

# 民族歌剧之路越走越宽

对话人：

王 璠(本报记者)  
黄定山(导演,原总政歌剧团团长)  
孟卫东(作曲,中国音乐家协会副主席)  
雷 佳(国家一级演员,解放军文工团副团长)  
游曦之(《歌剧》杂志主编)



楼宇、湖面波光、漫天花雨,渲染逼真而浪漫的戏剧效果。

伸向世界更广阔的音乐领域。它接中国的底气,在本土得以扎根、开花、结果。

## 用歌的韵味、剧的魅力,体现中华音乐文化辨识度

### 民族精神和时代心声的深情咏叹

记者:近年来,革命历史题材和现实题材成为民族歌剧创作主流,亮点纷呈。用歌剧的形式,如何讲好中国故事,处理和表现重大主题?

游曦之:民族歌剧的红色基因是一脉相承的。从《白毛女》到《江姐》《洪湖赤卫队》《党的女儿》,再到近年的《长征》《沂蒙山》《红船》,民族歌剧与中华民族波澜壮阔的革命史、艰苦卓绝的斗争史,可歌可泣的英雄史紧密相连。它们既是创作成果,也可以看作民族精神和时代心声的深情咏叹。革命历史题材歌剧,开掘的深度往往反映在人物形象的深化上,要注重审美空间和人物心灵空间的双重拓展,与观众共情、共鸣。

现实题材歌剧创作,难在“现实”二字,艺术虚构应符合人们对现实的认知理解。在创作中,要避免不切实际的拔高、贬低或者浅尝辄止,处理好艺术真实与生活真实的关系。

黄定山:歌剧的综合性决定了其丰富性。它的艺术高度与革命历史题材的思想深度,珠联璧合。创作者要在千军万马、大气磅礴中寻找恢弘浪漫的情感澎湃,通过情感的方式表达主题,而非概念和说教。

要利用歌剧的抒情性特征,调动多种手段,以情动人。歌剧《沂蒙山》中,主人公海蒙目睹舅舅孙九龙的舍生取义,站在16米高的台顶上,唱出《无情的风雨》咏叹调:“无情的风雨,哪怕阳光陨落,我挺身像你一样,不再会躲!我挺身像你一样,你就是我!”饰演百姓的60人合唱团也站在山上,如雕塑般。在这个过程中,我们将沂蒙山从舞台表意升华为精神塑造,它是用生命铸就的精神之塔。再如,我们近期创排的歌剧《红船》,展示中国共产党从浙江嘉兴南湖一条小船上诞生,开天辟地、革命启航的光辉历程。虽然只有两幕六场戏,但我们设置了48个场景。运用蒙太奇手法,在戏剧结构上强调多空间、多层次的营造。运用多媒体为创作插上想象的翅膀,舞台

黄定山:民族歌剧有广泛的观众基础,因为它呈现的是中国人所置身和创造的生活,表达的是中国人的情感体验和精神世界。这启示我们,既要坚守民族性、大众化,也要进行当代性的审美实践,探寻符合当代观众审美需求和期待的表现方式。

雷佳:民族歌剧始终与本民族文化相结合,与大众欣赏习惯相结合。它的发展,是人们审美需求向综合化、立体化发展的必然。创作者一只手伸向传统,学习中国民族民间音乐、戏曲艺术,另一只手

记者:民族歌剧音乐从中国戏曲和民族民间音乐取材,曾创造性地解决了人物音乐形象与音乐戏剧性的两大难题。如何探索民族歌剧独特的艺术语言?

雷佳:民族歌剧的行腔雕琢融合戏曲和民族民间音乐的表现手法,表演融汇唱念做舞、手眼身法步等表现手段。比如,我在歌剧《木兰诗篇》中饰演花木兰,在决心替父从军的情节中,设计加入一段剑舞,让人物更可信,这也是运用了戏曲的优势。湖南花鼓戏的求学经历、去民间采风、思考沉淀,都为我塑造角色打下了坚实基础。民族传统音乐元素也可以巧妙辅助叙事。如以京杭大运河为背景的歌剧《运河谣》,作曲家印青将苏杭民间采茶调、北方京韵大鼓等元素穿插其中,随着音乐风格转化,带动了以大运河由南向北为路线的叙事视角转变。

孟卫东:戏曲、民族民间音乐是中华音乐文化的根基,有很强的审美基础。借鉴板腔体是民族歌剧的作曲思维“之一”,但不是“唯一”。我们要用歌的韵味、剧的魅力,体现中华音乐文化的辨识度,让今天的观众更乐于接受。

歌剧音乐要有民族的调式,注重“调性化”、旋律性。从声乐角度为歌剧添彩,民间音乐往往是灵感源泉。如,歌剧《呦呦鹿鸣》中,姐姐欢迎屠呦呦一幕戏,我将原剧本中两三句话延伸成一大段戏剧性旋律,引入大段宁波马灯调,加以变奏。再如,我将熟悉的山歌小曲融入歌剧《红船》细妹子诉说苦难的唱段,唱出地域风情、人物性格。

黄定山:民族歌剧要向中国戏曲学习写意美学。它包括“用歌舞讲故事”和假定性的表演手段、虚拟化的表现手法。景为人而设,情因景而生。以中国作风、中国气派,展现民族特色、东方韵味。

记者:有人将歌剧表演比喻为跳高,故事情节的铺垫犹如助跑,咏叹调的抒情如同奋力一跃,形成震撼人心的声浪。由此可见,歌剧的歌和剧是密不可分的整体。如何更好体现歌剧的戏剧张力,塑造生动典型、“立得住”的人物形象?

