

doi:10.3969/j.issn.1002-2236.2016.04.007

中西文化语境下的京剧与歌剧解读

邹璐

(辽宁师范大学音乐学院,辽宁 大连 116209)

摘要:同是歌唱、表演的舞台剧,西方的歌剧是以作曲家为标签的,而中国的京剧是以“角儿”和派别为标签的。作为演唱者的造诣和贡献,帕瓦罗蒂相当于梅兰芳、谭鑫培、马连良,但这些京剧名角是否就只是进行了二度创作?他们和创作者的艺术承担关系几何?如果说歌剧重视创作风格,那京剧呢,是否以表演风格为主?通过对这种现象产生的不同原因进行分析,阐述中西文化语境下京剧和歌剧的发展变革趋势,薪获裨益。

关键词:京剧;歌剧;中西文化;流派

中图分类号:J605 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2016)04-0037-04

尽管中国的京剧被西语称为“Beijing Opera”(北京歌剧),但以京剧艺术为代表的中国戏曲艺术却与西方的“歌剧”有着本质的区别。其实,戏曲并不是什么歌剧,甚至也不是歌舞剧,而是一种东方思维类型催生出的综合性戏曲艺术形式。

京剧是一种以演员表演为中心的舞台艺术。蒋锡武在《京剧精神》一书中,认为明、清两代的戏曲从剧本和表演两端对元杂剧进行了“倾斜”的发展,即从明代到清初的传奇是“剧本中心”或者说是“剧作家的时代”,而后来则开始了戏曲“向表演为中心”转移的时代。而京剧则是这种“表演中心时代”的最后高峰。

所以,提起京剧流派,不得不提谭鑫培、梅兰芳、杨小楼等一大串艺术家的名字。一百多年来,京剧各个行当都出现了不少流派,如老生行中有谭(鑫培)派,汪(桂芬)派,余(叔岩)派,高(庆奎)派,马(连良)派,言(菊朋)派,麒(麟童)派,杨(宝森)派等等。旦角中有梅(兰芳)派,程(砚秋)派,尚(小云)派,荀(慧生)派等等。净行中有金(少山)派,裘(盛戎)派等等。丑行中尽管流派的形成受条件限制而不太明显,但是文丑中的萧(长华)派,武丑中的叶(盛章)派,亦是众所周知的。

而说起歌剧的发展,则是以不同时期的作曲家为代表。作为标签分类,有正歌剧(opera seria)、喜歌剧(opera buffa)、大歌剧(grand opera)、轻歌剧

(operetta),及19世纪由德国作曲家瓦格纳创新的乐剧(music drama),和19世纪末发源于美国百老汇的音乐剧(musical comedy)。巴洛克时期,有以蒙特威尔第、A·斯卡拉蒂、亨德尔等人为代表的巴洛克歌剧(Baroque Opera)。古典主义时期,则有以格鲁克、莫扎特、贝多芬为代表的古典主义歌剧(Classical Opera)。到了浪漫主义时期,意大利的作曲家罗西尼、贝利尼、多尼采第、威尔第、普契尼,将浪漫主义歌剧(Romantic Opera)推向了歌剧的巅峰。

这种现象的产生原因,笔者拟从以下几个方面做出分析和论述。

一、艺术形式与内容的不同

1. 音乐的表现形式

音乐的形式:“是音乐音响的组织结构形式。”音乐的表现形式,即为音乐内容的艺术展现。西方把歌剧艺术给分解得细而又细,可以说是把对象物都给分解成了各种元素:歌剧是运用歌唱来表现剧情的。作曲家掌握熟练的和声、对位、作曲等技巧,把艺术作品组织成一个井然有序的艺术综合体,将作品各部分间的平衡、各部分间的关联、统一的结构,构造成一个秩序井然、逻辑统一的艺术综合体。

