

近年来华语电影女性导演创作研究^①

李怡敏* 余佳丽**

摘 要 近年来华语电影创作者中女性导演作品频出,创作类型多样丰富,风格独树一帜。她们将作品融合时代特征,将个体记忆融入电影创作,通过现实题材、女性身份、观看视角重新编写了电影中的性别符号,甚至在作品中直击议题痛点,重塑个人与家庭、社会的关系。本文通过梳理近年来华语电影女性导演群体特征,总结其在题材选择、女性意识表达、美学及叙事风格上的共通之处,并进一步探讨了两年来其作品的创新变化。

关键词 华语电影 女性导演 新世纪

近几年华语电影女性导演作品频出,以独特的女性视角与人文关怀,创造出风格各异、类型多样的优秀作品。2020年杨荔钠导演的《春潮》获得第33届金鸡奖最佳导演与最佳影片提名;华裔导演伍思薇的《真心半解》在Netflix推出后深受好评;2021年初贾玲凭借自编自导的贺岁片《你好,李焕英》一跃成为全球票房最高女导演;自20世纪70年代起就开始创作的许鞍华于2021年10月交出女性悲歌《第一炉香》……女性导演们凭借女性独有的敏感及视角感受世界的同时,将细腻的女性意识融入艺术创作。本文主要聚焦近年来才华横溢的华语电影女性创作者们,探究与思考她们作品的特点及创新变化。

① 本文为2019年度上海市哲学社会科学规划一般项目《新中国70年上海电影文化研究》阶段性成果。

* 李怡敏,上海师范大学影视传媒学院戏剧与影视学(电影学)2020级硕士生。

** 余佳丽,上海师范大学影视传媒学院副教授、博士,主要研究领域:电影产业、电影历史及新媒体研究。

一、从韬曜含光到锋芒毕露——1949 到 90 年代的华语电影女导演

“女性电影作者”(female cinematic authorship)中的女性是一个变动的历史概念,既不是生理的也不单纯是政治的。“女性电影作者”的特征与风格机动地取决于各种力量在特定时期相互交织而产生的特定效果。20 世纪四五十年代,当时的主流思潮以及电影生产模式不仅催生了中国大陆第一代女性导演王苹与董克娜等,也为创建大众、多元的女性文化开辟了体制空间。女性导演在社会主义文化建设洪流中努力摸索,用女性独有的视角创新电影类型。如王苹执导的《柳堡的故事》,就突破战争题材传统,加入爱情元素,首开革命抒情诗风格。

20 世纪 80 年代我国女导演数量激增,中国女性导演数量甚至在世界范围中都处于较高位置。曾有美国记者报道指出,当时中国能够成熟指导影片的女性导演数量超过 30 名,位居世界第二。1985 年文化部评出的 15 部优秀故事片中,女导演的作品竟占了 7 部。此外当时女导演的作品获得国内外众多奖项。张暖忻的《青春祭》《沙鸥》,黄蜀芹的《人鬼情》《画魂》,史蜀君的《女大学生宿舍》《失踪的女中学生》《夏日的期待》,石晓华的《泉水叮咚》等,从电影类型、叙事视角、美学风格等方面都有很多创新突破。性别的特质,赋予她们不一样的视角,在大银幕上呈现出不一样的影像表达。中国电影史上“女性意识”的长期缺席因为她们而得到补充,无论是区别于男导演的选题、情感表达的细腻化、女性新形象的塑造,还是女性主观叙事的出现,都因为她们的艺术创作而丰富了中国电影的脉络与发展。

以彭小莲、胡玫、李少红等为代表的第五代女性导演,在作品中对女性社会特质重塑展开思考,并融入更多时代元素,逐渐摆脱男性主导的诉求和观念,如《大明宫词》《红楼梦》《女大学生之死》等。女性导演们开始尝试解构历史,为女性角色赋予新的社会性质,塑造新时代独有的历史观。“花木兰式”

的女性角色^①不再出现,取而代之的是对女性自身欲望与需求的正视。与此同时,港台地区女导演也产生能量,许鞍华导演的《投奔怒海》《胡越的故事》、张婉婷导演的《非法移民》《秋天的童话》等作品,不但获得各种奖项肯定,也为两岸三地电影界展现了女性导演的强大力量。

