

论近年历史题材小说的消费主义倾向

苏晓芳

消费主义倾向在20世纪80年代中期出现的新历史小说中初见端倪,随后,在虚化历史的戏说历史创作潮流中进一步发展,而在游戏历史的穿越小说中达到高潮,并最终完成了近年来历史题材小说消费主义转向的三部曲。这种消费主义转向主要表现为历史的碎片化、欲望化和仿像化叙事。历史小说成为徒有历史元素而无历史感的拼贴画,历史的真相变得难以捉摸,标榜个性特征的欲望化书写,使历史叙事沦为文化工业生产中的一种伪个性化叙事,仿像化叙事打破了纪实与虚构的界限,造成历史表述的随意性与不可靠性。这种创作转向使历史沦为消费社会背景下大众的消费对象,历史小说本应承担的建构群体集体记忆的功能被削弱,由此,民族认同也面临着被削弱的危险。

20世纪80年代以来,伴随着改革开放的深入,国民经济实现市场化转型,大众文化兴起,文学领域也相应地发生了若干变化。从文学创作、出版到文学接受的各个环节都受到商品原则的影响,历史小说也不例外。在先后出现的重述历史的新历史小说和颠覆历史的历史“戏说”创作潮流中,显现出愈来愈鲜明的消费主义倾向。21世纪之初,在随着网络文学而兴起的游戏历史的“穿越小说”中,这种消费主义倾向愈演愈烈,已成为近年来历史小说创作中值得关注与研究的重要文化现象。它以消费历史、游戏历史的方式彻底颠覆了传统的历史观念,严重削弱了民族的文化认同,其危害不容小觑。

本文为国家社科基金项目“网络与新世纪文学研究”(10CZW056)阶段性成果

中国文学历来有着深厚的史传传统,在当代文学中,历史题材小说一向被视为重大题材作品而备受关注,尤其是讲述革命斗争历程的革命历史题材作品,它在揭示兴衰成败的必然规律之外,还承担着为革命历史进行合法性论证、将革命斗争进程历史化以及打造国民关于革命的集体记忆等特殊的意识形态功能。因此,评论家和文艺界的领导人在谈到某一阶段的

文学创作成就时,常常会将历史小说、特别是革命历史题材小说放在首要的位置来加以评述。

20世纪80年代中后期,新历史小说创作潮流悄然兴起,与80年代出现的其他文学新潮一样,这股标“新”立异的小说创作潮流有着深厚的本土渊源,它的出现与革命现实主义的成规受到作家和读者的质疑有关。当以往的革命历史小说所呈现的革命规范下的历史叙述不再能引起人们的兴趣、获得人们的信任,历史的确定性受到动摇,以往人们熟知的关于革命、关于历史的宏大叙事就面临着解体与崩溃。新历史小说站在个人的角度对历史进行重新叙述,以自己新的叙述加速了宏大叙事的崩溃。

新历史小说虽然并非西方新历史主义思潮直接影响下的产物,但其历史意识却与新历史主义在内在精神上有颇多相通之处。作为一个术语,“新历史主义”最早是由美国加州大学伯克利分校教授斯蒂芬·葛林伯雷在1982年的《文类》(Genre)学刊中提出的。新历史主义之“新”是相对于旧的历史主义而言的,它既反对实证性的历史方法,也反对把文学作品视为孤立现象的形式主义方法,用海登·怀特的话来说,新历史主义“试图将历史研究中一些历史学家认为是形式主义谬误(文化主义和文本主义)的东西与文学研究中一些形式主义文学理论家认为是历史主义谬误(起源论和参照性)的东西结合起来”^①。新历史主义将历史视为“一种言语的人工制品,是一种特殊的语言运用的产物”^②,而不像旧历史主义那样将历史看成是一系列存在过的客观人物与事件。新历史主义者认为,那些曾经存在或发生过的人物与事件无法言说自身,必须借助历史表述才能得以呈现与传承,而历史表述离不开阐释者与语言,正如杰姆逊所言,“历史只有在文本形式中才可被感触”^③。通过历史表述呈现与传承的历史又并非客观人物或事件的历史本身,而只能是作为客观人物或事件之记载的历史编撰。长期以来,人们把历史等同于事实,而忽略了历史只有通过文学文本的方式才能进入人们的视野这个道理。历史编撰过程中不可避免地加入了编撰者自己的主观意识,因此新历史主义认为,历史同样具有虚构性,历史不再是一种历史事实,而是一种历史话语。新历史主义由此打通了历史和文学文本之间的关联,消弭了二者的界限。新历史主义者断言:“文学与非文学‘文本’之间没有界限,彼此可以不间断地流通往来。”^④

