

俊·识

上海文艺评论专项基金特约刊登

# 类型化的宫斗剧，降低了怎样的人格底线

## ——从古装剧《延禧攻略》《如懿传》热播说开去

杨俊蕾

这个暑期档，《延禧攻略》和《如懿传》两部题材古装剧成为荧屏上最热门的话题，宫斗剧这一淡出国内荧屏多年的剧种，再次聚汇到大众视线。而二者的正面对攻，本身就极像极了一场宫斗戏。

从《金枝欲孽》《甄嬛传》到《延禧攻略》《如懿传》，重复上演的宫斗剧，其本质到底是什么？本期文艺百家刊发这篇评论，希望引发思考。

——编者

作为一名迷恋古装类型和历史叙事的专业观看者，每每看到荧屏上反复兴起宫斗剧，我的内心中都五味杂陈。除了对于画面上陈陈相因的旧套路复制产生应激性的厌恶，还有很多无奈感，来自娱乐资本对流行文化浅薄一面的有意选择与刻意放大。

而在情感的基底深处，则有难以言说的忧惧。惧是惧怕自己会感溺于华丽多变的宫斗剧外观表象，失陷在无脑的感官愉悦中而不自知，犹是忧虑如宫斗剧这样空洞矫饰的狭隘类型屡屡暴涨收视率或点击率，一边造成经济学上“劣币驱逐良币”的边际价值倒挂，一边就如可马光的担心，“泥沙涨者其泉恩，莫莠茂者其谷荒”。

“泉恩”或“谷荒”都是喻指，不单是自然环境因为灾害性恶化而失去青葱澄澈的良性发展生态，更是人们头脑中的感知审美与情感价值出现误导、误判，也是宫斗剧害人最深的地方：情节中充斥着男女情意纠缠，却一点不涉及真爱本义；人像物象景象都竭力仿古拟古复古，整体叙事却自闭在狭隘的宫体空间，不包含任何有反思的历史正义。

越来越铺张的服化道和越来越精致的妆容，不过是换着花样抽空了女性的独立主体价值

爱情是人类文明社会的后天产物，经历了漫长的时空层叠改变，并在不同的语境条件下生发出千差万别别艺术讲述方式。这个前提意味着我们不能故作天真地追问：为什么宫斗剧中没有出现《会饮篇》中称颂的阿尔克提提丝，或者《荷马史诗》里敬挽的安德洛玛克，这些记载在神话和悲剧中的爱情因为承担责任和主动选择自我牺牲而成为流传后世的真爱原型？

同样，疑问宫斗剧为什么没有莎剧中朱丽叶式的浪漫殉情，或者《感官世界》中阿部定的极度仪式化痴癖也是言不及义的，原因在于宫斗类型的套路设定本身是反智的，服膺于男权中心论，窄化女性思维，物化女性价值，以争宠作为两性叙事的核心焦

点，结果必然是以虚荣的恩宠替代真爱的本义。

围绕宫斗热点继续追问下去还会发现，为什么无关真爱的宫斗剧反而在网络点播上热得烫手？爱情中本是自然发生的吸引和最动人的倾慕互爱怎么就直化简为一个“撩”字？后面还时常加上“妹”或“汉子”。宫斗剧中的两性描写为了更加通俗化地制造情节反转竟让渡了怎样的人格底线？从宫斗鼻祖《金枝欲孽》到后起之秀《甄嬛传》，再到眼下最新爆款的《延禧攻略》，以及与其它人物相交，时空相重合的《如懿传》，那些越来越铺张的服化道和越来越精致的妆容，如何愈加偏斜地进行着刻板性别叙事，并换着花样抽空了女性的独立主体价值？

从某种意义上说，宫斗剧的类型设置带有类似于战争叙事模式的天然矛盾。任何一场可以称之为战争的叙事，都会有交错在敌我立场中的多线线索得到挖掘，在战局多样变化和最终出奇制胜的终了环节制造出吸引观众的悬念。宫斗剧的情感叙事在根本不涉及真爱的前提下还要营造悬念，唯一能够黏附观众兴奋感的战利品，就只能性情思维物化后的皇帝盛宠。

