

真实性抑或现实性：有关历史剧讨论的讨论

周宁

《权力与想象：戏剧意识形态研究》

—

“对于未来社会的待望逼迫着我们不能不生出清算过往社会的要求。古人说‘前事不忘，后事之师’。认清过往的来程，也正好决定我们未来的去向。”

——郭沫若《中国古代社会研究自序》

20世纪中国戏剧界的若干次大讨论，大多不了了之。有的是因为讨论的问题本身是伪问题，有的是因为讨论并没有在知识范围与逻辑原则下进行。因此，当我们回顾20世纪中国戏剧理论与批评的历史时，发现总是很热闹又总没有成效。历史剧讨论在20世纪40年代至50年代初、60年代初、70年代末到80年代初三度续起，问题虽有延续，但理论少有发展。三次讨论贯穿如一的理论焦点是现实性与真实性，但真实性又是以现实性为前提的。因此，历史剧所谓意义的真实性实际上是意识形态的现实性问题。本文将从现实性与真实性这两个概念解析历史剧讨论，揭示历史剧理论与政治权力之间的复杂关系以及历史剧的意识形态本质。

—

中国戏曲元明清三代，一半以上的剧作属于历史剧。^[1]但最初提出历史剧理论问题的，还是话剧。话剧从20世纪20年代的浪漫主义的抒情历史剧转入40年代的现实主义的批判历史剧，所带来的一个敏感的问题便是历史剧的“真

实性”。40年代开始的讨论很难说是讨论，因为几乎没有不同观点的冲突与争论。首先，他们都认为历史剧应该有现实性，或者说是现实意识、现实倾向。其次，大家也都认识到历史剧应该以历史真实为依据。只是在什么意义上理解历史真实，是作为事实的真实（史实）还是作为精神的真实（史识），有不同意见。郭沫若、陈白尘、阳翰笙、夏衍甚至周恩来，都强调过历史剧的真实性。其中郭沫若的观点最完备也最有影响。历史剧要为现实服务，用“古代善良的人类来鼓励现代的人的善良，表现过去的丑恶而使目前警惕”^{ii[iii]}；历史剧既要根据事实又要在“把握历史的精神”的高度通过艺术虚构“失事求似”。

郭沫若用马克思历史唯物主义观点研究历史、创作历史剧，既可以辨别“史实”的真伪又可以把握“史识”的正确，他的历史剧理论因此而具有权威性和影响力。60年代初重开历史剧讨论，发起的问题没有超出40年代，得出的结论也没有超出40年代。吴晗主张“历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据”。李希凡认为，历史剧必须有历史根据，但不在于“忠实于一切历史事实、细节”，而是“忠实于历史生活、历史精神的本质真实”。^{iii[iiii]}这是个旧问题，讨论也没有什么新观点。

历史剧一定要再现历史的真实，这个现实主义的前提是不容商榷的，可商榷的是这个历史的真实究竟是只在事实意义上理解，还是可以在精神意义上理解？而判定在何种意义上理解历史的真实，则不取决于历史的真实观本身，而取决于历史的“现实观”。所以争论就必须从真实问题进入现实问题。历史剧的宗旨是“古为今用”，这一点更不容争论。历史之真实与否，关键看“今用”。如果吴晗拘于“历史事实”（实际上吴晗也未必就有李希凡加给他的拘于史实的“陋见”），他就注定已经输了。下面的问题实际是什么才是历史精神的真实。所谓历史精神，是现实倾向或观点赋予或构筑的。历史唯物主义观点构筑的历史精神便是生产力与生产关系之间的矛盾与以人民为主体的阶级斗争。有人争论历史剧要反映时代精神，时代精神是指历史上那个时代精神还是今天的时代精神？实际上这是一回事，所谓历史上的时代精神也是现实精神投射的。

