

中国音乐剧的本土化路径及戏曲元素运用

陈物华

摘要：文章探索中国音乐剧的本土化之路。从戏剧最终目的“塑造人物”的理念出发，中国音乐剧应“形神俱备”。对照西方音乐剧的五种复杂表演风格要素：operetta（轻歌剧风格）、leigit（更口语化的轻歌剧风格）、charater pie（角色性很强、夸张地）、comedy piece（喜剧的）、belt（用全真声的自然演唱方法），中国音乐剧也可以从传统戏曲中提取“唱、念”之“五音”“四呼”“四声”的复杂性，从“做、打”中提取“虚实、繁简、疏密”的形式，丰富舞台行动线。

关键词：中国音乐剧；本土化；戏曲元素

作者简介：陈物华，男，三级演员，硕士。（浙江传媒学院 音乐学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J822

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2019）03-0053-07

中国音乐剧的历史，最早可以追溯到20世纪20年代，由中国流行音乐奠基人黎锦晖先生首创了中国儿童歌舞剧。他以中国民族民间音乐为基调，采用一定的西洋戏剧手段和配器方法，创作了《麻雀与小孩》《葡萄仙子》《小小画家》《神仙妹妹》等通俗易懂又易于上口的儿童歌舞剧，成为中西合璧的一种尝试，取得了较好的效果。这种载歌载舞的儿童音乐戏剧形式，为后来中国音乐剧的研究、创作与发展提供了很好的参考。自此，中国艺术家们一直不乏在中西艺术、创作手段、表演、音乐等领域寻找共通之处，不遗余力地寻找着属于自己的音乐剧创作与表演的方法。从引进欧美原版音乐剧，将其翻译成中文，对西方经典进行临摹，到创作属于中国自己的音乐剧。一路走来，具有中国本土特色的民族音乐剧开始慢慢酝酿，逐渐成长。中国学者也慢慢达成共识——中国音乐剧的成长，应该在尊重西方音乐剧与中国戏曲这两种艺术形式的差异性基础上，合理借鉴“他山之石”为我所用，即有效地解决音乐剧“因地制宜”的问题。一种对中国音乐剧的本土化问题讨论的共识也慢慢形成，这种本土化路径的实质就是如何通过“因地制宜”而“落地生根”。其中主要的问题是如何“与时俱进”，通过“与时俱进”而让人再次“喜闻乐见”。^[1]

本文旨在考察中国音乐剧本土化路径中的“戏曲元素”运用及其在促进人物形象塑造中的关键作用，论证“什么是正确的中国音乐剧的本土化路径”。

一、从本体性角度考察音乐剧和中国戏曲元素的融通可能性

无论是音乐剧，还是中国戏曲，其产生的源头有着同根性和杂糅性，因而也势必有着生长和发展期的相互影响可能。首先，从音乐剧、戏曲产生的源头来看，都是脱胎于民间歌舞的艺术形式。在西方歌剧、芭蕾等高雅的“贵族艺术”盛行繁荣的时候，音乐剧便以其通俗易懂、突出流行与时尚性，并吸纳了歌剧、轻歌剧、芭蕾、滑稽表演及流行音乐的优长，成为一种全新形式应运而生，满足了观众不同的观赏需求，并且迅速发展壮大。今天，音乐剧更是已经形成了比较公认的演唱型、舞蹈型、话剧型音乐剧。^[2]因此，音乐剧的本体应该与自身演化和文化、历史均有关联，且在动态中发展；与音乐剧的根源来自于民间一样，中国戏曲也是大量吸取民间歌舞、滑稽表演、说唱艺术之后产生，活跃在老百姓的周围并且不断繁荣，成为他们不可或缺的精神文化来源。两者均有杂糅的特性。无论戏曲还

是音乐剧都是综合了歌唱、念白、舞蹈、音乐伴奏以及舞台美术等，来传达剧情和刻画人物的。戏曲的“唱、念、做、打”四功与音乐剧的“声、台、形、表”的基本功都为一个共同的目的，就是增强演员在舞台上的综合技能和可被利用的表现手段。所不同的是，音乐剧是典型的西方现代都市文化的表征，更具有时代感，从题材的选择与呈现的结果来看无不透露着西方近现代工业文明的领先状态。而中国戏曲是在封建社会中后期发展起来的，意识形态、内容、审美取向都有中国传统文化的痕迹。

