

再论史剧中的“历史真实”

——兼及一种超越历史实证主义的史剧观

赵建新

(中国戏曲学院, 北京 100068)

摘要: 文章比较了历史剧与现实剧的不同评价标准, 认为与“历史真实”相对应的逻辑概念并不存在于现实剧的评价体系之中。史剧的这种特殊标准暗含了对“史”的过分强调以及对“戏”的严苛制约。从研究对象、研究主体和研究本质三方面来看, 历史真实是通过文献手段不断去蔽澄明、让历史实在渐次出场和敞开的过程, 是一个永远开放而非已然封闭的系统, 动态性、开放性和不断更新是其本质。承认历史真实的复杂性和否定历史真相、阻止人们去追求历史真相的历史虚无主义具有本质区别。史剧艺术追求的是历史内在可能性, 它通过对历史情境的具体化和丰富化得以实现。对历史内在可能性的追求, 是史剧创作中“艺术真实”的题中应有之义。优秀的史剧作品必然内含历史内在可能性, 而深刻的历史研究也会具有一定的诗学原则。

关键词: 史剧; 历史真实; 历史内在可能性; 历史诗学

中图分类号: I23

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2021) 06-0084-08

一、问题的提出

历史剧研究历来是中国戏剧理论中重要而独特的领域。无论是古代散见于各类戏曲作品序跋题记中的感性归纳, 还是现代以来全面系统的理性分析, 有关史剧创作的原则和标准一直是理论界的重要话题。相比较而言, 西方虽然也有取材于历史题材的戏剧作品, 但并不存在“历史剧”这样的严格题材划分, 很少有剧作家声明自己的作品是“历史剧”——反倒是对中国戏剧界影响至深的当代瑞士剧作家迪伦马特, 专门标明其著名的历史剧《罗慕路斯大帝》是一出“非历史的四幕历史喜剧”。从古希腊到当代, 西方戏剧理论中虽然也不乏对此类题材的论述, 但总体而言缺少系统性——即便是在浩如烟海的莎学研究中, 诸如卢卡契的《戏剧和戏剧创作艺术中有关历史主义发展的概述(1945)》之类专门谈及戏剧与历史关系的经典文献, 也仅是吉光片羽。但颇意味的是, 虽然西方戏剧理论中少对历史剧的专门探讨, 到现在也没有在此领域归纳出一套行之有效的创作原则和标准, 但其经典历史剧作品从古至今却层出不穷, 莎士比亚的《亨利四世》、阿瑟·米勒的《萨勒姆的女巫》、迈克·弗雷恩的《哥本哈根》等都是至今在全世界舞台上不断上演的经典剧目。反观中国, 虽然我们的戏剧理论总结出了历史剧创作的基本原则——历史真实和艺术真实的统一, 但有意思的是, 每当人们把这一原则适用到具体作品时, 又会出现“六经注我”的情形——当历史学家和戏剧理论家引经据典指责剧作家的创作不符合历史真实时, 后者往往也会在历史文献中寻章摘句证明自己的创作符合了历史真实。

基金项目: 国家社科基金艺术学重大项目“中国戏曲历史题材创作研究”(20ZD23)、国家社科基金艺术学重大项目“新中国成立70周年中国戏曲史·北京卷”(19ZD06)。

作者简介: 赵建新, 男, 教授, 博士, 北京市文联2021年度签约评论家。

此类争论历经百年，至今众说纷纭。总之，“历史真实”在成为衡量史剧艺术水准制胜法宝的同时，似乎也坠入了更大的理论迷雾之中：历史真实的本质有无清晰之界定？历史真实的尺度有无量化之标准？历史真实的范围有无人物和事件之区分？如果无法解决诸如此类的问题，大家在面对具体作品时仍旧在自说自话，那么就有必要对此标准做深入的反思。

当然，也有学者认为，理论界之所以对此问题争论不休，完全归咎于“历史剧”这个名称，所以就该像哲学上的“奥卡姆剃刀”一样，把这个名字予以剃除，而更之以“古装剧”之名。没了“历史之名”，就没人再以“历史之实”要求剧作家了。这种说法看上去具有以简驭繁之功效，但实际上是一种避重就轻之举，换个名字并不能一劳永逸地完全解决这一题材领域中出现的具体问题。

