

西北师范大学

硕士学位论文

京剧演唱对中国民族歌剧演唱的影响

姓名：魏立雅

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：朱东生

2009

## 摘 要

歌剧是把戏曲、诗歌、音乐、舞蹈和美术结合在一起的一种综合艺术。它起源于十六世纪末的意大利。中国歌剧原生于二十世纪，历经八十多年走到现在，从拓荒者黎锦晖创作的儿童歌剧《麻雀与小孩》等共 12 部，为中国歌剧创作开了先河。到各个历史时期所创作的《白毛女》、《红珊瑚》、《星光啊星光》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等作品，都被认可为当今艺术中不可替代的歌剧种类。从 1950 年到 1966 年“文革”前十七年，是中国民族歌剧发展的重要时期。本文京剧演唱对中国民族歌剧演唱的影响在国内艺术研究领域中也提到过，但在演唱方面只是泛泛而谈，而本文在演唱方面，通过在气息、用声、共鸣、咬字方面作了较为系统的比较研究。对于中国民族歌剧的演唱，其中包含一个无比重要的精髓宝库，那就是我国历史悠久的戏曲艺术。本文就将通过中国民族歌剧与代表戏曲艺术的京剧作以阐述和比较，将两者的基本特征、演唱特点等作以比较，分析戏曲演唱对歌剧演唱的影响和原因。

中国的戏曲历史源远流长，多种多样，而本文的戏曲演唱主要以京剧演唱为主作以比较，因为京剧在戏曲中占有主导地位 and 最具代表性，并且京剧演唱体系最完整，各行当、各流派都有著名艺术家为代表。而且京剧的演唱对中国民族歌剧的演唱有着巨大的影响，因而具有可行性。

**关键词：**京剧，中国民族歌剧，演唱，特征，影响

## Abstract

Opera originated in Italy in sixteen century is a kind of compositive arts, which combined with drama, poem, music, dance and art. Up to now, a lot of classical operas, such as white hair woman, red coral, star light, honghu guerilla, and jiangjie etc., have been created since the Chinese nationality opera originated in twenty century. This paper has studied systematically on the sing technique between the Beijing opera and Chinese nationality opera in the prospective of breath, using voice, resonance and reading and so on. We compared the drama sing with Beijing opera sing because Beijing opera had been dominant and representative in Chinese drama, and had a integrate system. There are lots of famous arts in different Beijing opera genre. Furthermore, Beijing opera sing has influenced Chinese drama deeply, so we use the Beijing opera as the sample.

**Key words:** Beijing opera, Chinese nationality drama, sing, characteristic, effect

## 独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得西北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

签名：\_\_\_\_\_ 日期：\_\_\_\_\_

## 关于论文使用授权的说明

本人完全了解西北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

（保密的论文在解密后应遵守此规定）

签名：\_\_\_\_\_ 导师签名：\_\_\_\_\_ 日期：\_\_\_\_\_

# 绪 论

## 一、选题的目的与意义

### （一）选题的目的

本人是一名学习声乐（民族唱法）的研究生，对于民族歌剧非常喜爱，通过本人日常的学习及采访，中国民族歌剧不仅在唱法以及审美观念上都受到观众的青睐，使大众都非常容易接受。不仅在中国，就是在世界的舞台上中国民族歌剧也以它独特的艺术魅力散发着耀眼的光芒。在 2008 年奥运会即将到来的今天，全世界都在注视着中国，不仅是政治经济方面，尤对文化更为注视，中国的艺术文化更是吸引了全世界的目光。中国民族歌唱家宋祖英不止一次的将民族性的音乐文化传播于世界，让世界各国都领会到了中华民族最优秀的中国民族歌剧和中国戏曲的融合。本人之所以选择该题目作为毕业论文，其目的就是想通过自己的努力研究，使人们了解中国民族歌剧和京剧是如何借鉴和相互影响的。

### （二）选题的意义

#### 1 理论意义

歌剧是把戏曲、诗歌、音乐、舞蹈和美术结合在一起的一种综合艺术。各个历史时期所创作的《白毛女》、《红珊瑚》、《星光啊星光》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等作品，都被视为当今艺术中不可替代的歌剧种类。本文京剧演唱对中国民族歌剧演唱的影响在国内艺术研究领域中也提到过，但在演唱方面只是泛泛而谈，而本文就想在演唱方面，通过气息、用声、共鸣、咬字方面做相对系统的比较研究。对于中国民族歌剧的演唱，其中包含一个无比重要的精髓宝库，那就是我国历史悠久的戏曲艺术。本文之所以选择京剧来做一阐述和比较，那是因为京剧在戏曲中占有主导地位 and 最具代表性，并且京剧演唱体系最完整，各行当、各流派都有著名艺术家为代表。而且京剧的演唱对中国民族歌剧的演唱有着巨大的影响，因而具有代表性。

#### 2 实践意义

因本人是一名民族唱法的声乐研究生，导师在常日里的指导，由其对民族唱法的演唱技巧和对中国民族歌剧的演唱都非常悉心的做以示范和指导。在练声中，加入京剧中的喊嗓，使自己的声音更亮、更脆，在演唱中国民族歌剧时，导师强调用到京剧中的诸多因素来充实自己的声音。在 2007 年 10 月份，我去中国音乐学院访学时，中国音乐学院歌剧系的杨曙光老师对我在演唱歌剧时进

行了指导，不仅在演唱时加入了京剧中的技巧，并且在身段、台姿以及站台方面，都融入了京剧中的诸多方面。我很荣幸得到了中国著名声乐教育家金铁霖老师的指导，金老师对我在演唱民族歌剧时进行了指导，讲到唱歌是要字正腔圆，这与京剧中的深、情、形、声、腔、字之美有很大的关系，由其在咬字，用腔中非常重要，使我受益匪浅。通过多年民族唱法的学习和演唱民族歌剧，我深深体会到民族歌剧在演唱方面很多都吸取了京剧中的因素，因此，我想对两者在演唱方面进行较为详细的比较。

## 二、方法选择与研究步骤

### （一）方法的选择

在本课题中对方法的应用是综合的、实践的、相互联系的。在研究中，我将采用文献参考法、亲身实践法、定性研究法等。

### （二）研究步骤

本研究基本以以下程序和步骤进行：

第一阶段——理论与相关知识的储备（2005年9月——2006年7月）

第二阶段——课题的选择与论证（2006年8月——2006年12月）

第三阶段——采访，资料收集，整理，分析（2007年1月——2007年6月）

第四阶段——相关内容准备与撰写论文（2007年7月——2007年11月）

第五阶段——提交导师与论文答辩（2007年12月——2008年5月）

## 三、文本方式及结构安排

本课题研究所呈现的论文题材格式分为五大部分，由绪论、歌剧和京剧的概念、两者的区别、基本特征、两者的相同与不同点、两者的相互影响和结束语等部分组成。本课题将从通过对中国民族歌剧与代表戏曲艺术的京剧作以阐述和比较，将两者的基本特征，演唱特点等作以比较，从而分析京剧演唱对歌剧演唱的影响。

## 四、研究过程中可能存在的问题

根据我目前的工作，研究中可能存在以下疑难问题：在京剧范围内，我所能采访到的人物只能局限在省内。虽然有很多的影像资料，但是与真人之间的沟通很难做到。因本人能力有限，许多唱段还未能学会。上述问题可能一时难以解决，但我相信在今后的道路上，通过自己的努力和老师、朋友们的关心帮助，我的能力会得到进一步提高。因此，我将尝试自在研究中尽我所能去解决这些问题。力求使我的研究取得理想的结果。

## 京剧演唱对中国民族歌剧演唱的影响

### 一、歌剧与戏曲的概念

歌剧是将音乐（声乐与器乐），戏剧（剧本与表演），文学（诗歌），舞蹈（民间舞与芭蕾），舞台美术等融为一体的综合艺术，它既有戏剧性表现力，又具有思想内涵，因而歌剧有“音乐的戏剧”或“戏剧的音乐”之说，是音乐和戏剧的最高形式的结合。歌剧既给人以听觉的欣赏，又给人以视觉的审美，所以它更是一门视听艺术。然而，在这样一种综合艺术中，所组成歌剧中的各种艺术的地位是不一样的。音乐在这门艺术中起主导作用，戏剧处于次要地位。戏剧的言语只有插上音乐的翅膀，才更富有听觉欣赏和视觉的审美。因而，歌剧的定义是：在舞台表演的，并有舞台布景和服饰的，以角色歌唱为主导，以独立的，特定的结构作为推进剧情发展主要手段的戏剧音乐作品。歌剧没有被划分到戏剧的范畴，而是在音乐的范畴，说明演唱在歌剧中的主导地位。

