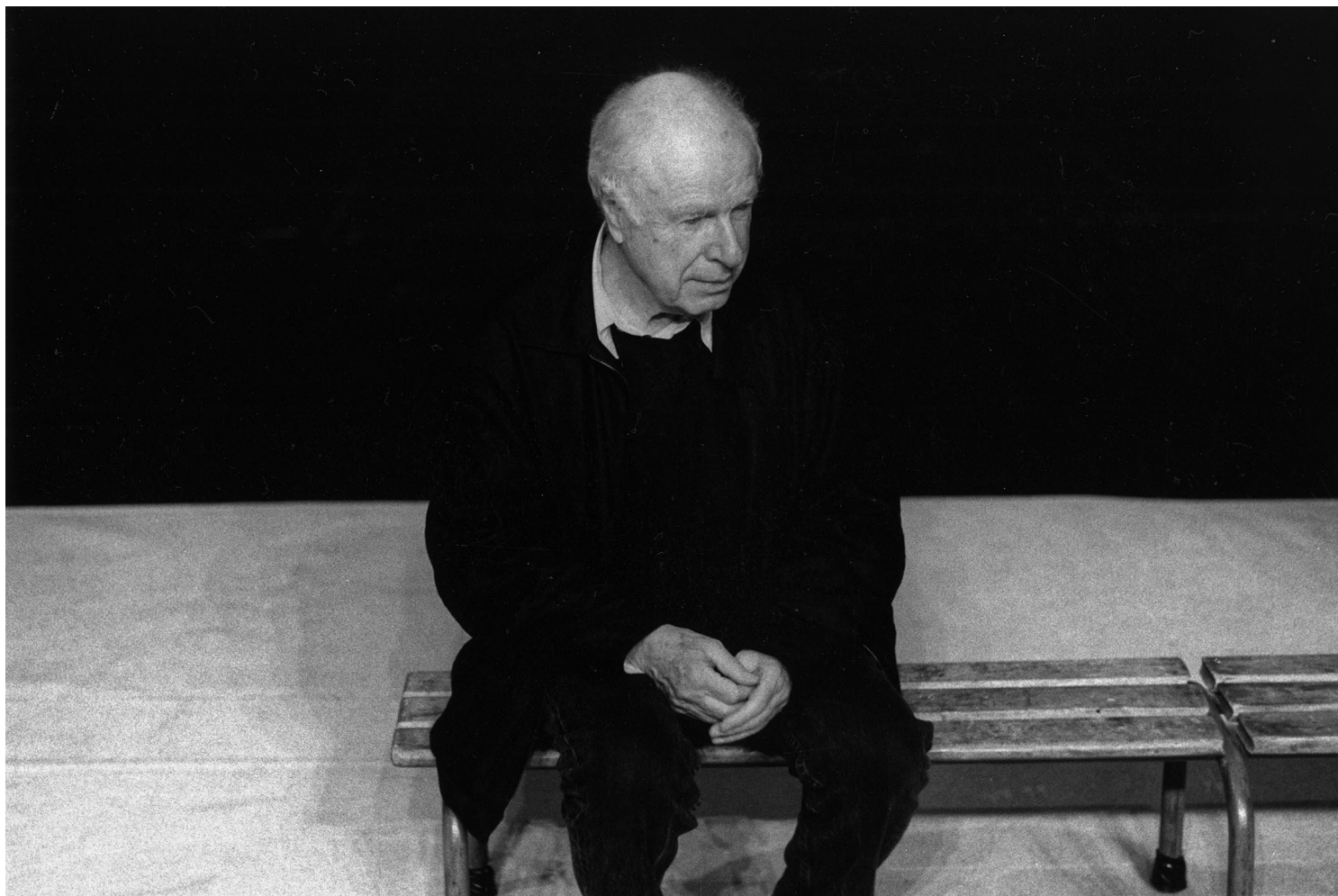


风物 深度

## 彼德·布禄克如何改变20世纪剧场？当饥饿者同时拥有丰盛的想像

剧场是世界的，因此布禄克也是世界的，他与昔日一众戏剧大师齐名，但他对当代世界剧场的影响，都超越了他们。



戏剧家彼德·布禄克。摄：Michael Ward/Getty Images

特约撰稿人 邓正健 | 2022-08-06

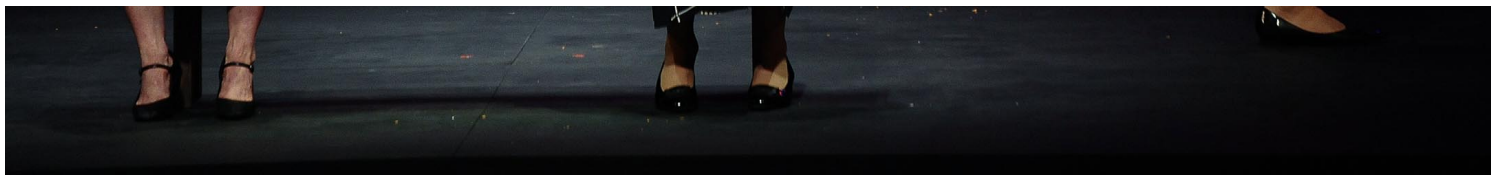
说彼德·布祿克（Peter Brook，又译彼德·布鲁克）是20世纪最具影响的戏剧家（有没有“之一”尚可斟酌），绝不为过。他刚于今年7月3日逝世，终年97岁，长寿无疑也是其影响力的因素之一。他生于1925年，正值两次大战之间，欧洲剧场当未受二战后各种前卫剧场理论洗礼，仍是现实主义戏剧天下：

那个时候，布莱希特（Bertholt Brecht）还尚未把他的间离效果学说理论化；亚陶（Antonin Artaud）仍在他的超现实主义时期，未有“残酷剧场”（Theatre of Cruelty）概念；荒诞剧代表人物贝克特（Samuel Beckett）跟尤奥斯高（Eugene Ionesco）仍在求学；更令人意外的是，布祿克有时予人感觉是葛罗托斯基（Jerzy Grotowski）的继承者，实情是他比葛罗托斯基年长7岁，布祿克对葛罗托斯基“贫穷剧场”（Poor Theatre）的实践，是很多年后的事。布祿克与这些戏剧大师同为当代前卫剧场的开拓者，但跟几位相比，布祿克的戏剧更贴近21世纪的当代经验。

布祿克是英国人，但我们未必会直说他是“英国戏剧家”。剧场是世界的，因此布祿克也是世界的，他与昔日一众戏剧大师齐名，但他对当代世界剧场的影响，都超越了他们。在20世纪后半叶，当戏剧大师们陆续辞世，布祿克仍以他旺盛的创作力，海纳大师们对当代剧场的种种敲问，并付诸实践，一直持续到21世纪。

