



高校艺术研究论著丛刊

College Treatise Series in Art

弘扬求是精神，打造学术研究精品

提升创新能力，促进学术交流发展

从无到有的探索

——中国现代歌剧的发展之路

Congwudaoyou De Tansuo
——*Zhongguo Xiandai Geju De Fazhan Zhilu*

王亚莉 著



中国书籍出版社

China Book Press



高校艺术研究论著丛刊

College Treatise Series in Art

弘扬求是精神，打造学术研究精品
提升创新能力，促进学术交流发展

从无到有的探索

——中国现代歌剧的发展之路

Congwu Daoyou De tansuo
——*Zhongguo Xiandai Geju De Fazhan Zhilu*

王亚莉 著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

从无到有的探索:中国现代歌剧的发展之路/王亚莉著. —北京:

中国书籍出版社, 2015. 8

ISBN 978-7-5068-5117-6

I. ①从… II. ①王… III. ①歌剧—戏剧史—研究—
中国—现代 IV. ①J809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 200924 号

从无到有的探索:中国现代歌剧的发展之路

王亚莉 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌

责任编辑 张 倩 牛 超

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 崔 蕾

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)

电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)

电子邮箱 chinabp@vip.sina.com

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 14.75

字 数 300 千字

版 次 2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-5117-6

定 价 47.50 元

前 言

在当今世界,歌剧、音乐剧与交响乐、舞剧均为国际通行的艺术形式,因彼此间无明显的文化隔阂而易于接受和理解,因此是加强我国与世界各国的文化交流,实现我国文化艺术“走出去”战略最有效的管道之一。而我国歌剧对于中国气派、东方神韵、现代中国人的精神气质和价值伦理等方面均有很好的诠释,也必将加深各国观众和同行对华夏文明及当代中国形象的理解和认同。

如果离开歌剧艺术的新发展和新繁荣,我国文化的大发展和大繁荣将是不完整的和有严重残缺的。因此,对中国歌剧的发展的历史脉络进行梳理,总结丰富的历史经验,显得尤为重要。为此,笔者撰写《从无到有的探索——中国现代歌剧的发展之路》,希望:一方面能清晰构建中国歌剧的历史研究框架,另一方面则能为未来歌剧创作、表演和理论研究等实践活动提供历史借鉴和现实启迪。

西方歌剧早在清朝乾隆年间就已传入中国,可是,朝廷禁海、禁教的政策和民众传统的审美心理却阻碍了西方歌剧的传播。而中国歌剧的孕育和生成则是外国歌剧影响和刺激的结果。英、法、意、俄等国的歌剧陆续在沪、哈等城市的演出,对歌剧艺术在中国扎根并逐步本土化起了重要作用。20世纪20年代,黎锦晖创作的儿童歌舞剧采取西方歌剧的结构形式,兼容中国和西方的音乐素材,追求音乐的原创性与戏剧性的统一,避免了“话剧加唱”和将戏曲改良成歌剧的写法,可以看作中国歌剧的雏形。抗战开始后到新中国成立的十余年间,是中国歌剧的发育期。在创

作领域,孤岛时期的上海和国统区都出现了用歌曲连缀而成的“歌曲剧”,按照西方模式创作的歌剧,戏曲改造而成的“歌剧”和音乐剧等形形色色的作品。解放区的歌剧则注重为政治服务和形式的民族化,结合了秧歌、民歌等本土歌舞,并在导演实践中开始运用斯坦尼斯拉夫斯基的方法。在日本统治下的台湾,出现了并非真正歌剧的“新歌剧”和“胡撇子戏”。这一时期中国歌剧的代表性作品有《秋子》《白毛女》《孟姜女》等,它们是中国歌剧发育形成的标志。改革开放以后,中国歌剧出现繁荣的景象,各种体裁的歌剧作品面世,但是,此时期也出现了歌剧体裁平庸化、创作模式僵化等现象,特别在新世纪的十年,随着经济的转型,中国歌剧的发展又遇到了难题。为此,本书在最后也探讨了中国歌剧发展的顽症,以及对中国歌剧发展的展望。

