

『2018柏林戏剧节在中国』影像展映作品

用剧场『改变世界』的挑战者们

徐健

虽然来华演出的剧目较前两届有所减少,仅有米罗·劳/CAMPO艺术中心剧场的《轻松五章》亮相国内的舞台,但“2018柏林戏剧节在中国”的文化热度依旧不减,只是这种热度从现场延伸到了视频,从对剧场的体验变成了对影像的体现。首次在中国播放的三部德语戏剧作品《杀死汝爱》《英格尔斯塔德的炼狱》《三姐妹》均属于对经典或者以往剧本的全新演绎,这在后戏剧剧场流行、原创剧本更新乏力、舞台艺术边界逐渐模糊的当代德语剧坛早已不是什么新潮趋势,不少新晋的戏剧导演正是通过这些方式成功跻身“被关注”的行列。让笔者感兴趣的是,在对原文本的呈现方式中,无论是重构,还是改编,亦或是对抗,这些作品无一例外地秉持着挑战者的姿态,以强烈的导演风格、全新的剧场语汇、极致化的情感表达抵消着原作人物和结构的影响力,并试图将戏剧主题的揭示、真实生活的描述引向当下。从“反映世界”到“分析世界”,再到“改变世界”,德语戏剧对戏剧功能的认识和转变背后,凸显的是戏剧与时代、表现与再现、真实与虚构等之间审美趋向的微妙变化。对这一变化的关注与解读,远比探讨每部作品的艺术得失更有意义。

你们不会看到这部戏里最精彩的部分

在布鲁斯·斯普林斯汀1994年演唱的《费城的街道》(电影《费城故事》的主题曲)中,一个即将走向生命终点的男人漫步于寂寞清冷的费城街道,他用低沉的吟唱倾诉着对生命的眷恋、对包容的渴求、对生活的希冀。喧嚣的大都市抵挡不住一个人内心的孤寂与悲凉,而这种无法抑制的个体情感映射的正是彼时美国社会深刻的偏见与歧视。18年后,德国导演热内·波列许将这首歌引入了柏林“柏利德菲亚”,用一个男人漫步的形式展现了他的所见所感。同样是表达孤独,同样是个体与集体的矛盾,在波列许塑造的这个男人身上,“柏城的街道”唱出的却是另一番时代情绪,这就是2012年柏林戏剧节参演作品、柏林罗莎·卢森堡人民剧院演出的《杀死汝爱》。

伴随着《费城的街道》前奏的鼓点,6名演员自由伸展着躯体,犹如婴儿般从舞台正上方“呱呱坠地”,降临在柏林。一瞬间,6名演员增加到了16人,预示着城市人口的迅速积聚。身着七彩紧身裤的男主角手持话筒,渐渐脱离了集体节奏,他一边慌忙地穿行其间,惊异地看着其他15个人做着各种奇怪的身体动作,一边讲述着此时此刻的忐忑与紧张,没有人关心他内心的倾诉,也没有人在乎他的表演,他究竟是谁?在音乐结束的那一刻,男主角以一种幽默的方式拉出一条写有“法茨”的布帘,他告诉观众,这里即将上演的是布莱希特的作品,而他正是这个戏的男主角法茨。《杀死汝爱》以布莱希特1926年至1930年间创作但始终未完成的剧作《自私鬼约翰·法茨的灭亡》为基础,重新演绎了法茨的人生悲剧。剧中,观众仍可随处发现布莱希特叙述体戏剧的形式和影响,但是波列许更为在意的是怎么让文本为他的表达服务,让法茨这个人,更确切地说,让扮演法茨的比安·辛里希成为其观念、艺术逻辑的一部分,完成剧场对现实的介入与批判。

