

傅正乾 著

历史·史剧·现实

——郭沫若史剧理论研究



34

陕西人民出版社

历史·史剧·现实

——郭沫若史剧理论研究

傅正乾 著

陕西人民出版社

历史 史剧 现实

——郭沫若史剧理论研究

傅正乾 著

陕西人民出版社出版发行

(西安北大街131号)

新华书店经销 泾阳县印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 7.5印张 150千字

1988年9月第1版 1988年9月第1次印刷

印数：1—2100

ISBN 7-224-00182-1/I·47

定价：2.80元

序

霍 松 林

在我们这些度过教师劫的教师们欢度第一个教师节的时候，傅正乾同志送来他的一部专著的稿子要我“审阅”。我想，这大概是他的尊师礼吧！因此，尽管白内障已经严重地影响视力，还是接受了，而且立即从头读起。正乾上大学的时候听过我的课，一直称我为老师。时间过得真快！他现在也是有30年以上教龄的老师了。

接受了学生的礼物，是要反馈的。他要求为他的专著写一篇序，尽管我对他研究的问题缺乏研究，还是得勉强写几句，作为回赠礼。

郭沫若没有戏剧理论专著。他的史剧理论，散见于许多单篇文章、讲话和书信。正乾经过细心地钩稽、整理和研究，从而归纳出一个相当完整的史剧理论体系。这个史剧理论体系，主要包括以下内容：

（一）、论述了历史剧的基本性质问题。郭沫若认为历史剧主要是“剧”而不是“史”，是“艺术”而不是“科学”；但是史剧创作必须能够反映出历史的本质真实，具有“科学的精神”。他说：“史剧创作要以艺术为主，科学为辅；史学研究要以科学为主，艺术为辅。”

(二)、在“可以据今推古,亦正可以借古鉴今”的思想指导下,提出了剧作家处理历史题材的一些基本原则。如既“不能违背历史的事实”,又可以“制造虚点”,“无中生有”;剧作家对历史问题如有充分的研究,便“可以推翻历史的成案,对于既成事实加以新的解释,新的阐发”;在题材的组织 and 安排上,要“尽可能追求着人、地、时的三统一”。

(三)、关于历史剧的创作方法问题,郭沫若早期主要论述了浪漫主义的创作方法;中期既论述了浪漫主义的创作方法,又论述了现实主义的创作方法;晚期则着重探讨了“两结合”的问题。值得注意的是,他论述到现实主义创作方法时,特别强调作家必须具有生理学、心理学、史学、哲学等各种学识,方能创造出完整的艺术典型。

(四)、郭沫若的历史剧,绝大多数是历史悲剧;他对历史悲剧的创作提出了系统的理论见解,从而形成了他自己的历史悲剧观;他的历史悲剧观成为他的史剧理论的结构核心,同中外戏剧理论家(如亚里士多德、狄德罗、黑格尔、车尔尼雪夫斯基、王国维)的悲剧观相比,其特点,一是它的革命性,二是它的实践性,三是它的历史性。

(五)、提出了历史剧人物性格“合理的发展”论,尤其强调地指出:革命浪漫主义的历史剧在“合理的发展”人物性格方面,必须以“发展历史的精神”为核心。

(六)、深入地论述了文学的民族性与历史剧的民族化问题,指出文学的民族性或历史剧的民族化,都不是一个单纯的形式问题,而首先是一个内容的问题。他正是运用内容与形式辩证统一的观点,揭示了这两个问题的内涵及其相互关系。

(七)、系统地论述了历史剧的语言问题,认为历史剧的用

语“以古今能够共通的最为理想”，虽然它的根干应该是“现代语”，但“现代的新名词和语汇，则绝对不能使用”。与此同时，还对历史剧的文学语言提出了审美性的要求。

(八)、从心理学的角度，提出并论述了艺术虚构与创作心理之间的关系问题，并且进一步指出剧作家的创作心理又是为他的政治意识、历史意识、审美意识所制约的。

(九)、从提高戏剧技巧的角度着眼，论述了几种艺术手法，如伏笔与显笔、冲突与节奏、化入与化出、环境描写与气氛渲染、幕后伴唱与心理刻画等。他不但对传统的艺术手法有所继承和发展，而且还吸取了电影创作的某些手法，使之适用于历史话剧的创作。

