

基于艺术视阈的中国京剧与西方歌剧之比较

赵 斌

(南京邮电大学 传媒与艺术学院, 江苏 南京 210000)

摘 要:中国京剧和西方歌剧同为舞台艺术,但是艺术源流、审美风格、内容侧重和表现技巧有许多不同之处,通过比较,可以扩展人们的全球文化视野,以感悟世界文化生态的多样性,并增强人们的文化自信与自觉,加强学习交流研究,进而为繁荣发展舞台艺术提供理论保证。

关键词:中国京剧;西方歌剧;文化;比较

中图分类号:I207.32

文献标识码:A

文章编号:1673-2359(2015)06-0109-05

缘于地域、历史、人文的差异,中西文化存在较大差异。作为人类文化重要组成部分的戏剧舞台艺术——中国京剧与西方歌剧,也有许多不同。本文拟通过源流、风格、虚实、技艺等方面的比较,探索其然与其所以然,为充实和丰富人类舞台艺术宝库的理论建设抛砖引玉,与同仁切磋。

一、源虽同而流异

(一)中国京剧的渊源及形成

刘大杰说:“中国真正的戏剧,始自元代的杂剧。”^{[1]18}其实元代之前,宋代民间的说唱、民间歌舞、滑稽戏互相融合、综合、汇合,谚称为“瓦舍”和“勾栏”的娱乐场所,便是这种类似戏剧的综合文艺演出的地方,于是亚戏剧(其实是宋杂剧)应运而生。如果追根溯源,戏剧的胚芽应当远溯上古祭祀歌舞以及雩巫的表演。后来这些乐舞与诗歌、音乐、杂技、武术、滑稽等结合而渐成戏曲胚胎。胚胎渐渐发育,汉代民间衍演为“角抵戏”;南北朝衍演为《拔头》、《代面》、《踏摇娘》等“歌舞戏”;唐代出现了以滑稽表演为特点的“参军戏”,民间出现了“俗讲”和“变文”等

通俗说唱形式。在汉赋、唐诗、宋词、元曲的文化氤氲中,在元杂剧的浪推潮涌中,在民间音乐的组合中,地方戏曲也渐渐出现。1790年,乾隆皇帝八十寿辰,三庆班进京献艺,而后又有四喜班、和春班、春台班等徽班进入北京,并逐渐称雄于京华的剧坛。这就是所谓的“四大徽班进京”。在京城渐渐扎根的徽调,与北京流行一时的汉剧、昆曲、乱弹、弋阳等唱腔,经过长时间的互相渗透和交融,逐渐形之而为京剧。可见,京剧乃中国源远流长的传统文化的汇合遗存,是中国戏曲艺术的精髓,是在中国诗词、古典歌赋、小曲杂技以及书画艺术的基础之上,酝酿发酵的具有特色的艺术品种,是中国文化精粹的重要组成。

(二)西方歌剧的渊源及形成

西方歌剧的真正形成是在16世纪的意大利的佛罗伦萨。那时正值欧洲的文艺复兴时期,由歌唱家兼作曲家培里和卡契尼为庆祝亨利四世的婚礼而创作的《优丽狄茜》,被认为是欧洲歌剧诞生的标志。在这以前,欧洲也有以歌唱为中心的戏剧。最早可以追溯到古希腊悲剧,埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯便是众所周知的古希腊编演悲剧的代表人物。

收稿日期:2015-04-15

作者简介:赵斌(1972-),女,江苏扬州人,南京邮电大学传媒与艺术学院副教授。

基金项目:江苏省文化科研项目(15YB03)

