

德语戏剧面向未来的自信与生机

□徐 健



《约翰·盖勃吕尔·博克曼》剧照

继林兆华戏剧邀请展掀起“波兰戏剧热”之后,来自2015年第52届柏林戏剧节的三台德国剧作《共同基础》《约翰·盖勃吕尔·博克曼》《等待戈多》以集团军式的展演方式,陆续登陆北京、上海的舞台,为近两年持续不断的外国戏剧引进潮增添了新的热度。尽管三台剧目无法全面体现德语戏剧(德国、瑞士、奥地利)的整体面貌和发展水平,却从三个不同的维度展示德语戏剧在主题视角、社会思考、形式表达上的多元状态和美学探索,体现了柏林戏剧节对于德语戏剧发展趋向的判断与洞察、对于新生代戏剧人的扶植与鼓励,以及对于当下复杂社会议题与人性困惑的审视与追问。



Common Ground von Yael Ronen Ensemble Regie: Yael Ronen Bühne: Meggie Willi Kostüme: Lina Jakelski Video: Benjamin Krieg, Hanna Slak Dramaturgie: Inna Szachovskaja Musik: Nils Ostendorf vom rechts: Niels Bornmann © Thomas Aurin Tel.: +49 (0)30 2175 6205 Mobil: +49 (0)170 2933679

这些个体经验往往跟当下的社会政治、经济、文化等热点问题密切相连。戏剧人把它们呈现在舞台上,不是为了提出解决的方案,而是为了展示一种姿态、一种关切,让观众从不同角度思考个人与时代、个人与他人的关系以及个体精神世界的细微变化。比如柏林高尔基剧院的《共同基础》便是由个体经验叠加而成的作品。针对当下欧洲难民危机和国家分裂带来的遗留问题,导演耶尔·罗恩把人们的记忆带回欧洲最近经历的那场战争——前南斯拉夫战争,召集了从当年战区贝尔格莱德、萨拉热窝、诺威萨德、普里耶多尔等地移民至柏林的演员,一同踏上去往波斯尼亚的旅程。不同的战时记忆与情感伤痕,因为一次寻根之旅再次碰撞在一起。演出中,真实的个体经历、情感被战争、种族仇恨、国家分离等宏大的历史叙事裹挟前进,演员们彼此分享着源自战争的记忆,却因为不同的家庭背景、民族身份,变得纠结、复杂,充满着误解与矛盾。心灵的创伤与现实的境遇让每一个人陷入了选择的两难中。是原谅还是遗忘,是选择和解还是继续承受偏见?剧终,尽管人们之间的分歧没有化解,但是每个人都找回了面对自己的勇气,也向心灵的共同点上迈出了前进的一步。今年的柏林戏剧节,耶尔·罗恩凭借新作《情形》再次入围,相似的个体经验汇集,只是此次她将视角转向了自己生活的柏林,来自叙利亚、巴勒斯坦、以色列等不同国家演员组成的“柏林生活经验”中,回望战争、逃离对人的命运的改变,探讨了外来人融入柏林并且与之“相处”的问题。

在柏林艺术节总监托马斯·奥伯恩德看来,德语戏剧的鲜明特色恰恰在于“创作者不是为了娱乐大众而做戏剧,而是试图理解这个社会中心人们的精神世界,并思考我们应如何发展”。把精神世界放大乃至变形,用文学化、审美化的视角重新阐释,进而呈现在实验性、多元化的舞台上,这是德语戏剧创作过程中值得关注的创作路径。像此次汉堡德意志剧院演出的、改编自易卜生晚期剧作的《约翰·盖勃吕尔·博克曼》就体现了这一特点。从戏剧创作看,该剧立足女性的视角,强化了原作中姐妹两人对于“猎物”的近乎变态的追逐与占有,欲望不在于物质的多寡、权力的得失,而是深陷其中的无法自拔。这条线索在两个女人争夺哈特的过程中得到集中表现。同时,剧作将人物对“幻象的渴望”推向极致,不仅呈现了心灵封闭带来的偏执与戾害,而且以夸张、怪诞的方式揭示了这种戾害的滑稽与可笑。当真实变得虚假,当交流变得冷漠,剩下的惟有无休止的折磨与羞辱。易卜生对于商品时代人性的反思,在改编者的眼中变成了欧洲金融危机后,赤裸裸的人性实验游戏。剧作略去了易卜生原剧本的连贯与完整,淡化了生存的孤独虚妄与自欺欺人,借助角色的自我“丑化”,将现实社会中人性幽暗面的恶与相互牵制暴露在观众面前,让易卜生转变成改编者传达现实荒诞感、探寻当下精神危机根源的“代言人”。也许是巧合,今年的柏林戏剧节,维也纳城堡剧院带来的《博克曼》也采取了表现主义的怪诞风格。置身于欧洲金融危机的动荡

