

# 中国电视剧人物的标出性翻转

王立新

**内容提要** 从文化的符号三元动力机制角度观察,当下中国电视剧剧情人物正呈现大规模异项翻转局面,即:文化三元的中项向异项偏移,电视剧剧情人物正、异项地位置换。本文尝试运用符号学相关理论,以军人剧、家庭剧以及历史剧三大最具典范意义的中国电视剧类为分析样本,力图揭示中国电视剧人物的标出性历史翻转样态,并一探其背后文化的深层动力机制。

**关键词** 文化三元 标出性 剧情人物 中国电视剧 历史翻转

王立新,北京大学艺术学院影视学博士后 100871;重庆交通大学副教授 400074

观察上世纪八十年代以来中国电视剧剧情人物谱系,一个重要的、但尚未引起电视学界足够重视的变化是:从文化符号的三元机制角度考察,当下中国电视剧剧情人物正大规模呈现异项翻转局面——传统意义上的正项人物地位边缘化,而原来作为对立异项存在的陪衬人物中心化,权重上移。剧情人物的正、异项二元置换正成为中国电视文化演变的鲜明特征之一。本文尝试运用符号学相关理论,以军人剧、家庭剧以及历史剧三大最有典范意义的中国电视剧类<sup>[1]</sup>为符号样本,展示中国电视剧剧情人物的标出性历史翻转样态,并一探其背后文化的深层动力机制。

## 一、正项反转:军人被作为标出性人物

在我国电视剧中,军人剧属于题材意义重大、表现内容特殊的剧种,是最受重视和扶持的电视剧类型之一,许多军事题材电视剧又被称作主旋律电视

剧。从上世纪 80 年代的《高山下的花环》到近年的《潮起潮落》、《和平年代》、《红十字方队》、《突出重围》、《壮志凌云》、《女子特警队》、《激情燃烧的岁月》、《DA 师》、《军歌嘹亮》、《长征》、《归途如虹》、《最后的骑兵》、《历史的天空》、《八路军》、《亮剑》、《红领章》、《幸福像花儿一样》、《沙场点兵》,中国电视的军人剧创造了一个长盛不衰的记录。

在 1980 年代,军人剧中谱写的人物基本不脱传统英雄形象,但自 1990 年代以后,军人剧开始明显呈现个人的主体性话语空间扩大的趋势,神圣集体意志淡出。就人物正项而言,则经历从正项英雄、常人、带偏执感的人,直至低智士兵的异项反转。以不同时期播出的经典热播军人剧为例:1980 年代《高山下的花环》中,以梁三喜为代表的一批军人基本是有国无家的英雄;1990 年代初的《潮起潮落》,海军军官鲁明宽开始了建立个体之家的努力寻找;1990 年代末的《和平年代》,特种部队大队长秦子雄则始终苦

恼于家、国冲突；到2007年热播的军人剧《士兵突击》，军队符号已淡化为人物成长的背景，重点演绎的是农村孩子许三多的个人成长经历，剧情主人公从传统军官下移为普通士兵。

值得注意的是，2007年《士兵突击》的热播效应，很大程度上归因于对传统人物正项携带文化意义的颠覆：主人公许三多因“天生一副熊样”，反而成为文化三元中的标出项（正项主人公成为携带标出性的文化异项）。影视学家彭吉象敏锐指出：“许三多的性格确实是以前军事题材、影视、文学、话剧作品中不多见的，甚至我在网上看到有一些网友称作‘中国的阿甘’，说明很有他的特点。”<sup>[2]</sup>具体而言，其富有标出性意涵的特征体现为二：

