



中国歌剧的 唱法与舞台表现研究



潮 阳 著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

中国歌剧的 唱法与舞台表现研究

潮 阳 著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

• 北京 •

内 容 提 要

本书以中国歌剧艺术为研究对象,针对中国歌剧的唱法与舞台表演艺术进行研究分析,分别研究了美声唱法、民族唱法以及舞台表现的整个过程。本书思路清晰,内容有层次有条理,理论阐述深入浅出,使读者易读易懂且不失趣味,是一部有特色且不可多得的中国歌剧研究作品。

图书在版编目(CIP)数据

中国歌剧的唱法与舞台表现研究/潮阳著. —北京:
中国水利水电出版社, 2019. 1
ISBN 978-7-5170-7405-2

I. ①中… II. ①潮… III. ①歌剧艺术—演唱—研究—中国 ②歌剧艺术—舞台艺术—研究—中国 IV.
①J822

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 025374 号

书 名	中国歌剧的唱法与舞台表现研究 ZHONGGUO GEJU DE CHANGFA YU WUTAI BIAOXIAN YANJIU
作 者	潮 阳 著
出版发行	中国水利水电出版社 (北京市海淀区玉渊潭南路 1 号 D 座 100038) 网址:www. waterpub. com. cn E-mail:sales@waterpub. com. cn 电话:(010)68367658(营销中心)
经 售	北京科水图书销售中心(零售) 电话:(010)88383994、63202643、68545874 全国各地新华书店和相关出版物销售网点
排 版	北京亚吉飞数码科技有限公司
印 刷	三河市华晨印务有限公司
规 格	170mm×240mm 16 开本 17.25 印张 224 千字
版 次	2019 年 4 月第 1 版 2019 年 4 月第 1 次印刷
印 数	0001—2000 册
定 价	84.00 元

凡购买我社图书,如有缺页、倒页、脱页的,本社营销中心负责调换

版权所有·侵权必究

前 言

中国歌剧发展已经有了百年的历史,在这百年间中国歌剧创作了不少优秀的传世作品。在跨入新世纪后,随着社会的飞速发展和广大人民群众精神生活的极大丰富以及艺术鉴赏能力的提高,对中国歌剧的创作与表现也有了更高的要求。这对于中国歌剧的发展来说既是一个机遇,也是一场挑战,只有积极面对,才能使中国歌剧在未来得到更好的发展和长足的进步。

在 21 世纪,中国歌剧的生存和发展在于新的创作和表演艺术的日趋完善。只有在歌剧的唱法与舞台表现上处理得更加完善,并且尊重艺术规律,不断充实和完善歌剧艺术自身的发展,增强作品的艺术感染力,才能使中国歌剧能够承受未来的各种风浪,不断地取得发展并创造新的辉煌。由于中国歌剧艺术的历史较为短暂,对于它的研究也没有很多,鉴于西方歌剧的成熟与发展,中国歌剧艺术的研究发展刻不容缓。笔者认为歌剧艺术的魅力所在就在舞台之上,因此,本书针对中国民族歌剧的舞台表演艺术进行研究分析,从唱法与舞台表现的层面来展示中国歌剧的独特魅力。

全书共分为六章,第一章是对中国歌剧民族化历程的探索。第二章与第三章分析了中国歌剧的唱法——美声唱法与民族唱法,并分别对不同唱法的技巧与发声方法等进行细致的分析。第四章着重分析了西洋唱法对中国歌剧的影响。第五章与第六章是针对中国歌剧舞台表演艺术进行分析,结合实例,对中国歌剧舞台表演的案头工作、角色构思、表演以及舞台表演中的形体语言艺术进行论述。

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,也有新颖的作品,理论内容的阐述深入浅出,使读者易读易懂。尤其是本书对于舞台表演研究角度的选择谨慎考量,突出重点,使读者在阅读学习的过程中不仅受益,而且有所重视。同时,本书吸收借鉴了关于歌剧的新的研究及教学成果,在内容方面具有时代特色。