郭沫若对这场争论始终不热心，可能是他明白在理论上可争论的问题，他在40年代已经说清楚了，在理论上不可争论的问题，根本就不应该争论。而这

场争论的动机与结局，都是理论之外的。毛泽东看了湘剧《生死碑》和《明史·海瑞传》，就称赞海瑞敢于说真话同时还对皇帝忠心耿耿。上面的意思传下来，集历史学家与历史剧作家与官员一身的吴晗，写起揣摩圣意、借题发挥的文章来，先杂文《海瑞骂皇帝》后戏剧《海瑞罢官》，并引起一场历史剧的争论。iv[iv]最后还是毛泽东的意见，海瑞与历史剧问题的甚嚣尘上的争论突然之间尘埃落定。文化大革命突起，吴晗成为争论的殉葬品。多少年后人们回顾这段历史时发现，大讨论变成了理论自残的黑色游戏，它将理论家与理论掩埋起来，让时人与后人都分辨不清什么才是真正的问题。

在特定历史环境下，争论不是揭示问题，而是掩盖问题。人们纷纷扬扬说的，是不必要说的，而必要说的，恰恰又不可说。吴晗出于现实的政治动机写作《海瑞罢官》，却反复强调历史事实的真实性，李希凡主张历史精神的真实，却反对历史剧宣传历史知识，茅盾写了九万余字的长文《关于历史与历史剧》，计划论述四个问题，第一便是古为今用。而文中古为今用问题却讨论得最少，除了明确古为今用不能以古讽今或以古喻今外，别的全是重复别人说过的大道理。真正的问题是什么？真正的问题是吴晗不愿意承认，茅盾不愿意多说的现实性。因为在“古为今用”的背后，是“历史为无产阶级政治服务”，深不可测。

历史剧的现实性是政治尺度，历史剧的真实性是知识尺度；前者意味着权力，后者意味着知识。所谓历史真实与艺术真实的统一，是历史剧试图建立政治权力与历史知识之间协调合作机制的意识形态方式。

历史剧讨论在 20 世纪 60 年代初与 80 年代初两度兴起。讨论的问题前后没有什么变化，而讨论不讨论，对人们的历史剧观念，实际上也没有什么改变。因为所谓理论前提是政治权力规定的现实性，不容讨论。

首先是古为今用的现实性前提，没有人对这个前提提出异议，只不过反复在这一前提下争论“借鉴”与“影射”问题。而借鉴与影射，都不是知识问题，是权力问题。政治权威负责制定历史剧中体现的“历史”与“现实”之间的关系，何者为借鉴，何者为影射。以知识的形式争论权力问题，争议的问题及过程，本身就是虚假的。引起 60 年代历史剧争论的吴晗及其剧作《海瑞罢官》的遭遇，就表明这个问题本身的荒唐性。毛泽东最初称赞好人好戏赋予该剧以“借鉴”意义，后来姚文元等批《海瑞罢官》，同一出戏又变成“影射”

了。讨论的对象是非知识的问题，讨论的性质也是非知识的。“古为今用”的提法本身是权力性的，判定什么可用什么不可用，什么是借鉴什么是影射，也是权力性的。真正的问题是，历史剧的何种现实性是被官方要求或许可的。

其次是历史剧的真实性问题。争论的焦点在于历史剧所再现的历史的真实是指历史事实还是历史精神。这种争议延续到新时期，思路没有改变，只是态度开明了些，有人建议区分两种历史剧，一种为历史化的历史剧，一种为非历史化的历史剧，前者注重再现历史的事实，后者注重再现历史的道理，二者都未尝不可。这种理论实际上不是解决了问题，而是取消了问题。历史剧的真实，是历史真实与艺术真实的统一。艺术虚构之所以能够获得真实性，全在于它符合所谓的历史的规律、合理性或必然性。所以历史的真实是艺术的真实的前提。讨论中没有人提出过对历史真实的怀疑，也没有人认真思考过历史真实这个命题。吴晗等更多在“事实”概念上理解历史的真实，李希凡等更多在“意义”概念上理解历史的真实，没有人对历史真实两种不同的含义进行区分，也没有人怀疑过历史真实这一前提本身的合理性与合法性。

