

# 斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德的分歧与论争(一)\*

## ——从莫斯科艺术剧院初创到十月革命

陈世雄

(厦门大学文学院,361005,厦门)

**摘要** 斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德无疑是20世纪俄罗斯贡献最大、影响最广的戏剧导演,他们各自创办了自己的剧院和表导演艺术体系。然而,对于两位大师之间分歧、对立、论争的持久性、严重性和影响的深远,我们至今缺乏了解;另一方面,对上述两位大师之间的共同之处,对他们最终携手合作的必然性同样认识不足。鉴于刊物篇幅的限制,本文首先介绍从莫斯科艺术创办到十月革命期间两位大师分歧的形成与发展,并以连载的方式加以评介。

**关键词** 斯坦尼斯拉夫斯基;梅耶荷德;分歧与论争;体验艺术;表现艺术;假定性;自然主义;现实主义;形式主义

**分类号** J830.9

### 1 分歧与论争的由来

#### 1.1 分歧与论争的实质是两个体系的对立与斗争

斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德的交往大约有四十年历史,从1898年梅耶荷德进入莫斯科艺术剧院,到1938年斯坦尼斯拉夫斯基逝世。斯坦尼斯拉夫斯基比梅耶荷德大11岁,如果要论从事戏剧的“艺龄”,也比梅耶荷德长得多。当他们两人相识的时候,斯坦尼斯拉夫斯基在剧坛的探索已经有20年之久,作为一位声名赫赫的大演员和富于创新精神的大导演,而且是莫斯科艺术剧院的创始者之一(合作者是聂米罗维奇-丹钦科)。梅耶荷德和他相比,显然还显得十分幼稚,过去只不过是外省舞台上搞过一些业余演出,如果借用当下中国的流行语,他只不过是刚刚从戏剧学校毕业的“小鲜肉”,莫斯科的庞大观众群仅仅是在剧场里看过他的演出,对这位前

途未卜的年轻人所知甚少。

然而,正是这样一位年轻人,敢于挑战声名显赫的剧坛盟主,真是胆大包天了。

苏联的戏剧批评家们敏感地注意了这一点。在1925年,就是两位大师只有27年交往史的那年,《新世界》杂志就有一篇题为《斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德》的文章这样写道:“斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德是完全不同的。他们是对立的。”<sup>[1]</sup>后来,苏联著名批评家马尔科夫也曾说过:“……如此有亲缘关系(指师生关系——引者)而又如此对立的——斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德。”<sup>[2]</sup>

1932年4月12日,梅耶荷德接受了美国记者巴列恩斯的采访。采访的速记记录开头就是梅耶荷德的这样一段话:

为了搞清在以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的旧式剧院与以我为代表的新剧院的区别(我列举这两个体系,是因为这两个体系彼此间斗争特别尖锐),就必须回忆一下,在实验心理学领域主导

收稿日期:2018-10-30

\* 国家社会科学基金项目“苏联戏剧历史经验研究”(13BWW035)。

作者简介:陈世雄,教授,博士生导师。研究方向:戏剧理论、俄罗斯与欧美戏剧、闽台地方戏曲。

者是两个心理学家群体——他们是活力论者，认为存在着一个未被研究的精神领域，它支配着我们整个肉体的状况，并且，这么说吧，这些“精神”的品质在人身上是领导者，其后果是他们（活力论者）同时是相信上帝的。如果说还有另一个流派，它在斗争中被激怒到极点，——那么它就是生物力学家（биомеханисты，即主张有机造型术的人们——作者注）。有机造型术的主张者（我说的不是自己，而是指两个互相斗争着的体系）是这样看待人的：尚未弄清楚的东西是没有的，没有一个领域是尚未搞清楚的。……机械论者认为，处于第一个层次的，是人的头脑，它管理着整个神经系统，然后有这样一种生理上的状态，它被看作生理化学实验，这种实验要求给人的特定状况一定的卡路里，吸收了这些数量的卡路里，就会有相应的反应。于是人的行为就被看成某种生理—物质主义的过程。

……新的反射学理论——无条件与条件反射的互相关系——迫使我们同时从这种视角来研究演员在舞台上的行动。

斯坦尼斯拉夫斯基的体系珍视演员的心理状态，并且研究演员的精神品质，由此，产生了多愁善感，宗教情绪，对一种糟糕的心理学的信赖。而我们把人看作健康的现象，看作这是把棍子折弯过来，我们都在做出纠正，我训练的不仅是生理，而且训练头脑，这不仅是简单的训练，而是某种观念上的训练，从辩证的观点出发。这不是对随便某种客体进行的随便某种训练。

演员对于我们而言不仅仅是生理上的肉体，演员对于我们来说是思想者型的演员，演说家型的演员，对政治形势有良好了解的演员。

……我们并不像活力论者或者生物力学家那样愚蠢地看问题，——这是精神的材料，而那里是生理的。我们说：不但是生理决定着人的特定行为，重要的是头脑，对我们重要的是，这一头脑是装着健康的内容，而不是唯心主义的，因为它只和某些不确定的东西有关。……

当演员塑造角色的时候，应该观察，他在这个形象身上应当捍卫什么，是做他的辩护人，还是当他的审判官……这样我们的剧院演员就能在每一个所扮演的形象身上展示出他对自己饰演的形象的态度。<sup>[3]</sup>

梅耶荷德这篇谈话提醒我们注意：

第一，关于“两个体系”的提法。俄罗斯不仅有斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系，还有梅耶荷德戏剧体系。

第二，斯坦尼斯拉夫斯基体系依据的理论是“活力论”（витализм），而梅耶荷德体系依据的是生物力学（биомеханика），可见两个体系的出现都和现代科学有关。

第三，两个体系之间的“斗争”是明摆着的事实（梅耶荷德的原话是：эти две системы особенно четко друг с другом борются<sup>[4]</sup>）。

