

中國社會轉型期大眾傳媒對社會性別觀念的建構和傳播

——影視劇中的性別敘事分析

◎ 宋玢璐

自上世紀五十年代婦女解放發出女性覺醒的強音以來，女性們就為改變「第二性」的性別地位和父系話語霸權進行著不懈的鬥爭。但是社會的現實告訴我們，相比於覺醒和發展中的女性意識，舊有的傳統社會性別觀念作為絕對的優勢力量仍然以日常話語的方式深植於社會成員的觀念中。

社會性別主要是指性別觀念並非由兩性的自然差異天然形成的，而是由社會的各種力量共同建構的。在中國進入文化上的大眾時代之後，大眾傳媒就開始了對社會觀念和生活的全面介入。大眾傳媒的強大話語霸權在對性別觀念的建構中也有著突出的表現。正如凱瑞（James W. Carey）有關文化傳播理論的闡釋，「現代傳媒的首要的文化功能，便是選擇建構社會知識和社會影響。大眾傳媒所進行的傳播不僅僅再現了社會性別的狀況與地位，反映了社會的價值取向和意識形態，同時媒介傳播本身也參與了社會性別的建構過程。」¹影視劇作為大眾傳媒的典型形式，通過其隱蔽的敘事視角等機制成為大眾傳媒對社會性別觀念建構的突出踐行者。

一 影視劇文本分析

筆者通過對比女作家筆下的女性形象與改編成影視劇作品後的女性形象的變化，管窺影視劇通過敘事視角的偷換對傳統社會性別觀念的建構和傳播。

女性意識的覺醒多發端於文學領域，因為在社會性別話語這一套縝密的系統中，語言是一種權利，是男性實現其統治秩序最先產生的也是最基本的表現形態。新時期的傑出女作家秉承五四時期女作家的批判態度和自省精神開始書寫她們心目中自強獨立的女性形象。通過塑造這些不同於以往作家筆下依附於男性的個性鮮明的女性形象，女作家們發出了新時代關於女性自身合法性的獨特表述。但是當影視劇的編劇和導演們在大眾文化的呼喚下將女作家作品搬上螢屏時，作品中的女性主義色彩卻被無情地消解了。在女性故事外衣包裹下的是影視劇這種大眾傳媒對男性霸權的維護。影視劇通過敘事機制和視角的偷換，成功地建構了人們對傳統性別觀念的接受。

近些年，池莉的小說就頻頻被搬上螢屏。以鮮明寫實風格進入人們視野的池莉小說，塑造了一系列充滿反撥意味的女性形象。作為一位有著鮮明女性意識的作家。池莉筆下的女性往往具有挑戰傳統的震撼力和顛覆性，全然相異於父權秩序下男性理想中的女性形象。但是這種充滿顛覆性的、不合「規範」的女性形象卻委實讓人覺得可愛。比如《生活秀》中潑辣的來

雙揚，她的生活在看客眼中是艱難的、不怎麼如意的，但是來雙揚卻似乎並不覺得「艱難」，而是用她的智慧、潑辣對付生活中樁樁件件的瑣事——兵來將擋，水來土掩，毫不含糊。既無對生活的抱怨，也無對身為女人感到的無奈。這是堅強的女性，不需要男性的庇護亦能輕鬆應對繁複的生活。

同時在小說中，來雙揚對感情生活的處理也是乾脆果斷的：「她是一個想到就做的女人」²。這是一種相當明顯的對傳統的女性氣質的質疑和反撥：父權制話語下對女性氣質的定義就是溫柔賢慧、在男性的庇護下安心在家庭中擔任相夫教子的工作。但是來雙揚顯然把這一切定義都打破了，她一點都不溫柔，還很潑辣；她並不在男性的庇護下生活，相反在她的生活中，男性都有些窩囊，哥哥是個沒主心骨的男人，暗戀了兩年的卓雄洲最後竟然也是一個不堪的人；她的活動領域也不在家中，她是在吉慶街賣鴨頭的女人。甚至連小說中的其他女人，比如來雙揚不喜歡的嫂子，也是一個強勢的女人：在生活裏把丈夫管得服服帖帖，而且經常東奔西走，生活非常自主，全然不是傳統意義上的家庭婦女。可以說，池莉小說中的女性是對傳統性別刻板成見的一種反叛。而這種反叛卻並不讓人感到彘扭，也許這正是池莉在女性特徵基礎上對女性新型生存觀念的一種探討。