#### 1 中国歌剧

中国歌剧比较法国歌剧和德国歌剧模式来说有其自身的特点。德、法歌剧的形成，其主要表现为对意大利歌剧移植后的民族性发展，而中国歌剧则不然，他有自己的阶段规律，时代特性和艺术特性。欧洲歌剧传入中国，并没有对中国歌剧的形成构成直接的因果关系，也更谈不上移植，当然，在 20 世纪 90 年代后期，还是有一定的影响。

在《辞海》中对中国歌剧的概念是这样表述的：“中国宋元以来形成的各种戏曲，以歌舞，宾白并重，亦属歌剧性质。‘五四’以来，特别是在延安文艺座谈会以后，在民族民间音乐（包括秧歌，戏曲）的基础上，借鉴西洋歌剧，逐渐形成和创作了具有革命内容和民族特色的中国歌剧。《白毛女》既为中国歌剧成型的标志。” [1]

中国歌剧有着自己的发展轨迹。二十世纪，中国歌剧创作的拓荒者黎锦晖，他创作了《麻雀与小孩》、《小小画家》等共 12 部，在当时的中国曾产生了巨大影响，并为中国歌剧创作开了先河。1934 年聂耳和田汉创作的《扬子江风暴》，这种“话剧加唱”的做法后来成为一种较为普遍的歌剧结构形式。延安时期，也出现了《农村曲》（向隅等作曲）和《军民进行曲》（星海作曲）这两部作品。在延安秧歌运动基础上产生的秧歌剧《兄妹开荒》（安波作曲），《夫妻识字》（马可作曲）这种载歌载舞，新颖活泼的广场歌舞剧形式，改变了中国歌剧艺术的

[1] 参见《辞海》，上海辞书出版社 1980 年 8 月第一版，第 1526 页

发展方向并且直接孕育着大型歌剧《白毛女》（马可等著）的诞生。《白毛女》在我国歌剧史上是一座里程碑式的作品，它标志着中国歌剧终于寻找到了自己独特的道路，形成了自身鲜明的美学品格。后来歌剧史家把从《兄妹开荒》到《白毛女》、《刘胡兰》、《赤叶河》的优秀剧作在短时期内连续出现，称为“第一次歌剧高潮”。建国后，我国歌剧创作在思维上形成几种不同的方式：一种是继承戏曲传统，代表性剧目有《小儿黑结婚》、《红霞》、《红珊瑚》、《窦娥冤》；一种是以民间歌舞剧、小调剧或黎氏儿童歌舞剧作为参照系，创作了新型歌舞剧，其代表作为《刘三姐》；一种是以话剧加唱作为自己的结构模式，其代表作为“文革”后出现的《星光啊星光》；一种以传统的借鉴西洋歌剧为参照系，代表作为《王贵与李香香》等，最后一种是以《白毛女》创作经验为参照系，在观念和手法上坚持以内容需要为一切艺术构思的出发点，既不受制于、也不拒绝任何一种手法，只要内容需要，可以兼取西洋歌剧手法，板腔手法或话剧加唱手法，这种创作模式有两部歌剧杰作《洪湖赤卫队》，《江姐》。到了新时期，由于歌剧生存环境的变化和艺术观念，歌剧趣味的发展，歌剧创作出现了明显的两极分化趋势。1、雅化趋势，即沿着严肃歌剧的方向继续深入开掘，把歌剧综合美感在更高审美层次达到整合均衡作为主要的艺术探索目标，其作品有《伤逝》、《原野》、《张骞》等。2、俗化趋势，即把美国百老汇音乐剧作为参照系，探索在中国发展我们自己的通俗音乐剧的途径，其作品有《风流年华》，《我们现代的年轻人》等。此类作品公演不下百部，但现有成功者。纵观上书，中国歌剧的发展有其自己的历史阶段规律，民族风格鲜明，演唱特征独特，是中国音乐艺术中一颗绚丽的瑰宝。

对于中国歌剧的认识，国内许多歌剧界的人士从不同的角度进行分析，提出各自的观点：

居其宏在《歌剧艺术论纲》中写道：“就中国歌剧所产生文化背景而论，它决非纯粹的华夏血统，而是一个典型意思上的混血儿，既是两种民族形式（民间小型歌舞与传统戏剧）及两种外来形式（西洋歌剧与话剧）互相融会的产物。这四种文化因素在长达四分之三世纪的时间内对我国歌剧创作产生了巨大影响。按各种影响的大小和彼此组合融会状态的不同，使我国歌剧具有多种结果类型的形式与发展空间。[2]”

梁茂春在《中国当代音乐》一书中指出：“从中国戏曲到欧美歌剧，都可能中国歌剧发展的直接依据。有的歌剧土生土长脱胎于民间戏曲；有的歌剧却

[2]参见居其宏，《歌剧艺术论纲》，《歌剧艺术》1955年第四期第36页

直接借鉴外来的歌剧形式。更多的中国戏剧是将戏曲音乐、歌舞音乐、外来音乐以至话剧音乐的因素融会交织，构成中国歌剧多元的现状。中国歌剧是在中国民间音乐（尤其是戏曲音乐与歌舞音乐）与外国歌剧的多种艺术形式的基础上发展而成的。它是中外戏剧、音乐结合，融会贯通的结果。它是一个宽泛的音乐概念。” [3]

陈紫则这样说：“中国歌剧脱胎于西洋歌剧并借鉴了传统的戏曲，不断加以丰富，使我们的歌剧更能表现现代人民的生活。” [4]而田川说：“中国戏曲有着多种表现形式以及表现风格。这从不同类型的戏曲中可以清楚地看到。只要是对中国艺术有所了解的，一看就知道它们是中国的艺术，因为它们带有浓厚的中国特色。”

汪毓和先生认为：“我国的歌剧产生于西方歌剧与边区秧歌剧相融合的实践基础之上，其音调广泛地采用了中国民歌（如河北民歌：《小白菜》）和戏曲曲艺音乐教材，并吸纳了欧洲歌剧中戏剧化的音乐表现手段（如咏叹调，宣叙调的不同功能应用，任务的主导性音乐主体及其发展、和声、复调、合唱、伴唱、重唱和管弦乐队的应用等）也就是说我国歌剧是以西洋歌剧的模式为主，以我国传统民间音乐风格为特征发展起来的民族歌剧。” [5]

## 2 中国民族歌剧

中国民族歌剧，又称新歌剧，是相对于中国传统民族歌剧（戏曲）而言的。中国新歌剧，既不同于西洋歌剧又不同于中国的传统民族歌剧。作为中国戏剧艺术的一种新的类别，中国民族歌剧是在继承传统与吸收外来文化的基础上形成的，正因如此，中国民族歌剧具有其特定的历史内涵，美学追求和艺术形式。中国民族歌剧既深受西洋歌剧的影响，同时，又充分吸收了中国传统戏曲营养，并借鉴现代话剧形成的，是具有中国特色的歌剧样式。正如音乐前辈马思聪所说“中国的音乐如同中国文化一样正在两条河的交流点，它将不再是从前的河流，却是一条新的河流，在这条河流中含食有老河流的水和另外一条河流的水，但在外表上，它完全是一条新的河流，不同于旧的任何一条河流。” [6]中国民族歌剧的诞生是中西文化合璧的结晶。代表中国民族歌剧正式诞生的标志是歌剧《白毛女》的上演。 [7]

## 3 戏曲

戏曲，是中国传统的戏剧样式。它与古希腊的悲喜剧、印度的梵剧并列，被合称为世界三大古老的戏剧文化。

[3]参见梁茂春，《中国当代音乐》北京广播学院出版社，1993年10月第一版 [4]参见陈紫，《我谈歌剧》，《歌剧艺术》1999年第一期 [5]参见汪毓和，《中国近代音乐史》，人民音乐出版社2001年版第262页 [6]引自《搜索历史-中国近现代音乐问论选编》张静蔚编 [7]引自《中国民族歌剧产生的历史成因》万和荣

