

时代寓言常有 刺痛人心最难



适逢北京喜剧院国际喜剧邀请展，补看了过士行编剧、易立明导演的《帝国专列》，一方混合着中西舞台样式元素的空间，被设定成了慈禧携光绪回奉先祭祖的火车车厢，两个多小时的演出中，这段观众多少有些熟悉的大清末世历史，被处理成了一个充满戏谑、戏仿的场景，在观众的笑声轨道中驶向一个悲剧性的结尾。喜欢该剧的观众或以为从剧中得到了喜剧的机趣，或体味到了这历史荒诞讲述中的现实影射；不喜者，或多苛责于剧情逻辑的不严谨，又或不满于剧中批判现实焦点的模糊、力度的柔弱。由此不禁想到编剧过士行多年前在解释自己戏剧观时所说的“在写实主义走不好的地方，魔幻、寓言就会有作为”。其实以写实主义与现实联系的道路，在中国话剧发展的进程中从来就没走好过，所以魔幻与寓言的时代常有，而每个时代中观众的经验却各有不同，由此剧场寓言所起的客观效果也不尽相同，为何不同，又为何如此，尝试对这些问题进行回答，才能更接近同处于一个时代的观众的经验与剧场的特征。

与《帝国专列》前后在京城上演的，还有两部带有寓言特征的剧场作品，一是台湾国光剧团的《卖鬼狂想》，二是编剧尹韬的《命中注定》。三部作品共通的优点都在于编剧，多用短句、注重韵脚、充满机趣的对话，可谓是对中国传统戏剧尤其是喜剧美学优点的承继。再看故事，《命中注定》与《卖鬼狂想》都是借了古代文学素材再创作，前者借鉴了李渔《风筝误》、梅兰芳《凤还巢》的故事框架、人物关系，误会、巧合等喜剧技巧，然而置换的是人物身份的设定，如将原作中朱焕然的皇族身份换成了儒商身份，穆居易则成了身无分文的草根，由此，姻缘误会背后的动机成了金钱主导。《卖鬼狂想》取材自《搜神记》“定伯卖鬼”一则，编剧将原作三百余字的故事重新数演、调整叙事逻辑，故事从定伯卖羊后讲起，买羊人成了落魄又落魄、老婆偷人身无分文的书生形象，买了羊的书生想卖羊给另一个成了鬼的傻优人，于是两人一路真假互探，共赴集市卖羊，不想书生落水也变了鬼，故事就在两个鬼遇到另一个买羊人处结束，颇有中国古代歌谣循环往复的讲述特点。

世人都道李渔的戏剧理论更胜于其戏剧创作，若粗略地概括李渔戏剧理论的优点：一是注重剧本



《帝国专列》

与舞台演出的关系，如其所言“手则握管，口却登场”；二是注重创作与市场的良性辩证关系。《卖鬼狂想》的编剧解释该剧创作的重要原则之一便是为演员（丑角）留有程式发挥的空间，在具体对剧本与舞台演出结合的处理上，买羊卖羊情节的设计，以虚拟的动作表现舞台的真实，最能看出编剧为表演考虑的用心，而诸如加入演员在演出中对戏曲舞台技法的介绍，让观众参与对台上角色的认同等等，都颇能看出编导处理的智慧。而《帝国专列》中，导演更像是通过表演，将剧本中就存在的中与西、古与今的矛盾进一步夸张、夸大，试图让观众意识到个中的荒诞意味。就作品与观众的关系而言，李渔强调喜剧对观众的效用，却也以“觅妓追欢，寻人卖笑”来形容过度追求逗笑观众所引起的负面效果。上述的三部作品都运用了大量喜剧技法来讲述寓言，然而李渔的话放在今天的剧场中，除了反映出创作者与市场之间的矛盾关系，对于这些试图保留社会批判担当的作品，实则还有更深的矛盾纠缠其间。

