

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

图书基本信息

书名：<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

13位ISBN编号：9787806845851

10位ISBN编号：7806845852

出版时间：1970-1

出版时间：辽宁大连

作者：吕艺生 编

页数：391

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

前言

叙事音乐剧是发展原创华语音乐剧的最佳美学选择北京舞蹈家协会主席吕艺生本书取名为《美国音乐剧对欧洲说NO》，很容易让大家误以为我们在美国音乐剧和欧洲音乐剧之间进行对立。

其实非也。

在本书中，百老汇音乐剧和欧洲音乐剧不代表地域，而只是它们各自所代表的音乐剧美学观的不同主张。

以叙事音乐剧为最高美学标准的百老汇音乐剧对世界各国（所以当然包括欧洲）都有最持久性影响，比如，英国也有典型的叙事音乐剧《奥利弗》；而欧洲流行音乐剧对世界各国的影响，也深浅不一，甚至美国一些公司也予以继承，如迪斯尼娱乐帝国的《狮子王》和《人猿泰山》。

所以，本书中所指美国百老汇音乐剧特指构成其最大成就的叙事音乐剧（Musical Play），而欧洲现代音乐剧指的是构成其最大影响的流行导向音乐剧。

可见，它们不是地域的对立，而是音乐剧美学观念的抗衡。

时代在变迁，一年一个样。

从很大程度上看，百老汇音乐剧与欧洲音乐剧是相互参透、相互影响的。

当然，在这里互动的欧洲音乐剧，主要是指英国音乐剧，以《巴黎圣母院》为代表的法国流行音乐剧不在其中，因为这类以纯粹流行音乐、流行歌手和演唱会为特色的三流音乐剧一次又一次受到百老汇和伦敦西区的共同抨击，根本上难以登上大雅之堂。

叙事音乐剧浪潮的兴起，实际上引发了一场音乐剧场的革命；革命的对象是重歌舞娱乐而轻戏剧张力的欧式歌舞剧。

它在世界音乐剧场史上的重要性，最大莫过于是建立了音乐剧场现代整体戏剧的最高美学标准。

无论在戏剧上、音乐上、舞蹈上、舞美上，以及营销产业化上，都有筚路蓝缕、承上启下之功。

这种用戏剧至上精神把剧本、唱词、音乐、舞蹈和舞美诸因素有机地整合在一起的美学思想，是现代整体戏剧的最高境界。

可以说，20世纪40年代—60年代是世界音乐剧历史上的盛世。

因其写实叙事之精，故得方法格律之美，更因有机整合的戏剧化与自由化，足为音乐剧的经典范式。

尽管百年来音乐剧场思潮不断翻新，然写实叙事与有机整合的本质依然不动，所有这些都可以说是“前无古人、后无来者”。

正是从这一正宗传承意义上，我们坚守和张扬百老汇的叙事音乐剧美学思潮、艺术主张和学术思想！

百老汇音乐剧观认为，戏剧性强的，是好音乐剧；戏剧性弱的，不是好音乐剧。

整合性强的，是好音乐剧；整合性差的，不是好音乐剧。

以写实叙事与有机整合为基本内核的叙事音乐剧，以它们特立独行的戏剧至上品牌特性，以极大的异于欧洲流行音乐剧的理念和追求，在歌舞叙事、整合技术、价值取向和美学思想等各个方面，都呈现出个性化、经典化、娱乐性和正宗性，更具永久的生命力。

中国人当今大多数人的审美，恰与美国叙事音乐剧审美观相符合，还是比较喜欢有故事情节、有角色性格的音乐剧，虽然也很追求外在的视觉效果！

所以，现在重新回顾作为美国国家品牌的叙事音乐剧如何摆脱欧洲影响走向自主品牌的历史演进过程，并非仅仅重拾回忆，更重要的是籍后世之明，对其最高美学思想再作考察，审视其美学的内涵、影响和遗产，以及于原创华语音乐剧是否仍然具有参考价值。

