

权力·想象·自由 ——对“十七年”历史剧创作的反思

阮南燕

(浙江传媒学院 影视艺术学院, 杭州 310018)

内容摘要: 在强劲的国家意识形态话语的制约下,“十七年”历史剧大多呈现出历史的碎片化特征,剧中的历史人物被普遍拔高,人物的复杂性和历史局限性被弱化,人物形象大多呈现国家符码的特性,剧作家们始终徘徊在国家权力话语和主体自由之间,其审美意识只能在文本叙事的断裂与破碎处呈现。

关键词: “十七年”历史剧; 权力话语; 主体自由

历史剧^①是一个具有现代意识的概念,自“五四”以来,历史剧创作便隐含着知识分子建构现代文化的历史使命感。“十七年”,尤其是在1958~1962年间,话剧舞台上忽然涌现一批历史剧,沉寂多时的话剧大师们,纷纷推出各自的史剧佳作,如田汉的《关汉卿》(1958)和《文成公主》(1960),曹禺(执笔)、梅阡、于是之的《胆剑篇》(1961),郭沫若的《蔡文姬》(1959)和《武则天》(1960),老舍的《神拳》(1960),丁西林的《孟丽君》(1961)等等。此外,朱祖贻、李恍执笔的《甲午海战》(1960),马少波的《岳云》(1961),段承滨的《义和团故事组剧》(1961-1962),石凌鹤的《汤显祖》(1962),师陀的《西门豹》(1962)和《伐竹记》(1962),胡仲实的《楚汉春秋》(1963),汪钺的《岳飞》(1963)以及刘肖芜的《解忧》(1964)等历史剧也纷纷出台。这批历史剧的集体亮相,以其深邃的历史意识和精湛的戏剧手法、活灵活现的人物和波澜起伏的情节,给当时被公式化、概念化充斥的话剧舞台注入一股清新的空气。

然而,在“十七年”强劲的国家意识形态的询唤下,历史剧创作又成为国家权力话语的工具,行使着统一国民思想的国家意识形态功能。因此,解读“十七年”的历史剧文本,思维总是会被剧本中透出的矛盾撕扯。一股力量来自政治意识形态话语和权威话语对剧本的规训,一股力量来自剧作家协调国家权力话语和历史虚构之间的矛盾纠结,还有一股力量来自剧本中沉潜的剧作家以启蒙的立场对历史的深层思考。在三股力量的撕扯中,剧作家们对历史的想象基本上以国家权力话语为准绳,这使得在重新编码历史的过程中,历史被以一种碎片化的方式予以处理,文本的断裂性随处可见,而剧作家们的启蒙意识,便在这断裂与碎片处闪烁。

一、意识形态询唤下的历史呈现

历史叙事是对过去历史的重构。“我们同过去交往时必须穿过想象界、穿过想象界的意识形态,我们对过去的了解总是要受制于某些深层的历史归类系统的符码和主题,受制于历史想象力和政治潜意识。”^②“十七年”间,剧作家们无不以历史剧的艺术符号体系承载国家权力话语,选择既符合主流意识形态的宣传意图,又适合当下社会场景,同时又能够与今人发生情感共鸣的历史事件、历史人物、历史关系、历史冲突等,重新编码历史故事,复活历史经验和教训,达到“教育”人民的作用。在“古为今用”的历史剧创作原则下,“十七年”历史剧基本呈现三种叙事策略:一是“尊史写剧”,如《胆剑篇》;一是“完全虚构”,如《神拳》、《孟丽君》和《义和团故事组剧》;一是“失事求似”,如《关汉卿》、《蔡文姬》、《文成公主》、《武则天》、《甲午海战》等众多剧本。然而,无论戏剧家们采取的是哪种叙事策略,在“十七年”国家政治理念和意识形态的强力询唤之下,“古为今用”中“以古鉴今”、“以古讽今”、“以古喻今”等层面均处于缺席状态,唯独剩下“以古颂今”的单维层面,“古为今用”被政治化、教条化、庸俗化,导致历史原有的沉重感和复杂性也因歌颂意识的高扬而被消解。如《胆剑篇》,宣扬的是越国君民艰苦奋斗、自力更生的精神,至于吴越历史的复杂性,勾践、夫差形象的多元性以及吴越兴衰的反思,则被屏蔽。《武则天》中,以民为本、人定胜天的当下精神则被直接嵌入武则天的思

