

可能性与多样化——再论历史剧的历史化和非历史化

吴保和

浙江省艺术研究所编《艺术研究资料》第五辑，

-

无论在中国戏剧史还是在世界戏剧史中，我们都可以看到大量面貌不同的取材于历史生活的剧作。这些剧作，有些采自正史，有的却出自野史，甚至出于传说，来源各不相同却又有各自的魅力。如果对这些看上去差异很大的剧作作一些分析比较，则我们可以看到，这里存在着二种基本倾向：一种主要依据史实，以真实地再现历史人物和历史事件为主要的创作意图，因此，这一类历史剧必然在人物、事件、时序等大关节上忠实于历史的本来面目，给观众以强烈的历史感；另一种则主要依据假定性（这里所说的假定性，系指艺术中所特有的，可以通过观众的想象认假为真的一种审美特性），而把历史记载仅作为参考，作为背景和引子，而不忠实于历史的本来面目，因而也不被史实所严格地束缚，这一类历史剧，以表现当代人的情感为主要创作意图，因此，在这类历史剧中，人们往往激起对现实的许多感受，产生某种强烈的现实感。这两类历史剧，尽管取材历史的角度不同，剧作家的创作意图不同，但都产生过杰作。当然，也都有各自的特长和局限性。根据这二类剧作对历史事实所取的不同态度，我们可把前一类算为历史化的历史剧，把后一类算为非历史化的历史剧。（对两类历史剧的论述见“历史剧的历史化和非历史化”载《戏剧艺术》一九八一年第二期）这里，本文想就历史剧的可能性、多样化和非历史化的途径三个方面对历史剧的历史化和非历史化作进一步的论述。

三种可能性

第一个给历史和艺术作出明显划分的亚里士多德说过：“历史家与诗人的差别……在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。”什么是历史剧中可能发生的事，或者说，什么是艺术家所能运用的可能性呢？

我们知道，历史剧是后代的艺术家以前人的生活为素材而进行的一种艺术创造。因此，对一个从事历史剧创作的剧作家来说，不管他是否自觉意识到，必然有两种不同的生活逻辑出现在他的面前，这就是历史人物所处时代的历史生活的逻辑和剧作家本人所处时代的现实生活的逻辑。也就是说，实际上有两种可能性：历史的可能性和现实的可能性。

我们也知道，历史剧既然是艺术创造，就必然要注入人的感情，寄托人的愿望。以人为其生活环境的观念来看，不管是艺术家还是普通人，都会对现实生活抱有程度不同的实际观察和美好愿望。所以，一个艺术家在对待历史事实的时候，也可以用二种不同的眼光去看待，一这就是实际观察的眼光和用幻想(想象)的眼光去看待历史生活。这里，也存在二种可能性：实际的可能性(也就是历史生活的实际可能性即历史可能性)和幻想(想象)的可能性(非实际的可能性)。

历史化的历史剧描述的是符合历史可能性的事，非历史化的历史剧描述的则是符合现实可能性或幻想(想象)可能性的事。

历史的可能性就是在具体的历史阶段，什么事可能发生，什么事不可能发生，某个特定的历史人物可能做什么，不可能做什么。剧作家必须按照特定历史阶段的规定性去加以描写。如孔尚任在《桃花扇》中对杨龙友这个人物的描写，就是根据大量的历史事实，概括出这样一个市侩气十足的圆滑人物，在明末东林复社和阉党余孽的激烈的政治斗争中，既想依附权贵以获得官职地位，又想拉拢清流以沽名钓誉所必有行为逻辑和处世哲学，给他安排了一系列符合他历史可能性的戏。比如剧中《传歌》、《访翠》、《却奁》这几场戏中的事，在历史上是别人的事，本与杨龙友无关，但是，他既要讨好权贵，那么，他为阮大铖而拉拢侯朝宗也是完全可能的。因为历史上杨龙友依附马士英、阮大铖这些人，是史有明载的。正因为这个人物善于两面讨好的性格，所以他既能在侯朝宗去后公然出卖李香君，迫她嫁给田仰(侯李之情他并非不知)，而当香君拒不从命，以血溅扇的时候，他又能借机转弯，帮着香君糊弄田仰。《拒媒》、《守楼》这几折戏中的事据说确有其事，但杨龙友实际上是否真起过这样的作用则无从证明。现在剧中的很多具体描写，正是作者根据这个人物的“裙屐风流，琴樽酬答，累予附热，损厥清名”的性格来进行的。

