



女性的盛世与女性意识的匮乏

——从正在热播的电视剧《那年花开月正圆》说起

金赫楠

周莹一出场，活脱脱一个小燕子，坑蒙拐骗一身江湖气，天不怕地不怕，满嘴里念着“不折不扣”的成语上蹿下跳。强大的剧前宣传和无处不在的剧透，让我们一早就知道《那年花开月正圆》是一部讲述秦商女首富传奇人生的“大女主”剧，讲述一个年轻寡妇如何通过个人奋斗，撑起整个家族并缔造商业帝国——这又让人想起《大宅门》里的二奶奶。从“小燕子”到“二奶奶”，距离如此遥远、似乎哪都不挨哪的两种女性人格与人生，此中的成长与蜕变，剧中的女主人公是如何实现的？或者说，编剧、导演、演员等一众主创人员，试图操持着怎样的艺术价值观、叙事逻辑、表达能力去打动和说服观众？

然而仔细琢磨一下《那年花开月正圆》的核心剧情和女主的逆袭路径，其实似乎与甄嬛、芈月、楚乔们并没有真正实质上的差别

从《甄嬛传》开始，以女主为第一主角、围绕她的成长经历展开故事叙述的“大女主”剧强势上线，紧接其后的《芈月传》《楚乔传》《锦绣未央》《大唐荣耀》《花千骨》等陆续霸屏并引发热议。而在《那年花开月正圆》之后，《赢天下》《凰权》《懿传》《扶摇皇后》《独孤皇后》……尚有一大波“大女主”将要陆续登场。除了《那年花开月正圆》是原创剧本，其它这些剧，包括已播和未播的，都改变自热门网文IP，因此大致的剧情和人设也都是已知的——无一例外是女主的个人成长和人生逆袭，“一个成功的女人背后总有三个男人”；她们的每一次人生危机的解除，每一步辗转腾挪、每一个诉求的实现，几乎都是通过这“背后的男人”来实现的。女主逆袭成功和傲视天下的背后，正是这些男人的无所不能或痴心不悔，如同游戏中的万能外挂。也就是说，在这些所谓的女性成长故事里，一个女人同世界发生关系的方式，仍旧必须通过一个或者几个男人来实现；女性的价值，终究来自和归于她的“人见人爱花见花开”——这就是一直以来通行的“大女主”个人成长的叙事逻辑和演绎套路，也是近来为剧评人和媒体所诟病的“玛丽苏”。

《那年花开月正圆》已经播出过半，目前见到的关于它的评论几乎都在众口一词地表示“总算松了一口气”，“终于不再傻白甜、不再玛丽苏”。这部剧很有正剧范儿，场景、道具、表演的时间感和现实感颇强，主配角都演技在线；周莹在成长过程中一直在亲身劳心劳力，并不是仅靠女性魅力便有人为她逢山开路、遇水架桥；而且，剧中有相当篇幅在讲述

我期待接下来在《那年花开月正圆》中看到的是：周莹如何最大程度地发挥自己身上特别的性格和人格，抓住了晚清末年大环境和小环境给予女性的最大的可能性，在性别秩序森严的前现代社会里冲出来？历史又是如何在那个瞬间偶有松动，为优秀的女性裂开了一条缝隙？

清末国运颓废中的现代工商业的面貌，讲述秦商之间、秦商与清廷之间的种种博弈，这些都冲淡了女主角人生逆袭中的主角光环和“金手指”套路，确有一定的“解腻”之效——解长期霸屏、面目明显重复的“玛丽苏”窠臼之腻。

