

多维视角下

中国  艺术民族化研究

赵晓辉 著



中国商务出版社
CHINA COMMERCE AND TRADE PRESS

前 言

在人类所创造的一切艺术形式中,歌剧是将音乐、戏剧、舞蹈及美术等各种艺术元素高度融合于一身的综合性舞台艺术。20 世纪上半期,诞生了中国歌剧,它既不同于原先被西方称为“中国歌剧”的戏曲,也不同于“话剧加唱”的文明戏样式,而是一种具有民族特色的新型歌剧。说它古老,其生命基因早已蕴藏在传统戏曲的血脉中。说它年轻,20 世纪初,上海滩风靡一时的儿童歌舞剧,就是它的最早倩影,至今也未过百年。风云激荡的 20 世纪,它先在延安等根据地红火,随着新中国成立,数十载一路走来,灿然绽放,形成了一波又一波的歌剧热潮。

中国民族歌剧的历史较为短暂,对它的研究也是少之又少。但鉴于西方歌剧的成熟与发展,中国民族歌剧的研究发展刻不容缓。因此,本书针对中国歌剧艺术民族化进行研究分析,从理论的层面来展示中国民族歌剧在多维视角下的艺术魅力。

全书共分为七章,第一章“概述”总体介绍了歌剧的形式和内涵、结构和要素以及歌剧整体部分的界定;第二章“中国歌剧创作审视”主要对中国歌剧的早期孕育、黎锦晖及其他的儿童剧创作以及中国歌剧创作的成熟期和中国歌剧创作的裂变和重组进行了详细的阐述;第三章“中国歌剧表演的探索之路”主要针对早期歌舞剧和正歌剧的表演历程进行了论述;第四章“中国歌剧理论思潮探微”讲述了歌剧理论思潮具体是什么以及不同时期歌剧理论思潮的呈现;第五章“中国歌剧历史审视中的文学特性”主要从歌舞剧、严肃剧、“话剧加唱式”歌剧这三个方面的文学特性进行了详细的探索;第六章“中国民族歌剧创作与表演的文化探析”主要从中国民族歌剧的创作与表演出发,对中国民族歌剧的表演、

文学特性进行了分析研究,同时也对一部分经典的剧目进行研究分析;第七章“中国歌剧民族化探索现状与前瞻”主要对中国歌剧民族化的探索顽疾和探索展望这两方面进行了详细的论述。

本书最大的特点就是思路清晰、有层次,对于歌剧作品的选择既有经典之作,也有新颖的新作,理论内容的阐述深入浅出,使读者易读易懂。尤其是本书对于中国歌剧艺术研究方面谨慎考量,突出重点,能充分使读者在阅读学习的过程中受益。

在撰写本书时,得益于许多同人前辈的研究成果,既受益匪浅,也深感自身所存在的不足。希望读者阅读本书之后,在得到收获的同时对本书提出更多的批评建议,也希望有更多的研究学者可以继续对中国民族歌剧进行研究,促进我国歌剧艺术的发展。

作 者

2017 年 9 月

目 录

第一章 概述	1
第一节 歌剧的形式与内涵	1
第二节 歌剧的结构与要素	7
第三节 中国歌剧中“歌剧”“戏曲”“话剧”“音乐剧” 的界定	18
第二章 中国歌剧创作审视	23
第一节 中国歌剧的孕育	23
第二节 黎锦晖及其儿童歌舞剧创作	36
第三节 早期中国歌剧创作探索	40
第四节 中国歌剧创作的成熟期	49
第五节 中国歌剧创作的裂变与重组	64
第三章 中国歌剧表演的探索之路	81
第一节 早期歌剧、舞剧表演的探索之路	81
第二节 民族歌剧表演的探索之路	89
第三节 正歌剧表演的探索之路	96
第四章 中国歌剧理论思潮探微	106
第一节 中国歌剧理论思潮研究的目的与意义	106
第二节 不同时期的歌剧理论思潮呈现	108
第五章 中国歌剧历史审视中的文学特性	149
第一节 歌舞剧的文学特性	149
第二节 严肃歌剧的文学特性	161
第三节 “话剧加唱式”歌剧的文学特性	177

第六章 中国民族歌剧创作与表演的文化探析	198
第一节 民族歌剧的里程碑——《白毛女》	198
第二节 民族歌剧表演	205
第三节 民族歌剧文学特性	231
第四节 民族歌剧代表性剧目分析	236
第七章 中国歌剧民族化探索现状与前瞻	250
第一节 中国歌剧民族化探索现状	250
第二节 中国歌剧民族化探索前瞻	264
结 语	279
参考文献	280
后 记	284

