

沉重的话题：历史真实与艺术真实

郑铁生

关于历史真实与艺术真实,无论对于文艺创作还是文艺理论建设,都是一个历久弥新的课题。然而理论界苍白无力,主流文化失语无声,使得这一话题纷争无序,议论杂沓。本文从扫描明清以来、特别是上世纪历史剧的三次争论的理论要点入手,捋清延伸的轨迹,凸显这一理论话题长期论争在当代最有价值的成分:一、如何看待“历史真实”?二、怎样把握“历史真实”与“艺术真实”的切点?三、“艺术虚构”的形态与“艺术真实”。这些理论问题的内涵虽然很大,但明确标示出来,有利于在理论建设上有所总结、有所推进、有所深化。

历史真实与艺术真实的有机统一,是历史题材的文学艺术创作带有重大理论性质的话题。早在明清时代对这一问题的探讨已滥觞,上世纪40年代初、60年代初、80年代改革开放以后,围绕历史剧这个话题曾经有过三次大争论。面对这长达五百多年的沉重的话题,当历史剧中正剧、戏说、“假说”、“胡说”铺天盖地而来、鱼目混珠之时,理论界苍白无力,主流文化失语无声,因此,今天不仅有必要对这沉重的话题进行重新审视,而且应当在理论上有所总结、有所推进、有所深化。

一、五百多年来关于“历史真实与艺术真实”论争的再审视

一部好的历史题材的作品应该是历史真实与艺术真实的有机的生命统一体,这是衡量其优劣成败的准绳。究竟历史真实是什么?艺术真实是什么?怎样才能做到历史真实与艺术真实的有机统一?古往今来所谈所论,不可谓不多,但是至今仍在探索,亟待我们认真梳理,扬长补短,深入开掘。首要的是如何从理论上去建构,既是一种史论,“文非泛论,按实而书”(刘勰语),又是一种创作论,指导践行。

最早论及历史真实与艺术真实这一话题,是伴随《三国演义》的问世出现的虚实之争。今

存《三国演义》最早刊本明嘉靖壬午本(1494)卷首附有蒋大器的《三国志通俗演义序》,是中国文学史上第一篇历史通俗小说专论。他的基本观点:关于历史小说的历史真实,是与正史相比。他说《三国演义》“以平阳陈寿传,考诸国史”,“事纪其实,亦庶几乎史”。以欣赏的口吻称颂:“一开卷,千百载之事,豁然于心胸”。关于历史小说的艺术真实,点明了“未免一二过与不及”,虽没有明确地说明“过与不及”的内涵是什么,但我们能够意会到大体指与史实不尽相同的虚构之处,或史实增损,或人物铺张,或情节虚构,凡此为的是大众化的需求,“俯而就之,欲观者有所进益焉”。在同一书中还有张尚德所作的《三国志通俗演义引》,其观点比蒋大器偏执,更崇尚“羽翼信史而不违”,则不允许虚构和想象。在同一书中的《序》、《引》,却出现了对历史小说创作能否有艺术虚构的潜在分歧。从此,开启了史学家、小说家和评点家围绕这一问题长达数百年的争论。其中影响最大的说法是清代章学诚的“七分实事,三分虚构”,以至被简化为“七实三虚”。

在我国戏曲史上,围绕着历史真实与艺术真实的关系,形成了不同时期不同的创作形态和理论取向,总体上历史剧始终是一棵枝繁叶茂的常青树。孔尚任是一位从创作到理论的结合上,最早也是最明确地宣称历史剧是历史真实与艺术真实统一的古代戏剧家。他认为历史真实,首先是历史上的重大事件和重要人物都不能虚构。为了求实,他创作《桃花扇》经过十多年的文献资料的准备,“朝政得失,文人聚散,皆确考时地,全无假借”,以昭信史,但也不废虚构,“至于儿女钟情,宾客解嘲,虽稍有点染,亦非乌有子虚之比”(《凡例》)。也就是说,基本史实不违背真实,具体细节可以虚构渲染。孔尚任的天才,《桃花扇》的成功,就在于体现了历史剧的历史真实和艺术真实统一的创作原则,生动而真实地再现了那惊心动魄的历史上的“人”和“事”。“场上歌舞,局外指点,知三百年之基业,隳于何人?败于何事?消于何年?歇于何地?不独令观者感慨涕零,亦可惩创人心,为末世之一救矣”(《小引》)。产生了巨大的审美功能和社会效应。可以说孔尚任代表了这个时期对于历史剧的历史真实与艺术真实的认识,奠定了历史剧“实”和“虚”的基本范畴。

