发现，在创伤类的华语女性酷儿电影的文本中亲子关系格外的薄弱，同时受重男轻女的社会文化习俗所固定，在这种文本设置下的女性个体在遭受创伤后，不存在的母亲与脆弱失职的母亲形象无法为文本中的女性个体提供情感复原的安全基地。当外在危险环境出现，难以运用合理的方式处理困难而陷入四面楚歌的绝境，来自同性的共情接纳成为绝境中唯一的温暖。

### （一）缺乏稳定可靠的安全基地

在创伤类的华语女性酷儿电影中，电影创作者有意为酷儿女性构建没有回一无处求助的绝境。其中一部分女性酷儿的养育环境如同孤儿般，《飞跃情海》与《爱奴》中小英和爱奴似乎只有父亲未有母亲，小英的父亲是烂赌成性之人，为了避债远走他方，小英反而需要承担照顾家庭替父亲还债的角色，仅因为小英的表姐小三曾经帮助和保护过幼年小英，少女小英始终铭记来自表姐小三的温暖。爱奴的父亲是山村教书先生，父亲在危险来临时无法保护女儿，也未曾教育爱奴如何求生与求助，仅教导爱奴强烈的道德意识，美丽的爱奴被山匪卖进妓院，爱奴无法像其他妓院的女伴一般忍辱顺从，强烈的道德意识转化为自我攻击，爱奴

---

<sup>95</sup> John Bowlby 著、余萍、曾铮译，《情感纽带的建立与破裂》（北京：世界图文出版有限公司北京分公司，2017），页 150。

<sup>96</sup> John Bowlby 著，《情感纽带的建立和破裂》，页 117。

以自杀的方式抗拒被售卖的生活。在《植物学家的女儿》中直接将女主角李明设置为孤儿，她的母亲是俄罗斯人，父母共同逝世于唐山地震中，家中再无亲人，李明只是通过阅读档案文件了解自己的身世时。这一类如同孤儿般长大的女性酷儿们，没有完整的体验过被家庭成员稳固的关爱，当创伤事件发生后，他们没有可以退回的安全基地修复疗愈内心的创伤。

另一部分酷儿女性虽然设置了父母形象，然而父母都是脆弱或是失职的。《自梳》中意欢的父亲因还不起债务，将意欢卖给老翁做妾抵债，为了抗拒被当做货物出售的命运，意欢意图成为独立自主的自梳女，当父亲伙同老翁众家丁到姑婆屋抢人时，无助的意欢拿起剪刀对抗，并且用哀求的眼神向母亲求助时，母亲跪下恳求意欢接受这种命运，母亲的推波助澜使意欢从躁狂性的对外反抗转向抑郁性的对内攻击，意欢将剪刀对准自己胸口。《蝴蝶》中阿蝶的父亲婚内出轨，母亲将自己在婚姻中的无能与懦弱完全暴露给年幼的阿蝶，让阿蝶成为她的另一双眼睛，为她看住不忠诚的丈夫，年幼的阿蝶眼见父亲与情人的亲密来往，目睹母亲面对婚姻的困境，承担着她不该承担的重担，阿蝶眼中的母亲不仅是忍受着婚姻的痛苦的女人，还用忧伤的情绪裹挟女儿，使阿蝶无法逃离母亲的悲伤。《命运化妆师》中敏秀的母亲是专注于自己情感生活的女人，在父亲出轨离婚后，母亲陷入了抑郁的状态重病不起，不再能够承担起母亲的责任，反而需要女儿敏秀照顾家庭生活。《爱丽丝的镜子》中未提及晓镜的父亲，晓镜的母亲是个专注于恋情的女人，对女儿非常忽视，她的日常生活围绕着换新男友、被男友家暴分手和好等等，母女间关系疏远，晓镜无法在与母亲的相处中学会正确的表达感情，在悲伤难过时也无法获得安全的去处。《刺青》中小竹的母亲不曾出现，小竹曾经对弟弟说“阿青这么坏，姐姐不要你了，像母亲不爱你了。”无母的孩子和父

亲一起生活，承担着照顾姐弟生活起居责任的父亲，却在台湾大地震中为了救儿子阿青去世。虽然失去了父亲和母亲的小竹封闭自身情绪，却在心理上认同了父亲的形象，父亲如同超我一般指引和束缚她，她接过父亲的责任照顾创伤后失忆的弟弟。《刺青》中小绿的父亲从未出现过，小绿母亲在地震发生后，在小绿奶奶家接走了弟弟，将小绿遗弃在奶奶家中，从此杳无音信。由于无法接受母亲遗弃她的伤害，她开始沉溺<sup>97</sup>于幻想的世界，幻想母亲并没有遗弃年幼的她，而是在地震发生时死去，继而在想象中保留了对母亲的爱。在这种虚假不真实的感情中小绿长大成人，成年后的她通过做网络视讯小妹以妩媚的姿态交往朋友，一如年幼的她用玩具电话对想象中的母亲撒娇一样。小绿通过对现实的否认，以保留在想象中的爱，将生活建立在虚幻的假象中。

## （二）困境叙事凸显酷儿情谊

《植物学家的女儿》和《自梳》的剧情中女性对女性持尊重态度，男性对女性则是物化与利用。《植物学家的女儿》中女性的价值被限定，李明作为女性仅被呈现为婚育价值载体，这是女性的生物属性，安安的行为则被呈现为顺从父亲，这是传统文化中女性的行为模式，李明和安安作为独立人的社会工作价值和情感需求被忽略的，在安安哥哥归家同时，镜头里展现满树青木瓜树下的女人，青木瓜在影片中所具备性意味，隐喻男性对女性生育价值和性价值的可见。《自梳》中男性对女性同样持物化与利用态度，意欢的父亲、男朋友以及玉环的丈夫，或是抵债或是出卖的使用她们，对于这样的生活，玉环力求在接纳中生存，而意欢则一直活在幻想中，这两位女性在相互帮助下走进对方的生活，不论对方的抉择

---

<sup>97</sup> 沉溺是指内在精神状态停留在精神受伤的时空中不作为。

如何始终信任与尊重彼此，玉环与意欢在战乱中走失后，玉环把自己活成意欢的模样，如同自梳女一般的生活。

《飞跃情海》和《爱丽丝的镜子》中，男性被呈现为不可信赖，或是滥赌、沉默自闭或暴力的，或是偷盗欺骗之徒，女性之间的情感支持成为酷儿女性仅存的救赎。《命运化妆师》和《蝴蝶》中的男性角色比较多元化，父辈的男性虽然对家庭不忠诚，或出轨外遇或抛妻弃子，然而年轻一辈的男性也又温情体贴的特质，只是他们无法与酷儿女性建立情感连接，在剧中只有女性之间建立的情感表达通道能够疗愈女性旧有的心理创伤，在女性的创伤下男性伴侣同样沦为牺牲品。《爱奴》中富有的男性顾客均为好色淫欲之徒，被男性恶霸捕获的女子无处逃脱，仅有的良善男性如小捕快却软弱无力，鸨母将女性包装成诱惑的形象营业牟利，女性被迫与迷惑他人和装扮技巧联系在一起，无法发出自己的需求心声，其中《爱奴》中鸨母认同男性的价值观，虽为女子之身却以男性姿态，物化其他柔弱的女性取乐。《刺青》中小竹小绿阿青皆为地震孤儿，小竹将地震灾难与女性爱恋画上等号，在创伤下不敢面对情感链接，小竹与弟弟小青都一直沉溺于地震的创伤体验中，无法脱离内心的幻象，直到另一个沉溺于爱情幻想的小绿出现，小绿牵引着小竹重新面对情感链接，小竹则成为小绿正视现实生活的契机。

#### 四. 创伤疗愈历程

当内心无法容纳创伤下丧失导致的情绪时，过度运用防御机制处理创伤以拒绝面对真实的丧失，这种过度运用防御机制处理创伤的方式将影响个体的现实功能，导致个体的内在情绪固化在创伤发生的特定时空下，个体无法脱离心理创伤对人物的现实功能的破坏性影响。在尊重真实客观存在的基础上，容纳创伤下的



悲伤情绪并对丧失进行哀悼，将有机会重新建立与正常生活的联系。因此容纳创伤下被抛弃的恐惧、思念和愤怒，尊重和面对客观存在的基础上哀悼丧失，能够疗愈和超越心理创伤。创伤类酷儿影片中的女主角处理创伤持两种导向：逃避真实或面对真实。缺乏心理安全基地的酷儿女性无法面对创伤下的丧失，无法容纳创伤下丧失所导致的各种悲伤、愤怒交织着的复杂情绪时，过度运用防御机制强化创伤思维，强迫性重复创伤下的情感体验，导致她们一直存活在创伤发生的时刻。能够面对真实的酷儿女性，在经历容纳丧失体验后完成哀悼历程，继而重建与现实的联系，疗愈旧有的创伤体验。

#### （一）缺乏安全基地过度防御

个体的防御方式被固化，是创伤无法释放的结果。在创伤发生的特定时空下，这种防御方式是具有功能性、合理性和适应性的。然而创伤发生在特定的时间和空间中，随着时间和空间的推移，外在环境已经发生改变，个体的内在精神状态依旧固着在创伤发生的特定时间和空间中。如果创伤一直无法释放，个体甚至会形成创伤性的思考模式，强迫性重复创伤。内心拒绝接受真实的丧失，过度调动防御机制处理创伤的方式严重的影响了剧中人物的现实功能，导致她们的内在情绪固化在创伤发生的特定时空下，固化的创伤情绪继而破坏性的影响人物的现实审视功能。姚宏易导演的《爱丽丝的镜子》中，晓镜的母亲长期沉醉于不稳定的恋情中，没有父亲的晓镜体会到大量被母亲抛弃的创伤情绪，在与女性好友阿咪的情感关系中，强迫性重复创伤性思考模式，她重复性的担心自己被阿咪抛弃，如同母亲在恋情下抛弃她一样，因此晓镜决定引诱阿咪的男朋友晓豪，以求进入到阿咪的情感关系中不被抛弃。

《植物学家的女儿》中的李明，三岁时经历了天崩地裂的地震灾害，失去父母后在孤儿院长大的她，为了避免精神状态被巨大的变故摧毁，无意识的使用了水平分裂方式的解离，即通过压抑式的防御机制，将不能忍受的理智、情感、思维、身体感受等压抑在潜意识里。解离作为一种心理防御的模式，能够保护精神状态不再持续遭受情绪冲击导致更严重的伤害，这种防御机制帮助李明适应了孤儿院中群体式的养育生活。在植物园实习时为了能够与安安长久相伴，李明嫁给安安的哥哥旦旦，新婚期间遭遇的家暴让李明再次感受到幼年时的无能为力，陈教授要把李明送去与旦旦同住，强迫式的让李明与安安分离，加强了李明的绝望感。然而被困于创伤思维模式下的李明，忽视了客观真实环境的变化发展，她不再是幼时的弱小无助，她可以通过独立自主的方式脱离被动的依附关系，李明前往植物园是就业前的实习，顺利完成实习后就能够返回孤儿院工作，即使在植物园中遭遇婚后的家庭暴力，她依然有机会完成实习独立工作，改变自己和安安依附和被动的生存状态。李明没有挖掘真正能够援助与支持她的有利条件，而是困于创伤下的防御方式中，固化的使用解离<sup>98</sup>机制。在“致幻”草药的催眠帮助下，李明垂直分裂<sup>99</sup>出以“保护者”姿态出现的子人格，最后引发了家破人亡的悲剧性结果。

反向形成作为创伤后的防御机制，是在创伤发生后，将事情转向它的反面，如原本纵情欢乐的角色在创伤事件发生后转变为小心刻板谨慎。《刺青》中的小竹为了和朋友一起快乐过夜而甩掉年幼的弟弟，就在那天晚上发生地震，小竹匆

---

<sup>98</sup> 解离作为防御机制，具体症状指的是在记忆、自我意识或认知的功能上的崩解，起因通常是极大的压力或极深的创伤。

<sup>99</sup> 垂直分裂式的解离又被称为解离性人格障碍（Dissociative identity disorder, DID）或称为多重人格，是很严重的心理疾病。是将被压抑的理智、情感、思维、身体感受等，以一个独立的面貌，从潜意识浮出到意识层面。解离性人格障碍是由于经过重大打击或严重虐待（或者催眠），是一种对环境压力迫不得已的消极回避。

匆赶回家发现父亲死亡，弟弟变得痴傻自闭，内疚与自责感让她感到自我的快乐与愉悦是有罪的，自我的快乐会获得惩罚。因此小竹改变了过去纵情欢乐的生活方式，回避内在真实的情绪需求，冷静、自持、孤单的生活。她通过在手臂纹上与父亲一模一样的金黄色的彼岸花图案，与父亲保持高浓度的链接，她在灾难发生后的十年期间，承担起如父亲般照顾弟弟的责任，从此拒绝真实的自我需求。

《爱奴》中爱奴同样使用了反向形成的防御机制，当爱奴反抗被贩卖与被欺凌的状态，她面对的是更强的凌虐，一心求死不成，更是让哑巴少年因救她而死亡。于是面对巨大的伤害，她选择了一种新的使命：为哑巴少年报仇，也为自己的屈辱报仇。从逃脱到复仇的转变下，爱奴开始隔离自身的情绪，积极的配合讨好春姨和众豪绅，直到时机成熟时开始复仇，将欺凌她的众人全部刺杀。爱奴在运用反向形成的防御机制时忽略了哑巴少年和捕快这一类伸张正义的力量始终存在，忽视客观事实的全貌。

《刺青》中的小绿也是无法面对真实的典型人物，在经历了地震后被母亲抛弃的创伤，她无法面对自己被抛弃真相，继而存活在内心的幻想世界中。当九岁的小绿独自在旷野游荡，仿佛在回应母亲的关心，像同龄女孩一样撒娇问要零食，要母亲许诺假期去迪士尼乐园玩耍，然而当手里的电话掉落在地上时，镜头拉近展现的塑胶玩具电话粉碎了美丽谎言。幼时伙伴小竹的突然离去如同当年母亲的突然离去一样，小绿流泪嚼着巧克力，回到自言自语幻想世界里。当成年小绿再次遇见小竹时，小绿已经是活在幻想世界中的视讯女郎，在虚拟的网络世界扭动躯体跳着艳舞满足他人的幻想，在虚拟的网络世界里倾述自己在九岁时的初恋。

## （二）哀悼创伤下的丧失

容纳丧失和完成哀悼是心理创伤的疗愈过程，其基本的特点是面对真实而不固着于创伤心理。能够接受现实是超越创伤的基础，接受现实，重构原有的内在互动模式，虽然没有直接解决问题，却能够生成解决问题的新策略。当个体只有一套固着的防御机制面对创伤，不灵活的机制使个体感到痛苦，个体会因为痛苦想要放弃这种防御机制，而防御机制和痛苦的本质是分开的，重构原有的思维模式是为剥离痛苦的方式，重建与现实的联系。“复原的过程可以基本的分为三个阶段，第一个阶段是安全的建立，第二个阶段是回顾和哀悼，第三个阶段是重建与正常生活的联系”。<sup>100</sup>建立基本的安全感后创伤患者恢复了些许信任的能力，付出信任给值得的人，对不值得的人学会保留；回顾和哀悼过去，是放弃对创伤情绪的紧密连接，进而重建与他人新的连接，她仍然保有自由意志，能够维护自己并尊重他人的观点和界限，积极生活，努力创造全新的自我认同。在创伤类的女性酷儿影片中，《命运化妆师》中的敏秀、《飞跃情海》中的小英和《刺青》中的小竹经历了容纳丧失中悲伤痛苦的情绪与哀悼丧失的过程，开始重建内在的情绪察觉。《蝴蝶》中的阿蝶和《自梳》中的玉环和意欢建立起具有安全感的关系，通过接纳哀悼创伤下的丧失，修复重建与现实的联系。

《飞跃情海》中演绎在酷儿女性在不被伤害的情况下接受被拒绝的情感，并且放下执念哀悼丧失的过程。未获得父母关照与保护的小英一直挂念着童年时仗义助她的表姐小三。现实环境中经常被欺负的小英，在思念她童年英雄般的姐姐时，产生一种幻想，幻想自己是累世投胎的祝英台来寻找属于她的梁山伯。好讲义气的小三有着仗义助人的精神，她有一位跑船的男朋友阿宾，小三明白小英对她的感情，虽然没有接受同性情谊，但依然对小英关怀备至：当小英缺钱时，小

---

<sup>100</sup> 朱迪斯·赫尔曼著，《创伤与复原》，页 145。

三不顾烧伤的危险，为小英在燃烧的火堆中掏出可用的现金；当小英被恶霸欺辱时，小三奋不顾身救护小英。小三虽然没有认同小英的爱情，却尊重了小英与自己的不同，她没有拒绝小英，也未想改变小英。小英虽然没有获得幻想中的爱情，但却安稳地被小三理解和接纳，同时又被小三指引和保护，她终于放下执念，念出旁白“妾已无所求，君亦无需愁，奈何人已远，梦醒已千年”。《命运化妆师》中的敏秀不认同爱过陈庭的自己，否认爱过陈庭的经历，是过度使用“否认”<sup>101</sup>的防御机制。敏秀否认自己的过去固着了她的精神力量，掩盖自己真实的情绪，活在理想的道德层面，扼杀自己真实的需求。在挖掘陈庭死亡真相的过程中，她发觉自己一直被陈庭深爱，在感动中她接纳了过去的自己，不再否定真情实感，回归到本初的真实，在丧礼仪式与调查死亡真相中，面对丧失所带来的悲伤，完成了过去未完成的哀悼。至此敏秀走出创伤思维，放松的感受内心情绪，开启重建新的情感连接的可能性。

《自梳》中的两位女主角玉环和意欢是接纳彼此、保护对方的力量。玉环自幼被父母卖身为妓，见惯虚伪逢迎的玉环认同了“做女人根本就没什么选择”的观点，寄希望于被富人赎身，并在他成群的妻妾中争取些许生存空间。当玉环看见自梳女意欢冒险搭救她，为她受责打时，玉环感受被真诚对待。当富少为了生意留玉环陪军阀客户过夜时，意欢在府衙门口等待，玉环感受到被陪伴。当其他女人折辱玉环出身妓院时，意欢钦慕她的才艺，玉环感受到被尊重。玉环改变了寄希望于富少的想法，带着钱财搬到姑婆村与意欢为伴。意欢因父亲欠债而被折价抵债时，是玉环随手抛出的钱袋换回自由身。当意欢完成自梳仪式成为自梳女

---

<sup>101</sup> 否认作为防御机制，是假定自己已经感知到了现实，否认有四个种类：本质否认、行为上的否定、幻想中的否认和言语上的否认。此处为本质否认，即有大量的证据证实其存在仍然对现实加以否认。

后，却又意外的怀上了初恋情人旺成的孩子，旺成逃避责任，意欢差点死于被迫堕胎，为送意欢医治几乎花光了玉环所有的钱财。自梳女堕胎事件发生后，意欢无法再在姑婆屋生活，玉环陪着意欢卖水饺为生，直到战火将二人分开。《自梳》中两个被物化出售和抛弃的女子，在冷酷的生存环境下彼此接纳保护、援助支持，重获信任感，直面内心真实情感流动的女性酷儿情谊。《蝴蝶》中阿蝶的内心沉浸在少女时期创伤的时空中，她无法摆脱导致真真出家的内疚感，精神固着于创伤中，直到她鼓起勇气询问真真出家的缘由。在小叶的陪伴下，经过悲伤的哀悼，阿蝶开始从解离的状态中脱离，从创伤中走出来，重构自己的青春记忆，重新开始鲜活的人生。从本质上看创伤的疗愈过程是接受现实的过程，在《蝴蝶》中完整的呈现了个体接纳创伤下悲伤的情绪，哀悼丧失的事实，走出沉浸在创伤中不作为的状态，继而重建与正常生活联系的整个过程。

## 小结

纵观创伤类的华语女性酷儿电影，主要演绎三种类型的心理创伤，自然灾害引发的创伤、男权思想物化女性引发的创伤、原有依恋关系幻灭的创伤。创伤类酷儿影片文本中的女性与父母间亲子关系格外脆弱，在男权制物化女性的思想禁锢下，以及重男轻女的观念中女性被怠慢轻视，仅仅强调女性的原始属性和生育价值。文本中的女性遭遇危险境地心理受创时，薄弱的亲子关系无法为她们提供情感复原的安全基地，陷入四面楚歌的绝望情境中，她们难以运用合理的方式处理困难，此时来自同性的共情接纳成为绝境中唯一的温暖。

影片中的酷儿女性处理创伤时步入两种迥然不同的途径，逃避真实或面对真实。缺乏心理安全基地的酷儿女性无法面对创伤下的丧失，无法容纳创伤下丧失

所导致的各种悲伤、愤怒交织着的复杂情绪时，她们过度运用防御机制处理创伤，强化创伤思维，内心固着于创伤发生的特定时空。《爱丽丝的镜子》中的晓镜、《植物学家的女儿》中的李明、《刺青》中的小绿、以及《爱奴》中的爱奴，拒绝接受创伤下的丧失，过度运用防御机制处理创伤的方式严重的影响她们的现实功能，导致内在情绪固化在创伤发生的特定时空下，破坏性影响人物的现实审视功能。另一个方面，《自梳》中的玉环和意欢则通过接纳创伤下丧失的事实，互相建立起涵容、保护对方的关系，修复与现实的联系，《命运化妆师》中的敏秀、《飞跃情海》中的小英、《蝴蝶》中的阿蝶和《刺青》中的小竹经历了容纳丧失中悲伤痛苦的情绪与哀悼丧失的过程，开始重建内在的情绪察觉，这些文本中的酷儿女性在尊重真实丧失的基础上，容纳创伤下复杂的情绪并对丧失进行哀悼，重新建立与正常生活的联系，完成创伤后的疗愈重生。

## 第二节 创伤下的共生——《植物学家的女儿》

《植物学家的女儿》中讲述创伤既包括不可抗拒的自然事件如地震对女主角的创伤，又包括人为事件对女主角的创伤。影片中李明的父亲是中国人，母亲是俄罗斯人，三岁时经历大地震创伤的李明失去父母亲，在孤儿院中长大。成年李明被孤儿院院长委派，前往虚构城市昆林的孤岛植物园，跟随植物学家陈教授学习中草药知识。在植物园里李明与陈教授的女儿安安日渐交好，两人许下相伴终生的诺言，为了长久留在植物园李明嫁给安安哥哥的故事。中国旅法作家戴思杰<sup>102</sup>在二零零五年编剧导演《植物学家的女儿》，故事背景是上个世纪九十年代，西南边陲城市昆林为杜撰虚构，影片因未能取得中国电影拍摄许可，转道于越南拍摄取景。《植物学家的女儿》被认为是站在西方立场上，以西方视角拍摄的固有想象中的东方影片。“影片的结尾是法院因为同性恋而判处二人死刑，继父权与男权之后，作者又对社会体制与司法制度作出了评判，通过将爱情悲剧指向社会悲剧，压抑专制的中国/东方形象便由此建立起来”。<sup>103</sup>上世纪九十年代的现代中国被跨时空的各种混搭元素组合成为幽静遥远、诡异靡丽的图景，影片场面调度和故事情节的并非基于事实而是一种空想性的建构。电影场面调度中的空间、布景、服装化妆的元素出现混乱的搭配，例如孤岛植物园几乎与世隔绝、广播中播放的歌曲、鹦鹉学舌的话语、伪民俗式的结婚仪式、以及服装化妆中路人

---

<sup>102</sup> 出生于 1950 年代的戴思杰经历过知识青年上山下乡和文化大革命十年浩劫，后接受国家公派留学于法国，他经历过中国大陆在特殊年代的个人乃至国家的创伤，力图通过作品反思和探讨特定文化的深层记忆，他在 2000 年出版小说《巴尔扎克和中国小裁缝》，2003 年出版小说《狄的情结》都获得巨大的成功。“如果认为《巴尔扎克与中国小裁缝》中是西方文明启蒙了东方的乡土，那么《狄的情结》则展示了纯粹西方文明在中国本土的失败，也在一定程度上质疑了他们拯救者的身份。”资料来源：唐玉清，〈从戴思杰的创作看当代法国华人文学〉，《文学评论丛刊》2015 年第 1 期，页 64。

<sup>103</sup> 贾小利，〈西方卷轴上的东方故事——《植物学家的女儿》解析〉，《电影评介》2009 年第 24 期，页 56。



的服饰等皆不符合影片所架构的时空背景。而且同性恋在中国大陆并非属于违法行为，影片中两位少女因同性恋情而被法院判处死刑的剧情因为脱离现实而被广泛批评诟病，该电影被批评为将中国呈现为一个西方人想象中的东方国度。

从创伤视角来看，《植物学家的女儿》里混乱元素搭配的奇观，充满神秘气息的东方中国可谓是导演身处异族文化中对自己故乡或过去的回望，他经历过中国大陆在特殊年代的个人乃至国家的创伤，力图通过作品探讨特定文化的深层记忆，影片中呈现幽深封闭的植物园、古朴陈旧的寺庙、气蕴缭绕的暖房，混杂着戴思杰独特的经验记忆和思考，更多呈现出创伤叙事视角，是经历过思想劫难后对重建精神家园的反思。

### 一. 孤岛植物园中奇异的共生关系

影片中塑造的陈教授是虚构城市昆林医科大学植物学教授，为了在视觉上建构共生关系的图景，他被设计为湖心植物园的主人，携女儿安安在岛屿植物园中与世隔绝的生活。看似与世隔绝的孤岛，符号化指代经历创伤后被僵化的防御机制<sup>104</sup>束缚的生存状态。

影片布景中出现的文革性标志话语指代文革历史下的创伤体验仍然在持续性影响故事中的人物，在剧中出生于二十世纪四、五十年代的陈教授，经历过中国建国前的战乱和建国初期的饥荒、文革年代，因此陈教授在剧情设定上经历过流离失所、食不果腹、文化动荡的时代创伤，又在正值壮年的婚后第十年经历丧妻之痛，与一双儿女相依生活。

---

<sup>104</sup> 心理防御机制是指人的潜意识为了维持情绪、能量上的稳定而采取的一系列措施，常见的防御机制有否认、合理化、升华等。“防御是，一般来说，将不愉快的情感的某个（些）组成部分—想法、感觉，或两者—移除到有意识的觉察之外的一种心理操作。”资料来源：Jerome S. Blackman 著、毛文娟、王韶宇、郭道寰译，《心灵的面具---101 种心理防御》（上海市：华东师范大学出版社，2011），页 2。

为了从意识层面消除不愉快情绪，陈教授通过一系列的怪异行为呈现强迫症状的心理防御机制。他将植物学研究工作置于生活核心地位，远离情绪化的焦虑感，隔离了各种情绪和创伤，建立事业上的影响力，成为种植中草药的药学专家。除此之外陈教授强迫症状突出的表现在刻板的操持工作和生活，夜晚九点后拒绝接听电话、早餐时间固定在八点半、只喝雨水泡茶，甚至每次茶叶的用量精确到克数，如果这些固定的生活秩序被打破，陈教授会因失控而暴怒。由于陈教授拒绝接受他人对待事物的处理方式，这种基于安全感为出发点而对事物的严格控制欲望，让他生活在害怕失控的巨大恐惧中，这样的恐惧感在压抑下通过身体的渠道躯体化<sup>105</sup>为身体疾病，日常依靠心脏病药物维持正常的身体机能。

整个剧情中陈教授对自己和他人的情绪表露毫无察觉，也无意识的忽略他人的情绪波动。持就事论事的态度对外界冲突所带来的情绪保持心理距离，使用情感麻木或遗忘情绪的方式，避免焦虑的产生。他强迫性的隔离了自己的情绪与对他人的情绪感知，只尽心钻研植物中草药。在生活琐事方面他完全依赖女儿安安，唯牢牢掌控着植物园内部运作的控制权，他是植物园里唯一的头脑，安安听命于他，成为在植物园中终日劳作的手脚。安安和陈教授在影片中首次出镜的画面，陈教授安逸的斜躺于中式躺椅读报纸，伸直长腿搁置在女儿的膝头，占据着画面四分之三的空间，安安则蜷缩于画面一角为父亲剪脚趾甲，隐喻着植物园中人物的职能安排。

陈教授对安安的诉求充耳未闻，情绪上的完全回避和生活技能的强烈依赖，造成了植物园中依赖共生的家族关系。在心理学领域共生<sup>106</sup>指的是两者紧密结

---

<sup>105</sup> 躯体化指个体以生理症状解决心理问题，或转换心理问题为生理症状，从而减轻心理压力和焦虑。

<sup>106</sup> 出生后的0到6个月，婴儿无法独立自主，只能依靠母亲生活，婴儿从心理上会认为自己和妈妈是一体的，这个阶段称为婴儿与母亲的共生阶段，在婴儿的感知里，发号施令、有需求的那

合，心理上未实现分离的状态。自我发展心理学家玛格丽特·玛勒<sup>107</sup>（Margaret S. Mahler）最早借用“共生”这一生物学概念来指称婴儿在和母亲尚未分化时的心理内部体验，是一种未分化的，与母亲融合的状态。超出母婴年龄段的共生关系属于非常态的共生关系，被称为依赖共生（Co-dependency）。“依赖共生关系似乎是，试图通过将两个不完整的人组合在一起，创造一个共同的、完整的人”。<sup>108</sup>依赖共生被防御所掩盖，处在意识之外，是压榨型和控制性的关系，共生双方很难脱离彼此，即便这种联结充满压抑和痛苦，也会纠葛在一起。

安安在植物园扮演着贤惠女人的角色操持劳作，在父亲隔离情感的养育方式下安安无法自如的袒露想法情绪，习以为常的接受父亲的决策。她以父亲的想法为脑，代替父亲操作执行，以假性自体<sup>109</sup>适应具有强迫控制需求的父亲。陈教授对女儿生活技能上的强烈依赖和安安主动共生防御潜在冲突的体验，共同形成了父女间的依赖共生，直到外来者李明出现，打破植物园内共生关系平衡。

## 二. 灾难幸存孤儿的过度防御

通过画外音的方式，李明叙述从档案中得知的身世，年仅三岁时她在地震中失去父母成为孤儿，从此在孤儿院中长大成人。经历天崩地裂的大地震并且失去

---

个是自己，而对方没有需求，还愿意努力地争取一切资源来喂养他。正常的共生阶段是婴儿从出生到6个月时期。

<sup>107</sup> 玛格丽特·马勒是自我发展心理学的一个重要的人物，对现代儿童发展心理学产生了深远的影响，提出的代表性理论有“分离-个体化”等等，代表作有《婴儿的心理诞生》。

<sup>108</sup> 巴里·温霍尔德、贾内·温霍尔德、李婷婷译，《依赖共生》（北京市：台海出版社，2018），前言页4。

<sup>109</sup> 假性自体（false self）最早由温尼科特(Donald Woods Winnicott)提出，假性自体的根源来自个体早期的镜映失败。对婴儿的成长来说，抚育者需要给予婴儿恰到好处的回应。婴儿需要感到自己是强大的，抚育者会回应她的愿望，需要感到抚育者能轻易地满足她。当养育者因某些原因没有回应孩子或无力回应孩子的需求，反而不断地要求孩子调整自己来适应养育者，假性自体就会出现。假性自体会按照外在环境的需要进行活动并建立虚假的关系。以顺从他人的模式隐藏真性自体，在关系中不能真诚地表现。在日常生活中的表现常常是将自我价值取决于他人对自己的评价。当个体幼时的真实情感状态和需求没有被满足，母亲坚持认为孩子只能顺从父母的需求，无视孩子的真实情感状态时，个体就有可能发展出假性自体。

父母亲对于一个三岁儿童是极大的灾难，剧情中初入植物园的李明已年过十八，她没有呈现出成年人应有的独立和清醒，而是神情麻木、眼神空洞，符合由于巨大精神创伤引发的解离症状。“解离是一种通过切断自我与当下现实之间的联系来逃避难以接受的想法和情感。使用这种防御机制的代价很高，它甚至会丧失某人固有的认同感、记忆和感知觉或现实感”。<sup>110</sup>解离症状下的个体不只忘记了自主的想法，也没有意识到关于自己的完整面貌，通过精神解离来防御由创伤产生的焦虑，有效缓解李明的情感痛苦，却让李明丧失对自我存在的感知为代价，即将自我感知与现实因素脱离联系，将自身的存在与僵硬冰冷的档案文件链接在一起。

三岁是儿童心理发展的关键时期，从出生到三岁，是个体构筑内在心理基础期，在这个时期个体与主要抚育者建立信任的二人关系，一般上这个主要抚育者是指母亲。在三至六岁期间个体开始学习处理除母亲以外的第三人的关系，在这个阶段个体开始学习处理与其他抚养人的相处关系，这个抚养人一般是指个体的父亲，这个心理发展阶段又被称为俄狄浦斯期。三岁的李明经历地震灾祸和父母离世，这个变故造成她的心理发展阶段在前俄狄浦斯期受到阻碍，停留在与主要抚养者建立信任的二人关系中。三岁后的李明在孤儿院的管理系统中生活，孤儿院的工作人员对众多孤儿采用统一化的养育方式，在养育儿童时处于绝对的支配地位。在影片中成年的李明离开简朴的孤儿院前，仰首与孤儿院院长道别的画面，女院长居于画面的高位打扫楼道并且殷殷叮嘱，李明提着行李处于画面的低位，依赖顺从院长对她人生的安排。在解离状态下的李明信任养育者，顺从孤儿院的工作人员，压抑自己的内在真实感形成了假性自体，步入取悦养育者的节奏。

---

<sup>110</sup> Deborah L. Cabaniss, Sabrina Cherry, Carolyn J. Douglas, Anna R. Schwartz 著、徐玥译，《心理动力学疗法》（北京市：中国轻工业出版社，2012），页 34。

### 三. 植物园人文环境的精神冲击与疗愈

#### (一) 旧有防御机制在冲击下失效

假性自体下的个体认为只有顺从他人才有存在的价值,在无意识中压抑自己的需求以顺从他人的决策,即使在愤怒的状态也会把攻击的企图收回。负面效应之一是这种方式会使个体离真实自体越来越远,一旦遭遇到涉及自尊的挫折时,即使在别人看来可能很小的挫折,依然会引发强烈的自我否定、抑郁或对这个世界的愤怒和绝望。在假性自体下的孤儿李明不敢维护自己的权益,她担心拒绝会使对方与她的关系疏离,从而面对被对方彻底地否定与拒绝。初到植物园的李明反复面对陈教授的贬低与负面评价,即使陈教授在众学生前嘶吼李明并且驱赶她离开时,李明依然没有丝毫情绪起伏,处于完全没有感知觉的解离状态下,切断自我与当下现实的联系以逃避无法接受的思想或情绪。

“自尊威胁是针对能力或人格的消极信息或评价,例如消极反馈、来自他人的负面评价、竞争失败等”。<sup>111</sup>任何危及个体对于自身良好感觉的事物都构成自尊威胁,当个体经历自尊威胁时,在无意识的情况下会使用某些方式回应,以此来提升自尊,最具适应性的应对方式是灵活的采用最合适的防御机制。经历过大地震创伤的李明固化的使用解离的方式抵御痛苦,是源于幼年时遭遇无助创伤时养成的防御机制。面对一而再再而三的自尊威胁,李明僵硬地使用解离的防御机制,把她不能忍受的情感、思维、身体感受等压抑在潜意识中,于意识层面无法觉察,处于迟钝麻木的状态。使用解离逃避极端坏情绪的李明,虽然让自己远离情绪上的痛苦,但过度运用解离防御痛苦,会付出与现实状况脱节的代价,如何

---

<sup>111</sup> 胡心怡、陈英和, <高自尊威胁后防御和消极情绪的特点:自尊和自我价值权变性的不同调节作用>, 《心理学探新》2016年第2期, 页164。

解决当下的困境是她无法思考的问题，李明与陈教授之间的关系僵化并且难以获得改善。

## （二）酷儿情感融合需求

小岛植物园中安安承担着家庭中母亲的心理功能与家庭职能，她如同主母般照料园中的生活起居。安安告诉李明，由于母亲很早过世，自己如同孤儿一般的生活，即使她很努力的适应父亲的性格，却也不是每个时候都能够忍受。被驱逐的李明跟随安安回到植物园，安安故意推迟早餐时间惹怒父亲，向李明演示父亲的强迫行为并非针对个人，以此安抚李明的情绪。安安真实表达内心感受的共情方式，拉近了两人的心理距离。相比初入植物园的解离状态，李明逐渐开始表达情绪，趋近健康的心理发展方向，各种情绪或者心理能量开始流动。处于与主要抚养者建立信任的二人关系心理阶段的李明开始全然地信任安安，逐渐旺盛的生命力促使李明萌发自身的主体意识。

与此同时，安安接纳和信任李明的过程中，被李明深深迷恋，这弥补了安安处于依赖共生环境下长久以来缺乏的被关注感。陈教授仅教导女儿植物学领域的知识，强迫性隔离自我情绪感知的父亲，长期忽视女儿情感和情绪发展的需要，安安被迫成为父亲的附属物。当安安的感受与情绪被他人看见，当她的真实想法和渴望被关注，她开始感觉被理解和接纳，体验到爱和自我价值感。李明给予安安深刻的信任、关注与迷恋，是生活在孤岛的安安所渴望。

二人互动的过程中情绪暗涌，彼此信任的两位女性，在被关注中体验到真实的情感链接，这是孤独的二人皆渴望的情感融合状态。情感上的融合共生是个体非常熟悉的体验，“婴儿在刚出生时，是无法分辨我和非我、主体和客体、内部

与外部的区别的”。<sup>112</sup>婴儿首先接受母亲和自己心心相印，形成情感上的融合共生状态，继而婴儿借由和母亲的分离与个体化成为独立个体是心理诞生的全过程。李明和安安在夜晚短暂的分别中因思念而辗转反侧，即源于对情感融合的渴望，两位女性因为对彼此情绪的接纳而产生情感融合，产生彼此间心心相印的融合共生感。

#### 四. 重复唤起创伤体验

“如果将自然灾害这样不可抗拒的外力造成的的创伤定义为侵入型创伤，将家庭内部的长期忽略造成的创伤定义为忽略型创伤，侵入型的创伤和忽略型的创伤都可能制造巨大的记忆黑洞，使个体忘记具体发生的事件。”<sup>113</sup>因为这两类创伤带有强烈的负面情绪，会给意识带来巨大的负担，为了防御负面情绪，这种体验通常被忘记。但事实上被遗忘的事情所包含的情绪都被储存在潜意识中，当情绪被经历再次唤起的时候，那些记忆就会重新回来。

##### （一）男权入侵女性融合状态

李明与安安开始彼此间的情绪与情感的接纳，真实自体开始觉醒时，男性权力开始强势入侵，破坏李明和安安之间融合的状态。陈教授孔武有力的儿子旦旦突然回到植物园，这是影片中另一位男权代表人物。他白天与李明泛舟江上，夜晚带李明在园中扑蝶，陈教授开始撮合儿子和李明的婚事。陈教授的强迫性格和旦旦的孔武粗暴再次将李明带入童年遭遇地震创伤的悲哀中，重新唤起旧时创伤