第四，梅耶荷德是1932年说这番话的，这说明，如果从梅耶荷德与莫斯科艺术剧院决裂算起，那么这场“斗争”已经持续了近三十年；如果从梅耶荷德明确而系统地提出自己的“有机造型术体系”开始，也有10余年历史。

关于这场“斗争”，俄罗斯学者已经讨论多年。他们往往用“活的对立”（живая антитеза）、“不间断的论争”（непрерывный спор）来形容斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德之间的关系。<sup>[5]</sup>所谓“活的对立”是一种非常生动的表述，首先，它说明这是两个活人之间的对立；其次，强调了这一对立是“活”的、生动的、不断变化着的。“不间断的论争”，这一提法同样非常准确，因为两位大师的论争持续了前后四十年，贯穿了双方的关系史。

## 1.2 1902年的“莫艺”：分歧的表面化与梅耶荷德的出走

冰冻三尺，非一日之寒。两大体系的斗争在它们形成之前早就开始了。第一次冲突，导致了初出茅庐的梅耶荷德从莫斯科艺术剧院出走。

最早相中梅耶荷德这匹“千里马”的“伯乐”，是斯坦尼斯拉夫斯基。1876年6月21日，他在和聂米罗维奇-丹钦科在“斯拉夫市场”宾馆举行“历史性的会见”，决定创建莫斯科艺术剧院之后，便着手为未来的新型剧院物色演员。一天，他来到丹钦科在音乐专科学校办的话剧班，观看了一批学生的演出。在观看梅耶荷德在《瓦西里萨·李梅连季耶娃》中扮演的伊凡雷帝、在《迟暮的爱情》中扮演的马尔加里托夫等角色后，斯坦尼斯拉夫斯基走到正在卸装的梅耶荷德面前，笑着和他握手，说：“我喜欢您。演得自然，清

新。祝贺您。”<sup>[6]</sup>

在毕业演出中,梅耶荷德总共扮演了七个不同性格的角色,当即收到两份外省剧院的请柬,两处的聘金都相当可观。这时梅耶荷德在经济上十分拮据,但是,他还是决定接受聂米罗维奇-丹钦科的建议,留在即将开张的新型剧院——莫斯科艺术剧院。

进入莫斯科艺术剧院后,梅耶荷德像以前那样,非常崇拜斯坦尼斯拉夫斯基,他在给妻子的信中写道:“我来到话剧艺术的最高学府……阿列克谢耶夫不是个多才多艺的人,不是,但他是一位天才的导演兼教师。多么博大精深,多么富于想象力。”他盛赞斯坦尼斯拉夫斯基在排演《威尼斯商人》《沙皇费道尔》时安排的布景和设计有多么大胆。他一再赞美说:“何等的艺术感觉,何等的想象力呵!”<sup>[7]</sup>

尽管如此,梅耶荷德还是逐渐地和他所敬仰的老师发生了矛盾。这在很大程度上和他的个性有关。众所周知,莫斯科艺术剧院的正式公演激起了巨大的轰动,梅耶荷德是立了大功的。他在一系列剧目中扮演各种不同的角色,例如,在契诃夫的《海鸥》中扮演特列普列夫,在契诃夫的《三姐妹》中扮演屠森巴赫,在莎士比亚的《威尼斯商人》中扮演王子阿拉贡斯基,在阿·托尔斯泰的《伊凡雷帝之死》中扮演伊凡雷帝。特别出色的表现是《海鸥》中特列普列夫形象的塑造。他的表演得到许多称赞,使他特别感到意外和兴奋的是契诃夫对他的评价。契诃夫对斯坦尼斯拉夫斯基鼓励演员突出地表现人物的“神经质”感到不悦,曾经警告梅耶荷德不要听斯坦尼斯拉夫斯基的话,这对梅耶荷德后来所走的道路产生了深远的影响。俄罗斯著名的梅耶荷德研究者鲁德尼茨基在《梅耶荷德》一书中写道,过了10年以后,梅耶荷德说过一句值得注意的话:“你们知道是谁第一个使我对艺术剧院的全部道路是否正确产生怀疑的吗?是安东·巴甫洛维奇·契诃夫。”<sup>[8]</sup>

鲁德尼茨基指出,梅耶荷德在剧院获得成功之后,不久就“以某种显著的独特性而与众不同”,当剧院看起来一切妥当的时候,他却感到烦恼和不满。他往往突然提出问题,诸如“难道我们,演员,就只应该表演吗?可我们在表演的同

时还要思考。我们想知道,我们为什么表演,表演什么,通过自己的表演要教育谁,抨击谁。”<sup>[9]</sup>

1901年8月,也就是莫斯科艺术剧院的第四个演出季即将开始的时候,梅耶荷德对剧院的不满情绪终于爆发,酿成冲突。根据后来担任国立梅耶荷德剧院科研人员的剧作家格拉德科夫回忆,梅耶荷德对剧院领导人之一聂米罗维奇-丹钦科的剧本《在幻想中》反应冷淡。按格拉德科夫的说法,梅耶荷德“没有隐瞒自己的意见”,而“这不是和一位搞编剧的剧院领导建立良好关系的最好办法。在演出季开始前的日子里,关系就打了结,难免要以梅耶荷德立即离开剧院而解开这个结。”<sup>[10]</sup>

梅耶荷德对剧本的不满并非没有道理。据格拉德科夫的说法,就连契诃夫也说过聂米罗维奇的剧本是“太闹、词藻过于华丽”,并且坚决否认这个剧本是受了他的影响。聂米罗维奇-丹钦科的剧本首演后,契诃夫说过,“剧本的失败也是剧院的失败”。<sup>[11]</sup>