想和言行之中。可见,在国家权力话语的强力询唤和渗透下,“古为今用”的创作原则已经被极度功利化。这种戏剧实用主义,使“戏剧在‘为政治服务’的指令下丧失了独立创造的精神,丧失了艺术的‘自觉’”。[③]

阿尔都塞认为意识形态具有主体镜像复制的功能。意识形态之所以能够将个人询唤为主体,让主体统摄在意识形态之下,原因就在于一切意识形态的结构都是一种镜像结构,以一种独一无二和绝对的大写的主体之名把个人建构成主体,以主体的身份反射意识形态的镜像(双重反射)[④]。“十七年”历史剧就是剧作家个人被询唤为主体后对当下历史镜像的复制。这种复制主要表现在四个方面:一是颂歌复制。如《蔡文姬》中,郭沫若借董祀之口赞曹操,言正是因为曹操的贤明,才使得天下结束连年的战乱,国泰民安。《武则天》中,作者则借上官婉儿之口盛赞武则天的政绩。而无论是曹操还是武则天,剧作家的历史叙事沟通的都是当下的政治图景,让曹操和武则天的“丰功伟绩”成为当下现实的隐喻。二是时代精神的复制。1960年前后,正是新中国内忧外患之时。为激起中国人民克服暂时困难的意志,与霸权主义做不屈不挠的斗争,出现了曹禺的《胆剑篇》等剧作。至于《甲午海战》、《神拳》、《义和团故事组剧》的创作,目标对准的是帝国主义列强,以历史上中华民族对列强的反抗折射出新中国的民族自信和民族的自我认同。三是革命话语的复制。“十七年”时期国家革命话语的核心是阶级斗争意识,这同样成为历史剧创作的重要组成部分。如《胆剑篇》、《关汉卿》等剧,就渗透着强烈的反抗和阶级斗争意识。四是国家政策的复制。《孟丽君》对男女平等的宣扬;《文成公主》为强化宣扬民族团结的主题,修改时删去许多不利于表现民族团结的情节,如女奴达娃被主人挖去眼睛,柳夫人夫妇在怒江北岸牺牲,文成公主几经磨难才与松赞干布相见等[⑤]。可以说,“十七年”历史剧的历史叙事,基本上折射出那一个时段特别是1958—1962年间中国社会特有的政治文化、精神样态、价值立场、思维方式和情感向度。