(十)、论述了史剧家运用历史唯物主义的立场观点研究历史问题、评价历史人物的重要性和必要性，指出“创作之前必须有研究，史剧家对于所处理的题材范围内，必须是研究的权威”。

(十一)、重视历史剧的评论工作，并提出了较为系统的理论见解。郭沫若说：“对于史剧的批评，应该在那剧本的范围内，问它是不是完整。全剧的结构，人物的刻画，事件的进展，文辞的锤炼，是不是构成了一个天地”，“假使它是对于历史的翻案，那就要看它翻案的理由，你不能一开口便咬定它不合乎史实”，“先要看作家是怎样在写，写得怎样，再说自己的意见：得该怎样写，写得该怎样”。

此外，对历史剧的演出、服装、道具、灯光、布景以及导演、演员的思想艺术修养、精神气质等等也有所论述，而且不乏新意。

就我个人的肤浅印象说，正乾对郭沫若史剧理论的研究，

具有显著的特点:

(一)、他研读了大量的有关资料,不仅归纳出郭沫若的史剧理论体系,而且进一步找到了这个理论体系的结构核心。他把这个理论体系比作“一座宏伟的史剧理论的大厦”,说“当我们步入它的殿堂,经过一番观察、研究之后,就会发现这座宏伟的理论大厦的结构核心,则是郭沫若的历史悲剧观”。他的这部长达15万字的专著,就是围绕着这个史剧理论体系及其结构核心,分为十章进行专题性的论述的。

(二)、正乾对郭沫若的史剧理论,常常从历史发展的过程中进行动态的考察,因而具有强烈的历史感。他认为“郭沫若的史剧理论产生于本世纪20年代,发展于40年代,完善于50年代”,因此,他不赞同那种孤立的、静态的研究方法。比如有的研究者认为郭沫若的史剧理论是“浪漫主义历史剧创作理论”,“为浪漫主义的创作方法作出了比较完整的理论概括”。正乾则认为:郭沫若的史剧理论是以他自己的历史剧创作实践为基础的。20年代,他主要围绕着《卓文君》、《王昭君》、《聂荃》等史剧的创作,论述了浪漫主义的创作方法;40年代,他既概括了《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》的创作实践,论述了浪漫主义的创作方法,又结合《南冠草》的创作,对现实主义创作方法作过理论上的阐述;50年代后期和60年代初,则对“两结合”的创作方法在历史剧创作中的具体运用作过一定的尝试和理论上的探讨。这样沿着历史的轨迹,对郭沫若的史剧理论及其创作实践作动态的考察,其结论就比较符合实际。

(三)、注意纵横比较。例如在论述郭沫若的历史悲剧观时,正乾把中外历史上的悲剧理论和郭沫若的理论作了纵向

比较:

在悲剧理论方面,从古希腊的亚里士多德起,就开始了这种理论研究。中间经过17世纪法国的高乃依、英国的德莱登和18世纪法国的狄德罗、德国的莱辛,以至19世纪德国的黑格尔、俄国的别林斯基、车尔尼雪夫斯基等加以发展,逐步形成了一个完整的理论体系。在我国,自古以来多“团圆主义”,罕有悲剧,因而没有产生过较系统的悲剧理论。本世纪初,王国维把西方的悲剧理论作为一种美学范畴引入我国,并围绕着对宋元戏曲和《红楼梦》等的研究和评价,阐发了他自己对于悲剧的一些见解。但是由于时代和阶级的局限,这些前辈们的悲剧理论都程度不同地带有宿命论的色彩和唯心主义的成分。郭沫若生活在无产阶级革命的时代,又接受了马克思主义理论的武装,树立起辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观,所以,他的历史剧悲剧理论虽然也有一个发展过程,即产生于本世纪20年代中期,形成于40年代初期,完善于50年代后期,但这个发展过程却清楚地说明郭沫若重要的理论建树是在他成为一个马克思主义者以后。正因为如此,所以他在阐述自己的悲剧见解时,能够以马克思主义为指导,比较科学地揭示了悲剧艺术的许多本质特征,彻底地扬弃了中外悲剧理论家前辈们那些宿命论色彩和唯心主义成分,并提出了“可以据今推古,亦正可以借古鉴今”、“先欲制今而后借鉴于古”等史剧创作的理论原则,不仅表现出鲜明的时代精神,而且具有强烈的革命性。郭沫若的历史悲剧观,可以说是革命的悲剧观。

这种革命的悲剧观，是以郭沫若的创作实践为基础的，是他的历史悲剧创作实践经验的总结和概括。换句话说，他的悲剧理论来源于他的悲剧创作实践，而他的悲剧创作实践又丰富了他的悲剧理论。斯大林说得好：“理论若不和革命实践联系起来，就会变成无对象的理论，同样，实践若不以革命理论为指南，就会变成盲目的实践。”郭沫若的悲剧理论恰好是这两者结合的产物，并一再为他的创作实践检验过的，因而带有很强的实践性。这一点也是他的前辈特别是那些从事纯理论研究的前辈的悲剧理论所不具备的。

其次，郭沫若不仅是一个杰出的历史剧作家，同时还是一个有伟大贡献的马克思主义史学家。因此，他在肯定历史剧的基本性质是“剧”而不是“史”的前提下，对历史剧（包括历史悲剧）的创作明确地提出了历史的要求。指出“写历史剧原有几种动机，主要的就是在求推广历史的真实，人类发展的历史。我们在过去的人类发展的现实里，寻求历史的资料，加以整理后，再用形象化的手法，表现出那有价值的史实，使我们更能认识古代真正过去的过程”。基于这个目的，他要求“史剧家对于所处理的题材范围内，必须是研究的权威”，并强调剧作家在处理某一历史题材时，“在大关节上，非有正确的研究，不能把既成的史案推翻”，而且“关于人物的性格、心理、习惯，时代的风尚、制度、精神，总要尽可能的收集材料，务求其无瑕可击”。相比之下，郭沫若的前辈们却从未对剧作家提出过历史的要求，有的甚至轻视历史研究。例如莱辛曾经说过：“悲剧诗人对历史的真实究竟应该照顾

到多大的程度,对这个问题,亚里士多德早已下了断语。他认为,历史事件只要象一个布局很好的故事,能够和诗人的意图联系在一起就行了,用不着再进一步照顾历史的真实。”而莱辛本人对于历史的轻视比亚里士多德更是有过之而无不及。

又如论述郭沫若“五四”时代的戏剧理论见解时,正乾把胡适、欧阳予倩、余上沅等人的理论见解和郭沫若的理论见解作了横向的比较,指出胡适等人无论主张“引进”也罢,“改良”也罢,甚至“怀旧”也罢,都只涉及到戏剧文学的外部问题。郭沫若则不同。他立足于“创造”,不仅用自己创作的新型历史剧来抵制传统的脸谱戏和庸俗低级的文明戏,而且从理论上探讨了戏剧文学、特别是历史剧创作中许多内部问题。诸如“创作家与历史家的职分不同”;把西方的“命运悲剧”改成“性格悲剧”,进而发展成“社会悲剧”;创作历史剧必须表达剧作家的现实感受,“要借古人的骸骨来,另行吹嘘些生命进去”;等等。

