

Y 804363

分类号: G421

密级: 无

UDC: 370

杭州师范学院

硕士学位论文

题目: 中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法之比较

院、系(所): 音乐艺术学院

学科、专业: 音乐学

研究方向: 声乐教学与研究

研究生姓名: 沈悦

指导教师姓名(职称): 刘志 副教授 王晔 教授

论文提交日期: 2003年5月

杭州师范学院学位评定委员会办公室

内 容 提 要

中国京剧与欧洲歌剧这两种传统艺术，从它们产生、发展、到成熟，都具有各自丰厚的艺术积淀，在世界文化史上均是人类艺术的杰作、珍品、瑰宝。在中国，自欧洲歌剧艺术被渐渐引进后，这两种艺术必然是有接触的，加强两种唱法之间的比较研究，对于认识与挖掘各自的传统精华，深入了解各自的艺术价值，促进相互间的吸收与融合，是有现实意义的。

本文分上、中、下三篇：

上篇是关于中国京剧与欧洲歌剧的概述，是文章的起始部分。在这部分中作者本着尊重史料的基本原则，分四方面对两种艺术进行了较为概括的论述，这对于中、下篇的论述的展开是必不可少的。

中篇是文章的核心部分，即中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法的比较。该篇分两部分，第一部分是两种艺术的总体比较，第二部分是两种艺术具体唱法的比较，主要分呼吸、发声、共鸣、语言四方面进行归纳概括。

下篇是文章的结论部分。笔者提出了两者具有借鉴的可能和必要。京剧艺术在理论建设上应向歌剧艺术借鉴。在歌剧艺术向京剧艺术借鉴的过程中，至关重要的是中国的美声歌手应向京剧艺术汲取营养，为更好地唱好中国的声乐作品打下基础。

关键词：中国京剧唱法 欧洲歌剧唱法 概述 比较 借鉴

ABSTRACT

Peking Opera and European Opera , as traditional arts, have a history of coming into being , developing and being mature each . They are the rarities and treasures of human in culture . Since European Opera was introduced into China , it has been studied by Chinese . Comparing the two Operas, especially in singing ways . We can go down and find more quintessences in them . It is valuable for us to excavate fully and to draw support from each other . I hope that my study of it will promote prosperity in this field and the Chinese learners may profit thereby .

This dissertation is composed of three parts :

Part 1 is about the general introductions to Peking Opera and European Opera. Taking a realistic attitude towards historical material, I lay stress on the descriptions of the two Operas from four sides. Part 2 is the core, that is the comparisons of two singing methods . First it gives a general comparison in art , then in the concret, including breath, vocalism, resonance and language. In Part 3 I draw a conclusion from what are discussed that there are possibilities and necessities to be used for mutual reference .Peking Opera should absorb what European Opera has in theory setting up and training . On the contrary, the Chinese learners of Bel Canto should obtain nutrition from Peking Opera, which will bring great benefit for them to sing Chinese vocal composition better.

Shen Yue Vocal teaching

Directed by Liu Zhi and Wang Bu

Key words: Peking Opera, European Opera, summarization, comparison, reference

前 言

随着我国改革开放的不断深入，东西方文化交流也日趋频繁。欧洲歌剧艺术自上个世纪传入我国后，在我国得以立足、传播。尤以其所拥有的唱法在中国的传播和对我国歌唱艺术产生的影响为甚。我国音乐院校的声乐专业主要传授这种歌唱方法及相关的音乐艺术。在全国造就了持这种唱法的庞大的歌手队伍，并给这种唱法冠以全民皆知的中国名字——美声唱法。

但是，近年来美声唱法的歌手遭遇了观众锐减的局面，原因是多方面的，但许多美声唱法歌手在演唱中国声乐作品时没有产生很好的艺术效果是令广大民众渐渐疏远这门艺术的原因之一。普遍存在的现象是歌手们在演唱中国作品时，缺少中国音乐及语言的魅力和神韵。可见，中国的歌手应向民族戏曲、曲艺借鉴并汲取营养是不可不做的工作。

为此，笔者从“唱法”入手，将中国京剧与欧洲歌剧有关方面进行归纳、比较和研究，力求能让美声唱法歌手在向民族演唱艺术借鉴并汲取营养时知之明确些、具体些。希望本人的努力有助于美声唱法在我国仍能保持它曾有过的存在价值，继续为我国人民服务。

由于笔者的学识和研究能力尚浅，文中不妥之处，望专家们给予指正。

上篇 歌剧艺术与京剧艺术之概述

第一章 产生的时代背景

一、歌剧艺术

17 世纪开始，欧洲进入了由封建社会向资本主义社会过渡的时期，这一时期的社会矛盾错综复杂，各国社会制度变革情况也不尽相同。英国在 17 世纪率先进行了资产阶级革命。法国进入了封建专制时期，意大利的繁荣也已成为昨日黄花，它和西班牙都蜷缩在宗教裁判的阴影里，德国还停留在十分落后的状态。尽管各国政治经济状况有很大的差异，但他们都具有一个共同点，即封建政权和教会仍处于社会生活的顶端，他们的势力影响随处可见。

正当整个欧洲忙于迎接一个新社会时，音乐艺术领域也迎来了一个新时期，这就是音乐史上的巴洛克时代，巴洛克时代是文艺复兴运动在新的历史环境中的继续。它继承了文艺复兴时期音乐艺术的先进理念和优秀成果，显示了自己独特的风格魅力，更为丰富而热烈的感情，戏剧性的音乐语言，绘画与幻想般的表现手法。歌剧的诞生是文艺复兴时期音乐艺术在各个领域长期发展并取得一系列实践经验后的必然结果。

意大利是欧洲资本主义萌芽最早的国家。意大利的佛罗伦萨在十四世纪初已形成资本主义生产方式。十四世纪中叶起梅迪契家族修建豪华的宫殿和公共建筑物，奖掖艺术，招来许多著名的雕刻家、建筑师，画家，诗人等，使佛罗伦萨成为当时意大利和欧洲的文化中心。当时的佛罗伦萨及其他意大利城市中人才辈出。当时在佛罗伦萨有一群努力为音乐

的发展探索新路的艺术家，形成了一个名叫“卡梅拉塔会社”的社团。从 70 年代开始，他们在巴尔第伯爵家中聚会，经常就人文主义和音乐方面的问题展开讨论。他们想仿照想象中的古希腊的音乐，创造出一种新的音乐形式，这种理论促进了歌剧这种新体裁的诞生。十四世纪先后出现了诗人但丁，培特拉卡，文学家薄伽丘，波蒂切利，拉菲尔，提克，诗人阿里奥斯托尔，塔索以及空想社会主义者康帕内拉等。正是在这样肥沃的土壤和历史背景下，在文艺复兴思潮带动下，才产生了歌剧和美声唱法。

二、京剧艺术

京剧艺术从最初的形成到成型到日趋完善，近而成为全国艺术成就最高，最具代表性的一个剧种。它经历了 200 余年，跨越了社会发展的数个历史阶段，从清代乾隆到现在，中国社会经历了封建社会时期，半殖民地半封建社会时期，直至今天的社会主义初级阶段三个历史时期。

京剧的产生始于清乾隆年间，在乾隆年间政治生活比较稳定，文化生活颇为活跃，自乾隆以来，全国各地声腔剧种都向北京集中，剧坛上呈现了多种声腔与昆腔共存的“花、雅之争”的局面。著名秦腔演员魏长生于乾隆四十年（1775 年）遭当时清政府禁演败北之后，多数班组均不敢贸然进京。唯有崇尚革命的三庆班艺术家高朗亭敢于为艺术献身，徽调得天独厚地获得了在京城立足并发展的契机，他们进宫为乾隆祝寿演出，并以其独创精神之剧赢得了北京观众的普遍赞赏。为日后京剧的形成和崛起奠定了基础。三庆班在北京舞台上站稳了脚跟后，徽班在京迅速发展。其中以三庆班、四喜班、和春班、春台班，时称“四大徽班”最具影响。最初的徽班只唱二黄腔，不唱西皮腔，京剧真正的形成还有赖于湖北汉调的加入。1830 年左右汉戏演员的进京使湖北汉戏

的皮簧融合于徽班之中。自从皮簧合流的局面形成以后，在广大徽汉演员的共同努力下，根据北京广大观众的需要，在艺术实践中做了一系列的变革，无论是剧目、声腔、舞台语言、表演以至演员阵容，都出现了一些明显的变化，这种“变化”意味着徽汉合流从量变到质变的一个飞跃，意味着一个新的剧种的出现，即京剧的形成。

第二章 产生时相关艺术的发展总状况

一、歌剧艺术

歌剧是欧洲音乐艺术在十六世纪末至十七世纪这一历史时期取得的最重大的发展之一。在歌剧于 1600 年兴起之前，欧洲就已存在着多种戏剧演出，在贵族圈中有假面剧、神秘剧、奇迹剧、道德剧和圣剧。假面剧是贵族们的一种礼节性的社会娱乐，它包括有诗文、歌唱、器乐、舞蹈、表演、服饰和布景，以最豪华的形式表演神话或寓言故事。神秘剧和奇迹剧的不同在于神秘剧上演的是圣经中的故事；奇迹剧上演的则是圣徒们的生活故事。在这些戏剧的演出中常常要求有很多歌唱。如在一些圣诞剧中有天使和牧羊人的歌唱等，因而这类戏剧被认为是清唱剧和歌剧的先驱之一。

以法国新尚松（歌谣曲）和意大利牧歌为代表的具有民族民间风格的歌曲成为 16 世纪声乐花园里一簇令人赏心悦目的奇葩。其中 16 世纪的新尚松之两大显著特点：一是内容具体、形象鲜明。二是曲调具象，造型生动。而 16 世纪意大利最重要的歌曲体裁——牧歌，题材常常是以表达爱情和表达其他感情为主题的。歌词以单段为多，优美抒情，格调高雅、感情充沛、韵律自由，多采用描绘性和象征性的手法，具有很强的表现力，并带有感伤的色彩。牧歌是一种室

内音乐，通常在社会的上层社交场合演唱。到 16 世纪末，牧歌已发展到很高水平，并且非常流行。于是在意大利就有一些人试图把它与舞台表演结合起来，其办法是，在幕间插入唱牧歌甚至从头到尾都配上牧歌，即用一连串的牧歌在幕后讲述所上演的戏剧情节，同时演员在幕前朗诵和表演。由于精心设计的合唱不可能完全满足戏剧的“规定情景”的需要，而且歌唱与讲话同时进行也使观众难以听清歌词与朗诵词，所以于 16 世纪末在意大利的佛罗伦萨，一些不甘心于因循旧习的戏剧爱好者企图建立一种完全新型的戏剧，这新型的戏剧就是歌剧。

康塔塔和清唱剧这两种几乎是同步发展起来的声乐形式，可以看作是姐妹艺术。它们和歌剧有着许多相近之处，和歌剧密切关联。康塔塔（cantata）的原义为歌唱，到了 17 世纪后半叶，最终定型，它成为由数字低音伴奏，若干宣叙调和咏叹调交替出现的声乐套曲。康塔塔和歌剧的主要区别在于前者是室内声乐，而后者是舞台艺术。康塔塔的题材与形式都与歌剧接近，但因为在室内演唱，就没有布景、道具、服装，时间较短，象是独幕歌剧。清唱剧的产生与中世纪的神迹剧有渊源，它正式形成的时间是 16 世纪末。与康塔塔和歌剧相比，清唱剧是介于两者之间的中间形式。它比康塔塔篇幅长，戏剧结构相对完整，故事情节更加复杂；它与歌剧不同，是一种以听觉为主的艺术形式，故事的展开，情节的叙述，人物的塑造，依靠清唱剧中负责解说的“叙述者”的道白，没有表演动作，也就不需要服装布景，后来在意大利，它逐渐发展成为一种供消遣娱乐的东西了。

二、京剧艺术

17 世纪后半叶的清代初期，中国民间流行的剧种主要分属四大声腔系统，两种是流行在北方的弦索腔和秦腔，另

外两种是从原来的南戏声腔里蜕化出来的昆腔和高腔。¹当南、北两种系统的声腔在长江流域会面时，彼此发生融汇交流，又繁衍出带有南、北双重特色的新的声腔来，出现了吹腔，枞阳腔、襄阳腔、梆子腔、乱弹腔等各种声腔。这些声腔在全国各地到处发展，彼此吸收融合，繁衍出众多的剧种。

在这些众多的剧种里，昆山腔由于受到士大夫阶级的青睐，早在明代万历时期就在剧坛上取得了“官腔”的统治地位。发展到清代乾隆时期，官方就把昆腔和其它众多地方戏分为两个档次，称为“雅部”和“花部”。“雅部”昆腔由于文人的大量参与和长期加工，演出文人传奇剧本，其内容比较符合正统观念，其形式比较精致文雅，因而受到统治者的扶持。

