

杨旭, 王凯歌 收稿日期: 2002-07-20

歌剧定义之重塑

内容提要: 在系统论的视野中, 歌剧是由贯穿其始终并在其中占支配地位且起主导作用的音乐来揭示的、在舞台上进行、并包含语言的一系列戏剧情节所构成的戏剧。音乐、舞台和语言是歌剧的三个构成要素。三个要素按照一定比例、规则进行排列、搭配形成了歌剧的结构。音乐在歌剧中占据支配或统治地位是对音乐“质”的说明; 音乐贯穿歌剧始终是对音乐“量”的说明; 音乐在整部歌剧中起主导作用是对音乐“功能”的说明。歌剧定义之重塑对歌剧的理论研究、歌剧创作、歌剧表演有着重要意义。

关键词: 歌剧; 戏剧情节; 构成要素; 结构; 本质; 意义

中图分类号: J614.92 **文章标识码:** A

任何理论研究都离不开概念、判断、推理和论证。其中, 概念是构建理论大厦的基石。概念是判断的基础, 没有概念则没有判断, 没有判断就没有推理, 没有概念、判断和推理就不可能进行论证。歌剧理论研究也不例外。在歌剧理论研究中, “歌剧”是一个重要的概念。那么, 歌剧究竟是什么?

一、传统观点之评价

关于歌剧的定义, 可谓众说纷纭。有的认为, “歌剧是综合诗歌、音乐、舞蹈等艺术而以歌唱为主的戏剧。[1]”有的则认为, “歌剧应该是一种化合物, ……歌剧剧本的存在是为歌剧音乐而写的, 音乐也是为歌剧剧本而创作的。歌剧剧本里就包含有音乐, 歌剧音乐里也表现了戏剧。[2]”谢洛夫认为, “在组成歌剧的成份中比较容易发现的有三个组成部分。一是具有诗意的纲要(象似剧本的歌剧内容, 涵意); 二是音乐(用音乐表达思想); 三是舞台, 戏剧(用戏剧舞台上的可见的形体方法体现音乐和词的思想)。[3]”有人则认为: “歌剧是戏剧情节并且是用音乐揭示的戏剧情节。[4]”还有人认为, “所谓歌剧, 它是在以音乐和演唱为最主要表现形式的前提下, 在戏剧情境中完成一系列戏剧性的矛盾冲突和情感渲泄。歌剧一般粗线条地勾勒事件、关系等人物行动的前提和条件, 却用细腻的笔调制造具有浓厚的戏剧氛围与情感基调的情境压力。[5]”瓦格纳则把自己创作的歌剧称作“剧场节日剧”(Bühnenfestspiel)或“剧场庆典节日剧”(Bühnenweihfestspiel)[6]。他认为, 理想歌剧则是要创造一种“普遍的艺术”, 把音乐、诗歌、舞蹈、雕塑、建筑等各门艺术熔为一炉。

歌剧是“一种安置在音乐中的真正的戏剧。因此重点应落在戏剧上, 这种戏剧应当跟迄今为止的歌剧剧本完全不同, 尤其不同的是, 在这种戏剧中, 剧情决不仅仅是根据那种传统的歌剧音乐的需求而安排的, 恰恰相反, 倒是一种真正的戏剧的性格需求支配着音乐的构思[7]”。而更多的学者, 则并未对歌剧给出一个明确的定义, 只是从歌剧的某些外在特征对歌剧进行了描述。

以上所述六种定义, 都从不同的角度指明了歌剧的特征, 接近对歌剧本质的说明。但是, 这六种定义都未能真正揭示出歌剧的本质, 或者在外在特征上也仅仅是对歌剧某一侧面的描述。我们知道, 给事物下定义就是说明“此事物是什么”的问题, 一个事物之所以是此事物而不是别的事物, 是因为它本身与其它事物存在着质的差别, 也就是说, 它与其它事物本质不同。因此, 在一事物的定义中, 事物的本质是不可缺少的因素。反过来看, 也只有包含事物本质的定义才能说明“此事物是什么”, 才能将此事物与其它事物区分开来。一事物的定义不应该是仅仅对此事物的表象和外在特征的描述。

