

20 世纪 50、60 年代历史剧创作争鸣的再讨论

伏涤修¹

(浙江传媒学院, 浙江 杭州 310018)

【摘要】 20 世纪 50 年代初叶, 对杨绍萱剧作“反历史主义”创作倾向的批评风潮, 未能真正解决历史剧创作的理论和现实困境, 新编历史剧创作出现几年的萧条。20 世纪 60 年代初期, 伴随新编历史剧的创作高潮, 对历史剧的时代精神、历史剧创作中历史真实和艺术虚构的关系等又进行了争鸣, 这次争论虽然学理阐述比较充分, 然而, 由于过分强调古为今用和为现实政治服务, 新编历史剧往往带有明显的功利色彩, 但这在某种程度上却伤害到历史剧创作的历史真实原则。

【关键词】 历史剧 “反历史主义” 历史真实 古为今用

【中图分类号】: I206. 7; I238 **【文献标识码】**: A **【文章编号】**: 1002—6924(2021)4—0044—07

20 世纪 50 年代初叶, 杨绍萱创作的神话传说剧和历史剧过分地追求“古为今用”, 明显有悖传说故事的原来面貌和历史真实, 当代色彩过浓, 故戏剧文化界掀起了一场反对“反历史主义”创作倾向的批评风潮。20 世纪 60 年代初期, 伴随新编历史剧的创作高潮, 人们对历史剧的时代精神及创作原则等进行了广泛的争鸣, 吴晗等人强调历史真实, 李希凡等人强调艺术虚构, 这次争论虽然学理阐述比较充分, 但由于那时古为今用精神和为现实政治服务的过强创作语境, 故历史真实原则只是注重史实者的理想乌托邦, 当时的历史剧创作更多地成为了图解历史的工具。这一时期两次历史剧创作争鸣的深刻教训应当引起我们的重视和反思。

一、20 世纪 50 年代初叶对“反历史主义”的批评只具有个案意义, 未能真正解决历史剧创作原则问题

20 世纪 50 年代初期, 杨绍萱创作的神话传说剧和历史剧引起了一场急风骤雨式的有关历史剧和神话剧历史性的论争, 思想学术界一般将这场论争冠之为对“反历史主义”创作倾向的批评。按照“反历史主义”的批评者艾青的说法, 所谓“‘反历史主义’”, 就是当处理历史题材和古代民间传说的时候, 把许多只能产生于一定的历史条件中的人物和事件, 拉扯到现代来, 加以牵强附会的比拟, 或是把只能产生于今天的观念和感情, 勉强安放到古代人物的身上去”^[1]。

杨绍萱 20 世纪 40 年代执笔主创的新编京剧《逼上梁山》曾得到毛泽东的赞誉, 1949 年后他担任文化部戏曲改进局的副局长, 为当时正在全国推行的旧剧改造即“戏改”运动掌门人之一。他当年创作的《逼上梁山》虽然艺术水准并不很高, 剧作内容上也作了偏离传统故事的较大程度的改造, 但由于此剧所体现的历史发展观、历史剧创作观颇为适合当时的需要, 故在受到称赞后成为解放区新编历史剧的一面旗帜, 杨绍萱本人也因此具有特别良好的自我感觉。中华人民共和国成立后, 在“戏改”运动中, 旧的历史戏大多不合新时代的思想政治要求而受到批评乃至禁演, 新编历史剧一时也较少出现而显得沉寂, 上演的多是表现当时现实生活的“解放戏”。为了给剧坛增加新的剧目, 杨绍萱创作《新天河配》(又名《牛郎织女》)、《新大名府》《新

¹作者简介: 伏涤修, 文学博士, 浙江传媒学院戏剧影视研究院教授, 硕士生导师, 浙江省一流学科 A 类戏剧戏曲学学科带头人, 国家社会科学基金艺术学重大项目首席专家, 主要研究方向: 中国戏曲史、戏剧戏曲学。

基金项目: 国家社会科学基金艺术学重大项目“中国戏曲历史题材创作研究”(20ZD23)