但是社会的广大民众与文人士大夫的审美情趣是不一样的。昆腔文词深奥难懂，内容不出生旦传奇，节奏缓慢，一唱三叹，当然不能长期为民众欣赏。老百姓更喜欢语言平浅通俗，内容多为历史演义，悲欢离合，舞台节奏紧凑，以情节性见长的花部地方戏，因此乾隆以后，昆腔总的趋势是愈来愈衰落，它更大的趋势在于转入新兴地方戏的班社，成为多声腔剧种的一种声腔，或有整出，整折的昆腔剧目进入新兴的地方剧种。比如徽班之中，就有大量的昆腔剧目经常演出。

在北京，高腔一直是与昆腔并列的，两者曾经互相争胜，各有消长。同时，彼此又在不断地吸收、融化。到乾隆后半叶，梆子在北京盛行起来，高腔才由盛转衰，但其演出艺术，则渐渐渗透到此后的声腔剧种之中。同时，梆子腔与昆腔，高腔之间，也不断互相影响，互相融合。北京剧坛就在这一漫长的创造过程中不断地发展。京剧继承了它以前众多地方戏曲的重大成果，演员集唱、念、做、打于一身，自成一体，

发展成为几乎可以代表一个时期中国戏曲艺术最高峰的剧种。也正因为这个缘故，京剧逐渐流布全国，超越地域界限，到处都有京剧爱好者。

第三章 产生的审美需求

一、中西方传统审美观念的比较

在西方人看来这个大千宇宙是可以被了解的，因此审美的任务是帮助人们认识这客观世界所含的美。这就使西方艺术倾向于重再现，重摹仿。“惟妙惟肖的图像看上去能引起我们的快感。”亚里士多德说，在再现艺术门类中有血有肉地精确塑造形象始终是最正宗的传统。在诗歌领域里我们记得荷马（Homeros, 9-8, B. C）史诗《伊利亚特》中对战争场面的精彩绘画，但丁（Dante 1265-1321）对地狱与天堂的细致刻画，倘若把它与但丁同一时期的中国南宋诗人文天祥（1236-1285）作对照，我们发现后者作品中更多的是抒发和议论。

西方艺术又是重感性、重宣泄的。英国诗人华兹华斯宣称“一切好诗都是强烈感情的自然流露”。从巴赫到斯特拉文斯基，我们很难想象从其间三四百年的音乐作品中找出一部没有情感起伏升腾，没有淋漓尽致高潮的谱例。²

相对而言，中国人的审美观念与西方人大不相同。我国先贤认为，这世界既是不可彻底被认识的，事物又是始终处于变化之中的，准确地描绘客观事物似乎既是不可能又无必需。中国人的艺术倾向是重表现，重象征。“诗言志”³三个字是最精练的说明。在中国传统音乐曲目中，用声音来描绘景物的作品也不多，即使“平沙落雁”、“春江花月夜”之类的音乐，摹仿亦只是片段性的。这些手法带有写意的性质。

比如某些乐句竟然可在几个截然不同意境的标题乐曲中找到，这与其说是描绘不如说是象征。

中国的艺术重节制，重理念。在“天人合一”中解脱了因认识世界而感困惑的艺术家的窘境。神秘的“道”既是一切的主宰，又是艺术家表现的对象。画家以画面的虚白清冷暗示它的无所不在，诗人则以淡泊、空灵的境界表现“纵身文化”之后的“无我之境。”孔夫子教导我们“乐而不淫，哀而不伤”。这种种迹象使得中国艺术既以抒情为主的特征延续千年之久，并成为我们艺术家智慧的深刻烙印了。

在审美理想上，中国人追求的和谐是内容美方面的，或为人与社会的统一，克制，中庸；或为人与自然的统一：空灵，淡泊。西方人谈论的和谐是形式美的精致，在内容上大致是主人公与世俗的矛盾冲突。

西方人讲形象，中国人讲意境；西方人讲典型，中国人讲中庸；淋漓尽致的高潮是西方艺术追求的目标，藏而不露的含蓄是中国艺术的上品。⁴

二、两种演唱艺术不同的审美要求

中西方传统审美观念的不同促成了两类艺术不同的审美需求。对于西方歌剧来说，它是通过美好的人声来塑造一系列音乐形象，达到概括人的思想感情的最理想的美学效果。美声唱法其意大利原文为 Bel Canto。按字面直译兼有“动听的歌唱”和“美妙的歌曲”的意思。美声唱法以听众追求声音的美听效果为主要目的，因此以音色优美、发音自如、音与音的连接平稳匀净、花腔装饰乐句华丽灵活为基本特点。

德国著名的声乐理论家卢齐厄·马南⁵指出：“重新建立歌唱声音和情感之间的自然关系——美声学派的一个显著特点。”这是欧洲歌唱艺术的根本目的。欧洲的美声唱法就是

随着这种情势演变而成的。欧洲声乐中讲究的高位安放，半声唱法以及颤音，断音（staccato），装饰音，飞速音阶等一切唱法，最终都是为了通过优美的声音来表达人类感情，体现美声唱法的最高审美要求。

韵味是中国京剧演唱艺术的独特美学性质，它与西方歌剧的声乐要求，具有全然不同的美学精神。⁶

对于中国京剧演唱来说，其最高的美学效果是其体现出来的韵味，韵味是在唱的过程中——在演员与观众的相互交流之中，所产生出来的一种颇为特殊的美味，它具有动态的美学意义。它也是观众百听不厌，使演唱具有审美魅力的基本支柱。正如程砚秋所说：“唱最忌有声而无韵味。”⁷“学唱就要研究如何唱得有韵味。”⁸

从明代昆山腔形成之后开始，中国戏曲的演唱风格和声乐美学思想就已经基本成熟和系统化了。它为京剧的形成与发展提供了无比深厚，无比宽广的审美积累，再加上北京人文荟萃，艺苑集英。整个社会的文化积累十分深厚。比如，北京的说唱艺术，明末清初的柳敬亭就是活跃在京城书坛上的说书艺术的大师。康、乾以降，子弟书，什不闲，以至各家评书，流传里巷。这对于京剧剧目，从题材的提供，到戏剧冲突的组织，以至人物的塑造，刻划都起了重要的作用。北京的金石书画，庙宇塑像，以至宫廷府邸中的建筑庭院，画栋雕梁，处处都给人一种潜移默化的美的感染。演员、观众、都有较高的审美能力，这些都为京剧韵味的形成提供重要来源。

第四章 美学价值、艺术思想及历史影响

一、美学价值及艺术思想

京剧艺术和歌剧艺术，都属于戏剧艺术，又同属于声乐艺术，必然存在着共性。但不同的结构方式体现了不同的美学价值。对于中国京剧声乐来说，其最高的美学价值是达意之情；而对于欧洲歌剧唱法来说，其最高的美学价值是华声之情，其表现如下：

第一，中国京剧唱法讲究字由情生，腔辅字行。所谓“声情并茂”是建立在“字正腔圆”这个基础上，是以“字正”为基点的。而在欧洲歌剧的演唱中，演唱者是通过声音来表达曲调旋律所含的情感。因为欧洲歌剧的旋律可以说是达到“声情并茂”的最根本的基础。与中国京剧唱法不同的是，欧洲歌剧唱法的吐字在表达情感的领域里始终处于旋律的从属地位。

第二，对中国京剧声乐来说，其通过达意来唱情，故而让观众理解唱词的内容就不可缺少了，必然要求演员“吐字清晰”，“字正腔圆”。中国古代早就有“丝不如竹，竹不如肉”之说，其主要意义是指丝竹不如歌唱在于只有声音而无字意这一点而言。但对西洋声乐来说，情主要是声情，所以只要将曲调旋律本身的情感表现出来，就接近歌唱的最高理想。有人称之为华声之情。因此从另一种角度来讲，中国京剧唱法一般要求的是以曲就词，而欧洲歌剧唱法要求的是以词就曲。

第三，中国京剧演唱一般来说是将剧中人物的情感从整体上做程式化的表达，再在细部补充一些个性化的表达相结合；欧洲歌剧的演唱往往表达的是一种剧中角色个性的感情；这种区别是显而易见的。

在京剧表演中，歌声、角色、演员、观众四者合一，演员对剧情人物的理解越深刻，其演唱与剧情的发展越一致，演唱中的二度创造与剧中人物的性格越相合，那么，不但是声情统一的程度越高，而且观众对剧情、人物的了解也就越深刻。所激起的审美感受也就越大。因此，其所创造的韵味也就越浓郁醇厚。

相反，对欧洲歌剧来说，审美的途径是直接的，即使是声美至“绕梁三日”，也主要是对旋律曲调本身的感情的表达，唱词中所含的字情常被声情所掩盖。与中国京剧相比，歌剧演员所受曲调的制约却要大得多。正因为如此，作为观众听一部歌剧演唱，注意力往往也集中在演唱者声音和音乐的表达上，甚至常常忽略了歌唱演员所使用的语言，故而世界各国上演意大利歌剧时，演员均可用意大利文演唱，观众不但能懂得剧情，甚至照常得到充分的艺术享受。但这种情况，在中国京剧声乐的审美中，一般是被排斥的，这也是两种大相径庭的艺术思想的体现。

二、历史影响

歌剧是文艺复兴时期音乐艺术在各个领域长期发展并取得一系列实践经验后的重要成果之一。歌剧的诞生为声乐艺术开拓了一片新天地，为音乐艺术增加了一个新体裁。歌剧从一开始就是一种综合艺术，它包容了文学、音乐、表演、美术、建筑等门类，涉及诗人、作曲家、歌唱家、乐队、指挥、舞台美术人员、管理人员及有关技术人员，有时还加入合唱队员、舞蹈演员。歌剧的成功依赖他们的创造性思维和创造性劳动。美声唱法的形成是与歌剧紧密关联的，它们的互动作用，使歌剧和演唱艺术携手走向了一个更辉煌的新世纪。欧洲歌剧唱法从理论到实践形成了一套系统的技术规范及训练方法。世界各国的歌唱家以及音乐学院的传统教学方式

都是学习“Bel Canto”的结果。因此欧洲歌剧唱法被公认为世界上艺术水准最高，最美，最科学的唱法。

与欧洲歌剧一样，中国的京剧也是中国艺术舞台上的宠儿，作为富有中华民族鲜明特色并具有高度成就的戏剧艺术为世界各国人民所赞赏。尤其在演唱方面，京剧的各个行当在发声、吐字、行腔、用气、装饰唱法上都有很高的水准和明确的规范，历代艺术家经过勤学苦练，精心揣摩，集唱、念、做，打于一身。每一代演员都把前辈所创立的演唱水平和规范圆满地继承下来，并有所发展。这样，不但使京剧的演唱水准始终处在各剧种的领先水平，也使京剧在各个发展时期拥有一批杰出人才。京剧表演艺术家梅兰芳先生于1930年至1935年赴美，苏演出轰动了世界剧坛，奠定了中国戏曲在世界舞台上的地位。西方的理论家在观摩了梅兰芳的演出并与西方表演体系作出比较之后，提出了“梅兰芳表演体系”的理论，并认为代表中国戏曲表演体系的“梅体系”与斯坦尼斯拉夫斯基及布莱希特表演体系“鼎足三分”于世界戏剧舞台。

中篇 歌剧艺术与京剧艺术之比较

第一章 歌剧与京剧的总体比较

艺术必须通过塑造艺术形象来反映社会生活，表现一定的思想内容。但由于每一种艺术样式表现生活所运用的材料、手段以及途径不同，因而形成了各自不同的艺术风貌和形式，并表现出大相异趣的美学特征。欧洲歌剧和中国京剧虽然同属于一种艺术大门类，但由于其表现生活手段的差

异，以及在漫长的历史长河中沉淀下来的审美心理，审美经验和审美要求的差异，因而形成了各自独特的美学特征和美学规律。“写意”和“写实”两种主要艺术思想主宰着中西方传统戏剧艺术的创作和审美，激发着人们在戏剧表演艺术上的各种理想和追求。

追溯历史，古希腊时代，西方社会所产生的各种哲学思想，很少着眼于人的自身和人的主观世界，而把注意力放在了对客观世界的认识上，从而在探索宇宙万物的发展规律以及社会政治的哲思哲理方面，大大超过了对人自身发展规律的探索。从总的倾向上说，西方古典哲学的特点是把客观事物作为中心来认识世界的。它的对象着重在“物”。与西方社会相比较，我国从原始社会，历经奴隶社会、封建社会，一直以血缘关系和血缘意识为经纬的社会历史生活，是我们民族古典哲学生发的土壤。血缘关系和血缘意识的主体——“人”和人的精神世界，自然而然地成为我们民族古典哲学家进行哲思和探索哲理的主要着眼点和出发点。

