

## 郭沫若：史剧理论与唯美——阐释学批评（下）

宋宝珍

-

首先，我们可以先辨析一下所谓“失事”的理论依据，这实际上涉及的是何为历史的真实，何为艺术的真实，以及如何协调二者的关系，处理两者的矛盾的问题。作为曾经存在过的历史，它有其客观性、真实性和丰富性，“历史包罗一切与群体生活有关的东西，既涉及社会生活可分离的部门，也涉及它那些相互依存的方面”（18），而追求历史的真实，是人文科学范畴的事，其目的就在于最大限度地穷尽历史的资料，最大可能地还原已经消失了的历史，恢复其本来面貌。这虽然是一门重要的学科，但却与艺术无关。虽然好的史剧作家应当是好的史学家，但好的史学家却不一定是好的史剧作家，因为艺术创造有其自身的特点和规律。对于以艺术的方式展现历史的真实，海涅站在艺术家的立场上，对此早就提出了怀疑。他说：“当今为人乐道的所谓客观性，无非是眼光乏味的谎言；描写过去，而不添加我们自己的感觉的色彩，那是办不到的。……因为客观的历史家到底是在向现代发言，他便无意间会用自己时代的精神写作”。（19）

海涅道出了透过个性思维所得出的历史观念的主观性，否定了绝对意义上历史真实的客观标准。古希腊哲学家有一句名言：“人不能两次踏进同一条河流”，也是对历史真实性的挑战。

与海涅的观点相似，郭沫若也敏锐地意识到了历史研究和艺术创构的分野，他打了一个形象的比喻：

史学家是凸面镜，汇集无数的光线，凝结起来，制造一个实的焦点。史剧家是凹面镜，汇集无数的光线，制造一个虚的焦点。（20）

因此，我们可以看出，所谓“失事”，就是不必顾忌根本难以还原的历史的真实，甚至为了艺术的真实——一种假定性的真实，不惜牺牲掉某些历史资料中不足以表现作者创作意念的东西。因为历史剧不是史乘的复写，而是艺术的表现。

史有佚文，史学家只能够找，找不到也就只好存疑。史有佚文，史剧家却须要造，造不好那就等于多事。

古人的心理，史书多缺而不传，在这史学家搁笔的地方，便须得史剧家来发展。

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。（21）

任何一个史剧家在史剧创作上都面临一个史实同虚构的问题，也即在剧作家在把握史实的基础上，如何将历史的史实升华为史剧的艺术真实的问题。摆脱历史客观性的羁绊，是否就可以一任剧作家的假设和虚构横无际地泛滥呢？那样固然可以成剧，但却跳出了“史剧”的范畴。“失事”的程度应该有一个量度，决定这个量度的就是“求似”的原则。总括郭沫若的史剧论述，可知所谓“求似”，主要包括以下几方面的内容：

一是尊重历史，尊重史实。这是郭沫若史剧理论的一个十分重要的内容。一些论者，往往因为郭沫若是一个浪漫主义诗人，一个声称自己不惜把“自我”写进史剧的人，还因为他的史剧，的确有不少大胆的虚构，甚至是在写历史的翻案戏，就以为他是一个不顾史实，任意揉搓历史的人，这其实是一个极大的误解。如果说，他的早期的史剧有过分强调固然意志的倾向；那么到了后期，他逐渐意识到了史实作为史剧创作的依据的重要性。他说：

自然，史剧既以历史为题材，也不能完全违背历史的事实。

大抵在大关目上，非有正确的研究，不能把既成的史案推翻。但因有正确的研究而推翻重要的史案，却是一个史剧创作的主要动机。故尔，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。

关于人物的性格、心理、习惯、时代的风俗、制度、精神，总要尽可能的收集材料，务求其无瑕可击。（22）

在这里，郭沫若对史剧家的个人功力和素养提出了相当高的要求。

二是郭沫若提出史剧创作应当遵循艺术的创作规律。他认为那些以为“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”的说法，完全是“外行话”。他说，“史剧家在创造剧本，并没有创造‘历史’”。郭沫若还引述了亚里斯多德的话，来印证自己的史剧创作观念的合理性：“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。诗家和史家不同。”（23）显然，在面对史实和虚构、史实和真实，历史与艺术的问题上，郭沫若认同的是亚里斯多德的观点。