第一章 概 述

中国歌剧是将歌舞音乐元素、戏曲音乐元素以及外来音乐元素甚至是话剧元素有机结合,融为一体,于是形成了中国歌剧较为多元化的现状。在对中国歌剧研究之前,首先需要了解关于歌剧的基本理论。

第一节 歌剧的形式与内涵

一、中国歌剧的体裁形式

(一)不同类型的中国歌剧体裁形式

1. 正歌剧

正歌剧即主要借鉴西方正歌剧的形式规范和音乐手段,由中国作曲家运用西方作曲技法,多以中国音调元素进行创作或表现中国风格的歌剧作品。其代表剧目为《秋子》《草原之歌》《望夫云》及新时期的《原野》《苍原》等。

2. 歌曲剧

歌曲剧即以话剧式戏剧结构、情节展开和人物对话为基础,加进一些专业化的歌曲分曲,用以抒发人物情感、表现戏剧内容的歌剧作品。其代表剧目,早期有《扬子江暴风雨》,后期有《星光

啊星光》等。鉴于此类歌剧仅以歌曲作为抒情表意手段,音乐展开的戏剧性品格较弱,故此亦有人称之为“话剧加唱式歌剧”或“插歌剧”。

3. 民族歌剧

民族歌剧是指在音乐戏剧性展开方式上,主要运用戏曲板腔体的音乐结构和发展手法写主要人物大段成套唱腔的歌剧作品。在二度创作上,则一般由具有民族唱法的演员扮演剧中主要角色。其代表剧目,早期有《白毛女》,中期有《小二黑结婚》《红霞》《洪湖赤卫队》《红珊瑚》《江姐》,新时期有《党的女儿》《野火春风斗古城》等。

4. 先锋歌剧

先锋歌剧是指改革开放以来,中国作曲家接受西方现代艺术之先锋观念的影响,以新潮作曲技法表现中国题材,意在彰显中国风格的歌剧作品。其代表作品有《狂人日记》《命若琴弦》《赌命》等。

在上述歌剧类型中,正歌剧和探索性歌剧,因其题材端肃,音乐戏剧性结构严整,音乐语言比较艰深,整体审美倾向于清雅乃至孤雅,故此亦可合称之为“严肃歌剧”。

5. 音乐剧

(1) 原创音乐剧

由政府、艺术院团或企业投资,由中国公民担任制作人,在主创团队中起码有三位中国艺术家担任第一编剧(含作词)、第一作曲或第一导演的音乐剧,不论其题材、风格、表演者及首演场所为何,皆可称之为“原创音乐剧”。

(2) 合创音乐剧

由政府、艺术院团或企业投资,由中国公民担任制作人,在主创团队中起码有两位中国艺术家担任第一编剧(含作词)、第

一作曲或第一导演的音乐剧,不论其题材、风格、表演者及演出场所为何,皆可称之为“合创音乐剧”。

(3) 参创音乐剧

由我国政府、艺术院团或企业投资,由中国公民担任制作人,在主创团队中少于两位中国艺术家担任第一编剧(含作词)、第一作曲或第一导演的音乐剧,不论其题材、风格、表演者及演出场所为何,皆可称之为“参创音乐剧”。

上述三种音乐剧的论述,仅仅针对主创团队构成成分中中外艺术家数量之比,以及由此给剧目创作之中国元素采撷、中国风格和神韵显现所必然带来的影响而言,因此并不涉及剧目本身的思想艺术质量及其价值判断。实际上,无论是原创音乐剧、合创音乐剧还是参创音乐剧,都是中国音乐剧,其最终生产出一流作品、二流作品、三流作品乃至垃圾作品,都是有可能的。

(二) 中国歌剧与西方歌剧的体裁形式比较

中国歌剧,历经了较长时间的萌芽、探索与发展,到今天,已大体成型。由于国情以及艺术生态环境的不同,它形成的体裁形式,与欧洲歌剧比较,有着相同与不同之处,主要体现在以下几个方面。

