

# 中國民族歌劇研究的音樂文學理路

盛梅

本論題從音樂文學以及音樂與文學關係的角度研究百年來中國民族歌劇發展的歷史，並從中總結出民族歌劇文化特性和藝術特性的若干理論問題，從這些理論出發，可以推導出中國民族歌劇的發展路向與前景：中國民族歌劇應該有中國作風和中國氣派的音樂文學品質與體式。

## 一

中國民族歌劇的發展，由時間方面來說，包括中國歌劇的倡導時期（1920年代）、嘗試時期（1930年代）和覺醒時期（1940年代），直到新時期和新世紀的民族歌劇發展狀況，前期追溯到民前的文明戲（新劇）時代，前後超越百年。論文重點論述民族歌劇的繁榮時期（1950-60年代）以及多元發展時期（1980-1990年代）的創作、演出模式及其包含的若干理論問題和歷史文化問題。有關中國民族歌劇研究的理論重點主要是中國民族歌劇的民族風格建構，但也兼顧移植歌劇、翻譯歌劇的中國化現象。論者試圖對中國歌劇文化百餘年的歷史進行宏觀與微觀相結合的學術梳理。

在中國歌劇的學術認定中，特別是在海外的學術討論中，研究者往往將中國戲曲包含在歌劇概念之中，甚至會把中國戲曲當作中國歌劇的代表形態和主要成分，在英文表述中，中國戲曲一般都會被直接表述為 Chinese Opera。正因如此，本文

將採用中國民族歌劇的概念表述以代替中國歌劇的表述法，其原因就是爲了僅僅將傳統戲曲作爲參照，而中國民族歌劇概念不包括傳統戲曲的內容。中國民族歌劇意味著其文化、思想和生活資源來自於本民族，其音樂資源更是民族的，它是以西洋歌劇體式和演出方法創作並製作的具有民族特色和民族個性的歌劇類型。中國民族歌劇可以用英文表述為 **National Opera in Chinese**。

歌劇與音樂劇有千絲萬縷的聯係，儘管人們一般認爲音樂劇在創作和表演模式上，在觀衆的選擇和審美風格上差異性都不可忽略，但特別是在傳統歌劇已經面臨着種種變異的中國民族歌劇的話題上，其實沒有必要將歌劇與音樂劇的差異性一概抹殺。過於商業化的秀場藝術即便是被稱爲音樂劇，也不會成爲本文論述的重點，雖然一般意義上的中國當代音樂劇可以被涵蓋在中國民族歌劇的範圍內。既然中國民族歌劇早已不是正統意義上的西洋歌劇，甚至與此已經拉開了很大距離，那麼完全可以在比較寬泛的意義上運用歌劇概念；既然歌劇已經被界定爲音樂的戲劇，那麼大可以將音樂劇包括在歌劇之中。

但我們考慮的重點是中國民族歌劇的建構，這是有別於音樂劇的文化概念。音樂劇是與歌劇有着千絲萬縷的聯係，但畢竟是文化市場化的結果，與民族歌劇的文化建設畢竟有較大的不同，因此，我們僅僅以音樂劇作爲重要的參考，而不會將音樂劇放在歌劇中進行統一研究。

中國民族歌劇的考察，必須對中國民族歌劇的本質特性進行學術論定。我們可能的中心論點是：中國民族歌劇的本質應該是民族化運作。

中國民族歌劇的民族性或者民族化主要體現在：第一，文學意義上，體現中國經驗和中國人生活的內容，在風格方面體現中國作風和中國氣派，在審美方面符合

中國人的欣賞習慣，為中國觀眾所喜聞樂見；第二，音樂意義上，體現民族音樂、民間戲曲和民歌民謠的特性。

歌劇是舶來品。在歐洲，特別是意大利、德國、法國，歌劇是國家的核心藝術。專業音樂文化史專家甚至這樣描述歌劇的貴族型和宮廷品質：“看上去特別像王子們施捨給顯貴客人的豪華禮物。”<sup>1</sup>包括歌劇的基本唱法，俗稱為“美聲唱法”的歌唱方法和風格，意大利文為 *Bel Canto*，“其字面涵義為‘美妙的歌唱，美麗的歌’”，也“源於十六世紀末意大利復調聲樂及宮廷獨唱曲的唱法”<sup>2</sup>，歌劇由於有這樣的宮廷文化背景，也可以在一定的意義上將它稱為“國家儀式”。<sup>3</sup>歌劇顯然是上流社會欣賞古典藝術、音樂藝術和經典文學並展開利益社交的重要藝術平臺。由於文化傳統、音樂傳統和禮儀傳統的不同，中國文壇不可能將歐洲的歌劇文化完整地引入，但以歌唱為主要表演形式的藝術卻吻合了中國戲曲藝術的表演傳統，因而歌劇得以在中國落地生根，與中國的民歌、地方戲和傳統表演形式相結合，發育成具有中國特色的民族歌劇。

