

京剧的韵，歌剧的情

——简析“青衣”与西洋歌剧“抒情女高音”的异同

徐敏（陕西师范大学音乐学院 陕西西安 710062）

摘要：世界多元文化的潮流带动了各民族音乐文化的多元发展，我国丰富多彩的民族音乐文化也逐渐得到更多的重视，声乐艺术领域越来越多地关注传统声乐艺术甚至少数民族的声乐艺术，特别是京剧、民歌走出国门，为世人所了解。本文从女高音的角度，将京剧的“青衣”与美声唱法“抒情女高音”进行比较，旨在探求两种唱法的精华与相同之处，为我国声乐的发展提供更多的思路与新理念。

关键词：京剧；歌剧；青衣；抒情女高音；比较

一、概述“青衣”与“抒情女高音”

1. 两者之简介

(1) 中国京剧中“青衣”的界定

中国戏曲文化的传承，荟萃了中国戏曲音乐、歌唱、舞蹈、表演艺术的精华，是中国戏曲艺术的代表剧种。京剧的演唱和角色行当的划分有密切的关系，不同角色的行当在演唱的音色、音域、风格和技巧方面都有不同的表现。

京剧行当的划分有点像西洋歌剧中划分的男高音、男中、男低音声部，女高、女中音声部，以及抒情高音、戏剧高音、花腔高音，但比其复杂、细致、具体得多。京剧的行当有生、旦、净、丑等。京剧的旦行扮演各种不同年龄、不同性格、不同身份的女性角色，分为青衣、花旦、刀马旦、武旦、花衫、老旦、彩旦、丑婆等。青衣在旦行里占着最主要的位置，所以青衣还有一个名词叫正旦。扮演的一般都是端庄、严肃、正派的人物，大多数是贤妻良母、端庄文静的年轻女子，或者旧社会的贞节烈女之类的人物。年龄一般都是由青年到中年，没有老年，老年就变成老旦了。

(2) 欧洲歌剧中“抒情女高音”的界定

歌剧也是一种用音乐来表现的戏剧。它的最直接来源是16世纪末意大利北部的宫廷娱乐活动和在这种活动中产生的幕间剧。由于意大利歌剧的诞生及发展，使专业音乐逐渐由复调音乐过渡到主调音乐，由复调音乐中的大家一起唱过渡到以表现人的感情为主的独唱。

欧洲歌剧演唱艺术中女高音分为四大类：抒情女高音、戏剧女高音、轻女高音、重抒情女高音。其中抒情女高音与京剧的青衣在声音的运用方面相近。

2. 两者之特点

(1) “青衣”这个行当在京剧中的特点

青衣的特点是以唱为主，唱念用假声，或念韵白。这是因为以前没有女演员。男演员扮演女性人物就必须在发声方法上做特别的处理。青衣位于京剧旦行之首，故素有“大青衣”之称，因此青衣在整个京剧中占有重要地位。

青衣也需要练基本功，有基本功肢体语言就好看。除了形体功之外，还要掌握手、眼、身、步一整套艺术表演手段来刻画人物的内心感情。演员通过唱念做打准确地表现人物的思想感情，这样戏才会更好看。留下深刻的印象，才能给人留下回味。至于用眼神问题，不是瞪大了眼睛就是有神，其实总是瞪着眼睛反而会使目光呆板，也就是常言说的“眼大无神”。

(2) “抒情女高音”在西方歌剧中的特点

西方歌剧的演唱使用美声的发声方法，“Bel Canto”译为优美的歌唱，并兼有美的歌曲含义。它不仅是一种发声方法，还代表着一种声乐学派，一种演唱风格，通常又可译作“美声唱法”和“美声学派”。

抒情女高音在欧洲歌剧中扮演的角色与京剧中青衣的角色

相似，如：伯爵夫人、女儿、女主角等，大多为已婚角色，显得高贵典雅，有身份、品味。我们也不难发现无论是京剧中的“青衣”还是西方歌剧中的“抒情女高音”，在剧中都扮演着非常重要的角色。

二、“青衣”与“抒情女高音”的比较

我将从四个方面来进行比较与对比：

1. 在角色上

首先请看，下图所示为青衣与抒情女高音在人物角色扮演上的特点：

剧目	人物	性格特点
《蝴蝶夫人》	乔介桑	单纯而忧郁
《贾尼·斯基基》	劳莱达	乖巧伶俐
《茶花女》	薇奥莱塔	高贵且典雅
《费加罗的婚礼》	苏珊娜	活泼、可爱
剧目	人物	性格特点
《贵妃醉酒》	杨贵妃	风情万种
《昭君出塞》	王昭君	美丽而端庄
《红娘》	红娘	泼辣、能言善辩
《锁麟囊》	薛湘灵	善良、温柔