第一种定义认为, 歌剧是综合诗歌、音乐、舞蹈等艺术而以歌唱为主的戏剧。此定义是对歌剧表面现象的描述, 仅仅指明了歌剧的外在表现, 没有点明歌剧的本质。定义重点说明了“歌剧是由什么构成”的问题, 但是却没有对“歌剧是什么的问题”做出直接正面的回答。另外, 此定义虽然指明了歌剧的构成要素, 但是诗歌、音乐、舞蹈是否是歌剧的构成要素, 还有待商榷(此问题在本文“歌剧的特征”部分有论述), 而且定义对各种要素之间的关系、组成和结构并未指出, 仅仅笼统指出歌剧是唱歌、音乐、舞蹈的统一体。这样说够吗? 歌剧中的统一性无疑是存在的, 但这并不是它作为一种艺术类型的特有品质。作为综合艺术的戏曲、音乐剧都有这个品质。简单的统一性回答不了这样的问题: 什么东西在连接和统一着这些

构成要素？它们的关系靠什么“保持”？它们对歌剧的意义是否完全相同？但是此定义也可取之处：一是定义中首先指明了歌剧的基本性质，即歌剧是戏剧艺术形式的一种；二是能从事物构成要素的角度给歌剧下定义；三是给歌剧下定义时能从事物的组成结构的角度给以考虑，指出歌剧是以歌唱为主的戏剧形式，说明了歌唱与其它诸要素主次关系^①；四是指明歌剧是一种独立的艺术形式。

第二种定义认为，歌剧是歌剧剧本和音乐的化合物，歌剧剧本和音乐不分主次，相互融合，结成一体，歌剧剧本的存在是为歌剧音乐而写的，音乐也是为歌剧剧本而创作的。歌剧剧本里就包含有音乐，歌剧音乐里也表现了戏剧。此种定义重在揭示了歌剧的两个重要组成部分即音乐和剧本，并且还说明了两个组成部分的关系是有机融合的。但是这个定义还是存在缺陷：首先此定义违反了定义的规则，有“循环定义”之嫌，用歌剧剧本来解释“歌剧”，究竟歌剧是什么，仍然在定义中没有得以解决；其次，剧本和音乐的有机统一、融合不是歌剧独有的特征，对于戏剧、戏曲、音乐剧来说，也具有这个特征。因此，这个特征不能将歌剧与戏剧、戏曲、音乐剧区分开来。再次，定义中没有指明歌剧的本质，仅仅从外在特征对歌剧进行描述。最后，定义中没有点明歌剧的构成要素和组成结构。

第三种定义的可取之处在于谢洛夫在对歌剧定义时，能从歌剧的内部结构入手，较为成功的对歌剧进行剖析，认为歌剧是由三个部分组成的，并将三个组成要素作了较为准确地说明。此定义的另一可取之处是，定义中把三个要素的关系进行了说明，阐明了剧本、音乐和舞台的内部关联，使歌剧的独立品质更加凸显。定义中指出歌剧不仅是有含义的，是用音乐来表达其思想的，而且还运用戏剧舞台上的可见形体方法体现音乐和词的思想。这些都是对歌剧更深层次的理解和认识。当然，此定义也存在缺陷和不足。正如有的学者所指出：“显然谢洛夫在把基本环节的循序和关系纳入到作为社会现象的歌剧概念的时候，没有明确确定作为一个艺术品种的歌剧来说必不可少的特征，而这些特征正是不论时间、地点和产生的条件，都改变不了歌剧经常具有的那些东西。[8]”笔者认为，此定义的不足之处在于：一是剧本是否是歌剧的构成要素还有待再考虑；二是没有点明歌剧的本质；三是作为歌剧构成要素的剧本、音乐和歌剧本身的关系不清晰。