### 1. 性格标出性

与中国影视剧军人传统符号相比，许三多这一人物是标出的异项。相比《高山下的花环》、《潮起潮落》、《和平年代》中的高大军人形象（而且都是军官身份），剧情反复渲染的是许三多的笨傻：参军前，许三多被村里人称为“三傻子”，被父亲称为“龟儿子”；参军后，长期被称为“许木木”。在家里，他是父兄眼中的窝囊废；在连队，他是所有人眼中的拖后腿者，副班长伍六一揶揄他“是全团唯一一个打枪跑靶、走队出列、上车晕、下车倒的家伙”。

影像本文显示，许三多习惯处于听从别人安排的状态，没有地位，没有自我主张，也没有任何自觉反抗的欲望。一个低智老实的农村兵却成了特种部队的“兵王”强人，两个反差极大的符号身份被奇妙地组合、统一在许三多身上，从而使该形象远离传统正项所携带的文化意义，转而成为标出异项。

### 2. “意义”符号的被标出

《士兵突击》中，许三多最大的话语立场是：“有意义就是好好活，好好活就是做有意义的事。”这句话在电视本文中反复出现。从影像整体叙事设计上看，许三多一直在寻找意义：在五班，修路的意义；在三班，成为尖子的意义；七连解散后，留守的意义；在老A，思考军人的意义。符号学理论认为，凸显必意味缺失，许三多对意义的反复强调，反而说明当下意义的不在场，人物投射出来的“意义焦虑”。

从父亲要他“好好活”，到在钢七连从班长史今那里得出要做有意义的事开始，许三多在部队中（拟态生活背景）开始了他的“意义”之路。实际上，“有意义就是好好活，好好活就是做有意义的事”是一句逻辑正确，而事实上无法解读的话，故而，剧情设计上，

叙述只能重点表现许三多的“意义”生活在于对组织严苛命令的“无条件服从性”。从符号所指关系看，“有意义的事”与“好好活”的意义存在本质上的语义矛盾，由于这一内在紧张关系压力，迫使文本叙述者不得不时时露迹，进行大量叙述干预（参见笔者相关论述<sup>[3]</sup>）。叙述逻辑的反讽性在于，充满暴力教育的环境（从单亲暴躁的父亲到军队的控制暴力），倒把许三多心理锻炼得非常稳定——许三多很少关注别人的看法，只一味顽固坚持做组织指令的“面目含糊”的有意义的事，最终获得个人成功，其“意义”项同样是被标出。

## 二、异项反转：家庭剧中“小三”权重上移

家庭剧，是中国电视剧另一经典类型，它同样呈现了二元置换的历史翻转。家庭剧对此最醒目的标注是异项地位反转。与家庭剧女主人公（传统正项）地位逐渐下降到常态写实相比，原来处于被动或边缘地位的“小三”，已然成为当下电视荧屏中的重要表现人物，异项地位中心化。

如果说，上世纪八十年代至九十年代的家庭剧，“妻子”地位介乎神人之间，而“小三”在此间的叙述中基本隐没无闻，到1999年，以热播家庭剧《牵手》为标志，婚姻中的“第三者”开始以较正面方式进入家庭剧的文本世界。更有意味的是，随着时代话语变化，相比一路下降的妻子地位，情人们的地位却是一路攀升。《牵手》中，王纯虽然开始正面表白“爱”的立场，但依然因正项携带的文化意义压力而选择主动退场，其身份仍处于中项排斥的边缘地位。2006年，热播家庭剧《金婚》中，“小三”李天骄不但基本摆脱道德批判的结构性压迫，而且以其隐形身份符号（李天骄与佟志直接交往时间并不长，影像中出场不多，更多是作为佟志夫妻婚姻问题符号呈现的）形成对佟志夫妻婚姻生活（正项）的极大压力和挑战。实际上，从剧情人物携带的符号意义看，李天骄是作为男主人公精神爱恋符号存在，潜隐相伴一生。相比90年代“小三”王纯的黯然离场，“小三”李天骄追求者不断，事业骄人，最富有反讽意味的是，故事最后，相比佟志的恋恋不舍，她早已超脱对男主人公的依赖，活得风光无限。另一典型例子是2009年家庭剧《蜗居》中以对官员情人海藻正面而全方位叙写引发的社会热议。这是家庭剧“小三”异项反转，情人权重上移的极好例证。