“然而，当我们谈到剧场时，我们想的却不是这个。而是红色的帷幕、聚光灯、无韵诗篇、现场笑声、昏暗的观众席等等，是这些东西混乱地拼凑成我们对剧场的概念，一个无所不包的字。”





2011年4月7日，加利福尼亚州圣莫尼卡的舞台上，上演彼德·布祿克的作品。摄：Angela Weiss/WireImage via Getty Images

## “空的空间”不是剧场理论，是提问的起点

布祿克最广为人知的，应该是他于1968年出版的著作《空的空间》（The Empty Space）。此书收录了他在1965年伦敦大学一个系列讲座的四篇演讲稿，书中开首一句，很可能是当世被引用得最多的剧场定义：

“我可以选任何一个空的空间，然后称它为空旷的舞台。如果有一个人在某人注视下经过这个空的空间，就足以构成一个剧场行为。”

有人视此为剧场简约主义的滥觞，也有人视之为对葛罗托斯基“贫穷剧场”的直接呼应和继承，不过纵观布祿克毕生的剧场实践，他与戏剧大师们的最大分别，是他从不拘泥于任何戏剧理论体系。

自19世纪以来，历代戏剧家都以不同方式回答“什么是戏剧／剧场”这一问题，并发展出不同的剧场理论。例如著名的俄国戏剧大师史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavski），他的演员训练和演出体系的名称，就直接叫做“体系”（The System）（华文世界为方便讨论，一般会把“体系”称为“史氏体系”）。日后如“残酷剧场”（Theatre of Cruelty）、“贫穷剧场”（Poor Theatre）或“荒诞派戏剧”（Theatre of the Absurd）等，无不是要表达一种对剧场的信仰、或剧场实践的方法，它们以一种对剧场的特定理解方式，同时排除别的理解方式。即使近世的“后戏剧剧场”（Postdramatic Theatre）、“新文本”（New Writing）的实践，仍存在著这种倾向。

