

The History of China Opera

中国歌剧史

上

1920—2000

◎ 《中国歌剧史》编委会 编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

The History of China Opera

中国歌剧史

上

◎ 《中国歌剧史》编委会 编

1920—2000

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

《中国歌剧史》编委会

顾问：

张庚 贺敬之 丁毅 田川

张非 李刚 时乐濛 瞿维

主编：荆蓝

编委会：（按姓氏笔画为序）

刘诗嵘 刘得复 邱玉璞 周吉

周稽 张汀 荆蓝 胡士平

梁化群 黄奇石 舒铁民

分卷主编：

上编：荆蓝 舒铁民

中编：胡士平

下编：黄奇石

附编：刘诗嵘 邱玉璞 周稽

图表：朱瑛 周稽

特约编辑：蒋力

行政助理：张琦

序

张庚

近年来，我因着重于戏曲改革的研究工作，对歌剧生疏了一些。有些阶段的剧目不是十分了解。因此，有些地方谈得不一定准确。

我认为，中国歌剧发展大致可分为三个阶段。

第一个阶段是在延安兴起秧歌剧运动之前。最早，二十世纪二十年代初有以黎锦晖为首创作的儿童歌舞剧。如：《麻雀与小孩》等等。但它只能说是歌剧的最初萌芽，并没有发展成熟。三十年代初的苏区也有歌剧，那也不过是小调剧。到了抗战时期，国民党统治区歌剧搞得不多，以模仿西欧歌剧为主；在解放区。“洋”的行不通，便搞了以民歌音乐为主的《农村曲》，还有《军民进行曲》等歌剧。

第二个阶段，是1943年前后，从延安开始兴起，到遍及全国各解放区的秧歌剧普及运动。其中产生了不少优秀的、深为群众喜爱的秧歌剧。采用民歌、民间音乐、说唱音乐与地方戏曲，形成的新秧歌剧，成为这一时期民间颇为流行的大众戏剧的主流。在此基础上，又出现了《惯匪周子山》等一些艺术水平较高的大型秧歌剧，直到大型歌剧《白毛女》的创作与上演。同时解放区也兴起了地方戏的现代化如《血泪仇》上演，解放区的歌剧发展就形成了一套较完整的做法。此后，《刘胡兰》、《赤叶河》、《王贵与李香香》等歌剧陆续上演，新中国成立后，国民党统治区与解放区的歌剧艺术工作者聚到了一起，在讨论歌剧怎么搞的问题上，各执己见争论不休。完全按照过去秧歌剧的路子发展，在全国来讲行不通，于是实践中，便各自按照自己的想法、各自的路子去搞了。新出现的歌剧和过去不同了，不但形式与内容丰富多样，音乐也提高了，向前发展了。《洪湖赤卫队》仍用民歌，但整个作曲统一严谨多了。《江姐》的主题歌《红梅赞》就不是纯民歌体的东西。江姐的咏叹调也音域宽阔，变化颇多，把角色的歌唱表现力提高到更细腻、更强烈、更加歌剧化的高度上去了，这是一个新阶段。其他《红珊瑚》、《红霞》、《草原之歌》等许多歌剧都是这个路子。

实际上，完全按照西洋歌剧路子搞出的一些歌剧多半是不成功的。说不成功，也许有人不服气。可是观众就是不爱听也不唱，因为不是中国人耳熟能详的东西，传播起来十分困难。当然其中不乏优秀的曲作，是应当予以承认和肯定的，如《第一百个新娘》等。所以，总是民歌、民间音乐、地方音乐不行，但没有中国的民歌、民间与地方音乐做基础，歌剧要提高也是不行的。到目前为止，歌剧已有很大的发展，出了许多新东西。如：《张骞》、《原野》等。湖南等地搞了不少歌剧。我看过的歌剧《芳草心》就很成功。它用了民歌、说唱音乐，包括苏州评弹与沪剧，很好听。它的歌词通俗易懂，音乐优美动听。

