

埃利达尔·梁赞诺夫：

一封珍贵的来信

□张 东



工作中的埃利达尔·梁赞诺夫(中)

埃利达尔·梁赞诺夫(1927—2015)，俄罗斯籍导演。代表作《意大利人在俄罗斯的奇遇》《命运的捉弄》《办公室的故事》《两个人的车站》等。梁赞诺夫是中国影迷熟悉的导演，影片《办公室的故事》1958年曾在中国上映，造成轰动。11月30日凌晨，梁赞诺夫在莫斯科医院去世。

《俄

罗斯文艺》编辑部(原名《苏联文学》)保存着一封珍贵的来信，是苏联著名导演、苏联人民艺术家埃利达尔·梁赞诺夫写来的，全文刊登在1988年第1期上：

我对《苏联文学》编辑部刊登我与埃·布拉津斯基的剧本《命运的捉弄》表示衷心的感谢。我认为贵刊在促进中国读者了解苏联文学方面做了大量的工作。愿杂志的印数不断增长，愿它更受读者的欢迎。因为这将加强我们之间的联系，促进中国人民对苏联人民生活的了解。我们的伟大民族之间的友谊对于保障世界和平来说是必不可少的。借此机会我祝愿中国读者万事如意，生活富裕，成就显著，美满幸福。

你们的埃利达尔·梁赞诺夫
(马志洁译)

这封信是手写的。1987年，应中国戏剧家协会、中国电影家协会的邀请，梁赞诺夫来到北京进行“苏联电影周”文化交流。彼时，《办公室的故事》在中国已经有海量粉丝，很多如今在50岁上下的观众，还能脱口成诵其中男女主人公大段的对白，还能唱其中那首朗朗上口的插曲《我的心儿不能平静》。这部戏中的演员在人们心中的地位，绝对不亚于如今的“巨星”。在京期间，在电影局安排下，梁赞诺夫观看了中央实验话剧院话剧《命运的捉弄》的全剧连排。由于听说他的话剧剧本《命运的捉弄，或蒸得舒服》刊登在《苏联文学》杂志1987年第3期上(陈译、马志洁译)，便欣然提笔，修书一封。

今天看来，梁赞诺夫的这封信其实写得比较“官方”，即从政治立场上看，无过无失，还带点社会主义阵营老大哥的口吻。其实他在看完全剧连排之后所做的褒奖也是程式化的，非常“苏联”式的：恐怕他的



《命运的捉弄》电影剧照

中国之行，政治意味要大于艺术意义。

然而我们在字里行间仔细看看，还是能捕捉到属于梁赞诺夫的风格。比如他衷心祝愿杂志“大卖”。在上世纪80年代的中国，一份纯文学期刊提金钱多少是会让人觉得有点羞愧的事情，虽然《苏联文学》在当时的确是“大卖”，订阅量最高时期达到过十几万册。梁赞诺夫这么说并非出于客套，而是率真性情和幽默感使然，他也不掩饰自己对金钱的需要，还说“我拍电影是为了付房租”。而当时的中国人，连“偷税漏税”这个词都感到陌生呢。在民间，中国和东欧的贸易悄然升温，人们对物质、财富的欲望不是悄然觉醒，而是以几何倍数增长，而苏联文艺其实提供了一种微妙的制衡作用：在精神需求和物质财富需求之间孰轻孰重？自有答案。

这大概就是为什么梁赞诺夫的电影迅速被中国人接受的主要原因之一。芸芸众生——是的，他的作品里没有什么英雄人物——也是需要被肯定的。面对滚滚而来的经济大潮，人们在《办公室的故事》《两个人的车站》《命运的捉弄》等影片中找到了安慰与平衡：没有钱也不是那么可怕，因为决定我们作为人的价值的并不是金钱，而是精神，是一种精神的和谐、良心的平衡，以及尽可能的美好。而这一切与今天的国产电影相比，实在是差别太大了，今天我们

