

从“驯悍”到“互敬”： 粤剧电影《刁蛮公主戇驸马》的 银幕新生

■文/刘晓希 饶曙光

提到粤剧电影《刁蛮公主戇驸马》，就不得不提起《驯悍记》。《刁蛮公主戇驸马》与莎士比亞《驯悍记》之间，原本有一段“取其神而改其形”的跨文化改编关系。原作讲述维罗纳绅士彼得鲁乔以心理博弈“驯服”悍妇凯瑟琳娜的故事，核心是伊丽莎白时代的英国社会“悍妇归顺”的性别秩序叙事。20世纪40年代，马师曾在改编时保留了势均力敌的唇枪舌剑、彼此试探这一最具戏剧张力的“互驯”内核，却对结局的价值观做了关键翻转，将哪怕在西方社会都饱受争议的“驯妇”改写为中式推崇的“举案齐眉”，使主题从单向的权力征服转向双向的情感成全。

在本土化处理上，故事背景从意大利帕多瓦被搬到华夏朝堂，“富商嫁女”被升格为“公主招亲”，“性别权利”被置换为“皇权等级”，戏剧张力不减反增；莎剧原有的“戏中戏”外框被果断舍弃，叙事开门见山，更契合中国戏曲“无隔不隔”的审美习惯；人物命名也彻底本土化——风霞公主、孟飞雄，一刁蛮一憨厚，反差之中见机锋。这一改编的影响力绵延八十余年而不衰：90年代欧凯明、郭凤女在红线女指导下复排此剧；2004年红线女执导并献唱的同名动画电影问世，成为世界首部粤剧动画电影，斩获中国电影华表奖；2026年欧凯明、郭凤女再度携手，由青年导演李家裕执导推出真人粤剧电影，作为广州市粤剧电影精品工程第六部作品登上银幕。

这部剧自20世纪40年代上演以来历演不衰、深受戏迷喜爱，根本原因在于改编者将莎剧原作中建立在性别压迫之上的“驯悍”母题，改写为建立在尊重与平等之上的爱情主题，让这一主题兼具喜剧性与当代性。此外，《刁蛮公主戇驸马》更将原作聚拢私人婚嫁的故事置于邻国友邦关系的背景之下，从等级婚姻切入，观照更宏观层面的中国文化伦理秩序，这既契合马师曾改编时期的中国现实，也贴合当下中国的外交理念。

然而，舞台版服务的是剧场观演逻辑，电影版服务的毕竟是电影叙事逻辑。舞台的魅力在于现场感和程式美，演员与观众同处一室，写意空间靠想象填补，唱腔做功是核心。但电影观众坐在银幕前，需要的是沉浸感、代入感、情感聚焦，这需要正反对镜头让观众进入两人的心理博弈，需要特写让观众看见微表情，也需要推拉镜头让观众感受人物升华的瞬间。正如导演李家裕的理念——让老观众觉得地道，让新观众觉得新鲜：唱腔、程式、水袖这些“地道”的保留，正是给老观众的；正反对、特写、实景这些“新鲜”的电影语言，则是给新观众的。例如，“地道”与“新鲜”就在从“互审”到“互认”等场戏里达成了精妙的平衡。

特别是在“承恩寺寻夫”一段，驸马被贬出家后，在承恩寺等待削发。风霞公主感到后悔，主动赶往承恩寺挽回丈夫。这是一个对“空间”转换要求极高的段落，舞台版的《刁蛮公主戇驸马》只能通过虚拟化的舞美设计出“路”与“寺”，让演员在舞台上通过圆场（戏曲中表现行路的程式化动作），绕舞台走一圈，配以唱段，呈现出“到”了的感觉，同时辅以唱腔的节奏和声腔处理来表现公主的焦急心情，而从皇宫到承恩寺，同样只能靠一桌二椅和象征性道具暗示。但是电影版的《刁蛮公主戇驸马》把路具象化了，山路、风声、脚步，交替着驸马缓缓落下的青丝，在这里都不只是电影蒙太奇的简单组接，此中实质上存在着一个容易被忽略的意味：当路被拉长，公主的“悔”也被拉长了。她每走一步，都是在“消化”自己的任性；她每喘一口气，都是在“承认”自己的错。路的物理长度，变成了她心理转变的“弧长”。这意味着电影版《刁蛮公主戇驸马》其实做了一件违背戏曲逻辑的事——戏曲要的是“心理即时间”（想即到），电影要的是“时间即心理”（走到才到）。但奇妙的是，这种“违背”反而让当代观众更能共情，因为当代观众的理解框架是“心理转变需要过程”，而不是一“念即达”。电影版用“拉长的路”把公主的“回心转意”变成了一个可感知的过程，而不是一个瞬间的宣告。这其实是电影版对戏曲叙事的当代转译，比单纯“用蒙太奇表现焦急”更深一层。

