

文章编号: 1673-1646(2025)03-0166-06

《水边维纳斯》: 身体呈现、性别政治与怀旧美学

王 振¹, 常秀芹^{2*}

(1. 北京电影学院 中国电影文化研究院, 北京 100080; 2. 山东艺术学院 电影学院, 山东 济南 250300)

摘要: 《水边维纳斯》是由新人女性导演王林自编自导的处女作长片, 其对于女性主体性身份书写的自觉, 以及影像修辞的作者性表达, 称得上是“新力量”女性导演的又一力作。作为一部弥散着强烈女性主义的电影文本, 欲望的显影、生育的焦虑以及被规训的身体为呈现女性身体提供了三种维度; “失踪的男子气”与中式母职策略为探讨性别政治议题提供了两种话语说机制; 内容与形式的反传统常规叙事则为建构怀旧美学提供了一种路径。《水边维纳斯》恰是一次主动削弱自我商业属性, 从内而外生发“自我”的“有意味的创作”。

关键词: 《水边维纳斯》; 王林; 女性电影; 强文艺片; 反思型怀旧

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2025064

引用格式: 王振, 常秀芹. 《水边维纳斯》: 身体呈现、性别政治与怀旧美学[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025, 41(3): 166-171.

Body Representation, Gender Politics and Nostalgic Aesthetics in *Venus By Water*

WANG Zhen¹, CHANG Xiuqin^{2*}

(1. China Film Culture Institute, Beijing Film Academy, Beijing 100080, China;

2. Film School, Shandong University of Arts, Jinan 250300, China)

Abstract: *Venus By Water* is the debut feature film written and directed by female director Wang Lin. The film's exploration of female subjectivity, as well as its use of cinematic rhetoric, marks it as another remarkable work from a “new generation” female director. As a film imbued with strong feminist themes, it presents three dimensions for depicting the female body: the manifestation of desire, the anxiety of childbirth and the disciplined body. The “disappeared masculinity” and Chinese maternal strategies offer two narrative mechanisms for addressing gender politics. Its unconventional narrative structure, both in content and form, provides a pathway for constructing a nostalgic aesthetic. *Venus By Water* deliberately reduces its commercial appeal and, from within, cultivates a meaningful “self-driven creation”.

Key words: *Venus By Water*; Wang Lin; female films; strong art film; reflective nostalgia

《水边维纳斯》是由新人女性导演王林自编自导的处女作长片, 讲述了20世纪末中国南方家庭中的女性面对生活的迷惘、困顿、抉择, 以及被动卷入时代浪潮后继续前行的女性故事。其对于女

性主体性身份书写的自觉, 以及影像修辞的作者性表达, 称得上是“新力量”女性导演的又一力作。影片以女性群体为对象, 以时代转型为背景, 以家庭关系为纽带, 以情感叙事为框架, 借助天真懵懂的

收稿日期: 2024-09-16

基金项目: 2022年度山东省研究生优质课程: 电影导演专题研究(SDYKC2022172); 聊城大学东昌学院科研项目: 中国新力量女性导演电影中的情感共同体研究(2022SK007)

作者简介: 王 振(1999—), 男, 博士生, 从事专业: 广播电视。E-mail: 510274478@qq.com。

* 通信作者: 常秀芹(1970—), 女, 教授, 硕士生导师, 从事专业: 影视文化。E-mail: 200667@sdca.edu.cn。

孩童视角,在复古怀旧的诗意影像中勾画出一个家庭三代女性不同的人生纠葛,其中既有对社会议题的探讨,也有对女性议题的关照。影片中的女性如同一个个踟蹰在“时代”岸边的“维纳斯”,拥有“爱”与“美”的身体的同时,也在凝视他者与被他者凝视中,成为菲勒斯中心文化体制下被建构了的精神主体。不置可否的是,如同其他“新力量”女性导演的作品一样,王林在影片中依旧没有给出有关女性问题的解决方案,但是她却通过个性鲜明的影像风格弱化了商业电影建构起的凝视机制,在某种程度上中断了父权制意识形态的运作,形塑了更多更具独立与自主意识的女性个体。