尽管新历史主义是一种批评方法,而非一种创作方法,但它对文学创作的影响却是显而易见的。在新的历史观念的烛照之下,那些曾经被赋予确定性、客观性特征的历史镜像破裂为无数碎片,那些整体的、连贯的、合乎逻辑性的历史过程也为若干不可知的、偶然性的因素所切割,至于那些历史的必然规律、本质等元话语,则随着新话语的涌入而遁于无形了。

在那些被重新述说或再度书写的历史叙事中,既往的宏大历史被无情解构,曾经被赋予的特定价值与意义也被消解。目的论与进步论的历史观被毁弃,如在刘震云的《故乡天下黄花》中所呈现的:“历史无发展,只是奴役与残杀的延续,历史无进步,只是你方唱罢我登场的反复与循环。”^⑤过去单数大写的历史(History),被分解成复数小写的历史(histories),那个非叙述、非再现的历史,被新历史小说家拆解成一个个由叙述人讲述的故事(his-stories)。在新历史小说的代表作品《苍河白日梦》、《银城故事》、《白鹿原》里面,我们看到,新历史小说在解构传统历史小说和革命历史小说的宏大叙事的同时,还原的是一个个人物的故事,过去长期被遮蔽在历史帷幕之后的琐屑的、个人化的、偶然性的历史被推上前台,历史的面貌被改写和拆卸为一堆历史背景、历史事件和历史人物的碎片。在这堆碎片中,遍布着小人物吃喝拉撒睡、柴米油盐式的日常生活画面,处处反射着20世纪80年代中后期悄然而至的消费主义魅影。

所谓消费主义,英国学者迈克·费瑟斯通在他的《消费文化与后现代主义》一书中曾经做出过精辟的论述:“消费文化顾名思义,即指消费社会的文化,它基于这样一个假设,即认为大

众消费运动伴随着符号生产、日常体验和实践活动的重新组织”、“遵循享乐主义、追逐眼前的快感、培养自表发现的生活方式、发展自恋和自私的人格类型,这一切,都是消费文化所强调的内容”^⑥。“消费社会”理论的提出者、法国社会学家波德里亚在《消费社会》一书中,详细分析了西方社会的物质消费现象,认为消费已经成为当今社会的风尚。这里所谓“消费”并不是传统政治经济学范畴里所指的对物品的需求与满足,而是指对被现代文化刺激起来的欲望的满足,人们消费的不是商品和服务的使用价值,而是它们在文化中的符号象征意义。英国学者莱斯利·斯克莱尔更是将消费主义称为“消费主义文化—意识形态”^⑦。

新历史小说中的消费主义倾向与日常生活叙事的泛滥有直接的关联。以日常生活来解构宏大叙事,原本只是新历史小说的一种叙事策略,意在以更具个性化特征的小叙事颠覆整体性的大历史。然而,当日常生活成为唯一的生活,历史的重大事件、时代的风云变幻退隐为远处的一抹背景,其叙事的琐碎性、虚构性特征就逐渐彰显出来了。为匡正与补救历史叙事的贫弱,凭借过度膨胀的想象力,作家们将过去的日常生活纤毫不遗地展现出来,而这种日常生活叙事的泛滥恰好吻合了消费社会日常生活审美化潮流,这种潮流在以后的创作中逐渐失控,演变成为一种更为明晰的消费主义潮流。

