

艺术教育的专业导引

施旭升 主编

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

中外艺术关键词

ZHONGWAIYISHUKEYIJIANCI

戏剧戏曲艺术篇
电影艺术篇
广播电视艺术篇
动画与数字媒体艺术篇
艺术文化产业篇

下卷

艺术教育的专业导引

中外艺术关键词

ZHONGWAIYISHUKEYIJIANCI

施旭升 主编

戏剧戏曲艺术篇
电影艺术篇
广播电视艺术篇
动画与数字媒体艺术篇
艺术文化产业篇

「下卷」

J-40/4
:2
2009

凤凰出版传媒集团
江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中外艺术关键词/施旭升主编. —南京:江苏人民出版社,
2008.12

ISBN 978-7-214-05256-8

I. 中... II. 施... III. 高等学校—艺术—专业—入学
考试—自学参考资料 IV. J-40

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 174401 号

书 名 中外艺术关键词

主 编 施旭升

责任编辑 王保顶 张晓薇

出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 165 号 邮编:210009)

网 址 <http://www.book-wind.com>

集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路 165 号 邮编:210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 江苏省新华发行集团有限公司

照 排 南京水晶山制版有限公司

印 刷 者 江苏新华印刷厂

开 本 1436×1000 毫米 1/32

印 张 28.375 插页 4

字 数 1045 千字

版 次 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-214-05256-8

定 价 60.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)



目 录

戏曲艺术
论戏曲艺术

戏曲艺术

(000)	戏曲艺术
(001)	戏曲艺术
(002)	戏曲艺术
(003)	戏曲艺术
(004)	戏曲艺术
(005)	戏曲艺术
(006)	戏曲艺术
(007)	戏曲艺术
(008)	戏曲艺术
(009)	戏曲艺术
(010)	戏曲艺术
(011)	戏曲艺术
(012)	戏曲艺术
(013)	戏曲艺术
(014)	戏曲艺术
(015)	戏曲艺术
(016)	戏曲艺术
(017)	戏曲艺术
(018)	戏曲艺术
(019)	戏曲艺术
(020)	戏曲艺术
(021)	戏曲艺术
(022)	戏曲艺术
(023)	戏曲艺术
(024)	戏曲艺术
(025)	戏曲艺术
(026)	戏曲艺术
(027)	戏曲艺术
(028)	戏曲艺术
(029)	戏曲艺术
(030)	戏曲艺术

戏剧戏曲艺术篇

戏剧类型	(003)
戏剧形态	(013)
戏剧三要素	(023)
戏剧动作	(041)
戏剧冲突	(051)
戏剧情境	(061)
戏剧意象	(075)
戏剧场面	(087)
戏剧节奏	(095)
戏剧结构	(102)
悲剧	(113)
喜剧	(119)
悲喜剧	(125)
荒诞派戏剧	(129)
“观-演”关系	(133)
戏曲谱系	(143)
戏曲剧种	(173)
梅兰芳	(194)
《四郎探母》	(200)



戏曲传播	(210)
戏剧传播媒介	(222)

电影艺术篇

电影起源	(227)
电影放映	(232)
电影创作元素	(236)
电影录音	(241)
电影音乐	(248)
音画关系	(255)
类型电影	(259)
电影评论	(280)
电影节及奖项	(290)

广播电视艺术篇

电视艺术	(301)
欧美艺术电视	(309)
电视纪录	(315)
电视传播	(318)
广播剧	(328)
类型电视剧	(336)
电视情景喜剧	(344)
电视文艺节目类型	(353)
品牌栏目	(362)
视听语言	(366)
线性编辑与非线性编辑	(368)
影视文学改编	(370)
电视接受与电视受众	(372)
电视节目编播	(377)
电视营销	(381)
中国广播电视机构	(384)
电视节与电视奖	(390)

动画与数字媒体艺术篇

动画	(395)
动画渊源	(397)
动画史	(401)
商业动画片	(404)
动画系列片	(412)
动画风格	(418)
动画教育	(421)
新媒体艺术	(422)
电子游戏	(436)

艺术文化产业篇

艺术文化产业	(443)
文化产业现状	(446)
后 记	(454)



