

中国京剧与欧洲歌剧之比较

张晓佳

(宁波大学 传播与艺术学院, 浙江 宁波 315211)

摘要:文章从戏剧的起始源头、发展脉络对中国京剧与欧洲歌剧作了比较。接着,又从分析中国与西方的政治体制、民族性、哲学思想与科技发展水平的差异入手,对中国京剧的写意风格和以演员表演为中心、欧洲歌剧的写实风格和以音乐为中心的美学特点作了阐述和比较。

关键词:中国京剧;欧洲歌剧;写意;写实;表演为中心;音乐为中心

中图分类号: J821; J832 文献标识码: A 文章编号: 1001-5124(2002)04-0054-03

A Comparative Study of Peking Opera and European Opera

ZHANG Xiao-jia

Abstract: This paper is comparative study of Peking Opera and European opera in perspective of their origins, and their processes of development. With an analysis of the differences in the political system, nationality, and philosophy between China and Europe, this paper concludes that Peking Opera is performance-centered and European opera is music centered.

Key words: Peking opera; European opera; factualism, connotation; performance-centeredness; music-centeredness

中国京剧是对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。而欧洲歌剧是以歌唱为中心的戏剧,集器乐、声乐之大成,是西方戏剧艺术的经典代表。戏剧既然来源于生活,是文明的产物,那么无论中国与欧洲空间距离如何遥远,古代的人际交流与信息的沟通又是如何的不便,在戏剧的源脉、演出的形式及艺术特征上,中国京剧与欧洲歌剧总会有相通之处。但由于东西方的历史、人文、民俗及哲学观的迥异,作为“中国歌剧”的京剧与欧洲歌剧也必定存在很多差异。

一是源同脉殊。

欧洲的戏剧起源于节日的庆典活动,但最初是由宗教性的仪式活动演化而来。这可以从至今西方人仍要穿着晚礼服去歌剧院,犹如古希腊人衣着整齐地到德尔斐的神庙去那样虔诚的习俗得到一点印证。欧洲歌剧广义上是以歌唱为中心的戏剧的总称,古希腊伟大的悲剧作品演出时,往往有音乐伴奏,并以合唱承担剧中的集体角色,在舞台的前沿还辟有一席作为合唱队员所坐的位置,从这里能看出歌剧的雏形。所以我们也可认为欧洲歌剧的最初源头也是宗教活动。

中国戏剧起源于祭祀歌舞,在古代文学、诗歌、音乐、舞蹈充分发展的基础上,经历了一个漫长的准备时期,发展趋势是逐渐趋向于歌、舞、剧三者的综合。中国自古就是以礼乐治国的国家,由远古的祭祀歌舞发展到商周,就有了“大司乐掌成均之法,以乐舞教国子”的记载,说明当时已专设大司乐一官主管乐舞,足见对乐舞的重视程度。到两汉、三国、隋唐时代,歌舞更盛,但戏剧尚未成形。宋真宗时特创了一种杂剧,到元朝盛极一时,这种有话白、有词曲的歌舞剧应是中国京剧的近源。中国戏剧的发展是各艺术种类趋于综合,而中国京剧正是文学诗词、音乐歌舞、杂技武术等各艺术种类综合的产物。

欧洲歌剧这种艺术体裁是从古希腊的戏剧中分离出来的。古希腊的戏剧也是有歌有舞的,后来歌舞逐渐失去作用,成为以对话、动作为手段的单纯戏剧。这种戏剧最终演变成话剧。而歌、舞则分离,成为歌剧和舞剧两种艺术形式。与中国戏剧发展史不同,欧洲戏剧的发展是各艺术种类趋向于逐渐分化。欧洲歌剧的兴起与发展是在 16