二

真实性与现实性的问题，是历史剧大讨论的核心。其中现实性是前提，真实性的问题在某种意义上是由现实性提出的。历史剧的现实性才是真正的问题。60年代初那场历史剧大讨论，郭沫若没有热情，茅盾写了一篇庞征博引的学术论文，绝大部分用来论述历史真实与艺术真实的统一，很少谈到历史剧的现实性。而事实是历史剧绝少不具有现实性的。吴晗做过统计，不为现实而作的历史剧最多不超过历史上历史剧的5%。现实性才是最重要的问题。但现实性似乎不必讨论也不容讨论。

茅盾写于1961年的长文《关于历史和历史剧》，大量的文本分析旨在说明：一，历史真实与艺术虚构的关系，或者说艺术真实的关系。历史剧如何在不失历史真实的同时，通过艺术虚构达成戏剧的真实；二，历史表现在历史剧中，与当代现实的关系，所谓“古为今用”有双重含义，一是以马克思主义历史唯物主义观念阐释历史，服务现实，二是以这种唯物史观指导下创作的历史剧教育人民。论文大量的篇幅用在讨论第一组关系上，因为第二组关系似乎没有问题也容不得讨论。不是要不要古为今用，而是如何“古为今用”。茅公只想提醒

两点注意，一是不要将“古为今用”变为“以古讽今”或“以古喻今”，那样有影射之嫌。另一点，历史剧不能不教育人民，但也不能等同于历史教科书，这种说法颇有些中庸。

历史剧的真实与现实的问题，实际上是以现实为前提的。本着对今天有用的原则去表现历史，势必在艺术虚构之外，还加入历史观念虚构的可能性。历史为现实所用，势必威胁到历史的真实。茅盾讨论历史真实与艺术虚构的关系时提出三种方式：真人假事、假人真事、人事两假。值得注意的是这三种艺术虚构的方式，一旦偏离，都可能破坏真实性。真人假事，如卧薪尝胆主题的剧作中，有将勾践写得走“群众路线”、“劳动锻炼”，事就太假了。人事两假更麻烦，虚构出一批越国统治集团中的投降主义者，保守分子和人民自力更生、发展经济、充实国防的“现代化”事迹，就更不着边际了。这些具体的分析提醒我们注意到：虚构内容大多是在现实实用目的下发生的。历史剧不是不能虚构，而是不能不顾历史真实地过分虚构；艺术虚构有可能真实，只要它“符合于作品所表现的历史时代的真实性”。^[1]

历史剧的现实意识有可能破坏真实性。茅盾所谈的破坏历史真实的艺术虚构，由两方面因素造成，一种是因为无意的知识缺陷，另一种则是在现实意识指导下的有意捏造。现实意识要求历史剧在历史的事实之外进行虚构，而这种虚构有可能破坏历史的真实。或假人或假事或人事两假，但这种虚构必须将艺术的真实性建立在历史的可能性上或必然性上，这一概念来自于亚里士多德的诗学。茅盾论历史与历史剧，是当时历史剧讨论中最有代表性的，也是最深刻的。他意识到的问题是，在古为今用的现实前提下，历史剧的艺术虚构如何才能不与历史的真实冲突。没有古为今用的现实意识，则历史剧没有存在的理由；没有历史的真实，则只是戏剧不是历史剧；没有艺术的虚构，则只是历史不是戏剧。茅盾认为，历史剧的真实与艺术虚构是一个问题的两面。艺术真实是通过艺术虚构创造的，没有艺术虚构的真实，只是历史的真实。历史剧必须达到历史真实与艺术真实的统一。历史的真实指历史中实际发生的事，艺术的真实则指艺术虚构的事在历史中有可能发生。