呈现在新历史小说中的日常生活,大多不仅带有想象的意味,还常流露出一种怀旧的情调。说到底,怀旧就是怀旧主体缘于现实的匮乏和焦虑,在历史遗留物的触发下,通过对历史进行追认、重建,对记忆进行遴选和改写,为现实的缺憾与失落提供的一种想象性的满足与精神抚慰,从而在历史中获得身份的认同。王安忆在《长恨歌》中气定神闲地回味老上海的陈年旧事,阿来在《尘埃落定》中饶有兴味地讲述遥远而神秘的川藏土司制度的浪漫风情,苏童在《妻妾成群》中掀开已成历史陈迹的一夫多妻制旧式家庭的一角,引领读者观看妻妾之间的血腥争斗与一幕幕红颜悲剧。这些由日常生活的琐碎细节与物件堆砌的画面,犹如一部部怀旧电影,既满足了大众对于过往历史的好奇心,也能让读者领略到想象中的日常生活与艺术之间无间隔呈现的美丽图景。杰姆逊在讨论怀旧电影与历史小说时曾说:“那些怀旧电影正是用彩色画面来表现历史,固定住某一个历史阶段,把过去变成了过去的形象,这种改变带给人们的感觉就是我们已经失去了过去,我们只有些关于过去的形象,而不是过去本身。”“怀旧影片似乎是关于历史的,但其最重要的特点正在于其不是历史影片。……怀旧影片却并非历史影片,倒有点像时髦的戏剧,选择某一个人们所怀念的历史阶段,比如说20世纪30年代,然后再再现30年代的各种时尚风貌。怀旧影片的特点,就在于它们对过去有一种欣赏口味方面的选择,而这种选择是非历史的,这种影片需要的是消费关于过去某一阶段的形象,而并不能告诉我们历史是怎样发展的,不能交代出个来龙去脉。”^⑧从表面上看,似乎是怀旧者为缅怀历史而制造出似假还真的美丽景象,但这一堆从历史背景中抽离而出的历史元素,跟真正的历史有着相当的距离,在历史元素被审美化的同时,真正的历史意识却在消退,乃至丧失。

二

戏说历史的创作潮流滥觞于20世纪90年代的港台,以电视连续剧《戏说乾隆》、《戏说慈禧》及《还珠格格》等为代表,并迅速蔓延到内地的影视剧与小说创作中。如果说新历史小说解构的对象主要是20世纪50至70年代的革命历史小说,重述的大多是从清末民初到共和国建立半个多世纪的历史,那么,戏说历史则将笔触伸向了更遥远的年代,古代历史特别是清朝的历史是戏说者最热衷的对象。戏说历史并不局限于单纯的小说创作,它发端于影视剧,并挟影视

传播的巨大影响力而来,迅速演变为一场声势浩大、影响广泛的历史剧与历史小说创作潮流。邹静之的《康熙微服私访记》、《铁齿铜牙纪晓岚》等就是这样的作品。这些作品虽然各有特点,但大多因为对于帝王历史故事的特殊讲述而流传甚广。

一般认为,戏说历史主要是戏说历史人物,这些被戏说的历史人物是真实存在过的,但戏说的故事情节则基本上是虚构的。戏说是相对“正说”而言。正说历史的作品一般要对历史真实有最基本的要求与尊重,在尊重历史人物与历史事件客观真实的基础上进行改编创作。但是,戏说历史则完全跳出历史真实性的框架,对历史人物与历史事件进行大胆想象与任意编造,除了人物姓名、基本身份等与史实大致相符外,人物性格、语言、服装、道具、生活环境、风俗习惯等细节性的描述统统不受历史真实的约束,更多的是在戏谑历史。