看起来，当时的解放区因为经过了文艺整风，在民歌、民间说唱、地方戏的民族音乐基础上发展的秧歌剧、歌剧，到新中国成立后路子更加宽广了。它不断从多方面、特别是戏曲中吸取了新的东西丰富了自己。但是，如果认为仅仅从秧歌剧的基础上发展歌剧就可以了，这是一种主观想法。同样，另一种想法认为如果不按西洋歌剧的路子去发展，根本就不能算是歌剧，这也是一种主观想法。洋的可以搞，但普及起来比较困难。真正搞得好的能够流传的还是在民歌民间音乐或戏曲基础上创作的歌剧。

我还想谈一点对歌剧发展前途的看法。我从事戏曲改革四十多年，觉得戏曲的音乐，整个讲起来是非常丰富的。但说到某个剧种音乐就觉得单调了些。要把各个剧种所有好的音乐的精华集中起来，融汇在一个戏里，是办不到的，即仅音乐这一关很难突破。戏曲音乐的局限性很大，这跟中国历史上各个地方的封闭性与语言有关，一下子很不容易打开。我觉得歌剧应当可以较容易地做这件事情：把所有二三百种戏曲里的好的音乐统统掌握过来，加上民歌、说唱，经过消化，融会贯通起来，就会从中创作出很好的唱段，搞出很好的歌剧来。我们从京剧改革经验中，从那些很动听、流传极广、深受欢迎的唱段里，就可以看到这样的苗头。如果歌剧能够像这样发展，就会比戏曲发展得更快。反过来还可以促进戏曲的发展。这样的作曲家是很了不起的。

中国音乐和说唱音乐极其丰富，如苏州的评弹、沪剧、锡剧，都有一种音调是根据地方语言发展成的，具有强烈的节奏韵律感，十分好听。其他各种梆子、各种地方戏的腔、调浩如烟海，可汲取的东西太多了。当然。这首先要求歌剧的作曲者要十分重视。否则，歌剧在普及方面搞不过戏曲，在所谓音乐的高度上又超不过“洋派”，夹在当中，弄不好。我坚信我们的歌剧作曲家们，如果真正把戏曲、说唱、民歌统统掌握过来，为我所用，那是大有可为的，是一定可以创作出不同凡响的作品来的。

这样的作曲家应当是具有高见远识、胸襟宽广，善于学习，善于吸收，有一定天才的人。最重要的是他应掌握很多资料，不然有天才没资料也是空的。尤其是思想要搞通，思想搞不通，满足于一知半解是搞不好的。要真正有这样的作曲家才好。回想起来，音乐界是很不幸的：聂耳、星海、安波、向隅、马可、刘炽、陈紫……都去世很早，是很可惜的啊！

西洋音乐的确发展得不错，出了许多名家，如贝多芬、威尔第、普契尼等，但中国人不应气馁，要相信文化艺术是“百花齐放”的结果，难道不能从中国音乐基础上发展出中国的贝多芬吗？我想是能出来的。

在俄罗斯，音乐的发展较晚，到了十九世纪才有了歌剧，他们的文化里并没有歌剧的基础。但他们的作曲家并不是把德国的、法国的、意大利的硬搬过来，而是发展俄罗斯学派，搞出了俄罗斯的优秀歌剧。

毛主席讲过，西医要学习中医，当然中医也要学习西医，不过毛主席没有强调这一点。西医真正学通了中医，那发挥的作用就太大了。可以设想，搞西洋音乐的同志假如把中国音乐搞通了，那将是一种什么局面。

我们歌剧已经走出了一条路了，虽然道路曲折。走到秧歌剧算一站，再往前走，走到今天，又有好几站了，多多少少有个路子摆在那里。现在是一定要有这样的人：他头脑里有群众，没有门户之见，不搞派别之争。因为争是争不出名堂来的，只有做才能做出名堂。只要有这样的人，能把中国音乐融会贯通，以此为基础，就一定能搞出中国学派好的歌剧来。

