

名著改编的几个问题

——以新版《三国》电视剧为例

沈伯俊

文学名著的改编,是影视创作中一个持续受到关注的重要现象。新版《三国》电视剧取得了较大的成功,但也存在若干问题和不足。本文以之为例,着力探讨名著改编中的几个基本原则:其一,在尊重原著的基础上,改编者有权创新,但须遵循必要的边界。其二,在历史真实与艺术真实的建构中,充分利用而不越出虚构的空间。其三,追求“好看”理所应当,同时也应力求“耐看”,这样的作品才能具有比较久远的艺术生命力。

20世纪80年代以来,以“四大小说”为代表的古典文学名著,纷纷改编为电视连续剧,形成荧屏上一道道亮丽的风景线,成为亿万观众关注的热点。此后,由于经典名著的强大吸引力,也由于社会思潮和文艺观念的深刻变迁,众多影视编导一次又一次地产生重拍名著的冲动。2010年,由高希希执导的新版《三国》电视剧、由李少红执导的新版《红楼梦》电视剧先后问世,不仅吸引了广大观众的眼球,而且引发了大量的评议和争论,必将成为本年度影视界最值得关注的文化现象之一。于是,如何对待名著改编、名著改编的基本原则是什么,又成为人们面对的一个重大问题。本文以新版《三国》电视剧为例,探讨名著改编的几个基本原则。

一、尊重原著与创新边界

我认为,古典文学名著的改编,决不仅仅是由文字叙述到影视画面的艺术符号转换,而是一个涉及若干重要问题的艺术工程。从事名著改编,必须以尊重为前提。

首先,要尊重古典文学名著的基本精神。经过历史的大浪淘沙和民众的反复筛选,始终保持着强大生命力的古典文学名著,既是一个时代社会良知和诉求的体现,又是一个民族千百年传统文化、传统心理的结晶,并对民族文化、民族精神的传承和发展起着重要的启示和促进作用。而每一部古典文学名著,又有其区别于其他名著的思想内核和基本精神。就《三国演义》

而言,其基本精神是:对国家统一、清平政治的强烈向往,对“上报国家,下安黎庶”的价值观的充分肯定,对人生智慧的多彩展现,对“鞠躬尽瘁,死而后已”奋斗精神的热情讴歌。尽管书中也有一些杂质,有落后的成分,但这种基本精神,却是它思想内涵的主体,是它最能打动人、最具普遍意义的精华。只有深刻理解、充分尊重这种基本精神,才谈得上严肃认真的改编,才能在艺术形式的转换中比较完整地传达古典名著的精华,才会使广大观众感到改编而成的影视作品“像”原著,这样的改编作品才有可能保持比较长久的艺术生命力。多年来,古典小说研究界在讨论名著改编时,多数学者强调“忠于原著”,其实质就是要尊重古典名著的基本精神,既要尊重原著的思想倾向,也要保持原著主要人物的性格基调。如果以草率的态度对待古典名著,马虎从事,就抓不住原著的基本精神,改编出来的作品很可能是浅薄的;如果以轻浮的态度对待古典名著,乱施刀斧,就会歪曲和阉割原著的基本精神,改编出来的作品很可能是荒唐的。这样的作品,肯定无法得到大多数观众的认可,更谈不上什么艺术生命力了。

其次,要准确把握并尊重古典名著的创作方法和艺术风格。每一部古典名著,在创作方法和艺术风格上都有自己的创新,都有与众不同的特色。在吃透原著、掌握其基本精神之后,还要准确把握、努力体现原著的创作方法和艺术风格。只有这样,改编出来的作品才能较好地传达古典名著的风貌神韵,不是笨手笨脚的形似,而是活灵活现的神似。这一点,是对艺术家(包括编剧、导演、演员诸方面)的艺术鉴别力、表现力的重大考验。如果对原著的艺术风格把握不准,改编出来的作品就可能韵味不足,导致艺术感染力的某种损失。