有关艺术真实与历史真实一对对立的概念的讨论，掩盖的真正问题是历史剧的现实性以及它从现实的利益构筑历史的艺术界限与政治危险。在此艺术家们真正关心的是如何维持启蒙理想中知识对抗权力的底线。现实性已是绝对的权力

空间，如假设历史的真实，也就假设了具有超越现实性的真理与真理的知识产权。这一真实性的权威进可以对抗权力，如“以古讽今”或“以古喻今”；退可以保护自己，如辩解某一故事是真实而不是影射。值得注意的是，真实性不管是在历史剧讨论还是政治批判与迫害中，都是一个显要的话题，即使政治权力迫害艺术，也以真实性名义指责某剧没有反映历史的真实，而此处所谓历史的真实，便更直接了当地变成权力指定的意义。

三

历史剧大讨论将真正的动机掩盖起来，将讨论的焦点集中在历史真实与艺术真实的统一上。在所有这些讨论中，人们怀疑历史剧的真实，但从未怀疑过历史的真实。历史的真实是个前提，无须争议也不可争议。一、历史事实本身就是真实的，无须争议；二、历史精神或本质是历史唯物主义观念在历史中发现的真理，也不可争议。我们反思 20 世纪的历史剧讨论，如果不怀疑历史真实这个前提，就无法深入思考。

首先，何谓历史？人们通常使用的历史，既指过去发生的事件又指关于过去事实的叙述。历史有事实过程与记载叙述的双重含义。但是，事实与叙述在历史中又是不可分的，没有叙述之外的事实。所以与其说历史事实，不如说历史真实，它实际意指的问题是历史叙述的真实。美国历史家卡尔·贝克尔（C·Becker）在讨论“历史事实”时指出，所谓“历史事实”，实际上是关于某一事件在特定意义语境下的陈述。“公元前 49 年恺撒渡过卢比孔河”是人所共知的历史事实，但几千年几万年每时每刻都有人渡河，为什么在那个时间那个人渡过那条河就成为历史陈述中的事实呢？因为恺撒带领高卢军团渡过卢比孔河，夺取了罗马共和团的统治权，成为一件意义深远的事实。所谓历史事实是在更广泛的事件联系中具有深度意义的事实。决定什么是历史事实与什么不是历史事实的一个不知不觉的假设是“有意义的事件”，因为任何历史都不可能毫无遗漏地记载人类历史上发生的所有的事。历史事实是表现特定意义的历史事件。贝克尔讨论什么是历史事实，历史事实在哪里，历史事实指何时。他的结论是“历史事实在某些人的头脑中”，“……只有当人们，你或我，依靠真实事变的描写，印象或概念，使它们生动地再现于我们的头脑中时，它才

变成历史事实，才产生影响。”至于历史事实指何时，他的观点令人想起克罗齐，所有的历史都是当代史。vi[vi]

其次，历史事实有双重意义，既指实际发生的事件又指确定该事件的意义。20世纪初剑桥学派的历史学家伯里（J·B·Bury）与屈味连

（G·M·Trevelyan）就历史的科学性与真实性进行论辩时，屈味连就坚持历史不仅发现事实，确定事实，而且要发现事实的原因并解释它。历史的真实意味着比事实更多的东西，即意义。vii[vii]20世纪批判的历史哲学从狄尔泰、克罗齐到阿隆（R·Aron）马鲁（H·I·Marrou），都在强调历史的意义层面。狄尔泰思考历史意义的性质和条件；克罗齐认为真正的历史是人们从现实的利益出发所想或可以想到的历史。柯林伍德主张历史知识在于发现历史事实中的思想，而阿隆与马鲁则提出历史是建立现实与过去之间联系的、体现着价值与“参考”意义的有关过去的意识。viii[viii]历史本质上是关于意义的叙述，而不是关于事实的叙述。

