

“概念”之下的概念音乐剧发展研究

陶思婕

[摘要] 概念音乐剧作为百老汇音乐剧的一股新浪潮，在继承黄金时期音乐剧创作传统的同时，探索出音乐剧发展的新思路和新方法，从组成音乐剧创作的各个元素中发展出独属“概念”形式下的美学原理，创作技法从传统方式向概念表达转型。概念音乐剧作品提倡艺术的社会反思功能，注重反映能够引起共鸣的社会问题，对社会环境下的个人心理状态进行着重刻画，培养观众的反思能力并强化观众的革新意识。通过对概念音乐剧中“概念”的意义阐释、对概念音乐剧标志性艺术手段的运用、对代表性人物等对该类型音乐剧展开深入剖析，以具体作品为研究对象，从“拼贴”式结构、主题定义、潜台词的使用、角色的作用、歌曲的功能性等方面探寻其创作规律与内在关联。概念音乐剧创作具有重要的艺术价值与文化意义，为当代中国音乐剧的创作思维及本土化建构提供了有益的借鉴与思路。

[关键词] 概念；“拼贴”式结构；主题；桑德海姆；概念音乐剧

中图分类号：J833 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)02-0011-09

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.02.02

音乐剧作为一种综合性舞台艺术形式，其诞生与发展始终与政治、经济和文化的发展息息相关。不同时代的音乐剧作品，既是特定历史时期意识形态与社会语境的直观反映，也集中体现了彼时流行文化与社会文化的鲜明特征。音乐剧自问世以来，不断借鉴、融合、革新，逐步走向成熟，逐渐摆脱了富丽秀、杂耍秀等在内容表达上的限制，不断探索自身艺术形式的整合性表达。这种整合性表达体现为各类艺术元素均衡发力、协同作用于舞台呈现，使音乐剧形成了跨界融合、多元融汇的艺术构成。20世纪70年代，美国百老汇涌现了一类极具代表性、占据主导地位、富有创造力，且与商业化保持距离的音乐剧形态——概念音乐剧，它准确承载了音乐剧多元融合、跨界生成的艺术特质，并在发展中确立了以“概念”为主导的音乐剧创作

美学，即全剧通过核心概念、思想内核进行整体建构，各创作环节协同发力，凭借概念的内在统一性形成了强烈的戏剧效果。概念音乐剧及其创作者的出现，延展了音乐剧的生命力。在这个承前启后的发展阶段，概念音乐剧以其自身独特的艺术魅力立足百老汇，并不断影响全世界音乐剧的创作与发展。

一、概念音乐剧中“概念”的意义阐释

（一）“概念”的阐释

概念是思维形成的基本单位。概念音乐剧中的“概念”是指戏剧、音乐、舞蹈及所有演出内容依据作品的核心概念进行构思。概念音乐剧是一种音乐舞台表演形式，这一称谓承载着独特的

作者简介：陶思婕，博士，上海音乐学院音乐戏剧系副教授，硕士研究生导师。

基金项目：上海市高等教育学会一般课题“课程思政与专业课程的融合与适切性研究——以音乐剧表演专业课程建设为例”（1QYB24016）。

艺术内涵。理查德·基斯兰在《音乐剧》(*The Musical*)中解释了概念音乐剧的显著特性:“在一部概念音乐剧中,所有音乐剧的艺术元素都是为了体现一个想法,或者是解决问题,还有质疑故事完整的必要性。”^[1]由此可以看出,概念音乐剧作品在传递艺术概念时超越了故事本身,更侧重通过零散的情节内容围绕一个或多个问题进行表达。音乐、舞蹈、台词、表演及整体演出形式全部服从作品的概念表达,这种概念表达意味着创作此类型音乐剧的方式应具有戏剧性和表现性。因此,音乐剧的概念性是由作者(剧作者、作曲家和作词人)构建在音乐剧的结构中的。在概念音乐剧中,无论是音乐剧的概念性主题、结构、歌曲、舞蹈,还是角色等,每个创作元素都具有相同的价值,都无法在单一方面对概念音乐剧产生绝对的主导作用。从作品看,概念音乐剧强调点状、块状结构更胜于故事的线性流畅,如音乐剧《伴》(*Company*)、《歌舞线上》(*A Chorus Line*)、《春之觉醒》(*Spring Awakening*)等。这些作品采用零散的故事情节服务音乐剧的概念主题,所有音乐和戏剧元素均围绕音乐剧主题进行表达,并对角色的行为进行评论和反省。概念音乐剧的核心是概念化,采用非线性的零散焦点叙事方法,目的在于打断故事起承转合的逻辑线索,利用概念化的创作理念,尽可能地破除舞台幻觉,展现世界的复杂多变与不可预知性。在概念音乐剧中,文本不再是决定音乐剧的关键性元素,概念才是关键性元素。音乐剧不再以制造戏剧幻觉为目的,更看重观众对音乐剧概念的主动思考。首先,概念音乐剧强调的重点是音乐剧的概念性主题;其次,概念音乐剧在结构上并不强调完整的线性故事情节,而是采用非线性结构去组织概念主题下相关的戏剧情境。另外,音乐剧中的歌曲具有独特的工具功能,人物采取自我评论式表述等方式,所有这些结合在一起,成为概念音乐剧区别于其他音乐剧类型的显著特点。在概念音乐剧作品中,所有元素都经过精心设计与安排,最终融合在一起,支撑并表达概念音乐剧作品的主题概念。对

