

上海戏剧学院
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书

何雁 主编

THE PAPER CANOE

A Guide to Theatre Anthropology



纸舟：

戏剧人类学指南

尤金尼奥·巴尔巴 著 连幼平等译 张若男 译校

中国戏剧出版社

该系列丛书为上海市高峰高原学科建设计划成果，编号：SH1510GFXK。

纸舟：戏剧人类学指南

尤金尼奥·巴尔巴 著

连幼平 等译 张若男 译校

（翻译：连幼平 范秀华 苟亚军 董斐娜
金 锦 孙艳蕾 刘 晶）

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

纸舟：戏剧人类学指南 / 尤金尼奥·巴尔巴
著；连幼平等译. — 北京：中国戏剧出版社，2018.11
(二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书 / 何雁主编)
ISBN 978-7-104-04495-6

I. ①纸… II. ①尤… ②连… III. ①戏剧学—文化
人类学—研究 IV. ①J80-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第057214号

纸舟：戏剧人类学指南

项目监制：武 云
责任编辑：肖 楠
项目统筹：智 涵 薛法森
责任印制：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社

出 版 人：樊国宾

社 址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

邮 编：100055

网 址：www.theatrebook.cn

电 话：010-63385980（总编室）

传 真：010-63383910（发行部）

读者服务：010-63387810

邮购地址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

印 刷：北京鑫瑞兴印刷有限公司
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：13.5
字 数：213千字
版 次：2018年11月 北京第1版第1次印刷
书 号：ISBN 978-7-104-04495-6
定 价：78.00元

版权专有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

本书作者



尤金尼奥·巴尔巴

1936 年生于意大利。1964 年于挪威奥斯陆创立欧丁剧团。1966 年搬至丹麦霍尔斯特布罗，更名为北欧戏剧实验室 / 欧丁剧团。尤金尼奥·巴尔巴在欧丁剧团以及跨文化组织“天下舞台”共执导 75 部作品。1979 年，他建立了戏剧人类学国际学院，由此开创了全新戏剧研究领域——戏剧人类学。

巴尔巴著作众多，其中与尼可拉·沙瓦里斯合著两部有关戏剧人类学的重要典籍：《戏剧人类学词典——表演者的秘艺》（1991 年）；《戏剧五大洲——演员的物质文化现实与传说》（2017 年）。巴尔巴时任各大著名学术期刊顾问委员会成员，并获得各种奖项：丹麦学院奖、墨西哥戏剧评论家奖、皮兰德娄国际奖、国际戏剧评论家协会（IATC）颁发的塔利亚奖。此外，全世界范围内超过 13 所大学授予尤金尼奥·巴尔巴荣誉博士学位。

“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”总序

何 雁

这套系列丛书是以介绍、翻译和研究 20 世纪涌现的世界级戏剧大师的表演方法及相关理论为主要内容的。将这些表演方法及相关理论引进国内，是基于对国内表演艺术发展现状的认识。我国的戏剧及影视表演的根基和传统是斯坦尼斯拉夫斯基体系，这套体系在 20 世纪 50 年代由前苏联专家带进中国，此后的 60 余年里，一代代戏剧、影视工作者在斯氏体系的严格训教下成才。斯氏体系的系统性以及它在整个表演史上的影响力，尚无其他表演方法所能企及。这自然而然地让我们认为体系是毫无瑕疵和永不过时的，加之该体系属纯粹的“舶来品”，这又使我们总是缺乏对其客观审视的底气。多年来，我们忽视了该体系创立的那个年代，心理学、生理学还处在较为初级阶段的情况，也忽视了全世界的演剧方法和表演训练手段在斯坦尼斯拉夫斯基之后的长足进步，更忽视了在创作实践中，单一运用某一体系已不能适应当代戏剧和影视的多元化发展需要的现状。斯坦尼斯拉夫斯基在他艺术生涯的晚期对体系有新的思考，他提出了“形体动作方法”（Method of Physical Actions），想纠正体系过分强调心理技术的偏颇，弥补体系在外部表现方面的缺失，可惜，最终他未能实现愿望。

对于表演方法的研究必然会涉及对“戏剧是什么”的追问。戏剧大师们在对表演方法的探寻中，对戏剧本质做出了回应——尤金尼奥·巴尔巴（Eugenio Barba）的戏剧人类学研究、20 世纪最伟大的表演训练大师迈克尔·契诃夫创立的“迈克尔·契诃夫方法”（Michael Chekhov Technique）、美国表演大师桑福德·迈斯纳（Sanford Meisner）研发的“迈斯纳方法”（Meisner Technique）、克里斯汀·林克莱特（Kristin Linklater）的“林克莱特声音”（Linklater Voice）

