



性别文化视域下简·坎皮恩《犬之力》中的权力斗争和自我认同

陈矿 杨艳玉

成都大学影视与动画学院

通讯作者*: 陈矿 E-mail: 86675298@qq.com

论文信息

关键字

性别文化;《犬之力》;性别角色;
简·坎皮恩

摘要

在性别文化视域下,存在一种传统观念,即基于生物性别的划分,男性被普遍认为处于社会主体地位,拥有话语主导权,而女性则被视为从属或次要地位,常常处于“失语”的状态。新西兰女导演简·坎皮恩创作的电影《犬之力》颠覆了传统西部片的既有模式,为观众提供了一个全新的视角来审视性别、权力、情感和人性。本文旨在通过影片中的人物塑造、叙事策略来分析基于性别文化视域下的权力斗争和自我认同,以全新的视角突破了男女两性二元对立的性别权力模式,以此引出对于父权制下人的“异化”现象的思考。

1954年生于新西兰惠灵顿的简·坎皮恩(Jane Campion),成长于艺术世家,父亲为演员,母亲是戏剧导演。这种家庭环境塑造了她对叙事和视觉表达的敏锐感知。1974年,坎皮恩在英国伦敦接触到了艺术电影,维姆·文德斯电影《公路之王》(Im Lauf der Zeit)和英格玛·伯格曼电影《假面》(Kamen Rider)对其进入电影领域产生了不小的影响。

Citation:

1986年，坎皮恩在大学时期执导的个人首部短片《果皮》(Peel)获得第39届戛纳国际电影节短片金棕榈奖，这部短片让简·坎皮恩在电影界开始展露头角；1989年执导的个人首部电影《甜妹妹》(Sweetie)以黑色幽默解构传统家庭关系，该片入围第42届戛纳国际电影节主竞赛单元；而后其创作的《钢琴课》(The Piano)更以女性失语与身体反抗为核心，成为女性主义电影的里程碑，获得第46届戛纳国际电影节金棕榈奖、第66届奥斯卡金像奖最佳原创剧本奖。这些早期作品对性别权力结构的批判性审视，正是建立在对现实社会性别处境的深刻体认之上。尽管男权制作为一种政治上的制度性存在已经在世界的绝大多数地域不复存在，但是它所遗留下来的意识形态以及整个社会的运行机制依然以一种广泛的、根深蒂固的状态存在着[1]。因此简·坎皮恩的创作倾向更与当时新西兰社会对殖民历史、性别权力的反思紧密相关。作为当代电影史上少数持续获得国际认可的女性作者导演，坎皮恩不断拓展性别叙事的边界，以冷静而富有诗意的镜头语言，探讨权力、欲望与身份等核心命题。她在电影形式与思想深度上的双重探索，使其作品成为艺术电影与主流话语之间对话的重要桥梁。而2021年的《犬之力》(The Power of the Dog)，作为她时隔十二年的回归力作，不仅延续了她对性别、权力关系的敏锐洞察，更以“内向化”的叙事策略与复杂心理刻画，重构了西部类型片的表达可能，成为其作者生涯中又一座创作高峰。

电影《犬之力》改编自美国作家托马斯·萨维奇1967年出版的同名小说。萨维奇在爱达荷州出生，母亲后来改嫁至蒙大拿州的牧场，这样的经历为其作品注入了真切而复杂的西部底色。在传统的西部片类型中，叙事空间与人物塑造长久以来被建构为一个以男性为中心的“神话场域”。源自“西进运动”的历史叙事，更将男性角色赋予了勇敢、独立与领导力等厚重的符号性价值。虽然有原著的人物、故事基础，有西部片一个多世纪的经典传承，女导演坎皮恩还是赋予了《犬之力》独特而鬼魅的个人“内向化”风格[2]。坎皮恩导演通过赋予男性角色以敏感、脆弱、妒忌等被传统男性气质所压抑的特质，精准地击穿了霸权男性气质的神话外壳。尤为重要的是，本片作为坎皮恩首部以男性为主角的影片，其批判锋

