

德国柏林德意志剧院《俄狄浦斯城》

忒拜城的权欲与毁灭

□徐 健



《俄狄浦斯城》导演斯蒂芬·巴赫密西

在西方戏剧史上，古希腊悲剧犹如一位先知，推开了此后数千年的戏剧大门，为人类

戏剧的演变生息提供了无尽的源泉和动力。恰如歌德所言，仅仅是三大悲剧家流传下来的“一些宏伟的断简残篇所显示的广度和深度，就已使我们这些可怜的欧洲人钻研了100年之久，而且还要继续搞上几百年才行哩”。这便意味着：古希腊悲剧中的人物、原型、母题在为不同时期艺术家提供解读人性奥秘和历史走向的同时，也把舞台呈现的难度带到了他们面前。如今，置身于高度发达的物质世界，古希腊悲剧中的宏大、庄重、严肃随时都会遭遇种种琐碎、轻浮、戏谑的稀释和冲击，我们的艺术家还能静下心来，从中剥离出与自身的时代境遇和价值理念相通的东西，并在对戏剧本源的探究中寻找戏剧未来发展发展的某种可能吗？日前，德国柏林德意志剧院就把他们思考的“最新”成果——话剧《俄狄浦斯城》带到了中国，忒拜城和它统治者的故事开始在东方寻找知音。

“最伟大的人——国王被杀害”。没有了古老的歌队，取而代之的是两名孩童缓缓讲述起拉伊俄斯被杀后忒拜城的恐慌和焦灼。本该天真无邪的孩童，却对忒拜城正在经历的暴力和毁灭感到不安、恐惧，这难道就是他们未来要面对的世界吗？《俄狄浦斯城》的开场，不仅叙述了一段故事的背景，更将观众带入了一个人类从古至今都无法逃脱的历史怪圈。全剧的故事分为三部分，分别取自索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、埃斯库罗斯和欧里庇得斯的《七将攻忒拜》和《菲尼基的妇女》，以及索福克勒斯的《安提戈涅》。虽然该剧



《俄狄浦斯城》剧照，王雨晨摄影

重现了俄狄浦斯家族和忒拜城毁灭的整个过程，但从其人物选择、叙事策略、舞台表现的各个方面看，剧作有意在淡化原作乱伦带来的悲剧色彩和神话意味，借助演员与观众的共同“在场”，完成了一次戏剧化的“事件”展示，把人物、城市命运走向背后的欲望、权力、暴力之间的隐秘关联象征性地呈现在观众面前。

参与“事件”全过程的是舞台上9名身着统一服装的演员。他们上身穿背心，下身穿长裙，从简单朴素的外形设计看，创作者并不想刻意拔高某个形象，而是仅仅通过衣服颜色的差异暗示每个人的性格和命运，除此之外，便是用硬纸壳做成的王冠。正是王冠的存在让渴望权力的人甘愿冒着被毁灭的危险而在所不惜。于是，我们看到，舞台上的人不是在与命运抗争，不是在与神的意志较量，而是与权力博弈，权力面前的不同抉择将每个人的命运与忒拜城的兴衰紧紧联系在一起，也带动了整个作品的情节起伏。

第一个故事中，俄狄浦斯得知自己身世后，悲愤中刺瞎了双目，主动放弃权力，并甘愿承担一切后果。他掉掉自己溅在身上的血迹，最终选择离开忒拜城，不仅是因为“玷污”了它，更是因为认识到自己的权力是建立在肮脏和耻辱的基础上。他要为之忏悔、自责。然而，本想独自一人承受谴责的他却难逃权力的规则，把权力的诱惑延续到了两个儿子身上。第二个故事中，厄忒俄勒斯贪婪地独享着权力

和财富，根本不愿意履行之前的承诺，而波吕尼刻斯则与阿德刺斯忒斯结盟，誓言夺回属于自己的东西。一个不愿让与，一个暴力夺取，在永远无法达成的平等中，战争和敌意不可避免，而流血和牺牲也自然成为所有参与者最终的结局。血雨腥风后，克瑞翁成为最大的受益者，被推向了权力的顶端。第三个故事里，克瑞翁的权力意志不可阻挡。如果说驱逐俄狄浦斯、禁止埋葬波吕尼刻斯、处死安提戈涅和伊斯墨涅，仅仅是他以恢复忒拜城秩序的名义对俄狄浦斯家族进行清洗式报复的话，那么，他专断的行事风格和冷酷的判决背后，分明透露出又一次权力崩溃的前兆。