戏剧戏曲艺术篇



奴風奴曲芝木齋



戏剧类型

戏剧类型是指戏剧作品在内容、形式、风格、流派等方面所表现出的特征和归属。戏剧类型是随着戏剧艺术的发展而不断演变的。在西方，戏剧类型通常分为悲剧、喜剧、正剧、歌剧、舞剧等。在中国，戏剧类型则包括京剧、昆曲、越剧、黄梅戏等。不同类型的戏剧在主题、情节、人物、表演等方面都有其独特的特点。例如，悲剧通常表现人物的苦难和毁灭，喜剧则表现人物的幽默和讽刺。正剧则介于悲剧和喜剧之间，表现人物的复杂性和社会现实。歌剧和舞剧则强调音乐和舞蹈的表现力。在中国，京剧以其独特的唱腔、念白、动作和服饰著称，是中国戏剧的代表。昆曲则以其细腻的表演和优美的唱腔著称。越剧和黄梅戏则以其通俗易懂、贴近生活著称。总之，戏剧类型是戏剧艺术的重要组成部分，不同类型的戏剧为观众提供了丰富多样的艺术享受。

不要说古希腊的“悲剧”和“喜剧”、古印度的梵剧、日本的古典“能”乐和“歌舞伎”等等，仅就当今为人们所熟知的戏剧类型和品种而言，也是多种多样。这里，仅就其荦荦大者，胪列如下：

一、话剧(Drama)

话剧就是所谓“科白剧”，乃是一种以对话、动作为主要表现形式的舞台剧样式，也是当今中国舞台剧的最主要的形式。话剧的形成，在西方，是文艺复兴以来的戏剧形态分化的结果；后经过古典主义而体现出向古希腊传统的回归，再经启蒙运动和浪漫主义而带有更多的新兴资产阶级的意识形态和理想追求；特别是在19世纪现实主义和自然主义的创作中走向写实，强调客观地再现生活；其突出的艺术成就与易卜生和契诃夫等人的剧作以及莫斯科艺术剧院的演出实践分不开。在中国，话剧主要借鉴和移植了西方近代写实主义戏剧，以近似生活的对话、形体动作和舞台布景创造真实的舞台形象，再现现实人生。

但是，应该说明的是，在西方原本并无所谓“话剧”的概念。“话剧”一词，乃是中国人的一种命名。若以1907年春柳社首演《黑奴吁天录》、《茶花女》为标志，它就是假道日本引进而来的一种西方近代科白剧，最初被称为“新剧”或“文明新戏”（简称“文明戏”）。“五四”前后，随着“文明戏”的衰落，西方以易卜生为代表的写实主义戏剧被介绍引进；1928年经洪深、田汉等倡议而得以命名，并且约定俗成，沿用至今。从而，话剧作为一种新型的戏剧形态在中国才有了近百年的发展历史。20世纪30年代以来，话剧作为一种外来的戏剧样式，在新文化运动中轻而易举地取代了传统戏曲的地位，成为中国现代戏剧的主要样式；并且，在30年代中国全面抗战的

特定历史条件下,话剧活动从基本上限于知识分子圈内而开始走向社会大众;从斯坦尼斯拉夫斯基演剧学派占据统治地位,到走上民族化之路,使得话剧能够植根于民族文化的土壤,在借鉴西方话剧创作经验的同时,更以中国传统的艺术精神和诗性智慧,对这一外来艺术形式进行创造性的转化,使之成为为中国现实所需要、为中国民众所喜爱的戏剧品种。从而,涌现出曹禺、夏衍、田汉等一批杰出的剧作家和剧作;职业剧团开始出现,演剧艺术也接近现代艺术的水准。其间,先后产生了曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》和《北京人》,以及50年代以后老舍的《茶馆》、郭沫若的《虎符》、田汉的《关汉卿》等,都以其深邃的内涵、圆熟的技巧,被公认为中国话剧的经典之作;并且逐渐形成了北京人艺等一些具有中国特色的演剧学派。特别是焦菊隐从导演《龙须沟》开始,着意于探索话剧民族化的道路。他在对斯坦尼斯拉夫斯基体系的深刻的理解的基础上,倾心于如何将中国戏曲的精华运用到话剧中来,并且把它同斯氏体系相融合,打通中国戏曲同西方戏剧相结合的道路;他赞成“内心体验”,“逼真地再现生活”,但更追求戏剧的诗意境界,强调“心象”,追求高度的艺术概括,以创造具备高度的艺术真实的舞台形象。

