

The History of China Opera

中国歌剧史

下

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

下

◎ 《中国歌剧史》编委会 编

1920-2000

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

中国歌剧史/《中国歌剧史》编委会主编. —北京:
文化艺术出版社, 2011. 6

ISBN 978—7—5039—5120—6

I. ①中… II. ①荆… III. ①歌剧—戏剧史—中国
IV. ①J809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 088671 号

中国歌剧史

主 编 《中国歌剧史》编委会

责任编辑 齐大任 张勍倩

装帧设计 李 鹏

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www. whyscbs. com

电子邮箱 whysbooks@263. net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司印刷

版 次 2012 年 4 月第 1 版

2012 年 4 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 63

字 数 980 千字

书 号 ISBN 978—7—5039—5120—6

定 价 188.00 元 (全二册)

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

· 下 编 ·

荒芜、复苏与走向多元 (1966—2000)

第一章 “文革”十年，歌剧一片荒芜 (1966—1976) /3

第二章 复苏初期的歌剧 (1976—1981) /8

第一节 破除禁锢与迷信/8

第二节 多元探索，初露端倪/12

一、“现代化+民族化”——陈紫最后的歌剧《韦拔群》/13

二、“通俗抒情”歌剧《星光啊星光》/15

三、民歌评弹风格的《琵琶行》/16

四、“既不土又不洋”的《贺龙之死》/18

五、王洛宾、周吉等的民族特色歌剧/《带血的项链》/

《艾里甫与赛乃姆》/21

第三节 代表性剧目/26

一、歌颂革命先烈的《壮丽的婚礼》/26

二、表现边疆兄弟民族反抗沙俄侵略的剧目/《傲蕾·一兰》/

《启明星》/29

三、“伤痕歌剧”《星光啊星光》/32

第三章 八十年代的歌剧/35

第一节 八十年代歌剧的特点/35

第二节 多元探索，已成趋势/42

- 一、对西洋古典大歌剧的追寻/《大野芳菲》/《天朝风云》/
《仰天长啸》/《魂系东归路》/43
- 二、向革命民族新歌剧的回归/《同心结》/《冬雪春花》/
《沂蒙儿女》/《火红的木棉花》/《她们的心》/
《老八路》/49
- 三、乡土歌剧绽放新花/《马五哥与尕豆妹》/
《第一百个新娘》/《火把节》/《咫尺天涯》/
《热比娅与赛丁》/《塔什瓦依》/《木卡姆先驱》/
《魔鬼索尔南塔》/《歌仙——小野小町》/
《莲花落》/《番客婶》/58
- 四、中国音乐剧的崛起/《风流年华》/《蜻蜓》/
《公寓·13》/《十五的月亮》/《台湾舞女》/
《小巷歌声》/《灯花》/《请与我同行》/75

第三节 代表性剧目/87

- 一、结构新颖的《伤逝》/87
- 二、音乐剧的新成果《芳草心》/90
- 三、富有创新意识的《深宫欲海》/93
- 四、叩响西方音乐殿堂的《原野》/97

第四节 歌剧活动与歌剧思潮/104

- 一、歌剧活动/104
- 二、歌剧思潮/109

第四章 九十年代的歌剧/115

第一节 九十年代歌剧的趋势/115

第二节 多元探索之一：借鉴西洋古典大歌剧成果喜人/119

- 一、主要剧目/《马可·波罗》/《安重根》/《鸣凤》/
《楚霸王》/《徐福》/《孙武》/《阿美姑娘》/
《巫山神女》/《舍楞将军》/《屈原》/
《素馨花》/119
- 二、代表性剧目/《张骞》/《苍原》/140

第三节 多元探索之二：对革命民族歌剧依然执著/152

- 一、主要剧目/《马桑树》/《将军情》/《雪域风云》/
《阿莱巴郎》/《魂兮魂兮》/《红雪》/
《沥沥太阳雨》/154
- 二、代表性剧目/《党的女儿》/164

