

音乐剧教育中的中华文化传承与传播

吴桐宇¹，石俊^{1*}

(¹ 上海戏剧学院 导演系，上海 200000)

摘要：中国音乐剧高等人才的教育距今仅不过四十多年，课程沿用西方教学方法较多，对中华优秀传统文化的吸纳与转化明显不足，且培训体系重表演而轻编导，这直接导致国内音乐剧舞台长期缺乏具有本民族文化特色的原创作品。本文认为，中华优秀传统文化的精神内核是推动音乐剧民族化、时代化的关键，而这一传承与传播的根基在于音乐剧教育多维化。文章从三个维度展开：其一，表演教育应借鉴传统戏曲以简驭繁、以形传神的优势；其二，原创剧本需以中华优秀精神，如爱国主义、改革创新等为引领，积极挖掘本土题材与民族思想内涵；其三，导演教育应积极建构“写意”民族审美取向。唯有在音乐剧人才培养中牢牢把握文化主体性，才能实现中华优秀传统文化的创造性转化与创新性发展，使中国原创音乐剧成为联结东西方文化的精神纽带。

关键词：音乐剧教育；中华文化传承；中华优秀精神；原创音乐剧

DOI: <https://doi.org/10.71411/yishu.2026.v1i2.1549>

The Inheritance and Dissemination of Chinese Culture in Musical Theatre Education

Wu Tongyu¹, Shi Jun^{1*}

(¹ Shanghai Theatre Academy, Department of Directing, Shanghai, 200000, China)

Abstract: The education of musical theatre talents in China has only existed for forty to fifty years. The curriculum largely follows Western teaching methods, showing insufficient absorption and transformation of excellent traditional Chinese culture. Moreover, the training system places more emphasis on performance while neglecting playwriting and directing, which directly leads to a long-standing lack of original works with distinctive national cultural characteristics on the domestic musical theatre stage. This paper argues that the spiritual core of excellent traditional Chinese culture is the key to promoting the nationalization and modernization of musical theatre, and the foundation of this inheritance and dissemination lies in musical theatre education, which requires comprehensive development in playwriting, directing, and performance. The article unfolds from three dimensions: First, performance education should draw on the strengths of traditional Chinese opera—using simplicity to manage complexity and conveying spirit through form—rather than mechanically imitating stylized movements. Second, playwriting education should be guided by excellent Chinese spirits (such as patriotism, reform and innovation), actively exploring local themes and national ideological connotations. Third, directing education should actively construct a national aesthetic orientation of "xieyi" (freehand/impressionistic aesthetics).

作者简介：吴桐宇（1998-），男，上海，硕士研究生，研究方向：戏剧导演艺术研究

石俊（1971-），男，上海，博士，副教授，研究方向：戏剧导演 音乐剧导演

通讯作者：石俊（1971-），通讯邮箱：727220606@qq.com

Only by firmly grasping cultural subjectivity in the training of musical theatre talents can we achieve the creative transformation and innovative development of excellent traditional Chinese culture, making original Chinese musical theatre a spiritual bond connecting Eastern and Western cultures.

Keywords: Musical theatre education; Inheritance of Chinese culture; Excellent Chinese spirit; Original musical theatre

引言

虽然我国最早的歌舞剧系统性教育可追溯至 20 世纪 20 年代音乐家黎锦晖的实践。但是系统性的音乐剧高等人才教育可能迄今为止才不过 40 年。因此,自身理论与实践的建设可能还不够完善,所以在课程设置上,大多沿袭西方的模式。概括起来,大概注重对于学生三个方面能力的培养,音乐、舞蹈、戏剧。音乐课基本包含声乐与乐器两个方面,重点训练学生的演唱技巧和音乐综合能力;舞蹈课基本上以西方现代舞蹈为基础,如爵士、踢踏舞等,仅有少部分有条件的学校会对学生进行中国古典舞或者戏曲程式化动作的训练;戏剧课方面更多的偏重于传统表演课的训练,如台词练习、表演技巧训练等等。不可否认的是,话剧也好,音乐剧也罢,这些演剧艺术之于我们都可算是“舶来品”。如中国的话剧最初是在日本的春柳社员们,受到日本新剧的影响,在东京上演了改编自美国小说《汤姆叔叔的小屋》的《黑奴吁天录》。而音乐剧最初也是这样的“舶来品”,且在国内发展时间较短,因此“引入”与“搬演”成为了其中最主要的模式。

