

新疆师范大学

硕士学位论文

中西文化融合视角下的歌剧《秦始皇》研究

姓名：杨叶宏

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：崔斌

2011-06-08

中文摘要

文章在对前人研究歌剧《秦始皇》的成果广泛搜集、整理、分析的基础上，从中西文化融合的角度对《秦始皇》相关的创作理念、创作手法、文化含义进行了分析。在分析多元文化的含义、文化相对论理论、文化全元论理论的基础上，结合实际总结了歌剧的创作理念，进而分析了歌剧的声乐本体特征，最终落脚在歌剧蕴含的文化分析上，得出了《秦始皇》诸多方面的文化含义。文章包括绪论和结论在内共有 7 个部分：

绪论部分介绍了论题的由来和研究意义，在综述前人研究成果的基础上，提出了仍需进一步研究的问题，进而明确了研究重点和研究方法。

第二部分是《秦始皇》简介，从总体情况、作者简介、剧情简介三个方面对《秦始皇》作了简介，为后文奠定了基础。

第三部分是论文写作的理论依据，从多元文化的含义、文化相对论、文化全元论几个方面对多元文化的几个重要的理论作了论述，为下文结合歌剧的实际展开分析打下了基础。

第四部分是歌剧的创作理念分析，在上文多元文化理论的基础上，得出了《秦始皇》题材国际化、音乐素材多元化、艺术手段多样化、创演阵容强大化等方面的创作理念。

第五部分是针对歌剧本体的分析，从《秦始皇》中的中国五声调式、增四度音型化材料，吟诵材料和剧情创作几个方面对《秦始皇》作了音乐本体分析。

第六部分较为详细的结合《秦始皇》中的诸多文化元素作了分析，其中对京剧、傩戏、秦腔文化在歌剧中的体现作了分析，对歌剧剧情的文化也作了分析。

第七部分是结论部分，在总结全文的基础上，得出了《秦始皇》体现了文化的多元化、平等性、联系性、独特性、交融性特征，为中国歌剧走向世界提出了建议。

关键词： 歌剧；秦始皇；文化；研究

Abstract

Opera in the previous research paper "The First Emperor," the results of extensive collection, collation, analysis, based on the angle from the fusion of east and west culture of the "Emperor" related to the creative concept, creative practices, cultural meanings are analyzed. In analyzing the meaning of multiculturalism and cultural relativity theory, the whole element of cultural theory, based on the summary of the opera with the actual creative ideas, and then analyzes the characteristics of the opera's vocal body, and ultimately settled in the Cultural Analysis of the opera, the draw the "First Emperor" in many aspects of cultural meaning. Articles, including introduction and conclusion, including a total of seven parts:

Preface introduces the topic of the origin and significance, results of previous studies in the review, based on the proposed issues still need further study, and then defined the research focus and research methods.

The second part is the "Emperor" Introduction, the overall situation, Author, Synopsis of three aspects of "The First Emperor" made a brief introduction to lay the foundation for the later.

The third part is the theoretical basis for essay writing, from the meaning of multiculturalism, cultural relativism, and cultural aspects of the whole element of cultural diversity have been discussed several important theories, for the following combination of the actual start of the opera foundation .

The fourth part is the creative concept of the opera, in the context of multi-cultural theories, based on the draw of the "Emperor" international theme, music, material diversity, artistic means of diversification, creating a powerful speech and other aspects of cosmetic creative idea .

The fifth part is the body for analysis of the opera, this opera is a cultural studies perspective, so this part of the opera sound only from the classification, the use of sound classification, vocal style, story creation aspects of the "Emperor" made the music ontology analysis.

Part VI in more detail with "The First Emperor" in an analysis of the many cultural elements, in which the opera, Nuo Opera, Shaanxi culture reflected in an analysis of opera, the story of the culture of opera analyzed.

Part VII is the conclusion, on the basis of summing up the full text, obtained the "Emperor" reflects the cultural diversity, equality, connectivity, unique, blend of features, the China Opera and made recommendations to the world.

Key Words: Opera, The First Emperor of China,Culture,Research

新疆师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 日期： 年 月 日

关于论文使用授权的说明

学位论文作者完全了解新疆师范大学有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属新疆师范大学。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密在_____年解密后适用本授权书。

非保密论文注释：本学位论文不属于保密范围，适用本授权书。

学位论文全文电子版同意提交后可在校园网上发布，供校内师生浏览。

本人签名： _____ 日期： _____
导师签名： _____ 日期： _____

1 绪论

1.1 问题的提出

1.1.1 研究背景与缘起

(1) 《秦始皇》创作与演出的成功

2006年,谭盾的歌剧《秦始皇》在美国大都会歌剧院(the Metropolitan Opera)的首演大获成功,引起了西方音乐界的强烈反响,这部由华人编剧、导演、作曲的歌剧与传统意义上的西洋歌剧完全不同,引起了广泛关注。从《秦始皇》的成功,我们意识到:各国各民族文化、历史、哲学、宗教、艺术领域的融合与创新,是当代歌剧音乐创作的一种全新发展趋势,歌剧《秦始皇》正是在这种文化融合与创新的理念下创作成功的。

谭盾在《秦始皇》中将民族与地域历史、宗教史、世界文明史、人类表演艺术史等融为一体,艺术形式上融音乐、电影、舞蹈、戏剧、宗教、历史、语言、建筑等于一体,音乐形式上几乎综合了谭盾所有的音乐表现手段。所以,我们可以深刻地感知谭盾的创作意识及其核心意义:融合与创新。我们研究《秦始皇》及谭盾的创作理念,其现实意义在于如果我们能把“融合与创新”的这种理念应用到其他相关研究领域,将会呈现出更多、更丰富的文化景观。

(2) 谭盾独特的创作风格和理念

从《乐队剧场》、《实验音乐》、《鬼戏》、水乐、纸乐等多部谭盾的作品中反映出谭盾骨子里流淌的是朴素而神秘的中国古典美学与哲学传统思想。他习惯于把音乐创作当做一种试验,将民族语言符号赋以音乐语言化,一方面展现了其对传统的眷恋;另一方面,在一定程度上也流露出作者的后现代创作理念。

(3) 《秦始皇》中文化的包容性

歌剧《秦始皇》主要讲述秦始皇梦想缔造万世基业,并想用音乐在开国大典上展现自身的帝王气势与统一后大中国的生生不息。然而,最终秦王发现,宫廷音乐家高渐离出于报复心理,送给他的音乐竟然是一段来自楚国的“奴隶之歌”。歌剧反映出政治家与艺术家在对待命运和爱情上的理解是不同的,尤其是秦皇之女栎阳与高渐离的爱情,以双方交合后栎阳的飞天表现了皇权下的爱情虚无。谭盾以秦腔的大起大落、奴隶俗歌的现实与帝王大音的期盼、阴阳共体等自相矛盾的讽喻的手笔,揭示了人们面对这段历史的复杂心情,并透露出曲作者本人对音乐家参与历史事件的身份认同及创作意志上的理性鞭策。

总之,《秦始皇》的创作与演出取得了巨大的成功,谭盾“融合与创新”的理念也是中国艺术创作需要进一步实践的。对《秦始皇》和谭盾的文化分析将有重要的理论与实践意义,它将推动中国艺术尤其是歌剧创作的大发展。

1.1.2 研究的意义

从《秦始皇》的创意到排练再到出品，我们都可以深刻地感知到其创作意识的存在及其核心意义：融合与创新，正如谭盾在中央音乐学院讲座的主题“和谐共融、创新中华”。笔者认为，我们研究《秦始皇》及谭盾的创作理念，其现实意义在于：如果我们能把“融合与创新”的这种理念应用到其他相关研究领域，将会呈现出更多、更丰富的文化景观。面对困扰中国音乐学术界的中外、古今、雅俗、新旧四大文化死结，只要我们能多一份理解、融合与创新的意识，承认文化认同的差异性和联系性、借鉴文化交流的互融性，世界文化必将走向真正意义上的和谐共处。《秦始皇》是在多元文化趋势下，在文化价值相对论观念的指引下将东西方文化成功融合的典范，本论题选取歌剧《秦始皇》作为研究对象，从文化融合的角度对其进行研究分析，将有填补空白的理论与实践意义。

1.2 研究综述

1.2.1 演出及音像的出版

歌剧《秦始皇》是一部由纽约大都会歌剧院(the Metropolitan Opera)于 1996 年投资 200 万美元向旅美作曲家谭盾委约的一部作品，谭盾经过十年创作于 2006 年完成了这部将中西文化融入一体的原创歌剧，全剧长约 2 小时 35 分钟。此剧于 2006 年 12 月 21 日在纽约大都会歌剧院进行了全球首演并在全球取得了轰动性的效果——票房收入 260 万美元，大都会剧院收到来自各方赞助 3000 万美元。其后分别在 26、29 日以及 2007 年 1 月 2、5、9、22、25 日共计作了 9 场演出，其中四场在美国作了卫星同步直播，2007 年 1 月 13 日作了录播。中国香港电台第四台(RTHK Radio4)于 2007 年 2 月 13 日晚八点也播放了该剧。2008 年 5 月 10、14、17 日在大都会歌剧院再次上演三场，同年百代公司(EMI)公司出版了《秦始皇》的 DVD。

1.2.2 相关理论研究

因《秦始皇》歌剧仅在美国公演过，国内对其的了解主要是在 2008 年《秦始皇》歌剧的 DVD 在中国面市后才逐渐展开的，对其音乐文化的研究目前只有为数不多的介绍性的文章，所以理论研究尚处于起步阶段。通过中国知网检索 1986 年以来全文中含有“秦始皇”并含有“谭盾”的文章，检索到 190 篇，这些文章是本文展开研究的基础。

(1) 博士论文。在检索结果中，涉及到谭盾的博士论文有 15 篇，涉及到

歌剧《秦始皇》的博士论文有 10 篇，分别是《和而不同——论 WTO 背景下中外合拍电影的跨界生存》、《刘德海琵琶演奏艺术研究》、《中美电影贸易中的文化折扣研究》、《中国现代书法史》、《当今美国电影里的中国资源与中国形象》、《谭盾歌剧研究》、《基于遗产生态和旅游体验的西安遗产旅游开发模式研究》、《新时期以来中国电影国际竞争力研究》、《20 世纪湖南音乐家群体研究》、《论华人新移民作家的飞散写作》，从题目就可看出多数论文和歌剧没有太大关系，只是在论述中提及而已。在这些论文中杨和平的《谭盾歌剧研究》是针对谭盾的《九歌》、《马可·波罗》、《牡丹亭》、《茶》、《秦始皇》五部歌剧而作的音乐分析方向的博士论文，由于研究方向的原因，在论文中作者针对《秦始皇》从剧本分析、场景分析、音乐结构分析等几个方面作了分析，是本文研究《秦始皇》重要的参考文献。《谭盾歌剧研究》针对《秦始皇》的音乐本体作了较为详细的分析，但《秦始皇》中的相关文化尤其是京剧、傩戏、秦腔等中国文化元素以及创作理念还没有很深入的分析，这正是本文所要重点分析的问题。