第四节 多元探索之三：“乡土歌剧”坚守乡土/169

- 一、主要剧目/《故乡人》/《海莲花》/《青棵王子》/
《黄河扳船汉》/《牡丹月里来》/《拉郎配》/
《阿尔泰山一家人》/171
- 二、代表性剧目/《阿里郎》/《古兰木罕》/
《从前有座山》/《满都海斯琴》/184

第五节 多元探索之四：音乐剧方兴未艾/200

- 一、音乐剧热潮的喜与忧/200
- 二、主要剧目/《山野里的游戏》/《日出》/《巴黎的火炬》/
《这里通向天堂》/《快乐推销员》/207
- 三、代表性剧目/《鹰》/《四毛英雄传》/《未来组合》/213

第六节 多元探索之五：新的音乐戏剧渐露头角/226

- 一、音乐话剧/《焦裕禄》/《征婚启事》/《歌星与猩猩》/226
- 二、音乐喜剧《哭嫁的新娘》/232
- 三、戏曲音乐剧/《山歌情》/《秋千架》/234
- 四、轻歌剧/《太阳·气球·流行色》/《玉鸟兵站》/236
- 五、歌舞剧/《熊猫咪咪》/《蓝盾之夜》/《太阳鸟》/241
- 六、舞蹈音乐剧《白莲》/246
- 七、小剧场歌剧《再别康桥》/247

第七节 不甘沉寂的歌剧界/253

- 一、歌剧论争/253
- 二、歌剧活动/326

结束语/352

- 一、世纪末的反思/352
- 二、新世纪的展望/356

· 副 编 ·

第一章 歌剧的中外交流/363

- 第一节 中华人民共和国建立之前在上海引进外国歌剧的简况/364
- 第二节 中国民族歌剧的代表作率先走出国门/365
- 第三节 国家歌剧团体开始演出外国歌剧/368
- 第四节 新时期的歌剧中外交流/374
- 第五节 中俄歌剧艺术交流/381
- 第六节 歌剧专业团体尝试引进音乐剧/382
- 第七节 演外国歌剧的团体逐渐增加，范围有所扩展/383
- 第八节 新时期我国的歌剧团体和作品走向国际/384
- 第九节 由中国作者创作的在国外上演的歌剧作品/386
- 第十节 中国歌剧团体在新时期的出访/387

第二章 沉稳运行中的港台歌剧/390

- 第一节 概 述/390
 - 一、歌剧艺术在港台两地概况/390
 - 二、港台（含海外）三十年来的重要创演剧目/393
- 第二节 港台地区（含海外）中国歌剧简介/393
- 第三节 港台主要歌剧团体、音乐节与重要人物/397
- 第四节 海外华人与近期港澳台作曲家的歌剧创作简况/398

附 录/399

编后记/450

The History of China Opera

下编

荒芜、
复苏与走向多元

1966-2000

第一章 “文革”十年，歌剧一片荒芜

（1966—1976）

1966年，文化大革命风暴骤起，除了少数几个“样板戏”之外，真可谓是“万花纷谢一时稀”。新歌剧更是被打入了另册，本来发展势头正旺，一下子仿佛遭遇到了冰冻。包括《白毛女》在内的几乎所有的歌剧剧目都遭到了批判与否定，几乎所有的歌剧艺术家都受到了批斗与审查，几乎所有的歌剧院团都被迫停演、拆散、整编及下放。

“文革”中，全国几十个乃至上百个歌剧团体，成千上万名从事歌剧事业的人员，大都自觉或不自觉、自愿或不自愿地卷入到这场风暴之中。十年中，几乎没有可能正常地进行歌剧的创作和演出。部队的歌剧团体大都改为宣传队，地方上各省市的团体或撤销或整编，少数幸运者也只能改演样板戏。中央直属的两个歌剧院境遇更差。然而，与许多被撤销、整编的部队和地方歌剧团体比，他们又是幸运的。“文革”后期，剧院下放部队农场，由于周总理的关照，编制才得以保存，人员才没被遣散。

