

陈阳 / 主编

DANGDAI YINGXIANG ZHONG DE GUOZU JIATING YU GEREN

当代影像中的 国族、家庭与个人

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

—— 本书得到中国人民大学“双一流出版经费”的资助 ——

当代影像中的国族、家庭与个人

陈阳 主编

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

当代影像中的国族、家庭与个人 / 陈阳主编. — 北

京 : 中国戏剧出版社, 2018. 4

ISBN 978-7-104-04623-3

I. ①当… II. ①陈… III. ①电影评论—中国—现代

—文集②电视评论—中国—现代—文集 IV.

① J905. 2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 322190 号

当代影像中的国族、家庭与个人

策划编辑: 陈奇佳

责任编辑: 王松林

项目统筹: 杨晨叶

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出版人: 樊国宾

社址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座

邮编: 100055

网址: www.theatrebook.cn

电话: 010-63385980 (总编室)

传真: 010-63383910 (发行部)

读者服务: 010-63381560

邮购地址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座

印刷: 北京鑫瑞兴印刷有限公司

开本: 787mm×1092mm 1/16

印张: 17.25

字数: 270 千字

版次: 2018 年 4 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书号: 978-7-104-04623-3

定价: 68.00 元

版权所有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。



序

这部影视批评论文集是中国人民大学文学院研究生教学科研改革的一项成果。随着中国社会经济文化的高速发展，近年来对大学学科建设的要求也在不断提高。如何能够适应社会文化发展的需要？高校怎样才能更好地为社会输送优秀人才？对于这些问题的回答，自然会落实到大学人才培养的目标以及方式方法等问题上来。我们影视与新媒体专业的研究生，本科毕业的专业可谓复杂多元。不仅有毕业于文学、戏剧影视、新闻传媒等相近学科的学生，更有计划统计、工民建、建筑、医疗营销等其他专业的学生。与一些兄弟院校的交谈中，方知当今这种状况已经十分普遍。学生对于影视与新媒体学科的偏爱，激发了他们心中无限热情，因此，学习劲头高涨对于学科建设与发展是一件幸事。与此同时，教学与科研的压力也随之变得更大。在十分短暂的三年时间里，如何使学生补齐影视艺术的必备基础知识，建立起宏观的研究视野，掌握必须的批评研究方法，这些问题远比当初的想象复杂许多。

我们文学院影视与新媒体教研室自从2004年成立以来，一直将人文、历史和理论视为教学与科研的基础，以此三足为基础方能更好地建构并发展出茂密的学术藤蔓。人文素养、历史的视野和理论的深度，这三者都需要经年累月的长期积累，教师和学生所面临的巨大压力由此也可想而知。为了强化学生学科知识谱系的建构，近两年我们也采取了读书会的形式作为课堂外的一种补充。以学生讨论为主体，教师参与其中并提出各种问题引领学生拓展思维。这样一来，课堂教学讨论不足，或是教师点评时间有限等问题均有所缓解。读书会本身看似比较随意，学生们尽可放笔直言，但是许多“后现代”问题也随之暴露出来。比如，对

研究对象缺乏历史关照的意识和视角，机械套用各种理论等等，诸如此类。令人欣慰的是，教学与课外研读的有效互动，使研究生的理论视野和写作能力普遍提升，并且能够在学术史的脉络里寻找到批评写作的创新点。教学与科研的培养目标最终得以十分有效地贯彻执行。

在这部影视批评论文集里，我们按照国族、家庭和个人的逻辑顺序，选取当代影视文化中具有代表性的案例文本和现象予以再阐释、再评价。一部热播电视剧或一部热映电影，在问世之初吸引人们关注的可能是新鲜时尚的话题，然而，从影视文化历史的角度看，却总能在时间的长河里寻找到相同或相近类型的源流，比如家庭伦理剧、历史剧、婚姻爱情剧、青春剧、武侠片等。因此，对某一影视文本和现象的再批评、再研究，需要以更加广阔的历史和理论视角重新进入，并以此展示经过时间打磨的精美光泽。时至深秋，大自然中的草木万物业已进入金黄的收获时节。我们也期待着曾经辛勤耕耘的莘莘学子，在不久的将来为伟大祖国的文化复兴贡献出自己的力量。