20世纪90年代后,华语电影女导演群体规模不断扩大,作品的思想性和艺术性都达到一定高度,呈现出作者电影的个性。女性不再是被观看的对象与男性角色附庸,而更多成为故事主动的参与者与创造者。李玉、徐静蕾、赵薇等女性导演在作品中尝试添加更多新时代女性元素。如徐静蕾导演的电影《杜拉拉升职记》就是其中一个缩影。故事讲述了新时代女性如何在男性主导的职场中实现爱情与事业双丰收,最终收获自己想要的生活。影片不仅口碑较好,也取得商业成功,上映13天票房就破亿,徐静蕾由此成为当时“亿元导演俱乐部”中最年轻的成员之一。李玉的《二次曝光》一改商业悬疑电影以男性为主视角的叙事手法,借助女性主人公视角,探究她充满创伤与回忆的精神世界。该片成为2012年国庆档电影中票房过亿的唯一赢家。

从1949到90年代,华语女性导演从小心尝试到大胆革新,从默默无闻到锋芒毕露,不仅在电影内容和手法上探索创新,还将商业化与艺术表达成功中和,并大放异彩。

二、新世纪华语电影女性导演群体特点

进入新世纪,随着社会发展和女性地位的提高,华语电影女性导演群体更注重对女性内心世界的发掘和描述,用作品发出和而不同的声响。在社会转型和时代变迁的影响下,女性导演的艺术创作与思想表达在内容上、形式上呈现出百花齐放的良好态势。

(一)“异乡人”文化背景

不少优秀的华语电影女导演都有跨文化背景。她们在异乡久居,却或多

^① 黄蜀芹:《女性,在电影业的男人世界里》,《当代电影》,1995年第5期,第69—71页。

或少与故乡发生着剪不断理还乱的关系。多重的文化背景让她们的导演作品常带有多层文化意涵与潜意识的乡愁纠葛。“异乡人”主题电影应运而生,与全球化背景相互呼应。许鞍华出生于辽宁鞍山,童年时期在澳门生活,之后在英国读书,最后在香港定居拍戏。她作品中常出现不停漂泊的“异乡人”,如《客途秋恨》中的晓恩与母亲葵子,《姨妈的后现代生活》中的“姨妈”等。其他导演,如2018年凭自导自演的电影作品《相爱相亲》获得第45届台湾金马奖的张艾嘉,1953年出生于中国台湾,祖籍山西五台,学生时期被母亲送去美国读书,后长期在香港发展。张艾嘉执导的《少女小渔》讲述了男女主角从北京到纽约后因居留权引发的一系列矛盾,反映华人在异国他乡的生活困境。华裔导演伍思薇出生于中国台湾,后赴美读书,毕业后创作出《面子》《真心半解》等以亚裔为主角的电影。其中《面子》被称为伍思薇版《喜宴》,展现了中西文化冲突中的众生相。

这些导演的华人血统与久居异乡的双重身份,使她们的作品内容与故乡和异乡的文化、政治、风土人情紧密相连,再加上女性导演独有的女性视角和家庭、社会经历,从不同层面表现了文化差异带来的文化碰撞。如早期许鞍华的《客途秋恨》、张艾嘉的《少女小渔》,近年来薛晓路的《北京遇上西雅图》、石之予的《包宝宝》等。石之予祖籍四川绵阳,1989年生于重庆,两岁时随父母移民加拿大,是皮克斯首位华裔女导演。2018年她执导的《包宝宝》荣获第91届奥斯卡电影金像奖最佳动画短片奖。该片以中国传统食品包子为主角,展开了好莱坞式物品拟人的奇幻故事,试图用华人家庭的情感语言打通中西文化交流路径,展示了一个极具东方文化特点的故事。《包宝宝》中刻画的人物形象与故事内核虽与西方社会不同,但因呈现形式的通俗性,使之能够有效地进行跨文化交流,是一次通过电影介质进行跨文化传播的有益尝试。

