

山东师范大学

硕士学位论文

歌剧《江姐》创作及演唱风格的分析与研究

姓名：肖萌音

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：冯康

20080423

## 中文摘要

歌剧《江姐》是中国当代歌剧领域值得骄傲的作品，在中国歌剧史上有着特殊的重要地位。它是根据长篇小说《红岩》中共产党员江竹筠为革命事业英勇就义的真实历史故事改编而成的大型歌剧，由空政文工团阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金砂作曲，陈沙导演，于1964年9月4日在北京儿童剧场首演并取得了极大成功。整部歌剧描写了革命者同国民党之间一场尖锐、复杂、激烈的斗争，表现出革命先烈们坚贞不屈的大无畏精神。剧中以江姐为主线，成功塑造了一个临危不惧、嫉恶如仇、视死如归、大义凛然、可歌可泣的中国知识女性的英雄形象。歌颂了以江姐为代表的革命先辈，为实现共产主义理想，“赴汤蹈火自情愿，粉身碎骨心也甘”的崇高思想品质。同时，剧中对其他次要人物的刻画也恰到好处、入木三分。在音乐创作中，根据剧情发生的地点——渣滓洞，作曲家们广泛采用川剧、婺剧、越剧、四川清音、京剧等戏曲，将这些戏曲音乐元素与歌剧形式如重唱、合唱有机地结合，使剧中女主角江姐的形象建立在中国民歌和戏曲音乐素材的基础之上。

本论文将从歌剧《江姐》的创作背景和音乐本体的分析出发，本着实事求是的原则，借助文学、历史学、音乐学、舞蹈学、美术学、社会学、哲学、美学等相关学科的综合性研究方法和研究资料，多维度的对作品进行解读。最终，对歌剧《江姐》的演唱风格和历史意义进行梳理、总结，并在本人的声乐演唱中融会贯通。

本论文以歌剧《江姐》的创作及演唱风格为研究对象，分四章进行论述：

第一章主要对歌剧《江姐》的诞生进行了概括式的介绍，分别从历史、文化及《江姐》诞生前中国歌剧的发展三个方面分析了歌剧《江姐》的创作背景；另外，将歌剧《江姐》创作灵感的来源及艰辛的创作过程介绍给读者。

第二章从歌剧《江姐》的整体风格概要、中国传统戏曲音乐素材的显现和“洋为中用”的创作观三个方面全面深入地解读歌剧《江姐》的创作风格特征。它的音乐创作在总结前人经验的基础上，提炼出大量中国传统戏曲以及西洋歌剧的音乐素材，并将它们有机的运用到歌剧创作中去，在继承传统的前提下进行创新，形成了歌剧音乐创作的新亮点。整体音乐风格上，通过独唱、合唱、重唱、独唱

加合唱伴唱等丰富的声乐演唱形式,运用音乐语言的变化与对比塑造人物形象、刻画人物内心世界,并将主题旋律《红梅赞》贯穿整部歌剧的始终,通过对音乐语言的成功运用,塑造出完整的音乐人物形象,无论是剧中的大人物还是小角色都有其丰满的人物形象和鲜明的人物性格;歌剧创作中还运用了婺剧、川剧、戏曲板腔体结构等中国传统戏曲音乐素材,进一步展现了歌剧《江姐》的民族个性;另外,对“洋为中用”创作观的分析体现出歌剧《江姐》将西洋歌剧与中国歌剧创作技法的完美结合。

第三章从两个方面论述了歌剧《江姐》的二度演绎,分别为中国传统戏曲唱法的吸收和五代“江姐”扮演者的不同风格演绎,细致地分析五代江姐不同的演唱特点,指出中国歌剧事业的兴盛。

第四章论述歌剧《江姐》的影响及意义,首先分析《江姐》所蕴含的红岩精神对公演当时及后世人们精神生活的影响;其次指出《江姐》在音乐创作和演唱上对后世歌剧事业发展的影响。

目前国内对于歌剧《江姐》的相关资料比较丰富,但其中大部分以外围研究为主,对于其本体分析和演唱分析的深入研究相对较少,因此,对歌剧《江姐》创作及演唱风格的分析与研究将对中国歌剧理论和实践的发展具有较强的现实意义。

**关键词:** 歌剧 《江姐》 风格 演绎

**分类号:** J642.42

## Abstract

*Jiang Jie* is a pride of contemporary Chinese opera and occupies an especially important position in its history. Revised from the famous novel *Red Crag*, which describes the heroic deeds of a Party member and revolutionary martyr Jiang Zhujun, and with Yan Su from Kongzheng Cultural Troupe as the playwright, Yang Ming, Jiang Chunyang and Jin Sha as the composers, Chen Sha as the director, the large-scale opera was first presented in Beijing Children's Theater on September 4, 1964 and won great success. In the opera, the faithful and unyielding intrepidity of the martyrs was extolled through the description of the acute, complex and fierce struggles between the revolutionaries and Kuomintang. With *Jiang Jie* as the main thread, the opera successfully portrayed the heroic figure of a Chinese intellectual who abhorred all evils and faced danger and death fearlessly, and eulogized the revolutionary forerunners who were always ready to sacrifice their lives for the ideal of communism. Meanwhile, the opera didn't fail to provide an accurate and appropriate depiction of the secondary figures. In the process of musical creation, a variety of operas such as Sichuan Opera, Wu Drama, Shaoxing Opera, Sichuan Voiceless, Peking Opera, etc. were employed in accordance with the location of the story. These musical elements and opera forms like opera quartet and chorus were organically combined to create the image of the heroine on the basis of Chinese folk songs and opera and musical materials.

With the basic principle of respecting the truth and by virtue of a combination of the comprehensive research methods and materials of literature, history, music, dance, fine arts, sociology, philosophy and esthetics, the thesis analyzes the opera *Jiang Jie* from diverse perspectives and summarizes its singing style and historic significance. All the gains are then integrated in the my singing.

The thesis consists of four Chapters:

Chapter One provides a brief introduction to the appearance of *Jiang Jie*, with the focus on its creation background viewed from the aspects of history, culture and development process of Chinese operas. In addition, the source of inspiration and the hardship of production are revealed to the readers.

Chapter Two consists of an intensive and overall analysis of the style of *Jiang Jie* from three different aspects, includes a synopsis of the opera's overall style, the utilization of traditional Chinese musical materials and the creation viewpoint of "make foreign things serve China". The style was developed by way of drawing from previous experiences, integrating musical materials refined from traditional Chinese operas and Western operas into its creation and making innovations on the premise of learning from the past. Through solo, chorus, quartet, solo and choral accompaniment and other rich vocal concert forms, with full use of the changes and contrasts in the musical language, and with the theme tune *Hongmeizan* played from the beginning to the end, the author of the opera successfully depicted the characters' inner world and created vivid and complete music figures. The use of traditional Chinese opera music materials derived from Wu opera and Sichuan opera and the opera board cavity structure conferred the opera a distinct national characteristic. In addition, the creation viewpoint of "make foreign things serve China" made the opera a perfect combination of techniques in Western operas and Chinese operas.

Chapter Three analyzes different interpretations of the opera from two perspectives, covering the utilization of the traditional Chinese opera singing methods and the different styles of the five generations of the actresses of *Jiang Jie*, with their characteristics all analyzed in detail.

Chapter Four expounds on the significance and influence of the opera. The analysis is first centered on how the revolutionary spirit shown in the opera on influences the spiritual life of people at that time and afterwards and then on how its creation and singing influences later development of opera in China.

At present, researches on the opera *Jiang Jie* are scarce and among these existing few, most focus on its periphery while few analyze its ontology and singing. Therefore, this thesis, with its research and analysis of the creation and singing style of *Jiang Jie*, has a profound and practical significance and will fill in a gap in the opera research in China.

**Key Words:** Opera *Jiang Jie* Style Interpret

**Category number:** J642.42

## 独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的  
研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其  
他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得\_\_\_\_\_（注：如  
没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材  
料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明  
并表示谢意。

学位论文作者签名：肖萌音

导师签字：马谦

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保  
留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。  
本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可  
以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在  
解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：肖萌音

导师签字：马谦

签字日期：2008年6月3日

签字日期：200 年 月 日

## 引 言

歌剧《江姐》是根据长篇小说《红岩》中共产党员江竹筠为革命事业英勇就义的真实历史故事改编而成的大型歌剧，由空政文工团阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金砂作曲，陈沙导演，于1964年9月4日在北京儿童剧场首演并取得了极大成功。整个歌剧描写了革命者同国民党之间一场尖锐、复杂、激烈的斗争，表现出革命先烈们坚贞不屈的大无畏精神。剧中以江姐为主线，成功塑造了一个临危不惧、嫉恶如仇、视死如归、大义凛然、可歌可泣的中国知识女性的英雄形象。歌颂了以江姐为代表的革命先辈，为实现共产主义理想，“赴汤蹈火自情愿，粉身碎骨心也甘”的崇高思想品质。同时，剧中对其他次要人物的刻画也恰到好处、入木三分。在音乐创作中，根据剧情发生的地点——渣滓洞，广泛采用川剧、婺剧、越剧、四川清音、京剧等戏曲，将这些戏曲音乐元素与歌剧形式如重唱、合唱有机地结合，使剧中女主角江姐的形象建立在中国戏曲音乐素材的基础之上。

歌剧《江姐》是中国当代歌剧领域值得骄傲的作品，在中国歌剧史上有着特殊的重要地位。继秧歌剧运动和《白毛女》之后，中国歌剧经过十余年的探索、积累和酝酿，终于迎来了第二次歌剧高潮，而《江姐》就是这个高潮的潮峰。它在中国人民心目中享有与《白毛女》同样崇高的地位，它的故事和人物是这样激动人心、家喻户晓，它的音乐和那些著名的唱段是那样优美迷人、妇孺皆知，几乎唱遍了烽火连天的战场和锣鼓喧天的农村，一时出现“处处都闻《红梅赞》”的盛况。也有学者曾把《江姐》誉为继《白毛女》之后中国歌剧史上第二个具有里程碑意义的民族歌剧，无论在创作还是在演唱方面，它都在学习和借鉴前人的基础上进行了卓有成效的探索与创新，并使得歌剧这种综合舞台艺术在当时成为艺术大家庭中最受群众欢迎和喜爱的一员。可见，歌剧《江姐》作为现实革命斗争题材，在构筑民族精神及社会文化中的特殊地位和作用是极其显著的。

笔者通过多年的声乐演唱学习，接触了大量声乐作品，在进入硕士研究生学习阶段后，导师从笔者的嗓音条件和演唱风格出发，选用了大量的中国歌剧作品对笔者进行悉心的声乐演唱训练，以达到提高笔者综合演唱水平的目的。笔者在众多中国歌剧唱段的学习和演唱中，对歌剧《江姐》的几个主要唱段：《巴山蜀水要解放》、《红梅赞》、《我为共产主义把青春贡献》、《绣红旗》、《五洲

人民齐欢笑》进行了认真而细致的演唱学习和演唱研究，从中对歌剧《江姐》的综合理论研究产生了浓厚的兴趣，并带着演唱学习和演唱研究中的一系列问题阅读了大量与歌剧《江姐》相关的著述、论文、报刊资料，为即将到来的更深层次的课题研究打下了良好的实践和理论基础。目前国内对于歌剧《江姐》的相关研究内容比较匮乏，而其中大部分以外围研究为主，对于其本体分析和演唱分析的深入研究更是少之又少，因此，对歌剧《江姐》创作及演唱风格的分析与研究将对中国歌剧理论和实践的发展具有很强的现实意义。

目前关于中国民族歌剧方面的研究资料和研究成果比较丰富，但对歌剧《江姐》本体分析和演唱分析的深入研究相对较少，和课题相关的学术论文中也没有太多的可借鉴资源和因素。这就使论文写作的资料来源或参考依据产生了一些客观条件上的制约，给课题研究带来一定的难度。因此，笔者只能通过一些相关的书籍、论文资料来间接地研究这部作品。研究歌剧这一种由戏剧、音乐、舞蹈、建筑、美术等独立艺术综合而成的复杂舞台艺术，本身就是一个巨大的难题。这便促使着笔者要对文学、历史学、音乐学、舞蹈学、美术学、社会学、哲学、美学等相关学科知识进行详细地了解和掌握，由此对歌剧江姐的创作及演唱风格展开深入地分析与研究。

由于笔者目前能力有限，课题研究必然要受到方方面面的制约，要想得出正确的结论，做到深入又全面的分析，必须对有关于歌剧的各门学科有尽可能多、尽可能深入的了解，这对笔者自身来讲也是一个较大的自我挑战。但是，结合所搜集到的一些外围资料和文献并且通过坚持不懈的钻研，相信能够完成对本课题的研究。

本论文将从歌剧《江姐》的创作背景和音乐本体的分析出发，本着实事求是的原则，借助文学、历史学、音乐学、舞蹈学、美术学、社会学、哲学、美学等相关学科的综合性研究方法和研究资料，多维度的对作品进行解读。最终，对歌剧《江姐》的演唱风格和历史意义进行梳理、总结，并在本人的声乐演唱中融会贯通。

在目前所搜集的资料中，虽然直接相关研究歌剧《江姐》本体分析和演唱分析的资料极为有限，但笔者仍可以在一些外围资料中探求出与歌剧《江姐》有关的文学、歌剧、戏曲、民歌等方面的研究成果，而这些宝贵的研究成果对笔者进

一步的资料搜集和论文写作具有很强的指导意义。在硕士研究生的攻读阶段中，笔者学习了中外文化史、艺术美学、和声、曲式分析、世界音乐、音乐史学研究、中国民族民间音乐等专业理论课；同时，笔者目前已对歌剧《江姐》的部分唱段有了初步的演唱实践和浅层的理论研究，为笔者对歌剧《江姐》创作风格与演唱风格的分析与研究打下了良好的专业理论和实践基础。

## 第一章 歌剧《江姐》的诞生

在历史的发展进程中,任何事物的产生都有其一定的背景性,欲研究歌剧这种由戏剧、音乐、舞蹈、建筑、美术等艺术综合而成的较为复杂的舞台艺术,首先我们要从它的创作背景出发,对其中各个艺术元素产生的源头及创作者的个人经历和内心世界做深入而透彻的分析,为后面的研究道路打下坚实的基础。

### 一、历史的烙印

歌剧《江姐》从1962年开始创作到1964年被搬上舞台,其间仅用了两年的时间,这对于当时刚刚经历过三年自然灾害(1959-1961)的中国,尤其是处在极度低迷的文艺界来说无疑是一个奇迹。“1961年,我国经济开始复苏,当时的中国略微从自然灾害与狂热的政治运动中缓过气来,社会对于文艺界的禁锢也稍有放松,让文艺界有了喘息之机;同时党中央为了进一步贯彻毛泽东同志在1956年提出的‘百花齐放,百家争鸣’的‘双百’方针,对几年来批判错了的人,进行甄别平反,这使中国文艺界进入解冻时期。在文艺创作方面中央提出了‘寓教于乐’的口号,这个口号在当时是很大胆的;周恩来总理也提出了文艺创作要坚持‘革命化、群众化、民族化’‘三化’的方针,使禁锢了的艺术创作得到解放,1961年6月19日,周恩来总理又在文艺工作座谈会和故事片创作会议上作了重要讲话,阐述了艺术民主、解放思想、物质生产与精神生产、阶级斗争与统一战线、为谁服务、文艺规律、遗产和创造以及文艺领导等问题。周恩来的这个讲话,批评了当时文艺工作中的“左”的思想,阐明了党的文艺工作方针。”<sup>[1]</sup>与此同时,刚刚度过三年自然灾害的中国人民需要一种英雄精神去克服困难,把我们的国家建设好,于是1961年12月1日以共产党人为争取中国人民解放而进行的壮烈斗争为题材的优秀长篇小说《红岩》出版并畅销全国,一时间《红岩》所蕴含的救亡图存的爱国精神、不畏艰险的奋斗精神、和衷共济的团结精神和勇于牺牲的奉献精神传遍中国的大江南北,这也给歌剧《江姐》的创作者们提供了一个相对宽松的创作环境。

