

中西戏剧艺术中的“空”理论

——兼论王晓鹰版《理查三世》“空”理论之实践

金梦

(中央戏剧学院 导演系,北京 100006)

摘要:王晓鹰导演的话剧《理查三世》于2012年在英国莎士比亚环球剧院上演并取得了巨大成功。本文聚焦戏剧中的“空”问题,比较彼得·布鲁克与中国戏曲的相关论述,并将其用于分析王晓鹰版《理查三世》的导演创作特点,以期在中西方文化交流背景下,为中国当代戏剧呈现如何创新提供另一种思路。彼得·布鲁克在《空的空间》中对戏剧本质的看法在某种意义上将戏剧回归到最原始的空间美学状态,这体现在他对莎士比亚戏剧精神的把握,尤其是在莎戏排演中对时空的把握和演出与中国戏曲的时空美学观有异曲同工之妙:充满了“假定性”。

关键词:《空的空间》;“高度假定性”;王晓鹰;理查三世

中图分类号:I23

文献标志码:A

文章编号:1674-6414(2023)03-0051-06

中西戏剧艺术对时空观念存在不同解读,在戏剧上演时对时空的不同处理构成了相应的理论体系。知名导演彼得·布鲁克在1968年出版的《空的空间》一书在戏剧学界引发了热烈的讨论,并对后世的戏剧创作产生了深远的影响。书中有关舞台时空的观点与中国传统戏曲的时空观有着极大的相似之处。本文将中国导演王晓鹰版的《理查三世》为个案入手,比较布鲁克的“空”与中国戏曲的“空”之异同,探索王版《理查三世》如何将二者融合,并为当代戏剧导演创作起到积极影响。

1 彼得布鲁克的《空的空间》中的“空”

彼得·布鲁克是20世纪著名的戏剧导演和电影导演,执导了70多部作品,他曾在皇家莎士比亚剧院(Royal Shakespeare Company)担任导演。他也是一个戏剧理论家,他所著的《空的空间》对戏剧的探索和创新轰动了世界剧坛,代表了当时最新、最激进的戏剧认知,在舞台空间和演剧形式的探究上,“不仅代表着现代主义戏剧实验的最新方向,也触及戏剧的一系列的本质问题”(陈世雄等,2000:566)。

“我可以选用任何一个空间,并称之为一个空舞台。其他人在观看一个人时,他走过这个空间,这就是一出戏剧所需要的全部了。”(Brook,1996:7)这是彼得·布鲁克在1968年谈戏剧的理论经典时定义的空间,他的“空”不单单指舞台空荡荡:“然而当我们讨论戏剧时,对戏剧的定义远远不是这样的。红幕布、聚光灯、无韵诗、笑声、暗场,这些都叠加在一起构成了一团杂乱,用一个通用的词概括就是——戏剧。”(Brook,1996:7)在一个空间里,一个人走过——演员演,在别人的注视之下——观众看,即着重强调了观众与演员的关系,而非演员演的内容。“他就是把戏剧演出的直观

收稿日期:2022-12-10

作者简介:金梦,女,中央戏剧学院导演系博士研究生,主要从事戏剧与影视学、莎士比亚戏剧演出研究。

引用格式:金梦.中西戏剧艺术中的“空”理论——兼论王晓鹰版《理查三世》“空”理论之实践[J].外国语文,2023(3):51-56.

