

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拍象性。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学位论文，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

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，以便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，先对歌剧各构成要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。

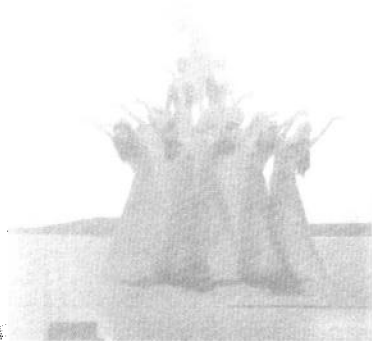
至于具体说到《论纲》的理论价值和实践意义，我则不敢侈谈自信。这有待于历史与实践的检验。倘若有一日证明它的价值仅仅是“聊胜于无”我也为此而感到欣慰，并在此基础上继续探索前进，力争有所建树。

居其宏

1991年11月于北京新源里

第一编

歌剧本性论



第一章 歌剧形式诸元 第二章 歌剧内容诸元
第三章 歌剧风格诸元 第四章 歌剧载体诸元
第五章 歌剧综合美感的生成 第六章 歌剧体裁类型与特征
第七章 歌剧高潮 第八章 歌剧形象



第一章

歌剧形式诸元

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。不用说, 本书对于歌剧所作的这种宽泛理解, 无疑是以我国近七十年的歌剧艺术实践和歌剧审美经验的基本事实和一般倾向为基础为前提的。这样, 当我们进入有关“歌剧本性论”的探讨时, 所有那些被我们纳入“歌剧”范畴的中外古今各种音乐戏剧形式便自然而然地成为我们概括和研究的对象。

至于谈到“歌剧本性”问题, 我们之所以把它置于本书最突出和最优先的地位来加以讨论, 当然是由于这个问题在本书中具有统摄一切的性质和基础性的意义。换言之, 所谓“歌剧本性”问题, 对于歌剧美学来说是一个本体论范畴的命题, 它所深深关注的, 始终是这样一个简单而永恒的诘问:

歌剧是什么？

自四个世纪前世界上第一部被称为“歌剧”的舞台戏剧作品在意大利佛罗伦萨诞生以来，这个问题就始终缠绕着歌剧艺术家们。在长达四个世纪的歌剧艺术发展的历史进程中，理论家用文字，作家们用作品，对这个问题作出了各种各样的回答——其中既有人言人殊，也有人云亦云，更有不同学派的论战和不同艺术流派的和平竞争。不用说，这场绵延数百年的论战和竞争，直至今日并没有完结；而且，作为这场论战和竞争的结果，是许多彪炳于世的伟大艺术家和伟大歌剧作品的不断涌现。因此，无论竞争也好，论战也罢，就其对于歌剧本性的探讨与发现而言，绝非属于美丑之争、正误之争、是非之争、高下之争，而是属于处于不同时空状态中或抱有不同美学观念的艺术家、理论家对于歌剧艺术本性诸范畴各各相异的理解、认知、体味、把握和阐发。这也足以说明，歌剧艺术本性这一命题本身的极其复杂深邃和难以把握。因此，当我们谈到作为“戏剧派”大师的格鲁克和作为“音乐派”大师的莫扎特关于“歌剧是什么”的截然对立的美学宣言时，一点也不感到惶惑和惊奇，并且丝毫不妨碍我们向这两位歌剧大师和他们的天才作品同时表示敬意与赞赏

歌剧本性问题，从根本上说来，是研究歌剧作为一门独立艺术的本质规定，探讨歌剧艺术魅力的来源、生成过程及其在历史发展中的种种变异，认识、把握其中发展变化的规律。很显然，歌剧本性之谜之所以难于索解，其重要原因就在于它的构成元素极其繁复多元，而它们之间的组合状态又十分灵活自由、变化万端。如果不对这些构成元素及其在歌剧中的组合状态的方方面面作周密而详尽的分析、考察，并在这个基础上进行必要的宏观综合，要想解开歌剧本性之谜是根本不可能的。当然，这是一个十分艰难而曲折的理论航程，而且没有任何人有能力在起点和终点之间划出一条规范而便捷的航线；事实上，这样的规范性航线是根本不存在的。这就决定了这一理论航线的探索性质迷航、搁浅、触礁，随时都有可能发生。因此，要引导航船胜利地驶向彼岸，不仅需要勇气，更需要智慧、经验和学识