实际上,梅耶荷德对莫斯科艺术剧院的怨气不仅仅是针对一个剧本。他曾在日记中批评莫斯科艺术剧院的剧本一个比一个差,某些剧目是“外在的、表面的现实主义”,演员的技巧不如莫斯科小剧院。<sup>[12]</sup>在写给妻子的信中,他明确地说他要逃跑。1898年7月22日,他在一次剧院的剧本朗读会后写信给妻子说:“我哭了……我是多么想从这儿逃跑。要知道,这里的人们谈论的全是形式。美,美,美!关于思想,这里是不谈论的,而当他们谈起的时候,总是好像他们为了体现思想而做了点事就觉得委屈。上帝啊!难道这些酒足饭饱的人们,这些资本家,他们聚集在墨尔本涅涅神庙是为了自己的享乐,是的,只是为这个目的,至于理解豪普特曼剧本《汉纳蕾》的全部意义,可能,他们能够,可是他们不想这样做,永远不会想,永远。”<sup>[13]</sup>

鲁德尼茨基的《梅耶荷德》一书没有提到上面这段话,可是这段话十分重要,它说明梅耶荷德脱离莫斯科艺术剧院固然还有其他原因,例如,他被无端地怀疑在丹钦科的戏首演时在台下喝倒彩,导致斯坦尼斯拉夫斯基对他产生误会;又例如剧院改组、成立新的股份公司时“股东”名单上没有他的名字……然而,更加深刻的原因,

还是梅耶荷德对剧院整个氛围,对剧院那种“外在的、表面的现实主义”感到不满。他是1902年2月在“股东”事件之后从艺术剧院出走的,可是,从他写给妻子的信里可以看出,他在1898年7月就想“逃跑”了。戏剧应该表现什么样的思想?戏剧家应当承担什么样的社会使命?在这个根本问题上,他的认识和剧院的其他人,包括领导人,都存在着深刻分歧。

### 1.3 1905年:合作的失败与再次分手

梅耶荷德回归莫斯科艺术剧院,重新在斯坦尼斯拉夫斯基领导下工作,那是1905年的事情。在这之前的3年里,梅耶荷德在地处涅涅伯河口的小城市赫尔松干了一番轰轰烈烈的事业。他借助城市原有的剧院,招兵买马,成立新的演员剧团,命名为“新话剧社”,声称要走向与自然主义分道扬镳的“新方向”。剧团先是以近乎“舞台复制”的方式照搬了莫斯科艺术剧院上演过的契诃夫、易卜生、高尔基、豪普特曼和阿·托尔斯泰等人的名剧,迅速地征服了黑海边的这座小城。可是不久梅耶荷德就被卷进了象征主义的旋涡。当时,象征主义正在俄罗斯艺坛崛起,“梅耶荷德还是莫斯科艺术剧院演员的时候,就曾热衷于极端性,他视‘中庸’如洪水猛兽,唯恐避之不及。象征主义的剧本本身所表现出来的正是极端性:剧本晦涩,不知所云,故事起伏不定,怪诞离奇,却暗含着某种前所未有的东西。怎样把这种剧本那若断若续的对话、朦胧的预言和变幻莫测的诗意翻译成粗俗的舞台语言呢?任务异常棘手,但却使这位年轻的导演有跃跃欲试之想:豁出来试一试。”<sup>[14]</sup>

1905年的斯坦尼斯拉夫斯基也一样向往象征主义。他思考过一些能够表现“高尚的情感,世界悲伤,生活的神秘感,永恒”的艺术形式。他甚至在莫斯科艺术剧院的舞台上演出过三出梅特林克的小戏,但是演出却遭到了观众的“敌视和冷淡”。<sup>[15]</sup>

这里所说的梅特林克,正是当时西欧最著名的象征主义戏剧家。梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基几乎同时被他的剧作吸引住了。

当年5月,斯坦尼斯拉夫斯基向梅耶荷德提出建议:为其计划在莫斯科波瓦尔大街上的戏剧工作室排演梅特林克的《丁泰琪之死》、易卜生的

《恋爱的喜剧》和豪普特曼的《史留克·雅乌》等剧。工作室演员在莫斯科艺术剧院内召开了一次全体会议,斯坦尼斯拉夫斯基在会上讲话,他谈到了工作室的使命:“目前,戏剧没能够唤醒社会的力量,它没有权利仅仅为了纯粹的艺术服务,它应该对社会的情绪作出反应,让公众认识到这些社会情绪,做社会的教师。”<sup>[16]</sup>

然而,梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基对工作室的使命有不同的认识。工作室的学员们第一次向斯坦尼斯拉夫斯基汇报某些片断的排练情况时,给他留下了很好的印象。“很多东西是有趣的,新颖的,出奇制胜的。很多地方体现了导演的机智和才华洋溢的处理。”<sup>[17]</sup>

然而,1905年深秋波瓦尔大街工作室的总排练,却让斯坦尼斯拉夫斯基失望了。他后来在《我的艺术生活》一书中写道:

原来那些年轻的、没有经验的演员只能在有才能的导演的帮助之下,通过小小的片断把自己的新经验展示给观众看,可是当需要表演一个具有深刻内容和细致刻画的戏,而且要用程式化的形式来表演它的时候,这些年轻的演员们便暴露出自己的幼稚无知和束手无策了。那位有才能的导演力图用自己把演员遮盖起来,演员在他的手里只不过是用来塑造美丽的群像和场面调度的粘土而已,他借助于这些人来实现自己有趣的主题思想。但是由于演员们缺乏表演技术,导演却又只能说明自己的思想、原则和探索,而无法保证其实现,结果研究所的引人入胜的意图就变成抽象的理论,变成科学公式了。……一个剧院首先要有演员,没有演员,剧院便不能存在;新的艺术要求掌握有全新技术的新演员。<sup>[18]</sup>

1905年秋天,革命爆发,莫斯科人不上剧院了,斯坦尼斯拉夫斯基担心连薪水都发不出去,便把工作室关闭了。

1908年11月5日,在这个工作室被取消3年之后,斯坦尼斯拉夫斯基在致古列维奇<sup>①</sup>的信中尖锐地否定了梅耶荷德的工作。他写道:“……我们回到了现实主义……一切其他的道路——都是虚假的和必定死亡的。梅耶荷德证明了这一点。”