十年“文革”中，歌剧园地上尽管被严重摧残、一片荒芜，但也还是有一些歌剧工作者利用一切机会艰难地进行创作和演出，其中大型的歌剧有新疆歌剧团的维吾尔族歌剧《红灯记》（1972年5月）、张家口文工团的《矿工的女儿》（1972年秋）。前者根据同名京剧样板戏移植，后者是在下放部队农场的中国歌剧舞剧院的一些艺术家们创作和指导下推出的。

这两部歌剧的共同特点：一是剧团都处于边远地区，二是作品都产生于“文革”后期，“九一三”林彪折戟沉沙之后。当时，“打倒一切”、“全面内战”的“文革”败象已露，正一步步地走向失败的结局。以江青为首的“四人帮”正忙于攫取党和国家的最高权力，对包括歌剧界在内的整个文艺界的注意力有所转移，其控制力也有所减弱，不同于“文革”初期那样剑拔弩张、步步紧逼。这就使得部分歌剧工作者有机会重操旧业，在一片荒芜的歌剧园地里艰难地培育出一两朵零星的新花来。

“文革”十年，歌剧创作一片荒芜，陈紫（作曲）与乔羽（编剧）、侣朋（导演、编剧）在“文革”后期合作的大型歌剧《矿工的女儿》，是这一时期少有的一部大型歌剧新作。

关于《矿工的女儿》，陈紫在晚年口述的《我毕生的追求——中国歌剧》中写道：“‘文革’后期，从部队农场调我和侣朋、乔羽去张家口帮人家写（歌剧《矿工的女儿》）。……张家口文工团是个水平不高的文工团，却要写个大歌剧，写的时候又不能用过去写的任何东西。这个戏写的是北方矿山的题材，后来从内蒙古榆林小曲（二人台）中选了一个叫‘爬楼’的曲子作为女主角的主题音乐。没材料是缺点，也是长处，受拘束少，条条框框也少，就放得开，可采用各种手段。有几段曲子较好，如女主角归家时的唱：‘站在家门口……’（其中）‘槐花似蝶开’可称为侣朋的妙句。特别是最后的合唱，转调比较自由，高潮往前推进，到结束时很辉煌：‘看东方太阳正在升起，光耀照大地！我们已经取得了胜利！胜利！胜利！……’（乔羽词）最后观众激动得都有点坐不住了。”

关于《矿工的女儿》，乔羽也有一段口述：“（张家口）那里有煤矿、铁矿，有地下党活动，根据史料编了个故事。我们三人主张歌剧要有‘剧’。有戏就得有故事，人物关系成为故事。歌剧又要有女主角，就写个女矿工。我和侣朋一人写几场，一面写一面排。……音乐不错，有几段唱还是不错的。因陋就简，乐队也不行。黄安伦配器……演出场次不少，演了好几场。”“音乐风格是民族的，陈公自称是‘陈剧’。《窦娥冤》是更戏曲化，但基本旋律还是山西民歌。《矿》剧不是用梆子，也不同于后来的《韦拔群》，曲子好听。据说北京军区战友文工团后来还移植成为京剧。……”^①

“文革”中创作的还有中国歌剧舞剧院的大型歌舞剧《收租院》、海政文工团的歌剧《麦贤得》。

《收租院》根据当时著名的大型雕塑《收租院》改编而成。由于受人力物力等条件的限制，不可能搞成纯歌剧或纯舞剧，逼得作者们只能采用一种新的形式，让歌剧、舞剧与话剧演员联袂登台。这在当时那“兵荒马乱”的年代，反而成就了一种别开生面的演出形式。

