

打造大湾区舞台新“顶流” 需要勇气、人才和观念革新

著名剧作家、戏剧理论家罗怀臻做客“岭南大讲堂”

羊城晚报

A6

岭南
文史哲
大讲堂

2026年8月28日
星期五
责编 潘玮倩
美编 丘淑斐
校对 林 霄

执行统筹 温建敏
总编辑 林如敏
总策划 任天阳
总编辑 温建敏
副总编辑 林如敏
副总编辑 任天阳

图片 周成 邓鼎园 林清石
文字 梁善国 李娇娇
(除署名外)

8月22日,著名剧作家、戏剧理论家、中国戏剧家协会原副主席、上海戏剧学院教授、中国艺术研究院博士生导师罗怀臻做客广东省博物馆,以“新演艺时代,创造粤港澳大湾区舞台新‘顶流’”为主题,分享了他数十年的丰富舞台创作经验,并对粤港澳大湾区的文艺创作提出独到思考。

“未来粤港澳大湾区舞台艺术的‘顶流’之作,离不开杰出的编剧、导演、舞台美术家,也离不开拥有迭代意识的青年表演艺术家。”罗怀臻说。

本次活动为岭南大讲堂第十六期,由中共广东省委宣传部指导,羊城晚报报业集团主办,中共广州市委宣传部、广东省博物馆(广州鲁迅纪念馆)协办。



罗怀臻

实录整理

“粤港澳”与“江浙沪”都是文化概念

“粤港澳”与“江浙沪”不仅是地理概念、经济概念,也是文化概念。岭南文化与江南文化都是中华文明的重要组成部分。具体到广州和上海双城,可说是“相望于江湖”,这个“望”是遥望的望。近百年间,穗沪两地交流互动、彼此激荡,形成一种独特的张力,推动着社会变革与文化发展。放眼当下,上海与粤港澳大湾区之间的演艺活动也是你来我往、有声有色——8月20日至23日,上海昆剧团《临川四梦》四部作品在广州大剧院连演;今年以来,东莞原创音乐剧《她的海》、香港原创粤语音乐剧《大状王》也先后走进上海。

在当代的“新演艺时代”,展演形式打破常规剧场的局限,延伸至各类新演艺空间和文旅现场,甚至覆盖到真人与AI协同制作的影视、动漫、游戏场景之中。当游戏《黑神话:悟空》等融入戏曲元素的游戏越来越风靡,当充满川味几乎要开口唱川剧的《哪吒2》出圈,当越剧演员陈丽君凭借电影《镖人:风起大漠》获得第38届大众电影百花奖最佳新人奖,传统戏曲已不再以观众买票观演作为唯一标志,在“新演艺时代”迎来了悄然转型。

我也注意到,2025年5月,广东发布推动文化产业高质量发展“政策包”,提出一揽子87条政策措施,不仅扶持和推动演艺市场,还覆盖影

视、动漫影视、网络游戏、电子竞技、网络视听等领域。在我看来,任何时代和地域的演艺产业繁荣都要“有为而治”。这里的“有为”,指的是出台政策、营造环境、制造氛围,然后要优化土壤、引进人才。政策扶持并不等于替市场和艺术创作命题,写什么、演什么、唱什么,归根到底仍是艺术家的自主选择。

我们也看到近年来广东文艺迅速崛起的整体态势:罗丽担任编剧的舞剧《醒·狮》、曾小敏领衔主演的粤剧电影《白蛇传·情》、韩真和周莉亚执导的舞剧《咏春》,还有电影《给阿嬷的情书》等,都是具有代表性的标杆作品。尤其是2025年第十五届全运会开幕式,美轮美奂的演出,刷新了我们对晚会、对国家级运动会开幕式的记忆和印象。

我还在飞机上留意到一则信息:8月25日在广州举办了首届流行音乐创作大会(广东)。直到今天,华语流行音乐的许多标杆性创作者和歌星仍从广东走出,但后来有些人流向北京、上海和浙江,本土产出的优质流行歌曲反而越来越少。推动广东流行音乐再创辉煌,在我看来是极具意义的一步。这也呼应了广东打造国际一流演艺城市群的决心——佛山、珠海、东莞、深圳等城市,从历史脉络来看,本就共同构成了一个完整的城市演艺集群。

