

中国家庭伦理剧“女主”符号修辞演变与创作批评

文_王立新 / 责编_闫伟

【内容摘要】自20世纪80年代以来,中国社会转型、文化视点下移之势,已深刻映现在家庭伦理剧的叙事领域和人物符号修辞中,家庭伦理剧“女主”经历从“家国同体”的概念式诗性符号,到当下社会性话题符号的演变,形成了一系列呼应社会文化变迁的热播剧文本。本文通过考察不同时期中国家庭伦理剧中的“女主”符号修辞,梳理并总结其历史演变脉络,辨析当下家庭伦理剧作品中的话语模式,以期为中国电视剧类型化创作的自觉发展提供理论参考。

【关键词】家庭伦理剧;“女主”;符号修辞;演变

由于家庭人伦关系在中国文化传统中的特殊地位和历史累积效应,以此为叙事重点的家庭伦理剧自然成为民众偏爱的经典剧类。不同年代的中国电视荧屏都不乏家庭伦理剧,并常常形成一时热播现象,引发社会热议。如1990年的《渴望》、2017年的《我的前半生》等。此外,这一观看偏好也并不独见于我国,同样反映在深受中国传统文化影响的亚洲其他国家,如在日韩剧中,形成有别于欧美电视剧风格类型、以情感叙事为主要特色的亚洲经典剧类。因此,对这一类型剧情人物符号修辞演变的历史梳理和现状分析,将有助于总结我国电视剧的类型化创作特征、发展规律,并对我国当代文化言辞话语中所隐含的社会诉求,予以更加明晰的认知和考量。

一、20世纪80年代的前家庭伦理剧“女主”：“家国同体”的概念式诗性符号

20世纪80年代初的中国电视剧作品,大都带有一种利奥塔所说的“宏大叙事”或“元叙事”结构。利奥塔认为,“所谓元叙事是指一种陈述,这种陈述提供了一种方式,把所有证明的规则整合成一个总体性证明”。^①这一时期的中国电视家庭伦理剧,对家庭、个人

情感生活的书写往往遮蔽于国家、政治性话题的宏大叙事之下,这方面的书写要到1989年以后^②才日渐成为结构剧情的主线,因此,20世纪80年代基本可视为“前家庭伦理剧”时期。

这一时期的家庭伦理剧“女主”符号修辞,大多呈现为概念式诗性符号,并常常以其概念隐喻义参与文本的“家国同体”的宏大叙事。以当时热播的两部“家庭伦理剧”为例:《上海屋檐下》(1983年)、《四世同堂》(1986年),如果仅以题名看,这两部剧可划归家庭伦理剧,但在文本叙事上,人物关系主要被放在抗战背景下加以讨论,重点表达的是家国同构的伦理主题,并不突出展示家庭生活和婚恋伦理关系。1982年的《蹉跎岁月》虽表现了上海知青杜见春、柯碧舟的坎坷爱情,主要展开的却是对“血统论”的伦理讨论。^③男女主人公杜见春、柯碧舟都是经历坎坷,仍坚持理想信念的英雄型人物,人物修辞意义呈现的同样也是概念式诗性符号特征。《蹉跎岁月》四集情节模式,是典型的“英雄救难”故事反复:第一集杜见春解救陷入流氓围攻的柯碧舟,第二集玉蓉救护寻死受伤的柯碧舟,第三集玉蓉为救杜见春牺牲,柯碧舟救危难中的杜见春,第四集杜见春顶住家庭压力和柯碧舟重返山寨。

这种情节模式结构出来的主人公形象只能是英雄式的崇高人物。

二、20世纪90年代的家庭伦理剧“女主”：从传统道德符号转向社会身份符号

国内学界公认,1990年播出的《渴望》,是中国家庭伦理剧的成熟和典范之作。与20世纪80年代“女主”的诗性符号修辞功能相比,《渴望》“女主”符号修辞更多是与传统道德伦理意涵连接。从今天的视角看,《渴望》剧情显得比较简单,刘慧芳的性格塑造也由于过于完美而略显夸张。但是,这部电视剧通过“女主”修辞达成的对传统道德的符号指认,以及借此展示的日常生活气息,让20世纪90年代初在改革开放后处于价值观调整困顿阶段的中国民众倍感亲切,从而引发强烈共鸣。