(2) 硕士论文。涉及谭盾的硕士论文有 30 篇，其中涉及到《秦始皇》的有 24 篇，比较重要的有《浅论中国歌剧中的男高音声部》、《丝路风情的历史壮歌》、《中国民族歌剧中男中音角色的作用探究》、《视听语言在国际化传播中的功能优势》、《信息时代背景下中国传统民间音乐的保护与发展》、《新世纪中国武侠电影的创作走向研究》、《中国美声唱法各发展阶段代表人物研究》、《国产大片发展对策研究》、《音乐与地方文化的交响》、《文化产业中的媒体和文化：合作与冲突》、《论二十一世纪初中国武侠大片》、《西方人眼中的中国音乐》、《世纪之交的中国艺术产业》等文章。这些文章是不同方向的学生所写的，主要从音乐、影视、文化产业等方面作了研究，其中从音乐方面研究的主要是从歌剧研究方面来论述的，涉及《秦始皇》中的歌剧演唱和谭盾的歌剧创作；从影视方面研究的文章主要是涉及到了影视作品中中国文化元素的加入等问题；文化产业方面的文章则主要分析了文化产业国际化的出路，也是中国文化如何国际化的问题。这几方面的研究都不同程度的涉及到了谭盾的创作理念和风格，即将中国文化元素融入西方文化模式，从而加速中国文化的国际化。

(3) 期刊文章。检索中有 102 篇期刊文章涉及到了谭盾以及《秦始皇》。比较重要的有《中国歌剧演唱研究》、《从〈茶〉、〈门〉和〈秦始皇〉看谭盾的歌剧创作理念》、《略评〈秦始皇〉》、《用中国文化的香水引领世界》、《细品〈秦始皇〉》、《写在 2009 年格莱美奖揭晓之际》、《多元化语境中的音乐评论标准论析》、《浅谈中国当代音乐创作与批评的民族性与后殖民性》、《谭盾的歌剧〈秦始皇〉》、《谭盾与郭文景·音乐大师双人谈“死亡与再生”——关

于歌剧中国和中国歌剧的未来》、《全新的歌剧创作观念：“1+1=1”——从〈秦始皇〉看谭盾的歌剧创作理念》、《中国民族音乐的前景》、《鸟和当代艺术——徐冰·谭盾对话》、《歌剧〈秦始皇〉印象》、《田浩江：“王者”风范 “诗人”情怀》、《谭盾：解构与重组》、《谭盾与张艺谋的超时空面对面》等，这些文章从不同的角度分析了谭盾的创作风格和理念，对《秦始皇》的相关文化也作了一定的分析，但对谭盾创作《秦始皇》中所蕴含的深层文化含义还研究不够，这也是本文的研究重点。

(4) 报刊文章。在检索的文章中有 43 篇发表在不同报刊上的文章，这些文章对《秦始皇》在美国大都会上演的消息进行了报道并作了简要的评论。但這些文章更多的是将《秦始皇》的上演作为一种文化事件来评论的，并没有对歌剧本身的内容作深入的分析，也没有对歌剧的文化作分析，对国外对《秦始皇》中中国文化的认可情况也未作评价。

综之，前人的研究针对谭盾的《秦始皇》在不同方面有了一定的研究，但对《秦始皇》相关的理念极其音乐文化分析还没有展开。歌剧《秦始皇》是经过了艺术再加工的历史，在戏剧上更增加了矛盾的冲突，目前还没有针对歌剧中的文化及文化融合深入细致的研究。音乐作为文化组成部分的观点早已被公认，文化的多元文化趋势也已成为共识。文化的概念、文化价值相对论观念、中西文化交融对话的观念是当代人文学科研究的基本理论基础。这些方面的研究和相关成果已相当丰富，作为本论题的理论依据和研究基础将是十分有意的。

1.3 研究方法

本论题以音乐学、历史学、文化学、民族学、人类学、社会学等学科的理论与研究方法为指导，通过对《秦始皇》的相关资料与谭盾创作风格的总结与分析，以提出问题——分析问题——解决问题的思路，准确把握文化融合视角下的歌剧《秦始皇》研究的论点与依据。在简要分析文化内涵以及音乐与文化相互关系的基础上，分析多元文化的内涵与基本理论，进而在分析中国音乐文化特征和西方音乐文化特征后，从文化融合的角度对歌剧《秦始皇》的诸多方面进行分析研究，得出其之所以成功的原因，从而为中国歌剧更好的走向世界提供一种可以借鉴的方法。具体的研究思路体现在以下几点：

1.3.1 总结分析前人研究成果

本论题作为一篇声乐方向的硕士毕业论文，没有从传统的分析歌剧演唱风格、演唱方法等方面对《秦始皇》进行分析，而是以一个较新的文化的视角研究中国歌剧走向世界的方法和途径，基本没有现成的研究成果可以借鉴，但多

元文化的民族性和文化的融合性是《秦始皇》取得成功的关键依据，本文首先采用文献法对有关多元文化含义的相关理论进行梳理，在此基础上将《秦始皇》的相关方面作文化上的关联分析，从而得出文化融合的有效证据。

1.3.2 运用剖析法分析文化的多元化

歌剧《秦始皇》采取了一种运用西方音乐形式演绎中国文化的方式，所以在内容和形式上体现了一种西方文化理念和中国文化思想的碰撞与融合。在这种碰撞与融合过程中，创作者以大胆的尝试将中国文化中诸如京剧、秦腔、昆曲、古筝等的符号元素融入了西方歌剧框架之中，目的在于以一种西方文化可以接受的方式将中国文化推向世界。所以，歌剧的声乐、器乐、唱词、剧情、服饰、布景等方面都体现了文化多元的理念，对文化多元化的分析将是文章的重点。

1.3.3 结合实际内容分析文化的民族性

文化多元化理论、文化相对论在不同的学科已被广泛的分析和运用，推进了各学科的发展，在音乐分析中也已越来越重视音乐文化的分析。为此，本文在分析歌剧相关内容时要本着分析音乐的同时着重分析其文化的思路和方法，诸如歌剧中的脸谱、京剧念白、秦腔、雉戏等中国文化元素都是文章要重点分析的方面，正是这些元素的民族性将歌剧的世界性进一步深化。文化是具有民族性的，文化是平等的，《秦始皇》歌剧的成功正是认识并实践了多元文化理论中的文化民族性与平等性的理论，将中国文化通过西方文化的认知模式表达出来，最终走出了一条运用西方定型的文化模式发扬中国文化的道路。将《秦始皇》的这种探索性的道路深入的分析出来将是文章的另一重点。

2 《秦始皇》简介

2.1 总体情况

歌剧《秦始皇》是一部由纽约大都会歌剧院(the Metropolitan Opera)于 1996 年投资 200 万美元向旅美作曲家谭盾委约的一部作品，谭盾经过十年创作于 2006 年完成了这部将中西文化融入一体的原创歌剧，全剧长约 2 小时 35 分钟。此剧于 2006 年 12 月 21 日在纽约大都会歌剧院进行了全球首演，其后分别在 26、29 日以及 2007 年 1 月 2、5、9、22、25 日共计作了 9 场演出，其中四场在美国作了卫星同步直播，2007 年 1 月 13 日作了录播。中国香港电台第四台（RTHK Radio4）于 2007 年 2 月 13 日晚八时也播放了该剧。2008 年 5 月 10、14、17 日在大都会歌剧院再次上演三场，同年百代公司（EMI）公司出版了《秦始皇》的 DVD。

《秦始皇》由谭盾与哈金（Ha Jin）编剧，剧本以《史记》与芦苇的电影剧本《血筑》为基础，谭盾作曲并亲自担任首演指挥、张艺谋担任导演、王潮歌担任副导演、樊跃担任舞台设计、日本服装设计大师和田惠美(Emi Wada)担任服装设计，世界三大男高之一的多明戈、舞蹈家黄豆豆、男低音歌唱家田浩江、京剧艺术家吴兴国等世界著名艺术家联袂演绎（演员名录见表 1-1），于 2006 年 12 月 21 日在纽约大都会歌剧院隆重首演并在全球取得了轰动性的效果——票房收入 260 万美元，大都会剧院收到来自各方赞助 3000 万美元。作为一个重要的文化事件，《秦始皇》取得了巨大的成功，它将中国文化用西方的模式呈现出来，是纽约大都会 1883 年以来委约首演的第四部原创歌剧。

表 1-1 《秦始皇》演员名录¹

剧中人物	饰演者	类 别
秦王嬴政	普拉西多.多明戈（Placido Domingo）	男高音
栎阳公主	伊丽莎白.弗楚洛（Elizabeth Futral）	女高音
高渐离	保罗.格罗夫（Paul Groves）	抒情男高音
王将军	田浩江	男低音
萨满	米歇尔.迪扬（Michelle DeYoung）	女中音
大臣	傅海静	男中音
阴阳太师	吴兴国	京剧/昆曲
王妃	苏珊.曼泽尔	女中音
士兵、卫队、奴隶等	纽约大都会歌剧院合唱团及芭蕾舞团	合唱

¹ 杨和平.谭盾歌剧研究[M].上海：上海音乐出版社.2009.10

2.2 作者简介

《秦始皇》的创作者谭盾，1958 年出生于湖南。1978 年考入中央音乐学院作曲系，随赵行道、黎音海学习并取得作曲硕士学位。1986 年毕业于中央音乐学院研究生院，1986 年获美国哥伦比亚大学奖学金，随大卫·多夫斯基及周文中学习并获得音乐艺术博士学位。他是中央音乐学院“四大才子”之一，在校时创作的第一弦乐四重奏《风·雅·颂》运用民间曲调，中国宫廷音乐，庙堂赞歌等原始素材，给人清新、别致的感觉，获得了 1983 年德里斯顿·韦伯尔作曲比赛二等奖，成为第一个获得国际大奖的中国作曲家。被新闻界、艺术界称为“新潮音乐”、“先锋派音乐”、“崛起的一代”中的代表人物之一，到美国后，数家知名乐团聘他为乐团作曲，并出任 BBC 交响乐团（苏格兰）驻团作曲兼副指挥，1988 年在美国举办了个人作品音乐会，这是中国音乐家在美国首次举办音乐会。

谭盾对世界乐坛产生了不可磨灭的影响。他的音乐跨越了古典与现代、东方与西方、多媒体与表演艺术的众多界限。他已赢得多项当今世界最具影响和众望的音乐大奖，其中包括格莱美大奖、奥斯卡最佳原创音乐奖和格文美尔（Grawemeyer Award）古典作曲大奖，并被美国音乐协会（Musical America）授予年度“最佳作曲家”称号。谭盾还被中国文化部授予“二十世纪经典作曲家”称号，并被凤凰卫视等全球最重要的十家华文媒体评为 2006 年影响世界的十位华人之一。谭盾的音乐被世界最重要的交响乐团、歌剧院、艺术节、电台和电视台广泛演播。作为作曲家和指挥家，谭盾曾经执棒世界众多著名乐团，其中包括：荷兰皇家音乐厅乐团、伦敦交响乐团、波士顿交响乐团、纽约爱乐、柏林爱乐、费城交响乐团、法国国家交响乐团、英国 BBC 交响乐团、米兰斯卡拉歌剧院乐团、慕尼黑爱乐、意大利国家交响乐团和美国大都会歌剧院等。

歌剧在谭盾的创作中尤为重要。由爱丁堡艺术节委约的《马可·波罗》已有四个不同演出版本，其中由著名歌剧导演皮尔·奥迪(Pierre Audi)执导的版本于 2008 年 11 月在荷兰皇家歌剧院轰动上演。由纽约大都会歌剧院委约创作的歌剧《秦始皇》于 2006 年 12 月成功世界首演。《茶》(2002)由著名的日本三多利音乐厅(Suntory Hall)和荷兰皇家歌剧院联合委约，并在法国里昂歌剧院、美国圣塔菲歌剧院、美国费城歌剧院等歌剧院上演。《牡丹亭》(1998)由美国著名导演彼得·沙乐斯（Peter Sellars）执导，并在多国巡演 50 多场。