1. 充分运用民间歌舞

这一类型是以中国民族民间音乐素材作为歌剧音乐的主导,用以贯穿戏剧情节,塑造人物形象。在戏剧矛盾发展中,运用歌唱与舞蹈(还有台词)作为表演、表述的主要技术,故亦可称为“民族歌舞剧”。无疑,歌唱与舞蹈是这一体裁最主要的表演手段。这一类型的剧目,除早期黎锦晖的儿童歌舞剧,现代的《刘三姐》《兰花花》《山野里的游戏》等以外,还可以包括早期秧歌剧《兄妹开荒》《十二把镰刀》《减租会》等。以此,我们还可以作如下划分:《麻雀与小孩》是“儿童歌舞剧”,《兄妹开荒》是“秧歌舞”类型的歌舞剧,《刘三姐》是“山歌剧”类型的歌舞剧,等等。

2. 对戏曲音乐的借鉴运用

这一类歌剧音乐的创作,是在传统戏曲音乐素材的基础上,对歌剧音乐进行整体构想、改编、创作设计的。由于中国戏曲品种繁多,例如,“板腔体”与“曲牌体”的划分等,因而在这一类型的歌剧音乐创作中,其风格也自然会呈现出多种样式。

在我们熟悉的歌剧音乐中,可以鲜明地看到这种区分。比如,《白毛女》中的河北、山西、陕西一带戏曲音乐风味,《洪湖赤卫队》中的楚剧与天沔花鼓戏的音乐风味,《红珊瑚》中的河南曲子、梆子音乐的风格与手法,《窦娥冤》中秦腔“板腔体”音乐的影响,《江姐》中的川剧、越剧、婺剧乃至京剧的风格与韵腔,等等。这些歌剧音乐都展示了其鲜明的特色,都具有自己独特的民族风格。

3. 与话剧相接近

这一类型,在中国现代歌剧创作中曾一度十分常见,也曾被一些学者贬为“话剧加唱”,其实,在多元化艺术生态中,此种类型亦有不少成功的作品。例如,抗战时期的《扬子江暴风雨》《白毛女》等。在新中国成立初期的作品中亦十分常见,如《刘胡兰》《江姐》《搭错车》等优秀之作,受话剧的影响也十分明显。事实证明,此种类型作品,只要构思精巧,处理得当,照样具有引人入胜的艺术感染力。

4. 接近欧洲正歌剧

正歌剧其原意主要指法国大歌剧,即在法国上演的大型豪华的歌剧。中国的正歌剧类型,一般而言,具有以下几个方面的特色:一是题材内容比较严肃;二是场面规模比较浩大,布景华丽;三是演员众多;四是全编制的大乐队伴奏;五是其音乐手段既注重民族风格,更借鉴欧洲大歌剧的艺术方式,如重唱、合唱、咏叹调、宣叙调等,演员演唱也采用美声唱法;等等。

从具体实践来看,正歌剧类的中国歌剧,大致有两个主要走向:一是表现古代题材的内容,如《深宫欲海》《仰天长啸》《楚霸

王》《苍原》《孙武》《屈原》《岳飞》等；另一个走向是由文学名著或民间传说改编，如《伤逝》《原野》《雷雨》《望夫云》等。其他题材，也时有涉及，如民族题材的《草原之歌》《阿依古丽》等。

5. 对外国音乐剧的学习与借鉴

中国的音乐剧，兴起于 20 世纪末，至今十分活跃。从 20 世纪 80 年代起，已经演出的中国音乐剧，剧目丰富，演出形式亦很多样。有人更细分为如下品种：音乐剧、音乐歌舞故事剧、室内音乐剧、舞厅音乐剧、实验音乐剧、通俗音乐剧、乡村歌剧、戏曲音乐剧、闽南音乐剧等。当代音乐剧的剧目十分丰富，不再一一列举。

总之，随着时代的发展，文化品类的愈加丰富，新的歌剧样式亦会继续不断地出现，它们相互交叉、渗透、融合，发展变化无穷，将使得歌剧大舞台更加充满生机。

二、中国歌剧的内涵

（一）文学脚本与文学性

戏剧与歌剧都必须有优秀的文学脚本来支持作家的二度创作。优秀的歌剧脚本，往往情愫凝练而又强烈，富有节奏感，而且能够“托物言志，状物抒情”。但由于音乐是时间艺术，唱一首歌比朗诵这首歌的歌词的时间要长得多，所以歌剧中的文学部分不能过多，以免等同于戏剧的台词。

歌剧艺术作为综合艺术，必须通过文学剧本的一度创作才可以进行表演、演唱等二度创作，产生舞台艺术形象。因此，歌剧艺术一度创作的核心是文学剧本。

文学性是歌剧艺术创作的基础，是演员进行二度创作的依据。文学剧本的质量在一定程度上决定了歌剧的水平与内涵，只有思想与艺术质量较高的文学剧本才可以为优秀的歌剧创作奠定较高的基调，为此后的歌剧创作打开一个广阔的天地。相