其次，在整体风格上，西方音乐剧与中国传统戏曲在表演风格上都有写实与写意之分。两者都强调体验和体现，且两者都是运用演员内外部手段来创造典型的人物形象。只是在关注内与外的塑造手段上，顺序各有不同。西方音乐剧的演员，一般都是在实实在在的的环境中表演，演员在这种环境中很容易找到表演的支点以及信念感。而中国戏曲的表演需要借助演员自身更多的技能来完成对环境的想象、人物的描述。传统戏曲中，常见的舞台布局形式——一桌二椅并非现实中所认知的“桌子和椅子”，它在不同的情境下，通过不同的摆法和桌围椅帔的不同色彩与纹样，并结合其他砌末，又可被想象成山、楼、床、门等等，对剧情的地点和人物关系做出表现和暗示。音乐剧的场景设计也在日益多元化，有时候中国戏曲空灵、写意的场景也为音乐剧采用。

再次，西方的戏剧表演体系和中国戏曲的表演体系，有过互相交流互相渗透的机遇。20 世纪 30 年代，梅兰芳先生带着中国传统戏曲出访过苏联和美国，受到西方同行和观众的热烈欢迎。梅先生在前苏联演出时，斯坦尼斯拉夫斯基以及他的苏联同行们都观看了。另一位欧洲戏剧家布莱希特也从德国赶到莫斯科，看了梅先生的演出，更是赞不绝口。他说梅先生的表演，是他梦寐以求，但求之不得的。后来，布莱希特创建的表演体系，就有东方美学的影子。除了梅兰芳大师以外，另一位京剧大师程砚秋也曾游学欧洲，他们都观摩过欧洲的戏剧。这些经历，不可能不影响到之后的艺术实践。后来的京剧文明戏，就突破了传统戏曲的一些条条框框，有了新的表现手段。欧美的戏剧，借鉴中国传统戏曲的表演手法的例子也比比皆是。国际性艺术交流越来越频繁，东西方艺术的互相借鉴和交融也越来越多。

上述，为中国音乐剧的本土化实践之路找到了一个坚实的方向，那就是：在保留音乐剧本体的基础上，可以综合吸收其他艺术体裁的元素，进行“挪用”和“借鉴”，达到艺术效果的最佳。换句话说，中国音乐剧的本土化尝试是可行的。

二、中国音乐剧对戏曲“唱、念”功法的运用

有了观念的可行，具体落实在中国音乐剧如何落地生根上。笔者发现，对戏曲“唱、念”功法的运用是其最显著的特征。

我们知道，从 15 世纪开始，逐渐兴盛的黑奴贸易，使得越来越多的非洲黑人被贩卖至美洲。在长达 400 年的黑奴贸易中，这些特殊的“新型移民”，将黑人灵魂音乐、蓝调、爵士以及黑人民间歌舞等也一并带入了美国本土，并逐渐植入，直接影响着美国的音乐文化。其中也包含了音乐剧，如：幽怨哀叹的气声运用、田间的呐喊、悲伤的滑音、痛苦的抽泣、节奏般的说话等。20 世纪 80 年代后，美国音乐剧步入国际化，标志着音乐剧开始走向辉煌。此时的音乐剧已不拘一格吸纳各种音乐风格丰满自己，打破传统意义上音乐体裁的限制，将古典乐、歌剧音乐、摇滚乐、民间音乐等元素通过超凡的艺术技巧和演绎理念整合在一起。在这种历史的演绎中，逐渐形成了百老汇音乐剧演绎的五种风格，那就是“operetta（轻歌剧风格）、leigit（更口语化的轻歌剧风格）、charater pie（角色性很强、很夸张地

演唱方法)、comedy piece (喜剧的,不是很夸张,有角色感的演唱方法)、belt (用全真声的自然演唱方法)。而这些演绎风格,诸如腔体技术、共鸣位置、气息运用,均需随着音乐风格发展呈现”。^[3]

