

描红搬演、本土化与民族化：中国原创音乐剧的实践路径

Performance, Localization and Nationalization: The Practical Path of

Chinese Original Musical

冯璞¹, 陈郑港^{1,2}

Pu Feng¹ and Zhenggang Chen^{1,2}

泰国格乐大学, 3 号 拉明特拉路, 阿努沙瓦里, 曼谷 10220

krirk University, 3 Ram Inthra Rd, Anusawari, Bang Khen, Bangkok 10220

摘要

在中国音乐文化体系中, 音乐剧作为一种“新生代”的表演艺术形式, 经历了引进、模仿、改编、原创等不同阶段, 逐渐摸索出一条发挥音乐剧美育功能、遵循本土观众音乐审美需求的独特发展道路。但是, 中国音乐剧产业长期处于“水土不服”的状态, 原创音乐剧创演水平有待提升, 相关产业链还尚不成熟, 未能像歌剧、芭蕾舞剧等“舶来品”艺术那样, 成功地扎根于中国文化土壤并走出国门讲好“中国故事”。在戏剧艺术彰显“国际化”、树立“文化自信”的大背景下, 本文立足于费孝通教授的“文化自觉”理论, 思考中国原创音乐剧是如何走过“描红搬演”、“本土化”、“民族的就是世界的”三个时期, 以及对怎样用中国音乐剧讲述“中国故事”展开深度讨论。

关键词: 音乐剧; 中国原创音乐剧; 文化自觉; 文化自信; 实践路径

Abstract

In the Chinese music culture system, musical, as a "new generation" performing art form, has gone through different stages of introduction, imitation, adaptation and originality, and gradually explored a unique development path to play the aesthetic function of musical music and follow the aesthetic needs of local audiences in music. However, China's musical theater industry has been in a state of "adapting to the environment" for a long time, the level of original musicals needs to be improved, and the relevant industrial chain is not yet mature. It has not successfully taken root in the soil of Chinese culture and told "Chinese stories" like "imported" arts such as opera and ballet. In drama art reveal "internationalization", set up the background of "cultural confidence", this paper is based on professor Fei Xiaotong "cultural consciousness" theory, thinking about how Chinese original musical is through "red" moved, "localization", "national is the world" three period, and on how to use Chinese musical "Chinese story" in-depth discussion.

Keywords: musical; Chinese original musical; cultural consciousness; cultural confidence; practice path

收稿日期: 2023—

基金项目:

作者简介: 冯璞 (1988), 女, 博士生。研究方向: 音乐学

通讯作者: 陈郑港 (1963), 男, 教授。E-mail: 18338288854@sina.cn

lkklk...

Received

Revised

Accepted

23 กุมภาพันธ์ 2566 / 7 พฤษภาคม 2566 / 19 พฤษภาคม 2566

23 February 2023 / 7 May 2023 / 19 MAY 2023

引言

音乐剧作为一种综合性的表演艺术，诞生于 19 世纪中后期的英国，此后盛行于美国百老汇舞台。它通过表演者的歌唱、舞蹈及表演行为，向台下的观众展示动人的故事情节，相较于歌剧等小众的精英艺术形式，在全球化浪潮下得到了世界各国观众的广泛认可。关于“音乐剧何时出现于中国”这个问题，中国学者们的观点不一，大致可以划分为两类：一种观点认为，音乐剧与中国戏曲艺术形式之间并无本质上的差异（韦明，1998），亦或是“京剧”为代表的中国古典歌舞剧视为最早的音乐剧（文硕，2014）。还有部分学者表示，音乐剧在中国之雏形为民国时期黎锦辉创作的《麻雀与小孩》《葡萄仙子》等儿童歌舞剧（刘明厚，2000）。另一派观点以南京艺术学院居其宏教授为执牛耳者，认为音乐剧是源起于西方的艺术形式，但在社会主义社会条件下，音乐剧俨然成为了改革开放的产儿，其社会功能和艺术特点与它的原产地——西方社会之间逐渐产生显著差异，应当视 20 世纪 80 年代为音乐剧在中国的发展起点，并指出“描红搬演”的本质是引进异质性文化及经验，尽管有助于促进中国原创音乐剧的发展，却不意味着原创音乐剧的发展是无意义的。按照居其宏教授的看法，未来之中国音乐剧市场需要源源不断的“以国语或少数民族语言为媒介，表达中国人民情感与审美心理的音乐剧”，这也是当下中国学界的普遍性认识。从本体性角度看，音乐剧这种艺术形式始终带有“舶来品”的基因，这决定了其被引进中国之后，必然要经历一场本土化的适应与民族化的改革。

本文继承了沈承宙教授（2020）的学术成果，将中国音乐剧发展史分为三个阶段：20 世纪 80 年代至 90 年代初的“描红搬演”时期；20 世纪 90 年代至 2012 年（党的十八大召开时间）的本土化时期；2013 年至 2022 年（党的二十大召开时间）的民族化创作时期。对于任意一类引入到非发源地的艺术形式而言，都要面临异文化语境带来的重重压力与适应性需求，音乐剧同样也不例外，而中国原创音乐剧可以视为政策导向、市场选择、观众需求、中华民族伟大复兴之历史使命所共同选择的结果，也是本文讨论的核心主题。

音乐剧在中国经历了不同发展阶段，充分反映出不同时代语境下大众审美、产业发展、政策支持、创作团队等方面的特征。至今，原创民族音乐剧俨然成为了音乐剧在中国之最新发展成果，这背后的原因具有多重性，除了经济社会高速发展所带来的时代变迁之外，音乐剧与生俱来的“舶来品”基因与中华民族文化自觉之间的融合更是关键因素。在 20 世纪末，以居其宏教授（2001）为代表的中国学者们历数“描红搬演”之滥觞，如“盲目崇拜”、“自暴自弃”、“孤芳自赏”与“奢靡豪华”等。在同时期，还出现了不少持批判态度的观点，认为具有“西体中用”特征的“描红搬演”这条音乐剧发展路径是行不通的（方克立，1987；管建华，1995）。经过了数十年的本土化适应，《蝶》与《金沙》等作品成为了中国原创音乐剧之“门面”，在此之后，再未见到走出国门的现象级原创音乐剧。过去的十年间，中国音乐剧人四处奔走并惊喊道：“除了引进海外的音乐剧名作，中国的原创音乐剧未来之路在何方？又该如何将中国故事呈现于世界舞台之上？”党的十八大之后，学界与业界人士围绕“民族化道路”而逐渐达成了统一认识，正如沈承宙教授（2020）鲜明地指出“中国音乐剧要讲好中国故事……展现出中国风范”。资深音乐人李盾在接受《解放日报》专

