



当前位置：网站首页 > 专题研究 > 戏剧文学研究

中国歌剧：本土化和当代化的双重难题

【作者】于平

歌剧艺术在当代中国陷入困境并且似乎看不到出路是一个不争的事实。我曾说过一个极端的看法，中国当代歌剧的生存状况，比位列世界首批非物质文化遗产之首的昆曲好不了多少。这还是指就其当代创作以及表演团体而言。如果审视昆曲和歌剧对各自历史经典的整理、复排乃至重新赢得观众，歌剧在许多方面甚至比昆曲更为逊色。这其中的症结何在呢？

昆曲是中国传统戏剧的老祖宗，有百戏之师、百戏之祖之称，它所遭遇的困境是时代的变迁。歌剧不同于昆曲，其中一个重要的缘由在于严格意义上的歌剧是舶来品。因此，它所遭遇的困境最初应当是环境的变迁。也就是说，当昆曲面临是否要“与时俱进”的难题时，歌剧要审视的是是否要“因地制宜”。正如昆曲拒绝“与时俱进”以避免落“俗”一样，歌剧也在相当时期内拒绝“因地制宜”而避免落“俗”。二者在不愿改变自身上倒是有了共同点，也即二者都视自身应当高雅得高高在上，即便“束之高阁”无人问津似乎也不愿“放下架子”食人间烟火。当歌剧艺术的发生地也与时俱进出现“新歌剧”——音乐剧之时，歌剧在中国的命运更是陷入双重的困境，它面临的是本土化和当代化的双重难题。中国歌剧一定要处理好与中国戏曲的关系

从重视文化建设并珍视文化积累的角度来说，我们对经典的学习还很不够。至少，我们在学习经典歌剧构成形态之时，对歌剧经典的形态生成缺乏深层次的叩问。当我们一遍遍地复排《图兰朵》之时，我们早就应当从那支耳熟能详的“茉莉花”中理解到“因地制宜”、“落地生根”的重要性。

我们不妨把中国歌剧的建设历程视为歌剧艺术在中国“因地制宜”、“落地生根”的过程。在这个过程中，至少有两个现象值得我们关注：其一，中国近现代以来的歌剧（也包括舞剧）建设的源头都可以追溯到黎锦晖先生的儿童歌舞剧创作，这个所谓的“创作”主要是用流行的乐歌来填词。这或许也可视为我们为习得一种舶来的艺术样式所进行的“描红”，但我却更看重的是他用流行的乐歌以使自己的作品流行开来的做法。其二，中国现代歌剧有一支自延安而来的、包括“秧歌剧”在内的“新秧歌运动”的传统，它自身体现出由小型秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》到大型歌剧《白毛女》的创作历程。在这个传统中我更看重的是，中国歌剧的创作绝不能脱离人民群众所置身、所创造的社会生活这个“文艺创作的唯一源泉”。中国歌剧表现人民群众熟悉的生活是重要的，但更重要的是用人民群众在长期生活中创造的艺术样式来表现，特别是他们祖祖辈辈、世代代吟唱着的乐曲。新中国建立后许多优秀的歌剧创作如《刘三姐》、《江姐》、《洪湖赤卫队》都体现出“新秧歌运动”精神的延续。

这说明，中国歌剧的文化建设不能忽略时代流行性和地域传承性的巨大影响。因而我坚定地认为，中国歌剧的建设一定要处理好与中国戏曲的关系，特别是与戏曲地方戏、戏曲地方戏中原生性、初发性的歌舞小戏的关系。几十年中国歌剧创作的一个误区，我以为是固执地要划清与中国戏曲的界线并建立一种迥异于戏曲的音乐戏剧形态。因而我们看到不同于黎锦晖的另一种“描红”——不是套用流行的乐歌而是从整个歌剧的构成形态着眼。对于伴随西方工业文明、都市文明乃至高科技文明而生的不拘一格、不成定式的音乐剧，我们甚至也以“描红”的心态来对待。我们在描摹某种音乐戏剧形态之时，对其艺术精神的把握或许正是“南辕北辙”了。关注现实题材应成为歌剧解困的第一动力

收藏文章

打印文章

关闭本页

发表评论

阅读量[138]

评论数[0]

经典歌剧或经典音乐剧其经典性正在于音乐戏剧家们对彼时彼地生活的表现以及彼时彼地对这一表现的认同，这种经典被我们视为应当尊奉的艺术规律，视为艺术样式必须恪守的原则。中国歌剧创作的不景气，我以为我们步入的一个重大误区是重新回到“经典”的膜拜中，力图在“经典”光晕的笼罩下守株待兔、刻舟求剑、买椟还珠和削足适履。

