

历史剧：作为一种历史叙事

温潘亚

内容提要 历史剧是一种寓言于历史的戏剧,由于它既不回避“虚构性”,又必须接受真实性标准的检验,即具有赋予“历史真实”以意义的能力,所以它还是一种叙事,一种历史叙事。由历史、虚构和风格三个层面组成的历史剧,处理好虚实关系是其创作的核心。当然,正确的史识、史观与化史为剧能力对开展历史叙事而言缺一不可。而以历史叙事为视角,追寻历史剧这一有意味的叙事形式中所蕴含的意识形态性则为历史剧研究提供了巨大的阐释空间。

关键词 历史剧 历史叙事 形式的意识形态性 虚构性 真实性

温潘亚,泰州学院教授 225300

关于历史剧,最为简单而抽象的定义便是以历史为题材创作的戏剧。长期以来,我国学术界对历史剧这一创作文类或体裁的内在规定性的研究多集中在历史真实与艺术真实的关系甚至各自应占的比例,以及历史剧与现实的关系上,有些研究还涉及到了马列文论中主要是马克思和恩格斯给拉萨尔的信中谈到的历史剧与悲剧之间的联系,以及莎士比亚化与席勒式问题,历史剧对悲剧的贡献等。更多的偏重于从认识论层面研究历史剧,很少有文章从叙事的角度对历史剧本体作进一步的阐释、界定和研究,甚至不认为历史剧也是一种叙事,进而追寻它的艺术审美价值。

本文即从叙事的角度对历史剧进行阐释,在丰富和深化历史剧理论研究的同时,旨在启示人们还可以从叙事的角度理解和分析历史剧,追寻当代多元文化价值在历史叙事中的回响及其运作逻辑,理解当代诸种历史叙事的文化表述。追寻在历史叙事复调混杂、暧昧不明的价值言说之中最有意义的现代性价值维度,以对处于特定历史时期的历史剧创作的文学史乃至文化史意义作出准确的判定,进而获致对于当代中国文化逻辑运作的深刻理解。

本文为国家社会科学研究基金项目“百年中国文学史写作范式的规训与突破”(编号:10BZW013)阶段性成果。

一、历史剧:作为一种历史叙事

任何叙事都是对于事件和事实的一种建构,历史剧创作就是以历史为建构对象的一种叙事。

一般而言,戏剧学有两大分支,以剧本文学为核心的戏剧学(Dramaturgie)和以剧场艺术为出发点的戏剧学(Theaterwissenschaft)。前者最为常见,即将戏剧史写成戏剧文学史,在一个相当长的时期内,这种将戏剧文学方面的发展历程视为戏剧领域最为核心的发展历程,以及将戏剧文学方面获得的成就作为最重要的戏剧成就的观念,是非常深入人心的。后者的外延则相当广,既包括文学性之外的形体表演、舞台美术等,也包括艺术性之外的剧团体制、剧场管理等。前者是把剧本文学当作一种独特的文类来研究,属于语言艺术的范畴,认为剧本具有可以脱离戏剧演出而独立存在的文学审美价值;后者认为剧本毕竟是供戏剧演出用的文学脚本,因而好的剧本应具有双重价值,即文学的价值和戏剧的价值,但两者又不是并列的,对于剧作家而言,写剧本首先应该考虑的是它的舞台性。其实,无论是前者还是后者,它们还具有一种共同的特征,那就是它们都是一种叙事。

