

# 绪 论

## 第一节 历史剧的理论内涵

历史剧是一种按照题材时代指向划分而出现的戏剧样式，它是和取材于现代的戏剧形式相对应的。但是由于对题材看法和表现方法的不同，所以出现了历史剧不同的理论阐释。至今，戏剧理论家对历史剧的看法也还没有达成共识，它还是在概念和划分标准上都比较含糊的戏剧形式。

### 一 国外对历史剧的界说

在英国自莎士比亚去世后，对历史剧的概念一直不很明确。莎士比亚戏班的伙伴们把他的作品分为喜剧、历史剧和悲剧三类。在他们看来，历史剧“不过是一系列的情节组成的，只有时间的先后次序把这些情节连接起来，而它们是相互独立的，也没有任何倾向来为剧本的结尾做些准备或控制这个结尾”<sup>①</sup>。他们从情节的多少、长短来确定历史剧的范畴，完全从外在的形式着眼，未免有些简单化。约翰逊注意到这个问题，他举例反驳说：

① 约翰逊：《莎士比亚戏剧集 序言》，见《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社 1979 年版，第 44 页。

“在过去和现在，历史剧和悲剧之间的界限总是划得不很明确。悲剧《安东尼与克莉奥佩特拉》并不比历史剧《理查二世》具有更大程度的情节单一性。”<sup>①</sup>但是，约翰逊的看法也没有超越莎士比亚的伙伴多少，他认为：“莎士比亚的历史剧既非悲剧也非喜剧，因此不受悲剧和喜剧的任何法规的约束，这些历史剧想要受到读者的称赞并不需要任何其他条件，除了以下的条件之外：情节的转变只要有充分的准备，能令读者了解就够了，事件只要有多样性而且能动人也就可以了，人物只要前后一致、自然，性格鲜明也就很好。除此之外，莎士比亚并不想要任何其他的一致性，因此我们也就不必在这里寻求任何其他的一致性了。”<sup>②</sup>因为莎士比亚的历史剧在他看来成就一般，无法和悲剧相比，所以，也未深入到历史剧的本体，只是谈历史剧的表面特征。

现在在英国和欧洲，历史剧被称为编年史剧（Chronicle Play），“是一种借古喻今、强调公共福利的说教性史剧。其特点是假定观众中存在着民族意识，在民族感情强烈时期盛行，特别是16世纪80年代的英格兰，但到了17世纪30年代渐渐过时。早期历史剧包括《亨利五世著名的胜利》、《杰克·斯特劳的生与死》、《英王约翰的多事之朝》和《理查三世的真实悲剧》。随着C. 马洛的作品（《爱德华二世》）和莎士比亚的作品（《亨利五世》第二部和第三部）的出现，这种体裁趋于成熟。无论在英格兰或其他地方，没有任何一个时代在这类戏剧方面能与伊丽莎白时代相比拟。后来人们有时还写历史剧，如20世纪英国作家J. 阿登（《左撇子的自由》、《阿姆斯特朗最后的晚安》）。在许

① 约翰逊：《莎士比亚戏剧集 序言》见《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社1979年版，第44页。

② 同上书，第51页。

多方面，特别是说教目的和片断结构方面，这类戏剧和 20 世纪德国贝托尔托·布莱希特德有影响的史诗戏剧是类似的”<sup>①</sup>。首先，这里强调的是历史剧和编年史之间的关系，伊丽莎白时代是历史剧的黄金时代，莎士比亚的历史剧代表历史剧的最高峰。莎氏历史剧的辉煌和当时编年史的大量出现有着十分密切的关系。莎氏主要从两部编年史中取材，一部是爱德华·霍尔的《兰开斯特与约克两大显贵家庭的联合》，另一部是霍林希德的《英格兰与苏格兰编年史》。莎氏只有以这两部英国编年史为题材的 10 部剧《约翰王》，《理查二世》，《亨利四世》(上、下)，《亨利五世》，《亨利六世》(上、中、下)，《理查三世》，《亨利八世》才被称为历史剧，以其他历史著述为题材的剧作未被看作是历史剧。从表面看来，历史剧与编年史有着极为深刻的血缘关系。但是，细细挖掘，历史剧之所以是历史剧，并不仅仅在于取材于编年史，也就是说，关键的不仅是写什么，重要的是怎样写。其次《简明不列颠百科全书》只是一般性的描述历史剧的发展脉络，从历史剧的作用出发概括历史剧的特点，而不是以历史剧本身的内在规定性为着眼点，所以缺少一定的本体批评性的内涵。对于历史剧来说，不仅有社会功利性的写作目的，作为艺术，它还理所当然地应该具有艺术审美性。

