

10月19日,听到戏曲理论家、评论家郭汉城先生辞世的消息,我既震惊又痛惜。由于仰慕郭老丰沛敦实的戏曲才学和富于诗意的评论文笔,近些年,我多次到先生家中拜访,近距离感受这位百岁学人的风采。我每次到访,郭老都不顾年迈,从沙发上缓缓起身,步履蹒跚地迎上前来;每次离开,他都艰难地挪动身子送我到门边,看着电梯门徐徐关闭。他笑称,当年打游击练就了他的好腿脚。

这位出生于1917年的世纪老人,毕生研究古老的戏曲文化,但视野开阔、思维活跃,对中国传统文化保有清醒的认知,在思想和精神上从未显现出任何衰老或不合时宜的迹象,即便到了人生暮年,仍老骥伏枥、壮心不已,用他的话,“虽耳聩眼瞎,但内心充满了干劲”。他这一生,始终站在戏曲改革一线,构建戏曲理论的大厦。他这一生,始终与中国戏曲艺术耳鬓厮磨、荣辱与共。

看戏

如果说人生是一幕戏的话,那么郭汉城的戏曲人生是从一个少年为改变苦难命运而不断抗争寻求开场的。1917年,郭汉城出生于浙江省萧山山戴村镇张家弄村一个贫困家庭,他自幼在村镇私塾接受诗书礼教,还是个小戏迷,常趴在宗祠的戏台上观看绍剧与的笃班(越剧的前身)的戏。绍剧《龙虎斗》中有一句鲁迅先生笔下阿Q最喜爱的唱词“我手执鞭鞭将你打”,他百岁之后依然记忆犹新。

少年郭汉城怀有强烈的求知欲,但因家境贫寒,他几度辍学。对他来说,“有学上、有书念”是一种奢侈的愿望。怀着脱贫和求学梦,1935年,郭汉城考入浙江省立杭州农业职业学校。这所学校不收学费,属于半工半读性质,对出身寒门的郭汉城来说无疑是理想的选择。

从闭塞的乡村来到繁华的杭州,郭汉城大大开阔了眼界,还观看了绍剧《散潼关》等许多地方戏,既圆了读书梦,也圆了看戏的梦。

读书期间,他浏览了五四新文化运动时《新青年》杂志刊载的有关旧戏的论战。一些激进人士认为,戏曲是封建时代的千年老谱,是病态的现象、退化的症候。有人建议将戏曲中的曲、腔、谱、嗓子、台步、武把子等历史“遗存物”全数扫除,尽情推翻,以避免封建流毒的传播。那时的郭汉城,对戏曲尚缺乏深入了解,也受到这股思潮的影响,看不起传统戏曲。

“有学上、有书念”的日子并不长久。“七七事变”后,郭汉城就读的杭州农业职业学校被迫解散,彷徨无助的他为了求学四处流浪。无意间,他从旅馆窗户外看到的一张报纸上看到,培养革命青年干部的陕北公学正在招生,便怀揣一本《西行漫记》,哼着“到敌人后方去,把鬼子消灭干净”的抗日歌谣,辗转抵达延安。

谈及当年在陕北公学求学的经历,郭汉城说:“印象最深的是学校倡导的‘实事求是’的精神,不但要读有字之书,而且要读无字之书。这种求真务实、理论联系实际的学风一直贯穿了我一生的革命实践和学术生涯。”

1939年6月,陕北公学与鲁迅艺术学院、安吴堡战时青年培训班、延安工人学校合并为华北联合大学,开赴华北敌后前线办学。从华北联大毕业后,郭汉城被分配到河北省平山县南庄的晋察冀边区从事抗联教育工作。在那段艰苦卓绝的烽火岁月里,郭汉城接触到了大量抗战救亡戏剧,在感受戏剧艺术魅力的同时,也认识到了戏剧在抗战中的现实价值。为了让学生们从戏剧和文学中认识现实、陶冶性灵,郭汉城除了在课堂上传授书本知识,还积极响应边区戏剧运动的号召,带领学生参加社会实践。他一方面请抗联剧社的“小鬼们”到学校演唱抗日歌曲,教学生们打霸王鞭;一方面带领学生四处看戏,将抗战戏剧大课堂开设到晋察冀边区的各个角落。

