



南京大学文学院戏剧影视艺术系  
南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

## 学术研究

- ❖ 论文
- ❖ 专著
- ❖ 项目
- ❖ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

### 论文

## 论中国现代新歌剧

发布时间:2010-09-09

胡星亮

“新歌剧”是与民族传统歌剧（即戏曲）相对而言的。自“五四”时期开始新歌剧的探索。新歌剧从表现民族现实出发，融汇民族传统戏曲、音乐和西洋歌剧艺术的精华进行新的创造，因此它既不同于民族戏曲，也有别于西洋歌剧，有着自己独特的艺术风格；新歌剧的探索又是多种多样的，尽管其间历经曲折，80年代以来更是遭遇危机，然而其辉煌的历史与成就，昭示着它必将走出低谷而发展的强大的艺术生命力。

### （一）萌芽期的多方面尝试

新歌剧是中国戏剧接受西方影响的产物，然而在“五四”时期，围绕着中国是否需要创建歌剧，戏剧界意见分歧。《晨报副刊》1923年1月5日发表《人艺社征募歌剧剧本的公告》，认为戏曲落后腐败已不符合时代的需求，中国需要创造新的歌剧。但它遭到余上沅等戏剧家的反对。其理由有二：一是从传统观念出发，认为歌剧是重在打动观众情感的审美艺术，而现代戏剧则要在对观众理智和情感的潜移默化中发挥社会教育功能，所以歌剧不是现代所急需的戏剧；二是从发展话剧出发，认为话剧在中国新兴亟需全力扶持，另创歌剧会削弱其势力。<sup>①</sup>但是，随着西方思潮译介的汹涌，西洋歌剧叩击中国戏剧的大门。

中国新歌剧最早的探索者当数黎锦晖。20年代初即创办中华歌舞专科学校，稍后又创建中华歌舞团，创作、演出了《麻雀和小孩》、《葡萄仙子》、《可怜的秋香》、《春天的快乐》等十多部少儿歌舞剧，30年代初先后组建明月歌舞团和明月歌舞剧社，又有《野玫瑰》、《桃花太子》等新作。黎派少儿歌舞剧大都取材于儿童生活，写得天真浪漫、生动活泼；其乐曲广泛采用湖南花鼓戏等民间音乐的曲调，结合西洋民歌，通俗易懂，又优美动听；舞蹈自由自在，天然意趣，整个演出轻歌曼舞，充满欢乐的诗意抒情。不足的是，它很少有面对现实的吟唱，思想感情也未能摆脱小资产阶级的温情主义和“人类爱”的局限；而在艺术上，其少儿题材的轻歌曼舞未能触及歌剧创作中许多重要问题，更不可能解决。尤其是到血雨腥风的30年代，黎派少儿歌舞剧或是仍沉湎于诗意抒情的轻歌曼舞中，或是试图抓住现实而未能深刻地理解和表现现实，都使它被时代所淘汰并渐次失去昔日的光辉。因而，“我们的新歌剧运动，是不走黎先生过去的道路的，我们要走，就得重新找一个新方面。”<sup>②</sup>

这就是“时代的歌手”田汉、聂耳的《扬子江暴风雨》的出现。该剧表现上海码头工人抵抗帝国主义侵略的英勇事迹，写得热情澎湃，悲壮激昂。从黎派少儿歌舞剧的“明月清风”到田汉、聂耳的“暴风雨”般的怒吼，中国歌剧在现实发展中已经找寻到了自己的时代品格。它正确地把握住尖锐的社会问题，具有丰富深刻的现实内涵；它号角般的歌声，唱出了群众的要求和时代的激情。《扬子江暴风雨》在30年代中期歌剧舞台的崛起，为渐趋萎靡的中国歌剧注入了生机活力；更重要的，是它为中国新歌剧运动的发展打开了一条道路。

然而道路充满曲折。整个左联和抗战时期，歌剧舞台荒芜寂寞，只有王泊生的《荆轲》，沙梅的《红梅阁》，陈定、臧云远、黄源洛的《秋子》，姜椿芳、阿龙·阿甫夏洛穆夫的《孟姜