作品的概念式主题、结构、角色功能及歌曲展开分析,是界定概念音乐剧的主要依据。

概念音乐剧这一术语直到20世纪70年代才首次出现。1975年,在音乐剧《歌舞线上》的演职员表中,“由迈克尔·贝内特构思创作”这一表述出现在迈克尔·贝内特的名字之前,目前无法考证是谁首次使用了这一表述^{[2] 332}。其实,每一部艺术作品都是由创作者构思完成的,但音乐剧《歌舞线上》在宣传方面强调了“构思”一词,意味着创作者意识到作品的问世将会给音乐剧舞台艺术带来一次变革与创新,给艺术手段的运用与理论研究带来更大的冲击与影响。概念音乐剧这一术语究竟由谁最早提出,目前尚无确切定论,其概念的形成与确立是由多位艺术家在创作实践中逐步推动、共同完成的。戈特弗里德引用哈罗德·普林斯的“导演概念”陈述概念音乐剧的定义:“概念是这里的关键词——它意味着这种创作的概念将取代‘以文本为中心’的创作理念。”^{[3] 270}这一定义的提出也参考了当时音乐剧演出的新趋势——作家们开始尝试在整合音乐剧的结构上试验新的表现手法,这些创新手段促进了音乐剧演出形式的演变发展,对“概念”的强调也证明了音乐剧艺术的表现还可以有另外一种形式。“由谁构思”这个措辞除在音乐剧《歌舞线上》演职人员表中安排在迈克尔·贝内特名字之前外,在理查德·基斯兰和福斯特·赫希各自对音乐剧《伴》的评论中也曾出现过。音乐剧《歌舞线上》和《伴》常被视作概念音乐剧的雏形,后人也经常以这两部音乐剧的创作范式作为概念音乐剧的界定标准^{[2] 332}。实际上,仅仅用概念音乐剧这一术语去定义并没有阐明清晰的界限,其对“概念”的定义不但没有做到严谨清晰,反而制造了学术定义上的混乱,因为它并没有区别于制作人概念或者导演概念等。表面上看,每一部戏剧或音乐剧都具有制作理念或导演概念(我们常说的导演创作艺术的“种子”),这种概念从初期的案头工作一直到上演,都在影响着作品。从制作角度到导演实践,都具有概念性。因为对戏

剧“概念”有多重解释，概念音乐剧缺少一个统一的、决定性的定义。约翰·布什·琼斯和约瑟夫·斯温在《我们的音乐剧，我们自己》（*Our Musicals, Ourselves*）中提出，强调“概念”对概念音乐剧的定义太宽泛，没有太大的价值，应将这一类型音乐剧重新命名为“碎片化式的音乐剧”^{[3] 270}。这样的定义简洁实用，因为如果使用概念音乐剧这一定义，那么在概念音乐剧和制作的概念性中就会不断产生混淆。用“碎片化音乐剧”去定义这种音乐剧类型，虽然可以清晰地展示一部音乐剧的结构特点，但是此类型音乐剧的其他显著特点与功能就不能全面、准确地体现。

因此，学者不应将“概念”这一术语的运用仅限于概念音乐剧的定义，而应该将这一术语运用的不同理念及术语中包含的内容与意义区分开，只有这样，才不会产生学术定义的混淆。如哈罗德·普林斯在音乐剧《伴》中最终呈现的，利用非传统线性叙事进行创作，而不是只讲一个故事，这种创作理念让观众清晰可辨。基于这些属性功能，可以将概念音乐剧的定义概括为采用非线性叙事结构，以统一的主题串联全剧情境，并借助剧中角色和歌曲对作品蕴含的核心问题展开具象化评论^{[2] 334}。这些特点凸显了概念音乐剧的本质特征。

