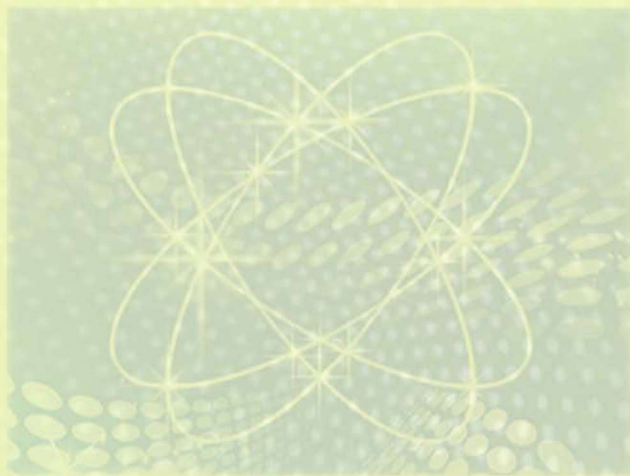


歌剧与戏曲

——歌剧艺术理论的研究与实践的思考

刘暄 著



四川文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

歌剧与戏曲：歌剧艺术理论的研究与实践的思考 / 刘暄著.
—成都：四川文艺出版社，2012. 11
ISBN 978-7-5411-3617-7

I. ①歌… II. ①刘… III. ①歌剧艺术—研究
IV. ①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 285322 号

geju yu xiqu geju yishu lilu de yanjiu yu shijian de sikao
歌剧与戏曲：歌剧艺术理论的研究与实践的思考
刘 暄 著

责任编辑 蒋东雪
责任校对 黎承德
责任印制 周 奇
封面设计 张 妮
版式设计 张 妮

出版发行 四川出版集团  四川文艺出版社
社 址 成都市槐树街 2 号
网 址 www.scwys.com
电 话 028-86259285 (发行部) 028-86259303 (编辑部)
传 真 028-86259306

读者服务 028-86259293
邮购地址 成都市槐树街 2 号四川文艺出版社邮购部 610031

排 版 四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷 成都天金浩印务有限公司
开 本 160mm×239mm 1/16
印 张 12.5
字 数 250 千
版 次 2012 年 11 月第一版
印 次 2012 年 11 月第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-5411-3617-7
定 价 32.00 元

版权所有，侵权必究。如有质量问题，请与出版社联系更换。



导

论



一、表现性艺术与非表现性艺术

“表现艺术”最初是斯坦尼斯拉夫斯基提出的，他把与他倡导的“体验艺术”相对立的艺术称为“表现艺术”^①。在斯坦尼斯拉夫斯基看来，艺术是分类型的，并且是有流派的。在他的流派分级中，第一种是匠艺，第二种是表现艺术，第三种则是体验艺术，也就是最高级的艺术。斯坦尼斯拉夫斯基将前两种流派的艺术看作只是有着“外表华丽”的程式性艺术，并认为程式是“虚假”而且是“损害演员天性的”，因此他要求演员“把真正的体验和舞蹈程式，把艺术和匠艺，把真实和虚假”分开，完全“深入进行探索”达到“内心自然主义程度的自然体验的现实主义”。即“演员在舞台上的生活亲密无间”的

^① [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，郑雪来译，中国电影出版社1981年版，第454页。

