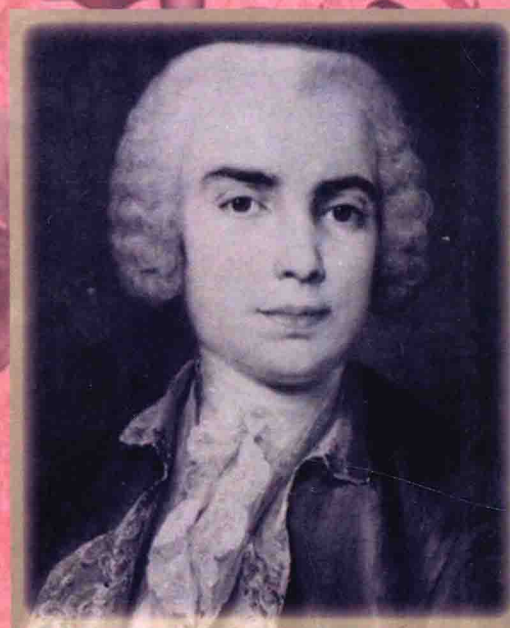


純屬巧合？巴洛克義大利 正歌劇與中國京劇之比較

**Purely Coincidental? Comparing Baroque Opera
Seria and Chinese Peking Opera**



宮筱筠 著

Hsiao-Yun Kung

純屬巧合？巴洛克義大利 正歌劇與中國京劇之比較

宮筱筠 著

Hsiao-Yun Kung



美商EHGBooks微出版公司

www.EHGBooks.com

EHG Books 公司出版

Amazon.com 總經銷

2013 年版權美國登記

未經授權不許翻印全文或部分

及翻譯為其他語言或文字

2013 年 EHGBooks 第一版

Copyright © 2013 by Hsiao-Yun Kung

Manufactured in United States

Permission required for reproduction,

or translation in whole or part.

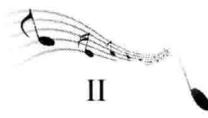
Contact: info@EHGBooks.com

ISBN-13 : 978-1-62503-052-8

自序

筆者自從國二時觀賞了台北市藝術季推出的跨國製作《卡門》之後，就愛上了歌劇，與之結下不解之緣。歌劇的篇幅龐大，最先接觸的多是選曲，在德國讀書的歲月有較多的機會至歌劇院觀賞全劇，到歐洲各城市旅行絕對不會錯過的都是音樂廳及歌劇院，曾以相當台幣 150 元的學生票隨機購得維也納國家歌劇院國王包厢的座位，也是我上課時必向學生們誇誇其談的。不但有說不完的美好聆聽經驗，歌劇也是筆者長期極感興趣的研究領域之一。京劇雖然不是我的最愛，嚴格來說也是個門外漢，但是家父是個京劇迷和三國迷，從小就常聽他一邊播放一邊哼唱著，習慣了那種熱鬧和做腔拿調的風采，也算是一種耳濡目染和機緣吧。

憑著對西方歌劇及中國戲曲的一些音樂知識，筆者從最初的一個發想，進而慢慢形成了這本論文。然而聽覺聲響上風牛馬不相干的中西劇種，竟能有如此多的共通點以及如此高度的相似性，也非筆者最先所料。中西學術界在此之前皆未出現並置比較義大利正歌劇及京劇的研究，是筆者頗引以為傲的，但是由於本論文涉及的比較議題十分龐雜，無法深入探究，多半只能表淺地點到為止，是個美中不足的缺憾。無論如何，重要的是我在研究的過程中得到了極大的樂趣。



本論文也是筆者在國科會專題研究計畫「中西歌劇的同質性與差異性」以及「即興在中西歌劇中的意義與實踐」的延續發展與成果統整，感謝國科會提供的研究機會及補助，減輕筆者蒐集曲譜、史料及眾多文獻的沈重負擔。另外感謝陳麗舟老師協助閱讀義大利文文獻，感謝林孟融同學協助打譜。最後要感謝的仍是我摯愛的父母，是你們永遠的支持、無盡的包容，讓我一直以來得以任性地悠遊在自己的象牙塔中。