20世纪40年代初期,正值中华民族浴血抗战的峥嵘岁月。为了鼓舞国人的爱国志气,郭沫若创作了《屈原》、《虎符》、《南冠草》等历史剧,演出曾产生了轰动性的效应,也引发了一场关于历史剧创作问题的争论。郭沫若在主张“借古鉴今”,表现历史真实的同时,提出历史剧的虚构要“失事求似”,写出历史的必然。且不论郭沫若“失事求似”的表述是否准确,至少他已将笔触指向“艺术真实”的理论空间,提出了“艺术真实”的核心问题是虚构。

20世纪60年代初,郭沫若创作了为曹操翻案的历史剧《蔡文姬》,引起了人们对于历史剧创作问题的关注。当时的讨论,虽然是戴着政治的枷锁在学术的舞台上起舞,在“文艺为无产阶级政治服务”的意识形态主导下,对政治权力的顺从与逢迎,个人话语要服从公共话语,但在当时负有盛名的几位大学者带头下还是保持了相对独立的学术品格,引发了人们从理论上对历史剧的思考。这次郭沫若选择了缺席,茅盾虽然写了一篇九万言的学术论文,但他明白历史剧受到主流意识形态的青睐正是“古为今用”——为政治服务。因此他讲得四平八稳,说所谓“历史真实和艺术真实之统一”,就是“历史真实与艺术虚构的结合”。“总而言之,我以为我们一方面肯定艺术虚构之必要,另一方面也必须坚持不能随便修改历史,此两者并不矛盾,因为艺术虚构不是向壁虚构而是在充分掌握史料,并用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点和方法分析史料、对历史事实(包括人物)的本质有了明白认识以后,然后在这个基础上进行虚构的。这样的艺术虚构,就能与历史真实相结合而达到艺术真实(即在艺术作品中反映的历史)与历史真实(即客观存在之历史)的统一了”^①。争论最激烈的双方,吴晗认为,历史剧中的

主要人物和事件,都必须以历史事实为依据,而李希凡则认为,历史剧可以以某一历史事件为血脉,通过艺术虚构,从侧面创造一个艺术形象的新世界来表现这个历史事件。吴晗所代表的更注重“事实”层面,李希凡等人更强调“意义”层面,而他们潜意识中都把历史本身的真实当作了不容置疑的真理,并以此作为衡量艺术真实的前提,很少有人对“历史真实”这个概念本身的真伪质疑。因而也导致了历史题材选择的审慎,以及功能的单一,有的作品甚至把历史文学作品当作为具体政治、政策服务的工具,明显“异化”了历史的功能。

20世纪80年代以来对历史剧又有了新的探索。党的十一届三中全会以后,我国进入全面进行社会主义现代化建设的新时期。由于贯彻了“双百”方针,出现了大量的历史小说、历史戏剧和历史题材影视作品。其中历史剧如京剧《司马迁》、京剧《贞观盛世》、京剧《曹操与杨修》、话剧《秦王李世民》等,历史电影如《火烧圆明园》、《垂帘听政》、《鸦片战争》、《西楚霸王》等,电视剧如《努尔哈赤》、《康熙王朝》、《雍正王朝》、《孝庄秘史》、《宰相刘罗锅》、《还珠格格》、《太平天国》等。同时还有大量革命历史题材的影视作品,如《孙中山》、《开天辟地》、《周恩来》、《长征》、《西安事变》、《陈毅出山》、《血战台儿庄》、《辽沈战役》、《淮海战役》、《平津战役》等。一时间,秦砖汉瓦的大气和粗犷,唐诗宋词的磅礴和绮丽,明宫清廷的丽人和疆场,不一而足。新时期对于历史题材艺术创作的反思和探讨,不仅首先体现在对这一时期艺术创作经验的总结,而且“历史真实与艺术真实相统一”依然是讨论的热门话题。

90年代后,社会文化多元化,特别是市场经济体制的确立与消费文化的发展成型,“大众文化”成为人们主要的文化需求。文化语境的变化,深刻影响到包括历史题材在内的精神文化的生产。如何看待电视历史剧所叙述的“历史”已不是什么新鲜话题了,前几年因种种大行其道的“戏说”、“大话”电视历史剧所引发的“娱乐派”与“专家派”针锋相对的争论,向我们提出了不得不面对和重视的问题:1. 如何看待“历史真实”? 2. 怎样把握“历史真实”与“艺术真实”的切点? 3. “艺术虚构”的形态与“艺术真实”。

二、长期的论争带来的最有价值的东西是什么?

