

中国歌剧的创演与戏曲音乐

原丽红 著

学苑出版社



中国歌剧的创演与戏曲音乐

原丽红 著

学苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国歌剧的创演与戏曲音乐 / 原丽红著. -- 北京 :
学苑出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5077-5225-0

I . ①中… II . ①原… III . ①歌剧—戏剧史—中国—
现代②戏曲史—中国—现代 IV . ① J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 078122 号

责任编辑: 乔素娟

封面设计: 汪 华

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子邮箱: xueyuanpress@163.com

销售电话: 010-67601101 (销售部)、67603091 (总编室)

经 销: 全国新华书店

印 刷 厂: 北京京华虎彩印刷有限公司

开本尺寸: 787mm × 1092mm 1 / 16

印 张: 12.5

字 数: 210 千字

版 次: 2017 年 4 月北京第 1 版

印 次: 2017 年 4 月北京第 1 次印刷

定 价: 58.00 元

序言

Preface

中国歌剧与戏曲的关系在歌剧史、戏曲史、东西方戏剧比较学和音乐学多个研究领域占有重要位置。本书主要从民族歌剧的戏曲化和戏曲的歌剧化入手，将 20 世纪至 21 世纪戏曲与歌剧的发展做理性的探讨，寻找二者的关系。同时，尽力从戏曲史和歌剧史、音乐学的角度予以全面关注。

中国传统戏曲与西洋歌剧经过长期的发展，都形成了综合音乐、文学、美术、舞蹈等多种艺术形式在内的戏剧艺术，其创演形式有着器乐、声乐结合，以声乐为主的诸多相似点。但不同的审美习惯和音乐创作的方式，造成二者一度创作和二度创作的区别，原创性与程式性的区别，主导动机的音乐创作手法和曲牌连套、板式变化发展音乐的区别不同人声音域、音色表现人物个性与行当表现人物类型的区别，立体多声性音乐与横向旋律音乐的区别，力求真实与写意、虚拟的表演区别等，二者间的异同成为其斗争、融合的前提条件。

“新文化”运动动摇了根深蒂固的传统戏曲文化，戏曲改良运动为歌剧在中国诞生提供了机遇，在黎锦晖儿童歌舞剧和秧歌剧音乐的创演中显示了歌剧与戏曲的早期融合。黎锦晖儿童歌舞剧与秧歌剧都以戏曲音乐惯用的选曲填词的方式作为戏剧音乐，秧歌剧更多的选用眉户戏、秦腔音乐；黎锦晖则根据人物性格广泛选用流行的曲调，包括已为学堂乐歌所用的外国歌曲和传统的戏曲曲牌、流行歌曲等。二者都没有选取某单一剧种作为音乐表现形式，戏曲程式性的曲调大大减弱。同时，二者都曾以反映当时社会生活为主题，以新的音乐形式表现主题，被称为“新歌剧”，成为中国歌剧孕育中的典型样式。

歌剧《白毛女》作为中国民族新歌剧里程碑，其音乐表演表现出戏曲音

乐程式性与歌剧音乐原创性的结合，戏曲音乐素材与歌剧主题音乐创作方法的结合。在创作和排演中的多次修改，最终使其脱离戏曲的轨道，演变为中国“民族新歌剧”，演唱方法也逐渐由自然、直白的传统声乐演唱发展到保留戏曲润腔、咬字吐字的美声唱法。西洋歌剧体裁终于在戏曲的影响下，确立了中国民族歌剧的地位。之后，民族歌剧《小二黑结婚》发展了板式变化体的音乐发展手法，歌剧《洪湖赤卫队》、《红珊瑚》、《江姐》等深入巩固了这一手法，使戏曲化的民族歌剧成为中国民族歌剧发展的主要方向。

西洋歌剧在中国通过戏曲化实现了中国化的同时，伴随着戏曲改革的现代化，逐渐向戏曲渗透，使戏曲逐渐的歌剧化，产生了京剧样板戏和京歌剧、黄梅音乐剧等新称谓和戏曲移植同名歌剧的现象。京剧样板戏、戏歌剧等借鉴歌剧主导动机的创作法，创新乐队编制和写作手法，创造新板式和句式，植入歌剧主题音乐，模仿歌剧爱情二重唱等做法，反映了戏曲音乐创演的歌剧化进程，进一步昭示中国歌剧与戏曲结伴而行的发展道路。

