

传统表演艺术 如何守护与创新

在不久前举行的2025年“一带一路”国家传统表演艺术节学术研讨会上，上海戏剧学院院长黄昌勇、剧作家罗怀臻、中国戏剧家协会驻会副主席陈涌泉、上海戏剧学院特聘教授谭元元，共同探讨了传统表演艺术在新时代的传承与创新之路。



你照顾好自己的孩子了吗

听演讲

以下是青少年心理教育专家、上海市心理协会基础教育专业委员会秘书长陈默在第八届IEIC大会上的演讲。

■陈默

我认为，一个孩子首先应该是一个健康的人。但是，现在想养出一个健康的孩子，其实并不容易。我在临床中接触过不少有问题的孩子，比如有的初中生、高中生出现大量掉发的情况，有的小学生吃得极少。

家长们，你们真的照顾好你们的孩子了吗？

照顾好自己的孩子，是家长的天职。今天我们就来聊一聊作为家长最基础、最核心的职责。

首先是饮食和冷暖问题。有位小学三年级孩子的妈妈来找我：“班里的同学都在报各种兴趣班，我家孩子啥班都没报，老师你看他适合报什么班？”我直接跟她说：“先关注孩子的吃饭问题。”她很疑惑，我解释道：“你家孩子严重挑食，吃饭又慢又少，脾胃明显很虚弱。在这种情况下，你应该带他找老中医开膏方调理脾胃，而不是纠结报什么班。”所以，先把孩子的饮食和冷暖照顾周到，才是养育的根本。

我家楼下是一所市重点高中，每年都有很多高三学生和家长会到附近租房住。我经常在电梯里看到一些学生早上出门就啃一个冷面包、喝一杯冷牛奶。高三学生正是需要营养的时候，早上连一顿舒服服饭的饭都吃不上，所有的精力都放在了提高学习成绩上。

再来说说睡眠问题。不同年龄段孩子的入睡时间是有所不同的。比如，小学1—3年级学生应该晚上9点入睡，4—6年级学生晚上9点半入睡，初一年级是晚上10点，初二、初三晚上10点半，高中生可以放宽到晚上11点睡觉。但是，这样的要求在很多家庭都做不到。

会照顾孩子的家长是怎么做的呢？睡前一刻钟，关掉家里所有的大灯，只开一盏小灯，大家不再说话。孩子受环境的暗示，自然会犯困，这时再让他去洗漱，上床后就能倒头睡觉。到了周六、周日，应该让孩子睡到自然醒。

再说免疫力下降的问题。现在的小学生从早忙到晚，时间被各种事情排得满满当当，免疫力早就被损伤了——哮喘、过敏、特异性皮肤病随处可见，更严重的还会出现肾病综合征。

中医常说“恐伤肾”，一个孩子总害怕考不好、怕被老师骂、怕被家长说，长期处于恐惧中，肾功能就会受影响。而过敏、哮喘这些症状，则是免疫力下降的表现。如果你的孩子有这些问题，家长别急着找原因，先反思一下：是不是把照顾孩子的优先级放得太低了？

孩子，尤其是小孩子，需要在地板上打滚，需要有所事事的空间，需要对着窗户发呆。

家长的角色，不是老师，也不是教导主任，而是孩子心理状态的守护者。你有没有关心过孩子每天回家的情绪？每天孩子一回家，很多家长开口就是：“作业多不多？快点做，来得及吗？”而从来不问：“你今天开心吗？有没有什么想跟我说的？”

不少高中生对我说：“爸妈在家里聊的永远是钱，这样的对话，我根本不想参与。”有位妈妈带孩子来咨询，抱怨孩子是“白眼狼”，一个星期跟她说不上两句话。可孩子坐下来跟我聊，一小时都没停过。所以，孩子愿不愿意跟你沟通，关键在于——你能跟他平等地对话吗？你说他的话、关注的事，是他所关心的吗？只有让孩子觉得跟爸妈说话有意思，他才会把心里话告诉你，你也才能真正了解他的想法、他的困惑。

孩子回家后板着脸，把门一关不愿理人，可能是跟同学闹了矛盾，也可能是被老师批评了。这时家长别硬顶，也别指责。如果孩子一表露情绪，家长就打击、教训他，他慢慢就会觉得“还是不说为好”。