意识形态是一种以“意识”的形式出现的“无意识”[⑥]。历史剧的镜像复制现象说明,国家政治意识形态已经转化为剧作家们的潜意识,如此,他们才“无意识地认同使他们成为对某些行动负责的主体的价值和规范”[⑦],在国家权力话语的询唤下想象历史、建构历史,但知识分子沉潜的启蒙意识又会不自觉地渗入其中,于是历史多被以断裂式和碎片化的方式表述出来。曹禺的《胆剑篇》就是这样一个被询唤的“遵命之作”。此剧原名《卧薪尝胆》,是当时众多“卧薪尝胆”戏中的佼佼者[⑧],基本“尊史写剧”,没有矛盾批评的众多此类剧本的“令人啼笑皆非”[⑨]的现实镜像的直接植入。但此剧所表现出来的文本的割裂性,正可视为是在多次政治运动中失去了自我的“胆小”的曹禺努力迎合国家权力话语,寻求政治意识形态和历史想象的平衡,在权力话语的罅隙中的顺应和违抗。此剧超越了当时同类题材的戏剧创作,凝练为“一时强弱在于力,千古胜负在于理”这一富有哲理意蕴的主题。然而,在回答这一“理”时,作者却失声了。由于此剧明确的现实功利目的,也由于当时权力话语对于造成三年自然灾害的内部原因一直噤若寒蝉,曹禺回避了对越国一时失利的深刻反思,仅仅只让勾践说了肤浅的寥寥几句便一笔带过,而将叙事重点转到“越国无以为宝,惟有民气是宝”。缺少了对历史的多维度反思,作者在戏剧性的建构上很自然地转入另外一套话语体系:首先是回避“春秋无义战”的史家公论,赋予吴越之战的越国以“正义性”,于是吴王夫差原本多少带有一点正义之名的复仇之战,成为罪恶的侵略战争。历史当然没有被颠倒,但“正义”却赋予了剧作家想象历史的合理性与合法性。其次,在此基础上,剧作家将国家意识形态话语对“自力更生”和“众志成城”的强调设置为三个叙述重点:一个侧重于对百姓的自强不息,尤其是对粮食问题的关注(以“稻”为表征);一个侧重于民心的众志成城(以“剑”为表征);一个侧重于君臣的忍辱负重(以“胆”为表征)。其中,“稻”与“剑”紧紧结合在一起,成为叙述的重中之重,尤其是第三幕,剧作家用整整一幕的篇幅为“稻”作特写,叙述勾践回国后所面临的饥荒和灾荒以及百姓的自强不息,突出“惟有民气是宝”的主题。其三,为使越国君臣百姓的“十年生聚,十年教训”更具胆略和正气,剧作家以漫画似的笔法夸大了吴国君臣的刚愎自用、骄傲自大、残暴嗜血、愚昧短视,并设计了多次巧合化解一触即发的矛盾冲突,既保住了勾践君臣的尊严和气节,又让眼见的杀身之祸化于夫差的愚蠢自大和伯嚭的贪欲之中。这种“虚化”矛盾的笔法,无疑使得原本就被悬置的主题更似空中楼阁。《胆剑篇》一剧,曹禺剧本中一贯的激情奔涌和对人性人情的深刻反思消失了,历史被以一种经不起推敲的方式铺陈在国家政治理念的浮云之上。尽管曹禺调动了众多的戏剧手段,可依旧难挡架空的主题、单薄的思想所带来的历史虚空感。即便剧本中偶见闪烁着哲理和智慧的语言,那也只是只言片语的碎片,难以阻挡此剧被历史尘埃湮没的命运。

从“十七年”历史剧的历史呈现方式可见,戏剧叙事已成为国家意识形态生产的一部

分。相对于历史事实而言，意识形态生产的性质就是用一种“假定的‘本质’隐蔽地替代具体的历史现实”[10]。“人们真诚的相信这些意识形态，就这个意义而言，它们是真理；从另一个意义上来讲，即就这些被合理化了的意识形态具有掩盖社会和政治行动的真正动机这一点而言，这些意识形态又是谎言。”^[11]意识形态的这种双重特性，在弗雷德里克·詹姆逊看来，是出自一种“政治无意识”，在卡尔·曼海姆看来，在“混淆社会的真实状况”时，却会“使这个社会得到稳定”[12]。也就是说，在某种程度上，人们都生活在意识形态的梦幻中，不会意识到现存概念体系的制约因此成为国家意识形态自觉的维护者。历史剧中的历史呈现镜像复制和碎片化的特征，原因正在此。

二、国家符码：权力话语中的角色

强大的意识形态权力话语的询唤下，戏剧家们的主体意识淡化乃至退场，由此造成一系列的恶果：一是以现有的、权威的价值标准和国家意识形态要求对历史事件和历史人物进行价值评判，如此势必影响到史剧家们对历史原生态的忽视；二是历史剧创作成为史剧家们宣扬国家意识形态的手段，这势必要求史剧家们放弃通过历史叙述表达自己对社会、人生的独特体验和感受，转而为特定的政治任务服务；三是人的独立自主的精神和自由思考的权力被遏制，人成为国家意识形态权力话语的傀儡，并按照这种权力话语所规定的原则进行价值评判。在这种创作理念的制约下，历史剧中的历史人物被普遍拔高，人物的复杂性和历史局限性被弱化，人物形象大多呈现国家符码的特性，人成为国家精神的象征。不过，知识分子主体意识或隐或显的张扬，使得剧作家在塑造符合国家意识形态要求的人物之时，同样渗透着创作主体对历史真实的思考，对历史人物的真实的想象和虚构。

