

# 重建帝國： 歷史正劇與中國當代民族主義在大眾文化中的新的表現形式

孔書玉

This paper explores the discourse of cultural nationalism and its recent articulation in historical TV dramas (Lishi ju): TV serials set in the Chinese imperial past and depicting court politics and the private lives of imperial families. First, I briefly survey the recent resurgence of historical drama on the TV screen, especially comparing two different ways of representing history: “history light” (xishuo) and “history orthodox” (zhengju). While history light, a new genre strongly influenced by the costume dramas imported from Hong Kong and Taiwan, emphasizes the entertainment values of popular culture and adopts a postmodern attitude towards history, history orthodox renews the pedagogical tradition and the moralistic narrative of historical drama in modern China since the May Fourth enlightenment movement. I then focus on TV dramas in the history orthodox mode and their ideological messages, examining two representative works by Hu Mei: Yongzheng Dynasty (Yongzheng wangchao, 1999) and The Great Emperor Wu of Han (Hanwu dadi, 2005). While drawing attention to the various narrative strategies, intertextualities and audio-visual styles employed in these dramas to represent the glorious national history and portray a strong leader (the emperor) as national hero, I also provide a contextual analysis of the production and circulation of these two dramas as well as the critical and media response to them, to reveal the social agencies and social formation of these dramas behind the screen. I suggest that the revisionist reframing of the past in historical TV drama reflects a new nationalist historical consciousness and cultural identity borne out of China’s rapid rise and aspirations to become an economic and political superpower.

## 引 語

近二十年來，電視劇隨著大眾傳媒和流行文化的飛速發展，已經成為一個龐大的文化產業。同時它也正取代了文學和電影，作為後文字時代最大眾化的敘事形式，其

在建立公眾共識、溝通社會等方面有著很大的作用。正因為電視劇在商業和文化上的重要意義，各種社會力量，從國家宣傳機構到作為傳媒人的知識分子，從私人投資公司到國家電視臺，都積極涉足干預電視劇的生產，並為各自的政治、經濟和文化利益服務。也正因為如此，電視劇這一種特殊的流行文化應該成為研究當代中國文化的不可或缺的一個方面。

本文以近年來出現的一個特殊的電視劇文類歷史正劇為案例，通過對兩部歷史電視劇《雍正王朝》和《漢武大帝》具體的生產和消費的背景，敘事策略和主題內容的意識形態話語的分析，初步探討大眾文化在後社會主義的中國的意識形態作用。具體地說，我將從歷史正劇重新生產和想象民族的歷史、文化和英雄等方面，討論各種社會力量怎樣借助大眾文化參與重構新的民族主義的話語。

### 1、歷史正劇：“正統”文類的意識形態話語

對了解大陸電視劇的人，這些年來電視劇發展一個重要的現象就是古裝戲的氾濫流行，而且愈演愈烈。據統計，古裝戲在 1999 年還只佔全年度電視劇生產的 10.7%，2000 年則升至 21.6%，2001 年更達 24.8%。<sup>1</sup> 儘管國家廣播電視總局一再強調弘揚主旋律，強調電視劇要關注現實題材，並從很多方面控制一般歷史題材電視劇生產數量，特別對宮廷武打類劇目的申報立項採取壓縮比例從嚴控制，<sup>2</sup> 但古裝戲仍大行其道，愈演愈烈。根據央視-索福瑞媒介研究 (CSM) 的統計數據，2002 和 2003 年歷史題材的電視劇均為三分之一左右。<sup>3</sup>

古裝戲中很大一部份是所謂歷史劇，即以歷史上的人物，事件為依托或素材的電視劇。歷史劇作為以歷史的表現評價現實的戲劇形式與歷史小說一樣因其特殊的“以古喻今”的敘述策略很受歡迎。在現代文藝史上，歷史劇在上世紀二、三十年代和五六十年代曾一度繁榮，影響很大，如《清宮秘史》(電影與舞台劇)、《屈原》(舞台劇)、《鴉片戰爭》(三個版本的電影)、《海瑞罷官》(舞台劇)等。每一個時期的歷史劇都與當時社會政局密切相關，提出當代迫切的政治社會問題，並帶有其特殊的政治意識形態的信息。

