

话剧《倾城之恋》：一场距离化的内观

// 宋佳

摘要:

在对张爱玲原作进行改编时，话剧《倾城之恋》创造并激发了新颖的、更具挑战性的剧场形式：利用流动变化的视觉图景来整合舞蹈化场面与影像的叙事，迸发出一种在浓郁绮丽与消色冷淡间相互转化的戏剧张力。不论是舞厅的灯红酒绿，还是旗袍的光彩熠熠，都令我们沉醉于对特定年代的审美想象中；而当冷静疏离的黑白影像遮挡舞台后，又使我们被迫与眼前的美梦拉开一定距离。因而，笔者认为此版改编邀请观众游走于舞台幻觉与反幻觉的协商之间，为中国戏剧剧场的革新提供了一种新的可能性。

Abstract:

In the adaptation of Eileen Chang's original work, the show *Love in a Fallen City* created and inspired a new and more challenging theater form: using fluid and changing visual images to integrate the narrative of dance scenes and images, bursting out the dramatic tension that transforms between rich beauty and achromatic indifference. Whether it is the feasting of the ballroom or the brilliance of the cheongsam, we are indulged in the aesthetic imagination of a specific era; and when the calm and alienated black and white images block the stage, we are forced to distance ourselves from the beautiful dream in front of us. Therefore, the author believes that the adaptation of this edition invites the audience to wander between the negotiation of stage illusion and anti-illusion, and provides a new possibility for the innovation of Chinese dramatic-theater.



张爱玲的作品是一袭华美的袍子，它耀眼夺目，却冷漠疏离。当许鞍华导演的《第一炉香》遭银幕“滑铁卢”，电影界掀开张式改编迷局，戏剧界随后也卷入其中。话剧舞台似乎是对难题的升级。由张敞编剧、叶锦添总导演的话剧《倾城之恋》（以下简称《恋》剧）日前正于国内巡演，10月底笔者有幸于上海大剧院观看了演出，观众纷纷发出质疑：我们是进剧场来看电影的吗？影像干预剧场，此作并非首创。然而，在对张爱玲原作进行改编时，该剧创造并激发出了新颖的、更具挑战性的剧场形式：利用流动变化的视觉图景来整合舞蹈化场面与影像的叙事，迸发出一种在浓郁绮丽与消色冷淡间相互转化的戏剧张力。不论是舞厅的灯红酒绿，还是旗袍的光彩熠熠，都令我们沉醉于对特定年代的审美想象中；而当冷静疏离的黑白影像遮挡舞台后，又使我们被迫与眼前的美梦拉开一定距离。因而，笔者认为此版改编邀请观众游走于舞台幻觉与反幻觉的协商之间，为中国戏剧剧场^①的革新提供了一种新的可能性。



《倾城之恋》剧照 © 国家大剧院

一、旧时城市的“空气”

张爱玲小说中的“气息感”难以在改编中被把握：这是一种高度饱和的情感色彩经由时空消色后，以化为灰烬的悲凉底色，再次勾勒出的华美与虚无并存的气氛。许鞍华和梦继两位导演都曾挑战过影视化的改编，但在氛围感的营造上都略显心有余而力不足，遂不足以钩沉出潜藏在人际关系表层下的心理潜流。而这股道地的张式气息，在叶锦添导演的《恋》剧中被捕捉、放大并渲染为一种笼罩于城市景观上方的“空气”。费穆导演曾就电影抓住观众的重要条件谈到：创造剧中“空气”^②，使观众与剧中人的环境同化。此版话剧正是建构了一个以城市为能指中心的多元文化的场域，而置身剧场的观众身心都浸泡在一种旧时城市的“空气”里。

演出所展现的图景是一场“新东方主义”^③式的视觉狂欢盛宴。导演在自由地挪用、拼贴措置中搭建了灵动多变又和谐有机的舞台意象群。通过海上生明月、乌云遮月、月晕而风等自然景象，烘托人物的内心情绪。随着白流苏处境的转变，月亮的形状及其周边的氛围始终处于流动与变化之中。当舞台上的流苏陷入沉默和停顿时，背景里的月亮便化作一阵阵诗意的喘息。码头的轮渡、战火中的上海和香港等场景，也都有影像来参与渲染城市环境。此外，舞蹈演员群像既营造场景气氛，又多人饰演一角，喻意白流苏内心的外化。“物象、影象、人象”三者在剧中共同追求展现一种“古意新象”^④，于中国古典的神韵与流动的现代文化之间求取微妙的平衡。特别值得关注的是，白流苏与范柳原在香港市区约会一场戏。舞台前方是一群演员以舞蹈化的肢体动作在快速变换中展现香港街头涌动的人文景象，后方是以人物剪影、报纸图片、自然建筑风景等视像镶拼出如连环画般的动态背景。前后照应，流动的景观散发“都会的刺激”（Intoxicated metropolis）的芬芳气息，隐射着一种以东方为主体融合着异质元素的现代新世界图景。