历史剧既然是后人写前人，那么，在后人不愿意按照前人的历史可能性或不理解前人的历史可能性，而想按照自己所处时代的创作需要来进行历史剧创作的时候，他就必然把现实的可能性带入剧中，或多或少地取代历史的可能性。例如元杂剧中纪君祥的《赵氏孤儿》。这段史实，历史上有两种不同的说法，一是《左传》《国语》所载，一是《史记》所载。纪君祥主要采用的是《史记》的说法，但又作了不符合历史可能性的改动。如史籍说赵氏灭族发生在晋景公时，而剧本却说是在晋灵公时，把事件发生的时间一下提前了二个朝代。那么，就按剧中规定的年代，在灵公时有没有灭赵氏的可能性呢？从分析史料的结论来看，也不存在这种可能性。因为一、灵公为赵氏所立，势力单薄，决无公开诛灭赵氏的力量，事实上，灵公也是在与赵氏的斗争中为赵穿所杀。二、赵氏一族力量雄厚。二代专权，灵公以后的成公，景公均为赵氏所立。三、屠岸贾之所以能诛灭赵氏，是在赵氏内哄、势力削弱以后。作者为什么不顾历史可能性来描写呢？因为作者注重的并不是历史事实或可能性，而是仗义救孤的事情本身以及在救孤复仇的过程中人们那种自我牺牲，忍辱负重的忠义精神，是通过这个故事所寄托的对元代统治者极端不满，盼望它早日覆亡和对赵宋王朝的某种怀念。其次，倘要按历史可能性去处理这个题材的话，那么，整个事件的过程和儒家的正统观念又相抵触，如赵穿弑君是明显违反封建君臣大义的事，如何处理？再者，按历史记载，景公并不是象灵公那样暴虐失政，为什么竟那样信任佞臣屠岸贾？景公既为赵氏所立，赵氏对他有拥立之功，他又何怨于赵氏而听信屠岸贾竟灭赵氏之族？因此，作者必然不得不舍弃历史的可能性而代之以现实的可能性。假定当时晋灵公势力很大，叫谁死谁就不得不死。换句话说，作者是用当时(封建中央集权制巩固时期)的可能性代替了历史(封建中央集权制尚未形成，各国群雄相争，大臣势力超过公族时期)的可能性，用元代的生活逻辑和封建观念来看待和解释春秋战国时的历史事实。

虽然历史的可能性和现实的可能性是两种性质不同的可能性，但二者并不是毫不相通。这两种可能性是有可能交叉、结合的。例如莎士比亚就曾以他那巨大的才能在历史剧中把现实的可能性和历史的可能性融为一体，并打上莎士比亚的印记。他的历史剧中的人物，既带有历史人物所处时代的特点，又是文艺复兴时代的时代精神的充分体现。两种可能性交叉结合的基础是两个时代——剧作家所写的历史时代和剧作家所处的现实时代之间的共同点，例如民族的

相同，文化传统的相同，社会制度的相同等，都是造成共同点的条件，而共同点越多，两种可能性的交合点就越多。

和上述二者不同，幻想(想象)可能性不是生活中的实际可能性，而是人类心理上的一种非实际的可能性。它常常违背生活中的实际逻辑。但这种可能性却是艺术中一种不可或缺的重要特性。例如，有关杨门女将的一些戏在许多地方都是运用这种可能性的。百岁挂帅，十二寡妇征西的事既无历史根据，也不符合历史可能性。不仅如此，“一个妇女到了一百岁还能挂帅出征，这是超过人类历史的现实可能，超过人的生理能力的，是不可能的事。”(吴晗：《再谈历史剧》)吴晗指出，像十二寡妇这样一群七八十岁的老太婆要上阵打仗的故事不符合现实的可能性，这是完全正确的。可惜他忽视了幻想(想象)的可能性这一点。