编者

二〇一七年十月八日 国庆假期中

目 录

《大明王朝 1566》：太极叙事结构与历史精神的当代呈现	1
《雍正王朝》：如何评价一部古装正剧	27
《甄嬛传》：女性叙事和价值倾向的双重审视	41
《大宅门》：个人视域下的家族书写	61
《闯关东》：传奇记忆与时代精神	87
《我的团长我的团》：颠覆性的战争叙事与死亡主题	102
《士兵突击》：多元文化语境下的成长叙事与类型突破	123
《中国式离婚》：无罪之罚	156
《空镜子》：以蓝天为镜，照亮百态人生	175
《奋斗》：“80 后”的青春书写与成长图谱	194
简析 21 世纪前十年中国大陆青春电影中的怀旧尝试	216
中国“饮食”电影研究的几个基本视角	241
都市空间与饮食书写：基于上海地域的美食电影分析	253

《大明王朝 1566》： 太极叙事结构与历史精神的当代呈现

李 静

摘要：2017年，历史正剧《大明王朝 1566：嘉靖与海瑞》时隔十年，重新回到电视机荧幕，呈现在千家万户眼前。作为一部历史正剧，它在创作过程中采用“太极结构”为整体谋篇布局，同时吸纳我国民间叙事传统，尤其是史传叙事传统的精华，以中华民族的传统伦理作为叙事动力和人物行为的内在驱力，共同践行了历史真实与艺术真实相统一的历史剧创作理念。该剧呈现出了大明朝的社会风貌、官场百态，更可贵的是，剧中人物所展现出来的对传统伦理价值的坚守、海瑞精神的崇高性以及以海瑞为代表的士大夫精神的日渐内化，为中国焦躁的文化环境提供了一个精神榜样与一条出路。这部电视剧以极高的创作水准和对传统精神的守望收获了观众与学界的赞扬。

关键词：历史剧；历史真实与艺术真实；太极结构；海瑞；传统伦理

2017年伊始，历史正剧重新登上电视荧幕，与一众由“小花”“小鲜肉”撑起的偶像剧、玄幻剧平分秋色。《大秦帝国之崛起》《大明王朝 1566》等均成为口碑与收视“双高”之作。和今年新播出的《大秦帝国之崛起》相比，《大明王朝 1566》早于2007年就在湖南卫视首播，但在当时并未获得太高关注；时隔十年，该剧又登陆优酷网和重庆卫视两大平台进行二次播放。这足以说明该剧具有持久的艺术生命力。