古希腊悲剧以唱为主,从文化遗存中,我们还可以看到当年演唱的舞台,可以大致猜测合唱队员以及音乐伴奏所坐的位置,可以看到欧洲古典戏剧的影子。古希腊戏剧最初是由宗教性的仪式活动演化而来的,也是有歌有舞的。由于中世纪黑暗的宗教统治,人们思想僵化,原来活泼的有歌有舞的戏剧,逐渐演变为辅以动作的说教式对话,成为以话为主的剧种(即后来的话剧),而歌与舞也逐渐分离,唱是唱的,跳是跳的,以致形成歌剧和舞剧两大剧种。后来,由于欧洲科技的发展,从声学研究中,发现并发展了“和声”,使和声学不断完备,并试用音乐艺术表现人的各种感情,反映戏剧矛盾冲突。后来,由于伴奏乐器与规模的发展,而逐渐形成管弦乐队,使音乐的表现功能大大增强。在文艺复兴时期,人文主义的艺术理想广为传播,艺术家主张包括音乐在内的一切艺术都要表现人的感情世界,要有强烈的感情色彩,在这样的氛围中,歌剧艺术的胚胎加速发育成型。歌剧题材也发生了较大变化,原来古希腊的演唱题材是以神话为主的,文艺复兴时期,转而采用贴近人们生活的历史题材,这时,歌剧艺术的成熟期便到来了。

(三)中国京剧内容多取材于历史故事

中国戏曲是中国文学大树上的一朵灿烂的蓓蕾。中国戏曲萌芽之初就受到中国文学特别是诗歌的影响。从文本上看,戏曲唱词中都有诗词的影子,有的唱词就是诗。《诗经》是我国最早的一本诗歌总集,短小抒情是诗经的重要特色。优秀的戏曲唱词都是抒情诗。从题材上看,戏曲故事情节大多取材于中国的文史经典。藉以元杂剧四大家为例:关汉卿的代表作《窦娥冤》的故事渊源于《列女传》中的《东海孝妇》;马致远的代表作《汉宫秋》,虽然不是取材于正史,但它是在《王昭君变文》的基础上,汲取历代笔记小说、文人诗篇和民间讲唱文学的成就写成的;白朴的代表作《墙头马上》,素材源于白居易诗《井底引银瓶》:“妾弄青梅凭短墙,君骑白马傍垂杨。墙头马上遥相顾,一见知君即断肠。”郑光祖《倩女离魂》,是根据唐代陈玄佑的传奇小说《离魂记》改编的。剧本素材所依据的都是有史可循、有事可据的,跟西方的“fiction”(虚构编造)大相径庭。

(四)西方歌剧内容多为虚构编造的创作

西方歌剧也受到古希腊《荷马史诗》的影响。与我国《诗经》显著不同的是,构成《荷马史诗》的《伊利亚特》和《奥德赛》是叙事诗。虚构是它最大的特色。西方歌剧受这种影响很深。西方歌剧最早的巴洛克时期亨德尔代表作《塞尔斯》;古典时期格鲁克的《阿

尔西斯特》、《奥菲欧与尤丽狄西》,莫扎特的《费加罗的婚礼》、《女人心》、《唐璜》,贝多芬的《费德里奥》;浪漫主义时期韦伯的《自由射手》,罗西尼的《威廉·退尔》、《奥赛罗》,古诺的《浮士德》、《罗密欧与朱丽叶》,比才的《卡门》,威尔第的《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》,柴可夫斯基的《奥涅金》、《黑桃皇后》,普契尼的《艺术家的生涯》、《托斯卡》、《图兰朵》、《蝴蝶夫人》等,还有多尼采蒂、贝利尼、梅耶贝尔、瓦格纳、穆索尔斯基、斯美塔那、德沃夏克、马斯卡尼、莱昂卡瓦罗等作曲家的作品,以及近现代歌剧有德彪西、理查·施特劳斯、格什温、贝尔格、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇、劳埃德·韦伯、勋伯格等许多作曲家的作品,基本上属于“fiction”类型的虚构和编造,或取材于古希腊神话故事,或改编前人虚构的小说和剧本,基本是想象性的创作。

中国京剧与西方歌剧的源头都跟原始巫、雩有关,来自于祭祀歌舞。后来由于文化的差异,京剧由中国地方戏曲的综合而成;西方歌剧由于歌舞分工、音乐发展而独立成为以唱为主的舞台艺术。可见,源同而流异。

二、唱演各有侧重

中国京剧和西方歌剧虽然同为综合性的舞台艺术,但是审美的侧重点不同。中国京剧是以表演为中心的综合性舞台艺术,观众的审美焦点是演得如何;西方歌剧是以音乐为中心的综合性舞台艺术,观众的审美焦点是唱得如何。^[2]

(一)中国观众观摩京剧为的是看“戏”