“1962年4月30日,中共中央批准中央宣传部定稿的《关于当前文学艺术工作若干问题的意见(草案)》(简称《文艺8条》),由文化部党组、文联党组下

发全国各地文化艺术单位贯彻执行。《文艺 8 条》是在 1961 年 8 月 1 日印发各地征求意见的《文艺 10 条》的基础上修改而成的。八条的内容包括：贯彻执行百花齐放，百家争鸣的方针；正确地开展文艺批评；批判地继承民族遗产和吸收外国文化；改进领导作风；加强文艺界的团结等。”<sup>[2]</sup>党中央的一系列文艺路线对中国文艺界的再度崛起，打下了坚实的思想基础，为歌剧《江姐》的创作提供了良好的政治氛围。

## 二、 文化的内涵

歌剧《江姐》的创作始于 1962 年，当时的创作动机主要来源于 1961 年长篇小说《红岩》的出版，《红岩》在全国造成强烈反响，成为当时最为畅销的小说。而在小说《红岩》的背后还有许多鲜为人知的故事。“1958 年罗广斌在地下党时期的战友和在歌乐山集中营里的难友刘德彬遭到错误处分。刘德彬在渣滓洞大屠杀之夜中弹负伤死里逃生，脱险后与罗广斌一起到处宣传革命烈士事迹，并和杨益言一起成为罗广斌领导的三人创作小组成员，共同创作了报告文学《圣洁的血花》、《在烈火中永生》，长篇小说《禁锢的世界》（即《红岩》的初稿），在创作中为塑造江姐这一主要英雄形象做出了重要贡献。这时在重庆市总工会工作的刘德彬，被戴上了‘严重右倾’‘工团主义错误’的帽子，受到留党察看一年的处分，并且因此被剥夺了继续参加《红岩》后期写作和在《红岩》出版时署名的权利。因此，我们目前可找到的《红岩》读本中，只能看到罗广斌、杨益言二位作者的名字。1961 年 12 月 1 日，罗广斌克服了重重困难，依据亲身经历‘领衔主创’的反映重庆解放前夕共产党人地下革命斗争和狱中斗争英雄事迹的长篇小说《红岩》，由中国青年出版社出版。一时间，报纸连载、电台广播、各剧种改编、拍摄电影，读《红岩》，谈论《红岩》，成了当时中国大陆社会生活中的一大热点。”<sup>[3]</sup>可见这部小说在当时社会引起了意想不到的轰动，成为人们争相阅读的畅销书，也成为当时最为生动、最具艺术感染力的阶级斗争和革命人生观教材。被称为“黎明时刻的一首悲壮史诗”、“震撼人心的共产主义教科书”，在不到两年里就多次重印累计达四百万册；至 80 年代共印行二十多次，发行八百多万册，创当代小说发行量之最，而且被各种文艺形式广泛而持久地移植、改编，其影响之大极为罕见。

同时，以文学《红岩》为雏形，还出现了电影《烈火中永生》，由周皓（即夏衍）编剧；水华导演；赵丹、于蓝、张平主演。“1962年夏天，《红岩》的作者罗广斌、杨益言和刘德彬聚集在北戴河的北影招待所，开始了电影文学剧本初稿的写作。这年冬天，经罗广斌联系，水华和于蓝等人又专程前往重庆再辗转至贵阳，更为广泛地接触与这段历史有关对象，包括幸存的革命者以及在押的敌特人员，搜集了许多共产党人惊天地、泣鬼神的感人事迹，归来以后整理出近20万字的资料，对后来影片的拍摄起了重要帮助作用。在此基础上，水华、于蓝等人先后修改出两稿。由于受到当时已开始强调阶级斗争形势的影响，这几稿过多偏重于革命性，忽略了应有的艺术性，而且囿于原著的框架，没有获得可以拍摄的通过令。在这种情况下，经水华提议，北影厂长汪洋决定向夏衍求援。可以江姐夫妇为中心，以江姐为主人公，一条线，把最精彩的部分写上去，别的无关的人物可以删去一些。当然，也可以许云峰为中心，或者以‘双枪老太婆’为中心，全部人物、所有事件都搬上银幕是有困难的，强调‘抓主线、舍其余’。1963年初冬，夏衍拿出了文学剧本，采用‘立主脑、减头绪’的方法，在众多英雄人物中选择以江姐为主线来结构全剧，尽可能将原著与前几稿剧本中的精彩‘亮点’吸收组合起来，如许云峰明察秋毫、运筹帷幄，华莹山区党委书记华子良装疯15年，还有充满神奇色彩的‘双枪老太婆’、‘老政治犯’小萝卜头等，在以较大篇幅表现监狱这个特殊战场斗争的同时，穿插国民党内战升级、大学生游行示威以及解放军强渡长江等场面，将反动派全局性毁灭命运与其局部范围的疯狂肆虐交织纠合在一起，形成更为尖锐、强烈的对比，使得本来单调的侦破与反侦破、刑讯与反刑讯的冲突充满了跌宕起伏，在一次次较量中体现出敌我反差极大的思想情操和精神风貌，充满凝重、刚烈、昂然的格调。可以说在剧本编写的过程中，夏衍成功地将文学《红岩》移植到电影《在烈火中永生》的剧本中，但是，在影片拍摄中，正逢1964年年中开始的文艺整风运动，夏衍首当其冲受到错误整肃，作为其直接参与创作的该片也受到株连，编剧署名上只好改为外界陌生的‘周皓’。后来，在电影的拍摄过程中，剧组亦受到了巨大的政治阻力，江青在看完样片后说：‘这部影片太糟了，不要修改了……电影不像桌椅板凳，做好了还可以锯掉一点，小改也没有用，改也改不好，就这样上映后再批判吧！’这句话如同晴天霹雳，令剧组所有人不知所措，但在水华、于蓝、夏衍等老艺术

家的不懈努力下，加之周总理的亲切关怀，经过部分修改，1965年夏天影片终于得以上映，受到广大观众的赞赏。在中国共产党的文艺史上，电影《在烈火中永生》成为一部极其成功的传统教育革命影片。”<sup>[4]</sup>

### 三、《江姐》诞生前中国歌剧的发展

“我们伟大的中华民族有着悠久而传统的音乐戏剧史，从汉代的‘百戏’到唐宋的歌舞杂剧以及后来的元曲等戏曲形式，铸成了一部光辉灿烂的中国古代音乐戏剧史。然而，中国真正意义上产生的民族歌剧，却是在伟大的‘五四’运动之后，借鉴了西洋歌剧的形式规律和艺术传统，融汇了中国民间音乐戏剧传统的优秀成分的产物。一般认为，黎锦辉作于本世纪20年代的《小小画家》、《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》等一批儿童歌舞剧，是中国歌剧艺术的滥觞。此后，中国艺术家在歌剧创作中进行了多方面的探索。其中既有《扬子江暴风雨》这一类‘话剧加唱’的尝试，也有延安时代早期的《军民进行曲》、《农村曲》和国统区内一批艺术家按照西洋大歌剧模式创作的《秋子》、《荆轲》、《苗家月》、《西厢记》这一类作品。然而，歌剧作为一门独立的有生命力的艺术形式在中国真正安家落户并在中国大众的音乐生活中真正占有举足轻重的地位，是在延安秧歌剧运动之后。《兄妹开荒》、《夫妻识字》与一大批优秀秧歌剧作的涌现以及此后《白毛女》的诞生，是中国歌剧艺术自我确立的标志。它表明，中国歌剧创作经过从黎锦辉的《小小画家》到黄源洛的《秋子》这长期的艰苦探索之后，终于找到了自己独特的发展道路，逐步形成具有中国特色的美学品格。《白毛女》的出现掀起了中国歌剧史上第一次高潮，它的艺术精神造就了新中国几代歌剧艺术家，对后来的歌剧创作产生着巨大而深远的影响。”<sup>[5]</sup>

1956—1964年是中国歌剧史上的第二个黄金时代，这一时期的歌剧创作，就其音乐戏剧结构和总体风格的主导潮流来说，是一种直接继承了《白毛女》艺术经验并加以创造性地发展和丰富的歌剧样式。这种歌剧样式由于广泛吸收了戏曲、话剧和西洋歌剧的种种优长，避免了过分执于一端可能造成的艺术整体性上的偏颇，因此在这一时期有了很大的发展，取得了很高的成就，而七场歌剧《江姐》就是我国第二次歌剧高潮的潮峰。

## 四、作者的歌剧创作

1962年8月,年轻的空政文工团剧作家阎肃创作的一个反映武装斗争的独幕歌剧《刘四姐》搬上了舞台,当他和编创演职员一起庆功时,领导问他有没有激情再创作一部歌剧,阎肃说:“有,还是现成的,那就是《红岩》中的江姐,因为江姐在这部小说里面感情是最丰富的,她有丈夫但丈夫牺牲了,她有儿子但又不能够和儿子在一起,在狱中知道新中国已经诞生,自己又要面临牺牲,还是面不改色心不跳地绣着五星红旗,迎接新中国的成立。”《红岩》中江姐的内心充满了大喜大悲的情感,这正是歌剧艺术中需要塑造的人物形象所必需的情感元素。阎肃曾这样说:“有如圣女贞德,有如卓娅和舒拉的故事,她不可更替,她不可替代,她天生就特别适合歌之咏之。”

由于歌剧《江姐》是根据重庆歌乐山渣滓洞监狱烈士的真实事迹改编,再加上在当时社会背景下脍炙人口的小说《红岩》作为坚实的文学根基,这让剧作家阎肃才思喷涌,在剧本的编写过程中,整部歌剧的故事情节均为江姐真实事迹的写照。江姐名叫江竹筠,1939年入党,1943年5月,江竹筠接受党组织的安排,与中共重庆市委委员彭咏梧假扮夫妻,建立起了重庆市委的秘密机关。后来和彭咏梧结婚以后,作为他的助手,江竹筠主要负责与市外党组织的通讯联络工作,许多地下党的重要文件,药品,器材都是她冒着生命危险,通过敌人的严密检查送到乡下去的。1948年1月,彭咏梧作为华蓥山游击队的政委,发动川东起义时在奉节不幸牺牲,敌人将他的头颅割下挂在奉节县城的城楼上示众。1948年6月14日,江姐不幸被叛徒出卖,在万县被捕。为了得到川东地下党的组织名单,敌人对江姐多次用刑,渣滓洞监狱最残酷的刑法老虎凳、电刑她都经受过,敌人还用竹签子订、竹筷子夹她的手指,但他们一无所获。1949年11月14日,江姐被敌人枪杀,这时离重庆解放仅仅16天。怀着对先烈的无限钦佩与敬仰阎肃仅仅用了18天时间就写完了歌剧《江姐》的全部初稿。

空政的领导看过剧本后非常重视,随即召开创作会议。决定把歌剧《江姐》作为重点曲目去抓,在本子得到初步认可后,作曲的任务便落到了年轻的作曲家羊鸣、姜春阳和金砂身上。江姐的事迹深深打动了整个创作组,使他们全力以赴地投入到歌剧《江姐》的音乐创作中去,当时,周恩来总理提出了文艺创作中坚持“革命化、群众化、民族化”的三化方针,他们对江姐的定位是走民族化的道

路，从戏曲中吸取营养，由于剧中的事件发生在四川重庆，三位年轻的作曲家便一头扎到了四川去收集素材，寻找音乐灵感，作曲家们抱着满腔热情，将四川的各种戏曲和曲艺形式融汇在一起进行创作，经过将近一年的创作，作曲家们满怀信心地从四川回到北京，空军政治部的主要领导在审查完江姐的初稿后提出：剧本结构和唱腔安排比较散，特别是江姐的音乐形象不鲜明、不突出，流于一般化，没有摆脱洋框框，音乐语言不亲切、不朴实，且生搬硬套四川音调。被兜头浇了一盆冷水后，创作组回头反省自己的创作，发现他们对江姐只作了简单化的处理，由于片面的生搬硬套了川剧的元素，使江姐的塑造，刚性有余而柔性不足。后来江南丰富的剧种给他们巨大的创作灵感，他们从一个叫婺剧的剧种中找到了江姐这个人物的主旋律。江南戏曲中的柔美和抒情，使创作组找到了江姐的主旋律，而四川戏曲中的一些元素，让这种旋律变得丰富和大气，使江姐的音乐形象塑造达到了刚柔并举的丰满效果。

同时，“空军政治部党委也高度重视，空军司令刘亚楼从1963年11月29日就介入《江姐》的排练，他要求创作组每改动一个字都需要向他汇报，他对《江姐》的修改意见达52次之多，在此过程中他几乎倾注全副心血。在先前的其他歌剧创作中，大多是先有主题歌，后有咏叹调，而《江姐》是先有咏叹调后有主题歌，《江姐》的主题歌是歌剧的核心，主题歌要在歌剧中经常出现，成为主旋律，因此它的音乐旋律的地位就变得相当重要。第一稿《红梅赞》由于旋律不够突出，没有特色，听上去平淡、不顺口，没有被采纳。在作曲家羊鸣、姜春阳、金砂以及刘亚楼司令的共同努力下，在经过了多达20次的修改后，至今仍久唱不衰的主题歌《红梅赞》终于诞生了。与此同时，创作组把中国的民歌和传统戏曲揉进《江姐》的音乐创作之中，使歌剧与民族的东西相结合，赋予《江姐》以强大的民族生命力。罗瑞卿副总理也曾亲自为《绣红旗》改词：‘热泪随着针线走，说不出是悲还是喜？’改为：‘与其说是悲，不如说是喜。’改后，在歌词方面不但押韵上口，而且是更显文采，《江姐》的编剧阎肃对此都直叫绝。”<sup>[6]</sup>

创作歌剧《江姐》是一个艰难的过程，此后，创作组在系统学习了川剧、婺剧、越剧、杭剧、沪剧、四川扬琴、清音、杭州滩簧等地方戏曲和民间音乐后，再结合江姐临危不惧、视死如归的精神和从容不迫、外柔内刚的个性特点，经过

两年多的打磨，剧本四易其稿，音乐推翻重写的次数更是数不胜数，终于找到了塑造江姐和红岩精神的音乐之魂，歌剧《江姐》正式出炉。

## 第二章 作品的创作风格特征

### 一、歌剧的整体风格概要

歌剧《江姐》的音乐创作在总结前人经验的基础上,提炼出大量中国传统戏曲以及西洋歌剧的音乐素材,并将它们有机的运用到歌剧创作中去,在继承传统的前提下进行创新,形成了歌剧音乐创作的新亮点。在音乐语言的成功运用中塑造出完整的音乐人物形象,使剧中无论是大人物还是小角色都有其丰满的人物形象和鲜明的人物性格。

#### (一) 丰富的声乐演唱形式

整部歌剧采用了独唱、合唱、重唱、独唱加合唱伴唱等多种声乐演唱形式,大大强化了音乐塑造人物的根本目的,使每个人物的音乐形象都有血有肉,这种形象是可以让观众从舞台带入内心世界的,并且在这个过程中不需要观众做任何生搬硬套的想象力。

##### 1、独唱

作曲家运用与自然语言的音调、节奏、语势、情感等要素高度统一的顺畅自如的短小乐句、动机、零散的音调片断、甚至是单个乐音,以极其准确、简炼的线条勾勒出不同人物性格的轮廓、行动的方向、情感发展的态势,以及他们互相影响、互相比量的现实关系。

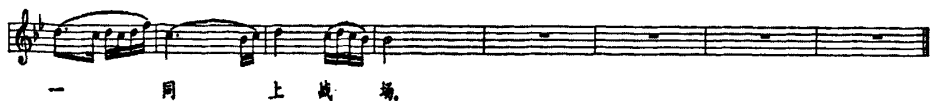
谱例 1-1

第一场第三曲《随你一同上战场》

中速 轻快 (孙明霞唱)

祝你像 江上的白帆 乘风破浪 祝你像

山间青松 傲雪凌霜 明霞身愿 插双翼 随你



此唱段深刻地刻画出年轻的女共产党员孙明霞充满青春气息的生动形象。

以下各曲亦采用了独唱的演唱形式：第一场第六曲《局势如麻乱纷纷》，第三场第十二曲《男儿有泪不轻流》、十三曲《干革命后继有人》，第五场第二十八曲《一条大路过山头》，第六场第三十五曲《你如今一叶扁舟过大江》、三十六曲《我看你无耻的奴才如何下场》、三十七曲《你要三思而行》、三十八曲《我为共产主义把青春贡献》，尤其是第六场的四曲独唱将甫志高、江姐、沈养斋三个剧中主要人物的性格刻画得淋漓尽致。

以上列举的独唱曲目多采用自由曲式的结构手法，以表现作品中人物激烈的内心冲突和情感状态的频繁转换，使人物更具可塑性。独唱曲的音乐主题表达出了人物丰富多变的心理活动，旋律优美而富有律动。因此，独唱的主题旋律不但可使作品产生强烈的戏剧性并具有推进情节发展的功能，与其它演唱形式相比，独唱的演唱形式有无法比拟的旋律美与歌唱性。

## 2、合唱

“歌剧中的合唱是表现众多人的情感、行动与意志的，是塑造群体音乐形象的手段之一。”<sup>[7]</sup>在《江姐》这部歌剧中，合唱曲大都放在每场歌剧开始或结尾处，作为歌剧每场的引子或尾声，起到场次之间过渡与衔接的作用，即是我们常说的“承上启下”，使整部歌剧构思更加清晰、线条更加完整。

谱例 1-2

第一场第七曲《拨开云雾见太阳》

男高甲领 哎!