---

<sup>112</sup> 郭本禹、郭慧、王东，《自我心理学：斯皮茨、玛勒、雅可布森研究》（福州：福建教育出版社，2011）页 182。

<sup>113</sup> 张沛超，〈盗不走的梦，逃不出的空间---《盗梦空间》〉，《观影疗心---10位心理学家的电影疗愈课》（北京市：中国致公出版社），页 125。

下孤苦无依的情绪。李明无法涵容与安安分离的焦虑感，安安则是愤怒自己的意志始终被父兄忽视。

影片通过三个片段呈现李明为分离而恐慌焦虑的细节：为了抗议父兄的决定，安安冲出植物园，李明惊慌的倚门追问“去哪里”，这是影片中李明首次担心失去安安；在婚礼上陈教授与女儿共舞，李明看见父女间融洽的眼神交流，突然担心安安改变心意抛弃她；新婚蜜月旅行时，李明发现安安不能与他们同行，再次惊慌失措。三次的恐慌焦虑都表明缺乏稳固安全感的李明，处于情感融合共生状态下，尚不具备与充满母性关怀的安安分离的心理机能。

孤岛植物园中生活的安安，身为女性因被忽略而无法发声，她愤怒和恐慌的是个人意志从不被父兄尊重，如同生活在毫无回应的真空境地。为抗议父兄她离开植物园，独自前往寺庙借宿，在池塘边顾影自怜。李明赶到寺庙对她许诺，“除了你我不会爱别人”，及时回应安安的需求。安安提议李明以嫁给哥哥的方式长久留在植物园相伴，两人许下永不分离的誓言，留存在情绪融合共生的状态中。

## （二）创伤的绝望感引发人格分裂

新婚期间李明被旦旦暴力虐待时的绝望和无助感，与幼时在大地震中失去父母时的绝望无助感极其相似。安安虽然为被虐待的李明流泪发声，但作为植物园中被忽视的女性，不具备保护李明的话语权。父亲角色的陈教授拒绝维护儿媳妇李明，他认为“旦旦毕竟是我的儿子”，更是催促着李明离开植物园与暴力的旦旦共同生活。在恐惧和痛苦时，安安使用草药致幻的方式为李明消化痛苦，李明在中草药的致幻下发生人格分裂<sup>114</sup>。人格分裂的症状主要指在个体内存在两个或

---

<sup>114</sup> “人格分裂在学术上称为间歇性人格分离（Dissociative Disorders），又称为分离性身份识别障碍。”资料来源：卡梅伦·韦斯特著、李永平译，《24重人格》（上海：上海译文出版社，2008），



两个以上独立人格，每个人格受特定事件影响在特定时间占据统治地位，且人格之间彼此相对独立并作为完整的自我而存在，本质上是一种通过频繁变换人格，来适应环境的心理现象。

李明在致幻中看见母亲呼唤她的情景，在药物致幻中分裂出保护者的人格。母亲是个体生命中第一个保护者，在致幻中看见母亲是李明内心渴求保护的外在显现，在这一次致幻中，李明的人格纵向分裂出一个“保护者”的次人格。她梳起母亲的发髻，以“保护者”的次人格对抗男权角色，保护被陈教授和旦旦压迫的女性。

在深夜的暖房中李明和安安赤裸的躺在草药中帮彼此致幻时，被起夜的陈教授发现，冲动之下陈教授冲进暖房刀砍李明，造成家毁人亡的结局。在创伤下与女儿依赖共生的陈教授，在创伤下解离乃至人格分裂的李明，以及处于被忽视的创伤中没有话语权的安安，没有获得修复旧有创伤的机会，他们的心理发展水平无法灵活的采用最合适的防御机制解决冲突，僵硬地使用固有的几种防御机制对抗斗争并且制造更多的冲突。

## 小结

通过从创伤的视角分析戴思杰的电影《植物学家的女儿》，创伤下的家庭成员，他们没有获得疗愈创伤的机会，各自使用僵硬的内在防御机制对抗斗争。遭遇过时代创伤和家庭变故的陈教授使用一系列防御机制，成功的隔离了痛苦情绪，强迫性的维持植物园的生存秩序，致力于在家中建立依赖共生的生存关系。

---

页 2。“主要特征是患者遭受过痛苦或严重刺激，内部心理机能受到创伤，从而在精神层面解离开来保护自己”。资料来源：章佩佩，《人格分裂题材电影的创作研究-以微电影《皮囊》为例》（上海：上海师范大学人文与传播学院硕士论文，2018），页 2。

李明在幼年经历大地震的精神创伤后在孤儿院长大，安安则生活在长期被忽视的精神创伤中成为男权家庭的附属物品。当李明和安安在情感交流与彼此接纳中觉醒，心理状况向良性发展，开始有了个人独立的情绪和意志时，男性权利入侵李明和安安间的情感融合状态，李明和安安心理发展的良性历程被打破，在剧情通过建构特殊的人文环境中，李明与安安注定无法完成创伤的修复历程。

### 第三节 创伤下的强迫性重复——《蝴蝶》

电影《蝴蝶》改编自台湾女同小说家陈雪的《蝴蝶的记号》，原收录在《梦游一九九四》，后又收录于二零零五年印刻出版社出版的《蝴蝶》中。异性恋的香港女导演麦婉欣根据她本人对生活的体悟对剧本进行了一些改编。“麦婉欣说她一直想要从女性的角度去拍一部同志题材的片子，自从读到台湾作家陈雪的小说《蝴蝶的记号》，她深深地被故事打动了，所以改编《蝴蝶的记号》成为《蝴蝶》，把背景从台湾搬到香港，女主角胡蝶的学生年代，放入了她对80年代的香港的记忆与感情”。<sup>115</sup>尽管电影《蝴蝶》对小说原著有部分改编，属于忠实改编<sup>116</sup>的范畴。影片中塑造了三组同性情谊：阿蝶和真真，武皓和心眉，阿蝶和小叶，导演麦婉欣在影片中融入了自己的感情，浪漫诗化的表现了阿蝶与真真之间已经逝去的爱情，将武皓与心眉恋情公开后的结果温和化，删除原小说中阿蝶母亲女同出柜的事件，并且添加阿蝶宽容年轻时不断出轨的父亲细节。电影《蝴蝶》中阿蝶的创伤源于幼时无法帮助母亲摆脱痛苦，少女时恋情曝光促使真真出家为尼，这两个创伤事件导致阿蝶不断地闪回（flashback）<sup>117</sup>的记忆，并且形成强迫性重复（repetition compulsion）居于无能为力的行为模式中。强迫性重复最早由弗洛伊德提出，指的是一个人固执地、不断地重复某些似乎毫无意义的活动，或反复重温某些痛苦的经历和体验。闪回的记忆是被压抑的情感创伤在相似情绪

---

<sup>115</sup> 张晓虹，《欲望新地图：性别，同志学》（台北：台北联合文学出版有限公司，1996），页128-138。

<sup>116</sup> 改编可分为忠实改编、无修饰改编以及松散改编。忠实（faithful）的改编则尽量靠近原作的精神，巴赞将之比作翻译者，因为它们得尽量找对等的语言表达。

<sup>117</sup> 影片中出现了许多的闪回，都是依据情绪的发展将过去记忆中的情形闪现出来，被压抑的记忆在相似的情绪下重新呈现。闪回是来自电影技术的术语，后来在心理学中被使用。心理学中的闪回是创伤后应激障碍（PTSD）的一组症状，它表现为对创伤性场面的强迫式回忆或者做噩梦，闪回的内容是消极的、创伤性的、且伴有强烈的情绪。

下的呈现，那些被压抑的事件所包含的情绪被储存在记忆的核心里面，当与过往相似的情绪被经历再次唤起时，记忆重新浮现。

## 一. 被压抑的创伤体验

《蝴蝶》中的女主角阿蝶是一位不愿意让他人失望的已婚中学女教师，幼时阿蝶的父亲因长期在外地工作与妻儿分居两地，有了隐秘的情人，母亲知晓后，从四位儿女里挑选出阿蝶，交给父亲照顾，希望他看在孩子的份上保留家庭的完整，并且通过这样的方式默许他婚内出轨。被母亲指派到父亲身边生活的阿蝶如同母亲的另一双眼睛，她发现了父母的秘密，母亲从此对阿蝶毫无隐藏，对阿蝶显露出自己所有的痛苦与脆弱。

在成年阿蝶反复出现的闯入性闪回的童年记忆里，有两个重要记忆与母亲相关，具象化的呈现潜意识中阿蝶与母亲的亲密关系。由于这是成年阿蝶回忆的童年往事，因此回忆里增加了一些主观想象，演绎这两个情景时表现得更加像是梦境。

第一个与母亲有关的闪回情境，呈现出母亲对阿蝶自我镜映的影响力。背着书包的童年阿蝶和母亲坐在湖边吃冰淇淋，空中传来鸟儿悲伤的嘶鸣，伴随着象征情绪暗涌的潮水声；湖水、天空、远山和树林都被渲染成蓝灰色，暗淡、忧郁、沉重。童年阿蝶望向母亲：母亲神情呆涩，手中的冰淇淋融化得如同泪痕，黏腻的糊在衣服上。童年阿蝶眼中的母亲，是一位无法表达悲伤、毫无生命力的母亲。

在母亲抑郁寡欢的目光中，阿蝶将镜像内化成为“自我”。法国心理学家雅克·拉康<sup>118</sup>（Jacques Lacan）认为个体在学会用语言表达之前有一个时期，被称

---

<sup>118</sup> 雅克·拉康（Jacques Lacan）是欧洲精神分析学家，被称为“法国的弗洛伊德”，他从语言学出发来重新解释弗洛伊德的学说，他提出的诸如镜像阶段论（mirror phase）等学说对当代理

为镜像阶段<sup>119</sup>。镜像阶段的理论对于理解个体心理发展过程非常重要，根据拉康的理论，所谓的镜像并不只限于真实的镜子，也包括周遭他人的眼光与他人对于自身的反应，这个过程构成了人们后来所有的认同模式。在最初的关系即母婴关系中，孩子从母亲眼中的自己，逐渐形成对自己的认识，并根据母亲的回应而逐渐形成各种认同和适应，最后形成自我人格。因此，这面镜子在孩子自我的逐渐养成过程中，居于关键的位置。

阿蝶的母亲无法获得丈夫的爱，为保留完整的家庭选择隐忍抑郁的生活。在痛苦而又被迫压抑的母亲的镜映下，年少的阿蝶敏锐的感知母亲内心的痛苦，她认同了母亲的生活模式，成年阿蝶对自我的定义同样是痛苦压抑的女人。在母亲悲伤情绪镜映下成长，情感压抑、无能为力的生存状态成为阿蝶选择的人生基调。

第二个不断闪回的画面则是关于阿蝶潜意识中希望与母亲间发生个体分离。在母亲悲伤情绪的镜映下，幼年阿蝶自我的生命力被压制，依附于悲伤的母亲产生的镜映是痛苦的，她无法处理源自母亲的复杂情绪。在闪回的镜头中，母亲拉着年幼的阿蝶，一步步走入湖水深处，湖水渐渐淹过阿蝶的肩膀，阿蝶甩开母亲的手奋力走向岸边，大浪把年幼的阿蝶打入水底，阿蝶差点溺毙。从阿蝶闪回中发现，孤独的母亲不允许女儿在情绪上与她分离。年幼的阿蝶自我调适能力有限，无法承受成人的悲伤，几乎被母亲的情绪吞噬，无法发展出独立的自我情绪觉知。阿蝶甩开母亲的手是生命力的表达，她的潜意识希望达成与母亲情绪分离，抗拒做母亲牵线木偶的安排，少女真真的出现是阿蝶发展独立情绪感知能力的契机。

---

论有重大影响，代表作有《象征、想象与实在》。

<sup>119</sup> 在镜像阶段之前的个体世界是一元关系的，世界与个体是融为一体的。在镜像阶段中，个体开始确立了“我”与“他人”间的对立，进入二元关系的世界。完整的倒影与个体在此前看到的身体部分、不完整的形象形成反差，认同镜像是基于幻影的自恋经验，同时产生了误认的过程，误认了一个理想化的“我”。镜像阶段是一个从破碎到想象的认同过程，个体是依靠外在于自身的他者才认识到自己的存在，这种过程实际上包含着期待与错觉。换句话说，个体只有通过镜子识别了“他人，才能够意识到“我”。这时候“我”却是被异化的、另一种客体/影像而存在

## 二. 两次分离-个体化失败

分离-个体化 (separation-individuation phase) 的理论<sup>120</sup>认为新生个体与母亲的心理是融合的, 直到逐渐分离出独立的情感, 这被视为心理上的诞生, 个体在生命早期被母亲影响后, 被影响的状态并不会持续终生。根据客体关系理论, 个体从幼儿到成人, 会经历两次分离个体化, 如果顺利的度过了这两次分离个体化, 个体就会建立真正的自我, 成为心理上独立自主的个体, 发展出稳定的人格整合。<sup>121</sup>

影响阿蝶的两次分离-个体化历程的重要人物是阿蝶的母亲和少女时期的恋人真真, 这部分情节通过阿蝶的闪回记忆重现。由于幼年阿蝶过于深刻的卷入母亲的情绪, 因此在第一次分离-个体化历程中, 幼年阿蝶无法与主要照顾者的心理分离。少女阿蝶与真真相识于青春期, 进入第二次分离-个体化的心理历程, 她需要在心理上与母亲脱离融合状态, 形成稳固的自我和自我界定意识。即在心理层面与母亲分离, 这是阿蝶在心理上成长为独立成熟女性的需要。

中学时的阿蝶将对母亲的感情移情<sup>122</sup>给真真, 在潜意识里把她渴望的理想化母亲形象投射<sup>123</sup>给真真: 自由、快乐并且关注阿蝶。影片通过植入民国时期的默片《小玩意》<sup>124</sup>中的母女互动剧情隐喻阿蝶对真真特殊的移情心理。少女真真在

---

<sup>120</sup> 分离-个体化(separation-individuation phase)的理论由精神分析学家玛勒(Margaret Schonberger Mahle)通过观察母婴互动提出的,指个体脱离原本依赖的家庭形成自己独立个性心理的过程,是心理发展上的重要课题。

<sup>121</sup> Blos Peter, *The adolescent passage*. (New York: International Universities Press, 1979), 114.

<sup>122</sup> 移情是指对当前某人情感、驱力、态度、幻想以及防御的体验,但这种体验不适合该人,只是源于儿童早期对一些重要人物(客体)的反应的重复,被无意识代替到当前人身上。

<sup>123</sup> 投射是一种心理防御机制,是把自己脑子里想的东西,认为是别人的东西,并且用道德评判去衡量对方,美化或是贬低。

<sup>124</sup> 上映于1933年的无声电影《小玩意》是导演孙瑜创作巅峰时期的重要作品,由阮玲玉饰演的乡村妇人叶大嫂擅长制作各种奇巧的小玩具,并以此养活了叶家和附近的乡邻们,在战火中她失去了丈夫和儿子,她被迫带着女儿离开乡下搬到上海,然而她成年的女儿也死于战火中,叶大嫂最后沦为一个疯子在街上呼号杀敌抵抗。

临睡前播放女同性恋录影带时，阿蝶完全不感兴趣。当阿蝶独自观看早期无声电影《小玩意》时，却被剧中的母女真情互动所感动。《小玩意》中的经典片段“弹泪珠”<sup>125</sup>，并非表达普通母女情中情绪的融合吞并，而是母女间的情绪独立分化，符合阿蝶潜意识中渴望的母女互动模式。这引发了阿蝶情绪的波动，她动情的望向真真，开始二人初吻。阿蝶将独立、自由的人格特质和坚强、富有生命力的女性特质的渴望，投射给真真，并且对真真移情如同对待母亲般真挚的感情。

少女恋情被发现后，随着母亲强势介入，少女恋情在一夕间幻灭，悲伤和愤怒的真真四处流浪，在二十三岁时出家为尼。阿蝶不认可自己的情绪感知，放弃遵循自己的意愿，重新回归与母亲融合的生活状态，第二次分离-个体化历程失败。她控制自己的行为服从外在规范，生活继续往前推进，阿蝶学习工作、结婚生子，只是失去了真实的感受和情绪，对人生不再有热情，逐渐麻木而空洞的生活，发展出虚假顺从、自我歪曲的假性自体。

处于假性自体下的阿蝶无法建立真实的亲密关系，阿蝶与阿明不自觉共同构建的婚姻模式，是利用形式上的在一起，回避真正的亲密。阿明习惯性的回避情绪交流并且认为这是生活的常态，表面上相亲相爱，却以一种无形的安全距离保持界限感，夫妻二人之间没有任何情绪的支持和交流。即使阿蝶生活在充满强迫性闪回的无助感中，阿明淡漠的毫不关心。在阿蝶年迈的母亲提出离婚时，阿明没有发觉阿蝶复杂的心情，而是无情的嘲讽，“我一向以为你家是模范家庭，没想到你竟然可以隐瞒这么多东西”。阿明貌似合格的丈夫，实质上他恐惧真实的亲密关系，回避情绪的交流，缺乏与人建立感情联结的能力。创伤下的阿蝶努力

---

<sup>125</sup> 在《小玩意》中，叶大嫂安慰年幼的女儿不要哭泣时，用手指拭下泪珠，戏谑的用手指将泪珠弹出，用肢体语言告诉女儿，“不要为我伤心，我很坚强”；长大后成为抗日战争医护人员的女儿在战火中重伤，叶大嫂抱着临死前的女儿流泪，女儿拭下母亲的泪珠，如同幼时母亲一般用手指将泪珠弹出，安慰母亲不要为她伤心。

的讨好和迎合他人，强迫自己做个不真实的人，隐藏真实的需求，拒绝进入亲密关系，她与阿明的婚姻关系避开了双方彼此间的坦诚和接纳，是一种不自觉精心构建的联结。

### 三. 创伤的修复路径

#### （一）强迫性重复引发思考

影片中频繁穿插的闪回记忆，强调阿蝶的虚假顺从对真实自我压迫带来的痛苦与茫然无助，阿蝶越来越感受到假性自体对真实自我的痛苦与压迫时，解除痛苦成为阿蝶修复创伤的内在动力。创伤下的阿蝶极其被动的性格，在一系列事件发展的推动下，逐渐勇于改变假性自体下的虚假顺从，接受真实的情绪流动与自我主张，阿蝶的疗愈过程在影片中被诠释得十分顺遂。

阿蝶拯救受难的小叶、帮助少女情侣武皓心眉，都是在强迫性重复早年创伤下茫然无助。通过强迫性重复的行为模式，隐藏在人物内心深处的真实情绪因反复呈现而被个体察觉，通过构建现实与真实情绪之间的联系，强迫性重复引发主体思考固有行为模式的缺陷。

与小叶相识看似一场成功的解救，打破了阿蝶过去无能为力的拯救经验。中年阿蝶偶遇少女小叶偷吃食物被训斥，阿蝶情不自禁的主动为小叶解围，为她支付食物的费用并且带她去餐厅吃饭。离家出走、居无定所的少女小叶，如同少年时代浪荡不羁的真真一样对她情有独钟。在小叶的引导下，阿蝶不由自主的谈起少女时代的恋情和出家为尼的真真。阿蝶在婚姻中无法建立情绪沟通，对母亲是压抑自我意识后的顺从，却与少女小叶建立了表达情绪的通道并且首次获得支持。小叶肯定阿蝶内心的想法，支持阿蝶的情绪表达，小叶即温柔又尊重的态度，



一如少年时的真真，让阿蝶感受到自己的需要与匮乏。

由武皓心眉事件引发的情感过度卷入，阿蝶再次体会到融合状态下感情突然间幻灭的伤痛，重新忆起多年前被迫与真真分离的痛苦经历，和无法拯救心爱之人的无力无助感。两位女生的恋情以武皓自杀、心眉精神失常而结束，阿蝶不仅遭受自己无法保护心爱学生的自责攻击，更多的是与过去经历类似的情感悲剧造成的心理震撼，引发阿蝶重新思考过去的经历和目前的现状，开始面对内在真实的情绪。

当老年的母亲率先提出与父亲离婚，不再隐忍残破的婚姻，父母主动在众人面前揭开过去的真相，替阿蝶瓦解了独自守护着忧伤母亲的压力，原本不该由阿蝶负担的压力，由父母各自承受。母亲最爱吃茶点菠萝包却因恐惧发胖而不敢吃成为一个隐喻，隐喻人生中自己真正想做却又顾虑他人评价的事件，此刻阿蝶下定决心直面自己的真实需求。

至此，剧中阿蝶才有了首次主动的行为：前往寺院询问真真出家的缘由，解开少女恋情留下的心结。在寺院照顾老人的中年真真早已蜕去少时的桀骜不驯，影片借用片中片的方式，前后交叉《小玩意》中的影像，弹泪珠的片段分别出现在阿蝶与真真恋情的开端与结束。阿蝶的少女恋情始于默片《小玩意》中的母女之情，当中年阿蝶与出家后的真真道别时，真真抹去阿蝶的泪水，用手指轻轻弹出。“弹泪珠”将恍若隔世的恋情衔接，女性情感在多位时空交叉接应，籍着“弹泪珠”的肢体语言，女性间的情谊从融合式的拯救，转换成独立分化的各自坚强。解脱了对母亲的拯救无力与对真真的愧疚无能感，阿蝶的心理从依附的状态，迈向个体分化发展期。

## （二）创伤氛围下的理想化角色

个体必须已经和他人建立起了安全紧密的情感联结，拥有必要的安全感后，才会敢于去探索生命经历；拥有一个让个体充满安全感的角色人物，对创伤后想要修复的个体至关重要。

导演麦婉欣为少女小叶打造了美好鲜亮的形象，并且赋予小叶一个独特的身份：来自大陆的香港酒吧驻唱歌手。少时离家、独居香港的小叶对自己抉择甚少顾虑与羁绊，对茫然无助的阿蝶而言是良好的人生示范。小叶的人物形象塑造并没有刻意呈现男性化或女性化特质，她貌似柔弱实则刚强，敢于坚持自我意愿，被符号化呈现为独立、自由的精神特质。在她过去的人生经历中，有人辜负过她，她也曾辜负过其他人，然而小叶既不憎恨人，也不为人感到内疚，她敢于追求自己的理想生活，不担心被他人辜负也不需要被他人拯救。在片头中阿蝶对小叶看似成功的拯救，实际是小叶为结识阿蝶伪装的伎俩，期望唤起阿蝶的同情和帮助，获得二人相识的机会。

中年阿蝶生活在完全遵循以父母为代表的社会规则中，习惯性压抑内心真实想法，伪装出幸福的假面。在妹妹的婚礼上，一家人其乐融融，阿蝶违心的隐瞒父母乃至自身家庭的真相；紧接着画面转切至歌手小叶拒绝违背意愿的献唱，理由是抗议表演违心的假面，因为“我不是一个小丑”，以此作为对比。相比于少女真真对于社会规则的反抗与桀骜不驯，少女小叶认可社会规则，离家在外漂泊流浪的日子，她以乐队歌手为职业谋生；当阿蝶想要留在小叶家过夜时，小叶对阿蝶说“不告而别是最伤人的”，她可以安静耐心的等待阿蝶完成离婚，才与阿蝶真正的在一起。小叶是在遵循社会规则、尊重自己与他人界限的条件下，坚持自我的意愿与逍遥。

剧中塑造的理想化角色小叶，既能够能够认可社会规则，给与阿蝶必要的安全感，又能够打破阿蝶原有的隔绝在强迫性重复模式的壁垒；阿蝶与小叶的交往过程中，能够习得一种全新的生活模式，打破内心的自我隔绝，在探索全新的生命经历中，接受新的人生体验去发展出更健康的人格，修复旧有的创伤。

## 小结

从创伤的视角观察影片《蝴蝶》，阿蝶自小为父母隐瞒残破婚姻的真相，承受本不该由她承受的压力，阿蝶对母亲的情绪卷入过深，即没有机会完成与母亲的分离-个体化，又无法创造性的理解自身的情绪形成假性自体，在既无法解救母亲也无法帮助恋人真真的困局下，压抑的自我陷入强迫性重复相同情绪的事件中。她以失去自我感受为代价的方式进入的婚姻生活，回避真实的亲密。母亲晚年的离婚事件、与自由勇敢的小叶相识、以及解脱真真出家的内疚感，引发阿蝶对人生模式的彻底反思，进而改变内在的人生选择模式，转向面对真实的自我需求。

籍着与小叶相伴，在小叶为阿蝶创造的自由与安全的关系下，中年阿蝶脱离原初母亲眼中悲伤无力的镜像，展现的不再是压抑与无助。与小叶相恋的阿蝶处于分离-个体化进程中，坐在高高的蓝色阳台栏杆上，肆意地将少女小叶的拖鞋踢下楼，这个富有情感体验的主动行为，改变了阿蝶以往顾虑他人评价的无助畏缩的观感，阿蝶在剧中第一次无所顾忌的展现出她的攻击性和鲜活的生命力，影片至此戛然而止，蜕去假性自体的阿蝶学习践行全新的生活方式，开始划分个体心理诞生的新篇章。

## 第三章 酷儿女性身份焦虑话语

### 第一节 酷儿女性的身份认同之旅

#### 一. 身份认同的概念与视角

“身份认同”是源自心理学和社会科学的概念，现在也广泛应用于人文学研究，其中“身份”是指个人或群体的出身、特质、自我想象与社会地位；“认同”即个人或群体为确证自己的社会身份而在文化上所做的追寻，如价值、信仰、民族、国家认同等。身份认同的相关理论可以从两个角度区分为社会身份认同与自我身份认同，其中个体心理学强调从个人视角解析认同概念，而心理学社会文化学派则侧重社会环境与文化情境对个体的影响与互动，两种视角互为辅助，共同构建了身份认同概念。

自我身份认同（self-identity）概念强调的是个体自我心理和身体体验，以心理学的个体自我概念为核心。埃里克森<sup>126</sup>（Erik H. Erikson）提出自我同一性（ego identity）理论，他是将身份认同概念引入心理学研究领域的关键性人物。自我同一性的确立是青少年期的心理发展课题，在完成这一课题的过程中，也可能伴随着危机和失败。

“一般认为自我同一性就是个体对过去、现在、将来“自己是谁”及“自己将会怎样”的主观感觉和体验。埃里克森的自我同一性的标准是独特性和连续性，即具有自我同一性的人会体验到自己是不同于其他人的，同时自己的生活又是连

---

<sup>126</sup> 爱利克·霍姆伯格·埃里克森（Erik H. Erikson），德裔美籍发展心理学家与心理分析学者，以其心理社会发展理论著称，代表作《儿童与社会》。

续的，过去、现在以及将来的自我都是自己认同的自我。”<sup>127</sup>

马西亚（James E. Marcia）<sup>128</sup>的研究拓展了埃里克森关于自我同一性的定义，根据他的同一性状态（identity status）研究，青少年在寻求自我同一性的过程中，有两种成功完成同一性的类型，即同一性延缓（identity moratorium）与同一完成（identity achievement），也会出现两种类型的失败：即同一性早闭（foreclosure）<sup>129</sup>和同一性扩散（identity diffusion）<sup>130</sup>。

社会身份认同（social identity）强调人的社会属性，例如，个体在多元文化社会中获得特定的文化身份认同，在传统文化与现代性中选择某种文化身份等。社会身份理论认为：一个人认定或者感觉自己属于什么样的社会类别，他就是什么样的人。

“个体通过社会分类（social category）来构建自己和他人的身份，即人们总是自觉地对社会群体进行分类并给予评价，个体会在评价的基础上来确定自我的身份，最终把社会群体划分为内群体和外群体，个体的言行总趋于与内群体成员的特征相一致，以此来区分自己身份与外群体成员身份的不同”。<sup>131</sup>

心理学跨学科的吸取了社会学部分理念，整合为心理学社会文化学派，又被称为社会心理学。社会心理学将个体的本能与所处文化环境整合，重视社会文化的因素，开始注意外在显意识与潜意识的冲突。社会心理学的主要代表人物卡

<sup>127</sup> 周红梅、郭永玉，〈自我同一性理论与经验研究〉，《心理科学进展》2006年第1期，页133。

<sup>128</sup> 马西亚（James E. Marcia）是临床和发展心理学家，他拓展了埃里克森关于自我同一性的定义，以“探索”和“投入”作为两个维度，根据个体经历探索和投入将同一性划分为四种类型。所谓的探索就是个体是否积极参与寻找同一性，而投入指的个体是否已经确定自己的同一性，确定自己的目标，代表作 *The Ego Identity Status Approach to Ego Identity*。

<sup>129</sup> 同一性早闭指个体没有进行过探索并对自己的目标也不解，但是因为外界原因而过早进行了投入。同一性早闭的青少年，他们没有对有关自我发展的重大问题进行过自己的思考，他们自我投入的目标、价值、信仰反应了父母或其他权威人物的希望，所以又被称为“权威接纳状态”。

<sup>130</sup> 同一性扩散指个体没有经过积极的思考、选择和探索自己的同一性，也没有自我投入，是同一性发展的最低级状态。个体不仅没有对职业和理想做出决定，而且对这些问题也没有什么兴趣。

<sup>131</sup> Caren B. Goldberg, “Applicant reactions to the employment interview: A look at demographic similarity and social identity theory”. *Journal of Business Research* 56:8 (Aug. 2003) : 561 -571.

伦·霍妮（Karen D. Horney）认为对心理学的研究不能脱离社会文化情境，不同文化情境下对饮食文化、民间习俗的接纳度不同，会产生完全迥异的心理压力，个体的生活模式与任何时代大众认同的模式是否一致所产生的的身份焦虑与身份挣扎引发个体的神经症状，包括神经衰弱、强迫症、焦虑症、躯体形式障碍等等，使个体深感痛苦且妨碍心理功能或社会功能，一般上认为，个体在充满矛盾和敌意的社会中所产生的基本焦虑是当前社会形成神经症<sup>132</sup>的根源。

## 二. 酷儿电影中凸显的女性认同危机

认同危机的主题包括社会身份认同与自我身份认同两个维度，社会身份认同侧重社会环境与文化情境对个体的影响与互动，属于社会心理学派；自我身份认同概念强调的是个体自我心理体验，以心理学的个体自我概念为核心。聚焦呈现身份认同危机的华语女性酷儿电影，浮现两种类型的身份认同挣扎。一种是女性在爱情模拟练习中整合自我同一性的过程，以《蓝色大门》和《渺渺》为代表，诉说青春少女的喃喃私语，故事在迷茫中开始又在懵懂中结束；另一种是无法找到稳定身份认同的女性，面对自我身份认同与外界所要求的角色美德发生冲突时所引发的身份挣扎，如《爱·面子》中小薇在家庭传统文化与社会文化间挣扎，《唐朝豪放女》中无法确立社会身份认同的鱼玄机，《双镯》中对抗男权制度压迫产生身份焦虑的惠花，以及《美丽在唱歌》和《美少女之恋》中，青春少女在恋爱中游离的性向认同，酷儿女性们在身份认同的困惑中挣扎。

---

<sup>132</sup> 神经症（neurosis），是一组精神障碍的总称，包括神经衰弱、强迫症、焦虑症、恐怖症、躯体形式障碍等等，患者深感痛苦且妨碍心理功能或社会功能，但没有任何可证实的器质性病理基础。病程大多持续迁延或呈发作性。

### （一）爱的练习中确立身份认同

导演将少女恋爱体验表现于华语女性酷儿电影中，这部分影片强调少女内部心理发展过程，影片仅仅描述成长中的烦恼与困惑，没有诘问追责与细究后果，少女在追寻中逐渐认同和接纳自己。二零零二年在台湾上映的《蓝色大门》由易智言编导，讲述几个发生在懵懂的青春期少男少女之间的故事，这是几个青涩爱情的萌芽过程，也是青春期的少男少女了解和整合自我同一性的过程。孟克柔的好朋友林月珍喜欢上了游泳队吉他社的男生张世豪，因为害羞的缘故她在情书末尾署上孟克柔的名字，并要求孟克柔帮自己传递情书、告白张世豪。幼年丧父与母亲一起长大的孟克柔有自己的烦恼，长期与母亲相处的的她缺乏与男性相处的经验，她察觉到自己喜欢好朋友林月珍时，开始对自己的性取向感到困惑。为了证明自己能够喜欢男生，她问体育老师愿不愿意吻她；当体育老师在校园内找孟克柔谈话时，孟克柔在紧张情急之下牵起张世豪的手，借此否定对体育老师求吻的话。男生张世豪感受到孟克柔的种种矛盾之处，在好奇中接近孟克柔。这是三个少年喃喃诉说的青春絮语，恋爱在懵懂中开始，又在懵懂中结束。由程孝泽执导的台湾电影《渺渺》上映于二零零八年，渺渺是从日本来台湾读书的交换生，是个温柔贤淑的女孩，为了更好的与患有老年痴呆症的奶奶交谈，她希望自己拥有与奶奶一样的台湾初恋记忆。小瑗生活在富裕的家庭，被父亲深爱的小瑗自幼失去母亲，在发现父亲交往女朋友后她感到自己是被抛弃的孩子，她不曾感受过母爱因此执着对母亲的特殊感情。充满母性温情的渺渺擅长用温暖细腻的双手烘焙带来疗愈和幸福感的糕点，深深的吸引了小瑗，让小瑗感受到温暖与爱意，开朗的小瑗很快与内向的渺渺成为好朋友。渺渺却被谜一般忧郁的少年陈飞吸引，希望能够走入他的内心；小瑗热情的帮助渺渺接近陈飞后，内心感到失落难过。

渺渺试图在陈飞那里寻找初恋的感觉，小璩则希望与渺渺建立起爱的连接。小璩在付出关怀的过程中重新认识爱，她察觉到自己一直活在父爱中，自己的过去、现在和未来都不会被父亲抛弃。这是小璩与渺渺青春期爱的练习。

中国大陆导演李玉制作于二零零一年的电影《今年夏天》，讲述夏天里发生在几位女性间的故事，动物园的大象饲养员小群被母亲逼着相亲，却成功的与众多相亲对象处成哥们，直到她在悲伤中回顾了幼时脆弱无依的自己和现在故作坚强的自己，在爱的经历中重新整合了自己不愿意接受的过去。由于童年时期遭受的家庭变故，小群无法接受自己脆弱无依的真相，因此她在潜意识中选择以照顾他人的方式将自己置于强者的心理位置上，借此否认内心的脆弱感。前女友军军助小群，小群把她藏在在大象屋后面，一并照顾衣食起居，女友小玲敏锐地发现端倪后，误会小群移情别恋而离去。失恋的小群在地下密室中面对了自己真实的脆弱感，看清楚自己真实的需求是渴望获得一个能够给予她关怀与依靠的爱人。以上几部影片围绕着女性在困惑中整合自我同一性为中心进行叙述，她们在影片的戏剧化冲突中接纳和认同自己，导演将建立同一性的过程呈现于观众眼前，影片中不仅记录了青春期的困惑与混乱，同时也描述着成年人对自我的持续探索。

## （二）文化形态冲突产生身份焦虑

反映个体角色识别与社会文化期待不匹配的影片中，被传统制度压迫产生的身份认同焦虑的女性群体，既有跨文化群体中选择的温情妥协的女性，也有任性反抗男权制度压迫的女性，其身份认同挣扎反映在生活状态、行为方式与心理空间的涵容度中。当个体认识到自己在社会关系中的角色身份，并能履行相应社会身份的职责和义务时，社会给与的反馈能够有助于形成个体稳定的身份认同。没



有形成稳定身份认同的个体，当自我身份认同与外界环境所要求的角色美德冲突时，会引发个体的身份焦虑与身份挣扎。“在社会关系中，每个人都是以一定的角色身份与他人、社会发生关系的。对于每一种社会角色，人们都有一定的道德要求和道德期待，社会总是根据人的角色身份对其进行道德评价”。<sup>133</sup>

美籍华人编导伍思薇通过《爱·面子》描述美国现代华裔家庭中文化认同的差异与尴尬感情纠葛，绘制在家庭传统文化与社会文化间隙中挣扎的女性图画。小薇的外公中年后移民美国，严厉刻板的保持着母国的文化认同，为了维护传统家庭秩序，将寡居期间怀孕的女儿赶出家门，为了维护面子强行嫁女遮羞；小薇的母亲蕙兰作为第二代移民，深受早期移民父母的规训，年过不惑依然需要听从父母安排，不敢质疑“父母之命，媒妁之言”，缺乏对自己女性地位的认知与自信。作为第三代移民小薇，已经进入美国主流社会，接受美国文化教育长大的小薇在同事和朋友面前，毫无隐瞒承认爱情，坦白性取向；然而在家庭文化氛围的耳濡目染下，她深知中美两种异质文化的差异并且挣扎其中，面对传统保守的母亲，她难以有勇气坦白自己的性取向与爱情。

台湾导演黄玉珊在《双镯》中呈现女性在身份焦虑中反抗男权制度下的传统习俗，表现女性群体在压迫下彼此怜惜、相互扶持产生的暧昧情愫。惠花和秀姑是上个世纪八十年代福建惠安女<sup>134</sup>，自小一起长大的亲密姐妹，亲眼目睹了村里女性在被男权制思想压迫和摧残的悲惨命运，于是将情感需求托付给同命运共患难的姐妹，女性之间的相互扶持是支撑她们面对迎面而来的苦难的重要精神支柱，两人以妈祖塑像为见证，结为“姐妹夫妻”，以双镯为信物许下同生共死的

---

<sup>133</sup> 朱海林，〈角色美德与行为选择〉，《湖州师范学院学报》2010年第3期，页62。

<sup>134</sup> 在影片中惠安女的传统婚俗相当奇特，新娘穿着全黑的衣裤，打着黑伞，由娘家的亲朋好友一路哭着护送到夫家，结婚三天后就要回娘家长住，只有在传统大节日才能见到丈夫，一年只能见三次，直到女方生了孩子才能与丈夫共同生活，才可以得到夫家的财产。

誓言。当秀姑到了结婚的年龄，她幸运地遇上性格温柔体贴的阿光，惠花不忿秀姑和阿光之间的和睦，赌气嫁给母亲相中的富户大雄。大雄是旧制度下男权的典型代表人物，当惠花想要离婚却遭到婆家、娘家双重的阻拦。