《关汉卿》中，关汉卿以及朱帘秀、赛帘秀等艺人群体的塑造，基本被置于元代那个特定的历史环境中予以考虑，尤其是关汉卿形象的塑造，田汉基本上将其定位于人民戏剧家的位置，没有刻意将其塑造成符合国家意识形态话语的新式英雄。《神拳》中的高秀才，也基本上属于符合历史真实、未被国家符码化的人物形象。老舍既写出了人物的迂腐，也表现了人物在参加义和团过程中的心理变化，尤其是对这个人物的民族气节的展示，更表现出国家忧患之时知识分子民族意识的高涨和投身救国行列的英勇壮举。另外《岳云》、《岳飞》、《孟丽君》、《汤显祖》、《西门豹》等剧中的人物形象，也基本立足于特定的历史语境，没有人为地将角色提升至国家形象的层面。

不过，“十七年”历史剧中大多还是被国家符码化的历史人物形象。这些人物形象基本上被纳入国家符码体系之中，呈现为三组符码群：国家形象、国民形象和国家敌人/朋友形象。第一组国家形象符码主要由历史剧中的君王承担，他们的符码功能是以明君的形象成为国家安定团结、繁荣昌盛的象征。第二组国民形象符码分为大臣和平民两组。如《胆剑篇》中的范蠡和文种，《蔡文姬》中的蔡文姬和董祀，《武则天》中的上官婉儿，《文成公主》中的禄东赞，《甲午海战》中的邓世昌。他们的符码功能是以贤能的形象作为国家形象得以形塑的保障。而《胆剑篇》中的苦成，《文成公主》中的达娃，《甲午海战》中的老水手、《神

拳》中的高永义等，这些人物的符码功能是以忠顺爱国的形象成为国家形象的基础。第三组国家敌人/朋友形象主要如《胆剑篇》中的夫差、伯嚭等，《文成公主》中的俄梅勒赞、娘·尺桑等，《甲午海战》中的方仁启、福岛等，《武则天》中的太子贤、裴炎等，《蔡文姬》中的左贤王、右贤王等。这组符码的功能是从正面/反面作为国家形象确立的见证。

三组国家符码的功能各不相同，剧作家们在构思人物形象时，通常会根据意识形态的要求，采取不同的叙事策略。

首先对历史君王的改造，基本上符合国家意识形态对现代领袖的要求。例如《蔡文姬》和《武则天》两剧中，郭沫若对曹操和武则天的“翻案”，就以人民性为标准，但过多的赋予古代君王以“人民性”，后果就是人为地拔高了历史人物，导致人物失真。《蔡文姬》一剧，郭沫若明确表示：“蔡文姬就是我——是照着我写的。……我写《蔡文姬》的主要目的就是替曹操翻案”[13]。因此，剧作家选择了相应的叙事策略：首先简化文姬归汉时来自汉朝和匈奴的阻力。其次，渲染文姬归汉时矛盾复杂的心情，强化她对曹操的感激之心、报恩之情。其三，以董祀、周近、文姬、单于等人对曹操的文治武功的盛赞为铺垫，让曹操在千呼万唤中登场，正面表现曹操的雄才大略、礼贤下士、勤俭治国、体恤百姓和深厚的文学修养。然而，由于剧作家过于强调为曹操翻案，历史被人为地割裂。除了在第四幕中误会董祀后又在文姬的说明中改正错误决定外，曹操被塑造为一个完人，难得一遇的明君；至于曹操“奸佞残暴”的一面则被刻意回避。曹操的文治武功被突显放大到失真的限度，曹操成为郭沫若笔下独特的“这一个”。其次，文姬归汉的目的是修撰《续汉书》，完成曹操振兴文化的意图，这点，也是剧作家潜意识中最关心的话题，在剧中多次提及。但为了突出曹操对“振兴文化”所拥有的话语霸权，剧作家仅仅只是突出了文姬的“胡笳十八拍”的文采，而文姬对文化振兴的看法、主张以及所做的贡献，基本上被忽略。可以看到，为了塑造曹操这个“明君”，剧作家美化了历史，美化了曹操，简化了文姬的情感，压制了文姬的才情，即便对于自己潜意识中最想表达的文化振兴之思，也因为难以协调文姬和曹操的主次关系而使话题流于表面。《胆剑篇》中，曹禺在将勾践塑造为国家符码时，采取了一系列的叙事策略。一是略去勾践对吴国的侵略，从勾践成为夫差的阶下囚开始叙述，使勾践的卧薪尝胆具有反侵略的正义性。二是赋予勾践以“人民性”，于是传统的“卧薪尝胆”故事立即发生了叙事转换：从关于君主的神话转到关于人民的神话[14]。三是以理想化的臣民关系（类似朋友或家人）赋予勾践明君的特性。四是篡改历史史实，以突出勾践的人格魅力。如剧中勾践被俘虏，历史上实为诈降；剧中勾践让卫士提醒他勿忘会稽之耻，在历史上实为夫差之举。尽管作家还是赋予勾践“君王”的共性，如对文种不驯顺的抱怨，对范蠡才华的提防，但是总体来说，原本复杂的历史人物勾践，被形塑成一个集正气、骨气、锐气于一身的，理性与韧性相结合的，带领越国百姓艰苦奋斗、自力更生的明君。