关于“历史真实与艺术真实相统一”的话题,长期的争论并未在学术界形成基本一致的倾向,而后现代主义历史学的兴起对传统历史研究的冲击,使得这一话题的讨论,更加纷纭复杂,但是被淹没在无序的驳杂的论争中最有价值的东西还是能够寻找出来。

1. 如何看待“历史真实”?

上世纪60年代,历史本身的真实不容置疑的观念动摇了,批评的尴尬首先来自对历史真实标准的不统一和失范。我们知道,历史就是以往发生过的事件和进程。历史著作是按照历史的本来面貌来对它进行研究与阐述。所以,历史学是联结历史客体和历史主体的一个纽带。由于对历史认知和阐释受到主观因素的影响,史书也会在反映历史的真实的程度上出现这样或那样的问题。中国古代史学家历来都认为史传作品是秉笔“实录”,如班固评论《史记》时说:“自刘向、扬雄博极群书,皆称迁有良史之才,服其善序事理,辨而不华,质而不俚,其文直,其事核,不虚美,不隐恶,故谓之实录。”然而,从史传早期的著作《左传》开始,就存在着一定程度的虚构。《左传》、《战国策》以及《史记》都是这样的。例如,《左传》记述晋灵公失其为君之道,奢侈、昏庸、残暴。有一次厨师没有把熊掌炖熟,晋灵公就将其杀了,并把尸体大解几块,让宫女用簸箕端着从朝廷走过,令群臣惧己。朝臣赵盾对晋灵公荒淫残酷之行,多次进谏。晋灵公但不改,还派人去暗杀赵盾。“公患之。使鉏麋贼之。晨往,寝门辟矣。盛服将朝,尚早,坐而假

寐。麋退,叹而言曰:‘不忘恭敬,民之主也!贼民之主,不忠;弃君之命,不信。有一于此,不如死也。’触槐而死。”^②这一段文字记载了鉏麋奉晋灵公之命,晨往刺杀宣子的经过。其中鉏麋的叹而曰,是内心的独白。一般情况下,并不会发出声音。即使发出声音,作为刺客也必然避人耳目。这些话谁能够听得到呢?显然,作者为了塑造一位血肉丰满的忠义之士,虚构了这段话。

至于《战国策》虚构之处,也是每每可见,司马迁就说过:“世言苏秦多异,异时事有类之者皆附之苏秦。”即使司马迁自己,为了事件和人物的完整性,也常常虚构细节。如《史记·外戚世家》记载:“汉王入织室,见薄姬有色,诏内后宫,岁余不得幸。始姬少时,与管夫人、赵子儿相爱,约曰:‘先贵无相忘。’已而管夫人、赵子儿先幸汉王。汉王坐河南宫成皋台,此两美人相与笑薄姬初时约。汉王闻之,问其故,两人具以实告汉王。汉王心惨然,怜薄姬,是日召而幸之。薄姬曰:‘昨暮夜妾梦苍龙据吾腹。’高帝曰:‘此贵徵也,吾为女遂成之。’一幸生男,是为代王。”^③这段高祖和薄姬的私房话,显然是司马迁为逝去的人物虚饰的。再如《李斯列传》中,秦始皇在沙丘驾崩,赵高秘不发丧,先与胡亥密谋,后又与李斯密谋,结成左右朝中的势力后,于是诈称秦始皇之诏,立胡亥为太子。这段对话,“天机”不可泄,后人何以知之。因此,钱钟书说:

