

外国戏剧理论丛书

中国戏剧出版社 中国戏剧出版社



空的空间

[英] 彼得·布鲁克著

外国戏剧理论丛书

空的空间

〔英〕 彼得·布鲁克 著

中国戏剧出版社

The Empty Space

Peter Brook

Copyright © Great Britain by Haxell

Watson & Viney Ltd. 1968. 1972. 1973. 1976. 1977. 1979.

内 容 提 要

本书作者彼得·布鲁克系著名英国戏剧导演,他多年从事戏剧导演、表演艺术的革新实验,并致力于国际戏剧文化的探索和研究,1968年写出《空的空间》一书,阐述他对现代戏剧的观点。全书包括《僵化的戏剧》、《神圣的戏剧》、《粗俗的戏剧》和《直觉的戏剧》等四篇文章。他的基本观点是,戏剧演出要充分发挥舞台这一空间的优势,演员和观众之间要保持亲密而朴直的沟通,在表演上应当突破旧的形式束缚,进行新的尝试。他主张,任何时候,戏剧都应当处于破除日常生活种种禁忌的前沿,都应当具有现实的生命力。《空的空间》一书出版后,引起了国际戏剧界的广泛注意与研究,此书对于我国从事戏剧革新实验和表、导演理论研究的戏剧工作者也有参考、借鉴作用。

责任编辑:张 榕

空 的 空 间

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数120,000 开本850×1168毫米¹/₃₂印张5.625插页4

1988年8月北京第1版 1988年8月北京第1次印刷

印数1—1,000册

ISBN7-104-00033-X/J·16 定价(压膜)2.00元

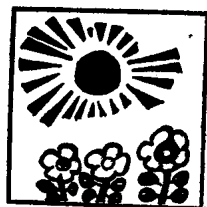
目 录

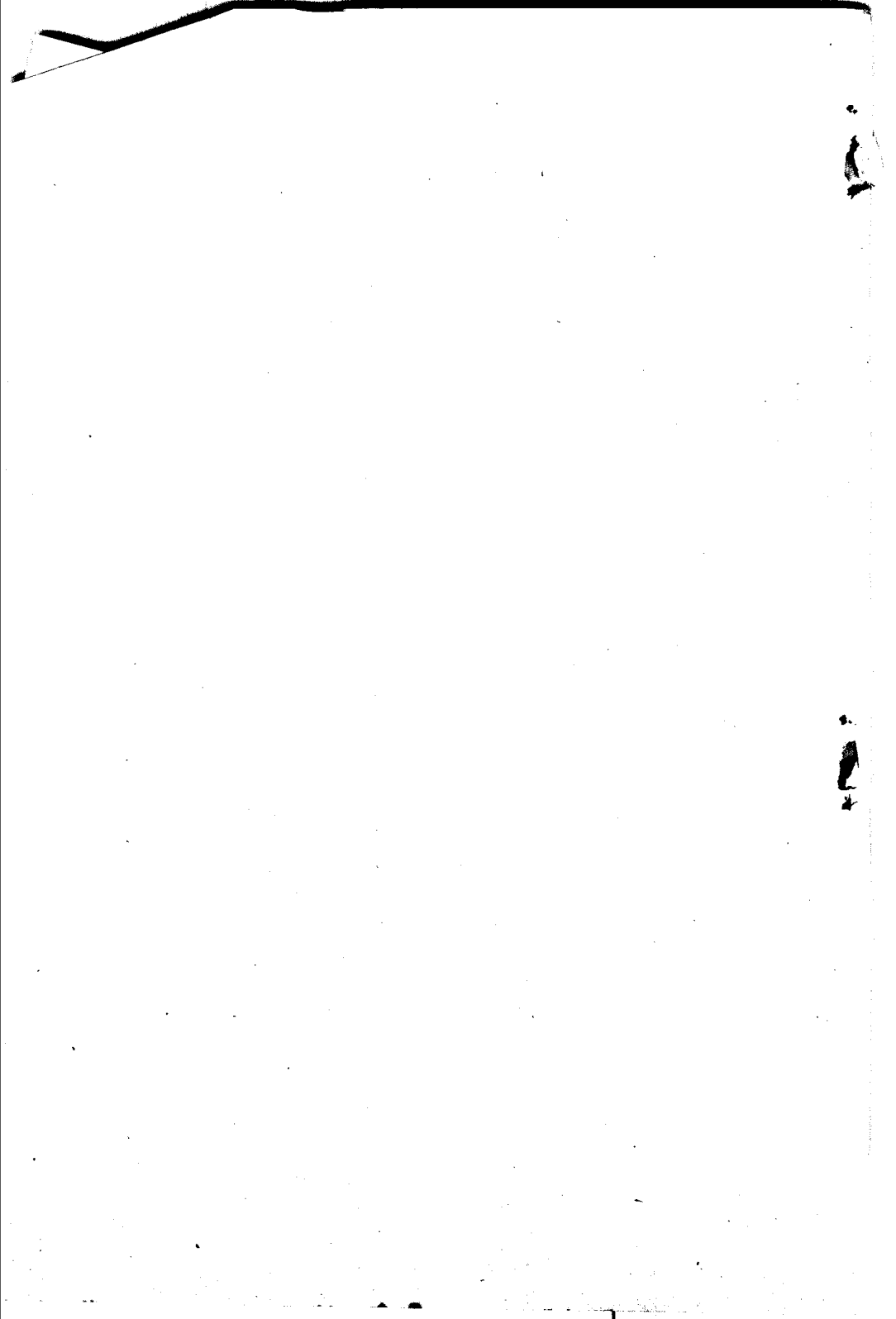
一	僵化的戏剧	1
二	神圣的戏剧	41
三	粗俗的戏剧	69
四	直觉的戏剧	107