事实上，东西方“重人”和“重物”的哲学思想必然要渗入中西方艺术领域中，如果用比较方法来阐明东西方艺术传统特点的话，那么，可以说西方艺术重在模仿自然与生活，而中国艺术重在比兴之义。

模仿的写实艺术和虚拟的写意艺术，奠定了艺术家的创作原则。写实艺术家以再现客观来折射主观而间接喻理，这就需要创作以理为本，依理缘情，更多地使用逻辑思维。而写意艺术家则以主观折射客观而直接驰情。这就需要创作以情宣志，更多地运用心灵。⁹

写实和写意这两种不同的文化传统导致了在对待或处理审美主体和审美客体关系上所遵循的不同道理和原则。从演员、角色和观众三方面来阐述比较清晰，根据法国著名戏

剧家老柯克兰的理论这三方面有三个自我。演员和观众与角色的关系，形成了第一自我和第二自我的关系。从演员来说，第一自我是他自己，第二自我是他扮演的角色，从观众来说，第一自我是他自己，第二自我是他看戏时进入角色的境界。演员一旦进入角色，他的第一自我就终止在第二自我身上，也就是演员必须将自己沉没在“角色”里，这种情景在西方剧场里是很普遍的。尽管对此主张是否妥当争论不休，但重视第二自我的认识是趋向统一的。

发生在西方剧场中的这种情况，是不会发生在中国京剧舞台上的。京剧演员在表演时还是非常清楚自己只是扮演其中的一个角色，还能认识到自身的存在。同样，观众也有同样的特征。京剧《六月雪》上演时当观众看到窦娥负屈含冤行将就戮的悲惨场面时，还会为扮演这个可怜女性的演员动人唱腔和优美身段鼓掌叫好。这里就包含着两种不同文化背景下所形成的不同戏剧观。西方观众在看戏时一旦投入，就和角色合二为一，从而失去了观众所具有的观赏性格。但京剧的观众却不这样，他们并没有把自己完全融解到角色里，自始至终地都保持着作为观众自我的独立性。他们虽然也被角色的喜怒哀乐所感染，但同时并不丧失观众所具有的观赏性格。这种性格对戏剧的创作、展现，直至最终完成具有重要意义，因为观赏性格中包含着观众与演员共同创作的成分，是不可缺少的。

歌剧与京剧最大的不同处是：歌剧是完全创作，而京剧则是按曲填词，因此每部歌剧的音乐不同于其他剧目，它们都是独立的。而京剧的音乐则显得颇为雷同、单一。相比较，歌剧更注重音乐。

就歌剧音乐的总体而言，它的发展史是与西方近现代音乐由低级向高级不断发展的链条紧扭在一起的。1600年前

后，揭开歌剧发展史的《犹丽狄西》，其音乐相当简陋。但当时，欧洲作曲家与演唱、演奏家的分工分离还不久，创作技巧和手段也并不丰富。歌剧的发展推动了西方专业音乐在声乐和器乐领域的全面成长。伴随着歌剧院的建起，管弦乐队规模的迅速扩大，在声乐上，美声唱法的宽广音域、多变的音色、辉煌而富于激情的各种声乐技巧都快速地完善起来。应该说歌剧造就了无数既精通管弦乐又精通声乐技巧的全能作曲家，而作曲家又把西方从古典派、浪漫派到现代派的每一个代表时代高峰的新技术、新成就都及时地运用到歌剧创作中去，使得歌剧音乐丰富多彩。

与欧洲歌剧相比，音乐在京剧中并不总居于“主导”地位。中国的京剧是一门集唱、念、做、打于一身的综合艺术，它好比是一个“聚宝盆”，把前人的、同辈的一切优秀成果，如说书、歌唱、舞蹈、杂技、武打、剑术、柔软体操、滑稽、哑剧等吸收过来，并融为一体，这种吸收使各种因素都能根据戏剧化的要求，逐渐改造成为适合于表演故事和刻画人物的有机组成部分。这些部分既相互渗透融合难解难分，又各具独立的审美价值，只要其中某些综合因素的表现手段达到了艺术的高层次，这样的剧目都可能成为佳作而流传后世。因此，可以说京剧音乐的单一是由其本身的属性决定的。与歌剧音乐相比，京剧音乐是有单一之嫌。多种多样的剧目使用相对稳定的唱腔旋律造成了音乐在京剧中的地位从属于文词是不争的事实，也是京剧艺术成长、发展的基本途经。

下面对京剧音乐与歌剧音乐作较具体的比较。

一、京剧音乐

“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，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。”¹⁰作为

程式的内涵属性，规范和稳定是相联的，离开了一定程度上的规范化和相对的稳定性，程式也就失去了其全部的意义。欧洲歌剧的表演所触发的动作经过长期的舞台实践，虽然也会形成一定的“程式”，但事实证明它的表演是“因戏而设”，角色的个性色彩浓厚，情感的表达没有固定的格式，这正是中国京剧与欧洲歌剧在艺术原理上的重要差别之一。

〈一〉旋律构成的基本原则

中国京剧是最讲究程式的艺术。所谓程式，主要包含两层意思：其一，指它的格律性。在京剧表演中，一切生活的自然形态都要按照美的原则予以提炼概括，使之成为节奏鲜明，格律严整的技术格式。其二，指它的规范性。每一种表演技术格式都是在创造具体形象的过程中形成的。当它形成以后，有可能作为旁人效仿和进行形象再创造的出发点，并逐渐成为可以广泛运用于同类剧目或同类人物的规范。拿中国京剧的唱腔旋律来说，它是将生活中的语言经过高度的提炼、夸张和变形而使演唱具有了一种特殊美感。尽管京剧的语言十分丰富，它最终还是归结为“一曲多用”。其基本唱腔还是以“西皮”、“二簧”为主，因而形成了多剧同曲的局面。有些人认为，中国京剧的“一曲多用”是一种落后的表现，是形式主义的东西，它不如欧洲歌剧那样每部都有不同的旋律美。而笔者认为这恰恰是中国京剧形式美创造以“一”求“多”的特殊规律。这正体现了中华民族的独特审美观以及对内容与形式辩证关系的理解，并且也说明了中国京剧艺术的综合性原则，它要求一切艺术手段及诸种手段的综合必以更好地表现戏的内容为目的，而不是单单依赖某一种艺术手段。也可以说，京剧强调用多种艺术手段来表达剧情和人物，但它的成就更鲜明地体现在“综合”这个层次上。正所谓综合体越稳定，成就越高，被综合的各个部分的独立性就

相对较弱。

1、相对稳定的曲调形成原因

(1) 程式化的总体风格在表演范畴中成为主导。

程式性是一种宽泛的称谓。举凡中国京剧舞台上所表现的一切，都可说是程式化的：念有念的程式、做有做的程式、打有打的程式，服饰、化妆、道具也规定了一套使用的程式。甚至“戏曲舞台的空间、时间处理，也都是程式化的”¹¹。所谓手眼身法步有规范、锣鼓有锣鼓经、唱腔有曲牌与腔调和板式、化妆有脸谱、打本子（剧本创作）有章法等等。程式化的创作思想贯穿着创、编、导、唱、念、做、打，服装、道具等各方面。如人物的动作表演程式将每项表现的单元从具体的情节、人物、时间、地点抽象成开门、上马、起霸、走边、台步、圆场等。又如“走边”，是一种象征赶路的程式动作，一般表现人物身负重任，月夜行军，不走直径大道而取小道急行。在生活中，它包括了行走、窥视、辨路、隐蔽等内容，中国京剧表演对之进行了浓缩和提炼，删去了一些不必要的细节，简化成为整袖提鞋、抄带踢腿、箭步、旋子等几个连续的基本动作，简洁明了，可以说这就是一种“以一当十”、“以一求多”的表现手段。

反过来，演员在学会一整套程式动作后，获得了表演同类型人物的绝大多数技能，在表演任何一个同类型人物时，根据具体的剧情、人物、情节、时间、地点，在人物性格、身份、具体感情上的表达可以、也必然有所差异。如同是“走边”动作，《红灯照·寄刀》中的飘逸，《夜奔》中的刚健，《沙家浜》中的灵活等，但表演手段中各单元的动作构成及连接则基本不变。这正说明了表演程式上的“一式多用”。同样，脚色行当的“一行多用”，舞台布景上的“一景多用”，服饰脸谱上的“一服多用”等都非常鲜明地显示出程式化在

表演范畴中的主导作用。

(2) 在以唱为首要表现手段的京剧中，演唱受程式化的创作手法的制约。

① 由于京剧的基本调为“西皮”、“二簧”，其他唱腔与其有必然的联系，因此旋律有划一的倾向性。

京剧中的旋律是对一定社会生活中的人的动作、声音、感情所做的艺术概括，是历代艺术家的创造修正渐渐定型的。任何一种腔调（如西皮、二簧、四平调等）的任何一种板式均有其相对稳定的旋律构架和表达功能。面临不同剧目、不同角色、不同情节时再作细部的调整，但不伤及基本构架。然后再将之运用到具体角色人物上去，从而创造出具有独特风格的戏曲舞台形象来。因此京剧旋律也不得不被抽象成一系列类型化的表演单元。

② 唱腔旋律必须要与念、做、打的程式方式相互辉映。

在京剧表演中，唱、念、做、打四者合为一体。念、做、打三要素的程式化必然促使了唱腔旋律的程式化。在剧中表达任何一种特定的人物情感时，唱什么旋律，做什么身段，用哪些舞蹈动作，甚至在对打时用什么打斗套路，均有来自各项程式的依据以及综合几项程式的内在联系。唱，亦不能例外，也必得以基本定型的套路参与到表演的整体活动之中。因此，唱腔的旋律也如其他表演部分一样，具有了程式的特征，唯其具有了这种特征，才能与念、做、打的风格浑然一体，与剧种的整体风格取得完美统一。无疑，相对稳定的旋律是推动唱腔程式化的有效手段和途径。反过来说，程式化的整体要求，使旋律相对稳定成了几乎是唯一的选择。

③ 相对稳定的旋律与艺人的文化水准相符。

从徽班进京，到徽汉合流，乃至京剧形成过程中，京剧的表演者大多是来自民间的艺人。他们接受民间的文化，从

民间的土壤中直接汲取营养，运用到自身的艺术制作中，他们更熟悉通俗化的音乐，使得表演能够得心应手。再加上为了适应观众的需要，京剧剧目繁多，相对稳定的旋律对于艺人来说易学、易记，以便于再根据不同的剧情，角色性格作不同的装饰、美化。因此，京剧在它发展过程中演员采用了与其本身文化底蕴相符的最佳制曲、演唱方式，即用若干相对稳定的旋律供每一出戏的剧中人吟唱。

④相对稳定的旋律与观众的音乐欣赏水平有关。

京剧植根于民间，它的演出所依赖的观众多为普通民众，所以唱腔旋律的制作也必然受到观众欣赏水平的制约。在旋律方面，观众往往更喜欢贴近自己生活的生动、鲜明的熟悉曲调。京剧演员在演唱观众熟悉的旋律时，才能与观众产生共鸣，赢得观众的赞赏和承认。如果经常出现新鲜但观众倍感陌生的旋律。演唱则难以给观众留下深刻印象，也难以让广大群众接受，更不会让他们耳熟能详，广为传唱，代代相传。因此，相对稳定的旋律就直接顺应了中国京剧艺术承认和重视观众的存在，认为观众是参与创作的一方这样的戏剧创作观念，并以此赢得观众。

2、语言的语音调值在旋律构成中的突出作用

(1) 每一种声腔旋律构成的初始，无不与这种声腔产地之语言调值有密切关联。

在京剧形成之前，昆腔曾在全国长期占领戏剧舞台，昆腔的旋律构成原则是“依字声行腔”，即依字读的调值演化为唱腔的旋律基调。

在京剧形成过程中，也深受昆腔的旋律构成之影响。京剧之西皮、二簧两种腔调分别与鄂音、徽音有密切关系。皆因京剧形成之初徽、汉合流的格局所导致的。汉调在声腔上，对于中国皮簧声腔发展，有着重大的影响。汉调声腔以西皮、

二簧为主。湖北“襄阳调”（即西皮调）的形成，加上安徽二簧调的传入，使皮、簧合奏的局面首先在湖北的汉调中出现。湖北皮簧初进北京之时，在唱上均是以湖北方言作为读音标准的，尤以老生的唱为突出。湖北方言的特点是语调起伏较显，则涉及的人声音域就宽些。从汉调皮簧的曲调来看，属于大跳音句式较多。演唱起来高低跌宕，曲调悠扬。汉戏、皮簧这一特点的形成，正是与湖北的方言语调特点分不开的。汉戏演员为了保留汉戏皮簧的演唱特点，于是在唱念中，在广泛采用中原音韵的基础上，沿用了一部分湖北地方语言的调值，即所谓“湖广音”，“湖广音”的使用一直成为京剧演唱所遵循的一个准则。皮簧合奏出现之后，在声腔上所反映出来的一些优长——诸如板式之丰富、伴奏之和諧以及急缓相间、激昂、深沉兼备的声腔特色，即可看出汉调首先将皮簧合流成为一个全新的戏曲剧种的雏形，对中国戏曲声腔发展作出了重大贡献。

