

冲突与共谋

——论 90 年代中国电视历史剧的场域策略

安静

(北京师范大学 文学院, 北京 100875)

摘要: 九十年代悄然兴起的电视历史剧成为中国电视剧的一个重要的文化现象。它的发展处在具有中国特色的市场化与国有性双轨运行的背景下, 一方面受到国家的控制、干预和引导, 同时又受到市场经济、大众文化的强力冲击, 体现着大众文化场、国家意识形态场、商业场等几大场域的冲突与共谋。历史剧的发展不仅反映了当代中国政治、经济、文化的分化和冲突, 同时也对当代中国社会的时代风尚、价值观念、文化潮流产生着复杂和深刻的影响。

关键词: 历史剧 场域 冲突 共谋

1958年5月1日, 中国第一座电视台“北京电视台”(即后来的中央电视台)开始首播, 1个多月以后, 中国第一部电视剧《一口菜饼子》播出。可以说, 电视剧几乎与中国电视一同诞生。当时的电视剧主要是尝试用一种戏剧化的形态来阐释国家政策和理念, 是利用电子媒介进行宣传的试验性手段, 如同当时处在非普及状态的电视一样, 电视剧不是真正意义上大众文化、大众消费。直到70年代末以后, 中国改革开放、发展经济, 随着电视业的发展和电视机的迅速普及,⁽¹⁾ 电视剧才逐渐成为大众文化最重要的资源。2000年, 中国电视剧年产量已超过1万部集, 与20年前年产量9集的数量相比增加了1千倍以上, 其总节目时间也是目前中国电影年产量的100倍左右。⁽²⁾ 电视剧不仅产量众多, 而且观众数量也极其庞大, 中国大陆共有有线、无线和卫星电视频道3千多个, 平均每个频道播出电视剧至少2集, 每天在中国大陆播出的电视剧超过6000部集, 观众数量达数亿人。⁽³⁾ 特别是90年代以来, 历史剧的大量出现, 成为中国电视剧一个重要的文化现象。它的发展处在具有中国特色的市场化与国有性双轨运行的背景下, 一方面受到国家政权的控制、干预和引导, 同时又受到市场经济、消费文化的强力冲击, 体现着国家意识形态场、大众文化场、商业场、知识分子场等几大场域的冲突与共谋。它不仅反映了当代中国政治、经济、文化的分化和冲突, 同时也对当代中国社会的时代风尚、价值观念、文化潮流产生着复杂和深刻的影响。

一、中国历史剧创作概况回顾

在中国, 历史题材电视剧的大量出现, 应该说是电视文化冲突的一种必然结果。无论是国家立场, 或是市场立场, 以及知识分子立场, 几乎都不约而同地选择了“历史题材”作为自己的生存和扩展策略。“历史”远离了当代中国各种敏感的现实冲突和权力矛盾, 具有更丰富的“选择”资源和更自由的叙事空间, 因而, 各种力量都可以通过对历史的改写来为自己提供一种“当代史”从而回避当代本身的质疑。历史成为了获得当代利益的一种策略, 各种意识形态力量都借助历史的包装粉墨登场。

在众多的历史剧中, 大量“革命历史题材”电视剧的出现, 是国家意识形态表述的重要现象, 中国共产党建立以来在党史上记载的每一件重大历史事件、特别是那些改变了历史进程、走向的事件都几乎陆续被改编成为了电视剧, 中国近代现代历史上所有曾经对于中国共产党的建设、发展产生过重大影响的历史人物也都几乎成为了电视剧题材, 无论是以“记事”为主的文献性电视剧, 或是以“记人”为主的传记性电视剧。例如《开国大典》、《走向共和》、《长征》、《亮剑》等等。

以爱国主义为主题的古典和近代历史题材电视剧的增加也是“主旋律”文化的重要组成部分。无论是历史人物题材如《司马迁》、《林则徐》、《孔子》、《詹天佑》、《杨家将》等传记性的电视剧，或者是历史事件题材如《北洋水师》、《太平天国》等文献性的电视剧，它们都以弘扬中国传统文化、表达爱国主义精神为基本视角，用中国文化的历时性辉煌来对抗西方文化的共时性威胁，用以秩序、团体为本位的东方伦理精神的忍辱负重来对抗以个性、个体为本位的西方个性观念的自我扩张，用帝国主义对近代中国的侵略行径来暗示西方国家对现代中国的虎视眈眈，用爱国主义的历史虚构来加强国家主义的现实意识，历史的书写被巧妙地转化为对现实政治意识形态建构的支撑和承传。