栏访谈时，他强调：“中国有丰富的民族音乐，有数不清的动人故事，然而在国外鲜为人知.....创作时聚焦中国故事带有一种历史使命感。”²

如今，中国原创音乐剧体系初见雏形，特别是音乐剧《曹雪芹》《木兰前传》《香玉号》《故宫里的大怪兽》《赵氏孤儿》等相继成为“爆款”，标志着中国原创音乐剧向前迈出了坚实的一大步。在音乐剧逐渐得到中国大陆观众群体认可的当下，如何让中国音乐剧在全球瞩目下讲好“中国故事”，怎样根植于中华民族文化传统并发出新声，向世界传递出展现中国风范的经典音乐剧作品，需要思考以下几个方面：在创作方面，艺术家们应当追求音乐剧艺术张力与中国传统音乐话语相得益彰，做到音乐剧形式与“中国故事”内容的融合；在实践方面，应当着力培养专业人才，借助政策扶持的东风，将原创音乐剧的民族化探索成果抬出国门；在文化上，应当融合中华民族精神之本质，抒扬文化自信。上述内容正是新时期中国音乐剧人需要去思考与讨论的重要课题。

1 概念界定与理论基础

1.1 主要概念的界定

1.1.1 音乐剧的定义

音乐剧（musical）这种艺术同歌剧、话剧等皆为“舶来品”，这是学界的主流观点。从本体性角度看，音乐剧属于大众文化的范畴，作为一种通俗艺术，可以被视为“熔多种艺术元素于一炉的舞台表演艺术”。音乐剧的定义为：以戏剧为基本导向，彰显剧本的音乐性、戏剧性与文学性，融剧诗、音乐、舞蹈、表演等元素于一体，讲述故事、刻画人物、传达概念的表演艺术形式。

1.1.2 原创音乐剧的定义

“中国原创音乐剧”这一概念是所有问题产生讨论的出发点，需要对其进行单独注解。事实上，学者们的观点始终并不统一。例如，曹禺先生（1986）在《中国音乐》上单独刊文，对“音乐剧与歌剧、戏曲、话剧、芭蕾舞剧等艺术形式的连续与区别”进行了祛魅，并称之为“美国戏曲”。随后，学者们的观点大致分类两派，一类观点是将音乐剧同中国戏曲艺术相提并论，忽视了音乐剧的本体性存在（刘明厚，2000；韦明，1998；王硕，2014）。另一类观点则是肯定了音乐剧的独立性，并且将其与中国戏曲艺术相提并论（沈承宙，1981；居其宏，2003）。在本文的语境中，需要思考“本土化的原创音乐剧面对走出国门之需求，还需要些什么？”这一问题，站在“文化自觉”角度下对原创民族音乐剧下定义，即：以中国戏曲的古典韵律为心魂、以当代音乐剧的视听审美为指导、以中华民族的历史与文化为题材，使用中国人能够理解的唱词、音乐、唱腔、舞蹈、舞台画面等有机地整合进音乐剧这种新型的综合性娱乐性舞台艺术之中。

1.1.3 “描红搬演”的定义

本文引用居其宏教授给出的定义，将音乐剧之“描红”的内涵界定为：“引进欧美经典名剧”；将“搬演”解释为：“引进欧美经典音乐剧作品，使用中国演员并译成汉语进行演出（居其宏，2003）”。在本研究的语境下，还可以站在人类学的视角去看待“描红搬演”的深层次意义。美国俄勒冈大学

² 李盾：资深音乐剧人，曾任中国音乐剧协会制作人专业委员会主任，著有《破茧成蝶：李盾和他的音乐剧世界》。代表作品有：《白蛇传》《蝶》《啊！鼓岭》《重生》等。

人类学系主任 John A・Young (1990) 专门讨论了“船货崇拜 (cargo cult)”，他将这种现象界定为：“在特定的社会-经济条件下形成，并且与社会组织与信仰之间相互适应，进而引起的物质和道德丧失的一种反应。”若是对“cargo cult”这一词汇的来源进行追溯，象征着新几内亚地区土著人试图以欧洲殖民者留下的物品为媒介，通过幻想与创造仪式并赋予了一层宗教色彩。简单来说，未经开化的土著人将欧洲殖民者遗留的先进物品（飞机、轮船、服装等）视为“神迹”，通过宗教仪式的履行而试图去解释欧洲文化与财富，而领袖人物则拥有了解读“教义”的权力。从某种意义上看，若是将百老汇或伦敦西区音乐剧经典作品视为“不可逾越的标杆”，应该视为一种变相的、狭义的“船货崇拜”现象。当然，斐济和新几内亚地区的“船货崇拜”运动也可视为发展的自发性努力，某种程度上取得了促进区域文化与经济发展的成功，并随着世俗政权的出行而被划上句号。反过来看，应当承认“描红搬演”之正面意义，这为后来中国学者们在界定“音乐剧之本体性”方面奠定了基调。在创作方面也正如居其宏教授所言：“没有描红搬演就没有后来的中国原创音乐剧”。

1.2 关于费孝通教授“文化自觉”理论之讨论

在第二届社会文化人类学高级研讨班上，费孝通教授提出了一个观点——“文化自觉”。这一理论的基本解释为：“指得是生活在一定文化中的人对其文化有‘自知之明’，明白它的来历、形成过程、所具有的特色和它发展的趋向，不带任何‘文化回归’的意思，不是要复旧，同时也不主张‘全盘西化’或‘坚守传统’。自知之明是为了增强对文化转型的自主能力，取得为适应新环境、新时代而进行文化选择时的自主地位（费孝通，1998）。”放在音乐剧研究领域，“文化自觉”应当真正理解为：书写中国传统音乐理论话语体系在原创音乐剧这种艺术形式上的观照——挖掘以戏曲与各民族的历史和文化为代表的中国文化之内生力量。从深层次角度看，原创民族音乐剧与“戏曲音乐剧”、“民歌音乐剧”、“乡土类原创音乐剧”等存在概念区别，关键在于追求将中国文化基因注入音乐剧这种艺术形式。否则，单纯地探寻题材或内容之“民族化”，可能会产生一种对传统文化深层内涵的集体无意识，难以让他国观众在台下产生情感共鸣。在本研究的语境下，运用“文化自觉”理论去解读“如何讲好‘中国故事’”，在于中国音乐剧要西方音乐剧语言与艺术形式，找到属于中国的独有之故事讲述方式，除了“形式中国”、“艺术中国”、“语言中国”之外，还要致力于走出国门，展现出中国风范且传播中国声音。

如何从“文化自觉”角度去看待中国音乐剧从“描红搬演”向本土化、民族化阶段发展呢？对于这一思考，本文认同李盾先生在《解放日报》“让世界听见中国音乐剧的声音”访谈专栏中表达的观点，即便是音乐剧发源于西方，但这种艺术形式凭借“接地气”、“老少咸宜”、“包罗万象”等优势，适宜在世界舞台上讲述中国故事，展现新中国改革开放四十余年来所发生的变化（吴越，2021-09-04）。“描红搬演”让中国音乐剧人对“何为经典音乐剧作品”与“西方音乐剧产业运作模式”产生清晰地认识。进入本土化时期后，中国音乐剧人认识到原创音乐剧首先要有一个好故事作为灵魂基底，以现场感受作为终极表现方式。至于创作者应当遵循以歌传情、以舞表意之原则，方可打磨出兼具现实底色、戏剧美感、人性光辉、民族精神等多重价值的作品。这时期，中国逐渐涌现出成熟的的剧院群和演艺生态系统，“小而美”的商业化剧场成为优秀原创音乐剧作品孵化环境

