

專輯論文

下崗女工、苦情戲及中國電視劇的情感空間

孔書玉

摘要

目前對大陸電視劇研究中，多強調電視劇如何表達官方意識形態和認知功能，但對電視劇的表意功能以及情感空間卻很少討論。這樣就不能令人信服地說明為甚麼電視劇成為大眾認同的敘述形式，也不能對電視劇語義產生的機制給出令人滿意的解釋。本文以十餘年來以下崗女工為題材的電視劇為案例，重點圍繞2004年的《有淚盡情流》一劇，對大陸電視劇的情感空間尤其是對社會悲情的表現作一探討。主要議題有中國當代電視劇是如何調動各種形式表現手段來建構情感空間、情感表達的具體內容，以及這個情感空間和情感實現在電視劇意義生成中的作用。我的結論是大眾傳媒是這個急劇變化的時代意識形態霸權建構的重要場域，但大眾傳媒同時也是各種社會經驗和社會情感表達和溝通的多面平台。

本文所採用的研究方法主要是類型和話語分析，並輔之以文本生產背景分析以及受眾研究。

關鍵詞：家庭情節劇、下崗女工、社會悲情、情感形態、情感認同、苦情戲

孔書玉，加拿大西門菲沙大學人文學系及亞加研究副教授。研究興趣包括中國文學與文化研究、大眾傳媒、及中國離散文化研究。電郵：shuyu_kong@sfu.ca

Special Issue Article

Melodrama of Change: Women, Bitter Emotions and the Affective Space in Chinese TV Drama

Shuyu KONG

Abstract:

In the last three decades, the TV serial drama (dianshi lianxuju) has developed into one of the most popular narrative forms in mainland China and has spawned a huge cultural industry. To understand fully the complex social functions and operating mechanisms of Chinese TV drama, it is important to draw from the recent scholarship on “the affective turn” that has emerged in various disciplines in the humanities and social sciences, especially in terms of studies of visual media. This paper uses recent TV serial dramas about laid-off female workers as an example to demonstrate the often neglected affective dimension of Chinese TV drama and its ambivalent televisual discourse on the economic reforms and the new dominance of capital in Chinese society.

Through close generic analysis of the melodramatic features of the settings, characters, and plotlines of selected TV dramas, in particular the 2004 drama *Crying Your Heart Out* (*Youlei Jinqing Liu*), and supplemented by audiences’ viewing experiences, the author explores the “affective articulation” of Chinese TV drama in three interrelated aspects: 1) the affective dimension and emotional meanings of these dramas; 2) the various narrative techniques and audiovisual devices employed to elicit these social emotions; and 3) the social implications and emotional impact of these melodramatic narratives in the context of the public discourse on retrenchment (*xiagang*).

The author finds that, although the emergence of TV dramas about laid-off women workers had its roots in the state’s re-employment project and economic reform discourse (in fact, many of these dramas have been produced by TV production centers in association with central and local government propaganda

departments), the broadcast versions of these dramas are actually more complex and ambivalent than one would expect from their production context. The use of melodramatic forms in these TV dramas in mediating social issues and emotions produces emotional meanings far beyond their superficial ideological content. Working within the affective space opened up by everyday scenes and individual experiences, Chinese TV dramas about laid-off women and other Kuqing xi (drama of bitter emotions) reflect the historical forces and social crises that have emerged in a time of transition. The weeping and crying of women both on and off Chinese TV screens is thus symptomatic of powerful underlying social emotions, and at the same time provides a productive means for communicating and sharing those emotions. Thus the plight and potential salvation of laid-off women, and by extension, of other less privileged social groups, has been used as a powerfully affective form by various social agents with their own agendas. Such agendas include promoting the government's re-employment project, voicing social discontent and emotional distress, and attempting to make sense of the enormous changes taking place in China today.

Keywords: family melodrama, laid-off women workers, social emotion of bitterness, affect, emotional identification, Kuqing xi

Citation of this article: Kong, S. (2012). Melodrama of Change: Women, Bitter Emotions and the Affective Space in Chinese TV Drama. *Communication & Society*, 19, 31–58.

引言

在過去的20年裏，中國電視劇已經取代小說電影成為敘述當代經驗的主要形式。這無疑與電視的普及、電視台對廣告的依賴造成對收視市場的競爭，以及以大眾傳媒為主體的文化產業的飛速發展有關。但也是電視劇緊貼中國本土語境、對社會問題給與關注、對社會情感需要介入的結果。電視劇講述當代經驗的形式在某種程度上反映也構建了這個急劇變化時代的「感覺結構」(structure of feeling, Williams, 1977)。如果說1840年前後的工業小說是當時在工業資本主義發展中的英國中產階級意識的一種表現形式，那麼當代中國電視劇也不僅反映而且建構了從毛時代的社會主義形態到市場經濟轉型期社會經驗和「感覺結構」。

值得指出的是，電視劇作為當代的「感覺結構」不僅表現在其題材內容上，更表現在講述這些當代經驗所採用的敘述形式。不同類型的電視劇，從反腐警匪劇，到紅色經典劇，從家庭倫理劇到時代變遷劇，他們都以具有日常生活和個人體驗內涵的情節劇(melodrama)形式來表現和連結(articulate, Grossberg, 1996)這個時代的公共記憶和大眾情感，創造了一個個以影像為表述和溝通手段的「可知社群」(a knowable community, R. Williams)。情節劇想像(melodramatic imagination, P. Brooks)最重要的特徵就是表現危機時刻的人類經驗，並以誇張的形式對情感進行凸現。以家庭和女性的社會位置作為敘述的焦點，以極端的故事情節，不加節制的誇張的表情，和二元對立的倫理話語。情節劇想像這種表面與現實主義背道而行的美學形式，在流行文化中不僅是創造意義的重要手段，而且是溝通文化文本與觀眾的主要策略。¹它在心理層面構建了一種「情感現實主義」(emotional realism, Ang, 1985:44)，並達成「情節劇式認同」(melodramatic identification, Ang, 1996: 85)。情節劇這種語意實現的方式，以及在中國受眾中產生的效果及作用，最早也是最著名的例子就是1990年的熱播電視連續劇《渴望》。《渴望》不僅創立了大陸電視劇中用家庭情節劇(family melodrama)來講述文革至改革開放的幾十年當代中國經驗的模式，而且該劇在接受層面上的成功，也說明情感運作對電視劇的意義生成的至關重要。

雖然電視劇作為大眾敘事，日漸成為文化研究的重要文本——近些年電視劇研究的快速發展足以證實這一點。但目前對大陸電視劇研究中，多數論述偏重強調電視劇意識形態信息和認知功能，而對電視劇的表意性以及情感內容卻很少討論。這樣就不能令人信服地說明為甚麼電視劇成為大眾認同的敘述形式，也不能對電視劇語義產生的機制給出令人滿意的解釋。誠然，大眾傳媒是這個急劇變化的時代意識形態霸權建構 (hegemony) 的重要場域，但大眾傳媒同時也是各種社會經驗和社會情感表達和溝通的多面平台。事實上，作為一種「情感銜接」(affective articulation, Grossberg, 2007, 1997)，電視劇之所以能成為公共場域，恰恰是借重其情感內容以及所提供的情感表達渠道。而在某種意義上，情感形態 (affect) 正是我們有效探討電視劇意識形態以外的語意和功能的關鍵。因此，電視劇的研究必須對情感表達和交流在影像認知過程中的重要性給予關注。²

