



外国文学研究资料丛书

梅耶荷德论集

华东师范大学出版社

(沪)新登字第201号

梅耶荷德论集

中国社会科学院外国文学研究所 编
外国文学研究资料丛书编辑委员会

童道明 编选

华东师范大学出版社出版发行

(上海中山北路3663号)

邮政编码: 200062

新华书店上海发行所经销 浙江大学印刷厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 6.75 插页: 2 字数: 180千字

1994年9月第一版

1994年9月第一次印刷

印数: 001—1,000本

ISBN7-5617-1175-1/I·096

定 价: 9.50元

外国文学研究资料丛书编辑委员会

(以姓氏笔划为序)

顾问：
编委：

冯至
王佐良
刘宁
吴元迈
李芒
张玲
姚见玫
夏绿原
陈桑

季羨林
王道乾
刘硕良
陆梅林
李辉凡
张黎
柳鸣九
夏仲翼
董衡巽

叶水夫
朱虹
陈冰夷
张羽
余顺尧
袁可嘉
倪蕊琴
韩耀成

包文棟
吕同六
陈桑
张耳
郝铭鉴
郭家申
黄宝生
谭立德

主编：

外国文学研究资料丛书

编辑说明

本丛书为大型丛书，主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文学理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分册出版，每册有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别则为专著的译本。

丛书的内容包括以下各个方面：(1) 马克思主义经典作家文艺思想研究资料；(2) 文艺理论问题研究资料；(3) 文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料；(4) 现代、当代各国文学流派研究资料；(5) 重要作家和批评家、重要作品研究资料；(6) 其他。

目 录

戏剧随想 (1921)	Е.瓦赫坦戈夫 (1)
梅耶荷德的道路 (1925)	А.卢纳察尔斯基 (3)
一封谈论梅耶荷德的书信 (1934)	П.马尔科夫 (8)
梅耶荷德和小仲马 (1934)	И.尤佐夫斯基 (26)
关于五位俄国著名导演 (1955)	М.契诃夫 (38)
[我所了解的梅耶荷德] (1958)	И.伊里因斯基 (52)
[关于梅耶荷德] (1960)	Б.罗斯托茨基 (56)
纪念梅耶荷德 (1964—1967)	И.爱伦堡 (72)
和梅耶荷德的对话 (1969)	Н.维列霍娃 (79)
谈谈梅耶荷德 (1974)	Г.托甫斯托诺戈夫 (103)
梅耶荷德的戏剧观念与中国戏剧理 论 (1970)	С.谢洛娃 (119)
[“戏剧的十月”的传统] (1978)	Д.佐洛特尼茨基 (196)
戏剧的电影化 (1978)	А.费甫拉利斯基 (134)
一个富有时代精神的艺术家 (1979)	А.列泽姆斯基 (162)
艺术家的世界观和创作的“技术” (1981)	Вл.勃洛克 (168)
《梅耶荷德传》〈节选〉 (1981)	К.鲁德尼茨基 (172)
编剧 (172)	
列昂季耶夫斯基胡同 (189)	
职业的阶梯 (1982)	Б.鲍克鲁夫斯基 (197)
附录: 异己的剧院 (1937)	Л.凯尔仁采夫 (202)
编后记	童道明 (208)

戏剧随想* (1921)

E. 瓦赫坦戈夫

我想起了梅耶荷德。一位多么杰出的导演，迄今为止的所有导演中最了不起的一位。他排演的每一出新戏，都是一种新的戏剧艺术。他排演的每一出新戏，都可以提供一个完整的戏剧流派。

所有的自然主义者都彼此相像，可以把甲排演的戏当作是乙排演的戏。梅耶荷德却独具一格。当他在创作中能感受到真正的戏剧性，而不依赖书本的权威；当他不是依仗复制戏剧的历史样式，而是凭借自己的直觉，在自身寻找这些样式，他便几乎是个天才。我甚至认为，他就是个天才。梅耶荷德为未来戏剧奠定了基础，未来将感谢他。梅耶荷德高于莱因·哈特，高于福克斯，高于戈登·克雷和阿庇亚。^①