（二）概念音乐剧代表人物——桑德海姆

谈到概念音乐剧，有一个人的名字与之密不可分，那就是桑德海姆。他是美国著名的音乐剧作曲家、词作家，概念音乐剧的创始人，他的代表作品音乐剧《伴》被称为概念音乐剧的标志性作品，其创作方式改变了音乐剧剧场的形式，给音乐剧创作带来了更多的自由度与创造性。让桑德海姆在音乐剧中崭露头角的并不是他的作曲才华，而是他以剧作者和作词者的身份亮相，之后众多的音乐剧作品都是他一人承担了剧作、作词和作曲。另外，多部电影中也采用其创作的歌曲。如2019年，在威尼斯影展上获得金狮大奖的电影《小丑》中，3个醉酒的美国精英在地铁中对“小丑”唱《小夜曲》中的《让小丑上场》（*Send in*

the Clowns）；在第92届奥斯卡金像奖上，获得最佳原创剧本和最佳原创配乐两项提名的电影《婚姻故事》，斯嘉丽·约翰逊饰演的女演员妮可在剧中的故事场景中表演音乐剧《伴》中的《你真是让人又爱又恨》（*You Could Drive a Person Crazy*），电影最后作为戏剧导演的丈夫查理在酒吧唱的《活着》（*Being Alive*）等，都充分体现了桑德海姆音乐与歌词的戏剧性。无论是在戏剧舞台上，还是在银幕上，主人公都能通过他的作品呈现真实的矛盾，引发观众共鸣。从作品结构上看，桑德海姆的创作在一定程度上并没有完全摒弃百老汇的传统，如1979年登上百老汇舞台的音乐剧《理发师陶德》（*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*）就是叙事音乐剧的典型代表，其核心特征完全契合叙事音乐剧的创作逻辑与艺术追求。所以，桑德海姆的创作本质上依旧延续了音乐剧的传统，为音乐剧提供了一种新的概念性整合原则，即利用概念化的音乐剧创作手段在音乐剧剧场里体现创作者的艺术真理。第二次世界大战后，美国经济快速发展，物质主义盛行，个人精神世界被忽视，社会的荒诞与虚伪促使人们选择以叛逆、癫狂的方式对抗主流社会的压抑。桑德海姆通过最合适的艺术手段对美国的社会问题进行了反思，解构了“美国梦”的实质。桑德海姆的部分概念音乐剧作品虽未获得商业上的成功，却在叙事音乐剧的基础上，创造出了全新的音乐剧形式，呈现了更具理性的音乐剧表达效果。所以，当观众不得不审视桑德海姆作品歌词暗含的深层寓意及主题结构中呈现的情感内核时，原本沉浸审美时生发的移情现象被作品带来的反思与理性思考取代，进而促使观众直面现实，戳破“美国梦”在意识形态叙事和文化神话中编织的幻想与谎言。

纵观桑德海姆的作品，我们会发现，作为表现手段的音乐一定是为戏剧服务的，为了实现戏剧目的，必须采用最合适的表现形式。如音乐剧《伴》，其没有完整的线性叙事，而是由叙事片段的横切面组成。在作品开场的序曲中，作曲家选

择单词、短句或简短的对话,清晰明确地向观众介绍了主要人物、场景、风格、主题等(如不断出现的主人公鲍比的名字)。在这种单词的模式中加入节奏感与旋律音型,将作品的概念性直接展示给观众。作品利用歌曲打断故事发展进程,对舞台上发生的一切进行评论,可以使作品产生陌生化效果。桑德海姆歌曲的成功之处在于作品中歌词与音乐同时进行表达,音乐支持戏剧内容,歌词解释音乐。音乐、歌词、人物及情节交织在一起,形成了一个共生性的整体。在此方面,创作者运用歌曲的目的在于强调作品的主题概念。桑德海姆作品的音乐具有不同的风格,这些不同的音乐风格赋予了人物不同的性格,并且使之个性化。这种强烈的个性化表达是为了与人物性格相匹配,与人物的音调、音色和歌词内容相统一。如在音乐剧《伴》主人公艾米结婚的段落中,为了展现艾米结婚前慌乱、矛盾的心理状态,桑德海姆采用了急板节奏,结合不常见的旋律音程与复杂多变、出人意料的和声进行来塑造人物形象、烘托戏剧情境。桑德海姆善于根据戏剧情境与人物状态组织音乐材料,通过别出心裁的节奏设计,创作服务剧中人物性格的音乐语言。由此可见,桑德海姆的音乐具有极强的文本依附性,往往只能运用在他自己的作品中,一旦脱离了原作的语境,便失去了关联性与艺术意义。