其次，史剧家们以阶级斗争话语改造历史人物，使他们符合民族英雄的时代要求。例如《胆剑篇》中的西施，不但知晓民族大义，而且甘冒生命危险救助勾践，活似一位巾帼英雄。《神拳》中的高永义，机智勇敢，领着贫苦民众参加义和团，完全是抗击洋人的民族英雄。《甲午海战》中的邓世昌，为将其塑造为抗击日寇的民族英雄，剧本刻意拔高了这个人物。作为统治阶级的一员，邓世昌屡次超出北洋水师提督的职责范围犯规：水师官员不能擅理民词，他却接下了抗击日寇的万民折，呈给了李鸿章；外交场合与洋人交锋时，义正辞严地斥责国际调停身份的洋人；李鸿章巡视北洋水师时，公然顶撞水师洋官员汉伦。在这些场合中，邓世昌时发宏论，完全不顾有可能被革职的危险，所表现出来的民族大义和民族气节宛如今人。剧作者在此将其塑造为与统治阶层有深刻思想矛盾的人，他对民众的亲和无形中使他成为民众的代表，在对日抗击中成为当之无愧的民族英雄的象征。

其三，史剧家们在塑造人民群众的形象时，普遍突出人民群众爱国的集体意识和集体精神。例如《甲午海战》中的群众形象，无一例外地具有高扬的民族意识和齐心协力抗击日寇的雄心壮志。为突出人民的力量，史剧家描写了大量人民反抗的内容，全剧结尾更是演化成“把鬼子赶出中国去”的群众反抗的高潮。这种觉悟程度，“简直有点像抗日时期解放区的人民”[15]。为了在群体中突出优秀的个体，剧作家们的叙事同样存在将人物国家符码化的弊端。例如《胆剑篇》中的苦成，完全是剧作家虚构的人物，但却承载着剧作家内心的完美国民的理念。勾践临行前，苦成宁可被吴兵砍一刀，也要将烧焦的稻子交到勾践的手上，只为大王能够想到越国的百姓在受苦受罪；勾践用金银珠宝换来吴国的大米，苦成宁可饿死也不吃，劝诫大王“非自耕者不食”；面对夫差的“镇越神剑”，苦成甘冒生命危险将剑拔下，宣称“越国是镇不住的”；眼见吴兵搜索会暴露越国藏兵器之处，他毅然挺身而出，用生命换来了反击的时机。这是一个忠肝义胆、一心为国的国民，也是一个完美的几乎不可能存在的国民形象。

可以看到，在国家意识形态的询唤下，剧作家主体对历史人物的思考已经被意识形态化，历史人物在他们的笔下完全符合“十七年”主流意识形态话语的要求，具有高度自觉的国家意识，众志成城的民族精神，自强不息的民族气节。斯特劳斯认为，历史永远不能完全避开神话性质[16]。阿尔都塞认为，“传统戏剧的素材或题材（政治、道德、宗教、名誉、‘荣誉’、‘激情’等等）恰恰正是意识形态的题材，……一个社会或一个时代的意识形态无非是该社会或该时代的自我意识，即在自我意识的形象中包含、寻求并自发地找到其形式的直接素材，而这种自我意识又透过其自身的神话体现着世界的总体。”[17]“十七年”历史剧讲述的正是一场关于国家、关于国民的神话，无论是历史还是历史人物，都具有意识形态的虚幻性。

然而，即便是这些被国家符码化的人物，剧作家们在强调其承载的国家职能时，依然尽量表现这些人物的非国家的一面，也即作为独立的人的一面。例如剧作家们对曹操、勾践、武则天等君王属性的展示，对高永义、董祀等人物历史局限性的描摹，均表现出剧作家平衡国家意识形态话语和自我历史感知之间的努力。这种尝试使得历史人物在传递国家话语的同时，又往往隐含着剧作家主体对历史的思考。