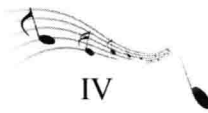
宮筱筠 謹序

2013 年 8 月



目錄

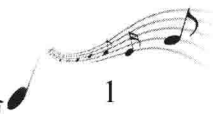
自序.....	I
目錄.....	III
第一章 緒論.....	1
第一節 研究目的、研究提問、研究中遭遇之困難及解決途徑..	2
第二節 研究範圍與方法.....	7
第三節 文獻探討.....	8
第二章 概觀：起源與背景比較.....	17
第一節 文人學者與小團體.....	17
第二節 商業、流動劇團、劇場與歡樂.....	24
第三章 發展中的現象比較.....	34
第一節 歌者共創 vs. 歌者至上	34
一、閨伶 vs. 乾旦	38
二、嚙聲的婦女 vs. 禁錮的婦女	58
三、人工的聲音 vs. 造作的聲音	63
四、強大絕美的高音：天使意指 vs. 拔尖響亮的高音： 陰性意蘊.....	66
五、情色標的 vs. 自由男風	73
第二節 藝術家比較：Farinelli（法里內利）vs. 梅蘭芳... 79	
一、身世背景與家學淵源.....	81
二、學藝經過.....	84
三、淬煉精進至功成名就.....	90
第三節 明星崇拜文化：宮廷寵兒 vs. 捧角	96
第四章 藝術形式及要素比較.....	105



IV

純屬巧合？巴洛克義大利正歌劇與中國京劇之比較

第一節 劇本	105
一、有限的劇目 vs. 聽熟戲	105
二、歷史的神話 vs. 歷史的戲劇化	116
第二節 音樂	133
一、詠歎調 vs. 唱段	133
二、情感表現 vs. 情感結合	142
三、形式的風格化 vs. 形式的程式化	149
四、新瓶裝舊酒 vs. 老戲新唱	154
第五章 音樂分析比較	164
第一節 即興裝飾 vs. 流派藝術	165
第二節 作品分析比較	191
一、詠歎調〈夜鶯〉與〈我如那動盪的船舶〉	192
二、唱段〈崇老伯他說是冤枉能辯〉與〈未開言思往事 心中惆悵〉	221
三、小結	238
結論	240
參考書目	242

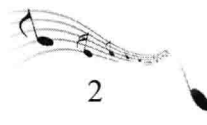


第一章 緒論

無論是西方的歌劇還是中國的戲曲，都有著悠久長遠的歷史，在各自的領域裡也已經累積了大量卓越的研究。然而這兩大樂種在學術研究中卻極少有交鋒。一方面是因為東西方的這兩大樂種就聽覺的層面而言南轅北轍，天差地遠，截然不同的音樂讓人無法產生立即的聯想。二方面是東西方這兩大樂種於整個漫長的發展過程中，在不同的時代和不同的地域都形成了眾多的劇種與類型。其枝體的龐大繁複，似乎較難在其間做比較。然而先撇開此兩項問題不談，十七至十八世紀的義大利正歌劇和清末民初在中國盛行的京劇，在完全沒有任何互相影響的情況下（至少就現有的研究無法證明），竟然存在著多方面的共通點和相似性，這令人驚異的現象本身就值得去進一步去挖掘與探究。

著名的英國學者 Mackerras（麥肯若斯）早在 1972 年撰寫他的《*The Rise of the Peking Opera*》（《清代京劇百年史》）一書時，就注意到西方歌劇和中國戲曲間有許多相通之處，將會「引導出不同文化間比較的迷人問題」，但他也指出要討論此一課題則另需數冊之篇幅¹。即便雙方各自在學術領域的參考資料皆可謂汗牛

¹ Mackerras, Colin P. (1972). *The Rise of the Peking Opera. 1770-1870. Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford: Clarendon Press. 此書也有中譯本。麥肯若斯 Mackerras (1989)。清代京劇百年史（馬德程譯）。中國文化大



充棟，但是在目前的研究中尚未有任何專門針對此一比較論題的學術論著和文獻²，本研究嘗試彌補這一缺憾，期能對東西音樂文化比較有些微的貢獻。另外本研究的重要性在於結合了歷史音樂學與民族音樂學的研究範疇，屬於必須具備雙重背景的跨領域研究。

