

沫若史剧概论

MO RUO
SHI JU
GAI LUN

张志勋 著

东北师范大学出版社



沫若史剧概论

张志勋 著

东北师范大学出版社



沫若史剧概论

MORUO SHIJU GAILUN

张志勋 著

责任编辑:雷恩选 封面设计:李冰彬 责任校对:田 女

东北师范大学出版社出版 吉林省新华书店发行
(长春市斯大林大街110号) 吉林省农安县印刷厂印刷

开本:850×1168毫米 1/32 1989年9月第1版

印张:11.5 插页:2 1989年9月第1次印刷

字数:286千 印数:0001—1500册

ISBN 7-5602-0241 1 / • 17 (压膜) 定价:2.45元

目 录

绪 论	1
-----	---

上 编

第一章 从《女神》到《三个叛逆的女性》	31
第一节 《棠棣之花》和《湘累》	31
第二节 《孤竹君之二子》	37
第三节 《三个叛逆的女性》	44
第二章 历史剧创作的鼎盛期	60
第一节 《棠棣之花》	61
第二节 《屈原》	71
第三节 《虎符》	108
第四节 《高渐离》	125
第五节 《孔雀胆》	139
第六节 《南冠草》	160
第三章 新中国成立后的历史剧创作	176
第一节 《蔡文姬》	176
第二节 《武则天》	198

下 编

前 言	215
第一章 历史剧的题材与主题思想	225

第一节 历史剧题材的选择和处理	225
第二节 历史剧的主题思想	234
第三节 主题思想在剧本中的作用和体现	242
第二章 历史剧的戏剧冲突	249
第一节 戏剧动作	251
第二节 戏剧冲突	270
第三章 历史剧的戏剧结构	283
第一节 戏剧结构的重要性	283
第二节 戏剧结构分析	290
第四章 历史剧的人物	305
第一节 人物塑造在戏剧中的重要性	305
第二节 塑造典型化的戏剧人物	309
第三节 戏剧人物分析	319
第五章 历史剧的语言	327
第一节 戏剧语言的作用	327
第二节 戏剧语言的特性和要求	340
后 记	365

绪 论

郭沫若（一八九二——一九七八）是我国卓越的无产阶级文化战士，是中国现代文化史上一位学识渊博、才华卓具的著名学者。他是“五四”新文学运动中新诗歌的奠基者，也是我国现代历史剧的开拓者，是有巨大成就的杰出的历史剧家，同时也是我国以历史唯物主义为指导的历史剧理论的创建者。

郭沫若从二十年代初开始创作历史剧，在长达半个世纪之久的时期中，创作了十多个优秀的历史剧作。他的历史剧题材广泛，考证翔实，立意新颖，形象生动，具有很大的现实教育作用和审美价值，堪称为历史剧大师的手笔。毛泽东同志早在一九四四年在给郭沫若的信中对此曾有过很高的评价：“你的史论、史剧有大益于中国人民，只嫌其少，不嫌其多，精神决不会白费的，希望继续努力。”^①

难能可贵的是，在创作历史剧的同时，郭沫若在不同时期中，曾经提出过许多关于历史剧创作的精辟见解和主张，形成了一套比较系统的历史剧创作的理论。他的史剧理论是他的史剧创作经验的科学总结，而他的史剧创作又表明他是自己的史剧理论的忠实的实践者。特别是“五四”新文学运动以来，对于以历史唯物主义为指导的历史剧创作经验的总结和理论十分鲜有。毫无疑问，正确认识郭沫若的历史剧理论，不仅是打开他的历史剧的评论大门的一把钥匙，而且对我国历史剧的创作和发展，具有深

^① 《人民日报》，1979年1月1日。

远的影响。

应该指出，郭沫若的历史剧理论并不是一开始就建立在历史唯物主义基础上的。他的历史剧理论从实际的发展情况看，可以分前、后期。前期是从“五四”到北伐战争前，这期间，郭沫若还是一个革命的民主主义者，他的历史剧主张是以积极的浪漫主义创作方法为核心提出的；后期是抗战以后，已经是一个马克思主义者的郭沫若，他的历史剧理论已开始以历史唯物主义为指导，形成了以革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法为核心的理论体系，比较前期产生了一个飞跃。过去在学术界，有许多人在论述郭沫若的历史剧理论时，都未能区分其前后期的变化，看不到它们的联系和发展，无疑是一种静止的片面的观点。

