锐观察

戏迷在剧院大厅

《我的大观园》：“烈火烹油”背后的思考

岑　颖

8月16日，第十六届浙江省戏剧大赛在甬城拉开帷幕，开幕大戏《我的大观园》，陈丽君领衔主演。

剧场门口摆上身份证识别设备，剧场大厅则是花海连着花海，粉丝依然云集，慕名而来的“路人”观众如潮涌——市场正以这样的方式，向人们证实着陈丽君的“大火”。当然，在粉丝们的齐声赞誉背后，对于戏本身的争议，也在散场的路途上，在不少观众的口耳间延续。

上述现象对于老戏迷来说，可谓似曾相识。犹记1997年，《寒情》在宁波参加省戏剧节展演，剧终的幕布盖住了关于“荆轲”们的一切声响，却掀起了汹涌的争论，浙百从此走上了一条被渴望坚守甚至固守传统之路的戏迷们批判且时而讥讽的越剧革新之路。

《寒情》的热度是茅威涛带来的，正如今天陈丽君之于《我的大观园》。

如此“出圈红”，自然也是好的。浙百场均演出费猛涨，这是由市场决定的。终日苦苦为稻粱谋，是很难专心、尽心地去搞创作的，只有可凭本业致富，才能吸引更多人入行，才有更大的概率产生优秀的从业者和作品。必须看清楚的一点是，在生存面前，一味鼓吹“奉献”与“坚守”并不理性，也非常低效，很多剧种的行业萎缩与凋零证明了这一点。

但与此同时，我们也不得不回望《寒情》大幕落下后的近三十年光景。我想，在越剧史上应该会留下《寒情》和茅威涛的名字，正如也应该会留下《我的大观园》和陈丽君的名字。毫无疑问，它们和她们都给百二十年的越剧史带来了惊涛巨浪。然而，不得不正视的是，“七八十岁”的《红楼》《梁祝》一遍遍地在各地剧场上演，一部复排的《追鱼》一站站巡演，一次次被戏迷追捧和传唱的同时，我们很少甚至再也没有在舞台上看到《寒情》《江南好人》，甚至被粉丝们视为创作高峰的《孔乙己》。

还有一个值得注意的事件：前几年梨园行曾经掀起过一股复排不常演出的老戏的风潮，但这股风潮很快退去。在中国戏曲史上，各路名家大拿曾创作过浩如烟海的剧作，但并未悉数流传。事实上，确实只有经过不同年代观众检验的作品才得以流传。能不能常演，往往是由剧目本身的质量决定的。若干年过去，“心理剧”“青春越剧”之类应“运”而生的“头衔”都会淡退、消失，能留下来的，必定是合乎戏剧创作规律、各方面优秀的作品本身。

可见，无论革新还是传承，戏曲的复兴之路确实是曲折而漫长的！有一两个领军人物非常重要，但有生命力的作品却不容易创作；而作品，才是剧种和演员的立身之本！

那么，二十年后，我们还能常常在舞台上看到《我的大观园》吗？恐怕并不容易。

虽然从视觉角度说，它是“好看”的，它的演出市场也如“烈火烹油”般繁荣。这并不是坏事，生存是发展的前提，起码投资没有成为“坏账”，且能创造巨额的经济价值；同时也确实放大了越剧乃至戏曲的声量，吸引更多圈外观众的关注。这样的“商业巨制”能不能存在？我认为能。作品的多样化，是保持行业活力的重要前提。既然影视可以有不同类型、不同受众，那么戏曲为什么不可以？不喜欢革新风格的创作，可以“用脚投票”，避而不“见”，无需一听浙百、一见革新就否定与嘲讽，恨不得一闷棍打死。

但也不得不承认，迄今为止，越剧业态的改变非常小。“红的是陈丽君罢了”，粉丝们如是说。而就《我的大观园》本身而言，剧本中对于原著精神及红楼人物精神底色把握浅俗化的问题，也无法让人视而不见。社交媒体上对剧本“魔改”的吐槽并不少见。同时，在情节设计和结构安排上，它又执着于原著中一些大小概念的运用，使整部戏产生了“虚”与“实”的尖锐冲突。

以“金陵十二钗”串联作品，是本剧的核心创意。戏以“元妃省亲”开场，“十二钗”一一出场。这是“警幻仙子视角”，本质上离开了现实情境，进入了一个虚拟性的时空；相反，“元妃省亲”则是极具政治意味、现实性极强的场景，是一个写实性的时空。当受众在面对这两种时空时，心理期许完全不同。对于前者，人们可以允许作者放飞想象力；但对于后者，人们却会以现实主义的眼光，追求细节真实。当这两个时空在剧中产生“龃龉”，熟悉和热爱曹公原著的观众就会忍不住质问：