具体而言,西方音乐剧的演唱音域既能上天,也能入地;演唱的音乐线条时而绵长,时而磅礴,时而短促;音色的选择时老时少,一时绅士,一时市井;声音的选择时而真,时而假。总之,音乐剧在演唱时用声灵活而多彩,一切为了音乐戏剧中的人物而服务。简言之,其演唱技术的精髓是:在演唱高音时用强劲的呼吸支持和分句处理来解决矛盾和加强戏剧张力;在低音区则运用自然本嗓歌唱,去接近生活、描述生活;将二者演唱特点结合,表达朴实和真挚的情感,充分调动观众的情绪,因此,这种演唱具有很强的亲和力。其实,音乐剧演唱并不要求一种严格意义上的完全统一音色,更多强调的是不同演员所具有的不同声音特点,去选择不同的角色需要。美国著名导演威廉·威斯布鲁克斯在《戏剧情境:如何身临其境地表演和歌唱》一书中说:表演一首歌曲意味着将歌曲的演唱者带入生活,完全真实的生活,若能如此,听众就会相信这些歌词的确是在“唱”的:歌曲在被演唱的瞬间也正在被“谱写”,歌唱与表演是同一回事。^[4]

曾有学者言:“戏剧最终目的是塑造典型的人物形象。”^[5]确实,音乐剧作为音乐戏剧艺术的表演形式之一亦是如此。音乐剧演员完成角色创造的过程就是从自我走向角色的过程。在正式落地排练之前,他/她将经历了解剧本、熟悉人物背景、音乐作业、读剧排练等一系列工作。这些工作相互交织互相影响,其最大的目的是围绕塑造人物的第一个核心内容而展开,那就是帮助我们对角色的外部形态以及行动进行想象,想象着剧作者、曲作者用文字与音符描述的人物形象。这时,脑海中才会在不经意间浮现出很多的人物形态。根据作者对人物的解读阐述加上演员自我的生活经验,形成对角色的初步印象。但这只是脑海中的想象,真正要呈现一个鲜活的人物形象还需要运用一些手段。在中国传统戏曲的创作中,想要完成这些典型的人物形象的塑造离不开形与神的兼备,“形”是观者可以从视觉上感知的实体动态,可以通过演员对外部形态以及动态路线的演绎让人对人物的品貌、年龄以及身份等有一个基本的认识。“神”是人物形象的内在气质和生命,是精神和感情的传达核心。我们通常形容一个成功的舞台人物形象为“形神兼备”。演员必须对人物的外部、内在情感进行体验,并且通过自身技艺展现出来,只有充分调动外部形态与内在生命才能更好的体现剧作者笔下的角色,完成从剧本的平面文字到舞台立体形象的呈现。

应该说,从前文所述的当代音乐剧五种演唱风格类型或者塑造人物的“戏剧普遍性特征”来看,中国戏曲与之具有一种神韵上的相同之处。中国戏曲的一些基本动作要求,为发展中国音乐剧找到了一条可利用之路。作为具有五种复杂表演风格要素的音乐剧,在中国本土化演绎的时候,吸收中国戏曲现成的动作程式和技术(“功法”)就成为首选(它现成而精致,具备演绎音乐剧的基础)。中国戏曲的演唱,首先要解决的就是把我们的汉语通过唱词与台词清楚地表达出来。中国戏曲是以唱、念、做、打等综合表演手段塑造舞台人物形象的,其“流派”和“润腔”的形成标明了它鲜明的艺术特征,他们通过刚柔并济、快慢强弱、虚实高低、连断明暗等节奏变化与装饰音的手法,促成对唱腔的美化和情感表达。今天,新的音乐剧演唱风格势必最终要融入中国母语的演绎形式。原因很简单:中国的音乐剧演唱、念白用的是中文,而不是英文或是其他语言体。英语国家的音乐剧所采用的是符合其语言逻辑的一个音节对应一个音符,而我们的汉语则以四声为主,旋律中的一音多字也是常态。因此,无论戏曲还是中国音乐剧,咬字的重要性也就在于把话“唱”清楚、“说”明白,这样,才有可能谈及歌曲的情绪、叙述的内容、角色的情感层次。

