

文化資料

(四)

一九五三年
六月

目錄

中央人民政府文化部辦公廳編印
一九五三年六月

駱大林論語言學問題的著作與戲劇藝術（蘇聯「戲劇」月刊編輯部專論）	一
爭取戰鬥性的戲劇批評（蘇聯「文學報」專論）	三
蘇聯國立莫斯科小劇院（蘇聯對外文化協會專論）	三
蘇聯作家協會劇作家組一九五二年工作檢查（蘇聯作家協會劇作家組）	四
德意志民主共和國業餘藝術總局的工作	五
蘇聯藝術工作團藝術家的談話紀錄編輯	三
楚拉基談中國藝術發展問題	三
楚拉基在上海市文學藝術工作者聯合會舉辦的報告會上發言紀要	六
查哈羅夫關於音樂問題的談話紀要	六
查哈羅夫、奧布拉茲卓夫等談音樂、舞蹈和木偶戲工作	六
一九五二年的蘇聯文學和藝術（本刊特稿）	六

斯大林論語言學問題的著作與戲劇藝術

蘇聯「戲劇」月刊編輯部專論

一

天才的斯大林式的關於基礎與上層建築及其相互關係的定義，對於解決美學的基本問題，即藝術對現實的關係問題，有着極其重大的意義。

「基礎是社會發展在每一階段上的社會經濟制度，——斯大林同志寫道。——上層建築是社會對於政治、法律、宗教、藝術、哲學的觀點，以及適合於這些觀點的政治法律等制度。」●

下面又寫道：

「上層建築是由基礎產生的，但這決不是說上層建築只是反映基礎，只是消極的，中立的，對自己基礎的命運、對階級的命運、對制度的性質漠不關心的。相反地，上層建築一出現後，就要成為極大的積極力量，積極幫助自己基礎的形成和鞏固，採取一切辦法幫助新制度來摧毀和消滅舊基礎與舊階級。」●

斯大林同志在唯物主義地揭示上層建築對基礎的依賴關係，說明基礎在社會發展中的規定作用的同時，特別強調指出上層建築在消滅舊基礎和舊階級，在形成和鞏固產生它的新基礎上的積極作用。

斯大林同志關於上層建築乃是最巨大的積極力量的這一理論，以新的光輝照亮了藝術在社會發展中的作用。

偉大的俄羅斯藝術始終是認識與改造現實的有力武器。肯定藝術底社會作用乃是進步的俄羅斯美學與批評界底優良傳統。然而祇有在社會主義底條件下，當全體人民都得到了通往文化的門徑，成為文化底真正主人時，負有幫助蘇維埃制度鞏固社會主義基礎並幫助建立共產主義基礎的使命的藝術，其社會積極性才能無限充份地發揮出來。

「基礎之所以創立上層建築，——斯大林同志寫道，——也就是爲了要使上層建築替它服務，要使上層建築積極幫助它形成起來和鞏固起來，要使上層建築積極爲消滅已經過時的舊基礎及其舊上層建築而鬥爭。只要上層建築拒絕履行它替基礎服務的作用，只要上層建築從積極保衛自己基礎的立場走到對自己基礎漠不關心的立場，走到對各個階級同等看待的立場，它就會喪失自己的本質，並終止其爲上層建築。」^①

這些話也就規定了爲純潔蘇聯藝術底思想，進一步提高其思想藝術水平，提高其社會積極性與效能而鬥爭底根本性的意義。領袖關於上層建築底作用的天才原理，把蘇聯藝術大師們底創造性勞動底思想意義和社會作用鮮明地揭示了出來。

二

斯大林同志既強調調出上層建築替基礎服務的作用，發展了列寧關於在資本主義下每個國家內存在着兩種文化的原理，因而就以最有力的思想武器武裝了藝術科學，使之有良好的武

器去反對資產階級自由派的「一個源泉」的理論，反對藝術「超階級」的唯心思想。

藝術是為社會服務的，因而它具有所有其他形式的上層建築，所有其他社會現象所共有的性質。然而，除了共性而外，大多數的社會現象還具有斯大林同志所指出的「使社會現象互相區別，對於科學最為重要的自己專門的特點」。

