

《戏台》上下，好戏连台

■ 康宁

近期正在热映的《戏台》是喜剧大师陈佩斯阔别大银幕32年后的回归之作。影片改编自同名话剧，讲述民国乱世中一个戏班子的荒唐遭遇。电影版拓展了话剧版的表达边界，通过艺术化的叙事处理，将一场充满身份错位张力的戏剧冲突及小人物的生存群像予以充分呈现。影片是一部经典的结构喜剧，其核心叙事策略在于以三层嵌套的“戏中戏”结构构建民国乱世的历史语境，并贯穿陈佩斯一贯秉持的“差势理论”，通过情节推进、人物塑造与镜头语言的有机融合，成功营造出强烈的荒诞感。而这种荒诞感，让影片不仅拥有了嘲讽的力量，能凸显时代的困境，还饱含深沉的悲悯情怀，细腻展现出小人物在特定历史境遇中的生存伤痛。总体而言，《戏台》以喜剧为叙事载体，在戏谑与批判的艺术表达中，完成了对历史、现实与艺术的深层思辨，具有显在的思想深度与人文价值。

三层嵌套“戏中戏”

影片《戏台》是一出经典的结构喜剧，借用结构性的策略，将诸多喜剧因素进行整合，从而以结构的方式呈现意义。影片以“空间”为核心载体，采用三层嵌套中的空间戏结构，构建光怪陆离的民国乱世，既推动了荒诞剧情的展开，又深刻隐喻了乱世中艺术与权力、个体与时代的冲突。

第一层是社会空间，民国乱世背景，军阀混战、炮火纷飞，“城头变幻大王旗”，洪大帅刚走蓝大帅又来了，政权的更迭如同儿戏；第二层是生存空间，即德祥大戏院后台的荒诞日常，五庆班正要来此地演出，名角儿金啸天因情感纠葛与鹤片成瘾无法上台；包子铺伙计大噪儿被洪大帅点名要上台演楚霸王。手握兵权的洪大帅试图用枪杆子指挥艺术，篡改《霸王别姬》的结局。后台乱作一团，上演荒诞大戏；第三层是艺术空间，戏台上《霸王别姬》的历史悲剧，本来是观众们耳熟能详的剧目，但假霸王大噪儿上台背对观众、荒腔走板、手足无措、出尽洋相；金啸天醒来重新上台才显出真霸王的气势。

三层叙事空间看似独立，其实是相互交融、相互观照，指向同一个核心的：在无序的时代里，无论是艺术的理想、个体的挣扎，还是试图维持的秩序，最终都会被庞大的暴力与荒诞吞噬。导演借用夸张、错位、误会等手法将乱世大帅、后台戏班、真假霸王，巧妙地交织在一起，构建出一个逻辑自洽却又背离常理的荒诞世界。

超越简单的笑料

荒诞感在影片中并非刻意制造的笑料，而是时代逻辑的镜像投射。陈佩

斯一以贯之的喜剧理念是“差势理论”，即笑声源于观众感知到的、角色之间或角色与观众之间的地位、信息、认知或期望的落差。《戏台》以精妙的艺术设计，将荒诞感渗透到叙事的每一个角落。影片主要采用情节的“错位感”、人物行为的“合理性悖论”以及镜头语言来实现荒诞感的生成。

情节的“错位感”构成了荒诞性的表达。金啸天因情伤吸食鸦片晕倒，本是一场意外，却让送包子的大噪儿成了“救场英雄”；洪大帅要求戏里楚霸王“不许自刎”，现实中却直接举枪杀死了刘八爷，戏内戏外的生死对照形成强烈反讽。最具荒诞意味的是结尾：炮火炸毁了戏楼，戏班成员却在废墟中继续唱完《霸王别姬》，洪大帅还在戏院里飞扬跋扈，全然不知城外的战火已将他的权力烧成灰烬。这种“认真演戏”与“荒诞现实”的错位，不停提示观众，连生存本身都是一场荒诞的演出。

