

中图分类号：J616

单位代码：10231
学 号：42009389



硕士学位论文

论《歌剧》江姐的音乐与表演特征

学科专业：音乐学

研究方向：民族声乐表演与教学

作者姓名：李春伟

指导教师：谢艳丽 教授

哈尔滨师范大学

二〇一二年六月

中图分类号: J616

单位代码: 10231
学 号: 42009389

硕士学位论文

论《歌剧》江姐的音乐与表演特征

硕 士 研 究 生: 李春伟
导 师: 谢艳丽 教授
学 科 专 业: 音乐学
答 辩 日 期: 2012 年 6 月
授 予 学 位 单 位: 哈尔滨师范大学

A Thesis Submitted for the Degree of Master

**MUSIC AND PERFORMANCE
CHARACTERISTICS OF JIANGJIE**

Candidate : Li Chunwei
Supervisor : Xie Yanli Professor
Speciality : Musicology
Date of Defence : June, 2012
Degree-Conferring-Institution : Harbin Normal University

目 录

摘要	I
Abstract	II
绪论	1
第一章 中国歌剧发展概述	2
一、中国歌剧发展的基本脉络	2
(一) 中国歌剧的萌芽与探索	2
(二) 中国歌剧探索的里程碑——《白毛女》	3
(三) 歌剧创作高潮再起——《洪湖赤卫队》、《江姐》	4
(四) 当代歌剧创作的巅峰——《原野》	4
二、中国歌剧发展的基本特征	5
三、歌剧《江姐》概述	5
第二章 歌剧《江姐》的音乐特征	7
一、民族民间音乐素材的选取	7
二、主题贯穿音乐手法的运用	8
三、戏曲音乐元素的借鉴	12
(一) 板式的变化	12
(二) 帮腔的运用	14
(三) 清板和飞梆子的使用	15
(四) 传统伴奏手法的应用	16
四、多种声乐演唱形式的运用	16
(一) 渲染环境、营造气氛的合唱与齐唱	16
(二) 揭示心境、展示性格的对唱与伴唱	18
第三章 歌剧《江姐》的表演特征	20
一、以民族唱法为根基	20
(一) 字正腔圆	21
(二) 润腔的运用	23
二、借鉴传统戏曲演唱特色	26
(一) 川剧高腔的运用	26
(二) 哭腔的运用	26

(三) 充分借鉴戏曲音乐中的道白	27
三、吸收西洋声乐演唱技巧	27
四、舞台的动作性	29
第四章 歌剧《江姐》的主要唱段分析	31
一、优美、抒情的歌剧主题——《红梅赞》	31
二、悲喜交加的殷切期盼——《绣红旗》	33
三、对革命事业的坚定信念——《我为共产主义把青春贡献》	34
四、革命乐观主义精神的完美体现——《五洲人民齐欢笑》	38
第五章 歌剧《江姐》带给中国歌剧发展的思考	42
一、吸收戏曲音乐精华是中国歌剧发展的需要	42
二、符合中国观众审美的需要是中国歌剧发展的客观条件	42
三、在风格上形成特色，立足于民族走向世界	42
结论	43
参考文献	44
攻读学位期间完成的学术论文	46
哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明	47
哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书	47
致谢	48

摘要

歌剧《江姐》是一部值得骄傲的中国民族歌剧，它在中国歌剧发展史上具有举足轻重的地位，根据长篇小说《红岩》改编而成，由阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金砂作曲，作品以四川民歌为主要素材，同时又广泛的借鉴了川剧、婺剧、京剧和说唱音乐等民间音乐素材，使作品具有浓郁的民族风格，表现出江姐和战友们的视死如归的革命精神。这部歌剧是继《白毛女》后，中国歌剧创作的第二个高潮。

本文主要借助音乐学、历史学、舞蹈学、文学、社会学、美术学、哲学等综合性研究方法，对作品和资料进行多维度解读与剖析，对歌剧《江姐》的音乐特征、表演特征及它为中国歌剧的发展所引发的思考进行了深入的剖析。内容的第一部分是中国歌剧的发展及特征和歌剧《江姐》的概况。第二部分和第三部分分别从音乐特征和表演特征两大方面对歌剧《江姐》进行了较为深入、透彻的分析，其中音乐特征包括民族音乐素材的选取、主题贯穿手法的使用、戏曲音乐元素的借鉴和多种声乐演唱形式的运用；表演特征主要从民族唱法、戏曲演唱特色、西洋唱法和舞台的动作性四个方面进行分析。第四部分对歌剧《江姐》的四个主要唱段进行了分析。第五部分对歌剧《江姐》为中国歌剧的发展所引发的思考进行了阐述。本文重点论述的内容是歌剧《江姐》对戏曲音乐元素的借鉴以及歌剧的表演特征，试图为后世歌剧的创作和表演方面提供一些可借鉴和参考的经验。

关键词 中国歌剧；江姐；音乐特征；表演特征；戏曲

Abstract

Opera JIANGJIE is a proud of Chinese national opera, and it plays an important role in the history of the development of China Opera and adapted from the novel "Red Rock" by Yan Su screenwriter, Yang Ming, Chunyang Jiang, Jinsha composer. The works use Sichuan folk songs as the mainly music material, while a wide range of reference of the Sichuan Opera, Wu Opera, Opera and rap music and so on , so that make the works with strong ethnic style, showing sister Jiang and his comrades unafraid of death. The opera is the second wave of Chinese opera creation following the JIANGJIE This article made an analysis of multi-dimensional on the works and data mainly through the comprehensive study of musicology, history, dance, literature, sociology, art, science and philosophy. And make deep analysis on the music features and the performance characteristics of JIANGJIE, and its taking thinking for the development of Chinese opera. The first part of the content is the overview of the development and characteristics of Chinese opera and JIANGJIE. The second and third parts, respectively, from the two major aspects of music and performance characteristics of JIANGJIE more in-depth, thorough analysis of music features include a selection of folk music material, the use of the theme running through, the reference of the dramatic musical elements and the use of a variety of vocal music forms. The performance characteristics were analyzed from four aspects of folk singing, opera singing characteristics, Western singing and stage action. The fourth part made an analysis on the four mainly songs of JIANGJIE. Part V discussed the thinking of the development of Chinese opera caused by JIANGJIE . The paper focuses on the content of reference of the musical elements of opera and the performance characteristics of JIANGJIE, trying to provide some experience as reference for the creation and performance of future generations opera.

Keywords: Chinese opera; JIANGJIE; music features; performance characteristics ; traditional opera

绪 论

歌剧《江姐》是根据革命小说《红岩》改编而成的，描述了革命烈士江竹筠为革命事业而英勇牺牲的大型民族歌剧，由严肃编剧，羊鸣、姜春阳和金沙作曲。整部歌剧以人物江姐为主线，音乐广泛选取了民族民间音乐素材，如川剧、四川清音、婺剧、京剧、越剧等，同时充分借鉴了戏曲音乐手法以及运用多种声乐表现形式如独唱、重唱、合唱与齐唱等，表现出江姐和战友们的视死如归、嫉恶如仇、大义凛然的革命精神。这部歌剧是继《白毛女》后，中国歌剧创作的第二个高潮，无论在创作还是在表演上都在前人的基础上，进行了卓有成效的探索与创新，因此对歌剧《江姐》的研究颇有理论与现实意义。

目前，国内很多论著与文章都对歌剧《江姐》进行了一定程度的研究与探讨，有从歌剧《江姐》的音乐特征方面进行阐释的，如邱爱金的《歌剧〈江姐〉中江姐的人物形象和音乐表现的分析与研究》、羊鸣、姜春阳的《歌剧〈江姐〉音乐的创作》等；有从五代“江姐”对歌剧《江姐》的不同演绎来进行阐述的，如文幸闰的《歌剧〈江姐〉的演绎之路》、张丹的《论歌剧〈江姐〉中“江姐”的演唱——从五代江姐扮演者的视角》等很多，他们大多从歌剧《江姐》对民族音乐素材的选取和对传统戏曲的借鉴以及五代江姐扮演者对“江姐”角色的不同演绎等方面进行的研究，并取得了一定的成果，本文在前人研究的基础上，主要对歌剧《江姐》的音乐特征和表演特征进行了剖析，其中重点分析了《江姐》的音乐对戏曲音乐元素的借鉴和歌剧《江姐》的表演特征。

本文主要从以下几个方面进行，一、中国歌剧发展过程、基本特征和歌剧《江姐》诞生的背景；二、歌剧《江姐》的音乐特征，从民间音乐素材、主题贯穿手法、戏曲音乐元素和声乐演唱形式的运用四个方面进行论述；三、歌剧《江姐》的表演特征，从民族唱法、戏曲表演特色和西洋唱法以及舞台的动作性四个方面进行研究；四、对歌剧的四个主要唱段《红梅赞》、《绣红旗》、《我为共产主义把青春贡献》、《五洲人民齐欢笑》进行分析；五、对歌剧《江姐》为中国歌剧的发展所带来的思考进行分析。

第一章 中国歌剧发展概述

一、中国歌剧发展的基本脉络

(一) 中国歌剧的萌芽与探索

“五四”以后，中国的作曲家们在吸收西方音乐观念的同时，把西方歌剧的体裁形式与中国的国情和民族审美习惯相结合，并进行了大胆的尝试。1920年，黎锦晖开始创作儿童歌舞剧，他在八年间先后完成了十二部儿童歌舞剧，其中著名的有《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《三蝴蝶》、《神仙妹妹》、《最后的胜利》、《小小画家》等。这些儿童歌舞剧虽然不是完整意义上的歌剧，但是它们有人物、有情节，剧中采取了独唱、对唱、齐唱的声乐表现形式，设计了载歌载舞的场面、个人内心的独白场面等等。所以，它基本具备了歌剧的一些典型特征，可以说，黎锦晖的儿童歌舞剧是中国歌剧的雏形。他的歌舞剧创作，采取了西洋戏剧手段和配器方法，为中国歌剧的创作积累了经验。

但是在二十世纪三十年代以后，歌剧作为一种综合艺术，则呈现出了多种探索途径和发展趋势。

1、借鉴西洋歌剧形式进行探索

于1925年在北京上演的歌剧《观音》就是完整的西洋歌剧形式在中国的最早探索。该剧由阿隆·阿甫夏洛穆夫创作，他广泛地搜集了中国民间音乐素材，并以流传于民间的观世音菩萨故事为歌剧内容，创作了这部歌剧。歌剧的演出服装采取中国传统戏装，但唱腔基本按照西洋歌剧的范式来写的，此剧在北京上演以后，他又将其带到美国演出，并获得了成功。

1937年，陈田鹤创作了歌剧《荆轲》，这部歌剧在音乐上基本采用了西洋歌剧形式：比如序曲、场面音乐、幕间音乐、运用美声方法演唱的独唱、重唱、合唱等，并采用了西洋管弦乐队伴奏。

由陈定编剧，黄源洛作曲，臧云远、李嘉作词的《秋子》，是这类歌剧探索的代表作。这部歌剧也是按照西洋大歌剧的歌剧形式创作的，歌剧属于分曲结构，剧中无对话，由宣叙调、咏叹调、合唱、重唱以及间奏曲和序曲等器乐段落组成，总共42首分曲。其中咏叹调大约占十分之三，间奏曲大约占十分之一，合唱、重唱和咏叹调分别约占五分之一，演出阵容整齐、庞大。这部歌剧接受了意大利歌剧的传统，它的开创精神和这种在艺术上的探索，对当时中国歌剧发展所产生的

积极影响，也是值得肯定的。

2、小歌剧类型的探索

在中国，小歌剧的概念，包括当时的歌曲剧、小调剧、乐剧、音乐剧、秧歌剧等多种形式。由田汉编剧、聂耳作曲的《扬子江暴风雨》就是歌曲剧的尝试，这是一部独幕歌曲剧，采用了“话剧加歌曲”的歌剧形式，其中的《码头工人歌》和《前进歌》两首歌曲后被广为传唱。由阿隆·阿甫夏洛穆夫作曲的音乐剧《孟姜女》是这一时期音乐剧的典型代表，阿隆以《孟姜女万里寻夫》民间唱本为蓝本，同时采用了当时在民间广为流传的《孟姜女十二月花名》为主要音乐素材，用纯粹的中国民族风格旋律和配器来刻画人物形象，描写景物，在音乐结构上采取了西洋歌剧的音乐形式。《孟姜女》这部歌剧在中国歌剧的探索与发展过程中是一个较为成功的实践范例。秧歌剧的创作在这一时期收获颇丰，比较著名的有《兄妹开荒》（路由等编剧、安波作曲、王大化和李波饰演）《一朵红花》（周戈）《牛永贵负伤》（周而复、苏一平）《夫妻识字》（马可）等数十部秧歌剧，这掀起了秧歌剧的创作演出热潮。这些秧歌剧是将话剧、秧歌和戏曲融合在一起，同时在对话和化妆方面又吸收了话剧的特长，并且在演唱方面，则更多的采用了老百姓所喜闻乐见的民谣、民间小调和地方戏曲的曲调，如陕北民歌、道情等等。在音乐上采用对唱、齐唱、过场音乐等音乐形式来表现故事情节和人物情感。乐队上，在主要运用中国民间乐器的同时，也注意运用了西洋乐器。秧歌剧这种形式，在表现现实生活与革命斗争相结合方面提供了非常宝贵的经验。与《观音》、《秋子》等相比，小歌剧创作特点则是保留传统，即中国风格的歌剧创作。

（二）中国歌剧探索的里程碑——《白毛女》

40年代中期，我国歌剧的发展在多种不同途径的探索的基础上取得了飞跃性的进展。延安的音乐文化工作者创造性的从新的视角、运用新的音乐形式，创作了大型民族歌剧《白毛女》，这部歌剧不仅深刻的反映了社会现实，同时也标志着中国歌剧事业的发展进入了一个崭新的阶段，这是中国歌剧发展史上一个灿烂的里程碑。歌剧《白毛女》的作曲家们在采用民间音乐基础上又充分吸收了西方歌剧音乐的性格化与戏剧化的创作方法，即作曲家在创作的过程中有意识地吸收了多种民间音调，并进行了“音乐戏剧化”的处理。如喜儿的音乐主题，就是采用河北民歌《小白菜》的音调并加以变化而成的。随着剧情的发展，把多种戏剧的表现手段融入其中，例如陕北道情、秦腔、山西梆子、河北梆子等等。在歌剧音乐中，使用了合唱与重唱的形式，并运用了和声与复调等多声部音乐手法，同时运用了人物主调贯穿的手法来塑造音乐形象，并获得了成功，在乐队编制上根据当时的

条件使用了中西乐器混合编制。这部歌剧之所以获得成功，在于它注重了民族化、革命化和群众化、并与现实生活密切结合，创造了百姓喜爱的“音乐化的戏剧”形式，这种形式继承了我国传统戏曲音乐的有益因素，并进行了发展和创造，这符合广大人民群众的审美情趣和欣赏习惯。《白毛女》的诞生，为探求中国歌剧自身的艺术形式指出了正确的道路，开辟了中国民族歌剧发展的新篇章。

（三）歌剧创作高潮再起——《洪湖赤卫队》、《江姐》

在继《白毛女》问世之后的十几年中，中国歌剧的创作进入了一个丰收期，有大量的优秀剧目涌现，如《春雷》、《洪湖赤卫队》、《红珊瑚》、《柯山红日》、《江姐》等等。其中以《洪湖赤卫队》、《江姐》在社会上的反响最大，歌剧的抒情性叙述性明显增强，展现出了强大的戏剧冲击力，同时还充分运用了独唱、重唱、合唱、对唱、伴唱的声乐演唱形式，器乐部分也得到了很大的发展，为推动剧情发展、烘托戏剧气氛、塑造人物性格起到了前所未有的作用。这是继《白毛女》后中国歌剧发展史上的又一个高潮。

《洪湖赤卫队》体现了中西合璧的创作观，展现了一个时代的精神主题，是歌剧史上的一部不朽之作。歌剧由朱本和、梅少山、张敬安、杨会君、欧阳谦叔为骨干的集体创作，音乐素材充分吸收了民间音乐和传统戏曲，如著名唱段《洪湖水浪打浪》取材于流传于汉江平原的分节歌曲《襄河谣》，歌曲具有浓郁的乡土气息和鲜明的地方色彩，韩英的唱段《看天下劳苦人民都解放》取材于湖北花鼓戏中的板腔体来创作，著名唱段在剧中的贯穿发展，使人物形象和人物性格得到了统一，并体现了浓郁的生活气息，这也是该剧在创作上的一大特色。