（2）京剧是个多声腔剧种，也就与多种地方语言有密切联系。

京剧原来不是北京的土产，乃是由“徽调”脱胎经徽汉合流而成的。“四大徽班”（三庆、四喜、和春、春台）入京之后，又吸收“戈腔”、“昆腔”、“秦腔”、“梆子”、“南锣”、“花鼓”等民间曲调并将其综合起来，其中对“昆腔”中的很多精华的吸纳使自身逐渐壮大。不久“昆曲”“高腔”因为主客观的原因，日趋衰落，代之而起的新兴的，最有代表性的，取得成就最高的剧种，就是今天的“京剧”。

京剧从其形成过程来看是一种多声腔剧种，这也意味着有多种相对稳定的旋律片段，共同存在于剧种中。如：西皮、二簧、四平调、南梆子、高拨子等。西皮、二簧是京剧的两大主要声腔。西皮的基础调式是五声宫（1）调式，上下句

同宫，上句落“2”，下句落“1”，构成完满终止；二簧基础调式是五声商（2）调式，上句落“1”，下句有“慢宫为角”转入“属徽”（2=5）调的倾向。

京剧中各种声腔的旋律片段及各行当的演唱基本统一于湖广音的语言调值的范畴之中。

自1790年徽班进京至1830年左右汉戏演员进京，在徽、汉两大剧种的合作下，又广泛吸收当时北京所流行的各地方戏曲声腔加以变化，并在各地剧种声腔之间，分清主次，予以改造，使其协调一致。从而形成以皮簧为主，并辅以昆腔、吹、拨子、南锣等多声腔的完整统一的体系。这种体系决定了演员在舞台上大致都使用徽、汉语言，尤以鄂音为主，使得各种声腔的旋律基本统一于湖广音的语言调值之中。

3、相对稳定的曲调对演唱的重要影响

中国京剧演唱是始终追求韵味美的。韵味是在唱的过程中，在演员与观众的相互交流之中所产生出来（唱出来）的一种颇为特殊的流动的美感。京剧的曲调是相对稳定的，因此韵味的美并不主要取决于曲调的旋律。而语言的表达所创造的美是极其重要的组成部分。由于这个原因，京剧的演唱要求演员重视“字”的表达，唱出字韵、唱出字情。程砚秋先生说“要注意字，把字唱好才能使唱有韵味。”¹²有关京剧演唱的论著中，如何唱字几乎是第一论题。京剧演唱的教学中，“唱对字、唱好字”几乎是传授京剧演唱艺术之纲领。当然，唱字所携领的不只是感情的表达，也统领演唱的全部发声技能。

〈二〉相对稳定的旋律构成原则以及其对演唱者之表演的意义

1、每种声腔，声腔中的不同板式，均具有本身的结构与表现力特征，能表达特定的情感类型。

如西皮常表达慷慨激昂或欢乐喜悦的情绪；二簧常用于表达悲愤或怀念的心情。

同一种声腔中的不同板式在音乐上的特征也具有情感表达方面的侧重。如二黄慢板长于表现比较复杂的感情，以感叹、忧伤的情调为主。二黄摇板擅长表现比较激动或紧张的情绪，可以叙事也可抒情。

2、一种声腔或板式在不同剧目中，并非完全雷同。在中国京剧唱腔上的运用中，要求一个板式能依据剧中人物性格的不同，用不同的节奏旋律变化供感情控用，唱出百情千态。如京剧中的“西皮”，虽只是一个基本调，却又有复杂的板式变化。而且每出戏还有各不相同的唱法，即节奏和旋律变化等。

3、不同行当，甚至同一行当的艺人在相同剧目中表演相同剧中人物时，旋律会小有变化。西皮和二簧两种腔类中的一些主要板式，都因角色行当的不同而分为小生、花旦、老旦以及花脸等不同行当的唱腔；而这些不同行当的不同唱腔，又几乎都是以老生原板为基础渐渐派生出来的。

〈三〉相对稳定的旋律及其所拥有的音乐形象特征是剧种特征的核心

建国以来，以唱腔音乐特征来区分不同剧种的主张是艺术界的主流认识。唱腔旋律所拥有的音乐形象特征对演员的表演、创作有直接的意义。

1、演员无论怎样对唱腔进行创作、再创作，总能保持剧种音乐风格的稳定。京剧分为生、旦、净、丑四类，就唱腔来说，各行当唱腔有所不同，主要表现在旋律结构、润腔方法和演唱方法等方面。而演员无论怎样对唱腔进行再创作，京剧的唱腔旋律总能保持相对的稳定。因为京剧构架旋律有严格的基本句型结构、板式，上下句落音与调式、主奏

乐器的定弦及旋法等稳定因素起着关键性作用。

2、在不改变基本风格的前提下，不同演员可因其不同的审美情趣，不同的嗓音条件对旋律进行风格允许范围内的调整及改变，成功者即可能创造出被称为某流派的唱腔。如同是旦角，梅派唱腔雍容华贵，程派唱腔幽吟深邃，尚的唱腔刚健，荀的唱腔妩媚。

二、歌剧音乐

西方歌剧的发展史虽然可以说是一部音乐与戏剧关系不断调整的历史，但如果从格鲁克进行了著名的“歌剧改革”的18世纪中叶算起，无论是分段体或通联体哪一种类型的歌剧，也无论是哪一流派的歌剧，从整体的角度来看，歌剧音乐均已戏剧化，具有戏剧的动作性。

19世纪中叶以前相当长的一段历史时期，虽然经过格鲁克的改革，但歌剧在处理音乐与戏剧的关系时还是侧重音乐的，而在19世纪中期以后的歌剧已完成了古典派向浪漫派的转化。浪漫派歌剧是极力强化戏剧冲突，其音乐更具有震撼力。浪漫派以后的歌剧，音乐与戏剧的关系可谓从“结合”进一步到了“融合”，即音乐就是戏剧。

（一）音乐在歌剧中的地位

歌剧历来被看作是一种音乐体裁。对它的评价历来以音乐成就为尺度。按照日本著名作曲家团伊久磨的说法，歌剧是“用音乐写成的戏剧”。在歌剧构成中除了音乐之外，虽然还有多种艺术元素却都处于次级地位，其地位与作用均无法与戏剧化的音乐这个基本元素抗衡。剧本平庸音乐辉煌而能流传后世者并非鲜见。如《魔笛》、《尼伯龙根指环》等。但音乐平庸其他因素再高超也没有生命力。克劳迪奥·蒙特威尔第是巴洛克早期的一位最伟大的作曲家。他的创作可以被看作是从文艺复兴晚期通往巴洛克的一座重要的桥梁。他

始终认为音乐具有打动情感和陶冶人格的特征。为了使音乐更好地打动人的情感,他还创立了一种新的音乐风格即激动风格。从巴洛克时期到古典时期乃至浪漫时期的歌剧创作中,音乐始终处于首要地位。

〈二〉歌剧音乐的另类程式

与中国京剧相比,歌剧音乐在唱段旋律上似乎并没有十分固定的程式。但笔者认为在歌剧音乐的创作中,作曲家还是运用了一些程式性的手段,例如曲式、和声、配器等方面。宣叙调和咏叹调的相继出现也说明了歌剧音乐的另类程式。

〈三〉歌剧音乐的历时性风格

随着时代和社会的发展,歌剧音乐体现出不同的创作风格。巴洛克音乐与当时的造型艺术之间的确存在着一些相似的特征。它强调情感的表现和充满戏剧性的对比,在细节上它又非常注重装饰性。前古典时期有诸如“洛克风格”、“华丽风格”、“情感风格”,它们与处于尾声的巴洛克风格并存,反映了18世纪音乐风格的演变过程。18世纪末叶至19世纪初的维也纳古典时期,继承前古典时期音乐的一些新趋向,并显示出巴洛克风格已经完成转变过程,代之以主调风格为主导的总体特征。比如莫扎特的歌剧创作以典雅、秀丽、明朗为主要风格特征。19世纪的浪漫主义音乐在强调对主观情感,尤其是对爱情这最强烈和个性化情感的表述中,自传性的,偏重心理变化的抒情性特征特别明显,同时如何获得观众的理解也是作曲家的追求。比如普契尼十分注重歌唱在歌剧中的支柱地位,重视发挥歌唱家的优势和特色,旋律优美流畅,感情细腻丰富,等等。由于作曲家身处不同的历史时代,具有不同的生活经历,形成了他们各自不同的创作风格。作曲家不同的创作风格使得他们的歌剧音乐各具特色。

第二章 京剧唱法与歌剧唱法之具体比较

一、京剧唱法与歌剧唱法均由多声种合作。但由于其声种的划分依据不同，导致人声的音响效果不同。

京剧唱法与歌剧唱法在歌唱者的嗓音物质部分是完全相同的。中西方歌唱艺术无论发展到何种程度，它们都必须遵循歌唱的一般规律。演奏音乐需要有乐器。任何一种乐器都要经过设计、制作等过程而完成。那么歌唱的乐器则是自己的嗓音，它是我们运用任何一种歌唱形式进行演唱的物质基础。在演唱时就需要通过演唱的训练来有目的地制造我们的“嗓音”这个乐器，使它能适应演唱的需要，唱出符合特定歌唱风格需要的音响风格。因此，无论是演唱京剧或歌剧时，都离不开嗓音这个器官。制造歌唱乐器是在人的身体内部实施的。在这个范畴里，中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法是相通的。我国著名的声乐教育家沈湘先生认为：“歌唱是一种运动，任何运动都需要一个适当的、合理的身体状态。”¹³

中西方两种演唱艺术都是由歌唱的技术、技巧与表达作品的情感艺术两方面组成的。任何一门有生命力的演唱艺术从它形成到成熟的过程中都具备一系列科学的技术原则和训练方法。没有这些基础，根本谈不上作品的艺术表现。但是，如果光有技术、技巧，而没有艺术的感染力，那此类演唱也是没有存在价值的。因此歌唱艺术中技术与情感的表达能力永远辩证地存在于我们的演唱艺术中。

在两种唱法的技术技巧方面，均是由呼吸、发声、语言、共鸣四要素构成。在演唱中，呼吸、发声、共鸣这三者是同时出现的有机结合的统一体。用沈湘先生的话说：“四者都重要，分工合作，一个对了，其他三个也基本对；一个错了，其他三个也难以正确。”四要素中特殊的一项即语言。也就

学中经常提醒学生：“不要急着扩展音域，多在中声区里下功夫。一首歌，用得最多的音都在中声区，高音没几声儿。如果一个演员站在台上唱，就想着高音上亮嗓儿，不管中声区的音色好不好听，我看观众听完以后决不会满意。”²¹

与此同时，在保持中声区基本音色的基础上来发展高音，这样才能做到声区统一，无论高声区的音响有多么辉煌，但它的音响始终与中声区的音响能统一成一个歌唱演员完整的音响。

二、演唱发声技术之比较

声乐艺术发展至今，有关具体的演唱技术的阐述不计其数，但概括所有，不外乎四项：呼吸、发声、共鸣、语言。我们通常将上述四项称之为歌唱的四要素。以下就欧洲歌剧唱法和中国京剧唱法在这四方面的特征进行分别阐述，以便比较。

（一）呼吸

中外声乐专业论著中显示京剧演唱与歌剧演唱在呼吸方面的要求相近、相通，但的确存在着一些差异。

1、两种唱法都认为呼吸在演唱中起至关重要的作用

自 17 世纪欧洲声乐家就有许多关于歌唱呼吸的论说，如“呼吸是歌唱的源泉”，“歌唱的艺术即呼吸的艺术”。卡鲁索说：“一旦掌握了呼吸的艺术，学生也走上了可观的文艺高峰的第一步。”帕瓦洛蒂也说“掌握不好呼吸，就没法唱出好的声音，甚至会毁坏嗓子。”在我国古代关于声乐的论著中有诸多有关呼吸的论述，如“夫气者，音之帅也，气粗则音浮，气弱则音薄，气冲则滞，气散则音竭”“善歌者，必先调其气”就高度概括了歌唱呼吸的重要性以及气息与声音的内在联系。两种唱法都认为优美的音质是正确运用和有效地控制气息的结果，只有控制好气息，发声的方法与技巧

才能发挥出来。

唱京剧和唱歌剧在用气方面有一个最大的共同点就是都要求保持深呼吸状态。因此唱戏要求“气沉丹田”，唱歌要求“胸腹联合呼吸”。沈湘先生在与京剧演员探讨两种唱法的异同时，发现两种唱法所要的呼吸都是深而通畅的，尽管不同的唱法所要求的深呼吸在程度上是有区别的。

