

从《甄嬛传》的热播谈古装剧对历史的重新想象

金丹元 游溪

摘要:面对让人们眼花缭乱、良莠不齐的各类天马行空的古装电视剧,政府和专家发出了质疑与批判的声音。2012年热播剧《甄嬛传》因其在历史想象中所展示出的批判性与艺术真实性,及其对历史的颠覆性想象,从而体现出了文化与商业的双重诉求,在一窝蜂粗制滥造的古装剧中获取了良好的口碑与鼎盛的人气,这对我们今后的古装剧拍摄具有一定的启示作用。今后的古装剧应如何对历史展开重新想象,是需要创作者们认真研究的课题。

关键词:《甄嬛传》;古装剧;历史;想象

作者简介:金丹元,男,教授,博士生导师。(上海大学 影视艺术技术学院,上海,200072)

游溪,女,博士生。(上海大学 影视艺术技术学院,上海,200072)

中图分类号: J905.2

文献标志码: D

文章编号: 1008-6552 (2013) 03-0092-05

近几年来,以古代历史为题材和背景而拍摄的历史剧、穿越剧、宫斗剧及魔幻剧等诸多古装类型的电视剧风行各大卫视,并且通常是在一个密集的黄金时间段内上演着“你方唱罢我登台”的热闹局面,不过,此类“江山美人加情爱纷争”的戏剧模式因扎堆而出,往往很难有所突破。2012年,被称为宫斗戏的“落日辉煌”的《甄嬛传》像是一匹黑马杀入了大众的视线,它先以低调姿态入主地方台,赚取了良好的口碑并积累了庞大数量的受众基础,后又以迅雷不及掩耳之势抢占了几大卫星频道,赢得了收视奇迹,“上海本地收视率最高破9%、全国最高1.87%的数字,创下东方卫视电视剧有史以来的最高记录”^[1],成为当年最热播的影视作品之一。其火爆程度堪与当年引发万人空巷的《渴望》、《上海滩》等电视剧相媲美,所以一时间,坊间笑传:“每个家里都有一个看《甄嬛传》的妈”。针对这种现象,学者们也纷纷提出了自己的看法和意见,有人认为:“对于很多主旋律影视剧而言,怎么把所谓的流行和主流意识形态结合起来,在这方面,其实《甄嬛传》是一个特别好的案例。”^[2]也有人提出:“《甄嬛传》的最大特点就是勾心斗角,里面隐含着权力欲望和色情消费。《甄嬛传》所描述的,可能不是或不仅仅是将人性恶的方面放大,而是试图为人性恶确立它的合法性。”^[2]面对学术界的争鸣与质疑,《甄嬛传》缘何能够做到广受欢迎,它是如何对历史进行颠覆、解构乃至重新想象的,值得我们深思之。

一、对历史的重新想象:《甄嬛传》的文化诉求

《甄嬛传》并不是一个描述真实历史的历史正剧,其主要故事和大部分人物均和正史记载有较大出入,比如说:历史上并无甄嬛、安陵容、沈眉庄这些人物原型,更不要说她们与雍正所发生的一切联系及事件了;但它却是一部带有现实主义色彩的古装电视剧,包括它对封建帝制和古代女性的重新想象,都产生了极具批判意义的现实效果。曾拍摄过导致万人空巷回家看《渴望》的电视剧导演郑晓龙一直以来都坚持现实主义的创作风格,他在选择剧本时看上了流潋紫笔下的后宫故事,觉得这是“一个有历史厚重感的戏,体现出封建制度对人性的摧残”^[3],认为所改编拍出的电视剧也在本质上比以前

