

# 符号修辞“四体演进”视角下的 中国古装剧发展历程探析

杨 凯

**摘 要** 作为一种综合艺术形式，电视剧以其多线性叙事方式、通俗易懂的故事情节与身临其境的环境氛围被广大观众所接受和认可。其中，古装剧在中国电视剧中占有重要地位。本文运用符号学原理中的“四体演进”理论对中国古装剧的发展历程进行梳理，包括对无法超越的英雄形象进行纯粹歌颂的隐喻阶段，拉近英雄与平民间距离的转喻阶段，以小人物形象表现深刻思想的提喻阶段，后现代省视的反讽阶段，并对中国古装剧未来的发展方向展开思考。

**关键词** 中国古装剧；符号修辞“四体演进”；隐喻；转喻；提喻；反讽

## 一、中国电视剧的分类与古装剧概念界定

中国电视剧数量庞大，为便于研究，学者根据题材和风格将其分为不同类型，如北京师范大学的张智华教授认为“电视剧从类型上可以划分为青春偶像剧、情景喜剧、一般喜剧、武侠剧、破案剧、谍战剧、言情剧、伦理剧、科幻剧、魔幻神怪剧、历史剧、古装剧、军旅剧。”<sup>①</sup>笔者认为这种分类方式过于精细，会使许多电视剧出现类型交叉现象。所以，对电视剧进行分类时应尽量宏观，减少一级类型数量。学者王立新按题材将电视剧进行宏观分类，认为电视剧可以划分出家庭剧、社会剧和历史剧三种类型。<sup>②</sup>笔者认同此种分类方式，即一级类型不宜过多，在一级类型下再进行二级或三级划分。不过，类型交叉现象仍然难以避免。

对中国古装剧的概念界定，学界目前尚未形成统一观点。如张智华教授认为“历史剧的主要人物、主要事件应该有历史根据，古装剧的主要人物、主要事件可以没有历史根据。在古装剧中，人物穿着古装，借古人表现现代人的思想感情，服从于现代社会的审美趣味，不一定有历史根据，可以自由地虚构，趋于娱乐化、商业化。往往采用民间传说与神话故事，进行一定的艺术加工。”<sup>③</sup>此外，他还对古装剧与武侠剧、魔幻神怪剧进行了严格区分。中国传媒大学副教授杨洪涛也对历史剧、武侠剧、

古装传奇剧、神话剧等进行了区分，但他认为：“古装传奇剧，是指以封建社会某个朝代或者某段历史为故事背景，以真实的历史人物、历史环境和历史事件为参照，以虚构人物、虚构环境和虚构事件为主要叙事要件，借鉴所要表现年代的历史逻辑、价值观念、生活状态和行为方式，以传奇化和娱乐化为主要审美诉求的电视剧类型。”<sup>④</sup>可见，两位学者对古装剧是否需要历史根据的观点存在差异。中国艺术研究院研究员贾磊磊也对武侠动作剧和古装历史剧进行了区分。<sup>⑤</sup>还有一部分学者在对电视剧进行分类时没有单独划分古装剧这一类型，如魏南江将电视剧类型分为都市言情剧、青春偶像剧、历史剧等，<sup>⑥</sup>仲呈祥将电视剧类型分为农村题材、城市题材、历史题材、军事题材和家庭伦理题材等。<sup>⑦</sup>笔者尝试综合分析以上观点，对古装剧进行更为宏观的定义。中国史学界普遍认为1840年鸦片战争的爆发是中国近代史的开端，但是，中国人的服装初具现代化特征是在1911年辛亥革命后。因此，笔者认为无论有无历史根据，只要电视剧设置的时代背景在辛亥革命以前，或没有明确的时代背景但剧中人物身着辛亥革命以前的服装，均可被视为古装剧。

电视剧作为一种符号文本，主要功能是叙事。在电视剧的叙事过程中，也常常存在伴随文本，如作为副文本存在的人物外形、周围环境、人物语言以及背景音乐；作为型文本存在的对不同电视剧的分类；作为前文本存在的与

