

编者按

我市作家满涛近年来在《长江丛刊》《山东文学》《当代小说》等刊物连续发表数十部中短篇小说,引起文学评论界关注。继《北方文学》《当代小说》刊发对其作品的评论后,近日,著名评论家,北京师范大学教授、博士生导师翟文铖等在《百家评论》(文学理论双月刊)发表评论“《说法》的迷藏——满涛小说论”,对其近作进行了中肯的分析点评,现转发以飨读者。

“说法”的迷藏

——满涛小说论

翟文铖^① 张祖扬^②

在这个物质丰盛而精神普遍焦虑的时代,满涛作为近年来突起的小小说家,以敏锐的洞察力,精准捕捉到时代发展中那些被遗忘或刻意抹去的瞬间。他在探讨个人、家族乃至一个村庄兴衰的同时,通过内容殊异的各种“说法”来建构自己的历史认同。“说法”的本义兼有解释与交代的双重意涵,指向对某件事的言说方式,或指向对某个结果负责的态度。在满涛的小说中,各种“说法”成为了人物应对不同现实时采取的言说策略,通过层层嵌套,进而成为历史被建构、记忆被重塑的叙事手段。他的小说世界在时间的冲刷之下,似乎与真相在进行着永无止境的迷藏游戏,从而使记忆与真相呈现出复杂的关系。若将满涛的创作置于当代小说的谱系中,我们会发现他擅长将“说法”作为嵌套的叙事装置,勘探不同族群的记忆脉络,不断地对现代人所遭遇的生存境遇进行深刻的拷问。

一 “说法”作为一种的叙事装置

《耳村族史别记》中,村长四叔面对二狗子之死,将他的尸骨当作“盗墓贼”安葬,计划在将来的族谱中写下“某年月日有贼人盗古墓,因分赃不均,一人被同伙打死,村民怜悯,葬于此”。然后,四叔意识到“所谓的真相终究要由活着的人决定,坟里的人不重要,坟外的人才重要”。这段话堪称满涛小说所奉行的叙事宣言:“说法”既是一种叙事装置,又是揭示真相的核心机制。他将“说法”的生成过程层层剥开,让读者意识到所谓真相从来不是客观实在,而是被权力、需要与记忆共同塑造的产物。然而,小说中人物对“说法”的依赖并非自欺欺人,而是边缘叙述者在流动的世界中安顿自我的必要方式。

叙事对“说法”形成的自觉在《罐头》中获得了更为复杂的呈现。鸡罐头厂长说“给顾客一个‘说法’就行了”,无疑道明了商品社会所依循的逻辑。拾荒老人因食用临期罐头死亡,马建国的父亲用方言说“药死了”(而非“噎死了”),妻子用“天热腐败”为丈夫开脱……每一处细节都在生成新的“说法”。马建国最终发出了这样的质问:“假如罐头会说话,它说出的是一个真相还是一个‘说法’?”这个诘问仿佛成为了一把钥匙,帮助读者打开了满涛小说的机杼,说明人们只能通过“说法”来暂时确认“自我”的存在。

小说《吃鲸记》则将“说法”所嵌套的叙事方式演绎到了极致。祖爷爷守护鲸鱼的承诺、爷爷讲述的行善故事、哥哥贩卖鲸鱼下颌骨的商业运作,每一代人都在为这头巨大的鲸鱼赋予新的意义。鲸鱼下颌骨成为了主题公园的大门,“每一个游览的人都会站在大门下留影,然后仰着头绕着鲸鱼的下颌骨一圈圈地转,一遍遍地惊叹”,而那惊讶的样子“就像当年的村民一样”。这种跨越时空的复现暗示了“说法”的循环本质,人们永远需要某种叙事来安置自己的惊奇与敬畏,无论这叙事指向的是真实的鲸鱼或是景观的呈现。

值得思考的是,满涛的小说虽然充满对记忆和真相的质疑,却并未陷入虚无主义。《笔墨》中王先生虽然从棺材中消失,但他的字被刻在石壁上,印在门票上,以另一种形式存在;《吃鲸记》中鲸鱼虽然坍塌,它的下颌骨成为主题公园的大门,继续引发人们的惊叹;《耳村族史别记》中二狗子的真实身份虽然被掩盖,但他的尸骨最终入土为安,获得了“盗墓贼”这一虽不光彩却不容置喙的身份。