正如是彼时彼地的题材表现促成了某一“经典”的形成，也正如某一“经典”不可能成为普世的规律和永世的典范，新经典的发生必然在于对此时此地生活的关注与表现。但我们对当下的现实缺乏现成的把握手段，这种“缺失”正意味着艺术创新的必须，正意味着“艺术规律”不是历史形成的某种经典形态而是对新的生活形态的新的艺术把握。正是在这个意义上，我才强调“关注现实题材是艺术创新的第一动力”。当然，关注现实题材也是歌剧艺术解困的第一动力。

关注现实题材的歌剧创作，我以为最重要的就是不要固守经典形态的歌剧理念。而这一点，正是音乐剧发生、发展乃至发达的精神特质。我们不妨视音乐剧为歌剧的当代形态，一是音乐剧承担了歌剧创作关注现实题材的时代担当，二是音乐剧开放了经典歌剧的构成理念，并且正是由第一个方面决定了第二个方面，当代音乐剧才在对当代生活的表现中呈现出勃勃生机和灼灼活力。我们说关注现实题材是歌剧艺术解困的第一动力，并不意味着这是唯一动力。关注现实题材意味着关注对它的有效表现，而这个有效表现又无疑要求我们关注现实的大众接受机制，也就是因为对这一点的关注，我才特别强调我们的歌剧创作不能刻意与戏曲划清界线；非但不能划清界线，反倒要借其“扎根”。这个“扎根”不仅是就其耳熟能详的音律而言，还可以更深入到其家喻户晓的故事中去。音乐剧是歌剧艺术的当代形态

中国歌剧的当代建设就其艺术形态而言要在两个坐标的参照中进行，也即中国戏曲的空间坐标和音乐剧的时间坐标。这两者间又尤以中国戏曲为重。王国维定义戏曲“以歌舞演故事”。但当下的戏曲创作，多见的是“借故事演歌舞”，这便是艺术表现程式的惰性使得内容与形式的决定关系发生逆转。歌剧创作尚未见此状况，但丧失音乐本性的歌剧创作却提醒我们要正确理解歌剧艺术。也就是说，与其把歌剧定义为加上若干前置限定的“戏剧”，不如强调它是一种“按戏剧冲突展开的音乐体裁”。

新时期以来近30年的歌剧音乐剧创作，虽然在上世纪80年代也出现过较为红火的场面，但精品力作却颇为罕见。以“国家舞台艺术精品工程”首期5年的努力打造而言，仅有辽宁歌剧院创演的《苍原》和解放军歌剧院创演的《野火春风斗古城》两部。歌剧艺术与其他戏剧创作的差距，固然有是否关注现实题材的问题，但其实也并不尽然。

关于中国歌剧艺术的当代创作，我以为首先可将中国音乐剧视为歌剧艺术的当代形态。事实上，我们当下的歌剧创作也不乏表现现实题材和革命历史题材的佳作，比如总政歌剧团近年来创作的《我心飞翔》、《野火春风斗古城》和海政歌舞团创作的《赤道雨》等。但音乐剧似乎在当代都市和工业题材的表现中为得心应手，广州歌舞团创演的《星》和湖北省歌舞剧院创演的《三峡石》就证明了这一点。歌剧将音乐剧视为自身的当代形态，不仅是拓宽了题材表现的领域，而且昭示出歌剧新形态的建构。关于中国歌剧新形态的建构，我们至少还可以从两个方面拓宽视野：其一，是关注某些歌剧化的地方戏曲，特别是某些歌舞性极强的地方小戏，近年来做的较为突出的有云南昆明市花灯剧团创演的花灯歌舞剧《小河淌水》、广东梅县山歌剧团创演的山歌剧《等郎妹》。其二，是关注某些歌舞化的儿童剧，特别是儿童歌舞剧中的青春剧。歌舞剧在儿童剧中有半壁江山，是很好的吸引并引领青少年的演艺方式。在某种意义上，我们也可将音乐剧《狮子王》和《西区故事》视为儿童剧及儿童剧中的青春剧，但这并不妨碍二者成为音乐剧中成功的代表作。前些年四川创演的《未来组合》就是我们音乐剧中的青春剧。我以为，视音乐剧为歌剧的当代形态，其实也是对歌剧艺术理念的思想解放，它使我们能自由地从当代现实题材出发去构建音乐戏剧的新形态。而对歌剧化的戏曲和歌舞化的儿童剧的关注，则会使歌剧艺术中国化另辟蹊径，会使歌剧艺术在青少年中广觅知音从而使自己成为“朝阳艺术”。

【原载】《光明日报》2008-10-24

浙江工商大学中国文化理论创新研究中心为校级研究中心，由中国文艺理论学会副会长、西
重庆三峡学院文学与新闻学院创建于1956年，已
有50余年办学历史。现任院长谢建忠

加盟
信息

[关于我们](#) | [联系方式](#) | [意见反馈](#) | [投稿指南](#) | [法律声明](#) | [招聘英才](#) | [欢迎加盟](#) | [软件下载](#)

永久域名:www.literature.org.cn www.literature.net.cn E-Mail:wenxue@cass.org.cn

版权所有：中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号