但是這種深刻酣暢的對傳統女性形象的顛覆卻在由霍建起導演的同名電影《生活秀》中遭到了消解。來在原著中表現出對待生活的豁達已經消失，代之以對生活艱辛的感受。這部影片一舉獲得了當時上海國際電影節三項大獎，這說明霍的這種表現方式是與主流性別觀念相契合的。霍建起在談起本片的創作時亦說明：「在她走過的路上，留下了辛酸的印記，情感上的孤獨，家庭責任的重負，對自己未來的茫然使得她看似優雅的舉止帶出濃濃的傷感。在這個人物的身上，折射出時代的變遷和生活」³即霍建起在執導這部影片的時候，是著重刻畫來雙揚生活的艱難，這樣池莉原作中對女性堅強的生活態度的描寫就先消解了一大半。導演是站在男性視角上來看待女性的這種奮鬥的。與其說導演用父權話語關注著女性的生活，不如說是用居高臨下的姿態同情女性在沒有男性庇護狀態下的艱難生活。

影片通過情節等的重新設定完成了對女性傳統歸宿的定位，消解了池莉小說中女性對傳統性別角色的反叛。小說的結尾是卓雄洲在床上的無用，陡然讓來雙揚認清了現實，瀟灑而淡然地與卓雄洲輕輕地握了一次手，然後各不相見。池莉似乎在進行著這樣一種隱喻的表述，即女性的歸宿並不見得就是嫁個好人家，女性的獨立生活也可以很精彩。小說中池莉也承認，來對卓是有一點幻想的，但是當她在卓對自己的描述中，發現他喜歡的並不是自己而是他在自己身上想像的某個人的時候，她果斷地收拾好心情離開。但是影片中的結尾，卻一掃小說中來雙揚的倔強性格，而是將其還原到父權意識形態下對女性氣質和角色的要求：電影中，來雙揚坐在床邊，悠悠地說：「你知道我是那種想找個人嫁了的人……」當弄清卓雄洲是想維持這種情人關係而不想深究的時候，她在雨中走下了車宣洩著心中的痛苦和絕望。導演加上了在池莉原作中沒有的情節，無形中就輕易篡改了原作中來雙揚的獨立精神，以及在面對繁複的生活時所變現出的女性的韌性、堅強、果斷和從容。

影片瓦解了小說中顛覆性的女性氣質，使其成功地回歸傳統。小說中，來雙揚幾乎不符合父權形態下對女性溫柔、賢慧、脆弱、需要保護等氣質的規定。相反，來雙揚潑辣能幹，該出手時就出手。小說中的來雙揚幾乎沒有流過淚，但是電影中的來卻沒少掉眼淚。另外一處電影對小說令人不快的改編就是九妹的出嫁。小說中，雖然來把九妹嫁出去確實有其個人的目的，但是九妹的這門婚事並不悲慘：小說中的九妹在新婚之後還幸福地跟來說著他對自己的好，而電影中則暗示其在新婚之夜遭受了虐待。通過這樣一個情節導演把一個要強的女人

「妖魔化」了。電影在這裏用的是一種同情的、悲哀的，甚至是譴責的筆調在表述著這樣一種價值判斷：女性如果太強勢，或者說女性沒有男性的庇護，就只能這樣以犧牲自我或者說犧牲自我道德倫理的方式獲得生存。父權意識形態下，男性支配地位的優越感盡顯無遺。