笔者在撰写本书时得益于许多同仁前辈的研究成果,既受益匪浅,也深感自身所存在的不足。笔者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歌剧艺术进行研究,促进我国歌剧艺术的发展。

作 者

2018年2月

目 录

第一章 中国歌剧的民族化探索与繁荣历史	1
第一节 西方歌剧的引入与传播	1
第二节 中国歌剧的初步探索	7
第三节 中国歌剧的正式形成	21
第四节 中国歌剧的繁荣发展	30
第二章 中国歌剧特色唱法之美声唱法	65
第一节 美声唱法的界定	65
第二节 呼吸、发声、共鸣的生理原理	68
第三节 打开喉咙与高位置的声音	90
第四节 喉头位置与喉头稳定	95
第五节 面罩唱法与弱声唱法	99
第六节 靠前学派与靠后学派的歌唱观点	105
第三章 中国歌剧特色唱法之民族唱法	113
第一节 民族唱法的界定	113
第二节 中国民族唱法中的“依字行腔”	117
第三节 中国民族唱法中的“声情并茂”	133
第四章 西洋美声唱法对中国民族唱法的影响	152
第一节 西洋美声唱法在中国的传播	152
第二节 西洋美声唱法与中国民族唱法的相互借鉴 与融合	160

第五章 中国歌剧艺术的舞台表现	174
第一节 中国歌剧舞台表演前的案头工作	174
第二节 歌剧舞台表演中的角色构思与表演	185
第三节 歌剧舞台表演中的形体语言艺术	192
第六章 中国经典歌剧唱段舞台表演指导	200
第一节 中国经典歌剧唱段美声唱法指导	200
第二节 中国经典歌剧唱段民族唱法指导	230
参考文献	269

第一章 中国歌剧的民族化 探索与繁荣历史

我国歌剧艺术经历了一个从无到有、由弱而强的历史发展过程。在这个过程中涌现出大批深受广大观众喜爱的成熟歌剧创作家、表演家及作品,他们在舞台上创造的各色各样的生动艺术形象,伴随着他们的动听歌声和精彩表演传遍大江南北,为我国歌剧艺术的发展、繁荣做出了杰出的贡献。

第一节 西方歌剧的引入与传播

一、清代西方歌剧在中国的传播

西方歌剧何时传入中国未见正史。据称两百多年前,曾令意大利宫廷画师郎世宁在圆明园中修建西洋楼的乾隆皇帝(乾隆四十三年,1778年),最早欣赏到传教士带入宫廷的是意大利著名作曲家普契尼创作的喜歌剧《La CeCChina》(中译《好女儿》),此后并无下文。然而,这个来自西方却又没有找到确切佐证的现代传说至今也没有被中国学界接受,是否确有其事,至今仍是谜。尽管如此,我们也不能否认,这时在华传教士的确已将他们对戏曲的初识和中国形象用他们的母语记录下来,传向了西方,西方人就是利用这些域外信息建构了在他们心中此时的中国形象。

二、鸦片战争后西方歌剧在中国的传播

鸦片战争后,我国东南门户的上海被迫向西方各国开放,英、法、美、俄等列强从 1845 年起先后在上海设立了租界,西方人便以传教、经商、办学等各种名目来往和定居于上海。清末知识分子渐进式的戏剧观念和家国观念一直在推动歌剧的本土化发展。大量近代文献证明,鸦片战争后小部分中国人不仅在门户开放的本土有限区域内(如澳门、上海等地)接触到了西方歌剧,同时,也有小部分人在异域的外交生涯和贸易活动中大量地接触到西方歌剧。这些文化人虽身处洋场,但心在魏阙,他们对西方歌剧的识别和对戏曲的反思形成了较为一致性的倾向。

