

大众文化背景下历史影视文化样态界说——以“戏说类历史剧”为例

朱忠元

摘要:大众文化背景下以“戏说”为代表的历史影视文化样态具有存在的合理性,澄清该文化样态的性质,我们可以认为历史影视化的样态应该是具有张力关系的历史与艺术的有机统一,是艺术化的历史,是历史的心灵化和审美化,是对历史的“诗性”图解。

关键词:历史影视文化样态;历史剧;性质;“诗性”图解

大众文化时代的来临,使历史作为一种资源被利用的频度明显增加。尽管历史上历史作为艺术表现内容的事屡见不鲜,然而以大众文化背景下的今天尤甚。各类长袍马褂的历史剧充斥各种媒体,评书、历史小说、历史剧、历史影视剧甚至“戏说”等类型层出不穷,帝王、才子、佳人、忠臣、佞臣、历史大事件和野史中的趣闻甚至历史小人物均以不同的形式被演绎,一时形成了不得不重视的局面。本文就是在这种背景下,对历史影视文化样态有关问题提出的一己之见。这里的历史影视文化样态就是指在大众文化背景之下的、建立在现代影视技术之上的对历史进行视像化处理的文化形式和文化类型。

一、“戏说”作为大众文化样态存在的合理性

视像文化作为大众文化时期的重要文化样态,是大众文化的重要存在方式。一切社会生活内容都可以进入这种文化形式之中,包括历史。

就历史而言,它是一种特殊的文化资源,有其特殊的性质。关于历史,存

存在着两种基本的史观,即客观史观和主观史观。客观史观认为存在客观的历史,相信历史的真实性;而主观史观则认为所有发生的“客观事件”只是一堆历史原材料,我们所接触的历史全是被叙述过的,任何一种叙述都不是中性的,必然带有叙述者的主观色彩,甚至受到他所使用的语言结构的控制,表述即扭曲,纯粹客观的历史是不存在的。根据阐释学和新历史主义的观点,“一切历史都是当代史”,“一切历史意识的‘切片’都是当代解释的结果”[1],任何一次阐释都是对社会生活的无限靠近,但任何一次阐释都不可能恢复生活的原生态,都不是社会生活本身。这里的“当代”蕴含着“感同身受”、“置身其中”的命意,意味着主体(历史的书写者)必须置身于历史中,并不能无动于衷,这里的主观性是显而易见的。而且任何阐释都不是最终的阐释,只是可能的阐释的一种,是历史书写者主体“置身其中”的一次对历史的发现。故而历史进入视像文化也只能是历史的当前存在方式,绝不是对历史的复原和重现。事实上任何一次阐释都不可能完成对历史的终极解释,因此任何一次对历史的阐释都是对历史的“误读”(本处运用的是该概念在阐释学中的本意)或者“再阐释”。郝茨科维兹在《文化动力》一书中说:“再阐释标志着文化变迁的所有方面。它是把原有的旧意义赋予到新的因素上,或是新的价值改变了旧形式的文化意义发生过程。”可以说历史是在不断的阐释中存在的,历史学家在阐释历史,影视作家也是在阐释历史,只不过他们阐释的方式和途径不同而已,但有一点是相同的,这就是赋予历史文化以新的资源价值。因而,对历史的“戏说”可以说是历史的戏剧化表述和阐释。

从传统上来说,中国“贵史轻文”的传统史官文化决定了整个史传文化轻视文学化表述,但任何历史作为一种过去时态的存在,存在着可供书写和阐释的空间,这就为历史的文学化表述提供了可能,提供了解释的多种可能性。文化的理解永远是多样的,历史的理解也是多样的,因此可以说,任何后世书写的历史都是历史的“误读”。从司马迁开始,这种多样性的“误读”就已经存在了。司马迁对历史也进行了文学化的加工和必要的难以察觉的虚构。事实上,所谓的正史实际上已经经过了修史者史识的过滤,也经过了修史时代的意识形态的浸染,因此所谓的历史已经不是原初时代的历史状况了。为此,从阐释学的角度讲,对历史的“戏说”也只是历史的误读形态之一,它并不是对历史的解构,而是对历史的一种艺术化建构,是具有主观性的。西方新历史主义者格林布

