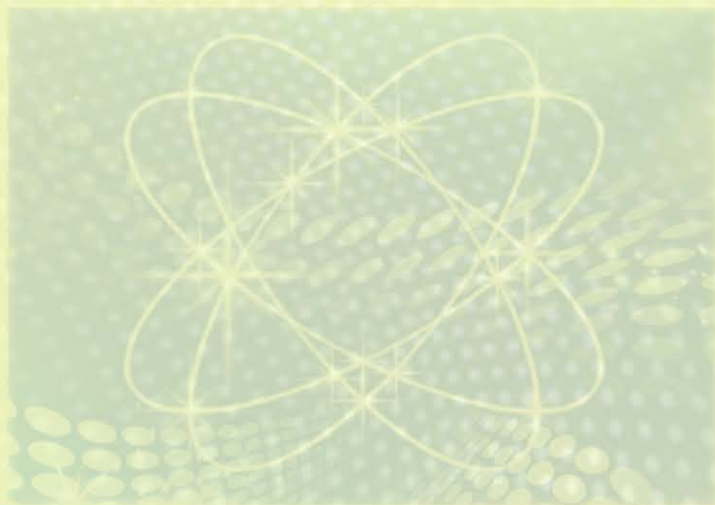
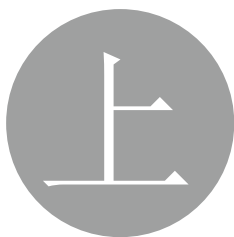


中外歌剧史与作品赏析



北京理工大学出版社



中国歌剧赏析

ZHONGGUO GEJU SHANGXI

第一讲 中国歌剧概述

一、中国歌剧发展的历史轨迹

(一) 中国歌剧产生的时代背景

众所周知，歌剧一词源于西方，作为一种综合的舞台表演艺术，因其独特的歌唱魅力而深受人们喜爱。我国自宋元以来形成了种类繁多的戏曲，演唱与对白并驾，颇具歌剧的性质，但还称不上是真正的歌剧。国门打开后，欧洲歌剧和清末以后新音乐的发展，为中国歌剧的诞生创造了条件。到了 20 世纪 20 年代，五四运动以后，中国的作曲家在吸收借鉴西方音乐文化观念和创作理念的同时，也开始大胆尝试将歌剧体裁和中国的故事进行结合。黎锦辉堪称中国歌剧创作的拓荒者，先后创作了《麻雀与小孩》等 12 部儿童歌舞剧。他的作品歌词简单易懂、旋律清晰明快，从题材选择到情节构思都紧紧契合儿童的心理特点，从内容到形式都丰富多样，深受人们喜爱，在当时产生了很大的影响。在音乐创作方面，他吸收借鉴了一些民族民间具有地方特色的传统曲调，探索出这种新的艺术

形式，基本上具备了歌剧的一些主要特征，可以说是中国歌剧的雏形。所以说，黎锦辉的儿童剧创作揭开了中国歌剧发展史的第一页，为中国歌剧的发展开创了先河。至此，中国歌剧的发展正式拉开了帷幕。

也可以说中国歌剧是中西方音乐文化融合交汇的产物。聂耳和田汉在借鉴西方歌剧艺术表现形式方面做了大胆尝试，这在他们 1934 年推出的话剧作品《扬子江风暴》中有所体现。剧中，他们将几首歌曲穿插于对白之中，初具西洋歌剧的一些特色。这种在话剧中加演唱的形式为中国歌剧的创作树立了模范，也奠定了基础。20 世纪 30 年代，在中国歌剧诞生之初，就相继出现了许多优秀作品。其中成就最高、影响最大的是黄源洛的《秋子》（1940 年），这是一部抗日战争题材的大型歌剧作品，于 1942 年公演于重庆，先后演出 40 余场次，以其独特的创作手法、丰富的演唱形式和强大的演出阵容对推动中国歌剧的更快发展起到了积极的作用。而正在这一年，毛泽东同志发表《在延安文艺工作座谈会上的讲话》后，在延安革命根据地的作曲家们，也在积极努力尝试创作中国自己的新歌

剧,在这种良好政治形势下,掀起了以《兄妹开荒》为开山之作和主要代表的秧歌剧运动。陆续有《夫妻识字》《牛永贵挂彩》等作品产生,将新的艺术形式在全国推广开来。

(二) 中国歌剧发展的历史轨迹

中国歌剧走过了七八十年的风雨历程,在此期间,它和其他艺术形式一样经历了繁荣与寂寥、兴盛与空白的各个阶段。但是,中国的歌剧绝不是普通人观念里的外来品,我们的歌剧不是踩着别人的脚印单纯地模仿。在许多代表性作品中,我们不难发现诸多自身特有的民族元素,也不难捕捉到民族民间戏曲小调的痕迹。纵观中国歌剧的发展历程,大致可以分为以下几个阶段。

[1]

初步探索阶段(20世纪20—30年代)

受20世纪初引进的“学堂乐歌”的影响,中国的作曲家开始尝试用外国的旋律填上新编的歌词创作。伴随着这种新兴的艺术形式在学校中的广泛采用,专业音乐也随之兴起。20世纪20年代初,在五四新文化运动的影响下,当时在上海中华书局主编周刊《小朋友》的黎锦辉创作了新的音乐戏剧体裁——儿童音乐剧。他的大部分作品都洋溢着五四运动所倡导的科学民主精神,体现出鲜明的时代特色,曲调也大多是民族化音乐,他的这种尝试掀开了中国歌剧创作领域的篇章,取得了巨大的成功。

这一阶段的代表作品有:《麻雀与小孩》(黎锦辉)、《葡萄仙子》(黎锦辉)、《月明之夜》(黎锦辉)、《小小画家》(黎锦辉)、《名利网》(沈秉廉)、《广寒宫》(沈秉廉)、《面包》(沈秉廉)。

[2]

尝试发展阶段(20世纪30年代—新中国成立)

进入20世纪30年代以后,中国歌剧呈现出积极向上的发展态势。随着对西洋歌剧艺术的更多研究借鉴,经过作曲家们的努力尝试和艰难探索,取得了很多艺术成果。初期如《观音》《大地之歌》

等大部分仿照西洋歌剧形式的作品也为中国歌剧的进一步发展积累了经验。虽然当时中国的歌剧还主要是以学习、模仿欧洲歌剧艺术形式和表现手法为手段,很多人对一些传统戏曲改革或完全照搬照抄的做法持否定态度。但不可否认,即使是生拼硬凑,他们在选题、内容、形式、语言等方面“民族化”的艺术追求和创作理念也是值得称赞的,是作曲家们探求中国民族歌剧发展道路的有益尝试。

到了20世纪30年代中后期,在特定的历史环境下,在抗日救亡运动的浪潮中,一些进步作曲家对中国新歌剧的创作进行了进一步的探索。随着专业音乐和专业音乐工作者的相继出现,专业音乐队伍逐渐壮大,诸如《秋子》等新歌剧形式确立,成果显著。这些作品都能迎合当时反帝反封建的时代需求,爱国主义色彩浓厚。《扬子江风暴》以小歌剧的形式表现了人民群众劳苦的生活和抗战的决心。《兄妹开荒》作为秧歌剧的代表作可谓中国歌剧诞生的里程碑。这些艺术形式都一步步贴近歌剧的特色,或吸收话剧、戏曲的特长,或采用民间的音调,无论从内容上还是形式上,都愈加成熟丰富,结构愈加严谨复杂,表现愈加多种多样,这些尝试都是中国歌剧产生发展的成功实践。在历史舞台的推动之下,中国歌剧在进入40年代初期时,迎来了史上光辉的春色。在延安文艺座谈会之后,聚集在延安革命根据地的革命艺术家们,在深入工农群众的斗争生活之后,在声势浩大的新秧歌运动中所产生的秧歌剧的基础上,于1944年集体创作了歌剧《白毛女》(1945年首演于延安),激发了文艺工作者对歌剧创作的热情,确立了中国新歌剧的典型形象,形成了中国歌剧历史上的首次热潮。

这一阶段的代表作品有:《观音》(阿隆·阿甫夏洛穆夫)、《西施》(陈歌辛)、《桃花源》(陈田鹤)、《上海之歌》(张昊)、《大地之歌》(钱仁康)、《秋子》(黄源洛)、《洪波曲》(任光)、《扬子江风暴》(聂耳)、《兄妹开荒》(安波)、《夫妻识字》(马可)、《白毛女》(马可等)、《赤叶河》(高介云等)。

[3]

成熟收获阶段(新中国成立后—“文化大革命”前)