在全新的媒体环境下，《大明王朝 1566》未播先火，在豆瓣等评分网站上，该剧高居国产剧榜首，被观众誉为国产“良心之作”。网民与自媒体在各种媒体

上就该剧的剧情设计、历史内涵、艺术性等方面进行探讨与阐释，与当年鲜人问津的结局截然相反。

该剧以明朝嘉靖三十九年腊月（1560年）到嘉靖年（1566年）为背景。当时天灾频发，百姓流离失所，倭寇亦不断骚扰东南沿海一带，然而吏治腐败的大明朝国库空虚、捉襟见肘。为攫取财富充实国库，嘉靖帝听从严嵩等人的建议，决定在浙江推行“改稻为桑”的政策，这项政策如果实施，不少百姓又将失去土地。以此为契机，严嵩及其党羽、司礼监，以及裕王为首的“清流”之间的政治较量开幕了，海瑞也因此被卷入到明朝官场风波的中心。海瑞不畏强权、不党不朋，位卑却敢于与上级、与皇帝抗争。在淳安，他坚持为老百姓保住田地、度过天灾，并坚持查清为一己之私损害百姓身家利益的罪魁祸首；在京城，面对不顾灾情执意修建道观的嘉靖，在众人为自保均缄口不言的情况下，海瑞亦敢上书皇帝、直陈其过。该剧充分展现了嘉靖时期的各种社会矛盾以及朝廷各级官员之间复杂的政治斗争，皇权、公理、家国情怀、人伦亲情等多种关系错综复杂；同时，又塑造了海瑞这一经典的清官形象。《大明王朝 1566》既避免了对历史事实的机械照搬，又在抓住历史原本风貌的基础上、进行合理的想象与创造，最终呈现出生动的大明官场众生相与一幅复杂的社会风情图。

一、历史题材电视剧简要回顾

一般认为，中国的第一部电视剧是1958年6月15日在北京电视台播放的《一口菜饼子》。这部黑白电视剧全长只有20多分钟，其制作播出实际上是为了“配合当时节约粮食的宣传，以这样一个故事来提醒人们在生活改善后不要忘记过去，不要忘记饥饿年代。”^①中国的文化及其媒体宣传皆由文化部门实行管理，而电视剧作为一种大众艺术门类，其播放平台电视亦是一种大众媒介，因此，电视剧天生便带有了政治宣传的属性与职能。早期的中国电视剧便是如此，电视台

① 吴保和. 中国电视剧史教程 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2011: 3.

是党的舆论宣传工具，电视剧在制作、发行与播出的各个环节，都必须贯彻主流意识形态。荧幕上，反映工农兵生活以及革命英雄战斗故事是主流，其创作必须配合政策方针进行。在特定的历史条件下，中国电视剧发展滞后，而展现封建王朝的历史题材更是被排除在范围之外。

1978 年之后，随着改革开放，中国社会发生了普遍而深刻的变化；随着经济制度的改革，社会思潮与文化观念亦产生变化。社会主义现实主义审美原则在文化艺术领域遭到挑战，各种新思潮的涌入为文艺领域注入活力，创作自由度不断扩展，大众文化艺术繁荣起来。各省市重新恢复或者建立了电视台，中国电视剧获得了真正的繁荣发展。随着市场化进程，电视剧的娱乐消遣功能不断得到强调，但它依旧自觉地承担了政治宣教功能。

历史题材的电视剧也随之发展起来，并在电视剧史上占有重要地位。中国最早的历史剧（在中国电视剧产生之前，历史剧特指历史题材的戏剧，本文论述中，主要用来指代历史题材电视剧）是 1982 年的《懿贵妃》，除此以外，《杨家将》《努尔哈赤》《末代皇帝》等均拍摄于 20 世纪 80 年代，这一时期的历史剧的特点是以人物为中心描述历史事件，除少数作品外，大多数历史剧对历史人物的刻画比较肤浅和单一，还停留在一般电视剧的历史评价上^①。从 20 世纪 90 年代开始，历史题材便成为电视剧创作的热点领域，中国几千年的文明发展史在电视剧中得到了较为全面的展示。《唐明皇》《宰相刘罗锅》《康熙微服私访记》《雍正王朝》《大明宫词》《汉武帝》等一系列精品历史剧涌现。

历史剧为何在改革开放之后迎来新局面？郭沫若认为，剧作家创作历史剧不外三种动机：一是再现历史的事实；次是以历史比较现实；再次是历史的兴趣而已。这种动机中前两种居多。^②其中，前两个动机是出于文化层面考虑，后者则是倾向于艺术家的个人表达。历史题材的电视剧创作与戏剧创作在艺术原则上是共通的。电视剧创作并非个人之力即可完成，且由于大众媒体的特质，其发展状

① 吴保和. 中国电视剧史教程 [M]. 北京：文化艺术出版社，2011：91.

