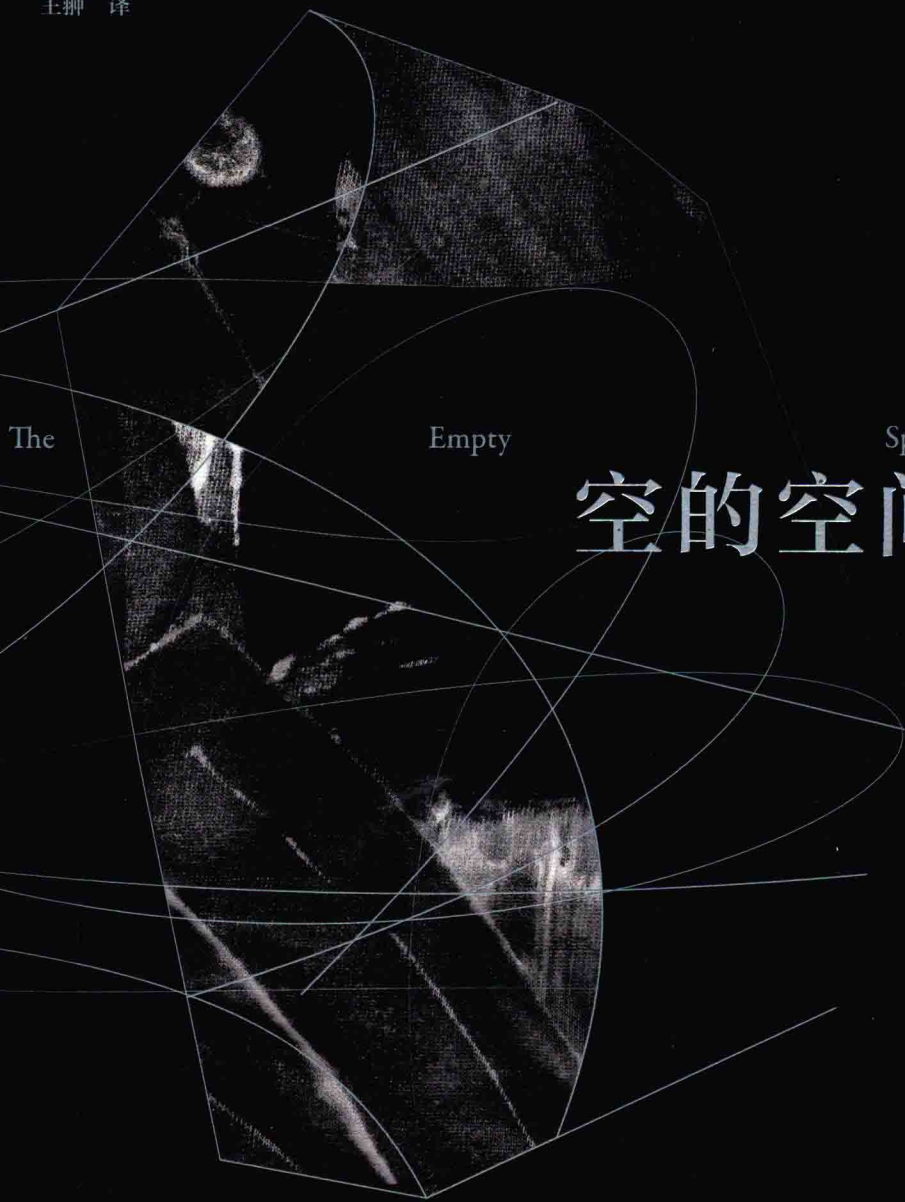


英] 彼得·布鲁克 著

Peter Brook

王翀 译



The

Empty

Space

空的空间

后浪剧场 034

The

Empty

Space

空的空间 [英] 彼得·布鲁克 著 王翀 译

中国友谊出版公司

图书在版编目(CIP)数据

空的空间 / (英)彼得·布鲁克著;王翀译. — 北京:中国友谊出版公司, 2019.11
书名原文: The Empty Space
ISBN 978-7-5057-4825-5

I. ①空… II. ①彼… ②王… III. ①戏剧—舞台演出—表演艺术 IV. ①J812

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 175324 号

Originally published in the English language by HarperCollins Publishers Ltd. under the title: The Empty Space © Peter Brook 1970

Peter Brook asserts in the moral right to be identified as the author of this work.