斯坦尼斯拉夫斯基把波瓦尔大街工作室的失败归咎于没能培养出掌握新技术的新演员,那

么,梅耶荷德呢?他怎样看待这个问题呢?下面,我们就来看看,两位大师分歧的焦点究竟在哪里。

斯坦尼斯拉夫斯基后来在他的回忆录《我的艺术生活》(俄文版于1925年定稿)当中写道:

“我的上帝呵,”——一种怀疑的声音在我心里喊着:“难道我们这些舞台演员,由于我们身体的物质性,注定要永远服务于粗俗的现实的东西,而且只能表现这些东西吗?难道我们不应该比绘画中的现实主义者做得更好一些吗(固然,他们已经很好了)?难道我们只能是舞台艺术方面的“巡回画展派”吗?”<sup>②</sup>

斯坦尼斯拉夫斯基回忆道:尽管“梅耶荷德能十分巧妙而有声有色地讲述自己的幻想和见解”,但是,他听后还是心存疑虑:

这也许不是出自内部,出自内心的体验,而只是靠眼睛和耳朵,靠表现募集新形式得来的吧?把我们在那些早就走在我们前面的绘画、音乐和其他艺术中看到的東西搬上舞台,这说说倒是容易。……可是我们的物质的身体怎能表现这些东西呢?”<sup>③</sup>

上面两段话,都提出了表演艺术中一个最关键的问题:演员身体是“物质性”的,怎么可以借用非现实的、非物质性的东西来表现剧中人的内心活动呢?

对比两位大师截然不同的观点,他们的根本分歧何在,矛盾焦点何在,已经看得很清楚了。就梅耶荷德而言,过去他对莫斯科艺术剧院的不满,主要是对剧本质量不高,缺乏深度感到不满,对剧院演员热衷于追求形式的美感到不满;而在波瓦尔大街工作室被关闭后,他就清楚地认识到,问题在于莫斯科艺术剧院存在着自然主义倾向,对身体的表现力缺乏认识,不重视演员身体的训练,反而指责他从事的实验导致了演员运用程式化的动作而未能运用“全新的技术”,因而是非现实主义、反现实主义的;而斯坦尼斯拉夫斯基所说的“全新的技术”,就是他正在创造、发展的体验派表演艺术。

这就是两位大师的分歧、矛盾和长达数十年的论争之由来。

## 2 1917年革命前两位大师的分歧与论战

由上可见,斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德之间在戏剧观念的根本分歧,在很大程度上决定了他们在创作上的分歧。而一切都源于演员的问题。至少在1917年之前,斯坦尼斯拉夫斯基将自己的注意力集中于内心技术;而梅耶荷德则相反,他将注意力都献给了演员的外部技术,他关注的是体现(воплощение)而不是体验(переживание)。

然而,分歧的实质还有更深的层次。梅耶荷德认为,剧院中最首要的东西是演出的一般哲学(общая философия спектакля),而在这个阶段,斯坦尼斯拉夫斯基认为首要的是个人的情感真实,是舞台上个体的人的精神生活,它是通过真切体验表现出来的。

实践证明,戏剧工作室是许多戏剧家进行探索、实验、研究最为有效的形式和平台。正是在工作室里,斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德走向不同的方向。斯坦尼斯拉夫斯基在演员身上下功夫,梅耶荷德则致力于发展演剧美学。从这一点出发,他奋起反对在舞台上表现平庸的世俗生活,并且寻找其他的,有时甚至是以新奇古怪的、别出心裁的表现手段来体现自己的思想。

在这一阶段,斯坦尼斯拉夫斯基的实验在许多方面都是有收获的。第一,他推动了对演员内心技术的探索;第二,他将假定性手法引入了排演手法的调色板;第三,通过实验拓宽了对现实主义的任务的理解。在工作室阶段之后,斯坦尼斯拉夫斯基将要持久地探索内在的、有机的方法来体现那些风格最为复杂多样的作品。

下面我们就看看斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德的分歧、矛盾与论争在1917年革命之前的发展和深化。

### 2.1 1906: 斯坦尼斯拉夫斯基批判“坏的假定性”

波瓦尔大街工作室关闭以后,斯坦尼斯拉夫斯基于1906年1月率领莫斯科艺术剧院出国,带着5个剧目,在欧洲的柏林、维也纳、布拉格、华沙等10个城市巡回,演出了62场。同样在

1906年,梅耶荷德应圣彼得堡女演员维拉·科米萨尔日美斯卡娅的邀请,到她的私人剧院担任总导演。梅耶荷德在第一个演出季里就导演了13台剧目,其中包括易卜生的《海达·高布尔》、梅特林克的《修女贝阿特莉斯》、安德列耶夫的《人的一生》和勃洛克的《杂耍艺人》。其中,《杂耍艺人》是一部演出时间不超过40分钟的小剧本,可是,由于梅耶荷德的创新而被称为俄罗斯的第一部假定性戏剧。“梅耶荷德首次创造出一种音乐、舞蹈和诗歌互相交替,互相烘托和强化的结构。”<sup>[19]</sup>在舞台结构、人物造型、演员表演等各方面,都有出人意外的创新。

与此同时,斯坦尼斯拉夫斯基也没有放松探索的脚步。从国外回来后,他和新近聘请的导演苏列尔日茨基合作,请了一批有经验的“莫艺”演员,在象征主义剧作范围内,也就是在假定性演剧形态的范围内继续探索。斯坦尼斯拉夫斯基雄心勃勃,致力于创造自己的演剧体系,同时注意收集那些有说服力的案例,用来见证他的体系怎样像一把万能钥匙那样,为演员打开通向所有世界名剧的捷径。他的探索涉及戏剧体裁、导演构思、舞台美术设计等各方面的多样性。