世紀末，隨著電視傳媒的飛速擴展，歷史劇也找到新的表現形式——電視歷史劇。電視歷史劇對以往的舞台電影中的歷史劇形式有繼承也有發展。其特色主要表現為兩個方面，一是帝王戲或宮廷戲的流行，所謂“演了皇帝演皇后，演了皇后演皇妃，演了皇妃演皇妓，演了皇妓演格格”(影視評論家張鳳鑄語)，甚至出現一年內五個康熙鬧熒屏的盛況。另一個特點就是所謂“戲說類”歷史劇的出現。“戲說歷史劇”指那些以歷史上的朝代或人物為托，但未必有歷史事件可循的“歷史故事劇”。歷史演義，歷史故事在中國敘事文學中本來就源遠流長，有很深厚的民間傳統和基礎，如《包青天》、《乾隆微服出巡》等。而九十年代受港臺古裝戲娛樂消遣態度的影響，例如大陸和香港合拍的《戲說乾隆》，大陸電視劇甩掉了以往歷

<sup>1</sup> 王麗娟：《關於電視歷史劇走紅的思考》，載《影視藝術》2003 年第 1 期，第 53 頁。

<sup>2</sup> 胡占凡：《繁榮發展，淨化熒屏，為 16 大營造良好氛圍》，載《中國電視》2002 年第 4 期。

<sup>3</sup> 見《中國電視劇市場報告》，北京華夏出版社，2004 年版，第 82 頁。古裝戲的流行有多方面的原因，因本文篇幅無法在此探討。

史敘事的沉重包袱，不僅津津樂道宮闈秘聞、兒女私情一類題材，而且形式上也不求史證，甚至以“戲仿”、“戲說”歷史為特點。這些“戲說劇”有些還有一定的社會關懷，如《宰相劉羅鍋》、《鐵齒銅牙紀曉蘭》；而另一些則干脆以消遣娛樂為目的，如《還珠格格》、《孝莊密史》等。“戲說”類歷史劇對大眾文化中的娛樂性消費性的張揚，對歷史的虛無主義態度，以及後現代主義的“戲仿”美學，在一定程度上衝擊了大陸歷史劇的政治教化性，歷史嚴肅性以及藝術上的現實主義。很多戲說劇創造了機高的收視率，並因其商業效應招來大量模仿者。

正是在這一背景下，我們才能理解“歷史正劇”這一概念的提出及其在電視劇實踐中的意識形態意義。“正劇”並非新創，但以往多在討論戲劇的表現形式上，與“喜劇”，悲劇相區別的意義上使用。而把歷史和正劇聯繫起來，並在電視劇這一大眾文化形式的語境中討論，卻有根深的政治寓意。

歷史正劇的提出並以作品來支持其主張應該始自《雍正王朝》。這是一部當時歷史劇中罕見的“大投資，高檔次，權威參預”的“大片”。由北京同道文化發展有限公司和湖南廣電集團投資，於1999年元旦至春節在中央電視臺一套節目的黃金時段播出。該劇播出前後，大量輿論宣傳媒體炒作就都集中在“歷史正劇”這一概念上。主創人員一再強調該劇的“正統”特點。編劇劉和平稱該劇主題是“國家至上”，導演胡玫則說她要表現帝王治國“當家難”，表現“一個民族的生生死死”，總制片人更是說《雍正王朝》“是一部濃縮了的《資治通鑑》，一部快節奏、別具一格的帶悲劇意味的歷史正劇”。<sup>4</sup>《雍正王朝》的這種“正劇”觀得到相當電視劇編導和電視評論的響應支持，傳媒也爆炒這一概念。需要指出的一個事實是，就在《雍正王朝》播出前兩個月，湖南衛視與台灣瓊瑤合作的戲說喜劇《還珠格格》創下古裝電視劇的40%的最高收視率。因此也招來很多維護大陸正統歷史劇觀念的傳媒人和評論家的討伐。隨後幾年，很多電視巨制如《康熙帝國》、《走向共和》及最近的《漢武大帝》都承襲“正統”，為自己披上“正劇”這一神聖的外衣。主創人員和評論家們對其內容的“信史”方面的強調（即使有爭議，但也爭在“信”與否上）以及國家電視臺（以上電視劇都是在中央電視臺黃金時段首播）的權威相助，使得拍“正劇”本身就成為了“義正詞嚴”道義在身的體現。《康熙帝國》導演陳家林的那句“我就拍正劇，決不投降”道出這種“自我加冕”道德論調和話語霸權主義。<sup>5</sup>

