

走出象牙塔仅仅是开始

——性别批评视角下的“大女主”剧女性叙事

张欣杰

[内容提要] 随着女性社会影响力的提高,大众对女性的性别期待已经与过去不可同日而语,“大女主”剧由此被催生。然而,“大女主”剧用男性启蒙和“玛丽苏”情节回避对女性发展现实问题的深度探讨。而其对女主-女巫形象的刻板化两极表述,不仅未能建构良性的女性文化,反而扼杀了女性生命形态的多元性。造成这种状况的根本原因,在于大众有了解女性成长史、肯定女性能力的心理需求,但现实社会中的传统性别意识形态并未被撼动。“大女主”剧也并未积极寻找解决女性发展现实问题、建构多元女性形象、建构良性女性文化的合理路径。

[关键词] 性别文化;“大女主”剧;女性叙事;大众

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2017.12.014

近几年“大女主”剧持续升温并火爆荧屏。2010年的《美人心计》、2011年的《甄嬛传》、2012年的《红娘子》、2013年的《陆贞传奇》、2014年的《武媚娘传奇》、2015年的《芈月传》、2016年的《锦绣未央》、2017年的《大唐荣耀》……2016年拍摄的电视剧大约有16400集,其中一大半以上都是“大女主”剧。2017年播出和拍摄的“大女主”剧已经不少于22部^①。一部部长剧集的“大女主”剧成为“屏霸”。日前已经热播结束的《那年花开月正圆》把“大女主”剧的热潮又推向了一个高峰。电视剧是大众文化的传播媒介。无论“大女主”剧背后的运作策略如何,其目的在很大程度上都是为了迎合大众口味,尤其是满足在观众中占半数的女性观看者的心理。只有提高收视率,才能满足商业预期——这就决定了“大女主”剧是大众心理需求和文化结构的直接投射。“大女主”剧的女主角被启蒙、成长与发展经历,女主角与男性、女主角与剧中其他女性的关系,尤其成为大众津津乐道的性别话题,或为人欣赏,或为人诟病。其中有争议的性别情节设置,恰恰是当代社会性别文化状

况的现实反映。本文以《那年花开月正圆》为对象,结合其他电视剧作品,分析“大女主”剧中隐含的意味深长的性别文化,并试图抵达其所根植的社会性别文化土壤。

一、“大女主”剧走出象牙塔的社会原因

“大女主”剧往往有一个独霸荧屏的女主人公。剧中,不涉世事的单纯女孩经历一系列变故,在残酷的生存环境中成长,冲破逆境百折不挠,最终成为影响家族、历史、政治、甚至国家命运的重要人物。《那年花开月正圆》中的周莹在出场时是一个集江湖义气与骗术于一身的底层女子,在命运的偶然安排下,进军商界,在家族、商场和政治斗争、历史漩涡中经历了千难万险,最终成长为胸怀家国的商界首富。作品将女性个人的成长叙事编码到家国宏大叙事层面,颇具史诗气概。《美人心计》中的窦漪房、《甄嬛传》中的甄嬛、《芈月传》中的芈月、《武媚娘传奇》中的媚娘等,无不是具有史诗气概的女性。更有不少“大女主”剧以“凤凰”(《凤求凰》《凰权》《凤凰无双》)、“皇后”(《扶摇皇后》《独孤皇后》)、“天下”(《独步天下》《赢天下》)为剧名,其“大女主”形象的地位与影响力可见一斑。

自古以来,女性被束缚于家,遵从于男外女内的性别分工,女性不能走入公共空间影响历史和现实。“人类文化可以说并不是没有性别的东西,绝对不存在超越男人和女人的纯粹客观性的文化。相反,除了极少的领域,我们的文化是完全男性的。”^[2]20世纪80年代国内的女性主义理论研究建立起来之后,对女性史的建构,以及对女性生命经验的挖掘与书写一直都局限于学科领域的象牙塔内,普通大众基本不知所云。1995年,联合国第四次世界妇女大会在北京召开,掀起了国内女性主义理论和女性文学创作的高潮。然而在女性学科外部,所知者寥寥。除却“大女主”剧,当代电视剧中的民族史诗都是男性英雄们的身影:如老版《三国演义》(1994年)、老版《水浒传》(1998年)、《雍正王朝》(1999年)、《康熙王朝》(2001年)、《汉武帝》(2005年)等男性英雄史诗巨作;《戏说乾隆》(1991年)、《宰相刘罗锅》(1996年)、《康熙微服私访记》(1997年)、《铁齿铜牙纪晓岚》(2001年)等戏说剧作,也以突出男性的智慧为主,女性话语缺失。虽然也有如《一代女皇武则天》(1985年)、《大宅门》(2001年)、《大明宫词》(2000年)、