此后，“削发”是这场戏的危机核心。在舞台版里，“削发”是虚拟的，了空禅师只是举起剃刀，驸马跪下，观众知道这是戏，危机感则被程式化消解了。而电影则把“削发”变为悬念。电影在真正呈现剃刀、发丝、即将落下的那一刻，突然转切到公主赶路镜头，此时，公主和观众皆不知道驸马是否已经削发成功，这种“信息差”制造的悬念与紧张恰恰是舞台版没有的。

此外，在“承恩寺寻夫”一段最值得深思的一层是，正是父皇、母后与了空禅师的共同“设计摆布”让这对“冤家”团圆，那么，父皇、母后与了空禅师其实是“戏中导演”。他们安排驸马“出家”（其实是假出家），安排公主“赶到”（其实是被引导），安排“削发未果”的真相揭晓（其实是精心设计的“反转”）。他们在剧情内部承担的，正是导演在电影中承担的功能——调度、安排、制造转折。这层意味在舞台版里是“沉睡”的。因为舞台版的了空禅师就是个喜剧配角，靠念白和做功呈现“促和者”功能，观众笑过就过去了，不会深想他的参与“设计”意味着什么。电影版通过对承恩寺内父皇与母后以及了空禅师的面部特写，将他们的目的通过眼神了然于观众，激活了人物的“戏中导演”功能。这种激活，会产生一个奇妙的回响：马师曾当年删掉了《驯悍记》的“戏中戏”外框（斯赖被戏弄的故事），但了空禅师这个角色，其实暗藏着一个“中国式戏中戏”的结构——他才是那个参与并安排一切的人，这就相当于莎剧外框里那个寻开心贵族。电影版《刁蛮公主戇驸马》等于用影像补回了马师曾当年删掉的“元叙事”维度，这是舞台版和此前所有版本都没做到的。

由此可以看出，2026电影版《刁蛮公主戇驸马》相对于舞台版的真正优势，不仅仅在于其8K、AI、绿幕这些技术参数，而更在于它已经具备了某种“媒介自觉”，即意识到电影语言本身可以参与意义生成，而不仅仅是记录戏曲表演。而这些才是电影版能“写出新意”的地方，说明电影版《刁蛮公主戇驸马》不是比舞台版“更先进”，而是比舞台版“多了一层表达维度”。戏曲用唱腔、做功表达一切，电影用镜头、空间、声音、剪辑表达一切，两者不是替代关系，而是不同的意义生成机制。

最后，值得一提的是，《驯悍记》在西方学界与舞台长期饱受争议，而《刁蛮公主戇驸马》在中国却几乎免遭非议，这一接受差异的根源，很大程度上在于改编所实现的“主题互补”。西方对原作的话病集中于彼得鲁乔的“驯悍”行为是否构成男权对女性的精神压迫、凯瑟琳结尾的“顺从宣言”更被女权主义批评视为性别秩序的粗暴回归。马师曾的改编恰恰在这一最易引发争议的节点上完成了关键置换：孟飞雄的形象看似带有男权色彩，例如他要求公主跪迎、金殿审问，但这一行为的原动力并非夫权至上，而是“王子犯法，与庶民同罪”的法治精神与不畏权贵的刚正品格。观众正妥诟病其“男权”姿态，随即会意识到他对抗的恰恰是更上位者（公主背后的皇权），这种“以臣制权”的姿态反而弱化、平衡了性别关系，使冲突从“男女之争”转化为“公理与特权之争”。而这种转化，并非仅适用于某一时代或某一文化语境，它所揭示的问题实则具有跨越时空的恒久性。从伊丽莎白时代的英国到20世纪40年代的中国，再到2026年的银幕，“驯服”与“互敬”的张力始终贯穿于人类对亲密关系的思考之中。莎翁原作折射的是西方父权社会对性别秩序焦虑，马师曾的改编呼应的则是中国传统伦理对“和而不同”的追求。两者看似对立，实则共同指向同一个深层渴望，即在亲密关系中寻求平等与尊重。正是这种深层共鸣，使得改编不必拘泥于原作的表层逻辑，而能在不同文化语境中找到各自的合理落脚点。也正因此，这一主题不会只属于某一个时代或某一种文化，而是属于人类对“如何相爱”“如何共处”这一问题的永恒追问。每一次重演与重拍，都不是简单的复刻，而是不同时代的创作者带着各自的现实关切，与这个恒久主题展开的一次新的对话。