如果我們把“正劇”話語中的道德倫理化和霸權主義放到前面所述的戲說類歷史劇的娛樂主義傾向和後現代主義“戲仿”、“消費歷史”的意識形態的語境中，我們不難看到“正劇”的特殊政治和文化意義：首先，正劇對歷史的意識形態定位是對戲說類歷史劇的反擊。如果說戲說類歷史劇的產生，與電視作為大眾傳媒，電視劇作為大眾文化以及電視劇生產中的市場化的必然結果，那麼流行了中國文學和文化產品中的“文以載道”、“社會教化”傳統以及當今中國主導及精英意識形態以正劇來“撥亂反正”則是十分自然的結果。正劇再一次在電視屏幕上繼承宣揚了以往歷史劇的“政治相關性”、“歷史嚴肅性”和“寫實主義手法”；其次，在歷史劇表現的內容上，“正劇”強調表現“國家大事”，雖然主要集中在宮廷政治權

<sup>4</sup> 胡玫：《一個民族的生生死死：我拍電視連續劇〈雍正王朝〉》，載《中國電視》1999年第3期，第35-39頁。

<sup>5</sup> 陳家林：《我就拍正劇決不投降》，載《北京晨報》2001年12月26日。

謀和君臣關係上，而不是“戲說”類那些百官野史”，後宮闈秘聞或民間傳說。雍正的反腐倡廉，清宮的興洋務搞維新，漢武的平諸侯攘匈奴，無不是國家社稷道德民生的大事、正事。而“正劇”中的“帝王將相”也個個養光疇韜、正氣浩然，鞠躬盡瘁，一反“戲說”中的風流成性，昏庸無能。在藝術風格和表現形式上，正劇的“新古典主義”、“歷史現實主義”則試圖以史詩的客觀敘事，製造一種歷史真實的幻覺。

可以看出，“歷史正劇”旨在繼承發揚中國現代歷史劇的“正統”傳統。眾所周知，現代歷史劇除了在政治權力鬥爭中發揮“古為今用”的作用，而且常常與“愛國主義”、“民族主義”捆綁在一起。在後一方面，也就是重寫民族歷史，再造民族英雄上，電視熒屏上的歷史正劇的確有了進一步的發展。

## 2、《雍正王朝》：帝王將相作為民族英雄

六十年代，毛澤東在批判文藝界時說，有一段時期，我們的舞台上全都成了帝王將相，才子佳人，全是死人。文化大革命由此發動。江青親自領導的“革命現代樣板戲”成功地把“帝王將相，才子佳人”趕出了革命舞台。取而代之以“兩結合”，“三突出”高大全的“工農兵”形象。

大概是文化革命還是不夠徹底。九十年代，帝王將相又捲土重來，這在前面簡述的大陸電視劇的生產中尤為突出。如果說帝王將相在戲說劇中的氾濫成災還可以忽略不計，畢竟“編著玩”、“看著玩”本身消解了其嚴肅意義，那麼“歷史正劇”也對帝王將相趨之若鶩，而且賦予其前所未有的政治意義和高大形象，則顯露了當今中國文化意識形態的種種端倪。