上古既无录音之具,又乏速记之方,溯不及舌,而何其口角亲切,如聆罄欬欬?或为密勿之谈,或乃心口相语,属垣烛隐,何所据依?……盖非记言也,乃代言也,如后世小说、剧本中之对话独白也。左氏设身处地,依傍性格身份,假之喉舌,想当然耳……史家追叙真人实事,每须遥体人情,悬想事势,设身局中,潜心腔内,忖之度之,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,不尽同而可相通,记言特其一端。^④

史传典籍中存在着虚构的现象,这是不争的事实。问题的关键不在这里,而在于如何理解其中虚构的性质和功能。史传典籍不仅强调历史事件的真实,而且还强调历史的真实。这就是说,当史料素材不足的情况下,可以有虚构、想象的成分,以虚补实。但有一个原则,这虚构、想象的成分,虽非事实之真,却是情理之真,是符合历史真实的。不能脱离历史真实去随意夸张,而是经过史学家的揣度,以理度真,以情度真。这就是历史学家对历史的认知和叙述,所以说历史的真实靠史传典籍的叙述,但史传典籍的叙述与历史的真实并不具有同一性。

2. 怎样把握“历史真实”与“艺术真实”的切点?

当后现代主义历史学对“历史真实”观念动摇的时候,直接关系到以“历史真实”为基石的“艺术真实”这一重要的理论问题的认知。连史书都存在着某种程度的虚构,那么是否历史题材的文艺作品的虚构就无法说清楚了呢?艺术真实是历史题材的文艺作品对历史真实的反映的基本要求,但怎样把握“历史真实”与“艺术真实”二者之间的关系,不仅是历来见之相左的难题,而且新时期把这一难题提到了令人直视而不能回避的地步。由于不同的理念对于文艺之“真”的认识是不一样的,因而,问题的关键就在于对“艺术虚构”的性质和功能的认知和把握。而要害的突破口则是“历史真实”与“艺术真实”的切点,因为它既是艺术虚构的起点,也是规定艺术虚构的性质和功能的根据。

在这方面我们只有跳出文学艺术“小圈子”,改变思维方式去寻找答案,才能另辟蹊径,思路豁然开朗。古今中外已有无数的史传文学的优秀之作为我们提供了丰富的经验,特别是杰出的《史记》,既是历史学不可逾越的高峰,也是文学著作的典范。它所创造的史传文学的叙事,为文学艺术追逐“艺术真实”的天地提供了基石。韩兆琦谈到《史记》的叙事说:

司马迁搜集材料是很辛苦的,但使用材料却不是多多益善,他着力于突出人物的性格,写出那些最有代表性的东西。例如写蔺相如,他抓住了完璧归赵、渑池会、将相和三件事;写魏公子,他突出了请侯嬴和盗符救赵两件事;写田单他只写了火牛阵一件事。这些人并不是没有其他事情可写,例如田单后来当了齐国宰相,还当过赵国的宰相,但是司马迁都没有写,他认为使田单永垂不朽的是火牛阵,而不是当宰相,他认为要突出这几个人物的性格和精神气质,有这几件事就足够了。^⑤

《史记》的历史真实就是这样体现的,文学特点也是这样创造的。虽然我们过去从来没有这样大胆而明确地指出从《史记》的身上可以找到“历史真实”与“艺术真实”二者完美的体现,可以找到“历史真实”与“艺术真实”之间的切点,但是当我们敢于寻其真理的内核的时候,才惊喜地发现,文学艺术与史传文学相比,其虚构的性质是一致的,只不过历史题材的文艺作品的虚构比史传文学有更广阔的天地,有更大的功能。对于史传文学的“历史真实”与“艺术真实”的切点,赵白生在《传记文学理论》中作了总结,他说最能体现历史人物个性和精神风貌的不是史料的堆积,而是事实的选择:

传记事实,狭义地说,是指传记里对传主的个性起界定性作用的那些事实。它们是司马迁所说的“轶事”,它们是普鲁塔克传记里的“心灵的证据”,它们是吴尔夫笔下的“创造力强的事实,丰润的事实,诱导暗示和生成酝酿的事实”。简言之,传记事实是一部传记的生命线。^⑥

从上面对中外大家共同认知的总结,可见其所强调的是,寻找所谓对人物个性、对事件本质起界定作用的历史事实,这就是“历史真实”与“艺术真实”的切点。只有把握这个切点,才能为艺术真实的核心问题“艺术虚构”定位。因为这个切点,也是“艺术虚构”腾飞的基点,虚构的性质和功能是多层面的,而历史题材的作品的“艺术虚构”永远不能离开“艺术真实”的磁场,由此规定了它的性质。

