

Y 1088259

学校代码: 10475

学 号: 104753040591

河南大学研究生硕士学位论文

中国京剧与西方歌剧审美表现之比较

**Comparison of the Aesthetic Expression between
Chinese Opera and Western Opera**

专 业 名 称: 音乐学

专 业 代 码: 050402

研 究 方 向: 声乐

年 级: 二〇〇四级

研 究 生 姓 名: 刘杰

导师姓名、职称: 耿玉琴 副教授

完 成 日 期: 二〇〇七年四月

论 文 主 题 词: 中国京剧/西方歌剧/审美表现

中文摘要

中国的京剧和西方的歌剧分别代表了东西方两种文化在戏剧和音乐方面的集大成形式，这两种古老的艺术分别体现着个性鲜明的两种文化对戏剧和音乐的不同审美要求。

在世界文化大融合大交流的今天，进一步了解中国京剧和西方歌剧这两种极具代表性的艺术形式，比较两者的特点，尤其是在美的表现上的不同特点，对于加深东西方文化特别是戏剧文化的交流，促进两种艺术形式的相互借鉴和发展有着重要的意义和价值。

近年来，国内学术界对京剧与歌剧的比较研究大多是集中在两种艺术形式的某一方面的对比，并且大多停留在形式上的一些对比，笼统概述，缺乏较为系统、全面的研究。怀着对两种艺术的热爱，本文在已有的研究基础上整理、研究和总结了两种艺术的不同特点，主要是通过两种艺术形式各自的表演特点，从审美表现的角度来进行较为系统化的比较和研究。以期为东西方艺术的交流，为两种艺术形式的相互借鉴做些许努力。

关键词：中国京剧、西方歌剧、审美表现、戏剧理念、视觉意义、听觉意义

Comparison of the Aesthetic Expression between Chinese Opera and Western Opera

Chinese opera and Western opera respectively represent the integrated form of drama and music in Eastern and Western cultures, and these two old artistic forms also display the different aesthetic requirements for drama and music of the two cultures with typical characteristics.

In today's great fusion and communication of the world cultures, to learn more about the two representative artistic forms, Chinese opera and Western opera and to compare their characteristics, especially the characteristics in aesthetical expression is of great significance and value for the Eastern and Western cultures to communicate more in drama culture and then to improve the mutual reference and development of these two artistic forms.

In recent years, the comparative study of Chinese opera and Western opera in the academic circle mainly focuses on the comparison of one aspect between these two artistic forms and also just suspends on some comparisons of forms. The study is general and lacks a more systemic and all-round research. Full of the love for the two artistic forms and based on the previous studies, this paper collects, studies and concludes the different characteristics of the two artistic forms. By comparing the performance characteristics of the two artistic forms and studying from the angle of aesthetic expression, this paper is designed to make some efforts on the communication of Eastern and Western cultures and also on the mutual reference of the two artistic forms.

Key words: Chinese opera, Western opera, aesthetical expression, drama notion, visual meaning, auditory meaning

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、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，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事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。

学位申请人（学位论文作者）签名：

刘杰

2007年5月25日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：

刘杰

2007年6月18日

学位论文指导教师签名：

耿玉琴

2007年6月18日

中国京剧与西方歌剧审美表现之比较

中国的京剧和西方的歌剧分别代表了东西方两种文化在戏剧和音乐方面的集大成形式，这两种古老的艺术分别体现着个性鲜明的两种文化对戏剧和音乐的不同审美要求。在世界文化大融合大交流的今天，进一步了解中国京剧和西方歌剧这两种极具代表性的艺术形式，比较两者的特点，尤其是在美的体现上的不同特点，对于加深东西方文化特别是戏剧文化的交流，促进两种艺术形式的相互借鉴和发展有着重要的意义和价值。

绪论：中国京剧与西方歌剧形成的社会背景

一、中国京剧形成的社会背景

京剧的前身为徽剧，徽戏进京是在公元 1790 年（清乾隆五十五年），当时是为乾隆皇帝的寿庆而来，最早进京的徽戏班是安徽享有盛名的“三庆班”。随后来京的又有“四喜”、“和春”、“春台”诸班，合称“四大徽班”。这些戏班以此为契机，打开了徽班进京的门路。

当时的中国正处于所谓的“乾隆盛世”，人民的生活相对稳定，国家的财富达到了封建社会时期一个比较富足的程度。在这样稳定富足的社会环境中作为当时音乐生活主流形态的戏曲艺术也蓬勃发展。许多新兴的地方戏曲在全国范围内普遍滋生，戏坛面貌为之一新。出现了所谓的戏曲发展史中的“乱弹”时期。

当时的“乱弹”被用来指昆山腔之外的各种地方声腔。地方戏曲的繁荣兴起与处于“正音”地位的昆曲发生竞争。乾隆年间戏坛上就出现了所谓的“花、雅之争”。“花”指“花部”，就是指昆曲之外的戏曲剧种，“雅”是指“雅部”，就是指昆曲。“花部”与“雅部”之争反映了戏曲音乐发展中社会审美趣味的改变。在北京的市民听众层中，出现了一些戏曲爱好者“所好唯秦声、嘍、弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去”的情况。地方戏曲则受到士大夫阶层的反对，清政府也

曾动用行政手段来扶持昆曲，排斥、禁毁“花部”的演出。但是长久以来在文化及社会地位上占有优势的昆曲因缺乏新的活力，以使原来就以悠扬、婉转见长的唱腔逐渐趋于节奏过于缓慢低沉、行腔过于细密，讲究格律和填词，这些特点在审美上都不再符合大众化的艺术品味。而戏曲优势需要大众支持的艺术形式，代之而起的被称为“花部”的各地方戏曲则以崭新的姿态呈现出旺盛的生命力，并以其兴旺的发展逐渐赢得了观众。其间“花部”和“雅部”经历了几次交锋，到乾隆五十五年（1790）年四大徽班进京时，虽然清政府又发禁令，但是已经是大势所趋，不再凑效。徽腔丰富优美的声腔曲调、贴近生活的戏曲内容、刚柔相济的演艺技巧都很大程度地契合了当时京城观众的审美趣味。

道光年间（公元 19 世纪前期），流行于湖北汉水一带的地方戏曲汉戏也开始进京讨生活，由于演艺方面与徽腔有诸多相似之处，两者产生了很多的频繁交流。汉戏演员多是参加到徽班中与徽腔一起献艺，从而丰富了徽腔的演艺特点，丰富了声腔的曲调和演出剧目，到 19 世纪中后期，新的徽班形成了不同于以前的新的特点，比如在声腔上建立了以“皮黄”为主，兼具昆腔、吹腔、钹子、南锣等地方曲调的唱腔体系；在音乐旋律上吸收了各地曲调中婉转流畅优美动听的特色，抛弃了不合观众口味的音调；在语言上，将作为“官话”的北京口音和语言格调代替原始徽腔中的南方音；在伴奏上，确立了胡琴为主要伴奏乐器，以锣、钹、鼓等容易造成热烈气氛的乐器辅之……这些改革标志着京剧艺术的初步形成。

其后，京剧艺术的发展主要又经历了三次主要的改革和创新：第一次是京剧形成后的第一代演员根据北方观众的欣赏习惯和品味，大力发展生角的演技，满足了北方观众注重雄壮开阔的审美趣味，产生的代表人物有程长庚、余三胜、谭鑫培等；第二次的改革是 19 世纪末 20 世纪初，受社会发展和海外风气的影响，京剧中的旦角受到关注，以王瑶卿、梅兰芳、荀慧生、程砚秋、尚小云等人为代表的京剧艺术家对旦角戏进行了改革和创新，形成了“花衫”、“梅派”、“荀派”、“程派”、“尚派”等新的旦角行当和演艺流派，使男演员演女性取得了空前的成功，受到热烈的欢迎；第三次改革是 20 世纪 60 年代“京剧样板戏”的改革，主

要适用普通话代替传统的韵白，引进话剧的写实性布景、在伴奏中加入西洋的乐器，在内容上关注现代的生活，增加了情节表现和欣赏的可把握性，扩大了音乐的表现力，使京剧艺术更加走向民众、走向青少年，产生的代表性剧目有《红灯记》、《智取威虎山》、《杜鹃山》等。经过这三次重要的改革，京剧艺术形成了自己成熟的艺术结构，富有特点的表演特色，完善了自身的艺术品格，确立了在东方戏剧艺术中的集大成之地位。

二、西方歌剧形成的社会背景

在十六世纪末，意大利的文化名城佛罗伦萨有一组爱好音乐和文学的知识分子，他们继承文艺复兴之余绪，立志以古希腊的戏剧为典范创造一种新的音乐戏剧，来吟咏人生和抵御中世纪沉重繁琐的复调音乐。他们之中为首的是爵凡尼·巴尔底（1534——1614），他是诗人，也是数学家和音乐家。其他还有音乐理论家及琉特①演奏家文琴佐·伽利略（1520——1591），他在历史上的名声常常被他那伟大的天文学家的儿子所盖过了。还有歌唱家、作曲家朱利奥·卡齐尼（1545——1618）和贾可波·佩里（1561——1633），作曲家艾米略·德·卡瓦莱利（1550——1602）以及可称为最早的歌剧脚本作家的奥塔维欧·里努契尼（1552——1621）。他们志同道合，称自己的小组为卡麦拉塔 [Camerata]，这是意大利文“同志”的意思。