带着对新歌剧确立的欣喜之情,中国的歌剧创作者在新中国成立后的几年里,让中国的歌剧得到

了进一步的完善和长足的发展，很多剧目在全国范围内产生了较大的影响，深受亿万观众的喜爱，形成了风格鲜明的中国歌剧乐派，成立了专业歌剧演出团体。中国歌剧在摸索中前行，在这一时期取得了令人瞩目的成绩。在新的历史时期和时代背景下，文艺工作者们沿着《白毛女》的创作道路努力前行，力争打破传统的格局，用更加丰富的唱段和音乐来刻画人物和表现剧情。在作曲技巧方面，作曲家们也更显娴熟，主题贯穿清晰明了，节拍节奏也破守陈规，汲取了民族音乐的精髓。《王贵与李香香》《小二黑结婚》和《刘胡兰》都是这一时期的经典之作，其中的部分唱段经久不衰、至今流传。尤其是1959—1964年，中国歌剧在不断探索中慢慢崛起，进入了丰收时节，又一次在中国文艺舞台上掀起了全国性的歌剧热潮。此时的歌剧创作，无论在表现形式还是表演手段等各方面都显露出成熟的创作理念。

其中影响最大的当属《洪湖赤卫队》和《江姐》，这两部作品的创作基点根植于民族的土壤，将西方歌剧创作手法和中国民族戏曲、话剧的手法巧妙结合，创作出具有浓郁地方特色和民族风格的咏叹调，剧情结构深入人心，情景设计感人至深，取得了永恒的艺术生命力，掀起了中国歌剧历史的第二次热潮，实现了中国歌剧创作的历史性跨越。

这一阶段的代表作品有：《王贵与李香香》（梁寒光）、《小二黑结婚》（马可等）、《刘胡兰》（陈紫等）、《草原之歌》（罗宗贤）、《星星之火》（李劫夫等）、《一个志愿军的未婚妻》（庄映等）、《槐荫记》（张定和等）、《红珊瑚》（王锡仁、胡士平）、《红霞》（张锐）、《窦娥冤》（杜宇等）、《刘三姐》（宋德祥等）、《望夫云》（郑律成）、《阿依古丽》（石夫、乌斯满江）、《春雷》（陈紫、杜宇）、《柯山红日》（庄映、陆明）、《洪湖赤卫队》（张敬安、欧阳谦叔）、《江姐》（羊鸣等）。

[4]

迷茫尴尬阶段（“文化大革命”至今）

中国的歌剧创作在“文化大革命”的十年中可谓一片“废墟”，错误的混淆和盲目的批判造成了歌剧史上黑暗的一页。走过了十年的空白，中国歌剧漫漫创作之路开始了莫名的沧桑。仿佛“四人帮”的迫害始终挥之不去，歌剧创作始终没能从

挫败中走出来。其实，“文化大革命”过后，也出现了一些新作品，但却不见创新，观众少、热情少，中国歌剧进入了寂寞挣扎的尴尬阶段。但中国作曲家并没有放弃对歌剧艺术的探索 and 追求，相继有1980年的《第一百个新娘》、1981年的《伤逝》等作品产生，延续了中国歌剧的发展。之后，1987年《原野》问世，打破了沉寂多年的中国歌剧市场的宁静，打破了艺术家头脑中被传统禁锢的创作观念，使中国歌剧实现了立体化，完成了一次向世界歌剧艺术靠近的完美跨越，使中国歌剧和世界歌剧对话成为一种可能。另外，1995年首演的具有鲜明中国民族特色的史诗性正歌剧《苍原》，可谓新时期中国歌剧的典型代表，获得了1996年文化部国家戏剧“文华大奖”，同时获得全部十项单项奖，创下了中国歌剧史的最高纪录。然而，之后的一段时间，并没有看到期望中的“繁华”，创作资源的匮乏、生产模式的陈旧、思想观念的保守，使中国歌剧人失去了迎来再次鼎盛的时机，使中国歌剧陷入了漫长的迷茫与徘徊期。北青曾在《深圳商报》中提到：“自20世纪90年代以来，就不断传来中国作曲家的歌剧作品在海外演出受到关注的消息。而郭文景的《狂人日记》在海外演出已经有十多个年头，《夜宴》也已经有了五年的演出历史，但直到今天才能在北京公演。而人们知道的更多的中国当代作曲家的歌剧在中国还没有这样的演出机会。瞿小松的《俄狄浦斯》1993年就在欧洲上演，《命若琴弦》也在很多地方演过。谭盾的《马可·波罗》和不久前首演的歌剧《茶》都曾受到国际乐坛的关注，盛宗亮的《银河》也曾在美国演出。前不久，温德清的《赌命》虽然能够在日内瓦演出引起轰动后再回到上海演出，但是这样的结果在近几年也是凤毛麟角。这么多的中国作曲家的歌剧作品总是先在墙外开花，在中国自己的舞台上却难得一见，实在是中国音乐舞台长期存在的一个怪圈。”

这一阶段的代表作品有：《第一百个新娘》（王世光、蔡克翔）、《曼苏尔》（王华元）、《爱里甫·赛乃姆》（则克力、黑牙司丁）、《护花神》（黄安伦）、《壮丽的婚礼》（吕远）、《歌仙》（吕远）、《孙武》（崔新）、《鹰》（刘锡津）、《彭德怀坐轿》（王世光）、《伤逝》（施光南）、《原野》（金湘）、《楚霸王》（金湘）、《仰天长啸》（萧白）、《党的女儿》（王祖皆、张卓娅）、《屈原》（施光南）、《诗人李白》（郭文景）、《夜宴》（郭

文景)、《狂人日记》(郭文景)、《杜十娘》(刘湊)、《海莲花》(韩振)、《张骞》(张玉龙)、《悲怆的黎明》(关峡)、《九歌》(谭盾)、《牡丹亭》(谭盾)、《秦始皇》(谭盾)、《司马迁》(张玉龙)、《俄狄浦斯》(瞿小松)。

(三) 中国歌剧的生存现状

时代在发展, 社会在变革。中国歌剧曾在 20 世纪的几十年里, 从新生娇儿一跃成为中国舞台表演艺术的佼佼者, 它对中华文化史所做出的突出贡献也是众所周知的。可时至今日, 走过了 80 年的繁华巨变, 中国歌剧究竟何时才能迎来第三次高潮? 当我们在“巨浪”冲击下苏醒之后, 把目光由中国歌剧转向世界和社会大环境的时候, 终于得到了答案: “中国歌剧当前面临的困难, 有许多并不是歌剧本身的问题, 也不是单纯某一剧种的问题, 而是一个带有世界性和普遍性的问题。各种文化艺术形式顺应这种大的趋势, 寻求自己的生存发展之路, 并在不断变革的社会中占有一席之地, 这是历史更替和时代转换的必然。”回望中国歌剧所经历的辉煌历程, 不难看出创作者们一次又一次用心的超越。到了新时期, 即使是经历了“文化大革命”的重创后, 仍然涌现出许多优秀的作品, 可是在新的时代背景下, 歌剧艺术乃至整个文化领域所面临的严峻考验也是不可避免。在市场经济体制下, 在经济利益驱使下, 创作者摒弃传统民族气派、忽视大众审美情趣的急功近利行为时有发生, 剧目上演率与观众上座率的巨大反差, 制作成本与日俱增, 欣赏群体审美价值受之影响, 造成观众大量流失, 中国歌剧面临着空前严峻的生存考验。

[1]

歌剧创作理念方面

歌剧是一门以音乐和歌唱为主要表现手段, 以情节发展为主要线索的综合性的音乐艺术, 它的主要特点是用音乐来刻画故事中戏剧性的矛盾冲突。所以创作理念是歌剧的灵魂, 从一定程度上来说, 它决定着作品的品位、高度和成败。如何树立具有中国气派的歌剧创作理念, 成为当代歌剧创作者所面临的一个重要的课题。而只有深入联系实际、密切投入人民群众的生活, 才能领会社会进步的力量和时代赋予的使命; 只有在实际生活中汲取创作的灵

感, 才能让艺术作品成为紧跟时代步伐的产物, 使其具有旺盛的生命力。

歌剧因其以歌唱为主要表现手段而被划到音乐的范畴, 但纵观歌剧尤其是中国歌剧的产生发展, 可以清晰地看到戏剧元素和结构所占的重要比重, 可以说中国的歌剧是戏剧和音乐的结合。无疑, 20 世纪 20 年代, 中国歌剧作为一个新生事物, 它以贴近人民生活、抒发人民情感, 用“音乐化的戏剧”形态走进人民的心中取得了伟大的成功。开拓者们所进行的每一次尝试都给我们留下了深刻的记忆。老一辈创作者们勇敢地将戏曲、民歌、小调融合进话剧或戏剧, 为中国歌剧发展成型、走进世界艺术之林奠定了基础。现如今, 走过了几十年的发展历程, 东西方文化的交融, 作曲家的推陈出新, 使中国的歌剧形象已经出落得成熟大方。而事实上, 中国的歌剧也曾深深打动了中国人民的心, 也曾迎来过两次盛世繁荣, 可是与国际接轨的现代社会, 在世界艺术园林中, 却很少听到有“中国歌剧”的声音, 其根本原因是当代的创作者们没有清晰的创作理念。中国的歌剧, 应该具有中华民族的气概和尊严, 应该描写华夏子孙的性格和情感, 应该具有中国的气派! 金曼在《当代中国歌剧的责任和使命》一文中说道: “‘中国歌剧’的基本特征是: 中国人的创作、中国的音乐、中国的故事、中国的语言, 但这还远远不够, ‘中国歌剧’还应拥有更为丰富的内涵。‘中国歌剧’是能以其独特的品格和气质, 准确演绎中国人的生活与情感, 体现中国文化精神, 具有中国音乐灵魂的歌剧; 是可以中文唱响世界, 能充分展现中国气派的歌剧; 是能够为世界所接受, 真正成为世界音乐文化的一部分, 成为人类共享的精神财富的歌剧。‘中国歌剧’不仅能映射出中国音乐、戏曲、文学等中华民族博大精深的文化底蕴, 也能映射出通过借鉴吸收而兼具西方歌剧、西方文化的优质和精华。二者相融, 浑然一体, 又独树一帜。”