黄定山:中国观众大多有“看戏”的审美定势,更注重故事性,所

以要将对戏剧的认知带人民族歌剧创作。戏剧的落脚点是“人”,歌剧要写出人物命运,解决好人物塑造问题。剧本创作绝不能从材料到剧本,而是从生活到故事,到生活中了解所要表现的人和事,写出爱与痛、舍与得,写出平凡中的伟大,人物才有生命力。

要严格遵循歌剧基本规律。比如,重唱不是简单的你唱一句、我唱一句,它是同一个戏剧情境下,两个角色各怀心事,戏剧动作不同,从而构成重唱契机,这样设置的重唱才有艺术性和戏剧性。

孟卫东:是的,音乐的戏剧性、戏剧的音乐性,缺一不可。音乐是对比的艺术。宣叙调、咏叹调、重唱、合唱,高高低低、起承转合。音乐的戏剧性可以从两方面入手,一是音乐结构的复杂程度,快慢高低,二是旋律的调式和调性变化。

歌剧要让观众爱听、演员爱唱,甚至能让观众哼着某段旋律走出剧场。《白毛女》的《北风吹》、《洪湖赤卫队》中的《洪湖水浪打浪》、《江姐》中的《红梅赞》、《党的女儿》中的《万里春色满家园》……优秀的民族歌剧中大多出现被广为传唱的片段。创作者可以有意识地打造歌剧的“记忆点”。从作曲角度看,这样的唱段最好是分节歌,旋律朗朗上口,唱词抽象易懂。比如《呦呦鹿鸣》中的“青青的小草”,歌词既符合戏剧情境,也有诗化的意境。

雷佳:演员必须认可角色的价值取向,走近人物内心,才能塑造好角色。采风、走基层、深入生活,才能真正懂得我们唱的是什么、演的是什么。以歌剧《白毛女》为例,排演前,我们剧组奔赴白毛女故事原型发生地——河北河坊村体验生活,和乡亲们同吃同住同劳动。后来歌剧巡演时,我常会想起乡亲们的一张张面孔。把曾经发生在那里的故事讲好,把乡亲们的情感表达出来,成为了我心底的一份责任。

游曦之:歌剧剧本应该剧、诗并茂,兼具文学性和思想性。好的文学框架能使音乐获得更大纵深,从而更强烈持久地打动人。比如,“清幽幽的水蓝莹莹的天”,如同诗歌起兴,既是景物描写,也是人物心境描摹。

记者:近年来,在国家艺术基金、“中国民族歌剧传承发展工程”的大力支持下,政府部门和院团投入创作的主动性和积极性大大提高。民族歌剧迎来了发展的新机遇。从创作、人才培养等方面,民族歌剧要补齐哪些短板,未来如何发力?

孟卫东:要擅于吸收先进的艺术创作经验,为民族歌剧所用。取他山之石的同时,要强化剧本创作,注意围绕题材故事进行构思,故事和音乐不能“两张皮”。有所为有所不为,方能以我为主、为我所用。

黄定山:每次剧目公演时,我都会坐在剧场最后一排,观察哪些反响是出乎意料的,哪些反馈是创作中预判过的。我们对素材、生活开掘的深度,对技术、技巧运用的程度,都将在观众那里得到检验,再反作用于创作者成长。

从歌剧人才培养看,未来还需进一步完善教学体系。目前一些高校的声乐系存在“重歌不重剧”倾向,对演员的戏剧课程设置不够系统,缺乏戏剧表演、形体训练。编剧、作曲、导演的人才培养知识结构也要更全面。

游曦之:希望创作者有打造精品决心,也有做铺路石的勇气。铺路石越多,地基就越扎实,在夯实地基上再起高楼,便更加稳固。

图①②③分别为民族歌剧《沂蒙山》、《白毛女》(2015年复排版)、《红船》剧照。

## 艺术生涯

“梅花”这样绽放 (12)



图为2016年中国戏曲学院组织恢复传统剧目,宋丹菊出演国家非遗专项剧目《美人鱼》。

武旦宋丹菊

至柔至刚

至情至性

赵娟

或巾帼英雄,或妙龄少女,或文或武,或静或动,或颦或笑……武旦宋丹菊的艺术塑造总能博得观众连声叫好。而在我看来,宋老师至柔至刚、至情至性的艺术人生,才是生命舞台的浓墨重彩。