(一)西方歌剧在澳门与香港

清代外交文献中,西方歌剧在中国本土演出的大量记录主要集中于鸦片战争之后。在此前,只有第二任香港总督戴维斯爵士(Sir John Francis Davis, 1795~1890)在其《中华帝国和其子民的素描》中留下 1833 年意大利那不勒斯一个歌剧团(由五男两女组成)来澳门演出大部分罗西尼(Gioachino Antonio Rossini, 1792~1868)歌剧的记载。当时的观众发现意大利人的这种表演在歌唱和叙事方式上与中国的戏曲十分相似,粤语称这种歌剧表演方式为“唱歌”。从戴维斯所述“表演中的歌曲和宣叙调混合在一起”推测,这种在澳门上演的歌剧很有可能是罗西尼的某一部喜歌剧。澳门人为何不说“洋人唱戏”,而说“唱歌”呢?由此可见,一是他们没看懂戏剧内容;二是这种表演方式以歌唱为主,与传统中国戏曲区别较大。

在 1865~1867 年间,又有法国及意大利歌剧家到澳门演出《军中女郎》《拉美莫尔的露契亚》《游吟诗人》《唐·帕斯夸勒》《塞维利亚的理发师》《诺尔玛》《游吟诗人》《宠姬》《西西里的晚祷》《茶花女》和《梦游女》的报道。

香港上演欧洲歌剧的记载,可以举出意大利某巡回歌剧团1867年1月12日在香港“葡国人俱乐部”(Club Lusitano)上演威尔第歌剧《弄臣》;同年5月25日,该俱乐部又把威尔第另一部四幕歌剧《欧那尼》搬上舞台;1879年12月2日,意大利作曲家菲利普·马尔凯蒂的歌剧《吕伊·布拉》同样在香港成功上演。

(二)西方歌剧在上海

自1843年开埠以来,西方人为了自娱的需要,常常在某些社交场合举行舞会、音乐会或歌剧演出。随着上海外国侨民的急剧增加,小型演出或音乐沙龙已不能满足他们自娱的需要,于是,这一类演出的规模慢慢扩大,逐渐变为正规的剧场艺术,并出现了外国人建造和经营的剧场,如上海的夏令配克大戏院(即今之新华电影院院址),常邀请欧洲一些专业文艺团体来沪演出歌剧、舞蹈或音乐会。毫无疑问,这类演出的观众绝大多数为外国侨民,但也有少数比较富足、喜欢西方文化的中国人。据包罗多1927年在题为《音乐的喜剧》一文中回忆说,他在1915年1月18日“第一次进外国剧场夏令配克看意大利歌剧”;1月20日,他又在同一戏院观看了威尔第歌剧《奥赛罗》的演出。

1919年11月15日至12月16日,来自莫斯科的“俄罗斯大歌剧团”到上海举行历时一个月的演出,剧目包括意大利歌剧《阿依达》《弄臣》《茶花女》《游吟诗人》《塞维利亚的理发师》《托斯卡》《蝴蝶夫人》《乡村骑士》《丑角》,法国歌剧《卡门》《采珠人》《浮士德》《罗密欧与朱丽叶》《拉克美》《流浪的犹太人》《迷娘》《泰伊丝》,俄罗斯歌剧《黑桃皇后》《奥涅金》《鲍里斯·戈杜诺夫》《恶魔》《爱之夜》《沙皇的新娘》,共计二十三部,盛况空前。

随着时间的推移,上海的歌剧生活日趋繁荣。史料记载,自1925年11月26日起,意大利歌剧团在上海夏令配克大戏院连续演出七部意大利歌剧,具体剧目为:26日为马斯卡尼《乡村骑士》、27日为威尔第《弄臣》、28日为普契尼《蝴蝶夫人》、29日为威尔第《茶花女》、30日为普契尼《托斯卡》、12月1日为多尼采蒂《露克

