

# 历史与现实 郭沫若史剧 叙述意图的追问

黄科安

---

剧作家从事史剧创作时,其“历史叙述意图”应该受到追问。从表层上看,郭沫若史剧创作似乎与他秉持的“五四”人本主义思想的启蒙话语并无不同,但事实上,他对历史人物进行富有创造性的构想和改写,已经成功地将“五四”的启蒙话语运用到现实社会的政治斗争中去了,进而透过对历史人物富有创造性的构想和改写,以彰显自己的左翼意识形态立场。不过,郭沫若本身还存在着人文主义理念与抗战时期的左翼意识形态立场之间的矛盾和裂痕,这就造成他忽视基本史实、不断地修改剧本的现象,最终导致日后学界对他的这种做法提出质疑和批评。

---

抗战时期特定的政治文化环境催生了历史剧创作的繁盛局面,而在当时的史剧作家中,郭沫若无疑是最为杰出的代表性人物。他在这一期间先后创作了《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》(原名为《筑》)、《孔雀胆》、《南冠草》等六部气势恢宏的历史剧,这是他继20世纪20年代诗集《女神》创作后又迎来的一个新的创作爆发期,为中国现代史剧的发展开创了新的纪元。

那么,如何评价这六部历史剧呢?这涉及到郭沫若历史剧创作的叙述意图。1942年春,郭沫若创作出史剧代表作《屈原》,很快就引起了当时文化界人士的普遍关注。诗人徐迟在读完剧本后,“激动万分,遂至失眠”,于是写了一封与郭沫若商榷剧本创作的信。徐迟主要对剧本第五幕中屈原的“风雷电”独白提出了不同的看法。首先,“《屈原》第五幕第二景风雷电的soliloquy(自言自语),我不赞成,因为这是King Lear(李尔王)” ;其次,“依据屈原的性格来说,他也不是暴风雨的性格”,更何况,“《屈原》多份是抒情的,也许更多是哲学的”。因此,徐迟主张要以屈原的《天问》代替这段“风雷电”独白,并且对于自己这样的设计,有着一种美妙的文化想象:

暴风雨是dramatic(戏剧的)而且 theatrical(剧院)的,但你一定同意,好像Dryden(屈莱顿)在那篇论诗剧的文章里所说,戏剧的精华在诗的里面,《天问》尽可以不投合近来那

大量的时髦而注重生意的剧作者的胃口,若你把《天问》构制起来,我相信,你的诗句是天上的静静的夜的大戏院里,那些星座一样灿烂,无穷的灿烂的诗句,能使听众晕倒。

然而,郭沫若并不认同徐迟的观点。他承认自己的剧本《屈原》确实与莎剧《李尔王》有相似之处,但也有很大的不同:“屈原是与雷电同化了,而李尔王则依然保持着异化的地位,屈原把自然力与神鬼分化了,而李尔王则依然浑化,屈原主持自己的坚毅,李尔王则自承衰老。”至于徐迟提出以《天问》代替“风雷电”独白的修改意见,郭沫若对此谈了自己的理解:

《屈原》是抒情的,然而不是壮美而非优美,但并不是怎么哲学的。读他的东西实在是苦闷得很,是以烦恼为主题的一部回旋曲。因此,写他时不敢过分的清新。向雷电泄愤一景本来就是从《天问》篇得出来的暗示,那里有“薄暮雷电”的一句,因而幻想成了那一景。本来也很想把他的《天问》问些出来,但那一共一百七十二个问题,不能像《招魂》那样译成今语,同时并没有包含多大的哲学成分,为求全剧的气氛的统一,我便抛弃了个别译出的办法,而采取了其中的暗示,成为对于怪力乱神的泄愤。

从表面上看,徐迟与郭沫若的论争似乎是针对剧本创作的某个具体问题,其实更深层面的是这些意见背后的作家的意识形态立场。徐迟站在人文主义立场,追求精致的文学趣味,欣赏抒情诗剧的优美意境,因而也就必然要排斥无遮拦的情感的泛滥和宣泄,而郭沫若却有鲜明的政治态度和功利目的,正如他说:“尽管是历史上的题材,如以正确的意识形态来写,便成为新现实。”可以这么说,追问郭沫若史剧创作的叙述意图,关键就在于要明了郭沫若的左翼意识形态立场。

## 一、进入历史的叙述策略

郭沫若自称是一个“有点历史癖的人”,曾下苦功征服了甲骨文字和青铜铭文,并成为了一位先秦历史的研究专家。他曾说:“秦以前的一段我比较用过一些苦功,秦以后的我就不敢夸口。”然而,正是这位颇为著名的史学家,搞起史剧创作来,却备受学术界的争议。早在20世纪20年代初中期,郭沫若创作了历史剧《卓文君》、《王昭君》、《聂嫈》,并结集为《三个叛逆的女性》出版。之后不久,学术界开始对郭沫若的史剧创作方式提出质疑。顾仲彝在《今后的历史剧》中指出:“历史剧虽不必一定拘守史乘或传说的事实,但也不可离史乘或传说太远。离史撰改是万不得已的事,非有相当的代价——或使剧情紧张更形曲折,或使个性表现更形充分——万万不可把极好的事实牺牲。编历史剧的难处就在这里。”他又说:“编剧最忌有明显的道德或政治的目标,而尤其是历史剧……郭沫若君的三出历史剧全是为所谓革命思想和反抗思想而作的,以昭君为反对帝国主义的先锋,以文君为反叛礼教的勇士,昭君文君而有知,不晓得要怎样的呼怨呢。”向培良在《所谓历史剧》中,也称:“郭沫若的特色,不在于他作历史剧,而在于他的教训。”他认为:“所谓历史剧者,也只是一件很浅显的事,并不怎样难于索解。她是如其名字所示,应该戏剧底地而又是历史底地,在一切戏剧的成份之上更加以历史的成份。去掉了历史的成份,便无论怎样,虽然是很好的剧本罢,绝不能成为历史剧了。”而郭沫若将三部剧本的集子题名为《三个叛逆的女性》,他是“想要用聂嫈、卓文君、王昭君来宣传他对于妇女运动的真理。就在这一点,他根本上已经不了解戏剧不了解艺术了”。