之重要组成部分。当“描红搬演”之红利逐渐释放后，中国音乐剧人方才如梦初醒，尽管国内音乐剧演出市场呈现出蓬勃发展之势，大剧院上演的多为引进或中文译版百老汇音乐剧作品，至于展现中国风范的原创音乐剧之文化特色逐渐被磨平，唯有屈居于小剧场而苟延残喘。

在党的十八大之后，陷入迷茫的中国音乐剧人曾经自我反思，例如：强调音乐剧的“中国性”是否真正可行？民族化道路是否适合原创音乐剧的发展需求？原创民族音乐剧是否影响海外传播？需要承认以上疑虑的确存在若干道理，却也仅是中国音乐剧发展史中的一点小波折而已。“文化自觉”作为原创民族音乐剧发展的理论指导并非是空想，而是得到了政策、学界及业界的多方认可。以业界为例，2015年，上海市召开了第32届“上海之春”国际音乐剧节，组委会邀请了纽约百老汇著名的音乐剧制作人兰德尔·艾伦·布克（Randall·Allen·Booker），他以特邀嘉宾的身份发表讲话，明确提到：“中国音乐剧不应该走百老汇的老路，需要借鉴音乐剧语言找到属于中国的、独特的故事讲述方式。（周映辰，2019）”按照兰德尔的观点，缺乏文化个性或民族精神的音乐剧无法扎根于观众内心深处，鉴于其在百老汇音乐剧领域取得的卓越贡献，这番言论引起了中国音乐剧业内人士的强烈反响，李盾、三宝、文硕等资深音乐剧人重拾沈承宙教授、居其宏教授等学者的学术成果，《重生》《赵氏孤儿》《古今流觞》《香玉号》等爆款作品得以相继问世。

有一个问题需要得到澄清：在全球化背景下的新时代，即便是当下处于百年未有之大变局的特殊时期，国际性与中国性之间并不相悖。当“民族的就是世界的”被证明有意义时，反而暴露出了真实问题：如何让中国音乐剧在世界舞台上讲好“中国故事”？解决问题的关键就是“文化自觉”，可以将民族艺术传统（文学、诗歌、民俗、神话、建筑等等）融入到戏剧元素、音乐元素、舞蹈元素之中，以中国传统音乐话语体系为指导，使得地方性叙事演变为国际性文本。“文化自觉”下的中国原创音乐剧发展还得到了政策上的支持，即高度符合“文化自信”之要求。习近平同志发表于2020年第9期《求是》期刊上的《文明交流互鉴是推动人类文明进步和世界和平发展的重要动力》中，强调“让文明交流互鉴成为增进各国人民友谊的桥梁”，音乐剧艺术形态完全可以成为世界关注中国变化的载体。

2 描红与搬演：中国音乐剧早期发展之回顾

站在新的历史起点上，重新回顾20世纪80年代至90年代中后期的这段“描红搬演”时期，需要思考三个问题：一是“描红搬演”时期有哪些经典剧目值得关注？二是“描红搬演”是否为中国音乐剧发展过程中的独有经历？三是“描红搬演”对后来的音乐剧在中国之发展起到了怎样的影响？

2.1 回溯：音乐剧在中国之早期经历

在20世纪70年代末期至80年代初期，中国艺术家们通过文献、影片和录像等非主流渠道逐渐了解到伦敦西区与纽约百老汇音乐剧，早期引进的剧目以20世纪40至60年代的百老汇百大经典剧目为主，例如《西区故事》（West Side Story）《俄克拉荷马》（Oklahoma!）《音乐之声》（The Sound of Music）《屋顶上的提琴手》（Fiddler on the Roof）等等。随后，伦敦西区之“四大名剧”被引入中国，大陆艺术家们认识到究竟何为“大制作”音乐剧。进入20世纪90年代，中央戏剧学院宣布与日本四季剧团开展合作，成为了一个标志性的事件，也意味着“描红搬演”进入到高潮时

期（全璟璟，2010）。一方面，中国大陆的一线城市开始涌现大型的现代剧院，并且致力于打造“集聚效应”，许多高等院校相继开设音乐剧专业，教材科目受四季剧团的影响较深。另一方面，来自不同国家的经典音乐剧原版作品被引入中国，例如《猫》（Cats）《悲惨世界》（Les Misérables）《歌剧魅影》（The Phantom of the Opera）。后来，这些原版音乐剧中有的被译为中文进行了搬演，还有的经过多次改编与创作，形成了对外国原作展开中式解读之新作，如《麦琪的礼物》《犹太人在上海》《楼兰》等等。

2.2 思考：“描红搬演”究竟如何理解？

倘若对“描红搬演”这段历史进行反思，能够发现以往的批判性学术成果未免有些狭隘，而是应当从辩证的角度去看待。正因为有“描红搬演”之实践，中国音乐剧人与观众方可在短时间内与世界接轨，零距离接触全球各国的音乐剧艺术及产业发展经验，为中国音乐剧的本土化发展创设了基本条件。那么，“描红搬演”能够简单理解为“引进原版”与“译版处理”吗？实践证明，“描红搬演”之精髓在于“两只眼描红、三条腿走路”（居其宏，2011）。

关于“两只眼描红”的解释，上世纪 90 年代中后期的普遍理解为“远法欧西、近观日本”，但在三十多年后的今日，历史表明了中国音乐剧实际走的是“远法欧西、以我为主”的道路。值得注意的是，曾经被中国音乐剧人捧上“神坛”的日本四季剧团早已跌落了“神位”，原因有两点：其一，日本四季剧团效仿欧美而走“描红为主、原创为辅”之道路，短期的繁荣无法掩饰长期经营下本国原创音乐剧特色之消亡。事实的确如此，如今的日本音乐剧市场尽管繁荣，却也多年未见高质量的原创作品，放眼望去已经成为了百老汇音乐剧的展演地。其二，意识形态领域的要求意味着“描红”对于中国音乐剧发展仅是过渡而非长期路线，最佳的理解应当是变相的“拿来主义”，而“搬演”则是“取其精华去其糟粕”的另一重体现。

至于“三条腿走路”，则是在“描红”与“搬演”的基础之上，强调以原创为核心的本土化音乐剧发展之必要性。在当时的背景下，以北京舞蹈学院慕羽教授、南京艺术学院居其宏教授、北京大学周映辰及傅显舟教授为代表的一批学者，以抽丝剥茧之姿态，追溯纽约百老汇音乐剧的历史进程与成功经验，俨然得出一个明确的结论：百老汇音乐剧走过了“原创搬演”、“文化自省”、“美国名片”等发展历程，并且于 20 世纪 90 年代形成了“百老汇—外百老汇（Off-Broadway）—外外百老汇（Off-Off-Broadway）”的格局。于是，学界与业界人士开始思索如何将百老汇之经验“为我所用”，总结出了从“原作搬运”到“文化自省”以及“文化输出”的流程。“描红搬演”之利弊均有体现，从短板角度看，“描红搬演”能够被动地成为资本手中的工具，让中国观众的音乐剧审美口味予以趋同化，若是中国观众市场被西方商业资本所定义的“快餐式”标准认知所同化，那么中国市场会沦为“西方音乐剧的票房奶牛”，必然走日本音乐剧之老路，因而本土化时期的原创音乐剧发展实则迫在眉睫。需要予以正面评价的是，将百老汇与伦敦西区的经典剧目引入中国展开巡演，让中国音乐剧人直面欧美国家成熟的音乐剧产业、作品及运作模式，这应当是一场必要的洗礼。倘若没有“描红搬演”，中国音乐剧则不具备厚积薄发的前提。“描红搬演”至今仍未被放弃，除各国经典音乐剧目之外，新近的经典音乐剧如《变身怪医》（Jekyll & Hyde）《美女与野兽》（Beauty

and the Beast)《修女也疯狂》(Sister Act)《保镖》(The Bodyguard)等原本剧目相继在中国上演。但从数量上来看,进入到 21 世纪 10 年代之后,中国本土化原创音乐剧每年增速已经远超“描红搬演”之同期规模,这已经成为了不可逆的历史趋势。