作为历史剧，它向历史取材，但不一定非得向编年史取材不可。莎氏的历史剧和一般悲剧、传奇剧乃至喜剧的不同，表面上看是取材于不同的历史著述，其实更重要的是莎氏怎样写以及对历史题材的态度。如果对照一下历史小说（Historical Novel）的英文名称，我们就会注意到历史剧（Chronicle Play）对于历

<sup>①</sup> 《简明不列颠百科全书》，中国大百科全书出版社 1986 年版，第 243 页。

史和历史小说对于历史要求的不同，Chronicle 要求的是编年史中的历史，而 Historical 指一般意义上的历史。由此可见，在英国对于历史剧题材的要求是十分苛刻的。若按此种标准，很多著名的历史剧便不是历史剧了，如田汉的《关汉卿》等。但是这类剧作和英国的编年史剧在内本质上却有很多相通之处，因此，历史剧不是非向编年史取材不可，它可以向过去时代的一切历史取材，关键的是剧作家如何处理这些历史题材。

英国诗人柯尔律治在谈到莎士比亚的历史剧时说：“史剧是假借史料而成的戏剧，但此种史料务必关联而不违背时代性和因果律，务必诗化而合乎戏剧体裁。”<sup>①</sup>柯尔律治强调的是三方面：一是取材史料；二是合乎历史真实；三是要诗化（戏剧化）。这一观点对我们富有很大启发。

苏联的文艺理论家尤·什维多夫对于历史剧有自己独特的思考，“历史剧在体裁上的特殊性，并不限于再现历史事件的准确性的程度。在莎士比亚的某些以古代罗马史为题材的剧本中，比如，在《安东尼与克莉奥佩特拉》中，悲剧的情节几乎完全符合所描写的那个时代的历史事实。历史剧在体裁上的特殊性的实质，存在于莎士比亚对构成剧本题材的材料所持的态度本身之中。所以，在悲剧里，不论是以古代希腊罗马史为题材的剧本，还是以欧洲各国历史上的神话材料或半神话材料为基础的剧本，只要它反映历史事件，都能使莎士比亚解决当代一些最重大的问题，诸如人文主义的命运问题，社会发展的前景问题以及个别人物的遭遇问题。诗人在竭力用合适的艺术形式表现这些尖锐的问题时，可以自由地运用历史资料，把它变成某种悲剧的情节基

<sup>①</sup> 转引自熊佛西：《写作原理·史剧》，中华书局 1993 年版，第 104 页。

础。而在历史剧中，诗人就没有这种改变对历史事实的想法的自由<sup>①</sup>。在这里，尤·什维多夫从对历史题材的态度入手分析历史剧的特殊性。他对悲剧强调两个主要词汇：一是“当代”；一是“自由”。显然所说的历史剧与此不同。那么就是历史剧不是“用来解决当代一些最重大的问题”，诗人“没有这种改变对历史事实的想法的自由”。他说的似乎有些道理，但未免有点绝对化。

因为对于莎士比亚来说，他用悲剧“解决当代一些最重大的问题”是正确的，但莎士比亚也用历史剧的形式反映“当代一些重大的问题”。他写作的伊丽莎白时代，爱赛克斯伯爵的叛乱前后引起国人的不安，而这些都反映在《理查二世》、《亨利四世》和《亨利五世》中。杰克逊在阐述莎士比亚历史剧的实质时说得更加具体和透彻：