《杀死汝爱》没有完整的故事情节和性格形象,更取消了原作规定的戏剧功能,戏剧功能,它所呈现的一切似乎都在实践着后戏剧剧场的各项指标。波列许是后戏剧剧场的坚定实践者,在他的作品中,演员的位置被提升到了超乎寻常的高度,整个舞台俨然变成了由演员主导的嘉年华。在这部剧中体现得尤为明显。辛里希扮演的法茨是全剧贯穿始终的人物,他不是一个战后脱离“集体”的悲剧角色,而是一个生活在当下的、饱受“集体”围剿的“麻烦制造者”。这个“集体”就是法茨眼中、由15名体操协会运动员构成的象征着资本主义世界的“合唱团”。这是一场从一开始就注定要失败的较量。“我需要个性”、“我需要一亲密的世界”,法茨所有困惑的来源来自个体情感与自由表达的阻抑。然而,在这个由合唱团成员身体组成的魔幻奇妙的空间里,个体不仅难以表达自我,反而容易随波逐流。法茨一次次用身体的力量调侃、讨好、摆脱、反抗这个“集体”,但终究抵挡不过15个身体的纠缠与阻隔。法茨把这个集体称作“网络”,它一方面以虚拟的方式建构着个人的归属感,另一方面又以情感、思想的牺牲为代价,磨平了现实个体的兴趣、记忆与差异。

过多的论述性独白,让这部作品看起来更像是一篇探讨当今网络时代资本主义个体与群体关系的社会学论文。剧中,波列许以布莱希特关于个体与集体的思考为基点,辐射出了对个体与网络、个体与媒介关系的现代追问,引出了人们是否还愿意为爱而殉情、网络时代人们的信用何在等话题,甚至还插入了马克思、福柯、让-吕克·南希等人的观点“以身说法”,以增加作品的理论性和说服力。波列许追求建立在深刻基础上的批判,但他的讲述过程深入浅出、表现手段



《杀死汝爱》剧照

日常而浅显,他善于将自己的论点分散在舞台演出的不同节点上,以流行元素、时尚媒介、视听冲击加以伪装,让观众轻而易举地进入他的舞台世界,这正是波列许戏剧创作的高明之处。比如,添加时髦乐队的音乐,以此表现当代人激情的缺失,没有人愿意再为爱情而赴汤蹈火了;播放迈克尔·杰克逊的演出视频,以此来讽刺标榜虚伪个性的个人,其实就是消解自我的一味模仿;“资本主义合唱团”跳起了《大河之舞》,暗示着流行文化带来的千篇一律,实际上背后没有实在的东西;在摇滚歌手莫里西《人生是一个猪圈》的音乐中,舞台成为旋转的游乐场,合唱团的成员们在雨中肆意狂欢,毫无底线地放纵着自己,而此时的法茨独自拉着大篷车,逆时针地艰难前行,这段对“大胆妈妈”的戏仿,表达的既是一种逃离的行为,更是一种坚持个性的生存选择与态度,只是最终,他失败了。

“你们不会看到这部戏里最精彩的部分”。波列许给出的理由是“我们不得不把这部分删掉了”,因为所有人“无法忍受”,“它注定要被消灭”。而这个“无法忍受”的真相或许就是个体无力扭转的孤独与隔膜。剧终,15位体操运动员将舞台变成了训练场,单调地做着重复的动作。“花45元的门票看他们训练,有些不值”,法茨试图有所行动。他穿上了章鱼的服装,随着音乐毫无目的地扭动身体,让训练场变成一个大众娱乐的体验馆,以滑稽的方式为这场训练增加了“附加值”。尽管没有人关心他到底在表演什么,但是他成功引起了所有人的注意,在妥协中保全了自己。“我们做这些是为了我们自己。”法茨的最终选择荒诞而悲凉。

经典是对抗的目标而不是阐释的对象

在德国巴伐利亚州一座叫英戈尔施



西蒙·斯通



热内·波列许



苏珊娜·肯尼迪

这些作品无一例外地秉持着挑战者的姿态,以强烈的导演风格、全新的剧场语汇、极致化的情感表达抵消着原作人物和结构的影响力,并试图将戏剧主题的揭示、真实生活的描述引向当下。从“反映世界”到“分析世界”,再到“改变世界”,德语戏剧对戏剧功能的认识和转变背后,凸显的是戏剧与时代、表现与再现、真实与虚构等之间审美趋向的微妙变化。