热播的情节设置小儿科的古装“雷”剧要高出一个档次，堪称宫斗剧的新典范、新高度。当然，这一方面是创作者显露的精英心态，另一方面也是导演及其主创团队的文化宣传策略使之然，但无可否认的是，随着当代影视剧作品现实主义风格的审美转向，《甄嬛传》通过仿造精雕细琢的古代场景设置、宫廷礼仪、服装造型与人物对白等来为观众制造陌生化的审美距离，塑造了一批在封建后宫这种畸形生存环境下的悲剧女性形象，具有现实主义批判色彩，显然有别于那些在屏幕扎堆儿出现的描述后宫恩爱情仇的粗制滥造的古装剧。《甄嬛传》里既不重点讲述帝王和后宫嫔妃花前月下的爱情故事，也没有树立雍正勤政爱民的中心权威形象，更没有找高大帅气的偶像气质的男演员来出演，反而让其貌不扬的已入不惑之年的陈建斌来塑造一个冷酷无情、自私多疑、擅使权术的清朝皇帝。雍正虽常常自诩“以勤先天下”、“朝乾夕惕”，但历史上记载他在前期九子夺嫡时取得皇位的诡谲莫测，以及他在当政期间设立军机处和杀害不同言论者的城府心机，都能够说明这位皇帝的阴谋和残暴。剧中的雍正更是将阴谋从前朝转移到了后宫：他为了稳住年羹尧而故意宠幸其妹华妃，又恐因年羹尧的势力过强而影响到自己的地位，所以设计让华妃一直使用添加了使女人不能生育的麝香材料的欢宜香，使得年氏家族在皇宫内没有了子嗣；他因太子为关在狱中八王爷胤禩的一句求情而大发脾气将自己的亲儿子贬斥为庶民流放；又担心果郡王的声望和名誉高于自己，并怀疑果郡王与甄嬛有私情，于是一次又一次地派人谋害自己的亲兄弟；他联合太后对后宫的女子加以管束和压迫，平衡嫔妃间在后宫的势力和影响，以防止对他的皇权构成威胁……诸如此类的权谋运用，使得整个后宫充满了血腥和杀戮。剧中的任何一个女人都没有真正得到过雍正的爱，他爱的只是自己的江山和王位，即使是甄嬛也仅仅作为了活在雍正想象中的伴侣——纯元的替代物和牺牲品而已。宫闱中女人们在黑暗的封建王权下都活得身不由己，即使是用权谋来进行反抗，到最后也只能在深宫中度过自己悲剧的一生。在史实中，这些情景可能并不是真实的，但按照新历史主义的观点，所有的历史都是想象，一切历史不过都是关于历史的“文本”，所以正史也未必可靠，因此，电视剧作为一种虚构叙事的大众艺术对历史进行想象性的重构也完全可能有它的合理性和可读性。《甄嬛传》撕掉了近几年古装剧中附加在皇帝身上的美丽“新衣”，赤裸裸地为观众描述了封建帝王为维护个人集权制的阴狠，展现了在帝王中心权威下的封建社会对女性的摧残与戕害，颠覆了近年来深受穿越剧影响的青年男女对古代社会白日梦般的想象，从侧面向观众传递出一种主流思想和价值判断，加之剧中精致而“有诚意”的服装道具、古典音乐、诗词歌赋，在一定程度上满足了当代现实社会以及知识分子和人民大众所需要的精神文化诉求。

二、历史题材与现实想象：《甄嬛传》的商业诉求

毋庸置疑，从对历史的重新想象方面来讲，作为古装剧的《甄嬛传》，不仅满足了观众的文化精神诉求，而且还在商业维度上同时也做得非常出色。我们都知道，由于大众的审美需求要比主流意识形态与精英文化意识更能在消费市场上占据决定地位，大众文化的接受者已成为文化的消费者，所以，市场所代表的商业利益原则也必然使《甄嬛传》创作的关注点从历史真实性转移到了艺术真实性，从内容的宏大叙事转向情节的虚构编码，对历史事件与古代人物展开重新想象，并由此而迎合了大众的不同审美心理和各种娱乐需求。