本书中文简体版权归属于银杏树下(北京)图书有限责任公司。

书名	空的空间
作者	[英]彼得·布鲁克
译者	王翀
出版	中国友谊出版公司
发行	中国友谊出版公司
经销	新华书店
印刷	北京盛通印刷股份有限公司
规格	889 毫米 × 1194 毫米 32 开 5.5 印张 102 千字
版次	2019 年 11 月第 1 版
印次	2019 年 11 月第 1 次印刷
书号	ISBN 978-7-5057-4825-5
定价	49.80 元
地址	北京市朝阳区西坝河南里 17 号楼
邮编	100028
电话	(010) 64678009

致中国读者

戏剧只存在于当下。

当下绝非一成不变，而是瞬息万变。

中国的戏剧艺术深谙此道，中国的传统是活的传统。

《空的空间》问世已有 50 载。

今天的我怎么看戏剧的未来？

唯有痴人才会预测未来。

彼得·布鲁克

2019年2月

推荐序

舞台拥有无限的可能，戏剧具有多元的意义。《空的空间》这个书名，似乎已经打开我们探索现代戏剧的门窗，让我们感受到不受有限舞台的束缚，并利用这个局限的假定性自由表达的新可能。

自20世纪80年代以来，当代中国的戏剧导演和他们的作品风貌，都在不同程度上受过彼得·布鲁克和他这本著作的影响。

林兆华先生曾说，在他多年的创作中，一方面，他是从中国戏曲、曲艺中汲取灵感；另一方面，对他产生影响的是布鲁克这位欧洲戏剧大师，或者说是这部《空的空间》。林先生曾在法国专门拜访过当时80多岁的布鲁克先生，邀请他和他的戏到中国来，结果人没来成，戏来了。2012年，布鲁克导演的《情人的衣服》在北京演出。

王翀是青年戏剧导演，其作品却已有十余部。他能以自己的外语优势，潜心译出布鲁克的著作，令我刮目相看。日

前有幸翻阅了王翀的译稿，语言平易，少有从理论到理论的遣词造句，字里行间的译注更突出了他身为导演特有的专业角度。

祝贺这部布鲁克的经典著作和王翀的非舞台作品问世，并期望有更多的读者阅读此书，在“空的空间”中欣赏充满自由性情的佳作。

濮存昕

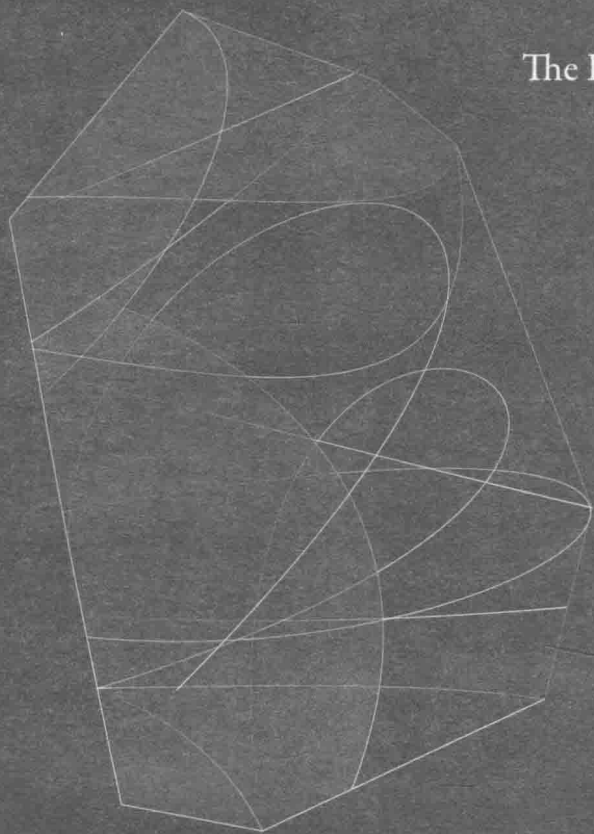
2019年2月

目 录

致中国读者	2
推荐序	濮存昕 3
I 僵死的戏剧	1
II 神圣的戏剧	43
III 粗俗的戏剧	73
IV 当下的戏剧	113
附录1 导演思维导图	165
附录2 主要人名和剧名	166
出版后记	168