几年下来,他带领学生先后观看了各文工团和抗联剧社演出的《母亲》《雷雨》《日出》《复活》《俄

罗斯人》等中外名剧以及《溪洞与洪流》《放下你的鞭子》《子弟兵和老百姓》《戎冠秀》《白毛女》等反映抗战的新剧,从中真切感受到戏剧陶冶性灵的精神力量。尤其是观看了由晋剧移植的秦腔现代戏《血泪仇》后,他感动得热泪盈眶,仿佛又回到儿时翘首企盼家乡戏时的情景。

1952年,文化部在北京举办第一届全国戏曲观摩演出大会。在那次大会上,时任察哈尔省教育厅文化处处长的郭汉城集中观摩了来自全国各地的几十种声腔剧种,顿时被眼前生旦净末丑行当俱全,唱念做打、手眼身法步“四功五法”集于一身的戏曲魅力所折服。1954年,面临工作调动,郭汉城有两个选择:一个是回原省做文化行政工作;另一个是调往中国戏曲研究院专门从事戏曲研究工作。他毫不犹豫地选择了后者。

回首对戏曲态度转变的过程,郭老感慨地说:“在我心中,中国戏曲有这样一种魔力:当你还不认识它的时候,你会觉得它很粗俗;当你接触它、熟悉它的时候,你会喜欢它、迷恋它,一万年牛也拉不回来了。”

戏改

新中国成立后,戏曲工作面临一个崭新的形势。在一系列方针政策指引下,全国戏曲界大张旗鼓地掀起了戏曲改良运动。

当时,有人对“戏改”持悲观论调,认为戏曲从内容到形式都已陈旧和僵化,无法对其进行推陈出新,干脆选些个“良种”保护起来,不使其灭绝就算了。

在郭汉城看来,这是“戏曲落后论”的翻版,把一种艺术送进博物馆陈列起来,就等于隔断了它与人民群众的血肉联系,“我们在看到戏曲遗产历史局限性的同时,也应看到它的人民性和民主性。如果对其采取轻慢、粗暴的态度,势必将导致其灭亡”。

郭汉城强调,对待戏曲遗产,首先必须从认识上正视其价值。从国际上来看,中国戏曲作为世界上独树一帜的艺术,具有鲜明的民族特色、深厚的文化底蕴和独特的东方美学品格。它独有的“歌舞演故事”及其综合性、虚拟性、程式性特征,形成了完整的中国戏曲演剧体系,是对世界文化的特殊贡献;从民族文化上看,中国戏曲有着广泛而深厚的群众基础。戏曲中蕴含的爱国主义、反抗压迫、舍己为人、忠贞不渝、乐观进取的精神以及艺术中的唯物辩证因素,如同黑暗中伸张正义的火炬,具有强大的人民性和现实主义精神。千百年来,戏曲虽遭遇无数的挫折,但从来没有失去与人民群众的精神联系,这正是它得以生存发展的力量之源。

在理论研究上,郭汉城将重心锁定在“批判继承”和“推陈出新”这八个关键字上。他提出推陈出新不能一刀切,要具体剧种具体对待。就古典戏曲来说,推陈出新的任务主要在于保护和抢救,在于有计划地把大量经典搬上舞台;对于古典性、民间性相结合的剧种,主要任务是提高文学性,把高度发展的表演艺术与高