中国戏曲有个特定的含义，就是在扮演故事的过程中，凡第二人称的表述大都采用韵文体的“曲”（曲子）这种形式为唱词，所以“戏曲”称谓的本身就体现了音乐在其中不可或缺的作用。因此，戏曲应该属于音乐戏剧类型。从中国戏剧文化历史发展的纵线来看，戏剧是大范围，戏曲是小范围。从世界舞台的横面来看，戏曲就是“XIQV”，它在世界剧坛上独树一帜。概括地说：戏曲是产生在中国特定时期，扎根于特定民族土壤，具有特定概念的音乐戏剧样式。“戏曲”一词，按《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》的说法，它首先见于元末文学陶宗仪的《南村辍耕录·院本名目》。王国维曾推测过宋代是戏曲的形成期，明确提出“论真正之戏曲不能不从元杂剧始也（《宋元戏曲史》第89页）”。直达北宋时期，宋杂剧的普遍发展，在多样艺术门类中越来越突出和重要，特别是它的二部分“正杂剧”，大体就是新兴艺术形式—戏曲艺术的基本形成。

戏曲是一个既包括各种古典戏曲，又包括几百个现代地方剧种，也包括许多少数民族戏曲品种的宽泛概念。它几乎不排斥任何一种传统艺术因素的综合和借鉴，戏曲中的唱、念、做、打、舞、手、眼、身、法、步，既互相渗透融合难解难分，又具有独立的审美价值。戏曲艺术涉及的表演艺术门类之多，改造、生化、变形的范围很广，在古今中外的综合表演艺术类别中可以说都是罕见的。它是具有不同于一般综合艺术的高难度综合性。

#### 4 京剧

##### （1）、京剧概况

京剧不是从小到大，从简到繁，独立孕育诞生的，而是在其他地方戏的基础上发展起来的。京剧音乐亦非由民歌小调，说唱歌舞直接发展而来，而是集其他剧种音乐之大成而来，因此在它形成之初就有唱腔流派各异特征。随着京剧的日趋成熟，各行当角色中都涌现出许多著名演员，使京剧成为一个剧目丰富、行当齐全、名家辈出、流派纷呈、风靡全国—号称“国剧”的全国性大剧种，其中唱腔流派的竞相争艳是京剧艺术得以迅速发展的重要原因。在中国戏曲史上，京剧充当了后来居上的重要角色，京剧的繁荣和进步带来了艺术流派的万紫千红。京剧才能以全面的艺术创新而把中国戏曲提高到20世纪的新水平，并于本世纪30年代就被介绍到了欧洲各国及日本、美国等地，为我国戏曲艺术之以高级的民族戏剧艺术走向世界、享誉世界而立下不朽功勋。[8]

##### （2）、京剧的艺术特色

京剧舞台艺术在文学、表演、音乐、唱腔、锣鼓、化妆、脸谱等各方面，

[8]参见《中国戏曲音乐》，蒋菁著 人民音乐出版社

通过无数艺人的长期舞台实践，构成了一套互相制约、相得益彰的格律化和规范化的程式。它作为创造舞台形象的艺术手段是十分丰富的，而用法又是十分严格的。不能驾驭这些程式，就无法完成京剧舞台艺术的创造。由于京剧在形成之初，便进入了宫廷，使它的发育成长不同于地方剧种。要求它所表现的生活领域更宽，所要塑造的人物类型更多，对它的技艺的全面性、完整性也要求得更严，对它创造舞台形象的美学要求也更高。当然，同时也相应地使它的民间乡土气息减弱，纯朴、粗犷的风格特色相对淡薄。因而，它的表演艺术更趋于虚实结合的表现手法，最大限度的超脱了舞台空间和时间的限制，已达到“以形传神，形神兼备”的艺术境界。表演上要求精致细腻，处处入戏；唱腔上要求悠扬委婉，声情并茂；武戏则不以火爆勇猛取胜，而以“武戏文唱”见佳。

京剧音乐与其他剧种音乐一样，包括唱腔及乐器（文、武场）两大部分，唱腔为主题。京剧被人们称之为国粹，外国人把中国京剧叫做 Peking opera（北京歌剧）。

## 二、歌剧与戏曲的区别

1、从唱腔来看。戏曲中的唱腔是指戏曲中的声乐部分。它在戏曲音乐中占主要地位。如果一个同名剧目由不同剧种演出（如蒲剧及河北梆子都演《窦娥冤》），其表演、服装、化妆道具等均可相同或相似，但唱腔即声乐部分不能通用。而歌剧的演唱是以高中低三种声部来区别音色的，如女高音、女中音、女低音和男高音、男中音、男低音等。用不同的声区来塑造不同的人物。歌剧中声乐部分大都可以通用。

由于唱腔风格的不同，从而形成了我国戏曲剧种丰富多样，异彩纷呈特点和局面。在戏曲中唱腔即声乐包括角色的独唱、对唱、重唱、齐唱、合唱、伴唱及“帮腔”等形式，但在戏曲中还是以独唱最为重要。许多剧种都以独唱为主要艺术手段树立其主要的艺术形象，如京剧《宇宙锋》中赵艳容的角色等。但是在歌剧演唱中，也包括上述的演唱形式，但在一部歌剧中不一定是独唱最为重要，有时在合唱中也能充分烘托剧情的发展，在对唱时更能表现人物的心理。由于中国民族歌剧中大量的戏曲中的精华，因此演唱时也大量采用戏曲的腔调。

2、从戏剧的剧本来看。一剧之本是戏剧的基础，在戏曲和歌剧中都有剧本，只有有了剧本才会有出现在舞台上的剧情，所以都非常重要，中国的戏曲一般

以历史人物，传奇故事等来编写剧本，体裁都很广泛，在创作上有很大的空间。而中国民族歌剧在创作上更加有优势，它可以直接把戏曲中已经成熟的剧本直接加工使用，也可以其他范围的题材来编写，所以在不长的时间内中国民族歌剧艺术得以飞速发展。[9]

3、从舞台音乐方面看。戏曲舞台涉及的大千世界是无所不包的，戏曲音乐在烘托情绪，使舞台形象更加鲜明生动等方面能起的作用也是显而易见的。如战鼓冬冬能烘托出激烈的场面，轻击水镲能配合神秘的幻觉而令人如临仙境，但在歌剧舞台上歌剧音乐虽能表现出气氛，但没有戏曲音乐那样丰富多彩。歌剧中的音乐不仅用来伴奏也起到了烘托背景的作用，旋律也多是立体的、交响的。节奏在歌剧中也是一种重要的表现因素，但一般并不具有其在戏曲中的突出地位。[10]

4、从音乐创作上看。戏曲与歌剧相比，戏曲虽未出现过专业的作曲家，但每一个剧种实际上总有一个“作曲群体”存在。所指的“作曲群体”就是拥有水平极高的演唱家，他们大都具有很高的艺术修养，精通琴、棋、书、画等其他艺术门类，又有远见卓识，能以敢于吸收的精神，善于创新的技艺，在各自的创作群体中起到为之关键的作用，[11]所以说，任何一部戏曲作品都不是一部独立的音乐作品，而歌剧中，每一部作品都由作曲家、作词家独立完成的新作品，就音乐而言不能够套用或抄袭任何一部作品，所以说每一部歌剧作品都有自己独特的旋律、独特的个性、独特的构思和剧情。

综上所述，戏曲和歌剧是两种不同的舞台艺术。虽然有很多不同之处，但在许多方面尤其是演唱方面还是相互影响，相互联系的。

### 三、中国歌剧演唱与京剧演唱的基本特征

#### （一）、歌剧演唱的基本特征

在歌剧舞台上，如果一个角色没有重要唱段，那么他在剧中的地位就是不足轻重了，反之，一个角色如果在剧中没有什么戏剧行为，作曲家给她一段咏叹调，这个角色就有了生命。所以说，音乐是歌剧的上帝，它给人以生命。我们只要重视歌剧中的“歌”，就会明白，歌剧舞台上展现的唱段，其类型、特征互有迥异，各自在剧中的表现功能是有所不同的。

#### 1、声部的划分：（各声部的演唱特点）

（1）、女高音——抒情女高音。声音清柔，气息委婉，行腔连贯，富线条感。

戏剧女高音。声音激情饱满，低音区温暖而深沉，吐字结实，

[9]参见于《中国现代歌剧与传统戏曲之比较》王曙光 艺术教育 2005 年第 6 期 [10]参见于《中国现代歌剧与传统戏曲之比较》王曙光 艺术教育 2005 年第 6 期 [11]参见于《中国戏曲音乐》蒋菁著 人民音乐出版社