由于经验丰富，无论聂米洛维奇-丹钦科还是斯坦尼斯拉夫斯基，都了解演员。

梅耶荷德不大善于在演员身上激发必需的情感，必需的节奏，必要的戏剧性。聂米洛维奇-丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基都能做到这一点。斯坦尼斯拉夫斯基非常透彻地了解演员——从头到脚，从肠子到皮肤，从思想到精神。

* 这是瓦赫坦戈夫(1883—1922)于1921年3月26日在弗谢赫甫雅斯基疗养院写的札记。我们选译了其中与梅耶荷德有关的部分。

① 这几位都是二十世纪初欧洲的著名戏剧艺术家。

不久将来的所有剧院，都将建筑在梅耶荷德早就预感到的那个基础上。梅耶荷德是个天才。我感到痛苦的是，现在还没有一个人意识到这一点。甚至连他的弟子们也没有意识到。

我从来不摹仿他，将来也不摹仿他。

在斯坦尼斯拉夫斯基谈论起节奏和造型的前一年，我自己就获得了节奏感，我懂得了什么叫造型表现力，什么叫观众注意力，什么叫舞台感、雕塑感、人体感、动态、姿势、剧场性、舞台面等等。今天我重读了梅耶荷德的《论戏剧》^①，我目瞪口呆了……说的还是这些思想和词语，但是表述得更完美、更清晰。我不会这样表达，知道得没有这样多。但我感到，我的直觉比梅耶荷德的还要敏锐。

为了理解时代的精神，需要研究这个时代。不知怎么的，只要略加提示，我就能清清楚楚地感觉到这个时代精神，而且总能几乎毫无失误地讲出甚至是时代、社会、阶层的生活细节，它们的风尚、规矩和服饰等等。

梅耶荷德对于剧本具有惊人的感觉。他能很迅速地用这样或那样的艺术构思处理好一个剧本。而且可以用这样的构思处理好一系列相似的剧本。

童道明译自《戏剧论集》（Б.
金格尔曼编），艺术出版社，莫
斯科，1969年版。

①《论戏剧》是梅耶荷德一本关于戏剧艺术的论文集，1912年出版于彼得堡。

梅耶荷德的道路* (1925)

A. 卢纳察尔斯基

回顾梅耶荷德最近一段时期所走的全部历程，我并不感到有什么兴趣，我只着重谈谈他最主要的地方。

过去，我曾让梅耶荷德负责共和国戏剧事业的整个领导工作，并事先跟他讲定，要严格分辨戏剧生活的两种方向：(1) 保护老的模范剧院^①及其年轻的戏校幼苗，应容许他们享有某种自决权的自由，决不可吓唬他们或伤害他们，其次，由于形势逼人，还得留心促使他们加快步伐，以赶上时代的要求。(2) 另一方面，要支持那些在革命中诞生的新兴剧院，因为这些剧院能够迅速创造出一些实验性或示范性的戏剧，这完全符合我们时代的要求。

然而，梅耶荷德多少有点醉心于他个人的战斗热情，并在一定程度上为那些极度热情的年轻人所迷惑，这些青年很快便把他包围起来，他也很快就越过了可以说是所有的篱栅；而且，应该承认，他创作的东西并不太多（当时是这样），便开始表现出一种明显的倾向——喜欢从事比较轻松的工作了，即所谓“革命的”破坏工作。我本人并没有要求这么做，而且还做过明确的指示：

• 此文原载《为劳动者的艺术》杂志，1925年，第21期。

①模范剧院是1919年苏联政府授予几个最大和最老的剧院的光荣称号。当时获此称号的共有六个国家剧院，即莫斯科现在的小剧院、大剧院、艺术剧院，列宁格勒的小歌剧剧院、普希金话剧院和基洛夫歌剧舞剧院。

