



当前位置：网站首页 > 专题研究 > 影视文学研究

## 中国历史题材电视剧的类型与美学精神

【作者】王昕

【内容提要】

本文认为，中国历史题材电视剧可分为电视历史剧、电视历史故事剧、电视神话神魔剧三个大类。在艺术与历史生活的能动审美反映关系上，电视历史剧（包含再现和表现文本）和电视戏说剧这三类电视剧分别采用了“考事求真”、“失事求似”和“仿事成戏”的文本策略；在文本内部故事情节和主题表达构成的“形神关系”上，它们分别强调以形写神（写实）、以神写形（写意）和文本间性（戏仿）。在当代电视审美文化生态格局中，历史题材电视剧的繁荣和发展，需要再现文本、表现文本和戏仿文本的多元互渗，“真实冲动”、“审美冲动”和“游戏冲动”诸种美学精神的互动共生。

【关键词】 历史题材电视剧/电视历史剧/再现/表现/戏仿

### 一、中国历史题材电视剧的类型

从艺术发展史角度考察，我国古代没有“历史剧”这一概念。在建国前后很长一段时间内，“历史题材戏剧”和“历史剧”的概念经常是混同来使用的。所以，对“历史剧”这一概念内涵也有广义和狭义两种理解方式：广义上说的历史剧可以等于“历史题材戏剧”，狭义上的历史剧则要求戏剧的主要人物和重大事件有比较充分的历史根据。这两种对“历史剧”的理解各有其渊源，可分别以郭沫若和吴晗为代表。

郭沫若理解的“历史剧”是一种广义上历史剧，也就是现在一般说的“历史题材戏剧”。抗战时期郭沫若提出的“失事求似”的浪漫主义历史剧创作理论，在历史上发生了很大影响。郭沫若曾说：“凡是把过去的事迹作为题材的戏剧，我们称之为历史剧。这过去的时限是很难定的，一转眼间一切都成了过去，这样严格说来，差不多就没有‘现在’这样东西……不属于真正的史实，如古代的神话，或民间传说之类，把它们拿来做题材，似乎都可以称为历史剧。假使这样广泛地来规定，凡是旧时代的戏剧，无论中国的或外国的，可以说都是历史剧”。（注：《郭沫若论创作》，上海文艺出版社1983年版，第509页。）在这里，郭沫若理解的“历史剧”（历史题材戏剧），主要是按照戏剧中反映的艺术事件离开当代生活的时间距离来说的，侧重于对历史“时间纬度”的理解，建议“离开目前二十年左右的事迹就算是过去”。在这篇文章中，郭沫若并没有太关注戏剧人物和戏剧事件历史根据的“充分性”，这与郭沫若“失事求似”的浪漫主义历史剧创作观念有内在联系。

吴晗和郭沫若一样都集历史学家和历史剧作家于一身，并且都在两个领域卓有建树。1959年，他们两人在唯物史观的指导下，对罗贯中历史小说《三国演义》和一些据此改编的“三国戏”提出了批评，认为它们“肆意歪曲历史，肆意丑化曹操”。郭沫若说：“我写《蔡文姬》的主要目的就是要替曹操翻案。曹操对于我们民族的发展、文化的发展，确实是有过贡献的人。在封建时代，他是一位了不起的历史人物。但以前我们受到宋以来的正统观念的束缚，对于他的评价是太不公平了。特别是经过《三国演义》和舞台形象的形容化，把曹操固定成为了一个奸臣的典型——一个大白脸的大坏蛋。连三岁的小孩子都在痛恨曹操”。（注：郭沫若《〈蔡文姬〉序》，《郭沫若论创作》第465页。）郭沫若历史剧《蔡文姬》的演出，一方面推动了历史剧的创作高潮，另一方面也推动了20世纪60年代初学界对历史剧理论和美学问题的热烈讨论。大致说来，讨论和争鸣主要围绕下述几个问题展开：1、历史真实和艺术真实的关系。2、如何评价封建统治阶级中的英雄人物。3、如何表现人民群众在历史上的作用。4、历史剧的“古为今用”问题。这次“历史剧”学术争鸣，对我们当前考察近20年来的历史题材电视剧艺术生态，仍然具有重要参照意义。

收藏文章

打印文章

关闭本页

发表评论

阅读量[205]

评论数[0]

