

## 京剧与意大利歌剧声乐表演艺术比较研究

王群英

**[内 容 提 要]** 在声乐表演艺术上,京剧和意大利歌剧各有其特点。京剧在音高、各行当的嗓音表现、练声方法、咬字吐字、气息调节等方面,均有自己的一整套方法。意大利歌剧则在阉人唱法、剧本创作原则、发声技法、意大利语对演唱的影响等方面,亦具有自己的特色。

**[关 键 词]** 戏曲/意大利歌剧/声乐技巧/比较研究

**[内 容 类 别 词]** 表演艺术

中国京剧与意大利歌剧在艺术表现形式上都突出了“歌”的成分。京剧是“唱、念、做、打”为一体的综合表演艺术。“唱”是京剧音乐的主要部分。而“歌”在意大利歌剧中呈现出最重要的作用。两种艺术形式都反映了人类对歌唱艺术的共同追求。但由于社会背景、文化艺术审美传统及中西思维方式等差异,使其在声乐表现方面亦存在较大差异。

### 一、京剧声乐表演艺术的特点

在音高方面。京剧起初多在露天场所演出,后来才进入茶馆(戏园子),由于人多且秩序混乱,所以其在听觉上有一定的难题。乐队虽小,音量之大,足够使其传入观众耳中。在乐器、舞台、房屋的大小皆对声音形成一定制约的情况下,演员就必须想办法提高其声音、夸张其动作,以使距离舞台比较远的观众也能听到自己的演唱、看到自己的表演。

在各行当嗓音特点方面。京剧艺术中,生、旦、净、丑所对应的角色是有严格的程式化规定的,各行当都具有特定的音

色特征和其表现人物形象的类型化。京剧唱腔分类是根据戏剧行当、戏剧角色的年龄、性别和社会地位来分类,总的来说,按照生、旦、净、丑分为四类。生角类,老生(须生)扮演中老年、官员、将领及其他有地位的男性,多采用真、假声结合的方法,发声高亢、苍劲、洪亮而沉着,吐字刚健、清晰。小生或书生,声音尖利,多用假声唱法,具有迂缓纤细之音。武生则扮演擅长武斗的角色,具有爽朗刚健之音。旦角中,青衣扮演贞女或贤妻良母,常用假声唱法,强调高位置(但声音的焦点较小,集中明亮),注意口、鼻、头腔共鸣的运用,声音靠前,明亮、集中,有较高的声音位置,声音圆润、华美、委婉清秀。动作优雅,垂眉低眼。花旦则比较妖娆,其动作与服饰、面部表情和眼神,都比较富有表现力。声音清脆、活泼、明快、委婉。净角扮演武士、劫匪、政客和神灵,多绘脸谱,要求声音洪亮多变,演唱方法和西洋唱法比较接近,要求喉咙打开,重视胸腔共鸣,强调气息的控制,充分发挥各歌唱发声器官的功能和各共

作者简介:王群英(1972~)女,韶关学院音乐学院副教授。

鸣腔体的作用,声音雄壮响亮、浑厚通畅、粗犷有力,具有丰富的共鸣效果。黑头花脸比较注意对鼻腔共鸣的运用,唱词中多采用“中东”,“江阳”鼻韵韵辙,更使得净的演唱鼻腔共鸣丰富,声音色彩和人物性格更加鲜明、突出。丑角以日常的口语化的方式说唱,多用真声唱,声音偏高、尖,在唱的表现上要夸张、怪诞,表现的人物多诙谐、风趣。