电视剧时代背景相对应的史料记载等。在古装剧中,叙事功能贯穿始终,但在观看的过程中观众也可以由此了解到一部分古人的穿衣风格、言行特点以及当时的社会环境,这些要素有助于观众对古装剧叙事的理解。<sup>⑧</sup>在中国电视剧迅速发展的几十年里,古装剧的整体风格也随时代的变化而变化。随着符号消费的盛行,中国古装剧从发展初期重视作品的艺术与文化价值,逐步发展为迎合大众口味以取得经济效益,再到努力平衡艺术价值、社会价值与经济效益三者间的关系,整个发展变化的过程也是一个符号修辞“四体演进”的过程。

## 二、“四体演进”理论概述

### (一)“四体演进”理论的发展

“四体演进”是一种人类文化演进的普遍规律,它不一定精准地分为四个步骤,而是一种表意方式不断演进的趋势。“四体演进”理论从雏形到正式提出再到发展成熟,中外学者都有过重要贡献。

“四体演进”理论的雏形最早可追溯至中国宋代,学者邵雍将中国史的皇、帝、王、霸四个分期与广泛的宇宙观联系起来,这一历史退化论对后世产生了深远的影响。<sup>⑨</sup>18世纪,意大利思想家维柯将世界历史分为四个阶段的退化过程,即神祇时期、英雄时期、人的时期和颓废时期。“神祇时期,比喻为主,给自然界的每个方面以意图或精神,是神权时期;英雄时期,转喻为主,某些特殊人物具有这种精神,是贵族时期;人的时期,提喻为主,上层与下层共享某种人性,特殊向一般,部分向整体升华,是理性时期;颓废时期,反讽为主,意识走向谎言,人已经意识到真实与伪装的差别。”<sup>⑩</sup>1929年,德裔学者卡尔·曼海姆在《意识形态与乌托邦》一书中提出了四种世界观的演进:无政府主义是隐喻式的社会观;保守主义是转喻式的社会观;激进主义是提喻式的社会观;自由主义是反讽式的社会观。这四者都承认社会改造的必要性,但是代表对时间的四种不同取向:过去、现在、未来、虚化未来。<sup>⑪</sup>美国著名学者海登·怀特称赞曼海姆,认为他指出了“历史的每一种叙述方式,都有一种不可简约的意识形态因素”。<sup>⑫</sup>1957年,加拿大文学批判家诺思罗普·弗莱在《批评的解剖》一书中将欧洲文学中主人公的发展分为五个阶段:

第一阶段是神话或神的故事;第二阶段是传说、童话和民间故事;第三阶段是“高模仿”类型的主人公;第四阶段是“低模仿”类型的主人公;第五阶段是讽刺类型的主人公。<sup>⑬</sup>

### (二)符号修辞“四体演进”

我国著名学者、符号学家赵毅衡教授将“四体演进”理论应用到符号学中,认为无论是文学、电影、流行歌曲还是社会伦理,任何符号表意的方式总会经历“四体演进”的过程,因为“形式演化就是文化史,随着程式的过熟,必然走向自我怀疑,自我解构。任何教条,任何概念,甚至任何事业,本质上都是一种符号表意模式,只要是一种表意方式,就很难逃脱这个演变规律”。<sup>⑭</sup>符号修辞的“四体演进”就是指“从隐喻开始,文本体裁两层意义关系逐步分解的过程,四个修辞格互相都是否定关系:隐喻(异之同)→转喻(同之异)→提喻(分之合)→反讽(合之分)”。<sup>⑮</sup>

当下,许多学者运用符号修辞“四体演进”理论研究各种文化现象,如对艺术学理论进行“四体演进”分析,对广告进行符号修辞分析,对音乐和音乐选秀节目进行研究等。此外,也有学者对电视剧进行“四体演进”分析,本文则在符号修辞“四体演进”的视角下对中国古装剧的发展历程进行梳理和探讨。