比如《康熙微服私访记》所讲述的康熙皇帝到民间微服私访的故事,基本上都是编造的;《铁齿铜牙纪晓岚》更是虚构了一个令当今公众拍手称快的忠臣、优秀文人纪晓岚的形象,至于支撑整个故事的三个基本人物纪晓岚、和珅、乾隆之间的关系,则完全出于作家的虚构。尽管在历史上的确存在康熙、纪晓岚这样的人物,但戏说作品中呈现出来的人物形象,除了身份跟历史人物大致对应之外,在很多方面都有较大的出入。这种塑造人物的方式完全是小说家言,大致类似于鲁迅所说的“只取一点因由,随意点染,铺成一篇”^⑨的做法。戏说历史的作品大多走类型化的路子,即按某一类型的固定特征来设定作品的主题、情节、人物、风格、环境等。如《康熙微服私访记》的主题,总逃不过惩恶扬善、天顺民愿,故事模式也不外乎侦探、言情外加武侠的通俗小说套路。语言以诙谐的喜剧风格为主,给读者和观众带来轻松感和愉悦感。

一切关于历史的言说,从本质上都是立足当下对过去的一种重构,历史小说在重构历史的同时,向历史索取的是某种当代意义,这是历史言说的原动力。因此,克罗齐说“一切真历史都是当代史”^⑩;“只有一种对现在生活的兴趣才能推动人去查考过去的事实。因为这个缘故,这种过去的事实并不是满足于过去的兴趣,而是为了满足对现在的兴趣”^⑪。作为戏说历史的作家,邹静之对此也有相似的认识,他说:“历史剧的立足点应放在对现实的观照上,最好能反观现实。”^⑫在创作实践上,为了“能反观现实”,戏说历史的作家们显然走得更远,他们甚至不再去“查考过去的事实”,而是通过无边际的想象、随意编造的故事,敷衍出新的历史,而所谓“对现实的观照”则是对于现实的消费市场的观照乃至迎合。历史沦为作家将作品带入市场的消费筹码,历史想象与历史表述的目的都只不过是愉悦大众。于是,“历史正在成为一个抢手的文化商品”,“历史的权威正在另一个意义上丧失”^⑬。

如果说,在前一阶段的新历史小说创作中,作家对于作品可读性的刻意追求,完成了对20世纪80年代中期先锋小说文体实验精英化倾向的反拨,那么,在戏说历史的潮流之中,作家已经将作品的消费作为创作的重要目标,因而将一切能吸引受众眼球的通俗文学元素尽纳其中。

三

进入21世纪,历史题材小说中的消费主义倾向更加鲜明,并借由网络小说的新题材“历史穿越小说”的出现而最终完成了它的三部曲。历史穿越小说在2006年开始走红,始于一部名叫《梦回大清》的作品。这篇小说在网络上颇受关注,激起了广大读者与写手对这种新的小说类型的极大兴趣。该小说讲述的是一名现代女子因为一场意外,穿越时空来到几百年前的康熙王朝,并阴差阳错地进入皇宫,展开了自己的旷世奇恋。在此后的2007年,穿越小说发展到了巅峰,其中最令人瞩目的事件,就是穿越小说《木槿花四月锦绣》、《鸾:我的前半生,我的后半

生》、《迷途》与《末世朱颜》被“腾讯读书”、“晋江原创网”、“红袖添香”等五大网站一百万名读者评为“穿越四大奇书”，并由作家出版社以12%的版税，各十万册的首印量签约出版^⑭。此举引起出版界的一片哗然，而这一年也赢得了“穿越年”的称号。目前，穿越小说仍是网络小说最热门的题材之一，并且根据穿越所到达的历史时段，又细分为“清穿”、“宋穿”、“唐穿”、“汉穿”等。2011年初，由《梦回大清》改编的电视连续剧《宫》在湖南卫视开播，随后，由网络穿越小说改编而成的历史穿越剧《步步惊心》上映，再度刺激了影视与文学创作上的历史“穿越热”。