他早年曾在英国主持著名的“皇家莎士比亚剧团”，排演了不少商业上成功的莎剧。那里没有专业戏剧学校、理论大师、剧场范式，这令后来的布祿克甚至认为理论对他的工作没有实质帮助。在创作上，他只会随自己的艺术直觉而行。

剧场是艺术，艺术创作自然有不同“风格”，而“风格”发展到极致，总得触及艺术本质的问题。不过，布祿克的“空的空间”并不是一套“理论”（或“体系”），更不是一种“风格”（它也不只是“简约主义”），“空的空间”其实是一个提问的起点，那段引言毋宁说是一个对剧场为何物的“反学习”（unlearn）过程，撇除一切

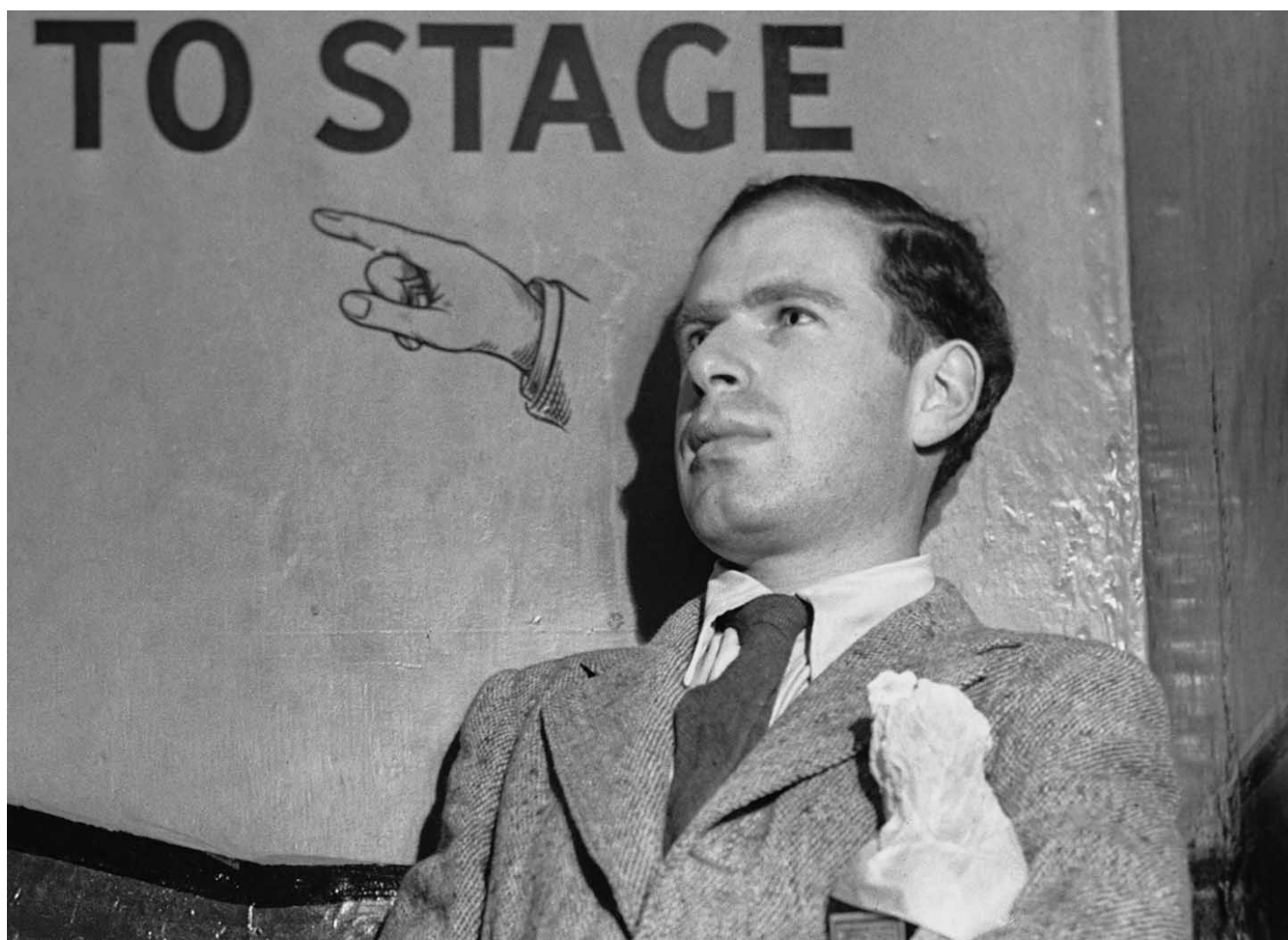
不必要的枝叶，看看什么才是剧场的必要元素。

但布祿克并不是说，剧场应该只有这些元素，因为他在书中之后一句是这样说的：

“然而，当我们谈到剧场时，我们想的却不是这个。而是红色的帷幕、聚光灯、无韵诗篇、现场笑声、昏暗的观众席等等，是这些东西混乱地拼凑成我们对剧场的概念，一个无所不包的字。”

布祿克有英式经验主义者的务实，对于剧场实践，不强求理论的严谨性，反而重视实践上的灵活。他早年曾在英国主持著名的“皇家莎士比亚剧团”（Royal Shakespeare Company, RSC），排演了不少商业上相当成功的莎剧。当时，英国剧场跟欧陆剧场截然不同，剧团比较商业化，也没有欧陆剧场的理论氛围，对布祿克来说，以这种英式的剧场环境作为他的戏剧起点，可谓一种恩赐：那里没有专业戏剧学校，没有理论大师，没有什么剧场范式；他不认识史坦尼斯拉夫斯基，不了解布莱希特，更没听说亚陶，他跟其他英国剧场工作者一样，就在莎剧、闹剧和正剧之间自由转换游弋。

这重经验，令后来的布祿克即使对剧场理论都有深刻研究，却都有所警剔，甚至认为理论对他导演的工作没有实质帮助。在创作上，他只会随自己的艺术直觉而行。





戏剧家彼德·布祿克。摄：Hulton-Deutsch Collection/Corbis via Getty Images