人物行为的“合理性悖论”更深化了荒诞感。五庆班班主侯喜亭为了让大噪儿上台，编造“梦中受祖师爷指点”的谎言，这个在平时绝不会被相信的借口，在洪大帅的权力场里竟被奉为主臬；吴经理前一秒还在抱怨“这戏没法演”，下一秒就能对着士兵笑脸相迎，生存本能让所有人都学会了在荒诞规则里灵活腾挪。这些行为看似不合逻辑，却精准对应了乱世中“活着比道理更重要”的生存哲学。

同时，镜头语言也强调了影片的荒诞感。特写镜头的运用精准捕捉到人物的内心挣扎。侯喜亭对着祖师爷牌位叹气时，镜头聚焦他指间摩挲戏班印章的动作，印章上“德祥”二字的磨损痕迹与他发红的眼眶形成对照，无需台词便道出“守业难”的心境；而大噪儿第一次穿上霸王戏服时，镜头从他笨拙系腰带的手摇到他映在镜中的脸，镜子里的人影一半是包子伙计，一半是戏装霸王，这种“分裂式构图”暗示了身份错位的荒诞感。镜头的运动节奏始终与剧情张力同步。前期铺垫阶段多用平稳的横摇镜头，展现戏班备演的日常；徐处长带着士兵闯入后台时，镜头突然从戏台正面急摇至后台入口，配合士兵的脚步声制造突袭感；影片高潮段落的“戏中戏”则采用交叉剪辑——前台大噪儿唱错词的慌乱、后台侯喜亭的焦急、洪大帅拍案叫好的亢奋，三个场景在快速切换中形成戏剧张力，让观众在多重视角中感受这场“失控演出”的荒诞与紧张。

《戏台》的荒诞感生成并非表层的喜剧技法堆砌，而是通过情节错位、行为悖论与镜头语言的三重耦合，完成对时代逻辑的艺术转译。情节的戏内戏外对照、人物的生存策略变形、镜头的视觉隐喻与节奏调度，共同指向“差势理论”的深层实践——个体在权力碾压与生存困境中的身份撕裂、认知错位与行为扭曲，恰是乱世秩序崩塌的具象化呈现。这种荒诞叙事超越了简单的笑料功能，以艺术镜像的方式揭露生存本质：当“活着”成为最高准则，所有不合

逻辑的选择都成为时代理性的荒诞注脚，其价值正在于将历史语境中的生存困境转化为具有普遍共鸣的人性思考。

温和叙述与精准穿刺

嘲讽是喜剧的本质。乱世荒唐，我们在荒诞中感受嘲讽的力量。《戏台》中运用的嘲讽，并非直白的批判或尖锐的指责，而是表面温和的叙述中，藏着对权力、人性与时代的精准穿刺。这种嘲讽不依赖夸张的嘶吼，而是通过“戏仿”解构权威、人物行为的矛盾与现实逻辑反讽。最具荒诞意味的是结尾：炮火炸毁了戏楼，戏班成员却在废墟中继续唱完《霸王别姬》，洪大帅还在戏院里飞扬跋扈，全然不知城外的战火已将他的权力烧成灰烬。这种“认真演戏”与“荒诞现实”的错位，不停提示观众，连生存本身都是一场荒诞的演出。

人物行为的“合理性悖论”更深化了荒诞感。五庆班班主侯喜亭为了让大噪儿上台，编造“梦中受祖师爷指点”的谎言，这个在平时绝不会被相信的借口，在洪大帅的权力场里竟被奉为主臬；吴经理前一秒还在抱怨“这戏没法演”，下一秒就能对着士兵笑脸相迎，生存本能让所有人都学会了在荒诞规则里灵活腾挪。这些行为看似不合逻辑，却精准对应了乱世中“活着比道理更重要”的生存哲学。

