

Discuss on the performing arts of opera

Tan Qiuyue

Shanxi Vocational College of Art, Taiyuan

Abstract: Opera is a theatrical art of stage music that integrates literature, music, drama and fine arts. Opera art cannot leave the writer, composer, director, directing, stage, etc, the joint efforts of the artists, directly facing the audience and performers, occupy the central position in the opera performances, therefore, from the visual angles show, focus on from once to a second creation of opera art, it is of practical and theoretical inspiration and guidance significance.

Key words: Artistic creation of opera; Performance; Composition; The director; Command

Received: 2019-06-29; Accepted: 2019-07-08; Published: 2019-08-06

浅论歌剧的表演艺术创作

谭秋月

山西艺术职业学院, 太原

邮箱: qiuyue_tan07@qq.com

摘 要：歌剧是综合文学、音乐、戏剧、美术诸多门类的舞台音乐戏剧艺术。歌剧艺术创作离不开编剧、作曲、导演、指挥、舞美等方面艺术家们的共同努力，而演员表演直接面对观众，在歌剧演出中占据核心地位，因此，从表演视角切入，关注歌剧艺术从一度到二度创作，无疑具有实际与理论的启示、指导意义。

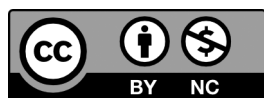
关键词：歌剧艺术创作；表演；作曲；导演；指挥

收稿日期：2019-06-29；录用日期：2019-07-08；发表日期：2019-08-06

Copyright © 2019 by author(s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



歌剧作为音乐戏剧艺术，也是时间与空间综合的艺术，同其他舞台表演艺术一样，是诸方面艺术家集体智慧共同创造的结晶。歌剧艺术从一度创作到二度创作，由编剧、作曲、导演、指挥、舞美等相伴随。而在舞台上现身说法，直接面对观众创造舞台艺术形象的则是演员。因此，在同一台歌剧演出中，演员是舞台艺术的中心，占据着核心的地位。由于歌剧艺术的综合性强、要求高、创作难度大，笔者根据多年从事歌剧表演实践，从演员表演的视角切入，处理好表演与编剧、作曲、导演、指挥、舞美的关系，这对于繁荣歌剧艺术创作，将会有一定的实际启示意义和理论价值。

1

剧本即一剧之本。作为曾从事多年歌剧表演的演员，我深感要在舞台上成功地创造角色，塑造人物，首要的就是要拿到一部经过多方认证、较成熟的歌剧剧本，这也是激发演员创作欲望与艺术灵感的不可或缺的基础。

那么,到底什么样的歌剧剧本比较适合于演员的表演呢?我认为至少要有以下四个方面的条件:

第一、歌剧剧本的故事情节要“立主脑”,简炼集中,不宜复杂,为演员舞台表演提供充分的表现空间。

我们知道,歌剧是“主情”的艺术,也是“表意”的艺术。歌剧演员主要通过声乐表演手段来塑造人物,推动剧情发展,揭示剧本主题。歌剧题材的特点,一般说来是有一定诗的意境,有较强的音乐戏剧性效果的故事。而歌剧题材的来源,一是靠歌剧作家深入生活,从生活中去寻找,这就是原创;二是靠歌剧作家改编其它作品。但无论是原创还是改编,歌剧剧本故事情节都不能过于复杂,人物关系要相对单纯。因此,歌剧编剧必须努力寻找合适于歌剧自身表现的题材,即从内容是否适合于音乐的表现上来选择,以便于实现演员的表演功能。这就要求不只是将生活中或其他作品中的内容变成歌剧艺术的东西,更重要的是要将其中的戏剧化内容能够转为音乐化的表现。古今中外的歌剧名著、经典之作几乎无一例外。