更重要的是，中国传统文化中“举案齐眉”“相敬如宾”的夫妻伦理，为“互驯”提供了终极的价值归宿，这种双向奔赴远比西方“驯悍”叙事更契合本土纲常伦理秩序。加之全剧以不折不扣的“大团圆”结局收束，冤家终成恩爱，夫妻和睦、国治家齐——这不仅是形式上的喜剧圆满，更是对“和为贵”价值的文化确认。大团圆在中国观众的心理结构中从来不是浅薄的粉饰效果，而是伦理秩序恢复和谐的必要性宣告。正是这种以不畏权威平衡男权色彩、以互敬伦理置换驯服逻辑、以“大团圆”确认价值归宿的主题互补，使《刁蛮公主戇驸马》在跨文化改编中既保留了莎剧的戏剧张力，又规避了原作的伦理风险，实现了经典移植的“安全着陆”。

（刘晓希为《广州大学学报（社会科学版）》编辑，饶曙光为中国电影评论学会会长）

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《数到三》：以爱之名

■文/周夏

“我有多爱你，就有多恨你！”儿子一句话，戳中了整部影片的核心痛点。一场车祸的开场，一个扎心的真相。《数到三》适合当下许多亲子关系有问题的家庭组团去看，起码能作为沟通双方的桥梁让两代人各自反思，而不是等到悲剧来临却悔之晚矣，这也许是这部影片的最大意义。

有人问，世界上哪有父母不爱自己的孩子？可有时候，这种爱却成了扼杀孩子成长的罪魁祸首。“数到三”这种被威胁带来的紧张压迫感也许正是许多孩子的童年阴影。

破碎：亲子关系的爱与恨

《数到三》是典型的议题电影，但是影片并没有进行乏味的说教，而是采用罪案类型片的技巧，用一个悬念牢牢吊住了观众的心理。它在开头就抛出一个问题：何一帆之死，到底谁是凶手？这场车祸真的只是一个意外？

我们看到的故事是一个叫余景阳的小伙子，闯入了刚刚经历失子之痛的战玉梅的生活。接下来是一连串的疑问：战玉梅执意要寻找的人是余景阳吗？余景阳移植的心脏是何一帆的吗？余景阳为什么要帮助战玉梅？影片用强烈的戏剧冲突、精巧的叙事结构包裹了一个当下许多家庭中矛盾丛生、痛苦纠结的亲情关系。

当一切得到证实之后，战玉梅与无家可归、经济窘迫的余景阳建立起类似母子的关系。她密不透风地保护余景阳，就像保护自己的儿子一样，因为余景阳身体里是何一帆的心脏在跳动，当她听到何一帆的心跳声，就感觉儿子还活着，从未离开。这一刻，她欣慰地笑

了。观众看到这一幕是动容的，母亲爱孩子那颗心，天底下都一样纯粹。

但是在相处过程中，余景阳很快发现了战玉梅的问题，她私自翻动他的书包，偷偷给他换药。她依然活在这种控制欲的惯性里，将和儿子的相处方式不知不觉移植到余景阳身上却浑然不知，甚至在吃饭时对已经成年的余景阳“数到三”，和对待小时候的何一帆吃药时的态度一模一样。虽然她的动机都是好意，但却严重侵犯了他人的隐私，干涉了他人的生活。