拉特说：“我对自己的研究材料所提出的问题，以及这些材料本身的特性，都是由我向自己提出的问题所构成。”从历史的角度讲，对历史的诗性书写从《左传》就已经开始了。《春秋》中“郑伯克段于鄢”寥寥一语，在《春秋左氏传》中却被敷衍成为几近 500 字的长文，其间所谓的故事形象生动，是否都是历史事实，恐非全然。钱钟书先生在《管锥编》中如此写道：“……史家追叙真人真事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，忖心度之，以揣以摩庶几入情合理。盖与小说院本之臆造人物、虚构境地，不尽相同而可相通；记言特其一端。”西方新历史主义者海登·怀特认为，历史著作总是体现出一些文学性的情节（戏剧的、悲剧的、传奇的、讽刺的），这些情节的秩序与其说基于一种认识立场不如说基于某种美学和伦理立场。如果从文学史或者文化史的角度来看，这种对历史的艺术化建构从历史演义产生以来就已经开始。历史演义就是历史的心灵化、审美化，具有“传奇”的因素，因此是具有主观化的历史。从文化史的角度讲，历史演义是一种充满了历史感和现代感的感性极强的精神意识活动，是一种体现了当时人们感知方式的审美过程，也是一种精神领会与情智发现的意蕴性的审美积聚过程。不仅如此，就连历史文本也具有如此特性。

海登·怀特认为：历史文本作为一种话语样式都涉及三大要素，即素材、理念和叙述结构，历史叙事总是以一定的理念去解释素材，并总是将这一切安排在一个语言叙事结构之中。历史叙事的深层动机是以话语叙事的“自然性”对应性地表述历史事实，让历史事实在话语序列上看起来像就是那么回事，但历史文本的制造在书写表现之下还由一个本质上是“诗性的”和“语言性的”深层结构制约，这个深层结构依赖于“想象”和基于词语之秩序并依存于词语的解释。由此可见，不管是历史还是历史剧，都具有主观性，只不过“诗性结构”的程度不同而已。那么，我们也可以认为对历史的“戏说”也是类似于历史演义的历史心灵化和审美化的过程，作为文化样态是无可厚非的，是应该存在的。

笔者认为，“历史剧”不应简单地局限于“解释文献、确定它的真伪及其表述的价值，而是确定文献的内涵和制定文献”，依靠作家的知识素养和理性认识，使历史文献“这样一种无生气的材料”，“重新获得对自己的过去事情的新鲜感”[2]。历史走向影视这种文化样态是历史在新的技术条件下和新的艺术样式中的重新诠释，正如《三国演义》和《水浒传》是时人借历史之酒杯浇