其实,作为一位历史学家,郭沫若深知史料的搜集与发掘对史剧创作的重要性。他认为:“史剧既以历史为题材,也不能完全违背历史的事实。”“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。”尤其是在“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”。郭沫若在抗战期间所创作的六部史剧中,除了《孔雀胆》、《南冠草》外,其余都是关于战国时代的史剧,这自然与郭沫若是先秦史学家相关。《棠棣之花》讲述战国时代聂嫈、聂政姐弟的故事,但郭沫若并不单纯直接取材于司马迁《史记·刺客列传》中关于聂政的部分文字,而是经过大量的考证,参合了《战国策》、《竹书纪年》和《史记》三项资料。在他看来,如果说司马迁将聂嫈说成已嫁夫之类属于存心润色的文人笔法,那么他关于聂政行刺对象的叙述,则是由于他的疏忽而弄错了史实。根据《战国策》,记述的是聂政受了严仲子的请托,到东孟之会行刺韩相侠累,兼及国君哀侯。而《史记》是怎样叙述的呢?郭沫若经考证称:

《刺客列传》上本说“濮阳严仲子事韩哀侯,与韩相侠累有郤。”足见聂政行刺明明是哀侯时事,可是他把“兼中哀侯”的一点删掉了,而在《韩世家》里面又写着“列侯三年聂政杀韩相侠累”(据《集解》所引“徐广曰六年救鲁也”,可知“三年”必系“六年”之误)。同是一事,一面写在哀侯时代,一面又写在列侯时代,这已经是矛盾。

列侯十三年卒,其子文侯立。文侯十年卒。其子哀侯立。(《史记》是把哀侯作为列侯之孙,其实这也是错误,依《纪年》与《世本》只是父子关系。)哀侯六年又写着“韩严弑其君哀侯而子懿侯立”,这又把一件事化而为两件事了。

这些,我看,完全是出于司马迁的疏忽。可就因他这一疏忽,便以讹传讹,后来的所谓正史多把这件事分化成两件而叙列着。

郭沫若在弄清和订正一些重要史实后,才依据自己那套独特的史剧理论创作出《棠棣之花》。郭沫若写屈原,经由诗剧《湘累》到历史剧《屈原》的创作历程。1920年,郭沫若创作了诗剧《湘累》,30年代后期,屈原成为郭沫若重点研究对象,1935年翻译了《离骚》,出版了《屈原》专著,以后又写了大量的研究屈原的史学论文(1943年汇成《屈原研究》一书出版),他对屈原其人、屈原的时代、屈原的思想、人格和精神等,都有独具慧眼的发掘和论析。正是在如此坚实丰厚的史学基础上,他才能够于1942年以十天的时间创作出五幕历史剧《屈原》。郭沫若撰写《虎符》的蓝本,据他介绍是源于司马迁《信陵君列传》里的信陵君救赵盗窃虎符的故事。而为了创作《高渐离》剧本,郭沫若曾花了不少心血考证高渐离所击的“筑”这一早已失传的古乐器,这是很不容易的一件事。他说:“六七年前还在日本的时候,我就想把高渐离的故事写出来,但因为筑的形制无法考定,一直没有写出。”因为“筑”是一件重要的道具,它既是高渐离文化身份的表征,同时也是他击杀暴君秦始皇的武器。所以,关于“筑”的考订就显得特别必要和有价值。

在这六部史剧创作中,郭沫若比较注意展现与故事发生相关的古代人民的生活场景和社会民俗活动。如《屈原》中的“招魂”、《虎符》中的“投壶”、“祭张祖道”、“跳月会”、《高渐离》中的“跳蓬莱舞”,尤其是《棠棣之花》二、四幕中所展现的濮阳桥畔、桃花竞开、冶游男女载歌载舞,确实起到了“使空洞的气氛形象化”<sup>⑧</sup>的作用。而这些生活场景和民俗活动,并不是郭沫若的凭空臆想,而是以一定史实为基础的加工和想象。如他这样谈及濮阳桥畔民俗的源起:

严仲子避居在濮阳,这在古代相传为“淫风流行”的地方,所讲桑间濮上的情景,我们

读读《国风》的“期我乎桑中，邀我乎上宫”和“维士与女，伊其相谑，赠之以芍药”的那些诗，是不难想象的。为了要构成那种气氛，所以我在第二幕和第四幕中插入了冶游男女的歌唱。在这番构成上，日本的风俗也帮助了我，日本人在樱花开放的时节，那种举国若狂的情形，实在是有些原始的风味。<sup>⑪</sup>

对于此类的生活场景和民俗活动，郭沫若不仅做了一定的考订工作，而且还用诗一样的笔触，给人以如临其境的展示，以至成为史剧中重要的华美乐章。诚如陈瘦竹所言：“郭沫若在写历史剧时，由于他的渊博的历史知识和精湛的艺术才能，他对于剧中的历史背景、地方色彩以及时代精神，都能通过丰富的想象而构成鲜明的形象、像诗像画一样动人。”<sup>⑫</sup>

然而，尽管郭沫若对一些史实的考证下很大功夫，也取得了出色的成绩，但是学术界对他史剧创作的批评与指责，一直不绝于耳。这到底是怎么回事呢？问题就在于郭沫若并不是单纯地为历史而写历史，而是强调历史话语所释放出来的内在信息。郭沫若面对人们的非议，辩称：“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。剧作家有他在创作上的自由，他可以推翻历史的成案，对于既成的事实加以新的解释、新的阐发，而具体地把真实的古代精神翻译到现代。”<sup>⑬</sup>在郭沫若看来，剧作家可以在历史史实的基础上，拥有创作上的自由，即对历史事件的虚构权利。为此，郭沫若将史学家从事的科学研究，称为“实事求是”，而将史剧家从事的写作方式，称为“失事求似”，那么“在这史学家搁笔的地方，便须得史剧家来发展”，从这个意义说，“史学家是发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神”<sup>⑭</sup>。其实，即便我们说历史学是一门关于事实的学问，是客观实证的科学，但史学家同样面临着一个问题，就是“史学家的意图问题”。具体而言，历史学家选取什么样的事实，怎样进行组合，并把它们组合成什么，这些是有它的标准的，而决定这个标准的历史叙述意图是必须被追问的。同样的道理，史剧家从事创作时，他的“历史叙述意图”也必须受到追问。