对过去有价值的遗产，凡是能够保存的，要尽可能地全部保存下来。

这是我们的第一个意见分歧。

当然，梅耶荷德现在仍“坚持着老观点”，然而，他现在的观点和我相差已不那么悬殊了。为什么呢？第一，我觉得梅耶荷德，正像我下边所明确提到的，他愈益接近的那种戏剧方针，恰恰是我所竭力要坚持的，并保护那些模范剧院了；第二，现在对前进中的模范剧院，已是该认真推它们一把的时候了。他们自己也意识到了这一点，并正在寻求可行的途径。当然，如果过分打扰他们，即令是现在也是不明智的，也不合算；然而，在这方面给他们以某种经常不断的压力，现已逐渐变得十分适时了。现在，摆在模范剧院面前的有两条路。那种中等小市民阶层的人，曾“长期而端庄地”占据大量的席位。可以抓住他们，把剧院充作他们的剧院，但这决不是我们所期望的。而且，由此还会刮起一种经济风——追求报酬！现在我们很穷，真是糟糕透了，竟得让社会教育机关——剧院——去趋就那些恰恰是腰包里有余钞票的观众，而这在我们的文化工作中，又恰恰决非至关重要。模范剧院的另一条路，是越来越依靠有组织的观众。我们既要为所有的剧院在经营管理上架起相应的桥梁，又要从思想上往这方面去引导他们。我重复一遍：就这一问题讲，现在已经是时候了。

我和梅耶荷德的第二个分歧是他的那种主张，他曾公开声明，戏剧不一定非“以描写心理为主”不可，也不一定非“有思想性”，他认为戏剧的主要使命，是给人以出色的消遣、是令人开心的一种半杂技、半电影式的“表演”。诚然，梅耶荷德并没有长期坚持这种观点。他不会不晓得，如果他当真要创作革命戏剧，那么，这种戏剧就必须是充满革命内容的，而且，他不可能不懂得，在真正的革命者看来，那种“形式上的革命”只不过是玩弄词句而已。然而，梅耶荷德却把思想性理解为纯粹是一种宣

传画的性质，因此，他排出的戏总是非常古怪，都是反映这种或那种题目的讽刺集锦剧^①；在导演上，他有着许多令人感到清新愉快的精到之处，虽说寓意肤浅，但有时却像是一幅相当成功的宣传画。

不过，梅耶荷德的有机造型剧院的此种形式，我是根本不能接受的，或者更正确点说，我是诚恳地期望它能尽快地成长，并变成一所优秀的、革命的轻歌舞剧院。其实，当时梅耶荷德也正是奔向这一目标。

重大的转折是从《教师布布斯》开始的。当然，梅耶荷德即便是在搞纯粹的宣传画时期，本来也是可以创造出许多社会典型的，哪怕是招贴性的或纯粹漫画性的也好嘛，可是，他塑造的那些典型，却全都充满一种共同的、过分花梢而忙乱的动作，他们过于明显地成了魔术师——导演手里的傀儡，被种种手法给严格地约束住了。《教师布布斯》是出小戏，而且有很多地方是模仿人家的，然而，它却是天才的法依科^②的一出逗人喜爱的喜剧。人们说，该剧作不能单独成为我国戏剧发展的一个“机缘”，这话当然正确，既然是梅耶荷德把它变成了这种机缘，这一叶扁舟，自然载不了他那宏伟的构思了。

我并不是在这里评论《教师布布斯》，我倒是打算对苏联喜剧进行一番探索，只是现在在等着艾德曼的剧作，以便同时阐明一系列这类作品。这里，我想根据我个人的理解，只谈谈梅耶荷德的最关键的地方。《教师布布斯》在导演上有许多缺陷和失策之处，而且，几乎所有的缺陷和失策之处，均源于酷爱有机造

①讽刺集锦剧(Обозрение)，即在一个总的题目下，把个别的戏剧场面、杂耍节目、舞蹈、音乐、歌唱等配合在一起举行的演出。

②法依科(阿列克塞·米哈依罗维奇，1893年生)是俄苏剧作家。《教师布布斯》是法依科的早期作品；该剧以西欧革命运动为题材，于1925年演出。

型术的流风遗泽。但与此同时，一种社会造型术却相当有力地向前跨进着。我以为这里可以使用这样一个词，鉴于有机造型术的说法已非常普及，它是有可能被接受的。

有机造型术当然是好，因为它是研究人体结构及其表现力的。然而，人体表现力对于戏剧来讲，是有其特殊含义的（与杂技不同，除了某些滑稽节目之外），它是一种社会现象；凡是富有戏剧性情节的剧中人身上那种重要的东西，都不是个别性的；形体和面孔的结构，衣着，举止或派头，这样或那样的习惯，抑或神经性的抽搐，以及受这种或那种外部刺激而引起的反应特征等，——所有这一切，不管你认为如何，都是作为社会典型的相应人物的一种特色的，亦即作为庞大的社会机体或“结构”的螺丝或细胞。

