

中国当代戏剧中的历史叙事

◆陈丽芬

内容提要:中国当代戏剧创作中,关于历史剧的观念是发展变化的,这变化与其不同时期的社会文化语境密切相关。具体可分为四个阶段:泛政治化语境中的历史叙事、启蒙性人文话语中的历史叙事、新历史主义视域中的历史叙事和社会文化转型中的历史叙事。中国当代戏剧中的历史叙事文本也在这四个阶段不断被重读、解构和重构,它们在摆脱政治功用主义、张扬人文精神、继承和发扬传统文化、艺术探索等方面都作出了贡献。但与此同时,上世纪90年代以来面临强调戏剧的剧场性,过度强调导演的作用,反抗剧本的舞台统治的戏剧现象,如何避免实验史剧的“非文学性”、单纯追逐经济效益的商业化趋势又成为新的问题与困惑。

关键词:中国当代 戏剧 历史叙事

DOI:10.14043/j.cnki.xjwx.2019.08.008

在我国当代戏剧史上,历史剧创作经历了几次高潮:中华人民共和国成立后初期的“十七年”;文革结束后的新时期之初;当代文学转折点的1985年。创作的高潮同时带来理论的论争,中华人民共和国成立后影响大的有上世纪50年代、60年代、80年代的三次,还包括其间一些小型的论争。这说明中

国当代戏剧创作中,关于历史剧的观念是发展变化的,这变化与其不同时期的社会文化语境密切相关。具体可分为四个阶段:泛政治化语境中的历史叙事、启蒙性人文话语中的历史叙事、新历史主义视域中的历史叙事和社会文化转型中的历史叙事。

一、泛政治化语境中的历史叙事

“1958年到1962年之间,中国的戏剧舞台上突然如雨后春笋般涌现出一大批历史剧,其数量之多、影响之大、质量之优都是前所未有的”。[1]^[304]由于受意识形态的引领与规范,使得它们在内容上总体表现出借用历史镜像来讲述民族寓言,寄寓歌颂和证明的主题。而在具体的寄寓上又呈现出不同的侧重点,具体表现为:对“历史规律”的证明,确立新社会的合法性的“国家仪式”的历史剧;对现实生活的规训,为现实中的人们提供思想规范和生活准则的“审美教化”的历史剧;更典型地体现政治观念的阐释和“阶级斗争哲学”展示的“斗争工具”的历史剧。同时在创作手法上它们普遍运用“正统史剧观”的创作手法。所谓“正统史剧观”,指的是“上个世纪40年代中国历史剧创作热潮中,经中国文艺界探讨而开始形成的一种历史剧创作理论。这种理论后来进一步成熟,被普遍接受,并且被表述为‘历史真实’和‘古为今用’两条原则,获得正统的地位。”[2]

“国家仪式”的历史剧指借用历史来以古证今,讲述中华人民共和国存在和发展合法性的民族寓言,它既包括对“历史规律”合理化的证明,也包括对“历史叙述”的规范。为宣传中华人民共和国的希望,昭示与证明中华人民共和国及政党的合法性,张扬不绝望、不放弃的民族精神,1958年到1962年之间,出