第四种定义认为，歌剧是戏剧情节并且是用音乐揭示的戏剧情节。此观点的可取之处是首先指明了歌剧的性质，即歌剧是戏剧情节；其次点明了歌剧的本质，即歌剧是用音乐揭示的戏剧情节，指出了音乐在歌剧中的地位和作用。此定义的不足之处在于，一是没有明确指出歌剧的构成要素；二是没有对歌剧构成要素的关系、比例和结构组成予以说明。三是认为“歌剧是戏剧情节”的说法也不准确。确切地说歌剧是一种独立的戏剧形式，它由一系列的戏剧情节所构成；四是“歌剧是由音乐揭示的戏剧情节”的定义违背了“定义必须是相应相称的规则”，即定义概念与被定义概念在外延上应完全相等。此定义不能将歌剧与交响乐区别开来。因为交响乐也是由音乐揭示的戏剧情节。

第五种定义的可取之处在于：一是点明了歌剧的性质，即歌剧是一系列的矛盾冲突和情感渲泄；二是指出了音乐和演唱在歌剧中的地位——歌剧艺术的主要表现形式；三是从更深层次揭示，歌剧通过剧本粗线条地勾勒事件、关系等人物行动的前提和条件，而用其它艺术手段细腻地营造具有浓厚的戏剧氛围与情感基调的情境压力，充分地说明了剧本和其它艺术手段各自承担着不同的功能和作用。四是明确了音乐和演唱在营造戏剧氛围与情感基调时起着主导作用。但此定义的不足之处在于，没有从宏观方面把握音乐在歌剧中的地位和作用，明显忽略了舞台(包括舞台灯光、布景、道具、演员动作以及其它有形手段等内容)和语言(演员的道白、唱词)在歌剧中不可或缺的地位，没有明确指出歌剧的基本构成要素及相互关系，但是此观点较为客观地说明了“歌剧是什么”的问题，而且明显接近于歌剧的本质。

第六种定义是瓦格纳有关歌剧本质的描述，是西方歌剧美学第三次大论战中具有代表意义的观点。这种定义方式明确指出了组成歌剧的各个要素，即歌剧是将音乐、诗歌、舞蹈、雕塑、建筑等各部门艺术熔为一炉的“普遍的艺术”。并且旗帜鲜明的指出，在歌剧的两大基本美学原则中，戏剧美原则是第一位的，音乐美是第二位的。他认为，在歌剧这个“综合艺术品”中，音乐只是手段，戏剧才是目的。瓦格纳对歌剧本质的这种论证受到其他论战者的激烈反对，正如汉斯立克所言，“人们在歌剧中愈是彻底保存戏剧的原则，把音乐美的空气抽掉，那歌剧会象抽气机里面的鸟儿似的奄奄一息地死去。人们就必然回到纯粹的话剧上去，这倒会证明一件事，即音乐的原则如果不在歌剧中占有上风的话，歌剧的存在确实将是不可能的。在艺术实践中，这个真理也从未被否认过……。[9]”他还说，“在这里我们要尖锐地提出瓦格纳在《歌剧与戏剧》卷一中所说的基本原理来，他说，‘作为艺术品种，歌剧所犯错误的实质是，他把手段(音乐)当作目的，把目的(戏剧)反而当作手段’，这个提法是没有正确基础的。因为如果音乐在歌剧中永远而且确实只是作为戏剧表情的手段来应用的话，这样的歌剧将是音乐上的一个不堪设想的怪物。[10]”在当时，瓦格纳对歌剧中戏剧原则的注重，确实大大推动了歌剧向前发展，使瓦格纳创作的歌剧一时风靡欧洲。但是，他将戏剧原则作为歌剧美学的第一原则、将戏剧作为目的、将音乐作为手段，显然是过头了。

