

南京大学戏剧影视研究所 主办

第十五卷

1

南大戏剧论丛

中文社会科学引文索引
(CSSCI)来源集刊



张外僭



南京大学出版社

第十五卷
①

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

中文社会科学引文索引
(CSSCI)来源集刊



 南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第十五卷. 1 / 胡星亮主编. —南京: 南京大学出版社, 2019.6
ISBN 978-7-305-21970-2

I. ①南… II. ①胡… III. ①中国戏剧—戏剧评论—文集 IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 075875 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十五卷①
主 编 胡星亮
责任编辑 谭 天

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京鸿图印务有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 14.25 字数 279 千
版 次 2019 年 6 月第 1 版 2019 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-21970-2
定 价 38.00 元

网 址 <http://www.njupco.com>
官方微博 <http://weibo.com/njupco>
官方微信 njupress
销售咨询 025-83594756

* 版权所有,侵权必究
* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购图书销售部门联系调换

编辑委员会

主 任 董 健

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 张建勤

周安华 陆 炜 洪 宏 胡星亮

董 健 傅 谨 解玉峰

主 编 胡星亮

副 主 编 解玉峰 洪 宏

《南大戏剧论丛》编辑部

通信地址:南京市栖霞区仙林大道 163 号(邮编 210023)

南京大学文学院

南京大学戏剧影视研究所

电 话:025-89686486

E-mail: njudrama@163.com

目 录

----- 戏剧理论研究前沿 -----

- 论斯坦尼体系、梅耶荷德体系的分歧并与中国戏曲比较 陈世雄 / 1
- 一段激动人心的岁月——戏剧观大讨论的性质及评价问题 陆 炜 / 22
- 论戏剧评论文本之构建(下) 陈 军 / 32
- 游戏中的演员——戏剧游戏训练体系的理论基础和框架 刘 阳 / 45

----- 陈瘦竹先生学术纪念专辑 -----

- 陈瘦竹民族戏剧理论体系的多重构架 张黎呐 / 57
- 现代戏剧观建构与戏剧理论的民族性阐述——论陈瘦竹戏剧理论研究 马 健 / 64
- 多元思辨 发微探幽——陈瘦竹悲剧理论研究述评 支晓阳 / 77
- 陈瘦竹喜剧观管窥 候雅涵 / 87

----- 古典戏曲研究 -----

- 从现存三种曲选看元人的“宫调”体系 顾圣琴 / 98
- 论明清文人杂剧叙事的文人趣味 何 莘 / 109
- 学人之曲的一个代表性文本——清董榕《芝龛记》解读 杨惠玲 / 119
- “禁”与“变”——论“禁戏”视域中的清代戏曲发展 彭秋溪 / 132

----- 近现代戏剧研究 -----

民国北京戏剧管理体制的近代化探索(1912—1937) 陈 庚 / 151

以苏为师:中国现代戏剧节的缘起 梅 琳 / 162

王仁杰戏曲的小场面本体解析 陈爱国 / 174

平行同构与异向融合:《相声说垮鬼子们》与《蒋公的面子》之比较 翟 朋 / 186

----- 中外影视研究 -----

《浪淘沙》:一部电影史的遗珠之作 杨弋枢 / 201

如何在“复杂叙事”和“看得懂”之间获取平衡——大众化的复杂叙事电影中的规律与
补偿原则 杨鹏鑫 / 207

2017 年度“中华戏剧学刊青年优秀论文”获奖名单 / 222

CONTENTS

Differences between Stanislavski's System and Meyerhold's System Comparison with Chinese Xiqu	Chen Shixiong / 1
A Period of Exciting Years—The Essence and Evaluation of the Drama-view Discussion	Lu Wei / 22
An Overall Instruction on Composing Theatre Criticism(Part II)	Chen Jun / 32
The Playing Actor —The Basic Theory and Structure of Theatre Games	Liu Yang / 45
The Multiple Framework of Chen Shouzhū's Theoretical System of National Drama	Zhang Lina / 57
The Construction of Modern Drama View and the National Elaboration of Drama Theory: On the Study of Chen Shouzhū's Drama Theory	Ma Jian / 64
Thinking and Profound Meticulous Things Analyses—Review on the Tragedy Theory of Shouzhū Chen	Zhi Xiaoyang / 77
Chen Shouzhū's View on Comedy	Hou Yahan / 87
A Research on System of "Gong-Diao" in Yuan Dynasty from the Three Extant Selections of Yuan Qu	Gu Shengqin / 98