也就是在这次“历史剧”美学问题大讨论中，诞生了吴晗狭义概念上的历史剧观念，并且在今天获得了大部分专家学者的认同。吴晗在《谈历史剧》中这样讲过：“包公戏也是广大人民所喜爱的戏。包拯是确有其人的，是个刚强正直的清官。但是像《秦香莲》、《探阴山》这些戏能不能算历史剧呢？我看还是不能算，因为历史上并不存在这样的事实。这些戏都不算历史剧，算什么呢？我说应该算故事剧”；“至于历史剧，和神话剧不同，和故事剧也有本质上的差别。历史剧和历史有联系，也有区别。历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据……同时，历史剧不同于历史，两者是有区别的。假如历史剧和历史一样，没有加以艺术处理，有所突出、集中，那只能算历史，不能算历史剧”。（注：吴晗《谈历史剧》，转引自《文学理论争鸣辑要》下册，上海文艺出版社1983年版，第679-681页。）综合上述观点，可以说吴晗眼中的“历史题材戏剧”包括了“历史剧”、“历史故事剧”、“神话剧”三个艺术样式。吴晗的“历史剧”观念是一种狭义意义上的历史剧，他没有像郭沫若那样主要从时间纬度上理解“历史”，而是强调了戏剧的主要人物和重要事件“必须有历史根据”，“人物、事实都是虚构的，绝对不能算历史剧”。这一理解得到了当时和现在大部分学者的认可，成为一种约定俗成的历史剧观念。

在历史题材艺术作家家族中，电视剧和话剧、戏曲的外部艺术假定性真实不同，但在对历史人物和历史事件的内在艺术真实性把握和处理方面，有着较大的共性。笔者在本文中采用狭义的历史剧观念，与此相联系，参照、综合郭沫若和吴晗二人以上有关论述，并且主要依据吴晗的观点，根据电视剧文本中主要人物、主要事件“历史根据充分性”程度，我们把广义上的历史题材电视剧分为电视历史剧、电视历史故事剧、电视神话神魔剧三个大类。

电视历史剧主要人物和事件有比较充分的历史根据，属于“真人真事”的叙事模式。可按照时间纬度，它又可分为古代题材、革命历史题材。一般来说，电视历史剧无论采取审美再现还是审美表现的文本策略，都要具有对“艺术真实性”的主体追求，或追求客观艺术真实性，或追求主观艺术真实性，从而具有现实主义或浪漫主义美学风格，这是由电视历史剧的类型属性所决定的。电视历史剧的审美价值并不必然高于电视历史故事剧以及电视神话和神魔剧，在对它们进行的文化诗学研究中，要具体情况具体分析。

茅盾在《关于历史和历史剧》中曾将历史剧划为“真人假事、假人真事、人事两假”三类。仿照此例，根据文本中主要人物和事件的历史根据充分性，以及在美学精神方面究竟是追求艺术真实性，还是大众文化文本的游戏精神追求，笔者把电视历史故事剧分为以下四种亚类型：1、“真实追求中的真人假事”类型。它们是作者在“尊重”已有历史传说故事基本框架基础上加以改编的电视剧，如《水浒传》、《杨家将》、《孝庄秘史》等。2、“真实追求的假人假事”类型，亦即故事情节中主要人物和主要事件两假（相对于历史记载）、但具有历史意蕴真实性和艺术真实性追求的电视剧，如《红楼梦》、《东方商人》、《晋昌源票号》、《大清药王》。3、“游戏追求中真人假事”类型——主要指“电视戏说剧”（主要故事情节不符合历史记载），它们多具有戏仿（parody）与反讽的后现代文本特征，属于当今颇有社会影响力的通俗文化产品。如《戏说乾隆》、《宰相刘罗锅》、《康熙微服私访记》、《铁齿铜牙纪晓岚》、《还珠格格》等。4、“游戏追求中的假人假事”类型。它们是以娱乐游戏为宗旨的大众文化文本，如《新梁山伯与祝英台》、《皇嫂田桂花》。多数武侠历史故事也属于这一类型，如“金庸系列”。一部电视历史故事剧，可能是具有“艺术真实性”追求的再现文本或表现文本，也可能是以娱乐游戏宗旨、以戏仿为文本策略的大众文化文本，具有后现代文化倾向。其中，“电视戏说剧”以“背离历史”、“戏说历史”为策略，以“游戏和狂欢”为旨趣，文本中的主要人物名称仅仅具有“符号”性质，剧中不少人物、事件及其组成的故事情节，是当代许多社会热点问题的“置换与浓缩”，以文本的现实相关性吸引观众的注意力，从而具有某种“荒诞现实主义风格”。“戏说剧”文本比较复杂，但并不意味着必然“低俗”，对戏说剧的审美分析要采取一种辩证观。