京剧以演员为中心,注重演员的表演,包括唱念做打,又说又唱又表演。歌剧则以剧本为中心,注重演唱,有很强的戏剧冲突,歌剧只唱不说。京剧表演上歌舞并重,融化了武术技巧,多用虚拟性动作、节

收稿日期:2016-04-26

作者简介:邹璐,女,辽宁师范大学音乐学院教师。

奏感强,创造了许多程式性的表演动作。京剧中的“唱”占首要地位,京剧首先是一种唱腔艺术。京剧中有名的戏都有若干精彩的唱段,并在观众中广为流传。京剧唱腔的韵味,往往体现了京剧艺术的最高境界。“念”是指念白,就是人物的说话,在京剧中主要起叙事的作用。“唱”要有韵味,“念”也要有韵味。“做”和“打”是演员利用形体动作来表现人物和情境。做,包括身段、眼神、独舞、群舞等,其中有纯粹的舞蹈,但多数是把日常生活里的动作舞蹈化。打,是武术、杂技的舞蹈化,用来表现竞技或战斗的场面。京剧表现形式的三大特点是综合性、程式性、虚拟性。

所谓“虚拟性”主要有两方面,一方面是动作的虚拟,一方面是环境的虚拟。动作的虚拟,如骑马,舞台上并没有马,演员并不真的骑马,而是由演员拿一根马鞭,由圆场、转身、挥鞭、勒马等一系列动作来表现他策马疾行。环境的虚拟,如行船,舞台上既没有水也没有船,而是由演员拿一支船桨,通过表演,使观众“看到”他在水上行船。环境就在演员身上,随着演员的表演,环境就在观众眼前呈现出来了。虚拟的妙处在于突出演员的表演,从而使观众感受到丰富的意蕴和无穷的趣味。

2. 音乐的内容

音乐的内容:“是审美的主体(包括创作者与理解者)赋予音乐并从音乐中体验道德精神内涵。”它包含了音乐本体所要表达的内容和音乐以外相关文化的内容。

歌剧同交响乐、室内乐等纯音乐不同,西方歌剧作曲家们用情感与思想表现整个世界观。音乐是通过素材来表现内容,并引起欣赏者的共鸣(当然不排除许多现代作曲家所创作的一些作品,只为创新作曲技巧而创作,并非表达某种更深层次的内容),达成精神与意识上的共识。从某个时代获得特定的因素,结合自己独特风格,创作出不同的作品,并且这种风格,会随着社会的改变、作曲家本身的思想变化,而多样化。

作为戏曲艺术,京剧本身首先就是文学(语言艺术、诗歌、音韵)、音乐(唱腔、伴奏)、美术(服装、化妆)与表演艺术的综合体。而在表演艺术方面,它又是讲究唱、念、做、打的综合,即包括了歌唱、说话、表演动作和舞蹈、杂技等等方面。京剧音乐的内容丰富,涵盖了核心音及音调的运转、锣鼓点的基本形态、念白的基本理念、支声线体、支声线体中的落音(结束音)、板式的节奏韵律、板式的变化原则及

转换手法等。

3. 音乐的程式性

西方作曲家注重个性化创作,作曲技法的运用体现了艺术本体的价值,比如瓦格纳乐剧中,半音化已成为占主导地位的创作技术手段之一。他在继承德奥古典与早期浪漫派和声的传统基础上,将半音化在传统调性范畴内发展到极致。瓦格纳将“音乐服从戏剧”的理念推向极致,其半音体系和声以及闪烁不定的调性变换,已然打开通向调性瓦解的大门。西方作曲家作曲技法的表现功能主要是感情表现性、性格刻画性、形象描绘性、气氛烘托性、效果强调性,以系统的理论作为支撑,用逻辑的思维发展音乐。

