

中国京剧表演艺术与欧洲歌剧演唱艺术之比较

潘龙瑞

(盐城师范学院音乐系, 江苏 盐城 224002)

摘要:中国京剧和欧洲歌剧分别代表着东、西方戏剧文化艺术的最高水准,由于它们诞生于不同的社会制度和文化形态以及政治体制、民族性、哲学思想与科技发展水平的差异,形成了中国京剧的写意风格和以演员表演为中心的中国京剧表演艺术形式以及欧洲歌剧的写实风格和以音乐为中心的欧洲歌剧演唱艺术形式。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;演唱为中心;京剧唱法;美声唱法

中图分类号:J643.1

文献标识码:A

文章编号:1008—2816(2006)01—0124—03

中国京剧和欧洲歌剧分别代表着东、西方戏剧文化艺术的最高水准,倍受人们的关注。中国京剧起源于祭祀歌舞,传承了中国戏曲文化,汇萃了中国戏曲音乐、歌唱、舞蹈和各种表演艺术的精华,是中国戏曲艺术的代表剧种,被称为“国剧”、“国粹”。它是一种歌唱表演的戏剧形式,以演员的个人的演唱、表演为中心。欧洲歌剧起源于节日的庆典活动,集声乐、器乐、舞蹈和表演艺术为大成,是西方戏剧艺术的经典代表。它是一种表演歌唱的戏剧形式,以演员的歌唱为中心。通过研究比较可以发现尽管中国京剧和欧洲歌剧同属于戏剧范畴,有一些共同点,但二者之间的差异性也非常大,追根溯源归结为东西方的历史、人文、民俗及哲学观的迥异。

一、二者诞生于不同的社会制度和文化形态

中国京剧形成于中国封建社会的闭关锁国时期,至今已有200多年的历史。当时正是八股文盛行的时期,文字狱的阴影仍然没有消失。清乾隆五十五年(1790年)江南久享盛名的徽班“三庆班”入京为清高宗(乾隆帝)的八旬“万寿”祝寿。徽班是指演徽调或徽戏的戏班,其中最著名的有三庆、四喜、春台、和春,习称“四大徽班”。他们在演出了各具特色,三庆擅演整本大戏;四喜长于昆腔剧目;春台多青少年为主的童伶;和春武戏出众。1828年以后,一批汉戏演员陆续进入北京。汉戏又名楚调,现名汉剧,以西皮、二黄两种声腔为主。由于徽、汉两个剧种在声腔、表演方面都有血缘关系,所以汉戏演员在进京后,大都参加徽班合作演出,且一些成为徽班的主要演员。徽调多为二黄调、高拨子、吹腔、四平调等,间或亦有西皮调、昆腔和弋腔;而汉调演员演的则是西皮调和二黄调。徽、汉两班合作,两调合流,经过一个时期的互相融会吸收,再加上京音化,又从昆

曲、弋腔、秦腔不断汲取营养,终于形成了一个新的剧种——京剧。

欧洲歌剧这种艺术体裁是从古希腊的戏剧中分离出来的,诞生于欧洲资本主义萌芽时期,已有400多年的历史。文艺复兴时期,人们向往着古希腊的文化,因此,希腊悲剧自然而然地受到关注。当时意大利佛罗伦萨有一位爱好艺术的贵族叫bardi,他常邀请一些有同样抱负的文人到他家里聚会,并且取了一个名“同好会”,研究如何复兴古希腊悲剧。于是,有人创作剧本,有人翻译希腊悲剧唱诗队的歌词,作曲家根据歌词及想象创作音乐,他们创作了一些以希腊悲剧为模板的剧目。最早的一部是取材于希腊神话的音乐剧“达夫内”(daphne),1597年非正式的上演了这部作品,人们把这件事看作是歌剧的诞生。“达夫内”的乐谱没有保留下来,现存的最古老的歌剧是1600年上演的《优丽狄茜》(eurydice)。从两种戏剧的发展历程来看,最初他们尽管都是当时一些贵族和风流雅士在宫廷里聚会(社交)时附带的一种艺术欣赏活动。但二者产生时的社会制度和文化形态差距较大。

首先,从社会制度方面,中国的京剧形成在清朝,属于封建社会性质。封建社会就是地主阶级依靠土地所有权和反动政权残酷剥削、统治农民的社会制度,是一个中央集权,统治严密,剥削残酷的社会。在这种社会形态下,人们是被统治和被统一着的,行为思想几乎没有自由。而西方歌剧形成于资本主义的萌芽时期,有文艺复兴时期强烈的人文主义思想基础,并且随着物质水平的提高,这种思想在向巴洛克时期的过渡中逐渐发展。在它的影响下,人们普遍认为艺术应该是追求一种强烈的、个性的、无限的美丽以及清晰的个性、雄伟的效果。

