

英国国家剧院现场与戏剧剧场的危机

在一个媒介化的时代,观众对“现场性”的感受从“身体的现场性”转向“媒介的现场性”,这不是戏剧的希望,而是戏剧的危机

陈恬



英国国家剧院现场(National Theatre Live)是2009年开始的一个在电影院放映戏剧演出的项目,最初是为了让伦敦以外的英国观众有机会看到伦敦剧场演出,很快,这一传播形式就以其价格低廉,易于循环,易于市场化的优点深受欢迎,不仅有更多剧院的剧目加入其中,而且放映渠道早已超出英国本土。自2009年迄今,英国国家剧院现场放映了50余部作品,吸引了全球550多万观众走进2000多家影院观看。自2015年引进中国以来,已经在包括北京、上海、广州、杭州、成都、西安、台北等18个城市的26个影院放映超过400场,吸引观众超过8万人次。

英国国家剧院现场的成功是一个令人瞩目的文化现象,它使我们思考媒介化时代戏剧的命运。在美国和英国整体偏于保守和商业化的戏剧环境中,创作者和普通观众对主流剧场和传统戏剧形态的偏好是可以理解的。然而,在讨论英国国家剧院现场时,媒介形式比戏剧内容更应引起注意,英国国家剧院现场在全世界范围的扩张,让人看到戏剧艺术、尤其是戏剧剧场在媒介化时代的深刻危机。

我是英国国家剧院现场的忠实观众,近几年在美国和国内陆续看过《李尔王》《美狄亚》《欲望号街车》《天窗》《深夜小狗离奇事件》《哈姆莱特》《桥头风景》《科里奥兰纳斯》《麦克白》《女王召见》等十几部作品,如果说曾经对这种高清放映形式怀有疑虑,那么很快也就被良好的观看体验征服了,确实,英国国家剧院现场出色的拍摄和剪辑技术带来极好的视听效果,使人“不在现场犹如现场”。

然而我的顾虑也是源于此。因为从本质上来说,不管英国国家剧院现场是直播还是录播,它都是剧场艺术的媒介化复制品,而不是剧场艺术本身。作为戏剧工作者,看到媒介化复制品能令观众“不在现场犹如现场”,不能不心生警惕与忧虑。作为一种影像复制的“现场”,英国国家剧院现场的成功说明,媒介化时代观众的感知方式已经发生了很大变化,曾经被视为区分戏剧艺术和媒介艺术重要准则的“现场性”,已经获得不同的含义:一种“媒介的现场性”正在取代“身体的现场性”。

将演出录制成影像并不是新鲜事,但是过去的舞台纪录片通常只做资料观摩之用,一般不会采用售票的方式公映。对现场表演做实况直播也不是新鲜事,但是以往的实况直播通常是通过电视终端,一般采用个体或少数熟人在私人空间观看的方式。英国国家剧院现场作为复制影像,使用“现场”一词就带有误导性,它暗示观众所看到的是演出的实况直播。而

英国国家剧院现场的绝大部分作品具有高度的同质性,是最具有可复制性的戏剧剧场。影像吞噬戏剧的现实,不是广义的戏剧的危机,而主要是戏剧剧场这一戏剧形态的危机。

理想的戏剧剧场是一个通过对白建构人际关系,通过摹仿行动再现人际冲突,以故事或寓言为基础的封闭的虚构世界。因其自身封闭,观众只是作为被动的旁观者:“沉默,反捆着双手,被再现世界的印象所震撼”。戏剧剧场在媒介化时代的“可复制性”,也来自于它的封闭性,当舞台成为一个基本和观众席、和现实世界切断联系的虚构世界,它才有可能通

- 1 《无人之境》
- 2 《科里奥兰纳斯》
- 3 《欲望号街车》

均为英国国家剧院现场剧目

英国国家剧院现场出色的拍摄和剪辑技术带来极好的视听效果,使人“不在现场犹如现场”。然而,戏剧工作者看到媒介化复制品能令观众“不在现场犹如现场”,不能不心生警惕与忧虑。

英国国家剧院现场这种形式被越来越广泛地接受,此类现场表演的呈现方式将会事先考虑到拍摄的需要,它存在的意义主要是为了制作影像复制品。从艺术被复制到艺术为复制而设计——影像吞噬戏剧,上个世纪初戏剧艺术家所感受到的危机,已经成为现实。

在影院进行“实况直播”又不同于电视直播,它成为一种发生在公共空间的陌生人的集体观看行为。

然而来自演出影像本身的“现场性”,才是最值得我们深思的。“现场性”是在电影、电视等媒介出现后才产生的概念,在发明和发展相应的技术之前,人们没有谈起过“现场”演出,而只谈演出。只有当“现场”之外,还出现了媒体化的演出,那么这个“现场”概念才会有意义。在传统理解中,“现场性”隐含着活的生命,演员和观众的身体在同一时空,共同在场,这就意味着它总是暂时的。“现场性”以及由此带来的唯一性和不可复制性,是剧场和表演艺术区别于媒介艺术的本体特征。如果以“身体的现场性”即演员和观众身体共同在场为标准,英国国家剧院现场显然不符合要求。如果说媒介化复制品也可以获得“现场”的感受,这实际上说明,媒介化时代的观众不再将演员和观众身体共同在场作为“现场”的必要条件,活的生命可以从“现场性”中部分地剥离。