白兔记》和《愚公移山》等神话剧和历史剧，杨绍萱这些剧作的突出特点是古为今用，借神话和历史反映现实，结合当时抗美援朝、土地改革等国内外形势，对原来已有的神话传说和历史故事进行重新改编，为了实现服务现实的目的，他对故事的主题、人物和情节进行了大幅改造，他的编撰有的离长期流传的传说和史实太远，有的甚至把原来的故事改得面目全非。杨绍萱的剧作发表后，艾青在1951年8月31日《人民日报》发表《谈〈牛郎织女〉》，对当时新编的几种“牛郎织女”故事剧作进行了评价，文中点名批评了几个“牛郎织女”戏，其中包括杨绍萱的《牛郎织女》。艾青此文只是一般的文艺批评，虽然点名批评了杨绍萱的《牛郎织女》但并非专门针对他一个人的剧作，而且用语也较为和缓。然而杨绍萱在同年11月3日《人民日报》发表《论“为文学而文学、为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》，不仅拒绝艾青的批评，还对艾青作了上纲上线的政治批判。紧接着，不仅艾青在同年11月12日《人民日报》发表《答杨绍萱同志》，另有多人也撰文批评杨绍萱“反历史主义”的创作倾向。同年，11月15日、17日《人民日报》分别以《反对戏曲改革中的反历史主义倾向（读者来信）》《拥护对反历史主义倾向展开群众性的批评（读者来信）》为题发表江萍、吴运兴等十多位读者来信，《文汇报》《上海大公报》《戏曲报》《人民戏剧》等多种报刊也集中发表多位戏剧界、理论界人士的批判文章，马少波、光未然、阿甲、何其芳等均撰文批评，他们不仅严厉抨击杨绍萱“反历史主义”的创作观，一些批评者还对杨绍萱面对批评时的傲慢与恶劣态度进行了厉声厉色的反批评，批评杨绍萱的人不少也用杨绍萱所采用的政治批判的方式与语言来对他进行反击。许多人批评的政治火药味非常浓厚，作为宣传、文化战线领导的周扬更是于1952年在《改革和发展民族戏曲艺术——十一月四日在北京第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告》中以领导者的身份公开斥责“反历史主义者，例如杨绍萱同志”，“不顾历史的客观真实而任意地杜撰和捏造历史”^[2]，这等于宣判了杨绍萱“反历史主义”戏剧创作观的“死刑”。杨绍萱从开始时面对艾青批评时的趾高气扬、不容他人置喙，到后来面临众人集中批判时的一味受批，处境发生了极大的转变。杨绍萱不仅其戏曲创作观在这场论争中完败，他本人也受到了严厉的组织处理，他1952年被免去文化部戏曲改进局副局长职务，1954年调任北京师范大学历史系教授，1961年被开除党籍，他的戏剧创作生涯从众人对他的批判开始完全中止，他个人的人生命运也因这场争论而被完全改变。这位“反历史主义”的剧作家被调任历史系教授，这样的处理安排对他来说也颇具反讽意味。

按理说，经过这场论争，“反历史主义”创作倾向的危害已被人们充分认知，应当历史主义地对待历史、历史剧应当尊重历史真实的创作原则也进一步确立，新编历史剧创作应当健康、繁荣地发展起来，然而事实并非如此。对杨绍萱过分有违历史真实的创作倾向的批评更多地是对杨绍萱个人的批评，这场论争、批评中确立的历史剧创作原则未能真正贯彻于历史剧创作和批评中。杨绍萱20世纪50年代初期表现出的“反历史主义”创作倾向并非源自他这一时期创作的几部神话剧和历史剧，早在他20世纪40年代创作的《逼上梁山》已经显露这一特征，由于《逼上梁山》已经被奉为新编历史剧创作及整个新文艺创作的圭臬，故对他的剧作的批评仅限于20世纪50年代的作品，他主创的《逼上梁山》数十年间始终被当作是旧剧革命成功的样板、旗帜，无人敢于置喙《逼上梁山》中存在的类似问题。此外，郭沫若等人解放前创作的历史剧也都存在和杨绍萱剧作同样的问题，20世纪50、60年代也无人对郭沫若历史剧进行“反历史主义”的批评。对杨绍萱“反历史主义”的批评只具有个案意义，古为今用、为现实政治服务依然是当时历史剧创作的根本准则。在对杨绍萱“反历史主义”创作倾向进行批评之后，由于当时依然强调对旧剧封建性的批判，强调文艺要表现人民新生活，反映新的时代精神，历史剧创作在“推陈”的同时还要“出新”，要古为今用，而新编历史剧创作很难做到既尊重历史真实又很好地为现实政治服务，故历史剧创作出现了几年的萧条。20世纪50年代末60年代初又出现一波新编历史剧的创作高潮，但这些新编历史剧依然程度不同地存在“反历史主义”的问题。