(一)“受难女神”式的传统道德符号

在《渴望》中,传统美德被重新予以强调——“女主”刘慧芳修辞功能基本就是传统美德的阐释性符号。

《渴望》总策划郑晓龙在接受采访时曾说:“我们几个人就先说定位,我们要拍一个女的。拍一个什么样的女的好呢?就是把一切善良都放在她身上,一切我们男人认为的美好都放在她身上,然后给她制造各种各样的磨难,是这么开始的。”^④电视剧中,女主刘慧芳被安排经历各种生活磨难,最后,甚至瘫痪在床,但她的善良美德却始终不变。实际上,《渴望》“女主”“受难女神”式的符号修辞,其功能在于传递和凸显各种传统美德意涵:收养女儿,是无私的爱;婚姻不幸,是忍辱负重;家庭生活,是吃苦耐劳;对旁人的责难,则极为宽厚。

同一时期,取得热播效应的家庭伦理剧,其“女主”符号修辞也大致趋同。例如,1992年的《上海一家人》、1993年的《风雨丽人》,叙事逻辑与《渴望》基本一致,尤其《风雨丽人》的情节也与《渴望》极为相似。这些当年热播的家庭伦理剧,尽管“女主”身份各异,但基本是以坚韧、善良的传统道德符号呈现,其陪衬人物符号修辞,也彰显出对这一所指的确认和强调。

有韩国学者在对日本、韩国、中国大陆与台湾地区的电视剧中的家庭与家庭关系比较分析后,指出:“改革开放以后,中国的家庭反而开始呈现出向传统家庭回归的趋势……家庭文化作为中国文化的基本命题的同时,在中国进入现代社会的观察中也不断显现出许

多问题,五四运动时期的传统批判即是对封建家长制的批判,在家庭与国家的对立中,相对于小家与个人更加强调大家与集体。在政治型社会中,国家要优先于家长,但是进入经济型社会之后,与意识形态斗争相比较,个人的价值与世俗的和平得到了更为广泛的偏爱。在中国大众文化中,上述的各种特征通过强调家庭价值和强调亲情的趋势中体现出来。”^⑤

(二)寻找“我”之世界的社会身份符号

1990年代中后期,中国社会由生产型向消费型社会转变。以《北京人在纽约》《还珠格格》等为代表,反映商业伦理、强调娱乐性的“通俗电视剧”大量出现。家庭伦理剧的创作倾向转为以现代都市生活为背景,表现商业化浪潮冲击下都市白领的生存状态与情感世界。1999年热播的《牵手》是其中的代表性作品,该剧同时开创家庭伦理剧婚外恋的题材表现领域。

《牵手》虽然表现的也是婚姻家庭故事,但“女主”符号修辞已从对传统道德的符号指认,演变为寻找“我”之世界的符号自觉。与前面“女主”符号修辞相比,《牵手》“女主”修辞向社会生活进一步靠近,女主夏晓雪需要直面的是个人现实问题,她要解决的不是“家国同构”的宏大理想(杜见春、邵玉蓉)、自我牺牲的道德楷模(刘慧芳),而是在社会中确立自我位置的渴求(剧情对此有反复强调)。如果说之前的“女主”符号或多或少都携带一定超越世俗的形而上意涵,《牵手》“女主”符号则转为更加个人化的现世叙事:《渴望》“女主”刘慧芳对无情义的丈夫王沪生是近乎宗教圣徒式的包容,而《牵手》“女主”夏晓雪却只能为了保卫婚姻和自身独立与丈夫闹得不可开交——剧中多次出现夏晓雪和丈夫吵闹场面,这类冲突,在之前的家庭伦理剧“女主”符号修辞中是不被包含的。

三、2000年以来的家庭伦理剧“女主”：从日常符号到社会性话题符号

进入21世纪,在经济全球化与城市化进程的影响下,一系列相关话题(如就业创业、购房养老、多元化婚恋、大龄适婚等)成为网络和社交媒体上的热搜内容,这些话题也被大量编织进家庭伦理剧的叙事主题中,或直接成为主人公设定的能指符号。家庭伦理剧“女主”符号修辞,逐步向日常符号转化,并进一步变

身为社会性话题符号。

(一) “小妇人”式的日常符号

2006年播出的《金婚》以编年体形式,一年一集讲述佟志夫妻五十年金婚路,以个人日常生活叙事方式,将中国家庭中的社会关系以及众多现实矛盾与生活经历加以全景式展现。与之前同类剧相比,《金婚》“女主”叙写方式更接近现实本身,其社会化的成长历程也被更加细致地展示出来。

五十年的金婚历程,女主文丽的经历恰是一个社会化成长过程,经由浪漫主体向日常主体迁移的自我塑造。“女主”文丽的符号修辞功能,既不是英雄式的杜见春,也不是道德优越的刘慧芳,同样也区别于社会身份追问的夏晓雪,文丽本是作为“小妇人”形象再现的日常符号。同一时期热播的家庭伦理剧叙事风格大致类似,基本以讲述小人物苦中带笑的日常生活为主要情节,“女主”多为经历细水长流生活打磨后的平常“小妇人”形象,如《贫嘴张大民的幸福生活》(2000年)、《空镜子》(2002年)等。

