

一种关注

瑕瑜互见的半出好戏

——评黄渤的导演处女作《一出好戏》

独孤岛主

黄渤的导演处女作《一出好戏》能在短时间内票房超10亿元，这并不让人意外。尽管该片暴露了黄渤作为导演的短板，但他以一种有担当的作者导演的姿态，打破了观众对主流明星参与幕后创作的整体贬抑的刻板印象。

《一出好戏》以一个类似科幻的场景开端，乍看如同效仿影史上诸多正经或荒谬的类型开头，伴随媒体采访史教授的声音同步推出的落实到地球的镜头，却原来是两个身处职场底层的小人物。对看惯了黄渤在大银幕上惊狂疯癫形象的观众来说，似乎又是一出换汤不换药的小人物喜剧。对于他在此片中新增的导演身份，恐怕大多数观众的预设与去年王宝强的导演处女作《大闹天竺》相仿，无非是欢闹与粗俗段子的结合而已。

但这一次真正令人大跌眼镜的，不仅是这一预设随着剧作发展被颠覆，更是黄渤在此片中呈现出的编、导、演合一的作者野心。这种明确的作者意图贯穿于影片始末，并因最终留给观众的瑕瑜互见的质感而变得尤为强烈。

作为演员的黄渤，在过往的作品中践行着藏匿传统意义上明星魅力的小人物形塑方式，由早期参与的学校短片中独守单一空间的个人戏份，到《斗牛》《杀生》《无人区》的荒诞表演，及至《西游降魔篇》里结合港式张狂及个人形象凸显的方式，向公众证实其“不靠颜值靠演技”的特点。这一特点多年来为“黄渤”这个名字累积了一大群对“审丑”有深刻体会的拥趸，亦某种程度上无奈地塑造了一种刻板印象，即黄渤出演的作品，多数是结合荒诞主义或精心编织小人物奋斗史的无厘头喜剧。

这种预设被打破，固然与黄渤自身的作者化努力有最直接的关联，但直观被摆露于银幕之上的，仍然是相对稳妥的剧作结构而非常规认为的导演风格。

就《一出好戏》作为一部导演处女作而言，剧作方面固然存在许多无法回避的问题，但仍然较导演部分要好一些。最核心的问题是，黄渤在电影中努力以比较平实的语汇展现导演

观念，而一旦成功隐匿了导演的存在感之后，许多影片架构和结构上的问题便转嫁到编剧层面。公司低层马进冀望于靠票房发达还债，却在参与公司团建过程中遭遇陨石下落激起的惊天巨浪，全公司及司机被困于荒岛之上，他的彩票梦也遭遇最直接的失而复得境遇。这一过程中，影片开篇部分对参与这一活动的公司由上到下人物的性格描摹可谓精准又精细，往往通过一两句话或动作便最大程度显示出各人性格，诸如张总（于和伟）的外强中干、老谋深算，小兴（张艺兴）的唯唯诺诺，这些四两拨千金建立起的“人设”，在不久之后众人被困于荒岛之时产生反转的戏码中发挥了至关重要的作用。但这同时也使叙事发展到后来部分时造成很大的麻烦。影片似乎想要达成戈尔特《蝇王》式的处境塑造，在极端环境下呈现出被打回原形的现代人如何同时回归到人性的最初级发展。这一点在影片前半段得到了比较圆熟的处理，司机小王（王宝强）的上位前后过程，尽管突兀，却是比较好的跳过现实繁琐，直至预设场景核心的思维。但当众人作为物资与交换而产生分化之后，情形急转直下，原先建立的丰富人物群像，苍白成了一个被形势裹挟的被动个体，致令性格差异所带来的冲突张力几乎前功尽弃。