I

僵死的戏剧
The Deadly Theatre



我可以把任何一个空的空间，当作空的舞台。一个人走过空的空间，另一个人看着，这就已经是戏了。但一般人对戏剧的定义可不是这样。红幕布、聚光灯、华丽的台词、笑声、黑场，这些元素层层叠叠交织在一起，构成了一件杂事儿，用一个大词儿概括起来就是——戏剧。有人说“戏剧快被电影压死了”，这个“戏剧”指的是电影诞生时代的戏剧：剧院里有票房，有大厅，有折叠座椅，有脚光，有换景，有中场休息，还有音乐——似乎戏剧的定义天生就是这样。

我把戏剧定义成各不相同的四类：僵死的戏剧、神圣的戏剧、粗俗的戏剧和当下的戏剧。有时候，这四种戏可以并存，隔街相望，比如在伦敦西区或纽约百老汇。有时候，它们相隔千里，可能华沙的戏“神圣”，布拉格的戏“粗俗”。有时候，它们是隐喻：其中两者共存于同一台演出，甚至同一幕戏里。有时候，四种戏剧共存于同一时刻，交杂在一起。

乍一看，“僵死的戏剧”这个名字起得太有道理了，因为

它的意思就是烂戏。我们看得最多的戏就是烂戏，而且这个词一般会用于千夫所指的商业戏。既然烂戏已经被骂滥了，我们还有讨论它的必要吗？其实，僵死感会偷偷摸摸出现在任何一出戏里——意识到这一点我们才会知道，这里面的问题大了。

戏剧之僵死，显而易见。直接的例证就是，世界上看戏的人越来越少了。当然，偶尔会出现一些新运动和好作家，但作为一个整体，戏剧既不能使人升华，也不能给人教育，甚至连娱乐都给不了。以前总有人把剧院比作妓院，意思是戏剧艺术不够纯洁。可是这种说法在今天看来还挺有道理——妓女拿了钱却给不了你多少快感。百老汇的危机、巴黎的危机、西区的危机其实都是一种危机，票务代理不说我们也明白：戏剧已然是僵死的行业，戏剧的尸臭大家都闻见了。公众不是经常提娱乐性吗，即使今天公众真的想要娱乐性，戏剧人也会束手无策。真正好玩儿的戏一个都没有。值不回票价的不只是小破喜剧和破音乐剧，僵死的戏剧把触角伸到了太多地方：大歌剧、悲剧、莫里哀的喜剧和布莱希特的史诗剧。当然，僵死的戏剧躺得最保险、最舒服、最狡猾的地方就是在莎士比亚的戏里了。他的戏很容易僵死。我们看的莎剧都是正经演员的正经演出，舞台漂亮，人物精神、穿着华丽，也有音乐——古典戏剧该有的好配件都有了。可它就是要了命地枯燥，我们只能在心里默默地怼莎士比亚，或者怼戏剧，抑或怼自己。更要命的是，剧场里总有那么几个

僵死的观众出于某种神奇的原因，独独喜欢枯燥乏味。比如说，一些学者看戏的时候，一边在嘴里嘟囔他最爱的台词，一边在心里验证他的学术小理论，只要这种经典戏剧的演出没有让他分神，他就美了。他是真心想看特别高尚的戏，只是他把智力上的满足误以为是剧场里的真实体验。他的悲哀在于，他甘心让自己的学养被枯燥绑架，让僵死的戏剧大行其道。

如果你关注每年最成功的那几个戏，你会看到一个非常奇特的现象。所谓的成功之作理应比烂戏更生动、更明快、更鲜艳，可事实却并非如此。在戏剧最火的地方，基本上每年都有一部成功之作不符合这些标准；总有那么一个戏，不是尽管枯燥却依然成功，而是恰恰因为枯燥而大获成功。说到底，人们还是把“文化”与某种责任感、古装造型和大段枯燥的台词联系在了一起，所以才会本末倒置——一定程度的乏味反倒成了文化价值的保障。当然，乏味的剂量非常微妙，没有精确的公式，用量太大会把观众弄跑了，用量太小会让观众觉得主题太强烈，无法接受。但是，平庸的作家大概能找到精准的结合点：他们用一部又一部枯燥的作品大获成功，让僵死的戏剧僵而不死。观众在剧场里会渴求一种“高于”生活的东西。正因如此，他们会误把文化——或者说文化的标签——当作他们不懂的东西。同时，他们确实也有些模糊的真实感受。于是，令人悲哀的结果就是，观众把烂戏捧为成功之作，自欺欺人。

