

# 中国歌剧表演艺术赏析

王十庆 ◎ 编著



河南人民出版社

# 中国歌剧表演艺术赏析

王十庆◎编著

河南人民出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国歌剧表演艺术赏析 / 王十庆编著. — 郑州 : 河南人民出版社, 2015. 7

ISBN 978-7-215-09610-3

I. ①中… II. ①王… III. ①歌剧艺术—戏剧表演—鉴赏—中国 IV. ①J822

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 178751 号

---

河南人民出版社出版发行

(地址: 郑州市经五路 66 号 邮政编码: 450002 电话: 65788066)

河南诚和印制有限公司印刷

开本 787 毫米×1092 毫米 1/16 印张 9.5

字数 200 千字

2015 年 7 月第 1 版

2015 年 7 月第 1 次印刷

---

定价: 30.00 元

## 序言

歌剧是集文学、音乐、表演、舞台美术、舞蹈等多种艺术元素为一体的、高度综合性的音乐戏剧艺术,在中国自形成发展迄今已有百余年的历史。它是一种以歌唱为主的戏剧形式,但又区别于一唱到底的传统的西洋歌剧,而是歌唱、独白、对话三者兼而有之。具有着里程碑式的歌剧《白毛女》为中国歌剧艺术的发展奠定了一条符合中国观众审美习惯的路径,激发着不同历史时期有志于中国歌剧艺术的剧作家、作曲家、美术家、歌唱家们的思维和灵感,创作出了如《小二黑结婚》《刘胡兰》《草原之歌》《洪湖赤卫队》《江姐》《伤逝》《原野》《张骞》《党的女儿》等许多非常优秀的歌剧经典作品,倾倒了无数热爱中国歌剧的观众,使他们在对歌剧的喜爱与拥护之中,赋予了中国歌剧以极高的审美价值。

然而,我们也要看到中国歌剧在这百年发展的风雨路程中所遇到的许多曲折与艰难,那就是中国歌剧的生存与发展在不同时期都出现过令人堪忧的局面。在改革开放初期,中国歌剧曾从“文革”的禁锢中走出来而繁荣红火了一个阶段。以后由于多方面的原因,中国歌剧继“文革”之后再度陷入困境,走进低谷,歌剧创作与演出市场一片萧条。当然,今天中国歌剧所出现的这种状况与“文革”时期的萧条不能同日而语。今天的不景气主要体现在歌剧如何适应当下文化市场的需求,怎样创作出贴近时代、适合现代观众特别是青年观众审美趣味的作品。要做到这一点,必然会牵扯到有关歌剧的创作方向、创作思维、创作手段以及创作技巧等诸多问题,需要进行深入地研究。

同时,我们还要清醒地认识到,在中国歌剧艺术的发展中,对歌剧表演教育重视不够。著名歌剧专家刘诗嵘先生在《歌剧演员要会表演》一文中谈到:“从国家艺术教育机构设置上也体现这种偏颇,否则就无法说明为什么在我国有培养话剧导、表演人才的戏剧学院,有培养戏曲导、表演人才的戏曲学院和培养影视导、表演及摄、录人才的电影学院,却偏偏没有培养歌剧导、表演人才的歌剧学院,而且或是设了又取消或是虽然维持却也任其自生自灭呢?在国内音乐院校声乐毕业来到歌剧团体的青年演员们,即使在声乐和一般音乐修养方面有较好的基础,但在表演方面却往往是‘白丁’,需要在实际工作中补课。”<sup>[1]</sup>众所周知,歌剧是一种高度综合的舞台艺术,它是以表演艺术为中心进行综合创造的,歌剧演员创作水平的高低,直接关系到歌剧艺术的质量。由于歌剧表演教育的滞后,歌剧表演人才的匮乏也是制约中国歌剧繁荣发展的瓶颈。笔者多年在艺术院校从事音乐表演教学工作,至今还没有见到一本有关歌剧表演的理论

书籍和系统的表演教材,这也是促使我们编著这本书的初衷。

在本书中我们选择的这些片断,均是从十几部中国歌剧作品中精选出来的,而且经过多年教学实践,无论是对歌剧表演专业的学习,还是对声乐表演专业的学习,教学效果都是非常好的!之所以说表演教学效果好,主要体现在以下几个方面:首先,这些作品中均有一个积极、健康、向上、充满正能量的思想立意;其次,人物性格特征鲜明、真实可信,如《江姐》中的“江姐”,《洪湖赤卫队》中的“韩英”,《党的女儿》中的“田玉梅”等形象,曾感动激励过几代中国观众投身于祖国的建设;再次,旋律优美唱段好听,如“北风吹”、“洪湖水浪打浪”、“红梅赞”、“天边有颗明亮的星”等曲流传久远,耳熟能详、脍炙人口;最后,角色声部齐全,有男高音,女高音;男中音,女中音;男、女次高音等,能满足不同层次观众和学习者的需求。