值得一提的是，毛俊辉导演版《新倾城之恋》最大的特色是“在轻歌曼舞中呈现出一种更趋近世俗的乐观精神。”^⑤对比来看，此版改编明显延续了前辈艺术家所持有的多元包容的态度，赋予俗世之人以低调内敛又幽默诙谐的气质：圆润丰满的徐太太以狡黠的目光洞悉人情百态，大腹便便的商人徐先生又配以标志性的和事佬型憨笑。常常“带戏出场”的夫妻二人踏着干练市侩的步调，游刃有余地穿梭于旧上海与新舞厅，穿梭于白流苏与范柳原小心周旋的恋爱中，尽显小人物的诙谐与可爱。同时，也为剧场“空气”注入了几分喜剧性气流。一如海滩上惹人厌烦又出现得恰到好处的“沙蝇”，总是以滑稽的姿态刺破心怀爱意的人物伪装沉默的面具。无论范白曾被怎样精心的装扮包裹过，在感情面前，终究是褪去华服全身赤裸的普通人。

小说中人物命运及彼此关系中的“不确定性”是此版话剧改编的灵感突破口，导演以视觉为方法将其充分对象化，并释放于场景时空的建构之中。叶锦添希望“从外而内、从内而外的进入两个人的纠结之中，试图渗入于这个不确定性，进入这两个人的内观之中。”^⑥尤其在“马来的森林”一场戏，当站在二楼的范柳原透过玻璃杯驻足观望，幻想自己走进马来的森林时，一旁的白流苏着斑斓的条纹旗袍倚栏远眺，同时与右下方着同款服饰的三位婀娜的舞蹈演员遥相呼应（象征白流苏躁动的内心）。这里出现了三重时空套层，即三位舞蹈演员嵌套于白流苏的内心空间，二者又嵌套于范柳原的想象空间。观众沉入人物的“内观”境界之中，范柳原心底欲望的投射与白流苏意念的主动迎合是同时发生的，细腻的情绪流在双向互动中渗透。在人物心理空间与“上海-香港”双城空间的交相映射中，剧场“空气”弥漫萦绕在观演的互动之间。如果我们将视角升维，又会惊奇地发现，人物瞬间爆发的情绪火花即刻便在绵延的时空流动中凝固为永恒：舞台上坚固的物质景观。上海旧式的白家公馆与新式的香港酒店在舞台空间中合成一个共同体，传统与现代两个抽象的概念被具象为“一体两面”。当转台匀速转动切换场景完成两座城市的位移时，传统与现代的关系也在时空统一体中彰显出过渡性的特征。人物心理空间与舞台物理空间在交相映射中逐渐走向统一，最后归于张爱玲的小说叙述模式——“传奇”之中，正如剧末以一笔浓墨在纱幕上记录后，又一点随风飘散的张式语录般“说不尽的苍凉故事——不问也罢！”最终，一切都化作了裹挟着城市气息的虚浮记忆。



二、小世界映现大世界

张爱玲小说中充斥着大大小小的物质细节。李欧梵认为“张爱玲借着她的细节逼迫我们把注意力放在那些物质‘能指’上，这些‘能指’不过是讲述着上海都会生活的另一种故事，也依着她个人的想象力‘重新塑造’了这个城市的空间——公共的和私人的，小的和大的。”^⑦显然，张爱玲将自身所处的大世界投射入笔下故事中的小世界里了。《恋》剧中，叶锦添将文本中的“城市空间”重塑为了舞台上的“上海-香港”双城空间，营造出一个“新”与“旧”无界限交融混合的立体化格局。舞台上所呈现的是范柳原与白流苏生活的“小世界”，更是将作者张爱玲与其所处时代容纳进去的“大世界”。我们在观看舞台，也在阅读张爱玲，更是在浏览脆弱的人类生命个体的剪影。