方法和凯瑟琳·菲茨莫里斯 (Catherine Fitzmaurice) 的“菲茨莫里斯声音训练法” (Fitzmaurice Voicework)。费登奎斯 (Feldenkrais)、弗雷德里克·马西亚斯·亚历山大 (Frederick Mathias Alexander) 研究的虽不属戏剧领域，但他们在身体研究方面的成就卓越，其成果已广泛应用于演员的身体训练。还有弗谢沃洛德·梅耶荷德 (Vsevolod Meyerhold)、耶日·格洛托夫斯基 (Jerzy Grotowski)、李·斯特拉斯伯格 (Lee Strasberg)、斯特拉·阿德勒 (Stella Adler)、雅克·勒考克 (Jacques Lecoq)、乌塔·哈根 (Uta Hagen) 等，这些影响了 20 世纪乃至 21 世纪的戏剧大师，实现了对斯坦尼斯拉夫斯基体系的发展甚至超越。

本系列丛书分为训练教程、理论文集、训练访谈和译介等几个部分。训练教程是根据大师本人或大师亲传弟子的课堂教学整理而成；在每个大师课堂里，我们都安排研究者进行实地观察并撰写论文，形成理论研究文集；我们还组织采访所有受训者，将训练体悟汇集成册；另外，我们还有计划地翻译大师的专著，让国内读者能够了解其训练方法的核心理念和教学精华。

该系列丛书凝聚着戏剧大师们的才华与智慧，也凝聚了那些来自国内外的理论研究者、专业实践者的心血与精力。正是因为有了这些人，这套系列丛书才日臻成熟与完善。

2017 年 8 月 19 日于上海戏剧学院

“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”序

我们有不少值得尊敬的老师，曾为性格化创作方法和演员外部表现力的训练进行过好些探索，但就学院的整个表演教学来说，到现在为止，似乎远没有建立起一套行之有效的性格化创作方法和教学方法及相应的系统的方法论来。我们按1954年从苏联引进的苏联戏剧学院的表演课教学大纲规定的教学模式进行教学已经三十七年了，那年大纲上提出了“性格化”教学，但具体内容与方法是一片空白……我不知道我们能否容忍自己和下一代以至又下一代再空白它三十七年？

上面这段话是在上海戏剧学院从事多年表、导演教学的胡导教授于1991年发表的一篇论文^①中对学院表演教学及其方法的判断。这一判断虽然未必完全符合实际，但从某种程度上揭示了我国话剧表演人才教学存在的深层次问题。从1991年到今天，27年又过去了，当年胡导教授遇到的问题，今天似乎还大部分存在着。在全球化不断加剧的今天，文化包括戏剧的交流和互动已经成为常态，反思和总结我国戏剧包括话剧表演人才培养模式，构建具有中国气派、民族风格、世界影响的中国学派的演员培养方法和训练体系，我认为已经迫在眉睫，这也是新时代赋予我们的历史使命。

20世纪初，西方“话剧”这一艺术样式传入中国，一开始就与中国传统的“戏曲”有了某种程度上的分离，这种分离，与时代和文化的走向有着密切的关

① 胡导：《三个演剧学派的不同“性格化”方法》，《戏剧艺术》1991年第2期。

联。话剧的引进作为一种新文艺，必然站在与革新传统的立场。因而，话剧进入中国，天然似乎就与中国博大的戏曲传统有着分离甚至对立的趋势。上海戏剧学院的前身上海市市立实验戏剧学校在创校时，除开设话剧和电影专业外，还同时以“乐剧”为名开设昆剧、平剧（即京剧）和歌剧的专业，显然，其时已经把话剧与传统戏曲划分为两种不同的戏剧样式了。院系调整后，上海戏剧学院基本上就成为一个单一的培养话剧人才的专业艺术院校了。大致而言，中国话剧从诞生之日开始，大体上遵循的是两种传统，一是西方话剧艺术的传统，特别是斯坦尼斯拉夫斯基体系的巨大影响；二是紧紧扎根于中国民族革命的火热生活的现实主义传统。前一个传统更多的是表、导演人才培养和训练方法上的影响，后一种主要是在创作实践上的收获。