2.3 剧情简介

歌剧开始时一名穿着中国京剧服装的“阴阳师”登场，以念白的形式先将

这出歌剧的基本主题作一番介绍，然后歌剧故事正式展开。秦王嬴政经过连年的征战即将统一天下，艰巨的长城修建工程也开始进行，雄心勃勃的嬴政认为：当前称颂其丰功伟绩的音乐都过于喧闹，他要找人创作一首真正能够歌颂其统一的新国家的《颂歌》，而写这首《颂歌》的最佳人选他认为非燕国的优秀音乐家高渐离莫属。早年，少年的嬴政曾经和高渐离一同在赵国做人质，度过了一段相濡以沫的日子，高渐离的母亲曾经将嬴政当作自己的儿子一样地抚养，两个男孩像兄弟一般长大以后，高渐离曾经对嬴政说：如果你将来能够归国继承王位，我一定会给你创作一首颂歌。但是后来秦国在统一六国的战争中杀戮甚多，高渐离的家园在秦灭燕的战争所毁，母亲也被秦军杀害，而高渐离也被俘虏当作奴隶押解到秦国来。嬴政下令给他治好了伤并且给予生活上的优待，但高渐离却因为自己的亲人、家园都在秦灭燕的战争中毁灭而耿耿于怀，不愿为嬴政写《颂歌》了。

嬴政的爱女栎阳公主美丽而任性，幼时因骑马摔伤而下肢瘫痪不能行走，嬴政已经将她许配给为统一国家立下了赫赫战功的王将军，但是尚未成婚。现在，她对在父王面前坚贞不屈的高渐离产生了好感，自告奋勇去说服高渐离同意创作《颂歌》。在与高渐离的接触中，栎阳公主以女性魅力对之百般诱惑，甚至以口对口喂食的方式让绝食的高渐离进食。最后二人相爱并且发生了性关系，而她的瘫痪的下肢居然由此奇迹般地痊愈能够站立和行走了。高渐离在公主爱情的感召下同意创作《颂歌》，但是最能激发其音乐灵感的却是被鞭子驱赶着修筑长城的奴隶们的悲歌，他在悲怆的秦声的激励下进行着创作。嬴政对公主能够行走起初感到惊喜，但是当他得知女儿为此竟失去了贞操便又非常恼怒，坚持要她为了国家的利益仍旧要和王将军结婚。栎阳公主因为拒绝与王将军入洞房而被王将军所杀，王将军也因不堪屈辱而自尽，但他死后的鬼魂仍然对嬴政表达忠心说：“今后我在地下仍将指挥由兵马俑组成的军队来保卫你和你的国家。”

高渐离的《颂歌》终于写成了，但是当这《颂歌》在嬴政举行他即将成为始皇帝的登极仪式上唱出来的时候，它却不是对秦始皇的辉煌功业的歌颂，而是以哀怨的秦声来抒发人民修筑长城的苦难和怨愤。嬴政对此非常恼怒，而高渐离为了表示不再歌颂秦始皇竟摔碎了自己的箏，并且将舌头咬下啐向秦始皇，秦始皇拔剑刺死了高渐离，他也震惊、颤抖地跪倒在悲怆的歌声里。²

在了解了歌剧的基本剧情后，深入的分析歌剧中体现的文化才是重点，找寻理论依据是合理分析问题的关键。为此，在将《秦始皇》定位在多元文化融合产物的基础上探寻多元文化的理论基础是下文的前提。

² 刘诗嵘.谭盾的歌剧《秦始皇》[J].北京：人民音乐.2008，（1）

3 与《秦始皇》相生的理论依据

在简介了《秦始皇》相关内容后，我们可以清楚地认识到，歌剧的创作以及演出充分体现了文化的多元化、平等性、民族性、融合性等，为此首先认识与文化相关的诸多理论是深入分析歌剧的前提基础。

3.1 多元文化的含义

多元文化（multi-culture）中的 multi 源自拉丁语 multus，意为“多”，所以多元文化本身是多种文化、多样文化的意思，但是在后来的发展和研究当中我们可以看到，多元文化（multi-culture）已经不仅仅是简单的多种文化的意义了，它更多情况下被用作形容词和定语——多元文化的（multicultural）来阐释各种各样的多元文化现象（Multicultural phenomenon），诸如多元文化教育（Multicultural education）、多元文化传统（Multicultural tradition）等等。

“多元文化”已超出了它的源词形成更高层次的含义。首先，从多元文化的初级层面上，指多种文化并存的现象；其次，多元文化已不仅仅简单地指多种文化的并存，它更深层次地提示了多种文化之间共生和互相影响交叉的关系；再次，多元文化之间的交叉与影响是一种复杂的关系，它是“同一性”与“多样性”的辩证统一发展，在多种文化融合发展成新质文化的同时，各种文化又会竭力保持自身的独特性而维持世界文化的多样性。

多元文化本身就是多种文化，但多种文化并不能等同于多元文化，多元文化在多种文化基础上产生但高于多种文化。互不相干多种文化的罗列不是多元文化，只有多种文化由于某种关系、某种媒介联系在一起，并发生相互影响时，多元文化才开始出现。多元文化不仅仅强调世界文化的多样性，更重视多种文化之间的关系，这些关系有相互促进，也有文化之间的冲突与斗争。多元文化现象中多种文化在交融和冲突的过程中，产生了新的文化，这是简单的多种文化现象所不具备的特点。所以探讨多元文化的意义并不能简单地从多种文化的角度入手，而更要注意到多种文化之间的关系以及这些关系所造成的结果。所以，理解多元文化内涵的关键在于对文化多样性和多种文化之间的关系和影响以及这种影响所发生的结果的准确把握上。多元文化概念本身是针对传统的单一文化概念而言的，以往的文化发展定式是在一定的区域、地域、社会、群体和阶层中存在的某一种单一文化，而多元文化则是指在一个区域、地域、社会、群体和阶层等特定的系统中，同时存在的、相互联系且各自具有独立文化特征的几种文化。它不同于以往的文化存在方式，在空间上具有多样性，在时间上

具有共时性。

多元文化概念的提出以文化的几个特征为理论基础：首先是文化的平等性。多元文化主义认为，人类是不同民族、不同群体的集合体，成份的多元化决定了文化的多样性，各种文化都有其独特的价值，并无优劣贵贱之分，因而各种文化都有平等的生存权和发展权。其次是文化的联系性。多元文化是指在一个区域联合体、社会共同体和集体群体等系统内共存的，并在系统结构中存在着一定相互联系的文化。交流和融合是多元文化形成的必要条件，也是多种文化存在的基础。再次是文化的独特性。各民族或集团在长期的历史发展中，通过其历史积淀过程而逐渐确立起自己特有的区别于其他民族或集团的文化。即使是在同一性质的群体、集团的社会内，由于区域发展的不同，文化的自我更新、创造、变革的内在机制不同，使同一性质的文化在同一社会的不同区域、不同社会阶层、不同历史时期，表现出一定的差异性，从而形成了文化的多样性发展；最后是文化的交融性。不同的文化之所以能共存于一个共同体内，其重要原因就在于各种文化不仅存在着彼此的差异性，而且存在着彼此间的相互借鉴交融，从这个意义上说，多元文化的实质就是提供处理两种以上文化间相互关系的态度和方法。

总之，多元文化不是简单的文化多样的问题，它不是多种文化的简单排列，多元文化更侧重于多种文化互相交叉和影响，它已不仅仅是一种文化现象或文化关系，它为我们提供了一种认识世界事物的方法论基础。于是多元文化已经成为一种方法论，一种分析问题的新视角。

3.2 文化相对论

文化相对论（cultural relativism）的产生可以追溯到 18 世纪初，当时法国学者对北美印第安人进行民族学分析时提出，不要以欧洲人的道德标准去看待土著居民的文化思想。其后，美国历史学派的创始人、民族学家博厄斯也表述过这一思想。20 世纪以来尤其是第二次世界大战之后，由于亚非及其他大陆民族解放运动的发展，欧洲中心论及其类似的理论受到了毁灭性打击，对各民族文化“价值”的评价成了现实的问题。20 世纪 50 年代，文化相对论经过博厄斯的学生赫斯科维茨等人的极力宣扬成为美国人类学、民族学中的一种思潮，后成为人类学的一个学派，赫斯科维茨的《文化人类学》（1955）是文化相对论的主要代表作。由于文化相对论者主要讨论文化价值问题，他们的理论又被称为“价值理论”。

文化相对论的主要观点是每一种文化都有其独创性和充分的价值，每种文化都有自己的价值准则，一切文化的价值都是相对的，对各群体所起的作用都

是相等的，因此文化谈不上进步或落后。文化相对论的主要内容包括：认知相对论，认为人类的经验是由地方性的结构知识决定的，在很大程度上表现为一个社会、文化的建构；逻辑相对论，认为不存在泛文化的或普遍性的逻辑、推理规则；历史相对论，认为历史时代应被看作是不同的、观念的文化史或心智史，历史就是观念的变化表；语言相对论，关注独特的语言法则和词汇结构对思考习惯和类别的影响；道德相对论，认为一个人的道德行为只能从地方性的价值观而不能从普遍性的道德准则来判断；发展相对论，主张人的不同发展阶段有不同的思想或价值。³

作为一种哲学，文化相对论认为，任何一种行为，只能用它本身所从属的价值体系来评价，没有一个对一切社会都适用的绝对价值标准。每一种文化都会产生自己的价值体系，即是说人们的信仰和行为准则来自特定的社会环境。认为每一种文化都具有其独创性和充分的价值，在比较各民族的文化时，必须抛弃以西方文化为中心的“我族文化中心主义”观念。每个民族的文化时常会有象征该民族文化中最主要特征的“文化核心”，尽管各民族文化特征的表现形式有所不同，但它们的本质是共同的，其价值是相同的，即它们都能起到对内团结本民族，对外表现为一个整体的作用。一切文化都是社会的产物，每一种文化都是在具体的历史条件下形成，并在发展过程中不断的变化。文化相对论反对种族主义、反对进化论，非常强调“田野工作”的实践，以细致和谨慎的比较方式采集资料，偏好于理论的预见性。注重于从自身环境中来审视文化的价值和特性，以“历史特殊论”将不同文化作为各自独立的体系来考察，它们相互间的价值是平等的，认为每一种文化自身是一个复杂综合的整体，并且与其相邻的文化连接形成自己独特的历史传承，批判文化的传承具有普遍性或一般性。

文化相对论强调文化变迁的重要性和历史研究的必要性，注重于文化形态的“分类”和“比较”，主张特定文化的意义和产生原因应该到构成该文化的背景或自身历史中去寻找，反对人类文化发展具有普遍适用的规律，认为人类文化是多元发展的。人从来就是特定文化和环境的产物，是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。⁴

“文化相对论”自产生到现在已经过了一个多世纪，在它的影响下民族音乐学诞生了。民族音乐学的迅速成长不仅推动了这一分支学科本身的完善，而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。2001

³ 黄平，罗红光，许宝强.社会学、人类学新词典[M].吉林：吉林人民出版社，2002.

⁴ 洛秦.音乐与文化[M].杭州：西泠印社出版社，2001.