1. 物质化的“孤岛”

范白二人在香港的约会戏，被处理成一段精彩绝伦的“电影”般效果（舞台“蒙太奇”）：舞蹈演员以夸张戏谑的动作搭建出迥异的场景并快速进行切换更迭，以此表示二人应接不暇地穿梭于电影院、戏院、赌场、咖啡馆等地约会。情境的镶拼把能量和激情渐渐推向了高潮，角色和情节都变得无关紧要，范柳原同舞蹈演员们仿佛约化为被这个城市“光、热、力”的旋风所俘虏的纸板人^⑧。置身于纷乱的现代大都市，难道我们每个人不都是一座“孤岛”吗？我们明显得感到在物质文明高度发达的社会系统中，原本鲜活的生命个体被异化，甚至被均质为某种流水线生产链条上的一个个孤立的商品。

另一处，日军飞机空袭时，隔着第一道纱幕，舞台利用逆光和烟雾，制造出战火硝烟中逃窜的百姓群像的剪影效果。此时舞台空间展现的正是香港巴丙顿道岛上的空房子，在动荡不安的局势里，真空隔绝的环境是一座地理意义上象征末日寄居地的“孤岛”。不论是独守空房的白流苏，还是流离失所的难民，在残酷的战争面前，脆弱渺小的他们实际上又被进一步贬抑成：一座在历史长河中浮沉的“孤岛”所虏获的浮影。

“孤岛”的两副面孔：传统与现代。互为他者的“上海”与“香港”两个空间，都存在一个金字塔形等级结构。上海空间里，封建权威的代表者白家老太太居于底层中央位置，楼上被新一代的腐朽势力三爷三奶奶一众占据。被排挤到右侧角落边缘的白流苏，也被剥夺了家族话语权。与其说流苏是住在白家公馆里，毋宁说她继续在一个具有典雅结构的洞穴里。光鲜荣耀的外表也难掩其内部的阴冷黑暗：人际秩序的失衡与混乱，遂充斥萦绕着“数不清的罗愁绮恨”。而香港空间，则以更为华美的造型掩饰了其权力与资本操纵的内核。这种病态和畸形反映在白流苏入港后，关于“白小姐”与“范太太”两种身份的模糊性上，在这件事上她仍然没有绝对的话语权。可悲的真相显露出来，无论从上海的白公馆出走走到香港的浅水湾，还是未来得及奔赴的马来的森林，白流苏也不过是从一个旧的洞穴进入另一个新的洞穴罢了。

此外，贯穿于上述两个空间中的流动的舞厅空间，是一个“模糊不清或者易于变化的世界”⑨。它彰显了一种传统与现代过渡之间的暧昧性，也暗示出社会现代化转型中秩序的混乱。混乱的顺序其实暗含着某种“不确定性”，每个人都渴望在不确定的秩序中寻求“确定性”，但是结果未必尽人意。

2. 文明人的“颓垣”

经过1941年的珍珠港战争，原先精致典雅的结构坍塌了。“颓垣”生动形象地隐喻了破碎的世界图景，它仿佛是被打散的拼图中的一片。张爱玲小说中有两处精细的描绘，第一处发生在故事中的战争前：

从潜水湾饭店过去一截子路，空中飞跨着一座桥梁，桥那边是山，桥这边是一堵灰砖砌成的墙壁，拦住了这边的山。⑩

这堵墙神启般突然地闪现，一种生活中巨大的偶然性降临的瞬间，还蕴含着某种超出理性判断的神圣意味。于是，范柳原突然顿悟，先验般地感知到了即将出现的某种不确定性的可能，说出了一段富有哲思的话语。这段在舞台上的处理兼具写实与写意，绿色藤蔓随风轻轻浮动，对墙体的装饰隐约间流露出某种神秘的能量（目前处理可能略显保守，或许可以往超现实方向走一些）。此外，第二处是故事里的战争后：



Uncertainty

她仿佛做梦似的，又来到墙根下，迎面来了柳原，她终于见到了柳原。^①

对比上面第一处的描绘，显然这是一段白流苏想象中的情境。白流苏从濒临瓦解的旧时代出走（白氏封建大家庭），寻求个体的解放，在精神层面试图重新建构自我，强制性地寻找新的“确定性”（依靠范柳原）。然而，当突如其来的战争彻底瓦解旧有秩序时，先前白流苏拼尽全力争取到的个体自由又迎来了新的考验，未来仍就处于巨大的“不确定性”之中。

