

□陆治玮

# 歌剧中英雄男高音与京剧“净”角的用声方式之比较

中 国文化有着源远流长、异彩纷呈、禀赋优秀传统的结构体系，而京剧艺术是中国文化体系中兼容并蓄、博采众长、百川归流、最具代表性的中国传统声乐的艺术瑰宝，被称为“国粹”。在东西方文化发生激烈碰撞的今天，怎样保持并发展传统，真正保留自己文化的核心价值，而不是将其简单的嫁接、融合，或者甚至是妄自菲薄的完全贬抑本民族文化的精髓，已成为中国音乐发展的当务之急。

## 一、中国传统艺术“重表现”与西方传统艺术“重再现”的比较

### (一)中国传统艺术“重表现”

作为东方文化中的核心价值体系——中国传统艺术是以“重表现”这一特质而形成丰富传统的。这也使得以“梅派”京剧艺术为代表的“梅兰芳表演体系”成为世界上三大戏剧艺术表演体系中独树一帜的一支。在汉代《毛诗序》中就讲到“诗者，志之所在也。在心为志，发言为诗。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”。<sup>①</sup>将先秦时期理性的“诗言志”过渡到感性的“诗缘情”，即认为艺术归根结底是情感的表现。所以，在中国文化体系形成的过程中将“重表现”作为艺术发展的主体性存在。表现在京剧艺术中，它具有区别于西方戏剧艺术的独特表现手段和艺术风格。如京剧表演的程式化和虚拟性的特点，舞台虚实结合的布景和道具，乃至融戏剧、音乐、舞蹈为一炉的民族艺术特色，都表现出一种“似与不似”的写意性，将表现、抒情、写意作为最高的艺术追求。

京剧表演的程式化是指在演员的角色行当、表演动作和音乐唱腔等方面都有一些特殊的固定规则。首先，京剧表演的角色行当程式化。根据角色不同的性别、年龄、身份、性格等特点，一般划分为生、旦、净、丑等四种基本类型。一个角色由什么行当演员表演由角色的性格特点决定，然后才是年龄，使得这具有表现的意味。如折子戏《借东风》中诸葛亮是老生，周瑜是小生，而实际上周瑜比诸葛亮的年龄大，之所以如此，是因为诸葛亮的性格老成持重，而周瑜的性格雄姿英发。其次，京剧演员的表演动作也具有程式化。这些从生活中提炼出来的规范化动作是京剧表演艺术最明显的特点，常用的程式化动作甚至还有固定的名称，例如，“起霸”、“走边”等。再者，京剧的音乐唱腔和器

乐伴奏也都有基本固定的曲牌和板式。例如，皇帝出场多用[朝天子]等曲牌伴奏，主帅出场多以唢呐为伴奏的[水龙吟]曲牌等等，各种器乐曲牌都有自己特定的用途，分别用于不同场合，彼此不能混淆或替换。显然，京剧表演中的程式化特点，既使京剧具有了节奏鲜明的艺术表现力，又使之体现出独特的形式美。

京剧表演的虚拟性是指京剧充分吸收了我国古典美学传统注重写意性的特点，通过“虚实相生”、“以形写神”，使演员能够更加充分地利用舞台有限的时空，更加广阔地反映现实生活与表现思想感情。首先，演员的表演动作具有虚拟性。在舞台表演中，演员不用或少用实物，仅依靠某些特定的表演动作来暗示出舞台上并不存在的实物或情境。例如，演员手中拿着一条马鞭就表示正在策马奔驰，拿着一只船桨就表现出荡舟湖上等等。其次，舞台的道具布景也具有虚拟性。传统的京剧舞台常常只设简单的一桌二椅，它在不同的剧情条件下，通过演员的表演动作，可以展示出不同的环境。例如，桌椅放置的位置不同，可以表现出诸如官员升堂、宾主宴会、接待宾朋、家庭闲叙等不同场面，甚至还可以当作门、床、山、楼等布景。再者，京剧的舞台时空也极具虚拟性。与西方的戏剧舞台时空要求情节、时间、地点三方面保持在一天内而完整一致的传统“三一律”法则恰好相反的是，京剧的舞台时空所表现的往往不是真实世界的客观时空，而是通过演员的唱腔、念白和动作，以虚拟的手法来表现空间和时间，具有高度灵活自由的主观性。例如，《萧何月下追韩信》中，演员在舞台上跑几个圆场就表现赶了几十里路程，讲述了萧何星夜兼程追回韩信的故事；《三岔口》中两位主人公格斗了整整一个晚上，舞台上时间却只有几十分钟，明明是在灯火通明的舞台上，却表演得是伸手不见五指的黑夜里在酒店中的一场惊心动魄的打斗。通过京剧艺术的虚拟性，成功地将舞台的局限性转化成了灵活性，为表现的自由创造了条件。