本书共分六章,第一章中国歌剧的孕育,论述清代西方歌剧在中国的传播、鸦片战争后西方歌剧在中国的传播,并解读此时期的代表性剧目;第二章中国歌剧的形成,论述“五四”运动前的“歌剧”改良说、西方歌剧理论及文本在中国的传播、儿童歌舞剧,并解读此时期的代表性剧目;第三章中国歌剧的发展,论述抗战时期的歌剧活动、新歌剧在延安的诞生、新中国成立初期的新歌剧、第一次歌剧座谈会,并解读此时期的代表性剧目;第四章中国歌剧的曲折发展,论述此时期歌剧发展的背景,并解读此时期具有代表性的剧目;第五章中国歌剧的繁荣,论述复苏时期的歌剧、20世纪80年代的歌剧、20世纪90年代的歌剧,并分析此时期具有代表性的剧目;第六章中国歌剧发展的顽症及展望,先探讨中国歌剧发展过程中出现的顽症,再在这个基础上进行适当的对策分析。

当然,要想以一本著作的形式涵盖中国歌剧发展的所有内容绝非易事,所以,本书也不可能面面俱到,巨细无遗,正如苏珊·朗格所言“一本书,如同一个人,不可能样样精通,不可能在几百页之内回答一个好奇的孩子从他满脑子的怪想中随意提出的问题”。(《情感与形式》)此外,本书在写作过程中,参考了一些知

前 言

名学者的著作与理论,在此向各位同仁致以诚挚的谢意。由于作者水平有限,不当之处在所难免,热切希望得到读者的批评指正。

作 者
2015 年 7 月

目 录

第一章 中国歌剧的孕育	1
第一节 鸦片战争前西方歌剧在中国的传播	1
第二节 鸦片战争后西方歌剧在中国的传播	11
第三节 代表性剧目	42
第二章 中国歌剧的形成	45
第一节 “五四”运动前的“歌剧”改良说	45
第二节 西方歌剧理论及文本在中国的传播	59
第三节 儿童歌舞剧	74
第四节 代表性剧目	88
第三章 中国歌剧的发展	96
第一节 抗战时期的歌剧活动	96
第二节 新歌剧在延安的诞生	102
第三节 新中国成立初期的新歌剧	114
第四节 第一次歌剧座谈会	127
第五节 代表性剧目	130
第四章 中国歌剧的曲折发展	161
第一节 此时期歌剧发展背景概述	161
第二节 代表性剧目	165
第五章 中国歌剧的繁荣	172
第一节 复苏时期的歌剧	172

第二节	20 世纪 80 年代的歌剧	174
第三节	20 世纪 90 年代的歌剧	181
第四节	代表性剧目	183
第六章	中国歌剧发展的顽症及展望	207
第一节	中国歌剧发展的顽症	207
第二节	中国歌剧发展的展望	212
参考文献		222

第一章 中国歌剧的孕育

虽然中华帝国与外来的歌剧擦肩而过,但歌剧史必须从发生学层面和史前史的层面上去搞清楚,中国歌剧到底从什么时间开始,又在怎样的状况下在旧的中华帝国失去了正当发展的机遇,拉大了中西歌剧、中俄歌剧间的差距。或者说,后来中国的歌剧论者们为何会出现各种对本土歌剧——戏曲的轻视,改良旧剧,又迫不及待地热衷于“话剧加唱”等各种因西方歌剧,甚至日本歌剧已经起步,俄罗斯歌剧已高度发达而产生的弱势文化心态。为此,本章立足歌剧全球化,并从传播的历史视野,以世界文明发展与对话的视角来探讨中国歌剧的开端。

第一节 鸦片战争前西方歌剧在中国的传播

一、国际视野下的中华帝国歌剧

为描述和概括歌剧在世界歌剧发展的整体格局,这里先设定了大致的时间上限和下限:即约从 1725 年到 1790 年左右,在不到百年的时间中。这个时段也是清朝与西方国家开始较深入地互相接触的历史时期,中国从十二世纪的南宋就发展起来的戏曲经历了元杂剧、明清声腔系统的不断繁衍之后,在 1790 年左右终于形成了本土“歌剧”——京剧(Beijing Opera),它以中国礼乐文化熏陶过的民间力量对立来自西方世界的音乐戏剧——歌剧。