我们过去往往把亚里斯多德作为模仿论、反映论或者说是现实主义的鼻祖，正如朱立元、王文英在《真实的感悟》一书中所指出的，确实“是一个不大不小的历史误会”。亚里斯多德的艺术真实观，带有他辩证的特点，他提出“把谎说得圆”的真实论的命题，是十分深刻的。在亚里斯多德看来：“一桩不可能发生而成为可信的事，比一桩可能发生而不可能成为可信的事更为可取；但情节不应由不近情理的事组成；……但是如果已经采用了不近情理的事，而且能使那些事十分合乎情理，甚至一桩荒诞不经的事也是可以采用的。”（24）亚里斯多德的理论有着它的丰富性，更有着为后人阐释的多种可能性。但是，郭沫若以一个艺术家的敏感，不仅从亚里斯多德的理论中得到创作启示，并为其“失事求似”的史剧理论找到了古典的理论依据，而且就对亚

氏理论的阐释来说，也是十分准确而深刻的。也可以说，郭沫若的史剧理论是从亚氏的理论的基础升华起来的。

三是郭沫若史剧创作的艺术追求在于达到一个“完整”的境界。他说，

然而有好些史学专家或非专家，对于史剧的创作每每不太了解，甚至连有些戏剧专家或非戏剧专家，也有些似是而非的妙论。

他们以为史剧第一要不违背史实，但他们却没更进一步去追求；所谓史实究竟是不是真实。

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，人物的刻划，事件的进展，文辞的锤炼，是不是构成了一个天地。（25）

艺术作品一经确立，它便具有自身存在的意义和价值。艺术要靠自身的完整来向世人传达其内在的寓意，支离破碎的成分堆砌和整体结构的不和谐，不仅会损害艺术的美学价值，而且会使艺术难以获得准确的社会意义。郭沫若反对一些批评家把“历史真实”当初衡量史剧的唯一标准的做法，因为这样的批评，关注的重心在于“史”而不在于“剧”。

四是郭沫若认为史剧应当反映出时代的精神，即透过历史真实反映出当今时代发展的本质。他说：“我主要的并不是想写在某些时代有些什麼人，而是想写这样的人在这样的时代应该有怎样合理的发展。”（26）解放后，他的这种思想有了更为明确的表述：“要依据真实性、必然性，总得有充分的史料和仔细的分析才行。仔细的分析不单指史料的分析，还要包括心理的分析。入情入理地去体会人物的心理和时代的心理，便能够接近或者得到真实性和必然性而有所依据。”（27）譬如他说他写《棠棣之花》，几经修改，在不断地演化中，他终于从中提炼出“历史的精神”：“《棠棣之花》的政治气氛是以主张集合反对分裂为主题，这不用说是参合了一些主观的见解进去的。望合厌分

是民国以来共同的希望，也是中国自有历史以来的历代人的希望。因为这种希望是古今共通的东西，我们可以据今推古，亦正可以借古鉴今，所以这样的参合我并不感其突兀。”（28）由此，也可以看到，他之所以“失事”，甚至“参合了一些主观的见解进去”，也在于“发展历史的精神”，就是那种古今相通的“望合厌分”的人民的希望。

在这里，他把“失事”所追求的“似”，说得更为明确了，即追求史实性、艺术性同必然性、可能性达到比较完美的统一。那么，他所指的“历史的精神”的内涵是什么呢？是那种与现实有所联系或可比拟的特定历史时期内，历史必然而合理的发展趋向和人民愿望。“把握历史的精神”几乎是郭沫若史剧理论的核心和灵魂，是他史剧审美的最高境界。