对桑德海姆而言,音乐剧的所有元素最终都要紧密、顺畅地融入戏剧艺术。所以,剧场中的歌曲是为了展现戏剧人物的态度、揭示矛盾冲突,只有具有这种特征的歌曲才能体现桑德海姆的作曲概念。他的创作要把每首歌曲都当作音乐化的戏剧表达,大胆融合音乐结构与戏剧材料,使两者相互补充,并注重产生理性思考。在音乐创作的知名度及歌曲的流行度上,桑德海姆比不上因音乐产业作曲而声名大噪的“韦爵爷”——安德鲁·劳埃德·韦伯。但对桑德海姆总是不讨巧的音乐来说,剧场性表达是其创作的第一原则,也正因如此,桑德海姆成为音乐剧发展史上具有重要转折意义的人物,他的音乐创作重新定义了美

国音乐剧的创作法则。作为一名戏剧作曲家,桑德海姆创作的音乐对应特定的戏剧材料,推动了音乐剧艺术向更深层次理性发展的可能性。

二、概念音乐剧标志性艺术手段的运用

(一)“拼贴”式结构

概念音乐剧注重戏剧故事之外的元素,不强调为增强戏剧的集中性而服从时间、地点、情节的高度统一。叙事音乐剧注重构建完整连贯的叙事脉络,以线性情节推动故事发展;而概念音乐剧则打破了传统叙事规则,采用非线性、非时序的结构,更侧重通过主题完成情感与思想的表达。所以,“拼贴”式结构是概念音乐剧区别于其他音乐剧类型的最明显的特征。百老汇音乐剧导演雷曼·恩格尔在《美国音乐剧剧场》(*The American Musical Theater*)一书中,把概念音乐剧描述为“采用马赛克整合手法,由多个小型情节片段完成文本建构”^[4],而音乐剧历史学家格伦·利顿在《美国音乐喜剧》(*Musical Comedy in America*)一书中,把它描述为“松散排布,却彼此保有戏剧关联的插图片段式拼贴画”^[5]。这种非线性手段的使用在音乐剧《伴》中尤为明显。由此可以看出,这些专家对此类型音乐剧的定义在作品结构方面达成了一致,即概念音乐剧的结构强调的是使用独立的故事、情境或者插画式的片段,呈现的是关于作品主题性的各个方面,并利用拼贴式的结构完成作品的凝聚性。在概念音乐剧作品中,不一定包含完整的故事发展的起承转合,而是利用“拼贴”式的结构呈现情境变化,并完成作品的凝聚性。这种结构的使用对阐明作品的主题概念,利用结构充分发展主题具有重要意义。

在音乐剧《伴》中,编剧乔治·福斯用不同的情景式对话和唱段展现戏剧情境,用隐喻的方式剖析婚姻这一形式及在各种婚姻形式的变异下人物关系的真实性。在该作品中,编剧构建了完整的叙事结构,以主人公罗伯特的35岁生日聚会贯穿每一幕的开场和结束,整套框架承载了舞台

情境，并为剧中人物赋予了合理的戏剧行动逻辑。特殊的戏剧结构给予了导演普林斯更大的空间，使其在导演创作上不再受线性结构的束缚，进而采用非线性的结构，使作品呈现为多色彩的、别具一格的节奏线条。音乐剧采用这种节奏感，恰当地表现了生活在大都市里人们内心的迷失与精神的困顿。这种形式能够促进作品内容更好地表达与传播，其自身的结构也可视为概念音乐剧的独特创作手段。

（二）定义“主题”

在经历了两次世界大战之后，人们的心灵充满着恐慌与不安，工业化带来的快节奏更是加剧了这种危机感与迷茫感。以往文学作品中再现生活的内容已经不能缓解人们的精神困顿，人们需要另一种形式去反思自我、表达自我，挖掘内心的潜意识，并思考由此带来的精神压抑与扭曲。在现代主义文学中，出现了充满荒诞色彩和苦苦追寻精神归宿的人物形象，如塞万提斯的《堂吉珂德》、贝克特的《等待戈多》等。概念音乐剧的文本革新受到了现代主义文学改革的影响，开始强调文本对作品主题性的挖掘。如在音乐剧《伴》中，创作者探讨的就是在剧本假设的各种非常规状态下，婚姻制度、个体存在、生存环境等内容的冲突。