诚然，他的历史剧名义上写的是封建时代的事情，但是，如果从戏剧性的内容来考察，就可以看出，他们与封建毫无关系。所有这些剧本写的都是当时流行的主题：民族的新的反封建情绪（莎士比亚把这种情绪表达出来）；肆无忌惮的暴政的危险和不受控制的无政府状态的危险；尤其是写了王位继承时引起的骚乱或王位被篡夺对于国家、和平和安定所造成的危险。这最后一点，即王位必须具备都铎王朝的“合法”权利，必须是合法的后代，同时还必须得到“公众”的批准，是从《理查二世》到《亨利八世》这一系列（共九个）历史剧的主题，同时也直接或间接地成为《哈姆雷特》、《麦克白》、《裘力斯·凯撒》和《李尔王》等悲剧，以及

<sup>①</sup> 尤·什维多夫：《莎士比亚历史剧》，上海译文出版社 1994 年版，第 7 页。

《皆大欢喜》和《暴风雨》等喜剧的主题。也就是说，它或多或少地构成了莎士比亚三十多个剧本中十五个剧本的基本成分。它们的基本政治寓意可以归纳为一个结论：屈服于贵族和僧侣的野心之间的冲突（他们的野心是无休止的，因为没有一个人由英明的领袖人物指导过的、人道而又坚定的中央集权来限制它），是一切政治灾难中最可怕、最需要加以提防的灾难。

这是对于莎士比亚自己的时代比较善于思考、比较进步的资产阶级的普遍意见作出了最好的总结。当时首先面临着不得人心的、但却是合法的异族继承者苏格兰国王詹姆斯继位的可能性。

除了几个宫廷冒险者集团以外，人人担心、谁都不喜欢发生的事情是：这个或者那个新兴的……贵族集团重开在刚刚结束的封建时代里发生过的内战。这种情况之所以显得更加可怕，是因为有迹象表明，基督教改革运动时代的宗教争端，很容易以新的、更加恶性的形势再次爆发。<sup>①</sup>

杰克逊的阐述正好和尤·什维多夫相对，杰克逊认为莎士比亚的历史剧写的是封建时代，却表现出莎士比亚时代流行的主题，尤其是当时最重要的现实问题（即王位的继承问题）首先是在莎士比亚的历史剧中存在，然后才间接或直接悲剧和喜剧中存在。哈里森认为：“亨利四世和霍茨波对于俘虏的争执也可能不曾使听众想到爱赛克斯和女王伊丽莎白一年前的同样争执，但

<sup>①</sup> 转引自安尼特·T. 鲁宾斯坦：《英国文学的伟大传统》（上），上海译文出版社 1998 年版，第 51—52 页。

我认为‘那衣冠楚楚的勋爵’可能会被观众辨认出来是谁的。”<sup>①</sup>也就是说，莎士比亚虽然写的是历史，但时刻关注的是当下的现实，和现实有着千丝万缕、永远无法割断的联系。

有的史剧作家也正通过历史剧来涉及当代的重大问题，如布莱希特的《伽利略传》正是把新时代与旧时代都体现在历史的伽利略身上，借以比喻现实中二战时期新与旧的斗争，说明科学家应该怎样地去捍卫真理。这就是说解决当代的重大问题并不一定是悲剧的专利，历史剧也可以。因此，从不能够解决当代的问题的角度说明历史剧的理论内涵是狭隘和偏颇的。此外，尤·什维多夫认为悲剧作家可以自由地运用历史资料，史剧作家却没有这种自由。实际上，就是莎士比亚自己在创作历史剧时也有较多的自由与虚构，如福斯塔夫是完全虚构的，也是最成功的形象。当然，史剧的“自由”不如悲剧的“自由”更自由，历史剧的自由是有限的自由。

日本戏剧理论家河竹登志夫在《戏剧概论》中，从各个不同的角度对戏剧进行分类，如按时代分、按媒体分、按表现要素分、按表现手法分、按戏剧动因分、按素材分、按主要场面分、按目的分、按剧场形式分等。其中按素材分类，主要有“神话传说剧、历史剧、传记剧、民间传说剧、寓言剧、市民剧、社会剧、家庭剧等”<sup>②</sup>。他在论述《假名手本忠臣藏》时说：“从创作年代上看，它无疑是一出近代剧（德川时期）。但是从其表现手