民族歌劇的發展擁有自己的音樂路徑和文學路徑，經過中國革命的歷史行程社會主義建設的時代過程，中國文學家和藝術家攜手並肩，分別在音樂創作與文學創作方面闖出了一條有中國特色的歌劇發展之路。民族化、政治化、大眾化是中國特色民族歌劇發展之路的本質體現。歌劇本來應是以音樂為主導的文學體裁，相當一段時期，在歐洲，歌劇的主創者通常都是音樂家，而文學家似乎只是提供了參考性的文學腳本。中國的歌劇從歷史情形看則主要是文學創作為基礎，音樂創作是輔助

---

<sup>1</sup>[意]皮埃羅·米奧里：《歌劇史：心靈深處的語言》，四川人民出版社，2000年版，第7頁。

<sup>2</sup>錢苑、林華：《歌劇概論》，上海音樂出版社，2017年版，第83頁。

<sup>3</sup>這一概念取自胡志毅所著《國家儀式：中國革命戲劇研究》，廣西師範大學出版社，2008年。這裏只是借用了胡志毅教授的命名，而沒有使用他的概念內涵，因為他所說的“國家儀式”是指反映中國革命的戲劇，與我們現在的論述對象相差甚遠。

成分，也是後續創作的結果，這與西方歌劇的傳統非常不同，這是中國特色，也決定了中國歌劇不可能真正走上歐美“洋派”歌劇或者說“正歌劇”、“大歌劇”的舊路。

從十八世紀英國藝術家借助工業革命的強大力量在歌劇藝術上擺脫了“正歌劇”、“大歌劇”的正宗藝術傳統以後，反叛宮廷藝術背景的歌劇傳統逐漸成爲世界戲劇舞臺的一股壓抑不住、此起彼伏的潮流，好像只有對正宗的歌劇非常缺乏了解的過渡，比方說中國，在多媒體時代仍然那麼熱衷於建設歌劇院，排演正統的歌劇節目，並充滿激情地學着四百年前的意大利“美聲”闡釋傳統，美國憑藉其巨大的經濟實力鍛造着百老匯音樂劇甚至拉斯維加斯的新型舞臺劇<sup>4</sup>，同時也創造着屬於這個時代的戲劇娛樂方式和娛樂文化，早已經告別了它們曾經非常癡迷同時也感到非常自卑的傳統歌劇。有人認爲英國雖然有歌劇，但那是一種“低水平蝸行中的英國歌劇”<sup>5</sup>，英美兩國一直對傳統歌劇因爲未能融進自己的文化傳統而感到不爽，他們都想找到一條新的藝術形態用以拒絕歌劇傳統，用以形成自己的特色，那是一種民間的、狂歡的特色，這便是音樂劇，甚至是後來的新型舞臺劇。中國戲劇屆雖然不可能真正接納，更不可能甘心模仿西方傳統歌劇的形態和做派，但也不可能跟着英國和美國沉迷于他們欣賞的音樂劇和新型舞臺劇方面，因爲中國的文化從來就警惕和排斥狂歡文化，中國戲劇舞臺即使表現出歡樂的場面和嘉年華的氣氛，也不可能像西方人那樣以放恣的方式盡情地歌唱和狂舞。中國歌劇要走出西洋歌劇

---

<sup>4</sup>新型舞臺劇是指娛樂業發展背景下，集歌唱、舞蹈、戲劇、雜技、特技於一體的娛樂表演秀，類似於澳門新濠天地娛樂場常設的秀場“水舞間”那種表演。這樣的表演目前沒有高水準的研究和學術論定，因爲是在充滿現代電子聲光效果，也具有高科技含量的新式舞臺上演示的，姑且稱爲新型舞臺劇。現在仍然在拉斯維加斯永利娛樂場上演的《夢》應該是這種新型舞臺劇的代表。

<sup>5</sup>滿新穎：《中國近現代歌劇史》，中國文聯出版社，2012年版，第64頁。

的正統，就必須跟自己的民間歌舞、民間歌謠、民間戲曲緊密結合，最後唱出來的是中國人耳熟能詳或喜聞樂見的旋律與音調。這是中國民族歌劇雖然掙脫了歐洲歌劇的傳統但卻也無法走上英美音樂劇道路的根本原因。