抗战时期，郭沫若作为一位先秦文化思想的研究专家，他明确提出“人的发现”，即“每一个人要把自己当成人，也要把别人当成人，事实是先要把别人当成人，然后自己才能成为人”<sup>⑮</sup>。在郭沫若看来，“战国时代是人的牛马时代的结束。大家要求着人的生存权，故尔有这仁和义的新思想出现”<sup>⑯</sup>。因此，郭沫若尤其倾心于战国时期历史事件中所释放出来的人性的表现，关注那些被政治、军事、经济等掩盖下的民族文化心理的显示。司马长风在论析郭沫若的史剧《虎符》时，也抑制不住自己的内心激情，用极富诗意的文笔表达出对那个时代的仰慕之感：

战国时代（公元前480—256），是中国文化开花的时代，也是人物开花的时代。圣者、贤人、豪杰、英雄、游侠、烈女、诗人、军事家、纵横家……并耀争辉。这其中信陵君是极少数杰出人物之一，他具有多方面的魅力，是赤诚爱民、礼敬才士的贤者，又是不忍坐视、见义勇为的侠客，既是为情义、理想赴汤蹈火的豪杰，又是拔山盖世、旋转乾坤的英雄，既是政通人和的政治家，又是知兵善战的军事家，他一方面深入民间，与市井小民为友，同时又风骨峭峻、笑傲王侯，以政治家来说，他既能贯彻合纵抗秦的大义，又能顾全笃爱祖国的忠忱；单就人物来说，他实是出类拔萃最可爱的人物，难怪郭沫若心向二十年，终于把他的事迹形象化为戏剧了。<sup>⑰</sup>

其实，从“五四”开始，现代作家就非常重视“人的发现”这一主题，它成为“五四”启蒙话语



的重要的思想内涵。郭沫若在“五四”时期创作的诗作和史剧也凸显了这一人本主义的主题。以《三个叛逆的女性》为例,郭沫若之所以写卓文君、王昭君、聂嫈(原先设想写的是蔡文姬)这些女性形象,就在于她们的身上体现出来的叛逆精神。郭沫若说:“女人在精神上的遭劫已经有了几千年,现在是该她们觉醒的时候了。她们觉醒转来,要要求她们天赋的人权,要要求男女的彻底的对等,这是当然而然的道理。”<sup>⑩</sup>在旧式的道德里面,中国女人首先要讲究“三从”,即在家从父,出嫁从夫,夫死从子。因而,郭沫若分别把卓文君、王昭君塑造成为前“两不从”的“标本”,本来还想把蔡文姬当作第三个“不从”的“标本”,但后因变故而拉进了聂嫈去充数。由此可见,郭沫若在创作史剧之初,就注重发掘和彰显“人的发现”的思想主旨,这里不仅意味着人的个性解放,而且也包含最基本的只要是人就要过人的生活的要求。从此,郭沫若的史剧创作一直有这个基本概念贯穿着——“人的尊严”,“把人当做人,能过人的生活”<sup>⑪</sup>。

然而,郭沫若有了人本主义思想,并不意味着他的思想不再发展和变化。事实上,在20年代中期,随着革命文学的兴起,郭沫若思想也发生了“向左转”的根本性变化。在史剧的创作上,他不再创作构思已久的第三个“不从”的女性代表蔡文姬,而是转而写起支持弟弟聂政刺杀统治者的聂嫈故事。写《聂嫈》的一个直接动因是剧作家亲历“五卅”惨案,他说:“我平生容易激动的心血,这时真是遏勒不住,我几次想冲上前去把西捕头的手枪夺来把他们打死。这个意想不消说是没有实行得起来,但是实现在我的《聂嫈》的史剧里了。我时常对人说:没有五卅惨剧的时候,我的《聂嫈》的悲剧不会产生的,但这是怎样的一个血淋淋的纪念品哟!”<sup>⑫</sup>那么,在如此强烈的反帝爱国情绪支配下的郭沫若,他创作的《聂嫈》是否继续保留着“五四”初期的人本主义思想呢?对此,郭沫若有一个自我评价:

我说:“我是一个无产者”,又说“我愿意成为一个共产主义者”,但那只是文字上的游戏,实际上连无产阶级和共产主义的概念都还没有认识明白。在“棠棣之花”里面我表示过一些流血的意思,那也不外是诛锄恶人的思想,很浓重地是带着一种无政府主义的色彩。<sup>⑬</sup>

这说明郭沫若即使是接受阶级斗争理论,但他的人本主义思想仍然保留着。在他看来,要想维护人的尊严,就必须用流血的手段将恶人锄掉,然而这种解决途径是以一种极端的复仇和恐怖的方式来实施,带有很浓厚的无政府主义色彩。

抗战兴起,郭沫若自日本归来时,已经是一个比较成熟的左翼政治活动家和史学家。从他创作的六部史剧来看,他不仅没有放弃“五四”形成的以人本主义思想为特色的启蒙话语,而且充分利用这一优势为当前的政治斗争服务。1942年,郭沫若创作了五幕史剧《虎符》。这个讲述信陵君救赵盗窃虎符的故事,在《史记·信陵君列传》中相当完整而富有戏剧性。二十多年前,郭沫若就对这个故事感兴趣,尤其是那位值得赞美的女性——如姬,但“因为如姬的事迹太简略,没有本领赋与以血肉生命,因而也就不敢动手”<sup>⑭</sup>。其实,用他论史剧家的话来说,“在这史学家搁笔的地方,便须得史剧家来发展”,这是史剧家的价值所在。“事迹的简略”,正好是发挥他作为史剧家卓越的想象力的机会。因此,郭沫若之所以将这一故事一直隐藏在心底,最根本的原因并非如他所说“事迹太简略”,而在于尚未寻找到一条与现实生活对接和撞击的途径。然而抗战进入相持阶段后,当时国民政府的政策发生新的变化:

我写《虎符》是在抗战时期,国民党反动政府第二次反共高潮——新四军事件之后,那时候蒋介石反动派已经很露骨地表现出“消极抗战,积极反共”的罪恶行为。我不否认,

我写那个剧本是有些暗射的用意的。因为当时的现实与魏安釐王的“消极抗秦 积极反信陵君”是有点相似。<sup>②</sup>

也就是说,由于现实社会出现不协调的现象,它犹如黑夜中一根点燃了火柴棍,重新唤醒郭沫若心中沉睡已久的创作“虎符”的欲望。然而,如何在操作层面完成这个故事的虚构和叙述,同样面临多种选择的可能。郭沫若曾有趣地将史剧的创作用《诗经》的赋、比、兴手法来代表,他说:“准确的历史剧是赋的体裁,用古代的历史来反映今天的事实是比的体裁,并不完全根据事实,而是我们在对某一段历史的事迹或某一历史的人物,感到可喜可爱而加以同情,便随兴之所至而写成的戏剧,就是兴。”<sup>③</sup>如果说《史记》中记载信陵君、如姬的相关资料,这是“赋”,在现实生活中找到故事的深层寓意,这是“比”,那么接下来的具体写作才是进入“兴”的阶段。

那么,如何找到创作的兴奋点,就成为剧作家“随兴所至”的关键所在。而郭沫若作为先秦文化思想史家的身份,帮助他很快地找到自己创作《虎符》的穴位,那就是“人的发现”。这是郭沫若研究战国时代的一种观点,也成为进入战国时代历史叙述而写作《虎符》的价值取向。在《虎符》中,如姬衡量是非的标准是能否“把人当成人”。在魏国,她作为魏安釐王的宠妃,虽然地位尊贵,但不满于魏王把她当成“马儿”、“玩具”,更反抗魏王把一切都当成他的“马儿”、“工具”的专断、暴戾。另一方面,她倾佩信陵君,这不仅是因为信陵君帮助她报了父亲被杀之仇,更重要的是,信陵君是当时“仁义”思想的楷模。他主张“把人当成人”,认为人与人之间如果能“互相亲爱,互相敬重,互相怜惜,互相扶持”,那么人民团结起来就“比铁还要坚固”,就没有什么困难不能战胜!当强秦攻赵时,信陵君深知“唇亡齿寒”的道理,力主出兵却遭同父异母的魏王反对。因此,在关键之处,才上演一出如姬冒着生命的代价帮助信陵君窃取虎符的戏,使一方国土免遭生灵涂炭。而如姬最后选择以自杀方式,来彰显人性的尊严。郭沫若对这段史实的叙述,从表层上看似乎与他秉持的“五四”人本主义思想的启蒙话语并无不同,但事实上,郭沫若已经成功地将这套启蒙话语运用到现实社会的政治斗争中去了。正如郭沫若后来对如姬所作的分析:“分明知道魏安釐王嫉妒他的异母弟‘宽厚爱人’的信陵君,而她偏偏要甘冒死罪,为他盗窃虎符,这怕是不能由纯粹的报恩感德来说明的。我相信他们应该还有一种思想上的共鸣,便是她也赞成信陵君的合纵抗秦的主张。”<sup>④</sup>也就是说,如姬与信陵君的“思想上的共鸣”,不仅仅指个人恩德、人道思想上的相通,更重要的是,有共同的“合纵抗秦”的政治理念和奋斗目标而站在一起。

严格地说,郭沫若于40年代创作的五幕史剧《棠棣之花》,系他以前旧作《聂嫈》及其相关资料的改写和扩充。然而,郭沫若的改写和扩充并不是普通意义上的写作行为,而是在左翼的意识形态指导下的重塑与再生。那么,如何重新审视古人为我们留下这段史料呢?比如,刺杀侠累的原因是什么?《史记·刺客列传》上称:“濮阳严仲子事韩哀侯,与韩相侠累有郤。”另外,聂政之所以去行刺,是因为他非常感激严仲子对他的器重和赏识,立志“士为知己者死”,而去行刺侠累。至于聂嫈也只是从私人感情出发,所谓“爱身不扬弟之名,我不忍也”(《战国策》),才去冒死认尸。尽管郭沫若在前期创作二幕剧《聂嫈》时,已经有了借古人的“骸骨”,“另行吹嘘些生命进去”即“诛锄恶人的思想”,但因带有很浓重的“无政府主义的色彩”,而有自我的深刻反省。而此时,置身于抗战大背景下的郭沫若,对于政治时局有了一个透彻的把握和前瞻意识。于是,由现实反观历史,郭沫若对于改写《棠棣之花》有了一个全新的认识和独到的主张:

《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,亦可以借古鉴今,所以这样的参合我并不感其突兀。据《史记》,严仲子与侠累的关系只说了“有郤”两个字,这实在不够味。到底是谁曲谁直我们都无从知道,只是有点私仇而已,这实在是不够味。《战国策》要周到些,揭出了“严遂政议直指,举韩傀之过,韩傀以之叱之于朝,严遂拔剑趋之,以救解”的这些事实。我们据此可以知道严遂是站在公正的一面,而且性格相当直率,侠累则不免是怙过拒谏,跋扈飞扬。但是严遂所议的是什么,所指摘的是什么,这里也没有说出。为要增加严仲子的正直性,同时也是增加聂政姐弟的侠义性,我把三家分晋的事情联合上,因为韩、赵、魏三家实际上把晋国分裂了的,就在韩哀侯元年,严仲子要“政议直指”,正可为绝好的题材,而且也是应该有的。<sup>⑤</sup>