戏曲“唱念”非常讲究吐字，关于吐字就有“以字带声”“字正腔圆”的说法和“吐字归韵十三辙”的著说，以及吐字行腔中的“五音”“四呼”“四声”，并运用润腔，依据人物性格的区分，解决音和字的完美结合。戏曲表演中“唱”和“念”是紧密相连，然又有主次之分，以唱（曲文）为主，念为宾（也叫宾白）。明末清初文学家、戏剧家、美学家李渔提出：宾白一道，当与曲文同视，有最得意之曲文，即当有得意之宾白。但使笔酣墨饱，其势自能相生；常有因得一句好白，而引起无限曲情。^[6]

这就说明“唱与念”应相互搭配、互相触发。如阳春白雪的曲文，却配上下里巴人的话语，就会减损曲词的优美。^[6]宾白虽然没有曲文那样完全依托乐曲来“唱”，但也是带有音高的，有节奏感、旋律感并且铿锵悦耳、声情并茂的“说”，与唱曲和谐统一、相互触发。在中国音乐剧中，研究和发掘戏曲艺术中语言以及唱腔的技巧，并将这些技巧结合生活化的语言与歌唱、更具真实感的表演来为我所用，是我们值得去勇敢尝试的。如：1998年，北京舞蹈学院首届音乐剧班出演了大型古典神话音乐剧《新白蛇传》（编剧：刘毅然、韩毓海、张平，作曲：三宝，作词：陈虹、赵小海，总导演：张平，编舞：朱永龙、金明）。《新白蛇传》作为定点旅游节目在当时新落成的深圳21世纪演艺中心连续演出了六百余场。《白蛇传》是中国家喻户晓的神话故事，也是戏曲名剧。最早出现于明代冯梦龙著的《警世通言》（卷二十八），曾经被“京剧、评剧、川剧、越剧、花鼓戏”等几乎所有的剧种，甚至“皮影、木偶”搬上舞台，以各自不同的风格演绎。而戏曲《新白蛇传》是首次作为音乐剧形式展现。从形式、音乐以及演员呈现上已经与传统戏曲大不相同。故事的矛盾冲突围绕法海身边一个象征着“诱惑与欲望”的法力高强的妖艳女子“红妆”而展开，她在法海的指示下化身“白娘子”来迷惑许仙，使小青产生极大的误会，进而发生一连串的生离死别的故事，最后真正的白娘子被镇于雷锋塔下。创作者以中国民族音乐与民族舞蹈为基础，将现代流行音乐和欧美音乐剧风格舞蹈融入到《新白蛇传》中，使这样一个传统的神话故事有了更新的视听角度和现代表达方式。尽管如此，我们还是能明显感受到音乐剧《新白蛇传》的中国味道，或者说许多戏曲的痕迹。作品中用戏曲的双水袖改良成单臂的水袖来突出人物外部造型，使其更加个性化。演员的舞台行动线多以戏曲的圆场步、花帮步、踏步等来贯穿，并将戏曲的很多身段、技术技巧也化身到了现代舞蹈中。在保持咬字的圆润的同时，演唱增强唱段的“语气感”，在台词部分借鉴戏曲“韵白”，使神话意味更加浓烈，用生活化的表演融入戏曲身段的审美要求完成角色的诠释。

比如有这样一个桥段：法海抓到白娘子后进入地牢出场一段，青蛇被火神鞭打而出，她痛苦地翻滚着身子，惨叫着。白娘子双腿被拖出，痛不欲生，火神吞噬着白娘子，青儿欲救不能。伴着坚实而有力的低音节奏，小鬼们向法海簇拥而至，在有节奏的张牙舞爪及各种翻腾动作中，将法海这一权力与威严的象征展现于舞台。当小鬼们静止，法海手持法丈，慢步“圆场”逼近被捆绑的白娘子。这是戏曲老生行当常用的一种舞台行动步法，用在此正好符合了法海已经胜券在握洋洋得意的心境。不曾想白娘子却是那么“执迷不悟”，没有对妖与人的情愫有半点悔意，反而更加坚定地说：上苍啊，你开天是为了安置群星，你辟地是为了养育生灵，你捏男女是为了繁衍生命，你造心是为了万物皆有情。你为何不睁开眼睛看看，我们是如此的健康年轻，像春天的水渠一样需要爱情。如果你站得太高走得太远，我愿葬身火海以死向你呼喊……