杨绍萱的戏剧创作理论和创作实践确实存在严重的问题，他不顾历史剧的历史内涵，一味把历史剧当做“为现实政治服务的工具”的指导思想，他的关于神话故事剧“可以不管历史上的时代性”而主要需要注重“剧本产生时代的时代性”的提法^[3]，对于历史题材戏曲作品的创作，无疑具有很大的危害性，通过文艺论争的方式对其进行批评很有必要，然而用批判的方式来对待他的主张和作品，甚至对他进行组织处理，这就确实不够客观且带来了负面后果。论争后期，在他一边倒批评的情势下，根本就不再有杨绍萱反驳的声音出现，杨绍萱主张中的可取之处：如他强调历史剧和历史不是一回事，历史剧应当存在虚构，历史题材剧作既可以有历史剧也可以有和历史关联度小一些的“故事剧”，也很少有人提及。在这样的论争之后，历史剧创作或者容易囿于旧的条条框框，或者容易处在违反历史真实的境地，剧作家们左右都容易得咎，新编历史剧呈现一段时期的萧条也就可以理解了。

二、20 世纪 60 年代初叶的历史剧争辩虽然充分而激烈，但并未达成历史剧创作原则的共识

20 世纪 50 年代后期至 20 世纪 60 年代初，历史剧创作又繁荣起来，1960 年齐燕铭《历史剧和历史真实性》称：“从 1958 年以来，全国各地新创作的历史剧，包括话剧、戏曲、歌剧、舞剧等各种形式，已经有七十多个。”^{[4]49} 这还仅是 1958 至 1960 年的历史剧，如果加上 20 世纪 60 年代前几年，历史剧目就更多。这些新编历史剧不少出自名家之手，郭沫若《蔡文姬》《武则天》，田汉《文成公主》《关汉卿》，曹禺《胆剑篇》，吴晗《海瑞罢官》等均创作、发表于这一时期。伴随历史剧创作高潮而来的，是历史剧创作原则的又一次大争论。争论涉及以下几个方面：一是历史剧的古为今用和如何表现时代精神；二是历史剧的历史真实与艺术真实的关系；三是如何评价和表现封建统治阶级中的英雄人物；四是如何表现人民群众在历史上的作用，争论的核心焦点是历史剧如何对待历史，如何处理历史真实和艺术虚构的关系。其中吴晗、朱寨、张炯、高端洛等强调历史剧不仅要求历史本质的真实，同时也要求历史事实的真实；李希凡、王子野、廖震龙、乌强等强调历史剧的戏剧艺术属性，过分强调艺术虚构，他们认为历史剧主要应忠实于历史生活、历史精神的本质真实，而不是忠实于一切历史事实、历史细节；茅盾发表长篇专论，虽未直接进行辩争，但其观点偏向、接近强调忠于历史事实的吴晗一方。

吴晗先后发表多篇文章，阐述他对历史剧的看法。他虽然也认为历史剧不同于历史，两者有区别，但他更强调历史剧和一般戏剧不一样，吴晗的基本观点是：“历史剧必须有历史根据，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。”^[5] “既然是历史剧，必然要受历史真实性的约束，在时代背景，主要人物和事件等方面，决不能凭空捏造，或者以今时今地的思想意识去强加于古人，让古代人穿戴古代衣冠，却具有中华人民共和国人民的思想感情。相反，新的历史剧在主要方面，亦即人物、事件、时代背景方面，必须基本上符合于历史真实，从这方面说，历史剧是和历史有联系的，是不可以不受历史真实性的约束的。违反了这一点，即使文艺价值极高，戏剧性很强，叫什么剧都可以，却不大好称为历史剧。”^[6] 吴晗认为，历史剧虽然本质上是戏剧，但有特殊历史文化内涵，历史剧和一般题材的文艺作品有所不同，它还带有普及历史知识的作用，历史剧里的人和事不能距离史实太远。他认为《杨门女将》这类戏只能算是故事剧而不能算是历史剧，因为剧中的人物和事实都是戏剧家的虚构，在历史上找不到根据。此外，针对有人主张历史剧应当反映现在的时代精神，吴晗提出：“所谓历史剧的时代精神、历史剧所要体现的时代精神，是指它所表现的那个时代的时代精神，而不是今天的时代精神。”^[7]

