

## 瓊瑤電視戲劇風格的蛻變：《還珠格格》 — 一個類型(genre)的分析<sup>1</sup>

程紹淳<sup>2</sup>

### 《摘要》

本文企圖解答台灣言情小說/戲劇創作者瓊瑤的電視戲劇作品《還珠格格》為何當年可以在中國大陸，掀起收視狂潮，而使得瓊瑤再創事業高峰。本文認為「類型分析」應該是一個適當的電視分析方式，因為瓊瑤是華文世界最知名的言情通俗戲劇類型創作者，而《還珠格格》也可以大致歸類於此一類型的電視戲劇。戲劇類型成功的要件首推能為觀眾帶來「樂趣」，而本文即從 Jane Feuer 對於電視戲劇類型所具有的三大面向：美學、意識型態與儀式功能，針對《還珠格格》進行分析。結果作者發現，《還珠格格》之所以能在中國大陸廣受歡迎，係因該劇帶給觀眾的樂趣，主要在於它展現了過去許多瓊瑤電視劇不曾接觸過的戲劇類型，諸如喜劇、動作鬧劇乃至武俠戲劇，創造出一種新鮮的「類型混雜」電視戲劇；其二在於瓊瑤於《還珠格格》中，掌握了在當今中國大陸地區中，一種大眾的主導意識型態—「民粹主義」；最後，則在於瓊瑤讓《還珠格格》成為中國大陸地區經歷「少子化」社會變遷後，一個讓青少年可以抒發感情與壓力的戲劇作品。經由此一類型分析，吾人當對瓊瑤的《還珠格格》所帶給觀眾的「樂趣」以及該劇的大受歡迎，有了更深一層的理解—亦即除了電視戲劇的「文本」本身，一齣廣受歡迎的電視戲劇必定還反映出當時整個社經與文化脈絡的轉變。

關鍵字：民粹主義、《還珠格格》、類型分析、類型混雜、瓊瑤

<sup>1</sup>本研究係國科會計畫(NSC 97-2410-H-343-029)研究計畫「大中華區域媒體市場的形成與台灣文化產業外移：以台灣通俗文化創作者瓊瑤的電視劇製作為例」的部分研究成果，筆者同時還要感謝兩位匿名評審所給予本文的建議與指正，讓筆者獲益良多，謹此致謝。

<sup>2</sup>作者程紹淳為南華大學傳播系助理教授。E-mail: shaochun54@gmail.com。投稿日期：2009年8月11日；通過日期：2009年12月



瓊瑤，一個至今仍然風靡台灣與華文世界的通俗文化的創作者<sup>3</sup>，她曾經橫跨出版、電影、流行音樂與電視等多種媒體，同時也都曾各領風騷，她的夫婿，知名的出版家平鑫濤曾經這樣形容過瓊瑤：

聽說有這樣一種『說法』：全球的華人（包括兩岸三地的人民和世界各國的華僑）只有兩種人：一種人知道瓊瑤（至少聽過）；另一種人從來不知道瓊瑤（平鑫濤，2004: 198）。

隨著中國大陸的經濟開放，瓊瑤也成為首先進入中國大陸市場的言情通俗文化作者，與香港武俠小說創作者金庸，他們的作品同時成為中國大陸歷時不衰的兩大的通俗文化—言情與武俠—創作的原型。

瓊瑤，雖然在創作風格歷經了不同的改變，從早期的愛情與家庭對立的悲劇，轉型到七零年代愛情與家庭親情融合的「情感式家庭主義」（林芳玫，2006），敘事結構與主題內容或有所改變，但是唯一不會改變的其創作的「類型」（genre），那就是瓊瑤始終都是在浪漫的言情通俗劇(romantic melodrama)中進行創作，就像金庸的創作都是武俠小說，所以我們可以將瓊瑤和金庸兩人都歸為「類型作者」的範疇。

不過，不同於金庸從不過問自己作品改編的事務與成績，瓊瑤對於影像化(visualized)自己的創作，倒是充滿了高度的興趣<sup>4</sup>。早在一九六八年，她便自組「火

<sup>3</sup> 雖然《又見一簾幽夢》在2007年台灣華視播出時，收視成績並不理想，不過，根據最新出爐的《中國電視收視年鑑2008》結果顯示，在2007年全中國省級衛星電視頻道播出的715齣電視劇中，《又見一簾幽夢》，這齣以瓊瑤掛名編劇，而由湖南衛視重新製作的瓊瑤1995年的舊作《一簾幽夢》，一舉擊敗其他的競爭者而獨占收視寶座（李紅玲，2008）。此外，為了拍攝《又》劇，湖南衛視特別為選取劇中主角「汪紫菱」而推出的真人實境節目《尋找紫菱》，也在中國電視螢幕上引發過一波騷動（吳昊，2008）。再加上2009年四月中國出版科學研究所公佈的《全國國民閱讀與購買傾向抽樣調查報告2008》顯示，瓊瑤仍然佔據中國讀者最喜愛作家的第三位，僅次於金庸和魯迅。（上網日期2009年5月30日，取自新華網 [http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2009...4/23/content\\_11238792.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2009...4/23/content_11238792.htm)）

<sup>4</sup> 據平鑫濤（2004）表示，當年他與瓊瑤勇於嘗試從小說創作跨足到電影創作，主要是基於兩人都是熱愛電影的「電影瘋子」（p. 141）。但是瓊瑤日後熱衷電視劇的攝製，這也可能是系列劇集(serials)讓瓊瑤找到了一個更適合呈現她創作的類型與媒體(Hagedorn, 1995)。



鳥」電影公司，投資改編自己的作品，後雖不幸失敗關閉公司，但是一九七六年她又再組「巨星」公司，直到一九八三年所攝製的《昨夜之燈》票房失利後，才正式與大銀幕告別（平鑫濤，2004：146-159）。但是，兩年之後瓊瑤又轉戰小螢幕，將她早期的小說改編為電視劇，以誇張的表演方式與言情通俗劇的濃烈的戲劇敘事，加上當時仍屬舊三台寡佔經營的年代，觀眾的收視選擇有限，使得瓊瑤的戲劇再度席捲台灣。之後瓊瑤在一九八八年兩岸剛剛開放探親後，她立刻與夫婿平鑫濤踏上了中國大陸進行一場尋根之旅（瓊瑤，1989），除了中國大陸的風光景致，在在召喚瓊瑤作為中國離散族裔(Chinese diaspora)的思鄉之情外，她所到之處都受到明星級的接待，也讓瓊瑤倍感窩心<sup>5</sup>。再加上台灣政府適時在八九年開放台灣劇組前往大陸拍攝外景的禁令，這些事件便促成了瓊瑤前往中國大陸拍攝連續劇的機緣（平鑫濤，2004：174-75），至此之後，瓊瑤的電視劇製作開始進入「大陸合拍劇的階段」，從一九九零年的《婉君》開始，直到二零零七年的《又見一簾幽夢》為止，瓊瑤總共與中國大陸湖南電視台合作拍攝了 17 部電視劇。

對於這些為了遊走在海峽兩岸的政治敏感環境下，刻意將時代背景模糊（大部分都是安排在民初或清朝）的瓊瑤電視劇，評論者的評價並不高。如學者林芳玫（2006）就坦言：

八零年代後期到九零年代，瓊瑤的小說及電視劇都以清朝或民初為背景，大量利用傳統社會與文化在視覺上所造成的效果，例如華麗的古裝、宏偉的宮殿、古色古香的花園，就主題及劇情而言，所謂的傳統社會，也提供一個絕佳的幌子，用以誇大渲染封建禮教對愛情的壓迫(p. 262)。

同時，瓊瑤的金字招牌也漸漸失去了光環，她的電視戲劇也不再享有以往「收

<sup>5</sup> 在瓊瑤的第一次中國大陸行中，最戲劇性的就是現今「湖南衛視」的台長歐陽常林，當年只是湖南電視台的記者，為了訪問瓊瑤這位「湖南之光」，搭上「隆中號」遊輪，由北而南，足足跑了四千里，發揮驚人的耐力。至此瓊瑤也和歐陽常林及其所屬的湖南電視台建立了長久的合作情誼（瓊瑤，1989）。除了 2001 年的《情深深雨濛濛》係與中央電視台的外圍製作單位合作之外，瓊瑤在中國大陸拍攝的十七部電視劇都是與湖南電視台或湖南衛視合作的產物。



視保證」的特殊地位。不過，瓊瑤一九九七年的《還珠格格》在推出後，卻迅速在台灣、中國大陸、香港以及海外華人圈掀起收視熱潮。根據報導，當《還珠格格》第一部於一九九八年在北京電視台播出時收視率就創下 44% 的佳績；《還珠格格》第二部在上海播出時，則創下了破紀錄的 55% 收視率；至於《還珠格格》一、二部在湖南經濟電視台播出時，更是分別創下了史無前例的 58% 與 65% 的收視率（歐陽常林，2001）。《還珠格格》不僅走紅中國，在台灣中國電視公司播出時，也是收視常紅，創下連續重播一年的紀錄。至於在香港，一向收視落後無線衛星電視(TVB)的亞洲電視(ATV)，也藉著《還珠格格》在收視上擊敗 TVB。除了這些華人社會，《還珠格格》甚至在韓國、泰國、越南、蒙古以及愛沙尼亞等五個蘇聯邦聯也同樣深受歡迎（平鑫濤，2004）。無論是瓊瑤本人或是他的事業兼感情伴侶平鑫濤都認為《還珠格格》的成功，是他們事業的巔峰（平鑫濤，2004：189-192）。自從一九八五年的《冰兒》之後，瓊瑤雖然陸續有《雪珂》等著作出版，但誠如林芳玫所言：「一直到現在，瓊瑤的小說寫作已失去其獨立意義，成為電視連續劇的附屬周邊商品。」（2006: 262）。瓊瑤也明言，她在投入電視劇拍攝後的創作，都是所謂的「電視小說」：

由於「電視連續劇」的興起，我捲進了編劇的行業，竟然樂此不疲，迷上了戲劇。戲劇的魅力，在於有演員會把你想像的人物，飾演出來，把一本平面的作品，變得立體化；把文字的喜怒哀樂，變成活生生的笑與淚。這種「創造」，有它獨特的、迷人的地方。但是，戲劇也有它殘酷的一面。尤其「電視連續劇」，往往戲落幕了，這個「劇」也跟著消失了。鑫濤是個出版家，他無法忍受這種「消失」，每次都用盡各種方法，讓我把戲劇再寫成小說（1998: 4-5）。

由上面這段話不難看出，長期以來，已經沒有新作問世的瓊瑤，現在甚至已不再將自己視為一個「小說家」，反而對於自己被定位為在台灣文化場域中無甚輕重的「電視編劇」甘之如飴。



《還珠格格》推出後在當年的大中華的華人社群中，吹起一股旋風<sup>6</sup>，對於挽救瓊瑤已現疲態的事業，顯然具有獨特的意義。至於這齣戲究竟在大中華地區的核心市場中國大陸有多轟動？湖南衛視台長歐陽常林的一番話，可以為它在中國大陸電視史上的「火」，下了一個明確的註腳。他說《還珠格格》「是中國最成功的商業電視劇，收視率之高，重播次數之多，至今沒有被超過」(人民網，2008)。而在二零零七年將瓊瑤的舊作《一簾幽夢》重拍為《又見一簾幽夢》之後，收視在一片質疑聲中再度獲捷之後，湖南衛視便一直希望能與瓊瑤再進行合作。終於湖南衛視在今年九月底宣佈將重新翻拍《還珠格格》，由瓊瑤擔任編劇，最快今年底即將開鏡(新浪網，2009)。這個由中國大陸電視產業的新生力軍湖南衛視，與華人圈素有「言情女王」之稱的瓊瑤(Lang, 2003)，最新合作計畫的消息一出，立即吸引了大量的矚目，旋即攻陷中國大陸各大媒體的娛樂版面，並引發廣大網友熱烈的討論。