### (二)西方传统艺术“重再现”

在西方文化中，“重再现”是西方传统艺术体系的特质。早在两千多年前，古希腊哲学家德谟克里特就认为艺术是对于自然的再现和摹仿，他说：“从蜘蛛那里我们学会了织布和缝补；从燕子那里学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟儿那里学会了唱歌。”<sup>②</sup>比他稍晚的古希腊哲学家亚里士多德更进一步地认为再现与摹仿是人的本能。亚

里士多德指出,所有的文艺都是再现与摹仿,不管是何种样式和种类的艺术,“这一切实际上是摹仿,只是有三点差别,即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同。”<sup>⑩</sup>他认为,由于媒介不同而出现不同种类的艺术,如画家和雕刻家使用颜色、线条和石料来摹仿和再现;诗人、戏剧演员和歌唱家则是用声音来摹仿和再现。他认为,由于对象的不同,因而形成悲剧和喜剧。悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人,喜剧则总是摹仿比我们今天的人坏的人。他认为,由于方式的不同,才出现史诗、抒情诗和戏剧的差别。这种理性的再现观念极大地影响了西方传统艺术的结构体系。

歌剧作为西方戏剧中重要组成部分,同样也有悲剧和喜剧之分,并且尤其重视再现生活。因此,其舞台形象大多是写实和具象的,包括布景、化妆、服装、灯光、效果、道具等力求真实,创造出使观众仿佛身临其境的舞台气氛,在舞台上形象地展现出社会生活环境。例如,在威尔第的歌剧《茶花女》首演时,由于主演茶花女薇奥蕾塔的演员长得过胖过壮,扮演因患病病瘦弱死去的形象时无法被当时的观众所接受而导致演出失败。直到19世纪后期,在西方现代艺术中才出现了表现主义的思潮。其首推意大利美学家克罗齐,他的美学思想的核心是“直觉即表现”。克罗齐认为艺术的本质是直觉,直觉的来源是情感,因而,艺术归根结底是情感的表现,这与中国传统艺术的“重表现”不谋而合。

## 二、歌剧英雄男高音与京剧“净”角的用声方式之比较

中国京剧行当中有“千生万旦,一净难求”之说,“净”角分为铜锤花脸、架子花脸等,其音色高亢嘹亮,具有极强的穿透力,在发声方法上需要高超的演唱技巧予以支持,这种唱法被称为“脑后音”唱法。而在西方歌剧发展到19世纪浪漫主义时期,注重戏剧性使得男高音需要用更富有英雄气概的声音来演唱,于是逐渐形成了展现英雄形象的男高音唱法,以达到表现慷慨激昂、铿锵有力的戏剧要求。下面不妨从发声技巧、音色表现、审美趣味等方面来看一下东西方声乐艺术在表现英雄时用声方式上的异同。