中國民族歌劇有自己的發展道路，有自己特別倚重的時代特性和文化內涵，因而也有自己的審美特徵，有自己的發展規律。中國民族歌劇最根本的資源是中國自己的文化，中國人自己的生活，以及中國社會發展的自身內涵，還有中國觀眾的自身的文化喜好和審美習慣。這就決定了，儘管我們面對的歌劇是舶來品，但它畢竟是中國的民族歌劇，既有別於正統的西洋歌劇，又與反叛的英美音樂劇拉開了距離，這是在中國民歌、中國民間音樂和中國民間戲曲基礎上培植起來的新的藝術形式，是中國音樂的戲劇。中國民族歌劇萌動於文明新戲時代，歐陽予倩、鄭正秋等文明戲戲劇家已經在躍躍欲試，想把中國的歌唱傳統與西洋戲劇結合在一起，探索一種“新劇加唱”也就是後來的“話劇加唱”模式，這應該被視為中國歌劇的原初設計。至少在藝術構思上，文明戲劇作家已經意識到歌唱性的表演更適合中國觀眾，更適應於宣傳啓蒙文化。中國民族歌劇正式形成於 1920 年代，黎錦暉的小歌劇實踐總是在這樣的話題上被反復提及。其實，郭沫若《女神》時期創作的詩劇《女神之再生》（1921 年 2 月發表於《民鐸》雜誌）實際上是按照小歌劇的文藝式樣創作的，而且，這個後來成為中國現代文化史上傑出的劇作家的文化名人，一開始就體現出豐富的舞臺想象力，甚至安排了“舞臺監督”一角出場對“聽眾”講話。《女神之再生》這樣的歌劇很具有舞臺的可操作性。為了使得郭沫若的歌劇更具有音樂性，郭沫若的連襟陶晶孫還為這些作品配過曲。因此，中國歌劇的產生時間可能比一般論證的要早，影響力也更大。

中國民族歌劇的藝術定型標誌是 1940 年代解放區集體創作的《白毛女》，這個歌劇將中國晉察冀陝地區的民間音樂、民歌民謠和民間戲曲資源整合在一起，選材於典型的中國故事，以中國老百姓喜聞樂見的歌唱與表演形式推出，與中國傳統戲曲之間的聯係更為緊密。其中的許多樂段具有小調的魅力，在民間流傳既久，傳唱不輟。這樣的定型使得中國民族歌劇走上了民間歌謠、民族音樂、民間戲曲三結合的音樂道路，結合現代劇作家和音樂家的再創作，使得中國民族歌劇在音樂唱腔方面結出了民族化的鮮豔果實。

中國民族歌劇的繁榮以 1950-1960 年代革命題材歌劇創作熱為標誌，這時期，為了宣傳革命戰爭年代的英雄事跡和輝煌業績，也為了中國老百姓喜聞樂見，戲劇創作自然選擇了歌劇形式，在民間歌謠、民族音樂、民間戲曲的結合方面找到了表現革命激情，刻畫革命英雄，講述革命故事的音樂方式，從北京到上海，從中央到部隊，再到各個省份，都組織力量投入民族歌劇創作，湧現出了如《江姐》、《紅霞》、《紅珊瑚》、《小二黑結婚》、《洪湖赤衛隊》、《草原之歌》、《望夫云》等一大批優秀的歌劇節目。這時期，廣播和無綫電尚未真正普及，音樂作品無法借助於電影等媒體播放已達到四海傳揚的效果，於是那個時候沒有所謂的流行歌曲；一般流行的是這些歌劇唱段，它們通過舞臺表演，也通過電影放映讓廣大民衆接受，進而讓他們喜歡並傳唱。那些歌傳唱到大江南北，惠滋了幾代人，影響了幾代人。當然，這些歌劇也就擁有了那麼多的觀眾，產生了深遠的社會影響。

中國民族歌劇的黃金時代是在建國後的這一特定年代。這時候創作和製作的歌劇具有全國性的號召力和影響力，因為一般的文藝創作總體上不旺盛，文藝傳播的媒體和綫路都相對狹窄，因而只要有所呈現，立即得到全社會的聚焦，大家普遍的

關注使得有一定水準和層次的藝術作品就有了普遍的影響力，何況歌劇是群眾性很強的藝術，何況歌劇背後倚仗的是民間歌謠、民族音樂和民間戲曲的豐厚資源。

1980 年代，改革開放熱潮中，歌劇一度復蘇，但總體上已經不能引起人們以前的那種興奮。與社會生活和歷史反思密切相關的戲劇基本上交給話劇承擔，與音樂相關的歌劇在時代聲音的傳達和時代精神的鼓動方面不再佔有優勢。這時候也創作了一些藝術上堪稱上乘的歌劇作品，如《星光啊星光》、《傲蕾·一蘭》等，但已經激不起全國性的關注。倒是《搭錯車》等音樂劇的嘗試贏得了熱烈的喝彩，不過這是話劇改革的成果，不是歌劇特別是民族歌劇的成就，而且這樣的音樂劇也是稍縱即逝。