再次,要尊重广大观众的审美倾向和接受心理。世代相传的古典名著,经过长期积淀和多重渲染,早已在亿万读者心目中留下了深刻的印象,形成了相对稳定的公众评价,从而在深层意识上影响和制约着改编作品的受众的审美倾向和接受心理。影视、戏曲本身就是大众文艺,对广大观众的这种审美倾向和接受心理,必须给予足够的理解和尊重,才能创作出既与古典名著在精神上相通,又与当代意识不相违逆,为广大观众喜闻乐见的好作品。谁要是盲目自大,惟我独尊,故意与广大观众的审美倾向和接受心理唱反调,其改编和再创作的作品是无法取得成功的。可以说,这是一条已被历史反复证明了的艺术规律。

当然,任何一位有志气、有自信的艺术家的,都不愿意照搬《三国演义》,而要力求有所创新和超越。这是完全可以理解的,也是应该的。但是,创新是有边界的,绝不能脱离“改编”的概念范畴,否则便是另起炉灶的“自编”了。

新版《三国》的创作者用了“大型史诗电视剧《三国》”的题目,表明它既不是小说《三国演义》的附庸,也不是史书《三国志》的图解,而是以那段历史为题材,并参照《三国演义》来重新认识、重新消化,来做新的艺术表现。这是一个聪明的选择,使创作者获得了比较大的自由空间。然而,早在开拍之前,编剧朱苏进就表示:“翻拍《三国》,有一个原则:可做‘整容’手术,不能做‘变性’手术。……我改编《三国》,主要基于两点:首先是忠实于原著的命脉,其次是我们也要认识到这些人物有进一步完善的空间。我所做的就是延伸原著中已有的脉络,通过细节让这些人物更完满可信。”^①而在全剧完成、即将开播之际,导演高希希也表示:“每个人心中都有自己的三国,老版《三国演义》作为经典,是无法超越的。新《三国》要做的是只整容不变性,帮忙不添乱。”^②可见,从根本上说,新版《三国》仍未脱离“改编”的范畴,只不过是自由度稍大一些而已。

总体而言,新版《三国》的创作者们锐意创新,取得了相当大的成功。最突出的方面是:

第一,全剧的核心思想是要表现汉末三国时期最根本的时代精神、理想目标——对国家统一的向往和追求。天下大乱以后,那个时代的英雄们想做什么?怎么做?我认为就是以曹、

刘、孙三方为代表的英雄们,顺应时代的潮流和民众的愿望,力图发挥自己的聪明才智,去重新实现国家的统一。三国的思想精华,居于首位的就是对国家统一的向往,这是《三国演义》思想价值中最核心最重要的部分,也是我们中华民族最重要的民族心理。我们这个民族为什么能够历经磨难而不倒?为什么是四大文明古国中惟一的种族不曾灭亡、文明没有中断的一个国家?一个根本的原因是,从周朝起,我们就逐步形成了向往国家统一、追求安定太平的共同心理。这种共同心理,是中华民族最伟大的凝聚力。所以,每当我们民族遭到战乱和分裂的时候,广大的人民总是以极大的勇气和巨大的牺牲,消除分裂的祸患,医治战争的创伤,促成重新统一的实现。而走在历史前列的英雄们,他们的英雄才智,无非是在不同程度上顺应了这种历史要求,这种民心^③。在这个思想内核上,新版《三国》与《三国演义》是一致的,也是正确的。

第二,站在新的历史高度,把曹、刘、孙三方都视为英雄,视为品格、气度、作风不同的英雄,这一点很值得肯定。把三方都看作英雄,既不简单地肯定一方、否定一方,也不片面地做翻案文章,比许多三国题材作品是一种超越。三方争天下,争的是什么?我认为争的是重新统一的主导权,而不是单纯的斗智、斗心眼。这样,就与第一点形成了逻辑上的根本一致。

