

沫若
史劇論



沫若史剧论

吴 功 正 著

重 庆 出 版 社

一九八七年·重庆

书名题字 李一氓
责任编辑 秦树艺
封面设计 熊克强
技术设计 忠 凤

吴 功 正 著
沫 若 史 剧 论

重 庆 出 版 社 出 版 (重庆长江二路205号)
新华书店重庆发行所发行 达县新华印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张10 插页 3 字数246千
1987年11月第一版 1987年11月第一版第一次印刷
印数: 1—1,800

*

ISBN 7-5366-0049-6

I · 5

书号: 10114·329 定价: 2.30元

沫若史劇研究

劉海棠題



吴功正，男，1943年11月生，中国作家协会会员，作协江苏分会会员，现在江苏省社会科学院工作。

出版的主要著作有：《精湛的史诗艺术》（人民文学出版社1982年版）、《文学风格七讲》（上海文艺出版社1983年版）、《小说美学》（江苏人民出版社1985年版）。

序

艾 芜

外国有位文学评论家说：一部文学史就是一部民族性格史。我同意他的说法，因而想到我们中华民族（包括许多少数民族）的性格是应该加以研究，描写在文学作品中，让我们对民族性格中的优点，加以发扬；对性格中的缺点，进行克服。

这个重大的工作，自然首先放在祖国大陆这一方面，描写刻画正在进行社会主义建设的人们表现出什么样的性格。其次要求描写刻画散布在世界各国的两千多万的华侨。尽管比之祖国大地的人数不算多，但他们却表现出吃苦耐劳，不怕难险，在他乡异国生存下去，得到发展，这是了不起的。我今年十月同十四位作家，应香港中华文化促进中心的邀请，赴香港访问。在一次座谈会上讲话，我请港澳作家、台湾作家以及海外华人作家，都来研究华侨的性格，描写在文学作品中。对我们中国人，是会起鼓舞作用的。

除了这两方面之外，还有重要的一个方面，就是要把四、五千年的历史人物，再现在小说、戏剧中，让他们复活起来，影响

2716/21
以至于教育我们现代人和我们的后代人。这个工作是困难的，没有现实生活以供观察、体验，仅仅凭一段记载，甚至于只是一句话，就要生死人而肉白骨，描写出一个有性格的活生生的人物，藉他的活动，打动无数的观众和读者。这需要作者有丰富的历史知识，又有丰富的想象，才能完成这一艰巨的任务。我国新文学的伟大作家郭沫若，他在这一方面起了极为光辉的榜样。他是著名的史学家，又是著名的戏剧家，因而能够描写出许多富有性格的生动的历史人物，使他们作为我们的榜样，鼓舞我们不怕困难，英勇前进。

郭沫若留给我们描写历史人物的戏剧以及散文作品，象一个波涛汹涌的海洋，需要有人加以研究。除了研究历史而外，还要研究现代社会生活。郭沫若写历史剧，是针对现代社会生活，有所感而发的，不是随便抓一个历史人物来写的。因此，我们必须深入地了解现代的社会生活。至于剧本内容方面，有难懂的地方，要加以注释；含蓄的思想，要充分发扬，在不同的环境中又起什么不同的作用。另外在艺术方面，表现出什么创造的方法和规律，历史知识如何和诗结合起来，形成既是写实的，又是诗意葱茏的艺术作品。这有待于我们文学研究的工作者付出巨大的努力来实现的。吴功正同志将出一本研究郭沫若历史剧的专著，是他历年刻苦研究的丰硕成果，我表示欢迎这本书的出版，因为这对于建设社会主义的精神文明，是有重要的贡献的。

1985年12月18日于成都

目 录

序.....	艾 芜
一 诗剧、历史小说和历史剧.....	(1)
二 史剧和历史.....	(26)
三 史剧和现实.....	(61)
四 从史剧看思想演变.....	(89)
五 史剧的形象塑造.....	(122)
六 史剧的戏剧冲突.....	(150)
七 史剧的语言艺术.....	(175)
八 史剧的悲剧成就.....	(207)
九 史剧的艺术风格.....	(243)
十 史剧的文学史地位.....	(292)

一 诗剧、历史小说和历史剧

郭沫若在一九四七年回顾他的创作道路时说：“我是很喜欢把历史人物作为题材而从事创作的，或者写成剧作，或者写成小说。”^①而把历史形态的生活素材概括成为艺术形态的文学作品，在郭沫若的历史剧中又表现为两种情形：一种是直接把史实的素材艺术化，形成形象化的史剧；一种是先把史实素材变为诗剧，然后再根据艺术的需要衍化为史剧。这后一种情形就展示出了史剧和诗剧之间的联系。诗剧和史剧写作时间有先后，有些题材内容是相近似的。这就表现了“纵”的方面的关系。这是我们所要探讨的第一个问题。