因此, 当代的歌剧创作者要用开放的眼光去看待事物的发展规律。必须在继承传统创作观念的基础上, 大胆创新, 融合西洋歌剧的创作手段, 借鉴成功的技巧经验。可以肯定的是, 只有书写人民心声的作品才能受到人民的欢迎, 真正走进人民的心中; 只有把中国歌剧定位成具有中国民族精神的、反映现实生活实际的戏剧化音乐, 树立为中国人民服务的创作理念, 才能创造出具有中国特色、中国

魅力、中国风格、中国气派的优秀歌剧作品。

[2]

大众审美取向方面

歌剧艺术不仅直接传达着作者的情感,给观者最直观的视听感受,还需要观众发挥想象力来补充创造艺术形象。因此,观众的审美取向对于一部歌剧能否创造艺术价值尤为重要。不同观众有着不同的审美情趣、欣赏水平和创造空间,他们对艺术作品的选择和判断是多重的,也是自主的。今天,中国歌剧观众的缺失不得不让我们联想到几十年前那些动人心弦的旋律。历史告诉我们,好的传统不要摒弃,中国歌剧史上有很多优秀作品。究其原因,还应是紧握时代脉搏、深入大众生活、符合观众审美要求。老百姓喜欢听他们身边的故事,从《白毛女》到《原野》,那些经典剧目无不具有如诗的剧情、如歌的旋律,还有如画的情节。精心的布局、完美的设计、错综的人物关系、感人的情景故事都是吸引眼球、震撼心灵的不可抗拒因素。这些优秀的创作传统都是使那些作品取得巨大成功的根本要素,更是直到今天也应该保留借鉴的宝贵财富。“近几年,经中西融合形成自己独有的民族特色并能在观众中广为流传的作品太少;参照西方结构形式创作和演出,似乎已成为当前中国歌剧的时尚和艺术家的共同追求。中国歌剧创作从过去(20世纪40—60年代)以戏曲、民歌、说唱、歌舞以及西方歌剧等多种形式为基础,发展为今天单一的以西洋歌剧结构为基础的形式,这种对中国歌剧优秀传统的遗忘无疑使中国歌剧走到了一个极端,造成创作风格、模式的单一化。事实证明,这并不是中国歌剧向前发展的最佳选择。不加分析地摒弃中国歌剧广阔多元的创作传统,使当前的创作走入狭窄空间,忽视了中国观众对歌剧艺术欣赏的审美观念和审美情趣。一部投资很大的歌剧作品,演上几场便束之高阁,甚至就此销声匿迹。”

当然,在经济一体化、文化多元化的今天,单一的、乏味的创作风格已经远远达不到人们对艺术的审美追求了,因此,新的形势、新的审美习惯已经向当代歌剧人提出了新的课题。为了达到艺术效果,一定要学会吸收、学会借鉴,在适应观众变化着的欣赏心理前提下,最大限度地发挥想象力和创造力。因此交流创新也是延续新时期歌剧艺术发

展的必要手段,创新是艺术的生命,有创新才有交融。但创新不能脱离实际,新的思路、新的方法、新的理念、新的视角都始终要为人民大众的审美习惯服务。“大量的事实告诉我们:中国歌剧最引人入胜的地方,不仅是几段好听的唱段,中国观众长期受到戏曲艺术(即王国维所说‘以歌舞演故事’)这种形式的影响,使他们形成了对歌剧艺术(看‘戏’,听故事)的审美模式。因此,中国歌剧最吸引人的地方不仅仅表现在音乐的抒情优美方面,还表现在对歌剧音乐的叙事性、戏剧性、冲突性最激烈、最关键的时刻的把握方面。但是一些作曲家每每到这种时刻常常显得捉襟见肘,办法不多,常常为此而显得窘迫,有时,不得不放弃应有的音乐表现手法,有时即使有所表现,也显得心有余而力不足。在这种情况下,整部歌剧的观赏性怎能不大大被削弱呢?因此,中国歌剧的创作要与中国观众的审美情趣、欣赏模式保持一致。”

[3]

市场营销维系方面

歌剧的生存,离不开观众。尤其在市场经济占主导地位的今天,科技的进步和社会的繁荣都逐步深刻地改变了人们的价值观念和生存方式,这对歌剧艺术的生存模式也产生了很大的影响。随着现代化设备的引进和普及,快捷方便的人机对话模式深刻冲击着以往单一的剧场欣赏方式。另外,歌剧由于其综合性,决定了它高昂的制作成本,在琳琅满目的艺术形式当中,人们在选择欣赏的时候,自然也要考虑到经济上的条件,可想而知,对于温饱水平的普通人群,是无法用欣赏歌剧来满足自己对艺术的追求的。久而久之,人们的审美习惯便随着欣赏方式的改变而慢慢改变了。而现在的从业者只对创作意识的自我表现感兴趣,只对急功近利的市场效益和个人效益感兴趣,其结果只能使歌剧与观众生活之间的距离越来越大。“据了解,欧洲一些国家的歌剧观众是当地人口的2%左右,而中国歌剧观众能达到千分之一则是一个相当喜人的数字了。日本在歌剧方面的普及、观众开发、票房价值与歌剧演员的磨炼等方面有一些独到的操作程序,歌剧专业的学生加盟歌剧商业运作,学生卖票并按其卖票业绩争取角色。这是一个有趣的办法,这些学生是将来的歌剧演员,在推销票的同时,也是在

与观众接触的过程中宣传歌剧，推销自己。这些观众在成为将来某一位成名者的热情支持者的同时，也将成为歌剧的发烧友。功成名就，从基层工作做起；培养观众，从自我做起。这种办法是否符合中国当前的国情，笔者没有深入研究，但这种办法在当前中国歌剧面临如此严峻考验的关键时期，仍不失为一个很好的启示，有志者何不一试？在社会转型期，中国歌剧像其他艺术品一样，其前途和命运都同样面临着如何优化发展，不被社会所淘汰的严峻考验。”

改革开放以来，经济的快速发展使我国社会逐步进入了文化消费时代，这样的时代背景使艺术不再单纯地只有一种价值，它也顺应时代的发展变成了一种“商品”，它的价值不再体现在填补人们的精神空虚，而是决定于人们对个体欲望的满足。这种文化消费观念逐渐改变了人类传统的艺术追求，促使人们不断选择、生成新的文化艺术价值观。而随着人们价值观念的转变，新时代的创作者们为了迎合那些个体对所谓艺术的需求，其创作目的也发生了根本的变化，盲目追求“艺术”的商业价值，使作品越来越远离生活，自然就越来越难以打动人心，这也是当代中国歌剧陷入尴尬境地的重要原因。历史的经验和严峻的现实再一次警醒我们：抛弃时代的民族精神和观众的审美情趣，终将被社会和观众所抛弃。王祖皆在《让中国歌剧迎来明天的辉煌》一文中提到：“要推动中国歌剧创作，必须争取观众，赢得市场。舞台艺术的实践活动大致包括创作—表演—欣赏这三个基本环节，这三个基本环节应该综合起来统一考虑。创作脱离了表演则无以体现，创作脱离了欣赏（即观众）便毫无意义。要使我们的创作适于表演，易于接受，为大多数群众所喜爱，就要善于发掘在现实生活中与群众切身利益相关的问题，如果作品触动了百姓的情感，打动了他们的心灵，就能引起人们广泛的共鸣和联想，就能得到百姓的认可和批准，你的戏才会受到欢迎和好评。应当承认，我们作者的爱好与观众往往是有距离的。所以，要研究群众的审美变化，要尊重民族的欣赏习惯，要了解时代的审美特点，力戒陈旧保守，力戒全盘西化，想方设法去缩短与广大群众的距离，树立求实精神和群众观点，只有这样去做，才能争取观众，发展事业。这可不是一般问题，而是一个影响事业生存、发展、生死存亡的大问题。”

二、中国歌剧的民族性特征

（一）中国歌剧的民族属性

歌剧是一种普遍的艺术形式，长久以来，它以其独特的艺术魅力为全世界人民所喜爱。然而，当它融入不同的民族文化、民族心理和民族元素的时候，各国各民族的歌剧便被赋予了不同的色彩。中国歌剧的特殊性也正在于它在大的生存背景和基本状态下被赋予了各种民族属性而产生的新特点，我们能在它的身上看到鲜明的民族特色。