所以,20世纪的中国话剧,作为中国现代新文化的产物,从西方现实主义戏剧的引进,到创造自己的民族形式,都不仅仅是作为一个剧种形态,而是作为一种全新的文化形态以其启蒙的立场、批判的姿态得以在中国的戏剧舞台上开花结果。而现代主义的话剧,特别是20世纪下半叶的小剧场话剧更使其具备一种实验和先锋的文化姿态与立场。

二、歌剧(Opera)

歌剧,顾名思义,就是以歌唱为主体的戏剧,是由主要角色的独唱(宣叙调、咏叹调)、重唱、合唱、序曲、间奏曲,有时也用说白和朗诵,并伴有乐队伴奏、舞蹈场面、舞台布景等要素的一种舞台表演艺术形式。

歌剧是在西方戏剧文化传统中形成和发展起来的。“歌剧本来是以神话传说为题材并由歌词占主导地位的简单乐剧,经过蒙泰韦耳迪的天才创造,它变成了由音乐占主导地位的一种崭新的艺术形式。”^①歌剧的起源可以追溯到文艺复兴时期。当佛罗伦萨的贵族巴蒂(Bardi)邀请一些同好到他家里聚会,并且取名为“同好会”(Camerata)时,开始有意识地翻译希腊悲剧歌队的歌词,谱写乐曲,就创作出了一些以希腊悲剧为模板的“歌唱的剧”。1607年,蒙泰韦耳迪也加入了同好会,他根据古希腊神话创作了被公认的歌剧史上的第一部歌剧《奥菲欧》(Orfeo)。其中包括序

^① [英]菲利斯·哈特诺尔:《简明世界戏剧史》,中国戏剧出版社1986年版,第30页。

曲、宣叙调及咏叹调等全套的歌剧曲式。之后,这种形式的歌剧在意大利的各地风行了起来,特别是在威尼斯迅速建立了 60 多座歌剧院,欣赏歌剧也就成为当时威尼斯人的主要时尚之一。

蒙泰韦尔迪所开创的这种新的戏剧形态样式被他的学生卡瓦利正式命名为“歌剧”。1649 年,卡瓦利的歌剧《亚松》问世,轰动欧洲;1660 年,卡瓦利来到巴黎创作和演出,从此,意大利歌剧为越来越多的人所熟悉和热爱。19 世纪以来,产生了一大批具有世界影响歌剧名家和名作,如意大利威尔第的《茶花女》,普契尼的《蝴蝶夫人》、《图兰朵》,德国理查·施特劳斯的《莎乐美》,奥地利莫扎特的《费加罗的婚礼》、《唐·璜》,法国比才的《卡门》、俄国柴可夫斯基的《叶甫盖尼·奥涅金》等,都以其丰富的人文精神、多彩的声乐语言、鲜明的舞台形象而成为世界歌剧史上不朽的经典之作。

欧洲的歌剧基本上分正歌剧与喜歌剧两种。自 17 世纪初以来经长期发展又派生出多种类型,有正歌剧、大歌剧、喜歌剧、轻歌剧、乐剧及清唱剧等。正歌剧是 17—18 世纪初欧洲最流行的一种歌剧形式;它用于表现庄重严肃的神话或历史题材;其咏叹调精致庄严,用意大利语演唱;正歌剧的主要代表人物有韩德尔等。大歌剧是 19 世纪盛行于法国的一种富于浪漫主义情调的新歌剧;演出场面豪华富丽,描绘具有历史背景的荣华盛事。喜歌剧(包括“谐歌剧”)是 18 世纪流行于意大利的一种通俗歌剧;它与正歌剧最大的区别是:以民间日常生活为题材,短小精巧,音乐活泼轻快,使用说话形式的宣叙调;谐歌剧在 19 世纪主要流行于法国,它以说白代替宣叙调,情节不外乎女扮男装,多属于表现主仆关系的喜剧,音乐质朴简短。轻歌剧(小歌剧)乃是 19 世纪盛行的一种有对白的结构短小、音乐通俗的小型歌剧;奥芬巴赫是这种歌剧样式的创始人。到了 20 世纪的美国,轻歌剧发展得高度精练,音乐中缀以说白,被称为“百老汇音乐剧”。而乐剧则是与德国的瓦格纳的名字分不开的,是他着重倡导的一种综合音乐、舞蹈等多种表现手段的演剧形式,其代表作有《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》等。此外,还有一种所谓“清唱剧”(神剧),常常由大型声乐套曲,由独唱、重唱、合唱与乐队组成,在音乐厅或教堂演出,不用布景、服装,戏剧动作也尽可能保持静态,题材则以《圣经》故事、神仙传奇、史剧为主,韩德尔的《弥赛亚》、海顿的《创世记》等就属于这类清唱剧。

