

中国民族歌剧表演艺术的美学建构

居其宏

【摘要】在中国民族歌剧长达70余年的创演实践中,以郭兰英、王玉珍、万馥香、彭丽媛、戴玉强、雷佳、王丽达、吴碧霞、黄华丽等人为代表的历代歌剧表演艺术家,坚持以人民为中心的创作导向,在向中国戏曲学习、向西方歌剧学习的基础上,形成了声情并茂、唱演俱佳、形神兼备和虚实融合的四大美学特色,在世界歌剧表演艺术史上,为建构独具中国特色和中国优势的民族歌剧表演美学框架奠定了重要基础。肩负走向国际的民族歌剧表演艺术,也要认清自身的不足,采取切实举措增强补弱,唯其如此,中国声乐学派在国际舞台上堪与世界著名声乐学派并驾齐驱、各领风骚的愿景,必将成为辉煌的现实。

【关键词】民族歌剧;表演艺术;美学建构;增强补弱;中国声乐学派

【作者简介】居其宏(1943—),男,中国音乐学院特聘教授,南京艺术学院退休教授、博士生导师(南京210013)。

【原文出处】《音乐艺术(上海音乐学院学报)》,2023.3.28~41

【基金项目】2019年度国家社科基金艺术学重大项目“中国声乐艺术研究”阶段性成果,项目批准号:19ZD14。

正如歌剧本身是高度综合性的舞台戏剧,歌剧表演艺术也需具有高度综合性,要求歌剧演员必须善歌唱、会表演、懂戏剧,精于用自己的综合表演技能刻画性格各异的人物形象。就此而论,所有中外歌剧尽皆如此,概莫能外。

正因如此,歌剧表演艺术在舞台上所展现的、台下观众从台上演员表演中所获得的立体化审美信息和综合性艺术享受,远胜于单纯的音乐会歌唱或话剧表演。

作为中国歌剧家族的一员,以郭兰英、王玉珍、万馥香、彭丽媛、戴玉强、雷佳、王丽达、吴碧霞、黄华丽等人为代表的历代歌剧表演艺术家,从《白毛女》《小二黑结婚》《洪湖赤卫队》《江姐》开始,直至新时代的《党的女儿》《野火春风斗古城》和新时代的《沂蒙山》等,在长达70余年的民族歌剧表演艺术实践中,继承中国戏曲表演艺术、借鉴西方戏剧(包括歌剧和话剧),并将两者融贯于一炉,创造出独具中国特色的民族歌剧表演艺术。而这个“独具中国特色

的表演艺术”,就体现在“四个统一”上:其一是声与情的统一,以“声情并茂”名之;其二是唱与演的统一,以“唱演俱佳”名之;其三是形与神的统一,以“形神兼备”名之;其四是虚与实的统一,以“虚实融合”名之。

一、声情并茂:民族歌剧表演艺术的独有魅力

一般理解而言,“声情并茂”中的“声”,是指歌唱时声音状态和质量上佳;“声情并茂”中的“情”,是指歌者对作品蕴含的情感理解到位并产生共情效应,歌唱时,情感投入准确、情感表现充沛。在这一点上,中西声乐和歌剧演唱的要求并无二致。

然而,中国民族歌剧演唱中的“声”,时刻离不开“韵味”,因此常将“声”与“韵”并提,始有“声韵”之说一声以韵味而情深,韵借声传而意切;在中国声乐和中国歌剧的演唱中,两者相得益彰、缺一不可。

中国声乐作品中的汉语歌词、中国歌剧剧本中的汉语剧诗有四声之别,作曲家据此谱写的旋律,其音调素材多从各地民歌、戏曲和说唱中攫取,并在此

基础上进行专业化创编而成。独特的地方风格和浓郁的乡土韵味是其鲜明的特色,而这些特色,仅在谱面上常常无法标记,需靠歌唱家和歌剧表演艺术家在演唱实践中,通过吐字、归韵、喷口、嗽音、滑音、上下装饰音等一系列复杂而细腻的润腔技巧,才能将蕴含在词曲中的特殊风格、中国韵味及中国声乐的声情并茂、声韵互融之美,充分而传神地表现出来,达到歌者唱得情深意切和韵味十足,观众也感同身受和津津有味的审美效果。

中国民族歌剧演唱的大量事实证明,且必将继续证明,从郭兰英、王玉珍、彭丽媛、戴玉强、雷佳、王丽达、吴碧霞、黄华丽等人的演唱中,可以感受到这种“声韵互融”“声情并茂”的强大感染力和无穷魅力。

在演唱中国声乐作品和中国歌剧时,做到“声情并茂”不易,要达到“声韵互融”境界则更难。例如某些美声歌唱家演唱中国风格浓郁的作品和民族歌剧时,能做到“声情并茂”者不少,但能做到“声韵互融”者不多;歌者唱得清汤寡水、观众听得索然无味者更是常见。

与西方美声唱法及歌剧声乐相比,“声韵互融”“声情并茂”正是中国民族歌剧表演艺术的独有魅力所在。

二、唱演俱佳:民族歌剧表演艺术的独特优势

歌剧的表演艺术,无论中外,均包含两种技能:其一是歌唱艺术,其二是表演艺术。唯有两者具备,才是合格的歌剧表演艺术家。

(一)西方歌剧表演艺术的优势与短板

西方歌剧的表演艺术,虽然也强调歌剧表演艺术的综合性,追求唱与演的统一,但综观其400余年纵横世界的发展史,既有其独一无二、难以企及的优势,也有普遍存在的短板。两者共时共存了三四百年,至今依然如此。

西方歌剧表演艺术的独特优势人所共知、举世公认—在声乐艺术上,天资优越的嗓音条件、科学的发声方法、系统的声乐训练、强大而持久、丰富的歌

唱表现力、高低音配备齐全的男女声部,以及由不同声部纵向叠置而形成的多声部音乐之美,能适应所有国家和民族、作曲家、剧目、高难度唱段、人物形象的表现和塑造的需要,为观众带来终生难忘的听觉享受,由此各个声部造就了一代又一代名垂青史、艺冠全球的杰出歌剧声乐大师。