整个《甄嬛传》每一集都具有先验的因果逻辑的戏剧冲突，往往通过“冲突/解决”的模式化格局所产生的高潮，来满足观众的期待视野与观赏心态。女主角甄嬛凭借着自己的聪明才智、低调隐忍，一次又一次地在险象环生的后宫中逢凶化吉，成功解决掉一个又一个与她作对的敌手。她的成长与所谓“成功”无疑是带有去“他者”化的女性独立意义，剧中的甄嬛并没有像以往那些古装戏里的女主人公那样，或温柔娴静或妖媚惑主，从而沦为仅仅只是被男人的欲望所凝视的对象、或花瓶似地成为迎合男性审美欲望的客体，而是一个具有现代性的个体，甄嬛放下软弱、抛下所谓的爱情，因为一次

又一次的打击而使自己变得越来越强悍。因而,观众十分乐见此类具有极强的矛盾冲突的戏剧故事,透过甄嬛运用智慧、联合亲信,扳倒了盛气凌人的华妃、恃宠而娇的祺贵人、阴险善妒的安陵容、面慈心狠的皇后等人,尤其是女性观众很容易从中获得某种快感的宣泄以及情感欲望的消费。鲍德里亚认为:“需要、感情、文化、知识、人自身所有的力量都在生产体制中被整合成商品,物化为生产力,以便被出售,同样,今天所有的欲望、计划、要求,所有的激情和所有的关系都抽象化或物化为符号和物品,以便被购买和消费。”^[4]在消费社会里,一切属于人内心的感情、情绪、感受甚至于身体欲望都能被分解、编排为可消费和编码的类型,然后按照此种类型的需要,再生产出一系列对象化的商品。就如同电视剧中对于权谋的使用、对人际关系的处理、对权利的理性认知、对待爱情的态度等等无不会对当下人予以某种启示。比如说,最近市场上还出现了《后宫职场:跟甄嬛学职场谋略》等系列书籍,充分说明了观众们从电视剧讲述的历史故事与现实的互文性中得到了从自身出发的各种启发,这表明该剧在处理艺术真实时的老道和娴熟,即通过对历史的想象为人们提供了一种如何看待现实、审视现实的参照。当然,该剧对当下的这种启示也还存在着一些盲点或显现出某些极端化的倾向,这或许也是当下对历史做重新想象与包装时较难绕开的一个话题。因为奇观化的历史故事中不免含有片面性、主观性以及为制造可视性的叙事以及夸张化的创作手法,但既然拼贴、想象、重组的历史镜像都是想象,那么,《甄嬛传》为大众创造了一个虚构的幻觉世界,通过影像臆造了这样一个清代后宫,让大众把自身的欲望投射到女主人公甄嬛身上,并给他们欲望的实现提供了一个想象与释放的空间与平台,不仅是理解的,而且也说明了编导对体现艺术真实的成功把握。通过在剧中所制造的具有隐喻性的,或可供今人产生再想象的各种情节编码,让观众们在解码的过程中得到消费快感,从而在各大电视台热播、收视率居高不下,这或许正是注重商业诉求的《甄嬛传》在百姓当中获得成功的一个主要原因吧。