那麼，在首播已超過十年之後，再回頭分析瓊瑤的《還珠格格》，究竟有何意義？除了《還珠格格》在中國大陸的廣受歡迎，被當地的電視產業(湖南衛視)視為一個成功的商業運作的里程碑之外(歐陽常林，2001)，它在整個瓊瑤創作的歷程中，本身就是一個相當特殊的例子。那就是《還珠格格》雖然不脫瓊瑤「言情通俗劇」的主要類型，但是無可否認的是，瓊瑤的這部戲在此一主要的類型中，作了一些「非瓊瑤」式戲劇元素的安排與納入其他戲劇類型的特色。因此，接下來筆者要透過「類型」(genre)來針對《還珠格格》進行分析，希望能夠解答下面這個問題：那就是究竟是哪些新的類型因素，使《還珠格格》能夠突破瓊瑤註冊商標的「言情通俗劇」的基本觀眾群，讓這齣電視戲劇能夠席捲中國大陸，使瓊瑤再度攀上事業的高峰？因為要製作一個受歡迎的文本，作者不是在真空中創作。文本是由文化產業依據效益極大化的商業邏輯所生產，並在特定社會、政治、經濟與文化的脈絡中被閱聽大眾所消費的，所以這些都是一個通俗文化的分析者在進行詮釋時，所必須納入考量的因素。本文雖然是從類型分析裡的「作者論」(auteur theory)作為出發點，來探討一個通俗文化的現象：此即受到廣大閱聽人歡

<sup>6</sup> 根據平鑫濤的說法，《還珠格格》1997年在台灣首播時，收視率天天爆漲，讓中視反覆播出了整整一年。而後1998年，登陸播出時，收視更是瘋狂。他說：「全世界有華人的地方，《還珠格格》都紅的發紫...雖然我們製作的連續劇，部部叫座，但像《還珠格格》這樣瘋狂的程度，卻是全新的經驗」(2004: 190-191)。



迎的商業文本，除了作者本人的創作力之外，還有哪些脈絡(context)性的因素，也可能是造成其成功的原因？

## 一、電視類型分析：電視產業、戲劇文本與閱聽受眾間的互動

所謂「類型」(genre)，起初的意義是在文學研究中，將各種不同的作品依照其文本的特性來進行歸類的一套系統。就如同生物學中的命名法(taxonomy)，「類型」可以依照一套分類標準，在區分不同作品之餘，也同時強調了相同類型中共通的文本運作的準則(Feuer, 1992; Newbold, 1995)。隨後「類型」的概念漸漸地被引介到其他不同的通俗文化的研究當中。譬如早期電影的研究，就曾一度相當依賴「類型」的概念，而發展出「西部電影」(western)、「黑色電影」(film noir)、「歌舞劇」(musical)「通俗劇」(melodrama)等不同的電影類型(Grant, 1977; Neale, 1980, 2000)。而在電視方面，至今最早也是最多引用「類型」概念來加以分析的是「通俗劇」或是「肥皂劇」(Feuer, 1984; Allen, 1995; Ang, 1985; Gripsurd, 1995)。之後，電視的「類型分析」擴展到「警匪劇」(cop shows)，情境喜劇(situation comedy)，「益智猜謎節目」(quiz show)，乃至最近的台灣社會流行的「政論節目」(political talk show)，席捲全球的「真人實境秀」(reality show)(Livingstone & Lunt, 1994; Mittell, 2004; 簡妙如, 2008)都陸續成為電視「類型」研究的新焦點。從「電視類型」研究的不斷推陳出新，學者 Jane Feuer 特別指出，「電視類型」原本就具有較高的不穩定性，因為與「電影類型」相較，「電視類型」在電視產業追求利潤的動機策動下，特別容易出現跨越原有類型的新類型(1992: 158)。

那麼，「類型」在通俗文化創作中，又扮演了什麼角色呢？「類型」因為具有共通的文本運作的規則，許多學者認為此一概念可以容許我們來探討既有的文本規範與社會間的互動。譬如文學理論家 Tzvetan Todorov 便認為「類型」可以同時為閱聽大眾設定對創作「期望的範疇」，同時也替創作者制訂出「寫作的模式」；而 Steve Neale 則指出如果我們採取社會學的角度來看待「類型」的話，則可以將



它定義為「一套在文化產業、文本與（閱聽人）主體之間遊移的文本慣例、閱聽人期望與商業取向的系統」（Negus & Pickering, 2004: 71）。所以廣義而言，電視或電影的「類型」分析，並非單指一套簡單的文本分析而已，而是將焦點集中在文化產業、戲劇文本與閱聽受眾間的互動。Jane Feuer 曾經指出，由於電視與電影是由文化產業大量生產的商業文本，因此分析電影和電視這些「工業化的藝術」（the industrial arts）的類型時，必須關注文化生產體系、文本結構以及由閱聽人所形成之「詮釋社群」（interpretative community）的接收過程（reception process）（Feuer, 1992: 144）。由於納入了閱聽人的接收詮釋，「類型分析」可以幫助我們瞭解何以在同一種通俗文化的創作類型中，一個創作為何會較另一個創作來得受歡迎。

同時「類型分析」也凸顯了通俗文化消費中製作層面的重要性，除了強調文化產業運作的商業邏輯之外，它也特別重視創作者的角色，這就是從電影的類型研究中，所發展出的「作者論」（auteur theory）。「作者論」強調創作者雖然是在「類型」的概念下進行創作，但是「類型」不見得會成為束縛創作者的規範。優秀的創作者，也就是所謂的「作者」（auteur），往往會利用「類型」的特性，來創造出富含個人特色的作品（Feuer, 1992）。不過，學者 Edgerton & Rose (2005) 針對「電視類型」的研究的發展，以一九八零年代中期作為轉折點，區分為「傳統期」，與「突破期」。兩者最大的不同在於，「傳統期」的「電視類型」研究，太過拘泥在電視「文本」本身，諸如主題、情節結構與表現技巧上；而「突破期」則認為「電視類型」的焦點應該超越文本，擴及其他產生「文本」的「脈絡性元素」（contexts）（2005: 4）。由此可知，在當今的「電視類型」研究中，一個「類型分析」必定是一個層層脈絡化（contextualized）的分析。這也就是電影學者 Janet Staiger 所稱的「物質性歷史分析」（material historiographic analysis）。根據 Pamela Colby O'Brien 的詮釋，此一電影文本分析的方式：

是將電影視為一種文化資料，同時映現與反應當時它們被創作的社會，政治與經濟的情境，包括當時被建構的種族、國族與性別的身份。換言之，物質性歷史分析探討的是哪些脈絡化的因素可以解釋某種特定的文本詮釋（1996:



156)。

基於同樣的理由，Mittell(2004)認為，應把「電視類型」視為一套在文化產業、創作者、閱聽人、文本和特定的社會、歷史與文化脈絡中來加以解讀的「文化概念」(cultural categories)，而非一套由文化產業所生產的商業文本。

不過，因為通俗文化產業和「類型」間的特殊關係，在當代的媒介研究中，有許多學者或者像 Dennis McQuail 一樣，把「類型」視為一種文化工業「用來有系統又具有效率產製能讓其消費者認同其產品」的一種工具(1984: 200)，或有如 John Fiske 認為當代媒介研究中的「類型分析」是用來解釋「製作者，文本與閱聽人之間的三角關係(1987: 110)」。雖然「類型分析」在當代媒介研究中，越來越被凸顯其位於媒體工業/創作者與閱聽大眾之間消費「謀合」的角色，而非一種靜態的分類與分析文本的辨識系統。不過，這種「製作者、文本與閱聽人」之間三角關係的強調，也的確讓我們更注意到在產製與詮釋文本中的社會/歷史性質。這種「社會/歷史」性質，亦即我先前在強調電影「物質性歷史分析」時，所凸顯將電影文本視為一種更廣大的社會政經歷史脈絡下的產品，而不僅僅是創作者於特定時空下「靈光乍現」(epiphany)的創作結果。至於筆者為何會選擇「類型」分析，來作為解析瓊瑤的《還珠格格》的研究方法呢？一個簡單而直接答案，我之前已經說過，那就是瓊瑤基本上是一個「類型作者」(generic auteur)，但是《還珠格格》卻擁有一些與傳統的瓊瑤「言情浪漫劇」類型迥異的類型元素，所以運用「類型分析」可能是最能凸顯、解讀瓊瑤戲劇風格蛻變，並進而造成《還珠格格》大受華人觀眾歡迎的分析方式。

Jane Feuer 在其被稱作「當今最具影響力探討電視類型理論」的論文(Mittell, 2004: 2)中，曾將「類型分析」區分為三種取向：分別是美學的(aesthetic)，儀式的(ritual)，與意識型態的(ideological)(1992: 145)。所謂「美學取向」，強調的是作者的藝術表現，及其如何在特定的作品中利用類型的慣有特性或創新來完成其創作，特別是創作者如何利用創作建立起他/她個人的獨特的「作者風格」



(authorship)；至於「儀式取向」則是探究特定的文本創作如何利用類型來作為溝通文化工業與閱聽人個別需求，並協商社會秩序與社會變遷動力的機制，正如同 Horace Newcomb 與 Paul Hirsch (1983)曾利用「文化論壇」(cultural forum)來形容電視在當代社會文化東重要性，他們認為整個社會可以透過電視來協商其共享的信仰與價值，同時也透過觀賞討論電視文本的涵義來維持並隨時更新社會運作的規範，使得社會能夠在改變的衝擊下屹立不搖。至於「意識型態的取向」則將類型視為一種如何將表達在文本中宰制的意識型態合理化、自然化的工具。由此看來，「電視類型」是一個宰制的工具，它協助社會中宰制的意識型態取得「文化霸權」的地位。不過基於閱聽人形成的「詮釋性社群」的能動性，某些意識型態的抗爭與矛盾，同時也會藉著「電視類型」表達出來。

無可否認的是，這三種取向獨立操作的話，可能無法回答本文的問題意識：此即為何《還珠格格》會在中國大陸如此廣受歡迎？因為，通俗文化作品的流行(popularity)，基本前提是它可以帶給閱聽人樂趣(pleasure)，讓大眾樂於去消費。不過，「樂趣」可能是人類最無法捉摸的感情之一，也因此讓「樂趣」無法透過學者的學術建構而被掌握。正如同 Ien Ang 所指出的，任何想要捕捉定義「樂趣」的努力註定徒勞無功，因為理論總是希望能夠讓它的分析主題變成「恆久不變」(permanent and static)(1985: 85)，然而「樂趣」卻恰恰相反，因為它本身就是變動不居與無可捉摸的。Feuer 的三種「類型分析」的取向，其「美學取向」可能會流於強調創作者個人特色的「作者論」的分析。「儀式取向」雖然強調「類型」扮演了文化工業與閱聽人之間生產與消費的一種「默契」(tacit contract)，但是這種研究取向顯然是把閱聽人消費中所產生的「樂趣」當作一種存而不論的事實；至於「意識型態取向」，固然關心的是宰制集團如何讓閱聽大眾接受主導的政治意識型態，而不加反抗，但是這種「馴化」的過程所產生的「樂趣」，可能往往遠不及文本內涵中的某些帶有異議色彩的意識型態成分，能夠契合那些原本就深植在閱聽大眾心中對於現況不滿的意識型態。