芒超越了传统女性主义电影对女性受压叙事的单一聚焦，转而以一种更为辩证的视角，揭示了僵化的性别权力结构如何作为一种异化的“犬之力”，同时对男性和女性施加象征性暴力，规训并扭曲着个体的自我认同与情感命运。

一、颠覆传统：性别角色的重塑

电影《犬之力》的故事发生在 1925 年的蒙大拿州，牧场主菲尔·伯班克与弟弟乔治共同经营家族牧场。当乔治与寡妇萝丝结婚后，菲尔对这位新弟媳及其“娘娘腔”的儿子彼得报以残酷的精神压迫。然而，在菲尔坚硬粗暴的牛仔外壳下，隐藏着对已故导师布朗科·亨利的同性爱恋与不为人知的脆弱内心。最终，看似柔弱的彼得洞察了菲尔的秘密，并精心策划了一场复仇，导致菲尔因伤口感染而身亡。影片中男性设定的出发点，根植于西进历史叙事与西部片类型的意识形态共谋。

（一）文化溯源：西部神话与男性气质的意识形态解构

自 18 世纪 80 年代起，美国联邦政府与东部定居者在巩固东部殖民统治秩序后，启动了向北美大陆西部的领土扩张进程，从本质上而言，西进运动具有明确的殖民扩张属性，也构成了对于西部原住民的根本性侵害。但在当时乃至其后很久美国的主流叙述中，这场殖民扩张运动却被美化为播送文明的现代化运动，塑造出所谓的开拓精神与个人英雄主义的价值观念，并在一定程度上推动了美国的工业化与民主化，当然这也是西部电影叙事的起点和逻辑之一[3]。这一被美国主流叙事重构的“西进历史图景”——即“文明对荒野的征服”“英雄对混乱的秩序化”——恰恰构成了美国西部电影叙事的核心起点与逻辑内核之一，西部电影的角色塑造、情节冲突与价值表达，均深度根植于这一被美化的历史叙事框架之中。安德烈·巴赞曾在《电影是什么》用“神话”二字来概括西部电影的特质，而西部片的“神话”与其高度程式化的类型特征密不可分。牛仔的服饰、左轮枪对决、驿马车追逐等固定元素，如同神话中的仪式，通过反复呈现强化观众的集体记忆。即使西部片的情节千篇一律，其

本质仍是“对美国民族精神的永恒重述”，这种重述本身具有神话的力量[4]。

自埃德温·S·鲍特的《火车大劫案》(The Great Train Robbery)起，西部片便开始了其漫长的类型演化。其经典时期(约1930s-1950s)的作品，如《关山飞渡》(Stagecoach)，通过将牛仔、警长与拓荒者英雄化，不断巩固着约翰·韦恩所代表的、近乎完美的霸权男性气质典范。然而，至20世纪60-70年代，随着社会思潮的剧变，以《日落黄沙》(The Wild Bunch)与《小巨人》(Little Big Man)为代表的“修正主义西部片”开始涌现，它们以悲凉的笔触解构英雄神话，反思暴力和殖民历史，透露出对传统男子气概的深刻质疑。这一反思脉络在当代得到了延续与深化。这些影片共同表明，西部片这一类型已从其鼎盛时期的意识形态捍卫者，转变为解剖其内在神话的利器。作为一名女性主义导演，坎皮恩早期的作品均以女性作为叙事主体，立足于女性视角来呈现女性对压抑其生存与精神空间的外部力量所展开的抗争实践。坎皮恩曾说：“从我职业生涯的一开始讲的就是女性的故事，因为女性完全被忽视了，这是一种使命”[5]。在西部类型片的自我革新与演变中，坎皮恩导演首次将镜头角对准了男性，通过对传统西部片的解构对性别角色进行重塑从而创作出这部影片——《犬之力》。她让《犬之力》中的牧场主菲尔完美复刻了这一设定，并揭示了其作为一种文化建构物的本质。影片中的西部牧场，作为一个微缩的权力场域，其运行规则完全遵循着“制造男人”的社会仪式——男性气质需要通过艰苦劳作、对“软弱”的排斥和对支配地位的争夺来不断证明。菲尔对弟弟乔治的嘲讽、对彼得的羞辱，正是这种文化逻辑的日常操演。这种从历史文化维度出发的扎实铺垫，使得菲尔不仅是个人，更是这种文化逻辑的具象化体现，从而为后续的彻底解构奠定了基石。