看到孩子脸色不好，睡前多问一句：“你今天是不是很累？是不是有不开心事？”每天这样简单的安抚，能帮孩子调整好情绪，第二天他才能开开心心地去学校。

新的演剧时代已经到来

须面对两个转型。

第一个转型是演剧空间的转型。镜框式舞台于16世纪初在意大利剧场开始采用，19世纪、20世纪在各国广泛流行。在镜框式舞台上，通过人们的想象，位于舞台台口的是一道实际上并不存在的“墙”，也就是所谓的“第四堵墙”。16世纪之前，人类并没有封闭式的剧场。为什么16世纪开始有了？因为剧场是最适合传播思想的空间，传播思想的戏剧就是要让你看到真实的生活，而不是虚拟的表演。“第四堵墙”就是要破除你对戏剧的认识，让你感觉到你看见了一段生活，然后开始理解和思考这段生活。莎士比亚、易卜生、契诃夫、奥尼尔以及中国的曹禺、老舍的戏剧都是如此，传播思想成为镜框式舞台和现实主义戏剧的最高任务。

然而，进入21世纪，传播思想已经不再是戏剧的主要任务。镜框式舞台在人类戏剧的发展进程中整体性地、无可挽回地衰落了，取而代之的是大剧院、小剧场、沉浸式演出等或回归传统或开拓创新的多样化、多样态的戏剧表演空间。与此同时，伴随着物理空间的转型，戏剧也在向虚拟空间拓展。“在场的戏剧”与“在线的戏剧”共同构成了完整的戏剧世界。

第二个转型是身体表演的转型。人的身体和声音不再作为戏剧表演的唯一终端。不是终端，而是原点，或曰起

点，也就是说由人创造的表演会被放大、被分解、被重组，进而变形，形成二次元的创作与表演。比如，动漫电影《长安三万里》《哪吒》，动漫游戏《黑神话·悟空》《黑神话·钟馗》，这些新质作品里洋溢着多少戏剧和戏曲的元素，又转化了多少人类表演的身段、戏腔和表情、神采？不错，采自人类表演的元素，甚至采自京剧、昆剧以及各种地方戏表演与声腔的元素，以及合成的源于自然人的典型形象和个性化人物，不再依托于传统舞台，而是作为新型表演艺术载体和新质表演艺术向数字化转型发展。虚拟表演丰富和扩展了人类自有戏剧和剧场以来的所有经验。对此，有人忧心忡忡，有人兴高采烈，有人不以为然，但是无论你是否介意，新的演剧时代已经到来，它是不以人的意志为转移的。

镜框式舞台的剧场演出不再是人类戏剧表演的唯一空间，依托在自然人的身体和声音之上的表演也不再是人类表演艺术的唯一载体。多样态的演剧空间是传统戏剧剧场的延伸和发展，虚拟表演的经验会反哺自然人的表演艺术发展。因此，我们面对的是一个人类戏剧非常新颖、多元、具有生机与活力的崭新时代。正视它，不要抗拒它，更不要拿捍卫传统作为被动抵抗的挡箭牌。任何一个民族、任何一种文化、任何一门艺术都只有在创新的路上，才能真正有效地守护好各自的传统。

创新，不能“迷失身份”

没有为了迎合市场而解构经典，也没有为了所谓的创新而丢弃本质。

反之，我们有时会看到一些探索性的作品，为了追求视觉奇观，将戏曲的写意美学淹没于奢华的布景之中；为了追求所谓的“国际表达”，生硬地套用西方戏剧的理论框架，导致传统的叙事逻辑与表演语汇支离破碎。这样的“创新”，无异于无源之水、无本之木。因此，守正是创新的前提和根基，失去这个根基，创新就容易在历史的洪流中迷失方向。

其次，我们要清晰地认识到，创新是传统艺术航船的“动力帆”。传统艺术不能成为博物馆里的“活化石”，它必须是舞台上的“活态艺术”。这就要求我们必须以“未来之眸”审视传统，为其注入时代的活力。我认为，当前的创新实践主要体现在三个维度：一是叙事与精神的现代化转译。许多传统剧目所蕴含的价值观念需要与当代人的心灵实现对接。《程婴救孤》在坚守传统价值的同时，极大地强化了程婴作为一个平凡人在巨大苦难与道义抉择下的心理挣扎，这种对个体命运与人性深度的挖掘，正是现代人文精神的体现，从而引发了跨越时空的共鸣。在法国演出时，观众评价其主题和欧洲的骑士精神是相通的；在百老汇演出时，美国观众惊奇地发现它和美国的英雄主义异曲同工。

二是传播与载体的数字化赋能。在数字技术日新月异的今天，我们必须善用新的传播手段。中国戏剧家协会正在积极推动“中国戏曲数字影像工程”建设，为老一辈艺术大师的代表性剧目进



■罗怀臻

塞浦路斯的戏剧学者说，传统就是我们接过的种子，经过我们的手又种到了地下，呵护它长出新一季的生命。美国的艺术家说，人类有许多相通的感受，艺术有许多相通的美学，能够打动人类心灵的艺术是不分国别和肤色的。加纳的学者说，传统就像我们手中的蒲公英，你一吹，种子就散开、落地生根，新的蒲公英很快就漫山遍野地生长出来，这就是传承与创新的关系。