电视神话神魔剧文本有《炎黄二帝》、《西游记》、《封神演义》、《聊斋》系列、《新白娘子传奇》、《春光灿烂猪八戒》。一般来说，像《炎黄二帝》、《西游记》、《封神演义》这样的电视神话神魔剧或具有久远的民间传说作为再创作基础，或本身就是古典“神魔小说”的电视剧改编，具有“天然的”民间文化底色。其共同点在于以尊重原作、忠实再现民间传说的故事原型为原则，属于古代民间文化文本的电视剧版（虽然不可避免地要加上创作者自身的理解）。《新白娘子传奇》、《春光灿烂猪八戒》等则是当代人新编的大众文化文本，同电视历史故事中的“戏说剧”有某种相似性，它们以游戏娱乐迎合消费者的口味，是一种神话和神魔“戏说剧”。

由于古典文学名著和现当代文学名著在我国文学艺术传统中的经典地位和某种特殊性，又由于改编所涉及的种种艺术形式、艺术语言转换问题经常会引起文化界的关注，所以人们可以把根据这些文学名著改编的电视剧作为一个“特殊类型”来对待。但是，由于岁月流转，一些文学名著（尤其是古

典文学名著)本身就成了文化传统的有机组成部分,具有了一定的“历史”意味,根据文学名著改编的电视剧和其他类型的历史题材电视剧又经常会交叉融合,前者自然会纳入到后者的某一类型中去。比如,以根据“四大名著”改编的电视剧而论,由于章学诚对于罗贯中小说《三国演义》“七分实事,三分虚构”的论断早已深入人心,该剧编导在改编时又比较忠实原著,所以电视剧《三国演义》可算是较为标准的电视历史剧。就《水浒传》来说,《宋史》等“正史”中关于宋江等人起义的记载只有片言只语,极为简略,小说中的人物、事件多有史无证,施耐庵在创作时更多地根据了几百年来民间关于水浒英雄的传说并加以天才的想象,才写成了《水浒传》这部名著。因此,后来鲁迅在《中国小说史略》中将《水浒传》列为“英雄传奇”小说。这样,电视剧《水浒传》只能划归“历史故事剧”。曹雪芹的《红楼梦》“披阅十载,增删五次”,“满纸荒唐言,一把辛酸泪”,被誉为封建社会的百科全书,几乎为整个封建社会作了一个总结,预示了封建社会的必将衰亡。虽说“索隐派”将《红楼梦》考为自传之作,但人物、事件经过艺术变形,恐难一一指认。况且曹雪芹自己说是“贾雨村言”(暗含“假语村言”的意思),鲁迅将它称为“世情小说”,我们将它看作当时的虚构性现实题材小说,大概与理无违。在我们今天看来,小说《红楼梦》里描写的人物和故事,当然已有了浓厚的“历史意味”。如果要为电视剧《红楼梦》找一个类型归宿,我们可以称之为电视历史故事剧,属于那种“人、事两假,意蕴真实”的作品。至于电视剧《西游记》则比较好辨认,属于电视神话神魔剧类型。

革命历史题材电视历史剧,属于中国电视剧中“主旋律”作品。它本来就是电视历史剧中间的一个类型,由于其意识形态特殊性,它在电视艺术生产乃至在整个文化生产中起着导向和示范作用。周恩来这样说过:“演现代剧可以表现时代精神,演历史剧也可以表现时代精神。这要表现得适当,不是把现实生活放到历史剧里去。”(注:周恩来《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》,转引自《马克思主义文艺论著选讲》,中国人民大学出版社1982年版,第680—681页。)革命历史题材电视剧多数取材于辛亥革命以后共产党领导的革命历史,如《长征》、《中国命运的决战》、《开国领袖毛泽东》、《延安颂》等。由于历史人物、历史事件本身具有的影响力,加上领导的重视和艺术家的用心,这类剧往往比较自觉追求有艺术的思想和有思想的艺术的和谐统一。革命历史题材电视剧的拍摄也应遵循自身独特的艺术规律,既要注重故事情节的曲折生动,也不可忽视人物性格的塑造。

