



深度

电影

《燃烧女子的画像》：画像永恒，但“她”是谁毫无关系

当她凝视她，女性画家与被配婚女子，在一幅画像中看到对方的不自由，又在对方的不自由中看见自己。

特约作者 黄钰莹 发自香港 | 2020-01-17



《燃烧女子的画像》（Portrait of a lady on fire）电影剧照。网上图片

以18世纪法国布列塔尼半岛为背景的《燃烧女子的画像》（Portrait of a lady on fire, 港译“浴火的少女画像”）是法国独立女导演瑟琳·席安玛（Céline Sciamma）的首部古装作品，并获得了第72届康城影展“最佳剧本奖”。除了导演擅长探讨女性共同命运、女性情欲及性别暧昧等题目之外，《燃》更是一套关于“观看”（looking）及“女性创作”的权力（power）和权利（right）的深刻作品。

浴火或执笔的自由

近年有不少以“女性创作人”为主题的电影，如《仁妻》（The Wife, 2017）、《写我华丽缘》（Colette, 2018），以及最近的《小妇人》（Little Women, 2019）。这三套电影的主角都有一个共同点，就是以自身经历为灵感开始创作。

三套电影里，每当出版商及代理人知道了作者是女性后，她们——作为女性书写自己生活及生命——的作品便毫无例外被评为“琐碎”、“无聊”和“无趣”，反映女性的自我书写在艺术和文学传统中一直不被重视。部分原因是因为女性创作人（无论作家还是画家）在才华和能力上皆被认为及不上男性；另一个原因是因为女性题材（尤其关于她们的日常生活）被认为是无关痛痒、琐碎而难登大雅之堂。

但讽刺的是，当这些“女性故事”（被误认为）是出自男性作者的手笔，往往会被视为（男性）艺术家的重大突破。在《写我华丽缘》和《仁妻》里面，女主角们的自传式作品落到她们各自假装是作家的男性伴侣手中，马上由“毫无重要性的琐碎故事”摇身一变成“能跨越性别视角、深刻描写人类普世精神”的文学巨著，为他们赢得名和利。

要明白这种差别对待，首先要明白背后的艺术制度及审美传统。《写我华丽缘》和《仁妻》里面女性创作人的作品可以被视为某种形式的“自画像”，但“女性观看自己”在西方艺术传统里一直用作“虚荣”的象征：她不能够也不应观看自己，因为她并不拥有“gaze”（凝视的权力）。作为女性，她只可以被动地被男性看见，亦为“被男性看见”这一功能与目的而存在。因此，就算是女性自身的故事，女性也没有书写和叙述的权利，而必须经过男性的转述，才变得可以接受和重要。当我们在这个脉络下理解，就更能够明白导演席安玛想透过《燃》所带出的关于“凝视”和“创作”与女性命运自主之间的关系。

电影开首，我们看见年轻的玛莉安（Marianne）在小船上抱著自己的画具，甚至在画具被大浪卷走的时候二话不说就自行投水拯救，上岸后独自背著沈重的行装，到她赤身坐在壁炉前画下一幅自己的画像，作为观众的对她“另眼相看”：我们以为她与其他女性不同，我们以为她有执笔的自由。

但在电影末段，在法国美术学院的沙龙展上，玛莉安向年长男性艺评人坦承身后那幅描述传统神话故事的《俄耳甫斯与欧律狄刻》是自己的作品，只是借用了享负盛名的画家父亲的名字参展——仿佛是在回应开首的那一幕。

玛莉安没有悲愤，也没有敲锣打鼓，我们只是默默明白，原来，玛莉安有执笔的权力，但她其实没有选择画什么的自由，她甚至没有做自己的自由。

纽约女性主义艺术团体“游击女孩”（Guerrilla Girls）其中一句最著名的标语就是：“女人必须裸体才进得了大都会美术馆吗？”（Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?）。她们搜集了关于大都会美术馆馆藏的资料，发现85%的裸体画里面的都是女性，但博物馆收藏的作品只有5%是出自女性艺术家的手笔。