再看由楊亞洲執導的根據萬方同名小說改編的電視劇《空鏡子》，也突出反映了大眾文化背景下，影視劇改編時導演運用其建構性別意識的優先權對女作家筆下的女性視角進行著肆意的消解。電視劇對原作的改動較大，所以對女性視角的消解就更加明顯。萬方筆下的孫燕先後有過幾個男人：初戀情人張樹林，接著是小學同學翟志剛，然後邂逅小羅，中間還有姐夫張波，這幾個男人相繼出現在孫燕的生活中，帶給孫燕的是不同的愛情、生活和婚姻的體驗。小說從孫燕的青年時代寫起，以孫燕的感情生活為主線，一直寫到她的中年。孫燕經歷過兩次婚姻，都以失敗告終，一次是與翟志剛，兩人的婚姻因翟的無能和孩子的夭折走向終結。在這段感情中，孫燕是一位善良體貼而又隱忍的妻子，努力做好妻子「分內」的事，但是無能又小肚雞腸的丈夫卻成了這齣婚姻中的丑角，最終使兩人分手。在此之後，小說中的孫燕還曾與小羅維持過一段時間的情人關係，也對姐夫產生過愛慕之情，亦曾經想安於平靜的生活而嫁給初戀的張樹林，但是生活似乎一直不給她這樣的機會，本能夠一直到老的婚姻因為張樹林的去世而又一次宣告結束——萬方一次又一次將主人公安於家庭的夢幻打碎，主人公似乎也在這樣的打擊下開始學會獨立堅強地笑對生活。萬方用這樣的安排告訴所有讀者，安於家庭生活並不能帶給女性幸福，依附於男性的人生才是最沒有保障的。只有女性自身的獨立和堅強才能掌握自己的命運。然而電影對孫燕的塑造卻是另一番模樣了，當然萬方欲表達的上述主旨更是消失殆盡。電影中的孫燕是一個典型的以愛和家庭為最高生活準則的女性。完全符合父權意識形態下標準「好女人」的一系列的標籤：溫柔、善良、體貼能幹、具有極大的包容力和忍耐力，安於現狀，安於家庭事務等等，完全抹去了小說中的孫燕在生活中磨礪出的堅強和覺醒。為了塑造這個完美的女性形象，電影乾脆把與孫燕有過情人關係的小羅刪掉了。在筆者看來，小羅的出現並不是可有可無的，他啟迪了孫燕作為一個獨立個體的主體意識。小說中有這樣的描寫：「和小羅有了這種關係之後，孫燕覺得自己變了，覺得自己以前就像沒活過，像瞎子似的，這下才睜開眼睛。她看清了翟志剛實在是太對不起她了」⁴。這是從女性體驗的角度對女性自身情欲的述說。而女性身體意識的覺醒可以說是其作為一個獨立個體對自身權利的體認。某種意義上，這就是女性的一種解放，是對壓抑女性情欲的傳統的反抗。而電影卻為了塑造孫燕傳統好女人的形象把她的這段生活史剪掉了。另外，小說對孫燕的姐姐孫麗著墨較少，相比妹妹孫燕，姐姐孫麗更大膽、更有「野心」，對這一女性形象，萬方是持肯定態度的。小說寫到她與張波的離婚，起先看起來是孫麗無情在先，但是當孫麗告訴妹妹張波亦有情人時，讀者就不免對張波的虛偽感到憤怒。電影對孫麗這一形象的著墨顯然比在小說中要多得多，但是對她的道德評判卻不高。電影中的這個姐姐是個能作的女人，先是在與張波戀愛的時候與鄰居張黎明在一起，後出國留學始亂終棄與張波離了婚，然後再被美國的新歡拋棄，這一系列的描述讓觀眾感到最後孫麗孤單一人的結局都是孫麗自作自受的結果。而作為鮮明的比襯，電視劇對孫燕最後與張樹林的美滿婚姻生活的描述，透露著這樣的價值判斷，即女人還是要溫柔賢淑，安心於家庭這樣的角色分配，才能得到幸福和心靈的安寧。

影視劇中顯露的這類男性視角和性別敘事並不鮮見。這絕非某些導演的個別喜好，而是深植在社會深層結構中的話語霸權。改編自鐵凝作品，由陳偉明執導的同名電視劇《永遠有多遠》亦是如此。在鐵凝筆下活潑、個性、勇於追求個人幸福的西單小六在電視劇中卻成了白大省的反襯。導演的改編「使白大省與西單小六成為善與惡、天使與妖女的美醜對立的兩極，偏離了主題。那消失了自我的白大省也沒有使我們感受到小說中她為自身命運所做的掙

扎」⁵。很明顯，導演又一次用男性的視角置換了女性作家作品中女性人物對自我的大膽追求。

上述分析表明儘管兩部作品都是以女性為主要表現對象的，但導演卻始終站在男性的視角上對影視劇中的女性形象進行編碼以使其符合傳統的女性刻板印象。影視劇中擁有強烈個性或者希望在事業上有所成就的女性，要麼就是因為為此犧牲家庭得不到幸福而後悔，要麼就是最後仍然將家庭作為最終的歸宿而放棄自己的追求。影視劇正是通過給幸福下定義以及給幸福設置議程的方式維護著傳統的性別角色定位，即女性可以獨立但不要太獨立；可以要強但不能太要強——否則沒有家庭的女性結果必將不會得到幸福。可以看到在影視劇中都將此類女性形象的歸宿設置為私領域的回歸。不僅如此，影視劇中漂亮、溫柔、賢慧的女性都明顯更加受到異性的青睞。為了進一步證明影視劇對傳統性別觀的建構，筆者還用實證研究的方法以考察女性受眾對影視劇中男性敘事機制的體認。