此後，我們的民族歌劇處於喧鬧中的平靜時期，更多的歌劇成爲實驗性的小劇場的作品。這實際上是市場經濟發展到一定階段人們對藝術市場進行挑剔性選擇的必然結果。但我們的歌劇工作者不十分懂得這樣的道理，他們都認爲是民族歌劇已經不適合中國人的審美需求，於是向西洋正統歌劇尋求解救之法，一時之間，國家地方大建歌劇院，有條件無條件都在排演西洋歌劇，或者將西方歌劇院團直接搬來中國演出，形成了熱鬧而尷尬的歌劇熱。

應該在世界文化範圍內認真探討中國民族歌劇的文化地位和學術地位，從而揭示出我國民族歌劇的重要價值。自從 17 世紀意大利經典歌劇產生以後，歌劇文化的影響力和穿透力便迅速在歐洲蔓延，后在美洲、亞洲各地得以呈現。一般認爲，作爲“音樂的戲劇”，歌劇在走向歐洲、走向世界，走向亞洲，走向中國的過程中，都會與各個國度的傳統文化特別是由傳統的民間文化相結合，在地化、民族化，是正統歌劇世界性發展的常態，既然德國、法國、英國在傳統歌劇的接受方面都主動融入了自己民族的藝術傳統，形成了自己的民族歌劇藝術傳統，那麼，中國

的民族歌劇就應該被視為正統歌劇在中國民族化、在地化的正常形態，每個民族，只要對歌劇感興趣，再將歌劇與本民族的傳統藝術相結合方面做出有成效的努力，那麼，他們就建構了富有本民族特色的民族歌劇。既然人們已經普遍關注到意大利歌劇在進入歐洲的過程中產生了法國歌劇、德國歌劇、英國歌劇、俄羅斯歌劇和西班牙歌劇等雖有聯係但風格明顯不同的歌劇形態，英國歌劇在走入美國的時候又被改鑄為美國音樂劇形式，那麼應該正視西洋歌劇通過歐洲文明通道（主要是教會學校演劇、留學歐美的演劇以及現代戲劇家對西洋戲劇的直接引進）和東方近代文明通道（主要是日本新劇的影響以及文明戲的多方演繹）進入中國時，中國民間音樂資源、民間歌謠和民間戲曲資源融入其間后，形成中國民族歌劇的體格、形態、作風與氣派。這是西洋歌劇在世界性傳播和空間性蔓延過程中的一個特定的形態，也是很正常的形態。由於社會、文化、語言、思想和藝術的差異性加大，觀眾欣賞習慣的差異性加大，中國民族歌劇在西洋歌劇中國化、民族化的過程中和結果上都更多體現出自身的特性，這樣的特性拉開了與西洋正統歌劇的文化距離與審美距離。一方面，不應該誇大這樣的距離，將中國民族歌劇與西洋歌劇的文體聯係和演出方式聯係一筆抹煞，認為中國民族歌劇就是中國戲曲的一種，是中國本土的東西，是中國民族藝術的典型體現，這是一種文化虛無主義的態度，其中包含着民族文化自大心理和民族文化自卑心理的雙重歧見：民族文化自大心理的體現是，獨尊中國民族化的藝術形態，認為中國戲曲是最典型的最高端的戲劇藝術，其審美品質無須參照或依傍西洋歌劇加以認定。這樣的認識對於中國傳統戲曲而言無疑是正確的，但對於確實是受西洋藝術影響的民族歌劇而言，就顯得非常勉強。民族文化自卑心理的表現是，誤以為歌劇是西方文明的燦爛的明珠，帶着西方文化和西方藝術的本質特性，包括中國文化中國藝術以及中國語言在內的任何其他文化其他藝術和



其他語言都無法體現其本質風格，因而類似的民族歌劇基本上沒有資格被稱為歌劇。

世界歌劇文化是人類文明發展到一定階段的共同的文化形態，至今都沒有失去其審美魅力和文化影響力。歌劇可以有正統性的確認，起源性的追溯，但不宜否認其世界性流傳、流轉的多元性和多樣化。各個民族各個國家只要對歌劇形態感興趣，只要有自己的民族特性，只要保持某種興趣將自己的民族因素融入歌劇形態，那麼就應該承認這個民族自身的民族歌劇。中國民族歌劇既是中國民族的藝術也是與西洋歌劇的創作模式和演出形式相關的藝術。