同时，镜头语言也强调了影片的荒诞感。特写镜头的运用精准捕捉到人物的内心挣扎。侯喜亭对着祖师爷牌位叹气时，镜头聚焦他指间摩挲戏班印章的动作，印章上“德祥”二字的磨损痕迹与他发红的眼眶形成对照，无需台词便道出“守业难”的心境；而大噪儿第一次穿上霸王戏服时，镜头从他笨拙系腰带的手摇到他映在镜中的脸，镜子里的人影一半是包子伙计，一半是戏装霸王，这种“分裂式构图”暗示了身份错位的荒诞感。镜头的运动节奏始终与剧情张力同步。前期铺垫阶段多用平稳的横摇镜头，展现戏班备演的日常；徐处长带着士兵闯入后台时，镜头突然从戏台正面急摇至后台入口，配合士兵的脚步声制造突袭感；影片高潮段落的“戏中戏”则采用交叉剪辑——前台大噪儿唱错词的慌乱、后台侯喜亭的焦急、洪大帅拍案叫好的亢奋，三个场景在快速切换中形成戏剧张力，让观众在多重视角中感受这场“失控演出”的荒诞与紧张。

《戏台》的荒诞感生成并非表层的喜剧技法堆砌，而是通过情节错位、行为悖论与镜头语言的三重耦合，完成对时代逻辑的艺术转译。情节的戏内戏外对照、人物的生存策略变形、镜头的视觉隐喻与节奏调度，共同指向“差势理论”的深层实践——个体在权力碾压与生存困境中的身份撕裂、认知错位与行为扭曲，恰是乱世秩序崩塌的具象化呈现。这种荒诞叙事超越了简单的笑料功能，以艺术镜像的方式揭露生存本质：当“活着”成为最高准则，所有不合

逻辑的选择都成为时代理性的荒诞注脚，其价值正在于将历史语境中的生存困境转化为具有普遍共鸣的人性思考。

嘲讽是喜剧的本质。乱世荒唐，我们在荒诞中感受嘲讽的力量。《戏台》中运用的嘲讽，并非直白的批判或尖锐的指责，而是表面温和的叙述中，藏着对权力、人性与时代的精准穿刺。这种嘲讽不依赖夸张的嘶吼，而是通过“戏仿”解构权威、人物行为的矛盾与现实逻辑反讽。最具荒诞意味的是结尾：炮火炸毁了戏楼，戏班成员却在废墟中继续唱完《霸王别姬》，洪大帅还在戏院里飞扬跋扈，全然不知城外的战火已将他的权力烧成灰烬。这种“认真演戏”与“荒诞现实”的错位，不停提示观众，连生存本身都是一场荒诞的演出。

人物行为的“合理性悖论”更深化了荒诞感。五庆班班主侯喜亭为了让大噪儿上台，编造“梦中受祖师爷指点”的谎言，这个在平时绝不会被相信的借口，在洪大帅的权力场里竟被奉为主臬；吴经理前一秒还在抱怨“这戏没法演”，下一秒就能对着士兵笑脸相迎，生存本能让所有人都学会了在荒诞规则里灵活腾挪。这些行为看似不合逻辑，却精准对应了乱世中“活着比道理更重要”的生存哲学。

同时，镜头语言也强调了影片的荒诞感。特写镜头的运用精准捕捉到人物的内心挣扎。侯喜亭对着祖师爷牌位叹气时，镜头聚焦他指间摩挲戏班印章的动作，印章上“德祥”二字的磨损痕迹与他发红的眼眶形成对照，无需台词便道出“守业难”的心境；而大噪儿第一次穿上霸王戏服时，镜头从他笨拙系腰带的手摇到他映在镜中的脸，镜子里的人影一半是包子伙计，一半是戏装霸王，这种“分裂式构图”暗示了身份错位的荒诞感。镜头的运动节奏始终与剧情张力同步。前期铺垫阶段多用平稳的横摇镜头，展现戏班备演的日常；徐处长带着士兵闯入后台时，镜头突然从戏台正面急摇至后台入口，配合士兵的脚步声制造突袭感；影片高潮段落的“戏中戏”则采用交叉剪辑——前台大噪儿唱错词的慌乱、后台侯喜亭的焦急、洪大帅拍案叫好的亢奋，三个场景在快速切换中形成戏剧张力，让观众在多重视角中感受这场“失控演出”的荒诞与紧张。

与此同时，影片对艺术的讽刺，是在夹缝中照见理想的脆弱。金啸天作为名角儿，本应是艺术尊严的守护者，却因情伤沉迷鸦片，最终在演出当天昏迷——这种“变脸式生存”，看似是小人物的精明，实则是对“尊严贬值”的无声控诉。影片就是这样通过各色人物在生存困境中暴露真实欲望，实现对人性的嘲讽。