形式归结为直面观众的‘空间’与‘人’的关系。”(Brook, 1996: 7)这说明布鲁克对于“空的空间”的认知聚焦在演员与观众交流的演剧观念上,注重观演关系,反映了导演对舞台时空美学观念的高度凝练。

《空的空间》英文版问世于1968年,在各种思潮涌动的60年代,英国戏剧也受现代主义与后现代主义的思潮影响而达到高潮,“不论在社会观念上还是美学观念上,都具有反叛的鲜明特点”(陈世雄等,2000: 566)。笔者认为,用“反叛”一词来形容彼得·布鲁克的特点是不准确的。实际上,彼得·布鲁克是在经历了一段现实主义戏剧的潮流后,回过头来再去认识、挖掘戏剧艺术的本质。他的艺术追求更多的是希望“能够向古希腊戏剧和伊丽莎白戏剧时期的戏剧精神回归”(李铎,2016: 12)。彼得·布鲁克就是在这种思潮下,在阿尔托的“残酷戏剧”、布莱希特的“史诗戏剧”的影响下形成的一种前卫理论观念。他的戏剧理论学说和实践最大的特点就是,不会让任何一种僵化的流派、固定的观念禁锢住自己的艺术思想和导演方法,而是“兼收并蓄,为我所用”地保持开放。他“只采纳建立在经验基础上的理论立场”(巴布莱,1973: 85)。这代表着他基于对作品的把握选用适合演出本身的创作方法,充分实践后再进行理论总结,又在某种理论的影响下进行导演实践。他是他自己,不把任何艺术理论奉为金科玉律。

彼得·布鲁克关于“空”的概念更多是由排演莎士比亚的作品而生发的,“与导演其他作品相比,排演莎士比亚则恰恰相反。莎士比亚写的都是无限制的。如果你看到那些不太优秀的剧作家的作品,你会发现他们会在台词的表达方式上加上括号,给出舞台提示。在莎士比亚剧本中,你可以把台词翻过来调过去”(Croyden, 2003: 12)。莎士比亚剧作的特性使得彼得·布鲁克关注到导演过程中的自由度。

“不同于一本书,剧场总是有个特性,那就是可以重新开始。在生活中这是一个神话,我们永远不能回到过去。新叶不会逆生长,时钟不会倒转,我们不会有第二次机会。在戏剧中,石板随时可以被擦得干干净净。”(Brook, 1996: 144)这种可以超越时空的特性,再次验证了布鲁克对于“回到莎士比亚去”的呼吁,他认为莎士比亚真正独特的本质是:“莎士比亚争分夺秒地利用这段时间跨度,将大量丰富的材料填到里面。这种材料同时存在于无穷之中,上天入地:技术手段、有韵及无韵台词、变换的场景、兴奋、有趣、不安,这都是作者为达到自己的需求不得不利用的东西。”(Brook, 1996: 42)在莎士比亚的世界里,“粗俗”与“神圣”同在,“我们的典范始终是莎士比亚。他的目标始终是神圣的、超自然的,然而他从不因为在最高平面上滞留过久而犯错误”(Brook, 1996: 42)。

在莎士比亚作品中,很多时候场景变化不清楚,时间不清晰,其原因是“莎士比亚是在为一个无限的空间和没有界定的时间写戏。当重心是在人和人的关系上面,空间和时间的整一性就无关紧要了”(Brook, 1996: 144)。彼得·布鲁克所谓“空”,即为空间的空旷,在这个空旷的空间——剧场之中创作出的作品,才能不受教条主义的布景、道具观念甚至观众席的限制,与观众交流,从而生出自由的时空,这与莎士比亚创作作品的时空观是一脉相承的。在中国传统戏曲中,“空”的概念同样源远流长。

2 中国戏剧艺术中的“空”

以观演关系这一角度来看,彼得·布鲁克对于戏剧本质的看法与中国戏曲是相似的,中国戏曲在呈现时没有所谓“第四堵墙”这一概念,而是与观众直接进行“交流”,这种交流以歌舞——唱、念、

做、打的形式^①给观众情、理、美的直接观看体验。审美经验告诉我们:舞台艺术形象的真实是观众相信、认可的,只要艺术家传达了自己对生活的真实的感受,只要他的传达方式或艺术符号能够与观众形成一种默契,引起观众真实的感觉,艺术的目的就达到了。戏剧在诞生之初便不是细致精巧的,人群中的演出若是要多加些情节,便是要体现出不同地点的变化,莎士比亚时代的场景随意切换与中国戏曲的景随人动都是为了适应当时的观众,为上演而创作。