有的读者可能会质疑,认为小说中人物对“说法”的依赖是简单的自欺欺人,谈不上是生存的智慧。然而,细读《耳村族史别记》的文本,二爷爷用“忍字头上一把刀”的古老智慧教育后人,“咱们耳村以前祖辈都在湖上,这些年来到旱地上,也吃上麦子了,也住上瓦屋了,日子比原来好了,今天这光景,咱就靠一个忍”。这种“忍”的哲学本质上是一种对固有“说法”(村民被当地人蔑称“湖猫子”)的改变,与命运暗暗中较量,从而生成新的“说法”(身份)。《话筒》中张大力的“神游”,其实也是一种对现实的妥协与超越。他在朗读时“开小差”,想象老李吃了“见手青”产生幻觉,想象与美惠的微妙交流。这些想象虽然“可笑”(他自己也知道),却是人物抵抗现实压力的方式。“张大力的神游并不说明他是一个心理阴暗的人,他只是有点小郁闷,本质上还是那个在教室里不敢大声说话的人。”对“小郁闷”心理的剖析,恰恰印证了满涛小说具备了足够的人文温度,说明在宏大的历史叙事之外,那些微小的、私人的甚至不登大雅之堂的情感同样值得被记录、被理解。

二 代际传递或记忆的嬗变

如果“说法”能够建构起读者期望的真相,那么这种建构又是在如何在历变的时间中得以展开呢?满涛给出了另一条线索:当每一代人都试图为同一事物赋予新的意义时,“说法”便成为记忆在代际传递中嬗变的过程。与此同时,满涛的小说对记忆的勘探,始终与小说中的物质载体紧密相连。《笔墨》中王先生用毛笔在墙上书写从小熟记的唐诗宋词,那些“写在石头上的字,甚至还不如写在墙上的字牢固,一场风雨就冲洗得干干净净”。看似徒劳的书写行为,作者却借此道出了文化的本质在于“无用之用”。王先生的尸骨最终从棺材中消失,只剩下一副笔墨,他的鬼魂“一溜烟跑远”,仿佛连死亡也无法固定一个人的存在。当省城书法家将王先生的遗作“千古风流”刻于石壁,又被印在景区门票上,昭示着王先生对文化(笔墨)的记忆和传承得到了社会的认可,“无用”的文化以这种方式获得了永生。《罐头》中长久保存的牙膏皮成为马建国寻找“生命之源”的物证,更是他与父辈记忆的连接点。“那牙膏——也许万分之一微克——也一定随着母亲的乳汁进入了马建国的体内,成为他生命DNA的一部分。”满涛显示出对代际链接点近乎执念的追溯,暴露了现代人在回忆真空时对记忆物质化的渴望。当记忆本身变得不可靠时,人们只能借助具体的物件来锚定自己的来处。

然而,这种锚定在时代的变迁中是徒劳的。《吃鲸记》中祖爷爷最终从鲸鱼肚子里失踪,“我们再也没有见过他”。鲸鱼山突然坍塌,“天地间一片白茫茫,平静得好像从来不曾有过一头鲸鱼”。物质载体的消逝带走了记忆的最后依托,留下的只是代代相传的“说法”。《耳村族史别记》中三大爷的小卖铺倒塌,“掩映在半人多高的荒草中,用不了多久就会和泥土融为一体”。这些物质空间的消逝,与记忆的逐渐模糊形成同构关系,暗示着人们永远无法真正抵达过去的真相。

满涛的小说多采用嵌套叙事,时间跨度从民国到当代,这种结构使得代际记忆的嬗变成为天然的主题。《吃鲸记》中祖爷爷、爷爷、父亲和“我”这四人对待鲸鱼的态度各不相同。祖爷爷将守护鲸鱼视为对村长的承诺和莫大的荣耀;爷爷视鲸鱼为家族的依靠;父亲则开始质疑鲸鱼的价值;而“我”这一代则试图将鲸鱼商业化。这种态度的历迁,折射出不同世代对传统和记忆的不同理解:承诺、依靠、质疑、或利用。每一代人都在用自己的方式与这段家族史进行对话,其中爷爷对往事的讲述尤其耐人寻味。“爷爷的话匣子打开了”,这句在小说中反复出现的话语,暗含了“讲述”作为行为本身的仪式性。那些“陈谷子烂麻子的事”被一遍遍道来,“虽然全无新意”,却成为了家族认同的基础。爷爷的讲述中充满了选择性遗忘与刻意的强调,他对用鲸鱼肉救人又不泄露天机津津乐道,对其中的道德缺憾却轻描淡写;他反复强调祖爷爷“懂孝道明事理”,却对祖爷爷打死外乡人的往事讳莫如深。这种选择性叙事,正是记忆实现嬗变的内在机制。