针对中世纪音乐的繁琐沉重抑制了人类感情的缺陷，他们提出了解除复调规律的束缚，以返璞归真的单旋律的吟唱来创作音乐戏剧的主张。由于古希腊的戏剧音乐早已失传，仅能从文字记载中知道剧中角色多是通过吟诵来抒发情感和叙事的，而巴尔底等人又立志要恢复古希腊的艺术，便以古希腊的神话故事为题材，由里努契尼编剧，佩里和卡齐尼作曲，于1597年写出了一部“音乐神话”《达芙妮》。内容是大神宙斯为了让仙女达芙妮逃脱阿波罗的追赶，用法术将她变作一丛月桂的故事。它的乐谱早已湮没无存，只有剧本留下。1600年佩里为里努契尼的剧本《犹丽狄西》谱曲，写成了历史上的第一部歌剧。这部剧首次于10月6日

为庆祝法国国王亨利四世与意大利梅迪契公爵的女儿玛丽亚的婚事在佛罗伦萨的皮特宫上演，由佩里本人扮演男主角奥菲欧。从此欧洲歌剧便开始了它近四百年艰巨、曲折而又光辉的历程，向欧洲及世界人民贡献出成千上万部花色品种各异的作品，成为欧、美许多国家文化生活的一个重要组成部分，规模之宏大、影响之深远恐怕是当初的倡导者们所始料不及的。

歌剧产生时，主旨之一就是要在这种新型的艺术形式中体现与中世纪的宗教教义所提倡的禁人欲、灭感情的教律鲜明对立的人文主义的精神，这种精神正是欧洲文艺复兴以来兴起的一种思想，体现了西方社会的文明和进步精神。这种新的艺术形式是如此受人欢迎，于是它便从佛罗伦萨传到了威尼斯、罗马、那不勒斯，然后又传到了维也纳、巴黎、汉堡、伦敦、马德里甚至遥远的彼得堡，吸引了愈来愈多的音乐家和戏剧家去从事这项事业。这种源自意大利的新音乐戏剧每到一处就逐渐地融合于当地的民族音乐、戏剧传统，最后形成了风格样式丰富多采、艺术手段千变万化，融音乐、戏剧、舞蹈、美术等等多种因素的综合艺术形式，并且从欧洲又传入了南、北美洲、大洋洲以至中东和亚洲，成为世界性的艺术。回顾它四百年来的发展、嬗变的轨迹，观察它在不同的历史时期，在不同的土壤上播种、生根、发芽、开花、结果的历程，仍然非常有趣。就像中国文字的形成不能仅仅归功于苍颉一人一样，歌剧艺术的兴起也不仅仅是“卡麦拉塔”们少数人的功绩，但是作为先行者，他们敢于创新勇于实践的精神仍然十分值得敬佩。

歌剧的发展也经历了几个比较重要的时期：1600年歌剧诞生之日以后的100多年间，是歌剧艺术形成和发展的“巴洛克时期”。在这个时期内意大利的作曲家克劳迪奥·蒙特威尔第（Claudio Giovanni Monteverdi, 1567--1643）奠定了西方歌剧的基本音乐形式。他的主要代表作有《奥菲欧》、《阿里安娜的哀诉》等等。蒙特威尔第还第一个使用了阉人歌手，使得阉人歌手在17世纪的歌剧中成为不可或缺的台柱子。在巴洛克晚期，意大利的著名作曲家亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti, 1660-1725）的歌剧创作也为这一时期的歌剧艺术做出了巨大的贡献，它确立的当时序曲“快—慢—快”的写作结构具有历史性的意义，

是后来交响曲体裁的前身。在巴洛克时期比较重要的还有意大利人巴蒂斯特·吕利（Jean-Baptiste Lully, 1632—1687）对法国歌剧的改革；亨德尔（Georg Friedrich Handel, 1685—1759）与德奥的歌剧艺术，等等。

进入 18 世纪古典主义时期，歌剧艺术更加趋于成熟，有代表性的是德国作曲家格鲁克（Christoph Willibald Gluck, 1714—1787）的歌剧改革和奥地利作曲家沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特（Mozart, 1756—1791）的歌剧创作。格鲁克的歌剧改革进一步加强了音乐与戏剧的关系，产生了代表作《奥菲欧与犹丽迪西》；莫扎特娴熟的融合了当时歌剧创作中的所有手段和风格，创作了许多有代表性的歌剧作品，如《费加罗的婚礼》、《唐·璜》、《魔笛》等。莫扎特的歌剧创作是歌剧艺术在形式、内容、手法、结构等方面趋于成熟。

19 世纪以来的浪漫主义时期，歌剧艺术进入了一个黄金的发展时期。这一时期在歌剧领域内浪漫主义的表现可以概括为：对人性的深层揭示；对个人感情的高度重视；对戏剧效果的极度追求；对音乐表现的无限扩展；对古代题材、魔幻体裁、大自然风光、民族文化以及异国文化的浓厚兴趣。与这些精神相辅相成的，是对歌剧传统形式的一再突破与创新。这一时期产生了很多有影响力的歌剧大师和不朽作品，有代表性的主要是意大利作曲家威尔第（Giuseppe Verdi, 1813—1901）和普契尼（G. Puccini, 1858—1924），德国作曲家瓦格纳（Richard Wagner, 1813—1883）。威尔第完善了歌剧的结构和管弦乐的写作，创作了许多传世名作，如《茶花女》、《弄臣》、《奥赛罗》、《阿依达》等等。普契尼是继威尔第之后意大利歌剧传统的继承者，他的作品重视旋律的美感，重视声乐表现力的发挥。代表作有《蝴蝶夫人》、《托斯卡》、《图兰多》、《艺术家的生涯》等。瓦格纳认为，乐剧应是融诗歌、音乐和舞蹈于一体的“总体艺术”。乐剧题材用象征理想的神化，外在动作——即观念，用诗的语言表达；而内在动作——即情感，用音乐来表达。他坚持戏剧中心主义，音乐是顺应戏剧情节的流畅展开，应具有多层次的不间断的性质。它打破了分段歌剧的样式，创造了无宣叙调咏叹调之分的咏叙性旋律；大大增强了乐队的表现力，使声乐部分在乐队的基础上展开

说话式的音调。代表作品有《纽伦堡的名歌手》、《漂泊的荷兰人》、《罗恩戈林》等。

20 世纪以来的歌剧经历了重大的变革，风格比较多样，作曲家的创新意识空前强烈，试图在自己的作品中探寻与他人、与以往不同的道路，不论是在歌剧的创作意识还是创作的手法和体裁上都力求作新的尝试和探索。主要有德彪西（Debussy, 1862—1918）与拉威尔（Ravel, 1875—1937）的印象主义歌剧，代表作有德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》和拉威尔的《西班牙时刻》等。此后还产生了表现主义歌剧、代表人物是奥地利作曲家勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874—1951），代表作《期待》。新古典主义歌剧、民族主义歌剧以及英国、美国和前苏联的一些有代表性的歌剧探索和创作。歌剧艺术随着科技和经济水平的全球化发展，也进入了一个新的发展时期。

第一章：中国京剧与西方歌剧在戏剧理念上的比较

不论是中国京剧艺术还是西方的歌剧艺术，它们都是属于人类戏剧艺术的范畴，两者的音乐和各自的表演特色都是建立在各自富有特点的戏剧理念之上的。戏剧理念是一个复杂而庞大的结构，文章在这一部分所要阐述和对比的主要是中国京剧与西方歌剧在情节观和戏剧结构两个方面的表现特点。

第一节、情节观

情节是指事件的经过和变故，它是整个戏剧存在的基础条件。无论是中国的京剧艺术还是西方的歌剧艺术，面对观众时首先要考虑的是呈现给观众一个怎样的故事，在这个故事里人物的遭遇和命运是什么，人物的思想，性格又是如何形成和发展的等等。这些故事都要在故事情节的安排中向观众交待。情节之于京剧和歌剧，就像矿物质和水之于人体的意义一样。

对比中国京剧和西方歌剧的情节观不能抛开两种艺术的文化差异和理论继承

来谈论。

中国京剧艺术对中国戏曲的继承特点，决定了京剧艺术自诞生之日起也是关注演员个人表演能力的一门艺术。好的演员，嬉笑怒骂，皆有意思，至于他表演的题材和情节反而不是太重要的，中国的京剧也强调逼真的戏剧效果，但是这种戏剧效果不是在严密的戏剧情节中通过对现实细节的模仿来得到的，而是通过演员的表演把舞台上没有的东西“无中生有”的表现出来给观众看的。这种特点在京剧艺术里得到的是进一步的发展。例如：梅兰芳先生表演的传统京剧《打渔杀家》中，梅先生表演一位农家少女怎样驾驶一叶小舟，它采取的表现方式是站立着摇一支长不过膝的小桨，这只小桨就代表了小舟。当水流湍急的时候，掌握平衡越来越困难，在一个河湾之处，小桨就摇得缓慢些，同时现出吃力的表情和戏曲身法。在京剧中，就是这样驾驶小舟的，然而这个驾驶小舟的故事又是有历史渊源的，是一个人人都知道的故事，因而这就不再是一般意义上的行船。渔家少女的每一个动作、河流的每一个转弯都是惊险的故事情节的一部分，观众更是熟悉每一个经过的河湾。一般在演员的表演中欣赏京剧艺术，观众的感情起伏势必也由京剧演员的表演而构成。梅兰芳表现的摇船少女在细节上是与客观真实相去甚远的，但是却显得很逼真。因而中国京剧艺术在戏剧情节的编排上，更注重的是是否有利于演员的表演和发挥，而不是尊重情节在客观上的真实性。这一点与京剧观众的欣赏心态也是有关的，中国的京剧观众到剧场里看戏与其说是看京剧故事，不如说是来看演员的表演能力。最会看京剧的观众不是以京剧的故事内容为准来选择，而是以某一个演员的不同角色不同演技作为选择的因素的。这样的情节安排和思维习惯，在歌剧艺术中是不可想象的。