我的意见不一定对，提出来请大家指正。

1993年12月18日初稿

2001年7月定稿

引 言

本书所叙述的是我国的歌剧从上世纪初（1920年前后）至世纪末（2000年）的八十年间发展的简史。

中国歌剧是怎样产生的？又经过了何等艰难曲折的历程？留下了多少足迹？在每个大的历史阶段，特别是波澜壮阔的革命战争年代，它又是如何在血与火的斗争中成长壮大起来的？在世界歌剧历史中，它与欧、美各国的歌剧相比较，从内容到形式都有哪些不同的特点？在它成长的一路风雨中，又经历了哪些兴衰、给后人留下了哪些经验教训？……所有这些都，都是本书试图探讨和回答的问题。

自从1840年鸦片战争以来，中国社会一直处于大动荡、大变革之中，灾难深重的中国人民在外国帝国主义和本国封建主义的双重压迫下，不甘屈辱奋起抗争，1911年的辛亥革命推翻了腐朽的清王朝，1919年爆发的爱国反帝、反封建的五四运动，高举“民主、科学”的大旗，向封建主义文化的统治和帝国主义的文化侵略发动了猛烈的冲击，掀起了探求新思想、新知识、新文化的伟大思想解放运动，使世纪之初的文化界呈现出一派蓬勃生机。国外的音乐、戏剧艺术也就随着文化变革的潮流逐渐地进入了中国的社会文化生活，并与中国的民族文化相结合，由此而产生了中国的新歌剧。

中国是有数千年历史的多民族的文明古国，且不论秦、汉的古老音乐、舞蹈艺术，就是公元八世纪时的唐代，诗歌、舞蹈和音乐艺术已经十分发达，宫廷中有专门培养表演艺术人才的“梨园”，所创作、编排的音乐、舞蹈节目时常融入了西域、波斯等少数民族甚至外国的因素。宋、元以降，在我国城乡的民间戏曲艺术更是非常发达，戏曲文学取得了高度成就，形成了全国各地不下三百余种地方戏曲，它们不仅具有深刻的社会生活内容和生动隽永的戏剧文学语言，而且有优美动人的唱腔和音乐，还有技艺精湛的表演手段——即整套的“唱、念、做、打（舞）”功夫，正如近代学者王国维给此种表演艺术所下的定义：“以歌舞敷演故事”，是在世界文

化历史的长河中独树一帜的音乐戏剧，我国戏剧界前辈如欧阳予倩等就曾经认为这就是我国的歌剧。国外也有学者将中国的戏曲称作中国的歌剧；例如他们将京剧翻译为“Peking Opera”、越剧翻译为“Zhejiang Opera”等等。中国的戏曲不仅在国内城乡受到广大人民群众的爱戴，在世界的表演艺术的大花园中也占有崇高的地位。因此，当中国的艺术家们在五四新文化运动的推动下要创作中国的新歌剧时，必然要注意和重视对于民族传统戏曲艺术的继承和学习。

也就在五四新文化运动前后，西方重要的文化形态之一的歌剧也开始传入中国（历史上记载的在清朝宫廷中曾经演出西方歌剧并未在人民群众中产生影响）。在欧洲，承文艺复兴之余绪和受启蒙运动之影响的歌剧艺术于十六至十七世纪之交首创于意大利，然后逐渐发扬光大并传播到了法、德、英、俄等国家，与那里的民族传统音乐、戏剧相结合，形成了具有各国、各民族特色的歌剧，西洋歌剧是其统称。我国的歌剧工作者在创造自己的歌剧的过程中也有选择地吸收借鉴了一部分西洋歌剧艺术的创作经验和技巧。这就是毛泽东同志后来归纳的“古为今用、洋为中用”的文艺创作的指导方针。