彼得·布鲁克希望回到戏剧源起之时,这背后最深层的追求是回归到戏剧本质,也就是导演王晓鹰所总结的戏剧的“广义假定性”。王晓鹰在博士论文《戏剧演出中的假定性》中将戏剧演出艺术的“假定性”概念作“广义”和“狭义”两个层次的划分。“所谓‘广义假定性’,当指戏剧演出在美学意义上的本质特征。”“戏剧艺术的‘假定性’实质上是戏剧演出与观众之间关于‘真’和‘假’的一个约定俗成的‘契约’。演员在一个摆设齐全的‘客厅’里寂然独坐,因为他们有过那样的‘契约’;演员优雅舒展地舞弄着一根马鞭,观众却认为他是在骑马疾行甚至是在征战沙场,也因为他们有过那样的‘契约’。”(王晓鹰,2020: 9)在戏剧发生之初,就是根据观众的需求,与他们达成我演戏,你观看的“契约”,在室外、露台等简陋之处演员当众表演,与观众在一个“场”内。彼得·布鲁克提出的重返伊丽莎白时期剧场,正是基于那时剧场特性赋予观演关系的“直面交流”,对东方美学的运用也是对戏剧本质“广义假定性”的回归。

在中国戏曲的传统舞台空间设置中,素来就有“空”的概念,这种概念体现在外部的空间设置上为“一桌二椅”。经典的舞台摆设加上“守旧”,这一组合就像是基本的元素,是抽象的砌末。将这些与演员的表演相搭配,能幻化出无限自由的具体的地点:

中国戏曲的舞台,最初和歌舞杂技一同表演,当然空无一物,可是,到了中国戏曲具体地成为一项独立艺术的时候,它的舞台上就不是那么空洞了。除了“起打”之类场子外,照例是有一张桌子和两把椅子。这些桌椅并非“道具”,而是“舞台装置”,可作多种用途。像金銮殿、中军帐、点将高台、灵堂、书房等剧情环境,则用物器表现,其中大多数即所谓“砌末”。除此之外,戏曲“填满”或表现空间,主要还是依靠演员的唱、念、做、打。为了表现剧情环境,这“四功”必须配合得恰到好处,单凭唱和念没有用,单凭动作也不熟随便可以联系。(周贻白,1982: 161)

王晓鹰认为中国传统戏曲本身是空的,由表演赋予其意义:

中国传统戏曲从来没有“第四堵墙”的固定空间概念,自然也从来不受生活逻辑的严格约束;其空间本身从来都是“空荡”的,只是由于演员的表演才赋予了它具体意义,一个圆场百十里路,几个龙套万马千军,抬脚便进屋,撩袍即上楼,以鞭代马,以桨代船,以旗代车,以布代城,是为“景随人移”,其自由度之高,流动性之强,既令西方导演羡慕不已,也为中国导演津津乐道。(2020: 127)

这充分说明戏曲的“虚”与彼得·布鲁克的“空”有着异曲同工之妙,虚拟、写意与简约、有意味,都承载着在戏剧舞台有限空间里追求无限自由时空的美学追求。

一得而见,中西方戏剧艺术对“空”的认知的一致性在于演员表演自由度和观众根据演员的表演联想想象的自由度。在彼得·布鲁克的作品中,演员在仅摆放必要的布景道具的演出空间里上演剧目,不拘泥于烦冗复杂的写实主义的舞台。由此,观众在看到这样的舞台空间和演员创作出的

① “唱、念、做、打”是戏曲表演的四种艺术手段,同时也是戏曲表演的四项基本功。唱指歌唱,念指具有音乐性的念白,二者互为补充,构成歌舞化的戏曲表演艺术两大要素的“歌”。做指舞蹈化的形体动作,打指武术和翻跌的技艺,二者相互结合,构成歌舞化的戏曲表演艺术两大要素之一的“舞”。

