

歌剧《英·雄》《松毛岭之恋》《马向阳下乡记》等深入借鉴传统戏曲和民族民间音乐,不少唱段可听性极强,旋律深深打动观众——

民族性是中国歌剧传唱性的第一基因

■本报记者 姜方

“要上高山那就莫怕风,要下大海呀就莫怕龙。好花不怕霜雪打,霜雪越打花越红哟……”日前由株洲市戏剧传承中心排演的民族中国歌剧《英·雄》散场后,上海保利大剧院内不少观众情不自禁地哼唱起剧中的一些旋律。正如中国文艺评论家协会主席仲呈祥所说,《英·雄》努力扎根生活、扎根人民,向中华戏曲(如花鼓戏)、湘东民歌以及唢呐、大筒等民族乐器汲取营养,凭借既是湖南的、更是中国和世界的音乐打动了观众。

新时代表的中国歌剧路在何方?正在上海举行的第十二届中国艺术节的舞台上,观众看到了中国歌剧界正在努力书写自己的答案。入围参评剧目并角逐“文华大奖”的四部歌剧中,《英·雄》《松毛岭之恋》和《马向阳下乡记》均来自“中国民族歌剧传承发展工程”。《歌剧》杂志主编、艺术评论家游隼的评价说:“这些作品都立足于中华民族优秀的文化艺术传统,并在继承传统的同时进行突破和创新,兼具民族性与时代感,为当今中国民族歌剧的发展作出了不少有益的探索。”

对地方戏曲和民间民族音乐进行创造性转化

业内人士普遍认为,衡量一部新创歌剧成功与否,音乐占了一半比重。而对于中国歌剧来说,从上千种地方戏和丰富的民歌与民族民间音乐宝库中汲取养分,一直是一条有效路径。《英·雄》《松毛岭之恋》和《马向阳下乡记》就分别对湖南、福建和山东的本土化音乐元素,进行了深入挖掘和创造性转化。

剧评人智联忠分析指出,由福建省歌舞剧院创排的《松毛岭之恋》继承了《白毛女》《小二黑结婚》等民族歌剧的创作传统,运用板腔音乐回旋式手法写唱段,同时融入福建龙岩山歌等民间音乐素材。比如主题曲“韭菜开花一籽子心,剪掉鬍子当红军,鬍子剪掉哥回,一生一世不忘情”等旋律,就从当地民歌变化而来,听起来十分悦耳。剧中多个唱段从文化上吸纳了地域音乐的鲜明特征,既贴近表达内容,也与唱词和本土语言相吻合。

《英·雄》的作曲杜鸣是土生土长的湖南人,他对湖南本地音乐元素的运用手到擒来。在以音乐塑造缪伯英这个英雄人物时,取材于湖南花鼓戏的旋律贯穿了歌剧始终。据杜鸣介绍,该



① ②
③ ④

①② 歌剧《英·雄》,③歌剧《马向阳下乡记》,④歌剧《松毛岭之恋》。(均剧照) 制图:李洁



■本报记者 姜方

“尽管歌剧源于西方,但必须考虑中国观众的审美需求。中国民族歌剧需要通过各种现代科技方式,为本土观众创造最佳的舞台体验,这样才能让作品更好地被老百姓接受。”民族歌剧《马向阳下乡记》音响设计师宋多多告诉记者,今天的歌剧已经与几百年前的西方歌剧有着很多不同之处,“舞台背后的音响技术,对现代歌剧和中国民族歌剧有着举足轻重的作用”。

宋多多表示,不少外国乐迷在观赏西方的一些经典歌剧时,很像中国戏曲迷闭着眼睛去聆听“角儿”一样,“比如一部剧里很多时候只有一个男高音帕瓦罗蒂,他一个人站在那里尽情歌唱咏叹调,不需要太多的群演和复杂的舞美”。而中国的民族歌剧更重视故事性和人物性,从主角到配角都有各自的唱段,发展到今天的民族歌剧更是强化了舞美效果。

西方经典歌剧演出中,演员大多站在台口用直声去演唱;而很多现代歌剧和中国民族歌剧,则多利用纵深的舞台以满足更多群演的表演需要。所以,“歌剧特点的不同对音响的要求也会截然不同”,尤其是,“中国民族歌剧还会混合使用西洋乐器与中国民族乐器,演员在演唱时也会兼顾民族唱法和美声唱法,这些都需要高科技现代音响技术的支撑,才能营造出最佳舞台声学效果”。当人们欣赏舞台上的流行歌曲时,话筒、乐器、耳机乃至其他音响设备都是可见的。而对歌剧艺术来说,所有的这些音响设备都是隐藏在“幕后”的,在暗处为舞台上的光影声色提供有力保障。“我们希望把声音做得更好,这样才能让民族歌剧之美显得淋漓尽致。”宋多多说。