谈论“僵死”的时候，我们得注意，生死两界的区别对于人生来说非常清楚，但对于其他事情来说就有些朦胧。医生能轻易分辨生命和尸骨，但我们都没怎么见过观念、作风和形式从欣欣向荣变得奄奄一息。成年人很难下定论，但孩子却能感觉到。我举个例子吧。在法国，演古典悲剧有两种僵死的方式：第一种是传统范儿的僵死，使用特别的语调、特殊的举止、高雅的外形和音乐般的吟诵；第二种僵死差不多就是第一种的一半吊子版。宫廷举止和皇家价值观正在生活中迅速消逝，所以我们会觉得那些招式越来越空洞，越来越没有意义。这会导致年轻演员愤怒而焦虑地去寻找真实。他想要把那些诗句演得更真，听起来就像祈祷一般诚恳。但他发现剧本的套路太顽固，完全没法这么处理。他不得不想办法妥协，既不如日常对话般清爽，也不像过火的表演般做作。结果就是，他的表演很弱，但做作感很强，也容易被别人记住。肯定会有人呼吁，让古典悲剧再一次“按照剧本”演出。这么说倒是无可厚非，可要命的是，我们通过剧本只知道台词是什么，却无法知道当初它是怎么演出来的。因为没有录音，也没有录像，只有专家——当然，哪个专家都没有亲身经历过。真正的古典风格早就没了，留下来的只是模仿：传统范儿的演员保持传统范儿的表演，他们学习的对象不是真正的根，是意淫出来的根，比如记忆里某个比他们更老的演员的腔调——而那个老演员的腔调也来自对他前辈的回忆。

我看过一次法兰西喜剧院的排练，一个非常年轻的演

员站在一个非常老迈的演员跟前，一字一句、亦步亦趋地模仿，就像照镜子一样。这可跟伟大艺术传统的继承完全不一样。比如日本能剧演员的子承父业和口传身授，传递的是意义。^①意义不属于过去，可以与当下产生关系，但是对表演的外在模仿只能保留一个样子——样子可没什么意义。

关于莎士比亚戏剧，我们又听到了一模一样的建议——“照着剧本演”。可剧本是什么？纸上的符码。莎士比亚的剧本只是记录了他想要的台词，台词是演员嘴里的声音，加上音调、停顿、节奏和动作才能构成意义。台词并非天生就是台词：台词是结果，它源于冲动，冲动源于支配表达的态度和行为。这个过程在剧作家体内发生，又在演员体内重复。可能他们仅仅是对台词有自觉，但对作家和演员来说，台词只是巨大的无形结构中有形的一小部分。有些剧作家喜欢用舞台提示和说明把意思和意图写得一清二楚，但我们都知道一件事：最好的剧作家解释得最少。他们明白，自我阐释十有八九是无效的。他们还明白，演员寻找说台词方式的过程和作家创作台词的过程类似，没有捷径，也没法速成。要命的是，戏剧里的情人或国王一张嘴，有人就忙不迭地贴标

^① 能剧和狂言的名门之后都是从三四岁开始学艺，能对“意义”有多少理解？我在夏威夷大学师从茂山家的狂言师学习过半年，也在东京给“结城座”导演过提线木偶戏，感觉到日本传统艺能确实重视口传身授，但并不像布鲁克所说“传递的是意义”，因为口传身授主要靠模仿、重复和悟性。其实，传统艺能里僵死的专业演员非常多，很多人在台上只是完成既定任务。当然，对东方艺术的想象性误读绝非布鲁克的专利。（若无特别说明，本书注释皆为译注）