男高乙领 盖 长 江。

女 高 连 手 舞 动 挽 和 柔，

女 低

男 高 嗨！ 嘿！ 嗨！ 嘿！ 连 手 舞 动 挽 和 柔 呢， 披 开

男 低 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嘿！ 嘿！ 嗨！ 嘿！ 嘿！ 嘿！ 嘿！ 嘿！ 嘿！ 嘿！ 嘿！

男高乙领 哦！ 哦！ 哦！ 哦！ 哦！

女 高 披 开 云 雾 迎 太 阳。

女 低

男 高 云 雾 迎 太 阳。 嗨！ 嘿！ 嗨！ 嘿！ 嗨！ 嗨！

男 低 嗨！ 嘿！ 嗨！ 嘿！ 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！

男高甲领 哦！ 哦！

男高乙领 哦！ 哦！

男 高 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！

男 低 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！ 嗨！

以上唱段均体现出了革命者不畏艰险,与敌人顽强斗争的革命信念的音乐内涵。

以下各曲亦采用了合唱的演唱形式:第一场第一曲《川江号子》,第三场第十一曲《万丈怒火冲九霄》、十七曲《万丈怒火冲九霄(二)》,第四场第十八曲《吃人的老天太平》、二十三曲《五湖四海太阳红》,第五场第二十九曲《赶快转移赶快走》、三十二曲《狂风吹不落满天星》,第六场第三十三曲《长镣难锁钢铁心》、三十四曲《黑夜将晓风更紧》,第七场第四十曲《喜迎红霞出东山》、四十四曲《红梅赞》均运用了合唱的演唱形式。

这些歌剧中的合唱曲可以使歌剧每个场次间置换舞台背景的时间空隙以及原本不太衔接的故事情节秩序井然的音乐化,并运用合唱艺术的特有魅力来加强舞台效果的感染力,从而也加强了整部歌剧的音乐性和歌剧音乐的戏剧性。

### 3、重唱

由于重唱把几个同时登场人物的不同心理状态和性格冲突熔铸在几个不同性格的旋律叠置之中,使他们按照预定的戏剧轨道互相碰撞、冲突、斗争,因此既有强烈的戏剧性,又有丰富动听的音乐性,是戏剧性与音乐性的高度统一。

谱例 1-3

第一场第四曲《红梅赞(一)》

中速(江姐唱)

红岩上,红梅开, 千里冰霜脚下踩,

三九严寒何所惧, 一片丹心向阳开,

向阳开。

红梅花儿开, (孙明霞唱) 朵朵放光彩,

红梅花儿开, 朵朵放光



此曲有采用西方复调音乐中“自由模仿”手法的意图，但运用此手法的痕迹并不明显。

重唱曲在歌剧音乐的表现体系中居于十分重要的地位——或通过它推进全剧（或一场）的音乐戏剧高潮的出现；有时它本身就处在高潮的地位上。在本剧中为数不多的重唱曲中，虽然不像西方歌剧中的重唱是以多声思维的法则叠置起来，他们大多都给人以轮唱的感觉，但这毕竟是我们的歌剧音乐家对于西洋歌剧音乐创作手法较为成功的尝试，与早期歌剧“话剧加唱”的音乐表现手法相比较，这种尝试让广大歌剧创作者和歌剧爱好者都能欣然接受，这一切都印证我们在歌剧音乐创作的道路上已经进了一大步，歌剧作为中国后期成长起来的艺术表现形式，在不断的修正与创新。

#### 4、独唱或重唱加合唱伴唱

这种声乐演唱形式在刻画人物形象和表达人物情绪上比单纯的独唱或重唱更具说服力,在这种情况下,独唱或重唱是在舞台上出现的客观实体,而合唱则是作为一种揭示背景的手段而存在,在歌剧《江姐》的演出中,这种背景合唱都是在幕后演唱的。

背景合唱与独唱或重唱构成冲突,通常有两重目的:

(1) 为了交待冲突发生的特定背景,揭示事件的原因。

谱例 1—4

第四场第二十二曲《火辣辣的太阳当头照》

中速稍慢 自由地

(唐黄山白) (唐黄山唱) (唐黄山白) (唱) (白)

唱腔

这火辣辣的太阳当头照,哎!晒得我心里好烦,偏在重庆

女伴

没把那戏唱好,

快一倍

得到川北来(白)跑龙套;盼早盼(唱)早天

游击队唐黄山带

立功劳。

(2) 使背景合唱与独唱或重唱形成强烈的情感与色彩对比, 并在这种对比中深化主题, 加强对观众审美意识的支配力和感染力。同时, 通过不同演唱形式的变化、交替出现, 增强了歌剧的戏剧性矛盾冲突。

谱例 1—5

第五场第三十曲《看来他是毒蛇》片段

女领 为什么 为什么

女齐 同志高言语 有差错?

快板

女领 么

女齐 同志高 脸又变色?

(江姐唱)

唱腔 这地点 重庆原本

唱腔 不知晓, 他却讲 老许同志 事口

唱腔 说: 孙明霞 分明已经 遭逮捕, 他却

### 谱例 1—6

(江姐唱) (蓝洪顺唱) (甯志高唱) (蓝洪顺唱) (甯志高唱)

形 势 急 如 火， 火 上 更 加 油 这 情 景 不 对 头， 打 开 突 破 口， 撤 下

(江姐唱) (蓝洪顺唱) (江姐唱) (甯志高唱) (江姐唱)

的 鱼 钩。 我 要 粉 碎 这 阴 谋！ 闯 进 去！ 赶 快 走！ 要 把 网 来 收， 不 能 再 停

(蓝洪顺唱) (甯志高唱) (蓝洪顺唱) (甯志高唱) (江姐唱) (江、蓝、甯齐唱) (蓝洪顺唱)(甯志高唱)

留， 不 能 再 拖 延， 不 能 再 等 候， 我 要 救 江 姐！ 我 要 先 下 手！ 我 要 救 战 友！ 我 要 救 战 友！ 冲！ 抓！

(甯志高唱) 我 要 先 下 手！



此选段为三人重唱的高潮部分，使前面第三十曲的矛盾冲突进一步加剧，同时唱段的旋律更是设计的扣人心弦，使歌剧的戏剧性与音乐性高度统一。

以下各曲亦采用了独唱或重唱加合唱伴唱的演唱形式：第一场第二曲《巴山蜀水要解放》、第五曲《可真叫我羡慕啊》，第二场第九曲《老彭他点起一把火》（华为领男生无伴奏合唱，弱化半声的方式演唱。）、第十曲《革命到底志如钢》，第三场第十四曲《仇不报、心不甘》、第十六曲《踏着先烈足迹向前走》，第四场第十九曲《我们人穷志不穷》、第二十二曲《火辣辣的太阳当头照》、第二十四曲《众人捧柴火焰高》、第二十五曲《这才怪》、第二十六曲《搞错了》，第五场第二十七曲《山雨欲来风满楼》，第七场第四十一曲《孩子啊，快接过红旗打天下》、第四十二曲《绣红旗》、第四十三曲《五洲人民齐欢笑》均运用了独唱或重唱加合唱伴唱的演唱形式。

## （二）运用音乐语言的变化与对比塑造人物形象、刻画人物内心世界

整部歌剧中的音乐形象都是顺应人物内心情绪的变化而不断变化出新的，这一点在歌剧的核心人物——江姐身上表现得尤为突出。

谱例 1—7

第一场第二曲《巴山蜀水要解放》片段

*mf*

看 长 江,

*mp*

稍快

看 长 江 战 歌

*tr*

*mp*

掀 起 千 层 浪, 望 山 城 红 灯 闪 闪 雾 茫 茫, 红 灯

*rit.*

闪 闪 雾 茫 茫。

快速

此唱段由江姐首次登场时演唱，在 $\text{bB}$ 宫调式的背景下，采用散板的节拍形式作为开端进行主题的陈述。第一小节采用“商音”上行四度的形式到达“徵音”，来表现主人公情绪的起伏；随后采用迂回绕唱的手法将主题旋律回归“商音”；下一小节主题从四分附点的“徵音”开始，采用上行八度大跳的方式将音乐的情绪推向一个小高潮，之后回归调式主音。通过两小节短暂的主题陈述，听众便可从中宏观地感受到江姐这一女共产党员的英雄气质。第三小节唱段中引入了女生伴唱“看长江，战歌掀起千层浪”以衬托江姐的音乐主题“望山城”。江姐主题中出现了四分附点的“羽音” $\text{a}^2$ ，可将其视为是江姐唱段引子部分的一个高点，形象地表现出江姐的英雄形象与重庆巍巍的山城景色交辉相映。而引子中的女生伴唱“红灯闪闪雾茫茫”，不但向观众交待了重庆的自然环境，还进一步将江姐这个人物所处政治环境——就像这红灯迷雾一样——复杂危险衬托出来，堪称一举两得。作者从根本上做到了“歌剧是用音乐展开的戏剧”这一音乐创作原则。

从整部歌剧来看，创作者主要从以下几个方面，运用音乐语言的变化与对比塑造人物形象、刻画人物内心世界：

## 1、 节奏的运用

### （1）休止符的运用：

休止符可以造成音乐的中断效果，可以为休止符后旋律主题的发展提供心理准备，起到此时无声胜有声的作用。同时，休止符可使音乐句逗清晰、起到加强语气的作用。

谱例 1—8

第七场第四十三曲《五洲人民齐欢笑》片段

青山到处埋忠

骨, 天涯何愁无芳草。黎明之前

身死去, 脸不变色心不跳! 满天朝霞照着

我, 胸 中 万 杆 红 旗 飘, 胸 中 万 杆 红 旗

飘! 回 首 平 生 无 憾 事,

只 恨 不 能 亲 手 亲 手 把 新 社 会

来 建 造。

此唱段中八分休止符、十六分休止符的运用较多,休止的出现造成音乐弱起的效果,更加突出了弱拍弱位后主题旋律的强势化进行,以此来刻画人物内心的情绪变化。

## (2) 无限延长号的作用

谱例 1—9

第二场第十曲《革命到底志如钢》片段

散板 原速  
(江姐唱)

寒风扑面 暮冰霜, 心如刀绞 痛 断 肠! 实 指

望 满怀欣 喜 重相 见, 谁知你 一腔热血

洒 疆 场。 多 少年 朝 夕相 处 心 连 心, 多 少

年 患 难相 依 甘 苦 共 尝。

无限延长号的出现,让节奏变得自由化,使唱段中戏曲散板的特性更加被强化。

### (3) 气口的作用

谱例 1—10

第六场第三十八曲《我为共产主义把青春贡献》片段



谱面上明显标注的气口, 既有利于演员的歌唱, 提示演员在演唱时不要破坏一度创作者的创作意图, 又使歌词大意与音乐旋律有机的结合起来, 在准确表达歌词大意的基础上将音乐旋律的优美或是激情表现出来, 推动了故事情节的发展。

### (4) 符点音符的运用

谱例 1—11

第一场第二曲《巴山蜀水要解放》片段

稍慢

啊 今日告别

雾重庆，乌云沉沉夜未央；

单等明朝归来时，迎回一轮

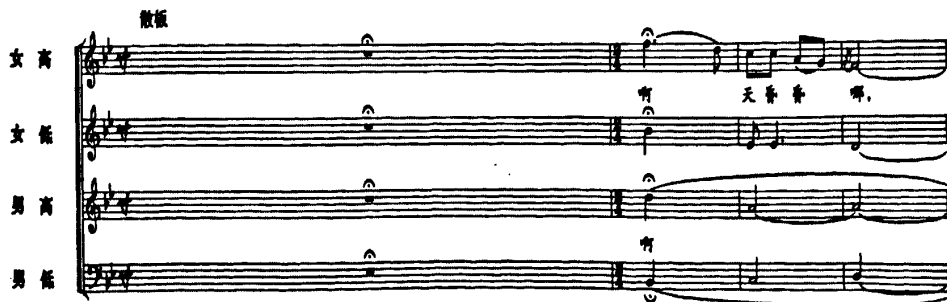


由于附点音符组合中包括了一长一短的两个音节，长音得到强调，产生了较强的力度并使旋律具有动感，所以需要强调的歌词或音位，运用附点音，可产生预期的效果，歌唱语言的语气性也得到强调。同时，附点音符中的短音符总是不被强调的，利用这个特点，可把歌词中的一些无关紧要的字，如介词、助词、代词等，处理在短音节上，使之符合汉语言的规律，便于歌词的安排。

## 2、节拍的变化

谱例 1—12

第二场第十曲《革命到底志如钢》片段



女高 啊 高山古

女低

男高 野 茫 茫, 唱

男低

女高 城 暗悲 伤!

女低

男高

男低

散板 原速

(江姐唱)

寒风扑面 春冰霜, 心如刀绞 痛 断

肠!

实 指

望 满怀欣 喜 重相 见, 谁知你 一腔热血

洒 疆 场, 多 少年 朝 夕相 处 心 连 心, 多 少



第 1 至 15 小节为 2/4 拍，二拍子的表现特点是一强一弱，交替均匀、短暂，唱段中以景抒情，用“天昏昏，野茫茫，高山古城暗悲伤”表现出江姐此时此刻内心的复杂情绪。第 20、21 小节为散拍子亦称散板，散拍子是声乐作品创作中比较常见的一种节拍形式，其节拍感不明显，速度自由而舒展，表现出江姐内心“心如刀绞痛断肠”的无限悲痛，第 22、23 小节又进入了 2/4 拍。紧接着出现两小节的间奏，24 小节为 3/4 拍，25 小节为 4/4 拍，从而完成了唱段由 2/4 拍到 4/4 拍的完整过渡。四拍子的强弱规律表现为强、弱、次强、弱，由于强拍要经过三个弱拍之后才能出现一次，延长了强弱交替的周期性，减弱了强弱交替的动力。因此，四拍子具有宽广、深沉、稳健的特点，与前面的和即将出现的散拍子形成节奏上的鲜明对比。至第 29 小节到 31 小节又出现了 3/4 拍、2/4 拍到 4/4 拍的转换，表现江姐由“满怀欣喜来相见”，到看到丈夫“一腔热血洒疆场”时，心理活动的剧烈变化。至 32、33 小节又出现散拍子，用陈述式的音乐语言道出江姐内心深处对丈夫彭松涛的呼唤。以上一系列的节拍变化成功地塑造了江姐这一英雄形象女人化的一面，使整部歌剧的人性化更加突出。

以下各曲亦采用了节拍的变化，如第十二曲《男儿有泪不轻流》、第十五曲《相对无言难开口》、第十六曲《踏着先烈足迹向前走》、第二十一曲《共产党里能人多》、第二十二曲《火辣辣的太阳当头照》、第三十八曲《我为共产主义把青春贡献》等唱段，均采用了这种节拍变化形式对音乐进行了修饰，以突出生动的音乐形象。