“体验”。^① 这种观念缘于斯坦尼斯拉夫斯基认为戏剧的剧场是具有包容性的，可以收容“一切种类的艺术，一切形式的演出，从高尚的起到下贱的止”。他把人们从这些不同类型的艺术中获得的印象至少归纳出了五种，即：一、排忧解难；二、使人快活；三、使人高尚；四、使人屈辱；五、使人腐化堕落。所以，他认为戏剧是一把“双刃剑”，能“使观众高尚起来，但它也会使他们腐化堕落，败坏趣味，玷污清白”。因此，斯坦尼斯拉夫斯基认为“应该更慎重地使用戏剧，必须要正确地认识区分戏剧和杂耍戏的界限”。^② 斯坦尼斯拉夫斯基还把音乐、绘画、歌唱、舞蹈等有着“一般规律”和“步法”的程式化艺术看作是“我们这行艺术”的对立面，并批评人们过分重视这些程式化的艺术而忽视“我们这行引人入胜的艺术”，将这种现象视为由于“完全没有研究”而导致的“蒙昧无知”。其原因，他认为“任何程式都比体验容易，而匠艺则比创作容易。正因为如此，匠艺的程式才成为大多数无才能的演员和从前戏剧的那些趣味低下、一知半解的戏剧观众所喜爱和需要的东西”。对斯坦尼斯拉夫斯基而言，那些程式性的艺术过于肤浅因而是不能持久的。

斯坦尼斯拉夫斯基之所以将“表现艺术”也称为“第二种流派”，是因为在他看来：“按照第二种流派的见解，应该比朴素的天性本身更好、更美，它应该纠正生活，并使它变得雅致。在剧场中需要的不是真正的生活本身及其实际的真实，而是使这种生活理想化的美丽的舞台程式。”^③ 在这段表述中，斯坦尼所说的“表现艺术”显然不是以

① [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第 470—536 页。

② [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第 439—443 页。

③ [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》（第六卷），郑雪来、姜丽、孙维善译，中国电影出版社 1986 年版，第 69 页。

在舞台上真实地再现生活中的事件为目的的艺术形态。用他的话说，“表现艺术”中展示的生活应当比真实的生活更“美”，更“雅致”。而呈现这种“美”和“雅致”的载体或媒介正是一系列的程式。由此可见，斯坦尼斯拉夫斯基所指的程式性艺术即是表现性艺术，是指单纯以表现性为前提和核心的艺术。换言之，即是指以极其繁难的、复杂化的形式为主要表现手段的艺术样式。按照斯坦尼斯拉夫斯基的思路，西洋歌剧、舞剧和中国戏曲都应该属于这类艺术样式。

斯坦尼斯拉夫斯基还认为，与“表现艺术”相对的“体验艺术”是“非表现性”的。他指出：“体验艺术的目的是在舞台上创造活生生的人的精神生活，并通过富于艺术性的舞台形式反映这种生活。”^①这也即是说，“体验艺术”并不以在舞台上直接创造和呈现纯粹的美的形式为目的，而是要在舞台上展示人的精神面貌和情感状态，^②而“富于艺术性的舞台形式”仅仅只是反映“活生生的人的精神生活”的媒介。不难看出，斯坦尼斯拉夫斯基对于“体验艺术”的感悟与亚里士多德对于悲剧的理解有着某种共通之处。在亚里士多德对“悲剧”所下的定义之中，他规定了悲剧的内容、呈现方式以及创作目的。尤其值得注意的是亚氏对于后两者的论述。他指出，悲剧的“模仿方式是借助人物的行动”，这里的行动既包括演员的肢体动作，也包括演员的语言对话。悲剧的目的在于，它不仅要引起观众的“怜悯”和“恐惧”的情感，而且还要在观众离开剧场时，“疏散”或“陶冶”这种情感。所谓“疏散”或“陶冶”，其原文是“卡塔西斯”。

① [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》（第六卷），第 79 页。

② [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基在《体验艺术》一章中引用了普希金的话来阐释“活生生的人的精神生活”，即“在规定情境中的热情的真实和情感的逼真——这就是我们的智慧要求于戏剧作家的东西”。参见 [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》（第六卷），第 79 页。