郭沫若的历史剧创作，始于一九二〇年九月，是在他产生了《女神》的“诗的创作爆发期”之后。由于接近了歌德的作品和翻译《浮士德》，同时也受到当时流行的新罗曼派和德国的表现派的影响，他开始了诗剧的创作。《女神》中的《棠棣之花》、《湘累》及稍后的《孤竹君之二子》，都是以史书记载的故事为题材写成的“古事剧”。这是郭沫若历史剧创作的滥觞，也是“五四”新文学运动关于戏剧改革中的现代历史剧的拓荒。

郭沫若最早的历史剧（即“古事剧”），实际上是一种诗剧。他说：“我开始做诗剧便是受了歌德的影响。”^①这并不是没有原因的。首先，是时代的因素所产生的思想上的共鸣。他在给友人宗白华的信中说：“我想歌德底著作，我们宜尽量地多多地介绍、研究，因为他所处的时代——‘胁迫时代’——同我们的

① 《创造十年》，《沫若文集》第7卷。

时代相近！”①又说，歌德“作品的内容很像我国的‘五四’时代，摧毁旧的，建立新的，少年歌德的情感和我那时候的情感很合拍”②。很显然，“摧毁旧的，建立新的”的狂飙突进的革命精神吸引了要求个性解放，追求理想和光明的郭沫若。其次，对郭沫若历史剧创作产生深刻影响的是歌德的浪漫主义的创作方法。当时，德国表现派崇奉歌德的“由内而外”（“Von innen nach Aussen”）的主张，把它做为箴言。所谓“由内而外”是强调艺术创作是从作者主观内心出发的。歌德说：“……每一努力都是从内在世界转向外在世界……”还说，“艺术家要通过一种完整体向世界说话。但是这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实”③。而歌德的《浮士德》实在也是一部通过书中人物来写精神方面的自传，它基本上是从主观世界出发的，充满了浪漫色彩。正是这一点，成了郭沫若创作的培养基。他说：“我是想由我们的内部发生些甚么出来，创作些甚么出来。……我是倾向于浪漫主义的，所以要全凭直觉来自行创作。”④在西方，对于诗剧（古事剧）的创作，存在着两种倾向：一种是自己去替古人说话，譬如莎士比亚的史剧之类；一种则是借古人来说自己的话，譬如歌德之类。郭沫若有些像歌德，倾向于借古人来说自己的话，所谓“借古人的酒杯，浇自己的块垒”。这既表明了他的创作动机，也说明了他的创作方法的特征。因此，他的史剧主张也就带有明显的浪漫主义倾向。他说：“我不过只借些历史上的影子来驰骋我创造的手腕罢了。”⑤还说过：“我要借古人的骸骨来，另行吹嘘些生命进去。”⑥他早

① 《三叶集》。

② 《谈文学翻译工作》，《沫若文集》第17卷。

③ 爱克曼：《歌德谈话录》。

④ 《创造十年》，《沫若文集》第7卷。

⑤ 《棠棣之花》第一幕第二场附白。

⑥ 《孤竹君之二子》幕前序话。

期历史剧的创作，基本上都是“借古抒怀”，即通过历史剧中古人的口抒发自己的感情和思想，以达到文艺作为“唤醒社会的警钟”的作用。

郭沫若早期浪漫主义的史剧主张，明显地显出如下特点：

(一)“表现自我”。

郭沫若早期历史剧的人物性格和情节，大多是作者的想象创造，并没有严格的史料的依据，完全是“借着古人的皮毛来说自己的话”。正像《浮士德》中的浮士德是歌德的化身一样，《湘累》中的屈原对遭放逐的愤懑，对黑暗现实的强烈不满，忧国哀民的悲痛，都出自作者自己的实感。他承认是“夫子自道”，是作者处身异域，遭受凌侮和屈辱而激发强烈的爱国主义热情在艺术上的映照。