歷史正劇對歷史的重寫中最引人注目的就是對歷代帝王的“修正主義”的改寫。歷史學家對歷史人物事件的分歧本屬自然，但重估歷史也常常是因為當時政治所需而具有特定的政治意識形態意義。這在以往歷史小說歷史劇的創作中屢見不鮮。如郭沫若寫《蔡文姬》、吳晗寫《海瑞罷官》等。八十年代以來，歷史敘事的一個重要的現象就是這種歷史“修正主義”不僅借助大眾文化而得以走出精英和主流階層被廣泛傳播，而且還與文化民族主義在大陸的復興有密切關係。<sup>6</sup>“曾國藩現象”借“曾國藩”小說、電視劇及各類“歷史普及讀物”影響了大眾對儒家傳統的再認識，而李鴻章更是借《走向共和》得以“平反昭雪”。在這方面，“歷史正劇”中的帝王形象把歷史“修正主義”推向機至。它雖然秉承以往歷史劇的“正統”傳統，但又與以往歷史劇，尤其是“五四”以來的“革命”、“啟蒙”以及歷史唯物主義為主導的歷史劇觀念發生很大的斷裂。下面，我將以胡玫導演的《雍正王朝》和《漢武大帝》為案例，來分析歷史正劇中的新帝王觀，並由此來討論民族主義在世紀之交的中國文化中的新的想象和表現。

首先，皇帝在這些歷史正劇被有意識地正面描寫，而且作為集道德，才智和權謀于一身的民族英雄被拔高美化。

<sup>6</sup> Yingjie Guo, *Cultural Nationalism in Contemporary China: The search for national identity under reform*, London and New York: Routledge Curzon, 2004.

《雍正王朝》改編自小說家二月河的長篇歷史小說《雍正皇帝》。二月河的原作致力描寫清初政治社會生活的各方面，對雍正的刻畫雖然對比以前的“定論”有所“反案”，但仍然有保留地把他寫成一個在中國特定的宮廷爭鬥政治中的“典型”，有褒有貶。而電視劇《雍正王朝》則對史實和原小說都進行了修正。一開頭就把歷史公認的雍正篡位寫成是康熙“最後的深謀遠慮”，雍正是受命於政事廢弛、百弊從生的危難之時；接著通過雍正治國“當家”一系列政治事件，把雍正塑造成一個力排眾議的“改革者”，一個不被理解的孤獨的悲劇英雄。他整治貪官污吏、清查虧空、施行新政，因而“得民心者得天下”。他粗茶淡飯、大義滅親、鞠躬盡瘁，是道德上的完人，儒家傳統意義上的“明君”。胡玫對雍正的表現，不僅得到很多史學家、文化評論家的置疑，甚至二月河本人也認為電視劇與其書在雍正理解上出入很大，有些“高大全”。胡玫本人卻對自己的改編深信不疑，她在創作談中明確表示，“中國銀屏需要塑造英雄形象”，這部劇就是表現“一個民族的生生死死”。<sup>7</sup>

胡玫在最新的作品《漢武大帝》進一步把帝王塑造為民族英雄的觀念付諸實踐。電視居制《漢武大帝》詳細陳列了漢王朝的強盛、漢文化的輝煌，並把這一切歸于漢武帝劉徹的文治武功、自強不息和人性張揚。片頭主題歌中“你燃燒自己溫暖大地，讓自己成為余燼”，毫不掩飾地對漢武帝進行歌頌和膜拜，幾乎媲美文革中的毛澤東崇拜。在回答中青報記者提問，胡玫理直氣壯地說，“漢武帝在我們這個劇中就是個高大全……我特別反對數典忘祖……為什麼說我們祖先偉大就是歌頌封建專制卻可以說愷撒是大帝？五千年的歷史為什麼不能歌頌？我所以把片名叫漢武大帝就是說他是一個偉大的皇帝。”<sup>8</sup>對熟悉共產黨歷史的人都知道，以往的民族英雄多是擁有武功評定外侵的將領，如岳飛、文天祥、鄧世昌等，而很少以儒教為根本的文相，更不用說君主帝王。胡玫的帝王英雄無疑是對幾十年唯物史觀所強調的人民的力量的作用的挑戰，而且直指五四以來的民主啟蒙精神的反封建傳統。