可见在全球化框架之下,电影创作者如何在作品中有效展现民族特色与文化态度,如何编码文化交流方式,将成为新世纪电影创作的重要议题。

(二) 演而优则导

近年来演员转型导演的成功案例早已屡见不鲜。男演员转型导演,如吴

京的“战狼”系列、徐峥的“囧”系列都获得较大成功。女演员转型导演也早有先例。如徐静蕾在2003年从演员转行导演,拍摄处女作《我和爸爸》,获得第23届中国电影金鸡奖导演处女作奖。接着她自导自演的《一个陌生女人的来信》则获得第52届圣塞巴斯蒂安国际电影节最佳导演奖。之后她又因《杜拉拉升职记》成为内地首个票房破亿的女导演。演员、歌手张艾嘉自20世纪80年代起执导了《心动》《20 30 40》《相爱相亲》等多部电影作品。演员赵薇转型执导的《致我们终将逝去的青春》不仅收获了高票房,还带动了国产青春电影的一波热潮。刘若英兼有歌手、演员双重身份,其处女作电影《后来的我们》于2018年上映,引起热度。刘若英荣登当年华语电影女导演票房冠军宝座。该片将其传唱度最高的歌曲《后来》作为命名启发和卖点,且电影剧本也改编自刘若英的小说《过年,回家》,不难看出整部影片是导演个人情怀的投射。

2021年贺岁档影片《你好,李焕英》累计总票房高达54.14亿,观影总人次1.21亿,打破中国影史喜剧片累计票房纪录、中国影史春节档影片累计人次纪录等多项纪录。^①影片的成功离不开导演贾玲的创作。《你好,李焕英》通过贾玲自身经历改编,用喜剧的形式直面母女生存境遇,呈现了女性通过“穿越”来对抗现实,将母爱的消极体验转化为创造爱的积极体验的过程。影片是身为喜剧演员的贾玲转型导演的首部作品,通过她出色的编剧与导演能力为疫情后的中国电影市场点燃了一把救市之火。另一位演而优则导的是华裔著名女演员陈冲。2018年影片《英格力士》由她自编自导,讲述了一群上海知识分子和孩子们在新疆生活、成长的故事。

导演的身份角色有别于演员,当演员与导演完成了身份转换,就意味着劳拉·穆尔维所说的“女性既被看也被展示,她们的外貌被编码以实现强烈的视觉和性感效果”逐渐削弱。女演员走出“被观看”的区域,以创作者视角审视自身与社会。她们通过电影外的身份转换达到其女性意识表达及文化空间建构的目的。

① 数据来自灯塔专业版。

(三) 编导合一的作者身份

自 20 世纪以来,法国“作者电影”的导演们普遍提倡基于个人视野的自我表述,而编导合一是实现途径之一。华语女导演近年来的创作很多处于编导合一的状态,用更纯粹的“作者性”进行新世纪的女性表达。

2013 年,编剧出身的文晏自编自导了处女作《水印街》,入围威尼斯、多伦多等多个国际电影节。2017 年又推出自编自导的《嘉年华》,赢得良好口碑。杨明明 2018 执导的《柔情史》不仅自己编剧,还承担了剪辑的职责。2018 年在平遥国际电影节获奖的《过春天》、2021 年讲述新时代母女感情纠葛的作品《兔子暴力》也是由女性导演白雪、申瑜自编自导而成。此外,杨荔钠自编自导的《春梦》《春潮》《春歌》的“春”系列三部曲,于 2021 年已经成功完成两部的制作与放映,鲜明的个人色彩与表达彰显了其艺术野心。商业电影方面,爱情喜剧电影《北京遇上西雅图》《北京遇上西雅图之不二情书》与悬疑犯罪电影《吹哨人》均由薛晓路编剧并导演。

由此可见,不论是文艺电影还是商业电影,女性导演都倾向更为纯粹的作者表达。导演利用镜头、布光、剪辑等方式表现带有个人意趣的人文倾向与艺术诠释,为影片赋予更深刻的情感投射。电影不再仅仅是讲故事,更是女性导演个人情感、思想、内心的表达和体现。

三、百卉千葩、和而不同的电影创作

(一) 题材选择: 偏重现实亲情题材

踏入新世纪,中国传统父权制家庭关系受到现代新型家庭观念的抗衡,女性导演敏锐地关注到这一变化,希望通过现实题材、亲情题材,讨论中式家庭关系的变革。因此许多女性导演选择从现实、亲情题材起步。她们的作品在讨论家庭代际关系时融入个体记忆,又在塑造家庭情感变迁的同时折射出具有时代性的集体记忆。