女》等几部剧作较有影响；这期间还有当局创办的上海剧院演出陈大悲的《西施》，在日益严重的国难声中，企图以“美人救国”的歪曲意识去掩饰现实的残酷性，受到田汉等戏剧家的严厉批评。

《扬子江暴风雨》被称为“话剧加插曲”式。该剧洋溢着强烈的时代精神和饱满的革命激情。剧中的《打砖歌》、《打桩歌》、《码头工人歌》、《苦力歌》等写得雄壮有力，激情澎湃，演出得到观众的强烈共鸣。《扬子江暴风雨》的“话剧加插曲”虽仍然没能解决戏剧与音乐等歌剧创作问题，但它在如何表现时代情绪和民众情感方面，对中国歌剧的发展确实具有典范性的意义。遗憾的是，这类歌剧此后少有人尝试，在艺术表现上也没有积极的争鸣和探索。

早期中国歌剧在艺术表现方面探索和争鸣较多的，是以戏曲为基础式和直接采用西洋歌剧式。王泊生尝试以京剧为基础创造新歌剧，其《荆轲》等剧在对话、舞台装置、演员服饰、动作表情等方面向戏曲靠拢，剧情结构模仿话剧，歌词则吸收新诗的营养，音乐和舞蹈大多借鉴西洋的样式；沙梅的《红梅阁》则以川剧原剧为基础，着重实验“旧戏的现代舞台化”，舞台艺术借鉴西洋歌剧大加改造。这种将新歌剧与民族戏曲相揉合的尝试是切实可行的，但是，因其借鉴吸取大都是着眼形式而不是从生活和内容出发，所以在艺术表现上显得不协调，整体风格也没有打破戏曲规范而另有新创。《秋子》、《孟姜女》等剧在音乐样式上完全模仿西洋大歌剧。尤其是《秋子》，全剧无对话，由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、以及序曲、间奏曲等器乐段落组成，演奏也全是用西洋乐器。这些剧作在吸收西洋歌剧进步的作曲技巧，和借鉴西方近代管弦乐以充实中国乐器方面是有益的尝试，但都忽视了中国民族的审美情趣和中国民众的欣赏习惯，少有知音。

早期歌剧的理论探讨较为热烈。王光祈的《西洋音乐与戏剧》，俞寄凡的《西洋之神剧与歌剧》，张若谷的《歌剧ABC》，胡葵孙的《歌剧概论》，王余的《新歌剧创作》等论著的先后出版，舶来品的歌剧逐渐为国人所认识；《歌剧艺术》、《歌剧通讯》杂志，组织关于新歌剧的讨论，都在一定程度上促进了歌剧的发展。

主张直接采用西洋歌剧者大都在国外留过学。在他们看来，“所谓歌剧，当然要那从头至尾，只用歌唱音乐来表现的剧。”<sup>③</sup>有人甚至简单地认为中国歌剧只需“将西洋的歌剧音乐完全搬过来，在那里再添上中国的故事。”<sup>④</sup>这种观点引起的非议甚多。因为形式不能离开内容而存在，创造中国歌剧，就要以中国人民所喜闻乐见的形式去表现民族的现实。欧阳予倩因而指出：“我以为不必提出欧洲既有的某一种形式作为固定的标准，我们尽可运用各种方式和手法以顺应剧情”<sup>⑤</sup>。

强调以戏曲为基础者认为，中国歌剧的创造如果离开戏曲就少有民族风采。但这其中曾出现偏向，即将歌剧创造与戏曲改革相混淆。有人将欧阳予倩的《潘金莲》、《木兰从军》等戏曲新作也看作是歌剧，认为只要增多对白和比较接近生活的表情，传统戏曲就能“创造”成现代歌剧。新歌剧的创造不等于戏曲改良，因为戏曲再改良仍还是戏曲；以戏曲为基础创造出来的新歌剧绝非旧的模仿，因为新歌剧的创造还须借鉴西洋歌剧艺术，其现代内容的描写也必然会突破旧形式的限制而有新的创造。那么，新歌剧从戏曲学习什么呢？批评家夏白说：“对于旧艺术的整理与改革，它的收获不是直接地创造了新歌剧，而是发现了创造旧艺术美的精华，倘如这发现被吸入新的创造中会增强新艺术民族的特色。”<sup>⑥</sup>戏剧家认为这主要有两方面：继承戏曲歌、舞和音乐相交融的艺术表现，学习戏曲使内容和形式协调而达到精炼的艺术美的基本方法。