【1】

民族歌唱的戏剧表演

歌唱是歌剧表演艺术的精髓，歌剧从其产生之初就与“戏剧”有着不解的渊源。中国歌剧的歌唱演唱中很多音乐都具有明显的戏剧性特征，对民族歌曲的戏剧化演绎可谓其显著的特点之一，可以称为“歌剧的戏剧性”。所谓戏剧性，就是矛盾冲突。表现在歌剧中，即运用音乐艺术的所有因素和各种手段建构一系列的戏剧行为，以此推动情节的展开与发展。它包括歌剧角色形象的戏剧性和音乐表现的戏剧性。歌剧作品中总是将戏剧冲突和情感脉络紧紧相连，那些因浓郁的民族色彩而动人心弦的旋律，都可以使人物角色能够始终保持在戏剧状态下完成对音乐的处理，使艺术形象更具真实感和亲和力，因此将歌剧的音乐戏剧化的巧妙处理也是历代歌剧作曲家所共同追求的目标。歌剧演员不但要有出色的表演才华，对歌唱能力的要求往往也非常严谨。可以说歌剧作品中每一段动人的旋律都要通过戏剧化的处理才能完成。或抒情、或叙事，都要通过戏剧化的表现来完成刻画人物性格、抒发内心情感、揭示矛盾冲突的最终任务。中国歌剧里对各地民歌的借鉴占有很大比重，这就要求演员在塑造人物形象的过程中，不仅要完整表现歌曲，还要从剧本情境出发、从人物角色出发，使歌唱为剧情服务，为角色服务。但凡优秀唱段都要在演唱方面做细致入微的戏剧化处理，以更加贴切地进入角色。像一些作品的高潮部分，一般是要用紧凑的节奏、深刻的情感、高亢的声音等戏剧性元素来表现，而一些类似中国戏曲里的哭腔等技巧的运用也往往是在震撼观众心灵的经典片段。歌剧《白毛女》，在

塑造女主角喜儿的人物形象过程中,作曲家们广泛运用了诸如秦腔、河北梆子等中国传统戏曲的板式和唱腔,使主人公的每一段主题音乐都充满强烈的戏剧风格。尤其是在矛盾冲突比较激烈的部分,戏曲唱腔的成分愈加明显,用明显的散板板式和哭音唱法来表达人物的愤怒和悲惨,这些结构上的形式变换和音乐上的色彩变化都是中国观众所熟识和喜爱的戏剧音乐效果。

[2]

民族心理的个性体现

民族心理主要指一个民族作为一个大群体所具有的典型心理特征,它在历史文化的积淀过程中逐渐形成,并受长期的自然环境与社会环境所制约,也就是说,不同社会阶段、不同发展时期、不同历史环境会形成不同的民族心理。那些硝烟战火弥漫的年代,形成了中国人所特有的团结、顽强、勇敢、无私的民族心理。

回望那些战争年代,抗日民族统一战线的团结、抗战救国心理促使一系列艺术行为的发生,救亡歌曲的出现,救亡歌咏运动、民众歌咏会、新音乐运动等规模巨大的音乐现象不断涌现,尤其是历史题材的歌剧作品也深入人心。这些作品往往在音乐中富于鲜明的民族精神和民族气节,表现新时代状态下的新生活和新思想,用鲜明的人物形象、故事冲突和音乐手法表现特定时代所特有的民族心理。

歌剧《洪湖赤卫队》可谓创造了中国民族歌剧史上一个不朽的奇迹。它的音乐以具有浓郁湖北地方风格的荆州天沔花鼓和民间小调为基本素材,兼容并蓄了西方歌剧创作在表现手法上的戏剧性与音乐交响化的优点,编织成了具有强烈民族个性、气势恢宏的歌剧交响音乐。作曲家用音乐手法所描绘出的壮烈情景,展现出的强烈的革命意识和歌颂民族解放精神的时代主题,正是那段特定历史时期民族心理的生动写照。新中国成立后,在新形势的迫切要求下,马可等人用歌剧《小二黑结婚》诠释了新时期歌剧人对歌剧创作的突破和创新,该剧通过一对普通农村青年的爱情故事,歌颂了新中国成立后青年一代反封建反礼教的斗争精神,并刻画了那一代人对自由爱情和幸福生活的无限向往之情。根据著名作家李英儒同名长篇小说改编,以冀中古城

的抗日斗争为背景的著名歌剧《野火春风斗古城》,讲述的是共产党领导下的全民参与抗日战争的感人故事。作者用恢宏的气势、曲折的情节塑造了杨晓冬、金环、银环等抗日战争的英雄形象。热情讴歌了英勇不屈、视死如归的伟大民族精神。将旧社会的压抑、悲愤的民族心理、崛起的民族愿望和善恶报应的民族观念用歌剧剧中的人物形象和故事情节全面予以体现。

[3]

民族文化的艺术传承

我国是个多民族的国家,在历代悠久的发展过程中,流传下很多家喻户晓的民间故事和动人传说。在这个众多民族的文化土壤里发展歌剧艺术具有得天独厚的资源优势。纵观中国歌剧的发展历史,一些反映本民族的文化特色、生活方式和民族特性的优秀剧目不断涌现,像撒尼人的《阿诗玛》、傣族的《葫芦信》、壮族的《蛇郎》《百鸟衣》、羌族的《羊角花》、藏族的《青稞王子》、回族的《马五哥与尕豆妹》、维吾尔族的《艾里甫与赛乃姆》以及《第一百个新娘》等,都是用歌剧艺术形式将本民族的特色文化进行了良好的传承。我们很容易在这些歌剧作品中看到海边的渔民生活、山间的情歌对唱、草原的游牧场景、骑马打猎或载歌载舞等壮观的生活场面,这些都是民族文化的典型写生。近些年最具代表性的当属朝鲜族的经典歌剧《阿里郎》,该剧讲述的是朝鲜族的民间爱情悲剧故事,曾在1990年湖南株洲全国歌剧汇演中荣获了国务院文化部颁发的最高奖项。剧中作者用具有浓郁特色的民族语言、民族音乐和民族舞蹈将阿里郎的故事深情演绎,使朝鲜族的民族文化得以传承,成为延边自治州和中国歌剧界的骄傲。还有一部表现贵州安顺地区当地民俗故事的民族歌剧《故乡人》,导演和演员们用当地传统戏曲的表现手段反映了布依族人民的生活状态。包括服装、道具、场景等各方面都富有极其浓郁的民族特色,尤其是一些诸如赶场、赶集、抛花包、唱喜歌等舞台场景,都带有强烈的地方生活情趣。使观众在欣赏过程中,能够身临其境般感受西北边疆的民族文化,也让布依族的风土人情在歌剧舞台上得到诗情画意般的完美呈现。其他例如现代歌剧《茶》中,也有对中国传统茶道文化进行深刻解读的表演场景。歌剧是一门综

合艺术，它离不开创作者对舞台、剧本、语言、歌唱、表演等方方面面的刻画，而这个刻画过程则使得这些独具地方特色的民族文化在中国的歌剧艺术表现形式中得到了艺术性的传承和再现。

（二）中国歌剧的民族性特征

西方 400 年的歌剧艺术形式和体现出来的风格特色，是西方人特定的社会生活及心理因素的表现。意大利的歌剧是与意大利文化相结合，反映意大利人的民族性。中国歌剧也内含着对本民族文化建筑的透视：如在理念上表现民族的特点，在题材上表现民族的性格，在手法上采用独特的中国民族五声调式、旋律法、终止式以及体现音乐思维的民族特质等。归纳言之，中国歌剧具备以下民族性特征。

[1]

创作的契合性特征

所谓中国歌剧，一定要把体现中国特色作为事物的特殊性来看待。中国歌剧的产生就在于本土文化的丰富基础和对西方文化的认同和借鉴，所以本土化和中西契合性是中国歌剧的显著特征。

数十年来，风格迥异的中国歌剧作品层出不穷。在借鉴学习西方歌剧艺术文化，将中西方歌剧创作理念融会贯通的道路上，中国的歌剧创作者始终在探索。他们始终把立足本土，把握本民族艺术风格作为根本前提，同时又虚心向世界歌剧艺术借鉴学习，不断从中西方文化艺术的碰撞中汲取养分，创作出许多不朽的作品。在中国传统戏曲基础上发展中国歌剧，是中国歌剧人始终坚守的创作理念，这条思路开拓了中国歌剧创作的崭新局面，使歌剧这种西洋音乐体裁同中国民族民间音乐充分地结合起来，实现了中西方文化的完美结合。1955 年 5 月，在北京上演的由罗宗贤作曲的《草原之歌》，就是一部以借鉴西洋歌剧的表现形式为主的歌剧。