本书既不承认有规范性航线的存在，那么它就不打算提供出这样一条航线。如果它有幸抵达终点的话，也不过是已经开通的诸多航线中最新的一条；倘不幸它在途中迷航、搁浅或触礁，也能给后来者以“此路不通”的启示

我们的航船是这样起锚的：从歌剧的构成元素入手，逐一考察构成歌

艺术大厦的形式诸元、内容诸元、风格诸元、载体诸元的特性，以及它们在歌剧艺术中的地位和作用，然后再向歌剧本性的纵深领域——歌剧综合美感的生成——挺进，进而探讨歌剧本性问题的几个基本范畴，即歌剧体裁类型及其特征，歌剧高潮的构成，歌剧形象的意义，等等。我们试图通过这一系列的探讨，以求在一定程度上揭示出歌剧的某些底蕴

迄今为止，人们对“歌剧是什么？”这个问题最常见、最简洁的回答，是认为歌剧是一种由戏剧、音乐、舞蹈、建筑、美术等独立艺术综合而成的舞台艺术样式，而戏剧和音乐又是歌剧构成元素中两个最基本、最重要的元素；据此，人们常常把歌剧称为“戏剧的音乐形式”或“音乐的戏剧形式”。这个看法尽管长期以来不断受到一些人的批评，认为它太简陋，几乎什么问题都没有说明，然而耐人寻味的是，它之所以能够经受住反对者的长期批评而被越来越多的人所认同，而它的反对者们至今并未提出另一种更理想、更科学的答案来取而代之，这便足以证明，在这个简陋的答案中，毕竟包含着某些本质的、接近歌剧艺术根本特性的东西，即它正确地指出了构成歌剧艺术大厦的基本建筑材料——形式诸元的本真状态及其在歌剧中的变异、化合过程，正确地指出了歌剧艺术的综合性质和美感生成的多元性，正确地指出了歌剧艺术的时空特性和存在方式，而这一切，正是歌剧作为一门独立艺术同其他姐妹艺术既相联系又相区别的基本条件。也正是基于此，我们把这个近乎歌剧ABC的常识性答案，作为本书关于歌剧本性的一系列理论探讨的出发点，期望从这里生发开去，能够从中引导出若干富有建设性的理论成果。

第一节 戏剧

在构成歌剧的形式诸元中，首当其冲的和第一重要的艺术元素无疑是戏剧。

歌剧作为戏剧作品出现的历史，一直可以追溯到它的襁褓时期。在16世纪末17世纪初的意大利佛罗伦萨，当时一批艺术家对于歌剧形式的创造激情，并非来自明确的歌剧美学的追求，而是出

于对古希腊悲剧特有魅力的神往和由此而产生的强烈的复兴愿望；他们创作出来的第一批歌剧作品，无论是《达芙妮》（Dafne, 1597）还是《犹丽狄西》（Euridice, 1600），只是在典型的戏剧结构中加进若干朗诵性的曲调而已，音乐在其中所占比重和地位均不显著，与后世所理解的歌剧其实是大相径庭的；与其将它们称为歌剧，不如称其为带音乐的戏剧更为确切。当然，这种“带音乐的戏剧”的诞生，其直接目的虽是由于古希腊悲剧的当代复兴，但事实上却历史地成为整个歌剧艺术的滥觞。其后，歌剧在漫长的历史发展中，虽也有过削弱其戏剧特性的局部曲折和短暂迷误，但大体上仍是沿着保持和强化歌剧艺术的戏剧特性这条主航道向前推进的。坚持歌剧是戏剧作品，并把这一点当作自己歌剧改革的基本前提的格鲁克自不待言，即使断言在歌剧中戏剧是音乐的顺从的女儿的莫扎特，也在他的歌剧杰作中为保持和强化歌剧的戏剧特性作出了天才的贡献。到了19世纪，浪漫主义歌剧到达了辉煌发展的顶峰，站在这个峰巅上的歌剧大师——瓦格纳、威尔第、穆索尔斯基们，不但是作曲大师，而且也是那个时代的戏剧大师，无论在他们的美学观念中还是创作实践中，都为捍卫歌剧的戏剧真实性、保持歌剧戏剧情节的连贯发展进行了不懈努力和大胆的艺术创造，例如宣叙调、宣叙性乐句的大量采用，咏叹调及其他抒情性段落的严格限用乃至完全消失，旨在消弭段落感和停顿感的通联体结构的普遍出现，等等，其用意都在防止歌剧的戏剧特性的失落。此后，歌剧在德彪西、贝尔格、萧斯塔科维奇等人手中，虽然在音乐语言和表现技法上发生了历史性的变革，但在保持和强化歌剧的戏剧特性这个领域内仍在沿着瓦格纳时代前辈作曲家们的路线继续前进。