历史上有不少评论者会解释说“那是因为才华和质素的问题”，就此，女性主义艺术历史学家琳达·诺克林（Linda Nochlin）1971年在《ARTnews》杂志发表了一篇题为《为何没有伟大的女性艺术家？》的论文。

为何没有伟大的女性艺术家？对于诺克林提出的这个问题，身处18世纪的玛莉安有自己的答案：“他们禁止我们认识男性的身体结构，禁止我们绘画男性的裸体，从而阻止我们接触任何重要的题材，以确保女性画家不能画出任何有重要性的作品。”即是有关战争、宗教、神话英雄和位高权重的男性，或是伟大男性艺术家笔下的理想女性，例如永恒微笑的《蒙娜丽莎》。

而这个现象并不单单是发生在艺术世界里面。



《燃烧女子的画像》（Portrait of a lady on fire）电影剧照。网上图片

根据吉娜·戴维斯媒体性别研究院（Geena Davis Institute）的一项研究，全球电影业大概只有8%的导演是女性，担任监制职位的只有19%，而编剧也只有约14%，而电影行业里面的性别失衡对于银幕上的性别能见度是有直接的影响。在2015年的全球100部最卖座电影里面，以女性为主角的不足25%，在整体电影发行里面，女性担任主角的更是只有11%。就算是群众演出，女性演员占的比率不足20%，而电影里面的女性角色普遍只有不足1/3人数会有对白，她们的角色和戏份往往会比男性演员更常牵涉到“性爱”，而她们对于剧情发展也少有什么贡献。

在画廊里、银幕上，穿衣或裸体，女性的身体继续被展示。男性艺评人对于玛莉安的坦白不置可否，或者是见怪不怪，其实就是默认了女性只能以“被观看-被画者”的身份存在，而她们作为“观看者-创作者”的视角继续被艺术殿堂排除在外。

观看、绘画与永恒

“观看”是人类最本能的一种行动，也是认知自己存在的基本方式。我存在，我看，然后明白了物我的分别和距离。透过“观看”，我们与世界建立了最基本的一种关系，“观看者”以自己的视角吸收和诠释世界，而再以某种方法把自己的诠释和视角纪录分享，以声音、语言、或者岩洞里的手印。

关于“观看”，著名当代艺术评论家约翰·伯杰（John Berger）在《观看的方式》（Ways of Seeing, 1972）里面说道：“Men act and women appear”。在西方的艺术传统里面，画家和“观看者—拥有者”通常都是男性，男性拥有“绘画”及“观看”的权力（power）和权利（rights），而女性一直作为“被画者—被观看者—被拥有者”的被动存在。

与罗兰巴特（Roland Barthes）所理解的摄影的本质一样，“观看-绘画”可以证明的是“此曾在”（That-has-been）。

由于“凝视”可以证明“存在”，“观看者”因此获得了某种权力，因为他有确认存在（existence）的能力：正如一棵没有人看见的倒下的树在某种意义上从未存在，我们的存在之所以能够被确认，是因为我们曾经被自己以外的目光看见。

人皆能视（see），但万物稍纵即逝，声音会被遗忘，语言会失落，但图像几乎永恒。唯有会绘画的人，才有把自己的视觉、被你目光触及之物、以及一部分的自己带入永恒的能力。“画者”的权力来自于被绘画的事物之所以能够被知道，是因为他/她/它曾经被（画家）看见。而我们能“看见”的曾经存在过的事物，仅仅是以画家所看见并纪录下来的模样。换句话说，我们看见的是被画家作为“观看者”所定义以及再现的存在，并不是事物本身。我们在一幅幅名画里面看到的，是男性画家所看到并经过他们诠释和再造的女性形象（和世界）。

因为男性拥有“观看”和“纪录/再现”的权威，女性要接近永恒，唯一的方式就是令自己值得“被看”、值得“被画”。

无面无名的女性

《Portrait of a lady on fire》这个片名有两个解读的方法：一是“燃烧女子”的画像（台湾翻译），或者是浴火的“少女画像”（香港翻译）。

“Portrait of a lady”在西方艺术传统里面是仕女画命名的范本（template）。在搜寻器上输入“Portrait of a lady in ____”，马上会弹出“Portrait of a lady in red”（穿红衣的女子画像）、“Lady in Blue”（蓝衣女子画像）等无数幅年代不同但构图非常相似的女性画像。