气息有力。

花腔女高音。音色圆润、明亮，运转灵巧、机敏以跳音轻盈自如见长。

(2)、女中音——声音宽、厚、磁性，音色多半带有戏剧性色彩。

(3)、男高音——强调音色的明亮，气息的流畅，声音优美柔和，富于歌唱性。有抒情男高音和戏剧男高音之分。

(4)、男中音——嗓音结实、浑厚，其中，抒情男中音和戏剧男中音在演唱上各具特点。

(5)、男低音——声音流畅、低沉，音色重浊宽厚。

## 2、音色特性类别

(1)、按年龄结构设置。即把高声部用于年轻的角色。如《白毛女》早就将男女高音配给了大春和喜儿，年岁大的人物通常运用中低音声部。如歌剧中的母亲、父亲等。

(2)、按音色特性安排嗓音。音色特性对人物性格刻画具有微妙的作用。如抒情性女高音擅长与艺术美感的表现，音色优美、明亮，感情丰富，很有意境感。在发声上较为完美，在歌唱表现上，表现力丰富，在歌剧中一般担任年轻的女性角色。戏剧女高音，也有被称为歌剧女高音的。其特点是声音浑厚、有力，音响色彩浓度高，在歌剧中多担任主要的女性角色。花腔女高音，其音质清亮、灵活，以高难度的技巧著称，在歌剧中根据人物性格需要而担任角色。女中音，其音色柔和、饱满、圆润，很具情感色彩，在歌剧中常扮成年女性角色。在男声中，抒情男高音音色优美、清凉。戏剧男高音，也称作歌剧男高音。其声音宽厚、有力、结实、嘹亮，共鸣色彩全面，多担当歌剧中的主要男性角色。男中音，其音色厚实、坚定、圆润、豪放，歌剧中善于扮演表现坚定、深切，富有情感色彩的角色。其次，还有女低音、男低音，他们的音质、音色及特征，在歌剧中都会根据这些特性来担当相应的角色。从这些方面可以看出，声乐中不同声部在歌剧中大体划分出的担当各类角色的范围正体现了对于不同形象塑造的需要。这需要除了各声部中所具有的各自不同的声音性质与性能外，其明显体现的就是音色所能够表现出来的功能与演唱特征。

## 3、演唱形式的特征

(1)、宣叙调：是用来代替对白的歌唱。节奏自由，曲调接近于朗诵、说话。用以表现人物关系和推进剧情的发展。朗诵时，歌剧的剧情是继续进行和

发展的。如：歌剧《小二黑结婚》中的《他们不同意不能办》。

(2)、咏叹调：是歌剧的主要组成部分，以独唱的形式出现。在剧情发展的关键时刻，由某一个角色在特定的情境中抒发内心的情感，倾诉人物的喜怒哀乐。这时剧情暂且停止前进。咏叹调的旋律优美动听，并且强调声乐演唱技术，是最具艺术魅力的唱段，易于流传。如歌剧《刘胡兰》中的《一道道水来一道道山》等。

(3)、重唱：从二重唱到多重唱，每个声部在一般情况下是由一个人担当，每个声部都是同等的，重唱在歌剧中反映了不同人物的不同思想或同一种思想。如：歌剧《洪湖赤卫队》中的《洪湖水浪打浪》。

(4)、合唱：在剧中除了主角与配角以外的角色所演唱的。在歌剧中通常是烘托气氛，衬托背景等。如：歌剧《白毛女》中的《太阳出来了》等。

## (二)、京剧演唱的基本特征

### 1、行当中的演唱特色

京剧行当又称为角色，主要可分为生、旦、净、末、丑五大行当。

(1)、生行：简称“生”。分为须生（老生）、红生、小生、武生、娃娃生等。

老生：即中年以上的剧中人，口戴胡子，演唱特色主要表现为深沉、稳重。

红生：为勾红脸的须生，如扮演关羽、赵匡胤等。演唱特色为张弛有利。

小生：是在剧中扮演带雉翎的大将、王侯、书生等。演唱特色为明亮，刚柔兼并。

(2)、旦行：简称“旦”。分青衣、花旦、武旦、刀马旦、老旦、贴旦、闺旦等角色。旦角全为女性。

青衣：以唱为主，主要在剧中扮演贤妻良母角色，主要表现为柔美、成熟的声音特色。如《铡美案》中的秦香莲等。

花旦：在剧中主要以服装艳丽为特色，主要扮演皇后、公助、女将、村姑等角色，如《西厢记》中的红娘等，主要表现为淳朴、自然、甜美的声音特色。

武旦、刀马旦：在剧中扮演武功较好的女性。声音自然表现为刚柔兼并，明朗大方。如《穆桂英挂帅》中的穆桂英等。

老旦：在剧中演员主要用自身本嗓子演唱，经常扮演中老年妇女。声音主要特色是苍老感显著，但又不失圆润，如《红灯记》中的李奶奶。

(3)、净行：简称“净”，亦叫花脸。净行分为：以唱为主的铜锤花脸与黑头花脸；以工架为主的架子花脸。

(4)、末行：简称“末”。该行当多为中年以上的男性。在剧中，末主要职能是引戏。

(5)、丑行：简称“丑”。在剧中丑行勾画的是“三花脸”。声音和体态都表现为活泼伶俐。

## 2、京剧中“皮黄腔”的演唱特点

对于众多的戏曲剧种，在声腔上分为四大系统：高腔、昆腔、梆子腔和皮黄腔。在声腔结构上基本为三大类：板腔体，联曲体和综合体。

京剧被誉为“国剧”。被称作中国戏曲的“代表”。京剧声腔属于戏曲四大声腔中的“皮黄声腔系统”（京剧以皮黄腔为主），又是板腔体结构，以板式组合，变化形式为特征。在皮黄声腔系统中的“皮”即“西皮”。“黄”即“二黄”。京剧在表演上有“四功”：唱、念、做、打。“唱”为最重要的一个方面。那么在京剧中的唱就是京剧的声腔。

京剧虽然拥有如此众多的唱腔形式，却同时又能在皮黄腔系中独占鳌头，成为皮黄腔系的代表性剧种。皮黄腔的演唱特点是以二黄腔和西皮腔作为主要腔调的，行当分腔科学的分为：大嗓系统称“生腔”，小嗓类系统称“花旦”，剧中演员演唱时，运用自身嗓音的特色，并带有感伤的韵味与情绪，把握住人物内心的表现，如：京剧《秦琼卖马》秦琼唱段。以西皮腔为主。京剧《生死恨》中韩玉娘唱段，整段唱腔旋律优美，行腔细腻，其属于二黄腔类。

## 3、唱和念

戏曲演唱讲究“四功”“五法”。“四功”即唱、念、做、打四种表演功夫。“五法”即手、眼、身、法、步五种技术方法。“唱”为四功之手，可见“唱”在戏曲表演艺术中的重要性。“念”。戏曲中的念白不同于话剧的台词，也不同于歌剧中的宣叙调，它是一种富有音乐性的艺术语言，是戏曲演唱的特点之一。

## 四、中国民族歌剧演唱与京剧演唱的不同与相同点

歌剧与戏曲在唱法上的区别主要体现在用声不同和共鸣状态的选择不同：也就是唱法本身嗓子的力量及其真假声运用的比例关系是什么状态，是以真声为主还是以假声为主。但这些全是建立在气息的基础上所运用的。其次，共鸣运用的比例也不一样。

### 1、用气的不同点与相同点

歌唱艺术是人类用声音来表现情感和希望的一种艺术形式。学习歌唱的人，必须先学会正确的呼吸方法。本人的声乐启蒙老师陈惠玉教授在第一节课时就告诉我一句话：“善歌者必先调其气”，所以气息在歌唱中非常重要，歌唱的艺术就是气息（呼吸）的艺术，气息是歌唱的动力，在民族歌剧演唱时，气息的运用对演员声音的音色、音量、音准以及对人物情感的表达都有非常重要的制约作用。好的声音一定是气息和声音柔和为一体的，那么声带如果缺乏气息，等于电灯没有了电源，没有气息的推动，就没有好的声音。在歌唱时的呼吸可分为三个阶段：吸气、呼气、换气。吸气要正确、自然、吸得深、吸得恰当。呼气应当平稳、均匀、有控制。所谓换气，就是呼气之中保持相应吸气的感觉，吸气之中保持相应呼气的感觉，就形成人们常说的“呼吸对抗”或“呼吸保持”。只有在呼与吸协调一致的基础上才是具有支点的呼吸。有了正确的呼吸支点才可以得到有气息支持的好声音，更可以使歌剧演员在舞台上游刃有余的发挥出自身嗓音的特点，更好的表现出人物内心的情感。以上只是简单的讲述了歌剧演员在演唱时的用气。因为气息在声乐上是一门非常重要的学科，呼吸的方法和技巧也因人而异，所以本文不做深入探讨，只是简单提及论述。