在练声方法上。京剧具有其自身练声特点,“喊嗓”是京剧演员主要的练声方法之一。一般到空旷或有水的地方,大声地喊“a”(开口音)音或者“i”(闭口音)音。然后是以唱词和念白为底本练习每个字字头、字腹、字尾的发音。此外,还要练习丹田音,丹田音是指演员歌唱时,在肺部蓄足气,小腹用力,气从丹田处上升,好像声音是在丹田气的支撑下由喉部发出,中国戏曲界普遍采用这种练声方法,认为这样一来能使声音送得远,听得分。再者,还要练习比较难以掌握的鼻腔和头腔的共鸣。京剧练声是相当艰苦的,没有坚强的毅力,是达不到完美、理想的效果。<sup>[4]</sup>著名老生谭鑫培(1847~1917),天生声音并不很好,每天练习深呼吸,冬季,距墙尺余,面壁而立,坚持深呼吸练习,直至呼出之气壁上成冰,继之练习唇、舌、齿、鼻、喉的发声,终于练就明亮圆润的声音。明朝著名演员和教师周权(音)根据学生声音条件对学生进行长期培训,常常点燃一支香(计时的一种方式),一边让学生练声,一边讲戏。

演唱中的字正腔圆方面。为使演唱不被乐队声音压倒,演唱语言必须做到字正腔圆,使每个字发音响亮并具有穿透力。京剧发音最初采用《中原音韵》,后来逐渐吸收了湖广方言。现代汉语有21个声母,38个韵母,有大约416种声韵母的字音组合类型,每种组合又有5种左右的音调,由此可以理解中国音乐何以有如此多的微分音,及发声器官的运用何以如此多样化。

京剧较多运用声母、韵母,因为比较容易发音,韵母组合使用相对少一些。舌的位置强调区分尖团音,强调字头声母,以达到字正、清晰的声音效果。韵母,则避免后元音,全部替换为前元音,如长元音*i*和*yu*要补加到清辅音*j, ch, sh, r*和*f*; *e*要改为*ou*或*e*,以形成更靠前的舌位,或更圆的唇音;*ie*常改为*ia*,以得到一个开口更大的开口音;在辅音*p, p', m*和*f*,与*eng, an*等鼻元音之间,常要补加*oo*,以使发音部位到达口腔并移向口唇靠前的部位。在中国戏曲中,口腔被认为是最佳发音区,结合喉腔和鼻腔,就能发出强有力的乐音。所以,*a*和*i*成为京剧演员最喜欢的韵母,因为*a*音是最响亮的开元音,而*i*音舌部用力向后移动,将此元音推向鼻腔。谭鑫培早晨练声,尤其练习此二韵母发音。

相对于西方语言,汉语是最易于听得懂的语言。汉语最清晰的单位是音节。辅音和元音不是慢慢地拼合,而仿佛是一个共生的板块。一团一团地往外扔。尽管以昆曲为代表的传统戏曲很强调咬字吐字,相对于西方语言来说,汉语音节的孤立性在歌唱中仍然是非常突出的。形成了音节间的高区分度和高分辨率,使歌唱的效果字词清晰,使得歌唱语言保持清

晰的音节,使听者明白易懂。<sup>[5]</sup>

添加虚词音也是戏曲发声的一个独特方法,有六个虚词音最为常用,分别是*e, na, ua, ia, eh*和*nuoh*,在文本中并无实义,有时用于唱段过渡,也可以添加到韵母相同的字声之间以加以区别,或添加在词尾以取得感叹效果,或添加到哭声和说白中,以增加意味。上述发声规则对一般人来说非常复杂,但戏曲演员多经过长期训练,甚至在日常生活中的说话发音也模仿演戏时的情态,戏曲发声成为其习惯性发声,所以对戏曲演员来说,并非难事。

演唱中的气息调节方面。气息对于京剧发声具有重要的意义。余叔岩特别强调深呼吸练习,每天早饭前,至少练习五到十分钟鼻式深呼吸。其方法步骤如下:一,深吸一口气,屏气息两秒,将气呼出,屏气四秒,再吸气,如此重复至少九次;二,按住左鼻孔,吸气,依前法做气息练习九次,然后按住右鼻孔,依前法练习气息九次;三,左右鼻孔各做快速深呼吸九次。如此依此方法每天练习,坚持一年,音色和音量都会有提高。京剧演唱中的用气归纳为:储气、托气、收气、偷气、吐气五种方法。他们既是分项,又是整体,可单项运用,有时又可两项或多项并用,有主有次,相辅相成。上述京剧采用的呼吸练习,对于响亮的元音的偏爱,辅音和虚词字音的使用,在意大利歌剧中也存在,但由于乐器、声乐环境尤其是语言上的差异,所产生的戏剧效果并不相同。