好多所谓高票房电影都在趾高气扬地宣布，成功就是一切，有颜值、有钱便是人生终极目标，于是就有一切。而金钱至上论这种显而易见的粗俗，难道梁赞诺夫不知道？从梁赞诺夫80年代拍摄的《残酷的罗曼史》中可见，他并不是苏联计划经济时

代的过时导演，而是对资本逻辑下的人性有相当深刻的洞察。芸芸众生——是的，梁赞诺夫没有拍过“高大上”的人物或主题。他并不在电影语言、电影诗学方面下特别的功夫。似乎他在意的只是身边的生活：哪怕是琐碎的生活。虽然他的电影大多有着喜剧的外表，却能让人清晰地看到对于生活的反映。当然，他的现实主义并不涉及很深的社会矛盾，或暴露黑暗面，而是在于描绘芸芸众生的人性：一种讽刺的、却不无善意的描绘。在这种描绘下，一些对社会真正的讽刺便浮上水面：《命运的捉弄》最大的包袱源自主人公身处两个不同的城市，却发现房子、装修、格局、设施都是一样的。其中对赫鲁晓夫时代留下的缺乏个性、整体划一、不人性化的思维之讽刺显而易见。《老马》则是将养老这一社会问题尖锐地提了出来。其他电影大师不见得会关注的民生问题，倒是他最关心的。所以，他才是真正意义上的那个“人民艺术家”。他的喜剧不同于无厘头、插科打诨之处，主要也在这样，那就是其中流淌着生活的质感。或许梁赞诺夫并不算世界电影艺术殿堂里赫赫有名的人物，例如塔尔科夫斯基：塔尔科夫斯基对生活的提炼是另外一种极具个性化的、深邃的电影语言。梁赞诺夫更为“大众电影”。但是这正不是电影的应有之义

吗？从某种角度说甚至“大众电影”更为重要和有意义得多。我们的电影在一段时间内，其实有着这样的内涵，比如我们回过头来看上世纪80年代甚至90年代一些优秀电影。但是，生活现在从我们的大银幕上消失了。难道不是吗？在400亿票房的漂亮成绩下，有多少粗制滥造、迎合低俗观众的垃圾电影？在资本利益驱动下，消费主义快餐式电影的虚假繁荣，支撑不起其表面的光鲜。如今银幕上鲜见生活的真实，取而代之的是苍白矫情的“爱情”和“青春”，以及各种狗血的、电视节目放大版的



《办公室的故事》电影海报

“撕”。今天如果重新去看梁赞诺夫的电影，就像一位“85后”的青年学者所说的那样，会发现它们非常具备可重复观看性，人物非常鲜活、饱满，看似令人发笑的故事却能让会人体会导演对生活的独特思考。这样的“大众电影”，不正是我们如今最缺乏的吗？有人说梁赞诺夫“过时”，是哪来的自信？

如今很多导演所缺乏的，还有作为导演必须具备的一些基本素质。例如逻辑思维能力的底线，例如文学素养：往高里说是编剧能力，往低里说，能讲完整一个故事吧，可是这如今竟然是最高要求。而梁赞诺夫给我最深的印象，是他深厚的文学素养。假如文学素养不够，缺少品味，喜剧往往会显得俗气，而梁赞诺夫的作品不会这样。他的作品通俗，但不会俗气，这显然得益于他多年的文学修养。青少年时期的梁赞诺夫就热爱文学，喜欢写东西，如果注意的话，他参与了大部分自己作品的编剧。登载于《苏联文学》上的这篇《命运的捉弄》话剧剧本，就是他和老搭档布拉津斯基的合作成果。从这个剧本的文本来看，

作者并不是将电影剧本一改了事，这个剧本是非常成熟的“戏剧文学”，与电影是同一个故事，但的确是舞台而写，显示出作者对戏剧这种文学体裁娴熟的驾驭能力。实际上，缺乏编剧能力的导演，不可能成为一流导演。导演是一部电影真正的作者，编剧的工作通常都是配合导演，将导演心中的那个故事做得饱满生动。由于文字思维和影像思维完全不是一回事，过于依赖编剧的导演很难成为真正意义上的导演。国内出现的种种“剧本荒”实际上反映的正是“导演荒”。一流的导演都与编剧有着良好的合作关系，例如黑泽明与桥本忍，梁赞诺夫和布拉津斯基的关系也是这样。