三、臣属与自由：回归启蒙的艰难

“十七年”的历史剧创作主体主要是一批有着丰富的创作经验的剧作家，如田汉、郭沫若、曹禺、老舍、丁西林和马少波等。他们的知识分子立场，他们对戏剧、对人生的感悟，较之“十七年”其他青年剧作者，要深邃得多。历史剧的书写，在某种程度上为剧作家们提供了相对来说较为宽松和自由的创作环境，复活了剧作家们沉潜的启蒙意识和知识分子特有的历史使命感，他们可以站在批判的立场寻找历史与现实的亲和点，高扬历史人物的精神和气节，重返“人的戏剧”。然而，在“十七年”强大的国家意识形态的询唤下，剧作家们在创作时又无法逃避文化臣属的创作心态，只能在顺从国家权力话语的大趋势下，在狭窄的审美空间里回归启蒙，回复自我。

弗雷德里克·詹姆逊在谈论“处于跨国资本主义时代中的第三世界文学”时提出了“文化臣属”的概念，“臣属”是指主体对集体意志或精神的一种文化顺从和文化遵守[18]。“十七年”时期，剧作家们在创作历史剧时，正可视为是创作主体对国家政治意识形态的一种文化臣属。作为被询唤的主体，剧作家们放弃了以往的知识分子创作立场和创作姿态，采取了适应主流意识形态的历史叙事策略。这种主体完全被统摄在意识形态之下，为大写的主体工作，他将“自由地仰承大的主体的旨谕”，“自由地接受他的从属”[19]。主体完全是自觉自愿地融入意识形态统治的，由此可以说，主体的本质正是它的无意识的自觉臣服性。

在文化臣属的创作状态下，史剧家们在创作历史剧时，很自然地放弃了个人话语，以国家意志为书写主旨。于是，史剧家们在进行历史叙事时，纷纷采取了不同的叙事策略，而这种叙事策略正可看出剧作家们的臣属姿态：在题材的选择上尽量选取符合国家主流意识形态的政治宣传的题材；在主题的确立上尽量能够切合当下的中国现实，切合国家话语的要求；在人物的塑造上张扬主人公的英雄气概，以激励国人昂扬奋进；在矛盾冲突的设置上尽可能地以二元对立的阶级斗争为主线。如《甲午海战》，以北洋水师邓世昌奋勇抗击日寇宣扬流淌于中华民族血液中的民族气节；《神拳》，以太平天国运动对帝国主义的抗击号召中国人民与帝国主义抗争到底；如《胆剑篇》，以勾践和苦成老人的相互辉映，号召广大人民艰苦奋斗、自强不息；再如《文成公主》对民族团结的宣传，《孟丽君》对男女平等、婚姻自主的歌颂，《岳飞》、《岳云》对“精忠报国”的宣扬等等。当然，臣属者的身份，不可避免地会影响到史剧家们的创作，例如，周恩来在评价《胆剑篇》时就特别指出：“《胆剑篇》有它的好处，主要方面是成功的，但我没有那样受感动。作者好像受了某种束缚，是新的迷信所造成的”[20]。这里所说的迷信，就有文化臣属的成分。

不过，在顺应主流意识形态话语、对历史重新编码的过程中，剧作家们对生活、对社会、对历史的思考，尤其是他们埋藏于心底的启蒙意识，会以一种潜意识的方式或隐或显地潜藏在历史剧之中。这种张扬的主体意识与臣属的创作心态，使得剧作家们在历史的书写中时不时会陷入“臣属”与“不臣属”的挣扎之中。如《胆剑篇》，尽管曹禺遵从了国家主流意识形态话语的意愿，塑造了带领越国军民艰苦奋斗、自强不息的具有人民性的君王勾践的完美形象，但是，从剧作家对苦成形象的虚构和偏爱来看，剧本中隐隐透露出曹禺对自己笔下这个完美的君王的质疑，因而文本中才会时不时表现出勾践高高在上的君王意识，才会出现反复强调的“天高听卑”的思想，才会出现与勾践分庭抗礼的苦成这个形象。文化臣属的心态使得曹禺选取了吴越的历史碎片以达成宣扬国家政治话语的意愿，而主体意识的张扬又