本文旨在填補上述電視劇研究中的這一空白。我討論的議題是中國當代電視劇是如何調動各種形式表現手段來建構情感空間，進行情感表達；這個情感空間的具體組成或情感表達的具體內容；以及這個情感空間和情感實現在電視劇意義生成中的作用。我將以大陸十餘年來以下崗女工為題材的電視劇為案例，重點圍繞2004年的《有淚盡情流》一劇，對大陸電視劇的情感空間做一探討。之所以選擇下崗女工為題材的電視劇，是因為下崗問題乃是中國經濟改革造成的最嚴重社會創傷，因而成為最受各方面關注的社會問題之一；而以此為題材的電視劇最能反映各種社會話語帶有強烈情感色彩的互動與辯駁。本文所採用的研究方法主要是類型和話語分析，並輔之以文本生產背景分析以及受眾研究。

在我深入到對《有淚盡情流》一劇的情感表達之文本分析前，我先簡單介紹一下下崗作為當代中國一個重大的社會創傷在大眾傳媒中被遮蔽和被改寫的現象。因為這正是下面要討論的下崗女工電視劇所表達的社會悲情與憤怒的現實與文化背景，即理解這一「情感銜接」的關鍵時刻的語境 (context at a conjuncture, Grossberg, 2007)。

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

大眾傳媒中的下崗問題：被遮蔽的社會創傷

中國經濟改革30年造成的一個最大的社會問題，就是國有企業轉制所帶來的大批原國有企業工人職員的下崗問題。據勞動部和國統局數據，1997年8月，全國共有下崗職工1,151萬，其中女性680.8萬，佔59.2%。最能說明下崗問題給社會和家庭造成危害的就是「性別下崗」(gendered laid-off)。Wang Zheng (2003)以此指稱中年女工在下崗職工中所佔的嚴重比例，以及此後她們在再就業市場上遇到的巨大困難。與此相關，這些無業婦女不僅在人力市場上無法與那些具備現代教育和職業訓練的年輕女性競爭，而且在家庭生活方面也備受挫折，很多女性面臨被遺棄和離婚的命運。這些下崗女工很多不得不在服務業最末端謀生，成為保姆、鐘點工，甚至性工作者。

隨着下崗工人以及他們的生存成為中國社會最具爆炸性和爭議性的問題，政府對此採取一系列「補救」的政策措施。自1995年起，一項全國範圍的「再就業工程」自上而下地推廣開來。首先從上海、遼寧等地試點，到九十年代後期全面鋪開。它的主要形式就是各地的再就業服務中心和再就業市場。由與政府相關的各部門，如勞動局、婦聯、團委等組織，提供職業培訓、指導、介紹，以幫助下崗失業人員。但正如一些研究指出，再就業工程的實際效果並非理想。不僅下崗人員再就業比例很低，研究發現2002年再就業比率只有15%，而且在再就業人員中大部分是靠自己找到新的工作。由再就業服務中心和國家幫助找到的工作不到6%。(Won, 2004)

在某種意義上，這一結果並不奇怪。正如Jaeyoun Won (2004)指出，中國政府的再就業政策的實質，實際上是社會主義方式的思想工作與新自由主義市場邏輯下的自我依靠的結合。它的宗旨並不是像以前那樣為個人安排穩定的長久的工作，而是要「解決下崗職工自身的再就業觀念和適應能力的提高問題」(Won, 2004: 73)。換句話說，就是以素質話語為中心，讓下崗失業人員轉變觀念，自謀職業，為市場經濟塑造一種新的主體。

也正因此，大眾傳媒不僅在國家的再就業工程的實施推廣，而且在保證社會的和諧穩定和改革的合理化問題中必須扮演一個重要角

色。它的作用體現在兩個方面：一是如何遮蔽下崗所帶來的巨大社會創傷，二是如何把下崗故事轉述為自由主義市場經濟的神話——事實上這常常是一個硬幣的兩面。所以「如何掌控傳媒在此問題上的表達成了黨的宣傳工作的重點。」(Zhao, 2002: 121)

有研究者指出，雖然下崗現象在八十年代中後期已出現，但新聞媒體的報道卻未與之同步。官方媒體對下崗、失業這一問題的報道，多是從國家角度政策層面解釋這一國企改革的必要性，並且要求社會對此改革的理解和支持。但對國企改革產生的社會問題，尤其下崗工人面臨的生存問題則避而不談。下崗成為一個被遮蔽的存在。直到九十年代中後期，官方媒體對下崗問題才表示關注，而此時卻是以服務於再就業工程的宣傳和思想工作而出現。(于，1999)新聞報道中的下崗女工形象，就最能說明這一轉向的實質。

1996年中央電視台播出一部名為《秋天的故事》的專題片。它報道了上海一位下崗女工莊紅衛創立莊媽媽淨菜青年服務社的故事。莊及丈夫先後下崗，經過青年再就業培訓，在學校聽說家政服務和第三產業，帶領四個下崗工人開辦了這個服務社，領取全國第一張以家政服務為職業的營業執照，並成為上海市下崗職工再就業明星。在莊作為典型在全國各地演講的同時，莊的故事也為傳媒如何報道下崗女工定下範式。即她們不是作為社會上的困難群體、作為社會轉型的犧牲品而存在，而是作為再就業明星，作為市場經濟的倡導者出現。在隨後的幾年裏，從中央到地方的報紙，電台和電視台，到處充滿這種再就業明星的故事。這些故事的主人公勇敢地接受時代的挑戰，把失業變成實現自己創業夢想的機會，歷經磨難，最終依靠自己的力量再就業，甚至成為能雇用他人的企業家。正如某些學者指出，這些新聞故事和新聞人物在很大程度上承襲着社會主義時代的「憶苦思甜」式的敘事方式。下崗女工即是故事的主人公，也是故事的敘事人，她們用「自己的親身經歷」樹立一個模範樣板，只是這一次是具有資本主義的企業家精神的樣板。(Won, 2004; Yang, 2007)³她們的故事常常是以下崗後的物質艱難和心理困惑開始，然後主要集中在創業的夢想與成功的喜悅。「這些故事的宗旨就是宣傳在市場經濟中生存的唯一途徑就是依靠自己，而經濟理性行為在道德上也值得讚美。」(Won, 2004: 82)

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

在這個意義上，女性再就業話語是為中國目前的社會主義轉型為市場經濟提供合理性的「過渡敘述」(transitional narrative)。它利用下崗女工來宣傳官方提倡的有競爭和創業意識的經濟理性個體，雖然這種理念與社會主義所提倡的的集體主義和平等精神截然相反。通過這種「再就業明星話語」(discourse of reemployment star, Yang, 2007)，社會主義在中國的破產被改寫為一個自我拯救的勵志故事，痛苦的下崗經歷被轉化為一次自我新生的機會。下崗女工，不再是社會主義生產方式和社會福利制度破產下的犧牲者，而搖身一變為最先習得資本主義市場經濟真諦的「文化先鋒戰士」。(Lee, 2006: 515)

敘事的裂隙：影像媒介中的「個人經驗」及「日常情景」

國家掌控下的官方媒體，固然希冀以一個「作者的權威聲音」來對下崗問題達到霸權整合。但在市場影響日益增大的大眾傳媒領域，常常混雜着一些不和諧甚至可能衝突的聲音。事實上，輾轉於社會創痛之下的底層的呻吟與憤怒，常常通過流行文化甚至文學和地下電影的渠道得以傳播。例如，各種民間流傳的順口溜很多就是反映官員腐敗、下層的艱難以及嘲諷政府對社會主義的背叛。(Link & Zhou, 2002)。而近些年興起的底層敘述和底層寫作，更是直接而尖銳地揭示包括下崗和農民工問題在內的種種轉型社會的不公和衝突。在曹征路的小說《那兒》中，權勢階層打着國企改造的旗號，明目張膽把國有資產私有化。而這一過程也同時是下崗女工杜月梅淪為為二十一世紀中國社會的「神女」——白天賣茶點黑夜賣身體的過程。(曹，2004)