“引入”指的是将国外优秀的音乐剧基本原封不动的展现在国内的舞台上;“搬演”指的是由国内团队演出外国剧目,上海戏剧学院 1986 年排演的《窈窕淑女》可看作是开创了该模式的先河。

“据不完全统计,我国引进的原版音乐剧有:澳大利亚音乐剧《巧巧桑》;新加坡音乐剧《莒与英》;爱尔兰音乐剧《大河之舞》;韩国音乐剧《地铁一号线》《乱打》;英国音乐剧《悲惨世界》《猫》《歌剧院的幽灵》;美国音乐剧《音乐之声》《芝加哥》《租》、《西区故事》、《狮子王》《妈妈咪呀》;法国音乐剧《巴黎圣母院》《小王子》等。”“搬演剧目包括:中日本音乐剧《想变成人的猫》《从梦中醒来的梦》《皇帝的新装》《青鸟》;美国音乐剧《西区的故事》《音乐之声》《为你疯狂》《妈妈咪呀》《我爱你》,韩国音乐剧《寻找初恋》等^[1]。”当然,目前在演出市场中也不乏有许多优秀的原创作品,但是无论是“引入”“搬演”还是“原创”,很少能见到独具中华文化特色的作品,究其根本,在音乐剧教育阶段中的中华优秀传统文化的精神力量注入还有待提高。

1 古为今用:传统戏曲元素在音乐剧表演教育中的应用

中国戏曲是中华文化之瑰宝,在漫长的发展周期内,逐渐形成了以诗、乐、舞为核心的综合性艺术,并发展出了自身独特的“以歌舞演故事”的本体写意性戏剧观。戏曲具有程式化、歌舞性、时空自由等特点,其创造性地利用舞台假定性,综合利用多种表现手段,开掘了舞台多种艺术可能。中国戏曲诗、乐、舞的综合特性以及其以“歌舞演故事”的本体写意性戏剧观天然的与西方音乐剧有某种联结。纵观二者的发展,西方的戏剧最初可追溯到古希腊,演剧形式是歌队与演员相互交融完成演出的,甚至最初在古希腊戏剧中歌队的重要性还大于演员,后来古希腊著名戏剧家忒斯庇斯引入了第二名演员,而索福克勒斯引入了第三名演员,增加了更多的戏剧性的成分。在西方戏剧演化的途中,更多的受到了亚里士多德“模仿说”的影响,“模仿说”认为悲剧是对一个严肃、完整、且有一定长度行动的模仿,他的媒介是语言,方式是行动,通过引起怜悯恐惧之情使情感得到净化。于是,在发展过程中,西方戏剧歌舞性的成分逐渐减少,戏剧性的成分逐渐增强,同时逐渐开始重视对生活的再现,并最终分化为歌剧、话剧、音乐剧等对表现手段各有侧重的演剧形式;而中国戏曲在当代演进途中,戏剧性的成分不断在增强,但也始终没有抛

弃自身歌舞表现手段，不求肖似求神似，最终形成了符合本民族当下审美心理的演剧形式。

如前文所述，音乐剧表演的训练目前还主要集中在音乐、舞蹈、戏剧三大板块上面，又不能简单的要求音乐剧演员学习戏曲演员“唱念做打”的基本功，毕竟一名优秀的戏曲演员往往其戏曲能力是从小开始培养的，需要几年甚至十几年的练习。但戏曲表演艺术又不是完全的对音乐剧表演没有促进作用。笔者认为至少有三个方面的戏曲演员的能力是值得音乐剧演员学习的。