至于历史小说，郭沫若写了十篇：《漆园吏游梁》、《柱下史入关》、《马克思进文庙》、《孔夫子吃饭》、《孟夫子出妻》、《秦始皇将死》、《楚霸王自杀》、《司马迁发愤》、《贾长沙痛哭》、《齐勇士比武》。这十个历史小说所表现的题材全都没有进入历史剧。从现象上看，历史小说和历史剧之间没有联系。但是，我们经过研究后发现，事实并非如此。它不是表现为史剧和诗剧之间的某些题材联系，而是表现为历史题材的作品的创作原

^①郭沫若：《历史人物·序》，《沫若文集》第12卷，第325页，人民文学出版社1959年版。

则、创作方法上的联系。历史小说和历史剧虽然就形式而言，有区别，但是就处理历史题材这一点看，它们有共同的一致之处。它们之间的联系是从这里产生的，我们姑且把这叫做“横向”联系。事实上，郭沫若在创作历史剧的过程中，运用和发扬了历史小说创作中所初步形成和积累起来的经验。这就是我们在本章所要探讨的第二个问题。

任何一个作家、艺术家创作的作品，他们的成功都不是偶然的。他们必须充分利用各种因素包括自身的因素所赋予的条件。一个作家、艺术家不能脱离他们已有的实践成果，但又不能墨守既得的成就，而应该不懈地进行着富于探索性的实践性活动，这样，才能使后来的作品出现全新的风貌，也才能保持艺术的永不衰竭的生命力。任何割断作家、艺术家所创作的作品之间的关系的做法，是无法对这个作家、艺术家某一门类的创作成果作出科学的说明的。从理论上，我们应该作这样的认识。而在事实上，郭沫若中期、后期历史剧能取得杰出的成就，是自身的实践成就不断丰富、发展和完善的结果。这就是我们在本章作这方面探讨的出发点。

现在，我们先研究郭沫若诗剧和史剧之间的关系。

诗剧和史剧是不同的艺术样式，确定这种不同点，是为着确定其固有的特征，也是为着说明从诗剧到史剧，不是简单地改变一下形式，而是包含着某种创造性的实践。歌德在《说不尽的莎士比亚》中说：“我们把几种渊源接近的诗歌种类区别开来，但在活跃的评论中往往把它混合起来，我们可以区别史诗、对话，戏剧、舞台剧等。史诗要求一个个人对公众作口头传达；对话是在有限的人数范围内的谈话，当然公众可以参加旁听；戏剧是伴随着行动的谈话，尽管这种谈话只是在想象力中进行着；舞台剧则是结合三者，它使视觉也一起活动，并且是要通过某些地点和在场人物的实体条件去领会的。”这就说明，不同的艺术样式，各

有其特殊的规律性，但又有其联系的一面。

郭沫若的一些历史剧是以他早期的诗剧为基础，是从那些以同样历史题材为内容的诗剧发展起来的。郭沫若明确地说，《屈原》“是二十五年前的试作《湘累》的发展。”^①这就清楚地揭示了诗剧和史剧之间的发展继承关系。

在《女神》、《星空》集中有《女神之再生》、《湘累》、《棠棣之花》（《女神三部曲》）和《广寒宫》、《孤竹君之二子》等诗剧。诗剧和史剧，虽然是不同的艺术样式，但郭沫若能够把它们联系起来，发展成具有比较严格的规范性的话剧形式，这是有多重原因的。

首先，不同的艺术样式都要服从艺术发展的共同规律，有了这个共同的规律为基础，就有可能形成它们之间的相互吸收。承认艺术种类的不同，是为着发挥他们各自特殊的表现力，艺术种类之间是不能互相代替的。随着艺术的发展，艺术种类的区分越来越细，名目也日益繁多。但是，各种艺术种类之间又有共同性，艺术的特点不仅以这一艺术和那一艺术的区别为条件，而且也以各种艺术种类之间的相互联系为基础。正如许多理论家所说的，建筑是凝固的音乐，音乐是流动的建筑，就是这个道理。虽然它们各自的艺术媒介不同，但是，它们在表现艺术节奏上却有共同之处。法国的积极浪漫主义的代表作家维克多·雨果在《〈光与影集〉序》中这样说：“在诗中有戏剧，而在戏剧中也有诗。诗和戏剧彼此渗透，就象人体里的各种机能，宇宙中的一切光线。”雨果的这一揭示，深入到戏剧和诗歌的领域内。人们在长期的实践中形成了一定的审美经验，其中就有所谓的审美联觉，能够把不同的艺术再现方式联结、统一起来，这样也就形成了所谓的诗中有剧，剧中有诗。郭沫若能够把诗剧和话剧联结起来，正是以艺术样式的统一性为基础，遵循了这条艺术发展的规律。

