



马路 偶戏哲思

■ 记者 田莹

舞台戏剧生涯四十余年，马路沉浸于传统文化的深水，也探索过先锋艺术的激流。他穿行于木偶剧、话剧、儿童剧之间，像一个虔诚的摆渡人，以戏剧作舟，在古老与现代、成年人与儿童的世界之间，搭建起一座座沟通的桥梁。他说：“我就是个摆渡的。”语气淡然，却仿佛涵盖了他整个艺术人生。

初次踏入木偶剧团 投身广阔艺术天地

1977年恢复高考，马路也即将高中毕业。老师们都觉得他一定能考上理想的大学，前途一片光明，但马路心里却装着另一件事——因为父亲从事艺术工作，他也耳濡目染，一颗艺术的种子早已在心里萌芽。那种热爱，近乎执拗。“那时候我满脑子想的都是要搞艺术，觉得那是世界上最有趣、最能表达自我的事情。”回忆起当年，马路的眼神依旧像年轻人一样闪着光。在人生的十字路口，他作出了一个让老师大跌眼镜的决定：放弃高考，投身文艺事业。

追梦之路，从无坦途。“当年很遗憾，我没能考上天津音乐学院。而各大艺术院团，除了天津市木偶剧团都不招生，摆在我面前的只有这一个选择。”怀着对舞台的无限憧憬，马路考入了木偶剧团。然而，理想与现实间却横亘着一条巨大的鸿沟。

初入剧团，兴奋劲儿还没过去，失落感便扑面而来。“我想做那种能够走到幕前的演员，能直面观众，用表情、肢体去塑造人物。”回忆起当时的情景，马路的嘴角带着一丝无奈的苦笑，“可木偶剧团表演的是杖头木偶戏，观众能看到的只有木偶，这让我感觉自己就像是一个隐形人。”

更让他失望的是，当时木偶剧创作相对粗糙，模式化，故事老套，表演程式化。“我一开始并没感受到这门艺术的高级之处，甚至觉得有些无聊。”他坦诚地说。为了保证演出效果，杖头木偶表演通常需要两队人马，一队演员控制人偶，另一队则在侧幕为木偶配音。后来，马路又尝试了为木偶配音的工作，但仍未能满足他对艺术表达的渴望。

到了上世纪80年代，学知识学文化的浪潮席卷全国，人们如饥似渴地阅读、思考。马路也感受到这强大的时代脉动，“大家见面都在聊哲学、聊文学，手里不拿本弗洛伊德、萨特或《红楼梦》，都不好意思出门。”他笑着说。身边的朋友、同学纷纷走进大学校园，这也深深触动了他。而几年未能尽兴的演员生涯，也让他感到，要想在艺术道路上走得更远，必须有深厚的学养根基。带着一种补课和充电的迫切心情，马路考入天津师范大学中文系。

四年苦读，马路明白了“戏”背后的“文”有多么重要，也找到了解读人生、解读世界的“钥匙”。大学毕业后，他回到木偶剧团，继续进行艺术实践，也对未来有了更加清晰的构想——不再满足于仅仅作为执行者，而更渴望成为一名“梦”的编织者。

他决定继续深造，将目标锁定在中央戏剧学院导演系。当时木偶剧团已扩建为天津市儿童艺术团，剧团老领导给了他最大的支持。“我去上学时团里是给我带工资的，我们那届导演班有十几个同学，有这种待遇的只有我一个。”马路动情地说。

这份情谊像一根看不见的线，牵着他回到海河之畔。此后，他不仅深耕儿童剧，也兼任了天津人民艺术剧院导演，在不同剧种的创作实践中历练，积累了宝贵的经验。

“回头看，其实我并没有什么宏大的理想，没想过为艺术奉献终身。”马路总结自己半生的辗转求索，“就是纯粹地对艺术感兴趣，觉得它能让我找到自己。”四十余年光阴流转，而他依然记得自己最初、最本真的热爱。正是这纯粹的热爱，支撑着他在戏剧道路上前行，无论遭遇何种困境，始终未曾偏离航向。

偶戏不仅传承历史 也有全新艺术表达

在马路的艺术生涯中，包含木偶戏与皮影戏两大类型的偶戏占据着特殊位置。从最初进入木偶剧团时的“不喜欢、觉得无聊”，到如今将偶戏视为既古老又先锋的艺术形式，这份转变源于两次关键经历。