就瓦格纳本人而言，他有关歌剧的理论与实践、言论与行动之间也经常存在着矛盾^②。因此笔者认为，就歌剧的起源、发展、审美等各个方面综合来看，歌剧中音乐原则为第一、音乐为目的的观点应该更为合乎情理。

二、歌剧定义之重塑

通过对以上传统观点的批判分析，我们认为给歌剧下定义应注意以下几点：第一，定义中应明确指出歌剧的性质(歌剧与它最接近的“属”的关系)；第二，应有歌剧本质的说明(歌剧与它同“种”之间的种差)，这一点是歌剧区别于其它艺术形式的关键；第三，应包含有歌剧的必要构成要素；第四，应指明各个构成要素是按怎样的比例、规则组合起来的，换句话说，也就是应指明歌剧的结构。据此，我们给歌剧下这样一个定义：歌剧是由贯穿其始终并在其中占支配地位且起主导作用的音乐来揭示的、在舞台上进行、并包含语言等内容的一系列戏剧情节所构成的戏剧。歌剧就本质上讲属于音乐作品，戏剧人物和情节只是为音乐形式(如独唱、合唱、轮唱、咏叹调、宣叙调等)的展开提供依托的作用。歌剧中的人物关系展开、戏剧动作、性格塑造是靠音乐来完成的。戏剧冲突也同样靠音乐来揭示，戏剧人物的性格形成及发展变化要通过音乐来体现。歌剧中音乐的审美特性决定了它必须借助戏剧情节才能展开，但不以戏剧情节为表现目的。音乐家多采用易知(神话传说)或已知的(名著改编)情节来表达音乐，观众则通过戏剧情节的激烈冲突来对音乐进行充分欣赏。

歌剧是一门综合艺术。而综合艺术是指包含多种艺术元素并通过这些元素有机结合，在一定的时间和空间内，以演员的创造角色形象来反映生活表达思想情感的艺术。作为综合艺术，歌剧吸收了文学、音乐、舞蹈等多门艺术的长处，获得了各种艺术手段和艺术方式的表现力，将时间艺术和空间艺术、再现艺术和表现艺术、视觉艺术和听觉艺术有机地融为一体，从而具有特殊的感染力。歌剧之所以成为独立的一门艺术，而与其它艺术形式分庭抗礼，是因为歌剧与其它艺术形式相比具有独特的魅力和内在品质。歌剧的特征如下：

1. 歌剧是由一系列的戏剧情节构成独立戏剧形式——歌剧的性质

这个特征是对歌剧基本性质的说明。它包含两层含义，一是歌剧是一种独立的戏剧形式；二是歌剧是由一系列的戏剧情节构成的。歌剧是戏剧形式的其中一个类型，首先表明歌剧和戏剧具有同质性，二者是种属关系，歌剧具备戏剧的基本特点。那么什么是戏剧呢？一种艺术形式之所以成为戏剧应符合哪些条件呢？普遍认为，戏剧是指通过演员扮演人物，当众展示故事情节，通过演员活的语言、歌唱、形体动作塑造完成舞台形象，反映社会生活中的多种冲突的艺术形式，是以表演艺术为中心的文学、音乐、舞台等艺术的综合。演员扮演具体的人物、当众表演、展示故事情节是戏剧特有的三个必备要件，也是判断一种艺术形式是否是戏剧的标准。歌剧之所以能成为“剧”，是因为歌剧也是通过演员扮演具体的人物、当众表演、展示故事情节来表达音乐，在这一点它与戏剧具有同质性。另外，歌剧是由一系列的戏剧情节构成，并且从总体上应具有戏剧性。戏剧理论家们认为“戏剧性”的实质是冲突、激变。这种冲突是人类意志的冲突，是人的自然欲望和人类伦理道德的冲突，是人与社会、环境的冲突。它制造急遽惊人的变化，设计舞台瞬间的“突变”。它是一种表演，一种叙述，一种体验，一种与观众之间“隔离”的介质，它是舞台上讲述的故事。因此，歌剧只有具备强烈的戏剧性，才能够完成歌剧通过戏剧情节表达音乐的使命，才能达到观众通过用戏剧情节充分欣赏音乐的目的。

