



真实与虚构： 历史剧中的符号区隔及其文化效应

■ 陈文斌

摘要：真实与虚构的边界问题始终萦绕在历史剧的研究中，历史真实与艺术虚构的“度”成为悬而未决的阐释难题，经由形式分析，符号区隔理论可以为“边界”与“度”的问题提供一种解释。历史剧的框架区隔、内容区隔、副文本区隔都是彰显文本虚构的符号标记，同时依托于阐释社群与文本类型的契约关系，虚构中的真实得以被接受。

关键词：历史剧 真实 虚构 符号学

历史剧是基于历史真实进行艺术虚构的产物。从媒介形态来划分，历史剧可以用话剧（现场表演）或影视剧（再现记录）的形式呈现；从风格类型来划分，历史剧又有“正剧”与“戏说”的区别。但究其共性，它们都是基于历史真实与艺术虚构展开的。历史剧本质上是历史改编剧，历史改编剧这个称谓本身就充满矛盾：既言历史，则指向事实真相的文本特征；又言改编，则宣示了文本再现的虚构策略。因此，这里面始终在凸显两个关键词，即真实与虚构。

一、历史真实与艺术真实的博弈

历史是已经发生的事实，历史改编剧这一体裁限定于“剧”，这是对于文本类型的判定，以“历史”为修饰杜绝了完全虚构的文本类型，“如果一个故事毫无疑问是虚构的，那么观众不会向电影人责问其是否真实。相反，观众自有一套标准来评判故事的艺术结构和组织”^①。如《步步惊心》《宫》这类穿越剧被限定在“奇幻”一隅，因为穿越情节消解了历史框架，解构了观众对于历史真实的意义期待。

历史改编剧突出“改编”两字示意了历史真实与艺术真实的博弈，改编历史总有一个意义限度的问题，最终呈现的文本也是基于这个“度”形成其总体风格。问题的难处恰在于对这个“度”的把握，诸多论者都

论及“度”的重要，但却没有厘清“度”的形式边界。如以“度”来划分正剧与戏说：“这个‘度’也体现着和所把握到的历史内容结合的程度（即‘历史真实’），一旦失去‘度’，就有可能改变‘正剧’的本质面貌而完全走向‘戏说’的合流。”^②又如以“度”来评估历史真实与艺术虚构：“‘正说’剧虽然严格遵循历史，但不等于不可虚构，只是注意要把握住‘度’，即莱辛所说的‘历史内在的可能性’和亚里士多德所说的‘可能发生的事’。”^③

这些论述凸显了“度”在区分文本类型上的关键性，但并没有说清楚可供判别的标准，类似于“适度的戏说、隐射、反讽、戏仿，有助于让历史人物脱掉过于僵化刻板的面具”^④这种说法，往往又会遭遇“过度”戏说以至于消解历史的批评。由此来看，文本类型与观众阐释之间始终存在着形式边界与解释策略的关系问题，因此，本文着力探讨历史改编剧在建构真实上的叙述策略，即“度”的形式特征。

真实与虚构的意义判定无法交由个体，毕竟任何文本都会“被一些人视作‘事实’，而被另一些人视作‘虚构’”^⑤。再者，意义判定的标准也在流变，“虚构的边界随着历史的发展是动态的，不断变化着的”^⑥。例如远古神话被先民视为历史真实，而如今被判定为艺术虚构，即是此理。因此，对于真实与虚构的意义

判定只能交由整个阐释社群确定的标准。同时,阐释社群提供的意义标准也不是一成不变的,“阐释社群不得不随文化而变迁:标准在变,成员范围也在变”^⑦。这为我们解读文本的真实与虚构提供了一种动态的视域。

从影视剧的艺术创造来看,文本的艺术真实是压倒历史真实的,这是给予影视剧创作的必要动力,一旦以历史真实来苛责艺术真实,艺术创造的活力也会被碾压。与此同时,艺术真实又需要依托历史真实来提供养分。真实的历史人物、事件与细节为艺术真实提供了底本,在此基础上的推演、改造、填充,既保证了情节要素的正确,又差异化地再现了某种可能真实。