(四)、注意运用有关科学知识来分析文艺问题。如在论述艺术虚构与创作心理的关系问题时,结合郭沫若的史剧作品,运用心理学知识分析了联想、幻觉、潜意识、想象等心理活动在史剧创作中的体现,指出艺术虚构源于作家的创作心理活动,而作家的创作心理活动又为他的政治意识、历史意识、审美意识所制约,从而提高了论述的科学性。

郭沫若的史剧理论,来自郭沫若对古今中外史剧理论的总结和发展,更来自他对自己的史剧创作实践的概括和提炼,内容丰富,体系完整,对于繁荣和发展社会主义的史剧创作仍有

助益，值得研究。近几年来，研究郭沫若史剧理论的文章虽然也发表过一些，但系统研究的专著，似乎还未发现。因此，傅正乾的这部著作的出版，无疑会受到应有的重视与欢迎。

1985年10月20日

目 录

序.....	霍松林
第一章 历史剧的基本性质和处理题材的基本原则.....	(1)
一 历史剧的基本性质.....	(1)
二 “古为今用”与题材处理.....	(8)
第二章 历史剧的创作方法.....	(15)
一 浪漫主义创作方法.....	(16)
二 现实主义创作方法.....	(23)
三 “两结合”的创作方法.....	(30)
第三章 人物性格“合理的发展”论.....	(36)
一 发展人物的性格应以“发展历史的精神”为核心.....	(36)
二 性格的发展和心理的发展是“合理的发展”论的主要内容.....	(42)
三 剧作家必须具有正确的史识和化“史”为“剧”的能力.....	(50)
第四章 艺术虚构与创作心理.....	(58)
一 艺术虚构与创作心理.....	(59)

二	政治意识、历史意识、审美意识与创作心理、 艺术虚构·····	(69)
第五章	艺术手法与戏剧技巧·····	(85)
一	伏笔与显笔·····	(86)
二	冲突与节奏·····	(91)
三	化入与化出·····	(94)
四	环境描写与气氛渲染·····	(97)
五	幕后伴唱与心理刻画·····	(104)
第六章	文学的民族性和历史剧的民族化·····	(108)
一	关于文学的民族性问题·····	(108)
二	关于历史剧民族化的问题·····	(114)
第七章	历史剧的语言·····	(124)
一	对史剧语言的原则性的要求·····	(124)
二	对史剧语言的审美性的要求·····	(130)
第八章	郭沫若的历史悲剧观·····	(143)
一	基本特点·····	(143)
二	历史悲剧的戏剧冲突·····	(146)
三	历史悲剧的主人公·····	(150)
四	历史悲剧的教育意义·····	(155)
第九章	郭沫若史剧理论的结构核心·····	(159)
一	提出“历史悲剧”的概念,并把“命运悲剧” 发展成“社会悲剧”·····	(159)
二	历史悲剧的情节论、人物论、目的论·····	(168)
三	产生悲剧的社会性、必然性以及 对团圆主义等问题·····	(178)

第十章	郭沫若史剧理论文章的特色·····	(185)
一	强烈的时代精神·····	(186)
二	高度的史学价值·····	(191)
三	丰富的理论含量·····	(198)
四	独特的艺术风格·····	(204)
后 记	·····	(210)
附 录	郭沫若史剧理论文章目录索引·····	(214)

第一章 历史剧的基本性质和 处理题材的基本原则

郭沫若是著名的历史剧作家，也是杰出的史剧理论家。

郭沫若的史剧理论，是他的历史剧创作实践经验的总结和概括。他虽然没有系统的戏剧理论著作，但他所写的那许多篇创作体会以及散见于《沫若文集》中的有关论文，却深刻地阐述了历史剧创作中许多重大的理论问题，形成了一个独特的理论体系。