本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中指出:“人类感性认识的组

哪些作品可以进入英国国家剧院现场,不是戏剧的选择,而是媒介的选择。对戏剧剧场来说,以媒介化复制品的形式存在,很难说是光明的前景。

过影像在不同的时空一遍遍复制,就像电影和电视一样。

我们有必要留意,不是每一部英国国家剧院现场的作品都能给人“不在现场犹如现场”的观看体验。比较差的观看体验来自《约翰》,这是目前为止英国国家剧院现场唯一一部肢体剧,讲述一个出身畸形家庭的男人一生对爱、性和救赎的艰难寻找。英国国家剧院现场试图

用影像复制一部主要依靠舞蹈和独白的后戏剧剧场作品时,失败了。隔着屏幕,演员身体的能量无法传达,演员的独白无法和观众形成有效交流,这只是演出录像而已,完全没有“现场性”可言。

《约翰》是一个后戏剧剧场作品,其中的语言都是独白。剧场里的独白通常被理解为表现人际关系异化、交流障碍和孤独感的一种形式,



“现场性”的感受。

今天所说的“眼见为实”不是肉眼直接观看对象,而是通过摄像机镜头这一媒介。大量的现场表演都会结合媒介手段,同播和特写曾经被视为现场表演的补充,现在已经成为现场表演本身。对于习惯电视MTV的观众来说,演唱会现场屏幕上出现的偶像特写,不仅不会破坏“现场性”,反而强化了即时性和亲密感。我比较过《李尔王》《美狄亚》《欲望号街车》和《深夜小狗离奇事件》这几部作品的高清放映和现场演出,坦白说,前三部的高清放映效果甚至好过现场观看效果。多景别的镜头调度流动自然,尤其是大量中景和近景的运用,传递出一种剧场中很难获得的真实感。

从电视文化中成长起来、身处媒介化社会、被各种屏幕包围的当代观众,受到影像的吸引,认为镜头更能呈现内在“真实”而肉眼看到的不过是肤浅表相,这就是技术重塑人类感知方式的结果。英国国家剧院现场的成功说明,曾经被视为剧场艺术抵抗媒介艺术最后杀手铜的“现场性”开始失效,“媒介的现场性”正在取代“身体的现场性”。甚至可以预言,当英国国家剧院现场这种形式被越来越广泛地接受,此类现场表演的呈现方式将会事先考虑到拍摄的需要,它存在的意义主要是为了制作影像复制品。从艺术被复制到艺术为复制而设计——影像吞噬戏剧,上个世纪初戏剧艺术家所感受到的危机,已经成为现实。

但这种解释只限于戏剧剧场的对话系统。在后戏剧剧场中,独白首先是正在说话的真人所讲的,而不是他所扮演的某个虚构人物的某种情感表达。这意味着舞台内部交流趋于消失,让位给舞台和观众席之间的交流。这种“外在交流系统”只属于演出的当下,无法通过影像复制或重建,这恐怕就是英国国家剧院现场已经不再放映《约翰》的原因。

这也就意味着,哪些作品可以进入英国国家剧院现场,不是戏剧的选择,而是媒介的选择。那么,对戏剧剧场来说,以媒介化复制品的形式存在,很难说是光明的前景。

(作者为南京大学文学院副教授)

没有多少旧作经得起这样的“新编”,为了迎合泛娱乐化趣味的似是而非的“兄弟有爱”,终于把那种老派、真诚的“兄弟友爱”给赶尽杀绝了。

陈惊雷

看完《英雄本色2018》,我只想问导演,是不是在“致敬”的名义下,创作是没什么可以顾忌的?

《英雄本色2018》对故事的时空背景做了调整,但在人物关系上,完全沿用吴宇森1986年的老版:同样一位大哥有两个“弟弟”,一个弟弟是血缘上的,另一个弟弟来自江湖,义气上的。大哥,具有双重含义。有血缘关系的弟弟是警察,属于正向力量,江湖上的弟弟出生入死,“要做大事”,属于反向力量,大哥身处两股力量的拉扯之间,进退皆难。人物关系未变,但人物间的感觉却大相径庭。为什么《英雄本色》今天看起来还是悲情的,而加上2018这个时间后缀的新版只能引人发笑,结尾三兄弟在乱枪中死去的场景竟然透出一种喜剧片效果?《英雄本色》老版中最令人动容的“兄弟情”走样,究竟是电影出了问题,还是观众出了问题?