气息是声带发生的动力，对于戏曲演员来说也尤为重要。戏曲演员在舞台上不仅要唱，而且要边唱边“做”，有时还得边“打”边唱，如果没有气息支撑是不可能完成的。戏曲中的气口包括存气、用气和换气，也就是声乐上讲的吸气、呼气和换气。这三者循环往复，如任何一个环节出现失误，都将产生“梗阻”，使演员无法顺利进行演唱。气口，京剧演唱方法之一。指演员唱曲时吸气的方法。京剧各种唱腔长短不一，节奏快慢各异，演员须掌握准确吸气方法，才能唱得从容不迫，优美动听。气口包括换气、偷气两种。换气指唱腔间歇中的吸气，偷气是在乐句若断若续中吸气而不使听者觉察。换气，京剧演唱方法之一。演唱时凡遇长腔或拔高处，必先吸气，作好充分准备。换气不是停腔再唱或明显稍顿再接唱，而是在行腔吞吐字音的瞬间，乘便呼吸，蓄气待换。唱腔中在何处换气，因人而异，一般称为气口。偷气，京剧演唱方法之一。指换气时不着痕迹，在观众不觉察时偷换。如《捉放曹》中陈宫所唱“马行在夹道内我难以回马”，唱完前六字及“内”字长腔，利用“我”这一衬字向内“偷”吸一口气，以便唱足下面“难以回马”的腔，即谓之偷气。演员演唱时的“换气”时必须按气口换气，这个“吐故纳新”的过程不能随意进行，而是必须在规定的瞬间完成。而在歌剧演员演唱时不一定要按规定的时间换气，歌剧演员

换气一般情况下都在完整的一句歌词后换气，但是歌剧演员在舞台上表演时可以根据自身气息和嗓音的情况进行偷气。戏曲演唱中的“存气”，就是要把吸入的新鲜空气“储以备用”。有经验的演唱者都能体会到，当需要大量吸气时，胸腔必须上提，两肋向外扩张的幅度要大，让气往下“沉”。同时，进一步借助横膈肌与小腹肌的力量，来有效的调控整个“换、存、用气”的过程，“换气”是“存气”的前提，呼吸不畅，则无气可存。“存气”是“用气”的基础。运用气的好坏直接关系到演员演唱的音准、音色、乐感和共鸣等等。[12]

## 2、用声的不同点与相同点

歌剧唱法与声乐唱法中的用声是一样的，只是在歌剧中还需运用肢体的语言。在唱法上，就是真假声都用，在真声的基础上混入假声，在唱到一定高音时，只用真声是很难唱上，只有混入假声，并且在换声区时不能有痕迹，这样才能唱到一定高度，而且在高音区时，还讲究头腔的运用，但不管男女，高音低音的唱法都是统一的。在歌剧中，无论是男主角还是女主角，不论剧情、环境如何，他们的唱法都一样，但却表达出的人物情感却不一样。这就是歌剧的最大特点。戏曲唱法在用声上，即用嗓上也是很讲究真声和假声的结合，同时用声的关键也在于真假声的比例程度上，其主要表现为：真嗓和假嗓的结合运用：真嗓又称大嗓或本嗓，京剧演员发音方法之一。演唱时，气从丹田而出，通过喉腔共鸣，直接发出声来，称为真嗓。用真嗓发出的声音称真声。如丹田气经过喉腔时，演员将喉腔缩小，使之发出比真嗓较高的音调，则称为假嗓。真嗓与假嗓在行腔时衔接自然，不露痕迹，就能使音域宽广，高低音运转自如。京剧的生行（老生、武生、红生）、净行、丑行、老旦等行当，在演唱时均用真嗓。小生演唱用假嗓，但念白则用真假嗓结合。假嗓亦名小嗓或二本嗓。京剧演员发音方法之一。系与真嗓、大嗓、本嗓相对而言。用假嗓发出的声音称假声。发声时，与真嗓相比喉孔缩小，部位抬高，气流变细。假嗓发音的音调较真嗓为高。京剧的旦角、小生的演唱均用假嗓，但二者声音的刚柔力度有所不同。在京剧中除了真假嗓音地运用外，还有其他的用嗓方法，京剧声乐中的左嗓，主要指男声中一种不正常的嗓音，能高而不能低，另外声音刚而扁，圆润不足，有些专唱高调门的老生或武生，即以此嗓演唱。老生嗓音有纯粹左嗓，亦有本嗓而略带左者。另外，左嗓有时亦用作另一解释，指嗓音与伴奏乐器不合，即一般所谓的不搭调。歌剧演员和戏曲演员每天都要进行嗓音的锻炼，歌剧演员称其为练声，戏曲演员则称为练唱或吊嗓，这也是演员唱功锻炼的步骤

[12]参见于《戏曲唱腔中气息的巧用》撰文 伍银莲

之一。吊嗓亦作调嗓。京剧演员的练唱方法，也是演员唱功锻炼的步骤之一。演员每天除喊嗓、念白外，还须用胡琴（或加鼓板等）伴奏，大声练唱戏中的唱段。有的先用一般调门，然后适当升高。吊嗓的作用：通过大声练唱，使声音符合在舞台上演唱的要求，由于不间断的锻炼，可使嗓音日益嘹亮圆润，气力充沛，口齿清晰有力，并保持耐久能力。熟悉伴奏，全面了解唱腔和伴奏的关系，共同掌握尺寸，解明曲意，表达曲情，使演唱与伴奏的配合达到水乳交融，进而达成艺术上的相互默契，协调整个唱段的表演风格。喊嗓，也是京剧演员练声方法之一，就通过喊嗓可以锻炼各个发声部位，正确地发出各个韵母的本音。喊嗓时间一般在清晨，于空旷地区，大声喊出“唔”、“伊”、“啊”等单元音，由低而高，由高而低，反复进行。待声音舒放后，再以唱段进行练习。在京剧中丹田音，又名响堂，京剧声乐名词。演员歌唱时肺部蓄足气，小腹用力，气似从丹田（人身肚脐下约三寸处谓之丹田）发出声。现在一般传统演唱戏曲练声方法，也认为丹田音最能响堂（即声音送得远，听得清）。在民族歌剧演唱时也广泛采用将丹田音揉合在演唱方面。京剧中的云遮月，就是对老生的圆润而较含蓄的嗓音的一种比喻。这种嗓音，开始听来似觉干涩，以后愈唱愈觉嘹亮动听，使人感到韵味醇厚，潜力无穷，是长期锻炼而形成的一种优美音质。谭鑫培、余叔岩的嗓音都属于这一类型。脑后音，是京剧发声的一种。又名背工音。一般发音，气从丹田而出，经过喉腔共鸣，直接发出来。脑后音虽然同样气从丹田，但发音时，喉腔稍加压缩，打开后咽壁，提高软腭，将声音送入头腔，与鼻音相聚，使声音迂回在脑后，通过头腔共鸣，发出一种含蓄浑厚的音调。脑后音发音苍劲有力，能达远闻，而近听又不觉其尖厉。老生和净角唱腔中，凡遇闭口音（如“一七辙”）的高音，多用此种唱法。旦角唱腔用脑后音者较少，程（砚秋）派唱腔有时用之。演唱时，气从丹田而出，通过喉腔共鸣，直接发出声来，成为真嗓。用真嗓发出的声音称真音。如丹田气经过喉腔时，演员将喉腔缩小，使之发出比真嗓较高的音调，则称为假嗓。真嗓与假嗓在行腔时衔接自然，不露痕迹，就能使音域宽广，高低音运转自如。京剧中的脑后音在歌剧演唱时也被大量采用，也是为了能达远闻的效果。

从表面分析，戏曲与歌剧唱法的用声规律是相同的，都讲究真假声的运用，呼吸也要求深而通畅，但在唱法的具体要求上就不一样了。戏曲唱法不是按声部来划分的，而是按行当来划分的。各行当有个行当的唱法，因此，行当的不同其唱法就不一样了。反映出的人物情感也不一样，这就是戏曲的最大特点。