电视剧《那年花开月正圆》剧照

《橘子红了》(2002年)等电视剧成功凸显女性人生的正面叙事,但并未形成主流,因此并不代表普通大众的主流性别文化观念和社会主流性别文化导向。

在近年来大热的“大女主”剧中,“大女主”在家国命运中起着决定性的作用,女性生命叙事由高高在上的女性主义学术界象牙塔进入了大众文化领域,并被大众狂热追捧,这不能不说是一种普及与进步。对于男性长期独霸荧屏、女性价值被长期遮盖的电视性别文化生态来说,“大女主”剧对女性史诗的叙述无疑是公允的、是令女性扬眉吐气的。从女性主义视角来看,这种状况是对大众视野中一片空白的女性文化的弥补,使女性无“史”的局面得以改观。

电视剧对女性史的叙事,体现着观剧大众,尤其是占到半数比例的女性观剧者对女性价值书写的高期待,这种期待也和女性在当代社会影响力的提升相关:“女性就业结构不断改善。2013年,全国女性就业人数为34640万,占就业总数的45%。2013年女性中高级专业技术人员达到661万人,占中高级专业技术人员的44.1%,比2000年提高了9个百分点。中国女企业家群体不断壮大,女企业家约占企业家总数的四分之一。互联网领域创业者中女性占55%。男女受教育差距明显缩小。2014年,普通高等学校本专科和硕士研究生在校生中的女生比例分别为52.1%和51.6%,博士研究生在校生中的女生比例增至36.9%。妇女参与国家公共事务管理的人数不断增加。2013年中央机关及直属机构录用的公务员中女性比例为47.8%。近年来,地方新录用公务员中女性比例不断提高。妇女广泛参与基层民主建设。2013年,村委会成员中的女性比例为22.7%,比2000年提高了7个百分点。2013年,居委会成员中的女性比例为48.4%,主任中的女性比例为41.5%。女职工积极参与企业



电视剧《那年花开月正圆》剧照

民主管理和监督。2014年,工会会员中女性占38.1%,企业职工代表中女代表比例为29.3%,在企业董事会、监事会中,女职工董事、监事占职工董事和监事的比例分别为40.1%和41.5%。妇女在媒体领域发挥了重要作用,截至2014年底,持有新闻记者证的女性采编人员比例为44.1%。妇女和妇女组织参与国际事务更加活跃。2015年,中国有女外交官1695人,占外交官总数的30.7%,其中,女大使12人、女总领事19人、女参赞132人,分别占同级外交官的7.9%、24.4%和30.4%。”^[3]党的第十九届代表大会中女党员代表有551名,比十八大增加30名,占党员总数的24.1%^[4]。在当代社会,女性参与公共生活越来越多,社会影响力越来越大,获得价值肯定的心理需求也必定越来越高,这与“大女主”剧的热播是同构的。

二、男性启蒙与玛丽苏情节设置的文化根源

精神分析女性主义认为:“母亲以及母女纽带是女性们建立自己传统必不可少的前提。”^[5]而父权制将母亲“之异己、他性的本质尽数洗去,转化为可接受的东西”^[6]。父权制文化中的“母亲”是一个被抹杀了独特性别经验、主体价值和文化传统的空洞的能指。在《那年花开月正圆》中,周莹无母有父,这一意味深长的身份设置,预示着她的生命经验并未从束缚于家的传统女性意识形态得到启蒙,而经由父亲及其他相关男性带入了一个秩序化的外部空间之中。养父周老四启蒙了她颇具江湖习气的豪爽性格,公公吴蔚文启蒙了她以诚为信的商界法则与智慧,丈夫吴聘启蒙了她善良的人格品质,传教士约瑟夫启蒙了她胸怀全球的世界眼光。这些对她走向事业巅峰的极为重要的素养和品质,全都是从

男人那里获得。她善良又无能的婆婆，在她初嫁入吴家时对她做的女性戒律规训，对其发展只有阻碍作用。女主角的生命史诗叙事立足于父亲/男性启蒙有文化的必然性。“人类文化是受限于拉康称之为‘父亲的法则’，文化既是父权的又是以男性为中心的。”^[7]女性若想在家庭之外的公共秩序空间发展自身，就必须首先继承“父亲的法则”，才能习得男性秩序空间的游戏规则，进入本属于男性的商界并最终取胜。

不止于启蒙。周莹在事业路途上的打拼，也有赖于一个个倾慕她的男性的相助。王世均对她商业事宜的周到打点，赵白石给她政治上的解围与庇护，图尔丹在她生意遇到困境时的全盘买单，沈星移在她生死攸关时的一次次舍身相助……超级玛丽苏的情节设置被众多观剧者嗤之以鼻，这也成为以《那年花开月正圆》为代表的“大女主”剧最被人诟病的原因——所谓的“女人借助男人征服世界”。“大女主”剧中的“玛丽苏”现象，绝不仅仅是偶然，而是有着深层的社会文化根源。