斯坦尼斯拉夫斯基排演了外国作家莫里哀、哥尔多尼、梅特林克、莎士比亚、汉姆森和俄罗斯作家托尔斯泰、屠格涅夫、安德列耶夫、普希金等人的作品。在多种多样的假定中,他寻找着自己的体系的原则。或者说,是在丰富多样的“规定情境”中建立自己的体系。

有趣的是,在这一阶段,两位个性有极大差异的剧坛领袖都依托了汉姆森、安德列耶夫和梅特林克的剧作来进行探索,而这些剧本几乎都是典型的象征主义作品。其实,这一时期俄罗斯剧坛上公认的象征主义头面人物不是别人,正是梅耶荷德;斯坦尼斯拉夫斯基虽然被认为是自然主义的代表人物,可是,他依托的同样是象征主义作品,这是发人深省的。虽然两位大师在实验材料的选择上非常相似。但是,他们的分歧和论争却更加剧烈。

据莫斯科艺术剧院博物馆保存的档案记载,1906年5月中旬,斯坦尼斯拉夫斯基在家中举行聚会,参加的有苏列尔日茨基、布留索夫等人。据苏列尔日茨基回忆,在取消梅耶荷德在波瓦尔

大街的工作室以后,斯坦尼斯拉夫斯基把假定性剧场的实验彻底地转移到另一个基础上,也就是转移到艺术剧院的围墙内。<sup>[20]</sup>

关于这一点,斯坦尼斯拉夫斯基后来在《我的艺术生活》是这样说的:“当我对舞台布景手段失去了信心并对坏的剧场性宣战以后,我便转向好的假定性,希望它能够代替我所痛恨的那种坏的假定性。”<sup>④</sup>

关于假定性的“好”和“坏”,斯坦尼斯拉夫斯基是这样说的:

好的剧场假定性,就是最好意义上的舞台性。凡是对演员的表演和演出有所帮助的一切,都是富于舞台性的。这种帮助首先而且主要地应当有助于达到创作的主要目的。所以,这样一种假定性在舞台上才是好的和适合舞台需要的:它能有助于演员和演出通过剧本本身及其各个角色再现人的精神生活。这种生活必须是令人信服的。它不能在明显的虚假和欺骗的情况下度过。在舞台上,为了使人信服,虚假也应该成为或者显得是真实的。舞台上的真实,就是演员、美术家、观众所真诚相信的东西。所以,为了做到象上面所说的那样,假定性在舞台上就必须具有真实的味道,换句话说,它必须是逼真的,无论演员本身或是观众都必须相信它。

好的假定性必须是美丽的。但美丽的并不是那种按照剧场性的方式来迷惑和欺骗观众的东西。能够在舞台上和从舞台上提高人的精神生活,即演员和观众的情感和思想的东西,才是美丽的。

不管导演的处理和演员的表演是现实主义的还是假定性的,是右的还是左的,是印象派的还是未来派的,只要它们是令人信服的,即真实的或逼真的,美丽的,富有艺术性的或崇高的,表达了真正的人的精神生活(没有这种精神生活就没有艺术),那反正都是一样。

不符合这些要求的假定性,就应看作是坏的假定性。

侧幕、辅助布景、舞台地板、厚纸板、胶质颜料、舞台层次,这一切在大多数场合下,都会促成坏的、不能令人信服的、虚假的、不美丽的剧场假定性,会妨碍演员的创作,变大写的剧院为小写的剧院。

……

近来,把剧场假定性偶像化、对其质量不加严格选择的作法,竟被认为是一种好的、优美的格调。无论在演员的表演中,或是在演出中,剧场假定性都被认为是可爱的天真。从理智出发进行创作的人们,极力装成天真的样子,并且相信自己仿佛是小孩般的无所矫饰。<sup>⑤</sup>

斯坦尼斯拉夫斯基在回忆那个晚上的“探索晚会”时写道:与会者“心里都空空如也,没有创作的意念,甚至没有明确的任务和欲望,而只有最一般性的要求。我们大家都不满意旧的东西,对旧的东西已经厌烦了,但用什么来代替它,却没有一个人知道。”<sup>⑥</sup>

显然,斯坦尼斯拉夫斯基当时心中没有把握,可是,他对梅耶荷德坚持的那种“坏的假定性”不满,认为“应该消灭”,对这种坏的假定性居然被当作偶像更是极为不满,这些看法,他是毫不掩饰的。

## 2.2 1907年:梅耶荷德狠批自然主义剧院

1907年,梅耶荷德完成了一篇题为《论戏剧历史与技术》的论文(后来收入他的《论戏剧》一书)。这说明他在波瓦尔大街工作室被关闭之后很快地回应了斯坦尼斯拉夫斯基的“身体的物质性之问”。他认为,创办附属于剧院的学校,就必须开设专门的基本课程来“强制演员训练自己的身体”。因此,他在波瓦尔大街工作室所做的并没有错。错的是斯坦尼斯拉夫斯基和剧院的一些人。他们搞的是不晓得“姿势的美妙”的“自然主义戏剧”。

梅耶荷德在文章中对斯坦尼斯拉夫斯基领导的莫斯科艺术剧院展开了全面的、毫不客气的批评。梅耶荷德的批评主要有以下几方面尤其值得我们注意:

第一,开门见山地给莫艺扣上“自然主义”的帽子。他写道:

莫斯科艺术剧院有两张面孔,一张是自然主义剧院,另一张是情调剧院<sup>⑦</sup>。莫斯科艺术剧院的自然主义——是它从梅宁根们<sup>⑧</sup>那儿模仿来的自然主义。基本原理是精确地复制本来面目。舞台上的一切都必须尽可能地逼真:天花板、带有装饰的房檐、糊墙纸、炉子的小门、通风口和诸如此类的东西。<sup>[21]</sup>

第二,批评“莫艺”上演历史剧时表现出来的自然主义弊病:

在上演历史剧的时候,自然主义剧院坚持一种原则——把舞台变成一座展览馆,摆的是所表现的时代真正的博物馆展品,或者,至少必须是在博物馆里复制的同时代的绘画或者照片。此外,导演和舞美设计师还力求尽可能精确地确定事件发生的年代、月份、日期。对于他们来说,即使所用的香粉不是历史上用过的,那也不行。……

在自然主义剧院里形成了这样的手法——复制历史风格。运用这种手法,自然而然地,例如,像《尤利·凯撒》这样的剧本节奏的建构法,在其两股不同势力之间活生生的斗争中根本就看不出来,也就是说,没有得到再现。领导人当中谁也没有意识到,不管在什么时候,“独裁制度”的综合都不能通过展示“生活”舞台的万花筒和鲜明地再现历史人物类型创造出来。<sup>[22]</sup>

第三,批评演员化妆的自然主义。梅耶荷德写道:

演员的化妆总是鲜明地、性格化地表现出来。这是些活生生的面孔,和我们在生活中看到的一样。是精确的复制。自然主义剧院认为面孔是演员构思的外化,结果是疏忽了所有其他的表现手段。自然主义戏剧不懂得姿势的美妙,不强制演员训练自己的身体,并且在创办附属于剧院的学校时,不明白形体的体育(原为斜体字——译者注)应成为基本的课程,如果幻想着上演《安提戈涅》和《尤利·凯撒》的话,这些剧本在音乐上是属于别的剧院的。<sup>[23]</sup>

第四,批评“莫艺”演员表演的自然主义。梅耶荷德写道:

舞台在我们面前呈现着一排排人,这些全是再造出来的复制品,就像是排列开的小山包,而在他们之间,像有一道沟壑一样,那些“生活”化的姿势和身体动作,生硬而不协调,还带着再造的复制品的内在节奏。

自然主义剧院造就出能够随机应变地再现的演员,然而培养他们时使用的办法不是训练他们的姿势形体,而是培养他们化妆和用不同语调、方言来驾驭语言的能力,可是他们的嗓音是模仿式的声音。让演员练习失去羞耻感,而不是

发展美感,美感是和制造出外表粗鄙、丑陋的现象相对立的。在演员身上培养出只有摄影爱好者那种观察日常生活细节的能力。<sup>[24]</sup>

第五,批评自然主义剧院对观众的想象力和欣赏能力估计不足。梅耶荷德引用叔本华的话:“大师的草图往往比完成了的图画更有感染力”。“蜡像模仿真人达到很高的程度,可是仍旧不产生审美作用。它们不能认为是艺术作品,因为它们不能使观众产生任何想象。”<sup>[25]</sup>

梅耶荷德强调:“来看戏的观众是有能力用想象来补充未知的东西的。剧院吸引了许多人,正是因为有这个秘密和猜测这个秘密的欲望。”

梅耶荷德在观众审美心理方面花了许多笔墨,他还引用了德国哲学家叔本华的原话,以及列夫·托尔斯泰评价莎士比亚戏剧的话来说明自己的看法。他说:“自然主义剧院否定的不只是观众的幻想的能力,而且还否定他们能够理解舞台上那些充满智慧的对话。”<sup>[26]</sup>

第六,批评“莫艺”导演对经典作品进行繁琐的过细的分析。他说:

由此,对易卜生剧本做那么细致复杂的分析,将这位挪威剧作家的作品变成一种乏味的、拖泥带水的、死守教条的东西。

这正是排演易卜生剧本时自然主义导演在他的创作中所谓的方法(原文用斜体字一译者)。

话剧作品被分解为一系列场面。作品的每个孤立的局部都加以分析。这种过细的分析被导演深化为话剧最微小的场面。然后将这些详细分析过的局部再粘贴成整体。

这种将局部粘贴成整体的做法是用于导演艺术的,可是当我接触到这种自然主义导演工作时,那说的就不是诗人、演员、音乐家、舞美设计师和导演本人整合成一个整体,说的不是关于这种艺术。<sup>[27]</sup>

……

自然主义导演在将自己的分析深入到作品孤立的局部时,没有看到完整的图景,而是迷失在非常精细的工作中,迷失在单一的某个场面中,这些场面展示着他创作想象的良好材料,它们好像“特色”的珍珠,导致平衡和整体协调的破坏。<sup>[28]</sup>

第七,梅耶荷德对“莫艺”的第二个面孔,即“情调剧院”的面孔也进行了批判。他以《樱桃园》第三幕为例,说明莫斯科艺术剧院的导演计划执行的结果破坏了局部的平衡和整体的协调。他写道:

莫斯科艺术剧院的导演证明了,一幕戏的和谐是可能被破坏的。他从多个焦点去掌控整个舞台,处理各种各样的琐碎的细节和事情。过程持久而复杂。观众长久地关注着它,因而迷失了全剧的主旨。而当一幕戏结束时,在记忆中只剩下背景的旋律,而主旨沉没、消失了。<sup>[29]</sup>

……

在上演《海鸥》和《万尼亚舅舅》时,平衡并没有破坏,因为演员的创作是完全自由的,后来,由于自然主义导演首先是把整个剧团都变成本质的图解,其次是丧失了演好契诃夫戏剧的钥匙,导致了平衡的破坏。<sup>[30]</sup>

每个演员的创作都变得消极被动,既然剧团做什么都讲本质,导演又保持着指挥的角色,强力地影响着他听到的新语调的命运,并且,不但不深入下去,不但不深入到抒情的本质,自然主义剧院的导演反而用诸如黑暗、声响、雕塑、性格等外在手段的花样来创造情调氛围。<sup>[31]</sup>

……

导演在抓住台词节奏后,失去了指挥的钥匙,因为他没有发觉,契诃夫已经从打磨得非常细腻的现实主义转移到抒情和神秘的深处了。<sup>[32]</sup>

梅耶荷德的批评文章中有许多精彩之处,他并不是许多人印象中那个左倾激进、不关注个性刻画的戏剧家,他对于表现契诃夫戏剧的独特情调有深刻的见解,对“莫艺”导演追求自然主义的、表面的琐碎细节感到不满,直言不讳地批评自己昔日的老师斯坦尼斯拉夫斯基,这是对“莫艺”关闭波瓦尔大街工作室的轻率做法,以及对他探索的否定发出回应。梅耶荷德对自然主义剧院的批判是有力的。没有这种批判,他就无法为自己的假定性剧院开拓道路。