但是，有人则不赞成他的“失事求似”的史剧理论，说：

因为‘似’与‘不似’都是有对象的，这对象就是客观存在的人和人所做  
的事。如今，‘失事’在先，似不似如何衡量呢？以什么为标准？而且用历史  
剧这面镜子去照历史人物、历史事件，决无‘不似’之理，用不着剧作家去  
求似’的。至于由于角度不同，距离不同，人物与故事情节也会相互有些差  
异，但均无‘不似之处’，可以说不仅‘似’，而且‘酷似’的。或者说，  
‘失事求似’的‘似’主要指的人的精神面貌，通过具体的动作，也即是‘事’  
来反映的，就说人物的内心独白和梦呓，也无不有其具体的内容，也许有的剧  
作者意图是好的，不满足于形似要追求‘神似’，那么，‘失事’之后，‘形  
似’也好，‘神似’也好，就一‘似’也不似了。（29）

的确，任何比喻都是蹩脚的，郭沫若对自己的史剧理论的基本观点所做的  
比喻——“失事求似”也不是无懈可击的，但是，这样的批评，似乎也没有从  
郭沫若的总体的史剧理论出发，去发现其合理性。

的确，“似”与“不似”都是有对象性的，但这个对象却不是指客观存在的历史，而是特指历史走向中内蕴的精神价值的实质。如果说他的“失事”原则本身，已经带有为了艺术的目的，不惜牺牲史乘复写式的历史完整的用意，那么“求似”的目的，正在于挖掘并再现一个民族在漫长的历史文化的积淀中，某些具有延续性价值的精神内涵。而历史存在中的精神的内涵和它的价值，难道我们能做数上的划分和量上的界定吗？显然不能，因此，“求似”的原则在这里不仅是必需的，而且是合理的。

譬如，郭沫若的史剧《屈原》，其戏剧主题反映了爱国诗人屈原同误国的亲秦派势力的斗争。他之所以这样写，一方面是他认为秦始皇统一中原，在历史曾起过进步作用；但也给弱小的六国百姓带来灾难。他还有一个见解，认为当时秦楚两国都比较进步，都具有统一中国的可能，所以他说：“中国人由楚人统一，由屈原思想来统一，我相信自由的空气一定会更浓厚，学术风味也一定更浓厚。”，他由此得出一个结论，认为历史没有这样进行，而是由秦统一中原，这不但是楚国的悲剧，也是“我们民族的悲剧”。（30）因此，剧作家在屈原身上，熔铸了他的历史之思，从更具合理性的历史发展趋势出发，挖掘屈原行为的正义性和思想品德的高尚性。这种为了民族利益“虽九死其犹未悔”的精神，与抗日战争时期中华民族浴血抗敌的决绝意志是相通的。由此，郭沫若寻找到了历史的精神与现实的民族精神相互贯通的轨迹。在这里，可以看到郭沫若所主张的“失事求似”的创作法则，主要是指今古时代氛围和时代精神的相似，即主张把此一时代的人民的意愿、感情和要求，“复活”在一个相似的古代的历史情境和社会意识之中。

#### 四、从唯美的印象批评到时代的政治意识

与郭沫若浪漫诗人的天性有关，在他早期的批评思维中，作为创作主体的个人意志被

赋予极高位置和独立价值，因此，在他看来，抒发自我，表现美的感觉，才是文学艺术的主要目的。郭沫若注重自我情感在艺术中的表现，并认为：

文学的本质是始于感情，终于感情的。文学家把自己的感情表现出来，而他的目的——不管是有意识的还是无意识的——总要在读者的心中引起同样的感情作用的。那么作家的感情愈强烈愈普遍，而作品的效果也就愈强烈愈普遍。这样的作品当然是好作品。（31）

郭沫若的艺术批评观念受到尼采的唯意志论、康德美的学思想和王尔德的唯美主义的影响，他认为艺术产品的生产虽然存在着规律和规则，但真正有价值的艺术作品在很大程度上是天才的创造，因此，天才的艺术家不必恪守通常的规律和规则；认为艺术是“现”，不是“再现”，对于“漫无标准”的文艺界，应当实行艺术家的“漫无限制”。比如，谈到历史剧的创作问题，郭沫若就认为：“写历史剧并不是写历史，这种初步的原则，是用不着阐述的。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。剧作家有他创作上的自由，他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，而具体地把真实的古代精神翻译到现代。”（32）