中国戏剧中有一部分悲剧故事常常在结尾时被扎上一个光明的尾巴，这其实也是一种幻想(想象)可能性的运用。例如明末吴玉虹(或作清张大复)的《如是观》，写岳飞不肯奉诏班师，而是挥师大破金兵，迎还徽，钦二帝，揭露了秦桧暗通敌国的阴谋、明正典刑。这可能是作者不满于残酷的历史事实，而想在剧中出一日闷气。不过这样的处理，由于以一种比较浅薄的乐观主义代替了原先具有重大悲剧意义的历史事实，结果美学意义反而降低了。

当然，幻想(想象)的可能性也不是完全同实际的可能性绝缘，即使在杨门女将的故事中，我们仍然可以看到有实际生活的逻辑存在，比如百岁挂帅的前提是运用幻想的可能性，但在故事的发展过程中!在实际的破敌过程中，却还是遵循军事斗争的客观规律，并没有神化人物。

尊重历史事实，运用历史可能性的历史化历史剧，由于其对史的忠实态度，因而能准确地再现当时的社会实况和时代风貌。而且由于经过艺术加工，往往能比一般的历史记载更鲜明，更生动地反映历史本质和展现历史画面，具有深刻的认识历史的作用，这一点，无论是运用现实可能性还是运用幻想(想象)可能性的非历史化历史剧都无法与之相比。

运用现实可能性的历史剧，因其接近现实的社会情况和当代人的思想感情，往往具有很强烈的教育意义，对推动社会的前进起到积极的作用。郭沫若的《屈原》对当时人民群众，特别是对知识分子的精神鼓舞，为文艺界的老前辈所熟知。《伊索》的创作，曾使整个拉丁美洲为之轰动，在阿根廷演出时，

观众在全剧结束时全体起立高呼“政府滚蛋，自由万岁！”《欧那尼》在法国首演的结果是在世界戏剧史上留下一场著名的事件“欧那尼之战”，最后以新的浪漫主义戏剧把老的古典主义戏剧彻底赶下舞台而告终。

运用幻想可能性的历史剧，因其自由发挥的特性，往往能在很大程度上满足普通人民群众的精神需要。当人民在实际生活中缺乏某种东西的时候，他们往往到艺术中去寻找满足。例如元代吏治黑暗，人民在现实生活中无法惩治那些欺压人民的恶霸，于是便在历史故事中寻求对这些恶人的惩治，让前代的清官包公来惩治当时的鲁斋郎、小衙内、杨金吾之流。这种审美心理正是运用幻想(想象)可能性的非历史化历史剧会被观众所接受的原因。

既然运用三种可能性的历史剧都能从各个不同方面满足人的精神需要，起到审美、认识和教育的不同作用，那么，我们就没有理由只承认某一种可能性而否认其他的可能性，因为无论从创作的角度还是从欣赏的角度来看，这三者都是不可偏废的。

理论的启发——多样化

正因为存在着三种可能性，因此，在艺术家应当如何处理历史题材，历史剧应当在何种程度上忠于历史事实这个问题上，理论家们历来就有许多不同的看法。

李渔认为，历史剧创作最好严格按照史籍所载来描写，不需要作者在历史人物和历史事件之外再另行虚构新的人物和事件，按他的说法，即所谓“实则实到底”。他说，“若用往事为题，以一古人出名，则满场角色，皆用古人，捏一姓名不得；其所行之事，又必本于载籍，班班可考，创一事实不得。”他最反对在真实的历史人物的系列中，掺入虚构的艺术人物，认为这样写会把戏搞的不伦不类，他告诫艺术家说，“若用一二古人作主，因无陪客，行设姓名以代之，则虚不成虚，实不成实，词家之丑态也，切忌犯之。”(以上引文均见《闲情偶寄·词曲部》)由此看来，李渔是倾向于历史化的历史剧的。