歌剧传入中国是 20 世纪 20 年代的事。从黎锦晖作曲的《小小画家》、《麻雀与小孩》开始,西方歌剧的艺术形式就面临着种种中国化的改造。有的试图将音乐和话剧相结合,如田汉编剧、聂耳作曲的《扬子江暴风雨》;有的则将传统戏曲加以改造以创作歌剧,如欧阳予倩的《木兰从军》;还有的是从民歌和民族音乐出发将歌剧民族化,如贺敬之、丁毅编剧,马可等作曲的《白毛女》等。诸如此类,使得中国的歌

剧从一开始就与西方歌剧的审美传统拉开了距离,而体现出某种应时趋世的实用化和工具化的趋向,在这种趋势之下才有 50—60 年代的所谓“新歌剧”的出现。其中如《洪湖赤卫队》、《江姐》等当属于上乘之作,但是新歌剧中东西方的文化隔阂却并没有得到彻底的解决。

三、舞剧(Dance Theatre)

舞剧是以舞蹈作为主要手段,综合音乐、舞台美术以及哑剧表演等因素,表现一定的剧情构造的舞台艺术形式。其实,早在人类文明的童年时期,就可找到不用语言(诗歌)而单凭舞蹈和哑剧去表达一个故事的表演。但作为独特的剧场艺术的舞剧,则是西方文艺复兴以后随着文明和艺术的发展而逐渐形成的。

芭蕾是西方舞剧艺术的典范,它从最早的民俗舞蹈、社交舞蹈进入了宫廷与城市舞台,在不断的革新中形成严谨规范的艺术形式,体现出高超的表现技巧。

15 世纪欧洲文艺复兴时期,意大利的皇家贵族,在宫廷宴乐中经常表演一些经过精心安排的舞蹈场面,以表现带有某些神话故事和传说的内容。如其中名为“宫廷芭蕾”的舞蹈,演员着装高贵,舞姿优雅,成为芭蕾的雏形。当时这种“宫廷芭蕾”被作为意大利宫廷中重要仪式的一部分,后来欧洲各国宫廷纷纷效仿。在法国,芭蕾的规模最为宏大,服装、道具也颇为富丽堂皇。16 世纪以后,芭蕾在法国得到了很大的发展,1581 年王后凯萨林娜在王宫组织演出了一出情节完整的芭蕾《王后的喜剧》,国王路易十四还曾在演出中扮演太阳王的角色。从此,芭蕾在欧洲风行一时。芭蕾舞的舞师和乐师也应运而生,他们在巴黎创办了芭蕾舞学院,并开始建立芭蕾舞动作的基本规范。到了 17 世纪,限于宫廷演出的“宫廷芭蕾”衰落,成熟的芭蕾专业人才、作曲家、编导及演员们的艺术活动扩展到剧场舞台上,芭蕾艺术进入了一个新的发展阶段。特别是 1681 年,女演员拉·封丹登上芭蕾舞台,促进了芭蕾技巧的发展。18 世纪由于芭蕾舞剧革新家诺维尔的努力,崇尚唯美的芭蕾被导向表现现实生活的轨道,舞剧中渗入了大量哑剧表演。19 世纪初,法国女演员塔里奥尼开始穿上脚尖鞋,站立在脚尖上舞蹈,创造出人体动作造型的飞翔美感,引起了芭蕾舞剧的表演技巧的一系列创新与革命。她在 1841 年前后演出的《仙女》、《吉赛尔》等,开辟了浪漫主义芭蕾舞剧的新纪元。19 世纪后期俄罗斯作曲家柴可夫斯基的音乐以及编导珀蒂柏和伊万诺夫等创造了《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》等芭蕾名作,使浪漫主义芭蕾舞剧达到了一个高峰。20 世纪 20 年代后,佳吉列夫领导的俄罗斯芭蕾舞剧团在巴黎把芭蕾推进到一个新的黄金时代。俄国十月革命后,苏联芭蕾舞剧遵循 19 世纪俄罗斯芭蕾艺术传统,一直保持严谨的古典精神,创作了《喷泉》、《青铜骑士》、《宝石花》、《黄金时代》等芭蕾舞剧作品。现代艺术思