^①郭沫若：《〈孔雀胆〉的润色》，《孔雀胆》第136页，人民文学出版社1979年版。

其次，话剧是近代才得以普遍兴起的戏剧样式，如果我们追本溯源，可以追寻到它是以诗剧作为源头的。这一点，我们只要看一看古希腊的诗剧就会明了。在它的长期发展过程中，逐步摆脱了诗剧的诗体韵律的束缚，而以表现生活动作和散文对话为基础。尽管如此，从诗剧的母体中孕育了话剧，就使得话剧和诗剧之间有着难以斩断的脐带联系。诗的因素还在源源不断地给话剧输送养料。

再次，郭沫若是集剧作家、史学家、诗人的特点于一身的作家。他在《沸羹集·序我的诗》中写道：“广义的来说吧，我所写的好些剧本或小说或论述，倒有些确实是诗”。他在《诗歌国防》中又说：“小说和戏剧中如果没有诗，等于是啤酒和荷兰水走掉了气，等于是没有灵敏的木乃伊。”这样，当他运用话剧的形式反映生活时，也就不可避免地会把诗的因素带进这个领域中来。

最后，就郭沫若的诗剧本身而言，虽然是诗，但已包含有剧的成份了。这是郭沫若得以将诗剧发展成话剧的一个不可忽视的条件。《湘累》重视了对于人物性格的刻画，作者在女须和屈原之间反复进行对比。屈原一上场，形容枯槁，颜色憔悴，他神色迷惘，悲慨地说道：“这儿是什么地方，这么浩淼迷茫地！前面的是什么歌声？可是谁在替我招魂吗？”显示出他难以排解的忧郁和悲痛。女须则说：“喂！你总是爱说这样疯癫识倒的话”，她无法理解屈原的内心感情。于是，在诗剧中出现屈原和女须的论辩。在人物关系的安排上，女须显然是一种陪衬，在陪衬中反射出屈原的忧国忧民的思想感情。女须对于屈原的不理解，几乎贯串于整个诗剧，这样，女须的话的不断重复，就使得诗剧的结构不断向纵深处开掘，也就不不断地表露出屈原眷顾祖国的情。而且，这样做，在艺术上形成了这样的布局：通过反复陪衬，来显示屈原倔强的性格。于是，诗剧在刻画形象、表现人物性格方面，就取得了比较突出的成就。而这一点，又正是为未来的话剧

《屈原》的人物塑造提供了艺术经验。诗剧《孤竹君之二子》在人物塑造、特别在情节结构的处理上更倾向于剧了。应该说，它是郭沫若历史话剧的胚胎。这个诗剧不象以前的诗剧，纯是案头品，它已经具有了某些舞台因素，讲究情节的安排，在事情的展开过程中出现情节的波澜。在剧中女子盼望丈夫的歌声里开始了情节的描写。渔父上场后以“散花作葬礼”的调侃、取笑，洋溢着轻快、热烈、和谐的情调。渔家乐的情趣，渤海滨的宁静，对于整个诗剧是气氛的渲染，但也是为着在和谐气氛之后形成情节的转折，涌起新的波澜。在渔父夫妇惊愕万状，疑惧来人“说不定怕就是吃人的魔鬼来了”的惶恐声中，伯夷“装如朝鲜上流人风度”翩翩上场。上场后给以类似戏剧的“净场”，让他进行长篇抒情独白。在“浩歌独白中，初犹沉毅，继则渐激渐烈，挥笠振衣，在岸上手舞足蹈，状如发狂”。情感讲究发展和变化，并伴之以一定的类似戏剧性的动作。而这时“渔父夫妇在林中时隐时现，男者间或出头窥听，俄复隐去”，也有类似戏剧的表演形式。由伯夷的独白，使得渔父疑窦大消，渔父和伯夷之间谈吐融洽，诗剧又出现了和谐的氛围。随后，和谐的氛围被打破，由土著野人追赶叔齐的哄闹之声，掀起新的情节波澜。这段情节，作者运用了常见的戏剧“误会”法，并且在大的误会中环套着小误会。土著野人不明叔齐身份，疑为“朝歌”来的吃人魔鬼，构成这段情节的总误会。而叔齐的仓惶逃命，向伯夷呼救，伯夷认为“想不到你还会率领人们来追赶我”，这是兄弟间的误会。两种误会交汇在一个场面中，互相作用，推涛助澜。而且野人的“追呼之声愈近”，兄弟间的误会愈深，直至伯夷“脱身驰向海边欲投海”，因误会而产生的矛盾可以说是达到了高潮。最后，误会消除，情节复归平静。诗剧中还以柳妈娓娓动听地演说孟姜姑娘的故事来丰富诗剧的容量，开拓诗剧的表现领域。这则故事本身也具有某种情节色彩。《孤竹君之二子》初具戏剧的规模，充分考虑到情节在诗中