須要指出的是，當代中國的社會傷口和社會悲情的表達，不僅僅存在於這些另類敘述中，更重要的是它們也常常顯現於主流敘事中，尤其是以影像為信息載體，以呈現日常生活和個體經驗為信息內容的電視媒體中。豐富的影像以及由此產生的多重語義常常流溢於單薄的權威作者的聲音(體現國家意識形態)之外，從而造成敘事裂隙和漏洞。這些影像與聲音之間的敘事裂隙和漏洞，恰恰證明在後社會主義時期國家意識形態對豐富的個體經驗的無法全部轄治狀態。社會異類及邊緣的聲音表達則以一種曲折的形式，在影像媒介的多重語義之間

產生。⁴而熟悉文本產生的語境的受眾常常在「字裏行間」捕捉到這些信息，並聯繫自己的經驗給以豐富充實。在這一放送互動過程中，情感起着「銜接」的作用，至關重要。

下面我以中央電視台一個以下崗為主題的公益廣告為例，具體說明影像媒體意義生成過程中可能出現的這種多重語義和另類聲音。

「從頭再來」是1998年中央電視台推出的以鼓勵下崗工人重新就業為主題的公益系列廣告之一（同系列還包括「腳步」和「李淑芬」）。由聯想公司、泰康保險和安必信集團出資，委托東方捷先廣告公司的徐建策劃製作。這一公益廣告以MTV形式在中央電視滾動播出後，影響很大，受全國三十多家媒體報導，並獲得1999年「第十屆全國電視廣告印象獎」一等獎，以及2000年「第一屆中國國際影視廣告大獎」的最佳音樂獎，傳唱至今，被稱為最成功的公益廣告。其成功除了因眾多明星演出，包括歌手劉歡演唱主題歌，MTV形式出現的精良畫面等因素外，這一廣告的「人性化」、「人情味」創意，被媒體和研究者認為是其成功的最重要的原因。該廣告的創作人員也強調，雖然廣告旨在宣傳國家再就業政策，但在創意上一反以往宣傳的說「理」為主，改之以以「情」動人。（程，2006）這種「情感投入」（affective investment, Grossberg）策略有以下的表現和效果。

首先，它以老百姓個人和家庭的敘事出現，以一對下崗夫婦的故事為敘事主體，並把鏡頭深入到下崗者的日常生活和心理空間，表現他們的「親情」、「苦情」、「懷舊之情」和「豪邁之情」。

伴隨主題歌悲愴高亢的旋律，廣告前半部分我們看到下崗工人面臨的窘迫現實：風雨飄搖中，簡陋的筒子樓，逼仄的房間，破碎的勞動模範獎狀，和男人女人呆板絕望的眼神，以及受了委屈男孩流淚的面容和疾跑的腳步。接着，我們看到表現下崗工人對昔日光榮懷念的倒敘閃回鏡頭，七十、八十年代身穿工裝、敲鑼打鼓送喜報的驕傲「工人階級」形象用黑白影像再現，充滿懷舊的情感，而這組鏡頭又並列以工人群體站在舊廠房前的無言場面，似乎在對比中揭示下崗工人的失落和悲愴的心境。最後是一組快速拼接的眾多下崗工人在不同再就業工作上的忙碌身影鏡頭，以表現廣告所要調動的向上積極情緒。

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

這種以私人敘事出現的，以情為主的策略在主題歌的歌詞中也有充分體現：

「昨天所有的榮譽已變成遙遠的回憶，
辛辛苦苦已度過半生，
今夜重又走進風雨。
我不能隨風浮沉，
為了我至愛的親人。
再苦再難也要堅強，
只為那些期待的眼神。
心若在，夢就在，
天地之間，還有真愛。
看成敗，人生豪邁，
只不過從頭再來。」

敘事者是以一個下崗父親/母親的角色出現，傾訴的是個人的內心私語，包括生活事業被打斷後的痛苦、失落、內心搏鬥和最終不放棄的夢想。而支撐他/她內心強大的理由，是最平常最個人的「為了我至愛的親人」。不是國家，也不是主義。

很明顯，廣告中對下崗困境的表現是以一種個人的、私密的形式出現，它在一定程度上對社會創傷也有直接的表述，雖然廣告最終是要化解這種傷痛。同時廣告本身充分訴諸於「情」的傳達，以各種充滿感情效果的影像和音樂來打動受眾，使其接受這種對社會傷痛的安撫和化解。正是在這種以情動人或說情感投入的運作下，該廣告贏得了包括下崗工人在內的大眾的喜愛。

但是，也正是因為「個人經驗」及「日常情景」的再現，以及對各種「情感」的表現和借重，使得這則公益廣告的語義變得格外豐富和含混。廣告對下崗工人困境的表現引發對現實的沉重和不公的感覺，對過去現在的對比也促人產生對「改革」「變化」的疑問，這就遠遠超出了其本來設定的鼓勵下崗工人再就業的單純信息。換句話說，從這則廣告對社會問題和社會情緒的表達上可以看到，整體的國家意識形態的框架，事實上被一個個具體的帶有個人情感的日常生活細節的再現所

下崗女工，苦情戲，及中國電視劇的情感空間

顛覆或挖空。正是在這個意義上，我認為，影像媒體所表現的豐富的個人經驗和情感內容，可以「溢出」官方意識形態的轄區，並為受眾創造了多重意義聯想的可能。

從主旋律到勵志：下崗女工電視劇

與媒體對下崗再就業宣傳相呼應，從九十年代後期，下崗女工以及她們的生存故事成為許多電視劇的主要人物和題材。這類題材的電視劇，最早可以追溯到1997年播出的《走過冬天的女人》。這部由上海東方電視台製作和播出的六集電視連續劇反映了九十年代中後期上海面臨的一個嚴重的社會現實：作為上海工業重要組成部分的國營紡織廠的先後倒閉，以及大批紡織女工由於教育程度低和年齡上的劣勢處於長期失業的狀態。本劇的另一個重要的社會背景就是同一時期，上海市作為試點，以「再就業服務中心」和職業培訓為特色的「再就業工程」為全國提供了樣板，其特色之一就是利用新興的家政服務解決失業女工的社會問題。該劇的產生正是當地媒體宣傳「上海經驗」的一個直接結果。

電視劇的女主人公阿珍是紡織廠下崗的工人。在她失去工作的同時，她的丈夫也有了外遇離開她。為了生存，年近40的阿珍擺攤賣大排、賣雨傘，受盡各種艱辛和侮辱——在台商雪莉的服飾廠工作時，為了反抗一次侮辱性的體罰，憤然辭職。最後阿珍意識到，與其為別人打工不如自己創業。最後在雪莉投資和支持下，阿珍終於開了一家手工業小工廠，僱用以前的紡織廠姐妹一起幹。她的感情生活也有了出現新的開始。

與前面提到的中央電視台《秋天的故事》的專題片相似，《走過冬天的女人》為後來同類題材的電視劇定下了基本模式：下崗女工再就業是一個個人成長和生命再生的過程。此後，下崗女工在當代題材的電視劇中一再出現，很多成為官方倡導贊助的主旋律電視劇。尤其2003年以來，在胡錦濤提出的宣傳思想工作要「三貼近」政策下（貼近現實，貼近生活，貼近群眾和建立和諧社會），表現當代題材和社會弱勢群體的電視劇成為一種時尚，出現了幾部投資很大、製作精良的表現下崗女

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

工生活的電視劇。有影響的包括：由康洪雷導演、徐帆主演的《有淚盡情流》(2004)，根據著名作家畢淑敏小說改編的《女工》(2008)，以及2009年最新的電視劇《從頭再來》。這些又被稱為勵志劇的電視劇，從人物刻劃到故事情節上都在很大程度上沿襲《走過冬天的女人》的模式，並不約而同地演繹着下崗再就業的主旋律。