本书主要包括两大部分内容:歌剧的赏析论述和歌剧片断实践。

第一部分赏析论述包括:歌剧的创作背景、演出情况、作品的历史地位、思想立意、音乐创作的风格特点和成就、人物性格分析,以及表演排练提示等方面的内容。

第二部分歌剧片断实践。在片断的选择上既注重片断内容题材的丰富性,同时又兼顾演唱风格的多样性,以满足不同层次的观众和学习爱好者的需求。

中国歌剧魅力无穷,美不胜收,由于理论水平的局限,编著此书不敢有过高的奢望,只求能在对歌剧艺术的普及与推广,以及在歌剧表演教学、声乐表演教学上有所帮助,也就达成了我们的心愿。

## 目 录

## MULU

一、论歌唱表演艺术的形象思维 .....	1
(一)剖析歌词中生动的语言形象 .....	1
(二)塑造性格揭示人物的精神世界 .....	2
(三)把握个性鲜明的声音形象 .....	3
(四)强化角色的内心视象 .....	4
二、对歌剧表演动作内外部交流系统的论述 .....	9
(一)叙述性动作 .....	10
(二)说明性动作 .....	11
(三)指示性动作 .....	11
(四)自我思维性动作 .....	11
三、《白毛女》新中国歌剧史上第一部里程碑式的作品 .....	14
(一)对喜儿、杨白劳和黄世仁、穆仁智等角色性格分析 .....	14
(二)采用地方民歌、戏曲音调并借鉴西洋歌剧手法创作歌剧音乐 .....	15
(三)吸取古典戏曲中表演、吟诵和道白的方法塑歌剧人物形象 .....	16
附一:歌剧《白毛女》(第一场) .....	17
附二:歌剧《白毛女》(第二场) .....	23
四、《小二黑结婚》发展、创新了具有中国特色和民族神韵的 歌剧艺术 .....	28
(一)吸收“三梆一落子”素材创作适合中国观众审美趣味的歌剧作品 .....	28
(二)对剧中第一场人物性格和情节段落发展变化的剖析 .....	29
(三)学习戏曲表演创造歌剧角色舞台调度和人物行动线组合 .....	30
附一:歌剧《小二黑结婚》(第一场) .....	36
五、《刘胡兰》一部充满革命英雄主义和爱国主义情怀的 歌剧精品 .....	44
(一)历史上经历了三次大的创作与改编 .....	44
(二)对主要核心唱段“一道道水来一道道山”的解析 .....	45

附一:歌剧《刘胡兰》(第一幕一场节选) .....	47
附二:歌剧《刘胡兰》(第二幕三场) .....	49
<b>六、《原野》新时期中西歌剧观念相融合创作出的一部民族歌剧</b>	
<b>标杆之作</b> .....	55
(一) 宗教的背叛仇杀的野性 .....	55
(二) 音乐与戏剧的有机融合 .....	58
(三) 器乐与声乐的立体架构 .....	59
(四) “咏叹调”与“宣叙调” .....	59
(五) 歌剧音乐旋律的特点 .....	60
附一:歌剧《原野》(第四幕节选) .....	62
<b>七、《伤逝》表现上个世纪 20 年代追寻与彷徨一代青年形象的</b>	
<b>经典歌剧</b> .....	64
(一) 编剧结构与音乐布局的和谐统一 .....	64
(二) 根据人物内在情感创造外部造型形式 .....	65
附一:歌剧《伤逝》“冬”(节选) .....	69
<b>八、《洪湖赤卫队》描写上个世纪 30 年代保卫湘鄂西革命根据地故事</b>	
<b>的歌剧</b> .....	75
(一) 广泛吸纳民间音乐创作素材彰显浓厚地域特色 .....	75
(二) 深入体验生活找到创造角色的真实感觉 .....	76
(三) 一炮走红誉满京城 .....	76
(四) 韩英人物性格特征的分析 .....	77
(五) 核心唱段“看天下劳苦人民都解放”的艺术处理 .....	78
附一:歌剧《洪湖赤卫队》(第四场节选) .....	80
<b>九、《草原之歌》一部表现藏族人民勇敢智慧和民族团结的歌剧</b>	
<b>作品</b> .....	83
(一) 具有鲜明形象特征的音乐主题 .....	83
(二) 对第三幕二场音乐结构的剖析 .....	85
附一:歌剧《草原之歌》(第三幕二场) .....	87
<b>十、《张骞》一部表现出使西域十三年不辱使命报效祖国的歌剧</b>	
<b>经典作品</b> .....	92
(一) 洋溢着浓郁西部气息的歌剧音乐创作 .....	92
(二) 借鉴西洋“咏叹调”“宣叙调”手法揭示人物的深层心理 .....	94
附一:歌剧《张骞》(第三幕一场) .....	95