然而，李渔的同时代人金圣叹却有着不同的看法。金圣叹以《水浒》为例，说明人物性格在艺术作品中比史实更重要。他在《读第五才子书法》里指出，“《宣和遗事》，具载三十六人姓名，可见三十六人是实有，只是七十回

中许多事迹，须知都是作书人凭空造谎出来。”“某尝道《水浒》胜似《史记》，人都不肯信，殊不知某却不是乱说。其实史记是以文运事，《水浒》是因文生事。”他之所以这么肯定《水浒》，就是因为此书把一百零八人的性格都栩栩如生，各各不同地勾画了出来，他这种重性格而不重史实的看法倒和德国的莱辛不谋而合。

比李、金更早的明代戏剧理论家王骥德在依据史实这一点上与李渔的意见是接近的，他认为，“古戏不论事实，亦不论理之有无可否，于古人事多损益缘饰为之，然尚存梗概。后稍就实，多本古史传杂说略施丹垩，不欲脱空杜撰。迺始有捏造无影响之事以欺妇人，小儿者，然类皆优生及里巷小人所为，大雅之士亦不屑也。”王骥德虽然瞧不起这些民间创作，但是，对于脱开史实的艺术虚构，他也还是肯定的。他在分析汤显祖剧作的成就时就指出，“剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚。《明珠》、《浣纱》、《红拂》、《玉合》，以实而用实者也；《还魂》、《二梦》，以虚而用实者也。以实而用实者也易，以虚而用实者也难。”（以上引文均见《杂论》）也就是说，王骥德主张事出有据，但又要大胆虚构。

由此，我们可以看出，古代的艺术理论家们对于这个问题也是各执一词，意见并不一致。但是，这种意见不一致并不表示艺术思想或创作原则的混乱，而恰恰表明了历史剧创作的丰富性，也就是说，理论上的不一致正是创作上的多样化在理论思维上的反映，如果我们再了解一下外国的理论家、艺术家们对这个问题的看法，问题的实质就更清楚了。

德国启蒙思想家狄德罗在《论戏剧艺术》里说：“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。他会为历史添枝加叶。对于他，重要的一点是做到惊奇而不失为逼真。”狄德罗的意见是艺术家应该在简单历史记载的基础上进行虚构，但要做到逼真而不能失去历史的面貌。

同一时期的德国启蒙思想家莱辛在《汉堡剧评》里却说：“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，和这样发生过的事相比较，诗人很难虚构出更适合自己的当前的目的的事情。假如他

偶然在一件真实的史实中找到适合自己心意的东西，那他对史实当然很欢迎；但为此耗费许多精力去翻阅历史是不值得的。即使查出来了，究竟有多少人知道事情是怎样发生的呢？假如我们以某件事已经发生为理由来推断这件事发生的可能性，那么有什么东西妨碍我们把一个完全虚构出来的情节当做我们从来没有听说过的一件历史事件呢？难道不是它的内在可能性吗？这种可能性完全没有任何确知的事实或流传的资料加以证明也罢，或者只可能由目前我们的科学还没有掌握的事实或资料加以证明也罢，那又有什么关系呢？”莱辛的看法是艺术家对于历史事实不必太认真，有就取用，没有就虚构，只要虚构符合历史可能性即可，无需做太多的历史考证。莱辛还认为历史剧中人物性格的真实性要比史实的真实性更为重要。他说：“作者如果不以原来历史人物的性格赋予他的剧中人物，他所犯的过失比违反他所自由选择的人物性格本身——即违反性格和内在真实性，或教育目的来说——要轻微的多。因为前一种过失可以与天才相容并存；后者则不能……”这里，我们已经可以看到非历史化的某些端倪了。亦就是说，当艺术家有了一个更为重要的目的时，他是可以改动史实，甚至于置某些史实于不顾的。