## 三、中国古装剧的“四体演进”历程

### (一)歌颂英雄形象的隐喻阶段

比喻是符号修辞最基本的修辞格,主要包括明喻和隐喻。赵毅衡认为明喻是“文本中两个组分在表达层上有强迫性比喻关系,不允许另外的解读方式”,而隐喻则为“解读有一定的开放性的比喻,喻体与喻旨之间的连接比较模糊”。<sup>⑯</sup>可见,明喻和隐喻的区别在于接收者的理解方式。

20世纪80年代,中国古装剧的题材大多来自历史事件和文学名著。对历史事件,创作者多依据相关历史文献资料,强调对历史的再现与还原;对文学名著,则强调尽可能地还原著作本身对人物形象的塑造。因此,早期中国古装剧的一个重要特点就是具有很强的严肃性,最大程度地客观展示主人公形象,避免虚构幻想与艺术加工,尽可能地还原历史真实和文学名著的本来面貌。其另一个重要特点则指向主人公形象。剧中,主人公几乎都是传奇人物,

地位崇高，具有超越凡人的能力，普通大众无法触及。1982年，山东电视台播出八集电视连续剧《武松》，这部剧还原了经典名著《水浒传》中景阳冈打虎、斗杀西门庆、醉打蒋门神等情节，刻画了传奇人物武松的英雄形象。1985年，湖北电视台播出的电视剧《诸葛亮》是根据另一部经典名著《三国演义》改编而来，在还原汉代生活的基础上表现了诸葛亮的机敏、智慧和谋略。1986年，中央电视台播出的16集电视连续剧《努尔哈赤》最大程度地还原了历史真实，讲述我国杰出的政治家、军事家努尔哈赤为民族统一进行的抗争，谱写了一部英雄史诗。这三个人物在电视剧播出之前就已经是经典的英雄形象，即使经由电视剧这种通俗形式还原他们的传奇故事，主人公与普通大众之间还是会产生距离感。只要电视屏幕上出现武松、诸葛亮、努尔哈赤的人物形象，观众便会立即隐喻出英雄形象，这就是中国古装剧隐喻阶段的主要特点。

### （二）英雄形象平民化的转喻阶段

符号修辞中的转喻强调邻接性，即用邻接的事物取代原有事物，既可以是时间上的邻接，也可以是空间上的邻接，本质上是非语言的。20世纪八九十年代，中国古装剧的题材仍主要来自历史事件和文学名著，民间神话与传说也开始加入其中，剧情依然围绕英雄人物展开。与前期相同题材的古装剧不同，这一时期出现了英雄形象的平民化转向。在隐喻阶段，作品对英雄形象的展现大都采用客观再现的方式，而到了转喻阶段，对英雄形象的展现就添加了主观因素，如加入了对英雄人物心理活动的描写，展示了英雄人物作为凡人的一面，添加了配角对英雄人物的评价等。此时，剧中的主人公不再如先前一般处于至高无上的地位，其心理活动不断被观众所感知，英雄人物的平凡生活让观众感同身受，他们与平民之间的距离逐渐被拉近。在客观事实中加入艺术想象与虚构，使英雄形象平民化，这是中国古装剧转喻阶段的基本特点。1986年，改编自古典小说的电视剧《西游记》播出，这是《西游记》第一次以电视连续剧的形式出现，取得了非常高的收视率。主人公孙悟空虽是敢于反抗权威的神话英雄，但也具有普通人的一面，如被唐僧错怪后，他的心理活动就足以使一个普通人为之感动。1991年播出的古装剧《戏说乾隆》也是英雄人