“戏”精彩与否,有两个重要因素,一是剧情有没有故事性,二是演员表演得像不像。故事性,指的是剧情的波澜起伏,是否吸引人。京剧的优秀剧目都是富有故事性的,如老生戏《搜孤救孤》、《借东风》、《定军山》、《文昭关》、《徐策跑城》;如红生戏《单刀会》;如小生戏《玉门关》、《贩马记》、《罗成叫关》;武生戏《挑滑车》;青衣戏《穆桂英挂帅》、《失子惊疯》、《西厢记》;花旦戏《十三妹》、《红娘》、《绿珠坠楼》;老旦戏《钓金龟》;文丑戏《连升店》、《十八扯》;武丑戏《三岔口》等。为了表演的精益求精,中国京剧表演不是以人物唱腔来划分的,而是以角色类型划分的。大致划为生、旦、净、丑四类,在生的行当中,按照年龄和性别分为老生、小生和武生;在旦的行当中,文有青衣、花旦,武有武旦,表演诙谐的还有油旦;在净的行当中,有铜锤花脸和架子花脸;丑有文丑、武丑等,各有各的表演特点。舞美、灯光、布景、道具等一切都是

为演员的表演服务的,连剧本写作也要为演员服务。我们往往看到上演的同名剧目有不同版本,这就是因为根据演员的表演特长而有所改动形成的。

(二)西方观众观摩歌剧为的是听“歌”

从歌剧剧本写作开始,就是围绕音乐展开的,绝大多数创作歌剧的都是作曲家。演员几乎都是歌唱家。唱“歌”是西方歌剧演员最重要最基本的功底。西方歌剧按照声乐体系来划分演员的类别。按音色划分为男声部和女声部。在男声部中,又从音域上划分为男低音、男中音、男高音;在女声部中划分为女低音、女中音、女高音。在音色和技巧上,又把女高音又分为抒情女高音、戏剧女高音、花腔女高音;把男高音分为戏剧男高音和抒情男高音。在一部歌剧中某一唱段,是由男低音、男中音,抑或男高音来演唱,不是演员决定的,而是由作曲家创作的曲子决定的。如歌剧《卡门》中的一个选段“你祝酒,我也要向你回敬”,这是作曲家专门为男中音写的,不是任何演唱者都能唱的。西方歌剧对音乐的重视,也可从伴奏上看出来,歌剧伴奏不像中国京剧伴奏基本是京胡、京二胡、月琴、小三弦“四大件”那么简单,而是采用的是大型管弦乐队,配器科学,符合声学原理。通过配器演奏的和声,简直是听觉盛宴。

(三)京剧音乐受缚于中国传统音乐的规制

因为京剧是在一个封闭保守、个人自由受到约束的封建社会中诞生的,不能不受到传统的规约与束缚。从我国的律吕来看,三千多年前春秋时代就有了“中和”的音乐概念,确定宫、商、角、徵、羽五声,规定演唱节奏迟缓而不能疾速,音调平直而不能委婉,技巧简洁而不能繁复,情味清淡而不能浓郁。三国时期的阮籍在他的《乐论》中认为,这些规定是必须严格遵守的。宋明时期,程朱理学主宰意识形态,人性倍受压抑,音乐更失去自由,戏曲艺术趋向程式化。从曲调上看,虽然京剧比其他地方戏曲要丰富得多,也拥有几百种之多,但是常用曲牌也不过几十种,如二黄、西皮小开门、山坡羊、万年欢、鹧鸪天、斗蛩蛩、哭皇天、碧步玉、朝天子、海青歌、傍妆台、寄生草、夜深沉等。唱腔主要以“西皮”和“二黄”为主,俗称“皮黄腔”。西皮和二黄虽然也有所变化,只是板式的变化,如导板(倒板)、慢板(慢三眼)、原板、散板、快板、流水、回龙等板式不同而已。比较其他地方戏曲丰富得多的京剧唱腔,仍脱不了类型化的窠臼。加之,京剧有许多现成的乐曲供选用,作曲的创作空间也很有限。