正是基于上述问题的考虑，笔者将努力在本文中廓清“历史真实”这一概念的本质意义，尝试为史剧创作开拓出更为开放和自由的空间。

二、“历史真实”的逻辑定位

如果把“历史真实”这一概念置于戏剧理论的语境中，首先应该厘清它的划分标准，与其他邻近概念的逻辑关系，以便明确其逻辑定位。

在戏剧理论中，“历史真实”自然是与历史剧联系在一起的。中国戏剧界对历史剧的探讨基本围绕着“历史真实”和“艺术真实”这两个概念展开，而“历史真实与艺术真实的统一”业已成为戏剧界评判一部优秀史剧的基本（或者说是最高）标准。

戏剧作品有各种分类方式，所谓“历史剧”，是从时间界限上对戏剧作品的题材范围予以划分的结果，与之相对的另一类型自然是“现实剧”。如果把“现实剧”再从题材上予以细分，又可大体分为两类，一类是基本虚构，一类是根据当下真实事件改编。与“历史剧”处于同一逻辑层面上的“现实剧”，严格地说应该是后者。如果把它与历史剧相提并论，相信大多数人会认为其区别仅限于选材的时间范围不同而已。但事实并非如此，理论界对两者的评价标准并不仅限于时间界限上的简单区分，而是各自有一套话语模式。例如，按照主流的评价标准，最好的历史剧如上所述，应当是“历史真实与艺术真实的统一”；如果以此类推，最好的现实剧是否也应该是“现实真实与艺术真实的统一”呢？但实际上，戏剧界并没有针对“现实剧”提出所谓“现实真实”的要求，遑论其与“艺术真实”的统一？而且不只是作为门类艺术的戏剧，在一般艺术学理论中，“现实真实”也从来没有作为基本美学概念被论及。^① 是这类题材的作品根本不需要“现实真实”，还是“现实真实”对它而言本来就是题中应有之义而无需格外强调？

熟知艺术规律的人都明白，艺术当然不能等同于现实，有时候甚至和现实生活南辕北辙，往往正是因为现实的不尽如人意，艺术家们才会通过想象和虚构借助艺术创作达到审美满足。这便是“现实”和“艺术”、“生活”和“审美”之间的本质区别。无论是虚构的现实剧，还是取材于真实事件的现实剧，无不如此。正是因为人们认识到了现实题材戏剧的这一基本规律，所以谁也不会用“现实真实”这种无的放矢的说法来评判此类题材，也就更谈不上“现实真实与艺术真实的统一”。

既然历史剧和现实剧的区别仅在于题材的时间界限而非审美本质，那么对它们的评价标准自然应

^① 在谈及生活和艺术之间的关系时，人们惯常的说法是“源于生活而高于生活”。这种表述未免大而无当，过于空泛。世界上很多事物都可以说是源于生活，何止是艺术？如果一个概念可以无限适用，就失去了其界定对象的意义；还有，艺术也不一定必然高于生活，只是它与现实生活在本质上不同而已，并不存在质或量上的高下之分。

该基本一致，而不能有南橘北枳之分。其实不仅是历史剧和现实剧，即便历史和现实的关系，有时候也无法截然分开，而始终处于一种互通、互渗乃至互生之中——一切历史都是过去的现实，一切现实都将是未来的历史。在历史学研究领域，对历史分期历来有不同的划分标准，往往是距离当下越近，划分的标准就越不统一，例如对“现代”“当代”等的历史学划分，尤其如此。究其原因，正是因为距离当下愈近的历史，其参与现实的可能性就越大，而研究者所受的当下制约因素也就越多，导致历史分期的主观性就越强。所谓“隔代修史”说的也是这个道理。

如果以上分析成立，认为现实剧和历史剧的区别仅在于题材的时间界限上，而不在于美学本质上，那么我们不免会产生这样的想法：既然用“现实真实”来要求现实剧显得多余，那么为什么要用“历史真实”来要求历史剧呢？对现实剧而言，既然我们认定“艺术真实”已天然容纳了所谓的“现实真实”，那么对历史剧而言，为什么不能认定“艺术真实”也自然包涵了“历史真实”？进而再想，“历史真实与艺术真实的统一”这一评价历史剧的基本标准是否就是一劳永逸、不可撼动的呢？