以2004年的《有淚盡情流》為例：故事主人公、30多歲的馬小霜在劇初是一個柔弱不成熟、依賴性很強的女人。她丈夫陳志強對她恩愛有加、百般呵護，但不久他們幸福、平靜的家庭生活被打破了。她工作的國有單位光明日雜店突然倒閉，馬小霜遭遇下崗失業。接着陳志強又因意外工傷命喪黃泉。失業喪夫的馬小霜和女兒悅悅生活拮据艱難。好不容易拿到的六萬元撫恤金也被扣在婆婆手中。周圍同樣失業下崗的女友/姐妹們以及早已退休的父母，對馬小霜或愛莫能助或杯水車薪。雖然丈夫的同事，一直暗戀馬小霜的鄰居邱一平，在生活中給予馬小霜及女兒悅悅諸多關照，為了生存和孩子，小霜不得不走出家門，嘗試一個又一個臨時性又屈辱的工作：當鐘點工，為成人店推銷商品，甚至為婚姻介紹所當婚托而被派出所拘留。最後，小霜在嫂子白羽屏的盒飯店打工。當白決定重新回到政府部門當公務員時，蹣跚學步的馬小霜在商人徐臨風及家人和眾姐妹的相助下，聚資從大嫂白羽屏手中接手盒飯店。初涉商海的她，面臨職工的背叛，同行的競爭，一度彷徨脆弱。但在徐臨風的指導和眾姐妹的幫助下，逐漸認識到社會的複雜和生活的艱辛，並變得堅強成熟起來，她的「白領」盒飯店也擴大成為連鎖店。電視劇最終以一個自信的小霜對女兒宣佈「我長大了」結束。

作為一種意識形態的症候，在《有淚盡情流》以及同類電視劇中，下崗女工的自我救贖都是通過在服務行業再就業這一途徑。比如，《有淚盡情流》中，「老大姐」周家文在照看了癱在床上的老伴十幾年後，最終與其他下崗姐妹們共同經營一家私人老人院，周姐身上的傳統女性的勤勞、忍耐和善良也找到了市場價值；同樣，《女工》中的主人公模範工人浦小提在機械廠工作20幾年後，工廠被兼併，小提下崗，成為小時工/保姆。後來在留美歸來的女兒白金的幫助下，浦引進先進的管理理念，辦起了家政公司，成為公司負責人。事實上，下崗女工成為保

姆、辦家政公司成為很多電視劇的套路，一再出現於《田教授家的二十八個保姆》(2001)、《涉外保姆》(2002)，以及《保姆》(2007)等電視劇中。在這些電視劇中，女企業家和她們的家政服務公司似乎代表了新市場經濟下國企下崗職工的理想出路。這些電視劇似乎在展示傳統女性的母愛、勤勞、容忍，再加上現代的家政工作職業訓練可以使下崗女工們擁有在當代社會競爭並生存的必要「素質」，成為市場經濟下的「新人」甚至「衝浪兒」。不僅如此，這些具有企業家精神的女性，還因此負有幫助其他下崗女工轉變思想適應新環境的責任。在《女工》中，浦小提幫助原來對保姆工作感到羞恥的女兒逐漸認識到保姆工作並不低賤，而是可以在幫助別人的同時，也可以成為成功的生意。同樣，《田教授家的二十八個保姆》中的惠娟，耐心地從行動到思想上幫助憶文改變對保姆的偏見，使之在下崗後，成為田教授家的第28個保姆。正如 Wanning Sun 指出，這種電視劇不僅樹立了女性的新的主體的典範，而且電視劇本身成為一個用來教育國族主體使之成為有用的公民的話語空間。(Sun, 2008: 97)正是在這個意義上，當代中國電視劇成為為新社會秩序重塑女性主體的重要手段。

上述對當代中國電視劇體現國家意識形態的分析，只是大眾文化和大眾傳媒在急劇社會變化中的社會功用的一個方面。電視劇在情感層面對當代社會大眾經驗所起的「調解」作用 (mediating) 卻更為普遍，而且在文本實現過程中產生的情感內容，與文本的意識形態的關係也更為複雜。下面我將從電視劇的情感空間 (affective space) 這一新角度來進一步檢視這些下崗再就業的勵志劇，我的結論是，在這些「奮鬥」、「提高素質」和大團圓結局的表層情節之下，還潛動着一種深層的社會悲情、憤怒、怨恨等消極敵對情緒 (emotional antagonism)。這種消極敵對情緒通過劇中各種各樣的情感瞬間 (emotional moments) 得以表現，尤其是通過故事主人公們下崗女工的哭泣得以展示，並在觀眾的接受過程中，成為構成電視劇意義複雜與多義的主要因素。

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

《有淚盡情流》的情感投入

《有淚盡情流》2004年在北京電視台首次播出時，得到8.4%的高收視率，觀眾反響很大。隨後在多家省市電視台播出，官方批評家也給予很高評價。認為這是一部回歸現實主義美學傳統、體現黨的文化宣傳「三貼近」政策的作品。(倪，2005；仲，2005；戴，2005)喜歡此劇的普通觀眾給出的理由卻不同，他們強調的是此劇給他們情感上的震動。根據劇作者倪學禮的回憶，在電視劇上交審批期間，審查小組曾邀請很多普通觀眾包括下崗工人來觀看此劇，這些觀眾在觀看過程中，情緒十分激動，很多人從頭至尾一直「流淚」。(倪，2005)在百度的《有淚盡情流》貼吧和天涯社區電視酷評搜集的觀眾評論中，同樣可以看出一種情感認同，是該劇接收過程中人物與觀眾互動最重要的一個方面。

「看這部片子的時候是在上海大冬天一個人守着電視機在大廳上班
雖說在室內可天真的好冷
看的時候老是掉眼淚
想起路遙的《平凡的世界》」

「每次聽到這首歌(指該劇主題歌)也是不由自主的流淚，第一次看到這部片子的時候，是我剛剛離開溫暖的家庭一個人獨自生活的時候，看到馬小霜一個人在被窩裏偷偷流淚的時候，就像是看到了另一個自己……」(<http://tieba.baidu.com/f?kz=16674901>)

「無意間，看到電視中滿面淚痕的徐帆，午飯，吃一口，看一眼，不知不覺，心熱了，飯涼了。一群社會底層百姓的家常苦樂，我相信，面對人間煙火，再僵冷的心也能復活。」

「最近在看電視《有淚盡情流》，我覺得很好看啊，主題曲也特別的好聽，很感動，配着那場景，讓人有流淚的衝動。每個人都會有坎坷並且遇到命運的不公，那時有淚盡情流，暢快的流，淚水會帶走一切的積鬱，會讓心靈這種東西輕鬆。」(<http://www.tianya.cn/techforum/content/13/546117.shtml>)

可以看出，觀眾中並不一定都有下崗的經驗，卻從此劇中聯想到現實生活的種種艱辛。一位天涯社區的觀眾特別把自己幫助年邁父母在北京求醫的種種困苦，與劇中人物的艱難處境相提並論，並解釋這部劇如何在情緒上給她以共鳴。所以說從觀眾的角度，他們觀劇的體驗似乎更多的是一種情感上的宣泄，認同和「淨化」過程(catharsis)，而不是「端正思想」接受教育的練習。難怪對此劇的最多的讚譽就是「它讓我流淚了」。

雖然本文並沒有做更深入的量化研究，但觀眾的這些回應，足以證明被學者忽略了的電視劇的情感意義以及情感認同，在電視劇接收過程中至關重要。具體到這部劇，我想集中討論的是電視劇如何通過情節劇的類型形式以及表現手法進行「情感動員」，(楊，2009) 建構了一個「哭」的表演(performativity)及認同空間，以及這一情感空間的存在對電視劇試圖宣教的主流意識形態信息的衝擊。