与此相应，传统正项人地位明显下移。从上世纪

八十年代开始,家庭剧经由《蹉跎岁月》、到九十年代《渴望》、《牵手》,直至新世纪《金婚》,四部家庭剧中表达的“妻子”(人物正项)经历的却是从诗性符号,到传统道德符号,再到社会身份符号,最后落入日常生活常态之中,被隐没消失,其权重地位、路径指向恰与“小三”相反。1990 年代初的《渴望》通过一个隐忍型女性角色刘慧芳,塑造出一个近乎完美的中国传统妻子形象,其符号意义基本承载的是伦理道德正项;1990 年代后期,《牵手》以对夏晓雪婚姻变故的激烈讨论,显示出正项被迫重新定位的窘迫;至新世纪的家庭剧《金婚》,进入日常生活历史书写样态,影像用编年体的方式,近似流水账般地记录了文丽与佟志五十年的婚姻生活,冷静观照并叙写这对普通夫妇的平常人生,文化视角的讽刺性转向,与正项下移,中项向异项偏移方向一致。

### 三、视角反转:历史剧人物的二元置换

历史剧在中国影视作品创作中有天然优势。史传典籍是中国文化源头之一,中国人对记录和撰述历史的重视程度是世界各国文化罕有的。修史历来是中国古代统治者极为重视的一项国家文化工程。“中国文化,长期以来呈现一种典型的‘纵聚合型结构’”表现于它严格的文类级别上,“经”(儒家经典)与“史”(官修史),处于这文类级别的顶端,享有几乎是绝对的权威<sup>[4]</sup>。由于历史剧在中国的文化传统以及民众的接受心理上得天独厚的优势,“历史题材电视剧经过 20 世纪 80 年代的初试锋芒,到了 90 年代就迎来了创作的高潮,到了今天,21 世纪的最初的这几个年头,我们仍旧可以看到,这一类的电视剧作品的创作,还风头正劲,颇有一股长盛不衰的气势。”<sup>[5]</sup>

就古装历史剧而言,其人物二元置换的典型表现在陪衬人物的视角反转上,即对人物正项从仰视性膜拜视角进入俯瞰性否定视角,异项日渐摆脱正项控制,获得独立审视地位。1980 年代以来,古装历史剧经历膜拜型(《诸葛亮》中的周瑜/司马懿)、忠顺型(《唐明皇》中的高力士/杨玉环)、对抗型(《雍正王朝》中的八王爷胤祀),到最后的否定型(《大明王朝 1566》中的海瑞),陪衬人物视角一路上移,最终形成了对历史剧“帝王们”(权力正项)的视角反转。

1980 年代的热播历史剧《诸葛亮》,基本秉承传统正项,诸葛亮形象的设定是高位又理想化的——影像中多次出现其他剧情人物对诸葛亮的跪拜镜头,以及其居于中心位置的构图画面,就异项陪衬而言,

剧中重要陪衬人物周瑜、司马懿往往用直接的话语表述(叙述者干预),强调己不如孔明,“舌战群儒”一节,影像更是通过对东吴群臣的脸谱化镜头来衬托诸葛亮的超逸,从外在形象演示到内在言辞表达构筑的异项人物视角是仰视性的。