## 二、意大利歌剧声乐艺术的发声特点

歌剧演唱特点的演变。最早期的歌剧出现于16世纪末、17世纪初的意大利,通过声门产生的乐音音色柔美、音质纯净、发声自如、旋律优美、流畅。演唱者需要先刻苦练习母音、再结合子音才能演唱连贯的乐句。早期的歌剧声乐艺术,音量大小是次要的,声音的柔和、均衡是主要训练目的。17世纪,从希腊戏剧的朗诵调发展出宣叙调,开始强调声音的平衡与和谐,使用更多乐器,歌剧欣赏者局限于上流社会,歌剧成为社会地位的象征。后来,大众歌剧院建立,歌剧音乐与剧本均受到大众趣味影响,注重场面的热闹和喜剧效果,但演唱的精细微妙减弱了,出现了很多独唱名家,宣叙调和咏叹调截然分开,阉人唱法咏叹调成为时尚。

阉人歌手是意大利歌剧的一个突出特点。从中世纪早期开始,在教会唱诗班中就严禁妇女歌唱,随着日益发展的教会歌唱和市俗歌唱,尤其是歌剧歌唱的要求,“阉人”也应运而生。优秀的阉人歌手,声音高昂有力,轻快灵活,声音具有很强的穿透力,以炫耀歌唱技巧为主要风格。18世纪的意大利歌剧以阉人唱法咏叹调为基本特色,每部剧的主唱者通常唱二十支咏叹调,以宣叙调连接。这些咏叹调根据情节而分为不同类型,如有的速度较快,难度大,表现激情、复仇、欣喜、胜利之情景(*aria di bravura*);有的速度适中,表现柔和情感(*aria di mezzo carattere*);有的节奏缓慢,表现悲伤或渴望(*aria cantabile*);有的焦点在剧情,通常每个音节只有一个曲调(*aria parlante*)。18世纪阉人演唱取得了前所未有的发展,由此形成了

1650~1750 期间阉人歌手的黄金时期。阉人的歌声在甜美悦耳上丝毫不亚于女性,同时,与女性相比,其声音有更强有力的气息支持,更洪亮、丰满,气息更足。与戏曲中的男旦不同的是,阉人歌手直到 18 世纪中期以后,不但唱女角,还唱男主角,其声音属性深深影响着后来的创作者,如在西柏尔(Siebel)和奥克特维安(Octavian)创作的歌剧中,男角的主唱者是由女性扮演和演唱的。阉人主唱的歌剧多属于爱情题材,阉人喜欢痴狂、牺牲和牢狱场景,这些场景能够博得观众的同情和哀怜,阉人歌手希望每一部歌剧都含有这类场景,这是阉人歌手主唱歌剧的一个特点。

歌剧舞台成为炫耀声音技巧的场所,除舞台布景和装置,器乐伴奏并未受到充分关注,剧院成为娱乐之外,也成为社交场所。同古代的戏曲女演员一样,歌剧阉人歌手也有卖艺兼卖身的。在罗西尼(Rossini)、切卢比尼(Cherubini)、斯邦第尼(Spontini)、德尼泽第(Donizetti)、柏利尼(Bellini)和韦伯(Weber)19 世纪初创作出完美歌剧作品之前,对于评价好的歌剧演唱标准——歌声和技巧形成了歌剧特有的抒情性、戏剧性观赏点。音乐史家所谓的“意大利歌剧的黄金时期”,指的就是歌剧声乐艺术的繁盛。<sup>[9]</sup>