其次，歷史正劇對歷史及帝王在歷史中的地位作用的重寫基本上是站在帝王的立場上。

《雍正王朝》對雍正皇帝的塑造最為突出的一個例子就是對其“得國不正”歷史的改寫。眾所周知，雍正雖是有為之君，但其“得國不正”也是歷史公認，雍正自己當時已經面臨譴責，於是寫了《大義覺迷錄》以自辯。該書的拙劣編造和欲蓋彌彰在當時已經被指責，以致乾隆繼位後列其為禁書，這段歷史也是史學家公論。但是如秦暉和其他對《雍正王朝》提出批評的人指出的，電視劇卻毫無保留地採用《大義覺迷錄》的解釋對雍正種種行為進行辯解，並稱其為“得民心者得天下”<sup>9</sup>。不僅如此，全劇還對雍正的暴戾刻薄的性格、對政敵尤其讀書人大興文字獄等行為，都一一為其辯護開脫，把它們變成雍正嫉惡如仇、果敢剛毅的表現。

<sup>7</sup> 胡玫：《一個民族的生生死死：我拍電視連續劇〈雍正王朝〉》，載《中國電視》1999年第3期。

<sup>8</sup> 劉江華：《〈漢武大帝〉反響大，觀眾專家導演三堂會審》，載《北京青年報》2005年1月29日。

<sup>9</sup> 秦暉：《〈雍正王朝〉是歷史正劇嗎？》，載中國青年報1999年3月15日第5版。

這種站在帝王立場為帝王說話的歷史觀也直接表現在電視劇的敘事角度上。胡玫在《雍正王朝》創作談中解釋該劇的定位和敘事角度時說：“我認定，未來的電視劇將是一部帝王治國片。我們將隨著攝像機鏡頭，隨著國家之主雍正的眼睛，俯瞰他的家國大地和萬千子民的生息，看他如何救民富國。因而我強調全片所講述的故事將緊緊圍繞著‘當家難’三個字而展開。”<sup>10</sup> 古代封建君主的“家天下”被理解成為國為民當家；與此同時，共產黨幾十年唯物史所強調的人民了無蹤影。

再次，在重塑帝王時，歷史正劇借用很多現代觀念，把帝王“人性化”，使之成為可以被大眾接受的“民族英雄”。

與古代和民間的帝王“天子”遠而敬之的崇拜有所區別的是，歷史正劇的帝王將相雖然是常人非比的英雄，但都很有“人味兒”。胡玫曾特意以雍正殺子一場戲為例，講他們怎樣“塑造一個富有丰滿人性意味的皇帝”。<sup>11</sup> 在《漢武大帝》中，她又把漢武帝塑造成既是暴君也是情人，既是政治家軍事家也是詩人學者。把帝王人性化的一個重要手段就是表現帝王個人生活和家庭關係，如有的學者指出，《雍正王朝》中父子關係、兄弟關係、親友之間的家庭關係、家庭衝突、家與國的關係構成了電視劇的主體內容。<sup>12</sup> 一時間，發掘帝王們的人性，表現他們複雜的內心世界幾乎成了歷史正劇新的流行模式。在某些電視劇中，如《走向共和》對歷史人物如慈禧、袁世凱的人情味複雜性的強調甚至導致了部份主題和人物的曖昧與矛盾。歷史劇中寫歷史、寫政治也寫人性的傾向無疑是與八十年代以來中國文學影視回歸“人”的現代化進程有關。許多電視劇又是改編自小說或由作家執筆編劇，同時也體現了當前電視劇生產強調的現代娛樂觀念“好看”、“動人”，並以此取得觀眾的認同，獲得商業成功。應該指出“人性化”並沒有損害帝王作為民族英雄，恰恰相反，歷史正劇的創作者正是借用這種現代化的藝術觀念使他們的帝王英雄更容易被大眾所信服、接受。可以說，挖掘帝王的人性正是歷史正劇與以往歷史劇不同的新的敘事策略。

### 3、重建帝國：《漢武大帝》與盛世神話

與歷史正劇中把帝王作為民族英雄民族靈魂的敘事策略相關聯的是歷史正劇對民族過去的盛世想象。胡玫的另一部歷史電視劇《漢武大帝》代表了這種在熒屏上“重建帝國”的雄心和實踐。