## 二、文本策略——再现、表现和戏仿

郭沫若认为“写历史剧可用诗经的赋、比、兴来代表”,并且认为自己的《孔雀胆》与《屈原》二剧,是在“兴”的条件下写成的。按照传统解释,“赋”就是“直陈其事”,“比”是“以彼物比此物”,“兴”是“先言它物以引起所咏之词”。与之相类似,黑格尔在《美学》第1卷中把“理想的艺术作品的外在方面对听众的关系”分为三种情况,并且与郭沫若“赋、比、兴”观点有大致的对应关系:1、让艺术家自己时代的文化发生效力(“比”或“兴”)。2、维持历史的忠实(“赋”)。3、艺术作品的真正客观性(“比”)。黑格尔指出了艺术观的“民族性”问题:“在德国占上风的想法是:一件艺术作品的客观性就要以上述那样的忠实为基础。因此这种忠实就应该成为艺术的主要原则”;“法国人当然也很灵巧活泼,但是尽管他们是文化修养最高的而且讲究实用的民族,他们却很少耐心去进行安静的深入的钻研,他们总是把批判放在第一位”。黑格尔不同意“德国人”和“法国人”各自走向“极端”的做法,而是采取了一种“折衷”的态度。在黑格尔看来,“对于地方色彩、道德习俗、机关制度等外在事物的纯然历史性的精确,在艺术作品中只能算是次要的部分,它应该服从一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容(意蕴)”,(注:[德]黑格尔《美学》第一卷,商务印书馆1979年版,第343页。)这样才能达到“艺术作品的真正客观性”。把上述观点用于历史剧中,似乎可以这么说——在历史剧创作中,艺术事件真实性(准确性、可靠性)要服从于艺术化的历史本质意蕴真实性,也就是艺术真实性。这种艺术真实性的获得,当然离不开艺术家人文观、历史观和美学观的融会贯通。

历史剧本身就暗含了一种“古今关系”或者“对话关系”,也即历史与现实的“艺术事件比较”,从中见出虽然时间变迁而“意义还未过去”的历史精神。从20世纪60年代起到21世纪的现在,历史剧的“古今问题”仍然是大家热烈争鸣的问题。茅盾在详细考察了我国古代戏曲中的“古今关系”后,得出结论说:“我们的前辈为了历史剧的‘古为今用’做过多种不同的修改历史的方法,但是,结果表明,如果能够反映历史矛盾的本质,那末,真实地还历史以本来面目,也就最好地达成了古为今用。像《桃花扇》这样的剧本可以视为这一类的最高峰”。(注:茅盾《关于历史和历史剧》,见《茅盾全集》第26卷,人民文学出版社1996年版,第344—345页。)郭沫若与茅盾在历史剧“古今关系”方面的看法有一些不同:“写过去,要借古喻今,目的在于教育当时的群众,这就是革命浪漫主义。有人说:写历史就要老老实实地写历史,那倒是一种超现实的主张了。文学史上任何流派都离不开现实的基础,不仅现实主义是现实的,就是达达派、未来派、表现派或其他什么派,都是

当时社会的产物”。（注：郭沫若《谈戏剧创作》，第517页。）在我看来，茅盾和郭沫若分别提出了历史剧创作的再现原则和表现原则，属于创作方法和文本策略方面现实主义和浪漫主义美学观念的差异。再现原则和表现原则在历史剧理论和实践中都有各自存在的价值，只要是成功和优秀的历史剧，它们都应该表现出浓郁的人文精神和深厚的历史理性。在现代文学史上，具有表现特征和浪漫主义风格的历史剧，由郭沫若开其先河，代表剧目有《屈原》和《蔡文姬》。这类电视剧在遵循大的历史框架的前题下，对历史事件和历史人物的精神心理特征作了一定改动，从而渗透着创作主体的主观情感和人生思考，表现出浓郁的主体性、想象性、情感性。在人物、情节、艺术语言方面，表现浪漫主义的情节夸张、想象奇诡、语言华丽等风格特征。