如果我们大致梳理一下，我国培养和训练话剧演员的方法，开始阶段，接受了一批欧美、日本留学生带入的西方表演方法和体系。20世纪50年代，苏联表、导演专家进入中央戏剧学院和上海戏剧学院传授，从此开始了独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系的时代。从1953年冬到1958年，近10位苏联专家来到上海戏剧学院工作，时间从短期的10天、几个月到两年不等。事实上，早在抗战前斯坦尼斯拉夫斯基的一些重要著作已经翻译到中国，并对话剧界产生重要影响。20世纪40年代初，熊佛西在《论表演——写给一位戏剧青年的第五封信》中^①，认为斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系之所以为世界剧坛推崇，就是因为他的理论建筑在“从内心出发”，中国旧剧之所以日渐衰落，是因为其继承仅建立在“外形”。熊佛西是上海实验戏剧学校创校时的教师，两年后又出任校长，受到斯坦尼斯拉夫斯基体系的影响自不待言。但是，经由20世纪50年代苏联专家在中央戏剧学院和上海戏剧学院的系统传授之后，斯坦尼斯拉夫斯基戏剧表演和训练方法无疑成为雄霸中国话剧培养和训练演员方法的主流样态，甚至至今还占据着主导地位。

如果说从话剧传入中国，到20世纪50年代苏联专家到中国进行系统教学，我们看成是中国话剧培养和训练演员体系的第一个发展阶段；那么20世纪80年代改革开放后，随着欧美各种戏剧新思潮的进入，各种新的戏剧作品和实验

^① 熊佛西：《论表演——写给一位戏剧青年的第五封信》，《戏剧岗位》1941年9月，第3卷1、2期合刊。

戏剧进入中国当代话剧舞台，与之相适宜，欧美等西方各类新的演剧体系和训练方法又一次引进到中国，包括后期斯坦尼斯拉夫斯基的“新方法”派等，这构成第二阶段。两个阶段都有共同的特点：引进的姿态大致相同，就是缺少对这些方法的批判性吸收，缺少对各类体系方法的理论消化和系统研究，只注重在舞台艺术创作上借鉴使用，在第一阶段，我们以否定民族戏剧传统为代价，几乎把斯坦尼斯拉夫斯基体系当作唯一的正确选择；第二阶段，我们在某种程度上又开始否定我们运用了大半个世纪的斯坦尼斯拉夫斯基训练体系和方法，把西方一系列新的探索奉为主臬。两个阶段，对中华传统戏曲的精髓都重视和挖掘不够。

但是，我们也看到，中国话剧人并不是完全忽视中国传统戏曲的价值，他们比较早地意识到话剧的民族化问题。1956年，时任上海戏剧学院院长的熊佛西撰文谈到话剧艺术如何继承民族遗产问题时，认为中国话剧虽然已经有了50年的历史，但一个明显的事实是“民族风格还不够鲜明”，提出要学习民族戏曲在基本训练中的“准确性”。^①时任上戏副院长和表演系主任的朱端钧认为继承民族传统，是“一个极为重要的问题”，并提出艺术的写意传神、舞台语言诗化优美都需要话剧继承。^②

其实，几乎在西方话剧传入中国的同时，中国戏剧人已经注意到中国传统戏曲艺术的特征，以及西方戏剧人对中国传统戏曲的青睐和吸收。20世纪30年代，黄佐临就同时发现和介绍了斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特的理论。受梅兰芳影响，布莱希特提出了著名的“间离效果”，创造了史诗戏剧的表演新技巧；包括耶日·格洛托夫斯基也认为：“特别激励我的是东方戏剧的技巧训练——尤其是中国的京剧，印度的卡塔卡利，日本的能剧。”^③1935年梅兰芳访问苏联，梅耶荷德受到极大震动，他高度赞赏中国京剧假定性特征，他的假定性戏剧观与中国戏曲的写意戏剧无疑有着深刻共鸣；梅耶荷德从反对斯坦尼斯拉夫斯基“从内到外”，到主张“从外到内”，他制定的一套至今广为流传的