根据中国古典文学改编的电视历史剧，如根据同名古典小说改编的36集电视连续剧《红楼梦》于1987年5月在中央电视台和香港亚洲电视台同时播出，此后，中国四部古代小说经典的其余三部——《三国演义》（1994）、《水浒传》（1998）、《西游记》（1988）——都陆续被改编为电视剧。这些电视剧大多采用了还原小说原作的改编原则，“忠实于原著，慎于翻新”，力图用原作本来的艺术力量来争取观众的认可。84集电视连续剧《三国演义》，不仅在中国而且在购买了此剧播映权的日本、韩国、马来西亚、泰国、新加坡等国家和香港、台湾地区也激起了“三国文化热”。当然，古典小说改编过程中的保守倾向也使《三国演义》等电视剧受到了一些人的批评，认为缺乏现代意识和电视魅力。所以，在90年代后期，43集电视连续剧《水浒传》的改编，则在再创造和电视化两方面做了明显改变。编剧之一杨争光在谈到改编策略时说，与原来小说不同，电视剧“表现了水浒好汉们从个体到群体，从起始的英雄气到最终的悲壮结局的全过程。……以忠和义的矛盾为焦点来组织人物、构置情节，英雄们的性格从单纯走向复杂，情节由线条织成网络，痛快张扬的气象为苍凉悲壮逐渐取代。”⁽⁴⁾该剧不仅得到了多数观众和专家的普遍认可，而且政府评论也认为，“《水浒传》的成功给四大古典名著的改编画上了一个圆满的句号。四大古典名著改编的显著成就，不仅对广大观众、特别是对青少年观众进行了一次又一次地普及和弘扬了中华民族传统文化的教育，掀起了阅读这些名著的热潮，并且向世界人民介绍了中国灿烂的文化遗产，增进了东西方国家的了解和文化交流，在中国电视剧发展史上写下了光辉的篇章”。⁽⁵⁾除了四大名著的改编以外，中国还拍摄了一系列根据中国古代历史典籍和文学记载改变的历史剧，如《官场现形记》、《封神榜》、《聊斋》、《唐明皇》、《东周列国志》等，这些改编“既建立在原作基础之上，建立在姊妹艺术（如戏曲、曲艺）改编的基础之上，也标志着电视剧艺术在中国的发展阶段”。⁽⁶⁾

90年代后期，大量“戏说历史”的电视剧的出现，《戏说乾隆》和《还珠格格》是其代表。1999年《还珠格格》在中国风靡一时，在上海甚至创造了42%以上的收视纪录。《还珠格格》上、下两部共60余集电视剧播出之后，剧中嬉笑自如、无拘无束的青春女性小燕子成了街谈巷议、妇孺皆知的人物。在这些电视剧中，历史被虚拟化为假定的陌生舞台，上演的完全是一种宣泄性的游戏。这些电视剧在给予观众解构过去所形成的历史概念的快感的同时，也将当代人的压抑、苦闷、不安通过历史的游戏得到了释放。这些戏说历史的电视剧不仅在中国大陆，而且在台湾、香港、新加坡等中华文化圈中都得到了认可，这在一定程度上表达了华语文化一种普遍的历史解构和道德解构的需求。

而历史题材电视剧，事实上也为知识分子立场提供了一定的表述空间和修辞策略。从《宰相刘罗锅》（1996）到《雍正王朝》（1998），再到《铜嘴铁牙纪晓岚》（2001），尽管这些电视剧都采用了通俗情节剧的叙事模式，甚至采用了喜剧的类型化手法，但是它们都通过对特定历史人物和历史环境的营造，不仅仅是回忆历史，而且也是模拟现实。例如，北京同道文化发展有限公司制作的44集电视连续剧《雍正王朝》，它不仅通过100多位人物、600多个景点叙述了清代从康熙到雍正年间的政权斗争，而且还借助与历史的相似性和对历史的重新改写发掘了历史与当前中国现实的权力关系和社会现实的联系。以古鉴今、借古讽今历