第二、歌剧剧本的结构要考虑演员演唱的节奏,做到张弛有度、繁简得当。

歌剧与其他戏剧一样,剧本结构通常由故事开端、发展、高潮与结局这几部分组成。由于歌剧包含浓厚的音乐艺术因素,因而剧本结构又有着自己特殊的规律和个性,这就要求形成一个完整的音乐戏剧结构。何处是矛盾的发生、延续、解决之处,何处需要出现高潮,何处应该舒缓,何处应该紧凑,何处需要铺开,何处可以简略,都应该在作通盘考虑。抒情性音乐是歌剧中以情为主的特色体现,也是歌剧演员表演时对人物复杂情感的表露,对于戏剧冲突的展示,剧情的发展和推动都十分重要。因而编剧结构必须将音乐性融合在戏剧中,形成协调而不间断的长锁链,将诸多环节串连起来,使剧本结构呈现出艺术性、音乐性、戏剧性统一和谐的整体美。

第三、歌剧剧本语言道白与音乐唱词要考虑演员表演的衔接与过渡,做到协调而自然。

有些剧本,由于故事内容过满、过杂,为使故事情节有一个清楚的交代,编剧不惜花大篇幅语言道白去完成,造成语言道白与唱词的比例失调,过渡脱

节,削弱了音乐性的发挥,也限制了演员声乐表演的发挥,破坏了音乐性与戏剧性的和谐统一。所谓“话剧加唱”式的歌剧,往往就是在这样的状态下造成的。因此,编剧在改编歌剧剧本时,务必对此重视。歌剧剧本的改编创作,一定要尊重歌剧本体特质,为歌剧演员的表演和声乐演唱、塑造动人的音乐形象打下坚实的基础。

第四、歌剧剧本改编创作要在语言上下功夫,注重语言的生动性、鲜明性与个性化,这同样是歌剧演员在表演和演唱时所十分需要的。

我们知道,语言是戏剧中塑造人物形象、表达思想主题最基本手段。歌剧的内容就体现在歌词和道白中。歌剧中诗化的语言,唱词被谱曲以后,与音乐融合一体。因此,歌剧中的唱词创作,应根据人物特性、处境、心态、情绪的不同变化,而给予形象、生动的表现。歌剧《卡门》中女主人公泼辣、倔强、追求自由,具有典型的吉卜赛女郎的开放与热情。歌词对此有着十分精彩的描写。其中《爱情是一只自由的鸟儿》这样写道:爱情像一只自由鸟儿/谁也不能够驯服它/没有人能够捉住它/要拒绝你就没有办法/威胁也没有用/祈求不行/一个温柔、一个叹息/但我爱的是那个人儿/他的眼睛会说话/爱情是个流浪儿/永远在天空自由飞翔/你不爱我,我倒要爱你/我爱你可爱的心。这段唱词,将卡门在特定环境下的行为表现和心理状态描绘得活龙活现,十分富有个性化,给观众以强烈的艺术感染力。当然,要创作好歌词,也不是仅凭灵感就能写出来的,编剧一定要从生活出发,对人物作深入细致的分析、研究,包括人物的一切行为活动和一切心理活动,这样创作的歌剧语言,才能完整清晰准确生动地表现人物和剧情。歌剧中即使光是由台词所体现的语言,也要使演员在朗诵时含蓄、上口、富有音韵感,显示出特殊的语言魅力。歌剧《江姐》第六场,江姐义愤填膺,痛斥叛徒甫志高的一段韵白,以及江姐与沈养斋交锋时的两段台词,同样节奏鲜明,铿锵有力,掷地有声,给观众留下难忘而深刻的印象。

2

由于歌剧的本体性特征,音乐在歌剧中占有特殊的地位,从某种意义上说,作曲是比编剧更为重要的创作。对于演员来说,作曲家谱写的音乐,无异于给

自己的演唱插上了飞翔的翅膀。作曲家音乐创作的成功与否,决定着歌剧艺术的成败,也决定着演员表演的成败。正因为如此,西方歌剧史上,歌剧总是归属于音乐门类,由此可见音乐创作举足轻重、不可或缺的作用。人们之所以津津乐道于莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《魔笛》,罗西尼的《塞维利亚的理发师》,比才的《卡门》,普契尼的《托斯卡》、《蝴蝶夫人》等,就因为这些伟大的作曲家早已与他们作曲的经典歌剧紧紧联系在一起。而提起中国歌剧音乐,人们至今耳熟能详的歌剧名曲名段,仍以其优美的旋律萦绕脑际,铭记于心。