② 秦川. 郭沫若历史剧创作论 [J]. 西南民族学院学报（哲学社会科学版），1995（04）：10-17.

况总是不可避免地要受到政治、经济以及社会文化环境的影响。

一方面，创作者对中华文明的回望促成了历史剧的大繁荣。从电视剧创作本身来说，中国五千年灿烂历史长河延绵至今，留下了无数脍炙人口、家喻户晓的传说和鲜活翔实的史料记载，成为电视剧重要的题材来源，呈现出中华文化的独特韵味。

另一方面，历史题材电视剧的繁荣与改革开放之后的社会背景相关。正如郭沫若先生所说的动机之二，“我们借历史来观照现实”。历史题材的电视剧凭借独特的时空背景，可以突破当前社会体制与意识形态的限制，借古说今，表达现代人所忧所思。中国自鸦片战争以来，封闭的国门被打开，大国自信遭受打击；而自洋务运动以来，西方的政治、经济以及思想观念不断刷新国人的认知；而轰轰烈烈的反帝反封建的运动带来社会急速变迁；“文革”时期对“四旧”的彻底破坏带来了民族文化与精神的断层。复杂的中国近代史对历史的激烈否定造成了现代人精神上的无处皈依，他们张皇失措、迷茫困惑。历史题材的电视剧呈现了古代中国的盛世气度，让人顿生豪情；帝王将相、才子佳人的传奇更可以满足现代人对过去的瑰丽想象，牵引着现代人的感伤情绪。困惑中的中国人以宣泄和补偿的方式，在历史剧中增强民族自信和弥补精神缺憾，演绎自己的梦想。

在上述的时期内，历史剧一般可以分为“正剧”与“戏说”两大类别。早期的历史剧主要是以“正剧”形态为主，通常以正史为主要情节依据，虚构部分有限。20世纪90年代，随着台湾电视剧《戏说乾隆》的引入，电视剧风格随之变化，“戏说”成为历史剧的一个新形态，并成为历史剧的主流。戏说剧中的历史通常仅以背景的形式出现，历史人物、历史事件的原貌并不重要，故事通常是现代人对它们的臆测。^①《还珠格格》《杨门虎将》《至尊红颜》等都可归于此类。戏说历史剧的出现与当时多种思想进入中国，人们的观念更为多元，权威主流的历史阐释已经无法使人完全信服，在思想和文化上解构经典、挑战权威更为随意而广泛的时代背景不可分割。

总的来说，20世纪八九十年代，由于社会思潮的开放与盛世中国的梦想与

① 江逐浪. 历史戏说剧之喜与历史正剧之悲 [J]. 当代电影, 2006 (03): 117-118.

民族主义思想潮流，历史题材电视剧有着广泛的受众群。但同时，不少学者也认为历史题材电视剧中对封建制度与封建帝王的赞美与歌颂实质上是一种思想上的倒退，“戏说”类的历史剧更是随意歪曲历史，历史真的成了任人打扮的小姑娘。2005年后，随着观众的审美疲劳、历史题材的资源枯竭等原因，历史剧热逐渐冷却。

不过，近年来，一种新的电视剧类型——宫斗剧活跃在观众的视野中。2004年的港剧《金枝欲孽》被视为宫斗剧创作的先河，但彼时并未引发热烈反响。到2010年，《美人心计》在电视剧市场大受欢迎，以及之后融合穿越元素的《宫》系列、《步步惊心》等的持续发力，宫斗剧最终成为大热类型。放眼荧幕，满屏后宫佳丽尔虞我诈，斗得不亦乐乎，2012年《甄嬛传》更将这一类型的剧种推向巅峰。事实上，在中国电视剧领域内，宫斗剧也属于历史剧这一大类型。它主要描绘的是帝王后妃之间争风吃醋、互相倾轧，其内容与所设置历史背景之间联系微弱，无疑具有“戏说”的特征。其人物设置、故事背景及戏剧冲突等要素已经逐渐形成固定程式。模式化的宫斗剧的创作因缺乏创意而遭遇瓶颈，市场上低劣之作频出。而且，宫斗剧往往大肆渲染权谋文化和阴谋诡计，人性之恶被反复地刻意地呈现，这也遭到了不少学者和观众的批判。广电总局2011年针对宫斗剧霸占荧屏的现象发出了禁令，“宫斗热”亦随之慢慢冷却。虽然历史剧在电视剧市场中逐渐沉寂下来，但每年依旧有一些依托网络文学IP改编、靠明星效应吸引眼球、带有传奇色彩的古装历史类型电视剧，如《女医明妃传》《芈月传》《琅琊榜》等，受到观众欢迎。