(二)对历史的新诠和翻案

郭沫若表明：“自己的态度，对于古人的心理是想力求正当的解释；于我所解释得的古人的心理中，我能寻出深厚的同情，内部的一致时，我受着一种不能止遏的动机，便造出一种不能自己的表现。”^①因此，他不能赞同司马迁在《史记》中关于伯夷、叔齐的说法，把他们反对武王伐纣，扣马而谏，说成是“以臣弑君”，认为那样就把伯夷、叔齐写成保皇党、复辟党的人物了。他以为伯夷、叔齐反对武王，并不是出于尊王，更不是为殷纣王辩护，而是要反对那以暴易暴的不义战争。他认为伯夷、叔齐是古代的非战主义者，是敝屣君位的无治主义者，认为“这样的古人才是永远有生命的新人”。这与他后来认为在《棠棣之花》中“表示过一些歌颂流血的意思，那也不外是诛锄恶人的思想，很浓重地带着一种无政府主义的色彩”^②相比较，这两部史剧在思

① 《孤竹君之二子》幕前序话。

② 《创造十年》，《沫若文集》第7卷。

想倾向和创作方法上是一致的，虽然多少有着消极和积极的差别。因为前者趋向退隐，后者则较进取。

除了对历史作出新的解释外，郭沫若创作历史剧的一个主要动机是翻案。他在《三个叛逆的女性》中，针对着旧礼教、旧道德要求妇女“三从”（在家从父、出嫁从夫、夫死从子）的封建教规，塑造出三个光辉的艺术形象。像卓文君私奔相如这样的事，在旧式道德家看来，完全是大逆不道的恶行，要受到口诛笔伐的严惩，永世不得超生的。郭沫若敢于拂封建伦理的逆鳞，以现代的“女权主义”为准则，完全肯定她是不肯服从男子中心道德的叛逆的女性，从而彻底打破了几千年来天尊地卑、既定乾坤的陈腐观念。他成功地塑造的三个典型，成为妇女摆脱桎梏，争取解放和追求光明的号角，是“五四”新文学反封建战斗传统的进一步发扬。

（三）关于悲剧观念的新解

“昭君和亲”是个传诵千古的悲剧，历来为人们所赞美和同情。郭沫若在《王昭君》中，突出地写了昭君反抗汉元帝的倔强性格，从而塑造了这一“出嫁不必从夫”的生动的艺术形象。更为重要的是，郭沫若对悲剧观念作了新的解释，他自觉地扬弃了所谓命运悲剧的历史唯心主义的传统因袭，合理地归结为性格的悲剧。他说：“这悲剧的解释在古时是完全归诸运命——就是她不幸被画师卖弄，不幸被君王误选，更不幸的是以美人之身下嫁匈奴（这一层悲哀之中不消说是含有很浓厚的民族主义的色彩的），这些都好像冥冥之中有甚么在那儿作弄，不是人力所能左右的一样。像这种运命悲剧的解释，我完全把它改成性格的悲剧去了。”^①这不能不说是作者的进步的世界观对其创作的积极影响。

^① 《写在〈三个叛逆的女性〉后面》。

(四)在语言形式上的创新

郭沫若早期历史剧虽然受到西方诗剧的影响，但在语言形式上并不一味模仿，而是认为西方的诗剧，“对话都用韵文表现，实在是太不自然”，其间掺杂文字游戏的成分颇多，“是很值得考虑的一种文学形式”。他主张，像“元代杂剧，和以后的中国戏曲，唱与白分开，唱用韵文以抒情，白用散文以叙事，比之纯用韵文的西洋诗剧似乎是较近情理的”^①。他在创作中吸取了我国传统戏曲的特点，尽管他也把自己说成为“韵文的游戏者”，但我们读他早期的历史剧，还是感到在语言形式上，它们是新鲜活泼、自然流畅、优美感人的真正的诗，是完全摆脱了西方诗剧那种“不太自然”的状态的。