塔特的小镇上,中学生奥尔嘉意外怀孕,尽管她面临着父亲和妹妹的指责,但仍期待着离她而去的男孩能再次归来。男孩洛勒得知奥尔嘉怀孕后,以软硬兼施的方式提出要求,并屡次试图接近她,但这些行为不仅招致了奥尔嘉的排斥,而且引发了奥尔嘉妹妹的嫉妒。从小接受天主教影响的洛勒在公共场合以上帝所选中的弥赛亚自居,妄想可以召唤天使,然而他的可笑行为最终暴露,愤怒的看客向他投掷石块,并将他扔进冷水里加以羞辱。洛勒救起了投河自杀的奥尔嘉,为了赢得奥尔嘉的认可、宽恕,他谎称自己就是其腹中孩子的父亲,然而,这一行为让他再次成为他人嘲讽、孤立的对象。小镇上,关于奥尔嘉和洛勒之间关系的谣言四起。洛勒以暴力的方式胁迫奥尔嘉为自己辩护,可是奥尔嘉却坚称他是造成这一切罪恶的根源。走投无路的洛勒蜷缩在十字架下,不停地向上帝忏悔,他犯下了不可饶恕的罪……这是玛丽路易丝·弗莱瑟写于1924年的戏剧作品《英戈尔施塔特的炼狱》。之所以将

肚子、七斜的眼神背后,是被玷污的纯洁与被损害的精神;妹妹时尚的装扮、魅惑的眼神背后,是无法遏止的欲望与嫉妒的怒火;洛勒棕色的长发、怪异的衣着背后,是宗教圣人与世俗怪人的结合体;父亲仪表堂堂、严肃谨慎的背后,是虚伪的面孔与冷漠的亲情。所有人的内心是封闭的,行为也是怪诞的,他们能够动用一切手段经营自己、伤害他人,却忽视了自己也是这个怪诞世界的一部分。剧中,宗教的耳濡目染、妈妈的溺爱以及身体的缺陷(发臭),让洛勒成了一个“巨婴”。他试图以狂热的救世主身份保护奥尔嘉,博取奥尔嘉的好感,也一度因为仇恨、欺骗、强暴陷入了无法摆脱的罪恶深渊,并企求在忏悔中得以救赎。然而,宗教和家庭并没有告诉他该如何去忏悔、如何去解救、如何去保护自己。这是洛勒的悲剧,也是当代人的悲剧。

其次,对抗还体现在舞台的呈现形式上。戏剧不是情节、矛盾构成的演出,而是由光线、声音、身体、物件、服装等不同媒介组成的展示,所有的意义都在展示本身。苏珊娜·肯尼迪熟稔当代造型、装置艺术的视觉表意功能,她将演出空间按照内容、意义表达的需求,分离成无数个静态的视听景观,以代替原来的场或幕。不同的视听设备或者技术媒介成为演出的主导。比如,开场时,整个房间在外在力量的干预下左右晃动,倾斜的地面让身体时刻处于危机中;不同场景的切换则由灯光的明暗处理变成了由电线短路引发的停电效果以及伴随其后的电机噪音,而且每一次变换都会有新的构图出现;提前录制好的台词、各种设备发出的噪音更是以外力的形式依附在人物身上,最终控制着人的一切行为与后果。所有媒介经过组合,形成了超现实的怪诞景象。技术的大量介入,而成为施予人压力的新力量,人也因此成为了被其支配、操控的奴隶。

