

“一元剧场”让好戏惠及基层

近来，“一元剧场”走红，山东曹县、湖南岳阳、甘肃张掖等地依托原有剧团、院线轮番上演好戏，成为盘活公共文化资源、繁荣基层文艺的一种探索。

何为“一元剧场”？顾名思义，公众以一块钱的投入就能看一场文艺演出，政府以购买公共服务或是引入社会力量等方式给予剧院补贴。这种家门口的文化服务形式，融合了地域特色，以实打实的优惠，让优质文化演出不再高高在上、难接地气，而是“飞入寻常百姓家”。

在物质生活日益丰富、多元的今天，公众的精神文化需求也在逐步提升。尤其在广大基层，人们对话剧、戏曲、音乐会等文艺形式的欣赏愿望不断高涨。可是，与大城市相比，基层能够提供的文化产品数量与质量有限。这背后存在着地方剧团生存难的问题，一些地方剧团自收自支，常常演一场亏一场，一度形成了“剧团无戏可演、群众无戏可看”的现象。“一元剧场”恰巧填补了类似空白，在地方财政购买公共文化服务的支持下，群众得以欣赏优质的精神文化“大餐”，地方剧团也得以进一步发展。这既提高了公共文化服务的普惠性与可及性，又在潜移默化中培养了公众的文化消费习惯，挖掘了新生的消费市场，释放出文化惠民的叠加效应。

“一元剧场”的开启，让很多基层剧团有了常态化演出的平台，演员获得更多展示才华的契机，一些经典剧目、传统艺术得以重绽光彩、赓续传承。从这个角度来看，一项惠民举措，也为中华优秀传统文化的播火传薪添续了一股力量。

此外，不少地方将此打造为百姓舞台，各行各业的文艺爱好者既可作为观众，又可成为演员，为进一步丰富文艺创作提供了可能性。正是因为人民生活是艺术创作的原料与富矿，是取之不尽、用之不竭的活水，由百姓积极参与的“一元剧场”，才获取了更多创造活力，产生了更可持续的发展动能。

当然，如此低价售票，是否会“赔本赚吆喝”？怎样保证演出的质量与效果？这些都是“一元剧场”能否长远发展的关键。

公共文化服务，由政府主导，社会力量参与。政府购买服务文化惠民，为地方剧团提供了物质保障，但更关键的还要看剧团自身能否探索出一条立足实际、适应群众需求的发展路径。例如，每月的门票销售情况，可以作为判断受众喜好需求的重要标准，什么样的剧目受众广，又该在哪些方面提质优化，都可以有的放矢进行调整改善。此外，一些富有地域特色的艺术形式值得进一步推广，那些被搁置、撂荒的剧目演出倘若增添新人面孔，并融入现代化视听舞美，未尝不会产生意想不到的效果。

我们乐见“一元剧场”能够更好满足群众多样性、多层次的文化需求，让社会发展进步的福祉惠及每一个人。到那时，当台下的老戏迷伴着京韵大鼓咿呀哼唱，当台上的青年人吼出一嗓子秦腔，当一出出好戏、好剧登上基层大舞台，我们看到的不仅仅是艺术的锦绣繁花，更是一种文化的生态重塑。

据《光明日报》



经典“补写”同样能“开”出花儿来



今年夏天，热映影片《长安的荔枝》展现了“荔枝使”李善德传奇又曲折的人生经历，用小人物的视角填补了历史宏大叙事，让观众从另一种维度触摸大唐盛世的真实肌理。

当“一骑红尘妃子笑”的经典文本和浪漫诗意被拆解为改进荔枝保鲜方法、计算荔枝转运路线、应对沿途人员推诿等具体而又微观的场景，当小人物为了生存拼尽全力，却难以实现命运突围，影片中这场围绕荔枝的千里奔腾，承载了正史未载的私语、史家忽略的叹息，让观众从历史夹缝中窥见了个体悲欣和真实人性。

经典叙事中未充分展开的情节线索，史料文献轻轻带过的不经意之处，往往是具有前瞻性、开放性的艺术创造地带。就像《长安的荔枝》以微观史观反映深刻的历史世情一样，许多创作者将目光投向一些看似微不足道的人物或细节，于文本缝隙中开掘故事，让“补写”经典成为一条行之有效的创作路径，开创出新的审美向度。今年暑期

“火出圈”的动画电影《浪浪山小妖怪》，就把镜头对准了古典名著《西游记》里被忽视的小妖群体，让传统西游故事中的“背景板”成为新的创作起点和叙事主体。通过小猪妖、蛤蟆精、黄鼠狼精、猩猩怪4个无名之辈的荒诞取经之旅，补写了一段属于底层小妖的平行故事。在故事的结尾，这支“草根取经团”并未以传统方式获取真经，但这场“不问结果、只顾出发”的西行冒险，直面普通人的欲望和纠结，直击浪浪山里的世故与无奈，彰显了作品的现实主义勇气——在不完美中成长，本身就是最珍贵的真经；平凡的人生里，常常蕴藏着最本真、最蓬勃的生命力量。

深入经典叙事的缝隙，揭示历史质感和现实幽微，需要创作者具备敏锐的艺术眼光，掌握“窥一斑而知全豹”的想象与重构能力。比如，《西游记》中，妖怪试图取代唐僧一行去取经的桥段，在有的读者看来是无足轻重的情节，但《浪浪山小妖怪》创作团队捕捉到了全新的开掘角度，即真假取经和身份识别

