上海文艺评论专项基金特约刊登

歌剧《费加罗的婚礼》剧照

一种关注

新时代的中国歌剧，如何面向世界舞台，发出自己的声音？日前，本报头版刊发的报道《中国歌剧需从时代土壤提取文化基因》（12月3日）在文化界引发广泛关注。本期文艺百家刊发三篇专家来稿，它们带来了更广泛的讨论视角。

——编者的话

中国歌剧需要找到自己的世界形态

蒋一民

无调性、多调性是在西方的社会条件下产生的，作曲家们有没有想过，照搬过来是否适合表达中国人民的情感世界？

从歌剧的世界成长史来看，综合了几乎所有艺术门类的这一表演艺术种类，因其强大的艺术威力与影响力，历来在艺术领域有着重要地位。正是在这样的背景下，我国本土的歌剧新作数量在近十年间呈几何级的增长，而旅居国外的华裔作曲家也为此锦上添花。走出去！登上世界舞台的中央！这是新时代向当代的中国歌剧提出的新要求，业界也已经为此做出努力。可惜的是，就目前来看，总体质量始终不尽人意，能代表“中国歌剧”的作品并不多。

中国歌剧何时能站稳国际主流舞台？这个问题俨然是对创作的一个倒逼。本土的“民族歌剧”因历史原因造成的地域性，难以承载“走出去”所赋予的重任。因此，近年来中国歌剧创作实际上有意无意达成一个共识，就是以从西方发展起来的歌剧主流样式或标准形式为基础，同时寻求中国歌剧的世界形态。

无论这个“世界形态”呈现为多么多样化，我想有些关键问题是绕不过去的。首先遇到的难题是形式对内容的关联性。应当采用何种形式来写中国歌剧呢？用时髦的现代作曲技法？无调性、多调性是在西方的社会条件下产生的，作曲家们有没有想过，照搬过来是否适合表达中国人民的情感世界？抑或竟是冀望反过来改变中国人民的情感表达方式，削足适履以合一己之作？抑或仅为满足表现自己的技术“高超”和“前卫”，而以这样的方式来获得世界的承认？这里的误区是：现代的作曲技法直接等于高超的作曲技法。

掉头去看使用“传统”作曲法写作的作品，可以说作曲技术在总体上并不能令人满意，甚至历史上遗留下来的“脸谱化”表达方式仍然深植于音乐思维中。老的作曲水平有待根本提高之时，忽然横遭新的“先锋”技术以观念解放为名却实陷形式主义之泥淖——为什么当下中国歌剧少见令人感动的作品？我想这是在作曲技术方面的重要原因。如何剥离源于西方内容的形式，跟中国的民族内容有机地深度融合，而不是简单贴上一符民族标签（如昆曲或京剧吟唱，如古琴、古筝、锣鼓等）来讨巧，是歌剧创作所面临的艰巨任务。

有一种分类将中国歌剧称为“中文歌剧”。这个名称的优点是高度重视中国歌剧的语言特性，可惜美中不足是忽略了对中国歌剧的音乐形态本性的规定。之所以在上文首先提出形式对内容的关联性，就是出于这一考虑：即使是采用中文谱曲，仍然不能保证作品的音乐形态是中国的。这里谨引用金曼对“中国歌剧”的一个描述，即“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和情感，体现中国文化精神，具有中国音乐灵魂的歌剧”。

从内容关联的形式“剥离”再到与中国精神的“融合”，这个过程之艰难，最为困扰的一大难点是宣叙调的问题。这几年歌剧界已经认识到“四声”问题，然而问题不但未获突破性的解决，反而影响到有的作品连咏叹调的旋律写作也误以普通话四声的语调来规范，造成不伦不类的旋法，一定程度破坏了中国人的歌曲审美规范。在中国的戏曲中可以观察到一个基本原理：白话不入乐。也就是说，不管是“四声”还是地方方言的几声（包括入声），大白话是不能用来唱的。中国传统的音乐修辞学讲的是诗体平仄，这应当是中国歌剧词作与曲作需要依据和研究的基本法则。在戏曲和过往的“民族歌剧”里，也有着类似宣叙调的因素和段落，但是并没有出现“倒字”的情况，相反，即使“倒字”也不觉得别扭，其根本原因是剧词对话的诗化即韵律化。这是中国的音乐戏剧跟西洋歌剧在形态学观点的观察下出现的根本差异之一。