<b>十一、《江姐》一部充满革命现实主义和革命浪漫主义的 经典之作</b> .....	99
(一)优美的旋律是一部歌剧作品的“灵魂” .....	99
(二)运用唱腔音乐刻画江姐性格的不同侧面 .....	100
(三)对剧中经典唱段音乐形象塑造的剖析 .....	101
附一:歌剧《江姐》(第一场节选) .....	103
附二:歌剧《江姐》(第二场) .....	110
附三:歌剧《江姐》(第三场) .....	114
附四:歌剧《江姐》(第六场) .....	121
<b>十三、《党的女儿》堪称新时期中国歌剧史上第三次创作高潮的 扛鼎之作</b> .....	128
(一)为每个人物设计出性格鲜明的音乐主题 .....	128
(二)对剧中几个主要人物性格特征的分析 .....	129
(三)重视剧中角色唱段表演的艺术处理 .....	130
附一:歌剧《党的女儿》(第四场节选) .....	136
附二:歌剧《党的女儿》(第五场) .....	142

## 一、论歌唱表演艺术的形象思维

形象思维在歌唱表演中有着举足轻重的作用。美学家王世德在他主编的《美学辞典》中对形象思维的定义是：“形象思维作为艺术创作时的思维形式，又称‘艺术思维’，是艺术创作时思维的主体。它贯穿于观察生活、摄取素材、安排情节，塑造形象的整个过程。形象思维有两个显著特点：一是一般不脱离具体形象，它通过对表象的选择、集中、想象、虚构，舍弃表面的、偶然的、次要的感性的材料，使形象凝聚成生动鲜明的、有典型性的艺术形象。二是灌注着强烈的感情。形象思维在整个审美或创作过程中，都要受到感情诱导和推动，充满欣赏者或艺术家强烈的审美感情。”<sup>[2]</sup>从以上定义中清晰地看到，形象思维过程受创作者主观意识控制，要对多个形象进行筛选、加工和凝练，最后才能形成一个理想的艺术形象。在一首歌曲创作中塑造的形象可能是一个人，如小伙子、农民、姑娘、战士、工人等等；或者是一种自然物，如河流、山川、太阳、蓝天、森林等等；也可能是一种氛围或情绪；还可能是一场动人的景色。作为歌唱者应从以下几个方面对作品中所呈现出的各种具体形象进行创造性地整合。

### （一）剖析歌词中生动的语言形象

语言是人们沟通交流情感的主要手段。那么作曲家和歌唱家在二度创作时，首先要根据一度创作歌词提供的信息，并结合自身对生活的感悟进行艺术创作。歌唱者在演唱作品时，无论是咏叹调、宣叙调，还是大合唱、小合唱，或者是三重唱、四重唱等等，均充分体现出了语言与音乐是相互依赖、水乳交融的关系。歌词在声乐作品中有着特殊的作用，它不仅能把角色的性格特点和心理活动刻画得细致入微、栩栩如生；同时还能完整地叙述故事情节和矛盾冲突发生发展的全过程，在歌唱时，形象性语言还可以运用创造出来的不同音调模仿生活中各种人物性格的腔调和神气，给人一种亲近感，使人在不知不觉中被带入到歌曲所创造的意境中，参与创作，在欣赏美妙歌声的同时，起到了陶冶性情、启迪人生的作用。

声乐作品中的语言是赋有音乐旋律性的。作曲家是根据形象性语言的四声变化的走向，来为角色形象设计曲调旋律的。例如歌剧《党的女儿》中七叔公的一段唱“我老汉爬了一辈子山，采了一辈子药，可治不了，家乡遭破败，父老们受煎熬；我抱打不平，铁掌纵横江湖道，可挡不住，收租的还坐轿，种田的还挨刀。我求过神，我拜过庙，可到头来，只剩一间破草寮！自从来了共产党，才有这山青水碧花多娇。谁知道，风云突变浊浪起，革命高潮转低潮。国难方显忠臣在，雪压青竹节更高，我平生不向人低头，今日我愿向党弯腰，只要能为党报效，头可抛，心可掏，有什么天大的重任我来挑！”这首歌前半段歌词运用了控诉和对悲惨遭遇痛苦回忆的音调，给作曲者呈现出