不论是把片名理解为“燃烧女子”的画像，还是浴火的“少女画像”，两个解读的共同之处是画中人的名字的缺席：画像永恒，但“她”是谁毫无关系。

每个后来只是以“portrait”的方式存在的“lady”也肯定曾经有过属于自己的名字、生活与命运，但由成画的那刻到现在，她们大多成了无名无姓的女子，只有面目留下，身上穿戴的衣冠颜色取代了她们本身的身份。众多仕女来了又去，但她们的“形象”（image）会被流传——甚至如艾洛伊兹在电影中所说的可以“被无限复制”。她们的画像成了一样外于（external to）她们本身存在、一种接近鬼魅和幽灵的东西，就如《道林格雷的画像》（The Picture of Dorian Gray），只是现实生活中，老去的必然是有血有肉的佳人，而真实存在过的她们，渐渐变得无关痛痒。



《燃烧女子的画像》（Portrait of a lady on fire）电影剧照。网上图片

艺术史学家克拉克（Kenneth Clark）曾在他著名的《裸体艺术》（The Nude, 1956）一书写到，古典艺术里的仕女画（尤其是裸女画）其实是一种艺术形式，画的主角并不只是刚好穿戴华丽或赤身裸体地出现。她的存在纯粹是为了展示她的身体——给“观看者—拥有者”看。

我们又回到“游击女孩”的诘问：“女人必须裸体才进得了大都会美术馆吗？”她们的答案是“**Yes**”，女性必须以某种被认可的（被动）型态存在，才能被男性主导的社会“看见”（**see**）、“理解”（**perceive**）、“确认”（**recognize**）、并“接纳”（**accept**）她的存在。

裸体是一种方式，以某种如倒模般的仕女型态出现是另一种方式。

在西方艺术传统里面，所有类型的画都有一定的类型标准，而仕女画亦有一定的手法、套路和规范：画中人应该穿某种颜色以配搭头发和皮肤的颜色、某种材质的衣服以彰显被画者的身份地位和凸显画家出众的技法（有好些人像画家就是以绘画丝绸的厚重皱褶及奢华反光而闻名）、衣服的皱褶该如何分布、头发应该如何造型（不应该完全遮住耳朵）、手臂摆放的位置与角度、双手交叠的方法、如何适当地微笑——被绘画的女性的外貌毫无例外地被符码化，使她们看起来更符合某种审美标准、更欲（**desirable**）和“可被观”（**to-be-looked-at**）。

玛莉安或许没有留意到，她后来画的两幅画像的构图，其实与被她烧毁的、由前一位画家画的无头女性画像，以及她父亲为艾洛伊兹母亲年轻时候所画的几乎一模一样。

在那袭绿衣底下的，可以是富家小姐艾洛伊兹（**Heloise**），可以是女仆苏菲（**Sophie**），也可以是画家玛莉安自己——“她”只是一张用以填充颈项上面的空间的面孔而已。当苏菲第一次提著裙子穿过走廊走进画室，空荡荡的裙子竟然也自成人形，仿佛里面住了一个仕女的理型（**idea**），或幽灵（**ghost**）。

当完成了第一幅画像的时候，玛莉安向艾洛伊兹的母亲（即委托人）要求先让不知道自己被画的艾洛伊兹看看成品，并打算向她坦白自己的身份和任务。玛莉安想向被画者展示自

己的对她的诠释（interpretation）和再现（representation），还是想向她展示自己作为“观者-诠释者-画者”的权力？

或许玛莉安想把这幅画像——以及她和艾洛伊兹的关系——重新纳入我们熟悉的、传统的“观看/画家”与“被观看/模特儿”的关系里面：我看了你，然后使你变得完美，并获得永恒。或许她以为这是爱，但这更像是权力的展现。