雖然要解釋閱聽大眾消費媒體文本的樂趣，究竟從何而來，幾乎是一件不可



能的任務，但是接下來筆者還是要嘗試解構媒體文本何以「流行」，並藉此來審視《還珠格格》為何能帶給閱聽大眾超出瓊瑤其他戲劇作品更多的「樂趣」。

## 二、解構「流行」(popularity):美學, 文化工業, 意識型態與樂趣

要解構隱身在「流行」現象後的「樂趣」，我想先由美學與品味著手。Pierre Bourdieu 曾透過「區異：對於品味評斷的一個社會批判」(Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, 1984)一書詳述所謂的布爾喬亞的文化美學，是經過長期階級社經地位，文化資本(cultural capital)的積累以及秉性(habitus)的互動所產生的一種以疏離，以及漠不關心為特色的藝術品味。不過另一方面，Bourdieu 也分析了由勞工階級所表現出的「通俗美學」(popular aesthetics)，這種美學的特色是其表現出「一種藝術與日常生活間的關聯…一種希冀參與的深層的要求…加入遊戲，並認同各種角色的喜悅與痛苦的慾望」(1984: 32-33)。對 Bourdieu 而言，布爾喬亞的美學品味及其所帶之而來的樂趣，是一個社會中「合法的品味」，相形之下，由勞工階層所享有的「通俗美學」與其帶來的品味與樂趣，則是一種屬於文化資本匱乏的粗俗而天真的情感。

不過 Bourdieu 這種強調階級社經地位且二分法的美學觀，卻受到深受美國 John Dewey 實用主義(pragmatism)影響的美學家 Richard Shusterman 的強烈批評。Shusterman(2000)認為來自消費通俗文化產品的樂趣，其實是來自一種「實用美學」(pragmatist aesthetic)，這種美學觀來自於 Dewey 強調人類與生俱來所擁有去「恢復美感經驗與普通生活歷程之間關聯性」(qtd. in Shusterman 2000: 12)的能力。在 Dewey 的實用主義裡，沒有高級/通俗藝術，菁英/凡人，形式/實質以及思想/感情間的二分法，而美感經驗是一個不可分割的連續體。對實用主義的美學而言，「樂趣」扮演了一個重要的角色，因為如同 Dewey 所言「我們人類（哲學家也包含在內）之所以生活…主要就是為了感官與情感的滿足」(qtd. in Shusterman 2000: 29)。相對於 Bourdieu 那種建立在社經階級上的「通俗美學」，實用主義的美學觀，不



但讓大眾的樂趣從階級與文化資本的禁錮中解放出來，同時也讓大眾的樂趣成爲一種自足的實體。

另外，許多隸屬馬克思主義流派的學者，大多認爲意識型態在閱聽大眾消費通俗文化產品時，扮演了傳遞樂趣的一種重要機制。從馬克思本人批判文化是一種偽意識(false consciousness)開始，接著法蘭克福學派的批判通俗文化生產是一種「文化工業」，乃至 Althusser 將大眾媒體視爲一種「國家的意識型態機器」(state ideological apparatus, 1971)，並利用一種精妙的主體建構技巧，來支撐資本主義的自我再製。所以循此發展路線，許多從事通俗文化研究的學者，往往試圖從某些通俗的類型文本，尋找出對其閱聽消費大眾所造成的負面意識型態效果。

不過，也有一些學者試圖將意識型態與通俗文化生產從傳統負面的「偽意識」理論中解放出來。例如，John Fiske 認爲「樂趣」扮演的是「意識型態」與「流行」之間的中介機制，因爲電視節目編排所套用的「類型慣例」(generic conventions)之所以能讓人們感到愉悅，唯有當這些類型慣例「體現了當時重要的意識型態訴求，致使它們受到歡迎，同時亦因爲如此，使得此種類型能夠提供樂趣給它的閱聽大眾」(1987: 110)。所以對 Fiske 這些學者而言，「流行」或者「受歡迎」固然來自文本所提供的「樂趣」，而「樂趣」則來自於這些文本所套用的「類型慣例」所滿足了閱聽大眾的意識型態功能。Fiske 結論道「通俗藝術作品，一般而言，但是並非必然，贊同社會現況。我們現在最需要的是一種對於流行的理解，一種對於藝術作品與社會經驗間互文性(intertext)的理解」(1987: 197)。Fiske 在此處的論點，很顯然讓我們想起了 Gramsci(1971)在討論通俗文化時，所採取的「懷柔收編」(hegemony)的立場<sup>7</sup>。對他而言，通俗文化無非就是一處「懷柔收編」的場域，在此處容許各種不同的意識型態毫無阻隔的彼此協商，相互取代，終於於再接合成一套暫時穩固的意義體系。這套通俗文化的懷柔收編，由於一直強調通俗文化只

<sup>7</sup> Hegemony 一般學術界的通用譯稱是「霸權」，不過學者林芳玫認爲「懷柔收編」更能凸顯 hegemony 的原意。她說：「宰制性意識型態若能適時配合社會變遷，選擇性與局部性地吸收某些異質元素，以便稀釋反對力量，並更加強化鞏固原先的領導中心，這就是霸權——一種懷柔收編——的運作」(2006: 293)。



是一種暫時性的接合，同時又有賴人類的能動性來運作，所以用這種方式來理解通俗文化的流行，正好讓它可以從馬克思傳統的宰制性的意識型態者是「虛假意識」的僵固論述中，解放了出來。讓我們得以從一種更具彈性的觀點，來思考意識型態與通俗文化間的關係。

最後，要探討通俗文化「流行」與「樂趣」間的關係，需要加以檢視的是文化產業與文本類型之間的關係。由於我們討論的主題是瓊瑤的電視劇《還珠格格》，所以我們將把重點放在電視產業上。就電視產業的觀點來說，要產製一種傳達「樂趣」而受歡迎的流行節目，勢必牽涉到電視產業必須建構一個特定的閱聽大眾形象，然後針對此一特別的觀眾生產特定的類型的電視文本。就如同 Dennis McQuail 所說的，此一閱聽大眾的形象建構「或許是建立在個人的經驗，想像，甚至是刻板印象上，但是它至少能協助創作者在節目成型的過程中，去測試他作品的成果」(1984: 170)。儘管隨著收視調查技術與科技的進步，電視產業已經握有更有效的工具，去製作各種能夠傳達「樂趣」並藉以吸引閱聽人類型節目的能力，但是實際的情況卻並沒有如此樂觀。這是因為新科技所帶來觀眾的分眾化，以及觀眾不斷改變中的喜好導致吸引他們的美學形式與意識型態，永遠處於一個變動不居的狀態。即使新的收視調查科技日新月異，但是觀眾的喜好卻始終讓電視產業捉摸不定(Ang, 1991)。從這個角度去看，電視的類型文本應該被視為一種文化生產與商業間動態的運作過程，而非僅只於一種區分文本特性的靜態類別分析。

就如同 Raymond Williams(1975)在其「電視：科技與文化形式」(Television: Technology and Cultural Form)中所指出的，任何一種通俗流行的電視類型，追本溯源，都是一種在特定歷史脈絡與社會物質過程下的產物。雖然我們也許得承認「流行」與「樂趣」一樣總是超乎學術性的解釋，不過，透過經由美學，意識型態與儀式三種研究類型的取向，來解構「流行」、「樂趣」與文化生產間的關係，也許可以讓我們認知到一個成功的文化產品乃是一個在特定的時空脈絡下，能夠迎合一般大眾意識型態與「流行」品味的文化商品。接下來，筆者就要在這種認



識的基礎上，去分析瓊瑤的電視連續劇《還珠格格》當年是如何在中國大陸地區，所掀起的「流行」熱潮。

### 三、《還珠格格》的類型分析：喜劇，戲說歷史與言情通俗劇的混和

套用 Feuer 的分析策略，瓊瑤的《還珠格格》對她的創作而言，是一種新穎的類型創新(generic invention)戲劇，它融合了數種經過華語的電視工業驗證並獲得商業成功的通俗電視類型：喜劇/動作喜鬧劇(slapstick)，武俠劇，戲說歷史劇以及言情通俗劇。同時，藉由以下的分析，我們也可以看到這齣戲劇是如何回應類型分析中美學，意識型態與儀式的不同功能。

《還珠格格》並非是一齣可以套用傳統類型分類（如喜劇，悲劇或通俗劇）的電視戲劇，而是一齣所謂的「類型混雜」(generic hybrid)的電視文本(Vande Berg, 1991: 87)。其實這種混和既有類型的作法，在電視工業早就被用來吸引對於新鮮文本樂趣具有永不饜足需求的觀眾。Vande Berg 認為「類型混雜」之所以能在電視工業中廣受歡迎，是因為它一方面違背了閱聽大眾對傳統類型的期待，另一方面它同時要求閱聽大眾對於特定類型具有「文化識讀」能力(cultural literacy)。她進一步指出「對一種類型上無法歸屬的問題文本 (generically problematic text)……不僅使我們能夠追溯其藝術形式與美學價值的演進，同時也使我們能夠確認電視及其文化歷史下潛藏的潮流」(1991: 93)。當進行對《還珠格格》的類型分析時，筆者也將秉持在文章伊始時所強調的「物質性歷史」分析法以及將「電視類型」視為一種「文化概念」的認知，希望能接合這些類型與華語通俗文化生產與消費的特殊脈絡，去凸顯這股「電視及其文化歷史下潛藏的潮流」。

#### (一) 美學的分析：喜劇/動作喜鬧劇與武俠類型的混雜

前面雖然提及在進入一九一零年代後，瓊瑤作品開始多數以愛情與親情的融



合作為結局。但是在她所有的作品中，真正能稱之為喜劇的卻只有《還珠格格》<sup>8</sup>，而這齣戲劇能夠轟動大中華區域市場，連拍兩部續集，應該與《還珠格格》第一部的喜趣風格奠下的基礎是密切相關的。

基本上，《還珠格格》的喜劇是架構在故事中兩位女主角—小燕子與紫薇—的身份轉折上的。此一身份的轉折有兩個層次：首先是小燕子竊取了紫薇的身份而當上了乾隆皇的民間公主「還珠格格」。其二是小燕子與紫薇，無論誰是乾隆皇帝的民間庶女，而能在皇室家族中得到身份的認同，嚴格說來都是平民百姓希望能「晉身」(pass into)皇室家族的遐想，或者也可以說是民間與父權體制間的一種身份的對立。這種雙重的身份危機：「真/假」與「民間/皇室」貫穿了整齣戲劇的敘事脈絡。

在《還珠格格》中，小燕子可以說是《還珠格格》的靈魂人物，同時她也處於最險峻的地位，因為她不但是「假」的「還珠格格」，同時她又來自庶民社會的最底層的平民。相較之下，紫薇在她的母親夏詠荷的調教下，精通琴棋書畫，還有丫嬛金鎖在旁服侍，雖說來自民間，但是要融入宮廷生活，並不困難。反觀小燕子被塑造成兼具庶民社會優缺點的人物：一方面她重義氣，對底層庶民充滿關愛，又性喜打抱不平，樂天成性，痛恨虛偽官僚；另一方面，她又處處大而化之，浮誇成性，常賣弄小聰明與小奸小詐，更重要的是她完全是一個缺乏文化資本的文盲。《還珠格格》裡很大部分的趣味，就是來自小燕子這樣一個底層庶民，要如何被「教化」成一個宮廷閨秀。瓊瑤過去的女主角每每口吐珠玉，這種文化資本不單是表現瓊瑤筆下女主角靈氣，也是博取男主角青睞與愛情的必備工具。不料，這次瓊瑤筆下的「小燕子」，卻是極度「反瓊瑤」的女主角，講話像是個大老粗，成語或稍帶典故的語言，對她都失去意義，小燕子必須將這些語句再創造重組，

<sup>8</sup> 瓊瑤曾在她 1992 年的電視劇《青青河邊草》，嘗試過這種喜劇風格。但是真正展現喜劇/動作喜鬧劇類型特色的作品，只有《還珠格格一、二》部中，至於《還珠格格第三部—天上人間》則又走回了瓊瑤傳統言情通俗劇的老路，喜劇/動作喜鬧劇的類型特色不再，這可能涉及的是創作者本身創造力(creativity)的限制。故此文中討論集中在《還珠格格》第一、二部為主，而這兩部戲劇也是整個《還珠格格》三部曲中，真正在華人社群中掀起收視熱潮的作品。