背景下,博克曼们的形象再次遭遇了“当下化”,除了对于拜金主义的批评,家庭秩序的崩溃与价值观的扭曲成为新的改编者直面现实的质询与挑战。

每年柏林戏剧节中10部“最值得关注”的剧目都是组委会从德语区剧院上一个演出季的约400部作品中精心挑选出来的。与每年1000部左右新创戏剧的庞大体量相比,这10部作品虽然在数量上微乎其微,也不一定代表着德语戏剧的最高成就,但却在独创性、



《情形》剧照

探索性上体现了德语戏剧创新发展的生命力,以及拓展、革新剧场美学疆域的包容性、可能性。从来华演出的剧目看,导演仍然占据着德语戏剧舞台创造的绝对中心。作为剧场革新的推动者、实践者,导演掌控着演出的每一个流程与细节,精确感、严谨性犹如一场严苛的项目论证。剧场也不再仅仅是传统意义上的演出空间,它变成了导演分析世界、剖析人性的广阔场域,不断产生着新的文本秩序和意义。在这个场域里,演员作为导演文本再造的重要元素,既是戏剧事件的参与者,也为不同时代文本的重生输入着最鲜活的血液,对话已经不再是他们塑造个性角色、表现戏剧冲突的唯一形式,身体的行动、情绪的释放以及空间距离感的确立等开放性的表演方式,正日益挑战着传统意义上的剧场表演美学。而这种新的表演美学也从观念、实践层面,契合着德语戏剧剧场不断开放、日趋自由的新趋势,比如大量出现的纪录剧场、文献剧场、音乐剧场、舞蹈剧场等。2014年柏林戏剧节上,来自慕尼黑黑室内剧院、由比利时当代舞团编舞亚兰·布拉德勒执导的《Tauberbach》就是典型的舞蹈剧场作品。该剧讲述了一个以捡垃圾为生的精神分裂症患者患者的生活。舞台上,演员们“生活”在由破衣服堆积而成的垃圾世界,没有过多的言语,也没有固定的意义指向,完全依靠身体动作的组合传达各种意义:或在疯癫狂躁中挣扎,或在扭曲变形中失控,或在相互施虐中妥协。这些带有象征性的身体能指,交织着模糊、混乱、无序、紧张,似乎在传递一种被世界所隔离、被生活所抛弃的状态,映衬

着被日常生活所遮蔽的阴暗与危机。这是一个由社会边缘人组成的“荒原”,他们能否走出生存的恐慌、人性的脆弱,并且有价值、有尊严地生活下去,这是亚兰·布拉德勒和他的团队们揭示的真实图景,也是他们抛给观众的尖锐课题。

耶尔·罗恩的《共同基础》运用的是德国当下较为常见的纪录剧场形式,将田野调查的成果融入到纪实与虚构般的戏剧叙事中,借助影像、音乐、装置艺术等

多种媒介,实现对传统戏剧表演的颠覆。演出前半部分,耶尔·罗恩让7位演员交错分享了各自的成长经历,这些源自共同地域的个体记忆,虽然无法还原历史全景,也很难找到情感层面的“共同基础”,却提供了观众进入那段历史(1990-1995年)的不同可能。导演把这些来自生活的、零散的材料穿插在一起,借助简约灵活的道具(木箱子)和密集的视频、音乐元素,重新组合、拼贴,将舞台导向了一个交织着战争与伤痕、罪恶与救赎的意义场。而那些被打乱的道具、满地的垃圾及疲惫的身体所组成的不仅是被战火摧毁的家园,更是一个个破碎的、绝望的内心世界的象征。演出后半部分,则以“在路上”的形式,表现了人们心灵重建的漫长路程。不断变换的道具看似虚拟着旅程的不同地点,实则对应着角色的社会位置和相互隔膜的状态;演员们用歌声追忆着往昔的美好,呼唤着温情的重现,用身体的幽默、自嘲以至歇斯底里,表达着人与人从陌生到彼此亲近、从敌意到沟通和解的过程。“我们似乎没法在一起生活,但离开了彼此也活不下去。”唤醒记忆,重拾过去,是为了更好地前行,也是为了抚平创伤,打开人与人、人与心灵的隔阂,毕竟后者才是生活的主流,这也是耶尔·罗恩在剧场中不断探索和建构的意义所在。