2、两种有关呼吸的理论提法来源不同

(1) 歌剧演唱对呼吸的主张和论述主要是基于歌剧诞生以后一切的实践及其经验的积累。二十世纪美国声乐教师协会前主席范纳德(W·Vennard)曾在其所著的《歌唱的机能和技巧》一书中总结了各时代的歌唱教学的特点。他说十八世纪的教学强调呼吸，可见对于呼吸这项内容的系统研究及阐述大约在十八世纪已基本明了了。其标志是运用自然科学实验的途径，对呼吸的全过程，吸气、呼气应如何进行，人体参加呼吸的部位及其运动状况，以及演唱者在吸与呼，换气时的主观操作的动作和主观感受，均有明确而又较统一提法与主张，如：“闻花般地吸气”、“打哈欠般地吸气”、“腰部，游离肋骨部位向外扩张”、“呼气时，吸气状态尽可能保持与呼气的对抗，并明确地称这种对抗即是呼吸对演唱的支持力。”这些理论针对性强，可直接指导演唱实践和教学实践，这些提法让演唱者明确地意识到十八世纪的声乐教学之所以强调呼吸并以调整呼吸作为杠杆而调整发声器及歌唱状态的原因。并在实际操作中受益非浅。因此，欧洲古典歌剧唱法在呼吸方面的要求一直延用至今。

(2) 京剧演唱的理论主张多来自中国古代的声乐论著，如《唱论》、《乐府传声》等，而这些经典论著，均是对京剧出现以前的元曲、昆曲等演唱实践的总结与概括，并非是对京剧演唱经验的总结与升华。京剧的具体演唱状况，完全不

同于前者，京剧出现之前的技术理论并不一定能诠释京剧的演唱实践。

可见，中国京剧在呼吸方面的提法与欧洲歌剧相比，在解释的精确性方面存在着差异。在理论阐述方面，中国京剧可向欧洲歌剧有所借鉴，以便更加系统、更加贴切地概括京剧的呼吸方法。

3、在实践中两种唱法在呼吸支点的高低上有区别

京剧演员在塑造剧中人物时，其表演并非象歌剧演员一样贴近生活，而是要按照戏曲艺术对演员的要求那样集唱、念、作、打于一身，在运用一系列的表演程式手段时手、眼、身、法、步一丝不苟地塑造人物。所以一般京剧演员在演唱时的呼吸支点，与歌剧演员相比演唱时相对高一点，也不能那样稳定。

以京剧老生和美声唱法的男高音为例：

(1) 老生的常用音域是 a^1-d^3 偶尔到 f^3 ，声音中真声偏多又要经常活动在 f^2-d^3 之间， d^3 以上的假声成分增多。共鸣不便多用，才能轻松自如，语言也就离生活语言较近，支持这样的演唱的呼吸，身上绷得稍紧。

(2) 男高音的常用音域是 c^1-c^3 ，经常活动的音区在 c^1-a^2 ，以真声为主，高音区过渡到假声多些的真假混合声，这种声音能获得尽可能多的共鸣，歌唱语言则离生活语言稍远一些，支持这样的歌唱呼吸也必然要深一些，身体的双肩、上胸等部分感到松弛些。歌剧唱法讲求“两头撑”歌唱时尽可能深呼吸状态，这自然就要求呼吸的支点要低一些，但在唱京剧时，支点太低会影响高音，不但唱高音要费力，并且会引起整个躯体的不灵活就不能适应京剧唱、念、做、打的全部技艺的需要。

4、在演唱实践中，两种呼吸在支持力量上存在着差异

京剧艺术是集唱、念、做、打于一身的艺术，演员在台上的一招一式，甚至站姿、坐姿均有程式性的情状。在演唱的过程中都要配以舞蹈动作，这一切都需要一种精、气、神的支撑，并合以锣、鼓的铿锵节奏。所以，京剧的唱腔，即使是很抒情，缠绵的旋律也得唱出抑扬顿挫，给出“肩膀”。²²尤其是老生、花脸基本长时间地盘旋于 f^2-d^3 之间这一人声的高声区。京剧唱腔保持在高声区的时间越多，与歌剧唱法中较多活动在中声区的呼吸深度相比，则吸气自然要浅一些，紧张度要大一些，胸部的紧张感要显一些。

由呼吸的差别必然引起发音、语言、共鸣几个方面以及演唱技术的整体差别。

〈二〉发声

1、喉器的安放状态

(1) 不同的唱法产生的音响之间的异同，肯定体现在发声器官——喉器在演唱时的安放位置上。

荷伯特·凯莎莉在她的《心的歌声》中强调为了歌唱的目的，喉器在喉腔中应该处在一个正常的位置上。18世纪的美声教学强调深呼吸，同时也明确了喉头应安放在深呼吸的位置。而歌唱的全过程都要在保持吸气状态中进行，那么也就明示了喉头在歌唱全过程中也应始终保持在深呼吸的位置上。沈湘先生指出“喉器要下到适当的位置，声门的运动就更自如。因为喉器高时嗓子活动受限制，压得太低也受限制，最好是喉器保持着吸气时下来的很舒服的程度，与深呼吸结合，这时嗓子非常舒服，就容易发出理想的声音。”同样，京剧演员在演唱时讲求“气沉丹田”才会发出优美的音色，这也与“喉器要放在吸气时的适中位置上”这一歌唱要求异曲同工。但是由于剧种表演风格的整体标准的要求，

以及唱腔音乐的调高，行当常用音域的偏高，唱腔的抑扬顿挫等原因使得京剧演员（主要体现在老生、花脸）在演唱时，其喉器安放的位置稍高于歌剧演员，但这并不意味着老生、花脸演员在演唱时，可以将喉器安放得过高。

女声的情况有所例外，因为青衣、老旦分别运用假声为主的混合声和以真声为主的混合声，演唱旋律在各自的自然声区徘徊。所以在他们的常用音域以及高声区所需的呼吸深度，喉器的安放位置与歌剧演员相近。

（2）两种唱法都坚持在演唱中保持喉头的稳定。

著名的声乐教育家沈湘先生明确指出：“喉头的稳定是一个很重要的因素，不管你是什么唱法只要是好的，他的喉头一定是稳定的。”

在欧洲歌剧界，“演唱任何音高，任何曲调时，喉头应始终稳定在深呼吸的位置上”已成为歌剧演员的共识，这种观点所产生的效果经受住了历史的检验。英国著名的男高音歌唱家、声乐教育家威廉·莎士比亚认为“歌唱中的发声、吐字、气息与喉头直接有关。喉头必须始终保持在适中的位置上，才能发出丰满和纯净的母音。”²³他认为喉部的僵硬和紧张必然带来错误的发声和吐字，因此喉咙必须保持松弛自如，喉头位置不能随意变动。

京剧界对待这个问题少有专门的论述。但观察京剧演员在演唱时的喉头位置时，大多都是稳定的，京剧表演艺术家陈大镛先生认为唱京剧时喉头也是稳的，应该稳，若不稳，就像胡琴的码子随意乱动，拉不好声音一样。不注意喉头的稳定，不充分重视声音通道的坚定，是不可能发出自如的声音的。

2、声带工作情况

每个世纪的声乐教学都受到自然科学发展状况的影响。

美国声乐教师协会前主席范纳德在他的专著《歌唱的机理与技巧》中，用精确的语言对历史上美声唱法的教学做过一个简要的概括，呼吸的研究可追溯到十八世纪或更早；研究共鸣体兴起于十九世纪，而二十世纪则把注意力集中在振动的机理上。这种概括足以使歌唱者及声乐教师有可能获得歌唱器官的解剖知识及人类发声的机理、机制。二十世纪自然科学所发展到的高度，足以帮助声乐学者们弄清喉器内部的发音机理，尤其是声带发音的详细情形。二十世纪以来，声乐教育界许多专家对声带在发音时的工作原理做了研究。沈湘先生认为：“声带是发音体，是给基本音的地方，是音源。无论是男女高低声部，不管是中国人还是外国人，在演唱时都要合理的用上嗓子”。²⁴这种观点，在欧洲歌剧唱法和中国京剧唱法中都是无可争议的事实。

根据文献记载，欧洲人对歌唱时声带工作状况的研究开展得相当早。1854年玛努埃尔·加尔西亚发明了喉镜。喉镜的发明，促使了人们对嗓音生理学的研究，同时也开创了以人体发声机能做指导的新的教学方法。他于1847年出版了《歌唱艺术论文全集》，提出了“声门撞击”的理论。他认为，歌唱时声带作灵敏的一开一闭的活动，好象两扇拉门碰上后又打开似的。加尔西亚把良好的声带闭合看作是发声起音和唱跳音的基础。歌唱发声中呼吸是基础，声门是关键。他的这项发现对后世产生了深远的影响，但是也许是由于“撞击”这个词容易被人误解，后人对他的提法也有所置疑。比如有人误认为他是在提倡喉音，担心会导致用嗓过度。但是大量的事实证明“声门撞击论”从生理学的角度证明了古典意大利美声学派发声起音的正确性。沈湘先生针对我国教育界曾经出现过的对喉音的恐惧症，而出现的“躲着嗓子唱”“虚着唱”的倾向，大胆地提出“要敢于用嗓子唱，用得

了可以调整到恰到好处”，“不用嗓子，躲开嗓子唱是错误的”。

在中国京剧里，很少看到论及声带工作状况的文献，但对嗓子这个单词，使用得很频繁，如“祖师爷给饭一有嗓子，嗓子好使”，“今天嗓子不在家”，“刚起床就唱不行，被窝嗓儿不好使”，对发声有明显缺点又难以纠正的，称为“左嗓鬼嗓”等等。京剧演员惯用“喊嗓”、“吊嗓”等方法来锻炼嗓音的能力。

从中国京剧主要行当的演唱成就来分析，在京剧演员中唱得正确者声带工作得也是正确的，唱得不正确者多为声带使用过头者。京剧各行当或因音域太高，或因抑扬顿挫而需的力度稍强，在演唱时的用嗓，尤以初学者的用嗓总易犯用之过度的错误，所以京剧界有种说法“唱戏不用嗓，才能任意唱。”这句话是针对声带使用过多的人说的。中西方演唱艺术的共识是演唱时声带要工作，但嗓子始终保持自如的状态，用得不能过多，也不能过少，否则就会严重影响发声。至于为了纠正某些用嗓不当而提出的某些具体而又极富个性的用嗓主张不能列入基础理论范畴。

3、声带的发音有“重机能”和“轻机能”两种机能

“凡是健康的嗓子都有两种机能，一种是发真声，真嗓子的机能，以现在的科学名词叫做重机能；一种是发假声的，假嗓子的机能，以现在的科学名词叫做轻机能”²⁵。重机能是整个声带振动，轻机能是局部声带振动（边缘振动）。

在歌剧演唱界，尤其是在中国的声乐界，近些年对真假声的概念众说纷纭。沈湘先生指出：“凡是正常、健康的嗓子，无论哪种唱法，应当都是真假声合作的。良好的歌唱都是两种机能良好结合的结果。唱低音时真声用得些，假声用得少些；唱高音时，假声用得些，真声用得少些；由低音向

高音转换时，两种机能比例上的转换必须过渡得毫无痕迹。”多数演唱者均接受真、假声概念。京剧界则除此概念外并无他说。但在国内声乐界也有人认为不存在真假声，但有重机能、轻机能之分，而重、轻机能又不等同于真假声等等。直到今天，在声乐理论的文献中这个概念有待进一步论证。

在京剧界，真假声分别被称为大、小嗓。怎样区分大小嗓，人们虽不曾使用科学仪器进行观测和实验，但凭数代艺人的经验及灵敏的听觉辨别能力将大小嗓的关系处理得十分妥帖。使用这个概念来指导演唱实践取得了公认的成就。一般来说，好的声音通常是真假声比例合适。行当不同，在演唱时真假声的比例不同。例如老旦唱法要求有“膛音”，用的是大嗓为主，小嗓为辅的真假混合音。青衣惯用小嗓唱，好的青衣唱法应是以假嗓为主，以真嗓为辅的混合声。

〈三〉语言

声乐艺术不同于器乐艺术，在于其能运用人类特有的语言功能来参与情感表达，使之魅力无穷。不论哪个民族的声乐作品通常是作曲家在先于曲调出现的歌词的基础上创作出来的。因此，歌唱者必须学习和掌握语言、语音艺术的规律。实践证明，任何一种发展成熟的演唱艺术均在演唱的咬字、吐字方面积累了一套完整的技艺成就。这些成就主要涉及到：

