



Gejumeixue 居其宏/著

Lungang

歌剧美学论纲

本书所谈的“歌剧”，并非仅仅只是与欧洲传统

大歌剧opera相对应，而是一个含义更为宏富的范畴。它不但包含传统理解上的opera、operetta(小歌剧，轻歌剧)、musicdrama(乐剧)等这些古典的音乐戏剧形式，而且也把musical(音乐剧)及我国现代歌曲剧、歌舞剧等多种风格和组合状态的音乐戏剧体裁囊括在内了。

 安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

歌剧美学论纲 / 居其宏著. —合肥:安徽文艺出版社, 2003.3

ISBN 7-5396-2250-4

I. 歌... II. 居... III. 歌剧-音乐美学

IV. J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 007009 号

歌剧美学论纲

居其宏 著

责任编辑:段晓静 徐海燕

出 版:安徽文艺出版社(合肥市金寨路 381)

邮政编码:230063

发 行:安徽文艺出版社发行科

印 刷:合肥中德印刷培训中心印刷厂

开 本:850×1168 1/32

印 张:12.25

插 页:2

字 数:300,000

印 数:2000

版 次:2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

标准书号:ISBN 7-5396-2250-4

定 价:22.00 元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)



目 录

出版自序 / 1

连载自序 / 5

第一编 歌剧本性论

第一章 歌剧形式诸元 / 13

第一节 戏剧 / 15

第二节 音乐 / 19

第三节 舞蹈 / 23

第四节 舞台美术 / 26

第五节 其他 / 29

第二章 歌剧内容诸元 / 31

第一节 人物关系 / 32

第二节 形象 / 35

第三节 情节 / 37

第四节 情感 / 40

第五节 主题 / 43

第六节 哲理 / 45

第三章 歌剧风格诸元 / 49

第一节 观念 / 50

BR 91 / 03

第二节 语言与技法 / 54

第三节 结构组合状态 / 58

第四节 个性与创新 / 61

第四章 歌剧载体诸元 / 65

第一节 剧场 / 66

第二节 演员 / 69

第三节 乐队 / 71

第四节 导演与指挥 / 74

第五节 舞台运作 / 78

第五章 歌剧综合美感的生成 / 80

第一节 形式美感:音乐与戏剧的化合 / 81

第二节 内容美感:以情感和形象为中心 / 85

第三节 风格美感:更新观念,发展个性 / 90

第四节 载体美感:以导演为中心 / 93

第五节 综合美感:歌剧诸元的高精度整一均衡 / 96

第六节 “漏勺效应”:综合美感的衰减与迷失 / 98

第六章 歌剧体裁类型与特征 / 101

第一节 史诗英雄剧 / 102

第二节 悲剧与正剧 / 105

第三节 轻喜剧 / 108

第四节 音乐剧 / 110

第五节 中国歌舞剧 / 113

第七章 歌剧高潮 / 116

第一节 两种高潮 / 117

第二节 两种高潮的同步与错位 / 120

第三节 高潮点系列的合理布局 / 124

第四节 总高潮及其营造 / 128

第八章 歌剧形象 / 134

第一节 歌剧形象的综合性质 / 135

第二节 形象塑造:在过程中展开与完成 / 139

第三节 情感历程:揭示形象底蕴的核心环节 / 145

第四节 形象塑造的几个问题 / 147

第二编 歌剧音乐论

第一章 歌剧音乐的戏剧性问题 / 155

第一节 戏剧性·音乐的戏剧性·歌剧音乐的戏剧性 / 156

第二节 抒情性:歌剧音乐戏剧性范畴之一 / 159