第三,对以“忠义”为核心的理想道德的追求和颂扬。忠是什么?其基本含义是对自己忠于所事,对他人忠于所托。本职工作是什么,就干好什么;与他人相处要忠于所托,这就是《论语》讲到的“吾日三省吾身”中的一“省”。“为人谋而不忠乎?”经过长期的积淀、提炼和逐渐抽象化,人们把它升华为对事业的忠,对理想的忠,进而再升华为对国家和民族的忠。那绝非是小忠。义是什么?按古汉语的基本含义,义者宜也,适宜的事,正确的事,你做了,那就符合义。因此人们常常说“道义”,孟子说“得道多助,失道寡助”,就是说做符合道的事情才是义。从宏观方面来说,有国家大义、民族大义,用在人际关系上,它追求的是平等、互助、患难相扶,甚至是生死与共。当然,传统的“忠义”观也有一些落后的成分,但在《三国演义》中,就主导方面而言,它反映了中华民族传统的价值观、道德观中积极的一面,即大忠大义。对此,新版《三国》作了比较好的展示,一些重要人物达到了自己应有的高度。尽管对曹、刘、孙三方不能完全等量齐观,但是总体上,他们都被视为大英雄,哪怕是有较大缺陷的英雄。这就站在了很高的精神高度,就从简单的褒贬中解脱出来了。

不过,新版《三国》在创新中也有对原著理解不足、尊重不够之处。这里仅举二例:

例一,作为《三国演义》开篇重头戏,为广大读者和观众熟知的“桃园结义”故事,新版《三国》仅在第二集中,用了十秒钟左右的镜头来略加交代。对此,朱苏进、高希希都表示小说写“桃园结义”是为了镇压黄巾起义,与故事主线无关,朱苏进还说:“桃园三结义我是想放在关羽死之后,刘备下决心讨伐东吴为二弟报仇,这时候,回想起当时一片桃花,三兄弟在里面跪着,发誓‘不求同年同月生,但求同年同月死’。”这种认识是很片面的。我在《“桃园结义”的核心价值是什么?》一文中指出:

“桃园结义”的价值追求究竟是什么?我认为《三国演义》已经写得很清楚,就是誓词中的四句话:“同心协力,救困扶危;上报国家,下安黎庶”。其中的核心价值则是后面八个字:“上报国家,下安黎庶”。正是这八个字,使得刘关张的结义具有了崇高的政治目标,使他们不仅与董卓集团那样害国害民的狐群狗党有着天渊之别,与袁术集团那样趁着乱世占山为王却不顾百姓死活的军阀判若云泥,也与形形色色以利相交的狭隘小集团不可同日而语。因此,“上报国家,下安黎庶”成为刘关张高高举起的一面正义旗帜,成为刘蜀集团得人心的根本原因。罗贯中将这八个字写入刘关张结义的誓词,使《三国演义》中的“桃

园结义”超越了一般通俗文艺,达到了新的精神境界。^④

可以说,“桃园结义”是揭示《三国演义》主旨的重要环节,新版《三国》将这一重要情节草草带过,很不恰当,难怪受到观众的批评。

例二,吕布形象的严重错位。新版《三国》对吕布颇为偏爱,过分美化他与貂蝉的爱情。朱苏进说:“吕布有无限的缺点和毛病,但是他爱女人,那个时代真正知道爱的人是不多的,在那帮英雄的眼里,他们觉得那种爱是没有意义的,只有像吕布这样单纯的人,才会把那种爱视为不次于生命的意义。”^⑤高希希也说,吕布“他好歹是个征战英雄……死前只关注貂蝉,有些真人性、真性情”^⑥。吕布的饰演者更是多次宣称:“吕布这个人,江山对他并不重要,他是为爱而生,为爱而死。”这是对名著的严重误读。本来,《三国演义》对吕布早已有了一针见血的定评:“勇而无谋,见利忘义。”(第三回)此语来源于《三国志·魏书·吕布传》的传末“评曰”:“吕布有虓虎之勇,而无英奇之略,轻狡反覆,唯利是视。”可以说,小说形象吕布与历史人物吕布有着本质上的一致,这一形象的批判意义完全符合读者的接受心理,“勇而无谋,见利忘义”的评语也早已成为公论。当代的电视剧编导如果要深入挖掘吕布这种性格的形成过程和隐藏于其中的各种复杂的社会历史因素,那是有价值的,也是可以出新的。新版《三国》把吕布写成“情种”,观众当然难以接受。其实,早在几年前,导演陈凯歌就有类似的举动,他执导的电视连续剧《吕布与貂蝉》,声称要塑造一个与众不同的、全新的吕布形象,毫无根据地对这个相貌英俊而内心猥琐的人物寄予了过多的同情,硬要把他塑造为一个虽然勇武善战,却幼稚单纯、毫无机心的好人,不顾一切地沉醉于与貂蝉的爱情,偶尔犯点错误,也往往由于别人的诱导和欺骗。这样一个“全新”的吕布,新则新矣,却与真实的吕布相去甚远,只是编导臆造的一个人物而已。这部电视连续剧在一些地方台播出后,几乎没有产生什么影响,堪称失败之作。这不是由于导演江郎才尽,而是因为他违背了改编的基本法则。