历史的叙述与意义层面，都在质疑着所谓历史事实的真实性。如果所谓的历史的真实性是指关于过往事件记述的真实，那么，叙述者及其叙述观点、叙述方式，受叙者的期待，都可能将主观因素渗入历史叙述。19世纪的科学史学坚信历史可以再现事实，让事实自己说话。可20世纪史学批判理论却发现这是一种科学主义幻觉，任何历史叙述都无法消除选择与观点上的偏差，甚至将叙述当作再现本身就是容易引误解的。沃尔什在分析了历史的真实性假设后指出：“有关过去的真实性乃是一个要比大多数专业历史学家所能认识到的更加困难得多的概念。”ix[ix]沃尔什的《历史哲学》写于1951年，他所谨慎怀疑的历史真实性，在以后的半个世纪里遇到更大规模的挑战。罗兰·巴特从结构主义符号角度分析历史话语，发现它与小说或史诗等所谓的虚构话语在结构形态上没有区别，历史作为表述，是意识形态或想象的产物，“历史话语并不顺依现实，它只是赋予现实以意义。”x[x]

如果说叙述不可能达到假设的科学客观的真实，那么，意义则有更多的价值甚至信仰的内容。恺撒渡过卢比孔河的意义，在罗马历史上是从共和向帝制的转折，在文明史普遍意义上是从自由民主向专制暴政的转折。历史的意义最后是关于自由与民主的信仰的意义。历史的真实与其说是真实性，不如说是有效性。后现代主义史学观点基本上认为历史不过是意识形态或神话性的表述，

无所谓真实。在福柯看来，作为一种话语的历史宣称的真实或真理，不过是权力的表征。他说他自己写作的历史都不过是些虚构故事，而这些虚构故事又完全可能在真实范围内发生效用。在德里达的解构概念中，意义变成无休止的符号游戏，就更无真实性可言了。

西方现代历史学界对历史的真实性的挑战，为我们反思历史剧大讨论提供了新视角。吴晗强调的事实依据实际上是不可能摆脱意义的，恰如尼采所说：“事实要想存在，我们必须先引入意义”。^{xi[xi]}而李希凡等人强调的“忠实于历史生活，历史精神的本质真实”，实际上指的是现实赋予历史的意义，体现着特定时代的意识形态或价值信仰。吴晗所说的“事实”不可能“单纯”，李希凡所说的“本质真实”，则是一种本质主义的神话。60年代初的讨论中，人们纠缠不休的另一个问题是历史剧的时代精神究竟是指历史中的时代精神还是当代的精神。这也是一种文字游戏，因为所谓历史的时代精神也是当代的时代精神的投射，因为历史本身就是人们为了现实而重建的过去，没有现实的精神，历史不过是一片消失在时间中的废墟。

如果历史无所谓事实的真实，那么历史剧建立在事实依据上的真实性，就是一个伪问题；如果赋予历史剧真实性的是历史表现出的真实意义，那么历史剧也同历史一样构筑所谓历史的意义，也就无所谓二者也无所谓二者的统一。罗朗·巴耳特的符号学分析恰恰证明历史叙述与文学叙述在话语上是没有区别的。在虚构与真实一对对立概念上区分历史剧与历史，也就不成立了。历史剧的真实性是个伪问题，那么，什么才是真正的问题呢？

四

真正的问题是历史剧的现实性问题。在中国现代戏剧史上，历史剧的真实性问题，始终是作为现实性问题的隐喻出现的。早期话剧史上的“抒情历史剧”，借古人之躯壳，抒现代人之情怀，有历史之名，无历史之实。30年代后期出现转折，40年代的历史剧创作，以古喻今的精神没有变，但更讲究历史“真实”。周恩来指出，“写出历史的真实才能获得艺术的真实，通过艺术的真实，才能获得以古鉴今的目的。”^{xii[xii]}表面上看，强调历史真实似乎有可能偏离现实性。但其中真正的含义只能在意识形态概念中理解。历史剧为现实构筑关于过去的“知识”，除非获得“真实的证明”，否则就难以掩盖其神话