### 3、 辅助音阶的下行运用

谱例 1—13

第一场第六曲《局势如麻乱纷纷》片段





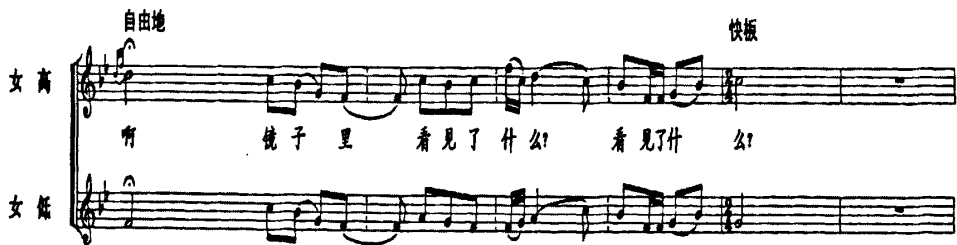
以上唱段采用了半音化辅助音的音阶下行旋律，体现出反面人物沈养斋奸诈狡猾的性格特点。

第六场第三十七曲《你要三思而行》亦采用了辅助音阶下行。

#### 4、运用调性转换推动故事情节，表现人物内心的变化

谱例 1—14

第六场第三十三曲《眼前形式多险恶》



(江姐唱) (甫志高唱)

他狡诈阴谋诡计多，且把她当鱼饵，

(江姐唱)

再抓双枪老太婆，拖住他不让走，免得战友

(甫志高唱) 自由地

通风波，明枪容易防，暗箭最难躲，甫志高今日到此

原速 (江姐唱)

有把握，只要组织得保全，个人的安危又

渐慢

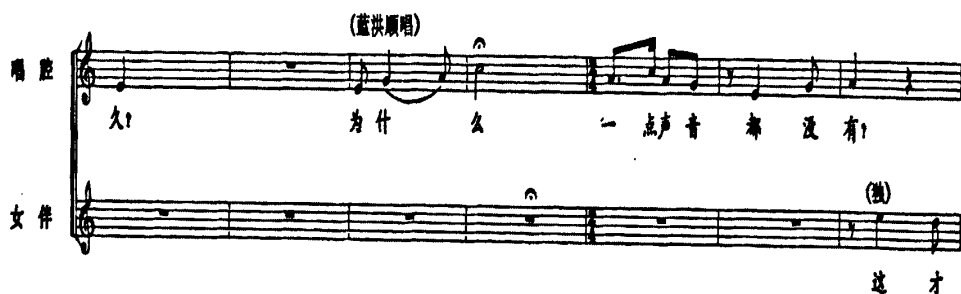
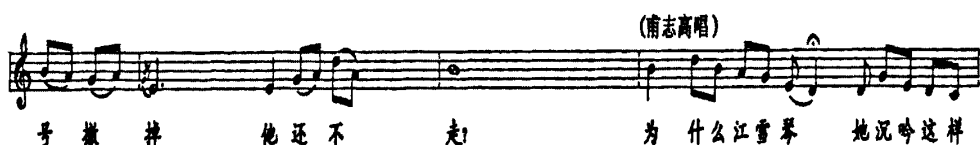
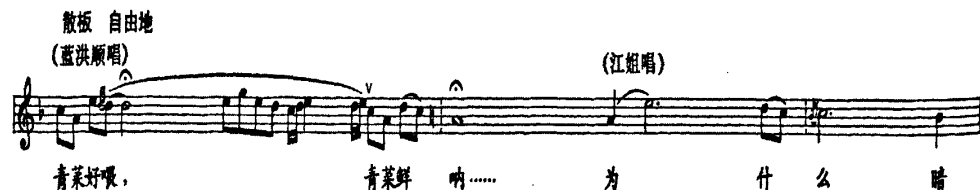
算什么！

自由地 (董洪顺唱) 快板

等江姐不见江姐来，难道说 难道说竟然出意

外？ 为什么暗号已撤掉？静悄悄叫

人 费 疑 猜，江 姐 走 是 没 有 走？江 姐





以上唱段加入的人物比较多,首先由女生伴唱开始,到第12小节进入了江姐与甫志高的重唱部分,这一部分唱段生动地体现出二人激烈的心理斗争,一方面有江姐面对敌人的镇定自若、机智勇敢,另一方面有甫志高在江姐面前的心虚、紧张与狡猾。至第58小节由 $\text{bB}$ 宫调式转入其属方向调 $\text{F}$ 宫调式,主音上方的纯5度音,是调式音阶级数中的属音,因此将原调移高纯五度产生的新调称为原调的属方向调。属方向的前进是音乐创作中调性使用的最基本的手法。而后到第87小节以蓝洪顺唱的一段散板的叫卖青菜的歌谣为过渡,江姐的唱段由 $\text{F}$ 宫调式转入其属方向调 $\text{C}$ 宫调式。唱段中,连用了两次属方向调转换,对人物内心的变化和故事情节的发展起到了很好的推动作用。

## 5、运用不同声部刻画不同人物

女高音音色嘹亮柔美,尤其在歌剧演唱中的女高音多为戏剧性的,音色更加宏丽、刚强、宽厚,这种音色特点用在江姐身上可以把它的人物形象刻画得非常贴切、生动。当表现江姐女人的一面时,创作者将旋律编写的优美、柔和,体现出女高音秀丽、柔美的音色特点,当表现江姐伟大的英雄形象时创作者将唱段设计的音区跨度较大,演唱者的难度也随之加大,女高音音色要求宏丽、宽厚。

男高音在歌剧《江姐》中主要有华为、甫志高二人。华为属于抒情男高音,音色要明朗、脆亮、抒情,即要有一定中国民歌唱法的成分,体现华为这个角色的年轻朝气和勇敢机智。甫志高属于戏剧男高音,音色要明朗、坚实,能够表现他因为贪图一时享乐由共产党员沦为叛徒的悲惨下场,而在甫志高面对江姐时,由于他内心充满被识破的恐惧,音色要求上不能太过坚实,针对这个人物唱段设计是要有所变化与创新的,从中体现出甫志高党性觉悟的转变。

男中音主要有蓝洪顺、沈养斋二人,音色总体要求刚毅、浑厚、有力。蓝洪顺在歌剧中是一个敢做敢当的革命者形象,他在革命的道路上无所畏惧,但有时却是冲动莽撞的,处事易感情用事,男中音的音色更容易衬托出蓝洪顺刚强但又朴实的革命形象。沈养斋是歌剧中最有代表性的反面人物,他是个老奸巨滑的

国民党头目，他从骨子里是一个双手沾满革命者鲜血的刽子手，演唱时应该把轰鸣的感觉做重一些，声音要深沉、阴险、城府深，要做到闻其声就让人毛发悚然。

女中音音色热情、稳实、有力，歌剧中双枪老太婆这一角色成功地将女中音的特点体现出来。她是一个威震敌胆的传奇式人物，出于其灵活机智，昼文夜武，神出鬼没，且又多变的战斗方式，被传为“双枪老太婆”，敌人闻之丧胆，竭力除之，女中音的音色特点能够淋漓尽致地表现这一人物形象。

### （三）主题旋律《红梅赞》贯穿始终

《红梅赞》作为贯穿全剧的主题歌，也是江姐英雄形象的象征，表现了江姐坚忍不拔的高尚革命气节，抒发了后人对红岩精神的无比赞颂。这个主题不仅贯穿在这部歌剧的开端、高潮、尾声，还根据剧情的展开作相应的变化，贯穿于正剧歌剧音乐的发展中。

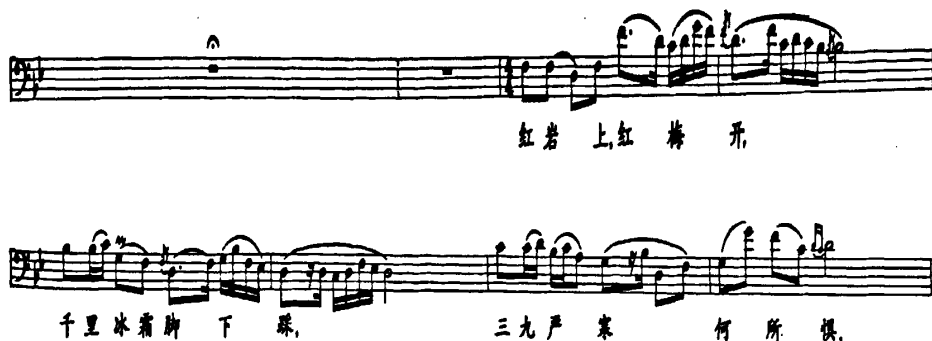
创作者将江姐在歌剧中几处精彩的咏叹调主题集中起来，再加上歌词中感人肺腑的思想内容，便造就了《红梅赞》这段经久不衰的革命旋律。歌曲分为两段，音调高昂、刚劲有力、情绪激动、形象挺拔，装饰音的运用特别是拖腔采用了戏曲的一些手法，使歌曲具有鲜明的民族特色。《红梅赞》每次出现都根据剧情的发展及刻画人物的需要发生变化：

第一次出现在第一场第四曲，领唱加重唱的演唱形式（见谱例 1—3）；

第二次出现在第二场第十曲，男中音伴唱；

谱例 1—15

第二场第十曲《革命到底志如钢》片段





此唱段部分加入男中音演唱的《红梅赞》，作为江姐由失去丈夫的悲痛化为力量的心理变化的过渡，她不能“在这里痛苦悲伤”，一曲《红梅赞》犹如“老彭的声音响耳旁”使江姐“全身添力量”。

第三次出现在第七场“江姐赴刑场前音乐”中的二胡独奏；

谱例 1—16

第七场“江姐赴刑场前音乐”片段



二胡是中国传统民族器乐中最常用也是音色最丰富的乐器之一，创作者在江姐赴刑场前特别加入《红梅赞》的二胡独奏，再次让观众回想起前面的故事情节，江姐面对革命工作无所畏惧、鞠躬尽瘁的光辉事迹仿佛都能够历历在目，以此衬托出剧中江姐的战友、歌剧的创作者和观众对江姐的不舍。这些场景将观众内心最脆弱的根神经激活，台前台后、台上台下就在此时达到了共鸣。

第四次出现在第七场第四十四曲的四部合唱。

谱例 1—17

第七场第四十四曲《红梅赞(二)》

女高

女低

男高

男低

红 岩 上, 红 梅 开, 啊

红 岩 上, 红 梅 开, 千 里 冰 霜 脚 下

女高

女低

男高

男低

脚 下 踩, 啊 啊 啊 啊

踩, 三 九 严 寒 何 所 惧,

女高 一片 丹 心 向 阳 开, 向 阳 开。

女低

男高 一片 丹 心 向 阳 开, 向 阳 开。

男低

快

女高 红 梅 花 儿 开, 朵 朵 放 光 彩, 昂 首 怒 放 花 万 朵, 香 飘 云 天 外,

女低

男高 红 梅 花 儿 开, 朵 朵 放 光 彩, 啊 云 天

男低

女高 唤 醒 百 花 齐 开 放, 高 歌 欢 庆

女低

男高 外, 啊 高 歌 欢 庆

男低



在全剧四次出现的《红梅赞》中，此次出现是和声织体最为丰满的一次，在第 1 至 6 小节，女高、女低与男高、男低声部形成自由模仿式的轮唱。女高的主题旋律与女低声部对位化的副旋律相互交织，配合随后两拍出现的男高与男低声部类似模仿式的对位化旋律组合相互呼应，将唱段推向了高潮。

《红梅赞》是贯穿在整部歌剧中的一条红线，把江姐等革命党人那坚定沉着、勇敢机智的面貌展现得淋漓尽致，象征着整部歌剧情节中所要表达和歌颂的中心思想——红岩精神。

## 二、中国传统戏曲音乐素材的显现

### （一）婺剧

婺剧俗称金华戏，是浙江省的主要民间戏曲剧种之一。它流行于浙江金华、丽水、台州地区和杭州地区的建德、淳安、桐庐，以及赣东北一带，因金华古称婺州，1949 年秋定名为婺剧。它的唱腔古朴豪放，可以在噪音的婉转变化间极强地表现出人物激昂悲壮的感情色彩，歌剧《江姐》的创作者们意识到只有这种独特的唱法，才能淋漓尽致的表现出身处险境之中的江姐那多样复杂的内心世界。

#### 1、唱腔上的借鉴

在婺剧的创作和演唱中，当剧中主人公要表现感叹之情时，经常会运用一字对多音的唱腔，而这种唱腔不但能达到道白中的语气词感叹的效果，还能运用旋

律的变化体现出人物内心更加复杂多变的情绪,同时又不失江南的丝弦之美,婺剧的这种特色体现在江姐的唱段中,使江姐的形象刻画变得生动贴切。

谱例 2—1

婺剧《山伯访友》选段《问一声祝相公住哪》

$\frac{2}{4}$   $\underline{1.2} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{6} \mid 5. (\underline{3} \mid \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{0} \underline{5} \underline{3}) \mid$   
 未 知 何 人

$\underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{0} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid 1 \quad 0 \mid \underline{6} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \quad \underline{5} \mid \underline{0} \underline{3} \underline{1} \mid$   
 到 来 临。 打 开 珠 帘 来 观

$\underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \mid 2 \quad 0 \mid \underline{3} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{1} \mid 2 \quad 0 \mid$   
 看, 原 来 是 一 个 小 书 生,

$\underline{6} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{5} \mid 6 \quad 0 \mid \underline{6} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \quad \underline{5} \mid \underline{3} \quad \underline{5} \mid$   
 请 请 请, 请 受 奴 奴 一 礼

$\underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{6} \quad 1 \mid \underline{6} \quad 1 \mid \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{2} (\underline{3} \mid$   
 把 话 问, 问 你 那 州 那 府 那 县 人, (呢)

$\underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \mid 2) \underline{5} \underline{5} \mid \underline{0} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{0} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{1} \underline{6} \mid$   
 亲(哎) 到 我 家

$\underline{5.3} \underline{235} \mid 0 \quad 6 \mid \underline{0} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{5.3} \underline{23} \mid \underline{0} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid 1 \quad - \mid$   
 (呀) 所 为 何 因? (四九)

$\underline{6} \underline{\dot{6}} \mid \underline{0} \underline{5} \underline{1} \mid 2 \quad 0 \mid 1 \quad 1 \mid \underline{0} \underline{6} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{2} \mid$   
 听 说 原 因, 告 诉 原 因, 特 此

$\underline{6} \quad 1 \mid \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid 2. (\underline{3} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \mid 2) \underline{5} \underline{5} \mid$   
 前 来 访 故 人。 问(呢)

$\underline{0} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{0} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6.1} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5.3} \underline{235} \mid$   
 一 声 祝 相 公

$0 \quad 6 \mid \underline{0} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{5.3} \underline{23} \mid \underline{0} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{6} \underline{1} \parallel$   
 (呀) 住 哪 村。

谱例 2—2

第七场第四十三曲《五洲人民齐欢笑》片段

慢速 自由地

云 水 激， 卷 怒 潮，

风 雷 震，

报 春 到。

快速

## 2、打击乐器鼓的运用

在婺剧的伴奏乐器中，有一种木制的打击乐器叫蜂鼓，整个鼓呈扁形，因其鼓身形似蜂而得名，在婺剧的演出过程中，伴奏者通常是将鼓皮踩在脚下敲击出鼓点，听起来很有气势。在歌剧《江姐》的创作中，乐队伴奏曾多处用定音鼓、风锣等打击乐器，借鉴婺剧乐队伴奏中蜂鼓鼓点的节奏与力度，表现出风雨来临前舞台情景。

谱例 2—3

第二场第十曲《革命到底志如钢》片段

江姐演唱前乐队伴奏运用定音鼓、风锣、大鼓、低音鼓，表现出江姐在见到丈夫彭松涛之前，焦急而又紧张的情绪。

又如：第六场在审讯室，江姐与沈阳斋进行的激烈的阶级对话时，乐队作为背景音乐将这一激烈场面衬托得淋漓尽致。

谱例 2—4

第六场第三十六曲《我看你无耻的奴才如何下场》片段

亿万人民 都来看看你这叛徒嘴脸，下流模样，奴才本性，野野心肠！

## （二）川剧

川剧，是四川文化的一大特色，流行于四川全省及云南、贵州部分地区。它是在本地车灯戏的基础上，吸收融汇苏、赣、皖、鄂、陕、甘各地声腔，形成含有高腔、胡琴、昆腔、灯戏、弹戏五种声腔的戏曲剧种，川剧中这五种声腔，其音乐博采众长，兼收并蓄，这些外省流入的五种声腔艺术曾经均单独在四川各地演出，清乾隆年间（1736—1795），由于这五种声腔艺术经常同台演出，日久逐渐形成共同的风格，清末时统称“川戏”，高腔、胡琴、昆腔、灯戏、弹戏五种声腔和为其伴奏的锣鼓、唢呐曲牌以及琴、笛曲谱等音乐形式，囊括吸收了全国戏曲各大声腔体系的营养，与四川的地方语言、声韵、音乐融汇结合，衍变形成形式多样、曲牌丰富、结构严谨、风格迥异的用四川话演唱的“川剧”。川剧语言生动活泼，幽默风趣，充满鲜明的地方色彩，浓郁的生活气息和广泛的群众基础。川剧里一大亮点——帮腔，往往在戏剧高潮时起到丰富人物内心世界，烘托情节的奇效。川剧帮腔为领腔、合腔、合唱、伴唱、重唱等方式，意味隽永，引人入胜，帮腔的人在幕后仅用声音就可以制造出电影画外音加环境烘托的效果。

歌剧《江姐》中有多处独唱或重唱加合唱伴唱的演唱形式中运用了帮腔的写作手法（见谱例 1—7）。此唱段由江姐开始，江姐第一次出场演唱“看长江”，后台女生伴唱“看长江”，江姐随之走上台，再次用感叹的语气唱出“看长江”，伴唱，“看长江战歌掀起千重浪”，接着又是江姐与伴唱的一段交相呼应：（江）“望山城”，（伴唱）“红灯闪闪雾茫茫”，成功地引出了江姐后面慷慨激昂的演唱。虽然只有那么简短的几句话，却能把当时舞台上的整个情景和问题都给观众解释清楚，这段帮腔的作用犹如话剧中的旁白，表现出歌剧《江姐》创作中用歌唱取代单调旁白的进步性，创作者用帮腔这种巧妙地戏曲创作手段推动观众的思维一刻不停地跟着剧情前进。

谱例 2—5

第五场第二十九曲女声二部合唱《赶快转移赶快走》

女高

女低

叫声江姐好战

友, 赶快转移赶快走, 叛徒

已到门外边, 就要对你下手!