(四)西方歌剧音乐素材十分广泛,不受约束,创作空间大

作空间大

从欧洲一些经典歌剧的曲谱来看,其音乐素材的来源十分广泛,除了取材于欧洲各国、各民族的民歌音乐外,还结合剧情需要,吸收异国乐制,采用异国音乐素材,运用异国的乐器效果来表现异国风情,作曲家的创作十分自由,创作空间广阔。如歌剧《阿依达》,故事背景在古埃及,作曲家威尔第,便采用埃及的音乐素材;如歌剧《蝴蝶夫人》,剧中女主人公,不是金发女郎,而是日本姑娘,作曲家普契尼便采用了日本音乐素材。由于创作素材广泛,创作自由,作曲家的主观能动性得以淋漓尽致地发挥,这是与中国京剧截然不同的。

三、唱法不同

中国京剧与西方歌剧的歌唱方法差异是很大的。

(一)从字义的源头来看,中国式的“唱”与西方式的“唱”,概念不尽相同

英语 sing 的解释很多,有唱歌、演唱、鸣声、呼号、用诗赞颂、歌颂等;而中国对“唱”的解释,原始义是“吟诵”的意思。《诗·大序》开篇有言:“诗者,志之所之。在心为志,发言为声。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”^[389] 这是说,歌唱是言语嗟叹的延伸。我们不妨把这种唱法称之为“吟唱”,这也是中国最古老的歌唱。我国古老的《诗经》都是可以吟唱的歌,《诗经》中“十五国风”就是当时民间歌谣的总称。在我国古代,“吟”和“唱”基本是没有什么多大区别的。唐孔颖达疏曰:“动声曰吟,长言曰咏,作诗必歌,故言‘吟咏情性’也。”《说文解字》曰:“吟,呻也。”而对“呻”的解释则是:“呻,吟也。”段玉裁注:“按呻者,吟之舒;吟者,呻之急。浑言则不别也。”简言之,吟也是一种唱。只不过这种唱,没有严格的曲谱,旋律大致相似而已^[4]。吟唱的歌调旋律是不固定的,内容不同的歌词有不同的吟唱,即使同一首歌词,不同的人、不同的地点,在不同的情境下,也有不同的吟唱。其中,即兴的因素是很大的。吟唱者可以即兴地加以装饰、变化、发展。京剧演唱的情况,也有这种情况,即使同一板式,同一基调,但不同的演员可以唱出一些不完全相同的腔调来。其实中国京剧唱腔可以根据内容需要,对旋律进行润色和美化。这也是不同风格流派唱腔形成的原因。如:中国京剧的梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等“四大名旦”和马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯等“四大须生”

的唱腔就是这样产生的。

(二)西方歌剧是歌者按谱演唱的剧种

西方歌剧,歌调的旋律是作曲家按照歌词专门谱写的,歌唱者只是按谱歌唱,演员对歌曲旋律是不可以变动的,如果说有所调整,只能在力度、速度、语气、松紧等方面,在一定限度内,作一些安排和处理的微调,不允许对曲谱作任何修改。西方音乐对乐谱是十分重视的,因而记谱法出现也比较早、比较严谨、比较科学。早在7世纪起,就在天主教堂内出现了纽姆记谱法;11世纪,经阿雷佐的多多逐步发展成4根线的谱;13世纪科隆教士弗兰科创造了有量记谱法,严格规定了音的长短的标示,补充和丰富了纽姆谱,这便出现了五线谱的雏型;16世纪又有加线的办法,使音高的记载更完备;到17世纪逐步完善,18世纪五线谱开始定型而沿用至今。西方歌剧按谱歌唱,有规有循,比较严谨。

(三)中国京剧的演唱重在传意的“韵味”

中国京剧与西方歌剧在唱法上不一样。根据中国“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之”的说法,“歌”是“言”的延伸和衍变。中国京剧的唱,在于表达一个“意”、一个“味”,要让人听懂唱的是什么意思,所以特别强调咬字,要求吐字要正;唱是“言”的感情所不能达到的补充,所以行腔追求圆润柔美,要极富韵味。因此,字正腔圆,是京剧对演员基本功的要求。要做到字正腔圆,十分重视气息的运用,讲究灵活轻巧,吸气忌满、忌深,气息平稳,气沉丹田,气息不宜多变,不追求音量之大,而追求韵味之浓。