### （三）虚幻游离状态的性向认同

华语女性酷儿电影中，部分影片积极关注缺乏稳定自我身份认同的女性，她们的性向认同处于游离不定的虚幻想象状态中，或有爱慕的男性，也可以选择女性为伴侣。上映于一九九二年的香港影片《美少女之恋》中，米雪儿和珍妮虽然家境迥异，却同样是被家庭成员忽视的少女，米雪儿与成年的姐姐生活在香港，父母离婚后各自移民海外，姐姐也沉迷于自己的感情生活，富家女珍妮的父母忙于生意，她的生活全由保姆照料，她们都是被家人忽视的女孩，个人的需求不被看见，与家庭的情感纽带非常淡薄。两位孤单的女孩相识后迅速建立起亲密关系，她们认定对方才是真正关心自己的人，直到两个女孩共同进入职场。影片设置男上司托尼在女性香水推广活动中，将香水风格与女性气质建立联系，并且通过香水风格反复定义和言说女性气质，米雪儿被托尼所定义的女性气质话语所约束，被托尼展现的绅士风度打动，转而爱上托尼。米雪儿的性向认同处于模仿状态，处于虚幻想象阶段，终被掌握话语权的托尼重新定义性取向。台湾导演林正盛的《美丽在唱歌》如同两位少女的喃喃私语，“非请勿入”的密闭售票亭成为两人的私密空间，她们分享彼此懵懂的青春和成长中的悲喜，并在相伴与怜惜中生出了朦胧的感情。陈美丽和林美丽生活在完全不同的家庭中，林美丽居住在郊区老旧瓦屋，陈美丽居住在城区高级公寓，林美丽在想象中与暗恋对象恋爱，又在想象中与暗恋对象分手，再到与陈美丽的恋情，性向认同通过幻想领域达成；陈

美丽珍视勤奋努力的男性，也怜惜女性的悲欢离合；两位从未真正恋爱过的女性，在想象领域模仿爱情的行为，性取向在演练过程中游离与转换。

由方令正执导的香港电影《唐朝豪放女》上映于一九八四年，该片是十九世纪八十年代早期出色的女性酷儿影片，鱼玄机面对才子与女人两种身份挣扎，一生颠沛流离地更换外在环境，始终无法整合自身的身份认同与性别认同。鱼玄机才艺双绝，嫁给富商做妾侍后却不愿成为他人的附庸，受戒为女道士期望独立自主，又不能接受道士对官宦女眷的阿谀奉承，依靠积蓄前往平康里<sup>135</sup>与文人才子寻欢作乐，又难忍纵欲寻欢后的空虚无度。无法获得身份认同的鱼玄机，偶遇江湖游侠崔博侯后，她将对自由和自我实现的渴望投射给侠客身份，然而崔博侯却拒绝带鱼玄机游荡江湖。鱼玄机重回道观，尝试通过炼丹修法成仙，并且内摄崔博侯的男性气质，与婢女绿翘慰藉。被赶出道观后鱼玄机脱掉红妆改扮男装，试图改变性别认同，以男性姿态重回平康里寻欢，却在强盗的铁血胁迫下回归女性社会身份，积蓄渐光后她成为平康里的普通妓女，依然试图维持貌似独立的生活。当最亲近的婢女绿翘也试图离开她返回乡下时，鱼玄机在狂乱中杀死婢女绿翘，一代才女沦为杀人犯。鱼玄机的身份认同一直在演绎中模仿与变更，侍妾、才女、道士、异性恋、同性恋、等等，她的主体身份建构一直处于动态的形成过程。

### 三. 酷儿女性身份认同的探索

在具有文化多元包容度的环境下，身份认同可以发生游离，并不会造成认同的困境。主体对身份认同与外界他者感知设定之间的偏差无法通过行为弥合，是产生身份认同危机的根本原因。酷儿影片表现的身份认同危机中，挣扎在多重身

---

<sup>135</sup> 即平康里，唐时长安的青楼区，或其它相似的娱乐区。

份之间的女性，随着剧情的发展戏剧化冲突加剧干扰，或是处于在自我认同的游离状态，或是获得新的稳定的身份认同。《爱·面子》的小薇于中美迥异的文化夹缝中喘息，《今年夏天》的小群在家庭与社会眼光的裂缝中坦然生存，《唐朝豪放女》中的鱼玄机掣肘于独立自主的精神需求和附属他人的命运中，《美丽在唱歌》《双镯》《美少女之恋》中的女性处于身份认同的偏差中，她们或期望获得新的身份认同，或重建性向认同。当新的身份认同无法获得环境的支持，身份挣扎或是通过迁移至受支持的新环境中解决焦虑，或是通过虚与委蛇的方式，乔装适应并改造所处环境，获得新的身份整合。

#### （一）逐渐弥合的自我同一性与流动的性向认同

自我同一性<sup>136</sup>的整合是青春期的心理核心问题，是如何处理自我统合与角色混乱之间的冲突。在这个阶段里，青少年最主要的任务是选择和确定自己的社会角色，这是达成自我同一性的关键因素，《蓝色大门》《渺渺》以青春少女为中心进行叙述的影片，刻画少女在困惑中调整内在自我与环境间的平衡过程，关怀少女的主观体验与精神的成长。《蓝色大门》中的孟克柔自幼与母亲相依为命，缺乏接近男性的生活体验，好朋友林月珍幻想着未来的男朋友时，她完全无法想象未来的生活中出现任何男性。在与男生张世豪纠缠来往后，张世豪成为搅动孟克柔情绪的第一个男生，孟克柔在想象中看见了张世豪的未来，能够想象长大的张世豪站在蓝色的大门前，这对于孟克柔是一个前进式的改变。张世豪出现在孟克柔的生活中，为孟克柔的想象世界打开了一扇新的大门，开启了未来性取向的

---

<sup>136</sup> “自我同一性是内在自我之间以及自我与环境之间的平衡，是现实自我、真实自我和理想自我三结构之间一致性关系的体现，通过认知和自我综合来组织、建构统一整体自我，因此它是统一整体自我形成的开始”。资料来源：郭金山，〈西方心理学自我同一性概念的解析〉，《心理科学进展》2003年第2期，页233。

多种可能性，伴随着想象中的社会角色定位，这是开始整合自我同一性的初级体验。《渺渺》中的小瑗由父亲独自抚养长大，被父亲深爱的她偶然一次遇到父亲的女朋友，内心的不安全感爆发，她担心父亲有了新的女朋友而不再爱她。她将不安全感投射给父亲，认定自己是一个被抛弃的孩子后，首先回避对父亲的感情；未曾体验过母爱的小瑗开始执著于对母亲特殊的情感，遇见具有母性温情的渺渺后，她被渺渺吸引。与渺渺相处的过程是小瑗重新发现爱的过程，这是从被动接受爱到主动去爱他人的过程。在渺渺的帮助下，小瑗与爸爸之间的关系缓和，在交换生渺渺的返校归期，小瑗终于能够将淤堵的感情表达出来。随着情感淤堵的疏通清理，渺渺不再回避对父亲的感情，面对过去和现在一直被父亲照顾的现实，重新整合情感体验。在这个过程中，她确认过去曾经被父亲深爱，回忆里破裂的被爱体验是假象，她开始认同和接纳过去的自己，产生内在连续感，获得自我同一性的整合。

同样是关注青少年不稳定自我认同阶段的影片，《美少女之恋》中的米雪儿、《美丽在唱歌》中的陈美丽展现另一种认同的路线，她们的性向认同不是一种固定的偏好，也不是表达简单的双性恋的状态，而是在特定的时间段里感受到某种性吸引力，并随着时间的推移和一系列的生活经历而改变，主要的特点在于动态的流动性。《美少女之恋》中米雪儿在家庭中备受忽视，她被父母交托给成年的姐姐，然而姐姐的生活重心聚焦于自私功利的姐夫，珍妮是唯一能够看见她需求并且关心她的人，然而当米雪儿遇到托尼后，被这位男性的温柔体贴和勤恳上进打动，她少女芳心暗许的对象不被性别所限制。《美丽在唱歌》中的两位名唤美丽的姑娘，互相滋长的感情同样隐喻着少女时期性幻想的对象充满游离与不确定性，林美丽暗恋对象的一再转变，从大学学长到面包师傅，再到与陈美丽滋生暖

昧与亲昵之情，又突然选择离别；陈美丽厌倦不务正业的男性，父亲在老年期唯唯诺诺的形象也无法成为她理想对象的原型；然而当陈美丽回忆父亲年轻时的事迹显露出崇拜神情，并将父亲在淘金时代奋斗所得的“宝石”贴身收藏，此类细节体现出即使在现实中没有出现符合她理想特质的男性，她依然对充满活力、努力奋斗的男性类型投以青睐和珍重。影片中的少女在日常生活中缺少符合内心需求的男性时，他们将对男性的需求转移到能够互相理解、可以相互倾诉、同命运共患难的姐妹身上，当符合内心需求的男性出现时，少女的性取向展现出多种可能性，性向认同被呈现为一种可以变换的演练。

## （二）文化的包容度影响女性身份认同

导演黄玉珊在《双镯》中，既细致的描绘女性间情感发展，同时又关照到社会文化环境的变迁对女性身份认同的影响。《双镯》中惠安女生活在传统男权制度下的村落，村民恪守着千百年的古老规矩，在愚昧闭塞制度的训导下男性或是女性个体都无法撼动传统的文化情境。美静与丈夫是村里少有的恩爱夫妻，仅仅因为被发现违反传统习俗——在没有生下孩子之前偷偷与丈夫见面，全村的男性举着火把、拿着竹棍，威胁丈夫在众人面前惩罚美静，美静的丈夫唯唯诺诺的举起皮带抽打美静。传统习俗已经如同律法一般，与威胁进行惩罚的禁止相关，古老传统的氛围磨灭了仅存的尊重女性的丈夫。秀姑的丈夫决定离开闭塞的村落，秀姑跟随开明的丈夫奔赴现代城市，挣脱封闭愚昧的村落规训，在城市新的文化情境中获得新的身份认同。倔强的惠花无法认同嫁为人妇的惠安女身份，又难以用虚与委蛇、委屈求全的方式隐忍偷生，在缺乏支持的环境下，惠花的人生停止在新嫁娘的日子，以葬身大海的方式逃避封闭愚昧的社会规训。

在《唐朝豪放女》中，导演通过才女鱼玄机揭示女性的社会身份于固定文化情境下无法随意游离。鱼玄机虽然美貌与才华并盛，然而她在时代文化情境中无法获得稳定的身份认同。她抗拒时代文化情境中女性附属的地位，又无法依靠自身的才华建功立业，她尊崇自由抗拒被规则化，社会身份在富商妾侍、女道士、游侠、寻欢者、妓女群体中游离，社会位置、交往对象和社会关系不断的变更，非常规的身份角色或者不断游离的身份角色，都无法帮助她获得稳定的身份认同，直接导致她颠沛流离、动荡不安的一生。反观鱼玄机的婢女绿翘，婢女的社会地位和从事的活动是无法随意偏离固有位置的，婢女的行为方式反过来赋予绿翘社会生活的意义感和价值感，绿翘在被禁锢的女性社会身份中获得了身份认同。通过分析《唐朝豪放女》中的鱼玄机和绿翘的身份认同发现，在缺乏对多元文化包容性的时代，女性的社会身份是被禁锢的，受限于时代文化背景下的女性身份认同无法依靠个人的意志改变。

《爱·面子》中身为外科医生的小薇和《今年夏天》中的的小群，拥有稳固的社会身份，她们生活在文化包容度更大的现代社会中，个体多重身份并置时引发身份认同挣扎。由于身份认同与社会情境下的规则相联系，当个体拥有多重文化身份时，且在相同社会情境中同时被激活两个或多个时，可能引发身份认同焦虑。“重要社会事件干扰了身份认同，个体能够矫正身份偏差，改变身份认同的收益多于损失，并且获得环境中的他人支持时，身份认同才真正发生改变”。<sup>137</sup>

《爱·面子》和《今年夏天》中呈现的女性身份认同挣扎皆是基于对亲情的珍惜，因此母女间的互动关系成为影片的主要聚焦点，影片中的女性最后都获得母亲的支持，以获得家庭内部环境支持的方式确立新的身份认同。小薇的认同挣扎源于

---

<sup>137</sup> 孙来勤，《身份认同与身份挣扎-L镇中学六位农村教师日常叙事》（吉林：东北师范大学博士论文，2012），页11。

处在东西方文化的夹缝中，母女两人于异质文化情境下都存在身份认同的危机，两代人在家庭传统文化身份与个人自我需求的矛盾中挣扎，从回避到碰撞再到交流最后和解。《今年夏天》中的小群在卸下伪装坚强的心理防御后，真诚的面对自己的感受和需求时，获得了母亲和爱人小玲的接纳与体谅，导演将小群确立新身份认同的过程演绎得私人化和个体化，在不破坏外在社会规则的隐蔽环境下进行认同整合。

#### 四. 救赎者设置与开放式结局

导演在影片中处理女性认同焦虑的拯救方式和影片结尾的叙述逻辑时，虽然在女性酷儿影片剧情中彰显女性主体意识，书写女性欲望，然而呈现女性身份认同焦虑的酷儿影片往往设置男性作为救赎者呈现，在反映少女酷儿恋情的影片倾向于采用留白式的开放型结局。

##### （一）男性作为救赎者呈现

在华语女性酷儿电影的认同之旅，男性群体偏向于被模式化地呈现为权利的表述，如《双镯》中古老村落中的男权制度对女性的迫害，《唐朝豪放女》中男权以流寇的形式对女性暴力掠夺，或是《今年夏天》中代表公权力出现的男性警察。这类酷儿影片并没有解构男权为中心的传统性别观念体系，讲述的依旧是男性话语机制，女性处于身份焦虑阶段时的救赎者依旧以男性形象出现。

《双镯》中古老村落的惠安女子被包裹的严严实实，男性群体在婚礼仪式上狂欢，攀比他们的妻子在婚礼上裹了几条裤腰带，意淫女性的贞洁满足男性病态的占有欲，古镇落后的男权文化氛围下，女性被束缚与被羞辱，成为父系家庭的



财产之一。秀姑得以脱离古镇的社会规训，出逃到代表着现代文明的都市，是依靠男性的力量得以改变的一新婚丈夫将秀姑带到现代城市开始新的生活；惠花无法获得女性独立的身份认同，只能投奔大海。《美少女之恋》中米雪儿有幸遇到温柔包容的男上司开始计划新生活，重新确立身份认同；深爱米雪儿的珍妮却无法得到救赎，独自赴死告终。《唐朝豪放女》的鱼玄机在独立才子与附属女性的身份认同间摇摆挣扎，在刑场意外得与游侠崔博侯共同赴死，临死前发出“易求无价宝、难得有情郎”的感慨，籍获得特定男性认可而确立身份认同的鱼玄机，始终无法摆脱女性的附属特质。这类影片主题中依然根深蒂固的隐藏着权利结构中男强女弱思想，女性在男权中心秩序中处于附庸的地位。《今年夏天》中军军暴力对抗男权压迫，抵抗的后果只能以失败告终，被代表公权力的男性警察所惩戒，军军的反抗如同影片中空鸣的枪声，因律法上的不合理性而不被赋予惩罚的功能；张先生向小群的母亲传递“你是我家人，做什么都是对的”观念，母亲方才接纳女儿的性向认同，彼时影片中继父张先生的特写镜头出现在画面前景，成为母亲观念的引导者，也即，小群因母亲的接纳而确立自己的性向认同，是基于继父的宽厚与包容。《爱·面子》中小薇的母亲接纳小薇性向认同的过程，伴随着华人青年小余公开对小薇母亲认爱，母亲基于被男性肯定继而接纳女儿的性向认同。华语女性酷儿电影在彰显女性主体意识时依然保留着温和的态度，即使“酷儿理论的理想是追求性的自由，破除异性恋的压迫。”<sup>138</sup>华语酷儿影片中女性的身份焦虑并非通过与男权的话语进行斗争而获得确立，而是试图通过扩大他人或环境的支持，改造环境对女性多元身份认同的包容度，从而解构原有社会规范的束缚与压迫。“社会身份源于社会并存在于社会情境之中，尤其是他者规训情境

---

<sup>138</sup> 刘丽凤，〈后现代主义思潮下的性别与性：后现代女权主义与酷儿理论〉，《长春工业大学学报（社会科学版）》2010年第1期，页24。

和传统文化情境之中”。<sup>139</sup>酷儿影片中将男性作为救赎者设置，说明现有的意识形态中男权依然屹立，即使在女性酷儿影片中，女性表现的社会身份依然受到社会情境的影响，被传统情境和男权规训所限制。

## （二）留白式的开放型结局

纵观认同之旅的华语女性酷儿电影，反映少女酷儿恋情的影片往往倾向于采用留白式的开放型结局，开放型结尾的电影没有将全部重点聚焦于少女恋情的迷惘懵懂中，而是导向酷儿少女对自身抉择的反思，少女开始试探和寻求自己的生存空间和情感归属，酷儿女性电影的开放式结局反映电影业对多元文化的包容度扩大。酷儿理论家朱迪斯·巴特勒<sup>140</sup>（Judith Butler）认为，“身份认同经常被具象化为一种被向往的事件或成就，但它最终从未实现，身份认同是事件的幻识性产生，在这个意义上，身份认同属于想象域”。<sup>141</sup>身份认同从未完全地、最终地实现，主体常常陷入身份认同的困境中，也让主体性别身份的建构永远处于一种动态的形成过程中。从这个视角看，结局留白的酷儿影片本身是反映个体生命意识的思考是一个发展深化的过程。

《蓝色大门》《渺渺》《美丽在唱歌》《今年夏天》均使用留白式的开放型结尾，以时间换空间的方式接纳少女的心理成长历程。影片《渺渺》中的女主角之一名为渺渺，渺渺的本意是一种对个人前途的描述，前途渺茫又具有无限的可能性，《渺渺》中小瑗十八岁生日那天，她送走了渺渺，虽然心痛，却迎来了与

---

<sup>139</sup> 吴小勇，黄希庭、毕重增、苟娜，〈身份及其相关研究进展〉，《西南大学学报（社科版）》2008年第3期，页9。

<sup>140</sup> 朱迪斯·巴特勒（Judith Butler），当代最著名的后现代主义思想家之一，在女性主义批评、性别研究、当代政治哲学和伦理学等学术领域成就卓著，代表作：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》。

<sup>141</sup> 朱迪斯·巴特勒著、李钧鹏译，《身体之重-论“性别”的话语界限》（上海：上海三联书店，2011），页93。

父亲的和解，未来还有许多美好值得期待。《美丽在唱歌》中两位美丽经历短暂的交汇后，林美丽重回郊区开始以往的生活，陈美丽则继续行走在路上，时间在继续，未来不可知，唯一可知的是她们深刻的记住了对方，并且探索着不同于影片中奶奶、妈妈和姐姐式的爱情生活。《蓝色大门》的结尾中孟克柔与张世豪身着白色校服，骑着自行车追逐在绿油油的夏天，在马路比赛谁骑得更快，少男少女以及少女间的情愫未曾真正开始也没有就此结束。导演没有赋予少女们恋情幸福的大结局，少女们的情感经历是她们成长过程中的小小驿站，一切才刚刚开始，开放型结局是导演是为观众画上含义丰富的、心怀善意的问号。

此类采用开放型结局的酷儿影片中，构建了不同于其他酷儿影片中的父亲，他们往往温和持重，关爱女儿却因为一些现实或情感上的负担，无法给予孩子切实的指导与帮助。例如，《渺渺》中小瑗的父亲独自养育女儿，青春期的女儿由于偶然看见父亲与女朋友在一起，产生自己被抛弃的错觉而对父亲有了隔阂，小瑗的父亲希望能够拉近与女儿的关系，却木讷的不知如何与青春叛逆的女儿交流，只能锲而不舍的坚持每天与小瑗共进早餐，主动衔接父女间的感情。《美丽在唱歌》中林美丽的父亲受教育程度不高，他往返城乡之间，从事重体力劳动养家糊口，却用最朴实的方式支持女儿的想法，不曾将自己的意志强加给女儿，允许女儿做自己想做的事情。对这类父亲的刻画改变了绝大多数华语女性酷儿影片中呈现出的父权思维下的父亲刻板印象，是女性酷儿影片中少有的虽木讷却不乏温情的父亲形象。这类温情父亲的建构于展现少女自我同一性的酷儿女性影片中，即使在少女想象界对爱情模仿练习中出现流动的性取向，依然可见她们内心已经出现了理想男性的原型，如同影片《美丽在唱歌》中陈美丽将父亲年轻时努力奋斗获得的“宝石”贴身收藏，《渺渺》中小瑗最终主动打破与父亲困窘的相

处方式，与父共享她精心烘焙的蛋糕。这类温和持重的父亲将对少女心理发展产生良性影响，父女关系属于亲子关系范畴，父亲作为与少女产生联系的第一位男性，深刻影响着她们如何对待其他男性的看法，她们与父亲之间的关系将会奠定未来男女关系的基调，也正因为如此，这一类的影片将结局留白，展现出少女们未来的多重可能性。

## 小结

社会身份认同属于社会心理学派，侧重社会环境与文化情境对个体的影响与互动，自我身份认同概念强调的是个体自我心理体验，以心理学的个体自我概念为核心。身份认同危机的主题分别从社会身份认同与自我身份认同的角度进行探讨，在身份认同危机类华语女性酷儿电影中均有涉及。影片中凸显出三种特质的身份认同挣扎，爱情模拟练习确立身份认同、文化冲突中的身份焦虑、游离状态的性向认同。针对上述特质的身份认同挣扎，影片直面酷儿女性身份认同危机整合的探索之路，挣扎在多重身份之间的女性，随着剧情的发展戏剧化冲突加剧干扰，或是处于在自我认同的游离状态，或是获得新的稳定的身份认同。影片分别从整合自我同一性、表露少女流动的性向认同，以及文化包容性对女性认同的影响呈现酷儿女性身份认同的探索。《蓝色大门》《渺渺》以青春少女为中心进行叙述的影片，刻画少女在困惑中调整内在自我与环境间的平衡过程，关怀少女的主观体验与精神的成长。《美少女之恋》中的米雪儿、《美丽在唱歌》中的陈美丽展现另一种认同的路线，他们的性向认同不是一种固定的偏好，也不是表达简单的双性恋的状态，而是在特定的时间段里感受到某种性吸引力，并随着时间的推移和一系列的生活经历而改变，主要的特点在于动态的流动性，性向认同被呈

现作为一种可以变换的演练。影片中呈现的文化的包容度对女性身份认同有直接影响，如《爱·面子》中的小薇、《双镯》中的秀姑获得文化情境的支持逐渐确立身份认同，与此相反在时代或区域文化情境下游离始终无法获得新的社会身份的女性，如《唐朝豪放女》中的鱼玄机、《双镯》中的惠花、《美少女之恋》中的珍妮，她们既无法获得来自家庭内部的情感支持，又无法获得外在环境的支持，最终走向悲惨的结局。《今年夏天》中的小群将整合自我认同的行为私人化和个体化，并且不愿意碰触时代文化环境下的禁忌。

导演在影片中书写女性欲望，彰显女性主体意识，然而在处理女性认同焦虑的拯救方式和影片结尾的叙述逻辑时，倾向于将男性设置为救赎者，同时对少女类的酷儿影片采用开放型结局。华语酷儿影片中女性的身份焦虑并非通过与男权的话语进行斗争而获得确立，而是试图通过扩大他人或环境的支持，改造环境对女性多元身份认同的包容度，从而解构原有社会规范的束缚与压迫。开放型结尾设置的剧情没有将重点聚焦于少女恋情的迷惘懵懂中，而是导向酷儿少女对自身抉择的反思，少女开始试探和寻求自己的生存空间和情感归属，结局留白的酷儿影片本身是反映个体生命意识的思考是一个发展深化的过程。

## 第二节 异质文化冲突——《爱·面子》

影片《爱·面子》的叙事策略将母女、父女、性取向和文化间的冲突关系交叉并置，剧情的发展强调文化冲突下的女性身份认同危机。“身份认同作为一个过程的自我认同，在社会结构建构（社会定义）和自我建构（自我定义）的互构过程中不断发展和变化着”。<sup>142</sup>形成身份认同的关键因素是个体的心理状态与社会文化建构，个体身份认同形成于心理状态与社会文化结构匹配的过程，当个体的心理状态与社会文化结构之间具有着难以调和的矛盾时，认同危机便产生。

《爱·面子》将错综复杂的冲突集中于女性对自身心理的调控，在多层次的社会关系中透视女性对自身的认识。

### 一. 过度融合的家庭环境无法明确自我界限

认同的过程满足个体对存在感和归属感的需要，性取向和文化、语言的使用成为一种定义自身的标签，这种标签能够为个体建立自我界限，具有影响个体身份认同的功能。当个体被允许建立明确的自我边界时，则不会一味地屈从于社会与他人的舆论，有助于建立对自我了解与自我实践的认可感。自我界限为个体获得一定程度的存在感，并且从这种存在感中巩固自信与自尊。小薇在母亲过度融合的生活方式裹挟下，无法与母亲完成分化，因此是很难认同自我，这是小薇认同危机的根源。

#### （一）小薇的自我状态与归属感

---

<sup>142</sup> 王亮，〈反思性、结构性与自我认同——对吉登斯的反思性与自我认同思的再思考〉，《理论月刊》2010年第2期，页56。

影片通过小薇的日常工作和社交状态，呈现出她良好适应了美国的文化环境，美国的主流文化已经在日常工作和社交中潜移默化至小薇的自我认同中。作为出生在美国的华裔，在受教育与日常工作的过程中形成自我认知，不论是白人同事、黑人邻居，乃至母亲所安排的相亲对象，小薇都能和他们友好相处，医院实习期间小薇尽心称职的工作，得到同事和上司一致的称赞。“心理学角度的研究认为，文化认同在心理上表现为个体对于所属文化以及文化群体产生归属感，进而在行为上表现为对这种文化所包含的价值体系、精神结构进行不断的内化、保持与发展”。<sup>143</sup>小薇在家中事事服从母亲，她是让外公外婆有成就感的外孙女，也是母亲荣耀感的来源。当母亲们暗地里为孩子们安排联谊会式的相亲时，小薇虽然抗拒这种被安排相亲的方式，但依然听从母亲的安排。当两位母亲为自己儿女安排的相亲对象感到满意时，小薇清楚的知道自己不喜欢名为雷蒙德（Raymond）的华裔男子，在联谊会的跳舞环节，小薇不断的顺势踩踏他的脚，借此避开话不投机的交流，同时表达对他的拒绝。影片的这些细节表现出小薇在与朋友相处中，拥有清晰的自我界限，了解自己和他人的权利和责任范围，能够做到既保护自己的个人空间不受侵犯，又不侵犯他人的空间。

## （二）过分融合的家庭生活导致情绪回避

影片的核心剧情是从母女关系的角度探讨认同危机的转变，自我心理的诞生是与母亲心理融合<sup>144</sup>中分化进而分离而生成的，小薇的母亲生活在过度融合的生活方式中，受母亲生活方式的裹挟，小薇无法与母亲完成心理界限的分化。“如

---

<sup>143</sup> 张更生，〈论文化认同与国家认同〉，《长江丛刊》2017年32期，页57。

<sup>144</sup> 融合状态：又称为融合共生，融合的心理表征是自我与他人没有分离，依然保持着一体的幻想。

果分离没有获得特定的个体化，自我就会不可挽回地遭到否定，导致自恋性的脆弱和破碎”。<sup>145</sup>由此引发小薇对自身情绪感知的回避，过度使用情感隔离的防御机制导致她无法认同自己的感受与想法。从小薇的成长经历来看，小薇与母亲之间的情感链接异常的紧密，母女间的感情深厚。小薇自幼丧父，由母亲抚养长大，当小薇不愿顺从母亲时，母亲会抱怨：“你怎么可以这样待我，我生你的时候三十多个小时，我疼得都不敢吃止痛片，就怕把你的脑子弄坏。”小薇便难以忤逆母亲。母亲在偶然间撞破小薇的同性恋爱后悄然离开，从此心照不宣的频繁为小薇相亲。对于母亲突然间搬来与她同住的事件，小薇很不情愿却依然接受，默默回避母亲控制她私人空间的抗拒情绪。小薇屏蔽自身感受地取悦母亲，步入与母亲融合的生活状态，她喜欢薇薇安，却不敢对母亲公开自己的性取向。

年近半百的母亲在生活上缺乏独立自主性，难以脱离父母亲的控制，她与父母生活在同一个小公寓中，没有独立生活经验的母亲心理发展处于融合状态。直到寡居怀孕的母亲被外公像孩子一般赶出家门后，搬到小薇家居住，却仿佛获得了新生，开始隐性控制小薇的生活日常。她迅速的把女儿的单身公寓改造成中式审美风格，清理掉自己不需要的东西，小薇的公寓开始充斥着中餐的香味和中文电视剧的声音；小薇的母亲感到被华人联谊会中太太们的谈话伤害时，小薇立刻带母亲回家；当母亲幽居在小薇的单身公寓中，想了解理发店同事的情况时，小薇便去修剪头发，借机帮母亲探听店里的消息；母亲有孕时，小薇允诺与母亲共同照顾母亲肚里的孩子。本应该处在女儿位置的小薇在无形中服从母亲的各种指使，甚至承诺照顾壮年母亲的孩子，显现出家庭成员之间边界模糊或者是几乎没有边界的。这种彼此之间过分关心并投入对方的生活，从而个体化发展被抑制失

---

<sup>145</sup> 郭本禹、郭慧、王东，《自我心理学：斯皮茨、玛勒、雅可布森研究》，页 266。



调的过分融合的状态，被称之为关系混淆（Enmeshment）<sup>146</sup>。这种过分紧密融合的生活方式，导致小薇需要回避自己的感受和想法才能在与母亲的相处中避免分歧。她能够在同龄的朋辈中理性的表达自己，却无法在更加亲密的关系中展现真实的想法，她习惯性压抑自己真实的情绪和需求，当母女间发生思维差异时以主动回避矛盾的方式处理。

## 二. 文化冲突：唐人街与美国多元社会之间的分裂

以法拉盛社区为代表的唐人街生活着亚裔、西班牙裔、非裔、印度裔和长久居住的白人，成为反映多元文化交汇最集中的地点，各种文化的交融碰撞的唐人街里延续着特有的族群间的生活方式和人际交往模式。影片主要从文化冲突的角度演绎小薇面对双重文化认同时所面对的身份认同挣扎。“当人拥有多重身份，而在同一情境中同时被激活两个或两个以上时，身份挣扎可能会发生”。<sup>147</sup> 在美国社会中她是技艺精湛的外科医生，作为被尊重的独立个体存在，她的性取向也是被尊重的；在与母亲共同生活时，她必须是华人社区中孝顺、听话、乖巧的女儿。当女朋友薇薇安想要公开恋情，进入小薇的家庭中时，小薇直接面对两种异质文化的交汇与冲撞。

### （一）美国文化背景下中华文化圈凸显的双重文化特征

在美国的唐人街是典型的多元文化交汇的地点，内在的文化身份认同可以通

---

<sup>146</sup> 关系混淆（Enmeshment）的这一概念由 Salvador Minuchin 首先提出，是描述孩子天生对于母亲有依恋和爱的渴求，这种渴求却使母亲迸发出一种令人窒息的关爱，由此便触发了关系混淆的状态，Minuchin 认为若家庭界限混淆不清，则易形成过度纠结(enmeshment)的界限关系，成员间的关系容易缺乏自主性而彼此纠结。资料来源：萨尔瓦多·米纽庆著、谢晓健译，《家庭与家庭治疗》（北京：商务印书馆，2009），页 13。

<sup>147</sup> PJ Burke, "Identity change," *Social Psychology Quarterly*, 69:1 (Mar. 2006) : 81-96.

过一系列表象呈现。其中共同语言和相似的生活方式是身份认同的重要构成，语言作为一种客观存在，受到特定的历史文化环境影响，生活方式作为一种民俗文化，与文化一直相互影响相互作用。

首先影片对文化认同做了简单的表象化、符号化的处理，分别表述在语言的选择、名字的使用和对食物的偏好。从符号学角度来说，语言是作为民族的共同语而出现的符号，语言的运用深受文化的影响，是民族文化的重要载体，名字作为一个明显的符号更加直观的表达出名字拥有者的文化认同，对食物的偏好是特定的饮食文化在日积月累下产生的功用，这类符号的使用承载着文化并且决定着文化的表现形式。影片人物的名字分成三类，一类是使用中文名，一类使用英文名，还有一类既有中文名字又有英文名字。小薇母亲的名字“蕙兰”暗喻蕙质兰心，是典型的反映中华文化中所崇尚的女性美德的名字；薇薇安则直接使用英文名 Vivian，这是英语系国家十分标准主流的英文名字；小薇在日常使用的是英文名 Wil，在家中外公外婆和母亲都亲昵的称呼她“小薇”。在饮食习惯上，小薇的母亲擅长烹煮中华私房菜，小薇不在家时她也会选择中式外卖；而小薇更愿意选择西式快餐，薇薇安在每次约会时会带来热狗类的西式速食共享。在交流语言的选择上，小薇的母亲懂得英文，却更习惯使用华语；小薇和薇薇安与朋友、同事、甚至与母亲交流时都优先选择英文，华裔族群只是她们交往伙伴中的一部分；非常特别的是当小薇慎重的对家人表达感情时，她会使用不标准的华文，例如在与薇薇安分手后她心碎的对母亲说：“妈妈，我爱你，但我也不是 gay。”上述可见，小薇母亲长期生活在多元文化汇聚的美国，却依然深受华人传统文化影响，小薇则夹在中西方文化的夹缝中，她既认同西方文明，又顺从于华人文化，在美国出生和接受教育的小薇，已经在语言与生活习惯上都更加认同美国文化，

基于对亲情的珍惜，小薇不愿意违背或是伤害与她相依为命的母亲，小薇无奈的采用压抑自我感受的方式来适应双重文化的分歧。

其次，通过小薇的社交朋友圈反映美国多元社会的特征。小薇在医院与一位白人女同事交好，她们时常在医院里谈论自己的私事，为剧情的细节增加延续性与张弛性；华裔社交圈中男舞伴、非洲裔的黑人邻居杰（Jay）都是小薇的异性好友，黑人邻居杰会突然间出入于小薇的单身公寓，给剧情带来轻松和喜剧的效果。“杰作为一个象征，指向多元种族与多元文化下的纽约或许会有自由自在的浪漫符号”。<sup>148</sup>这些具有象征意义的人物塑造和情节元素上虽然只有寥寥数语，却对于营造多元文化的气氛起到了积极的作用。在美国同龄的同事和朋友面前，她毫无隐瞒地坦白自己同性恋的身份，承认自己的爱情。然而在另一方面，在养育过程中融入她身体里的中华文化，影响了她对这份爱情的处理方式，面对传统社区中的华人群体，特别是在思想保守的母亲面前，她没有勇气呈现自己所认同的那部分自我特质，无法表述自己同性恋的身份和她的爱情生活。

## （二）三代华裔移民间认同冲突

外公、母亲和小薇之间充斥的各种妥协与拉扯实质是基于父母与儿女间心理距离的差异。“不同民族的文化之间，由于各自产生的地域、环境、历史、时代等各方面的巨大差异，往往在语言文字、风俗习惯、价值观念、宗教信仰等各方面天差地别，中国文化和美国文化更是如此”。<sup>149</sup>美国文化虽然是由各种文化基因的移民团体所缔造的多元文化，但是其主流文化是从欧洲承继下来的盎格鲁—

---

<sup>148</sup> 金衡山，〈解放的含义：从《喜福会》（电影）到《面子》到《挽救面子》〉，《英美文学研究论丛》2010年第2期，页219。

<sup>149</sup> 蔡晓惠，《美国华人文学中的空间形式和身份认同》（天津：南开大学博士论文，2014）页116。

撒克逊新教徒文化，中国文化传统是以孔孟儒家思想为主、包括道教和佛教思想的文化。相异的文化内涵导致国民性格有巨大差异，传统中华文化十分重视家族内部的亲情和链接，时常表现为缺乏人与人之间的界限感，美国文化中标榜自由平等，信奉独立自主式的个人主义。多重文化身份在同一情境中被激活两个或以上时，可能面对身份挣扎，在多元文化的交流碰撞中逐渐地调适和发展自我认同，将会是多重文化身份者一生的课题。

从故国到异国的外公外婆，虽然受到文化的冲击，然而外公通过在异国研究和传播儒家文化成为大学教授。如同他在纽约家中看传统京剧、在法拉盛社区的排球场操练中华太极拳一样，异己文化的洗礼没能改变外公外婆的文化认同，民族感情和文化认同依然归属于中华民族，他们代表着通过传统文化在异国确立身份认同的华人移民。在外公看来，家庭中的秩序是各归各位的，外公外婆处在家庭结构权利的顶端，外公外婆之间的相处方式是夫唱妇随，发生家庭分歧时外婆会附和并且支持外公，仅在私下缓和家庭关系。女儿蕙兰需要固守在家庭中女儿的位置，家庭整体处于融合状态。融合的心理表征是自我与他人没有分离，依然保持一体的幻想。这种融合的状态在相对稳定的社会环境下曾经对维持个体认同感具有积极意义，然而在多元文化社会环境下，这种融合状态显现出缺乏个体换位思考的弊端。由于外公外婆间夫唱妇随的相处方式，外公在家庭中树立起的权威形象，外公对母亲的生活做出种种安排，甚至一再指定她的婚姻对象；然而外婆去世后，外公如同缺少了臂膀般迅速憔悴，他依然在球场打中华太极，却不再像过去那么镇定自如，外公在俯拍镜头下渺小了许多，雨后落叶更为外公增添暮年萧瑟之感。外公的形象从伟岸权威到衰老憔悴，从文化意义来看，象征着在多元文化环境的交流碰撞下，单一的文化认同正在逐渐衰退。

母亲蕙兰处在迥异文化冲突的夹缝中，是在双重文化特征间挣扎却无法获得自我认同的的华人移民代表。自我认同在具体认同实践过程中有两个步骤，即自我了解和自我实现两部分。母亲头脑中的理性规则和苏醒的情感追求有巨大的鸿沟，却未能达成自我了解，虽然她长期生存在多元文化汇聚的美国，却没有脱离过中华民族的传统文化观念。四十八岁的寡居母亲依然与外公外婆共同居住，过着完全融合的生活，外公认为她“好吃好喝的，女儿又争气，日子真是再舒服不过了”，中年母亲被外公训得像孩子般哭泣，如同鱼缸的金鱼一般，在封闭的单一文化环境下生存，无法认同自我的感性需求。母亲在生活中无法排挤的孤独感和对情感慰藉的渴望，不被看见也不允许被表达，她通过打坐静心等方式压抑自己的欲望。中年母亲在寡居期间怀孕并且隐瞒孩子父亲的情况，让她在华人社交群中如坐针毡，这在传统华人文化氛围下是惊世骇俗的行为。剧情并未描述她和年轻的小余之间的感情状态，而是聚焦于她孕期孤独和渴求陪伴的时空状态。蜗居在小薇单身公寓中的母亲每天在孤独中等待小薇，在空虚寂寞中她竟然租回了A片，把原本制作给男性观赏的性素材，带回家消遣自己的欲望。“如此举动，可以说是长久以来在美国主流文化中被去性化、扮演被动角色的华裔族群，特别是华裔女性在“性”方面的一大胜利”。<sup>150</sup>缺乏自我了解的母亲受到双重文化特征的影响，自我意识处于懵懂萌芽期。被外公赶出家门期间脱离了原生家庭的融合状态，成为她新生活的开始，她悄悄的尝试诚实面对自己的欲望，逐渐认同潜意识中的感受，拉开成为独立个体的序幕，也为母女间结为同盟奠定了基础。

影片中小薇则是在社会与家庭文化冲突中无法达成自我实现的土生华裔<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> 彭姝，〈美国华人社会文化的多棱镜-评美国华人电影《面子》〉，《电影评介》2006年第9期，页11。