歌剧艺术自诞生之日起就继承了西方戏剧艺术的传统美学理论。公元前 4 世纪，古希腊哲学家、美学家亚里士多德是这样阐述情节在戏剧中的地位，他认为在悲剧里：“最重要的是情节，即事件的安排……悲剧中没有行动，就不成为悲剧……”亚里士多德强调戏剧艺术中情节模仿的重要性，情节是针对剧本来说。一部戏剧首先要有一个有头有尾的完整的故事；模仿是对演员来说的，要求逼真，

要求演员的表演能够给观众以身临其境的真实感。亚里士多德的理论对西方的戏剧艺术产生了重大的影响，在文艺复兴时期，这种影响同样被灌注在歌剧之中。歌剧作曲家在创作一部歌剧之初时，首先面对的是脚本的选择。脚本就是谱写音乐之前的戏剧剧本。在选择脚本之时，唱词的优美固然是重要的因素之一，然而脚本故事的情节安排是否谨严合理，富有戏剧性的安排是最重要的标准。以普契尼的歌剧《艺术家的生涯》为例：这部歌剧的脚本创作是根据法国诗人米尔热的半自传体小说《波希米亚人的生涯》而创作的，小说的原故事情节比较松散，人物性格的特点也不是很突出。在改编成歌剧脚本之后对原小说中的一些人物进行了增删与合并，对故事的情节安排作了适当的调整，使得歌剧的故事情节安排得紧凑合理，增强了戏剧性的效果和歌剧音乐的表现力。歌剧艺术对情节的重视也是与歌剧观众的欣赏心态不可分的。

歌剧观众关心的问题最重要的就是音乐和戏剧，西方观众在欣赏戏剧艺术时是怀着一种认知的心态去欣赏的，他们在欣赏歌剧时努力地、设身处地的沉浸到剧中去，与歌剧音乐的起伏一起起落，与剧中人物的命运一起悲欢。他们评判的焦点首先在于音乐、情节与表演的“像”还是“不像”——即是否符合“身临其境”的感受。中国的京剧自诞生的时代背景和诞生的环境来看，形成戏剧情节观时，就是面对观众的消遣娱乐的欣赏思维。观众在剧场里始终以审美的心态旁观和品味着演员的表现力，对于戏曲故事的情节，只看作是发挥演员表现力的线索。而歌剧中故事情节的安排是体现整个戏剧作品像与不像的重要因素之一，是还原整个戏剧真实性体现的美学思维的重要手段。

从情节要素在京剧和歌剧两种艺术中各自的强调点的不同我们不难看出，相对来说，中国京剧的情节在客观真实性和还原逻辑的思维上与西方歌剧相比逊色不少。但是这也并不是表示中国的京剧艺术就否认了情节的重要性，无论是西方歌剧还是中国的京剧都认为，情节不仅是故事本身，还是故事叙述的过程，是事件按照内部的因果联系向前发展和演绎的过程。歌剧艺术自诞生之日起就继承了西方戏剧高度重视情节的美学思维，在京剧之中也同样灌注了我国传统戏曲艺术对

情节的重要性的理解。早在明代，吕天成就明确指出了情节在戏剧中的重要性，他在《曲品》中说“凡南剧，第一要事佳，第二要关目好，第三要搬出来好，第四要按宫调、协音律，第五要使人易晓，……持此十要以衡传奇，靡不当矣。”^①这里的“事佳”被放在“南戏”创作“十要”之首。清代学者，戏剧理论家李渔在《闲情偶寄》中也说：“此一人一事，即作传奇之主脑也。”^②他说的“事”就是指情节。可见，情节自觉在中外戏剧家都是早就具有的，只是在不同的文化观念，审美思维和理论继承等因素的影响下，各自的表现方式和侧重点是不一样的。

第二节、戏剧结构

戏剧结构，指戏剧情节的组织和布局，在中国京剧艺术中，也被称为“关目”。戏剧结构是戏剧作品铺排情节、渲染情绪的逻辑框架，故事如何发生、发展和结尾，高潮如何到来，各部分之间的比例关系如何，都有赖于戏剧结构的安排。由于受到舞台时空的限制，戏剧作品对结构的要求很高，好的戏剧结构是戏剧作品整体和谐的基础。

无论是中国的京剧艺术还是西方的歌剧艺术，都很重视戏剧结构的营造。亚里士多的曾经列举了戏剧的六个必然成分：情节、性格、言词、思想、形象、歌曲。他把其中的“情节”作为戏剧最重要的成分。而他所说的情节，就是指“时间的安排”，就是戏剧结构。西方的“戏剧作品讲究通过组织情节来模仿行动，合理安排各部分的结构，将之系统地结合在一起，形成和谐完整的戏剧作品，既达到了戏剧创作的目的。”^③中国的戏曲艺术也很重视戏剧结构。清代戏曲家李渔说：“至于结构二字，则在引商刻羽之先，粘韵抽毫之始。如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。工师之建宅亦然，基址初平，间架未立，先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必

俟成局了然，始可挥斤运斧。”^④李渔视戏剧为生命的有机体，认为结构是戏剧整体发展的基础；强调在戏剧的创作中，必须先对结构有个整体设想，才能进入具体的创作。如不使然，则创作中会碰到“便于前者而不便于后者”的情况，前后结构不统一，以至前功尽弃。李渔的这种思想贯穿体现在中国的戏曲之中，尤其是被中国的京剧艺术所继承。

戏剧结构之所以有如此重要的意义，是与戏剧艺术的体裁有关的。不管是对于中国的京剧还是对于西方的歌剧来说，舞台上的时间和空间都是有限的。在演出的过程中，对人物的交代，情节的松紧及繁简安排都会影响到整部戏剧的效果，都要靠戏剧结构来体现和完成。戏剧结构同时被要求要有形式上的和谐，无论是京剧剧目还是歌剧作品，整体的和谐首先是来自于结构上的和谐。西方歌剧讲究结构的完整性，讲究故事安排的有头、有身、有尾。结构的完美不可以随便起讫，而是必然要兼顾到情节发展的各个阶段，兼顾事情发生的起点、结尾和完整过程的结构。中国的京剧艺术讲究，“编戏有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难，凑成之工，全在针线紧密。一节偶疏，全篇之破绽出矣……照应埋伏，不止照应一人，埋伏一事，凡是此剧中有名之人，关涉之事，与前此后此所说之话，节节具应想到。宁使想到而不用，勿使有用而忽之。”

⑤可见，中国的京剧艺术在戏剧结构上不仅强调各部分要联系紧密，前后照应，还讲究在内部形成有机的关联，设下埋伏。

这些重要的作用和意义无论是在歌剧还是京剧中都是被强调和重视的，但是，二者在戏剧结构上表现出的审美特点又有不同之处。

戏剧结构的文本类型是有不同的特点的，如果以戏剧结构的整体性布局特点来划分，我们可以简单的分为锁闭式结构和开放式结构。

锁闭式结构，是指从事情接近高潮的地方写起，而之前所涉及到的、所发生的时间则随着情节的发展通过人物的回顾来补充和交代，也可以成为“内省式结构”或者“回顾式结构”。这样的安排从接近高潮的地方开始，集中体现了矛盾的冲突，增加了戏剧性的效果。西洋歌剧的戏剧结构是比较讲究采用锁闭式的结

构来增加戏剧性的效果的，像威尔第的歌剧《游吟诗人》，故事的一开始烧死吉普赛巫女的故事就已经结束，但是伯爵又面临着新的决斗，一切笼罩在一触即发的戏剧动力之中。站岗的士兵因为困倦，就让警卫长弗兰多件故事给大家听，弗兰多就讲了伯爵弟弟小时候的故事，即烧死吉普赛巫女，同时，伯爵的小弟弟也失踪的故事。这个故事极为精彩和富有戏剧性，这里就是出场的人物在回忆中交代故事的前因，整出歌剧此后发生的故事和产生的悲剧性后果皆由这个前因而起。在后面的歌剧进行中，更多的人物关系和矛盾冲突也是随着主要人物的一一出场和对往事的不断回忆和揭示层层递进的，在这个过程中，观众也逐渐理清了故事中的人物关系，同时也一直沉浸在一种紧张而富有张力的戏剧氛围之中。这部歌剧的戏剧结构可以说是标准的锁闭式结构，故事的发生地也仅仅是在故事中相互对立的两方的地点相互转换，故事的主要人物只有四个，卢纳伯爵、曼里科、莱奥诺拉和吉普赛女巫之女阿苏切娜。这样的安排，使得整部歌剧从一开始就扣人心弦，牢牢地抓住了观众的心，有利于体现西方歌剧要求观众在欣赏的过程中，抛开自我，投入剧情，真实体验戏剧与音乐魅力的初衷。像这样地结构安排，在西方歌剧中还有不同形式的体现，都是为了增强戏剧性的效果，体现西方戏剧艺术中的审美表现特点。如，马斯康妮的《乡村骑士》、普契尼的《托斯卡》、《西部女郎》都是体现这种特点的代表性作品。