重读《空的空间》

童道明 157

僵化的戏剧





我可以选取任何一个空间，称它为空荡的舞台。一个人在别人的注视之下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了。然而当我们谈到戏剧时，这却远非我们的本意。戏剧是一个概括全面的通用词汇，它将红色帷幕、舞台灯光、无韵诗句、笑声、黑暗统统胡乱地加在一起成为一个混杂的概念。我们说电影扼杀了戏剧，这是指当电影诞生之时。戏剧就其本义说，似乎就是售票处、休息室、翻椅、脚光、换景、幕间休息、音乐再加上其它一些等等。

我试图将戏剧划为四类并区分其不同的四种意想：即僵化的戏剧、神圣的戏剧、粗俗的戏剧和直觉的戏剧。这四种戏剧有时在伦敦西区或纽约（时代广场除外）并立；有时它们相隔数百里，神圣的戏剧在华沙，而粗俗的戏剧在布拉格；有时它们隐喻式地交相出现在同一个夜晚、同一幕戏里；有时，在瞬息之间，神圣、粗俗、直觉和僵化四种戏剧又混合交错在一起。

僵化的戏剧一眼就可以看出它理所当然地是什么东西，因为它的意思就是劣等戏剧。由于这种戏剧形式为我们所司空见惯，也因为它与被人鄙视、常受攻击的商业戏剧有着最密切的联系，因而对它加以进一步的评论，就似乎是在浪费时间。只是由于我们看出这种僵化带有欺骗性，而且比比皆是，我们才意识

到这个问题有多么大了。

至少僵化的戏剧的现状是相当清楚的。目前，全世界的戏剧观众都在减少，尽管戏剧界不时出现一些新的运动、新的优秀作家等等，但总的说来，戏剧不但已不能提高人们的思想，给人以精神指导，甚至也不能给人带来欢娱了。戏剧经常被比作娼妓，这指的是它艺术上的不纯性。但在今天，这作为一个事实则有另外一种含义——娼妓就是这样，收了人们的钱，却无法使人们得到满足。百老汇、巴黎和伦敦西区的危机都是一样的，我们不需要门票经纪人来告诉我们戏剧事业已濒临绝境，就连观众们对此也已察觉。实际上，如果观众真的要求得到他们常谈的真正的娱乐，那我们就会不知如何是好了。真正的娱乐性戏剧是不存在的。不仅是小型喜剧和低劣歌剧使我们白花钱，僵化的戏剧也在大型歌剧和悲剧、莫里哀和布莱希特的戏剧中找到了自己的立足之地。当然，任何地方都不象威廉·莎士比亚的作品那样，能够使僵化的戏剧悄悄地找到安稳、舒适的安身之处。它轻而易举地控制了莎士比亚。我们观看优秀的演员演出莎士比亚的戏剧，他们的表演似乎无懈可击，他们生气勃勃，光彩夺目，剧中有音乐伴奏，每个人的穿着打扮都与最佳古典戏剧中所要求的一模一样。但私下里，我们却感到这种演出无聊得出奇，在心里不是埋怨莎士比亚，就是埋怨这样的戏剧，甚至埋怨我们自己。使事情更糟的是，总有一些脑筋僵化的观众，出于某些特殊原因，对缺乏强烈感甚至缺乏娱乐性的戏表示欣赏，就象那日复一日埋头于古典作品研究的学者，他之所以抬起头来微笑，是因为在他自己试验并论证他钟爱的理论时，没有碰到任何干扰，他可以低声吟诵自己喜爱的

