

# 聆听文化的声音

## 文化审美意识形态下的中西“歌剧”唱腔音色比较研究初探

滑 静

**摘要：**中国京剧与西方歌剧是屹立于世界东西方的两大文化艺术瑰宝，本文意从人类的文化审美意识形态入手，来聆听其文化背后的声音，即积极探索中国京剧的唱腔与西方歌剧美声唱法音色之间的异同。以此作为起点，探究中西“歌剧”唱腔音色差异背后的文化历史根源及其音乐文化的审美意识习惯的差异性。

**关键词：**文化审美；唱腔音色；京剧；美声；文化表象

作为一种文化及文化中的音乐，将社会学、人类学等学科的理论与知识与当代音乐学理论交叉来进行研究，是当今世界多元文化音乐教育的主流思潮。在当前音乐人类学与其他多学科交叉研究与发展的语境下，来探究中西方“歌剧”唱腔中的音色问题，需要从中西方人类发展的历史进程中所积淀形成的文化审美意识形态的差异性着手或作为研究的根本与起点，以期探究中西“歌剧”唱腔音色相差相异背后的文化历史根源，以及人类音乐文化的不同审美意识特色。

### 一、文化之表象——中西“歌剧”演唱的音色

音源于物体振动及其在传播中形成的声波，在听感上具有音高、音值、音强及音色四种性质。音色是“乐音的品质特征，能够将音高、音强和音长都相同的两个音区别开来的一种声音属性。”<sup>[1]</sup>而音色又是区别歌唱表现的重要方式之一，音色感是民族文化的重要内涵。歌唱音色存在于不同的历史、文化传统和语言、自然环境中，不同民族、地域的人对歌唱音色有着不同的审美心理要求和诠释。由此，在多元文化价值观念下的中国京剧唱腔的音色与西洋歌剧美声唱法中的音色折射出的表象个性亦十分鲜明可鉴。

#### 1. 京剧唱腔的音色

京剧以皮黄腔为基础，吸收来自昆山腔等优秀戏剧的唱腔和表演形式，不断完善自己而形成了具有两百多年历史的传统京剧形式。她是我国目前影响最大，在音乐与唱法上发展较充分、系统较为完善的剧种之一。由于京剧行当划分较多，因而唱腔也各不相同。

在京剧演唱中，所有行当的演唱公认最美的音色是带控制的鼻音和颤动音的运用。各行当演唱时，鼻腔共鸣基本上一直都在使用，但是鼻腔共鸣如果不与其他共鸣腔共同使用，又会变成沉闷而难听的声音。为了润饰和美化鼻音效果，通常至少有一种及其以上的其他共鸣腔与鼻腔共鸣同时使用，以达到演唱者需要的演唱音色效果。颤动音在各行当的演唱拖腔中广

泛使用，根据演唱颤动音的控制方法不同，一般分为两种类型：颤动音和浪音。演唱者喜欢用慢和宽来区分它们。颤动音的实际演唱效果非常接近于西方歌剧演唱装饰音中的颤音，但是比西方歌剧演唱颤音时波动的频率慢而且波动的音程距离大，如果像西方歌剧颤音那样波动的频率快而且波动的幅度小，京剧演员会认为这样的音色缺少气息控制而不美。浪音的发音振动相对比较“自然”也更具流动性。这两种带控制的鼻音和独特的颤动音，使京剧演唱的音色更加强烈集中于一个点上，而呈现出一种圆润的声音，充分体现了京剧演唱对“字正腔圆”的整体基本要求。<sup>[2]</sup>

#### 2. 美声唱法的音色

美声唱法在几个世纪的运用、传播和发展中，完善了以意大利语为主要语言的发声技巧，塑造了同时使用头腔共鸣、口咽腔共鸣和胸腔共鸣形成的混合音色，确立了一套科学的发声体系。美声唱法以洪亮、圆润、浑厚、连贯、统一、充满智慧光芒的声音音色反映了西方宗教、人文文化审美、语言习惯的特色。