穿越小说并非滥觞于网络，马克·吐温的作品《康州美国佬在亚瑟王朝》被视为世界上第一部穿越小说，香港作家黄易于1996年创作的小说《寻秦记》则有中文穿越小说“鼻祖”之称。此外，李碧华的《胭脂扣》、席绢的《交错时光的爱恋》等，也都有穿越的故事。但是，历史穿越作品大量出现，并成为一种影响广泛的小说类型，却是近几年才发生的事。

历史穿越小说是深受女性读者喜爱的类型小说。这类作品大多有一个言情小说的故事内核，主人公是清一色的现代年轻女性，她们由于某种特殊的机缘穿越到另一时空，这一时空大多是古代，甚至可能是某个臆想出来的朝代。她们机缘巧合地进入后宫或豪门为后、为妃或为奴，展开一段与现代生活迥然不同的人生。与众多异性之间错综复杂的恋情，则是这段古今对话的核心。穿越小说的想象如同女性的白日梦，用奇思妙想来表达现代女性对于庸常人生的抗拒。作品从女性角度切入历史，填补了主流历史叙事中女性个体记忆的缺席所形成的巨大空白，遗憾的是，这种试图以女史(herstory)颠覆和改写男史(history)的努力，由于其过于显露的游戏性、娱乐性等消费主义倾向，而变异为一种自我解构的力量。呈现于历史穿越小说中的历史表述，无论对于读者还是作者个人来说，都是不可信的。

如果说戏说历史小说中的人物多是一些着古人衣冠的现代人，他们古人的身份下包裹着一颗现代的心灵，他们操着今人的话语，甚至人物之间的关系也是极其现代的，那么，在历史穿越小说中，则是现代人直接走入古代，去玩一次角色扮演游戏。历史在这里不仅仅是解构的对象或一堆消费的符号，更是一个巨大的游乐场，现代人依照自己设定的一系列游戏规则进入其中，尽情娱乐。所谓的游戏规则包括穿越的状态和穿越的方式等，大多数历史穿越小说的主人公都是在无意识的状态中完成穿越的。至于转换的方式，有时是由于一场突如其来的车祸、溺水、掉下悬崖、重病导致的昏迷，有时是观看一块灵异的玉佩或一幅来历不凡的古画。待主人公苏醒过来时，就会惊奇地发现自己已经身处异时异地了。在这个游戏中，还有一条更重要的规则，就是穿越到古代去的主人公不得改变历史的进程，这是为了避免陷入所谓的“外祖母悖论”——假设你回到过去，见到了幼年的外祖母并且杀死了她，你就不会存在，那么你怎么回到过去并杀死自己的外祖母呢？因此，我们看到，大量的历史穿越小说中会有这样的描述：洞悉历史的女主人公到了古代，眼睁睁地看着身边的历史人物陷入悲剧之中而不能说破真相或出手相救。如“清穿”小说中被反复书写的“二废太子”、“九王夺嫡”等历史事件，往往就发生在女主人公的眼前，即便她正和其中的某一位皇子谈着一场惊天动地、刻骨铭心的恋爱，也必须恪守不能改变历史的原则，不能对心上人施以援手^⑮。

麦克卢汉说：“游戏是对日常压力的大众反应的延伸”^⑯，“我们喜欢的游戏……给自己提供了一种超乎社会机器垄断暴政的解脱”^⑰。游戏把人从现实世界带入想象的虚拟世界，使人们得以暂时摆脱现实的压力，以心理补偿的方式虚拟性地满足内心的需求与愿望。这大概就是历史穿越小说在当今的阅读市场上广受欢迎的原因。在历史这个巨大的游乐场中，王朝的兴衰、天下万民的祸福都不过是游戏中的关卡，至于那些在传统历史书写中地位尊崇的君主，也不过是游戏中的一个玩伴，并且是按照现代人的设定而随意驱遣的玩伴。有谁能相信，以铁