作为宗教术语，它是“净罪”意思；作为医学术语，它有“医疗”的意思。在亚里士多德对悲剧所下的定义里，他所取的是“医疗”之意。他认为悲剧在观众的心里引起太强或太弱的恐惧与怜悯都不好，必须求其适度。“悲剧的卡塔西斯作用”就是使这种恐惧和怜悯成为适度的感情，使观众们通过对悲剧的观赏来获得心理的健康。显然，在亚里士多德看来，悲剧的目的也并非要在舞台上展现纯粹的审美形式，它的目的与人的精神生活有着十分紧密的关系。从这个意义上说，古希腊的悲剧应当属于“体验艺术”的范畴。众所周知，西方话剧是由古希腊的悲剧演化而来的。它通过大量的对白来展现具有起承转合性质的完整剧情、塑造人物形象和表达某一既定的主题。由此可知，话剧无疑是一种“非表现性”的艺术样式。

综上所述，作为“体验艺术”或者“非表现性艺术”的话剧艺术和作为“表现性艺术”的西洋歌剧、芭蕾和中国传统戏曲之间，无论是在艺术的表现形式上，还是在艺术审美的根本特性上都有着极大的差别。

二、 艺术的独特性与局限性

从这个意义上说，表现性艺术也是相对话剧等非表现性艺术而言的。话剧艺术是以语言对话为主的叙事性艺术样式，是通过大量的舞台对话展现具有起承转合性质的完整剧情、塑造人物和表达主题的非表现性艺术。而纯粹的表现性艺术属于“多媒体叙事文本”。“多媒体”就是指多种媒介、中介。叙事学理论认为，这种戏剧样式的叙事“表面上往往是‘展示’而非‘讲述’。但因为这种展示是多媒介的，

所以我们认为，它具有与讲述相同的功能”^①。可见，与小说等文学作品的叙事性不同，纯粹的表现性戏剧艺术自身并不具备直接叙事的功能，因而需要借用多种不同媒介的转换，从而间接地完成对故事情节的叙述。因此，这类艺术只能以各种形式为媒介将文字转化为身段或图像或声腔展示出来。这种等同于叙事功能的媒介即是指它们展示、展现的形式。所以，这类戏剧的表现力也正是通过这些充分的、艰奥的、美妙的形式来转换并表现的。质言之，纯粹表现性艺术不是以故事性、人物性格塑造为重点表现目的的，它们的重心不在于展开多少故事情节并顺畅地奔向结局的矛盾冲突，不在于叙述具有起承转合结构的完整故事，而是在于如何表现，即如何以极其复杂化的审美形式来表现，如何以各种媒介转化的方式来叙事。这即是纯粹艺术样式的独特的内在规定性所在。由此说明，艺术永远是以其局限性来凸显其独特性，并区别于其他艺术的。换言之，即是纯粹表现性艺术的独特性凸显了其无法直接和复杂地叙事这一局限性。因此，在有限的时间和空间中，它们只能以充分地展示其独特性为中心，故其情节只能是梗概性的，人物关系也需要比较简单。我们通常认为的所谓强烈的戏剧性效果恐怕是无法通过如此简单的故事情节达到了。诚然，我们必须肯定戏剧艺术所应具有的思想内涵和情感表达，也不否认这种艺术对人类道德情操的教化作用，但是这些社会学的内容对纯粹表现性艺术而言仅仅是它们的“附加目的”^②。所以，艺术家创造的真正目的不在于对真实地模仿、反映现实以期待与读者或观众发生情感的共鸣，而在于唤起观众对艺术表现形式的充分关注。

① [美] James Phelan, Peter J. Rabinowitz 主编：《当代叙事理论指南》，申丹、马海良等译，北京大学出版社 2007 年版，第 507—508 页。