李希凡虽然也承认历史剧必须忠实于历史生活，不过他认为历史剧对历史生活的忠实是“忠实于历史生活、历史精神的本质真实”，历史剧的内容只要不违反历史生活、历史精神的本质真实，只要不违反它所表现的历史事件的时代生活的真实，就是可以允许的，如果“片面地解释忠于历史事实，就会束缚作家的艺术虚构，艺术创造”^{[8]25}。他认为历史剧终归是戏，针对吴晗对历史剧和历史的联系、对历史剧历史事实的强调，李希凡回应道：“历史剧必须在完整的意义上是戏剧艺术，而不是其他。这里也没有什么主要是戏，次要的是其他的问题，更不是按照戏的办法写历史的问题，它就是戏。所谓‘历史剧’，是和现代剧相对照，从它的题材意义上讲的。”^{[9]45} 他认为“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。生活是艺术的源泉，但艺术绝不是生活的再版”^{[8]19}，历史只是历史剧的素材，如果让历史剧担负起普及历史知识的作用，就会背离历史剧的戏剧本性。按照这样的历史剧观，李希凡不认同吴晗的某些杨家将戏不能算作历史剧的说法，他认为吴晗关于“历史剧”和“故事剧”的划分并不科学，“‘历史剧’和‘故事剧’的划分，也是并不科学的……很难说那‘百分之九十五的故事剧’里，就没有历史生活的印迹，也很难说那‘百分之五的历史剧’和新创作的历史剧里，就没有‘故事’”，李希凡认为“杨家将戏，只要符合那个时代的历史生活的真实性，符合那个历史人物的性格真实，就是历史剧”^{[9]45-47}。

王子野《历史剧是艺术，不是历史》认同李希凡的观点，但表述更为激进，他对吴晗关于历史剧和故事剧的划分作了断章取义的理解，他认为吴晗把故事剧归入艺术范畴，而把历史剧归入了历史范畴，王子野认为历史剧既然不是历史而是艺术，就不应当受历史上真人真事的束缚，“历史剧之所以应当明确是艺术不是历史，就在于打破写真人真事的框框”^{[10]34}。鉴于王子野、李希凡等对历史剧历史文化内涵的淡视，吴晗撰写《历史剧是艺术，也是历史》一文，反问道：历史剧“既然不是历史，那又为什么要叫历史剧呢？”吴晗承认“历史剧是戏，不全是历史，应该有虚构、夸张、集中，……把历史剧与历史等同起来，以对历史的要求来要求历史剧，是错误的”，但是他也不同意割裂和淡化历史剧和历史的联系、把历史真实和艺术真实对立起来的观点，他说：“可是，王子野、李希凡同志的看法，只是强调艺术真实，好像历史真实与艺术真实是对立的，不相容的，历史真实

排斥艺术真实;强调历史剧的虚构方面,忽视历史剧取材于历史的方面,甚至说‘历史剧是艺术,不是历史’。”^[11]他认为艺术真实应该是在戏剧中呈现的古人历史实践的真实,历史剧不能违背历史真实。

此外,廖震龙、乌强等人也反对吴晗的观点,廖震龙《历史剧不是历史书》认为历史剧“要以符合历史本质真实为创造艺术真实的目的”,历史剧“不仅在于写历史上已经发生的事情,还可以写可能发生的事情”^[12],乌强《关于历史剧的创作方法》也说:“历史剧不仅仅是去描述那些历史上确实发生过的事,同时也要去描述那些依据一定历史条件所可能发生而在实际上并未发生过的事(这样的成功的描述,不仅不违反历史真实,恰恰是符合历史真实的)。”^[13]他们以历史本质真实代替历史事实,以艺术想像的真实代替客观的历史真实,很容易在艺术想像真实、历史本质真实旗号的掩盖下导致历史剧创作的任意杜撰,如果历史剧所写的多是“历史上实际未发生然而却有可能发生”的人和事,就只能导致历史剧创作的虚假事实、虚假情节,最终滑入“反历史主义”的泥淖中。