土、洋唱法伴随歌剧与戏曲结伴发展，历经多次斗争、讨论，逐渐碰撞、融合，形成了我国丰富的声乐表演风格，系统的声乐教学体系，建立了代表我国特色的民族声乐学派。

总之，20世纪至21世纪西洋歌剧与戏曲在中国的共同发展既斗争又融合，形成了中国民族歌剧，推动了戏曲化民族歌剧的发展和戏曲发展的歌剧化，建立了中国民族声乐学派和丰富的声乐表演、教学体系。

目 录

Contents

绪 论	1
一、选题的缘由和意义	1
二、研究综述	4
三、相关概念	21
第一章 歌剧与戏曲之比较	27
第一节 歌剧与戏曲发展历史的差异	27
一、歌剧的生成与发展概述	28
二、戏曲的生成与发展概述	36
第二节 音乐的区别	44
一、歌剧的音乐特征	45
二、戏曲的音乐特征	52
第三节 声乐表演特征	58
一、西洋美声唱法	58
二、中国传统声乐	66
第二章 “新歌剧”中的纠结	78
第一节 戏曲改良为歌剧提供机遇	78

第二节 黎锦晖儿童歌舞剧	80
一、黎锦晖的创作生平	80
二、原创性与程式性结合的儿童歌舞剧音乐	82
第三节 秧歌剧——歌剧化的戏曲	84
一、秧歌剧的兴起	84
二、戏曲特征	86
三、歌剧因素	89
四、走向民族新歌剧	92
第三章 歌剧经典《白毛女》	93
第一节 歌剧《白毛女》的诞生	93
第二节 歌剧《白毛女》的音乐创演分析	101
一、“歌剧”体裁的确立	101
二、对戏曲音乐、表演的吸收	104
三、音乐创作	106
第三节 “喜儿”的声乐表演	109
一、王昆	109
二、郭兰英	113
三、彭丽媛	116
四、尤泓斐	119
第四章 戏曲化的民族歌剧	122
第一节 歌剧《小二黑结婚》——民族歌剧戏曲化的尝试	122
第二节 戏曲板式的广泛运用	125
一、各种板式向民族歌剧的渗透	125

二、歌剧《洪湖赤卫队》唱段《看天下劳苦人民都解放》的板式分析	127
第三节 演唱与其他	129
一、旋律与演唱方法的借鉴	129
二、歌剧《红珊瑚》虚实结合的舞美	131
第五章 戏曲歌剧化	133
第一节 京剧“样板戏”	133
一、形成与传播	133
二、主导动机的音乐创作手法	136
三、交响化的器乐	138
四、板式创新	142
五、句式与结构创新	144
第二节 世纪之交的各种歌剧化戏曲	146
一、关于各种称谓	146
二、黄梅戏《徽州女人》的音乐创新	149
三、关于“图兰朵”	151
第六章 声乐中的纠结	154
第一节 土洋之争	154
一、声乐讨论会	154
二、论争的焦点及意义	160
第二节 “三结合”	164
一、“三结合”内容与特点	165
二、“三结合”的成果	170

三、“三结合”教学、表演模式及意义	174
结 论	176
参考文献	179

绪 论

一、选题的缘由和意义

随着 20 世纪“五四”时期的戏曲改良运动，歌剧得以在中国本土立身，而戏曲长期以来在中国人的生活中形成的审美习惯，使得西洋歌剧或通过吸收戏曲音乐素材、音乐发展手法，以戏曲化的方式使国人接受；或以自身音乐的创作手法、舞台表演、音乐形式逐渐渗透于戏曲之中，借戏曲载体而生存。中国歌剧与戏曲相互扭结、发展的现象一直持续至今。