但必须指出,与无与伦比的歌剧声乐艺术相比,西方歌剧戏剧表演艺术,除极少数世界著名的歌剧表演艺术家能在同一高层次做到唱演平衡外,其他多数演唱者均在唱演关系上存在明显短板,即“唱强演弱”“演不配唱”。笔者曾看过的西方歌剧现场演出,无论是享誉世界的欧美著名歌剧院,还是声名稍逊的专业歌剧院,或是某大公司发行的经典歌剧经典录像,在惊叹其声乐艺术的奇绝和震撼之外,对其舞台戏剧表演多以“抱拳而歌”“陶醉表情包”为常态,至多配以适当手势、舞台调度较少,其身体运动缺少协调和自然美感而不满,常怀有“唱强演弱”“演不配唱”的遗憾。

(二)中国正歌剧表演艺术的优势与短板

西方歌剧的短板,也影响到中国歌剧、特别是正歌剧的表演艺术;在新时期以来的正歌剧表演艺术中,这种消极影响较为明显。

目前,在某些以美声唱法为主的歌剧院团(包括中直院团和某些省市级院团)中,招聘演员或剧组遴选演员时,往往只注重扮演者的声乐水平和歌唱能力,无可否认这是正确且必要的,新时期以来,在中国正歌剧舞台涌现了一批优秀的,甚至具有国际声誉的美声歌唱家。但遗憾的是,不关注其戏剧表演能力是否可支撑其人物形象的塑造,导致在西方歌剧表演艺术中普遍存在的“唱强演弱”“演不配唱”等问题,也不同程度地出现在中国正歌剧中。

尤其当这些院团演出民族歌剧时,演员在歌唱中吐字不清、了无韵味等问题,在表演中形体动作和面部表情僵滞、舞台走位简单等等问题,就更为突出。

(三)唱演俱佳是中国民族歌剧表演艺术的独特优势

与西方歌剧及中国正歌剧的重唱轻演不同,中国民族歌剧表演艺术深受戏曲“四功五法”影响,且从中受益巨大,因此自《白毛女》问世至今,在演员表演艺术中,将声乐艺术和戏剧表演置于同等重要的地位,涌现出大批唱得好、说得好、演得好的杰出歌剧表演艺术家,形成了中国民族歌剧表演艺术“唱演俱佳”的重大优势。中国民族歌剧的女主演,因各自的从艺经历不同,其歌唱艺术和戏剧表演的关系主要有以下几种情况。

一是真正的传统戏曲演员出身,如早期的郭兰英、王玉珍,中近期的刘丹丽、郑培钦和马娅琴等。这些演员在戏曲剧团中练就一身过硬的“四功五法”,因此转入民族歌剧表演队伍后,其歌唱艺术在声音纯净、呼吸通透、吐字清晰、润腔丰富、韵味浓郁、情感真挚动人等方面有着特殊且天然的优势;在戏剧表演方面,除发挥戏曲艺术“四功五法”及其写意美学和虚拟表演的固有特长外,还在对白、面部表情、形体语言、舞台走步等方面,适当地吸收生活化的表演成分,进而在塑造人物形象过程中,为民族歌剧“唱演俱佳”之美奠定了基石。

二是早年有学习戏曲经历、后进入高等音乐院校接受专业民族声乐教育,如中期的彭丽媛,近期的雷佳、王丽达、吕薇等。由于早年有过学习戏曲的经历,通晓并熟练掌握了“四功五法”,后在高等音乐院校接受以民族唱法为基础、吸收美声唱法的科学理念和方法的正规教育,因此其声乐演唱音质纯净厚实,声区有不同程度的拓展,戏剧性表现力随之得到增强;在戏剧表演上,戏曲“四功五法”与生活化表演的融合也更为自然而有机。这些“唱演俱佳”的特点和成就,在彭丽媛扮演的喜儿和田玉梅,雷佳扮演的喜儿和田玉梅,王丽达扮演的缪伯英和海棠等人物身上有非常典型的体现。

三是无戏曲表演经历、在高等音乐院校接受专业民族唱法教育,如近期的王庆爽、伊泓远等人。由

于在高校接受专业民族唱法的系统训练,因此在音质、气息、吐字、声区、润腔等方面有较高水平。但为适应民族歌剧表演艺术和人物形象塑造的需要,要求其须向戏曲的“四功五法”学习,以掌握基本的表演艺术技术技巧,向西方写实美学和生活化表演学习,并在王庆爽扮演的阿妹、伊泓远扮演的江姐身上达到“唱演俱佳”境界。

四是没有戏曲表演经历、在高等音乐院校接受专业美声唱法教育,如近期的王莉、王莹等人。其掌握了美声唱法的歌唱理念、方法与技巧是其特殊优势,但如想唱好和演好民族歌剧,则有三个难关须攻克。①歌唱中的清晰吐字、细腻润腔和各种板式的自然转接关;②戏剧表演中学习戏曲的写意美学和“四功五法”关;③学习西方戏剧的写实美学和生活化表演关。综观王莉、王莹扮演的江姐,为攻克上述三关方面,做了较多努力,因此也取得了“唱演俱佳”的效果。

五是早年受中国戏曲艺术熏陶,后在高等音乐院校接受美声唱法和民族唱法的双重专业教育,如近期的吴碧霞,对中西两种唱法,既可分别独立驾驭、熟练运用,又可在两者之间自如转换而没有任何技术障碍。其表演艺术也融合了中西风格。因此以“唱演俱佳”为标准衡量由其扮演的小芹,堪称近年来可与雷佳、王丽达并驾齐驱的重要代表。

三、形神兼备:民族歌剧表演艺术的独家标准

“形似”“神似”及“形神兼备”,是中国文艺理论的重要范畴和审美标准,同时也是中国民族歌剧表演艺术坚持的审美标准和美学原则。

民族歌剧表演艺术中的“形神兼备”标准,主要体现在以下两个方面。

一是型角般配。“型”者,演员的外形是也;“角”者,角色是也。“型角般配”,就是演员与其所扮演的角色,要在身高、体型、面容等外部形象方面达到一致或般配。虽然,舞美手段中的造型、化妆、服装等也能在一定程度上影响和美化演员的外形,但无法改变演员的身高、体型、面容等硬指标,正如再高明

的化妆师也无法从外形上将帕瓦罗蒂变得像多明戈那样高挑潇洒。

二是气韵相投。“气”者,气质是也;“韵”者,精神是也。“气韵相投”,就是演员与其扮演的角色,要在精神、气质等方面基本一致,无明显违和感。也就是说,民族歌剧演员与其所扮演的角色,不仅要在外形上达到型角般配,还要在内在精神气质上达到气韵相投。