现了一大批塑造雄才大略、文治武功的明君贤将,昭示太平盛世的历史剧作,为人民勾勒美好未来的蓝图。其代表作有郭沫若的《蔡文姬》《武则天》。《蔡文姬》中,作者借董祀之口,道出曹操的文治武功;《武则天》中,借上官婉儿之口,道出武则天的丰功伟绩。“审美教化”的历史剧指借用历史讲述为现实中的人们提供思想规范和生活准则,起到对现实生活的规训作用。中华人民共和国成立之初,国家被包围、被封锁、被孤立的处境并未得到根本改变,西方国家的经济封锁使国家处于内忧外患之中。国家急需团结稳定人心、激发人民的爱国热情。1959-1961年,由于大跃进运动和自然灾害造成的影响,中国又遭遇前所未有的三年困难时期。于是,历史剧创作主题要么歌颂团结御辱主题,树立爱国志士的榜样,如,全国兴起大量有关1840年内忧外患的晚清历史叙述的戏剧作品,借以来激发人民一致对外、团结反抗的爱国精神,其中以朱祖贻与李恍的《甲午海战》为代表。要么发扬自强不息精神,鼓舞人民共渡难关。一年之内,竟出现了一百多部写卧薪尝胆的剧本,其中有代表性的是曹禺的《胆剑篇》。“斗争工具”的历史剧,更典型地体现了政治观念的阐释和“阶级斗争哲学”的展示。集中表现于新编历史剧中的“隐射史剧”“反历史主义”倾向的剧。20世纪50年代初兴起一个改编神话剧、新编历史剧以为现实政治服务的创作高潮。这一时期,杨绍萱在改编的神话剧《新天河配》和历史剧《新大名府》和《新白兔记》中,完全不顾惜借以改编的原神话和原历史剧的基本主题,硬将体现“抗美援朝,保卫世界和平”“民族战争”等现代政治主题和内容写进去。20世纪60年代兴起的大写勾践卧薪尝胆的题材的剧本,又把勾践描写为“下放干部

似的从事农业劳动,而且大兴水利,大炼钢铁,改造农具,请外国专家帮助制造武器,卧薪尝胆,搞‘三反’,俨然在实行今天我们所说的‘劳武结合’政策。反面人物又极像现代修正主义者等等”。[3] 还有一些历史剧是在现代意识的旗号下贩卖许多封建主义的陈腐货色。如新淮剧《孟姜女》,不惜将孟姜女的形象由“怨妇”变成了“义女”,从而把原作中的眼泪和鲜血揩去了,把原作中所表达的人民的鲜明爱憎、对封建暴君所作的道义批判大为减淡削弱了,却道翻出了新意。

二、启蒙性人文话语中的历史叙事

“文革”结束以后,是规模巨大的拨乱反正和波澜壮阔的思想解放运动。戏剧界也在观念和创作上进行复归和反思,批判阴谋政治与帮派文艺,打破禁区,解放思想,在历史的反思中开始新的戏剧进程。这个阶段的历史叙事仍然指向社会政治层面,表现为上世纪70年代末的大量借历史叙述表达对文革的痛恨与批判。叙事手法上虽然还带有转换期的某些过渡色彩,延续“十七年”的“正统史剧观”创作手法,依然强调“再现历史”,但在内容上已经走向对历史的反思,有了自觉突破正统史剧创作手法的迹象。

新时期初期的历史剧在叙事上依然强调“再现历史”,只是那种强烈的将“古为今用”等同于“历史为现实政治服务”的色彩略有弱化,骨子里没有什么改变,不过即令那些以传统的“忠奸善恶”的思想来表现历史生活和历史人物的剧作,也映射着“文革”十年社会动乱的世相图——好人落难,坏人当道;君子不遇,小人得志。这些历史剧大多是政治激情之作,表达对“文革”的痛恨和批判,以陈白尘的《大风歌》为序幕,掀起了新时期历史剧的创

作高潮。但是《大风歌》很快遭遇到人们的质疑和指责,从最初的有人批评剧作有影射之嫌发展到后来有人指责剧作家“竟然对这种封建正统观念固守不疑”。[4] 最初赢得全国一片欢呼的《大风歌》随即遭遇尴尬,使得它成为正统史剧观最后的高峰之作。《大风歌》遭遇的尴尬,其实就是新时期以来正统史剧观突破过程的开端。《大风歌》之后,历史剧观便在不断质疑和挣脱正统史剧观中迎来了自身的解放,表现为两个方面:

一是以郭启宏、郑怀兴等一批主要历史剧作家的剧作为代表。最初以郭启宏1980年发表在《剧本》的《司马迁》、郑怀兴1982年发表在《剧本》的《新亭泪》为代表。郭启宏的《司马迁》出现在新时期的早期,其写法也是严格遵守史实来写,主要人物、事件也都是符合历史记载的。乍一看,并没有什么实质性的突破,但关键在于,作者在选择写作方式和写作过程中,已经出现了突破正统史剧观的新质:站在知识分子的角度来写,重点写知识分子的精神价值追求,写出人物的情感、心理。同样,郑怀兴的《新亭泪》虽然也依然强调“再现历史”,在历史背景、特定环境和基本故事情节、主要历史人物的性格也都忠实于历史记载的,但在“古为今用”方面也是从知识分子追求自身价值的角度来写知识分子的心态的。由于这些剧出现在新时期早期,自然还带着某些过渡色彩,是在正统史剧观范围内小心翼翼地发挥主体性,但是已经标志着中国当代戏剧中的历史叙事开始由“再现历史”走向“反思历史”。

二是理论上的反思。20世纪80年代初,上海戏剧学院戏剧研究所举行了一次历史剧讨论会,体现了从戏剧文体的角度入手,重新认识历史剧的本质特征、历史真实与艺术真

实、古为今用等问题的意图。与会者一致对过去历史剧受文艺与政治关系的影响进行反思,对影射的恶劣提出批评,并把狭隘的为政治服务扩大为为社会主义为人民服务。王世德在《历史剧创作的若干问题》中指出:“正确的古为今用应该是,从今天的时代精神的高度和广大人民的共同利益出发,选择能有利于推动今天社会发展、符合人民审美要求的题材,塑造出优美的典型形象”。[5]王瑶认为:“当我们考察历史剧所表现的历史精神时,就必须把它放在历史剧作家创作当时的时代范围内,看它所表现的历史精神是否符合那个时代对某一历史精神的科学认识水平,是否反映了那个时代的进步的时代思潮”。[6]而郭启宏对“古为今用”作了独到的阐释:“新编历史剧的古为今用,体现在作品的主题思想的借鉴作用,表现在作者通过艺术形象传播出来的生活的哲理,使观众根据自己的生活体验,而产生感情上的共鸣”。[7]除此之外,罗晓帆对未来历史剧的创作手法提出了自己的设想:(1)抓住一点、一人多面的历史剧。(2)夸张怪诞、神似形异的历史剧。即打破历史剧严肃面孔,创作喜剧、闹剧、怪诞剧等。(3)借题发挥、背离史实的历史剧。即作者本意就是借题发挥,或故意改变某个历史事实,来引起观众震动,激发思考,传达作者的深刻独到的见解。(4)纵贯时空、古今交融的历史剧。比如:为纵深地表现某种历史精神或时代精神,设想在一个剧本中,交错地表现两个或多个并不互相衔接的历史时代;加一个现代解说人,把历史和现实融入一剧之中。(5)非客观的历史剧。比如,以第一人称或一个小角色的视角来看。[8]

20世纪80年代的历史剧讨论会尽管不能够完全突破宏大叙事的“正统史剧观”,却

是理论界全面反思的努力的表现,标志着历史剧从反思历史,走向反思自身。

三、新历史主义视域中的历史叙事

新历史主义作为一种批评流派和批评方法诞生在20世纪80年代的欧美文化界和文学界。80年代中后期,当代中国文学出现了一股强大且持久的带有新历史主义观念和创作倾向的文学思潮。它首先出现在诗歌、小说领域,很快便渗透进各种文学体裁中的历史叙事。新历史主义在真实观、历史观和艺术观上都带有明显的反传统色彩,追求对题材的抽象和超越,把题材、人物、事件仅仅当作一种背景,主要表现主观体验和人物心灵,拓展了作品的思想容量。