简单地肯定或否定某一约定俗成、根深蒂固的理论都不是科学严谨的态度，实事求是地从历史学的研究现状出发，从戏剧艺术创作的基本规律出发，分析史剧中“历史”与“艺术”的关系，应该是史剧研究者所遵循的基本原则。

三、历史真实是动态过程而非静止结果

历史研究的对象应该是发生于过去的所有真实事件，这和我们所讲的“历史真实”的内涵基本一致。从终极意义上讲，“历史真实”可以被认定为一种既成事实，客观存在于过去的时间长河中。但实际上，在历史研究的视野中，这种“历史真实”只不过是一种想象而已，它从来不是纯然客观、静止不动的，而是具有多种属性的复杂存在。

首先，从研究对象上讲，历史真实是历史实在与历史文献的双重建构。

本质意义上的历史真实是一种已然发生并存在于过去时间中的“历史实在”，它在形态上是原始自在和散乱无序的，不随人的主观意志而变化，也没有规律可循，更不具任何道德属性。而历史研究的意义，就在于要为这样的“历史实在”发掘意义、找出规律、赋予价值。要完成这一过程，历史学家就势必要对“历史实在”进行梳理归纳、选择甄别和分析研究，这便有了历史文献的记录、考订和评判。“历史对文献进行组织、分割、分配、安排、划分层次、建立体系、从不合理的因素中提炼出合理的因素、测定各种成分、确定各种单位、描述各种关系。因此，对历史来说，文献不再是这样一种无生气的材料，即：历史试图通过它重建前人的所作所言，重建过去所发生而如今仅留下印迹的事情；历史力图在文献自身的构成中确定某些单位、某些整体、某些体系和某些关联。”^[1] 历史和文献正是处于这种一种活态的关系之中。没有历史实在，历史文献就失去了对象，历史实在是历史文献的抽象的潜隐形态；没有历史文献，历史实在就失去了载体，历史文献是历史实在的具体的显现形式。

历史学研究中得以显现的“历史真实”，既非历史实在，也非历史文献，而是两者在不同历史时期内的双重建构；而对“历史真实”的发现，也就不再是简单的钩沉史料和爬梳文献，而是依据已经记载的文献史料，运用新方法和新技术，向更深层次的“历史实在”掘进的过程。这个过程不仅是对文献史料的求证与确认，更有推翻和更新。而这些，要在很大程度上依赖历史研究者的推理、判断乃至想象。在历史研究中，研究者永远无法获知所有历史事实的所有信息，他们能够获知的仅是部分历史事实的部分信息。

例如，在很长的历史时期内，人类一直认为世界上的天鹅都是白色的，因为所有相关动物学书籍和历史记录都是如此记载，所以那时的人们普遍认为世界上除了白天鹅之外不可能有其他颜色的天鹅。直到1697年，荷兰探险家威廉·德·弗拉明在澳大利亚发现了黑天鹅，才彻底颠覆了人们的这一认识。这就是历史上著名的“黑天鹅事件”。它提醒人们，人所未知之事有时候比已知之事更重要、更有意义。在人类社会历史的发展进程中，那些产生重大影响的决定性因素，往往不是我们已知或可以预见之物，而是那些未知或突然发现之物。如果把“白天鹅”比作已知的历史记载和文献，而把白天鹅和黑天鹅共存的事实比作一种特殊的历史实在，那么人类孜孜以求的历史真实就是通过黑天鹅的发现来推翻和更新“世界上的天鹅都是白色的”这一固有认识的过程。但是，即便人类发现了黑天鹅，是否就会必然得出“世界上的天鹅是由白天鹅和黑天鹅组成的”这一结论呢？是否还有可能存在黄天鹅、绿天鹅或其他颜色的天鹅呢？我们当然不能因为今天还没有发现它们就断然否认其存在。所以，谁也不能轻易断言关于天鹅的历史实在已经确凿无疑，它依然是一个已知和未知的双重建构过程。