(四)西方歌剧的演唱重在优美的“歌声”

西方歌剧认为,歌声是表现人类情感的声音,表现充满活力和生机的声音。出现在文艺复兴时期的西方歌剧,为了摆脱神权的主宰和宗教的控制,追求人性的自由,追求美好的艺术,追求纯真的爱情,追求美丽的自然,在歌唱上,他们努力摆脱14世纪至16世纪的复调音乐,打破了当时单一的音乐形式,在意大利的佛罗伦萨首先出现了“Bel Canto”,我们把它译作“美声唱法”和“美声学派”。这种发声艺术,不啻是一种方法,更是一种演唱风格,一种声乐学派^⑨。西方歌剧的演唱,为了声音的柔韧性、宏亮性、灵敏性,歌唱时喉咙打开得比较大,喉位较低。从胸腔中发出的气流冲击声带,发出声音后,引起颅腔、鼻腔、口腔、胸腔的“整体共鸣”,这与中国演唱的“局部共鸣”是大异其趣的。西方歌剧追求歌声均匀的连贯性,洪亮的致远性,浑厚的通畅性,感情强烈,动人心魄,有特殊的戏剧效果。在交响乐队的伴奏下,

歌声音量,富有穿透力。

四、时空与虚实、繁简的差异

中国的艺术文化,重视直觉思维(非理性思维或顿悟),如中国画运用的是散点透视,主写意;西方的艺术文化,重视逻辑思维(理性思维),如油画运用的是焦点透视,主写实。^[602-604]这两种思维方式反映在中国京剧与西方歌剧的舞台艺术上,便是西方注重写实与中国注重写意的区别。

(一)时空概念不同

舞台是一个与观众所处环境不同的虚拟的“第二世界”,观众看戏就是看演员在“第二世界”时空中演绎的故事。舞台的时间是即时的,空间是有限的,而生活的时空则是无限的。在有限的“第二世界”中如何表现生活的无限时空呢?西方歌剧认为,舞台是由四堵墙构成的空间,这四堵墙可以看作是有形的,也可以看作是无形的。“第二世界”便是这个四面墙中的特定的写实时空,舞台布景、道具服装、灯光照明在这个时空里要追求逼真的效果。中国京剧所表现的“第二世界”不是真实的自然环境,也不是舞台的物质再现,而是高度抽象的、十分简约的、相对流动的写意时空,剧本规定的时间和空间,是靠演员表演的。^[7]所谓景随人走,境随演生。或山水浏览,或花园漫步,或月下吟诗,或长亭送别,这些山水、花园、月夜、长亭都体现在演员“唱、念、做、打”的表演之中。时空可以灵活变换,舞台上演员的一个圆场,或是一次上下场,便是上下几十年,纵横百余里。在将军的对垒决战中,舞台是战场;在闺秀的轻歌曼舞中,舞台是后花园;在才子的触景生情的吟诗中,舞台是山水风景,如此等等。中国京剧所表现的高度简约写意的“第二世界”,好比中国画的留白,留给读者广阔的想像空间。

(二)虚实表现迥异

中国艺术是写意的。譬如写诗,讲究含蓄的诗味;譬如画画,讲究留白的想像空间;譬如唱歌,讲究“余音绕梁,三日不绝”的意境。而在京剧表演艺术上更是如此:京剧演员要表演喝酒,手中只有一个酒杯,酒杯中是空空的;要表演骑马,只要挥动一下装饰性、象征性的马鞭;要表现以车代步,只要有几个画着轮子的旗子就足矣;要表现千军万马的鏖战气氛,大将背后插四支靠旗就可以了。而西方歌剧不是这样的,它要真实地再现生活,比如,表现喝酒,就一定要真酒杯盛着真酒。要表现阳台,就要搭建阳台实景;需要拿刀具也是真家伙。西方歌剧表演追求的就

是求真求实。在西方歌剧中,一般没有男女串演的现象,但是在《费加罗的婚礼》一剧中,为了表现凯比鲁这个青春少年的音色,一般要用一个女生来串演,因为女生的音色才更像青春少年凯比鲁。在塑造音乐形象上,为了追求真实,此类的例子是屡见不鲜的。求真求实,不仅是西方的舞台艺术,也是西方其他艺术的特征。