剧中对西洋歌剧借鉴最突出的是对宣叙调的运用。打破了中国歌剧作者创作歌剧咏叹调的保守陈规，取得了成功的突破。同样以山西民族民间音乐戏曲为主要基调的两部歌剧《小二黑结婚》和《刘

胡兰》，都对西洋歌剧的表现形式有所借鉴，尤其是《刘胡兰》，根据剧情的需要，对西洋歌剧中合唱这种表现形式运用得可谓淋漓尽致。特别是终场时人民群众追悼刘胡兰的大合唱，可谓气势恢宏、感人至深。其次是新形势下中外歌剧文化的交流优势。随着西方文化的影响和深入，中西方歌剧的交流也愈加频繁。中国歌剧不但做到了“请进来”，也尝试着“走出去”。新时期以来，许多中国经典剧目先后登上了国际舞台，例如金湘的《原野》出访美国；吕远的《歌仙》走进日本；刘振球的《安重根》在汉城上演等。尤其在 1994 年，瞿小松的《俄狄浦斯》和郭文景的《狂人日记》登上荷兰艺术节的舞台，足见中国的歌剧在国际舞台上已崭露头角。同样，新时期下欧洲经典剧目引进中国的现象也与日俱增，信息科技的畅通给艺术的普及带来了方便，报纸杂志、影视光盘广泛流传，著名歌剧院上演经典歌剧和大学校园请进著名艺术家讲座交流的情况日见增多。

[2]

演唱的本土化特征

歌剧隶属于音乐的范畴。演唱在塑造舞台形象的整个过程中起着举足轻重的作用，在歌剧演员为创造角色而进行的所有训练中也显得尤为重要，它往往决定了整部歌剧的风格。中国歌剧演唱方法从其形成过程来看，体现出了强烈的民族风格。艺术家们对艺术实践进行了创造性的探索，根据歌剧创作的多样性，在演唱风格上也逐渐体现出丰富多彩的民族特点。由于中国歌剧的演唱大多是由民歌和传统戏曲的演唱基础发展而来的，所以在借鉴西洋歌剧的同时，艺术家们也尝试着对美声唱法进行民族化的处理。“声情并茂”是中国歌剧演唱者们对歌剧艺术始终不变的追求，它表现在演唱者对剧本创作背景、创作意图、表现形式、人物形象等方面的准确把握上，因此，历史上但凡独具特色的、饱含深情的、让观众为之动情的演唱都必须将具有中国民族特色的演唱风格表现得至真至深。有了对作品的深入分析，才能将音色、力度、速度、情感、吐字、行腔等处理得恰到好处。用美声的唱法、美声的表现来演绎民族的情感、民族的精神也是中国歌剧创作发展以来所体现出的标志性特征。对于整个中国歌剧艺术演唱来说，在深刻把握民族演唱灵

魂的前提下, 提倡“百花齐放”也是非常必要的。在科学文化实现中西合璧的今天, 在中国的歌剧文化氛围下, 中国的歌剧演员对西洋美声科学发声方法的学习尤不可少, 只有充分学习本土演唱方法的精髓, 充分借鉴西洋美声唱法的训练要素和表现手段, 才能真正做到将美声民族化演绎得惟妙惟肖, 进而达到用准确丰富的演唱手段来深刻刻画完整的人物形象的目的。20 世纪 80 年代至今, 对外交流的加深使中国歌剧的演唱主要以美声唱法为主导, 这取决于专业音乐院校对歌剧演员的培养机制和审美导向。我国的歌唱家也能在世界的舞台尽展才华, 但是对于完全西式的演唱, 中国的观众是否买单, 却是个值得探讨的课题。

我们认为, 在探索中国特色的歌剧演唱风格的道路上, 还是要守住“民族意识”这一根本要素, 要在西洋美声科学唱法的基础上, 努力探索实践本民族的、让当今观众喜爱的声音。总体来看, 从秧歌剧的演唱风格的大胆探索和之后的歌剧发展道路上对西洋美声唱法的深刻挖掘所取得的成功中, 我们可以得出, 中国歌剧演唱方法坚守本土性和民族性的重要性, 也充分体现出美声唱法民族化的必要性。因此说, 演唱风格的本土性与美声民族化是中国歌剧所表现出的又一民族性特征。

[3]

题材的女性与历史性特征

对于一切文学艺术创作来说, 似乎女性和历史是一个永恒的主题, 这两种思想似乎一直贯穿在每一件经典的艺术作品当中。世界上很多歌剧大师都很注重对女性形象的塑造, 中国的歌剧创作也是以女性题材和社会历史为典型特征确立之后才慢慢崛起的。中国的歌剧作者在自己的作品中也体现出了这一特征, 用不同的手笔和形式描写女性的性格和故事也得到了社会观众的认可。尤其在 20 世纪中叶中国歌剧的火热年代, 女性题材歌剧突显蓬勃之势, 涌现出一批让人难忘的作品。像开启中国歌剧先河的《白毛女》, 因其典型的女性人物形象成

为中国歌剧史上永恒的经典。该剧取材于新中国成立前华北农村的民间故事。地主恶霸黄世仁欲霸占年轻貌美的贫苦佃户杨白劳之女喜儿, 便施计逼死了杨白劳, 强掠并玷污了喜儿之后企图将其卖掉, 喜儿逃入深山穴居, 日久青丝变白发。因长年靠庙中贡品充饥, 被村人视为“白毛仙姑”。抗日战争爆发后, 与喜儿情投意合的壮志青年大春随八路军回到家乡, 发动群众拯救了喜儿, 严惩了黄世仁, 为老百姓报了仇。中国民族歌剧的典范《江姐》, 讲述的是新中国成立前夕地下党员江雪琴(江姐)用机智和勇敢与游击队员们起发动群众, 和敌人开展武装斗争, 被叛徒出卖后被捕, 最终英勇就义的动人故事。剧中那红霞满天, 红岩上江姐巍然屹立、笑容满面, 她那伟大光辉的形象永远在人们心中。还有众所周知的《刘三姐》《刘胡兰》《阿依古丽》等剧目, 都是这类题材的典型代表。而在塑造女性形象的同时, 中国歌剧作品的社会历史也充分显现。许多歌剧都是以历史故事为素材创作而成的。像继《白毛女》之后再创辉煌的《洪湖赤卫队》, 讲述的是国内革命战争时期, 在湖北洪湖地区, 地方革命武装洪湖赤卫队在韩英和刘闯的领导下, 与乘虚而入的国民党保安团和当地湖霸彭霸天巧妙周旋, 展开斗争, 最后沉重地打击来犯敌人的故事; 辽宁歌剧院的代表作《苍原》, 取材于清朝乾隆年间一个真实的历史故事, 寄居在俄罗斯伏尔加河流域 140 年的中国蒙古族土尔扈特部落, 不堪忍受沙皇的残酷压迫, 为民族生存和追求自由, 首领渥巴锡汗毅然率领 17 万人举族东归, 途中遇上沙皇军队的追杀, 族中又发生爱恨情仇纠纷, 几经周折, 跋涉万里, 历尽艰辛, 7 个月后终于回到祖国天山故乡, 受到乾隆皇帝的盛情欢迎, 当时全族只剩下 7 万人。这一民族大迁徙曾被外国史学家称为“震撼世界的壮举”。而典型抗战题材的大型歌剧《秋子》《红珊瑚》等故事, 都是再现历史的佳作。大量的经验告诉我们, 以女性形象为创作视角兼具明确的女性意识、跟踪社会历史问题, 是一条光辉的歌剧创作之路。

第二讲 歌剧 《白毛女》

一、《白毛女》简介

20 世纪 30 年代末就在晋察冀边区一带流传着“白毛仙姑”的故事。1944 年 5 月,《晋察冀日报》记者李满天给周扬写信,讲述了这一故事:在河北省平山县的一个山洞里,住着一个浑身长满白毛的仙姑。仙姑法力无边,能惩恶扬善,扶正祛邪,主宰人间的一切祸福。

延安鲁迅艺术学院就以这一故事为情节集体创作,由贺敬之、丁毅执笔,由马可、张鲁、瞿维、焕之、向隅、陈紫、刘炽等作曲。1945 年年初在延安完成,同年 4 月为中国共产党第七次全国代表大会演出,受到热烈欢迎,后在解放区各地陆续上演,深受广大人民群众和八路军官兵的喜爱。在此后的演出过程中,剧本又不断修改,日臻完美。由于思想上和艺术上的高度成就,《白毛女》在土改运动和解放战争中充分发挥了艺术作品的感染力量,起到了巨大的宣传教育作用。

剧本情节是地主恶霸黄世仁逼死佃户杨白劳,污辱其女喜儿,喜儿被迫逃入深山成了“白毛女”。八路军来到了该地区,喜儿重见天日。其主题是“旧社会把人变成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”。采用中国北方民间音乐的曲调,吸收了戏曲音乐及其表现手法,并借鉴西欧歌剧的创作经验,是在新秧歌运动基础上发展起来的中国第一部新歌剧。剧中的《红头绳》《漫天风雪一片白》《我说,我说》等,都是音乐会上的保留曲目。