近80年来的事实证明,中国民族歌剧的表演艺术,从20世纪40年代的《白毛女》、50-60年代的《小二黑结婚》《红霞》《洪湖赤卫队》《江姐》,到新时期的《党的女儿》《野火春风斗古城》,新时代的《白毛女》(2015版)、2021年国家大剧院版《洪湖赤卫队》《党的女儿》和中国歌剧舞剧院版《江姐》,再到近年来首演的《马向阳下乡记》《沂蒙山》《尘埃落定》《松毛岭之恋》《红船》等剧,无论在遴选第一女主演时贯彻“形神兼备”标准,还是在第一女主人公的角色刻画中追求“形神兼备”境界,均是如此,无一例外。

同时,中国民族歌剧的表演艺术在追求和实现“唱演俱佳”“形神兼备”这两点上,也取得了辉煌成就。其中,郭兰英与其扮演的喜儿与小芹,彭丽媛与她扮演的喜儿和田玉梅,雷佳与其扮演的喜儿和田玉梅,王玉珍、刘丹丽和马娅琴与其扮演的韩英,吴碧霞与其扮演的小芹,万馥香、王莉、伊泓远与其扮演的江姐等等,均因其动人的歌唱与传神的舞台表演,成为中国民族歌剧表演艺术“唱演俱佳”“形神兼备”之最杰出的体现者和代表者。

在西方歌剧中,存在演员与其扮演的角色不般配、与剧本和音乐规定的人物性格和外在形象距离较远等情况,例如由身材肥硕大嫂扮演窈窕淑女、由虎背熊腰壮汉扮演潇洒男主等。笔者曾在书中读到钱学森夫人、著名声乐教育家蒋英讲的一件趣事:当她在美国留学时,与钱学森去看歌剧,眼见舞台上一对年轻恋人情到热烈处想要拥抱,但因双方肚子太大而无法实现(大意)。

再举两个发生在身边的例子。

一是1990年,世界著名三大男高音之一的帕瓦罗蒂第一次到北京演出,在《艺术家的生涯》中扮演男主角、诗人鲁道夫。按剧中描写,鲁道夫与咪咪第一次见面时,就暗暗爱上这个清纯而又可爱的姑娘,于是找了一个与咪咪套近乎的借口。鲁道夫故意把钥匙遗落在地上,两人在黑暗中摸索着寻找钥匙,然后鲁道夫乘机抓住咪咪的手,唱起那首著名的《冰凉的小手》。但在这场演出中,因帕瓦罗蒂的肚子实在太,让他蹲到地上去找钥匙,他却根本蹲不下去,于是只好把钥匙放在桌子上一这一改动虽然无碍大局,但一度创作所塑造的鲁道夫与演员所呈现的鲁道夫不尽相同。可见追求两者从外形到气质的基本统一的重要性。

二是1998年,世界著名指挥大师祖宾·梅塔与中国电影导演张艺谋合作的歌剧《图兰朵》在北京紫禁城太庙演出。众所周知,图兰朵是一个冷艳的东方美人,而扮演图兰朵的是一位西方女高音歌唱家,唱功非常好,音质纯净,声音的戏剧性表现很丰富。可惜其身材太过魁梧,与角色本身的违和感太强,当时与笔者一起观看的歌剧界老友问道:“如果你是卡拉夫,你会爱这样的女子,甘为她舍生忘死吗?”

四、虚实融合:民族歌剧表演艺术的独门绝技

与传统戏曲一样,中国民族歌剧表演艺术中“四功五法”的运用,都来自中国艺术的同一个美学传统—写意美学和虚拟表演,比如“一举手唤来千军万马”“一挥鞭跨过万水千山”的意境展现,以及通过虚拟表演表现开门关门、上楼下楼、骑马划船等动作,达到“无中生有”的视觉效果等。

这种写意美学和虚拟表演,是中国戏曲表演艺术家与历代观众在长期审美实践中达成共识和默契的戏剧假定性,能够充分体现中华文化美学的精髓,也是中国民族歌剧表演艺术之大异于西方同行的独门绝技。

与传统戏曲主要描写古代题材、人物和事件不同,中国民族歌剧所表现的多为革命历史题材或现

实题材,激情讴歌的故事、人物是近现代或当代的,面对的观众也是近现代或当代的。因此,由这两者的共同合力所决定,对戏曲中的“四功五法”,民族歌剧艺术表演不仅要积极继承,还要大胆创新,从鲜活的现实生活中汲取丰富营养,根据剧中的情节和人物的表现需要,以及当时观众审美情趣的变化,吸收西方戏剧和歌剧的真实主义美学和表演技巧,并在表演实践中努力将这两大表演体系的理论与技巧有机融于一体。

早在《白毛女》创演之初,中西两种不同表演艺术美学与技术技巧有机融于一体的探索,在郭兰英与接任歌剧《白毛女》导演舒强之间就已悄然开启。此后历经五六十年代、新时期直至当下的新时代,在中国社会发生沧桑巨变、亿万群众的物质和精神生活日新月异的数十年间,民族歌剧表演艺术对中西美学融合所作的努力,也呈现出不同的形态、程度和面貌。

(一)《白毛女》表演艺术之中西美学融合探索

《白毛女》曾有两个不同的版本—1945年向中共七大献礼的,属于正式首演版,此前演出的,为试演版。

《白毛女》是在延安秧歌剧的基础上发展起来的,试演版《白毛女》的戏剧表演艺术受民间秧歌、延安秧歌剧和传统戏曲的影响较深,这种影响主要体现在两个方面:载歌载舞的表演形态,以及其中的虚拟表演和写意美学。

试演版因过分囿于秧歌剧经验,显得缺乏新意而受周扬批评并被彻底否定。随后,《白毛女》首演版的表演艺术克服了硬搬传统戏曲表演程式的偏向,终于认识到歌剧是专业化的舞台戏剧艺术,表演中既要继承戏曲中的“四功五法”,又不能拘泥于戏曲表演,而是要忠于现实生活,忠于人物性格和情感表达的真实。为此,该剧按照戏剧内容表现的实际需要,作了较大调整—即秧歌舞或戏曲表演艺术手段的运用,只要剧情确实需要,可以合理应对运用。例如,第二幕第三场黄世仁提着灯笼去黄母房中找