这是剧中白娘子台词的经典段落，蕴含着白素贞对爱情的渴望，希望用内心的呐喊冲破人与妖的界限。这段台词中就运用了戏曲的韵白，借此来渲染人物的神话色彩，每句台词的音高自然变化，好

像是倾诉又像是吟诵，突出白素贞对世俗的无奈与愤恨。随后，白娘子朝火炉反方向回身再扑向火炉。这场戏中几位演员都不同程度借鉴了戏曲身段，法海用步法的轻、重、缓、急来控制人物的情绪与心理节奏，白娘子借用戏曲身段中“欲左先右，欲上先下”的特点，进一步推进和强化了人物内心的绝望与愤恨。

音乐剧《新白蛇传》女主角朱珠是北京舞蹈学院首届音乐剧班的毕业生，谈到白娘子的创作时说：“小时候学习湖南花鼓戏给了我很大的启发和帮助。我是先学传统戏曲然后再学习的音乐剧，所以自身便有了更多的人物塑造的手段。”特别是创作中国古典神话人物，将戏曲的表演程式经过吸收与改良后呈现给观众，既能保留人物应有的内外在气质，又能适应当下观众所需求的审美情趣。自然，观众是接受的。

如此看来，音乐剧是一种具有综合性戏剧特点的音乐戏剧样式。那么，它的唱法也不应拘格于单一模式，而是根据特定的戏剧风格与人物形象，在科学、正确的发声基础上，依据戏中人物形象来选择音域、音色、共鸣、咬（吐）字，融入美声、民族、流行、戏曲等演唱声腔、风格而形成的非排他性的艺术形式。如何将戏曲声腔中的吐字、润腔巧妙地融入中国原创音乐剧演唱中，树立拥有中国元素音乐剧的演唱风格，再将人物的情感与体验融化在戏剧的规定情境中，是我们不懈追求的目标。

三、中国音乐剧对戏曲“做、打”功法的运用

2013年，由北京大学民族音乐与音乐剧中心制作，北京大学艺术学院周映辰教授亲自担任导演的大型原创民族音乐剧《大红灯笼》，是一部集合民族化与现代化碰撞的代表作之一。导演周映辰用西方音乐剧的叙述方式与表演风格，将民族化与流行音乐元素相整合刻画了一个特定环境中男女的生存状态。本剧以民国时期一个叫颂莲的女性为视角，讲述了大宅院中多个太太、丫鬟的爱恨情仇故事。

可以说，《大红灯笼》是音乐剧中国化的典范之作。其中，对于人物的刻画，导演和演员们也大量吸收了戏曲中“做和打”的许多基本元素。如：陈家上下热闹非凡，老爷陈佐千迎娶了他的第四位太太颂莲。颂莲初入陈家，首先要面对的就是其他的三位太太。人说“三个女人一台戏”，那么四个女人呢？在这场戏中，如何在第一时间凸显出每一位太太的人物性格、身份以及内心世界成为关键。当管家用现代的节奏以rap的说唱，带着极具讽刺意味的腔调细数这个大家庭的种种无可奈何的关系时。四个不同性格的女人一一登场亮相，大太太毓如立于舞台中后区，二太太卓云三太太梅珊分立两侧。大太太手持佛珠身体侧面向观众，头及视角正对观众，微低，口中似乎还念念有词。手中的佛珠成为她用以掩饰内心对身边的人和事不满情绪的“道具”或是表演的支点。此时，虽然没有台词与歌唱的表达，却在既定的音乐节奏当中，演员通过佛珠在手中的运动时下颚角度的改变以及眼睛观察角度的变化使人物外部形态在舞台发生错位失衡，以此来传达和确立人物的某种身份以及心理过程。也就是说，演员用身体局部做不同方向的改变来诠释内心的潜台词。当三人在舞台上建立交流时：大太太毓如先与二太太卓云交流，同时，三太太梅珊也向大太太毓如进行交流。这时，大太太毓如并没有即刻整体转身而是身体方向保持基本不变，以头和视角做局部的调整来“接受”三太太带来的“刺激”并做出相应的反应，并且没有丢掉之前的表演对象——二太太，如此，三人在舞台的表演便串联了起来，观众也就抓住了这根“线”，直到四太太从舞台一侧出场。