<sup>①</sup> 哈里森：《莎士比亚戏剧反映的时代》，见《莎士比亚评论汇编》（下）中国社会科学出版社 1981 年版，第 132 页。

<sup>②</sup> 河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社 1983 年版，第 16 页。

法上看，戏剧的部分场景，如第五场（两颗珍珠）、第六场（看平剖腹）及第七场（一检茶屋）等，是近似于极为写实的科白剧。但就总体而言，则具有‘人形净流离’一直而来的浓烈的‘准乐剧’的特点。而且，‘落人’和第八场则属于音乐舞蹈剧之列。我们也不能因为它取材于‘赤穗义士事件’而断定它是历史剧，该剧的剧情确实像历史剧，但在风俗和时代的格调上又是全然各异的。例如，戏剧序幕描写的是宝町时代，但是判官剖腹、渡城明以后的场面则是德川时代的事。剧中主仆、夫妇、父子等人物之间的情爱以及因同封建理义这一社会规范的纠葛而产生的愁叹——这确是该戏的高明之处——从这个意义上讲，它近似乎家庭剧。至少它同莎士比亚的历史剧和真山青果所作的《元禄忠臣藏》等公认的历史剧相比，其差别之处显而易见。”<sup>①</sup>从河竹登志夫的论述中，我们可以看出，他并不认为所有取材于历史的戏剧都是历史剧。虽然他对按素材划分而出现的历史剧没有明确的定义，但他对《假名手本忠臣藏》的分析给我们很大的启发，即情事不属于历史剧的题材范围。

从以上的分析中我们看到，英国、原苏联和日本对于历史剧的理论概括或说明有其合理的地方，也有其偏颇之处。在中国，这种情况更加复杂。

## 二 中国关于历史剧概念的讨论

20世纪的中国关于历史剧的研究取得了非常大的成就，但中国学者对历史剧的概念也没有达成理论上的共识。在现代，历

<sup>①</sup> 河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社1983年版，第11页。

史剧思维开始蕴育、发展和形成。<sup>①</sup> 20 年代，理论家和剧作家的史剧观念比较宽泛，把袁昌英取材于同名古诗所创作的话剧《孔雀东南飞》、欧阳予倩取材于《水浒传》所创作的话剧《潘金莲》等都看成历史剧。三四十年代，对历史剧的概念逐渐进行理性的审视。熊佛西提出：“剧的情节倘过于违背史事，虽合乎戏剧的体裁，然而失去史的精神，是剧，而不能称为史剧。剧中无诗境，虽事事符合史料，是史，而不是史剧。”熊佛西强调的是史和剧的有机融合。

建国以来围绕历史剧有三次大的论争，<sup>②</sup> 第一次发生在 50 年代初，讨论历史剧创作中的反历史主义倾向，后两次论争（即 1960 年下半年和 1977 年至 1983 年上半年）都涉及了历史剧的概念问题。在 1960 年下半年开始的论争中，首先是由吴晗《谈历史剧》的文章引发的。吴晗在这篇文章中阐述了自己的观点：“历史剧和历史有联系，也有区别。历史剧必须有历史概括，人物、事实都要有根据。……人物、事实都是虚构的，绝对不能算历史剧。人物确有其人，但事实没有或不可能发生的也不能算历史剧。……历史剧的剧作家在不违反时代的真实性原则下，不去写这个时代所不可能发生的事情，而写的是这个历史人物所处的时代完全可能发生的事情，在这个原则下，剧作家有充分的虚构的自由。”<sup>③</sup> 吴晗不自觉地陷入矛盾之中，一方面要人物、事实

