

《中国原创音乐剧现阶段的发展困境》报告

一、报告人

梁卿

二、报告性质

国家社科基金艺术学《中国原创音乐剧发展进路研究（1980-2018）》项目阶段性成果

三、报告时间

2022年4月

四、报告正文

《中国原创音乐剧现阶段的发展困境》

从“我们直到（上世纪）八十年代初才开始介绍美国音乐剧”¹以及学界一致公认的改革开放以来中国首部原创音乐剧作品《我们现在的年轻人》²诞生至今，中国原创音乐剧业已历经摸索、探研近40年。在这40年的奋斗历程中，音乐剧这一舶自西方欧美国家的音乐戏剧样式通过“本土化”的努力实践之后，生发出了植根于中国文化的新质，在经历了“从一种情境向另一种情境、从此时向彼时”³的艺术旅行之后，逐渐形成了其“中国原创”的基本样式，但随着时间的不断推移和中国原创音乐剧作品的持续推出，人们发现越来越多的共性问题始终“纠缠”于音乐剧原创剧作的创制各环节中，悬而未决且久不能解，终形成中国原创音乐剧当下所面临之复杂“困境”。

一、创制困境

创制困境，是中国原创音乐剧领域映射出来的当下“第一困境”，主要问题显现于以下方面：

（一）音乐剧中国“本土化”的力度和深度仍未形成强劲之势

要纵向加深音乐剧的“本土化”力度，首先要准确、清晰地界定“本土化”的含义。学者艾略特（*Thomas Stearns Eliot*）在《批评的实验》一书中认为，“在文学批评中，我们始终在使用我们不能界定的术语，并用它们来界定别的东西”⁴，对于中国原创音乐剧的创制研究与实践而言，“本土化”是一直被持续提及的词汇，且频率之高不亚于“原创”一词，甚至被经常组合在一起称为“本土化的原创”。

¹ 居宏宏：《音乐剧与当代文化意识》[J]，《文艺争鸣》[J]，1988年第5期，第36页。

² 注释：音乐剧《我们现在的年轻人》，1981年由中央歌剧院创作演出，编剧盛和煜、王荡平，作曲刘振球。

³ [美]赛义德：《赛义德自选集》[M]，谢少波、韩刚等译，北京：中国社会科学出版社，1999年版，第138页。

⁴ [英]艾略特：《批评中的实验》[M]，转引自[美]Matei Călinescu：《现代性的五幅面孔》[M]，顾爱彬、李瑞华译，北京：商务印书馆，第1页。

究其何谓“本土化”？在英文词典中，“本土化”（localize）意思是“make local”，是指使“某事物局部化，使之具有地方色彩。”⁵中国大陆地区所译称为的“本土化”在中国港台地区也被译称为“在地化”，两者之间存有微妙异同，其中，译称为“本土化”，更偏重于指主观上融入当时、当地，其主体的意识更为显著，而译称为“在地化”，则是指客观地融入当时、当地，其主体意识不如“本土化”般强烈，较显薄弱，且有“被动”、“不主动”、“不积极”的意蕴。因此，对于“本土化”这一概念进行的清晰理解，对音乐剧的“中国本土化”具体创制实践具有重要意义。

2021年12月，习近平总书记在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的重要讲话中强调：“文艺的民族特性体现了一个民族的文化辨识度。广大文艺工作者要坚守中华文化立场，同世界各国文学家、艺术家开展交流。要重视发展民族化的艺术内容和形式，继承发扬民族民间文学艺术传统，拓展风格流派、形式样式，在世界文学艺术领域鲜明确立中国气派、中国风范”⁶。

探讨音乐剧的中国“本土化”具体创制实践，主要涵盖以下三层含义：

1. 成为创制音乐剧与音乐剧业态发展的目标

音乐剧的中国“本土化”创制实践，应使音乐剧这一欧美舞台戏剧艺术“舶来品”在中华大地上生根发芽。通过同世界各国音乐剧艺术家的深入交流，探寻中国原创音乐剧话语体系的筑建方式，高度融入民族化的艺术内容与形式，拓展风格流派，丰富形式样式，并逐步形成具有中国精神、中国气派、中国风韵的音乐戏剧范式，为增强文化自信、讲好中国故事、传播好中国精神发挥出其“本土化”的重要独特作用。

2. 成为音乐剧创制的主要手段

在中国原创音乐剧的创制过程中，须基于中国观众的审美情趣、欣赏习惯、鉴赏心理，用中国思维和中国元素来创制出能够被中国观众和中国演出市场，甚至是国际演出市场所接受的原创音乐剧作品，用创制中国原创音乐剧的生动实践，来高度践行“民族的才是世界的”这一重要文化理念。

3. 用明德引领风尚

习近平总书记在2019年“两会”期间看望文艺界、社科界的政协委员时强调“用明德引领风尚”，一时间引起社会各界人士的广泛关注和热烈讨论，对中国原创音乐剧的发展而言，亦具有指导意义。“明德”一词来自儒家四书之一《大学》的首句，原文是“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善”，明德的字面含义指光明的道德，在《大学》中实际指儒家主张的伦理道德，习近平总书记借“明德”一词，强调文艺创作和社会科学研究要灌注进崇高的道德，引领时代风气和社会习俗，这同样是对中国原创音乐剧“本土化”实践提出的更高要求。