概念音乐剧作品强调主题功能，赋予作品集完整统一的叙事向心力。在音乐喜剧作品中，由于内容偏重浪漫、多愁善感的爱情故事，创作者对主题的表达与强调略显不足。在时事讽刺题材作品中，创作者紧扣时事热点，利用灵活多样的戏剧元素和现场表演进行社会评论，将一系列独立的歌曲、舞蹈和喜剧小品串联起来。时事讽刺剧使用时事热点，并搭配完全不同的戏剧元素和现场表演，而叙事音乐剧作品的主题与内容体现艺术的严谨性和形式的统一性。斯蒂芬·西特伦在《桑德海姆和劳埃德-韦伯：新音乐剧》(Sondheim and Lloyd-Webber: The New Musical) 一书中指出，概念音乐剧是“围绕一个主题(题目)写的演出作品”^[6]。主题(题目)本身就体现了一

部音乐剧作品鲜明的创作特点，因此，可以利用概念音乐剧中的主题(题目)，使其成为作品的焦点。创作者可以围绕一个主题(题目)去组织各个元素进行音乐剧创作，将主题(题目)分为多个问题或不同阶段进行探索。这样，创作者就可以针对棘手的问题发表评论，并引发观众的哲学思考。音乐剧《伴》和音乐剧《歌舞线上》都展示了这种艺术处理方式。音乐剧《伴》根据乔治·福斯的一部关于7个婚姻问题的原创故事独幕剧改编而成。导演是哈罗德·普林斯，桑德海姆为这部剧创作了音乐和歌词。这部音乐剧的“概念”在开始创作时就被写入作品中，而不是在完成剧本和歌词创作后，再由导演添加。这是一部描写当代婚姻状况的音乐剧，主要探索这些夫妻在围城内对当下婚姻价值的认知，以及大城市中婚姻形式的存在意义。桑德海姆也专注于这部音乐剧创作过程中关于主题的表达，称音乐剧《伴》为“婚姻关系里所有的可能性和不可能性”^{[7] 86}。在音乐剧《伴》中，对作品概念式主题的关注占主导地位，故事情节不作为主要焦点。作品中“陪伴(同伴)”这个题目为创作提供了支撑点，并且让观众关注的重点不再是传统的线性情节发展，而是在作品主题的组织统领下，每一个戏剧情境都提出的问题的。在另一部音乐剧《歌舞线上》中，利用舞蹈演员现场进行试镜的过程，使作品产生了一种相比在音乐剧《伴》中利用生日聚会这种情景框架更直接的效果。音乐剧《歌舞线上》由迈克尔·贝内特设计、编排、导演，作品的创作通过工作坊形式，将百老汇舞蹈演员的对话交流进行采访录音，随后，将这些对话变成音乐剧的对白和歌曲。这部音乐剧的主要焦点是每一个在试镜中站在舞台口的舞者，作品通过捕捉百老汇群舞演员真实的生命体验，来展现每个舞者关于自我认同与自我接纳的思考。作品利用演员试镜的形式创造了一个自然的环境来讨论舞蹈、艺术、人生等相关的问题，同时为一群背景不同并充满抱负的舞者创造跟他们相关又统一的故事框架。根据这个主题，每个舞者在各

自的试镜中创造了属于角色的戏剧情境,并从不同角度支撑主题。另外,在音乐剧《春之觉醒》中,主题高度集中,全剧聚焦青春期的困惑、体制压迫与个体觉醒等核心主题。这部音乐剧改编自德国表现主义剧作家法兰克·魏德金1891年创作的同名戏剧,当时欧洲社会处于剧烈变革时期,作品通过多个青少年角色的故事展开表达,没有起承转合的情节,而是多维度呈现青春期的困境,直指矛盾本质。通过对概念式主题的高度重视,概念音乐剧超越了19世纪末流行的音乐剧的轻娱乐性,延续了叙事音乐剧对社会问题的关注,丰富了音乐剧的表现手法,在一定程度上改变了观众对音乐剧的观感。