二、《白毛女》主题

主题剧本通过杨白劳和喜儿父女两代人的悲惨遭遇,深刻揭示了地主和农民之间的尖锐矛盾,愤怒控诉了地主阶级的罪恶,形象地说明了“旧社会把人逼成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”的主题,指出了农民翻身解放的必由之路。

三、《白毛女》人物形象分析

喜儿是《白毛女》的主人公。美丽天真,勤劳纯洁,跟父亲艰难度日,父亲惨死后,受到黄世仁家的残酷虐待,激起仇恨、反抗的怒火,逃进深山,以惊人的毅力苦熬岁月,等待报仇的那一天。虽已满头白发,终于迎来“太阳底下把冤伸”的一天。她的悲惨命运,是旧中国广大农民,特别是妇女的苦难典型,她的顽强反抗精神,凝聚了我国农民在恶势力下不屈不挠的反抗意志和复仇愿望。

杨白劳是喜儿的父亲,是与喜儿相对照的形象。他勤劳善良,对生活要求很低,年关躲债七天,但忍耐使他遭受了地主更残酷的剥削和压迫,他虽能看清地主的反动本质,却看不到出路,没能反抗,卖女后,痛苦自杀。他的形象告诉人们:劳动人民不奋起反抗旧制度,非但不能改变苦难的命运,反而会被旧社会所吞吃。

四、《白毛女》艺术特色

歌剧是综合音乐、诗歌、舞蹈等艺术而以歌唱为主的一种戏剧形式。有的歌剧只有歌唱,没有独白和对话;有的则是歌唱、独白、对话三者兼而有之,《白毛女》就是如此。歌剧的特点,主要是以演员的歌唱来表现剧情、塑造人物,歌词的语言应是诗的语言,既要有节奏韵律,富有音乐性,又要深刻地表达人物的思想感情。歌剧中的独白和对话,往往是在演员歌唱之间,在音乐的伴奏之下,用吟诵的调子或插话的形式来进行的。《白毛女》剧中的独白和对话虽然在歌剧中居于次要地位,却是一种重要的辅助手段,可以贯穿许多主要情节,和音乐、歌唱结合得紧密自然。

《白毛女》是我国民族新歌剧的奠基石。它在艺术上最突出的特点是富有浓郁的民族色彩。它以中国革命为题材,表现了中国农村复杂的斗争生

活,反映了民族的风俗、习惯、性格、品德、心理、精神风貌等。同时,它继承了民间歌舞的传统,借鉴了我国古典戏曲和西洋歌剧,在秧歌剧基础上,创造了新的民族形式,为民族新歌剧的建设开辟了一条富有生命力的道路。

在歌剧的表演上,《白毛女》借鉴了古典戏曲歌唱、吟诵、道白三者有机结合的传统,以此表现人物性格和内心活动,推动剧情发展。通过歌唱作自我介绍,有的地方也用独白叙述事件过程。人物对话采用的是话剧的表现方法,也注意学习戏曲中的道白。

在语言上,《白毛女》的对白是提炼过的大众化口语,自然、淳朴,常使用民间谚语、俗语或歇后语。歌词凝练、深刻,一般采用传统戏曲唱段中句句押韵的方式,音韵和谐、铿锵,朗朗上口;同时,学习了民歌和传统戏曲中抒情写意的方式,大量使用比兴、对偶、排比、比喻等修辞手法,增强了语言的表现力。

巧用对比,也是《白毛女》的一个重要特色。杨家贫寒凄凉,苦度年关;黄家张灯结彩,欢度除夕,场景气氛的对比反映了严重的阶级对立。黄家堂后猜拳行令,狂欢作乐;堂前讨租索债,逼迫卖女,内外情景的对比揭示了地主阶级用穷人的尸骨建筑自己天堂的罪恶本质。特别是在人物塑造上,剧中人物性格迥然不同,黄家主奴的凶残,杨白劳的纯朴忠厚,正反分明,对比强烈,形成尖锐的戏剧冲突,突出地表现了主题。在刻画反面人物时,多以夸张的语言突出其本质特征。

五、《白毛女》艺术成就

《白毛女》是作为我国民族新歌剧的奠基石,

它在群众艺术实践的基础上,继承了民间歌舞的传统,同时也借鉴我国古典戏曲和西洋歌剧,在秧歌剧基础上,创造了新的民族形式,为创造新歌剧开辟了一条富有生命力的道路。

首先在音乐上,运用了民歌、小调和地方戏曲的曲调,但它既不是民间小戏的扩大,也不是传统的板腔戏或宫调戏。它借鉴了西洋歌剧注重表现人物性格的处理方法,利用富有民族风味的音乐曲调来表现剧中人物的性格特征。

其次,在歌剧的表演上,借鉴了古典戏曲歌唱、吟诵、道白三者结合的传统。喜儿的出场就是用歌唱叙述了戏剧发生的特定情景:“爹爹出门去躲账整七天,三十晚上还没回还。”然后用独白向观众介绍了身世和家庭。其他人物,如杨白劳、黄世仁、穆仁智也都在出场时,通过歌唱作自我介绍,不少地方也用独白叙述事件过程。人物对话采用话剧的表现方法,同时注意学习戏曲中的道白。在道白与歌唱的关系上,则运用歌唱来叙述事件,回忆历史,介绍人物,衬托气氛,并在感情需要爆发时,用来揭示人物的内心世界。

六、研究性学习(推荐学术论文)

- [1] 邱兆伟. 浅析歌剧《白毛女》之《杨白劳》唱段的艺术处理[J]. 黄河之声, 2011(7).
- [2] 陈永红. 赏析民族歌剧《白毛女》[J]. 黄河之声, 2011(12).
- [3] 师林. 歌剧《白毛女》在东北解放区的传播[D]. 沈阳师范大学: 2011.
- [4] 王虎, 张宝华. 论弦乐四重奏《白毛女》主题——动机的贯穿及变形手法[J]. 乐府新声: 沈阳音乐学院学报, 2011(2).
- [5] 李晓爽. 歌剧《白毛女》的历史价值及其对中国歌剧发展的启示[J]. 艺海, 2012(10).

第三讲 歌剧 《小二黑结婚》

一、《小二黑结婚》简介

《小二黑结婚》是由中央戏剧学院歌剧系根据赵树理的同名小说集体改编的五场歌剧，由田川、杨兰春执笔，马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲。该剧创作于1952年，1953年1月由中央戏剧学院歌剧系首演于北京实验剧场，并为1956年第一届全国音乐周的上演剧目。

歌剧主要讲述了抗日战争时期，民主根据地刘家峧村的青年队长——杀敌英雄小二黑，与本村俊美聪慧的姑娘小芹相爱。但因违背了封建迷信思想严重的父母亲的意志，遭到了各自家长二诸葛和三仙姑的强烈反对。其时，担任村干部的流氓恶棍金旺，也凭借手中职权，兴风作浪，罗列罪名，趁火打劫，对小二黑和小芹进行残酷迫害，几乎使这对恋人的爱情夭折。后由抗日民主区政府区长出面支持，经过一番斗争，惩办了流氓恶棍金旺，教育了封建愚昧的落后群众，此时的二诸葛和三仙姑也表示支持儿女的婚事。至此，这对追求婚姻自主、向往美好生活的情侣，终于如愿以偿。《小二黑结婚》是赵树理的小说代表作，也是解放区文学的典范之作。

二、作者简介

赵树理（1906—1970年），山西省沁水县人。1943年因发表成名作《小二黑结婚》而蜚声解放区文坛，其作品通俗化、大众化的追求与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》恰相吻合，以至于产生了所谓“赵树理方向”的口号。新中国成立后，出版短篇小说集《下乡集》《赵树理小说选》及长篇小说《三里湾》、长篇评书《灵泉洞》（上）等。赵树理的小说多以华北农村为背景，坚持用现实主义方法反映农村社会的变迁和存在其间的矛盾斗争，塑造农村各式人物的形象；同时，坚持民族化、大众化的创作道路，努力使自己的创作与农民的阅读心理、欣赏习惯相一致。这种创作追求使他的作品既有强烈的时代精神、浓郁的生活气息，又有鲜

明的民族色彩。在他的影响下，马烽等山西籍作家形成了一个被列为“山药蛋派”的作家群体。“文化大革命”中，赵树理的作品被批判，他本人也被迫害致死。《小二黑结婚》创作于1943年春，是赵树理的成名之作，也是体现他在实际工作中发现问题、形成主题的创作思想的代表作品，他又被称为“地摊文学家”。

三、《小二黑结婚》创作背景

《小二黑结婚》是赵树理的成名作，也是中国现代文学中著名的短篇小说之一。作品通过边区农村青年小二黑和小芹争取婚姻自主的故事，描写了农村中新生的进步力量同落后愚昧的迷信思想及封建反动势力之间的尖锐斗争，以主人公在新政权的支持下突破阻碍获得幸福婚姻显示出民主政权的力量和新思想的胜利。小说在刻画人物形象上取得了较高的艺术成就。