郭沫若有了这种左翼的意识形态立场,必然对《史记》中所谓严仲子派人刺死侠累是因为他们之间“有郤”的说法,无法认同。而要让严仲子派聂政行刺有正当的理由,就必须变“私仇”为“公愤”。郭沫若的过人之处就在于找到的韩、赵、魏三家瓜分晋国以及强秦覬觐六国的史实为依托,将严仲子的“政议直指”坐实,并赋予正义性内涵。于是,剧本中的那个韩相侠累,不仅是煽动国家分裂的反动分子,而且还是妄图制造亡国的阴谋家。严仲子称:侠累“极力煽动着韩侯和赵、魏两家,实行三家分晋。三家把晋分了,他又怂恿韩侯,与赵、魏两家不睦,时常闹着内讧……这三年来,侠累那家伙,是愈闹愈不成话了。他竟主张和秦国勾结,借秦国的力量来压迫自己的兄弟赵国和魏国,更想进而压迫齐国和燕国,与南方的楚国争雄……强暴的秦国,一天一天地跋扈起来,把六国的力量联合在一道,恐怕都还不足以抵御它。而侠累那家伙,偏偏要兄弟阋墙,引狼入室!弄到现在的中原,年年争战,民不聊生。像这样的人岂不是不仅是三晋的罪人,而且是天下的罪人吗?”(《棠棣之花》)如此一来,不仅严仲子派人刺杀侠累已由“私仇”转化为“公愤”,而且聂政所执行的刺杀活动,也由“士为知己者用”转化为民族国家而献身的正义行为。

## 二、缝隙:人文主义理念与左翼意识形态之间

在抗战时期郭沫若的六部史剧里《孔雀胆》应该算是让郭沫若较为操心的一部。这个剧本虽只写了五天时间,但修改却费了二十天以上,以郭沫若下笔如有神的才华,真可谓是“难产”之作。不仅如此,剧本写出来后,他拿给朋友看,其结果也在意料之外:

更有人问我:“全剧的主旨何在?仅为车力特穆尔这黄鼠狼吃不到天鹅肉,因妒而弄成这悲剧吗?”这一问倒使我感觉着失望。因为我写出的东西让朋友看了听了,竟不明主旨所在,我真不知道在写些什么了!这原因,或许由于恋爱斗争的副题过于扩大,掩盖了主题:善与恶——公与私——合与分的斗争的吧?<sup>⑥</sup>

“主旨不明”,这对一位已经创作几部反响很大、主题鲜明的史剧作品,且已是较为成熟的马克思主义理论家的郭沫若来说,确实是很难让人相信的。郭沫若随后虽然对该剧作做了不少的修改和润色,但等来的仍然是“专家们的多数沉默”。1943年1月18日,重庆《新华日报》发表了徐飞《孔雀胆演出之后》一文,“恳切的批评”才使郭沫若“提起精神来”,他称:

最重要的是徐飞先生替我点醒了主题。他说：

造成这个历史悲剧之最主要的内容，还是妥协主义终敌不过异族统治的压迫，妥协主义者的善良愿望终无法医治异族统治者的残暴手段和猜忌心理。

这就好像画龙点睛一样，把当时的历史点活了。<sup>②</sup>

前者，郭沫若因朋友对剧本“主旨不明”，只好“现身”揭示；后者，却又装得好像真不懂自己在剧本写了什么，好在有一位批评者来“点醒”一下，于是“画龙点睛”地把“当时的历史点活了”。

然而，需要追问的是，郭沫若为什么陷入如此矛盾和尴尬的境地呢？其问题的症结出在哪里？这还得从诱发郭沫若创作《孔雀胆》的最初动机谈起。他说：

我知道有阿盖的存在应该是三十多年前的事。大前年我回到长别二十六年的我的大渡河畔的老家的時候，在我年青时所读过的书籍中（那些多被蠹蛀焚毁，仅留极少一部分），找到那册有第六十四期的《国粹学报》的合订本，这在目前应该算得珍本了。《阿盖妃》的诗又重新温暖了我的旧梦，因而那册书我便随身带到了重庆来。我时时喜欢翻出来吟哦。有时候也起过这样的念头，想把阿盖的悲剧写成小说。但要写小说时，最大的困难是我没有到过昆明和大理，地望和土宜对于我是一片空白，因此没有胆量敢写。我终于偷巧，采取了戏剧的形式，是因为我把布景的责任推卸给舞台工作人员去了。<sup>③</sup>

显然，触动郭沫若撰写这个剧本，是“阿盖的悲剧”。他在另外两篇创作谈中也一再提到这一点：“本来，我在当初写这个剧本的时候，我的主眼是放在阿盖身上的。完全是由于对她的同情，才使我有这个剧本的产生。”<sup>④</sup>“我写剧本的动机，是因为同情阿盖与段功”<sup>⑤</sup>。这也就是说，郭沫若《孔雀胆》的创作，并不是出于严峻的抗战现实的一种意识形态动机，而是他有感于对元朝末年云南梁王的一位公主阿盖的“爱情悲剧”而写的。那么，这样的创作动机决定郭沫若采取的是以人文主义理念作为剧本的艺术构思与叙事视角。