2.3 分析:中文译版音乐剧《可爱大道》之艺术价值

音乐剧《Avenue Q》于 2002 年在 Vineyard Theatre 剧院进行首演,于 2004 年斩获托尼奖(全称:安东尼特·佩瑞奖 Anthony Perry Award)最佳音乐剧的荣誉,随后登陆英国伦敦西区而广受欧洲音乐剧观众们的好评。考虑到中文译版《可爱大道》在剧本与剧诗方面的二次创作有限,因而主要关注《Avenue Q》的译版《可爱大道》(2015 年版七幕人生音乐剧)的音乐及舞美特色。

2.3.1 音乐特色

主要关注 2015 年版《可爱大道》演员处理音色时的声腔技巧运用能力。这部剧不同于一般的百老汇音乐剧,在人物角色的设定上,要求个别演员饰演不同角色,需要通过声音处理来展示不同人物之心理状态,多次出现“自我对话”的情况。本文将主要特征总结为两点:

a.不同人物之唱段标签较为显著,要求演员在音色与情绪处理方面把握技巧。例如男主角“清华”出场时,“What do you do with a B.A. in English”这一段应当体现出抒情性并使用流行音乐唱法,再配合诗意的剧诗内容,在观众眼中呈现出一位抑郁不得志的青年才俊。但是,主演刘阳先生还同时饰演了“罗罗”一角,相较于“正常人”的男主角“清华”来说,“罗罗”则是存在病态心理的“同性恋恋人设”。在演出现场,刘阳先生为“罗罗”一角设计了“公鸭嗓”的音色,《我女友在加拿大》唱段中的音色使用,淋漓尽致地展现了“罗罗”角色急于为自己辩解“我是正常人、我有正常性取向”的情绪特征。关于音色之区别处理,演员刘阳先生在《可爱大道》演出中是成功的,观众看待“清华”一角的心理定位符合预期,但对于“罗罗”不仅没有嘲讽,反而激起了内心深处的同情心。

b.声腔音色极具有辨识度。演员刘阳饰演“清华”与“罗罗”较为考验演员的声音与表演功底,至于同时饰演“毛毛妹”与“露西”的女演员陈欢女士在音色处理方面更具有技巧水平。根据演员表之人物角色设定安排,“毛毛妹”的人设为性格善良、脾气温和、观察细致的幼儿园助教;“露西”的人设则是长期混迹于酒吧的驻场女歌手。在《爱与恨仅有一线之隔》唱段中,陈欢女士在饰演“毛毛妹”时使用了咏叹调唱法,音色细腻且时而高亢,推动剧情走向一个小高潮节点。当饰演“露西”角色出场时,《别样》唱段中所使用的爵士风格,进入低音区而打开了胸腔共鸣,音色却不失爆发力,叠加动感的节奏与爵士和声,让观众体验到酒吧女驻唱性感、魅力、挑逗的一面。

2.3.2 舞蹈及舞美特色

《可爱大道》的特殊之处在于实现了“音乐、舞蹈戏剧与木偶”的有机融合。中西方文化传统中的“木偶”存在显著差别,西方视野下的“木偶”通常与“宗教仪式”、“墓葬用品”相关,而中华民族文化视野下的“木偶”与“傩戏”、“木偶戏”、“皮影戏”、“木雕艺术”存在关联。如此,七幕人生音乐剧创作团队以此为切入点,强调演员通过形体表演与歌唱以推动剧情发展,尽管木偶形象为百老汇版权方所设计,但配合演员歌唱、扮相、舞蹈演艺,彰显出中国美学之“写意性”,让观众不由地联想到“傩文化”。正如现代社会中人们的脸上披着层层面具,而剧中演员之

木偶也多了一层暗喻。配合摇滚、流行、民间等音乐增强戏剧张力，对应剧中演员声腔、音色的显著变化，展现出新世纪都市社会中人物性格之多重性，为台下观众提供了一面映射自身的“镜子”。

3 碰撞与融合：中国音乐剧之“本土化”发展

3.1 辨析：本土化原创音乐剧的构成要素

碍于篇幅所限，本文不再对原创音乐剧之本体性艺术形式等基础理论内容展开赘述，但有一点需要重复提及，就是要尊重音乐剧这种艺术形式的独立性，正如文学家余秋雨、著名词曲作者李宗盛等人所表达的共同看法：戏剧、舞蹈与音乐在音乐剧艺术中是被糅合到一起的，不分美学价值高低，以及不存在“捧高踩低”的情况。鉴于以上原因，需要简述本土化原创音乐剧创作所需的基本构成要素（周描坤&王继林，2009）。

3.1.1 戏剧要素（剧本与剧诗）

涵盖了故事主题、戏剧情节、人物形象、矛盾冲突等多重因素。通过比较中国本土原创音乐剧与经典百老汇音乐剧在剧本选题方面的差异，共性之处在于二者皆强调时代背景、民族精神、大众群体等要素。以《西贡小姐》（Miss Saigon）为例，这类故事题材不仅反映了越战时期的社会特点，更是围绕越南女人“金”（KIM）与美国参战军人“克里斯”（Crease）之间的故事，展现了人物个性与人性光辉。以李盾先生的代表着《白蛇传》《蝶》《西施》等音乐剧作品为例，本土化时期的中国原创音乐剧在“文化自觉”的引导下，形成了“贴合中华民族传统文化背景且符合现实社会群众基础之题材选择”的习惯。

3.1.2 音乐要素

音乐是音乐剧艺术的灵魂所在。在纽约百老汇，音乐剧孕育了一大批优秀音乐作品并流传至今，例如《音乐之声》（The Sound of Music）中《雪绒花》唱段在中国达到了家喻户晓的程度。相比之下，中国本土化原创音乐剧在音乐创作方面，逐渐形成了两类特色：一是基于中华民族传统歌舞叙事话语之上，创作出以土家族民歌题材音乐剧《黄四姐》、仡佬族民歌题材音乐剧《情姐下河洗衣裳》、漫瀚调音乐剧《牵魂线》等等。二是以“三宝剧组”、“李盾团队”、“文硕团队”、“海琯艺术文化”为代表的民间音乐剧创作团体为主体，包括《雪狼湖》《爱是永恒》等音乐作品更是屡获大奖。