二 受眾的接受

影視劇作為大眾傳播的代表傳媒形態之一，對傳統性別觀念的建構在對受眾接受的視域中亦得到體現和證明。在這一部分中，筆者選取了隨機遇到的路人和自身的人際網路中的受眾為主要的訪談對象，通過實地訪談調查並隨後對訪談調查記錄進行的文本分析，力圖從受眾接受的角度證明影視劇對性別觀念的雙重建構效果。

（一）定義女性幸福。受訪者A呂女士是一位30歲的保險顧問，大學學歷，已婚。當訪員與呂女士聊起家庭和事業這一困惑大多數女性的問題的時候，呂女士認為家庭和事業「找到平衡點很難」，雖然電視劇中對事業型的女性表現比較多，但那是因為如果拍的太傳統會沒有人看。事實上，呂女士認為，雖然對有事業心很強的女人表現很多，但是這些女人都很不幸福，「家庭婚姻都不好。」她認為電視劇中說一個女的事業上很厲害，要麼就是家庭已經不幸，所以將精力放在事業上，要麼就是事業好了家庭就顧不上了，然後出了問題。當訪員問及現實是否是這樣的時候，呂女士說：「女性現在當然比以前好多了，但是要想真正獨立是很難的。沒辦法，在中國就是這樣，有太久的歷史積澱了。」

在以上部分訪談中，我們可以看到儘管呂女士對於影視劇的解讀具有很強的主動性，對導演的意圖有自己的解讀，但是在面臨具體問題的選擇時候，仍然傾向於認同影視劇中對女性歸宿的表現和總結。在訪談中這樣的表述並不鮮見。幾乎所有的訪談物件都認為在她們的觀看體驗中，有事業成功的女性不幸福的印象，並認為在這是社會現實的反映。例如受訪者B王東女士（38歲，高中學歷，普通職工，已婚）在訪談中表示：「我覺得也不是說導演在勸女性回家，導演只是根據現實來的。現實就是女人太強不會幸福。我還是比較喜歡看韓劇，就說在家裏面的事情，也能給人一些觸動，看看自己生活裏有甚麼問題。」受訪者C王老師（大學教師，35歲，已婚）認為：「家庭幸福，工作呢，是自己比較喜歡的工作，能賺錢就是很幸福了。甚麼叫女性意識啊？我就是覺得女人不能不獨立但是也不能太獨立。」受訪者王亞男是在校大學生，在她認為電視劇能夠在某種程度上給她提供對事業生活的想像的同時，也認為：「其實女人沒必要太強悍的。女人還是需要有人依靠。你看電視劇裏的那些很有本事的女人的生活都一塌糊塗。很多很成功的女人是孤獨的。我跟我們老師出去採訪一些企業家，一些男企業家都是事業很好，家庭也很幸福的。雖然他們有很多花邊新聞，但是他們都說決不會放棄現在的老婆，但是女企業家的生活簡直是一塌糊塗。成功女人的背後一定有一群傷害她的男人。她事業成功了，你覺得她幸福麼？我理解的幸福是一種小幸福。女人真的

沒必要太強悍的。我以前很獨立，不過後來還是覺得應該改變自己。」王女士在對《空鏡子》的評判中，認為「姐姐是比妹妹在事業上不知道強多少啊，好像電視劇裏面就沒怎麼提妹妹在個人事業上的追求啊甚麼的，見識上姐姐也不知道比妹妹強多少呢。但是電視劇的結尾，還是妹妹得到了幸福，她特別踏實。姐姐倒是能了，但是最後還是讓人覺得很慘啊——家庭沒有了，愛人也沒有了。這女人沒有家庭即使你別的方面再強，那也是空的。」