成爲俚俗能解卻完全喪失原意的語言。譬如當眾人說「化戾氣爲祥和」時，小燕子的「翻譯」卻是「化力氣爲漿糊」；另一個多次出現的成語是「置諸死地而後生」，小燕子卻將其理解爲「蜘蛛死了還會生」。

對於創造了「小燕子」這樣「反瓊瑤」的女主角，瓊瑤曾經描述了自己在創作上的突破：

「小燕子」這個人物，是我以前的小說中不曾寫過的。對我來說，她是我的  
一個挑戰。我很熟悉紫薇，並不擅長寫「小燕子」，用了很多時間在「小燕子  
語言」上。寫完了，我自己卻很喜歡「小燕子」(1997: 738)。

林芳玫曾經指出許多中國大陸學者在批評瓊瑤的作品時，都強調瓊瑤的行文用字典雅優美(2006: 242-250)，台灣評論界則批評瓊瑤的作品文藝腔過重，人物對話往往像是不食人間煙火。所以在《還珠格格》中，瓊瑤嘗試用俚俗的語言來刻畫女主角小燕子的出身背景，進而製造笑料，的確可以視爲瓊瑤在創作風格上的一大轉變。

除了語言之外，瓊瑤也首次嘗試利用武術動作來增加作品視覺上的喜感。小燕子在《還珠格格》一開始，就以「還珠格格」的身份與乾隆遊街出場。但是在紫薇與金鎖的倒敘(flash back)場景中，瓊瑤才正式介紹小燕子給觀眾。那是一場男方濫用權勢的婚宴，宛如「西遊記」中孫悟空收服豬八戒的場景<sup>9</sup>，小燕子假冒新娘，讓真正的新娘得以脫身。但隨後她開始不安分的偷吃祭品，並行竊新房中的值錢細軟，由於形跡被新郎家丁發現，於是展開了一場你追我逃的諧趣追逐，只不過小燕子畢竟不是孫悟空，功夫不過爾爾，最後以揮灑偷竊所得的細軟，造成賓客的騷動，才得以脫身。從這次正式的出場，觀眾才得知這個功夫不甚了了的「女飛賊」的出身背景與個性，特別是小燕子只有三流功夫卻又愛強出頭，就在此一基礎上發展出了後續許多利用武術動作來增加諧趣的橋段。除了小燕子之

<sup>9</sup> 詳見吳承恩《西遊記》第十八回「觀音院唐僧脫難 高老莊大聖除魔」。



外，男主角五阿哥永祺，乾隆的侍衛長爾康，加上小燕子的民間好友柳青、柳紅，個個都精通武藝，這使得瓊瑤得以安排更多的武打場面。不過，由於女主角小燕子功夫不佳，所以在《還珠格格》第一部中，絕大部分的武打場景都成了動作喜鬧劇。尤其以西藏土司公主賽姬與小燕子間的較勁過招，最具代表性。不過，當劇情進入到第二部後，隨著乾隆因小燕子、紫薇、永祺和爾康四人私下放走了乾隆寵妾含香（即香妃），讓她與青梅竹馬的戀人蒙丹遠走高飛，乾隆在震怒之餘，處死了小燕子四人，造成小燕子四人演出亡命天涯，躲避皇室追兵的戲碼。加上神秘俠客蕭劍（後來身份揭曉，他竟是小燕子的親生哥哥）的出場，使得《還珠格格》第二部動作喜鬧劇的色彩，較第一部減輕不少，倒是武俠戲劇的成分，卻顯著增加。

在武俠類型中，「江湖」/「家國」的對比，是一個重要的母題。前者是一個國家權力不能及的化外之地，而後者則是合法的統治權威得以正當的行使之處。在《還》劇第一部中，故事主要是在陳述兩個庶民女子是如何想方設法的被一個皇帝—父權統治的極致代表—所接納，成為「家國」的一份子。但是，在第二部中，「家國」卻成為冷酷無情，不講人性，甚至是威脅性命的父權體制，四個主角的逃離「家國」隱身「江湖」，使得第一部中被戲劇化縫合的家國與庶民世界的裂痕，在第二部中再度顯現甚而有繼續擴大之勢。雖然第二部結束在兩對戀人：小燕子與永祺，紫薇與爾康在受到乾隆的親情感召之下，決定回宮完婚，但是此一結局並沒有保障一個幸福的未來<sup>10</sup>。

其實武俠與言情通俗劇並非兩個不相干的類型。在武俠類型中，男女俠客在江湖上發生的愛情故事，其實經常在武俠類型的文本中佔有重要的角色。例如，當今最受歡迎與讚譽的武俠小說作家金庸，其作品幾乎都有強烈的愛恨情仇，甚至他某些著作中的愛情主題還往往成為推展整個敘事的動力。不過，反過來言情浪漫劇借用武俠類型的情況，就並非那麼常見。《還珠格格》融合了言情浪漫劇、

<sup>10</sup> 在《還珠格格第三部：天上人間》的結局，小燕子與放棄王位的永祺，一起選擇離開紫京城，歸隱田園，過著平淡的生活。



武俠、喜劇／動作喜鬧劇，不但讓它成爲一般言情通俗劇中少見的嘗試，更是瓊瑤個人作品中的異數。

對於那些熟悉瓊瑤戲劇風格的華人觀眾，在看過《還珠格格》之後，一定無法想像這是「華文言情女王」瓊瑤的作品，因爲單單是「小燕子」這個角色，就打破了過去瓊瑤創作女主角溫柔秀氣，細緻美麗的「刻板形象」。雖然戲中有個紫薇，符合觀眾對瓊瑤女主角的想像；但是，毫無疑問的，「小燕子」才是戲中的靈魂角色，隨著這個來自庶民底層的少女，古靈精怪的衝撞皇宮的典章制度，讓看慣了典型瓊瑤悲情的「言情通俗劇」的觀眾，可以在《還珠格格》裡，找到一種欣賞「仿謔」(parody)作品的樂趣。所謂「仿謔」，通常是指對嚴肅或高雅端莊的藝術作品，所進行的一種帶有趣味性的模仿。根據 Hutcheon(1989)的定義，她認爲「仿謔」是「一種以諷刺的倒置(ironic inversion)爲特徵的模仿，不過這樣的模仿不一定會損及原來的作品」(p. 87)。一個「仿謔」作品成功的要件，在於觀眾必須對這位創作者的作品或是慣用類型有足夠的熟悉度。如果，瓊瑤的忠實觀眾覺得《還珠格格》裡的小燕子太不「瓊瑤」，那麼瓊瑤還是準備了他們熟悉的「言情通俗劇」的類型元素（像是小燕子與永祺，紫薇與爾康的愛情故事）來作爲吸引觀眾收視的戲劇元素。

不過，對絕大多數將創作視爲一種嚴肅事業的創作者來說，對自己的作品作出「自我仿謔」並非一件常見的事。那麼瓊瑤在創作《還珠格格》這樣一部對自己原有的敘事風格以及慣用類型充滿了「自我仿謔」的作品的原始動機爲何，就頗費人疑猜了。在這件事上，你可以選擇相信瓊瑤自己的說法，那就是她的人生觀與創作觀都改變了，目前她認爲戲劇創作最重要的動力來源，無非是博君一笑：

隨著年齡的增長，我覺得我的人生觀，也有很多的不同。我越來越寬容，越來越柔軟。生命裡經歷了太多的喜怒哀樂，看多了各種悲歡離合，使我越來越相信，人生，什麼都不重要，快樂最重要！就是這種想法，讓我改變了自己的風格，寫了這部連續劇和小說。我要帶給讀者的，只是「娛樂」(1998: 5)。



不過，大家也不應忘記任何媒體文本終究是文化生產中的一種商品，「類型分析」特別強調文化產業對媒體文本的操縱，以迎合閱聽人的喜好，來追求最大的利益。根據瓊瑤在湖南電視長期的合作伙伴，湖南經濟電視台的副台長劉向群表示，瓊瑤過去的言情通俗劇在商業表現上，已經遇到了瓶頸，因此她這次大膽的在《還珠格格》裡嘗試加入喜劇/動作喜劇的類型元素，乃是接受了湖南電視台台長歐陽常林給她的建議（劉向群，電話訪問，20/07/2004）。結果證明瓊瑤採納了湖南電視的建議，對於拓展瓊瑤的觀眾群是有明顯幫助的。傳統上來說，瓊瑤電視劇或是言情小說的消費受眾主要是由青春期的少女到年輕的女性，這使得瓊瑤的作品在大陸被冠上婦女的「催淚言情小說」(tear-jerking romances) (Wang, 1996: 266)，而這類具有輕蔑性的封號，使得男性讀者根本不願意去接觸瓊瑤的作品。同樣的情況，也出現在在臺灣或其他華文消費市場上。然而《還珠格格》的輕鬆諧趣，卻無疑使得它成為瓊瑤創作生涯中第一部跨越了年齡與性別的電視文本。

## (二) 美學的分析：戲說歷史類型

《還珠格格》特別在中國大陸被歸類為所謂的「戲說歷史」電視劇(Yin, 2002: 34)。「戲說歷史」是在中國大陸一種受到熱烈歡迎的電視戲劇類型。與改編自嚴肅歷史史料及及歷史考據的「正劇」<sup>11</sup>不同，「戲說歷史」戲劇取材自輕鬆的民間傳說，野史軼事，並且擴充誇大歷史素材以創造一個充滿戲劇性的敘事。即使這種改寫甚至是創造歷史軼事的敘事策略，早就存在於中國的通俗文化，但是就電視類型來說，中國大陸的電視學者或是電視產業都認定這種電視類起源自1991年台灣與中國大陸合拍的清裝連續劇《戲說乾隆》(王昕，2004: 70; 吳保和，2007: 66)。當這齣戲劇在中國大陸的電視播出時，引發轟動，一度造成數十家電視頻道搶播的盛況。這齣戲及其續集不但分別在一九九三年與一九九五年接連獲得由大

<sup>11</sup> 在中國大陸所謂的「正劇」包括改編自歷史小說《三國演義》與《水滸傳》等，或是改編自中國共產黨在中國內戰前歷史的《長征》。不過，此一戲劇類型的定義是有問題的，像是強調改編素材來自純粹的歷史史料，但是某些正劇的編劇素材卻是來自古典說部，加上戲劇改編總是會因為追求戲劇效果，而更動史料，甚至不可排除國家意識型態的干預，正如吳保和說：「以『歷史正劇』為專制文化粉飾的主流心態和御用立場，正是當代中國電視劇中歷史正劇的特點之一」(2007: 73)。



陸觀眾投票選出的電視金鷹獎的「最佳合拍電視劇獎」(吳素玲, 1997: 240-241), 更引起一股「戲說劇」的搶拍風, 像是在華人市場中頗受歡迎的《宰相劉羅鍋》, 以及《乾隆微服私訪》、《銅牙鐵齒紀曉嵐》等, 都是類似戲劇類型的產物。

許多中國大陸的評論者視「戲說劇」的出現, 是中國電視體系在 1990 年代商業化的結果 (Yin, 2002: 34; 吳保和, 2007: 73-75)。譬如尹鴻(Ying Hong)就強調「它們的受歡迎顯示『戲說劇』在中國有一定的消費市場。在這些戲劇中, 歷史是被設計出來以供遊樂之用。這整個概念就是一場遊戲, 作為一個人民感情與情緒發洩的管道」(2002: 34), 這樣的看法基本上也無可訾議之處。不過, 尹鴻卻犯了一個錯誤, 那就是他把「戲說劇」視為中國所創發的電視類型, 「而後在中國文化發達的台灣、香港、新加坡等地也都有良好的收視表現」(2002: 34) 這種對「戲說劇」類型起源的誤解, 完全忽略掉這種「戲說劇」類型, 早在《戲說乾隆》之前, 就已被台港的影視工業大量運用。譬如乾隆皇帝微服出訪江南的軼事, 早在 1970 年代被香港導演李翰祥拍成了賣座電影《乾隆下江南》系列(Chu, 2003: 141n10), 至於港台電視工業所套用的「戲說劇」類型文本, 那就更是族繁不及備載了。