在电视历史剧中，《努尔哈赤》、《唐明皇》这样的再现文本，《大明宫词》、《天下粮仓》这样的表现文本，它们虽然以客观历史社会为艺术参照对象，虽然对“历史真实”的忠实程度有所不同，但都没有放弃对外在客观真实性和主观内在真实性的追求，所以都可以称之为“电视历史剧”。再现文本力求逼近特定历史的原貌，并反映社会历史发展的客观规律；表现文本在历史人物、历史事件的大框架内，对历史素材重新进行素材组合和艺术构型，以表达自身对社会历史的主观看法和人生思考。这两类电视剧立足当代看历史，也都内涵了“知识话语与权力话语的关系”，对这种“关系”，要根据具体的历史文化语境加以具体分析。审美评价标准的核心，在于要坚持历史唯物主义观点，具体考察电视历史剧美学精神、人文精神和历史精神的有机统一性。

20世纪90年代后出现的《戏说乾隆》、《铁齿铜牙纪晓岚》这一“戏说类”历史题材电视剧，已经不属于电视历史剧的范围，因为它们的文本策略既不是再现原则，也不是表现原则，而是具有后现代意味的“戏仿”原则。戏仿，也可译为滑稽模仿、谐谑模仿。（注：《牛津高级英汉双解词典》对“Parody”一词是这样解释的：n. 1. (piece of) writing of intended to amuse by imitating the style of writing of writing used by sb else. (模仿他人文体所作的) 游戏诗文；讽刺诗文。2. weak imitation: 拙劣的仿造物。vt. Make a parody of: 借模仿……而作游戏诗文；歪改；拙劣地模仿。parody an author/a poem: 模仿某作家而作成一篇文章游戏文字；歪改某一首诗。Parodist person who wrters poradies: 借模仿而作游戏诗文的人。) 戏仿的希腊文原意是“模仿的歌者”，后世学者把古代的戏仿定义为“追随一种独创性的风格歌唱，但又带着某种差别”。文艺复兴之后的作家采用的是“建构性”、“连续性”的戏仿策略，后现代主义艺术家采用的则是“解构性”、“断裂性”的戏仿策略。也就是说，戏仿作为“文本策略”，有古代、现代和后现代意义之分。（注：参见罗钢主编《后现代主义文学作品选》前言，高等教育出版社2002年版，第10页。）福勒认为戏仿是“最具意图性和分析性的文学手法之一。这种手法通过具有破坏性的模仿，着力突出其模仿性对象的弱点、矫饰和自我意识的缺乏。所谓‘模仿对象’，可以是一部作品，也可以是某作家的共同风格”。马丁指出：“滑稽模仿本质上是一种文体现象——对一位作者或体裁的种种形式特点的夸张性模仿，其标志是文字上、结构上、或者主题上的不符。滑稽模仿夸大种种特征以使之显而易见；它把不同的文体并置在一起，使用一种体裁的技巧去表现通常与另一种体裁相连的内容”；“只要两套代码，即作为滑稽模仿对象的文本代码和进行模仿者的代码同时在场，就有两种意义。滑稽模仿作者不可能完全地消除原作的‘严肃’意义，而且甚至有可能同情它”（《当代叙事学》）。（注：王先霈、王又平主编《文学批评术语词典》，上海文艺出版社1999年版，第213页。）戏仿以“互文性”（intertextuality）为基础。受巴赫金的启发，法国文论家克莉斯蒂娃提出了“互文性”概念：“每一个文本都是作为一个引文的镶嵌（mosaic）建构起来的，每一个文本都是对另一个文本的吸收和转化”。这种互文性/文本间性构成了后现代主义文本策略的理论基础；这些后现代主义文本策略包括模仿、引征、拼贴、戏仿、滑稽等。其中最重要的是戏仿，而就本质意义而言，“戏仿就是荒诞和狂欢化”（巴赫金）。