“在现代叙事学看来,叙事与其说是一种文学——审美形式或结构,不如说是一个具有结构特征的认识范畴,是我们在认识和表征自身赖以生存的这个世界时所采用的抽象形式之一。举凡史诗、小说、电影、戏剧、绘画、芭蕾舞、广告设计乃至轶闻趣事,都可以从中发现叙事的影子。”^[1]不过,就戏剧本体而言,有人曾反对将戏剧归入叙事文学范畴,亚里士多德认为戏剧是用动作来表达事件的,史诗则用语言去叙述事件。别林斯基也认为:“尽管在戏剧中,也象在叙事诗中一样,有着事件。但戏剧和叙事诗在本质上是南辕北辙的。”^[2]但我认为,关键是如何理解叙事。如果将叙事理解为讲述一个故事或事件的过程,那么,戏剧用“行动”叙事,电影、电视用画面和声音叙事,文学用语言叙事,它在表现手段上区别于其它艺术样式,即戏剧是用人物行动叙事的一种艺术;其次,由于本文的研究更多的侧重于历史剧的剧本,研究史剧家们在历史剧创作中通过历史叙事所建构的话语形态,重心落在文学构成上而较少涉及它的舞台呈现,在这个意义上,学术界长期以来较为一致的看法便是将剧本文学归入叙事文学的范畴。当然它也有其自身的特点,即“戏剧中的抒情是被客观叙事化了的抒情,同理,它的叙事也是被主观抒情化了的叙事”^[3];第三,其实本文所要表达的最根本的意思是史剧家们进行历史剧创作的过程就是一种历史叙事的过程。所谓“叙事正是历史本身的自我意识的呈现”^[4],是提供一种“幻像”(Illusion)的行为,是对现实中问题的一种想像态的解决,含有一种意识形态性。其实,从字源学来看,“历史”这个词有两层含义,一是指实际发生的事件或事实,它存在着,但不言说。那么人们如何才能完全洞悉如此纷纭复杂、迷离恍惚的历史事件或事实呢?这就有赖于历史学家们以语言去了解、归纳、陈述和记载,这就是叙事,因而历史的第二个字面含义就是历史叙事。所以,历史剧中的历史,它作为一种戏剧题材,既是历史的组成部分,又是对历史的理性透视,本身就是一种叙事。

叙事在对历史进行建构的同时,其实也在进行对历史的阐释。传统的历史主义认为,历史是绝对客观的,这种观点束缚了人们对于历史的多样性认识,限制了人们的思维空间。新历史主义则认为,历史是指示那些我们认为真的发生在过去的事以及某个特定作者描述它的方式,是作为一种文类,一种特殊的文本而存在的。这一观点对于研究历史剧以及史剧家们的创作心态是富有启示性的,它有助于沿着历史的文本性思路去审视历史剧创作。新历史主义历史观有两个核心概念,即“人”和“语

[1]姚建斌:《意识形态,作为马克思主义阐释学的核心》,〔上海〕《文艺理论与批评》2003年第2期。

[2]〔俄〕别林斯基:《别林斯基选集》(第3卷),满涛译,上海译文出版社1979年版,第14页。

[3]董健、马俊山:《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社2004年版,第121页。

[4]王一川:《语言乌托邦》,〔昆明〕云南人民出版社1994年版,第306页。

言”，因为“人”和“语言”都是历史的产物，因而任何具体的人在借助语言而把目光投向过去的时候，他的观点和视野都已经被限制在某一时刻的历史、语言的历史沉淀及其错综的复合影响之中，展现在他眼前的不过是他所看见的历史，而不是历史本身。因此，历史是解释的而不是发现的结果，历史研究者永远只有构设历史，而不可能复原历史。历史是不能复原的，但历史是可以阐释的^[1]。

从叙事学角度来说，叙事与阐释是密不可分的，詹姆逊就曾提出这样的命题：叙事即意味着对阐释的召唤。而他所谓的阐释就是要“寻求显意背后的隐意”，“用更基本的阐释符码的更有力的语言去重写文本的表面范畴。”^[2]叙事作为一种社会象征行为必然内蕴着不为我们所知的意识形态的神秘化，阐释的出场就是为了去神秘化，也就是通过阐释学的运作来揭示意义及其生产和增殖过程。对历史剧而言，既然历史是以文本化叙事的形式走向我们，那么，我们只有对叙事进行阐释，追寻“显意背后的隐意”、“叙事背后的叙事”或“故事背后的故事”，才有可能揭示出历史剧创作话语形态背后所隐含的真正的现实精神，所叙述历史故事的真正含义。