斯坦尼斯拉夫斯基在论述表演艺术时有一句名言:“一切演员——形象的创造者,毫无例外地都应该再体现和性格化”。歌剧演员更是为此。中国歌剧演员有的以民族民间唱法见长,有的以西洋美声唱法取胜,但无论是什么唱法,他们都要在剧中以角色的名义演唱,并以此作为塑造人物形象的主要手段。就中国民族歌剧而言,作曲家一个最显著的特点,就是能将民间音乐、戏曲音乐等给予有机的融和,统一到作品中去。演员通过声乐演唱,塑造人物形象,刻画人物性格,使音乐性与戏剧性形成一个不可分割的整体,从而取得了强烈的艺术效果。中国民族歌剧一批优秀之作,在这方面为我们提供了成功的范例。

作为中国歌剧发展史上里程碑作品的《白毛女》,就是作曲家在深入生活、深入群众的过程中,找到并创作出最富于表现人物思想感情、最适合于演员演唱的音乐。作曲家从剧中人物性格出发,对河北民歌《小白菜》,山西秧歌《拾麦穗》等曲调进行改编,使之成为表现喜儿、杨白劳等人物的特色音乐。同时,在音乐创作上还选择了河北梆子、河北花鼓、山西梆子、秦腔,陕北道情等戏曲曲调,经过改编,融入剧情,从而使歌剧演唱取得了戏剧性与音乐性相融合的独特效果。

歌剧《江姐》也是成功运用民间音乐、戏曲音乐相融合的原则进行创作并取得成功的范例。为深刻地表现江姐这一人物形象,剧中通过对民歌、四川清音、曲艺小调、川剧、胡琴、扬琴音乐的筛选,以大段的咏叹调给予表现。江姐的主要唱段,基本从主题音乐《红梅赞》衍变而来。对其心理变化的多视角描绘,采用戏曲死腔活唱,在原唱腔基础上加以变化处理;对于其他人物,有时采用

说唱的音乐手法,灵活自然,恰如其分地表达出人物身份、个性、口吻、神态等。作曲家金砂在谈到《江姐》音乐创作时说:“民族歌剧创作运用戏曲音乐的手法,能多层次围绕戏剧情节,选择有可塑性的音乐素材来变化发展,并能塑造人物、展示戏剧矛盾和增强戏剧色彩。《江姐》音乐运用戏曲板式化处理时,旋律的抒情性、叙事性和戏剧性功能体现在板式中”。《江姐》中音乐还运用了一些“旁唱”。这是“为了说明人物的内心思想和心态变化,而又不让在场的其他人知道,却要使观众明白的一种手法”。此外还用了帮腔伴唱,“它既可多视角地揭示人物的心态和情绪流向,又能站在第三者的立场上批评、指责、建议、提醒剧中人,还可以把人物言外之意加以夸张,造成强烈的戏剧效果”。剧中运用了突然停止伴唱的清唱,既可造成戏剧性的强烈对比,又可突出人物唱腔,“让观众听清唱词,领略韵味和情趣。”正如一位观众在看了《江姐》演出后所评价的那样:“在《江姐》音乐中,我们不但听到了川剧的精华,同时还领悟到京剧的灿烂及其金属般的质感,越剧的明澈和富于弹性的节奏,梆子戏的激越,以及越剧的柔美和江南小调的婉转、悠扬等。《江》剧的音乐,正是充分吸收了中国民族音乐的精华和养料,才形成为观众所感到的浩大、丰满和光芒四射的气势。所以人们赞赏《江姐》剧音乐的作者们是集大成者,具有大家风范和气度。”