另一方面,从西方歌剧史的主脉来看,这个时段的中国戏曲也能与西方歌剧进行共时性的比较,笔者认为,中西歌剧的跨文化对话和比较的历史起点至少应该从这里开始,只有这时期,彼此的文化身份在文化语境上才是客观平等的。

1725年,恰是巴洛克时代的那不勒斯歌剧乐派代表人物亚历山大·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti,1660—1725)逝世的一年,西方的正歌剧恰在发展的巅峰时期,它的发展最出色,但是,其对当时歌剧的发展却也最有阻碍作用。然而,伟大的歌剧剧本作家梅塔斯塔西奥(笔名 Metastasio,即 Pietro Antonio Domenico Trapas. si,1698—1782)此时为正歌剧注入了一股强大的生命力,那不勒斯歌剧已成为一种世界性的跨文化的娱乐性商品,这和20世纪80年代席卷亚洲中、日、韩等国的欧美音乐剧的情形几乎相似。

踏着西方殖民者掠夺和分割这个蓝色星球的脚印,在歌剧家们所能够任意达到的世界的各个角落,意大利人纵横驰骋,其歌剧传播速度加剧。歌剧从西欧开始蔓延到周边国家后,不少国家,如俄罗斯就在此时搭班上船,歌剧俨然在以一种全球化和在各种文化中本土化的势头传播,而中国戏曲却因为这个时段的闭关锁国政策没有主动走出国门,至多在东亚文化圈内有些势力和影响。

浩荡的歌剧全球化传播和非西方国家乐此不疲的追捧尾随,才使中华帝国的子民意识到了本土戏曲的弱势。恰是在这样一个时间段中,我们的近邻俄罗斯的歌剧正一路高歌猛进。

18世纪初,早于中国清朝派五大臣出洋近百年,化装私访欧洲回来的彼得大帝不久就将一整套的全盘西化改革方案无情地强加到俄罗斯各民族人民的头上。这位既固执又睿智的彼得大帝有这样一句名言:“我们需要欧洲一百年,然后我们就会扭过屁股给它。”彼得大帝从他自己在欧洲的亲身经历中感受到了欧洲文明的现代性和先进性,他很有富国强民意识,这种对全民族历史使命感的号召对后世俄国人影响深远,而他身后的史实完全

证明了这位皇帝的伟大抱负,使俄罗斯从此决然地走出了中古时代宗法社会,走出了愚昧和落后的阴影。尽管这些成就是以平息种种频繁而又尖锐的社会矛盾和血腥镇压农民起义为沉重代价的。

由此可见,无论俄罗斯歌剧文化的迅速萌芽还是快速发展都不能不说与整个俄罗斯社会的欧洲化和世俗化相关。文学、戏剧、造型艺术和音乐中都得到了充分的反映,这种全方位的西化,也引发了俄罗斯人对本民族文化的重视和思考,作为西方社会高级的世俗艺术——歌剧自然也就成为一种社会性消费,绝不像中国清朝皇帝康熙和乾隆那样一人独享,他人则妄想。

二、禁海、禁教对歌剧本土化进程的影响

17 世纪下半叶,在华欧洲传教士就如何把握中国儒家礼仪分寸的问题上存在着严重分歧,于是他们到罗马教皇克雷芒十一世那里去告状,从而致使 1704 年罗马教皇与清廷康熙帝间产生了外交冲突。克雷芒十一世教皇固执又愚蠢地要康熙下令,禁止基督徒祭祀孔子。但早就把汉家文化认祖归宗的康熙怒而朱批道:“西洋人等小人,如何言得中国之大理?况西洋人等,无一人通汉书者,说言议论,令人可笑者。今见来臣告示,竟是和尚道士,异端小教相同,比比乱言莫过如此。以后不必西洋人在中国行教,禁止可也,免得多事。”

康熙初年,中国已有天主教徒二十万。从历史上看,这时期的传教士客观上充当了西方殖民主义国家对外扩张的先遣军,这种倾向在葡萄牙政府支持的耶稣会中的表现尤其突出。禁教后,除了少数传教士被留在宫廷钦天监供职外,其余的传教士一律被迁往澳门或被勒令回国,教堂被关或者改作他用,清朝的官吏更是“对外国人的怀疑简直无法想象”。至此,绵延一个半世纪的天主教在华势力遭到了极其严重的挫败。