我們先看一下這種「哭」的表演的具體例子：電視劇的片頭。中國電視劇片頭是一個約定俗成的形式，除了給出主要製作人員和主要演員字幕外，通常用一組從各集剪接出來的鏡頭給觀眾以劇情介紹。電視劇片頭另一個特色就是電視劇主題歌，片頭主題歌未必與電視劇內容有很大關係，但對全劇的情感基調的渲染，並由此對觀眾的心理暗示卻起着十分重要的作用。

《有淚盡情流》片頭可以用「傷感」、「憂鬱」(melancholic)來概括：片頭畫面是以女主人公馬小霜的一組盡情流淚的特寫鏡頭開始，特寫鏡頭又是在瓢潑大雨滑過車窗的背景中出現。隨後的一組從各集中剪接的劇情鏡頭，不僅預示該劇的情節發展，而且尤其突出人物的面部表情，或悲慟，或憤怒，或開懷大笑。伴隨這組影像的是該劇的主題歌，一個柔弱的女聲用極為舒緩壓抑的旋律唱出：

因為你還在我這裏
看見我所看到的
再來不及歡喜
已成回憶
因為你還在我這裏

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

陪着我一起嘆息
還來不及傷心
天已晴
在夢裏淚才盡情
毫不隱瞞落在你的胸襟
那是我一生之中
美麗的福氣
多少話留在心裏
從頭說起怕說也說不清
憑着你給的勇氣
讓我繼續
因為你還在我這裏
入夢就擁抱到你
而我知道我也活在
你心裏

該主題歌由香港歌星林憶蓮演唱。林八、九十年代以表現都市女性感情生活的歌曲著稱。尤其對情傷中的種種情感如哀怨、傷心、猶疑等心理表達得婉轉深刻。這首歌則以主人公小霜向死去的丈夫訴說哀腸的語氣，表達了一種 Zhong Xueping 所描述的「時代的哀傷和渴望」(Zhong, 2010: 144)：破碎的夢，失去的愛，猶疑的語氣，對真情的嚮往。

從《有淚盡情流》吧上的劇迷反應中，可以知道林憶蓮的演唱收到理想的效果，而這首主題歌在該劇的情感意義(emotional meanings)生成中起了很大作用。不僅因為很多人因喜歡這首歌而找來電視劇看，更因為這首主題歌，為該劇的情感內容以及隨後的受眾情感反應定下了感傷的氣氛(melancholic mood)和幽怨的基調(resentful tone)：女性獨語似的如泣如訴始終伴隨着敘事。在這種氣氛和基調的渲染下，全劇的情感空間以及受眾和人物之間的情感互動，就使電視劇的主旋律語義模糊並複雜化。

縱觀全劇，可以看到，這種「情感動員」構成該劇一個有意識的表意系統，下面我就從分別從敘事以及視聽語言上，具體分析該劇情緒調動的種種策略與技巧。

情感動員與「哭」的表演 (performativity)

情節劇 (melodrama) 是《有淚盡情流》採用的主要敘事形式，這一敘事形式對我們理解電視劇是如何介入和塑造當代經驗至關重要。作為一種文類特徵，美學觀照，也是一種政治立場，情節劇 (melodrama) 以誇張為基本手法組織情節，塑造人物，調動讀者/觀眾情緒。無論中西語境，情節劇常常是在歷史轉折和社會危機的時代出現，成為通俗文化和大眾應對轉型變革的重要意識決策資源。(Brooks, 1985) 全劇以一個下崗女性的家庭、情感及日常生活為敘事中心，故事情節上呈現戲劇化的迭蕩起伏，同時表演風格上的誇張 (尤其是飾演馬小霜的著名影視演員徐帆的表演)，以及影像風格上的煽情，都沿襲了情節劇的成規。

電視劇一開始，就設置了一個典型的情節劇情景 (melodramatic situation)：一連串天災人禍造成一個家庭的不幸和苦難。柔弱幼稚的小霜被突如其來的失業打得暈頭轉向，她回家向體貼強壯的丈夫尋找安慰和庇護。但幸福、滿足的生活只是暫時的假象，丈夫陳志強又因意外工傷突然離去，一隻腳上還「穿」着頭天晚上小霜胡鬧時給他畫的襪子。隨後，待哺的幼子，多病的寡母，衣食拮据，工作無着以及精神上的緊張與無援，把這種情節劇情景一再推向高潮。

情節劇的手法也體現在人物塑造上。主人公是情節劇常用的人物類型：善良卻無助，美麗但不幸的女性馬小霜。我們看到小霜這個下崗工人/單身母親在大街小巷上尋找工作時的膽怯與屈辱，看到她在照顧年幼女兒和年邁婆婆時的無助和無能為力，也看到她在給嫂子打工以及後來又僱用自己的「姐妹」為自己打工時尷尬與左右為難。與她之前那些通俗情節劇的飽受磨難的女主人公一樣，小雙這一受難女性所承載的是時代苦難與道德困境。

與小霜經驗相呼應的是該劇中其他下崗女性的不幸。年近半百又遭遇下崗的周家文在外是有勇有謀的「大姐」，丈夫卻十幾年躺在床上，承受照顧病人的辛苦和無人訴說的孤獨；能幹又正當盛年的田立春，想盡辦法也沒保留住工作，丈夫又失業酗酒，對家庭不負責；沉默寡言的鄭秀水丈夫性無能，而且對她施以家庭暴力；甚至最早獨立創業的女強人白羽屏也有着難言的痛苦：她與小霜的大哥教授馬驥夫

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

妻名存實亡，感情越走越遠，只能靠工作尋找逃避解脫。這些女性在事業和家庭關係上的挫折和傷痛，引發電視劇中一再出現的情緒爆發瞬間：個人或集體的痛哭和悲泣。

情節劇內容上這種煽情特徵，在影像語言上得到充分體現。導演康洪雷是近些年大陸最成功的電視劇導演之一，以「煽情」著稱，「我的戲要讓大家的血再燒一燒，再熱一熱」。(康，2007)在一系列熱播劇中，從《青衣》到《激情燃燒的歲月》，從《士兵突擊》再到《我的團長我的團》，康十分堅持電視劇的影像藝術性，「拿電視劇當電影拍」(何東語。康，2007)在《有淚盡情流》中，可以看到導演有意識地系統並且非常熟練地運用情節劇影像語言來製造情緒，加強情感效果。如在第四和第五集中，失業喪夫的小霜在一連串打擊下的哀傷、無助和痛苦被一再渲染。其中包括被觀眾重複提到的「動人的場景」(scene of empathy)：一夜未眠的小霜早起刷牙，形影相吊地面對鏡子，回憶起當初相親相愛的生活。鏡頭閃現出小霜與丈夫一起相擁刷牙的情景，隨後鏡頭又閃回現在，鏡中出現小霜淚流滿面的特寫鏡頭。

另一個「動人的場景」出現在第四集，光明雜貨店被關閉。首先鏡頭從雜貨店女職工焦慮的眼睛看到市輕工局管理人員白羽屏宣佈關閉決定時冰冷而凜然的神色，以及來拉貨的卡車，從店裏搬運東西的腳步。隨後，寫實鏡頭搖變成主觀的慢鏡頭，追逐着四位女售貨員試圖攔截卡車裝貨的行動，她們扭曲的面孔、嘶啞的叫喊，和一個個躺在卡車前的身體被放慢、被抒情化，使這組充滿戲劇效果的鏡頭足有三分鐘之長。

康洪雷還擅長調動多種聲音手段來製造強烈的情感效果。比如上述的那系列主觀慢鏡頭就配以戲劇效果十足的主題音樂，十分催情。《有淚盡情流》這首一唱三嘆的主題曲在劇中重複出現，不斷製造情感高潮，幾乎成了標誌全劇情感節奏的標記 (emotional marker)。