找出和研究藝術這種上層建築現象底特點，對於藝術底發展來說，具有很大的實踐的和理論的意義，因為正是這些特點決定了優秀的藝術作品能具有不朽的美學價值，決定了一個不可改變的歷史事實，即經典性的藝術作品不僅替產生它們的基礎服務，而且在新的基礎代替了舊基礎之後還保持着自己底作用，往往達數百年甚至數千年之久。

某些同志認為既然經典性的藝術作品像語言一樣，不隨着產生它們的階級而一同消滅，在新的基礎與新的上層建築產生後仍保持其作用，那麼豈不應該把藝術比做語言，認為它不是上層建築呢。這種打算把藝術不列入上層建築現象之列的企圖，與馬克思主義毫無共同之處。

首先，過去的藝術並不是什麼清一色的東西。格里包耶多夫和普希金因為表現了十二月黨人時代進步的貴族熱愛自由的意向，所以就是和沙皇底忠實的文學奴僕，如像布爾加林及庫克里尼克之流針鋒相對的。史遷普金和孟察洛夫底藝術是在和宮廷與上層貴族所豢養的那種官方的浮誇藝術作鬥爭中發展起來的。十九世紀中葉和後半葉在俄羅斯藝術界曾有過農奴主、自由資產階級和革命的民主主義者之間的、鼓吹「為藝術而藝術」的理論的美學批評界和主張藝術為社會服務的革命民主批評界之間的激烈搏鬥時期。當然，我們感到最親切的

是那些人底藝術，他們堅持當時社會的進步思想，並且以最大的深刻性表現了人民解放鬥爭底利益。

然而，我們所寶貴的却不僅是「同代人」^①作家底創作，而且也寶貴脫離了「同代人」的屠格涅夫底創作，不僅寶貴謝德林底作品，而且也寶貴蘇霍沃——郭比林^②底作品，儘管這兩個作家是站在不同的政治立場上的。我們既珍貴「聰明誤」^③，也珍貴「鮑里斯·戈都諾夫」^④，也珍貴「欽差大臣」；而且，爲了充分地評價果戈理底不朽作品，也用不着像戲劇理論界的某些專愛簡化問題的人們所做的那樣，生拉活扯地把果戈理底見解和十二月黨人底思想往一起硬湊。

藝術之所以有別於某些其他的上層建築，其最重要的特點就在於此。

由於藝術本身的天性，藝術是用個別的形式描寫共同的東西的；它不能局限於斷定和分析事物底本質，而是還要描寫這些事物底本身；它不能滿足於表明現象發展的規律，而是還要以藝術才能所能達到的最大限度的生活充實性與可信性來再創造出這些現象本身。（而正如列寧在「哲學筆記」裏所指出的，「現象比規律豐富」。）

當藝術家是從實際的現實生活底事件與現象所具有的豐富的相互聯繫中，從其運動和矛盾中描寫事件與現象時，（而且也只有在這樣的描寫下才能產生生活生生的令人信服的藝術形象），藝術家就是在再創造着生活底真實，其內容可能遠較作爲作品基礎的作者思想寬廣得多。

在藝術作品裏，如果它是真正的藝術作品，而不是偽造的藝術品，那麼儘管原來要表現

的是某種思想，而結果却往往不僅反映出這位藝術家有意識地想要表現的東西，不僅反映出他底觀點（政治的與藝術的），而且也反映出實際現實底本質方面，反映出客觀存在於現實中的矛盾和趨勢。藝術形象乃是實際現實底反映，所以它對於創作它的主體來說，具有很大的獨立性。它不僅反映出藝術家主觀想要在現象中看到的內容，而且也反映出不依賴於作為感受主體的藝術家底意志和意識而存在於現象中的內容，儘管這種反映是不完全的，甚至有時是被歪曲了的。