只有这样，才能营造出一种正确的历史视野和国际视野，来对待欧洲音乐剧在中国的妖魔化带来的或多或少的困惑。

也只有如此，才能让中国人从历史演变和学科特点上明确感到百老汇音乐剧才是正宗音乐剧的普罗米修斯，才是近亲，而欧洲音乐剧不过是远邻而已。

在研究美国音乐剧史过程中我们看到了美国对欧洲的选择，如今该我们选择了。

正因为艺术实验可以多种多样，我们也从各种实验中窥测到中国观众的审美趋向，也从观众的自然选择上看到了中国音乐剧的希望！

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

内容概要

《美国音乐剧对欧洲说NO》主要内容包括欧美歌舞思潮的孕育、欧美歌舞思潮的分流、音乐喜剧：对本土自主品牌的探索、《演艺船》：催生美国歌舞剧最高美学标准、完善标准继续寻梦、R&H叙事音乐剧美学标准的最终确立等等。

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

书籍目录

序序前言问世上音乐剧为何物？

美国音乐剧为何与欧洲音乐剧分道扬镳？

为何拜叙事音乐剧为正宗？

原创华语音乐剧路在何方？

第一章 欧美歌舞思潮的孕育美国音乐剧产生的土壤来自欧洲的影响：歌剧美国轻歌剧第二章 欧美歌舞思潮的分流现代音乐剧的起点：《黑巫师》从杂耍秀到综艺秀时事秀齐格菲尔德富丽秀第三章 音乐喜剧：对本土自主品牌的探索美国音乐剧深耕本土化音乐喜剧的兴盛第四章 《演艺船》：催生美国歌舞剧最高美学标准女作家费尔伯相约音乐家科恩齐格菲尔德出品《演艺船》《演艺船》成为里程碑小结第五章 完善标准继续寻梦叙事音乐剧的继续探索叙事舞蹈的起步：杰克·科尔和巴兰钦好莱坞与百老汇的互动第六章 R&H叙事音乐剧美学标准的最终确立叙事音乐剧最终确立的背景R&H组合的主要作品R&H叙事音乐剧的影响第七章 叙事音乐剧：音乐剧最高美学标准起源：载誉百年 一骑绝尘名门：大师参与，尊贵象征地位：与好莱坞齐名的美国文化标志——百老汇余论 重申原创华语音乐剧之路后记剧目表人名表

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

章节摘录

美国音乐剧产生的土壤黑人音乐与社会生活有着极为直接、紧密的联系，它几乎伴随着人们所有的活动，成为生活中不可缺少的组成部分，除了劳动，仪式歌曲外，还有批评，讽刺性歌曲，用来表达人民对统治者和为富不仁的不满。

1800年，一名看到黑人集会的白人演员说：“在累死累活干完白天的活之后，黑人们仍然要走五六英里去聚在一起，打着节拍挥动手臂，摇摆脑袋，脚下踢踏不停，他们舞的很投入，几乎要脱臼”。

看来，真正的音乐一定能突破肤色、种族、文化的界限，打动每个人的心灵。

(二) 黑人音乐的魅力黑人音乐为何具有如此神奇的魅力？

这并不是三言两语就能说清的，甚至是否应称之为“音乐”也是一个问题。

陈铭道说：“对于黑非洲人来说，更恰当的词是音响文化。

”[陈铭道：《黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化*》，世界知识出版社，1999年，13页。

]他进一步介绍道：“笛、铁铃、木鼓、皮鼓、猎弓、铁犁锌片、装有树籽的椰壳，拍手、顿脚、在木棍上摇刮葫芦……一切的一切，所有能提供音响的物体和手段，在特定的环境中，都可以用来创造音乐。

”或许正是这种浑然天成、自由不羁的创作状态，给生活在其他文明中的人以耳目一新的感觉。

来到美洲的黑人或许不再使用葫芦、弓箭作为乐器，他们展拿手的鼓则被南方奴隶主明令禁止，但他们的这份音乐灵性却不曾减弱，他们随手操起小号、圆号、小提琴等西洋乐器，仍然能够传递出遥远非洲悠久、古老而苍荒的回声。

节奏是黑人音乐中最重要的因素，它强烈奔放、复杂多变，是黑人对世界音乐的最大贡献。

(三) 黑人滑稽秀在19世纪初，白人演员开始认识到黑人表演的商业价值，便到处进行单人黑脸表演。

其中，表现黑人形象最受人欢迎的是汤姆斯·达蒙什·莱斯(Thomas Dartmouth Rice, 1808—1860)。

莱斯生于纽约，模仿人物的天赋无人能及。

早年在一个戏班子里打杂，和他一起干活的老黑人吉姆·克劳(Jump Jim Crow)的即兴歌舞，每次都让他开怀大笑，1828年，他开始以一个埃塞俄比亚人的身份在盛行一时的黑脸表演中模仿吉姆·克劳，成为小有名气的演员。