这是编剧的问题，更是导演的问题。可以看到在《一出好戏》中，黄渤以一种令人惊喜的姿态，圆融地从逆袭喜剧转换为考量人类社会异化而产生的悲喜剧，面目相当生猛，一如其在之前的许多表演作品中借助小品式搞笑所潜藏的对当代人精神危机的不动声色传达。从思想层面，黄渤基本上可谓是一鸣惊人的清醒作者导演，然而在执行层面所呈现的效果实际上有些力不能逮。缺乏一种标志性

的银幕内图腾或银幕外显在组织手法，是其中令人遗憾的一点。另一方面，在处理具备相对成熟情境与人物设定的剧作之时，专注表现单一场景的荒谬力度，而忽视了对人物行动整体逻辑的观照，是黄渤在导演处女作中暴露的最大短板。这一缺憾与他意图明确的导演思维一道，成为今夏这部以喜剧包装的院线电影值得讨论的两极。无论是突兀地色诱小王桥段，还是女主角姗姗（舒淇）始终未曾完整建立的个性塑造，都显示出浓重的直男口味。这本无可厚非，然而这场回归原始的征战始终是围绕着“世界覆灭，人类归真”的母题展开的，身处其中的人物尤其是女性角色，居然可以在缺乏一切现代设备的条件下保持相当体面的（相较于不真实程度较轻的男性角色）服装与发型，有些甚至更换过多个造型，这令人浑然不觉她们是置身求生边缘的群体。作为影片情境荒诞性建立的基础，这一点反而产生了相当程度的破坏作用。与其说是有为之，我更倾向将其视为是导演由思想层面向技术细节转换时的能量散失。

单看《一出好戏》中的具体段落，不乏佳句；整体串联，难有佳章，诸如看到了救援船的小王打成疯子的桥段，有充足的内在表现力，却仍然沦为全片叙事的一个困局。纵然如此，《一出好戏》的出现仍然值得肯定，不仅在于自一部商业制作中反思人之存在的意图，更在于打破对主流明星参与幕后创作的整体贬抑的刻板印象——泥沙俱下时，也还有黄渤这样试图成为清流者，纵然显得不成熟与牵强附会，总比倚靠既有的功名成就愚弄观众要强得多了。没有这一点，《一出好戏》也许充其量只得半出而已。

（作者为戏剧与影视学博士、影评人）



◆对看惯了黄渤在大银幕上惊狂疯癫形象的观众来说，乍看《一出好戏》的开场，不免认为这似乎又是一出换汤不换药的小人物喜剧。这一预设随着剧作发展被颠覆了，黄渤在片中承担起编、导、演三合一的角色，他把一种野心的勃勃的作者电影的意图贯穿了创作的始末。

◆在《一出好戏》中，黄渤以一种令人惊喜的姿态，圆融地从逆袭喜剧转换为考量人类社会异化而产生的悲喜剧，面目相当生猛，一如其在之前的许多表演作品中借助小品式搞笑所潜藏的对当代人精神危机的不动声色传达。在思想层面，黄渤有着一鸣惊人的清醒和自觉自省的作者意识。



上图为黄渤导演《一出好戏》剧照
下图为黄渤主演《寻龙诀》剧照

围绕着《西游记》的故事新编层出不穷，取经人的源头究竟在哪里——

齐天大圣是怎样诞生的

胡胜

最近一段时间，韩剧、日剧和英语类剧集中接连出现围绕着百回本《西游记》的改编作品，《西游记》已然成为一个被全世界创作者所热衷的题材。不同语境中对《西游记》的改编都是不同程度的“衍生作”，众所周知的百回本《西游记》其实也不是纯粹的原创，而是集前代作品之大成的“衍生作”。那么，从《大唐三藏取经诗话》到百回本《西游记》，我们所熟知的齐天大圣是怎样诞生的？

上世纪80年代，有日本学者提出孙悟空“祖籍”福建泉州一说，未获中国学者首肯。然而，一部泉州傀儡戏《三藏取经》的出现，使我们不得不不对“福建说”重新加以审视。

现今所见这部泉州傀儡戏《三藏取经》为清抄本，是民间傀儡戏班的舞台演出脚本。我们对剧本深入研究之后，发现该剧的生成年代极有可能早于明代，它似与“目连总簿”的《目连救母》一样，应是在宋元时期生成与传播的。