《英雄本色》被奉作经典,是导演吴宇森、主演周润发等人确定江湖地位的作品,它的影响力之大超乎想象。比如,贾樟柯的《三峡好人》中有一个场景,片中人物学《英雄本色》里的桥段——周润发用香烟烧美钞,当然《三峡好人》里烧的是废纸。这不仅仅是对电影的一次戏仿,更是贾樟柯从真实生活中借鉴来的集体回忆。贾樟柯不止一次讲述录像厅记忆,《英雄本色》是录像厅盛行时代反复播放的电影之一,周润发饰演的小马哥是上世纪八九十年代年轻人模仿的对象,他的台词、他的造型、甚至他的行为,都是男子气概的标志。

“小马哥”的影响力不止辐射到中国的小镇青年,甚至辐射到太平洋那头,导演昆汀·塔伦蒂诺在看完《英雄本色》后,兴奋地买了长风衣和墨镜,嘴里必须再切根牙签。他最欣赏的一场戏是小马哥替豪哥复仇,这场戏展示出吴宇森的暴力美学:慢镜头下的周润发如跳舞一般,一手搂着姑娘亲昵,一手把枪藏在花盆里。枪、女人、复仇、血,在这些元素的承托下,周润发的男性魅力被发挥到极致。

《英雄本色》风靡的另一个原因是它将“兄弟情”演绎到淋漓尽致。狄龙饰演的豪哥和周润发饰演的小马哥之间非血缘的情义是所谓值千金,刀山去,有何憾,为知心,兄弟友爱超越血缘牵绊,亲生弟弟无法理解的,江湖兄弟可以理解。同时,这种情义是克制的、沉默的、不必言说的,符合社会意义上的男性气质。在《英雄本色2018》中,王大陆饰演的马柯不止一次追着要和大哥“结拜”,一次次问出“他(指亲弟弟)比我重要?”“我和他,你选谁”这类争风吃醋的问题,误导观众对人物关系产生暧昧的想象。相比之下,老版的情义尽在不言之中,直到结尾,小马哥临死前最后半句话,仍是“做兄弟的……”

这就是为什么老版结局,狄龙连滚带爬奔向周润发,抱起他失声哭嚎时,大家准确无误地解读出“兄弟情”。在新版中,王大陆和马天宇爬向王凯,死也要拉着手,大家只感到这是一本“兄弟罗曼史”的烂账。

大概是随着娱乐文化的发达,“兄弟情深”和“罗曼蒂克消亡史”之间只隔了一层一捅就破的纸,“兄弟友爱”随时能被调侃成“兄弟有爱”。

电影《道士下山》上映时,关于郭富城和张震扮演的那对师兄弟到底是什么关系,导演陈凯歌无奈地表示:“其实,这两个人都没有生路,两个没活路的男人碰到一起,变成了生死之交。你看一下小马哥跟狄龙,他们不也是这样吗?其实,我觉得大家怎么看是大家的决定,我在拍的时候用情很深,他们是兄弟情。”兄弟情在中国是有传统的,电影界追到张彻的《独臂刀》《刺马》,而张彻最推崇的男性之间的情义是《水浒传》。

是什么时候开始,“兄弟情”不再是简简单单、磊磊落落的?

如果翻看老照片,能发现过去的男人会紧握对方的手拍照,老牛仔会挽着手臂坐在一起……这个时代的男性少有此类亲密行为,男性彼此认同的交往细节中默默删除了这些,以防引发误解。电影《烈日灼心》上映时,主演段奕宏曾表示:“大家都想入非非,搞得我们兄弟都有点尴尬,见面也不敢直接勾肩搭背了。”

“兄弟情”被打造成“兄弟罗曼史”是时下娱乐工业的常用伎俩,“真情”被添油加醋成“私情”,这是哗众取宠,迎合观众看热闹的心态。《英雄本色2018》何尝不是这样?创作者在剧作和影像的细节上,一次次纵容观众联想“哥哥再爱我一次”或者“弟弟这么爱我怎么办”,看似既赶了时髦,又博了关注。这不是“翻拍”,更妄谈“致敬”,这是对一部旧作以及与之相关的电影记忆的剥削。从《英雄本色》到《英雄本色2018》,最根本的“兄弟情”的力量被削弱、甚至被彻底损坏了,强有力的悲壮时刻化成软绵绵的潦草收场。

没有多少旧作经得起这样的“新编”,为了迎合泛娱乐化趣味的似是而非的“兄弟有爱”,终于把那种老派、真诚的“兄弟友爱”给赶尽杀绝了。

导演吴宇森是真的相信英雄和义气的,他崇拜狄龙这样的大哥,敬重张彻这样的恩师,也继承下了他们所开创的阳刚之美、兄弟之情。在《英雄本色》的拍摄过程中,吴宇森是投入了真情的,他一次次自我代入剧中人,时而是末路的豪哥,时而是热血的小马哥。到了《英雄本色2018》里,我只感受到导演是一位旁观者,他其实一点都不相信这种“刀山去,地獄去”的兄弟情义,也不屑于构建人物之间的深度关系,他只希望将电影变成一个大众为之一乐的商品,所有可能被误读的部分、所有模棱两可的情感,就像那些召唤怀旧情绪的配乐和照片,被胡乱地塞在这部电影里。

娱乐的江湖里,不再有小马哥,英雄,和本色。

(作者为影评人)



在《英雄本色2018》里,导演其实不相信这种“刀山去,地獄去”的兄弟情义。