雖然瓊瑤自一九八九年就將其電視劇生產基地, 移往中國大陸, 而且作品的時代背景大部分都設在清朝與民初, 不過這些戲劇都是古裝的言情通俗劇, 並未引用任何一位具體的歷史人物作為主要角色。《還珠格格》是唯一的例外, 雖然該劇並沒有像是其他的「戲說劇」, 採用明顯的「插曲式」(episodi)敘事<sup>12</sup>, 劇情的推陳鋪展從頭至尾一以貫之。不過該劇被歸類為「戲說劇」的主要原因, 應是劇情始終圍繞著中國歷史上的傳奇君主乾隆。乾隆不但是中國歷史上在位最久、國力最強大的君主, 他同時也是最常被編寫進不同民間傳說與稗官野史中的皇帝。以這波「戲說劇」的熱潮為例, 乾隆的軼事傳說已經變成了一個互文性的敘事迷團<sup>13</sup>。

<sup>12</sup> 這種「插曲式」的敘事方式, 是戲說劇典型敘事手法。一齣戲說劇往往由三至四個獨立的故事串連, 除了主角不變之外, 基本上這些故事均為獨立的敘事, 之間並無牽葛。

<sup>13</sup> 除了《戲說乾隆》與《還珠格格》之外, 其他利用乾隆的傳說作為主題的大陸「戲說劇」至少還包括《宰相劉羅鍋》、《銅牙鐵齒紀曉嵐》、《乾隆微服私訪》。就連香港武俠作家金庸也曾經以乾隆的漢滿血統之謎, 創作了《書劍恩仇錄》, 此書在 1990 年代, 也曾被數度搬上螢幕。



《還珠格格》的前提，即是乾隆利用一次微服出訪的機會結識平民佳麗夏雨荷，導致雨荷產下紫薇，並在死前交代紫薇一定要與乾隆相認。此外，劇中乾隆兩次帶著小燕子與紫薇微服出訪，其他如第二部中的香妃與乾隆的感情軼事，也都是乾隆為人熟知的稗官野史。

不過，根據正式記載，乾隆可能是中國歷任皇帝中公開出訪最多的皇帝。在任內他曾十次的大型公開出訪，每次都歷時數月之久。他出訪的原因是「希望能讓最多的人親眼看見，或是親耳聽見，天子堂皇的行程...對於窮苦百姓殷勤探問，或是慷慨的贈與救助民瘼」(qtd. in Ho and Bronson, 2004: 95)。用現代的觀點來看，這些隆重氣派的行程顯然是一種政治宣傳，或是所謂統治性(governmentality)的展現(Foucault, 1997)。當然，由於乾隆熱衷出訪民間，導致他成為民間傳說的熱門主角。至於，我們應該如何看待這些有關乾隆微服出巡的民間傳說呢？這些有關乾隆的軼事傳說，其實應該被視作在皇權下人民的一種集體心理反射。創造出這些傳說軼事的人民，只不過是藉由這些故事去表達生存在一個公平與美好的社會裡的卑微希望。但是由於生活在一個極權的統治體制下，所以人民只好將這樣的慾望投射在一個神魅性人物身上，於是就有源源不斷關於乾隆微服私訪，探知民間疾苦，同時興革除弊的民間傳說出現。而《還珠格格》的核心人物之一就是乾隆，因此被歸類為戲說劇也就在所難免了。

### (三) 意識型態的分析：隱藏在「戲說劇」中的民粹主義(populism)

當「戲說劇」的電視類型文本，在中國大陸風行的同時，我們可以清楚的觀察到在此一流的風潮下，隱藏了一股明顯的「民粹主義」。根據 Laclau 的定義，「民粹主義」象徵了弱勢的人民被建構成了對權力集團的一種敵對的勢力，「其特徵是一種超越了階級對人民的召喚」(1977: 165)，而根據 Canovan(1999) 的解釋，「民粹主義」在現代民主社會中，可以被視為一種訴諸「人民」的力量去對抗既定的權力體制與社會中主宰的價值規範，以及掌控這些主導價值的菁英階級 (p. 3)。自古以來，「官」與「民」的對立，而人民處於弱勢的現實，其實早就深刻地



烙印在傳統的中國文化裡。譬如時至今日在日常生活中，我們還是不時會聽到「官字兩張口」，「民不與官鬥」這樣的說法。Laclau(1977)曾就中國近代歷史分析，認為在中國內戰中，毛澤東所領導的中國共產黨可以最終擊潰蔣介石所領導的國民黨，就是歸功毛澤東成功的召喚並組織了中國人民心底深處的「民粹主義」。

雖然中國的官方論述中，一向把「人民」擺在第一，但是這種傳統的人民與權力集團間的對立，始終並未化解。尤其中國自從改革開放以來，這種對立隨著社經地位差距的擴大反而更趨嚴重。導因於這種權力間長期的對峙，在一九九零年代的中國社會中，可以嗅到瀰漫著一種平民百姓對知識菁英的愛／恨交織的曖昧情感。這一點可以由一九九一年受到熱烈迴響的通俗劇《渴望》中反映出來。此劇故事主要集中在兩個家庭：一個是知識份子，另一個是平民的勞工階級，隨著劇情的發展，知識份子的角色開始出現了薄情寡義與自私刻薄等負面形象，反倒是勞工階級的主角，卻展現了無私付出的偉大情操。《渴望》所帶動的風潮，儘管在評論者間有不同的解讀，不過學者 Wang(1999)指出：「透過這齣戲劇的廣受歡迎，那些被視為『他者』(the others)的普通人，可以為自己說話，而不再需要知識份子作他們的發言人。他們同時也開始質疑知識份子穩固的地位，並挑戰這些知識份子的優越性與文化霸權」(p. 229)。

這種說法是可以讓人理解的。譬如，在中國大陸開始接受西方資本主義時，當時中國官方就針對一般人民灌輸一套「文明」的論述。根據 Anagnost(1997)的觀察，這套由黨國體制向廣大勞工以及農民階級所發出的「文明」論述，要求他們「不要賭博，不要飲酒作樂，要做一個『文明』的工人，並向達成一個『舒適的生活標準』而努力」(p. 77)。就如同 Anagnost 所深刻指出的，這整套「文明」的論述乃是「一種欠缺(lack)的論述，意謂著中國人民未能體現有關現代性，文明與規訓的國際標準」(1997: 76)。套用 Althusser(1971)的說法，這套「文明」的論述是被中國黨國機制用來「召喚」(interpellate)「人民」進入一個馴服的位置，來為中國快速擴張的經濟體制充當一個「現代化」的勞動者。Anagnost 認為，在這個意識型態召喚的過程中，「『人民』被視作一個『不適當的他者』(inappropriate



other)，同時他們需要接受一種『國家的教育』(national pedagogy)」(1997: 79)。在這樣的官方論述與社會脈絡下，我們可以意識到一種普遍存在社會中的「人民」與「黨國／權力集團／知識菁英」兩者間的對立，也才可以瞭解為什麼像是《渴望》這樣揄揚平民百姓，卻諷刺挖苦知識份子的通俗劇會在當年引發收視熱潮。

藉此也不難瞭解為什麼「戲說劇」會在中國社會廣受歡迎。我將這種戲劇類型稱為庶民百姓對黨國機制與知識菁英的一種「委婉的抗議」(euphemized protest)，因為在這些戲劇敘事中，觀眾很容易認同故事中「人民」的角色，當遇到不公不義的對待時，睿智公正的菁英份子，便會適時出現替黎民百姓排憂解難，重建公平的秩序。這種敘事的公式正好發揮了 Richard Dyer 所說的「娛樂的烏托邦作用」。Dyer(1981)認為娛樂的烏托邦精神，表現在娛樂的兩種特性上，一種是「逃避」，而另一種則是「願望的滿足」。他說：「娛樂提供了『某種更好』的意象，讓人們得以逃避隱匿，或者是某些事物是我們渴切盼望但卻是我們的日常生活中付諸闕如的」(p. 177)。於是，當中國的觀眾看到這些英明的王宮貴族去腐除貪，大快人心的時候，「戲說劇」類型所引發的一種烏托邦想像便會帶給閱聽大眾感情上的滿足，以一種愉悅削弱了他們對現實的不滿，這也正是文化產業的「懷柔收編」效果的一種展現。

#### (四) 意識型態的分析：《還珠格格》—獨樹一幟的「戲說劇」

《還珠格格》與其他風行一時的「戲說劇」，有一個最大的不同之處。那就是《還珠格格》的主角小燕子是一個來自民間底層不折不扣的平民。前文已有對比小燕子在劇中正式出場時，與「西遊記」中的孫悟空的類似之處。小燕子不知自己的出身來歷，完全有如從石頭裡蹦出來的孫悟空，小燕子在皇宮內觸犯國家最森嚴的典章律令，就有如孫悟空的大鬧天宮，這兩個文本間的互文性對於觀賞《還珠格格》時，顯然增加不少觀眾的「樂趣」。孫悟空的癡狂行徑最終還有玉皇大帝（祂是神界的最高權威）來加以制裁，但是小燕子在皇宮中的橫生事端，雖有皇后與容嬪這對主僕試圖維繫國家的規範制度，但是作為父權統治最高權威的乾



隆皇帝，卻變成遇事縱容的「慈父」，對於小燕子一切對體制的衝撞，最後都以「她來自民間」帶過。「民間」似乎成了《還珠格格》中觸犯官僚規範的特許證。大陸學者王黑特（2003），曾引用 Mikhail Bakhtin 的「狂歡節」(carnival)來解釋「戲說劇」風潮的出現，可謂頗有見地：

在這些電視劇中…它不再把所謂真實性做為大眾審美的先在條件，而是把談諧、幽默、諷刺、嬉戲、遊戲、狂歡作為大眾審美的自足性歸結。大眾從那些談諧的語言、滑稽的表演與超現實的敘事中所獲得的快樂體驗，正在於它接近節日狂歡的心理感受，在電視劇文本中產生的階層、身份的淡化感使大眾的平等意識獲得了當下的滿足 (p. 43)。

因為 Bakhtin 的「狂歡節」，其實正是賦予平民大眾一段不受正常社會規範的脫序時期，得以對宰制的權力集團進行對抗與嘲弄揶揄。與嚴肅的歷史「正劇」中憂國憂民的「國君」形象截然不同，也與《戲說乾隆》中的風流倜儻的形象相去甚遠，在《還珠格格》中的乾隆，歸根究底就是一個有時會動怒訓斥，但是最終還是軟化縱容小燕子的「慈父」，這是徹底把父權專制給「家庭馴化」(domestication)的一齣「戲說劇」，讓「國事」等於「家事」。瓊瑤在《還珠格格》中將「國」與「家」之間的區分完全打破，這應與瓊瑤一九七零年代中期創作出現林芳玫所謂的「情感式家庭主義」(2006: 122)有關，這一部份稍後會再加以討論。不過，另一個值得注意的安排，就是小燕子周遭的知識菁英份子，對她的「民間」身份與其所表現出的愚昧無知，小奸小壞，完全是表現出一種接納甚而是欣賞的態度。在中國古典小說「紅樓夢」裡，也出現過一個出自民間底層的典型人物「劉姥姥」，當她進入大觀園中因為階級的差異，鬧出許多笑話。心機重重的王熙鳳為了取悅賈母，甚至安排他們同桌用餐，設計劉姥姥拿她開玩笑，眾人都都並無覺得不妥。劉姥姥雖然自知遭到消遣，也世故地配合演出<sup>14</sup>。這個插曲突顯出的是賈府眾人與劉姥姥間的階級對立，以及那種上等人對庶民的調侃輕視，