三、关于历史想象的标准:《甄嬛传》对当下古装剧拍摄的启示

克罗齐曾说:“一切历史都是当代史”,黑格尔也认为:“一切历史都具有当代性”。卡尔·贝克尔更是宣称:“人人都是他自己的历史学家”。从某种程度上可以说,所有的历史都是想象。古装电视剧以对历史资源展开想象为主要创作特征,想象程度的不同,划分的标准也就不同,就会产生诸如历史正剧、历史戏说剧、宫斗戏、穿越剧及神话玄幻剧等大相径庭的分类。历史正剧,顾名思义,即以表现中国历史上真人真事为主的电视剧,史实性要大于想象性虚构,在尊重历史真实的基础上进行适当的艺术加工。这些电视剧原则上都应采用严肃的创作态度,将古代历史上的帝王将相进行镜像化的演绎。然而,即使是被称为“历史正剧”的当下电视连续剧,也不乏出现某些被人诟病的非历史化书写,尤其是那种卑躬屈膝似的媚俗化甚至奴化倾向,不禁令人产生美化封建体制之嫌,如不少历史正剧里重塑了某些皇帝的伟岸形象与其丰功伟绩,却同时又遮蔽了皇帝的专制专权、宫廷的血腥杀戮、封建制度的残暴黑暗等严酷的历史现实,在一片“高呼万岁”的朝拜场景中,极易使年轻观众在被皇家权威模糊了双眼的同时,也模糊了历史观,丧失了对封建王朝的一般价值判断。因为历史本身就内含了“一种尺度的暗示,一个价值体系的认定”^[5],这无疑在某种程度上消解乃至篡改了真正的历史,暴露出创作者倾斜的价值观。而戏说历史的电视剧更是以娱乐大众为目的,其故事情节和主要内容基本上都是编造的,往往借助讽刺、戏谑、倒错、幽默、夸张、误会、巧合、噱头等艺术表现手段来引发观众的笑,通过戏剧性的解决方式和大团圆的结局,追寻“怎么开心怎么来”的娱乐至上原则,用一种后现代式的手法颠覆并消解了历史与权威、崇高与伟大的界域。戏说剧就如同《还珠格格》中的主角“小燕子”一样,解构了传统视野中关于神圣、权威、秩序、常规的概念,削平了作为大众传播媒介的电视剧所要表达的深度模式,制造出了一场场嬉笑胡闹的视觉狂欢,观众在伴随着消费历史、娱乐历史的游戏快感之后也会陷入到一种虚无和困惑之中。另外,这几年从香港流传过来的以展现帝王

后宫嫔妃们互相争权夺利的电视剧（简称宫斗戏）突然在内地电视台热播起来，因而很多本土编导开始跟风创作出了一批仿效《金枝欲孽》、《宫心计》的宫斗戏，但是这些显露着血腥味的“‘重口味’的后宫题材电视剧，充斥着勾心斗角、争风吃醋、相互算计——人性中恶的一面被无限放大。这种对历史的解构背后隐藏着对权力、恩宠、一夜走红、一夜暴富的向往和对享乐主义的崇拜，既无益于认识历史，也无益于思考人生。”^[6]宫斗戏剥离了所展现朝代的时代语境，单纯披着古装外衣的人物来演绎着现代人的情仇恩怨，几个美艳如花但却心如蛇蝎的后宫女子整日围绕着一个痴情的皇帝争宠夺爱，这种对历史的想象无疑是一厢情愿的，或为赢得收视率而作出的别出心裁。我们也应客观地看到，穿越剧的出现，的确又为观者提供了更为广阔的天马行空似的历史想象空间，剧中人物可能因为一次车祸，或者迷路就稀里糊涂地“穿”回到了某个朝代，以成为某人替代的方式取得了古代人的合法身份，不仅穿着打扮、语言表达、行为举止都越来越接近剧中的时代传统，而且更是以先知的能量对历史的演进起到了至关重要的作用。无论是“晴川”还是“若曦”都和剧中的重要历史人物产生了缠绵悱恻、至死不渝的爱情，这种以偶像剧的表现形式让大众、尤其是青少年群体产生了一种迷狂式的披上历史外衣的时尚满足，甚至对封建时代的生活产生热切地憧憬和向往，由此，在青少年隐藏着的内心，也可能诱发逃避现实的潜意识冲动，无疑，此类历史想象就像建在沙石之上的“世外桃源”，留下的只有纯情的幻影。那么，面对国内的巨大市场与古装电视剧的良莠不齐，借鉴于《甄嬛传》的成功热播，今后的中国创作者怎样才能对历史资源进行合情合理的想象，从而启动国产古装剧的巨大引擎呢？