当时市民阶层心中块垒的工具,“戏说”的历史剧也可以成为现代人借以表达其意识的工具和方式。“‘戏说’就真的一无是处吗?也不尽然吧!从古今的小说,话本,戏曲,说书,包括《三国演义》,《水浒传》早就戏说了,凭什么我们这一代就不能戏说了呢?”[3]人们完全可以将自己对历史的理解和现代的一些文化观念渗透到历史形式之中,使历史呈现为心灵化和审美化的样态。海登·怀特指出:“历史的语言构造形式同文学上的语言构造形式有许多相同的地方。”这样看来,“戏说”作为历史心灵化、审美化的形式,其存在是必要的也是可能的,它并没有象有些专家所说的那么多坏处。正如许多普通人是从演义、传奇中了解历史,但是并没有造成多大的坏的影响一样,“戏说”也不会彻底消解历史的本真性存在,关键的是“戏说”的历史剧在多大程度上反映了人们心灵的要求、人们的期望和理想。《水浒传》由于在很大程度上反映了当时市民阶层的不满和世俗理想(“大碗喝酒,大块吃肉,论秤分金”的快活日子)而大受市民阶层的欢迎,被称为“市民阶层的史诗”。而在最近出现的历史剧中,反贪(《天下粮仓》)、打假(《康熙微服私访记》)等一些民众关心的话题就已经进入戏剧中,而且编剧和演员对这一情况进行了自己的思考,通过历史的视角和模式对现实进行讽刺和阐释,使人们从历史中获得借鉴和教训,已经收到了很好的社会效果。而且,在历史上,为了表达人们的理想和要求,违背史实进行大胆的虚构的戏剧是很多的,如明代叶祖宪《易水寒》写荆轲入秦,竟获成功;清代张大复的《如是观》一剧,就写岳飞打败金兀术,迎接回徽钦二帝,并处死了秦桧和王氏;夏伦的《南阳乐》也写诸葛亮灭魏、吴而统一天下。以上三剧均颠倒千古恨事,以快人心,不知指责“戏说”剧违背历史事实的专家对此有何高见。可见,历史上人们已经开始“戏说”历史了。笔者认为,历史剧的现代意义不再是对历史的关注与再现,而是对历史风云中个体生命价值的关注,寻历史本事只是手段,察兴寄之情才是目的。基于这一前提,“戏说”历史是具有可行性的,关键是怎样来认识其性质,而许多专家在分析“戏说”剧时回避了其“历史剧”的性质。

当然,那种不着边际的“误读”也应该警惕,尤其它对“固有文化”的消解作用应该警惕。这就要求“历史剧”和“戏说”的作者确立正确的立场,无论是对历史真实的图解还是对历史的“戏说”都须站在正确的立场上,宣扬先进文化,宣扬先进的社会理念,而不是搅浑历史的一泓清水使沉渣泛起,混淆

人们的视听。为此,以历史为资源、材料,表现现代人对历史的评价、认识,传播人生和社会理想,褒扬优秀人格,对现代社会也是不无益处的。比如包公(《包青天》)等宣扬封建士大夫勤政怜民、清正廉明、以民为本、刚直不阿、不畏权贵等人格,除却了一些所谓的“愚忠”之外,堪为现代人尤其是官僚们(人民的公仆?)效尤。这样的人格,加以形象化的“戏说”,也未尝不可。

二、关于“历史

剧”性质的澄清

从学理上说,我们认为历史剧(包括“戏说”的历史剧)应具备这样的特质:应该是独特而深邃的历史思考和充溢而热切的诗情的融合。一方面,要站在当代意识的制高点上通过对过去社会与人生的透视,使人发现那些于今仍然有用,带有普遍规律性的变中不变的事物的本质从而将历史和现实沟通;另一方面,要追求气势恢宏的历史画卷,并以此为特定的时代背景与文化环境,塑造栩栩如生的人物形象,揭示人性内涵的丰富性和复杂性,也就是恩格斯所说的“较大的思想深度和意识到的历史内容,同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美融合”[4]。这就是说,只要剧作者站在现代民主政治和时代、人民的立场上,将历史纳入文化批判机制中并加以人性的和审美的把握,将历史人物放置在具有真实性的历史环境中(即使这一环境并不是历史的原貌,而是基于一定的剧情需求而假定的基本符合历史状况的艺术真实),表现出历史人物在历史境遇中的艰难的人格、道德和行为的选择,反映出人在历史洪流面前的无奈的选择,反映出历史人物的真实心态和情感,反映出人性在历史境况中的复杂性、丰富性,就会对现代人生和社会产生借鉴和启示作用。这样,历史剧不管是表现历史时代波澜壮阔的阶级斗争还是历史波澜中的微小人生境况,都是显示了作者作为现代人应有的文化超越精神和审美创造力的。仅仅就这一点,就足以肯定历史剧的功绩。如果历史剧的作者能适当在历史剧中融进一定的现代意识,用具有现代积极意义的思想去激活和发掘民族历史中的优质资源,激活那富有原创性和具有永恒生命力的历史深层的精神内核,就可以使历史精神借助现代强大