（二）培養女性氣質。在訪談中，有一群來自合肥四十一中學附屬小學的女生也表達了她們對自我的期待和模糊的性別觀念。訪員瞭解到她們都喜歡看當下時興的偶像劇《轉角遇到愛》和《王子變青蛙》，之後當訪員問及她們喜歡的人物時，8位女同學都說自己喜歡大S飾演的角色。在問及原因時，女同學們異口同聲地回答：「因為她漂亮。」當筆者問到除了漂亮之外，你們還喜歡她甚麼的時候，女生們面面相覷，並說「不過她太刁蠻了」而且有幾個女生說出了另一位女性角色的名字，並回答「我也喜歡xx（受訪者沒有說清這個名字——筆者注），因為她很溫柔。」筆者又問女同學對自己將來的期待時，女生們給出的位於首位的答案仍然是「漂亮，漂亮有人喜歡……」再如，還有的女生提到了最近熱播的由李冰冰主演的電視劇《再生緣》，她們都很喜歡李冰冰所扮演的角色。當問及原因時，女生們仍然脫口而出：「因為她漂亮……」可見影視劇塑造的漂亮溫柔等傳統的女性氣質與女性對自己的角色期待之間有很高的正相關性，同時我們也可以認為影視劇在維護傳統的諸如漂亮、溫柔、文靜等典型的女性氣質上有突出的影響力。

傳播學中的「涵化理論」認為，社會要作為一個統一整體存在和發展下去，就需要社會成員對該社會有一種「共識」，也就是對社會各關係有大體一致或接近的認識。而提供這種「共識」就是大眾傳播的重要任務之一。涵化理論認為大眾傳播是為佔統治地位的意識形態服務的。在性別觀念上，大眾傳播毫無疑問是維護父權統治秩序的工具。而這種影響是一個長期的、潛移默化的、「培養」的過程。通過上述訪談記錄的分析，我們可以發現大眾傳播對女性傳統性別氣質和定位的「培養」有強大的影響力。儘管在直接問及訪談物件對影視劇看法的時候，訪談物件都能認識到女性獨立對女性生活的重要性，但是女性對這種獨立的肯定在於：女性的獨立和自主是為了家庭關係更為和諧，獨立是為了給自己一種在家庭意外狀況出現時的保障，這樣才不至於像影視劇中所演的一旦出現婚變自己的生活將受到威脅。可見女性對獨立意識的追求並不是完全出於作為獨立的個人主體的發展需求。影視劇作為大眾傳媒的形式之一，在傳統女性氣質和角色定位上發揮了強大的培養作用。影視劇中展現的對具有美麗外表的女性的欣賞，對溫柔、體貼、賢妻良母式女性的認可，對有獨立意識為追求事業的成功而無法顧及家庭的女性的妖魔化處理等，都對女性受眾產生了巨大的影響，且企圖將女性繼續培養於對父權統治的「集體無意識」狀態中。

通過對影片的文本分析和對女性受眾的接受分析，我們可以看到有深刻意識形態的影視劇對社會主流性別觀的反映。影視劇中隱含的男性視角也同時在作品中被曲折地表達出來。在表現女性獨立場景的同時，也極力傳達著這樣一種信念，即女性可以獨立也應該有自己的工作，但是身為女人的最終歸宿還是家庭，只有回歸家庭才能得到幸福；只要保持女性溫柔、美麗的氣質才能得到青睞。此外，對女性受眾的分析亦表明影視劇中隱藏的父權視角對傳統性別觀念有強大的涵化作用。因此可以說，大眾傳媒的建構策略是傳統社會觀念的衛道者和重建者。因此傳媒從業者應該兼有社會責任感，尤其是男性媒體工作者，更應當客觀地看待當前社會性別的現狀，謀求更和諧的兩性關係。女性自身應該加強獨立意識和主體意識為最終達到兩性的和諧與共贏而努力。

註釋

- 1 劉利群：《社會性別與媒介傳播》（北京：中國傳媒大學出版社，2004），頁176。
- 2 池莉等：《生活秀》（北京：昆侖出版社，2001），頁55。
- 3 霍建起：〈生活秀藝術總結〉，《電影藝術》2002年第2期，頁39-40。
- 4 萬方：《你是蘋果我是梨》（北京：文化藝術出版社，2004），頁48。
- 5 閔紅：〈論當前影視霸權與文學尷尬生存的悖論性處境——以鐵凝作品的影視改編為例〉，《河北大學學報》，2007年第2期，頁15。

宋玢璐 安徽大學中文系對外漢語專業04級文學學士

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第七十六期 2008年7月31日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第七十六期（2008年7月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。