

“反形式主义斗争”背景下的戏剧革新

——焦菊隐、梅耶荷德及其他

■ 陈世雄

内容摘要：焦菊隐和梅耶荷德都曾经在“反形式主义斗争”的背景下从事戏剧革新，但二者存在很大的差异。梅耶荷德早在1935年就敢于反潮流，指出中国戏曲是假定性艺术；而焦菊隐到1950年代还坚持说：“戏曲的创作方法，是现实主义的，戏曲是属于体验派的范畴的。”这是个明显的理论失误。假如说戏曲是现实主义的，那只能是广义的，是指它以某种方式反映了社会生活，并不是说戏曲的表演是体验派的。焦菊隐在理论上的失误使他从事的话剧民族化只获得了有限的成功。

关键词：焦菊隐 梅耶荷德 形式主义 现实主义 体验派 表现派 民族化

中图分类号：J80 文献标识码：A 文章编号：0257-943X(2017)03-0025-12

DOI:10.13737/j.cnki.ta.2017.03.003

Title: Dramatic Reformation against the Background of “Anti-Formalism”: Jiao Juyin, Meyerhold and Others

Author: Chen Shixiong

Abstract: Both Jiao Juyin and Meyerhold are considered reformers in the field of “anti-formalism”, but their reformations were starkly different. Meyerhold pointed out that Traditional Chinese Xiqu was a hypothetical art back in 1935, as opposed to the mainstream opinion of his time; Jiao Juyin, on the other hand, insisted that “the artistic method of Xiqu is realistic, and belongs to the art of experiencing”. Obviously, Jiao was mistaken. Xiqu can be categorized as realistic only in the broader sense, with special reference to the reflection of social life in it. However, the acting in Xiqu is not the art of experiencing. The flaw in Jiao’s theory led to the limited success in his attempt to indigenize modern Chinese drama.

Key words: Jiao Juyin; Meyerhold; formalism; realism; the art of experiencing; the art of representing; indigenization

曹禺先生在《焦菊隐戏剧论文集》的序文中写道：“他一生的修养和造诣，在社会主义新中国的百花园中，开出了最艳丽夺目的奇葩。他的艺术需要后人们一点一滴地挖掘出来，对这一点我们一点也不能低估。”^{[1](P3)}的确，焦菊隐的戏剧理论与实践犹如一个巨大的富矿，不但蕴藏着丰富的经验、深刻的思想，也遗留了不少问题，有待人们继续探索。本文所要探讨的问题，就是焦菊隐在“反

对形式主义斗争”的背景下进行的戏剧革新。为了便于说明问题,本文选择了一个参照物——梅耶荷德的戏剧革新。

一、“反对形式主义”——一把达摩克利斯之剑

焦菊隐在北京人艺工作了二十多年,曾经担任第一副院长、导演、总导演,地位是很高的。可是,读他的戏剧论文,有时会感到他像是一个戴着镣铐的舞者,或者说,在他的头顶上像是悬着一把达摩克利斯之剑,这使他在为实现话剧民族化、建设表演理论的中国学派而努力时,往往显得不够安宁,不够自在。

这把达摩克利斯之剑就叫做“反对形式主义”。

在焦菊隐的戏剧论文中,“形式主义”一词有时非常频繁地出现,简直到了令人吃惊的地步。例如仅在《我怎样导演〈龙须沟〉》和《导演的艺术创造》这两篇写于1951年的重要文章中,“形式主义”一词就出现了56次。他在《导演的艺术创造》一文中写道:“我们成天在喊着反形式主义,到处在努力作着反形式主义的斗争。”^{[2](P.231)}这里他用的是“斗争”二字,但是他更多地是用“工作”这个比较平和的字眼,谈论怎样“根除”“批判”“克服”形式主义这种“毛病”。

“反形式主义的斗争”首先是苏联在上世纪30年代发起的(关于这一点下文还要再谈)。我国在建国之初的几年内,由于向苏联“一边倒”的缘故,曾经鹦鹉学舌般地“成天在喊着反形式主义,到处在努力作着反形式主义的斗争”,后来,随着中苏两国关系的逐渐疏远,反形式主义的声音有所减弱,但是苏联的影响依然存在。因此,焦菊隐一直到1959年仍然认为:“应该坦白地说,形式主义和自然主义的残余,在我们的表演和导演工作上仍然存在着。”^{[3](P.95)}而作为中国戏剧家协会领导人的田汉,到了1960年在中国剧协第二次会员代表大会上作报告时还指出,中国戏曲舞台上“形式主义的甚至庸俗丑恶的东西也不少”^{[4](P.183)}。

焦菊隐对于形式主义问题的关注和他为“反形式主义”所做的工作并不是个别的和偶然的现象。在上世纪50年代,“反形式主义的斗争”在我国的文艺界全面开展,文学界、音乐界、美术界、电影界、戏剧界,无一例外。在戏剧界,最具代表性的有马少波、田汉等人的观点。新中国成立后,马少波任中华全国戏曲改革委员会秘书长,田汉担任文化部戏曲改进局、艺术局局长,他们的言论、文章影响是特别大的。