<sup>151</sup> 美国土生华裔（又称ABC（American Born Chinese），指那些在美国出生和接受教育，拥有中国血统的美国公民。

代表。在美国出生和接受教育的她，独自居住在纽约市区，已经改变了母亲与祖辈共同居住的生存现状。小薇在语言与生活习惯上都更加认同美国文化，她没有背负文化观念的冲突。基于对亲情的珍惜，小薇不愿意违背或是伤害与她相依为命的母亲，她背负着的是母亲乃至家族的面子问题，对于小薇的性向选择，外公外婆都无法接受，母亲则直接否认小薇的感受，“我不是个坏母亲，我的女儿不可能是 gay”。处在中美文化的碰撞交流中的小薇，已经改变了母亲与祖辈共同居住的生存现状，她虽然被迫压抑自我感受，已经明确自身的需求。认同的心理实践过程需要经历自我了解和自我实现两个步骤，自我了解是对自我的正确认知，包括我是谁，我想成为什么样的人。按照家庭和社会成长的环境，她的自我认同是美国华人，作为华人移民的后代，她虽然在外公外婆的言传身教中了解部分中华文化，然而由于缺乏真实的中华生活体验，小薇的文化认同具有美国化的倾向，中华文化对于小薇来说，如同每周参加的联谊会上的中华基因一样，即亲近又陌生。移民的三辈人中，到小薇这一代才努力走出唐人街，进入多元文化的美国主流社会中。学习了解美国社会，融入当地的文化，努力获得主流社会的认可与接受，这是移民后代的现实需求，也是他们在双重文化环境下的自我需求。在美国出生和接受教育的小薇，已经在语言与生活习惯上都更加认同美国文化，她没有背负文化观念的冲突。基于对亲情的珍惜，小薇无奈的采用压抑自我感受的方式来适应双重文化的分歧。

### 三. 文化分歧下冲突的修复与延续

小薇母女的相似之处是，她们在双重文化环境下，都存在身份认同危机，母女两代人在文化身份和自身的认同中，从回避到碰撞再到交流最后和解，确立对

自身的认同，这是一个循环往复的渐进过程。“爱·面子”作为电影名称提出一个话题，在处理家族代际间的文化冲突时，亲情与面子孰轻孰重？祖孙三代人表面上是为了维护家族面子的的问题，实际是家庭成员之间对彼此的爱惜与体谅。外公看似为了维护家族的面子急忙要把寡居怀孕的母亲嫁出去，实际却是忧心没有丈夫的母亲独自养育幼儿的艰难；母亲因为孝顺外公外婆，不愿意看见他们伤心，因此决定嫁给外公相中的老周；小薇不愿意在母亲面前坦白性取向，担心母亲无法接受而隐瞒实情，是为了顾全母亲在华人社交圈的面子。

看似顾全家族面子的表象下，饱含着对彼此的担心、忧虑、关爱和珍惜，当彼此间的关爱被看见时，便创造了接纳分歧的可能性。当母亲被赶出家门，面对沉默的母亲和催促母亲出嫁的外公，小薇听从外公的意见，积极的协助母亲相亲；当看见孕期的母亲被华人社交圈集体孤立时，她心疼的发现原来母亲正处于特殊艰难的时期，她开始主动询问母亲对相亲对象的真实感受，这意味着小薇开始在心理上初步脱离与母亲的混沌融合，尝试将母亲作为独立个体去理解。

薇薇安的设置则是剧中推动小薇与母亲以独立个体重建情感链接的重要推手，她的出现扭转了小薇母女间原有的混沌一体的共生关系。薇薇安通过舞蹈动作引领小薇放松自己的身体，通过放松身体脱离紧张的情绪，关心自己身体的需求而不是聚焦理性思考。薇薇安提醒小薇，小薇的母亲可能正遭遇华人社交圈的集体排挤，整日闭门不出的生活将导致她抑郁寡欢。在薇薇安的推动下，小薇才发觉母亲被压抑的情感需求，在小薇的帮助下母亲脱离了外公为她安排的婚姻，并且以全新的个性获得社交圈的尊重，这个行为间接的疏解了小薇在自我实现上来自母亲方的压力。

母亲作为小薇的依恋对象，她的态度是影响小薇在文化冲突下身份认同的重

要因素。由于小薇不敢公开认爱，薇薇安与小薇分手，小薇非常难过，她对母亲坦白说“妈，我爱你，但我也不是 gay”“那可能我不该是你的女儿”。这种在融合的家庭中尝试建立自我界限，是一种自我身份的分化确立，家庭成员因边界的确立而获得某种程度的独立存在感，接纳两人即使亲如母女，依然是不相同并且独立的两个人。随着母亲被准许拥有自己想要的生活，母亲也接受了小薇独特的生活方式。家庭内部为爱妥协扩大对女性多元身份的接纳度，小薇的恋情终获母亲的祝福。

影片的结尾延续了戏剧性张力，幽默的隐喻家庭内部的文化差异依旧存在。母亲接受了女儿的同性恋情，却对小薇提出了要早日抱外孙的要求；外公被迫接受母亲非婚生子，却提出将介入教养孙辈的事宜。在这种异质文化冲突下的家庭环境下，建立自我边界，确立对自身的认同将是持续一生的过程。

## 小结

美籍华裔小薇穿行在两种不同的文化圈，在美国出生长大的她清楚美国文化价值对个人主义和自由主义的尊崇，她从不在朋友面前隐瞒自己的同性恋爱；与此同时她深受家庭内部传统中华文化的熏陶，在外公主导的中华传统文化体系的家庭中，由单亲母亲养育大的小薇非常熟悉家庭成员间的差异文化内涵。小薇担心自己的性取向不被母亲接纳，也担心她的性取向会让母亲甚至是整个家庭被华人社交圈疏远排挤，因此她为了家族的面子无奈隐藏同性恋情。影片中同时呈现出在华人社交圈中不被接纳的离经叛道的华裔，薇薇安的母亲在离婚后被华人社交群体排挤，外出购物皆由年少时的薇薇安代劳；小薇的母亲寡居期间有孕后，小薇意外的发现母亲也遭到华人社交圈的集体排挤。在中美两种异质文化的冲突



下，小薇通过情绪回避的方式抵御缺乏边界、过分融合的家庭环境，在女朋友薇薇安的情感促进和指引推动中，小薇从与母亲混沌一体的情绪中抽离，开始区分母亲的感受和自己的感受。在小薇的帮助下母亲脱离了外公为她安排的婚姻，并且以全新的个性获得社交圈的尊重，随着母亲被准许拥有自己想要的生活，母亲也接受了小薇独特的生活方式，小薇的恋情获得母亲的祝福。虽然家庭内部的文化差异依旧存在，当影片中的小薇开始建立自我边界时，爱惜和体谅成为她与家人间的链接，在异质文化冲突的环境下，家人间因为爱而妥协扩大对女性多元身份的接纳，容许个体设置心理边界，确立对自身的认同将成为一种可能。

### 第三节 性别认同障碍——《今年夏天》

《今年夏天》讲述了发生在夏季里围绕着女主角小群的故事，导演李玉运用平实的镜头语言关注城市边缘女性，观照隐藏在人群中的女性情感与困境。小群是一位心理发展进程在俄狄浦斯期受阻的女性，生活在传统秩序中的母亲迫使小群以相亲的方式进入传统女性的生活空间，在同性恋情中的小群承受着他人异样的眼光，表哥质疑她有病、母亲的不理解与逼婚、女朋友小玲的误解，来自社会和家庭的重重危机使得小群陷入困境中。《今年夏天》是一部中国大陆的地下电影<sup>152</sup>，制作于二零零一年，受限于低成本的制作，近乎纪实风格的镜头语言、不良采光和长相并不美丽的非职业演员，使影片呈现出如同纪录片一般的现实主义风格。影片中对日常生活场景的呈现，展现对普通底层人民的人性关怀。影片开场中所展现陈旧的动物园和简陋的服装店铺，坦呈女主角所处的工作环境与社会地位。《今年夏天》镜头下的北京是一个异质化的空间，既没有展现象征着古老文明的四合院、胡同式的古建筑来展示留存人文气息的老北京城，也没有拍摄意喻现代文明的摩天高楼来展示繁华昌盛、精英云集的现代化都市。与此相反的是，镜头下的北京充斥着浑浊、陈旧的气息，到处弥漫着嘈杂与躁动，导演通过这种异质化的空间表象叙说着都市中边缘化个体的灰暗处境。

影片中的女主角小群从四川来到北京工作多年，孤身一人在北京生活，租住

---

<sup>152</sup> 地下电影(Underground Film)是五十年代末出现在美国的一个秘密放映个人制作的实验性影片的运动。不久后，这个词就被用来指称美国和西欧的一切实验电影。需要指出的是，中国的“地下电影”跟实验性质的影片无关，它是外来概念的移植和偷换。中国“地下电影”出现在二十世纪九十年代，是既没有取得政府的拍摄许可，也没有取得政府的放映许可的电影。这与意识形态与表现手法并没有直接的关系，“地下电影”的拍摄方式主要是脱离政府的制片体系和电影审查制度，以个人集资或者依靠外国投资人得到拍摄基金进行制作。“地下电影”的传播方式主要有三种：一是通过民间观影组织在酒吧或者以学术交流的方式在大学校园播放，基本上是非盈利的。二是通过盗版的DVD的方式传播。三是通过网络的上传和下载传播。通过这三种方式，“地下电影”虽然不能在影院公映，却依然能够在小范围内传播。地下电影的经典代表作品有张艺谋的《活着》、陈凯歌的《霸王别姬》。

在半地下室，经济处于城市的中下阶层，作为动物园的饲养员，她的日常工作是饲养和照顾动物园里的一头亚洲母象，她把大象当做朋友一般的看待，在天气炎热沉闷不下雨的夏日，用水龙头喷水给大象洗澡降温，为大象特备食物。当前女友军军投奔而来躲在大象屋，小群也一并照顾军军的生活起居。影片《今年夏天》的英文名是“Fish and Elephant”，鱼和大象暗喻影片中三个处在“混乱关系”中的女人，小群和小玲是在人群中求生求爱的鱼，看似在鱼缸中自由来去，却不能摆脱对环境的束缚，她们的爱情就好像小群养在地下室的鱼缸中的金鱼一样，躲在地平线以下。导演李玉在接受采访时说：“小玲这样的女人就像在社会中游来游去的鱼，因为她性取向的问题，可以被人观赏，也可以被人宰割”。<sup>153</sup>躲在大象屋勉强维生的军军如同动物园的亚洲母象，被激怒时会嘶鸣，军军一意孤行的对抗自己的命运，她对小群讲述痛苦遭遇时的哭泣声如同野兽受伤般的嘶吼。鱼缸中的鱼和栅栏里的大象同样是被围困住且受控于外界环境，如同生活在社会中的边缘女性，难以脱离社会文化环境对女性的规训。

### 一. 俄狄浦斯期受阻后的性别认同窘境

《今年夏天》中小群的父亲被设置为出轨背叛家庭，情人到小群的家中请母亲离开，父亲跪着求母亲原谅自己婚内出轨。母亲坚持和父亲离婚，独自带着两个孩子生活，那年小群年仅五岁。由于与父亲断离了联系，成年的小群已经忘记了父亲的样子，小群哥哥在青年期不幸于车祸中过世，小群和母亲两人相依为命。三至六岁的儿童开始学习处理与父亲关系的心理发展阶段，处于建立性别认同的

---

<sup>153</sup> 曹秋枫，〈中国第一部女同性恋电影的虚与实-从《今年夏天》女性角色的关系说起〉，《名作欣赏》2014年第5期，页147。

俄狄浦斯<sup>154</sup>阶段，小群在五岁时亲眼看见父亲因为背叛家庭而下跪，父亲的形象彻底的失去了被孩子尊重的可能性，后来小群选择的认同对象，与她幼时遭遇的心理创伤紧密相关。

在上个世纪七零年代从山东远嫁到四川的小群母亲，失去婚姻的保障后，与丈夫的整个家族失去联系，失婚后的母亲在当地生活得弱势和无力。在孩童婴幼儿年期所感知到的无所不能的母亲在婚姻中痛苦无力，母亲通过结婚和失婚完成了整个被剥夺的过程。女孩的俄狄浦斯期心理发展不同于男孩，历程复杂并且历时漫长。男孩是直接进入俄狄浦斯情结，他一开始欲求母亲而且他出离俄狄浦斯情结之时，正是他欲求母亲以外的其他女人之时。“男孩放弃俄狄浦斯情结只需要一日，女孩则需要许多年。可以这样说，男孩可以一下变成男子汉、变成爷们儿，而女孩成为女人则需要一个循序渐进的过程”。<sup>155</sup>女孩顺利度过俄狄浦斯期是从爱母亲发展到爱父亲，最后回归到认同母亲的过程。小群无法认同在婚姻中被责难的母亲，也无法认同消失在生活中父亲。在小群的童年生活中，没有承担过家庭责任的父亲无疑是缺席的，小群无法通过生命体验到作为父亲的男人是什么样的，甚至已经完全不记得父亲长什么样，她也从未体验过被一个真实的父亲托举的感受。托举，也被称为举高，在父性文化中“父亲想在社会上“举高”他的孩子们，会尽其所能引导他们努力获得一个（比他的地位）更舒心的地位”。<sup>156</sup>小群眼中的婚姻是女性遭受被剥夺之后的虚假依靠，因此小群对待婚姻的态度是拒

---

<sup>154</sup> 俄狄浦斯情结又称恋母情结，是精神分析里的术语。一般指三至六岁儿童对父母关系和两性关系的敏感期。俄狄浦斯情结的说法源自古希腊神话，是一个弑父恋母的故事，在不知情的状况下，俄狄浦斯于一场比赛中失手杀死了自己的父亲，又娶了自己的母亲，知道真相后，俄狄浦斯用金针刺瞎了双眼，流放了自己。

<sup>155</sup> Juan David Nasio 著、张源译，《俄狄浦斯情结：精神分析最关键的的概念》（北京市：中国轻工业出版社，2017），页 40。

<sup>156</sup> Luigi Zoja 著、张敏、王锦霞、米卫文译，《父性》（北京市：世界图书出版有限公司北京分公司，2019），页 341。

绝的，收入稳定的小群对催婚的母亲说，“妈，只要我不缺钱，就不结婚”。

母亲作为女性身份在婚姻中是完全被剥夺的对象，小群不希望成为一个如同母亲般被剥夺的女人，她拒绝与母亲的女性特质同一化，以避免遭受如同母亲般在婚姻中的惩罚。影片中小群讲述，在家庭矛盾最激烈时，父亲跪在地上祈求原谅的夜晚，小群一个人跑到河边，看见河里翻着白肚死去的鱼，想象自己是否如同鱼儿一般翻着白肚死去。在小群成长的孤独黑暗时期，她无法认同对家庭成员不负责任的父亲，也无法与母亲的女性特质同一化，哥哥在这个时刻发挥重要的作用。当别的女孩情感发展从爱父亲（或父亲角色）过渡到爱哥哥（或哥哥角色），再过渡到爱（欲求）其他男生时，小群认同了哥哥的这个角色，她希望成为哥哥这样的人，一个具有攻击力并且能够保护所爱的人。小群不是以妹妹的方式与哥哥相处，而是以兄弟的方式与哥哥相处，相似的哥哥也把小群当成男孩看待，揍小群时如同揍其他男孩一样。小群喜欢这样与哥哥的相处方式，她与哥哥在小河洗澡时说，“以后哥哥娶什么样的女人，我就娶什么样的女人”。她认同了哥哥的男性角色，无意识的愿望成为他（哥哥），这体现在履行的志向中以及小群的理想中。她通过照顾他人的方式获得强大的感觉，隐藏脆弱与被爱的需求，努力践行保护和照顾他人，她由女孩气质的被动变得主动，通过认同为变得男性化而非选择一个男性对象，随之而来的是将家庭结构中的夫妻与爱人身份割裂。

影片通过镜子的细节辅助性的呈现小群的内在认同。小群的母亲带领小群相亲前，对着镜子为小群梳妆打扮，为小群涂抹显露女性特质的口红，小群对镜子中浓妆艳抹的女性形象感到不适，这与她自我认同中的雄性气质相矛盾，她无法接受如此的外在形象，趁着母亲不注意迅速清理妆容，恢复自己原有的外在形象。

## 二. 竞争与合作的割裂

“竞争与合作，是人类在实践活动中相互作用的两种基本形式。竞争与合作既相互区别，又相互依赖，既相互促进，又辩证统一”。<sup>157</sup>竞争即存在于合作之中，合作又以竞争为前提。《今年夏天》中小群通过照顾他人的方式获得强大的感觉，将割裂竞争与合作的互动方式，在剧情的推动下，当她与相亲的男士相处时使用哥们间竞争式的互动，与具有母性的女性相处时展现出照顾式的合作型互动。“如果只强调竞争，容易导致个人主义至上，增大人与人的离散力，产生一定偏激情绪。如果只强调合作，容易导致个人积极性的降低，抑制人的创造性，产生个人对群体或社会的过分依赖感”。<sup>158</sup>

### （一）竞争式的互动

与小群相亲的警察是一个单亲爸爸，独自带着十岁儿子一起生活，在这样纯粹的男性家庭的互动模式中，呈现出男性间的交往模式：个子相对较小的儿子在外面被同学欺负了，回家问爸爸怎么才能不受人欺负，爸爸回答“你说呢”，儿子转身跑了，两个小时后把打他的同学的裤衩拎回家。警察父亲自豪的将此事告知小群，并且以赞赏的态度介绍自儿子，“我和他一个人呆的时间太长了，他还挺优秀的”。这种以暴力对待暴力，不服输的男性间交往模式被认为是有男性气概的，这种模式是一种竞争式的互动。顾名思义，竞争式互动指当个体为了一个目标展开争夺，以各种行动促成某种利于自己的结果，并且以输赢为最终目标。

从心理学的角度看这种竞争式的男性气概源自男性为了捍卫他的雄性特征产生的焦虑。“男人被赋予了一个可以拆卸的延伸部分，即阴茎，它象征着所有

---

<sup>157</sup> 谈曼延，〈关于竞争与合作关系的哲学思考〉，《广东社会科学》2000年第四期，页72。

<sup>158</sup> 谈曼延，〈关于竞争与合作关系的哲学思考〉，页75。

他害怕失去的东西：能力和男性特征；失去力量的恐惧根深蒂固地驻扎在男人的精神世界，对他而言，所有行为都有风险，所有失败都是耻辱”。<sup>159</sup>通过暴力的方式反抗和不认输的精神是男性逃离被剥夺的耻辱、保留力量和男性特质的方式。这是在俄狄浦斯期的精神发展过程中形成的雄性特质，军军和小群这两位俄狄浦斯期发展受到阻碍的女性不约而同的形成了这一类雄性特质。小群和男性相亲对象吃饭时比赛喝酒，把介绍人表哥喝得趴倒在桌上仍然不停止拼酒；军军因为幼时受到继父的蹂躏和耻辱，长大后心心念念的报仇，为了偷手枪假装和警察恋爱，继而潜回家乡杀继父报仇。在警察父亲赞叹儿子即使身材矮小依然不屈不挠的把欺负他的人打趴下的精神时，众人一并赞叹这样的男孩子，画面突兀地直接转换到下一个场景，在军军杀死幼时强奸她的继父后逃到昔日恋人小群工作的动物园大象饲养房，直接用类比展现相似的暴力反抗蹂躏的行为。

军军与小群之间的互动也极具代表性，当前女友军军闯下祸事后投奔小群，小群没有过多的问询与责备，将她藏在动物园的大象屋中。军军躲藏在大象屋的日子时常与大象抢苹果吃，军军与小群在大象屋中的娱乐互动是下棋，下棋是典型的攻击防卫论输赢的游戏。小群虽然冒险将军军藏在大象屋，但始终和她保持着朋友的距离，军军为了能够拉近与小群的距离，她使用攻击性的方式把自己的血液涂抹在小群手臂表达暧昧的感情。军军为了保留自身的力量感，使用雄性特质的具有攻击性和破坏性的行为，以免除对无能为力与失去爱人的焦虑。军军与小群之间的行为模式是兄弟竞争式的互动，采用貌似纯粹的雄性姿态，如同男孩子一样主动的角色让她们感觉强大并且骄傲。

---

<sup>159</sup> Juan David Nasio, 《俄狄浦斯情结-精神分析最关键的观念》，页 126。

## （二）合作型的互动方式

合作是指不同个体为了共同的目标而协同活动，促使某种行为导向既有利于自己，又有利于他人的结果。小群与小玲之间的互动方式是合作式的。小玲首次见小群是在她的服装店里，小玲慷慨的将一百八十元的服装以三十元的低价卖给小群，小群寻到机会对小玲说“你照顾了我，我想请你吃饭”，互相亲近的两个人，以恋爱为目的开始交往。小群与小玲的日常有手牵手的亲昵，有一起抽烟的陪伴，也假装好朋友哄着小群的母亲，以共同合谋的方式隐藏同性恋爱关系。两位女性共同居住的生活亲密和谐，镜头下她们使用特有的烟头对烟头的燃烟方式表现合作式的互动，小玲为小群喂养金鱼，陪着小群的母亲拉扯家常话。当小群为母亲的长期到访抱歉时，小玲理解小群的处境并且表示“老人家愿意多住就多住一段时间呗，你妈妈挺有意思的”，小玲主动让步并且给与宽慰，内疚的小群分外的感激。两人面对问题时采用协商探讨的态度，建立起互助合作的情感关系。小群面对小玲时并不是竞争式非赢即输的的心态，而是采取平等互助的心态。

## 三. 女性生存空间的制约

### （一）男性的凝视

凝视(Gaze)是携带着权力运作或者欲望纠结的观看方式，观者被权力赋予‘看’的特权，通过‘看’确立自己的主体位置，被观者在沦为‘看’的对象的同时，体会到观者眼光带来的权利压力，通过内化观者的价值判断进行自我物化”。<sup>160</sup>

影片主要通过男性“凝视”确立社会传统观念的背景叙述。小玲服装店铺中

---

<sup>160</sup> 陈榕，<凝视>，赵一凡主编，《西方文论关键词》，（北京：外语教学与研究出版，2006），页 349。



男顾客对女性“看”与“被看”的互动，见微知著的呈现男性对女性的观看与规训。陪同女朋友买衣服的男人到小玲店铺，趁着女朋友挑选衣服的空档，男人站在一旁欣赏正在涂抹脚指甲油的小玲，小玲意识到被观看后，厌恶地转身拒绝被男人凝视，当女朋友看上一件吊带衫时，男人直白的说“大街上妓女才这么穿”，在男性观者的评判下，女孩没有购买自己中意的吊带衫。另一位男人声称老婆的身材和小玲差不多，要求小玲试穿一件布料很少的红肚兜，小玲拒绝试穿后离开店铺，进入一个代表着绝对女性的场所——简陋的女性公厕，这个男人探头探脑满足了偷窥的欲望后，高价买下了红肚兜。影片的此类描述中，女性的外表被编码成视觉与色情的符号，女性的在场只为满足男性的“凝视”，没有女性自我的存在价值。

男性凝视的结果不仅仅将女性物化为性的客体与欲望的对象，也在规训女性的自我价值判断。一位年龄可以做小群父亲的相亲对象张先生，坦言自己对妻子的要求，“贤、贵、荡，在厨房她就是贤妇，在客厅她就是贵妇，在卧室她就是荡妇”，这种传统的男性秩序对女性的要求，再次将女性置于“被看”的位置，在“看”的关系上，呈现男性观看、女性被看，男性主动、女性被动，满足男性的需求、隐藏女性的需求。小群的母亲在有了隐秘恋情后开始乐于打扮外貌，她改变穿红衣的喜好，开始穿素净的衣裳，只因为张先生说“老太太不用穿得花里胡哨的，可爱就行”。当小玲问她“那你到底还喜不喜欢红色呢”，小群的母亲回答“我穿了一辈子红色能不喜欢么？不过呢，要我不喜欢也行啊。”小群的母亲作为一位甘愿服从于传统秩序的女性，她主动接受被男性规训，并且享受被传统束缚后的自我价值判断。母亲所代表的上一辈女性，对男人的否定与规训选择无言的妥协，因此她与女儿的相亲对象共结连理，并且在这位男人的厨房里忙碌

得游刃有余而又幸福满满。小群的母亲恪守并且维护传统秩序，由她所代表的女性群体心甘情愿的被男性凝视的眼光所规训，甘之若饴任由男性改变她的自我主张。

## （二）传统规训的束缚

影片中的母女关系主要展现在母亲急切的催婚，小群为了照顾母亲的情绪做出的妥协与抗拒。虽然无法在母亲的安排下完成相亲结婚的任务，当母亲为了小群的婚姻大事哭泣时，小群用各种方式安慰母亲，不情不愿的赶往各个地点与陌生的男人相亲。相亲是快速将女人塞入传统文化的女性生存空间的方式，母亲急着把女儿嫁出去，相亲对象轮番上场，但女儿始终未能找到合适的男人。“中国文化特别看重婚姻和家庭价值，特别强调传宗接代，因此在人人都要结婚这一行为规范上特别整齐划一”。<sup>161</sup>当小群表示不想结婚是因为对男人没有感觉时，表哥认为“你是不是有病啊，要不要给你找个大夫”。表哥道出社会大众对这种“对男人没感觉是病态”的反应，说明了传统观念对不愿意与男性结婚的女性的看法。“你妈这样也好，逼着你结婚，逼着你找男朋友，逼着你过正常人的生活，她可不希望到老了你们娘俩相依为命。”“你不怕人家笑话，你妈还怕人家说呢”。表哥的话语表现了社会大众的普遍观念，传达出传统的思想观念中女性到了适当年龄就应该结婚生子，而男人就是她最终依靠的思想，这种思想根植于女性需要接受男性规训并且附属于男性的男权思维。

小群是通过认同哥哥从而两性关系的相处模式上变得“男性化”，幼时与哥哥形成的哥们式的相处模式是小群十分熟悉的，因此小群轻而易举地与相亲对象

---

<sup>161</sup> 李银河，《同性恋亚文化》（呼和浩特：内蒙古大学出版社，2009），页 225。

相处成好哥们。她的认同模式和行为模式的差异性，导致与传统文化下的女性生存空间不匹配。第一次的相亲地点安排在餐厅，介绍人表哥已经喝醉趴在桌子上，小群仍然在划拳喝酒；第二次的相亲地点安排在茶馆，谈得兴起结伴抽烟，二号相亲对象客气的为她点烟，俨然是哥俩；三号相亲对象是一位税务人员，小群直接诉说自己性取向是喜欢女人的；四号相亲对象是带着儿子的警察，小群的母亲陪她一起相亲，小群与相亲的警察话语很少，和他十岁的儿子交谈甚欢；五号相亲对象是一位退休的会计师张先生，小群的母亲陪着她一起相亲，母亲与张先生十分投缘，小群与他完全话不投机。

小群在俄狄浦斯期没有认同母亲的角色也没有认同父亲的角色，而是在潜意识运作下认同了亲哥哥的角色。她希望活得像哥哥一样，并且承担起主动照顾他人的责任，在这种认同下小群变得“男性化”而非选择一个男性对象。在传统的家庭结构中将小群局限为一位依附女性的女性，在情感需求上她是以男性化的方式寻找一位女性爱人，这样的矛盾导致了小群无法存在于传统文化的女性生存空间中。在家庭结构定位与感情需求割裂的情况下，小群成为了传统秩序的违抗者和反叛者，被束缚与挤压在传统文化的制约下。

#### 四. 酷儿女性的对抗方式

影片展现了两种对抗男性规训的方式，一种如同小群前女友军军面对暴力欺辱时表现出的暴力反抗，与此相似的是在马路上打架夫妇的行为模式。另一种是如同小群和小玲表现的看似妥协却始终坚持内在的自我需求的方式，与她们相呼应的是独自前往小玲的服装店铺，穿上被男友否定的吊带衫的女孩。

不妥协与反抗暴力对待的以暴制暴的行为，实质是认同暴力行为的运作模

式，是一种对暴力行为的妥协，因此以暴制暴是一种极为特殊的认同模式。小群与相亲的警察蹲在拥挤聒噪的马路边吃雪糕，两人默然不语时镜头转向旁边一对吵架的世俗夫妇，妻子质问瘦小的丈夫，用粗鄙的语言吵闹，妻子率先拍打丈夫，后升级为动手追打，最终妻子不敌丈夫，被打得满街逃跑。大街上的人群习以为常，相亲的警察也对夫妻间的争吵殴打视若无睹。影片通过蒙太奇的剪接手法直接切换到躲避在大象屋的军军，暗示着相似的暴力认同逻辑。军军从小遭受继父蹂躏，长大后她离开继父谋生，从警察处偷来手枪枪杀继父，认同了继父的暴力后同样以暴力反抗。用女性弱勢的身体力量，以卵击石的对抗暴力。在军军与警察们抗争的场景中，大象烦躁的鸣声如同军军的哭泣声，继父在早年蹂躏军军是犯罪行为，军军反向认同了暴力的行为，以暴制暴后，只能在社会规则下独自承受恶果。

小群和小玲对待男性规训具有相似的对待方式，外表看似妥协，实质是坚持内在的信念。当小群照顾的大象想吃苹果时，她向动物园的食物管理人员讨要苹果，管理员拒绝道“只有南瓜不吃没有”，小群以妥协的姿态拿回一筐南瓜，转而在市场买来一箱苹果喂大象吃。当小群被哭泣的母亲逼婚时，小群一边安慰母亲不要难过，一边如母亲所愿会见相亲对象，在相亲的过程中她熟悉的运用与哥哥相处的方式，把相亲对象处成了哥们关系，通过这样妥协怀柔的方式逃避母亲的逼婚。小玲作为服装店老板抗拒男性对她规训的方式也是妥协式的反抗，在男顾客自说自话的要求小玲试穿裸露的服装时，小玲未置可否的离开店铺，男顾客跟在她身后砍价，她冷漠的回复“不行”后便一言不发的步入女厕，男顾客在探头探尾后以全价买下衣服。然而，当服装店主小玲热情的招呼顾客小群时，小玲不仅热情的手持镜子试穿衣服，还主动将标价一百八十元的衣服以三十元的低价

卖给小群。这两个场景相继出现，鲜明的对比出小玲对抗男性规训时无言的抗拒，以及对同性的理解与照顾。

作为呼应，在影片开头时陪女友逛服装店的男人，不允许女友买所谓的“大街上妓女才穿这样”的吊带小衫，女孩随即听话的离去。传统观念中女性为悦己者容，男友干涉女性的着装被视为理所当然，女性心甘情愿地按照男性的要求装扮自己，成为男人规训的对象。然而在小玲给她男朋友打电话确认分手并且搬去与小群同住之后，紧接着场景切换到女孩独自来到小玲的服装店铺，换上了那件自己钟爱却被男朋友鄙视的的吊带小衫。影片中小玲和这位女孩都通过了婉转拒绝的方式抗拒男性对自己的规训，没有使用激烈的方式去怒吼抗争，而是无言地通过行为抵御他人对自己主张的干涉。

## 五. 坦诚脆弱化解家庭危机

小群的女友小玲发现大象屋私藏的军军时，她误以为小群背叛了自己，毒死共同喂养的金鱼后离开小群。失恋的小群回想起童年父母闹离婚的那个夜晚，同样悲伤的心境下，童年时漂泊无依的感受再次浮上心头。当母亲在张先生家做快乐厨娘时，小群孤独的在地下密室面对自己的伤心脆弱，这一次她没有重复伪装强大照顾他人的方式，而是真诚的面对内心的渴望，渴求一个能够给与关怀与依靠的爱人。当她接受自己的脆弱与需求，困境出现了转机。

### （一）获得母亲的支持

一方面，离婚后的小群母亲内在世界呈现破碎感，生活在失意中的她无力改变自己的现状，通过对女儿逼婚的方式，希望借由女儿拥有完整家庭生活的表象，

掩饰自己内在的不完整与破碎感。年轻时与外遇的丈夫离婚的母亲，只能寄希望于把孩子养大，如同她对张先生说的“我总以为我的生活没有希望了，心已经死了”。另一方面，主动与丈夫离婚的母亲也具有反传统的精神力量，她善于接受自己无法理解的新思想。当小群抽烟被相亲对象诟病时，母亲能体贴小群无人诉说的苦楚，只能靠抽口烟排解；在陪同小群相亲时，她能释然顺畅地套用摇滚乐的歌词“不是咱不明白，这世界变化忒快”，欣然接纳年轻人的新思想。从生活习俗乃至衣着打扮都接受男性规训的母亲依然保留着部分自我属性，例如从山东嫁到四川多年擅长烹煮四川菜，却依然保留爱吃山东疙瘩汤的习惯，当她与女儿的相亲对象张先生格外投缘时，她竟然开始遮遮掩掩的恋爱。

当母亲支支吾吾的对小群说出再婚的想法时，小群给与的鼓励与支持使母亲放下近日的顾虑。当母亲重新获得一份完整的婚姻，进入了传统规训中妻子的生存空间，获得外在完整家庭的母亲宛若获得新生，内在世界的破碎感不再难以忍受。当小群对母亲坦诚自己的爱人是小玲时，母亲从莫名的不理解到静默思考后，她接受了女儿不被世俗观念接受的爱情，支持小群“你是我的闺女，你干什么都是对的”。

## （二）重获爱人的信任

小群通过照顾他人获得强大的感觉，隐藏自己的脆弱与被爱的需求，她在工作生活中照顾母亲、女友、大象、鱼还有军军。直到小玲毒死了共同喂养的金鱼离开出租屋，热恋中的母亲住在张先生家，剩下小群独自在昏暗的卧室中，通过蒙太奇的场景切换，同步厨房砧板上任人宰割的鱼，呈现小群面对即将离去的爱情，陷入困顿与焦虑情绪中。

孤独地小群获知母亲即将再婚，原本热闹的半地下室只剩下小群。因误会离开的小玲不再接听她的电话，望着镜子里的自己，镜中如同哥哥般坚强的形象，不再符合她的心境，小群砸碎镜子痛哭。打破镜子意味着小群不再认同镜象中伪装坚强的自己，接纳失恋后的脆弱感。小群改变对原有形象的认同，摒弃过去构建的雄性气质，源于明白了内心的真实需求，继而不再伪装强大的形象，转向保留内心爱与被爱的关系。这种转变的实质是从男性情感认同转向女性情感认同。选择强大还是弱小对男人至关重要，而女性情感认同中最大恐惧，最至关重要的是被爱并且不被抛弃。“在女人的想象中，她并不拥有延伸部分，不曾摆弄过它也不需要捍卫它，但是，她要保护的是一个无形的客体对象，是她最珍贵的宝藏：爱与被爱”。<sup>162</sup>当小玲再次回到小群的出租屋，小群对她吐露童年时的阴影记忆，“我都不记得爸爸长什么样，我跑出去，不想回家，跳进我家附近的一条小河里，当时河里面有好多翻着白肚儿的鱼，我在想如果我死了，也会这样翻着白肚儿吗”。失恋的小群再次面对幼时无法控制的漂泊感时，往日小玲的宽慰体贴为二人关系奠定合作互助的基础，小群卸下伪装的防御，脱下照顾的面具，对爱人诉说幼时的伤痛，以平等的心态袒露内心真实的需求，重新获得了爱人的信任与依赖。

小群虽然获得了母亲的祝福和爱人的谅解，她的同性恋情照旧无法在传统社会秩序中占据位置，这种生存表象通过城市生存空间反映出来，小群和小玲作为边缘个体和外来者在偌大的北京城，始终只能躲在狭小半封闭的场所享受自己的生活，她们生活的房间处于地平线以下，她们是脱离传统规训后游走在都市的边缘人。

---

<sup>162</sup> Juan David Nasio, 《俄狄浦斯情结-精神分析最关键的观念》，页 126。

## 小结

《今年夏天》中的小群在童年时期的家庭变故下，心理发展进程在发展性别认同的俄狄浦斯期受挫折，在原生家庭分崩离析之际，强大的无能为力感让她仿佛如同河里翻着白肚的鱼，即无法自控又无依无靠。为了对抗无能为力的焦虑，小群用照顾他人的方式伪装自身的强大，逃避面对不可控制的漂泊无依感，这种伪装的强大渐渐使小群无法依赖他人。在重要的心理发展时期，小群没有认同在婚姻中备受剥夺的母亲，也无法认同背叛家庭的父亲，而是认同了哥哥的角色，她努力践行保护他人和照顾他人的方式获得强大的感觉，隐藏脆弱与被爱的需求，随之而来的是将家庭结构中的夫妻与爱人身份割裂。影片通过男性的“凝视”视角见微知著呈现出对女性的规训，以小群母亲为代表的女性群体心甘情愿的被男性凝视的眼光所规训，并且甘之若饴任由男性改变她的自我主张。在大众的家庭结构中，小群将被局限为一位依附女性的女性，然而在小群的情感需求中，她是以男性化的方式寻找一位女性爱人，这样的矛盾导致了小群无法存在于传统文化的女性生存空间中。家庭结构定位与私人感情需求割裂的情况下，小群成为了传统秩序的违抗者和反叛者，在传统秩序的束缚下承受来自家庭与社会的双重压力与困境。

小群认同男性化气质实质是保护脆弱无依的自我防御。对于男性认同来说选择强大还是弱小至关重要，从小群的恋情表现上来看，强大还是弱小对小群并不是件重要的事情，小群的情感需求依然女性化，强大还是弱小并不是她最恐惧的，于她而言最至关重要的是被爱并且不被抛弃。当小玲因为误解而离开，孤独的小群在地下密室面对了自己脆弱感与真实需求，她渴望一个能够给予她关怀与依靠



的爱人。

来自家庭内部的压力和困境能够出现转机，而来自社会文化的制约依然无法排除，如军军般与社会规训的抗争，已经付出代价承受恶果，必然无法被大众接纳。小群虽然获得了母亲的祝福和小玲的谅解，她的同性恋情照旧无法在传统社会秩序中占据位置。影片并没有精细的勾勒出故事的结局，只隐晦的呈现处在认同困境中的女性所面对的生存境遇，影片在母亲与张先生的婚礼公开喜宴中结束，再婚的母亲在喜宴上焦急的等待女儿，小群和小玲只能躲在城市的地平线之下缠绵。《今年夏天》中的小群作为一个特例，她获得了来自家庭内部的支持，在不破坏外在社会规则的隐蔽环境下进行自我整合与恋爱，她将整合自我认同的行为私人化和个体化，并且不愿意碰触时代文化情境下的禁忌。

## 第四章 酷儿女性内在客体关系图景

### 第一节 酷儿女性的内在客体世界

#### 一. 自体范畴下的内在客体关系

根据吉尔·萨夫和大卫·萨夫<sup>163</sup>在《客体关系入门》中的介绍：“自体指的是个人在生活中所形成的总体人格。起初一个原始的、未形成的自体，通过对客体的体验逐渐充实起来”。<sup>164</sup>自体这个术语在客体关系学派的范畴中指自我与内在客体在某种独特的、动态关系中的结合，在结合中就体现出个体性格，并产生一种持续并且随时间的推移保持相对稳定的个体认同感。“自体是一个独特的心理结构，它创造了个体的同一性。当自体与其他人相互交流的时候，外在客体<sup>165</sup>就是与整个自体发生联系的事物。内在客体<sup>166</sup>是自体的下层结构之一”。<sup>167</sup>“自体这个词不仅包括自我，即与执行相关的功能，意识和潜意识两个方面，还包括与自我相联系的客体，以及自我和客体之间产生的所有感受”。<sup>168</sup>通俗的说法是，

---

<sup>163</sup> 吉尔·萨夫和大卫·萨夫夫妇是国际心理治疗机构的联合主任，精神分析取向的婚姻资料和家庭治疗师，他们关于客体关系治疗的专著多达 26 部，代表作：《萨夫笔记：客体关系入门》。

<sup>164</sup> Jill S. Scharff、David E. Scharff. 著、邬晓艳、余萍译，《客体关系入门》（北京市：世界图书出版公司，2016），页 6。

<sup>165</sup> 外在客体是指关系中的重要他人，它可以是指早期的重要他人或现在的重要他人，它与内在客体有关联。

<sup>166</sup> “内在客体是心理结构的一个部分，它形成于个人在早期生活中对重要照顾者的体验，在人格中就记录为那段早期关系留下的踪迹，不是记忆，不是表征，它是自体存在的一部分。内在客体是基于与原始外在客体之间的体验，并通过现在对外在客体的选择而得以体现，内在客体也会通过它与现在的外在客体之间的关系而得到修改。内在客体形成于个人在早期生活中对重要照顾者的体验，并不是个体早年外在客体体验的直接而内在的记录，个体幼时有限的认知能力极可能歪曲母亲的样子，因此业已形成的内在客体不能精确地反映外在客体。与此对应的外在客体是指关系中的重要他人，可以指早期的重要他人或现在的重要他人”。资料来源：Jill S. Scharff、David E. Scharff、《客体关系入门》，页 5-6。

<sup>167</sup> Jill S. Scharff、David E. Scharff、《客体关系入门》，页 7。

<sup>168</sup> Jill S. Scharff、David E. Scharff、《客体关系入门》，页 30。

在客体关系理论下，自体能够指代完整的人，自我<sup>169</sup>是自体当中的执行部分，自体是具有执行功能的自我与内在客体关系共同作用下形成的独特的心理结构，这个独特的心理结构（即自体）创造了个体的同一性。

“在客体关系理论的框架里，客体是一个与主体（subject）相对应的概念，是指某个体的愿望或行为所指向的人，而不是一个非人化的物；客体关系则指人际关系以及塑造某个体当前人际互动特征的既往人际关系在其内心世界的遗迹”。<sup>170</sup>内在客体关系是在自体概念下的一个带有强烈主观情感色彩的被内化的人际关系，是外在客体内化于精神世界后所形成的内在客体世界。“内在客体关系成为一个持续的，但有可能被修改的自体的一部分，它可能存在于意识当中，而如果它激发起无法忍受的焦虑，那么它可能需要被排除到意识范围之外”。<sup>171</sup>即使被排除在意识范围之外，它依然对现实的健康关系存在或大或小的干扰。

内在客体关系直接影响个体如何在真实世界的活动，并且构成外在活动的独特内在逻辑。建构影片人物的内在客体关系对于塑造立体、鲜活的酷儿女性形象是极为重要的。当虚构人物的行为和性格模式符合情感逻辑，观众就此对影片人物产生某种程度的理解，并且引发观众共情效果；如果人物的行为和性格模式经不起推敲，失去了人物该有的人情温度，那么无法立起的虚构人物，难以引起观众的共情效应，流水账般的剧情也就无法打动观众的心。一般而言，由合理的内在客体关系引发的行为更能够塑造人物的复杂性和多面性，更加彰显人物的鲜活生动，虽说剧情是电影的“灵魂”，合理化塑造人物性格互动则给予电影的鲜活的体温，一个华丽的故事需要配合符合情感逻辑的人物才能被称作优秀的电影作

---

<sup>169</sup> 古老的自我概念，它就像一种执行机制，通过对动作、括约肌和情感状态的控制来调节自我控制能力，并调节与外部世界的关系。

<sup>170</sup> Michael St.Clair, *Object Relations and Self Psychology* (California: Wadsworth Inc; 1986), 1-2.