然而仔细琢磨一下《那年花开月正圆》的核心剧情和女主的逆袭路径，又似乎与甄嬛、芈月、楚乔们并没有真正实质上的差别：电视剧开头，或卑贱或凄惨或软弱的少女，剧终时无不站在人生巅峰，成为最后的胜利者；而女主一路过关斩将，每一个阶段的强大助力还是那些爱慕她的男人们。周莹人生观和生意经的启蒙者是丈夫吴聘，他更是给了她登上商战舞台的可能性；吴聘早逝，周莹挑起家族重担被族人陷害的时候，沈星移接力，救她性命，并保持着随叫随到的待机状态。后面剧情中的细节现在还不清楚，但从已播剧情的伏笔和暗示来看，我高度怀疑赵白石和王世钧也会陆续被女主魅力所征服，成为她逆袭路上的助攻；赵大人负责给吴家洗冤平反，王世徒则负责振兴生意，虽然两人都并非决定性力量的拥有者，但别忘了甄嬛不也还有个太医温实初……总之，吴聘的宠溺，沈星移的死心塌地，以及男配的或仰慕或追随，有钱的出钱，有力的出力。

“女性的盛世”是真实的，女性主体意识的匮乏也是真实的。作为中国当代最具大众基础的电视剧，它无可逃脱地会被其影响甚至左右，也因此保存记录了这一过程内在的复杂性

“大女主”戏主角光环与“女人通过征服男人来驾驭世界”的套路，短期内似乎真的很难突破。我想大概是因为，这种套路或者说模式，本身就是中国现代化进程中，女性主体意识、主体地位建构的渐进性、过渡期在电视剧和大众文化这个层面的突出

反映。

不能否认，“大女主”戏的霸屏，背后的社会文化背景是一个正在兴起的“女性的盛世”。电视剧是当下大众文化最主流的表现形式之一，而其主流受众正是当下社会与家庭生活中的女性。换句话说，当下大众文化的消费主体是女性，“女性向”不知不觉中已经主导了大众文化的生产和传播。这是女性社会地位、消费意识和能力提高的一种普遍在表现。大众文化本就内含着欲望叙事、白日梦的安抚功效，大女主的“玛丽苏”套路不是网文写作者与编剧从外部递给受众的，而是那些刷文追剧的女性们自身的情感与心理需求的主动文化消费。

而“大女主”戏通行的“玛丽苏”套路，则又从另一个侧面折射出当下女性主体意识的无力。那些最流行、正当红的大众文化作品，可以很明显地折射出当下社会普遍的女性自我想象和内在欲望，更可以从中间观察到大众心理普泛的婚恋价值观和性别秩序意识。那些大女主们一路走来，自带主角光环，在此过程中最浓墨重彩的就是征服一个又一个男性，而这些男性的地位，直接决定了大女主们可以解决什么级别的问题——超级“玛丽苏”故事套路的最根本问题所在，其实还是女性在时代生活、在两性关系中的自我想象与定位还没有完全摆脱前现代社会的模式。大概因为，一直以来妇女解放这个大题目在社会生活和大众观念中的影响也仅仅停留在“婚姻自由”“男女都一样”的简单层面，而内在深层的性别机制历史文化反思和重建，根本没有进入公众的关注和思考，原有性别秩序和两性关系本质也从未被根本撼动。

“女性的盛世”是真实的，女性主体意识的匮乏也是真实的。这反映了文化与伦理在进化过程中的反复摇摆和撕扯。作为中国当代最具大众基础和普泛审美代表性的电视剧，它无可逃脱地会被其影响甚至左右，也因此保存记录了这一过程内在的复杂性。

距离剧终还有一半，尽管结局与核心情节都已被剧透，但过程里仍有许多戏剧性和人性张力可以做足文章，可以在既有的大套路之内杀出一条新路。而作为追剧的观众，坐在电视机前，侧身故事之外，我期待接下来在《那年花开月正圆》中看到的是：周莹如何最大程度地发挥自己身上特别的性格和人格，抓住了晚清末年大环境和小环境给予女性的最大的可能性，在性别秩序森严的前现代社会里冲出来？历史又是如何在那个瞬间偶有松动，为优秀的女性裂开了一条缝隙？甚至，中国近代历史演进中那点生发自民间的、微弱却真切存在的“内在的现代性”，那种内部的进化力量。