在艺术家与历史生活客体的能动审美反映关系上，这三类电视剧的文本策略分别具体表现为“考事见真”、“失事求似”和“仿事成戏”；在文本内部故事情节和主题表达构成的“形神关系”上，它们分别强调以形写神（写实）、以神写形（写意）和文本间性（互文）。从文本与受众角度看，电视历史剧给予观众的是美感，电视戏说剧给予观众的则是快感。如果说体现于电视历史剧中的是审美主体的“真实冲动”，那么体现于电视戏说剧中的是审美主体的“游戏冲动”（这里的真实和游戏只是就文本主导特征而言）。在再现、表现、戏仿三种类型的历史题材电视剧中，历史真实的客观认识性因素逐渐减弱，主观性（情感性、游戏性）因素逐渐增强。需要说明的是，在这三类电视剧中，再现、表现、戏仿这三种艺术创作方法并不是彼此隔离的，只是看哪一种创作手法成为了主导方法，并由此决定了特定文本的文本特征和文本类型，分别具有现实主义精神、浪漫主义精神或后现代主义精神。从“艺术体裁”的角度来谈“艺术生产”，这三类电视剧并没有高下之分，需要在政策层面调控、市场机制相互作用下的“多元共生”。在审美文化批评领域，不同文化立场和艺术立场的批评家

则不妨各述己见，褒贬得失，展开对话与争鸣，建设和不同的电视文化生态关系。

### 三、真实与游戏——电视历史剧与电视戏说剧的美学精神

历史题材电视剧作为当代的“历史故事”，并不是横空出世的，自有其历史渊源。我国有发达的史传文学传统，在《史记》、《三国志》、《资治通鉴》等史学典籍中，就有许多文学性很强的历史故事，形成了我国史传文学传统。宋元话本中，“讲史”类作品有相当重要的地位。随着戏曲艺术的发展，元杂剧、明清传奇中都有大量历史题材作品力作。按照“历史真实和艺术真实的有机统一”标准，《桃花扇》便向来被誉为古典戏曲中“两个真实”结合得最好的作品。我国古代大量历史题材戏剧文本，为当前历史题材电视剧的审美创造提供了可资借鉴的丰富经验。

一般来说，我们把再现性、表现性的历史题材电视剧称为电视历史剧，而把戏说性/戏仿性的历史题材电视剧称为电视历史故事剧。就是说，历史题材电视剧在当下有再现性、表现性和戏仿性三种文本类型，它们分别遵循现实主义、浪漫主义/现代主义、后现代主义的艺术生产策略和美学精神。由于全球化进程的影响和国情的特殊性，现实主义、现代主义和后现代主义美学精神在西方的历时演进，转化成了当代中国文化转型期中的空间并存，并且折射于电视艺术和历史题材电视剧生产场域。简言之，遵循现实主义和浪漫主义/现代主义美学原则的电视历史剧还讲求艺术的“真实性”，具有后现代精神的戏说形式的历史故事剧，虽然不无社会热点问题的平面移入，但主体和主旨则变成了娱乐化的“能指游戏”，使观众的欲望和困惑得以替代性满足和想象性解决。

电视历史剧的再现文本如《汉武帝》、《成吉思汗》、《长征》等，通过丰富生动的情节和大量细节，刻画了典型环境中的典型人物，塑造了汉武帝、成吉思汗、毛泽东等人栩栩如生的艺术形象，具有较高的审美价值和认识价值。这样的电视历史剧，力争“真实再现”历史的本来面貌，揭示特定时期真实的社会关系和历史发展的规律，追求“戏剧具有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的生动性和丰富性的完美的融合”（恩格斯语），从而取得较高度上的现实主义的艺术真实性。

“历史真实与艺术真实的有机统一”，是现实主义历史剧和浪漫主义历史剧共同的追求目标，因为“感伤诗也是从素朴诗生长出来的”（歌德）。它们之间的区别是由于创作者艺术个性各异，所要表达的意义不一样，因而对于历史事实的“忠实程度”不同，形成不同的艺术风格。为追求历史与现实时代精神的真实表现，不惜改动历史事实，这正是郭沫若浪漫主义历史剧的一个突出特点（现代主义，只不过是浪漫主义的另一种表现形式）。电视历史剧的表现文本遵循“表现”原则，按照“应该有”的理想化美学追求来表达对历史和现实的观照与反思。在我们看来，《大明宫词》、《天下粮仓》、《秋白之死》是一种具有浪漫主义风格的电视历史剧。比如，《大明宫词》的历史根据并不是很充分。历史上太平公主的历任丈夫中没有“武攸嗣”这个人，他是作者糅合虚构的产物。这还是枝节问题，更重要的是电视剧几乎改变了历史上的太平公主的性格原型和精神心理特征。《资治通鉴》第210卷载：“太平公主依上皇之势，擅权用事，与上有隙，宰相七人，五出其门。文武之臣，大半附之”。历史上太平公主秉承乃母，擅于弄权，不是电视剧中为情所困所变的形象。但电视剧《大明宫词》的主旨是关于“爱情与权力、权力与人性”的深度探求，对历史事实的一定改动和艺术虚构，是服从于其文本主题和艺术风格所需。在这种对历史素材的主体性艺术处理中，可见出创作者的艺术个性和审美趣味。在电视剧《天下粮仓》中，除去“唯我所用”造成的与史实的相当距离，在情节编织上表现出了夸张的浪漫主义叙事风格（如柳含月的“人变蜡烛”、米河三年不下书楼），在文本意蕴方面表达了创作者关于“国计民生”的人文追求和精英趣味，并在这一点上与“戏说剧”拉开了距离。