<sup>14</sup> 請見曹雪芹《紅樓夢》第四十回「史太君兩宴大觀園 金鴛鴦三宣牙牌令」。



和平民對其本身階級處境的無奈接受。然而在《還珠格格》中，當紫薇認識小燕子後，雖然兩人同樣出身民間，但顯然有階級與文化資本上的差異，不過紫薇立刻與小燕子交心，結拜成爲姊妹。隨後兩人先後進宮，皇宮貴族永祺，爾康與令妃等人，對於小燕子闖出的種種大小事端，也完全沒有嘲弄之意，只是忙著替她善後。在瓊瑤的筆下這些皇公貴戚之所以珍愛小燕子這個平民百姓，是因為她天真善良，古道熱腸，愛替那些受到不公不義的弱勢小老百姓打抱不平，而不受皇宮中的繁文縟節所牽制。換言之，他們對小燕子的包容與寵愛，正是她身上所體現的那種敢於與宰制的權力秩序對抗的「民間性」。

作爲一齣「戲說劇」，《還珠格格》的特色在於，它是以前一個來自社會底層的平民女子（即小燕子）做爲推動敘事的主要角色，而且到最後她也晉身成爲皇室家族的成員。反觀其他的「戲說劇」，仍然是以賢明的皇宮貴族或是知識菁英做爲主角，而用面目模糊的平民百姓來作爲凸顯這些男性權貴「爲民申冤」或是操弄政治手腕的背景。至於，平民「女子」的遭遇就更等而下之了，如同「戲說乾隆」的女主角趙雅芝一般，頂多扮演的是戲中男主角露水姻緣裡的紅粉知己而已。因此，《還珠格格》可以被視爲是一齣比許多其他相同類型的戲劇具有更強烈「民粹主義」色彩的「戲說劇」。

### **（五）意識型態的分析：言情通俗劇與親情通俗劇—道德幻境 VS. 政治幻境**

瓊瑤是華人世界最知名的「言情通俗劇」的創作者，所以《還珠格格》當然避免不了此一類型的主要特色。根據學者林芳玫對瓊瑤小說的研究，她認爲瓊瑤在六零年代的小說，個人的感情與家庭的權威在不能相容後，爆發了強烈的衝突，因此故事多以女主角的發瘋，死亡或者情人間悲劇性的分離作爲結局。不過瓊瑤到了七零年代的創作，雖然在男女主角的戀愛過程中，會遇到家庭的阻力，但是故事卻總是以上、下兩代皆大歡喜的大團圓來收場。林芳玫認爲瓊瑤在七零年代的創作，雖已窄化成爲了公式，但是「卻流露著某種屬於中國文化與中國社會的



理想與嚮往：對親情及家庭和諧的追求」(2006: 119)。這種愛情與親情的統合，林芳玫稱之為「情感式的家庭主義」。她說：

瓊瑤式家庭主義在虛構小說層次進行一次感性革命，改變了中國父權制度中的權威結構，使得父母一輩去適應遷就兒女的價值觀，而同時又保存了家庭的神聖性…雖然這是一個**道德幻境**，但的確具有重大意義，它逆轉了父權社會中的權力秩序。雖然不少人批評瓊瑤的小說充滿妥協，但仔細分析之下，通常都是父母對子女妥協，採取子女的價值觀。(123，重點為筆者所加)

林芳玫認為這種敘事策略的改變，是瓊瑤作為一個言情小說家，為了延續她的創作，而對台灣七零年代核心家庭興起，以及男女自由戀愛的蔚為風潮的社會變遷所作出的回應。不過，她繼續對瓊瑤作品中出現的「妥協」與「感性革命」進一步提出解釋：

瓊瑤的妥協卻是在虛構的層次逆轉了既有的階層秩序，讓父母認可子女的感性價值…使情感關係成為人生目標中的優先地位。財富、名利、地位、成就都是次要的。這是瓊瑤在其小說世界中所締造的感性革命…父母（尤其是父親）似乎是萬能的。這種強調家庭重要性的價值觀，不同於父權家族強調角色的扮演與責任的承擔，而是以情感為基礎，使有資源、有權力的強者（父母及男主角）無條件的保護疼愛弱者（子女及女主角）。(2006: 138-139，作者自己的強調)

在本文開始時，筆者曾經引述過林芳玫對瓊瑤大陸時期作品的看法。林芳玫顯然對它們的評價不高，甚至認為瓊瑤的大陸製作又走向早期封建制度迫害愛情的敘事老套。不過，在《還珠格格》這齣古裝連續劇中裡，觀眾卻看到了林芳玫所強調瓊瑤在遭遇七零年代台灣社會環境劇烈轉變後，所出現的那種「情感式家庭主義」與「感性革命」的蹤影。在《還珠格格》中，下一輩的戀愛基本上沒有遇到任何難題。小燕子與永祺，紫薇與爾康，似乎是天造地設的兩對璧人，瓊瑤幾乎沒花什麼功夫去解釋這兩對戀人的感情發展，雖然在故事推演中，永祺與爾



康曾兩度爲了小燕子與紫薇冒死劫獄，但這些劫難，並不是因爲下一代的愛情而來，卻是因爲親情與父權體制的撞擊而發生的。《還珠格格》劇情的主軸其實是落在父女的親情上。也就是紫薇這個真女兒與小燕子這個假女兒，如何被乾隆接納的過程。紫薇母親病逝，小燕子根本無父無母，《還珠格格》其實就是個「尋找父親」的故事。所以，《還珠格格》並不單純是一個典型的瓊瑤「言情通俗劇」，同時也是一個「親情通俗劇」。可是由於乾隆並非一個普通的父親，而是一個皇帝，一個中國父權文化的代表人物，這就讓這個認父的過程，充滿了中國的父權主義要如何接納中國庶民社會的高度象徵意義。

基本上，《還珠格格》中的乾隆，是一個「慈父」型的角色，他雖然是中國父權體制的最高的權力象徵，但他同時也是一個對女主角—小燕子與紫薇—處處妥協的角色。在這兩個女主角中，紫薇不但與他有真正的血緣關係，同時紫薇也是瓊瑤筆下傳統的女性角色，是個溫柔、婉約的柔弱女子，雖然她自己出身民間，但是紫薇對於父權與庶民間的對立，態度有些曖昧不清，不像小燕子那般莽然衝撞。但是在描繪她被乾隆接納的過程中，瓊瑤卻沒有讓紫薇淪爲一個中國傳統社會中的「陰柔文化」下對父權依附者的角色。雖然我們看到她有著被乾隆接受的強烈意志，努力要成爲父權體制的一份子，但她的手段，卻是用「親情」的愛去逐步感動乾隆。她依靠的除了是女性的「陰柔」，還有親情的「溫柔」。也因此，紫薇終於得到了乾隆的接納。瓊瑤筆下的女性角色，一向具有陰柔的氣質，但是這些女性的愛，往往成爲抗爭既有父權體制的利器。就如同孟悅與戴錦華所說的：「愛，雖也陰柔和緩，但卻無形中以一種新的理想對抗著已有的和潛在的文化主宰者，及非人的封建式的價值觀」(1993: 73)。在此處這種「已有的和潛在的文化主宰者，及非人的封建式的價值觀」最典型的代表，就是皇后與容嬪嬪這對主僕。她們雖然身爲女性，但諷刺地卻是中國封建父權制度最忠實的擁護者。在乾隆接受小燕子與紫薇的過程中，皇后就一再標舉父權統治中封建的血源論觀點，質疑小燕子與紫薇「來路不明」，貿然接納她們成爲皇室的成員會「壞了宗法」，因而處處刁難，甚至設計陷害。於是皇后與容嬪嬪便成爲《還》劇一、二部中，最主



要的反派角色。

至於，小燕子則是徹徹底底庶民文化的代表。如若不是當初答應要替紫薇認父，根本就不會被捲入這場皇室與庶民社會間對峙的風波中。不同於紫薇的「瓊瑤式」女主角，小燕子與乾隆的互動，充滿了父權封建文化與庶民世俗人道主義的衝撞。不過，衝突的結果，無論是假冒公主這樣的欺君大罪，還是私下放走了皇上的寵妃，乾隆在經過一段內心交戰後，代表世俗人道主義的親情總是佔了上風。這不僅僅是上一代對子女的妥協，擴大來看，這更代表了父權封建體制對世俗人道主義的妥協。乾隆在決定赦免小燕子與紫薇放走香妃的「欺君之罪」時，曾對皇后高聲咆哮：「只要朕高興，可以把全天下失去父親的姑娘，全部認作格格！連小燕子都會說，人不獨親其親，不獨子其子！如果皇后有這樣的胸襟，那才是真正的皇后！」（瓊瑤，1997: 714）。在這裡，我們可以說瓊瑤把她在七零年代創發的「情感式家庭主義」裡那種愛情與親情的統合，父權人物對子女的妥協，擴大成了一個「情感式家國主義」，封建父權體制對庶民百姓所代表的民粹主義的妥協。如果說瓊瑤的「情感式家庭主義」是一個「道德幻境」，那麼這種「情感式家國主義」豈非是一個「政治幻境」？

#### （六）意識型態的分析：是民粹主義還是懷舊？

在一九九零年代後期，大陸影視工業同時期與《還珠格格》推出了許多以清朝為時代背景的戲劇，其中最著名的當屬由歷史小說家二月河的著作所改編的《雍正王朝》（1999）、《康熙王朝》（2001）與《乾隆王朝》（2003）三部曲。根據 Zhu(2008a, 2008b)的解讀，在此刻出現的清宮劇展現的是在八九天安門事件後，一群左翼的新威權主義份子(neo-authoritarianism)，配合胡錦濤政權強調藉由國家力量「恢復社會秩序」的意識型態工具。Zhu(2008b)將此一波清宮劇稱之為「修正主義式的史觀」(revisionist historiography, p. 28)，透過戲劇的方式將這些清朝的皇帝，個個都描繪成為國政殫精竭慮，官箴清廉有守的好皇帝。她指控這是中國國家機器企圖利用天安門事件後，一般人民厭惡政治動盪而對極權統治產生出的懷舊情緒



(totalitarian nostalgia)，進而重新塑造人民對極權政治下社會穩定、經濟平等與國家榮耀的大眾想像。Wu(2006)也提到近來中國大陸影視產業積極利用大眾的懷舊想像來產製清宮帝王劇，不過 Wu 反對 Zhu 的觀察，認為沒有中國大陸的觀眾會真正樂意見到中國社會重回以往的極權統治，不過這股對過往的懷舊情緒，反映出的是中國民眾在急速現代化與全球化的歷史進程中，對於自身與過去歷史的斷裂、自我認同的混淆，以及意義的喪失的焦慮與不安。而當社會不安時，懷舊往往會成為逃避現實的最佳權宜之計(Davis, 1979)。

的確，如前 Dyer 所言，通俗娛樂是為大眾在提供逃避之餘，也同時提供一種「烏托邦的想像」(1981)。同樣的，Jameson(1977; 1979)也認為娛樂所提供給消費大眾的，無非就是兩種相互抵觸的功能：意識型態與烏托邦。一方面，意識型態的功能在於它自然化了主流的價值觀的同時，它也強化支持了現況(status quo);但另一方面，娛樂的烏托邦功能，則反映出一般人在日常生活中所面對的焦慮不安，並表達了人們對一個幻想式的理想世界的嚮往。Terry Lovell(1981)更主張這種與現實對抗的烏托邦元素，正是通俗文化提供大眾的主要「樂趣」所在。她認為這些存在於文本最表面的反抗現實的素材，它們「表達了希望、恐懼、期盼與被宰制者單純的抗拒，這些絕非是無關緊要，反倒是通俗娛樂中對觀眾意義與情感訴求最重要的部分」(p. 52)。