《江姐》由阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金砂作曲，剧本取材于长篇小说《红岩》，剧中以江姐为主线，成功塑造了一个嫉恶如仇、临危不惧、大义凛然、视死如归的英雄形象，音乐采取了四川民歌为主要素材，同时又广泛吸收了川剧、四川清音、粤剧、京戏等戏曲音乐元素，并与合唱、重唱等有机结合，使得音乐更加饱满，同时交响乐队的有效运用，也使整部歌剧气势更加宏大，戏剧性更强。

（四）当代歌剧创作的巅峰——《原野》

“文革”十年，中国歌剧的发展遭遇了毁灭性的打击，歌剧事业陷入了瘫痪状态，直到粉碎“四人帮”之后，才逐渐恢复正常，出现了大量新作品，如《启明星》、《星光啊，星光》、《忆娘》、《曼苏尔》、《第一百个新娘》等等。一些作品继承了《白毛女》和《江姐》的创作模式，而有些则进行了改革和创新，到了八十年代，我国歌剧的创作进了一个全新的探索时期，作品很多，但是产生巨大影响的却不多。《原野》的出现，被认为是中国歌剧经过数年探索和积累的必然结

果，同时也是中国歌剧摆脱危机与困扰的良好先兆。

《原野》由万方编剧，金湘作曲，根据曹禺的名著改编而成。在音乐上，较多的使用了宣叙调的形式，这与我国以往的歌剧创作相比取得了一定的突破，并且由于采用了旋律片段与多调性思维相结合的原则，使得宣叙调在不同的调性游移中进行了一定程度的纵向叠置和横向延展，在创作中，作曲家还借鉴了传统戏曲中韵白的神韵和说唱等音乐形式，这些都赋予了歌剧中的宣叙调中国特色和多样性。同时，歌剧的音乐还运用了很多不同的技法，如微分、偶然音乐等等，使得音乐更富有戏剧表现力。作曲家成功的找到了一个把民族音乐与西方技术相结合的切入点，这为探索中国歌剧的发展道路找到了新的突破口，也为歌剧今后的发展指明了方向。这部作品以鲜明的音乐形式、精巧的整体构思、大胆的探索创新让观众产生了共鸣并被广泛关注，成为当代歌剧创作的巅峰之作。

二、中国歌剧发展的基本特征

从整个歌剧发展的大致脉络我们不难看出我国歌剧的发展呈现出了如下特点：从典型的“话剧加唱”的中国歌剧创作模式到运用大量的宣叙调的同时音乐主题贯穿歌剧发展始终的大歌剧形式的应用；音乐主题从单一性到多元化；从使用简单的重唱、合唱到多调性大合唱创作手法的实践；从采用单一的民族、地方歌曲和某种戏曲唱腔到多种多种民族音乐元素的融合；从使用对白来表现激烈的矛盾斗争到采用大量的音乐戏剧性张力来表现矛盾冲突；同时，交响乐队也由原来的伴奏功能提升到了与声乐相提并重的地位。

三、歌剧《江姐》概述

歌剧《江姐》诞生于 20 世纪 60 年代，根据长篇小说《红岩》改编而成，由阎肃编剧，羊鸣、姜春阳、金砂作曲，讲述了共产党员江竹筠为了中国的革命事业而英勇就义的真实历史，于 1964 年首演于北京并大获成功。

歌剧主要讲述了在中国解放战争前夕，地下党员江竹筠（江姐）带着中共四川省委交给的重要任务，离开重庆，奔赴川北，却在途中惊闻丈夫彭松涛（时任华莹山游击队政委）同志牺牲的噩耗。在于华莹山游击队的司令员双枪老太婆取得联系之后，江姐强忍内心巨大的悲痛，毅然参加“截军车”、抢水抢粮等战斗活动中，率领抗日游击队展开轰轰烈烈的武装斗争，吓得敌人闻风丧胆。但是由于叛徒甫志高的出卖，江姐不幸被捕，并关押于重庆渣滓洞集中营。面对敌人的各种酷刑，面对特务头子的威逼利诱，江姐大义凛然、义正辞严地痛斥敌人，最后在

重庆解放前夕英勇就义，表现出一位共产党员崇高的革命精神和坚贞不屈的革命气节以及为了革命而“赴汤蹈火自情愿，早把生死置等闲”的大无畏气概，谱写了一首为民族解放而甘洒热血的英雄主题赞歌。

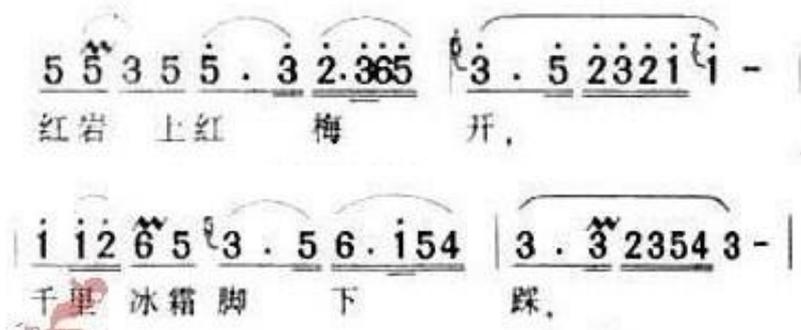
这部歌剧共分为七场，全场以人物江姐为核心，集中表现出江姐为革命斗争坚贞不屈的精神。第一场：星夜告别雾重庆；第二场：进山途中惊愕耗；第三场：华莹山群情激奋；第四场：川北城郊截军火；第五场：联络站内被抓捕；第六场：行刑室里舌战敌酋；第七场：狱中战友叙党情；尾声：视死如归赴战场，红梅赞歌贯九霄。这七场戏成功的塑造出了江姐的英雄形象，这也是我国歌剧舞台上最光辉的人物形象之一。

第二章 歌剧《江姐》的音乐特征

一、民族民间音乐素材的选取

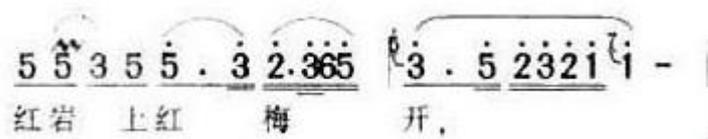
歌剧音乐素材的选取，是歌剧音乐风格的基础，对歌剧的成功起着这关重要的作用，而我国民族民间音乐非常丰富，是几千年来劳动人民的集体创作，既有极强的民族风格，又有不同的地方特点，这些都为歌剧创作提供了丰富的养料。歌剧《江姐》音乐的创作在这方面就是一个成功的实践，它的音乐素材十分丰富，主要有民歌、戏曲音乐和说唱音乐等。

首先，江姐是四川人，故事发生在四川，歌剧的音乐是以四川民歌为主要创作素材，贯穿整部歌剧的主题歌《红梅赞》，是江姐英雄形象的完美刻画，它的旋律就是吸收了四川民歌的音调写成的，音乐中装饰音的添加、节奏的变化以及八度大跳的使用都使得歌曲的曲调刚健明朗、优美抒情，深刻的赞颂了江姐的革命精神，又具有革命的浪漫主义色彩。

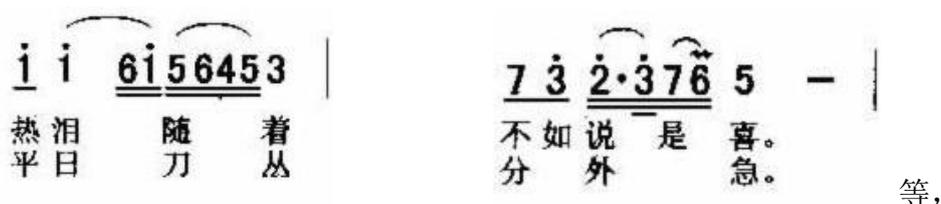


歌剧中还有很多音乐也都融入了四川的音调，如开场的《川江号子》和第四幕、第五幕前奏曲等。

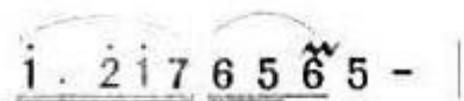
再者，《江姐》音乐在采用四川民歌的同时，又大量吸收了越剧、川剧、京剧、婺剧、江南滩簧等音乐素材并采用了新歌剧的创作手法进行创作的。《红梅赞》主题歌首句的末尾就加了一个甩腔，



同时歌剧音乐中还使用了江南滩簧的音调如



等，来加强色彩和戏剧味儿；又如多次出现于江姐唱腔和过门音乐中的一段旋律



就来源于浙江婺剧，还有很多咏叹调中还运用了越剧中的清板，川剧高腔等。

此外，歌剧中还运用了很多说唱音乐元素，如甫志高开场的第一个唱段的首句就是由朗诵般说白直接转为唱腔的音乐手法，这是从苏州评弹巧妙地借鉴而来的，不仅在音调上与之相似，它的整个唱段乃至音乐过门都具有弹词风格的典型中板节奏，将甫志高虚假、轻浮的性格表现的淋漓尽致。

二、主题贯穿音乐手法的运用

音乐的主题是音乐的主要乐思，它的意义比较完整，富有顽强的表现力和鲜明的个性特点，通过对它们的呈示、衍变和发展来刻画人物内心、塑造人物性格、展开矛盾冲突，就是歌剧的主题音乐手法。“民族歌剧需要有浓郁的民族风格、需要有动听的音乐旋律、需要有经典的音乐唱段……主题歌贯穿全剧的手法是民族歌剧创作中的重要手段之一。”^[1]王祖皆先生总结出的这一“主题歌贯穿全剧”的观点，体现着中国民族歌剧创作的走向。歌剧《江姐》在这一方面所做出的实践，成为中国民族歌剧音乐创作的成功范例。

“歌剧音乐要做到统一中见变化，变化中有统一，我看要像导演摆调度一样，应该有个支点。《江姐》的音乐支点就是《红梅赞》，它开场有，中间有，结尾有，三点成一线。江姐音乐的形象都是以这支《红梅赞》为中心发展而来的。”^[2]从羊鸣的话中可以得出，这部歌剧的主题歌《红梅赞》既是歌剧的主题音调，也是人物江姐的音乐主题的基础。

《红梅赞》旋律优美、委婉、引人入胜，堪称歌剧主题音乐中的经典之作。歌曲为七声徵调式，结构方整，属于歌谣体唱段，旋律中八度、七度的跳进音程使得音乐具有更加开阔的气势。它采取四川民歌为基础音调，并吸收了四川“扬琴”、江南滩簧、川剧、越剧、四川清音等戏曲元素创作而成，曲调优美朴实、深情乐观，表现了江姐的英雄主义革命精神和傲雪凌霜的革命气节。歌曲根据剧情的发

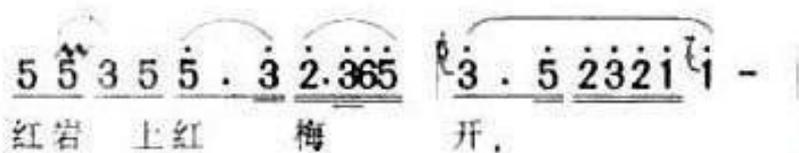
展变化贯穿在整部歌剧音乐中，它所特有的音乐风格，成为了歌剧音乐主题贯穿的典范。这首歌曲作为歌剧的主题，在歌剧中的贯穿主要表现为以下两点：

（一）以完整的形式在整部歌剧中的四次贯穿，分别为：第一场，在第四曲中，江姐即将奔赴川北，与孙明霞在朝天门码头一起首次唱出《红梅赞》，为领唱加重唱的形式；第二场，在第十曲中，当江姐在痛苦中回忆起老彭时，一男高音伴唱唱出《红梅赞》，使江姐把失去丈夫的悲痛转化为力量；第七场江姐在赴刑场前，《红梅赞》主题由二胡独奏再次出现，让观众回想起江姐对革命鞠躬尽瘁、无所畏惧，也衬托出歌剧创作者、江姐的战友和观众对江姐的依依不舍；剧终时，江姐在红岩土昂首挺立，满面笑容，这时雄浑的合唱《红梅赞》歌声大作，这次出现是和声、织体最丰满的一次，女高的主旋律与女低声部相互交织，配合随后出现的男高与男低声部的对位化旋律相互呼应，将唱段推向高潮。《红梅赞》的每一次再现，都作了变化处理和精心别致的安排。每当江姐需要支持、鼓舞、勉励，或感到幸福与光荣的时候，《红梅赞》就会恰到好处地以不同的方式再现，而不拘泥于简单的重复。

（二）歌剧中的很多唱段的音调都与《红梅赞》的旋律一脉相承，这表现在歌曲第一部分的起句和尾句的音乐素材在其他唱段中得到了充分的运用，并进行了变异处理，使得江姐的音乐形象更加鲜明、突出。同时作曲家除了注意到强化主题歌的首尾句音调外，主题歌中的一些特色鲜明的主要旋法也得到了强调。

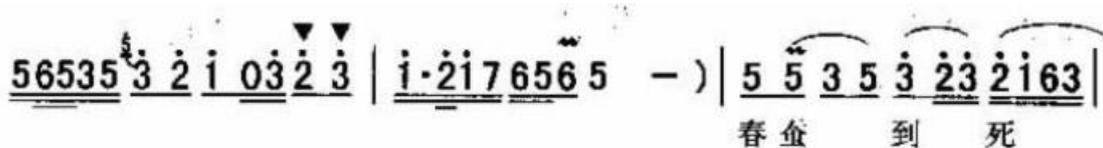
1、《红梅赞》起句旋律的运用

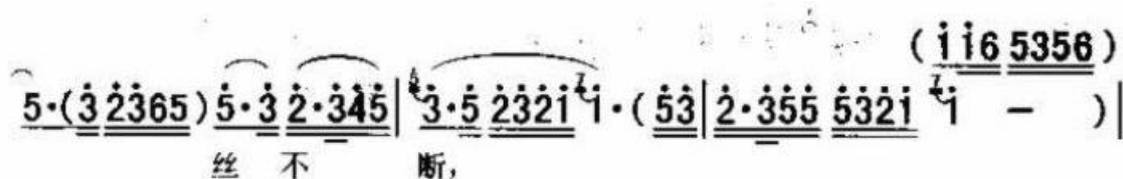
《红梅赞》的起句旋律是：



歌剧的很多唱段中都运用了《红梅赞》的起句旋律并进行了引申发展，即“合头”的方法，使得歌曲的旋律保持了风格上的统一。例如：

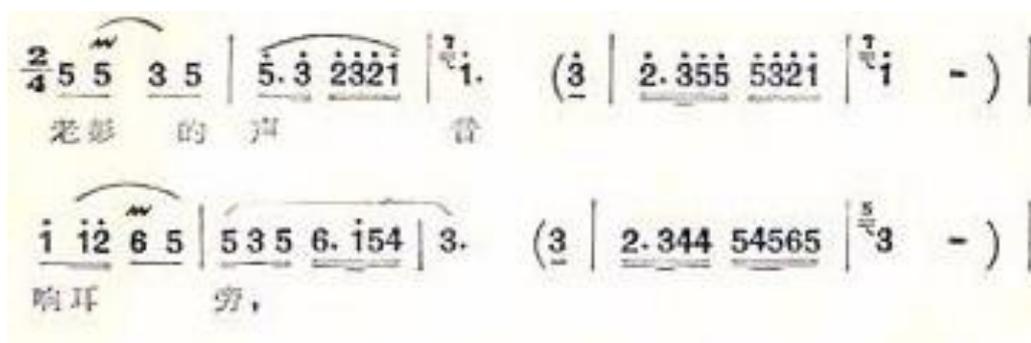
①《我为共产主义把青春贡献》（第36曲）中的起句：





这是在保持原句主要旋法的情况下，采用了合头合尾扩充中间的方法，使乐句变得更加丰富。

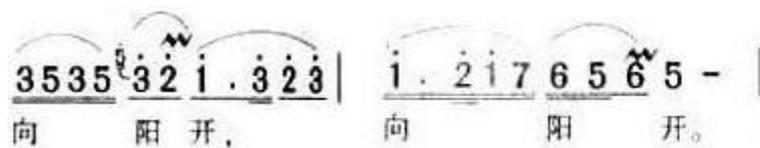
②《革命到底志如刚》（第9曲）中一个段落的起句：



这里就采用了原起句的 5 5 3 5 作起始音，并对原主题进行了紧缩处理（从8拍变为6拍），因而情感也发生了变化。

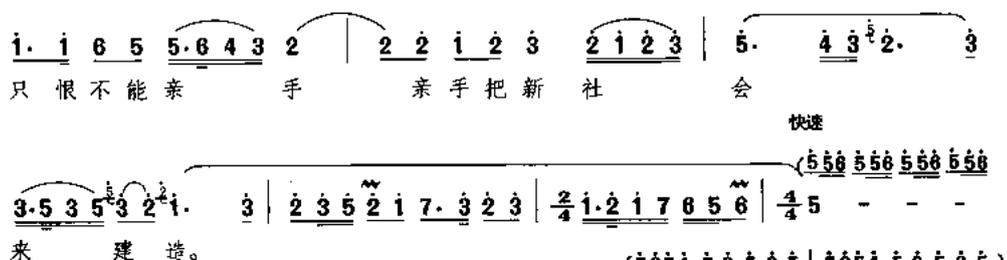
2、《红梅赞》第一部分尾句旋律的运用

《红梅赞》第一部分的尾句旋律是：



歌剧的很多唱段都采用了这句尾句来收拢乐段，即“合尾”的方法。例如：

①《五洲人民齐欢笑》（第41曲）唱段的尾句旋律：



这句即是在原尾句的基础上进行了扩充，由原来的2小节变成了3小节的加长处理，描写出了江姐即将赴刑场时对明天幸福生活的憧憬，但面对死亡却毫无畏惧，告诉同志们革命胜利就在眼前，同时后面2小节叹息式的下行音调也表现

出了江姐为不能生活在新社会而感到惋惜。

②《我为共产主义把青春贡献》的尾句旋律：

慢速

6^v 2̇ 1̇ 2̇ 3̇· 3̇ 2̇ 6̇ | 5̇· 4̇ 3̇ 2̇· 3̇ | 3̇· 5̇ 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ 1̇· (2̇ 3̇ |

甘,为革命粉身碎骨 心也甘!