(二) 影像解构：菲尔角色从建构到崩塌的视觉叙事

在确立了西部神话的文化基础后，坎皮恩通过其标志性的“内向化”影像风格，不仅对菲尔这一霸权男性气质化身进行了由表及里的视觉解构，同时也对彼得这一“非典型男性”角色进行了颠覆性的视觉建构。这两条平行的视觉叙事线相互映照，共同完成对传统性别角色

的深刻批判。

影片伊始，坎皮恩以娴熟的类型片手法“建构”了一个符合所有传统期待的西部男性形象。菲尔身着牛仔装束，徒手处理牛皮，在众人面前展现出不容置疑的权威与控制力。这些镜头语言精准复刻了经典西部片的符码系统，让观众迅速认同其作为“霸权男性气质”典范的角色定位。然而，这种建构从一开始就充满了裂隙——导演通过横向移动的镜头记录他与牛仔群体在湖中嬉戏的距离，暗示了他与所谓“男性共同体”的内在疏离。随着叙事展开，坎皮恩逐步瓦解菲尔精心构筑的外壳。她运用大量私密光影与特写镜头，捕捉菲尔独处时的状态：抚摸绣有“BH”字母的手帕时脸上的迷醉与脆弱，听闻弟弟婚讯后抱着班卓琴蜷缩在床的孤独。这些被传统西部片排除在外的“脆弱时刻”，通过坎皮恩充满同理心却又毫不留情的镜头，构成了对霸权男性气质最有力的祛魅。相对应地，彼得这一角色的视觉叙事却呈现出相反的走向。彼得出场时，导演通过一系列特写镜头：苍白的肤色、精致的五官、纤细的手指摆弄着纸花强调其与传统西部男性形象的格格不入。随着影片叙事的深入，通过其冷静解剖兔子时的精准手势、凝视远方时的坚定眼神等细节，逐步揭示这个看似柔弱的躯体下隐藏的惊人决断力。

然而，这种建立在扭曲认同基础上的关系最终导向了彻底的崩塌——菲尔戴上彼得准备的“被污染的手套”这一极具隐喻性的画面。这个动作不仅象征着菲尔亲手将表演男性气质的工具变成了自我毁灭的媒介，更揭示了彼得如何利用社会对男性气质的刻板期待，完成了精密的复仇计划。当彼得最终将那条象征传统男性纽带的皮绳从容收起时，镜头冷静地记录了这一权力关系的彻底逆转，宣告了旧有性别秩序的崩塌与新生力量的崛起。

菲尔戴上彼得准备的“被污染的手套”这一动作，成为最具隐喻性的影像——他亲手将表演男性气质的工具，变成了自我毁灭的媒介。坎皮恩以此完成了一场性别角色的视觉化重塑：当一个人被迫终生表演一种与真实自我相悖的气质时，这种表演本身便是最痛苦自我消

解。

二、权力的再分配：动态变化中的性别关系

在性别文化的权力场域中，男性气质的建构始终与权力分配紧密相连。在西方现代社会，暴力成为男性气质的一大标志和评判尺度，“男人能够做的最具‘男性气质的’事情就是对暴力的使用，以此显示他的力量”[6]。导演简·坎皮恩在接受采访时提到了“有毒的男子气概”（toxic masculinity）一词，她说菲尔大概就是那个时代里“有毒的男子气概”之践行者。心理学教授特里·库珀斯（Terry Kupers）将“有毒的男子气概”定义为“社会倒退的男性特征的组合，它们助长了统治、贬低女性、恐同和肆意的暴力行为”[7]。这一概念与康奈尔提出的“霸权男性气质”理论形成了深刻的理论共鸣。罗伯特·W·康奈尔因其对性别研究，特别是对男性气质理论的贡献而闻名。他所提出的“霸权男性气质”这一概念是一种在社会中占主导地位的男性性别规范，它通常包括力量、权威、竞争性、独立性、异性恋取向和情感抑制等特征。在这一理论视野下，“男性气概”可被视为霸权男性气质在特定历史语境中的具体实践与文化表述，而“非男性气概”则涵盖了所有因偏离此规范而被边缘化的性别实践，包括康奈尔所言的“从属男性气质”与“共谋男性气质”。三者构成一个动态的等级体系：霸权男性气质通过将女性气质与非主流男性气质“他者化”来维系自身的主导地位。在这一理论视野下，传统西部片中的男性形象正是此种霸权气质在银幕上的具象化——他们不仅是生理意义上的男性，更是一套特定行为规范与权力关系的文化符号。简·坎皮恩的深刻之处在于，她通过呈现霸权男性气质与非主流性别实践之间的复杂博弈，揭示了权力在性别关系中的流动性与不稳定性。