中国的歌剧艺术诞生数十年以来，经过几代歌剧工作者的努力，在民族传统艺术的沃土上，在广大人民生活的海洋中，不断地辛勤耕耘、探索创新，创作生产了儿童歌舞剧、小调剧、秧歌剧、话剧加唱型、戏曲音乐型和歌舞型等等类型的歌剧作品，形成了我国具有民族和时代特色的新歌剧艺术品种。尤其是我国各民族本身就具有各自特色的歌舞、戏剧传统，而这些传统也在我国具有多民族特色歌剧的形成中起着积极的作用，使我国的歌剧艺术在全世界占有一定的地位。但是，也有一部分文艺工作者在创作我国新歌剧的过程中认为：只有按照西洋歌剧的模式创作的才算是歌剧，他们在这样的理念指导下进行歌剧创作，产生过一些作品；近年来，还有一些在西方学习了现代作曲技术的作曲家，创作了一些“无调性”的现代派歌剧作品，虽然这些作品大都未能获得广大歌剧观众的承认，但是它们的成败得失也值得我们探讨和总结。而真正能够为广大人民群众所接受、欣赏的还是那些扎根于人民生活之中，既继承祖国音乐戏剧的优良传统，也适度吸收外国歌剧艺术的经验和艺术手法的歌剧作品。这些过程和经验甚至教训，在本书中我们都尽可能予以叙述并进行探讨，希望广大读者、尤其是歌剧工作的同志们看后予以指正。

历史已经证明，中国的新歌剧八十年来所走的路，是一条完全不同于西方歌剧的道路。新歌剧的艺术之花历经时代的风雨，从新文化运动时期萌芽、革命战争年代的发展壮大、人民共和国成立后繁荣的“黄金时代”和“文革”浩劫中的荒芜以及改革开放新时期的复苏和走向多元……经历了漫长崎岖的过程。这一代代歌剧工

作者们呕心沥血的创造成果，他们探索的成功和失败的教训，都值得我们记录、分析和总结。总结经验教训，以利于我国歌剧事业今后的发展。这就是我们编写此书的出发点和目的。

历史是一项严肃的科学，忠于史实是我们编写所遵循的原则，参与编写的同志们过去都参加了我国歌剧发展和形成的某一阶段的历史过程，这些亲身的经历既有助于本书的形成，但也会囿于当事人的见闻和经历而产生一些认识上和立论上的偏差，我们希望尽量避免，也希望读者们予以指出并纠正。虽然我们在编写之前和编写过程中都尽了很大努力搜集史料，也得到了全国许多老一辈歌剧工作者和歌剧团体在史料方面给予我们的慷慨支援，我们力求将八十年来不同地区、不同政治背景下、以不同的艺术理念所创作的各类剧目，特别是早期与我国民族歌剧一脉相承的探索性的作品都尽量列入，但是仍然难免有沧海遗珠之憾。恳切希望读者和史家们予以批评指正或提出补充。

目 录

序/1

引言/1

· 上 编 ·

中国歌剧在探索中诞生 (1920—1949)

第一章 中国歌剧探索自己的路/3

第一节 国人初识西洋歌剧/3

- 一、西洋歌剧初入国门/3
- 二、西洋歌剧未能落地生根/5

第二节 中国歌剧的萌芽——儿童歌舞剧/9

- 一、从学堂乐歌到儿童歌舞剧/9
- 二、黎锦晖和《麻雀与小孩》等儿童歌舞剧/10

第三节 中国歌剧初期的探索/22

- 一、阎述诗独创的抒情歌剧/《高山流水》/《风雨之夜》/24
- 二、上海早期的三部探索性歌剧/《王昭君》/《扬子江暴风雨》/
《西施》/28
- 三、中央苏区的小调剧/《亡国恨》/42
- 四、歌舞之乡——新疆的民族歌剧/47

