

評論 | 《出走的決心》影評：何謂「真正的女性主義作品」？

《出走的決心》是2024年中國大陸市場上少數獲得成功的女性題材作品之一；有人稱之為「真正的女性電影」，這個說法的背後意味著什麼？



在BBC發佈的2024全球最具影響力的100位女性榜單中，一位1964年出生的中國自媒體博主蘇敏（賬號：50歲阿姨自駕游）赫然在列。這個以「韌性」為關鍵詞的榜單稱她：逃離受暴婚姻，2020年起獨自穿越中國公路旅行的故事激勵了數百萬人，並被改編成了電影《出走的決心》（Like A Rolling Stone）。

影片由尹麗川與阿美兩位女性聯合編劇，尹麗川導演，於2024年9月15日在中國大陸上映。1.24億票房，讓它成為了中國大陸市場上少數獲得成功的女性題材作品之一；而在豆瓣超過28萬人打出的8.8分，也讓其位列2024年內地院線新片榜（含海外電影）第2名。與蘇敏打破傳統家庭桎梏的出走一樣，《出走的決心》也創造了中國女性電影歷史性的突破。

然而，與大多數反映女性生存境況和反抗意志的作品一樣，《出走的決心》上映之初，就面對了來自兩個陣營的不同評價：有人認為電影在強化性別衝突，有失偏頗；而另一些人則表示它如實再現了矛盾，且對男性角色的處理（相較原型人物）已足夠溫和。如果這種爭議背後是女性電影對男性觀眾的冒犯，那麼其中的審判思維並不是輿論場上的新鮮事。相比之下，對影片的另一句評價就十分值得玩味：這是一部真正的女性主義作品。伴隨著電影的持續熱映，「真正的女性電影」頻繁出現在包括媒體評價、學術影評以及各大社交平台上的熱門詞條中，成為一句在女性同溫層中標識性的存在。

「真正的女性電影」頻繁出現在包括媒體評價、學術影評以及各大社交平台上的熱門詞條中，這又是一個出於營銷需求的標籤噱頭嗎？何為女性主義電影，又為何有「真正」一說？這種話語的出現折射出了哪些價值與情緒？還有哪些留待探索的問題？

這又是一個出於營銷需求的標籤噱頭嗎？何為女性主義電影，又為何有「真正」一說？這種話語的出現折射出了哪些價值與情緒？還有哪些留待探索的問題？本文將從電影文本出發，討論當一部電影被稱作「真正的女性主義作品」，究竟意味著什麼？沿著這個問題，或許能幫助我們在女性電影越來越多的今天，辨認它的本體、觀眾與未來。



系統的、難得的、罕見的

《出走的決心》並非蘇敏自駕短視頻內容的大銀幕化，而是將故事聚焦在了她出走之前，在公路片和家庭倫理片中選擇了後者作為敘事框架。它的故事可以用一句話概括：一位叫李紅（詠梅 飾）的中年女性，下決心從束縛她的家庭中離開的全過程。

影片在開篇就通過一場李紅和丈夫、女兒、女婿共處一個空間但卻一直被忽略的戲，鋪開了她三十年來忙碌而隱忍的家庭生活。

正式的對話是從丈夫孫大勇（姜武 飾）讓懷孕的女兒曉雪（吳倩 飾）搬回家裏待產開始的。聽聞丈夫在飯桌上安排，李紅從廚房裏出來，說自己要先去成都參加三十五週年同學聚會，但一定會在女兒預產期前回來。然而，此話一出，孫大勇暴怒，滿口的「不明事理」朝李紅湧去，好像出門兩天是什麼「離經叛道」的舉動。李紅就是這樣一直被周遭按壓在「母親」的角色模具裏的。

🗣️ 母親成了女兒自由的代價，女兒成為了剝削母親的幫凶。母與女之間隱含的父權制下女性間的互害邏輯，以及宿命般的婚姻對照，將個體女性困境擴展為了一個系統性問題。包括片中寥寥幾筆的配角馬婕（馬蘇 飾），從年輕時過著和李紅相對照的幸福生活，到如今和她殊途同歸被迫為家庭付出，也使得該片對女性困境的表達更為普遍化和多樣化。