的作用，这样，它就为诗剧向独立形态的表现人的动作和互相间的冲突的话剧作了过渡。《孤竹君之二子》这个诗剧写成一九二二年十一月，过了近三个月，到一九二三年二月，郭沫若创作了比较严格意义的话剧《卓文君》，这绝不是偶然的。诗剧《广寒宫》讲究抒情色彩，给以后的话剧以影响。诗剧充满了美好的神话，在提炼神话传说时，作者表现出富于创造性的想象力，在展示艺术想象的过程中又充分地表现了其中的合理内核。《棠棣之花》作为诗剧，就充分显示出作者善于表现戏剧气氛的特点，而这，在后来大型话剧中，继续作为特点得到了发扬。还有一个引人注目的诗剧发展趋向，这就是《女神》中的三个诗剧，人物的说白的韵文成份较多，而《星空》中的两个诗剧人物说白基本是用散文。戏剧语言由韵文向散文的演变，是一种不可忽视的发展，它标志着郭沫若对于话剧样式的考虑和了解，他在自身的创作过程中，在向“剧”的方面愈来愈接近。在这个意义上，可以这样说，《星空》中两个诗剧的创作是郭沫若走向话剧创作道路的尝试。至于诗剧中歌、舞、白并重的特点，不仅在话剧中没有被削弱，相反得到加强。

我们在上面就艺术样式的一般规律，郭沫若的创作个性，郭沫若诗剧的本身特点，初步地论述了郭沫若之所以能够把诗剧发展成话剧的内在原因。这个发展，既体现了艺术发展的共性，又体现了这个作家特有的个性。

尽管郭沫若的某些诗剧为他的话剧提供了胚胎和雏形，但这不是简单的艺术样式的转换，而是一种新的发展。诗剧《棠棣之花》以战国时聂政行刺侠累的历史故事为表现题材，集中描绘的是墓地诀别一幕。聂嫈、聂政姊弟间的对话、对唱，反映了战争所造成的社会惨象：“苍生久涂炭，十室无一完。既遭屠戮苦，又有饥谨患。”揭露了战争制造者的罪恶：“富者余粮肉，强者斗私兵。”并且姊弟间以饱满的激情表示：“不愿久偷生，但愿轰烈

死。愿将一己命，救彼苍生起！”我们承认这个诗剧的思想鲜明性。但是，它的思想内容毕竟要受到艺术样式本身的限制，内容所凝聚的浓度和所表现的厚度也就有一定的不足。这样，艺术的浑厚感也因之受到影响。一九二五年郭沫若把这个诗剧改写成两幕话剧《聂婪》，上述的几种缺陷虽尚有部分的存在，但毕竟是前进了。在这个改写过程中，郭沫若积累了创作话剧，驾驭这一艺术样式的部分经验。一九四一年郭沫若把这个几次使用过的题材写成五幕话剧《棠棣之花》。《棠棣之花》是郭沫若诗剧到话剧的重大转折。如果说两幕《聂婪》是郭沫若戏剧创作的转型期，那么五幕《棠棣之花》就是创作的成熟期了，这是郭沫若戏剧创作道路的重要路碑。作为一种艺术品，史剧《棠棣之花》更为浑成，就其艺术形象来说，也更为丰满了。它比较广阔地展示了时代的历史背景，以相当完整的戏剧冲突反映了历史的生活内容。所以，以《棠棣之花》为例，我们可以看出，从诗剧到历史剧，对于郭沫若是一条艺术上发展的道路。在这时，他已经能够从从容裕如地把握话剧艺术的特殊规律。从此，郭沫若的创作道路出现了继诗歌创作之后的又一个创作爆发期——历史剧。在这一创作丰收期中他除了在少数的话剧中还沿用了过去诗剧所曾经反映过的题材内容外，还广泛地采取其它历史生活素材，熔铸新篇。因为实践所提供的艺术经验使他完全有信心去驾驭话剧这一难度更大的艺术，去开拓一个全新的艺术领域。他甩开大步前进了。斯大林在《论辩证唯物主义和历史唯物主义》中说：“辩证方法认为，不应该把发展过程了解为循环式的发展，了解为过去事物的简单重复，而应该把它了解为前进的运动、上升的运动，了解为从旧质态到新质态的转化、从简单到复杂、从低级到高级的发展。”郭沫若从诗剧到史剧就经历了这样的发展过程。