「小說家永遠比他自己的思想傾向廣闊，——高爾基指出，——正是因為，爲了使他所捍衛的這種思想更有說服力，他必須把這種思想放到敵對思想底包圍中，而這樣一來，儘管還是以至歪曲的形式，可是他究竟使我們見到了可能與他個人敵對的東西」。

列寧在「列甫·托爾斯泰是俄羅斯革命底鏡子」一文中，從辯證唯物主義認識論的觀點分析列甫·托爾斯泰，寫道：「把這位偉大藝術家底名字與他所顯然沒有了解、顯然避開的革命聯在一起，初看起來，也許顯得是奇怪和勉強的。分明不能正確反映現象的東西，怎能叫它作鏡子呢？然而我們的革命是一個異常複雜的現象：在直接實行和參加這個革命的羣衆當中，有許多社會成分，他們也顯然沒有了解所發生的事情，也避開事變底進程所提供在他們面前的真正歷史任務。如果站在我們面前的是一位真正的偉大藝術家，那末他至少應當在自己的作品裏反映革命底某些本質的方面」。

因此一篇研究某件古典藝術作品的批評，就不能把自己局限於僅僅檢查一下作爲某種政治觀和藝術觀底表達者的作家所要講的東西，而更重要的是，還要闡明和理解藝術家所「應

當反映出的」東西，所不能不反映的東西，如果站在我們面前的是一位真正的偉大藝術家的話。

馬克思曾說過：「不能根據一個人對自己的想法來評判某個人」。這就是說，評判一件藝術作品也不能僅僅根據它底作者底意圖和言論，不能僅僅根據產生這件作品的階級存在和觀點。

古典藝術作品底思想性是和作品中所體現出的生活底真實密切關聯着的。「這就是真正的藝術家所再創造出的現實生活，——加里寧評論屠格涅夫說，——它自己創造了發展的趨向，並且燃起了政治的熱情」。當然，過去許多藝術家，由於其階級存在底特點及當時社會生活底條件限制，世界觀不健全、有矛盾，因而限制了他們的藝術可能性，限制了他們的作品底思想力量和明確性。而且，接近人民的、最徹底和一貫地反映民族解放運動利益的革命民主批評界，也曾爲了藝術中的進步思想，爲了使高度的思想深刻性、已經認識到的歷史意義和藝術形象底實際生活完全結合，而堅持鬥爭。杜勃洛留波夫曾給藝術底理想下過一個定義——「要把最崇高的理性認識自如地轉化爲活的形象，同時，要最充分地認識各種最常見的和偶然的生活事件中的崇高的、普遍的意義」。可是在當時的歷史條件下這個理想是不可能徹底實現出來的。只有在現時蘇維埃的藝術中它才被確立了起來。

古典藝術對我們還不止於有幫助認識的作用。過去的偉大藝術家，每個人根據其具體的歷史條件、社會經驗和見解，都各自提出了人民生活底重大問題。因此我們這一代的人對待古典藝術作品，就應當不僅是爲了研究其中所描述的生活，不僅爲了享受其中的美學寶藏，

或是學習藝術技巧，而是要在其中看到人類思想和鬥爭底接力賽跑；努力去理解和感受優秀的俄羅斯人曾爲之奮鬥的、反映人民底渴望的問題，要理解和感受這些問題，才能捉住這條接力的線索，繼續前入底探求和奮鬥，提出並解決由社會主義現實底發展而產生的、由歷史所提出來的新的生活問題。

決定優秀的古典藝術作品不僅對它自己的時代，而且也對它以後的時代起作用的這一個最重要的古典藝術作品底特點，就是它們底人民性。人類藝術發展底全部經驗不可置辯地證明，脫離了人民的基礎，與人民的原則相對立，就不可能產生真正的偉大藝術。雖然在不同的藝術家身上，其創作底人民性的立足點表現得互不相同，往往是矛盾的，不完全的，不一貫的，可是無論如何，却正是由於它們反映了人民的生活，人民底思想和願望，所以才使它們獲得了不隨着新基礎之建立，不隨着產生它們的舊基礎底消滅而一同消失的普遍意義。至於過去的那些與人民性背道而馳，生長在抽象的幻想或自私自利的階級利益底貧瘠土壤上的藝術作品，則早已失去了存在的意義。