6̇· 6̇ 6̇ 5̇ 4̇ 3̇ 5̇ 2̇· 2̇ 3̇ | 6̇· 6̇ 6̇ 5̇ 4̇ 3̇ 5̇ 2̇· 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ |

5̇ 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ 0 3̇ 2̇ 3̇) | 1̇· 2̇ 1̇ 7̇ 6̇ 5̇ 5̇ - |

啊!

这是将原尾句的旋律分成了两部分，在中间加上了一个间奏，使得这个“合尾”的处理一波三折，让人荡气回肠。

3、《红梅赞》主要旋法的运用

作曲家在创作《江姐》音乐时，除运用了主题歌的首尾句音调之外，同时还注意到了强调主题歌中的富有鲜明特色的主要旋法，如

5 5 3 2 3 5 5 5 3 2 3 4 3 6 5 5 3 2 3 5

一片 红梅花儿开， 高歌

这种迂回式的音型 5 3 2 5 3 具有一种倔强的性格，在主题歌中出现了三次，使歌曲的风格更加独特。并且这种音型在其他唱段中的运用也颇为丰富，例如：《革命到底志如刚》中：

4 2 | 6 - | 6 5 | 4 2 | 1 2 4 5 | 2 - | 2 - |

挺起胸， 奔向战场，

女声伴唱 慢

4 2 | 1̇· 2̇ 4̇ | 2̇ - | 2̇ - | (1̇ 7̇ 6̇ | 2̇ - | 2̇ - |

奔向战 场！ (华为上，游击队员老陈随上)

上例中的 4 2 1 4 2 就是主题歌中 5 3 2 5 3 的不同移位，使得唱段在风格上更为统一。

三、戏曲音乐元素的借鉴

我国的戏曲音乐已有了几百年的悠久历史，歌剧《江姐》充分借鉴和吸收了戏曲音乐的精华，这符合中国观众的审美习惯，也对这部歌剧的成功起着至关重要的作用。

（一）板式的变化

板腔体是戏曲音乐的结构体式，即“板式变化体”，它是以对称的上下句为唱腔的基本单位，并在此基础上，以一定的变体原则，变化为各种不同的板式，它是以节拍和速度为主要因素来结构音乐的。运用板式变化体的典型戏曲音乐以皮黄腔系和梆子腔系为代表。以梆子腔系为例，板式主要分为原板、散板、快板、慢板四大类，板式丰富，程式严谨，感情容量大，变化手法多，歌剧《江姐》根据剧本和音乐的需要，将这一板式变化体恰当好处的运用到了歌剧音乐的创作中，来塑造、抒发人物内心情感，取得了强烈的艺术效果。如江姐的唱段《革命到底志如刚》、《巴山蜀水要解放》、《我为共产主义把青春贡献》、《五洲人民齐欢笑》等，就采用了戏曲的导板、慢板、快板、流水板、清板、散板（紧打慢唱）等板式来展衍旋律、结构唱段。

第二场的《革命到底志如刚》，在板式运用上是一个突出的范例。这一唱段是第二场的第四曲，比较长，几乎占据了第二场的一大半，感情变化也很剧烈。这一段的音乐结构可以分为八个小段。第一小段：江姐身负重任赶到川北，却看到华莹山支队政委、自己的战友、丈夫彭松涛同志的头挂在城墙上时，女生伴唱用缓慢的速度唱出：“啊！天昏昏啊野茫茫，高山古城暗悲伤！”音乐悲愤高亢。接下来用渐强的器乐间奏，表现出了江姐内心的极度痛苦。这段伴唱和器乐间奏出色的描述出了江姐此时的悲愤心情，烘托出了舞台气氛，成为这一段唱腔的引子。第二小段：江姐的音乐运用了散板，唱出了内心难以抑制的悲伤，在后半部，音乐又转入了慢板，呼喊：“老彭啊！我亲爱的战友，你在何方？你在何方？”音乐极为深情而又哀痛。第三小段：江姐进入了回忆，音乐使用了抒情而又平静的慢中板。第四小段：音乐转为了快板，“你的话依然在我耳边响……”揭示了江姐的内心心潮澎湃。第五小段：音乐使用了急剧变化的自由速度的散板，“风声紧罗声响敌人在身旁，我怎能在这里痛苦悲伤！”把江姐带到现实境界中来。一个革命者在严峻现实的考验下，就更加应该勇往直前，接下来音乐巧妙的进入了下一小段。

第六小段：由男生伴唱唱出主题歌《红梅赞》，音乐为沉着坚定的中板，意在告诉观众老彭的革命精神在歌舞着江姐不畏“三九严寒，一片丹心向阳开”。第七小段：开始的音乐“老彭的声音响耳边，我浑身添力量”为过渡性的，接下来便进入了激烈的小快板，意在表达江姐在向已牺牲的亲人、亲爱的战友表示自己坚定的革命信心和意志。第八小段：采用了独唱加伴唱的形式，音乐转调提高了四度，斗志昂扬，“誓把这血海深仇记心上，昂起头挺起胸，奔向战场”。最后，乐队间奏和混声合唱又把这段旋律重复了两次，结束了整段音乐，使得音乐具有了“千里冰霜脚下踩”的英雄气概。在整个唱段中，各小段的音乐情绪与所运用的板式是相一致的，并取得了非常好的音乐效果。整个唱段的板式连接大致归纳为：（似导板的引子）慢板（包含一段快板）——散板（包含一小段慢板）——慢中板——快板——散板——中板——小快板——快板（尾句速度减慢）。这与传统戏曲典型的成套唱腔板式结构用法“由慢到快”（例如：导板——回龙——慢板——原板——快板——散板）十分相似。这种板式变化音乐手法的运用，一层深一层地、一部进一步地刻画出了人物的性格，揭示出了人物内心的思想感情，使得音乐具有了极强的戏剧性，十分感人。

在这部歌剧中，运用板式变化体成功塑造人物形象的还有第六场的《我为共产主义把青春贡献》，这是江姐的唱段，这段抒情的曲调通过采用戏曲板式的变化成功地刻画出了江姐内柔外刚的性格特征，塑造出了江姐爱憎分明的英雄气节。唱段的开始是宁静而缓慢的4/4拍的慢板旋律“春蚕到死丝不断，留赠他人御风寒……只愿香甜满人间”，歌词以蜜蜂、春蚕为喻，唱出了江姐愿为革命牺牲自己的崇高品德，同时也体现出了她的细腻柔情。接下来的六句仍为4/4拍，但实际速度转为垛板，用中板的速度重复“为劳苦大众求解放，粉身碎骨心也甘”后，又用慢板写出“为革命粉身碎骨心也甘”的豪情旋律，这一节奏快慢的对比，将唱段掀起了一个小高潮，表现出江姐怀着革命必将胜利的坚定信念，愿为革命甘洒一腔热血壮志豪情，同时也将江姐坚韧刚强的一面塑造的淋漓尽致，仿佛她坚强无比、大义凛然的英雄形象就在我们面前。接下来的间奏中，主题音乐第二次出现，这使得人物江姐犹如山崖上挺立的一棵松柏，无论环境多么恶劣，都宁折不弯。随后一个下行旋律“啊”，导出了江姐作为一个母亲对未来的美好憧憬和为了这一切毅然作出的决定。“谁不爱神州辉映新日月，谁不爱中华锦绣好河山……”采用慢板速度，并借鉴了越剧的清板手法，在每句唱腔的后面加上了一拍半的间奏，由琵琶来演奏，使音乐雅致、清新，动人心弦，犹如涓涓小溪流入人的心田。江姐面对千难万险始终保持坚定信念，紧接着使用散板唱出“愿将这满腔热血染山川”。“粉碎你

旧世界奴役的锁链，为后代换来那幸福的明天”，采用了紧打慢唱式的摇板，带来了音乐上的急促感，并刻画出了江姐的临危不惧和镇定自若，这两个腔句，将音乐推向了高潮。在三小节的间奏后，引出六个快板乐句，“我为祖国生，我为革命长……”，一字一音，斩钉截铁，铿锵有力。在“贫贱不移”之后就将速度转为慢了一倍的中板，后又转入慢板唱出“赴汤蹈火”。从整体上看，这部分的慢板恰恰是唱段开始时慢板的变化再现，构成了带再现的三段式结构。这种将传统戏曲的板式变化体与三部曲式相结合，使得这一唱段更加具有独特的音乐风格，也将江姐乐观坚强的英雄形象呈现在观众面前。

（二）帮腔的运用

帮腔是我国传统戏曲音乐中为广大人民群众喜闻乐见的一种音乐形式，特别是在湘剧、川剧等高腔剧中被广泛运用，是一种独特的音乐表现手法，川剧帮腔的音乐效果引人入胜、意味隽永，既可与场上演员相互融合，衬托唱腔或代替唱腔，来进行情绪的延伸或角色内心的独白，又能够独立出现，从侧面进行叙事或表现人物的心理状态，完成角色本身演唱不能达到的任务，以取得特殊的效果。它可以用第三者的口吻来对剧中的事件和人物进行评论，引起“间离效果”，同时还可为演唱定调、转调，以烘托戏剧气氛，传达剧中人物的心声。这一手法在歌剧《江姐》中的到了很好的运用。

如第一场第二曲《巴山蜀水要解放》，江姐的第一次上场，音乐明亮高亢、激越宽广，唱段中帮腔的运用很有特点，比较新颖，江姐每句只唱词的前三个字，后面的歌词均由帮腔唱出，这里帮腔的运用，深刻的刻画了人物性格，提示了剧中人物的内心情感，并在人物情感幅度上给予了扩展，起到了代替剧中人物直抒胸臆的作用，也表现了江姐对革命充满信心的精神风貌，在艺术效果上起到了强烈的感染力。

江姐：看长江

伴唱：看长江，战歌掀起千重浪

江姐：望山城

伴唱：红灯闪闪雾茫茫

江姐：一颗心

伴唱：似江水奔腾激荡

江姐：乘江风破浓雾

伴唱：飞向远方

第二场《可真叫人羡慕啊》中也用了帮腔来强调语气：

甫志高：留山城我也要

伴唱：留山城

甫志高：留山城也要斩棘劈荒

第三场的《相对无言难开口》是江姐在惊闻丈夫老彭牺牲的消息后，在华莹

山与双枪老太婆会合时的对唱，采用了帮腔来表述人物的内心活动，二人一个想安慰又难开口，一个又不想让战友担忧的复杂内心情感，他推动了人物的情绪发展，也从另一个层面来形象的塑造了江姐的人物性格。

双枪老太婆：一颗心

女生伴唱：一颗心好似箭穿透

江姐：千滴泪

女生伴唱：千滴泪偷往肚里流

第四场《搞错了》用了帮腔来表现第三者的讽刺。

警察局长：恰好似上钟表

伴唱：扭断了发条啊

第五场《眼前形式多险恶》描述了江姐被捕之前的情景，扣人心弦，让人为江姐的命运而感到担忧，这里采用了帮腔来表现了人物的内心和第三者的同情

江姐：为什么暗号撤掉他还不走？

甫志高：为什么江雪琴她沉吟这样久？

蓝洪顺：为什么一点声音都没有？

女生伴唱：这才叫人心担忧！

（三）清板和飞梆子的使用

清板是指乐队突然停止了伴奏（最多也只是用板或鼓板以及一件乐器衬托）的清唱，这种别出心裁的音乐手法不仅能够造成强烈的对比，突出唱腔，还能使音乐情绪更加跌宕动人，产生特殊的音乐效果。最常用这种音乐手法的是江南滩簧的剧种，如沪剧、苏剧、锡剧、越剧等，川剧有曲牌的“一字”唱腔几乎都是清板，并且是唱完一句曲调后才打一板，这与打成三眼板（4/4拍）的滩簧剧种不一样，但是其色彩与效果是相似的。这种音乐手法，给唱段造成了强烈的揪心的戏剧效果，同时也使观众听清了歌词，领略了乐曲的情趣和韵味。

如在第二场《革命到底志如刚》唱段中“曾记得长江岸边高山上……”就使用了板和一件乐器加以衬托清唱，意图在强烈的音乐后能够突然停止伴奏，紧接着回忆往事，进而进入柔情的境界，形成了极度悲痛与甜蜜幸福的对比。

第七场的《五洲人民齐欢笑》唱段中“到明天全国解放红日高照……”，只以鼓板作为陪衬，造成了一种戏剧效果，把江姐就义之前的那种乐观精神和对下一代的殷切希望展现出来，给观众留下了深刻的印象。

飞梆子是指川剧在韵白中使用锣鼓、管弦，从而把戏剧人物写得更加有血有肉，更加生动地表达语气，使戏剧矛盾更加紧张尖锐，以造成强烈的气氛。这种

手法在京剧和有些剧种中也叫“扑灯蛾”。

如江姐的唱段《笑声中埋葬你蒋家王朝》中，乐队就用了飞梆子的手法，使唱和白之间的衔接流畅自如，效果十分突出。

（四）传统伴奏手法的应用

这部歌剧的伴奏风格也吸取了戏曲音乐伴奏风格的有益因素，采取了“托”即“衬托、圆腔，使更有情而美”、“保”即“保住唱的特色”、“衬”即“烘托、陪衬”、“垫”即“垫上的小腔或小过门，使唱流利婉转”^[3]以及紧拉慢唱等伴奏手法，使得演员的歌唱吐字清晰，音乐旋律简明，同时，乐队在民族打击乐器的运用方面也颇具特色，丰富多样而又灵活的运用打击乐，贯穿了表演动作和说白的节奏感，加强了伴奏音乐的戏剧性效果，烘托了剧情。例如第二场中的《革命到底志如刚》唱段开始时，乐队伴奏中定音鼓持续渐强的效果以及大钹、低音鼓、风锣的使用，生动的表现出江姐见到丈夫彭松涛之前那种紧张而又焦急的情绪；第六场开幕时大锣的使用很好的渲染了气氛并深刻的刻画出了人物形象和内心活动；第六场审讯时，江姐与沈养斋进行激烈的阶级对话，此时打击乐器的运用将这激烈的场面衬托得淋漓尽致；第六场结尾时京镲的使用等等，在整部歌剧中，打击乐的应用比较多，比较有起伏感和层次感，民族打击乐丰富的音色为氛围的渲染和人物性格的刻画增添了很多戏剧性的色彩。