我们能看得出，青衣与抒情女高音在剧中所扮演的角色大多都是贵夫人、少女、少妇等。下面我们分别来看：

(1) 青衣

中国京剧舞台上，青衣有四大名旦，分为四大流派。其代表人物：梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生。梅兰芳即梅派。文武兼长，台风优美，扮相极佳，嗓音圆润，唱腔婉转妩媚，代表作《贵妃醉酒》。程砚秋即程派。他根据自己的嗓音创造出一种幽咽婉转、起伏跌宕、若断若续、节奏多变的唱腔，擅长悲剧，代表作《锁麟囊》。尚小云即尚派。演唱刚劲，嗓音宽亮。擅长身上技巧的表现，代表作《昭君出塞》。荀慧生即荀派，以表演为主，扮演花旦、刀马旦，擅长演天真、活泼、温柔一类的角色，代表作《红娘》。京剧青衣表演基于这四大流派，基本上表演的派别决定着人物的特性。

(2) 抒情女高音

女高音(soprano)音域指成年女歌手能达到的声音频率(而非响度)最高的(通常是C3-A4)范围。注意，英文中soprano一词还表示一个系列的乐器中声音频率最高的一种。抒情女高音是相对于戏剧女高音和花腔女高音来说的，是介于这两者之间的的嗓音。

抒情女高的音色优美，充满柔情，适合演绎比较抒情，委婉的作品，一般代表性格比较温顺的女子。如：歌剧《蝴蝶夫人》中蝴蝶夫人的咏叹调《晴朗的一天》，声音连贯，气息悠长，流露出的情感摄人心魄；又如歌剧《贾尼·斯基基》中劳莱达的咏叹调《我亲爱的爸爸》，女主角声音抒情，委婉动听，亦可看出，较慢的歌曲，如行板、中板、慢板的歌曲较适合抒情女高音演唱。

2. 在唱法上

(1) 呼吸比较

中国声乐传统讲究“善歌者必先调其气”，美声唱法则认为呼吸是歌唱的基础，这说明了中西方气息重要性的共同认识。

歌唱时的呼吸不同于日常生活中的呼吸，通常我们将歌唱的呼吸分为：胸式呼吸、腹式呼吸和胸腹式联合呼吸。美声唱法女高音普遍使用的歌唱呼吸是“胸腹式联合呼吸”。在美声唱法漫

长的发展过程中，女高音们通过演唱或教学实践不断地努力寻求最为理想的呼吸方法。这是一种用胸腔、腹腔互相配合进行呼吸与控制气息的方法。

青衣唱法与女高音唱法一样，都不允许用上胸呼吸，都要求把气吸得深。青衣演唱讲究“气沉丹田”，反对“气浮上胸”，在气息的运用上，讲究“气沉于底”，只有“气沉于底”，才能使发出的声音“贯通于顶”。由此可见，青衣演唱的呼吸方法与女高音其原则是相同的，同样提倡胸腹式联合呼吸。

(2) 发声比较

演唱的发声技术和发声音响是决定不同演唱艺术的重要因素。具体的发声技术的不同，必定带来音响上的不同。我们要想对女高音与青衣的演唱音响作比较，必定对其演唱的发声方法作比较。

两者都使用真假声结合的方式演唱，且均以假声为主，但真假声在声响中所占有的比例不同，各个声部不同，从低到高的每个音也是不一样的。女高音声部用的是假声为主的混合声，其歌唱音域为c1—c3。在这个音域里，真假声的比例从低到高的每个音是不一样的，它们的混合程度，随着音高的变化而变化。音越高，假声成分就越多，真声成分越少。反之，往低去则真声成分就渐多，假声成分减少，两者呈此消彼长的态势。

在京剧行当中，真假声的概念分别用大小嗓来称谓，好的青衣唱法应以小嗓（假声）为主，大嗓（真声）为辅，为假声为主的真假声混合声，这点与女高音相似。但无论从每个音高来比较还是将全音域的声音来比，青衣声音中的真声成分还是比女高音声音中的真声成分略多。否则青衣音色中的甜、亮、水、脆和顿、挫是体现不出的。

3. 在表演上

中国京剧是以个人表演为中心。中国戏曲最为擅长的手、眼、身、法，其中手的位置、眼睛的传神、身段、步法都是有讲究的，表演时根据剧情需要，将这些功法运用自如。

青衣的手法为兰花指，随剧情变化而变化，尤其是水袖、云手，展现出旦角的媚态，而能表现旦角媚态的莫过于山西的赣剧。眼睛是戏曲脸谱中最重要的传神工具，如戏曲中扮演聪明伶俐的小丫鬟的青衣，眼珠子左右晃动正能表现出她们的聪明，有想法，以起到传神的效果。中国观念除了要看剧中的故事内容之外，更着重的是看演员的表演。

而西洋歌剧则是以演唱为中心。首先，西洋歌剧是作曲家的历史，作曲家的权威超过一切。咏叹调一旦写出就不再改变。角色的个性由作曲家在分配声部时已确立（抒情，花腔或女高音，男高音），如《茶花女》中的《饮酒歌》《蝴蝶夫人》中的《晴朗的一天》。其次西洋歌剧表演较简单站着咏叹就可以了，表演动作幅度不大，主要强调唱。