1954年,马少波在《戏剧报》上发表了题为《关于京剧艺术进一步改革的商榷》的长文,指出戏曲创作的原则应该是“反对反历史主义和形式主义的倾向,坚持发展现实主义传统”。他分析了京剧的“落后性”。在剧本创作方面,他认为今后新编和改编的剧本要尽量改革自报家门等“落后的形式”,传统剧本中生硬堆砌的引子、坐场诗、上下对联等都要抛弃,语言上要突破格律的束缚,不必拘泥于七字句或十字句。在表演艺术方面,他认为,由于历史的原因,在某些演员中“逐步产生了脱离生活的倾向,因而也就在表演方面产生了形式主义”^[5]。他把京剧表演程式分为两种:一种是有艺术价值的,但是由于京剧中“形式主义和现实主义的因素往往是错综复杂地纠缠在一起的,演员往往在表演时不恰当地套用这些‘程式’,甚至脱离了生活真实,而产生了形式主义;另一种表演形式本身就是非艺术的,例如为了观众的许多过火的庸俗的表演等等”^[5]。马少波还就京剧的音乐、舞

台美术等剧场艺术的各个领域全面发表了意见,引起了广泛的关注和热烈的讨论。

1956年,田汉在《戏剧报》发表了《话剧艺术健康发展万岁!——迎接第一届全国话剧观摩演出会》一文,对话剧的表演艺术和剧本创作中存在的“形式主义”发表了自己的看法。他首先声明,他所谈的问题是在“和话剧界的好些位剧作家、导演、演员交谈后”提出来的。这些问题包括:第一,表演艺术的问题。田汉说:“苏联专家严厉地批判了我们表演艺术上的公式主义、形式主义,指出了我们表演情绪、表演形象的严重缺点,把我们引向了以社会主义现实主义为内容的斯坦尼斯拉夫斯基体系的正确道路。”^{[6](P.16)}但是田汉不赞成把“今天以前的中国表演艺术”说得“一无是处”,他强调:“中国戏曲艺术是有长期的现实主义传统的。它排斥自然主义,也反对形式主义,只有在它的某些衰落阶段才陷入形式主义的庸俗粗杂的自然主义。历史较短的话剧正是作为形式主义表演的对立物发展起来的。”^{[6](P.18)}不过,田汉也承认,就话剧而言,从大城市出来的导演、演员“不可否认地”还有形式主义、自然主义的东西,而他们做了一定的“现实主义的创造”,也是“不可否认”的^{[6](P.18)}。

田汉还谈到剧本创作中的“形式主义”。他引用一位演员的话说:“形式主义的来源一由于演员的习惯,二由于导演的影响,三由于剧作者不善于形象地表现人物而依靠思想言论,让人物聊大天,演员就无法避免形式主义了。”田汉还提到上海的一位女演员,“有人批评她有自然主义,她就拼命表演得美一些,但又有人说她是形式主义,使她十分迷糊,不知怎么是好”^{[6](P.24)}。

对于当时的演员来说,反形式主义确实是个无法避免的话题,例如1950年代北京最著名的话剧演员之一于是之,在他的谈话和文章中也多次提到反形式主义的问题。他在《我演程疯子》一文中说,他把从生活中观察到的形体动作运用到舞台表演中,有人批评他“犯了形式主义”,后来是焦菊隐帮助他“纠正了错误”。这篇短文三次谈到“形式主义”。到了1979年,于是之批评“四人帮”搞的话剧是“每演戏必大喊大叫”以表现“英雄气概”,是一种“形式主义”和“反现实主义”的做法。可见1950年代中国文艺界的“反形式主义”影响之深远^①。戏剧界的“反形式主义”是全方位的,涉及剧作、导演、表演各个方面。又由于“反形式主义”是和“反自然主义”联系在一起的,构成“双反”,所以往往让人无所适从。

更糟糕的是,给“形式主义”贴上阶级斗争的标签,使它具有阶级的属性,变成“资产阶级的形式主义”,这种提法不但苏联常用,中国也用,譬如1958年第一期的《美术研究》就发表了一篇题为《现代资产阶级的形式主义艺术》的文章(作者王琦)。这种提法并不少见。于是“反形式主义斗争”就带上了阶级斗争的性质,这在上世纪五六十年代,当然不是闹着玩的。艺术家们害怕被扣上“形式主义”的帽子。著名作曲家贺绿汀在1955年就遭到批判,《人民音乐》杂志的一篇文章说他“对西洋音乐的学习,对民族遗产和新音乐传统,对创作与批评,都导致极为有害的形式主义的结论”^[7],结果,两年后发动反右斗争时,他就倒了霉,一把“达摩克利斯之剑”落到了这位曾经写过《游击队歌》的党员作曲家的头上。

二、焦菊隐怎样看待“反形式主义”

在焦菊隐戏剧论文的字里行间,可以看出他对于“反形式主义斗争”中的某些提法和做法有所保留,可是,他的思想是有矛盾的,他没能从矛盾中挣脱出来,更不敢反对或抵制这场“斗争”。首

先,让我们看看焦菊隐对于话剧表演中形式主义的解释。焦菊隐在《导演的艺术创造》这篇长文中谈到话剧演员产生形式主义的一种重要原因。他说,有的演员光是注意对方人物如何说话和动作,而自己的内心却停止了活动和反应,成了空白。当轮到他说话或者行动时,外来的刺激已经过去,这时他只好凭自己的回忆和想象去反应;而为了让观众相信他这个反应是真实的,他只好夸大反应,临时制造情绪。“这样的反应和这样的情绪,就必然是一般化的,也必然是形式主义。”^{[2](P.248)}也就是说,只有演员在注意对方的话语和动作时,同时让来自对方的刺激在自己的内心引起“连续不停的反应”,才能做到不脱离角色,不中断情绪,从而真正地进入角色;反之,为了制造情绪而做出的夸大的反应,必然导致形式主义的表演。这些论述可以简单地归纳为:只有不折不扣的、不间断的“体验”才能避免形式主义。正如焦菊隐在1953年所说的:“斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系,是反对形式主义的有力武器。”^{[2](P.337)}由此可见,焦菊隐是斯坦尼斯拉夫斯基体系的忠实信徒,是坚定不移的“体验派”,这一点决定了他在反形式主义斗争中的立场,也决定了他后来的理论和实践。