从中国戏剧发展史来看，“19 世纪末 20 世纪初，随着新文化运动的展开，中国舞台上引进了西方的话剧、歌剧、舞剧等新样式，就使得戏剧问题变得复杂化了。当你指称‘戏剧’时，其内容就变得不确定起来。”^① 歌剧作为其中的一部分，走向了中国的戏剧舞台，改变了中国人的戏剧观，丰富了中国的戏剧发展史，也成为中国现当代戏剧发展的重要部分。我们要研究戏剧，就不能回避对歌剧的研究。

从中国歌剧产生、发展的角度来看，20 世纪 20 年代初的儿童歌舞剧至今，中国歌剧工作者在近百年中，创作演出了儿童歌舞剧、话剧加唱型、歌舞型等类型的歌剧作品，形成了我国具有民族和时代特色的歌剧品种。特别是我国各地、各民族的戏曲传统对我国歌剧的创演具有特别的作用，使得相当部分的歌剧从剧本情节设计的戏曲化、音乐素材戏曲化、舞台风格的戏曲化和表演风格的戏曲化等方面得到了广泛的借鉴，从而使我国歌剧艺术以独

① 廖奔《我们所面对的戏剧》，《中国戏剧》2004 年第 2 期，第 9 页。

特的风貌在世界歌剧中占有一席之地。^①因此,研究中国歌剧不能脱离它与戏曲之间难以割舍的血缘关系。

从20世纪中国戏曲发展的角度来看,“步入20世纪后的中国戏曲,逐渐变得不那么自信了。西方话剧的撞入,引起了戏曲的改良、时装戏的上演等一系列骚动,戏曲已不再是自封闭环境中自生自灭的自足体了。”^②戏曲的改良使得歌剧诸多舞台因素有机会在原本自我封闭的戏曲中存在。到“文革”时期,样板戏延续了20世纪初以来的舞台艺术变革的进程,歌剧的痕迹首先在京剧的舞台艺术上占据了伴奏地位,高亢雄壮、淋漓酣畅的西洋管弦乐动摇了传统京剧的“三大件”,复杂、繁华的写实舞美设计、道具、服饰、音乐、表演也日趋向歌剧靠拢。“但近年的戏曲改革,有的变动较小,并未违反戏曲发展的规律,但有不少剧目的改革,在舞美方面全盘向话剧和歌剧靠拢,放弃了原来的写意风格;伴奏方面多引入西洋乐器,甚至用交响乐来伴奏,与戏曲音乐的民族风格不一致;有些新创剧目在唱腔上改变太多,与原来的剧种音乐相离太远,而且远不及原有唱腔优美动听。这样的革新,老观众不喜欢,更吸引不了新观众。”^③戏曲向歌剧靠拢的做法遭到了不少的非议,但这种做法是否有利于戏曲的发展,研究者也有不同的见解,有的认为:“传统是一条流动的河,这条河由各时代的创新汇聚而成,今天的创新也会成为明天的传统。回归传统并不等于裹足不前,一味接受,必须有所创新。一个民族要想兴旺发达,要想屹立世界民族之林,就不能没有创新的思维。”^④20世纪歌剧在中国化的过程中对戏曲的发展产生了各方面的影响,研究20世纪中国戏曲在歌剧影响之下的发展,不仅有助于完善我们的戏剧观,而且对中国戏曲的多元化发展必然产生积极的影响。