上世纪80年代后期，马路随天津市木偶剧团赴法兰克福演出，剧目是《兄弟打虎》《猪八戒背媳妇》等传统扁担戏小段。出发前，他并没有抱有太多希望，甚至怀疑：“拿这么传统的木偶戏出国演出，人家能喜欢吗？”然而，演出当晚的场面让他感到震惊。他回忆道：“我们去得有点儿晚，到剧场发现，门口全是穿西装、晚礼服的成年观众，没有一个孩子。他们就像看歌剧、听交响乐一样，带着郑重的仪式感。”更让马路感动的是，演出结束后，全场观众起立鼓掌，一束束鲜花抛向舞台，演员们谢幕达六次之多。散场后，剧团成员去一家小餐馆吃饭，结账时被告知，账单已被一位不愿透露姓名的观众结清了。

那次海外交流刷新了马路对偶戏的认知。因为杖头木偶、布袋戏、扁担戏等偶戏几乎都是非遗项目，这让他习惯性地将其价值锚定在历史传承上。外国人不了解中国的文化历史，却也因此跳出了这个框架，单纯地从戏剧艺术本体出发，审视并盛赞这种形式的独特表达。在他们看来，这种东方式的诗情与松弛是西方戏剧所没有的，值得研究。这也点醒了马路——原来，偶戏真正的生命力不仅在于它承载的历史，更在于它能提供一种全新的、不可替代的当代艺术表达。

另一次触动，来自马路在中央戏剧学院求学时看到的老院长徐晓钟执导的一部话剧。在那部戏中，徐晓钟巧妙地运用牛头、汉白玉女神像等偶元素，来象征集体的困境与人性的挣扎。“舞台上，当牛头偶出现时，那种冲击力远比真人表演更强。它更像一个民族的图腾，既接地气又有神性，是最好的表达。”马路回忆道。那次观剧经历让他感悟颇深：“偶戏的高级之处，在于它的假定性与象征性。过去

我们认为偶戏的最高境界是‘像人’。表演者都在追求如何让手中的人偶从表情到动作更贴近真人，这实际上限制了偶戏的表达。”

他意识到，偶的真正优势恰恰在于“非人”属性。真人演员的血肉之躯是情感的直接载体，追求的是共情；而偶，作为一种物，具有天然的疏离感，能创造出独特的间离效果，迫使观众从单纯的情感沉浸中跳脱出来，进行理性的沉思。

马路在执导木偶剧《铁道小飞虎》时，便将这种“偶性”思维运用得淋漓尽致。剧中，马路设计了一个汉奸角色，别出心裁地为其配备了两个偶：一个是在同胞面前耀武扬威的大偶，另一个则是在日本人面前卑躬屈膝的小偶。同一个操纵者，通过两个偶的快速切换，便将人物狐假虎威的奴性、人格的分裂以及权力关系的荒诞演绎得入木三分。这种“一角双偶”的设计超越了简单的道德批判，以直观的尺度变化进行具象呈现，完成了更有冲击力的表达。

“偶，既古老又先锋，既传统又现代。”马路感慨道，“它不是模仿生命，而是创造生命的隐喻。偶的材质、结构，以及被操控的仪式感，本身就是一套可以直接言说的语言系统。它能将抽象的情感、复杂的关系乃至存在的悖论，直接物化为可供凝视的舞台意象，这是一种哲学意义上的飞跃。”

儿童剧不是单一娱乐 更有崇高的美学追求

在儿童剧领域深耕几十年，马路经历了行业的潮起潮落，也始终如一地坚守着自己的创作理念。他坦言：“当下儿童剧市场与几十年前相比发生了巨大变化。在上世纪八九十年代，我们改编《安徒生童话》《格林童话》，会认真研读原著，尊重文本的精神内核。家长带孩子来看戏，也是带着重读经典、接受艺术熏陶的心态，剧场氛围很纯粹。而今市场竞争白热化，快餐式作品盛行，不少家长带孩子看戏的初衷也变得更容易，只为让孩子释放压力，自己得以喘息。”

“现在的孩子见识广，却难静心。”马路说，“短视频重塑了他们的注意力模式，超过一小时，对他们来说就成了考验。”但他反而坚定了自己的想法——儿童剧更应该成为一方净土，重在对心灵的净化与陶冶。