开放式结构，是指将事件按照发生发展的顺序从头写到尾，作品反映事件的始末。这样的结构可以形成更为洒脱的戏剧情景。开放式的结构注意故事的层层推进，在情节的发展中交代来龙去脉，在故事将行结尾之处突出戏剧的高潮。中国的京剧艺术主要是采用开放式的结构，在结构上的自由度比较大，按照生活本身的流程，来表现事件和人物发展的全过程。中国京剧的开端，往往是自报家门，介绍自己的身世和目前的情况，部分展示人物的性格和思想特征，接着才以此为基础展开情节。像京剧传统剧目《霸王别姬》，一开始就是先由次要的人物出来介绍戏中的环境，情形，等待次要的人物有了一定的铺垫和对剧情的解释之后，主要人物楚霸王才出场，接着是从汉营传来的消息，楚霸王又表现出一定的反应，

接下来是虞姬出场，再介绍和表现虞姬，然后随着情节的层层递进逐步发展到虞姬舞剑别霸王，霸王乌江自刎。情节结构的安排可谓按照生活中的原态发展形势按部就班地来铺排和布置，这样的结构形式有利于京剧演员在舞台上展示自己的唱腔身段，表现出中国京剧艺术特有的意境之美。由于继承了中国传统戏曲重伦理的美学特征，京剧艺术多采用开放式的结构。开放式的结构不仅仅体现在剧情的递进发展、矛盾的逐步深化上，另一个重要的体现是感情的逐步丰富和深化。这样的特点都更加有利于京剧艺术在表现的过程中体现出自己特有的美学特点，有利于京剧艺术家发挥自己“无声不歌，无动不舞”舞台表演。更加契合了京剧观众作为第三者姿态欣赏、品味的心理特点。

如果按照场、幕等戏剧单元的不同安排和情节发展线索特征的不同来分类，我们又可以将戏剧结构大致分为横向式结构和纵向式结构两种。

横向式结构，指戏剧作品以幕（“幕”下还可分“场”）为单位来组织情节发展。一般来说，一幕是一个场景，将全剧的情节按照不同的发展阶段分成若干块，安排到不同的“幕”或者“场”中，每一幕的冲突在横向上充分展开，以幕与幕之间的连接来完成剧情。◎幕，是矛盾发展一定阶段的表示。西方歌剧一般来说都是以幕为单位来划分结构单位的，一幕就是一个新的时间地点。幕与幕之间不是平行、松散的关系，常常联系紧密，幕与幕之间的情节进行体现着整部歌剧戏剧性内容的递进和发展。横向式的结构更加有利于揭示时空的转换及矛盾冲突的发展，歌剧艺术一般都采用横向式的戏剧结构，通常在一幕之中呈现冲突的一个阶段，展示人物关系和冲突的纠葛，幕与幕的连接间会有幕间休息，幕间休息是一种西方戏剧中惯用的割断方法，用以在时间和空间上组织行动，这时，意味着有一部分情节是在幕后发生的，舞台上的时间得以拉长，空间得以转换。歌剧演出的舞台间歇不会像中国的京剧艺术一样有人出来交待舞台上省略掉的部分，这些省略掉的部分用已在幕与幕之间的连接中向观众暗示，或通过接下来的剧情发展让观众逐渐明了。横向式的结构，场面不断转换，使得人物的性格刻画更深入，矛盾冲突迅速发展，一幕比一幕的气氛紧张，最终达到戏剧的高潮。如，威尔第

的歌剧《利哥莱托》，就是通过三幕的戏剧结构来完好体现其音乐效果和戏剧效果的。其中的第一幕又分了两场，分别在公爵的邸和利哥莱托的家院及附近街道，第二幕又回到公爵的邸，第三幕是在河畔一所破房子里，这是杀手斯帕拉富其莱的家。歌剧通过这几个场景的转换，将公爵的游戏、狡诈与好色；将弄臣利哥莱托的爱女之心，悲惨命运，利哥莱托之女吉尔达的纯洁善良，将众朝臣的无耻玩乐层层突显，在较为广阔的场景中完成了整部歌剧的人物刻画及情节阐述，整出歌剧充满了戏剧的张力和扣人心弦的矛盾冲突。

纵向式结构，是指冲突运动过程的结构着重于纵向观穿线，情节和冲突依事件发生的顺序在时间轴上依次展开。一般以连续的形式推进，剧情中的矛盾一环扣一环，情节连续发展变化。中国的京剧一般都采取纵向式的戏剧结构，强调“立主脑”、“减头绪”，一般是主要表现一个具体的人物或具体的事件，通过它引发出其它的人物及生发出其它的事件。纵向式结构的冲突运动，在剧情的时间跨度上没有严格的限制，从一个场面换到另一个场面需要连接。中国京剧一般是通过“折”这一单位来连接戏剧场面的，折与折之间通常靠语言的过场、圆场等形式手法来连贯冲突，因此冲突基本上不中断，也没有什么“折”间休息。例如，传统京剧《赵氏孤儿》，一共是五折一个契子，契子和前三折讲的是屠岸贾谋害驸马赵朔的父亲赵盾，赵家惨遭灭门，公主临终托孤于程婴，韩厥、公孙杵臼和程婴之子都为了救孤儿而死，程婴设计赢得了屠岸贾的信任，假称赵氏孤儿是自己的儿子并过继给屠岸贾。到第四折时，时间已经过了二十年，这中间过渡的时间由屠岸贾上来圆场：“某，屠岸贾。自从杀了赵氏孤儿，可早 20 年光景也。有程婴的孩儿，因为过继于我，唤作屠成。教他十八般武艺，无有不拈，无有不会。这孩儿弓马倒强似我。”短短数语的交待，介绍了这二十年里大致的情景，赵氏孤儿已经在屠岸贾的培养下长大，这段叙述将情节前后贯通起来，使得冲突与冲突之间没有断痕。这样的连接方式能够较好地保持情节的连贯和完整，但有时由于牵扯到人物、事件过多，每每要有人物出场交待前情归宿，也会使情节显得拖沓、松散。减弱了戏剧冲突的张力。

冲突上的连续与否与不同的戏剧结构有关，也和结构单位有关。横向式的幕场安排结构适合大块的矛盾设置，展现激烈的冲突；纵向式的折段结构适合层层展开矛盾，多用来表现事件的连续发展变化。两者体现出不同的美学表现风格。事实上，在歌剧和京剧艺术中也有兼具横向和纵向结构的作品。但是总的来说，锁闭式和横向式的结构特点更加符合西方歌剧艺术的表现特点，而开放式和纵向式的结构则更有利于体现中国京剧艺术的美学思维，因而成为京剧艺术中常用的结构形式。

第二章：中国京剧与西方歌剧在视觉意义上的比较

本部分论述中国京剧和西方歌剧在视觉意义上的比较，主要就是从视觉感官可以接收到的一些艺术表现形式来对比。在这一部分主要是分作两部分来比较，第一部分是两种戏剧艺术的表现特点，即动态意义上的视觉比较；第二部分是着重从舞美道具、服装造型的范围来比较，即静态意义上的视觉比较。

第一节、表演特点——动态意义的视觉比较

表演特点之所以被笔者定义为视觉意义上的动态比较，主要是指从演员的表演行为来比较。作为代表东西方戏剧艺术之大成的京剧和歌剧艺术，在各自的舞台表演上也是有不同的审美要求和表现特点的。

中国京剧表演的美学表现特点可以通过三方面来概括，即：“意会化”、“标准化”、“程式化”。

“意会化”是指中国京剧的表演行为中，把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来。这种抽象的方法由于在长期的艺术实践中，与观众达成了一种默契和沟通，因而是一种“指而可识”的方法。比如，我们常常看到在京剧的表演中，演员手拿一根马鞭，一跨腿就表示上马；表示行军打仗时千军万马的军队时，也仅仅是左右各占两个龙套，举着旗子，以代表千军万马等等，这是中国京剧一中一

种独特的表现方式，在很大程度上是来自于对中国传统戏曲的继承，形成这种“意象化”的表演方式与京剧长期以来的演出环境和经济支持都有密切的关系。用这种假象会意的方法非常便利，也是一种经济的方法，省去了象西方歌剧中那样人员的铺排和道具的设置所花掉的巨大资金和精力，最重要的是，这样的表现方式能使有限的舞台表现无限广阔的现实场面，在审美感受上达到了“虚而实之”的美妙境界。

“标准化”是指在京剧艺术的舞台表演中，无论是文戏，武戏都是有一定的规矩的。像文戏里的‘台步’、‘身段’，武戏里的‘拉起霸’、‘打把子’等等，都讲究一定的规矩准绳，有一套严格的标准来衡量。比如，在京剧表演中，表现一个元帅率领军马出战时，需要龙套来表现按千军万马。龙套的舞台位置就一定要是一边站两个，而不能说一边站一个另一边站三个。这样的表演标准也契合了中国传统文化中讲求对称和中庸的审美思维。