中国戏剧的“四个时代”

回望20世纪以来,按照我近年来提出的中国戏剧“四个时代”理论,中国戏剧先后经历“唱戏时代”“演戏时代”“演艺时代”,如今正进入我所说的“演播时代”。

1908年,源自欧洲的“镜框式”舞台经日本传入中国戏曲剧场。这一年,国人自建的第一座新式剧场——上海新舞台落成,与戏园子那样的传统演出场所从此分道。从这座剧场投用开始,演出过程中剧场内禁止随意走动,台下也不再允许售卖各类小商品。观众默认舞台与座席之间立着一面无形的“墙”,隔着这层透明的“墙”去看演员呈现完整的生活,而非过去程式化的“唱戏”。戏剧界也由此诞生了一句行话,叫“成为第二自我”:要求演员暂时放下自身身份,彻底融入角色,让表演变成近乎下意识的生活状态。传统意义上的“唱戏”也就这样完成了向“演戏”的转变。

20世纪上半叶,粤剧的马师曾、红线女,京剧的梅兰芳、周信芳,越剧的袁雪芬、尹桂芳,豫剧的常香玉、陈素真等代表性艺术家,在各自剧种的都市化、剧场化进程中推动艺术革新,提升了中国戏曲作为综合艺术的整体发展水平。

但“演戏时代”的负面影响也是显而易见的,比如规范化的综合艺术带来表演与剧种风格的同质化。在过去,明清传奇、连台本戏乃至潮汕的路头戏、节庆戏,都可连演几天

几夜。到了这个阶段,编剧、导演、作曲都开始遵循统一的行业规范,戏剧演出时长被普遍压缩到两到三小时之间。部分地方戏在编导和舞台样式上参照京剧与话剧,地域特色有所削弱,出现同质化倾向。

1998年,国内首家国际性高等级综合剧院——上海大剧院正式开幕,标志着中国大型剧场的舞台技术和综合功能进入新阶段。与此同时,小剧场继续发展;此后,沉浸式、山水实景式以及园林、古戏台等演出空间不断拓展或被重新激活。在我看来,中国演艺业在世纪之交逐步进入“演艺时代”。

2020年新冠疫情发生后,线下演出受阻,客观上加速了演艺业向线上空间拓展。随着网络直播、转播和线上首演等形式发展,在我看来,中国戏剧进入了“演播时代”。

在“演播时代”,游戏、动漫与舞台演出的跨界融合,以及虚拟演出、AI参与创作等新样态会逐渐成为常态,而多元媒介的融合也将推动现代理念、表演形式和演艺空间进一步整合。

在部分新型演艺空间里,舞台细节和演员表情会被进一步放大。因此,戏剧演员要有真实的体验,不能只板着脸、靠技巧来表现内心体验。同时创作者也要主动把电影、网剧以及其他跨媒介的表现手法融入舞台创作,通过全方位的跨界和突破,形成更高层面的演艺形式。



《醒·狮》剧照 广州歌舞剧院供图



《我的大观园》剧照 “浙江小百花越剧院”官方微信公众号供图

“顶流”何以诞生

40年前,我还是江苏的一名文学青年,就因为不经意写了一两个剧本被上海关注到。作品不仅被上海越剧院排演,还在《山乡风云》演出过的剧场——人民大舞台演出了。上海不在意我是一个没有学历、职称、背景的“三无”青年,破格把我调入上海越剧院。

到上海以后,我先是和袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟、吕瑞英、金采风这批越剧流派创始人共事,又和上海越剧院的钱惠丽、单仰萍、章瑞虹、方亚芬,南京市越剧团的陶琪以及杭州越剧院的陈晓红等众多梅花奖获奖演员合作了十多部戏。如今,我又和陈丽君这一代青年越剧演员携手创作。

越剧于我恩重如山,让我从业余作者变为全职作家,从苏北的文学青年变成了上海职业编剧,所以我始终认定要回报越剧。恰逢浙江小百花越剧团建团四十周年将至,剧团专程到上海约请我重写《大观园》,唯一的要求是让越剧的13个流派都能在戏中得到展示。我提出,南京的竺水招生旦兼擅,创立了独具特色的竺派;在我看来,竺派也应包括在内,因此想按十四个流派来构思。在最初构思中,我按照男团、女团、家长、奴仆“四大阵营”设计人物。