## 二

歌劇研究是西方文藝學術特別是音樂學術研究的長期的熱點，在各個歷史階段都會推出一批傑出的研究者、理論家和學術專著，因為歌劇在不同的歷史階段會呈現出不同的時代特性，體現出不同的社會功能，最明顯的是從宮廷藝術經由貴族藝術走向禮儀社交劇場，最後走向商業娛樂的音樂劇形態。有關歌劇的歷史和理論研究，審美和藝術研究，文學和戲劇學的研究，也隨着這樣的變化而產生變化。總之，歌劇研究的學術價值、文化意義和社會作用是連成一起的，是相輔相成、相得益彰的。

### （一）學術價值

歌劇到底是以歌為主還是以劇為主，這形成了歌劇觀念和歌劇學術研究的兩大門派。“歌劇向有‘音樂的戲劇’，‘戲劇的音樂’之說”<sup>6</sup>，這兩說便是歌劇研

---

<sup>6</sup>錢苑、林華：《歌劇概論》，上海音樂出版社，2017年版，第2頁。

究的兩大學術派別。在莫扎特時代，音樂家主導創作，甚至是由音樂家來供養文學家、戲劇家，讓他們按照音樂家的思路、愛好和理念去為他的音樂創作或構想戲劇情節與表演細節。而更多的時候在更多的情況下，戲劇家主導創作的情形更為明顯，特別是在中國，在中國民族歌劇的藝術發展中，文學家和戲劇家主導的歌劇創作佔據主要位置。理論上也是以這樣的學術導向為主，《歌劇概論》的作者錢苑、林華就認為，“‘歌劇’，即以歌唱方式演出的戲劇，”“是一種把戲劇發展建立在獨立音樂結構基礎上的藝術形式。”<sup>7</sup>我們的研究不會跟着其中的任何一個現成的結論走，而是從中國民族歌劇的發展路向和理想的未來出發，對歌劇的理想的創作形態提出自己的見解。一種可能得出的見解是，歌劇既非歌，也非劇，而是一種完全的歌、劇混合體，缺一不可同時又不可偏廢。理想的歌劇創作應該是音樂家、文學家相互照應的創作，音樂家在譜曲的時候固然應該充分參考文學腳本，參考戲劇家的情節與人物性格設計，而文學家和戲劇家在文學文本創作之際，也應該胸中有音樂，意念中有樂感，這樣，音樂家和文學家兩相抱合，才能創作出真正的歌劇上品。更理想的狀態應該是音樂文學創作，以音樂家為主導，文學創作也應該納入音樂創作的過程之中。這樣的創作模式是有前途的，但需要進行理論論證，需要進行可行性探索。本文的研究就是要從這方面尋求突破，將歌劇研究的學術性放在音樂與文學雙重創新的意義上。歌劇是音樂、文學兩相結合的特定的藝術形式，既需要音樂研究也需要文學研究，需要兩方面的學術積累和學術修養，更需要拿出勇氣向這兩方面的通行觀點進行詰問，進行探討。這需要學術的勇氣，也需要學術的真誠之心。

---

<sup>7</sup>錢苑、林華：《歌劇概論》，上海音樂出版社，2017年版，第2頁。

在西方，歌劇有着源遠流長的歷史，有着燦爛的輝煌和顯赫的地位，有關它的歷史的研究，創作的研究以及審美的研究可謂是車載斗量，不勝枚舉，但一直沒有一個理想的模式和統一的結論，可以描述歌劇創作的基本的和有效的模式。本文提出的音樂家與文學家兩相合成的創作思路，是針對中國民族歌劇的創作模式而言的，是在總結了中國民族歌劇的歷史，並且參照西洋歌劇的發展歷程得出的結論。這樣的學術結論具有學術探討的價值，同時也有藝術實踐的價值。