喜儿的舞蹈,其余,能不舞则尽量少舞或不舞。在台词和歌唱之间,则尽可能用接近宣叙调的“叫板”做过渡,以求说和唱的衔接和转换显得自然而不突兀;当人物进入歌唱状态时,则要求演员:

先根据剧中人物的性格、心情、情绪,以及当时的环境条件等来体验,先产生日常的一般的动作,而后加以洗练和夸张,将那些不必要的琐碎动作去掉,突出其表现主要的思想和情绪的动作,并使动作和音乐的节奏密切配合,很有节奏地完成。^①

舒强曾这样评论郭兰英在《白毛女》中的舞蹈和形体语言:

她原本就是个有相当成就的唱山西梆子的旧艺人。从小就学习了很多中国旧的舞蹈,身体经过相当严格的旧剧舞蹈的训练……她不但能使唱与舞的节奏有机结合,且舞时,“手眼身法步”也都能有机地配合成为完整的整体……同时,在她的每一个比较静止的姿态中,在她的四肢的调度、配合,以完成一定形象的过程中,其身体能始终保持平衡和各部分的对称,有松弛而舒适之感。正因为她熟练地掌握了这些旧剧的舞蹈技术和形式,且能相当灵活地应用,所以,虽然同是一个动作,她做起来往往会更美些。^②

因此,《白毛女》的表演艺术,在坚持采用传统戏曲中的虚拟表演、写意原则和手法以彰显中国气派和民族特色的同时,也将话剧、西洋歌剧表演艺术中某些写实手法和生活化表演合理地运用到演员的表演中来,从而使得《白毛女》表演艺术在秧歌剧的基础上又大大提高了一步,并为中国早期民族歌剧以虚拟的写意美学为主、写实的生活化表演为辅的美学构建奠定了初步基础。

(二)20世纪五六十年代民族歌剧表演艺术之中西美学融合成果

鉴于民族歌剧在一度创作,特别是在音乐创作中与中国传统戏曲的天然联系,并受这种天然联系所影响,20世纪五六十年代的《小二黑结婚》《红霞》《洪湖赤卫队》《红珊瑚》《窦娥冤》和《江姐》等剧,均

继承、发展《白毛女》所开创的民族歌剧戏剧表演范式,依然保持着与传统戏曲表演艺术的血肉关系,在演员的二度创作实践中,明确要求向戏曲艺术学习“四功五法”的功夫与技巧,并将其化用到自己的舞台动作中,作为刻画人物形象的重要手段。

在20世纪五六十年代民族歌剧的戏剧表演中,这种对戏曲表演艺术虚拟表演和写意原则的化用,会因不同剧目表现题材的不同而对演员提出不同的要求,允许并鼓励演员有不同表现。如《窦娥冤》《槐荫记》两剧都是古代题材,表现古人的思想感情,因此郭兰英等人在表演上,更多地使用传统戏曲的身段、古典舞蹈和特殊表演技巧(如水袖)等。其他剧目表现的均为革命历史题材(如《红霞》《洪湖赤卫队》《江姐》等)或现实生活题材(如《小二黑结婚》等),以及现实生活中的人物和故事。因此,演员在表演艺术上须坚持学习和运用传统戏曲浸润在“四功五法”中的写意美学和虚拟表演,同时表现出一定的选择性和兼容性,既选择与剧中特定人物、特定戏剧情境相适应的戏曲表演手段,构成其表演艺术的基础,又根据人物身份和职业特点,适当借鉴西方歌剧和话剧的写实美学及生活化表演。

基于民族歌剧在整体风格上的表现要求,对于第一女主人公扮演者,基本选择具有戏曲表演背景的艺术家的,最具代表性的如郭兰英、王玉珍、万馥香等。由于这些艺术家具有较强的戏曲“四功五法”这一特殊优势,无需临时花功夫深入戏曲团体向戏曲艺人学习戏曲表演的手段与技巧,并能较为便捷地解决舞台实践中的化用问题,往往得心应手,获得事半功倍的舞台效果。

堪称大师的郭兰英,在化用戏曲表演手段方面的高超技巧和造诣自不待言,即便像万馥香这样戏曲演员出身的年轻演员,由于接受了戏曲表演的系统训练,具有较全面的戏曲表演功底,在一举一动、一招一式、一颦一笑之间,便能将人物的举止、行为、神态和性格极具戏曲美感地表现出来。

曾在歌剧《江姐》中扮演双枪老太婆的孙维敏,

就对扮演江姐的万馥香及其表演艺术备加赞赏:

万馥香一上场,她的身上就带有一股帅气。歌剧《江姐》第一场的场景是重庆朝天门码头,小万出场以后,她下码头台阶时走的那几步,走得那个潇洒,走得那个帅气!那是一种名门望族大小姐才会有气派!就小万的这几步,以后扮演江姐的几个演员都学不来,这与她演过《女驸马》有关。她来报考时,我就看过她演的《女驸马》……^③

所谓“以后扮演江姐的几个演员都学不来,这与她演过《女驸马》有关”,一语道出了其中的奥秘——有戏曲表演艺术的舞台实践和较深积累,是万馥香表演之所以成功并获得同行如此激赏的关键所在。

然而也必须看到,强调符合生活和人物真实的生活化表演和写实原则,在50—60年代民族歌剧表演艺术中得到进一步增强。

为达此目的,剧组要求并组织歌剧表演团队深入生活,了解剧中描写的社会历史场景和生活原貌,学习剧中人物的事迹和经历,体验其行为逻辑和思想感情,以便为自己的表演和角色创造寻找充分的生活、性格和心理依据,这是当时所有剧组的惯常做法,也是所有表演者必不可少的创造前提。无论是郭兰英、王玉珍,还是后来的万馥香等人,其角色创造历程均基于此,她们一步一步地了解人物、走进人物内心,令自己的舞台表演获得丰富的生活经验积累和深厚的心理支撑。