中“草根”的成长。再如，网剧《显微镜下的大明之丝绢案》，为《明实录》里寥寥几笔记述的案件丰盈了骨血，又从民间信札、笔记等素材中获取补充和印证，架构起以小见大的鲜活故事。其实，许多创作都会从经典故事、文献记载的未尽之处寻找可能，像“暮夜却金”“曹鼐不可”等典故都曾衍生出新作品，有的之所以让人印象不深，原因在于仍沿用惯常的叙事策略，囿于既有视角或情节，未能抽丝剥茧洞察人物的生存境遇和真实心性，也就难以实现更深层的形象建构和情感抵达。

经典并非一成不变的。解读、重构、跨界等，都是我们与之对话的一种方式。遵循原作走向的“再经典化”路径值得探索，与此同时，创作者另辟蹊径、转换视角，补述一段前史，或在故事完结处追问“然后呢”，抑或由一个物件、一个命题引向新的灵感空间，都是拓展创作新境界的途径。比如，游戏《黑神话：悟空》关注的是西天取经后的新问题，由玩家扮演“天命人”进一步诠释孙悟空的传奇经历和抗争意志，探索了经典的跨界路径，也探讨了关于自由与宿命的深层话题。在梨园戏《御碑亭》中，传统戏本里“王有道休妻”的故事走向被改写，创作者围绕女性的自我觉醒延展出“休夫”“别亭”等新情节，为传统题材注入现代意识。

这也提示我们，换一种思路破题，从细微处发现，向多维度开掘，艺术创作也能培育出令人惊艳的奇观，带来深入肌理、叩问本质、震撼人心的积极效果。

据《中国文化报》

“一江春水”和“八千里路”的启示



电影《一江春水向东流》和《八千里路云和月》，聚焦抗战中的风云儿女和命运浮沉，既延续了20世纪30年代左翼电影洞察社会的传统，又融合了对战争及人性的深刻反思，因其人文关怀和艺术成就，至今仍被视作三四十年代中国电影的代表。

两部影片时空跨度宏大。时间上，记录了从九一八事变爆发后到抗战胜利后的过程，中间还穿插了真实的战争纪录片；空间上，再现了从前线到后方的全方位。《一江春水向东流》是普通平民视角的横轴，顺着逃难人群的溯江而上，走过上海、武汉和重庆三座城市；《八千里路云和月》取知识分子视角的纵轴，跟随战地服务剧团转战南北，走过苏州、徐州等重要战场，交汇点是上海。

《一江春水向东流》勾勒了工人、农民、商人等各个阶层“苟全性命于乱世”的挣扎，尤其对沦陷地区生民的苦难有深刻描摹。《八千里路云和月》表现了演剧队鼓励军民合力抗日和农民要求抗日的愿望，又表现了国民党军一路抵抗却节节败退的事实。两部片子的结尾都振聋发聩。《一江春水向东流》借吴茵扮演的母亲，发出了“这是怎么一回事啊”的质问。同样，《八千里路云和月》也未给出明确答案，而是让观众直面“如何

重建理想”的叩问。

《一江春水向东流》和《八千里路云和月》对人物的刻画和描摹，体现为电影作为显微镜对社会的细微剖析。两部电影都试图以一对夫妻串联起一寸山河一寸血。两者在叙事上都呈现出浅近直白的美学特征，和中国传统戏曲讲故事的方式一脉相承，隐含了中国家庭伦理片的叙事范式。

二十世纪二三十年代大量好莱坞电影登陆上海，中西文化剧烈交锋，新旧时代风云激荡，那一代中国电影人没有被动接招，全盘西化，而是根植本土，兼收并蓄，创造出了极具民族特色的电影美学。《一江春水向东流》和《八千里路云和月》从编导演三个方面，都呈现了电影语言的娴熟，留下了不少经典桥段，至今令人反复回味。

电影蕴含的古典韵味贯穿始终。两部电影犹如一对“双生花”，片名各取自古代诗词的千古名篇，前者借鉴中国传统戏曲的悲情叙事，偏向婉约；后者接近苏联蒙太奇学派，偏向豪放。两部影片分别代表了蔡楚生和史东山的导演风格，恰如左翼电影的“一体两面”：既要有《一江春水向东流》的“泪”唤醒民众，也要有《八千里路云和月》中的“路”来指明前行方向。

电影运用了具有深厚民族文化心理积淀的传统意象。《一江春水向东

流》中几度出现的“望月”和“逝水”令人叫绝。寄月抒怀是中国人最熟悉的情感表达，一轮明月同时传递了爱恋、相思和乡愁等复杂情感。片中，每一次阴晴圆缺都暗示张忠良和素芬的情感起伏和关系变化。同样，长江在片中既表现人物空间变迁，又是主角的心理轨迹，更代表了时间的流逝。

演员的表演既扎根于现实土壤，又赋予角色超越性的诗意。《八千里路云和月》中最动人的一刻是男主人公冲出阁楼，站在弄堂的屋顶，对着月光拉响小提琴。通过音乐，将束缚转化为自由的渴望，将苦难转化为对希望的咏叹。

《一江春水向东流》和《八千里路云和月》通过银幕向世人昭示了在那个年代全民抗战不仅是民族救亡，亦有文化启蒙的意义。中国文化要善于吸取外来文化优秀成分，与本民族的语言形式、文化习惯结合起来，创造出反映时代需求、具有民族特色的文化产品。这一点，在今天仍具有现实意义。

据《人民日报》