值得一提的是,在此次柏林戏剧节来华演出的三部作品中,有两部是“70后”导演的作品,而且都是女性导演,《共同基础》的导演耶尔·罗恩生于1976年,《博克曼》导演卡琳·亨克尔生于1970年,这体现了柏林戏剧节对年轻一代导演的重视和支持。而在近两年内的其他人围作品中,“70后”、“80后”导演的表现也确乎引人注目,像苏珊·肯尼迪(1977年)的《R先生为什么疯狂地杀人?》、达尼艾拉·哈夫勒(1980年)的《父与子》、罗伯特·伯格曼(1980年)的《未婚女人》、西蒙·斯通(1984年)的《博克曼》、埃尔萨·蒙塔克(1987年)《独裁者》等都是代表。新生代导演为观众展示了观察、介入当下的不同视角,他们的国际视野、反叛精神以及跨文化的身份背景,为剧场变革提供了新的可能。而让这些年轻人同他们的前辈一同“竞技”,也反映出德语戏剧面向未来的自信与生机。

去年,温子仁用《速度与激情7》证明了他不只是一个恐怖片导演,而虽然一再说拍够了恐怖片,可今年夏天他再次用《招魂2》让影院装满了尖叫。上映首周,该片在美国本土以4035万美元拿下了周冠军,同时上映的《魔兽》成本是它的4倍,票房却只有2440万美元,屈居第二。

一部中等成本的恐怖片为什么能轻松干掉魔幻大片?对于质量不佳是一方面,另一方面打铁还需自身硬,《招魂2》的制片人之一罗伯·科万说到了点子上,他说温“真的懂得类型”。在商业片王国里,当然是懂类型者得观众,恐怖片“以小博大”,创造小成本高回报的也不只他一家。难得的是,温导竟然想用恐怖片这种普遍被视为廉价的、速食的,即使在商业片中也“低人一等”的类型成就大事:“我想做的大事里,有一件是为‘制片厂恐怖片’找回尊重。”《招魂2》上映前温子仁在一次采访中谈到,“观众已经忘记了,战后他们热爱的恐怖片,所有六七十年代的经典都是出自大制片厂体系,比如《大白鲨》《驱魔人》”,“我们想制作的,就是人们能认真对待的恐怖片,就像他们对其任何其他电影一样。”

从《电锯惊魂》到《死寂》:“女巫”登台

温子仁是生于马来西亚的澳籍华裔,英文名詹姆斯·温。他最早为大众所知,始于2004年10月横空出世的《电锯惊魂》。2003年,他和朋友雷·沃纳尔一起写了这部电影的剧本,这部120万美元的低成本作品,爆出了8700万的全球票房,这个系列成了一个“品牌”,又持续拍了6部才收手。2010年,吉尼斯世界纪录将其认证为“最成功的系列恐怖片”。

《电锯惊魂》里其实没有电锯,与同为血浆片(Gore Movie)经典的《德州电锯杀人狂》(1974年)也没有半点关系,另一个译名《恐惧斗室》更准确些:主人公“竖锯”嗜好血腥虐杀,但他不是直接动手,而是将猎物,如雷·沃纳尔在第一部里饰演的亚当囚禁在幽闭空间里,逼迫他们玩命悬一线的密室逃生游戏,而绝大部分人都输了。