历史真实所承载的内容是有限的、片段的、存有矛盾与秘密的,这些空白可以经由影视剧内容来串联、丰富与自洽。由此,艺术真实展现的就是一种可能真实,依托于“将形式加给真实及对真实的解释”^⑧,历史改编剧有意创造了一个自洽的可能世界,并在历史真实的基础上生成新的景观。

最终的结果是,历史真实与艺术真实需要确立各自的意义限度,即通过一系列叙述策略去建构彼此之间的形式区隔,既不能消解观众对于历史真实的期待,又不能陷入消解历史的虚无。艺术真实是有限度地去改编历史真实,而历史真实也需要为艺术真实提供必要的理据支撑,而这其中生成的形式特征恰恰是需要通过学理辨析才可以廓清的。

二、叙述策略制造符号区隔

历史改编电视剧之所以能冠之以“历史”之名,恰在于其确立起真实的符号文本品质。作为总体判定,影视文本经由框架区隔、内容区隔、副文本区隔,锚定了文本的真实意向,确立起总体性的真实风格。框架区隔处理的是文本内与文本外的意义边界、内容区隔调用的是已有真实与可能真实的结合、副文本区隔是协调文本意图与阐释社群的关系,由此形成了文本从外到内的形式区隔,彰明历史真实与艺术真实的边界。

电视剧作为文本是符号组合的结果,是文本的存在边界,也自有形式特征与内容含义。“区隔框架是一

个形态方式,是一种发送者与接收者都遵循的表意—解释模式,也是随着文化变迁而变化的体裁规范模式。”^⑨当代观众对于电视剧的意义解读迥异于原始社会对于岩石壁画真实性的理解,这正是因为阐释社群所形成的解释模式在不断变化。利用“区隔”这一概念可以便于我们去理解当代观众对于历史改编剧的解释模式。区隔作为一种符号策略,既可以廓清真实与虚构的叙述策略,也可以交代两者如何交织与纠缠,从而达到“由实入虚”以及“以虚探实”的效果。

框架区隔是影视剧的第一层区隔形式,这是文本边界得以形成的区隔。读者看文学作品,观众看影视作品,听众听苏州评弹,这里面都存在着一个框架区隔,即文本始终存在一个边界,这个边界与接收者之间存在一个符号表意距离。历史改编剧也逃不过这个定理,即影视剧所呈现的动态视频总是有一个表意的框架,从而让观众知道符号文本所在。“所有的艺术都必须明白或隐含地设置这个‘自首’框架:影视是让观众看到方框平面印象为虚,而后相信剧情之真。”^⑩观众是接受了这套表意程式的框架的,也只有在这个基础上才能理解剧情中虚构的各色人物与情节。

观众对于影视剧文本的接受是建立在框架区隔这一基础上的,文本按照一套自洽逻辑来表演,观众也需要作为“理想观众”来投注自己对文本内真实的期待,也正是依托于这一套阐释程式,历史改编剧才能吸引观众。需要注意的是,一旦文本逻辑不能自洽,抑或明显暴露虚假痕迹,观众则会跳出区隔框架表达不满。“虚必须非伪,必须顺条有理,才能接受;一旦虚而又伪,就让大家觉得受骗。”^⑪之所以感觉受骗,恰恰是文本内的真实被消解,由此文本内与文本外的区隔框架就会暴露,打破了观众对于真实的要求与期待。

内容区隔是影视剧的第二层区隔形式,这是文本内部真实性建构的基准。历史改编剧的真实性与虚构性是相伴而生的,一方面,史实的依托保障了文本意图定点的真实性,另一方面,史实的媒介化呈现仍旧是一种符号再现,这种再现就是虚构性的。真实与虚构的融合是符号再现与阐释策略协调的结果,符号再现的真实效果依托于固有真实的基础,并得到了阐释社群的文化规约肯定。由此可见,内容区隔既包括文



本形式层面的再现区隔,也包括了文化层面的真伪区隔。

对于没有影像记录的历史时期反映,影视剧依托于服道化去还原过去历史的可能状貌。场景的布置还原城邑、皇城的状态,人物的服装契合考古实证的符号特征,以及社会等级关系的确立,文化观念的遵循,本质上都是在弱化文本与文化层面的内容区隔。内容区隔的弱化与框架区隔的弱化是相辅相成的,前者可以消弭后者的痕迹,使得观众沉浸在内容真实的满足中。