音乐剧中国“本土化”创制实践水平的高低，直接关乎中国原创音乐剧的整体发展，中国原创音乐剧的从业者，尤其是音乐剧的制作人，应从理论出发，以寻求突破音乐剧中国“本土化”困境的有效破解之道。

（二）音乐剧中国“本土化”的内在机制尚未形成

1. 音乐剧是一种包容性极强的舞台戏剧艺术

⁵ [英]霍恩比（A.S.Hornby）：《牛津高阶英汉双解词典》[M]，商务印书馆、牛津大学出版社，2002年版，第871页。

⁶ 选自《习近平在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话》[R]，2021年12月。

“包容性，正是音乐剧在中国可能实现‘本土化’的最为内在的机制。”⁷在西方欧美国家，音乐剧是工业文明的产物，是随着城市工业文明的发展而逐步形成的一种舞台戏剧艺术样式，逐渐成为艺术商品，因此，西方欧美音乐剧的包容性是极为强大的，其在艺术美学上也是“去程式化”的，只要符合大众文化审美需求的音乐戏剧内容、风格，都可以成为音乐剧创制所应用的主干素材。德国音乐剧史学家鲁狄杰·柏林（*Rudiger Bering*）曾言：“在音乐剧一百多年的发展中，它经历了风格各异的形式……音乐风格可谓千变万化。其次，就配器而言，从古典管弦乐队，爵士乐队到摇滚乐队也是变化无穷”⁸，因此，根据我国的国情和文化艺术的具体特质来增强中国原创音乐剧的包容性，是形成其音乐剧中国“本土化”内在机制的重要基础。

2. 中西方文化传统的差异性决定了音乐剧被引进中国后须进行“本土化”过程转变的必要性

学者张岱年曾指出：“中国文化以家族为本位，注意个人的职责与义务；西方文化以个人为本位，注意个人的自由和权利。中西文化的这一差异，早在‘五四’时期就被人们清楚地揭示出来了”⁹，因此，“中西伦理观的差异”往往被视为“中西文化的根本差异之一”¹⁰，由此可以反证出，当舶自西方欧美国家的音乐剧落地中国大地时，必须通过“本土化”的过程转变，将“中西文化的差异”消弭，成为中国音乐戏剧艺术语言体系当中一种音乐剧范式的中国表达和中国演绎。在中国原创音乐剧近 40 年的创制实践过程中，有太多“血淋淋”的失败案例印记着因文化差异而导致中国原创音乐剧创制实践陷入困境、难以突围的艰难历程。

3. 中外国情的差异性也决定了音乐剧被引进中国后必须进行“本土化”

音乐剧所处国家的国情状况是其发展的母体与土壤，无论是艺术创作还是制作运行，不同的国家、不同的体制、不同的价值观都会对音乐剧的创制、演出、运营产生深刻影响，并制约其进步、发展。马克思指出：“‘价值’这个普遍的概念是从人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的”¹¹，价值是客体对主体需求所具有的作用和意义。因此，可以坚定地说，某一中国原创音乐剧剧作，无论其艺术价值再高、商业价值再强，只要它无法为中国故事发声、无法为中国精神呐喊、无法为广大观众服务，无法满足我国人民群众对于精神文化的需求，那么它就毫无价值和意义。只有在中国原创音乐剧的作品创制中，进行充分的“本土化”内容构架与过程转变，才能实现上述之真正价值，才能具备音乐剧作为社会主义文艺样式的本质意义。

（三）各主创环节“割裂式”的创作状态依然存在

在中国原创音乐剧的长期创制实践过程中，创意、策划、导演、编剧、作曲、演员、舞美设计、灯光设计、道具设计、人物造型设计、多媒体设计、特效设计、舞台监督等部门依然存在“割裂式”的创作状态。为考虑拟创剧目的整体艺术水准和效果，音乐剧制作人在聘请上述工种的艺术师时往往会有所搭配选择，有一部分会是成熟的“大腕儿”艺术家，有一部分则是相对年轻的“新锐”艺术家，为考虑制作周期、制作效率以及成本控制，往往各工种无

⁷ 周映辰：《全球化时代的中国音乐剧》[M]，北京大学出版社，2016年版，第23页。

⁸ [德]鲁狄杰·柏林：《音乐剧》[M]，前言，高放译，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2001年8月版。