反,一部低劣的文学剧本想要完成优秀的歌剧作品是根本不可能的。同时,文学剧本作为一种独立的文学样式,还应该考虑到歌剧艺术中的情节、舞台、场景等各方面的协调。许多优秀的歌剧作品都有着优秀的文学剧本为基础,例如《原野》《伤逝》等。

(二)时间、空间

戏剧和歌剧都是在一定的时间和空间进行的艺术,但又是两种不同的时间艺术,它们的时间概念不完全一样,戏剧艺术中的剧情段落要在所需的真实时间中进行,观众感受的时间是同步的。但歌剧艺术中的时间有时会因一个情愫凝练的情节片段需要抒情,而由歌唱家不断地重复演唱,此时歌剧剧情中的时间是停顿的。

(三)表演形式

歌剧,以歌剧演员的歌唱为主,配合音乐化的戏剧语言。这样的综合性艺术,需要演员具备扎实的声乐功底,并且根据作曲家和编剧的创作初衷来表现人物的性格。因此,歌剧的台词又不同于戏剧的台词,它是以歌词的形式出现的,这种“台词”本身就是一种精美的具有韵律美的诗歌。

(四)综合艺术

歌剧作为一种综合艺术,综合性是它的首要特征,它吸收了音乐、文学、舞蹈、美术等多种艺术中的各种元素,将它们有机融合在自身的表现形式之中,从而极大地丰富歌剧艺术自身的艺术表现力。从美学上讲,歌剧艺术并不局限于把各种音乐元素进行融合,而是更进一步,把时间艺术与空间艺术、视觉艺术与听觉艺术、造型艺术与表演艺术结合在一起,实现了美学上的高度融合,具有了巨大的综合表现力,深化了观众的审美感受。

(五)拥有故事情节

作为综合艺术的歌剧大部分都属于叙事性艺术,都需要有主人公的行动,人物角色之间的关系等来形成一个完整的事件过

程。因此歌剧一般都具有故事情节,并且同戏剧、戏曲一样,通过故事情节中的矛盾来推动剧情的发展,并在紧张的矛盾冲突中来塑造人物形象。

对于歌剧艺术来说,情节具有十分重要的意义和作用。情节连贯歌剧成为一个有机的整体,而且,情节还可以通过不同的情节结构如开端、发展、高潮、结局等不同的安排来展现不同的艺术风格。

(六)表演性

表演性是歌剧艺术的主要特征,歌剧创作只有当通过二度创作才能产生舞台形象,并为广大观众所接受和欣赏,而二度创作的核心就是表演艺术,因此,表演性作为歌剧艺术的主要特征在歌剧创作中占有重要的位置,是歌剧艺术最突出的审美特征。

歌剧中的表演是演员依据文学剧本,按照规定的情景与一定的思想感情,运用语言、动作等来塑造人物形象。优秀的表演艺术应当达到演员与角色的统一,生活与艺术的统一,体验与体现的统一,设身处地地融入角色之中,借助歌剧的表演形式进行艺术传达。总之,表演性作为歌剧艺术的中心环节,是成功的歌剧作品所必不可少的。

第二节 歌剧的结构与要素

一、歌剧的结构

(一)宏观结构

1. 分幕

对于不同的时代、不同的民族,歌剧所属体裁有所不同,歌剧的分幕形式也有一些差别。例如,正歌剧一般分为三幕,而喜歌剧则一般分为两幕,大歌剧通常分为五幕,等等。

2. 情节

歌剧的宏观结构一般根据戏剧的方式来架构,也就是按照情节来划分段落,用这一类手段,达到时间叙述正的“集中”,并且有阶段性的效果。

(二)发展程式的结构

1. 开场

开场是放在歌剧内容之前的一个部分(比如演唱一曲赞美、赞扬人的歌曲,表示感谢),后来渐渐变成了含有某种特定寓意的前言。

2. 呈示

(1)起述

在情节上,每一个故事都要有这样的组成部分——发生、展开和结束。而剧作家们却可以从故事开展过程中的任意一点切入,开始整个叙述,手法灵动,引发观众的思考。

(2)开场

不管是什么类型的述点,故事一旦开始,就理应先把戏里人物的主要任务传递给观众,还有人物在哪里,故事在什么时代发生,具体是什么时间,什么社会背景等。这些都要有所表述。