拭目以待。
(作者为青年文艺评论家、中国现代文学馆特邀研究员)

艺·观察

这个问题用得着问吗？一百多年前开始从国外翻译引进的新文化中，戏剧占了相当大的比重，《新青年》出“易卜生专号”推崇易卜生主义，载体就是《玩偶之家》等一系列剧本。莎士比亚、王尔德、萧伯纳、契诃夫、奥尼尔等人的经典剧作也都是那时起译过来的。可是现在好像不一样了，时常会看到没有翻译的戏剧演出，听到戏剧无需翻译的“权威”理论。前者是在日渐频繁的国际戏剧交流活动中，来的国家多了，翻译忙不过来；或者因为是“小语种”而找不到翻译。但更重要的是，听到有不少人说，戏剧(theatre)应该译为“剧场”，本来就是给人“看”的，现在进入了“读图时代”，视觉的魅力更是超越了语言，哪还用翻译？这说法似乎也不太难理解——在很长时间内，我们自己就常给外国人看《三岔口》《闹天官》，不用翻译谁都喜欢看。问题是，这些戏看多了，往往让西方人把中国戏曲等同于肢体表现，忽视了中国戏曲的丰富性；而我们对西方的“后剧本”甚至“后戏剧”的“剧场”却总是仰视的，以为语言的戏剧已然落伍，而他们的肢体实在先进，叹为观止，哪怕一动不动都能放射出哲理之光。

其实，重视戏剧翻译的西方人还是不少的，有的还重视到超乎常人的想象。今年五月上海戏剧学院赴意大利演出京剧《徐光启与利玛窦》，主要在米兰的“小剧院”(其实是全国最大的国家剧院)，排入演出季的三场戏票全部售罄；又去都灵演了一场，字幕却用了不同的译文。都灵大学孔子学院的意方院长是位造诣很深的汉学家，一定要亲自为这一场演出专门翻译剧本。我完全不懂意大利文，但在都灵放字幕时却也找到了感觉——从尾字母可以看出，这一版的意文唱词跟中文一样也都押了韵。

戏剧的跨国交流有两种做法。近来比较时髦的是不翻译，奉行西方戏剧教授很喜欢讲的“身体理论”，肢体取代了语言，或者再加点多媒体。这种做法越来越流行，因为统领当代戏剧话语权的几乎全是西方导演；有些大师还对东方戏剧很有兴趣，但是不懂语言，也不愿花时间学——他们为了树导演的权威连本国剧作家的语言都要否定，哪还会去学亚洲语言？他们还有理论支持，说戏剧艺术就应该超越语言。我见过好些这样的西方导演，说看由西方经典作品改编而来的戏曲不用字幕；要费很多口舌才能让他们理解，我的戏曲改编不但用了他们不懂的中文，很多可以翻译的语言意象也体现了中国特色，可不就是原来的故事。然而国际戏剧交流中还是有太多人对语言视若无睹，还振振有词地以此为荣，选戏的人或赶时间或偷懒，无暇做过细的翻译考证，就挑最抢眼的“视觉戏”来交流一下，引导人只关注视像和声音。其实谁也没弄明白，但没有翻译的文本没法具体解释，不懂也能随意解释，谁也没法给他挑错。

当代戏剧真的不需要翻译了吗？问题就出在介绍西方戏剧理论的人对于所译文字的鉴别力上。他们并不知道，那些片面理论背后的剧坛现实是，人均观看的戏剧中九成以上都有基于文学语言的剧本，那是主流；而真正摒弃了语言的“后剧本”或“后戏剧”剧场表演还不到十分之一。这好像有点不可思议，当今世界信息传递如此便利，这情况那些译者怎么会不知道呢？