《卖鬼狂想》
供图/繁星戏剧村

近日，北京舞蹈学院的《惟·情》参演国家大剧院第九届“春华秋实”展演周，这部被冠以“非物质文化遗产研创作品”的舞蹈颇有几点值得玩味之处。

“惟”这种神秘而古老的原始祭祀，从有文字记载起就有了关于它的记录，发端于夏商、形成于周礼，已经延续了数千年，被誉为“活化石”。2006年它被列入第一批国家级非物质文化遗产名录。同时，惟文化对亚洲及东南亚各国，尤其韩国、日本影响深远，日本的“能剧”便是发端于此。张艺谋的电影《千里走单骑》也是围绕着惟戏展开剧情。如今这种带着原始气息的仪式依旧延续着生命力，年复一年为人们祈福纳吉。北京舞蹈学院的《惟·情》便是以这种原生态的古老文化为背景创作的。

提到原生态文化艺术的保护，杨丽萍做的一件事令人赞赏有加。她凭借自身的影响力找来国际知名企业的赞助开设学校，从云南边远贫困山区的村子里请来掌握着古老表演技艺的老艺人当老师，再找来那些温饱不足的孩子让他们学习传承这些技艺，挽救濒危文化艺术的同时资助了老艺人的生活。

《惟·情》这个被冠以“研创”头衔的作品，再次将人们的目光落到了那些藏在深山深处的艺术之上。当大幕拉开，率先登场的不是专业院校的青年舞蹈家们，而是穿着红花布袍，带着木雕面具的江西南丰乡间的真正的跳惟艺人，没有翻转腾挪的专业技巧，简单到有某些枯燥的舞步带着乡间的朴拙，循环往复地传递着“惟”延续千年的样子。这些跳惟的艺人最大的年近八旬，最小的是“80后”，平日里就是田间地头地地道道的农民，种植有名的南丰蜜桔。每年正月初一到十五，他们则戴上面具化身“神”，挨家挨户走进祠堂，为人祈求风调雨顺、人丁兴旺、金榜题名……

北京舞蹈学院把这些原生态艺人请到北京的舞台上，并非是演出的噱头。与商业演出的模式有

戴上面具的时候是神 摘下面具的时候是人

◎恹恹



着很大的不同，“研究”在这部作品中占了很大的成分。学校的专业演员其实都是这个惟班的“徒弟”，他们曾一次次走进乡间拜师学艺，把惟戏的一招一式全都学来。所谓“研创作品”就是将把这些元素从专业舞蹈理论的角度提炼出最具特色、最具代表性的元素，进行舞台化的艺术加工，生发演化成今天的作品。剧中的每一个惟神形象与舞蹈动作都有明确的来源和出处，所以虽然作品具有现代性，却依然能够感觉到古朴原始的气息。

在和几位研创团队的年轻人聊天时，感受到那些老艺人对惟的尊重与敬畏：在当地有一座“惟神

庙”，跳惟的面具、道具、服装都供奉在庙中，平日里绝不能动，只有每年正月举行一个特殊仪式才能将他们请出来。一旦戴上面具，他们就化身成了神的身份，别人再来和他们讲话也绝不能回应，这是对惟戏艺人的起码要求。当正月十五整个跳惟仪式结束，把所有道具请回惟神庙之后，老艺人们还要走老远的路到乡间，祭拜那些历代从事过惟戏的祖师们。

除了“惟”这种艺术形式的传承，我们在其中还能看到传统文化中的美好：“开山神”代表除旧迎新、“大鹏雷神”保佑五谷丰登、“惟公惟婆”致敬生

命的和谐、“魁星神”主宰文昌昌盛、“双伯郎”歌颂手足之情、“和合神”寓意同心同德……也许听起来这些愿望有些“俗套”，但是当你坐在台下，看到那种仪式感的呈现的时候，你能感觉到一种生命力，就藏在芸芸众生世代延续的最简单朴实的对生活的期待之中。