让苏珊娜·沃尔夫这位优秀的电影演员扮演性别、性格跨度如此之大的克瑞翁可谓一次明智的尝试。从侍奉俄狄浦斯家族的忠臣、战争的调解者，到心疼儿子、被战争扭曲亲情的父亲，直至手握大权、专横跋扈的统治者，苏珊娜·沃尔夫利用角色性别上的陌生化把克瑞翁的形象表现得深入人心。实际上，这个没有受到神诅咒的角色也是该剧性格展示得最为充分出彩的。从俄狄浦斯调查父亲被杀一事起，克瑞翁就以辅助者的身份，显露出他的固执与冷静。他对俄狄浦斯“只按自己的愿望行事”表现出极度的蔑视，认为这就是其不幸的根源。相比之下，他更关心“城市的命运”。在对待波吕尼刻斯尸体的问题上，他与安提戈涅的争执在剧



《俄狄浦斯城》剧照，王雨晨摄影

作的后半段愈演愈烈、不可调和。一个挟统治者的名义强调权力、权威的不容置疑，一个以人性之真追逐个体情感、伦理道德的自我完善，两人言及的内容表面上是尸体处理产生的分歧，实际上涉及到一个城市的统治者如何更好地去面对不同的意见。显然，包括先知忒瑞西阿斯、儿子海蒙在内的所有人的声音都被克瑞翁压制下去了。“在忒拜，王说的话就是法律。”一个完全按照自己意愿执政的人让这个国家、整座座城市陷入了自我把玩的闭塞空间里。当公众的声音被统治者以某种“合法”的名义掩盖，当城市里“没有一个市民会坦率地和君王说话”，乃至“没有一个人赞成这个残酷的判决”时，这个城市还有公正吗？

诚然，导演斯蒂芬·巴赫密西让女性演员扮演男性统治者，一方面要传达出权力面前性别同样平等的理念，但另一方面，也不能让人联想到欧洲国家的现实政治，更多的女性加入到了管理国家的行列，她们可能会避免克瑞翁式的偏执、独断，但是否能倾听大多数人的意见，善于面对来自不同方面的声音和质疑，这的确是现实政治中无法回避的课题。而精于思辨现实问题的德国戏剧人恰恰在这个问题上戳中了德国社会的关切点。

为了在舞台上实现这一切，斯蒂芬·巴赫密西几乎把整个舞台变成了一个可以开放讨论任何议题的场所。尽管古希腊戏剧的庄严感、仪式感依然存在，但是那个如瀑布般涌向观众的倾斜平面却把这种古老的庄严带到了现实当中。在这个平面上，演员同角色的关系变得异常微妙，他们既投入剧情中，把严肃的问题抛向观众，又不时时用各种游戏、闹剧的方式调节着气氛，提醒着观众：你所看到的可能离我们的生活并不遥远。像第一个故事中，信使从观众席的二楼带来了立俄狄浦斯为科任托斯新王和他与墨洛珀没有血缘关系的消息，随后上场的另一个演员当着观众戴上假胡子，装扮起牧羊人讲述



《俄狄浦斯城》海报

如何观看与评价新剧场形式

□张 杭

2013年北京青年戏剧节(以下简称青戏节)开幕戏德国塔利亚剧院的《契克——远方的世界》，与前两届青戏节的开幕作品相比要传统得多，但演后的评价呈两极分化。许多年轻人很喜欢，被它成长主题的表达所感动，有人则认为不忍卒睹。有一个问题是，每次西方当代的剧场作品来到中国，都让一些“专业人士”不适应，发出“这是什么戏呀”的不屑，而与盲目追捧相比，在进入、分析和描述之前就先做否定是更容易犯的毛病。

对于新剧场的形式，每个观众隐含的问题是：如何观看以及如何评价？一个绝佳的戏剧理念，总是和美好的剧场体验有距离。是否有趣、引人入胜，是否让观众充满精神体验，仍然是来自本能的标准。

引子：布莱希特

像《契克——远方的世界》那样，演员对着观众讲故事，边讲边演，可以突然进入对戏的情境，也可以马上继续讲述，这在当下剧场随处可见。

在亚里士多德式戏剧舞台的时候，叙事必须掩藏在代言体中。为了让叙事在舞台上成立，布莱希特给叙事捆绑了许多限定。布莱希特认为剧场叙事应是史诗化的。叙事使戏剧从困守局部解脱，展现历史全景。叙事要避免令人沉醉于故事，所以要配以隔离手段，使观众始终保持看到全景的距离，并通过每次隔离，提醒观众用理性去思考。因而布莱希特的叙事剧通常也带有论题性，叙事中的例证是纵向的。而当例证横向铺开，公然变成一场分类讨论，就变成了他的由40多个片段组成的戏剧《第三帝国的苦难与恐惧》。