结构、剧词和音乐的民族形态是创作中国歌剧的世界形态的前提。改革开放以来，歌剧创作的进步有目共睹。但是被赞为“中国的普契尼”或“新普契尼”风格，只能鼓舞一时。从长远看，也从另一个角度说明，中国歌剧还没有找到属于自己民族的世界形态。我们至少面临着以下相互关联的课题需要探讨：

在中国歌剧走出去和海外作曲家创作中国题材歌剧两种趋势相向而行的当下，怎样定义“中国歌剧”？

歌剧的标准形式与民族内容怎样在中国歌剧的创作中得到完美统一？

什么是中国歌剧成功的条件？

什么是理想的“中国歌剧”形态？

时至今日，国际主流艺术的发展似乎已经进入一个以极端个性化为鲜明标志的阶段，但是在开放和多元的理念中，“崇高”的美学范畴从不缺位，其中包括建立“中国歌剧”的理想，并创造一种跟我们中华民族精神相通的伟大艺术。

（作者为北京大学歌剧研究院副院长）

不要以外国人的视角，来寻找中国亮色

曹金

许多歌剧创作不去思考如何把中国深邃的文化展示、推介到国际舞台，而是一味迎合西方人的审美，在歌剧创作中生硬地加入“中国式”元素，这势必将踏入误区。

歌剧作为音乐王冠上的明珠，集音乐、文学、戏剧、舞蹈、舞台美术等多种艺术形式于一体，其表现力之丰富是任何一种艺术形式也无法取代的。因此，它的创作水准在一定程度上反映了一个国家文化发展的高度。近年来，我国许多中心城市都已兴建歌剧院，歌剧创作也几乎出现“井喷”之势。然而，艺术在于“质”而非“量”，中国歌剧尚缺少能以艺术高度在世界歌剧舞台占有一席之地。原因何在？

从客观上分析，歌剧属于西方文化，在欧洲已有几百年的历史，许多国家尤其是德国，几乎每一座大、中、小城市都有一座，甚至两座、三座歌剧院，它的存在早已成为当地人民文化生活的一部分。而歌剧在中国的发展还不足100年，起步较晚，传播的广度和深度与欧洲各国相比较也存在着一定的差距。歌剧作为一门投资花费大，回报慢的艺术形式，往往需要政府强有力的支持。改革开放以来，我们的经济实力有了很大发展，国家级歌剧院有了较为稳定的来自政府的扶持与经济支撑，但在中小城市，歌剧的发展依然面临极大的生存压力。另外，在“快餐式”的社会大环境下，现代人的生活节奏越来越快，歌剧作为慢节奏的艺术形式，原本也是小众文化，在当代“流行”艺术的主流文化中颇显得势单力孤。

从主观上分析，主要症结还在于我国歌剧专业创作人才的相对匮乏。歌剧作为一门综合艺术，对创作人员的要求自然高于其他艺术形式。首先，歌剧作曲家不仅需要具备专业的音乐创作能力，还要具备对戏剧剧本的鉴赏、掌控能力和深厚的文化底蕴及文化修养。许多作曲家虽然在音乐创作上有着非常丰富的经验，但在尝试歌剧创作时，仍会表现得力不从心。同时，剧作家也应通晓音乐，而我国专业剧作家队伍中，具备一定音乐修养，熟谙音乐发展规律并能准确把握音乐语境的人员也相对较少，优秀剧本奇缺也成为掣肘歌剧发展的严重问题之一。歌剧是戏剧和音乐结合的产物，两者相辅相成，既对立又统一。编剧和作曲家必须拥有互相融洽的协作关系，不能单打独斗。只有处理好中国歌剧创作人员在协作能力上的欠缺，解决好音乐与戏剧的关系，才能统一音乐戏剧结构，创作出成功的作品。

此外，还有一个不得不承认的主观原因。许多歌剧创作只是为了赶上某一项目而写，这些作品缺乏长期酝酿、构思与推敲，更谈不上用心，这类“短”“平”“快”作品的泛滥成了当下非常严重的问题。甚至还有一些急功近利的人，一门心思揣测什么样的作品能获奖，这种创作不可能结出成果。歌剧的排演花销不菲，动辄几十万以及几百万元，把这些未经推敲、仓促而就的投机之作搬上舞台，简直就是“烧钱”的行为。

中国歌剧的发展尽管存在着诸多需要改进的主、客观问题，但从整体来看，具有很大的发展潜力。依托中华民族几千年丰富的文化遗产，探索具有民族性的创作，不失为中国歌剧发展自身特色的一条路径。