《笔墨》中的王先生与黑娃的关系,则构成了另一种代际传递的隐喻。王先生用手指甲在地上写下“黑娃”两个字,教他“黑是黑天的黑,娃是娃娃的娃”,书写行为本身就能够传递文化记忆。多年后,已成为知名作家的莫隐回到故乡,看到王先生的字被刻在石壁上,“真实和虚幻交织在一起”。他开始思考“世上到底有没有鬼魂”,思考王先生的鬼魂“究竟跑到了哪里”。这种思考通过追问,通过书写,通过一次又一次的返回,正是记忆在代际间得以延续的方式。

三 在边缘人物与主流叙事之间

无论代际记忆以什么样的方式变化,最终终会落脚于那些被主流叙事遮蔽的边缘人物身上。他们既是被“说法”塑造的对象,也是对“说法”示以沉默的抵抗者。满涛笔下边缘人物的命运与主流叙事形成了微妙的张力。《笔墨》中的王先生一生痴迷书法,却被村民称为“王疯子”。他的艺术追求与生存困境形成强烈反差。王先生只想在白墙上写字,却不断被误解、被驱逐、被羞辱。他写的“念奴娇”被误读为“淫词儿”;他为周县长家后墙题写的“大江东去”被解读为政治隐喻。纯粹艺术冲动被他者强行赋予社会意义,最终导致了他的边缘化。由此可见,被误读与边缘



化正是主流叙事对异质个体最行之有效的规划方式。

《话筒》重点刻画的人物张大力,只有在话筒前才能找到自我的价值。从校园广播员到车间领读人,话筒成为他与世界建立联系的中介,也是他逃避现实的庇护所。“会议室就像当年的播音室,在这里他体味着独有的快乐。”当美惠夺过话筒揭露刘明春的真实面目时,话筒摔在地上“发出嘭的一声巨响”,张大力“终于看清话筒里面是什么了,里面空空如也”。声音与权力在此构成了一种虚幻的关系,当话筒背后的权力结构崩塌后,话筒就只能是一个“空空如也”的物件。《吃鲸记》中的祖爷爷同样是边缘人物的典型。他“是个瘸子,爬不上架子”,只能做些杂活,所谓被赋予守护鲸鱼的重任,其实是村民逃难时将他抛弃(边缘化)的另一种形式。他在鲸鱼肚子里生活了半个多世纪,“十天半个月才出来一次”,最终失踪在鲸鱼肚子里。这种边缘化的生存状态,无不与主流历史的进程形成鲜明对照。即使外部世界经历变迁巨大,经历了改朝换代、兵荒马乱,祖爷爷却依然躲在鲸鱼肚子里,“像睡在一个巨大的梦里”。

《罐头》中的马建国也处于商业社会的边缘地带,他的小公司“只有他一个人”,他“既是老板,也是员工”。马建国用开孔剂修改日期,反映了边缘人物在主流商业规则下求生的策略抉择。最终,拾荒老人因食用丢弃的罐头死亡,父亲用幸灾乐祸的语气讲述这个新闻,马建国陷入了道德与生存的双重困境。他最终选择“几乎不出门,每天坐在阳台上,看着远处发呆”,这是一种主动的彻底边缘化,也是对将他拒斥门外的主流社会无声的抗议。小说结尾,马建国“按照妻子的交待,不得不下楼来到储藏室”,却发现“里面弥漫着刺鼻的气味,是开孔剂”,所以“一刻也不想在这里待着,转身出去,关上了门”。这种逃离是对所谓“说法”的放弃:他不再试图为那些临期罐头寻找合理的“说法”,不再试图为拾荒老人的死亡寻找真正的原因,而是选择关上那扇门,把自己封闭在阳台上的世界里。小说结局的开放性,恰恰体现了满涛小说的超越性。

如果说不确定性共同构成了满涛诸多小说的主题,那么写作本身就是他对这种不确定性的抵抗。当王先生的字被刻在石壁上,当鲸鱼下颌骨成为主题公园的大门,当二狗子的尸骨被写入族谱,当话筒“发出刺耳的啸叫声”,当开孔剂的气味弥漫在储藏室里,这些物质化的痕迹通通成为对抗遗忘的最后堡垒。它们或许无法呈现主流历史的真相,但它们至少能证明小说中的人物曾经这样活过,曾经有这样的“说法”。