第二章 抗战时期的歌剧活动/57

第一节 延安的歌剧活动/57

- 一、“鲁艺”——新歌剧的摇篮/《农村曲》/《军民进行曲》/
《异国之秋》/57

二、西北文工团的《塞北黄昏》/70

第二节 华北敌后抗日根据地的歌剧活动/74

一、歌舞活报剧的普及与秧歌舞形式的运用/75

二、关于“秧歌舞”展开的一场争论/80

三、中、小型歌剧与儿童歌舞剧的演出/83

四、两部反映敌后抗日斗争的歌剧/《钢铁与泥土》/
《不死的老人》/89

第三节 华中敌后抗日根据地的歌剧活动/103

一、小调剧、歌剧/104

二、戏曲音乐剧/106

第四节 “孤岛”上海和“陪都”重庆的歌剧活动/109

一、“孤岛”上海的歌剧演出/《上海之歌》/《桃花源》/
《江村三拍》/《大地之歌》/《孟姜女》/109

二、“陪都”重庆的歌剧活动/《秋子》/《木兰从军》/118

第三章 新歌剧在延安诞生/130

第一节 秧歌运动——新歌剧的催生剂/131

一、从《拥军花鼓》开始的秧歌热潮/132

二、小型秧歌剧的诞生/《兄妹开荒》/《一朵红花》/
《牛永贵负伤》/《十二把镰刀》/142

三、大型秧歌剧的诞生/《血泪仇》/《周子山》/156

四、戏剧家张庚、诗人艾青撰文论述秧歌剧/165

五、秧歌剧运动的迅速传播与发展/170

第二节 新歌剧的里程碑——《白毛女》/187

一、歌剧《白毛女》的创作/187

二、歌剧《白毛女》首演于延安/208

三、抗战胜利后《白毛女》走向全国/213

第三节 解放战争时期新歌剧的普及/223

一、延安中央管弦乐团演出歌剧《蓝花花》/223

二、华北联大在冀中演出多场次秧歌剧《秦洛正》/225

三、东北地区解放前后的歌剧活动/226

- 四、天津创演歌剧《松梅风雨》/232
- 五、冀中火线剧社成功演出歌剧《王秀鸾》/234
- 六、晋中太行剧团首演四幕歌剧《赤叶河》/239
- 七、一二〇师西北战斗剧社首演歌剧《刘胡兰》/242
- 八、晋察冀军区抗敌剧社演出五场歌剧《不要杀他》/247
- 九、华北联大艺术学院演出小型秧歌剧《一场虚惊》/252
- 十、晋剧名演员郭兰英投身歌剧事业/254

结束语/259

· 中 编 ·

民族歌剧走向繁荣（1949—1966）

第一章 新中国成立初期的新歌剧/273

概 述/273

第一节 新时代的艺术之花/274.

- 一、新歌剧大传播/274
- 二、新歌剧进城后的新局面/276
- 三、机遇与挑战相伴而来/276
- 四、歌剧发展的新举措/277

第二节 三部重大题材的新作品/280

- 一、重大革命历史题材的《长征》/280
- 二、直接表现抗美援朝前线的《打击侵略者》/285
- 三、表现抗美援朝后方的《一个志愿军的未婚妻》/289

第三节 六部探索歌剧样式的新作品/292

- 一、试图解决“话剧加唱”的《星星之火》/293
- 二、尝试“一唱到底”的《王贵与李香香》/295
- 三、初次尝试歌剧音乐风格戏曲化的《小二黑结婚》/299
- 四、自由运用戏曲音乐手法的《刘胡兰》/304
- 五、自创戏曲化旋律的《红霞》/308
- 六、西洋歌剧手法与少数民族音乐融合的《草原之歌》/312

第二章 第一次歌剧座谈会 (1957) /320

概 述/320

- 一、否认新歌剧的“土教条” /321
- 二、否认新歌剧的“洋教条” /323
- 三、继承传统与借鉴西洋讨论中的“土洋之争” /324

第一节 新歌剧座谈会召开/326

- 一、田汉的开场白/326
- 二、贺敬之的说明/327

第二节 新歌剧历史、概念、基础之争/329

- 一、历史的认定/329
- 二、概念之争/331
- 三、基础之争/334

第三节 戏曲基础论/336

第四节 西洋歌剧基础论/339

- 一、音乐为主论/339
- 二、改造论/342

第五节 新歌剧基础论/344

- 一、研究戏曲问题/344
- 二、借鉴西洋问题/346
- 三、扩大题材与体裁多样化问题/346
- 四、关于音乐形象的塑造问题/347
- 五、关于音乐逻辑思维问题/348
- 六、关于咏叹调与宣叙调的写作/349
- 七、提高作者问题/349
- 八、刘芝明的结束语/350
- 九、会议的成就与影响/350