腕治国著称的清世宗雍正,在《梦回大清》中竟会变成一个温文尔雅、情深义重的多情男儿,以致改编成电视剧播出之后,在年轻的观众群中竟出现了众多迷恋这个形象的所谓“四爷党”。

四

经历了以上三个创作潮流之后,近年来的历史题材小说可谓完成了消费主义转向的三部曲,在消费主义倾向上体现出一些共同的特点,在此总结如下:

(一)历史叙事的碎片化

不管是重述历史、戏说历史还是穿越历史的小说,都在不同程度上对传统历史观念进行解构,而解构是后现代主义的基本理论姿态。经历过解构的历史,其完整性、逻辑性遭到破坏,历史演变为碎片化、平面化、虚无化的景观,这种景观由一些原本并无关联的事物和现象随意拼凑而成,历史资源、历史元素被征用为消费的素材,作家“把各式各样历史连根拔起,斩断所有牵绊拉到我们眼前,通过拼贴,随心所欲地把人们熟悉的那些历史符码置于一个全然陌生的环境内,进行重新洗牌”^⑧。这样创造的历史,呈现出徒有历史元素而无历史感的后现代主义倾向。杰姆逊在研究了晚期资本主义的文化逻辑之后,有一个重要发现:在现代主义阶段,艺术的主要模式是时间模式,它体现为历史的深度阐释和意识;在后现代主义阶段,文化和艺术的主要模式则明显转向空间模式,它取消了历史记忆而关注当下的重要性,“当代社会系统开始渐渐丧失保留它本身的过去的能力,开始生存在一个永恒的当下和一个永恒的转变之中,而这把从前各种社会构成曾经需要去保存的传统抹掉”^⑨。在这种情况下,历史的真相不可确认,涵义也变得模糊不清。而对这些历史元素的拼贴方式与原则起决定作用的“不是产自一种变化的、矛盾的、真实经历的事件、历史、文化、思想,而是产自编码规则要素及媒介技术操作的表象”^⑩,还有消费社会语境下受众的消费欲望。

(二)历史叙事的欲望化

在消费主义文化中,需要被欲望所替代,欲望是消费主义与消费社会存在的核心。欲望化叙事也成为近年历史题材小说中最吸引读者目光的组成部分。而且,欲望化叙事不仅是作品的构成要素,有时甚至是故事情节推进的原动力。欲望,不再是作品这个蛋糕上的裱花,有时甚至是蛋糕本身。这里的欲望无外乎性欲、权欲与物欲。

在20世纪80年代中后期经济的市场化转型的影响之下,文学生产机制由生产主导转为消费主导,此前轰轰烈烈的“先锋文学”运动与“寻根文学”潮流逐渐式微,可读性更强、更通俗、更能吸引读者的新写实、新历史小说,成为文学市场的新宠。新历史小说中的个性化书写逐渐蜕变为迎合消费市场的策略。从对历史的人的书写转向对人的历史的书写之后,人的历史也逐渐简约为欲望的历史。比如,关于革命动机的述说,革命历史题材小说中那种由阶级压迫而导致反抗、从家族复仇走向阶级复仇的桥段,在新历史小说中不复存在,取而代之的是各种偶然性的选择,甚至个人欲望的驱使。在徐贵祥的《历史的天空》中,主人公梁大牙投身革命的目的只是为了女人,原本他因为心仪的女人的拒婚而打算去投国军,结果误入了新四军的队伍,在他正想离开之际,却被更漂亮的女军人东方闻音所吸引而留了下来,此后他的每一点进步都与要取悦东方有关。在格非的《大年》中,乡人共愤的惯偷豹子革命的原动力竟然是为了抢夺地主的二姨太。