以简驭繁：传统戏曲舞台总是极简的，往往只有简单的“一桌二椅”作为布景，千军万马，时空转换，环境等等往往都需要依靠演员的表演来完成，戏曲可以说是真正以演员为中心的艺术。如京剧《三岔口》中在黑夜二位演员的生死搏斗，在亮堂堂的舞台上不仅营造出了黑漆漆的夜晚这样的时空环境，而且其中利用程式化动作打斗的场面营造的紧张刺激感也时刻扣人心弦。能做到以有限表达无限是十分困难的，这需要演员充分的信念感和十足的想象力。而音乐剧演员的表演训练，基本是遵照西方写实路线来的，需要真听真看真感受，如果能在音乐剧教育中适当的引入中国传统戏曲训练演员想象力与信念感的方式方法，在开掘演员表演感染力等诸多方面可能会有益处，或许也能在未来为中国音乐剧舞台上增添出一抹别样的色彩。

以形传神：戏曲的一大特征就是程式化，程式化是从生活中高度提炼、概括的艺术符号，直接通达事物的本质。不仅动作有程式，戏曲的服装、脸谱、音乐等等都具有程式。戏曲演员程式化的表演尤其体现在动作上，戏曲中的动作不求外部形象的逼真，而是试图揭示内在的真实，这些动作来源于生活，再经由戏曲艺术家们的加工，凝练，最终成为舞台上演员独具特色的表演形式。程式化的动作在抒情、叙事等方面有诸多独到的处理，例如，戏曲中的“甩袖功”，可以表达愤怒、内心纠结等情绪；京剧《秋江》中，两位演员用身体动作，展现出了在水面行船时人的状态。程式化动作是一代代戏曲艺术家们在演出实践中的结晶，是在对于生活深刻的观察后，结合舞台实践总结归纳并创造出来的，所以同一个程式化的动作，可能创造出它的艺术家展现的最为出彩。所以重要的不是要求音乐剧演员机械的去学习戏曲程式化的动作，而是要学习中国传统戏曲演员对于生活具有高度艺术概括力的能力，开掘自身在舞台上对于生活本质的表现力，在艺术生涯中不断发觉自身更多可能。

需要注意的是，音乐剧与中国传统戏曲虽然有诸多相似之处，但本质上二者依然是两种不同的艺术品类，分别对应着不同审美取向的观众。音乐剧表演教学积极吸纳中国传统戏曲元素，也不能放弃和抛弃音乐剧自身美学建构与艺术特性，否则既破坏了音乐剧愉快、闲适的风格，又会丢掉中国传统戏曲的精神内涵。

2 推陈出新：中华优秀精神在音乐剧编剧教育中的阐发

德国从 20 世纪 6、70 年代开始，形成了一种被称为“导演剧场”的创作方式，顾名思义，这种创作方式将导演置于创作的中心地位，在演出的排演过程中采用即兴创作、集体创作等方式进行编排，“导演剧场”特殊的工作方式导致最后呈现出的作品往往会有独特的形式，别出心裁的风格。但这种“导演剧场”的趋势也使得导演的地位被进一步放大，而传统文学编剧被逐渐边缘化或者被剧场新型创作元素“戏剧构作”所替代。虽然这种新型创作方式在国外已经发展了一段时间，但国内主流的舞台创作模式依然是编剧负责“一度创作”“文本建构”，导演、舞美等其他创作部门根据编剧的“一度创作”再进行“二度创作”，并最终将文本的文学形象塑造为舞台视觉形象，一般在音乐剧领域也是如此。既然编剧的一度创作是整个演出创作的基石，那么在音乐剧教育中对于编剧思想的开拓与启发就变得至关重要，甚至在一定程度上决定了最终演出的形式与思想内涵。遗憾的是，目前在国内高校，除上海音乐学院招收歌剧音乐剧编剧硕士研究生以外，其他开设戏剧影视文学专业的综合类或艺术类高校中，基本看不到对音乐剧编剧专门性人才的培养计划，大多侧重于影视编剧与传统话剧剧本建构教学，笔者认为其原因有三：1、音乐剧自从 20 世纪 8、90 年代进入我国以后，发展时间还比较短，市场还不够完善。2、从事音乐剧