来是中国的叙事传统。这些电视剧显然继承了这一知识分子的叙事传统。这些电视剧与其说是历史，不如说是对历史的重写，其意义不在于还原历史，而在于温故而知新。

二、关于历史剧的场域分析

1. 大众文化场域

大众对历史剧的态度基本上可以分为认同与批判两类，但是无论认同与批判都常常缺少对大众历史文化的具体分析。认同者在认同其娱乐价值的同时也往往认同了其良莠不分的文化价值观。如有的论者认为：“戏，游戏，做戏，供人消遣和娱乐也。既是戏说，一笑了之，何必认真。若以为戏说会歪曲历史，误导观众，实为低估了今人智商和明辨是非的能力。至于戏说给青少年带来思想、心灵上的毒害，更属杞人忧天。”⁽⁷⁾而批判者在批判其误导青少年、糟蹋民族文化、扭曲历史的同时也常常否定了其娱乐价值。如有的论者认为：“在某种不健康的审美心理作祟下，在‘戏说’与金钱和恶俗的卑劣合谋的过程中，历史和经典的严肃与神圣被出卖了。……把历史娱乐化、经典庸俗化的结果，只能构成对历史的歪曲、对经典的亵渎，只能败坏大众的审美情趣，对那些渴望知识和美育的青少年形成事实的误导。”⁽⁸⁾下面这位论者的描述更尖锐地指出了当前大众历史文化的双重性：“确有这样一些人，一面对《戏说乾隆》、《还珠格格》津津乐道，看了一遍又一遍；一面又道貌岸然地向编导兴师问罪，煞有介事地批评戏说误导中小学生。”⁽⁹⁾在对大众历史文化的批评中还可以看到认同与批判双方都从主流话语那里寻找支持的有趣现象。一位说：“该封杀的就要封杀，该停播的就要停播，该修改的就要修改，这是符合邓小平同志‘两手都要抓，两手都要硬’的指示的，也是符合江泽民同志‘以科学的理论武装人，以正确的舆论引导人，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人’的精神的。”⁽¹⁰⁾另一位则说：“戏说历史可以繁荣文艺。因为好的戏说历史剧符合‘十六大’弘扬主旋律，提倡多样化的精神，有利于‘发扬民族文化的优秀传统’；有利于‘在内容和形式上积极创新’；还可以‘不断增强中国特色社会主义文化的吸引力和感召力’。”⁽¹¹⁾前者以“五个一”作为批判武器，后者却拿“十六大报告”作为“尚方宝剑”，同样的引经据典，同样的振振有辞，表明主流意识形态话语在新的历史语境中有意保持的某种程度的弹性和模糊性。模糊性成为意识形态管理大众历史文化的一个基本特征。当前的大众历史文化与历史政治和现实政治的关系如此紧密，以至于它已经成为大众日常政治的一个重要形式。约翰·菲斯克认为找到进入社会的入口是大众文化文本的政治化过程得以实现的必要条件。对于当前大众历史文化的受众来说，找到文本的政治化入口并不是件难事，因为制作者在大多数时候已经为受众提供了充分的暗示甚至明示，几乎每一部历史剧中都可以发现与现实政治热点的若干对应之处：当人们痛恨现实社会中的贪污腐败现象时，便有了《宰相刘罗锅》和《一代廉吏于成龙》等“清官戏”和“反贪戏”；当人们希望能人治国社会稳定时，便有了《雍正王朝》和《康熙王朝》等“明君戏”；当人们希望下情上达时，便有了《康熙微服私访记》等“亲民戏”；当国家进行粮食购销系统改革时，便有了《天下粮仓》等“重农戏”；当人们对民族复兴再造盛世充满热情时，便有了“百年辉煌”系列小说和《汉武帝》等“盛世戏”……历史剧影写现实的强烈针对性与时效性甚至堪与新闻同步，以致有人将当前的历史剧称作“别一种焦点访谈”。编者把准了大众的政治心理之脉，不时开出一副副清凉剂和抚慰剂，让人们在斗智调笑中看到贪官洋相百出罪行败露，在帝王的“雷霆之威”中看到奸佞人头落地正义伸张，在重重危机中看到明君运铁腕、出重拳、施教化而达到“四海清一”，在一幕幕民间场景中看到布衣帝王明察暗访救百姓于倒悬……

但是，当我们在获得一种廉价的政治快感时，是否还应该重新审视一下这些历史文化文本：事情有这么简单吗？显然，当人们根据编导所提示的文本政治化的社会入口打量这些历史剧的内部政治图景时，已经不自觉地站在了一个文化认同者的立场：认同于文本中的政治叙事，认同于文本中的政治运作，并最终认同于文本提供的对政治问题的解决方式。认同是大众文化消费中一个必然的现象，但是批判立场在大众文化消费中更难能可贵。尤其是对身处转型期的复杂政治生态中的大众来说，做一个菲斯克意义上的历史文化消费者是非常必要