比莱辛走的更远的是文艺复兴时代的意大和作家、批评家钦提奥。他在《论传奇体叙事诗》中，直接提出历史材料要适应现时需要。他认为，“诗人写事物，并不是按照它实有的样子，而是按照它们应有的样子去写，以便教导读者了解生活。所以尽管诗人所用的材料是古时的，也要使这些古时材料适应现时的风俗习惯，要运用一些不符合古时实况而却符合现时实况的事物。……维吉尔写特洛亚的丧祭和战斗，却按照意大利的习惯，并且还不是按照罗马建立以前的，而是按照诗人自己时代的意大利的习惯。有些大诗人还不仅享受这样的自由，并且还提到在写的那个时代还不存在的事物，好象在后来才流行的风俗习惯前此前已流行，在荷马和维吉尔的诗里都可以找到这样的事例。”（《西方文论选》一八六页）钦提奥的意见是叙事诗（历史剧亦然）虽然用的是古代材料，但为了当代观众的需要，可以对古代材料进行大胆的改造，而不必考虑历史的细节及可能。如果必要的话，也完全可以把现代的东西放进古代框子里去。钦提奥的看法和狄德罗的看法是明显对立的。这种注重当代观众而不注重历史真实的说法听上去似乎耸人听闻，其实并不是没有道理的。

我们熟悉的黑格尔在《美学》中就读到了钦提奥观点的合理因素。他说：“事实上一切民族都要求艺术中使他们喜悦的东西能够表现出他们自己，因为他们愿在艺术里感觉到一切都是亲切的、生动的，属于目前生活的。“诗人是为某一种听众而创造，首先是为他自己的民族和时代而创造，这些听众有权要求能了解他的艺术作品而且感觉到它异常亲切。”也就是说，不管艺术家使用什么样的历史素材，他都必须考虑到他所处时代观众的要求和心理；所以，尽管黑格尔不太满意德国剧作家汉斯·萨克斯在他的剧本里把上帝、亚当、夏娃以及希伯莱族祖先们都“纽伦堡化”的做法，但还是承认他这种转化古代人物以适应近代观点和形象的方式也有道理。黑格尔认识到当代观众的重要性，并从当代的角度去看待历史。因此，他认为，“历史的东西虽然存在，却是在过去存在的，如果它们和现代生活已经没有什么关联，它们就不是属于我们的。“历史的事物只有在属于我们自己的民族时，或是只有在我们可以把现在看作过去事件的结果，而所表现的人物或事迹在这些过去事件的连锁中，形成主要的一环时，只有在这种情况下，历史的事物才是属于我们的。”也就是说，黑格尔认为最重要、最有现实意义的是过去和现在、历史和现实的联系，从这一观点出发，他既反对把过去时代的人物和事件按照他们实有的地方色彩，风俗道德等外在情况的个别特征去复现出来，也反对把过去时代的客观形态完全抛开，换上现时代的特色。他认为艺术作品的真正客观性应该是“一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容(意蕴)”是跟现代生活有联系的古代内容。至于在历史剧中出现当时还未出现而后世才出现的事物，黑格尔认为只要不形成太刺眼的矛盾，还是可以接受的。例如莎士比亚史剧《亨利四世》中的福斯塔夫谈到手枪(其时手枪尚未发明)黑格尔就认为无关紧要。

如果说，哲学家的黑格尔在历史剧中强调的是和现实生活相关联的历史客观性的活，那么，和他同时代的德国剧作家古斯坦夫·弗莱塔克则更多是从艺术效果上来考虑的。他认为，“对于历史学家来说，事实本身及其对人类精神的意义是至高无上的宝藏。而对于诗人来说，至高无上的东西乃是他本人虚构之物的优美效果，为了取得这种效果，他把真实的事实随心所欲地加以改变。”（《论戏剧技巧》第一章：戏剧情节）他以席勒的著名史剧《华伦斯坦》为例，说明虽然剧中华伦斯坦的形象同历史上三十年战争时期的德军统帅华伦