图 1 百老汇音乐剧《音乐之声》“雪绒花”唱段谱例

Figure 1 Description of the song "Edelweiss" of the Broadway musical "The Sound of Music"

资料来源：歌谱简谱网

3.1.3 舞蹈与舞美要素

如果说戏剧与音乐分别是基础与灵魂，站在斯坦尼拉夫斯基 (Stanilavsky)、布莱希特 (Blaicht) 体系的视角下，舞蹈则是最佳的视觉表现手段，而舞美设计则关系到能否帮助台下观众顺利进入情境当中。若是站在“梅兰芳派”的写意美学角度去看待音乐剧之舞蹈与舞美，这关系到音乐剧演员能否向观众“传情”，《孔雀》之舞蹈家杨丽萍女士的舞蹈表演便是最佳典范。百老汇剧院对于音乐剧之舞美设计往往是投入重金，但中国原创音乐剧在这方面却是较为落寞，表面看着似乎与东方的戏曲艺术之写意美学有关，却也暴露出音乐剧演出舞台建设缺乏国家艺术基金与民间资本支持，音乐剧出品方与制作方仅能将有限资金用于“刀刃”上，除音乐剧《蝶》及少数作品之外，包括《曹雪芹》《元培校长》《情姐下河洗衣裳》等名作都未能形成“戏剧、音乐、舞蹈、舞美”的闭环系统。



图 2 《孔雀》之“孔雀之冬”剧照

Figure 2 A still photo of "Peacock Winter" of "Peacock"

资料来源：云南文化（证券简称）官方网站（www.yangliping.com）

3.2 探索：本土化原创音乐剧的类别与探索

在 20 世纪 90 年代至千禧年前后的这段时期里，中国音乐剧艺术家们一边效仿、临摹、领悟欧美音乐剧发展经验，另一边则是结合实际国情而开展富有中国特色的创作实践。正值改革开放进入加速阶段，外加中国在 2000 年正式加入 WTO 组织，“拥抱世界”成为那个阶段的重要口号，也不免会影响到原创音乐剧的发展。本土化时期的原创音乐剧题材创作出现了两条路径：一是文化自觉引领下的“华夏情节”，能够彰显“中国风范”，但也深受中国戏曲艺术等民族音乐文化的影响；二是面向世界进而展现中国人的当代风貌，强调音乐剧是西方艺术之本体性，从而将音乐剧与东方的戏曲艺术、歌舞剧艺术等形式区别开。有学者将这时期的原创音乐剧划分为三类：都市类题材原创音乐剧（《芳草心》《未来组合》《四毛英雄传》等等）、乡土类题材原创音乐剧（《秋千架》《小河淌水》《米脂婆姨绥德汉》等等）、综合类题材原创音乐剧（《中国蝴蝶》《玉鸟兵站》等等）（居其宏，2003）。

走本土化原创道路对于音乐剧讲述“中国故事”的重要性不言而喻，不论是经典著作之改编，亦或是都市类、乡土类及综合类题材的原创，既包含了写实性的音乐剧审美特征，还体现了东方美学独有的写意气质。以周映辰教授³的几部原创音乐剧作品为例，他的首部作品《大红灯笼》属于典型的经典著作改编类型音乐剧，剧本经过彭锋先生操刀，作曲者为资深音乐剧人捞仔，通过比较这部剧与原著作品之风格差异，如果说原著像是一部社会转型时期诞生的色彩晦暗之“旧小说”，那么改编后的音乐剧《大红灯笼》则向外界展示了改革开放时期的中国正处于新旧交汇的历史节点上，而中国观众看到了旧时代的风貌，也对新时期之社会发展充满畅想。《曹雪芹》属于“红学”⁴领域中首部改编音乐剧的实践，这是本土化时期除《蝶》以外，真正走出国门讲述“中国故事”的为数不多音乐剧作品之一。虽然《红楼梦》这部音乐剧存在剧诗文学性不足的短板，但在后来被证明是能够为国外观众所接受与欣赏的。

3.3 反思：本土化时期原创音乐剧创作与产业方面存在的若干问题

3.3.1 本土化时期原创音乐剧的创作状况

许多音乐剧艺术家深受“描红搬演”的影响而不懈追求美学发展，按照“集百家所长”的方式，汲取了纽约百老汇、伦敦西区音乐剧的艺术表现形式，再观察邻国日本四季剧团以及韩国民族音乐剧《英雄》（hero）《图兰朵》（Turandot）《那些天》（those days）等作品的创作经验，掀起了一阵阵国产音乐剧的创作浪潮，代表剧目有《雷雨》《水果姑娘》《命若琴弦》《雪狼湖》等等。得益于“双百”方针所营造的宽松创作环境之影响，在前文所述的三类题材原创音乐剧基础上，《狂人日记》等作品在作曲技法上取得了创新，而同时期还涌现出了许多带有实验性质的小剧场音乐剧（对应美国纽约之外百老汇和在外外百老汇）。单独从创作角度看，本土化时期实现了中国音乐剧面向世界讲述“中国故事”的预期目标了吗？答案却是否定的，本文总结为以下 2 点：

a. 本土化时期的原创音乐剧作品质量堪忧。党的十八大之后，习近平总书记在文艺工作座谈会

³ 周映辰：艺术学博士，北京大学艺术学院音乐学系系主任、副教授，现任北京大学艺术学院音乐学系系主任、民族音乐与音乐剧研究中心主任

⁴ “红学”指的是《红楼梦》文学研究领域。

上的讲话中明确提到了“有数量、缺质量”这一现象，再回顾过去一段时间的中国原创音乐剧市场，尽管出现了《蝶》《啊，鼓岭》《曹雪芹》《妈妈再爱我一次》等优秀音乐剧作品，但同规模庞大的原创音乐剧作品体量相比，优秀作品占比不高，远不及同期纽约百老汇爆款作品的生产效率。

b. 本土化时期的原创音乐剧作品缺乏市场竞争力。虽然中国音乐剧演出市场规模在 2000 年至 2013 年之间实现了高度增长，却不能忽视“描红搬演”红利的释放，正如高上座率、复演频率较高、能够全国巡演且存在衍生产品的剧目还是以引进或搬演的百老汇剧目为主。该时期的原创音乐剧往往打着“支持原创”的情怀作为营销噱头，实则存在剧本缺乏文学性、音乐创作粗制滥造、舞蹈与舞美设计较为仓促等问题。甚至于，音乐剧《中国蝴蝶》存在唱腔难度偏高而影响传唱性，《兵马俑》与《金沙》也未能走出“为了音乐创作而创作”的困局。