尤其是宫斗剧新流秀流激刺和于正，除了二者久被控诉抄袭的共性之外，他们的新作《延禧攻略》和《如懿传》也再次共同暴露出写作者与资本操控的合谋，以剧作来诱导和服务于广告消费。两家故事不约而同地一再削减人物的常识和智性，尤其是将女性角色作为各种类型消费品的载体。对应到剧本中，主角也好，配角也罢，每个人物心心念念的都是从吃穿用度的物质衡量角度来论等级、争高下。而在豪奢粉饰的物像炫耀感以外，仅有的智商也都用于争宠，固宠，专宠，如若恃宠而骄导致了失宠，再费尽心机复宠……有何开启心灵的真爱可言？宫斗剧中的争宠套路没有心灵平等，更谈不上灵魂契合。各种陈年老梗一通乱炖，要么依靠啼哭搅闹来示弱，等待安抚垂怜，要么反其道而行之，在宫闱大法下炮制出另类的小小叛逆，欲扬先抑，欲迎还拒，用更长的故事线和耐耐力苦苦等待一鸣惊人被赏识。占据宫斗剧情节高潮点的所谓圣

眷恩宠，除了在互联网世界的网购平台上能够发挥超级带货功能以外，对于观众的爱情认知推进却乏善可陈。计较在利益得失之间的宠爱，得也虚荣，失也虚无，与真爱本义相隔的差异又何必云泥。

在游戏化建构主人公行为和台词中不停地刺激爽快观感，吸引观众们的追剧热情

苏格拉底在午后散步伊力苏河畔时，曾对斐德若有一个修辞学上的告诫：一句话重复两三遍，若不是辞不达意，就是对题目根本没什么兴趣。这句批评用于炙手可热的《延禧攻略》意外的合适。伶牙俐齿的魏璎珞时时处处出语惊人，N遍重复“我要复仇”以及N+1遍“我要强大”。无论面前是敌是友，是熟识的相知还是第一次遇到的陌生人，只要感到对方有恶意释放，魏璎珞立刻战神附体，一边出语犀利、刻薄、滔滔不绝，一边拳脚相向，随手抓到什么就当武器挥舞过去。

这熟悉的一幕是不是像极了电竞游戏中的英雄打野？凡是挡在前路的来者都要团灭野怪僵尸那样无差别砍砍砍。《清史稿·后妃列传》用简省的文字约略记载着魏佳氏出身汉军，谥赠皇后。区区数行史料在《延禧攻略》里被孵化为开挂升级的超级英雄发育方式，从绣坊官女子开场，一路逆袭。那些宫廷里记录丽人升迁的繁琐封号，如贵人、令嫔、贵妃、皇贵妃……则变为逆袭途中记载战斗技能值的技能、装备和游戏道具，像刺激游戏玩家共鸣感那样，一波波制造出围观打野的“逆袭惊喜”。而在语言对白方面，正如前文提到的重复修辞，魏璎珞的言语始终维持着高频次、强音频的大密度输出功率，且对话发生在这些形式创新、结构设计和游戏设置，小说本身还能剩下什么，是否仍有可读性？如果依旧没有影响到普通读者的“获得感”，那它就是成功的。《人生拼图版》的实验性，很容易让人联想到其他作品：如《跳房子》《哈扎尔辞典》《君士坦丁堡的最后之恋》等等。词典体、塔罗牌体等形式的花样迭出，最大意义在于改造了我们的读法。

游戏设计中的“逆袭惊喜”和网络文学“爽文”有一个来自生物神经



学实验假设的共同依据——生物感受到快乐与大脑垂体腺分泌多巴胺有关。将刺激脑反应区的连线和外部开关固定到小白鼠脚下，只要它按下按钮就会受到生物电流刺激并产生不间断的快乐感。实验中的小白鼠未必知道为什么快乐感来得如此容易而快乐的感觉又如此之强，却会不停地按下按钮接受弱电击，享受快乐感，甚至不吃不喝。美剧《生活大爆炸》曾借此假设实验来解释人为何会寻求逐乐，又为什么不能像小白鼠那样一味求乐，至死方休。宫斗剧《延禧攻略》则在游戏化建构魏璎珞行为和台词中牢牢揪紧按钮，不停地刺激爽快观感，吸引观众们的追剧热情。

“爽文”+“逆袭惊喜”的双重快感确实为宫斗剧赢得了数量可观的网络点击量，但是一味追求游戏化节奏的快进剧情不再包含任何与历史相关的正义。一个在历史上经过复杂浮沉的王朝被狭小地封闭在宫墙内，缩微为主奴之间争风吃醋的茶杯里风波，而那些动辄就杀人害命的行为设计也是为了制造情节起伏服务的轻易反转，不包含任何思考的成分，也就没有什么正义成分值得辨析。