潮也同样影响着当代芭蕾的发展,20世纪出现的现代派舞蹈和传统芭蕾的结合,促进了英美等国的现代芭蕾的产生。

显然,芭蕾舞剧以舞蹈动作作为主要的表现手段和舞台语汇,综合了音乐、舞台美术及舞蹈演员的共同创造。其编导则是一出舞剧的组织者、整体艺术形象的创造者。西方芭蕾舞剧的重要代表作如《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》、《巴黎圣母院》、《堂吉珂德》等都以其独特的古典神韵而为世人所青睐,成为文艺复兴以来西方舞台艺术的经典样式。

在中国,以舞蹈来表演故事其实在先秦时代的古乐中就已经出现;作为乐文化传承的中国传统戏曲当中虽然也有以舞蹈表演为主的剧目或场面,但与西方的舞剧毕竟分别属于不同的文化传统的产物,其实不可混为一谈。西方舞剧传入中国当从20世纪30年代吴晓邦演出舞剧《西施》算起。中国现代舞剧一开始从学习西方芭蕾出发,注重从中国古典舞蹈和民间舞蹈中汲取营养,并不断地加以革新,力图创造出自己的现代民族舞剧。从50年代的《白蛇传》、《宝莲灯》、《嫦娥奔月》、《木兰飘香》到80年代的《丝路花雨》以及晚近出现的现代芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》等,都体现了这一明确的艺术目标和努力方向。但是,在政治实用理性的裹胁之下,特别是“文革”时期创作的《红色娘子军》、《白毛女》等所谓芭蕾舞剧“样板戏”则完全背离了经典芭蕾的艺术精神,其中所体现的依然是中国传统政治教化理念与技术手段上的“西化”程式之间难以调和的矛盾。中国民族芭蕾舞剧的创新之路依然漫长。

四、音乐剧(Musical)

音乐剧是20世纪20年代后在西方(主要是美国“百老汇”及英国伦敦)出现的一种反传统的新的舞台艺术样式。它是一种集音乐、戏剧、舞蹈于一身的现代戏剧样式。自由性、通俗性、多元性、娱乐性、商业性,是它的根本特性。而且,作为西方现代文化产业的一个领域,音乐剧从舞台到影视、到出版唱片以及礼品制作等等,具有滚动式的经济效益,形成了它独特的生产制作模式。

如前所述,音乐剧的起源,可以追溯到18世纪中叶欧洲的喜歌剧,以及19世纪中叶欧洲的轻歌剧。历史上第一部音乐剧应该是在1728年的伦敦上演的《乞丐的歌剧》。到20世纪中期,音乐剧已经发展成为一种相对独立而又独具魅力的舞台演出形式。它通常是以一个简单的、有吸引力的情节作为支撑,以演员的戏剧性的表演为根基,使音乐、舞蹈得到最大限度的发挥,再把这些因素有机地融为一体,释放出独特的舞台魅力。因而,英国《不列颠百科全书》对于“音乐剧”的界定就是:音乐剧是能激发情感,而又给人娱乐的戏剧表演形式。