四 结语

满涛的很多小说,都可以视作一场关于记忆的迷藏游戏。其中的每个人都在试图寻找真相,每个人都在制造不同的“说法”,每个人都在被记忆塑造的同时重塑着记忆。作为这场游戏的“肇始者”,满涛肩上的文学使命并非提供确定的答案,而是尽可能地呈现问题的复杂性。小说中塑造的人物充斥着各种各样的悖论,而这些人物成就了满涛小说的独特魅力。作者无疑让他们超越了符号化的道德载体,变成了活生生的、充满矛盾的生命个体。

在这个意义上,满涛不仅对记忆与真相在持续勘探,更具备了对文学使命的自觉承担意识。现下,彻底理性化的社会面临价值虚无的危机,日常生活中的各种“说法”也能成为权力运作的工具,而记忆也可以不断被篡改和遗忘,文学的价值恰恰在于记录那些被主流叙事遮蔽的声音,打捞那些被时间冲刷的碎片,呈现那些无法被“说法”收编的异质性存在。满涛的小说在记忆与遗忘、真相与“说法”之间撕开了一道道缝隙,让读者得以窥见那些被遮蔽的生命图景。

“人不管在哪里摔倒,都要自己爬起来。”这句话在《话筒》中被张大力反复强调,也成为满涛诸篇小说的潜在主题。很多人物都在各自所处的困境中挣扎,摔倒,再爬起。他们的重新挺立并不代表着自身成功或救赎,但至少能成为生命延续的一部分,意味着对更多“说法”的持续寻找。而这种寻找本身,就是文学存在的理由,也是满涛小说的价值落点所在。

【转载自《百家评论》(文学理论双月刊)2026年第4期】

(作者^①翟文铖,北京师范大学文学院教授、博士生导师^②张祖扬,北京师范大学文学创作与批评专业硕士)

用文字构筑记忆的栖居地

——读宋登科散文集《会飞的村庄》

扈宏毅

宋登科是从汶上县宋庄村走出的作家,乡土生活是他的人生底色。他把儿时割草、放羊、脱土坯、垛麦垛、背粪箕子等劳动经历,以及对贫穷的切身体会,对动植物的恣意想象,对人情世事的复杂情感,写成十个篇章,收录在散文集《会飞的村庄》中。而《会飞的村庄》又不仅是一本回忆录,其中还有对世俗的深省,对命运的思辨,使整部书带着沉重的基调,让人读来觉得,村庄,塑造了一个背井离乡的中年人的精神和血肉,也给了他迷茫与忧思。

作为一个在城市长大的人,我对汶上既熟悉又陌生,多次去采访,却从未体会过那里真正的乡村生活。而《会飞的村庄》提供了多种视角,有全景、有特写,有对话、独白,也有长镜头和蒙太奇,读者像是乘着一只飞鸟时快时慢地滑行、起落,展现在眼前的,不仅有声有色的乡村,还有作者带着半生风雨遥望这乡村的眼神。

在宋登科眼中,物件也是有生命的,都有一个生老病死的过程,植物和动物也有一个爱恨情仇的世界。

为了生存,小小的肩膀要背负沉重的担子,粪箕子是沉重岁月的一个符号,作者用它来背草、背玉米、背家畜的排泄物,它装满了收获的喜悦,也在少年肩上压出深而痛的印痕。但粪箕子也会在时间里慢慢松脱,断落得残缺不全,被投入炉膛,释放最后一点价值;小黑狗是作者童年最亲密的伙伴,他们一起看云彩,一起抓野兔,它从不嫌弃吃最粗糙的食物,忠诚地陪伴守护着这个家,但仍未逃脱死后被烹煮的结局,因为那时候人对肉食的渴望实在太强烈了;作者还把自己想象成一头牛,体察到“吃苦耐劳”既是一个好名声,也是精神的枷锁,它奉献一生,最后也无法摆脱锋利的刀刀。以牛的视角审视人类世界,他看到了命运的不公和每个人无法跳脱的牢笼。