瓊瑤在《還珠格格》一、二部裡，透過了「民間格格」小燕子與乾隆皇帝間的互動，具現了在急速的現代化下，中國的觀眾對於未來的一種樂觀的民粹主義式想像，這絕非《雍正王朝》等清宮帝王劇中所展現的逃避現實的集體懷舊。正如 Canovan(1999)所言，民粹主義並非僅是對於現有權力結構的一種反動，它同時也是一種立基於強調替「人民」合法性發聲的訴求。民粹主義追求的是一種「民主」政治，亦即一種訴諸「平民百姓」(ordinary people)對於政客行徑與官僚體制不信任的直接民主(1999: 5)。雖然民粹主義的直接/草根民主在實際的政治運作中，很難成功。然而，對於尚處民主兒步階段的中國大陸，即使不論民粹主義式的民主想像對於建立一個穩健的民主制度有多大的助益，但是這種烏托邦式的幻



想，以通俗娛樂的形式展現出來，卻絕對可以替一般大眾在觀賞時提供許多的樂趣。這也正是《還》劇能夠席捲中國大陸，造成收視熱潮的一個重要原因。

### **(七) 儀式性的分析：來自童稚化機制 (paedocratic regime) 的文化生產與消費**

前此本文一直把對於《還珠格格》的類型分析，集中在戲劇文本的美學層面與意識型態層面，卻忽略了類型分析裡另一個重要的面向，那就是儀式性的分析，它著重的是探究特定的文本創作如何利用類型來作為溝通文化工業與閱聽人個別需求，並協商社會秩序與社會變遷。那麼作為中國電視史上，重播次數最多、收視率最高的《還珠格格》(歐陽常林語)，究竟發揮了何種儀式性的功能，來凸顯中國社會中哪一方面的變遷？

不同於 Ien Ang(1991)等學者還在汲汲於探究電視產業應該如何回應新的電視科技所帶來的觀眾分眾化趨勢，學者 Hartley(2003)根據 Todd Gitlin (1985) 針對美國熱門電視節目的製作人所進行的訪談研究卻認為，對於電視產業來說電視觀眾只是一種「看不見的虛構社群」(invisible fictions)。不同於許多利用民俗學誌來對於觀眾進行微觀分析的學者，Hartley 借用了 Benedict Anderson (1983)著名的民族國家無非是一個存在於言說(discourses)中的「想像的共同體」的概念，認為電視觀眾對於電視產業也是一種存在於各種電視產業製作單位言說中的想像的虛構概念。Hartley(2003)顯然是站在電視產業的立場，指出產業的需求與的無非是在獲得利潤的前提下繼續生存下去，如此一來，電視產業就必須使觀眾最大化同時讓節目收視的不確定性降到最低。與此同時，電視產業製作的內容便會根據他們對於觀眾的想像，而趨向童稚化(paedocracy)，因為在這些電視業者的想像中，「電視觀眾」就像一群心智未成熟的小孩子，想要取悅這些孩子似的電視觀眾，只能讓電視的內容成為一種「童稚化機制」的文化生產。於是一種以「樂趣」(pleasure)為名的電視節目便成為電視產業的主流。它們訴求的就是「電視觀眾」那種戲謔的、想像的、奇幻的與不負責任的成人行徑。一種「孩童式」的愉悅，就在電視



業者對於觀眾的想像中被發明了出來 (pp. 63-64)。

《還珠格格》就是這樣一齣標舉著「童稚化」樂趣的電視戲劇。從它播出以來，雖說老少咸宜，但是尤其深受中、小學生瘋狂的喜愛，便足資證明。當《還珠格格》劇播出時，它立刻在中國各地吹起了一股「格格旋風」，尤以校園最為熱烈（歐陽常林，2001）。程宏，一位中國中央電視台的節目編導，就曾告訴筆者，《還珠格格》和央視於一九八六年自製的神怪戲劇《西遊記》，是中國電視史上唯二兩齣無論播出多少次都會有一定收視率的戲劇節目。程宏甚至說：「小燕子可能是中國電視史上，僅次於孫悟空最受歡迎的角色。」原因無他，就是這兩齣戲都是中國青少年乃至兒童觀眾最喜愛的神話故事；《西遊記》自不必多言，而《還珠格格》「無非就是中國版的《灰姑娘》」（程宏，2004，7月，14日，個人訪談）。

在中國大陸，遇到青少年假期，就重播《還珠格格》已經成為電視產業一種儀式化的運作策略。湖南衛視直到現在還是每年在寒暑假重播兩次《還珠格格》三部曲<sup>15</sup>。如前所述，《還珠格格》與《西遊記》、《灰姑娘》及《乞丐與王子》這些中西童話故事，在文本層次上，的確具有互文性，在觀賞時彼此參照無疑可以提供觀眾（尤其是青少年觀眾）特殊的樂趣。但是到底為什麼這齣瓊瑤的戲劇，竟可以成為華文世界另一齣青少年觀眾的經典？分析起來，這應該與中國大陸少子化的社會變動趨勢有關。

當所有社會富裕化之後，家庭自然會經歷一種人口學家所稱之為的「生育轉變」(fertility transition)，出現生育率降低，人口增加減緩的過程，這也是現代化(modernization)的一種自然結果，像是在中國鄰近的日本、台灣與香港都出現了這種「少子化」的社會現象。但是作為大中華區域的核心國家的中國，卻是近代史上第一個動用國家力量，刻意推動少子化以加速國家整體現代化的第三世界國家(Fong, 2004)。一九七九年，中國正式推動「一胎化」政策，使得中國婦女的生育

<sup>15</sup> 當然，湖南衛視的作法也引起了爭議。像是有中國網友就抱怨「湖南衛視為什麼老重播《還珠格格》？」。上網日期：2009年6月28日，取自 <http://zhidao.baidu.com/question/63816382.html?fr=qrl>



率大幅降低<sup>16</sup>，也使得一九七九年之後，絕大部分的中國青少年都是所謂的「獨生子女」，一人佔盡父母甚至是祖父母輩所有的寵愛與資源，於是溺愛成為普遍的社會現象，這些獨生子女不是被叫做「小太陽」，就是被叫做「小霸王」或是「小皇帝」(Zhao, 1996; Fong, 2004)。

不過，這些被稱作「在第三世界裡的第一世界年輕人」(Fong, 2004: 154)的中國獨生子女，面對的也不全然是父母的溺愛嬌寵。這些被寄予帶領中國快速現代化厚望的年輕人，在日常生活中他們同時也要面對教育體系裡以及未來工作職場上激烈的同儕競爭，以及背負著來自父母親人強烈期望的壓力，所以這些年輕人其實生活中也充滿了焦慮、挫折與不滿。所以當《還珠格格》播出後，劇中那無拘無束卻又受到乾隆皇帝寵愛有加的小燕子，立刻成為了中國年輕人的最愛<sup>17</sup>。這可以被視作是通俗文化產業提供給他們的一種逃避，也可以被看成是一種「烏托邦」式的想望。不過，這齣戲劇的確讓這些在中國國家式現代化下的獨生子女們，多出了一個寄託情感與發洩情緒的管道。

#### 四、結論：《還珠格格》的樂趣：類型融合、民粹主義和逃避現實

本文企圖回答的問題，就是何以瓊瑤的電視戲劇《還珠格格》可以在中國大陸的華人世界，掀起一股收視風潮，讓瓊瑤重回其創作事業的巔峰？仔細思考，「類型」應該是解答此一文化現象的一個適當的分析工具，因為戲劇類型本身就是可以把創作者、戲劇文本、文化產業以及觀眾結合在一起的一種文化型構(cultural construct)。而唯有當一個戲劇類型可以為觀眾帶來樂趣，那才是一個成功的類型

<sup>16</sup> 根據 Fong (2004)的研究，中國婦女的生育率在 1970 年平均是 5.8 胎，但是到了 1980 年，中國婦女的生育率已經降為平均 2.3 胎。

<sup>17</sup> 有趣的是，在 Fong (2004)長期在大連市進行對中國獨生子女的民俗誌式田野調查的對象中，就有兩個女孩子 Yang Shu 與 Sun Wei 不但熱愛《還珠格格》，甚至以「小燕子」與「紫薇」作為彼此的暱稱(2004: 38)。另外 Yang Shu 那矮小又帶著眼鏡的男友 Teng Fei，也被他的好友們戲稱為「五阿哥」，即使他的外型與飾演該角的台灣男星蘇有朋相去甚遠(2004: 43)。



運用。在文章的最後，筆者想要對瓊瑤的《還珠格格》何以能成功地帶給許多觀眾愉悅，順著學者 Jane Feuer 的三個電視類型分析的取向：美學、意識型態與儀式的區分，提出一些綜合性的解釋。

就美學的角度而言，《還珠格格》獨特的戲劇魅力，在於它混和了不同的戲劇類型，將一個不甚複雜的故事，描寫的熱鬧動人。特別的是這些類型都是以往不會在瓊瑤作品中出現過的。由於瓊瑤在華人通俗文化中，已經穩居「言情類型」創作的「作者」(auteur)地位，她的作品也在華文的通俗文化中，擁有了一種類似「註冊商標」(branding)的區辯位置，所以一般觀眾對於她的電視作品已經太過熟悉，這也導致「瓊瑤電視劇」在《還珠格格》之前，已經面臨商業收視上的瓶頸。於是在湖南電視的建議下，瓊瑤在《還珠格格》中，刻意改變自己的創作風格，加入許多她先前所不曾嘗試過的不同的戲劇類型，像是喜劇／動作喜鬧劇與武俠類型，或是在九零年代在大陸風行一時的「戲說劇」，最後再鋪陳上瓊瑤最拿手的「言情通俗劇」，使得《還珠格格》成爲一種新的「類型混雜」電視美學下的戲劇作品，跨越了傳統戲劇類型的藩籬，也成爲瓊瑤個人創作生涯中一個風格蛻變的異數，這種轉變不但滿足了電視觀眾對新類型電視文本的需求，也爲電視產業以及創作者個人帶來極大的利潤。

而就意識型態的面向而言，中國大陸觀眾觀賞《還珠格格》時所獲得的許多樂趣，都因歸功於它與目前主宰的意識型態之間的一種「契合」(fit)，Fiske 曾經強調這種意識型態的契合是任何一種大眾媒體文本受到歡迎的主要原因(1984: 168)。本文中有相當的篇幅，是在探討何以民粹主義在當今中國社會中，會躍升成爲大眾主導意識型態的緣由。這可能跟中華文化中某些根深蒂固的文化因素有關，也可能是中國大陸社會在改革開放後，歷經社經結構的劇烈變動，與政治體制被迫日漸朝向民主化與平等化的趨勢發展後的必然結果。瓊瑤的《還珠格格》顯然是掌握到了「民粹主義」的意識型態要素，讓她將以往作品中父權人物對子女的妥協，擴大成爲封建的國家體制對庶民妥協，使瓊瑤在一個「言情劇」的通俗類型中，創造出了一個充斥著民粹主義精神的「政治幻境」。而此一「政治幻境」



無疑的為中國大陸的觀眾創造了一個烏托邦的想像空間，進而成為文化產業將閱聽大眾懷柔收編的一種工具。

最後，從儀式性的面向來看，中國大陸在歷經國家介入而出現的「少子化」現象後，整個年輕世代都是備受家長呵護的獨生子女。然而在溺愛放縱的另一面，這些青少年也承受了比前人更龐大的家庭期望與競爭壓力，而在日常生活中產生了更多的焦慮與不滿。《還珠格格》適時的出現，透過對劇中主角小燕子自由隨性的行徑以及對體制的衝撞的認同，不但讓這部電視戲劇成為青少年觀眾宣洩情緒的想像空間，也同時反映了現今中國社會裡親子關係的變遷。