1 身体呈现: 欲望显影、生育焦虑与被规训的身体

伴随着女性主义、后现代主义、消费主义等思想滥觞,身体逐渐走出身心分离的二元论地带,被重新纳入到社会学、人类学的场域,沦为承载文化、历史、社会等多重维度的符号。在约翰·杜威、梅洛·庞蒂等人看来,身体既是细胞分子构成的物质实体,也是具备思维意志、精神力量的有机存在,即被经验了的、哲学意义上的“心理—物理事件的开放性主体”^[1],作用于社会活动的一切方面。作为一部弥散着强烈女性主义的电影文本,《水边维纳斯》对于女性身体的呈现主要表现在欲望的显影、生育的焦虑以及被规训的身体三个方面。

1.1 欲望显影: 身体是消费工具抑或是遮蔽身份的躯壳

20世纪90年代在中国式现代化进程中是一个转折启新的年代,政治春风与新式市场经济的触角延伸到江浙小城落叶生根,在波涛汹涌的时代巨变里迸发出现代思潮,使女性被遮蔽的身体与欲望回归自我意识。身体虽成为欲望狂欢的收容所,但仍在主流意识形态的框定之内。“一旦身体变得时尚化,一旦它被编码,在社会理论中就会越来越多地强调欲望、性和情绪,这则是主幸福柯、德里达、鲍德里亚等人的思想的后结构主义运动的一部分。”^{[2]20}

《水边维纳斯》是一部有意通过女性身体探讨女性欲望的影片。“维纳斯”本是罗马神话中的女神,广为人知的是矗立在爱琴海米洛斯岛的山洞中集阴柔于一身的维纳斯雕像,由于她体态婀娜多姿,对待

感情热烈且深沉,其身体也被约定俗成成为“爱”与“美”的符号能指。在导演王林看来,出现在影片中的每一位女性个体都是踟蹰在“时代”岸边思考的“维纳斯”。纵览全片,小娟是在身体上加入了具有消费与时尚的现代社会特质的“维纳斯”。时尚化的身体不加修饰地从身体内部将“欲望”外化到身体躯壳,具体到影片中则是她的朱唇粉面、十点丹蔻、风鬟雾鬓以及雍容雅致的或中式或西式的衣着,这一浓郁的“女人味”背后是她在“追求无止境”的时代幻想去往美国过活的内心欲望。由此,当学习英语的声音出现在发廊这一贫窘逼仄的空间时难免会产生些许谐趣感,颇有几分殖民叙事话语的味道。从这一方面来看,小娟的身体“无疑成了‘他者’欲望掌控的一种符码”^[3],创作者与观众“无意识”共谋一同凝视着小娟的时尚身体,被挑逗起的欲望最终幻化为被“美国男”骗取肉欲的女性悲剧,小娟的身体在发泄自身欲望的同时也成为被男性消费欲望的工具。从另一方面来看,在身体上变得时尚的小娟,试图通过外在衣着装扮拒绝承认自己是发廊老板妻子的真实身份,同时也遮蔽了自己来自社会底层的真实处境。无处安放的美欲望催促小娟上演了20世纪末版的“娜拉出走唤不回”,其最终回到了原初离开的母性窠臼。

由此来看,身体负载了欲望与现实的矛盾,这不仅存在于虚构的影像中,更存在于社会转型期间真实的现实世界。《水边维纳斯》经由小娟这一女性人物的境遇,在引发现代观众的怀旧心理并反思追问过往种种的同时,也映射了独属于那个时代的社会征候——在现代与传统的夹缝中艰难行走的女性身体。