全剧结尾,7名演员以体现着不同角色现实境遇的身体姿势呈现了各自的未来命运,他们十余次齐声祈祷,音调一次高于一次,直至无法呼吸……苏珊娜·肯尼迪借助这种极端化的情绪释放和不和谐的仪式场面,制造了焦虑、烦躁、压抑的戏剧体验,也将对抗的意义升华:对抗不仅是文本、演出,更有人对技术的对抗、对环境的对抗。毕竟,在技术面前,人的“生存还是毁灭,这是一个问题”,这样的思考也在她的下一部作品《R先生为什么疯狂地杀人?》中延续着。

寻找讲述老故事的新方法

“80后”澳大利亚导演、编剧西蒙·斯通是个名副其实的电影发烧友,其观影量大得惊人,对电影流派更是如数家珍,可是他最终选择的却是戏剧,在舞台上实现“电影梦”,这也是其戏剧作品带有先锋气质的原因之一。西蒙·斯通喜欢在有限的时空内,用语言、光影、空间、人物快速组合出夹杂着生活质感、内心灼痛与人性沉沦的舞台画面,真实得让人难以置信,疯狂得使人猝不及防。同时,他还擅长各式冒险,这种冒险不是以反戏剧的方式拆解经典、破坏剧本,而是用“以旧换新”的方式讲故事,寻找经典剧本与当下的相通之处,用他自己的话说,即让由他主导的演出“更具有话题性和关注度”。“我会采用寻找原来的主题反思新的生活。我一直在寻找讲述老故事的新方法”。2011年,他为悉尼剧院执导的布莱希特首部作品《巴利》保留了原作的文本,但是舞台有了彻底的变化,6名女性和3名男性演员以裸体表演的方式呈现了大部分剧本,他们在挑战传统世俗偏见的同时,展现了一个挑战常规的人无法得到社会宽容与接纳的永恒主题。同年,他执导的易卜生《野鸭》没有采用原作的一句台词,所有人物被限定在一个透明的玻璃空间内,以36个私密的场景、移动的镜头、窥探的视角,将每一个人的生活、回忆放大至极致,展现了日常生活背后由谎言、虚伪组成的现实人生。

2017年,他执导的《易卜生之家》又把视角对准了一个家庭的内部,所有人都带着易卜生笔下人物的影子,但是他们又实实在在地生活在当下的“这一个”,在宽敞明亮的房子里,他们经历了从天堂到炼狱般的过程,梦想被异化的现实撕得粉碎。也是在这一年,柏林戏剧节演出了他为瑞士巴塞利剧院创作的《三姐妹》。

西蒙·斯通的《三姐妹》与契诃夫有关,因为它的剧名、人名,甚至主题都来自契诃夫;它与契诃夫无关,不仅时空发生了转换,由沙俄时代的外省小城变成了当下瑞士乡间别墅,而且对故事情节、戏剧情境、人物命运等都进行了全新创造。他的作品太像高强度情节的家庭肥皂剧了,所有人的生活就是一地鸡毛,每个人的情感也是狼狽不堪,他们在争吵和算计中度日,看不到希望,找不到出路。《三姐妹》仅仅完成了对生活的裁剪和暴露,而没有完成契诃夫式的诗意提炼与荒诞表达。但是,这部作品又是值得关注的,它从日常生活的呈现和视觉空间的营造两个方面,延续了西蒙·斯通的创作风格,体现了当代剧场对革新形式的迷恋与推崇。