“程式化”是指在京剧的舞台表演中，演员的任何表演都必须遵循一定的程序规则，舞台上不允许有自然形态的原貌出现。一切自然形态的戏剧素材，都要按照美的原则予以提炼、概括、夸张、变形，使之成为节奏鲜明、格律严整的技术格式，即程式。①程式化是京剧艺术最可详述的艺术特点，也是京剧艺术最具魅力的美学特点。京剧艺术中把一切来自生活体现生活的戏剧素材都用夸大化的方式来表现，这种夸大其实是对所要表现的生活素材最具代表性的特点的一种集中体现，力求以京剧表演中的这种“夸大”来达到更完美的戏剧效果。比如，在传统京剧《四进士》中有这样一个场景，表现的是宋世杰为了替义女杨素贞打赢官司，就偷出田伦派来送信的人的信偷看。当时宋世杰的心情是很紧张的，生活中我们做这样的事都会由于紧张而双手发抖，这种抖动不至于抖得很远地人都能看见，肯定是一种微微的抖动。但是京剧舞台上，为了体现这样的戏剧效果，演员就要用夸张化的抖动体现这种心情。这种夸张的抖动必须使观众能够清楚地看到。不仅仅是舞台的动作，包括演唱中的板式、手势、步法、工架、武打中的各种套子，以至喜怒哀乐、哭笑惊叹等感情的表现形式等等，无一不是生活中的

语言声调、心理变化和形体动作的规律化，即程式化的表现。正是这种程式化的表演，形成了京剧舞台实践中一整套独有的虚拟性和象征性的表现手法，形成了中国京剧最具魅力的美学特色。

西方歌剧艺术的表演特点主要还是承继了西方戏剧的传统美学观，讲究舞台上的真实再现和逼真的模仿。相对于京剧艺术中的“意会化”表演，歌剧艺术则在更多的时候都是力求还原真实的场景。歌剧艺术从诞生之日起就是在有着良好秩序和音响效果的歌剧院来演出的，并且有相当的资金来作为演出的经费支持。同样是表现军队的出征场面，在京剧中可以用四个龙套来代替千军万马，但是歌剧舞台上就不能如此。千军万马并不适合在有限的舞台空间上完整地出现，但是歌剧的表演中却会用另外一种艺术的手法来体现千军万马的气势。比如在威尔弟的著名歌剧《阿依达》中，拉达梅斯率领埃及军队出征的场面，就调动了一定人数的演员，从舞台上连续不断的循环走过，以表示有很多的战士随拉达梅斯出征。定量的人数不断地从舞台上穿过就好像有千万名的战士一样。这样的表演手法是力求真实再现的一种象征，而不同于中国京剧艺术的舞台上那种几近于符号化的象征。歌剧舞台上更多的时候是力求真实的再现应有的场面。歌剧《茶花女》中一开始的盛大舞会，在舞台上的表现场面就不啻于一场真实舞会的阵容。

相对于中国京剧艺术中的程式化表演，在歌剧舞台上的歌剧演员则没有那么多的规矩约束。歌剧演员站在歌剧舞台上之前最大的任务就是用心体会歌剧作品的音乐风格和戏剧场景，在舞台之上歌剧演员首先关心的是自己的声音状态，有了良好的声音，剩下的就是用最接近生活中的自然行为来配合剧中角色的演唱，力求让观众浑然不觉地沉醉于他们用歌声营造的戏剧场景之中，去体验与剧中人物相同的感受，而不用在上台之前先有身段、步法的艰苦训练。总的来说，强调“模仿”，强调“真实”的美学思维，同样是以歌唱为中心的歌剧演员在舞台之上进行舞台行为时所主要体现的表演方式。从这个层面上来对比中国京剧和西方歌剧的舞台表演，京剧演员讲究“无动不舞”的舞台行为的表演更可以称之为是一种艺术的行为，放大和夸张化的表演动作，似乎更加符合艺术的特色。

第二节、舞美道具、服装造型—静态意义的视觉比较

一、舞台美术：

西方歌剧与中国京剧的很多表现形式的不同和各自的特点，都源自于各自所继承的戏剧美学观的不同。西方歌剧注重摹仿和再现的剧美学观点与中国京剧强调虚拟和意境的戏剧美学思维同样明显地体现在各自的舞台美术之上。

笔者在此强调的舞台美术，主要是指舞台的场景布置和道具的运用。在这一方面，西方歌剧的开销是巨大而铺张的，因为表演的审美思维要求真实的模仿与再现，这样的思维延至舞台上的场景布置就必然要求布景的逼真化。歌剧舞台的布景是利用了西方美术技法中的透视原理，或用仿于实物的布景，或者用绘画的巨大背景幕布来营造演员表演时所需要的场景，并力求真实，让观众在大幕拉开之时有一种身临其境的感觉。一般来说，只要是舞台上能够容下或易于放置的舞台道具，在歌剧之中一般都用实物或仿真的实物来布置，象表现天空，大海或者其他较为广阔的场景时，则多用绘画的巨大背景布来实现其舞台效果。从这一点上看，歌剧观众与歌剧舞台之间也在一定程度上达到了一种虚拟的认同和默契关系。



图1 歌剧《魔笛》剧照

比如在威尔弟的歌剧《阿依达》中，表现王宫场面的布景中，一些廊柱，宫殿的桌椅设置这些歌剧舞台之上可以容纳的，都采用了极其仿真的实物道具来布景，到了体现埃及风貌的金字塔场景时，就只能用绘画的幕布来代替了；又比如在莫扎特的歌剧《魔笛》中，序曲结束之后，大幕拉开，表现的是王

子塔米诺在一片空旷的山谷中被一只怪兽追赶的场面，山谷的远处是湖泊和夜后的神殿。

在这一场景的表现中，歌剧舞台之上甚至造出了假的山石和花草，但是远处的湖泊和神殿则用透视效果的绘画布景来代替，实物与绘画的结合在舞台之上达

到了比较完美和逼真的效果，让人有一种身临其境的感受。

歌剧这样大费周章的舞台布置在京剧艺术的舞台之上是不会见到的。正如京剧艺术讲究的虚拟和意境化的美学观点一样，在舞台布置上也充分体现着这一美学思维的特点。传统的京剧舞台上往往并没有什么景物的造型和实物的布置，舞台上所体现的景物造型和空间特征主要是靠演员的歌舞表演来实现的。京剧舞台上通过上下场的规则来艺术化地表现生活的真实场景。上下场本身是抽象的，只有综合了京剧艺术中的唱、念、做、打，才能完成具体的舞台形象，制造出舞台空间、时间共同所组成的规定情景。比如，京剧《击鼓骂曹》中唱道：“相府门前杀气高，密密层层排枪刀。画阁雕梁双凤绕，亚赛天子九龙朝。”舞台上曹操的相府原本没有这些排场，但是通过唱和表演的结合，把相府的雕梁画栋与门前排列的强盗都描摹了出来，这就是京剧舞台上在用唱“绘”景。

京剧艺术的舞台道具也是和歌剧大不相同的，歌剧的道具一般来说都是采用实物或仿真于实物的东西，并且其作用就是与生活中的真实作用相同，并无实体之外的特殊用途或代表意义。在京剧艺术中，舞台上的道具则不是这样。京剧中的道具又称作“砌末”，这一名称也是从中国的传统戏曲中继承而来，是戏曲解决表演与实物矛盾的特殊产物。京剧中的“砌末”有意识的区别于生活中的自然形态，不是实物的仿制品，而是实物在戏曲中的一种艺术表现。“砌末”包括生活用具一如灯笼、扇子、手绢、文房四宝等，交通用具一如轿子、车旗、马鞭等，武器一如刀、枪、斧、锤等，以及表现环境、点燃气氛的种种物件一如大帐、小帐、门旗、水旗等，也可根据演出的需要临时添置。京剧中的这些道具是与舞台之上演员的动作、形象紧紧结合在一起的，可以实物实用，也讲究实物的替代性使用。比如，京剧舞台上常常使用的一桌二椅，在演员上场以前，桌椅只是一种抽象的摆设，如果皇帝临朝，这张桌子就代表皇帝的御案；朋友宴会，桌子就代表宴会时所需的酒席。这样的用途基本上是实物实用的用法，如果表现人要上山，桌椅就可以代替为山石，人站在桌子上就代表是站在山上；表现从矮山爬到高山上，就可以从椅子上再等到桌子上去来代表。还有京剧中常见到的扬鞭代马，摇桨代

船等等道具的使用形式，这都是道具起到了代指它物的用法，这契合了京剧艺术中讲究虚拟情境的美学思维，妙在似与不似之间，无形中扩展了京剧舞台的空间感，也使京剧演员的舞台表演有了更为广阔的表现空间。

二、服装造型：

中国京剧和西方的歌剧艺术都是注重舞台之上演员造型的艺术。演员的舞台造型主要是由服装和化妆两个主要的部分组成。在这一部分也集中体现了两者在美学表现理念上的不同视角。西方歌剧艺术的演员化妆和服装是要与每部歌剧中的故事情节以及人物的身份、性格紧密相连的。西方歌剧在服装造型上与中国京剧的最大不同，就是在歌剧舞台之上，这部歌剧的服装决不可能被用在另一出完全不同的歌剧之中。然而，在京剧艺术中则不然。京剧的服装有通用性。京剧的服装不受年代、季节、剧目的限制，一件蟒龙袍，不论是哪朝哪代的皇帝，在哪个季节都可以在舞台之上使用，而且，同一件服装，在这个戏里能穿，在另外的戏里也能穿。这表示，在服装的使用上，京剧艺术比较歌剧而言与观众之间取得了更大的默契化，如同京剧艺术用程式化的舞台动作来体现京剧舞台上所蕴含的美一样，京剧的服装也是定型化的，在舞台之上，更为重要的是京剧艺术家的步法身段来表现京剧艺术中无动不舞的美感，而不是用不断变换的新奇服装来分散演员的表演中对美的集中体现。