他用这些事物展现宋庄,而又不僅僅是宋庄,还有一种人人都能品尝到的“失去”的味道。

给作者最痛彻的“失去”的体会,是亲人的离世。弓腰劳作的父亲,忍辱负重的母亲,他们的离去,连带着老房子的凋零,人际关系的疏远,使作者切身感受到,村庄似乎回不去

把《西游记》装进“国潮魔方”

——评婺剧《三打白骨精》的破壁与重塑

官书娟

作为国家艺术基金优秀剧目,浙江婺剧研究院创排的《三打白骨精》凭借传统底蕴与现代审美的完美融合,自公演以来票房长红、持续出圈,成为戏曲活化经典、破圈传播的标杆之作。笔者曾随单位团队赴济南观摩该剧专场展演,在极致的舞台盛宴中,观众能触摸传统文脉底蕴,收获审美共鸣与精神启迪。

婺剧《三打白骨精》没有被原著章节内容框住,在叙事构造方面极具突破性。编剧像一位高明的裁缝,以《西游记》原著第二十七回“尸魔三戏唐三藏,圣僧恨逐美猴王”情节为主线,大胆剪裁、拼接了《西游记》其他章回的精彩片段,构建出一个焕然一新、逻辑闭环的完整大戏。

《三打白骨精》精妙地体现出以主线白骨、以支线填魂的叙事框架,每一段改编都服务于人物塑造和主题升华。例如,该剧巧妙改编新增金蟾怪一角,形象借鉴《西游记》第三十四回金角银角魔王之母九尾狐的设定,沿袭原著中悟空打死老妖、假扮其形入洞救唐僧的情节脉络。此角色融合婺剧老丑与反派滑稽特点,既实反派阵容,丰满群像;唐僧僧内的剧情架构,又以诙谐表演活跃舞台氛围,提升观演趣味。剧情层面,金蟾怪发挥关键叙事作用,通过与白骨精对话,揭露“三变”骗局,从而水到渠成化解唐僧师徒误会,令唐僧幡然醒悟。另外,剧目还巧妙化用《西游记》经典桥段来暗塑人物、铺垫冲突。白骨精手下女妖馒头八戒的诙谐戏份,就兼具“四圣试禅心”“盘丝洞八戒忘形”的内核精髓,戏谑地演绎出八戒贪色懈怠的本性,软垂的九齿钉耙,是心魔难除最生动的舞台隐喻,立住了角色形象。

婺剧一直以真功实技扬名梨园,秉持重武轻文特色,表演气势磅礴、风骨雄浑。而《三打白骨精》更是将婺剧的武戏精髓演绎到极致,又特别融入百戏绝技,台上演员功底精湛,变脸、魔术、杂技、硬桥猴戏、硬僵尸身段、武打把子功轮番登场,招招见功底,式式见真章。

无论是孙悟空的“武戏文唱”,还是唐僧的“文戏武唱”,或是猪八戒的诙谐功夫,演员们的演绎都精彩纷呈,让人目不暇接、叹为观止。白骨精在武戏外,变脸变换的绝技更是全场一绝,瞬间脸谱迭代、华服尽换,精准对应妖、人、魔三重身份的层层蜕变,这不只是惊艳的视觉冲击,更是人物内心的舞台外化,技为戏用、戏技相融,堪称跨界融合的教科书式演绎。主角精彩,配角们的表现也毫不逊色,村姑、老丈、老妪、传令猴、狮虎狼豹四怪……整场剧目无弱角色、无冗余戏份、无敷衍演绎,从领衔主演到群演龙套,从取经师徒到小妖

了,“我”只好带着记忆中的村庄,飞走了。

最使我内心郁结的,是书中对两位女性阵痛般的记录。小姨和大姐,她们在婚姻里的绝望中死去。这使我想起小时候就听过的一些传闻,在那个年代,农村女性以喝农药的方式求得解脱并不少见,生存封建观念里的相当一部分女性,一生从父、从夫、从子,从来不曾循着自己的意志而活。男性婚后依然和原生家庭捆绑在一起,而嫁出去的女儿,在娘家已然成了外人,她们不得不把命运完全托付给一个陌生的家庭,甚至连婚前了解这个家庭的过程也被省略。忧郁的心绪无从排解,自己的命运也无从把握,悲剧就这样发生了。坦诚是写作的根基,作者没有逃避这种乡村沉疴,而是把它重新打捞,摊开在日光下,这是男性视角下的乡村叙事留给悲剧女性的一种温情,也是作者用持久的注视,照见了老房子墙壁上暗淡且尚存的一抹血渍。

村上春树说,“人生是不断丧失的过程。对您的人生很宝贵的东西……一样接着一样,一个人接着一个人,从您身旁悄然消逝……而且一旦消失,您就再也别想重新找回,连找个代替的东西都不容易。”

但是,我们失掉了的东西,不会凭空消失了,总归有个去处吧,我们用什么存留这种失去呢?