1.2 生育焦虑: 青春胴体背后的情感悲剧与“厌母”征候

《水边维纳斯》中有关身体表征的另一个侧面是女性的生育焦虑,表姐拥有的青春胴体为生育焦虑的煊赫提供了最佳场域。身体承担了个体生存的本能宣泄,而情欲宣泄的自然结果——意外怀孕,促使表姐被动成长的同时又产生生育焦虑。从精神分析学的角度看,表姐的父亲始终是“在场的缺席者”,沦为空洞能指的父亲无疑加剧了表姐的“恋父情结”,并对其显现出病态的痴迷。舞厅男的出现为表姐的“恋父”心理寻得了寄托之地,使她彻底沦为任其摆布的失语者。影片中,被舞厅男顺利“牵引”至舞厅的表姐上演了一场“失语者的凝视”,来自青春的能量消融于刺激的音乐律动和异性间

的身体纠缠中,并在舞厅男“来不来”的呼唤声中失去了初夜。如此,正是舞厅里的凝视机制促使表姐在精神上从懵懂女孩被动成长为成熟女人,同时,与舞厅男的肉体交融又为这种蜕变赋予了“仪式感”。

此外,表姐“被动成长”的背后暗含着“厌母”征候。此征候集中表现为对母爱的“无法索取”,进而仇视、“报复”母亲,这在影片中被进一步表征为“厄勒克特拉式”的厌离。日本女性学者上野千鹤子指出:“无论是回应母亲的期待、还是背叛母亲的期待,只要母亲还活着,女儿就不可能逃离母亲的束缚。”^[4]影片中的母亲形象打破了观众传统观念中贤惠慈爱的母爱神话,揭露了别样的母亲面貌。如导演多次利用叙事细节表现表姐看到母亲下班回家时下意识地进入紧张状态;而母亲作为传统观念的殉道者不留情面地掌掴迟暮晚归的表姐,畸形母爱已被扭曲为促使表姐“厌离”母亲的母权。如此,当舞厅男出现时,表姐不惜用身体换取离家资本,试图逃离以母亲为主导的“畸形家庭”。这一切只能让自己的身体承担“被动成长”的恶果,盘桓在表姐身体中的生育焦虑致使其即使在陌生的医生面前也不敢道出自己如何怀孕的真实缘由。由此可见,面对生育焦虑,表姐一方面担忧社会世俗对其未婚先育的评判;另一方面,对于腹中突如其来的“他者”,表姐又面临女性主体性地位的丧失以及发自母性的恻隐之心的双重思想压力。最终,生育焦虑成为酿成表姐情感悲剧的祸因,致使其嫁给了年龄违和又只会夸赞自己“漂亮”的虚妄者、鄙陋者。

颇有意味的是,导演将家人陪同表姐做产检的情节编排为影片的最后段落,把家庭中的所有女性置于公交车这一流动空间作为影片的结尾场景,将定格的时间与流动的空间作为转喻体用以表征女性命运与生育之间的必然联系,这也似与前文祖母的深夜梦呓“不要结婚,不要生孩子”遥相呼应。可见,导演经由电影媒介意图明晰持续涌动在女性命运中相同的身体征候暗流,用生育焦虑指涉置身于思想启蒙年代的特定女性文化心态,而至于此征候“流动”至何时却无人可知。

1.3 被规训的身体:体制话语与“身体圆满模式”

在米歇尔·福柯看来,身体是“被动而驯服地对世界的铭写”^[5],是被“通过体制化的话语而实施的”^[6]权利建构了的精神存在。让·鲍德里亚从政治

经济学的角度将身体的“圆满模式”等同为“功能”解放的机器人,身体在市场化经济敞开的消费社会沦为“绝对的、无性别的理性生产的外推”^{[2]153}。从这一角度来看,影片中大姨的身体便是被规训的有着明显权利运作痕迹的身体,是被体制话语和男权话语合力重塑的结果,其自然被打造成为让·鲍德里亚口中的“身体圆满模式”^{[7]120}。