在焦菊隐看来,“形式主义”的毛病在表演艺术中有,在舞台美术中也有。譬如他说过:“有一些设计者认为我国传统的舞台艺术的风格产生于集中和夸张,所以他们就放手夸张,他们忽略了真实和主要矛盾是集中和夸张的基础。脱离这个基础,就是形式主义,更谈不到任何艺术风格了。”^{[2](P.352)}

然而,另一个方面也是我们必须看到的,就是焦菊隐反对滥用“形式主义”的概念,反对把“反形式主义”扩大化和庸俗化。例如他曾经指出,如果像斯坦尼斯拉夫斯基批评那些卖弄技巧的俄国老演员那样,批评中国稚嫩的青年演员是“形式主义”,就有可能使这些青年人以为连在舞台上走路都是“装腔作势”,“越搞就越离着斯坦尼斯拉夫斯基的体系远了”^{[2](P.222)}。

更难能可贵的是,焦菊隐不赞成“用教条去批判形式主义”。他指出,演员创造角色是“一段缓慢而且看不出迹象的过程”,假如导演不了解这一点,从第一天开排起就指责演员这也是形式主义,那也是形式主义,指责这一种情感不是人物的,那一种也不是人物的,那么,就会越批评越是形式主义,演员就永远无法进入到人物里。焦菊隐质问道:“你如果反用教条去批判形式主义,那你的方法岂不是首先就已经犯了严重的形式主义了吗?”^{[2](P.229)}焦菊隐认为,导演必须善于从演员在排演中表现出来的“一千种”形式主义的东西当中,去发现只有“一分一厘”的、有生命的、活的、适合于角色的东西,加以启发,使之成为角色诞生的根源,然后逐渐发展,而且越来越多、越来越大,最终把那些陈腐无用的形式主义的东西排斥掉^②。

焦菊隐之所以敢于在反对“资产阶级形式主义”的斗争中批评某些不良倾向,是因为他刻苦钻研了斯坦尼斯拉夫斯基的学说,具备了当时中国戏剧理论界对这一学说研究的最高水平,另外又拥有丰富的舞台实践经验。

然而,当焦菊隐进入“话剧民族化”的实验阶段之后,他却遇到了新的难题。

在探讨这个问题之前,我们有必要了解一下,为什么在1950年代的中国戏剧界会发起一场反形式主义的斗争,其历史根源何在。

三、“反形式主义斗争”:从苏联到中国

在1950年代的中国,人们经常可以听到这样一句话:“苏联的今天就是我们的明天。”反形式主

义的斗争,就是像野火一样,从苏联 1930 年代的“昨天”延烧到中国 1950 年代的“今天”。

在苏联有好几个学科,如数学、文艺学、哲学、伦理学,都使用过“形式主义”这个概念。然而,它成为意识形态方面的用语,主要是在上世纪 30 年代到 50 年代的事情,用来批判某些艺术流派、压制其代表人物。在 1930 年代的苏联,“反形式主义斗争”席卷了文学、音乐、美术、戏剧、舞蹈等领域。1936 年,对形式主义的“总攻”打响。这一年的 1 月 28 日,《真理报》发表了一组批判文章。关于这次“打击”,出版于 1953 年的阿纳斯塔西耶夫的《莫斯科艺术剧院在与形式主义的斗争中》一书中有一段话:“布尔什维克党反映了苏联人民的利益,捍卫为社会主义建设和在思想上教育人民服务的现实主义艺术,在 1936 年对所有艺术门类中的形式主义进行了打击。这次打击首先是在《真理报》展开的——发表了《混乱取代了音乐》《矫揉造作的芭蕾舞》《拙劣的画家》《反对绘画中的形式主义与自然主义》《建筑中的不和谐音》。”^[8] 这就是说,“打击”的对象包括了音乐、舞蹈、绘画、建筑等领域中的形式主义。其中,《混乱取代了音乐》一文给肖斯塔科维奇的歌剧作品《姆钦斯克县的马克白夫人》扣上了“反人民”和“形式主义”的帽子。但是这一轮打击对象并没有包括戏剧界的“形式主义”。

然而,这并不意味着戏剧领域可以幸免。首当其冲的是梅耶荷德,他受到的攻击最猛烈,处理他的措施也最严厉。

1938 年 1 月 8 日,《真理报》发表了苏联人民委员会艺术事务委员会关于关闭梅耶荷德剧院的命令,列举了梅耶荷德剧院的四条“罪状”,其中第一条就是“与苏联艺术格格不入的、彻头彻尾资产阶级的立场”,其次才是上演剧目扭曲和诬蔑苏联现实、优秀演员出走、歪曲奥斯特洛夫斯基的名著《钢铁是怎样炼成的》等“罪状”。

