

看见你，照亮我

——治愈系群像综艺的流量法则

余俊雯

期待真实的“失控”和“意外”

没有人能够拒绝故事的吸引。好莱坞编剧罗伯特·麦基曾这样定义故事：“一系列由冲突驱动的动态递进的事件，给人物的生活引起了意义重大的改变”。真人秀作为讲故事的媒介载体，更加依赖冲突与矛盾。如今随着大众审美鉴赏能力的不断提升，受众对于冲突发生的合理性、真实度更加敏感，期待由真实的失控和意外所带来的戏剧张力，而非刻意为之的表演。

聚焦中年女性精神世界的《我爱很棒的》热播就与“失控”密切相关，嘉宾余秀华与完颜慧德之间的“敌蜜访谈录”令诸多网友表示“根本看不够”，其精彩的关键就在于当两位思想观念和生活方式截然相反的人面对旅行过程中发生的同一件事时，必然会产生摩擦，此时便会激发真正的冲突与矛盾，从而充实节目的戏剧张力。

余秀华生来脑瘫，19岁被强制嫁人，39岁离婚后开始走上诗歌创作的道路，却屡遭网友质疑。完颜慧德同样生长于农村，凭借知识的力量获得北大自考文凭和国家二级心理咨询师证书，却以不够标准的普通话和鸡汤风格的开导劝诫被网友消遣和解构。

看似同样苦难的两人却生长出完全不同的人生态度。面对网友的不理解甚至言语攻击，余秀华选择正面出击，无惧包袱，以诗歌为利刃直

击人心，而完颜慧德则依靠躲避、忍耐和内耗。节目中，余秀华惊讶于完颜慧德不喝酒，完颜慧德却担心余秀华太过放肆。一个是踢着二郎腿大口喝酒的人，一个如同契诃夫笔下“装在套子里的人”。当“放任形骸的先锋诗人”撞见“循规蹈矩的旧时代淑女”，两人针尖对麦芒，毫不留情地表达对彼此的不解和质疑，进行“保守”和“前卫”的思想交锋，以一种平等的人格对话展现不同的鲜活人生，在一次次“失控”中带领受众完成从“审丑”到“审美”的精神洗礼。

放眼各大治愈系群像综艺，我们会发现“名场面”的诞生其实都源自于节目的“失控”瞬间。例如《快乐老友记》第一季第三期，陈楚生在老友们的催促之下即兴怒音演唱“是谁在催我，谁听了不火”，成就了具有摇滚范儿的《催厕之歌》。《五十公里桃花坞》第四季因为仁科的加入诞生了许多出其不意，最大的当属他提议的“修铁路”。这个听起来荒诞却在嘉宾集体努力之下付诸实践的基建项目，最终成为本季节目的理想坐标。当粉红色的消防车真正行驶起来时，理想照进现实，轨道变为旷野，开创式实现节目“建设桃花坞”的初衷，将浪漫推向极致。

屏幕内外的彼此映照

“自己”是看不见的，只有与他人进行碰撞并

尽管没有铺天盖地的宣传，《快乐老友记》第二季的收视依然高涨。与该节目同样粘住观众的，还有近年来的《五十公里桃花坞》《种地吧》《我爱很棒的》等综艺。

细观发现，这类节目从嘉宾构成上看属于群像类综艺，同时又有着治愈色彩的审美效果，因此笔者称之为“治愈系群像综艺”。

治愈系群像综艺为何能够持续获得观众的喜爱？解析它与时代、观众的心理共鸣，挖掘其独特的审美特性，实属必要。

1+1>2的群像叙事魅力

一人则为，三人即为众。群像类综艺的嘉宾参与人数少为三人，多则十几人不等，围绕同一个主题展现一群人物的形象特征。群像叙事的最大魅力在于既能彰显每一位独立个体的自由表达意志，又可通过嘉宾之间的交流碰撞催生出新的火花，让受众基于同一幅画面获得对人物行为举止和思想精神的解码体验，以高内容饱和度和绽放节目多个维度的精彩。