二、历史真实与虚构空间

1859年5月,恩格斯在给斐·拉萨尔的信中提出了“从美学观点和历史观点,以非常高的、即最高的标准”来衡量文艺作品的重要主张^⑦。对于历史题材作品,包括名著改编在内的历史题材影视剧而言,“历史观点”意味着作品必须尽可能达到历史的真实,即:努力把握一定历史时期的生活本质,反映其总体面貌和发展趋势;写事则兼顾事实之真与情理之真,写人则不违其历史定位和性格基调。“美学观点”意味着作品必须尽可能达到艺术的真实,即:通过多种艺术手段,包括艺术虚构,使作品生动形象,引人入胜,达到较高的美学品位,产生良好的美学效应。这也就是恩格斯在同一封信中提出的奋斗目标:“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的生动性和丰富性的完美的融合。”为此,恩格斯特别提醒:“我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西,为了席勒而忘掉莎士比亚。”^⑧

用恩格斯提出的“美学观点和历史观点”的标准来观照中国古代历史演义小说,《三国演义》不愧为无与伦比的成功典范。

我在《罗贯中和〈三国演义〉》一书中论述《三国演义》的创作方法与总体风格时,这样写道:

在创作方法上,《三国演义》既不属于今天所说的现实主义,也不属于今天所说的浪

漫主义,而是古典现实主义精神与浪漫情调、传奇色彩的结合。

综观全书,罗贯中紧紧抓住历史运动的基本轨迹,大致反映了从东汉灵帝即位(168)到西晋统一全国(280)这一历史时期的面貌。这一历史时期的一系列重大事件,如黄巾起义、何进谋诛宦官、董卓进京、诸侯联军讨伐董卓、曹操奉迎汉献帝、孙策开拓江东、官渡之战、隆中对策、赤壁之战、刘备取益州、刘备曹操争夺汉中、吕蒙袭取荆州、夷陵之战、诸葛亮南征北伐、邓艾灭蜀、魏晋禅代等等,罗贯中都予以关注,都大致按照史实的基本框架和发展趋势,作了不同程度的叙述与描写。这一历史时期的一系列重要人物,罗贯中在把握其性格基调时,都力求实现艺术形象与其历史原型本质上的一致。这样,就使作品具有厚重的历史感,表现出强烈的现实主义精神。这是人们普遍承认《三国演义》“艺术地再现了汉末三国历史”的根本原因。然而,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。……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^⑨。

在后来发表的《现实精神·浪漫情调·传奇色彩——论〈三国演义〉的创作方法》一文中,我进一步深入阐述了这一观点^⑩。

试以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为例。《三国演义》从第四十三回诸葛亮出使江东,到第五十回关云长义释曹操,总共用了八回篇幅。从总体上来看,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,孙权命周瑜率军抗曹,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”,其中只有“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做出的艺术虚构。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。

就人物形象而言,《三国演义》中的主要人物和部分重要人物,其性格基调都非常鲜明,而又各具特色,如诸葛亮的高度智慧和无比忠贞、曹操的雄才大略和残忍狡诈、关羽的忠义凛然和“刚而自矜”、刘备的仁德爱民和尊贤礼士、张飞的勇猛善战和豪爽鲁莽、赵云的忠勇奋发和机警精细、袁绍的志大才疏和外宽内忌、孙权的恢廓大度和举贤任能、周瑜的英武潇洒和心高气傲、司马懿的老谋深算和阴狠毒辣等等。他们的总体风貌和性格基调,大致与其历史原型具有本质上的一致性,不仅得到学术界的基本认可,而且受到广大读者和观众的普遍欢迎。