提到梁赞诺夫的文学品位，或许人们不大注意得到他电影中的插曲。实际上，这些电影插曲除了旋律悦耳(大多数是抒情的罗曼司)、朗朗上口之外，歌词本身也是优秀的文学作品。例如《命运的捉弄》中的插曲《我问那棵树》：

我问那棵树，我心上人儿在何方？
榆树没有回答我，只是摇摇它的头。
我又问那白杨，我心上人儿在何方？
白杨抛给我的，只是那秋天的落叶。
我又问那秋天，我心上人儿在何方？
秋天回答我的，只有绵绵秋雨。
我又问那秋雨，我心上人儿在何方？
秋雨在我窗外，久久流着泪。

我又问那月亮，我心上人儿在何方？
月亮不回答我，悄悄躲入云层。
我又问那云朵，我心上人儿在何方？
云朵融入蓝天，随风流散。
我那唯一的朋友啊，请你告诉我，
我心上人儿在何方？
你告诉我她躲哪去了，
知道她在哪里吗？
朋友他诚实地告诉我，
朋友他真诚地回答说：
当初你心上的人儿，
现在是我的新娘。

这首歌词借用俄罗斯民歌中“顶针”的修辞手段，用极为朴素、俭省的意象，通过几段循环往复，利用时间的延迟，极为有效地表达了一种情绪：失恋的痛苦、背叛的愤怒，混杂着耻辱、失望、忧伤。歌词朴实而深沉，简洁而优雅，甚至有点自嘲和幽默，并且极为贴切地呼应了电影的主题：命运的捉弄。最重要的是，它如此准确地道出了这种情绪中的人的真实心理，所使用意象又如此简单、贴切，而且，梁赞诺夫几乎所有电影的插曲，歌词都具备真正的文学水准，这与他本人的文学素养息息相关。在第一次看到这首歌词的俄文的时候，我深深感到，梁赞诺夫在今天能给我们提供的精神资源，又何止于电影本身呢？



《两个人的车站》电影海报

空非空：彼得·布鲁克的空间美学

□刘恩平

自从近几年彼得·布鲁克的作品《情人的衣服》《惊奇的山谷》相继登陆中国以来，我很疑惑他会在国人的蜂拥“膜拜”之下变成一件“皇帝的新衣”。布鲁克不需要“加冕”。我们要问的是自己对他和他的作品究竟了解多少，我们需要追溯的是，布鲁克“看见”的是怎样的戏剧空间和观念空间，以及由此真正触发的无界辐射和思想探索。

众所周知，彼得·布鲁克是“空的空间”戏剧学派创始人。尤令我感佩其卓越才华与智慧的是，布鲁克导演的非室内剧场的泛环境空间作品，它们强烈释放着神性与人性的互照之光，呼应着中国人所言的天人合一的旷达境界和生命礼赞的空灵气象，人类的生存景观、生命状态和诗性咏叹，在粗朴与神圣、复调与纯粹里和谐无间。

我们面前的门都向我们敞开着

1971年8月，布鲁克与来自12个国家的艺术家合作，在伊朗设拉子艺术节上推出了惊世之作《奥格哈斯特》。演出不仅在于现场观看本身，也在乎于赶往废墟“剧场”的路上。想象一下，从设拉子到波斯波利斯，得乘一个小时的汽车，旅途上风景突变：炎热的天气、崎岖的道路、飞扬的尘土、游走的驴羊、背粮食的农民、黑眼睛的孩子、面纱下的少女……演出之前的活布景、活空间成为观剧体验不可或缺的过程，真切的风土人情引诱着观众不断走进东西方历史与文明碰撞的场域，峰回路转，波斯波利斯迎面而来！