妙玉作为省亲仪典的“工具人”，以她的身份，应不应该、有无资格在如此场合登堂入室见到皇妃本尊？“槛外人孤傲堪敬”的她会不会拿“娘娘谈吐气高华，顿觉堂前沐春光”这种话曲意奉承？

考虑到人物所在时代和事件本身的场合，钗黛有没有可能被贾宝玉左右手各牵一个跑到皇妃和众长辈跟前？

一个皇妃，会不会当着“三角恋”的当事人和其余众人的面，一口一个“金玉良缘”“木石前盟”，大剌剌把三角关系钉死在“公告栏”上？

……

此类问题是显而易见的，而本剧最终能否打磨成真正的精品，目前更不能下结论。但是，“烈火烹油”的场景背后，市场与作品如何兼顾，如何以点带面寻找整个行业的新突破等，确实是可以讨论与研究的大命题。而“革新”的标牌之下，无论创作者还是观众，都不能放下“精品执念”，这一点，我想也是无需怀疑的。

陈丽君谢幕（图源浙江小百花越剧院微信公众号）

鉴赏与收藏

清代甬作花板“乐器”

观物取象：木雕的『虚境』

应敏明

木雕以写实为主。工匠以刀代笔，遵循画稿，对人物、动物、花鸟、博古、山石、树木等的雕琢，无不精细入微。对于“虚境”或者虚实之间的事物而言，画家纸上作画，因为笔墨有浓淡干湿，可着各种颜色，相对好表达。而工匠以木为材，以刀为笔，进行转化则难度大增。可贵的是，传统木雕的云纹、水纹、风纹等“虚境”的呈现，经过千百年的提炼，已形成一套程式化的纹样系统。

在东阳，笔者看到一套清代木门，门芯雕刻“水禽鱼乐图”，画面上鱼翔浅底，鹭鸶栖息，荷花欲放，水则成野藤状，缠缠绕绕。这是笔者看到表现水最为生动的传统木雕作品之一。还有些木雕在表现水时，不雕琢水纹，而是雕刻上一叶小舟或几条鱼。更巧妙一些的是，利用木板原始纹理不事雕琢呈现水纹。作家张忌小说写得精妙，收藏也很有心得。他收藏的三块甬作清代榉木床花板，画面是江南水乡意境，雕刻有山、有居、有舟，唯独没雕水纹，而是利用榉木板似水流的天然纹理，“未雕胜有雕”，效果佳。

相较于有形的流水，虚无缥缈的风对工匠而言是更大的挑战。聪明的古代工匠，以其独特的木雕艺术语言和表现手法，将自然界中最为虚无缥缈的风凝固在坚实的木质之中。工匠深谙“吴带当风”的美学原理，因物见风。最常见的表现手法，比如人物衣袂的飞扬、美髯的吹动、弯折的竹枝、翻卷的荷叶、摇曳的柳条等，这些都成了风在木板上的视觉代言。甬上吉木堂收藏有一套四片“风雨欲来”木雕板，其中一片花板上的大树、船帆等都向一个方向倾斜，湖边山径上一人骑马顶着风雨躬背前行，风之急呼之欲出。

木雕对雨这一自然现象的写实刻画更精妙，使其形态像牛毛、像花针、像细丝。更重要的是工匠用“以实写虚”的高超智慧，创造出“观木如听雨”的独特审美体验。主要通过被雨水浸润的物象暗示雨的存在：如雨中植物——下垂的竹叶、低垂的荷花；雨具意象——如蓑衣、油纸伞、斗笠在特定场景中的呈现。这一切为观者留下了想象空间，也是中国传统文化中留白意味的体现。

云纹在传统木雕中是常见的吉祥题材。传统木雕中的云纹已形成丰富的象征体系，“如意云头”呈灵芝纹或蘑菇状，象征吉祥如意；“流云”绵延不断，寓意福泽绵长；“团云”呈团聚状，代表家庭和睦。在宗教题材中，佛教的“宝相云”庄严肃穆，道教的“逍遥云”自由飘逸，儒家的“祥瑞云”中正平和，各具特色。嵊州和甬上浅浮雕适合表现薄云淡雾，工匠通过极浅的刻痕和微妙的起伏，营造出云烟氤氲的艺术效果，如甬上吉木堂收藏的一对甬作乾隆榉木大橱，两对门面通体浅浮雕云蝠纹。