单以戏曲为基础或直接采用西洋歌剧，都不能创造出真正的民族新歌剧。中国新歌剧应该如何发展？田汉、阳翰笙、欧阳予倩、刘念渠、孟超、熊佛西、安娥等戏剧家，都强调要在中西歌剧的融合中，“由模仿而创造，由对新的事物的研究学习而达到民族性的自觉与中国作风的完成。”<sup>⑦</sup>

中国早期歌剧探索所遗留的问题，首先是在歌剧与现实的审美关系上还有糊涂观念。尽管阳翰笙、熊佛西、刘念渠等戏剧家再三强调新歌剧要现实化、现代化，并且田汉、聂耳以《扬子江暴风雨》开其先风，然而大多数创作仍是历史题材。这里有环境等因素的局限，但认识的模糊可能是更主要的。受中外古典歌剧的影响，有人对歌剧能否表现现实有怀疑，认为“歌剧这种艺术形式，不像话剧那样贴近人类现实生活”，它的长处是“在愉悦人类底视听上”。<sup>⑧</sup>这种观念对中国歌剧的现代化是不利的。其次，是在中外歌剧艺术的融合上少有成就。因为侧重民族戏曲和西洋歌剧各执一端，怎样将中西音乐、舞蹈、表演、歌唱、乐器等艺术成分相融合而进行新的创造，还是个新的有待探索的课题。中国新歌剧还在萌芽期，其前途何在呢？延安戏剧家在秧歌剧基础上创造《白毛女》等剧作，引起人们的关注

## （二）在秧歌剧基础上创造

《白毛女》等新歌剧的崛起是在抗战胜利前后，然而追根溯源，不能忘却此前的新秧歌运动和新秧歌剧运动。

戏剧用怎样的形式去表现抗战现实，才是群众最喜闻乐见的呢？是陕北最红火的秧歌！因此，“鲁艺”率先组织秧歌队深入群众学习秧歌，并按照原有的曲调填上新词进行演出，将原先大都丑化劳动人民、带有色情和低级趣味的“骚情秧歌”，改变为美化劳动人民、表现火热抗战的“斗争秧歌”，受到群众的热烈欢迎。新秧歌运动就在陕北、在各抗日民主根据地普遍展开。不足的是，这种形式没有情节和人物，难以深刻有力地反映现实。现实的发展需要新的艺术创造。

这就是新秧歌剧的出现。先是戏剧家借鉴《小放牛》、《探亲家》等旧秧歌剧形式创作了《兄妹开荒》、《刘二起家》、《赵富贵自新》、《刘顺清》、《牛永贵挂彩》、《红布条》等小型剧，后来在此基础上改造提高，有《无敌民兵》、《周子山》等大型新秧歌剧出现。这些剧作虽大都仍是采用旧剧音乐和民歌的曲调，但它以生动的形式表现军民抗战、生产的火热现实，这是旧秧歌剧不可企及的。因为生动活泼易于演出，它又很快从延安流传到各抗日民主根据地。

新秧歌剧的艺术来源主要是旧秧歌剧和话剧。话剧结构的严谨和人物刻画的细腻深刻，对秧歌剧艺术的提高是非常有益的；但话剧的写实与秧歌剧的写意，话剧的说白与秧歌剧的歌舞，话剧板块式的分幕与秧歌剧灵活自由的分场，这种不同又怎样融合？最突出的是念白与歌唱的矛盾。何时该唱？念白又如何自然地过渡到唱？很多剧作都未能处理好，变成“话剧加唱”。此外，动作表情如何符合舞蹈的节拍和风味，对话用怎样的语言才能与整个歌舞氛围取得应有的和谐，旧戏简单的打击乐怎样与西洋管弦乐结合而丰富其表现力，化妆、服装、舞美等如何能更具色彩和写意趣味等，也未能较好地解决。尤其重要的是，当新秧歌剧随着现实的需求而逐渐发展时，当现实中更复杂的题材、更重大的主题和更深刻的形象需要这种群众喜闻乐见的形式予以表现时，戏剧家就感到新秧歌剧已难以容纳，必然地又要突破其限制而创造新的音乐、新的舞蹈和新的演出形式。于是，戏剧家在新秧歌剧基础上吸取民族戏曲、音乐及西洋歌剧的艺术精华，创造了《白毛女》（贺敬之等编剧，马可、张鲁等作曲）、《刘胡兰》（魏风、刘莲池等编剧，罗宗贤等作曲）、《王秀鸾》（傅铎编剧，艾实惕等作曲）、《赤叶河》（阮章竞编剧，梁寒光等作曲）等新歌剧，真实、深刻地反映了当时人民的生活和斗争，细致地刻画了劳动人民在苦难中顽强生存、英勇战斗的性格成长，及其对旧社会的满腔激愤、对新社会的深情厚爱，在当时产生了强烈的社会反响。