2. 歌剧的一系列戏剧情节是由舞台、语言和音乐来共同揭示的——歌剧的构成要素和结构特征简单地说，歌剧是由音乐揭示的戏剧情节。这一点实质上仍然是对歌剧性质的说明，它说明歌剧是由一系列的戏剧情节构成的，而且是由音乐来揭示的戏剧情节构成。这样说够吗？笔者认为，这种表达作为歌剧的定义显然过于简单。实际上，歌剧中的戏剧情节主要靠音乐来揭示，但并不是仅仅靠音乐，而且还靠舞台和语言来共同完成。此处的“音乐”，既包括器乐，也包括声乐。音乐在歌剧中，既是目的，又是手段。音乐在揭示戏剧情节时，通过和舞台、语言相互协调，共同作为手段来揭示戏剧情节。此时音乐是作为手段而存在。但是对于整部歌剧来说，音乐却是作为被表现和被欣赏的角色而存在，戏剧情节只是作为观众来更充分欣赏音乐的手段而出现的。通过戏剧情节来表达音乐，通过戏剧情节来欣赏音乐才是歌剧最终的目的。此时，音乐是目的。

我们知道，戏剧情节主要是靠音乐来揭示的。但是舞台和语言也是揭示戏剧情节必不可少的要素。此处的“舞台”，是一个较为宽泛的概念，它包括舞台灯光、布景、道具、演员动作以及其它有形手段等内容。歌剧离开舞台当众表演的特点，就不再是歌剧，而可能沦为其他艺术形式如电影、电视剧等。因此，舞台是歌剧的必要构成要素之一。舞台和戏剧情节是手段和目的的关系，舞台为戏剧情节的展示而服务。

舞台因素和音乐的关系是被决定和决定的关系，音乐决定着舞台的内容，舞台反过来为音乐的充分表达提供载体和服务，舞台的效果服务于音乐并与音乐相协调。舞台和语言的关系是相互协调的关系，舞台的灯光、演员的动作以及其它有形手段应和语言相协调，它们都受制于音乐，都由音乐来决定，为音乐的表达服务。从总体上看，舞台作为歌剧、戏剧情节、音乐、语言的载体起着重要的作用，是歌剧的必要构成要素之一。

语言也是歌剧的必要构成要素之一。此处的“语言”，主要包括演员的道白和演员歌唱中的唱词。歌剧是含有语言的音乐揭示，这一点是歌剧与交响乐的根本区别。前面我们曾批评过“歌剧是用音乐来揭示的戏剧情节”的定义，因为这个定义不能将歌剧与交响乐区别开来。交响乐也是“用音乐来揭示的戏剧情节”，也是通过戏剧情节来充分展示音乐，观众则通过戏剧情节来充分欣赏音乐。但是，交响乐是不含有语言的音乐，仅仅是器乐淋漓尽致的发挥和展示。音乐与语言的关系是决定和被决定的关系，音乐决定语言，语言为音乐的表达服务。除此之外，音乐和语言之间还具有融合关系，比如演员歌唱时，音乐和唱词相互融合，只有具备音乐性的唱词才能和音乐相互配合来充分表达音乐，充分揭示戏剧情节。语言和舞台的关系，如前所述，是相互协调关系。语言、音乐、舞台共同揭示戏剧情节的特征，表明语言和戏剧情节的关系是手段和目的的关系。