### (一)歌剧英雄男高音与京剧“净”角的发声技巧之异同

1840年,两名法国医生迪代和佩特勒坎,发表了一份名为《关于一种新歌声的研究报告》,大力宣扬当时红极一时的法国男高音迪普雷的“关闭”唱法,并从生理学角度指出:只有下降喉头才能产生“掩盖的胸声”。1845年迪普雷发表《歌唱艺术》一文,对此作了进一步的阐述。“关闭”唱法使男声的发声技巧大为改进,改变了二百年来阉人歌手独霸歌剧舞台的局面。但是从其出现起就有一些反面的意见,比如在威廉·文纳的《歌唱——机理与技巧》一书中提到“我要对‘掩盖’(即关闭唱法)提出一个严厉得多的指控是:它能把人引导到喉音发声上去。……这种方法的代表人物常常坚持喉咙应该是‘坚硬’的,尽管这种肌肉张力确实赋予嗓音以高分音,但我认为这样的扯紧是不会有益的。”<sup>⑪</sup>同时,在该书接下去提出了“宁可‘集中’而不是‘掩盖’”<sup>⑫</sup>的观点来致力于机理的完全自由,然后用唱在“面罩”上的现象来提出“面罩”唱法的观点。“面罩”是在音响听觉上的一种错觉,其实是身体其他腔体一同共鸣的最佳聚合地。当身体各部产生出来的共鸣都指向“面罩”部分的

话,就成为了“面罩”唱法。具体解释是在喉结放低,打开喉咙的基础上,通过气息的支持并在口腔形成有弹性的锥形体后,出现清晰的“面罩”部位共鸣,该理论最早出现在19世纪末,以波兰男高音歌唱家德雷什克为代表。前面提到的威廉·文纳就是这一唱法的拥护者,他在《歌唱——机理与技巧》一书中提到“当他在发声中加上‘打哈欠’和‘深度’时,他将获得合意的打开喉咙,并将感到一定的咽壁坚定感,无需克服过度的肌肉力量,只是加上所需的适当分量而已。……他将逐渐发现他自己正在做鼓吹‘掩盖’的歌手要做的同样的东西,他将感觉到的是,他把声音解放出来并唱的更像假声”。<sup>⑬</sup>“面罩”唱法已经成为当今西方歌剧英雄男高音演唱方法的主流。

中国京剧“净”角的演唱被总结称为“脑后音”唱法,其要领和口诀通过邹本初撰写的《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》一书公诸于世。这不仅为继承和弘扬中国传统京剧艺术做了一件有意义的工作,更重要的是让世人认识到中国人在声乐艺术上的非凡创造。现将邹本初从金少山的入室弟子吴松岩处了解到的“金派”“净”角演唱口诀记录如下:“勾住眉心、脑后摘音、行于背、贯于顶、丹田提气、两肋虚张、声音倒灌、膛音出刚音、立音。”<sup>⑭</sup>“‘异曲同工’的科学巧合——意大利美声学派的“关闭”唱法与中国京剧的“脑后音”唱法”一文论述了“关闭”唱法与“脑后音”唱法之间的相同之处,并详尽地阐述了两者之间的异曲同工之妙。其中,书中提到了沈湘先生的一段话:“只不过,京剧用的是劲儿,控制的力量大,如果把口诀改动改动,用到歌唱上,我看准行。”<sup>⑮</sup>确实,京剧的演唱中所用的力量更大,他与“关闭”唱法常常坚持的喉咙坚硬是相同的,这种肌肉张力确实赋予了头腔共鸣丰富的音色。在保持音色圆润的情况下充分发挥了共鸣的调节作用,以至于影响到各个共鸣体而形成一个大发音管。在鼻腔与胸腔共鸣的支持下,这种英雄般的声腔造型不但使得京剧“净”角的演唱显得圆润、浑厚、通顺,而且做到了豪放而不刺耳、粗犷而不粗野、高亢而不吼叫。但是,相比较而言,西方歌剧中英雄男高音主要的“面罩”唱法在肌肉力量的使用上恰到好处,它使得声音更加的柔和,相比“关闭”唱法更加讲究融合。