角色后生发想象,如同演绎《樱桃园》时场上的柜子,它所呈现的不仅仅是柜子,也可以是演员内心时空的外化,即贵族没落的社会缩影——抛弃那些旧时代的枷锁。在中国传统戏曲的舞台上,简单的舞台摆设辅以演员的四功,时而是高台,时而是书房,时而是灵堂,让观众根据演员的表演将空间发散至具体的地点。但中国戏曲有着与西方戏剧不同的独有的概念——程式,虚拟与程式存在着制约关系,中国戏曲的虚拟“把固定不变的空间,变成流动多变的空间”(阿甲,2005:346)。由于戏曲有着“歌舞”的性质,在舞台上表演时会感到实际舞台过于拥挤,便产生了一种对虚拟表现的控制方法——程式。戏曲舞台上常常以小见大,以少胜多,以简见繁,虚实相生。“戏曲舞台上的虚与实是相辅相成的,它的空间和时间,从收缩方面来讲,是缩千里于方丈,集多时于一瞬。因此,戏曲舞台上不宜情节过繁,主角过多,叙述过周。”(阿甲,2005:352)这种特点也导致中国戏曲在审美上比西方戏剧演出更在意形式美。

3 王版《彼得·布鲁克》的“空”实践

在布鲁克诸多的作品中,他的“空”更多的是一种对空间美学的偏好和当时戏剧审美流行的融合与突破,而中国戏剧舞台的“空”更多充满对戏曲舞台的写意、象征、空灵的虚拟想象,关乎中国文艺史上悠久的美学传统。那么,如何将这种“跨文化”的特点放在当代的戏剧演出中,如何将中国戏曲中的特征与彼得·布鲁克的观点相融合,并在排演莎士比亚戏剧时完美体现呢?王晓鹰导演的《理查三世》便是一个极好的例子。

在2012年伦敦奥运会开幕之前,环球莎士比亚剧院发起了“Globe to Globe Festival”(从环球剧院走向世界戏剧节),作为“伦敦奥林匹克文化的一部分”,从全世界选择37种语言排演莎士比亚的37部剧作,在2012年4月23日至6月10日在环球莎士比亚剧院轮番上演。王晓鹰在“汉语普通话”这一语种中担任“中国版”《理查三世》的导演。在谈及为何称之为“中国版”时,王晓鹰导演这样阐述:“我之所以称之为‘中国版’《理查三世》,因为它不仅是由中国国家话剧院制作出品,不仅是中国演员用中国语言演出,更重要的是,它试图实现‘莎士比亚与中国’‘话剧与戏曲’以及‘经典与现代’三个层面的高度融合。”(2020:252)

笔者在采访王晓鹰导演时,他向我讲述了这样一件事,在《理查三世》演出前的后台,BBC的记者采访他,问道:“您作为中国导演,来到英国的环球莎士比亚剧院进行演出,您需不需要适应一下这个从莎士比亚时代延续下来的剧场的环境呢?”导演说:“不需要适应,因为我们很熟悉,在中国古代,戏台就与这构造相似。”BBC的记者很是吃惊,导演继续说道:“我会在之后送您一本周正平写的《中国古戏台》,你就不会感到吃惊了。”BBC的记者为什么大为吃惊,正是因为他们不知道在遥远的中国,有着和伊丽莎白时期的英国剧场那么相似的舞台结构,他们不了解在戏曲艺术发达的中国,有着那么丰富的剧场样式。萨义德曾提出“西方与东方之间存在着一种权力关系、支配关系、霸权关系”(1999:8),在中西方文化交流的今天,依然能感受到这样的一种不对等,但“中国版”《理查三世》用中国历史文化中的造型形象和艺术语汇,融入中国传统戏曲各方面的演剧元素来展演莎士比亚,这样具有后现代意义的跨文化呈现让在场的所有观众为之震撼,为之喜爱,为之喝彩。