在6部续作里,温子仁没有再执导演筒,而是只担任制片人或者提供故事素材,两位“电锯惊魂之父”不想被圈定在血浆片导演的框框里,他们在2007年推出了一部另起炉灶的恐怖片《死寂》。温将其称之为“恐怖片偶电影”:很久以前,小城有个成功的木偶表演者玛丽·肖,她用腹语替木偶开口,一个小男孩在舞台下天真地点破了她的把戏,没过多久男孩失踪,他的家人怀疑玛丽·肖,将她杀死,从那以后当地开始流传一个说法:如果见

十七号观影室

温子仁的异度空间

□苏 往

到玛丽·肖,即使再怕也不能出声,谁叫出来就要被她割去舌头。故事就从生活在当代的男主角无端收到一个寄来的木偶开始。

人偶的点并不新鲜,已经成了恐怖片的某种亚类型。具体到木偶和操纵木偶的腹语者,早在1945年的英国恐怖片《深夜》里就有出色的表现,连我们都有过《黑楼孤魂》(1988年)这样的邪典影片,今年大陆的院线还上了一份合拍片《灵偶契约》。各种质地的娃娃长得像人又没有生命,真是恐怖片里百试不爽的优质道具。

在众多娃娃吓人的电影里,《死寂》的特别之处在于它更多地建筑在“民间传说”上——玛丽·肖的故事虽然是杜撰的,但她足以触发那些历史上真正口耳相传过的恐怖故事留下的集体记忆。她不就是个复仇的女巫吗?如果你怕过吸血鬼,曾想起血腥玛丽不敢睡,玛丽·肖多少也会触动你。如果这些西方的破事儿你都没在意过,也许听过哈尔滨猫脸老太太?谁还没听过几个可怕的民间故事呢。

《死寂》的预算有2000万,可宽裕的资金没有托出更好的作品,此片在美国上映时不叫座也不叫好,大部分影院仅16天就将其提前下映。《死寂》没有了《电锯惊魂》的聪敏,被评价为“完成度不够,角色无聊、对话无味,结尾大反转好猜又没劲”。同一年温子仁的另一部作品,现实题材的惊悚片《非法制裁》也有类似的问题,中规中矩的乏味。“懂得类型”不只是被类型束手束脚,沃纳尔事后抱怨制片公司请“剧本医生”乱改剧本。看上去,两位年轻人刚到好莱坞,还没学会怎样跟这台庞大的机器合作,他们迷失了。

值得玩味的是,《死寂》在国内的风评一贯甚佳,在几个主流网站的评分都与后来名利双收的《潜伏》系列和《招魂》系列不相上下,甚至更胜一筹。看来是相当符合中国国内年轻一代的口味。

从《潜伏》到《招魂》:向死而生

时隔3年后的《潜伏》,预算又缩减至区区

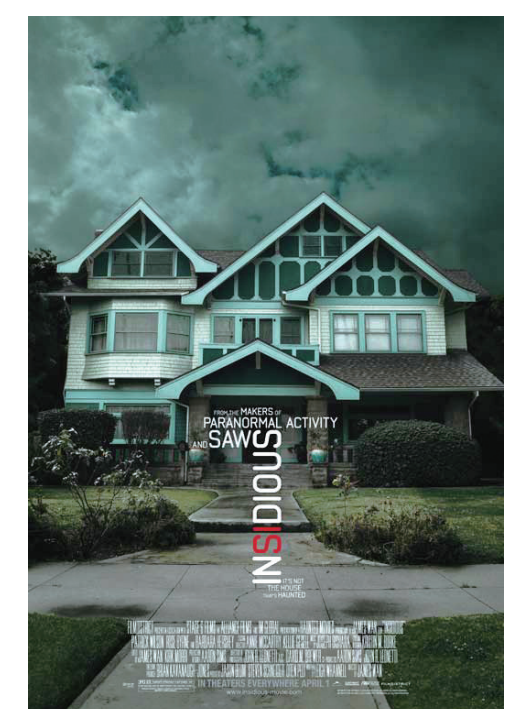
150万美元,可这次温子仁要到了对影片百分之百的控制权。他和作为编剧的沃纳尔没有缩回早已打响品牌的“烧脑”血浆片路数里去;《死寂》继承自民间怪谈的诡秘气质,在《潜伏》中被沿用下来。在这部新片中,恶灵是个老爷爷,可他偏偏要以“黑衣新娘”的样貌示人,在形式上暗暗向民间传说的固有模式靠拢。