② [德] 席勒著：《席勒散文选》，张玉能译，百花洲文艺出版社 1997 年版，第 283 页。

“一件艺术品就是一件表现性的形式。”^① 这说明艺术的局限性恰好为其独特性表现提供了充分展示的空间。纯粹表现性艺术复杂的、丰富的形式就是其独特性得以展现的媒介和内容。然而，这种纯粹表现性艺术的形式不是靠斯坦尼拉夫斯基所说的，仅凭演员“体验式”地“进入角色”就能完满实现的，而是必须通过演员长期极其复杂化的训练和他们超常的艺术天赋，才能站立在舞台上，旋转在舞台上，在舞台上优于寻常地歌唱。所以，这类艺术是以演员的表演为中心，而非剧本，演员就是这些复杂形式的呈现者。从另一方面说，一种成功的纯粹表现性艺术样式所表现的中心并不在剧情的思想和主题，或故事情节、人物形象塑造上，而一定是通过其独特的形式来充分展开和完满呈现的。因此，演员如何用复杂化的形式表达已真相大白的故事对于纯粹的表现性艺术而言才是最重要的。

① [美] 苏珊·朗格著：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第13页。



导 论

- 一、表现性艺术与非表现性艺术 / 001
- 二、艺术的独特性与局限性 / 004

上 编

- 第一节 歌剧艺术本体研究 / 002
 - 一、形式即本体 / 004
 - 二、西洋歌剧本体形态演进 / 008
- 第二节 歌剧艺术的独特性与局限性 / 021
- 第三节 歌剧艺术的本体特征 / 025
 - 一、优于寻常的美声唱法结构性的声腔 / 030
 - 二、交响化的结构性音乐 / 033

中 编

- 第一节 西洋歌剧与中国传统戏曲的同构性特征 / 044
 - 一、表演的程式化 / 045
 - 二、表演的符号化 / 050
 - 三、表演的间离性 / 055
 - 四、表演的间断性 / 064
- 第二节 西洋歌剧与中国传统戏曲的差异性 / 066
 - 一、声腔和音乐系统的差异 / 068
 - 二、表现手段的繁富性与程式化程度的艰奥性差异 / 080
 - 三、舞台形制与舞台时空观的差异 / 105

下 编

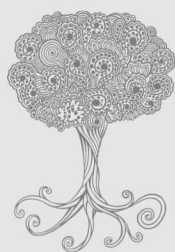
- 第一节 关于“原创歌剧”《雷雨》艺术价值的思考 / 118
- 第二节 我们该如何看待歌剧“民族化”问题——兼论朝鲜歌舞剧《红楼梦》 / 131
 - 一、中国歌剧“民族化”道路的历程 / 132
 - 二、如何认识歌剧的“民族化” / 136
- 第三节 从原创歌剧《赵氏孤儿》看中国歌剧创作对歌剧艺术本体的回归 / 142
- 第四节 狄德罗的“理想的范本”与中国戏曲的“传家的衣钵” / 146

结 语 / 175

主要参考文献 / 179

后 记 / 186

上 编





第一节 歌剧艺术本体研究

苏珊·朗格说：“世界上没有哪一事物不可以对其进行哲学上的探讨。”^①事实上，人类很早就对艺术进行了哲学的思考。在黑格尔的意义上，“美学”这个学科的核旨就在于此。哲学是对一切事物本质的追问，对艺术加以哲学的思考就是从哲学的高度说明艺术的本质和规律，可以使艺术由于进入了哲学的语境而逐渐走向纯粹，更加接近艺术的本质。

由此可见，艺术的问题实际上就是哲学的问题，它们无法像那些涉及事实的科学问题一样被精确地加以回答。所以，我们在回答什么是艺术时远不如回答科学问题那么直接和准确。因为，艺术的问题是不可能通过度量加以测定，也不可能用逻辑分析的方法去研究的。换言之，艺术是不以科学性为核旨的。面对那些纯粹的艺术，如音乐、舞蹈、绘画等艺术样式时，即使是再准确、生动的语言和文字对它们也是束手无策的。毫无疑问，阅读欣赏艺术的书籍的方式并不能为我们解读艺术提供多少经验，因为用语言的方式对纯粹的艺术进行解说、描绘，不仅缺乏形式上的美感享受，而且其结果只能是含混晦涩，甚至是南辕北辙的。基于此，从纯粹的审美层面对其本体进行哲学意义上的考量，才是真正触及艺术灵魂的正确路径。