### (二)歌剧英雄男高音与京剧“净”角的音色表现之差异

东西方文化中的音色差异体现在英雄角色的演唱时,中国的京剧注重横向音的流动而西方歌剧更加强调纵向音的结合。音的流动主要是指旋律、曲调横向音乐形象的叙述,音的结合主要是指和声、对位纵向调性色彩的呈现。西方的小提琴与大提琴的音色不同,表现出的是因相同材料、趋同形态但体积大小不同而形成的同质性音色差异,这是与西方音乐更加重视音的结合有关。在歌剧演唱中同样也呈现出相同的特点,男声音色一般分为男高音、男中音和男低音,他们同样是同质性音色差异,能够较好的呈现一种和声与对位的结合。所以纵向结构上,面与面的结合是西方音乐的重要特征,同样在西方古典绘画艺术中我们也可以看到这种重视面与面的色彩结合,而不是线条的流动这个现象。这和西方传统艺术“重再现”是一脉相承的。在中国水墨画里面要看到丰富万象的色彩,那是不太可能的,因为其更注重线条的流动,而色彩的组合并不是它呈现的重点。前面说过,在音乐中线条的流动正是旋律、

曲调等横向音乐形象的体现,在中国音乐的乐器音色里因材料不同而区分出的琵琶与二胡,正因为这种线条流动而表现出在音色上的迥异,而不能像现在的一些大型民族乐器组合,一定要勉为其难的往交响化方向发展。因为中国音乐在音的流动与结合上,更加注重音的流动,这正是中国传统艺术“重表现”的特质形成的。

京剧“净”角的音色声如洪钟、特立独行,这才会显出独特的英雄或是枭雄的气概,其无法与其他角色的演唱进行融合。演员的表演有时不用眼看,只要听到那一声“俺”的声腔造型,其艺术形象就呼之欲出了。并且京剧的演唱重视抑扬顿挫,例如,在清代徐大椿的《乐府传声》中就提到了“唱曲之妙全在顿挫。必一唱而形神毕出,隔垣听之,其人之装束形容、颜色气象及举止瞻顾宛然如见,方是曲之尽境。此其诀全在顿挫。”<sup>⑩</sup>他认为抑扬顿挫得法能神形兼备,隔着墙听也如见其人,这才是唱曲的最高境界。而西方歌剧的演唱赋予了更多与其他声部的纵向结合,这样使得在演唱方式上声音形象延续了同质性的音色特点,保持了音色在同质性差异基础上的不同,这也是“面罩”唱法成为西方歌剧演唱主流的重要原因之一。西方歌剧重视的是如何能够流畅连贯的演唱,甚至要保持所有母音在发声上的连贯性。只有这样,才能将各个声部、不同角色的音色融合在一起,为其纵向结构的结合创造条件。所以,重唱、合唱的形式只能是在西方声乐艺术这种情形下产生。我们如果要勉为其难的将中国传统声乐的演唱与世界接轨的话,那一定又是像民乐交响化一样,无法体现出中国文化“重表现”的精髓。

### (三)歌剧英雄男高音与京剧“净”角的审美趣味之对比

中国传统艺术的审美趣味是建立在中国传统文化之上的。“礼”与“乐”作为中国传统艺术中两大思想柱石,孔子明确提出了“兴于《诗》,立于礼,成于乐。”<sup>⑪</sup>通过艺术把道德的境界和审美的境界结合起来,这是美与善的结合。中国传统艺术中审美趣味就这样更趋向于美与善的结合;在京剧“净”角表演中表现为铜锤花脸与架子花脸的声腔区别。铜锤花脸的音色雄浑、刚毅、苍劲,噪音里有黄钟大吕之声,多念韵白。其所扮人物多为正直、刚强的至善之人。例如,《二进宫》中的徐延昭和京剧《铡美案》中的包拯等角色。而架子花脸的音色是大开大阖,顿挫鲜明,以工架表演和念白铿锵见长,念白中常常以韵白夹京白,声音形象丰满、气宇轩昂。架子花脸的唱法上有沙音、炸音,以表现特定人物性格的刚烈、暴躁。其所扮人物多为粗鲁、勇猛或者狡滑、奸诈之类非善甚至险恶的人。例如鲁智深、张飞、李逵、牛皋和曹操、严嵩、贾似道等角色,这种对美与善的追求体现了中国传统声乐艺术的审美趣味。