新版《三国》以很大功夫在情节编织上刻意求新,其中一部分做得比较成功。如第三十六集,孙权经过诸葛亮出使江东舌战群儒,经过鲁肃和周瑜的先后谏言,决定联刘抗曹之后,主创者既按史书和小说所写,让孙权任命周瑜为大都督,又创新性地表现他命张昭负责整个后勤保障,这一笔就相当好。这样不仅表现了孙权的政治智慧(认识到“主战还是主和不是问题,团结还是分裂才是问题”),又表现了他的政治能力(决定应战之后,通过同时任命周瑜与张昭,使主战主和双方都能同心同德共保江东),还在一定程度上还原了历史人物张昭在孙吴集

团的重要作用。在《三国演义》中,张昭是一个颇受贬抑的人物。新版《三国》如此设计,比《三国演义》更为合理,也更接近历史真实。

不过,新版《三国》在编织故事,特别是虚构情节时,往往有些随心所欲。

例如,第三集写诸侯联军讨伐董卓,刘、关、张三人参与会盟,手下竟无一兵一卒,很不合理。《三国志·蜀书·先主传》注引《英雄记》明明记载:“灵帝崩,天下大乱,备亦起军从讨董卓。”《三国演义》第五回写公孙瓒“统领精兵一万五千”前去会盟,路遇身为平原县令的刘备,劝其“一同讨贼,力扶汉室”,于是“玄德、关、张引数骑跟公孙瓒来”,部属虽不多,毕竟还有“数骑”。新版《三国》别出心裁,把刘备写成光杆司令,对塑造刘、关、张的英雄形象并无作用,对后来的情节发展也毫无意义。

又如,第四集写董卓遣李儒向孙坚提亲,年仅九岁(虚岁)的孙权出场,并发表意见,也不合理。编导可能是为了加强对孙权形象的塑造,表现他自幼英敏过人。然而,孙坚此行,不是巡视辖境,更非游山玩水,而是投入充满危险、胜负难测的讨董之战,按照古代军制,根本不会携带年幼的子女随军。事实上,《三国志·吴书·周瑜传》明确记载:“孙坚兴义兵讨董卓,徙家于舒。坚子策与瑜同年,独相友善,瑜推道南大宅以舍策,升堂拜母,有无通共。”可见历史上孙坚参与讨董时,特地将家眷安置在舒县(今安徽庐江西南),连长子孙策(此时虚岁十六)都未随军,更不要说孙权了。《三国演义》第七回写孙坚攻打刘表(时在192年),虚岁十八的孙策才随父出征。新版《三国》虚构孙策随父讨伐董卓是可以的,但写孙权从征就说不通了。至于后面写董卓西迁长安,孙坚率先进入洛阳,得到传国玉玺,孙权又来议论一番,孙坚攻刘表,中伏身亡,孙权去见刘表,要回父亲遗体,就更不合理。须知儿童无论多有天分,多么早慧,也只能在日常生活或学习应对中颖悟过人,如孔融谒李膺、曹冲称象之类,要他们在政治军事上超出成年人,实在夸张过分了。

再如,剧中写曹丕为谋取继位,竟然毒害因聪颖仁爱而深受曹操赏识的弟弟曹冲,甚至企图借耿纪、韦晃、金祗等起事之机,趁乱杀死其父曹操,简直丧心病狂。据《三国志·魏书·武文世王公传》,曹冲建安十三年(208)便已早逝,年仅十三,根本谈不上与曹丕争夺继位权。另据《三国志·魏书·文帝纪》,曹丕早在建安十六年(211)就“为五官中郎将、副丞相”,地位明显高于诸弟,建安二十二年(217)“立为魏太子”,名分已定,地位已稳,只等平安继位,怎会迫不及待地谋害父亲?曹丕幼承庭训,多年随父征战,父子关系亲密,虽然一度与曹植为继承权而明争暗斗,但并未损害父子感情,更不会发展到仇视父亲、必欲置之死地而后快的地步。何况,以曹操治家之严,曹丕性格之柔,曹丕决无谋害父亲的胆量。《三国演义》虽有贬曹倾向,也只是略写曹丕、曹植之争。新版《三国》如此凭空虚构,把曹丕心理写得卑劣不堪,严重歪曲了他的形象。