首先，古装剧不能仅仅凭借着对历史的无边无际的想象，而应该承载着一定的文化使命，达到文化与商业的双重标准。想象性创作需要具有一定的历史发展的规范性与艺术创造的真实性，运用想象也不能完全任意而为，以致脱离了艺术真实、生活逻辑以及观众的审美接受底线，往往“画虎不成反类犬”而给人留下笑柄。古装剧里关于历史的奇观化镜像演绎，它们都并非历史本身，与那些历史正剧尊重史实的宏大叙述是有很大区别的，因而加入一些幻想、假说、游戏、传奇的想象成分也是可以允许的，以前很多史学家或批评家往往只关注于影视剧是否具有历史真实性从而进行理论性批判，反而忽略了对作为大众传媒艺术的电视剧所具有的想象性与虚构性的审美表现特征，其实，“问题的关键，不在于是否忠实于史实（仅仅是一堆史料，也无法构成艺术作品。）而在于如何表现历史，编导者是以何种历史观、审美观去再现或重构历史的，并向观众展示了一种什么样的审美文化。”^[7]因此，这种想象的成分不能超过历史的底线，并在某种程度上，还必须承担起传递主流文化的使命。所以不管是网络写手还是影视编导，都理当负有一定的历史责任感和社会责任感。以《甄嬛传》为例，虽然其原著采用了架空历史的自由表达，书写的是一部关于幻想中的大周朝乾元年间的女性宫斗史诗，编导却把这个故事发生的背景环境挪至清代雍正时期，通过对历史的重新想象与对传统女性神话的解构，不仅实行了对以往封建帝王历史剧的突破，展示了古代后宫女性的悲剧命运，颠覆了传统的女性神话原型，而且更从艺术真实的维度体现了极具现实主义意义的批判性，进而才能在一窝蜂粗制滥造的古装剧中获取良好的口碑与超高的人气。

其次，古装题材的电视剧往往以其戏剧化程度高、矛盾冲突激烈、人物性格鲜明，一直以来备受大众的青睐，然而情节雷同、台词雷人、套路固定、粗制滥造的古装剧显然很难再去满足挑剔的观众，面对大众日新月异的审美需求，电视剧如何利用想象去创作出更多更好看的故事已是当务之急。细心网友总结出古装剧中的几大经典俗套桥段：一般好姐妹都会反目，害人下药使用慢性毒药，有人一定会用到苦肉计，某位嫔妃怀的不是龙种，总会有爱上妃子的太监或太医，宫女飞上枝头变凤凰，皇帝或王爷都是痴情种，太后才是真正的六宫之首等等。凡此种种，在当下的古装剧中无一例外地都能够找到踪影和痕迹。但是，这样不断重复、互相模仿的古装戏弥漫荧屏，肯定早已造成大众视觉感官的审美疲乏。所以当电视剧资源匮乏、创新不足的时候，就需要我们在今后的古装剧改编上多下工夫，发挥积极想象，主动应对观众多样化的收视需求。所谓积极想象，就是赫兹里特所说的：“想象是这样