① 张平忠：《现代史剧思维的蕴育、发展、形成》，载《福建教育学院学报》2001 年第 3 期。

② 参见关德富：《历史真实、时代感与现实感受》，载《社会科学战线》（长春）1985 年第 4 期。

③ 吴晗：《关于历史剧》，见《历史剧讨论集》第 1 集，上海文艺出版社 1962 年版，第 268—269 页。

都要有历史根据，另一方面又说可以虚构历史人物所处的时代完全有可能发生的事情。针对这一点，李希凡提出了批评，并对历史剧和历史的关系也提出与吴晗不同的看法：“历史剧和历史虽然有‘联系’，却是在性质上完全不同的东西——历史剧是文艺创作，而历史则是过去时代事实的记录。……在这里，历史和历史剧的关系，只能是相像或者接近于文学作品和生活的关系。简单地说，‘反映历史实际情况’，是没有说明历史剧的特点的，而且很容易混淆它的特殊功能。”<sup>①</sup> 吴晗以一个历史学家的眼光看待历史剧，没有充分认识到历史剧的特殊性，李希凡从生活和文学作品关系的角度分析了吴晗观点的矛盾和局限，而王子野则沿着李希凡的路子走下去，对历史剧和历史的关系说得更加明确：“历史剧终究是戏剧，不是历史，它同历史的‘联系’不过是个取材问题。”<sup>②</sup> 但历史剧同历史的联系不单单是一个取材问题，还有对历史的态度和如何表现历史的问题。

60年代初的这场论争让人明白历史剧是艺术，不是历史，但是历史剧之所以为历史剧的特殊性，大多数人只是从历史真实和艺术虚构的关系着眼谈论历史剧，其实历史真实和艺术虚构的辩证统一只是历史剧的一个特点，却不是它的特殊性的全部。不过，这场论争还是功不可没，让人懂得应该从艺术的角度评论历史剧，从而把历史剧的评论引到艺术的轨道上来。在这场论争中，还涉及和历史剧概念有关的另一个问题，即是不是所有取材

李希凡：《“史实”和“虚构”——漫谈历史剧创作中的历史真实与艺术真实的统一》，见《历史剧讨论集》第1集，上海文艺出版社1962年版，第292—293页。

<sup>②</sup> 王子野：《历史剧是艺术，不是历史》，见《历史剧讨论集》第1集，上海文艺出版社1962年版，第308页。

于历史的戏剧都是历史剧。吴晗提出了历史剧、历史故事剧和神话剧的三种界说，他不同意把杨家将戏和包公戏称为历史剧，而称它们为历史故事戏。<sup>①</sup>

茅盾在 60 年代写了一篇长篇论文《关于历史和历史剧——从卧薪尝胆的许多不同剧本谈起》，他的观点是只要取材于历史的戏剧都可称为历史剧，“历史题材的剧本，在我国古典戏曲中占有很大的比重。元、明、清三代的杂剧和传奇可称为历史剧者，居过半强。在这里，也还没有把现在的四百多种地方戏（京戏也在内）的传统剧目中的历史剧算进去”<sup>②</sup>。茅盾说的历史剧是很宽泛的，他和郭沫若对历史剧的看法大致相同。郭沫若认为：“用历史的题材来写戏剧，这是中外皆有的实例，就以莎士比亚而论，他的作品差不多都是历史剧。”<sup>③</sup>“凡是把过去的事迹作为题材的戏剧，我们称之为历史剧。”<sup>④</sup>在郭沫若和茅盾那里，历史剧只是和现代剧取材上的不同而已，向历史生活取材的便是历史剧，向现代生活取材的便是现代剧。如果历史剧只是选材上的不同，其他方面和现代剧一样，那就没有提出历史剧这个概念的必要。郭老认为，莎士比亚的戏剧差不多都是历史剧，他并没有认识到莎士比亚历史剧和悲剧、喜剧、传奇剧的本质上的不同。承认了历史剧的宽泛性，实际上忽视并抹杀了历史剧的特殊