本論題的學術價值更體現在，從歌劇歷史的角度說，中國民族歌劇應該在世界歌劇發展的歷史上有着不可忽略的地位。任何國家的歌劇都是既接受了傳統意大利歌劇的模式，同時又融進了本民族文學資源和音樂資源，甚至結合了本民族的表演習慣和劇場特色，這樣翻新出各個國家、各個地區的歌劇樣式，於是，同樣是西洋歌劇，研究者會發現，法國歌劇、德國歌劇、英國歌劇與意大利歌劇之間有很大的不同。還有人從歌劇分類的角度橫向與縱向結合解釋歌劇在歐洲的多樣性和民族性：“廣義歌劇包括十六世紀文藝復興以來的西歐歌劇家族。如果把民族歌劇也算進去，種類將多到不可勝數，民謠歌劇（Ballad Opera）、室內歌劇（Chamber Opera）、喜歌劇（Comic Opera）、悲劇喜歌劇（Dramma Giocoso）、那不勒斯正歌劇（Dramma per Musica）、大歌劇（Grand Opera）、樂劇（Music-Drama）、滑稽表演（Burlesques）、正歌劇（Opera Serie）、德國歌唱劇、薩蘇埃拉（Zarzuela）、輕歌劇（Operetta）……”<sup>8</sup>這段列舉缺少邏輯性，大歌劇、正歌劇不應該淹沒在眾多變異了的歌劇種類之中，“悲劇喜歌劇”的翻譯也令人費解，原文標註則意大利文和英文、法文、德文相混，令初學者頭暈目眩，但即使如此，作者的列舉是認真的，值得借鑑，尤其注意到了“民族歌劇”對於“廣義歌劇”的意義。

---

<sup>8</sup>慕雨：《西方音樂劇史》，上海音樂出版社，2004年版，第7頁。

很明顯，我們的研究就是要讓中國民族歌劇在這種“廣義歌劇”中聊備一格。中國歌劇是立足於自己的民族音樂資源和文學資源，甚至是立足於自己的藝術表演傳統來接受西洋歌劇的結果，它的藝術呈現主要依照民族戲曲的厚重傳統，它的音樂資源常常與各地的民間音樂相結合，它的文學資源與中國相應的革命歷史題材密切相關，特別是 1950-1960 年代的中國民族歌劇繁盛期，這一歷史特徵非常明顯。這就需要通過學術的手段確認，中國民族歌劇既是世界歌劇文明中的一個組成部分，同時也是非常獨特、難以取代的特定部分。中國民族歌劇以自己民族的藝術傳統、戲劇傳統、民間傳統和文學傳統，加上自己集中表現的中國經驗，創造出了中國歌劇模式，使得中國民族歌劇在世界歌劇文明史上佔有一席之地。

中國的歌劇並非傳統意義上的國劇，並不像在歐洲那樣受到學術界重視，因而學術研究積累同它的藝術成就一樣，並不十分突出。更重要的是，這是一種很特別的藝術和文學類型，既是文學的，又是戲劇的，更是音樂的，必須從文學和音樂兩個角度，積累兩方面的學術才能，才能夠研究清楚和研究透徹。中國現代學術要求的專業性，常常很少出現這種兼具文學與音樂雙重學術背景的研究者，這也是歌劇這門獨特的藝術研究力度不夠的重要原因。從文學與音樂雙重學術的角度去研究歌劇，是本文努力的目標。

## （二）文化的意义

歌唱是各個民族進入一定文明時期的自然的審美表現和藝術表現。每一個民族都有自己最動聽的音樂並展開跨時代的流傳，無論它來自民間歌謠還是來自這個民族音樂家個人的創作。一個文化底蘊深厚的民族必定有最能打動歷代同胞的傳統音樂，因而一個偉大的民族必然有代表着各民族文化的偉大的旋律。

歌唱和音樂來自于民間，發生影響於民間，流行于民間，即便是再偉大的音樂家創作的作品，也深深地扎根於民間。於是，各個民族都有自己熟悉的歌唱，都有自己最熟悉的音樂和音樂傳統，也都有自己最適宜的歌唱方式和表演方式。從這個意義上說，歌唱是一種文化，一種人類共同的文化。歌劇作為歌唱的典型載體，是各民族音樂文化的集中體現。正因如此，學術界把中國的民間戲曲同樣稱為歌劇，因為中國民間戲曲的原型藝術——元雜劇，其實就是以歌唱為主題的藝術，它是體現中國音樂文化特別是民間音樂文化的典型載體。研究歌劇，其實就是通過學術研究人類的共同文化，研究中國民族歌劇，就是研究中國文化的特殊形態。中國民族歌劇是在中國傳統戲曲基礎上，在中國民間音樂的基礎上，融合西洋歌劇的音樂元素和表演元素發展起來的，在文化上是中國傳統文化與西方文化的結合，是民間文化和現實社會文化的結合，因此，中國民族歌劇是典型的中國現代文化的範本，是融合中西文化、民間文化與精英文化的典型的文化形式。這樣的藝術樣式比其他任何別的藝術形式更能體現中國現代文化的本質與特徵。

