

# 今天我们为什么仍然需要《小王子》

◆ 卜翌



这个问题其实并不容易回答。

1943年,《小王子》在美国出版。八十多年过去了,我们竟发现,这本书没有过时,甚至在某种程度上,它比从前更贴近今天。

2026年的今天,信息的洪流比以往任何时候都要汹涌,我们竟渐渐地成了小王子眼中的国王、商人、酒鬼、点灯人和地理学家——越来越习惯“有用性”逻辑:时间要有产出;社交要有价值;点赞代替了深谈;算法预设了喜好;情绪要迅速整理;阅读要浓缩成金句;所谓旅行不过是用来自来打卡……人们愈发严肃、忙碌、焦虑且精于算计,而那些柔软、缓慢、无从衡量的部分,却在消失。

《小王子》的存在,恰是令人们重新审视生命中的本质。央华版最动人处,亦在于此。

全剧没有刻意强调童真的明亮,而是保留了原作深处的忧伤与思辨。童真并非永恒停驻的乌托邦,是在成长、失去、离别之后,人们仍愿意守住的一部分内心。

舞台呈现出带有复古感的童趣,那些机械装置、转动的齿轮,以一种接近手绘般的诗意思象,营造出稚拙浪漫,又辽阔又孤独的氛围,光影、纱幕与音乐共同构成介于真实与梦境之间的境地,亦似隐喻那些人与人之间始终存在却难以言说的距离。

音乐的处理,则进一步放大了这种气息。相比文字,音乐有一种更直接进入情绪的能力,尤其在《小王子》这样的作品里。旋律一起,很多原本安静潜伏在文本里的忧思,就突然有了形状。

法语本身带有天然的诗情与流动感,剧中还穿插了中国古典诗词文章,使整个作品多出一种超越具体时代与

地域的况味,也喻示了《小王子》是关乎全体人类心灵的哲思——关于星空,关于远方,关于生死,以及关于爱。

许多版本的《小王子》,容易把重点落在“纯真”与“童话”上,但央华版更强调成长过程中有关爱、失去与责任的体会。飞行员的存在,是成人世界的参照,他疲于应对现实,原本几乎失去了感知世界的的能力,小王子的到来,让他重新触碰到那些早已被现实湮没的温柔、诗意与想象。而玫瑰,则让小王子第一次意识到爱的复杂。她骄傲、敏感、脆弱,渴望被理解,却又总把真心藏在倔强里。小王子起初误解,于是选择离开;到旅程中才确认了彼此的心意……

最终,小王子选择回到自己的星球。那不是对童年的回返,而是一个人在懂得爱之后,主动做出的抉择,是义无反顾的奔赴。

人们总以为成长意味着更懂得沟通,但很多时候,成年人反而越来越不会表达爱。《小王子》之所以经典,正因其写出了人类关系中永恒的困境:我们总是在拥有时不懂珍惜,离开后才真正理解。

《小王子》始终保持了孩童式的诘问——为什么大人总在计算?为什么人们拥有很多,却依然不快乐?为什么本质的东西,反而常常看不见?这些问题在今天仍几乎贯穿了现代人的生活。每一代人都会长大,都会进入成年人的现实世界,但人们终究会在某个时刻再次需要《小王子》——需要有人提醒,在学会计算与权衡之前,我们也曾那样纯真地注视过世界。

当灯光暗下,音乐结束,人们走出剧场,城市依旧喧闹,手机不断震动,生活也不会突然变得轻松。但或许有人会因此在回家路上稍稍放慢脚步,会抬头望一眼星空,会想起某个很久没联系的人。这也是为什么,《小王子》始终不会老去。而舞台的意义,也正在这里。

## 话剧《都是龙袍惹的祸》:关于个体命运的寓言故事

◆ 杨子

Young剧场的舞台的灯光亮起,照见一方被木栅界定的压抑空间,而非想象中的宫廷辉煌——香港话剧团《都是龙袍惹的祸》就此洗练开场。它取材于太监安德海被诛的史实,却远超宫廷奇案的复述。剧作以安德海之死为切口,让我们凝视个人命运如何在重压下扭曲,最终冷却为史书上的寥寥数行。

剧作挣脱了“忠奸对立”的扁平套路。安德海不再只是史书中的奸宦,其形象在舞台上有着前所未有的复杂:一个被宫廷黑暗打上烙印的悲剧人物。他的嚣张是卑微海的扭曲,其悲剧核心在于,至死未悟到自己只是一枚弃子。他的“罪”,不在于具体做了什么,而在于其如此跋扈,僭越了被默许的边界。

而作为其对立面的丁宝桢,同样超越了简单的正义符号。这位以“清流”自居、以“祖制”为剑的能臣,其擒拿安德海的过程,实为一场精准算计。当旨意抵达,他“前门接旨,后门斩首”的决绝,恰是高效无情的绝佳注脚。丁宝桢与安德海,实则互为镜像,共同映照出大清晚期,无论是弄权者还是卫道者,都深陷同一罗网,无人能够幸免。

此剧对人性的勘探延伸至整个宫廷群像。慈禧的杀伐决断与深沉心术、慈安的无奈与隐忍、恭亲王的权术平衡、同治帝在母亲阴影下的苦闷,每个角色都动机合理、心理幽微。编剧潘惠森的高明之处在于,避开单纯的阴谋展示,转而捕捉人物在压力下的细微反应——一声叹息,片刻沉默,一句家常——这些细节堆叠出令人窒息的真实感,让观众仿佛触及那座金色牢笼内壁的冰冷。