1943年，在中共北方局从事抗日宣传工作的赵树理在奉命深入辽县（今山西左权县）农村搞调研时，听到了一对青年男女岳冬至和智英祥在追求自由恋爱的过程中，由于受到双方父母等的阻挠，以致岳冬至被人打死的悲剧故事。于是，自小就生长在山西这片沃土上，有着深厚生活积淀的赵树理即以此为原型，很快创作出一部鞭挞封建思想、赞扬婚姻自主的中篇小说《小二黑结婚》。

赵树理首先将这部小说的手稿送给北方局秘书长兼党校教务主任杨献珍审阅。杨献珍读后，认为这是一部通俗活泼、格调清新的好作品，便将它推荐给了在北方局妇委会工作的浦安修。

作为八路军副总司令兼中共北方局代理书记彭德怀的夫人——浦安修在工作之余，还有一项为丈夫搜集、提供好书的特殊任务。在那个好书匮乏的年代，彭德怀一见到《小二黑结婚》，便喜不自禁地与妻子连夜拜读，仅用一个晚上就看完了，并拍案叫绝，大为赞赏。根据彭德怀的意见，浦安修立即向太行新华书店负责人建议尽快出版该书，并特

别强调彭德怀和杨献珍是如何如何地欣赏、重视该书。但过后却迟迟不见结果。

于是，杨献珍和浦安修将此事向彭德怀作了汇报，以求支持，彭德怀便当面为该书题词：“像这样从群众调查研究中写出来的通俗作品还不多见。”并特别解释说他着眼于“调查研究”的题词或许能起点作用，对于不懂文艺的自己来说，这是头一次如此“班门弄斧”，但愿也是最后一次。而后，彭德怀又专门请中共北方局宣传部部长李大章将自己的题词转交给太行新华书店。这样，《小二黑结婚》很快于同年秋季顺利出版了，它的扉页上就印着彭德怀的题词。这部雅俗共赏、风格独特的小小说一下子就引起了轰动，不仅在太行区发行了数万册，而且被当地老百姓改编成很流行的秧歌剧到处演唱。赵树理因此一举成名，《小二黑结婚》也成为我国解放区文艺创作的代表作之一。

四、《小二黑结婚》人物形象分析

小说塑造了三组各具特色的人物形象。

[1]

新型农民的典型：小二黑和小芹

他们是解放区新时代农民的典范，他们“敢于斗争，主要表现在掌握自己的命运上”。譬如：坚决反对封建包办婚姻，大胆地自由恋爱。当二诸葛为儿子收留了一个八九岁的女孩作童养媳时，小二黑含糊地说：“您愿意养，你就养着，反正我不要。”当三仙姑要将小芹嫁给一个旧军官做续弦时，小芹坚决反对，并明确表示说：“我不管，谁收了人家的东西，谁跟人去。”两人在斗争中，主张自由恋爱结婚，反对封建迷信。小二黑原先也跟他爹二诸葛学些算卦之类的事，后来在事实面前逐渐清醒，开始厌恶，反对父亲的迷信行为。小芹也对她母亲的弄神行为不予理睬，反对恶势力。当恶势力金旺、兴旺利用被窃取的职权设下圈套，斗争小二黑和小芹时，他们毫不示弱，敢于面对面地以理抗争，并在党和民主政府的支持下，克服了自身的旧思想和旧道德，树立了新的思想道德、新的思想愿望，最后取得了斗争的胜利。

[2]

落后农民的典型：二诸葛、三仙姑

他们由于深受封建思想的毒害，既不明白自己受苦的根源，又无力改变自己的生活地位，便养成了落后、守旧、自私、迷信的性格。二诸葛迷信思想很重，“抬脚动手都要论一论阴阳八卦，看一看黄道黑道”；包办儿子的婚姻，给小二黑找了个八九岁的童养媳；在恶势力的面前不分是非，软弱屈从，只会哀求“恩典恩典”。三仙姑好吃懒做，用迷信糊弄人，装神弄鬼骗取钱财；包办婚姻，给小芹找了旧军官；心理“变态”，讲究不合时宜的穿戴打扮，对小二黑和小芹表现出一种极不正常的心理和感情。两个落后农民，他们的思想都与新的时代格格不入，但他们毕竟是受封建毒害的善良农民，他们的思想也是可以改造的。在作品的结尾，三仙姑改变了打扮，撤去了香案；二诸葛也收起了八卦。

[3]

封建恶势力的代表：金旺、兴旺

金旺兄弟利用农村新政权的稚嫩和农民的保守思想窃取了基层政权的职位，为非作歹，兴风作浪，调戏小芹，非法斗争和捆绑小二黑和小芹，把持乡村政权。但最终他们还是逃不出人民政权的惩罚。

五、《小二黑结婚》艺术成就

这部小说在民族化、群众化方面取得了突出的成就，作者学习了中国传统的说唱艺术和古典小说的长处，这主要表现在以下几个方面。

[1]

在结构上，采用单线发展的手法

情节连贯，故事结构严谨，首尾照应。作者按照民间习俗，老百姓爱听故事的习惯，善于把矛盾斗争，一环扣一环地集中起来，发展下去。小说开头写二诸葛和三仙姑两个神仙，接着写小芹，再引出金旺兄弟，后写小芹的恋爱对象小二黑，然后矛盾爆发，出现了第六节“斗争会”和第七节“三仙

姑许亲”，而第八节“拿双”是矛盾的顶点，最后几节，由区政府出面支持新人物，惩罚坏人，教育帮助落后分子。分章分节的形式，集中地叙述人物和事件，既构成了相对独立的小故事，又不破坏故事的完整性和连贯性。结局，既对前面的人物有所交代，又首尾呼应，形成严密的结构。

特别是大结局的“大团圆”，符合中国民间的喜剧欣赏习惯。戏剧性强，情节出现多次逆转。在人物塑造上，以人物自身的行动和语言来显示性格；在情节开展中，运用白描手法和细节描写来刻画人物。

[2]

通过人物的语言和行动展现人物的心理

“不宜栽种”“恩典恩典”——二诸葛的迷信、迂腐。“米烂了”“看看仙姑”——泼、赖。三仙姑去区里见区长的言、行细节。在语言运用方面，这部小说真正做到了大众化（群众化、口语化），不但在人物对话上，而且在一般叙述的描写上，都是口语化的。

[3]

人物的类型化

将主要人物分成三类，分别灌注了三种具有抽象理论特性的观念。

[4]

山西的地方特色

语言的山西风味——对于三仙姑“下了霜的驴粪蛋”的比喻，给人物起诨号的手法，既具有浓重的淳朴的地方风味，又幽默有趣。总之，《小二黑结婚》以崭新的思想内容和群众喜闻乐见的民族化、大众化的形式，获得了群众的赞赏。

六、研究性学习（推荐学术论文）

- [1] 张春娟. 经典歌剧《小二黑结婚》在当代演出的现实意义 [J]. 艺术评论, 2012 (5).
- [2] 周强. 从复排《小二黑结婚》探民族歌剧演员的音色个性 [J]. 中国音乐, 2010 (2).
- [3] 尹雪峰. 感悟中国民族歌剧的真谛——走进《小二黑结婚》 [J]. 戏剧文学, 2010 (5).
- [4] 黄奇石. 红色歌剧经典启示录 从中国音乐学院复排《小二黑结婚》谈起 [J]. 中国戏剧, 2011 (7).
- [5] 王荣花. 《小二黑结婚》与太行山抗日根据地婚姻制度变革 [J]. 名作欣赏, 2011 (10).
- [6] 黄健. 赵树理对农民劣根性的书写——以《小二黑结婚》为例 [J]. 名作欣赏, 2007 (18).
- [7] 胡霁光. 法律与世俗——从《伤逝》到《小二黑结婚》中的婚姻自由问题谈起 [J]. 比较法研究, 2012 (2).
- [8] 傅修海. 赵树理的革命叙事与乡土经验——以《小二黑结婚》的再解读为中心 [J]. 文学评论, 2012 (2).
- [9] 李达. 《小二黑结婚》和《结婚现场会》的比较 [J]. 新闻爱好者, 2011 (22).