因此年轻的舞蹈家学的不只是一种古老的技艺。整个团队并没有因为专业背景而高高在上以“文化拯救者”自居，而是投入真情实感以田野考察的方式一点一滴地积累素材，从这个过程中生发出对传统文化真实的兴趣、感动、尊重与创作的愿望，让古老的祭祀仪式与当代的舞蹈语汇形成了对话式的艺术探索。也许作品还不尽完美，但其背后对传统文化价值的挖掘、保护与整个过程中严谨的态度，才是一个专业院校创作中“应有的态度”。

“戴上面具是神，摘下面具是人”，这是总导演郭磊最常提到的一句话。起初我不明白这到底是在说什么，直到看到台上的一段舞蹈“钟馗醉酒”，戴上面具钟馗是狰狞的阴司之神，小鬼们是他的桌椅坐骑、奴仆侍从，可当舞蹈家面具不慎掉落的一刹那，面具背后的那张脸，怯懦、卑微、闪躲，甚至充满了恐惧，与刚才的张扬霸气判若两人。这仿佛影射着生活中的我们，面具就像一个身份，没有了这个身份也许我们如台上瑟缩的钟馗的扮演者一样卑微无助，身份是我们的一部分却不是我们本身。如何面对“面具”前后的两个自己？这也许是走出戏外仍在继续的思考。

如果说杨丽萍开办学堂所做的是一个从大山深处走出的艺术家反哺滋养自己艺术灵魂的那片土地，那么北京舞蹈学院的《惟·情》则是中国舞蹈艺术最高学府站在学术角度的一次发展式的保护与传承。面对文化遗产，博物馆式的修复保护与发展式的创作保护，也许我们不必比较哪一种形式更优，因为我们真正需要的正是这种多元所带来的更多可能性。

摄影/侯达

教育观众这件事 喜剧人就别掺和了

◎任自宜

这两年让观众欢乐的电视节目真不多。电视剧里，国共斗争除了潜伏就是策反；历史题材的不是官斗就是历史虚无的瞎掰；抗战则是八路军武工队的神功；而现代题材除了香车美女就是离婚小三。

看生活养生节目吧，这个台的主持人说观众们要低盐低糖，那个台的厨师说要教观众做五尺高的大蜜供，一个帮你长寿，一个催你早死。你说这欢乐得起来吗？索性就把电视关了。但是，牛群县长教导过我们：“你看也得看，你不看也得看，你要不看，你把电视关，你可就看不见，你就更心烦。”

实在无聊，便看了几眼东方卫视的《欢乐喜剧人》。上海人是精明的，他们不局限于南方，是放眼全国。于是东北的草根演员，香港的詹瑞文，台湾的彭恰恰，北京的开心麻花、俞白眉、贾玲、曹云金、高晓攀、德云社，悉数登场。

2016年的《欢乐喜剧人》一结束，浙江卫视就开播了《喜剧总动员》。其实就是《欢乐喜剧人》的翻版，只不过主持人从一个变成了两个。喜剧综艺可以说是成功的，很多观众都在周末晚上守着东方卫视、浙江卫视。几档节目收视率攀升，终于让北京卫视坐不住了，也办了个《跨界喜剧王》。你方唱罢我登场的喜剧人，固然让屏幕热闹了起来，但是热闹之后，观众们似乎又感觉这类节目暗藏危机。

喜中有悲不再过巧

《欢乐喜剧人》似乎并不能让观众很欢乐。很

多节目都想教育教化观众，这也引来了像我这样的肤浅观众的不满。

我看喜剧节目就为图一乐。春晚陈、朱的《吃面条》《主角与配角》看一遍乐一遍，要问这小品有啥中心思想，从中升华了什么，我还真说不出来。要说最有教育意义的喜剧小品，当属黄宏演出的“工人要替国家想，我不上岗谁下岗！”从此我就再也不看了。