音乐剧有其自身的历史发展过程。音乐剧的发展大约经历了以下三个阶段：第一阶段是以踢踏舞和踢腿舞风格为代表的20世纪20—30年代；第二阶段是以芭蕾舞为主的40年代；第三阶段是《西区故事》所开创的更具有民族特色的舞蹈和爵士舞蹈风格的50—60年代。

具体说来，以20世纪20年代为界，此前的音乐剧在英、美两国有着不同的历史背景。在美国，它较多地受爵士乐、踢踏舞以及含有歌唱的喜剧的影响；在英国，音乐剧则更多地与轻歌剧、话剧，特别是与莎士比亚、莫里哀的戏剧背景相关，舞蹈方面则更贴近传统的芭蕾舞。20年代以后，以典型剧目的创新为代表，美国百老汇的音乐剧取得长足进展。1927年的《演出船》把歌曲、舞蹈和故事情节、话剧表演综合起来，把美国风格的爵士乐和与爵士乐配合的摇摆性很强的舞蹈成功地结合在一起。1943年推出的《俄克拉荷马》则是一部具有典范作用、里程碑式的剧目。在此剧中，舞蹈设计德米尔创造性地使用了民族式芭蕾，而不是简单地照搬传统的踢腿舞或踢踏舞，从而把舞蹈非常紧密地融会在剧情之中；它通过音乐、唱歌和舞蹈三种形式的融合，使得音乐剧真正成为一种全能式的舞台表演艺术形式。而1957年，《西区故事》又是一部具有标志意义的作品，它把舞蹈、剧情和音乐非常流畅地结合在一起，体现了场景、歌、舞的高度结合和融会贯通，导演、舞蹈设计师配合得非常密切。1966年以后，由于政治、经济、文化等方面的原因，美国音乐剧创作出现了低潮。60年代，甲壳虫乐队和摇滚乐由英国冲向世界，各国音乐剧作曲家对这股不可抗拒的力量由抵制逐渐转向吸收。到了1971年，英国的音乐家安德鲁·劳埃德·韦伯率先在《耶稣基督巨星》这部以圣经故事改编的、主题严肃的音乐剧中采用了轻音乐及摇滚乐，使其更具有有一种现代感，歌曲也变得活泼、通俗、易于演唱。在配器上也打破了管弦乐的严格限制，将电声乐器引入音乐剧，从而加强了它的时代感和表现力。正是这部《耶稣基督巨星》，标志着天才音乐剧作曲家韦伯的崛起，随后，开始了以韦伯、阿兰·勋伯格三人为首的，以四大剧目为代表的世界音乐剧发展的新阶段。特别是由于现代音响广播设备的更新和普及，许多音乐剧中脍炙人口的歌曲，通过现代传播媒介手段，很快就风靡世界，如《阿根廷，不要为我哭泣！》及《回忆》等。70—80年代，“音乐剧”的创作热潮转向伦敦，英国创造了与美国风格大不相同的“音乐剧”，出现了一批英国“音乐剧”的经典剧目，引起全世界的瞩目。其中尤其是韦伯的《耶稣基督巨星》（1971年）、《艾维塔》（1976年）、《猫》（1981年）、《歌剧院的幽灵》（1986年）和《日落大道》（1993年）。这些作品在音乐表现和舞台创新上都取得了突破，很快风靡世界，在各国竞相上演，成为世界音乐剧的保留剧目。

从某种意义上说，音乐剧推动了舞台美术、布景、灯光、道具制作以及现场音响

效果的综合表现力的进展。对音乐剧来说,或许最重要的是声音效果,其次是灯光效果。早期音乐剧是没有电子音响的,像歌剧一样,乐队指挥负责全面的声音效果;当麦克风开始用于舞台时,像演话剧一样,把它们放在舞台脚灯附近,当需要用很弱的嗓音表演时,人们及时采用了能藏在服装内的麦克风;此后,剧团中渐渐有了音响师,全面负责音响效果。1968年,在百老汇舒伯特剧场制作的《许诺,许诺》,首次采用了较完整的声响系统,由专业的音响工程师全面负责,给每件乐器和舞台演员都配上个人麦克风,基本上是把录音棚全套搬入了舒伯特剧场。从此,声响系统和音响工程师确立了音乐剧团中的重要地位。