歌剧是一种独立的戏剧形式，它由一系列的戏剧情节所构成。歌剧的戏剧情节则是通过音乐、舞台和语言来揭示的。由此可见，歌剧的三个构成要素是音乐、舞台和语言。三个要素的按照一定比例、规则进行组合、搭配、排列形成了歌剧的结构。在这三个要素中，音乐决定着舞台和语言，语言和舞台被音乐决定并为音乐服务，音乐的充分展示和被欣赏是最终目的；舞台是音乐和语言的载体，音乐和语言离开舞台则失去依托，不能存在。舞台要和音乐、语言相协调；语言为音乐服务并与音乐相协调，语言和舞台也必须相互协调。这就是歌剧的基本结构。

3. 音乐贯穿歌剧始终并在歌剧中占支配地位且起主导作用——歌剧艺术的本质

音乐贯穿歌剧始终并在歌剧中占支配地位且起主导作用的特征重在确立了音乐和歌剧的关系。从某种意义上说(就是在论及歌剧本质的这个意义上)，歌剧的本质就是音乐，歌剧的创作过程就是音乐创作的过程，歌剧的演出实质就是音乐展示的过程，观众欣赏歌剧实质就是音乐被观众欣赏的过程。音乐贯穿歌剧始终，在歌剧中占支配地位并起主导作用，充分说明了音乐在歌剧中的地位和作用。音乐在歌剧中占据支配或统治地位，是对音乐质的说明；音乐贯穿歌剧始终是对音乐量的说明；音乐在整部歌剧中起主导作用是对音乐功能的说明。

歌剧以音乐作为自己最主要的表现手段，如果离开或削弱这个特点，那么歌剧就丧失了自己独立存在的价值。我们常说，歌剧是音乐家的艺术而非一般剧作家的艺术，这早已为歌剧发展的历史所证明。作曲家从创作的最开始就要介入歌剧剧本的总体构思，并在音乐布局、形式结构和唱断安排上，提出一整套具体的方案。并要说明剧作家、导演及其它主创人员，以音乐构思为中心统一思想，必要时作曲家要在剧作家、导演的帮助下自己动手结构歌剧剧本[11]。柴可夫斯基的《叶甫盖尼·奥涅金》、《奥良姑娘》、《黑桃皇后》，里姆斯基·柯萨可夫的《五月之夜》、《雪娘》等，都是由作曲家自写脚本的。音乐在歌剧中的特殊地位和作用，不仅仅体现在歌剧的创作过程中，而且体现在歌剧的整个表演过程中。从宏观方面看，音乐在整部歌剧中占据统治地位，起着主导作用，贯穿着歌剧的整个主线。从微观方面来看，歌剧中的戏剧动作、人物关系展示、性格冲突都是靠音乐来完成的。歌剧中的戏剧冲突靠音乐来揭示，歌剧中人物的性格形成及发展变化，要通过音乐来体现。

音乐在歌剧中发挥的巨大作用，决定了歌剧作为一种戏剧——音乐体裁的性质。歌剧的结构决定了音乐在歌剧中的功能。音乐在歌剧中的功能主要体现在以下四个方面：[12]第一，塑造人物。歌剧中的性格虽然有剧词的勾勒，但其真正的心理生命和内在生活却主要是由音乐来规定的。歌剧中的剧词由于受到多种限制，只能提供有关人物一般信息，而作曲家必须在此基础上，利用旋律、速度、节奏、和声和乐器等音乐手段对这些一般化的信息予以具体化和个性化的转型，其结果是，音乐“溶解”并“消化”了剧词，人物的性格和感情依靠音乐得以展现。第二，规定动作。歌剧中的动作有狭义和泛指之分。狭义地说，动作就是指演员有舞台上的形体动作和“心理”动作。广义是指歌剧中的剧情的发展。用音乐规定动作，意味着在歌剧中，音乐应该最大限度地融合，参与乃至彻底卷入剧情的进展和演员在舞台上的表演，剧情进展脱离音乐将不复存在，有时甚至音乐本身就是动作。第三，营造气氛。