使得曹禺在主流意识形态话语之外思考历史的复杂性和历史人物的局限性。尤其是曹禺借剧中人之口说出的“天高听卑”，正可看出曹禺对历史和现实的思考，对国家领导人听从民愿的企盼。《蔡文姬》的创作主旨在于替曹操翻案，文化臣属的创作心态让郭沫若将曹操塑造成一个集政治家、思想家、军事家、文学家于一身的贤明的君王，以达到借曹操颂扬毛泽东的目的。但是，剧作家的历史意识逼迫他必须正视历史上那个真实的曹操，于是这才出现曹操轻易听信周近谗言而险些误杀忠臣的情节。尤其是蔡文姬这个形象，尽管剧作家想借文姬归汉烘托曹操形象，但是，由于作者对文姬形象自我投射，尤其是文姬归汉所蕴含的文化振兴的意旨，使得文姬在更多时候是一个独立的个体，难以形成对曹操形象的有力提升。如此一来，文本很自然地形成蔡文姬和曹操两个平分秋色的主角，而剧作家试图让文姬臣服于曹操人格魅力的情节设计，就显得牵强和无力。此外如《武则天》，虽以赞叹武则天的丰功伟绩为主，但上官婉儿与武则天仇/友关系的设置，无形中透露出剧作家渴盼领袖宽容大度、尊重人才的意愿。而《神拳》在礼赞太平天国运动时，老舍对太平军重视仪式、缺乏真正的凝聚力的叙述，隐隐透出剧作家对迷信、盲从等国民劣根性的反思。

这些剧本在遵从国家权力话语的同时，普遍表现出创作主体对文化臣属意识的抗拒，因而文本始终处于国家意识形态和剧作家主体启蒙意识的拉锯之中，断裂与矛盾在所难免。“十七年”历史剧中最能表现主体的张扬姿态和文本的整一性的，是田汉和他的《关汉卿》。此剧创作的外在因由是纪念关汉卿诞辰700周年，而真正的内因则是田汉血液中奔涌的知识分子的价值观念、人文情怀和启蒙立场。正如夏衍所说：“田汉是现代的关汉卿，我私下把他叫做中国的‘戏剧魂’。”[21]在与关汉卿的跨时空对话中，田汉看到了一个他心底的别样的关汉卿，一个“为天地立心，为生民立言”的“硬汉”关汉卿。这种源自内心情感的奔涌而自发创作的状态，使得田汉在创作时能暂时抛开国家意识形态话语的约束，从知识分子的启蒙立场和精英意识理解、感悟和想象历史，从而开拓了主体想象的空间。

从当时国家意识形态话语对剧作家的主体询唤来看，田汉主要在下面几个方面摆脱了国家权力话语对历史想象的束缚。一是逆时代潮流而动，在“十七年”一片颂歌之中突发批判之声。尽管明批元朝的黑暗，但新中国成立以来“万马齐喑”的政治现状以及历史剧所具有的约定俗成的指涉性，这种批判的声音依旧显得格外突兀。二是逆创作潮流而动，抛开“工农兵”题材，抛开“写中心、演中心”，将备受批判的受教育的知识分子形象立于戏剧舞台上，塑造了代表了知识分子理想人格的“梨园领袖”关汉卿的英雄形象。三是顶风而歌，高扬“为民请命”的主题。新中国初期，田汉陆续发表《必须切实关心并改善艺人的生活》、《为演员的青春请命》，为中国戏曲艺术请命，为演员的艺术生命请命。1963年，正受批判的田汉仍敢于公开抵制柯庆施、张春桥提出的“大写十三年”的极“左”口号。可见，“为民请命”是田汉一直身体力行的观念和立场，他笔下的“以笔为刀”、“为民请命”的关汉卿，正是田汉启蒙意识观照下的违逆国家权力话语的知识分子的写照。第四是勇闯禁区，大写“爱情”和“人情味”，浓墨重彩地表现关汉卿与朱帘秀生死不渝的爱情，以人道主义情怀表现元朝下层百姓生命意识、坚强信念和朴素情感，展现出田汉对生命的尊重、对人性美的礼赞。