(二) 社会性话题符号

近年来,中国家庭伦理剧创作中,“女主”符号修辞开始呈现跨类合流、人物高度同质化的话语模式,社会性话题植入愈演愈烈。2011年后,中国家庭伦理剧创作最成功的导演之一郑晓龙^⑥,转入古装宫廷剧创作,先后执导《甄嬛传》《芈月传》并大获成功,引领荧屏“大女主”^⑦之风。家庭伦理剧导演郑晓龙的创作转型,虽为个人选择,但一定程度上,也反映了当下中国家庭伦理剧创作的新流变。

家庭伦理剧创作的新流变目前最突出的特征,是各种社会性话题的大拼贴。在创作内容上,男女主人公往往直接成为社会性话题能指符号,通过人物叙事与社会热点链接,以快速实现吸引观众、争夺收视率的目的;在创作形式上,家庭伦理剧与青春偶像剧、都市言情剧、古装宫廷剧等合流,以“偶像剧化的情感叙事+虚拟个人成长”的创作套路,在剧情模式和影像风格上相互借鉴,互为变体,以达成迎合年轻受众喜好的时尚化、轻喜剧化、偶像剧化的文本特征。^⑧

过犹不及,社会性话题的密集植入,偶像肥皂剧化的影像风格,在为家庭伦理剧带来热播效应的同时,也暴露了各种问题,受到观众和研究者们的批评质

疑:一方面,套路重叠,貌似正能量的人物故事背后,却难掩其立场和价值观混乱;另一方面,生硬附加的各种“人设”,由于脱离现实逻辑,导致人物符号修辞空心化,徒具光鲜亮丽的外壳,缺乏实在的精神内核,其演绎出的个人成长历程,大多经不起推敲,最终流为快餐型消费文化的文本。在2017年热播的家庭伦理剧《我的前半生》,可视为这方面的典型例证。

电视剧《我的前半生》,改编自香港女作家亦舒的同名小说,但与原小说不同的是,剧中不但将故事场景由香港移到上海,“女主”也无例外地被设置成各种社会性话题的代言符号:“女主”罗子君集“全职太太、单身母亲、职场精英、‘玛丽苏’”等各种能指符号于一体,其人物修辞也与“职场竞争、婚外恋、性骚扰、闺蜜情”等社会热点话题密切链接。有研究者对此指出:“电视剧在对亦舒小说的改编中加入了争夺儿子抚养权、第三者抢房产、闺蜜抢男友、职场斗争等桥段,与小说相比,电视剧充满‘抢夺’资源的喧嚣氛围,纷争不断,曲折离奇。剧本改编往往是基于对观众期待视野的预估,在某种意义上即是当下社会对女性的文化认同与女性的自我认同的投射。这些斗智斗勇、资源抢夺和对于能够解决一切问题的‘万能’男友的期待,反映出现实中的都市女性处于生存空间与精神空间的双重危机,以及深深的焦虑与疲惫之中。”^⑨

综上,当下的家庭伦理剧“女主”符号修辞,虽已摆脱过去概念式或道德化的符号绑架,但又被裹挟进消费主义流行文化中难以自拔,“女主”符号修辞具有明显的“自我物化”倾向,典型有如,对女性姿容、高级场所和大量奢侈品牌的堆砌展示,并往往配以各种版本的“玛丽苏”空心化成长故事。即使我们认可日常生活里的大众需要宣泄娱情,乐见“灰姑娘的王子”变身为商业帝国“霸道总裁”。但不得不警醒的是,当下家庭伦理剧“女主”符号修辞表意,对个体成长中最为重要的独立意志和自我反思意识反而严重缺失,大多呈现为以“物性”为单一衡量标准,配以实质内核为“拜金”的个体成功哲学,“女主”个体成长的性格饱满度甚至不及1999年《牵手》中的女性书写。这一情形,在2016年以女性成长为主题的热播剧《欢乐颂》中展示得更为清晰。^⑩名字源自鲁迅小说《伤逝》,后经由我国香港作家亦舒重构的女主“子君”,原本秉承的是

一种对女性个体独立价值的坚持,在2017年电视剧中当“子君”变身为一朵等待施救的“白莲花”时,女性突破传统、重构自我价值的凝重,被悄然置换成轻巧的童话故事,其影像所叙写的社会现实,只能是表征一种“虚拟现实”,或称“伪现实”。