Crow一词有“乌鸦”之意，多少有些种族歧视的味道。

这种由一个男人表演的形式被誉为“埃塞俄比亚歌剧”(Ethiopian operas)或黑脸歌舞秀(minstrel shows)，其特征是：把歌舞放在整体歌舞秀(full-scale musical shows)中最吸引人的位置。

为推广自己，他干脆就取名为“吉姆·克劳”，他相信：这个名字非常适合非洲裔美国人。

以后，莱斯不仅在俄亥俄州的乡村表演，还到过辛辛那提、匹兹堡、华盛顿、巴尔的摩、费城、纽约、波士顿，甚至伦敦，使“吉姆克劳”品牌家喻户晓，成了美国新的民间传说。

一般认为，尽管莱斯不是最先涂黑脸表演的白人，但正是他这种黑脸歌舞滑稽表演形式

(singing-dancing-comic routines)导致19世纪40年代黑脸秀的盛行，故被誉为“美国黑脸秀之父”(the father of the American minstrel show)。

莱斯不仅自己表演，还写了许多关于黑人的黑脸秀，他收集了大量黑人歌曲。

他的黑脸秀有对白、舞蹈、音乐，很像是民间歌剧。

在1854年纽约出品的《汤姆叔叔的小屋》中，他发挥了最重要的作用。

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

后记

对音乐剧中流行音乐的拷问，之所以是我最敏感冲动、最情绪化批判、最激进拒绝的重大问题之一，乃是因为在我看来，这是横在原创华语音乐剧发展旅程中最险恶的自杀性陷阱或深渊。

最近又看到几篇原创华语音乐剧评论性文章和一些音乐剧剧目，他们或曰音乐剧的音乐就应该用流行音乐元素(《六祖慧能》)，或曰在音乐元素的表现上，更是大胆地放弃江苏民族特色，将这些不上口的旋律，改为青年欣赏的流行音乐(最新首演的音乐剧《水漫金山》)，或者直接把欧洲音乐剧那一套组装，变成舞台“万花筒”，让我觉得必须在这篇后记中，对音乐剧创作中流行音乐的无理溢出现象，再次给与关键性的必要提醒。

我敢说，在中国，没有谁像我这样曾那么疯狂地迷恋过流行风格的欧洲音乐剧，以至于几年前，当我发现自己价值35万的爱车被偷时，我说的第一句话就是：“他妈的，可恨的小偷把我爱车偷走，也得给我留下音乐剧《巴黎圣母院》CD呀。

”当时，《巴黎圣母院》刚引进中国，我至少买了100张DVD送朋友，让他们分享我的快乐，体会音乐剧的无穷魅力。

为每天沉醉于《巴黎圣母院》音乐，我还特地让百老汇朋友为我买了张CD放在车里每天播放。

《罗蜜欧与朱丽叶》刚首演，我也让法国朋友给我寄来两张原版精装DVD，几乎每天观赏，好不兴奋！

所以，从我决定策划、投资音乐剧电影《爱我就给我跳支舞》开始，我就圈点了法国音乐剧《巴黎圣母院》和《罗蜜欧与朱丽叶》作为最重要的参照物。

但关于这一点，我们创作团队内部一直没有停止过争议。

百老汇音乐剧专家陈炜智认为：身为创作者，我们必须很严苛地看待所有音乐剧的创作。

歌舞叙事艺术是非常重视细节的创作，往往牵一发就动全身，只有格律(游戏规则)，没有教条，而且只要真诚有新意，往往连格律都可以不必恪守。

这自然都是靠“严苛”的标准在把守，才能筛选出极品与精品。

他指出：《巴黎圣母院》以流行演唱会为基础，所有的场面调度、乐曲安排等，都以“演唱会”为依归，换句话说，“演唱会的现场效果”是它的“本”，其他一切元素(包括剧本和台词歌词等)，都“整合”进入这场“流行演唱会”里，再换句话说，它是一场“有简单剧情的绚烂演唱会”，它把原著支解成几个角色和几个与这些角色相关的抽象意念，然后透过巧妙的演唱会场面调度将之兜纳成一个完整的作品，这种作法，与《画舫璇宫》、《南太平洋》、《国王与我》、《窈窕淑女》、《酒店》、《伙伴们》、《富丽秀》、《芝加哥》、《歌舞在线》、《拜访森林》、《蜘蛛女之吻》、《爵士年华》、《霹雳发胶》这些讲究整合美学的舞台剧艺术有不同的标准和审美基础。