歌舞剧《收租院》也像民族舞剧《白毛女》一样，在北京及附近城乡连续演出相当长的一段时间，受到广大观众的热烈欢迎，有时甚至到了人山人海的地步。这在“文革”中，恐怕是除样板戏之外的绝无仅有的演出盛况。该剧还一度传到南京、贵州等地。从中也可以看出，当时处于政治混乱与文艺荒芜中的广大人民群众对新的歌剧、舞剧的渴望。

海政文工团的《麦贤得》，据胡士平介绍，“文革”初创作，审查没有通过，也

就没有公演。该剧在“文革”中，几起几落，走的是样板戏的套路，“三忠于”“四无限”，唱词全是套话，最后还是垮了，未能弄成。该团1975年还创作了《红星照我去战斗》（三场歌剧，据电影《闪闪的红星》改编）。1975—1976年，在北京演出多场。

小歌剧有中国歌剧舞剧院为庆祝“九大”召开创作演出的《跟着毛委员打天下》（根据小戏曲《数九春风》改编）。该剧短小精悍，只有三个角色（烧炭老人、老人的孙女、毛委员的警卫员），音乐颇为动听，民间风味很浓，也演了不少场次，外地（内蒙古、广东等）也有来学的。

中央歌剧舞剧院下放时也创作了小歌剧《当家做主》、儿童小歌剧《学毛选》等，也都为当地社员群众演出过。

除了北京的歌剧院团创作的少数几部大小歌剧之外，上海歌剧院也创作了根据芭蕾舞剧《白毛女》移植的同名歌剧与根据京剧样板戏《沙家浜》改编的同名歌剧。“文革”后期，较有影响的则是新疆歌舞剧团演出的维吾尔族歌剧《红灯记》^②。

该剧由同名京剧样板戏移植，除了音乐之外，其余的一切（剧本、舞美、服装等）均不动。剧中的唱词、对白译成维吾尔语。全剧音乐重新创作。从1970年到1975年，音乐四易其稿。第一稿于1972年5月完成，并在乌鲁木齐市公演，经征求意见作局部修改后，于1973年在全疆巡演，所到之处，万人空巷，盛况空前。1975年1月，音乐作第二次修改，该剧赴京参加全国文艺调演，获得好评。同年，由八一电影厂拍摄成舞台艺术片。这在“文革”中，是唯一的一部获得如此殊荣的歌剧。

该剧音乐自演出后，在天山南北广为流传，至今仍受到维吾尔族广大群众的喜爱，从而证明音乐创作的成功。成功的原因，据本书编委周吉等撰写的《二十世纪七十年代以后的新疆歌剧》一文中分析，有以下几点：

一、该剧音乐尽可能多地采用维吾尔族《十二木卡姆》的曲调、节奏和音色，具有独特的艺术魅力，取得了很好的效果。大型古典套曲《十二木卡姆》是维吾尔族音乐的经典，也是古代丝绸之路东西方音乐交流的产物。它集中地反映维吾尔族人民的社会生活、风俗习惯及独特的审美观念。其曲调时而深沉优美，时而高昂激烈，时而热烈欢快，具有性格化、戏剧化的特点。

二、选好音乐素材，借鉴汉族戏曲板式变化的手法。剧中三个主要人物的音乐主题及性格均不同。在设计全剧各唱段时，借鉴戏曲板式变化的手法，保证全剧音乐及主要人物前后唱段风格的丰富变化与和谐统一。

三、吸收外国歌剧音乐的表现手法，丰富音乐的表现力。剧中运用了合唱、伴唱、帮唱等手法，取得了很好的效果。特别是核心唱段——李玉和临刑前的那段唱，

多次运用了伴唱、帮唱和合唱，将音乐推向了高潮。此外，由混合乐队演奏的序曲、幕间曲、衬乐，特别是“开打”一场的大段器乐曲，均作了精心设计和创作，证明器乐段落在歌剧音乐中的重要性。