其次，从研究主体上讲，历史真实具有主观与客观的双重维度。

如果说历史实在是客观的、恒定的和静止的，但对历史实在的文献记载却是主观的、变化的和运动的，因为文献是不同历史时期的人记载的，势必会受到其学术视野、主观态度和技术条件的限制。历史知识、记载和文献的意义不在于作为已经确定的不可变更的既定事实仅供我们去被动地相信和接受，而在于它作为述史者主观选择的结果，在终极意义上一定不是历史实在的本来面貌，而仅是历史实在的一个有限载体，它对后世的最高价值仅仅在于——研究者要借助这个有限载体让历史实在得以部分“复活”或“再现”。而这个“复活”或“再现”的过程，就是发现“历史真实”的过程。

史料是建构历史真实的基本前提，但史料永远无法涵盖所有的历史实在，选择哪些史料进入文献，都是由述史者主观决定的；有的时候甚至同一个述史者，都会因不同的时空环境和社会境遇，导致对同一个历史事件的记载前后不一，甚至大相径庭，这就更能说明简单认定历史文献就是历史真实是一厢情愿。例如，“赵氏孤儿”这个著名的历史故事最初来源于公元前597年发生在晋国的“下宫之难”，此事被记载于我国第一部编年体史书《春秋》中。在我国古代另一部史书《国语》中也曾提到过“孟姬之饕”，^[2]其暗含的史实内容和伦理指向与《春秋左氏传》中的记载几无二致。但是，这一历史事件到了司马迁的笔下却有了不同的描述，在《史记》“晋世家”“韩世家”和“赵世家”中大相径庭。《晋世家》虽然没有明说晋侯诛杀赵氏的原因，但对事件过程的描述基本延续了《春秋左氏传》和《国语》的说法，晋景公杀的是赵盾的弟弟赵同和赵括，并没有提到赵盾和赵朔父子。但到了《韩世家》中，不但诛杀的对象变成了赵盾和赵朔父子，而且凶手也不再是晋侯，而是变成了奸臣“屠岸贾”；而奸臣的对立面也不仅是韩厥一人，又突然出现了“程婴”和“公孙杵臼”这两个新的人物。《赵世家》在全盘接受《韩世家》内容的基础上，又增加了程婴和公孙杵臼“谋取他人婴儿负之”的内容，“藏孤”变成了“代孤”，在使这个故事更富传奇性的同时，似乎也与最初的历史记录渐行渐远了。“学界普遍认为，《晋世家》的记载来源于《左传》或晋国的历史资料，因此与《左传》大体吻合。而《左传》中关于‘孟姬之饕’的乱伦记载虽然纷繁而具体，但前后内容呼应统一，可以排除生造的可能。况且，对于《左传》作者而言，捏造这么多的情节不但复杂也没有必要。”^[3]司马迁在同一部史书中对同一历史事件的文献记载差别却如此之大，皆因司马迁站在了不同的诸侯角度。对心怀“究天人之际，通古今之变，成一家之言”之宏图大志的太史公而言，把几种前后矛盾的历史记载都放于同一部史书中，与其说他是出现了纰漏，不如说他是有意为之。而这一行为的深层动机则是司马迁

对《赵世家》中救孤的“美丽传说”并没有多少信心。

相对于某个历史实在而言，后世留下的史料都不可能是完整的，选择哪些史料和节取哪段文字来说明、解释历史实在，都会受到研究者主观条件的约束。因此，历史研究固然要强调客观真实，但完全否认主观选择，反对述史者价值判断的差异，肯定也不是一种实事求是的态度。

历史研究不是让别人替我们去决定什么是历史真理，历史文献不仅仅需要接受和相信，更需要去验证、探索、怀疑甚至是推翻。历史研究就是建立在知识不断层累、更新的基础之上的过程。文献记载永远不是目的，它仅仅是我们探寻挖掘更精深、更幽微的历史实在的工具。文献史料自身是否对历史研究者发言，或者说在多大程度上发言，取决于历史研究主体的学识视野。研究主体的学识水平越高，视野越宽，史料文献就越具有创造性，所揭示的历史意义就更深刻；反之亦然。所以，研究文献、发掘史料，在低层次的意义上是印证、考订和校释，而在高层次的意义上则是发现、质疑和创造。唯其如此，才有历史的进步。克罗齐之“一切历史都是当代史”的真理性的光辉，也只有在这层意义上才得以最大程度的彰显，因为它深刻地解释了历史哲学的人学价值。