用现代科技助推传播民族歌剧之美

的文化和情感是与观众血脉相通的。

民族化的背后是中国观众独有的音乐审美习惯

中国歌剧的民族化,一直是音乐界不断探索的核心话题。有业内人士指出,起源于西方的歌剧艺术,无论是在意大利、德国、法国,还是在英国、芬兰、俄罗斯等国家发展,都离不开本土化的发展历程。中国歌剧如果想要从本土观众中获得热烈的反馈,在民族化的过程中必须要了解中国人的审美偏好,这样才能不断打开创作的新空间。

多位音乐从业者认为,不同于西方观众偏爱和声与配器,中国人对于歌剧音乐的审美是基于线性思维的,更加在乎单条旋律的可听

性。从《白毛女》中的“北风吹”、《小二黑结婚》中的“清幽幽的水来蓝莹莹的天”,到《洪湖赤卫队》中的“洪湖水浪打浪”、《江姐》中的“红梅赞”,这些经典唱段之所以能至今仍然广受中国人的喜爱,一个重要的原因就是旋律动听、容易上口。

在仲呈祥看来,一部民族歌剧能否经过人民和历史的检验真正成为经典,有没有产生像上文提到的那些核心唱段,乃是一个重要标志。游隼则认为,中国歌剧的民族化和旋律性是不可分割的,“越是具有中国民族性的歌剧越具备传唱性的基因,这样的民族性其实也包含了一种世界性”。今天的中国歌剧创作者应当继续沉下心来,耐心吸纳前辈的经验,创作出更多能让广大人民群众口耳相传的唱段。

名家点评

美丑奇拙一顾间

——评“文华大奖”参评剧目、京剧《奇女无容》

薛若琳

在今河北邯郸战国都城有块石碑,刻着“神女救赵王”的故事。由黑龙江省京剧院创排的《奇女无容》就生动而形象地演绎了这段神异的民间传说。这出戏充分开掘和弘扬了中国戏曲民间性和传奇性两大特点。

在民间性方面,赵王并非成王不可一世的君主,例如他对胡人作战大败而逃,竟吓得昏厥过去,而面对无容扮的“神女”打败胡兵,则不问就马上跪拜,口称“多谢神女搭救”。又如赵王在榜文中声称,揭榜而能挂帅之人,是男拜帅,是女封后,当扮成丑的无容去揭榜,并在反击胡兵犯境

的战争中斩获全胜时,赵王又自食其言,否认自己曾经发下誓愿,无容逼问赵王曾许诺而不兑现,他却支支吾吾,活像个孩童赖账一样,颇有几分顽皮。再如无容趁赵王下山访友期间,她也下山干了一件漂亮的大事,单骑打败了来犯赵国的胡兵,替赵王解围。无容倏忽而飘然的行踪,引起赵国君臣的诧异,他们跪倒惊呼“神女”,并大礼参拜,而无容也不客气地承认自己是“神女”,且喃喃自语:“这玩笑可开大了”,并当面对赵王指点迷津,赵王则洗耳恭听。所有这些情节,都以明快的视角反映了老百姓眼中和心中的封建最高统治者很平常,

又很平淡;没有威严,又自食其言,但能承认过错,重立朝班。

在传奇性方面,赵国一向的打法是“重车轻骑”,而无容的打法则是“重骑轻车”,对于这样对立的两层意境,弄得赵国君臣不知何意,观众也跟着猜测,似乎是绕口令,其实一点就通。又如赵王在校场上设下成阵的战车,要无容单骑攻破,无容在众战车的围困中,智慧地扬环铃猛烈摇动,于是兵车的战马受惊,兵车大乱。再如,赵王使用兵车与胡骑作战惨败后逃到落鹰岩,赵王感叹“想我这只苍鹰,竟然落难于此”,幸遇“神女”搭救而脱险,后来赵王采纳无容的主张,运用骑兵与敌军作战取得大胜,凯旋途中又来到落鹰岩,它已成为赵王的“心中圣地”。同是落鹰岩,落难处变为神圣处。这样的前后对比,表现得很有趣,饶有兴味。戏中所有这些情节,都表现得很有趣,自然又很有悬念,正如清初戏剧家李渔所说:“戏,无奇不传。”

目前,戏曲剧目创作中,不论是新编的古装戏,或是原创的历史剧,剧作为了追求某种思想理念,常常把戏搞得凝重沉闷,缺少赏心悦目的审美意蕴。《奇女无容》则别开生面,展示了好听好看好玩的看点,观众在轻松的观赏中体验到京剧的魅力。编剧构思了一个有头有尾的奇女故事,剧作家有表现故事的张力,在“奇”字上下功夫,使其具备较强的传奇色彩,在新颖奇特中抒发了无容女的家国情怀。导演充分开掘和弘扬了京剧艺术的通俗性和趣味性,守护了京剧的本体,并下力气开掘本剧的喜剧元素,使戏既具有鲜明的主旨思想,又具有幽默调侃的喜剧气氛。尤其是导演把唐韵笙主演《驱车战将》的表演形式巧妙地植入到《奇女无容》中,令观众感慨导演化传统程式为穿越式嫁接的力道。九十年前,唐韵笙的《驱车战将》首演于哈尔滨,九十年后的今天,黑龙江省京剧院又把它巧妙地化入到《奇女无容》中,岂不体现了导演的匠心独运哉!