综合来看，“颓垣”从物质世界过渡到精神世界的历程中，一种流动的现代性特征投射于人类个体的进化轨迹：从“确定性”的丧失到“强制地探究确定性”的努力失败后，个人在生活战场中开始的寻找新的“确定性”的尝试。故事里的小世界映现着外部的大世界。“孤岛”象征着一种旧的秩序系统，它内部的混乱隐匿在其典雅的结构之下，而当秩序彻底瓦解后，人们从长久依存的稳定结构中被解放出来，物质的灰烬将被文明人精神的“颓垣”（隐喻着从羁绊中获取的不彻底的自由）所笼罩。与此同时，《恋》剧对形式的探索也体现出一种对旧有创作秩序的挑战与更新。

《倾城之恋》剧照 © 图片来源于网络





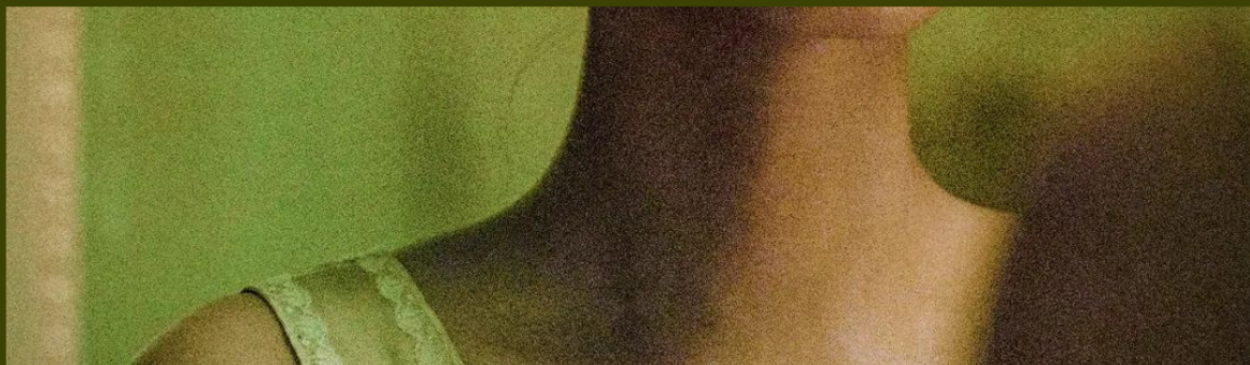
《倾城之恋》海报与剧照 © 图片来源于网络

三、在舞蹈与影像的暧昧互动之间

纵览2021年中国剧坛，从胡宗琪导演的《尘埃落定》、克里斯蒂安·陆帕导演的《狂人日记》、李建军导演的《变形记》，到孟京辉导演的《红与黑》等等小说跨界戏剧的新作，风格迥异的中外导演，在进行剧场二度创作时存在一个共同的趋势：对经典的祛魅。由于不同的创作者进入的路径和采取的形式不尽相同，新出现的戏剧作品在原著文本与剧场形态的对峙中显现了不同的姿态：有的是“投降”，有的则是“协商”^②。相较于前作，笔者认为叶锦添导演对此剧的形式创新并不完全体现在剧场中引入了影像元素，更多的是整体结构也生成一种不同媒介间的“协商机制”：在交相掩映的舞台格局中，比较均衡地处理了身体媒介与影像媒介，从而达到舞蹈化场面（身体的内在性）与影像的叙事（图像的超验性）之间的平衡。这两个完整闭合的系统既彼此独立，又相互呼应，存在一定的辩证与统一的关系。

演出中非常令人困惑的是：为什么不用即时投影呢？在技术之外，现场生成的影像与预录的影像的审美机制差异又是什么？比较明显得差异首先反映在观众接受层面，正如本文开篇笔者收到的反馈“在剧场看电影”。舞台上，舞蹈化场面与预录影像形成两个相对独立的叙事空间，观众短时间内难以领悟到两套系统之间的深层互动，存在一定的接受困难。但是，如果把目前预录的影像换成即时投影，同时同步地捕捉并特写人物动作，相当于把两套系统合二为一。这样看似更容易使观众接受，可遗憾得将是：不同形式之间相互作用时所产生的张力被减弱，甚至原来由张力所激发出的“不确定性”（含混、暧昧）之美也会被扼杀在确定的形式框架之中。