如此深刻的现实内涵需要怎样创造呢？戏剧家在摸索。探索到以民歌和戏曲音乐为基础，并融合西洋歌剧的音乐手法进行新的创造的道路。这就是曲作者马可所说的，“在忠于现实生活的基础上，吸收民间形式的一切优点，同时，也需要参考（不是硬搬）前人的和外国的经验，来创造真正代表人民大众的中国新歌剧。”<sup>⑨</sup>它已不再是秧歌剧式的用旧有的曲调配词，而是以民族音乐语言为基础进行改编和创作，使其能细致地刻画人物的思想情感。譬如它用河北民歌“小白菜”和山西秧歌“拣麦根”分别作为代表杨白劳、喜儿性格基本特征的曲调，用天津的“太平歌词”描写穆仁智的嘴脸，用河北民间妇女的诵善书调和五台山的佛曲表现黄母的伪善，都取得了成功；进一步，它还运用西洋歌剧主题贯穿发展的方法塑造人物的音乐形象，并比较深刻地表现出其性格的发展。喜儿出场时所唱的“北风吹”奠定了喜儿音乐形象的基础，剧作又用河北民歌“小白菜”，表现喜儿在黄家遭折磨的形象，用河北梆子表现喜儿逃出黄家的复仇心理，使其音乐形象更趋完整；此外，民族戏曲中没有表现群众力量的重唱、合唱的手法，《白毛女》借鉴西洋歌剧，表现喜儿（及群众）对地主恶霸的悲愤控诉，和群众奋起抗争迎接解放的澎湃激情，气势磅礴感人。

《白毛女》等新歌剧又应该采用怎样的演出形式呢？《白毛女》最初是用秦腔形式排的，人物像戏曲舞台上的角色，因为太旧很快被推翻；后来又试过用秧歌的舞步加戏曲的姿态表情，拼凑过中外古今的歌舞剧形式，也用话剧的生活化形式排过，甚至还试过用芭蕾舞和电影的手法。经过苦苦的探索 and 实验，终于感悟到艺术创造不能着眼于形式本身，而必须“一切从剧本所反映的生活出发，批判地接受古今中外的表演传统，并根据剧中生活的需要和新歌剧形式的要求，将这些传统加以有选择的吸取和发展的应用，最后力求作到既要创造出新歌剧的形式，又要有民族的色彩，而一切围绕着要努力表现出当时的生活真实。”<sup>⑩</sup>从生活和内容出发去吸取世界戏剧艺术，戏曲的虚拟表演、及其从现实生活中提炼舞蹈的方法群众是喜闻乐见的，应用话剧体验角色生活的方法又能使表演更加深刻动人。如此艺术表现才能达到生活真实感和艺术美感的融合，而又具有浓郁的民族风格。其他新歌剧在这方面的探索虽然也走过弯路，但都在不断的实践中取得了可喜的成就。

《白毛女》、《刘胡兰》等新歌剧沿着《杨子江暴风雨》的道路，比较成功地以歌剧的形式表现现代中国的革命斗争和现代中国人的思想情感，真正确立了新歌剧在中国戏剧舞台上的地位，形成中国歌剧发展的第一个高潮；《荆轲》、《红梅阁》等剧的探索也给予解放区戏剧家以启迪，但他们是从事表现民族现实出发去吸取中外歌剧艺术，其浓郁的民族风格才有强烈的现实生命力，而赢得人们的普遍称赞。其所引起的争议，主要还是戏剧音乐问题：一是剧本创作的音乐化，二是歌唱与乐器的中西融合。