雖然中國民族歌劇與中國傳統戲曲結下了不解之緣，有人一致認為中國民族歌劇就是中國戲曲的一個特別的種類，但歌劇畢竟體現着西洋演出體制和創作體制，畢竟以現代詩性味審美基礎，它屬於典型的新文化，而中國傳統戲曲則屬於中國傳統文化的範疇。從這個意義上說，中國民族歌劇研究是中國現代文化研究的一個重要方面，與中國傳統戲曲研究在大的類型上屬於傳統文化的情形有明顯區別。新文化意義上的歌劇同話劇一樣，是現代舞台美學的典型體現，它直接體現了現代中國人戲劇生活的關鍵性變化，這就是告別了傳統戲劇劇場中的茶館式狂歡的文化。歌劇劇場與話劇劇場共同塑造了現代中國的劇場文化。更為重要的是，民族歌劇還是現代民族音樂的典型體現，它還是中國現代音樂文化的主要體現者。研究中國民族

歌劇，也就研究了中國現代文化的基本特徵。正像西方歌劇往往奉獻出了西方音樂的基本唱段和主題唱腔，中國民族歌劇在一定的歷史時期同樣奉獻出了中國音樂的基本唱段和主題唱腔，如《北風吹》、《紅梅讚》、《洪湖水浪打浪》等唱段，可謂是膾炙人口，家喻戶曉，傳唱不衰，代表着我們民族在一定歷史時期的主流旋律，同樣也代表着那一段時期中國現代文化的主題音頻。如果不深入研究歌劇在中國的發展狀況，就無法真正了解中國 1950-1960 年代那一段歷史文化風貌，以及那一段音樂旋律所代表的文化精神。的確，每個時代都有每個時代的代表性的音樂旋律，這樣的音樂旋律不單單體現着那個時代一般流行歌曲的意義，也體現着那個時代社會生活的基本內涵以及人們的精神面貌。這是一種切實的文化風貌的體現。中國相當一段時間，這樣的文化風貌是通過民族歌劇體現的，同樣，在歐洲，相當長的歷史文化風貌是通過歌劇體現的。不了解歌劇，往往就不了解那一歷史時期的主題音頻，也就無法了解那一歷史時期的文化風貌。這其實也是西方在學術文化領域特別重視歌劇研究的重要原因。

其實，在中國歷史上，孔夫子這樣的文化巨匠也非常重視通過音樂，特別是流行歌唱了解一個地方、一段歷史的文化風貌和人民的精神風貌。那個時代的觀察家孔子便認為，社會政治生活和人生百相須“興於詩，立於禮，成於樂。”（《論語·泰伯》）音樂可以以如此巨大的力量影響於民生與人生。正因如此，孔子才一度專心致志地以風觀世，並修訂、校正《詩三百》中的《雅》、《頌》篇章：“吾自衛返魯，然後樂正，雅頌各得其所。”（《論語·子罕》）這都是因為看重音樂特別是民間音樂足以觀民風，足以群治立身的文化功能。因此，操弄音樂常常被視為非常高尚的事情，《中庸》認為即便是天子，也要有相當的德行才能議禮作樂：“非天子不議禮，不制度，不考文。今天下，車同軌，書同文，行同倫。雖有其位，苟無其

德，不敢作禮樂焉。雖有其德，苟無其位，亦不敢作禮樂焉。”可見音樂地位的崇高，也可以音樂在表現一定社會一定時代文化風貌方面的重要功能。

中國現代歷史的相當一段時期，代表時代和民族風格的音樂是通過民族歌劇體現出來的，歌劇代表了那個時代的主題音頻，代表了那個時代的文化風貌，代表了那個時代的社會生活和精神品質，因而研究那個時代就必須通過那個時代的“風”，那個時代的音樂，那個時代的歌劇。這是一種從孔子時代傳承下來的觀世方法和研究方法，值得去實踐。