众所周知，歌剧最早起源于意大利，逐渐传播至法国、德国、俄罗斯等国，并形成具有各地本土特色的艺术形式。比如德国歌剧偏好超现实题材，情节往往取材于历史、传奇、童话和民间故事，从中探索人生重大命题和哲学意念；法国歌剧艺术创作理念则不再局限于音乐和歌唱本身，而是将其逐渐拓展到音乐与整体视听效果的结合层面上，形成布景宏大、带有大型芭蕾舞蹈与合唱，并涵盖序曲、咏叹调、宣叙调、合唱曲的歌唱形式，人们称之为法国大歌剧；俄罗斯歌剧题材多表达精神上的追求，尤其是19世纪的俄罗斯歌剧，借鉴并吸收了法国、意大利、德国歌剧的精华，使其在保留本民族特色的同时，具有了国际性，将民族性和国际性完美结合的俄罗斯歌剧自成一派，成为为数不多能与老牌歌剧大国相媲美的流派。

纵观中国歌剧成功的本土化作品，整体上呈现出西方音乐语言与本民族特征兼容并蓄这一鲜明特点。例如《原野》，大量借鉴了西方专业作曲技法、手段，而剧本则由中国经典文学名著改编，舞台、表演、服装等诸多方面更展示出浓郁的中国民族元素，尤其在宣叙调的创作中，作曲家十分注意中国语言的不同语调与节奏的联系；《木兰诗篇》将中国戏曲、曲艺及民族音乐元素自然地融于西方交响乐的织体结构，同时又传承了中国古典诗词的优美，舞美、服装设计也处处展现中国传统文化。然而，中国歌剧创作中的“民族性”，在吸取成功经验、不断探索同时，也需谨慎。许多歌剧创作不去思考如何把中国深邃的文化展示、推介到国际舞台，而是一味迎合西方人的审美，在歌剧创作中生硬地加入“中国式”元素，将自己置身于外国人的立场，寻找中国亮色，这势必将踏入误区。

歌剧创作中真正的“民族性”到底是什么？对于中国歌剧创作者来说，还没有明确的答案，也许需要长期地思考与挖掘，但是从已有的经验来看，只有不断创作出具有民族精神的优秀剧本，融合中国传统戏曲、民族民间音乐以及中国语言特有的语言韵律，兼容并蓄西方音乐的作曲技法和多元素材，才能创作出更多优秀歌剧。

（作者为华东师范大学音乐学系教授）

从时代与生活的土壤提取艺术的DNA

满新颖

音乐语言的背后，是文化与共情。外来艺术样式的本土化，归根到底是艺术家要沉入生活，呼应大众情感，从时代脉搏和文化土壤中提取艺术的DNA作为时代的借镜，巧妙地为民代言，只有音乐成为一个时代的情感回响，才有希望成为佳作和经典。

必须承认，相对于音乐剧，尽管歌剧在全世界范围内都日渐小众化，可作为舞台综合艺术，它依然还是皇冠上的明珠，今天仍充满强大生命力和诱惑性，能较为集中地呈现一国舞台艺术创作的综合实力，检验艺术家的综合素质。正因如此，近几年国内的歌剧创作热度不减，我们一年的新创剧目甚至能相当于好几个西方国家的总和。而且，面对中国的经济发展，几乎所有的著名世界歌剧院和同行都关注了中国，其中有一些则进一步寄求着合作的机遇。

然而，令业界感到尴尬的是，大量一股脑儿创作出的歌剧新作并没在社会上产生应有的广泛和深入的影响。不少标榜“世界首演”的创作在演了几场或一经获奖之后，就进入了“刀枪入库、马放南山”的状态和怪圈，更多的则已成为“矿砂”，能让大众交口称赞者极为罕见，更不要说，留下口口相传的经典唱段和启示性意义的剧作。直到今天，大众一说起原创歌剧，耳熟能详的仍是《白毛女》《江姐》《洪湖赤卫队》和《小二黑结婚》等几部创作于半个多世纪之前的作品；改革开放后，也只有《芳草心》和《原野》等少数歌剧的片段唱腔和咏叹调在音乐界广为人知。

公众可能普遍不解的是，为什么我们的创作条件好了，“金子”却相对少了呢？

在我看来，除某些客观因素之外，恐怕很大程度上归咎于创作者的艺术惰性。这种惰性，首先表现在对于西方元素的简单套用上。我们最重要的问题是歌剧没戏，缺少剧趣和立意，缺少动人的人物和故事。一些作曲家只会套用交响乐的曲式结构和技法，更甚者，拿诗歌剧、大联唱的思维，用别人的模板来创作。这样的作品中根本没有自己，而是陈词滥调，自己都不被作品和人物的命运感动了，何谈共情和民心？这就不能给人留下深刻的印象。