### 2.3 1907:梅耶荷德论假定性剧院的最初尝试

在1907年的《论戏剧历史与技术》一文中,梅耶荷德在该文第4节《假定性剧院的最初尝试》中发表了初创假定性剧院获得的初步经验。



梅耶荷德在这一节开头就强调了试验的成功。他写道：“创造假定性剧院的最初尝试是梅特林克和布留索夫提供的计划，实验剧场将它采纳了。通过梅特林克的悲剧《丁泰琪之死》的上演，这个第一个探索剧场，在我看来，非常接近了理想的假定性剧场，我觉得它不是多余的，因为它揭开了按照导演、演员、舞台设计师的需要创作剧本的过程，阐述所获得的经验。”<sup>[33]</sup>这些经验今天看来仍然很有价值，有这么几点是特别值得琢磨的。

第一，一开始就提出：剧院各个部门之间能否协调是一个老大难的问题，而假定性剧院能够较好地解决这个问题。梅耶荷德写道：“剧院总是暴露出创作者之间的不和谐，虽然他们是集体地面对观众的。剧作者、导演、演员、布景师、作曲、道具师从来不曾在他们的集体创作中理想地融合过。因此我不觉得瓦格纳式的综合艺术是可能实现的。”<sup>[34]</sup>

梅耶荷德认为，既然舞台艺术的各个部门无法达到和谐，那么，“我希望，至少要让剧作者、导演和演员融合为一体。”“后来证实，这三者构成剧院的基础，是能够融合的，然而条件是，如果他们着手工作的时候做得像实验剧场在排演《丁泰琪之死》时做的那样。”<sup>[35]</sup>

梅耶荷德指出，在一起研读剧本的阶段，导演处理与演员的关系时有两种不同方法，其一，是剥夺演员甚至观众的创作自由；其二，是不仅给予演员自由，而且给予观众自由，迫使观众不要消极地旁观（最初的时候只是要求观众积极地想象），而创作的两种方法将会揭示出来，如果剧院的4个要素（作者、导演、演员和观众）是按如下图示分布的话：

1、三角形，其中最高点是导演，两个低点是剧作者和演员。观众通过导演创作来理解后两者的创作（在图示上“观众”位于三角形的顶点）。这是一种剧院（三角形剧院）<sup>[36]</sup>。

2、直线形（地平面形），剧院的四个要素以自左向右四个点排列：剧作者、导演、演员、观众，成为另一种剧院（直线形剧院）。演员自由地面对观众敞开心扉，接受导演创作，正如导演接受剧作者的创作那样。

……在“三角形剧院”中，导演公开自己计划

的所有细节，说明自己是用哪些方式看到这些细节的，标明所有的停顿，而排练必须一直进行，到他的整个构思在所有的细节落实，而他所听到和看到的都如同他在揣摩剧本时所听到和看到的那样为止。

这样的“三角形剧院”就好像一支交响乐队，导演就是指挥。然而剧院自身，在自己的建筑艺术中不会给导演指挥的谱架，它已经指出了指挥和导演之间的区别。<sup>[37]</sup>

第二，梅耶荷德分析了假定性剧院在处理话语（台词）与身体动作的关系问题上与自然主义剧院的区别。这部分尤其有价值，它使我们可以更加清楚地认识到梅耶荷德体系与斯坦尼斯拉夫斯基体系的根本分歧和巨大差异。

在这一节的第二部分，即“在身体造型方面”部分，梅耶荷德说：“正如音乐剧中歌唱家唱出来的句子一样，话剧中的话语在表现内在的对话方面也是一种不够有力的工具。如果话语成为表现悲剧本质的唯一的工具，那么所有的人都能够舞台上演戏。说台词时发出声来，甚至是很好地发音，还不是意味着说话。有必要寻找新的手法来显现没说出来的东西，显现出被掩饰的东西。”<sup>[38]</sup>

这就是说，梅耶荷德认为，话语转化为声音为人们听到，这还不等于说话。他后来在1912年写的《滑稽草台戏》中指出，过去善于运用身体动作的喜剧演员已经被那些“有知识的朗读者”所代替。并且用讽刺的口吻说戏剧海报索性写上“剧本将由穿着西装和化了妆的人来朗读”的字样。这体现出他一贯的思想，即身体是戏剧的第一要素，身体动作是比话语更加重要也更加有力的表现人物内心活动的手段，这正是他和斯坦尼斯拉夫斯基根本分歧之所在。

那么，怎样“显现没说出来的东西，显现出被掩饰的东西”呢？梅耶荷德的回答是：

正如瓦格纳让乐队说出心灵的体验，我是要通过身体的动作来说明它（指心灵的体验）。可是在过去的剧院中身姿是不需要的表现手段。萨尔文尼扮演奥赛罗或哈姆雷特时，总是用他的身体动作使我们惊讶。身姿过去是有过的，可是我说的不是这类身体姿势。

那种身体动作是和话语协调的。我说的是

“和话语不协调的身体动作”。<sup>[39]</sup>

这就是说,演员扮演角色,在说台词的时候,他的身体动作不一定是内心活动的外化或者图解。身体动作往往和他说话的内容并不协调、不和谐。过去的剧院强调人物的外部动作要和内心活动相协调,但是,梅耶荷德主张的动作不是这种动作,而是“和话语不协调的身体动作”。

梅耶荷德接着进一步解释说:

那么什么是“和话语不协调的身体动作”呢?

