

<<近代中国歌剧文学创作特性历史审视>>

图书基本信息

书名：<<近代中国歌剧文学创作特性历史审视>>

13位ISBN编号：9787305109881

10位ISBN编号：7305109886

出版时间：2013-1

出版时间：南京大学出版社

作者：戈晓毅

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<近代中国歌剧文学创作特性历史审>>

### 内容概要

《近代中国歌剧文学创作特性历史审视》以近代中国歌剧发生、形成、发展的历史脉络为纵线，运用歌剧本体分析的理论与方法，以特定歌剧类型的代表性剧目为点，以同一时期同一类型的其他剧目为面，以点带面，围绕歌剧文学创作及其在作品中所体现的戏剧性和音乐性这一根本性命题，对1920年中国歌剧诞生至1949年新中国成立这一期间具有代表性的歌剧文学形式进行戏剧性、音乐性及审美特性的分析。

## 书籍目录

导论近代中国歌剧文学及其研究 第一节研究目的和意义 第二节概念界定、范围划分及学术理路 一、歌剧文学的意涵及歌剧类型的界定 二、研究范围及学术理路 第一章中国歌剧的滥觞：儿童歌舞剧文学创作的戏剧意识 第一节《麻雀与小孩》与戏剧意识觉醒 一、“曲”转“剧”的文学作用较为显豁 二、完整性的叙事意识十分清晰 三、简单化的人物关系意识初步形成 四、人物形象的音乐化塑造意识略有体现 五、美化亲情、颂扬善良的主题意识非常明确 第二节《小小画家》与戏剧性追求 一、歌舞类动作转化为戏剧性动作 二、对比性关系发展为温和型冲突 三、戏剧性追求拓展了音乐表现空间 第三节《小利达之死》与戏剧张力形成 一、对抗性的人物关系 二、大幅度的戏剧动作 三、冲突性的舞台场面 第二章严肃歌剧的开山之作：《王昭君》剧本创作的诗性品格 第一节剧本作者的认定 第二节歌剧类型的认定 一、莫衷一是的概念陷阱 二、严肃歌剧的类型认定 第三节我国传统戏曲美学及古典音乐文学的诗性品格 一、剧本的诗性组织 二、剧诗的诗性构造 第四节西方歌剧艺术写实美学及表现体制的诗性借鉴 一、写实美学的诗性动作 二、严肃歌剧表现体制的运用 第五节东西方音乐戏剧美学及表现体制在本剧中的诗性融合 一、传统剧诗与西式独白的文体风格融合 二、虚实相生与真实显现的表演场景融合 第三章“话剧加唱”式歌剧：《扬子江暴风雨》的剧本体制 第一节剧本创作中的话剧营养 一、保持话剧营造情境、加强冲突的特点 二、发挥话剧注重直观、使用语言的功能 第二节表现形式中的演唱作用 一、四首合唱曲对人物群像塑造的作用 二、一曲“卖报歌”在剧情发展中的穿插作用 第三节“话剧加唱”与剧本体制 一、剧本体制的本土化意识 二、剧本体制的本土化手段 第四章广场歌舞剧及其大型化：延安秧歌剧的剧本特点 第一节延安秧歌剧精神原型剧本创作显现 一、宗教仪式转化为戏剧交流功能的剧本显现及其特点 二、狂欢精神所体现的喜剧风格及教化宗旨 第二节《兄妹开荒》、《夫妻识字》的剧本特征 一、《兄妹开荒》的“填词”与“选曲” 二、《夫妻识字》的“一曲”与“多用” 第三节大型秧歌剧剧本创作意义及总体特征 一、大型秧歌剧剧本文学意义 二、大型秧歌剧剧本文学特征 三、大型秧歌剧剧本创作中所表现出的不足 第四节《周子山》戏剧文学创作现象透视 一、“集体创作”中的“话剧思维” 二、“现实要求”下的“原型改编” 第五章正歌剧的完形：《秋子》文学创作的启示 第一节作曲家在剧本创作中的中心地位 第二节歌剧体裁的选择与探索 第三节以音乐为主导的剧本观念 第四节剧本结构的音乐特征及组织手段 一、情节段落由器乐曲划分 二、以人物及人物关系配置演唱声部 三、戏剧结构与音乐结构的平衡与一致 第五节《秋子》剧诗的语言技巧 一、以心寄物、立象衍情 二、入俗脱俗、引喻入曲 第六章民族歌剧的里程碑：《白毛女》的剧本文学成就 第一节素材的考量与题材的选择 第二节情节的编织与主题的贯穿 一、围绕人物命运，编织具有音乐意义的戏剧事件 二、奠定戏剧冲突、贯穿戏剧行动、决定剧本结构的戏剧主题 第三节形象的塑造和场面的设定 一、人物形象的戏剧性阐释 二、人物形象的音乐性话语 三、《白毛女》剧本中的场面设计 第四节《白毛女》剧诗分析 一、“心深口浅”的文学品格 二、“肖其声口”的音乐韵律 三、“以浑成为变化”的戏剧宗旨 结语近代中国歌剧文学的历史总结及总体特征 一、近代中国歌剧文学发展的历史总结 二、近代中国歌剧文学创作的总体特征 参考文献 后记