3. “艺术虚构”的形态与“艺术真实”。

上面谈到“艺术虚构”的性质和功能,也就是“艺术虚构”的形态。传统理念认为“艺术真实”就是“艺术虚构”,其实“艺术虚构”是通向“历史真实”的思维方式和形式本体,“艺术虚构”的形态直接影响到对“历史真实”的把握、对“艺术真实”的显现。传统对“艺术虚构”的形态的基本认识,是以史书典籍所反映的历史事实为参照物,至今还有许多学者用《三国演义》与《三国志》相比附,谈论《三国演义》的虚构。我的认识则与此不同,审视“艺术虚构”,不能只看哪部分是实,哪部分是虚,不能仅仅停留在叙事成分的来源上,而要把探索的犁头开掘到叙事的结构方式上。既有虚构对小说结构搭建的宏观意义,又有小说虚构情节肌理的具体操作,这才是揭示历史题材文学艺术虚构形态的根本。

依据我们对“艺术虚构”全新的理念,反观20世纪40年代郭沫若针对“艺术虚构”,提出历史剧的创作要“失事求似”,60年代李希凡针对“艺术虚构”,主张历史剧可以以某一历史事件为血脉,通过艺术虚构,从侧面创造一个艺术形象的新世界来表现这个历史事件。80年代以后理论虽然滞后,但优秀的创作却发展和丰满了“艺术虚构”的内涵和外延,把传统历史剧的“实写史实、虚写精神”转化为“虚写史实、实写精神”。试举几例,90年代历史剧的代表作《甲申祭》,把甲申史实作为全剧的历史背景,笔墨酣畅地涂抹在对人物内心的披露和精神的展示

上。《夕照祁山》也是这样,不是歌颂诸葛亮这样无私奉献、鞠躬尽瘁的忠臣,而是把中国文化习以为常的道德和价值评判模式,放到了一个更为广远深沉的历史情境中进行重新审视,使人们所习惯的价值和意义在这种审视之下发生了微妙的撼动,也多了些独立清醒的认知能力和思辨精神。《夏王悲歌》着力于人性深度的刻划,把追求美好的艰难历程中那些充满了仇视、杀戮的泯灭人性的场面充分展示,从而表现出人心的惶惑、孤独与无奈。细数历史剧的年轮,不难发现无论是半个世纪以来学者对“艺术虚构”的阐述,还是90年代以来个案的点拨,都仅仅囿于形式本体,没有走进思维方式的空间进行思考。

“艺术虚构”的形态不仅仅决定于它的组成要素,更主要的是决定于它的结构方式。文无定体,大体有则。这“则”就是结构方式,历史题材作品的构成因素,有取自史传文学中的素材,有取自俗文学中的素材。当这些进入作家概括、想象等一系列思维过程的熔铸和营造时,便受到作家情感、心理机制等主观意向的制约,导致人物形象创构的不同形态,成功的标准就是性格化。因此,人物性格也可以看作诸多个性意象的聚合和整体化,无法分辨其素材来源的实有还是虚构,否则便是割裂人物的整体性格。另一方面,人物性格与赖以生存的社会环境和生活中冲突的情境,又构成了同步关系,组成一个以某些主要人物为主体的各个阶层的人物相互作用、相互依赖的形象体系。这两个方面构成了创造的全过程,其中无论在哪一个阶段,都不存在着虚实关系的建构。因此,论述虚实关系应该从选材、提炼、叙述的不同角度去分析,不能拘泥史料是否真实去比照、衡量,然后就得出一个结论。选材角度存在于主体与客体的关系中,作家面对社会生活,总要选择某一个领域作为表现对象,并在这个领域中考虑从哪一个角度去选材,其中无不渗透着创作主体的认识因素和情感因素。而实际上人的认识又总受到历史、社会和政治的局限,不可能纯客观地反映社会生活,因而,不可避免地介入主观色彩,这就表现为“虚”。提炼也有角度,它同样存在于主体与客体(题材)的关系中,这种对题材意蕴的开掘且统一在审美意象之中,建构起的意象世界,正如韦勒克和沃伦所说的,是创作主体“自己的世界”,“人们可以从中看出这一世界和经验世界的部分重合”^⑦。所谓“自己的世界”正是“虚”的表现。叙述角度是作家处理和表达故事情节的一种方式,也存在于主体与客体的关系中,创造主体可以能动地改变现实时空形式,增大审美时空容量和自由度,这也是“虚”的表现。所以说,虚实关系不仅是历史题材作品首先遇到的问题,因为创造的文本,都是在主体认识和处理客体的关系中形成的。