物平民化的典型例子。剧中，创作者在乾隆出巡史实的基础上加入了许多其与民间女子的感情戏份，让观众从高高在上的君王身上看到一个普通人的七情六欲。1993年播出的古装剧《新白娘子传奇》由民间传说改编而来，讲述了一段凄美的爱情故事，白素贞知恩图报、济世救人的高尚品格受到世人的肯定，她与许仙的爱情故事也成为千古佳话。

### （三）小人物体现大思想的提喻阶段

维柯的历史四阶段理论认为第三个阶段是人的时期，在这一阶段，“上层与下层共享某种人性，特殊向一般，部分向整体升华，是理性时期”。<sup>①7</sup>提喻具有以小见大的特点，“几乎所有的图像都是提喻，因为任何图像都只能给出对象的一部分，绘画本质上就是一种提喻”。<sup>①8</sup>可见，提喻体现了一种局部与整体的关系。以北宋王希孟创作的《千里江山图》为例，这幅长约11米的画卷涵盖天地山川、亭台楼阁等各色景物，同时又可以被分为若干部分，每个部分都充满意蕴，既可以作为一幅独立的作品存在，又可以合并为一个整体，每个部分都是整幅画卷的提喻。

随着时间的推移，中国古装剧的视点继续下移，开始由关注英雄人物转向关注普通人，这些普通人就是大众的一个局部，通过对他们的关注，展现一个时代普通大众的面貌。因此，中国古装剧提喻阶段的一个重要特点就是通过一个或一些小人物形象表现深刻的思想。于是，历代君王和英雄为配角，普通百姓为主人公便成为世纪之交中国古装剧的显著特点。1995年，改编自金庸武侠小说的电视剧《神雕侠侣》播出，其剧情主线已不再是帝王或英雄的丰功伟绩，而是江湖儿女的爱恨情仇，于是非恩怨中展现侠义精神。2005年，电视剧《武林外传》通过讲述一个小客栈里普通人的一系列喜剧故事对社会现象进行讽刺与批判。总之，提喻阶段的中国古装剧虽仍基于一定的历史背景，但在历史真实性层面已慢慢淡出。基于一定的历史背景，在艺术创作中加入虚构和想象，成为了中国古装剧的发展趋势。

### （四）后现代省视的反讽阶段

反讽作为符号修辞“四体演进”的最后一个阶段，已不再像隐喻、转喻、提喻之间的关系一般，由后者逐步代替前者，而是站在完全相反的角度来解读符号文本，因此，反讽是一

种超越修辞格的修辞方式。当代社会，反讽已渗透至文化的方方面面，可以说，整个文化都在经历一场反讽转向，电视剧也是如此。中国古装剧的反讽阶段已不再关注古装剧本身和历史真实性，而表现出一种对后现代的省视：宫斗剧不再是对历史的再现与解读，而是对女性主义与职场生存技能的反思；穿越剧缺乏实际的历史价值，仅仅为满足观众的审美需求和幻想；在消费文化的背景下，电视剧由对故事叙述的关注逐渐转向对明星的符号消费；翻拍剧越来越多，但良莠不齐，逐渐呈现出后现代主义的特点。并且，中国古装剧发展到反讽阶段，也反映了整个文化层面的泛娱乐化趋势。

1. 女性主义与宫斗剧。当下，随着社会的发展和时代的进步，女性主义逐渐兴起，女性不再处于被动地位，甚至变为主动。2012年，电视剧《甄嬛传》播出后引发社会的广泛关注，成为了一部现象级作品。2018年，两部以乾隆时期为背景但女主人公设定不同的电视剧《延禧攻略》和《如懿传》也引发了观众的热议。这几部电视剧的共同特点是以宫廷中的女性为视角，通过女主人公初入宫廷到最终成功的起起落落展开戏剧冲突，在其斗智斗勇的过程中也不乏多重感情线，男性成为配角，因此，观众的注意力几乎都聚焦在女主人公身上。由于立场不同，创作者对同一历史人物的形象塑造也有较大差异。例如，同为令妃一角，在作为女主人公的《延禧攻略》与作为反面角色的《如懿传》两部剧中，其形象就截然不同，形成了强烈反差。因此，对宫斗剧而言，历史的真实性已退居次要地位，观众关注的是剧中女主人公的形象和生活变化，由此引发社会对女性主义的思考。同时，故事发展过程中衍伸出来的许多职场生存指南也成为了观众茶余饭后的经验分享。