从《欢迎来到蘑菇屋》到《快乐再出发》再到《快乐老友记》，节目嘉宾配置始终延续了“0713男团”的六位哥哥。每当他们合体出现时，观众都亲切地称之为“再就业男团”，从中既反映了他们自2007年一夜成名之后沉寂多年的辛酸事实，又蕴藏着对未来音乐事业不抛弃不放弃的美好希冀。六位哥哥既不卖惨过去，也不对当下的翻红飘飘然，认真生活，真诚待人，呈现出一种得之坦然、失之淡然、争其必然、一切顺其自然的人生态度。此外，他们之间超过17年惺惺相惜的珍贵友情和对音乐的共同热爱，营造出真实世界的乌托邦，以快乐和感动的氛围将节目推向收视热潮。

《种地吧》因为嘉宾“换血”而引发粉丝脱粉，其实同样从另一个侧面反映了群像综艺的魅力。该节目播出两季以来，十位少年化身用青春汗水浇灌土地的“新农人”，用实实在在的付出和真切切切的信念，让网友相信土地的力量并关注到粮食安全，既拔高了节目立意，又成功

推出“十个勤天”的品牌形象。而这个品牌IP成功的关键，正是背后的十位少年。少年之间的关系经过两季节目的磨合相处，于一种稳定状态中逐渐升温、日渐融洽。又因同为素人的起点，少年们在节目中的表现不是过场式的完成一次综艺通告，而是彼此相识于微处、为着同一片土地目标全力以赴，人格魅力日益凸显，彼此之间的情感缔结愈加真切，在真实、真诚与真情的相处过程中引发团魂，既让受众认识到十位少年不可替代的重要性，又强烈感受到他们之间充满着热血高燃的正能量叙事情感。

另外，嘉宾之间的不同排列组合还能生成人物关系建构的多重叙事线。例如“再就业男团”中，大哥陈楚生与小弟王栎鑫被网友合称为“公子于鑫”，形成一条“肝胆兄弟荣辱与共”的叙事线索。这是源于两人出道以来，总是彼此坚定选择而给受众留下的深刻印象。陆虎与张远因为相同的脑回路和不经意的搞笑行为，被戏称为“降智兄弟”，承包受众笑点。而“十个勤天”甚至诞生出“爱在熙元前”“不蒋李”“沅敦敦”等四五对CP组合。

这些昵称既是受众喜爱节目的一种表达方式，也是群像叙事赋予受众在原始编码传播过程中的自主解码权利，在留有余地的文本空间内利用对人物关系的再创作进行了一场开放式书写。受众以亲身参与式的移情、想象和联想获得巨大愉悦，也让节目在内容之外延展更多颇具趣味性、讨论度的衍生内容。

看台

我们在剧场交换故事与真心

——《约定·香奈儿》与《887》观后

王海云

《约定·香奈儿》(以下简称《约定》)是我第一次看焦媛的表演，带着“专业观众”的挑剔眼光走进北京鼓楼西剧场，然后彻底被舞台上的她融化。看着她台上肆意地歌唱和舞蹈，讲述自己和父亲的过往，看着她彻彻底底地把自己交出去，带着满腔的信赖向观众袒露自己内心的伤痕与遗憾。因为她的真挚，我也投入了我的全部情感和信任，和她一起哭，一起笑，甚至一起泣不成声。

演出结束的那个刹那，我看到她停下来，胸口起伏，脸上有大颗的汗珠，眼神里是疲惫和释怀。在她停下的那一刻，我也感觉到疲倦袭来，仿佛和她一起在舞台上共同经历了一段人生。

自传体叙事的独角戏是戏剧表演中最考验演员的一种形式，需要有极强的气场和信念感才可以带来足够的情感穿透力，焦媛显然经受了这样的考验。我们都能看出她已经有些年纪了，但她扮演童年的自己依然十分令人信服。而在扮演父亲的时候，只需要寥寥几句台词就已经鲜活、生动。当她一次展现自己为了在舞台上绽放而付出的努力之时，我们可以清晰地看到她的肌肉线条，她的肢体控制力依然可以撑起全部的舞台动作。她的音色非常动人，歌声里写满了故事和情绪。父亲没有看到的属于她的全部光芒我们都看到了，回到父亲离开的城市演出这样一部作品就像是一次汇报演出，让父亲所失去的北京观众们看一看他的女儿是一个多么优秀的演员，这也是一种深刻的告慰。