歌剧唱法由于高低音声部不同，每个声部的音域是不同的。而戏曲唱法虽然行当不同，但高低音音域则差不多。例如：老生与黑头唱法不一样，但音域则差不多。

### 3、共鸣的运用

歌剧演唱与戏曲演唱时都需要共鸣腔体的运用。歌剧中的演唱是在平常声乐练习中所锻炼出来的歌唱状态。歌剧演员在演唱时，调动其自身所能用的共鸣腔体。在共鸣腔体的运用中，中国民族歌剧例外。在民族歌剧中虽然也需要用到共鸣，但共鸣腔体的大小、粗细是不一样的。例如：在借鉴西洋歌剧演唱为参照的歌剧《原野》中，特别强调真假混声以及共鸣腔体的运用，使得声音效果达到圆、宏、亮、饱的效果。但民族歌剧《白毛女》中喜儿的唱段“北风吹”当中，虽然也有真假声的混用和共鸣腔体的运用，但所用的比例会减弱，主要以扮演者本身脆而亮的音质为主来表现一位天真烂漫的少女形象。在民族歌剧演唱时共鸣腔体运用的减少使演唱者更具有亲切的语言感，更具有亲和力，更符合中国观众的审美。

戏曲唱腔即声乐部分也很讲究共鸣的运用，就京剧吊嗓时，就需要口腔上颚微微吸起，下颚松弛，口型不大，两肩不垂，两肋拉力象弹簧一样，一张一合，发生口腔各个器官都能有机配合，形成头、鼻、胸三腔的强烈共鸣。在京剧中，不同行当的声音造型，均有个行当声音共鸣的主要部位。如京剧中著名三大老生孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬的用声各有风格。汪桂芬从具有高共鸣位置的“脑后音”见长。声音雄劲而宽阔，自成一格。可以说戏曲行当的共鸣运用，可以使演员在本身具有的音色特点上使声音更具特点。戏曲中由于行当不同，用声不同，剧种风格不同，造就了共鸣腔体运用的不同。如旦行侧重咽声区与头声区，老旦，老生都注重咽声区。京剧中又说：“声贯于顶”，主要强调共鸣。在此强调“顶”，就是声音的高位置，指的就是声音的共鸣焦点或集中点。高位置要求演唱者在所有声区里唱每一个音与每一个字时都要把声音的共鸣焦点集中在头脑共鸣里，具有头腔共鸣的色彩和音响，其实在戏曲中讲的“脑后音”就是“头声”。实际上在京剧中不能孤立的强调某一种共鸣，而是讲究三重功名的结合，即头腔共鸣，胸腔共鸣与口腔共鸣。如《赤桑镇》中裘盛戎唱的“自幼儿蒙嫂娘训教抚养”一句加上胸腔共鸣后，使花脸唱腔更加浑厚、结实，更能体现花脸声音如铜钟的特点。[13]

### 4、关于语言

[13]参见<http://zhidao.baidu.com/question/15634494.html>

歌剧演唱时不仅需要科学的气息、科学的发声、科学的共鸣，而且在咬字上也讲究字正腔圆，尤其在中国民族歌剧中，咬字比歌剧演唱是更为重要。中国民族歌剧中的民族声乐，作为我国民族的歌唱艺术，肯定和我们的语言有着不可分割的血缘关系。因为任何一个国家或地区的歌唱艺术都随着本国或本地区语言发音的特点而产生的。换句话说，语言是发音的基础，没有语言，发音便不存在了。我国的语言的发音纷繁复杂，以汉语为例，大致分为“五音”即：喉音、齿音、牙音、舌音、唇音。四呼为：开口呼、齐齿呼、合口呼、撮口呼，简称为开、齐、撮、合。为了使演唱更清晰、准确，字又分“字头、字腹、字尾”等等。但是要达到吐字的清晰和声音的圆润统一，关键主要在共鸣和咬字的平衡性上。我国的京剧艺术是十分讲究咬字的，但同时发声共鸣问题也是非常讲究的，因此我们应当深入地研究和借鉴京剧艺术中咬字和发声方法对我们有益的东西。因为京剧和民族声乐同样是在我们民族语言的基础上而产生的演唱艺术。由于这样一个原因决定了它们之间有着必然的共性和内在的联系。在中国民族歌剧中我们所追求的民族唱法的特点是：既要有明亮圆润的音质，又不失民族语言中那种吐字清晰、质朴、亲切之感。[14]

在京剧中的吐字、咬字，都是在唱念中进行的。特别是有些唱词句，行腔很长，一个字的声母和韵母的拼音常常不是在一个节拍中进行的，而是在几个甚至几十个节拍中进行的。唱词的每个字明显的要分字头、字腹、字尾三个部分。这与歌剧中歌词的每个字只分声和韵两个部分有着很大的不同。比如“江”，用“几”和“羊”这两个字去切就行，但在京剧中，反切一个字必须用三个字。比如还是“江”，就要用“几”“啊”“恩”这三个字去切。在戏曲里，把字头、字腹、字尾及声调（四声），共称“四因素”。整个出字的过程分吐字（发），归韵（放），收音（收）三个步骤，字调则贯穿于吐字的全过程。再者就是咬字中的归韵。在唱念中尤其是在行腔中，充分发挥腹发音的共鸣作用，这就是“归韵”。只有做到很好的“归韵”，才能唱出京剧的味道来。[15]

就上述而言，不同的唱法决定了不同的共鸣，但两者均建立在良好的呼吸基础之上。中国民族歌剧与京剧属于两种不同的戏剧艺术。在演唱上，有着各自不同的风格和特点，但两者又都扎根于中华民族，所以两者都互相渗透，互相融合，尤其是中国民族歌剧还大量借鉴了中国戏曲中的诸多元素。

## 五、京剧演唱对中国民族歌剧演唱的影响

中国歌剧的演唱不仅有着自己独特的优势，而且在民族歌剧的演唱中，京

[14]参见于《民族唱法中咬字与共鸣之关系》白国杰文章编号 1004-4310（2005）05-0128-02

[15]参见于 [www.hscf.cn/html/200804/05/164914432.html](http://www.hscf.cn/html/200804/05/164914432.html)

剧演唱对民族歌剧演唱有着一定的影响，民族歌剧从戏曲唱法里接见了大量的演唱方法、技巧，来丰富自己和充分的表现自己。

中国民族歌剧不仅在演唱方法上吸收了戏曲的演唱方法，而且在表演、身段等方面也吸收了戏曲的演唱方式，所以，戏曲演唱对中国民族歌剧演唱具有一定的影响。

### 1、“戏歌综合唱法”的应用

“戏歌唱法”是40年代应中国歌剧演唱要求，在歌剧演员的实践过程中出现的一种新式的歌剧唱法。即“改变原有‘洋’唱法的某些不足，探索和学习‘土’唱法（民间和戏曲唱法）也就是将中国传统戏曲唱功和民族演唱方法进行融汇创新，初步形成了具有鲜明民族品貌的歌剧演唱形式（人们也称之为新歌剧唱法）。[16]

歌剧《白毛女》实现了歌剧这一外来的艺术题材同我国的社会现实的结合以及与我国丰富多彩的传统的民间音乐和群众的欣赏习惯的结合，并做到了戏曲、民歌演唱方法的结合。

戏歌综合唱法的形成有它一定的社会因素，四十年代的旧中国一切还在过渡的阶段，既没有先进的扩音设备，也没有良好的演出环境。对于歌剧的演出纯粹是一种对旧社会的控诉，新社会的宣传，所以在那个年代歌剧演员们只能是用自己的肉嗓子来演绎，但是如果光凭那两片薄薄的声带哪能在空旷的广场和野外唱出高亢的声音来？因此，他们把“西洋唱法”中好的腹式呼吸方法保留下来，并深入学习和研究传统民间唱法，把传统戏曲唱腔的种种优长结合其中，从而初步形成了一种较为适合于新歌剧的演唱形式——“戏歌综合唱法”。

直到今天，经过了几代艺术家的传承递进，这种唱法让中国歌剧演员解决了用真嗓子演唱喉咙紧、挤、压，伸着脖子喊，音色不圆润，声音不够高亢，感染力不强，咬字不清的问题，同时也使中国民族歌剧的演唱上了一个新的台阶。

### 2、演唱方面的吸收

郭兰英就是一位出色的歌剧表演艺术家，并且是“歌剧”唱法的代表人物之一。她担任过许多歌剧主要角色，如《白毛女》，《小二黑结婚》等。她带有戏曲色彩的歌剧演唱，鲜明地反映出中国民族歌剧演唱艺术的审美风貌。