可以说，余景阳是战玉梅发现自我问题的一个重要线索。另一个支线人物是何一帆的同学罗菲，她来找战玉梅，说何一帆托梦给她让她照顾好他的鸽子，战玉梅因此生气、恼怒，因为儿子从来没有给她托过梦。还有一个参照性人物，就是老年社团的苏阿姨，她一直炫耀儿子在美国读书多有出息，但真相是儿子偷偷退了学，到寺庙做了出家人。那些号称从美国寄来的钙片也是自己买来充门面的。战玉梅看到了这对表面和谐、实则破裂的母子关系，也开始反思自己和儿子的关系。

真正的转折点是当她得知撞死自己儿子的司机正是余景阳的父亲时所受到的重大精神冲击。影片用一段交叉蒙太奇演绎了战玉梅激烈波动的情绪反应，有被欺骗的愤恨，也有要讨个公道的不甘。台上，她一边戴着面具、挥舞着红裙跳着探戈舞，一边恨恨看着台下“仇人”的儿子余景阳，脑中闪回了他们相处的一幕幕。

她最终选择面对，面对余景阳的父亲，面对这个临时起歹意却收手不及的“凶手”，夹杂种种不解的误会。余父的忏悔刺激了战玉

梅对事发当天的回忆，她终于亲自揭开了这个秘密，看到了真实的自我，看清了自己犯下的错：原来害死儿子的那个凶手正是自己。儿子撞到车是个意外，但正是她改了儿子的高考志愿气得何一帆离家出走，也正是她任性放走儿子养的两只鸽子，才使得儿子回头撞到余景阳身上却浑然不知，甚至让儿子对已经成年的余景阳“数到三”，和对待小时候的何一帆吃药时的态度一模一样。虽然她的动机都是好意，但却严重侵犯了他人的隐私，干涉了他人的生活。

可以说，余景阳是战玉梅发现自我问题的一个重要线索。另一个支线人物是何一帆的同学罗菲，她来找战玉梅，说何一帆托梦给她让她照顾好他的鸽子，战玉梅因此生气、恼怒，因为儿子从来没有给她托过梦。还有一个参照性人物，就是老年社团的苏阿姨，她一直炫耀儿子在美国读书多有出息，但真相是儿子偷偷退了学，到寺庙做了出家人。那些号称从美国寄来的钙片也是自己买来充门面的。战玉梅看到了这对表面和谐、实则破裂的母子关系，也开始反思自己和儿子的关系。

真正的转折点是当她得知撞死自己儿子的司机正是余景阳的父亲时所受到的重大精神冲击。影片用一段交叉蒙太奇演绎了战玉梅激烈波动的情绪反应，有被欺骗的愤恨，也有要讨个公道的不甘。台上，她一边戴着面具、挥舞着红裙跳着探戈舞，一边恨恨看着台下“仇人”的儿子余景阳，脑中闪回了他们相处的一幕幕。

她最终选择面对，面对余景阳的父亲，面对这个临时起歹意却收手不及的“凶手”，夹杂种种不解的误会。余父的忏悔刺激了战玉

梅对事发当天的回忆，她终于亲自揭开了这个秘密，看到了真实的自我，看清了自己犯下的错：原来害死儿子的那个凶手正是自己。儿子撞到车是个意外，但正是她改了儿子的高考志愿气得何一帆离家出走，也正是她任性放走儿子养的两只鸽子，才使得儿子回头撞到余景阳身上却浑然不知，甚至让儿子对已经成年的余景阳“数到三”，和对待小时候的何一帆吃药时的态度一模一样。虽然她的动机都是好意，但却严重侵犯了他人的隐私，干涉了他人的生活。

可以说，余景阳是战玉梅发现自我问题的一个重要线索。另一个支线人物是何一帆的同学罗菲，她来找战玉梅，说何一帆托梦给她让她照顾好他的鸽子，战玉梅因此生气、恼怒，因为儿子从来没有给她托过梦。还有一个参照性人物，就是老年社团的苏阿姨，她一直炫耀儿子在美国读书多有出息，但真相是儿子偷偷退了学，到寺庙做了出家人。那些号称从美国寄来的钙片也是自己买来充门面的。战玉梅看到了这对表面和谐、实则破裂的母子关系，也开始反思自己和儿子的关系。