再说传统木雕对音乐主题的表现，匠人们通过高超的雕技，捕捉流动的音乐瞬间，创造出“目视心想”的审美体验，蕴含着“大音希声”的哲学智慧。表现音乐最直接的方式莫过于精细刻画乐器本身。佛教造像中的“伎乐天”手持各种乐器，其雕刻之精微令人叹服。东阳木雕中的“十八罗汉”题材，常出现持琴罗汉形象。匠人不仅准确表现古琴的七弦、十三徽等，更通过琴身与僧袍衣纹的动静对比，暗示琴音的流动。笔者收藏的一块花板，工匠在三件乐器围边雕上律动的线条，以此表现乐声。

传统木雕戏曲题材的骑马，也会采取“虚境”的表现艺术，一般“以鞭代马”，正手握鞭柄表示常态骑行，反手握鞭柄暗示紧急情况。笔者收藏的一块甬作花板“萧何月下追韩信”，只见萧何反手握马鞭，身体前倾，画面上无马，却将骑马追赶的紧迫感表现得淋漓尽致。

工匠对着一块木头，用一把刻刀，镌刻无形的风雨、流动的云水、缥缈的音乐。木雕的“虚境”表现，是工匠的心意与自然万象相遇，折射出中国传统文化中“观物取象”“立象以尽意”的深邃美学思想。

清代东阳木雕花板『水禽鱼乐图』（应敏明　供图）

对经典的重构与叩问

——方旭版《骆驼祥子》观后

孙雁冰

大幕拉开，几十辆黄包车倒悬舞台之上；灯光渐暗，十五个车夫拉着车从地平线上奔来。这一刻，老舍先生1936年的文字穿透时光，在导演方旭的舞台上骤然鲜活。

在2024年“壹戏剧大赏”中，方旭凭《骆驼祥子》斩获“年度最佳导演”奖。

重“读”祥子：经典文本的跨时代体悟

初中课本中的《骆驼祥子》，常被概括为：“反映了半殖民地半封建社会城市底层人民的悲惨生活，揭示了不合理的社会制度对劳动者的压迫。”祥子，则被简化为苦难的符号。然而，真正体会那具肉身如何在希望与碾轧间反复烧灼，往往要待我们步入社会多年之后。

方旭执导的话剧《骆驼祥子》，深刻诠释了原著精髓。地道的京腔台词复刻了老舍的语言艺术，精妙的舞台设置具象化了那个“吃人”的旧社会。其独创的叙事结构，更将聚光灯牢牢打在祥子这个绝对主角身上，让我们隔着时空读懂了老舍深藏于字里行间的悲悯。我们不忍苛责这个最终失去一切的悲剧人物，却无法否认，其悲剧既是时代重压的产物，亦源于自身的认知局限。

祥子勤劳朴实，却囿于狭隘僵化的认知。他回避社会运行规则，将“拥有一辆属于自己的洋车”视为脱离苦海的唯一路径，将“有车=独立=尊严=幸福”绝对化。这导致他的奋斗建立于脆弱的理想主义沙丘之上，一旦核心目标崩塌，精神随之溃散。每一次重击都将他推向更深的绝望与麻木。他无力从失败中汲取教训，无法调整心态寻找新生意义，只沉溺于更深的自我怀疑与怨天尤人，直至彻底放弃。

更深层的原因是，祥子以“要强又要脸”来掩饰内心的无力与无能。这在对待情感的恐惧与排斥中尤为凸显：面对虎妞的引诱，他更多地感到被占有与剥夺自由，沉溺自怜，缺乏对婚姻责任的担当；面对小福子的真情，他虽心向往之，却惧怕其家庭拖累，最终落荒而逃，不敢承担。

课本的文字终需生活来注解。今日再看祥子从“要强”走向“苟活”，依然心痛。个体的认知往往难以超脱其时代，每一代人都有其难以挣脱的“黄包车”。

重构“祥子”：小说文本的舞台化转译

经典小说搬上话剧舞台，关键在于能否提炼出“戏味”。导演方旭面临双重挑战：如何让老舍笔下沉默的“闷葫芦罐”开口？如何在观众已知结局的前提下，牢牢牵引其注意力？其答卷堪称精彩。