第三节 叙事性:歌剧音乐戏剧性范畴之二 / 163

第四节 冲突性:歌剧音乐戏剧性范畴之三 / 166

第二章 从结构变异看歌剧音乐戏剧性的历史发展 / 172

第一节 早期吟诵体结构 / 173

第二节 早期联曲体结构 / 176

第三节 通连体结构 / 179

第四节 现代吟诵体 / 183

第五节 现代联曲体 / 186

第六节 中国歌剧的结构类型 / 189

第三章 歌剧咏叹调的戏剧性功能 / 197

第一节 抒情性咏叹调 / 198

第二节 叙事性咏叹调 / 201

第三节 冲突性咏叹调 / 205

第四节 咏叹调在歌剧中的历史变迁 / 208

第五节 中国歌剧中的咏叹调创作 / 211

第四章 歌剧宣叙调的戏剧性功能 / 214

第一节 叙事性宣叙调 / 215

第二节 冲突性宣叙调 / 220

第三节 宣叙调在歌剧中的结构意义 / 223

第四节 中国歌剧中的宣叙调创作 / 226

第五章 歌剧重唱的戏剧性功能 / 230

第一节 抒情性重唱 / 231

第二节 叙事性重唱 / 235

第三节 冲突性重唱 / 237

第四节 重唱创作中的声部处理 / 240

第五节 中国歌剧中的重唱创作 / 245

第六章 歌剧合唱的戏剧性功能 / 251

第一节 合唱渲染戏剧气氛 / 252

第二节 合唱介入戏剧冲突 / 254

第三节 合唱描绘场景色彩 / 258

第四节 合唱抒发人物情感 / 260

第五节 合唱参与形象塑造 / 261

第六节 合唱揭示歌剧主题 / 264

第七节 中国歌剧中的合唱创作 / 267

第七章 歌剧器乐的戏剧性功能 / 269

第一节 从历史角度看器乐在歌剧中的强化 / 270

第二节 序曲的戏剧功能 / 273

第三节 幕前曲、间奏曲、独立器乐插段的表现意义 / 278

第四节 声乐进行中器乐的戏剧性使命 / 282

第五节 器乐主题的隐喻功能 / 286

第六节 中国歌剧中的器乐创作 / 292

第八章 多重交唱曲的戏剧性功能 / 294

第一节 独唱与重唱之交唱 / 295

第二节 独唱与合唱之交唱 / 299

第三节 重唱与重唱之交唱 / 303

第四节 重唱与合唱之交唱 / 305

第五节 合唱与合唱之交唱 / 307

第六节 独唱、重唱、合唱的交织 / 308

第三编 歌剧文学论

第一章 歌剧文学的本性 / 313

第一节 整体性多维并进：歌剧文学的思维特征 / 314

第二节 “意义空白”与“召唤结构”：歌剧文学的存在方式 / 318

第三节	情感纠葛与性格冲突:歌剧文学的抒情中心 / 322
第四节	面的跳跃与点的深掘:歌剧文学的结构原则 / 326
第二章	从名著改编看歌剧文学本性 / 330
第一节	情人目光:用歌剧价值观考量文学名著 / 331
第二节	削足适履:用歌剧结构学框定文学名著 / 335
第三节	无中生有:歌剧文学在名著改编中的创造性思维 / 341
第三章	场面 / 347
第一节	开门见山 / 348
第二节	抒情性场面 / 351
第三节	冲突性场面 / 354
第四节	叙事性场面与色彩性场面 / 358
第四章	剧诗 / 362
第一节	剧诗的文学性 / 364
第二节	剧诗的音乐性 / 368
第三节	剧诗的戏剧性 / 371
	连载结语 / 377
	参考书目 / 381

出版自序

这本《歌剧美学论纲》，曾以《歌剧艺术论纲》之名在上海一家歌剧专业杂志《歌剧艺术研究》1992年第1期至1999年第1期上连续刊载了整整7年之久。在刊物连载过程中，或在连载完毕之后的3年里，一直有同行认为本书所论对当代歌剧创作有些实际意义，而分散在杂志上的连载文字时间跨度大，刊物发行量又小，搜寻既难，保存亦相当不易，翻看起来更加不便，故而每每催促我尽快将本书结集出版；我本人也为此与一些出版社联系，均由于本书的学术性太强、不能为出版社带来可观的经济效益而屡遭婉言谢绝。