① 《戏剧艺术》1956年第4期。

② 朱端钧：《关于表演艺术的几个问题》，选自许卫宏主编《表演学文选》，中国戏剧出版社2004年9月版，第12页。

③ 耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，中国戏剧出版社1984年7月版，第6页。

“有机造型表演训练方法”无疑也受到中国戏曲传统的影响。

1962年，黄佐临发表《漫谈〈戏剧观〉》一文，对中国戏剧的理论和实践都产生了极其深远的影响，他倡导“写意戏剧观”，并提出斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳为世界上较有代表性的三种戏剧观。如果说南方的黄佐临是在上海，以上海人民艺术剧院为基地，倡导三大表演流派；那么，北方的焦菊隐则以北京人民艺术剧院为基地，在接受体验派和表现派的基础上，结合剧院新剧目的具体实践，提出自己的性格化方法论，造就和培养了当代一批有成就的性格演员，被称为“焦菊隐学派”，一北一南，被称为“北焦南黄”。其共同点就是对中华戏曲传统的概括和吸纳。有意思的是，黄佐临和焦菊隐虽然更多的是基于剧院的创作实践和人才培养方面的探索，但其时，在北方的中央戏剧学院和南方的上海戏剧学院，于斯坦尼斯拉夫斯基体系的大背景下，也早就开始各自以不同的路径，在中国传统戏曲的宝贵资源中寻找新的能量。

“北焦南黄”更多地是基于创作实践，对中国两大戏剧院校表演人才培养的直接介入还有待评估。然而，更值得我们注意的是，中央戏剧学院和上海戏剧学院，两所中国戏剧教育最高学府，在向民族戏曲探索的路途中也呈现出各自的特点，两校都能够在创作上通过一大批成功的话剧艺术作品既吸取西方戏剧艺术思潮的精华，又能够从民族戏曲艺术丰饶的土壤获得启示。中央戏剧学院徐晓钟导演的艺术实践影响深远，其中一个最大的特点就是融汇中西，特别是在民族艺术特色展现方面取得开创性成就。上海戏剧学院几乎是从20世纪50年代开始就把中国戏曲训练列入表演系的培养方案，虽中间有间断和曲折，但仍取得了一定的经验和成绩；但是我们也必须看到，两所戏剧高等学府即便到了改革开放甚至今天，由苏联专家传授的表演人才教学模式并没有发生根本性的改变。这是一个非常值得我们关注的现象：戏剧理论成果和表演教学实践的分离；创作实践的前沿性和表演教学实践的分离。在我看来，这双重分离有着主客观的多重原因，值得我们进行深入的探讨。

斯坦尼斯拉夫斯基体系在20世纪50年代系统性地传入后，取得了相当大的成功，培养了一大批优秀的表演艺术家。正如黄佐临所说：“我是相信斯坦尼体系的，认为话剧的精华由他归纳、综合、总结了，系统化变为体系。这

并不是他的创造发明，也是吸取前人的劳动得来的，吸取的是优秀的传统。”^①同时，斯坦尼斯拉夫斯基不仅有其美学原则，也有其科学依据，关键在于还创造了一套可操作的训练体系和方法。反观中国传统戏曲，具有很强的经验性特征，虽然历代学者也总结了它的美学原则，但很少探讨其背后的科学依据，更遑论形成一套科学的训练体系和方法。戏曲更多的是经验式的口传心授，这种经验模式阻碍了传播范围和路径。同时，我们也看到，在斯坦尼斯拉夫斯基之后，甚至在其同一时代，“后斯坦尼”学派就已经得到发展，斯坦尼斯拉夫斯基体系是一个开放的体系，包括新方法派就是之后的成果。反观国内，在20世纪50年代斯坦尼斯拉夫斯基传入两大戏剧院校后，虽然也有不少苏联权威专家来华，但对发展中的斯坦尼斯拉夫斯基体系并不能全方位地进行介绍，我们遵从的斯坦尼斯拉夫斯基体系也并不是发展中的体系的全貌。虽然我们也结合中国传统戏曲以及在表演教学与话剧创作实践中有多样的创造，但不可否认，都很难融入表演教学整体性、系统性的体系之中。同时，中国传统戏曲传承的思维模式某种程度上也深入我们已经固化的斯坦尼斯拉夫斯基教学体系之中，开放性的、有一定学理背景的斯坦尼斯拉夫斯基体系，随着时间的推移，其教学模式也渐渐变成像中国传统戏曲一样的口传心授模式，缺乏创造创新，体系化的斯坦尼斯拉夫斯基体系在某种程度上有时又变成碎片化的拼盘。

近年来，上海戏剧学院对表演人才培养模式和训练方法，进行全面审视与深入思考，不断总结教学经验，加强高水平表演人才的培养能力。在统筹利用国内外教育资源、广泛借鉴吸收国际先进经验的基础之上，进一步提升教育对外开放水平，通过教育教学的改革创新来解决难题、激发活力、推动发展。目前，我们通过开设国际先进的声音训练和身体训练代替原来的声乐、形体等课程，重视和加强表演核心课程的建设，实现表演学科的传承与发展。同时，不断引进世界前沿表演理论和训练方法，运用到当下的教学、科研和艺术实践中去，促进教学与理论研究的共同进步，从而使上海戏剧学院表演专业的教育教学水平达到更高水准。