由上述的「類型分析」的總結可以知道，《還珠格格》在中國大陸的成功，除了創作者瓊瑤以及電視產業湖南電視台的巧思與創造力之外，中國大陸在迅速改革開放後，平民百姓對黨國體制的不滿，以及中國經過「一胎化」政策後，造成的親子關係的改變，這些複雜的社會歷史脈絡，也是造成該劇廣受歡迎的重要因素。但是對一個來自台灣，並且習慣以愛情與親情作為創作主題的言情作家而言，要能敏銳地察覺到這些社經文化的變動，並且用一個通俗的類型文本表達出來，殊非易事。《還珠格格》在中國大陸所創造的收視奇蹟，有多少可以歸功給創作者的才華，有多少必須視為湖南衛視出色的商業運作<sup>18</sup>，而又有多少是「歷史的偶然性」(historical contingency)所造成的，也許必須經過更細緻的電視製作過程研究與閱聽人的接收分析，才可以得到合理的解答。不過，透過電視類型三個面向的分析，至少讓為什麼《還珠格格》可以帶給中國大陸電視觀眾更多的「愉悅」，進而成為中國電視產業史上一個成功的里程碑，提出了一套解釋，而不會再成為一個令人費解的文化現象了。

<sup>18</sup> 由於《還珠格格》是由台灣的中國電視公司(CTV)與湖南經濟台所合作的合拍劇，所以 Curtin (2005)在討論《還珠格格》的商業成功時，將大部分功勞都歸功給當時中視的總經理鄭淑敏。再者，Curtin 在文中也只有提到由瓊瑤掌控的「怡人傳播公司」，完全沒有提及瓊瑤在該劇製作中所扮演的重要角色。該文許多觀點都與本文大相逕庭，有興趣的讀者，可以找來 Curtin 的文章，與本文作一對比式的閱讀。



## 參考文獻

- 王昕 (2004)。〈論電視戲說劇的民間故事特性〉，《當代電影》，118 (1)：70-74。
- 王黑特 (2003)。〈詼諧、遊戲與狂歡追逐—90 年代中國部分電視劇再解讀〉，《當代電影》，115 (4)：143-147。
- 平鑫濤 (2004)。《逆流而上》。台北：皇冠。
- 李紅玲 (2008)。〈2007 年全國電視劇播出與收視分析〉，王蘭柱 (編)，《中國電視收視年鑑 2008》，頁 103-127。北京：中國傳媒出版社。
- 林芳玫 (2006)。《解讀瓊瑤愛情王國》。台北：台灣商務印書館。
- 吳保和 (2007)。〈“戲說”類電視劇辨析〉，《上海戲劇學院學報》，137(3)：66-74。
- 吳昊 (2008)。〈2007 年全國綜藝娛樂節目收視分析〉，王蘭柱 (編)，《中國電視收視年鑑 2008》，頁 128-143。北京：中國傳媒出版社。
- 吳素玲 (1997)。《中國電視劇發展史綱》。北京：北京廣播學院出版社。
- 孟悅、戴錦華 (1993)。《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》。台北：桂冠。
- 新浪網 (2009)。〈湖南衛視將翻拍《還珠格格》 鄭爽有望演小燕子〉。上網日期：2009 年 10 月 3 日，取自 <http://news.sina.com.tw/article/20090923/218082.html>
- 歐陽常林 (2001)。〈電視劇《還珠格格》市場化運作始末〉。上網日期：2009 年 6 月 28 日，取自「人民網」  
<http://www.people.com.cn/GB114677/21963/22064/1973793.html>
- 歐陽常林 (2008)。湖南衛視臺長歐陽常林訪英談電視：讓創意更精彩。上網日期：2009 年 9 月 11 日，取自「人民網」



<http://media.people.com.cn/BIG5?40606/8224805.html>

簡妙如 (2008)。〈全球化的『更真實』狂熱：真人實境節目的心理技術〉，《新聞學研究》，94：1-60。

瓊瑤 (1989)。《剪不斷的鄉愁---我的大陸行》。台北：皇冠。

瓊瑤 (1997)。《還珠格格第一部三之三：真相大白》。台北：皇冠。

瓊瑤 (1998)。《還珠格格第二部五之一：風雲再起》。台北：皇冠。

Allen, R. C. (Ed.). (1995). *To be continued...: Soap opera around the world*. London: Routledge.

Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays*. London: New Left Books.

Anagnost, A. (1997). *National past-times: Narrative, representation, and power*. Durham & London: Duke University Press.

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.

Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination*. New York: Methuen.

Ang, I. (1991). *Desperately Seeking the Audience*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: Social critique of the judgment of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University of Press.



- Canovan, M. (1999). Trust the people! Populism and the two faces of democracy. *Political Studies*, XLVII, 2-16.
- Chu, Yingchi. (2003). *Hong Kong Cinema: Coloniser, motherland and self*. London: RoutledgeCurzon.
- Curtin, M. (2005). From kung fu to imperial court: Chinese historical drama. In G. R. Edgerton & B. G. Rose (Eds.) *Thinking outside the box: A contemporary television genre reader. Introduction: Television genres in transition* (pp.293-313). Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Davis, F. (1979). *Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia*. New York: The Free Press.
- Dyer, R.(1981). Entertainment and utopia. In R. Altman (Ed.). *Genre: The musical: A reader*. (pp.175-189). London: Routledge & Kegan Paul.
- Edgerton, G. R. and Rose, B. G. (Eds.) (2005). *Thinking outside the box: A contemporary television genre reader. Introduction: Television genres in transition* (pp.1-13). Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Feuer, J.(1984). Melodrama, serial form and television today. *Screen*, 25.
- Feuer, J.(1992).Genre study and television. In R. C. Allen (Ed.). *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism* (2<sup>nd</sup> Ed.) pp.138-160). Chapel Hill, NC.: The University of North Carolina Press.
- Fiske, J. (1984). Popularity and ideology: A structuralist reading of *Dr. Who* .In W. Rowland Jr. and B. Watkins (Eds.).*Interpreting television: Current research perspectives*. (pp.165-198). Beverly Hills, CA.: Sage.



- Fiske, J. (1987). *Television culture*. London: Methuen.
- Fong, V. L. (2004). *Only hope: Coming of age under China's one-child policy*. Stanford, CA.: Stanford University Press.
- Foucault, M.(1997). Security, territory and population. In P. Rainbow (Ed.). *Michel Foucault, Ethics: Subjectivity and truth*. New York: The New Press.
- Gitlin, T. (1985). *Inside prime time*. New York: Pantheon.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebook*. (Q. Hoare and G. Nowell-Smith, Eds.). London: Lawrence & Wishart.
- Grant, B. K. (Ed.). (1977). *Film and genre: Theory and criticism*. Metuchen, N.J.: Scarecrow press.
- Gripsurd, J. (1995). *The Dynasty years: Hollywood television and critical media studies*. London: Routledge.
- Hagedorn, R. (1995). Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative. In R. C. Allen (Ed.). *To be continued...: Soap opera around the world* (pp. 27-48). London: Routledge.
- Hartley, J. (2003). Invisible fictions: Television audiences, paedocracy, pleasure. In T. Miller (Ed.). *Television: Critical concepts in media & cultural studies, Vol. 4* (pp.54-71). London: Routledge.
- Ho, Chuimei and Bronson, B. (2004). *Splendors of China's Forbidden City: The glorious reign of emperor Qianlong*. London: Merrell.
- Hutcheon, L. (1989). Modern parody and Bakhtin. In G. S. Morson and C. Emerson



- (Eds.). *Rethinking Bakhtin: Extensions and challenges* (pp. 87-103). Evenston, IL.: Northwestern University Press.
- Jameson, F. (1977). Ideology, narrative analysis, and popular culture. *Theory and Society*, 4, 543-559.
- Jameson, F. (1979). Reflection and utopia. *Social Text*, 1, 130-148.
- Laclau, E. (1977). *Politics and ideology in Marxist theory*. London: New Left Books.
- Lang, M. (2003). San Mao and Qiong Yao, a “popular” pair. *Modern Chinese Literature and culture*, 15(2), 76-120.
- Livingstone, S. & Lunt. P. (1994). *Talk on television: Audience participation and public debate*. London: Routledge.
- Lovell, T. (1981). *Ideology and Coronation Street*. London: British Film Institute.
- McQuail, D. (1984). *Mass communication theory: An introduction*. London: Sage.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge.
- Neale, S. (1980). *Genre*. London: British Film Institute.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London & New York: Routledge.
- Negus, K. and Pickering, M. (2004). *Creativity, communication and cultural value*. London: Sage Publications.



- Newbold, C. (1995). Analysing the moving image. In O. Boyd-Barrett & C. Newbold (Eds.). *Approaches to media: A reader* (pp.442-445). London & New York: Arnold.
- Newcomb, H. M. and Hirsch, P. M. (1983). Television as a cultural forum: Implications for research. *Quarterly Review of Film Studies* 8, no. 3, 45-55.
- O'Brien, P. C. (1996). The Happiest films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's *Cinderella* and *The Little Mermaid*. *Women's Studies in Communication*, 19, 155-183.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art* (2<sup>nd</sup> Ed.). Lanham, Maryland: Roman & Littlefield Publishers, Inc.
- Vande Berg, L. R. (1991). Dramedy: *Moonlighting* as an emergent generic hybrid. In L. R. Vande Berg and L. A. Wenner (Eds.). *Television criticism: Approaches and applications*. (pp. 87-111). New York & London: Longman.
- Williams, R. (1975). *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
- Wang, Jing. (1996). *High culture fever: Politics, aesthetics, and the ideology in Deng's China*. Berkeley, CA.: University of California Press.
- Wnag, Yi. (1999). Intellectuals and popular television in China: Expectations as a cultural phenomenon. *International Journal of Cultural Studies*, 2, 222-245.
- Wu, Jing. (2006). Nostalgia as content creativity: Cultural Industries and popular sentiment. *International Journal of Cultural Studies*, 9(3), 359-368.
- Yin, Hong. (2002). Meaning, Production, consumption: The History and Reality of



television Drama in China. In S. H. Donald, M. Keane and Y. Hong (Eds.). *Media in China: Consumption, content and Crisis*. (pp.28-39).London:RoutledgeCurzon.

Zhao, B. (1996). The littlee emperors'small screen: Parental control and children's televiseion viewing in China. *Media, Culture and Society, Vol. 18*, 639-658.

Zhu, Ying. (2008a). *Television in post-reform China: social dramas, Confucian leadership and the global television market*. New York: Routledge.

Zhu, Ying. (2008b). *Yongzheng Dynasty and totalitarian nostalgia*. In Y. Zhu, M. Keane and R. Bai (Eds.). *TV deama in China*. (pp. 21-32). Hong Kong: Hong Kong University Press.



附件一

編號	姓名	訪談時間/地點	職稱
1	程宏	2004. 7. 14(北京)	國中央電視台節目編導
2	劉向群	2004. 7 .20(北京)電話訪問	湖南經濟電視台副台長



# The dramatic style transformation of Chiungyao's TV serial *Huanzhu GeGe* : A generic analysis

ShaoChun Cheng

## 《Abstract》

Intending to explain a popular cultural phenomenon, that is, the unprecedented popularity of 1997 TV drama *Huanzhu GeGe* in the greater China regional media market, this paper employing generic analysis to find an appropriate answer. *Huanzhu GeGe*, a production from Taiwan's renowned romance novel writer/TV drama producer Chiungyao, was an instant hit show in the greater China region after its first broadcasting in Taiwan. Using Jane Feuer's generic analysis approach, this paper argues that the popularity of *Huanzhu Gege* is based on three aspects. Firstly, in aesthetic perspective, *Huanzhu Gege* is a generic-hybrid, which means it is not a standard Chiungyao's romantic soap opera. The creator added quite a few genres she never used before, such as comedy, slap-stick, martial arts genre, making *Huanzhu Gege* a generic invention full of freshness and pleasures. Secondly, in ideological perspective, *Huanzhu GeGe* was emphasizing populism, a rising ideology within the greater China region; Finally, in ritual perspective, with keenly sensing the social changes accompanied the decreasing fertility undergone in greater China societies, Chiungyao created *Huanzhu GeGe* as a escape haven to appeal the youth audience. Through the generic analysis, this paper argues that *Huanzhu GeGe*'s popularity lies in its ability to bring audience pleasures not only aesthetically, ideologically but ritually.

**Keywords:** Chiungyao, generic analysis, generic-hybrid, *Huanzhu GeGe*, populism