在《孔雀胆》创作中，郭沫若采用人文主义理念，以“爱情与阴谋”思路来设计整个故事情节。这里面的“爱情”，自然是指梁王的公主阿盖与大理总管段功。在元末，农民起义军明二率部攻陷云南昆明，梁王和行省官吏望风而逃。就如阿盖所说，我们差不多都要跳进滇池里面去了，幸亏，大理总管段功带领子弟兵赶来，并且累战累捷，直追七里关，全师而还。因此，对于公主阿盖来说，段功不仅是一个“英雄救美人”的角色，更由于他的骁勇善战、击退明二而保住了云南。于是，她情不自禁地萌生爱慕之心，采了一把芍药花，献给这位长相都很像成吉思汗的“英雄”。梁王甚感段功的功德，经上奏，封其为云南行中书省平章政事。随后，梁王以女阿盖公主妻之，于是成就了这对相互爱慕的“英雄”与“美人”。按照相关史料记载，段功既做了平章政事，便留驻云南，不回大理。后来，有人向梁王进谗言，说段功有吞并云南的野心。梁王听信了这种谗言，便想杀段功，起初是授意他的女儿阿盖，把孔雀胆给她，要她把段功毒死。但阿盖不仅没有毒死丈夫，还把这秘密泄露出来，劝段功回大理，她愿意和他一同回去，段功却没有听从。第二天梁王又邀段功到东寺去做佛事，一说是做寿，便令番将在通济桥把他暗杀了。段功的死，事实上是政权内部的权力争斗的结果。然而，郭沫若却将之改写为“爱情与阴谋”的版本。郭沫若设置“阴谋”这条线索，虚构参政车力特穆尔和王妃忽的斤两个“恶人”。车力特穆尔为了追到阿盖公主，利用与王妃的苟且关系，毒死了小王子穆哥，嫁祸于段功，导致梁王欲借



阿盖之手,用孔雀胆毒死段功。此计不成后,车力特穆尔又通过段功去见梁王的机会,诱杀了段功。阿盖为了报仇雪恨,将车力特穆尔的求爱独白演绎为吐露自己罪恶的情节,再叫出杨渊海刺死车力特穆尔。阿盖在完成复仇后,就鲸饮孔雀胆而自绝身亡。

郭沫若的人文主义理念和以“爱情与阴谋”思路设计故事情节,让有些读者以为这个剧本的主旨是写车力特穆尔因“黄鼠狼吃不到天鹅肉”而心生妒恨,最终酿成悲剧——这一看法就是从剧本解读出来的结果,本身并无大的出入。更何况郭沫若也说:“我的注重点是在民族团结,这凝结成为阿盖的爱和这对立的车力特穆尔的破坏。”<sup>②</sup>然而,事实上,郭沫若对这样的解读还是感到很“失望”,这不能不说是郭沫若的人文主义理念与抗战时期的左翼意识形态动机之间出现矛盾和裂痕所导致的结果。为了弥合这一缝隙,以及彰显所谓“善与恶——公与私——合与分”的斗争主题,郭沫若在大第一次修订时,主要作了三个方面的补充和改动:“主要的添改是对于段功的加强,对于阿盖的内心苦闷的补充,对于车力特穆尔的罪恶暴露的处理。”尤其是对段功的“加强”,主要着眼于意识形态方面的考虑。如为了表示段功“站在老百姓的立场,在第一幕里面插入了战败明二的原因是由于得到老百姓的帮助”。其次,是“在第二幕饮茶的时候加入了段功对于蒙古人色目人专横的批评及对于种族偏见的慨叹”<sup>③</sup>。郭沫若在本剧本将印成铅字之前,又作了一次修改:“我在第三幕加了一场,让杨渊海从大理晚回来了半天。主要的是在一方面加强杨渊海和建昌阿黎,让他们两位反对同流合污,主张和长江南北的义军合流,而在另一方面减弱了段功的愚直,使他明白地表示要以和亲的手段,避免流血的痛苦,以求得到人民的福利,结果是失败了”<sup>④</sup>。然而,由于郭沫若的人文主义思想和基本的叙述框架已经形成,因此他无论怎样修改,总是难以弥合二者之间所造成的缝隙。

这个剧本在意识形态上遭遇的另一个问题是如何处置人民性与民族性。首先是人民性问题。段功带领大理的子弟兵,帮助元代统治者(成吉思汗后裔)梁王赶走明二所率的农民起义军,其意识形态的立场就不可避免要遭到质疑。郭沫若也说:“就单就云南来讲,我们看到明洪武十四年平定云南的时候歼灭了梁王的精兵十余万,足见得梁王并不是没有大兵。然而,在明二经略云南的时候,兵不满万人,便长驱直入,一直占据了昆明,足见得云南的老百姓是怎样反抗元人的统治,而在初一定是欢迎了明二的。”<sup>⑤</sup>但是,郭沫若是同情阿盖和段功的爱情悲剧,尤其是阿盖对爱情的坚贞而萌发创作动机的。如此一来,站在人民的立场来看,郭沫若讴歌阿盖和段功的爱情,就等于歌颂元代统治者的公主和杀戮农民起义军的首领。因此,郭沫若为了说明段功出兵的“合法性”,就要补充他如何得到云南老百姓的拥护的内容,而明二的失败,也是因为他失去民心的支持而导致的。他说:“本来农民革命军是应该代表农民的利益。但假如以剽劫为事,那就不是农民革命军了。段功本来是在第二年才出来打明二的,很可能是看见明二失掉了民心,所以才敢出来。我这样去加强他,并不纯粹是出于我的阿好。”<sup>⑥</sup>郭沫若试图寻找农民起义军的“剽劫为事”的史料,与其说出于尊重客观事实,倒不如说是为了纠正他的人文主义理念而作出的修订。

其次是民族性问题。段功为大理的总管,大理在元代属于半独立性的属国。据史实,“段氏虽然汉化颇深,但不是汉族是没有问题的”<sup>⑦</sup>。那么,段功出兵帮助云南统治者,并与阿盖公主结婚,客观上就变成了作为云南的少数民族的段氏与云南的蒙古族统治者的梁王结为“父子的亲谊”。因此,郭沫若说:“我的注重点是在民族团结,这凝结成为阿盖的爱和这对立的车力特穆尔的破坏。”然而,这个说法因果颠倒。阿盖之所以产生爱,并不是段功背后“民族”背景因素。段功除了有吸引异性的英俊潇洒的外表,还有骁勇善战的禀赋,尤其是为云南统治者和老百姓赶走了明二农民革命军,这才是赢得阿盖芳心的关键性因素。如果说剧本着重反映阿盖