从中西戏剧文化交融的比较研究来看,歌剧与戏曲从戏剧审美、剧本创

① 荆蓝主编《中国歌剧史》,文化艺术出版社2012年版,第2页。

② 廖奔《蝉蜕的艰难——二十世纪中国戏曲蜕变历程的宏观描述》,《戏剧艺术》1986年第2期,第45页。

③ 周锡山《二十世纪中国戏曲发展的基本得失论纲》,《艺术百家》1999年第4期,第46页。

④ 潘世敏《漫谈交响京剧〈大唐贵妃〉》,《美与时代(下)》2010年第3期,第63页。

作、舞台表演等方面都存在相互影响、相互渗透的现象。廖奔先生认为：“中国戏剧的形成发展在世界上不是一种孤立的文化现象，它的过程始终贯穿着与世界戏剧的文化对流与互渗。”^①而20世纪的中国戏剧不再是传统戏曲的一统天下，戏曲除了与话剧并存共生、相互制约以外，“五四”以后舶来的歌剧和戏曲在中国的发展常常扭结在一起，你中有我，我中有你，在舞台形式上表现出更多的共性，有的学者甚至认为戏曲属于歌剧。“从广义上看，歌剧所包含的内容是很丰富的，像轻歌剧、歌舞剧、音乐剧、真实主义歌剧、少女歌剧以及日本的能乐等，都属于歌剧的范畴。像中国的音乐与戏剧并存的各种传统戏曲，在某种意义上也被列入歌剧的范畴。”^②两种戏剧形式的诸多共性使二者在发展过程中产生了更多的融合和碰撞，在秧歌剧、民族歌剧、样板戏、戏歌剧等各类形式的歌剧与戏曲中共存。尤其是在新歌剧的产生、发展过程中，对歌剧和戏曲的概念分歧，学术界也曾长时间地争论，对两种戏剧不同的舞台形式共存于同一剧目的现象持有不同意见。1957年，中国戏剧家协会和中国音乐家协会联合组织的“新歌剧”讨论会上，田汉先生说：“新歌剧和戏曲不是一个东西，它也不可能是新的戏曲，因为它的基础不完全是戏曲。”^③刘芝明在《繁荣与发展新歌剧》中说：“同志们认为把戏曲改革和新歌剧创作混同起来，因而产生了一些不良后果，这是合乎事实的……这就是说把新歌剧创作的办法拿到戏曲改革中去，给予戏曲改革一些粗暴的影响，这是因为新歌剧创作与戏曲改革是不同的。”^④居其宏先生认为：“在处理歌剧和戏曲的相互关系方面，无论是理论上和实践中都出现了一些偏差，这主要表现在：混淆歌剧和戏曲在美学特征上的基本区别，把两者混为一谈，造成了诸如‘新歌剧’、‘新戏曲’、‘旧歌剧’、‘旧戏曲’等一系列概念之间的相互矛盾、交叉和扭结……这种做法的结果是一方面粗暴地破坏了戏曲音乐改革工作，一方面又使歌剧创作失去自身的面貌而走向戏曲

① 廖奔《东西方戏剧的对峙与解构》，上海辞书出版社2007年6月版，第85页。

② 刘庆苏《音乐戏剧艺术——歌剧》，敦煌文艺出版社2000年12月版，第1页。

③ 中国戏剧家协会《新歌剧问题讨论集》，中国戏剧出版社1958年3月版，第6页。

④ 中国戏剧家协会《新歌剧问题讨论集》，中国戏剧出版社1958年3月版，第19页。

化。”^①中国歌剧要走民族化的道路已经成为不争的事实，戏曲化的歌剧也已经成为中国民族歌剧的重要部分，而戏曲体裁、音乐、舞美、表演的改革也日益倾向歌剧化，这些在 20 世纪的戏剧创演中都有显示。

从音乐创演角度来看，歌剧音乐的创新性和戏曲音乐的程式性决定了两者戏剧体裁的根本不同，而中国戏曲化的歌剧减弱了歌剧的创新性，戏曲音乐的创新减弱了戏曲音乐的程式性。什么样的借鉴、什么程度的借鉴才能使两种不同的戏剧形式保持自身质的不变，而获得量的变化。即戏曲还是戏曲，却是发展了的戏曲，被现今社会接受的戏曲；歌剧还是歌剧，却为中国化的歌剧，被中国人接受的歌剧。抑或，中国歌剧与戏曲殊途同归，合二为一，变身为新的戏剧品种，而音乐的创新或程式将会成为歌剧与戏曲最后的分界线。