教学与研究的学者们对于导、表演艺术较为感兴趣,而在一定程度上忽视了音乐剧编剧的重要性。3、音乐剧是音乐性与戏剧性的综合,这决定了音乐剧编剧与传统文学编剧在思维模式、专业能力等方面一定会具有较大的差异性,音乐剧剧本的创作人才需要既懂得音乐艺术特性,也要充分掌握戏剧知识,这三点原因对音乐剧编剧艺术人才培养制约最大的是最后一点。在音乐剧表、导演艺术蓬勃发展而编剧艺术“式微化”的现实语境下,国内音乐剧市场对“引入”和“搬演”情有独钟可能也不失为一种无奈之举。可若将音乐剧编剧的人才培养完全照搬西方化的培养路径,国内原创音乐剧大概率又会走进“西戏中演”的困局,民族化这个在戏剧史上老生常谈的问题可能又会再次被提及。因此,音乐剧编剧教学,除了重视技巧,还应当注重以中华优秀精神为引领,将中华文化切实的注入到音乐剧编剧教学当中。“习近平指出:‘实现中国梦必须弘扬中国精神。这就是以爱国主义为核心的民族精神,以改革创新为核心的时代精神。这种精神是凝心聚力的兴国之魂、强国之魂。’把民族精神和时代精神相统一的中国精神定位为凝心聚力的国家兴盛与强大之魂,充分展示了中国精神在强国建设和民族复兴中所能发挥的作用^[2]。”只有在编剧教学阶段就有意识的利用中华优秀精神培养创作人才,未来在国内音乐剧的舞台上,才有可能看见真正符合本民族审美习惯,本民族心理特点的原创音乐剧佳作,实现音乐剧的“中国梦”。

由北京大学创制的音乐剧《愚公移山》为中华优秀精神注入音乐剧剧本提供了范式。愚公移山的故事,基本上在中国家喻户晓,其主要讲述了一位名叫愚公的老者居住在大山之中,因为大山的存在,交通十分不便,与外界形成了天然的壁垒,于是他决定带领村民将这座“碍事”的大山移走,他拥有挑战一切的雄心壮志,甚至打算一代人完不成,就两代人,哪怕子子孙孙无穷后代无论如何也要完成这项雄伟的计划,最终连神仙也被感动,帮助他们将大山移走,开辟了一条与外界连接的通道。该剧的获得的巨大成功,不仅要归功于制作团队的精良,更是因为其剧本在题材选择、思想内涵等方面推陈出新,将中华传统优秀精神完美在作品中阐发。

总的来说,愚公移山的故事透露着中华民族勇于进取、开拓创新、脚踏实地、坚持不懈的传统精神。而北京大学音乐剧《愚公移山》取得的成就,在一定程度上不得不归功于将这些中华优秀传统文化精神深刻的注入到剧本创作当中。

其次,在题材选择上,《愚公移山》本身就是一个在中国广为人知的故事,中国的观众在审美接受上更为容易。外国的音乐剧剧作,在“引入”和“照搬”的过程中难免会遇到一些问题,例如,原著是用英语或其他外国语言写成的,翻译成中文很难依据原有音乐的再进行演绎;国内剧场条件与国外有差异难以原汁原味的还原原作,但又受到版权问题无法进行改编;中国观众由于缺乏对剧作背景故事的了解,无法完全理解剧情等等。这些问题都会导致观众体验感的下降,但是又无法提出有效的解决办法。《愚公移山》将中国故事演给中国人看,其思想意蕴会更容易被国人接受。