签：情人“浪漫”，国王“尊贵”——在一无所知的状态下就敢讨论爱情之浪漫和王室之尊贵，好像这些东西能信手拈来递给演员一样。然而，这些概念都是虚的，根本就不存在。如果我们非要追究，顶多就是参考书籍和绘画，靠想象重建。如果你让演员用“浪漫式”表演，他会自以为理解了你的意图，冒失地演出来。可他这种风格是打哪儿来的呢？直觉、想象、看戏的经验给了他一种模糊的“浪漫感”，然后，他再若有若无地加上一些对崇拜的老演员的模仿。如果他挖掘自身的人生经验，恐怕会和剧本不搭；如果他就照着他对剧本的理解去演，又会变成对传统范儿的模仿。这两种表演都是勉为其难，基本上都没戏。

别再假装“悦耳”“诗意”“高于生活”“尊贵”“英勇”“浪漫”这些古典戏剧术语有什么明确的意义了。这些评论语只能反映某个特定时代，如果今天还想根据这些概念做戏，简直就是走上通向僵死戏剧的不归路——这种僵死戏剧伪装成名门正派，得以苟延残喘。

有一次，我在做讲座的时候搞了个实验。当时正好有个女听众既没看过《李尔王》的演出，也没读过《李尔王》的剧本。我把高纳里尔的第一段台词给她，让她根据自己的理解读出来。她简简单单地读了出来，滔滔不绝，言语间饱含魅力。然后我告诉她这是个恶妇的台词，让她说话的时候始终透着虚伪。她用这种方式再念以下台词的时候，大家都能感觉到她在根据概念表演，其实跟台词本身的音乐性背道而

驰，非常不自然：

父亲，我对您的爱，不是言语所能表达的；

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；

这一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

你也可以自己试试看，用唇舌去体会我说的那种感觉。这段台词背后的角色受过良好的教育，她在当众说话的时候自如而沉着。至于她的性格，我们只能看到表面的优雅迷人。可如果舞台上的高纳里尔用十恶不赦的口气说这段话，你再对比一下台词，肯定就蒙了，因为只有在道德观上先人为主才会想到恶。其实，高纳里尔刚出场的时候，如果不演成“大坏蛋”，只演出台词透露的那一面，整个戏的平衡就变了，后面她的邪恶和李尔的殉难也都会变得比表面现象更复杂。当然，我们看到结尾才会知道高纳里尔的行为让她成了

^① 译文出自〔英〕莎士比亚：《莎士比亚全集》（五），朱生豪等译，429页，北京：人民文学出版社，1994。本书中的莎士比亚译文大都引自朱生豪的译笔。永远不要忘记这个24岁就翻译莎士比亚，32岁就早逝的年轻人。

大坏蛋，但她真是坏到家了，既复杂又让人信服。

在鲜活的戏剧里，我们每天都会在排练里检验昨天的成果，因为我们知道我们可能还没找到正确的演法。可是僵死的戏剧观认为，经典作品的演法已经被老艺术家找到了、定死了。^①

这是一直以来的老问题，我们称之为——风格。

每个作品都有自己的风格，每个时代也都有自己的风格。想要精准定位某种风格是不可能的。我记得很清楚，北京的京剧团来伦敦之后不久，台湾的京剧团也来了。北京的剧团扎根在京剧的土地上，艺术形式古老，但每天的演出都焕然一新；台湾团的剧目是一样的，但演出只是在模仿记忆中的京剧，细节上缺斤短两，对华丽的过场添油加醋，忽略了意义——毫无新鲜感。即便是陌生的异域风格，“生死”之间的区别依然一目了然。

真正的京剧是这样的舞台艺术：外在形式代代相传，完全固定的形式将会千秋万代——至少几年前还是这样的情况。京剧的魅力让它拥有超强的生命力，像纪念碑一样超越时代，可惜时光荏苒，京剧里的世界和社会生活越来越脱

^① 热爱布鲁克的林兆华在1999年导演新版《茶馆》之后，就公开承认失败了。几年后，旧版的舞美复辟，他也从导演降格成了“复排导演”。话语权依旧掌握在老人和旧人手里。所以，根据《伯尔尼保护文学和艺术作品公约》，《茶馆》的局面只能在老舍逝世50年、版权公开后才能打开。2017年我导演了《茶馆2.0》，李六乙导演了四川话版《茶馆》。