

普契尼歌剧《图兰朵》中的三重中国元素

魏千峰
国立群山大学

摘要:《图兰朵》中的中国元素虽然以东方主义色彩为主导,但也部分地保证了中西文化间的平等互鉴与均衡归异。这可以从剧作题材、人物形象和音乐主题三方面得出结论。图兰朵公主这一故事本身就是西方对于东方的浪漫化、他者化想象,因而在故事流通和题材表现上,歌剧本身必然具有他者性的因素。至于人物形象塑造,受这种文化变异现象的影响,也难免会出现西方文艺作品中惯常具备的中国形象的他异性。但就音乐本体而言,普契尼对于民间小调、雅乐旋律以及音乐主题再现等技法的处理,则体现出一种中西异质文化间的均衡性。题材、形象、主题这三重中国元素决定了《图兰朵》既非西方霸权的洪水猛兽,也非国人眼中的上乘佳作,而是普契尼艺术创作的均衡发展结果。

关键词: 歌剧; 普契尼; 《图兰朵》; 中国元素

在西方歌剧中,表现中国元素的作品数量寥寥无几,普契尼的《图兰朵》可谓个中翘楚。歌剧《图兰朵》讲述了一个中国故事,被意大利人称之为“中国版《一千零一夜》”。《图兰朵》整体节奏紧凑,人物形象特征鲜明,整体唱段也脍炙人口,最大的特点在于普契尼运用了大量的中国元素,从而使中国人对《图兰朵》产生一种天生的亲切感。目前,《图兰朵》已成为中国民族歌剧学习的经典作品。导演张艺谋于1998年在太庙中将《图兰朵》重新演绎。2008年北京奥运会到来之际,《图兰朵》在国家大剧院的亮相更是吸引了无数目光,作曲家郝维亚将第三幕普契尼未完成的部分加以续写,可谓是将中国元素的西方歌剧重新“拿来”,汇聚为原汁原味的中国歌剧。本文从故事题材、人物形象、音乐主题三个方面,试以分析《图兰朵》多元化的中国元素及其特性表达。

一、故事传播的他者性: 剧作题材中的中国元素

随着观众审美视阈的转向,以及殖民主义的不不断深入,对于异域风格的探寻成为19世纪末、20世纪初西方艺术家不断探求的艺术主题与不尽源泉。许多作曲家都希望从欧洲以外的其他地方获得创作灵感。例如,俄国作曲家里姆斯基·科萨科夫的交响诗《舍赫拉查德》取

材于《一千零一夜》;奥地利作曲家莱哈尔的歌剧《微笑王国》以中国宫廷为题材,设定了一个架空的帝王爱情故事。自此,欧洲歌剧创作涌现出一股异域风情特征。普契尼即是其中的代表人物,在此时期,他的作品立刻从早期《艺术家的生涯》那般写实、浪漫、风趣的真实主义风格,转向《图兰朵》那般神秘、异质、离奇的异域风情,既继承了现实主义歌剧对于人物感情的激烈渲染,以及血腥场景的直观表露,又创新了浪漫主义歌剧中的宏大叙事、童话色彩和悲剧内核。《蝴蝶夫人》是一部关于日本少女的爱情悲剧,《西部爱情》则将历史背景置于19世纪末的美国。这些反映异域风情的作品是普契尼晚期作品的主旋律。《图兰朵》也正是在这样的背景下诞生的,其取材来源于中国,但并不是20世纪初的中国,而是古代中国。

《图兰朵》是普契尼于1921年创作而出的作品,脚本创作者是阿达米(G. Adami)和西莫尼(R. Simoni)。普契尼此时已病入膏肓,但很早就已经知道图兰朵的故事,席勒、戈齐等剧作家都已创作过戏剧版本的《图兰朵》,19世纪有一大批欧洲作曲家,如莱西格、巴西尼、韦伯等,都曾为戏剧《图兰朵》谱写过音乐作品。图兰朵这一故事最早来源于《天方夜谭》,具体来说可以分为两个不同的组成部分。第一部分主要讲述了王子卡拉夫从王子变成流浪者的具体过程,第二个部分则主要讲述了卡拉夫参加招亲,猜出中国公主图兰朵设定的谜语,并最终与图兰朵喜结连理。1762年,意大利剧作家卡尔

作者简介: 魏千峰(1996-)男,汉族,山东青岛人,现为韩国国立群山大学音乐学博士在读,研究方向为声乐表演。

洛·戈齐根据这一流传甚广的故事，创作出童话剧《图兰朵》，这一作品直接影响了普契尼的创作，其歌剧脚本便是直接缘起于戈齐的戏剧作品。这样一部来源于东方的童话故事在意大利极为罕见，因而，自然又一次挑动起普契尼的创作热情与观众们的观赏兴趣。