先談一下《漢武大帝》的製作背景。這部歷時近三年、斥資 5000 萬人民幣打造的大型歷史劇是由中國電影集團公司、中央電視臺影視部、世紀英雄影視投資公司、上海金德影業有限公司、北京華錄百納影視有限公司聯合出品；由中國電影集團公司總經理韓三平親自擔任總制片人，胡玫和《雍正王朝》的班子繼續擔任主創人員。編劇江奇濤是個軍隊作家，以寫主旋律的影視作品出名。可以看到這部戲可謂集中國家資本和民間資本，不僅經濟意義上的資本雄厚，而且政治、社會和文化資

<sup>10</sup> 胡玫：《一個民族的生生死死：我拍電視連續劇〈雍正王朝〉》，載《中國電視》1999 年第 3 期。

<sup>11</sup> 同上，第 35-39 頁。

<sup>12</sup> 尹鴻：《中國電視劇整體特征研究——中美電視劇比較研究》，上海三聯書店，2005 年版第 323 頁。

本也非一般的通俗娛樂電視劇所能望其項背。該劇製作一開始就受到官方的密切關注和支持，它不僅順利通過國家重大革命和歷史題材影視創作小組審批，而且得到廣電局負責人、官方的歷史學家和影視評論家的讚許。<sup>13</sup> 2005年元旦期間國家電視臺中央電視臺在一套節目黃金時間首播，定其為央視開年大戲。播至一半，立刻又在中央電視臺一套晚間劇場重播，隨後在春節期間，又在央視的電視劇頻道再度回放。雖然其首播單集收視率在5%上下，比不上當年《雍正王朝》19.8%的古裝戲記錄，但如此禮遇造成的強大的聲勢必然在媒體、評論界和大眾間引起廣泛關注。當然中央電視臺對《漢武大帝》的造勢絕不單純是一種政治文化行為，事實上，中央電視臺單從該劇的貼片廣告就賺了1.2億，在播放期間把原有五十八集的電視劇“注水”加上兩集拍攝花絮，坐收六十集的廣告，而創下央視單劇廣告收入的記錄。在某種意義上，《漢武大帝》代表了當代文化生產中國家強勢媒體力量和巨額民間投資共同打造“政治/文化精品”和“商業/市場名牌”的生產模式。在後社會主義的當代中國，這種“精品”、“名牌”除了應該具有巨大的“經濟效益”外——《漢武大帝》光電視劇音像版權就買了1015萬，成為除了張藝謀電影《英雄》外唯一音像版權過千萬的影視作品，——還必須其有與主流/國家意識形態相輔相承的“社會效益”。而《漢武大帝》的社會效益的重要方面就是為世紀之交中國經濟起飛所帶動的新的民族主義尋求表現形式和溝通渠道。

如果說《雍正王朝》著力於一個“改革者”或所謂“民族性格”、“民族英雄”的塑造，那麼，《漢武大帝》在繼續塑造強者—帝王—英雄之余，更著力重構民族歷史和民族文化，並把它們定義為“盛世強音”。《漢武大帝》尋根直至漢文化的源頭，即中國的第一個統一多民族的盛世漢朝。從景帝時期、劉徹童年開篇，通過劉徹風險繼位、掌握大權、尊王攘夷、獨尊儒術、內削諸侯、外敗匈奴，展現漢武帝治國之能、御人之術和權謀爭斗的政績與大漢帝國雄兵百萬征戰天下的輝煌。