本章着重围绕以下两个问题，试对郭沫若的史剧理论作一些初步的探讨。

一、历史剧的基本性质

历史剧的基本性质究竟是“史”还是“剧”？这是戏剧界、理论界、史学界长期以来所争论的一个问题。总的说来，认为历史剧的基本性质是“史”的，亦即科学的，主要是史学家们；认为历史剧的基本性质是“剧”的，亦即艺术的，主要是戏剧家和文艺理论家们。那么，郭沫若是如何回答这一理论问题的呢？简单地说，他认为历史剧的基本性质是“剧”而不是“史”，是“艺术”而不是“科学”，但是史剧创作必须能够反映出历史的本质真实，具有“科学的精神”。

郭沫若是史学家，又是戏剧家，他不但对于历史科学和戏剧理论有深入的研究，而且又有史剧创作的丰富的实践经验。他说：“我是喜欢研究历史的人，我也喜欢用历史的题材来写剧本或者小说。这两项活动，据我自己的经验，并不完全一致。”^①因而在郭沫若有关史剧创作的文章中，论述到“史”和“剧”的这个“不完全一致”之处的文字很多。我们不妨先看以下几条：

我们要知道科学与文学不同，历史家站在记录历史的立场上，是一定要完全真实的记录历史；写历史剧不同，我们可以用一分的材料，写成十分的历史剧……^②

我们写古人所能凭借的材料却是很有限的，那就要求历史剧作者发挥想象力，把很少的材料组织成一个完整的世界^③。

写历史剧并不是写历史……剧作家的任务是在把握历史的精神而不必为历史的事实所束缚^④。

写剧本不是在考古或研究历史……中国的史学家们往往以其史学的立场来指斥史剧的本事，那是不免把科学和艺术混同了^⑤。

从上面的摘录中，可以看出郭沫若反复地强调了“史”和“剧”、“科学”和“艺术”的不同，从而肯定了历史剧的基

①《历史·史剧·现实》，《沫若文集》第13卷第16页。

②《谈历史剧》，1946年6月26、28日《文汇报》。

③《郭沫若同志谈〈蔡文姬〉的创作》，《戏剧报》1959年第6期。

④《我怎样写〈棠棣之花〉》，《沫若文集》第3卷第168页。

⑤《〈孔雀胆〉二三事》，《沫若文集》第4卷第269—270页。

本性质是“剧”而不是“史”。所以当有的批评家提出“写历史剧就老老实实的写历史，不要去创造历史，不要随自己的意欲去支使古人”时，郭沫若指出“这样根本的外行话，最好是少施教训为妙”。他说：“史剧家在创造剧本，并没有创造‘历史’，谁要你把它当成历史呢？”①

郭沫若的这些论述，和西方许多戏剧理论权威们的有关论述，其基本精神是完全一致的。

两千多年前古希腊著名的哲学家和文艺理论家亚里士多德在他的《诗学》中曾经指出：“诗人的任务不在叙述实在的事件，而在叙述可能的——依据真实性、必然性可能发生的事件。史家和诗家毕竟不同。”②

18世纪德国启蒙主义思想家和戏剧家莱辛说：“人们毫无道理地认为纪念伟大人物是剧院使命的一部分；这种使命应由历史承担，而不是剧院的事。在剧院里我们应该学习的，不是这个或那个个别的人曾经做过什么，而是每一个具有特定性格的人在一定的环境里将要做什么。悲剧的目的远比历史的目的更富于哲理性……”③

同一时期的法国启蒙主义思想家、文艺理论家狄德罗认为：“历史家只是简单地、单纯地写下了所发生的事实，因此不一定尽他们的所能把人物突出，也没有尽可能去感动人，去提起人的兴趣。如果是诗人的话，他就会写出一切他以为最能动人的东西。他会假想出一些事件。他可以杜撰些言词。他会历史添枝加叶。对于他，重要的一点是做到惊奇而不失为逼真”④。

①《历史·史剧·现实》，《沫若文集》第13卷第19页。

②转引自郭沫若《我怎样写〈武则天〉》一文。

③莱辛：《汉堡剧评》，《西方文论选》上卷第425页。

④狄德罗：《论戏剧艺术》，《西方文论选》上卷第356页。