(三) 潜台词的使用

潜台词作为表演艺术的重要表现手段,在戏剧舞台或电视电影中运用广泛。演员在角色人物的对话中不仅要表演字面的含义,更要通过对潜台词的处理,将剧中角色台词的内在实质与隐含的精神思想通过表演展现出来,通过台词赋予人物鲜活的生命力。从创作方面看,创作者必须精心打磨对白,让这种潜台词的传递成为可能,使未说明的内容能够通过暗示被感知^[8]。潜台词的生成,使观众借助之前的表演内容,凭直觉感知到演员没有说出来的台词内容,从而开始理解角色真正的想法。潜台词在音乐剧作品中的外在表现形式,是由词作者根据戏剧情境及人物关系的微妙发展整合在一段完整的音乐剧唱段与唱词中的。概念音乐剧中的潜台词并不能完全以戏剧台词的定义去概括,有其延伸性及特殊性。在音乐剧中,潜台词的概念与音乐剧的创作特点息息相关:强调角色心理的挖掘与心理体验,强调作品的理性并且要求观众主动去思考,将音乐的功能性与人物的矛盾性相结合,产生另一种音乐戏剧语言效果。

桑德海姆作品中的唱段就如戏剧对白一般,充满隐含的言外之意。这就要求创作者必须关注戏剧情境,所有的唱词都需在有戏剧情境的约束与支撑下展开。歌词不再仅重抒情,不满足于对

客观事物的描绘,而是着重表现事物的内在实质及角色面对矛盾时真实的心理状态。正是因为唱词严格地受到戏剧情境的限定与要求,所以,一旦脱离了这个情境,整个唱段就如失去了灵魂一样。舞台表演需要演员寻找大量支撑自身内心活动的依据,而不是作为一个歌者直抒胸臆,更不能脱离角色和情境进行自我表达与抒情,应当在唱段中以潜台词的方式与观众的想象一起介入,从而建立情境与人物的关系。同样,观众通过体验、想象和思考来体悟角色的内心,而不是仅仅听到角色的情绪,这也是概念音乐剧在音乐剧审美体验中一直强调的理性思考。潜台词观念的提出为音乐剧的创作提供了更牢固的基石,使音乐与文本之间、音乐与表演之间建立起隐形的线索,这种线索可以帮助表演者深度挖掘歌唱中的人物内心活动,并在完成戏剧行动时找到清晰准确的依据。潜台词能帮助音乐剧演员增强人物自身的厚重感,演员可以在唱段中完成人物塑造,最终呈现多面体的音乐剧角色。桑德海姆与亚瑟·劳伦斯合作完成了《西区故事》《吉卜赛人》《疯人疯事》等音乐剧作品,从这些作品中可以看出,二者非常重视使用潜台词展现唱段内部的戏剧性。在桑德海姆看来,使用潜台词,是赋予演员丰富真实的表演内容^[9]。在此基础上,桑德海姆还利用唱词有限的时长去表现人物潜意识层面的精神困惑。由此可见,重视潜台词促进了概念音乐剧作品中戏剧情境与歌词高度的融合。如音乐剧《伴》的歌曲《活着》(*Being Alive*)就是潜台词唱段的典范,是一段精彩深刻的人物独白。桑德海姆在唱段中赋予了歌词内涵丰富的层次感,可以从中挖掘到与其表面歌词完全相反的内容。另外,在人物独唱的音乐间歇,插入其他角色的评论,外化主人公罗伯特的心理活动,造成一种客观评论式的效果,观众也从旁观者的视角介入角色的情境中,激发了想象,同时主动参与作品的创作。另一个例子同样是在音乐剧《伴》的唱段《今天我要结婚了》(*Getting Married Today*)中,主人公艾米使用了一连串急促、密集得犹如绕口令般的

歌词来表达自己的对进入婚姻的恐慌与迷茫，人物直接与观众交流，而不是与对手交流。这样的音乐风格与演唱方式精准地剖析了人物的精神困惑，揭示了自我意识与矛盾冲突，让观众体会到唱段受到戏剧情境的严格限定后呈现的人物形象。这样的创作理念，要求音乐剧的唱词必须具备除表达字面意思之外的功能。音乐剧演员需要演唱出歌词中字里字外、矛盾统一的关系，要以演员的属性进行表演，而不是以歌手的属性去表露人物的情绪和想法，要给此类型音乐剧带来更多的理性成分。