基于上述认识，我们可以将历史剧理解为它是一种代表着社会发展时代精神的现代意识，通过艺术家主体自我的历史叙事，同历史不断进行的对话。从语义学角度分析，“历史”一词至少包含三层意思：首先，它指的是过去所发生并永不重现的一切事情，此谓历史一；其次是虽已总体逝去但却仍片断、部分地存留下来的遗迹、史料和记忆，此谓历史二；历史还意味着过去对现在的渗透与制约，以及现在对过去的评价与发挥，此谓历史三。历史一永远不等于也代替不了历史二，历史三则基本上属于现代人价值观念的产物。历史一消失了，历史二残留着，而历史三则变化下去，三者交融才是我们通常所谓的“历史”。在此，我们不妨换个角度来看另一种类型的历史的层次划分：历史一——历史本身（本体）；历史二——历史史迹（科学）；历史三——历史评述（哲学）。由此类型的第三个层次，我们获得了历史四——历史表现（艺术），关于历史的想象性表现。很显然，历史剧创作属于历史四的范围。“历史剧问题的关键，既不在于如何忠于历史真实的原貌，也不在于如何出色地运用艺术手段，而是在于如何对历史作出丰富的、生动的、科学的、深入的阐释上。”^[3]可见，史剧家必须具有强烈的现代意识，因为这是历史剧创作的灵魂。它是现实中的时代精神与历史剧作家主体的自我意识交融的产物，是渗透于对象之中，由史剧家传达出来的现代眼光、现代观念、现代方式和现代心态等价值的总和。缺少了现代意识，历史题材不过是无灵无性的僵死材料，永远成不了有血有肉的历史剧。

二、历史叙事一：徘徊于真实与虚构之间

由历史、虚构和风格三个层面组成的历史剧，处理好虚实关系是其如何展开叙事的核心问题。

就历史层面来说，首先要弄清历史真实与真实历史的关系。在历史剧中，历史真实指的是历史的主体真实或本质真实。“属于历史大框架，它是由历史背景、历史脉络和历史发展的一般规律组成。”^[4]它追求的是历史的主干真实，而不是细微末节的真实，包涵着审美的基因，闪动着美学的火花。而真实历史追求的是从整体到局部的本原真实，即“事事有来历，件件有出处”，属于历史本语境。

就虚构层面来说，著名学者钱钟书在《管锥篇·左传正义》中有一段精辟的论述，他说：“史家追求真人实事，每须逼体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几人情合理，盖与小

[1] 姚建斌：《意识形态，作为马克思主义阐释学的核心》，[上海]《文艺理论与批评》2003年第2期。

[2] [奥]弗洛伊德：《梦的解析》，孙名之、顾凯华、冯华英译，[北京]国际文化出版公司1996年版，第168页。

[3] 朱栋霖、王文英：《戏剧美学》，[南京]江苏文艺出版社1991年版，第297页。

[4] 薛若琳：《谈历史剧》，[北京]《中国文化报》2002年4月2日。

说、院本之臆造人物,虚构境地,不尽同而可相。”^[1]这段话说明历史学家在追求“真人实事”的同时,也需要对历史人物和历史事件进行“人情合理”的“以揣以摩”,我认为这很有道理。著名戏剧家张庚说:“写作历史剧对历史事实既有删减就必须有所增益,因此就要有虚构。为了更集中、更典型化,虚构是不可避免的。”又说:“问题是只有对历史事实有了透彻的认识、分析之后,虚构起来方能自由,所以虚构也必须建立在对历史事实科学分析的基础上。”^[2]可见,只有吃透了历史事实,虚构起来方能自由,而且,虚构的目的不是削弱历史事实,而是为了加强历史事实。法国美学家和作家狄德罗说:“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(指古希腊悲剧和喜剧的作家)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,他会历史条件添枝加叶。对于他重要的一点是做到惊奇而不失为逼真。”^[3]海登·怀特认为:“历史作为一种虚构形式,与小说作为历史真实的再现,可以说半斤八两,不分轩轻。”^[4]

就风格层面而言,人们往往区分出严格意义和非严格意义的历史剧两种。严格意义的历史剧是指以真实历史即历史本语境素材较多而历史真实即历史大框架素材较少进行创作的。非严格意义的历史剧是指选取真实历史即历史本语境素材较少,而运用历史真实即历史大框架素材较多而进行创作的。我认为还有第三种即完全虚构的历史剧,即放弃了真实历史仅运用历史大框架素材进行创作的历史剧。