## 讲故事的人不只是表演者，观众也有份

“对我来说，舞台仍是我自孩提时代就无比珍视的幻想世界。布莱希特试图质疑镜框背后魔幻世界的价值，这种意图在我的体验中唤不起任何共鸣，他对社会的认识也与我相去甚远。”

20世纪剧场是一个批判传统的时代。在每位大师身上，我们都能找到批判传统的色彩。贝克特质疑剧场“语言”的有效性，亚陶试图恢复“身体”的剧场地位，到布莱希特批判亚里士多德的“净化”（catharsis）观念、要求观众不要被第四堵墙的幻想蒙蔽，或是葛罗托斯基质问剧场是否还需要“被观看”等等。但对务实的布祿克来说，研读大师们的观念是有意义的，但意义并不在于大师们已解答了“什么是剧场”的问题。他们只是问对了问题，布祿克则另有解答。

例如他对布莱希特著名的“间离效果”（Verfremdungseffekt，又译陌生化）理论不以为然。布莱希特要求观众不要相信剧场里看到一切，因为那只是“故事”，剧场的目的是为了揭露“社会现实”。但布祿克看来，“故事”恰恰让观众可一同参与剧场，“打破第四堵墙”不是要观众从剧场幻象中惊醒，而是要破除表演者跟观众之间的隔阂。他说：“对我来说，舞台仍是我自孩提时代就无比珍视的幻想世界。布莱希特试图质疑镜框背后魔幻世界的价值，这种意图在我的体验中唤不起任何共鸣，他对社会的认识也与我相去甚远。”

又例如对阿陶、贝克特和葛罗托斯基等人，布祿克都觉得他们令剧场背弃了观众。布祿克并不同意将表演者跟观众视作“不可和解的对立者”，或并把表演者位置放得高高在上这类冷漠看法。他曾主持巴黎北方滑稽剧团（Théâtre des Bouffes du Nord）超过三十年（1974 - 2008），并跟剧场制作者米雪琳娜·罗桑（Micheline Rozan）共同创立的“国际剧场研究中心”（International Centre for Theatre Research）。

在中心草创初期，他进行过一次为期三年的实验，并得出了不同的结论：他相信表演者跟观众之间是一种相会、合作的关系，他把戏剧理解为一个讲故事的过程，而讲故事的人不只表演者，也须有观众的份儿。