<sup>171</sup> Jill S. Scharff、David E. Scharff, 《客体关系入门》，页 7。

品。在华语女性酷儿电影中，《蝴蝶》《今年夏天》《七月与安生》《命运化妆师》和《游园惊梦》通过充分关注女主角精神世界中内在客体关系的变更，酷儿女性的性格被塑造得多元立体化，随着戏剧性冲突的发展，人物性格变化符合逻辑性，进而引发观众对人物的共情，从人性的角度认同酷儿女性，从而塑造予以观众深刻印象的酷儿女性人物。

## 二. 酷儿女性的母亲类型

内在客体关系学家特别关心生母或养育者在养育中对孩子的影响。“费尔贝恩和温尼科特注意到，不仅母亲对婴儿的抱扶和照顾会对孩子的内在客体产生影响，而且母亲的人格也对母婴关系产生影响”。<sup>172</sup>个体最初建立的与母亲之间的关系被留存在个体内在精神世界中，并且对接下来的其他亲密关系施加影响，这个关系模式以几乎刻板复制的方式影响到个体后来所有的社会关系。成年人寻求与情侣的亲近，与情侣相处时感觉到安全和舒适，与情侣分离时感觉到焦虑等的行为都是源于幼时所形成的依恋模式。当讨论内在客体时，母亲居于人物内在精神世界的分量不言而喻，在年幼时母亲是最重要的客体，人物内在客体世界的形成受母亲或主要抚养者的存在方式主导。在表现内在客体关系的华语女性酷儿电影中，母亲作为一种重要的外部客体，直接影响女主角的行事逻辑，在影片中主要呈现出三种类型的形象：脆弱的母亲、叛逆的母亲和强势的母亲。

### （一）脆弱的母亲

脆弱的母亲形象，其人格结构不够稳定，面对重大挫折时无法承担起家庭破

---

<sup>172</sup> Jill S. Scharff、David E. Scharff, 《客体关系入门》，页 8。

碎和不完整的现状，从而逃避面对真实处境的母亲。她们不仅无法保护自己年幼的孩子，反而需要让人格不成熟的孩子承担维护甚至是照顾她们的重担。由香港导演麦婉欣执导的电影《蝴蝶》中，母亲面对在异地出轨的丈夫，她选择维护家庭虚假的完整，假装不知情的将年幼的女儿阿蝶送到丈夫身边，希望借由女儿挽留丈夫。母亲在婚姻中郁郁寡欢，她既沉浸在悲伤的情绪中无法自拔，又对压抑的现状无能为力。目睹父亲婚外情的女儿阿蝶，在年幼时已懂得母亲的隐忍与悲情，母亲的行为迫使阿蝶背负起本不该由她承受的家庭压力，她一次又一次的被母亲的悲伤情绪所诱惑，内心无法与母亲的情绪分离。由台湾导演连奕琦执导的电影《命运化妆师》中，母亲曾经拥有过幸福的婚姻生活，然而面对丈夫的出轨背叛无能为力，她悲伤的等待丈夫良心发现回归家庭，完全忽略了女儿敏秀的存在。离婚后的母亲精神萎靡而绝望，无法再承担照顾家庭和女儿的责任，她长期沉溺在被丈夫遗弃的悲伤中，成为痴呆症患者，面对情感脆弱的母亲，敏秀事事不敢出差错，循规蹈矩的生活，在中学毕业后便赚钱养家，成为家庭中事实上的照顾者。剧情中拥有脆弱母亲的酷儿女性们，她们内在心理结构的活力虽然被压抑但尚未被扼杀，当她们发觉自己并没有被抛弃，而是被不知情的深爱着时，她们尚能重建内在客体关系。

## （二）叛逆的母亲

叛逆的母亲形象，其自身是被异性婚姻制度剥夺和压迫的女性，同时她们也具有独立自主的性格，他们主动选择反传统婚姻制度的方式独自养育孩子，为了家庭生计终日劳作，一方面她们对孩子缺乏必要的陪伴，另一方面母亲坚强独立的性格在耳濡目染中良性的影响孩子的心理结构。大陆导演李玉执导的电影《今

年夏天》中小群的母亲，是既能顺从丈夫喜好，同时又具有叛逆精神的母亲。母亲嫁四川籍前夫时擅长煮麻辣川菜，改嫁山东籍的王先生则立即改煮山东鲁菜；仅因为王先生说“老太太不要穿得大红大绿的，可爱就行”，母亲从此不再穿她中意的红色服装，尽管在过往的婚姻中她从未感受过幸福，独自艰难地养大孩子后，她依然催促女儿尽快结婚，并且亲自为女儿相亲。与此同时她也具有叛逆独立的精神，同样面对丈夫出轨的情境，小群的母亲没有抱守残缺婚姻不放，而是痛快的离婚，独自带着儿女在异乡坚强谋生；母亲对新生事物的接纳性也非常高，她热爱摇滚音乐激烈的曲调，对摇滚乐手崔健的歌曲朗朗上口“不是我不明白，这世界变化快”；当小群抽烟的习惯被相亲对象诟病后，母亲包容女儿的习惯并做出合理解释；更为出格的是，小群母亲最后竟然与女儿的相亲对象情投意合，并且喜结连理。由曾国祥执导的电影《七月与安生》中的主要人物安生的父亲从未出现过，安生的母亲没有选择再嫁另一个男人作为生活的依靠，从此独自养育女儿，为了家庭生计在外工作，这是在华语女性酷儿电影中十分罕见的母亲形象。母亲没有承担家庭中照顾女儿的责任，而是承担起常年出差、赚钱养家的责任，这个职责原本属于传统婚姻制度下父亲的职责范围。这位母承父职的女性忙于工作，缺席了对女儿安生的陪伴，安生内心虽然极为渴望与母亲亲近，然而长期不在家的母亲让安生倍感失望，由此引发了安生对母亲强烈的抗拒性表达。与此同时安生也内化了母亲坚强的形象，她如同母亲一般独立自主生活。影片中拥有叛逆母亲的酷儿女性，她们的内在客体关系中具有桀骜不驯的生命力，当新的外在客体带来良好的客体体验时，旺盛的生命力引领她们主动变更旧有的内在客体关系。

### （三）强势的母亲

强势的母亲形象，其为了追求完美而加强对孩子控制力。强势的母亲拒绝接受自身的不完美，她们借由孩子延续自身的意志，这往往是在母爱的名义下实行的，当孩子不够好时她会认为自己做得不好，从而加强对孩子的控制。《七月与安生》中七月的母亲将七月的日常生活照顾细致完美，同时规划女儿的未来，安排女儿过她期待的女性生活：大学读经济系，毕业容易在家乡找到稳定的工作，紧接着在她的庇护下结婚、买房、生子等等。如同影片中母亲对七月所说，“女人的一生总是会辛苦的，但希望我的女儿能是个例外”。母亲安排的生活方式，成为七月认知中唯一可行的模式，她担心自己行差踏错便失去拥有的一切，不敢表达内心真正的渴望，将母亲的安排设定为必须达成的目标，这种看似完美的母亲强势地控制七月的人生，七月主动放弃人生的主导权，与母亲形成一种恶性的共生关系。香港导演杨帆执导的《游园惊梦》，通过女主角荣兰书写回忆录的方式记录时代变迁下无法更新内在客体关系的女性，母亲本是金丝雀般被圈养的姨太太，却叮嘱荣兰“女人需要自强自立，走出闺阁”。母亲死后，家中最显眼的位置摆放着母亲美丽的大幅照片，这样的设置显现出荣兰与母亲不可分割的牢固关系。荣兰虽能听从母亲的叮嘱独立生活，却无法突破童年经历中形成的内在客体关系。生活在荣府大宅院中的五姨太太翠花与侄女慧珠，如同复制过去大宅院的母亲与荣兰的经历，荣兰将对母亲的依恋移情给翠花，翠花作为一个外部客体契合了荣兰的内部客体关系，使得荣兰陷入了与翠花情绪共生的状态无法自拔，本质是源于母女间情绪共生无法分离的表现。这类拥有强势母亲的酷儿女性是最让人感到惋惜的，七月貌似来自幸福家庭，却在成长中经历新的关系模式时无法突破困境，荣兰接受现代教育后虽然能够在新时代生活，内心却固守着旧有的高贵而

颓废的内在客体关系。她们年少时拥有过的看似完美的生活方式，使她们不愿意冒险尝试尚有缺憾的新客体关系体验，从而禁锢了她们生命力的发展。

### 三. 建构酷儿人物的精神内核

#### (一) 母亲被内化为坏客体

内在客体关系包括内在客体以及与内在客体相关的强烈主观情绪，酷儿女性通过情绪感受捆绑在一起的内在客体和自体的某些部分，是通过建构内在客体和与之相伴的情绪呈现。在客体关系学派的理解中，费尔贝恩（W.R.D.Fairbairn）<sup>173</sup>认为个体在成长过程中，不可避免地会遭遇各种挫折，既包括生理也包括心理方面的挫折。然而幼年的个体能力有限，他们只能采取从主观上改造自己的心理结构的方式理解挫折，这使得个体最初的原始自我发生改变。即，正是在建立关系中遇到的挫折才导致了自我结构的形成，这使得自我不是单一的连续体，而是一个多重的结构，费尔贝恩将之称为“自我的动力性多重亚结构”即内心状态（endopsychic situation）。

“内心状态包含了三个部分：中心自我、力比多自我和反力比多自我；其中的每一部分都通过认同不同的客体方面相关联；中心自我认同于被接受的客体（理想客体）<sup>174</sup>，力比多自我认同于令人兴奋的客体，反力比多自我（也称为内部破坏者）认同于令人拒绝的客体”。<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> 费尔贝恩（W.R.D.Fairbairn）是一位英国心理学，精神分析学派的主要代表人物，是中间学派心理分析学的理论构建者之一。费尔贝恩的内心结构理论是建立在弗洛伊德的心理结构基础之上，但是他几乎重塑了自我理论，并构建了以关系为中心的人格结构理论，即内心结构观。代表作《人格的心理分析研究》。

<sup>174</sup> “被接受的客体（accepted object），也被称为理想客体（ideal object）或好客体，它是原始客体中接受爱，并被内化为理想客体的那一部分，它和被内化的原是客体的核心，是带入内部的好母亲，它通过好的乳房经验建立起来，代表了作为整体的好的母亲经验”。资料来源：徐萍萍、王艳萍、郭本禹，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，页 59。

<sup>175</sup> 徐萍萍、王艳萍、郭本禹，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，页 58。



其中，令人兴奋的客体<sup>176</sup>和令人拒绝的客体<sup>177</sup>也被费尔贝恩统称为坏客体。根据费尔贝恩的学说，坏客体包括两种面向，一方面它让人受挫，另一方面它又充满了诱惑。现实中的外部客体可能会抛弃、侵犯或者折磨个体，所以无法得到个体的信任；当客体被内化时，尽管内在坏客体仍会侵犯或折磨个体，但不会抛弃个体。被压抑到潜意识的坏客体关系，没有被意识认知到，因此对个体的自我执行部分发挥了更加不可控制的影响。由于坏客体经验不得被保留在心理结构中，因此现实中坏客体经验在内心结构中占据了更多的空间，在建构酷儿女性精神内核时，影片同样有意识的强化女性内在精神结构中的坏客体，增加剧情的戏剧冲突效果。

《今年夏天》中的小群母亲和《七月与安生》中七月的母亲，被塑造为被女儿内心结构中内化的坏客体之一——令人兴奋的客体。小群由母亲独自养大成人，父亲既没有承担做丈夫的职责，也没有尽做父亲的义务，在婚姻内出轨并且离婚后，父亲没有再出现过，小群的母亲在异乡独自养育孩子，备受剥夺的母亲从未感受过婚姻的幸福，在离婚后艰难维持生计。母亲的形象内化为具有诱惑力的令人兴奋的客体，相关情绪与渴望和痛苦的期待关联。母亲所承受的委屈和艰辛被孩子看见，攻击虚弱母亲会引发内疚感，因此在现实表现中小群无法正面拒绝母亲的要求。小群无法达成母亲提出的要求时，她依旧会顾虑母亲的情绪，以哄着母亲开心的方式讨好母亲。《七月与安生》中七月的母亲为七月设计了一套她认

---

<sup>176</sup> “令人兴奋的客体（exciting object）是指被分裂的内化的坏客体中具有诱惑力和吸引力的那部分，兴奋在这里并不是积极意义上的吸引力，而是意指具有诱惑性的内容，它使人参与到有限或部分的客体关系中”。资料来源：徐萍萍、王艳萍、郭本禹，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，页 60。

<sup>177</sup> “令人拒绝的客体（rejecting object）是指分裂的内化的坏客体中被分裂、压抑、受挫和迫害的部分，受挫总是等同于情感上的拒绝。它是个体天然拥有的客体中接受婴儿的恨，并被内化为分裂的内化的坏客体的那一部分。随后在内心世界中它又进一步被分裂为令人兴奋的客体和令人拒绝的客体。”资料来源：徐萍萍、王艳萍、郭本禹，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，页 59-60。

为最适合女性的生活规划，在实践规划的过程中，七月的自由意志被剥夺了，她的生活成为了母亲意志的延伸。努力所做的事情是为了达成别人的愿望而不是自己的意愿时，她与真正的自己失去联系。在这种有条件的爱中长大成人的女性自我价值感极低，不辜负他人期望时方能得到关爱，达不到他人的期待时就会担心失去爱，影片中的七月时常莫名的担心失去，“有想过要不要出国留学，但是又害怕，害怕失去”。在一步一步实践母亲期望的成长过程，母亲内化为七月的心理结构中令人兴奋的客体，令人兴奋的客体在意向关系中，象征了与母亲整体相分离的乳房，是一种有条件的爱，这是坏客体的一种。小群和七月对待母亲时，或诱惑或讨好都是为了避免失去母亲的爱。

《今年夏天》中小群的父亲和《七月与安生》中安生的母亲，被塑造成被女儿内心结构中内化的另一种坏客体——令人拒绝的客体。同样作为坏客体，具体表现形式却有着极大的反差。小群对父亲最深刻的记忆是父亲跪在地上祈求母亲原谅的深夜，小群独自跑了出去，望着河里翻着白肚死去的鱼，想象自己在这刻死去是否也会如同鱼一样翻着白肚。由于从未体验过父爱，在感情上对父亲的失望内化为小群内在世界中的坏客体，小群在幻想中将以父亲为代表的男性形象内摄认同为令人拒绝的客体，承载着她想象中的恨意与攻击性。《七月与安生》中安生内化为令人拒绝的客体时有了不一样的面向。父亲如同不存在一般的完全缺席，单身母亲常年在外偶尔才回家，母女间的交流与陪伴无疑是匮乏的，中学时的安生使用更换门锁的方式，对母亲表达抗议。然而在孩子的心中，冷漠与缺席的母亲使得安生的健康自恋受损，她自发的认为是由于自己不够好才造成了母亲对她的冷落。如果失去作为唯一的养育者母亲，年幼的个体无法存活，虽然处在坏的客体关系中，坏客体依然是关系的一种，两者之间还是有情感链接的。对

于年幼的安生而言，相比失去客体的孤独无依，拥有坏客体至少是处在关系中的，如果不能内化这种客体关系才会被彻底的抛弃，因此安生唯有内化令人拒绝的客体。安生企图用攻击母亲的方式获得母亲的重视，母亲回馈的依旧是冷漠与拒绝，她在原生家庭中无法找到可以信任和依靠的依恋对象，因此对建立亲密关系充满矛盾和戒备心理，在讨好和攻击性之间徘徊。

## （二）凝滞的情绪聚成“情结”

费尔贝恩的人格客体关系理论中，内在客体引发的情绪成为个体成年后在人际关系中的情绪预设，这是一种建立在假设情境上对关系的幻想，直接影响个体成年后人际关系的走向。<sup>178</sup>“费尔贝恩在英国精神分析学会的同事阿苯海默指出，费尔贝恩的动力结构与荣格的情结是一致的”。<sup>179</sup>卡尔·荣格（Carl Gustav Jung）<sup>180</sup>认为通往无意识行为的道路是情结<sup>181</sup>。情结是人物无意识中隐藏的情绪运作内容，在生活中被意识突然唤醒，而引起强烈的重复性情绪体验。《蝴蝶》《命运化妆师》和《游园惊梦》中酷儿女性的情绪被放大处理，在童年内射认同的不仅仅是父母的形象，还有在父母关系下的情绪感受，她们内化了自己母亲在婚姻中悲伤无奈的形象，无意识的吸纳关系中潜藏的或委屈、愤怒，或恐惧、哀伤，困于深度卷入母亲情绪的情结中。影片中酷儿女性的内在客体和自我捆绑在一起的

---

<sup>178</sup>徐萍萍、王艳萍、郭本禹著，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，福州市：福建教育出版社，2010，页74。

<sup>179</sup> KM Abenheimer, "Critical Observations on Fairbairn's Theory of Object Relation," *British Journal of Medical Psychology* 28(1955):30.

<sup>180</sup> 卡尔·荣格（Carl Gustav Jung），瑞士心理学家，创立了荣格人格分析心理学理论，提出“情结”的概念，把人格分为内倾和外倾两种，主张把人格分为意识、个人无意识和集体无意识三层。代表作《无意识心理学研究》。

<sup>181</sup> “荣格在1907年开始描述情结，他曾对情结做出过这样的阐述：‘什么是感情情结？情结是某种心理情景的一种形象，这种形象拥有强大的内在组织，它本身是整体，拥有高度的自主性……它像活跃的异物那样在意识领域里行动；部分人格与情结之间没有本质区别，情结是分裂出来的部分心灵的假设，今天已经得到了证实’。”资料来源：KM Abenheimer, "Critical Observations on Fairbairn's Theory of Object Relation," *British Journal of Medical Psychology* 28(1955):30.

主观情绪，形成情结显著的影响后续剧情发展面向。

《游园惊梦》整体的氛围围绕着一种“开到荼蘼花事了”的颓废之情，是年迈的荣兰回忆过往的生活。生于富贵显赫家族的荣兰，成长于王侯大宅中，在朝为官的长辈们去世后，荣兰族家道中落，表哥的荣府依然勉强的维持着昔日的繁华。荣府中的姨太太翠花和慧珠母女，重复演绎幼时的荣兰与母亲的生活，因此荣兰对翠花母女格外亲近。荣府的生活富贵闲散，表哥老爷躺在榻上抽鸦片，一家子奴仆们簇拥着，众多姨太太们如同豢养的白鹦鹉一样美丽迷人。荣兰如同侄女慧珠一样，在花团锦簇的环境下长大，很少见到高高在上的父亲，美丽的母亲仅仅是众多妻妾中的一位，经年累月的生活为荣兰塑造了高贵而颓废的内在客体关系。母亲一生没有离开大宅院，家道中落仅给荣兰留下很少的遗产，却在语言上反复给荣兰灌输进步的思想教育，她鼓励荣兰读书并进入社会工作。荣兰的母亲说，“中国要富强，女人就得走出闺房”。然而荣兰的母亲一辈子生活在闺房中，高贵而颓废的情绪，伴随生活经验写入荣兰的内在客体关系中。当年幼的慧珠问母亲翠花为什么她需要辛苦的读书写字时，翠花回答：“读书了将来就能够走进社会做事”。当慧珠知道曾是当红歌女的母亲是从很多人的社会工作中走进这个大宅院时，慧珠说：“妈不去社会慧珠也不去社会，慧珠要陪妈。”这段细节对话，从慧珠口中引出荣兰自幼经历中形成的固定的内在客体关系，强调内在客体关系的影响力。荣兰走出大宅院后任职为小学女校老师，当荣兰告诉学生们“学好了英文就可以为国家做大事”时，孩子们雀跃“读完以后可以做外交家”。荣兰无法体会教书育人的重要性，平凡的工作无法给与荣兰体面和高贵感，这是违背荣兰自幼建立的内在客体关系的。荣兰回忆自己罪过的日记写道，“曾有理想替国家社会做些事情，却挥不掉优越感，刻意做一些别人眼中的好事来掩盖自

己本性的颓废”。内化了在豪门贵府中奴仆成群的客体关系以及高贵而颓废的情绪感受，荣兰在平凡的社会工作中找不到归属感，因此她离开了大宅院后始终沉浸于少时的情绪体验中，无限的回味与怀念。

《蝴蝶》中三十多岁的阿蝶同样是过度卷入母亲情绪的人物，阿蝶对童年的回忆涉及到同一个场景：她与母亲在一个广阔无边的灰蓝色湖泊旁。她回忆中的母亲将童年阿蝶视为自己的附属物，将阿蝶一步一步引入象征着悲伤的湖水深处，阿蝶被迎面的浪花扑倒，几乎溺水的她愤怒的挥开母亲的手，挣扎着走出河流，试图离开象征悲伤和死寂的湖泊。这既是阿蝶年少时母女关系的真实外化，也有部分主观情绪的加工，母亲作为重要客体以及客体引发的情绪，共同组成了阿蝶的内在客体关系。弟妹们处在无忧无虑的童年期时，阿蝶被母亲选定作为自己的延伸，被送到父亲身边作为母亲的另一双眼睛，阿蝶的情绪被迫与母亲的情绪捆绑在一起，这段童年的闪回回忆是阿蝶被迫深刻介入母亲情绪，无法逃离母亲情绪的后果，并且形成阿蝶的拯救情结，将自我难以接受的部分转嫁给他人，真正需要被拯救的是自己，却被心理置换为契合自己内在客体衍生情绪的他人。

《命运化妆师》的叙事背景是殡葬业现代化后的台湾，敏秀的父亲在婚内出轨，读中学时敏秀的父母离婚，敏秀跟随母亲一起生活。敏秀的母亲在丈夫抛妻弃女后，常常一个人发呆，出现了精神解离的症状。少女敏秀哀伤道“家里变得好恐怖，为什么大人都那么自私”，出轨的父亲与母亲离婚后，母亲逐渐安静消沉，每日沉浸在悲伤的情绪中。母亲常半夜静静坐在客厅，关灯闭窗的等待父亲回家，异常安静的家让敏秀感到空无一人。面对家中怪异冷漠的气氛，和日渐麻木的母亲，母亲的态度逐渐内化为敏秀对外在世界的态度。由于对这样的内在客体感到恐惧与哀伤，她开始认同母亲的方式，隐藏自己情绪，如同母亲般沉默

少语。敏秀毕业后选择了同样充满恐惧与哀伤的职业，成为粉饰破碎与死亡的遗体化妆师，痴呆且病危的母亲烦恼敏秀，恶性竞争对手挑衅敏秀，敏秀用沉默寡言隔离烦恼、愤恨和爱意，严肃的穿着、淡漠的神情，是与内化于心的冷漠母亲建立连接。

### （三）对男性的欲望无法撼动情结

内在客体关系困于情结模式，心理发展受阻的个体，由于无法在外部世界客体关系中获得情感满足，因此他们转向了内部的心理世界，把自己紧锁在内部心理世界的封闭系统中。影片中的酷儿女性也曾经拥有过丈夫或男朋友，然而异性恋婚姻或恋情，未能更改酷儿女性的内在客体关系模式，无法撼动内心情结。

《游园惊梦》中荣兰如母亲所愿的读书工作走出闺房，可幼时生活中耳濡目染的颓废生活成为被压抑入潜意识中的坏客体，对坏客体的爱使得荣兰无法逃离。表嫂翠花对荣兰来说如同幼时旖旎的梦，让她沉醉其中。荣兰说，“我沉迷在翠花所有的味道里，她的香水味，她身上的鸦片味，她歌声里的无奈味，有的时候，我感觉她是很颓废的，我还是爱她的。”沉溺于符合内在客体关系中的情感让她感到快乐，这份快乐使得荣兰宁愿将自己封闭在局限的内部世界中，忽略现实的外界时代的变迁。为了照顾翠花母女的生活，维持过去在大宅院相似的生活水平，荣兰低价变卖祖上传下的古董勉强维持日常开销。在时代转变的过程中，荣兰依然费尽心力维持过去的生活方式和客体关系。

正常人的内心世界类似一个开放的系统，在人格稳定的前提下，既能够接受外部变化情境的影响，又能够对外部世界做出恰当的反应。情结的心理结构是一个封闭系统，固守着陈旧的内在客体关系，在心理假设中与外部现实世界交往，

这是造成性格偏离的根源。《游园惊梦》中为荣兰设置了改变固有内在客体关系的机会，一位贴近时代精神的男性知识分子邢志刚爱上荣兰，邢志刚与荣兰的父亲表哥类依靠祖上的家财为生的老爷完全不同。这是建立新型客体关系模式的契机，如果能够更新荣兰的内在客体关系，则可以推动荣兰的自我实现重新整合，开始接受外部现实的影响。由邢志刚带来的崭新的人际关系，将荣兰带入现代知识分子的生活，两人谈天逛公园，贴近时代青年的生活方式，按照荣兰的说法，“很奇怪，和你在一起，好像把我所有的罪恶感都洗清了”。荣兰步入与原有内部客体世界迥异的现代社会中，接受外部现实的影响，短暂的进入时代变迁的潮流中。

在酷儿影片中与荣兰经历相似的，有《七月与安生》中的七月、《命运化妆师》的陈庭，和《蝴蝶》的阿蝶。阿蝶与陈庭都是沉溺于悲伤情绪中的女人，虽然阿蝶结婚生子、陈庭结婚孕子，但是她们的内心始终困于原有的内在客体关系中，影片中阿蝶的丈夫阿明和陈庭的丈夫都是世俗观念中合格的丈夫，他们在拥有社会地位追求自身价值的同时，一个为了保持家庭的完整愿意委曲求全，另一个则始终怀念亡妻陈庭，七月的男朋友家明也是优质男友的典型，成绩好体育好乐于奋斗，他们进入了酷儿女性的私密生活，然而无法更新酷儿女性内部心理世界的封闭系统。固有的内在客体关系根深蒂固，酷儿女性最终无法释放潜意识中对固有内在客体关系的热爱，回归到内心世界对人际关系的情绪设定中。

《游园惊梦》中翠花偶然遇见荣兰与邢志刚相伴后非常的伤心，荣兰感受到翠花的心灰意冷后，无法排遣对翠花的内疚之情。翠花的哭泣使得荣兰因释放潜意识中坏客体而内疚，这种内疚之情形成新客体关系的抗阻，出现维护内心世界作为封闭系统的倾向。荣兰最终离开贴近时代精神的邢志刚，回归到旧有的客体

关系中，任凭外部世界的转变，不再接受外部现实世界的影响。

#### 四. 剧情导向女性自我成长

影片虽然关注女性内在情感互动，但是爱情能够结果却并非影片关注的重点，这类酷儿影片的结局导向了女性自我成长主题，除去感情经历外，酷儿女性最终重新体悟生命的意义，调整固有的内在客体关系。内在客体关系是过往人际关系在其内心世界的残迹，带有强烈的主观性。从意识层面观察，当被压抑的坏客体能够被意识察觉，便可以意识所控制，在经验中或反思下，内在客体关系有机会获得修改和成长。

##### （一）退行中重新体验

退行（regression）是指个体在受到挫折或面临焦虑状态时，放弃习得的适应技巧或方式，而退行到早期生活阶段的某种行为方式，以更加原始、幼稚的方式来应付当前情景，以降低自己的焦虑。退行具有两种临床表现：良性退行和恶性退行。<sup>182</sup>《游园惊梦》中荣兰一直沉溺于旧有的内在客体中，认识邢志刚后的荣兰曾经短暂的进入与原有内部客体世界迥异的真实社会中，接受外部真实社会的影响是荣兰心理发展的一大进步，翠花的伤心引起荣兰的内疚之情，荣兰退回到旧有的客体关系中的行为是为了满足本能的渴望，回到爱内心坏客体的愉悦感中，整个剧情呈现出成瘾性的恶性退行行为，构成了影片“开到荼蘼花事了”的颓废基调。

---

<sup>182</sup> “巴特林（Michael Maurice Balint）根据退行目的的不同进行区分，良性退行的目的是再认或重建内在客体关系，恶性退行最终目的是满足、满足本能的渴望，这将导致类似成瘾状态的发生。”资料来源：徐萍萍、王艳萍、郭本禹，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，页 229。



《命运化妆师》和《蝴蝶》中的敏秀和阿蝶暂时退回过去的客体关系是为了再认或者重建，属于良性退行行为，有利于酷儿女性更新重建内在客体关系，开始接受外部现实的影响。《命运化妆师》的敏秀在调查昔日恋人陈庭死因的过程中，重新发现自己一直处于被爱的状态中，昔日恋人陈庭用生命爱着自己，当少年敏秀说“大人都好自私”时，她内摄了如同母亲一样冷酷与麻木的内在客体，她不相信世间有真实而长久的爱。敏秀的自我成长始于调查昔日恋人陈庭死亡的真相，调查的结果却是世界存有真实长久的爱，这个违背敏秀原有内在客体关系的真相，复苏了敏秀长久以来压抑的感性部分。影片结局中，敏秀回到与陈庭恋爱时的校园，重新回顾与陈庭相处时共奏恋情的时光，重温富有情感与爱的过往。敏秀在短暂的退行过程中回顾过往，复苏对现实世界的真实情感互动体验。

《蝴蝶》中阿蝶的内在客体关系变更，是在一系列外界关系发生变更的故事背景下随之改变的，阿蝶始终处于被动的姿态接受改变。由于内在客体关系的更新并不是由阿蝶主动完成，而是在外界事件推动下完成的，因此酷儿女性阿蝶的结局被视为十分幸运的安排。自由不羁的小叶出现在阿蝶的生活中，如同少年时的初恋一般，启动了阿蝶的内在客体关系，阿蝶重获爱与被爱的喜悦感；武浩心眉事件爆发，阿蝶重温了年少初恋分离的悲痛感受；母亲在晚年提出离婚，重新选择喜欢的生活方式，味同嚼蜡伪饰多年的婚姻最终破碎；与中年真真坦诚长谈，解开内在客体中与真真纠缠的力比多（笔者注：一种爱）。在上述一系列事件共同作用下，剧情结尾的阿蝶与小叶相伴，退行至少女时的状态，在现实生活中再认或重建内在客体关系。这段退行的意义是阿蝶勇敢的重建新的内在客体关系模式，解开旧日客体关系中的力比多纠缠，开始经历崭新的客体关系体验。

## （二）经验中重建

关于好的客体如何被内化的问题，格罗斯腾<sup>183</sup>（James S. Grotstein）提出了一种可供参考的观念：

“坏客体可能以令人困扰的（拒绝和令人兴奋的）具体的幻想形式被内化，而好客体则以经验的形式被内化。与客体的经验导致了对客体的继承，从而建立了客体永久性、客体永恒性，以及信念、安全、希望和信任。相反，坏客体的内化导致了被诅咒的感觉、霉运等等”。<sup>184</sup>

当新的外在客体带来良好的客体体验时，或是当个体的健康自恋开始抵御伤害时，变更旧有内在客体关系的酷儿女性，开始在经验中重建内在好客体。《七月与安生》中，当安生与母亲的关系疏远时，在想象中内化了母亲作为坏的客体承受攻击性，在安生独自养育孩子的单身母亲的经验中，与已故的母亲获得和解；当安生以七月为笔名书写网络自传小说，重整二人的过去的经历，以换位思考的方式共情七月；在使用理智书写的状态下，在理智认知的状态下，坏的内在客体关系单元的张力减弱，使之成为可以用理智控制的部分，好的内在客体关系出现。成年的安生在生活和思考中经验、习得新的客体关系，与此同时她通过书写达成疗愈，为自己和七月过去的人生赋予特殊意义。《今年夏天》中小群来自不完整的家庭，早年父母离婚，母亲独自抚养孩子，不负责任的父亲和被婚姻剥夺的母亲在小群的想象中内化为坏客体。小群结识女友小玲，在相处中获得良好的客体体验，小玲的到来与离去皆将事情做得恰到好处，她既不是过度兴奋的或是诱惑的，也不是过度攻击性与敌意的，又能够体贴包容两人互动中的小失误，是一个

---

<sup>183</sup> 格罗斯腾（James S. Grotstein），美国心理学家和精神分析师，代表作有：*Splitting and Projective Identification*。

<sup>184</sup> James S. Grotstein, “A reappraisal of W. R. D. Fairbairn,” *Bulletin of the Menninger Clinic* 57:4(Fall 1993): 421~450.