现实生活中，无论是商业空间还是政治空间，基本上都是男人的天下，从2015年的《中国性别平等与妇女发展》白皮书提供的数据可以了解，近年来女性公共事务参与的比例虽然有所上升，但男性依然拥有公共空间的绝对话语权。女性要想在其中游走，就不能绕开男性的力量。无论有没有爱情这张通行证，公共空间中的力量较量，本质上还是在男性与男性之间发生（可参考观看2017年热播电视剧《人民的名义》）。无论是在“大女主”剧中，还是在社会现实中，踏上世界巅峰的女性更有可能依赖男性的力量，和男性结成事业同盟。这是“玛丽苏”情节设置的一个社会基础。

“大女主”剧一般都是古装剧，故事的文化背景与人文景观又并非完全还原古代，而很大程度上是现代人的虚构。在古装电视剧中，周莹的命运可以在男性的神奇助力下得到逆转。这显示了“大女主”剧女性生命叙事在性别文化自信方面的捉襟见肘。既无法把女主角放置在当下的社会现实中，又无法把她放置在原生态的历史环境之中，否则人物的发展很容易失去合理性。女主角生存与发展在一个虚拟的时空中，这弱化了其现实意义，并不敞开对女性发展中遇到现实问题的讨论；而一旦涉及到讨论，也显得极为肤浅落后：《武媚娘传奇》中占星师认为武媚娘是灾星，《那年花开月正圆》中吴家老四认为周莹是扫把星，赵白石认为周莹作为女性抛头露面有伤风化……讨论女性在公共空间能否抛头露面这个在当代已经不成问题的问题显然毫无现实意义。“大女

主”剧的古装背景设置巧妙回避了对当代女性发展问题的深度讨论，只是用硬生生的“爱情”搪塞过去。大众求观剧刺激，制作方求丰厚利润，二者都不去深究女性发展与当代社会之间的深层问题。古装“大女主”是“玛丽苏”，因此能够绝处逢生；而同样努力拼搏的普通当代女性在遇到发展困境时，为她披荆斩棘的男人们又在哪里？必须依靠男性爱情的巨大力量才能让女主角的发展道路峰回路转、柳暗花明，这是一场看似完美实际上浮皮潦草的白日梦。“大女主”剧与探讨当代女性发展路径的契机失之交臂。

近年来，与古装“大女主”剧同时热播的，还有当代家庭伦理剧。当代家庭伦理剧大多以婆媳、夫妻、亲子关系为表现内容，女性被放置在家庭环境中来建构性别，被放置在职场中的寥寥无几。除《杜拉拉升职记》（2010年）热播以外，叙述当代女性事业发展的就比较少了，即使有，收视率也远不能与家庭伦理剧相比，如《温州一家人》等。即使在以当代社会为背景的电视剧中，也不探讨女性在公共空间中的发展问题，而更加关注家长里短、爱恨情仇。将这种状况结合“大女主”剧来综合分析，基本可以了解大众对当代女性的关注还只停留在家庭和情感，而非个人发展层面。这种性别意识形态是相当传统的，这也许就是众多“大女主”剧不约而同设置“玛丽苏”式女主角的根本原因。与其诟病“大女主”剧中的“玛丽苏”情节，不如反思当代文化中依然稳固的传统性别意识形态。

三、女性形象两极叙事的深度危机

在“大女主”剧的女性角色设置上，一般都只有一个从头到尾的正面女性主人公形象，其他比较重要的女性角色基本都是因其作为女主角的成长设置障碍而产生意义的，如《那年花开月正圆》中心狠手辣、蛇蝎心肠的柳婉儿，一心致周莹于死地的胡咏梅，善良单纯却因赵白石而栽赃陷害周莹的吴漪。大女主的智勇双全与其他主要女性角色的邪恶狠毒，形成“大女主”剧对女性正反两面刻板化的两极叙事：要么是女主角，要么是女巫，非此即彼。这严重阻碍了女性生命形态的多元发展。