普通婦女的故事鮮能在大銀幕上得到展現，但這部電影以過去和現在兩種時空的交織展開了李紅完整的人生。青年時代的她，是被父親剝奪上大學權利的家中長姐。她的第一次出走是離開自己的原生家庭，試圖通過婚姻建立自己的家庭。然而大男子主義式的丈夫常常與她發生觀念衝突，不僅在養育中缺席，還常使用語言暴力。她的第二次出走是在下崗後主動找工作，在勞動中重獲話語權和個體價值。然而步入中老年階段後，她又將因女兒生育回歸「外婆」角色。這既是一名普通中國婦女飽受不公的前半生，也是一個人主體覺醒風暴漫長的醞釀期。



片中最為人稱道的，是李紅和女兒曉雪這組母女關係。在影片現在時態的敘述中，李紅幾次出走的直接阻力都並非來自丈夫，而是女兒。先是因為女兒預產期提前留下安穩她的情緒，後是為了讓被裁員的女兒安心找工作幫忙帶娃。母親成了女兒自由的代價，女兒成為了剝削母親的幫凶。母與女之間隱含的父權制下女性間的互害邏輯，以及宿命般的婚姻對照，將個體女性困境擴展為了一個系統性問題。包括片中寥寥幾筆的配角馬婕（馬蘇 飾），從年輕時過著和李紅相對照的幸福生活，到如今和她殊途同歸被迫為家庭付出，也使得該片對女性困境的表達更為普遍化和多樣化。

至此，《出走的決心》看見了女性的無薪勞動、母職困境、職場歧視以及母女關係等眾多議題，在文本層面回應當下觀眾對女性主義電影的期待。

電影並未一味描述作為受害者的女性如何遭遇，也展現了作為行動者女性如何扭轉遭遇。影片後段，李紅通過向弟弟要回欠款、學車、直播賣辣椒醬等方式重建自我並成功上路，提振了全片士氣。《出走的決心》正式以極工整的敘事結構，即小人物追夢式的經典好萊塢模版，完成了屬於女性生命的抗爭敘事。

其核心在於，簡單而有力地表達了女性獨有的困境，構造了一個有關性別壓迫的低門檻共識空間。這也讓不少年輕女性觀眾決定帶上自己的母親一起走進影院，在觀看《出走的決心》的過程中激活她們內心走出家庭的渴望。據「燈塔專業版」數據顯示，《出走的決心》女性觀眾佔比高達87.8%，以25-29歲女性和40歲以上女性為主，這一受眾分布也正好對應了前文所述的觀影現象。由《出走的決心》引發的母女聯結社群行為成了值得關注的公共文化景象，凸顯了影片的行動感召力。

與過去那些打著女性主義電影旗號欺騙觀眾的電影相比，《出走的決心》才是一部貨真價實由女性創作並為女性發聲的作品。所以，在女性主義不斷被商業電影生產收編並喪失其批判性的大背景下，評論者似乎亟需為《出走的決心》正名，以免更多還未觀影卻已多次「受騙」的目標觀眾將其划入消費女性議題的範疇。這其實也反映出女性題材創作的困境。

在此背景下，出現「真正的女性主義電影」這種評價似乎並不令人意外。豆瓣出現熱搜詞條「《出走的決心》真正的女性主義電影」（16.9萬瀏覽），學者陳婕在《〈出走的決心〉：一個當代「娜拉」的出走啓示錄》中稱「《出走的決心》是一部真正意義上的女性主義作品，是一次女性作者對女性主體意識覺醒的自覺表達」，都凸顯出對影片性別表達的認同。

與此同時，討論與評價中也隱含著正反兩面的比較過程。即與過去那些打著女性主義電影旗號欺騙觀眾的電影相比（如《消失的她》），《出走的決心》才是一部貨真價實由女性創作並為女性發聲的作品。所以，在女性主義不斷被商業電影生產收編並喪失其批判性的大背景下，評論者似乎亟需為《出走的決心》正名，以免更多還未觀影卻已多次「受騙」的目標觀眾將其划入消費女性議題的範疇。這其實也反映出女性題材創作的困境。

事實上，《出走的決心》的出現的確不易。據主創尹麗川和阿美在播客「她的房間」中分享，該片在創意初期並不被看好，遭受著諸如「會有人想看一個五十歲女人故事嗎」的質疑。最後，是在兩位女性投資人力排眾議的堅持下，該項目才得以投入製作。《出走的決心》既是女性題材創作趨勢中的必然成果，也有著難以複製的偶然因素。我們必須要承認，即使女性創作和女性電影似乎在全球範圍內都成為了某種潮流，但像《出走的決心》這樣系統性聚焦中國本土底層中年婦女抗爭且獲得一定商業回報的作品，還是相當罕見的。