其实,自五四以来,历史剧这一概念主要是指话剧中描写上古(有史以来)至清末民初之间的人和事的历史题材古装戏。它是适应五四新文化运动而产生,于1930、1940年代发展成型的一种戏剧样式。毛泽东同志曾经指出:“今天的中国是历史的中国的一个发展,我们是马克思主义的历史主义者,我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山,我们应当给以总结,继承这一份遗产。这对于指导当前的伟大的运动,是有重要的帮助的。”^[5]不包括建国初戏曲改革中整理、改编的大量的传统的历史题材的戏曲,因为其重心在整理和改编,而不在于创造。也不含历史题材的歌剧,因为其重心在音乐与歌唱,文学因素并不占据主导地位。至于取材于民间或野史的历史传说戏和神话戏,取材于古典文学作品中的人物和情节戏,以及大量的现代革命历史戏等,均不属于历史剧的研究范畴。

在20世纪的中国戏剧发展史上,历史剧创作一直比较活跃,其中曾有过三次辉煌。首先是抗战时期的历史剧运动。据统计,在抗战前期,历史剧创作占全部剧作的14%,到了后期(1941年以后),竟占到了33%,由此可见当时的盛况,诞生了一大批脍炙人口,在当时极具轰动效应的优秀历史剧目;建国后17年中,特别是1958年到1962年间,新中国的戏剧舞台上突然如雨后春笋般涌现出一大批历史剧,17年中几乎所有的优秀历史剧都产生在这一阶段;第三个辉煌期发生在新时期,重心则在戏剧观念的变化和戏剧形式的探索与创新上。

关于历史虚构,黑格尔说:“从这方面来看,我们固然应该要求大体上正确,但是不应剥夺艺术家徘徊于虚构与真实之间的权利。”^[6]亦即化史为剧的能力,因为戏剧的叙事思维是动作化的,史剧家的主体意识和价值取向是通过戏剧角色的外在行为和具体行动表现的。那么,史剧家“徘徊”的足迹由

[1]钱钟书:《管锥篇》(第1册),[北京]中华书局1983年版,第166页。

[2]张庚:《古为今用——历史剧的灵魂》,《张庚戏剧论文集》,[北京]文化艺术出版社1984年版,第286页。

[3][法]狄德罗:《论戏剧艺术》,《文艺理论译丛》(第1期),[北京]人民文学出版社1958年版,第169-170页。

[4]转引自盛宁:《二十世纪美国文论》,北京大学出版社1994年版,第262页。

[5]毛泽东:《中国共产党在民族战争中的地位》,《毛泽东选集》(第2卷),[北京]人民出版社1991年版,第306页。

[6][德]黑格尔:《美学》(第1卷),朱光潜译,[北京]商务印书馆1981年版,第353-354页。

谁来决定呢？我认为是由历史、现实和创作主体之间的关系来决定。即“剧作家的知觉定势与刺激模式的关系影响着剧作家对史实的选择，预示着剧作家对史实可能采取的态度，剧作家的心理定势与刺激模式之间的关系决定了剧作家对史实的处理方式，支配着整个艺术的构思过程，决定了历史剧的面貌与历史原貌的距离，这就是历史剧创作的一般规律”^[1]。既然历史事实成为剧作家条件反射的刺激物或反射的条件，那么历史剧就必然有历史的成分；既然剧作家的心理定势对于历史真实有着“同化”的优势，历史剧中就必然有虚构的成分。而任何历史剧都必然是“徘徊于虚构与史实之间”，所以，创作历史剧应着眼于作品的艺术意境，而不是历史事实的含量和面貌，当历史事实引起条件反射的时候，当现实生活唤醒剧作家历史知识的时候，剧作家只要按照艺术的一般规律，努力去创造一个充满魅力的浑然一体的艺术境界，就有可能创造出成功的历史剧，这才是历史剧创作的广阔道路。