正是因为该剧所取得的成功，在该剧组的基础上，1973年9月成立了新疆歌剧团，成为后来发展新疆歌剧事业的中坚力量。

“文革”十年，歌剧创作乏善可陈，歌剧理论方面的建树更无从谈起。不过，以笔者之见，杰出的戏剧家塞克在下放期间所说的“话剧按歌剧写，歌剧按舞剧写……”的话，打破常规、非同凡响，真可谓“道出人之所未言”。这几句似乎随便说出的话，是他关于歌剧创作的真知灼见，代表了他对歌剧未来发展的新的探索成果，值得引起我们的思考。

塞克的话，分析起来，至少包含这样的两层意思：

其一，歌剧重在抒情写意，“话剧按歌剧写”，其意是话剧应走向抒情、走向诗化、走向音乐。而舞剧重在形体动作，是无言之诗、无声之歌、无音之乐。“歌剧按舞剧写”，说的是歌剧应像舞剧一样凝练与简洁，动作性更强，一句话：走向舞蹈化、交响化。这是更高层次的写意与诗化。

其二，如果不是孤立地看待这几句话，而是辩证地分析它，那么，它还意味着，这是塞克对未来东方戏剧发展走向的思考与探索。

塞克早在五十年代与《草原之歌》编剧任萍的一次谈话中，就意识到东西戏剧的巨大差异：东方戏剧从一开始便是综合的，戏剧、诗词、音乐、舞蹈融为一体，“唱、念、做、打”样样俱全。而西方戏剧原先也是综合的，如希腊悲剧，但中世纪之后，则逐渐分离了，分为歌剧、舞剧、话剧、交响乐等，歌者不舞（歌剧中往往只有第三幕穿插点舞蹈场面），舞者不歌，演话剧者大都歌、舞全无，一味地说白。交响乐大多只有音乐，别的都没有了（像贝多芬第九交响曲最后加入《欢乐颂》大合唱的实不多见）。

西方戏剧艺术的这种分离，并不符合人类原初的艺术追求和习惯。原始人类无论东西方，都是连歌带舞的。所谓“载歌载舞”这句成语，最早便出现在《诗经》的民歌之中。《诗集传·序》中对此更有人情人理的阐述，这便是这样的几句传诵至今的话：“……言之不足，则歌咏之；歌咏之不足，而不知手之舞之足之蹈之……”可见“言语”、“歌咏”、“舞蹈”，从人表情达意的心理和生理逻辑上看，本是不可能分离的、孤立的，而是综合的、一体的。

然而，近代以来，随着西风东渐，中国的戏剧除古典戏曲之外，也大都走西方分离的路，产生了各自独立的话剧、歌剧、舞剧与交响乐。一百多年来，延续至今。

我们自然不能否认这些现代戏剧及音乐艺术在二十世纪所取得的成就及其所产生的历史作用，但也毋庸讳言，这些受西方影响甚至带有西方标记的新的“分离戏剧”之花，并未能在中国这块古老的土地上真正地扎下深根（尤其是在广大的农村）。事实证明，中国的老百姓还是更爱看有歌有舞的东西。

实际上，塞克的“话剧按歌剧写，歌剧按舞剧写”，并不是孤立地在谈话剧、歌剧或舞剧的写法，而是要打通三者的联系。他认为，这三种戏剧不应是各自独立、互不联系的，而应是可以贯通的，可以统一、综合为一体，成为既是现代的又是民族的，集“说、唱、舞、乐”于一体的新的音乐戏剧。

塞克很可能早就意识到：歌剧是诸多戏剧门类中足以起中介作用的一种，它既不像话剧纯“话”，又不像舞剧纯“舞”。从他在延安排演《生产大合唱》时起，直到他后来写的几部歌剧，都明显地带有歌、舞、诗、画相结合的风格特点。建国以后，他之所以从擅长的话剧、电影转向歌剧、舞剧，实际上，也是想在自己的后半生，借此探索出一条创造未来音乐戏剧的路来。遗憾的是，他长期被闲置着，最终未能如愿，成为被冷落的一代戏剧大师。这是歌剧的不幸。