斯坦并无多少相同之处，但这个被诗人重新塑造过的形象却充满了震撼人心的效果。

瑞典著名剧作家斯特林堡也认为在艺术中艺术效果比历史事实更重要。他取材于瑞典历史的历史剧《古斯塔夫·瓦萨》，不是遵照严格的历史记载和可靠的历史资料，而宁可大量采用民间传说。对于剧中那些不符合历史事实的处理，斯特林堡毫不掩饰地说过，“剧中这些时间概念上的错误，作为戏剧艺术的牺牲品是必要的。”（《斯特林堡选集·戏剧选》“编后记”）

这几种意见，虽然彼此不同，甚至互相对立，但都有各自的道理。狄德罗从历史事实的真实性上考虑问题，重事物的本来面目；而莱辛则从历史过程的可能性上考虑问题，重事物的内在可能；狄德罗从现实的教育目的出发，重现实对历史的看法，而黑格尔虽然尊重现代观众的需要，却更强调历史对现实的关系和真正的客观性，弗莱塔克和斯特林堡则为了维护戏剧艺术震撼人心的效果而宁可牺牲历史事实。可以说，几种说法虽然不同，可并不截然对立，互不相容，而是从不同的角度来看待这个问题的。这恰好对我们是个有益的启发，既然历史剧理论是这样的丰富多采，为什么历史剧创作就非得拘于一格呢？难道不也可以从各个不同角度进行创作吗？

四个途径

虽然历史化的历史剧和非历史化的历史剧都取材于历史，但在取用的历史年代上还是具有不同的特点的。一般说来，历史化的历史剧总是取用距剧作家的时代较近的历史生活，而非历史化的历史剧则多取用距剧作家的时代较远的历史生活。

距剧作家生活时代较近的历史人物和历史事件，由于刚刚成为历史不久，在整个社会中还保留着某种记忆。因而进行创作的艺术家的就有可能不仅从死的文字、文物资料上，还可以从某些曾在那个时代生活过的活着的人身上了解和感受到那个时代的社会风俗、精神氛围，时代情绪。例如孔尚任写《桃花扇》就是这样。他不仅广泛搜集了资料，还亲身走遍了扬州、南京等地，凭吊过梅花岭，到过秦淮河，访过明故宫，结识了冒辟疆、邓孝威、石涛等明末遗民，在栖霞山白云庵拜访了张瑶星道士，广泛了解江南风情和大量的南朝佚闻，这才写成了千古不朽的《桃花扇》。从我们当前的戏剧舞台上，几乎所有描写

清末宫廷、辛亥革命、新民主主义革命的历史剧都是历史化的历史剧，也是由于这个原因。

反之，如果剧作家所写的历史人物和历史事件过于遥远，那么，剧作家仅凭一些书面的文字资料和残缺不全的出土文物，常常难以准确地把握当时的社会风情、精神氛围和时代情绪，因而也就难于深刻地把这些东西描写出来。当然，由于整个社会记忆比较淡模，观众对那个时代仅有一些粗线条式的了解，整个历史背景呈现出一种比较模糊的景象，因而，也就有利于剧作家进行非历史化的虚构。以笔者所接触的一些剧本来看，非历史化的创作大致有四种途径：

第一种：利用已为观众所熟悉的非历史化史剧中的人物而添油加酱、编造新情节和新人物以合成新作品。因这类非历史化的艺术人物经过长期的流传，尽管与原型面目全非，但已被观众所接受。所以，在新作品中，只要主要人物的性格基本不变，艺术处理得当，观众是完全相信这个人物的真实性的。而且历史学家对这种情况也会加以默认而不来挑剔史实。如杨剧《包公自责》，就属于这一类情况。包公本是民族戏曲中定型的人物。他执法如山，刚正不阿，清廉耿直，在这些性格的基础上，作者由于现代生活的启示，安排了包公断错案子而要自罚的情节，赋予包公戏以新的意义，以表现当代人民的情感。所以，很容易被观众所接受。其他剧种中有些新编历史剧和传统戏的改编也同这种方法类似。