在创作过程中,我亲眼看着一个青年演员不断成长,从同代演员乃至整个行业中脱颖而出,她就是陈丽君。这时我做出了一个决断:要写一部由陈丽君领衔、让她饰演贾宝玉的戏。因为陈丽君不仅仅属于浙江小百花,也不仅仅属于中国越剧,她属

于处于转型期、迭代发展中的中国戏曲。当她把才艺拓展到话剧、影视这些场景的时候,便成为中国传统艺术开出的现代之花。这样的代表性艺术家或艺术家群体可遇不可求,例如昆剧的俞振飞、京剧的梅兰芳、上海越剧的十姐妹、河南豫剧的五大名旦、广东粤剧的红线女;他们的出现,往往能带动一个剧种、一个区域进入崭新的时代。

每个行业、每个领域,都有被划定好的“圈”。我们要做的是打破这个“圈”,但“破圈”绝非做行为艺术、实验艺术,而是要精准找到契合时代审美与人性的触点,唤起大众的共情和共鸣,这样才有可能创作出真正的“顶流”作品。从《永不消逝的电波》《我的大观园》这些被称为“顶流”的作品里,我们可以清晰看到,创作者、演员、剧团和他们所处的时代,始终有着密不可分的关系。

作品会成就艺术家,艺术家也会成就作品。“顶流”是成功的转型之作,它不是简单的模仿复刻,也不是单一传承某个流派、继承某位前辈衣钵就能实现的。“顶流”的诞生,离不开破局的勇气、顶尖的人才,更离不开创作观念的革新。

未来粤港澳大湾区舞台艺术的“顶流之作”,离不开杰出的编剧、导演、舞台美术家,也离不开拥有迭代意识的青年表演艺术家。只有当一个时代最优秀的创作者,手握最先进的创作观念,身处最肥沃的艺术土壤,才有可能打造出真正代表那个时代审美的“顶流”作品。

为红线女写一部“大戏”

近几年我在广东不断被问道:广东应该排什么样的戏剧,才可能成为新时代的代表作?我回答的第一句是“红线女”。因为红线女是粤剧、岭南文化、粤港澳大湾区最传神的形象代言人之一。

当年,红线女既在粤剧舞台演出,也拍摄故事片和粤剧电影,并灌录唱片,作品传播至海内外。她广采众长,形成独具特色的“红派”表演艺术和“红腔”唱腔艺术。她的艺术人生和个人经历都极具戏剧性。我仍期待出现一部与她的艺术地位相称、具有全国影响力的传记性作品。

今年6月,我应邀赴珠海,其间又前往江门市新会区的崖山海战故地。崖山海战时,文天祥已被元军俘虏,被押在元军船上,亲眼目睹崖山之败和南宋覆亡。宋帝昀由陆秀夫背负蹈海,文天祥却始终不改其志。后世敬仰的,不只是他对故国的忠贞,更是他在生死存亡之际坚守大义、宁死不屈的气节。这种超越具体

王朝兴亡、为中华民族世代珍视的精神,值得通过更多文艺作品加以表现。崖山海战这一历史文化资源,也值得在尊重历史、保护遗址的基础上深化文旅融合。

清代嘉庆年间,珠江口还出现过一位传奇女子郑一嫂,后世常称石香姑。当时女性普遍受到礼法束缚,平民也长期遭受歧视,许多人以船为家、上岸定居困难。郑一死后,她与张保仔共同掌管红旗帮;红旗帮后来成为华南海盗联盟中实力最强的一支。后来,她参与招安谈判,为自己和大批群众争取到较为宽大的处置。我的博士生李宜橙以石香姑为题材写出了音乐剧《她的海》,进一步把这场招安艺术化处理为以放弃个人权利换取置家人上岸生存权的抉择。

我希望广东戏剧创作者能够珍惜当下的各种机遇,让观众看到更多本土的“破圈”作品和“顶流”作品,也希望江浙沪地区将更多“顶流”作品带到大湾区来演出。

专家访谈

回归传统,重新出发

羊城晚报:您刚在上海书展发布了三本新著(《朱鹈——罗怀臻舞剧剧作集》《我的大观园——罗怀臻新剧作》《未来已来——罗怀臻戏剧文选》),这三本著作对您而言意味着什么?