在看这个戏的过程中，我不断地想起今年夏天在上海静安戏剧谷看到的《887》。焦媛和罗伯特·勒帕吉都通过自传体叙事独角戏这一形式将回忆与现实交织，通过对父亲的记忆展开叙事。在此，我想对比着谈一谈我对这两部戏的感受。

他们的共同点是，都极富叙事的情感力量。自传体叙事最大的力量在于其真实感和情感共鸣性。焦媛和勒帕吉都选择了父亲作为回忆的核心，通过与父亲的关系来审视自己的成长与身份。

焦媛在《约定》中满怀深情地怀念着和父亲相处的点滴，那些美好最终带来的是父亲离去之后她满心的遗憾。父亲在她心目中是一个英雄，为了家庭承担了所有，也付出了所有，甚至失去了自己的艺术生涯。她所有的努力都是为了向他证明自己继承了他的艺术天赋和对艺术的执着，而她唯一的愿望就是让父亲可以看到她站在舞台上。当我们在评价一个好演员的时候，常常会说“不疯魔不成活”，但“疯魔”的代价也许是家庭生活中永恒的伤痛。光芒到来的时候，她所期盼的目光却走远了，这种未完成感带着深刻的孤独。她在台上唱、跳、演，将心底复杂的情感层层剥开。每一首歌、每一个动作，都是她与父亲之间未曾完成的对话。焦媛的袒露内心，让这部戏从一个人的私密故事变成了一种有普遍共鸣的情感表达。

相对而言，《887》中的父亲形象更多是一种历史和社会的象征。勒帕吉通过回忆父亲，展现了魁北克的社会变迁和集体身份危机。他的父亲也曾经是一位英勇的军人，高大、英俊，是勇气和力量的象征。退伍之后，他去做了一名出租车司机，承担起了家庭的重担。除了父亲和他们一家之外，生活在887的还有很多挣扎在底层的魁北克人，在那个语言和文化冲突的动荡年代，勒帕吉不仅仅选择父亲这一形象，



《约定·香奈儿》剧照

还在装置中通过多媒体的配合展示了一个群像故事。他不仅探讨了家庭关系，还揭示了魁北克社会在政治、语言和身份认同上的冲突与挑战。相比焦媛的情感外露，勒帕吉的叙述更为冷静、理性，虽然仍然充满情感，但其重点在于将个人与社会历史相结合，以更大的视角来审视个人记忆的意义。

两部作品在舞台上呈现出显著的不同，但也有一些相似之处。《约定》的舞台设计相对简洁，主要依靠焦媛的表演、音乐和灯光来传达情感。王菲的歌曲贯穿整部剧，成为情感的媒介，通过歌词与旋律引发观众的共鸣。同时，焦媛的表演极富张力，无论是激烈的情感爆发，还是细腻的内敛独白，都是在舞台上直接与观众交流。这种直接的情感表达与音乐的结合，使得观众能够迅速沉浸在她的个人故事中，感受到她内心的疼痛与失落。

相比之下，《887》则依赖于勒帕吉标志性的多媒体技术。勒帕吉通过视频投影、灯光和机械装置，重现了他童年的房间、街道以及那些充满记忆的场景区。这种多媒体技术的使用，不仅丰富了叙事的层次，还将记忆具象化，赋予了舞台更多的表现力。观众通过这些舞台装置，仿佛亲身进入勒帕吉的记忆世界，感受他对童年的怀念以及对社会历史的反思。这种技术与情感的结合，使得《887》在舞台表现上更加复杂、多元。

尽管表现手法不同，二者在情感的传递上都力求与观众建立直接的联系。焦媛通过她个人的表演，将内心的情感完全暴露在观众面前，让观众在情感的激荡中与她共鸣；勒帕吉则通过技术的介入，创造出一种多维度的记忆空间，让观众在视觉和情感的的双重刺激下，逐步进入他的个人世界。两者都通过舞台的巧妙设计，将个人的记忆和情感转化为一种普遍的艺术体验。