当然，对戏曲中已被人们所熟悉的某些人物既可以保持其原来面目，也可以改变其原来面目。但是，在改动时需要谨慎，要有足够的条件。条件就是作者确实能把握住时代的感情，作者有相当的艺术工力。前一条件意味着用现实感对抗观众的习惯形象，后一条件保证在破坏了原有人物的审美价值以后，作者有可能塑造一个在审美价值上即便不能超过前者至少也能相当于或接近前者的新的人物，二个条件缺一不可。

第二种，是利用已有的历史材料。这是指那些虽不见诸于正史，却载于野史佚闻或有民间传说的材料。尽管这些材料有时史的价值并不高，然而对于艺术家来说，却常常是极其宝贵的创作素材。这不仅是因为它能补充很多正史里所没有的东西、而且是因为它已经过某些文人或民间艺术家的创造，因而剧作家就能更容易地利用它；对历史学家来说，这些东西不能作为确凿的史料加

以引用，但对一般观众和艺术家来说，这些东西又毕竟不是今人创造而是古人留下来的。虽然不是正式的历史记载，但总还是属于历史文化的范畴，因而多少能给观众提供一点心理上的依据。像杨家将，孟姜女等类的戏就属于这种情况。

第三种，既没有大量可靠的历史记载；也很少野史传说的根据。史所能提供给艺术家的，只是极简略的寥寥几笔记载。这样，剧的主要情节都要靠剧作家的想象力去丰富，发展。田汉的历史剧《关汉卿》即是如此。关汉卿的生平，《元史》中没有记载。只有《录鬼簿》一书曾很简略地提到了一点这位伟大戏剧家的生平。剧中的主要事件完全是作者虚构出来的。当然这里存在一个特殊情况，就是关汉卿的生平材料虽少，但他留下了很多剧作，这些剧作也可以作为剧作家取用的素材。其他历史人物就很少这种可供利用的条件。例如黄梅戏《失刑斩》，表演春秋时晋国大臣李离失刑自刎的故事。史实仅有《史记·循吏引传》上两三行文字。可是剧作者却由此引出一段惊心动魄的故事。这种途径的好处是剧本的虚构同史实冲突不大，因为本来就没有多少史实。不足之处是这些人物因史少载，观众对其比较陌生，因之兴趣可能减低，而剧作家一般都是希望观众对他所写的东西感兴趣的。所以，怎样引起观众浓厚的兴趣则是剧作者所要解决的问题。

第四种，既想用观众比较熟悉的历史人物和历史事件以引起他们的兴趣，又想有较大的虚构自由以寄托强烈的主观意图，这样就产生了第四种途径。即改变原有的历史人物和历史事件来创造非历史化的历史剧。这样做当然会遭到历史学家的指责。某些历史知识比较丰富的观众也会对这种做法产生一定程度的对抗心理，造成欣赏艺术时的某种心理障碍。这样的剧本能否站住，就要看剧作者在剧中贯注的情感是否符合当代人的需要，艺术感染力是否强烈，如果能够做到这二点，那么，观众就有可能暂时把他的历史知识放到一边而专心地来欣赏剧作家的艺术创造，并接受剧中的假定性。《罗慕路斯大帝》就是一例。剧中除了西罗马帝国覆亡的历史背景是真实的外，其他人物和事件都不符合历史记载。如主角罗慕路斯，作者有过这样的说明，“罗慕路斯·奥古斯都，十六岁接位，十七岁下台，迁进坎帕尼亚的卢古鲁斯别墅。年俸六千金币，他把他最心爱的母鸡叫做罗马。这是史实。时代称他为奥古斯都，我则把他变成一个成人，把他在朝时间延长二十年，并称他为‘大帝’。”（《迪伦