在描寫漢朝統一盛世方面，《漢武大帝》的確創造了一個歷史新高。它對漢朝全景式再現遠遠超出以往歷史敘事的範圍和價值評判。首先，它對中國歷史上第一次文化大一統“獨尊儒術”以儒家思想為中心的文化整合進行了正面的刻畫，並彰顯其禮儀、文學、音樂、藝術、哲學、史學等成就；其次，它詳盡地表現漢朝政治制度的形成和鞏固過程，尤其突出這一政治體系的形成對國家興盛的意義。眾所週知，漢朝所完善的郡縣制、文官制度以及中央地方兩級制度乃近兩千年封建中央集權的開山模式，中國現代歷史一般都採取“客觀”中立的描述，因此《漢武大帝》對其在歷史上積極作用的刻畫，可以說是現代文藝尤其是共產黨時期的文藝中的創舉。最後，它對漢武帝時的軍事擴張和尚武精神加以重彩描畫，從武帝到諸大將衛青、霍去病，從出使西域到征戰匈奴，漢朝的擴張好戰被寫成樹立和維護國威，漢武帝窮兵黷武更成了“進取精神”、“不斷開拓”的代表。

與再造盛世的主題相應，電視劇採用了所謂“史詩”、“宏大敘事”的手法，不僅表現如漢武帝的政治軍事事務，還試圖再現漢王朝的經濟、政治、文化、風俗各個方面。從國家的儀式到女性的衣著，從眾多歷史人物(據說有1700人之多)到宮廷生活的細節，都得到無微不至的“還原”刻畫，並且一再用“宏大建築、宏大藝術、宏大場景”來製造一種泱泱大國煌煌天朝的氣象。胡玫稱其歷史表現形式和表

<sup>13</sup> 《〈漢武大帝〉通過國家重大革命和歷史題材影視創作領導小組的審查》，載《香港商報》2004年8月28日。

現風格為“新古典主義”、“歷史現實主義”，並認為這是“創作一部能弘揚中華民族精神，高揚愛國主義英雄主義的史詩性作品”以及“普及民族古典的歷史文化知識”的關鍵。<sup>14</sup>

無論從中國現代歷史戲還是其它各類歷史敘事看，《漢武大帝》這種聖世想象都可以說是前所未有的。眾所週知，自五四以來包括過去半個多世紀共產黨的文學藝術和歷史敘事中，中國古代封建歷史一直是一個有些尷尬和棘手的題目。一方面，秉承反傳統反封建的革命傳統，尤其為了樹立共產黨統治的合法性，中國的愛國主義民族主義教育一直強調的是封建歷史的腐敗性反動性和中國人民受欺壓、受屈辱的歷史。尤其是對鴉片戰爭以來的近代史的書寫，一直是“受害者”的想象模式，是百年恥辱的歷史。即使在對古代歷史，由于歷史唯物主義的要求，也對封建專制的文功武治的成績語焉不詳、態度含混。另一方面，在各類愛國主義和民族主義的教育中，又用歷史悠久、文化輝煌來製造民族集體身份，樹立民族自豪感。可是，挖空了儒家傳統以及帝王為中堅的歷史就常常顯得空泛無物。總覽社會主義時期的歷史書，除了文化技術上的一些成就被肯定，古代的政治制度、思想文化的大部份都被批判揚棄，歷史成了壓迫-造反的簡單循環。正因此，可以說，五四的全盤反傳統其實為文化更新自掘根基，而毛澤東時代成長的中國人對中國歷史的無知、漠視和虛無，業使得愛國主義民族主義教育失之表面，很少奏效。

正是在這一背景上，《漢武大帝》和近年來的以帝王為中心的“歷史正劇”可以說彌補了民族想象的一個重要斷裂。它一掃以往中共民族想象話語中對民族歷史光榮輝煌的壓抑和消極表現，而肆意書寫其政治制度的先進、文化藝術的輝煌，尤其是皇帝和文臣武將的道德人性和豐功偉業；或者拿胡玫的話說“一個輝煌壯麗英雄輩出，偉大和悲壯的時代”。這種書寫雖然與以往對民族歷史的書寫不同，但必須指出的是，它其實是當代中國主流意識形態在大眾文化中的表現。世紀之交，以加入WTO、申奧成功為代表，中國政治經濟力量日益強大，在國際舞台扮演更多的角色，民族主義情緒也與以往的“受害者”心態發生了變化。以“民族復興”、“強國夢想”為中心的民族主義話語再度興起，它不僅在官方的宣傳，而且在民間的表中都得到呼應。《雍正王朝》、《漢武大帝》正是反映和迎合了這種新的民族主義心態和想象，而這些歷史正劇也得到了從精英評論家(其中不乏官方御用文人稱《漢武大帝》表現了“強者精神與盛世情懷”)<sup>15</sup>到網上大學生論壇(稱全國觀看此劇為視覺祭祖與國民集體心跳)<sup>16</sup>再到CEO階層(向漢武大帝學習“威權型”領導力)<sup>17</sup>的積極回應。