^① [美] 苏珊·朗格著：《艺术问题》，第4页。

歌剧是外来艺术样式，是西方艺术中纯粹性较高的艺术品种。虽然，歌剧与欧洲戏剧有着同根同源的、不可割裂的联系，但由于它有着不同于其他戏剧艺术的表现手段和媒介，使得歌剧在艺术的纯粹性上优于以语言为主要手段的话剧艺术。客观地说，目前学界已经意识到中国歌剧之所以在当代发展困难重重，首要的原因就是在接受西洋歌剧的初期，由于种种的原因而缺乏对歌剧本体形式全面的了解，进而在歌剧艺术的独特性和局限性的认识上未能建立正确的观念。诚然，我们应该理解造成这种缺失的特殊时代语境，肯定前辈们迫于革命的压力而匆忙使用歌剧艺术作为斗争的工具的良苦用心。但是，这并不能改变基于这些理由而导致的中国歌剧“偏离艺术本体”的事实。

我们在对百年中国歌剧传播和发展历史的梳理中不难发现，西洋歌剧在进入中国语境中发生了“异化”。导致“异化”的主要原因就是在 20 世纪 40 年代不断强化的将西洋歌剧“民族化”的观念。然而，无论是话剧艺术还是歌剧艺术，建立在“异化”前提下的所谓“民族化”都是无法成立的。因此，我们必须返回歌剧艺术本体的层面重新审视中国歌剧，才能从根源上解决阻碍中国歌剧发展的关键问题。否则，中国歌剧将不断地滑向偏离艺术本体的一端。

毋庸置疑，对任何艺术样式本体的探讨都只有建立在这种艺术最成熟的状态之下才能深入其堂奥。因为，正是对这种纯粹艺术状态的进入才能获得这种完美的高峰体验。因此，我们在什么意义上讨论歌剧艺术本体直接决定着思维的角度和视域。邹元江说：“任何完美的高峰体验，总是包含着对基本规范的透彻理解。”^① 所以，基于对

① 邹元江著：《中西戏剧审美陌生化思维研究》，人民出版社 2009 年版，第 69 页。



西洋歌剧诞生和发展的历史考察，本文对西洋歌剧本体的探究是以 17 世纪初的西洋正歌剧为主体的，而非其变体如轻歌剧、喜歌剧和音乐剧等。“正歌剧（Opera seria）”是指在 18 世纪时统治欧洲歌剧舞台的意大利风格歌剧，它形成于 17 世纪末。^① 本文试图在纯粹表现性艺术的大系统中，从纯粹艺术的本体角度来探讨歌剧艺术的独特审美本质。

一、形式即本体

亚里士多德说：“因为我们只能在认明一事物的基本原因（τῆν πρώτην αἰτίαν/first cause）后才能说知道了这事物。”他所说的原因在“四种意义”上被述说，而其一即指“本体”。关于这个“本体”，亚里士多德认为就是追求一个“为什么”：“因为这个‘为什么’旨在求得界说最后或最初的一个‘为什么’”，这即是一个“原因和原理”。也就是说，认识事物的本质最终是探究“事物何以成是者”的原因和原理。

在西方早期的哲学家中，大多数人认为构成事物的“质料”，即材料，是构成事物的唯一“本原”，所有的事物都是产生于它，最后又消融于它。以木料这一事物为例。我们知道碳元素是构成木料的主要成分，但事实上我们从木料的外表是无法直接看见碳元素的。其实，构成事物的“材料”只是形成事物的媒介，从事物的外表是看不见“材料”本身的。因此，这些碳元素通常被木料的外在形式所隐匿掉了。那么，碳元素之所以能成为木料的终极原因和原理是什么呢？亚里士多德说，“这必须在这些物质以外另有些事物，这另外一些事