## 章节摘录

版权页：插图：第一节《麻雀与小孩》与戏剧意识觉醒 觉醒一般是指生命体征从无知到有知的变化状态，追求是生命主体在确定了一个目标之后主动向其迈进和努力的过程。

如果将我们的研究对象作为一个生命体并将其生成和发展的体态变化过程置入历史审视的视野和范围，意识的觉醒是首要价值，是研究的起点。

所谓歌剧艺术发展过程中的戏剧意识的觉醒和追求，是指作为歌剧艺术本体的戏剧元素自发形成和自觉表现的过程及状态。

它既可以反映剧作家本人创作过程中的戏剧性意识，也可以指剧作家的作品中所体现和渗透的戏剧性特征。

就这个意义而言，黎锦晖从“唱歌—表情唱歌—儿童歌舞剧”[1]这样一个创作过程，实际就是在音乐这个载体上开始萌发戏剧意识并逐步在具体的作品中渗透戏剧意蕴，直至最终走向戏剧性的过程。

与其创作的儿童歌舞表演相比，黎锦晖第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》最初试演时虽然包含许多表情唱歌成分，但创作特性及其性质有根本的不同。

它不仅因为戏剧意识的觉醒历史性地由音乐的土壤向戏剧空间迈出了第一步，而且成为黎锦晖创作儿童歌舞剧的衡量标准及追求目标，对这部作品本身的完善以及其他作品的创作起到了至关重要的作用。

《麻雀与小孩》说的是一个少年抓了一只小麻雀又将其放回的故事。

尽管情节异常简单，角色也只有三人，但它所渗透的戏剧性、蕴含的戏剧意识及其表现方式，至今仍让我们感受到它所释放的戏剧表达信号是那样的清晰。

这一初始意识的觉醒和萌发不仅驱使了《葡萄仙子》、《月明之夜》、《神仙妹妹》、《小羊救母》等作品具有了自觉的戏剧性表现，而且为后来的戏剧性追求奠定了一个时代的起点。

一、“曲”转“剧”的文学作用较为显豁 在儿童歌舞剧之前以及同时期，黎锦晖创作了大量的儿童歌舞表演，理论界将此称为儿童歌舞曲。

从儿童歌舞曲到儿童歌舞剧，黎锦晖对中国歌剧艺术表现形式的探索经历了一个长时间的实践过程，总体上看，其脉络是由“歌”到“剧”的转变。

我之所以不使用“嬗变”、“演进”而使用“转变”，是因为“转变”这一词汇中的主体性较为突出。

因为黎锦晖的抒情歌曲、儿童歌舞表演曲与儿童歌舞剧的创作几乎是同一个时期、同步进行的，他在促使这三种艺术形式各自独立发展、自成一格的同时，加强相互之间的渗透，互相取长补短，有意将“唱”的“歌”向“演”的“歌舞”，再向表演空间更大的“歌舞剧”方向转变的意图是非常明显的。

值得注意的是，和音乐一样，文学，不仅是这三种形式之间的媒介，而且成为实现这一转变过程中的催化剂，起了极大的促进作用。

所谓的儿童歌舞表演曲，实际上就是一种由儿童表演唱形式的叙事歌，这和他先后创作的《总理纪念歌》、《毛毛雨》等成人歌曲在体裁和风格上有很大的区别。

作为近代中国文化史上第一个提出“学国语最好从唱歌入手”的语文教员，正是因为发现儿童歌舞表演能够使他要推广的“白话唱词”得到流传的优势，才身兼剧作家和作曲家，根据表演内容的需要，通过设置相应的人物、情节、动作甚至是极为简单的场景，在舞台表演中达到叙事效果。

为了实现这一转变，必然先从文学创作入手，那么对唱词表现形式和结构进行组织，从舞台表现功能的需要进行开掘便首当其冲。

从广义的文学意义上说，所有唱词，包括歌曲的词与戏剧唱词基本上都是“代言”，因为这些入歌、入戏的文学化语言不可能完全是词作家或剧作家自己心情的抒发。

而从狭义的文学，及具体艺术形式的文学表现方式看，歌曲唱词和戏剧唱词在表现方式上最根本的区别是：歌曲唱词为“自言体”，戏剧唱词为“代言体”，即歌词主要是词作家的自我表达，而戏剧唱词是剧作家代剧中人物进行表达，即李渔所说的“代此一人立言”。



编辑推荐

《近代中国歌剧文学创作特性历史审视》运用历史分析的方法，将这些具有代表性的歌剧文学作品置入近代中国歌剧文学发展的历史中，进行整体的考察，勾勒出近代中国歌剧文学形成及发展的历史脉络，从创作成就及历史影响两个方面进行综合考量和整体评价，确定其在近代中国歌剧文学领域中的艺术价值和历史意义。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>