正是這種情節劇的敘事手法和表現情感的視聽語言的有效運用，使《有淚盡情流》建構了一個以人物馬小霜及其下崗的「姐妹們」為中心的「苦」與「哭」的情感空間。而這一情感實現又是通過受眾的認同互動得以達成——觀眾以「流淚」回應人物的「哭」。這種認同互動，無疑是建立在人們對急劇的社會變遷所帶來的現實困境和心理壓力的共同體

驗與情感反應上。

《有淚盡情流》中借「哭」表現出來的社會情緒和情感有很多不同組成成分，除了前面提到面對喪失親人和失去一種熟悉的生活方式而產生的懷念與哀傷，因失去工作和面對種種壓力、恐懼與焦慮的情緒以外，還表現為因貧富分化、社會不公造成的不滿與怨恨，以及新的市場經濟對既往價值的挑戰產生的情感困惑和緊張。

電視劇借下崗女工的視角對社會轉型期的拜金主義、社會分配的不公，以及官場腐敗和社會道德的淪喪做了一定的描述，並給出受害者(victim)的情緒反應。在第六集中，失去工作的小霜和她的女友們在繁華的街頭尋找工作。一向高傲的小霜走進標着天價的時裝店，卻因店員的「熱情」服務而羞於開口；田立春為討工作，向貪官行賄卻仍一無所得，不得不打上貪官家門要賴討回自己的血汗錢；周姐好不容易找到酒店清潔工的工作，因看不慣酒店暗中放縱的娼妓生意，向警察報告卻被人毒打並丟掉工作。最後，她們聚到一家小飯店，以酒買醉。周姐不無嘲諷地說：「一個反腐敗，一個掃黃，這是政府抓的兩件大事，今天讓咱下崗女工給辦了。」她接着模仿領導的口氣祝酒，「小鬼，我代表人民感謝你們。」這無疑是對政府的偽善和冠冕堂皇的嘲諷和憤怒的表示。隨後這些女人擔憂起她們的前途，尋找工作面對挑戰時的委屈和艱難使她們牢騷滿腹，感嘆「以後的日子怎麼過」。這些憤怒、挫折和怨恨的情緒，無疑是從那些未獲益者(the have-not)角度表達由改革帶來的分化造成的社會不滿。

社會變遷帶來的人與人關係的變化，引發的情感緊張與困惑也是電視劇表現的一個重要內容。在這方面，電視劇對「現實」的倫理困境給出一個含糊矛盾的答案。這一倫理困境是通過小霜的情感歸屬給以表現。鄰居邱一平是傳統意義上的好人：他是小霜丈夫的好友，一個努力工作的工人，並利用業餘時間裝修電器掙錢。他細心、耐心，在日常生活上默默幫助小霜，從搬運煤氣到接送悅悅上學。但無疑他的平庸、保守，沒有經商頭腦，甚至僅勤儉持家與市場經濟下對男性和陽剛之氣的要求有很大距離。所以小霜一方面感動於邱一平對她的好，另一方面卻把他「讓給」周姐，她自己的感情則留給徐臨風，一個明顯在市場經濟下如魚得水、會混社會、但感情上也更不好捉摸的成

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

功商人。小霜的情感選擇無疑與她在社會分化過程中移動的方向有關，邱與徐某種意義上象徵兩種態度和方向(upward or downward mobility)，也預示着小霜在社會重組中的未來：難怪在小霜經營盒飯店這一資本積累中遇到困難時，能幫助她的是徐臨風而不是邱一平。

與此類似的是新的經濟關係對友誼親情的腐蝕而造成的情感困擾。馬小霜在劇中是作為一個克服困難、在社會重組過程中向上移動的典範。她在盒飯店先由打工後成為老闆。但這種地位上的變化也引發了其情感和社會關係的變化：小霜與原先的同事因共同的下崗經歷成為精神上、物質上互相理解支持的姐妹，對於失去丈夫的無助的她，她們無疑是作為一個替代家庭而存在的。但到了後來，她同原先的姐妹，現在的雇員之間出現種種誤解，甚至嫉妒和怨恨，最後導致其中一人田立春與小霜的競爭對手一起圖謀，有意毀壞公司的聲譽和產品。這個事件提醒小霜她不能和以前一樣對待她的姐妹們，而應該像個老闆那樣，不能「心慈手軟」。這對小霜來說是一種殘酷的認識。隨着公司效益提高，利潤增長，毫無心機的馬小霜把周姐等人請到辦公室，跟她們分享自己成功的喜悅。周姐等人這時淡漠和尷尬的反應讓小霜意識到她們之間的距離。隨後周姐等人離開小霜的公司。馬小霜悲哀地發覺她與她的姐妹們再不能回到以前。大雪中小霜的獨自哭泣正是表達了這種情感上的孤獨和失落。

從以上對《有淚盡情流》情節劇的表現手法分析，可以看到這類電視劇對下崗女工社會和個人生活經驗的表現上有很多負面情感，尤其是表現在社會變動，這種巨大的異己力量，給這些弱小的個體帶來的物質和精神上的打擊和傷痛。

正是在這個意義上，雖然該劇的主要情節是宣揚下崗再就業，電視劇的結局也是鼓勵向上移動的大團圓。但這些表層的意識形態話語，在電視劇具體的影像和情節劇的敘述方式中，被稀釋甚至控空。女性的苦難與眼淚成為表現下崗女工這個弱勢群體的集體經驗，也成為觀眾與人物認同交流的渠道。屏幕內外的「有淚盡情流」成了一個時代的情感症候。正如W. Wu和T. Wang (2008)在一篇討論近年來哭的儀式性表演在大陸流行文化中復興的論文中所觀察：「過去的20年目睹了『哭』的文化領域的異質(增長)。這代表了普通人日益增強的自主意

識，也代表了他們借情緒和情感的回歸，以驅散政治的氣氛、紀律、等級制度和同質化。(Wu & Wang, 2008: 427)

苦情戲與轉型中國的社會悲情

從文類上看，被稱為主旋律/勵志劇的《有淚盡情流》的電視劇，近年來也越來越多地具有電視屏幕上日漸流行的「苦情戲」的很多文體特徵，在某種程度上代表了近年來電視劇文類混雜的現象(hybridization)。⁵

「苦情戲」多是以城市貧民、下崗工人、退休老人或者民工保姆為主人公，講述底層百姓日常生活的喜怒哀樂和艱辛困苦：經濟上的拮据，住處的狹窄，年老體弱的父母，緊張的家庭關係。這些家庭電視劇(family melodrama)，因為經常借重偶然事件如一系列不幸的事件以及情節劇的誇張表現形式，來獲取觀眾的同情眼淚，以至人們把苦情戲的題材成規總結為「三破一苦」，指破碎家庭、破碎情感、破碎婚姻以及家庭苦難。

大陸「苦情戲」的直接模式是台灣電視劇電影中的「苦情戲」。台灣電影電視劇中的「苦情戲」，如《一剪梅》、《星星知我心》、《搭錯車》、《媽媽再愛我一次》等，在八十年代及九十年代初期大陸產生很大影響。為影視創作者提供了一種家庭情節劇的模式，比如1990年的《渴望》就明顯借鑒這種模式。(程，2011)從廣義的文化表達上看，台灣苦情戲某種程度上也為大陸大眾文化中「情」的表達作了準備。事實上，在過去的20年裏，苦情戲模式潛移默化地滲透到大陸電視劇的創作中。強調家庭倫常、善惡對立等傳統人倫觀念的電視劇越來越多。從《咱爸咱媽》到《親情樹》，從《親兄熱弟》到《我的醜娘》，這類充滿親情苦情的電視劇通過親人離喪、家庭變故以及世事艱辛呈現着轉型社會特有的種種衝突和變遷，以及由此產生困惑和焦慮。