的。菲斯克理想中的大众文化政治是一种微观的进步的“日常政治”：一方面大众文化的艺术形式并不是“革命的”、“激进的”，因为这样的艺术形式“无法提供大众日常生活的切入点”；另一方面大众文化也拒绝现有体制的“共谋”与“收编”，“固守差异感”，对体制化进行“规避与抵抗”，拒绝主流意识形态所“召唤”的主体位置。能够实践大众文化的日常政治的消费者，持有认同与批判的双重文化立场，能够在认同与批判之间自由穿行；这样他既不会拒绝大众文化提供的政治认同的快感，又能够保持必要的批判理性，而不至于彻底沦为某种意识形态的主体。

不难看出这些历史剧所遵循的是一个大同小异的政治叙事模式：首先尽量将当前现实中百姓关心的各种社会热点问题改头换面移植到剧情中，以使这些历史文本与大众日常生活产生高度的“相关性”，吸引大众政治欲望的投射；然后借用明君圣帝和清官贤臣的力量将这些问题一一解决——或付诸轻松谈笑，或诉诸沉重惨烈。这种政治叙事的“成功”，在于它掌握了“大众政治欲望”的操纵术：先加之以联想与刺激，后继之以疏导与抚慰。但是，这种“大众政治欲望”操纵术在市场上的成功，并不能掩盖其文化价值取向的严重缺陷：它们虽然暴露并使大众认识到现实政治问题的存在，但却抽换了这些问题产生的真实历史语境，在一个虚构的历史时空中提供了一种虚假的解决方法。正如阿多诺对大众文化产业所做的批评：“当它（大众文化工业——引者注）宣称引导着陷入困惑的人们的时候，它是在用虚假的冲突蛊惑他们，他们不得不用他们自己的冲突交换这些虚假的冲突。它只是在表面上解决他们的冲突，其解决之道在他们的现实生活中几乎是不可能解决任何问题的。在文化工业的产品中，人类只是在他们可以不受伤害地获救的情况下才陷入麻烦，拯救他们的通常是一个充满善意的集体的代表；然后，在空洞的和谐中，他们得以与这个世界和谐相处，而实际上他们在事先已经亲身经历的东西与他们的利益是不可调和的。为着这个目的，文化工业已经发展出一套公式。”⁽¹²⁾有人可能会批评阿多诺“低估”大众的精英主义立场，但是对于有着几千年专制历史、大多数生活在农村、整体教育程度偏低、目前又处在一个矛盾丛生的社会中的中国大众来说，阿多诺式的担忧并非杞人忧天。大众历史文本将那些与大众切身相关的冲突虚假化并制造解决的假相，表明在历史文化着力建构的大众政治认同与现实社会问题之间出现了令人吃惊的“错焦”。我们感到惊讶的不是这些历史剧表现了封建专制，而是对封建专制的某种好感；不是表现了帝王权力，而是强化了大众对帝王权力的信任；不是表现了专制者的人性，而是将人性作为专制权力的包装；不是歌颂了清官，而是用清官业绩遮蔽了体制的痼疾；不是批判了贪官，而是将惩处贪官的希望寄托于明君和贤臣；不是表现了勤政爱民，而是肯定了所谓的仁政和人治；不是表现了民本，而是用民本代替了民主……这是中国特色的大众政治——不是指向现代化的宪政实践，而是导向对传统政治的镜像式认同，对救星政治、清官政治、权谋政治以及帝王士子人格魅力的认同。

2. 国家意识形态场域

事实上，当前这些历史剧提供的虚假冲突和虚假的解决方法并没有失去其社会心理基础，并且依然可以获得某些意识形态的默许甚至支持。就整体而言，当前的大众历史文本无法免于被某些意识形态“召唤”为“主体”的命运。它们所接受的意识形态“召唤”，既来自意识形态权力的直接号令，也来自那些已经被意识形态召唤为“主体”的大众。因此，无论从“经济效益”还是从“社会效益”考虑，处理好与意识形态及各种意识形态“主体”的关系是涉及到大众历史文化产业能否生存的关键问题。于是丝毫不令人奇怪的是，当前大众历史文本中普遍存在着一种可称之为“文化献媚”的现象。所谓“文化献媚”指的是大众文化文本所使用的向主流意识形态认同示好，主动接受主流意识形态召唤的一种文化修辞和文化策略。这种“文化献媚”典型体现在一些历史剧的歌词中。如《雍正王朝》的主题歌词《看江山由谁来主宰》：“数英雄，论成败，古今谁能说明白/千秋功罪任评说，海雨天风独往来/一心要江山图治垂青史，也难说身后骂名滚滚来/有道是，世间万苦人最苦，终悔九死落尘埃/有道是，得民心者得天下，看江山由谁来主宰/轻生死，重兴衰，百年一梦多慷慨/九州方圆在民心，斩断情丝不萦怀/谁不想国家昌盛民安乐，也难料恨水东逝归大海/有道是，世