如此这般，不觉一晃就是数年；我也将出版之事渐渐摺在脑后，不存任何侥幸了。

令人感到侥幸的是，侥幸却还是有的。在我的新单位——南京艺术学院的领导和同事们的关心和支持下，本书终于得以结集出版。

本书之更为现名，主要是听取了歌剧界、尤其是音乐美学界一些前辈和同行的意见所致。他们普遍认为，这本书不同于一般的歌剧理论，而是从美学的角度探讨了歌剧综合美各个构成要素的基本特征、“歌剧综合美感”理论及其生成的途径、方法和一般规律，从其性质上看，有明显的歌剧美学特征；而本书的表述方

式,又贯穿着美学著作所特有的思辨性和抽象性。这些特点,在第一编中表现得尤为鲜明。即便第二、第三编对歌剧音乐和歌剧文学的论述,虽然其对象比较具体,论述也较为实在,但与歌剧综合美感的生成这一主题紧紧相扣,是其生成途径和方法的重要方面。如果说,第一编侧重于歌剧综合美感一般规律之美学探讨的话,那么,第二、第三编则偏重于“歌剧综合美感”实践命题和方法论的探讨,因此属于歌剧实践美学范畴。

经高手们这一番点拨,我也豁然开朗,觉得当初本书在连载过程中人们对它提出的一些问题,一经更名之后,大多也就迎刃而解了。为此,我要衷心感谢赵宋光、戴鹏海、茅原三位前辈和王安国、谢嘉幸等同行,正是得益于他们的建议,才使本书以《歌剧美学论纲》之名付梓。

从本书在《歌剧艺术研究》上连载开始,至今已有10年光景。其间世事移异,而今物是人非,令我感慨万分。我在读研时的指导老师、上海音乐学院的焦杰先生,在歌剧美学研究中曾提出过“歌剧艺术的综合美”命题,在20年前就已经鲜明地形成了歌剧中两大元素、两条线索、两种高潮的思想,并且已能用很明晰的概念将这个思想成熟地、有系统地表述出来。他认为,歌剧中的高潮,与一般戏剧理论中所讲的高潮在形态、内涵和职能上存在某些差别。戏剧理论中的高潮通常是指全剧的高潮,因此一部作品只有一个高潮。而在一部歌剧的整体结构中,最后势必出现一个音乐戏剧的总高潮(这一点与话剧、电影等是共同的),然而在达到总高潮之前,每一幕、每一场也都各有自己的高潮;甚至一首咏叹调也有自己的高潮点。因此,在歌剧中构筑着由两种(情感和戏剧冲突的)大小高潮交织而形成的“高潮点系列”。很显然,这些论述把人们对于歌剧内部结构及其表现规律的认识向前推进了一大步,仅此一端,就足以把他推向当时我国歌剧美学建设的最前沿。

毫无疑问,焦杰先生的上述思想对我的歌剧观念的形成产生

了深刻影响。表现之一是我把他的两种高潮的思想作为我的学位论文的中心论点；表现之二则广泛得多也深刻得多：一方面，他的关于两大元素、两条线索、两种高潮的思想已经渗入到我的歌剧观念中，成为我此后的歌剧理论研究和批评活动的美学支点，另一方面，焦杰先生的歌剧美学思想理所当然地也是这本《歌剧美学论纲》写作的核心思想。如果说，这本《歌剧美学论纲》是一株还很幼稚的理论嫩芽的话，那么，它的种子却是焦杰先生播种的；如果说本书在歌剧美学构建中也作出了自己的创造和贡献的话，那么这些创造和贡献的重要来源之一便是焦杰先生的歌剧思想。指出这一点决不是故作谦虚，也不是基于感恩目的的吹捧，而是肯定一种早已存在的客观事实，肯定一种正常的、积极的学术传承的源流关系。