一组形象性极强的声音形象。曲作者在深刻地感受到歌词所提供的音乐形象基础上,采用了低回婉转的音区,悲愤、凄凉、控诉的音调旋律表现出一个受压榨和欺凌,满腹冤屈无处伸,在痛苦中倍受煎熬的农民老汉形象。这首歌后半段歌词则运用了抗争、呐喊、宣誓的声调,为曲作者提供了一组与上半段歌词形成鲜明对比的语言形象。作曲家根据语言形象的音调则又采用了高亢激越的音区,雄浑豪放、富有沧桑感的音调旋律,将七叔公倍受压榨和欺凌,心底里积压的怨愤吼狮般地呐喊出来,从而更加充分地展现出七叔公不甘屈辱、宁折不弯,为了党的事业情愿肝脑涂地,敢于担当、富有血性的性格侧面。这首歌的总体人物形象是——受尽压榨和欺凌而又不甘屈辱、耿直善良、侠肝义胆、勇于担当、富有血性的农民老汉形象。但同时歌曲中还呈现出好多个具体形象,如:“爬山采药”的形象;“家乡遭破败”的形象;“抬轿”的形象;“抱打不平”的形象;“雪压青竹”的形象等等,正是由于这些不同的具体形象在演唱过程中不断地加强渲染与烘托,才使得人物总体形象更加鲜明突出,震撼人心!著名男中音歌唱家杨洪基成功地塑造了七叔公这一形象,每当他唱到这首歌最后一句“天大的重任我来挑”的“挑”字,他在小字一组 a 的音高上,发出男中音独有的、雄浑豪迈、极富沧桑感的声音拖腔长达十多拍时,顿时台下沸腾啦!观众席里好象炸了锅似的,报以长时间雷鸣般的掌声!之所以能够取得如此强烈的艺术效果,这正是曲作者、歌唱者在对歌词内涵深入剖析用心体验的基础上,准确地抓住了歌词语言形象这一特点,根据语言声调不同的变化,驰骋想象、精心创作演绎的结果。已故著名人民音乐家冼星海曾在一篇文章中论述道:“歌曲是歌词与曲调的化合,歌词在歌曲中是占了决定地位,一个歌曲有意义与否,差不多从歌词就可以看到一部分。”<sup>[3]</sup>语言形象是表现歌曲情感的重要手段,歌词本身包含着特定的情绪和内容,这些词句的表现及腔调、语气等都必须从歌曲中所包含的情绪内容里得到进一步升华与深化,通过准确恰当的语言形象和曲调音响形象的有机融合,才能深刻透彻地表达出歌曲的思想内涵。因此,一个歌唱者在演唱一首歌曲时,首先应当认真地剖析作品中生动的语言形象。

## (二)塑造性格揭示人物的精神世界

人物形象是声乐作品中形象体系的核心。歌曲通过人与人,人与环境的关系来塑造角色形象,揭示人物的精神世界。例如歌剧《小二黑结婚》中小芹的唱段《清粼粼的水来蓝莹莹的天》,它把剧中少女小芹思念小二黑的心理表现得细致入微,生动感人。唱腔中一声“二黑哥”,曲谱在“二”字之后给予一个短暂的十六分休止符的停顿,“哥”字又在四分音符前加了个前倚音,将一个少女羞涩中含有的怀念、娇柔中带有甜美的心情,在总共只有三个字、二个拍子、一个小节中表现得淋漓尽致。再如曲中“我前晌也等,后晌也盼,站也站不定是坐也坐不安”几句,对于要表达出小芹急盼二黑哥回归的心情,音乐在前两句加了切分音,后两句的第一拍都为四个十六分音符,将这种急盼的心情给予了加强,提高了表现力。紧接着“背着俺的爹娘来洗衣衫”一句,音乐又以渐慢的形式表现出了小芹身上透出的在中国农村还存在很浓的封建意识的影响,以及它与中国历史新阶段的青年人已具有的新的思想解放意识中的矛盾,已明显于后

者战胜前者。“你去开会那一天……”音乐配合词义较缓慢、平静,很确切地表现了小芹的回忆状态,回忆了送二黑走时的那种既不好意思,又依依不舍的情态。“昨夜晚小芹我做了一个梦,梦见了二黑哥你当了模范……”,音乐从一个甜蜜的回忆中突然转向小芹自述自己做的一个梦,一个二黑哥立功、当模范、受嘉奖的梦。这部分唱腔里包含着对小芹对二黑哥的钦佩、爱慕、企盼与思念的情绪。音乐曲调由前部分缓慢到增速间的对比,对比出了小芹前后两种不同的心理情绪表现。这个唱段,将人物内心的感情以及情绪表达得起伏跌宕、鲜明生动,人物性格栩栩如生。这正是音乐在文学作为依据的前提下,根据作品提供的规定情境,充分发挥出音乐自身的语言性功能,从而强化了音乐与生俱有的形象化思维所达到的特殊效果。在演唱中塑造人物形象,主要是深刻地表现人物的内在情感,也就是说要用自己最美妙的歌声和富有内在体验的表演,塑造性格揭示人物的精神世界。

### (三)把握个性鲜明的声音形象

以塑造人物形象为主的歌曲在声乐艺术中占有相当大的比例,歌唱艺术主要是运用人的声音形象来创造角色形象的。生活是创造歌曲中角色声音形象的源泉,在生活中由于每个人的性别、年龄、性格、职业等主要方面的不同,那么,体现在各人发出的声音高度、色彩、音量、音质都是完全不一样的。“从生理层面看,人的声音表现出典型的年龄特征。随着年龄增长的自然规律,声源体的柔韧性、人体肌肉的弹性、都会相应随之减弱,音色的自然属性也会由童稚、奶亮、继而清脆、甜圆、在而嘹亮、豪放、直至醇厚、灰暗、苍凉。”<sup>[4]</sup>如婴儿声、小姑娘的声音、小男孩的声音、青年男子的声音、中年女教师的声、老太太的声音、老工人的声音、老农民的声音等等。以上谈到声乐主要是运用人的声音形象来创造角色声音形象的,它把生活中不同性别、年龄、性格、职业的人们的声音形象凝练、概括、规范为不同的声部,如男高音的声音形象适合表现年轻的小伙子;女高音的声音形象适合演唱年轻的姑娘,男中音的声音形象更适合扮演男子汉、英雄、勇士等粗犷豪迈的角色;女中音适合扮演中、老年女性;男低音更适合扮演苍老的男性角色。作为歌唱演员在创造角色时,首先要抓住人物的声音形象,如何挑选角色决定演唱作品,一定要根据各自的声部、创造能力,去选择那些既扬长避短、又容易驾驭的角色和作品进行创作,以便自己的声音形象与角色的声音形象浑然一体,为塑造个性特征鲜明的人物形象服务,而不是相反让人物声音形象符合演员声音形象。