对段功至死不渝的爱,以及段功对阿盖忠厚、无私的爱,那么剧作家将这种男女情爱之事看作是“民族团结”的象征性主题,那是非常勉强的,也很难引起读者和观众的认同和反响。其实,郭沫若在处理这个问题时,就已经处于比较尴尬的位置:“段功呢?我是把他放在副次的地位的。加以我有意在回避一种可能性,即是怕惊动微妙的民族感情,我把段功更写得特别含混。但在演出上段功却成了主人,因而主题也就更加隐晦了。”<sup>③</sup>一方面,郭沫若一再强调和宣称这个剧本还要加上“另一层作意”,即“现代人所说的主题,我是企图写民族团结”<sup>④</sup>;另一方面,他将段功放在“副次的地位”,说是因为“怕惊动微妙的民族感情”。显然,这二者之间存在着相互解构、难以自圆的说法。

郭沫若在史剧创作中强化左翼意识形态立场,导致历史人物塑造方面的缺失和文本的空隙,不仅是《孔雀胆》一剧,其他史剧作品也或多或少有这个问题,这倒是一个值得注意的现象。郭沫若在阐述左翼意识形态主导下的史剧创作观与秉持人文主义理念而形成的史剧创作趣味与风格的差异时,指出:

又譬如避免“强烈刺激”的这种作风,是不是多少带有阶级性的,也是我愿意请教之一。我感觉着怕“强烈刺激”的人似乎并不是怕刺激了自己的神经而受不住,而是怕刺激了别人的神经而受不住。因此那种雅人深致的高蹈趣味和温柔敦厚的人道主义,是不是可以作为戏剧定性的最高准绳,似乎也是值得讨论的事。<sup>⑤</sup>

不难看出,郭沫若对于两种不同的意识形态而形成的不同史剧风格,他更倾心于前者,即“带有阶级性的”而表现出“强烈刺激”的作风。当然,这并不意味着郭沫若完全摒弃那种“雅人深致的高蹈趣味和温柔敦厚的人道主义”,相反他有时也会玩味其间,更何况他还是一位极富天赋的抒情诗人。《孔雀胆》之所以出现这种文本裂缝,是与他没有平衡好这两种意识形态有关。

在史剧《南冠章》创作过程中,郭沫若也曾遭遇这个问题:

我在酝酿本剧的时候,破头的写法本有两种打算:一种是现有的形式用多尔袞、洪承畴来开端,从清廷方面来介绍时代;另一种则由民间抗清的活动开始。《完淳集》中有《遇盗自解》一诗:

浪迹烽烟独此身,天涯孤客泪沾巾。  
绿林满地知豪客,宝剑穷途赠故人。  
无复青毡王氏旧,自怜犊鼻阮家贫。  
逢人莫诉流离事,何处桃源可避秦?

我喜欢绿林宝剑一联,这里有让想象力充分活动的余地。我打算写成他在亡命生活中隐姓埋名,一次假定在太湖边上被人打劫,但结果那绿林豪客的首领才是相识的人,不仅没有害他,反而脱剑相赠。这是很有戏剧效果的一景,但我抛弃了,依然采取了现在的形式,用汉奸和烈士对照,用洪承畴和夏完淳对照。<sup>⑥</sup>

如果从夏完淳这首《遇盗自解》诗入手,写夏完淳遇到绿林豪客,不仅没加害他,反而还以剑相赠,那无疑是很有“戏剧效果的一景”,在某种程度上可能更吸引人。然而,郭沫若最后还是放弃了能够展现他“高蹈趣味”的一面,而采用强烈的戏剧冲突手法,即“用汉奸和烈士对照”、“用洪承畴和夏完淳对照”的方式予以表现,这完全是抗战现实的政治需要和左翼意识形态占

上风的一个结果。

然而,将一个历史人物完全置放在左翼意识形态高度来塑造,郭沫若必然会遇到很多困难,有时还在文本中造成难以弥合的缝隙。郭沫若为了抗战的现实政治需要,欲把夏完淳塑造成一个“完美无缺”的人,于是除了凸显夏完淳“忠君爱国”的民族意识,还要强化他的人民意识。当然,夏完淳“忠君爱国”的民族意识,在史料上多有记载,这是不成问题的。难就难在郭沫若如何强化夏完淳的人民意识。郭沫若设想,把夏完淳的反清活动与李自成、张献忠的农民革命军联系起来,写他曾有心去投靠张、李而没有达到目的。然而,郭沫若找遍了他的全集,也没有找出什么痕迹。最后只好把夏完淳《大哀赋》中讲的几句话拿来作佐证。他称:

《大哀赋》中有这样的几句,也更惹得我注意:

国亡家破,军败身全,招魂而湘江有泪,从军而蜀国无弦。

这所叙的是丙戌年吴日生失败后的事,大约完淳在那时候确实是到过湘、鄂一带。那时候李自成的余部已经屯集在湖北通山县之九宫山,张献忠的部队也还在四川境内,完淳尽有西游的可能,而且还是有所企图的,但结果他的企图没有达到。因为李自成已在九宫山的附近被杀,故致“招魂有泪”,欲入蜀而苦无门路,故致“从军无弦”。这些都不好明目张胆地说,故只好以文饰出之。这样去解释,大约也是可能的吧。<sup>⑫</sup>

夏完淳在词赋中写到“湘江”、“蜀国”,就一定去过湘、鄂等地?难道这不是诗人的一种文化想象?!所谓“湘江有泪”,其可能性更大地是对屈原的敬意和追思。夏完淳在他的《绝句口号八首》中有云:“可怜屈宋师门谊,空自招魂吊汨罗。”这明显是对屈原的招魂和祭奠。然而,郭沫若为了把夏完淳与李自成、张献忠的农民革命军挂上钩,却不惜置事实于不顾,望文生义,主观臆想,凭“招魂而湘江有泪,从军而蜀国无弦”两句话,就把夏完淳与张、李关系坐实了,这简直是匪夷所思,很难想象他还是一个史学家的文化身份!郭沫若后来也对自己所做的这件“近于徒劳的粉饰工作”而感到有愧。他说:“我认为上句是隐示李自成,那时李已在九宫山被杀。下句是隐示张献忠,张那时尚留于西蜀。但这实在是非常勉强的。但我就靠着这非常勉强的证据,在剧本中和剧本的后记中,公然把夏完淳写成了那样进步的一位人物。我在这儿实在是应该招认,我是不免有点阿好。”<sup>⑬</sup>