目连戏的搬演，大致有两类情形，一为目连救母故事为主的单本演出；一为组合演出，《西游》《封神》《岳飞》等目连剧目搭配同演，时间不等，热闹好看。《三藏取经》属第二类，涵括在《李世民游地府》《三藏取经》《目连救母》组成的“目连全簿”中，戏文内容与我们所习见百回本系统的《西游记》迥然不同。

百回本《西游记》的很多情节和细节都能在泉州傀儡戏《三藏取经》中找到影子，这符合西游故事早期发展阶段特征，一个单元故事中包含了后来多个单元故事的元素。

《三藏取经》全剧23出，可演两个夜场，一个日场。主要人物（按出场顺序排列）包括取经团队：三藏、孙悟空（齐天大圣）、二郎神、猪（朱）八戒、深沙神（白马）；神佛集团：观音、善才、土地、诸天、寒山、拾得、龙王、李天王（毗沙门天王）、揭谛、摩伽四将、释迦文佛、金刚；妖魔集团：蜘蛛精、三圣（罗托、罗侯、罗独）、大蛇精、赤面鬼、八轮圣母；凡人包括李世民、长孙无忌、黄公等。

虽然取经故事的整体流程大致相近而略简，但不论取经团队成员、神佛，还是各路妖精，都有各自与常见故事系

统不同的演绎。

作为取经团队的两位核心人物，三藏和悟空的形象、身世，与百回本谱系大体相同，前者是“江流儿”，后者所呈现的也是妖猴作乱、被伏、皈依的过程。但又有迥异于别本之处，如前者被唐王认作“三太子”，而非御弟；后者被俘后，压在幽州野马桥下万丈花闪琉璃井中近千年。

其他成员，猪八戒占民女，为悟空收伏，唐僧为之改名“朱”八戒，与百回本谱系相近；沙悟净则尚未出现，而以深沙神亮相，身为黑沙洞食人魔的他，劫掠唐僧，被观音收伏，化作白马，这也是迥异于别本之处；而更大的不同在于另一位成员——二郎神，他因在桥头戏弄传言玉女，受罚，被贬至灌口山镇守，见三藏师徒，发愿同赴极乐。他的加盟彻底改变了取经团队的样貌。

再来看沿途妖魔。登场的妖怪只有蜘蛛精（地养夫人）、三圣、蛇精、赤面鬼、八轮等寥寥数位，所反映的故事历史形态的信息量却颇大。蜘蛛精是西游故事系统里面出现较早的。早在《礼记传》（明万历二年抄录，一般认为是宋元时期甚至更古老的古剧遗存）所存《唐僧西天取经》《西游记平话》等文本中，已可见其角色，但又有所不同。傀儡戏中的蜘蛛精被称为“地养夫人”，上场之后“半身土上，半身土下”，向三藏师徒求救的情节，很容易令人联想到后来百回本黑松林金鼠精变化来求救的段落。

嵩山李长者名簿，有女金玉，年方十八，为妖亦面鬼迷乱。三藏师徒借宿，悟空入女房中降妖，妖怪吐火逃脱。后从土地处探得妖怪底里，变作李金玉诱惑妖怪。妖怪自称本是樵夫，因见灯佛将珠放在三宝石上，坐闭目禅，被他吞落腹中。悟空骗妖怪吐出宝珠，伺机吞下，将妖怪擒住，以三昧火烧毙。”这段收赤面的情节，又和收黄袍怪，骗吞内丹相似。