恰恰好的外部客体。基于与重要客体小玲相处的经历，小群获得了内在好的客体体验，在小玲离去的压力下，小群对母亲坦诚自己的需求，并且获得母亲的支持。因为获得与小玲相处的经验，习得新的内在客体关系互动，基于真实体验到新型客体关系，才能站在旧有的内在客体关系模式之外，容纳与旧有人际互动不相符的心理状态经验，逐渐信任并且能够承担新的关系模式。从人物内在客体关系的角度观察，《今年夏天》的小群与《蝴蝶》中的阿蝶相似，被编剧安排了一个非常幸运的结局。

## 小结

在华语女性酷儿电影中，《蝴蝶》《今年夏天》《七月与安生》《命运化妆师》和《游园惊梦》通过充分关注女主角精神世界中内在客体关系的变更，酷儿女性的性格被塑造得多元立体化，随着戏剧性冲突的发展，符合逻辑的人物性格变化，进而引发观众对人物的共情，从人性的角度认同酷儿女性，从而塑造予以观众深刻印象的酷儿女性人物。综合探讨反映酷儿女性内在客体关系模式的影片，父亲的形象是缺乏或是失位的，父亲们或是直接的缺失在影片中，或是因出轨婚外情人背叛家庭而被女儿拒绝，或是过于附和母亲而在观念上消失，因而对于酷儿女性而言父亲形象失去话语权，母亲对她们的影响则被详细演绎。在表现内在客体关系的华语女性酷儿电影中，母亲作为一种重要的外部客体，直接影响女主角的行事逻辑，在影片中主要呈现出三种类型的形象：脆弱的母亲、叛逆的母亲和强势的母亲。在建构酷儿人物的精神内核时，母亲被内化为坏客体，分别是令人兴奋的客体和令人拒绝的客体，酷儿女性在童年内射认同的不仅仅是父母的形象，还有在父母关系下的情绪感受，她们内化了自己母亲在婚姻中悲伤无

奈的形象，无意识的吸纳关系中潜藏的或委屈或恐惧的情绪，困于深度卷入母亲情绪的情结中。影片中酷儿女性的内在客体和自我捆绑在一起的主观情绪，形成情结显著的影响后续剧情发展面向。然而在该类女性酷儿影片虽然重点关注女性内在情感互动，剧情面向却并非仅限于关注情感发展，随着情节发展影片走向了女性自我成长主题，酷儿女性最终重新体悟生命的意义，调整固有的内在客体关系。她们或是在退行同重新回顾过往，解开旧日客体关系中的力比多纠缠，或是在经验中习得新的内在客体关系互动，容纳与旧有人际互动迥异的心理状态经验，信任与承担起新的关系模式。

## 第二节 双主角客体关系互动式建构-《七月与安生》

电影《七月与安生》改编自安妮宝贝的同名小说《七月与安生》，在原著小说中故事的展开围绕着两位女生进行的，心理描写是从七月的叙事视角书写安生。小说中的七月与安生是相识于十三岁，两个性格相反的女孩从少年时就是朋友，安生是在孤独中长大的富家女，父母不在身边的安生生活富裕却清冷；七月生长在平凡却温情的家庭中，沉稳安静，同情且记挂着安生。小说中两人关系的主导者是安生，安生为了投奔有温度的感情，主动结交了温厚的七月，也主动对七月同样温厚的男朋友家明示爱。小说中的安生一生迷惘混乱，七月则一生仰望着安生，人物的性格没有突破原有的心理格局。安妮宝贝的这篇短篇小说著于二零零二年前后，笔风清冷犀利，故事的结尾中安生在生下家明的孩子时难产死亡后，七月与家明共同抚养安生的孩子。电影《七月与安生》颠覆了原著的叙事视角，剧情着重两个女生的心理变化历程，从根本上置换了双女主的内在客体关系，客体关系互动下人物性格立体丰满，家明在影片中仅作为一个男性符号的看客而存在，两个女生在经历中成长，随着内在客体关系的更迭，两者在关系互动中影响对方、塑造自己，展现出人物性格发展的复杂性和多面性。《七月与安生》通过擦边球式的酷儿情愫演绎方式，成为有史以来首部在中国大陆正式上映的华语女性酷儿电影。影片双女主角扮演者周冬雨、马思纯因生动演绎剧中的姐妹花，同时荣获第五十三届金马奖最佳女主角，成为金马奖最佳女主角奖项中首次颁发的“双黄蛋”式影后。

### 一. 立体式反衬养育环境

家庭在抚养过程中给与幼年个体的爱与关怀形成的情感定位，对构建个体成年期的人生经验具有重要的影响力，七月与安生迥异的家庭养育环境必然导致双女主在后续的人生中做出不同的抉择。

少女七月家中设置暖黄调的灯光和简朴整洁的家居，整体温馨而踏实，父母间相互支持，积极关注七月的成长。导演刻意打造七月家庭的温馨氛围，父母婚姻稳定协调，对待女儿的教养态度完全一致。母亲对七月照顾细致，白天有丰盛营养的食物，雨夜备着热腾腾的洗澡水，母亲用心为七月安排生活中诸多琐事，不希望女儿受到任何伤害。当十三岁时七月身体开始发育，母亲及时的备好少女文胸，让女儿免受少女发育时期的尴尬；七月只吃肉馅不吃包子皮时，母亲告诫她这样的行为会导致他人不喜，母亲爱屋及乌的善待七月朋友安生，做火锅、炖雪梨汤，叮嘱安生“外面的饭食不干净，女孩子常回家吃饭”，为七月创造良好的社交环境；在暖心的养育氛围下，促成七月的高自我价值感，做事情积极努力，在人际关系中她承担了主动推动事情发展的角色：主动结识安生、主动和家明交往、率先对安生发难、婚礼前夕要求家明逃婚，以及主动寻回安生的行为。

少年安生未曾拥有过安稳的幼年，影片中完全没有设置少年安生的家庭场景，父母的缺席导致安生一直处于精神流浪的状态，唯有在七月家中体会过家庭的温暖。安生的养育环境是通过对比少女七月的养育方式呈现的，安生缺乏安稳的家庭，也不曾体验过被积极关注的经历，同处于青春发育期，七月的母亲早早为七月备好少女内衣避免女儿尴尬，安生的母亲却对安生的身体状况一无所知。父亲早亡，母亲常年离家在外，促使少年安生产生被抛弃的感受。渴望温存母爱的少年安生谈及母亲时满脸的愤慨，她表现得有多么拒绝母亲，内心就有多么的渴望获得母亲的关爱，少女安生曾经用更换家中门锁的方式愤恨地阻止母亲归

家，对常年在外的母亲表达抗议，然而母亲无法解读女儿的情绪，未能察觉女儿内心对温暖陪伴和积极关注的渴望，她用更加严厉冷漠的方式对待安生，加剧了母女间的疏离与隔阂。在疏远与分离的母女关系下，安生感受到关系中的冷漠与拒绝，被忽视的安生在家庭中无法获得可信任和依靠的对象，她既渴望被关爱，又对建立亲密关系充满矛盾和戒备心理。

## 二. 心理匮乏之异同

在个体年幼时，主要养育者母亲是最重要的客体，因此母婴关系是影响个体心理发展的首要因素。当母亲能够针对孩童的需求给与恰到好处的照顾，这样的孩童往往能够发展出成熟稳定的内在精神结构；当个体在幼时遭遇不满足的亲子关系，年幼的个体为了生存需要，在心理上将坏客体（母亲）内化，以实现对外坏客体的控制。由于不满足的亲子关系下，母亲并不是整体的坏，只是部分的坏，年幼的个体将其分裂为好的母亲和坏的母亲，将坏的母亲方面保留于内心结构中形成坏客体，好的母亲方面被个体投射到外部环境，使得现实环境被想象的舒适和完美时，年幼的个体在不满足的亲子关系下将母亲的形象做如是分裂。

七月自体的匮乏感缘于在母亲教导下对社会身份的过分遵从，对讨人喜欢的生活方式的过分认同，以及过多的将自己所抗拒接受的自体部分投射给安生。过多的使用投射性认同作为病态的防御功能，投射性认同是基于自我的分裂，将自体的一部分投射到他人身上。“投射性认同不仅包括自身坏的部分，自身好的部分也被投射给对象”。<sup>185</sup>对于自己所抗拒接受的部分自体过度的投射认同会导致自体的破碎，七月过度投射的部分也与力量感相联系，使得具有执行功能的自我

---

<sup>185</sup> 王国芳、吕英军，《客体关系理论的创建与发展：克莱因和拜昂研究》，页 120。

部分感到虚弱。安生自体的匮乏感源于幼时独居家中经历的孤独感和缺乏被母亲妥善照顾的经历，缺席的父母使得安生对于被爱是极不自信，她的自我价值感偏低。低价值感及由此引发寻求关注的焦虑，她渴望被人关注，希望自己的存在被人看见。安生面对很少回应她的母亲时呈现出明显的焦虑，母亲被内化为心理结构中的坏客体，内在坏的客体和与之相伴的挫败感，使得安生陷入攻击和讨好的困境中。

从七月的感受层面来说，父母给予的关爱是有条件的，当她遵循父母的意见和主张时，她就会获得父母的关爱；当她展现个人喜好，比如只吃肉馅不吃包子皮时，母亲便会立刻阻止她。对于年幼七月，不被人喜爱尤其是不被父母喜爱是一件难以接受的事情，为了保持被喜爱的状态，她顺从父母的意愿，生活在一种隐性讨好他人的生存状态中。母亲虽然给与七月细致的照顾与关怀，但是剥夺了七月自由成长的空间，在有条件的关爱下，为了维持被爱的状态，七月长时间压抑自己独立的主张与喜好，忽视自己内心真实的想法。父母基于自己的需求和想象对七月管控过多，在幼时不满足的亲子关系下，七月为了生存在心理上将坏的母亲方面内化为令人兴奋的客体，好的母亲方面被个体投射到外部环境，使得现实环境被想象的舒适和完美；七月认为自己不够好，而环境是如此的好，因此始终处于讨好和取悦外界环境下。

母亲处于绝对支配地位的为七月规划设计好人生的每个步骤，七月长期取悦父母付出的代价，是逐渐与自我真实的感受和情绪失去联系。七月努力成为非常乖的女儿，然而她并不是因为热爱而努力，而是在完成父母认为重要的事情，因此当七月考上大学，在偌大的校园里不知所措。“家明加入了田径社，我还不知道自己喜欢什么，突然发现自己是一个很没趣的人”，“安生，我闯世界的热情



好像随着你走了，你走得越远，我越是哪都不想去”。在母亲文化观念输出的训导下，七月认同社会建构的性别身份：女孩子的一生就是“从一个家到另一个家”，从为人女到为人妻再到为人母的过程。这种被训导的社会性别身份建构伴随着七月的隐性讨好，在她的成长中有许多“女孩应该怎么样”的社会身份为前提的束缚，被训导成内敛、隐忍、低调、谦虚的女人。上大学的七月，忽然间失去了人生目标，“想过要出国留学，但是又怕失去”。没有了来自父母的照顾，家明成为她未来生活的全部目标。由于没有明确的自我需求，她的人生只能继续遵从父母的安排，大学毕业后在家乡找一份安稳的工作，和家明结婚、买房、生子，除了父母对七月的指引设定，七月对人生没有其他规划和设想，因失去对自己人生的掌控而虚弱无力。

从安生的感受层面来说，幼时缺乏被母亲妥善照顾的经历，使得安生对于被爱极不自信，并且自我价值感偏低。在不满足的亲子关系下，母亲作为重要他人内化于心形成坏客体——令人拒绝的客体，渴望与母亲链接的幼年安生通过扮演坏孩子的角色，在精神上获得和母亲的链接，尽管内在坏客体会侵犯和折磨着安生，但不会抛弃她。年幼的安生被迫内化坏客体后，默认被母亲糟糕的对待是由于自己不够好。少年安生在低价值感下对自我是不接纳的，她厌恶自己的身体，拒绝穿女性内衣，通过大量抽烟酗酒的行为破坏自己表象的身体。由于内化的是坏的母亲方面，好的母亲方面被个体投射到外部环境，使得现实境况被想象的舒适和完美。内心划分出坏的自己 and 好的外部环境之间的冲突，增加个体的焦虑感，安生因焦虑而讨好也因焦虑而攻击。

安生给七月的信中诉说了自己内心对被忽视的焦虑，以及期待被看见的渴望，“怎样才能活得和别人不一样呢？”她一方面努力的讨好体贴安稳的七月：

当只爱吃肉馅的七月被要求遵循饮食礼貌——必须连包子皮一起吃时，安生将肉馅递给七月，告诉大家她只爱吃包子皮；重聚后的七月要求在高级餐厅吃大餐，安生知道自己难以付款，依然勉为其难换免费红酒请七月喝。另一方面安生对无法满足她情感需求的重要客体发动愤恨的攻击。少年安生提起母亲时，脸上都显现出气愤的神情，甚至私自换掉将家中大门锁。在外流浪的安生时时展现出与众不同，当发现吉他手男友亲吻别的女孩，或当独立摄影师男友因为欣赏美景忽略她时，安生的被忽视的焦虑感被触发，她或怒砸吉他手的电吉他，或是抛下摄影师独自驾车离去，漂泊时的两次恋爱经历同样以愤恨的分手告终。安生的恋情如同重演少年安生与母亲间的关系，这是被忽视的安生选择用过激的方式表达自己的存在。

### 三. 双女主内在客体互动需求

七月选择与安生相伴是具有必然性的，安生对于七月有特别的心理意义。在父母有条件的关爱和社会性别身份的训导下，七月本真的自我需求完全被压抑，生活在隐性讨好状态的七月，过多的使用投射性认同<sup>186</sup>，将自我所彻底否认的部分自我投射给安生，破碎的自体借由与安生相伴获得一种想象的自体完整感。

七月的养育环境不允许七月表现出勇敢、自由和无畏时，这些好的特质则借由安生来表达，安生所表现的不以被训导的女性社会身份束缚自己，敢于反抗权威，并且保持本真的鲁莽和任性的特质，正是七月在性别训导下拒绝接受的那部分自我。在七月的内在想象中，她天性中的勇敢、自由、无畏没有被接纳，她将这部分想象投射给安生，恰好安生表达出性格中的这个部分，认同了七月的投射，

---

<sup>186</sup> 投射性认同是基于自我的分裂，将自体的一部分投射到他人身上，因此对于自己所抗拒接受的部分自体过度的投射认同会导致自体的破碎，自我感受到虚弱。

完成了七月的投射性认同。在她们互为对方影子的时光里，七月借由安生的存在获得自体的统一感，安生为她活出了她不敢表达的姿态；当安生离开小镇四处流浪时，七月的自体破碎感显现，剩下的只有隐性的讨好他人的自体部分。“安生，我闯世界的热情好像随着你走了，你走得越远，我越是哪都不想去，我常常幻想你流浪着的样子”，“可能是因为你走了，我的生活变得很平淡，一眼就可以看到一生，我去面试了本地的银行，还好他们喜欢我”。过度的使用投射性认同作为防御机制时会使自体变得破碎，此时七月自体中有力量的部分因被体验为丧失而变得贫乏无趣。

七月对于安生同样具有特别的心理意义，不曾安稳生活过的安生向往和爱慕既温暖主动又体贴安稳的七月。少年安生的养育环境中缺乏来自父母的关爱，内化的坏客体使得她在潜意识中判断自己不值得被珍视，七月主动对安生伸出了友爱之手，把安生带回自己家。在七月的家中，安生感受到和睦的家庭氛围，她获得了内心所渴望的家庭温暖。安生卑微的讨好着七月，她喜欢七月的一切。安生尽力为七月做每一件事：为了创造与安生单独相处的空间而租房，为了避开七月的男朋友家明而离开自幼长大的小城。当安生在外流浪多年感到无处可去时，情绪崩溃的安生小心的在信中问询七月，“我感到自己已经走到尽头了，我现在很累，可以回家了吗？让我回家吧”。她把七月处当成流浪生涯中温暖的庇护所和安稳的基地，在卑微的安生心目中七月有“家”的意味。

#### 四. 创造媒介人物模糊女性情愫

影片的英文名称“Soulmate”意为灵魂伴侣，为剧情发展奠定了基调，呈现酷儿特质。就读职业学校的安生一边打工赚钱，一边为七月准备两个人的小家，

在小小的出租屋中，安生与七月一同更换衣服，彼此坦诚相对，少女们身着同款的睡袍，印着民俗文化中象征着新婚红双喜字的尿壶被置于影片画面显眼处。安生畅想着给七月买她最喜欢的欧式大立柜置于床边，再买个大书橱给七月放书，安生将家门的钥匙交给七月，承诺道：“我以后注定四海为家，但是我的家就是你的家”。安生将自己的臂弯为七月做枕，希望从此照顾七月的生活。至此开始，影片内容中的酷儿特质逐渐隐晦，导演开始强调不同养育环境下的少女内在客体关系互动，在剧情推动下有意识的遮掩女性情愫，并且创造出男生家明的形象。个性模糊的家明无来处无归处，折射出七月与安生间的攻击与和解。

因为有家明的存在，《七月与安生》似乎被演绎成为两女一男三角恋纠缠的争夺戏，看起来家明是两个女生斗争的缘由，然而家明无法撼动七月在安生心中的份量，七月最终也选择投奔安生抛弃家明。影片中七月在出租屋初次讲述男生家明时，安生听着七月幸福的讲述，她抚摸着自已疼痛的心口，强忍眼泪看着天花板。家明激活了安生的焦虑感，她痛苦的感觉自己将再次被抛弃，如同幼时母亲离开她一般。七月初次带家明去见安生时，安生对家明表露出强烈的敌意，家明曾经问安生为什么讨厌自己。安生说“你刚才是哪只手抓的七月？拿出来”，她将手贴在家明的手背，隔着家明感受七月后，答道“好像也没那么讨厌了”。如果说这段对话模糊的表露安生的心意，她将家明基于七月的附属物品而被迫接受，那么在前往佛寺的路上，安生骑着自行车与载着七月的家明比赛，大声喊道“你抢了我的七月，如果我赢了你把七月还给我”，则明显的表露安生的心意，基于七月喜爱家明的事实，安生无可奈何地被迫与家明友好相处。

家明将随身佩戴的玉佛牌赠送给安生，成为七月与安生间隔阂的导火索。在山顶的佛寺中，家明将自己随身佩戴的玉佛牌转赠给安生，恰巧被悄然而至的七

月窥见。安生佩戴这枚玉佛牌，被七月认为是安生介入她恋情的标志，三人间的和睦关系突现转折。在影片声画语言中，家明赠送佛牌给安生后，七月与安生原本拴在一起的自行车锁链断开，七月的自行车丢失，隐喻着七月开始对安生充满戒备与敌意，两个原本坦诚相对、视对方为重要客体的女生，有了隐秘的矛盾。然而玉佛牌对于安生的意义却并非爱情，玉佛牌象征着安生所渴求的母亲的关爱与祝福。如同少女安生将费尽心思偷来的耳环转赠给七月妈妈一般，七月妈妈安稳温和的形象，细心关爱孩子的态度，契合安生内心渴求的母亲形象，让安生不由自主的讨好她。玉佛牌本是家明的母亲求来保佑家明平安的，“小时候生过一场大病，我妈去庙里求来的”，“多亏你妈帮你求这个（玉佛牌），不然可能七月就见不到你了”。这种来自母亲的关怀与祝福是安生渴求却未得的，当家明将佛牌转赠给安生，精神始终处于漂泊状态的安生格外珍惜这份代表着母爱关怀的物件。基于对家明和玉佛牌的不同理解，七月对安生心生误会，两人出现难以言说的感情裂痕。

影片中家明被塑造成具有白马王子般优质男友的外在形象，内在品性却犹豫空洞，他匆匆入场又匆匆离场，在感情上对七月与安生患得患失、暧昧不清，在这样的演绎方式下，家明的角色彻底失语，沦为双女主情感波折的见证人。

## 五. 内在客体关系互动-当嫉羨遇到嫉妒

嫉羨<sup>187</sup>和嫉妒<sup>188</sup>是两种不同的情感，分别起源于个体心理发展的不同阶段，

---

<sup>187</sup> 嫉羨的原型存在于母婴二人之间，基于二元关系产生的，从个体出生的第一年便形成了这种情感。好乳房的留存关系到婴儿的存活，婴儿充满着爱恋试图要去照顾这个所爱的、需要的好乳房，即好客体。因为无法掌控乳房的给与所带来的迫害焦虑，婴儿既依赖又痛恨乳房，这种无力感让人挫败和愤怒，产生了嫉羨的情绪：毁掉所爱恋的乳房，我就不必如此痛苦了。“嫉羨是逐渐侵蚀爱和感恩的感觉最强的因素，因为它影响着所有关系中最早的关系，即和母亲的关系”。资料来源：梅兰妮·克莱因著、段文静、任梦、叶红婷译，《嫉羨与感恩》（北京：九州出版社，2017），页195。

并且在发动破坏性攻击时针对的是不同意义的客体对象。嫉羨的情绪指向的是爱之客体（重要他人本身），存在于二元关系中，理由是你拥有我所渴求却没有的东西，所以我要摧毁你，带着一种愤怒。嫉妒的情绪指向的是客体之爱（重要他人的爱），存在于三元关系之中，源于被第三方抢走了本属于自己的爱时，因担心失去客体爱的焦虑，而对第三方产生的复杂情感。由于嫉羨触发的是原始生存焦虑，这种吞噬性的痛苦比嫉妒情绪要强烈得多。从情感发展轨迹来看，嫉羨比嫉妒更低级，破坏性也更大。

### （一）嫉羨与嫉妒下的爱和攻击

安生漂泊的日子里，七月与安生依靠书信联系，两人十分有默契的将矛盾情境下的感受隔离，直到两人再次重逢。从表面上看两人的矛盾是由于生活方式差异扩大，从选择酒店住宿到选择餐饮食物，两人之间有很大的分歧。实际上两人矛盾的本质却是嫉羨与嫉妒的对抗：安生聚焦于七月对她是否和睦有爱，当七月这个爱的客体无法满足她欲求的关爱时，安生对七月充满的嫉羨，并企图使用攻击的方式获得七月的爱；七月愤怒安生介入了她和家明的恋情，抢夺原本属于她的爱，她对安生的攻击是源自嫉妒。七月与安生之间的关系步入爱与攻击拉锯下的“相爱相杀”。

七月的父亲和母亲关系和谐，携手为七月创造了和睦的家庭环境，在获得足够的关注中，七月进入了以俄狄浦斯情结为代表的三元关系。七月将安生纳为内

---

<sup>188</sup> 嫉妒最早源自于心理发展的俄狄浦斯期三角关系引发的情感，建立于爱的情感之上，对第三方的恨源于对欲望客体的爱转变而来。“嫉妒基于嫉羨，但是涉及一种至少与两个人的关系，它主要涉及的是主体感觉应该是自己应得的爱，却被对手从他那里夺走，或者有被抢走的危险，日常生活中的嫉妒观念，是一个男人或女人觉得被其他人夺走了所爱之人。”资料来源：梅兰妮·克莱因著，《嫉羨与感恩》，页 201。

心重要客体，安生为她活出了她不敢表达的自由。借由与安生相伴，乖孩子七月在幻想中获得了自体的完整感。家明的出现以好客体的位置占据了七月的部分内在客体世界时，同时被家明和安生所爱的七月非常幸福。当七月发现家明将随身佩戴的玉佛牌赠送给安生时，七月体验到嫉妒情绪，七月认为安生与她争夺家明的爱，因此嫉恨安生。然而安生同样是七月内在爱的客体，在爱恨交织中，七月压抑住对安生的嫉妒恨意。

自幼失去父亲的安生，在母亲严酷冷漠的养育环境下，被困于二元关系中，即与内心爱的客体爱恨纠缠。母亲是孩子天然的依恋对象，少年安生渴求母亲的陪伴，当母亲不满足安生的情感需求时，安生显现出气愤的神情，以换锁的方式对母亲表达攻击性行为。当七月给与安生稳定的关心和温情后，七月成为安生除母亲以外唯一的依恋对象，她极尽所能的讨好七月，把七月当做生命中最重要的人，她期望与七月长久相伴。七月与家明相识后，七月开始憧憬与家明共建未来。习惯于讨好七月的安生配合着说“挺好”，却暗自抚摸疼痛的心口。家明出现后，安生感到七月不再视自己为最重要的爱的客体，安生做出一系列的讨好避让，甚至离开小城漂泊流浪，结果都无法再次重获七月稳定的关爱时，安生对七月的感情转向了嫉羨。在嫉羨的情感下，困于二元关系的安生陷入攻击与讨好的窘境，无法在关系中找到平衡。

需要指出的是，依恋关系和一般亲密关系具有明确的区别。“首先，把依恋对象作为寻求和保持亲近的目标；其次，在压力情境下把依恋对象作为寻求保护和支撑的对象；再次，在探索外部世界时，将依恋对象作为安全基地”。<sup>189</sup>漂泊远行的安生保持和七月通信，感到情绪崩溃的安生询问七月是否可以“回家”，

---

<sup>189</sup> R. Chris Fraley, Phillip R. Shaver, “Adult romantic attachment: Theoretical developments, Emerging controversies, and unanswered questions,” *Review of General Psychology* 4:2 (June 2000):132-154.

安生渴望安稳的家，七月对于安生而言有“家”的意味，在安生心中七月是非同一般的亲密对象，也即通俗意义上的“最爱”。

安生为了成全七月和家明的感情离开家乡在外漂泊。当她疲倦了回到小城，重聚时她对七月的讨好与避让，没有获得相应的尊重却换回斥责与贬低，安生对七月这个爱的客体感到愤恨失望，却无法用语言表达这种爱恨交织的复杂情绪，她默默地离开了七月，将对七月的嫉羨泛化，将理想化对象转向有妇之夫，其实质依然是对女性或母亲嫉羨的表达。“在小女孩身上，当对母亲的嫉羨很强烈时，父亲更可能作为母亲的一个附加的品质被欲望；这在成人的生活中就会演变成这样的模式：一个男人只有当他隶属于另一个女人时，他才被欲望”。<sup>190</sup>在嫉羨的情感关系下，安生与男人之间依然是重复母婴之间的二元关系，并且借由与有妇之夫的婚外情，完成了对另一个女人无意识的嫉羨性的破坏性攻击。

安生被情人的妻子赶出家门后，家明看见了安生的窘困并且收留了七月。安生与家明同居的事实，是窘迫的安生用实际行动攻击她所嫉羨的七月。七月发觉家明与安生同居事件后，双女主在少女时期浴室共浴的欢乐场景，转换为成年期在浴室内嫉羨与嫉妒的对抗。

在华语女性酷儿电影中曾经多次出现女性间的嫉羨攻击，除了《七月与安生》外，《心动》《爱丽丝的镜子》《双镯》《美少女之恋》中都表现嫉羨攻击的剧情。《心动》中隐藏着女同恋情的故事线，中学时期小柔与浩君初恋失败之际，少女陈莉对小柔告白，小柔拒绝了。成年后的陈莉借浩君接近心中的爱人小柔，并且与浩君结婚。《爱丽丝的镜子》中晓镜引诱阿咪的男朋友晓豪，以求进入到阿咪的情感关系中不被抛弃。《双镯》中惠花见自己的姐妹夫妻秀姑与丈夫情投

---

<sup>190</sup> 王国芳、吕英军，《客体关系理论的创建与发展：克莱因和拜昂研究》，页 147。



意合时，惠花在气愤中匆忙嫁人，以嫉羨破坏攻击自己内心的女性情愫，得知秀姑要与丈夫远走他乡时，惠花竟欲刺死秀姑然后自杀。《美少女之恋》中富家女珍妮不甘心被爱人米雪儿抛弃，引诱米雪儿的男朋友托尼，以求留存在米雪儿的恋情中，当无法达成时，珍妮刻意制造与米雪儿的殉情事故。当无法得到爱人的感情回馈时，便用破坏的方式摧毁她，这便是嫉羨性的攻击。

## （二）嫉妒情绪的修复

起初七月认为安生是介入和破坏她恋情的始作俑者，由于担心失去而不敢表达恨意的七月，她压抑住焦虑假装不知情，直到七月的嫉妒情绪发展到无法耐受的程度，引发了七月在剧中的两次情绪大爆发。七月两次因嫉妒引发的攻击都伴随着强烈的指责与贬低，将安生的自尊碾入尘埃，以对抗抑郁性焦虑的体验，试图免除内心复杂失衡的情绪痛苦。

习惯性讨好他人的七月，在体验到源自俄狄浦斯情结下的嫉妒情绪时，无法整合好客体、坏客体与自体间的联系，开始走向躁狂防御，与躁狂防御相伴随的是控制感、成功感和轻视，目的是有效地贬低对象的重要性，轻视安生以对抗抑郁性焦虑的体验。需要认识到的事实是安生的确是七月重要的爱的客体，虽然她嫉妒安生抢走了本该属于她的爱，如同俄狄浦斯情结的内涵一般，除了喜欢自己的异性父母一方而对抗自己同性的父母一方外，还包括对于自己同性父母一方的亲密和对异性父母一方的对抗，在嫉妒的初始来源-俄狄浦斯情结下被嫉妒的客体本就是爱的客体。七月攻击安生造成的罪疚感让她开始正视与家明之间的问题，从躁狂防御转向修复内在客体的过程。当她收回了对安生的幻想投射，将对自由生活的期望落实到自己身上，不再做从前讨好他人的七月，而是身体力行的表现真实的自己，自体的修复就开始产生。

七月在影片中第一次自主的选择自己的人生，是要求家明不要出现在婚礼现场，她以不辜负父母的方式脱离这场婚姻，脱离父母为她划定的人生轨道。家明离开后小城流言纷扰，七月辞去了银行的工作，如愿的离开家乡开始漂泊的生活。她终于勇敢的实践了一直以来渴望的自由，那部分被投射给安生的自体部分，重新抽回整合入七月的自体中，以此获得对自身的掌控感以及更深的安全感。

### （三）嫉羨情绪的修复

由于“嫉羨不仅攻击好客体，而且通过投射和分解，使它成为坏客体，因此它造成了好客体和坏客体之间的混淆”。<sup>191</sup>所以嫉羨情绪很容易导致在其他的关系中，对何谓好坏感到困惑，与此同时好的内部客体被嫉羨的攻击性摧毁的越多，自我就越感到贫乏，当安生内心仅存的好客体被嫉羨的破坏性攻击摧毁，转变为极坏的客体时，她的精神世界只剩下荒凉与贫乏。这种首先理想化好客体再摧毁，再把理想化的好客体泛化给他人再摧毁的方式，是在嫉羨破坏性攻击下的恶性循环，直到由尊严带来的健康自恋开始防御嫉羨。在安生最落魄时，她所有的尊严和伪装都被七月剥落，少女时共浴的亲密无间转变为成年期在浴室内的激烈冲突后，安生终于警醒。在影片中安生跟随家明围着操场循环往复的跑步，她终于对家明说，“也不能跑一辈子吧，累了总得停下来，我们早该停下来了”。以此作为仪式，安生与极端理想化他人再摧毁的心理运作模式的告别，开始修复内在好客体的心理历程。

经历浴室激烈对抗后的七月与安生失去联系，安生失去了重要的爱的客体七月，破坏好客体导致的罪疚感引发抑郁性心态。“在抑郁性心态的中心任务是在

---

<sup>191</sup> 王国芳、吕英军，《客体关系理论的创建与发展：克莱因和拜昂研究》，页 147。

他自我的核心形成足够好的和安全的整体内部客体”。<sup>192</sup>安生开始在内心与七月建立起边界，收回理想化他人的投射。她通过自身的努力回归到规则化的生活，这是她修复整合破碎自体的尝试，将好客体构建于自身。安生努力的参加职业培训，培养自己的个人能力，不再是吉他手、摄影师或是有妇之夫的追随者，当有身孕的七月找到安生时，安生已经获得职业技能的提升并且有稳定的工作。

在罪疚感的动力下，个体通过对受伤对象的幻想性修复，在爱的补偿性能力中提升自信减少焦虑，真正的修复才可能发生。影片中的安生在抑郁性心态中通过三种并行的方式修复好的内部客体幻想：收回理想化他人的投射、重新接纳七月并且养育七月的女儿瞳瞳、以七月的视角书写整理过往的经历。以此重建足够好和安全的整体内部客体，度过抑郁性心态。安生以七月的视角整理过往的经历，书写网络自传小说，这种重新整理过往经历的方式，从思维逻辑上重新解读过往经历，为两人错综复杂的过去整理出新的意义，是在书写的理性逻辑中修复内在好客体。

## 六. 结局的三种隐喻

影片从回忆中展开的，在网络小说中的七月与安生在军训场上因一只小松鼠相识，成为形影不离的好友，直到家明返回小城准备与七月结婚，七月令家明逃婚，这些段落是双女主自传性的回忆，是影片中七月与安生成长中真实经历过的。从家明返回小城准备与七月结婚，七月让家明从婚礼上逃跑后，七月剪去长发，以改头换面的方式寻回安生开始，剧情转向三种截然不同的结局。

第一个结局是通过网络小说陈述的，家明通过阅读网络小说获知七月与安生

---

<sup>192</sup> 王国芳、吕英军，《客体关系理论的创建与发展：克莱因和拜昂研究》，页 124。

的近况。七月离开家明后开始一个人流浪，带着对安生的思念，她住安生住过的旅馆，体验曾经属于安生的生活；漂泊的安生也找到了新的生活，遇见爱她的男人老赵，安稳下来准备结婚；七月寻回安生后，两人尽释前嫌的彻夜长谈，没有怀孕的七月再次踏上旅途，并且在未知的旅途中写下自传式网络小说，她们最终过上了彼此向往的生活。网络小说描述的结局显示，七月与安生回归到异性恋家庭模式，各自安好的人生自成一派美好世俗景象，老赵是网络小说中虚构的安生的未婚夫，老赵被描述为成熟、包容，甚至是熟知安生口味的烹饪好手，然而在写作中虚构这个人物是为了安抚网络读者，他并不真实存在于七月与安生的生活中，如同导演试图掩盖影片中的女性情愫一般，这是为了熨慰观众心灵、消解影片酷儿情愫而虚构的完美的结局。

第二个结局探索性的挖掘女性精神内涵，关注女性成长的主题，这个结局中七月和安生通过交换人生的方式修复破碎的自体。当网络小说中虚构的谎言因为小女孩瞳瞳的出现而被家明看破时，安生给家明讲述了第二个结局：七月离开家明后，在漂泊中发现自己怀孕，她在思念中寻回安生，独自生活的安生照顾七月生下女儿瞳瞳，产后的七月把女儿托付给安生后人间蒸发，开始自由自在的生活，安生则成为单身母亲养育瞳瞳，并且化名为七月，书写网络小说怀念旧时情谊，这是两位女主角理解彼此，修复破碎自体，实现精神成长的结局。安生被迫无奈的选择漂泊，在精神上无依无靠的安生，为了安抚七月回避家明，安生远走他乡漂泊流浪；万水千山走遍的安生无处可去后，与小女孩瞳瞳安定的生活，重建精神世界。安生作为单身母亲养育瞳瞳的经历，帮助她理解了独自抚养自己的母亲，与逝去的母亲重建爱的联系，安生更是将笔名改为七月，以七月的视角重新审视两人的感情，文章中充斥着安生对七月共情式的想象，在写作的过程中，她理解

了七月，书写帮助安生在逻辑上组织和整理过去的经验，并赋予它们新的意义，爱的客体的丧失被美好的回忆和全新的经历逐渐弥合。七月的漂泊则是她首次自主选择，那部分被投射给安生的自由自主的生活方式，终于被七月身体力行的实践，因过分投射而破碎的自体，重新修复整合。“七月曾经赖以生存的稳固的生活，像陆地一样离她越来越远了，她才发现自己其实特别习惯摇晃和漂流”，原本安稳的七月在四海为家的生活中，获得自我真实的渴求。在第二个结局中“安生仿佛变成了安稳的七月，七月仿佛变成了流浪着的安生”，她们交换人生活成了对方的样子，在对彼此的心理认同的实践中修复内在匮乏，完成了自我主体的构建。

第三个结局是影片中真实的结局，这个结局是残酷的，也是属于酷儿恋情式的，酷儿情愫依旧通过隐晦的方式呈现。当安生编出第二个结局搪塞过家明后，回到家中的安生独自回忆真实的结局：当七月发现自己怀了家明的孩子后找到安生，如同安生过去的承诺“我的家就是你的家”，独自生活的安生期待着两个女人共同抚养孩子的生活，“一个人做好妈妈一个人做坏妈妈”。剧中经历过爱恨厮杀的两人躺在一起，七月悄声说“我恨过你，而我也只有你”，安生张开手臂“来，躺在我臂弯里”。然而七月的人生却因产后大出血逝世被定格在二十七岁，在接下来的岁月中安生带着对七月的思念，独自抚养七月的女儿，瞳瞳作为七月生命的延续与安生相依为命。第三个结局温和隐晦将七月与安生的感情还原为酷儿恋情，七月和安生在压力情境下将对方作为寻求保护和支持的对象，她们视彼此为庇护心灵的依恋者，并且预备建立起两个妈妈的家庭模式，将男性家明屏蔽在外，以温和的方式消除传统异性恋家庭的两分结构。

## 小结

影片中七月和安生如同一株双生花般竞相绽放，双重视角的叙事情节将女主角的人物性格塑造得立体丰满，迥异家庭养育环境下的双女主性格设定个性鲜明，从养育环境塑造复杂的人物性格赋予人物接地气式的真实感，为故事中人物情感发展建立逻辑联系。七月与安生的性格既有相似处，又有对立面，她们彼此需要又相爱相杀，其中养育环境形成的内在客体关系模式始终发挥威力影响她们的行为模式。电影中以两位女生的感情发展为主线，男生家明作为引起七月和安生矛盾的符号出现，成为挑动处在不同心理位置的七月和安生的导火索。影片创作始于酷儿情愫终于女性成长，在三个结局共同作用下，呈现女性在冲突中认清自身需求与匮乏，并且逐步修复破碎的自体的过程。

## 第五章 酷儿心理意向符号解码

电影第一符号学的理论基础源自索绪尔（Ferdinand de Saussure）<sup>193</sup>的结构主义语言学。索绪尔将语言看成一个符号系统，他认为符号是能指（signifier）和所指（signified）的结合，能指是指符号载体或是符号文本，所指是指意义或解释；能指和所指之间最初的结合是任意的并且约定俗成的，因此语言符号具有任意性。<sup>194</sup>“能指”和“所指”都在“符号结构”（sign structure）内部存在，共同构成符号系统。结合索绪尔的符号学，电影语言学家克里斯蒂安·麦茨<sup>195</sup>（Christian Metz）在一九六四年发表的标志着电影符号学诞生的长篇文章《电影：语言系统还是语言》，明确提出“作为一种符号学现实的电影”<sup>196</sup>这样的概念，将电影视为一种符号系统，标志着第一符号学正式诞生，创造性提出研究电影信息中作为主要指意单元的符号结构形式和表意功能的新方向。文学语言和电影语言的异同之处在于，“至关重要的一点是电影语言所具有的能指功能，电影作为一种语言不是真正的“语言”，不可以直接与对象进行交流，而是通过语言系统与接收者进行内在的沟通”。<sup>197</sup>在电影的直接指意层面，视觉上的所指意义的获得是直接的，仿佛未被编码，然而在电影的拍摄中并没有完全吻合的相应物，例如影片中的瓢泼大雨可能只是窗外大量水滴洒落，这意味着直接指意本身也是被

---

<sup>193</sup> 索绪尔（Ferdinand de Saussure）是瑞士语言学家、结构主义语言学的先驱，在他的名著《普通语言学教程》（*Course in General Linguistics*）中率先提出语言符号的任意性观点。

<sup>194</sup> Ferdinand de Saussure, “On the Nature of Language,” in *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane (London: Jonathan Cape Ltd, 1970), 44.