另外,歌唱者还要加强对自己声音可塑性方面的训练。随着音乐艺术的发展,一些音乐作品不但要求歌唱者有宽广的音域、高超的技巧,还要能根据不同角色的需要创造出符合人物形象特征的声音形象,否则将无法胜任这一些作品的演唱。如西班牙著名男高音歌唱家多明戈,他的声音既坚强有力,而又丰满华丽,既能塑造抒情性的歌剧角色阿尔弗莱德,同时又能够演唱奥赛罗、拉达美斯等各类戏剧性的歌剧男高音角色。再如美国女中音歌唱家霍恩,嗓音既有宽广的音域,又有罕见的灵活性,表现力极强。她扮演的阿达尔基莎、奥菲欧和卡门、罗西娜等歌剧角色风靡全球!是当今世界上屈指可数的全能型女中音歌唱家。同时,作为一个歌唱演员除了刻苦认真地训练提

高专业技能之外,一定要拜生活为师,随时留意观察发生在自己身边的人和事儿,记忆下生活中不同人物的声音形象,以及他们的行为方式、外貌特征等,这是对一个歌唱演员内心听力的锻炼,“内心听力的建立和塑造是一切歌唱形式的前提和基础,声乐——它作为声音和语言相结合的艺术,是内心情感积累到一定时期的产物和表现形式。要想获得优美动听的声音,首先要在内心搭建一种正确的声音形象、思维形象、人物形象以及情感形象。不断地加强内心听觉意识的培养和训练,使我们的演唱更加赋予情感色彩,更加充满想象力和戏剧性,努力达到真正的‘内外合一’的最高境界”。<sup>[5]</sup>

#### (四) 强化角色的内心视象

从心理学上讲“内心视象”是指人们的一种形象思维活动。例如,人们一提到古都西安时,脑子里自然会呈现出兵马俑、大雁塔和秦岭形象;如想念家乡的亲人时,脑子里就会浮现出他们的音容笑貌等等。这些思维现象在表演艺术中被称之为“内心视象”。戏剧理论家傅柏忻在《演技教程》中论述内心视象是:“记忆表象及联想表象的复呈。就是运用动作表象、图形表象和符号表象展开想象活动,并按照角色的需要编排好顺序,让它连续不断地呈现出来,这就形成内心视象的影片了。”<sup>[6]</sup>如歌曲:“在哪桃花盛开的地方,有我可爱的故乡。桃树倒映在明净的水面,桃林环抱着秀丽的村庄,啊,故乡!”歌唱者在演唱这段歌曲时脑海里就会浮现出:“一望无际、满山遍野的桃林;山坡下流淌着一条清澈见底的小溪,倒映在明净水面的桃林随着涟漪在摇曳;被桃林环抱着的村庄屋顶上正漂浮着袅袅的炊烟。”一派田园风光的景象。当然,这种景象并非是诉诸人们现实直观可感的视觉形象,而是演唱者在脑海里的想象伴随着歌声与音乐节奏同步浮在视觉屏幕上“内心视象的影片了”。正是由于这种历历在目“声画同步”的歌唱表演,才能唤起有同样生活情绪记忆的观众在审美想象中的幻觉,产生共鸣,引起互动,给人带来美的享受!

然而,在歌唱表演时并非每个演员都能够达到这一美学境界。在欣赏歌曲演唱时经常会看到一些这样的表演:比如,某演员声音条件、形象气质、乐感节奏都很好,就是眼睛没有神,表情木讷;还有的演唱时,从歌曲的规定情境中跳进跳出,反映在演唱者面部表情上其显著特征是:忽而表情生动,忽而面部木然,俗称阴阳脸;更有甚者整首歌曲的表演自始至终游离于歌曲的规定情境之外,只顾买弄声音技巧,缺乏内心体验,眼神飘忽不定内心视象不具体,完全是一种夸张性的情绪化表演等等。之所以会出现这样的表演,究其原因固然很多,然而,歌唱者不明白或者说不重视对角色内心视象的艺术处理则是其症结所在。那么究竟如何才能彻底摆脱这种缺乏内在体验,虚假的、夸张性的、情绪化的歌唱表演呢?我以为应从以下两个方面作出努力:

##### 1. 弄清楚角色内心视象的特性

###### (1) 内心视象的独特性

歌曲演唱是一种二度性的创作。由于歌唱者的生活阅历,知识结构、审美情趣、以及对词曲作品的感受力、理解力和表现力的不同,体现在内心视象的处理上,画面各异、色彩斑斓,个性特点鲜明而独特。例如“我的家在东北松花江上,那里有森林煤

