

浅议阉人歌手与京剧男旦

● 黄 嫣

1599年，阉人歌手正式出现在欧洲的声乐舞台上。他们高超的技艺、广阔的音域以及华丽、轻巧、纯净无比的声音，被狂热的观众赞誉为拥有“天使般声音”的歌者，并在欧洲的声乐舞台上独领风骚整整250年。而他们盛极一时的17、18世纪，亦被欧洲的一些学者称之为“美声学派的黄金时代”。

19世纪20年代在中国京剧的辉煌时期，则出现了一批风光无限而又空前绝后的男旦艺人^[1]，他们的光辉照耀着中国京剧史，对推动中国京剧的发展做出了巨大的贡献，至今仍具有无可替代的历史地位。阉人歌手与京剧男旦虽然都是男性来扮演女性角色，但是他们之间既有相似处，又有不同点，本文拟就此作一浅议。

一、阉人歌手与京剧男旦的相似点

1. 阪人歌手与京剧男旦都是出现在女性被压迫与精神禁锢的时代里，他们相同的特点就是在舞台上以男性充当女性的角色。

中世纪的欧洲，教堂包办了民间的一切社会活动，人民群众连歌唱的权利都被剥夺。女性作为被压迫群体的底层，更是连走进教堂的资格都没有，因而唱诗班中的女性角色就理所当然地由最接近女声音色的男童所代替。可是，随着作曲法技巧的提高，咏叹调难度的增加，需要技艺更为高超的歌者去演唱作品。男童的音色虽然明亮近似女声，但都要面临变声期这个难题，而使他们的艺术生命异常短暂。于是，有人便在男童们幼小之时为他们施行阉割手术，使其成年后能具备男性健壮的体格与惊人的肺活量，而声带与喉头却保持童年时期的原状。这样一来，他们的艺术生命得到了延伸，声乐

技艺得到了极大的提高，并迅速出现在全欧洲的各个教堂唱诗班的行列里。他们就是主宰了欧洲声乐舞台200余年的阉人歌手。

男旦，则是中国京剧中最特殊的“行当”，他们出生在禁止女性演员涉足舞台的时代。^[2]因而，舞台上出演的所有女性的人生故事只能让男性来装扮。他们从小就要开始刻苦地训练，在体态身段，眉目神采和声腔上狠下功夫，并另辟蹊径地设计出身体各部分的表演手法，把每一位女性人物都塑造得入木三分。在整个京剧辉煌期中，他们都处于优越的地位。直到1930年由民间选举产生了颇有影响力的坤伶“四大皇后”之后，他们的地位才算受到了真正的挑战。

2. 在艺术价值上，阉人歌手与京剧男旦同样是在各自的表演领域里创造了无数的艺术奇迹，扮演着开创了歌唱艺术新局面的重要角色。

据史料记载，17、18世纪意大利美声学派的五大训练中心均是以训练阉人歌手为主。这些特殊的男性们开创了美声花腔技巧的先河，并把这种技术运用得极度绚丽辉煌，达到后人难以逾越的高度。现在的我们虽然无法得知他们的歌唱能力，但是，从那些专为他们创作的极难的作品谱面来分析，这些惊人的花腔技巧都是现代女高音难以完成的。例如著名的阉人歌唱家法里内利(1705—1782)，宽广的音域、极好的音准、美妙的颤音、强大的肺活量和灵活的喉咙使他能从容地演唱任何类型的乐句，一首高难度咏叹调《战士在武装的阵地》在他演唱后的百余年间竟无人能问津，观众们对他的崇拜简直到了五体投地的程度，他们都在惊呼着：“天上有一个上帝，地上有一个法里内

利!”。

相比而言，京剧男旦则是一个比较特殊的艺术群体，昔日被称作“伶人”，社会地位不高。但在京剧发展两百余年的历史中，男旦的成就书写了其中绚烂辉煌的篇章。在这个特殊的领域里，产生了数位享誉国内外的大师级表演艺术家，推出了数量质量都堪称上乘的剧目，创造了包括“梅派”、“程派”等精彩的唱腔艺术，塑造了生动感人的女性艺术形象。像梅兰芳等男旦名伶，竟能使观众们发出“不看他们的戏就白活一辈子”的感叹，甚至有人认为当年“四大名旦”的艺术造诣至今仍无法超越。