再次,该剧还塑造了一批性格立体,有血有肉的人物形象,如愚公、王宁等等。可以说该剧古代与现代人物大部分都具有某种对应关系,古代人物是现代人物的榜样,现代人物是古代人物的延续和升华。“音乐剧《愚公移山》中,‘愚公’形象不仅是被阐释、被作为象征的存在,并且也通过王宁爸爸、王宁爷爷等祖祖辈辈的坚持不懈的人物形象得以丰茂。从愚公伊始到王宁的父亲,他们都是踏实肯干、为民造福的典型。据此,中华古老的民族精神得以抒发,并且剧中也通过愚公的后代子孙来反映中国‘当代中国’愚公——王宁爸爸,也就是当代扶贫路上的英雄形象^[3]。”同时,我们也可以在现实生活中找到“愚公的影子”。“例如被称为‘当代愚公’的‘七一勋章’获得者黄大发,践行誓言三十六载,带领群众绝壁凿天渠,不仅解决了当地的缺水问题,更是改善了当地的经济发展和生活条件,被当地群众称为‘当代愚公’^[3]。”音乐剧《愚公移山》,不仅在编剧技巧上可圈可点,同时也注重中华优秀精神的阐发,最难得的是其团队大部分出身于校园,若能将该剧的创作经验引入到音乐剧编剧的教育当中,将会对中国原创音乐剧的创新发展起到重要的推动作用。

音乐剧编剧的教育与学科建设任重而道远，不仅应当注重学生们编剧技巧的训练，而且也应当注重在教学中以中华优秀精神为引领，努力培养出一批优秀的“立足中国传统，融汇世界精华”的中国音乐剧编剧。

3 遗形取神：“写意”审美取向在音乐剧导演教育中的建构

写实与写意是艺术创作中两种常见的表现方法，前者着眼于现实世界中具体的客观对象，重视对其外部形态的逼真模仿与准确再现，其创作的出发点是再现客观世界中的“真实”；而后者不求在艺术作品中还原客观世界形象的真实，而着重艺术创作者主体情感的抒发，往往运用写意表现的艺术作品在外部形象上与现实生活中的形象有较大的差异，这是因为艺术家们从生活中汲取到创作灵感之后，根据自身对生活的体验以及主观情愫，运用“变形”“美饰”等技巧，将艺术作品在生活原本的形象“提炼”和“升华”为艺术形象。写实与写意在不同的艺术创作中有不同情况的表现，在绘画中可以表现为在造型上追求精确、严谨，注重现实生活中本身的色彩还原，如达·芬奇创作的《蒙娜丽莎》，历史上西方绘画大部分时期是追求写实表现的；而中国传统水墨画惯用“写意”表现，在创作中仅用笔墨在宣纸上寥寥数笔勾勒线条，就能准确把握现实世界的轮廓与事物的内在精神，这与西方绘画传统截然不同，中国传统绘画中“写意”的处理，不仅强调创作者主体情感的表达，同时也在于积极引导观众利用艺术想象来进行审美思辨。

写实与写意并不是矛盾对立的关系，而是相辅相成，辩证统一的，他们各有优点，写实方法让审美主体惊叹于人类观察和还原现实客观世界的能力；而写意方法令审美主体沉浸于人类内心世界的广袤与深邃。在戏剧领域，写实与写意同样是两种常见的表现方法，且在表演、舞美等方面有诸多案例，将写实主义发展到极致的是 19 世纪西欧流行的自然主义戏剧，其支持者们提出“第四堵墙”理论，要求演员像在生活中一样在舞台上表演，甚至可以背台；而将写意方法贯彻始终的可首推中国戏曲艺术，其超然而自由的舞台观、假定性的时空观、程式化的表演等等，均体现出了写意艺术不求形似求神似的特点。