新历史主义观在历史剧创作中,是以写人,尤其是写出人物的复杂心性开始萌发的。从20世纪80年代初期最早的郭启宏《司马迁》、郑怀兴《新亭泪》,到随后的魏明伦《巴山秀才》、白桦《吴王金戈越王剑》、洪川《魂断燕山》,再到80年代中期的郑怀兴《晋宫寒月》、周长赋《秋风辞》等等,这些剧作都开始注重塑造复杂的人物性格和开掘人物的复杂心性,郭启宏把这种对复杂性格的刻画和对深层心理的描绘,看作是史剧萌动的“新质”。[9]因为这样的突破标志着作家主体意识的觉醒,而这种主体意识一旦发挥出来,剧作的思想意旨提升了,就会导向“历史剧是剧不是历史”的本质回归。郭启宏的敏感发现与他自身的创作追求密切相关,他的历史剧关注的都是一批传统知识分子,塑造了一系列独特而深刻、复杂而丰富的知识分子形象,在他的《司马迁》《李白》《天之骄子》《南唐遗事》《司马相如》《王安石》等系列文人史剧中,都是以历史人物为中心的。司马迁、司马相如、李煜、

王安石、李白、曹植,这些传统知识分子“尽管出身、地位、禀性、事迹各不相同,但披罪、罹难的境遇却相仿佛。司马迁遭宫刑,李煜亡国,李白系狱,曹植被囚壅丘,司马相如宦海几沉浮,作家展现的是历代文人共通的悲剧性命运”。[10]在作者笔下,众多知识分子形象成了极富魅力的“那一个”,成了作者理解中的人物。《李白》一扫历史中飘然太白形象,展现的是一个“进又不能,退又不甘”的传统知识分子形象,《天之骄子》里的曹植也是一个具有远大政治抱负却不具有经天纬地之才能的悲剧形象,《司马相如》里的司马相如更是一个集文人正面与负面形象的人物……

与此同时,郭启宏在自身历史剧创作实践基础上,提出了传神史剧观,其观点为:传历史之神,就是写历史的精神而不为具体的史实所束缚,首先把自己从严格遵守史实的束缚中解放出来;传人物之神,主要意思是进一步:传历史之神的重点、要点在于写人物的精神;传作者之神,更进一步:上升到创作意旨上,剧作的根本目的是表达作者的思想,而不是写历史。[11]换言之,回到了历史剧是剧,是诗,而不是史的根本原则上了。传三种神的观点具有系统性,有郭启宏自己注重开发知识分子心灵的特点。

郭启宏注重开发知识分子心性的历史剧创作倾向在上世纪80年代中后期的历史剧中普遍流传,他的“传神史剧观”也代表着80年代中后期的历史剧创作观念。上世纪80年代中后期的历史剧创作中出现了大量描写传统知识分子的剧作,这些剧作从各个方面表现道统与政统的矛盾和知识分子心态的历史剧。这类剧的情节又呈现五种叙述模式:第一种表现为,传统知识分子主人公大多幼稚地怀着憧憬和抱负,总是被动地走向悲剧。剧的

结尾这些传统知识分子要么慷慨赴死,要么辞官归隐,要么发愤著书传世。如,郭启宏《司马迁》、魏明伦《巴山秀才》、周树山《曹植》、陈亚先《曹操与杨修》等等;第二种情况是,传统知识分子主人公有清醒的意识,看透悲剧结局,但仍明知不可为而为之。如,郑怀兴的《新亭泪》、白桦的《吴王金戈越王剑》、洪川的《魂断燕山》、郑怀兴的《晋宫寒月》等等;第三种情况是,前面所述两种传统知识分子同时出现,形成对比,但谁也摆脱不了悲剧结局。如,孙月霞的《司文郎》等等;第四种情况是,剧本里出现一些极具反思色彩的小人物。如:《新亭泪》里面的渔夫,既是主人公的幻觉,也是主人公内心挣扎的另一个自己,表达出世和入世的矛盾心理;《吴王金戈越王剑》里的范蠡简直是个全知全能的角色,具有洞察一切的高度,助越王成就大业后提早隐退;《槐花曲》里的老狱卒既是作为叙述中的人物,救助与劝导岳飞,也是代表作者发言,反思与评判历史。这些表现传统知识分子心性的历史剧,从各个方面描写出传统文人的文化形象、文化操守、文化心态,并凸显其文化人格和文化命运——尤其表现其于道统与政统矛盾中的悲剧性格与命运。昭示着历史剧从“史”的历史剧到“剧”的历史剧的重大突破,并从“宏大叙事”走向“个体叙事”。至此,历史叙事开始导向对公共书写的“宏大话语”或“普遍性话语”的疏离与反拨,对那种群体性、意识形态依附性的创作模式的摆脱,而更多注重从自身的经验和体验,从人性、诗性及至“日常性”去构造作品。