希腊戏剧的神韵和气魄，也与中国古代戏曲、民间祭祀非常相似。

《奥格哈斯特》汲取了诸多东西方的文化资源，如古希腊罗马神话、波斯拜火教、东方传奇，从中提炼出文学母题。除了普罗米修斯的盗火悲剧，其中还涵括了暴力、谋杀、毁灭、复仇以及父子冲突原型等，这固然使得该剧的面貌呈现比较复杂，充满了隐喻和意象，但是关于月亮、火和黑暗的鲜明对照，获得了浑然一体的诗意。在声音维度上，演员以无人懂懂的“奥格哈斯特”语来“敲击”时空，是该剧创新的核心要义所在。它来自《圣经》的巴别塔传说，但是这种语言既雄浑又凄苦，似颂歌又似哀号，它在听觉语义上的模糊、间隔，与光、火、肢体表演等视觉上的逼视，形成了奇妙而协调的韵律。观众看戏，就如同一场自我与多国文化和不明语言中的斗争与坦陈，从而激发出某种联想或情愫，外来陌生的言说遂化作心灵感召后发出的强烈应和。

显然，《奥格哈斯特》并不着意于情节的线性连贯、角色的具象塑造以及观赏的幻觉沉溺。它在波斯波利斯这个东西方文化的交汇点上，在一个活的剧场里，在历史与在场之间，在神话与现实之间，在暧昧与明亮之间，看见世界，看见自己，以期找到心中的那把钥匙，打开了一扇现代人早已淡漠了的情感之门。正如布鲁克所言：“我们面前的门都向我们敞开着。”

每个人自己就是一位潜在的王

布鲁克执导的另一部作品《摩诃婆罗多》(让·克劳德·卡利耶编剧)，1985年8月首演于法国阿维尼翁戏剧节，演出持续9个小时。它将布鲁克万花筒式的想象力、变革力和攫取力发挥至顶峰。

印度史诗《摩诃婆罗多》是古代印度神话、传说、历史、战争、宗教和伦理的集大成，其长度是《圣经》的15倍。改编后的剧情还交织着西方玫瑰战争和《诸神的黄昏》的故事片段。该剧在阿维尼翁的演出场地是一块巨大的玫瑰色石灰石，高达100英尺，上面撒满了黄沙，一片池塘掩映其后。观众则坐在脚手架上欣赏表演。一边是微微燃烧的火焰和印度花环排列如祭坛；另一边是打击、管弦乐队虚位以待。当天色渐暗，灯光将这一切照成金黄、深褐和浅蓝，显得原始梦幻。

首先上场的叙事者是传说中这部史诗的作者“毗耶婆”。然后，伟大的神“克利须那”出现了，头戴一个大象的头套，克利须那那在一大本书上写字。该剧剧情线索并不复杂，讲述的是古印度两个婆罗多家族的冲突、战争、苦难以及最终在天堂和解的母题。然而未了，毗耶婆告诉大家：这不过是一个“最后的幻想”。根据印度的教义，人生就是神的幻梦，连表演也只是一场梦。演员们不再继续演出，吃了美味佳肴后离开了。仿佛布鲁克的游戏感有多强，幻灭感就有多深，但其间深藏着对人存在意义的哲学叩问。

《摩诃婆罗多》的主要视觉图景是火、水和大地。火，既焕发出宗教的力量，也点燃了战争的仇恨；水，既承载着生死的轮回，也象征着灵魂的洗礼；大地，是宁和安详的怀抱，也是不可预知的世界。大火的蔓延、水中的挣扎、万千射空的利箭、山顶飘落的旗帜、各种武器的搏斗、各种哭喊的叫骂、各种姿态的死亡、骤然间半座山峰炸毁——世界末日降临。然而，悲剧结局又似乎不是布鲁克所需要的，东方情结使他谱写了公主、女神与莲花绽放的美丽尾声。