该剧的舞台美学是其思想表达的关键。导演司徒慧焯摒弃历史剧常见的写实风格,采用极简象征手法。可移动的木栅栏,既是宫墙、船窗,亦是牢笼,巧妙外化了“禁锢”这一核心主题——无人能逃遁于欲望构成的无形栅栏。而那方模拟船只航行的摇摆平台,更是点睛之笔。它不仅是场景转换的巧思,亦是人物命运的隐喻:安德海立于其上,航向山东的每一次颠簸,都同步着其内心的惊惶与失控,象征着个人在当时社会的巨浪中无可挽回的覆灭之旅。

这种极简美学,将观众注意力从绚烂的外部景观,投入到演员的表演之中。刘守正饰演的安德海,在跋扈、狡黠、恐惧与偶尔流露的脆弱间无缝切换,将人物的复杂性与悲剧性刻画得淋漓尽致。而丁宝桢的饰演者陈淑仪,则以其沉稳内敛的表演,塑造了一个如同大理石般坚硬、又如同深潭般难以测度的人物。两人在“公堂”对质,台词密集如雨,逻辑层层推进,一方是试图在规则缝隙中寻找生机的绝望挣扎,另一方是步步为营、引蛇出洞的冷静凝视,戏剧张力在对白的攻防中被推向顶峰。

《都是龙袍惹的祸》是一个关于个体命运的寓言故事。安德海之死,看似是个人的覆灭,实则是晚清的僵化系统一次必要的“排异反应”。耐人寻味的是,小太监李莲英的身影在结尾处悄然浮现。这个接替安德海位置的新角色,如同一道幽灵般的注脚,宣告新一轮游戏的开始——安德海死了,但制造“安德海”的宫廷逻辑丝毫未变。

香港话剧团的《都是龙袍惹的祸》自2013年首演以来,历经多次重演与内地巡演,始终是华语话剧舞台上的一部佳作。它用高度凝练的戏剧手法,触碰到了历史中坚硬而恒常的内核:环境对人性的异化,个体在环境中的无力。它让我们看到,总有一些人免不了被欲望拖行,痴迷之下不断自我复制、永不停歇的悲剧循环。这或许正是这部作品历久弥新的力量所在。



## 四百年红梅一脉情

### 秦腔《再续红梅缘》的当代艺术价值

◆ 苏渊博

中国古典戏曲史上,极少有次要人物能像李慧娘这样,历经四百年而不衰,反而在一次次跨剧种改编中“逆袭”,从原作边缘配角跃升为独立成篇的经典主角。这一独特的文化现象,折射出不同时代社会情爱观念、女性意识与艺术表达方式的嬗变轨迹。

2015年首演,历经十年打磨的秦腔《再续红梅缘》,正是这条流变链条上的集大成之作。该剧本周亮相上海,参加首届中国戏剧梅花奖国际化优秀剧目展演。

回望李慧娘的舞台生命史,大致可归纳为四次转换。第一次在明代周朝俊的传奇《红梅记》中。李慧娘是奸相贾似道的侍妾,因一句“美哉少年”的无心感叹招致杀身之祸,死后鬼魂仗义救人。第二次以秦腔《游西湖》为代表的地方戏改编。各地戏班剥离原著中裴、卢情缘主线,将故事重心转向李慧娘的含冤复仇。李慧娘第一次获得独立的叙事地位。第三次来自20世纪50年代香港粤剧《再续红梅记》。唐涤生引入“一人分饰两角”与“借尸还魂”两大设定,将复仇主题转向唯美浪漫的爱情伦理剧。李慧娘不再执着于报复,而是通过容貌相似的卢昭容还魂续缘,增添了柔美凄婉的南方气质。

第四次正是秦腔《再续红梅缘》。李梅及其团队完成了真正的“集大成”——保留秦腔吹火绝技与刚烈底色,吸收粤剧版“一人两角”范式,更在人物精神内核上做出颠覆性升华:李慧娘不再为复仇,而是出于“成全”——她甘愿永留地府,求判官让卢昭容复生,以守护裴舜卿的人间安稳。四百年“怨女”终蜕变为“至情至性”的理想人格。

《再续红梅缘》的成功,首先在于对秦腔本体规律的深度尊重。全剧完整保留了《游西湖》中《鬼怨·杀生》的经典片段,将“吹火”绝活推向极致。李梅在演绎李慧娘时,唱腔中保留秦腔特有的“苦音”腔式,悲愤处裂石穿云,幽怨处低回婉转。此外,“一人分饰两角”虽源自粤剧,却在秦腔舞台上被赋予新意。李慧娘属青衣兼闺门旦,卢昭容为花旦,二者在台步、水袖、眼神、声腔上均有严格区分——李慧娘多用慢步、拖腔、沉郁身段;卢昭容步态轻盈、眼神灵动。这是对戏曲“分行当表演”传统的尊重,而非简单的换装变脸。

《再续红梅缘》的成功,为戏曲现代化转型提供了重要参照。回顾百年戏曲改革,大体存在两种模式:一是“原样保留”的博物馆式保护,易与当代观众



产生隔膜;二是“颠覆解构”的实验戏曲,常因背离本体而失去原有观众。《再续红梅缘》走出了“第三条道路”——在尊重剧种本体、保留经典折子、恪守伦理底色的基础上,通过叙事重构、表演跨界与价值升维,实现“润物细无声”的现代化。

《再续红梅缘》给人们以启示:传统戏曲的当代转化,关键不在“要不要改”,而在“改什么”与“怎么改”。人物的核心动机可以重新阐释,但表演的程式精髓不能丢失;结局可以调整,但善恶有报的伦理框架不能崩解;价值观可以注入当代意识,但必须与人物性格逻辑自洽。正如主演李梅所言:“我们站在前人的肩膀上,守正不守旧,尊古不复古。”这或许正是传统戏曲经典能够跨越时空、持续焕发生命力的唯一法门。