因此，当本书正式结集出版之时，我要再一次向焦杰老师表示我最崇高的敬意和最诚挚的谢意，并祝愿他老人家健康长寿！

令我终生难忘的另一个人是作曲家、《歌剧艺术研究》前任主编商易同志。正是他和编辑部同仁的关心和支持，本书才得以在《歌剧艺术研究》上连载达7年之久；在连载过程中，商易同志又不断对本书的有关章节提出自己或赞赏、或批评的意见，使我能够经常得到他的教诲，并根据他的意见时时调整自己的学术坐标，不断提高研究水平和表述水平。因此，如果说本书在刊物上连载的7年，也是我向商易同志学习的7年，是一点也不为过的。本书连载完毕之后，商易同志对它的尽早结集出版表示出殷切的期待和关爱。记得2001年，他已身染沉疴，卧床不起，我去医院探视之时，他仍问起此书的出版问题。可惜天不假年，他尚未看到本书出版便已驾鹤西归，令苟活者真有人生苦短之叹！而今本书终于正式出版了，也算是对商易同志在天之灵的一个小小告慰吧。

此外，本书连载完毕之后，我曾计划将来有机会出版时对有关章节再作修订，而当时因连载时考虑到《歌剧艺术研究》编辑部的

经费困难而没有插入更多的谱例，想借结集出版之机弥补这个缺憾，同时对第三编“歌剧文学论”作重点的修改，并补写一些章节。不过，我的这些修订计划也因结集出版的遥遥无期而搁置下来。谁知随着我的工作调动突如其来，本书结集出版的机遇也突如其来，竟使我根本来不及完成这些修订安排。所以，目前除了增写的这篇《出版自序》之外，本书的其他部分，只改正了连载时出现的错别字，其余一字未易，完全保持当年连载时的原貌，让我也尝到了一次“人在江湖，身不由己”的苦涩。

本书写作于1992年初，完成于1999年初。基于当时中国歌剧界的实际情况，其基本任务是要将流行的歌剧思维从过去漠视歌剧规律、从“《白毛女》传统”模式化的巢穴中解放出来，这也是本书在当时所强调的理论重点。10年来，中国歌剧艺术发生了巨大的变化。应该承认，中国歌剧家对歌剧艺术规律的认识和驾驭功夫，较之10年前，是更加清醒了，也大大增强了。但是，在理论探讨和创作实践上也出现了一些偏差和问题。这些问题中的绝大多数在本书中均有详尽论述，有极少部分是新形势下出现的新现象和新问题，是笔者在写作本书的当初所无法预见的。因此，在本书行将出版之际，谨提醒读者和同行，要了解笔者对当前中国歌剧创作的基本估价和存在问题的意见，请参阅本人2000年前后发表在《人民音乐》、《音乐生活》、《今日艺术》等刊物上的相关文论。

本书的出版，在我绝对是一件值得庆贺的事情，其中存在的诸多遗憾，只有留待日后有机会再版时补充修订了。

我这样期待着，同期待同行们对它的批评一样急切。

居其宏 谨识

2002年8月14日于南京艺术学院

连载自序

非常感谢《歌剧艺术》编辑部的同志们，当他们获悉我的关于《歌剧艺术论纲》写作计划之后，便同意在《歌剧艺术》上辟出专栏，连载此书。在歌剧理论工作相对沉寂、学术成果难以出版的今天，他们敢于拿出这么多的篇幅扶持歌剧学术研究工作，实在令人感到鼓舞。

迄今为止，《论纲》还仅仅停留在写作大纲和总体结构的设计阶段。但这个写作计划的酝酿，却开始于近十年前。当时我刚刚完成以歌剧重唱为研究对象的硕士论文，在论文写作过程中接触了一些中外歌剧作品，研读了一些有关的理论文献，积累了一些歌剧资料，于是萌生了一个“先史后论”的研究计划，即与一些搞外语的同志一起组成一个“欧洲歌剧史课题组”，在翻译介绍几本不同语种的有代表性的欧洲歌剧史著作的基础上，写出我们自己的《欧洲歌剧史》，与几本译著一起出版；然后再独立写一本《中国歌剧史》；有了中外歌剧史的积累之后，最后再写《歌剧艺术论》。这个计划算不上宏伟，但也是够庞大的了。后来事实证明，这个计划的理想主义色彩太浓，实现它的主客观条件尚未具备。首先，“欧洲歌剧史课题组”的计划因为人员和外文著作一直难以落实，不得已而告吹；中国歌剧史方面，不久便获悉张拓同志以及其他一些同志也有类似计划，张拓同志甚至已将有关史料收齐，只待动笔了，我既无