最后，从研究本质上讲，历史真实是不断否定的“过程”而非静止不动的“结果”。

历史和研究者的关系从根本意义上是双向互动，而非单向服从，这就决定了历史真实不是一个“结果”，而是一个“过程”；不是“知识”，而是“智识”；不是已然完结的，而是正在形成的；不是静止封闭的，而是活泼开放的。例如，三星堆遗址自 1986 年被发掘后，能够确认的“历史真实”是：这些埋藏坑都是三千多年前古蜀国的文明遗存。但古蜀国人出于何种目的和动机要挖坑埋藏如此之多的精美器物呢？从这些陆续发掘出的遗存中我们能得出什么样的历史实在呢？针对这一问题，考古界历来有“祭祀坑”“盟誓坑”“复仇坑”“灭国坑”“火葬坑”等各种说法，歧见纷纭，各执一词。无论哪一种说法，它们都是建立在对埋葬坑所传递的可知信息的基础之上，是考古学家根据不同文物之间的功能关系进行的想象和推理，从而做出了自以为相对合理的历史判断。这种争论当然是有意义的，虽然至今没有哪一个研究者声明他已完全解释了那个历史实在，而真正的历史真实正是在这样的争论和更新的过程中才渐次显现的。

福柯曾畅想历史研究的理想状态，“应该使历史脱离它那种长期自鸣得意的形象，历史正以此证明自己是一门人类学，即：历史是上千年的和集体的记忆的明证，这种记忆依赖于物质的文献以重新获得对自己的过去事情的新鲜感。”^{[1](6-7)}正是这种“新鲜感”，才能推动历史研究的更新和进步。概而言之，历史真实就是通过文献手段不断去蔽澄明，让历史实在渐次出场和敞开的过程。因为它尚未完成，所以它永远开放，不断更新才是它的本质。

四、承认历史真实的复杂性并不等于历史虚无主义

既然我们肯定历史真实是一个不断更新创造的过程而非一个静止不变的结果，从而不能轻言对某一历史实在的探索已经结束而臻于完善，那是否意味着这是历史虚无主义呢？

实际上，承认历史真实的复杂性并不等同于历史虚无主义。历史虚无主义有两个特点：一是否认历史实在（真相）的存在，从而否认历史研究的意义；二是编造、篡改历史，阻止人们认识历史真相。

历史虚无主义，应该是研究主体不相信有历史实在（历史真相），对一切皆持虚无的态度，全然否定历史对民族、国家和个人的意义。把人们对既有历史文献和历史结论的质疑和对历史实在的积极探寻混同于对历史实在的消极否定，这是科学严谨的历史研究和历史虚无主义者的最大区别。人类文明

的进步是建立在必要的怀疑精神基础之上的，正是在不断地纠错、更新和发展中，人类的文明才走到了今天。怀疑精神的另一面是对历史实在真诚而强烈的追索，而非消极虚无的否定。

因为主体的差异性导致的历史真实的相对不确定性，是主体在历史解释的过程中功利目的差异化的表现，这是历史研究中的必然现象，和历史虚无主义者主动篡改历史的行为有天壤之别。不同的研究主体在历史研究中具有不同的利益诉求。社会团体和组织为了强化自己的合法性，在历史叙述中必然带有强烈的功利目的，因为没有哪个社会团体和组织解释历史是为了自我否定；而那些自诩为纯粹研究者笔下的历史，也不尽然都是纯粹客观的，势必会受到研究主体条件的限制。不同的主体出于各自的利益诉求导致历史叙述和历史结论出现偏差，这是历史探索中无法回避的现象，这些现象和不断的纠偏、更新始终并行不悖，期间闪耀着人类追求历史真理的真诚和勇气；而那些历史虚无主义者则是力图垄断历史书写，混淆视听，以伪史做信史，以此巩固自己的话语霸权。

五、史剧中的历史内在可能性

既然历史真实是个动态过程而非静态结果，既然承认历史真实的复杂性并不能和历史虚无主义划等号，那么史剧创作就应该摆脱那种认为历史文献记载就是历史真实的僵化观念之束缚，而应致力于历史内在可能性（历史逻辑）的探求。笔者认为，严肃的历史剧创作，强调的不应该是一种过程性的“历史真实”，而应是一种历史内在可能性，而后者完全可以，也理应内化于戏剧的艺术真实之中。这是史剧创作的必要前提。