年《新格罗夫音乐与音乐家词典》⁵“音乐学”条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定,提出音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响,特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响,而且与民族音乐学的发展有密切联系。

因此,“文化相对论”的意义并非是“历史虚无主义”的,也并非是“狭隘民族主义”的,它首次对西方道德文化的概念和体系提出了挑战 and 质疑,有力地批评了欧美文化中心主义和民族中心主义的错误,摧毁了“欧洲文化中论”,推动了一个新兴的民族音乐学学科发展而影响了整个音乐学研究的范畴、方法和目的。文化相对论理论推动了多元文化主义的产生和政策的实施,更是歌剧《秦始皇》创作与演出的关键依据。

3.3 文化全元论

任何文化,作为一个社会巨系统,必定是开放的、变化的、有组织的完整系统,其中所有个别因素都只有在这个系统中才能获得意义,都只能在相互关系中才能存活,也只有在这个系统内部得到价值论的解释答案。既然不论种族和民族,人类都有发明自己文化的动机和能力,所有文化都有存在的理由和价值,任一文化的问题都只有在其内部才能求解,那么人类文化不可能被一种文化来统一,文化问题的答案也不可能是单一的,这就是“文化全元论”观点。它区别于文化理论的“单一中心论”和“多元中心论”,它是含纳全世界各民族文化单元的、而又承认各文化单元在合理性的世界文化之总的体系。人类文化的发生是多元的、普遍的,是人类自然史进化到一定时期的必然产物,不存在唯一的或某几个文化中心。同时,文化的发展又主要是“体系内进化”的,不可能把不同自然环境条件和历史发展路向下产生的诸民族文化,经过可疑的、粗陋的比较而放在一个直线的进化链条上排出座次。体系间进化程度的比较没有个普世的标准,因此其结论也自然没有普遍意义。⁶

文化全元论提出的意义在于:它必将化解困扰文化科学思维方式的“二值逻辑”,主客体关系、或人类学所谓“我族文化与他族文化”,将不可能用二元论哲学立场来解释的。因为“主体是通过他者的形象而达到自己身份的辨认与确定的。”它必将带来困扰我们许多年的“东西方关系”的解决可能,因为西方文化如果没有非西方文化的存在,如何可能确立自己?同理,非西方文化

⁵The New Grove Dictionary of Music and Musicians,second edition,edited by STANLEY SADIE/executive editor JOHN TYRRELL,published in twenty-nine volumes by macmillan Publishers Limited in the year 2001,Published by Oxford University Press,Inc

⁶ 罗艺峰.从普遍主义、相对主义到文化全元论[J].贵州:贵州大学学报(艺术版),2002,(2).

不承认西方文化的存在，也不可能获得自己的文化主体性。它还将启发我们采取新的价值立场，因为世界文化是一个巨系统，其“全”，在于众多民族文化之“分”的存在，若没有对于世界各民族音乐文化价值之承认，则不可能有世界音乐文化之价值。它将贡献一个可能的方法哲学，这个哲学是建立在全元论之多值逻辑、多维联系、圆融互动之思维策略之上的。

文化全元论的价值立场取决于我们对某些视域的重视程度，由于文化全元论是指全方位的联系性，所以它必然是多值逻辑的。“传统是一条河”⁷的经典论断，正是将传统与现代、过去与今天、历史与现世、主体与客体、自我与他我等二元对立范畴用全元逻辑取代。因此，在认识到世界文化是一整体，其文化的整体性正是因不同民族文化的差异性而存在，没有对各民族音乐文化价值的承认就不可能认识世界音乐文化的整体价值。这也正是歌剧《秦始皇》创作与演出的另一重要依据。

3.4 小结

在详细的分析了文化多元化理论、文化相对论、文化全元论几个相互联系的相互支撑的理论后，我们已基本可以认识到歌剧《秦始皇》之所以取得巨大成功的原因所在。《秦始皇》正是运用了文化多元化的理论，将不同的文化元素置于平等的地位，将中国文化与西方文化合理的融入世界文化的歌剧模式中，使中国文化充分的被认识与认可。为此，详细的分析《秦始皇》各方面运用多元文化理念创作的成功之处是下文的重点。

⁷黄翔鹏.传统是一条河[M].北京：人民音乐出版社，1990.

4 《秦始皇》创作理念分析

“高度决定视野，角度决定观念”，从这句佚名的、经典的广告语中我们清楚地认识到理念的重要性。著名美声歌唱家廖昌永认为，歌剧的发展现状不乐观首先是人才短缺问题。他说，虽然国内声乐人才的发展近年来速度很快，但从歌剧事业所需来看，人才结构还不够完善和平衡。“歌剧艺术是集舞蹈、声乐、舞台等为一体的综合艺术，我们现在缺的不是声乐方面的人才，而是懂歌剧的指挥、懂声乐和剧本的艺术指导及具有舞台全面掌控力的舞台导演等。”⁸为此，我们可以看出廖昌永先生的两层意思：我们的声乐水平近些年来有了大步的发展，但歌剧事业并没有明显的进步；我们有足够的声乐人才和歌剧素材，但我们缺乏能将材料变成作品的创作者。所以，要弄清《秦始皇》成功的原因，深入的分析其创作理念是基础。

4.1 题材力求国际化

歌剧（opera）是将音乐（声乐与器乐）、戏剧（剧本与表演）、文学（诗歌）、舞蹈（民间舞与芭蕾）、舞台美术等融为一体的综合性艺术，通常由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲、舞蹈场面等组成（有时也用说白和朗诵）。早在古希腊的戏剧中，就有合唱队的伴唱，有些朗诵甚至也以歌唱的形式出现；中世纪以宗教故事为题材，宣扬宗教观点的神迹剧等亦香火缭绕，持续不断。但真正称得上“音乐的戏剧”的近代西洋歌剧，却是16世纪末、17世纪初，随着文艺复兴时期音乐文化的世俗化而应运产生的。歌剧作为一种综合艺术体裁，题材是决定其成败的重要因素。题材国际化成为谭盾歌剧创作的基本理念，既然“民族的才是世界的”，那么多民族融合的文化才是国际化的，才是全世界的文化。《秦始皇》用西方的歌剧演绎中国文化本身就是国际化的充分体现。

歌剧《秦始皇》以我国古代秦国始皇帝，其女栎阳公主，以及音乐家高渐离三人之间的恩怨情仇为主线，讲述了梦想统一秦帝国音乐的集权统治者——秦始皇逼迫高渐离创作新国乐而引起的一段悲剧故事。虽然故事背景是单一文化的古代中国，但除了巫师用汉语外，其余角色都用英语演唱。此外，剧中还有一对非常特别的角色——中国古代的阴阳大师与西方的预言者，他们在2000年的时光间来回转换、贯穿全剧。将巫师与西方的预言者置身于同一舞台之上的确是东西文明最强烈的碰撞，也正是这一对角色成为了统一整部歌剧东西文化差异的纽带。⁹

⁸ 万一.世界歌剧，中国咏叹[N].北京：经济参考报.2008年4月7日14版

⁹ 杨正君.从《茶》《门》和《秦始皇》看谭盾的歌剧创作理念[J].北京：人民音乐.2010.(2)

在注意题材国际化的同时,《秦始皇》也非常注意演员的国际化。比如在剧中,世界三大男高音之一的多明戈饰演男主角——秦始皇,中国著名导演张艺谋任职导演,著名女高音歌唱家伊丽莎白在剧中饰演栎阳公主,台湾著名京剧老生吴兴国饰阴阳大师,男低音歌唱家田浩江饰大将军,以及编剧哈金、副导演王潮歌、舞蹈表演及编导黄豆豆……这些国际著名的演员无形中增加了歌剧本身的国际化程度。

4.2 音乐素材的多元化

谭盾认为:“艺术家(在创作中)最艰难的是对音乐的结构、风格与整个艺术形式的创新与设计”,若再将创新与传统有机地融合于一体自然更是绝非易举,但为了实现或是接近其多元融合的艺术哲学思想,谭盾在《秦始皇》中作了各种尝试。强调音乐在歌剧中的绝对主导地位是谭盾歌剧创作的最大特征,其歌剧的音乐绝不是为剧情服务的次要因素,而是一部歌剧的核心要素。因而,其乐队部分已不仅是声乐的伴奏,自身常常具有交响性特征,并参与到乐思的表达中来。在《秦始皇》中,除了西洋歌剧传统的乐队配置外,还加入了中国打击乐与特殊色彩性“乐器”的使用,无论是在音乐材料的来源上,还是在乐队乐器的选择上,明显具有的多元化特点也同样突出。例如,高渐离给公主授课一幕中的一段古筝与竖琴结合的二重奏式音乐,颇为抒情而优美,由于竖琴模仿了中国乐器琵琶与古筝的演奏技法,因而在音乐上并没有土洋结合带来的太多生硬与不协调感,这似乎是东西文化交融方面一个比较典型的个例。这与考虑到剧中人物的不同文化背景,以及为了能让不同文化背景的观众更容易理解和接受是分不开的。

在音乐中融入本民族特征是所有作曲家创作音乐的核心目标。《秦始皇》中音乐既有源于中国西北民歌的音调与秦腔、京剧两种戏曲音调,又有极具西方歌剧特征的音乐,甚至还出现了欧美摇滚乐、说唱与爵士乐的因素。剧中使用的有板无眼的单拍子也明显具有典型中国民族音乐特征。《秦始皇》中西方的美声与中国京剧的演唱方法也出现了同台竞技的场景,并尽量通过乐队音乐使其相互融合,在结构方面也融入了某些京剧音乐结构的模式。一切看似不可能的结合在《秦始皇》中都成为了现实,歌剧音乐中融入了诸多中国元素,在音乐素材方面体现出清晰的世界性,造就了不分“东、西”的歌剧风格。

《秦始皇》乐队配器中都大量使用了中国民族乐器等非西洋管弦乐队常规乐器及其它色彩性乐器,甚至特色乐器,并力求将其融入这个乐队中。在器乐演奏中模仿古代演奏技法的复古风格与寻找新音色的现代风格也形成交织,古筝使用模仿唐代之前的风格的古代演奏法,这与现今的古筝音色有很大的不同,加

之剧中古筝音乐所占比重较大，因此特征极为明显，不失为古今结合的典范。根据李斯秦宫《日志》中“夫击瓮叩击、弹箏搏骸而歌呼呜呜快耳者，真秦之声也”的记载，谭盾在剧中用石头击鼓的场面模仿秦乐，这与常规鼓槌敲击所得音色也极为相异，两块石头相互撞击的声音亦很特别，极大地丰富了打击乐的音色，这些手法不但展现了作曲家的创新构思，还显示出作曲家音乐的中国特点。

在《秦始皇》中不同文化中的人物的先后上场，无论是从音乐材料的运用、旋律、和声、配器等作曲技法方面，还是在演唱语言，服装、道具等多方面对比都极为强烈，表面上有所隔阂，但由于在内容上的巧妙联系，以及在乐队伴奏音乐处理上的一些统一手法，作品表现出整体的融合性与统一性。歌剧的音乐融合了多元因素，加之内容的国际化与音乐创作上的多元化，它被国内外观众广泛接受应在情理之中。

4.3 艺术手段的多样化

歌剧作为起源于欧洲的综合艺术体裁，在长达三百多年的发展历史中已形成了许多传统模式，但除在音乐素材方面多元化融合的革新外，谭盾在歌剧创作中还尝试着歌剧传统与其它不同艺术体裁(或手段)的融合，非常注重歌剧创作中视觉效果等非音乐因素的表现力。因而，其歌剧已不仅仅是音乐、戏剧、舞蹈等不同艺术体裁的高度融合，同时还结合了舞台设计、服装、道具、灯光，甚至是多媒体手段，不但各自艺术性得以充分展示，而且相互间的协调配合大大增强了歌剧本身的艺术表现力与感染力。