《摩诃婆罗多》剧照。图：网上图片

## 当下的我们为什么还需要剧场：布禄克的答案

他曾让一位普通观众朗读一段对白，事前不让她知道对白来自莎剧《李尔王》。观众顺著对白意思去读，感觉很好。但当观众被告知这对白来自《李尔王》后再读一次，表现就变得别扭了。

当代剧场看似百花齐放，但其实自从电影在19世纪末出现以来，剧场一直面临危机。在电影面前，剧场失去临摹现实社会的能力，即使舞台技术再进步，剧场也不可能回到19世纪的现实主义盛世。因此，当今天仍有人视“肖真”为戏剧标准时，其实是一种相当守旧的观念。而在21世纪当下，虚拟技术令“复制现实”变得更轻而易举了。那么，我们还为什么需要剧场？这是很多热爱剧场的人的疑问。而早在半个世纪前，布禄克就提供了答案。

在《空的空间》里，布禄克以四篇讲稿，分别讲解了“僵化剧场”（the deadly theatre）、“神圣剧场”（the Holy theatre）、“粗俗剧场”（the rough theatre）及“当下剧场”（the immediate theatre）四种剧场形态。他的论述并不复杂，没有欧陆大师们的理论腔，若你细读布禄克的文字，你会发现他的文字意外地轻巧、亲民，却有精准地说到很多剧场本质的问题。

布禄克讲过一个小故事：他让一位普通观众朗读一段对白，事前不让她知道对白来自著名莎剧《李尔王》（King Lear）。观众顺著对白意思去读，感觉很好。然后当观众被告知这对白来自《李尔王》之后，再读一次，她的表现就变得别扭了。布禄克解释，所谓“僵化”（deadly），其实就是因循的风格，当观众知道那段读白是莎剧后，就觉得应该要用某种“莎剧腔”去演释，结果失去了跟对白的感通。

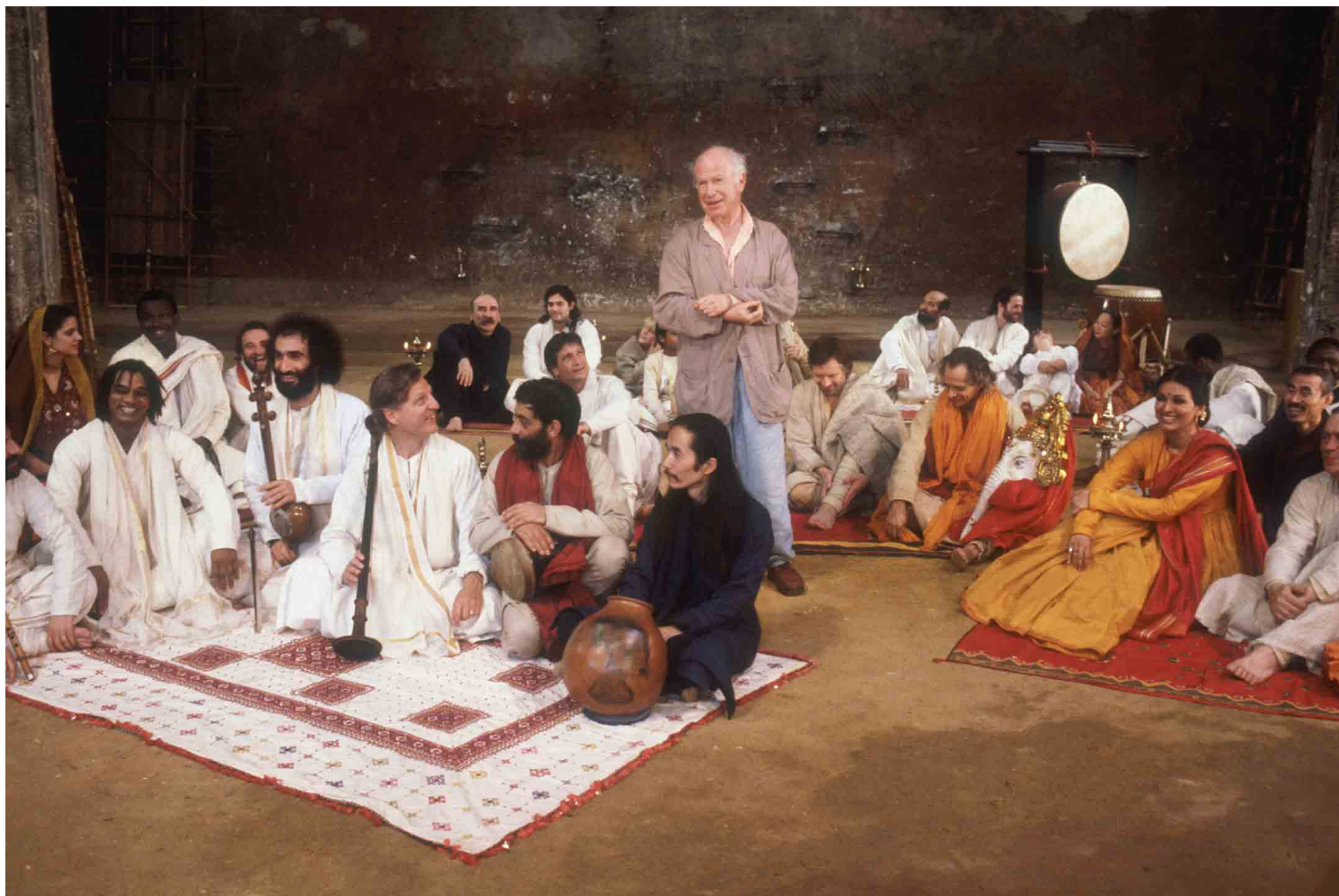
“当我们想要固定风格的当下，就是我们迷失的时刻到来。”