收稿日期: 2001-10-26

作者简介: 张晓佳,女,宁波大学传播与艺术学院讲师。

世纪末至17世纪初。从客观上看,“数字低音”的广泛应用,使以一个旋律为主要旋律而其它旋律承担伴奏的,用以加强和陪衬主旋律的“主调音乐”高度发展,欧洲音乐特有的“和声”不断完备,音乐艺术已具备了表现人的复杂感情、揭示戏剧矛盾冲突的功能。管弦乐队的出现,使音乐进一步具有了表现更复杂的思想感情的手段。基于文艺复兴运动中人文主义艺术理想,音乐家们主张音乐应有强烈的感情色彩,要去挖掘人的感情世界,这是促进歌剧艺术体裁形成的直接原因。

1597年在佛罗伦萨上演了第一部歌剧《达芙尼》。作曲家一反在教会影响下的牧歌式的繁复的复调风格,采用一种单声部的、与歌词结合得相当紧密的朗诵式的歌唱(即后来的宣叙调),并允许演唱者自由处理。到1608年,蒙特威尔第在歌剧《阿丽安娜》中确立了早期管弦乐队的编制,大胆使用了二度、七度等不协和的和声手法,将独唱(咏叹调、宣叙调)、重唱(二重唱、三重唱等)、合唱、管弦乐队以及舞蹈艺术有机地结合在一起,确立了歌剧的结构,进一步巩固了歌剧的地位。这一时期在歌剧题材一反以希腊神话为主而采用历史题材,更贴近人的生活。随着大歌剧院的不断兴建,歌剧进一步深入市民生活,歌剧艺术的成熟期便到来了。

中国京剧从成熟到日益繁荣的起始是以公元1790年庆祝乾隆皇帝80寿辰的四大徽班进京为标志的,比欧洲歌剧形成于16世纪末、17世纪初晚了很多。中国京剧的晚熟,与中国长达两千年的封建集权的政治体制有极大关系。中国是一个大国,与小民寡的欧洲不同,历代统治者无不运用集权制来维护政权。集中制是以一个最高的、绝对权威来调节社会上的各种关系,基本精神是强调统一、集中、服从和克制个性。这种社会机制势必会阻碍艺术的发展。而欧洲早在古希腊的雅典,就提倡全体公民平等、自由的民主精神,这使得古希腊的戏剧艺术得以茁壮成长。可以说,欧洲戏剧产生于古希腊雅典城邦奴隶民主制社会中,是古代奴隶制的产物,而中国戏剧则是古代封建社会的产物。这就是中国的戏剧艺术虽然与欧洲同样很早就有了萌芽,但成熟期却很晚的原因。

二是写实与写意的区别。

戏剧发展到成熟阶段都会有特定的演出场所。西方歌剧上演在金碧辉煌的歌剧院,演员、乐队是在灯光、布景、机关设置一应俱全的舞台上演出;中国的京剧无论是宫廷承应、贵族堂会还是民间戏园,甚至农村草台戏,一般也都有或大或小、或豪华或简陋的舞台。舞台是一个与观众所处环境不同的虚拟的“第二世界”,随着西方歌剧院的三声开场铃声与中国京剧的开场锣鼓的响起,观众“进入”与己不同的“第二世界”,去观看在虚拟时空中演绎的故事,在这一点上中西是相同的。但舞台的时空是有限的,生活的时空是无限的,如何以有限去表现无限,中西方的处理手法却截然不同。

欧洲歌剧的舞台是由四堵有形或无形的墙组成的,观众透过第四堵无形的墙去观看由布景、道具、演员创造出的生活幻觉。这个“第二世界”是写实的,一幕、一景、一场就是一个特定的时空。无论是传统的意大利正歌剧、浪漫的法国轻歌剧还是20世纪的现代派歌剧,舞台布景装置、道具服装、灯光照明无不运用最新的科技手段,以追求舞台效果的豪华、绚丽和逼真。如威尔第的著名歌剧《茶花女》的第一幕场景:幕启后,我们看到的是薇奥莱塔在巴黎家中的客厅。舞台深处中央和左右两侧均有门。中门通向另一间房间。左边有壁炉,壁炉上方有一面镜子。客厅中央的桌上摆满美酒盛饌。宴会在欢快的舞曲声中进行。