句。他从心里真诚地希望有一种高于生活的戏剧，他把一种理性上的满足和他所渴望的真实体验混淆了。不幸的是，他的典故都被用来助长死气沉沉的东西，于是，僵化的戏剧便得以大行其道。

任何人观看每年出现的真正成功之作时，会发现一种难以理解的现象。我们期望所谓轰动一时的戏剧要比不受欢迎的作品更生动、流畅、欢快——但情况并不总是这样。在很多当地居民爱看戏剧的城镇里，几乎每个戏剧季节会出现这样一部杰作是违反一般规律的：这样的戏剧尽管枯燥无味，却获得了成功。人们毕竟是把文化同某种责任感，把历史古装、长篇宏论同惹人厌烦联系在一起的；因此，相反说来，正是这种恰到好处的厌烦为一件值得欣赏的事件提供了可靠的保证。自然，这副药剂配制得太微妙了，以致不可能确定它的精确配方：太多了，会把观众赶出剧场；太少了，又会发现主题太强烈而令人讨厌。然而，平庸的作者看来能准确无误地探索到这副合剂的最佳配量——是他们使僵化的戏剧永存下去，虽然乏味但获得成功，并受到普遍的赞扬。观众渴望从戏剧中获取某种他们能称之为比生活“更美好”的东西，为此他们公开把文化或文化的外部标志同某种他们并不清楚却又能够模模糊糊地感触到的东西混淆起来——因此，可悲的是，他们抬高某些坏的东西以使一出戏获得成功，只能是自己在欺骗自己。

我们如果谈论僵化就要注意到生命与死亡的界线。人的生与死的区分，明透得如水晶一般；但在其它的领域，这一界线却模糊不清了。医生可以立即说出什么是生命的迹象，什么是丧失了生命的无用的枯骨；但如何观察出一种思想，一种态

度或一种形式从生到死的演变，我们尚经验不足。对此，我们很难作出解释，可是就连孩子也能察觉出来。举例说明，在法国演出古典悲剧就有两种僵化的方法。一种是传统的，使用特殊的嗓音、特殊的风度、高雅的表情和考究的具有音乐性的腔调。另一种只不过是心不在焉地对同一种事物进行说明。帝王气派的举止和贵族的尊荣在日常生活中正飞速消失。于是，一代代的新人就会觉得那堂皇的风度越来越虚伪，越来越无聊。这就促使青年演员气愤并焦急地寻找他称之为真实的东西。他希望他念的台词更有生活气息，听起来就象真正的日常说话一般。但他却发现，剧本写得十分拘谨，舒展不开，使他无法做到这一点。他被迫做出一种令人难以心安理得的妥协：念得既不象日常聊天那样令人神志清爽，又不象我们所说的蹩脚演员那样毫无戏剧味道。这样一来，他的表演便苍白无力了。因为要是演得太过火了，势必会引起人们的怀旧之思。不可避免的是，有人会提出要再一次演出古典悲剧就“按照写下来的”去演，这当然非常正确。但很不幸，铅字告诉我们的只不过是写在纸上的东西，并没有告诉我们一旦它有了生命时候是什么样子。我们没有当时的唱片或者录音，有的只是专家。但毫无疑问，这些专家中没有一个人有第一手资料。真正的古代事物早已消失，留下来的只是一些传统演员模仿的形象。青年演员继续按传统方法表演，但其灵感不是来自真实生活，而是来自想象中的什么，例如他们记忆中的一位老演员的发声，而这样发声又是那老演员记忆中他的一位前辈使用的方法。