今年9月,来自全国各地的戏曲演员、票友和学生为郭汉城庆生日。 赵凤兰摄/光明图片

偶入红尘里,诗戏结为盟

——郭汉城的戏曲情缘

□ 赵凤兰



郭汉城在读报。

赵凤兰摄/光明图片

学人小传

郭汉城(1917—2021),浙江萧山人,戏曲理论家,中国艺术研究院终身研究员。1937年肄业于浙江省立杭州农业职业学校,1938年入陕北公学学习,1939年入华北联合大学学习,毕业后在敌后从事抗战教育工作。新中国成立后,历任察哈尔省文化局副局长兼察哈尔省文学艺术界联合会主任,华北行政委员会文艺处副处长,中国戏曲研究院剧目研究室主任,中国艺术研究院戏曲研究所所长,中国艺术研究院副院长兼党委副书记,曾任中国戏剧家协会副主席、中国戏曲学会副会长。著有《戏曲剧目论集》《当代戏曲发展轨迹》《淡渍堂诗抄》《淡渍堂三种》等,还与张庚共同主编了《中国戏曲通史》《中国戏曲通论》。



度的文学性相结合;另外,还要选择一些合适的剧种和题材进行现代戏创作,让戏曲担负起反映现实生活的任务。

戏曲改革的终极目标,是实现戏曲现代化,让古老的民族戏曲艺术跟上时代发展的步伐。为了解决戏曲改革中出现的顾此失彼、各剧目不能均衡发展的现状,1960年,文化部在总结历史和现实经验的基础上,提出了合乎戏曲艺术规律和发展逻辑的“三并举”政策,即整理改编传统戏、新编历史剧和现代戏。

针对传统剧目的整理改编和新编历史剧的古为今用,郭汉城建议,要结合剧种实际,分门别类,把剧目演变的历史和现实存在,把复杂状况考虑进去,在创作上着重解决好三个关系:一是古人和今人思想情感相融的关系;二是人物思想发展的必然;三是生活真实与艺术真实的关系。同时树立两个自信:一是相信艺术形象的力量;二是相信观众的理解能力。他力为不拘于生活的真实。这些特点也培养了观众的欣赏习惯,演员、观众达成了默契,舞台并不隐瞒是在演戏,观众也不按生活的真实去要求演出。这种“戏在舞中演,情在歌中出”的特性正是戏曲艺术的独特魅力之所在。

郭汉城看来,戏曲有一套完整的表演程式,“有规则的自由”的表演艺术。它追求形似与神似相统一、形体与内心相统一、时空的流动与固定相统一、高度的简练与充分的抒发相统一,而不拘于生活的真实。这些特点也培养了观众的欣赏习惯,演员、观众达成了默契,舞台并不隐瞒是在演戏,观众也不按生活的真实去要求演出。这种“戏在舞中演,情在歌中出”的特性正是戏曲艺术的独特魅力之所在。

现代戏创作如何合理运用程式?郭老说:“古代戏曲与现代生活、旧程式与新程式之间并不存在不可逾越的鸿沟。实践证明,观众还是喜欢具有戏曲特点的现代戏,像《四姑娘》《骆驼祥子》《金子》《土炕上的女人》等许多成功的现代戏,它们在尊重传统艺术规律的同时,又能审美化地运用新程式表现现实生活。戏曲现代戏,应该既是现代的又是戏曲的。”

换骨式六种模式,为古典戏曲延续当代命脉开了时代良方。

在“三并举”中,现代戏是检验戏曲能否实现现代化的试金石。过去半个多世纪,尽管现代戏取得了诸多可喜的成绩,但其遭遇到的困难和瓶颈也最多。其中,最突出的问题是戏曲要不要现代化和现代戏是否要戏曲化?社会上一度出现“要现代戏就不能要戏曲化,要戏曲化就不能要现代化”的论调。一讲现代化,就照搬别国的艺术,把“新歌剧”和“话剧加唱”的一套移植过来;一讲戏曲化,就套用旧程式的套子,以旧瓶装新酒的方式把程式的老套子套在新生活上。