两天以后,《苏维埃艺术报》在《梅耶荷德习气在苏维埃艺术中没有位置》的总标题下发表了《梅耶荷德习气在苏维埃艺术中没有位置》《可资借鉴的教训》《异己的剧院》《适时的决定·仇视苏联现实的剧院》等文章,落款全都是莫斯科最负盛名的剧院的演员集体,形成一个包围的气势和强大的舆论压力。《梅耶荷德习气在苏维埃艺术中没有位置》一文指出,当《真理报》尖锐地提出与形式主义进行斗争的问题时,梅耶荷德“负隅顽抗”,跑到列宁格勒开了一次题为《梅耶荷德反对梅耶荷德习气》的讲座。文章强调指出,必须认识到形式主义是社会主义苏维埃艺术最凶恶的敌人,是资产阶级影响的表现。文章还认为,目前,梅耶荷德习气仍然存在,有些自称为梅耶荷德学生的人还在宣扬西方形式主义艺术的最坏的榜样,却蔑视本民族的杰作。

在反形式主义斗争中受到批判的戏剧家还有莫斯科卡美尼剧院的总导演塔伊罗夫和其他剧院的一些导演。

1939 年到 1940 年,也就是苏联卫国战争的前两年,苏联的反形式主义斗争达到最高潮。1939 年 6 月 13 至 20 日,莫斯科举行了第一届全苏导演大会(在苏联解体前再没有开过类似大会,因此这也是唯一的一次全苏导演大会)。大会极其隆重,在名誉主席团名单中有党政领导人斯大林、卡岗诺维奇、赫鲁晓夫、莫洛托夫、米高扬、贝利亚、日丹诺夫等老一辈中国人都非常熟悉的名字^[9]。特别应该注意的是,反形式主义和反自然主义的斗争是这次大会的重要主题。但是,反形式主义斗争显然更为迫切和具体。苏联人民委员会艺术事务委员会副主席索罗多夫尼科夫在题为《苏联戏

剧的创作任务》的主题报告中指出：“戏剧中的形式主义意味着艺术脱离生活而偏向精巧而无内容的对外在形式的探索，艺术脱离布尔什维克的思想性。形式主义导致了对经典作品的歪曲，削弱了艺术与广大群众的联系，这就意味着削弱艺术自身。它还致使有才华的人们白白地丧失了巨大的机会，转而挖空心思地编造根本没有意义的玩意儿和怪招。形式主义最终导致了艺术的贫乏苍白。”^[10] 索罗多夫尼科夫强调，为社会主义现实主义奋斗才是苏联艺术的“总路线”。

在这次大会上，梅耶荷德经过认真准备（有手稿为证），作了发言。在例行的开场白之后，他说了这样一段话：“同志们，我们在这里开会，是为了挖出形式主义和自然主义的根源，并向人民、政府和党一而再、再而三地说，我们将来不应该重犯这些错误。”^[11] 他甚至说：“不管我对失去剧院感到多么沮丧，还是应该认为，这个剧院的关闭是党中央和政府的正确决定。”^[12] 然而，尽管梅耶荷德的发言作了许多自我批评，承认了搞构成主义和导演《森林》《钦差大臣》等俄罗斯经典作品时所犯的“错误”，并且在发言时也赢得了多次掌声，但是，大会仍然认为他的自我批评是不够深刻的、停留于表面的^③。

第一届全苏导演大会刚刚闭幕，梅耶荷德就被捕了，1940年2月2日遭到枪决。

在我国，并没有出现以“‘反人民’的、‘资产阶级’的‘形式主义’”罪名而对艺术家进行残酷迫害的现象，“形式主义”的帽子也随着形势的改变而逐渐变得不那么可怕，虽然它依然存在。

这种趋势的产生和国内外形势的变化有关。毛泽东早在1942年的延安文艺座谈会上讲话时就明确声明“我们是主张社会主义的现实主义的”。新中国成立后，我国文艺界继续沿用这个提法，譬如1953年的第二次全国文代会一致认为，社会主义现实主义是我国文艺创作和批评的“最高准则”。到了1958年，毛泽东提出民歌内容应是“现实主义和浪漫主义对立的统一”，这个提法经过多次讨论，到1960年的第三次文代会确认为“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的新的、“最好的创作方法”，取代了“社会主义现实主义”的创作方法。而苏联的情况也发生了变化。在斯大林时代，“社会主义现实主义”作为“苏联文学与苏联文学批评的基本方法”逐渐被强调为必须严格遵循的“唯一正确的方法”，因而具有强烈的排他性，尤其忌讳形式主义；但是到了上世纪五六十年代，随着苏联国内政治形势的变化，文艺界对“社会主义现实主义”有了新的认识，承认“假定性”是概括和认识现实的一种形式，否定了“现实主义—非现实主义”的文学史模式，进而把社会主义现实主义解释为一个“开放的体系”，容许风格手法的多样性。反对形式主义的斗争随之逐渐淡化而成为过去，梅耶荷德作为苏联文艺界形式主义最突出的代表人物，也在1955年恢复了名誉。

相比之下，在中国，“现实主义”的排他性不像苏联那么强烈。在中苏关系发生变化、我国领导人号召“独立自主、自力更生”和在艺术上提倡民族化的年代里，文艺界的情况明显地不同于1950年代初期。但是，“形式主义”这顶帽子仍然存在，如上所述，田汉到了1960年还在报告中提到中国戏曲舞台上存在着“形式主义”现象。