音乐剧的美术设计和形象设计也是非常重要的一环。以《猫》为例,其舞台美术设计以及猫的形象设计是革命性的。《猫》的舞蹈设计者创造性地利用舞蹈设计和动作表演,以艾略特诗集中的群猫百态为蓝本,有机而完整地构成了一个“猫”的世界,把一群群的猫与现实的人生空间直接连接起来,开拓了音乐剧表意象征的新境界。

惟其如此,随着音乐剧演出的技术要求越来越高,为了适应音乐剧的演出,许多剧场需要对传统的灯光、音响、舞台和座席安排等进行改造。

音乐剧的发展,虽然有着较多的演出体制上的限制和商业上的要求,却也仍然体现出创作上的适度的自由。固然,音乐剧离不开爵士乐、踢踏舞以及时尚流行音乐元素,但是,音乐剧中最重要的还是以具有戏剧意味的声乐演唱来完成对角色的塑造;演员的音色形象和演唱风格与角色的身份、性格、情绪密切关联;一言以蔽之,是由戏剧情境、表现意图和作品所处时代之间的平衡来决定的。音乐剧所使用的音乐语言也并不是“流行音乐”可比拟的,诸如多个音乐主题的并置支撑,音乐材料在场景中的贯穿发展,不同声乐体裁(独唱、重唱、合唱)的交替对比,都要求音乐情境与戏剧情境的紧密关联,要求正剧与喜剧因素的合理的调剂配置。比如,1957年的《西区故事》,作者在现实中就找到了历史悲剧的激发点,纽约西区两个帮派之间的现代流血冲突,不正像历史悲剧中罗密欧与朱丽叶两个家族之间的争斗的现代翻版吗?在《西区故事》这部纯正的悲剧中,创作者仍然注意到了保持音乐剧的喜剧效果。剧中,舞蹈在悲剧故事中不仅是情感的调节剂,还能起到丰满角色性格的作用。例如在著名的“阿美利加”一曲中,波多黎各的青年移民伴随着充满激情和野性的舞蹈,以及充满嘲讽口吻的歌词,就是根据戏剧内容需要加入的喜剧因素;而这段舞蹈也成为了这部经典音乐剧的经典段落之一。1971年的《上帝之力》中,就喜剧性地营造出了基督最后七天的场景,以小丑模样出现的耶稣衣服上有“超人”的缩写字母“S”的字样,他的门徒们则打扮得像天真的孩子;在另一部著名的音乐剧《旋转木马》中,悲剧爱情也能使人破涕而笑,让人体会到生命的意义和对

生命的追求。其实,让人们在歌舞升平中体验悲剧本身,恰好也是一出悲剧。编导用幽默、机智、夸张等手段去处理悲剧性故事,解决对抗性矛盾冲突,也迎合了美国中产阶级的审美需要。音乐剧作为一种现代剧场艺术,它已经打破了古典的“距离即美”的欣赏法则。而欧美音乐剧的创作从一开始就将自己置于市场之中,想方设法拉近与观众的距离,演出过程中,处处都要讨好观众,让观众开心,让观众感动,而绝对不是摆出一副板着脸孔教育人的架式,有时为了调动观众的情绪,还要在演出当中,引发观众的参与性。如在《猫》的演出现场,善于装扮的猫们可以藏匿于观众席中,往往在最不能预料的时刻里出现,甚至就在观众席中面对面地演唱,似乎是与观众直接对话,有时还能拉起观众共舞。所以,音乐剧在欧美的兴盛与其整体市场的培育、剧目演出的生命周期在时间和空间上的延伸、衍生产品的开发以及剧场活动与当地社会生活的互动等都有着密切的关联,体现出音乐剧的鲜明的商业文化的品性及价值。