中国戏剧由于在萌芽之初受到日本新剧与欧洲写实主义戏剧影响较深，写意方法的精神内涵在相当长的一段时间内被人们忽视，尽管在 20 世纪初余上沅等人开展了“国剧运动”的尝试，试图复归中国戏剧的写意性传统，要在“写实与写意之间架起一道桥梁”，但“纯粹艺术”由于不符合当时社会现实需要而被人们所摒弃。真正引起人们反思中国戏剧写意性传统的是我国著名戏剧家、导演黄佐临。“黄佐临先生所作的《漫谈‘戏剧观’》（后刊登在 1962 年 4 月 25 日的《人民日报》上）、是他于 1962 年在广州召开的“全国话剧、歌剧创作座谈会”上的发言也是阐发他‘写意戏剧观’的第一篇重要论文^[4]。”之后，在 20 世纪 80 年代的“戏剧观”大讨论中，“他又陆续发表了《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》、《我的“写意戏剧观”诞生前前后后》等文更明确更系统更深入地阐明了他的主张^[6]。”黄佐临先生“写意戏剧观”的思想，概括起来有四点：生活写意性、舞美写意性、动作写意性、语言写意性。无论是中国传统水墨画还是中国传统戏曲，都是中华民族宝贵的精神财富，而以“写意”为主要创作方法的中国传统艺术，不仅透露出中华儿女独特的审美品格，也体现出中国艺术家们高超的创作技巧，理应将“写意”传统更好的继承和发扬下去。

导演是演剧艺术创作的核心，俄国著名戏剧家丹钦科认为，导演的职能是解释者、组织者、镜子，他的观点一针见血的展现出导演在戏剧创作中的重要性。因此，在音乐剧教学中，也应当将导演的人才培育作为整个音乐剧教育中的关键的一环。虽然音乐剧在国内的发展时间不长，但部分有识之士早已经意识到了音乐剧导演培养在音乐剧创作中不可替代的作用，同时也发觉了市场对于音乐剧导演庞大的需求，以及在音乐剧导演培养的过程中出现的问题，上海戏剧学院导演系副教授石俊在 2018 年由上海戏剧学院导演系承办的“当代戏剧导演艺术与导演艺术人才培养”国际论坛（International Symposium on Contemporary Theatre Directing and Theatre

Director Education) 上, 他在以《音乐型戏剧人才导演的发掘与培养》为发言稿的发言中, 就明确表示了对音乐剧导演培养的看法:

“首先我为什么要提音乐型戏剧导演人才的培养?

第一, 其实是因为我们在导演教育过程中长期忽略了很多伟大的导演, 除了他们是话剧导演以外, 同时也是非常伟大的歌剧导演, 不管是斯坦尼斯拉夫斯基, 还是梅耶荷德、阿庇亚、戈登·克雷等, 也都是伟大的歌剧导演, 这是我们长期在戏剧导演教育中忽略的。

第二, 近年来音乐剧爆发式增长也提供了很多行业的驱动, 音乐剧的导演与表演人才的需求大于了编剧与作曲……”^[4]

在石俊主持下的上海戏剧学院导演系在上海歌剧院的研究生实践基地曾获得上海市教委的市级资助并培养出了马达与张轩豪等有影响力的音乐剧导演。随着音乐剧市场对于专业导演人才素质的要求不断提高, 在 2026 年上海戏剧学院导演系获教育部批准并开始音乐剧导演专业硕士研究生的首届招生与培养。而中国的音乐剧导演教育, 不仅应当注重导演技巧的训练、艺术感觉的培养, 同时也应当更多的培养学生们从自身传统民族美学及本民族的心理特点来思考自身创作的美学建构的能力, 如前文所述, “写意”的审美取向是中国观众艺术鉴赏心理的一个重要特点, 也是中国观众区别于世界其他观众的原因之一。反映到音乐剧导演教育上, 可以用上戏导演系的办学思想来概括: “扎根本土、放眼世界、融贯中西、勇于创新。”这要求学生在掌握音乐剧特点的基础上, 扎根于民族“写意”的土壤中, 进行导演的艺术创造, 也许会赋予演出更符合民族特征的艺术形式。其实上戏对于原创音乐剧导演美学建构的实验和探索早在 2008 年就集中体现在音乐剧《长河》的创演中。