四、多种声乐演唱形式的运用

整部歌剧采用了独唱、齐唱、合唱、对唱、伴唱等多种声乐演唱形式，这强化了音乐塑造人物的基本功能，使得每个歌剧人物形象都有血有肉，也把这些人物形象都带入了观众的内心世界。本部分内容将着重介绍各种声乐表现形式的灵活运用给歌剧带来的积极作用。

（一）渲染环境、营造气氛的合唱与齐唱

合唱是歌剧音乐的一种重要的声乐表现形式，合唱中的每个声部都是与一定戏剧情节中的人群相对应的，它能够揭示出人群的情感、意志、思想、心态和动作，塑造群像，展示歌剧中主要人物的情感高潮，刻画主要人物的性格并体现整部歌剧情节发展中出现的高潮场面，它承载了相应的歌剧使命，成为戏剧进程与歌剧整体结构不可缺少的有机组成部分。“既然歌剧形象是综合性的舞台形象，那么所有构成歌剧艺术的表现材料都有塑造形象的任务，歌剧合唱当然不能例外。”^[4]歌剧《江姐》中的合唱与齐唱对人物形象的塑造具有积极作用，这主要表现为渲染戏剧环境和营造主要人物形象所需的戏剧气氛。但合唱与齐唱这种功能的发挥，

取决于它在全剧中担负的戏剧任务和其所处的地位，同时也取决于戏剧动作的长度。歌剧《江姐》中的合唱与齐唱是这样安排的：

第一场第一曲：（合唱）《川江号子》；第三场第十一曲：（齐唱）《万丈怒火冲九霄》；第四场第二十三曲：（齐唱）《五湖四海太阳红》；第五场第二十九曲：（齐唱）《赶快转移赶快走》、第三十二曲（齐唱）《狂风吹不落满天星》；第六场第三十三曲：（齐唱）《长镣难锁钢铁心》；第七场第四十曲：（齐唱）《喜迎红霞出东山》、（齐唱）《绣红旗》、第四十四曲（合唱）《红梅赞》。

戏剧角色属于特定戏剧环境中的特定人物，用合唱的手段来塑造人物形象、渲染戏剧环境，其作用不言而喻。歌剧《江姐》中的合唱虽然不多，但是开场曲《川江号子》和终曲《红梅赞》两首合唱的安排，对整部歌剧人物形象的塑造、戏剧氛围的营造以及环境的渲染起到了非常大的作用。开场曲的合唱《川江号子》激昂、悲怆，使歌剧《江姐》拉开了序幕，也奠定整部歌剧的基调，它交代了歌剧故事发生的时代背景和环境，也暗示了革命斗争中的惊险和艰辛，它是由领唱和两个男声部构成的高亢嘹亮的号子，并且在由男高音领唱继续的情况下，又增加了男高音声部坚实有力的节奏织体，男低声部的坚实的低音与男中音声部错落的复调，使得合唱在转入四声部以后表现得更加坚实、低沉，这种一领众和的声乐表现形式为歌剧提供了时空色彩，让观众进入了“江上浓雾漫四方，乌云重重盖长江”的情境中，浓墨渲染了朝天门码头恶劣、紧张的环境，将劳动人民在白色恐怖下受压迫的压抑情绪与反抗精神充分的表达出来，也为江姐和沈养斋这两个正反主要角色的心情，提供了“触景生情”的场景，江姐感到“战歌掀起千层浪”，沈养斋则为“我怀疑江上的每一条船，我怀疑船上的每一个人”。这个安排为江姐接下来的长篇咏叹调进行了情绪上的渲染，同时也为随着剧情的发展，两个不同形象的分别塑造做了一定程度的铺垫。

用合唱来揭示歌剧的主题，是中外歌剧作曲家的共同方法，而中国的作曲家更偏好用主题歌来点明主题，歌剧《江姐》的终曲合唱《红梅赞》就是贯穿整部歌剧的音乐主题的最后呈现，这再一次调动起了观众的想象与联想，让观众去领悟、体味整部歌剧的主题，从而使歌剧的主旨通过这一合唱而得到了宣告，也使江姐的革命英雄形象得到了升华。终曲《红梅赞》虽然只有二声部，但是男女声部中具有独特的审美效果的音程关系、民族调式和复调手法对推动整部歌剧的情绪发展起到了非常重要的作用。它与开场合唱一起渲染了歌剧的环境，营造了气氛。

第三场的齐唱《万丈怒火冲九霄》和第七场的齐唱《绣红旗》对于整部歌剧

的情绪发展来说是不可或缺的，他对主要人物形象的塑造，尤其是对环境的渲染和戏剧气氛的营造起到了“烘云托月”和“水涨船高”的作用，同时它对渣滓洞中的革命人形象和华莹山的游击队员的形象的塑造也起到了重要作用。《万丈怒火冲九霄》描绘了在老彭牺牲后，华莹山的游击队员们群情激奋、仇恨滔天的情绪，并通过这一情节，为江姐和双枪老太婆沉着冷静地应对严酷的形式做了一个很好的铺垫。《绣红旗》表现了狱中战友获知新中国诞生的消息后的喜悦心情，同时也抒发了江姐此时对新中国美好生活的憧憬和对人生的无限眷恋，为江姐在黎明之前慷慨就义的高大光辉英雄形象有浓重的勾勒了一笔。这首歌优美流畅，久唱不衰。

（二）揭示心境、展示性格的对唱与伴唱

在歌剧创作中，对唱是一种比较常见的音乐表现手段，它有利于人物性格的刻画、戏剧矛盾冲突的展开和情节的发展。在歌剧《江姐》中，很多场面采用了对唱的形式。

第二场中，“轻松林内红旗扬”是江姐与华为两人对唱，两人在去往华莹山的途中，触景生情，想到了美好的未来，表现出了一种革命主义的浪漫精神。

第五场中，“眼前形式多险恶”是江姐、甫志高与蓝洪顺的三人对唱，他展现了人物各自的心理状态，并且在结尾处，一人一句，相互交错，节奏逐渐加快，最后一个人唱一个字，处理的非常巧妙：

蓝洪顺：冲！

甫志高：抓！

江姐：走！

这个三人对唱的安排，使得人物性格鲜明，氛围紧张，艺术效果独特新颖。

伴唱是一种在歌剧的创作中被大量运用的音乐手法，通过伴唱的运用，能够给剧中人物带来一定的想象和回忆，强烈的烘托剧中人物的情感，强有力的揭示剧中人物的内心世界。伴唱的应用，没有一定的程式，可以穿插在对唱或咏叹调的中间；可以安排在合唱前后；可以安排在对唱前后；可以安排在咏叹调前后；还可以安排在静场时（即人物在舞台上没有语言时）。歌剧《江姐》对于伴唱的运用，是结合了川剧帮腔的音乐表现手法，由于帮腔在前面章节中已经论述过，在此只简单列举几例简要说明伴唱的功能以及它与对唱、重唱等联合使用在歌剧中所起到的音乐效果。

第二场《革命到底志如刚》是江姐的咏叹调，在前面与中间都安排了伴唱，它引出了咏叹调，起到了烘托戏剧情景的作用。

第三场《相对无言难开口》是江姐与双枪老太婆的对唱，首先以“画外音”“相对无言难开口，各有话儿在心头”的女生伴唱起腔，形成了完整的上下句音调，为两个角色的唱段的调式与调性做出了呈现，这使得戏剧情境与音乐情景保持了高度的统一。并且中间穿插的帮腔（伴唱）乐句与对唱、重唱的有机结合，使得各自的唱腔通过伴唱的加入而得到加强，同时也使角色之间音乐的转换由于唱与帮的对比和衔接得以实现，曲终重唱与伴唱的结合，将音乐推向了高潮。这个唱段充分调动了穿插帮腔、画外伴唱、唱帮合一等不同音乐手段，深度的刻画了不同的音乐形象和人物内心世界。双枪老太婆为了不让刚刚到此的江姐过于伤心，没有将老彭牺牲的消息实言相告，这一段把她掩饰忧伤、强忍悲痛的心情表现的淋漓尽致，也把江姐不愿给战友增添痛苦和忧愁的心思刻画的十分细腻感人，多角度的展示了革命者之间的丰富情感，展示了战友之间无比深厚的爱。

第四场《我们人穷志不穷》是杨二嫂的唱段，在后面也加上了伴唱，杨二嫂每唱完结尾的一句唱词都会由伴唱来重复最后的一句唱词，这里伴唱的运用加强和烘托了人物的意志与情感。

第五场《眼前形式多险恶》是江姐、华为、甫志高三人的对唱，他生动的刻画出了江姐的机智勇敢、华为的真诚和甫志高的无耻艰险。在剧情发展的关口，以“画外音”的方式出现了“假意儿梳头呃窗下坐，啊？镜子里看见了什么？看见了什么？”这一段帮腔（伴唱），揭示了江姐从容镇定的心境，同时对剧情也起到了点化和催化的作用，这使得后面的对唱，随着剧情的变化，愈发变得激烈紧张、扣人心弦，最后与乐曲结尾的帮腔（伴唱）互相交织，以“首尾帮”的音乐手法渲染了整个唱段的人物情绪，并清晰而生动的呈现了每个角色的不同心理状态。

注释：

- [1] 王祖皆.让红色经典绽放新时代的光芒.2008 中国歌剧论坛文集.北京大学出版社,2010:120
- [2] 羊鸣.浅议歌剧中戏剧和音乐的关系.中国歌剧艺术文集,1990:333
- [3] 摘自.浅谈歌剧<江姐>的音乐创作——民族歌剧作曲和戏曲音乐手法初探
- [4] 居其宏.歌剧美学论纲.安徽文艺出版社,2002:262

第三章 歌剧《江姐》的表演特征

一、以民族唱法为根基

“民族唱法”的称谓,最早是于1983年在由上海市人民广播电台和上海市文化局联合举办的青年演员独唱评奖活动上,施鸿鄂、王品素、周晓燕等多位声乐专家都支持美声唱法、民族唱法、通俗唱法这三种声乐演唱方法的提议而产生的。民族唱法,它是以中国文化为背景和以中国语言为基础,以字正腔圆、声情并茂为准则,以行腔韵味为特点的字、声、情、腔相映生辉的歌唱艺术。从广义上来讲,民歌、曲艺、戏曲的唱法都被称作民族唱法,但目前一般所指的民族唱法并不包括曲艺和戏曲,而是指吸收了一定西洋唱法的技巧,演唱民族风格比较强的创作歌曲和民歌的演唱方法,也被称谓狭义的民族唱法。它与曲艺表演中的似说似唱、夹说带唱和戏曲表演中的“唱”、“念”、“做”、“打”不同,而是以歌唱为主,同时又与曲艺和戏曲有着密切的联系。中国的民族歌唱艺术是世界音乐中的一朵奇葩,也是中华民族文化艺术宝库中的一颗璀璨的明珠。民族唱法不断创新和发展,源远流长、经久不衰,成为各族人民最喜爱的音乐艺术形式之一。

关于我国民族声乐的起源,可以追溯到约公元前六千多年前时的母系氏族社会,民歌产生于生产劳动和生活实践中,它的演唱方法比较原始,节奏也很简单,一般都是以呐喊和吆喝为主,直至公元前四世纪,我国历史上出现了最早的民歌集《诗经》,后来由伟大的诗人屈原整理加工而成诗歌集《楚辞》,这使得民族声乐在题材和曲目上更加丰富多彩,同时也大大的推动了我国民族声乐艺术的发展。《淮南子》中加载的“劳动号子”和史书《吴越春秋》中记载的皇帝时期的“弹歌”就是我国民族声乐的雏形。到了先秦和汉代时期,我国民族声乐得到了进一步的发展,汉代时出现了“相和歌”的音乐形式,这一时期民族声乐的代表作品有《孔雀东南飞》、《木兰辞》等。随着历史上的几次民族大融合,民族声乐的发展又进入了极其辉煌的阶段,其主要成就体现在唐代的“诗”、宋代的“词”、元代的“曲”和明代的“歌”,一直到封建社会末期清朝的“戏剧”,经过了几千年的孕育、演变、不断的融合、改革和完善,终于形成了具有浓郁民族风格的歌唱表演形式。

到了二十世纪四五十年代,我国的民族声乐迎来了一个崭新的春天,一些音乐学者们根据我国的传统民歌、戏曲和说唱总结出了一种“戏歌”唱法并统领了那个时代,此时出现了我国第一部民族歌剧《白毛女》,这部歌剧的诞生带动了民族

声乐的发展，把民族唱法与戏曲唱法相结合并灵活地融入新歌剧的演唱中，为我国民族声乐的演唱与发展起到了承前启后的重要的推动作用。随后又出现了“土洋之争”，学者们就以吸收我国传统民间唱法的精华为主还是以吸取先进的外来声乐理念和唱法为主展开了激烈的讨论，最后总结出了一套适合中国民族声乐发展的新唱法，这种新唱法统一了思想，为我国的民族声乐发展道路指明了方向，得到了中国人民的共鸣和认可，也为音乐学院的创立、提高民族声乐教学方针以及民族声乐事业的繁荣奠定了良好的基础，真正的拉开了民族声乐与世界接轨、走向辉煌的序幕。

改革开放以后，我国民族声乐得到了飞速的发展，这一时期出现了群星闪耀、百花争艳的新局面，是民族声乐之花得到绽放的新时期，这一时期体现出了它的时代性，在演唱的艺术表现、风格和个性方面具有一定的时代气息，同时在演唱技巧、表演方面以及作品的难度和深度方面也都取得了很大的突破，并使先进的理念得到了充分的发挥。在声乐的教学与发展方面，一批世界级的歌唱家和在国际上享有盛誉的声乐教师纷纷来到中国，为我国培养出了一批声乐教育专家，如黎信昌、郭淑珍、周小燕、沈湘等等。他们对欧洲的美声发声方法进行了深入的认识与理解，借鉴欧洲的声乐技术来发展我国的民族声乐，为我国民族声乐理论和教学理论的发展开辟出了一条新思路。它是在继承中国传统的民族声乐精华的基础上，又充分吸收了西洋唱法而形成的，既尊重了科学发展的规律，同时又进行了大胆的改革与创新，使声乐家们用发展的眼光来建构民族声乐理论，并引领这个时代迅速向前。

歌剧《江姐》的演唱，充分做到了以我国的民族唱法为根基，体现了民族唱法的鲜明演唱特色。

（一）字正腔圆

我国民族声乐演唱艺术中的一个审美标准是“字正腔圆”，是指歌唱要吐字准确，唱腔圆熟。字正与腔圆不可分割，字音之间的过渡流畅连贯，自然生动，行腔婉转，歌唱中的每个字与音圆润轻熟，有良好的共鸣空间，并成为流畅的整体，在强弱过渡转换过程中无痕迹，圆滑流动富于歌唱性。

声乐演唱中的吐字与发音过程可以分为三个部分，即吐字、归韵和收音。而要做到字正腔圆，就要唱好字的头、腹、尾。首先，吐字要求咬好字头，即要唱好声母，声母是音节的开端，它在不同音节之间起着衔接和相隔的作用，所以在吐字即咬字头时要着力点准，咬的清晰，咬得敏捷利落，不能延长，就像一刹那的爆发力一样，咬而不死，否则会产生字音不清、字裹音、音裹字、有音无字等

混乱现象。例如唱段《我为共产主义把青春贡献》的第一句“春蚕到死丝不断”中的“死”字，在咬这个字时，要咬住字头，嘴唇稍稍张开，一直到最后都不能把“死”的字头松掉，以此来表达江姐为革命事业坚贞不屈的精神和高尚的气节，这样能唱出江姐的视死如归，同时也唱出了对敌人的蔑视。其次，归韵即为吐好字腹，要音韵准确、圆润丰满，气息不断，并保持口型不变，否则字就会变得含混不清。最后，收音即要求收好字尾，用气息托在音韵上，要收得恰到好处，轻巧准确。例如歌剧《江姐》的主题歌《红梅赞》，它是一首具有浓郁的四川民间风格的歌曲，歌词中很多乐句的结尾都用了一个开口音，如“开”、“踩”、“彩”、“外”、“来”等，五代“江姐”的扮演者在演唱这首歌时，都注意到了归韵收音，使得韵母非常圆润，有张有弛，声音大气、饱满。这些开口音的设计沉稳、大气、细腻、刚健，再加上演员们扎实的唱功，深刻的表现出了江姐像不畏严寒的红梅一样为革命事业不屈不挠的奉献精神。这为揭示歌剧剧情主旨、体现歌剧人物性格起到了非常重要的作用。因此，只有做到吐字、归韵和收音这三点，才能真正做到“字正腔圆”。