我们无法知道玛莉安期待一个怎样的回应，但艾洛伊兹对画作里面的女子——那个应该是“自己”的形象——感到非常陌生，几近厌恶。

这不是我们——或玛莉安——熟悉的“观看/画家”与“被观看/模特儿”的关系。

艾洛伊兹问画家玛莉安：“你是这样看我的吗？”，玛莉安回答：“这不只是我的视角。”她追问：“你是甚么意思？不只是你？”玛莉安再回答：“绘画有一定的规范、传统和概念。”

玛莉安的回应，是关于“画者”与个人之间的距离：“画者”不只是以自己的眼睛去看（see），而是用内化了整个艺术传统的审美标准与视角去观看（look）。玛莉安并不只是她自己，凝视并诠释艾洛伊兹的，也不只是玛莉安，还有整个以男性为中心的观看传统。英国女性主义电影学者萝拉·莫薇（Laura Mulvey）提出著名“男性凝视”（male gaze）理论。男性观看，把女性变成被观看、被控制的被动对象。观看者的快感除了来自审美的愉悦，更来自把女性“客体化”（objectify）的过程和权力，因为这一种的观看形式本身就是一种权力的展现。

不被（那样）观看的权力

在玛莉安第一次见到委托人，即艾洛伊兹的母亲的时候，她问：“她为何拒绝被画？”艾洛伊兹的母亲，在自己年轻时的画像（刚巧是玛莉安父亲的作品）的凝视下回答：“她拒绝这头亲事。”

约翰·伯杰（John Berger）在《观看的方式》（Ways of Seeing）里面接续道：“男人注视女人，而女人注意自己被男人注视。这不仅决定了大部分的男女关系，也决定了女人和自己的关系。”

艾洛伊兹很清楚——正如艾洛伊兹的母亲自己也很清楚——凝视即拥有，绘画代表有凝视、诠释和定义的权力，而能够委托和拥有画作，就是权力本身。

虽然我们假设了女性在画中是被动的“被观看者”，但克拉克指出，在博物馆里的众多裸体画里面，那些裸身被绘画的女性非但没有显得别扭、不情愿、或惊慌失措。相反的，她们坦然从容，似乎清楚知道自己正被注视，于是摆好姿态，以一个“被看的美丽对象”的型态出现。



《燃烧女子的画像》（Portrait of a lady on fire）电影剧照。网上图片

被观看，也可以是一种主动的姿态。

艾洛伊兹拒绝承认这幅“她的”画像，因为她拒绝——在不知情、或者被动的状况下——被画。她拒绝以这种方式被看见、被定义、被拥有。她拒绝被画成另一个美丽的、可以被取代（replaced）的、作为“物件”（object）存在的女性“客体”，正如她拒绝作为因逼婚而自杀的姐姐的替代品被嫁出去。如果你要绘画我，我要你以我愿意的方式看到我。我要透过你的画笔，让你看到我愿意对你呈现中、的模样。

提出“你是这样看我的吗？”的艾洛伊兹并不是被动的“被观看-被绘画者”，她是以“形象”（image）拥有人以及“朋友-情人”的双重身份评论和质问。她用以判断画作优劣的不只是“艺术传统”所要求的“符合规范”的“像真”，而是“认识是否深刻、诠释是否忠实、情感是否真切”等一连串玛莉安无法回应也无法企及的准则。

当女性凝视女性，当“看”与“被看”成了可互换和对等的关系，艾洛伊兹在画像中看到玛莉安（作为女性画家）和自己（作为被配婚的女性）的不自由，而玛莉安也在艾洛伊兹的不自由之中看到自己：戏中玛莉安起草的第一幅画像，就是玛莉安自己。但她的自我凝视，始终离不开仕女画的传统视角，而她自己的面孔，也终被艾洛伊兹——一个被指派的、待嫁的、将被拥有的——面孔所淹没。

俄耳甫斯（Orpheus）的凝视

电影中关于“凝视”最重要的一场讨论，就是艾洛伊兹向玛莉安及苏菲朗读罗马诗人奥维德（Ovid）在《变形记》第十卷里面俄耳甫斯（Orpheus）和欧律狄刻（Eurydice）的故事的一幕。