凸显历史人物的人民性,是郭沫若从事创作史剧时,一直遵循的一条重要的意识形态准则。在《高渐离》中,高渐离在行刺前对宋意说,希望他把那种“走江湖的刺客生涯告一个段落”,“用刺杀来解救困难的想法,已经过时了”,“刺杀了一个人也解救不了天下人的苦难”。因此,“最要紧的还是和老百姓打成一片”,并成为他们的“点火人”。郭沫若赋予高渐离这样的人民性,显然是他加入了一层现代人的意识形态内容。在《屈原》第二幕中,郭沫若原先是写屈原受到楚怀王怒骂时,请求赐死以表明清白的对话。可是到了50年代,在新修订的版本中,郭沫若却以为,不能再“那样消极地表示屈原的愚忠”,而是积极地提出屈原的正面主张来,表明他的耿直<sup>⑭</sup>。于是,屈原请求“赐死”的文字被抹掉了,屈原的“忠君”以另一个面貌出现:“你要多替楚国的老百姓设想,多替中国的老百姓设想。老百姓都想过人的生活,老百姓都希望中国结束分裂的局面,形成大一统的山河……”甚至,郭沫若后来还批评起信陵君来,认为他“抗君之命”抗得不彻底,“反君之事”反得不彻底。“他的革命性不够强,他没有大胆一点索性把魏安釐王干掉”<sup>⑮</sup>。这是郭沫若为了符合新中国建立后的主流意识形态需要,而不断修改或颠覆原先赋予历史人物的文化身份,代之以日趋重视的“人民性”的政治内涵。然而,也正是这一点,后

来学术界不断有人对郭沫若的史剧作品提出了质疑和批评。

- ① 徐迟致郭沫若信《郭沫若论创作》,上海文艺出版社1983年版,第394—397页。
- ② 郭沫若:《〈屈原〉与〈李尔王〉》,《郭沫若论创作》,第387—394页。
- ③ 郭沫若:《抗战以来的文艺思潮——纪念文协成立五周年》,《郭沫若论创作》,第84页。
- ④ 郭沫若:《〈历史人物〉序》,《郭沫若论创作》,第180页。
- ⑤ 顾仲彝:《今后的历史剧》,载《新月》第1卷第2号,1928年4月。
- ⑥ 向培良:《所谓历史剧》,李霖编《郭沫若评传》,上海现代书局1932年版,第197—210页。
- ⑦⑭ 郭沫若:《历史·史剧·现实》,载《戏剧月刊》第1卷第4期,1943年4月。
- ⑧⑪⑬⑯ 郭沫若:《我是怎样写〈棠棣之花〉》,《郭沫若全集》文学编第6卷,人民文学出版社1986年版,第275页,第278页,第277页,第277—278页,
- ⑨ 郭沫若:《关于筑》,《郭沫若全集》文学编第7卷,人民文学出版社1986年版,第113页。
- ⑩ 郭沫若:《由“墓地”走向“十字街头”》,《郭沫若论创作》,第378页。
- ⑫ 陈瘦竹:《郭沫若的历史剧》,《陈瘦竹戏剧论集》下,江苏教育出版社1999年版,第1331页。
- ⑮ 郭沫若:《孔墨的批判》,《郭沫若全集》历史编第2卷,人民出版社1982年版,第91页。
- ⑰ 郭沫若:《献给现实的蟠桃——为〈虎符〉演出而写》,《郭沫若论创作》,第421页。
- ⑰ 司马长风:《中国新文学史》下册,香港昭明出版社1978年版,第276页。
- ⑱⑳ 郭沫若:《写在〈三个叛逆的女性〉后面》,《郭沫若全集》文学编第6卷,第134页,第146页。
- ⑲ 王淑明:《论郭沫若的历史剧》,载《文学研究》1958年第2期。
- ㉑ 郭沫若:《革命春秋》,《中国当代文学研究资料·郭沫若专集》(1),四川人民出版社1984年版,第653页。
- ㉒㉔ 郭沫若:《〈虎符〉写作缘起》,《郭沫若论创作》,第410页,第413—414页。
- ㉓㉕ 郭沫若:《由〈虎符〉说到悲剧精神》,《郭沫若论创作》,第423页,第425页。
- ㉔ 郭沫若:《谈历史剧——在上海市立戏剧学校演讲》,《郭沫若论创作》,第507页。
- ㉗㉘㉙㉚㉛ 郭沫若:《〈孔雀胆〉后记》,《郭沫若全集》文学编第7卷,第272页,第265页,第265页,第266页,第271页。
- ㉘㉙㉚㉛㉜㉝ 郭沫若:《〈孔雀胆〉的润色》,《郭沫若全集》文学编第7卷,第274页,第274页,第274页,第275页,第274页,第276页。
- ㉞ 郭沫若:《〈孔雀胆〉的故事》,《郭沫若全集》文学编第7卷,第257页。
- ㉟㊱ 郭沫若:《〈孔雀胆〉二三事》,《郭沫若全集》文学编第7卷,第279页,第279页。
- ㊲㊳ 郭沫若:《夏完淳》,《郭沫若全集》文学编第7卷,第440页,第441页。
- ㊴ 郭沫若:《少年爱国诗人夏完淳》,《郭沫若全集》文学编第7卷,第457页。
- ㊵ 郭沫若:《〈屈原〉新版后记》,《郭沫若全集》文学编第6卷,第423页。

(作者单位 泉州师范学院人文学院)

责任编辑 容明