原因在于，掌握了著书立说的话语权的西方大学教授几乎全都偏爱长于哗众取宠的先锋戏剧、反戏剧、后戏剧。大半个世纪以来，大学的戏剧

孙惠柱

当代戏剧需要翻译吗

一个本不该成为问题的

专业陆续从文学系分出来独立成系，为了创出本专业的特点在学术上站住脚，教授必须发表论著，这就必须找冷门新题目。而为了与在文学系研究剧本早已筑就高原高峰的学者们分道扬镳，他们只好另辟蹊径，把表演当作重点，将导演捧为戏剧之魂；在众多导演中又不理会大多数尊重剧本的主流导演，力推阿尔托那样否定剧本和语言的另类(其实阿尔托此君一辈子都没什么机会正规过戏)。大多数国人并不知晓西方大学学科建设中这个公开的“潜规则”，轻易拥抱了洋教授们的偏好，把世界戏剧中那些或昙花一现或新瓶装旧酒的边缘花样当成了“前沿”，把支流炒成了“大趋势”。

也不能说西方的戏剧教授都在那里说瞎话，他们把重点放在先锋戏剧上，还有一个相当合理的原因：他们那里演“剧本戏剧”的主流剧坛其实已经繁荣到饱和了，但大学还是每年

“清”而不“轻”

——戴清和她的《剧变之思》

仲呈祥

戴清是中国传媒大学戏剧影视学院教授，也是近年来电视剧理论评论界成果比较丰富的中年评论家。《剧变之思》是她从事电视剧理论与评论工作的论文/评论集，主体研究对象是新世纪以来的电视剧创作现象及热播代表作品。

考虑到当下网络影评大行其道的现状，戴清坚持的学院派评论方法和路径显得尤其有价值。

一直以来，戴清的影视评论把握“美学的”与“历史的”批评标准，在影视学界业界产生了较好的反响。论者对电视剧的成败得失敢于讲真话，实事求是地评价成绩、分析问题，具有评论家的批评锋芒和勇气。作为女性理论批评家，她不独具有女性独特的对思潮和作品的敏感细腻的艺术感觉，而且具有一般女性往往少有的严谨的理性思辨和抽象概括能力。读她论艺象、析倾向、评作品的文章都能得到这种思想启迪和审美享受。唯其

如此，戴清之文，“清”而不“轻”。如她批评本山传媒集团创作的《乡村爱情故事3》的小品化创作倾向，指出作品以碎片化、喜感化场景支撑全剧，叙事动力明显不足，新农村女性形象的失真等问题颇具真知灼见；对前几年抗战题材电视剧创作的“传奇化、浪漫化与游戏化”不良创作倾向及时进行批评与反思；对“仙侠奇幻”影视文化热从审美、文化和社会层面加以思考与分析等，都体现出评论者对电视剧创作症结的敏锐前瞻意识与批判反思精神。

戴清的这本论文集，集中体现出学院派的学术规范意识与史论追求，评论对电视剧的解读建立在观片、细读的基础上，运用主题学/文化学、叙事/影像相关理论对创作现象进行把握。这与论者在北京大学获得的比较扎实的学术史训练有关，研究与评论有着比较强的史论意识，也直接影响了她从事多年的中国电视剧理论批评

要招生，要培养大量的“戏剧人才”；绝大多数戏剧专业毕业生挤不进专业剧团，有的就只好走边缘路线，或者说不断开辟“前沿”，弄点无需在剧场里演的另类表演——包括被译为“行为艺术”的并非戏剧的种种花样，行怕没几个人看、哪怕昙花一现也没关系。但是中国的国情不一样，我们的人均观剧量还这么低，很多人一辈子都没进剧场看过戏；我们怎么能盲目跟风，把人家的边缘当主流来膜拜、来拷贝呢？一个健全的剧坛首先必须有一大批基于文学语言的主流戏剧保留剧目，满足最大多数人民的需要；就像饥饿的人首先需要主食一样，咖啡和甜点也不错，但至少应该先等等，餐后再说吧？