女性形象刻板化的两极叙事是为了烘托“大女主”的完美镜像。为了达到这一目的，“大女主”剧不惜压抑其他女性的生命表达、阉割她

们的主体性,使她们沦为 he 者。女性形象刻板化的两极叙事有双重害处。首先,对“大女主”剧想要迎合大众心理、表现当代女性生命状态的初衷背道而驰。由本文第一部分可知,“大女主”剧是在女性社会影响力增强的现实背景下催生而出的,应该是当代女性普遍生命状况的表达,然而这种邪恶女人们一心置“大女主”于死地的情节设置和形象表述,使得“大女主”的存活只是一种偶然。如果“大女主”形象只是一个偶然、一个个案,她就不能代表女性社会发展状况的普遍性。因此,女性形象两极叙事使得“大女主”剧试图要表达的没能得以表达,最终南辕北辙、徒劳无功。其次,这对女性文化的良性建构存在极大危害。大众吸纳的是“大女主”剧的全部文化符号,而不仅仅是女主人公的智慧勇敢。虽然邪恶女性的力量最终失败,但剧中主要的女性形象除却“大女主”之外绝大多数都是邪恶的,这是对女性形象的贬低、丑化,是对女性生命形态的压抑、扭曲,使得女性文化走入深度危机。建构良性的女性文化,应该为女性提供丰富多元的生命经验和文化包容性,这不可能仅靠一个或一类形象来完成;建构良性的女性文化,不仅需要男女两性建立平等的对话关系,还需要女性和女性之间建立亲密的姐妹关系,而不是使女人们反目成仇。《绝望的主妇》(2004—2012年)可以提供积极建构女性文化的例证。该剧没有独一无二的“大女主”,四个主要的女性角色各有丰满的性格特点。社会文化包容她们所有快乐、悲哀、弱点和执着,给她们的发展提供了多种可能性:一个和姐妹合作开店成为成功的商人,一个在给自己的学霸女儿带孩子的过程中获得满足与幸福,一个深谙时尚成了网店大咖,一个成了政界精英。这样的女性形象为大众展开了丰富多彩的女性生命经验,积极建构了包容女性生命发展多元化的女性文化。“大女主”剧持续热播、不断升温,魅力巨大、影响极广,大众如果对剧中的女性形象刻板化及两极化叙事缺乏批判意识,就会在不知不觉中加固对女性形象邪恶化的性别偏见,形成同样的刻板化性别意识形态,把现实中女性生命多元化的可能扼杀在观剧快感中。

需要说明的是,《那年花开月正圆》中有一个女性角色突破两极化叙事的例外,就是千红。千红是剧中的“情感顾问”。她不仅出主意解决了吴漪的爱情困境,而且在周莹面临图尔丹和赵白石的求婚时,说出了令人醍醐灌顶的情感自主语录:“爱就嫁、不爱就不嫁——女人真正的自由在于想不嫁就可以不嫁!”但从本文的第二部分可知,周莹的启蒙

者和发展助力者都是男性,唯有情感顾问是女性,这依然是传统性别意识形态。因此,千红虽不是女巫一类的女性角色,但也并非是真正具有性别文化创新性的女性。

《那年花开月正圆》的结尾周莹开设了女子学堂,电视剧仿佛想通过这一情节设置扭转女性形象刻板化两极叙事的巨大谬误,敞开女性人生的多种可能性,然而这并未得到充分叙事,于是整个电视剧就潦草收尾。既然电视剧是大众心理的投射,那么这里就有一个疑问:是不是大众既希望在血肉饱满、独立自强、充满智慧的女性成长史诗那里获得观剧快感,又因受制于传统性别文化,而仅只容忍其个别形象的存在,并不包容女性个体人生的多元性与丰富性?

四、结语

走出女性主义学术象牙塔的“大女主”剧为大众持续关注,大众表现出对女性成长史的极大兴趣,这无疑是一种可喜的现象。“大女主”剧在表现大众对女性的性别期待的同时,本应该深度探讨女性发展所面临的现实问题,同时促进女性文化的良性发展,为现实中女性的个人成长提供丰富多元的资源。然而现实社会中的传统性别意识形态依然顽固,并不存在现成的女性发展路径。“大女主”剧为迎合大众口味,用落入俗套的“玛丽苏”情节来回避对女性发展问题的深度讨论,而“女主-女巫”两极化叙事在刻画独立自主的女主形象的同时,又扭曲了其他女性的生命表达,扼杀了女性生命形态的多元性,这不免顾此失彼、南辕北辙,使女性文化的建构走入深度危机。

注释:

- [1]路彤.“大女主”戏蹿红,内容欠缺是短板[N].中国产经新闻.2017-8-8.
- [2]西美尔.金钱、性别、现代生活风格[M].上海:华东师范大学出版社,2010:142.
- [3]国务院新闻办公室.中国性别平等与妇女发展白皮书.2015.
- [4]张蔚然.2287名十九大代表背后的政治信号[EB/OL].<http://www.chinanews.com/gn/2017/09-30/8345055.shtml>.2017.10.1.
- [5][6]孟悦、戴锦华.浮出历史地表[M].北京:中国人民大学出版社,2004:20,7.
- [7]方成.精神分析与后现代批评话语[M].北京:中国社会科学出版社,2001:206.

张欣杰:厦门大学文艺学博士,河南财经政法大学图书馆馆员
责任编辑:蔡郁婉