帮腔可以跟观众讲话,在台上没有演员的情况下也能让观众思维不离开舞台。

### (三) 采用戏曲板腔体结构

板腔体是戏曲、曲艺音乐中的一种结构体式。或称“板式变化体”。以对称的上下句作为唱腔的基本单位,在此基础上,按照一定的变体原则,演变为各种不同板式。通过各种不同板式的转换构成一场戏或整出戏的音乐。这种结构体式,以简练的基本音乐素材与灵活变化的发展形式为特点。同类腔调的各种板式,可视为由一种基本板式发展变化而成。

谱例 2—6

第七场第四十三曲《五洲人民齐欢笑》片段

慢速 自由地

3  
不要用哭 声 告 别,

*p*

不要把 眼泪 轻 抛。

稍慢

*mf* *p*

这部分唱段中运用了清板。清板，起落分明，善于根据唱词语调和人物感情在唱腔音调、节奏处理、润腔唱法上巧妙进行多种细微变化，寓华彩于朴素，藏变化于平淡。

以下各曲亦采用了戏曲板腔体结构：第二场第十曲《革命到底志如钢》为散板的运用，第三场第十二曲《男儿有泪不轻流》运用了板式的变化由散板开始转入小块版，最后结束在慢板。

### 三、“洋为中用”的创作观

#### （一）西洋歌剧创作特点

歌剧诞生至今已有 400 多年的历史，歌剧艺术起源于西方社会，一直被当作西方戏剧表演领域里最核心和最主流的形式。“16 世纪末，在意大利的佛罗伦萨市，一些进步的具有‘人文主义’思想的音乐家及理论家等，他们组成一个集

团，叫‘同志会’（Camerata）。巴尔第是他们热心的支持者，他把豪华家庭中的一切用来支持这个集团的事业。他们认为单旋律的独唱曲会给歌词带来生命，无需复杂的对位或过分的装饰。他们先创作了一些表现人的感情的独唱曲。公元1594年，作为第一次实验，由里努契尼作剧本、卡奇尼与佩里合作写音乐，创作并上演了第一部‘抒情音乐剧’《月桂女神和太阳神》（Daphne and Apollo），它作为‘同志会’成员和朋友参加的晚间娱乐性的晚会上演出，得到强烈的反映。有人称这部‘抒情音乐剧’是世界的第一部歌剧，但它失传了。此后，卡奇尼与佩里再度合作作曲，仍由里努契尼作剧本，为庆祝法国王亨利四世和玛丽亚·德·梅迪契的婚礼而创作了《尤丽狄茜》。1600年2月9日，在佛罗伦萨上演。这个年代被认为是歌剧开始的年代，《尤丽狄茜》当时仍称为‘抒情音乐剧’。当时还没有‘歌剧’这个名词。《尤丽狄茜》是一部中是古希腊戏剧风格的宣叙性的作品。其中有不少类似说话式的音调，有乐队配音，从头唱到尾。歌手独唱的咏叹调占主要地位（虽然并不完全像今天的咏叹调）。此外还有合唱与重唱。歌剧的形式类似以后的‘严肃歌剧’。”<sup>[8]</sup>

17、18世纪是严肃歌剧的时代，那时歌唱家的地位远远高于作曲家和剧本作家，所以剧作者和作曲者都是为歌手服务的。为了表现歌唱技巧，歌唱家要唱各式各样的咏叹调，如：道白式咏叹调（Aria parlante）、抒情咏叹调（Aria cantabile）、炫技性咏叹调（Aria di bravura）、灵巧性咏叹调（Aria dagilita）、不过分渲染的咏叹调（Aria di mezzo carattere）等，通过不同的咏叹调表现歌唱家各方面的能力、技巧和修养。

“19世纪是法国大歌剧兴起和繁荣的时代，大歌剧（Grand opera）是形成于19世纪前半叶法国的一种正歌剧。它是针对于当时法国的喜歌剧而命名的。其内容多取材于英雄的事迹或爱国故事。由独唱、重唱、合唱、芭蕾舞和乐队组成，无对白，以其内容丰富富于戏剧性、庄严宏伟、篇幅大、舞台场面华丽、因乐效果辉煌为特色。”<sup>[9]</sup>

“歌剧的主流地位在19世纪中后期受到现实主义戏剧表演理论的冲击，随之而来的是人们对这种一边唱一边表演的形式的冷遇。作曲家和剧本作家对于这样一种新主张的出现所采取的应对措施有很多种。一类是借鉴现实主义在话剧中的成果，创作出许多题材刺激，音乐激进的作品。贝尔格的《璐璐》、普罗科菲

耶夫的《赌徒》、《谢苗·科特科》以及布里顿的《彼得·格莱姆斯》都属于这一类歌剧的杰出代表。另一类则是继承了瓦格纳开创的道路,以表现主义的形式创作出看似荒诞,实则深刻的作品。诸如贝尔格的《沃采克》、理查·施特劳斯的《莎乐美》、巴托克的《蓝胡子城堡》等都属于此例。”<sup>[10]</sup>

20 世纪后半叶,歌剧创作又一次获得新生。由于戏剧舞台上创新因素的大胆使用,歌剧也获得新的发展的可能。

## (二) 歌剧《江姐》将西洋歌剧与中国歌剧创作技法完美结合

歌剧《江姐》借鉴西洋大歌剧的创作经验,力图解决音乐戏剧化问题。

首先,歌剧江姐打破了中国传统戏曲单旋律的形式,在合唱、重唱中加入了多声部写作,使音乐织体更加丰富,音乐形象也更加饱满。谱例《拨开云雾见太阳》(见谱例 1—2)

运用西洋创作技法中模进的手法。这一手法是将歌曲的主题旋律或其他乐句的旋律再或他们的乐节、乐汇等作重复出现时,每一次的高度都不相同,实际就是同样形式的一组音,在不同的高度做重复,从而称之为模进。

谱例 2—7

第三场第十六曲《踏着先烈的足迹向前走》

中速稍慢 (双枪老太婆唱)

中速稍慢 千重苦, 万重恨,

稍快 原速

莫压在心头, 莫压在心头, 莫压在心头, 当着我亲人的面, 有泪尽情流,

有泪尽情流。

此唱段是由演员扮演“双枪老太婆”领唱的混声合唱部分。其中,第5小节的音乐主题可分为两部分:后两个单位拍是在前两个单位拍的基础上,以上行纯四度模进的形式写成。随后,第6小节在保持调性结构的基础上,以上行纯五度的方式进行了自由模进。这种模进手法配合切分节奏,增强了旋律的活力,变

同时，还运用了铜管乐器组的圆号、小号、长号，以圆号、长号为主。铜管乐器组的音色雄壮而有力，强奏时明亮雄壮，具有强烈的号角色彩，听起来使人产生振奋的感觉。弱奏时音色的圆润，融合性好，可表现出温和高雅的音乐情趣。而弦乐组所表现的音乐内容连贯而富于歌唱性，平直而没有衰减，各乐器之间融合性极好。主要包括小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。弦乐组是歌剧《江姐》中运用最多的西洋乐器组，对整部歌剧的主体深化起到了相当重要的烘托作用。其中，小提琴音色优美且与人声相似，富于歌唱性，演奏技巧灵活，表现力十分丰富；中提琴音色优美、柔和、浑厚；大提琴属提琴族乐器里的下中音乐器，音色浑厚丰满，富于人声美，具有开朗的性格，表现力很强，擅长演奏抒情的旋律，表达深沉而复杂的感情；低音提琴音色极其低沉柔和，厚重，融合性较好，并且能奏出极美妙的泛音，高音部分音质纤弱动人。

47

### 第三章 作品的二度演绎

“音乐是时间的艺术，和它相对的造型艺术是空间的艺术。一首音乐作品，必须经过艺术家的释义和表演，才能变成具体的东西。除艺术家的即兴创作外，任何音乐作品的表演，都必须是作曲家已经设想好的并写在谱纸上的东西，但在谱纸上的各种符号，仅仅是象征性的，实际的音响在它们那里是完全不存在的。在音乐艺术中，我们把表演家的表演看作是创作的本身。”<sup>[11]</sup>

#### 一、中国传统戏曲唱法的吸收

##### （一）吸收婺剧的演唱风格

婺剧的表演夸张、生动、形象、强烈，讲究武戏文做，文戏武做，所谓：“武戏慢慢来，文戏踩破台”。由于过去服装原无水袖，表演多在手指、手腕上下功夫，亮相、功架近似敦煌壁画的人物姿态，自具一格。且特技表演甚多，如变脸、耍牙、滚灯、红拳、飞叉、耍珠等。

在歌剧《江姐》中，每一位歌剧演员，无论主角或是配角、无论正面角色还是反面角色，都必须具备一定的戏剧表演功底。尤其值得我们关注的是在歌剧的表演过程中，我们可以找到很多婺剧表演的影子，剧中演员夸张的肢体动作和面部表情对剧中人物性格的刻画起到了很好的烘托作用，使歌剧欣赏者不禁随着演员的一举一动融入到歌剧情节中去，这种融入会让《江姐》的红岩精神深入到每一位欣赏者的心中，这比只有简单而干瘪的声音形象要丰富精彩得多。同时，这种夸张的舞台表演也会给演员的声乐演唱带来意想不到的积极作用，它使歌剧演员在肢体和表情的不断变化中，越来越深刻地进入自己所扮演的歌剧角色，这种入戏的歌唱所表现出的舞台魅力是单纯声乐表演所无法比拟的。

##### （二）吸收川剧的演唱风格

川剧的表演艺术有深厚的生活基础，并形成一套完美的表演程式，剧本具有较高的文学价值，表演真实细腻，幽默机趣，生活气息浓郁，为群众喜爱。所有

的艺术表演都是通过变形来反映生活的，川剧也不例外，只是变形的方法和程度有所不同。川剧的变形和生活的原形距离较大，这种变形手法之一就是虚拟。川剧的虚拟性，主要表现为对舞台时间和空间处理的灵活性。把舞台有限的空间和时间，当作不固定的、自由的、流动的空间和时间。舞台是死的，但在川剧的演出中，说它是这里，它就是这里，说它是那里，它就是那里。一千里路虽然很长，说它走完了，它就走完了。从门口到屋里，虽说路程很短，说它没有走完就没有走完。一个圆场，十万八千里；几声更鼓，夜尽天明……运用自由，富有弹性，舞台的空间和时间的涵义，完全由剧作者和演员予以假定，观众也表示赞同和接受，这就是川剧的虚拟手法的集中表现。而歌剧《江姐》的演出过程中，非常成功的运用了这种虚拟手法，将有限的舞台扩展成无限的空间和时间：第一场舞台场景是黎明之前的重庆朝天门码头；第二场舞台场景是细雨蒙蒙的早晨在川北某县的城门附近；第三场舞台场景是上午时分华蓥山上的东海寺后院；第四场舞台场景是中午川北某县郊城，大石桥边“么店子”；第五场舞台场景是下午川北某县城郊，小镇口一农舍的联络站；第六场舞台场景是黑夜在重庆“中美合作所”渣滓洞集中营审讯室；第七场舞台场景是黎明之前重庆“中美合作所”渣滓洞集中营的女牢。川剧虚拟表演手法的运用将整部歌剧故事情节中不同的场景和时间有机的联系在了一起。

帮腔，是川剧高腔中最有特色的部份。它具有起腔定调、代替剧中人讲话，反映角色不便启齿而又不能不说的内心独白、抒发人物的内在感情、对环境的描绘和以第三者的身份对事件、人物作出评价等多种功能。在歌剧《江姐》中江姐得知丈夫彭松涛被敌人斩首示众后内心深处极度悲痛，台后女声伴唱就达到了“帮腔”的艺术效果，帮腔对剧中人物触景生情的心理状态的表达，此时此地是较由演员自己唱出来，要耐人寻味得多。

谱例 2—8

第四场第二十曲《大曲酒慨饕喷喷香》

散板 川剧风  
(蓝洪顺唱)

(乡白)

大曲酒 开 坛 喷 喷 香, 豆腐干夹花生米

(乡白)

味 道 悠 悠 长, 三 杯 下 肚 心 情 爽

(蓝洪顺白) (蓝洪顺唱)

呢, 且把那气闷愁烦 丢一(呀) 旁.