然而，在“文革”后期的下放中，在风雪弥漫的塞外，晚年的塞克心中的艺术之火仍未熄灭，他在不经意中说出的那几句话，却是他留下的艺术箴言，值得后人加以探讨与实践。这又是处于逆境中的歌剧之大幸。

“文革”过去不过三四十年，但“文革”中有关歌剧的资料很多已经丢失了，甚至毁掉了，收集起来已十分困难（尤其是各省市地县的资料）。从历史的角度来说，这是不可或缺的。但愿将来能搜集到较为齐全的“文革”时期的歌剧资料，能单列一节来加以描述。这对于总结历史经验教训，进一步理解“文革”结束后，中国歌剧从荒芜走向复苏，无疑是十分重要的。

（本章撰稿 黄奇石）

注释：

① 据乔羽口述笔录。

② 据刘诗嵘回忆，“文革”中有一部与《红灯记》有关的歌剧：“‘文革’中下放部队农场前，中央院（即中央歌剧舞剧院）的革命群众曾排过‘歌剧版’的《红灯记》，以表示向‘样板戏’学习，不料却涉嫌为翻案而被否定。”

第二章 复苏初期的歌剧

(1976—1981)

第一节 破除禁锢与迷信

1976年10月，粉碎“四人帮”。之后，中国歌剧开始复苏。

复苏初期的歌剧，从1976年至1981年大约五年的时间，其中又可分为两个阶段：前两年与后三年。从1976年10月江青集团（“四人帮”）被粉碎到1978年12月十一届三中全会召开为第一阶段，大致两年时间；从十一届三中全会至八十年代初（估算到1981年）为第二阶段，约三年时间。

这五年时间的两个阶段中，歌剧界与全国思想界、文艺界一样破除了一个禁锢、一个迷信：第一阶段，通过揭批“四人帮”，破除了对《林彪同志委托江青同志召开部队座谈会纪要》的禁锢（这种禁锢，对于那许多阅历不深、不明真相者尤其是年轻人来说，也是一种迷信），使广大歌剧工作者从所谓的“文艺黑线专政论”以及样板戏的“三突出”等一系列创作理论的束缚中解放出来。第二阶段，通过对“实践是检验真理的唯一标准”问题的讨论和对“两个凡是”观点的否定，破除了对毛泽东同志“个人崇拜”的迷信，使广大歌剧工作者从文化大革命理论与实践的迷雾中解放出来。

破除第二个迷信比破除第一个禁锢更难，因而更具有思想解放的意义。这在歌剧创作上也可以明显地看出来。

对于歌剧界来说，第一阶段的两年中，人们更多地沉浸在粉碎“四人帮”的喜悦与揭发批判的热潮之中。在庆祝游行的队伍里，人们都可以看到歌剧工作者们欢呼胜利的场景，特别是郭兰英等老一辈歌剧艺术家在天安门广场上扭秧歌的场景，已经成为那个时代的经典镜头。这是噩梦过后，悲与喜交织的乐章。

在批判“四人帮”的热潮中，全国从中央到各省市的歌剧院团很快都恢复了建制，“文革”的动乱中流失的歌剧人员也陆续回到了原单位。“中直”（“中央直属”之简称，下同）合并在一起的两个歌剧院又再次分开，各立门户，恢复上世纪五十年代周总理所确定的分院方针与建制（即“土洋并存，民族为主；先分后合，殊途同归”）。解放军三军（陆、海、空）所属歌剧团也都从“连、排、班”建制的文艺宣传队中解放出来，恢复原先的建制与名称。与此同时，《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》及《窦娥冤》等一大批在“文革”中遭受批判与封杀的优秀歌剧剧目也相继恢复上演。