而中国京剧的“第二世界”则是写意的,时空可以灵活变换,舞台上演员的一次上下场、一个圆场,便可上下经年,纵横百里。舞台上一般无布景,一道布帘用来“出将入相”,而道具通常只有一桌二椅,这一桌二椅以象征意义表现出各种用途,作用可至无限。如《春秋配》中,相公、小姐隔墙说话,椅子作墙用;《三娘教子》中,椅子是织布机;《桑园寄子》把儿子捆于树上,即立于椅子上,这时椅子又是树;门,可以由演员用身段表现,但更多时候,门是用椅子表示的,如《女起解》、《六月雪》、《汾河湾》、《武家坡》中,椅子稍歪,便是开门了。道具只有一桌二椅,可谓精简至极。然而还有更达抽象写意之顶峰的:舞台上空无一物,仅凭演员的舞蹈动作,就让观众“看”到“第二世界”中的人物在战场厮杀、骑马乘轿、劳动生活。最典型的如京剧《秋江》,舞台上没有任何布景,艄翁用他手中的船桨做出划船的姿势,观众知道他是在江水中划船。小尼姑陈妙常为追赶意中人,急切地要艄翁把船划过来,这时舞台空间分为两部分:岸边与江水中,陈妙常上了船,艄翁拔桩重新开船后,满台便全是奔流而下的江水。船行中,演员通过优美的舞姿表现出或风大浪急,或风平浪静,对实景的摹拟寓于舞蹈的韵律之中。中国京剧所表现的“第二世界”这种高度的简约,好比中国画的“留白”,留给观众无限想象的空间,这正是中国人内敛、含蓄的民族性的体现。

从戏剧源于生活又高于生活这一角度看,欧洲歌剧与中国京剧在人物造型上都更注重神似,这一点大概是中西相通的。京剧舞台上醉酒的贵妃、装疯的赵艳容,姿势依然曼妙,唱腔依然动听;身为囚犯的苏三,身上穿的是一袭飘飘的白裙,手上系的是一根华丽细长的银链,但观众仍可认同。

三是以音乐为中心和以表演为中心的区别。

自古及至近代,欧洲的哲学家大多富于科学精神,且有些人自身就是自然科学家,如亚里士多德、笛卡尔等。欧洲哲学孕育了科学的成长。重视经验的可操作性(实验)和尽可能用数学语言阐述事物,是科学哲学的研究方式。音乐艺术的发展也不可避免地受到哲学观的影响,科学哲学的思想使欧洲音乐艺术一直闪耀着科学的亮色。

在欧洲歌剧中,音乐始终处于中心的位置。欧洲歌剧的音乐素材来源十分丰富,取材自由度很大。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,例如五声音阶、全音阶、混合音阶、平行四度和平行五度,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。这就使得作曲家有着十分广阔的创作空间。同时,大型的管弦乐队配器科学,符合声学原理。同一旋律,由不同的作曲家来写配器总谱,观众可获得丰富各异的听觉享受。经常有这种现象,某部歌剧不一定人人看过,可这部歌剧的某首乐曲,如《卡门》序曲,却人人耳熟能详。作曲家在歌剧创作中起的重要作用,由此可见一斑。

从表演的角度看,中国京剧是按角色分为生、旦、净、丑诸行,而欧洲歌剧则按声乐形式分为独唱、重唱、合唱等,再按声种分为男高音、男中音、男低音、女高音、女中音、女低音等,再细分还有花腔女高音、抒情女高音、戏剧女高音、抒情男高音、戏剧男高音、抒情男中音、深沉男低音等,演员主要用声音形象塑造角色。在用音乐表现人物心理、性格、感情等方面,莫扎特的歌剧最具代表性。莫扎特认为,歌剧中的音乐在各艺术手段中应居于最高的主宰地位。随着剧情的发展、人物所处环境的变迁、矛盾冲突的展开,音乐可以在刻画人物复杂的心理活动及塑造人物形象时发挥巨大的作用,赋予角色强烈的个性色彩。如歌剧《魔笛》以生动的德国民谣曲调为主,辅之以排箫独特的音响,塑造出一个捕鸟人自由欢乐的人物形象。此外,大型歌剧院的音响效果、科学配置的管弦乐队以及和声音乐的丰富表现力,这一切都使得音乐成为欧洲歌剧的灵魂。所以我们看到,无论是欧洲歌剧发展史的不同阶段,还是各个歌剧的乐派,无不以作曲家为其标志。