儿童剧，首先必须是戏剧。这是马路反复强调的观点。他反对将儿童剧视为“教育工具”，反感那种直白生硬、刻意说教的剧本，他说：“儿童拥有敏锐的感知能力和纯粹的心灵，能够理解人性的复杂和微妙。儿童剧应该尊重并珍视儿童的这种能力，让他们在审美体验中自我感知、自我思考、自我成长。”他在剧中刻意淡化成人角色的说教功能，让他们只作为背景存在，而将舞台彻底交给孩子们。

马路更在意的是作品与观众之间的心灵联结，而最珍贵的反馈，往往来自孩子们最本真的反应。“千万别在演出结束后正儿八经地去问观众的感受，家长总会说漂亮话，甚至教孩子怎样回答，很难得到真实的反馈。”他说自己的方法是，散场后混在观众里听他们闲谈，这些不设防的瞬间，往往才会真情流露。



马路

天津人，国家一级导演。曾任天津人民艺术剧院副院长、天津儿童艺术团团长。导演代表作《尼玛·太阳》《没头脑和不高兴》《草房子》等。

马路记得，有一次他们在北京演一部带有悲情色彩的儿童剧，故事里藏着对生命、情感的深层表达。散场时，他看到一个小女孩哭红了眼睛，家长在一旁安慰：“这剧太沉重了，不像给小孩看的，咱下次不看这种了。”没想到孩子抹着眼泪反驳：“为什么我不能看这样的剧，你们太瞧不起我了！”这话让马路心头一震，他本就不想把儿童剧做成甜腻的消遣，而孩子的反驳恰恰证明了他们能读懂复杂的情感。

“除了排戏，我好像别无所长。”马路这句看似轻描淡写的话，却道出了他与戏剧之间的难解之缘。四十余年如一日，他将生命浸染在戏剧里，不是出于使命感，而是源于热爱。“这就是一份我恰好热爱且适合的工作，能从中获得乐趣与尊重，还能留下些有价值的东西，这已足够。”他淡淡地说。

年过花甲，马路依然保持着让许多年轻人自愧不如的创作热情。他的工作室堆满剧本、书籍、木偶、面具和舞台模型。他每天的生活重心都围绕着阅读、构思、讨论、排练展开，新的创意在不断萌发，旧的剧本在持续打磨。

对年轻创作者，他寄予厚望：“多读‘无用’之书，多观察生活，形成自己的美学判断。”他坚信儿童剧是一门严肃的艺术，有其自身的美学规律和价值追求，也希望青年导演们能创作出更多有思想深度、有情感温度、有诗意美感的作品。

马路用他一部部真诚而深刻的作品证明：儿童剧不仅仅是喧闹的娱乐，它可以承载深刻的人性内容和崇高的美学追求；偶戏可以不单单是古老的技艺，它可以焕发出先锋的、震撼人心的现代活力。真正的艺术，可以轻松跨越年龄的鸿沟，穿越时空的壁垒，成为照亮不同时代、不同境遇下人们心灵的温暖而永恒的光芒。

马路访谈
**戏剧就如一面镜子
映照出人性与现实**

记者：您如何评价自己的戏剧作品？在创作过程中，您有没有觉得遗憾的地方？

马路：对我来说，每部戏都像自己的孩子，满意和遗憾总缠在一起。比如《三打白骨精》《草房子》《没头脑和不高兴》这几部，我是真的喜欢。我没有把《三打白骨精》做成单一的神话故事，而是想告诉孩子们“善良远不如智慧重要”，唐僧的善良若缺少了智慧，反而会助纣为虐，这是我从人性角度挖的根；《草房子》里的桑桑不是完美的小孩，他会欺负人，也会做好事，我想让观众看到“这就是我们自己的小时候”，这种真实感特别珍贵；《没头脑和不高兴》更为直接，成年人也没有没头脑的恍惚、不高兴的执拗，我把这种人生常态摆出来，不是想教育谁，而是要让大家在会心一笑后多看看自己。

但是遗憾也跟着来了。比如过个三年五年再回头看，总觉得当时能做得更好，有些场景或许还有更高级的表达方式。也有些戏，当时对“偶”的运用局限于传统技法，没敢再放开一些，可能差了点劲儿。不过也正是这些遗憾，让我可以再琢磨、再修改。