關於女性主義電影的命名

深究「真正的女性主義電影」這句話產生的背景，不僅會發現當前中國女性主義電影的創作匱乏，還再次得見「女性主義電影」命名的混亂。

在大眾語境中，「女性電影」常常成為「女性主義電影」的同義詞。但實際上，「女性電影」的討論往往包含女性創作（film by women）、女性題材（film about women）和面向女性或想象中女性的電影（film for women）幾種各具差異又存在交叉的作品類型。儘管它們的出現都具有時代獨有的力量和越軌性，但與「女性主義電影」這一嚴謹的命名間還是有著微妙差別。

可以說，「女性電影」是一個相對寬泛的概念。當下觀眾在使用這一詞彙時，多是指那些由女性創作者主導、在內容上努力剔除男權氣質、對女性乃至酷兒觀眾性別友好的電影，也包括近年來的華語電影《嘉年華》（Angels Wear White，2017）《春潮》（Spring Tide，2019）《送我上青雲》（Send Me to the Clouds，2019）《我的姐姐》（Sister，2021）《熱辣滾燙》（Yolo，2024）《好東西》（Herstory，2024）等。

而「女性主義電影」是一個歷經學術史不斷再定義的概念。如果以1975年勞拉·穆爾維（Laura Mulvey）經典論文《視覺快感與敘事電影》（Visual Pleasure and Narrative Cinema）中的定義，即挑戰傳統的男性凝視與父權制主流敘事快感為準，那麼似乎當前我們所說的「女性電影」，如《芭比》（Barbie，2023）、《泳者之心》（Young Woman and the Sea，2024）、《某種物質》（The Substance，2024）等，都不完全符合「女性主義電影」的定義。甚至這是兩個存在內在衝突的概念。

在大眾語境中，「女性電影」常常成為「女性主義電影」的同義詞。但實際上，「女性電影」的討論往往包含女性創作（film by women）、女性題材（film about women）和面向女性或想象中女性的電影（film for women）幾種各具差異又存在交叉的作品類型。儘管它們的出現都具有時代獨有的力量和越軌性，但與「女性主義電影」這一嚴謹的命名間還是有著微妙差別。

再舉個簡單的例子，我們似乎不會將那些在父權結構下消費虛假女性形象的小妞電影（chick flicks），和在好萊塢大製片廠中重複男性慾望敘事的女導演作品，稱之為「女性主義電影」。只會把致力於表現女性枯燥日常、挑戰快感機制的《讓娜·迪爾曼》（Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles，1975），和表現女性同盟反抗父權制並顛覆公路片類型的《末路狂花》（Thelma & Louise，1991）划入「真正的女性主義電影」範疇。

但事實上，從1970年代到今天，「女性主義電影」實踐經歷了從與主流對抗到走進主流內部的變化，其概念也不斷在擴展。例如，女性主義文化歷史學者安妮特·弗里達·庫恩（Annette Frieda Kuhn）在《女性電影的再定義》（Women's Cinema as Counter-Cinema, 1982）中提到，女性主義電影不應只從內容上抗爭男性中心化的敘事，更要在製作過程中實踐性別平等，為女性電影工作者創造更多機會。導演、文化研究者E.安·卡普蘭（E. Ann Kaplan）在《女性與電影：性別與性別的再現》（Women and Film: Both Sides of the Camera, 1983）中認為，女性主義電影並非一種單一類別，而是涵蓋了不同類型、風格和敘事策略的廣泛領域，其共同目標是批判性別壓迫並提升女性聲音的能見度。女權主義電影理論家傑基·斯泰西（Jackie Stacey）則在《女性主義與流行電影》（Feminist Theory and Popular Film, 1994）中指出，女性主義電影不一定由女性創作，而是通過影片敘事與角色與女性觀眾產生對話，並讓其通過觀看重新審視自身在社會中的位置。由此可見，學界對女性主義電影不存在統一的想法，普遍的共識的是需要摒棄單一的女性形象，代之以矛盾、複雜、多樣的女性身份。