歌剧是音乐的戏剧。歌剧剧本该怎样写才具有音乐性呢？尽管《白毛女》在用音乐语言描写

人物性格、塑造音乐形象等方面有相当的成功，但相对来说，它在“戏剧的音乐化”上要差得多。“有些地方是近于歌剧的处理了，而有些地方则相当容忍了散文部分的存在。有不少地方是‘话剧’的。因之，它没有做到整个的统一谐和。歌词一般地说，未能提高到诗的境地，有许多地方，是说白加韵脚，配上曲调。而一般的说白，则完全是话剧的处理方法。”(11)应该如何看待新歌剧创作中普遍存在的这种“话剧加唱”问题？有人认为“在旧歌剧只留下形式的躯壳时，新歌剧为要能够装载现实的新内容，从戏剧形式的发展历史看来，大概要循着这条路线发展的。”(12)张庚等戏剧家则认为新歌剧应该力避“话剧加唱”，在编剧上必须做到“故事要更集中，在感情的表达上也更强烈。于是就要尽量删除那感情平淡稀薄的场面，而集中去描写那些抒情的、兴奋的、悲哀的、壮烈的或是喜悦的场面，否则很容易令人感到沉闷，而且也就必然变成无法用歌舞来表现的。”(13)新歌剧从唱到白和从白到唱总是感到很突然，它又该如何艺术地衔接呢？马可指出：“歌剧中的道白是散文部分，歌唱是诗的部分，由散文部分转入诗的部分时，一定要情绪最饱满，或者是在感情变化的转折点，或者是在斗争的最高峰。”(14)江涛总结部队歌剧创作经验，认为“歌剧对白是更精练，更音乐化了的”，要研究戏曲中念白与歌唱的关系，使“写在‘歌唱’前面的对白一定节奏很明显，这可以使演员情感很自然走向‘唱’”；(15)都有独到的见识。

《白毛女》等剧在声乐和器乐的交响化处理上也借鉴西洋歌剧有所尝试，由此引起的争论也较多。中国戏曲简单的打击乐只有节奏没有旋律，《白毛女》等剧就加进西洋管弦乐器，演出后引起新歌剧应以中国乐器抑或西洋乐器为主的论争；同样，《白毛女》等剧歌唱的民歌风格也引起争议，新歌剧是用西洋唱法还是用民族唱法观点不一。有人认为民族乐器和民族唱法落后、不科学，主张以西洋的取而代之。这种偏颇的看法受到批评。确实，中国音乐应该借鉴西洋的经验使其走向现代化，但是这种借鉴决不能脱离民族音乐的基础，“这就要求我们首先深入民间音乐中间，去熟悉它，研究它，然后才有资格去批判它，整理和发展它，才能谈得上把它现代化。”(16)《白毛女》等剧就是在戏曲打击乐的基础上运用西洋（以及中国的）管弦乐器并使其交响化的。如此是否会使整个乐队失去民族风味呢？最后实践否定怀疑，大家认识到乐器的风格重在演奏方式，从而能在具体运用中将两者较好地结合起来；但是，试用洋嗓子唱中国歌剧，实践说明西洋方法难以唱出民族的风格，不过西洋唱法的发声原理确实具有借鉴价值，将它与民族唱法相结合，很多人认为是新歌剧歌唱艺术发展的方向。

### （三）“方向”之争与“基础”的探讨

新歌剧在普及的基础上提高是其艺术发展的必然，问题是如何提高，向哪个方向提高？当时有三种倾向：一是要求向西洋大歌剧方向提高。某些受外来影响较深的人以西洋大歌剧的标准去套中国新歌剧，认为中国没有歌剧，《白毛女》等不合乎歌剧的“规格”而只是“话剧加唱”，中国要创造歌剧就必须趋向西洋；二是要求向民族戏曲方向提高。某些“偏爱”民族遗产者认为中国歌剧必须从戏曲发展，要求采用戏曲的特点、手法、曲牌、身段去处理歌剧艺术，否则就不能算作民族新歌剧；三是要求向“《白毛女》方向”提高。