这种深植于文本的悲悯意识，使其超越了单纯的娱乐性文本范畴，成为一部兼具思想纵深感与人文关怀维度的创作。

影片通过对角色命运的戏剧化呈现，不仅能够引发观众基于情感层面的共情——或因情节触发笑意，或因境遇产生悲戚，更能促使受众对特定历史时期的社会肌理及人性本质展开思辨性审视，进而达成深层的精神共鸣与认知触动。

与此同时，影片对艺术的讽刺，是在夹缝中照见理想的脆弱。金啸天作为名角儿，本应是艺术尊严的守护者，却因情伤沉迷鸦片，最终在演出当天昏迷——这种“变脸式生存”，看似是小人物的精明，实则是对“尊严贬值”的无声控诉。影片就是这样通过各色人物在生存困境中暴露真实欲望，实现对人性的嘲讽。

这种深植于文本的悲悯意识，使其超越了单纯的娱乐性文本范畴，成为一部兼具思想纵深感与人文关怀维度的创作。

影片通过对角色命运的戏剧化呈现，不仅能够引发观众基于情感层面的共情——或因情节触发笑意，或因境遇产生悲戚，更能促使受众对特定历史时期的社会肌理及人性本质展开思辨性审视，进而达成深层的精神共鸣与认知触动。

喜剧电影是一种特殊的类型，它的解构与质疑、颠覆与反叛，会带给观众诸多回味与思考。尽管《戏台》从话剧到电影的跨媒介改编还存在着某些不足，比如场景单一、调度不够、笑料过多依赖于动作和语言而略显浮夸造作，但它仍是一部具有独特魅力的电影。它为观众打造了一个充满荒诞色彩的世界，在嬉笑怒骂间传递出对历史、对现实、对艺术的深刻思考，其文本内部充盈着对时代困境的嘲讽意味，以及对小人物生存伤痛的悲悯情怀。

(作者系北京电影学院电影学系副研究员)

笑声中的悲悯

在荒诞喜剧的表象之下，《戏台》蕴含着陈佩斯对那个时代深深的悲悯情

多年以前，我去慈溪采风，参观了正在建造中的杭州湾跨海大桥。想象不久的将来海上银蛇蜿蜒飞渡，何等诗意图等壮观，写了一篇散文，颂扬这“跨海一跃”。如今我们面对东海上多座跨海大桥，尤其是通往舟山群岛的一连串造型优美的跨海大桥，我当年这篇小文几乎不值一提。我只是借此一问：我们身在海边的人、向往大海的人，有没有问过自己：大海究竟是什么？大海给予我们的除了食物之外还有什么？大海遥远的彼岸有什么？大海的精神究竟是什么？我们从海洋文学中，得到了哪些认知与情感？

2017年我在接受一家媒体的采访时说：“21世纪是海洋的世纪。中国是一个海洋大国，曾经有过辉煌的航海史，我期待更多优秀的海洋文学作品出现。”现在要加上一句：海洋不仅意味着航海和海洋资源的利用，进入现代社会，对人类来说更重要的是对海洋生物、海洋资源、岛屿原生态文化的探究和保护。大海除了慷慨地赠予人类以“海物”，还赠予我们不灭的“海魂”，比如：开放、包容、澎湃、深邃、活力、梦想——这些都是现代人应有的精神品质。

人们常说：向海而生。我想送给大家的四个字是：向海而思。

人类社会的每一次进步，都伴随着在海洋领域的突破与收获。只要人类葆有对真善美和未来的追求和想象力，就会有探索的冲动去开拓这片文学的富矿，海洋文学也必然会结出更多硕果。

(作者系当代著名作家，历任中国作家协会第七、八、九届副主席)

■ 余莉

正在热映的暑期档电影《长安的荔枝》由热销通俗小说改编，“通俗”和“马伯庸作品”这两个关键词决定了这部电影的基本框架和类型风格。但不管是小说原著还是电影版《长安的荔枝》都力所能及地在平民化叙事视角下，传达着文艺工作者“文以载道”的思想追求。