而《出走的決心》被認為是「真正的女性主義電影」，似乎因為它調和了有關其定義長久以來的矛盾，實現了對女性主義內在性和行動性的平衡。在「被困-出走失敗-出走成功」的敘事鏈條中完成了「看見女性-成為女性-重構女性」的過程，最大程度獲得持有各路理念觀眾的認同。這種均衡也與它對傳統敘事策略的運用有關，所以這也體現了主流接受模式的強大慣性，盡顯女性主義進入大眾話語後的處境與可能的路徑。而「真正的女性主義電影」這說法，也反映出女性主義話語從學術高閣下沉並流行化的結果，即人人都可以根據自己的感受和經驗去界定什麼是「女權主義電影」，區分什麼是「真正的」什麼是「虛假的」。

但與此同時，這種攜帶泛化和模糊化傾向的說法未能深化關於「何為女性主義電影」或「女性主義的可以為何」的討論，而是重在將其與別的「女性電影」區分開來。它往往以「與xx電影相比，它才是真正的女性主義電影」的面目出現，又或者，它總是蘊藏著「真正的女主義電影就該是這樣」的意味。

「真正的女性主義電影」這說法，也反映出女性主義話語從學術高閣下沉並流行化的結果，即人人都可以根據自己的感受和經驗去界定什麼是「女權主義電影」，區分什麼是「真正的」什麼是「虛假的」。

所以，這套話語在肯定作為女性電影的《出走的決心》稀缺性的同時，似乎也收窄了其認證範圍，陷入了一種虛無的本質主義的窠臼，逐漸喪失命名本身的活力。正如文化研究學者陳琰嬌在《意義重塑與女性意識的歷史化：重探當代中國女性主義電影批評》中說，「隨著女性主義理論的發展和全球女性意識的覺醒，今天的觀眾是更幸福的，因為我們置身於更豐富的女性影像表達中，但同時今天的觀眾也是更痛苦的，因為我們更容易陷入女性主義的是非困境中，不得不用是與非來校准自己女性主義的視角。但這恰恰是朱迪斯·巴特勒在提出性別操演理論時要警醒我們的，沒有一種預先存在的女性本質與女性意識，主體不是原因，而是一種語言結構，是操演的結果。因此，我們才需要到具體的情境中去思考和創造，而不是讓作為完成時的女性意識操演出一個合規的我。」

飯圈話語和焦慮的女性觀眾

探析輿論場上女性主義電影命名爭議背後的情緒，女性觀看實踐匱乏而形成的焦慮與不安是與之緊密相連的議題。

根據燈塔研究院發佈的《2024中國電影觀眾變化趨勢報告》顯示，2024年女性觀眾佔比與上年持平為58%，且25歲以上的觀眾已然成為影院消費主力。然而，新一代的女性電影觀眾又總是被迫在影院裏觀看男性中心敘事。所以，在METOO運動的影響下，她們逐漸對女性在文化中的再現及敘事權力有了改變的渴盼。

一方面，她們開始抗拒傳統男性電影的敘事快感，例如在2023年初張藝謀的《滿江紅》（Full River Red）上映時，被指影片將羞辱女性作為審美趣味的落後性別觀，並直接影響了影片在互聯網上的評分；2024年末《好東西》（Her story）上映後，女性觀眾為反駁將其歸為「小妞電影」而發明出之一相對的「老登電影」一詞，在原創性話語中實現對女性不友好型作品的指認。

另一方面，女性觀眾也急切需要反映女性整體境遇的電影，在影院裏進行自我與互相的確認，從而完成對女性共同體的情感歸屬。這也能解釋女性創作者為什麼總是遭受各方的苛責，因為她們不僅要面對社會厭女文化的打壓，還要平衡複雜社群內部對女性主義敘事並不均衡的需求。既要背負本不屬於自身的歷史債務，又極易觸發女性觀眾矛盾而複雜的創傷。



這裏還可以補充兩則關於《出走的決心》的插曲。

在電影上映前，片方公佈的片名《親愛的媽媽》曾引發網友反感，部分女性指出其中削弱了女性主體性的潛在邏輯，片方迫於市場壓力，將片名更改為《出走的決心》。這足見女性社群對創作端和市場的影響力，而這一改名舉動也無疑是成功的，符合了影片核心受眾的期待。