2017年，对历史题材电视剧来说意义重大。《于成龙》《大秦帝国之崛起》和《大明王朝 1566》等精品历史正剧重新回归主流视野，它们不再只是受到少部分特定的观众的青睐，而是进入到主流视野当中，成为普罗大众口口相传、广泛讨论的“现象级”大剧，这种现象固然与当前中国社会不断提倡的反腐倡廉以及民族复兴的“中国梦”的政治立场相契合，但也与其本身对历史、文化、艺术和观众的尊重以及高水平的制作不可分割。对能够在十年之后大受瞩目、具有长久艺术生命力的《大明王朝 1566：嘉靖与海瑞》的分析，无疑对于我们理解历史剧应该如何阐释历史及其创作方法具有重要意义。

二、历史精神至上：再看历史剧创作的传统原则

电视剧、史书和历史是截然不同的三种事物。我们无法亲历历史，只能通过史书对往昔风云考究一二。但是，史书是经过史书作者或记载者对历史进行筛选与整理的，它无法完全弥合我们与历史之间巨大鸿沟。每个人阅读史书、了解历史、解读历史的能力也会受文化教育程度等的限制而有所差异。电视剧是我们建立在对史书以及传统文化艺术成果的阅读与理解之上的对历史进行的再创作，与真实的历史之间距离更远。不过，历史题材电视剧既然以历史为底色，那么除了具备满足观众的娱乐消遣、情感补偿与精神寄托等功能之外，还必须具备一定的历史品格、审美品格和深刻内涵。如果要以艺术的形式来反映、认识、评价历史以及观照现实，那么，真实性是其必须具有的品格。同时，要与当前大众的审美心理定势相适应，做到历史真实与艺术真实的统一。历史真实与艺术真实的关系是历史题材的文艺作品的创作始终无法脱离的根本问题。

1. 历史真实与艺术真实的关系

如何理解“历史真实”？1961—1962年前后，戏剧界就历史剧的艺术真实与历史真实问题展开了一场讨论。历史学家吴晗将其理解为“忠实于历史，无一字无来历，无一事无出处”^①，茅盾对之理解为“有牢靠的历史根据”，李希凡则把它界定为“特定历史事件、历史生活、历史精神面貌的本质真实”^②，概而言之，“历史真实”可被理解为具体可考的历史事实和作为抽象范畴的本质真实。

而郭沫若很注重历史剧与历史的联系，认为“剧作家的任务在于把握历史精神而不必为历史的事实所束缚”，在《〈武则天〉序》中，他提到：“史剧创作要

① 吴晗. 历史的镜子 [M] 上海：华东师范大学出版社，2014：178.

② 李希凡.“历史”和“虚构”——漫谈历史剧创作中的历史真实与艺术真实的统一 [N]. 戏剧报，1962（02）：18-25.