而在中国,封建统治时期长达二千多年,社会长期处在一个封闭、保守的状态,个人自由受到约束。早在春秋时期,就有了“中和”的音乐审美准则,不仅肯定宫、商、角、徵、羽五声,否定变宫、变徵,而且规定节奏只能迟缓不能疾速,音调只能平直不能委婉,技巧只能简洁不能繁复,情味只能清淡不能浓郁。魏晋时的阮籍所著《乐论》更认为音乐必须平和恬淡、整齐划一,歌词、节奏、音调、舞蹈、乐器的形制以至制造乐器材料的产地都必须遵守严格的规定。到了京剧发育成长的明末清初,意识形态被程朱理学思想控制,宣扬伦理纲常不得违背,窒息人性,灭绝个体人格的独立性。这一切反映在戏曲艺术上,就是音乐的程式化与表演的程式化。音乐的程式化表现在音乐旋律受到旋律型的约束。京剧吸收了从宋元杂剧到南北曲、各地方曲种等一百多种曲牌、腔调,加上慢板、原板、摇板、流水板、散板、快板等,就可以满足表现庄重、幽思、欢快、悲痛等情绪的需要。有许多现成的乐曲供选用,再根据剧情、角色的需要、诗词音韵的和谐等因素,便可组合搭配成曲。作曲的创作空间有限。这就是虽然中国京剧剧目浩繁、唱腔丰富,却没有著名的作曲家传世的原因。

中国京剧是按角色来分的,如生、旦、净、丑诸行,生行又可分为老生、武生、小生;旦行可分为青衣、花旦、武旦;净行可分为铜锤花脸、架子花脸等,各行有各行的表演程式。从唱腔上说,老生不能唱花脸的腔,各行唱各行的,并无两行合唱之腔,不像欧洲歌剧可有不同声种的重唱、合唱等。其余如念白、上下场、动作、舞蹈、感情的表达、哭、笑甚至咳嗽都有严格的规范,这就是表演的程式。但正如前苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基所说:“中国戏剧的表演,是一种有规则的自由行动。”历代的京剧大师们,在表演时,虽然所用程式大体相同,但在严格与规范之中,因个人的嗓音、身体条件的不同,却各自进行着自由创造,发挥着演员的个人天才。由于中国是封闭的农业社会,生活节奏闲散,又由于封建音乐思想的束缚,京剧的唱腔一唱三叹,节奏平缓,剧情进展缓慢。因此,中国观众除了要看剧中的故事内容之外,更着重的是看演员的表演。同一出戏,同一个角色,不同的演员可以赋予角色不同的性格色彩。同样是《贵妃醉酒》,贵妃醉酒后的表现可以贵而娇,贵而荡,贵而懂,甚至贵而刁,如何演绎,全凭演员的理解。同样是《四进上》,马连良与周信芳所用程式大体相同,但他们所演的“宋士杰”却有不同特点。京剧表演艺术家们总能在严格的法度、规矩之中,进行美的自由的创造,使京剧的“程式”不断得到丰富、发展,从而形成了京剧的流派。如老生有程(长庚)派、谭(鑫培)派、马(连良)派等,旦行有梅(兰芳)派、程(砚秋)派、荀(慧生)派等。京剧没有作曲家传世,却有众多的流派为人们熟知,这都是因中国京剧是以演员表演为中心的缘故。正由于有了流派,京剧这一艺术形式才成为一股有源之水、永葆生命活力。

(责任编辑 路 远)