在服装和化妆造型的意义上，西方歌剧与中国的京剧比较，在艺术化的程度上也是相对朴素的。歌剧艺术的服装造型注重是与歌剧舞台之上的光影配合，以及与剧情中人物此时的情形相吻合，歌剧的服装也是服从于整部歌剧的戏剧环境的大氛围，用力求真实的美学表现特点来还原整部歌剧所要表现的戏剧效果，歌剧艺术中服装造型与演员之间的关系并无除适合之外的另一层含义，但是在京剧艺术中则不然。在京剧中，服装造型与演员的表演有密切的联系，在某种程度上，京剧艺术中的服装造型也成为京剧演员在舞台上表演的一种道具，来辅助京剧演员的舞台动作共同完成美的表现意义。像京剧演员常常用“水袖”表现情激动、

惶恐等情绪。

京剧的服装是以日常生活的服装为基础，经过了许多艺术的提炼、概括、美化形成的一整套类型化或者说程式化的专用服装，又称作“行头”，是人物造型的重要手段。京剧的服装与西方歌剧的服装相比较，有其程式意义上的直观性。比如，在京剧舞台上，如果一个剧中人物身披一件斗篷，就表示天气寒冷或夜已更深或者欲行路；穿一件缀有各种颜色绸子块的富贵衣，则表明，这人目前一定是个经济拮据，生活贫困者，但是将来还是能飞黄腾达的。从上述的例子上看，京剧艺术中的服装与歌剧中的服装比较还多了一种暗示剧情的内在含义。

京剧演出中起动态视觉意义上的舞台动作与歌剧的舞台动作相比，显示出一种夸张、变形的美学风格，其舞台造型与服装也相应地符合这种夸张变形的美学特点。比如，武将头上的翎子。传说古代的禁卫军用一种不太长的禽鸟的尾羽插在头盔上，以示其勇猛果敢。而运用到舞台上以后，便把这种羽毛大大的加长了，这样的夸张拓展了京剧演员的表演区域，不仅增加了武将的威风、美感，还给演员提供了表演的道具。

在化妆这一方面，西方歌剧的舞台妆扮是参照生活妆，结合舞台上光影效果以及剧中人物情境的一种写实风格的化妆方式。这种化妆所要求达到的效果也是一种对剧中人物当时情境的准确体现，并随剧中人物的不同时间、场景的变化而有所变化。这种化妆方式也体现着歌剧艺术中注重模仿与再现的戏剧美学思维。中国的京剧艺术中在化妆方面最具代表性的就是京剧的脸谱艺术。京剧的脸谱起源于中国古老的“假面歌舞”中的面具艺术，在京剧兴起后，脸谱造型日臻完善，构图有基本的谱式，各类角色的脸谱进一步精致化、多样化。京剧的脸谱用写实和象征相结合的手法，把人物的形象进行夸张，以此来把人物的形象进行夸张，突出舞台上人物的面貌及个性特征。京剧的脸谱不同于歌剧艺术中写实风格的化妆手法，京剧艺术的脸谱突破了人物真实面目的局限性，从美学的观点出发，选择了最具代表性的特征加以夸张，并恰当地组织在脸谱中，将次要部分省略，达到“远看颜色近看花”的艺术效果。京剧艺术中脸谱的不同颜色、形式和类型都

可以代表角色的性格、好坏和聪愚，向观众传达受人爱戴或使人厌恶的符号化信息。如，京剧中表示阴险、奸诈的人物，常用白色的脸谱来表现，如曹操、秦檜、赵高等；用红色脸谱来表示人物的赤胆忠心和忠勇无惧，如关羽、颖叔考等；用紫色的脸谱来表现刚正威严的人物，如《鱼肠剑》中的专诸，《二进士》中的徐延昭等。但是京剧中的脸谱颜色也并非绝对定型化的运用，在有些剧目中也有很大的灵活性，如在《法门寺》里，太监刘瑾的脸谱也是红色，在这里是对刘瑾肤色的夸张，表现其养尊处优、权压朝臣的地位，加上眉眼嘴等部分的不同勾画，使人一看便知是一位奸诈擅权的人物。京剧的脸谱艺术以其特有的“象征性”和“夸张性”来展示着京剧舞台上角色的性格特征。

论述本部分两种艺术形式的审美表现之时，尤其是要注重中国京剧艺术在艺术表现上的程式化和夸张于生活原貌的表现特点。在文化内涵不同，美学传统不同的两种综合的舞台艺术形式进行对比的时候，最能体现其各自特点的应该就是视觉意义层面上的比较。

第三章：中国京剧与西方歌剧在听觉意义上的比较

中国京剧与西方歌剧在听觉意义上的比较，主要是指两者在音乐表现中的美学特点。中国京剧与西方歌剧都是在音乐中展开的戏剧艺术，两者又都是以歌唱为主要表现方式的综合艺术形式，有关两者各自的音乐构成和音乐细节，已有不少学人行文著述加以总结，在本部分不再一一细述。本部分在比较中国的京剧艺术与西方的歌剧艺术在音乐表现上的异同之时，也是重点集中在两者的艺术表现的审美特点的比较上，力求从较为宏观的视角去比较两者在听觉意义上不同体现。

第一节、歌唱部分

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，显示出不同的审美特点：

(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。

中国京剧唱腔中，也严格遵守各自的行当特点，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、感情的表达、哭、笑甚至咳嗽都有严格的规范，这就是唱腔的程式化。由于诞生于中国封闭的农业社会，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。京剧观众在欣赏京剧时，更多的是在品味京剧唱腔之中的韵味之美。而西方歌剧中则有大段的重唱、合唱来表现群众性的、嘈杂的或者激动的场面，在这种重唱与合唱的形式中，各个不同的声部交织、融合在一起，形成了较为统一的和声色彩，在声音的立体形象感上表现突出。

中国京剧的唱腔与西方歌剧的唱歌相比，中国京剧的唱腔在声音的表现上更多是强调的个性色彩，而西方歌剧艺术中的唱歌则注重整体性的统一与配合。在京剧艺术中，唱腔的形成是伴随着众多优秀的京剧艺术家的演唱风格而不断成熟和形成的，京剧演员对嗓音的要求，重要的不是音质，而是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。而西洋歌剧则是作曲家的历史，作曲家的权威超过一切。咏叹调一旦写出就不再改变。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。作曲家安排歌剧中的角色歌唱更多地是从整部歌剧的统一性上着手，使各个声部各个角色之间的配合有一种默契之感和融合之感，突出的是体现整部歌剧的共性化的艺术特色，而不是某个人物和某个角色的特点。

第二节、器乐部分

无论是中国的京剧艺术还是西方的歌剧艺术，都是以唱为主的艺术，器乐在

两种艺术之中主要是起到的伴奏的功用。但是作为两种艺术形式各自的重要组成部分，器乐的重要特点和不可或缺的作用也是两种艺术形式散发各自动人魅力的奥妙所在。

对比中国京剧和西方歌剧的器乐部分的表现特点先要了解两种艺术各自乐队的主要构成乐器及编配特点。

歌剧的乐队通常称之为交响乐队，是一种大型的器乐组合，通常会由四个乐器组组成。第一、弦乐器组：承担主要旋律的演奏。一般双管乐队有第一小提琴12把，第二小提琴10把，中提琴8把，大提琴6把，低音提琴4把。

第二、木管乐器组：可以主奏不同风格的旋律，使弦乐器演奏的音响丰满，并使铜管乐器的音乐不太强。双管乐队有长笛、双簧管、单簧管、大管各2支。

第三、铜管乐器组：音色刚劲、明亮，在力度的渐强上，可以使音乐达到辉煌灿烂的高潮。双管乐队有圆号、小号、长号、大号各两支。

第四、打击乐器组：双管乐队有定音鼓2到3架，其他有钢片琴、大军鼓、小军鼓、铃鼓、响板、三角铁、锣等。

以上说的是双管西洋管弦乐队的编制情况，乐队队员约60人左右。如果是单管乐队，则要把木管乐器组及铜管乐器组的乐器减半，弦乐器组及打击乐器组及铜管乐器组的乐器减半，弦乐器组及打击乐器组中的定音鼓也相应减少。如果是3管制或4管制的乐队编制，则把木管乐器组和铜管乐器组的每件乐器增到3支、4支，其他乐器也相应地增加，全队人员约80人左右。不同的作曲家在表现自己的歌剧作品时，对乐队的倚重程度也是有所不同的，德国作曲家瓦格纳就认为管弦乐队具有强大的表现能力，所以放手扩展乐队，几欲达到登峰造极的地步。比如，他在歌剧《尼伯龙根的指环》中，用了低音小号、倍低音长号以及四支大号来增强乐队的表现力，足见其对乐队作用的重视程度。

中国京剧的乐队主要也是由打击乐器、管弦乐器组成的。在京剧的乐队中并不像歌剧的乐队那样划分乐器组别。京剧乐队又叫“场面”，或“文武场”，管弦乐称“文场”，打击乐称“武场”。

文场：主要是以管弦乐伴奏为主，主要用来伴奏重唱功的戏。包括的乐器主要有：京胡、京二胡、月琴、弦子、笛、笙、唢呐、海笛子以及云锣等。这些乐器由于伴奏的腔调和演奏的曲牌类别不同，在配置上又大致分为四组：1. 以京胡为主的弦乐器，包括京二胡、月琴、弦子。2. 以笛子为主的管乐器，包括笛和笙，用以伴奏京剧中的昆曲、吹腔及杂腔小调。3. 一对唢呐，在京剧中唢呐的用途广泛，能吹奏曲牌，也能伴奏歌唱。4. 海笛和笛子，能吹奏曲牌及伴奏歌唱。