由希腊戏剧中的歌队(朗诵调)和后世教堂合唱队(包括独唱、合唱、轮唱、唱和式对答形式,有素歌、弥撒曲、无伴奏经文歌、众赞歌等)发展而来的意大利歌剧,由于大教堂空间广阔,对演唱者的声音要求极为严格,经过数百年的发展,已形成了有完善乐队伴奏的声乐艺术,到 17 世纪,已具有抒情性和戏剧性表现功能,在出色的演出中,其声乐艺术和器乐伴奏艺术在配合的和谐性和表现力上都达到了较高水平。在西方声乐教学中,通常把歌唱发声分为胸声、头声、胸声和头声结合,也有将上述三个范畴以低、中、高称之。意大利歌剧的发声原则在 17、18 世纪得到发展,其多数发声技巧是立足于提高声音的表现力,其各种声乐理论的共同理念,乃是最大可能地开发人体发声器官的潜力,将人体建造成自然界中最为理想的乐器。这种传统在以后两百年里继续发展,对欧洲其他国家的声乐艺术产生了重要影响。

意大利语对演唱具有重大影响。意大利语有五个元音字母: a, e, i, o, u, 却有七个元音,包括三个前元音(i, e, e),三个后元音(?, o, u)和一个低音元音(a),每个元音的发声都清晰可辨,发声器官的位置均不同,如舌、唇、齿、腭、下颚等,了解发声器官需要详细了解人体生理结构,尤其是头部生理结构。七个元音的发声,舌尖要与下齿前部接触,舌要保持放松和延展,舌前部和后部需要灵活、自然、有效地适应不同部位与位置的变化。因为没有舌的阻隔,口腔可保持张开畅通状态。三个前元音需要舌部前伸,在舌尖接触下齿前部的前提下,舌体向前向上朝硬腭移动,同时,双唇展开。三个后元音要求舌部向后,在舌尖接触下前齿的基础上,舌体后部向软腭移动,同时,双唇呈圆形。低音元音的发声,舌位最低,舌体松弛平放,双唇既非圆形,亦非拉伸扩展,而是自然中性地张开。不论这些元

音在字词中的何种位置,重读或弱读,独立或与其它元音结合,意大利元音都能保持其本来的声音效果,不会与其它元音混同。

意大利语的另一个突出的特点,是单元音占绝对优势,有非常多的语音只包含一个元音。单元音不同于双元音,在发声的过程中能保持本音的原态和完整,不会滑向或变成其它元音,不会受到舌、唇或下颚位置移动的干扰。这对于元音和声音旋律是非常有利的,因为元音是曲调旋律的负载者。<sup>[10]</sup>意大利语的魅力在其元音,歌唱中,除非是在双辅音之前,意大利元音发声悠长,所以即使位于两、三个不同的辅音之前,元音也能保持性质不变。每个音节至少有一个元音,在歌唱中,从一个重音依次唱至下一重音,其元音发声上存在的高度连贯一致性,塑造了意大利歌剧演唱传统中的强而有力和连续流畅的旋律特点。18、19 世纪的声乐名家通常坚持唱名练习、母音练唱和快速练唱,如著名的法瑞奈利(Farinelli)曾花费三年时间从师于波波拉(Porpora)学习发声。

意大利语中辅音的性质由参与发声的器官而定,如唇、舌(舌尖、前舌和后舌)、齿、齿龈、硬腭、软腭、下颚、声带。意大利语有 25 个辅音,按发声部位可分为双唇音、唇齿音、齿音、前腭音、后腭音。按声音发出方式可分为爆破音、鼻音、舌音、颤音、破擦音。按声带震动与否,又可分为浊音和清音。在标准的意大利语言中,意大利语的辅音听起来纯净、清晰而准确,原因在于发声器官的运动快速有力,而且,发声部位都在口腔前部位置。