但不知道从什么时候开始，喜剧节目除了教育观众，又有了感化观众的作用，作品一定要喜中带悲，而且一度很讨巧。观众们，尤其是美女观众，笑完之后，拿着手绢擦眼泪。于是各班社的演员、编导一股脑儿都要把喜剧改成悲剧，《欢乐喜剧人》一度成为“欢乐悲喜剧”，《喜剧总动员》一度成为了“悲剧总动员”，喜剧演员们一度认为不把台下的美女观众们弄得梨花带雨，就不是好的喜剧演员！

更令人感到无聊的“喜中悲”就是《跨界喜剧王》的某前运动员，好好的扯到了自己训练比赛的艰辛，气氛疑似动员报告。当然也有人叫好的“喜中悲”的节目，最极致的当属贾玲的《你好，李焕英》，有喜有悲，比那些说教的喜剧小品强得多。

相声加盟越来越频

曲艺与戏剧本来并不大搭界，但不知道为什么喜剧类综艺节目必须有相声演员的参与。《欢乐喜剧人》里，李菁没两集就被淘汰了，曹云金最后的名

次都没要，自觉退赛。高晓攀的节目必须搞情怀，愣把老戏班的班规在舞台上背了一遍。

德云社“祭出”的岳云鹏除了《五环之歌》，已经没啥可称道的段子了。从创作的角度看，“小岳岳”没有什么太高的创作甚至改编的能力，但每次走上《欢乐喜剧人》的舞台，都号称自己的相声作品是熬了多少个夜晚“闷作”出来的。但是，明白相声、常听相声的观众一听，就知道他的，大部分作品都是老段子的堆砌。

尽管在德云社的共同努力下，小岳还是拿了《欢乐喜剧人》的冠军，但他的颓势从《喜剧总动员》就显露出来了，没了孙越，没了史爱东，岳云鹏尽显疲态，郭德纲似乎试图挽回，可惜儿子郭麒麟的技艺有限，该淘汰还得淘汰。

相声这门艺术非要挤到喜剧人的中间，其实是不伦不类的。喜剧小品要灯光、布景、人物、冲突。相声表演两个人就能解决，跟开心麻花、杨树林拼布景、拼演出，还真不好使。与其这些相声演员在喜剧人的节目里拼得头破血流，还不如老老实实在剧场说相声攒钱。

东北喜剧有点烂

《笑傲江湖》《喜剧总动员》等综艺节目的涌现，让观众们又看见了东北喜剧演员的身影。他们绝大多数都是草根出身，从东北的小剧场走出来，最知道普通观众想看啥，因此，在这些喜剧综艺的

节目里，都会看见当年草台班子的演出痕迹——把演员从台上用担架抬走，吹着喇叭打幡，这些其实都是二人转的表演方式。台下观众起哄拍手叫好，演员也就完成任务拿银子回家。可是到了电视台的大舞台、大阵仗，草根出身的演员们似乎也有些拧巴，太俗了领导不同意，太雅了观众不乐意。《欢乐喜剧人》里，小沈阳弄出过保护大山、保护大自然的作品，东北人的喜剧粗犷豪迈，笑料紧密，演员装傻充愣、插科打诨的表演方式有些观众还是乐于接受的，但非要在舞台上悲惨地向观众大声呼喊“救救大山，救救大山吧”，我还以为大山是个要死不行了的病人呢。

“学院派”差强人意

相对于草根派的杨树林剧团，麻花团队、贾玲团队乃至不大接地气的香港詹瑞文，这些团体和个人都受过艺术院校正规教育。学院派的作风与草根派截然不同，尽管草根们也学着弄灯光、弄布景、弄故事、弄人物，但是有些精髓还是抓不到，其实就是“细致”。

学院派的节目与话剧很接近，尤其是麻花团队，舞台腔要比草根派明显得多，但形体动作要比草根派细腻。从学院派的表演作品来看，他们总想给观众一些启示。沈腾、贾玲这些演员有着丰富的舞台实践经验，也不愁作品本子，只要深挖素材，在这样舞台上锻炼，对于他们将来绝对是有益。