三、历史叙事二：形式的意识形态性

美国当代著名的马克思主义文化批评家弗·詹姆逊(Fredric Jameson)在他的《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》一书中提出了一个著名的“形式的意识形态性”的概念，他说：“在某种既定的艺术过程及其一般社会结构中，共存着不同的符号系统，它们所包含的指定信息之间的主导矛盾，就是所谓的形式的意识形态性。”^[2]即文体话语类型之间的生成转换不仅仅具有形式上的意义，而且是意识形态内容重新编码的结果。文学研究的任务就是通过阐释机制来对文学形式进行“解码”，以此挖掘和分析文学形式所蕴含的种种“政治无意识”。

历史具有总体上的可知性是我持有的基本历史观和本文展开讨论的前提。我认为意识形态迷雾是无法完全笼罩和遮蔽人类社会由传统进入现代阶段的基本历史真实的，历史真实的“原质”是意识形态无法完全驯化的，即便全然虚构的叙事也会在某种程度上触及历史的真相。但是，由于围绕史实性材料所组织的叙事也不能全然免于虚构的成分，这往往是因为史料的不足，更主要的当是主体的意识形态必然渗入历史叙事的过程，直接制约着叙事者对历史的叙述，从而形成了历史剧形式的意识形态性。

新历史主义认为历史本身就是一种虚构，历史本身具有不可知性，史实只有在进入叙事文本的叙述之后才能为意识所把握，而作为主体的史学家或史剧家的叙述必然会基于特定的意识形态价值，进行难以避免的取舍、增删、扭曲、遮蔽，等等，加之语言表达中客观存在的无法真正完全抵达现实，因此，追寻历史剧乃至历史叙事中形式的意识形态性就显得很有必要。

詹姆逊认为意识形态既具备一定的认识功能，又具备强大的遮蔽功能，在本质上是一种“遏制策略”，“意识形态将历史的真正动机以及解决这一矛盾的‘乌托邦欲望’一并压抑到了社会集团的潜意识中去，而这被遏制的乌托邦欲望就是‘政治无意识’。”^[3]在此基础上，詹姆逊提出：文学(化)文本是政治无意识的象征行为，它以象征的方式既遮蔽又反映了历史。他明确指出：“意识形态就不是传达意义或用来进行象征性生产的东西；相反，审美行为本身就是意识形态的，而审美或叙事形式的生产将被看作是自身独立的意识形态行为，其功能就是为不可解决的社会矛盾发明想象的或形式的‘解决办法’。”^[4]可见，历史剧既是意识形态的，又是乌托邦的，前者在文本中以显文本的形态而存在，后者则以“政治无意识”的形态而成为一种潜文本，文化诗学的一个重要功能就是要在历史剧研究中阐释这一潜文本。只要史剧家的意识形态不至于割断民族历史文化的内在逻辑，那他(她)便能在史剧中展示出其事虽无、其理必有的历史生活景观。

[1]陈维昭：《论历史剧创作中作家心理定势》，[上海]《戏剧艺术》1986年第3期。

[2][3][4][美]弗里德里克·詹姆逊：《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》，王逢振、陈永国译，[北京]中国社会科学出版社1999年版，第65页，第42页，第67-68页。

詹姆逊对文本的意识形态分析呈现出三个视界,即:把文本视为象征性的建构,意味着对不能够解决的社会矛盾的想象性解决;第二视界把文本视为个人话语的言说,要从个人的言语中揭示其阶级依据;第三视界把文本视为文本意识形态交锋的场所予以阐释,这是生产方式发展不平衡造成的结果。这样的阐释意味着詹姆逊把阶级及其斗争视为意识形态产生的根源,历史也依据自身的需要对意识形态进行重新编码。但贯穿这三个视界的是对形式的意识形态的分析。由于任何文本都是历史困境的象征性反应,因此要在社会历史与观念之间建立起叙事的中介,并且把美学趣味的变化置于社会历史变化的大背景之下。这样,通过对形式的分析,以找出形式的意识形态性及形式中积淀的意识形态,从而把对意识形态的研究置换成对其叙述形式——政治无意识的研究。对历史剧而言,由于历史作为缺场的原因,它只能以文本(历史剧的)的形式接近我们,我们对历史和现实的接触必然要通过宏观世界的事先文本化,即它在政治无意识中的叙事化,发现隐匿于文本即历史剧这一形式内部的具有典型意识形态特征的历史真实。