1993 年热播历史剧《唐明皇》,陪衬人物视角由低位开始上移。作为《唐明皇》一剧中的重要陪衬人物,大太监高力士贯穿全剧始终,对剧情发展起着衔接、推动作用。一般在传统戏曲或话本里,高力士常常被描写成丑角式人物,但在《唐明皇》中出现的高力士,一改其文化传统三元中的异项性,转而成为唐明皇一生的陪伴和追随者,其视角基本是平视。此外,另一个重要陪衬人物杨玉环,也被《唐明皇》叙述者加以重新改造。在众多“李杨故事”的传统文艺作品中,对杨贵妃的态度一般持“贬”或“怜”二种。前者认为“红颜祸水”,她是“安史之乱”的祸根;后者认为唐朝由盛转衰,罪在昏君、奸臣与叛将,与杨贵妃并不相干,为她一洒同情之泪。与符号携带的传统意义不同,电视剧《唐明皇》对杨贵妃采取了“既怜且赞”的立场,把杨贵妃从争夺宠幸,代皇帝受过的男性附庸形象,提升到强调自身尊严与独立人格的带有现代意识的女性(中项向异项偏移)。与前面帝王剧中陪衬异项的仰视姿态相比,这一时期的帝王剧中,陪衬人物开始或显或隐的具有区别正项的独立主体性,视角渐升。

在 1998 的热播剧《雍正王朝》影像中,陪衬人群独立叙事更为活跃,出现了一批性格较为鲜明的陪衬者符号形象。如天真率性、任侠仗义的十三爷,足智多谋、决胜于千里之外的邬思道,谨小慎微、又能力挽狂澜的张廷玉,八面玲珑、为人机诈的隆科多,凶残冷酷、刚愎自用的年羹尧等,其性格的丰富性与复杂性远超前期历史剧异项人物——《诸葛亮》中的周瑜、司马懿和东吴群臣,这些人物叙写明显是脸谱化的,在正项控制之下,《唐明皇》陪衬人物虽发展出一定的独立性,但仍然是追随和忠顺与传统文化正项的。《雍正王朝》一剧,正项却不得不依靠陪衬人物个性的总体凝聚,构成了雍正(正项)性格得以生成、发展与变化的具体语境。电视剧塑造的“改革者”雍正形象的本质说服力,来源于大批陪衬人物组织、展示出的各种社会关系的总和。

2007 年的热播剧《大明王朝 1566》,海瑞成为主人公嘉靖帝的最主要陪衬角色。海瑞是中国数百年来民间广为传颂的清官典范,但《大明王朝 1566》中,



却把海瑞形象塑造为“堂吉诃德”式的皇权挑战者。剧中的海瑞类似精神苦修者，对牢狱和死亡甘之如饴，多次以殉道者方式斥责嘉靖和皇朝的弊端，是个准宗教圣徒似的人物。

饶有意味的是，相比主人公嘉靖（传统权力符号正项），海瑞（异项）出场，从电视剧情节、台词等设计都更为精巧夺人。在前面其它人物、情节的大段铺垫后，海瑞作为异项出场（只穿布衣，决不穿丝绸，手执《大明律》骑驴出现在浙江的官场上）。海瑞的符号形象，与传统文本塑造的“清官”正项携带文化意义很不相同。如果从符号的标出性角度观察《大明王朝 1566》影像本文就可视作文化异项对正项二元反转的符号文本。运用符号读解方式，纵观全剧，影像着力铺陈的是作为异项符号的海瑞，在文本中成功实现了对文化正项所携带的符号意义的解构、颠覆和替代。异项（海瑞）对传统正项的体制与权力符号（嘉靖）的大举进攻、批判，构成了处于边缘地位的“异项”对“正项”（权力中心）的俯瞰性审判视角，这一叙述本身就可以看作是中国电视剧剧情人物标出性历史翻转样态的隐喻文本。此外《大明王朝 1566》叙述者对权力正项“嘉靖”的叙写表达也是如此。嘉靖名为帝王，处于权力顶端，但实际上他早已沦为自身存在的精神囚徒——如影像所示，他一生都是自己把自己软禁在深宫（正项符号建构的文化意义也恰恰是对自身的否定），正项叙述再次有力佐证了这一翻转局面的形成。全剧首尾叙述设计也是强有力的说明：第 1 集开场，腊月不下雪，嘉靖廷杖致死谏官周云逸，到结尾部分，嘉靖临终给儿子裕王的三道遗诏，其一即是赦免海瑞。嘉靖死后，新君与谏官海瑞携手而行。全剧首尾形成的强烈反差，意味深长——正项被迫退出，异项成功反转，陪衬人物与主人公的文化意义各自朝相反方向演进，从而实现二元置换。