性。意识形态的意义就是使虚构或神话显得像自然一样真实，将权力意志隐藏在似是而非的真理表述中。40年代强调历史剧的历史真实，不管当时人们意识到的动机是什么，实际作用却是将历史剧的高度现实性转化为似是而非的真实性，从而加强了历史剧作为意识形态的力量。

40年代国民党统治下进步的历史剧创作，以古喻今或以古讽今，其社会文化功能带有激进的乌托邦性，完全是反抗主流意识形态的。历史剧的这种反抗主流意识形态的现实性角色，进入新中国，就势必带来危机。历史剧观念首先是以“古为今用”取代“以古喻今”，其真实用意在于将历史剧与权力的关系从讽喻批判转为歌颂服务。在“古为今用”的强大的现实性压迫下，历史剧讨论真实性问题，是想在真理的力量的幻想中守住艺术的一点可怜的独立性。在现实性要求下，似乎只有历史真实或历史剧的真实性可以保护作家继续写作。问题是，真实性如果在“事实”意义上理解，还可以成为保护层或隔离层，一旦“真实”成为所谓“历史精神的本质真实”，就连这层保护与隔离都没有了，因为历史精神是由现实权力确定的。

西方马克思主义理论家葛兰西提出“保守”与“激进”的“有机知识分子”概念，保守的有机知识分子为统治阶级提供道德与知识的引导与说明，认同统治阶级的权力关系，成为统治阶级意识形态与价值观念的宣传者；激进的有机知识分子则试图为被压迫阶级提供道德与知识上的引导，提高社会普遍的意识层次，帮助大众参与并领导集体斗争。建国之前的戏剧家们，大多扮演着激进的有机知识分子角色，建国后他们面临的严峻形势是意识形态角色的转换。吴晗与茅盾知道维护历史剧的历史事实的真实性的“内情”意味着什么。他们既要为统治的意识形态提供服务，又必须适当维护戏剧艺术的自主权，所以诉诸于所谓历史客观的真实性是唯一的办法。

历史剧讨论中被掩盖的现实性问题，才是历史剧讨论的关键。历史剧的真实性所指是历史意义的“真实”，而历史意义的真实又是由“现实”决定的。所以历史剧的真实性是个权力问题，而不是像讨论自以为是的知识问题。中国现代历史剧的意识形态特征在中国现代历史的独特语境下，从现代历史剧与历史观念的发端与实践的起点上就已经注定了。世纪初维新派知识分子呼吁建立新史学，把建立新史学提高到建设国家理念的高度。“今日欲提倡民族主义，使我四万万同胞立于此优胜劣败之世界乎……史界革命不起，吾国遂不可救，悠悠

万事，惟此为大。”梁启超在《新史学》开篇就强调：“史学者，学问之最博大而最切要者也。国民之明镜也，爱国心之源泉也……但患其国之无兹学耳，苟其有之，则国民安有不团结，群治安有不进化者。”^{xiii}[xiii]同时间柳亚子写的《二十世纪大舞台发刊词》，以“改革恶俗、开通民智、提倡民族主义，唤起国家思想”为戏剧的目的。