需要强调的是，一九二六年三月发表的《写在〈三个叛逆的女性〉后面》一文，在郭沫若史剧创作理论和思想发展上是一篇重要的文章。它一方面反映了郭沫若世界观的重大发展，另一方面表现了郭沫若史剧创作主张的变化。在史剧创作上主张由“借着古人的皮毛来说自己的话”的“借古抒怀”逐步转向对现实社会中封建伦理道德的猛烈抨击，反对束缚、迫害妇女的“三从”观念，主张男女平等、妇女解放，从而在他的浪漫主义创作方法上增加了现实主义的成分，这是他的史剧理论的一个发展。对于妇女解放的主张，也已经不是基于平等、自由的资产阶级民主主义思想的认识，而是建立在社会主义思想基础上的妇女解放了。他在文中把社会主义与女权主义作了有机的联系，他说：“我自己对于劳动运动是赞成社会主义的人，而对于妇女运动是赞成女权主义的。”这表明作者的世界观已处于根本转变的前夕（我们把他的《文艺家的觉悟》和《革命与文学》对照来看，就更明显了），如果说这时候还没有达到根本转变的话。这个坚实的思想

^① 《创造十年》，《沫若文集》第7卷。

和理论基础，必然导致郭沫若史剧主张的进一步发展和形成比较完整的理论体系。

二

四十年代初，是郭沫若历史剧创作的鼎盛期，也是他的史剧理论的成熟期。这个时期，在我国的文艺界出现了一个历史剧创作的繁荣局面，其中收获最丰、成就最大的当首推郭沫若。他先后创作了六个大型的历史剧，轰动全国文坛，把历史剧创作推向一个新的高峰。尤为难得的是，郭沫若不仅勤于创作，而且善于总结。他先后写了多篇关于史剧创作的文章，比较系统而全面地总结了创作经验，形成了具有严谨科学性的理论体系，对历史剧的一些根本性问题，提出了精辟的见解和准确的阐述。这个时期，他的史剧理论由早期的主张“由内而外”的浪漫主义倾向，发展为自觉地运用辩证的观点，以历史唯物主义为指导，实质上已是强调革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法了。正如周恩来同志在纪念郭沫若创作生活二十五周年和五十诞辰时曾明确指出的：“革命的现实主义久已代替了革命的浪漫主义，郭先生已到‘炉火纯青’的时候了。”^①这就为建立我国马克思主义的历史剧理论做出了重大的贡献。

茅盾在《关于历史和历史剧》一书中，从古今历史剧的创作成败经验中，深入地探讨了历史剧创作的艺术规律，指出历史剧中最重要的是“古为今用”和“历史真实与艺术真实（或叫艺术虚构）”。能否正确地解决这两个问题，是历史剧成败的关键，这是我们今天的历史剧作家所无法回避的。当然，理论认识上获得正确，并不一定就能保证创作的成功。但是假如没有正

^① 《我要说的话》。

确的理论思想指导，要创作出优秀的历史剧，则是不可能的。这正是我们对现代历史剧作家和古代历史剧作家的要求不同之点。

郭沫若以他创作历史剧的丰富经验，和在革命斗争实践中已形成的共产主义世界观，使他在从事历史剧创作的同时，能够运用马克思主义原理正确地解决历史剧创作中的一系列理论问题。

(一)古为今用，是郭沫若创作历史剧的一贯原则，也是他的历史剧创作的主要动机。但是，在理论认识和创作的具体处理上，他在后期的看法比较前期是有着重大的变化、发展的。在前期，他强调的是“借古人的骸骨来，另行吹嘘些生命进去”。他早期的史剧创作态度和动机，是与他的浪漫主义创作方法一致的。后来，在三十年代，他回顾早期的历史剧创作时，曾这样地解剖自己：“我对于现实的逃避癖，却又逼着我把伯夷、叔齐写成了那样一篇不成名器的作品。”^①这表明他已明确地意识到原来的对历史剧的态度和浪漫主义的创作方法已不能适应时代的需要。到了后期，他在总结历史剧的创作动机时，曾用赋、比、兴做比喻，认为：“准确的历史剧是赋的体裁，用古代的历史来反映今天的事实是比的体裁，并不完全根据事实，而是我们在对某一段历史的事迹或某一个历史的人物，感到可喜可爱而加以同情，便随兴之所至而写成的戏剧，就是兴。”“赋、比、兴是历史剧的主要动机”^②。在这里，郭沫若是从历史剧的创作动机上谈的——不同的动机，运用不同的表现手法，构成不同类型的历史剧。因此，赋、比、兴在这里主要不是指体裁形式的差别，而是概括了历史剧创作中的现实和理想的辩证关系，以现实为基础（按：指再现历史的现实），给想象以广阔的天地，二者是相辅相成有机统一的，只不过是具体的历史剧中表现手法上可以有所侧重罢了。