这就引起人们关于新歌剧发展“方向”的争论，和新歌剧发展“基础”的探讨。为了统一认识、澄清混乱，戏剧界于1956、1957年先后召开全国歌剧会议和全国新歌剧讨论会。在这两次会议上，戏剧家们畅所欲言，对新歌剧的发展方向和发展基础、新歌剧以音乐为主抑或以戏剧为主、新歌剧的民族风格与百花齐放等重要问题展开了热烈的讨论。

中国新歌剧的创造是否需要借鉴西洋歌剧经验？回答是肯定的。但是，这里有两点要注意：第一，强调音乐的主导地位，并非一定要走一唱到底的西洋大歌剧的道路。中国歌剧有自己的说唱结合、载歌载舞的民族传统，西洋歌剧中也有关于说有唱的轻歌剧、喜歌剧、音乐歌剧等样式。将西洋大歌剧作为发展“方向”而否定《白毛女》等不是歌剧，这种狭隘的偏见对中国新歌剧的发展是有害的。第二强调音乐的主导地位，也并不意味着要削弱戏剧及文学在歌剧中的作用。西洋大歌剧着重演唱艺术而忽视剧作内涵表达的倾向是不值得学的。歌剧中的音乐有其独特的性能，但又和其他因素相互制约着，音乐形象的形成在歌剧中也综合的整体的创造。盲目硬搬缺乏艺术应有的创造性。“向外国歌剧学习的目的是在于借鉴，是为了吸取外国歌剧的艺术经验来丰富我们民族的新歌剧的表现能力”，而不是用西洋歌剧去取代中国新歌剧的创造。否则，新歌剧就会“失去自己民族风格的独特光彩”。(17)当然，讨论中出现的那种强调民族歌剧非得说唱结合、载歌载舞而反对学习西洋歌剧的倾向，也同样是狭隘的。大多数戏剧家都认为，“我们应该提倡不分洋、土，大胆创造，不论是洋的（外来的）、土的（传统的）都是我们民族艺术的组成部分。唯一的标准，是人民的取舍！”(18)新歌剧又应该怎样对待自己的民族戏曲传统？戏曲艺术有其内部规律和外部特点，在讨论中，大多数戏剧家认为新歌剧应该借鉴的是其内部艺术规律。音乐方面也不能简单地套用，否则就会产生戏曲音乐“类型化”而不能表现现代生活。马可指出，最重要的是要继承由民族音乐语言中的音阶、调式、旋律、曲式结构等组成的戏曲音乐的“表现手段体系”，能从旧有的音乐形象中产生新的音乐形象，在戏曲的快板、散板、滚白等语言性、节奏性较强的曲调借鉴中去解决新歌剧长期以来未能解决的朗诵调问题。(19)那种因为有将新歌剧创造和戏曲改革相混淆并产生矛盾的现象，而把新歌剧未能发展的原因归于它与戏曲的关系是错误的。

当然，在戏曲基础上创造的新歌剧不可能是新的戏曲，因为戏曲再改良也只能在适当范围内吸取其他而得保持本剧种的特色，新歌剧则可吸取众多戏曲剧种的营养为我所用，尤其在音乐上还可大胆借鉴西洋而不怕改变自己。不足的是，戏剧家对这点不够重视，在后来的实践中还曾出现差错。

上述论争大都是围绕着音乐而展开的。这是因为新歌剧在音乐方面还未能创造出表达内容并为人民喜闻乐见的完美的形式。新歌剧的题材特点与剧诗的抒情艺术，新歌剧内部各艺术因素（最重要的是剧本的诗、戏剧化的音乐和动作的舞）的完美融合等问题，戏剧家在讨论中都有论及。

大家都认为年轻的、没有定型的中国新歌剧应该更自由地向各方面去吸取、借鉴，因此，强行规定任何一种形式作为“方向”都是错误的，而以任何一种“基础”去作尝试和探索都应得到允许和鼓励。同时，马可在《新歌剧也要百花齐放》中指出，还必须注意“不同作家和不同流派在艺术风格上的差异性又如何与民族艺术的同一性统一起来”。这就是说，要具有浓郁的中国作风和中国气派。