最后，他善意地劝告：《爱我就给我跳支舞》这部电影作品意欲沿用《巴》剧的模式，将全片塑造成一部“有简单剧情的华丽MV”，让人惊觉难道创作者想藉此大玩拼盘游戏？

面对他的质疑，我一开始像现在很多人一样根本没法接受，要知道，在当时，《巴黎圣母院》和《罗蜜欧与朱丽叶》可是我心中的音乐剧“圣经”呀！

谁敢跟它过意不去，我就打倒谁！

但后来经过进一步研究和深入理解，陈的观点被我所理解并接受。

后来，我还多次与陈炜智先讨论戏剧音乐和流行音乐的区别与联系问题，我们最后总结出这样的观点：戏剧音乐讲的是情绪、角色、情节推展，特色是深刻和流动。

只要情节允许，角色允许，时空背景允许，创作者的意念又认同，那么流行元素可以很自然地渗进作品中。

比如在《爱我就给我跳支舞》电影里，飞车党的音乐就一定会是Hip Hop，摇滚和Rap这些音乐和“音乐剧”很自然地结合在一起，是这群身份的角色最自然的音乐语汇。

我们不可能让19世纪的大家闺秀说起海南岛渔夫所用的方言和术语，北京天桥的卖艺小贩也不可能用慈禧太后和光绪皇帝对话的皇家口吻招揽客人。

正如我们不宜用摇滚和Hip Hop让梁山伯与祝英台谈情说爱一样，那是格格不入的！

除非这个音乐的选择有特别的意义在，比如，剧中女二号布兰卡的音乐语汇似乎比较偏重流行味道，

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

但在她和男一号小健屋顶醉酒之舞的那场戏，我们耳朵里听到的则是如俄罗斯芭蕾舞剧般的壮丽音乐。

为什么有这样的转变？

因为角色内心在转变。

布兰卡在这场关键戏里慢慢卸下她的自我防卫和叛逆(i.e.用Hip Hop, Rap等强调节奏而非旋律和词意的音乐来表现)，而转入更深层的一个境界，开始学着当女演员，开始接纳“演音乐剧，当好演员”这样的人生转折，甚至开始接纳利伟，开始接纳老范。

这些转折用舞蹈和衬底音乐来表现，这里的音乐在旋律上宜用布兰卡之前唱过的歌曲的旋律，但是在编曲上要从强调节奏的Hip Hop转变成华丽的管弦编曲，而且可能要大量运用弦乐，把先前大量运用打击乐器的音乐印象扭转过来。

接着，在适当的时候，引入戏中戏楼台会的音乐，让他们两人“预告”观众在电影终结前会看到的楼台会双人舞，勾起大家无限的期待。

所以，我们非常重视流行音乐的研究，而凡很尊重流行音乐的自由、时尚与现代精神，但是我们同时也认为，更为重要的是我们在对这些流行音乐资源进行探索时是否具有戏剧和整合意识，是否以思考和认识戏剧为基础和依归。

换言之，流行音乐资源只有在对当F更有品味、更具理性、更符合戏剧逻辑和美学标准的原创华语音乐剧进行戏剧化处理和有机整合过程中才具有不可或缺的意义。

我们对原创音乐剧创作中流行音乐思潮的反思与批判，事实上还隐含着一个最为根本的问题，这就是抗拒欧洲流行音乐剧在中国的妖魔化问题，因为在我看来，中国音乐剧界在最近音乐剧热潮中所存在的种种问题，比如说自觉不自觉地受到欧洲音乐剧所谓流行音乐、流行歌曲、流行歌星和演唱会表现手法的影响，不加质疑地把欧洲现代音乐剧的流行性风格转化成原创音乐剧最重要的因素予以引进和信奉等，都在根本上涉及到了原创华语音乐剧有效借鉴流行音乐、如何有效地借鉴流行音乐和根据什么有效借鉴流行音乐的问题。