我曾经在法兰西喜剧院观看过一次排练。一位非常年轻的演员站在一位老态龙钟的演员面前，一边讲着话一边随着老演

员摹拟角色，就像镜子中的映像一样。这不能与能乐演员那种父亲口授儿子学艺的伟大传统相提并论。那时他们所交流的是内在含义——而这种内在含义绝不只属于过去。这种内在含义每个人都可以用自己目前的切身体验来检验它。仅仅模仿表演的外形上的东西只能是把姿态保留下来，而姿态是说明不了什么的。

我们在排练莎士比亚的戏时，可以听到或读到同样的建议——“按照写下来的去演”。但写下来的是什么呢？只是留在纸上的某种符号。莎士比亚留下的文字却是他想要让人说出的话，这些话用声音从人们的口中说出，说出时要有抑扬顿挫，要有节奏，要有姿态，而这些，都要作为文字本身含义的一个部分。一个词开始时，并不成其为一个词。开始，它只是一种冲动，而人的思想、态度决定了人有表达自己的需求，正是人的思想和态度推动它变成了词。这个过程在戏剧家的内心产生，又在演员的内心不断重复。戏剧家和演员都可能仅仅意识到它们是词，但不论是对他们哪一方说来，这些词都是一个巨大的无形物中的一个有形的小部分。有些作家企图在舞台指示和说明中把他的意图讲清楚。然而，这样的事实不能不使我们感到惊异：最好的戏剧家是最少解释自己的意图的。他们知道进一步的指示最无用。他们认识到，要寻找念一个词的正确方法，唯一的途径是亦步亦趋地走原始创造者的路。这既不能绕道而行，又不能偷工减料。不幸的是，当一个情人或一个帝王要说话了，我们便立即给他们贴上标签：情人是“浪漫的”，帝王是“威严的”——在一无所知的情况下，我们大谈浪漫爱情，帝王威严或王侯气派，好象这些是可以随意摆弄的手中玩物，并指

定演员去注意。但这些并不是实实在在的东西，它们并不存在。倘若想去寻找它们，至多只能从书画中去猜测、去构想罢了。如果你让一位演员按照“浪漫的”风格去表演，他会毫不迟疑地去干，自以为理解了你的意思。实际上他们依靠什么呢？依靠的是预感、想象和戏剧回忆录中的只言片语。所有这些给了他一个模模糊糊的“浪漫”的影象，同时，他还遮遮掩掩地模仿某个自己所欣赏的老演员，把这两方面结合起来。如果他挖掘自己的生活体验，他会发现其结果可能与剧本不相符合。如果他仅是按他对剧本的理解去演，其表演也只能是模仿和因袭。不管哪条路，其结果都是表演上的遭损，大抵是无法令人信服的。

我们对古典戏剧所用的术语诸如“音乐性的”、“诗意的”、“比生活更广泛的”、“庄严的”、“英雄式的”、“浪漫的”等等，都没有确切的含义。谁想不承认这一点也是枉然。这些术语反映了一个特定时期的批评态度。而今天，企图遵循这些法规来进行表演，无疑是通往僵化戏剧的绝路。僵化的戏剧是一种有社会地位的戏剧，而正是这种社会地位，使得它能够作为活生生的东西流行起来。

对于这个问题我曾在论述这个题目的讲演中做过一个试验。很幸运，听众中有一位妇女从未读过也未看过《李尔王》。我选了高纳里尔的第一段台词，请她尽最大的努力按照自己所理解的含义去吟诵。她的朗诵朴素无华——那段台词雄辩有力，引人入胜。然后，我告诉她，假定这段话出自一个邪恶女人之口，请她以出于伪善的口气读每一个字。她努力这样做了。但听众却发现，当她尽量按照这个要求去念时，一种多么矫揉造作的拗口音顽强地搅进了这些话的朴素音韵里了啊，

父亲，

我对您的爱，不是语言所能表达的；我爱您胜过
自己的眼睛、整个的空间和广大的自由；
超越一切可以估价的贵重稀有的事物；不亚于赋
有淑德、健康、美貌和荣誉的生命；
不曾有一个儿女这样爱过他的父亲，也不曾有一个
父亲这样被他的儿女所爱；
这种爱可以使唇舌无能为力，辩才失去效用；
我爱您是不可以数量计算的。①