（一）霸权男性气质的践行与困境：菲尔作为秩序化身

在《犬之力》构建的20世纪初美国西部图景中，简·坎皮恩展现了一个通过身体规训与权力运作来维系性别秩序的微观世界。在《性史》一书中，福柯详细地诠释了“权力”。他

把权力看作是一种目标驱动、力量相互作用的网络，能引起个人与群体间的张力[8]。然而，这种无处不在的权力网络并非抽象存在，其具体的运作与实现，恰恰是通过“话语”这一微观机制完成的。正如米歇尔·福柯曾在《话语的秩序》中提出，话语是说话的权利，而非狭义上的政权，而是广义的支配力与控制力。他认为“权力话语”是一种权力，人通过话语赋予自己以权力[9]。在影片建构的西部牧场这一微观权力场域中，菲尔正是通过建立一套严密的话语秩序来实现其支配地位。影片中，菲尔通过公共场域的话语权不断巩固权力关系。在餐厅当众呵斥顾客、在牛仔群体中不断重复布朗科·亨利的神话、在家庭空间里以琴技压制萝丝，这些行为都是“权力戏剧化”的体现。通过控制话语的场合、内容与对象，菲尔将牧场转变为话语权力的试验场，使每个在场者都成为权力关系的见证者与参与者。

然而，这种严苛的性别规训制度最终在其执行者身上显现出深刻的悖论。菲尔对自身同性欲望的压抑，暴露了权力运作中最隐秘的真相——正如福柯在《性史》中指出的，“权力在压制的同时也在生产”[8]。菲尔越是激烈地压制内心的同性欲望，就越深陷于权力设置的陷阱；他越是严苛地规训他人的身体，就越暴露出自身被规训的痕迹。这种内在分裂使他成为霸权秩序最完美的执行者，同时也是其最深刻的受害者。

（二）非霸权气质的策略与颠覆：彼得的隐性反抗

福柯认为，由于每个人都处于一种敞式的空间当中，同时，每个个体又不知道自己何时被监视，因此就形成了一种全方位的监视空间[10]。萨特认为，“被注视”这一行为，揭示被注视者成为注视者的附庸，从而奠定了“他者”存在的必然性，以及“他者”对于被注视者的异化和颠覆[11]。在影片《犬之力》建构的西部牧场这一典型的男性霸权空间中，彼得因其阴柔气质而被排除在主流话语体系之外，这种不同于菲尔的“非男性气概”使得彼得成为被凝视的“他者”，但这种“失语”状态恰恰成为其反抗权力的独特策略。

彼得在餐厅剪纸花时遭遇菲尔公开羞辱的场景，生动展现了霸权秩序对非主流气质的

排斥机制。这个充满男性气质的公共空间里，纸花这一符号所承载的细腻、柔美特质，直接挑战了西部世界的性别规范。然而，彼得的应对方式却展现出了惊人的策略性——他选择以沉默维持尊严，这种沉默不是怯懦的表现，而是福柯所说的“另一种说话的方式”。通过拒绝在霸权设定的话语框架内进行抗争，彼得实际上瓦解了菲尔通过“话语”确立自我权威的权力策略。再到后来彼得神态自若地在菲尔及一众牛仔中穿行去查看树上的鸟窝，对别人的嘲笑不予理会。在性别研究的语境中，这种对于知识的追求被看作是对传统男性角色的偏离，看似在周围男性主导的空间场域处于“失语”状态，但菲尔内心深处对于敢于在男权社会中表达自我，挑战传统男性角色的彼得产生了敬畏和好奇。在彼得窥探到菲尔的秘密后，构成了一种隐形的权力转移，尤其是在菲尔指向远处的山，并只有彼得理解其意义时，他们之间有了共同的情感认知链接，这种链接成为权力转移的桥梁。最终，彼得通过精心的计划，达到了复仇的目的。当彼得最后说出“我父亲去世后，我只想帮助母亲得到幸福，让她远离痛苦，无论这需要我做什么，无论我是否喜欢这样做”时，彼得“失语”的状态被彻底打破，他成为了这种权力斗争的主导者。