例如：《我为共产主义把青春贡献》中的前四句：春蚕到死丝不断，留赠他人御风寒；蜂儿酿就百花蜜，只愿香甜满人间。这四句中的“断”、“寒”、“甜”、“间”都归“an”韵，所以，演唱者在演唱这四个字时，特别注意到了咬清字头、引长字腹和收清字尾。先在唇齿间咬清字头并稍作延长，然后再打开口腔，把子送到腔体中，归“an”韵。这样慢慢地将字吐出，即为“字正腔圆”的要求所在。正所谓“字领腔行，腔随字转，腔循字情”，要求演唱者要做到“字在嘴，声在腔”，因此在“断”与“甜”两个带有拖腔的字上，演唱者们更好的做到了“an”的归韵。

歌剧《江姐》的旋律看似简单，但有些人演唱效果平平，而五代江姐扮演者的演唱就十分能够打动人心，她们以“字正腔圆”的扎实的唱功淋漓尽致的表现出了江姐的革命精神，让观众们感受到歌词描绘的情景，感受到歌剧中的革命气息，让人仿佛置身于剧情之中。她们在演唱《江姐》时，发声器官处于一种“松紧适度的均衡状态，即松中有紧、松而不懈；紧中有松、紧而不僵”^[5]，而这种松紧适度的均衡状态就是我们常说的歌唱要有弹性，它也是我们民族声乐艺术的创造原则和声乐艺术美学中的声腔造型要求，歌剧《江姐》的演唱真正的做到了“字正腔圆”、“依字行腔”。

我阅读了很多歌剧《江姐》扮演者的演出手记，演员们是在全面把握歌剧唱腔的音乐的基础上，深入的分析 and 把握江姐、双枪老太婆、甫志高等角色的语势、语气，同时充分运用和调动各种声乐技巧，发挥他们的积极作用和造型功能。他们在演唱时充分地做到了快与慢、抑与扬、高与低、强与弱、轻与重、顿与挫、

疾与徐、互相制约、映衬对比、连与断等交错配合、综合运用，并把咬字、吐字、呼吸和共鸣与情感变化充分结合起来，才使歌剧《江姐》创造出了“字正腔圆”、“声情并茂”的美感效果。例如主题歌《红梅赞》的演唱在连与断、抑与扬的美感处理上体现的尤为明显，这首歌的音乐特征音程跨越很大，这种五度跨越和八度跨越的音乐手法，体现了梅花在严寒中坚屹不倒的精神，同时也体现了革命党人为革命事业誓死不屈的革命精神。唱段《我为共产主义把青春贡献》的演唱在快与慢、强与弱的处理上也很好，这段唱段的旋律与情绪的起伏很大，从开始句缓慢唱出“春蚕到死丝方尽”到高潮部分“我为祖国生，我为革命长，我为共产主义把青春贡献”的激烈情绪，这种由慢到快，由平静到激烈，唱出了歌剧《江姐》的精彩，掀起了歌剧的高潮。

没有了字正腔圆，音乐就会显得单调、枯燥乏味、没有韵味；没有了字正腔圆，音乐的旋律失去了中心和灵魂。可见，字正腔圆的重要性在歌剧《江姐》的表演上乃至整个歌剧艺术中都具有重要的作用，它深刻地表现出了音乐的情感韵味，也流露出了歌剧的风格、创造出了歌剧的意境。

（二）润腔的运用

“润腔就好比一条美丽的彩带,再给它镶嵌上色彩斑斓的花边;润腔又好似一捧清水,煮沸后冲泡的一杯香茶;润腔也好似烹调菜肴时,添加上的各种调料。”^[6]所谓润腔,就是指民族声乐的音乐表演艺术家们在演唱民族音乐作品或具有民族音乐风格的作品时,对音乐的旋律和声腔进行各种装饰、美化和润色,使得声腔更加流畅圆润,音乐作品韵味更浓郁、风格更独特、色彩更丰满、立体感更强。润腔是一种特色鲜明的中国声乐独有的声乐表现形态,也正是由于润腔的技法,使得我国的民族声乐演唱艺术成为一种具有浓郁的民族风格、民族个性和中国特色的歌唱艺术。所以,作为一名优秀的民族声乐演员,会十分重视润腔的运用。并且润腔的技巧与方法在我国民族声乐的长期发展过程中也不断的丰富和发展,李萍老师在《中国现代民族声乐论》中进行了系统而全面的分类和归纳,她把润腔技巧归纳为五类:①、装饰音润腔,它是根据歌词的声调、语势、语气等对字或音进行润色,使得在唱准声调的同时,也使声腔增多了起伏和变化,进而达到了美化的效果。②、断音润腔,是指在连贯流畅的歌唱中,运用断音、顿音、截、挫等的方法对声腔进行润色,使得声腔张弛有度、伸缩有致、刚柔并济、吞放自如,从而获得很好的歌唱效果。③、音色变化润腔,这种润腔方法是通过改变共鸣腔体,来获得不同的音色,进而丰富声腔的手段。④、声音形态润腔,为了表现歌剧中的喜怒哀乐等不同的音乐情绪,运用不同的声音形态来润色声腔。⑤、节拍

节奏润腔，是为表达剧情和人物情感的需要，表演者改变原来旋律的节奏进而达到润色的手法。歌剧《江姐》的表演者在演唱中，都不同程度的运用了其中的几种润腔手法，这也是歌剧《江姐》的演出情真意切同时又韵味十足的关键原因之一。

1、装饰性润腔的运用

(1) 运用倚音进行装饰声腔：

例如唱段《我为共产主义把青春贡献》中：

56535 $\overset{\text{倚}}{3}$ 2 $\overset{\text{倚}}{1}$ 0 $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ | $\overset{\text{倚}}{1}$ · $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ 7 656 5 -) | 5 5 3 5 $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ 6 $\overset{\text{倚}}{3}$ |
 春 蚕 到 死

5·($\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ 6 5) $\overset{\text{倚}}{5}$ · $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ · $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{4}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ | $\overset{\text{倚}}{3}$ · $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ · $\overset{\text{倚}}{1}$ ·($\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ | $\overset{\text{倚}}{2}$ · $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ · $\overset{\text{倚}}{1}$ -) |
 丝 不 断，

$\overset{\text{倚}}{1}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ 6 5 $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ 5 6 5 $\overset{\text{倚}}{3}$ | $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ 7 6 $\overset{\text{倚}}{1}$ · $\overset{\text{倚}}{2}$ ·($\overset{\text{倚}}{3}$ | $\overset{\text{倚}}{2}$ · $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{1}$ 7 6 $\overset{\text{倚}}{1}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ -) |
 留 赠 他 人 御 风 寒；

$\overset{\text{倚}}{3}$ · $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ · $\overset{\text{倚}}{1}$ · $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ | $\overset{\text{倚}}{3}$ · $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ 7 6 -) | $\overset{\text{倚}}{1}$ · $\overset{\text{倚}}{6}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ 0 $\overset{\text{倚}}{5}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ |
 蜂 儿 酿 就 百 花 蜜， 只 愿 香 甜

$\overset{\text{倚}}{1}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ $\overset{\text{倚}}{3}$ $\overset{\text{倚}}{2}$ 7 6 3 5 - |
 满 人 间。

这一段就采用了前倚音的装饰性润腔方式，它也被称为音高式的润腔方式，是指在乐音的进行中或在一个乐音的前面或后面加上很多不同音高的音，这些音围绕着一个中心音，来使歌唱的效果更动人，感情更丰富，这在装饰性润腔中属于最普遍、最基本的一种。谱例中“丝不断”的“断”字和“蜂儿酿就百花蜜”中的“就”字就运用了前倚音的这种装饰性润腔方法，这样唱充分的表达出了江姐悲痛愤怒的情感；还有“御风寒”中的“寒”字，谱面上给出的是直接在“2”的前面加了一个倚

音“3”，但是“江姐”的扮演者们大多是在“2”的前面加上了倚音“2312”，这样唱使得乐句更加千回百转，深刻刻画出剧中人物的丰富的内心情感。“正为了东风浩荡人欢笑”这句，在谱面上看只有“了”字带有倚音，但在实际演唱中，“笑”字前面也加上一个小三度的装饰音，这样演唱不仅使乐句听起来更有韵味，同时也避免了歌唱时有可能会出现“倒字”现象。

其他唱段中也有很多地方运用了倚音来装饰声腔，如《巴山蜀水要解放》唱段中的“征”字、“等”字、“阳”字等；《革命到底志如刚》唱段中的“开”字、“伤”字等；《五洲人民齐欢笑》唱段中的“造”字、“建”字、“会”字等。这些装饰性润腔的灵活运用，都使得唱段语言韵味更浓，曲调更加秀丽，感情表达更深刻。

(2) 运用波音对声腔加以润色：

波音是指围绕主音进行上下二度波动的音乐手法，这样能够使旋律更为活泼，并且更具丰富、细腻的色彩。

如上例中“春蚕到死丝方尽”中的“蚕”字的音符“5”音在实际演唱时就进行了波音的处理，即在唱“5”音时，以上行二度加上一个下行二度（565）的形式出现，同时演唱者运用声乐发声技巧，使声带灵活的颤动，这种颤动使喉头和声带松弛、灵活，能够产生极其美妙的音乐效果，也将歌剧中的丰富情感表达的淋漓尽致，使得歌唱的效果大为不一样。其他唱段如《巴山蜀水要解放》中的“朝”字、“啊”字等；《革命到底志如刚》唱段中的“冰”字、“岩”字等；《五洲人民齐欢笑》唱段中的“荣”字、“党”字等。这些润腔的使用，都使得旋律更加丰富多彩，韵味更浓。

2、断音润腔的运用

例如《我为共产主义把青春贡献》中的：

The image shows two lines of musical notation with lyrics. The first line contains the lyrics '只愿香甜 满人间。' (Only want sweet, full of people in the world). The second line contains '一生战斗 为革命，' (A lifetime of fighting for the revolution). The notation uses numbered notes (1-7) with various ornaments like slurs and breath marks (indicated by a vertical line with a horizontal bar) to illustrate the '断音润腔' (breathless melodic ornamentation) technique.

“只愿香甜”的“甜”字的两个音符中间有一个十六分休止符，这是一种典型的断音润腔手法的运用，而在“为”字的演唱上，为了情绪的表达，也使用了断音手法，这种把音符的时值与乐音的力度充分结合，造成了“音断气不断”的音乐效果，具有

极强的表现力。

二、借鉴传统戏曲演唱特色

由于歌剧《江姐》的创作采用了大量的戏曲音乐手法，同时又由于汉语的语言特点，决定了歌剧的演唱上也必然要借鉴戏曲演唱艺术方法。

（一）川剧高腔的运用

川剧的高腔是一种具有强烈戏剧性的唱腔表现形式，其中有一种声腔叫做“一字腔”，它擅长刻画剧中人物内心复杂的情感，对“一字腔”旋律的收缩与扩展和节奏的强弱处理，是体现剧中人物内心情感的重要音乐手法，而旋律的收缩与扩展，节奏的强弱处理，又完全从颤与直、断与连、快与慢、高与低、强与弱等相互对比的歌唱技巧中体现出来，运用这些演唱技巧，深刻的体现了剧中人物的情感，渲染和升华了歌剧的主题思想，同时也使得音乐更加戏剧化。

例如唱段《我为共产主义把青春贡献》中的“春蚕到死丝不断，留赠他人御风寒，蜂儿酿就百花蜜，只愿香甜满人间这一部分，开始就要采用慢板去唱，同时要采用稍弱的声音，声音的共鸣要稍微缩小一点，并且歌词中的每一个字都要咬字、吐字清晰，要体现出一种深沉的情愫，因为江姐是一个具有崇高革命理想坚定革命信念的人，她为了自己的祖国，为了革命的胜利，宁可牺牲自己的生命，所以江姐的扮演者在唱这部分时，唱出了欲哭无泪，唱出了坚忍的情绪，她们的演唱声腔连贯，字与字的衔接圆润流畅，把一个字的字尾直接送到下一个字的开头上去，这样每一个都精心打磨，使歌唱家们唱出了那种“丝不断”一般的对革命事业的赤诚之心。

（二）哭腔的运用

哭腔是指根据剧情的需要，在乐段中边哭边唱的的一种戏剧性很强的音乐表现技巧，运用哭腔常常会产生非常感人、动情的音乐效果。

例如歌剧《江姐》中第二场的《革命到底志如刚》唱段，描述的是江姐猛然间看到在县城边城门上高悬的丈夫彭松涛的人头时，心如刀绞、悲痛万分的心情。“江姐”的扮演者几乎是完全伴随着哭声来演唱前六句“寒风扑面卷冰霜，心如刀绞痛断肠！实指望满怀欣喜来相见，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”的，十分感人，观众也都不由得纷纷潸然泪下。这种“哭腔”的音乐表现手法，是由换气时倒吸气形成的“抽声”、用控制气息的方法产生的像抽噎的“泣声”与低音区厚重的“嗽音”相结合而产生的音乐艺术效果，真实的刻画

出了江姐痛失亲人的巨大悲痛心情。

（三）充分借鉴戏曲音乐中的道白

在西方的歌剧创作中，歌剧人物的对话常以宣叙调的音乐表现形式进行，但是歌剧《江姐》中的对白却充分借鉴和吸收了我国传统戏曲音乐中的道白来实现歌剧人物的对话。道白时没有器乐伴奏，但是是一种具有很强的音乐性的语言艺术。道白有两种，一种是念字时把声母和韵母分开，随调走韵，被称为“拼读式”，另一种被称为“喷口”，“喷口”是一种吐字和发音的方式，在歌唱时，要使用强唇音以突显字音，并且以此为基础，在吐字后，字音上扬、急促、沉重，使观众听起来清晰、响亮、悦耳动听。“喷口”式的道白像发单音一样，把字有力度的喷出去，也具有强烈的艺术效果。

例如歌剧《江姐》中的第六场的第三十九曲唱段《笑声中埋葬你蒋家王朝》中的道白：

沈养斋：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！

江姐：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！”

这段唱词与我国传统戏曲中的道白相结合，以体现两个不同人物的不同心理状态，不同情感与思想，进而引起观众的共鸣。歌剧中的表演采用这种方式，可以让观众直接领悟剧情，但与西方的宣叙调相比，似乎在音乐性方面又有所欠缺。这也许是受早期“话剧加唱”歌剧创作模式的影响。

三、吸收西洋声乐演唱技巧

歌剧的创作特点要求歌剧的表演不能背离其创作意图，又必须体现鲜明的民族特色，我国的传统民族唱法声音圆润，音色甜美，但是真声运用较多，气息不够深沉，张力不够，喉与咽腔的打开程度不够，音域不宽，所以在表现戏剧性很强的音乐时则显得过于疲软，因此若只用我国传统的民族唱法去体现江姐的坚贞不屈的革命精神和英雄气概，可能就会很难达到所要达到的艺术效果了，鉴于这

种声乐演唱方式自身的不足以及歌剧对塑造人物形象和剧情发展的需要，这使得声乐表演艺术家们把民族唱法与西洋美声唱法相结合，充分吸收其唱法中的优点，使声音在保持原来甜美音色的同时，把声音变得更加有张力，更为宏伟、大气，从而能够更加完美的刻画人物形象，产生令人震撼的戏剧效果。

美声唱法是世界公认的一种发声科学的演唱方法，又被称为“意大利唱法”，它在呼吸方法上强调胸腹式联合呼吸，即“腹部、横膈膜、肋骨三折相互协调的呼吸”，强调头腔共鸣、打开喉咙、喉头稳定，抬起小舌等等，从胸腔到头腔形成一个畅通的发声通道。

在歌剧《江姐》的演唱中，五代江姐的扮演者较好的吸收了中国民歌与中国传统戏曲音乐的的行腔技巧和演唱风格，同时还恰到好处的融入了西洋美声唱法的有益元素，以从不同的戏剧发展阶段和不同的侧面来塑造人物形象，他们凭借自己扎实的基本功，使得整部歌剧的演唱字正腔圆，气息通畅、舒展，音色丰富，音域宽广，抒情的唱段，演唱的声音甜美明亮，委婉圆润，充满女性的温柔与美丽，恰如其分的表现出了江姐作为一位女性、母亲和妻子的一面；但在表现情绪比较激烈的“视死如归”的唱段时，“江姐”的声腔特点又发生了变化，不仅保持了原有的亮度，同时在声音的厚度、力度和宽度上有所增强，用坚实刚健又不失动人圆润之美的声音来表现剧中人物情感的起伏跌宕，更加真切的体现出了共产党员的光辉形象，并使歌剧人物的性格得到了多方面的展现。