四、焦菊隐与梅耶荷德戏剧革新的得失

焦菊隐和梅耶荷德有一个共同之处，他们都曾经在“反形式主义斗争”的背景下从事戏剧革新。但是，他们的革新存在着很大的、值得我们关注和研究的差异。

首先,让我们对比一下梅耶荷德与焦菊隐对中国戏曲的看法。在1935年4月14日全苏对外文化交流协会举行的有梅兰芳出席的中苏两国戏剧家的座谈会上,梅耶荷德评价了中国戏曲。当天,苏方参加座谈的是苏联戏剧界最有影响的导演、剧作家和评论家,包括聂米罗维奇-丹钦科、塔伊罗夫、爱森斯坦、阿菲诺干诺夫、特列季亚科夫、苏达科夫等。可以说,除了斯坦尼斯拉夫斯基因病未能出席外,几乎莫斯科所有的大师级戏剧家都来了,而梅耶荷德发表的看法是特别与众不同的。为什么这样说呢?因为几乎所有发言的苏方人士都把梅兰芳的艺术,也就是中国戏曲艺术,说成是“现实主义”的,只有梅耶荷德一个认为它是假定性的。他说:

我在看了两三场梅兰芳博士的演出之后来到排练场,我感到,过去所做的一切都应该加以改变。

……

我总是回想起普希金当年谈到改造戏剧体系时说的那些充满激情和识见的话。恕我不能一字不漏地引用它:“真是怪人!他们到剧场里去寻找逼真的东西。真是活见鬼!殊不知戏剧本来就是不逼真的。”^④

我们在梅兰芳的剧院里看到,普希金提出的那个吸引我们的公式得到了最理想的体现。当我们回顾从普希金到今天为止的历史时,我们一下子就能看清在俄国剧坛上两种流派的斗争:一个流派把我们引入自然主义的死胡同,而另一个流派只是到后来才得以广泛发展。……请想象一下,如果用梅兰芳的手法来上演普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》将会怎样。你们将会看到一幅幅历史画面,而一点也不必担心会陷进自然主义的泥淖而搞得一团糟。

……

过去我们奢谈舞台上脸部表情的文化,眼睛、嘴的动作的文化。近来又大谈动作的文化,话语与动作协调的文化。然而我们忘记了一样重要的东西,梅兰芳博士提醒我们的东西——这就是手。

……

同志们,可以坦率地说,看过他(梅兰芳——译者)的演出后,再到我们的剧院去走一趟,你们就会说:难道不能把所有的人的手都砍掉吗,因为它们完全是无用的。既然我们看到的这些手只是徒然地从袖口露出来而已,既不能表现什么,也不能表达什么,或者表达某种不应该说出来的意思,那么,我们还不如把这些手砍掉算了。

……

此外,我们还奢谈所谓节奏的构成。然而,谁要是看过梅兰芳博士的表演,他就会认识到,这位天才的舞台大师所体现的节奏在我们的舞台上感觉不到的。我们的全部演出,从音乐剧到话剧,没有一个演员意识到有必要注意舞台上的时间。我们没有时间感。

……

但是,现在我们已经看得很清楚了,这些巡回演出在苏联戏剧生活中将产生重大影响,我们有必要一次又一次地回忆起普希金的教诲,因为这些教诲是和梅兰芳博士的艺术实践紧密相连的。^[13]

梅耶荷德把普希金的名言“戏剧本来就是不逼真的”看作一个“公式”,这个“公式”后来被普遍地称作戏剧的假定性原理。参加4月14日座谈的人们未必就不明白,可是,大多数的苏方发言者(包括梅耶荷德的学生爱森斯坦)在评价梅兰芳的表演艺术时却宁可称它为“现实主义”的。这点其

实不难理解:“社会主义现实主义”刚刚确立为必须遵循的基本创作方法,这就意味着现实主义的才是好的;反过来,好的就应该是现实主义的。既然梅兰芳的表演大家都说好,那当然应该定性为现实主义的。虽然苏联作家协会章程所定义的现实主义是一种按照生活的本来面目来反映现实的那种“现实主义”,那也没关系!座谈会上真正敢说实话的人只有一个,就是梅耶荷德。他就像《皇帝的新衣》当中的那个小孩子。

再看看焦菊隐先生是怎样定性中国戏曲的。在写于1959年的《略论话剧的民族形式和民族风格》一文中,焦菊隐认为,古今中外的戏剧表演艺术基本上可分为两大范畴,即体验派和表现派,“以斯坦尼斯拉夫斯基体系为旗帜的体验派表演方法……不但要求演员进行体验,而且要求在每次演出里都重新体验,重新在舞台上,在规定情境里生活一遍。也许有极少数的外国人,认为中国戏曲是和斯坦尼斯拉夫斯基体系不相符合的,但,作为更懂得自己艺术的中国戏剧工作者的我们,却坚持说:戏曲的创造方法,是现实主义的,戏曲的表演艺术是属于体验派的范畴的,否则,它就没有可能受到广大工农兵群众的喜爱,就没有可能在若干世纪的长时间内日益发展下来,而且发展得这样丰富多彩,辉煌绚烂,也就没有可能再谈到什么传统,更谈不到什么继承传统了。戏曲是体验派的艺术,这是肯定的,因为这是事实”^{[3](P.96-97)}。焦菊隐还说,为了话剧的民族化,在某些剧的演出里,需要适当地吸收一些戏曲的形体动作,但是,“我们应当首先叫演员进行体验,再在体验的基础上去要求他们适当地运用戏曲动作”^{[3](P.103)}。焦菊隐甚至说过,“斯坦尼斯拉夫斯基体系,是反对形式主义的有力武器”^{[3](P.337)}。这就把表演艺术是否属于体验派的问题和是不是搞形式主义的问题联系起来。言下之意是,要不犯形式主义的错误,就得运用体验派的方法;反之,你就会走向形式主义。