<sup>195</sup> 克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）一九三一年出生于法国，他是电影符号学的开创宗师与集大成者，同时也是西方现代电影理论的先行者，代表作有《想象的能指》《电影语言——电影符号学导论》等。

<sup>196</sup> 克里斯蒂安·麦茨著，〈电影符号学中的几个问题〉，李幼蒸译，《电影与方法：符号学文选》（北京：生活·读书·新知三联书店，2020），页6。

<sup>197</sup> 杜姗姗，《电影符号学视域下金基德电影研究》（临汾：山西师范大学艺术学硕士论文），页12。

构造，或是说是出现了某种程度的被编码。电影能够借由影像表达现实世界的丰富蕴意，而不是停留在影像本身，例如镜头下的“特写的面具”或是“反复书写的女性”，并不指向“面具”或“书写”的符号本身，而是特指影片中“面具”或“书写”的隐喻，因为影像具有能指与所指的合一性。影像中的符号与语言符号在最初采用语音形式的任意性的特点不同，而是具有风格化的特点，在华语女性酷儿电影中创造了自己独有的风格化的符号，有别于与其他类型的电影文本。本章将对华语女性酷儿电影中表现酷儿心理意向的符号解码并且对符号梳理分类。

## 一. 创伤与修复类符号

电影在声画艺术表达上创造了许多具有特殊意义的符号，在华语女性酷儿电影中，常常运用电影符号表达剧情人物被创伤后的精神状态、心情，或是有特殊寓意、暗示剧情的发展走向，帮助观影者更加深层次的理解电影创作者赋予影片的特定义。创伤类的华语女性酷儿电影中的符号主要有三类，一类是创伤下的防御型符号；第二类是超现实画面模拟创伤下的恐惧感；第三类是音乐和民俗传说作为疗愈型符号。

### （一）创伤下的防御型符号

这一类的符号的运用原理类似于心理防御机制中的反向形成，反向形成作为一种防御模式是把无意识中不能被接受的欲望和冲动转化为意识中的相反行为，也即，“将某件事转向了它的反面”。<sup>198</sup>在创伤类的酷儿电影中将反向形成的心

---

<sup>198</sup> Jerome S. Blackman 著、毛文娟、王韶宇、郭道寰译，《心灵的面具---101 种心理防御》，上海市：华东师范大学出版社，2011，页 30。



理模式视觉化编码，符号化塑造人物的外表行为或情感表现与其内心的真实状态完全相反的运作模式。这一类的符号将人物的内在精神状态以完全相反的方式呈现，主要分为两类，一类是内在力量十分虚弱，伪装强悍外表的男性，另一类是拒绝接受惨淡的现实，躲在唯美幻想状态中的女性。

### 1. 表达外厉内苒、虚有其表的符号

影片中出现一系列内在力量十分虚弱，外表伪装勇猛强大的男性，这是一类虚有其表的符号，通过恐怖的刺青图案、伟岸的名号，身强力壮的外表、或是拥有众多的妻妾的方式伪装勇猛强悍，反向对比人物内心名不副实的虚弱。这类男性曾经给过创伤中的女性希望，却唯留下失望。伪装的强大无法给与创伤中的女性援助，反而增强心理创伤的体验感。

《刺青》中小混混阿东本性胆怯，只敢欺凌弱小。为了伪装强大彰显霸气，他请纹身师小竹在双臂刺上鬼头双刀的刺青，借由令人恐惧的刺青图案吓唬同龄人，勒索钱财。当他遇到真正的恶霸时，布满恐怖刺青的双臂被砍下，抛在街头。

《爱奴》中的燕顺子和季大人，是出入妓院四季春的唯一具有人性正义的男性人物，他们分别被称为侠客和捕头大人，然而这两个称呼却深具反讽效果。燕顺子在四季春是被人忽略的角色，不同于侠客演义中暗藏高深功夫的扫地僧类的绝世高人，他仅仅是假扮哑巴、苟且偷生、功夫被废的江湖人，虽然将爱奴从暗无天日的黑屋子里释放出来，却无法帮助爱奴逃离四季春。捕头季大人本该是维护治安、护国安民的人物，爱奴被拐卖时、燕顺子被杀时捕头大人不出现，作恶的富户死亡却引来捕头；被官户左太爷臭骂时，季捕头缺乏基本维护尊严的能力；当爱奴救出被关押在妓院的众女子后被杀害，季捕头方才赶到，对死去的爱奴说，“对不起我来晚了”。侠客和捕头大人，此处成为虚有其表的符号，创伤下的爱

奴无法凭借正义的力量自救。《自梳》中旺成导致自梳女意欢怀孕后便抛弃她，任由意欢自生自灭，与他在划龙舟时表现的身强力壮相反，他不愿离开家乡的鱼塘如同一条鱼无法离开池水。丝厂少东家耀宗，家中圈养着八个年轻貌美的妻妾，然而年轻富裕的耀宗却无法依靠自身的能力达成丝厂交易，为了能够把丝绸卖给军阀，他甘愿将妻妾玉环留在军阀府中任人凌虐。年富力壮的旺成和富甲一方的耀宗也同样被演绎为虚有其表的符号，意欢和玉环曾经对他们抱有期望，却得到重复体验的心理创伤。

## 2. 表达沉溺于唯美幻想的符号

影片中一些拒绝接受惨淡现实，沉溺于唯美想象中的女性，作为符号隐喻掩饰太平的内心活动，沉溺于幻想中拒绝接受现实，是防御心理创伤的表现。如小竹在手臂纹上与父亲相同的彼岸花刺青、小绿以视讯女郎为职业躲在梦幻网络的想象中，同样特点是通过沉溺于幻想空间中的方式，反向对比惨淡的现实环境。

《刺青》中小竹将父亲手臂上的彼岸花刺青复制到自己的手臂上，如同父亲一般的照顾弟弟，试图为失忆的弟弟阿青营造父亲没有离去的假象，希望弟弟能够想起从前的点滴。十几年过去了，阿青始终没有想起亲姐姐小竹，直到阿青在夜晚跌落山崖，经历与地震类似的天旋地转后看见崖下真实的彼岸花，想起地震当晚被压在废墟下的父亲手臂上的刺青，才彻底的记起了父亲和姐姐小竹。彼岸花作为一个符号，鲜活的彼岸花与刺青彼岸花隐喻着真实和虚幻，沉溺于幻想世界等同沉溺于创伤中，防御面对惨淡现实的痛苦，然而面对现实才是创伤疗愈的基础。

《刺青》中小绿以网络视讯女郎为职业，通过网络为匿名的顾客创造梦幻想象空间，接受顾客打赏的零花钱，工作时网络摄像头对准的布景空间梦幻华美，在摄像头没有捕捉到的真实空间里却是简陋与斑驳，如实的反映小绿真实的生活境

况。网络视讯女郎的职业成为一个符号，象征小绿躲避在梦幻想象中逃避现况的性格，童年小绿无法面对被母亲抛弃的创伤，通过玩具电话在幻想中对母亲亲昵撒娇，少女时期孤独的小绿在网络空间继续自己的幻想，躲在梦幻、虚假的网络世界诉说自己九岁的初恋，放弃了对真实环境的感知，沉溺在心理创伤的体验中。

## （二）超现实画面模拟创伤下的恐惧感

在创伤类的女性酷儿影片中出现了一些表达内心恐惧的超现实感的画面，这类画面经过影视后期制作中过分渲染加工，呈现出极不真实的超现实感体验。剧中人物在经历过外在迫害性的经历后，添加因恐惧心而生成的死亡想象，与经过夸张渲染合成后引发恐惧感的视觉效果吻合，这种具有超现实感的画面成为女性酷儿影片中风格化的符号，表达剧中人物在心理创伤下的恐惧情绪。经历过严重精神创伤的人，如果没有疗愈创伤，即使生活在继续，被压抑的内在情绪固化为精神世界的互动关系，会在当下的经历中重复出来，这是创伤下导致的强迫性重复，创伤关系的强迫性重复，隐藏在人物的内心深处，直到对这一部分创伤感受有了理性察觉，才具有改变的契机。

导演通过特效渲染的场景符号化的将难以察觉的恐惧感受用画面呈现，将隐藏的创伤感受形象的呈现给观众。在《刺青》里十几年前地震夜遗留的心理创伤阴霾不散，小竹与小绿同床共枕的夜晚，小竹在睡梦中惊醒，她在幻想中看见原本安宁的城市夜空，一轮金黄的明月逐渐变红并且快速的坠落，引爆了整个城市，夜空被爆炸后的余光渲染成血红色，死亡之夜的恐惧历历在目。在《蝴蝶》中成年阿蝶反复闪回的童年记忆中，远山和湖泊被绝望的雾色裹挟，空旷的四周唯有鸟儿的哀鸣回荡，母亲神情木然的拉着阿蝶走进湖泊深处，幼年阿蝶被迎面的浪

头拍倒溺入湖水，沉溺在悲情中的母亲，将最贴心的女儿拖入令人绝望的抑郁中。在《植物学家的女儿》中李明被陈教授责骂与驱逐时，安安及时赶到火车站抚慰劝返，在李明重返植物园时影片插入貌似题外话的片段，捕蝇草的叶片瞬间抓住一只毛虫，无法挣脱的毛虫被捕蝇草完全吞噬。这是幼时在地震中失去双亲的李明，内在客体关系中无依无靠的恐惧情绪外显，成年的李明依然固着在幼年无依无靠的心理状态下，使得原本能够凭借自己的努力重获新生的李明，把自己的命运寄托在他人身上，用内心的困境诠释了不可逃脱的“命运的安排”。

### （三）音乐和民俗传说作为疗愈型符号

音乐被运用为表现旺盛鲜活生命力的疗愈型符号，疗愈型的符号还包括在创伤类影片中植入民俗传说，如梁祝化蝶、彼岸花和雨后彩虹等，通过民俗传说的寓意呈现对创伤疗愈后重生的渴望。

在《植物学家的女儿》中少女们的欢乐时光爱听戏曲，安安与李明携带着的红色录音机播放着文艺戏曲，对比植物园中僵硬的理性至上的精神，呈现出年轻女性相伴时的感性姿态与鲜活生命力。《命运化妆师》中陈庭与敏秀于热恋中共奏钢琴曲，穿插着德国浪漫主义作曲家罗伯特·舒曼(Robert Alexander Schumann)的名曲《童年即景》<sup>199</sup>（德语：Kinderszenen）中的第一首曲目，宁静、舒缓的曲调，是舒曼写给他小九岁妻子的爱情童话作品，与影片中陈庭与敏秀的恋情相互辉映。除了戏曲和钢琴曲的运用，摇滚乐的艺术特色符合青少年时期彰显独立的特性，同样被编码为表达旺盛生命力的符号。“摇滚乐简单、有力、直白，特别是它那强烈的节奏，与青少年精力充沛、好动的特性相吻合；摇滚乐无拘无束

---

<sup>199</sup> 《童年即景》（德语：Kinderszenen）是德国作曲家罗伯特·舒曼创作的一部钢琴套曲，由十三首曲目组成，写于1838年。在这项工作中，舒曼提供了他成年后的童年回忆。

的表演形式，与他们的逆反心理相适应；摇滚乐歌唱的题材，与他们所关心的问题密切相关”。<sup>200</sup>《爱丽丝的镜子》中晓镜的职业是摇滚乐队的主唱，《蝴蝶》中小叶的职业同样是摇滚乐队的主唱，阿蝶的初恋情人真真也是一位摇滚音乐爱好者，她房间的墙壁上贴满摇滚乐队的图画海报。通过将摇滚音乐的艺术特色与青少年彰显的独立性结合，摇滚音乐被巧妙的运用为创伤下的女性依旧充满鲜活浓烈生命力的符号。

导演在创伤类的酷儿电影中植入历代传承的民俗传说，创造性的建构起呈现渴望重生的疗愈性符号。梁祝化蝶出自于《梁山伯与祝英台》<sup>201</sup>的民间传说中，这个中国古代民间爱情故事作为一个意向在华语女性酷儿电影中被格外的注重。

“在中国民间流传甚广的“梁祝化蝶”，为蝴蝶这一意象的构造增添了丰富的元素，也为蝴蝶这一意象被借用到华语同性恋电影当中建立了一条模糊、朦胧的渠道”。<sup>202</sup>《飞跃情海》中小英难以对表姐小三表白心意时，她反复地对小三唱诵梁祝中的戏文诉说思念，在餐厅练习刀工的小英，将胡萝卜雕刻成两只橙黄色的蝴蝶，同时结合戏曲表演，对表姐暗示自己对她的爱慕，用化蝶的寓意渴望着终成眷属的美好理想。《蝴蝶》中女主角阿蝶的全名是胡蝶，与蝴蝶同音，阿蝶与初恋真真曾经共同用双臂模仿蝴蝶双飞；阿蝶与小叶相恋时，小叶在胸口刺上蝴蝶纹身，阿蝶则在纹身旁加画一只蝴蝶，比翼齐飞的两只蝴蝶，预示阿蝶与小叶双宿双飞的理想化结局。从生物学的角度分析，蝴蝶最主要的象征意义是蜕变，

---

<sup>200</sup> < 音乐鉴赏 -- 浅谈摇滚乐 > , 百度文库 , 2019 年 3 月 1 日 , <https://wenku.baidu.com/view/4a67cf3bba1aa8114431d9ef.html>

<sup>201</sup> 传说中，古代有一女子祝英台，女扮男装外出求学，与男同学梁山伯同窗三年，两人感情深厚，但梁山伯并不知道祝英台是女子。后祝英台中断学业返回家乡后，梁山伯去拜访祝英台方知她是女子，欲向祝家提亲，可是祝英台已经与他人订婚。梁山伯郁闷过度过世，祝英台出嫁时，经过梁山伯的坟墓，突然狂风大起，祝英台往坟前拜祭，梁山伯的坟墓突然裂开，祝英台跳入坟中，其后坟里飞出一对彩蝶，双飞双伴。

<sup>202</sup> 张政，《“扭曲”的美？——华语同性恋电影的符号与意象研究》（上海：复旦大学广播电视艺术学硕士论文，2007），页 24。

化蛹为蝶式的美好转变，因此梁祝化蝶的意义衍生为梁祝在现实世界中失败了，却在精神世界延续美丽的生命，死后化蝶作为精神上的重生，蝴蝶的意向频繁地出现在华语女性酷儿电影中，成为指代创伤修复的疗愈型符号。

民间传说中彼岸花<sup>203</sup>开在冥界路途为亡者引路，是冥界唯一的花，花香能唤起死者生前的记忆。《刺青》中小竹将亡故父亲手臂上的彼岸花刺青复制到自己的手臂，试图让失忆的弟弟阿青想起自己，阿青并没有想起小竹，直到阿青跌落山崖，经历与地震类似的天旋地转后看见崖下真实鲜活的彼岸花，回想起地震时见到亡父手臂上的彼岸花刺青，才彻底的唤起了记忆。小竹结束过往快乐的生活，隔绝自己的情绪，如同父亲般的照顾阿青，阿青的失忆却没有好转，彼岸花刺青如同纹在心中的结一样无法解开，直到阿青跌下悬崖触碰真实的彼岸花，在绿叶花香中忆起在地震中去世的父亲和童年过往。通过这样剧情建构，《刺青》中的彼岸花成为通过接纳现实而获得重生的疗愈型符号。

风雨过后的彩虹在华语文化中被赋予经历苦难终获幸福的寓意，彩虹的出现是阳光射到空中接近球形的小水滴造成色散及反射而成的自然现象，一般出现在雷阵雨之后。二零一一年的《命运化妆师》中敏秀在经历父母离婚、家庭破裂的变故时，性格变得异常悲观，陈庭引导敏秀看窗外风雨后美丽的彩虹，要她相信万事始终有美好之处，为了能让彩虹长久停留，她们将彩虹图案纹在手臂上，永不消逝的彩虹纹身成为两人爱的宣言。当敏秀调查陈庭死因的过程中发觉自己从未被陈庭遗忘，她再次展露手臂上的彩虹纹身，影片中彩虹成为指代疗愈创伤终得幸福的符号。不仅如此，彩虹斑斓的彩虹符号已成为一面旗帜展示酷儿身份或

---

<sup>203</sup> 彼岸花，石蒜科植物，它的花叶不同时，花开时叶未生，叶现时花已落。所以人们将它花和叶比作生与死，给予了它“生死两隔、永不相见”这样一个花语。在传说中红色的彼岸花开在黄泉路旁，为亡者引路，因此又被称为“接引之花”。

团结的象征，成为酷儿反叛主流文化立场的色彩标志。“二零一五年六月美国联邦最高法院宣布同性婚姻合法，为了庆祝这一历史性的决定，美国十五个著名地标都变身彩虹色”。<sup>204</sup>彩虹图不仅作为酷儿影片中的创伤疗愈型符号，更成为指代酷儿身份的符号与旗帜。

## 二. 认同危机类的符号

在身份认同危机类的华语女性酷儿电影中，创造性的制造了一些与身份认同危机相关的符号。与自我同一性相关的身份认同主题不例外是使用了校园影像空间，在反映流动的性向特征时，巧用道具假面以及书写的方式表示身份认同和情感投射在想象的空间中呈现的游离状态。在指代身份认同危机时，采用转变语言或服饰的方式隐喻在不同的文化认同之间的挣扎，面具或面膜则作为隐藏身份认同的符号。

### （一）整合自我认同式符号

#### 1. 校园影像空间符号

在身份认同危机类的华语女性酷儿电影中，通过一系列的校园影像反映青少年在整合自我同一性的过程中涉及到个体的过去、现在和将来发展的时间维度。青少年时期处在十二岁至二十岁之间，在这一时期的心理发展的核心问题是自我同一性的发展，同一性在幼儿时期形成轮廓式的自我感知，青少年期是个体首次有意识的思考和回答“我是谁”的问题，在这个阶段的青少年往往处于校园求学阶段，如《美少女之恋》中米雪儿与珍妮在校园相伴读书、打网球，《美丽在唱歌》中林美丽在校园中步行思考是否需要因为家贫而退学的问题，《蓝色大门》中孟

---

<sup>204</sup> 谭晓宁，〈流行的色彩盛宴——酷儿理论下彩虹旗的延迟语义分析〉，《艺术与设计（理论）》2017年11期，页47-48。

克柔陪伴林月珍在校园操场上幻想未来的生活情境，《渺渺》中的日本交换生渺渺与小璦一起参加校园中学生烘焙大赛。校园内的生活影像中没有世俗社会的沉重，即使对“自己是谁”“自己的未来将会怎么样”等诸如问题感到忧虑，她们面对的更多的是内心的困惑不解，而不是来自真实社会的压力和紧张，校园空间是社会区域划分衔接少年与成人的地方，在校园内的青少年正接受来自家庭与社会的照顾，即使如同《蓝色大门》中孟克柔的母亲与《美丽在唱歌》中林美丽的父亲掣肘在不富裕的家境中，操持着繁重工作的父母无法在情绪或者感情上给与青春期女儿适当的引导，却依然给与孩子成长必需的物质与自由思考的空间，在这个空间里，青少年们逐渐将自我整合为协调一致的不同于他人的独特统一的自我，形成稳定的人格个体。校园影像空间作为符号恰到好处的吻合个体从困惑到形成稳定人格、从少年到成人的心理发展过程的衔接场所。

## 2. 展现流动性变化的符号

少女性向认同的流动性已经成为身份认同类的华语女性酷儿电影中的独特之处，如同《美少女之恋》中米雪儿在中学时喜爱珍妮，在工作后转而爱上托尼，《双镯》中秀姑原本和惠花许下诺言做姐妹夫妻，在结婚后转而爱上丈夫，《美丽在唱歌》中的林美丽暗恋的对象一直在改变，从学长、烤面包的小哥乃至陈美丽，《唐朝豪放女》中鱼玄机的自我认同一直在改变，从侍妾、道士、风流雅士、妓女，直至杀人犯的身份，性取向也同样在男性和女性间流转。

在《蓝色大门》和《唐朝豪放女》中导演有意将面具与书写塑造成流动的认同感的符号。如同《蓝色大门》中林月珍在纸上不断书写的“张世豪”一般，她认为一直在笔记本上书写男生的名字时，这个男生就会爱上她，然而当张世豪明确拒绝她后，林月珍的反复书写由“张世豪”置换为日本明星“木村拓哉”，孟



克柔在经历了林月珍爱而不得的情况下，转而在墙上书写“我是女生，我爱男生”的文字。书写本身反映思考这个行为，思考的本质是流动变化着的、允许试错推翻重建的过程，因此书写在影片中被呈现为投射想象的功能，成为反映流动性变化的符号。

面具则作为戏耍的工具与投射自身想象的所指，运用在《蓝色大门》与《唐朝豪放女》中，面具背后真实的个体并不重要，只要面具能够呈现出青春期特有的嬉戏感和接受投射的想象功能，面具则作为表达流动性的符号被建构。《蓝色大门》的孟克柔被林月珍强迫式的带上男生张世豪的面具戏耍舞蹈，林月珍伤心的时候孟克柔主动带上张世豪的面具安慰，面具在这里引导发挥了青春期的想象功能，象征着情欲的投射，也具有嬉戏的功能。《唐朝豪放女》中鱼玄机与侍女绿翘相互慰藉的过程中，崔博侯遗留的面具承载了鱼玄机对力量与自由的投射，鱼玄机想象通过与崔博侯的融合获得力量与自由，当崔博侯缺席时，侍女绿翘也可以被投射为具有力量与自由感的个体，承载投射的面具后面可以是任何人物，甚至连同性别都可以被置换。当侍女绿翘无法承受鱼玄机所投射的力量感与自由感时，鱼玄机依然强迫绿翘接受这种投射，导致了绿翘被害。《唐朝豪放女》中的面具隐喻着鱼玄机的身份认同和情感的投射在想象的空间中游离，这种身份认同缺乏现实的根基只具备嬉戏的功能，无法固定的维持个体在社会中的地位和与此联系的相关活动，因此只是在想象层面游离，无法从社会中找到自身的意义感与方向感。

在呈现女性风格特质的影片中，镜子作为经常出现的符号映照着女性认同的流动性，原本是“对镜贴花黄”式的女为悦己者容，在华语酷儿电影中转变为一种对自我的认同与转变。《美丽在唱歌》中的两个叫美丽的女子都对镜梳妆，陈

美丽选择了和她相似的林美丽，本身就是一种如同镜像般的认同；《唐朝豪放女》中鱼玄机与侍女绿翘对着铜镜彼此互贴花黄，原本取悦他人的装扮行为演变为主仆二人间的彼此认同。《双镯》中的惠安女惠花在沐浴前对着镜子凝视着自己少女的身体，从孩童成长到女性，面对的将是截然不同的生活方式，她内心尚无法认同在封闭的山村出嫁后被男权文化凌虐的女性人生。《今年夏天》中军军独自躺在床上对着镜子自我慰藉，是与自己相似的幻想对象认同；小玲凝视镜中的自己后，接着将梳妆台上的女性化妆品打包装箱，搬到小群的地下室中，凝视镜像的过程，揭示了小玲身份认同上的转变；小群的母亲带领小群相亲之前，对着镜子为小群梳妆打扮涂抹口红，小群望着浓妆艳抹的女性化镜像，感到别扭不适，趁母亲不注意时立刻擦掉口红，回归大大咧咧的中性气质；在小玲离开后，孤独的小群得知母亲即将再婚，她坐在镜子前给小玲打电话却无法接通，镜中貌似坚强的形象不再获得小群的认同，她砸破镜子悲伤的哭泣，通过砸破镜子隐喻打破原本强大的表象，小群卸下伪装坚强的防御，摘掉照顾他人的假面，面对自己的真实需求。这里的镜子作为一个符号隐喻着个体的外在表现的流动性，当内在认同发生改变时，表象也可以随之改变。

## （二）身份焦虑型符号

### 1. 隐喻文化认同挣扎的符号

《双镯》《爱·面子》采用在不同种类的服饰和语言间的转换，展示影片中的女性对待区域文化的认同感，通过选择特定的服饰或语言融入了文化认同感的投射。《双镯》中展示的上个世纪八十年代的惠安女的生活，地处偏僻的乡镇被大海和群山封锁着，约定俗成的陈规陋习被乡民认同并且传承：惠安女子年纪轻

轻便出嫁，在婆家住两日后返回娘家生活，与丈夫在重大的节日里见面三次，直到怀孕后才真正在婆家生活。与奇特的风俗并存的是惠安女风格化的服饰：海边生活为防风而佩带花色头巾和橙黄色篾编斗笠，上身着紧身短小露出肚脐的衣服，腰带扎在肚脐之下，下身着肥大宽松的裤子，便于重体力的劳作。而惠安女结婚的服饰更加奇特：新嫁娘穿着全黑的衣裤，打着黑伞，由娘家的亲朋好友一路哭泣着将新娘送至夫家。惠花选择穿着新嫁娘的黑衣葬身大海，作为已经出嫁的女人，她无法继续保持闺中女儿的身份，却宁愿葬身大海也不愿认同被陈规陋习压迫的妇人身份。惠花认同的是惠安女的文化，反抗的也是惠安女的文化，在少女与妇人之间，新嫁娘的服饰是惠花不屈服于陋习的认同表达，投射出内心对惠安女风俗反抗。可叹的是惠花始终没有机会获得新的文化认同，在封闭和愚昧的文化情境下生存和死亡，无法真正脱离陈规陋习训导下的女性悲惨命运。当秀姑走出封闭的山村时，虽然头上依旧戴着惠安女服饰类的花头巾，却身着现代风格的白色夹克衫；当秀姑从现代城市中归访时，她去掉了各色花头巾，梳着端庄的现代发髻，身着衬衫短裙和白皮鞋，隐喻着从惠安女的民俗认同转向现代女性更为独立自主的自我认同。除了服饰以外，对语言的选择性使用也成为影片中反映文化认同的符号。《爱·面子》中语言的使用与个体文化认同有直接的关系，语言作为族群认同的最重要的文化因素之一，第二代移民小薇母亲和第三代移民小薇都能够使用英文沟通交流，但小薇的母亲更加习惯使用华语作为日常交流的语言，不愿意离开唐人街的母亲拥有中华式的文化认同；小薇与朋友、同事、朋友甚至和母亲交流时都会选择英文作为交流语言，华裔族群只是她交往伙伴中的一部分，在美国的文化环境下小薇拥有许多异族朋友，小薇已经基本融入美国主流文化中，文化认同焦虑被呈现得更加复杂。在《爱·面子》中语言的使用可以

作为适应文化环境下的工具，也能够反映出个体对其民族语言的原生民族感情，当小薇慎重的对家人表达感情或是想法时，她会使用不标准的华文，例如她在与薇薇安分手后心碎的对母亲说：“妈妈，我爱你，但我也 gay。”通过小薇在英文与华文的语言转换间反映了个体在原生民族感情上的文化认同。

## 2. 隐藏身份认同的符号

假面具有隐匿性，起到遮挡真相、保护脆弱作用，因此面具是隐藏真相最直观的言说，不仅仅是面具，在影片中女性美容用品面膜也一样被处理成指代隐藏事实真相的符号。在《唐朝豪放女》中崔博侯在与鱼玄机情浓之时不辞而别，鱼玄机失望地重回道观清修，她与侍女绿翘相互慰藉时，游侠崔博侯遗落的面具始终占据银幕的重要空间，并且成为二人嬉戏的重要道具，通过面具隐藏鱼玄机对崔博侯的情欲。《蓝色大门》中林月珍强迫孟克柔的戴上男生张世豪的面具戏耍舞蹈，林月珍伤心的时候孟克柔主动戴上张世豪的面具安慰林月珍。孟克柔隐藏起自己对林月珍爱而不得的伤感，带上面具拥抱哭泣的林月珍，假装自己是男生张世豪，面具再次成为隐藏真实的符号。《爱·面子》中小薇在每个繁忙的清晨敷上一片面膜后才出门工作，家中的面膜都是小薇的母亲送来的，她要求小薇每天使用。面膜成为隐藏小薇性取向的隐喻，多年前母亲发现小薇的同性恋情后，从此母女二人心照不宣，而小薇则为了家族的面子隐藏起性取向。小薇在每个匆忙的清晨敷上让面子好看的面膜，具有了隐藏真实性取向的意义，这代表她尽力遮掩挽回家族面子所做的努力，面膜也被塑造成遮蔽真实的符号。

除了通过具体的道具来表现隐藏真实的符号之外，《今年夏天》别出心裁的通过对场景空间的灵活运用，创造出一种新颖的隐藏真实的符号。小群与小玲居住在城市空间中的半地下室，军军躲藏在大象屋后隐蔽的小房间，这是两处不见

天日、远离人间烟火的居所，宛如私密空间般难以被外人窥探，外人眼中的小群和小玲只是亲密的好朋友，两人的恋情只能维持在地下情的阶段，躲在地下室中自得其乐。母亲可以在二婚的喜宴中迎接众人的祝福，小群和小玲的恋情注定无法被社会大众所接受。影片将不见天日的场景空间呈现为隐藏真实的符号，笔墨不多却尽道出无法公开被迫隐瞒恋情的无奈。

### 三. 色彩调配呈现内在客体关系的情绪修复

看似简单的色彩调配，在酷儿影片中被运用为内在客体关系中情绪内涵的深刻映射，色彩的选取搭配不仅仅是赋予画面美感体验，更是导向强烈的情感释放，色彩调配引导观众进一步了解人物深层次的情绪变更，是一种抒情表意的视觉符号。悲伤、喜悦、愤怒、恐惧、内疚、羞耻、嫉妒等等，这都是人类正常的情绪体验，它属于个体情感的一部分不可切割，对于身心健康的个体情绪波动本是流动的和健康的，然而当个体长时间沉溺于特定的情绪不可自拔时，则可能是既往重要的人际关系在其内心世界的遗留残迹无法排解。电影作为一种通过视听传达的艺术在表述人物情绪时，艺术化的处理画面色彩对视觉效果影响极大，能够提高观众对影片呈现的情绪波动的接纳度，引发观众在情绪、心理和情感上的共鸣，引导观众认同人物情绪的合理变化，是电影叙事中打动人心的关键所在。在表现内在客体关系类的华语女性酷儿电影中，当人物的外在客体与整个自体发生联系、与旧有的内在客体关系发生互动时引发的情绪变化时，影片通过色调的调整，巧妙的风格化传达个体内在客体关系中的情绪变化。

首先这一类电影积极运用色彩的变化表现人物内在客体关系中的创伤情绪修复。内在客体世界具有两个关键性的元素：一个是重要的外在客体内化于精神

世界的人际关系模式，二是由重要内在客体引发的具有强烈主观情感色彩，当影片女主角萦绕不散、纠结于心的情绪发生明显改变时，内在精神世界中客体关系的变更将清晰的显现，影片往往通过积极运用色彩的变化表现纠结于心的创伤情绪发生修复。《七月与安生》中少年七月与父母共同生活的家居环境虽狭窄却整齐有序，整体暖黄木调呈现出温馨而拘束的氛围，影片结尾七月在一片静谧冰蓝色中独自走向海上灯塔，代表着她精神世界的内在需求发生转变，从束缚于家庭之爱的内在客体关系，转向以寻求海上灯塔式隐喻自由的内在客体关系。《七月与安生》里少年安生的生活和工作区域里，灰暗散乱的色调显露出缺乏保护的少女内心凌乱未整合的情绪，成年后的安生独自带着女儿瞳瞳生活时的家居环境是低彩度的黑白灰色系，清冷整洁如同安生摒弃了杂乱的情绪后通过理性重新整合的内在客体关系。

《今年夏天》的影片基调是风格化暗淡色系，女主角小群和小玲也同样没有身着色彩鲜艳的服饰，暗淡的色彩呈现出欲语还休的暧昧感，影像画面粗糙的像素颗粒感犹如纪录片质地，引发真实的观感，引导观众认同影片空间的真实性。小群的感情线索一直隐藏在斑驳暗淡的大象屋后和封闭幽暗的半地下室中，直到她愿意对母亲吐露真相时，小群方才出现在白晃晃色调里，与母亲正大光明的坐在人群中，此时过度曝光的画面中，小群明确地表达自己的真实情感需求。当小群对小玲坦白幼时因父母离婚遭受的心理创伤时，惨绿的色调下烟雾缭绕的空间里，有着一种隔离创伤感受的平静，小玲安静的存在给与小群精神的支持。在小群和小玲重归于好后再次共同喂养金鱼时，鱼缸里透出的黄色灯光温暖有活力，改变了半地下室原有的幽暗阴沉，隐喻小群的内在客体关系中获得新的情绪体验。

其次是这类影片通过明显的改变色调呈现人物情绪所处的特定思维时空，区分人物的情绪处于回忆中还是符合场景现实的，当个体固着于旧有内在客体关系时，内在精神世界一直停留在回忆的时空中，能够区分想象与现实，自主选择符合现实的情绪是创伤修复的关键，这标志着主体能够在现实中创造新的情感链接。

在华语女性酷儿电影中人物处于特定时空下的情绪是通过更改画面色调进行区分。在《命运化妆师》中，不论是母亲离婚前灰突突的清冷色，还是母亲离婚后逐渐痴呆期是雾茫茫的烟黄色，内在客体关系中无爱时的敏秀，家中始终是昏沉暗淡的光线，敏秀身穿无彩色的黑白灰调的西装呈现出严谨理性、摒弃感情的自体，与此对应的是七年前的青春回忆中，除去在校长室面质的剧情外，全部采用明亮的暖色调，让观者明确地感受到有爱的记忆是多么爽朗美好，屏蔽爱的内在客体关系多么冷酷孤绝。内在客体关系中感受不到爱的敏秀生活在黯淡无光的色调中，直到在调查昔日恋人陈庭死因的过程中，发觉世间存有长久的爱意，敏秀的内在客体世界重新开始草木丰盛、阳光明媚，她的思绪回到少女时空中体会曾经被爱的细节，身着蓝白色的学生短裙弹奏着寓意“不要将爱人遗忘”的曲子《童年即景》，画面再次出现清浅明亮的色调。

影片《蝴蝶》同样将回忆和现实的精神时空通过色调转换，萦绕于阿蝶脑海中的回忆片段，是她始终恍惚的困惑，这部分影片色调是基于阿蝶的主观因素变换。在阿蝶无法自控的闪回时空中，粗颗粒的画面是采用影片中少女真真手持的超八厘米摄影机拍摄的，超八厘米摄影机拍摄出的是实验电影工作者偏好的电影底片格式的胶片影像，与普通影片的影像规格不同。当导演将这两种类型的画面剪辑在一起造成一种不连续的观看感时，这种打破影片的连续性的体验，类同于

阿蝶在生活中遭受的不断闪回的痛苦情绪，都具有突如其来的破坏现实连续性的效果。影片在闪回的记忆画面与现实中的色调进行主观置换，目的是让观众产生疏离进而沉思的经验，类似于阿蝶萦绕于心的困惑经验。

## 小结

电影符号学被广泛的运用在电影制作与赏析中，符号化意向的运用在影片的结构与表达上发挥不可或缺的作用，虽然电影符号学不能形成完整的符号系统直接与观影者交流，却能够通过与文化相关的语言系统与符号接受者进行内在沟通。文化相关的符号渗透酷儿心理意向的编码中，也显著影响酷儿影片的风格氛围，按照创伤类、身份认同类、内在客体关系的主题入手，对表现酷儿心理意向的符号解码、梳理分类，电影空间、色彩调配、民间民俗、以及书写、面具、镜子、特效渲染画面，等等，意象化符号化的运用，潜移默化的导向观影者对酷儿女性内心创伤与复原的解读，将酷儿女性们非理性的心理活动，难以用言语表达的心理意向，外化为充满情感与生命力的视觉感受。



## 第六章 结论

华语女性酷儿电影基本不涉及宏大叙事，不是在国家民族的话语中讨论性别课题，偶有电影提及特定的历史事件，如《蝴蝶》《游园惊梦》《刺青》等等，却只是把人物的情绪置于特定的时代背景下，为剧情中虚浮的情绪活动植入现实感。影片对剧中人物采用冷静客观的态度，对于剧中酷儿女性命运没有批判，更多呈现的是一种悲悯。华语女性酷儿电影为在现实生活中处于失语状态的女性发声，艺术化的叙述另类女性群体对生活的抗争与挣扎。在众多的影片中塑造了截然不同的外在环境，描述了迥异的电影情节，所反映的人类内心无意识的冲突和防御却具有相似性，这勾起了观众潜意识的共情和理解，从感性层面理解剧中人物的遭遇。本论文的两大研究问题是：一、综合讨论华语女性酷儿电影中的女性心理发展脉络呈现怎样的图景，并且归纳反映酷儿心理意向的影像符号；二、当前华语女性酷儿电影的共性特质以及对影片中所演绎的酷儿女性心理发展的缺憾在何处。针对这两大问题，文章引入心理学理论，对华语女性酷儿电影中的女性叙述做文本分析，探讨电影制作者在剧情中对酷儿女性内心冲突的构建、挣扎式探索以及自我的修复的完整表述过程，从人类情感互动方式中分析解读这些在焦虑中挣扎的女性，通过对选定的文本进行个案文本分析，将酷儿女性置于普通的人性观察与关怀下，阐述剧中的女性遭受的内心冲突、采用防御机制以及修复的尝试。并且对影片中表现酷儿心理意向的符号解码并且对符号梳理分类。本文通过对华语女性酷儿电影全景式的分析论述整理，获得如下结论，为研究华语电影中女性心理发展与女性心理整合轨迹贡献心力。

按照华语女性酷儿电影所表现的剧情冲突，本论文以主题为分类，从四个维

度对女主角心理发展做综合脉络分析，分别是创伤、身份认同、内在客体关系维度和心理意向的符号维度。在创伤维度下，华语女性酷儿电影表现三类创伤，分别是由灾难引发的心理创伤、男权物化女性的创伤和依恋关系忽然间幻灭的创伤。由于剧中女性与父母间亲子关系格外脆弱，在男权制物化女性的思想禁锢下，以及重男轻女的观念中女性被怠慢轻视，仅强调女性的原始属性和生育价值。薄弱的亲子关系无法提供情感复原的安全基地，她们无法表达寻求支持与获得帮助的愿望，陷入四面楚歌的绝望情境中。女主角内心依赖于融合体验状态，无法完成个体分离，难以依靠自身脱离困境，此时来自同性的共情接纳成为绝境中唯一的温暖。酷儿女性处理创伤时步入两种迥然不同的途径，逃避真实或面对真实。以《爱丽丝的镜子》中晓镜、《植物学家的女儿》中李明、《刺青》中小绿、以及《爱奴》中爱奴为例，缺乏心理安全基地的酷儿女性无法容纳丧失下导致的愤怒与悲伤交织着的复杂情绪时，拒绝接受创伤下的丧失，她们过度运用防御机制处理创伤的方式严重的影响她们的现实功能，强化创伤思维，内心固着于创伤发生的特定时空，破坏性影响人物的现实审视功能。另一个方面，文本中的酷儿女性经过面对真实，容纳创伤下复杂的情绪，哀悼丧失，便能够重建与正常生活的联系，这是影片中建构的创伤修复路径。《自梳》中玉环和意欢则通过接纳创伤下丧失的事实，建立起互相涵容与保护的关系，修复与现实的联系；《命运化妆师》中敏秀、《飞跃情海》中小英、《蝴蝶》中阿蝶和《刺青》中小竹经历了容纳丧失中悲伤痛苦的情绪与哀悼丧失的过程，开始重建内在的情绪察觉。

《植物学家的女儿》和《蝴蝶》，分别呈现了在创伤下过度防御的女性在迥异的外在环境下产生的内心冲突与不同的防御模式：李明在逃避丧失下的过度防御，和阿蝶的创伤修复路径。《植物学家的女儿》中李明经历大地震精神创伤，

安安则长期经历被家庭忽视的创伤，两人在情感交流与接纳的融合体验中彼此疗愈，当男性权利入侵女性的情感融合时，在剧情建构的依赖共生的生存关系中，两位少女走向死亡的绝境。《蝴蝶》中阿蝶自幼深陷于母亲的情绪卷入，经历两次分离-个体化失败最终却幸运的瓦解自母亲方的压力，她更迭了内在人生选择模式，转向面对真实的自我需求，践行全新的生活方式，开始划分个体心理诞生的新篇章。

在身份认同维度下，影片直面酷儿女性身份认同危机整合的探索之路，身份认同危机的主题分别从社会身份认同与自我身份认同的角度进行探讨。影片中凸显出三种特质的身份认同挣扎，爱情模拟中整合自我同一性、跨文化群体在文化冲突中的身份焦虑、游离状态的性向认同。随着剧情的发展，挣扎在多重身份之间的女性，或是维持在认同的游离状态，或是获得新的稳定的身份认同。影片分别从整合自我同一性、表露少女流动的性向认同，以及文化包容性对女性认同的影响呈现酷儿女性身份认同的探索。以青春少女为中心进行叙述的酷儿影片，《美少女之恋》中米雪儿、《美丽在唱歌》中陈美丽展现的性向认同是在特定的时间段里感受到某种性吸引力，并随着时间的推移和一系列的生活经历而改变，主要特点在于动态的流动性，性向认同被呈现为一种可以变换的演练，影片着力刻画少女在困惑中调整内在自我与环境间的平衡过程，关怀酷儿少女的主观体验与精神的成长。社会文化的包容度对女性身份认同有直接影响，《爱·面子》中小薇、《双镯》中秀姑获得文化情境的支持逐渐确立身份认同，《唐朝豪放女》中鱼玄机、《双镯》中惠花、《美少女之恋》中珍妮，她们既无法获得来自家庭内部的情感支持，又无法获得外在环境的支持，是在时代或区域文化情境下游离无法获得新的社会身份的女性。《今年夏天》中小群的设置很有特色，她在不破坏外在

社会规则的隐蔽环境下进行自我整合与恋爱，将整合自我认同的行为私人化和个体化。导演在影片中书写女性欲望，彰显女性主体意识的同时，倾向于将男性设置为救赎者，同时对少女类酷儿影片采用开放型结局，成为身份认同类酷儿影片的叙事特色。当西方酷儿女性影片习惯将酷儿女性置于边缘对抗中演变为女性杀手的剧情逻辑下，“酷儿化的犯罪片或者凶杀片——尤其是关于女同性恋者的一是当代酷儿独立电影制作的主要类型”。<sup>205</sup>华语女性酷儿影片提出酷儿女性的认同危机需要获得社会文化乃至异性恋男性群体的包容与接纳，影片中女性的身份焦虑并非通过与男权话语进行斗争而获得确立，而是试图通过扩大他人或环境的支持，从而解构原有社会规范的束缚与压迫，以此确立身份认同。开放型结尾设置的剧情没有将重点聚焦于少女恋情的迷惘懵懂中，而是导向于酷儿少女对自身抉择的反思，少女开始试探和寻求自己的生存空间和情感归属，结局留白的酷儿影片本身是反映个体生命意识的思考是一个发展深化的过程。当西方女性酷儿影片情节设置为社会秩序之外的暴力对抗，边缘对抗难以撼动现有的价值体系时，华语女性酷儿电影将酷儿叙事与主流叙事融合，有助于共情理解酷儿情感演变的同时，华语女性酷儿电影尝试从两个角度扩大酷儿女性的生存空间，分别是外部改造环境对女性多元身份认同的包容度，内在深化酷儿女性对自身抉择的反思。

《爱·面子》和《今年夏天》认同整合，是从异质文化冲突中改造环境，到性别认同障碍探讨酷儿女性对自身抉择的反思的过程。《爱·面子》将错综复杂的冲突集中于女性对自身心理的调控，在多层次的社会关系中透视女性对自身的认识，小薇通过情绪回避的方式抵御缺乏边界、过分融合的家庭环境，被迫压抑自我感受，当小薇开始建立自我边界时，虽然家庭内部的文化差异依旧存在，

---

<sup>205</sup> Anneke Smelik, "Art Cinema and Murderous Lesbians," in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, ed. Michele Aaron (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 68-79.