人都有这样或那样性格上的皱褶，它是任何熨斗也熨不平的；有社会性的皱褶，它渗透人的内心和与其同类人的心灵。研究人，一定要结合他所生活的社会环境，而且要以积极的、艺术的观察方法来研究，并以这类素材塑造典型，——这就是演员的使命。然而，我们决不可同时搞自然主义，不能像猴子那样，去模仿自己看中的这种或那种古怪人；我们应该创造，应该摒弃一切无关紧要的而只选取具有重大社会意义的东西，我们可以通过夸张甚至漫画式的手法，来表现那种具有深远社会意义的东西。在这方面，在不改变社会内在真实的情况下，戏剧是可以远远超越狭隘的现实主义界限的，也就是说，转向寓意深刻的社会讽刺，并由此，而往往又可以塑造出寓意更加深邃的社会群像，一句话，走戏剧现实主义的道路，因此我对《教师布布斯》还是欢迎的，为了它，在学术辩论会上我曾大声疾呼过。

一听到梅耶荷德讲，他同意我的这种观点，我感到非常高兴。的确，他同时还表明，他一向所关注的正是这种戏剧。好吧，这我们就无须争论了。我看得很清楚，现实生活会把梅耶荷德的

过火行为给扭转过来的。他以为他的做法总是正确的。他认为，戏剧发展的健康道路中所出现的某种偏差，只是他前进中的一个阶段，据说，仿佛早在事前他就预见到了。出现此种情况的又不是他一个人，对此还用得着争论吗？要知道，问题并不在于我曾指出戏剧发展的正确道路，也不在于梅耶荷德以及其他某些人偏离了这条正道，或本来可以走得更直些，——而是在于像梅耶荷德这样有才能的人是能够从小道迈上戏剧发展的康庄大道的，而且，在前进的道路上，他决不会比别人表现得逊色，甚至也许会更加富于独创性，步伐迈得更快。我是赞同这种看法的。

再讲两句。谢普教授^①、我和阿克谢诺夫，在自己简短的发言里都曾提到戏剧心理学的问题，当然，不是关于“心灵”的心理学，而是那种可以称之为社会反射学的心理学。当时，有些问题谢普教授并没有讲完（由于时间短促），我也只讲了我的许多想法中的某些主要之点，而后来阿克谢诺夫的发言就破绽百出了。这个问题是很重要的，我想在最近的将来，就这个问题写一篇短文，然后，也许写一篇较长的文章。

孙德馨译自《安·瓦·卢纳察尔斯基论戏剧与剧作》第1卷，莫斯科，艺术出版社，1958年版。

^①谢普(1885—1943)是苏联导演及戏剧活动家。

一封谈论梅耶荷德的书信*(1934)

II. 马尔科夫

亲爱的同志们，你们建议我写一篇关于梅耶荷德的文章。你们自己也知道，这是一个多么困难和吃力不讨好的差使。特别是最近几年，关于梅耶荷德的文章写得已经很多，其数量超过了评论任何其他一个舞台艺术家的文章。然而，他作为一个艺术家和革新家的形象，在很大程度上还是模糊不清的，他的艺术本质还需要继续得到揭示。

尤其是在国内战争和十月革命胜利的最初年代，梅耶荷德给予戏剧界的青年人的影响，超过任何一个艺术家；也未必有另外一个艺术家像他那样引起了那么多的争论。可以成为梅耶荷德的朋友或敌人，但不可能对他无动于衷。可是关于他的绝大多数的文章，都存在模式化的弊病。人们一般总是想把他那活生生的和矛盾着的形象放到这样或那样的一个模式中去，在这种情况下，梅耶荷德的创作形象就必然会被简单化和狭隘化。说实在的，难道可以用人们常喜欢用在他身上的“革新家”这个概念来完全概括梅耶荷德的创作活动吗？能够与此同时忘记他在自己排演的那些戏中所提出的哲理性问题吗？怎么把对传统戏剧的激烈反对和对戏剧黄金时代的持续关注协调起来？怎样把反对生活心理戏剧的反复论战和对于已经在《森林》中初露端倪而在后来排演的戏中得到发展的现实主义和自然主义手法的肯定结合起来？怎样把他