焦菊隐的这些言论,说明他就像戴上了一个枷锁,可悲地被“体验”束缚住了。他得出戏曲是“现实主义”的这个结论,主要论据居然是因为戏曲受到群众的喜爱,就这么简单,简直叫人难以置信。他要求话剧演员在运用某些戏曲动作时首先要经过体验,然后在体验的基础上把动作做出来,同样是让人难以理解的。

如果我们说戏曲是现实主义的,那只能是指广义的现实主义,是指它表现的内容在某种程度上、以某种方式反映了社会生活,并不是说戏曲的表演是体验派的、依照生活本来面目的。焦菊隐把“内容的真实”这个意义上的现实主义和表演过程中的“体验”、表演形态的生活化混为一谈了。很难想象,在这样的理论和观念的指导下,要怎样才能获得话剧民族化真正的、持久的成功。

焦菊隐的话剧民族化论述也不十分明确,譬如他在1963年草拟的《论民族化(提纲)》,只有短短几百字,可是并没有指出哪个问题是核心问题。他的“话剧民族化”在实践上也是零碎的,缺乏整体的、一以贯之的构思。所谓“一剧一格”,时而写意,时而写实,先是在《虎符》中从戏曲中搬用他所说的“一招一式的有形程式”,到最后的《关汉卿》他又彻底放弃“有形程式”的运用,改为“无形”的剧情安排上的“戏曲构成程式”,在结构上向戏曲学习,比如开门见山、交待清楚、整体连贯、重在抒情等。其实国外的话剧早就有这种结构形态,比如多场次、时空自由转换和跨越,甚至采用叙事体,因此,焦菊隐导演的《关汉卿》在结构上很难断言是民族化,顶多只能说是迥异于过去常用的只有三至五幕的块状结构罢了。从评论来看,批评家们往往从他导演的某个剧目中举出几个例子来证明他在民族化道路上的成功,再从另一个剧目中举出另外几个不同的例子,然而,这样做的结果往往是

捉襟见肘,反而证明了他在整体构思上的缺失和实践上的碎片化。田汉在谈到焦菊隐导演的《虎符》时说道:“话剧加上点锣鼓家伙加强节奏,突出感情,也不能说是‘违法乱纪’。这样做是容许的,但,是不是方向还不一定。”又说:“可以学学戏曲身段,但应根据话剧的必要与可能来吸收它。不需要与不可能的就不要学,学了要‘化’成自己的东西。”^{[14](P.77)} 这话是1957年说的,已经过去六十年了。六十年来历史证明,田汉对焦菊隐的这些非常注意分寸的批评是正确的。往话剧身上贴一些戏曲的元素,如锣鼓和某些身段,是不能根本解决民族化问题的,有时反而让人觉得是“为民族化而民族化”,是一种“形式主义”。其实,焦菊隐自己是明白这一点的,他曾以曹禺的《雷雨》和《红色风暴》等剧为例,指出“不能不承认这些演出具有民族形式,虽然它们几乎没有一点戏曲的形式”^{[3](P.338)},可是,从1956年的《虎符》到1962年的《武则天》等剧来看,他的思想是矛盾的,他把话剧民族化的重心从内容转移到形式(包括结构形态)上来,想在形式方面有所突破,但是由于他未能解决他极其迷恋、被他看成话剧表演基础的“体验”方法与戏曲那些服务于“表现”的元素之间的矛盾,结果,他所取得的成功是有限的,难以持续的。

相比之下,梅耶荷德的革新实验虽然也曾屡遭失败,但是,他导演的部分剧目所获得的成功经验却积累下来,成为世界各国戏剧家们竞相研究、借鉴的宝贵遗产。梅耶荷德早在上世纪20年代初(当时苏联文艺界还没有大张旗鼓地搞“反形式主义的斗争”)就提出了用于话剧演员形体训练的“有机造型术”(биомеханика)。这是他对话剧表演艺术所做的最有价值的革新。运用“有机造型术”的演员形体训练和戏曲戏班里对学徒的形体训练有许多相通之处。其核心是“相反”,巴尔巴在《剧场人类学辞典——表演者的秘艺》中也用了这个术语(opposition)。巴尔巴是这样解释的:

如果我们真的想在剧场的物质层次了解辩证法,就必须研究亚洲演员。他们所有的动作都建构在相反原则的基础上。

中国演员总是从相反的方向开始动作。例如,如果要看坐在右边的人,西方演员会用脖子直接地直线动作。中国演员和大部分的亚洲演员则会从另一个方向开始,好像他们要看别处。然后忽然改变方向,眼睛投向要看的人。根据相反的原则,如果要往左走,一开始要往右走,然后忽然停住,转向左边。如果想蹲下,必须先用脚尖站直,然后才蹲下。