历史剧和现实剧的最大区别，不过是后者的人物生活在现实环境中，而前者的人物生活在历史环境中。创作一出现实剧时，人的个性与现实环境辩证统一，体现出当下生活的内在可能性；创作一出历史剧时，人的个性与历史环境辩证统一，体现出历史生活的内在可能性。无论是现实还是历史，一旦纳入戏剧艺术的本体，创作者就需按照戏剧艺术创作的基本规律对其进行变形、想象和虚构，这是毋庸置疑的。一个人的性格总是潜在着某种内在必然性。要把这种潜在的必然性变成具体的现实性，需要一定的机遇和刺激，需要个性与环境的契合。“剧作家选择某一历史人物作为戏剧的主人公，在把握住人物个性的前提下，又需要把人物所处的历史环境定性化为特定的情境，这种定性化的情境对人物乃是一种规定，一种制约，这一人物在特定情境中动机与行动的可能性，也正体现这历史内在的可能性”^[4] 也就是说，历史内在可能性对于历史剧而言，是其作为一种特殊题材的戏剧类型自身携带的天然基因，如果丧失了这种天然基因，它就既不符合历史剧的本质，也不符合一般戏剧艺术的本质。

当然，就像在现实剧的创作中，剧作家的想象和虚构也要符合现实生活的内在可能性一样，在历史剧的创作中，剧作家的想象和虚构也要符合历史的内在可能性。那么，在历史剧中，什么是历史的内在可能性？它首先体现为人与具体的历史情境的契合，体现为具体的历史情境对人的动机与行动的规定性和制约性，而具体的历史情境则是特定历史环境的定性化。例如，对于陈亚先而言，他要把中国传统专制社会中权力（当权者）与智慧（知识分子）的普遍关系通过《曹操与杨修》这部作品传达出来，就必须充分运用戏剧化的技术手段，把这种普泛化的“历史内在可能性”具体化到有定性的历史情境中，而这个具体的历史情境是通过曹操几次三番欲杀杨修的情节和细节予以实现的。再如在昆剧《顾炎武》中，创作者通过“问陵”一折写了顾炎武由明入清时知识分子社会角色选择上的尴尬和矛盾。有学者认为，这歪曲了顾炎武相关历史文献中的“历史真实”。但笔者恰恰认为，这种尴尬和矛盾表现了一种历史内在可能性，因为“正是其这种近乎权变的思想 and 行为，才使文化传承成为可能。顾

炎武自视这是他的文化使命，而所谓‘亡国’与‘亡天下’的区别也恰恰在此，‘天下兴亡，匹夫有责’的题旨也正是通过这‘三问’淋漓尽致地得以体现。”^[5] 顾炎武不与清廷合作是真诚的，对康熙朝初显盛世之象的赞许也是真诚的。“在这里，他不仅是尘封于史书中的那个壮怀激烈的斗士，更是一个超越了遗民心态的心怀天下苍生的智者。唯其如此，顾炎武才会有矛盾和痛苦，才会有犹豫和挣扎。顾炎武对自己的矛盾和尴尬自然也有清醒的认识，但他有缘无悔，一方面把个人名节埋进了那个已去的旧朝，却为了“救天下”把毕生之学术献给了当今的新朝，但这个新朝又是他无法合作的。这是何等的撕裂和痛苦！而那个鲜活可感、丰富立体的顾炎武，正是在这种撕裂和痛苦中完成是其人格升华和精神升腾的。”

与昆剧《顾炎武》相比，京剧《曹操与杨修》的人物关系、情节设置与历史文献的相似度似乎更高，但这并不是导致一部剧作是否成功的最关键因素。一部历史剧是否成功，最重要的是要看剧作家为人物设置的戏剧情境是否独特而极致，有利于激发人物的个性。对史剧创作而言，有的史料中天然蕴含着这种戏剧情境——例如《曹操与杨修》，这时剧作家就比较幸运，构思时水到渠成，不必苦心经营；但更多的情况是，史料总处于平淡松散的自然状态，这时就需要剧作家主动寻觅、发掘，为人物构建特殊的戏剧情境，让在生活常态中不易萌发的人物动机得以刺激并孕育，把不易发生的事件得以激发并形成。