<sup>①</sup> 吴晗：《关于历史剧》，见《历史剧讨论集》第 1 集，上海文艺出版社 1962 年版，第 268—269 页。

<sup>②</sup> 茅盾：《茅盾文集》第 26 卷，人民文学出版社 1996 年版，第 316 页。

<sup>③</sup> 郭沫若：《谈历史剧——在上海市戏剧学校演讲》，见《郭沫若论创作》，上海文艺出版社 1982 年版，第 506 页。

<sup>④</sup> 同上书，第 509 页。

性。也许茅盾认识到了问题的存在，所以他在《“关于历史和历史剧”的后记》中改变了自己的看法：“有关穆桂英的戏是不是历史剧？我的回答是：它不是严格的或正宗的历史剧。”<sup>①</sup>显然，在茅盾这里，历史剧有广义与狭义之分。

吴晗和茅盾、郭沫若的观点都影响了 20 世纪 70 年代末 80 年代初关于历史剧的论争，并影响到后来一些人对历史剧的看法。和郭沫若的观点相同，周兆新认为：“历史剧这个名称，本来指所有取材于历史的戏剧。”<sup>②</sup>他认为历史剧分为两类：一类是孔尚任《桃花扇》这样的作品，《桃花扇》取材于南明的历史，反映了南明历史的本质；另一类如马致远《汉宫秋》这样的作品，《汉宫秋》取材于西汉的历史，却没有反映西汉历史的本质，而反映了宋末元初历史的某些本质方面，作者假借昭君出塞的故事表达自己对当代生活的看法。北淮针对历史题材戏剧中存在的两方面倾向，建议把历史剧分为“历史化的历史剧和非历史化的历史剧”，前者“主要依据史实”，后者“主要依据假定性”<sup>③</sup>。这种观点实际上是不攻自破，既然是非历史化，为何偏偏还要把它扯在历史剧里面呢？不如把它放在另种类型的戏剧里或许更能看清它的本质特点，挖掘它的内在规律。谭霈生对于历史剧的解释也是非常宽泛的，他认为：“历史剧应该是一个开放的概念，它只是戏剧的一种题材类型，凡是取材于历史生活的剧目，都可

① 茅盾：《茅盾文集》第 26 卷，人民文学出版社 1996 年版，第 389 页。

② 周兆新：《论两种类型的历史剧》，载《北京大学学报》1982 年第 1 期。

③ 北淮：《历史剧的历史化和非历史化》，载《戏剧艺术》1981 年第 2 期。

以归入历史剧的范畴。<sup>①</sup>若按此说，莎士比亚大多数的戏剧都是历史剧，而谭却采取了通常的说法，“莎士比亚先后创作了十部历史剧”，前后关于历史剧的划分显然有两个不同的标准。从他的行文中，隐约可以看出，他对历史剧的界说有广义和狭义之分，他更倾向于提出广义的历史剧概念。可是，在他后面对中国当代史剧作品的再评价时，他谈论的史剧作品又都是狭义上的历史剧如《蔡文姬》与《武则天》、《胆剑篇》与《王昭君》、《大风歌》、《吴王金戈越王剑》等。可见，在他那里也有矛盾之处，也有说不清的地方。和上述观点不同，在这场论争中，还有一些人比较同意吴晗关于历史题材的戏剧分为历史剧和故事剧的观点，田汉在创作《关汉卿》时，有意“要把故事剧写成有历史事件和历史人物的历史剧”<sup>②</sup>。余秋雨基本上同意有历史剧和别的名称的戏剧之分，他认为：“有些传统剧目可以不列入我们所谓的严格意义上的历史剧范畴。”<sup>③</sup>

历史剧在中国的研究与讨论一直未有统一的结论，就是最有权威的《中国大百科全书》关于“历史剧”的观点也只是一家之言，并不具有很强的说服力：“历史剧（History Play）根据题材内容划分的戏剧种类之一。指取材于历史事件和历史人物的剧目。……历史纪实剧是历史剧的一个极端。……历史剧的另一个极端是历史故事剧目。”<sup>④</sup>这里显然是把一切取材于历史事件和