值得对比参考的是,原本靠打造“爱情+偶像”叙事模式而风靡中国的“韩剧”,近年的创作模式也有明显转向。2018年韩剧《迷雾》一改以往韩剧“女主”的刻板印象,通过对中年职场女性所面临的社会与个人生活困境的写实表达,收获社会好评和高收视率。实际上,自2014年始,韩剧“女主”符号修辞越来越多开始表现与以往“女主”大相径庭的精神风貌。

自1980年开始,中国家庭伦理剧所塑造的女性形象,经由家国同体的诗性符号、传统道德符号、个人社会身份符号、日常符号,到当下社会性话题符号的演变。从符号修辞角度,中国家庭伦理剧“女主”传递的所指意涵,已从规定性的、缺乏自我言说空间的概念式诗性符号和传统道德符号的挟制中解脱出来,回归日常百态,转向更为真切具体的个人现实层面书写。2010年以后,家庭伦理剧虽出现众多的话题性“女主”(甚至是问题性“女主”),值得肯定的是,从另一角度,也说明了女主们言说自身的话语空间更为宽泛活跃。需要研究者进一步关注和思考的是:家庭伦理剧创作的话语模式,就叙事文本而言,更偏重于娱情快餐式文本,并不能真正承载对社会的现实主义书写功能,就“女主”符号修辞演变而言,未来能否切实传递女性主体意识的自觉和自我成长价值观,也仍然是一个待定的判断。

注释:

① [英] 詹姆斯·威廉姆斯:《利奥塔》,姚大志、赵雄峰译,黑龙江人民出版社2002年版,第46页。

② 需要说明的是,1989年播出的《篱笆·女人和狗》,虽也呈现家庭伦理剧中“女主”传统伦理道德符号修辞倾向,但“女主”和各种人物仍带有较明显的概念式隐喻特点;加之该剧制播时间上与20世纪90年代非常接近,因此可视为家庭伦理剧的承前启后之作,并入20世纪90年代的“女主”符号系列加以讨论。

③ 纪录片《光阴如剧》剧组采访《蹉跎岁月》作者叶辛一节的影像内容,叶辛称:“我这个小说的主题,是直

接把锋芒对准文化大革命当中的猖獗一时的血统论。”

④ 纪录片《光阴如剧》剧组采访《渴望》制片人郑晓龙一节的影像内容。

⑤ 姜明求、金秀娥:《电视剧再现的家庭与家庭关系:韩国、日本、中国大陆及台湾地区案例研究》,《当代韩国》2011年第4期。

⑥ 郑晓龙曾任20世纪90年代轰动一时的家庭伦理剧《渴望》制片人并参与创作,并执导了多部热播的家庭伦理剧,如《金婚》《金婚风雨情》等。

⑦ 李清霞指出:“‘大女主戏’就是整部剧以女主角为绝对第一主角,剧情围绕女主角的成长经历展开,女主角在多名男性角色的助力下走向人生巅峰的剧作。”参见《“大女主”戏热播的文化反思》,《艺术广角》2017年第6期。

⑧ 尹鸿指出:“与过去不同的是,电视剧的年轻化首先把焦点对准以青年人为主体的爱情、友情、亲情,情感化不仅是现代题材的主题,甚至成为历史剧、古装戏的主题,武侠剧、奇幻剧、穿越剧、架空剧等,都以青年人的情感纠葛为主线,使得偶像、言情被大面积泛化。荧屏上更多的是青春的故事、青年的成长、爱情的美好、友情的地久天长,甚至电视剧的视听风格、美术风格、音乐风格都在发生鲜明的改变,少了庄重和冷峻,多了浪漫和幽默。”参见《“互联网+”背景下的电视剧多元转向——2015年度中国电视剧创作》,《电视研究》2016年第3期。

⑨ 张磊、杜莹杰:《当下都市女性生存境遇在影视剧中的呈现:以热播剧〈我的前半生〉为例》,《名作欣赏》2017年第10期。

⑩ 尼尔森网联的分析报告提出:“作为最有希望成为中国季播剧里程碑的剧集之一,《欢乐颂》的影响力不止于剧本、演员和班底。当星座、高富帅、白富美、中二病、女汉子已经不能赋予观众更走心的标签时,对青春、爱情、奋斗的探讨延伸到了‘阶层’‘中产阶级’‘上升通道’等更加现实的议题上,这无疑捕获了目标观众最关注的兴趣点。”参见《〈欢乐颂〉:跨屏幕的收视营销战》,《视听界》2016年第7期。

作者系重庆大学美视电影学院教授、重庆大学文化产业研究院研究员、硕士生导师