“艺术虚构”的形态是对“历史真实”的把握,是对“艺术真实”的显现。沈伯俊就《三国演义》的“艺术虚构”做过这样的分析:“在具体编织情节,塑造人物时,罗贯中却主要继承了民间通俗文艺的传统,大胆发挥浪漫主义想象,大量进行艺术虚构,运用夸张手法,表现出浓重的浪漫情调和传奇色彩。例如作品中决定三国鼎立局面的关键战役——赤壁之战这个情节单元,从第43回诸葛亮出使江东,到第50回关云长义释曹操,总共用了八回篇幅。从总体上看,罗贯中笔下的战役的起因(曹操夺得荆州后,直逼长江,虎视江东)、进程(诸葛亮出使江东,说服孙权建立孙刘联盟,吴军利用曹操的骄傲自大心理,由黄盖行诈降计,并借东南风大作之机,发动火攻)、结局(曹军惨败,曹操由华容道狼狈逃窜),大致反映了历史上的赤壁大战的全过程,使人觉得‘像’那段历史。然而,如果对这个情节单元的情节逐个加以分析,就会看到,其中想象和虚构的成分占了很大比重。这个单元主要有十三个情节:‘舌战群儒’、‘智激孙权’、‘智激周瑜’、‘蒋干盗书’、‘草船借箭’、‘苦肉计’、‘阚泽密献诈降书’、‘庞统巧授连环计’、‘横槊赋诗’、‘借东风’、‘火烧赤壁’、‘曹操三大笑’、‘华容放曹’。在这十三个情节中,只有‘智激孙权’、‘火烧赤壁’这两个情节有明确的史实依据,其他十一个情节则基本上是作家发挥浪漫主

义想象作出的艺术虚构。这些虚构的情节,既是强烈吸引读者的生动故事,更是塑造人物形象的有力手段。这种粗看好像与历史‘相似’,细看则处处有艺术虚构、时时与史实相出入的情况,在整部作品中比比皆是。这种虚实结合,亦实亦虚的创作方法,乃是《三国演义》的基本创作方法,是其最重要的艺术特征。”^⑧

三、当前历史剧的现状与主流文化意识的缺失

关于历史题材的历史真实与艺术真实这一内容,之所以开篇我称之为“沉重的话题”,是因为当前历史剧的现状存在着不可忽视的问题。繁荣与混乱相交,丰富和芜杂共存。而从各个层面、不同角度折射出的,依然是历史真实与艺术真实这一沉重的话题。它不仅是理论层面的问题,还有社会诸方面的问题。

第一,当前历史剧问题是社会转型时期,市场经济催化下不可避免的文化现象。新时期以来,历史小说和历史剧兴盛不衰,不仅可以普及知识,提高公众的文化素养,慰藉普通人的心灵,满足公众的娱乐需求,同时也有利于解放思想,促进市场经济的发展。但另一方面,不能不看到它的负面效应,如商业化的取向、娱乐化的取向、媚世媚俗的取向。究其原因,主要是历史剧成为现代社会被商品化的文化消费品。历史剧中除了一部分“戏说型”的品位不高,仅仅以“逗笑取乐”、获取经济效益为目的之外,更为严重的是有些不是戏说,而是规模宏大的正剧,以大导演、大明星、大投入、大制作作为宣传,吸引了人们的眼球,引起了媒体的追捧,为的是获取最大的经济效益。仿佛正在创造经典,而实际却借助历史时空的隧道,随意编织,故作新奇,甚至粗制滥造。只不过公然将文学经典作为自己的资源来肆无忌惮地标榜而已,一时明星、大腕、大牌人物成为引领文化新潮的弄潮儿,模糊了人们的视线,误导了人们的文化取向。经典作品被无形地解构,会造成一种潜在的负面影响。