罗怀臻:我1976年考入清江市淮剧团(后更名为淮阴市淮剧团),登台演戏同时提笔写戏,今年是我投身戏剧事业50周年。1986年,我作为“特殊人才”被引进上海;同年,上海越剧院首演了我的第一部公演剧作《真假驸马》。算到今年,我作为“新上海人”正好满四十年;今年又年届七十。这三重时间节点,让三本书的出版具有格外特殊的纪念意义。

以“朱鹈”命名的舞剧剧作集汇集了我近些年跨界创作的舞剧剧本,填补了国内以个人名义出版舞剧文学剧本集的空白。以“我的大观园”命名的新剧作集,收录了我从2021年到2026年创作的七部新剧,涵盖越剧、湘剧、京剧、调腔、龙江剧等多个剧种,还包括文旅实景剧。戏剧文选则记录了我对中国戏剧未来的思考,其中不少早年的预判如今已经成为现实,所以我给它取名为“未来已来”。

羊城晚报:您的创作始于传统戏曲,所编作品虽然多取材于古代生活,但实际上都具有“现代”意识。在您看来,应从哪些方面理解“传统戏曲现代化”?

罗怀臻:随着国际化、现代化、都市化进程的加快,人们对回望家园、回望来路以及确认身份的愿望越来越强烈。许多文明进步与文化创新,都包含着回望传统、重新出发的过程。无论西方文艺复兴、中国唐宋时期的古文运动,还是当下的传统戏曲复兴,都体现了重新认识传统、从传统中寻找现代资源而努力。

以今年热度很高的电影《给阿嬷的情书》为例,我们能在影片里看到潮汕地区成片保留下来的传统民居、传承了数百年的鲜活民俗,这也说明“慢”在某种维度上,从来都不是缺点。而在游戏《黑神话:悟空》里,大量过去被大众忽略的山西古建筑被镜头放大,直接带动这些古建成为了当下的热门文旅打卡点。还有广东的醒狮、龙舟、英歌舞、咏春拳陆续走进剧场,在如今现代化、国际化的发展浪潮里,这种向传统的回溯,给我们带来了全新的创作视角。

声腔方言里的地域个性

羊城晚报:如今我们正从“演艺时代”进入“演播时代”,线上演出、戏剧影视化、游戏动漫演绎,乃至AI虚拟演出,构成了全新的戏剧生态。舞台创作者如何“跨界”,适应当下演艺新空间的发展要求?

罗怀臻:一方面,不同剧种虽然在声腔结构和表演形态上各有特点,但作为戏剧表演艺术,都有相通的基本创作规律。

另一方面,不同时代、不同地域、不同方言的土壤里,又会生长出极具个性化的声腔与表演体系。作为剧作家,只有深深走进这些个性和特殊性,才有可能写出真正贴合对应剧种气质的好作品。

我的“跨界”创作不具有普遍性,这和我的人生经历有关。我在江苏淮阴出生,后来长期在上海工作、生活,也较多接触淮剧、越剧、昆剧、京剧等剧种,因此较容易理解它们的艺术特质。我不熟悉福建、广西、广东等地的方言和文化语境,因此很难为这些地区的剧种创作剧本,也难以写出其独有的神韵。

羊城晚报:随着演艺新空间不断涌现,镜框式舞台已不再是唯一选择。在您看来,创作者应如何拓展演艺空间,避免舞台样式的同质化、标准化?

罗怀臻:每一种演艺空间的形成和流行,都有其特定的历史条件。镜框式舞台在中国的普及,与20世纪城市剧场建设、现代舞台技术和演剧观念的传播密切相关。它便于集中观看、完整叙事。

现在的戏剧依然有表达意图、传递思想的需求,但不再需要观众在黑暗里集中精力、配合舞台演出去想通一个问题,而是给他们提供多元的选择。镜框式舞台形成于欧洲文艺复兴时期,并在工业化、城市化进程中广泛普及;未来一段时间里,它仍将是重要的舞台形制之一。如今许多城市都有大剧院、小剧场、沉浸式空间等不同类型的演艺空间,不同的演艺形态和审美样式都能找到适配的展示空间。