征引这些人所共知的历史事实，无非是想说明：戏剧的品格，从歌剧诞生的那一天起始终是歌剧的基本品格；作为戏剧的歌剧，始终把戏剧特性作为自己的第一生命。

就一般情形而言，戏剧的基本范畴包括人物和人物关系、情节、场面，动作以及对话与剧诗，等等。这些范畴对于歌剧来说同样是不可或缺的，尽管它们在歌剧中的存在方式往往大异于一般

的戏剧而带上歌剧所独有的特点。20世纪以前的歌剧，不论其美学观念为何，总是毫不例外地把人物、情节、动作、场面这些基本的戏剧要素作为自己总体结构的基础，因此，无论是古典歌剧还是浪漫主义歌剧，总是有性格鲜明的人物以及由于他们之间的情感纠葛和利益冲突而形成的一定的相互关系，总是有不同性格在特定环境中所产生的戏剧动作以及由这些戏剧动作所构成的矛盾冲突和它们的有序发展，总是有相对完整故事情节以及展现它们的场面的有机组合，总是有戏剧冲突从呈示、展开、高潮到结局的完整显现，而这一切又总是在一定的空间条件下（一般情况下是剧场）进行。在20世纪的歌剧中，由于现代戏剧思潮的影响，歌剧中的戏剧品格和它的表现方式出现了许多重大变革，诸如淡化人物、淡化情节之类的现代戏剧手法在歌剧中有了不同程度的运用，但这一切并不导致人物和情节的彻底消失，“淡化”仍然是“有”而不是“无”。某些现代歌剧作品，例如中国的两部音乐诗剧——《牛郎织女》（1986年上演）和《洪湖的女儿》（1992年初上演）并没有强烈的戏剧冲突和明显的戏剧动作，但它们仍然是有人物的；情节发展线索虽与传统的叙述方式有很大不同，但仍有一定轨迹可寻，人物的外部动作被淡化了，但其心理动作却有了极大增强。这一切都证明，迄今为止，戏剧品格仍然是歌剧最基本的品格，戏剧元素是构成歌剧形式诸元中最重要的一元。

但是，我们也必须指明如下事实：淡化人物、淡化情节、淡化戏剧动作，淡化戏剧冲突，并不是歌剧创新的唯一的必由之路，而且其中存在一个“度”的界限。对于人物、情节、动作、冲突等等基本的戏剧元素一味“淡化”下去，这是一种十分危险的陷阱，一旦超过了临界点，必将导致歌剧的戏剧特性的失落，使歌剧所蕴含的作为戏剧的特有魅力丧失殆尽，那个曾经倾倒亿万观众的歌剧的戏剧意趣也就荡然无存。这时，这样的作品可能是另外一种艺术样式的优秀之作，但绝不是歌剧，当然更不是一部优秀歌剧。因为具有鲜明性格的人物、简洁动人的情节、扣人心弦的冲突，往往是一部歌剧获得成功的重要条件，虽然并不是唯一的条件。

当然，作为独立艺术的戏剧，一旦进入歌剧的艺术结构之中，