新版《三国》在虚构方面的种种失当提示我们,改编者虽有虚构的权力,却不应任意使用这种权力,虚构的空间不是漫无边际的。

三、追求“好看”与力求“耐看”

影视剧作为大众文艺产品,具有很强的文化消费功能,这就必然要求故事情节的“好看”。一部不好看的电视剧,是无法吸引观众的,更不可能让他们连续收看。根据古典名著改编的电视剧,当然也是如此。

《三国演义》向来以情节丰富生动闻名,以“好看”而吸引着一代又一代读者。书中的许多

情节,如“桃园结义”、“鞭打督邮”、“孟德献刀”、“捉放曹”、“温酒斩华雄”、“三英战吕布”、“连环计”等等,都是脍炙人口的名篇。在古今中外的小说名著中,像这样能让人随口举出很多情节的作品,可以说是十分罕见的。大量的精彩情节,使全书满目珠玑,熠熠生辉,令人读来兴会酣畅。

《三国演义》的情节不仅“好看”,而且“耐看”。上述情节,或给人“义”的熏陶,“勇”的震撼,或给人“智”的启迪,“信”的训育。故事之奇,人性之美,智慧之绚丽,哲理之深厚,都使人捧读再三,回味无穷。少年谈论,不禁眉飞色舞;白首把卷,依然津津乐道。这正是它成为文学经典的重要原因。

新版《三国》的编导非常重视情节的“好看”。朱苏进在《创作构想》中明确宣告:“总体追求——两个字‘好看!’”“好看——就是电视剧《三国》的真谛,就是艺术所在,就是民心所在,就是我们的最终追求。我们希望这部电视剧成为天下百姓的老友,它离家多年,今晚突然推门而入,让百姓们觉得既亲切又新鲜,既好看又刮目相看。”^①为此,编导耗费无数心血,做了多方面的、极大的努力,力求做到故事好看、场面好看、表演好看,甚至建筑设计、服装陈设也要好看。以观众普遍肯定的战争戏来说,编导不仅对场景精心设计,充分运用现代技术手段,而且对兵器的制作、马匹的挑选等,都不惜工本,精益求精,从而取得良好的视觉效果,与1994年版《三国演义》电视剧相比,明显地有所超越。

不过,“好看”并不等于“耐看”。对此,编导似乎重视不够。剧中若干情节,编导可能认为“好看”,观众却不认可,有的情节不仅谈不上“耐看”,反而经不起推敲,甚至让人觉得“难看”。

例如,第六集写董卓败退长安,遭到伏兵袭击,吕布听到貂蝉的惊叫声,飞马救之,还对她说:“有我就有你。”在此紧急关头,吕布竟不顾献帝、董卓死活,把貂蝉带到河边草地,让她躺在自己的披风上,二人脉脉相视,互生情愫……画面倒是“好看”,但因脱离特定环境,明显不合情理,自然无法“耐看”。