关于戏剧的传承与创新，我也想表达我自己的观点，那就是戏剧正在面临深刻的转型。不管你在感情上有多么不舍，就像唐代结束了，唐诗的时代过去了，历史进入了宋代，宋词的时代开始了。进入21世纪，戏剧必



■陈涌泉

传统表演艺术，如同一条奔流不息的长河，从历史的深处蜿蜒而来。如何让它不仅不断流、不干涸，更能积蓄力量，在新时代的沃野上奔涌出更加壮阔的航道，同时又确保不迷失航向、迷失身份，这是我们每一名文艺工作者必须面对的时代命题。

首先，我们要深刻认识到，守正是传统艺术航船的“压舱石”。

中华优秀传统文化是中华民族的根本和魂，这个根和魂就蕴藏在其独特的美学体系、精湛的表演程式和深厚的民族精神之中。我们讲守正，绝非意味着因循守旧、墨守成规，而是要守住其精神内核与美学精髓。

以豫剧《程婴救孤》为例。这部作品之所以能赢得当代观众的广泛共鸣，其根本原因在于它成功地守住了“义”这一中华民族最核心的价值观念，同时完整保留了豫剧豫西调高亢悲凉的声腔艺术和戏曲表演风格，它

一是形意相生，构建新的身体表达。中国舞与芭蕾的融合，始于身体语汇的对话。中国舞重“意”，以气韵引领身法，追求圆融与含蓄；芭蕾重“形”，以规范建构秩序，讲究开绷直立与空间架构。

在我们的创作中，融合绝非动作的拼接。例如《白蛇》以芭蕾舞足尖技术传递白蛇的自带仙气的身姿，又以“拧腰圆曲”的身法刻画角色的情感张力；《鹊之桥》在芭蕾双人舞的框架中，注入中国舞的韵律与呼吸，使东方爱情叙事既典雅又富于动态。这一切，旨在塑造一种新的身体表达——既有芭蕾的筋骨，亦具中国舞的气韵。

乡土世界是固定的、稳定的，而新的世界则是不断变动、飞速发展的。

再后来，我发现中国的乡村也开始变化了。我童年时代、少年时代的记忆逐渐消失了、破败了，那个稳定的乡土世界在逐渐崩溃。当然，随着中国式现代化进程的飞速发展，城市的变迁也很大。我刚才说的童年、故乡和记忆，不仅仅是有乡土经历的人才能体会，我觉得它同样适合于城市，因为无论是城市还是乡村，我们都同样面对传统正在消失这样一个困境。而且，这种困境是世界性的。

在我看来，乡土传统更多的是靠生活方式的传承，那是你自然而然习得的东西，是你自己内在需求的东西；而我们来到城市接受系统的现代教育，我们的传承更多靠的是书本，靠的是学校教育，靠的是媒介，这些往往是外在的、功利的，有的甚至是你内心所抵触的。所以，我甚至认为，乡土传统才是艺术创作的根本，它决定了很多文学家、艺术家、戏剧家的创作始终都离不开童年、故乡和记忆。

所谓的传统表演艺术就类同于我们每一个人的艺术童年、艺术故乡、艺术记忆，因为它决定了我们的身份认同，它也是国家或民族文化认同与精神记忆的重要载体，它自然而然就成为文艺创作不尽的源泉。

这是我自己的一点写作体验，也是我研究很多现代作家之后发现的创作规律之一。

近期，我的两部话剧，很奇怪竟然都与我的童年、故乡和记忆密不可分。作为第十四届中国上海国际艺术节特邀演出的话剧《点翠》，讲述抗敌演剧队的故事。点翠是京剧旦角演员头上佩戴的头饰，我怎么會想到从点翠入手去写这样的题材呢？我重新梳理创作思路时，突然想到，也是在6岁的时候，我第一次走进县城小剧院看了一场京剧——折子戏《孙悟空三打白骨精》，当时给我留下最深刻印象的就是京剧演员穿戴的那些华美的服饰和头饰。也许正因为这些印象一直留存我的心里，所以这出现代题材的话剧就自然而然地与传统、与京剧发生了联系。

2026年我还有一部话剧作品将要上演，这部作品与古琴有关。其实我对古琴知之甚少，近距离地接触古琴也是因为前几年与杨致俭先生相识，我开始读一些有关古琴的资料、书籍。几年前，我有机会为家乡河南兰考创作一部话剧，大家知道当年焦裕禄在兰考种泡桐防治风沙，后来，兰考人发现泡桐是制作乐器包括古琴琴板的优质材料。由此，构成了这个历史衔接非常奇特的话剧，名字叫《斫琴》，就是制作古琴的意思。