基于中国歌剧史、戏曲史，东西戏剧比较学和音乐学的视野来观照中国歌剧与戏曲的关系是本书选题的初衷。选题主要以“新歌剧”、京剧“样板戏”、戏曲化的民族歌剧、歌剧化的戏曲等为多个突破点，把 20 世纪至 21 世纪戏曲与歌剧的发展做理性的探讨，试图寻找二者的关系。同时，尽力从戏曲史和歌剧史、音乐学的角度予以全面关注中国歌剧与戏曲相互联系的演变规律。学术界对二者关系的研究成果多集中在对中国歌剧的研究著作和论文中，对于戏曲歌剧化的研究多渗透于舞台实践。如何能真实地反映二者在创作、演剧、审美等方面的关系，仍然有大量的基础研究工作要做。

二、研究综述

对歌剧与戏曲之比较研究，早期仅零星出现在相关音乐的论著中，具有代表性的人物是清末民初重要的音乐教育家、理论家、“新音乐”的倡导者、传统戏曲改良的先导、我国近代“第一位留洋音乐家”曾志忞。^②曾志忞在

① 居其宏《歌剧综合美的当代呈现》，中央音乐学院出版社 2006 年 7 月版，第 149 页。

② 梁启超《饮冰室诗话》第 97 则，人民文学出版社 1959 年版。

他的《音乐教育论》、《乐典教科书·自序》、《音乐四哭》中对西洋歌剧和中国戏曲做了初步的比较,将戏曲“在表情、记谱、唱功、曲体、角色的声部划分、配器、创作细微方式等方面参照西方歌剧的外部特征做了比较,借以指出了中国戏曲落后的具体表现,也提出了戏曲乐队要以洋乐为主,用五线谱等有进步价值的观点”,^①最早提出戏曲歌剧化的主张,这一主张对中国20世纪至今的戏曲改革和戏曲乐队逐渐交响化产生了最早的影响。

(一) 20世纪中国歌剧与戏曲关系研究状况

20世纪20年代,曾留学日、欧、美的戏剧家欧阳予倩、宋春舫及留学德国的音乐家王光祈等人认为,戏曲即歌剧。宋春舫在其论著《宋春舫论剧》中写道:“昆剧类诗剧,而有曲谱,则是歌剧耳,京剧性质纯是欧洲歌剧题材。”^②欧阳予倩也曾撰文《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》、《中国歌剧的今后》等,说:“中国戏原来只是歌剧,歌剧的根本全在音乐。”^③在戏曲即歌剧的观念影响之下,改良的戏曲逐渐被时髦地称为“新歌剧”,这一称谓最早体现了歌剧与戏曲在近百年发展中的纠结。

将歌剧与戏曲的创作手法融于一体的是中国流行音乐的奠基人——黎锦晖,黎锦晖对戏曲与歌剧的理论研究渗透在其儿童歌舞剧的创作过程中。在1965年王孚记录的黎锦晖自传资料中,记录了黎锦晖创作儿童歌舞剧《麻雀与小孩》的音乐创作经过。黎锦晖认为此剧“近似小型歌剧”,^④在其作品中有纯粹原创的音乐段落,而为其配乐比较为难,“昆曲格律太严,京剧唱词定型化,不是词害乐,便是乐害词;而各路梆子,唱词强烈,儿童难于胜