矿,还有那满山遍野的大豆高粱。”等几句歌词,如果由一百个歌唱者来演唱这段歌曲,那么在各自的内心视象中肯定会呈现出一百种个性色彩鲜明的“松花江”、“森林煤矿”、“漫山遍野的大豆高粱”等内心视象的画面。歌唱表演时只有角色内心视象非常具体而富有个性特点,那么歌唱者的眼睛里才会有戏出神。歌唱表演中的内心视象不求千篇一律,但求形象画面的具体性和独特性。

#### (2) 内心视象的高度凝练概括性

一首歌曲所表现的内容是非常丰富的,例如:“我们的家乡在希望的田野上,禾苗在农民的汗水里抽穗,牛羊在牧人的笛声中成长。西村纺花,东港撒网,北江播种,南国打场。”这首歌通过对广大农村各种劳作喜获丰收场面的描绘,热情讴歌了我们国家改革开放后农村出现的一派欣欣向荣的景象!作为歌唱者表演时要想把这种热烈欢快而丰富的内容充分地展示给观众,就必须对每句唱词的内容进行精心地选择、加工、整合、凝练成一幅幅内心视象的画面与音乐节奏紧密地结合在一起,才能进行一首歌曲的表演创作。至于如何确定每句唱词的内心视象画面?选择几个画面为宜?没有固定之规,要看每个人对作品的理解、对生活的感受以及音乐节奏的快慢而定。比如节奏较快的乐句可选择一个视象画面一闪即逝;节奏缓慢抒情的乐句可选择数个视象画面连续呈现。总之,对内心视象画面的选择一定要高度凝练和概括,而不是未加取舍与选择的自然生活画面在歌唱者脑海里的堆砌。

#### (3) 音乐对内心视象的制约性

歌唱表演是在音乐旋律、节奏、速度等因素的严格规范制约下进行的。正如斯坦尼斯拉夫斯基为中国戏曲表演下的定义那样:“有规则的自由行动”,<sup>[7]</sup>歌唱表演同样如此。不同的歌曲有着不同的情绪、旋律、节奏、速度。如演唱《在那桃花盛开的地方》这首歌前奏曲的表演,共十八小节的时值,慢中速演奏,这时歌唱者脑海里所呈现出的“满山坡的、一望无际的桃源”等视象画面,应伴随着前奏曲的节奏速度,从第一小节连续不断地呈现到最后一小节演员开唱第一句唱词止。如果演唱时音乐长视象画面短,或者是视象画面长音乐旋律短都不行,必须是声画同步,表演与节奏旋律结合的严丝合缝,演唱表演才能从容不迫,游刃有余。因此,内心视象的呈现必须受音乐旋律、节奏、速度等因素的严格规范和制约。

#### (4) 内心视象的连续性

众所周知,歌词是一种诗的语言,诗是运用一种高度凝练概括的形象语言来反映生活的。正是由于歌词语言这种高度凝练和概括性,才带来了句与句之间内容上的巨大跳跃性。仍以“我们的家乡在希望的田野上,禾苗在农民的汗水里抽穗,牛羊在牧人的笛声中成长。西村纺花,东港撒网,北江播种,南国打场。”为例,这段唱词共有四句却描绘出了“家乡田野”、“禾苗抽穗”、“农民挥汗劳作”、“牧人在吹笛”、“牛羊在吃草”、“西村纺花”、“东港撒网”、“北江播种”、“南国打场”等九个无论是在空间距离上、还是在具体的劳作收获方式上,相去甚远、跳跃性巨大收获场景,歌唱者在演唱时必须把这九个不同场面凝练成的一幅幅的内心视象画面,按照音乐节奏的长短尺

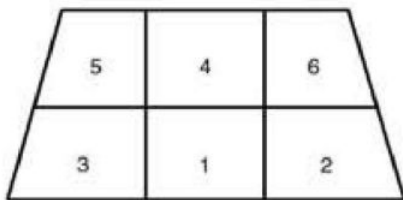
寸,再结合着形体动作与舞台调度,经过反复地练习,最后达到以上戏剧理论家傅柏忻论述的那样:“让它连续不断地呈现出来,这就形成内心视象的影片了”。假如在演唱时出现某个内心视象画面与音乐节奏不合拍,或者是内心视象画面内容不具体,演唱时就会发生间断不连贯的现象,就如同看电影时某个镜头画面突然曝光,银幕上就会出现黑屏现象。反应在演员面部表情上就是我们前面所说的“时而表情生动,时而表情木讷”,所谓“眼睛无神”指的就是演员“内心视象”突然断片儿,不具体。因此,歌唱表演时一定要保证内心视象画面的连续性。