3.3.2 本土化时期原创音乐剧产业发展状况

中国音乐剧人一直在思考一个问题——除了创作与政策、资金等方面的支持，中国音乐剧距离“讲好中国故事”的目标还差什么？本文将目光聚焦于音乐剧产业化方面，这是包括日本、韩国在内的多数国家显著不及美国百老汇音乐剧的主要因素。音乐剧在纽约百老汇商业资本眼中属于一种“高雅的生意”，高度发达的经济环境塑造了百老汇音乐剧产业运作体系，使得“产业化”与“创作实践”之间形成了一种互补的关系。本土化时期的中国原创音乐剧在创作方面逐渐拉近了与英美之间的差距，但音乐剧产业发展方面的确存在诸多短板，正如居其宏（2011）所言：“当下的紧要任务是如何为中国音乐剧产业而‘描红’”。关于这一时期的原创音乐剧产业状况，总结为以下 3 点：

a. 中国本土化原创音乐剧市场还存在一定的成长空间。中国的音乐剧产业尚且处于起步阶段且尚未成熟。在 2000 年至 2012 年期间，音乐剧消费主要集中于北京、上海、广州、深圳等一线城市。以音乐剧《金沙》全国巡演为例，除一线城市之外，主要巡演城市集中于中国大陆的华东地区、华南地区，中西部地区在很长一段时间内被称之为“音乐剧之文化荒漠”。

b. “描红搬演”剧目还是占据音乐剧演出市场的主流地位。本土化原创音乐剧仍然存在“叫好不叫座”的情况，反观《猫》（Cats）《变身怪医》（Jekyll & Hyde）《摇滚莫扎特》（Mozart, l'opéra rock）等原版引进或译版剧目，二者在票房上面的差距仍旧不可小觑（慕羽，2018）。

c. 中国本土化原创音乐剧产业运作体系并不成熟。从产业链角度看，剧目创作、剧场演出、市场宣发、演员培养、衍生品方面尚未形成闭环，而引进原版或搬演国外音乐剧作品还会受到版权方面的限制。在观众接受程度方面，还未能真正实现原创音乐剧驻场机制，说明群众基础还是不够牢固。

4 “民族的就是世界的”：让中国音乐剧面向世界讲述“中国故事”

4.1 中国原创音乐剧之艺术特征思考

凡是熟知西方音乐剧史的学者或音乐剧爱好者们应当清楚，纽约百老汇音乐剧的出现与西方音乐文化传统、美国经济社会发展之间存在密切联系。伦敦西区音乐剧成为了英国文化的载体；纽约百老汇音乐剧成为了当代美国的“名片”，至于百老汇音乐剧走过的“描红搬演”历程，前文也有

所提到，核心是边从西方文化中汲取营养，再从当下社会文化中吸收精华。这就不难理解，为何国外观众能够轻易地将百老汇与伦敦西区音乐剧予以区分开来。本文更加赞同“民族的就是世界的”观点，即便是美国百老汇排演中国故事题材的音乐剧，这在外国观众看来依旧是“美国人眼里的中国故事”。党的十九大之后，“文化自信”逐渐成为中国音乐剧艺术家们对“文化自觉”新的认识。能够看到的是，“流行音乐+爵士乐+古典乐的串烧”、“民族戏曲+流行音乐”等风格的原创民族音乐剧作品有所减少，说明中国音乐剧之“戏剧”定位愈发清晰，创作者们开始重视音乐剧讲述“中国故事”的能力提升。

走民族化的发展道路，绕不开艺术特征分析这一课题，文章对此提出三点看法：

a. 以讲述中国故事作为剧本打磨的前提。剧本与剧诗的创作水平直接关系到剧目的立意深度、戏剧冲突以及情节设置。从创作实践角度看，民族题材并非是中国原创音乐剧之全部，但却是走出国门讲好中国故事之“弯道超车”最佳机遇，文学性之体现可以从经典著作改编入手，音乐学之体现要彰显理性与诗性的表达，至于舞蹈与舞美创作要注意能否与文学性、音乐性实现有机结合。

b. 主动拥抱并尝试去融合中华民族传统艺术形式。早年间便有学者认为“音乐剧就是中国戏曲”，尽管这一观点得到了纠正，但二者之间在艺术方面并不相悖。戏曲之“无声不歌、无动不舞”与音乐剧讲究的“载歌载舞”存在审美的统一性。

c. 讲好“中国故事”的前提是把握好“中国审美”。要认识到音乐剧具有独特的本体性艺术形式特征，相较于东方艺术之“写意美”，音乐剧更强调“现代性”与“写实性”，如何将东方与西方的两种美学观念进行融合，实现“古典与现代的交融”、“民族与世界的融合”等等。最终，要让西方世界的观众认识到“中国人眼中的中国故事”并引起审美共鸣。

4.2 中国原创音乐剧之创作——以戏曲题材音乐剧为例

提及原创音乐剧的民族化创作道路探索，从中国学者展开的相关研究成果看，目前缺乏一套公认的分类体系与评判标准，但“戏曲艺术”是一个始终绕不开的话题。在确保音乐剧本体性的情况下，如何看待“戏曲题材音乐剧”之创作，近年来成为业界人士关注的焦点。站在作品角度看，从《长河》（2008年版，黄梅戏题材）到《爷们儿》（2011年版，开心麻花出品，京剧题材），再到改编于迪伦马特《老妇还乡》之原创民族音乐剧《贵妇还乡》（2012年版，“描红搬演”之新尝试，将戏曲艺术融入引进西方音乐剧）。在2013年之后，关于“戏曲就是音乐剧、音乐剧就是戏曲”等观点得到纠正后，戏曲题材原创音乐剧创作迈上了一个新的台阶。在新时期里，《摇滚·西厢》（2015年版，新绎文化制作，改编于《西厢记》）、《梦@时代》（2016年版，汉剧唱腔融入现代音乐元素）、《小王子》（2017年版，黄梅戏唱腔与中国杂技艺术融入西方剧情）、《洗夫人》（2020年版，带有实验性质的粤剧题材音乐剧）、《西厢》（2020年版，糅合多种戏曲艺术元素的实验音乐剧）、《赵氏孤儿》（2021年版，改编于同名元杂剧的经典作品）。

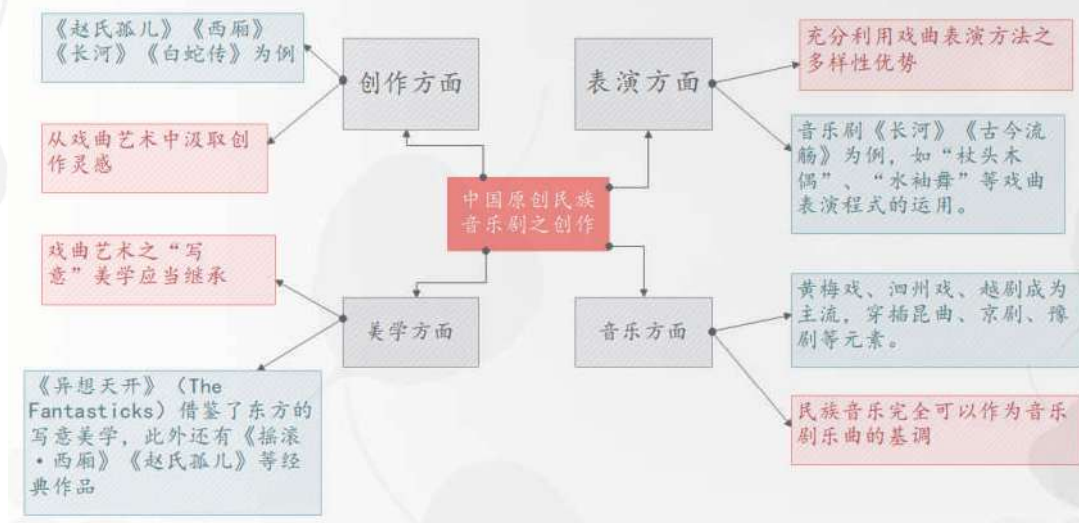


图 3 戏曲文化融入中国原创音乐剧民族化创作之思维导图

Figure 3 Mind map of opera culture into the national creation of Chinese original musicals