身处领导层的大姨,领导身份给予她的权利规训着身体行为,个体被体制重塑为传达国家话语的意识形态机器,权力与“身体圆满模式”一道将大姨的身体形塑为无性别化的国企工人中的“他者”。影片的时代背景被设定在20世纪末,国企改革,工人下岗,改革开放的浪潮此起彼伏,在强调“革命化、年轻化、知识化、专业化”的四化改革中,牺牲成为改革的必由之路。受权利话语驱使的大姨身体力行地成为时代潮流的“传声筒”,在弥漫怨气的下岗“仪式”会场宣读下岗工人的名单,成为此“仪式”的首要完成人。当工人偷窃国企设备图被抓时,大姨无视偷窃者“家里的老婆孩子等我回去”的苦苦哀求,亲自打电话将其移交至上级部门处理,这一铁面无私的处置方式不免显现出居于体制上层的个体始终占据主位的理性意识,国企“女包公”的形象訇然而至,这在影片中形成了一个叙事高潮。当然,不能忽视的是,大姨的身体不仅仅是由体制话语塑造的,家庭中男性的缺失迫使其在某种程度上继承了“男权”,家庭权利与体制话语合谋将其女性身体特征“阉割”,用一席蓝色厂服遮蔽了真实的女性身份,使其顺理成章地成为现代易装的具有规范身体的“花木兰”,继续使用被体制话语规训的“圆满身体”维持工厂的理性生产和维持家庭内部的和谐稳定。

影片经由身体文化的幽微切口窥见了当代身体文化发展的逻辑路径,复现了独属于那个时代的文化心态。从欲望显影、生育焦虑、身体规训三个方面描摹立体的女性身体,而身体征候的背后是更深层次的性别政治议题。作为一部以女性团队主导创作的女性影片,其中透析出的性别政治问题同样也值得我们再思索。

2 性别政治:“失踪的男子气”与中式母职策略

“性别政治”出自凯特·米利特的《性政治》一书,“指在两性关系中,男性用以维护父权制、支配

女性的策略”^[8]。她通过对父权制文化的解构和批判,指出“性别关系是一种支配与被支配的权力关系”^[9],这种性别之间的权利关系与种族、阶层之间的权力分配并无不同——女性处于被支配地位。《水边维纳斯》描绘了 20 世纪 90 年代的女性群像,在叙事文本中主要围绕女性角色探讨两性关系问题,围绕“失踪的男子气”与中式母职策略两方面来展开性别政治议题的讨论。

2.1 “失踪的男子气”: 对父权文化的多维批判

自性别政治成为女性主义者讨论两性关系的强有力的武器之后,“父权制”也成为她们重点关注的议题。同样,性别政治在社会文化中对父权制的批判也适用于对女性导演的电影作品进行批评分析。首先,从影片发生的地理位置来看,镜头对准了改革开放之初的江南小城,江南地区在中国传统文化语境中是“极阴”地带,是中国地理坐标中的阴性能指。江南女性历来被文章星斗之人歌咏,在性别关系中居于主位。其次,导演有意使男性角色游离于影片之外,仅有的男性角色也只是作为悲剧产生的始作俑者间或出现。由此来看,影片的性别寓言不言而喻。影片中作为主要论述的女性有四位,分别是表姐、大姨、小娟、妈妈。舞厅男和姐夫是表姐叙境中的两位主要男性角色,前者垂涎于肉欲的满足,对怀有身孕的表姐视而不见、始乱终弃,而后者又是只会夸赞新娘“漂亮”的虚妄者、鄙陋者;大姨叙境中的男性角色是制度的抵抗者、工厂器械的偷窃者,是面对时代洪流选择放弃自己生命的软弱者;小娟叙境中也有两位主要男性角色,前者是面对生活无力改观,只能借助酗酒行为逃避现实生活的颓废者,后者又是毫无“男子气”对待感情的懦弱者;最后出现的奇奇父亲,也早已抛弃了奇奇在日本重新组建了家庭。值得一提的是,导演将影片发生背景择取了一个“有意味的时间”,在时代洪流不可逆的背景下,男女选择的不同应对态度进一步强化了性别政治议题。在接近尾声的超现实情节中,踟躇在“时代”岸边的“维纳斯们”凝视着“随波逐流”的奇奇,在她们坚毅的眼神中可以读懂女性面对时代变迁时的从容与笃定。反观上文提到的男性,他们则被时代洪流冲刷得“体无完肤”、狼狈不堪。