为什么我的这两部作品都会回归传统、回归故乡和记忆呢？这种回归不是思考出来的，而是内心自觉不自觉地感应到、感受到的东西，它正是创作的根脉，自己不自觉地就往根源上走。

我想，我今后的创作，就是要回到自己的童年，回到自己的故乡，回到自己的记忆，这才是可以深深挖掘的蕴藏无尽的富矿。

传统就是童年、故乡和记忆



■黄昌勇

2020年，在我54岁的时候，我开始剧本创作。很多师友为我捏一把汗，可我对自已说，创作其实是我内心的需求。

对每一个鲜活的个体而言，传统就是童年、故乡和记忆。当一个人成长到中年以后，童年、故乡和记忆会逐渐成为他重要的精神寄托。所以，我从54岁开始搞创作，某种意义上也许是恰逢其时。

我的童年是在豫南的一个小山村度过的。那里非常落后，我记得我是在6岁时才见到第一辆大卡车、第一次接触电灯。

那是一个封闭的小山村，童年时代最让我印象深刻的是陪伴我无数个漫漫冬夜的是陪伴我无数个大雪覆盖大地的北方大鼓书。生产队有一个习俗，每年冬季当白雪覆盖大地的时候，都会从北方请来一位大鼓书的艺人，连续一个月在村子里演唱。每天晚上，他就架起他的大鼓，左手执一副梨花片，右手敲击大鼓，《说唐》《三国》《水浒》成为少年的我想象中的精彩世界。

一开始，可能有五六十人在听，到晚上8点多钟的时候，只剩二三十人，到10点的时候只剩十几个人，到了午夜只剩我一个铁杆，我是唯一能够坚持到底的小孩。小山村大约有60位村民，其中一半以上都是文盲。我就是在这种环境下，完成了我的文学启蒙、艺术启蒙。

现在回忆起来，大鼓书艺人的演唱过程其实就是一个表演的过程，具备了很多传统戏曲的叙事特点。他可以在故事中跳进跳出，一会大声发笑，一会泪流满面。他可以用10分钟时间描述人物的装扮，也可以用很长的时间刻画一个人物的内心活动。

封闭的小山村是一个宗法社会，是一个乡土结构非常稳定的环境。正是这样的环境，它淬炼积淀了我的道德观、价值观、人生观，也使我面对周遭的人物命运、悲喜故事有了更多深刻的记忆。这些记忆，构成了我的创作源泉。我现在无论写什么题材，只要想到某一个人物时，我少年时代身边类似的人物就会突然浮现在眼前，立马“活”了起来。这些记忆、这些故事往往会映射到我的创作中。

20世纪80年代初，中国正处于社会转型期。我离开故乡，来到城市，接受大学教育。我接触到更多中国传统和现代的文学艺术以及世界文学艺术的丰富宝藏。但是我发现，这个新的世界与我之前的那种记忆、那种积淀是有冲突和碰撞的——以前的



■谭元元

今天，我想与大家探讨这样一个问题：当中国舞与芭蕾舞相遇，如何重塑舞台上的东方美学？

近年来，我作为艺术总监，先后主导创作了《白蛇》与《鹊之桥》两部舞剧。它们不仅是“中国故事、国际表

当中国舞与芭蕾舞相遇

二是中西共融，塑造东方舞台美学。

身体的融合是路径，舞台美学的建构才是目标。我们所追求的，是一种以国际语汇传递中国精神的美学体系。在《白蛇》中，舞美以西方现代空间构成为基础，融入了中国传统水墨的写意与留白；《鹊之桥》的服装在芭蕾形制中，绣入了东方美学的纹样与色彩哲学。从叙事、音乐到视觉，每一个环节都历经深度的“化学反应”，其成果是一种具有鲜明东方标识又能被世界所感知的舞台美学。

三是价值共创，推动中国芭蕾学派建设。

达”的艺术实践，更是我们在中西融合之路上留下的深刻印记。

《白蛇》汇聚了国际顶尖创作团队，通过芭蕾与现代舞、中国舞、武术等元素的融合，呈现出古今交融的东方美学。从3年前上海大剧院的首演，到2025年7月前往纽约林肯表演艺术中心演出，印证了跨文化叙事的感染力。《鹊之桥》则集结了众多优秀的新生代艺术家，从2025年8月苏州首演到9月赴巴黎、米兰巡演，成功地将以东方浪漫打动了国际观众。

这两部以芭蕾为体、中国舞为魂的作品，让我们对中西融合有了更深入的理解。