与之合作的愿望，更无与之竞争的打算，计划于是只好放弃。“二史”计划破产之后，我便专心为写“论”作准备。1985年写出第一份《歌剧艺术论纲》纲目初稿，并先后发表了《论歌剧音乐的冲突性》等几篇歌剧史论方面的论文，一方面是练笔，一方面也是为《论纲》建构理论框架作准备。在这期间，我有意识地接触一些中外歌剧，作必要的艺术分析，力图从中探寻出某些规律性的东西，并且也确实从中悟出了某些道理，思路也逐渐清晰起来。但自1985年底《中国音乐学》创刊以来，繁重的编辑工作和其他一系列客观情势的变化，使我的研究工作重心逐渐移到当代音乐、音乐评论、思潮研究和美学研究上来，虽然在这几年中一直努力使自己保持同歌剧界的密切联系，不断地接触新作品并积极撰写歌剧评论，但却没有写过一篇歌剧学术论文。虽然《论纲》写作计划时时躁动于心，经常唤起我的学术激情，并于1987年写出了《论纲》纲目二稿，几次试图动笔，但每每提笔之初便不得不重又搁下——这样一晃又是数年。

1990年在株洲举行的“全国歌剧观摩演出”是鞭策我动笔写作《论纲》的直接动因。这次观摩演出涌现了很多激动人心的好作品，也提出了许多发人深思的问题。中国歌剧艺术的实践从20年代的儿童歌舞剧开始，经过《秋子》《兄妹开荒》《白毛女》到《洪湖赤卫队》《江姐》再到新时期的《伤逝》《芳草心》《原野》直至最近的《从前有座山》《阿里郎》《归去来》《马可·波罗》，近70年来曾经有过多少灿烂辉煌，也曾有过多少艰难曲折！无论是经验还是教训，都需要总结和概括。而歌剧理论相对于我们丰富的实践来说，实在太贫弱了。而理论的贫弱必然影响实践的提高与自觉意识的养成。因此，无论从实践需要来说还是从理论建设来说，我们都必须有自己的理论概括。

歌剧理论建设的根本目的是探索歌剧艺术的内在规律，帮助人们认识歌剧艺术特征和它的综合美感的生成途径，探讨它的各

个构成成分的独特性质以及它们在歌剧综合体中的相互关系，以使人们能自如地驾驭它们，在创造更新更美的中国歌剧过程中更自觉更清醒更成熟。当然，要达成这个目的，需要几代人的努力，而且对于歌剧内在规律的探寻过程，永无止境。我们当代人正处在这个过程的初级阶段中，《论纲》不过是这个阶段的一块最普通的铺路石而已。

现在发表的这个《论纲》纲目是在1987年基础上修订的第三稿，读者将会发现，它仍然是极不完善的。之所以在全书连载之前将它先行发表，是基于两点考虑：一是便于广泛吸取意见，以便在本书主体部分动笔之前对纲目进行必要的调整与增删；二是便于读者对本书的结构有一个大体的了解，为阅读提供一张草图。

关于这个纲目及《论纲》，我想作如下说明：

一、本书分为三编。第一编带有总论性质，先对歌剧各构成元素的方方面面作概括性的论述，再归结到歌剧本性即歌剧艺术综合美感这个核心问题上来，进而对歌剧体裁类型，歌剧高潮及歌剧形象这几个与综合美感密切相关的范畴进行阐述。第二、三编是关于歌剧音乐和歌剧文学的专论，力图通过历史考察和艺术分析相结合的方法阐明它们各自的艺术特征和内在规律。