三、多元男性美学的镜像：探索男性气质的多样性

拉康在其“镜像理论”指出：“自我是一种物，是为了满足主体统一性要求而被不断创造出来的虚拟之物，是为化解人类生存中某些无法逃脱的匮乏、缺席和不完整所做出的努力而已[12]。”这一理论框架为解读《犬之力》中复杂的男性气质关系提供了深刻洞见。影片通过精心构建的镜像系统，不仅展现了个体如何在与他者的互动中寻求认同，更揭示了男性气质的内在多样性与流动性。

（一）镜像结构中的男性气质建构与认同困境

拉康的镜像理论认为，“镜子阶段”是主体形成自我意识的关键时期，如果在这一时期主体心理出现偏差或缺乏作为参照物的“他者”，那么主体的“自我”将难以实现。《犬之力》中的

男性角色菲尔深陷于这种认同的困境之中。菲尔将已故的布朗科·亨利视为理想自我的镜像，通过不断讲述其故事、模仿其行为，试图建构一个稳定的男性身份。菲尔受到当时以“男性气质”为主导的社会所影响，当时的社会作为一种镜像，菲尔需要从中找到自我与其他客体的相似性，从而获得自我认同和社会认同。这种认同模式印证了拉康的观点：主体的欲望本质上是他者的欲望。而菲尔获得理想性别气质的认同的方法，则是依附“亨利”来编织自我认同的外衣[13]。然而，当彼得出现时，他身上独特的性别气质让菲尔看到了超越传统男性气质的可能。在多个场景中，导演通过并置镜头呈现二者的相似性：彼得解剖兔子时的精准手法与菲尔剥制牛皮的专业技艺形成技艺层面的镜像；彼得对母亲的控制欲与菲尔对弟弟的掌控欲构成情感模式的呼应；自从亨利走后，只有彼得能看出菲尔在看的山像犬的形状，这些相似性使得彼得成为菲尔潜意识中“另一个自己”的具象化。

因此彼得则成为了菲尔的矛盾镜像，既是对立面的“他者”，又是未被承认的“自我”。当菲尔在彼得身上看到自己过去的影子时，这种镜像关系引发了他对自身男性气质的重新思考。值得注意的是，彼得并非被动地接受这种镜像定位，而是通过策略性的自我呈现，完成了从被凝视的客体到凝视的主体的转变。他在保持外在阴柔特质的同时，展现出惊人的决断力和行动力，打破了传统西部片中“阳刚-阴柔”的简单二元对立。

（二）类型演进与作者视域中的男性气质书写

在电影理论史上，马塞尔·马尔丹曾说：“电影却是一种空间的艺术……电影是相当现实主义地重新创造真实的具体空间，但是，此外它也创造一种绝对独有的美学空间[14]。”

这一论断精准地揭示了西部片作为类型电影的本质特征——它不仅是对美国西部地理空间的再现，更是对一种文化想象与性别意识形态的美学建构。传统西部片通过广袤的荒野、荒凉的小镇、孤立的牧场等空间符号，构建了一个充满男性冒险精神的“神话场域”，在这个场域中，男性气质与空间征服形成了密不可分的共生关系。