作者多次提及乡村的老房子,让我想起有种白壁灰瓦的房子,下雨的时候,雨水从瓦片低凹处垂下,汇成一条条檐溜,冲刷着雪白的墙壁,时间久了,墙壁挂满竖直的印痕,被人们叫做檐溜痕。雨水可以冲干净屋顶、地面、草木、天空,唯独冲不走那一条条檐溜痕,非但如此,雨来得越是猛烈频繁,痕迹越是深重,仿佛收拢在心底的记忆。

宋登科有着对文学执着的热爱,能持久释放着对故乡动情的力量,他用细腻真诚的文字,给自己的记忆构筑了一座栖居地。我们得以看到,在属于他的那座老房子上,在一道道檐溜痕里,他的小黑狗还睁着圆溜溜的眼睛,好战的鸡被扯掉的羽毛在飞舞,粗大的树干上刻着他喜欢的女孩的名字,双叉弯着腰站在门口迎接归家的人们……他写道,“墙再老也会顶天立地”,而我们的那面墙,又在哪里呢?

群猴,全员身怀绝技,全程高光不断,彻底打破了传统戏曲“主角出彩、配角陪衬”的刻板格局。

无论时代如何发展,唱腔始终是戏曲之魂。婺剧《三打白骨精》在声腔的雕琢上也极尽巧思、精益求精。

作品跳出单一声腔局限,博采众腔所长,与婺剧高腔、乱弹、徽戏、滩簧等六大原生声腔相融相合,演员们贡献出“俺本是顶天立地一英雄”“目睹真情梦方醒”“盘踞洞府千年整”等众多精彩唱段。高亢激昂处,有婺剧的铿锵大气,穿透力十足,撑得起神魔大戏的磅礴气势;婉转悠长处,融众腔之柔美细腻,衬得文戏深情缱绻、禅意悠悠。文武唱腔随心切换、刚柔并济,既保留了婺剧最地道、最醇厚的传统韵味,又弥补了单一声腔的表达局限。一部戏听尽众腔之美,唱词入心、唱腔悦耳,让资深戏迷品得出传统根脉,让年轻观众听得懂戏曲之美。

戏剧源于生活、扎根大众,是服务群众的鲜活艺术。时代奔流不息,传统戏曲唯有守正固本、顺势创新、迭代蜕变,方能让千年文脉生生不息、代代相传。婺剧《三打白骨精》突破传统戏曲的舞台桎梏,以古今碰撞的巧思,中西融汇的表达,为古老婺剧镌刻上了国潮印记,打造出震撼人心、身临其境的沉浸式视听盛宴。

剧目用现代科技为传统舞台赋能,灵动的无人机模拟孙悟空变化后的小蜜蜂,穿梭在舞台之上。炫酷镭射光影复刻出孙悟空护佑师父所画的护身光圈,青烟缭绕、幻球消散的特效生动还原了白骨精遁形变化的玄幻场面。科技光影与传统戏曲深度融合,为戏曲艺术注入了鲜活的生命力。在艺术表达上,剧目也大胆创新。既保持唱词的深刻凝练,又适当融入“OK”“这唐僧满腔的胶原蛋白,吃起来口感一定不错”等年轻化表达,拉近了与观众的距离。表演形式更是兼容中西,将婺剧传统武术身段与西方探戈变奏巧妙结合,植于猪八戒调戏白骨精试探村姑的过程中,而白骨精追捕戏耍唐僧一段则融戏曲武打和水袖舞于一体,刚柔碰撞、韵味独特。

婺剧《三打白骨精》的爆红,不是偶然,而是传统戏曲守正创新的最佳范本。它像一枚包罗万象的国潮魔方,立体、多元、丰盈。资深戏迷可品百腔流转的戏曲古韵,实打实的传统绝活,年轻观众可赏古今碰撞的国潮美学、科技赋能的视觉奇观,深度观者可悟善善恶真、执念本心、师徒情义的人生哲思。它不是拼盘式的堆砌,而是艺术的有机融合,是守住戏曲的根与魂、大胆拥抱新时代的创新表达。