20世纪80年代晚期,开始出现大批摆脱国家意识形态叙述话语,上升到人文价值立场的、审美的叙述话语的优秀历史剧作。如,盛和煜《山鬼》、魏明伦《潘金莲》、马中骏

《老风流镇》等等。盛和煜的《山鬼》不仅以不古不今、不中不西的另类面目出现引来众多争议,在描写传统知识分子上,它也开掘出新的角度。它表现的是道德治国论的虚幻,同时也表达出对理想与现实的差距,传统知识分子人性上的弱点等多重问题的思考。魏明伦《潘金莲》以让古今中外的人物同台、南腔北调与西洋西调混杂、戏曲程式与现代迪斯科同舞的荒诞形式,对戏曲进行了大尺度的探索;马中骏《老风流镇》通过范无尘与贞娘子的冲突体现了中国两种文化的冲突,显示了中国文化“堂皇中的萎靡”和“萎靡中的堂皇”。这些作品虽然依托一定的历史背景,但具体人物与事件却多属虚构,并且都在以往历史定见之外有新的发现,历史精神的真实已经不再是对一些即时的政治热点或社会问题作简单功利的附会和影射,不再拘泥于对一些耳熟能详的历史人物和事件作传统的道德观念的是非评价,而把兴趣和关注的焦点更多地放在了对一般历史发展规律、普遍人性共性的总结和发掘上。

四、社会文化转型中的历史叙事

20世纪90年代之后,社会转型换轨提速,整体文化形态也由政治意识形态制约性向市场经济与媒介意识形态制约性转变,这一文化转型也必然影响着文学艺术的转型。这一变化是结构性和功能性的,也是多方位、分化性的,表现在历史剧创作上,一是历史剧主观化的倾向更加明显;二是“非历史化”的历史剧的大量涌现;三是“反戏剧化”的历史剧试验层出不穷。罗怀臻在《漫议“新史剧”》一文中,把它们统统称为“新史剧”。并指出新史剧的新在几个方面:1.古代民间传说、前人创作的文学艺术作品、经典名著名剧、剧作者

对于历史的虚构和假设,都可以作为历史剧创作的素材和依托,并且这些作品能都可归为历史剧;2.剔除了既定评价和社会功利色彩,更多是作者生命体验和现实感悟;3.舞台新。[12]^{P136}

历史剧主观化的倾向表现为历史叙事中写人的存在更多表现生态史、心态史、命运史。写人更多表现人性为主,人性化的历史,人心中的历史。罗怀臻指出“人类的文化,人类的生活方式不管怎么变化,基本人性是稳定不变的。”[13]^{P151}“公允地审视80年代的戏剧探索,至少有两大突破,一是在文学上,我们重新发现了‘人’,而在此之前的戏剧舞台上我们经常面对的却是集体概念下符号化、概念化、脸谱化的‘人’……终于,我们可以直面人,直面人性了”。[14]事实上,他的历史剧创作就是如此,他的主要作品越剧《西施归越》、淮剧《金龙与蜉蝣》、淮剧《西楚霸王》、昆剧《班昭》、越剧《李清照》等,人性主题成为贯穿性的主题。罗怀臻说:“我的这些都是非历史的历史剧,非班昭的班昭,非李清照的李清照,非柳如是的柳如是。某种意义上是一种现代寓言,而现代寓言是现代人精神领域里遇到的一些问题、困惑,发现了一些东西,与古代某个人奇妙地遇合了”。[15]^{P108}《西施归越》把原本史册上轻描淡写一笔带过的次要人物西施发掘出来作为剧作的主角,并在此人物原型的基础上虚构出西施怀孕这样具有挑战观众审美的重大史实,并由此展开大规模的情节编造;《班昭》一剧根据史册上记载的只言片语敷衍出班昭著书的经历,并通过改变和虚构局部史实来结构成一个完整的故事;《李清照》一剧的情节是作者依据李清照生前所著的十二首原词原诗敷衍而成;淮剧《金龙与蜉蝣》主要人物都是符号,故事发生