应当说,吴晗“历史剧是艺术,也是历史”的提法,从剧体分类、从逻辑学上讲确有不妥,吴晗此提法的语境是反对割裂历史剧和历史的联系,目的是为了强调历史剧所包涵的历史内容;王子野“历史剧是艺术,不是历史”的提法,从剧体分类、从逻辑学上讲没有问题,但王子野说吴晗认为历史剧属于历史范畴、故事剧属于艺术范畴、历史剧和故事剧两者之间有本质的区别^{[10]33-37},这就纯属穿凿附会、捏造之辞。另外,吴晗把许多故事剧从历史剧中划分出去确不妥当,他这是以严格的理想化的历史正剧标准来要求事实上客观存在的广大历史题材剧作,李希凡、王子野等人不同意吴晗关于历史剧和故事剧的划分,具有一定的道理,但是李希凡等对吴晗这一观点及其他看法的批驳往往牵强附会、强词夺理,时常不顾吴晗话语本义,抓住吴晗字面失当的小辫子而作极端化的纠谬发挥,这种不顾语境带有逻辑争辩式的论争,不仅不能使他们的观点令人信服,也容易给人逻辑诡辩的感觉。

朱寨直接参与了吴晗和李希凡、王子野之间的论争,他的观点和李希凡、王子野等针锋相对,而和吴晗观点接近。朱寨认为,“历史剧必须有虚构并不等于它就可以不受必要的历史事实的约束”,“李希凡和王子野同志忽视历史剧的特点,反对写历史剧要受到必要的历史事实的约束”,原因在于“他们都过分地强调了虚构”^[14],“不能把历史本质和历史事实对立起来,在这儿本质是寓于具体事实之中的。世界上没有赤裸裸的本质的存在”^{[15]61}。朱寨还认为,历史剧、历史小说确实能给人一定的历史知识,“历史剧、历史小说由于反映了真实的历史事件,因而读者在一定程度上增加了一些历史知识,……我国人民过去和今天都从过去的历史剧、历史小说中获得了许多古代的历史知识”^{[15]64},可见朱寨直接呼应了吴晗的观点。

张炯、高端洛等也属于强调历史真实派。张炯认为“历史剧之有别于非历史剧,就在于它有一定的历史根据,总是以一定的历史事件和历史人物为基础,并且要求在历史发展的方向上、在一定的历史细节上,基本符合历史的真实。……违背历史发展规律固然不允许,随意篡改历史事件和人物,完全无视富有时代与阶级特征的历史细节的真实,也是不可以的。因为这样它就破坏了历史的真实感,不成为‘历史’剧了”^[16]。高端洛也认为历史剧“是以历史上真人真事为题材创作的戏剧;……它应该遵守忠实于历史真实的原则,否则就不能完成自己的使命”^[17]。高端洛还认同吴晗把历史题材剧作分为历史剧和传说故事剧的意见,但认为吴晗“故事剧”的提法不妥,建议用“传说剧”代替“故事剧”的叫法。

在这场有关历史剧的争论中,茅盾专门撰写了《关于历史和历史剧——从〈卧薪尝胆〉的许多不同剧本说起》的长文,一方面他认为“历史剧不等于历史书,因而历史剧中一切的人和事不一定都要有牢靠的历史根据”,历史剧可以采用不见于正史的传说、异说,历史剧中“可以有真人假(想像)事,假人真事(即真有此事,但张冠故意李戴,把此真事装在想像的人物的身上),乃至假人假事(两者都是想像出来的)”,另一方面他又强调历史剧的历史真实性,反对改写历史,他认为历史剧的“艺术虚构不同于改写历史”,“改写历史和艺术虚构完全是两回事。艺术虚构是必要的,但改写历史却是要不得的,是反历史主义的”,“我以为历史剧既应虚构,亦应遵守史实;虚构而外的事实,应尽量遵照历史,不宜随便改动。当然,为了某种目的而有意改动史实,自当别论。如果并无特定目的,对于史实(即使是小节)也还是应当查考核实。因为历史剧的又一目的是给观众以正确的历史知识”^[18]。统观茅盾长文,他的观点和吴晗的观点接近,他强调的重点是历史剧应注重历史真实。