新家恶灵作祟,灵媒出场驱鬼。《潜伏》将看似老套的剧情玩出了新花样。主角一家搬入新家后异状频现,男主角帕特里克的长子达尔顿意外陷入昏迷,搬到新住处后异状仍在继续,他的祖母道出真相,原来症结不是房子,而是男主角。达尔顿继承了帕特里灵魂出窍的异能,昏迷是因为灵魂被捉去了“灵界”。帕特里克成年后没有显著异能,是因为小时候被一个黑衣老妇人的灵体跟随,灵媒判断这是个想占据他躯壳的恶灵,便封印了他的记忆,让他忘记了他的能力。

片名“潜伏”直译是“潜伏的、暗中为害的”,指的正是这位“老妇人”。在第二部里,我们知道了“她”叫帕克·克雷恩,其实是个老头儿,儿时被母亲虐待并强迫成女孩抚养,长大后装扮成黑衣新娘杀掉十余名女性,死后怨念不散,一直潜伏在帕特里克身边,第一部片尾“她”大功告成的反转情节得到了票房和评论的一致认同,其全球票房高达9700万美元,被认为是整个2011年收益率最高的电影。

《潜伏2》的奇妙之处在于它与前作浑然一体、无缝连接,完全可以当作一部电影来看:在一段帕特里童年场景的楔子后,镜头回到第一部结尾他被附身的那个晚上,讲他怎样在亲友们的协助下夺回躯体,又是一场众人穿梭于现实与灵界的混战。

这里的灵界,不是远离现实的阴间或者地狱,而是与现实平行存在、不为人知的“里世界”,或者说更接近“星光层”(Astral Plane)的概念:一个与物质世界很近的意识世界。在《潜伏》系列的设定里,它的场景和人物都是现实世界的投射。灵媒给男主角催眠,他睁开眼睛起来抱怨说



《潜伏》电影海报

没用,一转身却发现明亮的灯光和围绕他的亲友都不见了,幽暗中他只能看到灵媒和自己,这时他的意识已经投射到了“星光层”对应现实的同一个房间里。

两部《潜伏》很大一部分魅力来自这个神秘的意识世界。在这里活动的,不只有死去的鬼魂,还有各种可以抵达这里的灵体,或者说意识。首先,有男主角和儿子这样活人的意识。其次,达尔顿被一只恶灵困住了,恶灵来源不明。再其次,第二部里众人必须消灭“黑衣新娘”的母亲,这位夫人虽然面部可怖、战斗力爆表,其实连鬼都不是,她是帕克死后还在困扰他、指引他的“记忆原点”。灭了帕克,帕克的恶灵自然退散。

《死寂》的民间怪谈气质,延续到2013年的



温子仁

《招魂》中。即使同与真实事件改编的驱魔题材,在《驱魔人》里吓我们的是魔鬼,我们思考的是上帝与撒旦的宗教问题,而在《招魂》里附身作妖的还是个继承玛丽·肖衣钵的、向魔鬼献祭的“女巫”,影片再一次动用带有恐怖传说的娃娃道具“安娜贝尔”。2014年,新线公司专门出了一部以这个娃娃命名的《招魂》衍生片。

安娜贝尔是艾德·沃伦和罗琳·沃伦的藏品之一。这两位是现实中活跃的驱魔夫妻档,两部《招魂》里的闹鬼事件都是数十年前他们经手过的,真伪不好说,至少有档案记录可查。《招魂》的原名就是《沃伦档案》。可是谁见过电影里的灵媒拖家带口?无论是东方还是西方,这类角色总是独来独往。将驱魔人放在自己的家庭里去刻画,这应是破天荒头一次。不过这个思路完全符合《招魂》的主基调。此片堪称是唱响美剧核心价值观的典范。几乎是不可战胜的女巫恶灵,败给了女主人公对家人的爱;驱魔人对这家人的帮助,是一个母亲对另一个母亲的帮助,她促使被附身的女主在最后一刻想起了家人,赶走了和女巫一样杀死女儿的恶念。

向死而生,从这部开始,温导就没使用过悲剧大反转了。据说在北美已经上映的《招魂2》和《招魂》类似,主要精力放在了对吓人技艺的精雕细琢上。让我们拭目以待。