传说俄耳甫斯是太阳神阿波罗的儿子，母亲是缪斯女神之一，他杰出的音乐才能让神明和凡人都为他着迷；他的妻子是仙女欧律狄刻，两人深爱著对方。当欧律狄刻因为被毒蛇咬伤而丧命之后，拯救自己的妻子，俄耳甫斯毅然闯入冥界。命运女神和冥王皆被他的真诚感动，同意放欧律狄刻回去人间，条件是俄耳甫斯走在前面，欧律狄刻走在后面，而俄耳甫斯在抵达人间以前都不能回头看妻子一眼，要不她就会永远被困在地府。

女主人艾洛伊兹、画家兼爱人玛莉安及女仆苏菲三个女生在讨论为甚么俄耳甫斯不顾理智的坚持在抵达人间前回头看爱人一眼，导致悲剧结局：苏菲性格直率，行事理性果断，始终不能明白俄耳甫斯为何明知代价沉重也会犯下这个错误；艾洛伊兹设身处地想：“**Afraid she was no longer there, and eager to see her, the lover turned his eyes**”她明白俄耳甫斯深爱著欧律狄刻，热烈的爱也使他难以按耐回头看看爱人的冲动，这份爱更使他害怕失去爱人，要看她一眼好确认她跟在身后。对于艾洛伊兹来说，（互相）观看是对于关系的确认，甚至是建立关系与交流感情的方式，纵使招来悲剧结局，俄耳甫斯的“观看”正是体现了“爱”。

玛莉安则提出：俄耳甫斯作为一个诗人，想保存对欧律狄刻的记忆，而非作为一个情人对于恒久拥有对方的欲望。所以他回头，是作了一个诗人的抉择。玛莉安想像，因为俄耳甫斯知道自己终将失去欧律狄刻，他们始终会死，而冥王始终会得到她，所以他选择了记忆，而牺牲了现在。玛莉安的发言呼应了之前一幕当她向艾洛伊兹展示第一幅完成了的画像时所说关于艺术、存在、真理和永恒：“**Your presence is made up of fleeting moments that may lack truth**”。艾洛伊兹相信的是当下的感情连结和存在，但或许是因为知道爱的不可能，玛莉安选择以艺术纪录，以有距离的对爱人的再现（representation）承载感情。

欧律狄刻（Eurydice）的叛逆

但更颠覆的，或许是导演兼编剧席安玛透过艾洛伊兹之口说出的、对于“俄耳甫斯的回眸”的第二个解读。

奥维德在《变形记》里面写道，当俄耳甫斯回头的时候，欧律狄刻马上被拉到黑暗的深渊里面去，“她也不能抱怨甚么，除了她曾经如此被深爱过”，在她堕进深渊的一刹，“她轻声说了一声‘永别’，但那句子也传不到俄耳甫斯的耳朵里去了”。在奥维德的故事里，欧律狄刻一直被置于“被拯救-被观看”的被动位置，是如影子般的存在，而俄耳甫斯作为“行动者-观看者”，则被赋予决定“被观看者”（及自己）的（悲剧）命运的力量。后世的艺术作品——如1858年歌剧《地狱中的奥菲欧》（**Orphée aux enfers**）也往往集中在俄耳甫斯进入地府的历程上，而忽视了欧律狄刻的角色与情感，仿佛她是单纯地等待拯救，正如她只是单纯地因为“被俄耳甫斯深爱”而变得“重要”。

观者忘记了在俄耳甫斯和欧律狄刻离开地府的路上，走在后面的欧律狄刻其实是“观看者”：是她一直看著爱人，穿过崎岖的黑暗。“看”与“被看”，在此刻交换了位置。

艾洛伊兹猜想，或者是欧律狄刻对俄耳甫斯说了除了“永别”之外的一些甚么。或者，俄耳甫斯回头，是因为欧律狄刻叫他回头。或者是欧律狄刻厌倦了一直看著爱人的背面，又或许她知道自己终将失去俄耳甫斯。哪怕这种叛逆的凝视会被神明惩罚，在被看与观看以外，她选择更平等的对望：我要你看著我，同时也被我看见——正如在苏菲堕胎时、以及后来在她自己披上嫁衣的时候，艾洛伊兹命令企图别过面去或夺门而出的玛莉安：“Turn around”——我要你好好看著我。