固然最近10年來台灣大陸合拍電視劇的日益增多也是苦情戲在實踐層面上得到長足發展的原因之一。但須要指出的是，「苦情戲」所以流行，有着更深的社會和審美基礎。一方面，「苦情戲」是中國古代戲曲以及現代藝術包括電影的重要美學和敘事傳統，代表着一種「悲情」

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

的生活觀念和倫理價值。與西方的悲劇相比，「悲情」強調的是人事艱難莫測而不是人神的衝突，是對命運的忍受而非反抗。中國觀眾通過歷經坎坷，最後從以善良忍讓和堅韌不拔的品質化解一切困難的主角身上看到希望，並在別人的悲傷裏抒發自己的情緒。其中女性的苦難與眼淚更是抒發被壓抑的社會苦情與悲情的重要敘事手段。另一方面，苦情戲近些年來流行本身有着一定的社會情感基礎，並反映了一種越來越盛的社會情緒。正如電視劇製片和編劇海岩所說：「之前螢幕上的古裝劇太多，故事與觀眾都沒甚麼實際聯繫，電視觀眾的現實情感一直沒地方釋放，正好趕上最近幾部『苦情劇』都還不錯，這是收視率高的原因之一。」(人民網，2006年7月17日)從上面引述的《有淚盡情流》觀眾反應可以看到，海岩一針見血指出觀劇過程中的「現實情感」的「釋放」，正是電視劇所表述的個人經驗和現實處境，以及涉及的社會問題在觀眾心理感情上得到共鳴這樣一個接收過程。正因為在情感層面上戲劇場景與社會現實的接近，所以，雖然苦情戲有很多人為的編造情節，濫情化，但對電視劇觀眾——尤其考慮到大陸電視劇的觀眾主體是教育程度較低、女性、經濟收入不高以及中老年觀眾這一狀況(《中國電視劇市場報告》2003 4: 41-43)，她們卻在這些苦與哭的情節中找到了一種Ien Ang所說的「情感現實主義」和「情節劇認同」。也就是說苦情戲正是通過「日常瑣屑的磨難」(pedestrian form of suffering, Ang, 1985: 78)，回應了這一受眾群體的現實情感。

另一個使得苦情戲模式在流行文化中盛行的現實文化語境，就是大陸的文化審查管理機制，雖然這很反諷。這一機制使很多電影電視實踐者在現實題材的表現上顧慮重重，某些類型的電影電視劇，如反腐劇，還動輒被封殺。結果出現迴避現實的武俠劇和古裝戲泛濫的現象。而家庭情節劇在迴避了直接介入現實政治題材的同時，又以日常生活和百姓情感為切入點，介入到當代經驗的表現和建構。它以「個人在歷史中的委屈、創傷和傷口」(張，2010：147)，折射着轉型變遷時代的歷史經驗和社會悲情。2010年票房最高的電影《唐山大地震》，與中國電視劇苦情戲的操作模式異曲同工。其成功就在於主流電影第一次對當代社會經驗給以表述，尤其是對社會情感的回應。電影中，在唐山地震陰影下生活的萬家一家人，尤其是徐帆扮演的「苦情母親」呈

現着正是中國30年的歷史創傷，而他們各自艱難的心路歷程以及最後達成的和解諒解，也正是對轉型中國的社會悲情最大程度的煽情式的表現與回應。在馮式精心打造的影像空間裏，中國成千上萬的觀眾經歷了一場從壓抑到釋放，從家庭到社會，從私人情感到集體記憶的全民感傷主義(sentimentalism)洗禮儀式。

結語

從上述以下崗女工為題材的電視劇的討論，我們看到當代大陸電視劇隱藏的情感話語空間，以及由此產生的多重語義。下崗女工題材電視劇的產生與政府的「再就業工程」，和與之配合媒體中的「再就業明星」話語直接相關，其製作背景常常是國家或地方電視台為「弘揚主旋律」而參與籌劃甚至直接介入。因此這些電視劇在人物設置和情節發展上沿襲媒體中的下崗女工轉變為「再就業明星」模式，電視劇以此用來教育國族主體使之成為有用的公民。

但是在電視劇的製作和消費過程中，意識形態信息及其作用的實現並非如此簡單。事實上，因為電視劇這一影像藝術必須依靠日常生活場景為表意單位，並靠與觀眾情感的互動來產生意義，社會現實和社會情感的豐富性和複雜性也因此溢出官方意識形態的框架。上述有關下崗女工的家庭情節劇充分證明了這一點。在這些電視劇中，下崗女工的眼淚，或者說各式各樣的普通百姓的「苦情」，不僅表達了後社會主義時期的種種傷痛，而且以「淨化」的形式，滿足了社會對大眾媒體的情感要求。同時，正是電視劇對情感空間的表現，這種以「苦」與「哭」為內核的情感空間，使得電視劇語義變得含糊和複雜。

正是在這個意義上，中國電視劇「調解」着轉型期的社會經驗，不僅在意識形態層面，更在情感意義層面。

註釋

1. 有關情節劇想像以及情節劇在西方電視劇中的表現，參看Peter Brooks (1985)和Ien Ang (1985)的論著。有關情節劇與中國敘事電

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

- 影中的家庭倫理劇的關係，參看E. A. Kaplan (1999)、S. Teo、E. Y. Yeh、C. Berry和M. Farquhar (2006)的有關討論。
2. 近些年，西方電影和電視研究領域給予情感形態(affect)和情感(emotions)越來越多的關注。這方面的綜合論述，參見K. Gorton (2009)和C. Plantinga及G. M. Smith (1999)的論著。
 3. Yang Jie (2007)、Lee Haiyan (2006)以及Sun Wanning (2008)的研究都指出性別和個人敘事在新自由主義的社會治理上，包括思想工作，所扮演的至關重要的角色。
 4. 多重語義(polysemy)是借用馬傑偉(Ma, 1999)在討論香港電視劇的敘述話語時，指電視劇中不同層次的語意同時存在，以及電視觀眾收看時給予的不同解讀，滿足多樣的受眾要求。大陸電視劇多層語義的產生，與馬傑偉論述的香港電視劇多層語義產生的原因有所不同。它是由大陸電視劇特殊的生產方式/環境，尤其是多種複雜的經濟文化因素共同作用決定的。因篇幅和論述重點所限，本文無法就大陸電視劇多重語義這一問題展開討論。
 5. 這種文類混雜現象在本集朱麗麗討論諜戰劇一文中有所涉及。我個人研究發現這種電視劇的文類混雜與前面提及的電視劇多重語義有很大關係。是轉型變革時期中國社會經驗與意識形態含混複雜的一個表徵。但本文限於篇幅，不能一一展開，只能留待以後討論。

參考文獻

中文部分(Chinese Section)

- 匿名(2006)。〈螢屏苦情戲還能讓人哭多久?〉。上網日期：2011年1月15日，取自人民網，<http://media.people.com.cn/GB/40724/40725/4597760.html>。
- Niming. (2006). *Yingping kuqingxi hai neng rang ren ku duojiu?* Retrived January 15, 2011, from People's net, <http://media.people.com.cn/GB/40724/40725/4597760.html>.
- 上海電視節組委會、央視索福瑞媒介研究(2004)。《中國電視劇市場報告2003-4》。北京：華夏出版社。
- Shanghai dianshijie zuweihui and Yangshi suofurui meijie yangjiu(2004). *Zhongguo dianshiju shichangbaogao 2003-4*. Beijing: Huaxia chubanshe.
- 于洪梅(1999)。〈遮蔽與可見：新聞和文學中的下崗女工形象分析〉。未發表會議論文。