## 2. 外化和强化角色的内心视象

内心视象是角色比较隐密内在的思维活动,只有通过外化和强化的艺术处理,才能将角色复杂隐蔽的内心世界一览无余地展现给观众,从而打动观众产生强烈的共鸣。正如美学家黑格尔说的那样:“美只能在形象中见出,因为只有形象才是外在的显现”。<sup>[8]</sup>那么,在歌唱表演时应该如何将角色生动隐秘的内心视象外化“显现”出来呢?由于表演场所的不同(镜框式舞台;四面围观的中心舞台;三面围观的电视台演播厅;以及多视角围观的露天剧场等),加之每个演员不同的创作习惯以及歌唱者表演功力的差异,对于内心视象外化和强化的处理,没有固定模式可循。以下仅个人多年来欣赏歌曲演唱和长期从事音乐表演教学实践的体会,就镜框式舞台上进行歌唱表演,提供一些建设性的思路。

### (1) 明确镜框式舞台演区的划分

作为一个歌唱演员无论在何种样式的舞台上演唱,都要弄清楚舞台表演区域的划分。我们说的镜框式舞台指的是一面有观众,面对前方舞台镜框进行观演活动的舞台结构形式。镜框式舞台一般主要划分为六个表演区域,见图一:

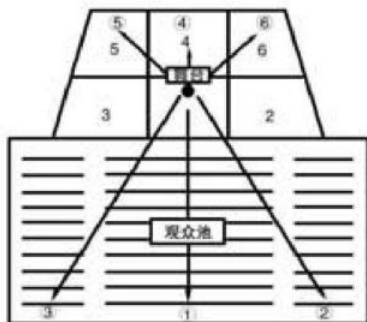


(图一) 六个表演区划分示意图

从(图一)可以看出由于这六个演区靠近观众池的距离不同,因此体现在各演区间表现力的强弱关系上有明显的差异。一般说1区最强,2、3区次之,4区再次之,5、6区更次之。当然,这种表演强弱区域的划分只是按照人们自然的视听习惯而定的,不是一成不变的。假如在演唱过程中,根据演出的需要,可以采取特殊的艺术处理,使强弱演区互相转换。如5、6区虽被划分为最弱的演区,但要想变弱为强,可以采取把这两个演区的舞台升高,然后再把其它演区的灯光压暗,用定点光或者是锥光打在这两个演区,演员还可以戴上耳麦或者运用手持话筒站在这里演唱,那么原来的弱区也就变为现在整个舞台演唱的强区了。作为歌唱者只有熟悉了解镜框式舞台表演区域的划分和演区互换功能,才能很好地进行歌唱表演创作。

## (2) 确定舞台表演的视觉方位

以上论述道把每句歌词的内容都凝练成不同的内心视象画面,那么在歌唱时这些内心视象画面还必须被安放在一个合适的位置上,表演上称之为视觉方位。所谓视觉方位,是指歌唱者在镜框式舞台上演唱时眼睛所看出去的方向。按舞台上六个演区的划分以演员站在1区为中心向四周辐射,可大致划分为六个视觉方位:①正前方;②正前方右移15度方向;③正前方左移15度方向;④正后方;⑤后方左移15度方向;⑥正后方右移15度方向。见图二:



(图二) 六个视觉方位划分示意图

以上六个视觉方位是依据六个不同的演区确定的,为什么演唱时要确定这六个视觉方位呢?首先,是因为观众散坐在台下观众池的不同位置,歌唱表演时应尽可能地照顾到台下不同方位观众的视线,力争把最生动的表情和最美妙的歌声奉献给台下每一位观众。其次,是表现歌曲内容的需要。

## (3) 把内心视象安放在不同的视觉方位上

以上我们划分了表演区、确定了视觉方位,最后在演唱表演时还必须把内心视象安放在不同的视觉方位上,才能真正进入一首歌曲的表演创作过程。那么歌唱者在安放内心视象时,要牢牢把握住以下处理原则:

①要均衡地把内心视象安放在不同的视觉方位上。例如:“我爱你塞北的雪,飘飘洒洒漫天遍野,你的舞姿是那样的轻盈,你的心底是那样的纯洁,你是春雨的亲姐妹,你是春天派出的使节。”这段歌词共有六句,我们可以编排成这样的顺序把它们分别均衡地安放在不同的视觉方位上:第一句安放在(2)号视觉方位上;第二句安放在(3)号视觉方位上;第三句又回到(1)号视觉方位上;后三句唱词的内心视象可以倒过来编排成(1)(3)(2)的顺序。总之,视觉方位顺序的变换有多种处理方案,没有固定模式,要视个人对唱词内容的理解和创作习惯而定,切忌不能让歌唱者只站在一个固定的位置上,朝着一个方向一唱到底,那样的话,势必会造成部分观众只能看到歌唱者的半边脸在表演,心里会不舒服,产生审美厌倦,更有甚者还会起哄鼓倒掌。只有心中始终装着观众,按照均衡的原则安排好视觉方位的变换,演唱才能满足剧场大多数观众的审美需求。