的时间也是晦暗不明的。在形式上它完成了中国戏曲与西方戏剧的全面嫁接,成为一个向古希腊悲剧致敬的作品。

“非历史化”的历史剧表现为先锋立场的解构和重构历史、民间立场的“讲史”和野史、商演立场的戏仿历史和游戏历史。

先锋立场的解构和重构历史,意味着反叛传统,在思想内容上消解原有历史题材的传统意义,在自由虚构中构建熔铸当代意识的语义场。表现形式上更为新颖,舞台表演更具先锋性。翟剑萍的《布衣孔子》全剧以中国现代学者匡君正、日本女教师稻野和子两个现代人贯穿始终,作为串联故事的线索。中国现代学者匡君正不断地向日本女教师稻野和子解释答疑,以缝补故事间的缝隙使其自然过渡,两个现代人的对话也折射出思想的冲突与碰撞,在各自的声音中完成对孔子的评价;卫中的《长乐钟》整部剧的内容就是韩信死前的独白,没有时间顺序,没有戏剧冲突,将戏剧的叙述功能发挥到极致,语言也充满着现代语汇;银汉光的《君恋妃》中,马嵬坡杨贵妃被逼死仅仅作为故事的开端出现在剧首,全剧的重点放在了杨贵妃死后的故事,以杨贵妃的鬼魂行踪为线索展开故事情节,并演绎出她与李隆基生生死死、死后复生、继续爱情前缘的故事。

民间性作为中国戏曲的一种本质特性,使得民间立场的“讲史”和野史在中国戏剧尤其是戏曲中,其实从未间断过。中国戏曲史上不乏像《杨门女将》《秦香莲》《十二寡妇出征》这样的民间立场的历史叙事,至于那些流传于各地方的民间小戏,更是因其浓郁的民间风味而经久不衰。20世纪80年代中晚期,伴随着戏曲现代化进程和戏曲形式的探索潮流,剧作家们大量借鉴西方戏剧的表现手法

融会贯通进戏曲形式中,其民间性也必然受到冲撞和排挤。90年代戏曲界大声呼吁戏曲本体的回归,其中就有民间性的回归,这从90年代的历史剧创作中,取材历史的戏剧大多被冠以历史故事剧、历史传奇剧、小戏曲的体裁称号中就可窥见一斑。与此同时,90年代的历史叙事更多以女性人物为主,即便是具有重大题材的历史背景中,叙述的也是重要人物的情感故事、民间故事、人物传说等极具民间性的内容。如林榆创作的《花蕊夫人》,设置的历史背景是北宋年间,赵匡胤攻打西蜀国时段,但是全篇却围绕着女性人物花蕊夫人,叙述她与赵匡胤的情感纠葛;钱志成的《千古风流》以曹操定鼎中原封魏王讲起,却重点写甄宓,由此牵扯出曹操、曹植、曹丕与甄宓之间的复杂情感。

商演立场的戏仿历史和游戏历史是伴随着大众文化和后现代主义文化思潮而来的。20世纪90年代兴起一类逐渐削平思想深度,走向娱乐和游戏的历史剧。这类历史剧往往表现为随意编造历史和调侃历史,只为娱乐和消遣,不表达任何严肃思想。如:讲述秦朝历史的《男儿头女儿腰》,荆柯的三角恋、太子丹的乱伦、秦王政的恋母情结是作者津津乐道的话题,一位“风萧萧兮易水寒”的英雄豪杰被扭曲成了“除了吃喝玩乐,还是吃喝玩乐”的地痞;表现宫廷权利纷争的《伐子都》成了一个女人与四个男人的故事,讲述的是东周时期,郑国的皇亲国戚围绕争夺王位与美女而展开的一场荒诞的闹剧。在语言方面,更是让古代人说起现代人的语言,类似“每人一瓶二锅头,外加盐水煮花生”“战地野花分外香”这样带调侃性质的现代语言频频出现于古代人口中。这类历史剧解构了历史剧的严肃古板,把历史剧创作引