2. 深度消逝的穿越剧。后现代文化的一个重要特征就是平面而无深度。穿越剧是近年来较为流行的一类古装剧，充满了虚幻和想象的色彩，其共同特点就是剧中主人公以各种形式回到过去，与历史人物发生一系列故事，但无法改变历史，代表作品有2001年的《寻秦记》、2003年的《穿越时空的爱恋》、2011年的《宫锁心玉》等。早期古装剧叙述历史事件时多以真实的历史人物为主人公，常常带有说教性质，当下的穿越剧则彻底颠覆了这种模式，以现代

人为主人公，将其融入已发生的历史事件中，通过现代人的视角展现历史，具有强烈的主观性，这对历史也是一种强烈的反叛与颠覆。由于现代人的融入对历史事件的发展过程会产生一定的影响，因此，穿越剧中的历史情节常常与史实不符。不过，观众观看穿越剧时关注的是古今交融的趣味性与主人公对历史的强烈主观性，而非作品对历史的客观再现。并且，观众选择观看穿越剧在很大程度上是因为角色的融入使他们想象自己也能成为影响历史发展进程的人。穿越剧丰富的艺术想象与虚构主要是为满足部分当代观众的心理需求，而非追求作品的深度，因此，穿越剧使中国古装剧的深度消逝，平面性增强。

3. 消费时代的符号消费。法国学者鲍德里亚在《消费社会》一书中认为生产的社会已经被消费社会所取代，传统的“生产主人公的传奇已到处让位给消费主人公”。<sup>⑩</sup>同时，鲍德里亚还提出了“时尚性消费”这一概念，即当人们的物质生活得到充分满足后，便通过符号化的消费来满足自己的个性化追求。在反讽阶段的中国古装剧中，对明星符号的消费就是一个重要现象。从皮尔斯的符号三角关系来看，明星符号包含能指、对象（明星本人）和所指（象征——偶像）。消费明星是一种特殊的消费心理，这种消费改变了物质消费对于生理欲望的满足而转向对于心理欲望的追求，是一种具有符号意义的消费，明星是粉丝心理的表征。<sup>⑪</sup>在早期中国古装剧中，演员多为其时不被大家熟知之人，因此一开始并不能凭借自己的名气吸引观众，往往都是通过自己精湛的演技塑造了经典形象，受到人们的喜爱，后来才具有影响力。但近几年来，古装剧常常用明星扮演主要角色，观众对明星符号的消费甚至超过了对电视剧本身的欣赏。

4. 翻拍剧中的视觉盛宴。由于原创古装剧的缺乏，许多创作者便翻拍已经播出并产生强烈反响的经典剧作，其中，最具影响力就是对“四大名著”系列经典电视剧的翻拍。通常认为，“四大名著”系列经典电视剧是指1986年版《西游记》、1987年版《红楼梦》、1994年版《三国演义》和1998年版《水浒传》。当初，“四大名著”被改编成电视剧是为弘扬中华优秀传统文化，将语言文本视觉化，使普通民众能够通过电视媒介感受文学名著的魅力，

因此尽可能地忠实原著，最大程度上视觉再现了原著内容，而当下的翻拍版却加深了视觉层面的加工。除“四大名著”外，其他翻拍古装剧也十分重视视觉加工与创新。总体来看，被翻拍最多的是根据金庸武侠小说改编的电视剧，仅《射雕英雄传》就被翻拍了13次。2019年版《新白娘子传奇》虽然在背景制作中加入了中国传统水墨山水和古典建筑，别有一番意境，但仍因其对演员面部的过度修饰而受到观众的批评，主创团队不得不紧急修复，以还原人物本来面貌。这种为迎合大众口味以取得商业利益而过度加深视觉刺激的手段虽然可以带来视觉盛宴，但却背离了作品的本来面貌，最后适得其反。