谭盾的歌剧中，表演者已不仅仅局限于演唱者，乐队指挥、演奏者也常常参与到歌剧表演中来，《秦始皇》中乐队就没有像传统歌剧那样在乐池中演奏，要求音乐(部分独奏与打击乐)要在台上。开始时石头与鼓是主要伴奏乐器，台上演奏的古筝音乐、众“奴隶们”用石头击鼓的节奏与台下乐池中乐队演奏的背景音乐完全融为一体。如此一来，台上的表演者不再仅仅局限于以声乐方式参与剧情了，古筝演奏、舞蹈表演与咏叹调的演唱构成一个有机整体。而且剧情展开也不再只依赖于传统歌剧中的咏叹调与宣叙调，台下的乐队与台上的打击乐及其它器乐独奏同样参与剧情的陈述与发展，声乐与器乐形成了交响性发展，这也是谭盾“歌剧中的音乐会”艺术思想的具体表现。谭盾在音乐创作中始终很看重“阴、阳”等东方哲学内容，“阴、阳”对立与矛盾也是人性中最本质的内容，剧中的阴阳师就是最好的例证。

4.4 创演阵容的强大化

为使《秦始皇》走向国际化的道路，谭盾力求创作和演出阵容的国际化和强大化。在创作方面由谭盾作曲并指挥，谭盾、哈金编剧，张艺谋导演，樊跃舞美，服装是日本和田惠美舞。在演出阵容方面由普拉西多·多明戈饰秦始皇，伊丽莎白·弗楚洛(Elizabeth Fuanl)饰栎阳公主，保罗·格罗夫(Paul Groves)饰高渐离，田浩江饰王将军，吴兴国饰阴阳太师，米歇尔·迪扬(Michelle DeYoung)饰女巫萨满。傅海静饰巫相，苏珊·曼泽尔(Susanne Mentzer)饰栎阳公主之母，黄豆豆饰男领舞和独舞。

这是个中西合璧的国际性阵容，61岁的多明戈还是第一次演原创歌剧的男主角，他以丰富的舞台经验、超人的理解力与深厚的演唱功力，塑造了一个有些“另类”的秦始皇。多明戈的演唱全力以赴，饱满而又激情，虽然高音区声音有时略暗，但气韵还是强劲有力，特别是高渐离死后秦始皇登基时的那段大抒情唱段，多明戈的演唱达到了激动人心的高潮，堪称大师风范。女高音伊丽莎白·弗楚洛音质上佳，花腔灵活多变、表演生动自然，将栎阳公主的任性、骄傲、钟情、义无反顾等演唱得丝丝入扣，非常到位。男高音保罗·格罗夫的演唱充满激情与活力，他的高音透亮激越，强烈表达了高渐离的内心世界。米歇尔·迪扬演唱的女巫萨满，声音和表演都很出色，角色小，表演的能量不小。吴兴国饰演的阴阳师，一口地道的京剧念白和优美的身段表演，既对全剧穿针引线，又丰富了舞台表演的色彩，这个角色只有功力深厚的专业的戏曲演员才能胜任。黄豆豆的独舞博得了观众极其热烈的掌声，不愧是国际水准的舞蹈大师。

樊跃的舞美设计大气而且层次分明，舞台上建筑长城的砖块、悬挂的绳索都给观众强烈的感官冲击。服装设计是日本和田惠美，整个服装的效果可谓是华丽且美丽，增加了歌剧的舞美效果。张艺谋运用了电影手法来导演歌剧《秦始皇》，演员的表演和舞台场景的变化，都感到好像是在看一部电影大片，舞台灯光的运用更增加了其大场面、大气势、大变幻构思的效果。

5 《秦始皇》歌剧本体分析

前文所述，歌剧是将音乐（声乐与器乐）、戏剧（剧本与表演）、文学（诗歌）、舞蹈（民间舞与芭蕾）、舞台美术等融为一体的综合性艺术，通常由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲、舞蹈场面等组成（有时也用说白和朗诵）。《秦始皇》首先应是西洋模式的歌剧，在作曲方面将西方和声体系中较少用到的增四度音程在《秦始皇》中被广泛应用，其中也融入大量中国的五声调式主题及中国戏曲风格的元素，使东西方的文化在碰撞中得到完美的融合。

5.1 《秦始皇》中的中国五声调式

在《秦始皇》中情节复杂，人物较多，谭盾设计了 12 个主题来承担相应的表达任务，这些主题具有明确的象征意义，其中有 8 个五声调式主题，这些五声调式主题具有浓厚的中国色彩的调式特征。

谱例 1 的这个主题是全剧中的一个重要的合唱、重唱主题，首次出现是在第一幕第一场，合唱者配合着萨满唱出了预言：“谁将是下一个被杀害、被牺牲、被埋葬的人”。此时，西方预言家萨满和中国阴阳师同台重唱，交响乐与中国的古筝和鼓交织融合，京剧念白和西洋歌剧唱法融合一体，使中西方文化得到了充分的融合与发展。该主题调式为 F 宫调式，素材出自谭盾创作的《西北组曲》，用在《秦始皇》中，其地理语境是相符的。

谱例 1:



谱例 2 是一个具有抒情性质的咏叹调主题，首次出现在第一幕第一场中，先有乐队奏出，然后由秦王嬴政演唱，在主题的重复与变化重复之中，他追忆了与高渐离十年同作为人质的囚徒生活。其基本的旋律结构仅为四小节，通过重复、变化重复来加以延长，短小的主题结合了同主音转换的做法，即由 D 商调式转换为 D 徵调式。

Emperor Chin

谱例 2:



谱例 3 也是一个具有抒情性质的咏叹调主题，在《秦始皇》中是人物间互表忠诚的特定主题，即“忠诚主题”，如嬴政对高渐离友谊的“忠诚”、王将军对栎阳爱情的忠诚等等，该主题为 E 商调式，共有 8 小节，在 3 小节之后为变化重复。

谱例 3:



谱例 4 是秦王嬴政演唱的咏叹调主题，在第一幕第二场出现，在人声进入之前，有 12 小节由乐队演奏该主题的变奏模式，人声进入之后，乐队的变奏形式与人声演唱的主题原形作对位结合。调式为 A 宫调式，长度为 16 小节，8 小节之后为变化重复，表现了秦王嬴政希望秦国强盛不衰的美好愿望，和对“秦国颂歌”的迫切期盼。

谱例 4



谱例 5 是《秦始皇》中一个重要的咏叹调主题，也是一个重要的合唱主题。它首次在第一幕第二场出现，由秦王嬴政演唱，表现的是秦王嬴政试图说服和感染高渐离，让他转变立场。这个主题后来演变成为奴隶演唱的合唱主题，即高渐离创作的所谓“秦国颂歌”，其寓意发生了变化，成为诅咒秦始皇的音乐主题。为 C 商调式。

谱例 5



谱例 6 描述的是栎阳公主色诱高渐离的场景，出现在第一幕第三场，伴随着漫天的雪花栎阳公主唱出：“亲爱的音乐才子，跟随着我父亲的影子，你听到雪花飞舞的声音了吗？为什么你紧闭着双唇？”该主题的基本的旋律结构为 4 小节，通过重复加以延长。为 C 宫调式。

谱例 6:



谱例 7，该主题情绪轻松愉快，场景描绘的是高渐离教栎阳公主练习唱歌的场景，这是作品中不多见的温馨场面。首次出现在第二幕第二场中，为 3/4 拍子，F 宫调式。

谱例 7:



谱例 8 主题为在全剧中贯穿使用，多以不完整形式出现，在全剧之中仅有一次具有独立性格，即在第二幕第二场中，由王将军的魂灵演唱。其他几次均处在附属地位，或是作为其他的尾缀出现，或是作为连接由乐队奏出。为 C 商调式，写作上以前四音动机为基础，进行四度、五度移位。

谱例 8:



上述分析的八个主题并不封闭，相反，具有一定的开放性，这样，为不同的主题相结合形成所谓复合主题提供了条件。

5.2 《秦始皇》中增四度音型化材料

在《秦始皇》中，在西方和声体系中较少用到的增四度音程被广泛应用，如在音调上，和声上予以强调，配器上通过全奏或准奏予以强调，这些包含增四度的段落将作品分割成多个“栅格”，然后在这些“栅格”里置入不同的主题

和宣叙调材料等，这些“栅格”内有着多样化的曲式结构，有固定低音变奏曲、固定旋律变奏曲、回旋曲、乐段、二部曲式、三部曲式、自由曲式等。另外，萨满与阴阳先生这两个人物的出现必然伴随增四度音程的出现（反过来不同，增四度并不局限于这两个人物），这样，除了音响本身强调了增四度之外，视觉上通过人物的贯穿，形成了富有特色的“形象结构”。

谱例 9：（增四度音型化材料）

The musical score for Example 9 consists of five vocal staves and a string quartet section. The vocal staves are in 3/4 time and feature various dynamics (p, sf, fff) and articulation marks (accents, trills). The string quartet section includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello, all in 3/4 time, with dynamics (p, ff) and articulation marks (accents). The score illustrates the use of augmented fourth intervals in a stylized manner.

5.3 《秦始皇》中的吟诵材料

吟诵材料在谭盾歌剧之中有着多样化得表现方式，它们提供了多样化的人声音色，丰富了人声的表现力，极大地拓展了传统宣叙调的表现手段与表现范围。特别值得一提的是，将英文台词按照中国戏曲韵白来处理，是谭盾歌剧中贯穿使用的一种有特色的做法。

5.3.1 京剧念白

打击乐合奏的乐谱最常见的是用代音汉字记成的锣鼓字谱，民间称为“锣鼓经”。它在某一个地区、某一个剧种、乐种的范围内是能够比较准确的表现出各个乐器的节奏、力度、演奏方法和配合方法的。它的音响效果还可以通过嘴念出来，是一种比较方便的锣鼓素谱¹⁰。

在京剧的锣鼓经中，“匡”对应大锣，“台”对应小锣，“乙”对应休止。《秦始皇》中，如谱例 10，合唱队及管乐、弦乐演奏者以滑音的方式强调“匡”字，并作渐强处理，即突出了虚拟的“大锣”之声，预示凶兆，为栎阳公主的亡灵作了暗示。类似锣鼓经设计在《秦始皇》中多次出现，尤其是在上半场结束之时，不断强调模仿大锣的“匡”，用它来暗示栎阳与高渐离私情败露之后的不祥后果。

谱例 10:

The musical score for Example 10 is divided into two main sections. The first section, labeled "(Nipple gong)", consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 4/4 time and features a series of eighth notes. The second section, labeled "sf (Yin-yang Master)", also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 4/4 time and features a series of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *sf* and *fff*.