- Yu Hongmei. (1999). *Zhebi yu kejian: xinwen he wenxue zhong de xiagang nugong xingxiang fenxi*. Conference paper.
- 仲呈祥 (2005)。〈電視劇《有淚盡情流》觀後隨想〉。《中國電視》，第8期。
- Zhong Chengxiang. (2005). *Dianshiju youliejingqingliu guanhou suixiang. Zhongguo dianshi, No. 8.*
- 勞倫斯·格羅斯伯格、劉康 (2007)。〈關鍵時刻的語境大串聯〉。《南京大學學報》，第3期，頁75–81。
- Lawrance Grossberg & Liu Kang. (2007). *Guanjian sheke de yujing da chuanlian. Nijing daxue xuebao, No. 3, pp. 75–81.*
- 倪學禮 (2005)。〈振興電視劇始自善待編劇——從寫電視劇《有淚盡情流》說開去〉。《現代傳播》，第3期。
- Ni Xueli. (2005). *Zhenxing dianshiju shizi shandai bianju: congxie dianshiju youleijingqingliu shuokaiqu. Xiandai chuanbo, No. 3.*
- 楊國斌 (2009)。悲情與戲謔：網絡事件中的情感動員。《傳播與社會研究》，第9期，頁39–66。
- Yang Guobin. (2009). *Beiqing yu xixue: wangluo shijian zhong de qinggan dongyuan. Chuanbo yu shehui, No. 9, pp. 39–66.*
- 張慧瑜 (2010)。〈暴露創傷與撫慰傷口：《唐山大地震》的文化功能〉。《讀書》，第11期，頁145–150。
- Zhang Huiyu. (2010). *Baolu shangkou yu fuwei shangkou: Tangshan da dizhen de wenhua gongneng. Dushu, No. 11, pp. 145–150.*
- 康洪雷 (2007年11月13日)。〈士兵是這樣煉成的《鳳凰非常道》專訪〉。取自 http://itv.phoenixtv.com/itv/fcd_kanglan/index.html。
- Kang Honglei. (2007). *Shibing shi zheyang liancheng de: Phoenix TV*. Retrieved from http://itv.phoenixtv.com/itv/fcd_kanglan/index.html.
- 曹征路 (2004)。〈那兒〉。《當代》，第5期。
- Cao Zhenlu. (2004). *Nar. Dangdai, No. 5.*
- 程雪霏 (2006)。〈一個廣告人的痛並快樂着——訪北京東方捷先廣告傳播有限公司總經理創意總監徐建〉。取自 <http://www.cnad.com/html/Article/2006/0705/20060705160907357.shtml>。
- Cheng Xuefei. (2006). *Yige guanggaoren de tong bing kuailezhe—Fang Beijing dongfang jiexian guanggao chuanbo youxian gongsi zongjingli chuangyi zongjian Xujian*. Retrieved from <http://www.cnad.com/html/Article/2006/0705/20060705160907357.shtml>.
- 程紹淳 (2011)。〈媒體市場區域化下被錯置的文化消費與生產：台灣鄉土劇在

《傳播與社會學刊》，(總)第19期(2012)

中國)。香港中文大學新聞與傳播學院「華人社會的電視劇文化工作坊」論文。

Cheng Shaochun. (2011). *Meiti shichang quyuhua xia bei cuozhi de wenhua xiaofei yu shengchan: taiwanxiangtaju zai zhongguo*. Xianggang Zhongwen daxue xinwen yu chuanbo xueyuan “huaren shenhui de dianshiju gongzuofang” lunwen.

戴清(2005)。〈國家巨變下的女性精神成長——《有淚盡情流》的精神內涵與敘事藝術分析〉。《中國電視》，第5期。

Dai Qing. (2005). Guojia jubian xia de nuxing jingshen chengzhang—youlei jinqingliu de jingshen neihan yu xushi yishu fenxi. *Zhongguo dianshi*, No. 5.

英文部分(English Section)

Ang, Ien. (1996). *Living room wars: Rethinking media audiences for postmodern world*. London and New York: Routledge.

Ang, Ien. (1985). *Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination*. London and New York: Methuen.

Berry, Chris & Mary Farquhar. (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia University Press.

Brooks, Peter. (1985). *Melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New York: Columbia University Press.

Grossberg, Lawrence. (Ed.). (1986). On postmodernism and articulation: An Interview with Stuart Hall. In *Journal of Communication Inquiry*, 10 (2), 45–60.

Grossberg, Lawrence. (Ed.). (1988). Postmodernity and Affect: All dress up with no place to go. *Communication*, 10, 271–293.

Kaplan, E. Ann. (1999). Melodrama, /subjectivity/ideology: Western melodrama theories and their relevance to recent Chinese cinema. In Wimal Dissanayake (Ed.), *Melodrama and Asian Cinema* (pp. 9–28). Cambridge: Cambridge University Press.

Kristyn Gorton. (2009). *Media Audience: Television, Meaning and Emotion*. Edinburgh University press.

Lee, Haiyan. (2006). Nannies for foreigners: The enchantment of Chinese womanhood in the age of millennial capitalism. *Public Culture*, 18(3), 507–529.

Ma, Eric Kit-wai. (1999). *Culture, politics, and television in Hong Kong*. London and New York: Routledge.

Plantinga, Carl & Greg M. Smith (Eds.). (1999). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Johns Hopkins University Press.

Sun Wanning. (2008). Maids in the Televisual City: Competing Tales of Post-socialist Modernity. In Ying Zhu et al. (Eds.), *TV Drama in China* (pp. 89–102).

- Hong Kong University Press.
- Teo, Stephen. (2006). Chinese melodrama: The Wenyi genre. In Linda Badly et al. (Eds.), *Traditions of World Cinema*. Edinburgh University Press.
- Wang Zheng. (2003). Gender, Employment and Women's Resistance. In E. Perry & M. Sheldon (Eds.), *Chinese Society: Change Conflict and Resistance* (2nd edition) (pp. 158–182). London and New York: Routledge.
- Won, Jaeyoun. (2004). Withering away of the iron rice bowl? The re-employment project of post-socialist China. *Studies in Comparative International Development (SCID)*, 39(2), 71–93.
- Wu, W. & T. Wang. (2008). Cultural performance and ethnography of Ku in China. *Positions: East Asian Cultural Critiques*, 16(2), 409–433.
- Yang Jie. (2007). Reemployment Stars: Language, Gender and Neoliberal restructuring in China. In Bonnie S. McElhinny (Ed.), *Words, Worlds, and Material Girls: Language, Gender, Globalization* (77–105). Berlin: Mouton De Gruyter.
- Yeh, Emilie Yueh-yu. (2009). Pitfalls of cross-cultural analysis: Chinese wenyi film and melodrama. *Asian Journal of Communication*, 19(4), 438–252.
- Zhao Yuezhi. (2002). The rich, the laid-off, and the Criminal in tabloid tales: Read all about it. In P. Link et. al (Eds.), *Popular China: Unofficial Culture in a Globalizing Society* (pp. 111–136). Rowman and Littlefield Publishers.
- Zhong Xueping. (2010). *Mainstream Culture Refocused: Television Drama, Society and the Production of Meaning in Reform-era China*. Honolulu: University of Hawaii Press.

本文引用格式

孔書玉(2012)。<〈下崗女工、苦情戲及中國電視劇的情感空間〉。《傳播與社會學刊》，第19期，頁31–58。

鳴謝

在此深深感謝香港中文大學傳媒學院組織的「華語社會的電視劇文化」工作坊，直接促成本文的寫作。本文在修改過程，得到陳韜文、馬傑偉、馮應謙三位教授的寶貴指教。工作坊其他參與者的點評和建議也使我獲益匪淺。西門菲沙大學的Professor Jie Yang 主持的「Affect and East Asia」討論會對該文英文初稿有很大啟發，在此一併感謝。