首先,在具体的艺术形式层面上,历史剧的艺术符号体系无疑凝聚着社会政治文化所赖以生成的信息基因,表现出特定历史时代的生产生活方式和具体的意识形态动机,从而成为特定社会历史时期的镜像;其次,在作为社会象征行为层面上,以历史剧的形式进行话语言说体现出对既定意识形态的顺应或反抗,亦即以其符号形式的建构体现出自身独特的意识形态功能,表现为史剧家们以历史剧创作这一作为社会象征行为的强烈的现实关怀。所谓象征行为,在弗洛伊德的精神分析学看来,人的意识对于存在于潜意识中的力比多构成一套完整的压抑机制,人的行为常常是通过象征的方式使被压抑的“力比多”得以宣泄。据此理论,詹姆逊认为意识形态作为阻碍人们认识现实真相、获取人生意义的思想策略,形成对人生意义的压抑与遮蔽。文学艺术对于人生真正的揭示只能是一种政治无意识的“社会的象征行为”^[1],它们象征的方式既掩盖又想像性地解决了现实中无法解决的重大矛盾,它构成了詹姆逊“政治无意识”学说的核心。对置身于特定时代与环境中的许多史剧家们来说,历史剧这一形式构成了他们实现政治无意识积淀升华的最佳途径。

所以,董健先生认为历史剧的基本特征主要有三点:“首先,历史剧必须具有历史的真实性”;“其次,历史剧必须具有历史主义精神,这也是上述历史真实性的前提之一”;“再次,历史剧必须具有对当代现实生活的启示性”^[2]。美国学者韦格纳(Rudolf G. Wagner)就曾借用“回声”的概念来分析我国17年中现代作家们以历史剧的形式对社会进行“干预”的策略。他说在1956年前后的“百花时代”,年轻作家们采用特写、短篇小说等较为直接的艺术形式揭露和抨击现实问题,积极干预生活,以指向未来的社会主义理想作为现在的“回声板”,以一种“科学社会主义”的理想作为衡量目前官僚主义的“非理想”和“非科学”的尺度,强调新中国需要以一套全新的、前所未有的价值标准来重整现实。采用历史剧形式是“其背后的假设是社会变革有一定的延续性,历史经验才应是现在的‘回声’”^[3]。因此,“试图通过重新编写历史故事把历史经验复活过来,即选择今人产生共鸣的历史人物、关系和冲突,重新进行调动安排,从而再评价他们的得与失、荣与辱,达到‘教育’人民的作用”^[4]这成为老一代剧作家们的共同选择。可见,追寻历史剧这一“有意味的形式”中所蕴含的意识形态性便构成了历史剧研究的一

[1][美]弗里德里克·詹姆逊:《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,王逢振、陈永国译,(北京)中国社会科学出版社1999年版,第8页。

[2]董健、马俊山:《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社2004年版,第60-61页。

[3]转引自陈顺馨:《1962:夹缝中的生存》,[济南]山东教育出版社2002年版,第34页。

[4]Rudolf G. Wagner: "Chapter 4: The politics of the Historical Drama", The contemporary Chinese Historical Drama: Four studies pp.239-246.

个主要的致思方向。

四、如何叙事：史识、史观与化史为剧能力

作为历史剧的创作主体，史剧家们除了应具备从事文学创作的思想、生活、技巧、语言等的准备和积累，具备从事戏剧创作的特殊修养之外，还应具备大量的历史知识，特别是正确的史识、史观与化史为剧的能力。当然，这些道理对史剧家们是不言而喻的，无需多论，但要真正地具备这一切却绝非易事，它不是临时读几本与题材相关的史书就能奏效的，主要还是一种长期日积月累的学养。它包罗甚广，诸如官制、科举、礼仪、称谓、服饰、钱币、风俗、时尚、舆论、器物、宗教状况、文学艺术，等等，不胜枚举。不然就谈不上什么具备丰富的文化意蕴和较强的时代感和历史真实感。