1942年出生于北京梨园世家的宋丹菊,小名“美子”,从小浸润在戏苑芬芳中,四小名旦之一的父亲宋德珠的艺术成就激励着她。宋德珠是武旦挑班唱戏第一人,这在当时以老生、青衣挑班为主的戏曲界可谓罕见。

梨园行学戏是不能拜自己亲属为师的。“这孩子条件不错,学戏了没有?”荀慧生第一次见到宋德珠带着女儿宋丹菊到家里拜访时这样问道。宋德珠说:“丫头家,不学戏。”但荀慧生觉得宋丹菊是学戏苗子。就这样,12岁的宋丹菊受荀慧生点拨开蒙,学习“荀派”,并向程玉菁学习“王派”,向筱翠花、崔荣英学习“筱派”,向王金璐学习武生等,打下了“文武双全”的坚实基础。而这一切,都使得宋丹菊在传承“宋派”时有了更丰富全面的认知和艺术手段。

宋丹菊继承父艺,是优秀的宋派艺术传人。但在梨园行,观众对艺术家后代的从艺水准有较为苛刻的要求。有人认为,流派传承人很难超越流派创始人的成就。宋丹菊深知,决不能躺在父亲的光环下,对自己要求更高,冬练三九,夏练三伏,多方拜师求教。

“宋派”的美是令人惊喜的。宋德珠将武旦中女性的美与行当特点相结合,创造出了一种新的色彩——美、媚、脆、锐,即静态美、动态美、力度脆、气势锐。这种脱俗的武旦表演,创造了诸多表演程式。如“风摆柳掏翎”“鱼摆尾下场”“椅子功”,等等,婀娜多姿,摇曳生辉,为当时的武旦艺术注入了一股清流。宋丹菊把“宋派”艺术的精气神继承下来,毫无保留地传授给学生,使“宋派”艺术深播广传。

我有幸跟宋丹菊老师学戏。记得多年前,我第一次见到宋老师,她便感叹:“这大高个儿,学刀马旦合适!”她因材施教,对学生的艺术水准要求很高,不仅是技艺层面,更是对人物和戏剧本体的把握。比如,在《坐楼杀惜》文武戏唱的表演中,宋老师要求我通过技艺训练,达到张弛有度的表演境界,使我受益匪浅。宋老师还为青年演员侯丹梅、汉剧演员邱玲、广东汉剧演员李仙花等教授《改容战父》《活捉》《扈家庄》等,这些演员后来都陆续获得中国戏剧梅花奖。正应了那句,“一朵独放不是春,百花齐放春满园”。

1958年,宋丹菊进入当时的北京京剧团,第一次上场演主角,是为袁盛戎的《铡美案》救场,饰演“皇姑”。宋丹菊当时并没有学过

这出戏,而是在场上扮演宫女时看会的。裘先生问:“这是谁?”仔细一看,原来是后边站着的“宫女”宋丹菊。这一救场让宋丹菊一炮而红,从此得了个外号——“宋大胆儿”。由于救场之缘,后来裘先生排现代戏《大木匠》时,他演木匠,赵丽秋演木匠妻子,特意安排宋丹菊演木匠的女儿。宋丹菊常和名家流派合作演出。因为和朱家溎合作《浣纱记·寄子》中的父亲,从此被朱家的儿女称为“宋大哥”,舞台上上下下亲如一家。

宋丹菊的丈夫朱文相是朱启铃之孙,自幼接触戏曲名家,既是戏曲理论家、教育家,也是当时中国戏曲学院的院长。夫妻二人伉俪情深,志同道合。他们不仅在高等学府中培养人才,还在东四八条的家里收了不少业余学戏的孩子。这个充满欢声笑语的小院子,先后培养了800余人。他们双双赴国外讲学,传播中国戏曲艺术。宋老师的每个角色和表演问题,宋老师都会研究揣摩,反复试练,直至完美呈现。

每次见到二位先生时,他们都在聊艺术、聊生活,无话不谈。舞台上宋老师英姿飒爽,做到了武旦演员的“刚柔并济”。生活中,宋老师对丈夫和孩子体贴入微,生活起居料理自如,做到了女人的“柔”。宋老师还常教我烹饪法,煲汤时怎么用火腿,如何用柚子皮来提味……

一次,宋老师去菜市场买菜。因为下雨,一手扶着头上的遮雨塑料布,一手扶把骑着自行车,心里还琢磨着戏,嘴里哼唱着。路滑,一分神,连人带车摔倒了,脚腕骨折。受伤后在床上静养的那段时间,宋老师仍不忘背戏、教戏。

作为朱文相老师的学生,有幸向宋丹菊老师学戏,使我在学艺、做人、治学方面获益匪浅,铭刻终生。如今,当我站上讲台,总忘不了老师们的教诲。

(作者单位:中国传媒大学)

宋丹菊,国家一级演员,中国戏曲学院教授,国家级非物质文化遗产传承人。工武旦,代表剧目《战宛城》《改容战父》《霸王别姬》《扈家庄》《活捉》《锯大缸》等。获第五届中国戏剧梅花奖。