权欲在历史小说中常常会得到充分的描述。在许多历史小说中,阶级与集团之间的斗争被置换为个人之间权欲的争夺。如熊召政的历史小说《张居正》中,张居正与高拱之间的权力

争斗是小说的重要线索,但二人权争的焦点并非基于不同的政治主张,而只是为了满足个人对于权力的贪婪。还有些作品在表现权力斗争的同时,甚至将是非善恶都悬置起来,而竭力展现权术谋略,以致有些历史小说被部分读者视为权术教科书。而对物欲的描绘则已完全融历史小说的日常生活场景之中,在对物质欲望的满足中“使生命重新物质化”^{②1}。

欲望化叙事几乎已经成为消费主义转向之后历史小说的标准化生产模式,这些标榜个性特征的欲望化叙事在文化工业生产中沦为一种“伪个性化”的叙事,正如霍克海默和阿多尔诺所言:“在文化工业中,个性之所以成为虚幻的,不仅是由于文化工业生产方式的标准化,个人只有当自己与普遍的社会完全一致时,他才能容忍个性处于虚幻的这种处境。”^{②2}欲望化的书写作为近年历史小说的常见模式,既是吸引受众的不二法门,也是最受批评家诟病之处。

(三)历史叙事的仿像化

鲍德里亚在论述消费社会理论时指出,当代社会是由符号控制的,而基本形式就是仿像。在《仿真与拟象》中,鲍德里亚描述了符号或者图像从真实到拟象(即仿像)的四个阶段:“1. 它是对某种基本真实的反映。2. 它掩盖和篡改某种基本真实。3. 它掩盖某种基本真实的缺场。4. 它与任何真实都没有联系,它纯粹是自身的拟象。”^{②3}杰姆逊则将仿像表述为一种“没有原本的摹本”,是“一种以假乱真的东西”^{②4},摹本有原作,是对原作的模仿,而且永远被标记为摹本,原作具有真正的价值,而摹本的价值则是从属性的,仿像却不一样,除了它自身之外,在现实中,杰姆逊认为,是大规模工业生产使得我们的世界成了一个充满机械性复制的世界,在不断的复制中,原作、原本已经不那么宝贵了,从而形成了仿像。

诸多的仿像构成了新的现实秩序,其特点就是超真实,超真实是一种比真实更真实的状态,是一种以模型取代真实的状态。超真实颠覆了传统的真实观念,否定了真实的存在,模糊了文本与现实之间的界限。历史叙事中的仿像化倾向,主要表现为纪实与虚构之间界限的内爆。近年来,历史小说的作家大多都不再相信历史的确定性,而认为历史的真相无法把握,一切历史叙事都具有不可靠性,传统所认定的由客观人物与事件构成的历史变得无法言说,以公正、客观、权威的方式呈现历史的真实面貌变得不可能。应对历史的不可言说性的策略就是历史表述的随意言说,因为无法确认其原作,或者认为根本不存在原作,仿像便以假乱真地到处流传。

在仿像化的历史叙事中,作家已经不再对历史保持谦卑的态度,他们不再像传统历史小说家们那样严谨、认真地搜集史料、考证疑难,取而代之的是对历史展开个人化的无羁想象。如王安忆的小说《父系和母系的神话》,就像其中一个长篇的标题《纪实与虚构》所提示的,作家将纪实和虚构两种手法融合在一起,发挥到极致,虚虚实实,互相牵制,将读者带入一个虚实莫辨的小说世界。至于在戏说历史的小说中那些作为拼贴物的历史元素,以及在穿越小说中整体性地沦为游戏空间和对象的历史场景,则更因其原作的阙如而只有仿像的存在了。

重述、戏说、穿越历史的小说的大量出现,伴随着影视、网络等更多、更快捷的传播方式的发展,使得长期以来在人们头脑中建构起来的整一性的历史记忆不断遭受打碎、拼贴、移植的命运,历史的完整性被肢解,历史的逻辑性被割裂。对于历史碎片的挪用与复制导致了历史原真性的丧失,“一件东西的原真性包括它实际存在时间的长短以及它曾经存在过的历史证据。由于它的历史证据取决于它实际存在时间的长短,因而,当复制活动中实际存在时间的长短摆脱了人的控制,一件东西的历史证据就难以确凿了”^{②5}。同时,历史小说的消费主义转向将历史变成消费的对象。书写历史,不再是为了铭记一个民族的集体记忆,以此作为自我认同的基础。在这种情况下,历史的终结不再是危言耸听,而是消费主义文化过度膨胀之下的谶语,福