如果说《白毛女》、《江姐》等音乐创作主要以中国传统戏曲、民间音乐为基础的板腔综合性模式,那么《原野》等歌剧音乐创作则采用西洋严肃歌剧的音乐贯穿发展手法为主的大歌剧模式,同样取得了成功,受到国内外观众广泛好评。作曲家金湘认为《原野》音乐创作取得成功的秘诀就在于从人物出发,把握住最能吸引观众打动人心两点,即“一是人性的扭曲与复苏,二是大自然的本色与变形”。他说,有了人物特点,环境氛围的定性,“在风格的把握上,凡是表现人性的扭曲,大自然的变形等等,我多采用近、现代技法,如多调性、微分音等音乐,凡是表现人性的复苏、大自然的本色美等等,则多用浪漫主义的、印象主义的技法。在总体构想上,凡是大段唱腔(咏叹调、咏叙调等等),多采用整块的、旋律感强的、调性相对明确的手法;凡是朦胧的场景,戏剧性的段落以及宣叙调、韵白、说白之类的段落,则用结构模糊、旋律感弱、尖锐音

程的多层结合等手法。用这样截然不同的手法来表现两种不同的“情”与“景”，让它们在强烈的冲撞、反差中既表现了不同的情与景，也表现了音乐自然的美，以此构成了《原野》音乐的总概貌。”

3

在歌剧艺术创作中，歌剧剧本是基础，音乐作曲是灵魂，均属一度创作。歌剧导演的职责主要把剧本的文学形象、五线谱的音乐形象变成舞台上活生生的艺术形象，这就要求导演对剧本和音乐进行总体构思，把握全剧风格，协调与舞台各部门的合作，保证演员完成舞台人物塑造的最高任务。

与一般的戏剧导演不同，歌剧导演的艺术构思主要通过音乐去分析，了解人物的行动线、情感线，进而捕捉人物的音乐形象。因此歌剧导演必须具备音乐的秉赋，善于将人物的声乐表现，歌词表达，表演造型，行为举止，场面调度，节奏快慢等，通过音乐来想象，并统一于完整的艺术创作构思之中。这个构思过程十分细致而具体，包括人物的声乐表现，其抒情、叙事的成分和时机，人物情绪的升降、起落，情感抒发的张扬，舞台造型的各种定位，歌词表达的真实自然等，都要事事处处照顾到，并在音乐中给予精致准确的表现。音乐节奏所体现的人物，外部形态与内部心态，也是歌剧所特有的，这也是导演构思所必须考虑并加以体现的。在歌剧的舞台调度中，音乐对于舞台调度有着明显的制约作用。导演对演员必须要求做到，在有音乐的时候，要尽量符合音乐的节奏，跟着音乐的节拍；在没有音乐的时候，也要通过特殊设计的演员的形体动作和调度，使观众感到连而不断、贯通一致的气韵。在歌剧场面调度音乐化的问题上，不少歌剧导演认为，作为歌剧导演，要将音乐外化，将听觉形象转化为视觉形象，将作曲家总谱的音乐变为一个个场面调度，让人物生活在音乐中。一句话，把“可听性”变成“可观性”，将人物的一言一行、一举一动同音乐联系起来。歌剧导演要学会从音乐中去挖掘人物的内心感受、行为表现，从而形成符合于音乐，符合于戏剧的场面调度，使音乐与戏剧和谐地融合，互不游离。这就要求歌剧导演必须将剧本和音乐深入自己的灵魂，将“戏剧的音乐”和“音乐的戏剧”融汇贯通于自己的构思之中。