当时，人们似乎还顾不上将时间与精力投入到新的歌剧创作中。第一阶段的两年中，新创作上演的剧目寥寥无几，1977年新创作上演的只有《海娘》。1978年新创作上演的剧目有《韦拔群》（中直）、《蓝花花》（延安）以及新疆维吾尔族歌剧《战斗的历程》、《楚河岸边的布鲁特人》（阿克苏地区）等。

1978年12月中国共产党十一届三中全会后，整个意识形态拨乱反正，人们破除迷信、解放思想。歌剧新剧目创作情况立即有极大的改观，歌剧界新老艺术家们的创作热情像地底下的岩浆似的喷涌而出。

复苏初期的第二个阶段，即从1979—1981年三年间，一大批新创作的歌剧剧目，犹如雨后春笋般地出现，形成了歌剧创作的一个小高潮。歌剧出现了全面复苏的大好局面。据不完全统计，短短三年内，新创作上演的歌剧剧目达到了三十部以上，比前两年超过了近三倍。

这一大批剧目，从题材上看，大致可以分为以下三大类：

第一类是冲破“四人帮”的思想禁锢、歌颂革命先烈的题材，其中主要有：

1977年，《刘胡兰》；

1979年5月，《中原女烈》；

1979年7月，《壮丽的婚礼》；

1979年9月，《琵琶行》。

第二类是“文革”题材，歌颂“文革”中遭受迫害的老师们的大、小歌剧剧目，如：

1979年4月，《护花神》；

1979年秋，《忆娘》；

1979年10月，《星光啊星光》；

1980年3月，《彭德怀坐轿》；

1980年，《救救她》；

1981年,《贺龙之死》。

“文革”题材的这一类歌剧,可贵之处在于对“四人帮”的倒行逆施作了无情的揭露,对十年“文革”的恶果做了深切的反思,几乎与文学上出现的“伤痕文学”与“反思文学”同步,也可称之为“伤痕歌剧”(如《星光啊星光》、《救救她》)及“反思歌剧”(如《贺龙之死》、《彭德怀坐轿》)。

第三类题材是反映西北和东北边疆地区各民族反抗外来侵略、歌颂爱国主义精神的历史剧,占有较大的比重,主要有:

1979年,《傲蕾·一兰》;

1979年,《启明星》(最早一部反映蒙古土尔扈特东归英雄们反抗沙俄斗争的歌剧,与后来的《苍原》是同一题材);

1979年,《带血的项链》;

1979年,《赫哲人的婚礼》;

1979年,《艾里甫与赛乃姆》。

此外,还有反映中日友好的《泪血樱花》(1979年),神话题材的《曼苏尔与东海公主》(1979年)、《带血的百鸟图》(1979年)等等。

纵观复苏初期五年中新创作上演的歌剧,大致有以下几个特点:

其一,剧目数量猛增。

经过近两年的酝酿和反思,从1979年开始,全国各地歌剧工作者被压抑达十年之久的创作激情,像地底下的熔岩一般迸发出来。一大批歌剧新作犹如雨后春笋般地产生,仅仅是1979年便多达二十部,如果计算到1981年,短短三年之内,新的剧目更是达到三十部(均为不完全统计)。这在歌剧史上是空前的。

其二,题材特点显著。

新歌剧中不论在革命战争年代还是和平建设年代,密切地反映时代生活,表现人民的心声,都是其一大特点。复苏初期的歌剧在反映时代精神这一点上,则表现得更加突出和显著。

这个时期几乎每一部歌剧新作都不是“纯艺术”的,都是与社会生活的变化、时代精神的体现紧密相连的,都是“有感而发”、“有为而作”。它们是歌颂革命先烈的颂歌(如《韦拔群》、《壮丽的婚礼》),揭批“四人帮”的匕首(如《星光啊星光》、《贺龙之死》),和宣扬爱国主义精神的号角(如《傲蕾·一兰》、《启明星》)。它们所反映的现实的或是历史的斗争生活,所抒发的强烈的革命浪漫主义激情,无一不是新时期最初五年时代精神的主调。

其三,多元探索,初露端倪。