任何人都可以亲自试一试，把这段话放在舌尖上品一品。
这话出自那种地位优越的女人之口。她具有在公共场合下表达
自己的素养。她轻松自然，落落大方。至于她的性格，剧本只
给了我们表面的描述。我们从中看出她的性格温文尔雅，富有
魅力。然而，如果一个人把高纳里尔作为可怕的恶魔来想象这
段表演，并且再看一遍这段话，他就会觉得不知所云，只能去猜
测莎士比亚的道德观了。实际上，如果高纳里尔一开始不是以一
个“怪物”的面目而是以她台词所表现出来的面目出现的话，
这个戏的平衡就会全部改观——在后面的几场戏里，她的邪恶
和李尔的牺牲都不会象可能出现的那样残酷和简单化。当然，
剧终时，我们看到高纳里尔的行动使她成了一个我们所说的怪
物——一个真正的怪物，既复杂又残忍。

① 据朱生豪中文译本 —— 译注

在一出富有生气的戏剧里，我们可以在每天进行排练时对前一天的新发现进行试验，以便使我们自己相信，真正的戏又一次没有被我们注意到。但是，僵化的戏剧是根据某种观点来处理古典作品的。这种观点不知来自何人何处，但它却定下了如何排演一出戏的规矩。

这就是我们泛指的风格问题。每部作品都有其独特的风格，不可能是其它的风格；而每一个时代又都有自己独特的风尚。如果我们要把这种风格加以固定，我们就会迷失方向了。我清楚地记得，北京京剧团刚刚到达伦敦不久，随着就从台湾来了一个“中国京剧团”与之竞争。北京京剧团的演出仍不脱离传统，但每晚的演出都将它那古老的戏剧形式加以创新；台湾的京剧团亦演出同样的剧目，但他们模仿老样子，砍掉一些细节，夸大那些噱头的，不顾戏的本身要表现什么——毫无创新。这就说明，甚至在陌生的异国戏剧中，风格上生动与僵化的区别也是清清楚楚的。

 真正的京剧可谓戏剧艺术之典范。它的形式一成不变，代代相传。仅在几年前，它好象还是相当完美的结晶体，可以永远流传下去。而今天，甚至连这举世无双的古代艺术遗产也已经过时了。它的魅力和鲜明的特色能够超越时间的障碍，象纪念碑一样矗立；然而到了今天，它与周围生活之间的鸿沟已变得太宽了。红卫兵反映出了一个不同的中国。传统京剧中几乎没有与这个规范人民的新的思想结构相互关联的观念和含义。在今天的北京，帝王将相才子佳人已被地主和士兵所取代。^① 同样的

^① 指中国“文化大革命”中的现代京剧。布鲁克这一讲题于1968年编辑出版，正值中国“文化大革命”期间。——译注

令人惊奇的武打技巧被用来表现不同的主题。这对西方人来讲，好似蒙受了邪恶的耻辱，他们很容易为此洒下出于文化素养的泪水。这种奇迹般保留下来的遗产被摧毁了，这当然是一场悲剧。然而我认为，中国人对他们最引以为自豪的财富所持的无情态度，恰恰是抓住了活的戏剧的真谛——戏剧永远是一种自我摧毁的艺术，它永远是逆着时尚写出来的东西。一个专业剧团每晚都把各种各样的人汇集在一起，通过行动性的语言向他们表达一切。一台节目固定下来之后，通常是不断重复演出的，并且尽可能地重复得完美准确。但也就是从它被固定下来的那天起，它本身的某些东西便令人无从察觉地开始衰亡了。

在莫斯科艺术剧院，在哈比玛赫的台拉维夫，作品要保留四十年或者还久。我曾观看过瓦赫坦戈夫二十年代上演的剧作《屠兰陀特》在今天舞台上的忠实再现。我还看过保留得完好无缺的斯坦尼斯拉夫斯基自己的作品。但这些仅仅是对研究古典作品具有意义，而没有那种新创作品的生命力。在斯特拉特福，我们担心我们戏剧的演出时间不够长，不能从中抽取全部的票房价值。现在，凭经验来讨论这个问题，我们认为，一个剧目的上演时间大约最多持续五年。此后，看上去过时的便不仅仅是发型、服装和化妆了。舞台上的各种不同因素——象征某种情感的举止动作、姿态、和声调——终始象是在一个无形的证券交易所里一样在不停地变换着。生活在流动，种种势力在影响着演员和观众。还有别的剧种、别的艺术、电影、电视、流行事件都在参与不断改写历史和修正日常真理的活动。在时装店里，有人会猛捶桌子，说：“靴子肯定是时髦货”，这是根据经验判断的事实。一出生机勃勃的戏剧当它认为能远离象时尚那样无聊的玩