有一件在歷史上重複了多次的事實也是和古典藝術作品底人民性有密切關係的，那就是過去的大藝術家總是和當時社會上佔支配地位的趣味及對於藝術的觀點不一致（這種趣味和觀點當然是由統治階級決定的）。比如有一個時期，涅斯脫爾·庫克里尼克底戲曾千方百計地被搬到俄羅斯的舞台上來，而且反動的批評界把他的作品捧到了普希金底作品之上。又如，大家都知道，奧斯特洛夫斯基爲了建立有思想性的、現實主義的俄羅斯戲劇上演節目，曾和當時決定上演節目政策的人進行過何等劇烈的鬥爭。大家也都知道，在革命前的那些年裏，

由於季雅欽柯、維克脫、克雷洛夫之流底戲劇作品橫行一時，由於捧戲子、找靠山的制度，由於那些在劇場中散播低劣的趣味，在演員底表演中培養唯美的做作，在導演上培養庸俗的驕頭主義，在戲底裝置上培植廉價的雕琢的有錢的「藝術施主們」底要求，俄國戲劇界的優秀演員曾忍受了多大的痛苦。

社會主義革命根本不同於所有一切用一種人剝削人的方式代替另一種方式的已往的革命。因此它也是最堅決地消滅着爲剝削社會服務的舊基礎和舊上層建築。然而，也正是我們這一個革命時代，蘇維埃時代，才是以最大的關懷和主人翁的關切態度接受了前人所創造的藝術遺產的。

譬如，大家都知道，列寧在革命的最初幾年裏，就已經如何在關心着保護藝術劇院，重版古典作品，培養青年人熱愛和尊重文化遺產的感情。大家也都知道，黨、黨中央委員會和斯大林同志個人如何一貫地爲了反對所有一切在對待古典作家上的無政府主義和虛無主義的表現，爲了樹立小心愛護的、主人翁的對遺產的態度，爲了在蘇維埃文化底建設裏利用人民底全部藝術寶藏，而堅持鬥爭。

那些「無產階級文化派」，「俄國無產階級作家協會派」，以及文藝學家和批評家中的各式各樣的把馬克思主義簡單化和庸俗化了的人，不久以前還在鼓吹庸俗社會學的對藝術的觀點，給利用文化遺產的問題底解決上帶來了很大的混亂。

大家都知道，他們的思想家波格丹諾夫●●在革命前的那些年裏曾不止一次地從馬赫主義的立場攻擊馬克思—列寧主義的認識論，企圖藉唯心主義者馬赫底「幫助」來「修正」馬

克思主義。馬赫主義的卑不足道的思想到這時被他們當作了理論根據，用以鼓吹其荒謬學說，所謂必須依據把自己鎖閉在自己特殊文化組織裏的無產階級底「集體經驗」，來憑空編造出一套特殊的無產階級文化。

在無產階級文化底幌子下，「無產階級文化派」把未來主義和資產階級藝術底各種頹廢理論送給了工人階級。「無產階級文化派」要求對蘇維埃機構保持其「獨立性」，要求取得無產階級文化利益底「自治」代表權。

黨中央委員會和列寧同志譴責了「無產階級文化派」底荒誕要求和有害的方針，指出，文化建設底任務不是憑空編造特殊的無產階級文化，而是從馬克思主義世界觀和無產階級利益底觀點出發來發展現存文化底優秀傳統。