以艺术为主、科学为辅；史学研究要以科学为主、艺术为辅。”^①郭沫若的论述承认了为历史剧创作中的艺术虚构存在的必要性，历史真实应与艺术虚构构成某种程度上的调谐而非对立。可见，作为历史科学与电视剧艺术的有机结合的历史剧，只有经过以历史为基础的艺术创造与艺术虚构，才能更集中、更典型、更生动、更深刻地再现历史生活。

在几位先生的论述中，除吴晗先生固守人物、事实都需有所根据之外，其他几人对艺术虚构的态度要宽容得多。

茅盾先生的观点相对中庸，他在1961年《文学评论》上，他发表了《关于历史和历史剧——从〈卧薪尝胆〉的许多不同剧本说起》，文中以《赵氏孤儿》《窃符记》《易水寒》等多部元杂剧为例，结合史料记载以及后人评价，分析其故事主题与人物塑造与真实历史之间的差异，做了相当详尽的分析。虽然是针对戏剧而言，但我认为对历史剧也具有指导意义。茅盾先生在总结道这些案例时，提到了两点。

一是历史剧“古为今用”的问题，他认为想要“古为今用”的人如果认为对史实必须进行取舍与更改的想法是错误的，关键在于这一取舍与更改应该要能够反映历史矛盾的本质。

二是历史真实与艺术真实如何统一的问题，茅盾先生的基本原则在于，历史剧不等于历史书，因而历史剧中一切的人和事不一定都要有牢靠的历史依据，需要一些虚构的人和事，以增强作品的艺术性，如《窃符记》中让白起围攻邯郸（历史上记载是先王陵后王屹），但前提应当是不损害作品的历史真实性，亦即假人假事应该是特定时代的历史条件下所可能产生的人和事，而真人假事也应当是符合于这个历史人物的性格发展的逻辑而不是强加于他的思想或行动。做到如此，便可说作品完成了历史真实与艺术真实的统一。^②茅盾先生所说的历史真实和艺术真实之统一，实质上是历史真实与艺术虚构的结合。

① 秦川. 郭沫若历史剧创作论 [J]. 西南民族学院学报（哲学社会科学版），1995（04）：10-17.

② 茅盾. 关于历史和历史剧——从《卧薪尝胆》的许多不同剧本说起（下篇）[J]. 文学评论，1961（06）.

相比之下,郭沫若和李希凡两位先生观点更进一步,甚至认为可以“再把握历史精神的条件下,作者根据自己的史学观点和美学观点,对历史人物和事实做出新的解释或阐发,使剧中主要人物以一种新的面目、新的姿态出现,别开生面。”^①李希凡先生认可“侧面创造一个艺术形象的新世界来表现这个历史事件”。^②

从上述几位先生的论断的区别中,我们可以看到,其观点差异集中在了历史剧虚构的“度”上。艺术真实性的要义在于源于自然而又高于自然,虚构而不流于虚假。^③如何把握这个“度”,是实现历史剧历史真实与艺术真实统一的关键。这样的创作观也得到了现在的学者们的认可。

胡光凡认为“历史真实是艺术真实的基础,艺术真实则是历史真实的审美形态,二者是辩证的统一体。”^④钟友循论述:“‘失事求似’所注重的艺术真实,实际上是建立在文学虚构基础上的文本真实,它既与历史真实的概念有别,又是对之的升华,故而是其所强调的历史精神、历史本质、历史气氛或曰历史之神的营造与‘再现’,因其是审美的,才真正是文学的。”^⑤

2.《大明王朝 1566》中历史真实与艺术真实的统一

作为一部历史剧,《大明王朝 1566》最为学者称道的一点在于编剧刘和平对历史真实与艺术真实二者之间辩证关系的准确把握。在该剧书稿前言中,他很清楚地阐释了自己是本着怎样的原则进行创作的:(1)本着“大事不虚,小事不拘”的原则,本作品所描述当时之政治经济文化力求历史本质的真实,也有部分审美层面上的虚构;(2)作品中的人物绝大多数都是根据史料记载的真实人物,

① 秦川.郭沫若历史剧创作论[J].西南民族学院学报(哲学社会科学版),1995(04):10-17.