而今叙事早已卸下布莱希特的理性和道德重负，戏剧也更开放，从剧场教育变为观众共同参与而暂时形成的讨论场。但必须看到，布莱希特所作的限定，即对一般叙事的顾虑，并非没有道理。2011年青戏节的英国短剧《只有一个韦恩·李》，讲上世纪70年代一个亚裔学生受到种族歧视的事。两个演员一边讲述校园琐事，一边表演提到的人，转换自如。然而演出却令人难耐，叙事使剧情变得琐碎，流动的进程和快速的转换不能深入人心，又失去小说的丰富细节。

亚里士多德式戏剧用表象的致幻术把观众骗进逻辑，在其“理想型”中，观众将超越表象抵达精神性。而叙事剧的散漫不一定指向精神，在过去的经验中一部小说不经处理很难立于舞

台。后布莱希特的剧场，不断引入真实而削减逻辑，希望剧场仅仅造成体验，逻辑运作下放给观众，以此参与到剧场创作中。然而人们走进剧场是不是还要求对精神性的期待获得满足？精神性如何挽回？

问题一：精神性的挽回

第一个办法就是布莱希特的，将批判性作为一种挽回或一种补偿。

第二个办法就是回到戏剧性，保留完整情节。彼得·布鲁克的《情人的衣服》几乎让叙事、情节和论题降为仅有方法论意义，得以在一部戏剧中共用。开场，男主角边讲述边演示自己一天的生活，这样戏剧就流动起来，而不是僵固在场景中。但其中情人的衣服是一个悬念，当剧中人不断抹掉似乎真的忘了它的存在时，丈夫却当众拿出这件衣服。一次突变、一个简单动作，却让能量爆发。

第三个办法是着眼宏观。英国戏剧《消失的地平线》，讲述妻子追寻作为飞行员的丈夫的婚前事，丈夫为电台播讲早期飞行探险的历史。两个视角中的真实相互比照，一个人渐渐清晰的一生充满偏执、软弱、无意识、本能的勇敢和诗性，却联系着人类飞行事业整体的英雄性。

第四个办法是引入寻找的主题。从梅特林克开始，寻找作为一种剧场的行动，在失却人际冲突的同时超越了人际氛围，通向开放性世界。《契克——远方的世界》从开始就告诉观众，两个假期出逃的男孩要寻找一个虚构的地方，观众就知道他们的寻找必在于偶然和言外之意，而将注意力放在过程的体验上。然而这趟叛逆的发现之旅最感人的是叙事后拖长的结束句。精神性也寄居于身体和舞台任何有诗意的地方，三个演员在白幕后舞蹈，影子急速缩放，像一场发泄，让成长中的惶惑和渴望倾注而出。

问题二：象征，若即若离

正如黑格尔预言戏剧的消融，西方戏剧沿着它极有逻辑的途径演变，出现了去象征化的后戏剧剧场。可以比之于杂技，演员身体的动作、一场音乐演唱，就是真实的存在和呈现，但与杂技不同，其任何动作、舞台元素还不能完全褪去文化内涵。

与之相比，《消失的地平线》就像传统思维方式的另一极。它用物品在微光中所进行的演示，

是对所叙之物巧妙恰切的比喻。与浪漫主义的比喻不同，剧场用大量日常之物的变换比喻诸如夜航中的星空、草原上的火烈鸟，尽管关注的中心不是文本，文本仍是阐释的开始，知识舞台手段对文本加以修辞性表述。

因而《契克——远方的世界》并没有成为表现主义的梦境剧场，它的方式更接近《消失的地平线》，通过表演和演示，对叙事加以修辞，但没有出现《消失的地平线》那种完整的效果，一是因为《契克——远方的世界》仍沿袭了表现主义元素：在暗中戴雨披、用手电照射斗篷帽中的脸部；演示车的急转弯、演员一个超超似的斜摔等具有风格化的动作；以及他们对麦克的使用，总是制造金属音乐的腔调。然而这些通常仅是一种风格化，风格的使用成为一种传统而脱离了其原本目的，变成对叙事的技术性修饰，或展示为风格的存在。其二，一些舞台的“修辞”不像《消失的地平线》那样追求酷似，而在于通过极端唤起同等强度的感觉，因而阻止了形象上的联系，只造成感受上的联系。比如讲到把彼此扔到冰冷的湖水中，三个演员现场脱了鞋站在盒子的冰里。此处“修辞”没有潮，强调的只是冷。能指显现其真实的存在，以自身的强度超越故事中的所指。而当讲到男孩为垃圾场女孩涂浴液时，女演员挽起一只裤腿站在冰里，两个男演员伸出舌头去舔她的小腿。如此用加重法刺激观众的触觉，让观众感官不能旁观，分明都是要把凝视者推进现场。