例如歌剧《江姐》的主题歌《红梅赞》，这是一首英雄的赞歌，“江姐”在演唱这首歌曲时，借鉴了美声的发声方法，用坚毅而又明亮的音色唱出了红梅精神；再如唱段《五洲人民齐欢笑》，这是江姐在就义之前所演唱的一首咏叹调，歌曲最后的高音降“7”的演唱就体现了美声唱法元素的优势，声音饱满、圆润、大气，十分具有感染力。

在五代江姐扮演者中，青年演员王莉以西洋唱法见长，她是一位将民族唱法与西洋唱法相结合的典范。因为《江姐》是一部颂扬英雄主义的歌剧，音乐大气宏伟，王莉在演唱上，充分的将西洋唱法民族唱法相结合，声音通畅、浑厚、饱满，生动的刻画出了江姐的不屈不挠和对革命事业的忠贞。同时通过调整声音的状态以形成音色上的对比，淋漓尽致的表现出了剧中主人公江姐的情感与情绪的变化，同时也将其多重性格生动的展现在观众面前。

例如唱段《五洲人民齐欢笑》中：

$\dot{1} \underline{\underline{6 \dot{1}}} \underline{\underline{2 \dot{1}^{\flat} 5.}} \quad 0 \quad | \quad \underline{\underline{3 \dot{2} \dot{1}^{\flat} \dot{1}}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \dot{1} \underline{\underline{2 \overset{\sim}{6} 5}}}} \quad | \quad \underline{\underline{5 \underline{\underline{3 \underline{\underline{5 \underline{\underline{3 \underline{\underline{5}}}}}}}}}} \underline{\underline{6 \dot{1} 5 4 3.}} \quad 0 \quad |$
 来 照 料, 告 诉 他 胜 利 得 来 不 容 易,

$\underline{\underline{2 \underline{\underline{7 \underline{\underline{6 \underline{\underline{7 \underline{\underline{2}}}}}}}}}} \underline{\underline{7 \underline{\underline{7 \underline{\underline{2 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5 \underline{\underline{3}}}}}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{1 \underline{\underline{2 \underline{\underline{3 \underline{\underline{6 \underline{\underline{1 \underline{\underline{7 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5.}}}}}}}}}}}}}}}} \quad 0 \quad | \quad \underline{\underline{3 \underline{\underline{2 \underline{\underline{1 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5}}}}}}}}}} \underline{\underline{2 \underline{\underline{3 \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}}}}}}}} \underline{\underline{3. \underline{\underline{5}}}} \quad |$
 别 把 这 战 斗 的 岁 月 轻 忘 掉! 告 诉 他 当 好

$\underline{\underline{3 \underline{\underline{5 \underline{\underline{5 \underline{\underline{2 \underline{\underline{3 \underline{\underline{1 \underline{\underline{7 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5 \underline{\underline{6.}}}}}}}}}}}}}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{1 \underline{\underline{6 \underline{\underline{1 \underline{\underline{2 \underline{\underline{3. \underline{\underline{6 \underline{\underline{5 \underline{\underline{5 \underline{\underline{4 \underline{\underline{3 \underline{\underline{5 \underline{\underline{2}}}}}}}}}}}}}}}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{3 \underline{\underline{5 \underline{\underline{3 \underline{\underline{2 \underline{\underline{1 \underline{\underline{0 \underline{\underline{3 \underline{\underline{2 \underline{\underline{3}}}}}}}}}}}}}}}}}} \quad |$
 革 命 的 接 班 人, 莫 辜 负 人 民 的 期 望 党 的 教 导!

渐慢 $(\underline{\underline{5 \underline{\underline{6 \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{3}} \quad - \quad \underline{\underline{2 \underline{\underline{3 \underline{\underline{4 \underline{\underline{6}}}}}}})$
 慢速 壮阔地 $(\underline{\underline{5 \underline{\underline{6 \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{3}} \quad - \quad \underline{\underline{2 \underline{\underline{3 \underline{\underline{4 \underline{\underline{6}}}}}}})$
 $\underline{\underline{1. \underline{\underline{2 \underline{\underline{1 \underline{\underline{7 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5 \underline{\underline{6}}}}}}}}}}}} \underline{\underline{5}} \quad - \quad | \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{0}} \quad | \quad \underline{\underline{5}} \quad - \quad - \quad - \quad)$

王莉在演唱这一段时，体现了她的西洋唱法中的平稳的气息，还有像天鹅绒一般柔和、圆润的声音，歌唱时叙事般的口吻，更让人真切地感受到江姐作为一个爱同志、爱孩子、爱丈夫、爱生活的女人的温柔与亲切。

又如《五洲人民齐欢笑》的最后一句：

$\underline{\underline{0 \underline{\underline{6 \underline{\underline{6 \underline{\underline{6 \underline{\underline{6 \underline{\underline{6}}}}}}}}}}}} \quad - \quad)$
 $\underline{\underline{5. \underline{\underline{5 \underline{\underline{4 \underline{\underline{5}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} \quad - \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{0}} \quad | \quad \underline{\underline{5 \underline{\underline{0 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5 \underline{\underline{6 \underline{\underline{4 \underline{\underline{6 \underline{\underline{1 \underline{\underline{2}}}}}}}}}}}}}}}} \quad - \quad | \quad \underline{\underline{4 \underline{\underline{4. \underline{\underline{4 \underline{\underline{4 \underline{\underline{2 \underline{\underline{4 \underline{\underline{5}}}}}}}}}}}}}} \quad |$
 蛇 神 全 压 倒, 红 旗 漫 天, 五 洲 人 民 齐 欢

$\underline{\underline{2 \underline{\underline{4}}}} \quad \underline{\underline{1}} \quad | \quad \underline{\underline{6 \underline{\underline{1 \underline{\underline{6 \underline{\underline{5 \underline{\underline{4 \underline{\underline{5 \underline{\underline{6 \underline{\underline{4}}}}}}}}}}}}}} \quad | \quad \underline{\underline{4 \underline{\underline{5}}}} \quad - \quad - \quad - \quad | \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{0}} \quad ||$
 笑!

最后的高音“降b”，她充分运用了西洋唱法的优势，发声通道畅通无阻，声音饱满、坚定，行腔委婉、自如，音色浑厚而又坚毅，唱出了江姐的豪迈和英勇以及对革命必胜的信念。

四、舞台的动作性

为了将歌剧人物形象塑造得更加栩栩如生，更加深刻的揭示歌剧人物的个性以及细微的心态变化，演员们都非常注重唱腔的动作性，即在演唱时，与相应的动作相结合。

例如在歌剧《江姐》的第六场中，江姐与敌人在审讯室中的交锋，由于敌方屡占下风，所以沈养斋愤怒地狂吼：“把她的手指一根一根地钉上竹签！”而江姐此时却没有用语言回击可恶的敌人，而是用手轻轻的理理头发，并稳步的一转身，以她特有的神情和举止，在特定的音乐陪伴下，从容地向行刑室走去。这些平和自

然、朴实无华的形体动作，完美地刻画出了江姐内心的强大和在敌人面前的不屈不挠。

再如在唱段《局势如麻乱纷纷》中，沈养斋唱：“我怀疑江上的每一条船，我怀疑船上的每一个人”，就结合了数数点点、指手画脚的动作，以充分表现出沈养斋的阴险和狡诈。最后的乐句“还需铁掌定乾坤”，用摇头晃脑、拳头紧握的身体动作来配合这一句的拖腔，以刻画他认为自己大有胜利把握的洋洋得意同时又咬牙切齿的丑恶嘴脸。

又如唱段《相对无言难开口》中江姐与双枪老太婆的对唱，也充分的运用了唱腔的动作性这一人物形象与心理刻画技巧，演员们在演唱的同时，加入了很多的形体动作，让观众们深刻的感受到他们两个人的“强颜欢笑掩惆怅，且把悲痛压心头”的内心情感。

其他如杨二嫂的《共产党里能人多》、《我们人穷志不穷》等唱段中，也加入了很多的形体动作，生动形象的表现了杨二嫂的爽直与泼辣。还有警察局长、唐贵山、甫志高等的唱段中以及《眼前形式多险恶》等重唱唱段中也都体现了这一技巧的充分运用。

演员们的这些动作都源自于真实的生活，但是经过了加工、提炼、夸张和美化，在表演的过程中既做到了“象”，又做到了“美”，是人物的内心世界得以更加深刻的揭示，从而更加富于感染力，真正体现了“此处无声胜有声”。

注释:

[5]论歌剧<江姐>中江姐的音乐形象塑造及表现

[6]浅谈歌剧<江姐>选段的人物角色塑造——以声音为例

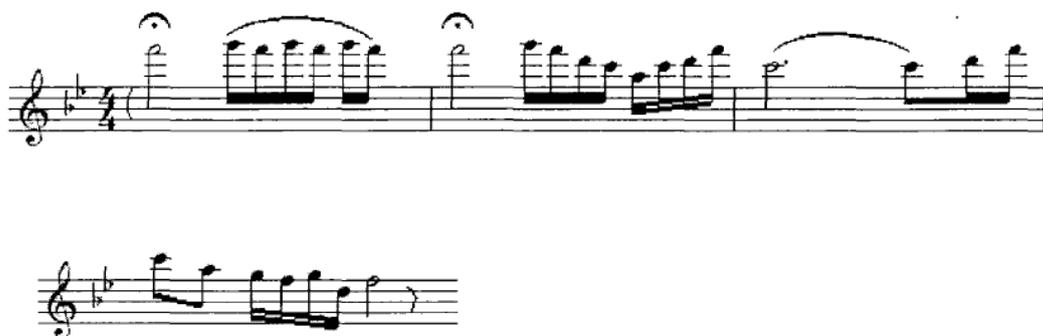
第四章 歌剧《江姐》的主要唱段分析

歌剧《江姐》的人物性格特点鲜明，英雄形象伟岸高大，感情真挚，旋律优美，很多唱段都已经成为了家喻户晓的经典艺术作品，这里仅对几个代表性的经典唱段作简要分析。

一、优美、抒情的歌剧主题——《红梅赞》

梅花象征着勇往直前、坚强不屈，歌剧《江姐》的主题歌以红梅来赞颂革命英雄为革命事业干洒热血的赤胆忠心。歌曲优美抒情，以四川民歌为主要音乐素材，同时还广泛吸收了婺剧、越剧等地方戏曲音乐的音乐元素创作而成的，音调近似昆曲，具有浓郁的民族气息和地方特色。歌曲为短小的歌谣体，通过刚健、优美的旋律，成功的塑造出了有血有肉的革命主义者的英雄形象。

歌曲为4/4拍，F徵调式，由散板式的引子和带再现的单二部曲式构成，并且上下两个部分均由四个乐句构成。歌曲的旋律特点特色鲜明，其中以大幅度音程跳进和一字多音为主，借以表现江姐的机智、勇敢、沉着、冷静的性格特点。



这是歌曲的前奏，旋律明亮、优美，在低音区的旋律音和连续出现的颤音烘托出了江姐伟大、坚贞的英雄形象，然后一个下行八度引出了歌曲的主题。





歌曲的第一部分由起承转合式的方正性乐段构成，旋律婉转、流畅，生动刻画出了江姐那红梅傲雪般的英雄品格。这一部分主要有三个主要特征：一是八度大跳的使用。第一处是在乐句“红岩上红梅开”中的“上”字与“红”字之间，第二处是在乐句“三九严寒何所惧”中的“何”字的两个音之间，第三处是在乐句“一片丹心向阳开”中的“向”字与“阳”字之间，当然这个八度大跳是由“向”字的最后一个音和“阳”字的前倚音组成的，这些八度大跳音程的使用把一个挺拔高大的英雄形象跃然呈现在观众们眼前，让观众们感受到了江姐的坚贞不屈、外柔内刚的英雄气概。第二个特征是休止符的运用。第一处是在乐句“千里冰封脚下踩”中“踩”字的mi与mi之间，第二处是在乐句句“一片丹心向阳开”中“开”字的dol与mi之间。这两处十六分休止符的运用，造成了一种“断”与“续”的效果，不仅使音乐的力度增强，同时更彰显出江姐的英雄风骨。第三个特征是一字多音，也被称为拖腔，它是一种戏曲音乐手法，具有字少腔多的特点，这个特征主要体现在三处，第一处是在乐句“红岩上红梅开”的“开”字上，第二处是在乐句“千里冰封脚下踩”中的“踩”字上，第三处是在乐句“一片丹心向阳开向阳开”中的后一个“向阳开”上，这些拖腔的运用，使得歌曲颇具戏曲音乐韵味，也与整部歌剧的板腔体音乐风格相符合。





歌曲的第二部分是一个“副歌”，由四个乐句构成，它是对第一部分进行了变化与延伸，并且旋律音大多集中在了高音区，塑造出了“红梅花儿开，朵朵放光彩”的形象，“昂首怒放花万朵，香飘云天外”这两个短剧几乎一字一音，字的使用密度很大，属于字多腔少类型，这与第一部分的字少腔多即拖腔的运用形成了强烈的对比，同时，乐曲的结尾句将第一部分中的第四乐句进行了变化再现，以前呼后应的形式结束了全曲。

演唱开始的“红”字，要注意力度适中，采用慢吸慢呼的呼吸方式，声音要甜美、流畅，唱的要清晰、明朗。而第二个“红”字是一个上行八度的甩腔，要注意归韵，同时呼吸也要保持住，音色要柔和、明亮。第二部分因旋律音大多集中到高音区，所以要注意头腔共鸣，整体力度要比第一部分强，“多多放光彩”这一乐句中的最高音落到了“放”字上，所以要唱出饱满的情绪和民族自豪感。整首歌曲都要注意打开通道，把声音送到头腔，在演唱这首歌曲时声音要悠扬、婉转，要体现女性声音的温柔与细腻，同时也要唱的坚实饱满，有激情，表现出江姐的革命乐观主义精神。

二、悲喜交加的殷切期盼——《绣红旗》

歌曲《绣红旗》是歌剧《江姐》中最感人、最细致、最生动的唱段。歌曲为4/4拍子，F徵调式，结构是由六个乐句构成的单乐段曲式，歌曲的旋律流畅、简洁，被人们广为传唱。整首歌曲的情感真挚、细腻，既表现出了江姐及狱中的战友们在敌人的威逼利诱下坚贞不屈的高尚革命主义精神，同时也体现了战友们对新中国的信心与憧憬。

首先由歌曲中的一段旋律作为引子，委婉地引出了歌曲的主旋律，把观众们带入了一种高尚的意境之中。歌曲的主旋律主要是以大三度、小三度、大四度和

小四度为主进行的，充分体现出了歌曲的柔和与婉约之美。歌曲的第一句“线儿长，针儿密”，旋律为下行进行，并且流畅、连贯；“含着热泪绣红旗，秀呀绣红旗”，作曲家在第二个“绣”字上使用了附点节奏，更深切的表现出江姐和狱中战友们那种盼望新中国成立的急切与欣喜；“热泪随着针线走”使用了较低的旋律音并配上附点节奏，深刻的表达出了战友们对祖国深沉的爱和对未来的憧憬；“与其说是悲，不如说是喜”，这个乐句中包含一个上行七度音程的大跳，生动的说明了江姐与战友们的悲喜交加和对祖国的殷切期盼；歌曲最后的两个乐句旋律线平稳，但旋律音处于高音区，更加深刻的赞颂了这种红岩精神。

在演唱这首歌曲时，要控制好气息，力度要适中，不要过大，选择明亮的音色，表达出一定的喜悦情感。

三、对革命事业的坚定信念——《我为共产主义把青春贡献》

歌曲《我为共产主义把青春贡献》完美的刻画了江姐坚强刚毅的形象，也是歌剧中的重要唱段。它是江姐在“烈火熊熊，刑拘高悬，特务狰狞”的行刑室中“依然高贵的昂起头”所演唱的一首歌曲，他从多角度展示了江姐丰富的内心世界，也表现了江姐革命英雄主义精神和崇高的思想境界。整首歌曲可分为四个部分。