此外，《约定》和《887》都通过个体记忆的讲述涉及了更广泛的社会背景。在《约定》中，焦媛讲述了她与父亲的私人情感故事，但也讲述了父亲当年从内地去香港后生活的痛苦与无奈。她讲到他们生活在一个逼仄的空间，讲到父亲的辛苦劳作。在彼时没有京剧舞台的香港，一个优秀的戏曲演员只能通过进工厂打工来养活一家人。这样的现象相信不仅仅发生在她的家庭里，也发生在很多“港漂”的故事中。

讲到她自己作为一名女性演员在舞台上奋斗、拼搏的经历，提到她这部戏之所以起了这样一个名字是因为她很仰慕香奈儿女士的精神。她的表态也说明了她的奋斗历程是很多职业女性都会面对的，被质疑、被推翻，但却始终坚韧。

《887》则更为明显地将个人记忆与集体记忆相结合。勒帕吉通过回忆童年的魁北克，揭示了那个时代的政治动荡和语言冲突。他的父亲不仅仅是一个家庭中的父亲，更是那个时代魁北克工人阶级的代表。通过对父亲的记忆，勒帕吉反思了魁北克的身份认同危机，探讨了语言与文化在塑造个体身份中的重要性。这种个体记忆与集体记忆的交织，使得《887》不仅仅是勒帕吉个人的回忆，也是魁北克社会历史的一面镜子。

最后我想谈一谈自传体叙事的疗愈性，这也是自传体叙事非常重要的一个功能。在《约定》中，焦媛通过舞台上的表演，试图与逝去的父亲完成未曾完成的对话。她通过舞台，将内心的痛苦、遗憾和爱一一展现出来，完成了一场自我疗愈的旅程。她在舞台上唱着王菲的歌，仿佛是在向父亲诉说内心的挣扎与无奈。对她而言，舞台不仅是表演的场所，更是与自己和解的空间。通过这部戏剧，她完成了对父亲的告别，也找到了与自己和解的方式。

在《887》中，勒帕吉同样通过回忆的方式，探讨了记忆的功能与局限。他通过舞台装置重现了童年的房间与街道，仿佛是在重访那些早已逝去的时光。通过这种重现，他试图理解过去，并与之和解。尽管他的叙述更为冷静理性，但其中依然充满了对父亲和过去的深情怀念。通过回忆与反思，他完成了对自身身份的重新审视，也实现了和父亲之间的彼此接纳和理解。

自传体叙事的独角戏是演员和过往对话的过程，作为创作者的他们一片片拾起自己尘封记忆中的碎片，擦拭干净，小心翼翼地拼在一起递给了观众。而我们在剧场里走过来，从这些碎片的光芒里看到回忆中的爱与失落，看到我们眼眸中的脆弱和勇气。所有的感动既来自于他们的故事，也来自于我们的共鸣。

(作者为北京师范大学中国教育与社会发展研究院助理研究员)

今年是梅兰芳诞辰130周年，相关话题在媒体上逐渐多起来。可惜的是，真知灼见的新发现少，陈陈相因，甚至一再传播的错误却难以杜绝。譬如称梅兰芳在喜连成(富连成的前身)科班“搭班学艺”，取科名“梅喜群”，后由吉林籍创办人牛子厚为其改名“梅兰芳”，说得绘声绘色。

梅先生小名群子，九岁入其姊丈朱小芬的云和堂学艺即名“兰芳”，字鹤鸣，号晚华，与他同堂学艺的表兄则名“王蕙芳”，所谓“兰蕙齐芳”，跟牛子厚、富连成没有任何关系(梅搭喜连成已13足岁)；《富连成三十年史》的“富连成全体学生题名”中，“喜字科”也不存在“梅喜群”的名字，“改名说”经不起推敲。

而且，把梅兰芳等人在喜连成说成“搭班学艺”，本身就是长期流传的一个常识错误。

最早编造朱小芬把梅兰芳送去喜连成科班“附学”的，应该是穆辰辰的那本八卦小说《梅兰芳》。穆把梅兰芳入云和堂的年龄推迟到了“十二三岁”，等于是说，梅到朱家后很快就被送去喜连成，这样编排显然是为小说的某种主题服务的。1933年出版的《富连成三十年史》接了穆辰辰“附学”的说法，混淆了“带艺入科”与“搭班唱戏”的性质，创造了“搭班学艺”的说法。