1962年，老舍先生就曾对社会上一度流行的“以为现代戏不好写，历史剧或者好写一些”的错误看法，针对某些人只看到郭沫若和田汉的历史剧写得好，便也跃跃欲试，而全然不顾及自己历史知识的贫乏和艺术功底的浅薄的现象指出：一般情况下，现代人对现代生活的熟悉与了解程度，总比对古人的了解深刻，所以现代人写现代戏总比写历史剧容易。老舍诚恳地提醒那些持有糊涂观念的同志，要看到郭老、田老的历史剧成就“绝非一日之功，不是一下子能写出来的。他们的历史知识是那么渊博，生活那么丰富，文化修养那么深厚，有几十年的积累。有的戏，他们的腹稿竟是打了几十年的”。因此，除非是“有材料、有观点”方可去动笔写历史剧，否则，还在现代剧的创作上多下功夫的好^[1]。田汉为了创作史剧《关汉卿》，也曾花了大量的功夫研究元代的历史，钩稽有关关汉卿的各种史料并加以去伪存真。他们都认识到仅以有限的、表面化的材料积累去支撑宏大的历史叙事主题显然是不可能的。

史剧家在充分占有史料的同时，还应具有正确的史识和史观，用郭沫若的话说就是“创作历史剧，要求作者对待历史有准确的评价”，“对待历史人物，根据马克思主义的观点重新估价”^[2]。因为“历史并非绝对真实，实多舞文弄墨，颠倒是非，在这史学家只能纠正的地方，史剧家还须得还它一个真面目”^[3]。如果史剧家没有进步的史观、正确的史识，就很难对历史和人物作出准确的评价，谈不上“合理的发展”历史人物的思想性格，即使人为地发展了，也很难表现出历史的本质和方向。史识和史观产生于对史实的彻底的、独特的把握中。这里所谓的彻底，不是指对于史料把握的详尽无遗，而是指透过重大的史实，对被把握的史料有着独到的体认，理解到它们在整个历史发展中那种内在的、独特的意义。

在此，我们可以郭沫若的历史剧《武则天》为例。在此之前，以武则天为题材的史剧已有很多，贬之者多表现她的“荒淫”、“好杀”。1930年代的宋之的易贬为褒，为之翻案，但却从男女关系入手，让武则天以女性来玩弄男性。1960年代，上海越剧团的《则天皇帝》虽避开了男女关系，但它写的上官婉儿行刺，武则天亲征徐敬业，最后想传位给狄仁杰而遭拒绝之类的情节，又明显违背史实。造成这些失误的原因当是史剧家们在史识上出现了偏差。郭沫若则不同，为了写《武则天》，他首先广泛地查阅了《旧唐书》《新唐书》《资治通鉴》《全唐诗》《唐文粹》《唐诗纪事》等书中有关武则天的记载和武则天自己的著作，并运用历史唯物主义的观点和阶级分析的方法，深入地分析了这些史料和著作，作出了比较实事求是的结论，指出：“事实上武后统治时代是唐朝的极盛时代，不仅海内富庶，政权的范围更远远达到了波斯湾。她把唐太宗的‘贞观之治’发展了，并为唐玄宗的所谓‘开元盛世’奠定了坚实的基础。”^[4]