20 世纪 60 年代初期有关历史剧的争论，各方亮出了观点，但是并未取得一致的意见。不过虽然各家观点仍有分歧，各派意见还是在论争、磨合中达成趋同的认识，历史真实派承认历史剧是剧，历史剧允许也应当、必须有艺术虚构；艺术虚构派承认历史剧应当忠实于历史精神的本质真实，他们不愿也不敢给自己戴上“反历史主义”的帽子。虽然这场论争道理阐述得较为透彻，但这一时期创作的历史剧，按照历史剧的评价标准来看，却普遍存在对历史断章取义、有乖史乘臆想杜撰的问题，甚至吴晗自己创作的《海瑞罢官》也不符合他呼吁和期望的历史剧标准。究其原因，是在历史剧和现实政治关系的把握上，在历史剧古今用的具体运用上，历史剧创作陷入了应景服务的工具化境地中。

三、20 世纪 50、60 年代新编历史剧创作都笼罩在“古为今用”的光圈下

反对历史剧拘泥于历史事实的李希凡等人，表现上看是强调历史剧的戏剧属性，实际上更多的是为了迎合当时强调的历史剧要古为今用和为现实服务的要求。吴晗等人在和李希凡等的论辩中不能理直气壮地反驳对方，也是怕被扣上反对古为今用和反对为现实政治服务的帽子。厚今薄古、古为今用是 20 世纪 50、60 年代人们对待历史、对待文化遗产基本的价值取向和认知态度，吴晗写有专文提倡厚今薄古、古为今用^[19]，周谷城也发文主张坚持古为今用^[20]。在论及历史剧的古今关系、价值作用时，齐燕铭明确提出“历史剧的任务不仅仅是反映客观历史的真实，更重要的是要通过历史的真实，从中取得教育和鼓舞的作用，有利于今天的社会主义革命和社会主义建设事业，这个思想概括成一句话，就是‘古为今用’”^{[4]49}，张庚也称古为今用是历史剧的灵魂^[21]。应该说，20 世纪 60 年代初期有关历史剧的争论中，历史剧应当古为今用是所有人都认同、都不敢挑战与置喙的原则，“编演历史剧，不是为历史而历史、为艺术而艺术，必须服从于为社会主义、为工农兵服务的目的，这是所有讨论文章一致公认的原则”^[22]，论争中属于历史真实派、观点和吴晗一致的沈起炜也说：“历史剧在今天，应当为无产阶级所用，为无产阶级的政治服务。”^[23]至于历史剧如何古为今用，是否可以借古喻今影射现实，历史剧如何反映时代精神，反映什么时代的精神，人们的认识稍微有些分歧。20 世纪 30、40 年代，郭沫若等人多借历史剧讽喻、批判现实，20 世纪 60 年代初叶的历史剧论争中，人们一般只主张历史剧为现实政治服务而反对利用历史剧影射，更不用说批判现实了。在论及历史剧的时代精神时，除了吴晗等极少数人主张历史剧应该表现剧作所反映的那个时代的时代精神，而不是今天的时代精神，绝大多数人都主张历史剧应当表现当时的时代精神。而正是为了表现当时的时代精神，新编历史剧在历史题材选择处理、历史人物评价与表现、史籍无载的人民群众形象的塑造上，出现了有违历史真实、古人说今话做今事具有今人觉悟的情形。本来，“一切历史都是当代史”，作为文艺作品的历史剧更是如此，无论是现当代人创作的历史剧，还是古人创作的历史剧，无不打上创作时代和创作者的印记，新编历史剧出现古为今用现象，体现出当时的时代精神，并非不正常。关键是，当外力成为高悬在历史剧创作上的一柄利剑，当整个舆论场过分强调历史剧的“古为今用”“为现实政治服务”，当剧作家们把历史剧的“古为今用”“为现实政治服务”当成创作的核心追求时，这样创作出来的历史剧就很难具有永久的艺术魅力，很难经得起历史的检验。尤其是当时出现的“翻案剧”，往往貌似对历史进行了新的研究和解读，其实主要不是植根于对历史的深刻把握，而是为了古为今用的具体意图。