5.3.2 秦腔风格元素

谱例 11 首次出现在第一幕第一场中，先有乐队奏出，然后由秦王嬴政演唱，表现他追忆与高渐离十年同作为人质的囚徒生活。其基本的旋律结构仅为四小节，通过重复、变化重复来加以延长，短小的主题结合了同主音转换的做法，即由 D 商调式转换为 D 徵调式。在唱腔上面采用了西北的秦腔念白风格，

¹⁰胡登跳.民族管弦乐法[M].上海:上海音乐出版社,1999,P223

即高音迅速滑落到低音或低音迅速滑唱到高音的大起大落风格。

谱例 11:



谱例 12 为在全剧中贯穿使用，多以不完整形式出现，在全剧之中仅有一次具有独立性格，即在第二幕第二场中，由王将军的魂灵演唱。其他几次均处在附属地位，或是作为其他的尾缀出现，或是作为连接由乐队奏出。为 C 商调式，在素材上面采用了西北的秦腔风格元素。

谱例 12:



《秦始皇》中第一幕第三场，谭盾用重复加叹息的设计来刻画栎阳公主风情挑逗高渐离的情景，将英文台词按照中国秦腔韵白元素的语调来处理，对表现人物性格和内心活动起到了特殊的效果。如谱例 13:

谱例 13:



5.4 剧情的艺术创造性

《秦始皇》的剧情是依据《史记》发展而成的，其剧中秦始皇和高渐离是两个真实存在的历史人物，其他人物是虚构的，整个剧情也是虚构的。《秦始皇》与电影《秦颂》中人物基本一致，剧情也有相仿之处，我们不能因此如一些评论家一样说谁剽窃了谁。因为《秦始皇》的剧情完全是围绕一首为秦帝国而作的颂歌而展开的，秦始皇要求高渐离为其作颂歌，高渐离因国恨家仇拒绝写作，为此爱上高渐离的秦王之女栎阳公主又劝慰高渐离写作，至此引发了高渐离与

栎阳公主的爱情，引发了王将军与高渐离的仇恨，也最终导致了秦王与高渐离的怨恨。情节环环相扣，引人入胜，这已不再是《秦颂》原本的创意，而是《秦始皇》的艺术创造。在前人的基础上的发展可以称为创造，我们承认《秦始皇》在剧情上的艺术创造性。

6 《秦始皇》文化分析

肯定的讲歌剧《秦始皇》是由外国人投资、中国人担纲创作和演出，内容是纯粹的中国传统文化，直接在国外上演。它是以西方社会对中国文化的自发需求为出发点，借助中国某些知名艺术家的个人能力，并以西方市场的品位为立足点进行的创作。从这些方面来看，它倒是构成了中华文化“走出去”的一种新模式，采取“中国内容(中国传统文化)+西方形式(歌剧)”的方式，使作品可以直接打入西方主流社会。但究其根源，这种新模式的“走出去”仍旧是源于西方社会对于中国文化的好奇心，还是一种站在西方人立场的角度上来看待中国文化的结果，是一种单向的文化要求，而不是双向的文化交流。确切的说中国人认为它成功是因为：《秦始皇》用西方传统歌剧方式表现了中国民族音乐文化；外国人认为它的成功在于：将中国文化在他们熟知的模式中展现给他们。所以，无论是国外还是国内的连篇累牍的报道，都是将《秦始皇》的演出看作是一个重要的文化事件，关于剧目本身的讨论却少之又少，关于西方观众通过这台剧目对中国文化有何感悟的报道就更是凤毛麟角了。¹¹

为此，在首先肯定《秦始皇》作为西洋歌剧系列的定位后，分析其中中国文化才是本文的重点，更是中外观众和媒体应该重点关注的焦点，而不仅仅是把它当作一个文化事件。

6.1 以中国国粹——京剧开场

《秦始皇》作为歌剧首先定位的是西方文化形式，如何一开始就将文化定格在中国文化上是一个关键的问题，所以作者在引子部分大胆的运用了京剧开场白的形式，饰演阴阳先生的台湾著名京剧表演艺术家吴兴国在歌剧引子中用汉语的京剧念白交代剧情，为剧情的发展打下基础。这一做法从文化角度可以有几个方面的解释：

6.1.1 中国文化符号的代表性

文化是要外显的，用于外显的形式我们称之为文化符号。中国艺术中的京剧作为国粹代表着中国文化博大与精深，首先，京剧是在北京形成的戏曲剧种之一，至今已有将近二百年的历史。它是在徽调和汉戏的基础上，吸收了昆曲、秦腔等一些戏曲剧种的优点和特长逐渐演变而形成的，已有 200 年历史，传统剧目约有一千个，常演的约有三四百个，其中除来自徽戏、汉戏、昆曲与秦腔者外，也有相当数量是京剧艺人和民间作家陆续编写出来的。1919 年，

¹¹ 慕渝.由歌剧《秦始皇》看“走出去”的新模式[N]北京：中国文化报.2007 年 7 月 20 日 1 版

梅兰芳率剧团赴日本演出，京剧艺术首次向海外传播；1924年，他再度率剧团到日本演出，1930年，梅又率由二十人组成的剧组到美国访问演出，取得很大成功。1934年，他应邀去欧洲访问，在苏联演出，受到欧洲戏剧界的重视。此后，世界各地把京剧看成中国的演剧学派。

6.1.2 京剧与歌剧的相融性

京剧与歌剧的相似或相同点是用歌舞演绎故事，是包括文学、音乐、舞蹈、武术、美术、杂技等各艺术行类的综合体现。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》对京剧有详细的介绍：京剧是具有综合性、虚拟性、程式性三大艺术特征的综合艺术，传统剧目约有一千三百出。京剧的行当有：“生、旦、净、丑”。京剧的四功五法分别是：“唱、念、做、打”和“手、眼、身、法、步”。唱念做打是京剧表演的四种艺术手段，也是京剧表演的四项基本功。唱指歌唱，念指具有音乐性的念白，二者相辅相成，构成歌舞化的京剧表演艺术两大要素之一的“歌”，做指舞蹈化的形体动作，打指武打和翻跌的技艺，二者相互结合，构成歌舞化的京剧表演艺术两大要素之一的“舞”。习称四功五法的四功，即指唱念做打四种技艺的功夫。“唱”，指的是唱功。“做”指的是做功，也就是表演。“念”指的是音乐性念白。而“打”则指的是武功。戏曲演员从小就从这四个方面进行训练培养的，虽然有的演员擅长唱功（唱功老生），有的行当以做功（花旦）为主，有的以武打为主（武净）。但是要求每一个演员必须有过硬的唱、念、做、打四种基本功，才能充分发挥作为歌舞剧的戏曲艺术表演的功能，更好的表现和刻画戏中的各种人物。¹²

京剧与歌剧的相融性也可从京剧与歌剧的比较中得出：京剧里有唱腔和念白的唱法之分，而西洋歌剧里有咏叹调和宣叙调的唱法之分；京剧里有生、旦、净、丑等角色之分，而在西洋歌剧里面有男高音、男低音，女高音、女低音等声部之分；京剧里既有整本的大戏，也有大量的折子戏，此外还有一些连台本戏，而歌剧开始前有序曲，幕与幕之间还常用间奏曲连接，或每幕有自己的前奏曲，歌剧的音乐结构可以由相对独立的音乐片断连接而成，也可以是连续不断发展的统一结构。京剧和歌剧中都有舞蹈表演形式。等等这些方面都是京剧与歌剧的具有相融性的依据。因此在《秦始皇》中，京剧与西洋歌剧同台表演并不使人感到格格不入，反而感到非常融合。

¹²中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书[S].北京：中国大百科全书出版社，1993.

6.1.3 京剧表现手段的丰富性

《秦始皇》中阴阳先生的服饰以典型的京剧服饰特点为基础设计而成，使饰者从表及里都是一个中国文化的代言者。但阴阳先生除了服饰的中国风格外，最特殊的当属演员融合了多种中国戏剧因素的脸谱。阴阳先生作为穿插于2000多年前与当今的一个信息传递着，正面是红色的脸谱，反面则是白色的面具，这是整个剧情的需要，需要阴阳先生具有阴间与阳间的双重性，以更好的表达歌剧的意境。为此我们需要了解一下京剧脸谱的相关知识。

京剧脸谱是演员面部化妆的一种程式，是具有民族特色的一种特殊的化妆方法，更是舞台表现的重要手段。一般应用于净、丑两个行当，其中各种人物大都有自己特定的谱式和色彩，借以突出人物的性格特征，具有“寓褒贬、别善恶”的艺术功能，使观众能目视外表，窥其心胸。因而，脸谱被誉为角色“心灵的画面”。脸谱的演变和发展，不是某个人凭空臆造的产物，而是戏曲艺术家们在长期艺术实践中，对生活现象的观察、体验、综合，以及对剧中角色的不断分析、判断，作出评价，才逐步形成了一整套完整的艺术手法。

为此，《秦始皇》中阴阳先生的服饰及脸谱不仅达到了剧情的需要，最重要的一点是充分体现了中国文化的精华，在开场就把观众带入了中国文化的殿堂之中。

6.1.4 演员自身的影响力

阴阳先生的饰演者吴兴国先生是台湾乃至世界的著名京剧表演艺术家，他在台湾复兴剧校坐科八年期间专攻武生，因成绩优异保送中国文化大学戏剧系。就读文化大学期间加入云门舞集，开始了对当代表演艺术的初步探索，著名的演出有《白蛇传》、《奇冤报》等等。1986年，吴兴国结合一群青年京剧演员，创立“当代传奇剧场”，导演及主演多出融合舞台剧及京剧的作品。剧团作品《欲望城国》改编自莎士比亚四大悲剧之一的《麦克白》一举成功，《欲望城国》成了当代传奇剧场经典剧目，多次受邀于各大国际艺术节演出，而后，共创作了四出改编自莎士比亚与希腊悲剧的戏剧作品，成为传统戏曲艺术发展与创新掌旗的“先锋”人物，每推出新作皆引起热烈的回响与讨论。

在《李尔在此》中，吴兴国一人饰演十角演出一百二十分钟，独力挑战高难度的舞台表演极限，法国阳光剧团艺术总监亚里安·莫努虚金 (Ariane Mnouchkine) 称赞：“一位伟大的表演者在舞台上寻找李尔王”。《李尔在此》的演出大获肯定，曾应邀前往法国、日本、新加坡、美国、韩国、中国香港、中国澳门等地演出，2004年10月《李尔在此》应邀赴丹麦参与欧丁剧场四十周年庆演出，其后有在捷克布拉格雅卡剧场及英国伦敦 I.C.A. 当代艺术中心演出，其

表演感动无数熟悉莎士比亚传统的欧洲观众。

谭盾请吴兴国饰演阴阳先生应该是本着几个原因：首先是阴阳先生是一个多面的角色，需要演员有一人演绎多个角色的能力，吴兴国《李尔在此》中一人饰演十角演出一百二十分钟的出色表演得到了世界的公认，是阴阳先生最合适的人选；其次，京剧唱腔以中国诗词为主，如何在以声乐为主的歌剧中展现京剧是一项挑战，需要以身段上的肢体语言来加强观众对声音的感受，吴兴国先生出身武生，肢体语言当是其强项所在；最后，吴兴国先生的个人影响力是歌剧一开始就引人入胜的重要原因。

6.2 《秦始皇》中的傩戏文化

在对脸谱作了介绍后，我们可以进一步分析一下阴阳脸谱中的文化起源以及创作者运用傩戏元素的根源所在。

6.2.1 脸谱的起源

中国戏曲理论家翁偶虹在为1988年在中国美术馆举行的第一次中国戏曲脸谱艺术展览会撰写的长篇前言中说：“中国戏曲脸谱，胚胎于上古的图腾，滥觞于春秋的雩祭，孳乳为汉、唐的代面，发展为宋、元的涂面，形成为明、清的脸谱。在戏曲形成之后，脸谱与面具仍然交替使用。最明显的贵州的‘地戏’，江西、安徽的‘傩戏’，西藏的‘藏戏’，无论生旦净丑都戴面具，每剧多至百余，少者亦须数十。‘南昆’里的神仙鬼怪一般均戴面具并不勾画脸谱。京剧是具有全国性的大剧种，大量发展脸谱，可是加官、财神、魁星、土地、雷公仍戴面具。从脸谱、面具的混合使用与脸谱谱式的由简至繁，可以看出中国戏曲累递发展的轨迹。”¹³ 从翁偶虹先生的论说中我们可以看出，脸谱起源于上古的图腾，在形成、发展、变化中有了不同的艺术形式，京剧、地戏、傩戏、藏戏中都有使用。