徐静蕾的导演处女作《我和爸爸》描写了一对父女之间复杂情感的曲折

变化。马俪文的作品《世界上最疼我的那个人去了》刻画了一位女作家在母亲患病后与母亲相处的最后一段日子,揭示了母女俩内心深处的真挚情感。杨明明导演的《柔情史》通过刻画一对母女之间的摩擦与生活琐碎表现母女之间的别样羁绊。贾玲的《你好,李焕英》更是将母女情感融入类型化题材,获得口碑与商业的双重成功。女性导演善于利用对生活的观察,用写实主义的风格呈现日常生活的粗糙与真实平凡的场景,深入、细致地刻画出父女、母女之间的情感深度,并在此基础上创新表达。

(二) 性别话语: 女性身份自我认同

西蒙娜·德·波伏娃认为,“一个人之为女人,与其说是‘天生’的不如说是‘形成’的”^①。在男性霸权下成长的女性,其主体性一般都被强制地抹杀了,而女性自身也习惯将话语埋藏起来。“女性能够书写的并不是另外一种历史,而是一切已然成文的历史的无意识,是一切统治结构为了证明自身的天经地义、完美无缺而必须压抑、藏匿、掩盖和抹煞的东西”^②。在传统电影作品不断对女性主体进行精神和意识的“侵犯”后,女性电影作者开始考虑女性自我与他者的关系、男性与女性的差异。

因此,新世纪女性导演肩负起书写女性自我意识、表达其身份认同的任务,在银幕上表达对相关问题的认识。她们用作品质疑约定俗成的性别命题,试图改变观众思考性别的方式。如《杜拉拉升职记》中的女性角色较之以往有很大区别,展现了新时代职场女性特有的风采。杜拉拉在职场苦苦打拼,追求事业和爱情平衡发展;其他女性角色也敢爱敢恨,当面对三角恋情或职场困境时表现得大方得体、开朗豁达,超越了传统影片对女性形象的塑造。《嘉年华》聚焦“女童性侵案”的两位女主人公——旁观者小米和受害者小文在男权社会中的挣扎与自我救赎。电影文本中,被歧视与侮辱的女性被整体编码,她们不再是个体,而是互为彼此,唤起人们对女性群体的关注和情感

① [法]西蒙娜·德·波伏瓦:《女人是什么》,中国文联出版公司1988年版,第74页。

② 孟悦、戴锦华:《浮出历史地表:现代妇女文学研究》,中国人民大学出版社2004年版,第2页。

认同。

（三）视角风格：冷静的主动“观看”者

新世纪女导演对于情爱的描写在《红颜》《一个陌生女人的来信》《苹果》等片中早有出现，她们不追求用刺激的感官体验去满足男性观众的窥淫欲，而是冷静地表现“性”在故事发展中的作用，将其作为必要的叙事环节。性成为窥视女性心灵和意识的出口。女导演们有意消解劳拉·穆尔维所论的主体从客体那里获得视觉快感的“视淫”和“认同”这两种普遍存在于社会的基本心理机制。她们将“观看”作为叙事策略与修辞功能，成为主动的“观看”者，冷静地向所有观众呐喊。女性视角不意味着女性创作者的视野只能被拘束于自我观照。当女性“看”的意识觉醒，也是她们向男性世界投去反击凝视之时。

《人·鬼·情》中秋芸是戏曲演员，但她在舞台上扮演的是男性角色。“观看”在性别置换中消解了，形成了对“观看”的拒绝。与黄蜀芹拒绝“观看”相反，新一代女导演采用主动“观看”的形式。李玉《红颜》中主人公小云同样是一名戏曲演员，其职业身份使她一定要被观众观看，是被“观看”的能指。小云还是一位未婚先孕的女孩，在台上受到男观众的为难与戏弄，耻辱感伴随着她。李玉用镜头形成另一种冷静的“观看”，平静又不失张力地谱写了一曲女性悲歌。

（四）人物设置：男性的“不在场”

女性电影作者大多将主人公设置为女性，甚至自导自演有半自传色彩的影片，形成画内与画外的互文。而影片中的男性角色鲜少出境，成为衬托女主人公性格或成长的功能性存在。如李玉的作品中，男性角色总被贴上某种符号：他们或是让女孩怀孕后不敢承担责任，或是老婆被强奸后索要小费……他们怯懦、龌龊。导演甚至用十岁的孩子小勇来反衬成年男人的不堪。许鞍华作品《女人，四十》中主人公阿娥的公公霸道专横，又遭遇老年痴呆，需要被照顾；老公遇到不顺心的事情只会在酒吧里买醉，不能直面问题，