重建：过去、现在和未来

影片中唐曾对战玉梅苦难经历的回忆，让我想起了《魔方小姐》中杨紫琼饰演的赵艳红，同样都是独自带大儿子的单身母亲，同样都是控制欲强烈的强势妈妈。她们年轻时吃苦耐劳、一心为孩子打拼，善良坚韧有责任感，却也习惯了独断专行、说一不二，为孩子当家做主，把自己的观念、认知、喜好强加于人。何一帆一直活在备受压抑的家庭氛围中，鸽子就是儿子渴望自由的意象，他想像鸽子一样自由飞翔，脱离母亲的权力控制。

战玉梅既是潜在的加害者，又是自食苦果的受害者。影片没有一味去指责这样的母亲，也没有为这样的母亲开脱，而是试图从她的自身经历中寻找这种性格、心理形成的原因。学会理解、体谅这一代女性，同时也让她们看清自身的问题所在，学会改变。影片飘字幕时亮起一行字：没有人可以回到过去，但我们都可以从现在开始。

虽然故事是一个家庭悲剧，但结尾还是给观众留下了希望的亮色。就像余景阳在即将退休的渡

船上画上了战玉梅穿着探戈红舞裙的美丽身影，并署名何一帆，那是因为余景阳在何一帆的书中看到了这幅画像。何一帆的心里，除了恨，也藏着对母亲深深的爱。

“数到三”也不仅仅是威胁性的控制和命令，也蕴含着一种坚持的爱，一种积蓄的力量、勇气和信念。比如当绝望的余景阳想放化疗时，余父对镜头含泪“数到三”自拍的一张父子合影。比如结尾，战玉梅轻声念出的“一、二……三”，和随即露出的那张幸福的笑脸。影片是善意、包容的，它刺穿了亲子关系那层冰，也让这层冰化为暖意融融的水；过去的错谁也无法挽回，既然时光不能倒流，我们就吸取教训，与逝去的儿子和解，告别过去偏执的自己，重启现在的生活。

最终，鸽子飞回来，战玉梅对罗菲欣慰地表达感谢：儿子那时并不孤单，还有你这样的朋友陪着他。而另外一个母亲苏阿姨也对找到生活归处的儿子投发出理解的眼神。

影片在某些方面也引起了争议，比如剧情有些夸张。在余景阳遇到狂风危险、摇摇欲坠时，是战玉梅独自一人以一己之力救了他。虽然二人感情得到了升华，但是这种超级英雄式的“最后一分钟”惊险营救场面确实脱离了实际情况，令人难以置信。

但整体来讲，影片编织了一个精巧的故事准确表达了核心议题，具有普适性的教育意义。我们太擅长去规划孩子的人生轨迹，却没有学会放手和适时退场。从现在开始，学习和孩子平等相处，爱孩子就尊重孩子，这是影片留给我的启发。

让隐秘历史在日常生活中显影——郑大圣《密档》创作新变

■文/邹洪辉

他们不能像传统谍战英雄那样通过一次次行动证明自己的能力，甚至不能表现得比邻居更加敏锐和坚定。对他们而言，英雄身份一旦显露，任务也就意味着失败。

因此，《密档》塑造人物的关键，不是为英雄增加多少传奇动作，而是不削弱英雄的外在标志。徐书亭和沈玉琳在事前谈论生计、处理家务、应对邻里关系，关门之后才短暂显露任务造成的压力。人物的信仰没有被集中写入慷慨激昂的台词，而是分散在压低的声音、迟疑的目光、下意识的遮掩和反复确认之中。他们越像普通住户，所承担的危险越能被观众感知。

从形式实验到即兴拍摄

郑大圣曾表示，自己对历史背景中被宏大叙事淹没的小人物、小故事以及书信、日记、账本、照片等“私历史”材料抱有持续兴趣。这一创作倾向在《天津闲人》《危城》和《村戏》中已有体现。《密档》同样没有从重大事件的全景展示入手，而是把历史压缩进一座石库门老宅，通过饮食、衣着、方言和居住习惯，让1942年的上海成为人物能够具体生活的空间。