而这样做的深层原则,是现实主义的表演美学和写实性的表演技巧。

在具体的表演实践中,如《小二黑结婚》《刘胡兰》《红霞》《洪湖赤卫队》《江姐》等剧中看到郭兰英、乔佩娟、方晓天、蔡培莹、王玉珍、万馥香等人的歌剧表演艺术,一方面在其某些手势、台步、亮相和身体律动中,感受戏曲“四功五法”,以及虚拟化表演和写意原则的深刻影响;另一方面,人物的造型和化妆在接近生活原貌的基础上加以美化,真实再现人物的外在形象和精神特质。在台词和舞台行动中,适当使用符合生活真实状态的身体语言和表情语言,凡

是与此不符的程式化、类型化造型或表演手段,应尽量少用或不用,以免给同行和观众带来陈旧之感。

(三)新时期民族歌剧表演艺术之中西美学融合成就

在改革开放新时期,中国歌剧舞台上出现了两部堪称经典的民族歌剧——《党的女儿》和《野火春风斗古城》,均为原总政歌剧团出品。

1.《党的女儿》

自1964年《江姐》首演,经“文革”10年歌剧艺术一片荒芜,直至1991年《党的女儿》首演,在此间十余年中,中国民族歌剧创演一直处于寂寥状态。《党的女儿》首演后,笔者曾发表一篇题为《传统与当代的血脉贯通》的文章予以评论和肯定,其中所说的“传统”,包括民族歌剧一度创作和表演艺术两个传统。

单从表演艺术方面说,因《党的女儿》的问世,尤其是田玉梅扮演者彭丽媛的动人歌唱与精彩表演,加上桂英扮演者孙丽英、七叔公扮演者杨洪基、马家辉扮演者秦鲁峰等的有效配合,全面赓续了郭兰英、王玉珍等前辈艺术家所奠定的民族歌剧表演艺术传统,即在学习和继承戏曲艺术“四功五法”的基础上,根据剧中人物的生活背景和独特性格,以及新时期观众的审美需要,适度而有机地融入现实主义美学和生活化的表演手段,出色地塑造了各自扮演人物的形象,从而令《白毛女》《小二黑结婚》《洪湖赤卫队》《江姐》的民族歌剧表演艺术传统在新时期得以接续和弘扬。

2.《野火春风斗古城》

《野火春风斗古城》于2005年首演,原总政歌剧团的二度创作队伍有不小的变化与调整,剧中第一男主角杨晓冬由戴玉强扮演,金环和银环由孙丽英扮演,杨母由黄华丽扮演,日酋多田由杨洪基扮演,伪保安团长关敬陶由秦鲁峰扮演,叛徒高自平由陈小涛扮演。

《党的女儿》主要人物均生活在农村,田玉梅、七叔公、桂英等人均为普通农民,与这一点不同,《野火

春风斗古城》中人物的社会背景和知识结构十分复杂——杨晓冬和银环为在古城从事地下工作的知识分子共产党员,杨母和金环则基本属于农村女性,伪保安团长关敬陶和叛徒高自平同样具有一定的知识背景。

主演团队在各自的表演艺术和塑造形象过程中,一方面,自觉接续前人有机融合中西两种表演艺术美学的传统;另一方面,根据各人所扮演的人物及其性格、社会角色和人文背景,对两者的比例和分寸感作了不同程度的调整,以增强歌唱与舞台表演和扮演人物的适配度。

一是扮演杨晓冬的戴玉强、扮演银环的孙丽英、扮演高自平的陈小涛、扮演关敬陶的秦鲁峰,其歌唱艺术和舞台表演充分体现了各自唱段的音乐个性和浓郁民族风格,保持民族歌剧演员应有的丰富面部表情、自由灵活体态、松弛而又不乏动态美感的舞台调度与走步(比如在审讯一场,杨晓冬在板腔体咏叹调《不能尽孝愧对娘》的演唱中,面对慈母时的膝行跪步);同时,更多地向写实美学和生活化表演靠拢,使自身的表演更贴近人物,更符合当代观众的审美趣味。

二是扮演杨母的黄华丽及扮演金环的孙丽英,根据角色的不同特点,在大体接近的情况下,分别作了细微的区别处理。孙丽英的歌唱与表演,基本继承了戏曲的“四功五法”传统,适当融入生活化表演。而黄华丽的歌唱艺术,在板腔体咏叹调《娘在那片云彩里》的演绎中体现得尤为惊奇而精彩,其声音纯净厚实,技巧高超全面,声区宽广统一,戏剧性对比极具表现力。黄华丽的舞台表演基本沿用戏曲老旦的表情和形体语言,造型性较强,成功塑造了一个胸怀大义、视死如归的革命母亲形象。

(四)新时代民族歌剧表演艺术之虚实美学融合新态

自文旅部“中国民族歌剧传承发展工程”施行几年来,中央直属院团及各地院团在上述“工程”内外新创数十部民族歌剧。对2021年8月底前已公演剧

目,按题材划分如下。

描写革命历史题材的剧目最多,有《青春之歌》《松毛岭之恋》《英·雄》《陈家大屋》《沂蒙山》《红流澎湃》《田汉》《红船》《雁翎队》《半条红军被》等。

描写现实题材的剧目有《呦呦鹿鸣》《马向阳下乡记》《有爱才有家》《命运》《道路》《平凡的世界》《天使日记》《三把锁》等;其中《道路》也是描写工业题材的剧目。

描写历史题材的剧目有《蔡文姬》《盐神》等。

描写少数民族题材的有《尘埃落定》《玛纳斯》《听见索玛》等。

题材时间跨越历史与现代的剧目有《张富清》《银杏树下》等。

新时代民族歌剧的表演艺术在处理中西美学融合问题上,一般有下列几种情况。

其一,全剧第一女主人公为农村女子出身,如《松毛岭之恋》中的阿妹(王庆爽扮演)、《沂蒙山》中的海棠(王丽达扮演)等;其表演艺术较多继承了戏曲“四功五法”传统,并适当运用生活化表演。

其二,全剧第一女主人公为知识女性,如《呦呦鹿鸣》中的屠呦呦(吕薇扮演)、《英·雄》中的缪伯英(王丽达扮演)、《天使日记》中的兰之念(马娅琴扮演)等,其表演艺术往往适当继承戏曲“四功五法”传统,较多地运用生活化表演。

其三,近年来全剧第一男主人公日益增多,如《马向阳下乡记》中的马向阳(王传亮扮演)、《红流澎湃》中的彭湃(毋攀扮演)、《红船》中的李大钊(杨小勇扮演)和毛泽东(王传亮扮演)等,不论这些角色的社会背景和文化身份为何,其扮演者均更多地运用了写实美学和生活化表演,并适当地继承戏曲“四功五法”传统。