#### （四）新时期的新探索

新时期歌剧是在废墟上起步的。社会都在拨乱反正的高昂激情中，以《护花神》、《星光啊星光》、《启明星》、《大野芳菲》、《火红的木棉花》等剧作，渲泄出那特定时期压抑在人们心中的愤懑与希望，引起强烈的社会反响。然而，这种政治情感的渲泄是短暂的。当社会在拨乱反正后向纵深发展，人们需要更深刻的艺术去表现现实和审美欣赏时，才发现新歌剧已难以应和时代的需求。新歌剧究竟应该何去何从？戏剧家在思考、探索。

探索着重在两个方面：西洋大歌剧和通俗音乐歌剧。前者有《伤逝》（王泉、韩伟编剧，施光南作曲）、《原野》（万方编剧，金湘作曲）、《仰天长啸》（郁文等编剧作曲）等尝试。这种形式的尝试者大都对长期以来新歌剧的“话剧加唱”不满意，坚信西洋大歌剧才是“科学的国际形式”，中国新歌剧只有走这条道路才能在世界歌剧之林占有自己的地位。

通俗音乐歌剧所采取的基本上是《刘三姐》式的民歌（当然不限于民歌）连缀体的形式，《原野》等剧也是《秋子》、《草原之歌》等尝试的继续。因此严格地说，新时期歌剧的形式探索少有实质性的进展，演出虽多，但较少有重大影响的作品；音乐创作没有产生像《北风吹》、《洪湖水浪打浪》、《红梅赞》那样广泛流传的歌曲；理论之争也大都是重复以前的看法。新时期的歌剧未能焕发青春，显示出魅力和光彩，这其中原因何在？新歌剧要走出低谷，这其间又有什么值得借鉴的经验教训呢？

实事求是地说，新时期歌剧发展，客观上的不利因素是显而易见的。这就是电影、尤其是电视的强劲冲击，卡拉OK、歌舞厅等娱乐场所的兴起。而在这以前，新歌剧主要是与话剧、戏曲竞争观众，其深刻的现实内容和喜闻乐见的民族形式正好扬话剧、戏曲之长而避其短，因而获得观众的热烈欢迎。而新歌剧发展到新时期，已经失去其在众多艺术中的绝对竞争能力，整个戏剧界也都在新的现实中遭遇严重的危机，此时，想让新歌剧重振雄风，再现当年的辉煌，是不切合实际的。尽管此时新歌剧的发展已有良好的条件，比如10年间三次全国歌剧会议的召开，新歌剧的发展受到前所未有的重视；“文革”中被解散的歌剧团体恢复建制，大量青年歌剧艺术家迅速成长；国门洞开西风再次东渐，新歌剧生长的中外艺术土壤异常深厚。

问题的关键，恐怕还是音乐与戏剧的关系这新歌剧发展中长期存在的难题，此时仍然严重地困惑着戏剧家。

最突出的事实是：新时期歌剧的理论探讨和艺术实践都是围绕着改变“话剧加唱”的现象而进行的。无论是探索以音乐结构歌剧，还是尝试通俗的音乐歌剧，大家都把“音乐”放在首要地位。这是针对中国新歌剧严重存在的“话剧加唱”而进行的努力。应该说，戏剧家探索的眼光敏锐的。但是，应该如何看待“话剧加唱”？“话剧加唱”是否就等同于有说有唱的歌剧形式？又怎样改变“话剧加唱”的现象？看法则有不同。必须肯定，“话剧加唱”是新歌剧发展中没能解决音乐与戏剧关系的重大欠缺，有人把它当作“传统”加以维护是荒唐的；但是，认为有说有唱的新歌剧形式就是“话剧加唱”，进而认为这种形式难以登上世界歌剧舞台，也不符合世界歌剧和中国戏曲发展的事实。“话剧加唱”的批评在哪个点上是具有其道理的呢？丁毅说：“如果这个评语是指新歌剧中的某些作品，在题材选择、总体结构、情节安排以至人物塑造上，还多是采用了话剧的手法，只是把一些段落的台词改为唱词，没有充分发挥音乐的艺术功能这种情况的话，那倒是切中要害了。”(20)正因为如此，新时期歌剧的理论探讨大都是有关音乐与戏剧关系的论述。歌剧是用音乐写戏而不是给戏配音乐。歌剧音乐除抒情写景等基本的音乐功能外，更重要的是要能表现戏剧矛盾冲突、刻画人物内心情感、渲染环境气氛以