一种机能,它不按照事物的本相表现事物,而是按照其他的思想情绪把事物揉成无穷的不同形态和力量的综合来表现它们。这种语言并不因为与事实有出入,而不忠于自然;如果它能传达出事物在激情的影响下在心灵中产生的印象,它就是更为忠实和自然的语言了。”^[8]可见,西方现代文艺学或历史学的理论学家早就开始重视想象力在史学思维中的重要性,况且古装剧创作不同于历史正剧,不一定非要去生搬硬套严苛的史实记载,只要能符合艺术真实的创作规律,并在此基础上充分发挥主观能动的想象思维,才能更好地进行艺术创新,写出或拍出受大众青睐、充满想象力且令人回味无穷的古装电视剧,从而获得商业上的成功。披着古装外衣的《甄嬛传》不同于一般的古装剧那样,把女性形象想象成某种传统神话原型,女主人公要么因爱痴狂与心上人历尽磨难后终成眷属,要么为爱牺牲甘于奉献自己而殉情枉死;而甄嬛则是一个“狠”角色,反倒是本应作为“第一性”的男人们,如雍正皇帝,被甄嬛逼得气绝身亡,温太医竭尽全力去辅助她,而果郡王更是为保全她做出了自我牺牲。显然,编导对女主角进行了积极想象,所塑造的甄嬛是一个充满女性主义色彩的去“他者”化的独立主体,她收起善良、放下软弱,运用上天赋予她的美丽和后宫斗争中学会的智谋去对抗封建中心帝制的皇权/夫权,书写了一篇关于传统女性神话幻灭的历史寓言。

今后的古装剧如何才能做到兼而有历史、文化与商业的多重诉求?抑或是任由想象来注释历史,随心所欲地图解、肢解历史?通过对热播剧《甄嬛传》的深度解析,我们知道,对历史资源的想象性创作,只有达到了政府支持、专家认可和百姓满意的三重标准,才称得上是一部优秀的古装电视剧。虽然面临着国家广电总局的监管与禁令,但今后古装剧的势头依然不可小觑,历史和想象的话题仍将“路漫漫其修远兮”,需要我們不断地进行深入挖掘并展开积极探索。当下,美剧在全球化范围内广受推崇,日剧、韩剧也早已火遍整个亚洲,就连泰剧在也在东南亚有着不可小觑的流行趋势,中国有取之不竭的历史资源和故事材料,怎样对它们进行重新想象并拍摄出既顺应主流文化价值观,又能受到大众青睐,内涵丰富、制作精良且能令人回味无穷的古装剧,这才是我们的电视创作者亟须解决并要认真思考的现实问题。波德维尔认为:“人们对电影的基本看法、对一部好电影的定义在很大程度上是相似的,这些都是在不同文化背景下一些相同的东西,我们并不谈特定的文化特征,在很多时候文化与文化之间有相通的地方,这是毫无疑问的。”^[9]电视剧也是如此,文化的全球化是一种跨文化的交流和对话,利用文化与文化间的相近性与共通性,推行国人乃至世界人民共同坚守的核心价值理念,才能真正拍出耐人咀嚼的、有韵味的电视剧精品,在满足国内观众需要的同时,去大胆想象古今中外的时空对接与交汇,并在此基调上,积极实施国产古装电视剧的全球化发展战略。

参考文献:

- [1] 龚丹韵,葛红兵.解放日报:《甄嬛传》宫斗戏的“落日辉煌”?[EB/OL].<http://opinion.people.com.cn/GB/52655/17772840.html>,2012-4-28.
- [2] 孙佳山.多重视野下的《甄嬛传》[J].文艺理论与批评,2012(4):31,43.
- [3] 《甄嬛传》:口碑做枪 全面开火[EB/OL].<http://www.firstweekly.com/portal.php?mod=view&aid=1065>,2012-4-28.
- [4] [法]让·波德里亚.消费社会[M].刘成富,全志刚译.南京:南京大学出版社,2000:26.
- [5] 南帆.文学的维度[M].上海:三联书店,1998:231.
- [6] 党报文章批宫斗剧:胡编乱造“煽色腥”到极致[EB/OL].<http://politics.people.com.cn/GB/70731/17835396.html>,2012-5-8.
- [7] 金丹元.电视与审美——电视审美文化新论[M].上海:学林出版社,2005:232.
- [8] 中国社会科学院外国文学研究资料丛刊编辑委员会.欧美古典作家论现实主义和浪漫主义[M].北京:中国社会科学出版社,1980:303.
- [9] 陈犀禾.当代电影理论新走向[M].北京:文化艺术出版社,2005:352.