八轮圣母姐妹八人——金轮、银轮、铜轮、铁轮、锡轮、风轮、火轮、

车轮，思量婚配。摄去三藏，行者寻师。窃八轮变八位飞仙，飞去西天雷音寺，报知信息。唯独这段“收八轮”比较特殊，不知典出何处？是否“佛经”中的“八轮”一词行化而来？

总体看来，后来百回本的许多桥段似乎都能从中找到影子，而这正符合原生西游故事早期发育阶段的形态特征，即一个单元故事中，包含后来多个单元故事的元素。

泉州走出的猴行者与毗邻地域的齐天大圣、通天大圣之类的民间传说合流，生成了孙悟空。随着“南系”“北系”的相遇和碰撞，我们所熟知的齐天大圣才真正诞生。

仔细推考会发现，该剧的许多人物、情节乃至细节，直接承自《大唐三藏取经诗话》。

如戏中齐天大圣孙悟空号称“九万三万岁”，百回本中的孙悟空寿算未过九百，这“九万”之数从何而来呢？这是《取经诗话》中猴行者多次自我标榜的“九度见黄河清”。

再如深沙神，这一角色最早也是出现在《大唐三藏取经诗话》中，不论是杨景贤《西游记杂剧》还是《朴通事谚解》所引《西游记平话》都是沙和尚，而傀儡戏中却是深沙神。仅从角色名称及尚未蜕化成“水系”魔怪的状态，也足可见其时代之早。

其他细节，如西行取经，历经“三十六劫磨难，与百回本的‘九九八十一难’相差悬殊，究其渊源，似也出自《大唐三藏取经诗话》所谓‘历经三十六国，多有祸难之处’。

由此可见《大唐三藏取经诗话》应是此戏取材的主要来源之一。除了《大唐三藏取经诗话》而外，还有与其他宋元杂剧重合处。如孙悟空除齐天大圣名号外还有个身份为铁色猴

猴，有兄弟十一人：“老君奏说，我是铁色色猕猴。阮兄弟十一人，号为十一曜星君。”在元明杂剧《二郎神锁齐天大圣》中，我们见到了相同的名目：“吾神三人，姊妹五个：大哥哥通天大圣，吾神是齐天大圣，姐姐是龟山水母，妹子铁色猕猴，兄弟是要娶三郎。”《西游记杂剧》则是兄弟五人：“小圣兄弟姊妹五人，大姊骊山老母，二妹巫枝圣母，大兄齐天大圣，小圣通天大圣，弟弟要娶三郎。”

可见，宋元杂剧中频频出现的“通天大圣”“齐天大圣”身份不定，但同为猕猴家族的一员，兄弟姊妹众多。

《三藏取经》从《大唐三藏取经诗话》和诸多宋元杂剧中，杂取种种，合成一个，但与后来的百回本相去霄壤，它属于宋元时期民间流传西游故事系统。其独特价值，在于呈现《西游记杂剧》之外的又一套舞台演绎的面貌，一南一北，既自成系统，又有互渗，可互为补充。

尤其值得我们注意的是，此戏的成熟演出意味着，西游故事已然形成完整的取经体系。在此之前，齐天大圣、通天大圣、浑天大圣等名色杂出不一，故事尚处于民间传说的自发阶段。在《三藏取经》中，齐天大圣与孙悟空已融为一体，“南系”西游故事由自发进入自为阶段。如此，《三藏取经》这个宋元间流传的取经故事，在福建尤其是泉州肇始发端，应不为妄说。不妨这样总结：《大唐三藏取经诗话》出现之后，泉州走出的猴行者与毗邻地域的齐天大圣、通天大圣之类的民间传说合流，进一步生成了孙悟空，逐步衍生出了一个带有强烈地域性民间色彩的西游故事——《三藏取经》。作为“南系”海上丝绸之路的取经传说在日后的传播中一路北上，与“北系”（《西游记杂剧》为代表）陆上丝绸之路传播的西游故事碰撞、合流，造就了我们熟知的齐天大圣孙悟空，逐步发展，最后发育成了百回本《西游记》。

（作者为辽宁大学文学院教授）