6.2.2 谭盾所用的傩戏文化

谭盾生于湖南，与其生长与创作的文化必然是湖南文化，所以湖南文化中的傩戏当然会在其艺术借鉴的行列之中。《秦始皇》中的傩戏文化元素其根源大多与他青少年时代的生活环境相关，所以这里有必要简单概述一下傩戏文化。

（1）傩戏简介

傩戏(nuóxi)，又称傩堂戏、端公戏，是在民间祭祀仪式基础上吸取民间戏

¹³ 出自翁偶虹1988年所撰《中国戏曲脸谱艺术展览会前言》

曲而形成的一种戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲形式，发展成为傩堂戏、端公戏。戴面具的演员扮演传说中的驱除瘟疫的神——傩神，用反复的、大幅度的程序舞蹈动作表演，多在固定的节日演出，极具原始舞蹈风格。傩戏是历史、民俗、民间宗教和原始戏剧的综合体，蕴藏着丰富的文化基因。各地的傩戏主要流传于乡间，用本地方言演唱本地群众熟悉的戏曲。¹⁴

(2)湖南傩戏

傩戏在湖南各个民族的聚居地都有演出并有自己的特点。首先，它的表演大多戴面具。早期的傩戏角色是靠面具来区分角色行当，面具多为木质，近年亦多丝质，所绘花纹及色彩各地大同小异。不同角色的面具造型不同，较为直观地表现出角色性格。其次，湖南傩戏的演出形式与其他戏曲不同，常与宗教活动融为一体。¹⁵湖南傩戏不是所有的角色都戴面具，有些剧目戴面具演唱，有些逐渐改面具为涂面，形成面具与涂面同台演出的局面。这一点应当是谭盾设计的阴阳先生一半涂面一半面具的最终来源。

谭盾早在青少年时代就参与在红白喜事等一些道场、法事以及其他巫傩表演活动之中，成为生活中不可缺少的乐事，长期追逐模仿、耳濡目染，在记忆之中逐渐沉淀下来。在纪录片《根籛——谭盾与家乡的对话》中，谭盾说道：“其实我的作品，无论怎样去组织一个语言，怎样去根据一个题材去设计一个结构，我觉得有一个东西在我脑子里永远摆脱不了，就是湖南巫文化和傩文化对我心灵的撞击。这个撞击不是现在，而是在我很小的时候，这种红白喜事、那种巫气、那种鬼气对我的撞击已经埋藏在我的心里了。使致于我现在在操作一个小提琴的时候，在操作一个整个交响乐队的时候，我对这个声音的控制完全是来源于那种东西（湖南文化和傩戏文化）的一个不自觉的控制，好像是一种很宿命的东西，你永远也摆脱不了。”¹⁶谭盾的阴阳先生正是运用了湖南傩戏的几个特点：一是浓郁的宗教色彩；二是面具的合理运用；三是浓郁的中国民族特征。以京剧形象为基础，以傩戏的表现手法将《秦始皇》中的阴阳先生刻画的惟妙惟肖，构思与实践都是成功的。

¹⁴ 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书[S].北京：中国大百科全书出版社，1993.

¹⁵ 王月明. 湖南傩戏艺术初探[J]. 戏剧戏曲研究 2009 (2)

¹⁶ 文字记录来自湖南电子音像出版社出版的DVD：《根籛——谭盾与家乡的对话》，导演：盛伯骥，片号：ISRC CN-F10-01-001-01V JO,1999 年

6.3 《秦始皇》中的秦腔文化

秦始皇文化是陕西文化的重要组成部分，作为中国文化的主要发源地之一的陕西文化是谭盾创作的源泉，这也是谭盾请张艺谋这个陕西人执导的原因所在。歌剧音乐中的陕西元素或直接说是秦腔因素增加了中国文化的厚重感，是歌剧成功的另一个原因。对秦腔文化的了解也是进一步认识歌剧本身的基础。

6.3.1 秦腔简介

秦腔又称乱弹，源于古代陕西、甘肃一带的民间歌舞，是在中国古代政治、经济、文化中心长安生长壮大起来的，经历代人民的创造而逐渐形成，因周代以来关中地区就被称为“秦”，秦腔由此而得名，是相当古老的剧种，其表演朴实、粗犷、豪放，富有夸张性。2006年5月20日，经国务院批准被列入第一批国家级非物质文化遗产名录。

6.3.2 秦腔脸谱

秦腔脸谱作为中国最古老剧种之一的舞台美术的有机组成部分，其谱绘制风格古典独特、体系完整，与京剧脸谱、川剧脸谱并称中国三大脸谱系统，且对国粹京剧脸谱的形成与发展影响深远。在秦腔脸谱中，除了对眉、眼及色彩进行图案化的处理外，最大的特点是在多数角色的额部、印堂、脸堂、鼻子等地方还要设计一些附加的装饰纹样。这些装饰纹样，并不是可有可无的，而是突出人物心理特征、外貌特征，构成整个脸谱的有机组成部分。这些装饰纹样不仅美观，而且含有鲜明的象征意义。秦腔脸谱中最有特色的纹样是回旋纹，包括大回旋纹和小回旋纹，其由曲线回旋而构成。用曲线回旋的活力象征人物的奇貌、奇勇，或者显示人物的复杂心理，多用在人物的额部。¹⁷

为此，我们可以看出《秦始皇》中多明戈饰演的秦始皇的金色正三块瓦花脸、带一字须的形象源自秦腔的秦始皇脸谱（见附录2），其额头、印堂处的附加的纹理正是秦腔脸谱特征的体现；歌剧中诸多的曲调（如谱例11）和伴奏中也渗透着秦腔的元素；《秦始皇》的题材正反映了陕甘人民耿直爽朗、慷慨好义的性格和淳朴敦厚、勤劳勇敢的民风以及忠奸斗争、反压迫斗争等的主题内容，这与秦腔所反映的主题是一致的。

6.4 《秦始皇》剧情隐喻的文化

《秦始皇》的题材以《史记》为基础，作了艺术的加工和演绎，除秦始皇和

¹⁷ 高学敏.秦腔脸谱艺术浅谈[J].西安：陕西戏剧，1980.4

高渐离是真实存在的人物外，其他的人物都是虚构的，整个故事情节也是虚构的，整个剧情可说是一个创作者呈现给我们的政治寓言。作者以象征的手法表达了文化的含义，人物不过是一个个充满文化象征的符号而已。

6.4.1 “中庸”思想

《秦始皇》剧中高渐离和嬴政所代表的内容十分丰富，它们由一系列的对立因素构成，他们的冲突构成了该片的戏剧冲突。在这些冲突中也体现了中国儒家文化中的“中庸”思想。嬴政企图将高渐离纳入自己的统治秩序，从而真正实现他的雄心勃勃的“大一统”。但他的强权作风受到高渐离的不屈不挠的反抗。他们所代表的两种异质文化水火不相容。嬴政只能以暴力做强硬的“捏合”。弱势文化暂时低头，但从来没有屈服，而是时时刻刻在寻找机会突破。二者都想同化对方，又都在反抗着对方的同化。其实质是都想以自己的意图改造世界，这是他们的生存的目标和价值。高渐离暂屈在强势之下，不久他即找到了突破口，那就是栎阳公主。高渐离无法在权势上战胜嬴政，但他占有了嬴政的爱女，这似乎在两者的对抗上产生了一种平衡的效果，这其实正是中国儒家文化“中庸”思想的体现。

6.4.2 “阴阳”思想

所谓“阴阳”是古人对宇宙万物两种相反相成性质的一种抽象，也是宇宙对立统一及思维法则的哲学范畴。中国先贤提出“阴阳”二字来表示万物两两对应、相反相成的对立统一，“阴阳”的思想对儒家、道家都影响很大。在他们的著作中都有体现，在《道德经》中说：“万物负阴而抱阳”，在《系辞》中说：“一阴一阳之谓道”。而全本《易经》其实就是在讲“阴阳”变化的数理和哲理。《易经》的基本思路其实就是：阴阳交感而生宇宙万物，宇宙万物是阴阳的对立统一。

谭盾在《秦始皇》中充分展示了中国古代的“阴阳”思想，出开场用阴阳先生交代剧情外，还体现在错综复杂的剧情当中。栎阳公主她美丽的面容和残疾的身体象征了秦国的强盛和严重缺陷，嬴政对她的爱也就是对秦国的爱，他极其宠爱自己的这一作品，而极力回避她的病态。高渐离却在对抗中找到了反攻的机会，他与栎阳公主做爱并使之恢复了健康这一情节包含了一种圆满的希望——嬴政的强大和高渐离的精神相结合将会造就一种完美的制度，那将是阳刚与阴柔的互补后的完整。但嬴政还是恼怒了，因为栎阳是“他的”，除他之外的任何人对她的改变都是不可容忍的，那是对他的意志的强奸，对他无上的权威的触犯。他一意孤行，将她配与了一个王将军——另一个暴力的化身，最终导致了栎阳公主的毁灭，也导致了他最终变成孤家寡人。

7 结 论

论题从中西文化的融合的角度展开对《秦始皇》的分析，还涉及到谭盾创作理念里的传统与现代、艺术与哲学、艺术与文化等诸多分析。在理论分析的基础上还对作品的创作风格以及中国文化历史进行了多方面的研究，丰富了论题的理论与实践内容。结合《秦始皇》音乐本身和文化元素的分析，得到了歌剧《秦始皇》体现出的几点值得提出和借鉴的结论：

7.1 《秦始皇》体现了文化的多元化

《秦始皇》的成功实际上就是用歌剧的形式表现中国文化道路的成功，这条道路中中国与西方文化的呼应、中国多元文化的对应、西方歌剧文化的比对应等都体现了文化多元化的理论。在《秦始皇》中，乐队配器、音乐素材、演奏方法、节奏特征等方面都体现出了文化多元的特征，正如前文所述，无论是从音乐材料的运用、旋律、和声、配器等作曲技法方面，还是在演唱语言，服装、道具等多方面对比都极为强烈，表面上有所隔阂，但由于在内容上的巧妙联系，在乐队伴奏音乐处理上的一些统一手法，作品表现出整体的融合性与统一性。歌剧融合了多元因素，加之内容的国际化与音乐创作上的多元化，它被国内外观众广泛接受应在情理之中。

7.2 《秦始皇》体现了文化的平等性

多元文化主义认为，人类是不同民族、不同群体的集合体，成份的多元化决定了文化的多样性，各种文化都有其独特的价值，并无优劣贵贱之分，因而各种文化都有平等的生存权和发展权。歌剧创作采用了多维的历史态度，在《秦始皇》中创作者谭盾和导演张艺谋分别来自楚国（湖南）和秦国（陕西）、多国艺术家对中国历史故事的不同解读、中国阴阳先生和西方的预言者共存、长城和金字塔的同台亮相、西洋美声唱法与中国戏剧艺术的交融等，分别代表了历史人物代言人、民族与地域历史、宗教史、世界文明史、人类表演艺术史等历史意义上的共融性和平等性。在中国国内的艺术发展中，京剧、傩戏、秦腔等不同的剧种在生活中实际遭遇着不同的对待，而在《秦始皇》中这些中国元素作为原本应该平等的文化元素展现了出来，从另一个侧面反映了一切文化都应是文化整体中的平等元素。

7.3 《秦始皇》体现了文化的联系性

多元文化是指在一个区域联合体、社会共同体和集体群体等系统内共存的，并在系统结构中存在一定相互联系的文化。交流和融合是多元文化形成的必要条件，也是多种文化存在的基础。作为中国“先锋派作曲家”领军人物之一的谭盾一直宣称音乐创新需要标新立异，如其讲座所言：“一开始我误以为创新