第一節 研究目的、研究提問、研究中遭遇之困難及解決途徑

本研究的目的不在於探討陳述義大利歌劇和中國戲曲的歷史發展及其藝術特點，而是從比較的角度挖掘雙方從形成、演變的過程中針對此一藝術型態的源流、本質、現象、組成要素等各方面所產生的共通性。由於這兩大劇種形成的時間點各異，雙方

學出版部，頁 1。

² 有少數中西戲劇比較的論著，卻與本研究關連甚少，可以完全排除在外，例如 Cuadrado 所著《*Chinese and Western Theatre: Contrasts, Cross-currents, and Convergences*》，基本上探討的是中國十八世紀產生的幾齣劇目（如《趙式孤兒》、《四川好人》等）對西方劇作家（如 Bertolt Brecht）產生的影響，以及二十世紀以來受西方戲劇影響產生的中國話劇。另外像是中國學者藍凡所著《中西戲劇比較論稿》一書，是將西方戲劇與中國戲曲做比較，但是卻將中國戲曲中的音樂抽離出來，主要關注在戲劇的部分。此一巨著涵蓋七百多頁的篇幅，從戲劇的形式美規律、戲劇舞台表演特性、戲劇舞台時空觀、戲劇結構觀念以及戲劇語言性格等各方面思辯戲劇的本質特徵。作者學識淵博，對中國戲曲的精神內涵瞭解深入，並且受過哲學思辯的訓練，論述清楚。然而其缺點在於，比較的對象不統一，絕大部分是與西方的戲劇做比較，在演唱風味部分又極短暫地以一頁的篇幅提到西方歌劇的演唱。另外不夠系統化，比例也不均，因為中國戲曲佔了絕大的篇幅。藍凡（1992）。中西戲劇比較論稿。上海：學林出版社。學者曾永義所著專書《戲曲與歌劇》則多為從戲曲角度論說中國的現代歌劇創作，與本論文亦毫無關連。曾永義（2004）。戲曲與歌劇。國家戲曲研究叢書 1。台北市：國家出版社。



的比較無法要求時間、劇種上的平行或對等，而是就各種的現象進行比對與佐證。另外本研究主要是針對巴洛克時期的義大利正歌劇（opera seria³）及中國京劇這兩大劇種，從各種不同的角度切入，找出雙方的共同點或類似之處，再就共通性中比較彼此之間細微的差異。

本研究的初衷乃是意圖藉由比較挖掘這兩個中西劇種的共通性，最終做為一個文化比較的基礎。因此筆者一直在思考的是，比較最終的結果不單是找出了其同質性以及共通性，是否也可以解釋為何兩個互相沒有影響的劇種能產生如此眾多的共通點，並且能否推論到民族中某些思維模式、創作習性、表達方式以及所謂民族性的相似性，又或是歸因於一般人類社會及心理的普遍性。然而如果進一步就文化的層面進行比較，則不可避免地會廣泛地涉及許多其他的相關議題。筆者一方面覺得這些議題非常有趣，值得進一步探究，但另一方面也是一個極大的挑戰，因為必須關注的不只是音樂或戲劇上的問題，而勢必要跨越到其他的領域或學科，如社會學、性別學、神話學、大眾心理學等，實非此一研究可為，因此本研究最終還是先回歸到一個基礎的初步探究。另外由於文中涉及的議題極多，缺點在於無法逐一探究其細部，做全面深入地討論，有時只能點到為止，有時難免有遺掛疏漏之虞，舉證的例子也十分有限。由於論文的思考及架構建立在共通點的

³ 在當時劇作家稱之為“Dramma per Musica”，可譯為「給音樂的戲劇」或「為音樂而作的戲劇」，指的是特別給作曲家譜曲的戲劇腳本，也就是義大利 18 世紀的嚴肅歌劇。而正歌劇（opera seria）此一名詞出自近代，成為此一劇種的慣用術語。



比較，筆者主要在於援引文獻以及舉例佐證相互對應或印證中西雙方，為了貫徹主線的邏輯，避免離題或失焦，也避免大量資料的堆砌，一律將所有相關的背景知識及細節放在註腳⁴。在文中的論述呈現的多半已經是精簡的結果，而其佐證或是較完整的說明一般也是置於註釋中。

此外，在探究雙方共通點的過程中，筆者也碰觸或發現到一些尚未被徹底研究的議題，這些問題在文中則會以較多的篇幅討論，並且根據筆者找到的材料或分析提出一些不同的看法。以下將各章節重要的內容及提問整理如下：