乾隆登基后,沿袭了雍正皇帝对待天主教的做法:

①对来华效力的传教士以礼遇之。

②坚持禁教，以固统治。乾隆三十年以后，极端性专制日趋顽固，禁绝天主教成了一项基本国策。他还给传教士专立档案，要求来华传教士供职前先立保证书：“情愿长住中国，不复告回。”当然，乾隆对为其尽忠的传教士极其器重，在意大利歌剧《好姑娘》在宫中上演的当年（1778年，阴历九月）和1781年的阴历五月，乾隆就两次传谕两广总督：“如遇有此等西洋人情愿来京，即行奏闻，遣令赴京当差，勿为阻拒。”

从乾隆的禁教和招徕西人到宫中供职，我们就可以看出其内心的矛盾，乾隆并非对西方的文化艺术完全视而不见，他也曾感慨地说：“就天文学、绘画、科学技术来说，中国人与西洋人如果相比较，中国人不过还是个幼童。”

从文化软力量学说的角度上讲，一个国家若没有强大的经济输出，就不可能带来强势文化的外传。18世纪中期西方资本主义生产方式已取得主导地位，但与中国这个自然经济占绝对主导地位的大国打交道时仍然难占上风，中国与西方的贸易顺差曾达到364万两比191万两（1764年，乾隆二十九年），仅从这个比例上说，中国就有绝对的文化输出主动权。

可是，乾隆并没有积极地发展对外贸易，在对外文化战略上更是毫无建树，中国文化艺术也没能大量传入欧洲，攘外安内的锁国政策在遏制了西方殖民者宗教先行的殖民野心的同时，也阻碍了中国戏剧艺术的对外交流。

另外，乾隆大兴文字狱、禁锢臣民思想的做法对文化艺术的发展危害极大，在人人自保的心态里，中华民族长期沉溺在缺乏思想创新和文化创新的状态中。这个时代徒有盛世表象，却并无海纳百川的胸襟，乾隆对欧洲艺术的热心，更主要的是出于个人享受和猎奇之需，不仅如此，他对本土戏曲的复杂态度则在另一个方面间接地延缓了歌剧东来的进程。

三、戏曲对歌剧本土化的排他力

歌剧传入中国之前,中国的封建社会正处于一个发展的高峰期,从文化方面看,小说、戏曲、诗歌和绘画都非常兴盛。尤其是戏曲,早已进入了最为繁荣的持续发展时期。在华北,戏曲音乐已出现了曲牌体和板腔体的亲密融合,出现了诸调斗艳、百腔相竞的大好局面。同时,戏曲的文学创作也从以前的重叙事,逐渐演变为重抒情,这种发展倾向进一步靠近了西方歌剧精神的本质要求——重抒情、讲综合。

那么,中国戏曲和西方歌剧这两种不同的戏剧文化和思维体系在这个历史时期的发展中出现了情势相仿的局面,又适逢彼此高度繁荣的时节,西方歌剧正在全世界快速传播,大行其道,大清帝国是否能够与世界歌剧并轨,接受这种外来的音乐戏剧形式呢?换言之,戏曲音乐的高度融合、以抒情为主的转机等这些现象所带来的趋向是否意味着歌剧引入机制的内部条件就已趋于成熟了呢?

问题远没我们今天设想的这么简单。

笔者认为,是否在已有的文化系统中引入一种新的艺术样式,关键要看这个民族自身的文化自觉和文化意识。对于是否接受、拒斥,这些判断并不取决于艺术发展的本身,而是往往要取决于一些外部因素和力量,这些外部因素,不仅取决于物质条件,更重要的是社会条件的成熟。我们来评价一下当时的社会条件。

应当说,乾隆时期的中国已基本具备了发展歌剧的物质条件和文化氛围,且整个社会安定富裕。

1781年,国库存白银7000万两,即使在18、19世纪的西方人看来,中国的发展已经进入相对停滞期,1790年,中国国民生产总值仍居世界第一。据当代经济史家麦迪森的研究表明,即便截至清英鸦片战争爆发之前二十年(即清嘉庆帝驾崩而道光帝即位的