反對在對待文化遺產問題上歪曲馬克思主義和反對錯誤地規定蘇聯藝術發展道路的鬥爭，在消除了無產階級文化派的組織以後並沒有中止。「無產階級文化派」又有了「俄國無產階級作家協會派」這個繼承人（至於像梅耶荷特及其他的資產階級藝術活動家屢次惡毒地攻擊人民底偉大文化珍品的事情就更不必說了）。俄國無產階級作家協會在一九三一年初所舉行的戲劇座談會就是這方面的典型例子。在這次座談會上史坦尼斯拉夫斯基底思想和藝術劇院底實際創作工作受到了惡毒的攻訐和恣肆的攻擊。「俄國無產階級作家協會派」在反對莫斯科藝術劇院和史坦尼斯拉夫斯基的進軍裏，實際上和梅耶荷特結成了「統一戰線」。

在這次會議上，把無產階級文化解釋為「與一切以前的文化相對立的」文化（不是繼續，而是對立！），大肆鼓吹「無產階級作家協會派」所發明的新的辯證唯物主義「藝術方

法」，並對最老的俄國戲劇大師們底藝術百般辱罵。在這次會議上，發表了這樣的言論，說現在已經是把歌頌大自然底美麗的藝術埋葬起來的時候了。俄國作家協會派的這些把馬克思主義簡單化的先生們，打着毀棄舊美學標準的幌子，剝奪了無產階級文化偉大的珍品，剝奪了無產階級欣賞美的權利……

不久以前在黨報上受到嚴厲批評的新俄國無產階級作家協會派份子別里克底言論，說明俄國無產階級作家協會對待文化遺產的簡單化的態度底餘毒還沒有肅清。反對把馬克思主義庸俗化，反對對古典藝術遺產採取無政府主義的態度至今還是蘇聯藝術界、美學界和批評界底極重大的任務。

三

斯大林同志在批評馬爾關於思維可以「在完全擺脫自然物質的技術中」發展的唯心主義思想時，寫道：「有些人說，思想是在它們用言辭表達出來之前在人底頭腦中產生的，是沒有語言材料、沒有語言外衣、可以說是以赤裸裸的形態產生的。這種說法完全不對。不論人底頭腦中會產生什麼樣的思想，以及這些思想在什麼時候產生，它們只有在語言的材料底基礎上、在語言的術語和詞句底基礎上才能產生和存在。完全沒有語言的材料和完全沒有語言的「自然物質」的赤裸裸的思想，是不存在的。『語言是思想底直接現實』（馬克思）。思想底真實性是表現在語言之中。只有唯心主義者才能談到與語言底「自然物質」不相聯繫的思維，才能談到沒有語言的思維。」●●

斯大林同志以這些深刻唯物主義的論點，在決定語言學中思想鬥爭方向這一最重要的問題裏，給了唯心主義毀滅性的打擊。大家都知道，語言學中現代的反動把頭首先就力圖破壞對於語言底認識能力的信任，把語言和思維割裂開來，把詞從思想中「解脫」出來，破壞詞底可信性。

斯大林關於語言和思維間的聯繫的天才原理，滲透着對於人底認識活動底效能，對於語言作為交際、鬥爭和社會發展工具的効用的深刻信任。「語言，——斯大林同志說，——是工具，是武器，人們利用它來互相交際，交流思想，達到互相了解。語言是直接與思維聯繫的，它把人的思維活動的結果，認識活動的成果，用詞及由詞組成的句子記載下來，鞏固起來，這樣就使人類思想交流成為可能的了」。^① 斯大林同志特別強調「有聲語言」底作用和「手勢語言」底局限性。

斯大林同志底所有這些原理，對於作為劇場藝術基礎底戲劇創作及對於舞台藝術本身，都有很大的意義。

語言是戲劇創作底基礎。「劇本中的登場人物是完全由語言並僅僅是由語言創造出來的」（高爾基）。「最首要的問題，這就是我們劇本中的語言。文學底全部秘奧就在於語言之中，而戲劇創作既然是戲劇文學，所以它也就是文學……假使在劇本裏沒有語言，那麼就沒有也不可能有人物」（特倫斯夫）。^② 在高爾基和特倫斯夫底這些話裏，極其清楚地說明了語言在劇本中的作用。語言就是思想，就是人物，就是生活。劇本脫離語言的形式是不可能的。如果劇本中的語言不為作家所重視，貧乏無力，沒有意義——不論是爲了象徵主義