家人为爱妥协扩大对多元身份的包容度，确立对自身的认同成为一种可能。《今年夏天》中小群在童年时期的家庭变故下，心理发展进程在发展性别认同的俄狄浦斯期受挫折，她努力践行保护他人和照顾他人的方式获得强大的感觉，隐藏脆弱与被爱的需求，随之而来的是将家庭结构中的夫妻与私人情感的爱人身份割裂，成为了传统秩序的违抗者和反叛者，承受来自家庭与社会的双重压力与困境。当她反思过往，坦诚自己的脆弱与需求，窘困的境遇开始修复变化，虽然她的同性恋情照旧无法在传统社会秩序中占据位置，却获得了母亲的祝福和爱人的谅解，在不碰触时代文化情境禁忌的情况下整合身份认同。

在内客体关系维度下，母亲作为一种重要的外部客体，直接影响女主角行事的内在逻辑，在影片中主要呈现出三种类型的母亲形象：脆弱的母亲、叛逆的母亲和强势的母亲。在建构酷儿人物的精神内核时，母亲被内化为坏客体，酷儿女性在童年内射认同的不仅仅是父母的形象，还有在父母关系下的情绪感受，她们内化了自己母亲在婚姻中悲伤无奈的形象，无意识的吸纳关系中潜藏的或委屈或恐惧的情绪，困于深度卷入母亲情绪的情结中。影片中酷儿女性的内在客体和自我捆绑在一起的主观情绪，形成情结显著的影响后续剧情发展面向。剧情面向却并非仅限于关注情感发展，随着情节发展影片导向了女性自我成长主题，酷儿女性最终重新体悟生命的意义，通过调整固有的内在客体关系的方式修复。她们或是在退行中重新回顾过往，解开旧日客体关系中的力比多纠缠，或是在经验中习得新的内在客体关系互动，容纳与旧有人际互动迥异的心理状态经验，信任与承担起新的关系模式。以《七月与安生》为例分析双女主的互动式建构方式，影片以两位女生的感情发展为主线，男生家明作为引起七月和安生矛盾的符号出现，成为挑动处在不同心理位置的七月和安生的导火索。影片在三个结局共同作

用下,两位女生始于酷儿情愫终于女性成长,她们在互动中认清自身需求与匮乏,在冲突与和解中逐步修复破碎的自体。

华语女性酷儿电影中富含表现心理意向的符号,具有独特文化底蕴。电影中对空间、色彩调配、华人民俗传说、以及书写、面具、镜子、特效渲染画面符号化的运用,将酷儿女性们非理性的心理活动,难以用言语表达的心理意向,外化为充满情感与生命力的视觉感受,潜移默化的引导观影者对影片的解读,观众在解读影片中的符号中深层次的理解剧中人物的心理挣扎和疗愈。创伤类的华语女性酷儿电影中的符号主要有三类,一类是创伤下的防御型符号;第二类是超现实画面模拟创伤下的恐惧感;第三类是音乐和民俗传说作为疗愈型符号。身份认同危机类的华语女性酷儿电影中,创造性的制造了一些与身份认同危机相关的符号。与自我同一性相关的身份认同主题不例外是使用了校园影像空间,在反映流动的性向特征时,巧用道具假面以及书写的方式表示身份认同和情感投射在想象的空间中呈现的游离状态。在指代身份认同危机时,采用转变语言或服饰的方式隐喻在不同的文化认同之间的挣扎,面具或面膜则作为隐藏身份认同的符号。呈现人物内在客体关系的情绪状态时,影片积极运用色彩的变化表现人物内在客体关系中的创伤情绪修复;通过明显的改变色调呈现人物情绪所处的特定思维时空,区分人物的情绪处于回忆中还是符合场景现实的。风格化的调整影片色彩色调呈现内在客体关系中的情绪与思维时空中情绪的转变,引导观影者贴近了解人物内在客体关系的转变。

在“酷儿电影浪潮”下催生的西方酷儿电影作品,在美学和叙事策略上少有相同点,然而批判二元对立的两性观念,并且对反叛性别理念充满激情、活力的态度相同。西方女性酷儿电影中充斥着边缘叙事,《罪孽天使》(*Heavenly*

*Creatures*)中的弑母、《游泳池》(*Swimming Pool*)中的谋杀、《女魔头》(*Monster*)中的公路妓女、《大胆的爱，小心的偷》(*Bound*)中的黑社会、《男孩别哭》(*Boys don't Cry*)中的小混混，甚至《美丽佳人奥兰朵》(*Orlando*)中不老贵族奥兰朵跨性别的三段人生等等，西方女性酷儿电影为了确认酷儿身份，在叙事结构上主动边缘化，虚化社会环境甚至是家庭关系，叙事背景超越现有的社会秩序，不动摇现实社会价值体系。华语女性酷儿电影中的后现代破碎感类影片直接继承了西方女性酷儿电影边缘化的叙事结构，《花吃了那女孩》《漂浪青春》《得闲炒饭》，采取三段式、四段式电影或是游走于主流之外的破碎文本，确立酷儿电影的边缘性别身份，简化叙事背景设置，为观众提供边缘化的女性酷儿现象，描绘动荡不安的酷儿生活。

华语电影的创作者选择将酷儿女性叙事与主流叙事融合，为颠覆社会常规的酷儿题材寻获一条温和、文艺的电影之路，酷儿剧情关照酷儿女性所遭受的困境，探讨酷儿女性内心的冲突以及整合修复路径，这种从破碎到修复的叙事结构，弥补了西方酷儿女性电影式特有的边缘化叙事破碎感，从边缘叙事步入主流叙事。华语女性酷儿电影的剧情不乏展现东方女性特有的含蓄、内敛与温厚，经过对女性酷儿影片进行全景式的探讨后，作者发现当前的华语女性酷儿电影具有以下特点。

首先，华语女性酷儿电影的主旨并非宣扬或赞叹酷儿情谊，也并不呼吁或维护酷儿权利，而是以独特的女性拍摄视角拓展华语电影的文本模式，构成一段特殊的光影流转的女性青春。酷儿视角并未集中于女性情感痴缠，部分剧情叙事描述酷儿女性经历痛苦后走出旧日恋情。华语女性酷儿电影弱化大时代的社会政治背景，叙事内容没有挑战与对抗现有秩序，也并非以引导意识形态为目的，而是

温和的不置可否的青春期潮汐涌动与情感释放，借由演绎酷儿情谊反映女性成长、心理格局的隐性命题。

其次，部分华语女性酷儿电影中的酷儿恋情呈现出爱与支持的互动模式，也有多部影片涉及女性之间的嫉羡性攻击，这表明电影创作者并未停留在感性层面强调酷儿女性的爱情，也不主动边缘化酷儿女性情感，而是落实到理性层面，讲述酷儿女性的情感互动时深入心理运作模式。《自梳》是反映酷儿女性之间爱与支持的经典代表作，涉及到酷儿女性间的嫉羡性攻击的影片包括《心动》《爱丽丝的镜子》《美少女之恋》，并且在《七月与安生》中强化阐述酷儿女性间的爱与攻击。

再次，虽然酷儿电影揭示反传统的两性观念，对反叛的性别理念充满激情，但是华语女性酷儿电影并非以贬义男性的方式强调女性恋情，对男性角色的设置具多元化的倾向。既有反映男权压迫的叙事，也有被女性情愫所累的男性角色，还塑造一类温和敦厚的父亲角色。在华语女性酷儿影片中更加可圈可点的是构建了一些温和持重的父亲类型，他们关爱女儿却因为某些现实或情感上的负担，无法给予孩子切实的指导与帮助，虽木讷却不乏温情的形象，已然改变了华语女性酷儿影片中呈现的父权制刻板印象。这类温情的父亲出现在建立自我同一性阶段的少女影片中，即使在少女的爱情幻想中出现流动的性取向，依然可见少女内心已经萌芽理想男性原型。影片对这一类父亲的性格塑造远离了一分为二、非黑即白的论调，成为华语女性酷儿电影中的亮色，这也意味着酷儿叙事从性别之间着意渲染的对立和偏激向寻求和谐共处的温和对话转变。

最后，在华语女性酷儿电影中父母与女儿之间的关系普遍处于二元关系的互动，女主角甚少能够进入以俄狄浦斯期为代表的三元关系，更加没有演绎超越俄



狄浦斯情结的心理进程。在创伤维度讨论的影片中，源于起因不同的心理创伤，女主角的内心处于与母亲融合体验的状态下，无法完成个体分离，心理发展处于母婴二元关系中。在身份焦虑维度探讨影片中的女性，尚在确立自我身份的过程中挣扎，女性身份认同的窘境并未解开，或是结局留白，或是在修复与延续中反复文化冲突，或是获得母亲的理解后如同鸵鸟般埋首蜗居地下空间，无法将叙事情节上升到与旧有规则进行调解斡旋的三元关系中。在内在客体关系维度中探讨影片中的女性，母亲被内化为坏客体并且困于情结中纠缠。华语女性酷儿电影中的女主角原本破碎的内在精神世界在叙事中整合，达成修复的女主角或处于疗愈嫉羨攻击的二元关系中，或是以逃婚的方式逃离社会规则退行至二元关系中，无法完成超越俄狄浦斯情结的心理进程进入三元关系，她们的情感方式是少女式的不承担任何社会责任，以一叶障目的方式逃避社会规则，无法与真实的外在世界互动交流，这是目前华语女性酷儿电影叙事中的有待进步之处。华语女性酷儿电影处于摸索前进的阶段，对女性角色心理修复整合的路径探索依然铺满荆棘，相信在这个文化包容度越来越高的时代，华语女性酷儿电影中或出现能够整合内在精神世界超越俄狄浦斯情结，均衡处理三元关系与规则共舞的新女性，为华语电影中的女性角色塑造增添一片色彩斑斓、丰富亮丽的景致，这将是温和文艺风格下的华语女性酷儿电影前进和发展的新方向。找到那些能够整合内在精神世界，超越俄狄浦斯情结，能够均衡处理三元关系的华语女性影片，并且以这类影片中的女性心理作为范例研究，将是作者后续研究的重点关注点。

论文在博士求学阶段完成，由于时间的仓促思虑不周，论文具有以下两点局限性：首先，华人文化与西方文化的背景差异很大。传统华人文化属于农耕文明，讲究天人合一、道法自然式的顺服，西方文明则在二次工业革命后经济飞速发展，

弗洛伊德处于第二次工业革命的时间点，提出的精神分析的性本能学说，标志着物质丰富后渴求欲望满足的生活态度。当现代社会工业化发展，华人社会从原有的农耕文明转向工业社会后，传统华人文化开始转型，我们原本道法自然的农耕文化，原本精神上的驯化和依赖与现有的工业文化新语境难以完全吻合，源自西方的精神分析为基础的心理学的心理学，还有待于专家学者进一步将理论本土化，使之更适用于华人文化背景。本论文采用西方心理学理论研究华语电影，仅仅在身份认同维度涉及到文化差异对女性认同危机的影响，在其他维度均忽视了对文化差异的察觉，论文采用的基本主导思想是西方心理学中以人的全面发展为目标，帮助个体找到自己或重新建构自己，忽视了西方心理学本土化的课题。其次，在心理学维度下探讨酷儿影片中的女性表现尚处于研究中的空白领域，因此整个论文的架构缺乏前人研究的参考经验，酷儿女性表现分析偏向散漫细腻，对酷儿电影整体宏观把控尚有欠缺，这是笔者在后续学术研究中需要强化思考之处。

## 引用文献

### 书籍:

阿尔弗雷德·阿德勒著、曹晚红译,《自卑与超越》,北京市:中国友谊出版公司,2017。

阿尔弗雷德·阿德勒著、王明粤译,《儿童教育心理学》,成都市:成都时代出版社,2019。

阿琳·克莱默·理查兹、刘文婷、王晓彦、童俊译,《女性的力量:精神分析取向》,北京市:世界图书出版公司北京公司,2017。

巴里·温霍尔德、贾内·温霍尔德著、李婷婷译,《依赖共生》,北京市:台海出版社,2018。

巴塞尔·范德考克著、李智译,《身体从未忘记:心理创伤疗愈中的大脑、心智和身体》,北京市:机械工业出版社,2019。

Scharff, David E.著、张荣华、武春艳、许桦、梁凌燕译,《重寻客体与重建自体——在精神分析中找到自己》,北京市:中国轻工业出版社,2017。

Cabaniss, Deborah L.等著、孙铃等译,《心理动力学个案概念化》,北京市:中国轻工业出版社,2016。

Cabaniss, Deborah L.等著、徐玥译,《心理动力学疗法》,北京市:中国轻工业出版社,2017。

大卫·麦克奎恩著、苗棣、赵长军、李黎丹译,《理解电视》,北京:华夏出版社,2003。

Winnicott, Donald Woods 著、卢林、王晓彦、张沛超译,《人类本性》,北京市:北京大学医学出版社,2016。

Winnicott, Donald Woods 著、卢林、张宜宏译,《婴儿与母亲》,北京市:北京大学医学出版社,2016。

Winnicott, Donald Woods 著、唐婷婷、赵丞智、郝伟杰、魏晨曦、崔界峰、赵小蓁、孟繁蕾译,《成熟过程与促进性环境:情绪发展理论的研究》,上海市:华东师范大学出版社,2017。

伊丽莎白·赖特著、王文华译，《拉康与后女性主义》，北京：北京大学出版社，2005。

弗洛伊德著、高觉敷译，《精神分析引论》，北京：商务印书馆，1986。

郭本禹、郭慧、王东著，《自我心理学：斯皮茨、玛勒、雅可布森研究》，福州：福建教育出版社，2011。

海因茨·科胡特著、刘慧卿、林明雄译，《自体的分析：一种系统化处理自恋人格障碍的精神分析治疗》，北京市：世界图书出版公司北京公司，2012。

海因茨·科胡特著、许豪冲译，《自体的重建》，北京市：世界图书出版公司北京公司，2013。

海因茨·科胡特著、訾非、曲清和、张帆译，《精神分析治愈之道》，重庆市：重庆大学出版社，2016。

朱迪斯·赫尔曼著、施宏达、陈文琪译，《创伤与复原》，北京市：机械工业出版社，2019。

Blackman, Jerome S. 著、毛文娟、王韶宇、郭道寰译，《心灵的面具——101种心理防御》，上海市：华东师范大学出版社，2011。

Scharff, Jill S., Scharff, David E. 著、邬晓艳、余萍译，《客体关系入门》，北京市：世界图书出版公司，2016。

詹姆斯·彭尼贝克、约书亚·史密斯著、何丽译，《书写的疗愈力量》，北京市：机械工业出版社，2018。

Bowlby, John. 著、余萍、曾铮译，《情感纽带的建立与破裂》，北京市：世界图书出版有限公司北京分公司，2017。

金盛华著，《社会心理学》，北京：高等教育出版社，2005。

Nasio, Juan David 著、张源译，《俄狄浦斯情结：精神分析最关键的观念》，北京市：中国轻工业出版社，2017。

卡伦·霍尼著、贾宁译，《自我的挣扎》，南京市：意林出版社，2017。

卡伦·霍妮著、杨柳桦樱译，《我们时代的神经症人格》，北京市：台海出版社，2016。

卡伦·霍妮、徐珊译，《我们内心的冲突》，海口市：南海出版社，2018。

卡梅伦·韦斯特著、李永平译，《24重人格》，上海：上海译文出版社，2008。

鲁格·肇嘉著、张敏、王锦霞、米卫文译，《父性》，北京市：世界图书出版有限公司北京分公司，2019。

劳拉·穆尔维著、钟仁译，《恋物与好奇》，上海：上海人民出版社，2006。

李孟潮著，《浊眼观影》，北京：台海出版社，2019。

刘书亮，《中国电影意境论》，北京：中国传媒大学出版社，2008。

李小兵、孙滴、李晓晓著，《美国华人：从历史到现实》，成都：四川人民出版社，2003。

李银河著，《同性恋亚文化》，呼和浩特：内蒙古大学出版社，2009。

White, Marjorie Taggart & Weiner, Marcella Bakur 著、吉莉译，《自体心理学的理论与实践》，北京市：中国轻工业出版社，2016。

Klein, Melanie & Britton, Ronald 著、林玉华译，《俄狄浦斯情结新解：临床案例》，北京市：中国轻工业出版社，2017。

梅兰妮·克莱因著、段文静、任梦、叶红婷译，《嫉羨与感恩》，北京：九州出版社，2017。

米歇尔·福柯著、刘北城译，《规训与惩罚：监狱的诞生》，上海：上海三联书店，1999。

南野，《影像的哲学——西方影视美学理论》，北京：中国传媒大学出版社，2009。

彼得·A. 莱塞姆著、王静华译，《自体心理学导论》，北京市：中国轻工业出版社，2017。

萨尔瓦多·米纽庆著、谢晓健译，《家庭与家庭治疗》，北京：商务印书馆，2009。  
史可扬，《影视批评方法论》，广州：中山大学出版社，2009。

斯蒂芬妮·斯塔尔著、陈佳译，《认同自己：如何超越与生俱来的弱点》，天津市：天津人民出版社，2018。

沈奕斐著，《被建构的女性——当代社会性别理论》，上海：上海人民出版社，2005。

塔姆辛·斯巴格著、赵玉兰译，《福柯与酷儿理论》，北京：北京大学出版社，2005。

蒂莫西·J. 科里根著、宋美凤译，《如何写影评》，北京：世界图文出版社，2009。

- 塔姆辛·斯巴格著、赵玉兰译，《福柯与酷儿理论》，北京：北京大学出版社，2005。
- 王国芳、吕英军著，《客体关系理论的创建与发展：克莱因和拜昂研究》，福州市：海峡出版发行集团福建教育出版社，2011。
- 魏天真、梅兰，《女性主义文学批评导论》，武汉：华中师范大学出版社，2011。
- 徐萍萍、王艳萍、郭本禹著，《独立学派的客体关系理论：费尔贝恩、巴林特研究》，福州市：福建教育出版社，2010。
- 肖薇著，《异质文化语境下的女性书写——海外华人女性书写比较研究》，成都：巴蜀书社，2005。
- 杨洁著，《酷儿理论与批评实践·〈今年夏天〉与内地女同电影的“性相”再现》，北京：中国社会科学出版社，2011。
- 伊丽莎白·赖特著、王文华译，《拉康与后女性主义》，北京：北京大学出版社，2005。
- 亚历山大·多蒂著、李二仕译，〈酷儿理论〉，杨远婴主编，《电影理论读本》，页552，北京：世界图书出版公司，2012。
- 杨远婴主编，《电影概论》，北京：中国电影出版社，2010。
- 杨远婴主编，《电影理论读本》，北京：世界图书出版公司，2012。
- 亚瑟·乔拉米卡利、凯瑟琳·柯茜著、王春光译，《共情的力量》，北京市：中国致公出版社，2019。
- 张爱华，《个性与共性：中美电影文化比较研究》，北京：中国电影出版社，2008。
- 朱迪斯·巴特勒著，李钧鹏译，《身体之重——论“性别”的话语界限》，上海：上海三联书店，2011。
- 朱迪斯·赫尔曼著、施宏达、陈文琪译，《创伤与复原》，北京：机械工业出版社，2019。
- 张念著，《性别政治与国家：论中国妇女解放》，北京：商务印书馆，2014。
- 张叔栋、李秀领著，《中国婚姻家庭的嬗变》，台北：南天书局有限公司，1996。
- 张晓虹著，《欲望新地图：性别，同志学》，台北：台北联合文学出版有限公司，1996。

张艳红,《女性主义视野下的媒介批评》,北京:知识产权出版社,2009。

张在舟,《暧昧的历程——中国古代同性恋史》,郑州:中州古籍出版社,2001。

Bowlby, John. Attachment and Loss: Vol.1. Attachment. London: Hogarth; 1969.

Fairbairn, W.R.D. Psychoanalytic Studies of the Personality. London: Routledge & Kegan Paul; 1952.

Blos, Peter. The adolescent passage. New York: International Universities Press; 1979.

Chaplin, Elizabeth. Sociology and Visual Representation. London and New York: Routledge, 1995.

Clair, Michael St. Object Relations and Self Psychology. California: Wadsworth Inc; 1986.

Mahler, Margaret S. The psychological birth of the human infant. New York: Basic Books; 1975.

#### 专章:

陈榕,〈凝视〉,赵一凡主编,《西方文论关键词》,页192-193。北京:外语教学与研究出版,2006。

克里斯蒂安·麦茨著,〈电影符号学中的几个问题〉,李幼蒸译,《电影与方法:符号学文选》,页3-8。北京:生活·读书·新知三联书店,2020。

林家全、梁国香著,〈与子女保持通话-问题儿童〉,梁国香、陈熾辉主编,《人格障碍解码》,页65-96。香港:三联书店(香港)有限公司,2017。

张沛超著,〈盗不走的梦,逃不出的空间——《盗梦空间》〉,开森心理编,《观影疗心》,页124-128。北京市:中国致公出版社,2018。

张天布著,〈想说爱你不容易——复杂创伤的治疗关系〉,开森心理主编,《观影疗心》,页187-209。北京市:中国致公出版社,2018。

Ainsworth, M.D.S. Witting, B.A., "Attachment and the Exploratory Behavior of one-year old in a strange situation," in Determinants of Infant Behaviour, ed. B.M. Foss, 113-136, London: Methuen, 1969.

Harrison, Wendy Cealey. "The Shadow and the Substance-The Sex/Gender Debate". in Handbook of Gender and Women's Studies, eds. Kathy Davis, Mary Evans and

Judith Lorber, 35-52. London: Sage Publication Ltd, 2006.

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", in *Toward an Anthropology of Women*. ed. R. Reiter, 157-210. New York: Monthly Review Press, 1975.

Smelik, Anneke, "Art Cinema and Murderous Lesbians," in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, ed. Michele Aaron, 68-79. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Saussure, F. de. "On the Nature of Language," in *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane, 43-46. London: Jonathan Cape Ltd, 1970.

### 杂志:

陈秉华, <咨商中的大学生的心理分离-个体化冲突改变历程研究>, 《国立台湾师范大学教育心理与辅导学系 教育心理学报》1996年28期, 页145-176。

曹秋枫, <中国第一部女同性恋电影的虚与实-从《今年夏天》女性角色的关系说起>, 《名作欣赏》2014年第5期, 页146-147转169。

丁宁, <反思90年代以来的中国内地酷儿电影>, 《浙江传媒学院学报》2009年第3期, 页31-33。

房运梅, <21世纪华语女同性恋电影解读>, 《绵阳师范学院学报》2012年第9期, 页137-139。

郭金山, <西方心理学自我同一性概念的解析>, 《心理科学进展》2003年第2期, 页227-234。

黄闪闪, [<七月与安生>中的“我”与“他者”], 《电影文学》2017年第7期, 页83-85。

胡心怡、陈英和, <高自尊威胁后防御和消极情绪的特点:自尊和自我价值权变性的不同调节作用>, 《心理学探新》2016年第2期, 页164-170。

金衡山, <解放的含义:从《喜福会》(电影)到《面子》到《挽救面子》>, 《英美文学研究论丛》2010年第2期, 页206-220。

贾小利, <西方卷轴上的东方故事---《植物学家的女儿》解析>, 《电影评介》2009年第24期, 页56。

吕红, <海外移民文学视点:文化属性与文化身份>, 《福建论坛(人文社会科学版)》2006年12期, 页100-103。



- 李二仕,〈新酷儿电影〉,《当代电影》2009年第6期,页105-112。
- 李玉平,〈文性定义探析〉,《文学与文化》2012年第4期,页16-22。
- 刘瑞燕,〔〈今年夏天〉——女性悲剧根源探析〕,《电影评介》2013年第4期,页43-43。
- 刘会,〈文化合流与民族性开发——以李安、戴思杰的电影创作看中西电影文化的融合〉,《赤子(中旬)》2014年第2期,页330-331。
- 林隽昀,〈陈雪《蝴蝶的记号》中蝴蝶之人格与变化分析〉,《国立虎尾科技大学学报》2014年第2期,页103-118。
- 刘丽凤,〈后现代主义思潮下的性别与性:后现代女权主义与酷儿理论〉,《长春工业大学学报(社会科学版)》,2010年第1期,页24。
- 刘运合、杨伊生,〈心理防御机制的研究综述〉,《内蒙古师范大学学报:哲学社会科学版》2008年第1期,页88-92。
- 彭姝,〈美国华人社会文化的多棱镜——评美国华人电影《面子》〉,《电影评介》2006年第9期,页11-12。
- 宋安安,〔浅谈〈七月与安生〉的女性主义叙事〕,《电影文学》2017年第7期,页98-100。
- 陶家俊,〈身份认同导论〉,《外国文学》2004年第2期,页37-44。
- 谈曼延,〈关于竞争与合作关系的哲学思考〉,《广东社会科学》2000年第4期,页71-75。
- 谭晓宁,〈流行的色彩盛宴——酷儿理论下彩虹旗的延迟语义分析〉,《艺术与设计(理论)》2017年第11期,页47-48。
- 唐玉清,〈从戴思杰的创作看当代法国华人文学〉,《文学评论丛刊》2015年第1期,页58-64。
- 王亮,〈反思性、结构性与自我认同——对吉登斯的反思性与自我认同思的再思考〉,《理论月刊》2010年第2期,页54-56。
- 王敏,〈酷儿理论、性别研究与女性主义的关系浅析〉,《读与写:教育教学刊》2011年第8卷第4期,页42-51。

- 杨林玉, [镜像与自我建构——〈七月与安生〉叙事解读], 《电影新作》2016年第6期, 页121-124。
- 阳雯, [〈七月与安生〉的女性主义镜像人物分析], 《电影文学》2017年第11期, 页82-84。
- 王彤, [从〈Saving Face〉管窥美国华裔家庭的文化冲突现象], 《电影评介》2011年第12期, 页31-32。
- 吴小勇, 黄希庭、毕重增、苟娜, 〈身份及其相关研究进展〉, 《西南大学学报(社科版)》2008年第3期, 页8-13。
- 魏子钦, [〈七月与安生〉改编下的女性主义私语], 《电影文学》2017年第7期, 页101-103。
- 熊九润, 〈中国古代同性恋述略——以古代的诗歌和小说为中心〉, 《濮阳职业技术学院学报》2011年第5期, 页86-88。
- 谢凤娟, [华语女同志电影中“家的意义”——以〈蝴蝶〉, 〈今年夏天〉为例], 《朝阳人文社会科学》2007年第2期, 页1-26。
- 郝浩丽, 〈儿童攻击性的精神分析式解读——温尼科特的攻击性理论〉, 《南京师大学报(社会科学版)》2007年第5期, 页111-115。
- 游美惠 (Mei-Hui You), 〈内容分析、文本分析与论述分析在社会研究的运用〉, 《调查研究》2000年第8期, 页5-42。
- 向宇, 〈试论海外华人电影导演的文化立场〉, 《当代文坛》2008年第6期, 页101-104。
- 杨青, 《论依恋模式对个体发展的影响》, 《深圳大学学报(人文社会科学版)》2010年第3期, 页147-151。
- 张更生, 〈论文化认同与国家认同〉, 《长江丛刊》2017年32期, 页57。
- 朱海林, 〈角色美德与行为选择〉, 《湖州师范学院学报》2010年第3期, 页62-66。
- 周春慧, [〈今年夏天〉: 观照边缘情感, 颠覆男权秩序], 《电影评介》2013年第2期, 页47-47。
- 周红梅、郭永玉, 〈自我同一性理论与经验研究〉, 《心理科学进展》2006年第1期, 页133-137。
- 张萌萌, 〈西方身份认同研究述评〉, 《云梦学刊》2011年第2期, 页28-33。

郑宁,〈从埃里克森自我同一性理论看当代大学生人格发展〉,《北京建筑工程学院学报》2000年第4期,页105-112。

张淑华、李海莹、刘芳,〈身份认同研究综述〉,《心理研究》2012年第1期,页21-27。

赵毅衡,〈“表征”还是“再现”?一个不能再“姑且”下去的重要概念区分〉,《国际新闻界》2017年第8期,页23-37。

曾熙娟,[解读电影〈面子〉的跨文化意义],《电影文学》2011年第3期,页111-113。

Abenheimer, Karl M. “Critical Observations on Fairbairn’s Theory of Object Relation.” *British Journal of Medical Psychology* 28.1(1955):29-41.

Zhang,Fang, Hazan,Cindy. “Working Models of Attachment and Person Perception Processes,” *Personal Relationships* 9.2(June 2002):225-235.

Grotstein, James S. “A reappraisal of W.R.D. Fairbairn” , *Bulletin of the Menninger Clinic* 57.4(Fall 1993):421-450.

Bowlby,John. “The making and breaking of affectional bonds,” *British Journal of Psychiatry* 130.5(May 1977): 421-431.

Burke, Peter J. “Identity change.” *Social Psychology Quarterly* 69.1 (March 2006): 81-96.

Fraley, Chris, Shaver,Phillip R. “Adult romantic attachment:Theoretical developments,Emerging controversies,and unanswered questions” , *Review of General Psychology* 4.2 (June 2000):132-154.

Fairbairn, W.R.D. “On the Nature and Aims of Psychoanalytical Treatment.” *International Journal of Psycho-Analysis* 39, (1958): 374-385.

Goldberg, Caren B. “Applicant reactions to the employment interview: A look at demographic similarity and social identity theory.” *Journal of Business Research* 56.8(Aug. 2003) : 561 -571.

Winnicott, D.W. “The theory of the parent-infant relationship.” *International Journal of Psycho-Analysis* 41,(1960): 585-595.

Lindemann, E. “Symptomatology and management of acute grief.” *The American Journal of Psychiatry* 101:2(Sep.1944):141-148.

## 学位论文:

边静,《华语电影中的同性恋话语》,北京:中国传媒大学影视艺术学院博士论文,2006。

蔡晓惠,《美国华人文学中的空间形式和身份认同》,天津:南开大学博士论文,2014。

陈学芬,《自我与他者\_当代美华移民小说中的中美形象》,河南:河南大学博士论文,2013。

丁方舟,《台湾青春同志电影中的“酷儿性”:文本生产,文本呈现与受众解读》,香港特别行政区:香港浸会大学传理学院文学硕士,2007。

杜姗姗,《电影符号学视域下金基德电影研究》,临汾:山西师范大学艺术学硕士论文,2016。

方雯婷,《李玉女性电影研究》,湖南:湖南科技大学人文学院硕士学位论文,2016。

韩琛,《漂流的中国青春-中国当代先锋电影思潮论(大陆1977年以来)》,山东:山东师范大学博士学位论文,2007。

刘曼霖,《李玉电影研究》,湖南:湖南大学新闻传播与影视艺术学院硕士学位论文,2014。

李娜,《成人依恋、嫉妒和情绪调节的关系研究》,兰州:西北师范大学硕士论文,2012。

刘杨,《电影色彩构成艺术意识研究》,重庆:重庆大学硕士学位论文,2011。

梅罗丰,《心理防御机制意识成分研究》,青海:青海师范大学硕士学位论文,2009。

马继超,《克里斯蒂安·麦茨电影符号学研究》,山东:山东大学文学院硕士学位论文,2017。

孙来勤,《身份认同与身份挣扎-L镇中学六位农村教师日常叙事》,吉林:东北师范大学博士论文,2012。

吴舒娜,《香港同志电影/小说的翻译性-〈蝴蝶〉之比较研究》,马来西亚:拉曼大学学士论文,2013。

王译彬,《华语女同性恋电影中的身体表征——基于女性主义视角研究》,上海:华东理工大学社会学硕士论文,2012。

幸洁,《性别表演-后现代语境下的跨界理论与实践》,杭州:浙江大学戏剧影视美学博士论文,2012。

徐恩玉,《电影色彩语言的表意功能与艺术特征》,武汉:华中师范大学硕士学位论文,2008。

徐悦雯,《二十世纪华文文学同性恋题材的身份认同与隐喻书写》,浙江:宁波大学硕士学位论文,2017。

徐幼雅,《华语三地同性恋色彩的电影之现状分析与文化解析》,北京:北京师范大学电影学硕士论文,2005。

章佩佩,《人格分裂题材电影的创作研究-以微电影《皮囊》为例》,上海:上海师范大学硕士论文,2018。

张茜,《华语女同志电影分析——解读〈今年夏天〉与〈蝴蝶〉》,香港特别行政区:香港浸会大学传理学文学硕士论文,2006。

张政,《“扭曲”的美?——华语同性恋电影的符号与意象研究》,上海:复旦大学广播电视艺术学硕士论文,2007。

周平,《同性恋银幕形象的演化与身份建构》,武汉:武汉大学新闻学博士论文,2013。

Brennan, Cammie A. “Queer Comrades, Queer China: Hybrid Lesbian Identity in an Age of Social Media.” MA thesis., University of Kansas, 2013.

Chao, Shi-Yan. “Processing Tongzhi Imaginaries: Chinese Queer Representation in the Global Mediaspace.” PhD diss., New York University, 2013.

Hsu, Jen-Hao. “The Affective Politics of Home: Queer Familial Imaginations in 20th and 21st Century Chinese Theatre and Film.” PhD diss, Cornell University, 2010.

Li, Chunyi, “myth of extra-marital affairs:structuralist analysis of American Beauty and Sigh” , MA thesis.,Universiti Sains Malaysia, 2008.

Tam, Siu-yan Xavier. “Between Penumbrae and Shadow: Contextualizing Transnational Queer Chinese Cinemas” . MPhil thesis, University of Hong Kong, 2010.

Tang, Xingyi. “Comrade China on the Big Screen: Chinese Culture, Homosexual Identity, and Homosexual Films in Mainland China.” MA thesis, University of Florida, 2011.

Xiang, Yifan. “ We Don ’ t Talk about This: Reticence, Cultural Identity, and Queerness in Alice Wu ’ s Saving Face and Kim Fu ’ s For Today I Am A Boy.” MA thesis, University of British Columbia, 2018.

Zhao, Jin. “ Imagining Queerness: Sexualities in Underground Films in the Contemporary P.R. China.” MA thesis, Georgia State University, 2010.

#### 研讨会发表论文:

李淑君, [身体、母职与女同志认同——论陈雪<蝴蝶的记号>], 女学会年会暨学术研讨会, 高雄市: 国立高雄师范大学性别教育研究所, 2007。

#### 网络资料:

百度文库, <音乐鉴赏——浅谈摇滚乐>, 2019年3月1日, 阅自 <https://wenku.baidu.com/view/4a67cf3bba1aa8114431d9ef.html>

百度文库, <从跨文化传播视角看世界各地的“唐人街”>, 2019年3月1日, 阅自 <https://wenku.baidu.com/view/1eded0f8700abb68a982fbe4.html>。

filmaffinity, *Montreal World Film Festival 2006*, 2019年2月14日, 阅自 [https://www.filmaffinity.com/us/awards.php?award\\_id=montreal&year=2006&movie\\_id=893866](https://www.filmaffinity.com/us/awards.php?award_id=montreal&year=2006&movie_id=893866)。

美国儿童和青少年精神病学会, <“创伤后应激障碍” Facts for Families 信息刊物>, , 2018年8月3日, 阅自 [http://www.aacap.org/App\\_Themes/AACAP/docs/facts\\_for\\_families/chinese/chinese\\_70\\_ptsd.pdf](http://www.aacap.org/App_Themes/AACAP/docs/facts_for_families/chinese/chinese_70_ptsd.pdf)

中国电影家协会, <七月与安生>, 2019年2月14日, 阅自 [http://www.cfa1949.org.cn/xbpjb/jjbhdyj/xbgcxptj/201901/t20190129\\_434626.html](http://www.cfa1949.org.cn/xbpjb/jjbhdyj/xbgcxptj/201901/t20190129_434626.html)

## 博士课程修读期间发表论文

(a) 李春裔、廖冰凌，〈马来西亚本土化叙事环境下的华人青年认同——以华语电影《大日子 Woohoo!》为例〉，《嘉应学院学报（哲学社会科学）》2019年第4期，页87-92。

(b) 李春裔，〈信仰与理性的沉浮——以电影《少年派的奇幻漂流》为例〉，华夷风起：马来西亚槟城暑期研习营，吉隆坡：马来西亚拉曼大学，2019。