《理查三世》的剧情及发生地与中国戏曲的“帝王将相”题材有着天然的共通之处,而且最关键的是“莎士比亚戏剧的场景灵活多变,没有长时间集中固定的时空环境,场面意义基本随着人物上下场的变化而随时定义,其间还穿插着许多主观表达的独白段落,这种叙事方式和时空结构,与中

国戏曲有异曲同工之妙”(王晓鹰,2020:256)。在此基础上,用中国戏曲艺术语汇和造型方式来演出《理查三世》极为合适。在舞台空间上,除由“一桌二椅”演化来的“二桌四椅”(后区的一个王座),没有其他的道具,舞台简明庄重,“空”的艺术审美迎面扑来。同时其“守旧”式的宣纸和“英文方块字”构成的背景自然地形成两边“出将入相”式的上下场口,场上的环境无论是内室、宫廷、战场、街道都是由演员的表演而具体确定,灵动自由,充分体现中国戏曲时空观。

一个中国民族打击乐手用中国戏曲的“武场”程式进行现场“伴奏”,演员们自如地上下场,在剧情推进处巧妙地贴合情感表达。开场安夫人用京剧青衣演员扮演,京剧的韵白与理查三世的话剧道白对话;京剧武丑用《三岔口》的技艺来呈现杀害克莱伦斯的凶手;“趟马”“耍翎子”等京剧程式技巧放在小王子威尔士亲王这个角色上。导演受京剧包公戏《探阴山》启发,在每个死于理查三世之手的人遭到谋杀时,都将其黑纱蒙面。两面大旗虚打“么二三”,表现两个家族的战争场面;“哑背疯”“报子”“红布包人头”“捡场”等,“浸润在中国戏剧的艺术精神之中”(王晓鹰,2020:257)。这种舞台呈现不仅仅是西方经典剧本与东方戏剧艺术的碰撞,更是往莎士比亚戏剧注入了中国戏曲文化的神韵。

笔者曾得到王晓鹰导演本人的确认,在这部戏中,所用戏曲程式之多堪称所有戏剧作品之最。在这样一个国际戏剧盛会中,在用全世界37种不同语言、不同文化对莎士比亚作品的解读中,《理查三世》爬梳剔抉,真正做到了中国戏曲传统表达与西方戏剧文本的嫁接与融合。环球剧院的观众大多数是当地的伦敦观众,上演时演员均讲中文,可以说这是真正的“跨文化”的作品。

4 结语

帕特里斯·帕维斯在《站在文化交叉点上的戏剧》一书中说道:“所谓‘跨文化’,是指超越不同文化的特殊点,关注人的状态的普遍性,也就是在几个时空上基本隔离的文化间架起桥梁,从这些不同文化中借用主题、形式、意识形态来构成一种文化客体。”(Pavis,1992:187)跨文化交流聚焦人类的普遍状态,可以贯穿到不同文化的通道,可以跨越种族。“欧洲文化的核心正是那种使这一文化在欧洲内和欧洲外都取得霸权地位的东西——认为欧洲民族与文化优越于所有非欧洲民族和文化。”(赵志勇,2003:10)布鲁克所处时代是激荡的,欧洲文化中心论受到了各种挑战,布鲁克的家庭环境及其对人的迫切关怀使得他排演的戏剧作品中存在着很多的“跨文化”倾向,但这些倾向是否充分理解他者文化还有待商榷。王晓鹰版的《理查三世》并没有刻意迎合某种欧洲文化对于中国文化的猎奇心态和俯视角度,而是平等、客观地将中国传统戏曲内核与莎士比亚文本充分融合,无论是英国观众还是中国观众都能从本民族的角度欣赏到这部话剧的独特魅力。