第一部分：从开头乐句到“粉身碎骨心也甘”乐句。

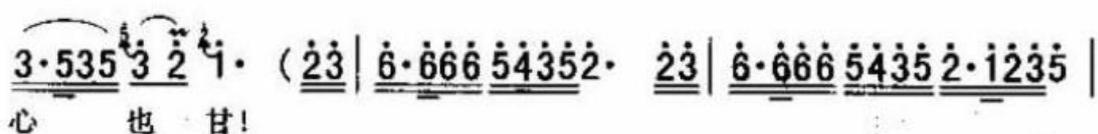
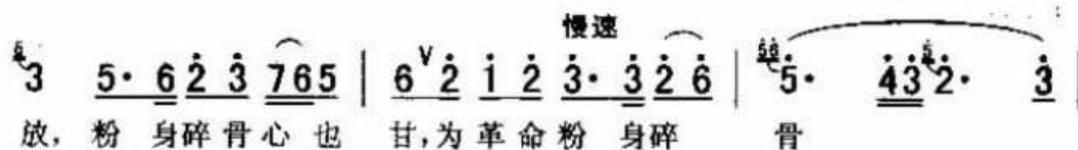
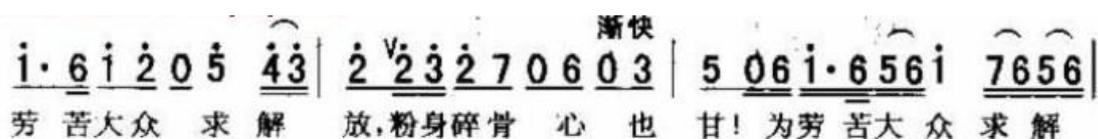
The image shows musical notation for the first part of the song. It consists of three lines of notation with lyrics underneath. The notation uses numbered notes (1-5) and rests, with various rhythmic markings like beams and slurs. The lyrics are: 春蚕到死丝不断，留赠他人御风寒；

56535⁴3̣ 2̣ 1̣ 03̣ 2̣ 3̣ | 1̣·2̣1̣7̣656̣ 5 -) | 5 5 3 5 3 2̣3̣ 2̣1̣63̣ |
春蚕 到 死

5·(3̣ 2̣3̣65) 5·3̣ 2̣·3̣4̣5̣ | 3̣·5̣ 2̣3̣2̣1̣⁴1̣·(5̣3̣ | 2̣·3̣5̣5̣ 5̣3̣2̣1̣⁴1̣ -) |
丝 不 断，

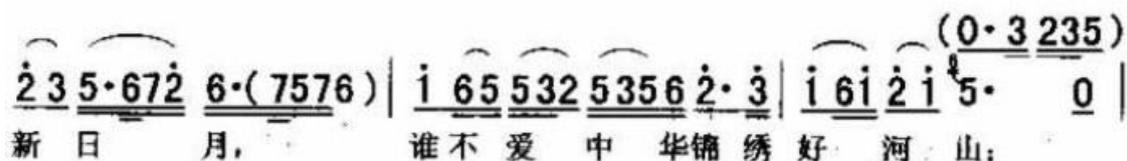
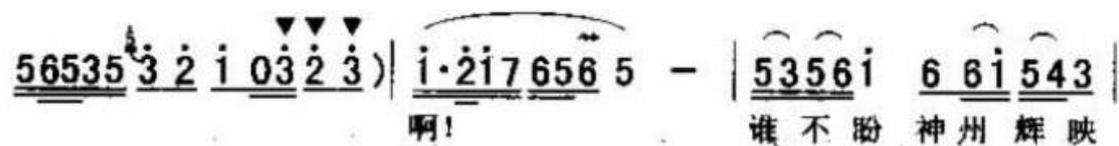
1̣ 1̣2̣6̣5̣ 53565⁴3̣ | 2̣ 3̣5̣ 1̣761̣⁴2̣· (3̣ | 2̣·3̣5̣5̣ 1̣761̣2̣ -) |
留 赠 他 人 御 风 寒；

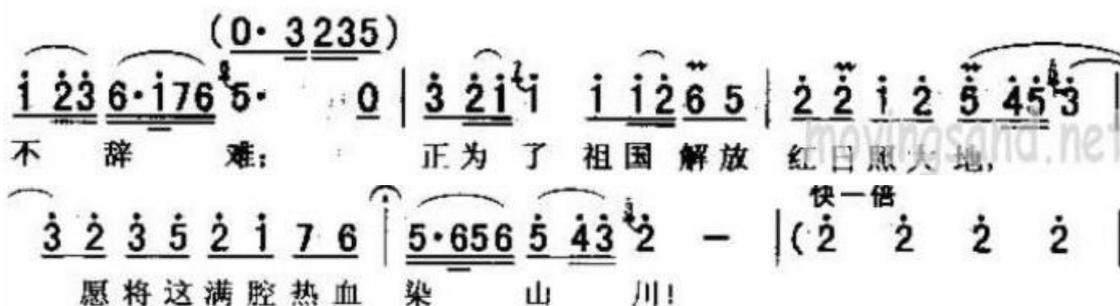
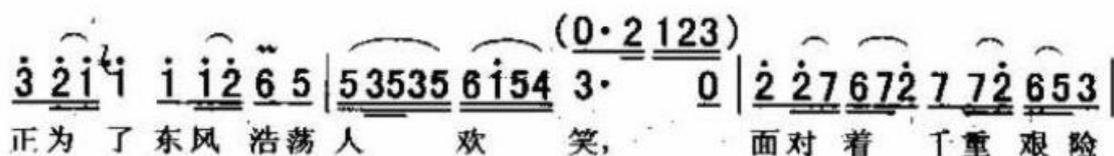
.....



这段采用了抒情慢板，并充分运用了戏曲音乐中的拖腔手法。音乐开始的节奏比较舒缓，旋律真挚、柔和，用春蚕与蜂蜜来歌颂江姐对人生对革命的态度。在演唱这段时要注意“蚕”字与“赠”字的装饰音要演唱的灵巧圆润。从乐句“春蚕到死丝方尽”到乐句“只愿香甜满人间”，要采用稍弱的力度和细致的音色去演唱，感情真挚、深沉。乐句“一颗红心忠于党”到乐句“为革命粉身碎骨心也甘”这小部分节奏变得更加紧凑，旋律的力度增强，在演唱这部分时要做到咬字吐字清晰，声音要有弹性，同时速度要稍快，“为革命粉身碎骨心也甘”中“碎”字的两个音是一个五度跳进，在演唱这里时要注意支点的作用，声音要饱满深沉，同时“心也甘”的“甘”字也要在力度上加以强调，以突出歌剧主人公江姐对革命事业的执着与热爱。

第二部分：从乐句“啊！谁不盼神州辉映新日月”到乐句“愿这满腔热血染山川”。





这部分唱段感情强烈，以诉说式的音调叙述江姐对革命事业寄予的一片希望，在演唱这部分时要注意音量不宜过大，声音要柔美而深情。“久盼望”、“深热爱”、“正为了”要注意字的发音以及气息的通畅。“谁不盼神州辉映新日月”中的“新”字的两个音是一个下行七度大跳，这里要唱得流畅、委婉。乐句“正为了祖国解放红日照大地，愿将这满腔热血染山川”是这部分唱段的高潮，在演唱这部分时要充分运用共鸣腔体，使声音开阔舒展，把握好“满腔热血”的力度和“染山川”的音色，以表现出江姐的壮志豪情和博大胸襟。

第三部分从乐句“粉碎你旧世界”到乐句“幸福的明天”。



唱段这一部分节奏比较自由，充分运用了戏曲音乐中的摇板，以紧拉慢唱式的特点唱出了江姐粉碎旧世界的毅力与决心。在演唱这部分时要注意强调“你”字，以深刻的表现出江姐对敌人的愤怒与仇恨，同时在演唱“为后代换来那幸福的明天”时音色上要与上一句有对比，刻画出对幸福生活憧憬和甘愿为后代的美好未来付出一切的坚定信念。

第四部分，也是最后一部分，是全曲的高潮，从乐句“我为祖国生”到最后。

一拍一板

5̇5̇5̇5̇ 2̇ 1̇ 7̇ 1̇ 2̇ 0 | $\frac{5}{4}$ 3̇ 2̇ 0 7 1̇ 2̇ | 1̇ 7̇ 0 6 3 5 |

我 为 祖 国 生， 我 为 革 命 长，

$\frac{4}{4}$ 0 3 5 6 2̇ | 1̇· 2̇ 6 5 3· 5 | 2̇ 5 - - |

我 为 共 产 主 义 把 青 春

5 - - - | 3̇· 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 1̇ | 2̇ - - (5̇5̇5̇5̇ |

贡 献

.....

3̇ 2̇ 2̇ 7 6 3 5 - | 2̇ 2̇ 1̇ 6 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 5· 6 7 5 3̇ 2̇ 2̇ 7 6 |

置 等 闲， 一 生 战 斗 为 革 命，

1̇· 6 1̇ 2̇ 3̇ 6 5 6 4 5 | 3̇· 5 2̇ 3̇ 4 6 | 5 - - ||

不 觉 辛 苦 只 觉 甜， 只 觉 甜

唱段的这部分以一拍一板的特点充分表现出了江姐的刚毅与果断，赞颂了江姐和革命战友们在敌人的威逼利诱面前的威武不屈、富贵不淫的红岩精神。在演唱这一部分时，要做到每一个字咬字吐字清晰，气息通畅，充分运用共鸣腔，声音扎实浑厚，音色铿锵有力，情感上激昂澎湃。最后一句“只觉甜”的“甜”字结束在

弱音上，所以这里要注意好气息的控制，以使江姐的崇高的革命思想境界得以升华。

四、革命乐观主义精神的完美体现——《五洲人民齐欢笑》

《五洲人民齐欢笑》是第七场中，江姐在即将赶赴刑场时，与战友们告别时演唱的一首经典唱段。它是集艺术性于思想性于一体的板腔体唱段，表现出了江姐内心的丰富情感，也深刻的体现出了江姐对革命必将胜利的坚定信念和对未来美好生活的无限憧憬。这个唱段共分为五个部分：

第一部分，“不要用哭声告别，不要把眼泪轻抛”两个乐句。

稍快

慢速 自由地

$\frac{1}{4}$ (4 4 4 4 3 | 4 4 4 4 3 | 66665555 | 4 4 4 4 3) 廿 3 5 3 2 3 2 6 -

不用 哭 声

2. 3 5 2 3. (3 3 2 3 5 2 3 -) | 5 2 1 6 5 4 2 6 5 | 4. 2 1 2 4 2. (3 |

告 别， 不要 把 眼 泪 轻 抛!

这部分结构较为短小，是自由节拍的散板，音乐中有川剧音调和川江号子的音调，第一乐句为降B宫调式，第二乐句为降B商调式，这种调式安排，作为唱段的开篇，具有先发制人的音乐效果，充分刻画出了江姐的革命乐观精神和革命大无畏精神。演唱这部分是，应尽量使用沉着、亲切的音色，减弱声带与气息的对抗，并处理好两个“不”字的力度。

第二部分，从乐句“青山到处埋忠骨”到乐句“亲手把新社会来建造”。

稍慢

$\frac{4}{4}$ 2. 3 5 5 3 2 6 1 2. 3 | 2. 3 5 5 3 2 6 1 2 0 3 2 1 | 6. 1 6 5 4 2 1 4 2.) 2 |

青

1 6 5 6 4 2 2 4 2 4 5 | 6. (5 4 5 6) 2 3 5 1 6 6 5 3 | 2 3 1 2 2 1 6 5 2 1 6. (3 |

山 到 处 埋 忠 骨， 天 涯 何 愁 无 芳 草!

2. 3 5 5 3 2 7 5) 6 0 3 2 3 1 | 6 5 4 2 5 1 6 5 6 1 | 2 3 1 6 2 0 2 3 5 3 |

黎 明 之 前 身 死 去， 脸 不 变 色 心 不 跳! 满 天

第四章 歌剧《江姐》的主要唱段分析

$\overset{\frown}{\underline{3\ 2\ 1\ 7\ 6\ 5\ 6\ 1\ 6\ 1\ 1\ 1\ 6\ 5}} \mid \underline{4\ 0\ 6\ 5\ 6\ 4\ 3\ 2\ 2\ 1\ 2\ 3\ 5\ 2\ 3} \mid \underline{5\cdot\ 3\ 2\ 1\cdot\ 2\ 3\ 2\ 3\ 5} \mid$
 朝霞照着我 胸中万杆红旗飘胸中万杆红旗
 $\overset{\frown}{\underline{2\cdot\ (3\ 2\cdot\ 3\ 5\ 5\ 3\ 2\ 6\ 1)}} \mid \underline{2\ 2\ 3\ 5\ 2\ 1\ 0\ 2\ 7\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 5\ 3\ 5\ 2\ 3\ 7\ 6\ 7\ 6\cdot} \mid$
 飘! 回首平生无憾事,
 $\underline{1\cdot\ 1\ 6\ 5\ 5\cdot\ 6\ 4\ 3\ 2} \mid \underline{2\ 2\ 1\ 2\ 3\ 2\ 1\ 2\ 3} \mid \underline{5\cdot\ 4\ 3\ 2\cdot\ 3} \mid$
 只恨不能亲手 亲手把新社会
快速
 $\underline{3\cdot\ 5\ 3\ 5\ 3\ 2\ 1\cdot} \mid \underline{3} \mid \underline{2\ 3\ 5\ 2\ 1\ 7\cdot\ 3\ 2\ 3} \mid \underline{\frac{2}{4}\ 1\cdot\ 2\ 1\ 7\ 6\ 5\ 6} \mid \underline{\frac{4}{4}\ 5\ -\ -\ -} \mid$
 安 建 造

这一部分音乐具有叙事性，采用慢板，可具体分为两个小部分，从乐句“黎明之前身死去”到乐句“胸中万杆红旗飘”，表现出了江姐的不畏惧生死。第二小部分为“回首平生无憾事，只恨不能亲手把新社会建造”两个乐句，它表达出了一种遗憾，最后的“造”字采用了戏曲音乐中的拖腔手法，速度稍放慢，略显出悲喜切望的情愫，也表现出了江姐对新中国未来的美好憧憬。在演唱第一小部分时，“杆”字的演唱应特别注意咬字与吐字，第二小部分的情绪要稍有回落，使音色稍微暗淡一点。

第三部分，从乐句“到明天”到“到明天”。

不 建 议。
 $(\underline{5\ 6\ 5\ 4\ 5\ 3\ 5\ 2\ 5} \mid \underline{5\ 6\ 5\ 4\ 5\ 3\ 5\ 2\ 5})$
 $\underline{3\ 5\ 3\ 2\ 3\ 5\ 5\ 5\ 0} \mid \underline{5\ 5\ 3\ 3\cdot\ 5\ 2\ 3} \mid \underline{1\cdot\ 2\ 3\cdot\ 5\ 2\ 3} \mid \underline{5\ -\ -\ -} \mid \underline{5\ -\ -\ -} \mid$
 到 明 天，
 $\underline{5\ 3\ 2\ 1\ 1\ 2\ 1\ 6\ 5} \mid \underline{3\cdot\ 5\ 6\ 1\ 5} \mid \underline{1\ 2\ 3\ 6\ 5\ 4} \mid \underline{3\cdot\ 4\ 3\ 2\ 3\ 4\ 5} \mid$
 1. 到 明 天 山 城 解 放 红 日 高 照，
 2. 到 明 天 家 乡 解 放 红 日 高 照，
 $\underline{3\cdot\ 5\ 3\ 5\ 2\cdot\ 3\ 1\ 7} \mid \underline{6\ 5\ 6\ -\ -} \mid \underline{1\cdot\ 6\ 1\ 2\ 3\cdot\ 6} \mid \underline{5\ 5\ 4\ 3\ 5\ 2} \mid$
 献 给 党， 正 是 我 无 上 的 荣 耀，
 永 康 健， 为 革 命 多 多 立 功 劳，
 $\underline{3\ 5\ 5\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{1\ 0\ 3\ 2\ 3} \mid \underline{1\cdot\ 2\ 1\ 7\ 6\ 5\ 6} \mid \underline{5\ -\ -\ -} \mid$
 无 上 的 荣 耀。
 多 多 立 功 劳!