② 李希凡.“历史”和“虚构”——漫谈历史剧创作中的历史真实与艺术真实的统一[N].戏剧报,1962(02):18-25.

③ 杜莹杰.中国历史剧的什么研究[M].北京:中国传媒大学出版社,2016:13-14.

④ 胡光凡.再现历史本质的真实——兼论刘和平的历史剧创作观[J].理论与创作,2007(03):93-97.

⑤ 钟友循.大明王朝 1566 关键词[J].理论与创作,2007(02):13-16.

亦有虚构的艺术形象；(3) 为了作品结构的需要，为了艺术真实的需要，本作品中真实的历史人物的行状，诸如何时任何职务，以及与其他人物的关系做了艺术上的调整，但俱以不影响历史本质的真实为前提。^① 从刘和平的申明中，至少可以看出的是他在创作的过程中对历史真实的问题是有着思考的。尽管没有明确说明，但可以看到，他的看法与茅盾先生的观点一脉相承。

那么《大明王朝 1566》是否如作者所说，做到了历史本质的真实了呢？

在这三点申明当中，“真实”与“虚构”是关键词，其判断依据自然是要综合考查相关的史料记载。

《大明王朝 1566》在创作中，有不少虚构的成分，与真实历史对照，该剧贯穿始终的线索——“改稻为桑”的国策实属杜撰，史书并未记载这一重大事件；高拱、张居正两位大臣进入内阁的时间略微早于实际；司礼监的秉笔太监吕方并不存在，其人物原型黄锦，而黄锦在剧中是吕方的干儿子；海瑞在历史上对“倒严”贡献甚微；杨金水、高翰文、沈一石、芸娘、齐大柱等人更是纯属虚构……这些事实之间的出入与虚构的人物，使得原本支离破碎的历史故事变得连贯起来，得以完整地呈现在观众眼前，同时，复杂的人物关系又大大增强了该剧的戏剧冲突，增强了其艺术观赏性。

当然，《大明王朝 1566》对明朝嘉靖时期的历史矛盾的把握还是非常准确的，它基本上做到了以正史为主要情节依据，嘉靖皇帝沉迷清修但又严格控制朝政，严党、清流、司礼监三足鼎立互相牵制，众臣心怀各异欺瞒君上却又不敢逾越皇权，东南沿海倭寇动乱而胡宗宪居功至伟，海瑞反对皇帝修建道观冒死进谏上《治安疏》等。历史学家吴晗先生在《海瑞》一文中指出，海瑞所处的时代处于封建王朝由全盛走向衰落的时代，土地被集中到了皇帝手中，作为统治阶级的皇亲国戚、宦官大臣都是当时的大地主，而农民则失去土地，地主与农民间阶级矛盾日益尖锐；海瑞主张实行均田，分的是大地主的田，自然遭到坚决反对。^②

而《大明王朝 1566》中，“改稻为桑”的国策虽为虚构，但嘉靖帝与“严

① 刘和平. 大明王朝·1566 [M]. 北京：人民文学出版社，2007.

② 吴晗. 历史的镜子 [M]. 上海：华东师范大学出版社，2014：216-222.

党”众人虽然借口国计民生，却无不希望借此政策低价侵占农民土地，再加上东南抗倭的军费需求以及频发的天灾人祸，百姓生活困顿，这便将嘉靖时期整个社会最为突出的矛盾真实地呈现出来了。杨金水、高翰文、沈一石、芸娘、齐大柱等形形色色的虚构人物，分别来自不同的阶级，宦官、士大夫、商人、妓女和底层农民，也基本符合历史环境，以杨金水为例，他出身司礼监，代表皇帝监督杭州织造局，他代表着皇权并对皇帝忠心耿耿，对商人沈一石盘剥殆尽，霸占着芸娘，陷害清流的高翰文，为了隐瞒真相轻贱齐大柱的性命，这几个人物之间的关系虽然着墨不多，却将当时社会各阶层之间的关系，历史人物的面貌及其生存状态和精神取舍以及整个社会状况展现得淋漓尽致。与此同时，《大明王朝 1566》在其主要人物的塑造上，也有推陈出新之处。比如：该剧将千古大贪官严嵩塑造得立体丰满，他贪得无厌但尚有原则，他老态龙钟却又世故精明，他一手遮天又畏惧帝王，他心狠手辣却又堪为慈父……严嵩不再只是过去戏文中的扁平反面角色。电视剧中，对嘉靖帝、胡宗宪、徐阶等人的塑造都达到此种程度，使得这些人物的艺术审美性得到提升。