历史学与历史剧的意识形态传统塑造了历史剧的命运。新的历史观念从一开始就肩负着构建现代国家的意识形态的使命，这种使命在赋予历史一种意识形态使命的同时，也赋予史学家一种现代意义上的知识分子的使命。葛兰西指出，现代意义上的知识分子，肩负着知识与实践两方面的使命，首先他必须比传统知识分子拥有更多的知识，他是精英之精英，这样他才能充分了解霸权的实质与运作机制，其次，他还必须“大众化”，传播知识，使哲学大众化为非知识阶层的“常识”，创造出所谓意识形态的整体性。这样，才能具有反抗的实践意义，让思想影响到社会政治工程。新史学运动，20年代以后发展成两派，一派精英化，自觉放弃了有机知识分子的大众化的历史使命，另一派大众化，力求使历史哲学的观念变成大众化的“民间传说”（葛兰西将“常识哲学”或“大众哲学”称为民间传说）。在此我们注意到的不仅是思想立场的选择，还包括话语形式的选择。构筑现代国家意识形态的新的历史观念，可以以历史学的方式在精英圈子里流传，那是所谓的学术；也可以以历史剧的方式在大众阶层流传，学术就可能成为常识，成为构筑现代意识形态的大众的力量。我们理解的意识形态，是指支配社会群体实践的大众观念或“常识”化的哲学。梁启超等人的新历史观念，旨在建立一种现代国家的意识形态，这种实践性要求它必须获得大众化形式。我们在有机知识分子与精英思想大众化的现代意识形态语境上理解中国现代历史剧创作。从大众化或常识化角度看，历史剧比历史学更能使历史思想大众化，获得实践性或所谓意识形态的整体性。历史剧是成就“新史学”现代国家意识形态的理想方式。

中国现代历史剧不论在戏剧观念上还是在历史观念上，在起点上都注定了现实性或强烈的意识形态属性。这种属性在建国前后发生了明显的变化，作为激进的知识分子的历史剧创作，它构筑主流社会文化的批判力量，作为保守知识分子的历史剧，它解释并宣传主流意识形态维护的权力。建国后尽管历史剧的意识形态性质没有改变，但激进与保守的功能却改变了。中国现代历史剧传统

是高度意识形态化的，这种传统在建国前的社会文化语境可能造成其繁荣，建国后则可能导致其毁灭。如果能守住历史剧的历史事实的真实，也就守住了历史剧创作自由的最后一小块领地，不至于被卷入奉迎时政的大潮。而最让人尴尬的是即使加入此奉迎时政的大潮，也可能因为不得要领而罹难。吴晗的遭遇是个教训。郭沫若的选择是个经验。茅盾的理论是个隐喻。

i[i] 《关于历史和历史剧——从〈卧薪尝胆〉的许多不同剧本说起》，《茅盾古典文学论文集》，上海古籍出版社，1986年版，第310页。

ii[iii]有关郭沫若的历史剧观点，参见《郭沫若创作》《历史·史剧·现实》、《我怎样写〈棠棣之花〉》等文以及发表于1946年6月26日、28日上海《文汇报》的《郭沫若讲历史剧》。

iii[iiii]有关这次大讨论的介绍，可参见《中国当代戏剧文学史》，高文升主编，广西人民出版社，1990年版，第321~327页，第六章第二节，“关于历史剧的论争”。

iv[iv]具体过程参见《社会科学争鸣大系1949—1989·历史卷》，姜义华主编，上海人民出版社，1991年版，第196—199页。

v[v]参见《关于历史和历史剧——从〈卧薪尝胆〉的许多不同剧本说起》，《茅盾古典文学论文集》，上海古籍出版社，1986年版，第231-395页。

vi[vi]参见（美）卡尔·贝克尔《什么是历史事实》，《历史的话语：现代西方历史哲学译文集》张文杰编，广西师范大学出版社，2002年版，第282-299页。

vii[vii]参见（英）沃尔什《历史哲学导论》，何兆武译，广西师范大学出版社，2001年版。

viii[viii]参见张广智、张广勇《现代西方史学》，复旦大学出版社，1996年版，第242-256页，第八章、第一节：“批判的历史哲学派”。

ix[ix] 《历史哲学——导论》，第172页。

x[x] 《历史的话语：现代西方历史哲学译文集》，第123页。

xi[xi] 《历史的话语：现代西方历史哲学译文集》，第122页。

xii[xii]转引自陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1989年版，第466页。

xiii[xiii] 梁启超《梁启超史学论著三种》，林毅校点，三联书店香港分店，1980年版，第3、9页。