《恋》剧中，舞蹈化场面与影像叙事两种形式，彼此在相对独立又相互作用中创设出一种以人物塑造为导向的戏剧情境。仔细回想，克里斯蒂安·陆帕导演在中国完成的两部剧场作品，也都采用了预录的影像媒材：《酗酒者莫非》中最大的背景幕墙展现的是天津滨海爆炸后的废墟；《狂人日记》中突然出现一截飞驰而过的现代火车。陆帕剧场影像提供的是一种历史与当代对话的可能，反观叶锦添此次的处理，更偏向于情境内不同人物情绪的共鸣。譬如，当白流苏因为和范柳原暧昧遭至白家人鄙夷调侃时，白公馆大堂的匾额同时投影出范柳原在海外流亡时窘迫的样子，颇有“同是天涯沦落人”的悲怆之感。此外，陆帕和叶锦添对视听语言的处理都追求纪录式影像的真实质感。不同的是，前者偏向历史的真实，后者则偏向情境的真实。《恋》剧的影像媒材：童年的白流苏在人群中走散四处碰壁、流浪街头的少年范柳原与童年的白流苏在墙根下相遇、范柳原在“舞台上”（虚假的空间）引导疏散着逃亡的人群，明显是一种意象化的视觉表达，为的是营造更真实的戏剧情境。另外值得注意的是，“戏剧情境”的出现，一定程度模糊了《恋》剧的类型，我们很难做出清晰的定义，它似乎正处在一种戏剧剧场向后戏剧剧场过渡的“中间状态”，且更多得保留有戏剧剧场的基本特征。



宏观来看，舞蹈化场面与影像叙事之间的互动常常是错位的、不确定的：一来，在舞台上两种形式的冲突中，避免同时同步所带来得分平庸的和谐；二来，在观众视点的游移中，产生一种审美接受上的暧昧感（“不确定性”）。舞蹈化的场面借助身体作为城市活动的“景观地貌”，唤起观演间流动的力比多能量；手持摄影完成的纪录影像投影在纱幕上，又将观众与舞台二分，拒绝着过度的情绪释放。整个过程中，观众的“观看”被小心翼翼地邀请、并安置在舞台幻觉与反幻觉的协商之间。观演之间相呼应：如果说现实中的观众和舞台也谈了一场精神恋爱的话，那么故事里范柳原与白流苏情感上的暧昧不明似乎在观演“拉锯战”（对抗力量）中获得一种相爱的合法化解释。

如果说视觉意象是此版话剧重要的舞台语汇，那么叶锦添朝着“视觉剧场”（Bilder Theater）^⑬的方向将当代中国剧场向前推进了一步。此版话剧显然迥异于以文本为中心的传统剧场作品，比如同期上海剧场上演的英格玛·伯格曼编剧、过士行导演版话剧《婚姻情境》。这两部剧各有千秋：《婚》剧的优势在于通过对两性关系层层递进式地剖析，深度挖掘并诠释经典文本中的当代性；而《恋》剧的特色则在于以强烈的视觉意象图解文本内容，从而在形式与内容的互动中重塑经典。我们可以从剧目宣传册和主创团队的采访中获悉，导演提前加入了剧本的前期创作，一方面体现出当代剧场创作模式的变化，另一方面更反映出这其实是一部以视觉美学来整合文本的中国戏剧剧场革新作。编剧与导演之间、编导与张爱玲之间，在文本问题上始终处于一种比较健康的协商关系之中。正如在阿兰·巴迪欧看来，戏剧因为有文本的支撑，因而获得一种“不会被舞蹈或图像吸收的最终保障”^⑭。