第一、所用语言、语音本身的发音规范及其在演唱中的运用；

第二、所用语言本身的表达规范及在歌唱中的运用；

第三、语言的相关因素如何与规范的演唱发声完美统一。

欧洲歌剧唱法与中国京剧唱法对以上提到的三个方面均分别构成了一系列规范。经比较两者之间相同之处有之，

相异则颇多。

1、欧洲歌剧唱法

各个时代美声学派的代表人物无不强调正确吐字的重要性。意大利美声学派的奠基人卡契尼在《新音乐》中便着重强调：“首先是字，然后是节奏，最后才是声音。”²⁶18世纪波隆学派的代表曼契尼对吐字清晰也予以了高度重视。著名的皮斯托基教唱时非常注意学生的吐字，要求学生必须把字吐得完美无缺。由于他的努力，学生所唱的每个字都清晰可辨，在必要时还要把双辅音如 rr. ss 等分开来读。²⁷“到了近现代，F. 兰皮尔蒂要求学生不仅要把元音唱得准确，还要把辅音唱得清晰。G. B. 兰皮尔蒂为了吐字清晰甚而强调要象讲话那样去唱歌。“要在所有歌唱中找到一点讲话，在所有讲话中找到一点歌唱。”²⁸”正如李维渤教授所指出的那样：“只追求嗓音效果而不顾吐字清晰并不是美歌传统。”²⁹

欧洲歌剧唱法中所涉及的语言有意大利、德、法、俄、英等多种语言。其中意大利语是被使用最多的语言。在歌剧演唱艺术中意大利语的吐字、咬字情况：

(1) 意大利语的基础元音为 a、e、i、o、u，在意大利语中元音占有十分重要的地位。意文单词中所含元音相对多些，歌唱中唱好元音能使声音流畅、美化而富有色彩性。因此，必须准确地咬准、吐准每个元音，使其纯正，同时要特别注意元音的保持，如歌声延长时或唱拖腔华彩部分时元音不能变。不能因音高变了而变元音，要将元音保持到底，不能随便闭口或改口型。元音变了，意思也变了。除了保证五个元音的准确性之外，还要按照语音规律将各种元音的组合唱准。

(2) 准确地咬准、吐准每个辅音，严格区分辅音的清浊，唱准各种辅音的组合。

(3) 辅音与元音连接时的发音，既要体现各自的发音规则，又要连接得到准确无误。

(4) 语言所固有的表达方式及规律同样要在演唱中体现充分。

2、中国京剧唱法

(1) 中国戏曲中的字与腔调（旋律）的关系

中国戏曲之唱词与唱腔（亦称腔调、旋律）的关系有自身的特点，与他国截然不同。洛地先生在其《词乐曲唱》一书中写到：“我国的唱分两类：一类是以‘字声行腔’——以文辞句子的字读语音的平仄声调化为乐音进行构成旋律。一类，是以‘定腔传辞’——以稳定或基本稳定的旋律传唱（不拘其平仄声调）的文辞；

第一类，“依字声行腔”，要意是‘依字读的平仄，四声阴阳’而成腔（旋律）而行腔。³⁰

洛地先生认为“词唱”、“曲唱”的唱——以文化乐、依字声行腔是一脉相承的，这是“我华夏民族的特征，是以代表华夏民族的唱”³¹“以字化乐、以字声行腔”的含义为、字的读音调值为阴平、阳平、上、去声。在构成唱之旋律时，首先应严格遵循字读的调值音调的走向，再辅以其他手段而成。魏良辅对此有明确论断：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣”。（此处“五音”作“乐音”解）。

第二类，是指一个稳定的唱腔形成一个完整的唱调（旋律），配以完全不同平仄的多段唱词，又可填新词。³²词的不同并不影响唱腔的完整和稳定。如歌曲《兰花花》的多段歌词其用同一唱调，尽管各段歌词的结构、句式、平仄有很大的差异也照常能成为完整的歌曲。

京剧，虽属以“定腔传辞”一类的唱，似可对字读的调值不必过于重视。但是，京剧及其它凡以定腔传辞的剧种

在旋律构成的过程中仍然十分地重视字读调值在唱腔中的体现。在演唱中通常对唱辞用“细腔”润饰，以令其行腔与字声不致过于相悖。

对此有三点以资说明。

第一，“以文化乐”、“依字声形腔”一类的唱，在中国历史上影响太深远。这种以文为主，以乐服从于文的唱，不但让从艺者深受其熏陶，也让观众——一代代的中国民众养成了一种“依字声行腔”的审美心理，无论唱腔是怎样的稳定，总不能对字读声调全然不理。

第二，京剧的重要声腔——西皮、二簧中的老生唱调在其形成、发展、统一、稳定的过程中，从未摆脱该使用何种地方的语言参与旋律构成的纠缠。历史上程长庚、张二奎、谭鑫培三人分头都以自身所携的皖、京、鄂音等乡音影响到京剧老生唱腔的形成和发展。京剧老生唱腔稳定在湖广音（武汉口音）、中州韵的状况上。这应该将谭鑫培、余三胜皆操鄂者又都是本专业中影响深远的人物这一因素考虑在内。

第三，晚清以来，京剧界不断有人研讨京剧的声、韵与唱腔旋律构成的关系。刘吉典先生的专著《京剧音乐概论》将前人有关此课题的见解概述为：

1、阴平字：在唱腔中遇阴平字必须高唱。

2、阳平字：阳平字必须低出。或为低平腔，或是由低归高。有时为唱腔的音势，可把某阳平字提高来唱，称为“高阳平”。

3、上声：湖广音的上声是由高降低，其尾音向下弯垂，为高降低的调值。（北京音的上声是低起下降复升高的，即低降升的调值）。

另：上升字又常被处理为向上疾滑，然后再入低行腔的

用法。这是湖广音在演唱上的变化处理也叫“硬滑音”。听起来有劲，也很“俏”。如郭建光唱“你这革命的老妈妈”中的“老”字。

4、去声：北京音的去声，是由高降低，其尾向下弯垂。湖广音的去声是由低向上提。本身的趋势也是降的调值（有的是高降，有的是低降），湖广音最显著的特点是向上提的尾音。如《鱼藏剑》西皮原板中的“戴”字。

5、入声，在北京音中，入声字被派入平、上、去三声，用湖广音唱京剧，多把入声唱成阳平、去声

上句韵脚的入声字多归为去声；下句韵脚的入声字多归为阳平。

以上所述，是为了说明京剧——这种“以定腔传辞”类的唱，也要不时地将旋律的构成与字读的调值发生联系。故京剧的唱，就吐字而言，不但要将语言的音素咬吐清楚，同时还得时时将字的“调值”唱准，是一种并不易掌握的演唱技艺。

（2）字分头、腹、尾

汉字的音节是由声母、韵母和声调三者构成的。我国传统戏曲界为演唱需要而对字音的分析方法，是把字音分成字头、字腹、字尾三部分。这是以唱念要达到吐字清楚又适于行腔的要求来分析字音的。

①字头

字头主要是由声母来担任。字头无声母者称零声母，零声母的字可视为无字头之字。声母除 m、n 有声的以外。其余的均不振动声带。除少数需要强调的字和个别的需要运用“喷口”的字以外，绝大多数字的字头不能太用劲，如果过于使劲地咬字头，势必影响字腹部分的共鸣和旋律的完善。字的清楚是多方面的功夫合作而成的。

②字腹

字腹部分是由韵母组成。它是字的重要部分，延长的部分，是一个字在音响上最响亮的部分。唱念时对字腹发音掌握得是否得当，对能否做到“字正腔圆”关系极大。因此歌唱者必须认真研究并准确掌握“字腹”的发音。

韵母的区别体现在音色（并非指发声的基本音色）的差异上。当我们发音时，由于开口的大小、舌位的高低前后，以及唇形的圆展不同，口腔就形成了形态不同的共鸣腔，声带发出的基音在不同形态的口腔中振动，产生不同的固定音高泛音峰。于是就形成了不同的元音。因此，到了实际演唱中，在吐字行腔的时候，首先要注意的就是掌握特定的，正确的口腔形态。声音的延长是依附着字腹的延长而延长的。唱好字腹是每个演唱者重要的学习内容。

③字尾

中国的语言相对于意大利语言说有其复杂的一面，有的字是单元音，有的字是复合元音，前人为演唱需要将成千上万的字按其元音的发音规律归纳为十三种大的类型，每一种类型中的字在发音时，口腔的唇、舌、齿、牙、喉的运动状况十分相近；声音在口腔内的冲击点，字在口中的着力点也相当一致。这十三种类型就叫做“十三辙”。“十三辙”实际运用起来必须逐字加以体会，反复练习，才能有恰好的唱念效果。

普通话和京剧各种白口所有的字尾。主要有 i、u、n、ng 四种。这四种字尾又可分为元音字母（包括 i、u）和鼻辅音字尾（包括 n、ng）两类。十三辙对于唱好字韵，唱好字尾有十分重要的意义。

（3）四声

在京剧唱念中对四声的掌握和运用，实居重要地位，必须予以重视。当然，单念、唱一个字时，字属阴、阳、上、

去中哪一声是比较好表达清楚的，字义也易被人听懂。但是遇到一些相同调值的字连在一起时，只是绝对的照每字的调值唱，也有行不通之时。必然得有所变化，变化是有一定规律的。如：“两上前易阳”，以“岂有此理”为例。如不这样做，唱腔就要“跳坑”。拘泥于原音非但会使字不准，还必然地出现常说的“以字害腔”或“腔无所适”，反而引发字的调值大大颠倒等现象。总之，把握字的调值的意义在于唱准字词的含义，在于准确地表达唱词的内容。

歌剧唱法与京剧唱法在语言部分存在着以下的差异：

1、歌剧唱法：

①在讲求元音清晰的前提下，强调元音之间的统一感，在同一音高上，不同的元音之间相距尽可能近。

②同一个元音，在不同音高上会小有变化，规律是越向高走，每个元音越加圆润，似乎或多或少掺进一些元音O的色彩。

2、京剧唱法：

①在讲求行当的唱法规范，出字规范的前提下，强调每个元音、每个辙口的语音个性。在同一音高上，不同的元音之间不强调相互靠拢，而重视元音之间应有的音响距离。

②同一个元音，在不同的音高上保持元音的个性不变。

以上所述，说明了欧洲歌剧与中国京剧两种不同的演唱艺术均十分重视对唱词的演唱，并且各自都有系统的技艺及审美规范。但是，两种演唱艺术在对待歌唱旋律与唱词的关系方面有着大相径庭的区别。在欧洲歌剧艺术中，唱词始终处在旋律的从属地位；而在中国京剧唱腔中，唱词始终占据着主导地位，音乐只能从之。

因此，中国京剧在如何咬字、吐字、唱好歌词这个范畴所积累的知识和技艺十分丰厚。欧洲歌剧唱法在这个范畴的知识和技艺的积累是不能与前者等量齐观的。当然，也无需

如此。但是，若中国的美声唱法歌手演唱中国声乐作品时，则必须了解并掌握唱好中国语言的所有知识和技艺。

<四>共鸣

人类的声带发出的声音很小且很单薄，不好听，不能成为歌唱的声音，要靠共鸣把声音扩大和美化，才能成为歌唱的声音。决定歌唱音色的好坏、音色的变化，共鸣都起着很重要的作用，几乎是决定性的因素。

1、两种唱法都要求运用整体共鸣，但方式有异

一个好的声音应是由声带发出而又获得人身上所有腔体的共同共鸣。通常将全部共鸣腔归纳为头腔、口腔、胸腔。所谓整体共鸣，即指三组腔体按声音的传播及共振规律充分振动的共鸣状况。歌剧唱法要求最大限度地运用和发挥人体共鸣器官的作用，无论是男声、女声，是高音区还是低音区，是强声是弱声，均要求发出的声音经过整体共鸣。京剧唱法中并没有提到要整体共鸣的文字，但有剧种自身的习惯性说法体现这种观念。例如有了胸腔共鸣就称有了老音儿；有了头腔共鸣，京剧里说有“脑后音”或用上了“脑后摘筋”之法等等。有了较好的全身共鸣，称字、声唱得“肥”，反之，则称为“瘦”。

2、在共鸣的匹配原则上两种唱法存在着差异

虽说欧洲歌剧唱法和中国的京剧唱法都需要使用整体共鸣，但仔细聆听中外艺术家的录音资料，加以总结分析，发现在歌唱过程中，并不是每个音的共鸣状态均一样。它们在共鸣使用的侧重面上依据不同。

(1) 欧洲的歌剧唱法较多地从音高方面考虑共鸣的匹配。

在歌唱发声的整个过程中，随着音高上行与下行的旋律变化，共鸣的状态是不尽相同的。在演唱中低声区时，应以

胸腔共鸣为主，口腔共鸣次之，头腔共鸣再次之。

在演唱中声区时，重视口腔共鸣，头腔共鸣次之，胸腔共鸣再次之；当声音跨入高声区时就应充分发挥头腔共鸣作用，口腔共鸣次之，胸腔共鸣再次之，好象声音已经不在嘴里，而是向口盖上面，小舌头后面的空腔里“飞升”。