然而，又正如斯大林在这篇文章中所说的，任何事物的质变，“是有规律地发生的，是由许多不明显的逐渐的量变积累而

成的。”郭沫若历史剧思想和艺术的显著成就的取得，不能不追溯到诗剧所提供的量的积累。所以，在区别和联系中把握事物就不能不成为我们认识郭沫若诗剧和史剧的方法论。

就思想而言，郭沫若的诗剧和史剧中都贯穿着一条爱国主义的红线。这条红线是鲜明的，统一着郭沫若的思想。《湘累》截取了屈原生活中的一个片断，即放逐后的生活断片。这个片断的题材内容，有助于表现放逐、离开楚都后的爱国主义热情。这就是在题材处理中去表现思想的要求。在浩渺迷茫的洞庭湖，屈原急切地呼喊：“唉，我要回去！我的故乡在那儿呀？我知道你们望得我苦，我快回来了。”尽管他被放逐，但他却设想着自己的祖国在盼望着他，他也就急切地希望早日回到祖国的怀抱，这是何等的一往情深和执着。但是，他日思夜念的祖国又是怎样的状况呢？他回到祖国后，又将要碰到怎样的情景呢？他内心充满着矛盾和痛苦。心情的恍惚和迷惘，交织而成苦闷。然而一当听到祖国在召唤他、呼喊他：“泪珠儿要流尽了，爱人呀，还不回来呀？”他的爱国主义的热情火焰又被煽动起来。老翁表示：“我要努力撑去，我要努力撑去！”在《湘累》中屈原的思想感情经过曲折的反复过程。又正是在这种曲折的反复过程中，体现了屈原爱国主义热情的执着、深沉。诗剧中燃烧起来的爱国主义的感情火把，在以后的史剧中并没有熄灭或者减弱它的光焰。他的《屈原》、《虎符》、《南冠草》等剧都以相当突出的内容体现了爱国主义精神。诗剧由于样式本身的限制，作者的爱国主义思想感情还不可能象史剧那样得到淋漓尽致的发挥，同时，史剧中所表达的爱国主义，其现实性的具体内涵和诗剧还有所不同。史剧《屈原》等中的爱国主义和作者当时反对日本帝国主义，反对国民党反动政府的卖国主义政策的革命要求相当广泛地联系起来了。这就赋予了新的时代色彩。尽管如此，在有国家存在的历史时期内，爱国主义感情仍然是人类最深沉、最可宝贵的社会感情。一个

作家通过他的作品所表达的这种感情尽管在不同的阶段，内涵有所区别，但其基本方面却是有一贯性的。从郭沫若的诗剧到史剧，我们可以得出这样的认识，作家思想发展的阶段差异性和一贯性的表现，这二者之间是统一的。只有当作家的思想不断地进行着量的积累，才会有质的飞跃。如果我们的这个认识大致不差的话，那么，我们还可以继续就郭沫若的诗剧和史剧的关系展开论述。

我们还是就爱国主义热情这个问题来谈吧。郭沫若在诗剧中就已形成爱国主义感情的独特表达方式，即他不同于某些现实主义作家的执着现在，而是在对理想的强烈展望和对黑暗的坚决否定中去表现，这应该是已经成为浪漫主义作家的郭沫若的感情表达的独特性。他在创作诗剧《女神之再生》时说：“《女神之再生》是在象征着当时中国的南北战争。共工是象征南方，颛顼是象征北方，想在这两者之外建设一个第三中国——美的中国。”作者以极大的愤慨表现了对这种争夺战争的否定，而在这种否定中又表现了对于未来理想的肯定。这种肯定包含着郭沫若对于理想的独特而又深刻的认识。共工、颛顼的争斗把天体撞落了一个窟窿。对于这样破坏了的惨象，女神们有这样的对话很值得注意：

——破了的天体怎么处置呀？

——再去炼些五色彩石来补好他罢？

——那些五色的东西此后莫中用了！我们尽他破坏不用再补他了！待我们新造的太阳出来，要照彻天内的世界，天外的世界！天球底界限已经莫中用了！

——新造的太阳不怕又要疲倦了吗？

——我们要时常创造新的光明、新的
温热去供给她呀！