渐慢

5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 5̣ (5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 5̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 4̣ 5̣ 3̣ 5̣ 2̣ 5̣)

0 0 0 0 || 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ | ị. 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ | 5̣ - - - | 5̣ - - - |

稍慢 到 明 天,

第一个长句“到明天”的“天”字采用了戏曲的拖腔手法，速度相对缓慢，结构上有点类似民歌的“比兴”乐句。这个长句引出了拥有两段歌词的分节歌，分节歌的旋律音调来自主题歌《红梅赞》，但速度上有所加快，同时“无上的荣耀”中“耀”字与上一段中的“亲手把新社会来建造”的“造”字的拖腔基本一致，采用了合尾的手法。这一段表现出了江姐对革命未来的美好展望。在演唱这一部分时要注意使用较明亮的音色，调节声带、气息的对抗力，适当减少胸腔共鸣，以增强声音的灵敏度，以便以较快的速度进行演唱。

第四部分，从乐句“到明天全国解放红日高照”到乐句“莫辜负人民的期望党的教导”。

稍慢

5̣ 3̣ 5̣ 6̣ ị | 6̣ 6̣ ị 5̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 6̣ 7̣ 5̣ 7̣ 6̣ | ị 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 2̣ 3̣ |

到 明 天, 全 国 解 放 红 日 高 照, 请 代 我 把 孩 子

ị 6̣ ị 2̣ ị 5̣. 0 | 3̣ 2̣ ị ị | ị ị 2̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ ị 5̣ 4̣ 3̣. 0 |

来 照 料, 告 诉 他 胜 利 得 来 不 容 易,

2̣ 7̣ 6̣ 7̣ 2̣ 7̣ 7̣ 2̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 6̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣. 0 | 3̣ 2̣ ị 6̣ 5̣ 2̣ 3̣ ị 2̣ 3̣ 5̣ |

别 把 这 战 斗 的 岁 月 轻 忘 掉! 告 诉 他 当 好

3̣ 5̣ 5̣ 2̣ 3̣ ị 7̣ 6̣ 5̣ 6̣. | ị 6̣ ị 2̣ 3̣. 6̣ 5̣ 5̣ 4̣ 3̣ 5̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ ị 0 3̣ 2̣ 3̣ |

革 命 的 接 班 人, 莫 辜 负 人 民 的 期 望 党 的 教 导!

渐慢 慢速 壮阔地

(5̣ 6̣ ị 2̣ | 3̣ - 2̣ 3̣ 4̣ 6̣)

ị. 2̣ ị 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ - | 0̣ 0̣ 0̣ 0̣ | 5̣ - - -) |

这一部分“到明天全国解放红日高照，请代我把孩子来照料，告诉她，胜利得来不容易，别把这战斗的年月轻忘掉！告诉他，当好革命的接班人，莫辜负人民的期望党的教导！”可以被看做是第三部分的延伸，因为仍然有对祖国解放的展望，同时为符合剧情的发展（江姐的丈夫彭松涛已经牺牲），这部分的音乐素材采用了婺剧中的“清板”，以表达失去亲人的悲恸。在演唱这段时，要注意字腹的长度和

恰到好处的归韵。

第五部分，从乐句“云水激，卷怒潮”到最后。

廿 $\dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{5}$. $\dot{3} \dot{2} \dot{5} \cdot \dot{6} \dot{7} \dot{5} \dot{3} \dot{2}$ - ($\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{2}$ -) $\dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{1} \dot{7} \dot{6}$
云水激， 卷怒潮， 风雷

$\dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5}$ $\dot{4} \dot{1}$ - - $\dot{7} \dot{7} \dot{2} \dot{6} \cdot \dot{7} \dot{6} \dot{3}$ | $\dot{5} \cdot \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{6} \dot{5} \cdot \dot{6} \dot{4} \dot{5} \dot{3}$ - - - ($\dot{4} \dot{4} \dot{4} \dot{4}$ |
震， 报春 到， 快速

$\frac{2}{4}$ $\dot{3}$ $\dot{4} \dot{4} \dot{4} \dot{4}$ | $\dot{3}$ $\dot{4} \dot{4} \dot{4} \dot{4}$ | $\dot{3} \dot{4} \dot{2} \dot{3}$ | $\dot{1} \dot{3} \dot{2} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3}$ |

$\dot{1} \dot{2} \dot{3} 0$) | $\dot{2} \dot{2}$ | $\dot{7} \dot{7}$ | $\dot{7}$ - | $\dot{7}$ - | $\dot{5} \dot{6} \dot{2} \dot{7}$ |
一 拍 一 板
一 人 倒 下 万 人

$\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{2}$ $0 \dot{7}$ | $\dot{7} \dot{6} \dot{3} \dot{5}$ | $\dot{7} \dot{6} \dot{5}$ | $\frac{4}{4}$ $\dot{2} \dot{2}$ $\dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ $\dot{3} \dot{2} \dot{3}$ $\dot{2} \dot{3}$ |
起， 燎 原 烈 火 照 天 烧！ 狂 飙 一 曲， 牛 鬼

$\dot{5}$. $\dot{5} \dot{4} \dot{5}$ | $\dot{6}$ - $0 0$ | $\frac{5}{4}$ $0 \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{4} \dot{6} \dot{1}$ $\dot{2}$ - | $\frac{4}{4}$ $\dot{4} \cdot \dot{4} \dot{4} \dot{2} \dot{4}$ $\dot{5}$ |
 $(\dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{6} \dot{6} -)$
蛇 神 全 压 倒， 红 旗 漫 天， 五 洲 人 民 齐 欢

$\frac{2}{4}$ $\dot{1}$ $\dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{5} \dot{6} \dot{4}$ | $\frac{4}{4}$ $\dot{5}$ - - - | $\dot{5} 0 0 0$ ||
笑！

第五本分为全曲的终曲，也是乐曲的高潮，这部分以散板开始，“云水激，卷怒潮，风雷震，报春到”的音调来自主题曲《红梅赞》，是江姐英雄形象的最后一次亮相，与《巴山蜀水要解放》中的“看长江”形成了首尾统一。在演唱这一小部分时要使用较大的对抗力和全共鸣，体现出一种排山倒海的气势。唱段最后的“五洲人民齐欢笑”的“笑”字是全曲的最高音，结束在降B宫廷的徵音上，在演唱这一部分时要一字一音，铿锵有力，充分表现出江姐的壮志与豪情。

第五章 歌剧《江姐》带给中国歌剧发展的思考

一、吸收戏曲音乐精华是中国歌剧发展的需要

戏曲在其发展过程中，经历了宋元时的南戏、元代的杂剧、明代的传奇、清代的地方戏等，它引导着中国人民的欣赏习惯和审美情趣，把中国的戏曲音乐元素融入到中国民族歌剧的创作于表演中，会颇受中国人民的欢迎。歌剧《江姐》就是一个很好的范例。所以要创作出观众喜闻乐见的、富有中国民族特色民族歌剧，就要积极地吸收中国戏曲音乐文化的精华。

二、符合中国观众审美的需要是中国歌剧发展的客观条件

生活是歌剧创作的源泉，而人民又是生活的载体，他们的需求反映了符合其审美的文化，充分运用现实生活题材，把发生在普通百姓身边的事物或事情作为创作素材，去体验和感受他们的疾苦与辛酸，创作出符合大众的欣赏习惯和审美心理的歌剧音乐作品会的到观众的认可与欢迎。即民族歌剧要让老百姓爱看、喜欢和接受才能得以生存和发展。歌剧《江姐》的题材就是选择大众所熟知的革命烈士江竹筠的故事，同时它所体现的革命大无畏精神和革命乐观精神又充分符合大众的价值观念和审美情趣，因此得到了中国人民的欢迎。

三、在风格上形成特色，立足于民族走向世界

民族歌剧要以本民族的音乐文化为基础，要与语言学、文学、历史学、民族学和戏曲等文化相结合，相互补充，相互借鉴，创作出民间音乐为素材，以戏曲音乐结构为母体，风格上形成特色的深受人民群众喜闻乐见的中国民族歌剧。同时以自己独特的艺术魅力，适当借鉴吸收西洋歌剧的方法与技巧，使中国民族歌剧以完整的艺术体系、独特的民族风格积极地走向世界，在世界舞台上绽放光辉色彩。

结 论

歌剧《江姐》是一部经典的革命题材的歌剧，在中国歌剧的发展史上具有这承上启下、举足轻重的地位，通过对歌剧《江姐》的音乐特征和表演特征进行分析，总结如下：

歌剧《江姐》的音乐特征是作曲家们在广泛的选取民族民间音乐素材的基础上，有灵活充分的运用了主题贯穿音乐手法，使得主题歌《红梅赞》在整部歌剧中得到了四次贯穿，同时主题歌的音乐素材在歌剧的主要唱段中也得到了其如其分的运用，在戏曲音乐元素的借鉴方面使得整部歌剧的民族风格更浓，如板式的变化、帮腔的运用、清板和飞梆子的使用以及传统伴奏手法的应用，同时多种声乐演唱形式的运用也使歌剧在渲染环境、营造气氛、揭示心境、展示性格等方面得到了加强。

歌剧《江姐》的表演特征是，首先字正腔圆和润腔的运用使得歌剧《江姐》的唱段以民族唱法为根基得以体现，同时又充分借鉴了传统戏曲的演唱特色，如高腔、哭腔和戏曲道白的运用，使得歌剧的民族色彩更浓，在此基础上恰如其分的吸收西洋唱法使歌剧唱段的演唱更富戏剧性，最后舞台表演的动作性使人物形象与性格得到了真切的再现。通过对以上问题的研究，已经达到了绪论中预设的研究目的。

这部歌剧的创作为我国民族歌剧的发展史涂上一笔浓重的色彩，后人必将沿着这条辉煌的道路继续前行，为我国民族歌剧事业的发展增光添彩。行文至此，笔者对歌剧《江姐》的音乐与表演特征进行了深入的分析，但由于能力和水平有限，文章中难免有疏忽之处，恳请各位老师与同学指正。

参考文献

- 1 汪毓和.中国近代音乐史.[M].北京:人民音乐出版社,1884
- 2 修海林,李吉提.中国音乐历史与审美.[M].北京:中国人民大学出版社,2003
- 3 罗广斌,杨益言.红颜.[M].中国青年出版社,1961
- 4 张前.音乐表演艺术论稿.[M].中央民族大学出版社,2004
- 5 傅雪漪.吸取传统声乐艺术.[M].人民音乐出版社,1985
- 6 厉华,孙丹年.<红颜>小说与重庆军统集中营.[M].群众出版社
- 7 杨益言.红岩英烈的故事.[M].中国青年出版社
- 8 钱亦平.音乐作品分析简明教程.[M].上海音乐学院出版社
- 9 方智诺.歌曲分析与写作.[M].西南师范大学出版社
- 10 居奇宏.歌剧美学论纲.[M].安徽文艺出版社,2003
- 11 赵淑云.大师 名家 名歌剧.[M].浙江大学出版社
- 12 周小燕.声乐基础.[M].高等教育出版社
- 13 韩勋国.声乐艺术基础.[M].高等教育出版社
- 14 严肃.七场歌剧<江姐>. (《江姐》的唱段和台词) .[M].
- 15 居奇宏.歌剧综合美的当代呈现.[M].北京:中央音乐学院出版社,2006
- 16 张筠青.歌剧音乐分析.[M].高等教育出版社,2004
- 17 [英]亚历山大·沃著,曹立群,王玉桓译.歌剧一种新的聆听方法.[M].中国人民大学出版社,2005
- 18 黎莉莉.中国歌剧艺术文集.[M].国际文化出版公司,1990
- 19 李吉提.中国音乐结构分析概论.[M].北京:中央音乐学院出版社,2004
- 20 余笃刚.声乐语言艺术.[M].湖南:湖南文艺出版社
- 21 于善英.淡妆浓抹总相宜——论中国歌剧的多元化发展.[J].戏文,2005年第1期
- 22 查汪宏,徐承跃.20世纪中国歌剧漫谈.[J].山东教育学院学报,2006年第4期
- 23 王小宁.中国歌剧对戏曲演唱艺术的吸收.[J].闽江学院学报,2006年第3期
- 24 郭建民.20世纪20—60年代的中国歌剧表演艺术.[J].音乐研究,2002年第1期
- 25 曹欣.论空政文工团五代“江姐”扮演者的演唱风格 and 特点.[D].华中师范大

- 学,2009年
- 26 张杰.论歌剧<江姐>中江姐的音乐形象塑造及表现.[D].河北师范大学,2008年
- 27 焦杰.关于我国歌剧艺术繁荣与发展的思考.[J].人民音乐,1986年第8期
- 28 居其宏.我国当代歌剧的历史与现状.[J].中国音乐学,1991年第2期
- 29 羊鸣,姜春阳.歌剧<江姐>音乐的创作.[J].人民音乐,1965年第4期
- 30 高莉.江姐形象的审美价值.[J].文学教育,2009年第5期
- 31 季亚霞.浅谈歌剧<江姐>选段的人物角色塑造—以声音为例.[J].黄河之声 2011年第1期
- 32 张丹.论歌剧<江姐>中“江姐”的演唱—从五代江姐扮演者的视角.[D].河南大学,2009年
- 33 邱爱金.歌剧<江姐>中江姐的人物形象和音乐表现的分析与研究.[D].上海音乐学院,2009年
- 34 高莉.歌剧“江姐”中江姐的人物形象塑造和演唱艺术处理.[D].首都师范大学,2008年
- 35 张金香.用声音塑造人物—谈歌剧人物的声乐艺术形象塑造.[J].文艺评论,2001年第2期
- 36 靖冬超.歌剧<江姐>和<党的女儿>音乐风格之比较.[D].河北师范大学,2009年
- 37 肖萌音.歌剧<江姐>创作及演唱风格的分析与研究.[D].山东师范大学,2008年
- 39 杨瑞庆.主题贯穿的典范—剖析歌剧<江姐>中的主题歌和江姐唱段中起调毕曲的关系.[J].黄河之声,1994年第5期
- 40 孙玮娜.<江姐>的艺术特征及它对中国歌剧发展的启示.[D].西南大学,2008年
- 41 易婷.歌剧<江姐>的音乐艺术特征之研究.[D].首都师范大学,2009年
- 42 文幸闰.歌剧<江姐>的演释之路.[D].云南艺术学院,2010年
- 43 A History in Western Culture,Mark Evans Bonds,Prentice Hall,2003
- 44 Opera as Drama,Joseph Kerman,Knopf,1956
- 45 Stories of The Great Operas and Their Composers,Ernest Newman,Garden City Books,1948
- 46 The New Grove Pictionary of Music and Musicians,Stanley Sadie,Oxford University Press,USA,2001

攻读学位期间完成的学术论文

- 1 李春伟.绿叶对根的求索——浅论现代民族唱法对原生态唱法的传承与借鉴.北方音乐,2010(12):45
- 1 李春伟.高中<音乐鉴赏>课教学的几点体会.北方音乐,2011(1):50

哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：此处所提交的硕士学位论文《论〈歌剧〉江姐的音乐与表演特征》，是本人在导师指导下，在哈尔滨师范大学攻读硕士学位期间独立进行研究工作所取得的成果。据本人所知，论文中除已注明部分外不包含他人已发表或撰写过的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的声明并表示了谢意。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：_____

日 期：____年__月__日

哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书

《论〈歌剧〉江姐的音乐与表演特征》系本人在哈尔滨师范大学攻读硕士学位期间在导师指导下完成的硕士学位论文。本人及导师完全了解哈尔滨师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅，本人授权哈尔滨师范大学，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文，可以公布论文的全部或部分内容。同意学校将论文加入《中国优秀博硕士学位论文全文数据库》和编入《中国知识资源总库》。

作者签名：_____

日 期：____年__月__日

导师签名：_____

日 期：____年__月__日

作者永久联系地址（邮编）：_____

作者固定联系电话：_____

致 谢

本论文在选题与研究的过程中受到了导师谢艳丽教授的精心点拨、悉心指导和鼓励，为我指点了迷津，帮助我拓宽了思路，谢老师严谨治学的态度，踏实认真的作风，深深的感染了我，不仅在学术上收获颇丰，在做人上也受益无穷。同时还要感谢哈尔滨师范大学各位领导与老师对我教育与培养，以及各位同学的积极帮助和家人的理解与关心！