音乐的魔力之一，是能够利用音响的暗示，渲染出某种特定的情绪氛围和心理环境。歌剧不仅在局部细节上要求音乐应对外部环境进行拟声模仿，并且还要求音乐在更广的意义上对剧情内容和戏剧主旨进行寓于象征的总体色调勾勒。第四，统一结构功能。在歌剧中，音乐可以通过自己的材料组织和结构布局对

戏剧的整体内在统一提供有力的支持。

以上所述歌剧的三个特征是紧密相连，缺一不可。缺少任何一个特征，歌剧将会失去自己独立存在的意义，而难于与其它艺术形式相区分。这三个特征中，音乐贯穿歌剧始终并在歌剧中处于的统治、支配地位且起主导作用是歌剧最本质特征。

三、歌剧定义重塑的意义

1.对歌剧理论研究的意义

在哲学中，范畴是主体的思维掌握客观世界普遍的或本质的联系的关节点或支撑点。[13]没有范畴，人们就不可能掌握客观世界的普遍或本质联系，也不可能建立起任何科学理论体系。在哲学史上，古希腊哲学家亚里士多德最早制定了范畴这个概念，亚氏认为范畴是最一般和最基本的概念。列宁对范畴更有经典性的论述。列宁指出：“即使是最简单的概括，即使是概念(判断、推理等等)的最初和最简单的形成，就已经意味着人对于世界的客观联系的认识是日益深刻的”。[14]这种概括的极限就是范畴。列宁曾对范畴做了如下科学的说明：“在人面前是自然之网。本能的人，即野蛮人没有把自己同自然界区分开来，自觉的人则区分开来了，范畴是区分过程中的一些小阶段，即认识世界的过程中的一些小阶段，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结。”[15]范畴作为网上纽结，是网之所以成为网的基本组合要素。任何一门科学，都是由一系列特有的范畴而形成的一张认识之网。歌剧理论的大厦并非沙上之塔，而是建立在坚实的理论基础之上的。而范畴就是建立这一理论大厦的基石，起着奠基作用。歌剧理论研究离不开歌剧、音乐、戏剧情节等这样一些范畴。对这些范畴进行科学界定，就如为歌剧理论大厦埋下拱心石。如果这些范畴发生偏颇，歌剧的理论大厦就会在顷刻间土崩瓦解。歌剧理论面向整个歌剧创作、歌剧表演，从中进行抽象、提炼，形成自身的理论体系。如果我们不是借助于范畴这样一种高度的抽象化手段，就无法掌握千万种不同的情况。因此，歌剧定义的研究有着重要的理论意义。

2.对歌剧创作的意义

通过对歌剧定义的研究可知：歌剧就本质上讲属于音乐作品，戏剧人物和情节只是为音乐形式(如独唱、合唱、轮唱、咏叹调、宣叙调等)的展开提供依托的作用，歌剧剧中的人物关系展开、戏剧动作、性格塑造是靠音乐来完成的。戏剧冲突也同样靠音乐来揭示，戏剧人物的性格形成及发展变化要通过音乐来体现。歌剧中音乐的审美特性决定了它必须借助戏剧情节才能展开，但不以戏剧情节为表现目的。因此在创作过程中，一般先有作曲家(这些作曲家通常自身就是戏剧家)捕捉到适宜于歌剧的题材，然后从音乐的角度进行总体构思，然后由作曲家本人亲自动笔完成脚本，或请剧作家一丝不苟的按照作曲家的意图谱写脚本。因此，从歌剧的创意开始就贯穿着“音乐”的思维。另外，剧本的写作从一开始就应考虑“舞台”、“语言”对于表达音乐和展开戏剧情节的效果，应考虑“舞台演出”的立体效果。