意大利语没有完全的声门阻塞音,被称为唯一没有/h/音的语言,所以词语内的发音不会因任何一个词而中断,从而在元音发音连贯流畅的基础上,又增加了一个连续流畅的发音特性,从而使意大利语具有了突出的旋律性。

在剧团体制和剧本创作原则方面。意大利歌剧是以演员为中心的艺术,剧作家为演员服务,演员有很大的自由度来演绎剧本。剧本的创作,以能展现演员的技艺和方便演员为出发点,演员的声乐技巧、审美趣味、大胆创新和精益求精的专业水平,是评价演员的主要标准,演员自由创造的权力性和义务性,一直延续到 19 世纪。

### 三、京剧与意大利歌剧声乐表演艺术比较

舞台表演方面。从历史角度来看,京剧和意大利歌剧均兴起于巴洛克时期(17~18 世纪中叶),京剧和意大利歌剧舞台均以男演员为主(男旦和阉人歌手),以男演员反串女角。在辅助于声乐因素的舞台设置方面,京剧除了其最初局限于清宫廷演出之时,其余时间均较为写意,舞台道具较少,声乐语言和形体都能造成时间的推移和空间的不断变化。演员于训练中要练习武打杂技,表演中其动作姿势都是程式化的,唱与做并重,以唱为主的演员,也要有舞姿,像过去纯粹抱着肚子唱的青衣,到现在也有动作。而意大利歌剧,注重豪华布景,歌剧的舞台时空追求再现式风格,追求与生活中一样的效果。在阉人歌唱时期矫揉造作、身段造型僵硬程式化的“酒汤

杯式的歌唱姿势”成为典型。演员更强调声音技巧,对于表演不甚重视。

演出场所方面。早期的京剧通常在露天场合演出,演出场所相当宽泛,不拘泥于特定的剧场和舞台,因地制宜、随处作场,后来进入茶楼私宅,成为社会活动的一部分。演出过程中,观众的喧嚷声是不可避免的现象。早期的意大利歌剧也在富有的贵族的私宅中演出,观众也局限于上层贵族。随着歌剧艺术的迅速发展,1637年~17世纪末,意大利较大城市中歌剧院争奇斗艳。早期的歌剧,观众也是将此视为社交活动的一部分,演出中观众的喧闹声也是比较嘈杂的。那时的乐队小而原始,许多咏叹调是用羽管键琴或加一二件乐器伴奏,只有当著名的阉歌手歌唱时,观众才可保持安静。歌手在舞台上的位置由其地位、等级而有所不同,最重要的位置在舞台的右边。相对京剧而言,意大利歌剧演员更重视演出场所。

音乐观念上。京剧由短小曲调组成,是一系列有音调的套用和变奏,反复使用,变化的范围有限,其变化因个人声音特质而异。它是以不变应万变的程式化方式,以高度的概括性质和写意风格为不同的戏剧内容服务,因此,它是共性多于个性、稳定多于变化、传袭多于创作的艺术样式。<sup>[1]</sup>意大利歌剧包含长篇唱词供演唱者展示声音技巧,其音乐专曲专用,歌剧音乐总体看来属于个性,一部歌剧作品与其他歌剧作品的整体音乐风格差异。戏曲音乐使用五声音阶,但也常用微分音和切分音式的装饰音,演唱形式多为独唱。意大利歌剧调式由作曲家规定,作为整个音乐观念的固定成分,其音乐基本上是全音阶式调幅,为了更能体现“歌”,歌剧尽量展示人类美好的歌声,演唱形式也极为多样化,有独唱、重唱、独唱与重唱、独唱与合唱、重唱与和唱、多重合唱、复式重唱、合唱等诸多形式。京剧曲调(即旋律)的主要表现形式呈“线性”,这种线条性质的衍展并不形成立体的结构开展。歌剧音乐体系不同于中国戏曲的“线性”音乐体系。它在处理多声部的音乐关系时,是倾向于纵向的立体思维。西方歌剧对忠奸善恶、美丑正反角色没有严格的声部上的规定,仅是在运用哪种声部音色更能表现剧中人物的个性特征及思想感情以及哪种声部音色与整部歌剧音乐逻辑和风格更为协调统一予以考虑、谋划。