当戏曲题材与艺术融入中国原创音乐剧成为趋势时，本文就创作模式而提出几点看法：

a. 从戏曲艺术中汲取创作灵感。以《赵氏孤儿》《西厢》《长河》《白蛇传》为例，这些剧目在剧本创作、音乐表现等方面均体现出传统艺术之风格，当传统艺术成为现代音乐剧创作的源动力时，再结合中国特色社会主义国情之当代社会现状，自然能够满足国内外戏剧与音乐剧观众们的审美口味。

b. 充分利用戏曲表演方法之多样性优势。传统戏曲存在表演上的程式化特征，但并不妨碍这种写意性的表现手法运用到音乐剧之中。高明的创作者可以将步伐、髯口、服装、喜怒哀乐等组合有效运用，但也要认识到都市群体以及国外观众对个别舞台道具如“刀枪剑戟、长袍马褂”等存在认知困难。民族戏曲之表现技艺的运用也要做到恰到好处，如音乐剧《长河》之“水袖舞”的运用，以及音乐剧《古今流觞》之“杖头木偶”的出现，这就是将原本程式化的戏曲动作转化为音乐剧可用的编舞资源，正好符合“梅派”之“内心外化”效果。

c. 戏曲艺术之“写意”美学应当继承。文章反复提及并强调“写意美学”之重要性，这关系到中国音乐剧所讲述的“中国故事”能否被外国观众所定义为“原汁原味的中国风范”，而并非“描红搬演”下的混搭风格。这里，主要讨论舞美设计方面如何继承“写意性”。在前人撰写的文献中，中国学者们通常以百老汇音乐剧《异想天开》（The Fantasticks）的一段场景设计为案例，即“一根木棍替代‘木墙’，挂着黄色圆圈的柱子成为了‘挂在天空上的太阳’”，这被视为百老汇音乐剧舞台设计最早借鉴东方戏曲之写意美学经验的剧目。在《摇滚·西厢》《赵氏孤儿》等作品中，都能够看到舞美设计逐渐舍弃传统布景模式，依靠灯光秀而完成写意氛围的烘托（王绍凯，2022）。

d. 民族音乐完全可以作为音乐剧乐曲的基调，这一观点源自于文学家余秋雨在音乐剧《长河》首演中转述的黄佐临先生之遗言。能够发现近年来的原创民族音乐剧中戏曲题材类以黄梅戏、泗州戏、越剧为主，当然昆曲、京剧、豫剧等元素的融入也得到了中国音乐剧艺术家们的关注，正如音

乐剧《香玉号》的大放异彩，既存在浓郁的乡土韵味，也不失现代音乐剧的活泼灵动。

4.3 关于原创民族音乐剧产业化发展之思索

原创民族音乐剧产业发展逐渐得到了政策支持。以“中国·哈尔滨之夏音乐会”为标志性事件，多部优秀的原创民族音乐剧作品在展演期间得以大放光彩。“文华奖”等重量级奖项也开始为音乐剧单独开设评选通道。2013 年至 2022 年期间，讨论“中国音乐剧如何讲好‘中国故事’”这一问题已经时机成熟。在新冠肺炎疫情全球大流行之前，三宝音乐工作室联合百老汇启动了“中国原创音乐剧及中国音乐剧演员库制造计划”。至此，中国音乐剧人开始真正着手解决“中国音乐剧面向世界要讲好中国故事”这个核心问题。文章以为，中国的文化部门应当为原创民族音乐剧发展制定配套的政策体系，包括指导原则、宏观规划、产业布局、资金保障等等，特别是要发挥“政府这双看得见的手”，充分借鉴纽约百老汇音乐剧产业发展经验，让中国原创音乐剧产业链形成“闭环”，着重发展属于中国的“外百老汇”与“外外百老汇”，“小而美”的小剧场或露天剧场都是不错的选择（于海英，2022）。

值得关注的是，中国原创民族音乐剧产业运营方面在近年来也发生了新变化。据《2020-2025 年中国音乐剧行业运营格局分析及投资趋势预测报告》（中研普华产业研究院）显示，中国内地在演音乐剧机构接近百家，在票房方面逐渐摆脱“引进依赖症”，真正意义上的原创民族音乐剧上座率从新世纪初期的不足一成到如今接近四成。在新冠肺炎疫情大流行结束后，走出国门去传播中国风范成为了下一步的主要任务。根据“报告”给出的预测，未来的中国音乐剧进口量增幅将会得到有效控制，相比演出流程成熟且引进成本高昂的百老汇和伦敦西区音乐剧，包括上海上实倪德伦、奈尔可(上海)文化等知名大型机构逐渐将目光转移至小开支的民族音乐剧，这能够看见中国政府在文化领域提出要利用“一带一路”战略契机，加快文化产业“走出去”步伐，探索培育共享型、出口型文化的政策背景。

在国内市场，上海市、北京市相继要建立起原创民族音乐剧之创作高地，其次是要“多点开花”，在全国范围内掀起“跨界实验”的风潮。文学家余秋雨先生以编剧身份创作了音乐剧《长河》，鲜明地指出“音乐剧应当彰显民族风味”。随后，高校音乐剧社团、民间音乐剧团体逐渐扮演着中国的“外百老汇”与“外外百老汇”，创作了《汤显祖》（2016 年上海音乐学院音乐厅）《元培校长》（2017 年北京大学音乐剧创作中心）《三多堂·春芽》（2015 年天津海瑄艺术文化中心）等等。2019 年 11 月，中国香港著名音乐人李宗盛在音乐剧《当爱已成往事》首演现场，说道：“在音乐剧中，音乐、戏剧、舞蹈之间彼此是平等的，形成了一种别样的艺术体验。”即便是在新冠肺炎疫情常态化防控时期，依旧涌现出了名著改编题材音乐剧《赵氏孤儿》、故宫题材音乐剧《故宫里的大怪兽》、藏族题材音乐剧《天·梦》、畲族山歌题材《云上凤凰》、“五四”革命题材《火花》等优秀作品。这仅是一个开端，进入到中国音乐剧发展之世界化阶段后，中国原创音乐剧会以新的形态，使用通用的艺术语言去讲述中国故事，为传播当代中国文化影响力而持续做出贡献。

5 结论

在百年未有之大变局的时代背景下，音乐剧在中国被赋予了新的历史使命——走出国门、讲述中国故事、展现中国风范、传播中国声音，这成为中国音乐剧艺术家肩膀上的责任，更是中国音乐