齐亚·波契亚》、12月2日为乔尔达诺《费多拉》。为配合演出,每剧上演当日必有署名为“虚怀”或“若谷”者在《申报》介绍剧情及艺术特色的“略说”文章,向中国观众推荐。同样的盛况发生在一年零两个月之后的1927年1月。当时意大利歌舞团来上海,从1月29日起在兰心大戏院连续演出意大利歌剧,并不断变换戏码,具体日程为:1月29日演出《游吟诗人》、2月1日演出《弄臣》、2日演出《阿伊达》、3日演出《塞维利亚的理发师》、4日演出《游吟诗人》、5日演出《绣花女》、6日分为日夜两场,日场演出《塞维利亚的理发师》、夜场演出《曼侬》、7日演出《蝴蝶夫人》。两年之后,1929年2月中旬,一个包含着20名世界著名歌唱家的75人意大利歌剧团来上海,在兰心大戏院演出,具体剧目为:15日演出《游吟诗人》、16日演出《弄臣》、17日演出《托斯卡》、18日演出《茶花女》、19日演出《阿伊达》、20日演出《蝴蝶夫人》、21日演出《欧南尼》、22日演出《塞维利亚的理发师》、23日演出《乡村骑士》,一时盛况空前。虽然当时上海的歌剧演出以意大利歌剧为主,但也有俄国歌剧团来上海演出法国歌剧《卡门》、外国侨民在上海的业余歌剧票友组织——戏剧爱好者俱乐部(A. D. C)演出古诺的五幕大歌剧《浮士德》的记载。

(三)西方歌剧在哈尔滨

1917年11月,俄罗斯在列宁和布尔什维克党领导下爆发“十月革命”,大批沙俄时代的王公贵族、政府要员、富商大贾、地主富农、作家艺术家、知识分子纷纷拥入哈尔滨以谋求政治避难。由于这批后来被称为“白俄”的俄罗斯侨民比较富足,又有较高的文化艺术素养,而歌剧又是他们钟爱的艺术品种之一,因此,西洋歌剧,主要是俄罗斯歌剧也跟着这些俄罗斯侨民在哈尔滨生根、发芽、开花、结果。

1913年俄国犹太侨民约瑟夫·卡斯普(Joseph Kaspe)在哈尔滨最繁华的中国大街(即今之中央大街)113号建起了一座三层建筑的欧式马迭尔旅馆剧场,从此,该剧场便成为哈尔滨演出

歌剧的重要场所。此后,由俄罗斯、乌克兰艺术家组成的俄罗斯—乌克兰大歌剧团和哈尔滨歌剧团经常在该剧场、捷尔索普(Gelsop)剧场、中东铁路俱乐部演出西洋歌剧,其中包括1924年12月演出《茶花女》,此后不久演出《卡门》《阿伊达》,以及1926~1930年间演出《沙皇萨尔坦》《费加罗的婚礼》《乡村骑士》等。

哈尔滨歌剧团除在当地演出歌剧外,还先后在烟台、青岛、天津、北京、上海、汉口及日本东京、大阪、神户、京都等地举行巡回演出,剧目包括《费加罗的婚礼》《塞尔维亚的理发师》《茶花女》《阿伊达》《乡村骑士》《艺术家的生涯》《卡门》《浮士德》《拉克美》《霍夫曼的故事》,以及俄罗斯歌剧《伊万·苏萨宁》《鲁斯兰与柳德米拉》《恶魔》《鲍里斯·戈杜诺夫》《铁匠瓦库拉》《叶甫盖尼·奥涅金》《黑桃皇后》《雪娘》《沙皇的新娘》《水仙女》等。