时间是导演手中的魔方。方旭打破线性叙事，消解观众作为旁观者的“优越感”，促其沉浸，又在关键节点让时间交汇，将观众拉回“旁观者”视角，引发抽离与反思。他大胆利用观众的“全知全能”，让老年祥子始终静坐舞台一隅，与观众一同回望自己的前半生，甚至不时出声预言命运——当青年祥子跪地擦拭新车，眼中燃着星火，老年祥子冷然道：“拉自己的车？梦罢了！”当中年祥子失去所有，脊背佝偻如弓，角落里的声音再次响起：“要强和要脸是两回事。”这制造了强烈的“间离效果”，巧妙替代小说中的海量心理描写，既填补了祥子的“沉默”，更凸显其奋斗过程的徒劳与荒诞。

耐人寻味的是，老年祥子并非纯粹的旁观者。当祥子得知小福子死讯后彻底崩溃，老年与中年祥子在台上完成灵魂交接，成为告发阮明换取六十块钱的亲历者。小说中的阮明，曾是祥子敬重的曹先生的学生，后因私利告发恩师，间接导致祥子遭遇第二次重大打击。小说尾声，组织车夫对抗电车的阮明被祥子告发而遭枪毙。话剧对此前因后果着墨不多，仅借祥子得知阮明死讯后的自我安慰与胡言乱语，让老年祥子与阮明形成残酷对照——他们同样变质扭曲。此刻，舞台上的祥子彻底蜕变为小说结尾的“个人主义的末路鬼”，他对自己的背刺让此前对青年、中年自我的评价瞬间被打上疑问。作品超越了共情奋斗的悲壮，在刺痛观众的同时，开辟出更深的反思空间。

空间是舞台特殊的寓言。导演构建了一套独属舞台的写意符号，将无形的“命运大手”视觉化。倒悬的黄包车是核心图腾，象征祥子的“命”——既是赖以生存的“命根子”，更是任人宰割的“命运”。倾斜30度的舞台是他攀爬命运的陡坡，不断转动的巨型车轮则是具象化的“命运轮回”，将他死死压覆于地。舞台调度亦丰富宏大，北京城的里外、时间的流转、幽深的院落、生死的距离，皆在转场间如画卷般徐徐展开，重现1930年代的市井烟火。

重现“祥子”：群体处境的性别祛魅

“全男班”是方旭版《骆驼祥子》的重要标签。剧中“女性角色”众多，每一次变身皆“丝滑”入戏。这并非噱头，实为对人物处境的深度解构，引导观众剥离性别表象，关注人类共通困境本身。

虎妞，现代文学史上耀眼的异数。她摒弃传统女性的温良贤淑，精明强干。她对祥子的感情，既是枷锁，亦是世间难得的真挚。然而，即便她勇于抗争、追求幸福，终因自身局限与外界重压，无法掌控命运走向毁灭。男演员赵震饰演的虎妞，不求形似，重在神髓。眼见得一个穿对襟短褂的车夫踩着锣鼓点登场，叉腰抖腿粗嗓门，猛然间犹如川剧变脸般变成了桃红马褂和大辫子，“虎头虎脑”“又黑又壮”的形象跃然眼前，耿直生猛有度，柔情自然流露。剥离“女性特质”的生物学枷锁后，角色自带审视距离，将人类共通的绝望作为一种客观处境呈现。如果说祥子的困境是“执着于要强又要脸”，虎妞的困境则是“把命运交给他人”——这是她被执念生子的父亲规训的结果，更是畸形道德与男权绝对核心的旧时代规训的恶果。

小福子与虎妞看似两极，实则同陷“把命运交给他人”的牢笼。虎妞需他人装点“门面”，小福子则需他人成为唯一“依靠”。她们一者有勇有谋，一者勤劳坚韧，却同样在社会结构的绝对压迫下丧失主体性。

回望祥子、虎妞、小福子，他们并无本质不同，皆在幻灭、迷失与异化中挣扎，同为权力结构中的困兽，共面现代性困境。正如马尔库塞在《单向度的人》中所言，单向度的人丧失了否定、批判与超越的能力。他们不仅无力追求别样生活，甚至丧失了想象另一种可能的能力。

当经典从教科书走入剧场，《骆驼祥子》让孩子们得以目睹鲜活的经典文本，成年观众则完成了从“知识接收”到“体悟反思”的仪式。谢幕时，导演方旭携演员走入观众席，正如他说的，“再好的戏剧，台上只完成一半，另一半是台下的你们完成的”，经典的意义不在其本身，而在读者（观众）的阐释中完成共鸣与重构。

《骆驼祥子》剧照（图源宁波大剧院微信公众号）