总的来看,迥异于观众认知中刚毅、勇敢的男性角色,《水边维纳斯》中的男性角色或虚妄、或鄙陋、或懦弱、或缺失,这些失去了“男子气”的男性

角色在性别权利关系上俨然处于低位。导演通过定位时间、空间上的历史叙事坐标,塑造在智识上居于女性之下的男性角色,使其沦为“在场的缺席者”,对菲勒斯中心主义的解构进一步破除了父权秩序是自然结果的惯常心理。但不可忽略的是,导演在书写脆弱男权的同时,也不忘呈现性别关系中女性在母职策略上的惘然。

2.2 中式母职策略: 无可挣脱的精神困境

《水边维纳斯》试图通过勾勒家庭中女性的精神面貌,探赜三代女性的精神之纬。家庭作为个体的生存空间始终以男权思维维系,女性只能作为行使“母职”的客体而存在,“母职”一词成为书写三代女性精神困境的共同母题。厘定“母职制度”和“母职经验”两个概念的不同是理解“母职”的关键所在。“‘母职制度’是在父系社会家庭构建中女性履行‘母职’的意识形态”^[10],是在男权思维认知下将母亲身份视作“既定事物秩序”的本质存在;“‘母职经验’是现实中的女性成为母亲或者做母亲的过程和经验,重在母亲的角色主体感受和分享”^[11],强调女性作为母性的持有者要主动与子女构筑精神共同体的家园。影片所构建的中式家庭镜语体系,恰恰为“母职制度”和“母职经验”提供了具体实践的场域。

中国传统的社会制度是以儒家思想为基础的家族制度,强调家族成员间团结互助,被儒家家庭观念形塑的中式家庭文化心态,造就了影片中三世同堂的“盛况”,也以“母职”为中心展开了一体多元的镜像呈现。因妈妈罹患绝症,不得已来到大姨家的奇奇使表姐较早且被动地践行“母职”,而这并不代表表姐有意与奇奇建立精神共同体家园,其中存在或多或少的父权制意识形态运作的影响。舞厅男的出现,表姐不再压抑女性自身的主体性,作为女性个体的主体突破传统观念的束缚去追求懵懂爱情,进而对奇奇表露出不闻不问的态度。但摆脱制度性母职后陷入生育焦虑的表姐又要面临“母职”的抉择,可见“母职”成为贯穿女性终身的母题。这点在外婆的行为表征上更是得到了有力验证。作为制度性母职培养出的典型代表,外婆似乎与厨房有着某种“剪不断,理还乱”的关系,被父权文化规约在狭小空间中,沦为男性眼中理应践行制度性母职的刻板存在。正如作家徐坤所说:“厨房是一个女人的出发点和停泊地,厨房记叙着女人一生的漫长。”^[12]终于,外婆在夜晚的梦呓中道出了“不要生孩子”的话语,而这一无意识的宣泄可视作外婆

对于制度性母职的有意识的反抗。在笔者看来,外婆虽受制度性母职规约,但也更在意与家族成员构筑精神共同体家园,在日常生活中时刻践行着经验性母职。影片中,无论是谁再次回到家里,外婆都会选择不问缘由、沉默不语地接纳,并予以日常柴米油盐烹调的饭菜抚慰孩子们受伤的心绪。由此可见,无父/无夫的“畸形家庭”也可以充满和谐与秩序,但这背后是女性个体的牺牲。母爱的深沉,也许正是独属于中式家庭的母职策略。

《水边维纳斯》通过“失踪的男子气”与中式母职策略的双重叙事话语,有效建立起了性别政治议题的讨论空间,其在批判父权制文化的同时,也更注重女性主体性的书写与身份的自觉。当然,这一切都被包裹在充满诗性的影像修辞之中,在复古感怀中拨动着观众无以言说的心绪。