1932年哈尔滨被日寇占领。1936年4月26日,伪满滨江省公署、哈尔滨特别市公署及日本驻哈特务机关等部门决定把俄侨音乐家组成的哈尔滨铁路交响乐团、歌剧团(轻歌剧团)等统一划归“哈尔滨交响管弦乐协会”,隶属哈尔滨特别市公署管辖。此后,白俄事务局主办了一年一度的哈尔滨俄国歌剧演出季活动,演出了《伊万·苏萨宁》《杜勃罗夫斯基》等剧目。1938年10月28日,由图列宁领导的歌剧团在马迭尔旅馆剧院上演《可怜的羔羊》。1941年2月18日始,哈尔滨交响管弦乐协会歌剧团举行歌剧演出季,上演《卡门》等歌剧。1942年8月29日,哈尔滨铁路俱乐部演出轻歌剧《风流寡妇》。次年,日伪当局为庆祝伪满洲国成立十周年,在哈尔滨演出俄罗斯歌剧《伊万·苏萨宁》。1944年1月1日,东亚俄国歌剧院在哈尔滨开张,连续上演俄罗斯歌剧《沙皇的新娘》《沙皇萨尔坦》《鲍里斯·戈杜诺夫》《美人鱼》《叶甫盖尼·奥涅金》等,共十八部;欧洲歌剧《塞维利亚的理发师》《茶花女》《阿伊达》《蝴蝶夫人》《卡门》等,共十七部。

应当说,20世纪初澳门、香港、上海、哈尔滨等城市歌剧生活的繁荣,尽管其推动力和观众的主体部分都是外国侨民,与亿万

普通中国观众并无实际关联,但歌剧艺术区别于中国传统戏曲的独特面貌和迷人魅力却深深吸引着一部分中国知识分子,并对他们产生了不小的影响,其中一部分音乐家或戏剧家甚至萌发了借鉴欧洲歌剧的经验和形式以创作中国歌剧的冲动,并且在不同方向上用不同的歌剧观念开始从事各自的探索,成为中国歌剧早期的实践者和先行者。

三、中国戏曲的影响

20 世纪初,中国闭关锁国的国门被打开,欧美列强的经济文化纷纷涌入,与此同时,外国人也逐渐了解到中国的艺术形式,尤其是戏曲艺术。因为中国戏曲艺术的表现形式与欧洲的歌剧相近似,而且在舞台上也有着令人惊讶的成就。

20 世纪 20 年代,上海首先进行了歌剧创作的尝试,出现了一些模仿欧洲歌剧和音乐剧的演出,“戏剧+音乐”的形式是欧洲歌剧和中国戏曲所同时都具有的基本品格,在这批先锋人士的努力下,这一形式被有意无意地承继了。从此以后,歌剧在中国土地上的发展便不能摆脱中国丰富的传统戏曲艺术,中国传统戏曲艺术也在一定程度上濡染和影响中国民族歌剧的风格与走向。

中国戏曲与西方歌剧有很多相似之处。首先是音乐。戏曲与歌剧的舞台演出形式都是音乐与戏剧高度结合,戏剧情节的发展、戏剧人物形象的塑造、戏剧人物情感的抒发、舞台气氛的烘托等方面都离不开音乐,因此,音乐在戏曲与歌剧中都有着重要的作用。戏曲与歌剧都具有音乐展现的各种形式,包括声乐和器乐两大部分,同时,又以歌唱为主体的舞台艺术样式。

其次是表演。中国戏曲讲究“程式”,所谓“程式”是把生活中的语言和动作经提炼、加工、美化、规范后,与各剧种声腔板式的音乐旋律、节奏相结合,予以表现。因此,表演上就形成“四功”:唱、念、做、打(舞);“五法”:手、眼、身、法、步。歌剧表演样式也比

较多样,其表现手法更为自由丰富。但是整体的表现手法仍有一定的规范与约定俗成的套路,不同题材与音乐类别的剧目采用不同的表现手段。毋庸置疑的是,歌剧表演中的歌唱永远是最主要的手段,不论哪种类别的歌剧以特定戏剧规定情境中的角色的歌唱(歌舞)作为手段,完成人物形象的塑造,表现主题。