3.在唱法技巧方面，他们也有相似之处。如气息贯通，讲究共鸣等。除此以外，京剧男旦与阉人歌手在唱法方面最大的相似处就是他们都是用纯“假声”进行演唱。

二、阉人歌手与京剧男旦的不同点

1.阉人歌手之所以能发现这种优美纯净的“女声”，首要也是最重要的一环是要接受阉割手术，这是一种残酷的人身伤害。在那个医术水平低下、医疗事故层出不穷的年代，被手术的孩子往往冒着生命的危险。

京剧男旦相对来说就幸运得多了，他们不像阉人歌手那样要接受残忍的手术，而只需挑选音色、乐感俱佳的孩子从小训练即可。

2.在表演程式与演唱方法上，他们之间也存在着极大的不同。说到这个问题，就牵涉到美声与京剧唱法、表演上的比较了。

首先，在表演程式上，京剧讲究“唱、念、做、打”等等多方位的表演，舞蹈性与技巧性的要求较高。表演上唱做并重，融合了武术、杂技动作，高、难、新、奇具有很强的观赏性。^[3]而歌剧的表演更侧重于咏叹调的演唱技巧，以歌唱为主，动作不多。尤其是阉人歌手盛行的时代，舞台上的中心人物是歌唱家，他们全神贯注地即兴表演各种花腔、快速乐句和装饰音，极力炫耀自己惊人的绝技。^[4]剧情则被放在无足轻重的地位，更不必说有表演的成分。

其次，在演唱方法上。京剧的唱腔与歌剧中的唱歌是两个不同的概念。京剧唱腔的音调虽然是相对固定的，但演员们却可在此基础上根据自身的嗓音条件、个性特点去进行深度加工，使之成为适宜自身发挥、极具个性魅力的唱腔流派。而阉人歌手们就算是拥有再高超的演唱技巧，也只能是照谱演唱或者在原谱的基调上加上一些花腔的炫技部分而

已。中国老百姓们看京剧最过瘾的是看演唱听唱和吸引人的情节，演员神态要耐人寻味，唱腔要有特色韵味。因而，男旦们在表演时总是非常注重舞台表演与创立有个性的唱腔。而17、18世纪欧洲舞台上的阉人歌手在演唱时并不注重表现剧情、人物，而台下的观众也对此满不在乎，他们最大的兴趣只在于花腔华彩乐段，其他的便可有可无了。至于其他方面例如在咬字吐字上，他们也有所区别。京剧是以字带腔，歌剧则是以腔带字。京剧演员要讲究“嘴皮子”上的功夫，而在西洋歌剧唱法中更注重的是建立稳定松弛的腔体状态，在腔中念字，也就是我们平时所说的在“管子”中念字的意思。但是，在语言方面，“(美声)在这方面特别需要向民族传统吐字学习，尤其需要向单弦、京韵大鼓这些说唱音乐学习。说唱艺术在吐字完全可以用于美声唱法的语言中。”^[5]

3.随着历史车轮的前进，阉人歌手从18世纪开始走向衰落，这是因为19世纪初，妇女们终于冲破了封建桎梏，开始走上舞台；声乐技术尤其是男声技术方面得到极大的提高，发明了“关闭”唱法，使男高音的音域得到了扩展；舞台上的角色分配不再混乱；不人道的手术亦遭到了人们的反对，阉人歌手从此永远地退出声乐舞台。

京剧男旦在历经几番浮沉之后，在20世纪80年代初仍见其踪影，梅兰芳大师的后人梅葆久先生在80年代初“复出”，向人们展现梅派的风姿。^[6]而那些男旦大师们开创的流派如梅派、尚派、程派、荀派等至今仍为广大的京剧艺术工作者传承仿效着，仍然具有较强的艺术生命力。

虽然阉人歌手与京剧男旦这两种角色已退出了历史的舞台，但是他们所遗留下来的歌唱艺术却弥足珍贵。例如：阉人歌手们高超的花腔技巧、京剧男旦们音域的拓展与高音的解决等问题，都值得我们去认真学习、研究与探讨，从中吸取其精华和宝贵经验，为发展我们的声乐事业做出贡献。

参考文献：

[1] [2] [6] 徐城北. 中国京剧 [M]. 北京：五洲传播出版社，2003. 66, 68

[3] 王金宝. 中国京剧唱法与西洋歌剧唱法的比较研究. [J] 艺术教育，北京：艺术教育编辑部

[4] 尚家骥. 欧洲声乐发展史 [M]. 北京：华乐出版社，2003. 61, 62

[5] 沈湘. 沈湘声乐教学艺术 [M]. 上海：上海音乐出版社，2000.10

责任编辑 王庆斌