总体上来说，《大明王朝 1566》的虚构成分基本上符合了茅盾先生所说的“不损害作品的历史真实性”，同时，又在艺术审美性上有所突破，实现了历史真实与艺术真实的统一。

三、太极结构：《大明王朝 1566》的独特叙事系统

以史书为例，我国古代常见的史书体裁有纪传体、国别体、编年体、通史、断代史和纪事本末。而电视剧这一艺术形式也有属于自己讲故事的独特方式。叙事模式是叙事作品在长期实践中逐渐形成的一套成熟稳定的叙事规范，与民族文化传统、接受习惯有密切关系，并在一定程度上与民族文化心理结构形成深层次对应。^①

① 李艳. 中国电视剧的叙事结构阐述 [J]. 声屏世界, 2012 (11): 36-37.

中国电视剧植根于深厚的民族文化土壤中，吸纳蕴涵了我国民族叙事传统，大致来源于以下五个方面：一是史传叙事传统，如《春秋》《史记》等；二是古典小说叙事传统，如唐传奇、宋元话本、明清章回小说等；三是民间说唱艺术传统，如东北“二人转”、苏州弹词等；四是中国古代戏曲传统，如《西厢记》《桃花扇》等；五是神话传说与民间故事，如八仙过海、白蛇传等。^①

《大明王朝 1566》取材历史，作为一部正剧，受中国民族叙事传统，尤其是史传叙事传统影响颇深。它所讲述的故事时间跨度虽然不是很长，但其中所涉及人物杂多、关系极其复杂，要处理好并不简单。但《大明王朝 1566》最终还是出色地完成了叙事目标，这与编剧刘和平在创作时所采用的“太极结构”渊源颇深。

1. 太极结构

“太极结构”是同行的编剧对《大明王朝 1566：嘉靖与海瑞》创作手法的一种归纳。这样的说法似乎有些玄乎，但实质上很好理解。“太极生两仪”，两仪分阴阳。从电视剧名称上来看，无疑嘉靖与海瑞便是这太极上的两仪。而太极也与剧中嘉靖皇帝兴醉心修道形成关联。在电视剧最后一集（第 46 集），海瑞带着镣铐见到了嘉靖，他们二人便在太极阴阳鱼的两侧。按编剧刘和平自己的解释，嘉靖为阴，因此电视剧刚开始时的大明朝内忧外患，天灾人祸齐发，一片混沌之象；阴极阳生，海瑞为阳。嘉靖、海瑞这两个人是故事的发动机，周围所有的人都是八卦，围绕阴阳两极旋转。^②

（1）两极：嘉靖与海瑞

嘉靖与海瑞两个人何以能够成为整部电视剧叙事的动力？

首先，这两个人是电视剧中信仰最为“纯粹”的两个人。如刘和平所说，嘉靖与海瑞，一个是最高权力境界的孤独者，一个是最高道德境界的孤独者。嘉靖作为帝王，他所追求的是绝对至尊、不容挑衅的地位。为了他的权力与名望，他

① 李兴阳. 中国电视剧叙事批评综论 [J]. 文艺研究, 2014 (12): 38-47.

② 刘和平. “无中生有”写大明 [N]. 中华读书报, 2007 (01).