最后是舞台的布置。中国戏曲以虚拟的环境给演员提供了充分的表演平台。歌剧的舞台布置则是以建筑、绘画、灯光等综合而成的一种丰富多彩的造型艺术。

从以上可看出,中国戏曲和歌剧都具有若干相同或接近的艺术元素,甚至可以说,具有十分亲近的关系。这些不同元素在戏剧艺术中进行综合,在音乐的统领下从演绎故事情节到塑造人物形象,给人以审美感受。不同的历史时代,不同的经济文化所塑造的不同的艺术形式,培养和造就了具有不同审美追求与审美习惯的观众。从中国传统戏曲的综合特性来看,完全可以说,在那个时代,当中国民族歌剧尚未出现时,中国戏曲就是中国的古典歌剧。由此可见,中国戏曲对中国民族歌剧的形成与发展有着形式与心理上的影响。

第二节 中国歌剧的初步探索

一、中国歌剧的萌芽——黎锦晖的儿童歌舞剧

(一)黎锦晖的儿童歌舞剧创作及影响

20世纪20年代前后,中国的音乐文化有了巨大发展。早在1917年,北京大学校长蔡元培先生提出要高度重视平民教育和儿童教育,并倡导在教育中融合“自由、平等、博爱”的民主思想。当时为儿童设立的“洋学堂”(后改称“学校”)十分重视儿童歌舞,

“学堂乐歌”与“学堂舞蹈”亦大大流行，音乐家黎锦晖便是这一社会新潮流的响应者。

黎锦晖(1891~1967)，出生于湖南湘潭县晓霞镇石潭坝一个书香门第之家，是我国儿童歌舞音乐作家，中国近代歌舞之父。他一开始就把自己的歌剧发展计划定位在学校小歌剧上，把儿童歌舞剧作为自己的突破口。黎锦晖的儿童歌舞剧创作集中在20世纪30年代以前(1920~1929)，作品达12部，^①有着非常重要的价值。其中，《可怜的秋香》是黎锦晖用白话文谱曲的处女作，也是其成名作，为上海语专附小歌舞部而编创。然后黎锦晖又创作了儿童歌舞剧《麻雀与小孩》，这部作品是其写作最早、修订时间最长的一部作品，采取了旧曲填词的方法，并在作品中谈到了编写的心得。而后的独幕八场抒情儿童歌舞剧《葡萄仙子》，是中国现代儿童戏剧史上的第一座里程碑。1926年黎锦晖创作了一部反映北伐战争的歌舞剧《最后的胜利》，并于1930年出版。

黎锦晖的儿童歌舞剧培育和造就了中国第一代歌剧艺术家。后来的中国歌剧发展进程表明，无论是聂耳的《扬子江暴风雨》还是延安秧歌剧和新中国成立之后的新歌剧，都不同程度地受到黎锦晖儿童歌舞剧的深刻影响。因此，黎锦晖不但是中国歌剧当之无愧的开拓者，他的儿童歌舞剧也是中国歌剧艺术的滥觞。更重要的是，黎锦晖在从事他的儿童歌舞剧创作时别具慧眼地选择了一条不同于欧洲诸国先搬演和模仿意大利歌剧、再创造本土歌剧的创作路线，而是在借鉴西洋歌剧的先进经验、继承中国民间音乐和戏曲艺术深厚传统的基础上，坚定地走创作中国新型音乐戏剧的艺术之路。他的这一选择不但决定了儿童歌舞剧创作演出的基本面貌，而且在整体上预示出中国歌剧未来发展的整体走向。

^① 有《麻雀与小孩》(1921)、《葡萄仙子》(1922)、《月明之夜》(1923)、《三蝴蝶》(1924)、《春天的快乐》(1924)、《神仙妹妹》(1925)、《七姐妹游花园》(1925)、《最后的胜利》(1926)、《小羊救母》(1927)、《小小画家》(1928)、《吹泡泡》(1928)、《小利达之死》(1929)。

实践证明,中国歌剧是从黎锦晖儿童歌舞剧起步的,而他的创造精神更加深刻地影响了中国几代歌剧家。他在创作中对民间曲调的运用和再造、对民族风格的追求和体现以及较高的旋律铸造功夫,都是中国现代专业音乐创作中的一笔宝贵的精神遗产。