如果说郭兰英是把戏曲表演引进歌剧表演的第一人，也许并不确切，但说她是在这方面最有成就的艺术家，那是为世人所公认的。在歌剧的声乐、表演、

[16]参见郭建民，赵世兰，《论中国民族歌剧“戏歌综合”理论的美学特征》辽宁师范大学宝（社会科学版）2004年一月第27卷第一期，第93-94

台词等方面与中国戏曲的继承和创新风格的确立上，她为中国新歌剧艺术完整体系的建立做出了开拓性的贡献。她“改戏从歌”，歌剧的演唱具有浓郁的戏曲色彩，与她8岁学山西中路梆子，演唱过一百部传统戏有很大的关系。演唱中的戏剧色彩通过声乐手段表现出来，十分强烈的表现出剧中人物的思想感情，她扮演的歌剧角色都得到高度评价。[17]由于她戏曲功底深，演唱兼蓄神、情、形、声、腔、字六艺之美，所以其所扮演的人物达到了歌唱表演的高度和谐统一。[18]

“改戏从歌”的演员还有王玉珍、刘玉玲（原河北梆子剧团）、李元华（原上海京剧团）等。在1977年，中国歌剧团第二次排演《白毛女》时，戏中的喜儿就是由李元华扮演。在扮演喜儿时，她根据音乐的旋律、气氛和乐队伴奏中民间打击乐的节奏点，在喜儿的走步、身段、手势上运用了一些戏曲程式的表现手法。她的道白也采用了京剧道白发音上的某些特点，并加以改造，使她的道白上中下音区连贯，共名较好，有较大的力度变化，恰如其分地把喜儿的喜怒哀乐呈现给观众。[19]

在民族歌剧演唱上，戏曲对歌剧演唱有很大的影响，其中许多唱腔都吸收了戏曲唱腔，使声音更富有色彩，更具表现力，更符合中国观众的审美观念。具体表现在：

#### （1）、“正”字的运用

民族音乐学家董维松老师的《论润腔》中，关于润腔技巧的三大功能中的第一功能即是“字”。“润腔对语言的表达功能大致有二，首先是‘正字’（所谓‘字正腔圆’中的‘字正’，就是在歌唱时不倒字。）”[20]在我们的中国歌剧中广泛的运用，如歌剧《白毛女》中的“恨是高山仇似海”一段中的第一句，谱面上是这样的：



歌唱家彭丽媛是这样唱的：

[17]李凌著《音乐流花》山西人民出版社，1989年3月，第316页 [18]《文艺报》1950年4月第二卷第3期 [19]参照《20世纪中国歌剧对戏曲诸因素的吸收》王小宁 [20]参见董维松，《论润腔》，《中国音乐》季刊2004年第四期，第63页



“这样唱不仅把字唱正了，而且充分表现出喜儿当时那悲愤交加的内心情感，你听，那一声恨、那一腔仇、那一句无限延长又逐渐粒度加强唱出的这个‘海’字！是多么的感人肺腑、动人心魄呀！在节奏上，她处理成散板，这样更能淋漓尽致地让演员充分发挥。” [21]同时他在其中指出：“在演唱民族声乐作品（包括民族歌剧）时，要基本上遵循这一原则。” [22]

## (2)、拖腔的运用

许多歌剧演唱采用了戏曲中特有的拖腔手法。拖腔是“戏曲唱腔中为表现人物情绪的需要而拖长的部分，有长有短，有的用于句中，有的用于句尾。在演唱中，拖腔多为字音尾音的延长，有的加上衬字或衬词，是对原唱腔的进一步发挥，可以增强音乐的表现力，拖腔的旋律往往委婉，悠长，余味无穷” [23]，戏曲拖腔手法运用在歌剧中，可以增加歌剧中的演唱效果，使人感到亲切自然，尤其是符合中国观众的审美心理。例如歌剧《星光啊星光》中田茹星在[听江潮]中的演唱运用拖腔，达到良好的效果。（谱例 1）



又如歌剧《洪湖赤卫队》中韩英演唱的《看天下的劳苦人民都解放》，作曲家在“上”和“娘”处，也用了戏曲的拖腔，加强了作品的韵味。（谱例 2）

[21]参见董维松，《论润腔》，《中国音乐》季刊 2004 年第四期，第 63 页 [22]参见董维松，《论润腔》，《中国音乐》季刊 2004 年第四期，第 63 页 [23]参见刘庆苏，《音乐戏剧艺术——歌剧》中的田川写的序言中的一段话，兰州敦煌文艺出版社，2000 年 12 月出版，第 1 页<sup>19</sup>



### (3)、哭腔的运用

在演唱中国歌剧的时候为了更加生动形象的表现人物的情感波动和情绪的急剧变化，演唱者们借鉴戏曲中的哭腔来为自己的演唱服务。

郭兰英老师就非常善于把握情感急剧变化时的艺术处理，特别是在演唱表现悲痛、怨恨情绪的唱段时，常常采用抽气、泣音断腔等手法以加强歌唱的表现力。如《白毛女》中喜儿《哭爹》一曲，在喜儿得知杨白劳倒在了雪地之中后，悲痛地哭喊着：“……高声呼唤你不应，爹爹爹爹为何情？爷儿俩生死一条命，离开了爹爹靠何人？猛听说把我卖给了人，好比烈火烧在身。莫非爹爹不疼儿，莫非嫌儿不孝顺……”全曲几乎都是嚎啕痛哭这着唱的，郭兰英在换气时用倒抽气发出声响来表达主人公悲痛欲绝的情感，从而加强歌唱的表现力，更好地塑造了人物形象。（谱例 3）



#### (4)、甩腔的运用

甩腔是戏曲中常用于唱段的段落或全曲的结尾处的一种专用曲调的名称，在戏曲中唱词的末尾或句末不作长音停顿，而在原位上加花旋律作上下流动，就形成了甩腔。如歌剧《江姐》中[巴山蜀水要解放]（谱例4）



和[革命到底志如钢]中都运用了甩腔。（谱例5）



#### (5)、喷口的运用

“喷口是以唱为主类曲种演员的一种发音和吐字方式，其具体做法是：吟唱时，要用重唇音来突出字音，以此为基点，于发声吐字后，也还要做到字音要上扬，要沉重，要急促，做到清晰、悦耳、响亮” [24]。它是戏曲演唱中为突出人物性格，表现人物性情以及情绪变化时运用的一种演唱手法，在中国歌剧的演唱中歌剧艺术家们也大量的运用了它来塑造人物形象，渲染歌剧中的人物的性格。如在歌剧《红珊瑚》中，由郭兰英老师主演的珊妹时演唱的咏叹调《海风阵阵仇煞人》中，就在“愁煞人”的“人”字的拖腔上运用了此种手段来表现音乐，见下面谱例：

[24]参见冯其庸主编，《中国艺术百科全书》，北京商务印书馆，2004年1月第一版，993页



注释：以上讲解和谱例：采用中国音乐学院杨曙光教授所提供的资料。本文大量部分知识参见于中国音乐学院杨曙光教授所提供的文章《中国歌剧演唱与中国戏曲演唱的比较研究》2007年10月于北京

### 3、采访甘肃省京剧团青衣张秀芳

甘肃省京剧团演员张秀芳，今年50岁，从事京剧36年，在京剧中主要是青衣角色。曾是京剧团的名角之一。

张秀芳老师说到，京剧应该在整体上对民族歌剧演唱有很大帮助，从发音、吐字、行腔、用气都是串通的，好像京剧比歌剧演唱还要更难一些。张老师主要演青衣角色。她讲到：青衣对民族歌剧演唱更有帮助。青衣就是歌剧中的花腔女高音，主要是以大段的念白和大段的唱腔为主。就像在一部歌剧中的主角一样，无论是什么唱腔，用气都非常重要。没有好的气息就不可能有好的声音。用气时要练习深呼吸，控制的放气，在拖板时必须要用气拖，这也是基本功。在民族歌剧演唱时，肯定也需要有好的气息。没有好的气息也不可能完成作品的演绎。在京剧中的唱主要以大段行腔为主，就像在歌剧中以唱为主一样，这