## 結 論

<sup>14</sup> 胡玫：《“新古典主義”藝術的宣言：〈漢武大帝〉電視劇導演闡述》，載《香港商報》2004年12月16日。

<sup>15</sup> 例如北大教授張頤武的文章《強者精神與盛世情懷》，載《新京報》2006年3月10日。

<sup>16</sup> 《〈漢武大帝〉：視覺祭祖與國民集體心跳》，<http://ent.sina.com.cn>，2005年3月13日查閱。

<sup>17</sup> 《向漢武大帝學習領導力》，見中廣網<http://www.cnradio.com.cn/caijing/cfgc/200503/t20050302-50405>，2006年12月12日查閱。



任何一部歷史都是當代史。研究各類歷史敘事包括歷史正劇對過去對歷史的重新想象，再虛構中關鍵的不是這些修正是否符合“歷史”，而是這些修正所披露的當代訴求。

綜前所述，《雍正王朝》和《漢武大帝》為代表的歷史正劇是在中國當代社會發生急劇變化、民族主義話語急需新的表述的歷史背景下產生的。它既有多種社會、經濟、文化力量的參入尤其民間資本發展文化產品的因素，更代表文化精英和主流意識形態在現代化全球化之際對民族想象新的建構和整合。在經濟改革引發的新的社會經濟政治力量形成的新的社會關係中，面對改革和全球化帶來的各種文化挑戰和社會問題，陳舊的社會主義主流意識形態和既成的歷史民族想象已經受到大眾的漠視和挑戰，普遍的文化失范和信仰危機使部份精英知識分子和官方試圖從其它的思想文化來源中如傳統文化、民間思想或威權政治尋找重新整合民族凝聚力和秩序的力量。所以歷史正劇對“強者”的呼喚和“盛世”的想象雖然對共產黨的歷史唯物論有所挑戰，也在很大程度上放棄了五四新文化運動的反封建反傳統的啟蒙精神，但仍然屬於新的官方文化和主流意識形態的一部分。事實上，在歷史正劇重新民族神話的過程中，文化精英們與國家、與資本、與強勢媒體、與主流話語又一次同謀合作，而人民、民主、社會公正則又一次被堂而皇之地忽略和忘記了。

## 参考书目

Guo, Yingjie, 2004, *Cultural Nationalism in Contemporary China: The search for national identity under reform*, London and New York: Routledge Curzon.

胡玫：《一個民族的生生死死：我拍電視連續劇〈雍正王朝〉》，載《中國電視》1999年第3期。

胡占凡：《繁榮發展，淨化熒屏，為16大營造良好氛圍》，載《中國電視》2002年第4期。

王麗娟：《關於電視歷史劇走紅的思考》，載《影視藝術》2003年第1期。

尹鴻：《中國電視劇整體特征研究——中美電視劇比較研究》，上海三聯書店，2005年版。

秦暉：《〈雍正王朝〉是歷史正劇嗎？》，載中國青年報1999年3月15日第5版。

陳家林：《我就拍正劇決不投降》，載《北京晨報》2001年12月26日。

胡玫：《“新古典主義”藝術的宣言：〈漢武大帝〉電視劇導演闡述》，載《香港商報》2004年12月16日。

刘江华：《〈漢武大帝〉反响大，观众专家导演三堂会审》，載《北京青年報》2005年1月29日。

張頤武：《強者精神與盛世情懷》，載《新京報》2006年3月10日。

本文作者孔书玉现执教于悉尼大学。其近著《消费文学：当代中国文学作品中的畅销者及其商业化》于2005年由美国斯坦福大学出版社出版发行。