20世纪20年代，郭沫若对文艺的基本看法，在他的《文艺之社会使命》一文中，表现得比较充分，他说：

文艺也如春日的花草，乃艺术家内心之智慧的表现，诗人写出一首诗，音乐家谱出一首曲子，画家画成一幅画，都是他们感情的自然流露：如一阵春风吹过池面所生的微波，应该说没有所谓目的。（33）

一方面，郭沫若认为艺术本身不是为所谓目的而存在的，但另一方面他又认为艺术的美具有伟大的效用，它能提高人的精神，使不完美的生活得以美化。这看起来相互龃龉的观点，却在郭沫若的艺术思想中得到了内在的统一。比如，郭沫若欣赏王尔德关于“将生活艺术化”的主张，但在其文章中，对王尔德发动的“艺术化生活运动”却持反感态度，认为他们上身穿天鹅绒夹克，下身穿着齐膝短裤，手持花束的做法，是过于表面化的形式，而真正的要将生活艺术化，则应该“用艺术的精神来美化我们的内在生活，就是把艺术的精神来做我们的精神生活。”（34）郭沫若也反对王尔德的“艺术完全无用论”，认为每种艺术都是有用的，即使表面看来是多余的。

郭沫若的艺术批评观念深受英国批评家瓦特·佩特（Walter Pater）的影响，佩特也是郭沫若曾经向国人介绍的批评家，其主要美学观点，就是反对用最普遍的词句给美下一个终极定义，他认为，批评家不需要知道那种正确的、然而抽象的美学定义，对于艺术他应该具有特殊的气质和特别的敏感性，他必需意识到艺术的美存在着多样的表现形式，他的作用就是发现这些美的基质，将自己对于美的印象、感觉记录下来，“不用最为抽象的术语，却在可能的范围内采用非常具体的词汇；不求普遍的公式，却要寻找一种可以极为充分的表现，这种形式或那种形式特殊美的方法。”（35）

郭沫若的史剧批评，也显现着佩特式的审美印象主义批评影响的痕迹。譬如他非常反感那种从理念出发的批评家对史剧做出“应当是什么”的界定，他说：

或者你看见两个人写杨秀清，一个把他写成坏蛋，一个把他写成好人，你便以为“不妥”。

先要看作家是怎样写，写得怎样，再说作家的意见：得该怎样写，写得该怎样。

批评家应该是公平的审判官，不是刽子手呀！

写历史就老老实实地写历史，不要去创造历史，不要随作家的意欲去支使古人。

这样根本的外行话，最好是少施教训为妙。（36）

郭沫若相信对于艺术的批评应当存在着一些标准，但却否认这些标准的固定性和恒久性，法国著名批评家法朗士认为，艺术批评是批评家的主观心灵在“艺术杰作中的冒险”，而郭沫若则说“批评是发现的事业”，“批评没有一定的尺度。批评家都是以作家自己所得到的感应在一种对象中求意义。”

（37）

郭沫若的史剧批评特别强调批评对象的具体性，强调批评家应从完整的作品——一种具有内在结构和意义的艺术存在形式出发，以自己的艺术感受从中获得审美印象。

郭沫若认为圣·伯甫是近代第一个批评家，并对其观点表示赞同。圣·伯甫认为，艺术批评家大致可分作两种：科学化的批评家和印象主义的批评家。前者旨在客观地考察与艺术创作有关的一切因素，后者感兴趣的只是批评家自身在接受艺术作品时产生的感觉和印象。

到了20年代后期，郭沫若对这两种批评都开始不满意，他认为用纯科学的方法得出的批评，比如丹纳的批评，其结论含混不清，而法朗士式的印象批评根本不是批评。因此他强调，艺术批评应当是理性和感性的统一。