从观演关系、戏剧假定性、时空观的角度上,彼得·布鲁克的“空的空间”的艺术观念与中国戏曲舞台演出的虚拟的时空、写意的意境有着外在和内在共通点。“空旷”与“空灵”,“回到莎士比亚去”与“一桌二椅”,中西戏剧艺术中对于“空”的概念可以通过具体的剧目相互融通,相互滋养。尽管中国戏曲有着自己独有的严格的程式,但如果从当代中西方文化艺术交流的背景下,从“跨文化”的视角上看,根据具体演出内容进行独具匠心的稍加改动,巧妙应用,将中西方戏剧艺术的精华融合,便可造就有着东西方戏剧合璧之美的王版《理查三世》。舞台内容演绎着莎士比亚故事,舞台样式面貌是中国戏曲式的,但无论是伦敦的观众还是北京的观众,都能领略到此剧的独特风貌。导演通过在舞台上尽全力尝试新的可能性,将彼得·布鲁克所倡导的戏剧本质与中国传统戏曲美学融

合创造,这对中国当代戏剧艺术未来的发展有着积极的示范意义。

参考文献:

- Brook, Peter. 1996. *The Empty Space; A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate* [M]. New York: Simon and Schuster.
- Croyden, Margaret. 2003. *Conversations with Peter Brook: 1970-2000* [M]. London: Faber and Faber, Inc.
- Pavis, Patrice. 1991. *Theatre at the Crossroads of Culture* [M]. London: Routledge.
- Trewin, J. C. 1971. *Peter Brook: A Biography* [M]. London: Macdonald.
- 阿甲. 2005. 无穷物化时空过, 不断人流上下场——虚拟的时空、严格的程式、写意的境界 [G] // 李春熹. 阿甲戏剧论集 (上). 北京: 中国戏剧出版社.
- 爱德华·萨义德. 1999. 东方学 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 陈世雄, 周宁. 2000. 20 世纪西方戏剧思潮 [M]. 北京: 中国戏剧出版社.
- 德尼·巴布莱. 1973. 与彼得布鲁克相会 [J]. 戏剧研究 (10): 78-88.
- 官宝荣. 1990. 布鲁克与大众戏剧 [J]. 戏剧艺术 (4): 107-117.
- 李铎. 2016. 论彼得·布鲁克的导演艺术特征 [D]. 北京: 中央戏剧学院.
- 王晓鹰. 2020. 从假定性到诗化意象 [M]. 北京: 中国戏剧出版社.
- 周贻白. 1982. 中国戏曲的舞台美术 [G] // 李恕基. 周贻白戏剧论文选. 长沙: 湖南人民出版社.
- 赵志勇. 2004. 东方的诱惑——评彼得·布鲁克导演的《摩诃婆罗多》 [J]. 戏剧艺术 (1): 5-15.

“Emptiness” in Chinese Opera and the Western Theatric Art and Its Practice in *Richard III* Directed by Wang Xiaoying

JIN Meng

Abstract: The *Richard III* directed by Wang Xiaoying, staged at Shakespeare's Globe Theatre in 2012, has been a tremendous success. This paper focuses on the notion of “emptiness” in drama, compares Peter Brook's claims with theories in Chinese drama, and uses the findings from this comparison to analyze Wang Xiaoying's production of *Richard III*. It is hoped that this paper could inspire innovations in the production of contemporary Chinese dramas whilst cultural exchanges between China and the West are increasingly intense. In his *The Empty Space*, Peter Brook claims that the essence of drama should be understood within the framework of the aesthetics of original space. It is worth noting that Peter Brook's understanding and presentation of time and space in the rehearsal of Shakespeare's plays is echoed with the aesthetic representations of time and space in Chinese drama. Their similarities lie in that both of them seemed to be “presumptive” and that both of them demonstrate the time and space of the stage through performing arts.

Key words: *The Empty Space*; “Highly Presumptive”; Wang Xiaoying; *Richard III*

责任编辑: 龙丹