发声技法上。京剧和意大利歌剧都具有独特的呼吸和发声方式,演唱者需要长期的专业技能训练才能登台演唱。京剧发声在气息运用上,讲究“气沉丹田”、“以意引气”、“以气托声”。意大利歌剧经历了胸式呼吸法、胸——横膈膜式呼吸法、胸——腹联合式呼吸法之过程。在歌唱咬字上,两者都强调元音和辅音要准确,但是,汉语的发声特点与规则更为复杂,涉及到的声音器官更为细致繁多。如“梅派”声腔体系建立在汉语语音的基础上,注重“字”的表现力,强化“字”的音乐性。对字音的每一个细部均衡扩展,充分展示汉语义的全部过程。科学地处理“字”与“腔”的关系:准确地吐字咬字、分明的尖团四声、清晰的合辙押韵、严谨的归韵收声。演唱者常强调声母发音以取得理想的戏剧效果。而意大利语相对简单(元音丰

富,利于歌唱,被称为天然的歌唱语言),相对而言,对语言的要求远不如演唱技法为重,但这不等于说美声唱法不注重歌唱咬字。美声唱法认为:“正确的发音方法,吐字必定清晰。”吐字首先强调“元音”,是一种服从共鸣需要的吐字,演唱连贯流畅的乐句时,强调元音重于强调辅音。建立在大、小嗓理论基础上的发声模式,京剧各个行当的发声区域较美声唱法相对狭窄,各行当在用嗓与声音表现上的差异也比较大(如前所述),但由于人物身分、性格的不同、剧本内容要求的不同,即使同一人,也决不是千人一面,也是有多种变化,各具特色。意大利歌剧建立在头声、胸声、胸声和头声结合发声的声乐分区理论之上,演唱者需要练习至少两个八度音的音域,在演唱技法上具有明显的趋同性。在共鸣运用上,京剧灵活运用脑后音(头腔共鸣)、膛音(胸腔共鸣)、小腔音(假声的胸腔共鸣),推崇刚柔相济为上乘法则,可谓委婉其外刚健其中。美声唱法则谓之为富有弹性的声音,它讲究“开内口”,被称之为:“提软腭”、“竖咽壁”、“用共鸣”。

几百年来,中国戏曲的演唱在西方人听来多鼻音,像是猫叫,而另一方面,按照西方音乐观念,意大利歌剧的演唱,所谓的“美声”,在中国人听来,像是公鸡打鸣。需要指出的是,戏曲和意大利歌剧在声乐艺术上的差异并不是绝对的,我们也不能由此对戏曲与意大利歌剧进行武断的价值判断。为了真实理解两种声乐艺术,需要了解两种声乐艺术彼此不同的文化和哲学背景,然后再认真研究这两种声乐艺术本身。由于文化与审美是随着时间的变化而不断发展和变化的,中国戏曲和意大利歌剧也不例外。所以艺术传统应该是动态的、变化的,同时又不能失去其特定的艺术本质。

#### 参考文献:

- [1] 高新.中国京剧述要[M].济南:山东大学出版社,2001
- [2] 曹广涛.语言文化差异对戏剧话语模式的影响[J].广西民族学院学报,2002
- [3] Joseph Needham. Science and Civilization in China, Taipei: Caves Books, 1986, vol.3
- [4] Hsu Yi-lin, A Comparison of the Vocal Techniques in Peking Opera and Bel Canto Opera[D]. University of California, Santa Barbara, 1992
- [5] 王群英.不同文化背景下的中国戏曲与欧洲歌剧[J].交响,西安音乐学院学报,2005

(编辑 朱默涵)