不仅是爽感故事

主角李善德早年因算学出众，被州里贡选到国子监，24岁以明算科及第。虽说“明算科及第”的学历背景在以文取士的年代不太受重视，但这般履历分明是古时的“理工男”。他后来被铨选至司农寺上林署任监事，在那个冷僻的衙门里执掌实务，更像一位依托专业立足的技术官僚——不问风云变幻，只凭技艺安身，如同一枚精准咬合的齿轮，在庞大的行政机器里稳健转动。但李善德这枚小齿轮在盛唐这个庞大机器里显然有些硌涩。李善德的仕途起点，藏在大唐官制的细密纹路里：从九品下，这是九品十八级体系里最末的阶位，如同古代官场爬藤的第一台阶。他心里却扯开了一面一帆风顺的人生大旗，只待长风破浪。

当时间来到了天宝十四年，李善德的命运转折，始于那场荒诞的“荔枝转运”。看似是一桩偶发的、突降在老实人头上的倒霉差事，但一切早就有迹可循。认真的李善德算起账来一丝不苟，把上司的小金库和同僚的福利统统算没了，当一个人都知道“不可能完成的任务”落在衙门时，最先被推出去顶锅的倒霉蛋一定是单位里那个不通人情世故的异类。

在一个命运框架下，在一个死线时间的任務里，电影《长安的荔枝》的野心绝对不是要讲述一个逆天改命的爽感故事，而是细致入微地刻画李善德这个人物，让他隔着虚构文艺作品、隔着历史长河来触动观众的内心。于是李善德和他人的关系才是这部电影里打动人心的各种着墨之处。李夫人郑玉婷（杨幂饰演）以一种“红太狼”式的人物形象烘托出李善德爱妻惧妻的老实人形象，但“家风”严明的同时，她也深明大义，即使明知而谏右相的后果可能九死一生，仍然能理解并支持丈夫。所以夫妻间深厚的相知，让那些耳光都有了互信互爱的托底，让李善德拼死一搏的转运有了最重要的心理基点——转运图终点的那朵木棉花，代表的不是圣人的一口鲜或者一句口含天宪的救命，而是家中妻女的生命安危和团圆的希望。家国同源，一个爱家的好男人，再卑微都是生活的基石。

电影版中商人苏谅（白客饰演）这个人物的变化，给了人物第二条具有支撑力的情感线。一开始，苏谅因李善德手里的五府通符得牌，然后被这个理工男的“科研精神”和“科研工具”所折服，随后共事的愉快不免让人生出惺惺相惜之情。很多人不能理解在李善德不得不屈服右相的安排、背弃了苏谅的“原始投资”后，苏谅明明已经生气失望，为什么还能在关键时刻前来援手。其实电影里通过苏谅的台词给予了解释：一、苏谅已经被经略府秋后算账，征用了他的商船作为运冰船，只不过在林邑奴送信要船队改变原计划的行船路线后，官船们不肯担风险，只有他此时既是心软又是再次相信了大傻子老李的统筹。被官府征用了运冰船这个铺垫让苏谅的义举有了下台阶的坡度，人物的行为有了更多合理化的空间。在合理的梯度下，让友情成为人间自有真情在的升华，让民间力量在庙堂之外担起了“能成”的希望，“三杯吐然诺，五岳倒为轻”的江湖侠义才是超出利益之外的国人风骨。

峒女阿僮（庄达菲饰演）和林邑奴（刘俊谦饰演）这两个人物，其实可以看作李善德人物关系中的同一类，都是城里眼中的贱民，但通过电影中李善德一声“姑娘”、一碗荔枝酒就塑造出他待人以诚的形象。他的“怂”、他的卑微让他在同僚面前是个软柿子，在贤妻面前是个妻管严，在商贾面前是个心眼比秤砣都实的合作伙伴，在“贱民”阶层面前，他却没有高高在上。当李善德把阿僮、林邑奴当人、当朋友对待，这超越阶层局限性的人文主义精神，也是电影对于李善德何以得到林邑奴“士为知己者死”的解释了。