^① 参见《不列颠百科全书》（国际中文版、修订版），第 12 卷，中国大百科全书出版社 2007 年版，第 429 页。

物不是元素之类也不是综合物体，而是形式本体”^①。亚里士多德所说的“形式本体”即指某种内在的形式要求。于是，我们可以解释，只有当碳元素的排列组合正好符合某种形式时，才会形成木料，否则就是其他的事物。所以，亚里士多德说：

由于形式，故物质得以成为某些确定的事物；而这就是事物的本体。^②

这种形式正是构成事物的关键要素。通常情况下，这种形式一定是独特的、特定的，事物正是要创造出这种特殊的形式来使自己独立地存在，并区别于其他事物。“本体”的问题即是“怎是”的问题。因为在古希腊语中，“怎是”就是“本体”的意思，故亚里士多德说：

本体亦即怎是。^③

所谓“怎是”，就是探究事物何以可能、如何是的问题。正如“你为何成为你自己”，是因为你具有与他人不同的呈现形式。这种形式是你独具的，假如失去了这些形式，你将不再是你自己，而可能是他或另外某个人。这个独具的“形式”即是你的“本体”。

黑格尔在艺术形式问题上也作出过辩证性的思考，他认为：“内容所以成为内容是由于它包括有成熟的形式在内。”^④即内容必须以其内在的形式为存在。亚里士多德和黑格尔关于本体的阐述给了我们探究歌剧艺术本体形式重要的启示。

虽然，亚里士多德、黑格尔对事物形式所作的哲学思考极其独到、精辟，但事实上，18世纪前的西方哲学思想一直把艺术看作是对

① 以上引文参见〔古希腊〕亚里士多德著：《形而上学》，吴寿彭译，商务印书馆2009年版，第7、164页。

② 〔古希腊〕亚里士多德著：《形而上学》，第160页。

③ 〔古希腊〕亚里士多德著：《形而上学》，第7页。

④ 〔德〕黑格尔著：《小逻辑》，贺麟译，商务印书馆2009年版，第280页。



客观世界的认知方式，因此，仍是传统的模仿论、反映论。虽然到康德出现，西方哲学、美学家开始了自省，但西方的大多数哲学、美学和艺术家们的思想并没有从根本上摆脱传统的模仿论、反映论的影响。无论是赫拉克利特、苏格拉底、柏拉图，还是康德、黑格尔，他们的哲学观念所以常常避免不了出现前后矛盾。即使黑格尔对内容与形式的关系上有着辩证性的见解，对内容和形式的关系作了三个层面的解读，似乎超脱了传统，但遗憾的是，世人对此的关注也没有超过对他另一哲学观念“美是理念的感性显现”的崇拜。而恰恰是被视为黑格尔哲学思想核心的“美是理念的感性显现”的命题是与传统的模仿论相印证的^①。20世纪初盛行的俄国形式主义则对艺术重新做了深度的探讨和思考。俄国形式主义者认为，艺术内容不能脱离艺术形式而独立存在，而他们主要的（实际上是全部）的任务就是回答什么是艺术这个问题。俄国形式主义的主要代表人什克洛夫斯基在其重要的论著《作为程序的艺术》中作出了经典的回答：

那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人对生活的感受，使人感受到事物，使石头更成其为石头。^②

这种对“唤回人的感受，使人感受到事物”的强调，即意味着人要与习以为常的感受方式相脱离，即“偏离”，亦即“陌生化”。所谓“偏离”，即“对习惯性、自动性、平淡性的生命常态加以违背，对不寻常、非自动、间断性的事物保持开放、敏感的心态”^③。偏离是陌生化的核心问题，它是用一种“反常化”的手法使已熟悉的、已认知的事物进行感知上的更新和重新认定，从而产生全新的、奇异的、惊奇

① 参见邹元江著：《中西戏剧审美陌生化思维研究》，第46页。

② [苏联] 维克托·什克洛夫斯基等著：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京三联书店1989年版，第6页。