此曲要求用川剧风清唱。

### (三) 吸收戏曲中道白的表演方式

在西洋歌剧中,创作者常利用宣叙调作为人物对话的表达方式,但歌剧《江姐》仍借助戏曲中的道白去体现人物的现实对话。道白可以使剧中人物对话的语气更加夸张,它是没有音乐伴奏而音乐性很强的语言艺术。道白有两种表达方法:(一)拼读式,念字时声母韵母分开,随调走韵;(二)喷口,就是把字有力度的喷出口外,想发单音一样。两种方法以剧情而择。

歌剧《江姐》第六场第三十九曲《笑声中埋葬你蒋家王朝》对唱中的“(沈)这是中美合作所,歌乐山前黑铁牢,美式刑法四十八套,渣滓洞白骨高!(江)你何必虚作声势张牙舞爪,我坚如泰山不动摇。山高何惧风雪大,革命者哪怕你毒刑拷打烈火烧!”这段唱词采用了戏剧中的道白(川剧中“飞梆子”)来表现两人的不同思想和感情,引起观众的强烈共鸣。由于在演唱中,要求歌剧演员模仿戏曲中道白的夸张语气,歌剧演员可以更加直接的将剧情清楚地交待给观众,可以说道白的作用与西方歌剧中的宣叙调有些相似,但道白缺少了一定的音乐性,这也是我国早期歌剧创作中“话剧加唱”形式所暴露出的不足之处。

## 二、五代“江姐”扮演者的不同风格演绎

自1964年至2008年,在长达44年的岁月中,由空政文工团编创的大型民族歌剧《江姐》曾被许多文艺工作者经过精心打造搬上舞台和荧屏,从而使其在中国的艺术长河中经久不衰。纵观歌剧《江姐》的演出历史,我们可以把江姐的五代扮演者作为一条主线,去探寻这其中的艺术价值。

“歌剧演员是歌剧的明星,从来如此而且永远如此。他们能够使剧中人物变得栩栩如生,把人性的真实注入这种远离现实的艺术形式之中。除了歌唱能力,歌唱家也需要有做出舞台动作的能力。”<sup>[12]</sup>“就声音而言,大歌唱家都具备使声音听起来自然优美的罕见能力。与话剧演员一样,歌手也需要令观众信服,他们是舞台上的真实人物(并不仅是口中念念有词的木偶),他们的工作就是确保姿势、表情和所唱的音乐尽量自然和有说服力。歌剧令歌剧迷们心旌摇荡的原因就在于那种看到众歌唱家扮演同一人物的兴奋。”<sup>[13]</sup>只要提起江姐,很多人就会想到一个身着藏蓝旗袍、鲜红毛衣,围着洁白围巾,身体略显单薄却一身正气的革命者形象。作为共产党人的先锋形象,江姐已经深刻影响了一代中国人。没有人不会唱那首动人心弦的《红梅赞》,没有人不会为《绣红旗》留下赤诚的眼泪。江姐给人们留下的光辉形象是永恒的,但每位扮演江姐的演员都是不一样的,每位歌唱家靠对人物的音乐和戏剧的独到揣摩,“将艺术的创造建造在音乐的基础之上,深入挖掘音乐中潜藏得更深的内涵并着力尽情的发挥表现,”<sup>[14]</sup>他们都能够使歌剧《江姐》看上去如同一部新作品,同时让欣赏者感受到其中不断提升的艺术价值。

### (一) 第一代江姐

1963年9月,歌剧《江姐》进入了试唱、排练阶段。确定扮演江姐的演员也分为A、B、C角,分别为万馥香、蒋祖惠、郑惠荣,这三位女演员被公认为“第一代江姐”1964年9月4日,歌剧《江姐》正式公演。“而公演后仅仅一个月,也就是1964年10月13日,是一个令歌剧《江姐》所有创作人员最难忘的日子,空政文工团接到通知,到人民大会堂小礼堂为国家领导人作专场演出。出乎所有演员、创作者及工作人员意料并让他们深为惊喜的是,在周恩来、朱德、彭真等国家领导人的陪同下,毛泽东来观看了演出。看完演出后,毛泽东等国家领导人

走到台上,和《江姐》剧组的全体人员合影留念。其后,几乎所有的国家领导人都看过《江姐》,这对创作人员们来说无疑是一个巨大的鼓舞。《江姐》在北京连续演出 26 场,场场爆满,不久又开始到南方去巡回演出,每到一处都引起巨大的轰动。其中在上海的演出,可谓盛况空前,由于歌剧《江姐》中的许多音乐和表现形式借鉴于江南一带越剧、婺剧等地方戏,特别能引起上海观众的共鸣,演出结束时甚至出现观众舍不得走的情况。一时间,在上海《江姐》成为时尚的象征。暖瓶上印着江姐,手帕上印着江姐,小孩的衣服上,印的不是‘绣红旗’就是‘红梅赞’,理发店里也专理江姐发型。除此之外,最让演出组难忘的是在深圳的一场演出,这是专门为香港同胞准备的。当时香港人要到内地来看一场戏非常不容易,但文艺界大小明星都赶来观看,演出效果正如预料的那样,剧场里都能听见哭泣的声音。演出结束后,香港同胞们还和主创人员进行了热烈的讨论。自 1964 年 9 月至 1965 年 10 月,《江姐》在全国公演共 257 场,创造了中国歌剧史上的奇迹。在经历了初演的辉煌后,十年‘文革’开始了,《江姐》和当时许多其他优秀文艺作品一样被停演了,而这一停就是整整 13 年。”<sup>[15]</sup>

三位“江姐”在演唱方面,以民族为主,必要地、恰当地揉合了一些可用的西洋歌唱因素,虽然当时的这种“揉合”并不非常自然,但这使得歌剧中“歌”的表现力更丰富了。当时《江姐》在唱腔和形体设计上都借鉴了许多传统戏曲的元素,因此要唱好《江姐》,不是光有一个漂亮的声音就行,拖腔的拖法,每个字的咬法,都要有严格细致的讲究,这对三位学西洋歌剧的独唱演员来说无疑是一个挑战。正如郑惠荣所说:“1964 年演这个戏的时候,我还不到三十岁,各方面的基本功都不具备,没有很深厚的底子。大家就群策群力,给我提意见,看怎么演更合适这个人物。我一句台词、一个动作、一个转身地排练,一句唱腔能练好长时间。”

在表演风格上,歌剧演员的每次动作、每个眼神、到什么时候给一个亮相,都有程式化的硬性规定,这有它的好处,但也有其弱点——那就是不自然。所以歌剧演员除了要具备表演基本功外,还要力争在阅历和精神境界上向江姐靠拢,要知道演好江姐这个人物,不是靠一个高昂的唱腔、一个有力的动作就能完成的,演员们要想缩小和江姐的距离,就要用心去寻找江姐的核心气质,要把扮演江姐的过程当作净化自己灵魂的过程。第一代“江姐”们的出色表现给观众带来了心

灵的震撼,也给其后的江姐扮演者带去了莫大的压力。

## (二) 第二代江姐

第二代江姐以昆明军区空军文工团的孙少兰和哈尔滨的杨维忠为代表。孙少兰云南丽江人,纳西族,毕业于解放军艺术学院音乐系,师从于中央音乐学院周美玉教授,解艺柳达民教授。现为中国戏剧家协会会员,中国音乐家协会会员。11岁开始从事舞蹈艺术,由于嗓音高亢,并具备突出艺术表演能力,后逐渐转行,表演过话剧京剧豫剧等艺术门类,为后来从事歌剧事业奠定了坚实的基础。1978年,在停演了13年后,空政歌舞团决定重排《江姐》,由于当年扮演江姐的演员都相继离开空政歌剧团,剧组开始重新到各大军区去物色江姐人选,导演组和创作组认为孙少兰在形象、演唱方面都与江姐比较贴近,于是年仅20岁的孙少兰被幸运选中。年轻的她该怎样去把握既是妻子和母亲,又是一个坚定革命者的江姐呢?除了反复阅读小说《红岩》外,孙绍兰还深入到重庆渣滓洞监狱去体验生活,老虎凳看了,竹签子也摸了,她还亲自到江姐曾经住过的牢房去体验了当年江姐坐牢时的感觉。对那间牢房的印象,多年以后还在孙绍兰的头脑中挥之不去:“很黑,很暗,很潮,四壁冰凉,里面就放了几个乱床板,其他什么都没有。感触最深的,就是这么大的年华被关在这么个没有自由的地方,但是她又要为自己的崇高理想坚定地在牢里跟敌人做斗争。她是我心目中最完美的女性。”怀着对江姐的无限崇敬,孙绍兰回到演出组后在唱段声腔和舞台表演上都花费了大量心血,去不断揣摩和充实江姐的人物形象。当时中国社会刚粉碎“四人帮”,百废待兴,《江姐》的重排,在群众中受到了最热烈的欢迎。演出现场,完全是观众和演员在共同创作。到了第六场以后,台下就一直哭声不断。观众的热情,给了孙绍兰最大的鼓舞。演到《绣红旗》那场时,孙绍兰更是激情澎湃,和剧中人物融为一体。“线儿长,针儿密,含着热泪绣红旗,绣啊绣红旗……”一面大旗在众人手中慢慢展开,心境随之开阔,理想随之飞扬,演员们完全沉醉于剧情当中。作为第二代江姐,孙绍兰把江姐演绎得出神入化,她扮演的江姐还得到了江姐的儿子彭云的认可。

由于当时歌剧《江姐》在社会上的巨大影响力,1978年,上海电影制片厂打算把歌剧《江姐》拍成舞台艺术片,想法有了就马上投入到实际的筹备活动中,

为寻找扮演江姐的人选，制片厂几乎把全国跑了一圈，凡是演《江姐》的地方都去看了一遍。最后在哈尔滨看到了杨维忠的演出，经过观察、比较，目标终于锁定。没过多久，杨维忠就得到了让她去上海试镜的通知。当时杨维忠在《江姐》剧组可以说是一个外来人，除她之外，其他的演员都是空政歌舞团的原班人马，许多还是1964年演《江姐》时的老演员。杨维忠感觉大家并不了解她，心理压力很大。不少老同志开导她说，选她来演江姐是团里开会讨论过的，既然决定了，大家就会齐心协力帮助她完成任务，但开导归开导，困难还得靠自己的努力才能解决。电影表演与舞台表演不同，由于在舞台上表演离观众比较远，因此动作要求相对夸张一些，而电影则更生活化，已经习惯了在舞台上扮演江姐的杨维忠首先面临的就是从舞台到银幕上的转换。既然在电影里不能通过外部的动作来塑造江姐，杨维忠就竭力去寻找江姐的内心节奏和性格，着力表现人物丰富细腻的内心世界，在这个过程中我们可以看到第二代江姐的形象塑造在不断地得到充实。

“我理解江姐应该很踏实，很稳重，而不是风风火火、很张扬的那种人，无论在舞台上还是在电影里，都要把握江姐的这个基调。她是外柔内刚，之所以是英雄，跟普通人不同的一点就是她有信仰，为了自己的信仰不惜舍弃一切。”杨维忠如是说。由于电影是分镜头拍摄的，演员的情绪时时会被打断，而且电影中的演唱是先期录好音再对口型，所以尽管电影的影响远胜于舞台，但对于演员来说还是会感觉不如舞台表演更过瘾。即使面临着如此大的困难，杨维忠还是从舞台到银幕将江姐的形象成功地留在了观众的心里。

### （三）第三代江姐

第三代江姐以空政歌舞团金曼、中国歌剧舞剧院万山红为代表。1984年在全国范围内举办了一次歌剧调演，作为歌剧《江姐》的原创单位，空政歌舞团开始再次重排《江姐》，以便参加歌剧调演的一个示范性演出。而这一年刚好是歌剧《江姐》公演20周年，离1978年的复排又过了六年，本次演出可谓意义非凡。空政歌舞团年轻的歌唱演员金曼被选中扮演第三代江姐。当时，金曼27岁，她参加过当年轰动一时的新星歌手大赛，并以一首《金梭和银梭》唱红全国。说到这次经历，金曼认为只能用“幸运”来形容：“学声乐的人，都期望能够演歌剧，我非常幸运赶上了这个机会。再一个幸运，就是它是一个成熟的剧目，又是一个

中国歌剧史上非常经典的剧目，能够在这样一个经典剧目里演一个重要的角色，这真的是我一生的幸运。”带着对这份幸运的感恩，金曼在剧中找到了属于自己的表现方式。20世纪80年代，中国刚刚经历了改革开放，人们的思想更加解放，审美意识也发生了很大的变化。为了适应新一代观众的需求，金曼欲在原有表演模式的基础上有所突破。她把重心放在寻找江姐内心的张力、表现江姐的气质方面。她十分用心的把江姐塑造成一个可爱的女人，一个有理想的女人，一个懂得情感的女人。所以在表演中，她力求自然，力求贴近生活，淡化了很多程式化的东西。金曼的做法，在当时遭到了一些老同志的质疑，因为歌剧《江姐》经过20年的历练，已经成为公认的民族歌剧的经典，它的表演已经形成了一套固有的模式。但在不断的摸索中，金曼找到了属于自己的表现方式，也逐渐获得了大家的认可。2000年，金曼离开空政文工团，开始从事文化产业，她首先选择了歌剧《江姐》作为自己创业的开始。她希望通过自身的努力，使歌剧《江姐》不仅能够发扬光大，为更多的人所欣赏，而且还能在原有的基础上有所发展和突破。如她所说：“艺术，一定要创新，创新就是要符合这个时代的要求。”在新世纪，怎样让这部红色经典既能保留住原作的精华和韵味，又能被现在的观众普遍接受呢？金曼找到了交响清唱剧这种形式。她开始自筹资金打造全新的《江姐》。金曼说：“一个传统的歌剧，需要三个小时。还是那些布景，还是那些东西，不会再给人带来新意了，我无论怎么做，可能都不如那个原版的江姐。其实这个故事今天可以不必再用戏剧去表现，而是用非常纯粹的音乐，这就是交响清唱剧。它更强调音乐性，而不是戏剧的结构。”2002年12月14日，交响清唱剧《江姐》在人民大会堂公演，引起强烈轰动。在剧中扮演江姐的是空政歌舞团第三代江姐的扮演者金曼，歌唱家戴玉强、罗天禅、聂建华、张晓玲等也在剧中饰演主要人物。全剧80名交响乐队成员，60名合唱队成员和7名主要歌唱家组成近150人的强大阵容，构成立体扩展的音乐空间，使《江姐》这一红色经典焕发出清唱剧这一艺术形式所特有的激情，给观众带来视觉、听觉和心灵的全新震撼。在演出中，编导组将多余的台词部分全部删掉，中间全部用音乐去衔接，真正达到了歌剧用音乐去说话的目的。和以往歌剧《江姐》的演出形式不同，交响清唱剧《江姐》选取了歌剧《江姐》中最重要的唱段，舍去了原作中戏剧性的台词和对话部分，中间的衔接全部用音乐来连接，并在舞台上加上了庞大的合唱队来烘托舞台

气氛,这样既保持了歌剧原作的精华又以一种全新的形式去重新演绎了江姐,从空政歌剧团第一次上演歌剧《江姐》到被改编成交响清唱剧演出时间过去了整整四十年。

交响组曲《江姐》是北京交响乐团委托我国著名的作曲家董乐弦根据歌剧《江姐》重新创作的一部充满英雄气概的交响组曲,由中国著名指挥家谭利华指挥,北京交响乐团全新演绎。本次“江姐”的扮演者是我国著名的女高音歌唱家、中国歌剧舞剧院独唱演员万山红,她是全国政协委员,全国青联常委,中国音乐家协会理事,中国戏剧家协会理事,著名歌剧表演艺术家、著名歌唱家、享受政府特殊津贴。在歌剧《原野》、《白毛女》、《江姐》、《小二黑结婚》、《星光啊星光》、《窦娥冤》等多部民族歌剧中成功地塑造一号人物,并演唱了数十首经典民歌和原创歌曲。她不仅在声乐上先后师从翁若梅教授、上海音乐学院周小燕教授、谷建芬教授,尚且在中国音乐学院声乐研究生班深造;此外,她还完成了中央戏剧学院高级导演研修班的学业并导演多部歌剧及大型晚会。饱学对万山红无异于如虎添翼。在她的演唱中,我们不仅仅能听到甜美动人的女高音音色,和高难的演唱技巧,更能从她的演唱中品味一种特有的文化内涵,这就是:既不失老一辈演唱成功经验的精髓,又恰到好处地借鉴了西洋演唱方法的长处,更巧妙地溶入了现代通俗唱法的感觉,让欣赏者不仅能一饱耳福,她的表演更能因其感情的浓郁和精心设计的动作外化而深深打动观众。万山红在饰演江姐中的声音表现力与肢体表现力都是相当出色的,在剧中她运用西洋唱法的张扬,民族唱法的细腻,音乐剧唱法的戏剧效果,将江姐的形象淋漓尽致地重现。她运用细线条的表现手法去演绎江姐,使得江姐的形象更加具有丰富的内涵——江姐不仅是位英雄,还是个贤妻良母。万山红在舞台上的作派更是体现出了江姐大意凛然但又不失女性柔美的外柔内刚的人物形象,这种表演的自如绝不是一日之功,而是一个聪明的、有心的演员在日常学习和生活中不断汲取而来的。可以说,生活是戏剧营养的源泉,这也是万山红成功塑造江姐形象背后最重要的一部分。生活在和平年代,我们告别了那悲剧与英雄共生的世纪,交响组曲《江姐》以其令人激越的澎湃旋律,以交响音乐那悲壮雄浑的弦管之声,重塑革命先烈鲜明感人的艺术形象。在新世纪里,呼唤理想,呼唤英雄,让理想主义、英雄主义的火花重新闪耀在新一代人的心中,并警示人们在任何时候都不要忘记先烈。虽然《江姐》的唱段已是背得滚瓜烂熟,