记者：您在儿童剧创作中反对“教育工具论”，但现在很多家长仍抱着“看剧就要学东西”的心态，您认为创作者和家长应如何共同推动儿童剧回归艺术本体？

马路：作为创作者要坚守底线，不能为了迎合家长而放弃艺术追求。儿童剧的本质是提供审美体验，让孩子在感受中成长，而不是给他们灌输知识。我们创作时要专注于人性、情感、哲思的表达，一旦带着预设的观点去敲打观众，戏剧就失去了它本应有的开放性。有的创作者总想在儿童剧里塞进“教育意义”，可真正的艺术从不直接说教——谁看完莎士比亚第一反应会是“我学到了什么”？戏剧应当如同一面镜子，如实映照人性与现实的复杂，把思考的空间留给观众。另外，家长也要学会放手，给孩子一个纯粹的审美空间。孩子在看戏时的感动、思考、快乐，本身就是一种成长。当家长不再以“教育”为唯一标准，儿童剧的市场就会更包容，创作者也能更自由地去探索艺术的本质。

记者：作为资深导演，您对想要踏入戏剧行业的年轻人有哪些建议？

马路：我从不劝人非要做什么剧，我只劝人做艺术。如果你真心热爱艺术，无论是儿童剧、话剧还是木偶剧，自然会找到前进的方向。我不觉得自己的工作多么崇高，它只是我热爱的事。所以我对年轻人只会说，问问你自己是否真的热爱艺术。如果只把艺术当成挣钱的工具，那么你终将会迷失自我。而当你用做艺术的心去对待每一个角色、每一根提线，手下自会生出不一样的分量。

(图片由马路提供)

讲述

专心学艺提升水平，传承发展融入时代

天津观众也爱听河南坠子

口述 李玉萍 采写 郭晓莹

李玉萍是天津市曲艺团的河南坠子演员，毕业于中国北方曲艺学校，师从河南坠子表演艺术家曹元珠，代表作品有《双锁山》《秋江》《小黑驴》《借髢髢》等传统曲目。近年来，她创作表演的《津门好故里》融合文旅元素，通过短视频平台传播，并在小学开展义务教学，在推动传统曲艺的继承与发展方面作出了很多尝试。采访中她告诉记者：“现在我和朋友一起筹划了一间非遗工作室，就是想搭建一个公益平台，吸引更多的关注，把我的所学所悟传承下去。这是我师父的心愿，也是我的心愿。”

考入北方曲校 学艺先学做人

我出生在滨海新区一个工人家庭，自幼喜欢唱歌跳舞，在文化馆学过唱歌。1994年，我面临初中毕业，报考了中国北方曲艺学校。那次考试给我留下了很深的印象。文化馆的刘淑珍老师带着我，乘公交车来到市区。考场在学校的六楼，我是跑上去的，气喘吁吁出了一身汗。考官老师们板着脸，唯有坐在中间的那位，一直用特别慈祥的目光看着我。我先是唱了一首《康定情歌》，然后进

入打节奏、模仿环节，坐在中间的那位老师唱了两句，我觉得这腔调挺好听，有点儿像唱歌，傻乎乎地跟着学唱。唱完，那位老师点点头：“行了，回家等信儿吧。”

经过复试，最终我以公费生第一名的成绩考入中国北方曲艺学校。上课第一天，走进练功房的，正是我考试时遇到的那位老师。她看到我，抿嘴一笑：“孩子来啦？”那一刻，我心里特别温暖。此时我才知道，这位老师就是曹元珠，是著名的河南坠子表演艺术家、乔派艺术的代表人物。

第一堂课，曹老师教的不是唱腔，不是身段，而是做人。她严肃地告诉我们：“学艺先学做人。光想学艺，不好好做人，这样的学生我不教。将来你们在社会上会遇到形形色色的人，如果把持不住自己，路歪了，我教你们艺术，也没用。”

她反复强调，河南坠子在天津是“小曲种”，就像一朵小花，想让天津观众接受你，很不容易，要比别人付出更大的努力。她叮嘱我们，师姐妹之间一定要团结，一根筷子很容易折断，一把筷子想撕断就难了，同行并不是冤家，要互相帮助，取长补短。这些话，我一直都记在心里。

那时我对河南坠子毫无概念，就像是一张白纸，但这反而成了我的优势。曹老师说，白纸好教，没有沾染



李玉萍

上坏习惯。我们学的河南坠子，不是河南当地的唱法，而是经过改良的，用普通话发音，唱出河南方言的韵味，唱腔融入了很多姊妹艺术的精华，更容易被天津观众听懂和接受。这也就是为什么我当初在考场上一听，就能模仿下来的原因。