这样看似无声的表演也是很多音乐戏剧常用的舞台行动线。让人不禁联想到大太太毓如好像是在告诫或提醒另外两位太太：在这个女人众多的家庭里面，她才是最大发言人，什么事都要有分寸更要

认清楚自己的身份。二太太卓云心里当然非常明白，她既无大太太毓如与老爷的结发之情，又无三太太梅珊那与生俱来的美丽妖娆。想要在这个大宅院中有自己的立足之地，只能讨得大太太欢喜同时也不让三太太对自己产生敌对，佯装好人才是她的上上之策。所以，她第一时间会接收到大太太毓如这些细微的变化，便迅速把原本对即将进家门的四姨太的好奇收了回去，体态略向大太太的方向，随着三太太的登场，进而视线转向了三太太梅珊。看到三太太梅珊好像对今天陈家的大事以及老爷迎娶的新娘毫无兴趣，同时，对大太太所发出的信号无所顾忌时心中有些暗喜。三太太梅珊如往常一样手里总有一块手绢在飞舞着，举手投足之间都会透露出戏子身形上的特有习惯，不时显露出身上的“三道弯”而散发着妩媚。大太太毓如当然是心知肚明的，尽管她最为恼火这一点却又拿她没办法。三人用自己的身体语言传递着这些微妙的信息，直到四姨太颂莲上场。他们不同角度的形态变化相互反应与接受便形成了这场戏开头的舞台布局，三人围绕四姨太进家门这个点串成一个关系链条，巧妙地呈现了人物个性及舞台布局上的“子午相”关系。观众自然也能从这链条中隐约感受到三者之间的微妙关系。

“子午相”是著名京剧表演艺术家盖叫天就舞台人物塑造提出的创作思想。他以“舒展匀称”的外部形态作为人物设计的重要标准，把“虚实、繁简、疏密”对称起来，借以达到人物特征鲜明与舞台布局的相对匀称。舞台上的唱念作打的步骤由“主次”引导，兼顾“四面八方”。他还总结了具体的操作方法：舞台上的“毯子”有四个边，这是“四面”，观众从台下各个角落来看你的表演，这叫“八方”。演员要懂得在这个毯子上，从“四面”照顾到“八方”，要与舞台的“四面”、观众的“八方”相合。也就是说，演员要时刻注意自己在舞台的地位，既要使台上看上去是那么均衡、充实，不是一边重、一边轻，一边充实、一边空虚；还要注意自己的动作、身段有分寸、好看，又要照顾每个观众的视线。不论从那一角落来看你，都能清楚地看到你的表情，都能看到你所亮的身段的优美姿势。^[7]

戏曲（京剧）舞台对人物造型方面有着精细的要求，而“子午相”正是其中一个很有代表性的概念。它要求演员在出场亮相之始，即调整面部、眼神、胸部、双臂、腿脚的摆放位置，让它们既不同边，也不掣肘，相互补充，造成圆融完备之势。正如夜晚之子时与白天之午时遥相呼应，有机统一。“子午相”包含了传统戏曲对演员在舞台上“相”的基本审美要求，更是中国民族化艺术的重要符号。在传统戏曲中，无论饰演王侯将相还是普通百姓，他们在构建人物形象时都遵循着这一创作规律。在中国民族音乐剧的排演实践中，也常常都会利用到“子午相”来构建人物在舞台上的形象与布局。这种合理的借鉴与有机地融入大大增加了人物的张力，表明人物关系、身份、内心活动等等，使观者在不同角度所看到的人物形象都是立体的、鲜活的，并且这种民族化的形态也符合了大众欣赏的审美需求。