在古希腊时期,西方文化中的目的论就被认为是宇宙向着完善、完美方向发展和运动的力量。从苏格拉底、柏拉图、亚里士多德到后来的康德,西方文化的目的论与事物发展的和谐有序、符合规律这一点是相通的。他们认为目的就是追求事物的和谐有序、符合规律,实现目的就是要按规律办事。这种对真理的追求体现在西方传统艺术中,其审美趣味上就体现为美与真的结合。虽然柏拉图也提出了至高无尚的善是神的旨意、目的,也是人的愿望与目的的观点,并在《理想国》中提出要摈弃荷马史诗以及悲剧、

喜剧的影响,原因是诗歌与戏剧过于真实地反映现实生活,将使人们失去理智、放纵情欲,但是其学生亚里士多德以摹仿、再现为基础建立起的《诗学》体系雄霸了欧洲两千年,为美与真的审美趣味在西方古典艺术中的基调奠定了基础。其后的康德在其《判断力批判》一书中也提到“尤其是在对有生命的自然对象如这个人或一匹马的评判中,通常也一起考虑到了客观的合目的性,以便对它们的美加以判断。但这样一来,就连这判断也不再是纯粹审美的、即单纯的鉴赏判断了。自然不再是如同它显得是艺术那样被评判,而是就它现实地是艺术(虽然是超人类的艺术)而言被评判了,而目的论判断就充当了审美判断所不得不加以考虑的自身的基础和条件”。<sup>⑫</sup>这体现出的是对美与真的追求。所以,西方传统艺术的审美趣味是更趋向于美与真的结合。基于对现实生活的艺术再现,歌剧中英雄男高音的音色就没有中国京剧中英雄与枭雄的善与恶的差异,他们体现出对现实生活的艺术提炼和升华。例如,法国作曲家比才的歌剧《卡门》充分表现出卡门豪爽、无拘无束而富有魅力的形象,她与男主角唐·何塞敢爱敢恨的爱情,以及后来她移情别恋甚至不惜一死,这都体现出西方传统艺术中美与真结合的审美趣味。由此,我们看到歌剧英雄男高音与京剧“净”角之间不同的用声方式,都体现了各自文化中审美趣味的差异。

### 结语

京剧艺术是深深扎根在中国文化土壤里的一棵奇葩,当代中国声乐艺术中的民族唱法也同样借鉴和吸收了京剧艺术的精华。但是,现在有一种非议认为,京剧艺术及其他戏曲剧种的艺术已经过时、用声不够科学,并与当代中国声乐艺术格格不入。同时,在中国声乐的划分形式上所谓民族唱法也没有真正同原生态唱法严格区分,没有反映出其浸染着的中国传统声乐艺术精髓。怎样继承和发扬传统,而不是和西方声乐艺术简单的嫁接、融合,民族唱法这个称谓已经无法准确地涵盖中国传统声乐艺术,这成为中国民族声乐必须面对的一大问题。为了更好地与传统结合,振兴京剧及其他戏曲剧种的艺术,我们可以借鉴中国舞蹈艺术对传统的继承而划分成中国古典舞与民族民间舞的方式一样,把中国传统声乐艺术划分成中国古典唱法和民族民间唱法两种不同的范畴而为京剧等传统戏曲艺术正名。

### 注释:

- ① 《中国美学史资料选编》(上册),中华书局,1980年版。
- ②③ 《西方文论选》(上册),上海译文出版社,1979年版。
- ④⑤⑥ 威廉·文纳:《歌唱——机理与技巧》,世界图书出版西安公司,2000年版。
- ⑦⑧ 邹本初:《歌唱学》,人民音乐出版社,2000年版。
- ⑨ 《中国音乐美学史资料注译》下册,人民音乐出版社,1990年版。
- ⑩ 《论语·泰伯》,转引自《中国音乐美学史资料注译》(上册),人民音乐出版社,1990年版。
- ⑪ 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社,2002年版。

(作者单位:上海金融学院)  
责任编辑:程利輝