其次,从文化形态方面,中国的思想学派虽然很多并各有特色,但基本以儒家和道家为主要的思想学派,我国的哲学也是由老子和孔子开始的。在清朝的时候,基本是儒学占主要位置,代表人物有孔子、孟子。孔子认为,仁,是人类的理想关系,是人的完美德行行动。人们应该接受适当的准则“礼”的约束。而君子,是将“仁”“礼”相一致的人,他应该珍惜并追求代表正义的“道”。孟子赞同孔子“仁”的学说的基本内容,并且他认为人生来就善,其恶的方面是违背本性的,只有当人为了私利任由欲望压倒其社会责任心时,他才会是恶的。儒家对音乐的要求基本是以实用为原则的。而道家则不同,从老子开始,道家就具有一种缥缈浪漫的情节,老子对于美好音乐的看法十分值得研究,他认为“大音希声”,真正高尚的音乐应该是虚无的,难以轻易聆听的,这种感觉实在是难以用有限的文字来进行描述。如此看来,京剧中的那些反映现实的剧情,君臣父子的礼教就是儒学影响的具体体现,而其中道具、布景表演的虚拟,似乎是在原始中寻找新的完美,颇有些道家学说的影子。而歌剧是受西方哲学思想的影响。著名哲学家、美学家黑格尔认为,精神的本质是自由,它标志着自由的存在。精神的另一特征是自我意识,精神认识自身或意识自身是实质存在的。著名学者培根也认为,学者应该强调实际的调查研究,不当在空洞的思考中浪费自己的时间。在这种思想意识的指导下,西方歌剧的表演形式也向真实的方向发展,从而逐渐形成了一种力求在各个层面上都达到真实的审美取向。

二、写实与写意的区别

中国京剧与欧洲歌剧舞台艺术表现之间既存在着诸多相似之处,又存在着“质”的差别。特定的演出场所——戏剧舞台是一个与观众所处环境不同的虚拟的“第二世界”。随着中国京剧的开场锣鼓的响起与西方歌剧院的三声开场铃声,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。但从其舞台设置,时空表现来看,中西方的处理手法却截然不同。中国京剧舞台地点设置随意性比较大,可以是宫廷承应、贵族堂会或是民间戏园,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。西方歌剧对舞台要求比较高,上演在金碧辉煌的歌剧院。中国京剧舞台演绎以虚拟为核心,写意性极强,舞台上只需要极其少量的道具。大道具虚拟处理,如车、马、船等,小道具则多用实物,如手帕、扇子等。在时空表现上更具有极大的自由度和灵活性,实少虚多。在京剧里,开门就用手做出开门的动作,其实没有门,但一看就是开门了。上楼,只要腿脚像上楼那样一走,就宛如上楼了。如在“拾玉镯”里的花旦表演的喂鸡,在舞台上根本没有鸡,但一经表演就像是有一群鸡在吃食。花旦的绣花,就像有针有线,真的在缝缝连连。几个打旗的军士,就象征千军万马,在台上绕上一圈,就是千里行军了。骑马,就是拿着鞭子,一蹿腿,就上马了。京剧的表演里,还有把手遮起来,说或唱几句,是自言自语。面对另一角色说或唱,则是互相对话。京剧的长袖子叫做水袖,也就是为了表演用

的,也是写意的工具。用水袖可以表演人物的气势,心情。比如,吕布在“小宴”里,王允要他讲讲和桃园弟兄交战的趣事,他用力地抖了两下水袖,充分地表现了他那狂傲。在“群英会”里,曹操听信了蒋干的建议,误杀了蔡瑁、张允两员大将,然后训斥了蒋干,朝着蒋干,一甩水袖,就充分表示了他对蒋干的不满。这比说话还表达的好。京剧的写意表演,有些就是舞蹈。如在“白蛇传”一剧的水斗里,“虾兵蟹将”挥舞着旗子,就表示水的流动,他们翻跟头,就表示在水里游荡了。在“秋江”一剧里,那女子一跳就上了船了,和船翁一起一伏,表示船的晃动。晃动慢慢停下来,就表示船慢慢地停了下来。这就像船在水里的样子。“雁荡山”在夜里开打,其实是在明亮的灯光下表演的,但是观众感觉出的是在黑夜里。武打的两个人就像互相看不见。这样的表演也无法真的在黑暗里做,那样观众也就无法看了。而欧洲歌剧受到欧洲古典主义、浪漫主义特别是现实主义戏剧的影响,舞台使用大量的写实性装置道具和布景,在时间和空间处理上受到三一律制约,不像中国戏曲那样自由,虚少实多。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。歌剧《塞维利亚理发师》中,要表现阳台就搭建了实景,理发师的手里也真的拿着刀具。欧洲歌剧的写实性反应了人们喜爱“逼真”的艺术,追求一种强烈的、个性的、无限的美丽以及清晰的个性、雄伟的效果的思想。而中国京剧所表现的“第二世界”这种高度的简约,好比中国画的“布白”,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。