美声唱法的歌唱发声技巧从机理上看，明显有别于京剧唱腔的发声技巧，这是由于西方音乐文化的传统所决定的。美声唱法注重歌唱发声技巧的统一自然，讲究嗓音音色运用以及真声、假声、混声的统一调度。其发声技巧主要围绕声带、喉功能工作状态进行调节，注意不同发声状态的过渡性连接，消除嗓音歌唱发声方式转换的痕迹，胸声区歌唱带有假声的发声控制技术，而头声的歌唱又明显掺杂胸声的成份，强调通过发音技术来丰富、控制嗓音色彩，使声音音色从低声区到高声区听起来自然、圆润、连贯、统一。<sup>[3]</sup>

### 二、音声表象的背后——中西文化审美意识比较

音乐是特定文化的产物，离开文化这个本体，音乐就难以得到深刻的阐释，自身的发展也将失去动力而显现不出丰厚的底蕴和活力。东西方文化与审美意识的差异，让世界音乐文化呈现出千姿百态、多元

多样的表象特征，以此打上种族的烙印而各放光芒。

### 1. 不同文化传统带来中西歌唱音色观念的差异

在当前多元文化音乐观念下，声音是在特定的文化语境下产生而被人类使用的一种音乐表象的符号，以此来表达其思想与情感。西方文化传统以知识为本体，高扬科学精神，歌唱音色“近器声”，有模仿管乐的倾向，极力将人声科学化、逻辑化，在演唱中“重技术”，追求声音的统一和规范，要求声音的高位置以及松、通等状态，有着“重器声”的文化传统。中华民族对“美”的感知是一种“直觉体悟”的方式，中国传统文化以生命为本体，重视自身生命的感受，在这种文化传统影响下，有“近人声”“尚自然”的文化传统。西方重理性，对声音的音色要求绝对化、统一化、模式化；中国重感性，对声音的音色要求相对多变灵活，突出不同文化系统下声音的个性化、多样化、非固定性的特质。比如：京剧唱腔中根据人物演绎的角色不同，而使用不同的声音唱腔来加以塑造并加强对人物形象的演绎与表现。

### 2. 不同文化审美心理带来中西“歌剧”角色划分与音色运用的差异

京剧中的各种脚色行当，按各种类型人物的年龄、性别、身份和性格等特征，从用嗓、音色及表现方法上加以划分，与西方歌剧中按高、中、低音区划分不同。它们既是中国文化生活中各类型人物生活音调（语音音调和感情音调）的艺术概括，也是中国传统审美情趣在声乐艺术上的集中反映。根据京剧演员的基本嗓音，所有行当总体分为两类：小嗓（也叫假嗓子）和大嗓（也叫真嗓子）。在这两类嗓音中，各行当唱法发展较完备，形成了一套完善的唱念和发音方法，每个行当通过运用特定的声音位置和共鸣腔形成了自己独有的嗓音特色。

京剧中各行当的嗓音特色及其区分大致如下：

生角，一般分老生、小生两种。老生扮演中年和老年男子，多为正面人物，用大嗓，以响亮的“膛音”或具有俗称为“云遮月”的音色嗓音为最佳。二者均以头部共鸣为主，但声音造型须与人物形态的造型相吻合，唱法要求苍劲挺拔。小生扮演青少年男子，传统戏中为大小嗓并用，小嗓宽亮，音色华美，富于朝气。文小生唱念须刚柔相济；武小生宜刚健矫捷，扮演少年气盛的人物。

旦角，一般分青衣、花旦、闺门旦和老旦等，前三者均用小嗓。青衣主要扮演青、中年妇女中的正面人物，要求发音圆润、饱满、明亮，行腔柔婉，但须柔中有刚。闺门旦于圆润中略带娇嫩。老旦扮演老妇，用大嗓，要求具有宽亮的“膛音”，多用胸腔及口、咽

腔共鸣，行腔中既要带有老年人的苍劲，又要保持女性柔婉的特色。

净角，一般分铜锤及架子花脸两种，均用大嗓，阔口“膛音”。铜锤专扮社会地位较高并富有威望的正面人物，嗓音洪亮沉雄，运用胸腔、鼻腔及头腔的混合共鸣，要求有足够的音量，行腔气势雄浑。架子花脸多扮性格豪放粗鲁的男子，唱腔不多，演唱时可偶尔夹用“炸音”，以突出人物暴躁和易于激动的性格。