柯所说的“书写‘历史’就是为了消灭历史”^⑥或将变成现实。

一个群体区别于另一个群体的特征大都是在历史中形成的,这些特征通过诸多符号保留在人们的记忆中,从而构成一个群体集体意识的基础。重述历史、戏说历史与穿越历史的小说创作使历史小说建构群体的集体记忆的功能被削弱,因而,民族认同、国家认同也面临着被削弱的危险。

- ① 海登·怀特:《历史解释中的形式主义与情境主义策略》,黄红霞译,陈新校,载《东南学术》2005年第3期。
- ② 海登·怀特:《“描绘逝去时代的性质” :文学理论与历史写作》,见拉尔夫·科恩主编《文学理论的未来》,程锡麟等译,中国社会科学出版社1993年版,第43页。
- ③ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York: Cornell University Press, 1981, p. 82.
- ④ H. Aram Veeger (ed.), *The New Historicism*, New York & London: Routledge, 1989, p. 10.
- ⑤ 摩罗:《刘震云:中国生活的批评家》,《自由的歌谣》,文化艺术出版社1999年版,第13页。
- ⑥ 迈克·费瑟斯通:《消费主义与后现代文化》,刘精明译,译林出版社2001年版,第165页。
- ⑦ L. Sklair, *Sociology of the Global System*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 41-42.
- ⑧②④ 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社1997年版,第226—227页,第218页。
- ⑨ 鲁迅:《故事新编·序言》,《鲁迅全集》第二卷,人民文学出版社1991年版,第342页。
- ⑩ 克罗齐:《历史学的理论和实际》,傅任敢译,商务印书馆1982年版,第2页。
- ⑪ 克罗齐:《历史与编历史》,见田汝康、金重远选编《现代西方史学流派文选》,上海人民出版社1982年版,第334页。
- ⑫ 邹静之:《文艺家谈“戏说”》,载《光明日报》2001年4月25日。
- ⑬ 南帆:《消费历史》,载《当代作家评论》2001年第2期。
- ⑭ 陈婷:《“穿越小说”还能火多久》,载《出版参考》2009年第4期。
- ⑮ 可参见月下箫声《恍然如梦》,花山文艺出版社2006年版;桐华《步步惊心》,海洋出版社2006年版;金子《梦回大清》,朝华出版社2006年版。
- ⑯⑰ 麦克卢汉:《理解媒介——人的延伸》,何道宽译,商务印书馆2004年版,第290页,第294页。
- ⑱ 斯蒂芬·亨利·莫道夫:《绘画中的后现代主义》,见王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社1992年版,第409页。
- ⑲ 詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东编,陈清侨等译,三联书店1997年版,第418页。
- ⑳ 波德里亚:《消费社会》,刘成富、全志钢译,南京大学出版社2000年版,第135页。
- ㉑ 米歇尔·昂弗莱:《享乐的艺术——论享乐唯物主义》,刘汉全译,三联书店2003年版,第240页。
- ㉒ 霍克海默、阿多尔诺:《启蒙辩证法》,洪佩郁、蔺月峰译,重庆出版社1990年版,第145页。
- ㉓ 鲍德里亚:《仿真与拟象》,汪民安、陈永国、马海良主编《后现代性的哲学话语——从福柯到赛义德》,浙江人民出版社2000年版,第333页。
- ㉔ 本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第86—87页。
- ㉕ 海登·怀特:《解码福柯 地下笔记》,张京媛主编《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社1993年版,第113页。

(作者单位 中南大学文学院)

责任编辑 张颖