间万苦人最苦，终不悔九死落尘埃/有道是，得民心者得天下，看江山由谁来主宰。”这部历史剧在1999年这个有点特殊的时间播出（此前几年一些雷厉风行的行政措施在治理经济过热、整顿吏治、打击走私、改善财政等方面取得了明显收效），很快博得了来自上层和普通民众的一致好评。歌词将英雄叙事、帝王叙事、国家叙事和民本叙事杂糅在一起，塑造了一个胸怀天下、励精图治、强国安民、果敢决断、深得民心的一代英主明君的形象，一改雍正过去在人们心目中留下的那个矫诏篡位、阴险狠毒、刚愎独断的负面形象。遇到这样的皇帝，自然是“江山之幸”，“人民之福”，天下万民也自当“感激涕零”，“吾皇万岁”。这种文化媚态在随后的《康熙王朝》的主题歌歌词中更加露骨：“看铁蹄铮铮踏遍万里河山/我站在风口浪尖紧握住日月旋转/愿烟火人间安得太平美满/我真的还想再活五百年。”“铁蹄铮铮”的专制暴力被诗意地合法化了，“吾皇万岁”的专制梦想也被诗意地合法化了。不仅是皇帝本人希望万寿无疆，现代观众也对他神往不已：“他（康熙）在平淡的话语中渗透着威严，有时却是平易近人，更多的则是一种眉宇之间安逸而略带严肃的神色，使人真正感受到了龙威。我尤为喜欢他那种神态，这种感情看起来特别真实，体会起来也是如此：世间万苦人最苦，常人的七情六欲，皇帝又岂能没有？人间最苦的还是皇帝。”这是一个中学生关于《康熙王朝》的“真情告白”。历史剧能有如此精神神效，也不枉了制片编导的一番苦心。再看《汉武大帝》的歌词《最后的倾述》：“在涛涛的长河中，你是一朵浪花/在绵绵的山脉里，你是一座奇峰/你把寂寞藏进乌云的缝隙/你把梦想写在蓝天和草原/你燃烧自己温暖地，任自己成为灰烬/让一缕缕火焰翩翩起舞，那就是你最后的倾诉，倾诉。”“你燃烧自己温暖大地，任自己成为灰烬”，中国大众非常熟习的主旋律的歌颂式语言竟然出现在表现封建帝王的历史剧中，不由得让人顿生“今夕何夕”的感慨。至此，历史剧与主旋律已经实现了话语共享。

3. 商业场域分析

文化产业界之所以对大众历史文化趋之若鹜，主要是看中了大众历史文化的市场业绩，也即历史小说的高发行量和历史剧的高收视率。据有关调查机构提供的数据，《还珠格格1》曾创下42%的一周收视率新高；《还珠格格3》在天津电视台播出时以17.6%的收视率稳居首位；《康熙微服私访记3》北京地区的最高收视率达30%，内地最高收视率达50%多，在港台的收视率也高达40%；《康熙微服私访记4》在北京播出时有平均22%的收视率；《铁齿铜牙纪晓岚1》北京地区的最高收视率达30%；《铁齿铜牙纪晓岚3》的收视率为16.3%；《雍正王朝》在1999年取得了将近20%的收视成绩，并成为当年的收视冠军；《康熙王朝》在上海、北京、广州三地的平均收视率为16.1%；《孝庄秘史》在北京播出时最高收视率15%，平均收视率12%，在湖南、湖北、江浙、台湾和香港，该剧创下了收视最高的佳绩；即使因种种原因匆忙播完的《走向共和》在中央电视台一套的收视率也达到了7.43%；《汉武大帝》在央视一套播出后的第三周收视率就达到了7%。如此普遍的高收视率对投资方来说意味着保险系数很高的利益回报，对电视台来说意味着巨额的广告收入。为了保证较高的收视率，制作方谙熟一套行之有效的大众历史文化策略，诸如借古讽今、历史翻案、喜剧搞笑、武林江湖、宫闱密事、官场权谋、言情性爱、明星偶像……等等，投受众所好地在这些历史文化符号中进行尽可能多的欲望编码、快感编码和梦想编码，以期集娱乐、休闲、宣泄、抚慰等文化功能于一身。因此，我们不难理解为什么“戏说剧”如此风行，为什么“正说剧”中出现了越来越多的“戏说”因素，为什么“戏说”与“正说”的界限变得越来越模糊。