由何雁教授主编的《二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书》就是这一系统

^① 黄佐临：《总结·借鉴·展望》，《戏剧艺术》1978年第4期。

引进的初步成果，这不仅对国内戏剧表演理论与方法的建设是一件大事，也对表演实践教学具有极其重大的指导性意义。

我欣喜地看到这套丛书集结了全国众多学者的力量，甚至包括一批博士生、硕士生的参与，希望今后更多的有识之士能够参与到这项工作中来，也希望大家能够在吸收西方表演理论、表演方法的同时，能够总结自话剧传入中国以来，几代人的创造成果、经验、不足，加强理论与实践的结合，加大中国传统与西方经验的融汇，创造当代具有中国气派、民族风格、世界影响的中国表演理论和方法。

黄昌勇

上海戏剧学院院长

2018年7月8日

前言一

致我的中国读者

尤金尼奥·巴尔巴

于戏剧之中，我们皆为他人作品之子。

在一篇记录我的职业起源、个人戏剧实践及戏剧观的文章《戏剧之精华》中，我将自己描述成一名追随者，并且是一名不断重复自己处事方式的导演。我对戏剧的理解源于我从书中汲取的大量戏剧前人的智慧。阅读早已成为我的学徒生涯至关重要的组成部分，而且这个过程还将进行下去。

近几年，我开始记录下我的工作经验以及工作方式。这些回溯和描述是相当个人化的，它关乎我的经历、合作过的人以及我拥有的过往。但我知道，我曾面临的问题以及我尝试寻找解决办法过程中所遇的艰难险阻或许能够对那些尝试寻找自己道路的人们有所激励。

我非常高兴上海戏剧学院认为我的著作具有戏剧实用性，并坚信书籍的出版会对戏剧学生及戏剧实践者产生兴趣。在此，我向何雁教授表示感谢，他不远万里来到丹麦的霍尔斯特布罗了解欧丁剧团以及我的艺术作品。他的决心，似火花绽放，催生我的作品翻译成中文，在此我感谢何雁教授、译者以及成书过程中协力的所有人。

谨以此书献给

茱蒂、南多以及纸舟的搭建者。

前言二

这本书在霍尔斯特布罗（Holstebro）写就，但书的酝酿却是渐渐完成的，伴随着许多漫长而静默的排练，奔波劳顿，观看表演，与世界各地戏剧工作者接洽，一起讨论相关问题或是一起经历“头脑风暴”，回答刚开始看起来幼稚或是愚蠢的问题，如，什么是演员的“在场感”。两个演员采取相同的动作，为什么一个看着很真实，另一个则不然？所谓天赋也是某种技能？一动不动的演员能抓住观众的眼球吗？戏剧的能量是由什么组成的？到底有没有“预表现”层面？就这样，这本书在我的心中逐步成形了。

我有一位朋友，性情温和，却喜欢打破砂锅问到底。是他促使我坐下来，把这一切落实在纸上。从那一刻起，占据我整个房间的就只有书籍、对“前辈们”的回忆，以及与他们交流。

有一个无边界国度，只有时间没有领土，一直在不断变幻，而且聚集着以戏剧为职业的人们。在这个国度里，不论是印度、巴厘的艺术家，我的斯堪的纳维亚同仁，还是秘鲁、墨西哥；抑或是加拿大的艺术工作者，尽管彼此相距万里，依然亲密合作。尽管语言不同，我依然能够理解他们。为了相会、交流，我们不畏长途跋涉。我感谢他们的慷慨大方，下文会提到他们可亲的名字。

要让一个人在工作的时候慷慨大方，就意味着对他的苛求。只有苛求才能做到精准。精准实际上与慷慨有着某种联系。因此，下文会谈到这种精确、确切。一些东西在纸上，读起来好像是冷冰冰的解剖，在现实中需要最大限度的积极性和职业的热忱。“热”和“冷”这一对形容词，在谈论演员工作时，却是一组让人舒服的反义词。在这本书里，我努力使“火热”的页面和“冰冷”的页面交替出现。但是读者可别为表面所迷惑。