二、本书的理论概括以中外歌剧的创作实践为对象，所论也以一度创作为中心，除了第一编论述歌剧构成诸元时设立专章探讨二度创作之外，对歌剧表演问题一概未予涉及，因此本书实际是一部歌剧创作专论。从最直接的写作目的说，本书是为作曲家和歌剧剧作家写的；但我认为，对于一切有志于歌剧艺术的导演、指挥、歌剧演员、舞蹈编导、舞台美术家、歌剧演出人来说，本书将有助于他们增强对于歌剧艺术的整体性把握和理性认识，将有助于他们以一种更清醒更自觉的艺术态度来从事各自的事业。

三、力图把理论阐述同歌剧实践结合起来是本书追求的重要目标。因此在阐述过程中将涉及许多作品实例。考虑到我国的具

体情况，本书在涉及外国歌剧作品时尽可能例举大家熟知的经典性剧目。本书也将努力联系中国歌剧的创作实践来论述相关的理论问题，除了在全书贯彻这一宗旨外，在许多章中辟有论述中国创作的专节，给以特别的注意。

四、在本书中，尤其在歌剧音乐论一编里，为了给理论阐述以直观的音乐验证，将不得不列举一些谱例。为了节省篇幅，也为了减轻制谱的工作量，本书的谱例一概是钢琴缩谱，并且是经过精选的最能说明相关问题的核心部位。

五、在本书实际写作过程中，尤其在听取了歌剧界同行与专家们的意见之后，将对这个纲目进行某些调整和增删。

六、本书的写作，是在参考了前人一些相关思想材料的基础上进行的。但由于目前国内翻译出版的同类外国歌剧学术著作甚少，而我本人学的是俄语，基础也不好，无法做到自如地阅读俄文原版书，因此书中所论，大多是我个人的思考成果和研究心得。于是就不免有些担心：这些成果和心得，很可能被一些学术视野广阔、外语基础很强的专家学者们指出这些东西在外国某某人的某本著作中早已说过了的。这种对于“炒冷饭”和“无效劳动”的担心实际上也是我将这本《论纲》的写作延迟至今的内在心理因素。当然，后来我冲破了这个心理障碍。我十分尊重翻译家们译介外国歌剧学术名著的努力，而且热切期待这种努力成果尽早付梓，使之成为我们建构中国歌剧理论的不可或缺的参照；我也注意到《歌剧艺术》在这方面所做的大量富有成效的工作，并且确实从中获益甚多；我更希望音乐和戏剧出版机构在这方面表现出更大的热情和胆识。但也应该承认，译介工作毕竟不能代替中国人的理论思考。译著出得再多，那总是别人的研究成果。中国歌剧理论建设无论怎样说都必须由中国人亲手来做。而且就理论思维、概括能力以及观察问题、解决问题的视角和方法来说，中国人应当认识自己的优势。因此要求中国歌剧界只有在研读了外国几本权威性歌剧学

术名著之后才能开始自己的理论建构活动，就有点把方法和目的搞颠倒了。至于说到“炒冷饭”的担忧，如果经过我们的独立思考得出的结论竟与外国某著作相同或接近，那也不必自惭形秽，当然更不值得沾沾自喜。如果说把别人的结论用中文复述一遍的译介活动不是“无效劳动”的话，通过自身的研究和思考得出相同或相近的结论似乎也不应该视为“无效劳动”。就我本人喜好而言，对这两种有效劳动，我更着重于后者。我这样说，并不是在为自己书中的某些结论预留后路。我始终相信，创造性的理论思维活动是一个乐趣无穷的过程。目标虽然只有一个，但到达目标的途径却是千差万别。更何况，当我们以中国人的独特眼光来观察歌剧这个全人类的天才创造以及它在中国的丰富实践时，就必须带上我们民族的、当代的和作者个人的独特印记。这一点自信心还是需要的。

至于具体说到《论纲》的理论价值和实践意义，我则不敢侈谈自信。这有待于历史与实践的检验。倘若有一日证明它的价值仅仅是“聊胜于无”，我也为此而感到欣慰，并在这个基础上继续探索前进，力争有所建树。

居其宏

1991年11月于北京新源里