第四讲 歌剧 《苍原》

一、《苍原》简介

歌剧《苍原》以充满激情的史诗性笔调讴歌了200多年前寄居在俄罗斯伏尔加河下游的土尔扈特蒙古族部落不堪沙皇政府残暴统治、战胜千难万险、举族万里东归的历史事件。作品围绕“东归与否”这一核心动作，将具有典型意义的几个歌剧形象组合在纵横交错的人物关系和复杂强烈的戏剧冲突之中，通过生动曲折的情节铺设和环环相扣的冲突展开，刻画出渥巴锡、娜仁高娃、舍楞、艾培雷等人的鲜明性格，颂扬了爱国主义的崇高主题。该剧在音乐创作上，作曲家充分调动各种手段以实现其戏剧性构思，善于通过咏叹调、宣叙调、重唱、合唱和管弦乐队等不同音乐形式及其在戏剧展开中的有机组合和丰富变化，使奔腾浑厚的音乐与动人肺腑的倾诉构成强烈对比。营造出一系列交响戏剧化的歌剧场面，有效地推进了情节运动，并在音乐与戏剧的同步展开中完成了几个主要音乐形象的塑造。作曲家在民间音调的提炼与发展、民族化的宣叙调写作诸方面也作了有益探索，表现出成熟的技巧。该剧舞台艺术与表导演艺术所呈现的舞台风格，苍凉、凝重、浑厚，情感浓郁、气势恢宏，给人以深沉的历史真实感，充满英雄性和史诗性。就歌剧综合美的营造而言，《苍原》实现了戏剧、音乐、舞美和表导演艺术的高精度综合平衡，从而有效地展现了戏剧冲突并成功地塑造了人物性格。

二、《苍原》故事背景

歌剧《苍原》述说的是清乾隆年间蒙古族土尔扈特部回归祖国的故事。土尔扈特部与准噶尔部、杜尔伯特部、和硕特部统称厄鲁特（即卫拉特）蒙古，同属元臣翁罕后裔，游牧于以伊犁（今新疆伊宁）为中心的清西蒙地区。

明末清初，准噶尔部势力渐大，欲兼并其余三部。土尔扈特部不愿臣服，遂在部落首领、翁罕9世孙和鄂尔勒克率领下，挈族西迁到俄罗斯额济勒河（今伏尔加河）下游一带游牧。该部虽远走他乡，

但经常参加厄鲁特各部举行的大型活动，并与祖国保持着亲密的联系。

顺治三年（公元1646年），和鄂尔勒克子书库尔岱青遣使者向清王朝奉表贡。康熙五十一年（公元1712年），书库尔岱青孙阿玉奇（该部传至阿玉奇始称汗）派遣的使者晋京向清王朝奉表贡及方物；随即康熙皇帝派遣侍读学士殷礼礼、理藩院郎中纳颜、内阁侍读图理琛等人组成使团前往伏尔加河下游探望该部，表述亲情。部落举族隆重地接待了来自祖国的使者。乾隆二十一年（公元1756年），阿玉奇孙敦罗布喇什遣使吹札布进京向清王朝奉献贡品，并为部落带回乾隆皇帝赐予的物品。吹札布在返程途经唐古忒（今青藏地区）时，熬茶行善，并代表敦罗布喇什汗谒见了7世达赖喇嘛噶桑嘉措。这些活动足以表示该部对祖国的一片赤诚之心。

18世纪后期，沙皇当局继续向外扩张，先后发动了对瑞典、土耳其的战争，强迫长于马战骑射的土尔扈特人打先锋，“归来者十之一二”，加收苛捐杂税并拟征渥巴锡长子为人质。尤其让人不能容忍的是，沙皇当局对他们实行宗教迫害，强制他们由喇嘛教改信东正教。恐怖的灭族之灾使部落内有识之士忧心如焚。在充满灾难的时日，土尔扈特人对祖国的眷恋之情与日俱增。乾隆二十六年（公元1761年），敦罗布喇什病逝，其子渥巴锡继承汗位，时年19岁。

据史料记载，渥巴锡年轻有为，处事缜密，胆大心细。从整个东归计划的策划到组织实施过程中，都表现出他杰出的智慧、魄力、军事才能和领导才能。从公元1767年（继位6年后）初开始酝酿东归的计划，到公元1771年（继位整10年）举事之前，瓦解了内奸的多次告密，顺利地、较充分地进行了各项准备工作。起义时，他采取先发制人、突然袭击的战术，闪电般地解决了负责监视部落的沙皇驻军及增援部队。随即命舍楞等两员骁将率精锐骑兵为部落开路，掩护部落快速渡过乌拉尔河，穿越哈萨克草原。沙皇当局一方面派精锐骑兵尾随追击，同时急令奥伦堡总督率兵在前方截击，

土尔扈特人险象环生。特别是行进到奥琴山谷——这个东归路上必经的险要山口时，山口已被凶悍无比的哥萨克人所控制，局势万分严峻与险恶。此时，机智果敢的渥巴锡随机应变，巧妙地派一支骑兵绕道迂回到山谷的背面，与正面攻击的大部队配合作战，前后夹击，全歼哥萨克守敌。在姆莫塔湖地带，全部落又陷入到哈萨克小帐努尔阿里汗与中帐阿布赛苏丹率领的5万联军包围中。渥巴锡派出使者与敌假意谈判，迷惑敌人，从而为部落争取来3天宝贵的时间。3天里，渥巴锡调养生息、部署兵力，于第3天深夜亲率主力突袭哈萨克联军，成功地突出重围，向巴尔喀什湖挺进。公元1771年7月，前锋部队在伊犁河流域的察林河畔与前来接应的清军会合。至此，东归全过程胜利结束。

闻讯土尔扈特部回归祖国，乾隆皇帝连降圣旨褒奖，并日限600里加急驰递。圣旨中把各种善后事宜做了细致入微的交排，赈济牛羊、米麦、茶棉等生产、生活资料折合白银共计20万两，连放牧的草场都已钦定。同时严令承办此事的亲王、大臣将落实情况如实禀报。

9月初，乾隆皇帝在木兰围场接见了渥巴锡和舍楞等6名东归的核心人员，几天后他们又陪驾到承德避暑山庄。在承德，乾隆皇帝封渥巴锡为旧土尔扈特卓里克图汗；封舍楞为多罗弼里克图郡王。东归的全部王公也都受到厚赐。渥巴锡向乾隆皇帝贡奉了祖上所受的明成祖朱棣于永乐八年（公元1410年）赐予的敕封、玉印、玉册及宝刀。

频繁的战事加之恶劣的自然条件，使土尔扈特部落伤亡惨重。人口由刚出发时的17万余人，减少到归来时的7万余人，牲畜损失大半。但是，从17世纪30年代出走走到公元1771年回归，前后140余年，终因“不崇异教，虔念佛法”而归，可见血肉亲情绝非地域所能割断。清王朝及后人高度评价了渥巴锡领导的土尔扈特部落重返祖国的这一壮举。

据《清史稿》14500页记载，舍楞，元臣翁罕14世孙，为准噶尔属台吉。乾隆二十二年（公元1757年）清军征准噶尔部大胜，独舍楞抗拒不降。乾隆二十三年（公元1758年）舍楞诈降，约清副都统唐喀禄商谈投降事宜，进尔杀死唐喀禄。于渥巴锡继承汗位前逃到土尔扈特部。据《清史稿》记载，舍楞是东归策划人之一。全部东归活动，从策划到实施过程中，都是渥巴锡强有力的助手。为东

归立下了汗马功劳，回归后被封为多罗弼里克图郡王。舍楞性格暴躁，做事易冲动。所以乾隆皇帝特在圣旨中关照舍楞，今后为人要尊老爱幼，勿再逞性豪强、滋生事端。

三、《苍原》艺术特色

辽宁歌剧院创作演出的歌剧《苍原》是一部采用西洋大歌剧形式而又具有鲜明中国民族特色的史诗性正剧，自1995年首演至今，已经成为中国最具有代表性的一部歌剧经典。

歌剧《苍原》采用西洋美声唱法和歌剧表演形式，在剧本创作上采取了诗化道白与宣叙调、咏叹调相结合的形式；在音乐语言上借鉴西洋歌剧作曲技法，使之与中国民族音乐风格相融汇；在剧本、音乐创作及表演上均力求音乐性与戏剧性完美结合、传统和最新处理手段互相融合，使歌剧既具有西洋opera的典型形式，又具有鲜明的中国风格和民族特色，成为既有民族性又有世界性的优秀艺术作品。

《苍原》述说了真实的历史故事：清乾隆年间，寄居在俄罗斯伏尔加河流域一百四十年的中国土尔扈特蒙古族部落，为了民族生存和对自由的追求，在首领渥巴锡汗的率领下，毅然举族东归。行程万余里，历时七个月，付出重大牺牲，终于回到中国故乡天山。这一民族大迁徙曾被一位英国史学家称为“震撼世界的壮举”。歌剧《苍原》将这一宏大的悲壮史诗，组织构成了复杂而尖锐的戏剧冲突。土尔扈特部落这一英雄的群体和他们具有鲜明特征的代表人物，在生与死、爱与恨的火焰和血海中唱出一支支交织着生命、爱情、自由和尊严的悠长牧歌。

四、咏叹调《情歌》赏析

（一）《情歌》音乐创作的抒怀性

《情歌》是歌剧《苍原》的主题歌，作为该剧中的一首咏叹调，在剧中出现多次，是该歌剧中的点睛之笔。是女主人公娜仁高娃的唱段，是用蒙古民族的音乐风格来表达爱情的牧歌，是一首表现思念恋人的咏叹调，曲作者主要是用蒙古族音乐风格