阿达米和西莫尼在创作过程中主要以《天方夜谭》和哥威的戏剧为创作主体，结合了歌剧演奏的具体需求对故事进行了改编与拓展，最终以三幕歌剧作品的形式展示出来。普契尼对原作又进行润饰加工，并独创了柳儿这一角色，使作品在情感表现方面更具深度。第一幕伊始，北京城到处是血腥的尸体，他们都是爱慕公主图兰朵的王公贵族，却因答不上谜语而遭受酷刑。虽然大环境是在中国，但这一开头的场景依然有着浓重的现实主义色彩。波斯王子卡拉夫慕名前来，在京城恰逢父王帖木儿和倾心于他的女仆柳儿，卡拉夫不顾父亲和柳儿的反对，敲响了铜锣，准备猜对谜语，赚取图兰朵的芳心。在第二幕，卡拉夫凭借自己的机智，回答出了图兰朵的三道谜语，谜底分别为希望、热血与图兰朵。但图兰朵却心生悔意，并不愿意和卡拉夫完婚，卡拉夫则为公主设下一道谜题，让公主猜测他的名字。第三幕，图兰朵突然反悔，逼迫隐名埋姓的卡拉夫说出自己的名字，柳儿为了保护卡拉夫的秘密，献出了自己的生命。因悲痛而受到激励的卡拉夫用一吻征服了图兰朵。最后，图兰朵说出了最后的谜底——爱情。

二、形象构造的他异性：人物形象中的中国元素

故事题材上的他者性，致使《图兰朵》中的人物形象构建具有一种他异性或异质性的文化特征。这集中体现在三类人物上，其一是平、庞、彭三位官吏，其二是公主图兰朵，其三是女仆柳儿。三者之间的中国元素各不相同，所展现的思想意蕴和性格特征也不尽相似。

东方题材的西方演绎在经历了文化融合、归化后，其中的中国元素已经有了西方视角下的变异，剧作中的平、庞、彭三人，虽然是中国古代的官吏形象，从语言到行动也都有着中国的影子，但这种中国化的踪影只不过是西方人对于中国元素的想象。在第二幕开场，平、庞、彭三人整理宫廷，等待皇帝与公主御驾亲临，他们唱起了带有叙述性色彩的三重唱，其中不乏灯笼、生肖、省份等中国化意象。而且，普契尼也用了大量的五声音阶刻画三人的中国形象。“这红的是喜庆的花烛，这白的是哀悼的灯笼。”^①“在鼠年砍了六个，在狗年砍了倒有八个。”（1797）紧接着，平、庞、彭开始思念故乡，吟

咏起自己所在的省份：“我在河南有宅邸……我有山林靠近齐……我有花园在鲁地……”（1797-1798）他们在饱读圣贤之书、取得名利后，突然感到青春的易逝，又将图兰朵残酷的爱情和中国的命运相联系，爱情最终使国家恢复平静，“我们中国，有多么幸运，再没有拒绝爱情的女人……光荣你陶醉于爱情的英雄，你让中国又得到安宁。”（1801）中国园林、花园、宅邸等意象，可以说是符合中国古代的元素特征，三重唱背后所体现的乡愁情感也颇符合中国人的心理。但将童话般的爱情与家国命运结合，有些类似于熙德的爱情悲剧，倾向于西方的集体主义而非中国的家国情怀。有趣的是，作品还对孔子形象，甚至对老子所提出的“道”大书特书。在第一幕，猜错谜语的王子被押送至刑场时，白衣祭司唱道：“啊！伟大的孔子！愿这垂死者的灵魂前去谒见你！”（1782）同样是在第一幕，当卡拉夫向平、庞、彭说出自己追求图兰朵的愿望时，三人立刻用“道”来谐谑他：“她（图兰朵）不存在，跟你和所有的傻瓜都相同，唯有‘道’永恒，‘道’永恒。”（1788）但实际上，老子的“道”和西方绝对真理的永恒概念完全不同，此处不过是三个官吏的调侃，以及剧作者对于“道”的误解；孔子并非是像基督教中的上帝那样是一种人类信仰的化身，西方人并不知道孔子在中国是一个道德伦理上的“至圣先师”，且“不语怪力乱神”，他并不是宗教意义上的上帝。从戏剧的风格来看，《图兰朵》中的平、庞、彭形象继承了意大利即兴喜剧的人物特点，时而插科打诨，时而调侃时事，这三位丑角也给戏剧的童话氛围增添了几分情趣。

图兰朵是一类残酷中带有浪漫的西方戏剧角色，但在图兰朵的行动和唱词中，能够清楚感到她心中对于祖先的依恋，对于爱情的执念。她既是一个道德观念的整体象征，又兼具人性的多面与复杂。图兰朵对于祖先陆铃的敬意与中国的宗法礼乐如出一辙，“尊贵的公主陆铃，仁慈安详的祖先，她默默无言，在深沉的欢乐里实行王权，并且以柔韧和自信，向严酷的统治挑战！我就是她的再现！”（1806）这样一个性格多变、复杂的角色，自然需要戏剧性强烈的女高音才可胜任，因而图兰朵的咏叹调在数量上虽然少，但其难度之大、力度之强，许多女高音都望尘莫及。图兰朵秉持祖先的教诲，继承了祖先反叛、残酷的性情，但在古代中国，如此具有反抗意识的女性极为罕见，中国奉行的“存天理，灭人欲”、贞洁烈妇等封建思想直接禁锢了妇女的身份觉悟。