……这个惯例不限于中国剧场,而是东方各国剧场普遍存在的现象^⑤。

对东方戏剧,特别是中日戏剧极为感兴趣的梅耶荷德,正是从东方表演艺术中提炼出“相反”这一身体动作的普遍原理,用于“有机造型术”训练体系之中。这个体系由二十来个训练单元组成,设计的动作正是“相反”原理的体现,并且运用于舞台实践中。当我们看到目前仅存的梅耶荷德导演的《钦差大臣》的三分钟录像,一定会为“相反”原理的巧妙运用而惊叹。不论是市长夫人委身向假钦差献媚的动作,还是假钦差从某官员剑鞘中拔出剑来的动作,以及众官员表示惊叹的身体动作,都是运用“相反”原理的绝妙例子,动作不论幅度大小、节奏快慢,都具有一种特殊的表现力。可见,“有机造型术”不是从外面贴上去的,而是作为一种动作原理而贯穿全剧。

《苏联话剧史》指出:“梅耶荷德的生物机能学(有机造型术)是以下列主要原则为基础的:演员

的创作是在空间里创作造型艺术的形式。因此,演员的艺术就是正确使用自己形体表现手段的能力。就是说,通向形象和感性的道路,不应当从体验开始,不应当从领会角色开始,不应当从尝试掌握现象的心理实质开始,一般地说,不应当从内部,而应当从外部开始。”^⑥

梅耶荷德认为,“有机造型术”能使演员在动作中自然而然地产生体验。只有借助一定的形体姿势和状态(刺激感应点),才能找到通向心灵、心理活动的途径。丰富多样的形体姿势和状态就是演员的主要武器。“有机造型术”非常重视演员表演的节奏和速度,要求从音乐方面塑造好角色的造型和语言轮廓。它不能与斯坦尼斯拉夫斯基博大精深的体系相比,仅仅局限于比较简单的表演“练习”课题和技术范围内,尽管如此,它还是大大地丰富和提高了演员们在形体动作与台词方面的表现力。

梅耶荷德的革新和焦菊隐的话剧民族化相比,显然要完整得多,“有机造型术”的系统训练和运用是和梅耶荷德“从外到内”的“表现”派方法一致的,不像焦菊隐将属于“表现”派范畴的戏曲艺术元素生硬地从外部附加在他以“体验”为基础排练出来的话剧之上。“有机造型术”不是折衷主义的产物,而是自主地创造出来的;它的目的不是仅仅服务于本民族的“民族化”,而是试图创造一种新型的适用于不同国家、不同民族的话剧表演艺术,他的革新是根本性的革新。正因为如此,梅耶荷德的遗产成为全世界戏剧家的共同财富。“有机造型术”影响了不同国家的话剧表演艺术,特别是“人类学化”的西方话剧。假如梅耶荷德的遗产(特别是他导演的剧目的录像资料)能够保存下来而不是被残忍地销毁,那么这种影响还要大得多。

五、多余的话:从焦菊隐研究看我国戏剧学存在的问题

焦菊隐首先是一个翻译家,经过修订的十卷本《焦菊隐文集》中有六卷是他的译作,他的翻译观念和方法也有不少人研究;其次,他是一位优秀的导演,所导演的剧目中大部分是相当成功的,例如《茶馆》《龙须沟》《蔡文姬》等,有的还到国外巡演,产生了良好的影响。

但是,如果把焦菊隐在戏剧理论方面的成就拿来和他在翻译和导演的成就相比,那就逊色得多。他对斯坦尼斯拉夫斯基体系的钻研在上世纪五六十年代的中国确实很少有人能和他相比,可是,他对戏曲的理论阐述却是令人失望的。这一点集中体现在他坚持说“戏曲的创造方法,是现实主义的,戏曲的表演艺术是属于体验派的范畴的”。然而,遗憾的是,焦菊隐的研究者中,并不是所有的人都认识到这一点、承认这一点。往自己的研究对象脸上贴金、粉饰他的片面性、避谈他的失误,这种现象并不是个别的。而类似的问题之所以存在,还是因为有的研究者自己在理论上的教条主义和思想的僵化。在有的人看来,文学艺术的发展史仍然是一部现实主义与形形色色的非现实主义斗争的历史,而所有的非现实主义思潮流派都是我们必须坚决排斥和反对的,不论是在照搬苏联的“社会主义现实主义”创作方法的年代里,还是后来改用“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”新提法的年代里,都是如此。在他们看来,戏曲既然是我们民族的瑰宝,理所当然地要将它归入“现实主义”范畴;又因为认准了现实主义的表演方法只能是斯坦尼斯拉夫斯基体系的体验派方法,所以戏曲的表演艺术同样只能相应地划入体验派的范畴。所有这些教条的、僵化的认识,都不是从实际出发的,而是从陈旧的“现实主义—非现实主义”这种“非此即彼、两中择一”的二元论文艺发展

史观出发的,甚至到了苏联文艺理论界已经抛弃这种观念的年代里,由于两国关系的恶化和意识形态的对抗,我们并没有从中得到应有的启发,也未进行应有的反思。虽然这种局面在改革开放的新时期有了很大的改观,可是,在戏剧学界,特别是戏曲研究领域的变化却是很有限制的。这种状况显然不利于建设中国戏曲表演的理论体系。