音乐剧《长河》由香港地区著名导演关锦鹏执导, 余秋雨编剧, 马兰主演, 鲍比达作曲。由上海戏剧学院与上海音乐学院创作团队联手打造, 其创作团队大部分为上戏与上音音乐剧专业本科生。该剧的故事发生在明代, 主要讲述一位年轻人孟河受到母亲的影响外出找寻自己的父亲, 在行船的途中因为冰雪灾害结识了船工的儿子金河, 孟河因为金河的手在此次灾害中受伤而决定替考, 结果帮助金河考中了状元, 最后孟河虽然找到了父亲, 但父亲早已另有新欢, 但孟河也收获了自己的伴侣金河。在舞台处理上, 这部剧很好的将“写意性”表达融入进了舞台创造当中。

首先, 在舞美设计风格上, 该剧在舞台上不求生活细节的堆砌, 而是秉承中国传统戏曲舞台极简主义思想, 着力打造写意性空间, 将舞台空间交给演员, 重视事物内在精神的揭示, 舞美设计整体是功能性的, 主要作为推动剧情与帮助演员的表演的抓手。

其次, 音乐剧是戏剧、音乐、舞蹈等多种元素的集合, 该剧在舞蹈表现上也处处体现着“写意”内涵。总的来说, 《长河》中的舞蹈大多为中国传统古典舞蹈的创新性演绎, 并与剧情极好的结合, 其“写意性”集中体现在“凿冰”舞一段, 当孟河乘坐的船被冰川阻碍无法前进之时, 金河以舞蹈来展现破冰, 这样的表现是对生活中自然动作的凝练与升华, 其舞蹈动作超越了生活动作原有的自然形态, 走向更为意蕴更为深刻的彼岸, 比起在舞台上具象化的展现“凿冰”, 这种处理具有更强的表现力。

《长河》的演出不仅收获了观众的广泛好评, 在此之后, 关锦鹏导演还以其中部分参演的学生为班底拍摄了音乐剧电影《用心跳》, 同时上海戏剧学院也在此次创演的基础上开办了戏曲音乐剧表演专业。

综上所述, 音乐剧导演的美学创造, 应当秉持着“遗形取神”的思想, 在有限的舞台上开拓“写意性”的无限可能, 同时, 音乐剧导演教育中也应当注重学生“写意”能力的提升, 植根于民族文化沃土建构音乐剧导演审美取向。

4 结语

中华文化历久弥新, 经久不衰, 是中华各民族共同创造的宝贵的精神财富, 是新时代催

人奋进的精神力量,而艺术高校担负着为国育才的重大使命和责任。“高校教育在传承中华优秀传统文化方面具有天然优势,其本质属性体现于时代性、耦合性、价值性与创新性四个维度。在新时期,高校教育传承中华优秀传统文化被赋予新的时代内涵:这既是铸牢中华民族共同体意识的时代课题,亦是促进文化教育传承与创新的现实需求,更是培养当代大学生核心素养的关键举措^[6]。”作为轻歌剧与流行歌舞及戏剧结合形成的音乐剧天然的带有便于传播的特性,如果在音乐剧高等教育中能牢牢把握住“文化主体性”精神内涵,实现中华优秀传统文化的创造性发展,创新性转化做出应有的文化担当。

参考文献:

- [1] 郭宇. 高等院校音乐剧人才培养(本科)课程设置与实施研究[D]. 湖南师范大学博士论文, 2015.
- [2] 宇文利. 中国特色社会主义与中国精神[J]. 江汉论坛, 2025(9): 9
- [3] 龚娅雯. 在精神感怀与理性哲思中奔流——解读音乐剧《愚公移山》[J]. 南腔北调. 2023(8): 32
- [4] 田本相. 论黄佐临先生的“写意戏剧观”——为中国话剧百年纪念而作[J]. 南开学报(哲学社会科学版), 2007(06): 22
- [5] 石俊. 音乐型戏剧导演人才的发掘与培养[C]// 卢昂 吴波. 当代戏剧导演艺术与导演艺术人才培养国际论坛文集[M]. 上海文化出版社. 2020 年 12 月第一版. 上海: 姜逸青, 211
- [6] 包赛吉拉夫. 中华优秀传统文化创新研究的精品力作——评《中华优秀传统文化活态传承新范式研究》[J]. 金钥匙(汉文, 蒙古文), 2025(4): 93