狭隘的宫斗取材决定了视野有限的剧情内只能重复着单一的矛盾类型，即封闭在宫墙内的群体之间天然存在的结构性矛盾。竞相争斗的结果无非只是强势一方与弱势者之间的力量对比变化，没有任何利他的超越价值在矛盾解决时得以实现。宫斗剧在选择了自闭空间以获得叙事便利的同时，高调放弃了关于历史正义性的思考。这也是为什么“延禧”与“如懿”先后上线的大型撞车现场里，粉丝们竟然不甚在意历史上同一原型的人物在不同剧中的入设与反转是否足够合理，反而围绕细枝末节的美工设计争论不休。

但是亚里士多德在两千多年前的《诗学》里早已说过，“戏景虽然吸引人，却最少艺术性。”

(作者为复旦大学中文系教授)



从《金枝欲孽》(下图)《甄嬛传》(中图)到《延禧攻略》《如懿传》(上图)，越来越铺张的服化道和越来越精致的妆容，不过是换着花样抽空了女性的独立主体价值

书间道

# 用游戏的运行规则，操纵小说的书写样态

## ——评今年再版的法国作家乔治·佩雷克代表作《人生拼图版》

俞耕耘

今年再版的《人生拼图版》一书，其实是乔治·佩雷克完成于40年前的作品。书名直译为《生活使用说明》，已经说明了他描述完整生活全貌的宏大愿景。对于作家本人，实验、先锋、精妙、博学、智力优越，这些标签可能都能贴得上。然而，这些又都是表征，他的归宿点是探索重建生活世界，经验感知的无限可能性。

你会发现，小说在他手中就像工具模型、人物成为一种功能装置，故事本身变成“拼图元件”，就不足为奇了。这其实是一种历险：一方面佩雷克在创造新的形式结构因素，给传统小说“输血造血”；另一方面，如此实验、捌伤小说，是否会有大量“排斥反应”，这还真不好说。佩雷克从生物学、数学、建筑学那里借来的建模思维，直接植入到小说里，形成了宏伟奇观；数理逻辑和结构，成了建制性因素。而这，肯定是需要“代偿”的，代价是情感和审美的式微退却，文学性面临生命危险。

小说张力来自表面是放纵的自由，内部是极端的约束

故事搭建在巴黎一栋公寓楼上，正好是容纳各个阶层、收集各种生活的空间集合。反讽的是，看似聚合场景的意图，却没有实现。公寓里的人

际关系似乎并不存在，人们甚至连相遇都是罕见的。佩雷克按照建筑学的纵向剖面图，把居住空间划分为10×10的棋盘网格，每一格对应一章内容。这种布置同时配合“国际象棋”走法，它用“马步”移动走遍各个方格，最终到达主人公巴特利布思的住处。你会发现佩雷克最在乎的是什么？那就是网格、走法背后的无限性。它是排列组合深藏的“指数式”变换增量，模拟了宇宙的无穷。在我看来，佩雷克的形式本身也是叙事主题。他精确把握住了现代生活的实质——单子化、坐标化和区隔化生存。

每个人的生活都由“空间坐标”所决定，每个人都很难看到生活的联系与全景。只有作家的目光，才是一种“全景凝视”的生活指南。他就像位于中心瞭望塔上的监控，逐层扫描所有房间的陈设、人物、物品和潜在故事。佩雷克一直在想象公寓楼的立面被拆除，“从底层到顶层的所有房间皆立刻、同时可见”。从而，你会感到小说里穿墙而过的窥视感，对家具摆设描写，事无巨细的恋物癖。它们恰好是罗伯·格里那这类新小说派最独特的气质。只不过，佩雷克给出了“人生拼图”为何被物化的逻辑：“画中有组织的、协调的、有结构的、有意义的部分不仅都将分割为无生命的、无个性的、缺乏信息的、没有意义的部分，而且还是仿装的、带有错误信息的部分”。

《人生拼图版》依旧延续了限制性写作要素，只不过当这些变量大繁复交错时，我们未必有耐心、眼力辨认出那些“机关枢密”。正如缺乏情趣者，找不到笑点所在；才学不逮者，难见用典、隐喻的精妙。但是，好作品一定要耐得起“寻常读法”。如果剔除掉所有这些形式创新、结构设计和游戏设置，小说本身还能剩下什么，是否仍有可读性？如果依旧没有影响到普通读者的“获得感”，那它就是成功的。《人生拼图版》的实验性，很容易让人联想到其他作品：如《跳房子》《哈扎尔辞典》《君士坦丁堡的最后之恋》等等。词典体、塔罗牌体等形式的花样迭出，最大意义在于改造了我们的读法。