京剧《奇女无容》在歌颂爱国思想、不屈精神中,表现了热烈的艺术气质和审美追求,是一出通过民间故事为载体弘扬时代正能量的佳作。(作者为中国艺术研究院原副院长)



现代京剧《红军故事》之《半截皮带》。

本报记者 叶辰亮摄

平凡故事里的时代强音

——评“文华大奖”参评剧目、现代京剧《红军故事》

景俊美

由国家京剧院创排的现代京剧《红军故事》以一名普通红军战士的视角,回望了红军长征时三个平凡而伟大的故事——《半截皮带》《半条棉被》《军需处长》。故事虽然平凡,涉及到的角色也都是革命历史时期的普通人物,但是通过这些故事和人物,观众可以真实可感地触摸到那个时代的人文内涵和时代精神,这也是这个作品最令人振奋的地方。

该剧在音乐创新、程式化动作的化用、演员的表演和唱腔等艺术样式上进行了诸多新的艺术探索,更为重要的是,有些探索触及到了当代舞台作品不得不考虑的重要艺术维度——艺术审美的现代转换。而这些正是因抗京现代戏剧创新发展的重要因素,因此国家京剧院在京剧现代戏剧创新发展方面的探索路径和宝贵经验值得梳理和总结。

《红军故事》由《半截皮带》《半条棉被》《军需处长》三个故事组成,三个故事又以红军精神这条核心的线索贯穿。《半截皮带》中对革命事业的无限忠诚,《半条棉被》里那紧密团结、严守纪律的高尚品德,《军需处长》中那不怕牺牲、敢于牺牲的革命乐观主义精神……都是红军精神的真实写照。卓越源于信仰,尤其源自于那些平凡而普通的微小个体。因为他们的自强不息、勇往直前、坚忍不拔是大树在基层的最真实写照,凝聚了强大的精神力量。落地方能生根,有根才有枝叶、有绵延,最

终成为中华民族百折不挠、自强不息的民族精神的最高表现,成为我们民族的革命和建设事业从胜利走向胜利的有力保障。京剧《红军故事》通过《半截皮带》《半条棉被》《军需处长》三个故事,展现了三个不同精神维度的故事内容,塑造了众多的人物形象。所以在人物塑造上,它探索性地塑造了人物群像,而这样的塑造正贴合红军精神中那贯穿到基层的强大精神力量。张小青饰演的老年周国才和巩丽娜饰演的周红作为讲述人,将整出戏三个故事逐一铺陈于观众眼前,穿过时光的长河,让我们重新回到长征的路上。

特别值得一提的是,《半条棉被》中饰演沙洲村村民徐解秀的袁慧琴的表演和演唱,有着“千面老旦”之称的她,使得整个故事张扬着人物自身所散发的光亮。她的唱,中气十足,有爆发力,情感的点把握得准,耐听、耐琢磨、有味道。她演的人物,情感充沛,动作简洁而流畅,给人以“顺乎情、合乎理”的熨帖。她的表演,不拘泥于固有的身段、特定的表情,举手投足间都是戏,细节感、层次感带给观众以强烈的艺术冲击力。

此外,无论从年龄、身份还是行当,全剧人物都是多层次的。不管是《半截皮带》中炊事班长的饰演者李博,还是《军需处长》中军需处长火雁的饰演者杜喆等人,都有可圈可点之处。剧中,人物与人物、行当与行当、角色与角色之间的错位与反差构筑了舞台的张力,也强化了戏曲的程式性。这种张力表达与程式呈现使得红军故事与京剧艺术之间有了畅通的渠道。整个故事在具有强烈的雕塑感之余,又不失艺术的灵动性。特别是军需处长临终前那段回忆加想象,使得全剧达到了一个高潮,令观众深刻地意识到英雄人物的人性光辉与英雄气质的完美结合。

在综合性的舞台呈现里,艺术调度的高低是直接影响不同观众群体的重要砝码。导演张曼君走出了一条属于自己也属于戏曲的导演艺术之路。全剧背景影像油画,厚重又兼具时代特色。舞台场景有三次大的变换:第一次是《半截皮带》中的草原写意,第二次是《半条棉被》中的山村晚景,第三次是《军需处长》里的巍巍山峦。随着故事情节、人物情感和艺术时空的转换,三个大场景中又呈现出多次细节差异。比如《半截皮带》中又有三次灯光调度的色彩变化——清新的蓝绿调、阴沉的灰暗感、光明的希望处……三次变化呈现三种情绪也是三种心境,与演员表演交织辉映,很好地诠释了“有意味的形式”在戏曲艺术里的表达。



黑龙江省京剧院创排的京剧《奇女无容》。(演出方供图)

(作者为北京社科院副研究员)