1820年),中国的GDP总量仍能占到世界总份额的32.9%,绝对领先于西欧核心十二国(英、法、德、意、奥、比、荷、瑞士、瑞典、挪威、丹麦、芬兰)的产出量的总和——12%,更遥遥领先于美国(1.8%)和日本(3.0%)^①,而这时中国的人口也占到了世界人口总数的36.57%。苏州、扬州、南京的人口已在十万人以上,广州更是“金山珠海,天子南库”。经济的繁荣和社会的稳定产生了文艺消费的客观需要。此时市井文化的繁荣程度史无前例,整个社会的演剧活动异常兴盛,“大地主支配的村落共同体演剧和宗族合同演剧,逐渐由商业性演剧和中小地主之村庙演剧所取代”,城乡“社会”演戏已成为民间必要的传统习俗,富庶的扬州人养家乐之风蔚为大观,而且是花雅兼蓄,这十分有利于新文艺品种的创新;民间戏班开始堂而皇之进入宫廷演出,声腔之盛,名角之多,观众之热烈程度可谓史无前例,世界少有。各地新兴戏种约达五十一种,在北京也至少有十种左右。

这时,中国戏曲的角色行当也已经基本完成了分工,舞台上场人物也不断增多,如果在这时移植西洋歌剧,角色划分可以在合并同类项的同时根据不同的需要增减,戏曲唱腔派别的发展也具备了歌剧本土化的技术条件。

再从舞台设计风格和技术水平上看。

清宫剧场已经明显体现出了中西合璧的建筑风格,乾隆时期宫廷上演的大戏重排场、机关多、讲行头、舞蹈的场面多,布景也富丽堂皇,戏曲还出现了和西方歌剧相似的越发明显的写实主义端倪。

所以,如果仅从戏剧的内在发展状况、二度创作的演剧技术乃至演剧的物质保障等层面来论,歌剧在这个时期引入中国不仅不会成问题,而且也会是一个黄金时节,但关键就看这个社会是否真正需要外来文化的介入,整个社会的文化心态是否已经足够

^① Angus Maddison, World population, GDP and Per Capita GDP, 1-2003 AD, <http://www.ggdc.net/maddison/>.

成熟。对于普通大众来说,客观引导是重要的,但对于帝王或文化精英阶层来说,情况就大不相同了。

与远在欧洲的君主们爱看歌剧的情形一样,乾隆也是中国历史上少有的戏迷皇帝之一。1793年9月18日的上午8点到12点间,英国公使马戛尔尼和副使斯当东被乾隆皇帝请到宫内看戏,乾隆客气地对公使们说:“我们国家疆域广大,政事纷繁,我平时处理庶政,很少空闲娱乐。”



图 1-1 英国马戛尔尼使团觐见乾隆皇帝

实际上,当时许多在华外国人都知道乾隆是怎样的一个大戏迷,而他本人却虚伪地掩饰自己为君是何等的勤勉,又何等的操劳,甚至都无暇娱乐,在中国传统社会中,帝王喜欢声色犬马被认为是不务正业之举。据说乾隆在成年后曾一度为母后庆贺生日,他本人亲自登台演《戏彩娱亲》,在剧中扮演二十四孝中周朝的八旬老翁老莱子,他像传说中的老莱子一样趴到地上做小孩状,在母亲面前一边“装嫩”,一边撒娇,在那里四肢着地,把玩具一直推到舞台边上,蹦蹦跳跳,做着鬼脸,手舞足蹈,最后爬到乐坏了的母亲面前虔诚地磕头,以表孝道。从这件事本身,英国人了解到的并不是皇帝孝顺不孝顺,或者虚伪不虚伪,而是他爱戏何以到