京剧有固定的曲牌模式,拥有严谨的宫调、声腔、套数、句法、腔格等概念,是典型的“依声填词,依字行腔”的严格词律,经过长期的发展演变,形成固定的曲体结构,不是靠逻辑性,而是自然的发展变化形成散体线性的音乐特点。由于缺乏理论支撑和严格的系统艺术审美学说,京剧作为简单的板腔体,自由简单,正因如此,给了艺术家更多随性的流派性格空间,给了文学和音乐创作者简单明了的游戏规则,更为容易上手。

成功的京剧新作,应是在遵守京剧程式化、写意性表现规律的基础上,创造出体现当代美的作品。京剧在表现方式上的独特美学追求,是历代艺术家创造的结晶,是京剧艺术历经多个时代变迁,而仍能魅力与价值犹存的关键。遵循京剧特有的美学特点和艺术表现法则,应成为延续、发展京剧艺术的基础。实践证明,京剧艺术更善于表现故事性强的事件,更利于表达强烈明晰的情感,更适合塑造鲜明的人物性格,更长于用抒情和多彩的唱、念、做、舞、打的手段,营造出其他艺术形式所没有的表演效果和欣赏魅力。

二、文化背景的不同

1. 中西方民族思维模式与传统审美观念的不同

西方人的思维模式具有开放性的特征,他们善于开拓新的领域发展自我,敢于舍弃原有的立场纠正自我。他们的创新意识主要表现在独辟蹊径,离经叛道,这种思维亦是形而上的,习惯了精确定量定性分层分段的认知手段。西方人看这个大千宇宙既然是可以被了解的,才用科学的、数理性的态度,物我各立,因此审美的任务是帮助人们认识客观世界,这就造成西方艺术重再现、重模仿的倾向。莎士比亚曾经说过:“惟妙惟肖的图像看上去能引起我们

的快感。”

中国人的审美观念则与西方人大不相同。这世界是始终处于变化之中的,准确地描绘客观事物似乎既不可能有无必要。中国人的艺术倾向于重表现和象征。一切美好都是强烈情感的自然流露,在艺术变现中感情发展的清晰、高潮的持久饱满等就成了当然的评判标准。京剧的表现注重“情”、“韵”,音乐具有标题性,“诗言志”三个字是最精炼的说明。

哲学思路和审美差异也造成东西文化的差异:“在审美追求上,中国音乐艺术以‘和’为理想,尚虚无,求空灵,讲韵味,求深邃,讲意境,求气韵生动,强调直觉与领悟,注重生命本体。这与西方音乐求深刻,强调理性与思想,把实有、意义与情感作为精神支柱的音乐审美特点形成鲜明的对比。”中国传统音乐主要表达和谐、礼仪之美,天人合一的自然之美,讲求和谐、幽美、深沉、旷达等。

2. 文化环境与社会功能的差别

艺术家创作的出发点和目的不同。西方歌剧的创作主要用于音乐会或者君主的享乐,大多是为了迎合贵族,服务于贵族。现在西方的歌剧也大多被作为“高雅”的“上层人士”欣赏的东西。

而京剧艺术本来就是一种“大众艺术”,是通都大邑、穷乡僻壤、老幼妇孺,有目共睹、有耳皆闻的东西,但由于一些历史的原因(主要是因为“文化大革命”的“断层”),切断了它与广大观众的联系,许多人不再能够欣赏它、理解它,到了现在它似乎也成了某种“高雅艺术”了。

“戏”并不是剧本所写的故事、情节,而是在观众面前呈现的一个意象世界,一个情景交融的美的世界。京剧的“戏”(意象世界),当然也要依靠剧本,依靠剧本所提供的故事情节,但更重要的是依靠演员的表演。就京剧舞台意象(“戏”)的构成来说,剧本所提供的故事情节,往往只构成一个框架,一种背景,而意蕴和韵味主要不在这里,意蕴和韵味主要在于演员的表演,所以梅兰芳说京剧舞台艺术的特点是“以演员为中心”。京剧演员是京剧舞台意象创造的主体,就像俗话说,“戏”在演员身上。