综上所述,纵观中国民族歌剧表演艺术中西美学融合的历史及其发展状态,存在继承戏曲写意美学和“四功五法”传统逐渐减少、借鉴西方现实主义美学和生活化表演成分日益增多的趋势。

笔者认为,这一趋势与人物的社会背景相适应、

相统一,最终能够服从于人物形象塑造的需要;与时代发展、广大观众审美情趣的变化相适应、相统一,在表演艺术中彰显民族风格的同时,最终能够赋予角色以更鲜明的时代感和新鲜感。

从表面看,上述趋势似乎削弱了戏曲“四功五法”在当代民族歌剧表演艺术中的占比和地位。实际上,对民族歌剧演员及其表演艺术来说,戏曲“四功五法”之有无、深浅与高下,不独在显性层面上的具体运用,更在于隐性层面上因长期学习、运用“四功五法”而积累的艺术修养与身体记忆之有无、深浅与高下。这种艺术修养和身体记忆,对于演员及其表演艺术,犹如一座蕴藏极丰、十八般武艺俱全的语言与技能宝库,一旦需要,随时可将其调动起来,为表演艺术和人物形象塑造服务。

这一趋势在如何科学地处理写意美学、虚拟性表演与真实主义美学、生活化表演之间的融合创新上,给新时代民族歌剧演员及其表演艺术提出了新的挑战;只有紧跟时代、善于立足本来吸收外来、勇于守正大胆创新的歌剧演员,方有望从众多优秀同行中脱颖而出,成为新时代民族歌剧的表演艺术大师。

中国民族歌剧在长达70余年的创演实践中,以郭兰英、王玉珍、彭丽媛、戴玉强、雷佳、王丽达、吴碧霞、黄华丽等人为代表的历代歌剧表演艺术家,坚持以人民为中心的艺术导向,深深扎根于中华优秀传统文化,一面向戏曲表演艺术学习,一面借鉴西方歌剧的有益经验,历史性地形成了声情并茂的独有魅力、唱演俱佳的独特优势、形神兼备的独家标准和虚实融合的独门绝技四大美学特色,为构建民族歌剧表演美学框架作出彪炳史册的卓越贡献,并为世界歌剧表演艺术增添中国气派,彰显中国优势。

五、增强补弱:民族歌剧表演艺术走向国际的必由之路

毫无疑问,迄今为止的中国民族歌剧表演艺术并未达到尽善尽美的境界,与西方歌剧表演艺术相

比,仍存在亟待增强的弱项和尚需补齐的短板。

(一)选拔人才与培养目标:坚持七字标准

中国音乐学院的金铁霖教授,在长期的歌唱与教学实践中深入思考和认真总结,将其培养优秀歌唱家和歌剧表演艺术家的目标与基本经验,提炼并概括为弥足珍贵的七个字,即声、情、字、味、表、养、相。

对此,业内同行多称之为“七字诀”,而笔者则称其为“七字标准”——“诀”者,窍门、妙法之谓也;而笔者考辨“七字”发觉,其中每一字所指均非方法论意义上的诀窍或秘法,而是其选才与培养目标的标准,因此以“七字标准”名之。

1.“声”

“声”者,嗓音、声音之谓也。

声乐,以悦耳动听、撼人心魄的歌唱为第一要务,中西古今,概莫能外。

发声机理健全、嗓音条件优越,是一切有志于声乐艺术的学生须具备的先天要素,被金铁霖教授列为考察、选择学生的首要标准。

但自然嗓音优越、发声机理健全等先天性条件,是其收徒的最低门槛,如要培养一名优秀歌唱家,还需以此为基础,在“金门”经历数年系统学习、科学训练和精心磨砺,进而全面掌握科学发声方法和复杂歌唱技巧,告别师门走上专业音乐舞台后,能够在演唱时切实做到音色圆润、音质坚实、音域宽广、声区统一,具有较强的穿透力和戏剧性表现力才行,这是金铁霖教授为自己教学成果和人才培养设定的高规格和高标准。

唯有达此规格和标准者,日后方有望成为优秀甚或杰出的歌唱家。

2.“情”

“情”者,情绪、情感、情愫、情商之谓也。

作为社会人,以整个身心感受外部世界各种信息投射与刺激,并迅即在情绪和情感等内心世界里激起涟漪、作出反应,是其先天情商高的体现。

作为声乐家,还须通过系统学习和专业训练,对

人类喜怒哀乐、爱恨情仇及其在音乐作品中各种复杂的表现形态,有敏锐的感悟力和丰富的表现力。随着作品内容的表现需要,笑则如桃花之蕊初绽,怒则似金刚之目喷火,歌声可弱可强皆得体,尺度或收或放都自如,台上同行、满场观众深受感染,无不与之共情。具备上述能力,是其艺术情商高的最好证明。

将丰富复杂的内心情感艺术地外化为恰如其分的表情语言与手段,是金铁霖衡量其学生“情”字标准及其实际表现水平的尺度。

3.“字”

“字”者,字音、字调、字义之谓也。

汉字、汉语有四声之别(现代汉语分阴平、阳平、上声、去声;古代汉语分平声、上声、去声、入声),由单个汉字组成的词汇、词组和句式等,也有语音、语义、语调、语势、句读、语法重音与逻辑重音之分。

但在歌唱和舞台表演实践中,要做到发音四声精准,吐字声韵清晰,语调与语势的抑扬顿挫、词组与句读的快慢徐疾,以及将蕴含于其中的不同语义与情感的不同表达灵动到位,绝非易事;需通过歌者调动口、舌、唇、齿与气息的有机互动,灵活自如地运用装饰音、喷口、上下滑音、嗽音等复杂的润腔技巧与其配合,方能达此境界。

4.“味”

“味”者,风格、味道(两者合称“风味”)、韵味、韵致之谓也。

就声乐作品及其歌唱艺术而言,其风味或韵味,是由歌词(在戏曲和歌剧则称为“剧诗”)和音乐(由歌唱声部的旋律与器乐伴奏)共同构成的。

问题的复杂性在于,民歌、说唱和戏曲中的歌词或剧诗,与其发生地的方言土语、自然和人文环境拥有密不可分的血肉关系;而与此紧密关联的旋律音调,也是从方言土语中生发开来,并以音乐化提炼最终熔铸而成。因此,历史地形成了某地民歌歌种、说唱曲种和戏曲剧种所独具的、辨识度较高的浓郁地方风格和特殊乡土韵味。