第二件值得關注的事發生在電影上映初期，一條路演現場的視頻得到了出圈的討論。視頻內容是一位男性觀眾在映後對台上的主創說「（片子）好像把我們男的說得一文不值，可是沒有男人怎麼會有穩定的生活住所，再說句難聽點的，都沒法生育小孩。」這讓台上的主創尷尬不已，並回以「大清亡了」的觀點。該名男性觀眾的發言即刻激起女性社群內部的吐槽，而主創的回懟則讓人感到片方在戲裏戲外對性別的態度較為一致。然而，據同在現場的觀眾透露，發言男觀眾實則為預埋演員，講話之前被目睹「背稿」。

顯然，展演性別話題成了影片在宣傳推廣環節的抓手。往前追溯，其實「《出走的決心》真正的女性主義電影」詞條也不乏片方助推的痕跡。在這一系列帶有明確對象感的操作中，影片的營銷順應了當下女性社群對性別敘事共鳴消費的需求，試圖為焦慮中的女性觀眾營造可以安全買單的認同式場景。也就是說，《出走的決心》通過「真正的女性主義電影」這樣在社交平台上能夠被特定群體辨認的話語，划定了一個安全區域，既保證它存有挑戰父權制電影的溫柔姿態，又能夠有效鏈接到已然具備鮮活能量的女性社群。這或許也是商業女性電影生存矛盾中，通過挪用學術話語進行的微妙嘗試。

但事實上，討論《出走的決心》是不是真正的女性主義電影，也與輿論場上時常鑒別某女性是不是合格的女權主義者共享了同一套「排除異己」的邏輯。這種共同體內部鬥爭，深刻烙印著互聯網時代飯圈文化的特質。

在消費主義背景下誕生的女性社群，或者在由流行文化孕育出的女性主義者，或許難以回避其由飯圈邏輯維繫集體性的傾向。這就是父權制與資本主義合謀後的狡猾陰謀：當社群中的個體在互相療癒創傷時，也在回避社會性的終極成熟，停在了由同溫層信息繭房營造的幻想中。於是，在商業電影運作的造夢邏輯中，女性觀眾基於對性別消費符號的情感認同，聚集在影院這個公共空間。在達成女性聯結的同時，也強化了資本主義邏輯。但這並非在批判女性創作者或觀眾的選擇，而是提醒了我們在討論商業框架下的女性電影時，有必要將局限性作為其前提。

女性電影與女性觀眾互動的飯圈化，會導致兩個結果，一是創作者們會被受眾需求推動，二是也會被受眾期盼裹挾。從這裏，我們再倒推回影片的創作。影評人弦子就在播客「反派影評」中就指出，《出走的決心》將李紅塑造為了一個毫無道德瑕疵的女性，包括在改編中去掉了原型人物借弟

弟錢等更為豐富立體但可能具有爭議的經歷，以此「置換」了出走的權利。但並沒有回答，如果李紅沒有對丈夫的打壓忍無可忍，就不會出走了嗎？如果李紅是一個不恪盡母職，還有出走的權利嗎？對這些問題的擱置，暴露出了與女性觀眾焦慮相對應地女性創作焦慮。事實上，對女性角色是否完美審判，對創作者女權觀點的考察，對女性電影中新的語言是否屬於電影，也是一直圍困女性創作的聲音。



2024年，除了《出走的決心》，中國大銀幕上還出現了《好東西》《熱辣滾燙》等重要的女性電影

文本，頻頻掀起票房和討論的雙高潮。當然，也不乏將其進行對比，並得出誰高誰低是更符合「女性主義電影」定義的言論。在一輪又一輪「xx不是女性主義電影，xx才是女性主義電影」爭論中，我們看到了屬於飯圈等級文化排除異己的弊病與父權制的分裂陷阱，但也能看到生活在這個紛雜時代的女性，真實思考著、迷茫著、觀看著、回應著、生活著的痕跡。樂觀地想，「真正的女性主義電影」也無非是一句簡化後的互聯網評價。

更重要的是，銀幕上的女性、女性觀眾和女性主義理論家之間互相吸引與抗拒的關係構成了關於女性主義電影的討論，在當下，我們需要構建一個更為流動的光譜中去擁抱所有女性的經驗，才會孕育出新的對話，實踐一種不被定義的女性主義電影。