武场：京剧的乐队中打击乐队称为武场。京剧的打击乐是京剧艺术表演节奏的支柱、骨骼和灵魂，它自成体系，具有相对的独立性，它依附于表演又给表演以制约。演员的唱、念、做、打都要受武场的制约，也都要用它来加以贯穿和调节。京剧的打击乐队主要是由锣鼓构成，京剧锣鼓主奏乐器的演奏是按照乐器的不同音响节奏，加以组织编配出来的有规律、有变化、有秩序的多种组合音响套数，通称锣鼓点子。鼓也叫板鼓、又有小鼓、班鼓、单皮之称。是京剧乐队的指挥乐器，演员歌唱时辅助板按节拍。在京剧的乐队中，鼓的作用几近歌剧乐队中的指挥，节奏的把握主要靠它。锣和钹是铜制乐器，锣又有筛锣、开道锣、云锣、大片锣小锣等数种。钹有饶钹、鼎钹、齐钹、小钹四种，是京剧乐队中色彩性的打击乐器。

在西方歌剧中，乐队的作用是随着编制的扩展和织体形式的变化而逐步拓展的，乐队的根本任务是为歌剧舞台的角色注入活力。在表现的作用上，歌剧中的乐队大致在以下几个方面发挥着自己的作用：

第一、歌唱伴奏。在歌唱伴奏的功能中，主要从两个层面来体现乐队的作用，首先是帮助歌唱家获得音准，其次是在一定程度上对歌唱家演唱的演唱情绪进行烘托。作曲家用乐队来烘托声乐唱段的例子，在歌剧中比比皆是，比如在普契尼的著名歌剧《蝴蝶夫人》第二幕中，痴情的乔乔桑一心盼望爱人平克尔顿的归来，她站在山坡上，久久凝望着海面，等待“林肯号”军舰的到来，唱起了著名的咏叹调《晴朗的一天》，在歌声之下，弦乐伴随着优美的旋律，时而插入圆号的跟腔，显出一种恬静而又凄苦的美。当A段主体在最后再现时，乐队由先前的pp推向ff

的有力的托腔，又作强弱细腻的变化，将甜美的悲情烘托得令人心灵振颤，增强了歌剧音乐的表现力，达到了更加震撼人心的效果。

晴朗的一天

(选自歌剧《蝴蝶夫人》)

普契尼作曲

Andante molto calmo

pp

poco rall.

un poco mosso *ritenuto*

un poco mosso *con passione ritenuto*

dolcemente rall. *pp*

第二、造型意象。是指在歌剧艺术中，作曲家以艺术的构思和配器手法勾起听众的形象联觉，使听众仿佛感受到某种形态和意象的造型功能。在歌剧《托斯卡》中，普奇尼运用四个气势逼人的增和弦勾画出斯卡匹亚丧失人性的凶残嘴脸。

第三、心理刻画。这样的功能是伴随着乐队在歌剧中独立性的增强而逐渐出现的，作曲家开始用大段的乐队演奏来刻画剧中人物的心理。

第四、环境描写。是指作曲家用乐队来营造舞台氛围，把听众带入故事的规定情节中去，这种氛围涵盖了时间和空间以及社会人文的背景。例如，在罗西尼的歌剧《威廉·退尔》第一幕中，欢庆牧人节的“六人舞”中，作曲家用双簧管奏出迷人的音色来模仿牧笛的音响，烘托了卢塞恩湖畔乡村的民情风貌。

第五、动作陪衬。歌剧中演唱之外，为了与一些表现戏剧进展有关的动作相陪衬，也为了可以使演员能够充分表演，作曲家往往用乐队独立演奏的段落来和舞台上人物的动作相配合，来增强歌剧的戏剧效果。这是舞台上的演员常常会通过舞蹈表演来加以展示，比如在威尔第的著名歌剧《阿依达》的第二幕中穿插的大型庆典性的芭蕾舞场面。歌剧中乐队的这种作用于京剧表演中一些舞乐曲牌的运用有些相似，例如在《贵妃醉酒》中，用舞乐曲牌来衬托杨贵妃的舞蹈动作，更好的体现了一代美人的娇媚风姿，达到了更好的舞台效果。

第六、主导动机。在歌剧中，主导动机是乐队的主要表现形式之一。主导动机表示具有某种特定含义的短小的音调片断。它的使用常带有封闭性，通常标签式的穿插在人物唱段音调中或伴奏中。主导动机是一种音响信号，常用来表示角色，例如《艺术家生涯》中咪咪的动机，诗人鲁道夫的动机等等。主导动机也可以用来表现抽象的理念或是人物的行为动作，具有一定的造型性。主导动机的手法增强了歌剧音乐的符号性，使听众能够从歌剧冗长而连绵不断的音乐进行中辨认出人物或各种具有特殊含义的事体，使得歌剧音乐的趣味性得到加强。例如，在普契尼的歌剧《蝴蝶夫人》中，就有代表婚礼的主导动机、代表人物的主导动机、代表爱情的主导动机、代表命运的主导动机等等。

对比西方歌剧中乐队的表现作用，中国京剧中的乐队既有与其类似的，也同时具有自己的特点。京剧的乐队其中心也是在于塑造人物形象，服务于创造剧目中的人物，用来表达人物的思想感情，表现人物之间的冲突以及渲染人物所处的戏剧情景与时代氛围。京剧是表演的艺术，包括了唱、念、做、打，讲究“无声不歌，无动不舞”，京剧中的乐队承担了对这种表演的伴奏及烘托的作用。

京剧乐队的表现功能中，文武场各有分工。文场的功能主要是在演员演唱的

时候起到伴奏及烘托唱腔的作用，京剧中的打击乐器称为“武场”，武场是京剧表演最中节奏的支柱、骨骼和灵魂，自成体系，具有相对的独立性。京剧中的打击乐通过节奏、音色、音量、速度等变化对比来表现戏剧矛盾冲突，渲染舞台气氛，加强节奏感和终止感，刻画人物性格，加强与其，起承衔接唱腔，伴送人物上下场，配合舞蹈、武打等舞台的表演，示意环境地点，模拟自然音响等等。

例如：传统剧目《空城计》中，诸葛亮得知司马懿兵临西城，而此时城中只剩下老弱残兵时，打击乐用了名为“㊟乱锤”的锣经，将诸葛亮此时吃惊、焦虑、急于寻找对策的心理有力地外化了。此时，京剧乐队就是用打击乐来完成如同歌剧乐队中心理刻画的表现效果的。

传统京剧《打渔杀家》中，萧恩唱完“听一言不由我七窍冒火”后，与恶霸丁自燮派来的师爷展开了激烈打斗，此时乐队中的打击乐辅以“㊟急急风”的锣经，恰如其分地渲染了萧恩与师爷对打的激烈、紧张的氛围。这是京剧乐队起到了如同歌剧乐队的动作陪衬的作用。

还是在这出戏中，当江湖豪杰倪荣大喝一声，叫恶霸丁自燮的狗腿子丁郎儿“滚回来！”，锣鼓配以“撕边一锣”，既突出了一个“滚”字，又显出了倪荣粗壮豪放的性格。又如，在传统剧目《鸿鸾喜》中，金玉奴为莫稽取豆汁时，下场所用的“㊟小锣长丝头”锣经，清脆的小锣声和急促、跳跃的节奏，将金玉奴这个天真活泼的小姑娘的形象活灵活现地展示出来。这就起到了如同歌剧乐队的造型意象的作用。

传统京剧《捉放曹》中，曹操说道：“某一生行事，只愿我负天下人，不愿天下人来负我”后，陈宫发出一声惊呼“哦——”，此时乐队中的打击乐奏出“㊟夺头”，自然地转入陈宫演唱的“西皮慢板”里，使念白与唱段之间的衔接丝毫不显得生硬。

可以说，京剧乐队中的打击乐器承担着完成京剧舞台上动人的戏剧效果的主要任务，从某种意义上来说，京剧中没有锣鼓就不能够成其为京剧了。

中国京剧与西方歌剧在听觉意义上的最大区别在于两者的程式性与创造性的区别。

西方歌剧中虽然也有对于民间音乐素材的挪用、借鉴，但是都重新注入了作曲家的创作特点。在西方歌剧中，不可能出现这一部歌剧与另一部歌剧旋律相同的现象。歌剧的音乐有其独有的音乐体制，大致来说一共有分曲体制和连缀体体制两大种，但是这也只是作为音乐发展的布局和格式而存在的，其存在意义是为了使歌剧音乐的衔接更加自然，戏剧发展的起承转合更加合理，同时也在一定程度上方便了作曲家的创作，歌唱家对咏叹调的演唱等等。歌剧音乐中的音乐体制并不能说是程式化的规定，也不能限制音乐的全新创作。但是京剧音乐的创作则是必须在前人成果的基础上进行的，绝不能取消传统另起炉灶，搞全新的一套。