《富连成三十年史》原非独立学者的史学研究成果，而是科班自己请人编写的史料性文献。所谓“搭班学艺之学生”一节，原不必细究。毕竟“附于本班内附学”也是一句虚言，并非坐实谁一定在科班，学与不学，大家心照不宣，捧个人场，皆大欢喜。不料，现代人不理解或者说不顾这种语境，纷纷一本正经“落实”起来，而且胃口越来越大，竟弄出“梅喜群”之类的事情，大有把梅兰芳直接入喜(富)连成弟子之势，故不得不厘清概念，正本还史。

喜(富)连成是著名的科班，按现代概念的说法，它是一个教育机构，打个比方就是“富连成京剧学校”，入科是学艺；同时，为增进学生的实践经验，也为办学筹措经费，科班也要让学生去戏院营业演出，这个喜(富)连成在跟戏院的业务关系中则是戏班，按现代概念的说法就是演出机构，打个比方，它就是“富连成实验剧团”。这类“剧团”除本科学生外，多有聘请外面的童伶加入演出，而这些“外角儿”就属于搭班唱戏。

“入科”与“搭班”是性质不同的两个概念，不应混淆。喜(富)连成的学员中，带艺入科的不乏其人。凡人科学艺的，必须磕头拜师，定师生名分，统一取科名，如：金丝红取名王喜秀，盖陕西取名李喜泉，元元取名高喜玉，小翠花取名于连泉等等，在《富连成三十年史》中均载明在册。这是科班制度。而梅兰芳、麒麟童(周信芳)、小益芳(林树森)、小穆子、曹小凤等等则是“搭班唱戏”，与当时的喜连成属于合作关系，而非师生关系，没有一个是改名的。

两者的经济待遇也不同：科班学员参加演出，这叫“效力”，只发一点“点心费”；而搭班的童伶则是要讲“包银”的。很多论著分不清两者的区别，有意无意地把梅兰芳、周信芳等都说是“搭班学艺”，“进修深造”，并说“其居膳住食不同于本社学生”，并给包银。这些论者没有理解到这里的“不同”，恰恰是因为他们不是学艺学生。旧时代的梨园界虽然文化程度较低，但做事有自己的规矩习俗，也讲究名正言顺，不会有无缘无故的“不同”。学生演出没有报酬，不会在科期间与科班是师

且反弹回来，才能被重新审视。治愈系群像综艺里的嘉宾如同一面面镜子，映照出屏幕前的受众，以一个具体的可感的人物形象照见真实的自我。

总结了十多位个性迥异的嘉宾的《五十公里桃花坞》总能让受众从中找到自己和身边人的影子。有人神经大条却不失真诚，恰如孟子的钝感力；有人总是陷入内耗，渴望身边能有一个像徐志胜、李雪琴、沈月这样将情绪价值拉满的知心好友。受众在审美过程中的理解与逻辑思维不同，它以想象为枢纽，同时叠加自我的补偿功能和移情功能。因此就算自己害羞内敛，也能欣赏到仁科的潇洒不羁、王传君的纯粹直接。这场大型社交实验，嘉宾们从初次的不熟、尴尬到最后离别时的不舍、难过，这种转变揭示了人与人之间的情谊与理解，而这正是我们每个人在真实生活中所期待遇见的。

《我爱很棒的》对现实议题的深刻探讨，让网友们得以剥开四位“女网红”争议外壳之下的性格底色和人生态度，看见余秀华说出“爱是一种能力，而非本能”见解背后的坚韧与细腻、完颜慧德的矛盾与坚持、自驾阿姨苏敏的清醒与独立以及抗癌妈妈邓静的豁达与正能量。她们的自我意识不断觉醒，完成了一场挑战自己、接受自己的自我悦纳旅程，也给广大受众带来勇气和力量。正如网友所说：“四个阿姨，每一个都有意想不到的生命力。如果说《乘风破浪的姐姐》让我不再恐惧30岁，那四位嬢嬢让我不再畏惧50岁。”即使年过半百，即便命运多舛，也要好好爱自己，继续爱这个世界。