的传媒和大众文化通俗并易于接受的形式走向民间,形成力量。当然在这一过程中,建立在现代观念基础上的历史剧要以人道、人性为基点对古代历史学家的权力观(“天子”人臣,三纲五常等)和由此而带来的义利观(比如忠君而不忠实真理、不忠实民众)进行“现代转换”,不仅要忠实历史的逻辑,更要符合现代社会现实的文化要求。这一点对于历史学家所谓的真正的历史来说,也是这样。客观地说,每一个时代的历史都是当时意识形态的历史。历代封建王朝立国之初都大规模修史的意图之一恐怕就是为了历史符合它的意识形态,从而为自己的统治寻找历史根据。

所以笔者认为,“历史剧”的本质是游戏而非历史[5]。“历史剧”呈现的是“伪历史”亦即“虚拟历史”。它的本质是“游戏”,即不以正史为本,而是通过“志怪”、“搜神”、“传奇”、“评话”以及“演义”等形式将历史心灵化和审美化。这是一定文化时代对历史资源的现实开发手段。比如在宋元都市文化兴盛的时代,讲史成了历史资源进入现实社会的重要方式,成为当时文人学士介入社会、表达对人生认识的重要方式。借历史旧事,行讽谏之实,实际上是“以史为鉴”的另类表达。为此,历史被心灵化了,就连杜牧的咏史诗也假设历史说“东风不与周郎便,铜雀春深锁二乔”(《赤壁》)。这从一定角度来说可以看作是对历史的“戏说”。

“历史剧”的基础是娱乐而不是教育[5]。从历史上来看,优孟衣冠式的戏剧、戏曲起源于娱乐,尽管中国古代的戏剧有“以史鉴今”的传统,但这种历史只能是在满足娱乐性的基础上存在的。站在小说的肩膀上发展起来的中国历史戏曲实际上是全方位满足平民大众娱乐消费的产物。在大众文化时代这一点更是毋庸置疑的。对此“首先要改变根本不具普适性的‘历史真实’与‘艺术真实’、‘历史人物’与‘艺术形象’之类学究式对位辨析的思路”[3],将历史剧和历史事实区分开来。也就是说历史剧作家不承担传播历史的职责,而只肩负历史境遇下的人性展现的职责,而且在展现历史发展的时候,不能像历史学家那样,它必须通过具体生动的故事,通过具体的人物在历史境遇下的活动来展现历史的发展轨迹,从而,传达剧作家对历史的感悟和对历史中沉浮的人性的思考。历史小说《孙武》(韩静霆)、《孔子》《老子》《炎黄》(杨书案)等在缺乏史料的情况下对历史的书写,给了我们很大的启示:作者要将自己对文化和人物在历史文化空间中的感悟和认识进行诗性的传达,要使历史剧作具有文化

含量,要让人们在解读的时候忘却对历史真实的追索而追求蕴含在艺术作品中的艺术含量。这一过程实际上是具有个性化的诗、史结合或曰融史于诗的审美转换和创造。这一点也给历史剧以及历史影视化文化样态(包括“戏说”)以很大的启示。当然,历史剧毕竟不是一个任人打扮的小姑娘,是“带着脚镣的跳舞”,与其他的文艺类型相较,对作者才气的显露也是相对的,不能任意图解历史。笔者认为,目前中国历史剧(包括“戏说”历史剧)偏颇之处就在于作者不是追求作品的思想性和艺术质量,而是在不断地挖掘历史上的许多阴暗面(比如《武则天》里展现其淫荡等)、污秽面来对历史及其历史人物进行迎合大众趣味的图解,这说明一些剧作家对历史的偏执和生造,意在博取大众低俗的认同,没有解决好历史人物的历史定位,没有能够意识到历史的审美化应该着重是对复杂斗争与历史情境下人物心灵史的描绘,而不是对行为史的纪实和复原。所以历史剧更为重要的追求是审美性,也就是建立在历史基点上审美而不是审美基点上的历史,即是娱乐而不是教育,尤其不是历史教科书式的教育。