这种“僵化”，不只存在于商业剧场里，也存在于所有剧场传统里，更存在于广大观众的集体戏剧品味中。布禄克断言，“当我们想要固定风格的当下，就是我们迷失的时刻到来。”因此，他特别喜请小孩去看排戏，因为小孩没有习见，也无所忌讳，不会出于礼貌而不说出自己的感受。小孩就是最严苛的评论家。

除了莎剧，布禄克早年亦导演过很多歌剧和商业演出。当时英国仍保留了相当保守的艺术审查制度（到了1968年才被废除），剧团演出必须事前送审，在排练时改编剧本，以及即兴演出，都是被禁止的。所有演出都必须依照最初预定的设计演出，不能更改，其中的僵化，可想而知，而对年轻布禄克来说，更有深刻体会。他相信真正僵化的并不是剧作本身（如莎剧），也不是个别的戏剧类型（如歌剧），而是创作者的因循思想。一旦创作者变得守旧，并以官方剧场标准来衡量之后，任何新作品其原创性和批判性都会被彻底地扼杀。



见，置身剧场氛围之一，你自然就会明白。



剧场导演彼得·布祿克在巴黎剧院的舞台上指导《摩诃婆罗达》的排练。摄：Julio Donoso/Sygma via Getty Images

## 铺一张鲜艳的地毯，便在那里演出

“戏剧有什么作用？戏剧有用吗？……如果我们只是站在那里面带微笑，握手，馈赠礼物，寒暄问候，一年过去，隔阂依旧。但戏剧有一个强大的功能：它对在场的所有人都会构成影响。曲终人散的同时，会有东西被打开。”

布祿克还提及一种叫“地毯剧场”的方法：选一块空地，把一张颜色鲜艳的地毯铺上去，便在那里演出。在非洲，观众自然而然就会坐下来看剧，但在欧洲，布祿克却发现需要花唇舌跟观众解释，因为欧洲观众太过习惯严格划分现实与虚构，若没有传统剧院里的种种设施和指示（例如舞台与观众席，灯光，帷幕，乃至“表演者”跟“观众”的身份建构等），他们是无法理解剧场的。

地毯剧场的探索成果之一，是1979年的作品《飞鸟大会》（La Conférence des Oiseaux），故事改编自一部波斯古诗。不论到什么地方演出这个作品，布祿克都会依著地毯剧场的方式，铺出一张地毯，然后马上演出。这个演出虽有剧本，但即兴成份很重，演员会在戴上鸟头帽子，并以头、手和手指的动作来表达剧情。同时演员会用上大量简单道具，配合动作和想像力，赋予它们意义。