四、结语

张爱玲身处的是急速变化的时代，而她笔下的范柳原与白流苏也同样生活在破碎的世界中：战争肆虐，人生存的权利随时可能被剥夺。放眼当下，全球普遍性的新冠疫情大流行，迅速演变为一场看不见硝烟的持久战，而绝大多数的我们只能蜷缩在信息茧房里静观着与日俱增的感染率与死亡率。当社交距离（social distance）作为关键词被反复强调，在物理和心理两个维度催逼着我们从“明天会更好”的幻梦中走出并进行更加主体化的觉察与反思时，剧场，此时此刻对我们来说有什么意义呢？诚然，置身于这样一个变动不居的世界，生活中潜藏的不确定性远胜于戏剧舞台所能展现的，我们很难再从提供完整幻觉的传统剧场中获取审美的满足和精神的补给。观众主动地从对“幻觉”依恋的温床中出走了，我们站在了一个进一步对世界祛魅的新起点上。那么，剧场的“纵身一跃”将是一段需要极大勇气的冒险，但或许正是重新寻找意义并与观众建立新的关系的开始。反观话剧《倾城之恋》，叶锦添导演从视觉出发，既引导观众沉浸于舞台，又将观众拒之纱幕外。观众感官上的阻隔与不畅之感，仿佛自我身体正在与演出同时进行着一场距离化的内观。与此同时，还需要审慎地思考：当我们沉浸在精致化、时尚化的感官体验时，是否是一种对自我的新的精神麻醉？



Endnotes

《倾城之恋》剧照 © 图片来源于网络

① 编剧张敞曾在个人社交媒体撰写了观剧的几点提示，以期引导观众“拥抱一切视觉和空间带来的‘后戏剧剧场’展现。”参见编剧张敞微博链接https://share.api.weibo.cn/share/260344556.html?weibo_id=4694706078353151。笔者认为，“后戏剧剧场”的概念有其应用的特定语境，不大合适作为一切剧场创新面临风险时的“避风港”。虽然该剧与传统戏剧（drama）的气质迥异，但此版《倾城之恋》与“后戏剧剧场”（post-dramatic theater）的关系还有待商榷。

② 参考自黄爱玲编：《略谈“空气”》，《诗人导演费穆》，复旦大学出版社，2015年，第7页。

③④ 卢铿：《新东方主义艺术观初探》，学林出版社，2006年。书中作者的观点“‘新东方主义’代表着钟情现代和怀思过去的双重审美情趣，代表着东方文化对西方冲击的积极回应，既有共性的内敛也有个性的张扬”，在共性与个性之间求平衡具体反映在《恋》剧舞台设计的美学特色，文章进一步将其概括为“古意新象”：从古典中汲取营养反哺现实的现代创作精神，在多元异域文化杂糅的当代语境激发出艺术作品新的源源不断的生命活力。

⑤ 林克欢：《一瞬永恒——香港话剧团〈倾城之恋〉赏析》，《中国戏剧》，2006年第6期。

⑥ 引自叶锦添“导演的话”：《倾城之恋》宣传册第3页。

⑦ 李欧梵：《上海摩登：一种都市文化在中国1930-1945》，北京大学出版社，2001年，第289页。

⑧ 参考同上，第239页。

⑨ [英]齐格蒙特·鲍曼：《流动的现代性》，欧阳景根译，中国人民大学出版社，2018年，第200页。

⑩ 张爱玲：《倾城之恋》，北京十月文艺出版社，2012年，第180页。

⑪ 同上，第199页。

⑫ [法]阿兰·巴迪欧：《戏剧颂》，蓝江译，广西师范大学出版社，2021年，第59页。书中作者将戏剧视作“一种杂合的秩序”，而文本是“一种象征秩序”，因为文本的存在，保证了一套有机运作的秩序，使得“戏剧与两种外在模式（舞蹈与图像）保持着关联”。笔者认为“协商”本质上象征一种存在着对抗性力量的动态关系，正如艺术家在改编经典时所经历的“中间状态”：既固于“不确定性”渴望寻求突破，又寻找新的“确定性”苦而不得。德国哥廷根大学东亚研究中心敖玉敏老师认为，正因为这种“中间状态”的存在，才使得“人类创造不断萌发成为可能”。那么，与此相对的“投降”则象征着一种完全的“确定性”，代表多元（含混、暧昧）的“对抗性力量”的消失。

⑬ 参考刘杏林：《以瓦解的秩序作为一种新秩序——阿契·弗莱耶及其视觉剧场》，《戏剧》，2009年第2期。关于“视觉剧场”的概念，在《视觉剧场》一书中举例代表人物是阿契·弗莱耶，在《后戏剧剧场》一书中举例代表人物是罗伯森·威尔逊。

⑭ 同⑫。