专业歌唱家演唱作品的最大难点是:把蕴含于歌词(或剧诗)和旋律音调中的浓郁地方风格和特殊气韵,原汁原味地演绎出来,即便以普通话演唱的某些专业声乐作品,其旋律音调仍具有特定的地方风格,或虽无法确指其具体地域,但其普泛化民族韵味仍较为浓郁且强烈。

另外一个重要的关于“味”的难点,即民族歌剧中板腔体咏叹调的演唱。在演唱板腔体咏叹调时,不仅有字词之“味”,润腔之“味”,乐句行腔之“味”,句尾拖腔之“味”,乐句与乐句连接之“味”。对于歌唱家来说,更加重要、更难驾驭的,是板腔体咏叹调结构中丰富的速度变化和板式转换之“味”,其中尤以散板和摇板为甚:

散板无板无眼、速度自由,其快慢、徐疾、张弛和松紧均取决于歌者对自由度的恰当把控,因此其“味”的要诀在于“形散神不散”。

摇板之“味”更为复杂而微妙,其声乐声部是散板,器乐声部是有板无眼的垛板,使两者在纵向上形成叠置,在横向上形成有机互动和同步推进的关系。对于歌唱家,演唱时不仅要掌握体现散板韵味的全部技巧,还须在起落、气口、顿挫、快慢、徐疾、张弛、松紧等方面与指挥及乐队形成默契的配合,达到整体协同一致的境界。

因此,声乐作品及其演唱中的“味”,是中国声乐,尤其是民族声乐和民族歌剧演唱的“神采”与“气韵”,自古以来就有“神韵”之说。声乐考生如不通过艰苦学习、仔细体味、反复模唱等途径切实掌握作品中各种风格与韵味表达的要领和技巧,其演唱必如清汤寡水、索然无味,不符合金铁霖的“味”字标准,不得师门而入,更谈不上之后的修炼和提高。

5.“表”

“表”者,舞台表演之谓也。

歌剧演员和歌剧表演艺术须具备扎实丰厚的表演基本功,否则难以通过歌唱和表演来抒发作品的丰富情感、塑造性格各异的歌剧形象。歌唱

家在音乐会上的独唱、对唱、重唱与合唱,同样也需要以恰当的面部表情和形体动作来配合歌唱、诠释作品。

这是中国民族唱法和民族歌剧表演艺术与西方美声唱法及歌剧表演往往(但不“总是”)重“唱”轻“表”倾向的不同之处,同时也是明显的特点和优点。基于此,歌唱时身体姿态僵硬、动作不协调,或是面部表情呆滞、眉眼欠生动、只会抱拳而歌者,均距离金铁霖的“表”字标准甚远。

6.“养”

“养”者,素养、修养、学养、教养之谓也。金铁霖的“养”字标准,蕴含甚丰—小至音乐的本体素养、史论学养和文学艺术修养,大至文化教养、自然地理、人文历史素养等。“养”的有无、厚薄、宽窄和深浅,会影响甚至决定一个人的视域、心胸、格局和境界的高下优劣,对于歌唱家和歌剧表演艺术家,虽职业不同,但道理都是如此。

职业歌者或歌剧表演者,其一生所演唱的作品、扮演的人物、表达的情感、诠释的主题形形色色、林林总总,其中绝大多数都是人们不熟悉甚或全然陌生的。为精准、艺术地诠释作品、表达情感、塑造人物、弘扬主题,歌者须充分调动自身各种素养、学养、教养和修养的积累;如仍不敷使用,还需近生活、找资料、求名师、补短板,如此循环往复,以致无穷。

“养”是长期积累、持续修炼的结果,金铁霖教授不会以成熟歌唱家的修养来苛求学生。因为涉世未深的年轻声乐学子难以达到这一标准,但也别无捷径可走,唯有多读书、勤思考、善观察、多请教。

正所谓“不积跬步,何以至千里”,不求一蹴而就,但求日有进步;如此累月经年、坚持不懈,将来必有终成大器之望。

7.“相”

“相”者,相貌、长相之谓也。

人的面容(包括眉、眼、口、鼻及其布局与比例)、身材(包括高与矮、胖与瘦)、体态(包括头部、身躯、四

肢及其静态与动态)等,是否具有整体协调性的美感,属于先天性元素。尽管后天也可以做有限度的改变,如美容手术、舞训瘦身、运动减肥等,但人的基本相貌则无法改变。

金铁霖将“相”作为招生和人才培养的七大标准之一,是因为声乐艺术属于舞台表演艺术。另外,与西方美声唱法、歌剧表演艺术往往(但不“总是”)重“声”轻“相”不同,中国声乐(尤其是民族声乐)和中国歌剧(尤其是民族歌剧)特别强调演员相貌的重要性,使之得以在舞台上给观众以“声相俱佳”“视听皆美”的双重审美体验。

金铁霖的“七字标准”可分别解读,但不可将其割裂开来理解。因其本身是一个相互联系、彼此融合的有机整体,既是金铁霖考察和评定考生的基本选材标准,也是其声乐教学和人才培养目标须全面达成的至高艺术境界。

无论是声乐考生,还是经金铁霖多年培养的毕业生,完全符合“七字标准”的人才当然有,但毕竟是极少数。更多、更常见的是在“七字标准”中既有强项,也有弱项,而专业声乐教学的目的就是增其强而补其弱,令学生在更高层次达到“声、情、字、味、表、养、相”的统一与均衡。

另外需补充说明的是,就“七字标准”而言,入师门、出师门是培养和造就优秀歌唱家的“准考证”和“毕业证”,同时也是登上专业声乐和歌剧表演艺术舞台的“准入证”;在之后与同行和导演的合作中,还须通过自身的不断努力和长期舞台表演艺术的淬炼,最终日益提高、逐步成熟、趋于完善。