(3)场面

场面有如下三种开场形式。

①如果是有关现实生活的歌剧,可以选取能够代表故事发生环境,并且伴有较为活泼情绪的一个场面作为开始。

②充满悬疑而跌宕起伏的故事,可以选择“高度紧张的场面”“扣人心弦的悬念”作为开始,即使没有群众的陪衬,没有大场面的繁华,也能让台下观众迅速被气氛所感染。

③史诗剧作,总是会用极具气势的合唱来增强整体的严峻感,而且经常以第三人称来表达作者对于这一历史阶段所发生事件的态度。

3. 展开

(1) 性格

人物具体性格的表现——在歌剧中，每个人物就像是乐曲中的每个主题。

(2) 悬念

经常抓住细节，制造悬念，并设置情节上的线索。

(3) 推进

故事发展，要由浅入深，在一步步逐渐发展中推出高潮。

(4) 尾声

尾声通常是两个比较短小的场面，要把主要人物在整个故事完结后的情况明确表现出来。

二、歌剧的构成要素

歌剧这种综合性艺术，音乐是其重要的素材，音乐基本上分为声乐和器乐两大类，而在歌剧艺术中既有声乐又有器乐。

(一) 歌剧中的声乐

歌唱在歌剧中处于最重要的地位，是歌剧的灵魂。歌剧中的人物是由歌唱者来担当的，所以一般来说，歌剧演员在外表上不一定要十分标致，不需要有多么完美的形象，但是在歌唱方面必须下工夫。一般的歌唱者，无论是独唱还是合唱演员，对于表演是没有太高要求的，但是，由于歌剧的特殊性，歌剧演员在“唱”和“演”两方面都要达到专业程度。从表现力来看，无论是歌唱还是表演都是非常必要的，二者缺一不可。

所以，歌剧演员在具备声乐艺术功底的基础上，锻炼积累了相当的表演才能（也就是演技），在歌剧舞台上，根据内容和情节的需要，通过形体动作来塑造人物，表现人物的性格特征，也要凸显人物的气质，在角色上要进行再创造，并且直观地将这一切呈现在所有观众的面前，让观众的感受变得具体，这样会极大地增

强歌剧的艺术感染力。对于演唱,歌剧演员凭借较高水准的声乐演唱技巧,使每一个唱段丰盈优美,准确地表达情感,让歌剧在声音上更有美感,让整个歌剧更完整,更具感染力,也让观众在听觉和视觉上获得和谐美好的整体感受。

综上所述,歌剧演员,必须要具备较为全面的基本功和优秀的表现能力,否则将不能胜任歌剧的演出。从声乐艺术的发展史上也可以清楚地看到,无论哪个时代杰出的歌剧演唱家,几乎都是他们同时代的有代表性的歌唱家。

1. 歌剧演员的声部划分

如表 1-1 所示为歌剧声乐部分包含的不同声部的划分。

表 1-1 不同声部的划分

女声			
声部	特征	音域	代表歌曲
花腔女高音 (Coloratura Soprano)	高音区:音色清亮、尖细 中声区:华丽轻盈 低声区:纤细	基本音乐	如中国歌剧《白毛女》中的喜儿唱段《恨似高山仇似海》
抒情女高音 (Lyric Soprano)	高音区:明亮、清朗 中声区:华丽、柔美 低声区:纤弱(c^1-e^1)	c^1-c^3	歌剧《秋子》中的秋子唱段《思想》
戏剧女高音 (Dramatic Soprano)	音质厚实、坚定有力,高声区比抒情女高音要逊色一些,低音区(c^1-e^1)的音色则要厚实一些	c^1-b^2	如中国歌剧《原野》中的金子、《窦娥冤》中的窦娥等
女中音 (Mezzo Soprano)	音色穿厚、柔美	$a-g^2$	中国歌剧《阿依古丽》的阿依古丽唱段《赛里木湖起了风浪》,以及《伤逝》中的《一抹夕阳》等均有女中音特色
女低音 (Contralto)	音色浓厚结实	$g-e^2$	中国歌剧较少出现,在外国歌剧中如《参孙与达莉拉》选段《春天来到人间》《我心花怒放》等