马特喜剧选·译本序》)对这个形象,熟悉这一段历史的观众一开始可能不接受,但随着戏的进展,这个以傻瓜面貌出现的人物逐渐显示出世界法官的真正性格,他想审判这个强权世界的目的逐渐为观众所理解,他的行为逐渐为观众所喜爱,于是观众就在欣赏中接受了剧本的假定性。

从上面所引的四种途径来看,非历史化的历史剧也不能随心所欲,它依然是有一定范围的,遵循一定规律的。它采用历史材料,但并不限于正史范围内的历史材料,而是扩大到所有的历史文化领域,在更大的范围里取用历史材料;它尊重重大历史事件和人物的面貌,但不一定是实际上的历史事件和人物的本来面貌。提出非历史化的几种途径并不是说非历史化的历史剧只能循着四种途径,也不意味着这几种途径互相排斥,事实上,在创作中,一种以上的途径的并用或混用是屡见不鲜的,而不顾这几种可能性,创作者独辟蹊径从而达到非历史化也是完全可能的。

这里还需要说明一下。有时候,在历史的发展过程中占有重要地位的人物和事件在人们的心理上却不一定显得重要,就是说,人们不一定熟悉这些人物和事件。例如发明活字的印刷工匠毕升,在人类文明史上的作用远比一个著名的帝王要重要的多,但很多人却并不熟悉他,而诸葛亮的羽扇纶巾不过是一个很小的服饰特点,但这个小细节却为许多人所熟知,这就是历史实际和人们的心理记忆不一致的地方。

是什么原因造成这种不一致的现象呢?因为人们对于历史的知识决不单单来源于历史教科书和二十四史,他们还从文艺作品中,博物馆中乃至街谈巷议中接受历史知识。这些从各种各样途径得来的历史知识就构成了人们心理上的“历史”。从人类记忆知识的机制来看,不但重要的历史事件和人物,而且有趣的人物或事件、佚闻也会给人留下深刻的印象。这样,某些意义不太重要的人物或事件就会在人们的头脑中占据比较重要的记忆位置。所以,每个人在心理上都会形成一个与真正的历史事实不同的,带有个人特点的、充满五花八门各种知识的“历史仓库”。当观众上剧场的时候,他们并不会带一本历史教科书,绝大部分人也不会为了看一个历史剧就去仔细地翻阅史书。大多数人是带着他个人的“历史仓库”去看戏的。为尽可能减少对抗心理,剧作者必须尊重观众的这种心理实际。对于已经在观众心理上有着稳固地位的历史人物和事件,不去轻易改变,而对于人们心理上不太重要的、地位不稳固的人或事则可

多加发挥。如《钟离剑》、《罗慕路斯大帝》的历史背景是真实的，孟姜女，包公的人物性格是原来的，正是这个原因。

因为非历史化的历史剧给剧作家提供了较多的创作自由，因而，在某种特定的形势下，非历史化的历史剧这种形式也就更容易被用来庸俗地歌功颂德；图解政策。这样的历史剧往往既无历史价值，审美价值也不高，因而理所当然地遭到人蔑视，同时也使得很多历史学家和对历史抱有严肃态度的艺术家不愿承认历史剧的这种自由特性。然而，因噎废食是不行的。我们不应该以拙劣的非历史化历史剧去否定所有的非历史化历史剧，也不必以优秀的非历史化历史剧去肯定一切非历史化历史剧。问题不在于这种形式如何，而在于艺术家怎样利用这种形式，以及去表现什么。看剧作家如何改动史实和人物，象征和比喻的运用是准确的还是牵强的，作者的历史观是先进的还是陈旧的，作者注入剧中的感情是真实的还是虚假的，当等等，而不是对艺术形式一概而论。

原载浙江省艺术研究所编《艺术研究资料》第五辑，笔名“北淮”