两个人在谈论天气,谈艺术,谈住宅。第三个人在旁边观察他们,——如果他,当然,或多或少是敏感的,有洞察力的——按照那两个人所谈的和他们两人的关系不相干的话题,就可以准确地判定,这两个人是什么人:朋友,敌人,恋人。并且他能够做出判断,根据这两个谈话的人的双手做出的动作,做出的身体姿势,显露出来的眼神,便可以判断他们两人之间的关系。这是因为,这两人在谈到天气、艺术等等时,做出的动作是和话语不相符的。而单凭这些“和话语不协调的身体动作”,观察者就判断,说话的是什么人:朋友,敌人,恋人……<sup>[40]</sup>

第三,梅耶荷德强调,角色的身体动作和话语从两个方面帮助观众理解剧中人物的关系和他们的内心世界。

导演在观众和演员之间架起桥梁。按照作

者的意愿,把朋友、敌人、恋人引出舞台,导演应当用动作和身姿造成一幅画面,以便帮助观众不但听到他们说的话,而且深入他们内心的、隐秘的对话。如果导演深入作者的话题,听到内心对话的音乐,他会建议演员做出哪些形体动作,这样的动作,在他看来,能够迫使观众用导演和演员那样的方式去理解人物的内心对话。

手势、身姿、眼神、沉默决定着人际关系的真相。话语还不能说明一切。也就是说,舞台上需要动作的画面,以便使观众进入敏锐的观察者的状态,同时把材料交到他的手中,好像是两个对话者把材料交给第三个观察者,借着材料的帮助,观察者能够猜测出剧中人的精神体验。话语是给人听的,身姿是给人看的。这样,观众的想象就受到两种印象的作用:视觉的和听觉的。而旧戏剧与新戏剧的区别就在于,在新戏剧中,身姿和话语是从属性的——每一句话语都服从自己的节奏,有时则处于非对应状态。<sup>[41]</sup>

但是梅耶荷德又说,话语和外部动作的非对应并不是永远如此:“然而不应该以为话语和身姿永远都是互相不对应的。可以做出和话语非常对应的身体动作,但是其分寸必须是自然的,就像诗篇中的逻辑重音必须和诗的格律要相符一样。”<sup>[42]</sup>

#### 注释:

- ① 柳波芙·雅可夫列耶娜·古列维奇(1866—1940)俄罗斯女作家,戏剧与文学批评家,翻译家,记者,社会活动家。
- ②③ См.: Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. 此处用中译本的译文,并略加修改。见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》(第一卷),史敏徒,译,郑雪来,校。北京:中国电影出版社,1979:330,335。
- ④⑤⑥ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 1. 394. 译文见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》(第一卷)。北京:中国电影出版社,1958:372,372,373。
- ⑦ “情调剧院”指的是演出契诃夫戏剧、表现出独特的情调时,处于这一状态下的剧院。
- ⑧ “梅宁根们”指德国梅宁根话剧团,18世纪末组建于梅宁根,19世纪60—90年代末以其高度的戏剧修养和演员集体的配合协调而著称。导演克隆涅克,其自然主义风格对斯坦尼斯拉夫斯基产生了深远影响。

#### 参 考 文 献

- |  |  |
|--|--|
| <p>[ 1 ] Статья. Станиславский и Мейерхольд, из журнала. Новый мир, (1925, № 2-3) цитируется по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество Станиславского. Летопись. Т. 3 [ М ]. М.: 1973: 474</p> | <p>[ 2 ] Марков П. А. О театре. Т. 3 (Дневник театрального критика) [ М ]. М.: 1976: 365</p> <p>[ 3 ] Мейерхольд. К истории творческого метода [ М ]. КультИнформПресс. Санкт-Петербург, 1998: 61-62</p> |
|--|--|

- [ 4 ] Мейерхольд. К истории творческого метода. КультИнформПресс[М]. Санкт-Петербург, 1998: 61
- [ 5 ] См: Мейерхольд, режиссура в перспективе века [М]. Москва, 2001: 448
- [ 6 ][ 7 ][ 8 ][ 9 ] Рудницкий. К. Л. Мейерхольд [М]. Москва, 1981:28,33,44,45.
- [10][11][12] Гладков А. К. Мейерхольд: В 2-х т [М]. Москва: Союз театр. Деятелей РСФСР. 1990, т. 1: 212,213-214,214-215
- [13] В. Э. Мейерхольд. Переписка [М]. М.: Искусство, 1976:19
- [14][15] Рудницкий К. Л. Мейерхольд [М]. М.: Искусство, 1981: 68, 78
- [16] Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма [М]. М.: Искусство, 1953: 175
- [17][18] Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 8 т [М]. Т. 1: 285
- [19] Рудницкий К. Л. Мейерхольд [М]. М.: Искусство, 1981: 117
- [20] Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в четырех томах. Том 2 [М]. М.: МХТ, 2003: 30
- [21][22][23][24][25][26][27][28][29][30][31][32][33][34][35][36][37][38][39][40][41][42] Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч [М]. М.:1968. Ч. 1:113, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 122-123, 123, 128, 129,130,135,135-136,136

## The Disagreements and Debates between Stanislavski and Meierkhold: From the Creation of Moscow Art Theaters to the October Revolution

CHEN Shixiong

(College of Humanities, Xiamen University, 361005, Xiamen, China)

**Abstract** It is no doubt that Stanislavski and Meierkhold are the most far-reaching directors who made the greatest contribution to Russia's drama development in the 20th century. Both of them set up their own theaters and developed their own art system concerning performing and directing. However, until now, we have not gained a deeper understanding about the long lasting, serious and far-reaching effect of their disagreements and debates. Furthermore, we also lack sufficient understandings about what they have in common and the necessity of their conducting cooperation finally. Due to the space limitation, this paper will first of all make an introduction about how their disagreements arose and developed during the period of from the creation of Moscow art theaters to the October Revolution, then making reviewing and commenting in a serializing way.

**Key Words** Stanislavski; Meierkhold; disagreements and debates; experiencing art; expressing art; supposition; naturalism; realism; formalism