向无限自由之境,并给观众带来感官娱乐,有着它进步的一面,但过于迎合观众,消解意义又会使它成为无意义的玩物,最终丧失作家主体性,走向庸俗和低劣。

“反戏剧化”的历史剧在观念和形式上呼应着当时的整个实验戏剧而堪称实验史剧,表现为观念意识新、表现形式新和审美特征新等方面。实验戏剧兴起于20世纪80年代初,以高行健的《绝对信号》拉开中国当代实验戏剧的帷幕,到80年代晚期走向高潮,其中演出的大多是现代剧,历史剧的演出为数不多,影响较大的是沙叶新的《耶稣、孔子、披头士列侬》,这个剧的故事内容荒诞离奇,舞台表演更是新奇可观,导演大胆运用戏仿手法,牛顿、爱因斯坦、耶稣、孔子等人物都失去庄严变成滑稽人物,并大量充斥着隐喻象征手法。20世纪90年代以来,历史题材和日常生活题材的戏剧占据比重最多,其中就有包括小剧场戏剧。

总之,中国当代剧中的历史叙事经历了泛政治化语境中的历史叙事、启蒙性人文话语中的历史叙事、新历史主义视域中的历史叙事和社会文化转型中的历史叙事四个阶段,历史剧观念在不断更新、历史文本也在不断被重读、解构、重构中生成。它们作为中国当代文学的构成部分,参与了对民族历史的反思和民族文化的重建,启动了历史剧赖以衡量自身的价值目标,在摆脱政治功用主义、张扬人文精神、继承和发扬传统文化、艺术探索等方面都作出了贡献。但与此同时,20世纪90年代以来面临强调戏剧的剧场性,过度强调导演的作用,反抗剧本的舞台统治的戏剧现象,如何避免实验史剧的“非文学性”、单纯追逐经济效益的商业化趋势又成为新的问题与困惑。

参考文献:

- [1]张炯主编.新中国文学五十年[M].济南:山东教育出版社,1999.
- [2]陈丽芬.论历史剧创作中“正统史剧观”理论的形成及影响[J].戏剧文学,2014(10).
- [3]《戏剧报》资料室编.茅盾同志谈历史剧[N].戏剧报,1962(2).
- [4]谭霈生.中国当代历史剧与历史剧观(中)[J].戏剧,1995(1).
- [5]王世德.历史剧创作的若干问题[J].陕西戏剧(西安),1981(10).
- [6]王瑶.郭沫若的浪漫主义历史剧创作理论[J].文学评论,1983(3).
- [7]郭启宏.浅谈新编历史剧[J].戏剧界(合肥),1980(6).
- [8]罗晓帆.未来历史话剧的几点设想[J].戏剧界,1993(6).
- [9][11]郭启宏.传神史剧论[J].剧本,1988(1).
- [10]林婷.郭启宏文人系列史剧论[J].福建师范大学学报,2005(3).
- [12]罗怀臻.漫议‘新史剧’[C].罗怀臻戏剧文集(第五卷),上海:上海人民出版社,2008.
- [13]罗怀臻.戏剧文学精神的当代表现——在文化部“第二届西部戏剧编导培训班”上的演讲[C].罗怀臻戏剧文集(第六卷),上海:上海人民出版社,2008.
- [14]罗怀臻.重建中的中国戏剧——“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”[C].罗怀臻戏剧文集(第五卷),上海:上海人民出版社,2008.
- [15]罗怀臻.古典戏曲现代沉思[C].罗怀臻戏剧文集(第五卷),上海:上海人民出版社,2008.

基金项目:江西省社会科学“十三五”(2016年)规划项目之青年博士基金项目“中国当代戏剧中的历史叙事研究”,编号:16BJ43。

(作者单位:南昌师范学院文学院)

责任编辑:陶沙