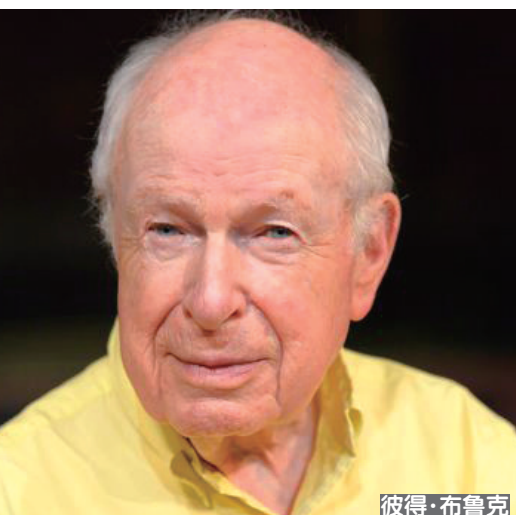
从《摩诃婆罗多》看到，布鲁克继续着《奥格哈斯特》的文化原型，比照象征和现代意义的思索，但加强了戏剧化角色和冲突化情境的洞抉，并以

东方式的圆融感，接通了西方式的悲悯感和现代式的荒诞感。3000多年前的故事传达的仍是一个现代的基本主题，即人类在一个价值系统崩溃、个人命运被“规训”的时代里，如何找寻属于自己的道路。布鲁克认为，在自由与信仰的求索之旅中，每个人自己就是“潜在的王”，只要他虔诚地“观看自然”，与自己相遇。在这样回到源头而超越当下的深刻体验与独特创造中，布鲁克畅抒了个体的宣言。

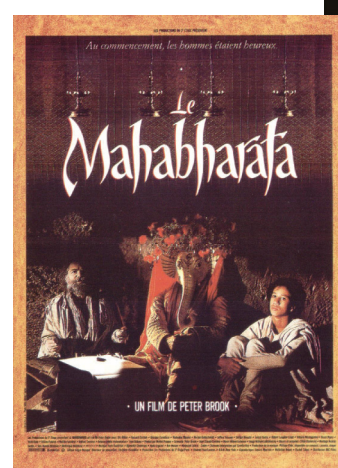
从印象的世界退到静止和静默

如果无视布鲁克观念上的穿透与升华，则是肤浅的。在布鲁克2005年出版的《敞开的门》中，他对戏剧的理解更加直觉与直观。他多次谈到了自己在表演、导演方法和精神上的追求，如“直觉感受”，如“凝神静观”。他不置辩地指出：“导演的工作必须从我称之为‘无形的直觉’的起点开始。”这与中国的道禅不约而同。

谈到艺术的“核心问题”——形式，布鲁克用到了印度古典哲学中的理念——“斯夫塔”(Sphota)：“它的意思就在它的发音里——静水不期起涟漪，青天无意生白云。一个形式事实上是



彼得·布鲁克



《摩诃婆罗多》戏剧海报

虚拟成形，道成肉身，是清音初奏，是石破天惊。”其所阐发的正是布鲁克所追求的受到东方哲学和禅宗思想影响的“直觉戏剧”观。

然而，究竟如何抓住刹那洞开的永恒真理？这种真理在哪里？在外界，在日常，还是在自身？又如何获得呢？布鲁克说道：“永恒的彼岸世界是看不见的，因为我们的感官无法直接接触它，但可以用很多方法，在很多时候通过我们的构建来感知它。所有精神性的操练都是通过帮助我们我们从印象的世界退到静止和静默，最终把我们引向那种看不见的世界。但是，戏剧不同于那些精神的领地，戏剧是精神生活方式的外在盟友，它的存在就是为了让人在电光石火的一刹那，窥见那些已然渗透进我们的日常生活里，但又为我们的正常感官所忽略的看不见的世界。”

我想，也许每个艺术家一生的前进和轮回，无非都向着一个方向努力，那正是“从印象的世界退到静止和静默”。

布鲁克观念及其美学思想不过是回到质朴、天真和人性的常识世界。

彼得·布鲁克的空间美学只是三个字——空非空。因为空诸所有，又包诸所有，所以空是空明，不是空虚，用中国人的话就是：万物静观皆自得。