• 此文发表于1934年，作者 II. 马尔科夫 (1897—1982) 系苏联著名戏剧评论家，曾长期担任莫斯科艺术剧院文学部主任。

对于歌剧演出和早期卡美尔剧院^①的甜腻腻的美的嘲笑与他自己在导演新作中对美的执着追求相协调？

很多人在梅耶荷德的天生的叛逆性格中，找到了关于他的动摇不停的浮浅解释。在他们看来，似乎要理解梅耶荷德的创作，与其在他的艺术特性中去寻求，还不如到他的性格特征中去找。似乎，梅耶荷德的创作力量就在于他对老剧院的破坏性攻击——而这种行为的性质与其说是正面的，毋宁说是反面的。

未必还需要证明，对于梅耶荷德艺术创作的这种解释是浮浅的、不能解决问题的。人们喜欢说他是自己的过去的否定者，然而，他还是紧紧地和早在革命之前就产生的他的那些戏剧思想紧密联系着，革命使得这些戏剧思想获得了明晰和严格的形式。每一个在革命最初年代遇到过他的人，都会兴奋地回忆起他那非同一般的坚定性。他怀着这样的坚定性不仅为戏剧的重新创造而奋斗，而且也为戏剧事业的行政改革而奋斗。他作为教育人民委员部戏剧局的领导人，不仅关心着俄罗斯联邦第一剧院的建立和他导演的一些戏，而且还关心着如何整顿全国的戏剧生活，将其引导到社会主义戏剧的新轨道上。

他的行政计划是很宏大的，他的理论纲领很明确和尖锐地反映在他当年发表的公开言论中。

对于我们这些在那个年代参加戏剧活动的所有人来说，梅耶荷德的魅力是不可抗拒的。未必会有某个戏剧工作者免受梅耶荷德思想的积极的或消极的影响。

在十月革命后的最初年代，莫斯科的几家剧院还没有找到自己未来的道路，它们犹豫不决地工作着。而梅耶荷德却坚定地而干脆地提出了关于“戏剧的十月”的问题。他明确了那些模糊地

^①卡美尔剧院是著名导演 A. 泰依洛夫(1885—1950)创建和领导的剧院。1914年创立于莫斯科，1950年关闭。

萦绕于青年戏剧工作者们脑际的想法。他的由于本人所处的行政领导地位而得到加强的宣言，在莫斯科戏剧界引起了激烈的论战和对立情绪。但也有相当一部分青年戏剧工作者准备跟梅耶荷德走。

应该预先说明，梅耶荷德对戏剧艺术的发展产生过很大的影响，但他的学生和继承者们并不很争气。他们多半是学到了梅耶荷德的一些具体的导演手法，而不是学到了综合这些手法的艺术原则。当他们重复这些零散的表现手法的时候，他们实际上是歪曲了梅耶荷德的创作，而不是在把它继续往前发展。他们经常地表现为不高明的摹仿者和盲目的追随者，而不是梅耶荷德的真正学生。

难怪，梅耶荷德把一个实际上并没有在他身边学习过，而且最早是属于对立戏剧阵营的导演，视为自己的真正的继承人。瓦赫坦戈夫看重梅耶荷德创作的原则本身，而他的形式上的学生们则迷恋于大师的导演光彩，他们主要是想摹仿他，而不是理解他。这样便产生了梅耶荷德命运的基本矛盾之一。

1921年，梅耶荷德在《戏剧信使》杂志发表了一篇题为《斯坦尼斯拉夫斯基的孤独》的文章，在文章里他试图证明斯坦尼斯拉夫斯基对莫斯科艺术剧院的格格不入。我们现在不准备就这篇文章进行实质性的争论。但是孤独的主题（个人的而不是社会的）对于梅耶荷德较之对于斯坦尼斯拉夫斯基更为适合。

梅耶荷德在选择学生方面不很走运，但他在用自己宏伟的思想丰富苏联戏剧艺术方面却是很幸运的。

在取得了巨大的戏剧成就和剧场的欢呼之后，梅耶荷德常常不得不转入特殊的戏剧的地下活动，这位不久之前还是被数以百计的学生和狂热的崇拜者所包围的导演，变成了躲在安静的导演和教学实验室里的孤独的探索者。