举个例子来说吧,学界对戏曲程式的认识就存在问题。个别学者至今还在强调戏曲表演程式来源于生活,这就是很片面的。固然有部分程式,例如开门、关门、上下楼梯、划船等,是将生活动作舞蹈化而形成的,但是,大量的程式并非如此。梅兰芳舞蹈时变化无穷的手势,有几个是从生活中的手势变化而来的?又譬如,他在《贵妃醉酒》中用的“卧鱼”程式从哪里来?和生活有什么关系?在掌握了前辈艺人路三宝传授的卧鱼程式后,梅兰芳一直是“依样画葫芦”地做这个动作的,后来在香港时,有一次俯身下去嗅花,有个朋友看到了,开玩笑地说这个样子很像在做卧鱼的身段,梅兰芳受到启发,才把卧鱼用作《贵妃醉酒》中的嗅花动作。而梅兰芳的前辈们做这个卧鱼动作时,只不过是机械地依样画葫芦,和嗅花没有关系。这个例子,梅兰芳在他的回忆录《舞台生活四十年》中说得很详细。可见,许多表演程式之所以创造出来,是和“现实生活”没有直接关联的,往往是先有程式,然后用于表现生活,也可以不表现现实生活,仅仅是一种舞蹈,给人以美的享受。因此,我们搞话剧的民族化,假如生硬地把戏曲程式塞进话剧表演中去,而且还要评论家鼓掌叫好,那就只能走一段长长的弯路。同样地,在理论领域,如果我们死抱着戏曲程式“源于生活”的教条,加以“现实主义”的诠释以避免被扣上“形式主义”的帽子,那是不可能建设起科学的表演理论体系的。现在戏曲表演理论体系的建设,经费早已不成问题,可是进展很慢。有人感到焦急,认为是人才太少的问题,可是如果观念上没有突破,研究队伍再庞大也是不行的。

对于焦菊隐研究,一方面要认真继承他的遗产,从中吸取精华,另一方面,也要实事求是地面对他的存在问题,吸取教训,并且允许不同意见充分发表。相比之下,目前俄罗斯在经济上远远不如我们,艺术科研经费更是不足,可是,梅耶荷德研究也好,斯坦尼斯拉夫斯基研究也好,都有新的、有分量的成果出现,有些经验确实值得借鉴。

注 释:

- ① 《于是之论表演艺术》,中国戏剧出版社,北京,1987年版,第17、19、20、51页。
- ② 参阅《焦菊隐文集》,第2卷,文化艺术出版社,北京,2005年版,第229-230页。
- ③ 必须说明,在俄罗斯流传的梅耶荷德在1939年全苏导演大会上的发言有两种版本,一种是拙文《梅耶荷德的悲剧是怎样造成的?》中引用过的,另一种是2016年在莫斯科出版的,后者附有数量较多的梅耶荷德准备发言稿时的手稿和在大会各种场合的照片。笔者比较两种版本,认为后者更为可靠,这里引用的是后一种。
- ④ 1825年,普希金在给小拉耶夫斯基的信中写道:“活见鬼!在一个分成两半的剧场里,其中一半坐着两千人,而这两千人似乎是舞台上看不见的。在这样一个剧场里,有何逼真可言呢?”参见张铁夫、黄弗同译《普希金论文学》,漓江出版社,1983年版,第68页。
- ⑤ 尤金尼奥·巴尔巴、尼古拉·沙瓦里斯著,《剧场人类学辞典——表演者的秘艺》,丁凡译,台北艺术大学戏剧学院与书林出版有限公司合作翻译发行,2012年版,第196页。

- ⑥《苏联话剧史》(一),苏联科学院、苏联文化部艺术史研究所,白嗣宏译,中国戏剧出版社,第388页。原文见
История советского драматического театра, т. 2., издательство «Наука», Москва, с.102.

参考文献:

- [1] 曹禺.《焦菊隐戏剧论文集》序[A].焦菊隐戏剧论文集(第1卷)[C].上海:上海文艺出版社,1979.
- [2] 焦菊隐.焦菊隐文集(第2卷)[C].北京:文化艺术出版社,2005.
- [3] 焦菊隐.略论话剧的民族形式和民族风格[A].焦菊隐戏剧论文集(第3卷)[C].上海:上海文艺出版社,1979.
- [4] 田汉.建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务——在中国戏剧家协会第二次会员代表大会上的报告[A].田汉全集(第十六卷)[C].石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [5] 马少波.关于京剧艺术进一步改革的商榷[J].戏剧报,1954(10).
- [6] 田汉.话剧艺术健康发展万岁!——迎接第一届全国话剧观摩演出会[A].田汉全集(第十六卷)[C].石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [7] 夏白.论贺绿汀同志对音乐艺术几个基本问题的形式主义观点[J].人民音乐,1955(4).
- [8] А.Анастасьев. МХАТ в борьбе с формализмом, Искусство, Москва, 1953, с. 158-159.
- [9] Режиссер в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссерской конференции. Государственное издательство «ИСКУССТВО», Москва, Ленинград. 1940. С.15.
- [10] Режиссер в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссерской конференции. Государственное издательство «ИСКУССТВО», Москва, Ленинград. 1940. С.43.
- [11] В. Э. Мейерхольд Речь на всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года, Москва, 2016, с. 109.
- [12] В. Э. Мейерхольд Речь на всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года, Москва, 2016, с. 113.
- [13] Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. Всероссийское театральное общество, Москва, 1978, с. 95-96.
- [14] 田汉.话剧要有鲜明的民族风格[A].田汉全集(第十六卷)[C].石家庄:花山文艺出版社,2000.

(作者单位:厦门大学人文学院)