（四）角色的作用

在音乐喜剧和整合音乐剧中，表演者通过扮演人物去推动情节发展。而概念音乐剧缺少传统的情节发展，其彻底打破了传统音乐剧线性叙事的模式，需要靠特定的人物去推动作品主题的呈现。这种特定的角色特性，将概念音乐剧中的表演转变为一个社会话题，围绕这个话题揭示问题，在分散的戏剧情境中创建与主题的连接。概念音乐剧不强调线性故事情节的发展，作品主题发展的核心力量是人物性格，而不是情节，这种对人物功能性的使用是概念音乐剧的独特属性。在探索作品主题概念的过程中，角色性格随着问题的提出与解决而进一步建立和发展起来。如在音乐剧《伴》和音乐剧《歌舞线上》中，创作者将人物放置在各种戏剧情境下，超越时间和空间的范围，通过角色人物的视角来探索主题提出的问题。罗伯特作为音乐剧《伴》的主人公之一，通过他自身必须面对的问题——“我应该结婚吗？”与其他角色之间建立人物联系，并锚定戏剧情境。如果作品仅注重男主角情节故事的完整性，就容易陷入情绪中，无法让主要角色及观众清醒地看待问题。作曲家桑德海姆和导演哈罗德·普林斯将间离作用运用到了人物身上，罗伯特以叙述者身份介入作品，利用生日聚会这样的戏剧框架为人物的上场提供了理由，最终以罗伯特思考关于亲密关系的独唱唱段推动作品达到高潮。这样，并不连贯的角色设计挑战了观众的常规观念，引发

观众对复杂问题进行思考。音乐剧《歌舞线上》的开场曲目《希望我能得到它》（*I Hope I Get It*），让观众第一次看到每个群舞演员的个性与魅力，随着这首歌曲的展开及在试镜过程中数个舞者的淘汰，现场的导演角色要求其余的舞者讲述自己的故事，这些独特的群舞演员细致地描述了职业舞者的生活。在观众面前，每个角色都成为一个非常独特、鲜活的生命体。反过来，如果没有罗伯特这个人物，观众就无法通过他的视角与观点去探索剧中人物可能存在的婚姻关系及幽微的情感世界。概念音乐剧围绕这些特定的人物与主题产生连接，这种连接可以从多方面揭示作品主题探讨的内容。在角色和主题概念的共同作用下，作品能够呈现不可替代的凝聚力。

（五）歌曲的功能性

1970年4月26日，音乐剧《伴》在百老汇大街埃尔文剧院完成首演，该剧囊括了1971年最佳音乐剧奖在内的6项托尼奖和12项提名。桑德海姆首度同时获得托尼奖最佳作曲和最佳作词的殊荣。音乐剧《伴》充分体现了桑德海姆在概念音乐剧创作中对音乐功能的理解与运用：剧中的歌曲呈现拒绝沉浸感，需要观众保持清醒，不仅要相信舞台上发生的一切，更要对其进行反思；创作者利用歌曲打断故事发展，这种打断大部分是由场景外的人通过歌唱实现的；歌曲出现的目的是让人物以旁观者的身份清晰地意识到角色及其行为背后的问题，从而进行反思。这种艺术效果的产生，是通过在歌曲中淡化或者避免抒发角色自身的情绪感受，而由不属于当下戏剧情境中的人物角色进行发声来实现的。如在歌曲《共同经历的点滴》（*The little Things You Do Together*）中，主人公罗伯特置身戏剧情境中，但是所有的评论都由乔安妮、戴维完成。这两个人物并不在戏剧情境中，通过这首歌曲，他们参与对罗伯特及自身相同问题的反思。在另外一首歌曲中，同样出现以旁白手段实现间离作用的歌曲——角色玛尔塔的独唱歌曲《人来人往》（*Another Hundred People*）。这首歌曲在剧中总共出现了3次，穿插在3组不同

人物关系的发展中。歌曲每一次的出现都犹如一个冷静的历史叙述者,客观描述了每个角色的心理状态,并预示了不同人物的命运发展。歌曲的使用方式影响了音乐剧类型间的巨大差异。在叙事音乐剧中,不会出现此类情况,而在概念音乐剧作品中,人物角色会参与并不属于此类人物角色的歌曲表演情境。桑德海姆在对音乐剧《伴》的歌曲评价中,谈到了这种特性:“所有的歌曲都必须有目的地使用,这种目的就是布莱希特式的方式作为评论,辩证地看待舞台上发生的一切,利用歌曲打断故事发展,这种打断大部分是由场景外的角色用歌唱去完成。”^{[7] 89}有的歌曲被称为“自我反思”或“自我反省”式的歌曲,这样的作用在于,不仅让人物在歌曲中审视角色,同时分析其他角色及其行为背后的问题,有意打断场景的发展,从而对这一行为产生评论。这种具有自我反思性质的歌曲,表明了概念音乐剧对自我评论这一功能的独特性使用。在唱段中,通过对情境中潜台词的挖掘揭示主题,具有强烈的理性色彩。通过评论使观众与人物保持距离并产生思考,使人物关系的变化与戏剧行动处于暂时的“悬停”状态,同时,凭借音乐的表现力与歌词的批判性推动戏剧发展。