②按照生活逻辑确定视觉方位的距离与角度。生活中人们看天时自然会抬起头

来向空中远方观望;看地时会自然低下头向近距离的地面观看,绝不会本末倒置,违背常理。那么歌唱表演时对视觉方位的处理上也应遵循这一生活逻辑。如歌曲《十五的月亮》中的几句唱词“十五的月亮照在家乡照在边关,宁静的夜晚你也思念我也思念!你守在婴儿的摇篮边,我巡逻在祖国的边防线。”这段歌词是对一个守卫边陲的战士,思念家乡亲人的写照,演唱要以一个战士的角色自居。歌唱者如果站在1号区演唱的话,可以把第一句唱词“十五的月亮照在家乡照在边关,”的内心视象安放在(3)号视觉方位的观众池后墙最顶端的天花板处;第二句“宁静的夜晚你也思念我也思念!”的内心视象可以安放在(1)号视觉方位的正前方观众池的上空;第三句“你守在婴儿的摇篮边”的内心视象应该是矮的、近距离的,可以安放在(2)号视觉方位观众席第五排观众头上方的位置;第四句“我巡逻在祖国的边防线”的内心视象是辽阔的、遥远的,应安放在(3)号视觉方位观众池后墙的斜上方的位置。当演员随着音乐演唱到每一句歌词,眼神移动到这些预先安排好的视觉方位上时“内心视象影片”也同步呈现出来,这时的观众可以通过演员生动的神态,激发起生活的联想,产生共鸣,引起互动。这只是一种表演处理方案,在演唱时如何确定视觉方位距离与角度的转换,要看各人对作品的理解、创作习惯,依照生活自然逻辑来安排,绝不能把本属于远距离、高角度的内心视象,安放在近距离、底角度的视觉方位上,那样整首歌曲的表演就会失去生活的真实。

总之,在歌唱表现中形象思维就是思维活动自始至终结合着具体的生活形象,并且把对歌曲的认识通过活生生的形象表现出来。离开具体而生动的形象,歌唱表演就无法进行,因此,我们说形象思维对歌唱表演艺术创作有着举足轻重的作用。

## 二、对歌剧表演动作内外部交流系统的论述

随着我国声乐艺术整体水平的不断提高,必将给人们的审美需求带来冲击和影响。观众在欣赏歌唱家演唱时,不仅渴望得到婉转美妙的听觉享受,更渴望得到高超的声乐技巧与动人表演姿态巧妙结合而带来的完美艺术享受。“事实上,每一种艺术文化形式随着社会的发展、时代的进步,也都在积极地进行着结构性的调整和理论上的积累、探索,都在不断地审视和检验着自身的生命力——或者因适应文化发展态势而形式越来越多样,结构、分类越来越复杂,或者因适应当今商品经济影响下精神文化领域的社会信息量急剧增长等等。声乐艺术当然也不例外,否则,任何一种艺术形式都将会停滞不前或者难以生存下去。”<sup>[9]</sup>所以,目前越来越多的专业音乐院校已开设诸如戏曲表演、话剧表演等课程,表明高校在培养表演人才方面已开始注重“唱”与“演”的并重。但是,声乐界长期以来虽然在理论层面上对声乐表演多有论及,内容却大多是“唱”与“情”的美学问题探讨等,还有一部分论文在内容上虽涉及声乐演唱中的形体表演,也多是浅论教学中形体训练的具体手段或方法,少有具体论述或归纳声乐演唱中表演动作的理论文章或论著。因此,本文将旨在对表演动作(内交流系统和外交流系统动作)在声乐演唱中的重要美学作用做出理性的认知与辨析。

对于声乐这门情感艺术来说,在演唱者与观众进行情感交流过程中,“演”与“唱”不可偏废任何一方。即便是生活中人们之间进行交流时,也自觉不自觉地辅助各种手势动作,以配合语言进行绘声绘色的表述。而声乐是一种典型的源于生活又高于生活的艺术形式,在其艺术品展示过程中必然要用更加艺术化的表演来恰如其分地贯穿其中。我们知道,歌唱艺术历来就是听觉艺术和视觉艺术密不可分的综合体,作为声乐演员,在演唱时不仅需要具备娴熟的发声技巧,还要具有生动表达作品思想内涵的形体表现手段(面部动作和肢体动作)。甚至在诠释有些演唱作品时还须如舞蹈演员般呈现出优雅流畅的身姿、协调优美的手势等艺术造型,把作品中的人物性格、心理情结“入木三分”地立体刻画出来,让人情不自禁地进入歌声所传达的意境中。斯坦尼斯拉夫斯基曾指出:“应该感到一种来自心灵深处的力量,这种力量在全身运动着,它不是空虚的,而是包含着情绪、欲望、任务的,这些东西沿着内在的线推动它来激起某种动作。这种由情感所点燃、为意志所激发并受到智慧指引的力量,自信而自豪地运行着,就像负有重要使命的大使一样。这种力量是通过有目的的、有感情的、有内容的、有效果的动作显现出来的,这种动作不可能机械地完成,它必须和内在的动机相适应。”<sup>[10]</sup>因此,得体优雅的表演姿态与动听的歌声相得益彰地完成一件精美艺术作品,已成为声乐艺术的一种至高境界。歌唱艺术凭借歌唱家的一切能量,包括艺术想象、歌唱功底、肢体表演等艺术载体,“把公众载到一个神奇而拥有美感和幸福的感知世界,引领他们进入任何社会、任何家庭、任何时代和任何民族的任何人群当中,使他