郭沫若批评意识中的既重理性又重感性的二元思维，最后导致了他的审美批评向阐释学批评的转向。在20年代中期，随着社会意识的增强，他开始接触马克思主义文艺观，这使他的艺术思想有所转变，他的艺术批评由对作品所表达的内倾的审美特质的注重，转为对外倾的时代精神的传达和对所达成的社会效果的注重。现代中国的社会局势，不断加剧的民族矛盾，无法使郭沫若安心地在艺术的殿堂里悠然踱步，深受儒家文化思想影响的他，也不可能长久地幽闭于自我的审美世界，实际上，郭沫若自登上文坛以来，一直寻找着人生

激情的突破口，他之创作历史剧，也在于借古人的皮囊，吹些生命的气息进去，以便发挥现实的影响和启迪意义。由此可以看出，郭沫若对作品的意义的追索，越来越由对单纯审美效果的注重转向对社会人生之现实作用的注重，革命的观念逐步成为指导郭沫若艺术批评的理念。“当时，在郭沫若的概念中，革命运动与艺术运动，革命者与艺术家，是融成一片的；艺术作品对革命的作用就像手榴弹那么厉害，但是它们必需是真正的艺术作品，艺术家可以是宣传家，但他所凭借的工具必需是真正的艺术。”（38）而到了20年代后期，在革命观念和阶级意识的指导下，他一方开始声讨旧文艺，认为资产阶级文艺家的王宫、象牙塔就要倾颓了，文艺家必需以革命的方式参与到呼唤新时代的队伍中来，让文艺充当时代的“留声机器”。

对艺术的宣传性效果、工具性目的过分强调，使得郭沫若的史剧批评，越来越强调戏剧所反映的时代和主题的政治性，这也可以说，他所说阐明的“时代精神”出现了狭仄化、具象化趋势，这一特点在他40年代直至解放后的史剧创作观念中，表现得越来越突出。谈到《孔雀胆》，他说：“我写剧本的动机，是因为同情阿盖与段功。在写作时当然也加上了一层作意（原文如此），现代人所说的主题，我是企图写民族团结的”。“我只是借一段史影来表示一个时代或主题而已，和史实是尽可以有出入的”。（39）史剧创作中的主题先行，以及对旧有历史的革命性阐述，有时甚至使郭沫若对历史事件和历史人物的评价，抓其一点不计其余，以致严重地偏离了其应有的史实依据和基本的历史定位，这在他所做的“翻案戏”中表现得十分突出。

如为了替武则天翻案，郭沫若竟然不顾其封建女皇的历史身份，人为地赋予了她现代社会意识中的“人民性”观念，认为她既是“出身寒微的一位女性，这就足以使她能够比较体念人民的疾苦，同情人民。她同情人民，故人民也同情她。”（40）

同样，郭沫若为了在史剧《蔡文姬》中宣传胡汉一家、民族团结的宏旨，竟不顾蔡文姬诗中自叙的“马边悬男头，马后载妇女”凄惨被掳的事实，而把她在战乱中与匈奴左贤王的相遇，做了异常平和、煽情的处理。谈到剧中的曹操形象的塑造，郭沫若则强调：“我们今天要从新的观点来追求历史的真实

性，替曹操翻案，而且还须得替一切受了委屈的历史人物，如殷纣王、如秦始皇，翻案。”（41）

诚然，郭沫若广博的历史知识和落拓不羁的个性，足可以让他在旁征博引中，为自己的翻案之举找出理由，但作为史剧批评观念，那种忽视历史的文化积淀，忽视民族文化心理结构的平衡与稳定性的艺术观念，却是有其可商榷之处的。以致于人们评价他：“他思想解放，绝少保守，胆识超绝，不拘形迹，但也有缺乏缜密严谨之处。如他大胆为历史人物翻案，有时未免失之偏颇。”（42）

从重自我、重审美的艺术观念出发，走向追求艺术品之时代政治性目的的当下实现，郭沫若的艺术批评道路在曲折发展中，为我们留下了明晰的足迹，也给后人留下了值得借鉴的经验，也为我们提供了反思与记取的教益。