4. 共同点

青衣与抒情女高音的相同点在于，都是戏曲中女性角色的主角，一般为女一号、女二号，都是生活中鲜活的人物形象，表现人间的真、善、美。京剧与欧洲歌剧的音乐素材来源都十分丰富，取材自由度很大。欧洲歌剧除了广泛应用欧洲各国、各民族的音乐素材创作音乐上演本土的故事外，也可以结合剧情的需要，程度不同地吸收欧洲大小调乐制之外的异国乐制，配合使用各种特殊的乐器效果来表现异国风情，演绎发生在万里之遥的东方故事。如威尔第的歌剧《阿依达》故事背景在古埃及，而普契尼的歌剧《蝴蝶夫人》中的女主人公则是一个纯洁甜美的日本姑娘。中国京剧也汇集了中国五十六个民族生动的故事，并且都是真实鲜活的人物，如《贵妃醉酒》中的杨贵妃，历史上的杨贵妃确实因一时吃醋而饮酒解愁，《昭君出塞》里的王昭君，原为汉朝宫廷里的宫女，后为了国家百姓的安宁，远嫁匈奴，换得汉室长达半个多世纪的和平。

两种唱法在呼吸上也有共性。人类的生理构造和发声器官并不因国家、民族、地域的不同而有所差别，因此在发声原理上中西是一致的。例如，声音要靠气息振动声带，因此中西唱法都要求用气息支持。西洋传统的“横隔膜”，中国传统的“丹田”，

名字尽管不同，实际的呼吸方法却是一个，“青衣”的唱功气息要求“丹田气”；意大利歌剧女高音的气息运用讲究“胸腹式呼吸”。

三、总论

歌唱的根本目的是要建立歌唱声音、语言和情感之间“自然”关系。在某种意义上说、声音、字音都只是演唱的躯壳、外形，而感情却是演唱的灵魂。只有声音、字音、感情三者融合在一起时，演唱才算是有了生命，充满着精神和活力，也才能感染人。

两种唱法都要求不要有明显的真假声分界，以不让听者有突然换一种音色的感觉为好。这给分辨真假声带来困难，但是这样共同的追求带来的好的艺术效果。一个好的歌唱者不在于发出真假截然不同的两种声音，而是能否很好地运用真假声。真假声之间过渡在歌唱艺术上称为换声，京剧中在传统戏里旦角是没有这个问题的，因为它是纯假声。同样，以美声唱法为基础的女高音也追求真假声自然地过度与混合，但是它是以不同的声区来决定真假声的比例的，一般中低声区真声成分多，高声区假声成分逐渐增多，声音流畅华丽、结实而松弛。

沈湘先生认为：“任何好的唱法，包括美声唱法，西欧传统唱法，以及中国的传统唱法、地方戏，在世界各地的好唱法都是混声的，只是混的比例不一样。”

于是我们发现我们可以在教学中运用各种唱法的共性来训练学生的演唱技巧。例如：假声多的学生我们可以要求他多用胸腹式联合呼吸，也就是多唱美声唱法；真声多的学生我们可以要求他运用青衣的唱法，锻炼假声，但最后都归于混声。意大利著名作曲家普契尼在他的歌剧《图兰朵》中运用的我国江苏民歌《茉莉花》，在《蝴蝶夫人》中运用日本民歌《樱花》，这使得他的歌剧被世界各地的人民所接受，并且喜爱。同样在我国现代创作作品中有许多带京味的歌曲，也就是将戏曲的味道应用到民歌里，例如：《千古绝唱》《故乡是北京》。而这样的应用让年轻人们越来越能接受、了解我们的国粹。

京剧与西方歌剧都是世界文化宝库中极其重要的组成部分，是人类的共同财富。“青衣”与“抒情女高音”更是这两种唱法中的精典，他们在演唱上有很多是相通或相近的，学习和传承京剧演唱艺术之优势，借鉴西方歌剧之精华，创建既有中国特色又有时代气息，是中国的也是世界的中国声乐学派。这是每一位声乐教育家、歌唱家要面对的课题。也希望我们新一代声乐学者能将宝贵的传统声乐精华与西方美声唱法进行相互借鉴、融合、创新，建立起新时期有鲜明中国风格的声乐学派。

参考文献

- [1] 杨非.《梨园谚诀辞要》.中国戏剧出版社.2002年11月
- [2] 庄永平.《京剧唱腔欣赏》.山海音乐出版社.2005年4月
- [3] 《中国戏曲剧种大词典》.上海辞书出版社.1995年4月
- [4] 李晋玮 李晋瑾.《沈湘声乐教学艺术》.华岳出版社.2003年2月
- [5] 唐林.《声乐教学泛论》.上海音乐学院出版社.2004年8月
- [6] 管谨义.《西方声乐艺术史》.人民音乐出版社.2005年8月
- [7] 程砚秋.《程砚秋戏剧论文集》.文化艺术出版社.2003年12月
- [8] 赵景勃.《戏剧角色创造教程》.文化艺术出版社.2004年11月