① 谭霏生：《中国当代历史剧与史剧观》，载《戏剧》1993年第4期。

② 黎之彦：《田汉创作〈关汉卿〉侧记》，载《戏剧论丛》1982年第1辑。

③ 余秋雨：《历史剧简论》，载《文艺研究》1980年第6期。

④ 《中国大百科全书·戏剧》，中国大百科全书出版社1989年版，第239页。

历史人物的剧目都称之为历史剧。

20世纪90年代初，电视剧《戏说乾隆》风靡中国大陆，紧接着涌现大型历史题材的电视剧《还珠格格》、《宰相刘罗锅》、《铁齿铜牙纪晓岚》和电影《秦颂》、《英雄》等。因为这些影视剧和《鸦片战争》、《康熙王朝》、《走向共和》、《天下粮仓》等在表现形态等方面不同，也引起了关于历史剧概念及分类的研究和探讨。大概有以下几种意见：

一是关于历史题材的戏剧比较普遍的看法是认为有历史正剧和戏说剧（或后历史剧）之分。理论家很少谈及历史剧和故事剧之分，常常用历史正剧以区别于其他历史题材的戏剧或古装戏。王一川认为：“从公众观赏角度看，历史剧一般包含如下四个因素：一为历史记忆，满足当代公众重构历史传统的需要；二为政治情结，顺应公众基于现实问题而生的直接敏感；三为情理观照，表达公众的情感合理性态度；四为审美表现，适应公众的形式与意义享受渴望。”<sup>①</sup>而后历史剧与此不同，历史记忆由正史变形为野史，政治情结从直面现实征候到遁入历史掌故，情理观照从冷峻批判到浪漫怀旧。

二是不承认当下的“戏说剧”是历史剧，因而历史正剧之说遭到了历史学家的质疑。历史学家认为：“凡历史剧，都姓剧，剧即戏也；是戏就不是历史真实，不以传播历史知识为首要功能。戏剧是艺术作品，艺术作品便可由艺术家以自己的体验与感受去认识和诠释历史、虚构情节、构作艺术形象。虚构是假，不是历史之真；以虚构之假来表现历史事件和历史人物，便是戏说历史。所谓‘历史正剧’云云，无非是虚构（亦即戏说）的成分

<sup>①</sup> 王一川：《皇风帝雨吹野史——我看当前中国电视剧的后历史形象》，载《电影艺术》2003年第3期。

和对待历史的态度，比之油滑不羁的所谓‘戏说剧’如《戏说乾隆》、《康熙微服私访记》之类，在程度上有所区别而已。但在虚构这一点上，我认为没有本质不同，两者都是艺术创作。”所以，“硬以所谓历史正剧之名和戏说剧相区分，无论在主观上或客观效果上都会不切实际的抬高后者的品位，有损历史剧自身的艺术价值’<sup>①</sup>。在历史学家这里，所有的历史剧都是戏说历史，而当下的所谓“戏说剧”不是历史剧，所以，就没有必要提出历史正剧的说法，这样就把戏说剧也当成历史剧，从而抬高戏说剧的文化品位。

三是标榜“历史正剧”的一些影视作品，由于虚构脱离史实较远，也由于在历史真实等问题上的分歧，90年代以来有的研究者把一些有重大虚构的历史剧称为歪说（或胡说）历史剧，认为《鸦片战争》是历史剧，《戏说乾隆》是戏说剧，《太平天国》是胡说剧。电视连续剧《雍正王朝》播出后，引起了强烈的反响。编导强调这是一部真正的历史剧，如编剧之一罗强烈说：“这几年来，在中国的电视屏幕上，看得太多的是各式各样对历史的戏说，有的戏说已经到了非常荒诞、毫无根据的地步。事实上观众已经越来越不能认同这样的‘历史’剧……所谓真正的历史剧，就是在重大的历史事件、历史精神、历史氛围等方面都要符合历史。创作历史剧应当具备历史精神，这就要求创作人员对历史做深入的研究。坚持艺术想象必须植根于史实，这是《雍正王朝》和众多戏说片的根本区别所在。我们的目的是从历史走向艺术，戏说不能实现这一点，戏说只是借历史演绎艺术。”而有人认为，《雍正王朝》是打着历史正剧的旗号，在歪说历史，尤