总之，以人为对象，把表现人的内在和外在的世界作为本体，这条原则适用于各种题材类型的戏剧作品，当然也适用于历史剧。

六、历史研究中的诗学原则

史剧创作中对历史内在可能性的挖掘，和历史研究中对历史真实的探求在某种程度上具有相通之处。历史人物按照自己的目的在特定环境中进行活动，从而谱写着历史，他们当然不可能考虑戏剧的要求。但是，历史研究者对历史真实的追寻却是一个借助历史文献不断对历史实在去蔽澄明的过程。在这个过程中，历史学家让历史人物的深层动机和历史行为渐次敞开，让我们获得具体历史情境中的人性表达。从这层意义上讲，历史学研究也就部分地具备了诗学意义。司马迁在《史记·晋世家》中曾如此描述晋灵公派鉏麋刺杀赵盾的情形：

灵公患之，使鉏麋刺赵盾。盾闺门开，居处节，鉏麋退，叹曰：“杀忠臣，弃君命，罪一也。”遂触树而死。

这段非常有意思的历史记载最早出于《左传》，司马迁又进一步予以发挥，读之不免让我们产生这种疑惑：既然鉏麋触树而死，那么他死前“杀忠臣，弃君命，罪一也”的心理活动，司马迁是如何知道的呢？原来，历史的褶皱中也会散发出想象的光辉，深掩着情感的判断，历史竟然在想象中被赋予了人性的深度和广度。这究竟是历史的记述，还是艺术（文学）的升华？行文至此，我们忽然发现，诗学和艺术（文学）之间竟然并不存在断裂的鸿沟。20世纪下半叶席卷全球的新历史主义，力图打破文学话语和历史话语的界限，认为历史话语也具有诗性品质，从而获得了历史学研究的新突破。这种史学研究的方向是否恰当我们暂不置评，但它却揭示出历史学研究中的部分真理：好的历史学家应该是一个人性学家，好的历史应该是研究人性的历史。如果在历史叙事中述史者不能触摸到人性情感的深处，那他写出的历史可能就是肤浅的。司马迁笔下的屈原经常牢骚满腹，那究竟是屈原的牢骚还是司马迁的牢骚？无论是谁的，似乎都不符合历史科学的规范，这理应属于文学的范畴，应该是文学家

的抒写。可是，谁又能否认司马迁完美地书写了屈原的历史，从而完成了一个历史学家的任务？因为正是这样的书写，才让他深入了屈原的内心深处，从而复活了历史的复杂性。而只有这样，我们才能真正理解历史。

人性是一个复杂的概念，既有共通的普遍超越性，也有具体的历史阶段性，它存在于每个具体历史时期的个体之中。马克思认为，“整个历史也无非是人类本性的不断改变而已”。^[6] 历史剧的创作就是要把人物置于具体的历史情境中，通过其动机和行动揭示历史具体性的人性。所谓的“历史真实”也只有在这层意义上，才会在历史剧的创作中获得其美学的有效性。成功的历史剧创作，必须超越固有的“历史真实”观念，打破力图“还原”历史的实证主义局限，进入真正的艺术想象层面，建构一种史剧艺术中的历史诗学，从而展现具体丰富的历史人性。

参考文献：

[1] [法] 米歇尔·福柯著. 知识考古学 [M]. 谢强, 马月, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1998: 6.

[2] 陈桐生译注. 国语·卷十五·晋语九 [M]. 上海: 中华书局, 2016: 79.

[3] 赵建新. 历史假说与时代精神——以“赵氏孤儿”的改编为例 [J]. 广东艺术, 2018 (5): 4-12.

[4] 谭霈生文集·五 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005: 347.

[5] 赵建新. “最差的两折”还是“最好的两折”——就罗周的“问陵”“宴敌”两场戏与薛若琳商榷 [J]. 戏剧与影视评论, 2020 (1): 29-43.

[6] 外国文学研究资料丛刊编辑委员会. 莎士比亚评论汇编 (2) [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981: 436.

[责任编辑：华晓红]