意儿时,便将枯萎下去。在戏剧中,每一种形式一经诞生便注定要死亡。每一种形式都必须进行重新的组合,而且这种新形式所包含的新的概念将会带有周围一切影响的印记。从这个意义上讲,戏剧不是一种绝对的艺术。然而,一部伟大的戏剧并不是一次时装展览,不朽的因素确实会重现,某些基本的争议问题会贯串在一切戏剧活动之中。如果将永恒真理同表面的变动分隔开,便会坠入僵化的陷阱;这是假内行用的一种巧妙的形式,而这却是致命的。例如,大家都接受这一点,即布景、服装、音乐等即使对于导演和设计师来说,都不是无可指摘的,事实上也必须对它们进行更新。但是当涉及姿势、举止时,我们感到更加困惑。我们倾向于认为,这些因素如果在剧本中是这样的,可以继续以同样的方法来表现自己。

戏剧导演和作曲家之间在歌剧作品问题上的冲突与此紧密相关。在歌剧作品中,戏剧和音乐这两种截然不同的形式被作为一个整体来处理。音乐家是和这样一种东西打交道的:它近在咫尺,能使人接触到一种看不到的人或事物所表达的东西。音乐家用音符记录下来这种看不到的东西,并通过很少变化的乐器把它表现出来。演奏家的身体、个性如何,这是无关紧要的。一位清瘦单薄的单簧管演奏家可以轻而易举地吹奏出比身体肥胖的演奏家更雄壮的声音。传达音乐信息的工具与音乐本身是各自独立的。所以,乐器用来用去,总是不变,无须对它进行修正或重新评价。但创作戏剧的工具却是有血有肉的,它受到完全不同的法则的支配。在这里,传达信息的工具与信息本身是不可分割的。演员只有赤身露体,才会象一架小提琴一样成为一件纯粹的工具,但他必须具有完全标准化的体格,既不是

大腹便便，也不是罗圈腿。芭蕾舞演员有时与这种情况类似。他可以不受自己的个性或外界生活的影响而再现规定的动作。但当演员穿上衣服并用自己的舌头讲话时，他便进入了起伏不定的表现生活现象的领域。这块领域由他和观众共同占用。由于音乐家的体验是完全不同的，他会感到自己很难理解：为什么那些会使弗尔蒂发笑、使帕克西尼兴奋得拍大腿的传统方式的琐碎表演在今天看来既乏谐趣又无启迪力量。当然，大歌剧就是趋于荒诞的僵化的戏剧。歌剧是一种可怕的事物，它小题大做，它表现超现实主义者的奇闻轶事，这都归结为同样一个坚定的看法：歌剧无须进行任何革新。而实际上歌剧中的一切都必须革新，但这种革新碰到了阻力。

我们必须小心人们的愤慨情绪。因为如果我们把传统作为我们自己与有生命力的戏剧之间的主要障碍，试图以此来使这个问题简单化，那我们就又抓不住真正的问题了。任何地方在文化组织中，在沿袭下来的艺术标准中，在经济组织中，在演员的生活中，在评论家的职责中，都有僵化的因素。如果我们对这些检验一下，就会产生一种误解，好象对立的观点也是正确的，因为在僵化戏剧中也常常见到现实生活中撩人兴致的东西，它们残缺不全，闪烁烁烁，然而又可以给人带来片刻的满足。

例如在纽约，最致命的当然是经济因素。这并不是说那里的所有作品都是拙劣的，但有个剧院，那里一个剧目由于经济原因只排练不到三周的时间，从一开始便成了残缺不全的东西。时间不是最高标准，在三周内取得惊人的成果不是绝对不可能的。在戏剧里我们并不确切地称之为神妙的变化或者侥幸的成功有时会带来惊人的巨大力量。随之而来的便是一个接一个新的创