郭沫若分别创作于 1959 年和 1960 年的《蔡文姬》和《武则天》就是这种为现实需要服务的翻案剧，作者公开宣称“我写《蔡文姬》的主要目的就是要替曹操翻案”，为了达到翻案目的，把曹操塑造成戏剧中的正面人物和历史上的英雄与伟人，就连曹操镇压过黄巾起义军这在 20 世纪 50 年代很忌讳的“污点”事件，郭沫若也进行了改写，他说：“曹操虽然是攻打黄巾起家的，但我们可以说他是承继了黄巾运动。”^[24]郭沫若之所以如此歌颂曹操，虽然有他自己的历史见解，同时也带有很强的迎合意味、通过历史剧创作呼应时代号召的趋时用心。毛泽东曾数次表示过对曹操的肯定与赞美，毛泽东 1957 年 4 月 10 日与《人民日报》负责人谈话时说：“小说上说曹操是奸雄，不要相信那些演义，其实，曹操不坏。当时曹操是代表正义一方的，汉是没落的。”^[25]1958 年 11 月 20 日，毛泽东又在武汉召开的座谈会上说到曹操，“说曹操是奸臣，那是封建正统观念制造的冤案”“现在我们要给曹操翻案，我们党是讲真理的党，凡是错案、冤案，十年、二十年要翻，一千年、二千年也要翻”^[26]。“正是在此基础上，郭沫若、翦伯赞等人开始张罗为曹操‘翻案’。另外，毛泽东曾经赞誉过的历史人物秦始皇、武则天也不同程度得到了‘重评’，其中，郭沫若又不失时机地推出了历史剧《武则天》，将其塑造为一位胆略过人、体恤民情的女皇帝”^[27]。郭沫若在看他的《武则天》演出后题诗中，曾写下“金轮千载受奇呵，翻案何妨敷粉多”^[28]的诗句，在郭沫若《蔡文姬》和《武则天》这两部历史剧中，由于过分地“敷粉”，“曹操和武则天，远远超越了他们各自所在的历史时空”^[29]，这样作者创作前预设的翻案和歌颂的个人立场盖过了历史优先的原则，使得两剧并非是在重塑古代明主形象，由此剧中具体的情节、细节多有虚构、

杜撰之处，剧作呈现的历史感也大打折扣。

不仅郭沫若的历史剧，吴晗创作的《海瑞罢官》也存在同样的“应景”问题。吴晗并非戏剧作家，他写谈论海瑞的文章和创作《海瑞罢官》也并非是自然产生的创作冲动，而是基于当时的时代背景和有关人士邀约。1959年4月，中国共产党八届七中全会在上海举行，会上毛泽东批评了党内不敢讲实话真话的不良作风，因为海瑞敢讲真话，毛泽东提出要提倡海瑞精神，宣传学习海瑞。会议间隙毛泽东观看了清官戏湘剧《生死牌》，更对戏中出现的无私无畏为民除害的“南包公”海瑞产生了浓厚的兴趣，他仔细研读了《明史·海瑞传》，对海瑞精神表示赞许，号召大家学习海瑞刚正不阿、直言敢谏、不怕丢官、不怕坐牢的精神，同时建议要找几个历史学家研究一下海瑞。会后，吴晗写了《海瑞骂皇帝》（发表于1959年6月16日《人民日报》），后又受胡乔木约请，相继写了《论海瑞》（发表于1959年9月21日《人民日报》）、《海瑞的故事》（编入《中国历史小丛书》，第一版题记的时间是1959年11月14日）、《海瑞》（发表于1960年《新建设》第10、11期合刊）。1959年底吴晗又应北京京剧团著名演员马连良之约创作京剧《海瑞罢官》，剧本创作了一年时间，七易其稿，剧本初名《海瑞》，吴晗友人著名植物学家蔡希陶见剧本不是写海瑞一生，仅写海瑞二三事，且末尾有海瑞罢官归田而去的情节，提议改为《海瑞罢官》，剧本于1961年发表和上演。后来批判《海瑞罢官》时，批判者言吴晗创作此剧的目的是为彭德怀翻案，自属无稽荒谬，吴晗不仅未为彭德怀鸣冤叫屈，反而在《论海瑞》一文和《海瑞罢官》前言中对右派、假海瑞有批判讽刺之言；不过从创作过程来看，《海瑞罢官》确是吴晗古为今用、紧跟形势的应景之作。在20世纪60年代的具体时代环境下，吴晗创作以“海瑞罢官”为剧名的历史剧，容易触发一些政治嗅觉灵敏的人产生联想，加上剧作中还有“退田”“平冤狱”的情节，更使此剧落下了被人指为影射、攻击现实的嫌疑与口实，这给那些“有心人”提供了栽赃批判《海瑞罢官》的易寻借口。不仅《海瑞罢官》成为斗争的牺牲品，吴晗本人也因这部剧作首当其冲遭受冲击，于1969年冤死狱中。