针对“两化”,郭汉城直言:“戏曲不仅要现代化,更要戏曲化。表现现代生活,这是戏曲本身顺应时代的要求,也是历史发展的必然;……但戏曲表现现代生活,不意味着割断历史、消灭传统。任何一种新的艺术,如果脱离了传统,就只能像雨点打起的水泡一样,随生随灭,永远处于幼稚和贫瘠的原始状态之中。”他拿芭蕾舞举例,用足尖旋转是芭蕾舞在古代生活中形成的,也是它本身的艺术规律所决定的,戏曲在表现现代生活时必须重视和保留自身的美学特征。

郭汉城说,戏曲有一套完整的表演程式,“有规则的自由”的表演艺术。它追求形似与神似相统一、形体与内心相统一、时空的流动与固定相统一、高度的简练与充分的抒发相统一,而不拘于生活的真实。这些特点也培养了观众的欣赏习惯,演员、观众达成了默契,舞台并不隐瞒是在演戏,观众也不按生活的真实去要求演出。这种“戏在舞中演,情在歌中出”的特性正是戏曲艺术的独特魅力之所在。

郭汉城始终坚持在美学框架下评价艺术作品,强调以形式美见长的戏曲尤其要给人以美感享受。他把这种审美追求也带到自己的文字中,写下了许多见解独特、诗心灵动、理性审视与感性流露交织的评论美文。比如,在《蒲剧〈薛刚反朝〉的民族美学风格》一文中,他通过对薛刚、薛猛两个人物性格内在真实性和矛盾冲突复杂性的揭示,阐明了悲喜剧的美学风格和细节对于塑造人物剧的作用。他表示:“戏曲剧本要求集中洗练,是要求紧紧围绕着戏剧冲突展开描写,而不是排斥

细节描写。相反,没有细节,就没有形象和性格,等于取消了文艺的基本特征,这是戏曲剧本刻画人物方法的特点之一。”基于这篇评论,《薛刚反朝》成了蒲剧的长期保留剧目。

郭汉城的评论尊重历史,注重田野勘探,主张把对古代剧作和剧作家的理解放在具体的历史背景和社会情境中整体考量,从而得出客观、辩证、符合历史逻辑的结论。这从他对汤显祖“汤学”的研究上可见一斑。

80年代,在一次纪念汤显祖的学术研讨会上,一些与会者指摘汤显祖“临川四梦”的改编存在不足和历史局限。在激烈的争论中,大家期待着郭汉城的评论。郭汉城即兴做了题为《汤显祖和他的“四梦”论略》的发言,他“知人论世”,将汤显祖“四梦”的评价置于晚明的社会背景和宗法伦理中,从汤显祖的政治抱负和哲学思想客观审视其作品。他认为:“古典作品的进步性和局限性往往同处一体、相辅相成,但都是历史真实性的反映,并不妨碍作品的伟大。如果我们只重视作品里作者的态度,不重视作家在作品里所反映的生活及其客观意义。用这种简单的办法来衡量,那古典作品就没有一个是好的。”他这种不偏不倚、鞭辟入里的论述,使争论得以平息,他也因此成为改革开放后最早强调汤显祖价值的理论家之一。

郭汉城的戏曲评论始终站在民族自尊和文化自信的角度,把中国戏曲与民族心理、风俗信仰和社会现实结合起来,从人类文化和民族戏曲美学的高度指导当代舞台艺术实践,并与各种贬损和矮化民族文化的言论展开论争。

有段时间,有些人老拿外国的悲剧理论来套中国戏曲,认为悲剧必须向西方悲剧那样彻底毁灭,一悲到底,那些正义战胜邪恶的结局是“粉饰现实”的“光明尾巴”,会降低悲剧净化心灵的力量并麻痹人们的斗志。郭汉城的文章,结合“女娲补天”“精卫填海”中人定胜天的思想以及梁祝化蝶、青儿焚塔、窦娥三桩誓愿等戏曲典故,阐明善恶分明、好人好报的乐观主义精神已作为民族心理渗透到我们的文化形态中,构成了中国戏曲有别于西方悲剧的重要民族特征,指出应重视本民族戏曲的风格和传统。