样才能表现出剧情和人物。在京剧中西皮、二黄慢板最能体现唱，最能展示唱腔。在京剧中的念谱和歌剧中的唱谱不是很相同。京剧中的念谱时，要像皮筋一样有弹性，不能唱死了，这就需要演员和琴师的碰合，但一定要有范围的拖拍，在舞台上，琴师要看演员的一招一式来控制谱子的弹性。但在歌剧中唱歌时，必须要卡住音乐和节奏，在碰到一个新谱时，歌剧演员必须按节奏，按音高来唱熟后，由自己的老师指导声音的位置和技巧，而京剧中，一首新唱段，必须由老师言传身教，由老师定音来练，不需钢琴定音，学会后，才要和琴师合。京剧和歌剧演唱时都不拿白嗓来唱，就像画画要润色一样，所有的用声都要用方法，不能捏嗓唱。在其共鸣的运用上，例如梅派靠前、靠外，张派也一样，而陈派则须靠后，向美声的感觉。在语言上，京剧中非常讲究十三折，即押韵，归韵。从张口到收口，都要将字归位，例：片，为言前折，这在民族歌剧演唱中也就很重要的，就像著名声乐教育家金铁霖老师提出的唱歌时要字正腔圆一样。歌唱家刘斌曾经就是京剧出身，现在在演绎民族歌剧时，其中在咬字、声音、身段、一招一式上都受到了京剧底子的影响。还有许多民族歌唱家都借鉴了京剧的优秀文化底蕴，这样才使得他们在民族歌剧演唱时发挥得更加游刃有余。

## 结 束 语

中国歌剧是二十世纪初逐渐发展起来的，她既区别于西方歌剧，也区别于中国戏曲的中国新型音乐戏剧形式。中国民族歌剧和中国戏曲之首的京剧都是我们国家宝贵的艺术文化的结晶，虽然两者在用声、用气、共鸣的运用上都有所差异，这种差异决定了它们各自具备的演唱风格和个性特点。尽管它们存在着差异，但它们在中华民族肥沃的土壤中互相渗透、互相吸收、同根同生。

有这样一句话：民族的就是世界的。中国民族歌唱家宋祖英在维也纳金色大厅演唱时，就将中国民族歌剧带到了世界顶级音乐圣殿。宋祖英在演唱中国民族歌剧《红珊瑚》选段《海风阵阵愁煞人》的开头时，就引起了强烈的掌声，就因为宋祖英将中国民族歌剧的唱法与戏曲中的唱腔——拖腔和喷口运用结合得淋漓尽致，才会有如此雷鸣般的掌声。在演唱《孟姜女》时，最后“哭倒长城，八百里，只见白骨满青山”时，宋祖英大量运用了戏曲中的哭腔，使得整首歌曲都沉浸在悲凉、悲壮、凄美的故事当中。这充分说明了中国民族歌剧和中国戏曲都有自己的根，自己的脉，并且相互融合。

在 2008 年奥运会即将到来的今天，全世界都在注视着中国。中国的艺术文化更是吸引了世界的目光。中国民族歌唱家宋祖英不止一次地将民族性的音乐文化传播与全世界，让世界各国领会到了中华民族最优秀的中国民族歌剧和中国戏曲的融合。中国民族歌剧在今天开放的舞台上，不仅要吸收外国歌剧的长处，而且更要让中国戏曲的深厚底蕴来滋养。只有是中华民族的精髓，才会在世界的舞台上更加光芒耀眼。

## 主要参考文献

- [1] 参见《辞海》，上海辞书出版社 1980 年 8 月第一版，第 1526 页
- [2] 参见居其宏，《歌剧艺术论纲》，《歌剧艺术》1955 年第四期，第 36 页
- [3] 参见梁茂春，《中国当代音乐》北京广播学院出版社，1993 年 10 月第一版
- [4] 参见陈紫，《我谈歌剧》，《歌剧艺术》1999 年第一期
- [5] 参见汪毓和，《中国近代音乐史》，人民音乐出版社 2001 年版，第 262 页
- [6] 引自《搜索历史—中国近现代音乐问论选编》张静蔚编
- [7] 引自《中国民族歌剧产生的历史成因》万和荣
- [8] 参见《中国戏曲音乐》，蒋菁著 人民音乐出版社
- [9] 参见于《中国现代歌剧与传统戏曲之比较》王曙光 艺术教育 2005 年第 6 期
- [10] 参见于《中国现代歌剧与传统戏曲之比较》王曙光 艺术教育 2005 年第 6 期
- [11] 参见《中国戏曲音乐》蒋菁 著 人民音乐出版社
- [12] 参见于《戏曲唱腔中气息的巧用》撰文 伍银莲
- [13] 参见 <http://zhidao.baidu.com/question/15634494.html>
- [14] 参见于《民族唱法中咬字与共鸣之关系》白国杰文章编号 1004-4310(2005)05-0128-02
- [15] 参见于[www.hscf.cn/html/200804/05/164914432.html](http://www.hscf.cn/html/200804/05/164914432.html)
- [16] 参见郭建民，赵世兰，《论中国民族歌剧“戏歌综合”理论的美学特征》  
辽宁师范大学报（社会科学版）2004 年 1 月第 27 卷第 1 期，第 93-94
- [17] 李凌著《音乐流花》山西人民出版社，1989 年 3 月，第 316 页
- [18] 《文艺报》1950 年 4 月第二卷第 3 期
- [19] 参照《20 世纪中国歌剧对戏曲诸因素的吸收》王小宁
- [20] 参见董维松，《论润腔》，《中国音乐》季刊 2004 年第 4 期，第 63 页
- [21] 参见董维松，《论润腔》，《中国音乐》季刊 2004 年第 4 期，第 63 页
- [22] 参见董维松，《论润腔》，《中国音乐》季刊 2004 年第 4 期，第 63 页
- [23] 参见刘庆苏，《音乐戏剧艺术——歌剧》中的田川写的序言中的一段话，  
兰州敦煌文艺出版社，2000 年 12 月出版，第 1 页
- [24] 参见冯其庸主编，《中国艺术百科辞典》，北京商务印书馆，2004 年 1 月  
第一版，993 页

### 相关参考文献

- [1] 严峻. 一个京剧演员转型为歌唱家的个案调查与研究[M]. 南京艺术学院
- [2] 王玉柱. 淡淡秋菊散幽香——浅议《让徐州》[二黄]唱腔的艺术特色[J]. 中国京剧, *Jingju of China*, 编辑部邮箱 2008年 02期
- [3] 于万增. 笔谈京剧小生[J]. 中国京剧, *Jingju of China*, 编辑部邮箱 2008年 02期
- [4] 董淑华. 论中国戏曲舞台体态语言的写意美[J]. 电影评介, *Movie Review*, 编辑部邮箱 2008年 08期
- [5] 孙丽萍. 浅析戏曲中的“写意”美[J]. 剧作家, *Playwright*, 编辑部邮箱 2008年 02期
- [6] 董兵. 对中国民族歌剧发展的回顾及思考[J]. 南京艺术学院学报(音乐及表演版), 2003, (04).
- [7] 梁建新. 略谈中国歌剧的民族特色[J]. 剧作家, 2007, (04)
- [8] 李众川. 歌剧应借鉴戏曲表演实现民族化[J]. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2006, (01).
- [9] 周传明. 浅析中国民族歌剧的题材和音乐艺术特点[J]. 天津音乐学院学报, 2002, (02)
- [10] 沈尧. 历史经验与精神文明——对传统戏曲思想内容的一些看法[J]. 中国戏剧, 1983, (11)
- [11] 满新颖. 中国歌剧的诞生[D]. 厦门大学, 2006
- [12] 郭建民, 赵世兰. 论中国民族歌剧“戏歌综合”理论的美学特征[J] 辽宁师范大学学报(社会科学版), 2004, (01).

## 致 谢

本论文经过长时间的准备和写作，现在终于完成了。我深知由于自己学识、见闻及学术研究能力等问题的局限，文中所述观点难免偏颇和臆断，特别是那些尚待更多发现、尚需深入研究的问题，我还期望今后能广泛吸收更新的资料和研究成果。因而我衷心期望着，能得到各位前辈、老师的严格批评和指正。

在此需要感谢的是，文章能够顺利完成，得益于导师朱东生教授的悉心指导和音乐学院杨曙光教授的资料提供。两位老师孜孜不倦、治学严谨的态度对我产生了极为深刻的影响，他们以自己的正直和踏实，教导我如何做人、做事、做学问。在文章的选题，构架，写作的整体思路上给予了了不少建议，所传授的研究方法，为论文的完成起到了非常重要的基石作用，朱东生教授在具体写作过程中对我耐心指导。以至论文得以顺利完成。谨此以这篇拙作，作为对老师们的一份回报和自己三年研究生学习的一个总结。

与此同时，我还要感谢我考入西北师范大学后遇到的所有老师，是你们的关心与关怀让我学有所得。

最后，我还要感谢我的家人和朋友，是你们的帮助和支持给予我信心和力量，让我顺利地完成学业。谢谢大家！