20世纪50、60年代其他人创作的新编历史剧也都程度不同地存在着受现实政治影响乃至左右的情形。于此可见，此一时期在历史剧争鸣与创作中，历史真实原则的呼吁声音显得单薄微弱，历史剧创作屡屡受“古为今用”精神和“为现实政治服务”原则的强力主导，历史剧表面有历史的外衣但和真实的历史相距遥远。这样创作出来的历史剧虽能适一时之需，却无法具有长久的生命力，难以成为戏剧与文学的经典。有的过分谄时跟风之作，随着时代风向标的变化很快就被人们抛弃，它们内容上既不真实艺术上也显得虚假，其中的教训值得我们认真地吸取反思。

参考文献：

[1] 艾青. 答杨绍萱同志[N]. 人民日报, 1951-11-12.

[2] 周扬. 改革和发展民族戏曲艺术——十一月四日在北京第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告[N]. 人民日报, 1952-12-27.

[3] 杨绍萱. 论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题——从今年舞台上演出的《天河配》说起[J]. 人民戏剧, 1951(6).

[4] 齐燕铭. 历史剧和历史真实性[J]. 剧本, 1960(12).

[5] 吴晗. 谈历史剧[N]. 文汇报, 1960-12-25.

[6] 吴晗. 论历史剧[J]. 文学评论, 1961(3): 52.

[7] 鲁煤. 吴晗同志谈历史剧[J]. 戏剧报, 1961(Z3): 23.

[8] 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[J]. 戏剧报, 1962(2).

-
- [9]李希凡. 历史知识及其他——再答吴晗同志[J]. 戏剧报, 1962(6).
- [10]王子野. 历史剧是艺术, 不是历史[J]. 戏剧报, 1962(5).
- [11]吴晗. 历史剧是艺术, 也是历史[J]. 戏剧报, 1962(6):38.
- [12]廖震龙. 历史剧不是历史书[N]. 1961-01-30.
- [13]乌强. 关于历史剧的创作方法[J]. 戏剧报, 1962(9):40.
- [14]朱寨. 关于历史剧问题的争论[J]. 文学评论, 1962(5):7-8.
- [15]朱寨. 再谈关于历史剧问题的争论——兼答李希凡同志[J]. 文学评论, 1963(2).
- [16]张炯. 评《甲午海战》兼论历史剧[J]. 文学评论, 1960(6):105.
- [17]高端洛. 历史剧和传说剧的区别[J]. 上海戏剧, 1961(6):16.
- [18]茅盾. 关于历史和历史剧——从《卧薪尝胆》的许多不同剧本说起(下)[J]. 文学评论, 1961(6):33-57.
- [19]吴晗. 厚今薄古和古为今用[J]. 前线, 1959(12):11-13.
- [20]周谷城. 坚持古为今用[J]. 学术月刊, 1961(2):40.
- [21]张庚. 古为今用——历史剧的灵魂[J]. 戏剧报, 1963(11):1-8.
- [22]鲁煤. 关于历史剧问题的争鸣[J]. 戏剧报, 1961(22):36.
- [23]沈起炜. 谈谈历史剧古为今用的两个问题[J]. 上海戏剧, 1960(10):32.
- [24]郭沫若. 蔡文姬·序[M]//郭沫若全集·文学编:第八卷. 北京:人民文学出版社, 1987:4-7.
- [25]张贻玖. 毛泽东读史[M]. 北京:当代中国出版社, 2005:61.
- [26]陶鲁笏. 一个省委书记回忆毛泽东[M]. 太原:山西人民出版社, 1993:145.
- [27]刘卫东. 从“翻案”到“影射”——1960年前后关于“新编历史剧”的讨论[J]. 文学评论, 2009(6):91.
- [28]郭沫若. 东风集·昆明七首[M]//郭沫若全集·文学编:第四卷. 北京:人民文学出版社, 1984:290.
- [29]王小强. 郭沫若新中国成立后历史剧题材处理方法探析[J]. 甘肃社会科学, 2012(5):156.