随着时代变迁与社会思潮的演进，西部片这一类型经历了深刻的自我革新。正如罗伯特·考科尔认为的，“类型可以是非常具有伸缩性的、有弹性的，是随着不同时期的文化需求而不断演变的”[15]。新西部电影的出现，正是对这一类型传统进行反思与重构的产物。20世纪60年代以降，在民权运动、女性主义及性别平等思潮的影响下，《午夜牛郎》《小巨人》等影片开始解构西部片的男性神话；而至新世纪，《断背山》《荒野猎人》等作品则进一步将西部空间转变为探索男性情感与心理复杂性的场域。正如创作了同样不那么“西部片”的《断背山》导演李安所言：“美国西部是个阳刚的世界，只有男人和动物，所有西部电影从来没有往柔性的方面去走”，而坎皮恩所做的正是对西部片“神话”叙事的打破与新尝试[16]。在这一类型演进脉络中，简·坎皮恩的《犬之力》实现了作者表达与类型创新的完美融合。作为一位具有明确作者印记的女性主义导演，坎皮恩以其独特的“内向化”美学，对西部片的空间符号系统进行了创造性转化。她将传统西部片中作为动作背景的牧场空间，转变为角色心理戏剧的舞台；把原本象征男性征服的西部荒野，重构为探索性别困境的实验室。在这个经过重构的美学空间里，坎皮恩展开了一场对男性气质书写的深度探索。

四、社会规范和自我悦纳：面对挑战的自我认同

社会规范是指在一定的文化空间内所形成的特定的文化准则、价值观念和价值期望。通过一系列符号化的行为模式得以维系和传承。这一过程在戈夫曼的拟剧理论中得到了精辟阐释：在戈夫曼的拟剧理论中，最为知名的一对概念便是前台(front stage)与后台(back stage)。按照戈夫曼的原话来讲，所谓前台，便是“个体表演中以一般的和固定的方式有规律地为观察者定义情境的那一部分”，是“个人在表演期间有意无意使用的、标准的表达性装备”；所谓后台，便与之相反，是“那些被竭力抑制”、“可能有损于它所要造成的印象的那些行动”[17]。在电影《犬之力》中，西部牧场不仅是物理空间，更是一个要求严格角色扮演的社会剧场。它们共同构建了一个特定的文化语境，传达出对于男性的期望和要求。

在符号学的维度上，这些社会规范通过一系列精心编码的符号得以具象化。电影通过符号的象征意义完成导演传情达意的意图，符号则成为所有事物隐含着某种特定意义的象征体。

皮尔斯认为符号是由“再现体”“对象”“解释项”构成。其中，符号的“解释项”需通过间接经验才能获得。也就是一个符号要成其为一个符号，就需要一个解释项信息将多个单一符号转换为一个对象，这个对象的符号作为一个解释项基于一些习惯进行操作[18]。传统西部片建立了一套完整的性别符号系统，这些符号的“解释项”通过长期的文化积淀已形成固定的认知模式。牛仔装束作为“再现体”，其“解释项”指向对荒野的征服；徒手劳作象征着身体的坚韧；对马匹的驯服则隐喻着对自然与情感的双重控制。这些符号共同构成了皮尔斯所说的“指示符号”，直接指向特定的性别规范与权力关系。在这一符号系统的规训下，个体的自我认同往往取决于其遵循这些既定符号意义的程度。然而，电影《犬之力》的独特之处在于坎皮恩导演对这套符号系统的创造性转化——她让同样的符号承载了截然不同的意义。菲尔徒手处理牛皮的行为，表面上符合传统男性气质的规范，实则暴露了其自我惩罚的倾向；彼得的纸质花朵看似柔弱，却暗含着他以柔克刚的权力智慧。

影片设定的 1925 年蒙大拿牧场，是一个正处于现代性转型阵痛中的微观社会。这个特定的历史时空呈现出鲜明的过渡性特征：一方面，西进运动塑造的边疆精神仍在延续，强调体力劳动、情感抑制和支配性男性气质；另一方面，现代化浪潮已悄然改变着西部社会——乔治的西装革履、汽车、对商业文明的拥抱，都预示着传统牧场生活即将面临的深刻变革。在这个新旧交替的语境中，性别规范不再是稳固不变的法则，而成为各方力量角逐的战场。在这样的社会语境下，影片中的角色采取了截然不同的自我认同策略。菲尔选择了彻底的“自我阉割”，通过过度表演传统男性气质来压抑真实的欲望与情感。他的悲剧在于，愈是严格地遵循社会规范，愈是远离真实的自我，最终被自己奉行的价值观反噬。与此形成鲜明对比的是，彼得发展出了一套更为复杂的生存策略。他表面上接受“非男子气概”的社