3 怀旧美学:“强文艺片”中的诗性复古感怀

《水边维纳斯》是一部拥有女性特定的阴柔和特殊韧劲的“强文艺片”。安燕认为,“强文艺片”的“核心标志是导演意识鲜明强烈,轻故事和情节,重描写和情境,重造型、象征和人物塑造,总体特征是内容与形式上反传统常规叙事”^[13]。影片的时代背景被设定在20世纪末,当国企改制、归国创业、“英语热”以及“下海潮”通过银幕镜像再次浮现于观众眼帘时,世纪之交的怀旧潮在观众心中荡漾开些许含混不明的微妙心绪,即引发了所谓的怀旧。从这一角度看,影片又是有着复古情怀的诗性怀旧电影。

3.1 反传统常规叙事建构诗性特质

影片中的反传统常规叙事是由多方面建构的。首先,在叙事上不同于以往商业片惯用的高浓度戏剧化的叙事技巧,赖以制造戏剧冲突将观众“缝合”到剧情发展中,以圆满闭合的叙事结构完成故事讲述。导演王林反其道而行之,将“去戏剧化”内化于“无形”。纵观全片,电影文本似乎是导演“随意”截取的来自20世纪90年代的生活片段,摄影机只是通过奇奇的视角分别叙述她的所见所闻所感,故事在电影发生之前已经发生,而电影结束之后故事仍在继续,影片前后都呈现出“敞开”之势,在叙述结构上颇具先锋实验精神。其次,在视听呈现上,影片主要以固定镜头、慢镜头细腻地讲述踟蹰在“时代”岸边的女性,伴以胶片介质独有的柔和高光区

和潋滟色彩,影片散发出散文般的诗性特质。在影片结尾处,音乐与三代人共处在公车上的画面互文逗趣,音画组合所产生的冷幽默效果将前文激荡出的伤感情绪化为虚无,女性角色注定要抚平伤口继续在时代中不疾不徐地前行,这同样也是女性导演颇具实验精神的反传统视听组合方式。值得注意的是,影片在叙事罅隙中不间断地故意制造出黑场段落,正如导演所说:“中间的黑场,其实是想让观众醒一醒,让观众停一停。”^[14]这种黑场效果唤起了观众的观影意识,使其趋于理性地去思考影片中呈现的问题,继而更好地关照当下、反思自身。总之,这种反传统常规叙事建构起的视听场域显现着导演鲜明的个人艺术风格,使其具有“强文艺片”所应具有的诗性特质。

3.2 怀旧美学与“反思型怀旧”的历史批判

影片在形式和内容上都呈现出复古情调的模态,由内而外地显现着鲜明的怀旧美学。从影片的制作来看,制景、布光、服化道的精良选择以及银盐胶片的记录介质、4:3的画幅加持,各部门合力捕捉到了独属于那个年代的时代气息,使影片设定的年代背景焕发生机,在实现电影艺术再现功能的基础上,使影片的怀旧形式产生美学意味。

在怀旧美学的基础上,电影文本呈现出一种“反思型怀旧”。“反思型怀旧更多地涉及历史与个人的时间、过去的不可返回和人的有限性,反思指示新的可能,不在于再现所感受到的绝对真理,而在于对历史与时间逝去的思考。”^[15]这是因为电影文本是以导演的个体视角勾画的,是通过摄影机凝固的个体对已逝去的社会历史的想象。影片中,国企工厂、老式住宅楼、迪斯科舞厅等独属于那个年代的、具有标签化的空间符号复沓出现,这是导演利用个体记忆构成的当代人对于20世纪90年代中国的集体想象。可以说,《水边维纳斯》耐人寻味的地方在于,导演巧妙地将身体欲望、生育焦虑、被规训的身体以及两性关系问题嵌入到怀旧空间中,使得“反思型怀旧”构成了批判历史的另一种向度,呈现出导演对于女性历史性问题的个人思考。最后必须指出的是,影片中的女性角色几乎都没有名字,从中可以看出导演其实是想借“无名者”来集体指代那个时代的女性缩影,然而这也难免使影片又落入人物形象扁平化的圈套。正如影片中怀旧符号的使用,怀旧沦为影片包裹女性社会历史问题的外在空壳,或者说怀旧已经沦为弗雷德里克·詹姆逊口中所说的商品。