(二)增强声音穿透力,健全声部配置

从20世纪40年代至今,中国民族声乐及民族歌剧的歌唱艺术普遍存在以下两个短板,80余年间未能得到有效解决。

其一,是因声音的穿透力不强,导致戏剧性表现力存有短板。在艰苦的战争年代及共和国建立初期,受主客观条件限制,作曲家的旋律创作多以抒情

性见长,讲究优美动听、民族风格浓郁,以舒缓的级进和四五度跳进为主,一般来说,其声区和音域不广。而民族歌剧咏叹调彰显戏剧性的主要途径,多数通过板式变化与对比来实现,较少通过旋律的大幅度跳进来拓展音域、展现强烈的戏剧性对比。

在二度创作上,民族唱法和民族歌剧主要演员的声音特质,一般以圆润、清纯和亮丽为主,音域不够宽广,声音的穿透力也不甚强大。

到新时期乃至新时代后,这一现象仍未得到明显改善,下列情况在民族歌剧演出中屡见不鲜:在现代化剧场中演出民族歌剧,面对坐满全场的千余观众和乐池里管弦乐队的强大音墙,民族歌剧演员因其声音的穿透力不够,不得不仰仗现代化的扩音设备才能将自己的歌唱穿越音墙的强大阻隔,清晰地送达全场每位观众的耳鼓里。但如扩音设备有故障,或音响师对音响的调控不到位,扩音效果会不同程度地受到不良影响,甚或丧失声音的原真性,进而大大削弱了民族歌剧歌唱的动人魅力。

因此,单就民族歌剧演员的歌唱艺术而言,亟待通过专业声乐教学的系统化和科学化,吸纳美声唱法的发声技巧和训练手段,极大地增强其声音的穿透力和戏剧性张力,彻底摆脱对扩音设备的长期依赖性,使得民族歌剧的歌唱艺术能在现有基础上实现新的突破,在国际歌剧舞台上充分展示当代中国声乐和民族歌剧的中国风采和国际水准。

其二,是民族唱法的声部分类有严重缺陷。迄今为止,无论在中国声乐舞台和音乐会上,还是在各院校声乐系的历届师生中,抑或在百年来的原创声乐作品中,均是民族女高音和民族男高音一统天下,男女中低音声部则基本付诸阙如,置民族歌剧中角色年龄、性格及作曲家设定的声部类型于不顾。

在20世纪40年代到60年代乃至改革开放时期,这一现象或可归因于声乐教学体制的不够完备。但在新时代,随着民族声乐教学专业化、系统化和科学

化进程的加速,上述现象仍未有明显改善,进一步限制了民族歌剧音乐创作与表演艺术的提高,使得音乐界同行和广大观众感到不满足。

新时代民族歌剧的角色配置同样涵盖男男女女、老中青少各色人等,作曲家对主要人物的声部设定也日益多样化,至少有男高音、女高音、男中音和女中音四个音色独特的声部。其表现优势为:首先,人物的声部设定鲜明地体现出不同性别、年龄、性格等的个人特征,易被广大观众的听觉感官所把握和识别;其次,当不同人物、不同声部在纵向叠置中构成二重唱、三重唱、四重唱乃至由更多声部叠置而成的重唱时,每个人物及声部的音色独特性和可辨识性、各自承载的戏剧性内涵及其在纵向交织时的强烈戏剧性、音响厚度等,均能得到最大程度的表现。

当然,在新时代的民族歌剧创作中,为了弥补原先声部配置中缺少男女中音声部这一短板,会以美声唱法男女中音演员的方式补救,例如男中音歌唱家廖昌永在《党的女儿》、男中音歌唱家杨小勇以及女中音歌唱家张卓在《沂蒙山》等剧中的出色表现,就收到了很好的效果,应予充分肯定。

因此,美声唱法男女中音加入民族歌剧歌唱和表演艺术中,对弥补民族歌剧表演艺术缺乏中音声部的缺憾不失为一个有效途径,可推而广之。但前提条件是美声歌唱家须在吐字润腔、民族风格和韵味的把握与呈现等方面,熟悉民族歌剧表演艺术的基本要求和美学规范,除廖昌永、杨小勇、张卓等人外,其他美声歌唱家还需补上这一课。

而最根本、最有效的解决方法,还需从声乐歌剧系民族声乐专业的招生入手,重点留意男女中音人才的发掘和培养,为人才的成批涌现提供制度性保障,困扰民族声乐数十年的声部配置不全、中低音声部奇缺的难题便有望得到切实解决。

(三)加强声乐博士教学

近年来,随着教育部对音乐表演专业等实践型博士学位教学的进一步放开,大多数有博士学位授

予权的艺术高校均开始招收声乐方向博士,一批优秀的声乐人才获得进一步提高和深造的机会。

须强调的是,中国声乐与歌剧表演艺术的博士学位教学,其目标是培养具有国际声乐一流水准、彰显中国歌剧表演艺术独特优势的高精尖人才,两者缺一不可,一强一弱也不可。因此在声乐博士学位教学中,不能再重声轻表,应对标国际声乐的当代前沿,在继承发展中国民族唱法独特优势的基础上,大胆、深入、科学地借鉴西方美声唱法的科学训练体系、方法与技巧,大幅提升博士生的声乐演唱水平,增强其声音的穿透力和戏剧性表现力。同时,要切实开设相关的戏剧表演课程,对其进行传统戏曲“四功五法”和斯坦尼斯拉夫斯基戏剧表演体系的系统训练,并将两者所有的技术技巧化为自己的舞台行动语言和表情语言,使之成为凝聚于自身肢体记忆中的“表情库”,一旦表演和角色创造需要,便可针对不同情况,有选择地信手拈来、为我所用,而不必临时抱佛脚。

综上所述,中国民族歌剧表演艺术在长期的舞台实践中坚持立足戏曲传统,认真借鉴西方歌剧和话剧的有益经验,经过数十年的创新性转化和创造性发展,已经历史地建构起独具中国神韵的美学特色。新时代的民族歌剧表演艺术,更应清醒地认识自身的不足,坚持“七字标准”,采取切实举措以增强声音穿透力,健全男女高中中音声部配置,令歌唱的戏剧性表现力更为丰富。唯有如此,才有望在可预见的将来,在国际舞台上建构起堪与西方著名声乐学派并驾齐驱、各领风骚的中国声乐学派,而且必将成为辉煌的现实。

注释:

①舒强:《新歌剧表演的初步探索》,新文艺出版社,1952,第21页。

②同①,第62页。

③耿耿:《刘亚楼特批“一号江姐”万馥香入伍》,载《党史博览》,2006年第6期,第22页。