毕业进入市曲艺团 观众督促演员进步

曹老师的教学极为严格。一句唱词，几个字，可能一节课都学不完。她总说，小树长起来要剪枝，才能成材。上课的时间是有限的，她还常在下课后给我开小灶，帮我提升。

有一次，曹老师给我上一个新段子，闭着眼睛不带任何手势深情地演唱，边唱边流泪。我被这充满感情的声音深深打动，心里想，我什么时候才

能达到老师这样的艺术境界？在老师的感染下，我越来越喜爱这门艺术，能把河南坠子唱好，成了我的梦想。

有时我贪玩儿，“回课”没做好，曹老师真的会把我轰出练功房去罚站，不练好，不准进来。可是在生活上，她又像妈妈一样，对我照顾得无微不至。其他老师都笑称曹老师“护犊子”，因为她的学生只许自己批评，别人说一句都不行。

我那时胆子小，一考试就觉得饿。有一次考试，我抽签抽到最后一个考，要等到中午11点多才能上考场。曹老师是主考老师之一，她知道我有这个毛病，特意出考场，给了我一个面包，还讲笑话鼓励我：“你是最棒的，把那些主考老师都当成土豆就行啦！”那次考试我发挥得特别好。

还有一次我生病发高烧，躺在宿舍，蒙着被子掉眼泪。曹老师端着一大饭盒面汤来了，安慰我说：“谁还没个生病的时候？老师在这儿呢，把身体养好，我再帮你单独补课。”

曹老师告诉我，想继续唱河南坠子，就必须进曲艺团，那才是能让人大发光发热的舞台。我愈发努力，在曲校三年，每年都获奖学金。1997年毕业，顺利考入了天津市曲艺团。

第一次以天津市曲艺团演员的身份登上舞台，我反而不紧张了。我发现，自己深深爱上了那方寸之地。天津观众真好，特别包容年轻演员，无论唱得如何，哪怕唱错了，也都会报以热烈掌声，那是鼓励、是理解、是关爱。然而，等你成了角儿，天津观众的要求可就变严格了，表演稍有瑕疵，绝不理原，因为他们觉得，你不够尊重舞台、不够尊重观众。这种包容与严格并存的氛围，是督促我们曲艺演员不断进步的动力。

保留传统韵味 融入时尚元素

我的从艺路，说起来还算顺遂。在学校是尖子生，进团也顺利，领导和老前辈们都挺喜欢我。渐渐地，我有点儿飘飘然了，觉得观众鼓掌，就是因为我唱得好。曹老师发现了我的这个苗头，便敲打我，说：“长权了，要修剪。”我那时还有点儿不服气，觉得老师没注意我在舞台上的光彩。

很快，一盆冷水把我浇醒了。那时天津市曲艺团的高寿鹏团长给了我一次宝贵的机会，到北京参加一场重要演出。我第一次登上那么大的舞台，唱的是《黛玉悲秋》，因为紧张、经验不足，在台上忘词了，演砸了！回到后台，高团长对我劈头盖脸地一顿批评，我羞愧得无地自容。那一刻我才明白，自己和成熟艺术家的差距有多大！老师平日的教诲一点儿都没错。

这次挫折让我彻底沉下心来，每周到曹老师家上课，把学过的唱段重新“拆洗”一遍，一字一句地打磨。2006年，我获得了中国曲艺牡丹奖新人奖，也正式拜入曹元珠老师门下，成为她名正言顺的弟子。这不仅是艺术的传承，更是亲情的延续。2012年，我再次荣获中国曲艺牡丹奖节目奖。

这时一个现实问题摆在我面前：我的师姐张楷已是团里的台柱子，我们同出一门，唱同样的段子，观众难免先人为。团里的领导、老前辈都建议我：不要只学曹老师一派，应该拓宽路子，现在团里正缺程玉兰前辈的程派演员，你可以改学程派。

我内心非常矛盾，怕师父觉得我背叛师门。没想到，曹老师非常开明，鼓励我说：“你学其他流派，对你只有好处，能拓宽你的艺术道路。”其实，她一

直担心徒弟们走同一条路，所以因材施教，让大家博采众长，找到自己的风格。

我开始自学程派，反复听程玉兰前辈的演唱录音，一个字一个字地抠。京韵大鼓老艺术家赵学义老师