音乐剧的“商业性”和“娱乐性”使其显示出当代大众娱乐文化的色彩。音乐剧的娱乐性和喜剧色彩都迎合了大众对于轻松娱乐的追求。音乐剧最初从欧洲引进就是随着观众的接受度变化,伴随着大歌剧的危机产生的。后来音乐剧在欧美被广泛接受,也正是符合了都市大众的需要,才适应了都市主流观众群,赢得了大量的观众。就艺术技巧而言,音乐剧不是简单地成为在这个“机械复制的时代”里的批量生产的产品。音乐剧的商业性不能背离审美文化的宗旨。随着音乐剧艺术一百多年的发展,观众对它的要求以及鉴赏力都明显提高,音乐剧在剧目题材、风格、舞台形式、表现手段上日趋多样化,这足以表明音乐剧绝不是普通文化工业,它还具有普通文化工业产品所不具备的追求艺术和完美的精神。至今,音乐剧基本上已形成了某些特定的类型;但是由于音乐剧的日益市场化,为了争取不同欣赏习惯的观众,音乐剧的发展也就还有着多种路向和可能。如美国音乐剧研究专家斯坦利·格林在《音乐剧的世界》一书中所说:“音乐剧从根本上说是漂亮服装,快乐的舞蹈和轻松的富于情趣的音乐与台词组成的戏剧。”^①而且,可以相信,随着一些有影响的剧目的不断涌现,“Musical”一词已经而且还会在全世界受到越来越多的观众的认同。

五、戏曲

戏曲乃是中国传统舞台剧的统称。虽然戏曲在长期的历史发展中曾经出现

① 转引自黄定宇《音乐剧概论》,中国戏剧出版社2003年版,第5页。

过多种形态样式,但是,从宋元南戏和杂剧、明清传奇到当今遍及各地的地方戏,戏曲却能保持其相对一贯的演出体制和大体一致的形态风貌。所以,戏曲作为中国传统戏剧文化的总称,有其基本的形态特点。明代的王骥德《曲律》称“戏曲”为“并曲与白而歌舞登场”^①;近人王国维在《戏曲考原》中则为其下了一个经典性的定义:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^②欧阳予倩也指出:“中国戏是歌(唱工)、舞(身段和武工)、表演(做工)、道白四者同时具备而又结合得很好的特殊的戏剧艺术形式。”^③可见,戏曲突出地体现了一种以歌舞表演故事为核心的综合性的艺术形态的特点。

作为戏曲赖以生成发展的土壤,中国传统的社会文化体制赋予戏曲一种鲜明的行业和宗族的色彩。从而,在宗族文化和行会文化的双重影响之下,种种行规、族法都渗入到戏曲艺术的机体中,造就了戏曲艺术形态构成的谱系化的生存,形成其自身的体制、结构及其具体的表现形态。也就是说,戏曲从其最初在先秦古乐中萌芽开始,就已经具备了一种歌舞表演的体式;及至从倡优、百戏以及民间讲唱文学等艺术形态之中吸附了丰富的表现性因素之后,更是形成了一整套自身的艺术形态的谱系。从戏曲剧目的历史承传流变到角色行当的各种划分、表演艺术的程序、“场面”伴奏的谱式、服饰穿戴的定则等等,都可以说长期一贯,自成体系,从而体现出与西方戏剧在形态样式上的鲜明区别。特别是在20世纪的中国,戏曲与话剧构成了中国戏剧文化的传统与现代的二元性的存在。

归结起来,戏曲所特有的文化属性和艺术特征,主要有以下几个方面:

其一是总体性或高度综合性,即保持着歌、舞、诗三位一体,浑然不分的上古“总体艺术”的特色,而且有很强的吸附功能,随时自如地把其他各种艺术因素融汇进自己的演出体制之中。戏曲中,音乐性的对话(“唱”、“念”)、舞蹈性的动作(“做”、“打”)构成了基本的艺术语汇。可以说,戏曲就是“唱念做打”的综合体,是用说、唱、舞等多种手段扮演角色、表演一个完整的戏剧故事。而且,这些进入综合体的各种艺术成分不再游离独立,也非平分秋色或互不相扰,它们之间界限模糊,彼此渗透,都归依于角色的表演。舞姿不论多么优美,武功不管多么高超,也仅仅是作为演员塑造人物的手段出现的。如梅兰芳所言,戏曲“不是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式,而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及

① [明]王骥德:《曲律·杂论第三十九》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第150页。

② 王国维:《王国维戏剧论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第163页。

③ 欧阳予倩:《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》,上海文艺出版社1959年版,第19页。