③ 邹元江著：《中西戏剧审美陌生化思维研究》，第31页。

的陌生化效果。这与胡塞尔现象学对前见的“悬搁”、“搁置”、“加括号”是相似的。如果按照西方传统的模仿论、反映论的方式解释，那么，石头之所以成其为石头是因为通过模仿，逼真地再现了生活。而在俄国形式主义看来，这个问题就相当于探索事物何以可能的问题，亦即是研究事物内部规律的问题。这个内部规律在什克洛夫斯基看来是非常明确的，就是：“形式的变化问题”^①。由此，可以为俄国形式主义的观念作一个直观的描述，所谓“陌生化”的最终目的就是要回答“什么是艺术”这个问题，换言之，即是对“艺术本体论”的探究。而“艺术本体论”是对艺术内部规律的揭示，亦即是有关艺术形式变化的问题。可见，“陌生化”的程序即是“形式变化的问题”，这即俄国形式主义观念的主要内容。俄国形式主义对艺术形式的思考，更深刻地触及了我们对艺术本质的追问，从更高层面为我们探究歌剧艺术本体问题提供了重要的启示。

“陌生化”是俄国形式主义的核心概念，这一概念的提出是西方艺术思维的自觉，是基于对西方长达几千年的模仿传统和反映论，以及艺术内容与形式主从性认识的反动，是对统治西方几千年的艺术思维传统进行颠覆性的思考，因此，这种形式主义的观点更纯粹地接近艺术本体，更有益于我们返回艺术本身做理性的探索。虽然它存在的时间并不长，但其思想以及思想的延续却使整个西方艺术观念发生了极其深刻的变化。

基于以上论述，我们不难厘清有关艺术本体的逻辑关系：“艺术”即“形式”，“形式”即“本体”，“本体”即“怎是”，“怎是”即如何是、如何展开、如何表达、如何呈现。这种哲学逻辑关系可以为我们

① [苏联] 维克托·什克洛夫斯基著：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社2010年版，第3页。



的思考提供最有价值的理论根源，帮助我们在更纯粹的艺术层面上探索歌剧艺术，即歌剧“怎是”。质言之，歌剧是用何种形式使自己成为“歌剧”，又是如何展开、表达、呈现于我们的感知的。

二、 西洋歌剧本体形态演进

所有成功的艺术样式必然内在地包含着使之成立的成熟的“形式因”，即艺术的基本规范。因此，对艺术的审美高峰体验是以对它的基本规范的透彻理解为前提和基础的。意大利正歌剧是西洋歌剧史上第一个最成熟的歌剧样式，它形成之后迅速地向欧洲各国流传，并统治欧洲歌剧和音乐领域长达近一个世纪。意大利正歌剧在 18 世纪末开始衰败并逐渐产生分支，即喜歌剧、轻歌剧等新的歌剧艺术样式相继出现。所以，我们今天看到的西洋歌剧艺术样式是多元化的。但是客观地说，喜歌剧、轻歌剧以及当代的音乐剧都是以正歌剧为母体的，亦即是说它们都保留了作为歌剧艺术而存在的形式因。而且，正歌剧所创造的辉煌，以及它对西洋歌剧艺术变体样式的影响，是其他歌剧样式至今无法超越的。本文以正歌剧为研究对象，正是基于它处于西洋歌剧艺术最高峰状态的特殊地位。故此，对正歌剧基本规范、基本形式的探究即是对它纯粹的、本质的解读。

（一）西洋歌剧艺术的诞生

16 世纪末是西方音乐史上的一个重要的时期——歌剧艺术诞生了。这种艺术被称作西方音乐史上最伟大的创造之一，其诞生的推动者是来自于 16 世纪末意大利佛罗伦萨的一批热爱古希腊悲剧的文人和艺术家。这些文人和艺术家们在文艺复兴思想的影响下开始提倡追求“复古”。他们厌倦了当时的复调音乐形式，甚至偏激地认为古希腊悲剧之所以感人，那是因为其中的音乐都是单旋律性质的，所以，