副文本区隔是影视剧的第三层区隔形式,这是依附于文本内容又具备独立性的部分。副文本是完全显露在文本表层的伴随因素,但其效果及作用往往比文本自身还要重要。影视剧最明显的副文本就是剧作名、开场提示与演员表,这是标识文本类型的显著符号,也是契合文化规约的程式要求。不管历史改编如何趋近真实,毕竟文本是艺术创造的结果。“本故事纯属虚构”的符号标识就是一种副文本区隔,影视剧的名称同样也是副文本,例如“戏说”二字,就是直接用副文本区隔真实与虚构。这些区隔既彰显了文本艺术虚构的底色,也让观众可以秉持相应的解释策略去看到影视剧中的真实。

副文本区隔彰显虚构本质,恰在于避免故作真实,以致辜负观众的期待。区隔的本意就在于提供体裁上的说明,使得观众明确知晓文本内容是“假”的,此处的“假”是“一种否定方式的‘真相’表达,它没有明确地发出意图来欺骗受众,而为受众提供了一种‘非似’的符号指向,让受众能够把握其为‘非是’”^②。所谓“非似”,即“非”历史但“似”历史真实,坦承虚假内核,但诉诸可能真实;所谓“非是”,即“非”历史但“是”艺术真实,接受虚构想象,承认艺术改造的合理性。

副文本区隔是为框架区隔服务的,也是衔接框架区隔与内容区隔的润滑剂,开场的演职人员介绍,结尾的演员表,都在告诉观众这是一部虚构创造的影视剧,这种类型坦承是对阐释社群的尊重,也只有依托于文本表意形式与文本阐释策略的意义协调,历史改编剧才能获取整个阐释社群的认可,从而实现自身求真的文本意图。

三、真实与虚构的意义翻转

历史题材剧突破真实底线会消解阐释社群对于历史真实的信任,比如《抗日奇侠》中的手撕鬼子,《一起打鬼子》中的裤裆藏雷,《向着炮火前进》中的飞天特技,这些虚构过度的情节扭曲了抗日战争的历史真实性,通过乌托邦式的想象消解了战争的残酷与艰难。

在历史观的教育与引导上,历史题材剧在选题与立意上实现了虚构对于真实的侵入。《康熙王朝》中的康熙皇帝励精图治,平三藩、远征噶尔丹,《大明风华》中围绕朱棣、朱高炽、朱瞻基之间的皇权博弈,这些在历史上的确有部分史实对应,但是聚焦帝王将相的人生际遇,多数秉持着对封建统治者的理解、同情与歌颂。伴随着长时间关注的视觉依赖,观众会带入主人公视角评判是非,历史剧的真实背景往往又会强化其中的历史教育作用。

当然,影视剧的历史改编有其艺术价值,这同样赋予了历史改编剧一种重述历史的权力。观众搁置框架区隔,对于文本内真实的期待与满足,实际上也强化了对于历史改编内容的认同。历史往往聚焦大人物,搁置小人物,这也使得历史的丰富性被削弱。改编借用的野史、传闻丰富了故事的趣味性,满足大众的娱乐化需求,也在重塑着阐释社群对于历史人物的评价。

所有这些问题都是建立在区隔框架的弱化之上,这也导致了历史真实与艺术真实的关系被翻转。历史改编剧所建构的一套历史知识被不断重复,影视化的传播强化了观众对于这一“艺术真实”的认可。这些重复出现的艺术真实正在制造新的“历史真实”,且其中包含着一系列偏差,而观众则会陷入确认偏差中。知识的社会属性决定了观众对于所接受的影视虚构传播的信息会强化信任,此外,原子化的个人处境,将接受者囿于特定的解释社群中,进而难以接受新的知识挑战。由此,艺术真实被固化为历史真实,而历史真实则被标出成为异类。

面对历史真实与艺术真实的意义翻转现象,接受者的区隔能力提升是解决问题的关键。历史真实的文化普及任重道远,但符号文本自身的区隔策略却是人为操纵的结果。框架区隔的弱化在技术的推进下必须持续,虚拟现实技术的崛起正在不断弱化文本内外的