(2) 京剧老生的演唱发声则考虑较多的是根据元音来选择共鸣的匹配。

比如元音 a 的共鸣状态是口腔和胸腔的共鸣居多，头腔较少。元音 i 的共鸣状态是头腔为主，口腔、胸腔次之。但值得注意的是每个字的共鸣状态无论在什么样的音高上均相对不变或少变。

(3) 京剧唱法的共鸣状态与歌剧唱法相比更多变。

在歌剧唱法里，无论哪个声部在演唱时都运用所有的共鸣腔体，而且共鸣腔体的运用也是相对稳定的，以求达到声音的统一感。

与之相比，京剧由于行当的不同，音色要求的不同，而使用共鸣时侧重不同，京剧里的老生和花脸虽然都是男声，他们的音域活动范围相近；老生有几个音可能再高些，但听起来他们的音色截然不同，共鸣部位用得不一样是一重要原因。老生的演唱更接近生活中的语言状态，故老生的演唱必然不能使用太多的共鸣，否则不能保证其歌唱语言能够接近生活语言，也就失去了老生行当的演唱魅力。花脸则多用脑后音，在演唱中使用的头腔共鸣成分最多。这是行当唱法的艺术标准使然。正因为用的共鸣匹配不同，发出的声音的真假声比例也不同，发声和共鸣这两个因素放在一起，就有产生各种组合的可能性。而老旦、老生的声音中真声成分较多，他们以口腔共鸣为主。

京剧演员在演唱时虽然很重视共鸣，但在训练时，很少

针对共鸣这个范畴提供系统的知识和明确的技术要求.因此学习歌唱重视共鸣的研究和练习共鸣的方法,再根据京剧流派行当的需要而加以运用,以提高京剧训练嗓音的共鸣是值得尝试的。虽然京剧里很多著名艺术家都是使用共鸣的能手,他们的唱也为中外歌唱家所承认,但对继承学习来说,如果单凭感性来寻找和模仿,不但困难、费时,而且不易把握。所以京剧演员如果能总结京剧唱法共鸣的长处,使之上升为理论,对提高京剧演唱的整体水平是有益的。

〈五〉艺术表达

用唱来进行艺术表达是人类表达和交流思维、情感、意图的一种特定方式的实现。没有艺术表现的需要,技术、技巧不会产生和存在,就是存在也没有灵魂,没有任何意义。

“唱东西一定要有味儿,只追求声音是不够完美的,因为在学习和工作中所遇到的曲目种类很多,不能用一种味道去套多种曲目。”³³

1、京剧艺术

“韵味”是京剧艺术对艺术表达独特的要求,它与歌剧的艺术要求是有所差别的。对于中国的京剧来说,韵味是在唱的过程中——在演员与观众的相互交流中,所产生出来的一种颇为特殊的艺术效果。我们的京剧各流派,虽然遵循唱腔的“程式化”,但是由于表演艺术家的素质、性格、特长和体会不同,对同一唱腔,在发展中就产生了各种不同的唱法,于是也就产生了不同的韵味,这些变化常常是十分精微的,然而却形成了个性非常鲜明的音乐形象,成为异彩纷呈的唱腔风格流派。应该说京剧中的韵味是属于感情表达范畴的,但由于京剧的表达属于“写意”风格的虚拟式表达,在表达情感的同时必须让观众得到极大的美的享受,让观众在了解剧情的同时,还能欣赏到演员的出色技艺。韵味应是对

种种演唱技艺的概括。

构成韵味是需要多方面的因素分工合作的。通常是由旋律的音高、音程、时值、节拍、节奏型、唱词的内涵与字、词的安放、气口的安排、咬字吐字的技法与功力、润腔的手法、呼吸发音能力、共鸣的运用、音乐的民族和地区特色所需的特殊艺术手段等相互协调配合的结果。简单地说，“韵味”的解释就是语言的美与旋律的美相结合的成果。³⁴唱腔有韵味就会使听者感到有回味的余地，即美且“永”。重视韵味本身是一种提高，是对演唱的审美效果的不断追求。这种追求如果得当，则有利于塑造剧中人物的艺术形象，增加演唱的艺术魅力，提高演唱的技能水准，甚至能导致对剧种和各行当唱法的革新和发展。

程砚秋先生认为：“唱最忌有声而无韵味。嗓门很大很响，没有韵味，就是响了也怪吵人；响了又很好听，这就是有韵味了。有声而无韵味，就像一碗白开水，要是渴了也好喝，但如果放一点茶叶，就有味儿了。学唱就要研究如何唱得有韵味。”³⁵在中国京剧界，经过一代代艺术家对于韵味的精心揣摩，不断完善，使京剧艺术成为最典型的，最有群众基础的，水平最高的民族演唱艺术。

2、歌剧艺术

对欧洲歌剧或歌曲的演唱来说，其最终的追求目标是美好的歌唱，并通过演员的精彩演唱让观众领略和体验剧中人的感情世界。欧洲歌剧的表达是属于“写实”风格，模拟式的表达，在表达感情时强调对剧中人的感情的真实体验和尽可能真实的表达，这种表达方式更着重让观众在欣赏歌声的同时，渐渐进入与剧中人同呼吸共命运的境界中。

在歌剧中，歌唱是参与创造艺术形象的表现手段中最主要的手段。然而歌唱不能脱离总的舞台上再现的规定情景—

一典型生活，剧情、歌词以及作曲家在歌剧音乐中所体现的情感，歌剧中的歌唱是角色在一定的情境中的存在，每一乐句、每一歌词和每一个音，都会对其他角色构成规定情境，以至欧洲歌剧要求演员在舞台上尽可能融入角色——融入第二自我。努力以第二自我的心灵去体验唱腔音乐，用美好的歌声准确地体现作曲家的意图、风格，最终达到成功地塑造剧中人，让观众在与剧中人的感情产生强烈共鸣的同时，对演员淋漓尽致的歌唱能力表示赞叹和敬仰。

中国的京剧艺术和欧洲的歌剧艺术从产生、发展到成熟在艺术表达上都形成了他们自身的途径和手段，积累十分丰厚。由于受到中西方不同的文化背景、审美意识等影响，两者在艺术表达上必然存在着很大的差异。构成艺术表达所涉及的范畴包罗万象，诸如音乐、文学、美学、心理学等多门学科的知识、涵盖面很广。分析研究两种艺术的表达必须具备这些学科的基本知识和基础理论。据笔者了解，国内尚少有对这两种艺术的艺术表达进行全面系统地比较论述。笔者由于接触这两门艺术时间较短，再加上自身对相关学科的学习有限，暂不能胜任此部分的详细比较。寄希望于在今后通过不断的知识积累增强这方面的能力。

综上所述，欧洲歌剧艺术与中国京剧艺术在诸方面存在着共性和不同。以上对两者进行的比较是作者在自己的学习和研究过程中的点滴积累。加强两者的比较是作好相互借鉴之基础。

下篇 中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法之借鉴

中国京剧与欧洲歌剧这两种高级艺术，曾经是中、西方

艺术舞台上的宠儿，在世界文化史上均作出过独特的贡献。由于历史上的种种原因，京剧与歌剧之间以往的接触是十分有限的，有些研究工作至今还是较少。在 20 世纪中叶以后的中国，这两种艺术有所接触。有接触就会有交融。寻求不同文化体系间的交融是为了把各自的艺术推向新的高峰。京剧与歌剧的沟通点是有的，并且不止一个。加强两者间的比较研究，对于认识与挖掘各自的传统精华，深入地了解各自的价值，促进相互间的吸收与融合，使这两种宝贵的艺术之生命力永不衰。

笔者涉足这两门艺术虽不长，但深感在不同文化背景下成长起来的这两门艺术的确具有互相借鉴的可能和必要。以下是笔者结合自己的学习和实践而引发的一些思考。

第一章 歌剧艺术对京剧艺术具有借鉴意义

一、演唱理论

中国历来对演唱艺术是重实践、少理论的。原因自然是多方面的。但重要的一条则是因为绝大多数的好唱家文化水平不高。虽然有许多实践经验，但不能将经验上升到理论的高度。已有的一些理论著作多出自文人之手。这批文人或因爱好而接近演唱艺人，或因本人参与到了演艺活动之中，故能写出一些有价值的文字。这些文字一部分散在文人墨客的其他著作里，一部分作为专著流传后世。但在《中国戏曲研究数目》一书所收的 1600 种之中专门涉及演唱理论的书目，总数只是区区两位数。这对以唱念做打为主要手段的戏曲艺术的理论建设来说显然是一种遗憾。

与二十世纪以来传入我国的美声唱法相比，后者不但在我国逐步建立了庞大的演唱队伍，还十分重视演唱理论的建设。

设。美声唱法工作者陆续翻译了一些外国的声乐理论著作，再加上自己的论著。其数量已超过了我国近七百年有关戏曲演唱专著的总和。这些声乐论著直接或间接地对诞生在意大利，并传播到全世界的美声唱法的重要经验和原则作出了理论的阐述，更可贵的是从生理学、物理学、语言学、美学等多种学科的角度，对演唱中的各种具体现象作出了科学的解释。相比较，戏曲、曲艺演唱理论建设十分薄弱。因此，在声乐理论的建设上，京剧界有待于更好地向欧洲歌剧界学习和借鉴。首先在研究方法方面可参照歌剧演唱艺术理论的研究方法，对京剧全部的歌唱现象成果、理论提法去作系统全面的总结与论证，得出符合京剧演唱的规律性知识和见解，逐渐上升为理论。只有这样，才能展望京剧艺术被完整地传承下来，享誉世界各国。

二、训练手段

欧洲歌剧唱法在具体的训练中一般是针对“呼吸、发声、共鸣、语言”这四要素来逐步解决歌唱者的发声技术的。在整个训练过程中歌唱者力图准确地认知并把握歌唱发声的整体与各个局部的内在联系。相比较，京剧的训练过程把注意力放在追求“字”和“韵味”这两个包容了太多内容的词上，使京剧的训练手段过于综合，不够具体、有层次。比如在学习和继承京剧韵味的成果时必须有能力分析出构成一句、一腔、一字、一音的韵味的主要因素是什么。如果能把构成韵味的关键性因素辨认准确，并形成针对性的训练措施，那就避免了许多弊病。事实上，在教学训练过程中弄不清韵味的关键所在，主要靠摹仿来学习的现象大量存在，这种状况不断造成演唱不科学的后果，应该引起重视。京剧唱法应向歌剧唱法借鉴，在把握演唱全局的前提下，即兼顾唱、念、做、打的同时，能分门别类地解决演唱中的具体问

题，以便渐渐改变过分依赖口传心授和全面模仿的训练思想。

第二章 中国美声唱法歌手应向京剧演唱艺术借鉴

笔者试图通过对中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法的具体比较，对分散在京剧各行当中的唱法进行比较系统的阐述，以此来证明京剧唱法与被世界公认的美声唱法同样是科学的。中国著名的声乐教授沈湘先生说：“意大利美声的发声方法和京剧在基本原理上是一致的。像京剧的十六字诀‘气行于背，声贯于顶，勾住眉心，脑后摘筋’也适用于美声教学。他说“在我国人民中传统流传下来的戏曲曲艺，唱法是科学的，只有不科学的个人，没有不科学的剧种。”这种观点该引起声乐界人士的高度重视，这对我们的演唱和教学都是有益的。

既然中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法在发声原理上是基本一致的，那么把我们自己文化遗产中的精华来渗透到学习欧洲艺术的过程中应该是有价值的。在过去的岁月里美声唱法之所以在中国生根发芽，原因是因为前辈歌唱家和教育家在使用美声唱法唱好中国歌这方面做出了不懈的努力，使美声唱法成为我国人民喜闻乐见的形式。如今随着社会生活的日新月异，人民群众对艺术样式、门类、品种的选择有着新的标准。美声唱法的歌唱者若不把唱好中国歌这件事当作关系到自己事业发展的大事对待，总有一天会被观众忘却的。美声唱法也会失去它往日的地位。本人在接触和研究京剧唱法和美声唱法时，在以下两个问题上感触颇深。

一、咬字吐字艺术

在我国，长期以来声乐界对如何唱好汉语，如何唱好

中国歌曾做过各种努力和探索，得出的共识是唱好中国歌的重要途径之一是唱好汉语，普通话，但我们不能停留在仅仅将字读对的水平上，而应进入艺术的咬字、吐字，艺术地运用语言表达情感的高度。在这一高度上，京剧演员艺术的积淀极为丰厚。持歌剧唱法的歌手在这一领域向京剧演唱艺术学习会获得极大的收益，会对出色地演唱中国歌曲有不可估量的裨益。沈湘先生也曾多次强调：“我们搞洋唱法的人，不仅要唱好外国作品，更要唱好中国歌曲，关键是解决好汉语的咬字吐字问题。京剧在这方面有很好的经验，值得我们学习，对唱一定有帮助。”³⁶