① 满新颖《中国近现代歌剧史》,中国文联出版社2012年版,第175页。

② 转引自满新颖《中国近现代歌剧史》,中国文联出版社2012年版,第263页。

③ 欧阳予倩《中国歌剧的今后》,《中央日报》1927年10月16日,第3张第1版。

④ 湖南省湘潭市文史资料研究委员会黎锦晖艺术馆编《湘潭文史 第11辑 黎锦晖》,湘潭文史出版社1994年版,第27页。

任”，^①最终“决定选用一些现代曲调，填配歌词，使音乐和语言并重”。^②黎锦晖虽然深知戏曲唱腔和格律不适于歌剧创作和儿童演唱，但其却不能完全摆脱戏曲音乐创作的程式性窠臼，音乐旋律虽是“现代曲调”，却是选用的现成曲调，依然是新词配旧曲。虽然“剧分五场，每场有不同的曲调”，^③但每段仍然“标上曲牌名”，^④这种歌剧音乐创作的戏曲化是中国歌剧的音乐创作的初期形式，这一理论意识最终导致了中国民族歌剧的生成和发展。同一时期，明确地将歌剧与戏曲相比较研究的是张若谷，在其介绍欧洲歌剧的论著《歌剧ABC》中认为，戏曲存在“音乐的许多缺陷，不足以表现人生繁复的意境与情绪，而且简直都是没有戏剧作家的内在灵魂”，^⑤认为戏曲是“古遗物”，其音乐“只能当作雏形歌剧的古董体裁”，而认为歌剧音乐是“发展最纯全的结晶”。^⑥虽然其观点带有欧洲文化中心论的色彩，但对音乐在戏曲与歌剧中的基本区别有了初步的判断，而且，张若谷的理论并没有及时唤醒人们对戏曲与歌剧属于不同的戏剧形式的意识。

20世纪30年代，当欧阳予倩、王泊生分别在上海和山东以“新歌剧”的名义上演改良京剧《梁红玉》和《岳飞》后，戏曲和歌剧混为一谈的局面逐渐引起了戏剧理论家焦菊隐、音乐家陈洪等的注意，最具代表性的论著是戏剧理论家、戏剧导演大师焦菊隐的《论新歌剧》和《旧剧新诂》两篇文章，这两篇文章对话剧、戏曲和歌剧的本质进行了较为详细的论述。在中国歌剧史上，他第一次清晰、透彻地为歌剧下定义：“歌剧是一篇用音乐写成的戏，用歌词来帮助发挥人物个性及情感，包括音乐、歌唱和宣颂，借姿态色

① 湖南省湘潭市文史资料研究委员会黎锦晖艺术馆编《湘潭文史 第11辑 黎锦晖》，湘潭文史出版社1994年版，第27页。

② 湖南省湘潭市文史资料研究委员会黎锦晖艺术馆编《湘潭文史 第11辑 黎锦晖》，湘潭文史出版社1994年版，第27页。

③ 湖南省湘潭市文史资料研究委员会黎锦晖艺术馆编《湘潭文史 第11辑 黎锦晖》，湘潭文史出版社1994年版，第28页。

④ 湖南省湘潭市文史资料研究委员会黎锦晖艺术馆编《湘潭文史 第11辑 黎锦晖》，湘潭文史出版社1994年版，第28页。

⑤ 张若谷《歌剧ABC》，上海世界书局1928年版，第15页。

⑥ 张若谷《歌剧ABC》，上海世界书局1928年版，第16页。

彩来演出,有时也参加些舞蹈,不过舞蹈不是必须的。歌剧通篇是音乐,即便是宣诵,也得跟着音乐。即便是没有歌词的地方,动作也得跟随着音乐的抒写而去解释音乐。”^①肯定了歌剧中音乐的重要位置:“歌剧纯粹以组成它的音乐作为存在的条件。”^②同时,他认为,戏曲“是以静态、动静和对话作表演主体工具而构成的戏剧,不能列入歌剧范围之内”,^③尽管焦菊隐的有些论点还值得商榷,但由于其曾经多次公开发表论说,使得戏曲非歌剧的基本观点为中国歌剧与戏曲健康发展提供了理论支撑。

20世纪40年代,随着延安解放区创作的秧歌剧的兴起,歌剧和戏曲的纠结也在其中较为明显地展开。这时期的研究主要是从舞台表演方面展开的,由于“秧歌剧的音乐是在陕北民间音乐的基础上发展创新的,它对民间音乐的推陈出新,基本上用了两种方法,一种是利用民间原有曲调填词改编,另一种则是在民间音乐的基础上重新进行创作”。^④音乐的创作手法还是程式性的戏曲创作手法,因此,对音乐的研究更多停留在配曲的层面。主要的论著有周扬的《论秧歌剧》和《新歌剧》、张庚的《秧歌与新歌剧》,重要的论文大都集中在艾思奇等人的《秧歌论文选集》和周扬等人的《秧歌剧论选集》中。论述较为深刻的是张庚的《鲁艺工作团对于秧歌的一些经验》和艾青的《秧歌剧的形式》,张庚认为在秧歌剧中,演员用戏曲的动作、唱法是对的,但没有与生活相结合的程式性表演并不恰当,应该将戏曲中原有的程式化表演与现实的状况相结合。在配曲方面,反对那种“不认识民歌小调的性质而按西洋歌剧的方法来处理秧歌剧的音乐”的方法,^⑤赞成用戏曲程式性的方法配曲。艾青认为,秧歌剧是在民歌、戏曲、话剧的基础上结合而成,^⑥秧歌剧中的道白应多用戏曲的韵白,“独白和旁白用多了,是会减少剧