三、以个人表演为中心和以演唱为中心的区别

中国京剧是以个人表演为中心。首先,二千多年的封建统治,使社会长期处在一个封闭、保守的状态,个人自由受到约束。在春秋时期,“中和”的音乐审美准则,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。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。京剧吸引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。其次,中国京剧是按角色来分的,如生、旦、净、丑等诸行,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,不象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。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,中国观念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《四进士》,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;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。再次,京剧演员对嗓音的要求,重要的不是音质,而是你个人对唱段的创新和理解,观众更多地是需要韵味和唱腔的个人化创造。如老生周信芳、余叔岩;青衣程砚秋等等,他们特殊的嗓音制造出了一种迷人的韵味,同样一出《失空斩》京剧马派与言派就有不同的唱法和处理。由此一点看,京剧是更为个人化的,由杰出的个人化表演来感染大众。而西洋歌剧则是以演唱为中心。首先,西洋歌剧是作曲家的历史,作曲家的权威超过一切。咏叹调一旦写出就不在改变。角色的个性由作曲家在分配声部时已确立(抒情,花腔或女高音,男高音),如威尔第的《弄臣》,普契尼的《托斯卡》等。剧中男女主人公以及一些重要的角色,都有各自对应的乐谱和曲调,其中男女主角演唱篇幅较大,也容易产生著名咏叹调唱段。如《茶花女》中的《饮酒歌》;《蝴蝶夫人》中的《晴朗的一天》。其次西洋歌剧表演显得单调简单站着咏叹就可以了,表演动作幅度不大,主要强调唱,有些西洋歌剧演员,他们的表演实在不能说是在表演,如帕瓦罗蒂演的《绣花女》,到了唱《冰冷的小手》前摸钥匙的一场戏,帕瓦罗蒂巨大的身躯实在蹲不下去,所以只是潦草地在桌上一摸,便按住了眯眯的小手。另外,在发声练习上,歌剧美声练习非常复杂,除了正常要练习五个母音外,还要练习正规的练习曲。如 13531 或 135175421 等。男高音大多从中央 c 唱到 bB 或 B,更好的是高音 c。这样不断地打磨这一音域中的五个元音的练习,大概要与歌剧演员终生相伴。这充分体现了歌剧演唱技巧的重要性。而京剧吊嗓子只练习啊与衣。另外,中国京剧的唱腔与西洋歌剧中的唱歌是完全不同的两个概念,腔的旋律音调是固定

的,而歌的旋律音调是不同的,歌者必须严格按照作曲家固定的乐谱节奏演唱,不许演唱者有任何的修饰,京剧的唱腔却可对原有的乐谱、曲调进行加工,润饰,形成生动的、不同的,富有个性化的艺术流派。

四、二者演唱方法之比较

中国京剧唱法与西洋歌剧美声唱法某些方面是相似的。如:京剧老生(唱功老生)唱法吼开气深,整体贯通,有很强的震撼力和表现力。这种唱法与西洋歌剧中的男高音极为相似;京剧净角唱法声音浑厚,整体贯通,喉咙开得很大,气力充沛,满堂满贯。这种唱法与西洋歌剧中的男中音极为相似;京剧旦角唱法音色明亮圆润,流畅甜美。这种唱法与西洋歌剧中的抒情女高音极为相似。但由于中西方民族语言、地理、环境、社会意识形态、民族文化的审美等差异比较大,造成二者在发展过程中,不断改进、不断完善,形成各自不同的演唱方法,显示出不同的特点:

(1)音色不同。中国京剧唱法讲究音色甜、亮、水、宽、厚,与中国人喜欢高亢明亮、清脆婉转的欣赏心理有关,也与中华民族的音乐、音调有关;西洋歌剧美声唱法注重圆润、宽广、浑厚,喜欢圆音厚重一些,这也与欧洲民族音调、欣赏习惯有关。

(2)咬吐字技巧不同。中国京剧唱法咬字时强调喷口,发音的力量放在字头上,嘴唇上要着力,为使声音响亮,字头出音有力,把字咬住;吐字时要求把咬好的字从咬的状态上喷吐出来,讲究汉语言的韵律美。总的原则是:以字行腔、字正腔圆、腔随字走、字领腔行。西洋歌剧强调咬字灵巧、准确,吐字清晰、响亮,要求保持口腔状态相对松弛稳定。总的原则是:以腔行字、腔领字行。

(3)用气不同。中国京剧唱法讲究丹田运气,运用的是腹式呼吸,用气时强调深而不僵,活而不浅。吸气灵活轻巧,不多、不满、不深、不僵,主要由于京剧小腔拐弯多的这一特点而形成的。西洋歌剧运用横膈膜呼吸,运用的是胸腹式联合呼吸,强调深呼吸,吸气时胸腹扩张开来,歌唱时始终保持好吸气的状态,气息变化较小,主要由于西洋歌剧旋律平直、拐弯少的特点造成的。

(4)运用共鸣时强调的侧重点不同。中国京剧唱法讲究整体共鸣,但更侧重于头腔共鸣。如:生、旦行当;西洋歌剧则主要强调整体共鸣,讲究头、口、咽、喉、胸等共鸣腔的混合运用,追求声音均匀连贯、通畅雄厚。

(5)声部划分不同。中国京剧没有声部之说,声部是以角色生、净、旦、丑的行当来决定的,以各自特定的音色来行腔的,行当代表声部。而西洋歌剧则是以女高音、男高音、女中音、男中音等四个声部来扮演角色的。京剧生角相当于西洋歌剧中的男高音,净为男中音,旦为女高音,丑行男、女角色则主要以念白见长。