丑角，扮正面或反面滑稽人物，也扮演旧社会中的地位低下者。唱腔极少，全靠念白及做功将人物演活，念白最求嗓音清脆悦耳、口齿爽利为佳。

由于各行当唱法的差异，演员从学戏起，就必须根据嗓音条件决定其所攻行当，以便进行训练。演唱功力深厚的演员，都能在自己擅演的剧目中，尽量发挥自己的嗓音特色，将人物的刻画与嗓音的发挥互为依存，尽善尽美。<sup>④</sup>

西方音乐根据声音音高和音色的特点将各种乐器与人声划分为三个不同的音区，即高音区、中音区及低音区，高音区清脆明亮，中音区优美、柔和，低音区浑厚、浓重。美声唱法根据人声的音域及音色分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音及男低音等几个不同音色的声音声部，每个音区的声音都具有特有的音色，在音乐的表现与人物形象塑造中具有重要的意义。

美声唱法的基本发声方法作为一个统一的基本模式，适用于每个具体的歌唱声部的训练，如唱男高音的老师可以教女高音，女中音等各声部歌者，而京剧则受到角色、唱腔、性别、流派等诸多因素的影响，通常是唱腔各不相同，不同唱腔的老师一般也只教本唱腔的学生。歌剧美声唱法的角色声部是根据角色实际表现需要而划分，尽管发声方法在各声部间基本唱法技术上趋向一致，但在某些特殊的发生技术方面仍存在一定的差别。如男、女声部中根据音色表现与演唱技巧的不同分为戏剧性的、抒情性的，还有如男声“关闭唱法”“半声”发声技巧，女高音各种复杂的“花腔”技巧，中低音、胸声发声应用技巧等等。这些各具特色的发声技巧在各个声部的实际运用中，进一步细化和完善了歌剧中各类角色的演唱，为歌剧中不同角色与音色关系的定型上起到了重要作用。

从歌唱的基本发声技巧角度看，京剧唱腔和美声唱法的发声技巧之间最重要的区别就在于喉功能发声机制的应用上。京剧是把特定的声带振动状态绝对化，作为特殊的声音色彩加以应用，从而产生像花旦与老旦，小生与老生之间音色色彩的巨大差异，而这一差异正是京剧各角色音色性格的特点与魅力。而美声唱

法则努力将各种声带振动状态融合到整体歌唱中，并力求消除声带振动状态的换声痕迹，各声部你中有我、我中有你。<sup>[5]</sup>

### 3. 共同文化认同下京剧唱念音色选择的不同特色

多元文化价值观念下所形成的文化多元论，不仅需要我们关注不同文化色彩区域下的文化差异，也需要我们关注同一文化色彩区域下的局部文化差异所导致的艺术表现方面产生的审美差异。这种审美差异不仅表现在京剧不同风格、流派的演唱音色上，同时也表现在不同人物性格与音色运用等的不同特色。

京剧演唱中不同的流派所形成的音色差异是普遍存在的。例如：京剧旦角中的青衣，不同的流派在其音色上的差异变化也是各具特色。梅派唱法在发声时把每个音都放在头顶和面罩上，整个面罩都用于共鸣，这种音色甜美、脆亮、干净、圆润醇净，是塑造雍容华贵、端庄柔美的古代贵妇形象的理想音色。而程派的音色与梅派则有很大区别，程派的声音位置主要放在面罩中央，借助胸腔共鸣，运用脑后音和喷口音强化音色效果，比梅派的声音位置稍微靠后一些。程派唱法在发声处理上形成的整体音色有“烟熏”的效果，就像“烟鬼”的声音，在唱念时常使用比梅派更低沉一些的较暗的音色，在演唱单字唱腔时，频繁地使用带有轻微停顿的藕断丝连的唱法，显得更为深沉激越，唱腔和谐、朴实，细致入微地刻画了一个个悲剧性女性坚贞不屈的动人形象。<sup>[6]</sup>他们的演唱，都具有强烈的艺术感染力，并以各自独具的演唱与噪音音色风格，形成了两支影响深远的艺术流派。