其次，他分析了武后的几位所谓“男宠”的具体情况之后，指出“以前的人爱说武后淫荡，其实是不

[1]老舍：《谈现代题材》，《老舍论剧》，〔北京〕中国戏剧出版社1981年版，第72页。

[2]郭沫若：《郭沫若同志谈〈蔡文姬〉的创作》，〔北京〕《戏剧报》1959年第6期。

[3]郭沫若：《历史·史剧·现实》，彭放编《郭沫若谈创作》，〔哈尔滨〕黑龙江人民出版社1982年版，第17页。

[4]郭沫若：《我怎样写〈武则天〉》，彭放编《郭沫若谈创作》，〔哈尔滨〕黑龙江人民出版社1982年版，第185、183页。

可信的”。如,“薛怀义被委任为白马寺主,在垂拱元年(公元685年),于时武后已62岁。张昌宗、张易之被优遇,在圣历二年(公元699年),时武后已76岁。武后管教子女相当严,她的外侄贺兰敏之,韩国夫人的儿子,在男女关系上胡作非为,她索性把他杀了。如果到了六、七十岁还在偷闲荡检,她怎么来管教她的子侄,怎么来驾驭她的臣下呢?”^[1]这些论断和分析是比较符合历史事实的。根据这样的史识,郭沫若扬弃了传统的评价和写法,而以徐敬业的叛变为中心来组织事件和人物,将地点局限在洛阳,时间局限在调露元年(公元679年)至光宅六年(公元684年)的六年间,截取生活的横断面,适应戏剧创作高度集中的要求,做到人、地、时的三统一,着力表现出一个有作为的封建统治者的性格特征。此剧“无论素材的融化,情节的安排,冲突的开展,气氛的渲染,首尾的照应,都显示出作家处理题材的娴熟的艺术技巧和独特的艺术风格,完整、和谐而富有浓郁的诗情诗意,的确不失为一个好剧本”^[2],达到了从政治角度重新评价武则天的目的。

其实,丰富的史料、正确的史识仅仅是创作历史剧的基础,如何把“历史的资料”或“只有一个简单轮廓”的“历史故事”变成生动精彩的戏剧艺术,即“化史为剧”才是历史剧创作的关键所在。即史剧家们在尊重史实的前提下进行艺术虚构、合理想象、安排情节、描摹细节、情感评价等能力非有长期的艺术训练和艺术积累几乎是不可能的。例如在17年的历史剧创作中,现代剧作家们的艺术成就就明显高于青年史剧家们,其最重要的原因即在于他们有着长期从事文学包括戏剧创作,甚至历史剧创作的经验与积累,已取得了较高的艺术成就,一旦条件允许,他们进入历史剧创作领域并取得成功自然不会让人感到意外和惊讶了。所以,史识、史观与化史为剧的能力对历史剧创作来说缺一不可。

结 语

詹姆逊提出,意识形态是一种阻遏人们认识现实真相、获取人生意义的思想策略,它构成了对人生意义的压抑与遮蔽。所以,文学艺术对人生意义的揭示必然是一种政治无意识的社会的象征性行为,它以象征方式既遮蔽又想像性解决现实中无法解决的重大矛盾,这是詹姆逊政治无意识学说的核心。历史剧作为一种历史叙事,便构成了史剧家们实现政治无意识积淀升华的最佳途径,它有两方面的含义,一方面是本文要对世界做些什么,因而它确是一种行为;另一方面,它又没有实际触动世界,因而又仅仅是一种象征性行为。具体而言便是本文一方面针对现实中不可忍受的巨大矛盾而发,同时又只是对那个矛盾的象征性解决。所以,本文实际上是对现实中不可解决的真实矛盾的想象性解决。因此,我认为以历史叙事为视角,追寻历史剧这一有意味的叙事形式中所蕴含的意识形态性应当是历史剧研究的一个主要致思方向,它为我们提供了巨大的阐释空间。因为它为人们提供了识别文化和知识形态的“基本信码”、“历史先验物”与“认识的实证无意识基础”,进而解释关于历史言说与叙事方式产生的历史环境与文化知识背景。

当然,对历史剧的叙事研究除了从上述的视角切入外,还应将其置于其赖以生成的创作语境之中,在大文化的背景下从话语与权力关系的角度,深入历史剧创作主体的心灵,进行微观的透视与细密的审察,追寻其在何种程度上真实地体现出特定年代人们的精神生态与价值向度,昭示出史剧家们内心世界潜隐着的种种矛盾的心理与欲望,及其如何影响了同时代人的精神构成。

〔责任编辑:平 啸〕

[1]郭沫若:《我怎样写〈武则天〉》,彭放编《郭沫若谈创作》,〔哈尔滨〕黑龙江人民出版社1982年版,第185、183页。

[2]傅正乾:《历史·史剧·现实——郭沫若史剧理论研究》,〔西安〕陕西人民出版社1985年版,第53页。