结语

其实，除了上文分析的大众文化场域、国家意识形态场域、商业场域之外，还包括知识分子场域对当代中国历史剧的言说话语。知识分子场域对其他极大场域的分析成为社会的一剂清凉剂，是人们对于当下历史剧的场域斗争、场域之间的冲突与共谋有所了解，也对国家意识形态的建构有着不可替代的指导作用，使得商业场域的金融资本操作更具有预见性。可以说知识分子场域的作用既在极大场域之中，又在几大场域之外。总之，国家意识形态场域是任何场域都必须重视的政治因素，大众文化场域使得商业场域的操作具有可持续性，商

业场域揣测着国家意识形态场域，把玩着大众文化场域，而知识分子场域在台谈笑间静观这场域的冲突与共谋。这就是从当代中国历史剧在场域分析后所得到的结论。

注释

- [1] 据政府宣布，1999年，中国电视机拥有量为3·5亿台，43套卫星节目，8000多万户有线电视用户，1997年统计中国电视观众每天看电视时间为2·54小时。参见田聪明（原中国国家广播电影电视总局局长）《在改革开放中迅猛发展的中国广播影视媒体——在2000年亚洲娱乐与传媒大会上的讲演》，《电视研究》北京：2000年第6期，第4-5页。
- [2] 2001年2月6日，由政府电视主管部门组织的“全国电视剧题材规划会议”在北京铁道大厦召开，国家广播电影电视总局的官员在会上透露，2000年度经过批准拍摄的电视剧共有1271部、总量达22231集，发行播出的剧目有687部、9104集，电视剧产量继续上升，比1999年提高了21%。参见石宇《广电局有关领导指出：2000年电视剧存在六大问题》，《每日新报》2001年2月17日。
- [3] 例如，1997年，中央电视台播出电视剧《三国演义》，据央视媒介调查公司数据，全国收视率最高达到46·7%，这意味着一天之中，中国约有4亿6千7百万人观看了这部电视剧。
- [4] 杨争光《苦尽甜来——电视剧〈水浒传〉剧本的诞生》，《齐鲁晚报》1998年2月17日。
- [5] 张大勤《辉映历史激励当代——50年回眸：国产电视剧发展概观》，《中国广播电视学刊》，北京：1999年第8期，第9页。
- [6] 吴冰沁《论四大古典名著的改编与中国电视剧艺术的发展》，《理论学刊》，北京1998年第5期，第321页。
- [7] 《历史能否戏说》（之三），《北京档案》2002年第9期。
- [8] 《历史、经典与“戏说”》，《人民日报》2002年9月。
- [9] 《历史能否戏说》（之四），《北京档案》2002年第10期。
- [10] 同上
- [11] 同上
- [12] [德]阿多诺：《文化工业再思考》，《文化研究》第1辑，天津社会科学出版社，2000年版，204页。

参考文献

- [1] 布迪厄《关于电视》许钧，译。沈阳：辽宁教育出版社，2000。
- [2] 伊格尔顿：《审美意识形态》广西师范大学出版社，2001
- [3] 王一川：《大众文化导论》高等教育出版社，2004
- [4] 费克斯：《理解大众文化》中央编译出版社，2006

Conflict and Collusion **——Argument on Field Strategy of Chinese Chronicle Play**

An, Jing

(Beijing Normal University College of Chinese Language and Literature, Beijing 100875)

Abstract:: During the 1990s, Chronicle play became significant cultural phenomenon in Chinese teleplay. The development of chronicle play is controlled and led by the government at one hand; on the other hand, it is impacted by market economy and mass culture under the ground of Chinese feature. The China chronicle play materializes the conflict and collusion mass culture field, national ideology field and business field. At the same time, it affects fashion, value idea and cultural swim complexly and profoundly.

Key words: chronicle play; field; conflict; collusion

作者简介: 安静(1982-),女(汉族),山西忻州人,北京师范大学文学院05级文艺学硕士研究生。