(三)舞台繁简不一

写意的艺术必然求简,以简克繁,以少胜多;写实的艺术必然求真,逼真则繁,以全真取胜。这也是中国京剧与西方歌剧风格不同之处。

布景 中国京剧讲究象征;西方歌剧讲究真实。京剧舞台上的道具通常只有简单的一桌二椅,以象征意义表现出各种用途。一把椅子既可以作隔墙用,又可以代表织布机,还可以当树用……;一根马鞭,象征马;一支桨,象征船;一条绿绸,象征水;一面挡布,象征城墙……而西方歌剧则务求真实,城堡、神庙、马车、大厅、花园……务求逼真。他们认为这样才能给观众带来强烈的视觉冲击。

表演 中国京剧讲究程式;西方歌剧讲究再现。中国京剧的表演动作是从生活中提炼出来的抽象的动作符号,按表达类型规范为一定的程式,程式化是中国戏剧特有的艺术语言。譬如人物的舞台动作如骑马、行船、上楼、下楼、关门、开窗等,都有规范动作。演员的一字、一腔、一举、一动,几乎是一种“凝固”不变的结构。而西方歌剧的形体动作、戏剧语言没有固定的程式,现代西方歌剧的表演,或是斯坦尼表演体系的“体验派”,或是布莱希特戏剧理论的“表现派”。西方歌剧强调演员的外部技巧表演是演员体验中派生的,通过动作表现体验。

化妆 中国京剧讲究脸谱;西方歌剧讲究自然。世界上千人千面,有善有恶,性格各别,中国京剧通过脸谱“寓褒贬,别善恶”。脸谱“取形”,是对某种

自然形态的东西,经过了图案化、装饰化的变形处理的图案符号,表示人物的某种性格;脸谱“颜色”,更有明显的象征意义,“红”表示忠心耿耿;“紫”表示阳刚智勇;“黄”:表示骁勇惯战;“绿”表示侠骨义胆;“黑”表示忠正耿直;“白”表示阴险奸诈等。各种脸谱表现各种人物的性格、精神和气质。而西方歌剧讲究生活中的本来面目,如果化妆,只是淡妆,美化形象凭借舞台亮度。无论是早期的意大利、法国歌剧,还是后期的大歌剧、正歌剧、轻歌剧、喜歌剧,以及抒情歌剧、现实主义歌剧等,他们化妆表现的都是演员的本真实脸庞。

综上所述,中国京剧迥异于西方歌剧。从比较中可以看到人类舞台艺术生态的多样性和学习交流的必要性。不同的舞台艺术风格有不同的美,只有兼容并蓄,人类的舞台艺术之花才会更加璀璨。费孝通有言:“各美其美,美人之美。美美与共,世界大同。”对于艺术,我们也要有这样的宽阔襟怀。

参考文献:

- [1] 刘大杰.中国文学发展史(下)[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- [2] 潘龙瑞.中国京剧表演艺术与欧洲歌剧演唱艺术之比较[J].山东教育学院学报,2006(1).
- [3] 李建中.中国古代文论[M].武汉:武汉大学出版社,2002.
- [4] 吉颖颖.古典诗词的吟诵与吟唱[J].黄河之声,2009(20).
- [5] 孙学权.浅谈京剧与西方歌剧演唱的异同[J].艺术研究,2007(1).
- [6] 张忠利,宗文举.中西文化概论[M].天津:天津大学出版社,2002.
- [7] 鞠善日.京剧与西方歌剧差异之比较[J].呼伦贝尔学院学报,2010(1).

责任编辑 田 雁

Comparison between Peking Opera and Western Drama from the Perspective of Arts

ZHAO Bin

(School of Media and Arts, Nanjing University of Posts and Telecommunication, Nanjing 210000, China)

Abstract: Though both Peking Opera and western drama are stage arts, they differ from each other in artistic origin, aesthetic styles, focus of contents and expressive techniques. The comparison between them can broaden our horizons of global culture, experience the variety of world cultures, enhance our cultural confidence and consciousness, and promote the study and probation, so as to provide theoretical ensurance for the prosperity of stage arts.

Key words: Peking opera; western drama; culture; comparison