---

注释：

- （1） 郭沫若：《论国内的评坛及我对于创作上的态度》，《文艺论集》第175、176页。
- （2） 田本相、杨景辉：《郭沫若史剧论》第11页，人民文学出版社1985年版。
- （3） 郭沫若、田汉、宗白华：《三叶集》第46页。
- （4） 郭沫若：《创造十年》，《沫若文集》第7卷第68页。
- （5） 郭沫若：《创造十年》，《沫若文集》第7卷第66页。
- （6） 郭沫若：《诗歌国防》，《沫若文集》第2卷第6页。

- (7) 郭沫若：《郭沫若讲历史剧》，1946年6月26、28日《文汇报》。
- (8) 转引自许涤新：《疾风知劲草》，1978年6月22日《人民日报》。
- (9) 郭沫若：《蔡文姬·序》，文物出版社1959年版。
- (10) 参看郭沫若：《蒲剑·龙船·鲤帜》，《沫若文集》第12卷第78—80页。
- (11) 郭沫若：《〈屈原〉和〈厘雅王〉》，《沫若文集》第3卷第316页。
- (12) 郭沫若：《序俄文译本〈屈原〉》，《沫若文集》第17卷第157页。
- (13) 郭沫若：《〈屈原〉和〈厘雅王〉》，《沫若文集》第3卷第314页。
- (14) 郭沫若：《怎样写五幕史剧〈屈原〉》，《沫若文集》第3卷第310页。
- (15) 《序俄文译本史剧〈屈原〉》，《沫若文集》第17卷第158页。
- (16) 田本相、杨景辉：《郭沫若史剧论》第209页，人民文学出版社1985年版。
- (17) 郭沫若：《历史·史剧·现实》、《沫若文集》第13卷第16页。
- (18) 「瑞士」让·皮亚杰著，刘文彬译：《人文科学认识论》，中央编译出版社，1999年。
- (19) 见《莎士比亚评论汇编》（上）第326页，主观社会科学出版社，1985年。
- (20) 郭沫若：《历史·史剧·现实》，《戏剧月报》，1943年第4期。

- (21) 郭沫若：《历史·史剧·现实》。
- (22) 郭沫若：《历史·史剧·现实》。
- (23) 郭沫若：《历史·史剧·现实》。
- (24) 参看朱立元、王文英：《真实的感悟》第19页—22页，上海文艺出版社1989年版。
- (25) 郭沫若：《历史·史剧·现实》。
- (26) 郭沫若：《献给现实的蟠桃》，《沫若文集》第13卷56页。
- (27) 郭沫若：《蔡文姬·序》，文物出版社1959年出版。
- (28) 郭沫若：《我怎样写〈棠棣之花〉》，《沫若文集》第3卷第169页。
- (29) 蒋星煜：《历史剧的历史感和时代感》，《戏剧艺术》1983年第1期。
- (30) 参看郭沫若：《论中国古代文学》，《沫若文集》第12卷第321页。
- (31) 郭沫若：《革命与文学》，《创造月刊》第1卷第3期，1926年。
- (32) 郭沫若：《我怎样写〈棠棣之花〉》，《沫若文集》第3卷第167页。
- (33) 郭沫若：《文艺之社会的使命》，《文艺论集》，人民文学出版社，1979年版。
- (34) 郭沫若：《生活的艺术化》，《文艺论集》。
- (35) 转引自「斯洛伐克」玛利安·高利克著，陈圣生、华利荣等译《中国现代文学批评发生史》，第23页，社会科学文献出版社，1997年。

- (36) 郭沫若：《历史·史剧·现实》，《戏剧月报》，1943年第4期。
- (37) 郭沫若：《批评与梦》，《文艺论集》，人民文出版社，1979年。
- (38) 「斯洛伐克」玛利安·高利克著，陈圣生、华利荣等译，《中国现代文献批评发生史》，第34页。
- (39) 郭沫若：《「孔雀胆」二三事》，《郭沫若剧作全集》（2），中国戏剧出版社，1982年。
- (40) 郭沫若：《我怎样写武则天》，《郭沫若剧作全集》（3），中国戏剧出版社，1983年。
- (41) 同上。
- (42) 中国形迹出版社编辑部编：《郭沫若剧作全集·后记》（3）。