三、个体性与群体性

1. 乐本体与音声体

西方的声乐体系是按照演唱者的音域和演唱方法划分成“男高音”、“男中音”、“男低音”、“女高音”(包括“戏剧女高音”和“花腔女高音”)、“女中音”、“女低音”的,这种区分是由歌剧作曲家来给予

区别的,一个小伙子可能是由一位男低音演员来主唱的,也可能是由一位男高音或男中音演员来主唱的;而一位老人却也同样可能是要么由男低音来唱、男中音来唱,或者是男高音来唱。也就是说,一个剧中人的歌唱艺术风格,是由作曲家来决定的。演员的演唱风格不是根据角色,而是根据曲子和自己演唱的“声部”来决定的。

而在京剧艺术里,演唱的声乐体系是完全不同的另一套——演员的演唱区分不是根据演员音域的高低,而是根据角色“行当”的特点。每一个特定的“行当”,都有着自己的发声方法和演唱方法。比如,小生绝不是“男高音”,花脸也绝不是“男低音”。青衣不能作为“女高音”,老旦也不能作为“女低音”。任何一位演员,如果他掌握了这个“行当”的演唱风格与发声要领,那么他就可以演唱这个行当的角色:一个女演员可以按照花脸的演唱要领来唱好张飞,一个男演员也可以按照花旦的演唱要领来表演尤三姐。女演员演唱的男角色,让我们看到的是一个男性的人物,而不是“女声”表演;男演员表演的女角色,让我们看到的也同样是真真正正的女人,而不会是“男人装女人”——除非他是在表演“女扮男装”或“男扮女装”的人物。由此可见,西方的歌剧与中国的戏曲是不同体系的艺术形式。

2. 继承与否定

在西方音乐中,否定大于继承,文化趋向于多元化,作曲家们也不拘泥于某一种音乐形式,许许多多不同风格的音乐形式、音乐创作、音乐风格遍地开花,有的曾风靡一时,之后衰落,有些风格则流传至今,成为经典。作曲家们的创新风格和整体流变多于对前辈们的继承和学习。

而在中国京剧发展的过程中,则继承大于否定。高度程式化的表演程式,以及丰富辉煌的名家流派,都为京剧奠定了独树一帜的艺术特点,也形成了它与时尚艺术不同的品貌与魅力。京剧艺术的继承与创新,必然是在坚守传统的前提下,发展变化的活态艺术生命。

京剧创新是具有独特规律的艺术创造过程。理想的京剧创新,应该是在尊重京剧艺术特点的前提下,赋予它时代性的审美发展。京剧艺术不能墨守成规,也不能背离本体而使人难寻其旧的形迹。京剧的突破应敢于尝试以前没有的新题材、新生活、新形式,但又不宜背离京剧所擅长的故事形态、表演特点而另起炉灶。在选择题材和采用艺术表现方法上,应首先充分尊重京剧艺术的本质,符合其表现特

点。一代代杰出艺术家成功的创造与传承,超越了先辈的成就,推动了艺术的进步,葆有了艺术的活力。

四、“角儿”的艺术与人的艺术

老的京剧观众流传一句话,“看戏看角儿”,或者说,“听戏听角儿”,这句话概括了京剧欣赏的主要特点。京剧欣赏的特点,是由京剧意象生成的特点所决定的。京剧观众走进戏院,目的不仅是看“戏”,而且是看“演”戏。因为他们知道,京剧的“戏”(舞台意象)是“演”出来的,“戏”的意蕴是在演员唱念做打的表演之中。观众看戏时,不仅意识到这是赵艳容,这是武松,这是曹操,而且意识到这是梅兰芳,这是盖叫天,这是袁世海,意识到这是梅兰芳在演赵艳容,这是盖叫天在演武松,这是袁世海在演曹操。他们欣赏的重点是演员(特别是名演员)的表演。这就是所谓“看戏看角儿”。这是京剧欣赏的第一个特点。