① 焦菊隐《焦菊隐文集》(第二卷),文化艺术出版社1988年版,第12页。

② 焦菊隐《焦菊隐文集》(第二卷),文化艺术出版社1988年版,第12页。

③ 焦菊隐《焦菊隐文集》(第二卷),文化艺术出版社1988年版,第122页。

④ 张前《论秧歌剧》,《音乐论丛》第一辑,人民音乐出版社1978年版,第40页。

⑤ 张庚《鲁艺工作团对于秧歌的一些经验》,《秧歌论文选集》,大连中苏友谊会1946年出版,第48、49页。

⑥ 艾青《秧歌剧的形式》,《秧歌论文选集》,大连中苏友谊会1946年出版,第17页。

情的紧张性和真实性的”。^①在音乐方面，艾青的论证相对深入，认为“一个秧歌剧演出效果的好坏，音乐的配合有很大的关系”，^②而且音乐能强化情绪，“使悲伤的时候更显得悲伤，快乐的时候更显得快乐”。他赞成在乐队中加入西洋乐器，支持中西结合，提倡秧歌剧的音乐创新，在民间音乐的基础上“创造出完全适合表现新的生活的新的曲调”。理论的前瞻性虽然没有改变当时秧歌剧的戏曲程式性的创作手法，但却将歌剧和戏曲概念清晰化向前推进了一步。

20世纪50年代的研究主要穿插在“新歌剧”（以解放区歌剧《白毛女》为代表）发展问题的总结与反思中，试图对“新歌剧”的概念及其与戏曲、歌剧的关系进行厘清，主要论著有舒强的《新歌剧的初步探索》、中国戏剧家协会的《新歌剧问题讨论集》、张庚的《论新歌剧》、洪深的《洪深文集》。其中，具有代表性的是舒强的《新歌剧的初步探索》，舒强明确地将“新歌剧”与西洋歌剧、戏曲相比较，他认为“新歌剧”不像西洋歌剧，“西洋歌剧是以音乐为主的”，^③“剧的情节”是次要的，^④“唱功是绝对主要的，而做工是不重要的”；^⑤新歌剧“不但有歌有舞，还有剧，三位一体的，用歌舞剧综合地来表现人物的很复杂的情绪，而且还具体的表现人物复杂的思想行动”，^⑥很多的“新歌剧”是把西洋歌剧、中国戏曲等戏剧形式“硬凑到一块”。但是作者又对歌剧与戏曲的概念表现出极大的矛盾，认为“新歌剧”与戏曲较为相似，又多次以“我们的民族歌剧——旧歌剧、京剧或各种地方戏”、^⑦“新歌剧是怎样一种形式的歌剧”矛盾的提法阐释文义。^⑧

在《白毛女》、《赤叶河》、《小二黑结婚》等“新歌剧”的发展、创演过

① 艾青《秧歌剧的形式》，《秧歌论文选集》，大连中苏友谊会1946年出版，第20页。

② 艾青《秧歌剧的形式》，《秧歌论文选集》，大连中苏友谊会1946年出版。

③ 舒强《新歌剧表演的初步探索》，中国戏剧出版社1952年版，第30页。

④ 舒强《新歌剧表演的初步探索》，中国戏剧出版社1952年版。

⑤ 舒强《新歌剧表演的初步探索》，中国戏剧出版社1952年版。

⑥ 舒强《新歌剧表演的初步探索》，中国戏剧出版社1952年版，第31页。

⑦ 舒强《新歌剧表演的初步探索》，中国戏剧出版社1952年版。

⑧ 舒强《新歌剧表演的初步探索》，中国戏剧出版社1952年版，第29页。