但每每录音时,万山红常常哭红了眼,有些章节唱完后,队员们全部放下乐器一起鼓掌,这便是对演员付出的最大鼓舞。

#### (四) 第四代江姐

第四代江姐以铁金为代表。她是我国著名的女高音歌唱家,国家一级演员,第十届全国人大代表,中国音乐家协会会员,全军高级职称评委,全国省市声乐比赛多次担当评委。硕士论文《论中国民族歌剧演唱、表演及互动关系》:首次提出了歌剧舞台上歌唱和表演不是独立存在的观点。近年来在声乐理论上也做了大量的研究、探索,把多年舞台经验和理论联系起来,并灵活的运用到教学中去。铁金的艺术履历十分丰富,她13岁当兵,几年部队生活的磨练为她打下了良好的生活和艺术基础。1982年,她考入河北省歌舞剧院,在工作期间获奖不断。1985年考入中国音乐学院,1991年进入空政歌舞团。1992年,适逢空政歌剧团复拍《江姐》,经过激烈的竞选,她以自己富有激情的演唱和对角色的准确把握,当选第四代江姐扮演者。这是她渴望已久并倾注全部心血塑造的角色。铁金说:“我小时候就有一种感觉,将来长大了如果能演歌剧,我一定要演江姐。也许我与江姐本人从形象各方面有一种共性的东西,或者是内在的东西牵扯着,不能自拔。”她的成功演出受到许多艺术同行的好评,于是《江姐》梅开四度,她这个江姐的扮演者也逢春吐艳了。当时,江泽民总书记亲自观看了演出。此后,空政歌剧团解散,合并为现在的空政文工团。除了后来上演过根据歌剧《江姐》改编的舞剧外,他们再也没有排演过整场的歌剧《江姐》。

#### (五) 第五代江姐

2008年2月28日在国家大剧院上演了民族歌剧《江姐》,其中江姐的扮演者是空军政治部文工团年轻的独唱演员王莉,她被公认是江姐的第五代扮演者。王莉是空政文工团女高音歌唱演员、全国青联第九、十届委员、国家机关青联第三届委员、文化部第二届青年委员。王莉的艺术履历:1988年——1991年安徽省合肥市少年宫学习黄梅歌舞;1991年——1994年安徽省合肥市少年宫学习声乐;1994年——1997年安徽省艺术学院音乐系学习美声唱法;1997年——2002年中国音乐学院声乐系本科师从马秋华;2000年——至今空政文工团女高音独

唱演员。由于歌剧《江姐》从第4次排演至今排已经过去整整16年去不少创演骨干或退休,或转业。为了让“第五代江姐”的综合素质超越过去,空政文工团招揽了全军甚至全国的拔尖人才参与复排。初选筛选出10名江姐扮演者的候选人,然后进行了4次专业考核,十进八、八进五、五进三、三进一,竞争异常激烈,从6月到8月中旬,评选历时两个多月。经过5次专家评选和民主评议,最后,以美声见长、形象好、台风正、嗓音亮丽清脆的王莉脱颖而出,被确定为主演。

接到歌剧演出的任务后,王莉立即积极投入到紧张的准备工作中,她把前4代艺术家扮演的江姐、于蓝老师出演的电影《烈火中永生》以及小说《红岩》她看了无数遍。并曾随剧组去重庆歌乐山革命纪念馆参观学习,她在关押江姐原型江竹筠烈士的女牢前留了一张影,眼含泪光的她当时就下定决心:作为新一代的江姐扮演者,一定要用心去感悟烈士的内心境界,唱好《红梅赞》、《绣红旗》、《告别战友》、《春蚕到死丝不断》系列经典唱段,一定要用优美的旋律与歌词背后的深情,把江姐的形象塑造好,完成在艺术上的自我突破和超越。在江姐的声音塑造上,王莉采用三种唱法,把江姐塑造成一个不分唱法,没有唱法限制的声音。既会有美声的雄伟和宽厚,也要有民族唱法的细腻,还要有通俗感人的情感,目的是塑造一个既浪漫美丽又坚强执着的女英雄,用不同的演唱方式来表现江姐的多面性,从而打动现代观众。王莉的基础是沉稳的、气势磅礴的美声唱法,强调共鸣与音质,演唱偏于唱“声”,注重的是声音内在的感染力和发声的科学性,因此她在演唱体现江姐革命气质的一面时不需要过多的表演方式、演唱方式的变化,仅通过声音技术等内在的方式变化就可以达到感染观众的目的。美声唱法讲究混合共鸣,强调整体歌唱感,整个声区充分发挥共鸣作用,要求声区统一,转换音区不能有痕迹,声音圆润柔和,同时音色要求“又明又暗”,所谓“明”就是指明亮,声音具有穿透力;而所谓“暗”,实际是咬字部位稍靠后使母音变暗,母音变圆(即唱a时带点o等)这样的母音变形就可以使声音变得更为圆润、宽厚,声音会避免因过分明亮靠前而变得刚硬、尖锐、刺耳,同时使声音具有天鹅绒般地柔和感觉而仍不失其明亮,这种明暗分配合理的音色成功地体现出江姐作为一名女革命者,为革命粉身碎骨心也甘的顽强意志。由于通俗唱法在声音表现方面简明易懂,发声自然,崇尚口语化,对声音的考究偏于“情”,更重视歌曲的表现形式,通过平易近人的表演方式、演唱方式等变化达到感染观众的目的,

更易让非音乐专业的观众所接受并喜爱,因此江姐柔美的、女人味的一面王莉就用通俗唱法来表现。在这部分曲目的演唱中她多用自然嗓音,即我们平日所说的“真声”,喉位普遍偏高,喉咙打开不大,下部共鸣较多且声音靠前,多用口腔共鸣,尽力保持亲切自然的状态,咬字更靠前一些,齿音、唇音较重,就像朗诵、说话一样强调吐字,因而语言清晰,感情亲切,满足一切服从风格的需要。此外,《江姐》运用的民族调式很多,因此就需要民族唱法与美声结合。对于江姐这个人物形象真正完整的诠释,并不是要规定、明确一种唱法,适合表现江姐人物形象的,就应拿来、吸收。王莉在声音上给人带来一种柔美的感觉,然后是柔中带刚,对江姐演绎的创新之处在于,首先要把江姐演绎成一个有血有肉、敢爱敢恨的女人,是一个特别热爱生活,爱她的先生,爱她的孩子,爱她的事业的一个女人,然后才是一个敢做敢当的女英雄,她热爱美,热爱生活,热爱事业,热爱共产党,热爱当时的毛泽东思想新民主论等等。剧中江姐丈夫牺牲的一幕,一段 12 分钟的咏叹调充分展示江姐对丈夫深深的爱。

作为歌剧演员,要想刻画出一个歌剧形象,不单单只是唱还有演的部分、说的部分,江姐的形象塑造方面,王莉在继承前辈经验的基础上,通过努力成功地打造出一个“青春版”的新型江姐。原来的电影里面、歌剧里面,总是把江姐无形中显得很成熟、稳重,而第五代江姐的形象光彩照人、青春亮丽,她有母性的一面,大姐姐的一面,也有对待叛徒、对待国民党临危不惧的一面。表演是一种气质,是一种形象,是一种内在的体现。所以这个东西不是说你今天领悟到了,明天就可以做到,一定需要一个过程,这个过程虽然很苦,但是一路走过来会感觉到只有经历了这个过程,演员才能从自身世界走出来并进入到歌剧中的人物角色中去。为了符合 21 世纪,符合当代人的审美,王莉重新打造出一个美声江姐,青春版江姐。不仅让以前看过江姐的人耳目一新,还要让年轻人觉得红岩精神永存。王莉说“我爱江姐这样的角色,她让我在演出的时候审视自己的灵魂。”她觉得作为新一代的江姐扮演者,一定要用心去感悟烈士的内心境界,一定要用优美的旋律与歌词背后的深情,把江姐的形象塑造好,完成在艺术上的自我突破和超越。为了减弱革命人物“高大全”的固有模式,王莉版“江姐”增强了革命者内心世界的可读性,让人物更真实、生动、可信。

时隔 16 年,空军政治部文工团第 5 次复排歌剧《江姐》,此次复排不是简

单的重复，原作者、著名词曲作家阎肃和羊鸣对剧本逐字推敲、逐句润色，对每个唱段、每个音符都进行了重新审视和诠释。经过修改和调整，第5次复排的《江姐》比原作少了2640个字，剧情更加紧凑。通过王莉的演绎，江姐惊天地泣鬼神的革命精神表现得淋漓尽致，《红梅赞》再次唱响了国家大剧院！崭新的复排理念，赋予《江姐》以崭新的时代内涵，也让五代江姐的饰演者找到了艺术的坐标。该剧既是一部红色经典，也是一部人生教材，更是一部成就艺术人才的大戏。

## 小结

经过几代江姐的演绎，歌剧《江姐》早已深入人心，许多脍炙人口的唱段广为流传。经过40多年的打磨和历练，如今《江姐》已经成为当知无愧的红色经典。从1964年到2008年，唯一改变的似乎只有岁月，一代代江姐为延江姐精神，用青春的心灵之声不断滋养着江姐那柔中带刚、刚柔并济的红岩精神，她们用艺术点燃了欣赏着内心对革命精神无比崇尚的火种，令它激情燃烧，并激励生活在和平年代中的人们要树立崇高的人生目标并为之奋斗终生。笔者认为，传播艺术的最终目的也莫过于此，五代江姐作为成功的文艺工作者，用她们高超的声乐演唱技术诠释出艺术源于生活而高于生活的深刻内涵。放眼未来，我们看到中国的文艺事业会踏着前人成功的足迹不断兴盛下去。

## 第四章 歌剧《江姐》的创作影响

### 一、 歌剧《江姐》对人民精神生活的影响

歌剧《江姐》于1964年9月4日首演后，引起了强烈的社会反响。由于此前与歌剧《江姐》有关的文学、电影和戏曲形式作为铺垫，观众对于歌剧《江姐》中所蕴含的故事情节和红岩精神均已烂熟于心，当歌剧这种与文学比更为直观、与电影比更具音乐性、与戏曲比没有任何地区差异的艺术表现形式展现在广大人民群众的面前时，群众的喜爱程度及其在群众中所达到的政治宣传作用是不言而喻的，可见歌剧是艺术殿堂最亮的一颗宝石，它的独特的魅力是无法掩饰的。歌剧《江姐》经过近50年的磨砺，已成为一部经典的红色剧目，影响着数代人的生活、学习与工作，江姐的生命轨迹中贯穿着一条牺牲自我和理想主义的精神脉络。人们在江姐身上感受到的首先是敢爱，敢恨，热爱党，热爱马列主义毛泽东思想，这都是她热爱生活的表现，是她心目中的思想支柱和人生坐标，在当时社会，人们是非常需要这种灵魂支柱的。与此同时，随着歌剧《江姐》的不断加演，人们对其中的核心思想——红岩精神也认识得更加深刻，红岩精神就是一种信仰，就是一种追求，就是一种坚韧不拔、坚韧不屈，是一种很好指导的方向，指导人民爱国，指导人们怎样生活是有意义的。

在我们山东师范大学音乐学院开设的歌剧表演课上，2004级本科声乐表演班的学生们在我院声乐教授丁汝燕的指导下，于2007年2月底开始排练歌剧《江姐》。笔者非常有幸的参与了歌剧排演的幕后工作，亲身体会了歌剧的排练与演出背后老师与同学们所付出的心血和所经历的艰辛。由于“歌剧表演”这门课的课时十分有限，我们只能在不影响歌剧故事情节的前提下把个别在舞台调度上有一定难度的场次删掉，着重表现歌剧的核心情节和核心精神。经过近四个月的学习与排练，丁汝燕教授指导同学们于2007年6月14日将歌剧《江姐》在山东师范大学音乐学院唱响，演出结束后许多老师与同学都被江姐的英雄事迹所感动，纷纷表示歌剧《江姐》应作为经典剧目在校园中再次公演。因为恰逢迎接党的十七大召开期间，应广大老师和同学的要求，丁汝燕教授与同学们于2007年6月

底再次将歌剧《江姐》在整个校园唱响，当晚，音乐厅灯火辉煌，掌声雷动。歌剧在《川江号子》的磅礴气势中拉开了序幕，当江姐站在舞台上高唱《巴山蜀水要解放》时，我们仿佛看到解放前夕，重庆一片“山雨欲来风满楼”的景象。第六场中，江姐站在梅花前义正词严地痛斥敌人的罪行，观众真切地感受到了共产党员的崇高精神和革命气节。而《红梅赞》、《众人拾柴火焰高》等一首首歌曲更让观众重温了红色歌曲的力量。江姐在牢中唱的《我为共产主义把青春贡献》，是一首荡气回肠的绝唱，体现了江姐的精神与风骨，是对红梅魂的刻画；当经典革命歌曲《绣红旗》的旋律响起时，江姐用她坚强的斗志和不屈的灵魂竖起了一面共产党员的光辉旗帜，观众们无不感动得热泪盈眶。最后，整场歌剧在主题曲《红梅赞》的激昂旋律中圆满地落下帷幕，现场的掌声经久不息。通过我院对歌剧《江姐》的排演，笔者看到了它在观众中的巨大影响力，从中不但可以领会到中国民族歌剧的艺术魅力，还能够深刻感受到歌剧中每位革命者的精神魅力。在当今建设和谐社会的进程中，江姐形象能为普通党员争做时代先锋提供新的精神动力。观众一茬茬地在换，演出团体也在不断推陈出新，但《江姐》却依然年轻。因为，有一种精神，叫做永恒。

## 二、歌剧《江姐》对后世歌剧创作与演唱的影响

笔者在第一章“歌剧《江姐》的诞生”、第二章“作品的创作风格特征”由歌剧的剧本创作到歌剧的音乐创作进行了深入地分析与研究，从中可以看到很多值得后世学习的歌剧创作经验，为当时和后世的歌剧创作点亮了一盏明灯。“首先，歌剧的脚本（剧本），特别是它的‘基本立意’是歌剧的基础，一定要站得住。否则上层建筑：音乐、舞蹈、舞美等就是再好，也是很难成功的。所以，一些歌剧的脚本常是名作（不论是小说、话剧、诗歌）、历史或传说的改编。因这些是经过历史见证，观众、读者考验过的。对于歌剧这样一个自创作到演出的巨大工程说来是至关重要的。其次，戏剧性音乐是歌剧创作中不可缺少的部分，因为，几乎每部歌剧中都有矛盾冲突，都有戏剧性的地方。随之，也要有相应的戏剧性音乐。戏剧性部分，其唱词常是无规律的你一言我一语的对话，或是较激烈的争辩以及关键性的情节的揭示等。而其音乐是不可能用歌唱性的、有一定曲式

结构的音乐来表达，而必然是用又说又唱的散文式的喧叙性段落才能予以解决。这些部分是使全剧音乐统一、连贯、结为一个整体、加强表现力的重要部位。是创作、演奏、演唱更不容易解决的地方。再次，要重视歌剧音乐中的器乐部分。歌剧器乐部分的作用绝不仅是‘伴奏’，它类似建筑中的基石，要牢固、要坚如磐石，把上面精美的建筑物托在上面，否则会摇摇欲坠。应该说，能写好一部歌剧的作曲家既需要掌握写作优秀声乐曲的能力，还需要有写作交响曲的水平。”<sup>[16]</sup>我们的国家需要这些对歌剧创作怀揣满腔热情的音乐人才，去不断充实我们还不太壮大的中国民族歌剧事业。

笔者通过对五代“江姐”演唱风格的梳理与总结，领悟到中国民族歌剧演唱事业正在一步步走向辉煌。中国音乐学院的张筠青教授在《歌剧音乐分析》一书中指出“歌剧成功的关键：首先，要有‘情’。戏剧是感动人的，音乐在敲击着观众的心，深刻的寓意总在其脑中周旋。有适宜的、吸引人的舞台布景等。当然，还要有演员、演奏员精彩的演唱、演奏及表演等；其次，要‘美’。不论是情节繁复的戏、注重抒情的戏、讽刺剧、喜剧、悲剧甚至是强调某种意境的戏，都是以‘美’动人。无论想说明什么都是艺术性的、升华的，而不是就事论事或是说教式的；再者，要有欣赏价值。一些著名歌剧都是一二百年来盛演不衰，直至今日仍在世界各地演出，说明它有吸引人之处。”<sup>[17]</sup>而歌剧中这些成功的元素——‘情’、‘美’及欣赏价值，都需要歌剧演员和歌剧演出的幕后人员具有相当的技能水平和崇高的职业道德。否则，缺少二度创作的一度创作就会变得毫无生机。歌剧《江姐》作为中国歌剧史上成功民族歌剧的典范，很大程度上是因为它吸收了大量中国传统戏曲的演唱因素，笔者认为这其中最需要提出的就是中国戏曲传统声乐艺术中讲求的“韵味”二字。“‘韵味’的解释就是语言的美（文体、词意、声韵、感情语气、语调）与旋律的美（唱腔、节奏、强弱、顿挫、断连、收放、吞吐、装饰、风格，其中还包括唱与伴奏的相辅相成）经过‘凝神结想，神与物游’的形象思维（即意境的美），和既洗炼又缜密，即冲淡有含蓄的艺术手段相结合之后的成果。”<sup>[18]</sup>有“韵”方能有“味”，有“味”才能够吸引观众，将一部好的歌剧作品以好的形式传递给观众，这才是歌剧演唱的真正追求。

