

《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,采用三层嵌套中的戏中戏结构,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鸦片成瘾无法上台;包子铺伙计大嗓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,但假霸王大嗓儿上台背对观众、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,却让送包子的大嗓儿成了“救场英雄”;洪大帅要求来戏班霸王“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嗓儿上台,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;而大嗓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,展现戏班表演的日常;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——前台大嗓儿唱错词的慌乱、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、人物的生存策略指向、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的碰撞,让观众在发笑的瞬间突然醒悟,在荒诞的叙事中触碰到真实的痛感,从而对时代的困境感同身受。

影片以“戏仿”解构权威神话实现对权力的嘲讽。洪大帅作为权力的象征,本应是威严与秩序的代表,却被塑造成一个充满荒诞感的“草包军阀”。他不懂京剧却要强行修改《霸王别姬》的结局。这种以个人喜好践踏艺术规律的行为,本身就是对权力越界的绝妙讽刺。同样具有嘲讽力量的还有洪大帅的副官徐处长,他对上司的指令奉行“无条件执行”,哪怕是让包子铺伙计演霸王这种荒诞要求,也能一本正经地找到“合理性”。

侯喜亭作为五庆班的班主,一生信奉“戏比天大”,却在洪大帅的压迫下不断妥协——他先是答应修改戏词,再是同意让大嗓儿登台,最后甚至默许用谎言掩盖真相。这种妥协并非单纯的懦弱,而是乱世中“生存优先”的无奈选择;吴经理的角色则浓缩了市井小人物的“实用主义”哲学,他前一秒还在抱怨“这戏没法演”,下一秒看到洪大帅的士兵,立刻满脸堆笑地递烟——这种“变脸式生存”,看似是小人物的精明,实则是对“尊严贬值”的无声抗议。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。

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,却因情沉迷鸦片,最终在演出当天昏迷——这种“天才的堕落”本身就带着讽刺意味;艺术在现实困境面前,有时竟如此不堪一击。更具讽刺的是,真正支撑起演出的,不是专业的名角,而是毫无舞台经验的包子铺伙计大嗓儿。

《戏台》的嘲讽之所以有力量,在于它不站在道德高地地批判谁,而是将所有人都置于“乱世漩涡”中,让他们在生存与尊严、理想与现实的撕扯中暴露真实面目。洪大帅的无知、侯喜亭的妥协、吴经理的市侩,甚至看客的麻木,都不是个体的原罪,而是时代困境的具体表现。

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

怀。影片中的每一个角色,无论是手握强权的洪大帅,还是在底层苦苦挣扎的普通百姓,抑或是为艺术坚守的剧团艺人,都在时代的洪流中身不由己,成为命运的囚徒。他们的喜怒哀乐、悲欢离合,是时代悲剧的缩影,更显示了小人物的伤痛。

在《戏台》的叙事里,没有刻意雕琢的英雄史诗,也没有力挽狂澜的传奇叙事。那些被史书忽略的小人物,构成了故事真正的主角——他们是德祥大戏院里的戏班成员,是为生计奔波的包子铺伙计,是在权力夹缝中讨生活的戏院经理。影片以一种温和而又深刻的方式,展现了这些人物的困境与无奈。比如,对于洪大帅,影片没有将其塑造成一个纯粹的反派,而是通过展现他的内心世界,让观众看到他的行为背后,其实也有着那个时代的烙印与个人的局限。对于侯喜亭、大嗓儿等小人物,影片更是用细腻的笔触描绘了他们在困境中的挣扎与努力,让观众在欢笑与泪水中感受到他们的坚韧与善良。

与此同时,影片里对女性的性别偏见,也清晰展现出小人物的伤痛。洪大帅的六姨太思琪这一角色,不仅形象刻板,更被简化成了一个带有性别标签的符号。她性格单纯,一心沉浸在恋爱幻想中,渴望着想象里的“霸王”能前来拯救自己。而她与戏曲、与艺术产生的关联,看上去不过是为了制造能让观众心领神会的低俗笑料,在观众眼中,她俨然成了被赋予色情意味的想象对象。影片中对男旦的调侃同样如此。闯入戏楼的士兵会对男旦进行调戏,洪大帅也曾紧盯着凤小桐的脸庞,在得知对方是男性后,发出“可惜了”的感慨。即便看完戏,他也还不忘补上一句“这小娘们真俊啊”,将男性角色以女性化的方式进行评判。

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,或因境遇产生悲感,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教授)

■ 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稳转动。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,如同古代官场肥滕的第一级台阶。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。

在一个既定的命运框架下,在一个死线时间的任务里,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、隔着历史长河来碰触观众的内心。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。李夫人郭玉婷(杨蓉饰演)以一种“红太狼”式的人物形象烘托出李善德爱妻明面的老实人形象,但“家风”严明的同时,她也深明大义,即便明知面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句鲜或者一句口含天宪的救命,而是家中妻女的血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,苏谅图李善德手里的五府通关符牒,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,都是城人眼中的贱民,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“憨”、他的卑微让他在同僚面前是个软柿子,在贤妻面前是个要管严,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。第一次是在招福寺庙高栏之外,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知视角看着一个骑手,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。这组镜头实际上是非客观镜头,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,制造出急悬迭起的高潮,更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,那喋喋尽国力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——城垣在兵火中倾颓,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,一袭白衫负行篋,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绣绣。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,成为诸多漂荡在长安的浮萍之一。”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火时代,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)



电影《长安的荔枝》剧照。

大唐『理工男』的挣扎,为何让千年后的我们沉默