是建立在砸烂一切传统基础上的重构，甚至表现出极大的反传统性。但是，后来自己逐渐发现传统是一种巨大的财富，在传统上可以吸取更多养分用以创新，创新是建立在传统基础上的发展。”传统与现代是相互联系的整体，两者在相互融合相互联系中共存发展。正如谭盾“净化中国歌剧，参与国际歌剧体系”与“创新中国，让世界跟随着中国脚步”的号召所言，创新中国不仅是音乐创作者的理想与梦想，也是所有中国人的梦想。长久以来国人就一直在思考着传统与创新的关系，“传统其实也在改变，真正把握历史的人应该把最好的传统传给下一代”，在保护的基础上发展并创新似乎更可行，没有传统就没有创新，创新应是在传统之上的再生，是传统的积蓄与迸发，联系传统的创新不仅是独特的，而且是可以融合世界的。作曲家只有在把握传统的基础上，才能迸发出更丰富、更充沛、更强大的创作力。

7.4 《秦始皇》体现了文化的独特性

各民族或集团在长期的历史发展中，通过其历史积淀过程而逐渐确立起自己特有的区别于其他民族或集团的文化。即使是在同一性质的群体、集团的社会内，由于区域发展的不同，文化的自我更新、创造、变革的内在机制不同，使同一性质的文化在同一社会的不同区域、不同社会阶层、不同历史时期，表现出一定的差异性，从而形成了文化的多样性发展。《秦始皇》里音乐与其他艺术、中国与世界、东方与西方、古代与当代、传统与创新的融合与交流的同时也碰撞和显现出了风格各异的文化内涵。在歌剧中每一种文化元素都鲜明的代表着特定文化的含义，体现着不同文化独特的特征：开场的京剧念白首先用中国的“国粹”将歌剧的主题定格在中国文化的范畴，无论欣赏者的艺术水准高低，当其看到中国京剧的服饰、听到纯正的将京剧念白时，中国文化的印象立刻呈现；阴阳先生红白两面的脸谱清楚地告诉观众这种形式来源于中国的傩戏；而身着典型西方巫师服饰的预言者出现时，观众则会立刻进入西方文化的境界；身着中国盔甲的士兵站在长城上让每个人观众都知道这是中国的故事；而再看看盔甲中欧洲后裔的脸庞时我们又会发现这是演绎中国文化的西方歌剧。诸如此类的例子都证明了文化的独特性，在《秦始皇》中甚至还出现了埃及文化的金字塔，虽然难以说出金字塔对剧情的积极作用，但还是充分体现了文化的独特性。

7.5 《秦始皇》体现了文化的交融性

不同的文化之所以能共存于一个共同体内，其重要原因就在于各种文化不仅存在着彼此的差异性，而且存在着彼此间的相互借鉴交融，从这个意义上说，多元文化的实质就是提供处理两种以上文化间相互关系的态度和方法。从谭盾的作品中，我们可以经常听到“陶乐”、“石乐”、“纸乐”、“水乐”等；同时还存在“行为艺术”、“观念艺术”等表现。《秦始皇》具有很强的综合艺术特色，作

品融音乐、电影、舞蹈、戏剧、宗教、历史、语言、建筑等于一体。谭盾“融合与创新”的音乐理想是高质量的多合一而不是简单的相加，即音乐与其他艺术、中国与世界、古代与当代、传统与创新的融合。《秦始皇》中将中国古代的阴阳师与西方的预言者置身于同一舞台、器乐演奏技法中的复古与创新、西方的美声与中国京剧、埃及金字塔与中国长城、敦煌飞天等同台呈现。总之，一切看似不可能的结合在这里成为了现实，文化融合不仅是谭盾《秦始皇》创作的理念所在，也应该是中国民族艺术走向世界的必经和必然途径。

如何将东方与西方、古代与现代以及传统与创新等与音乐有关的不同甚至是对立因素有机地融于一体，创作出可以为全世界人民欣赏的无国界的歌剧是谭盾的基本创作理念。谭盾的歌剧创作在理念上与上世纪歌剧进入中国后的民族音乐套用西方歌剧形式完全不同，这是在更高层面上直接将东西方文化与中国文明进行多元的融合，不是西方歌剧进入中国音乐，也不是中国文化掺入外国音乐，而是在思想上将多元文化平等对待，进行有机的、和谐的融合，即便有些时候西方因素明显趋于优势地位，甚至某些不同文化在同一舞台上后现代式地碰撞还值得商榷。谭盾的歌剧已经不仅仅是在向国人展示这种新的歌剧创作理念，而在从探寻中西方文化与艺术的和谐共处之道的音乐理想具体化道路上迈出了重要的一步。

综之，多元文化不是简单的文化多样的问题，它不是多种文化的简单排列，多元文化更侧重于多种文化互相交融和影响，它已不仅仅是一种文化现象或文化关系，它为我们提供了一种认识世界事物的方法论基础。歌剧《秦始皇》很好的诠释了文化的平等、联系、独特、交融的特征，为在艺术方面融合东西方文化提供了借鉴的典范。诚然，面对中西文化交融这一极为深刻的命题，《秦始皇》在创作题材与技法上向西方歌剧发起了挑战，显示了世界歌剧多元化发展的力量，在上述理念指导下创作的歌剧对西方歌剧产生了强烈的冲击，在中西文化的交融中激起了回响。中国歌剧创作之路任重而道远，希望在《秦始皇》创演成功的影响下，有更多的人加入到中国歌剧国际化发展这一领域的探索中来的。

参考文献

(一) 工具书、档案、文集

辞典

- [1] WILLIAM J.CONNER,MILFIE HOWELL,ROBERT AT'AYAN/R 著.新格罗夫音乐与音乐家辞典[S].
牛津大学出版社, 2001.
- [2] 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书[S].北京: 中国大百科全书出版社, 1993.
- [3] 中国音乐词典编委会.中国音乐词典(正编、续编)[S].北京: 人民音乐出版社, 1993.
- [4] 缪天瑞主编.音乐百科词典[S].北京: 人民音乐出版社, 2000.

(二) 论著

音乐学

- [5] 管建华编译. 音乐人类学的视界[M].南京: 南京师范大学出版社, 2004.
- [6] 管建华编著.21 世纪主潮世界多元文化音乐教育[M].西安: 陕西师范大学出版社, 2006.
- [7] 管建华编著.民族音乐文化传承[M].西安: 陕西师范大学出版社, 2007.
- [8] 管建华.中西音乐文化比较的心路历程[M].西安: 陕西师范大学出版社, 2006.
- [9] 管建华. 音乐人类学导引[M].南京: 江苏教育出版社, 2002.
- [10] 管建华.中国音乐审美的文化视野[M].北京: 中国文联出版社, 1995.
- [11] 威廉 .M. 安德森等. 音乐教育的多元文化视野[M].西安: 陕西师范大学出版社, 2003.
- [12] 特里斯 .M. 沃尔克. 音乐教育与多元文化 — 基础与理论[M].西安: 陕西师范大学出版社, 2003.
- [13] 贝内特·雷默著. 音乐教育的哲学[M].北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [14] P·K·博克. 多元文化与社会进步[M].沈阳: 辽宁人民出版社, 1998.
- [15] 洛秦.音乐中的文化与文化中的音乐[M].上海: 上海书画出版社, 2004.
- [16] 黄翔鹏.中国人的音乐和音乐学[M].济南: 山东文艺出版社, 1997.
- [17] 黄汉华.抽象与原型—音乐符号论[M].上海: 上海音乐学院出版社, 2004.
- [18] 谢嘉幸.音乐的“语境”——一种音乐解释学视域[M].上海: 上海音乐学院出版社, 2005.
- [19] 黄翔鹏.传统是一条河[M].北京: 人民音乐出版社, 1992.
- [20] 项阳.当传统遭遇现代.[C].上海: 上海音乐学院出版社, 2004.
- [21] 蔡良玉.西方音乐文化[M].北京: 人民音乐出版社, 1999.

文化学

- [22] 程裕祯.中国文化要略[M].北京: 外语教学与研究出版社, 2003.
- [23] 田广林.中国传统文化概论[M].北京: 高等教育出版社, 1999.
- [24] 张恺之.中国传统文化[M].北京: 高等教育出版社, 1994.
- [25] 陶东风. 文化研究: 西方与中国[M].北京: 北京师范大学出版社, 2001.

[26] 陈化文.文化学概论 [M].上海:上海文艺出版社,2004.

[27] [英] 马凌诺斯基.文化论 [M].北京:华夏出版社,2002.

人类学、民族学

[28] 马广海.文化人类学 [M].济南:山东大学出版社,2003.

[29] 夏建中.文化人类学理论与学派 [M].北京:中国人民大学出版社,1997.

[30] 庄孔韶.人类学通论 [M].太原:山西教育出版社,2002.

[31] 宋蜀华、白振声.民族学理论与方法 [M].北京:中央民族大学出版社,1998.

[32] 黄淑娉.文化人类学理论方法研究 [M].广州:广东高等教育出版社,1996.

[33] 杨建新.中国西北少数民族史 [M].北京:民族出版社,2003.

[34] 何琼.西部民族文化研究 [M].北京:民族出版社,2005.

[35] 张碧波、董国光.中国古代北方民族文化史 [M].哈尔滨:黑龙江人民出版社,2000.

人文科学

[36] 钟敬文.民俗学通论 [M].上海:上海文艺出版社,2003.

[37] 张善余.人口地理学概论 [M].上海:华东师范大学出版社,2001.

[38] 陈麟书.陈霞.宗教学原理 [M].北京:宗教文化出版社,2003.

[39] 叶蜚声.徐通锵.语言学纲要 [M].北京:北京大学出版社,2003.

(三) 博士论文

[40] 周菁.和而不同——论WTO背景下中外合拍电影的跨界生存 [D].暨南大学博士论文,2010.

[41] 王妍妍.刘德海琵琶演奏艺术研究 [D].南京艺术学院博士论文,2010.

[42] 杨和平.谭盾歌剧研究 [D].上海音乐学院博士论文,2009.

[43] 徐美辉.20世纪湖南音乐家群体研究 [D].湖南师范大学博士论文,2007.

(四) 硕士论文

[44] 徐润涛.浅论中国歌剧中的男高音声部 [D].上海音乐学院硕士论文,2010.

[45] 白雪.丝路风情的历史壮歌 [D].陕西师范大学硕士论文,2010.

[46] 孙健.中国民族歌剧中男中音角色的作用探究 [D].东北师范大学硕士论文,2010.

[47] 周永晓.信息时代背景下中国传统民间音乐的保护与发展 [D].兰州大学硕士论文,2010.

[48] 罗静.多中国美声唱法各发展阶段代表人物研究 [D].华中师范大学硕士论文,2009.

[49] 赵文君.文化产业中的媒体和文化:合作与冲突 [D].暨南大学硕士论文,2008.

[50] 安娜.西方人眼中的中国音乐 [D].上海师范大学硕士论文,2008.

(五) 期刊论文

[51] 杨曙光,金永哲.中国歌剧演唱研究 [J].中国音乐,2010,(4).

[52] 杨正君.从《茶》、《门》和《秦始皇》看谭盾的歌剧创作理念 [J].星海音乐学院学报,2010,(2).

- [53] 任海杰. 略评《秦始皇》 [J].歌剧, 2009, 5
- [54] 王崇刚. 细品《秦始皇》 写在 2009 年格莱美奖揭晓之际 [J].音乐爱好者, 2009, (3).
- [55] 刘诗嵘. 谭盾的歌剧《秦始皇》 [J].人民音乐, 2008, (1).