“三顾”长安却为何

《长安的荔枝》里有三次长安的大全景镜头，在光影里无声地叹息大唐盛衰。第一次是在招福寺高栏之外，右相杨国忠凭栏而立，身后是铺展至天际的长安夜景，一轮明月挂空，万家灯火，好一片祥和与静谧。这个镜头似乎在拷问，如此壮阔的盛世，怎么就在几只翻云覆雨的手之下败了呢？所以，影片中贵妃诞辰的倒计时，也是悬在头顶的安史之乱的索命符，此时的大唐已站在时间的分水岭上，统治阶层的骄奢淫逸在暗处滋生，争权夺宠的暗流在朱门内涌动，中饱私囊的贪腐正蛀空帝国的根基。那片月光下的安宁，成了即将碎裂的泡影。

第二次长安城大全景是李善德骑着白马在最后时限里奔入城内之际，次第打开的城门，再次让观众心中回望“绣成堆”的长安。小说中这个画面是李善德以旁观视角看着一个骑手，在电影中则改编成了李善德主观视角，马背上强弩之末的他苍老憔悴、白发枯容，与城门处的妻女（被右相押为人质）相视而过，李善德背上包袱里红色花瓣飘洒而开。这组镜头实际上是对客观镜头，不管是对视还是红色花瓣的诗意飘落，更多是想象性和象征性的，在此刻以“一骑红尘”的具象化来完成观众心理的认知完型和情感释放。荔枝转运的队伍从大全景中浩浩荡荡的阵列，最终只剩下冲刺的“一骑红尘”的孤影。剧中埋伏射杀等动作戏的设定，绝非多余的点缀，它不仅以激烈的冲突调节了影片节奏，制造出悬念迭起的高潮，还将观众的情绪紧紧攥住；更深层的是，它让“一将功成万骨枯”的沉重意象有了具象的载体：多少血肉横飞和劳民伤财成就一桩“奇迹”，而最为荒诞的是，这个“功”毫无意义，在王的盛宴中，它不过是众多奢靡之物中的一份。由此让我们看到，安史之乱有着历史的必然性，那耗费尽国民民心保住新鲜的荔枝就是一个王朝由内而外腐烂的真实注脚。而“一将功成万骨枯”与“一骑红尘妃子笑”，本就是这场荔枝转运的一体两面。前者是被统治阶层用血肉铺就的路途，后者是统治阶层轻描淡写的欢愉。

第三次长安的大全景是在电影的结尾，苏源给流放岭南的李善德带来安史之乱爆发的消息，于是在一组主观想象性的镜头里，我们看到长安已沦为火海——城垣在兵戈中倾颓，杜少陵的诗集在地上被碾踏，曾经的繁华被烧作焦土。李善德在“国破山河在”的悲怆中回顾自己的来时路，那个意气风发的少年郎，一袭白衫背负行囊，朝阳般站在众生之中，青涩、明亮，满怀对长安的向往和人生的希望，长安和人生一样如锦似绣。此时画面旁白“我叫李善德，乃弘农郡人，自幼便立志到长安，为民做官。后被州里贡选到国子监，24岁以明算科及第，入职司农寺上林署，成为诸多漂泊在长安的浮萍之一。”一个自幼立志为民做官、勤勉当差的九品小吏，虽因祸得福苟活于安史之乱的大时代，但那个寄托了理想、信仰、希望的锦绣长安，怎么就“烽火连三月”“十室九空”了呢？“位卑未敢忘忧国”，电影看及至此，每一个从小深受家国情怀熏陶的中国人，都沉默、哽咽了。

(作者系上海交通大学媒体与传播学院电影电视系副教授)

向海而思

他们认为海洋里充满了形形色色、不可知的海神海怪。《淮南子》《博物志》等书中保留了很多关于海洋的神话传说，其中不少是对海外远国异民和海中生物的玄想，这反映了当时的华夏民族与海外地区的交流还处于原始落后的阶段，“海洋”“海外”这个概念只是某种传奇和虚幻离奇的幻影。

中国的海洋文学同社会经济文化发展紧密相连，是中国社会历史发展的“别样”。值得一提的是，在世界大航海时代来临之前，中国有一