《燃烧女子的画像》（Portrait of a lady on fire）电影剧照。网上图片

在第二幅画像完成以后，艾洛伊兹向玛莉安指出“绘画-定义-拥有”的关系：现在你拥有我的肖像，并可以无限复制，以永续对我的回忆，但我却没有你的肖像。我同意被画，以你需要我的方式被呈现，作金钱和婚姻的交换，现在你需要以我渴望的方式被我看见——然后玛莉安把小圆镜搁于艾洛伊兹的私处位置，依照爱人要求的模样，对镜在书页上自画了一幅私密的肖像留念。

如果艾洛伊兹还有话，应该会这样说：“我同意被画，并承受我的命运，将作为一个女子、依照妻子的范本活下去”，由得母亲为自己披上嫁衣的她立于黑暗之中，如欧律狄刻的转身，“但我能握紧你的回忆对抗永恒，以一张画于第二十八页的自画像的形式，以最后的四目相交的形式。”

如果命运无法摆脱，她选择了四目相对的一刻，以记忆留住永恒的现在。道别无声，但我眼里曾经有你，在道别之后，艾洛伊兹——正如欧律狄刻——转身投入地府的黑暗里去。

注：女主角“Héloïse”是以一位著名的法国修女而命名。哀绿绮思（Héloïse d'Argenteuil）生于12世纪，是一名修女、作家、学者及隐修院院长，精通拉丁文、希腊文及希伯来文。后世公认哀绿绮思在推动法国文学和女性主义的发展中扮演的重要角色，但她与神学家及哲学家彼得·阿贝拉德（Pierre Abélard）无法开花结果的悲剧之恋则最为人传颂。

参考文章

刘亚兰，2019，[《为何女人必须裸体才能进大都会美术馆》](#)。

奥维德，[《变形记》第十卷](#)（英国翻译家A. S. Kline的英译本）。

琳达·诺克林，1971，[《为何没有伟大的女性艺术家？》](#)（Why Have There Been No Great Women Artists）。

关于这出电影极简但深刻的配乐，可参考[这篇评论](#)。



邀請好友加入端會員
成功訂閱同享優惠

如果你喜歡
就分享給更多人吧



热门头条

1. 1.19更新：武汉新增17例新型冠状病毒感染，已死亡2人
2. 吴昆玉：蔡英文大胜，国民党下一步要怎么走？
3. 台湾大选结果出炉：蔡英文获超过八百万票，创总统直选历史新高
4. 2020台湾大选 即时开票
5. 王宏恩：蔡英文如何从2016年进步到2020年？
6. 民意如何代表：政党票、不分区立委，它们是什么？
7. 台湾大选中的中国舆论场：官媒保守，民众激进，“武统”声浪下的冷感
8. 宋楚瑜：最后的蓝血贵族，终将归何处？
9. 数据看2020台湾大选系列之三：总统选举结果
10. 没有人是局外人，一个陆生眼中的台湾选举

编辑推荐

1. 陈志汉谈纪录片《一念》：拔管不拔？台湾健保制度造成的“过度医疗”
2. 专访导演深田晃司：我没有刻意要拍女性电影
3. 《燃烧女子的画像》：画像永恒，但“她”是谁毫无关系
4. 不愿下台的普京，与俄罗斯无解的未来
5. 将香港议题推进美国政治：反修例运动的华府游说者
6. 现场速写：他们的家园，位于澳大利亚森林大火最真实的角落
7. 德黑兰来鸿：伊朗政治活动家和学者谈美伊局势
8. 在海外，抖音与微信为何成为“中国威胁论”的延伸？

9. 野声：以纯粹国际博弈看待中台梵关系，是可靠的分析进路吗？

10. 王价巨：澳大利亚大火，黑天鹅效应的灾害全球化