经典作品的高扬是主流文化的核心,一个国家、一个民族的经典作品代表了民族乃至人类在精神和艺术上所达到的高度,它们不会随着时间的流逝而过时,它们的人文品格和艺术价值超越了民族,跨越了时代,是文明的结晶,是智慧的积淀。而流行文化的核心主要寻求一种经济学意义的阐释:一方面是社会的公众在生活中面对各种压力需要纾解;另一方面也可以表达公众的需求,加入到文化建构的过程中。

走向经典是主流文化的文化取向。“戏说”和正剧作为艺术样式,没有高下之别,只有优劣之分。自从上世纪90年代初电视剧《戏说乾隆》风靡大陆以来,《戏说慈禧》、《宰相刘罗锅》、《康熙微服私访记》、《还珠格格》、《铁齿铜牙纪晓岚》等“戏说”剧一部接着一部,形成90年代后期的一大文化景观。这类“戏说”剧是在市场经济冲击下全面飙升的大众文化对历史的一种后现代主义解构,也使新时期历史剧的创作理念、叙事策略和审美走向发生了显著的变化。“戏说”是历史剧的艺术流变,是对历史真实另类的反映。优秀的“戏说”型历史剧,以谐代庄,采用夸张、谐谑、反讽、插科打诨、时空混淆、虚实错位等表现手法,通过不伦不类的言语、似是而非的装束、古怪离奇的冲突、荒诞不经的情节,也可以走向经典。但这需要主流文化的导向,而不是简单的排斥和轻视。

第二,当前与历史剧创作的繁荣相比,理论的研究苍白无力,走向边缘化。历史剧表现出的消费文化现象,像脱缰的野马一样,任意驰骋,根本不再理会文学理论的吆喝之声。究其原因,一是有些文学批评像丧失了脊梁骨,或是媚世媚俗,或是小圈子的代言人,成为花边点缀,缺少公信力;二是文学理论研究人员像散兵游勇,打一枪换一个地儿,无力应战;三是传统的

文学理论不能适应新的需要。文学理论只有与社会现代化转型同步,在文化的断裂与突变中保持自身的实力,才能做出相应的调整,既不能回避大众文化的研究思路与成果,又不能固守传统,视而不见。

文学理论和文学批评是主流文化导向的主打品牌,特别是像历史真实与艺术真实这样重大的理论课题,理应成为主流文化担负的使命,组织研究队伍,拓展舆论阵地,大张旗鼓地进行建设性的文化工程。

第三,当前历史剧的现状说明主流文化意识的缺失。主流文化在当今多元文化共存的格局下,体现了新时期文化的导向,为多种文化共生提供了和谐的公共环境。应该说这是巨大的历史进步,符合改革开放时代的要求。但是,令人关注的是开放的文化环境所带来的文化冲突,已不单纯地表现在文化形态和观念之中,同时这些观念影响人们的行为方式,对公共话语和人文关怀日趋淡薄。如果说主流文化以失语或缺失,显示自己非意识形态化,处于意识形态淡化过程,那么,久而久之,必然误导了我国的文化经济政策的制定和贯彻,架空了经典文化的社会效应,还会弱化文化的社会主义的性质。所以说不管在什么情况下,主流文化永远要旗帜鲜明地弘扬坚定明确的价值追求、厚重深沉的人文底蕴、自由独立的学术品格、健康无私的理论批评,这是一种精神力量,更是一种社会责任。

① 茅盾:《关于历史和历史剧》,人民文学出版社1962年版,第127、136页。

② 《十三经注疏》,中华书局1980年版,第1867页。

③ 《史记》,中华书局1959年版,第1971页。

④ 钱钟书:《管锥编》,中华书局1979年版,第164—166页。

⑤ 韩兆琦:《中国传记文学史》,河北教育出版社1992年版,第92页。

⑥ 赵白生:《传记文学理论》,北京大学出版社2003年版,第14页。

⑦ 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚译,三联书店1984年版,第238页。

⑧ 沈伯俊:《罗贯中与三国演义》,台湾远流出版公司2007年版,第168—169页。

(作者单位 天津外国语学院国际交流学院)

责任编辑 宋蒙