先锋派往往突出肢体和多媒体，不翻译少翻译倒也无伤大雅，但好的剧本戏剧不翻译就损失大了。有一个很多人大概会不相信的例子：按照商业演出的剧作数量和场次来衡量，当今世界上最成功的戏剧家是谁？恐怕绝大多数中国戏剧人都不知道——英国的艾伦·艾克本爵士。这位78岁的戏剧全才现在正在把他的第80个剧本搬上舞台——他的戏都是亲自编剧、制作、导演，一大半在伦敦的大剧院驻场长演过，而且完全市场化运作。中国的剧团从未演过他的戏，唯一的例外是几年前我策划的上海戏剧学院学生的一个演出，在《戏剧艺术》发了剧本。为什么别人都不来翻译他的剧本呢？因为恶俗吗？他比很多搞笑的戏高雅得多。因为故事老套无趣吗？他最擅长幽默地探讨婚姻及社会问题，舞台形式上也有很多创新，例如把一个故事的两个时空放在一场景里让角色穿越；一个以机器人为主角的戏探讨的是易卜生在《玩偶之家》中提出的婚姻问题——老婆离家出走后还会回来吗？她会回来看看老公怎么跟她定做的机器“好老婆”过日子！这么有趣的戏，这么有趣的剧作家，中国人没看过也没听过，因为还没有人译成中文，因为我们相信的西方教授很少讲到他们——他们是嫌他太主流、太成功，而且成功得太久了，不够新奇！

所以，我们还真不能全听西方的戏剧教授的话，他们固然很有学问，但毕竟着眼点跟我们完全不同；我们要为中国的需要来寻找真正值得翻译的戏剧及其理论，必须培养自己的眼界和判断力。有些翻译家习惯于根据西方评奖的结果来选作品翻译，这也不错，毕竟谁也没那么多精力去扫描所有的作品；不过完全等外国人的评奖结果也是不够的，对中国观众有价值的作品未必都获奖。在得奖作品之外，其实还有不少好东西可以引进来。幸运的是，上海戏剧学院出了两位为国人引进外国戏剧做出了巨大贡献的翻译家，他们还各有不同的趣味，刚好形成互补，但共同点是都专注于主流的“剧本戏剧”。胡开奇曾是上戏的英语教师，现在长住纽约，看戏极其方便，他翻译了如《哥本哈根》《怀疑》等不少严肃的荣誉普利策奖的剧作。表演系教授、导演范益松更多地为他的学生演戏考虑，翻译了42个更注重情节与悬念的长演剧，如《借我一个男高音》《爆玉米花》等，其中28个已经演出。他俩都被国家话剧院聘为剧目顾问，但这两位对西方戏剧有着最了解的翻译家在学术界还没有得到足够的重视——否则也就不会有那么多人被西方教授所推崇的“后剧本”“后戏剧”迷惑了。愿我们有更多范益松、胡开奇这样的剧本翻译家，有更多精通其它语种的戏剧翻译家。

(作者为上海戏剧学院教授)

发展史的研究，为其评论提供了判断的参照系和依据，立论有据、不妄加断言，分析时则力求持之有故，而不是满足于印象式的随意评说，致力于提升电视剧这一新生门类艺术研究及批评实践的学术含金量。

戴清对电视剧的研究有着比较开阔的学术视野与较强的方法论追求，这与她丰富的海外访学经历有关，努力汲取中外艺术基础理论、美学理论与姊妹门类艺术如文学、电影、戏剧等学科的方法论，同时立足中国电视剧自身特色加以借鉴并化用，对批评武器与评论对象的适应性问题有着比较强的理论自觉意识，而不是削足适履、生搬硬套几套概念、方法论或其他门类艺术理论。

基于以上理由，我相信文集在电视剧史研究方面的成果可以促成学界同仁们的思考，也是年轻学子学习电视剧相关理论、评论写作的重要参照。

(作者为中国文艺评论家协会主席)