第一章緒論為此論文的研究目的、範圍及方法，並將相關的重要文獻資料做一簡單的整理及介紹。

第二章乃是針對歌劇及戲曲的起源及背景做一概觀的比較。比較並不侷限於特定的對象，來源也可能不一，主要仍在於挖掘其共通點。例如雙方在產生較為成熟的戲劇形式時為何同樣皆由文人帶領？雙方文人扮演的角色有何共通點？雙方在形成的基礎之上有哪些相同之處？作為一種「社會藝術」，雙方在劇場文化方面又有何共同點？

第三章以後皆是針對義大利正歌劇及中國京劇做比較，首先挖掘雙方在發展中產生的共通現象。在義大利正歌劇及中國京劇的發展過程中，主要的歌者皆成為真正的載體。主要歌者在雙方為何皆扮演舉足輕重的角色？為何雙方都產生了「男扮女角」的

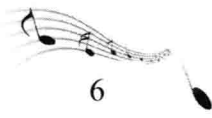
⁴ 在文中如果是極為一般性的資料，只以一、二行做簡單的介紹時，筆者便不註明出處。所有正歌劇及京劇劇本的劇情概要皆是筆者藉由各種資料來源翻譯或統整而成，除非是直接擷取資料來源，否則便不註明出處。

現象？無論閨伶或是乾旦，雙方在產生的背景原因、表演的技藝中有何相似之處？雙方扮演的女性角色在戲劇呈現中有何共同的特質？

再者，為何當時多數知名的閨伶在演唱生涯開始都是演唱女角，之後卻轉唱男角？其原因何在？當時是否有專門只演唱女角的閨伶？其扮演的女性角色又有哪些特質？針對以上這些問題在西方的文獻中著墨不多，筆者嘗試找出答案以及做出分析統整。

另外，閨伶和乾旦在各自的歌唱及表演藝術中到底有何魅力？有何出神入化的本領？創造了那些藝術成就？雙方有哪些共通點、又造成哪些特殊的社會現象？本文另外嘗試分別以兩位頂尖的藝術家 Farinelli 及梅蘭芳為代表，從雙方的身世背景、學藝經過、淬煉發展到成名等各階段以及歌唱藝術，探討藝術家養成的外在與內在的共通點，並試圖從兩位出發，做出一般性及普遍性的歸納和整理。

第四章就正歌劇及京劇組成的各個藝術元素，例如劇本、音樂、表演實踐等面向，比較雙方的共通之處。雙方在劇本的使用及改編上有何共同之處？雙方劇本的題材、建構及呈現，在故事的寫實和虛擬之間，有何相通和相異之處？在音樂整體的架構安排上，詠歎調及唱段為何皆如此重要？有何相同的目的？其組織結構有何共通的特點？為何詠歎調可以隨易地被置換，為何同一個板式的唱段可以套用在不同的京劇劇目中，卻不會造成重複或單調的問題？



第五章則是具體地就雙方音樂本身做進一步的分析。以閨伶為代表的「即興裝飾」歌唱藝術以及京劇後期發展至高峰的乾旦「流派藝術」，在音樂演唱上有著異曲同工之妙，也就是演唱者皆習慣對原譜的旋律曲調進行加工、潤飾、變化，形成獨具個人風格的一種詮釋。然而一方面由於流傳下來極有限的曲譜問題，在雙方文獻中被拿來互相比較的極為少見；另一方面雙方的研究多半關注於表演實踐上的用法，較少從作曲及音樂作法上的思維出發。筆者嘗試以裝飾音添加的數量及規模，分別檢視雙方有哪些原則及類型，進而可以看出詠歎調的裝飾和唱段的加花在作法上有何相似或相異之處？與詩詞之間又有何關連？

此外，即興裝飾和流派藝術變化的幅度到底可以有多大？又是如何做變化？比對 Farinelli 同一首詠歎調多種不同演唱的版本以及梅蘭芳不同時期的同一個唱段，即可看出端倪。另外，為何梅蘭芳、程硯秋等京劇名伶皆根據依字行腔的原則，就同一唱段卻有不同的詮釋？其差異的原因何在？以上這些問題，雖然在中西文獻中皆有一些文字的闡述，卻極少有音樂作法上具體的呈現或是完整的作品比較分析，筆者經由音樂的比較得以一探究竟，也期待有更詳盡的發現。