续表

男声			
声部	特征	音域	代表歌曲
抒情性男高音 (Lyric Tenor)	高声区柔韧自如, 中声区圆润丰满	$c^1 - c^3$	中国歌剧《阿依古丽》中的阿斯哈尔
戏剧性男高音 (Dramatic Tenor)	音色华丽、洪亮, 高音坚实, 中音响亮, 低音沉稳	$c^1 - a^2$	中国歌剧《红珊瑚》中的解放军侦察参谋王永刚
高的男中音 (High Baritone)	音色厚实、善于抒情, 高音和中音音色嘹亮	$A - ^b a^1$	如中国歌剧《洪湖赤卫队》中的刘闯等
低的男中音 (Low Baritone)	高音区和男中音接近, 低音区又近似男低音	$F - e^1$	如中国歌剧《刘胡兰》中的《岭上青松》等
男低音 (Bass)	音色深沉、苍劲、雄厚, 中、低声区音色深厚有力, 胸腔共鸣较强, 一般唱高音时头声区音域发声音量较弱	$A - ^b d^1$	黎英海在中国歌剧《白毛女》中改写的《杨白劳》的唱段多用男低音来演唱

2. 歌剧的独唱形式

单独一人在乐队、钢琴或其他乐器的伴奏下进行演唱的形式, 被称为独唱。在声乐艺术中, 独唱是一种高层次的声乐表现形式。

(1) 咏叹调

“咏叹调”在意大利语中称“aria”, 在英文、法文中称“air”, 在德文中称“Arie”。“咏叹调”的提法源自欧洲歌剧, 即大歌剧中的独唱曲, 具有较强的歌唱性、抒情性与戏剧性, 且篇幅较大。咏叹调在歌剧演唱中, 是一种讲究音乐旋律线条的既优美动听, 又注重发挥声乐表演技巧的抒情调。在戏剧情节发展的重要时刻, 某一角色会在特定情境中, 抒发内心情感, 倾诉人物的喜怒哀乐, 往

往形成情感、思想和戏剧的高潮,具有不可替代的重要作用。^①

咏叹调在中国歌剧中的出现,经历了一个由不成熟逐渐走向成熟的过程。歌剧《白毛女》中的《恨似高山仇似海》,应该说是中国民族歌剧中第一次成功出现的咏叹调,它在梆子音乐的基础上,结合人物形象与规定情境,形成了具有心灵震撼力与艺术感染力的唱段,充分完成了歌剧音乐的强大戏剧功能。

此外,近几十年以来,伴随着中国歌剧的成长与发展,许多成功的咏叹调纷纷涌现。许多唱段,久唱不衰,是广大群众喜爱的优秀曲目,有些甚至成为歌唱者能力考查的重要标尺之一。经典唱段有《恨似高山仇似海》(《白毛女》选曲,喜儿的咏叹调,女高音,马可、张鲁等作曲),《看天下劳苦人民都解放》(《洪湖赤卫队》选曲,韩英的咏叹调,女高音,张敬安、欧阳谦叔作曲),《五洲人民齐欢笑》(《江姐》选曲,江姐的咏叹调,女高音,羊鸣、姜春阳、金沙作曲),《血里火里又还魂》(《党的女儿》选曲,田玉梅的咏叹调,女高音,王祖皆、张卓娅作曲),《金色的秋光》(《伤逝》选曲,涓生的咏叹调,男高音,施光南作曲),《你在我心上》(《屈原》选曲,屈原的咏叹调,男中音,施光南作曲)。

新中国成立后,在歌剧发展的过程中,中国歌剧艺术家对此进行了长期的努力与探索,多部中国歌剧中的咏叹调,都在发展进步之中。如《飞出这苦难的牢笼》(《草原之歌》选曲)、《凤凰岭上祝红军》(《红霞》选曲)、《看天下劳苦人民都解放》(《洪湖赤卫队》选曲)、《倚门望》(《窦娥冤》选曲)、《渔家女要做好儿男》(《红珊瑚》选曲)、《五洲人民齐欢笑》(《江姐》选曲)、《万里春色满家园》(《党的女儿》选曲)、《情歌》(《苍原》选曲)、《雁南归》(《张骞》选曲)、《她夺走了我的心》(《伤逝》选曲,涓生的咏叹调)、《小重山》(《仰天长啸》选曲,岳飞咏叹调)等。这些唱段在各自规定的戏剧情境中,展现了主人公不同的人生经历,揭示了人物丰富的内心活动,都在不同程度上取得了成功,成为剧中无可替代的核

^① 满新颖. 清代末年歌剧在中国的萌芽[J]. 戏剧艺术,2005(1).