又如,全剧后二十集,以相当浓重的笔墨描写司马懿与静姝的感情纠葛,也为人诟病。静姝是曹丕赐给司马懿的侍妾,又是曹丕安插在司马懿身边的卧底。这是一个完全虚构的人物,历史上毫无踪影,《三国演义》中也未出现。新版《三国》虚构她,就像高希希答记者问所说:“出场只有四集,却牵引着全剧后二十集的大悬念。”^②编导如此安排,主要是为了展示曹魏政权内部的矛盾斗争,也是为了增强剧中女性的戏份。但是,作品一再写魏文帝曹丕、魏明帝曹睿的猜忌和防范,写曹真、曹爽父子等宗室亲贵在司马懿面前的骄横和无礼,写静姝面对司马懿的关爱,心怀矛盾,渐生真情,不仅忘记了卧底的使命,还为司马懿怀了孩子……这些,似乎都是为了说明司马懿对曹魏王室产生二心是迫不得已,为他后来诛灭曹爽集团、篡夺曹魏大权寻找理由。然而,这些情节与史实出入太大。据《晋书·宣帝纪》,司马懿在曹操任丞相时出仕,历任文学掾、议郎、丞相东曹属、主簿等职,仅为中级官员,在曹操手下不敢有非分之想。曹操察觉他有雄豪之志,曾提醒太子曹芳:“司马懿非人臣也,必预汝家事。”曹丕与他关系良好,每每加以保护,使他免于被曹操除掉。正是曹丕在位期间,司马懿受到重用,历任丞相长史、御史中丞,迁侍中、尚书右仆射,转抚军大将军,进入权力中枢;后又加给事中、录尚书事,成为执政大臣之一。曹丕临终,他与曹真、陈群等并受顾命辅政。明帝曹睿即位,他的地位进一步提高,历任骠骑将军、大将军、太尉,成为曹魏第一能臣。明帝临终,紧急召他托孤,让他坐上御床,拉着他的手说:“死乃复可忍,吾忍死待君,得相见,无所复恨矣。”然而,当他与共同辅政的曹爽产生矛盾以后,先是含忍示弱,推病不出;一旦抓住时机,立即发动政变,大开杀戒,彻底诛灭曹爽集团。本传说他“内忌而外宽,猜忌多权变”,并且记载了这样一件事:“明帝(按指司马懿玄

孙司马绍)时,王导侍坐,帝问前世所以得天下,导乃陈帝(按:指司马懿)创业之始及文帝(按:指司马昭)末高贵乡公事。明帝以面覆床曰:“若如公言,晋祚复安得长远!”^⑬由此可见,司马懿父子篡夺曹魏政权时表现出来的凶残,连其后辈子孙都感到羞耻。新版《三国》曲意为司马懿开脱,既不“好看”,也不“耐看”。

总之,从新版《三国》电视剧的创作,我们可以看到:名著改编,既可享受丰厚的文学资源,吸引广泛的收视期待;又必须经受熟悉名著、热爱名著的广大观众的严格审视。要使改编出来的影视作品成为艺术精品,编导必须具备高远的历史视野、深厚的艺术功底、博大的人文情怀、严谨的创作态度,加上虚怀若谷、细致周到、精益求精的工作作风。衷心祝愿有抱负、有雄心的艺术家们,通过自己的不懈奋斗,创造出有益于人心、无愧于时代的史诗性作品!

① 傅小平:《朱苏进谈新版〈三国〉》,载《文学报》2008年8月28日。

② 高希希:《新〈三国〉稍作“整容”》,载《山东商报》2010年4月21日。

③ 参见沈伯俊《向往国家统一,歌颂“忠义”英雄——论〈三国演义〉的主题》,原载《天府新论》1985年第6期,收入沈伯俊《三国演义新探》,四川人民出版社2002年版。

④ 见《沈伯俊说三国》,中华书局2005年版,第23—24页。

⑤ 《编剧释疑新〈三国〉争议》,载《新京报》2010年6月22日。

⑥⑫ 《高希希回应“陈贯希”版三国 这是剧不是历史》,载《信息时报》2010年5月19日。

⑦⑧ 《恩格斯致斐·拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1972年版,第347页,第345页。

⑨ 沈伯俊:《罗贯中和〈三国演义〉》,春风文艺出版社1999年版,第63—65页。

⑩ 沈伯俊:《现实精神·浪漫情调·传奇色彩——论〈三国演义〉的创作方法》,载《明清小说研究》2006年第3期。

⑪ 朱苏进:《电视连续剧〈三国〉创作构想》,未刊。

⑬ 《晋书·宣帝纪》,《晋书》第1册,中华书局1974年版,第20页。

(作者单位 四川省社会科学院文学研究所)

责任编辑 张颖