4 结 语

作为一部 90 后女性导演执导的女性电影,《水边维纳斯》在影像修辞上打破桎梏,采用全胶片、4:3 画幅等颇具“考古”意味的媒介形式,让观众在独属于那个特定年代的时代气息中思索女性自塑的重要意义。从后女性主义视角出发,影片虽然批判了身体欲望、父权文化以及着眼于探讨性别权利关系,但更多的是聚焦于女性主体性身份的自觉书写,将议程转向女性情感、家庭关系等非制度伦理观念,并借由塑造独立自主的女性个体切中了当代都市文化征候。由此,该片是用当代女性视角回溯过往女性“真实”生活的一部后女性电影。这既是女性电影历时性发展到一定阶段的必然结果,也是女性电影共时性存在于当代影坛的一次交响和鸣。然而,作为中国女性电影人将观察到的当代女性生活予以作者性影像实验的范本,也决定了该片必然是游离于主流电影市场之外的艺术电影,同电影中的女性一样在时代驱使中艰难地书写着“自我”,上映一周仅收获 29 万元票房。正如克莱夫·贝尔认为:“美”应当是消除了利害关系,区隔于日常审美习惯的“有意味的形式”^{[16]8}那样,《水边维纳斯》也恰是一次主动削弱自我商业属性,从内而外生发“自我”的“有意味的创作”。

参 考 文 献

- [1] 汪堂家. 多重经验中的身体: 试论身体对于杜威哲学的意义[J]. 复旦学报(社会科学版), 2012(4): 1-9.
[2] 汪民安, 陈永国. 后身体: 文化、权利和生命政治学

- [M]. 长春: 吉林人民出版社, 2003.
[3] 谢文军, 蔡颂. 全景敞视视域下女性的生存悲剧演绎: 以《妻妾成群》《红粉》为例[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2023, 39(1): 17-22.
[4] 上野千鹤子. 厌女: 日本的女性嫌恶[M]. 王兰, 译. 上海: 上海三联书店, 2015.
[5] 李启迪, 张羽, 邵伟德. 规训与超越: 福柯身体哲学观及其现实启示[J]. 体育学刊, 2021(6): 31-36.
[6] 阿雷恩·鲍尔德温, 布莱恩·朗赫斯特, 斯科特·麦克拉克肯, 等. 文化研究导论[M]. 陶东风, 译. 北京: 高等教育出版社, 2004.
[7] 让·鲍德里亚. 消费社会[M]. 刘成富, 全志钢, 译. 南京: 南京大学出版社, 2014.
[8] 吴笛, 徐绛雪. 抗拒性阅读与女性批评的建构: 评凯特·米利特的《性政治》[J]. 妇女研究论丛, 2003(3): 67-72.
[9] 孙颖. 中国“新力量”女性导演电影的主题书写[J]. 电影文学, 2022(14): 85-88.
[10] 金明. 复调叙事·母职重建·身体政治: 女性主义视域下的《血观音》[J]. 电影新作, 2019(3): 80-83.
[11] 吴小英. 母职的悖论: 从女性主义批判到中国式母职策略[J]. 中华女子学院学报, 2021(2): 30-40.
[12] 徐坤. 厨房[M]. 北京: 华文出版社, 2001.
[13] 安燕. 观念的徘徊: 少数民族电影创作迷思[J]. 学术界, 2018(5): 120-130.
[14] 君伟. 专访《水边维纳斯》导演王林 | 我的故事经常建立在梦上[EB/OL]. 个人图书馆, 2023-05-21[2023-05-30]. http://www.360doc.com/content/23/0521/21/76937501_1081597777.shtml.
[15] 斯维特兰娜·博伊姆. 怀旧的未來[M]. 杨德友, 译. 南京: 译林出版社, 2010.
[16] 克莱夫·贝尔. 艺术[M]. 薛华, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2005.