第三章 民族歌剧走向繁荣/354

概 述/354

第一节 三部民族歌剧精品/359

- 一、音乐形象鲜明结构完整的《白毛女》新版本/359

二、着重通过音乐塑造人物的《洪湖赤卫队》/368

三、戏剧与音乐平衡发展的《江姐》/376

第二节 三部戏曲化歌剧/385

一、改编戏曲剧目初次尝试的《槐荫记》/385

二、改编戏曲剧目重新谱曲的《窦娥冤》/387

三、尝试歌剧戏曲化的《红珊瑚》/392

第三节 民间传说故事题材与儿童歌舞剧/404

一、广西壮族民间歌舞剧《刘三姐》/404

二、山西民间传说故事《哑姑泉》/409

三、云南白族传说故事《望夫云》/410

四、云南撒尼族传说故事《阿诗玛》/419

五、哈萨克民间故事《萨利哈与萨曼》/421

六、神话故事《人参仙子》/422

七、三部内蒙古长篇叙事民歌改编的歌剧/《嘎达梅林》/
《达那巴拉》/《诺丽格尔玛》/422

八、三部儿童歌舞剧/《海石花》/《双双与姥姥》/
《草原小英雄》/426

第四节 革命历史题材歌剧/428

一、表现红军长征通过彝族区的故事《凉山结盟》/428

二、表现大革命时期农民运动的《春雷》/429

三、最早改编小说《红岩》的重庆版歌剧《江姐》/433

四、历经波折合作三十年的《红云崖》/436

第五节 现实题材歌剧/441

一、表现西藏平叛斗争的《柯山红日》/441

二、表现海防对敌斗争的《天门岛》/442

三、表现人民公社的《向阳川》/443

四、表现继承革命前辈事业的《两代人》/445

五、改编自电影剧本的《自有后来人》/449

第六节 谋求“突破”而被中断的歌剧“三步走”计划/450

一、生不逢辰的《阿依古丽》/451

二、被政治运动淹没的《南海长城》/456

第七节 《文汇报》组织歌剧学术讨论/458

- 一、上海座谈会的中心话题是“话剧加唱”/459
- 二、北京座谈会上的中心话题仍是“话剧加唱”/461
- 三、报刊笔谈的中心话题还是“话剧加唱”/462
- 四、马可《我对新歌剧提高问题的一点理解》/464
- 五、贺绿汀《新歌剧问题》/467
- 六、张拓《论中国歌剧的特性》/472
- 七、赵沅《关于歌剧的一些感想》/473
- 八、郑伯农《浅论歌剧中的戏剧与音乐关系》/474
- 九、李凌《新歌剧形式问题杂谈》/476
- 十、叶林《新歌剧形式之争及其他》/478
- 十一、梁寒光《歌剧民族化问题及其他》/481
- 十二、章枚《歌剧脚本的音乐特点问题》/482
- 十三、李劫夫《歌剧的题材、形式和提高问题》/484
- 十四、舒强《歌剧表演艺术的提高问题》/486
- 十五、于会泳《歌剧的说白问题》/488

第八节 民族歌剧的艺术特色/491

- 一、戏剧与音乐并重/491
- 二、有说有唱/492
- 三、民族咏叹调创立/493
- 四、民族歌剧表演体系的建立/494
- 五、戏、歌、诗、舞、乐协调发展/494
- 六、乐队音乐的逐步重视/495

第九节 民族歌剧表演艺术的典范——郭兰英/495

- 一、声情并茂、字正腔圆的歌唱/497
- 二、形神兼备、炉火纯青的表演/498
- 三、基于生活、熔融传统的艺术风格/499
- 四、驾驭舞台、处惊不变的超群能力/501

结束语/510

- 一、英雄歌剧时代/510
- 二、民族歌剧样式逐步完善/514
- 三、极“左”思潮对歌剧发展的危害/517

The History of China Opera

上编

中国歌剧在探索中诞生

1920—1949