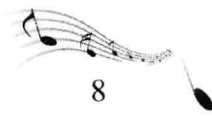
第二節 研究範圍與方法

本研究討論的範圍侷限於西方歌劇的起源至十八世紀的義大利歌劇（不包括在其他歐洲國家產生的歌劇，如法國、德國、英國歌劇及葛路克、莫札特等的歌劇）以及中國戲曲的起源直到二十世紀上半葉的京劇（不包括在其他各地形成的地方戲曲，如評劇、川劇、紹劇、粵劇、越劇、贛劇、潮劇等）。比較的焦點則為巴洛克晚期的義大利歌劇，也就是大約從十七世紀末一直到十八世紀中葉的正歌劇⁵以及大約從清末到二十世紀上半葉的中國京劇。事實上雙方也只有這兩個階段的劇種具有高度的相似性。由於巴洛克之後的表演實踐方式漸漸有所改變，隨著閨伶的沒落，演唱者自由發揮的空間被大幅縮小，作曲家儼然成為絕對的掌控者，將曲譜中的細節極盡可能的寫出（write out, auskomponieren）並且固定下來⁶，因此與中國的表演實踐方式不再有交集。

比較採用的方法不外兩種。一是將比較的對象分別做為獨立的整體，分析文化模式產生的背景和條件，再與另一文化的同類現象加以比較。本研究試圖先從一個廣闊的歷史視角觀看，檢視比較對象產生的背景和條件中，有哪些相似之處（第二章），或是分別就來自不同文化的藝術家作為著眼點，歸納其養成發展的

⁵ 義大利正歌劇在十八世紀的 70 年代已疲態漸露，無論質與量都有下降的趨勢，而作曲家們如 Trattae、Jommelli、Gluck 也開始從事所謂的歌劇改革，因此本研究涵蓋的時間點大約至十八世紀中葉。

⁶ 有學者聲稱，十八世紀末後把巴洛克作曲者、演出者及聆賞者集於一身的「單獨音樂鏈」（single musical chain）打破的是一些把對位及和聲化為紙本的老學究。Dart, Thurston (1963). *The Interpretation of Music*. New York.



雷同之處（第三章）。另外一種則是從特定角度出發，將文化及藝術現象中的特徵抽出做為比較的參照點，再根據這些特點說明雙方文化或藝術結構產生之原因、背景及其相互關係，並且在同質性或共通性中精細微妙的差異（第三、第四、第五章）。本研究基本上綜合運用此二種方法。

第三節 文獻探討

本研究的重要文獻可就一手資料（曲譜、劇本等原始資料）和二手資料（參考文獻）兩方面來探討。

一手資料當中，首先分別就義大利歌劇及中國京劇的曲譜做一說明。十七世紀末至十八世紀末的義大利正歌劇由於數量過於龐大，除了像韓德爾、史卡拉第等知名的作曲家之外，極少有系統地出版作曲家的作品全集或是曲譜，只有一些零星的選擇出版品，而且多半以是 Facsimile（手稿摩本）的形式出版，例如義大利 Ricordi（黎科第）出版社的一系列歌劇總譜。由於本文音樂的部分聚焦在閹伶詠歎調的即興裝飾變化，因此將蒐集曲譜的重點放在義大利當時最負盛名的閹伶 Farinelli（法里內利）上。早在 1923 年，德國學者 Haböck（哈畢克）就出版了《*Die Gesangkunst der Kastraten*》（《閹伶的歌唱藝術》），收集了 Farinelli 眾多有名的歌劇詠歎調，屬於本研究極為重要的原始資料⁷。1997 年在