在俄罗斯联邦第一剧院获得的轰动性的演出成功之后，梅耶

荷德当上了一个很大的戏剧艺术实验室的领导人，在这里他准备着排演克鲁梅林克的《慷慨的乌龟》。

在取得了《森林》和《柳利湖》的演出成功之后，出现了重新估价立场的时期。当他提出的原则和一些导演手法在国内的剧院推广开来，很多的导演予以传播，并往往把梅耶荷德的艺术思想庸俗化的时候，他便开始重新审视戏剧和检验他所走过的道路。

未必可以在梅耶荷德的个人品质上发现他如此频繁地处于孤独状态的原因。梅耶荷德的仇恨和友谊是建立在更为严肃的创作基础之上的。作为一个对于自己的用高超技术表现出的戏剧新发现的热情鉴赏者，他脱离开了自己的摹仿者们。这些摹仿者把他的新发现变成了专供兑换的货币，准备把它们当作万能钥匙来开启所有的房门。就像斯坦尼斯拉夫斯基身边有一群把他的体系简化为不复杂的表演处方的“斯坦尼斯拉夫斯基分子”一样，在梅耶荷德身边也有其“梅耶荷德分子”，他们主要不是对梅耶荷德创作的实质感兴趣，而是对使他们折服的某些不相连贯的个别细节感兴趣。

也许，这里还有另外一种情况：在摹仿者和追随者们的创作中，较之在他们的老师的创作中更为鲜明地揭示了老师的美学矛盾。出现了把一些戏剧手法引向荒谬的情况。于是大师吃惊而愤怒地发现，他的那些杰出的导演手法变成了一些同原作精神完全不相干的庸俗化了的导演花梢。

对于一些表现手法的夸大的评价和迷恋，不利于对梅耶荷德戏剧原则的理解。他的摹仿者们以为，演任何戏都可以用音乐来伴奏，既不考虑到剧本素材的特点，也不考虑到演出的严格的音乐总谱的必要性。他们轻而易举把剧本分割成很多场景，但并不考虑到场景间的关联。

于是梅耶荷德和自己的学生们分了手，大师（他的演员们

都这样称呼他)对这些只学他的导演原则的字面意义而不学其精神实质的不求甚解的人,表示了极端的不满。

我记得俄罗斯联邦共和国第一剧院在十月革命三周年之际的开幕演出——维尔哈伦的《曙光》的首场演出。在没有取暖的、冰冷的大厅里,演着一出有巨大社会意义的戏。如果现在重新上演《曙光》,它大概已经未必再能感动任何一个人了。然而它毕竟是属于将名垂戏剧史册的演出之一,这主要不是因为它有很长久的舞台生命,而是因为它它是新的戏剧流派的始祖。《曙光》就是梅耶荷德剧院的《海鸥》。《海鸥》首演后几年莫斯科艺术剧院重新恢复这个剧的演出时,它已经不怎么激动观众了,这些观众在这个时期内已经看到了莫斯科艺术剧院上演的一些处理得更完美的契诃夫的剧作。《曙光》没有演完过一个演出季,但它在苏联戏剧史上却留下了不可磨灭的印记。我们热烈地欢迎这个演出,首先并不是因为它向生活型剧院提出了挑战,而主要是因为它所包含的那种思想和内涵。而恰恰是在《曙光》的纯戏剧形式方面过时得比较快。在这个剧里,戏剧的无实物性还充分地占据着统治地位。美术家 B.B. 德米特里耶娃设计的立方体和墙壁,和演员的表演不能结成一个整体的布景部分的白铁和青铜——所有这一切和梅耶荷德所提出的创作纲领的尖锐性、明确性相比,都是属于次要的东西。

不可理解的舞台布景或演员表演的非和谐状态在戏剧界人士中引起的不满,甚于对梅耶荷德提出戏剧新形式的鲜明而无可争辩的决心的不满。因为这些戏剧界人士无法推翻梅耶荷德的政治性纲领,于是就对他的舞台表现中的矛盾打棍子。然而,梅耶荷德在宣传和强调指出戏剧的宣传鼓动作用之后,也寻找舞台和观众席相配合的途径。他在这里找到了坚实的支柱。在《曙光》首场演出的时候,剧场里坐满了身穿灰色军大衣、裹着绑腿的红军战士,而身穿西服上衣和外套的合唱队员则像是把舞台和观众联