



艺苑论剑

□乔慧

《戏台》收获广泛好评的同时,也因话剧元素过于明显遭到一些批评。从荒诞喜剧的定位与多层嵌套的“戏中戏”结构来看,电影《戏台》略显夸张的动作、声音、化妆等“演剧术”,其实正体现了影片的匠心巧思。

使用了“三一律”古典创作模式的《戏台》,时间限定在一天内,故事局限在一台戏前后,尤其场景发生在封闭的戏台,剧场性特征明显。影片中,戏台尺寸有限,抬脚可跨,休息室、化妆间密集并置,毫不隔音,楼梯逼仄,行动间狭路相逢,每逢转场必有事故或故事发生。事件密集,调度少,台词多,表演风格随之张扬亢进,没有收敛间歇。这是《戏台》保留话剧性表演元素的第一重合理之处。

第二重合理之处在于《戏台》嵌套式戏中戏的内容。电影有三层结构,一是戏说乱世的语境;二是戏班闹剧作为故事核心;三是《霸王别姬》历史悲剧作为戏剧形式与精神内核。这三层结构环环相扣,一波未平一波又起,正契合戏剧电影常用的“扔馅饼”情境,也就是在关键故事链条上不断叠加对主线的干扰性情境。在这一重意义上,非科班话剧演员,非科班京剧演员也采用戏剧的夸张演剧术就变得必要了。经理、班主任用夸张的垂头顿足与卑躬屈膝,把金啸天不能亮相的真相或悬念一再拖延;洪大帅用夸张的笑闹打断经理与班主任思路,哄住不明真相的大嗓儿,导向戏台上假霸王真出场的荒诞闹剧。一众人皆采用话剧表演方式,从剧情推进功能上来讲,这些作为旁枝的表达系统,对于喜剧电影的笑果层出和高潮迸发而言不可或缺。

影片中大嗓儿的扮演者黄渤,承担着一整出荒诞闹剧的核心戏眼,因而他的表演包袱不断,动作表情矫饰夸张。在这部被批评“主线不明”的电影中,黄渤承担了最密集的叙事部分,各种突转都发生在他身上,频繁的、大起大落的情绪变化,用话剧性表演中的“审美性”动作来体现,才更符合戏中戏的意义输出需求。

与之搭戏的虞姬凤小桐饰演者余少群是科班出身,在电影中由于角色的设定,举手投足更加内敛,台上台下坚持青衣风范。台词少,表情多,动作多,以表情和动作表现“内心戏”,眼波流转,鄙视、抗拒、犹豫、难堪都借助身体的停顿和面部的灵动,这些戏剧性的表演方式,也更符合片中的人物身份。

陈佩斯与杨皓宇出演班主和经理,喜剧中的障碍、危机、转机、悬念、苦果均由二人承担。他们在楼上楼下方寸之地不停切换喜、忧、丧、惊、悔、惧等情绪,更需要演出戏剧性效果。

除了大方向上采用戏剧元素,电影在细枝末节上也没有含糊。比如洪大帅根根加长、上翘的眉毛,强调其人鲁莽霸道的性格,“第三个霸王”隐隐在其形神之中了。众多考究的设计充分表明,电影使用话剧元素是出于匠心考量。

总体来说,《戏台》悲喜交集,寓意深刻,话剧元素、表现主义表演的保留与借鉴,起到了一定的加成作用。

(作者为山东师范大学文学院博士研究生)



戏中戏

电影《戏台》改编自同名话剧,以“戏中戏”的结构讲述了一出乱世中的荒诞闹剧。影片在保留话剧元素的同时,充分利用电影的视听语言,实现了从舞台到银幕的华丽转身,尽管在人物塑造、空间表现、叙事视角等方面有所欠缺,但依然获得了广大观众的认可。

从戏台到银幕的华丽转身

□沈馨雨

从舞台走上银幕,由于艺术媒介的转换,《戏台》获得了全新的空间叙事可能。电影充分利用视听语言的优势,突破了话剧布景的相对平面化。陈佩斯以插科打诨的文戏而著称,拍起武戏来也毫不含糊。影片开场是酣畅淋漓的战争场面,从城墙根到街边茶铺,从梨园剧场到戏班子后台,实景化的场地搭建为观众打造了一场沉浸式的艺术体验。

话剧《戏台》的剧本已经打磨了十年,搬到银幕之上,陈佩斯对于电影节奏的把控依旧到位,情节紧凑,环环相扣。随着五庆班进京,洪大帅攻城,讲究“戏比天大”的班主侯喜亭、溜须拍马的墙头草徐明礼、爱好听戏的包子铺伙计大嗓儿、狂热戏迷六姨太等角色粉墨登场,人物交织,互相推动,矛盾汇聚,层层加码,台上大戏尚未开场,台下已经看点十足。由于性格底色接近又是老乡,大帅和大嗓儿竟意外地投缘,大帅点名要大嗓儿上台演霸王。随后清醒过来的金啸天也上