问题三：把凝视者推进现场

真的没有一出戏、一个剧团希望观众不是入戏而是出戏，因为那就距离戏不远了。布莱希特的隔离其实包含这样的愿望，戏剧演出并非仅仅是戏剧本身，而是包括观众。但那时仅仅是迫使观众以思考来构成潜在参与，如今另一种盛行的尴尬是邀请：面向观众叫喊，演员在观众席中出现、与观众互动，但很多时候效果并不明显。

不能让观众仅仅是凝视者，让他们觉得当事人并不知道他们的存在，无论发生什么惨剧他们都可以不负责任地散去，这也是情节剧需要突破的界限。在《情人的衣服》里，一个简单情节如果从舞台扩大至整个剧场，将产生高一级的爆炸力。在主人邀请社区朋友们参加家庭聚会，演员邀请了若干观众上台，不但欢乐的氛围如此逼真，观众代表上台意味着我们不再只是隔膜的，就



《让我们假装是人类》剧照

像一起围坐，凝视者至少不能隐匿自己的在场。这时当男人拿出衣服——突变发生，谁都不能不动容。

如果说在情节剧里互动仍然充当致幻术的升级版，瑞士马歇尔·施瓦尔剧团论题式戏剧《让我们假装是人类》则表现了这种形式真正恰切的用场。在这出讨论“救助”问题的戏剧中，演员似乎不准备去演什么，而是反复向观众表明这里马上要发生什么，大家必须一起去面对。观众席上穿插放置了一些黄胶带的假人，当演员向观众席疾呼——“那儿需要救助”，部分接了光电设备的假人在观众中发出回答，混合着一些观众的回答；当富于紧迫感使命感的音乐响起，灯光转暗，演员串到观众席询问，而假人如同警报灯在黑暗中发光。等舞台转亮，我们已恍若置身于同一个场境中。这实际是让观众发生救助感情，才感到有必要思考救助方式和面临的问题。

布莱希特主张科学时代的戏剧，而当理性与科学备受质疑，感情与理性不能被割裂，剧场将再度面临一个境地：依凭感情还是理性行事？感受和思考必须互为反思。而到底应该遵循人性中的救助本能，还是要看到救助的异化而进行审慎考量，马歇尔·施瓦尔剧团的做法是不置可否。

问题四：不置可否

《让我们假装是人类》中有一段视频：一个英国慈善家举行露天募集演唱会，受过救助的黑人小姑娘现身说法，麦当娜在台上煽情，台下万人陷入迷茫般的激动，屏幕上是一幅幅巨大的特写



《契克——远方的世界》剧照

的脸和入山人海场面的切换，呈现出一种纳粹式场景——无数娱乐时代复制化的面孔，被操控的集体痴癫。见到这些，我自然地把此类场景作为被控诉的符号，预期对此的批判，但剧作最后只有一段戏仿，并没有批判。

这部戏剧展示了很救助的异化：靠明星效应的救助、救助行为和救助本能的脱节、施教者和救助对象的脱节、慈善不透明、救助中的权力和腐败。女演员还贴胡子站在椅子上扮演红十字创立者杜南先生，让他来到现世目睹种种，然而杜南的态度似乎只是承受。戏剧结尾又抛出一个更具根源性的问题：救人不如自救。至此，这个论题式戏剧的克制仅仅让敏感的人觉察到这一切，却没有给出任何判断。似乎只是告诉人：救助在发生，救助的异化也在发生。而我们所以认为的批判似乎已是旧闻和常识，只要点到即可，再展开而不保持艺术上的克制岂不落俗套。

波兰戏剧《来洛尼亚王国》用若干小故事喜剧性地揭示：任何思想执其一端必有偏狭之处。这一共识划出新的起跑线，基于此，剧场似乎深谙避免理性的风险。另一方面也说明，剧场已经很难提出一些全新的认识，什么都太常识了，而抛出任何新观点很可能只是制造一次偏执，理性的发展空间在于人类认识的重新归纳、组合。不轻易否定而致力于周全也是一种善意。当我们为剧场止于认识、不再试图解决复杂问题而感到遗憾的同时，剧场依然在进行着它的教育：其一，提供一个微缩在剧场的俯瞰视野，其二，进行善的教育，其三，如果我们只能等待就给予等待的信念。