的「心靈談話」，或是爲了超現實主義的聲音表演，或是爲了形式主義地凸出人物，——這樣的劇本就不可能成爲美學的珍品。形式主義者底劇本，替程式化劇場辯護者底劇本，都是反對戲劇文學的一種鬥爭形式。

史坦尼斯拉夫斯基曾大力堅持地強調戲劇創作對於劇場藝術的重要性。「要永遠記住：戲底基礎是劇本，——他對戈爾卡柯夫說。——如果你對於作者是否正確地處理了劇本中的思想還有所懷疑，那就絕不要着手排這個戲。劇場、演員、導演、美工師可以幫助作家修改劇本中許多地方，可是絕不能修改思想，修改作家意圖——也就是他寫這個劇本的目的」。

史坦尼斯拉夫斯基所根據的是俄羅斯戲劇創作、俄羅斯劇場藝術底全部經驗，他根據的是這樣一個事實，卽正是普希金、格里包耶多夫、果戈理、奧斯特洛夫斯基、柴霍甫、高爾基等人底劇本創作，給劇場帶來了人民生活底生命呼吸、生活底真實、社會熱情底沸騰、對於人民和人底命運的深刻思考、追求真理和爲自由而奮鬥的熱潮；史坦尼斯拉夫斯基所根據的是這樣一種情況，卽蘇聯時代的劇本創作給劇場開闢了一條寬廣的、富有成果的道路——把舞台藝術和建設社會主義的鬥爭結合起來，爲黨底偉大事業服務，爲依據共產主義底理想和原則底精神教育人民的事業服務的道路。

史坦尼斯拉夫斯基非常重視台詞——或者用他底話來說，「台詞動作」——在舞台藝術中的作用。史坦尼斯拉夫斯基曾強調指出，在創作中最主要的是不斷向前運動着的能動的思想。而「詞是人類思想最根本的表達工具」。因此他始終不懈地在研究演員的台詞，研究每

一齣戲，每一個人物，每一個角色底台詞的表達性。

「在舞台上，——他寫道，——不應當有沒有靈魂的、沒有感情的詞句。在舞台上不需要沒有思想的話，也同樣不需要沒有動作的話。在舞台上，每一句話都應當在演員的心裏，在他底同演者底心裏，並通過他們在觀眾的心裏引起各種各樣的心情、願望、思想、內心的渴望、內心的想像底形象、視覺、聽覺及五官底其他感覺」。要努力使舞台上的道白有豐富的表達性，是史坦尼斯拉夫斯基最重要的遺訓。而那些輕視讀台詞的工夫，不注意戲中詞句底「音樂性」、清晰性和力量的導演和演員，必然會給自己的藝術帶來無藥可救的危害。

史坦尼斯拉夫斯基把台詞從所有其他的舞台表達工具、所有其他傳達劇本思想、傳達生活真實的工具中區別出來，指出，台詞具有一種「能引起我們的全部五官感覺」的特點，它對於演員來說「不單純是聲音，而且還是引起形象的媒介物」。史坦尼斯拉夫斯基沒有把台詞和動作分割開來。他看出台詞是表達劇中思想的最有效力的工具，同時也是激發情感、願望、想像、內心形象和動作的媒介物。因此他從來不認為外形動作可以和台詞動作分割開來。

劇本、作為思想表達工具的台詞及合乎目的的有機動作——這就是史坦尼斯拉夫斯基擺在演劇工作中中心環節上的東西。

輕視劇本創作、把語言同思維割裂開來，拒絕把台詞用為表達思想，表達生活真實的工具，把舞台藝術降低為沒有思想內容的表演，降低為賣弄空洞的動作①②，賣弄顏色和聲音——這就是反現實主義的、程式化的、形式主義的劇場藝術理論底最終結論。