三、概念音乐剧的创作价值

音乐剧是一门整合艺术,它具有得天独厚的优势及丰富的艺术表现手段,如舞蹈、音乐、表演等。这样的表现手段使音乐剧可以超越写实主义戏剧框架,拥有更多样的舞台表现样式。在英国,人们将音乐剧称为“Musical Theatre”或“Musical Play”,这种词源的解释强调了音乐剧的剧场性。概念音乐剧中的“概念”是思维形成的过程,是指音乐剧中戏剧、音乐、舞蹈及所有演出的方式均要根据作品的概念进行构思,这种概念要求音乐剧从创作伊始就应具有剧场性。概念音乐剧的创作者们将主题概念渗透其中,概念音乐剧内在的所有元素——结构、歌曲、角色、主

题等的运用都严格遵循主题概念。概念音乐剧以主题为核心思想,以概念阐释主题的舞台表达。概念丰富主题,主题支撑概念,体现主题概念的手段及其表达的内容是音乐剧作品表现的重点。概念音乐剧一般通过消解故事中心情节和非线性的叙述表演方式来表达当下的社会问题。在对主题概念的重新理解、文本结构的大胆革新及对人物角色、歌曲功能性的重新定义与运用中,创作者采用了新的创作方式,为音乐剧的舞台艺术呈现提供了极大的空间,提升了音乐的戏剧性及音乐与戏剧两者融合的影响力。

概念音乐剧不仅提升了音乐剧的功能性,发挥了戏剧力量,还推动音乐剧的发展进入更加成熟的阶段,将这一兼具娱乐性的艺术形式提升至戏剧张力、剧场美学均可与严肃戏剧艺术比肩的高度。同时,概念音乐剧的创作理论及方法对中国音乐剧的创作具有启发意义。一方面,中国音乐剧创作在掌握西方音乐剧创作技术的基础上,合理地融入中华优秀传统文化,有助于创作出符合我国当下文化价值与审美的音乐剧作品;另一方面,注重音乐剧的剧场性表达,有助于提升中国音乐剧创作的艺术水准,丰富其表现形式,最终使中国音乐剧在世界舞台上展现更深远的影响力。

参考文献:

- [1] KISLAN, R. The musical: a look at the American musical theater[M]. New York: Applause Theatre and Cinema Books, 1995: 335-336.
- [2] CHRISTINE YOUNG G. Studies in musical theatre: attention must be paid, cried the balladeer: the concept musical defined[M]. Bristol: Intellect Ltd, 2010.
- [3] JONES J. Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre[M]. London: Brandeis University Press, 2003.
- [4] ENGEL L. The American musical theatre[M]. New York: Collier Books, 1975: 55.
- [5] LITTON G, SMITH C. Musical comedy in

America: from the black crook to south pacific, from the king and I to sweeney todd[M]. New York: Routledge / Theatre Arts Books, 1981: 289.

[6] CITRON S. Sondheim & Lloyd-Webber: the new musical[M]. Oxford: Oxford University Press, 2001: 41.

[7] HIRSCH F. Harold prince and the American musi-

cal theatre [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[8] JOHN L. How to do things with words [M]. Oxford: Oxford University Press, 1962: notes.

[9] JONANNE G. Art isn't easy: the theatre of stephen sondheim[M]. New York: Da Capo Press, 1992: 14.

Research on the Development of Concept Musicals under the "Concept"

TAO Sijie

Abstract: As a new wave in Broadway musical theater, the concept musical has pioneered new approaches by building upon the creative traditions of the "Golden Age". It has developed aesthetic principles unique to the "concept" form derived from various elements of musical composition, marking a transition in creative technique from traditional methods to conceptual expression. This type of musical work advocates for the social function of art as reflection, focusing on social issues that resonate with audiences and emphasizing the portrayal of individual psychological states within the social environment. Furthermore, it aims to cultivate the audience's capacity for reflection and awareness of reform. This paper conducts an in-depth analysis of the concept musical by interpreting the significance of the "concept", its artistic means, and its representative figures. Using specific works as case studies, it explores creative patterns and internal correlations from the perspectives of work structure, character functionality, and songwriting. This study aims to reveal the artistic value and cultural significance inherent in the creation of concept musicals, providing useful references and insights for the creative thinking and indigenous construction of contemporary Chinese musicals.

Keywords: conceptual; "collage" structure; theme; Sondheim; concept musicals