治愈系群像综艺通过描述节目中人物内心世界的丰富与矛盾揭示屏幕外人们生活中的琐碎情绪日常，让受众得以近距离地认识嘉宾，了解嘉宾，徜徉在有所触动的情感世界里，看人间百态，各色人生，从而见天地，见众生，见自己。

(作者为杭州师范大学文化创意与传媒学院讲师，艺术学博士)

从梅兰芳「被改名」说起

柴俊为

师生关系，衣食住行，学费全部由科班承担，所以必须效力，不取报酬；搭班童伶是合作关系，戏班一节课上完还仰仗“向外邀角，以挽颓势”(萧长华语)，故须付包银。一般没有既在科班学艺，演出还拿包银的道理。

在目前的文献资料，包括当事人的口述材料中，找不到梅兰芳、周信芳、林树森等名伶在喜(富)连成学戏的具体例证：跟谁学，学了什么戏？

梅兰芳自己的表述清楚而具体。在《舞台生活四十年》中，梅对喜(富)连成的教育成就十分推崇，但是，说到自己在喜连成从未有“学艺”的表述，仅有一处提到“搭班学习”，这个“学习”明确指的是“借台练戏”“演出实习”。早在20世纪90年代初，剧评家马明捷就论证过这个问题。梅先生自己也明确说过，早晚是在姐夫朱小芬的家中(即云和堂)学戏，下午(日场)在喜连成搭班实习演出。

事实上，梅也不可能喜连成学艺。梅的祖父、父亲都是顶尖名旦，家里对投师学艺有自己的门路渊源。梅兰芳在喜连成搭班期间，除了继续跟吴菱仙学青衣，还有姑父秦稚芬和亲戚胡二庚教他花旦戏，而当时的喜连成教师匮乏，梅先生说，喜连成“教师方面请得太少，如花旦、老旦、小生这几行，都没有专任的教师。幸亏有一个包罗万象的萧先生……”梅怎么可能在喜连成学艺，有什么可学？

梅先生把这段历史说得这么具体，学戏与演戏分清清楚，实际就是对《富连成三十年史》的一种回应。《富连成三十年史》封面书名是梅兰芳题写，附录的“搭班学艺之学生”一节，梅兰芳的名字列在头一名，日的不言而喻。以梅的一贯作风，当然不可能直接驳人面子，但是，他自述学艺经历，在充分肯定搭班“实习的重要”后，一句“早晚仍在朱家学戏”就足以显示真相。

当事人署名的文章中，说自己“搭班学艺”的是贵大元。文中沿用《富连成三十年史》的说法，把梅、周一班人也说是“搭班学艺”，这与执笔者梅兰芳的情况也比较特殊，一是他当时年纪较小，才11岁，因其业师贾雨村去世，他可能有转去喜连成继续学习的愿望；二是，他这篇是向萧长华八十诞辰的祝寿文，特别强调“得到叶春善、萧长华二位老先生的教诲。”不过，整篇文章也没有任何学艺的例证。例举的事实都不是通常意义上的学艺学戏，只能说是演出排戏过程中得到过萧老指点，跟“带艺入科”，投师学艺不是一个概念。

有类似误解的，在戏曲研究中不止喜连成一例。过去有人说余叔岩曾入德胜魁科班，实际余叔岩是在天津上天仙茶园搭德胜魁班演出，性质跟梅、周搭喜连成在广和楼演出一样，也被误解为是“入科学艺”，而这种误解越传越广则为急功近利、编造历史的行为开了方便之门。

近年来，在促进传统戏曲艺术发展的政策持续推动下，学术研究与大众传播中的戏曲议题越来越热，在取得一定成效的同时，由于种种原因，“议题热”下，内容的真实性、准确性也成为不容忽视的问题。背离常识、杜撰现实的“成果”与传播不止本文辨析的这一例。这种现象显然不利于人们正确认识历史、认识传统，而这样的“戏曲议题热”恐怕也是背离促进传统艺术发展初衷的。

(作者为戏曲评论家)