⁷ Haböck 的研究包括 1923 出版的一本樂譜（共 42 首 Farinelli 唱過的詠歎調）



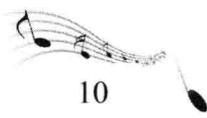
Farinelli 研究中心波隆納(Bologna)出版的《*Arie di Farinelli*》(《法里內利的詠歎調》)收錄了法里內利在世時名聞遐邇的六首管弦樂伴奏的詠歎調，與譜集同時也有光碟錄音出版⁸。2007 年同樣在波隆納出版的《*Arie per Carlo Broschi Farinelli*》(《給卡羅伯斯基法里內利的詠歎調》)也有六首詠歎調，其中包含 Farinelli 創作的三首詠歎調。另外相關的曲譜還有 2000 年由 A. Garri 主編的《*The art of the castrato: an opera aria anthology for the contralto voice*》(《閹伶的藝術：歌劇詠歎調選曲》)，一共出版四大冊給閹伶聲部及鋼琴伴奏的選集，其中的詠歎調選曲大多出自十七、十八世紀重要的義大利歌劇作曲家⁹。然而在所有上述的譜集中，卻無法在個別的詠歎調中對即興藝術一探究竟¹⁰，因此筆者一方面試圖從所有這些曲譜中找尋同一首的各種不同版本以及作曲家的原始版本，另一方面得藉助一些其他的相關參考譜集，像是《*Die Improvisation in beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer*

及 1927 出版的一本專書。Haböck, Franz (1923). *Die Gesangkunst der Kastraten: erster Notenband*. Vienna. Haböck, Franz (1927). *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart.

⁸ *Arie di Farinelli: per soprano con strumenti* (1997). Edizione a cura di Maria Pia Jacoboni. Bologna: Bongiovanni. 同時出版的 CD 錄音為：“Arie di Farinelli”, Angelo Manzotti, sopranista, I Solisti di Roma e Maria Pia Jacoboni. (Bongiovanni GB 5564 - 2). 總譜中包含他自己創作的一首詠歎調〈*Che Chiedi? Che brami?*〉(〈你需要什麼？你渴望什麼？〉)、他哥哥也是作曲家 Riccardo Broschi 的兩首作品，以及義大利作曲家 G. Giacomelli (賈科梅利) 和歌劇作曲家 J. A. Hasse (哈瑟) 的曲子。

⁹ 例如史卡拉第 (A. Scarlatti)、韓德爾 (G.. F. Handel)、瓜斯帕里尼 (F. Gasparini)、康提 (F. Conti)、卡達拉 (A. Caldara) 及維瓦第 (A. Vivaldi) 等

¹⁰ 由於即興本身強調一種當下展現的技藝，在歌劇史上原本就極為缺乏具體的譜例，又面臨失傳的危機。在 Haböck 的曲譜中只有一首附上了 Farinelli 曾經做即興變化的幾個旋律版本。



Musik》(《西方音樂九世紀以來的即興譜例》)、《*Sechs italienische Arien verschiedener Komponisten, mit der Art sie zu singen und zu verändern*》(《不同作曲家的六首義大利詠歎調，歌唱它及改變它的方法》)等。但是總體而言其數量不多，取得也不易，筆者在文本中只能就找到的版本進行分析研究。

另外有關義大利正歌劇從十七到十八世紀相關的演出資料在《*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*》(《1800年前印刷版的義大利歌劇劇本：附16種索引的評論目錄》)及《*Catalogue of opera Librettos before 1800*》(《1800年之前的歌劇劇本目錄》)皆有記載，提供筆者有關演出、歌者及劇本的原始資料查證¹¹。

中國京劇的曲譜多以簡譜記載。在已出版的眾多京劇曲譜中，以十二冊的《京劇曲譜集成》最為豐富¹²。本研究在音樂部分多以梅蘭芳的歌唱藝術為主，並且企圖比較流派之間的差異，雖然與此有關的曲譜資料不在少數，但是仍然得找出同一位演唱者同一曲目的不同版本，或是不同演唱者詮釋的同一曲目，對本研究才有意義，因此困難度增高，可供使用的曲譜也大幅減少。除了上述的譜集之外，《梅蘭芳唱腔選集》、《梅蘭芳唱腔集》、《程硯秋唱腔選集》、《梅派唱腔琴譜集》、《程派唱腔琴譜集》等皆有派

¹¹ Sartori, Claudio (1990). *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo: Bertola e Locatelli Editori. Library of Congress (1914). *Catalogue of opera Librettos before 1800*. Washington: Government Printing Office (Internet Archive 2007).

¹² 京劇曲譜集成 (1992)。1-7 集。上海：上海文藝出版社編。京劇曲譜集成 (1998)。8-12 集。上海：上海文藝出版社編。