在音乐戏剧中，流行不是无目的的游荡，不是苍白的抒情，更不是无病呻吟，而应该是有纪律，有节制，有裁剪，有标准的。

只有这时，故事演绎才能使摇滚、Hip Hop、Rap等附加在流行之上的光环褪色，显露出戏剧的真面目、真价值。

戏剧与流行从来就不是对峙的名词。

这是告诉人们：音乐剧创作中的浪漫不在多，而在于有节制；流行也不是无用的，关键在于能否被戏剧所控制，能否把流行放在戏剧的缰绳之下。

只要一切经过了戏剧的洗礼，那流行，那浪漫也就自然地成为音乐剧的有机构成了。

这时候，音乐剧就是纯正的，健康的。

一些原创华语音乐剧和欧洲现代音乐剧，很多都是过度流行的产物。

所以，我们反对的是在音乐剧唱词、音乐、舞蹈创作中的流行的泛滥，或者说流行在音乐剧创作中的作用超越了戏剧的限制。

当音乐剧以现代整体戏剧的面目出现时，它不可能不受到时代的影响，从而做出某些改变，但是，无论如何改变，都不会也不应该变易其立场，失去戏剧的本性。

这样处理，即对时代有所适应，又显得戏剧的基本美学观念未受动摇。

我所强调的以戏剧驾驭和制衡流行的态度，正可以作如是论。

张学友的个人演唱会式《雪狼湖》没有处理好这种关系，李宗盛和三宝流行音乐导向的音乐剧也没有处理好这种关系，期待中国继起的音乐剧创作和演出，给我们带来实质性突破。

说到这里，我们要向第一代引进百老汇音乐剧的老艺术家们(如当时的文化部副部长英若诚、中国戏剧家协会主席曹禺、中国音乐剧研究会创始人邹德华等)表示深深的敬意。

他们是那样的睿智，那样的清醒，那样的果断，非常准确地把握住了世界音乐剧主流发展的脉搏。

不久前，我们一起专访1987年领导引进《乐器推销品》和《异想天开》的原中央歌剧院副院长刘诗嵘老先生时，他在采访结束以后特别追加指出：通过与美国专家合作，他最深的感受是流行音乐与戏剧音乐是完全不同的，前者与音乐剧是格格不入的，后者才是真正进入音乐剧神秘之门的钥匙，而这一

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

点，很多专家迄今都没有搞明白。

作曲家首先应该是戏剧家。

以为出色的音乐剧人，不在乎能写多少，而在于能把多少不写出来。

对于音乐剧而言，戏剧的节制力量永远比流行的放纵力量更为可贵。

人们对欧洲流行歌舞剧、流行歌手和演唱会式音乐剧的接受，是因为在中国有流行基础，接受起来更简单，更直接，但戏剧音乐不同，它需要深度，需要理解，需要智慧，需要一种欣赏习惯的全新转换和审美观念的重新培养。

中国人对音乐剧的接受绝对不像从自家走到邻家游玩那么简单，它应该是一次长途旅行，需要作各种准备。

最后，我们要感谢在本书编写和出版过程中以不同形式，给与我们大力帮助的人，他们是：百老汇文芹芹，真正的音乐剧专家，作为夏令营总教官，在教学中准确地诠释了“正宗传承”的音乐剧理念：

百老汇专家陈炜智，他的音乐剧思想，在我音乐剧创作与思想启蒙时期，给与我深刻的影响；西安音乐学院彭媛娣、北京舞蹈学院訾娟、沈阳音乐学院刘丹、著名音乐剧产业专家陈海，我们经常一起交流音乐剧专业问题；北京舞蹈学院研究生王乐虹帮助我们翻译、整理了相关资料；北京舞蹈学院研究生周蓓尼和王文琳帮助整理剧目表和人名表；美国斯坦福大学在读博士林间小丫翻译部分英文目录

。

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

编辑推荐

这本《美国音乐剧对欧洲说NO》之所以不厌其烦地论述Broadway Musical Play的历史意义和美学价值，大力主张叙事音乐剧的现代整体戏剧性格，其用心在于要让中国人从历史演变和学科特点上明确感到百老汇音乐剧才是正宗音乐剧的普罗米修斯，才是近亲，而欧洲音乐剧不过是远邻而已。

投资人：如果你想让投资取得艺术与市场双丰收，此书必读。

艺术家：如果你想让自己的艺术生涯再创辉煌，此书必读。

爱好者：如果你想进入正宗的音乐剧世界，此书必读。

<<美国音乐剧对欧洲说NO>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介, 请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>