但不可否认的是，国家权力话语始终悬置在文本之上，因此，《关汉卿》依旧带有“十七年”历史剧特有的整合和断裂性。此剧顺应了“十七年”古典文学“正典化”的历程，在国家权力话语的框架体系内，合法地塑造了一个具有“人民性”的“关汉卿”。但由于田汉过于强调关汉卿作为知识分子的纯粹性，忽略了关汉卿文化浪子和梨园领袖的气质，摒除了关汉卿作为民间乃至最下层人物的特征，尤其借剧中人之口，摘除了他“烟花粉黛大师”的称号，使得关汉卿更具“革命性”和“英雄性”，从而人为拔高了关汉卿形象。在矛盾冲突的设置上，田汉遵循了“十七年”“阶级斗争”和“阶级压迫”的权威话语，原本可以在多向度展开的元代社会复杂的矛盾冲突被简化为简单的正义/邪恶、光明/黑暗的二元冲突。不过，阶级冲突只是作者依托的外壳，田汉真正想要突出的，是情节高潮过后，关汉卿与朱帘秀狱中的情感高潮，即他们之间心心相印、患难与共的真挚爱情，如此，才有了激情澎湃的《双飞蝶》。整一与断裂就这样交错在文本之中，让人赞赏之余不免慨叹。

总而言之，从“十七年”历史剧创作的整体来看，国家意识形态的询唤，不仅严重制约了艺术家们的戏剧想象和戏剧建构，而且，这种制约几乎是以一种权力渗透的方式，深入到艺术家们的思想中心，深入到戏剧想象的最细小的因素，左右着艺术家们的戏剧想象和艺术思维。

- [①] 本文所谈历史剧，不包括“十七年”间革命历史题材的话剧。
- [②] [美] 弗雷德里克·詹姆逊：《马克思主义与历史主义》，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21页。
- [③] 董健：《论中国当代戏剧中的反现代倾向》，《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第92页。
- [④] [法] 路易·阿尔都塞：《列宁和哲学》，杜章智译，（台北）远流出版公司1990年版，第197页。
- [⑤] 如女奴达娃被主人挖去了眼睛，柳夫人夫妇在怒江北岸牺牲，文成公主几经磨难才与松赞干布相见等。参见田汉《谈〈文成公主〉的创作》，1962年1月5日《旅大日报》。
- [⑥] [法] 路易·阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，商务印书馆1984年版，第203页。
- [⑦] 齐马：《社会学批评概论》，广西师范大学出版社1993年版，第16页。
- [⑧] 据1962年第4期《艺术研究通讯》的初步估计，“卧薪尝胆”类题材的剧本共有71个。
- [⑨] 茅盾：《关于历史和历史剧》，《文学评论》1961年第5期。
- [⑩] [美] 海登·怀特：《后现代历史叙事学》，陈永国、张万娟译，中国社会科学出版社2003年版，第362页。
- [11] [美] 埃里希·弗洛姆：《在幻想锁链的彼岸》，张燕译，湖南人民出版社1986年版，第139页。
- [12] [德] 卡尔·曼海姆：《意识形态与乌托邦》，艾彦译，华夏出版社2001年版，第45页。
- [13] 郭沫若：《蔡文姬·序》，《郭沫若剧作全集》（第3卷），中国戏剧出版社1983年版，第3—4页。
- [14] 何其芳：《〈胆剑篇〉印象》，《文艺报》1962年第1期。
- [15] 朱祖贻、李恍：《话剧〈甲午海战〉的编写经过》，《戏剧报》1960年第21期。
- [16] 转引自[美] 海登·怀特：《后现代历史叙事学》，陈永国、张万娟译，中国社会科学出版社2003年版，第72页。
- [17] [法] 路易·阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，商务印书馆1984年版，第120页。
- [18] [美] 弗雷德里克·詹姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，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241页。
- [19] [法] 路易·阿尔都塞：《列宁和哲学》，杜章智译，（台北）远流出版公司1990年版，第199页。
- [20] 周恩来：《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版，第107页。
- [21] 夏衍：《懒寻旧梦录》，三联书店1985年版，第167页。

[上一篇>>论中国传统文化视角下的张炜及其作品](#)

[下一篇>>二十年代中国历史剧的个人之镜](#)

[【 关闭本页 】](#)