《戏说乾隆》、《康熙微服私访记》、《铁齿铜牙纪晓岚》等“戏说”样式的历史题材电视剧，是随着上世纪90年代以来我国进入文化转型期而出场的大众文化文本，有其发生和存在的历史合理性。“戏说剧”是“民间传说”和电视这种现代电子传媒结缘的产物，是古代“说三分”的当代承传，只不过审美地点由“勾栏”、“瓦舍”变成了家庭性日常接受。虽然戏说剧是生活在都市中的“传媒人”生产的，但很有“群众观点”，因为文化产品要赢得商业利润，就不得不“媚俗”，揣摩百姓心理。正如大家常说的那样，戏说剧这种后现代文本的特征是“平面化、拼贴化、无深度、历史感缺失”，“艺术真实性”不是它的主要追求目标。戏说剧是一种娱乐化、游戏化的“焦点访谈”，它采用“戏仿”的创作手法，变“新闻故事”为“旧闻故事”。戏说剧内容可分为“实的部分”和“虚的部分”，前者是当下一些社会现象的变形平面植入，后者是金钱、美女、权力等大众梦想的娱乐化变体。在文本“惩恶扬善”的叙事结局中，观众的愿望与幻想得以“接地”和实现。作为一种电视民间故事，戏说剧体现的是一种“民间视点”，按照老百姓的道德观和价值观处理故事和人物形象塑造，把现实中难以办到的事情，在戏剧中“翻了个”，使老百姓的愿望和想象得以在艺术幻觉中得到替代满足。在观赏中，老百姓根据自己的喜好实行选择性接受，获得一种“狂欢化世界感受”，产

生属于自己的意义和快感。渗透“戏说剧”其中的，是狂欢化、游戏化富于后现代意味的美学精神。无论从艺术生产还是艺术批评来讲，在指出其一定负面影响的同时，也要看到娱乐和游戏功能为老百姓带来的快乐。这种“快乐”，甚至是一般的电视历史剧也不具备的。

在当下历史题材电视剧艺术生产中，既要有注重艺术真实性属于高雅文化类型的电视历史剧，也要有注重游戏与娱乐消费功能的大众通俗文本。虽然高雅文本和大众文本之中“真实”元素和“游戏”的比重和含量不同，但二者都是必不可少的。既要防止电视历史剧成为艺术家的思想和观念的传声筒（“席勒化”），注重现实主义的真实性和典型性，以及情节的丰富性和生动性；又要防止电视戏说剧这样的大众文本中“真实”元素的缺失，避免出现“游戏”和娱乐元素无边扩张和泛滥的情况。就当前历史题材电视剧的艺术生产来说，再现、表现和戏仿文本策略之间并非是绝缘的，电视历史剧和以戏说剧为主的电视历史故事剧之间也存在着相互借鉴，只不过各类型历史题材电视剧的创作者还是代表了不同的文化立场和审美趣味。在当代电视审美文化生态格局中，历史题材电视剧的繁荣和发展，需要再现文本、表现文本和戏仿文本的多元互渗，“真实冲动”、“审美冲动”和“游戏冲动”等诸种美学精神的互动共生。

【原载】 《当代电影》2005/02

关于我们 | 联系方式 | 意见反馈 | 投稿指南 | 法律声明 | 招聘英才 | 欢迎加盟 | 软件下载  
永久域名: [www.literature.org.cn](http://www.literature.org.cn) [www.literature.net.cn](http://www.literature.net.cn) E-Mail: [wenxue@cass.org.cn](mailto:wenxue@cass.org.cn)  
版权所有：中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号