## 结 语

歌剧《江姐》是中国当代歌剧领域值得骄傲的作品，在中国歌剧史上有着特殊的重要地位。它是根据长篇小说《红岩》中共产党员江竹筠为革命事业英勇就义的真实历史故事改编而成的大型歌剧，由空政文工团阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金砂作曲。根据剧情发生的地点——渣滓洞，作曲家们广泛采用川剧、婺剧、越剧、四川清音、京剧等戏曲，将这些戏曲音乐元素与歌剧形式如重唱、合唱有机地结合，使剧中女主角江姐的形象建立在中国民歌和戏曲音乐素材的基础之上。歌剧于1964年9月4日在北京儿童剧场首演并取得了极大成功。

笔者通过对歌剧《江姐》创作及演唱风格的分析与研究，有很多新的体会，简而言之：

首先，对歌剧《江姐》有了更深层次的认识：歌剧《江姐》的诞生；作品的创作风格特征；作品的二度演绎；歌剧《江姐》的影响及意义。歌剧《江姐》中江姐的唱段《巴山蜀水要解放》、《红梅赞》、《革命到底志如钢》、《我为共产主义把青春贡献》、《绣红旗》、《五洲人民其欢笑》等不仅成功地塑造了剧中主人公的典型形象，有机的推动了歌剧情节的发展，并且还可以成为音乐会演唱的优秀曲目。

与此同时，通过对前人理论与实践的总结，看到了中国歌剧事业的希望与前景：“歌剧与交响曲同样需要有高度思维的、掌握丰富技巧的作曲家，优秀的表演、演唱、演奏艺术家，以及先进的科技条件与一定的时间的积累，并掌握中、外前人的经验，才能达到一定的高度。他们同样是一个国家、民族音乐水平的重要标志。”<sup>〔19〕</sup>

纵观中西歌剧的历史，我们可以清楚地看到，虽然歌剧这种音乐表现形式源于16世纪末的意大利，但是当它在中国站稳脚跟时已到了20世纪40年代（即1945年马可等完成歌剧《白毛女》），从16世纪末到19世纪末，中国歌剧的历史基本处于空白状态。由此可见，中国歌剧的发展进程远远落后于西方三个世纪，即便是这样，我们执著的歌剧音乐家们也从未放弃过对歌剧艺术的追求，并在学习和借鉴西洋歌剧的基础上走出了属于我们中华民族自己的歌剧道路：1959年张敬安等完成歌剧《洪湖赤卫队》；1962年羊鸣等完成《江姐》，并经多次

修改后于 1964 年友空政文工团首演；1987 年金湘的歌剧《原野》首演；1998 年翟小松的歌剧《命若琴弦》首演，这部歌剧在创作上表现出了歌剧与清唱剧的结合，这些优秀的歌剧作品印证了我国成功的民族歌剧道路的足迹，后人必将沿着这辉煌的足迹继续为我国的民族歌剧事业推波助澜。

行文至此，笔者对歌剧《江姐》的创作与演唱风格做了较为深入的分析与研究，但由于笔者能力有限，论文中难免有一定的疏忽，还请老师与同学指正。

## 注 释

- 【1】秦淑贞，盛继红编 《中国共产党大事记【专著】》 北京：中国人民大学出版社，1991 第 87 页
- 【2】秦淑贞，盛继红编 《中国共产党大事记【专著】》 北京：中国人民大学出版社，1991 第 114 页
- 【3】何蜀 《〈红岩〉与罗广斌》发表于《社会科学论坛》 2001 年 2 月刊主办单位：河北省社会科学界联合会 第 80 页
- 【4】朱安平 《〈烈火中永生〉：悲壮的颂歌》发表于《往事》 2006 年第 06 期 第 43 页
- 【5】居其宏 《歌剧综合美的当代呈现》 北京：中央音乐学院出版社，2006 第 145 页
- 【6】钟兆云 《〈江姐〉背后鲜为人知的故事》发表于《党史博览》 2004 年第 1 期 第 45-46 页
- 【7】张筠青 《歌剧音乐分析》 高等教育出版社 2004 年 10 月第 1 版第 12 页
- 【8】管谨义编著 《西方声乐艺术史》 人民音乐出版社 2005 年 8 月北京第 1 版第 38 页至 39 页
- 【9】管谨义编著 《西方声乐艺术史》 人民音乐出版社 2005 年 8 月北京第 1 版 第 154 页
- 【10】《专家讲堂》选自《歌剧》 上海文艺出版总社 2007 年 5 月号 第 60 页
- 【11】中央音乐学院学报编辑部、华乐出版社编辑部编 《怎样提高声乐演唱水平》 2003 年 5 月北京第 1 版 第 369 页
- 【12】[英]亚历山大·沃 著 曹利群 王玉桓 译 《歌剧一种新的聆听方法》 中国人民大学出版社 2005 年 4 月第 1 版 第 13 页
- 【13】[英]亚历山大·沃 著 曹利群 王玉桓 译 《歌剧一种新的聆听方法》 中国人民大学出版社 2005 年 4 月第 1 版 第 14 页
- 【14】郭建民 《20 世纪 20-60 年代的中国歌剧表演艺术》发表于《音乐研究》 2002 年 01 期 第 83 页

- 【15】 《见证·亲历》栏目组编 《五、永恒的旋律：歌剧〈江姐〉》选自《见证·亲历第3辑：燃情岁月》中国书店出版
- 【16】张筠青 《歌剧音乐分析》 高等教育出版社 2004年10月第1版  
第253-254页
- 【17】张筠青 《歌剧音乐分析》 高等教育出版社 2004年10月第1版  
第253页
- 【18】傅雪漪 《戏曲传统声乐艺术》 人民音乐出版社 1985年4月北京第1版 第103页
- 【19】张筠青 《歌剧音乐分析》 高等教育出版社 2004年10月第1版  
第5页

## 参考文献

### 一、著作类:

1. 厉华、孙丹年编著 《〈红岩〉小说与重庆军统集中营》 群众出版社
2. 杨益言 《红岩英烈的故事》 中国青年出版社
3. 汪毓和 《中国近代音乐史纲》 中国电子音像出版社
4. 范晓峰 《声乐美学导论》 上海音乐出版社
5. 修海林、罗小平著 《音乐美学通论》 上海音乐出版社
6. 居其宏 《歌剧美学论纲》 安徽文艺出版社
7. 赵淑云 《大师 名家 名歌剧》 浙江大学出版社
8. 周小燕 《声乐基础》 高等教育出版社
9. 韩勋国 《声乐艺术基础》 高等教育出版社
10. 作曲: 羊鸣、姜春阳、金沙 编剧: 阎肃 《七场歌剧(总谱)〈江姐〉》 上海音乐出版社
11. 阎肃 《七场歌剧〈江姐〉》 (《江姐》的唱段和台词)
12. 张燕瑾 《中国戏曲史论集》 北京燕山出版社
13. 吴梅 《吴梅戏曲论文集(一)》 中国戏剧出版社
14. 《中国民间歌曲集成》 (四川卷上)
15. 杨瑞庆 《中国民歌旋律形态》 上海音乐出版社
16. 秦淑贞, 盛继红编 《中国共产党大事记【专著】》 北京: 中国人民大学出版社, 1991
17. 居其宏 《歌剧综合美的当代呈现》 北京: 中央音乐学院出版社, 2006
18. 张筠青 《歌剧音乐分析》 高等教育出版社 2004年10月第1版
19. 管谨义编著 《西方声乐艺术史》 人民音乐出版社 2005年8月北京第1版
20. 中央音乐学院学报编辑部、华乐出版社编辑部编 《怎样提高声乐演唱水平》 2003年5月北京第1版
21. [英]亚历山大·沃 著 曹利群 王玉桓 译 《歌剧一种新的聆听方法》 中国人民大学出版社 2005年4月第1版

22. 《见证·亲历》栏目组编 《五、永恒的旋律：歌剧〈江姐〉》选自《见证·亲历》第3辑：燃情岁月》中国书店出版
23. 张筠青 《歌剧音乐分析》 高等教育出版社 2004年10月第1版
24. 傅雪漪 《戏曲传统声乐艺术》 人民音乐出版社 1985年4月北京第1版

## 二、论文期刊类

1. 段维维 《“红岩精神”永放光芒——“红岩精神”问卷调查结果分析》 《社会科学家》2006年3月增刊
2. 何署 《〈红岩〉与罗广斌》 《社会科学论坛》2001年2月刊
3. 何云贵 《对〈红岩〉的接受美学分析》 重庆师范大学学报2006年第2期
4. 田义贵 《经典文本的变迁与历时传播——以〈红岩〉为例》 《社会科学战线》2006年第3期
5. 朱安平 《〈烈火中永生〉悲壮的颂歌》 《往事》2006年第6期
6. 刘朝碧 《不朽的音乐电影》 《艺术教育》2006年第8期
7. 李劫夫 《歌剧的题材、形式和提高问题》 彭永居编《音乐研究文集》上海音乐学院出版社
8. 郭建民 《20世纪20-60年代的中国歌剧表演艺术》 《音乐研究》2002年3月第1期
9. 詹桥玲 《20世纪中国歌剧发展谈概》 《音乐研究》2005年3月第1期
10. 张骥、杨艳 《从“土洋之争”看“土洋融合”》 《美与时代》2006年7月下
11. 居其宏 《当代歌剧音乐剧创作的几个问题》 《人民音乐》1999年第10期
12. 常开起 《民族歌剧音乐创作的现代意识》 《戏剧文学》2006年第4期
13. 周传明 《浅析中国民族歌剧的题材和音乐艺术特点》 天津音乐学院学报(天籁)2002年第2期
14. 满新颖 《清代末年歌剧在中国的萌芽》 上海戏剧学院学报《戏剧艺术》2005年第1期
15. 朱晓娟 《谈中国歌剧的演唱艺术》 内蒙古农业大学学报2006年第2期
16. 张连葵 《谈中国民族歌剧的独特魅力》 青海民族学院学报2004年7月刊

17. 杨传红、徐亚娟 《新时期中国歌剧创作的艺术成就》 《戏剧文学》2006年第8期
18. 何杰 《中国歌剧的过去时与现在时》 《剧作家》2000年3月刊
19. 李艳慧 《中国民族歌剧音乐创作的成功经验》 《戏剧文学》2006年第2期
20. 郭建民、赵世兰 《中西歌剧演唱艺术迥然相异的美学品格》 辽宁师范大学学报2003年3月刊
21. 居其宏 《走向戏剧性——作为戏剧作品的黎锦辉儿童歌舞剧》 南京艺术学院学报2004年1月刊
22. 王小宁 《20世纪中国歌剧对戏曲诸因素的吸收》 福建师范大学硕士学位论文
23. 张文敏 《从〈原野〉与〈党的女儿〉的比较探析中国歌剧的发展道路》 河南大学硕士学位论文
24. 余佳 《歌剧〈伤逝〉的艺术特征及其对中国歌剧发展的启示》 湖南师范大学硕士学位论文
25. 李力 《关于中国各剧种音乐形象塑造的几个问题》 山东师范大学硕士学位论文
26. 黄美丽 《论20世纪中国歌剧创作的民族化进程》 西南师范大学音乐学院硕士学位论文
27. 田亚茹 《中国歌剧唱腔及演唱民族化研究》 西北师范大学敦煌艺术学院硕士学位论文
28. 钟兆云 《〈江姐〉背后鲜为人知的故事》 《党史博览》2004年第1期
29. 王建筑 《金曼——“江姐”精神的传递者》 《职业》2003年8月刊
30. 晨枫 《新中国五十年的歌词创作（四）——阎肃的〈江姐〉等歌剧歌词的喜人收获》 《音乐知识》2005年第4期
31. 张金香 《用声音塑造人物——谈歌剧人物的声乐艺术形象塑造》 《文艺评论》2001年第2期
32. 徐福梅 《中国民族歌剧女生演唱风格的研究》 河南大学硕士学位论文
33. 姚艺君 《对戏曲音乐创作的思考》 《音乐研究》2001年9月第3期

34. 何相容 《论戏曲教学中戏曲声乐技巧与审美的关系》 浙江艺术职业学院学报2006年6月第4卷第2期
35. 姚艺君 《戏曲唱腔的腔式形态探微》 《中国音乐》2003年3月刊
36. 安葵 《戏曲发展与新的综合》 《艺术百家》1999年第4期
37. 孙允文 《音乐在歌剧与戏曲中的功能与表现特征之比较研究》 《中国音乐》2002年4月刊
38. 杨传红 《中国声乐对戏曲、曲艺艺术的吸纳与借鉴探微》 《戏剧文学》2006年第4期
39. 何署 《“样板戏”〈红岩〉夭折记》 发表于 《文史精华》2003年10月刊
40. 何蜀 《〈红岩〉与罗广斌》 发表于 《社会科学论坛》 2001年2月刊主办单位：河北省社会科学界联合会
41. 朱安平 《〈烈火中永生〉：悲壮的颂歌》 发表于《往事》 2006年第06期
42. 钟兆云 《〈江姐〉背后鲜为人知的故事》 发表于《党史博览》 2004年第1期
43. 《专家讲堂》 选自《歌剧》 上海文艺出版总社 2007年5月号
44. 郭建民 《20世纪20-60年代的中国歌剧表演艺术》 发表于《音乐研究》2002年01期

## 附录

### 一、曲谱资料

1、编剧 阎肃 作曲 羊鸣 姜春阳 金砂 《〈江姐〉总谱 中国人民解放军政治部歌舞团 1991 年演出本》 上海音乐出版社 2000 年 9 月第 1 版

2、主编 许民 朱为中 《中国声乐经典教材（民族女声）下》 吉林人民出版社 2004 年 8 月第 1 版

3、编剧 阎肃 作曲 羊鸣 姜春阳 金砂 《〈江姐〉七场歌剧曲谱》 空军政治部文工团 1991 年演出本

4、编剧 阎肃 作曲 羊鸣 姜春阳 金砂 解放军文艺丛书编辑部《〈江姐〉歌剧》 北京：中国戏剧出版社 1965

### 二、音像资料

1、上海电影制片厂出品 中国人民解放军空军政治部歌剧团 1978 年演出歌剧《江姐》 江姐由杨维忠扮演

2、中国人民解放军空军政治部歌剧团 1992 年演出歌剧《江姐》 江姐由铁金扮演

3、山东歌舞剧院 2001 年于济南 纪念中国共产党成立八十周年 “红岩魂”音乐会歌剧《江姐》 江姐由于联华 李朝霞扮演

## 致 谢

本课题在选题及研究过程中得到导师冯康教授的悉心指导。冯老师多次询问研究进程，并为我指点迷津，帮助我开拓研究思路，精心点拨、热忱鼓励。冯老师一丝不苟的作风，严谨求实的态度，踏踏实实的精神，不仅授我以文，而且教我做人，虽历时三载，却给以终生受益无穷之道。对冯老师的感激之情是无法用言语表达的。

感谢山东师范大学音乐学院的各级领导和老师对我的教育培养，在此特别要感谢的是李海鸥院长、丁汝燕教授、黄明水教授、谭爱华教授。他们细心指导我的学习与研究，在此，我要向诸位老师深深地鞠上一躬。

最后，感谢我的同学三年来对我学习、生活的关心和帮助，感谢我的亲人、朋友对我的理解与支持。

## 发表学术成果目录

《幸福并快乐的百灵》 发表于《德州日报》2006年3月18日

《军营飞来的旋律》 发表于《军营文化天地》2006年第11期

《从声乐美学的角度浅谈声乐演唱中的“演”与“唱”》 发表于《当代教育研究》2007年第4期

《四川清音调查报告》 发表于《黄河之声》2007年第10期