影片中的买菜、做饭、织毛衣和邻里闲谈，并不是主线之外的生活点缀。对徐书亭夫妇来说，过日子本身就是任务：饭要照常做，邻居要照常应对，档案还要在从事这些活动的同时得到保护。反复端上桌的咸鱼既对应战时的物资处境，也被用来维持家庭尚有余裕的表象；沈玉琳留下的绿豆糕牵连着她被压抑的母亲身份；顾少棠的睡袍身份虽然不断下移，郑大圣真正关心的始终不是他们在历史中的地位，而是他们在具体处境中如何反应。《密档》延续了这一创作取向，但又向前推进了一步：徐书亭和沈玉琳不仅是普通人，还是必须让自己不被历史现场发现的人。

提前进入石库门实景，参与布置房间，练习生火、做饭等生活技能。正式拍摄时，他们只了解一场戏的任务和转折，不能确定对手的下一句台词与具体走位。摄影机也没有为了获得便利机位而搬动家具，而是在逼仄的空间中追随人物。这种近似纪录片的拍摄方式，使表演保留下意识的停顿、观察和应任务，不像进入一个制作精细的年代布景，更像已经在这座房子里生活了一段时间。

从《王勃之死》的色彩经营，到《廉吏于成龙》的戏曲假定性，再到《村戏》的黑白影像、色彩突变和锣鼓节奏，郑大圣以往的形式实验往往具有较强烈的可见度。《密档》的变化在于，导演没有放弃实验，而是把实验从银幕表面转移到拍摄过程中：演员即兴反应，摄影机现场捕捉，人物与陈设共同形成不可完全预设的调度。形式不再首先表现为观众能够辨识的视觉风格，而是藏在人物如何行动、摄影机如何接近人物之中。

从视觉暗战到听觉压力

《密档》最有辨识度的尝试，还在于它没有主要依靠“看得见”的敌人制造危险，而是让危险首先通过声音来传达。石库门内部由木楼板、木楼梯和薄板壁分隔，私人空间缺少真正的隔绝。徐书亭和沈玉琳在家中不敢正常交谈，连争吵都只能压低声音；邻居的脚步、门外的闲谈、突然响起的敲门声，都在提醒他们，秘密不仅可能被看见，也可能被听见。

影片由此把石库门从历史背景转化为一种听觉装置。人物尚未出现，脚步已经暴露其距离；房门还未打开，门外的说话声已经进入室内；观众与主人公一样，无法立即确认声音来自哪里，也不能判断来者是否怀有敌意。传统谍战片常用配乐预告危机，《密档》则更

多依靠环境音制造不确定感。危险不必始终占据画面，却可以借助声音穿过墙壁、楼板和房门，持续侵入人物的生活。

多种方言的使用也不只是还原上海五方杂处的城市面貌。上海话、武汉话、四川话同时存在，使人物的来处、身份和社会地位能够被听见。徐书亭夫妇关门后使用武汉话，既保留了两人的私人联系，也构成一层声音意义上的身份掩护。说什么话、对谁说、以多大音量说，都与人物是否安全有关。谍战片中的密码意识，由此被转化为日常语言的分寸。

郑大圣过去擅长从戏曲和绘画中寻找电影形式，《王勃之死》的古典意境、《天津闲人》的津味文化以及《村戏》的锣鼓剪辑，都体现出鲜明的视觉和戏剧意识。《密档》则进一步调动声音的造型功能，使声音不再只是影像的附属，而是成为组织空间和悬念的重要力量。特别是在日军巡逻脚步、弄堂骚动与室内低语的对照中，观众听到的不是动作的结果，而是危险逐渐逼近的过程。

当然，《密档》对生活流和听觉悬念的坚持，并非在所有段落中都达到了同样的效果。部分生活场景有所重复，黑白审讯段落与现实空间的切换也略显突兀。但影片最有力量的时刻，恰恰不是冲突已经爆发之时，而是危险仍停留在门外，人物努力把一顿饭吃完、把一句话说得像寻常闲谈的时候。

《密档》把郑大圣长期关注的“私历史”推进到更隐微的层面：历史人物不再站在时代中央，形式实验不再浮现在影像表面，危险也不必通过枪声和追逐被看见。人物、日常与声音，共同织就了一场藏在人间烟火里的暗战。对于一部讲述“不能被发现”的故事的电影而言，这种让创作痕迹也适度隐去的处理方式，或许正是《密档》最值得细品的地方。