1970年代末至1980年代，是布祿克的创作盛期，其中最重要的作品无疑是1985年的《摩诃婆罗达》（Le Mahabharata）。《摩诃婆罗达》改编自同名印度史诗，布祿克筹备十年，排练九个月，在1985年法国阿维农戏剧节演出时，它是一个足足九小时的演出。后来布祿克改编成电影，也是一个五小时的电影版本。这部史诗是关于印度神话中两个婆罗达宗族为争夺王位而战斗，最终触发令王朝覆灭的大战。史诗既表现了人类高尚的道德情操，以及尊严的沦丧，但在布祿克手上，却成为他集一切可能戏剧风格大成的杰作。

剧场不只是艺术，更是一种人与人之间的沟通方式。当电影取代了剧场，成为故事幻象的制造场；当虚拟技术制造出前所未有的视觉拟真经验，却排除了亲身体验和现场感时，21世纪剧场就更需要肩负这种功能。

《空的空间》曾提及两种在人类戏剧史中占有重要地位的剧场形态：“神圣剧场”和“粗俗剧场”。传统上，神圣剧场跟宗教和神话仪式有关，是把“无形”的宗教经验化作“有形”的过程。但对布祿克来说，“神圣剧场”关心的不只是宗教传统，还有当代人的生活经验，或准确地说，是如何超越这些生活经验。

他提到两种观众看完优秀作品后的两种反应：一是掌声雷动，二是鸦雀无声。前者多发生在符合观众美学期望的演出上；而后者，则发生在观众无法马上消化的作品之中。后者为观众提供了超越日常生活的经验。布祿克相信，当代剧场可以从欧洲以外的传统文化中找到这种“超越日常”的剧场经验，却又不是在形式上仅仅回归传统仪式——因为那就是一种“僵化”，就像我们不应依足古希腊的方式去演希腊悲剧，或根据莎士比亚的方式去演莎剧一样。

至于“粗俗剧场”，则是指一种深入庶民日常生活的剧场。庶民生活必定是粗糙、不一致、反传统、没有特定风格和框架。欧洲现实主义剧场是反粗俗剧场的典范。在布祿克看来，观众接受粗俗剧场，其实是人性本能，而僵化的戏剧传统则一直妨碍著观众对剧场的直接体验。后来布祿克在非洲的经验，正好体现了剧场如何能不拘一格地给予观众最质朴的体验。这是欧洲现代文化所缺乏、亦是《摩诃婆罗达》所希望探索的。

《摩诃婆罗达》乍看是“神圣剧场”，但事实上，剧中浓度极高的表演形式，令它始终难以归类，没有陷于形式上的僵化。1970至1980年代，布祿克力图超越欧洲文明传统的枷锁，跟团队不断到亚洲和非洲旅

行；他亦积极与不同具有国际背景的演员合作，吸收对方的剧场和传统文化。在《摩诃婆罗达》中，观众所看到的不只是印度史诗，而是各式各样可能的剧场形态总汇：宗教仪式、东方说书、魔术、即兴演出、东方形体、乃至西方悲剧的语调等。藉著《摩诃婆罗达》的宏大创作，布祿克试图找出一套人类共同的剧场“语言”。



戏剧家彼德·布祿克。摄：Michael Ward/Getty Images

透过这些演出，布祿克最终还是要回应“剧场有什么用？”的问题，他说：

“戏剧有什么用？戏剧有用吗？……通过表演，我们首先是想创造‘一些东西’。如果我们只是站在那儿而带些微

戏剧有什么用！戏剧有什么用！……她过衣橱，我们忘却在延宕有——空荡荡——。如今我们只是站在加里西市微笑，握手，馈赠礼物，寒暄问候，一年过去，隔阂依旧。但戏剧有一个强大的功能：它对在场的所有人都会构成影响。曲终人散的同时，会有东西被打开。”

剧场不只是艺术，更是一种人与人之间的沟通方式。当电影取代了剧场，成为故事幻象的制造场；当虚拟技术制造出前所未有的视觉拟真经验，却排除了亲身体验和现场感时，21世纪剧场就更需要肩负这种功能。正如布祿克所说，“会有东西被打开”。

最后，谨以布祿克说过的一个小故事，以纪念这位刚辞世的世界戏剧家：

“在非洲的乡村，说书人在故事行将收尾时，会把手掌放到地上，说：‘我把我的故事放在这里。’然后又加了一句：‘明天会有人拾起它。’”