二、艺术表达

中国的京剧，其音乐是属于中国的。京剧音乐所拥有的全部艺术属性及风格是属于中国音乐的。京剧演唱艺术对京剧唱腔音乐的艺术表达是对中国这一特质的音乐最出色、最完美、最具代表性的表达。这种表达，包含了唱腔旋律本身所携带的种种中国民族音乐的特有内含和表现力，同时也包含着演员进行二度创作的大量的成功的稳定的表现手段。美声唱法要在中国存活，歌手必须在演唱中国的声乐作品时向民族演唱艺术（如京剧）汲取营养。歌唱演员欲深入地学习和掌握有效地表达中国民族音乐的艺术手段和审美情趣、审美标准，最好的学习途径则是直接向京剧艺术学习。在这一点上我们的前辈给我们做出了榜样。建国后不少深受中国人民爱戴的美声歌唱家虽然不少都接受国外的美声唱法，但他们为了唱好中国歌，都曾经在学习戏曲、曲艺上下过一番苦功。如刘秉义、郭淑珍、喻宜宣、郑兴丽等人。虽然京剧不曾也不可能包括华夏民族音乐的所有精华，但该剧种能向歌唱演员提供的艺术营养也够丰富多彩了。

三、美声唱法歌手在向京剧借鉴时要谨慎从事

1、京剧老生唱腔调门较男高音声部高，男高音一般唱到 c^3 为最高，京剧老生最高可到 f^3 ，经常活动的音区也高于男高音。因此男高音声部如果与老生行当同调演唱，在音域上必然会产生矛盾。男高音若学唱老生的唱段可采取降调的方法来实施。

2、女中音的音色中虽然有与老旦音色中相似的成份，但老旦使用以真声为主的嗓音来演唱，女中音要求的是真假声混合的嗓音来演唱，因此女中音无法直接向老旦借鉴。

3、女高音声部与青衣行当的音域基本一致，使用的基本音色亦相近，因此女高音可以直接学唱青衣的唱段。笔者在读研究生阶段，根据导师的建议，也接触并学唱了一些样板戏中的唱段，如《光辉照儿永向前》、《打不尽豺狼决不下战场》等，深刻体会到了学唱京剧唱段对于声乐学习是有直接帮助的。

四、中国美声唱法歌手向民族戏曲、曲艺借鉴可适当放宽学习范围

中国是一个多民族的国家，除了我们的国粹“京剧”外，其他戏曲、曲艺品种也是丰富多彩，它们中积累着丰富的文化底蕴。作为中国的美声歌手了解和接触它们也是理所当然的。歌手可选择学习一些与自身声部及声乐难度接近的曲种和剧种。如单弦、京韵大鼓、江浙的评弹、四川的清音、天津时调等等。

总之，各种姐妹艺术之间相互借鉴相互学习，这是很好的，也是很重要的。但不可否认，任何一种艺术的产生和发展都有其各自的特征。这就要求人们在相互借鉴时一定要有所选择，而且要具有辩证的思维方式，不能片面地、主观地借鉴。要选择对自己有用的，能够营养自己、促进自己艺术

前进的东西，否则就会事倍功半。要吸收姐妹艺术，一定要深入研究它、了解它，哪些是可以为我所用的东西，这样才能做好相互借鉴的工作。

美声歌唱者在借鉴京剧唱法时，要掌握分寸，不必死板摹仿强求一致。因为这是和不同的艺术种类风格紧密相关。例如，在学习京剧的咬字特点时，要特别防止把字咬死，引起喉头紧张，声音颤抖；注意了喷口，而引起冲气过多和漏气，使气息无法保持；为了追求韵味耍小腔而使强有力的气息松垮，最后失去原来很好的共鸣及音色。这些都是应当避免的。

因此，笔者建议在借鉴过程中，要根据个人的嗓音条件，训练状况，具体问题具体分析，有选择地慎重地对待这项科研工作，既不要各守本分崖岸互高，也不能简单从事。

结 论

本文以中国京剧唱法和欧洲歌剧唱法产生的社会背景及与它们相关的艺术发展之总状况，审美需求、美学价值、艺术思想、历史影响作为论述的前提，对歌剧与京剧进行了总体比较和唱法上的具体比较，从而得出中国京剧艺术与欧洲歌剧艺术在诸方面存在着共性和不同，充分说明这两门艺术的确具有相互借鉴的可能和必要。这不仅证明了京剧唱法与被世界公认的美声唱法同样是科学的，应被完整地传承下来，对弘扬中华民族音乐文化有着深远的意义。同时，作为年轻的一代人应接过先辈的接力棒，继续为中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法互相补充，继续发展完善做一些工作。

注 释：

- ¹ 见《中国京剧史》上卷 p.30
- ² 见林华《中国与西方传统音乐的创作思维比较》
- ³ 中国古代关于诗歌特征的基本概念，最早见于《尚书·尧典》中“诗言志、歌咏言、声依永、律和声”先秦其他历史散文和诸子散文中也普遍有这种说法。
- ⁴ 见林华《中国与西方传统音乐的创作思维比较》
- ⁵ 卢齐厄·马南 (Lucie·Manen) 德国现代著名女声乐理论家。自小受到声乐教育。曾为柏林歌剧院和纽约大都会歌剧院演员。后任裘丽亚德音乐学院声乐教授。1935年后，他在美国巡回演出，后中断演唱生涯，去盖伊医院任理疗家，在歌唱发声理论上作出很大贡献。
- ⁶ 见蓝凡《中西戏剧比较论稿》p.230
- ⁷ 见程砚秋《说戏曲演唱》载《程砚秋文集》1959年中国戏剧出版社
- ⁸ 同7
- ⁹ 见陈幼韩《戏曲表演概论》p.30
- ¹⁰ 摘自《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“程式”条目
- ¹¹ 见阿甲《谈谈京剧艺术的基本特点及其相互关系——为了研究京剧的改革》载《文艺研究》1981年第6期
- ¹² 同7
- ¹³ 见《沈湘声乐教学艺术》p.5
- ¹⁴ “末”在元杂剧中是主要行当，京剧初期“末”扮演配角，后来并入“生”行，不再独立存在。
- ¹⁵ 立音：唱法术语。脑前脑后音均为立音。即充分利用额窦、蝶窦、筛窦等鼻窦腔共鸣，使音竖立起来，具有光亮和穿透力。为高音区唱法之一。京剧音韵中的“衣期”辙，需用立音来演唱。载《京剧文化辞典》
- ¹⁶ 见尚家骥《欧洲声乐发展史》p.15
- ¹⁷ 见尚家骥《欧洲声乐发展史》p.65
- ¹⁸ 见李维渤《西洋声乐发展概略》p.47
- ¹⁹ 见李维渤《西洋声乐发展概略》p.51
- ²⁰ 见李维渤《西洋声乐发展概略》p.31
- ²¹ 见邹本初《歌唱学》p.90

²² 肩膀：指唱腔中与乐队衔接处。演员运用鲜明的节奏感给乐队的暗示

²³ 见尚家骧《欧洲声乐发展史》p 100

²⁴ 见《沈湘声乐教学艺术》p21

²⁵ 同 25

²⁶ 李兰宗《意大利美声学派早期的理论初探》见《歌唱与声乐训练》人民音乐出版社 1982 年版 p 82

²⁷ 见李维渤《西洋声乐发展概略》p 50

²⁸ 见李维渤《西洋声乐发展概略》p 52

²⁹ 同 28

³⁰ 见洛地《词乐曲唱》p 2

³¹ 见洛地《词乐曲唱》p 5

³² 同 31

³³ 见《沈湘声乐教学艺术》p 65

³⁴ 见刘志《漫议我国戏曲曲艺演唱艺术的理论建设》，《杭州师范学院学报》1995 年第 5 期

³⁵ 见《程砚秋文集》

³⁶ 见刘志《中国美声歌唱家应向民族演唱艺术汲取营养》，《杭州师范学院学报》1991 年第 5 期

主要参考书目

著作:

- 1、沈 湘:《沈湘声乐教学艺术》,上海音乐出版社 1998年10月第1版
- 2、尚家骧:《欧洲声乐发展史》,香港上海书局出版 1986年7月第1版
- 3、李维渤:《西洋声乐发展概略》,世界图书出版公司 1999年12月第1版
- 4、杰罗姆·汉涅斯著 黄伯春译:《大歌唱家谈精湛的演唱技巧》,中国青年出版社 1996年北京第1版
- 5、格·克里斯蒂著 夏立民 吴一立译:《歌剧导演艺术》,文化艺术出版社 1999年7月北京第1版
- 6、威廉·文纳著 李维渤译:《歌唱——机理与技巧》,世界图书出版公司 2000年9月第1版
- 7、P.M.马腊费奥迪:《卡鲁索的发声方法》,人民音乐出版社 2000年9月第1版
- 8、荷伯特·凯萨利著 李维渤译:《心的歌声》,上海音乐学院声乐系选编
- 9、邹本初《歌唱学》,人民音乐出版社 2000年11月北京第1版
- 10、[美]韩德森著 程淑安 孙颖译:《歌唱艺术》,南京出版社 2001年11月第1版
- 11、上海戏曲研究所 北京戏曲研究所:《中国京剧史》上、中、下卷,1990年1月北京第1版
- 12、傅惜华:《古典戏曲声乐论著丛编》,人民音乐出版社 1957年9月北京第1版
- 13、张赣生:《中国戏曲艺术》,百花文艺出版社 1982年6月第1版
- 14、武俊达:《京剧唱腔研究》,人民音乐出版社 1995年1月北京第1版
- 15、陈幼韩:《戏曲表演概论》,文化艺术出版社 1996年1月北京第1版
- 16、刘吉典:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社 1993年7月北京第1版
- 17、傅雪漪:《戏曲传统声乐艺术》,人民音乐出版社 1985年4月北京第1版
- 18、卢文勤:《戏曲声乐教学谈》,北岳文艺出版社 1991年10月第1版
- 19、扬振其:《京剧音韵知识》,中国戏剧出版社 1991年2月第1版
- 20、洛地:《词乐曲唱》,人民音乐出版社 1995年8月北京第1版
- 21、徐城北:《京剧与中国文化》,人民出版社 1991年1月第1版
- 23、翁偶虹:《翁偶虹戏曲论文集》,上海文艺出版社 1985年2月第1版
- 24、刘彦君:《东西方戏剧进程》,文化艺术出版社 1997年12月北京第1版

论文:

- 1、朱光荣:《略谈中国戏曲艺术的民族特色》,《贵州师范大学学报》1989年第3期
- 2、陈慧雯:《伴奏乐器与戏曲声腔的发展探微》,《交响》1996年第4期
- 3、蒋菁:《中国戏曲与西方歌剧的互融互长》,《中央音乐学院学报》1990年第1期
- 4、陆小兵 陆丹青:《西洋美声唱法与中国民族唱法之异同》,《星海音乐学院学报》2000年第4期
- 5、孙允立:《音乐在歌剧与戏曲中的功能与表现特征之比较研究》,《中国音乐》2002年第4期
- 6、滑静:《论京剧唱腔与歌剧美声唱法之异同》,《交响》2002年第3期
- 7、董毅:《美声唱法与中国当代创作歌曲的演唱》,《中国音乐》2002年第3期

已发表论文:《“声美”源于“字正”》,于《中小学音乐教育》2003年第一期。

后 记

中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法的比较应该说是一个比较新的课题。在我接触这个课题并不长的时间里，深感前人对这一课题的研究甚少，但全面地做好这门研究又是十分必要的。这无论是对弘扬我国的声乐文化，还是更好地结合本土文化开展美声教学工作都是极有价值的。在研究过程中，考虑到前人有关欧洲歌剧唱法的论述已较为详尽系统，故在文字上稍偏重于对中国京剧唱法的概括。在比较中，有些观点是在前人研究基础上的进一步论证，有些观点则是我在研究和实践中的切身体会，还有待进一步验证完善。由于时间和能力所限，我只能在自身认知范围内就这一课题作一些浅薄的概括论述，提出自己的见解，起到一个抛砖引玉的作用。希望更多的同行加入到这项研究工作的行列中来，给我们的声乐研究工作注入新的生命力。

在文章的最后，我要衷心地感谢我的导师刘志老师，是他给予了我对这一课题进行研究的勇气和力量。在文章撰写过程中，他不厌其烦地与我共同研究、切磋、反复修改，在他的帮助下，我逐步掌握了理论研究的思维方式和基本手段，这将使我受用终身。同时也感谢王晔老师在百忙之中给我的文章提出了宝贵的修改意见。另外，王同、李琳、张云良、钦丽丽等老师也在我三年的研究生学习生活中，给予了我很多关心和帮助，在此也表示衷心的感谢。我想我会在今后的道路上信心百倍，力争在声乐理论研究上取得更大的进展。