“中国戏曲几乎没有希腊式的毁灭性悲剧,而是悲喜交互式的存在。只有当胜利的局面呈现于舞台时,观众才感到满足。但这不是廉价的情感宣泄,而是民族精神和历史经验在审美形态中的表现。固然,美好事物的毁灭能产生崇高之美;但美好事物的胜利以及理想在现实和幻想中曲折实现,同样能产生另一种崇高的美——力量之美、意志之美、艺术的震撼甚至不比那种让好人毁灭来暴露社会罪恶的悲剧意义小。”在他看来,一个民族的文学一定包括这个民族的语言、心理特征、道德观念和风俗习惯,离开了这些,戏曲就失去了民族的特色和光彩。

他的评论不登高深空泛的议论,不玩冷漠抽象的概念,而是秉持“寻美”和“求疵”并行的原则,坚持真理、直陈弊端、阐明立场,进而具有解决问题的良方。1956年,在文化部举办的“第二届戏曲演员讲习会”上,有人在整理改编传统剧目时,粗暴对待戏曲遗产,把“封建”“爱国主义”之类的概念强塞进剧本,对没有重大教育意义的生活小戏妄加否定。为此,郭汉城撰文呼吁创作者正确衡量传统剧本的意义,万不可采取一杀就杀一批的做法。在他看来,一些生活小戏虽然没有“伟大的教育意义”,但它们传递出的美感享受同样起到了启发人们认识生活和用高尚的感情对待生活的作用,这就是潜移默化的教育意义。文艺作品中的思想和形象是无法割裂的,思想没有透过形象才能表达出来;那些把人物思想与整个作品的思想等同起来,他通过对薛刚、薛猛两个人物性格内在真实性和矛盾冲突复杂性的揭示,阐明了悲喜剧的美学风格和细节对于塑造人物剧的作用。他表示:“戏曲剧本要求集中洗练,是要求紧紧围绕着戏剧冲突展开描写,而不是排斥

细节描写。相反,没有细节,就没有形象和性格,等于取消了文艺的基本特征,这是戏曲剧本刻画人物方法的特点之一。”基于这篇评论,《薛刚反朝》成了蒲剧的长期保留剧目。

郭汉城的评论尊重历史,注重田野勘探,主张把对古代剧作和剧作家的理解放在具体的历史背景和社会情境中整体考量,从而得出客观、辩证、符合历史逻辑的结论。这从他对汤显祖“汤学”的研究上可见一斑。

80年代,在一次纪念汤显祖的学术研讨会上,一些与会者指摘汤显祖“临川四梦”的改编存在不足和历史局限。在激烈的争论中,大家期待着郭汉城的评论。郭汉城即兴做了题为《汤显祖和他的“四梦”论略》的发言,他“知人论世”,将汤显祖“四梦”的评价置于晚明的社会背景和宗法伦理中,从汤显祖的政治抱负和哲学思想客观审视其作品。他认为:“古典作品的进步性和局限性往往同处一体、相辅相成,但都是历史真实性的反映,并不妨碍作品的伟大。如果我们只重视作品里作者的态度,不重视作家在作品里所反映的生活及其客观意义。用这种简单的办法来衡量,那古典作品就没有一个是好的。”他这种不偏不倚、鞭辟入里的论述,使争论得以平息,他也因此成为改革开放后最早强调汤显祖价值的理论家之一。

的评论及时解开了创作者的心结,匡正了戏曲改革道路上的种种偏狭和误区。

郭汉城的评论还涵盖戏曲革新中很多不被人注意的侧面和剖面,包括对表演、唱腔、念白、功法、脸谱、挂吊髯等戏曲本体特征规律研究。为了做好理论评论,他还身体力行写下了《蝶双飞》《复都都》《仙锅记》等多个剧本。这种“站在水里研究水”的介入意识,使得他的评论始终接地气而行,察他人所未察。