⁹ 张岱年、程宜山：《中国文化与文化论争》[M]，北京：人民大学出版社，1990年版，第66页。

¹⁰ 彭吉象：《全球化语境下的中华民族影视艺术》[M]，参见张凤铸等主编：《全球化与中国影视的命运》，北京：北京广播学院出版社，2002年版，第74页。

¹¹ [德]马克思：《马克思恩格斯全集》（第19卷）[M]，北京：人民出版社，1963年版，第406页。

法具备充分磨合的过程，一般来看，各自为阵、互相妥协、彼此迁就的现象较为明显，团队一起采风、一起研讨、一起感受、一起创作、一起磨合、一起探寻的机会则相对较少，因此各部门、各环节“割裂式”的创作状态往往会给所创作品造成一定程度上的不平衡、不协调，甚至最后为赶首演日期而匆匆组装、登场亮相，这样状况下所创作而成的音乐剧作品，往往会使观众从中明显感受到创作美学的脱节或风格的错位，这是音乐剧除中国“本土化”过程转变以外显现于舞台表现中最具代表性的“困境”状况之一。

二、运营困境

运营困境，受原创音乐剧作品创制效果、水平直接制约的同时，更受演出市场、产业化运作的深度影响。

（一）缺乏对于音乐剧“供给侧”与“需求侧”改革的基本认知

习近平总书记于2016年1月在中央财经领导小组第十二次会议上指出：“在适度扩大总需求的同时，着力加强供给侧结构性改革，着力提高供给体系质量和效率，增强经济持续增长动力，推动我国社会生产力水平实现整体提升。”音乐剧，作为具有强烈商业属性的文化艺术产品，如何在新一轮的经济发展的背景下找准自身的文化产业坐标和艺术市场定位，作为音乐剧的制作人必须对其所属的“供给侧”“需求侧”以及“两侧改革”具充分认知，而这一点正是当下音乐剧的制作人与创制团队最需加强学习、拓展的知识领域。厘清中国原创音乐剧“供给侧”与“需求侧”的发展现状，推动中国原创音乐剧“供给侧”改革与“需求侧”改革，研判在当今形势背景下其动态发展的可能性轨迹，为下一步剧目创意策划以及运营推广做好“未雨绸缪”的基础性、指导性工作，显得尤为必要。

（二）营销推广的手段不够高效

音乐剧创制演出资源“等、靠、要”的现象，在由政府投资、国营院团创演的音乐剧项目里几乎是常态现象。拟创剧目从创制的意图、策划、投排与演出推广，过分地依赖政府的资源倾斜和支持，或者就是因为有了一定的政府型资源之后才着手创制，这样的创制思维与理念对于拟创音乐剧作品实现“自我造血”功能而言是不利的。固然，能够获得政府型资源的倾斜与支持，不论是专项扶持资金或是单一来源集中采购资金，对于拟创剧目的发展而言都是极有意义的事，但若仅依赖于此种方式进行拟创剧目的创制、演出、运营，既形不成开源，也达不到节流，既没有通盘考量，也没有顶层设计，势必无法将所创作的音乐剧剧目真正引至演出及产业市场，从而造成“领导是最后观众、得奖是最后目标、仓库是最终归宿”之令人惋惜状况。

对于非政府类投资的音乐剧项目而言，其不得不自觉地从一开始就深扎市场，紧贴市场脉搏，其“求生欲”之强烈是政府资源为主型的项目所无法比拟的。如何增强营销手段、提升运营效益，是非政府资源支持为主型的项目所需紧迫深研的课题。在融媒体充斥于各个角落的今日之演艺大世界里，中国原创音乐剧应该如何突出重围，发挥自身优势，赢得重要席位，仍有巨大探索空间，只有创制好、营销好，剧目才有可能生存，才有可能实现自我造血功能，才能产生并发挥出其最大的社会效益与经济效益。

（三）“链式人才”储备的现实困扰

人才，是各项事业发展的第一要素。中国原创音乐剧事业行稳致远的发展需要大批量高素质、高水平的音乐剧创新创业人才，培养出、储备好优秀的音乐剧“链式人才”，是中国原

创音乐剧事业发展的根基。考察 1980-2018 年间的音乐剧人才发展水平状况,发现缺口庞大,最明显的问题仍是其中较大一部分从业者是从音乐剧的姊妹艺术“跨界”而来,真正根据音乐剧的特性与要求培养、成长起来的从业者依然稀缺。音乐剧的“链式人才”,主要是指音乐剧制作人、导演、编剧、作曲、演员、指挥、乐队、舞台监督、舞美设计、灯光设计与操控、音响设计与操控、多媒体设计与操控、特效设计与操控、经纪、财务、法务、宣传、企划、营销经理、舞美工作人员、后勤保障等,在这其中,又以优秀的音乐剧制作人、创作人员、演出经营与管理、市场运营与开发类的人才最为匮乏,虽然近些年来相关艺术高校培养了一大批与音乐剧相关联的种种人才,但距离与我国当下音乐剧市场相匹配并能够满足事业发展和市场需求的水平,仍然存在较大差距。音乐剧“链式人才”对整体事业的困扰之势日臻显著。

综上所述,中国原创音乐剧的**创制困境**与**运营困境**迫切期待着高效创制模式的形成与应用,音乐剧制作人负责下的“**制作人制作制**”模式,就是在这样的行业发展背景下萌芽、成长,并逐步实现了对较早一个时期中国原创音乐剧创制以“导演负责制”为代表的“艺术家综合负责制”模式的更迭与替代,并由此走向了新的创制探索与实践。