推动剧情的发展。还有，通俗音乐歌剧的歌谣联缀体，其每首歌曲是独立和完整的，但如何使情调多样、色彩不同的音乐具有统一的风格以表现深刻的现实内涵，还做得不够。借鉴西洋的如何使其在民族现实的表现中逐渐民族化，汲取民间的如何予以创造性加工使其现代化，进而使“音乐的戏剧性”和“戏剧的音乐性”更完美地融合，这就是新时期的歌剧创作留给人们的思索。

中国新歌剧究竟应该如何发展？要允许尝试和探索。西洋式、戏曲式、《白毛女》式、民歌联缀式都是可以的，更要在中外戏剧的融合中进行新的创造。最重要的是必须把握住这样两点：能真实深刻地表现民族现实；具有为民众喜闻乐见的民族风格。要知道，能够在世界歌剧舞台上站住脚跟的不是“西洋化”的模仿品，而是需要有各民族自己的独特风采。越是民族的才越是世界的。中国戏曲已经以其独特的幽香魅力在世界剧坛独树一帜，中国新歌剧也必将以其浓郁的民族风采，为世界歌剧艺术的发展做出自己的贡献！

注释：

- (1) 参见余上源：《歌剧剧此时有提倡的必要么？》，1923年2月1日《晨报副刊》。
- (2) 一德（阳翰笙）：《新歌剧运动的进路》，1936年7月27日《新民报》。
- (3) 傅彦长、朱应鹏、张若谷：《艺术三家言》，第34页，良友图书公司1927年版。
- (4) 见佟晶心：《编制新型乐剧之原理及其演出之设计》，《剧学月刊》5卷1期，1935年12月。
- (5) 欧阳予倩：《明日的歌剧》，《戏剧时代》创刊号，1937年5月。
- (6) 夏白：《谈新歌剧的创造与旧剧改革的问题》，《天下文章》2卷1期，1944年1月。
- (7) 田汉：《新歌剧问题》，《艺丛》1卷2期，1943年7月。
- (8) 黄若海：《谈歌剧》，《歌剧通讯》第1辑，1943年11月。
- (9) 马可：《〈白毛女〉音乐的创作经验》（1946），《新歌剧问题讨论集》第372页，中国戏剧出版社1958年版。
- (10) 舒强：《在延安时的一段戏剧生活》，《舒强戏剧论文集》第6页，中国戏剧出版社1982年版。
- (11) 贺敬之：《〈白毛女〉的创作与演出》，《白毛女》第4页，张家口新华书店1946年版。
- (12) 冯乃超：《从〈白毛女〉的演出看中国新歌剧的方向》，《大众文艺丛刊批评论文选集》第317页，新中国书局1949年版。
- (13) 张庚：《秧歌与秧歌剧》（1948），《论新歌剧》第62项，中国戏剧出版社1958年版。
- (14) 马可：《〈白毛女〉音乐的创作经验》（1946），《新歌剧问题讨论集》第375页，中国戏剧出版社1958年版。
- (15) 江涛（执笔）：《部队歌剧创作过程中的几点经验》，《论新歌剧》第27、29页，解放军第二野战军政治部1949年5月编印。
- (16) 邵荃麟：《艺术的民族化与现代化的关系》，《群众》2卷28期，1948年7月。
- (17) 丁毅：《中国新歌剧的道路》，《新歌剧问题讨论集》第66页，中国戏剧出版社1958年版。
- (18) 张拓：《发展歌剧艺术必须打破清规戒律》，《新歌剧问题讨论集》第136页，中国戏剧出版社1958年版。
- (19) 见马可：《新歌剧和旧传统》，《新歌剧发展中的几个问题》等文，载《新歌剧问题讨论集》，中国戏剧出版社1958年版。
- (20) 丁毅：《浅谈歌剧剧本写作和音乐的关系》，《中国歌剧艺术文集》第161页，国际文化出版公司1990年版。

载《社会科学战

线》

[<< 返回](#)