四、结 语

可见，中国音乐剧借鉴西方音乐剧的母题，再吸收中国戏曲元素，才逐渐形成了中国音乐剧的典范性文本。音乐剧和中国戏曲的结缘和融合，为戏剧体裁的本土化走出了一条康庄大道。在谈论中国戏曲和西方音乐剧的融合之处时，我们需要了解两者的审美差异。其发源时间不同——一个是典型的西方现代都市文化的音乐剧，更具有时代感，从题材的选择与呈现的结果来看无不透露着西方近现代工业文明的领先状态。而中国戏曲是在封建社会中后期发展起来的，意识形态、内容、审美取向都体现出中国传统文化的痕迹，发生的场所不同，发展的路径也不同。事实上，只有领悟了两者的差异，才

可以在艺术融合的大道上越走越远。

同时,我们也需要认识到,中国音乐剧的本土化之路并不是只有吸收中国传统戏曲元素这条路可走,在实践领域,中国的音乐剧创作也不乏现代剧场语汇的探索。1982年,中央歌剧院创作演出了《我们现在的年轻人》(作曲:刘振球),以都市青年人生活为创作题材,描述了在时代大变革的浪潮中,生活在都市的年轻人经历的种种人生境遇及对新时代的期盼接纳。这是现代意义上的、由中国人自己创作的第一部本土音乐剧。^[8]虽然,那时候并没有以“音乐剧”为其正名,但这种富有都市气息的、通俗易懂的歌舞逐渐受到大家的关注。到了1984年,中国大陆出现了诸如湖南湘潭市歌舞团排演的《蜻蜓》、南京军区前线歌舞团创作演出的《芳草心》、福建泉州歌剧团排演的《台湾舞女》、上海歌剧院创作演出的《海峡之花》等诸多音乐剧目。特别是《芳草心》,至今都是很多音乐剧研究者津津乐道的本土原创音乐剧的代表作之一,其中主题曲《小草》更是流传甚广,成为那个年代的深刻记忆。1986年,美国音乐剧《乐器推销员》在中国公演,《蝴蝶夫人》(澳大利亚)、《莒与英》(新加坡)与来自英美国家的音乐剧歌曲演唱会和音乐剧舞蹈专场晚会也先后上演。这些作品在中国舞台的演出,使国人亲身感受到了西方音乐剧的巨大魅力,也拉开了对西方音乐剧引进和模仿的时代。如:1986年上海戏剧学院排演的《窈窕淑女》;1987年中央歌剧院翻译演出了《乐器推销员》《异想天开》;1996—2002年,中央戏剧学院在日本四季剧团的帮助下排演了《想变成人的猫》《西区故事》《从梦中醒来》等等。这种“临摹”西方音乐剧的方式,给音乐剧在中国的传播奠定了一定的观众市场,也有力促进了中国原创音乐剧的发展。

参考文献:

- [1] 周映辰. 中国音乐剧:在歌剧和戏曲之间穿越而过[J]. 中国戏剧, 2015(8): 47.
- [2] 郭磊. 对音乐剧本体的再认识与中国音乐剧人才培养的思考[J]. 北京舞蹈学院学报, 2011(1): 106-108.
- [3] 张旭, 文硕. 音乐剧导论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004: 56.
- [4] [美] 威廉·威斯布鲁克斯. 戏剧情境:如何身临其境地表演和歌唱[M]. 张毅译. 重庆: 西南师范大学出版社, 2015: 23.
- [5] 胡芝风. 戏曲舞台创作规律[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005: 17.
- [6] 黄丽贞. 中国戏曲的语言艺术[M]. 广州: 暨南大学出版社, 2010: 21.
- [7] 盖叫天口述, 何慢, 龚义江整理. 粉墨春秋[M]. 上海: 上海文艺出版社, 2011: 62.
- [8] 居其宏. 音乐剧我为你疯狂[M]. 上海: 上海教育出版社, 2001: 35.

[责任编辑: 华晓红]