还趁着酒意向家里人——老婆发脾气;儿子遭遇失恋,伤心哭泣也不敢接起电话面对,相当软弱。男性角色作为反衬,突出女主角的坚韧品质。

2021年殷若昕导演的《我的姐姐》引起广泛讨论。父母离世后,姐姐安然在照顾弟弟还是追求个人独立生活的选项里进退两难,更有“从小被表哥当沙包,被姑父看洗澡”的直白台词讲出女性困境。而故事里的成年男性——姑父是被弱化、边缘化的。这种男性角色的弱化甚至缺席,是华语女性导演作品中对男性角色常见的设置。男性的不在场,弱化了冲突的不可调合性,将女性问题留给女性自身去解决,也一定程度上反映了女性叙事的话语困境。

四、近年华语电影女性导演创作新变化

(一) 解剖女性家庭关系——《春潮》

《春潮》是由杨荔钠编剧并执导,郝蕾、金燕玲、曲隽希等主演的剧情电影。影片以在长春的一家三代人之间的情感纠葛为主线,描绘了在一定时代背景下个体所承受的“原生家庭”之痛。影片通过对祖孙三代人日常生活的勾勒以及彼此之间的碰撞,展现时代背景对个体的影响,以及原生家庭对个体人格和行为的塑造。杨荔钠也将镜头聚焦于女性的个体欲望,试从多个维度探讨母女关系以及相处模式,解剖了祖孙三代女性形成的家庭关系。

在男性角色的缺席与透明中,我们清晰地看到郝蕾饰演的郭建波与母亲纪明岚的纠葛关系。20世纪六七十年代成长起来的纪明岚,因为特殊的时代背景,对女儿的教育方式霸道专横。纪明岚代表着中国改革开放前的一代人。他们热爱祖国,热爱集体,同时下意识地抵触过于个人主义的行径。郭建波作为新时代的女性,身份又被设置为报道新闻、抚平社会不公的记者,有着与家庭、与社会较劲的执拗。郭建波与母亲纪明岚之间的关系割裂,正是时代交替下的连锁反应。她们一个愿意投身集体,一个渴望寻求个体自由与欲望满足。这道母女裂缝始终存在,并在第三代——外孙女郭婉婷的出现后,产生新局面。郭婉婷在母亲与姥姥的矛盾斗争中出生、成长,形成独立人格。在夹缝中生存的郭婉婷童年过早地消散,仅10岁的她有着不同于同龄人

的成熟。杨荔钠用女性特有的细腻,探讨了由三位女性组成的家庭关系,体现了她对女性、对时代、对社会的反思。片尾水流过地板、流过大街小巷的超现实处理,表明其对未来的期许。

(二) 直面女性欲望——《送我上青云》

2019年8月,由姚晨监制并领衔主演、滕丛丛导演兼编剧的现代都市女性题材电影《送我上青云》上映,该片讲述了女主人公在面临病痛和纷繁复杂的社会时,女性意识的觉醒及自我疗愈的过程。女主角对女性欲望与情感的大胆表达,直击社会痛点。她通过对社会阶层、人物身份和性等问题的探究,来审视自我与众生。

一直以来,中国电影对女性欲望一向是避而不谈或是隐晦表达,而《送我上青云》则极少见地直面了这一问题。传统影片中女性常作为男性欲望的从属,女性欲望并不能得到平等正视,永远处于客体状态。《送我上青云》中女主角盛男身患卵巢癌,手术后她将无法享受性爱,因此在这场以疾病为导火索的生命探索之旅中,盛男不仅在寻求自我价值,还在寻求一场欲望的释放。导演有意淡化卵巢癌给盛男带来的生理痛苦及面临癌症的恐惧,重点展现盛男心理层面对于爱欲的渴望与困境,以及探讨在电影这一公共文化领域直面女性欲望的合理性。影片后期,四毛一改之前拒绝盛男的态度,凶狠地找上门意欲强迫盛男,却被她坚决拒绝。面对四毛的蛮力,盛男强烈谴责四毛当下的行为不经过她的同意,发出了“你这是强奸”的警告。这同样是一种女性对欲望和身体权利的正确诉求。渴求欲望不代表模糊自身意愿,放弃选择。《送我上青云》在欲望表达上有着明确的女性立场,而这种明确的立场与表达是新一代女性导演坚持的结果。