普契尼笔下的图兰朵在残酷、反抗等方面已经展现出出现代的女性意识。这是中国古代社会所不容许的情况，自然也是出自西方化的中国想象。

三、音乐文化的均衡性：音乐主题中的中国元素

从剧情来看，《图兰朵》确实存在着种种问题，它不能作为话剧直接在舞台上呈现，当代的观众也很难接受其中颇为荒谬的情节与主题。但作为普契尼晚期作品的代表，歌剧《图兰朵》在音乐上的成就使得普契尼的作品上升到多元化发展的新台阶，使其在音乐文本和戏剧文本之间形成了跨文化、跨艺术、跨媒介的均衡性。普契尼的异域风格在晚期作品中十分鲜明，其特征主要为旋律上的自然音阶特征、平行五度和声进行、不解决的不协和音、包含四度音程的主题等。作品在音乐发展中所体现的中国元素，加之普契尼音乐的流动性、抒情性等特征，将歌剧艺术从十九世纪歌剧的华丽与浪漫推向二十世纪歌剧的多样与无序。

在《图兰朵》中，最为经典的音乐主题当属普契尼对于中国民歌《茉莉花》的改造与发展。《茉莉花》的主题最早被应用在第一幕的童声合唱中，直接应用，几乎没有发展变形。图兰朵出场之后，《茉莉花》不断被反复、变奏，刻画出图兰朵多方面的性格。在全剧结尾，《茉莉花》由交响乐队齐奏而出，同时辅以所有人的大合唱，成为全剧最为华丽的音乐篇章。此外，普契尼还运用了多首中国歌曲，如第二幕皇帝出场时，便奏响了清朝国歌《执金瓯》的主题，九五至尊的场景由此被带动起来；同样是第二幕，三位官吏的三重唱则应用了江苏民歌《妈妈你好糊涂》的旋律，官吏的幽默滑稽、唯唯诺诺的姿态通过这一乐曲被刻画得惟妙惟肖。

除了对中国民歌的直接运用外，普契尼也对中国音乐的创作手法及风格进行了认真研究，并对其进行了有机运用。如柳儿的咏叹调《主人，请听我说》，就采用了中国音乐中特有的五声调式、G大调、四四拍、慢板，旋律十分舒展且富含歌唱性，特别是对四音组音型的多次运用，更是将东方女性那种特有的温情和柔美表现得淋漓尽致。此外，在《今夜无人入睡》《我在湖南有个家》等唱段中，普契尼也都对中国音乐创作手法进行了借鉴，使整个歌剧的中国风格更加鲜明。

在歌剧中，音乐具有非常重要的意义，甚至是决定歌剧效果的灵魂所在。由于《图兰朵》所选择的题材是

中国故事，因此，所配备的音乐也必须具备对应的中国风格。普契尼也深刻认识到了这一问题，在进行音乐创作的过程中，他通过中国音乐素材与技法的应用，实现了音乐表现与题材之间的有机融合，这也为歌剧整体的音乐表达增添了浓厚的中国元素特征。

结束语

普契尼的歌剧《图兰朵》中的中国元素在总体上呈现出东方主义的色彩。剧作故事本身的传播路径，显示出以意大利为代表的欧洲文学艺术创作对于东方文化元素的再创造和他者化演绎。具体到人物塑造上，图兰朵本身的扭曲和异化自不待言，次要角色里的中国人物塑造也从中凝聚了西方对于中国文化、宗教、政治符号的变异，从而体现为一种他异性的文化元素。但是，剧作题材、人物、情节、主题、结构等方面的他者化印迹，并不代表普契尼纯然背离了中国元素的表达。在一定程度上，普契尼的创作还是相对均衡地再现了东西两种文化间的归化与异化，这特别反映在他对中国民间小调、雅乐旋律、曲式和声、音乐主题再现等方面的灵活运用。应该说，《图兰朵》的中国元素集中体现在剧作题材的他者性、人物塑造的他异性和音乐文化的均衡性这三重特性上，这也是西方中国题材歌剧中的三类较为普遍的特征，值得更多学者深入探究。

参考文献

- [1]于继胜：东西方的不同释义带给歌剧《图兰朵》的当代理解[J].艺术研究，2010（03）.
- [2]杨欢：歌剧《图兰朵》中的中国风情元素探讨[J].开封教育学院学报，2018年（11）.
- [3]王秀：评析普契尼歌剧《图兰朵》对东方的解读[D].南京师范大学，2004.05.
- [4]潘刻科：歌剧《图兰朵》中的中国因素研究[D].西南大学，2008.04.
- [5]爱德华·萨义德：东方学[M].王宇根，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2007.
- [6]爱德华·萨义德：文化与帝国主义[M].李琨，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2003.
- [7]丁毅：西洋著名歌剧剧作集（上、下）[M].北京：国际文化出版公司，1995.