京剧音乐的形成是世代积淀所形成的音乐程式，不是哪个作曲家个性的展示和天赋的结果。这种程式是相对稳定的音乐逻辑语汇和审美感觉系统融合凝聚成的结晶。京剧音乐的创作是一种继承性的创作，是对传统唱腔或伴奏程式的运用。京剧音乐的程式性着重体现在京剧曲牌和打击乐的锣鼓经上。京剧的曲牌来源可以分为两个部分，一是来自昆曲。因为京剧早期班社也演昆曲，对昆曲相当熟悉，借用起来十分方便。如京剧《挑滑车》中黑锋利押运滑车时所用的曲牌“粉孩儿”就是来源于昆曲《长生殿·埋玉》一折衷的同名曲牌。二是来自民间器乐、民歌、说唱及其他兄弟剧种。如京剧曲牌“柳青娘”就是由单弦牌子曲中《金山寺》中的“柳青娘”演化而来。京剧曲牌在京剧音乐中占有相当重要的位置，主要用来描写环境、烘托剧情、渲染舞台气氛、配合演员的表演动作等，京剧曲牌实际上就是京剧所用的配曲音乐。

结 语

通过对比中国的京剧艺术与西方的歌剧艺术的表现方式，我们试图在这种对比之中寻找两者在美的表现上的异同之处。我们发现分别代表东西方舞台艺术的京剧和歌剧是有许多异曲同工之妙的，两者不同的只是对美的表现方式各自存在着

差异，这是由于中国京剧与西方歌剧各自产生以及发展的文化背景和人文环境的不同造成的，这恰恰彰显了东西方审美文化的不同魅力所在。

东西方的戏剧美学都有一个发展变化的过程，这种发展必然受到社会文化，经济结构的影响。在今天全球经济一体化以及文化大融合的大趋势中，我们要更好的与世界交流，也就必然要注重文化的交流。更好地来了解中国京剧与西方歌剧在美的表现上的特点，也能对这两种艺术的发展起到积极的作用。

首先，加强对中国京剧与西方歌剧的对比了解，能更好地看到两种艺术形式的各擅胜场，在两者的交流之中相辅相成。歌剧艺术主要秉承了西方戏剧美学中注重客观性、再现性的戏剧表现形态的基调，这些与中国京剧中讲究虚拟化、程式化的表现特点各有胜场，在东西方的文化交流中两者也互相吸引、互相借鉴，在这种双向的交流之中收到了取长补短的功效。

比如：中国京剧在发展过程中融合西方歌剧艺术中的写实成分来布置舞台，这样就把中国京剧艺术中传统的“美”与西方歌剧中所追求的“真”用客观表现的模式结合在了一起，不仅适合了喜好中国京剧的欣赏者的趣味，而且适合喜好西方戏剧审美形式的观众观看，更好的做到了与世界交流。并且，近年来中国京剧的伴奏乐队中西方歌剧中的管弦乐队，使得舞台的音响效果显得更加丰满、立体，富有震撼力，增强了京剧艺术的戏剧效果。如现代京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《杜鹃山》等等都是成功的范例。



图2 《红灯记》剧照

同样，中国京剧艺术的美学观念与表现方式也深深的影响到了西方歌剧的发展，中国京剧表演艺术中重虚拟，讲情境的美学观念也越来越多地被西方歌剧借鉴。像近来越来越多地重新演绎的西方歌剧的经典作品的舞台布置就抛弃了传统歌剧舞台的繁杂庞大的舞台布景，而用虚拟及有代表意义的情境化的表现方式来替代原来歌剧舞台上一味的真实再现。比如2005年，由Anna Netrebko、Rolando Villaz

ón 和 Thomas Hampson 主演，Carlo Rizzi 指挥维也纳爱乐乐团，在莫扎特的故乡萨尔茨堡的音乐节上演绎的新版《茶花女》，在这个版本中就抛弃了传统歌剧舞台上庞大复杂的舞台背景，而换成简单的具有象征意义的半圆形的舞台背景，舞台之上也并没有什么繁杂的道具，只是用简单的沙发或阶梯来代表生活场景中的一些东西。这样的舞台布置就像中国京剧舞台上的一桌两椅的布置一样，给演员的表演留下了更大的发挥空间。在这次歌剧演出中还用了具有代表意义的道具，比如一只巨大的圆形钟表，在第二幕第十四场及十五场的时候，阿尔弗莱多由于误会了微奥列塔对他的爱情，就当众羞辱她，这时女主角就被逼到那只巨大的钟表里，阿尔弗莱多用很多美钞抛在微奥列塔的身上，微奥列塔则无奈和痛苦的躺倒在那只巨大的钟表中间，任由摆布。这样的情境设计更加突出了女主人公当时的痛苦、无奈和令人同情的遭遇，同时给予观众更大的想象空间。



图 3 歌剧《茶花女》剧照

总之，中国的京剧艺术与西方的歌剧艺术都是世界文化宝库中的璀璨明珠，加强两种艺术形式之间的相互交流将更有利于两种艺术的发展，有利于世界戏剧文化的交流。更加辉煌、具有世界意义的戏剧文化必将会被创造出来，其性质必定既是民族的，同时又是世界的。本文着重从两种艺术形式在审美表现的形态方式上作以比较，力求以有限的知识为东西方艺术的交流添绵薄之力。

主要参考文献

著作类:

- 《中国京剧二十讲》 骆正 著 广西师范大学出版社 2004 年 3 月版
- 《西方人眼中的东方戏剧艺术》 陈伟 著 上海教育出版社 2004 年 8 月版
- 《中国戏曲审美文化论》 施旭升 著 北京广播学院出版社 2002 年 10 月版
- 《欧洲声乐史》 刘新从、刘正夫 著 中国青年出版社 1999 年 6 月版
- 《东西方戏剧进程》 刘彦君 著 文化艺术出版社 2005 年 11 月版
- 《音乐之河——图说中外音乐史》 李玫 著 广西师范大学出版社 2005 年 1 月版
- 《欧洲声乐发展是.》 尚家骥 著 华乐出版社 2003 年 5 月版
- 《歌剧概论》 钱苑 林华 著 上海音乐出版社 2003 年 4 月版
- 《戏剧美学思维》 中国戏剧出版社 1987 年 9 月版
- 《中国音乐美学史》 蔡仲德 著 人民音乐出版社 1995 年 1 月版
- 《论中国音乐美学史及其他》 蔡仲德 著 上海音乐出版社 2003 年 3 月版
- 《中国京剧史》 中国戏剧出版社 1999 年 9 月版
- 《20 世纪中国音乐美学文献卷 1990-1999》
王宁一、杨和平编著 现代出版社 2000 年 1 月版
- 《中国戏曲音乐概论》 张泽伦 著 河南人民出版社 1999 年 7 月版
- 《中国戏曲舞台美术史论》 张连 编著 文化艺术出版社 2000 年 9 月版
- 《戏曲舞台设计》 赵英勉 编著 文化艺术出版社 2000 年 9 月版
- 《京剧音乐概论》 刘古典 编著 人民音乐出版社 1981 年版
- 《舞台美术文集》 中国戏剧出版社 1982 年 10 月版
- 《西方音乐与美学文化阐释——于润洋音乐文集》
上海音乐学院出版社 2005 年 10 月版
- 《戏曲服装设计》 谭元杰 编著 文化艺术出版社 2000 年 9 月版

文章类:

- 《京剧与歌剧》太鸟 著 网络
- 《融入东方美学的歌剧创作》金湘 邹长华 著 《歌剧》2006 年 7 月
- 《歌剧的思维与创作》金湘 邹长华 著 《歌剧》2003 年 7 月
- 《歌剧中的合唱》萧白 著 《歌剧》2003 年 9 月
- 《歌剧的魅力是不可替代的——指挥家余隆谈歌剧》
王纪宴 著 《歌剧》2003 年 11 月
- 《人性的戏剧——浅析歌剧（奥赛罗）中的声乐旋律和乐队配器》
董放 著 《歌剧》2003 年 11 月
- 《中国传统戏曲美学特征》赵启华 著 《戏曲艺术》2002 年第一期
- 《浅谈京剧的唱、念、做、打》张文虎 著 《戏曲艺术》2002 年第一期
- 《戏曲景物造型装饰化的形式创造》
王辛娣 著 《戏曲艺术》2002 年第一期
- 《在历史的表象背后——对 20 世纪前后戏曲舞美变革的思考》
刘小庆 著 《戏曲艺术》2002 年第三期
- 《杜十娘导演创作思考》赵景勃 著 《戏曲艺术》2002 年第四期
- 《略论中国戏曲之艺术本质及其发展实践》刘家亮 著
《戏曲艺术》2002 年第四期

注 释

- ①——中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第六卷，中国戏剧出版社，1959年版，223页，
- ②——《闲情偶寄》，作家出版社，李渔，1985年版17页
- ③——《诗学、诗艺》亚里士多德、贺拉斯著，人民文学出版社，1962年版，21页
- ④——《闲情偶寄》，上海古籍出版社，2000年版，17页
- ⑤——《闲情偶寄》李渔上海古籍出版社，2000年版，26页。
- ⑥——《中西戏剧比较论稿》蓝凡著，学林出版社，1992年版，404页。
- ⑦——《中国戏曲》章怡和主编文化艺术出版社1999年版115页
- ⑧——[乱锤]是以大锣位单拍重击连打七锣为节奏：“八仓仓仓仓空仓”（常规为七锣，加打时可至九锣及更多奇数），因多做循环反复的击奏，故给人以接踵而至、紧迫纷扰之感，长于揭示焦躁、纷乱的心绪，描绘混乱、繁杂的情形。）
- ⑨——“急急风”是京剧锣鼓演奏的一种谱式，常用来表现紧张激烈的场面，因此也常用来催促演员上场。
- ⑩——专用小锣击奏，配合较急促的上下场和走圆场等动作。
- ⑪——是慢长锤的结束部分。在人物没有什么大动作的情况下，常作为原板、慢板、二六的入头而单独应用。