① 《创造十年》，《沫若文集》第7卷。

② 《谈历史剧》。

毫无疑问，强调以历史唯物主义为指导的现实和理想的辩证统一，正是把握了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法的精髓。郭沫若明确说过：“创作历史剧应当在现实主义的基础上运用浪漫主义的手法。我们总要以历史唯物主义为基础，追求历史真实，实事求是，然后进行加工、想象和夸大。”①

应该指出，强调“双革”创作方法是郭沫若后期历史剧理论的核心。它像一条红线贯串在他的史剧主张的整个体系中。这一点还可以在郭沫若后期创作的历史剧中得到印证。在后期的全部历史剧中，虽然明显地具有郭沫若特有的浪漫主义色彩，但基本上都是“双革”作品，这大概是毋庸置疑的（《孔雀胆》可能是个特殊的例外。不过，它的问题主要还不是由于创作方法引起的）。

以现实需要为出发点，是历史剧创作的基础。正如莱辛所说：“诗人需要历史，并不是因为它是曾经发生过的事，而是因为它是以一种方式发生过的事；和这样发生的事相比较，诗人很难虚构出更适合自己的当前的目的的事情。”②郭沫若说：“我也做过一些以史事为题材的东西，……我始终是站在现实的立场的。”③至于写历史剧是逃避现实的说法，乃是一种狭隘的看法，是一种偏激的误解。文艺作品是否具有现实性，并不以题材是历史或现实的来决定，用历史唯物主义观点写历史题材，也许更能反映现实。如果写历史题材只能老老实实在地写历史事实，那倒是一种超现实的观点。正如马克思所说，“使死人复生是为了赞美新的斗争，而不是为了勉强模仿旧的斗争；是为了提高想象中的某一任务的意义，而不是为了回避在现实中解决这个任务；是为了再度找到革命的精神，而不是为了让革命的幽灵重行游荡

① 《谈〈蔡文姬〉的创作》。

② 《汉堡剧评》。

③ 《从典型说起——〈豕蹄〉的序文》。

起来”^①。强调为现实是郭沫若历史剧创作的出发点，也是郭沫若的“双革”创作方法的基础。

历史剧应该忠实于历史。为了创作历史剧，创作之前必须对历史作深入的研究。郭沫若有句名言：“优秀的史剧家必须得是优秀的史学家。”当然，这是在“史剧家对于所处理的题材范围内，必须是研究的权威”^②的前提下说的，逆定律是不成立的。历史剧既以历史为题材，就不能完全违背历史事实。这当然不等于就是“老老实实去写历史”，史剧家对于他所要写的历史题材，必须在尽可能的范围内搜集史料，进行比较分析，明辨真伪，洞察精微，剔误抉谬，恢复历史的本来面目。但是，对于史剧家来说，重要的不是再现历史风貌，而是发展历史精神。这是因为，史书记载若有不正确，特别是史有佚文，缺而不传时，这些在史学家只好存疑的地方，“史剧家却需要造”^③，而“不必为历史的事实所束缚”^④。郭沫若认为史学与史剧的区别是：“历史研究是‘实事求是’，史剧创作是‘失事求似’。”^⑤所谓“失事求似”就是透过现象抓住本质，而不受历史成规的限制。因此，发展历史精神还有更为重要的另一方面，“因有正确的研究而要推翻重要的史案”^⑥。史剧家可以用艺术形象来“推翻历史的成案，对于既成事实加以新的解释，新的阐发，而具象地把真实的古代精神翻译到现代”^⑦。正如歌德说的：“如果诗人仅仅是想重复历史学家的历史；那还要诗人干什么，诗人必须走得更远一些，尽可能给我们一点更高、更好的东西。”^⑧