(三) 聚焦女性自我认同——《真心半解》

2020年华裔女导演伍思薇的《真心半解》在Netflix上线后获得良好口碑。与其他青春电影不同,《真心半解》聚焦美国一个宗教氛围浓厚的乡村小镇,讲述华裔女孩艾丽楚作为异教徒、少数族裔,在成长困境中寻找自我、寻

找爱的温情故事。《真心半解》最迷人也最矛盾的地方,应该是影片纯粹意义上的女性视角。导演希望在作品中展示女性自我认同的探索之路,哪怕最终的结局并不完美。女主角之一的艾丽楚对于性取向的纠结以及与父亲的和解,无不透露出导演的探索过程。伍思薇借用古希腊哲学家柏拉图的爱情观和世界观做题目和旁白,不断提醒观众找到“真实的、完整的自我”的重要性。结尾是开放式结局,影片中三位主人公成功找到了自我,向未来“成为你自己(尼采)”而努力。这也是《真心半解》在“成长”和“女性自我认同”话题上值得创作者借鉴和思考的地方。

(四) 增加女性时代注解——《第一炉香》

《第一炉香》是张爱玲的经典中篇小说,该小说讲述了从上海到香港读书的少女葛薇龙如何在香港上流社会的纸醉金迷中一步步走向堕落的故事。小说刻画了葛薇龙在爱情中自处卑下的形象,其悲剧命运与社会现实的碰撞显得凄美又无奈。2021年,许鞍华与著名女作家王安忆合作,改编了该小说,拍成电影上映。这是许鞍华继《倾城之恋》《半生缘》后第三度翻拍张爱玲的小说。尽管上映后褒贬不一,但这部由三位女性创作者跨越时代“合作”而成的作品,为原作赋予了全新注解。早在20世纪80年代后期,王安忆就创作出众多突破传统禁忌的作品,如《小城之恋》《荒山之恋》和《锦绣谷之恋》,被称为“三恋”系列,大胆探索和展现了不同年龄女性的情感与纠葛。此次王安忆改编《第一炉香》,将原著中顺应命运的葛薇龙,改编为对社会和自身处境有洞察与自我剖析能力、试图与命运抗争、对未来有较清醒认识的女性。电影中葛薇龙几次想回上海的家,凸显了她尝试与现状抗争的内心挣扎。葛薇龙在屈从命运后出现许多梁太太的幻觉,暗示她对自己未来命运心知肚明。

原著中轻描淡写的配角周吉婕、睇睇和睨儿,在电影中的形象也丰满起来,甚至出现了新世纪女性才拥有的独立意志。周吉婕作为男主角乔琪乔的妹妹,对葛薇龙身陷哥哥爱情难自拔的处境“旁观者清”,几次三番提醒葛薇龙远离乔琪乔。导演在男女主感情更进一步时刻意出现周吉婕担忧的特写镜头,借用其女性视角对男女主人公命运深入审视。梁太太的侍女睇睇和睨

儿脾气各不相同,睇睇在原著中描写篇幅极少,但电影中许鞍华与王安忆扩写了睇睇和睨儿的戏份,强化了睇睇与梁太太的冲突以及睨儿心软明理的情节。作为梁太太用来结交男人的工具,葛薇龙与这两位侍女并无不同,而这两人在纸醉金迷的香港社会,却更清醒地明白自身处境,勇敢表达内心所想。这种女性视角的多重侧写,是属于许鞍华、王安忆——新世纪的女性创作者与20世纪的女性创作者张爱玲的一次隔空对谈,增加了具有时代性的女性注解。

五、结 语

在许鞍华获得威尼斯电影节终身成就奖成为威尼斯电影节史上首获殊荣的女导演一年后,法国女导演朱利亚·杜古尔诺凭“身体惊悚片”《钛》捧得金棕榈奖,她是史上第二位获此奖项的女性。其执导的影片对酷儿精神的展现,对父女关系的刻画,以及对女性欲望的直白探索,都体现了新世纪女导演自我意志的表达与创作活力。与此同时,2021《电影手册》十佳电影名单中,美国女导演凯莉·莱卡特执导的西部片《第一头牛》登顶榜首。她一反好莱坞传统西部片的影像设计,在细腻的自然环境中塑造人物之间的感情羁绊。由此可见,不仅是华语女性导演,国际上的其他女性导演们也在用各种方式在世界电影史上留下印记。华语电影女性导演的发展和而不同,一边探索、丰富着电影题材和手法,一边开拓、细化着影像表达的新领域,在时代变革中书写属于自己的篇章。