《三姐妹》对日常生活的呈现是私密且细腻的。一座四周透明的乡间两层别墅被完整地复原在舞台上,每个房间,哪怕是厨房、厕所、浴室内部的一举一动都可以被观众窥视,生活没有了隐私,变成了剧场公共空间的一部分;伴随生活的公开,人的性爱、情感等也被任意窥视。比如,安德烈与娜塔莎在卧室做爱,玛莎与亚历山大的偷情、奥尔伽隐藏7年的同性女友、罗曼对三姐妹母亲的暗恋等等。这是一个没有隐私可言的社会,信息网络早已把人的这一切放置在公众的平台上,是这所房子把他们召唤在一起,也是这所房子让他们各奔东西。他们是亲人,但是毫无亲情可感,只是三个时间节点(父亲去世一周年、圣诞来临前、房子易主的前夜)汇聚在一起。重新相聚的他们,要么沉溺于过去,要么畅想于未来,无一例外地厌倦生活、抱怨现实,因为他们都是生活的失败者。身为作家的玛莎为8年的无爱婚姻所累,写作资源枯竭,她的热情被亚历山大点燃,向往着能同自己心爱的人去纽约布鲁克林开始新的生活;伊莲娜厌恶大城市的生活,抱怨那里只有冰冷的写字楼,而没有艺术,她对爱情的幻想与苛求,让背着精神重负的尼古拉选择了自杀;安德烈毕业后一事无成,以毒品和性爱的方式麻痹自己,他有创新手机应用程序的梦想,但是却不知道在现实中如何去付诸行动;西奥面对玛莎的偷情,不敢声张,他纠结于是否可以通过自己的感召来挽回破裂的婚

姻,可是他过于理想化了。剧中的人们坐在一起可以讨论难民危机、美国大选、恐怖分子等等,这些话题就如同他们的生活一样,仅仅是喋喋不休的空谈的一部分,既无力扭转和解决,更没有人愿意去真正的付诸行动。

写实化的旋转舞台为观众提供了身临其境的生活体验感,也以立体式的视觉营造强化了舞台空间的叙事与表意功能。房子不是生活的必需品,除了安德烈和娜塔莎外,几乎所有人都把这里作为短暂聚会、维持关系的场所,没有爱、没有责任,更没有内心的交流。这是被空谈、争执、迷惘架空了的现实生活的表征,更是几代人精神世界日渐坍塌的象征。西蒙·斯通借助不断旋转的房子这一舞台调度,以空间的全知全能视角将碎片化的生活场景并置在一起,以其时性的画面呈现现实生活、精神世界的变异过程,让舞台空间成为讲述当下故事的重要组成成分。第一幕即将结束之际,主卧、厕所内安德烈与娜塔莎享受着性爱,小卧室里正在游戏中的伊莲娜与尼古拉因为情感产生了争执,户外奥尔嘉独自张罗着晚餐,餐厅里维克多孤独地喝着闷酒,玛莎则穿梭于户外、客厅、餐厅之间,一边躲避着西奥,一边与亚历山大产生了暧昧不明的关系。这些不同的生活场景伴随着舞台的旋转同时呈现,真实、原始、粗鄙,可就是在这种零散的生活片段背后,欲望、欺骗、嫉妒、压抑贯穿始终,生活和精神的危机暗流涌动。

剧终,随着房子的旋转,二楼的淋浴间里,尼古拉用自杀的方式结束了年轻的生命,而此时的二楼,空荡荡的客厅内,用音乐麻醉自己的罗曼跳起了古怪的舞蹈,一边是走向生命终点的极悲,一边是“活死人”比邻的极乐,西蒙·斯通以两种极致的生命选择为剧中的人物寻找了出路。这里,尼古拉的自杀多少让人有些意外,但面对这个没有希望和出路的选择又是必然的。在房子易主的关键时刻,面对新的生活和秩序,尼古拉的死不仅是对往昔所有美好时光的告别,更是对这个缺少爱和情感的荒诞现实的祭奠。“亲爱的妹妹们,我们的生活还没有结束,我们会生活下去!”原作的结尾,契诃夫借奥尔嘉之口,传递着三姐妹对美好生活的无限渴望。然而,在西蒙·斯通这里,听闻尼古拉死讯的她们,犹如生活中的最后一根稻草被压垮,陷入了极度的压抑与悲伤中。她们是生活的创造者,也是亲手毁掉生活的人,究竟是什么原因促使她们成为了生活的失败者?手足无措的奥尔嘉,抱头痛哭的玛莎与伊莲娜,三姐妹留给观众最后形象,是那样的无助、绝望与孤单。



《三姐妹》剧照