非常有意思的是，研究者普遍認為，“中國境內的歐式演劇活動最早出現在澳門。那裏曾是西方文化進入中國最早的碼頭。”<sup>9</sup>澳門既然是中國歌劇演出的起點，也就是中國這個地方最先演出歌劇的先驅之地，這表明在澳門研究中國歌劇是一件非常有意義的事情。研究者所指的西洋歌劇演出活動應該是指澳門也是中國第一座西式劇院的建立，那便是崗頂劇院。該劇院葡文名為伯多祿五世劇院（另又俗稱馬蛟戲院、崗頂波樓），位於澳門崗頂前地的古老劇院，為紀念葡萄牙國王伯多祿五世，1860年由澳門的葡萄牙人集資興建。建成初期只建成主體部份，其後1873年再於入口正面加建柱廊、拱廊及新古典主義的三角楣。劇院建築長41.5米，寬22米，中式坡屋頂之屋脊高為12米，屋簷高為7.5米。崗頂前的路是用石子鋪成的海浪圖案，據說每塊地磚均是由葡萄牙運來的。建築設計為新古典希臘復興風格，平面作縱向佈局，圓形的觀眾席前後佈置了前廳及舞臺，兩側是可供休息的長廊，長廊上設有樓梯直達二樓觀眾席，此觀眾席為一月牙形，依靠樓下10條排列成弧線的柱子支撐著。劇院正主面為一面寬15.7米的門廊，門廊頂端以三角形山花收結，其下則是由四組愛奧尼柱式倚柱組成的三個券洞，券洞寬約3米，

---

<sup>9</sup>滿新穎：《中國近現代歌劇史》，中國文聯出版社，2012年版，第74頁。

而 8 條倚柱均長約 6 米，山花及柱子上裝飾較為簡單，令立面看起來更為雄偉、高聳。與正立面不同的是面向崗頂前地之側立面，其牆上連續開滿 9 個寬 2.45 米的落地大窗，進一步加強屋面水準感的同時也表現出一種渾厚的氣度。建築整體粉刷以綠色，襯托墨綠色門窗及紅色屋頂在以黃色為主調的周圍環境既和諧共處又突顯個性。該劇院比始建於 1866 年的上海蘭心大劇院還早建 6 年，而蘭心大劇院在建築過程中又曾被燒，1872 年再重建，至 1874 年才建成，作為“當時國際公認的中國歌劇大舞臺”<sup>10</sup>投入使用。這時，澳門的崗頂劇院早已投入使用了。

崗頂劇院作為澳門歷史文化遺產的代表性建築，又一次證明澳門作為中國乃至東亞地區又一個文明遺址，它成了澳門的驕傲。現在，它又成了我們的驕傲，成了在澳門研究中國歌劇發展歷史的研究者的驕傲。在中國歌劇起點的地方研究中國歌劇，其文化意義以及象徵意義不言而喻。

### （三）社會作用

在當代中國，歌劇已經成為各地各城市爭相創作的藝術，歌劇院也稱為從首都到各個城市爭相興建的項目。雖然他們創作的歌劇早已經不是嚴格意義上的西洋歌劇，甚至也不是我們非常熟悉的民族歌劇，而更多地帶有音樂劇、歌舞劇的成分，但這些音樂劇、歌舞劇畢竟是與歌劇同源的藝術形式，這表明，由於各種“工程”的催生與支持，中國歌劇熱在或隱或顯地發熱。另一方面，引進西洋歌劇，移植和翻譯西洋歌劇的熱情也大大提高，形成的文化效應也特別引人注目。這些都迫使我們必須進一步研究歌劇，讓我們這個時代對於歌劇的社會需求、社會熱情能夠得到一種學術的、理論的支撐。

---

<sup>10</sup>滿新穎：《中國近現代歌劇史》，中國文聯出版社，2012 年版，第 18 頁。



可以這樣說，中國藝術界從來沒有像現在這樣那麼熱衷於將西洋歌劇完整地搬上中國歌劇院，也從來沒有像現在這樣“任性”地花費巨大的投資不斷重復排演西洋經典歌劇，然後重彩濃抹地在國家級演出場所象徵性地演出，激發一些多少有些迷外、媚外情結的觀眾的掌聲和歡呼聲，雖然這些觀眾連看外國歌劇的基本禮數都不懂，比方說演出中間絕對不能喝彩和鼓掌，只能像個紳士一樣地坐着，靜靜地聆聽，默默地欣賞，演出結束後或者中場休息時才站立起來以掌聲而且僅僅是掌聲表達讚賞和謝意。我們的媒體動輒就報道說西洋歌劇在某體育場連演多少場，不斷激起觀眾的掌聲和喝彩聲，甚至有觀眾跟着演唱者的節拍唱和等等，不僅是非常誇張的報道，而且也是十分無知的報道。

這就是說，我們必須深入研究歌劇，研究西洋正統歌劇與中國民族歌劇之間的關係，研究中國民族歌劇發展的可能前景，這樣，我們才能徹底解決中國歌劇藝術發展中的許多歷史問題和現實問題，這樣才能找到中國歌劇發展遭遇的瓶頸，這樣才能了解中國歌劇文化及歌劇文化熱中的癥結。進而在世界音樂文化的發展中探索中國音樂文化和音樂文學的發展路徑。這是一個學術問題，也是一個重要的民族藝術實踐問題。