“历史剧”的价值是审美而非实用[5]。不可否认,“历史剧”具有间接的社会改造功能,但作为戏剧,恢复到历史的本身实际上是不可能的,另外历史本身是缺乏审美性的,如果按照写实的要求,人们无论如何也不能恢复历史的本真状态,因此对历史进行必要的虚构和补充是很有必要的,而且唯有进行必要的补充,历史才能增强现实感,才能具有戏剧性,才能为一般的人们(不是专门的历史学家)所接受。最近一段时间产生的历史小说可成为历史剧的借鉴,比如二月河“清代帝王系列”以及唐浩明的《曾国藩》《张之洞》《旷代逸才——杨度》等,都是在历史性和文学性的结合上做得很成功的。其成功之处就是在描写重大的历史事件和历史事变时,不忘表现人的生存及其精神心理状况,不忘将历史转化为活生生的心史和情史。伟大的艺术应该是对历史复杂斗争与文化和谐的极为敏感的记录。历史剧的主要目的不应是追求历史本相,而是以历史为基础构成艺术,并在艺术中进行人类生存价值、生命哲学层面的体悟和探索,让人从中领悟历史的真谛,体验漂浮在历史长河中的人生的多变性、限定性,认识历史文化的丰富性。既然是艺术就不能偏离塑造人物及追求戏剧自我美学规范的基点。因而,历史剧并不肩负历史教科书一样的教育和认识历史真实的使命,其主要的功能应该是审美的。正如罗曼·罗兰所说:“艺术对历史的最大功能就是使它接近一个时代的灵魂,从而使它触及情感的源泉。”历史剧和历史

影视剧亦然。如忽视这一点,人们就不会面对历史剧,而是选择历史博物馆了。

当然历史剧的魅力既不在历史也不在艺术,而是历史和艺术的结合,是建立在历史与审美间的张力之美。“在这种历史和文学整合的‘力场’中,让那些伸展的自由个性、成形的自我意识、升华的人格精神在被压制的历史事件中发出新时代的声音,并在社会控制和反控制的斗争中诉说他们自己的活动史和心灵史”[6],才是历史剧的任务。另外,“历史剧无论怎样严肃也是艺术,不是史书,其首要的价值和功用是审美的、娱乐的,不是认识的或教育的。但这只是问题的一面,更重要的一面是:这种艺术不同于杂技、魔术、马戏之类的‘游戏’艺术,也有别于京剧《三岔口》之类的只以技艺高超取悦观众的戏曲艺术”[7]。因此对任何历史的“戏说”都是有限度的,前提是不能违背历史剧的历史和艺术的二重性。影视化的历史剧只是历史剧的存在形态之一,因此作为历史的影视文化存在形态,它也应该具备以上论及的特质,应该是对历史的“诗性”图解。应该说,“历史剧”的这种平民化的知识取向对于解构文史哲各学科的精英文倾向,在帝王将相和杰出人物之外去发掘历史和文化真相,具有示范意义,也具有普及意义。

三、历史影像化的意义

在大众文化时代,通过历史的视像化及历史影视化方式消费历史资源,已成为大众文化的重要表现形式。作为对历史的一种读解方式,通过影像化的方式解读历史,可以实现历史内容的历时性与形式的共时性之间的张力之美,从而增加历史和观众之间的沟通,包括历史认识和历史图文的沟通,消解历史与现实之间的距离,实现认识的跨时代、跨时空理解与沟通,使普通人在电子传媒为人们设计的全新的前所未有的审美接受场中,实现对历史的现实理解和接受,可以说这是历史的电子符号化,这和历史文献的数字化不同,是对历史的形象化表述,不过无论是对历史的“戏说”还是“历史剧”,只要是历史的戏剧化或者文学化,都是区别于历史的,毕竟文学艺术的真实主要指的是艺术的真实,不是历史的重现。