最令人兴奋的是我们的“前辈们”。没有他们的书，没有他们令人费解的话，我恐怕不会成为一个主动要自学成才的人。如果不与他们对话，我就不会凿出这艘独木舟。在这里，他们的名字具有双重意义：解答一连串难题的时候，他们是活生生的；参考文献和注释里，他们是书籍。

性情温和而又坚定地迫使我坐下来将此结集成书的那一位是法布里兹奥·克鲁希亚尼（Fabrizio Cruciani）。他令我投入，还以合约约束我投入。阅读手稿时，他的第一反应就是满意，因为文章的注释精准，符合要求。“就算是我们来写，也不过写成那样，”他对一位我们共同的朋友如是说。他所说的“我们”就是指“历史学家”。他去世时，我很心痛，如今这种伤感慢慢变成了自豪。

我请欧丁剧团（Odin Teatret）和戏剧人类学国际学校（ISTA）的同仁们阅读手稿。一些同仁发现了谬误，或是不准确之处，提议修正方法，还坚持让我了解他们的要求和口味。身为作者，我很幸运。

ISTA 这个缩略语的意思是戏剧人类学国际学校，和其他缩略语一样，有点令人却步。它代表一种尝试，赋予某种自我进化的事物具体形式，并让它得以延续。这是一种奇特的氛围，地点往往是在意大利，演员、导演、戏剧历史学家齐聚一堂。欧丁剧团就是它的中心。有了名字和动态的构架后，世界各地的科学家、艺术家纷纷加入。戏剧人类学国际学校变得越来越国际化：在一个共有的小部落里，各种语言大杂烩，分不太清楚谁是艺术家，谁是技术负责人，谁是“知识分子”，东方和西方的界限也不再明显了。渐渐地，熟悉而又遥远的人物桑加卡·帕里格里吉（Sanjukta Panigrahi）也成了其中不可分割的一部分了。

《纸舟》来自这个小小的部落，写给那些可能不知道有这样一个地方，甚至有一天这个地方不复存在时，依然会怀念它的人们。

尤金尼奥·巴尔巴

霍尔斯特布罗

1993年2月25日

目录 Contents

“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”总序	何 雁 1
“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”序	黄昌勇 3
前言一 致我的中国读者	尤金尼奥·巴尔巴 1
前言二	尤金尼奥·巴尔巴 3
第一章 戏剧人类学缘起	1
第二章 定义	10
第三章 反复出现的原理	14
第四章 给有疑问的读者所作的注释（包括我自己）	39
第五章 “能量”，更确切地说，“思想”	56
第六章 扩张的身体——意义探寻之札记	97
第七章 并非砖石所构建的戏剧	121
第八章 独木舟、蝴蝶及一匹马	164
附录：欧丁剧团/北欧戏剧实验室 官方中文表达一览表	210

第一章 戏剧人类学缘起

人们常说生命是一次旅行，一次单枪匹马的旅行，其间不一定非要改变地理位置，却往往因时光的流逝及个人的经历而改变。

所有的文化当中，总有一些固定的事件标志着人生之旅从一个阶段过渡到另一个阶段。所有文化中，出生、成人、男婚女嫁都有仪式相伴。唯独一个阶段没有相关的仪式来宣告——那就是壮年到老年的转变。有为死亡进行的葬礼，却没有任何的仪式标志着壮年的结束、老年的开始。

人生之旅及其间斗转星移必定充满了苦恼、挫折、冷漠和狂热。所有这些居然发生在同样的文化价值观构建的框架之中。

上文所言众所周知。我个人的体会又是什么呢？我人生之旅的各个阶段在迥然不同的景象中轮换，种种经历，种种关系，或有序或无序：从童年到青年，从成人到成熟，再到现在，五十岁，五十一岁，五十五岁……每年生日都靠回顾过去的成就来庆祝。被问及自己的人生之旅时，我该如何作答呢？

如果回忆也算是获取知识，那么我知道我的人生之旅已经跨越了多种不同的文化了。

首先是信仰文化。在一个温暖的地方，五颜六色，充满芳香，人们尽情歌唱。其中有一个男孩，站在一座高高耸立的雕像前，看着这座被一块儿紫色的布覆盖着的雕像。忽然，钟声响起，芬芳更加浓烈，歌声更加激昂，紫色的布随声撤下，出现在人们视线中的是死中复活的耶稣。

意大利南部的一个小村庄——加里波利（Gallipoli）就是这样庆祝复活节的，我的童年在那里度过。那时我非常虔诚，去教堂是一件高兴的事。幽暗中