伟大作品一定会有改造读者的力量。然而，方法再重要也绕不过内容，“怎么读”的前提是“能读到什么”。换言之，佩雷克的游戏其实是背着干粮起舞，他依然有无数分岔生长的故事，揣摩生活的质感细节。“拼图”意味着故事既可拼凑组合，也可拆解单读，既不存在非此不可的完整线路，也没有先后好坏的顺序规定。不过，佩雷克还是好心地给了我们一个模糊主线，那就是巴特利布思的故事。他的故事与作家创作观念形成巧妙“互文”：绘画、切割、拼图复原的过程就是小说写作的过程。其实，佩雷克在用故事本身，暗示你怎么写故事。或许，佩雷克的这种写法本身就

是隐喻：我们生活的现代性面貌就是物化生活无所不在，情感生活疏离隔绝。佩雷克的实验反而是一种最大的写实。尽管就呈现生活全貌的愿景来说，他和巴尔扎克、左拉前辈有着相似志趣，但他却实现了新旧嫁接：描写技艺传统老实，表现形式夺胎换骨。刺目的是，他把重心从人和人的关系探索，转向对物的世界沉迷迷恋；将原本线性时间艺术重组为空间表现艺术。

卡尔维诺称《人生拼图版》是“小说史中的最后一次事件”。这种评价说明了佩雷克惊人的“重装改造”能力。佩雷克正如“小说中的结构主义者”，始终在想象空间布置、分类、用空间的共在并置，打破小说发展的时序性。甚至，他用游戏的运行规则，操纵了小说的书写样态。这一切反而构成了极大张力：表面是放纵的自由，内部是极端的约束。

然而极致也会走向它的反面：小说的密度、节奏和力度因此受到极大消耗

然而，佩雷克倒不是天生就如此前卫，让我们来看看他的起点——写于21岁的首部小说《萨拉热窝谋杀案》。1957年的作家，除了写作热情，就只剩下一堆烂尾，全是写不下去的文章和小说。佩雷克与朋友及朋友情人的

南斯拉夫旅行，打破了这种状态。他默默爱上了朋友的情妇，并把偷情视为勇敢的行动：“投入虚空，做做蠢事，扰乱一切，置身险境”。这样我们就不难理解，作家为何把写作视为“事件”了，因为他从一开始就等同于冒险行动。《萨拉热窝谋杀案》的故事完全照搬了这段情感模式，佩雷克想老实写一部心理分析小说，把它当做治疗。

那个犹如空想诗人和魔法师的娴熟作家，只是后来的事。佩雷克一开始并不想冒险把我们引入迷途（因为他自己都不确定能否走出），只是写了一个三角畸恋里的欲望、嫉妒、征服和占有。叙事者似乎在竭力说服自己，去爱上朋友布兰科的情妇米拉，不惜抛弃妻子安娜。事实上，他不过在冒险，证明有能力占有米拉。故事是一场未完成的谋杀收局：他企图联合布兰科的妻子，让她惩罚、干掉情敌布兰科，渔翁得利。这时的佩雷克是福楼拜式的：多情的反讽，虚情里还有笨拙。他把爱情阴谋镶嵌在1914年奥地利大公遇刺事件里，形成谋杀未遂和改变历史的互文，将不同历史空间穿梭并置。这种交叉嵌套的模式一直延续到了《佣兵队长》《W或童年回忆》里。



《人生拼图版》是佩雷克最著名的作品，打破以往巨型文学的情节结构方式，给人独特的艺术体验

像发射卫星时必要的剥离。主人公是个法属殖民地教师，受托追查侦探小说家塞瓦尔的离奇失踪。他的唯一线索就是塞瓦尔所写的侦探小说《地穴》。佩雷克一直用障眼法“恶意”迷惑我们：那个《地穴》里的侦探也叫塞瓦尔，他在故事里又发现了另一本侦探小说《法官是凶手》。“为假犯罪虚构一个真犯罪，这个点子说实话很平庸、没新意，远不如为真犯罪虚构一个假犯罪更刺激、更难”。这句话也许是整部小说的启发。书中书，剧中剧的写法，让佩雷克实现了无数“分身”，叙事者和主人公的混同重合，又让故事虚实莫辨。

然而，我们也应反思，佩雷克是否是被游戏耽误的作家？因为极致也会走向它的反面：小说的密度、节奏和力度会受到极大消耗。换言之，他似乎从来没有把读者接受理解的限度、强度，纳入到“写作预算”里。（作者为书评人）