剧发展迈向新台阶的重要机遇。中国原创民族音乐剧作为一个崭新概念的提出，是政策选择、市场推动、艺术创作、民族复兴之多重合力所形成的结果。尽管中国音乐剧的发展历程并不漫长，却经历了“描红搬演”、“本土化原创”、“民族的就是世界的”三个重要阶段，出现了许多值得探讨的问题。文章以“中国音乐剧如何面向世界讲好中国故事”为讨论点，兼论中国原创音乐剧的发展历程，研究结果如下：一是音乐剧在中国的发展必须要服从于中国特色社会主义国情的现实、历史文化以及当代人的生活这个“艺术审美文化”的需求，这是“描红搬演”向“本土化探索”与“民族化发展”的根源。二是中国音乐剧的发展遵循“百花齐放”方针的要求，“描红搬演”与中国原创音乐剧之发展之间并不相悖，二者之间存在互补的关系。若是将中国音乐剧的发展比喻成“两条腿走路”，其中一条腿是以民族化为标志的原创道路，另一条腿则是引进并汉化海外高质量音乐剧。三是“本土化发展”时期的音乐剧被赋予了中华民族伟大复兴的历史任务的使命，“民族音乐剧”可视为“中国音乐剧走出国门”的新时期重要成果，但在创作方面依然存在许多瓶颈，高水平、高票房、观众喜爱的划时代作品数量较少，这也是研究新时期中国原创音乐剧所绕不开的话题。

回顾本研究的主题——中国音乐剧走过的“描红搬演”、“本土化发展”、“民族化发展”历程，三者之间既是随时间进程而顺序推进的线性关系，又契合“百花齐放”方针而在新时期内呈现出“三足鼎立”的特征。民族化道路是历史赋予、政策支持、市场选择、创作者赞同、音乐剧粉丝认可的“文化自觉”之路，是“文化自信”的体现，更是习近平新时代中国特色社会主义思想理论体系指导下的必然结果。政策支持作为“中国特色”，落实到支持原创民族音乐剧创作与产业发展方面上，例如上海市政府支持、上汽·上海文化广场举办的“2023 华语原创音乐剧孵化计划”、湖南卫视综艺节目《声入人心》播出引发了“音乐剧热”现象、音乐剧产业人士自发提出要围绕音乐剧科班人才培养而打造“剧院群”以实现受众群体拓展等等。

通过阐述中国音乐剧人在“讲好中国故事”方面做出的实践探索，文章正面回答了学界存在的诸多疑问。例如：“民族的就是世界的”一定是中国音乐剧的未来出路，这并非为专家预测或政策干预的结果，而是中国音乐剧市场受众的自发选择；“自觉书写”理论在新时期以“文化自信”的新姿态成为理论指导；“描红搬演—本土化原创—民族化发展”的中国式道路被证明是行得通的。再比如说，针对“民族音乐剧创作难”的问题，本文认为应当通过挖掘音乐剧剧本中的民族文化元素，将音乐剧音乐创作同民族民间音乐元素相融合，提炼中华民族舞蹈语汇并予以舞台展现，方可逐步提升原创民族音乐剧的制作水准。正是对中国音乐剧的未来发展有着清晰认识，才能预见未来的原创民族音乐剧必然能够经受住考验，成为文化强国的重要组成部分。

参考文献

- [1] 曹禺. 我对歌剧的几点意见[J]. 中国音乐, 1986(03):62.
- [2] 方克立. 评“中体西用”和“西体中用”[J]. 哲学研究, 1987(09):29-35.
- [3] 费孝通. 弘扬优秀传统文化 实现“文化自觉”[J]. 中华文化论坛, 1998(04):7.
- [4] 管建华. 中国音乐文化发展主体性危机的思考[J]. 音乐研究, 1995(04):28-32.
- [5] 贺澜琦. 中国音乐剧本土化发展的三维向度——兼论音乐剧《忠诚》的时代意蕴[J]. 齐鲁艺苑, 2022(02):90-93.
- [6] 居其宏. 迈入新世纪的中国歌剧和音乐剧[J]. 人民音乐, 2001(09):20-23.
- [7] 居其宏. 两只眼“描红”, 三条腿“原创”——评中国音乐剧界的发展理念之争[J]. 艺术评论, 2003(01):4-9.
- [8] 居其宏. 本土化探索的曲折历程——中国原创音乐剧之世纪初盘点与思考[J]. 人民音乐, 2005(08):32-37.
- [9] 居其宏, 音乐剧引进和原创【观点】中国音乐剧产业的当下现实与振兴之道. 王文章 主编, 中国艺术年鉴, 文化艺术出版社, 2011, 502-511, 年鉴.
- [10] 刘明厚. 戏剧家的文化自觉[J]. 上海艺术评论, 2018(01):37-40.
- [11] 慕羽. 中国原创音乐剧的“首部”情结[J]. 艺术评论, 2018(06):85-90.
- [12] 全璟璟. “四季”描红之美 日本四季剧团观剧之行有感[J]. 上海戏剧, 2010(03):30-31.
- [13] 孙月. 寻找“忘却的符号” 评音乐剧《赵氏孤儿》[J]. 上海戏剧, 2022(03):22-25.
- [14] 沈承宙, 甄进. 中国音乐剧事业发展的内生动力——中国音乐剧事业的“播种者”沈承宙先生访谈[J]. 四川戏剧, 2022(12):4-8.
- [15] 沈承宙. 中国音乐剧专业教学的回顾与前瞻[J]. 歌剧, 2020(11):82-93.
- [16] 童薇菁. 从自立到自强, 华语原创音乐剧迎来井喷年[N]. 文汇报, 2021-11-24(009).
- [17] 王硕. 我国音乐剧的起源与现状[J]. 新世纪剧坛, 2014(06):41-44.
- [18] 王笑林. 让“火花”点燃中国音乐剧的“烈焰”——音乐剧《火花》观后得失谈[J]. 戏友, 2022(S1):70-73.
- [19] 王绍凯. 新时代音乐剧发展的观念碰撞与本体思考——“中国原创音乐剧的本土化发展”对话[J]. 戏剧文学, 2022(12):4-9.
- [20] 韦明. 地方戏曲向音乐剧靠拢之我见[J]. 中国戏剧, 1998(09):8-10.
- [21] 文硕. 当东方遇到西方 纵论欧美音乐剧美学与中国音乐剧哲学(下)[J]. 中国戏剧, 2022(03):25-28.

- [22] 吴越. 让世界听见中国音乐剧的声音[N]. 解放日报, 2021-09-04(006)
- [23] 杨江, 林小华, 关键. 船货崇拜——殖民主义与斐济的发展[J]. 民族译丛, 1990(03):28-35.
- [24] 于海英. 音乐剧中国本土化的发展内涵、民族经验和问题思考[J]. 北京舞蹈学院学报, 2022(06):133-137.
- [25] 周映辰. 用音乐剧讲述中国故事——兼论中国原创音乐剧的主体性建立[J]. 艺术评论, 2019(12):143-148.
- [26] 周描坤, 王继林. 余秋雨马兰夫妇携手打造“人生长河” 关锦鹏马兰等跨界合作, 原创音乐剧《长河》亮相上海大剧院[J]. 华人时刊, 2009(01):64-70..
- [27] 曾庆瑞. 用世界通用的艺术语言讲好中国故事传播中国文化——以音乐剧为例[C]//. 中国与世界: 当代中国文化国际影响力的生成——“第三极文化”论丛(2020)., 2019:210-217.