事实上，尽管歌剧诞生于西方，但所谓“西方歌剧”也只是个笼统的提法。从意大利到德国，俄罗斯再到美国，歌剧每到一个文化创新力强的国家，都会经历一个音乐语言、文化精神和国际性艺术呈现本土化的过程，从来不是一成不变的。对于中国的歌剧来说，本土化同样应该是必经过程，这之中，歌剧所应有的人性情怀、文化精神和当代性是应有的重要内容。

然而本土化的路径同样不是一成不变的。今天创作者们的另一种创作惰性，正是表现在自我重复，沿用过去的创作套路。众所周知，《白毛女》等歌剧作品有一个非常明显的共同特点，就是从民间音乐和戏曲中寻找歌剧文化审美的内应力，从表演上注重艺术的生活化，创作者们在曲调、板式上，借用了大量民歌和戏曲元素，比如《小二黑结婚》改编和化用了山西梆子、河北梆子、河南梆子和评剧，《江姐》里有四川民歌、清音、婺剧、越剧、杭滩、扬琴音乐等，《洪湖赤卫队》借用江汉民歌，《白毛女》引入了民歌《小白菜》等等。在那个老百姓还不知歌剧究竟为何物的年代，这种做法当然是接地气并有积极意义的。

但到了今天，一方面，大众对于歌剧的了解已与当时不可同日而语，另一方面，继续借用大量民歌、戏曲元素，势必导致创作上的趋同性嫌疑。以往的民族化手法是否还能适应今天互联网时代年轻人的审美，这就不能不是一个考量的重点。要站在雅俗共赏的角度，面对整个当代社会的需要看，这个为谁写的问题，还是很重要。今天的歌剧创作，需要从过去的“民族歌剧”的思维中突围，确立真正的“中国歌剧”路径，既要有中国文化的宝贵传统和中国气派、文化神韵，同时也要有俯视世界，拥抱时代的伟大抱负，以体现时代性和国际性，这是必不可少的文化交流和市场意识。

强调这一点，并不是说我们再也不能从过去那些反响好的历史作品中提取任何值得今天借鉴和学习的经验了。恰恰相反，它们为今天的创作者们留下了宝贵的经验：沉入生活，呼应大众情感，从时代和生活的土壤中提取艺术的DNA。音乐戏剧语言的背后，其实归根到底还是文化的穿透力、情感的共通性。《白毛女》为什么直到今天仍能感动观众？要知道，观众欣赏舞台艺术都有一个爱屋及乌的心理，你的创作立意不高，我不喜欢这个故事，不喜欢故事里的人，你唱什么歌，我都不喜欢；只有故事立意高、剧情巧妙，人物形象感人，其戏剧行动才能构成舞台的语言。

一个能代我言情的戏，假如艺术形式很好，不可能不引发共鸣。而当年几部作品正是从创作者的灵魂里喷薄而出的，满含着生活的眼泪。它为老百姓说话，故事的立意和情感符合老百姓的基本价值观和审美诉求。在此基础上，整部作品所用的音乐语言也完全和故事表达相吻合：《白毛女》是个苦情戏，《小白菜》正是河北民间用来哭坟的曲调，那种从生活的裂缝里出来的旋律和声音，贴合人物心理，贴合剧情，与观众的气血相通。反观今天，不少歌剧创作与时代和人民之间并没有建立起最本质的情感联系，我们看不到他们和时代人心有代言的关切之情，剧本矫情，生搬硬套，做戏的“裱糊匠”痕迹太明显，有的还为了制造冲突和噱头，不惜反人性、反历史，与当下观众所期许的基本价值观、审美诉求严重脱节，有的剧本即便在喜欢话剧、电视剧和电影的初中生们看来，也是瞎编乱造，了无剧趣，无病呻吟，甚至产生与时代相背离的结果。

歌剧本土化的密码在哪里？就在时代和生活里。毫无疑问，歌剧作为目前为止综合性最强的舞台艺术形式，仍能为人们提供艺术滋养，被历史所选择，在当下和未来，有自己生存和发展的空间。但艺术作品有没有生命力，却取决于能不能让人从中汲取力量。艺术家们用自己的作品“为人民服务”，这种服务，本身就应该是能给予人民什么，人民要求的给予，并不是施舍，而是引领的力量。

（作者为南京艺术学院教授）

歌剧《白毛女》剧照