从现实的需要出发，既要忠实于历史，又要强调发展历史精

① 《路易·波拿巴的雾月十八日》。

②③⑥⑧ 《历史·史剧·现实》。

④⑦ 《我怎样写〈棠棣之花〉》。

⑧ 《客观与其他》，《古典文艺理论译丛》1966年第11期。

神，这是历史剧创作中体现“古为今用”所不可或缺的基本原则，也是郭沫若长期创作经验的理论概括。他说：“我始终是站在现实立场的。我是利用我的一点科学知识对于历史的故事作了新的解释或翻案。”^①

(二)一般的文艺作品在描述情节和塑造典型形象时，只要求其符合艺术真实。历史剧则不仅要求艺术真实，而且首先要求历史真实，要求历史真实与艺术真实相结合。正确地处理历史真实和艺术真实的关系，不仅是历史剧创作上必须解决的关键性问题，也是历史剧理论上的重要课题。

对历史与历史剧的关系，有人曾作过一个生动的比喻：熊猫有点像猫，但不是猫，而是熊的一种；历史剧取材于历史，但不是历史，而是戏剧的一种。两者有联系又有区别，既不能割裂，也不能混同。历史与历史剧的区别是科学和艺术的区别，历史属于科学范畴，史剧属于艺术范畴。历史剧是以历史为基础的艺术。郭沫若曾经一再说明历史与史剧的关系和区别，反对把科学与艺术“混为一谈”；同时，他强调在“大关节目上，非有正确的研究，不能把既成的史案推翻”^②。这就是说，历史的基本规律是不能违背的。对于以历史唯物主义为指导的史剧家来说，此点是特别重要的。因为关于历史与史剧的关系，上溯历史，情况十分复杂，概念上是很混乱的。亚里斯多德在《诗学》中认为：历史家与诗人（剧作家）的差别在于“一叙述已发生的事，一描述可能发生的事”，“因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事”。显然，这里说的是历史与戏剧的关系，确切地说，是指历史与悲剧的关系。因为“在悲剧中，诗人们却坚持采用历史人名”，理由是，已发生的事，是可能的和可信

① 《从典型说起——〈豕蹄〉的序文》。

② 《历史·史剧·现实》。

的。因此，在古代从悲剧来写历史题材（人或事），是并不怎么强调历史的真实性的，因为“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事”。而人们相信英雄传说是历史，是真事，这些事是可能发生的，因而也是可信的。亚里斯多德的这一观点长期以来一直是剧作家们所信奉的。西班牙文艺复兴时期的戏剧家维伽说：“悲剧以历史作为它的主题，喜剧则用虚构。”^①这样也就造成了悲剧与历史剧在概念上的含混。例如莎士比亚的不少剧作，人们一直笼统地称之为历史剧，但他的以罗马历史为题材的戏剧，却被一些重要的批评家看成是“具有英国人物的英国事件，在这类戏剧里古代世界只是作为外表的服装而已”。而这些还都属于莎士比亚创作成熟时期的伟大悲剧，他只是从时代的真实的内心经历，从历史道德方面（即黑格尔认为，悲剧的真正主旨是伦理性的）相似的经历出发，使古代的悲剧性事件得以复活。在这里，历史的真实性是不被重视的。它当然也不是我们现在所说的历史剧，但这并不影响莎士比亚悲剧的伟大意义。歌德在谈到自己的历史剧《哀格蒙特》时说：“如果我根据历史记载来写哀格蒙特，他是一打儿女的父亲，他的轻浮行为就显得很荒谬。我的哀格蒙特是另样的，须符合他的动作情节和我的诗的观点。”^②歌德把这个七十多岁的哀格蒙特，这个子孙满堂的家长，变成热烈爱上一个普通少女的血气方刚的青年。别林斯基却称赞他是“最合理的自由不拘”^③。歌德批评同时代的剧作家曼佐尼：“他太重视历史，因此他爱在所写的剧本中加上许多注解，来证明他多么忠于史实细节。”他完全肯定“莎士比亚走得更远些，把他所写的罗马人变成了英国人。他这样做是对

① 《当代编剧的新艺术》。

② 爱克曼：《歌德谈话录》。

③ 《戏剧诗》，《莎士比亚评论汇编》（上）。