边界。艺术虚构的形式不能阻挡,这是文化创新的一部分。聚焦历史改编剧催生的“真实与虚构”翻转问题,副文本区隔将成为重心,文本自我标识虚构需要强化。

副文本区隔渗入文本,进而强化内容区隔,这应当是历史改编剧在内容呈现上的必要。“本故事纯属虚构”的文化效用已然削弱,只出现于片头的形式策略也无法阻挡艺术真实对历史真实的翻转。将“本故事纯属虚构”的符号标识渗入到文本内容中,正如广告尾题彰显商品本质一般,如此,观众的区隔意识伴随着视觉文化的浸染可以被召唤。通过副文本区隔形式的多样化呈现,大众对于“真实与虚构”边界的理解也在被重塑。

如今,“文字叙事越来越多地受到影视等视觉表现形式的图像叙事影响”,“视觉认知及其体验成为当代文化生产和接受的重要环节”^③,因此,在“真实与虚构”的意义翻转背后是“文字与影视”的力量更迭,而“文字与影视”的力量更迭背后,则是当代人时间感由慢变快的认知习惯变迁。影视的快节奏冲击与文字的慢节奏阅读正在争夺“真实”的话语权,历史剧的改编远比文献记载的传播来得更广更快,比如《长津湖》的上映就引发了相关历史事件的讨论,《八佰》卷入的历史事实也引发了激烈争论,影视在艺术虚构的同时,激活了“历史真实”与“艺术真实”的阐释程式训练,大众在参与围观这些争论时,不仅在重塑文本区隔的认知能力,也在铭记历史传递出的真实经验与情感共鸣。

四、结语

站在当代传媒的文化价值取向上来看,“通俗文艺编故事的基本逻辑和常识背景是立足于当下社会的,历史只是一个幌子,”^④历史真实只是一个模糊底本,不同历史剧则都映射着当代人的审美需求以及总体意识风貌。艺术真实指向的是当代人的观念史,因此,历史剧中的艺术真实指向的是当代人的审美趣味与文化观念。

不同时代的文化也在塑造着大众对于符号文本的区隔能力,框架区隔、内容区隔、副文本区隔,这三者构建了历史剧中“真实与虚构”的形式边界,也影

响着接受者对于文本意义的阐释。面对“真实与虚构”意义翻转的现实可能,符号区隔已然成为形式分析与文化研究的结合点。

注释:

- ① [美]斯蒂芬·普林斯:《电影的秘密:形式与意义》,王彤译,文化发展出版社,2018,第244页。
- ② 丁丽莉:《从“民间文本”看历史正剧/戏说剧的创作合流:对当前历史影视剧创作、批评的观照和阐释》,载《浙江社会科学》,2004年第1期。
- ③ 陈吉德:《正说·戏说·假说·胡说——论历史剧的四种言说方式》,载《电影文学》,2007年第5期。
- ④ 张宏杰:《历史能否戏说》,载《同舟共进》,2012年第10期。
- ⑤ [英]特里·伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译,北京大学出版社,2007,第2页。
- ⑥ [法]达维德·方丹:《诗学——文学形式通论》,陈静译,天津人民出版社,2003,第63页。
- ⑦ 赵毅衡:《意义标准:探索社群与解释社群》,载《文化研究》,2015年第2期。
- ⑧ [加]安德烈·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆,2010,第46页。
- ⑨ 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社,2013,第74页。
- ⑩⑪ 赵毅衡:《符号学》,南京大学出版社,2012年,第274页、275页。
- ⑫ 胡易容:《图像符号学:传媒景观世界的图示把握》,四川大学出版社,2014,第171页。
- ⑬ 周宪主编:《当代中国的视觉文化》,译林出版社,2017,第14页。
- ⑭ 赵冬梅:《人间烟火:掩埋在历史里的日常与人生》,中信出版集团,2021,第145页。

(本文系国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”〈项目编号:20&ZD049〉阶段性研究成果)

(作者陈文斌系浙江大学传媒与国际文化学院博士后)

□本文编辑:林玉明