妆准备表演,后台“真假霸王”的错位更将矛盾推向高潮,情节扣人心弦,尽显剧本的深厚功力。

在剧场中,为了让台下的观众看清台上的一举一动,演员表演讲究大开大合的肢体语言和外放的情绪流露。影版《戏台》的表演方式在一定程度与话剧一脉相承,演员们念词抑扬顿挫,台词掷地有声。陈佩斯和杨皓宇分别饰演五庆班班主和戏院经理,演出了小人物的世故与无奈。黄渤饰演的大嗓儿,其草根气质与角色浑然天成,憨态可掬又充满生命力。姜武塑造的洪大帅,既跋扈专横又有直率鲁莽的特点,表演上层次分明。余少群自《梅兰芳》后再扮青衣,饰演京剧名流凤小桐,从身段到唱腔都透着专业的“戏曲范儿”,风采依旧不减当年。

诚然,影片存在些许不足,如部分喜剧桥段稍显陈旧,对六姨太等角色的塑造也流于刻板印象。然而瑕不掩瑜,《戏台》基本上实现了从舞台到银幕的华丽转身。

(作者为山东师范大学新闻与传媒学院硕士研究生)

□辛菲菲

《戏台》借一出《霸王别姬》的“戏中戏”闹剧,承载乱世艺人对艺术本真的坚守。从创作层面来看,该片基本遵循了陈佩斯在综艺节目《圆桌派》中提出的喜剧主张:“要在情节里生花”的叙事凝练、“技术升番”的表演密度与“姿态低于观众”的市井视角。然而在人物逻辑、空间表现与叙事视角的细节处理上,创作理念与呈现效果之间形成了裂隙,虽然瑕不掩瑜,但也为这部“十年磨一剑”的作品留下了提升空间。

首先,在主要人物的塑造方面,为服务“改演《霸王别姬》”的核心线索,创作者有意突出人物在叙事中的功能性与符号性,简化了多组人物关系。每当一组关系推动情节转折后,其叙事使命便也仓促结束,关系本身无任何发展,从而导致人物动机模糊,行为逻辑失常。以洪大帅与六姨太思玥为例,洪大帅为讨思玥欢心而包场看戏,二人“英雄悦美”的关系仅用于促成洪大帅走进戏院,触发改戏风波。此后这组人物关系再无涉及,甚至这对角色在坐马车路过戏院后就鲜少同框,直至最后一场戏,两人再次交集也全然与对方无关。洪大帅与大嗓儿这组人物关系更是如此。洪大帅任由大嗓儿呵斥,两人嬉笑怒骂的草根情谊,促使洪大帅指名要听大嗓儿唱楚霸王,将主线故事推向荒诞,但此关系旋即中断,两人再无同场对手戏。大嗓儿至终不明白自己登台的真相,同时洪大帅对老乡的关注与赏识转换为对“楚霸王”命运的愤懑,甚至在发飙时对扮演楚霸王的老乡的缺席毫无觉察。这些人物关系一次次地被省略,人物的动机根基不断瓦解,也就面临了失真的风险。

其次,影片的物理空间存在割裂,使得复线故事与主线冲突的张力未能形成有效共振。故事发生的主要场景为戏院内部,戏院分为两层,核心空间集中于一层,即台前(包括戏台、观众席)与后台(包括道具室、金啸天的休息室、化妆室)。其中,表演密度最强的是台前与后台道具室,这也是人员流动最为频繁的两个空间,前有徐处长两次派人搜查,后有洪大帅好奇随处游览。然而,作为聚集最多隐患的金啸天的休息室,却成为一个“隐形空间”,隔绝于搜查、游览之外,独立于主线,开辟出一条隐蔽的复线故事。实际上该“隐形空间”并不神秘,休息室与道具室只是一墙之隔,但故事却互不打扰,这样的物理空间的割裂,让叙事完全失真。

最后,影片严肃内核与喜剧形式的融合存在视角断层。与“活命”还是“守艺”的严肃内核对位的,是侯班主和吴经理在“启用大嗓儿(假霸王)还是金啸天(真霸王)登台”之间的两难抉择。但假霸王和真霸王并非静态选项,两人自身具有一定主动性,且都对侯班主和吴经理的困境几乎一无所知,也未直接承受洪大帅的威胁。从假霸王视角来看,登台唱戏不过是给资深票友的福利,纯属“过把瘾”;从真霸王视角来看,他错过了戏院里的危急时刻,于他而言,“活命”的压迫根本不存在。如此,角色视角间的断层,让严肃命题与荒诞情节各行其道,最终内核与形式的张力也未能完全落地。

喜剧的内核是悲剧,但悲剧的根基必须是真实的人性逻辑。此刻的《戏台》,更像是一部尚未完成的转型探索之作。我们为陈佩斯对喜剧艺术的赤诚坚守动容,也因而更加期待这位老艺术家能秉持喜剧精神的高度,找到更真切、更完善的细节表达,继续为观众创作出直击人心的优秀作品。

(作者为南京艺术学院戏剧与影视学院博士研究生)