#### 四、中国古装剧未来的发展方向

反讽是符号修辞“四体演进”的最后一个阶段，那么，反讽阶段之后，中国古装剧应何去何从呢？对中国古装剧反讽阶段之后的走向，在前文提及的众多理论家中，只有加拿大学者诺思罗普·弗莱明确提出要回归初始，即在同一符号表意中，新一轮的“四体演进”会在上一阶段的反讽结束后重新开始。赵毅衡则提出了不同的观点“某种文本方式一旦走到头，此后的怀旧仿作，都是增加反讽苦味式的余波，不可能复活这种表意方式。重新开头的是另一种表意方式，文化必须靠一种新的表意方式重新开始，重新构成一个从隐喻到反讽的漫长演变。”<sup>⑩</sup>也就是说，反讽之后有两种发展方向：一是维持反讽状态；二是换一种表意方式重新开始新一轮的“四体演进”。

2015年，一部低成本穿越题材网络剧《太子妃升职记》在乐视视频播出后引发了强烈反响。该剧的播出以网络平台代替传统电视媒介，颠覆了传统古装剧的表意方式，且完全架空历史，纯粹虚构剧情，没有任何历史依据，剧中台词古今交融，充满趣味，结尾也根据观众喜好推出两版不同结局，是对古装剧的一次全新探索。2018年，爱奇艺视频播出电视剧《延禧攻略》，被许多网友称为“爽剧”。人们的关注点都在剧情发展上，即女主人公如何从普通宫女一路过关斩将登上贵妃宝座，强调的就是“攻略”二字。然而，细心的观众会发现，该剧的制作非常精良，不仅在色彩上使用滤镜尽可能还原

当时的场景，而且还在各种细节上下足功夫。

笔者认为中国古装剧未来还是要尽可能地依据史料还原历史真实，在有史可依的基础上进行大胆创新，并通过跨媒介叙述的方式增强互动性与游戏性，使观众可以根据自己的喜好有效参与剧情。未来，随着科技的不断进步，中国古装剧应长期保持反讽阶段还是应换一种表意方式重新开始新一轮的“四体演进”，这是值得艺术创作者思考的问题。

注释：

①③张智华 《电视剧类型》，北京师范大学出版社，2012年版，第1、218页。

②王立新 《视点下移与反讽转向：中国电视剧符号修辞演变批评》，《中外文化与文论》，2011年第1期。

④杨洪涛 《观剧：新世纪中国电视剧类型研究》，中国广播影视出版社，2018年版，第252页。

⑤贾磊磊 《中国电视批评》，中国广播影视出版社，2015年版，第19页。

⑥魏南江 《中国类型电视剧研究》，中国传媒大学出版社，2011年版，第105—141页。

⑦仲呈祥 《中国电视剧艺术发展史》，中国电影出版社，2014年版，第97—306页。

⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳赵毅衡 《符号学：原理与推演》，南京大学出版社，2017年版，第139—143、214、216、215、216、214、188、214、190、214页。

⑳[美]海登·怀特 《后现代历史叙事学》，陈永国、张万娟译，中国社会科学出版社，2003年版，第430页。

㉑[加]诺思罗普·弗莱 《批评的解剖》，陈慧、袁宪军、吴伟仁译，吴持哲校译，百花文艺出版社，2006年版，第45—47页。

㉒[法]让·鲍德里亚：《消费社会·代译序》，刘成富、全志钢译，南京大学出版社，2014年版，第20页。

㉓李启军 《中国影视明星的符号学研究》，四川大学2005年博士论文，第319—322页。

杨凯，四川大学文学与新闻学院艺术学理论专业硕士研究生。

责任编辑：蒋茜