学派

作为当代戏曲领域重要的史论家、评论家,郭汉城对于中国戏曲的突出贡献在于,他不仅见证并参与了中国戏曲改革发展和传承创新的理论实践,在戏曲理论、剧目改革、剧本创作等领域取得了杰出成就,而且还是中国戏曲理论体系“前海学派”的奠基人之一。他与张庚一起,被并称为中国戏曲理论界的“两棵大树”。

关于“前海学派”这个称呼的由来,目前较为公认的说法是,早年张庚领导的一批戏研所同仁在前海之畔办公,所以叫“前海学派”。郭汉城说:“最初我们谁也没说过和想过要创立一个学派,但从这几年来我们全部的学术理论成果和实践来看,确实在宏观上已形成学派所具备的思想理论体系。从国际上来看,话剧的斯坦尼斯拉夫斯基体系流行全世界,我们也有自信有能力创立一个具有民族特色的中国戏曲艺术理论体系,‘前海学派’承担的正是这种学术理想。”

在研究立场上,“前海学派”以历史唯物主义和辩证唯物主义为指导,把戏曲理论与国家命运、民族尊严和时代发展紧密结合起来,在尊重传统戏曲研究的基础上,深刻把握了中国戏曲人民性的本质,系统研究和论述了民族戏曲的继承创新、剧目建设、人才培养、美学规律等一系列重要理论问题。

在研究视角上,理论与实践并重是“前海学派”的重要特征。戏曲来自民间,其所传达的认知既不在书上,也不在案头,而是在剧场里、在演员身上。研究者如果不看戏,就不懂戏曲复杂的行当门道及赓续流变。“前海学派”采取理论加实践、“案头”与“场上”相遇的理论视角,始终以“在场者”的身份立足戏曲艺术实践的前沿,有效弥补了院院式戏曲学术研究的缺失和理论空白。

谈到“前海学派”的精神实质,郭老说,这个学派并非自我命名以凌驾于其他研究群体之上的“派”,而是共同的学术思想、学术追求和社会群体意识在集群中的反映,“我们充分发扬学术民主,彰显学术独立和学术自由,不搞一言堂,变‘文人相轻’为‘文人相亲’,为完成戏曲事业的‘戏曲化’和‘现代化’而齐心协力。”

“偶入红尘里,诗戏结为盟。八极神兜转,山川气峻峭。东丘辟豺虎,西窟有蟒蛟。乃苦白日短,看剑一沉吟。”诗情澎湃的郭老曾在我的签名本上殷切地写下他终身对戏曲的依念和憧憬。晚年的他,常常羡慕别人能到剧场去看戏,怀念过去有戏必看、看完必评、评完再改的时光。每次家中来了访客,他总望着耳朵听剧种传承、剧目创作演出情况,细到每场戏的动向、每个演员的表演,他期待戏曲百花园里产生开宗立派的“大演员”,在新时代涌现更多高峰之作。

“我已是‘隔断红尘三十里’了”,尽管喜爱诗词的郭老曾这样诗意地自嘲,但“红尘”中仍有不少“赏心乐事”惦记着郭老。一个多月前,郭老迎来了他105岁的生日。那天,他的学生和各地的戏曲演员、票友纷纷赶来,现场表演京剧、河北梆子、评剧、昆曲名段为老寿星祝寿。郭老头脑清楚,思路清晰,凝神静气地欣赏完表演后,嘱咐大家一定要把中国戏曲的创新和理论研究发扬光大……如今这位学术巨擘走了,但他潜心求索的学者风范和厚德赤诚的人生情味值得后世永远怀念。

(作者系《中国文化报》高级记者)



郭汉城著《淡渍堂诗抄》