正如赵毅衡的研究指出的那样“正项异项翻转后，被颠覆的正项会以边缘化异项方式部分持久地保留下来……。”<sup>[6]</sup>在《大明王朝 1566》中，影像对此的表达为：虽然进入权力中心的人们个个才智过人，到头来却迫于对绝对权力（传统文化正项）的维系，被牵制到极其荒诞的存在——嘉靖一辈子闭关独处，成为精神囚徒、严嵩装聋作哑故示孱弱、胡宗宪两难生存境遇等等。因为正项失衡，中项偏边，导致我们看到的是一连串吏治困局以及官僚们群体性进退失

据，被迫以各种怪异方式生存（正项反转），这是历史的反讽。

如符号学研究指出的那样，文化的发展，就是标出性变化的历史。实际上，中国电视剧类型发展中人物的二元置换，并不偶然。历史是在时间中外在化的精神，电视剧作为一种特殊的符号叙事文本，其文本叙事是历史意识的外化形式，不同时期人物影像实际上是文本历史意识的外在投影。影视发展浪潮的背后是社会整体价值取向的变化，它必定会在文化文本中被表现。也就是说，历史意识的深层结构或比喻性本质，将作用于不同时期电视剧的虚构外壳之下，使之能够成为时代的经典性文化文本。

笔者认为，中国电视剧人物的标出性历史翻转，与文化表意形式的修辞演变密切呼应，由于对立之间存在的否定关系，构成了文化演进的动力机制<sup>[7]</sup>，其本质在历史演进辩证否定律的外在化。中国电视剧中人物标出性翻转正是这种演进的表现。

#### 注释

[1]要说明的是，宏观上，中国电视剧题材可以划分为家庭剧、社会剧、历史剧三个主题范畴。其中，学界公认，家庭伦理剧、古装历史剧以及军人剧分别是三范畴中最突出的类别。正由于此，本文以中国电视剧这三大代表类型为系统研究范畴的探讨，具有中国电视剧文化研究样本意义。这一结论也可以从中央电视台主持的每 5 年一次的全国电视观众抽样调查报告中得到证明。

[2]本刊记者：《电视连续剧〈士兵突击〉研讨会纪要》，《北京》《中国电视》2007 年第 10 期。

[3][6]参见王立新：《中国电视剧符号修辞演变批评》，《中外文化与文论》第 20 辑，〔成都〕四川大学出版社 2011 年版。

[4] 赵毅衡：《苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化》，〔北京〕十月文艺出版社 1994 年版，第 197 页、第 198 页。

[5] 曾庆瑞：《答辩讲话》，《电视剧原理·文本论》（第二卷），〔北京〕中国传媒大学出版社 2007 年版，第 449 页。

[7]符号学研究发现，修辞不仅是语言的说服手段，更是人类思维的根本形式，是文化和人类言说自身存在的方式。修辞中的隐喻（广义的比喻）及其变体——转喻/提喻，和反讽修辞组成的修辞四体是文化系统中最基本的言辞结构。四体之间存在演进规律，即修辞四格之间有一种层层扬弃否定的递进关系，呈现出从隐喻（异之间）开始，经历转喻（同之异）、提喻（分之合），最后达到反讽（合之分）的演进轨迹，这一规律在文化的各种符号表意形式的演化中都或隐或现地出现。电视剧是中国当代文化最重要的体裁之一，其发展深刻反映着社会历史的变迁。本文推论，修辞四体的演进规律也体现在电视剧影像话语的变迁中。

〔责任编辑：平 啸〕