3.对歌剧表演的意义

歌剧表演是一个复杂的问题。首先，歌剧演员在练习自己的声部时应该而且必须熟悉总谱，因为歌剧总谱从总体上规定着歌剧的戏剧情节、音乐、语言、舞台等内容，它是能引起各种人物感情的事件世界，是复杂的心理体系，也是社会和个人命运的动力。歌剧是用音乐写成的戏剧，它的戏剧性就是一种具体的材料，戏剧演员作为一个声部的扮演者，就是用音乐来反映某一动作引起的人物感情。歌剧角色的创造，在任何阶段，任何程度上都不能脱离音乐。歌剧音乐的含义是与具体的唱词、事件联系在一起的。在真正的歌剧形象中，音乐不应脱离动作，而应当反映动作，同样动作也不应脱离音乐，而应当解释、说明、显示、介绍、强调音乐，应当音乐化，与音乐融为一体，表现一定时刻的人物内心世界。我们知道，音乐语言与文字语言类同，每当我们说一句话时，都会保持生活中的一些逻辑重音，这些重音的相互关系就是意义的骨架，没有这种结构，就无法理解句子。歌剧声部的每一个句子都有自己的构造，所有的音都应当根据意义的表达方法加以组织，就像人说话一样，没有结构的乐句是无法接受的。歌剧角色的创造是一种艺术活动，是一种富于想象力的工作的结果，演员想象的产物就是形象。熟悉总谱，从内容和形式方面研究自己的声部，掌握它的音乐、唱词、动作以及它的音乐戏剧性的过程，既是一个可以保证歌剧演员记住声部的过程，也是一个形象产生的过程，对于歌剧表演者来说，这个过程是至关重要的。

①作者认为，第一种歌剧定义认为“歌剧是以歌唱为主的戏剧”的说法不科学，实际上歌剧是以音乐为主的戏剧，音乐贯穿歌剧始终，在歌剧中处于支配地位、起着主导作用。

责任编辑 孙 凡

参考文献：[1]中国社会科学院语言研究所.现代汉语词典[M].北京：商务印书馆，1996.p363. [2]陈紫.我谈歌剧[J].歌剧艺术，1997，(6). [3][俄]Л·霍赫洛夫金娜著，苗 林译.西欧歌剧概况[J].歌剧艺术，1998，(6). [4]同[3]。 [5]陈丽娜.论歌剧中人物的塑造——音乐塑造能力和表演塑造能力[J].歌剧艺术，1998，(1)：38. [6]蒋一民.音乐美学[M].北京：东方出版社，1997.p126.瓦格纳一开始将自己创作的歌剧称作“总体艺术作品”，但是四年以后，瓦格纳由于担心人们对这个概念的误解，断然放弃了。后来，瓦格纳的追随者们偶然读到德国作家蒙特创造的“乐剧”一词，便赋予它新的含义，用来称呼瓦格纳的改革作品。后来，歌剧研究者们一般称瓦格纳的歌剧为“乐剧”、“综合艺术作品”“普遍的艺术”。 [7]瓦格纳.未来艺术家的本质[N].(1849)，载《瓦格纳文集》德文版，1983.p272-273.转引自蒋一民.音乐美学[M].北京：东方出版社，1997.p125. [8]同[3]. [9][奥]爱德华汉斯立克著，杨业治译.论音乐的美[M].北京：人民音乐出版社，1980.p46. [10]同[9]. [11]曾翔天.浅论歌剧音乐的形式美[J].歌剧艺术，1997，(3). [12]杨燕迪.论歌剧与音乐剧的不同美学品格：起源、音乐功能及展望[J].歌剧艺术，1998，(6). [13]夏甄陶.认识论引论[M].北京：人民出版社，1986.p247. [14]列宁全集[M].北京：人民出版社，1988，(38)：p190. [15]同[14].

作者简介：杨 旭(1972~)，女，文学硕士，河南南阳师范学院音乐系讲师(南阳 473061)；王凯歌(1960~)，男，河南大学艺术学院讲师(开封 475001)。

点击次数：789