「動作只能妨礙揭露內心，而且不僅動作如此，甚至台詞也是如此」，程式化的象徵主義劇場藝術底「鼻祖」之一的梅脫林克寫道。他根據這樣一種謬誤思想，提倡不要現實生活內容的，使人脫離社會問題和鬥爭，沉入夢幻和空想的世界裏的戲劇創作和劇場藝術。在這種藝術裏，詞被降低爲一些捉不住的心靈狀態和感覺底象徵性的標記，使它彷彿「擺脫」了它的實際意義，「擺脫」了固定在它裏面的人底思維活動、認識活動底結果。企圖成爲俄羅斯劇場藝術的赫洛斯特拉底^①的並非無名的艾亨瓦里德，認爲文學，也就是說戲劇文學，是劇場藝術衰敗的泉源，並且就提倡一種以「機械動作，聲音，換言之，角色底模擬部份」爲基本工具的表演藝術。葉甫列因諾夫把舞台藝術歸結爲履行「生理上的表演機能」。敵視俄國現實主義戲劇創作所表露的生活真實，敵視具有高度思想的劇場藝術，使象徵派、未來派和劇場藝術中其他的頹廢的資產階級派別底代表人物彼此相似，並使他們聯合起來。他們關於可以用各種方法而不用語言來表達劇中思想的高談闊論，都是反對藝術要有思想性和生活內容的一種鬥爭方式。

頹廢派和形式主義者在革命後也還沒有放下武器。塔伊洛夫大談其現實主義，梅耶荷特也把演劇底「政治傾向」，甚至他自己的藝術底「革命性」，大書特書……

在梅耶荷特的劇場裏，劇本創作不但已經不是舞台藝術底基礎，甚至都算不得是稍稍帶有些實質意味的部分。他那裏編出來的所謂「劇本」，是由一些零散的情節和小單元湊成的，其中沒有生活的邏輯性，完全聽從於這位唯心主義者的導演底瘋狂般的想像支配。舞台形象的思維是和它的語言體現割裂開來的。在這個劇院底舞台上，演員實際上和東西一樣，只不

過是作為活道具之用。角色底台詞只有形式的作用——提供演啞劇的主題，或作為演員機械動作中停頓的口實。導演和演員都力圖通過表情，通過作手勢，通過東西底移動，換言之，也就是要拋開思想底「自然材料」，拋開「台詞動作」，來表達所謂舞台動作底「第二意義」。

在室內劇院也是以唯心主義美學為基礎的。在這個劇院裏，舞台藝術實際上也和現實主義的劇本創作，和生活底真實相對立。塔伊洛夫把演劇對劇本所起的創作作用解釋為，導演和演員有權根據「自己對社會現實的見解」，即根據自己關於生活的主觀唯心觀念，「修改劇中現實」。

阿基莫夫在當時也主張導演對劇本有這種「特殊權利」。在他的思想裏，關於喜劇劇場的唯一觀念和低估戲劇文學作為劇場藝術基礎底作用，是互相結合的。

對於莫斯科藝術劇院和史坦尼斯拉夫斯基來說，挖掘「潛台詞」的努力正表現了現實主義劇場底根本任務——即更深刻地在舞台形象裏表露劇中思想，發掘出它的豐富的生活內容；然而形式主義者却把「潛台詞」視為一般語言所不能表達的某種東西，視為人所難於理解的某種神秘的「第二意義」。現實主義劇場底演員和導演認為劇本底台詞具有通過語言的「自然材料」表達劇中思想的作用，因而是舞台形象底基礎，而「潛台詞」乃是劇中所沒有直接說出來的東西底繼續表達，因而是劇中形象底思想內容和生活內容底更進一步的表露。而藝術中反現實主義理論的宣教者們却認為劇本底台詞僅僅是一層屏幔，背後隱藏着所謂「第二意義」，為了領會這個「第二意義」，就必須打開這扇屏幔，或者把它拋開，而且只