了此等程度！^①

乾隆在位时，宫廷里已有了专门的戏曲演剧机构：北府和南府。从中国戏曲发展史的角度上看，乾隆的个人好恶对戏曲有许多直接关系，比如昆曲和弋阳腔在此时已过分地文人化和雅化，开始“不食人间烟火”并拒民于千里之外，渐渐失去了生存的基础和依托。可面对这种情形，乾隆却极力扶植它，使其走上了一条不归路。另一方面，乾隆反而对民俗性较强、生命根基深厚的新生秦腔持无情的鞭挞态度。此外，乾隆又多爱搬演历史剧，并不主倡现实题材。从当时整个世界范围内的戏剧文化的潮流上看，这是背离时代节奏和戏曲规律的，对于生于民间长于民间的戏曲来说，过于文雅精细，对戏曲的发展与其说是提高，不如说是揠苗助长，适得其反，帝王意志往往会成为一个时代艺术发展的毒药。

我们从乾隆的爱戏和禁戏也可以看出，他在文化政策上搞两面性，既想借戏曲移风易俗，却又怕江山坐不稳，于是便因噎废食，禁止旗人、官员到剧场听戏，生怕他们丧失了意志力和斗志。在后世传说中的所谓意大利歌剧《好姑娘》在他的宫中上演的前两年，就有如此律令下达，“凡旗员赴戏园看戏者，照违制律杖一百，失察之该管上司交部议处。如系闲散世职，将该管都统等交部议处”。由此可见，戏曲在这个中华帝国的正统文化中，其价值和地位是何等的情形。

可以推测，《好姑娘》这部喜歌剧的演出情况在清史中鲜有记述，恐怕与该法规的出台不无干系。因为官员和俗等人员根本就没有看戏的机会，纵有太监、宫女在场，他们也多不识字、难懂意大利文唱的是什么内容，再说，谁还敢惹文字狱的麻烦。太监、宫女不明白剧情，皇帝未必也全然知道。

下面的例证也许更能说明这一点。

1793年8月23日，马戛尔尼勋爵被邀请参观圆明园时，就验

^① 佩雷菲特著；王国卿，毛凤支等译。停滞的帝国——两个世界的撞击[M]。北京：三联书店，1998

证了乾隆对西洋歌剧并不了解的事实。英国的使者们惊讶地发现,1728年就在伦敦广为流传的民族歌剧《乞丐歌剧》已早在他们之前来到了中国宫廷。奏出歌剧旋律的声源是口自鸣钟:“至于那组乐曲,那些‘黑头发的人’没有向皇帝汇报,因为他们听不懂。那么,这突然响起的乐声是什么曲子呢?原本沉醉于对建筑物的欣赏中的马戛尔尼被一种熟悉的乐曲声所吸引了,在大殿的一角,一座来自伦敦的座钟每小时奏出一段《乞丐歌剧》中的不同曲子。在天子宝座前,座钟不知疲倦地反复奏出的这些“下流”乐曲,这具有某种超现实主义的色彩。无疑,不论是乾隆还是定期来修钟的耶稣会钟表匠对此都毫不理解。只有英国人才能体会到这种情景的滑稽可笑——private joke。”^①试想:天子脚下,那个座钟不知顾忌地每隔一个钟头就反复奏着多首英国伦敦街区的下流小曲,乾隆却充耳不闻!所以,后来的英国人才为此感到甚为滑稽可笑。

看来,就算十五年前清宫廷上演过皮钦尼的歌剧《好姑娘》,但英国使者亲眼所见的种种迹象都已表明,西方歌剧并没给中国皇帝真正留下多少印记。英国人这时看到的并不是自己的民族歌剧在这个国家多有成就感,而是感受到了与中国人的无法沟通所产生的那种莫名的无奈。在英国使者眼中,中国人对自家戏曲的迷狂令他们格外诧异,戏台上吹奏乐器奏出的音乐像欧洲的猎号和苏格兰风笛一样是那么的不和谐,简直让他们无法忍受。比如,有一次戏曲表演,使节们本以为这场戏是专门为迎接他们才举办的,可等打听后才知道,那戏早在使团到来前就早开演了。等使节船队归航时,那里中国人的戏照演无碍,戏迷们并不为红发碧眼的长毛子和他们的巨大舰船所吸引,依然目不转睛地欣赏着戏台上的所爱。失意的英国使者不无感慨地说,中国人看戏真是全神贯注!

^① 佩雷菲特著;王国卿,毛凤支等译. 停滞的帝国——两个世界的撞击[M]. 北京:三联书店,1998