会定位，实则将这种边缘地位转化为观察和行动的有利位置，从而实现了“自我悦纳”。

五、结语

电影《犬之力》以其深邃的性别文化洞察，揭示了权力斗争与自我认同之间错综复杂的辩证关系。通过对传统西部片类型程式的创造性转化，简·坎皮恩不仅解构了霸权男性气质的神话，更呈现了性别规范对个体的规训与异化。影片中菲尔与彼得的镜像关系，展现了男性气质的多样可能；而权力关系的动态变化，则印证了性别秩序的流动本质。影片最后，菲尔之死预示着父权制下男性气质规训权力的瓦解，父权制也终将被时代所抛弃，犹如那捆承载着传统男性气质的皮绳，最终被放置到一个不被触碰的角落[19]。

参考文献

- [1] 彭程飞.女性主义批评视野下的简·坎皮恩电影[J].电影文学,2016,(02):72-74.
- [2] 马纶鹏.从“内向化”和时代性看《犬之力》对传统西部片的颠覆[J].电影理论研究(中英文),2022,4(03):106-112.
- [3] 张东一.西部神话的构建与祛魅——美国西部电影叙事“衰变”[J].电影文学,2022,(12):66-68.
- [4] [法]安德烈·巴赞.电影是什么?[M].崔君衍,译.北京:商务印书馆,2017:215.
- [5] David Canfield.Jane Campion Finally Made a New Movie. She Gave It“Everything”[EB/OL].
(2021-08-23) [2022-04-28] <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/08/awards-insider-first-look-jane-campion-power-of-the-dog>
- [6] W.Lawrence Hogue. The African American Male,Writing, and Difference:A Polycentric Approach to African American Literature, Criticism, and History[M].Albany:State University of New York Press, 2003.
- [7] 张彦臻.“有毒的男子气概”:性别视阈下的《犬之力》[J].美与时代(下),2023,(03):146-149.

- [8] [法]米歇尔·福柯.性经验史[M].余碧平译.上海:上海人民出版社,2000:67-68.
- [9] [法]米歇尔·福柯.话语的秩序[M].许宝强,袁伟译.北京:中央编译出版社,2000:22-26.
- [10] [法]米歇尔·福柯.《规训与惩罚:监狱的诞生》[M].刘北成,杨远婴译.北京:生活·读书·新知三联书店,1999:227.
- [11] 朱晓兰.文化研究关键词:凝视[M]南京:南京大学出版社,2013.
- [12] 陈歆,曹建斌.试论拉康的镜像理论[J].江苏工业学院学报(社会科学版),2008(3):4-6.
- [13] 林华浩.基于女性主义视阈看《犬之力》人物形象建构[J].文化创新比较研究,2022,6(35):1-4.
- [14] [法]马塞尔·马尔丹著,何振淦译.电影语言[M].北京:中国电影出版社,1992.
- [15] [美]罗伯特·考科尔著,郭青春译.电影的形式与文化[M].北京:北京大学出版社,2004.
- [16] 王俪洁.错位·对抗·失落——作为“新西部片”的《犬之力》[J].世界文化,2023,(05):23-28.
- [17] 欧文·戈夫曼.日常生活中的自我呈现[M].冯钢译.北京:北京大学出版社,2022.
- [18] 柯岩·托玛瑟利,达米安·托玛瑟利,尹倩.电影符号学、时空理论和虚拟现实符号学[J].上海交通大学学报(哲学社会科学版),2022,30(04):146-159.
- [19] 樊亚.重构、建构与解构:性别文化视域下的《犬之力》[J].影剧新作,2024,(01):87-93.

基金项目:四川省国别与区域重点研究基地澳大利亚研究中心课题“符号学视角下简·坎皮恩电影的叙事审美研究”(项目编号:AXYJ(WH)-2025-02);南充青少年思想道德教育研究中心立项课题“智媒时代优秀影视文学作品融入高校网络思政教育的创新性发展研究”(项目编号:NCQSN25B085)。