戏曲文化中的不同角色是对社会中各种类型人物特点的高度概括，演员除了通过舞台形体表演表现人物特点外，更多地通过唱腔与念白中的音色风格、语速等展现人物性格。例如：青年旦角的念白音高和速度基本上根据所饰演人物的年龄、情感状态和社会地位而定。如《宇宙锋》中表现上层社会成熟而有见地的赵女，念白相对平稳且音调较低；《凤还巢》中的年轻花衫程雪娥，出生权贵，念白运用声音位置较高的中音音调，俏丽活泼；《拾玉锄》中年轻花旦孙玉娇，虽然年龄相仿，但出身社会下层，无忧无虑，念白速度更快，音调更高；同是描写穆桂英的戏，《穆柯寨》中年轻的武旦穆桂英，念白的速度和音调都与孙玉娇相似，但音色又比孙玉娇更脆亮些，这样的嗓音更符合其为绿林好汉之女的身份和豪爽的性格。《穆桂英挂帅》中，她的语速放慢且整体音调也放低，表现人到中年的穆桂英。京剧中各角色及专行独有的噪音音色就像声音程式一样把各行当及其专行清楚地区分开来，由此明确他们所饰演人物的性格、性别、年龄等。

这些因素与更为复杂的发声和唱念结合在一起，为京剧表演营造出独特的程式化声音“天地”。<sup>[7]</sup>

京剧演唱中的音色变化，除了围绕剧中人物展开外，还带有自身专行独有的噪音音色的程式化表现，音色是为人物、为剧情的发展需要服务的。这种选择是在京剧文化圈内，经过数百年的发展、积淀而形成的，是在共同的文化认同下形成的程式化发展。

西方歌剧与中国京剧的演唱上的音色差异，是不同文化传统与文化审美心理的选择，他们赋予各自文化色彩下的演唱，表现出其文化独特的“语义”，使供人娱乐与听赏的声音色彩富有深刻的文化意蕴和丰富的历史内容。这种独特“语义”的选择也不是一成不变的，而是随着历史的前行在不断发展变化。因此，在当前社会发展日新月异的时代背景下，如何更好地去把握各种声音观念下的音色并聆听其背后深居的文化本源，是当前音乐教育过程中重点强调和重视的一种重要的学习意识态度，即在文化的语境下去习得及演绎各种多彩多姿的声音，以此促进中西音乐文化在多元中并存，在并存中相互交流及促进。

#### 参考文献：

- [1] 韩宝强. 音的历程——现代音乐声学导论[M]. 北京：中国文联出版社，2003：53.
- [2] [美]伊丽莎白·魏丽莎. 听戏——京剧的声音天地[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2007.1：211-213.
- [3] [5]滑静. 论京剧唱腔与歌剧美声唱法之异同[J]. 西安音乐学院学报，2002（3）：63-66.
- [4] 中国大百科全书：戏曲曲艺卷[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1983.8：471-472.
- [6] [7]同[2]：226-227.
- [8]管建华. 世纪之交——中国音乐教育与世界音乐教育[M]. 南京：南京师范大学出版社，2002.1.
- [9] 武俊达. 京剧唱腔研究[M]. 北京：人民音乐出版社，1995.1.
- [10] 刘承华. 中国音乐的人文阐释[M]. 上海：上海音乐出版社，2002.10.
- [11] 梁一儒. 卢晓辉. 官承波. 中国人审美心理研究[M]. 济南：山东人民出版社，2002.3.
- [12] 王惟苏. 审美文化新论[M]. 江苏文艺出版社，1998.8.
- [13] 郑传寅. 传统文化与古典戏曲[M]. 长沙：湖南人民出版社，2004.5.

本文为江苏省2007年度哲学社会科学基金项目“江苏沿运河流域音乐文化遗产调查研究（07SBS006）”阶段成果。

滑 静（1964—），女，淮阴师范学院音乐学院副院长、副教授，主要从事高师声乐教育及相关理论研究工作。