(二) 儿童歌舞剧的艺术特征

虽然黎锦晖的 12 部儿童歌舞剧情节各有不同,但多以儿童生活为题材,根据儿童的心理特点和审美趣味,采用通俗易懂的语言和生动活泼的表演形式,并加以夸张和各种变形处理,使之充满神奇的幻想色彩和极富吸引力的儿童情趣,从而使其中所寄寓的教育意义和科学思想能够为少年儿童所乐于接受。黎锦晖的作品也都不同程度地表现了反对封建迷信、愚昧落后,反抗强暴和压迫,倡导文明、科学、民主、平等和进步等人本主义的积极主题,这就使他的儿童歌舞作品在总的思想倾向和文化性质上同当时“五四”运动和新文化运动的主潮相一致。

黎氏儿童歌舞剧在艺术特征方面的最大优点是语言浅显、顺畅、活泼,力求接近普通白话,所作歌调平易亲切、易唱易记,颇合儿童心理。这些音乐上的特点与他十分熟悉民间音乐,在创作中常常采用民间小曲、传统曲牌并加以创造性改编处理有关。即便在某些剧目中选取一些传统曲调,也总是根据内容表现的需要加以改编和再创造,务必使词曲结合熨帖自然,适合孩子们的欣赏趣味,且具较强的时代气息。其原创性音乐大都具有新颖别致、清新可喜的民歌风味,塑造了许多天真烂漫、淳朴可爱的儿童形象,因此,在当时的少年儿童中风靡一时。后来扩及到青年和成年人,从而对刚刚起步不久的新式教育产生了重大影响。

黎锦晖的创作不仅跳出了过去中国传统戏曲“旧曲填新词”的樊笼,也打破了以往“学堂乐歌”的先行者依曲填词的惯例和早期话剧家们“新剧加唱”的一贯做法,所产生的影响在中国歌剧史

上蔓延了 30 多年之久。

二、南国社戏曲歌剧化的实践

(一) 背景

1927 年国民大革命失败之后,上海诞生了中国共产党直接领导下的左翼戏剧家联盟(简称左翼“剧联”),这一年“左联”的主要成员戏剧家田汉创办的南国社(1927~1930)已经发展成了上海地区最活跃、最具影响力的文艺团体。田汉在任职上海艺术大学校长以及南国艺术学院院长时期,常常会举办一些艺术家的大集会或者文艺活动。12 月间,南国社在上海举办了为期一周的“艺术鱼龙会”,率先尝试了一种小剧场的演剧方式,在这里上演了田汉本人创作的所谓“新歌剧”——《潘金莲》。据记载,这部戏主要是以话剧分幕的方式上演的京剧,主要演员是当时著名的京剧家欧阳予倩、周信芳、高百岁、唐槐秋、顾梦鹤与唐叔明等。这种“新歌剧”的实际内容和形式与此前北京、南京、天津、山东等地开展的“国剧”运动相似。

最值得注意的是,1928 年 3 月在上海艺术大学举办的易卜生一百周年诞辰的纪念会上,戏剧家洪深提议取消“新剧”这个日语名词而代之以“话剧”。他的提议得到了田汉等与会艺术家的一致赞同,从此,“话剧”一词一直被沿用至今。话剧称谓的出现,首先有助于厘清它与文明戏和新剧的界线,当然也更有助于对真正意义上的“新歌剧”作出进一步探求,但是这个探索真知的过程依旧是极为漫长而坎坷的。

对于“歌剧”如何究竟与传统戏曲又该怎样从本质方面去合理地进行区分,戏曲到底属于歌剧有否等问题,都没有被纳入到这次集会的讨论之中去。从“国剧”走向真正的“新歌剧”,有很多人成为勇者。而南国社的歌剧《王昭君》就具有很强的代表性。