<sup>①</sup> 沈渭滨：《关于历史和历史剧的思考》，载《南京师范大学文学院学报》2002年第3期。

其体现在雍正形象的塑造上。<sup>①</sup>

四是从创作原则的角度把历史剧分为再现性、表现性和戏说性。这些历史题材的影视作品“分别遵循现实主义、浪漫主义/现代主义、后现代主义的艺术生产策略和美学精神”<sup>②</sup>。《走向共和》、《长征》等是再现性的历史剧，《天下粮仓》、《孝庄秘史》和《大明宫词》等是表现性的历史剧，而《神医喜来乐》、《铁齿铜牙纪晓岚》、《康熙微服私访记》等是戏说一派的。有的研究者把现代历史剧概括为三种倾向：一是主观抒情化，如王独清的《貂蝉》和《杨贵妃之死》，其特点是历史的随意性，浓郁的浪漫主义抒情和历史人物的现代化；二是客观写实化倾向，如阿英的《杨娥传》和顾一樵的《荆轲》等，其特点是历史事实的原貌再现，人物形象的单一化和文学性的缺乏；三是“失事求似”化倾向，如郭沫若的《高渐离》、《屈原》等，其主要特点是强调历史精神、血肉丰满的人物形象，历史真实与艺术真实的统一。<sup>③</sup> 这些论者关于历史剧的概念是相当宽泛的。

### 三 历史剧的内在规定性

综观以上观点，我们发现，在英国和苏联对历史剧的要求都很严格，但却不是从历史剧的本质给予科学的概括；中国的学者着重于从类别、取材入手，也并未明确地论述历史剧的特殊性。历史剧作为一个独立的研究范畴，必然需要一个比较明确的

<sup>①</sup> 石一宁：《历史还是艺术》，载《文艺报》1999年3月25日。

<sup>②</sup> 王昕、刘欣欣：《历史剧的再现、表现与戏仿》，载《文艺报》2003年6月12日。

<sup>③</sup> 陈军：《历史与现实——论中国现代历史剧创作的三种倾向》，载《戏剧文学》1997年第8期。

历史定位，中外史剧观都有它的优点也有其局限。为统一起见，把所有的古今中外的历史剧都纳入我们的研究视野，我们不妨多从几个角度考虑，探究一下历史剧的内在规定性。

从取材上看，必须以真实的历史事件或历史人物为依据，而不是以神话、民间故事和现代生活、未来生活为表现内容；历史剧中的主要人物必须是历史上实有其人，而取材于历史上赫赫有名的人和事也不一定是历史剧。

历史剧的题材是非世俗性的，它不包括个人的家事、情事和心事，它必须具有一种史事性。也就是说，历史人物不是决定历史剧的特定条件，历史事件在历史剧中占有举足轻重的地位。正如张泗洋所说：“历史事件应构成剧情的主体，而不是作为背景出现。对人物的表现不能占据绝对的主导地位，至多只能是人事并重，不能让事件退离而仅仅成为人物形象的陪衬。”<sup>①</sup>历史事件关系着历史转折、历史成败和历史兴亡，它所具有的史事性是说它是大事、重要的事、政治的事。史事性是历史剧题材特有的性质。

从目的上说，历史剧为的是“发展历史的精神”。郭沫若说：“史学家发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神。”<sup>②</sup>历史剧作家在向“过去的时代取材”（黑格尔语）的同时，不应停留在对历史事件和历史人物的一般性叙述的层面上，这只是历史编纂家的任务，而应该深刻挖掘历史的底蕴，寻求历史之内核，发展精神上深邃的不朽的东西。往昔一般的单纯的世俗性生活题

<sup>①</sup> 张泗洋、徐斌、张晓阳：《莎士比亚引论》，中国戏剧出版社 1989 年版，第 99 页。

<sup>②</sup> 郭沫若：《历史·史剧·现实》，见《郭沫若论创作》，上海文艺出版社 1982 年版，第 501 页。