京剧观众还有句话:“越是熟戏越爱看。”道理就在这里。电影一般看过一遍就不想看了,即使再看,也没有第一次看时那份欣喜和激动了。看京剧,越是熟戏,情节故事的背景越是退到远处,就越能集中心思欣赏演员的表演,就越能感受、领悟和品味演员表演所包含的意蕴。

京剧欣赏的第二个特点,是观众常常把演员表演的技巧美和形式美从舞台整体意象世界中分离出来欣赏,一句唱腔,一个亮相,都可以博得观众的喝彩。看京剧演出遇到类似的场合却常常有人叫好,因为京剧观众既注重视角,又注视演员,注视演员表演的技巧和形式。

德国著名戏剧家布莱希特说:“当我们观看一个中国演员表演的时候,至少同时能看见三个人物,即一个表演者和两个被表演者。”一个表演者即演员,两个被表演者即演员和角色。所以他把京剧的表演称之为“双重的表演”。布莱希特的话抓住了京剧欣赏的一个重要特点,对于这种“双重的表演”,不同的观众欣赏的侧重点可以有所不同。有的侧重于以演员扮演的角色为中心的舞台整体意象,有的侧重于演员表演的技巧美和形式美,更多的则是在二者之间来回移动,从演员的“双重的表演”中得到双重的乐趣。

过去习惯称呼京剧表演的主要演员为“角儿”,称呼著名演员为“名角”。照这种称呼,那么可以说,京剧意象的生成,主要依赖“角儿”的唱、念、做、

打的表演,特别是依赖“名角”的表演,这就是京剧艺术和歌剧艺术形式在美学上最大的区别。

比才的歌剧,不论哪个演员演卡门,舞台上的意象世界都是比才的世界。而京剧则不同,梅兰芳演出的《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《宇宙锋》的意象世界乃是梅兰芳的世界。比才去世了,比才的世界是永存的。梅兰芳去世了,梅兰芳的意象世界,梅兰芳的美,也就随之消失了。人们说,京剧是“角儿”的艺术,主要就是在这个意义上说的。

京剧艺术二百多年的历史,无数京剧表演艺术家的实践经验,都证明了京剧艺术美学上的秘密就在于此。

随着京剧艺术的日益成熟,艺术共识程度逐步提高,京剧流派的发展也就朝着表演技艺的专门化、个性化方面深入发展了。对于前人艺术的继承,做到了不拘一格,兼收并蓄,并结合自身的条件择善而从,加以融化、整合,化为自己所有,因而形成了超越前人的表演体系,以技艺全面、精当,注重刻画人物性格为主要特色,这既是京剧表演艺术个性化发展的重要标志,又是形成演员个人表演艺术流派的重要条件。而当京剧艺术发展到一定的水平之后,流派的发展就多趋于分工精细、专门化程度更高,往往使前人“大而化之”的地方更加丰富、细致,即所谓“具体而微”。

真正的京剧发展,应是在发扬以表演艺术为中心的创造特征时,同时更具有主演功力与才力必然成为塑造人物、形成看点、吸引观众的核心基本规律,使得京剧的创新发展,绝不能够离开表演艺术家的创造主体,它必须要以表演手段的精彩、表演风格的特点,以及具有影响力的艺术家独特表演魅力为创造的基础。实践证明,优秀编导的创作固然很重要,但终究不能代替表演艺术对题旨、故事、人物的承托,成就和实现编导智慧与追求的终极因素,仍是表演艺术家的创造成果。

京剧和歌剧,是东西方两种不同文化思维类型重染出的不同文化文本的产物,西方文化类型注重再现、写实、逻辑和理性思维支配下的结构逻辑,东方思维类型则注重表现、写意、含蕴和感性思维支配下的程式感受。通过研究两种不同文化的文本形态,了解两种不同的文化体系,考论两种不同的文化内涵,窥探两种不同的文化理想,乃是对文化形态做文化思考的文化要求。

(责任编辑:郑铁民)