历史的影像化存在样态(“历史剧”)具有历史性和艺术性的特征,其审美特性取决于历史性与艺术性结合的张力程度,其张力越大审美性就越高。许多学者认为历史的艺术化会使历史失去真实性,从而混淆视听。但历史如果不进行必要的甚至较大的艺术化,对一般人来说就像一具干尸,虽然具有久远的历史文化价值,但由于其面目可憎,没有审美价值,往往连一点文化历史价值都不能发挥出来。在大众文化时代,历史借助影视这种大众文化形式走向民间,走向普通人的视野,实现历史与现代人的超越时空的立体化双向交流,实际上也是历史的一条出路。新闻性和文学性结合而产生的报告文学发展的历史和现状就足以证明历史性和艺术性结合也是大有作为的。因此对“戏说”类历史剧的研究可比照报告文学和历史小说进行。既然新闻可以文学化,历史可以小说化(艺术化),那么历史也可以图像化。而历史的图像化可以打破历史叙事的简约性所带来的历史本真状态的抽象性,实现基于图像基础上的最大程度的历史复活和重现,以形象化的方式让常人知道一点历史或者逼近历史的真实,以形象化的方式让人们感受历史、感受历史生活,从而从历史中获得有关人生的历史认识。

任何历史的书写都是面向未来、应该给人类的未来和未来的未来提供借鉴意义,也就是所谓的“鉴古知今”的。影像化的历史也是一种“当代史”,在大众文化时代也许是人们感受“历史情境”的形式。作为一种大众文化形式,在当今精英文化、主流意识形态文化、大众文化并存的文化格局中并不占主导地位,尽管大众文化在当前的社会中占有较大的市场份额,但它毕竟不是我们当今社会的主流文化,所以过分担心“戏说化”的历史剧会影响人们的历史观是精英文化和主流意识形态文化不自信的表现。因此主流意识形态文化与精英文化的当务之急是建构主导性的历史观,而不是对大众文化时代的历史影视文化样态进行竭力“围剿”。

笔者认为,符合前述特质的历史剧,尤其是电视剧,应该是人们认识审美化、心灵化历史的重要方式。在当代如果运用得当的话,这类文本必将为形成时代文化精神起到一定的作用。但这种意义的实现是建立在它对历史精神正确图解和有价值的图解基础之上的,而不是在对历史糟粕的无限渲染之中。因此在大众文化时代,如何实现历史精神同大众媒体的深度结合,是历史剧作者和大众媒体的共同任务。这一点,刘起林先生关于历史小说努力方向的论述对历史剧、历史性影视剧有着借鉴意义。他说:“这种努力以丰满的既成历史氛围和

文化感觉为目标来开辟价值新指向,与历史小说惯常创作思路的连接颇为顺畅自然,与借用西方精神哲学资源相比也更具有本源特征,不仅为作品所表现的具体历史提供新的思考,而且以其思想家的深度和气象发展下去,有可能为民族的整个精神文化提供崭新的精神思路和价值元素,使时代精神文化的本质内涵得到丰富和发展。也许,这才是历史小说最具潜能和发展前景的突破口。”[8]笔者认为这也是历史剧以及一切历史影视文化样态的最具潜能和发展前景的突破口,也是历史影视文化样态的努力方向。

参考文献:

- [1][6]朱立元主编.当代西方文艺理论[M].上海:华东师范大学出版社,1997年6月,第399页,第400页。
- [2]福柯.知识考古学[M].三联书店,1998年.第7—6页。
- [3]朱辉军.要看到紫禁城内外的血泪[N].文艺报.2002年4月11日第3版。
- [4]恩格斯.致斐迪南·拉萨尔.马克思恩格斯全集(第29卷)[M].北京:人民出版社,1972年.第583页。
- [5]陈善斌.“历史剧”审美品质的提升[N].文艺报.2002年4月25日第3版。
- [7]马振方.“康乾盛世”的另一面——从《落日辉煌》想到清帝电视剧[N].文艺报.2002年5月6日第3版。
- [8]刘起林.历史小说生存本相的文化透视[N].文艺报.2002年6月11日第2版。

(摘自《甘肃高师学报》2003年第1期)