歌剧导演的总体构思和剧作原则，最终还要靠演员在舞台上直接体现。因此，演员必须在导演提示、引导下，游弋于音乐之中，这样演员所创造的角色才有可能是音乐的角色。不少歌剧导演在谈到导演与演员的关系时深有感触地说，导演必须同演员做“知心朋友”，一起共同研读剧本，熟悉音乐，分析人物，提示冲突，交待规定情境，理解、把握人物关系。导演不但要让主要演员弄清自己的咏叹调、咏叙调、宣叙调、韵白、台词，同时对其他角色的音乐、伴奏、甚至和弦，每一个重音和停顿都了然于胸，从而使全场演出形成既有在音乐制约下的统一，又有各自发挥的艺术体现。

4

对于歌剧舞台艺术而言，音乐是灵魂，而指挥则是音乐的灵魂。在指挥的统率下，演员与乐队相配合，通过声乐演唱和表演，在舞台上体现剧作家、作曲家的创作意图，从人物形象的创造与发展变化，从对人物性格的描绘与刻画，从情绪气氛的表露与对环境氛围的渲染，从戏剧动作到情感抒发，从节奏速度的控制到音乐风格的把握，把整部歌剧完美地呈现在观众面前。为使指挥与演员达到和谐一致的默契与协调，在歌剧排练前和排练中，他们就要根据导演的总体构思和创作原则，建立直接的联系与合作。他们要在熟读剧本和乐谱的基础上，由指挥对演员、乐队的演唱、演奏给予非常细致的关注和指导，通过一遍又一遍反复练习，直到形成自然的音乐表现状态，使演员知道怎样用音乐去带动人物的行动、刻画人物的内心世界和情感变化。在歌剧演出中，指挥兼顾演员与乐队、音乐与戏剧的双重责任，时时提醒演员如何投入感情，合理分配自己的表现力，实际上指挥有着同演员一样的对人物与剧情的共同体验，有着同演员同样的节奏，一致的行动。演员的一个调度，一个行动，一句台词，一声歌唱，均在指挥的统一调动之中。应该说，此时指挥的全面投入，甚至比演员有着更大的难度。从心理体验来说，一个演员只是进行着一个人物角色思想、感情、行为的过程，演员在戏中从头至尾的行动线只是角色特点的连贯，而指挥所要达到的内心体验，要应对多种不同的关系。这使指挥对于每一个人物的心理发展都要有所了解和熟悉，从而能进入对不同人物不同内心的体验。指挥

的这种内心体验，既是同演员的共同合作，又是对演员的临场指导。作曲家柏辽兹说过：“指挥就是一个世界”。歌剧指挥需要有一专多能的非凡才智，因为他从事的是时间最长、内涵最丰富、表现力最强的音乐作品，面对的是复杂多变的艺术现象。

5

从演员表演的视角考察歌剧艺术创作，当然还应包括舞台美术的设计与呈现在内。歌剧舞台美术本身含有形、光、色等元素，是诗、画、乐的结合，同样是一门内容丰富的艺术。归根到底，舞台美术还是要从剧情、人物出发，创造符合歌剧中角色形象的情绪、心理等气氛和环境，以利于表现人物内在、外在的行动特征，并同演员表演动作发生直接联系，为戏剧表演节奏和调度提供合理的依据，从而使人物行动场所更具浓厚的感情色彩、人物行动更加产生强烈的艺术效果。所谓“戏不够，舞美凑”，正是舞台美术与戏剧人物、情节脱节的表现，是对舞台美术表现功能的一种误读。

总之，歌剧作为高雅的综合性艺术，无论从创作要求、难度来看，均堪称一项复杂的系统工程。从表演视角切入歌剧艺术创作，可以更好地认清歌剧艺术的特质，把握歌剧艺术的创作规律，激励同仁，增强信心共同繁荣新世纪的中国民族歌剧艺术。

参考文献

- [1] 周进华. 谈歌剧表演与歌剧艺术[J]. 艺术教育, 2008(11): 96-97.
- [2] 任程. 关于歌剧表演艺术中人物形象塑造的探讨[J]. 大众文艺, 2012(18): 115.
- [3] 朱琳. 试论歌剧表演中角色形象的塑造[J]. 艺术科技, 2015, 28(10): 153.