On the Narration of Literati Operas in Ming and Qing Dynasties	He Cui / 109
A Representative Text of the Drama by the Qing Dynasty Scholar Dong Rong—The Interpretation of <i>Zhi Kan Ji</i>	Yang Huiling / 119
“Ban” and “Change”—The Development of Drama in the Qing Dynasty from the Perspective of “Ban on Drama”	Peng Qiuxi / 132
Exploration for Modernization of Beijing Theatre Management System in the Republic of China(1912—1937)	Chen Geng / 151
Learning from the Soviet Union: Origin of Modern Chinese Drama Festival	Mei Lin / 162
An Analysis of the Small Scene Ontology of Wang Renjie’s Chinese Opera	Chen Aiguo / 174
Parallel Isomorphism and Incongruous Fusion: A Comparative Study of <i>Crosstalk Beats the Japanese Devil</i> and <i>President’s Invitation</i>	Zhai Peng / 186
<i>Waves Washing the Sand</i> : A Masterpiece of Film History	Yang Yishu / 201
How to Keep Balance Between “Complex Narrative” and “Understanding”—The Principle of Regularization and Compensation in Popular Complex Narrative Films	Yang Pengxin / 207

论斯坦尼体系、梅耶荷德体系的 分歧并与中国戏曲比较*

陈世雄

摘要:自20世纪80年代以来,国内围绕着“三大戏剧体系”的提法展开过多年讨论,至今尚未达成共识。本文介绍了苏联学者早就提出而国内很少关注的“梅耶荷德体系”论题,归纳了斯坦尼斯拉夫斯基体系与梅耶荷德体系的主要分歧,对照了中国戏曲,探讨了戏曲艺术的审美特征,以及20世纪50年代所讨论的斯坦尼斯拉夫斯基体系是否“适合”中国戏曲的问题,从而在探索外国经验的同时为反思中国戏剧历史经验提供了借鉴。

关键词:斯坦尼斯拉夫斯基体系 梅耶荷德体系 中国戏曲

一、梅耶荷德体系的进一步确认

首先,必须进一步确认“梅耶荷德体系”的存在。这是我们讨论的前提。别尔嘉耶夫说过,俄罗斯文化的一个重要特征,就是它的矛盾性和复杂性;而这种矛盾性与复杂性“可能和下列情况有关,即东方与西方两股世界历史之流在俄罗斯发生碰撞,俄罗斯处在二者的相互作用之中”^①。斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德都表现出对东方文化的兴趣。前者曾经把印度瑜伽的方法应用到戏剧表演的心理体验中去,后者则在多方面借鉴了东方戏剧的美学原理和表演方法。梅耶荷德的体系和训练演员运用的有机造型术是20世纪俄罗斯与欧洲戏剧家向东方戏剧学习的典型例子。

梅耶荷德是俄罗斯文化的矛盾性和复杂性的典型体现。他出生于一个居住在俄罗斯的德国人家庭,到22岁那年才改信东正教,起了新名字,连姓也按照俄文文法改写。同年,他脱离普鲁士国籍,领取了俄国公民证。梅耶荷德从小既读德文书,又读俄文书,博览德、俄两国的文学名著。所以,他既是俄罗斯戏剧家,是斯坦尼斯拉夫斯基的优秀学生,同时又深受德国文化的影响。苏联解体之前,俄罗斯学者往往强调布莱

* 本文系国家社会科学基金项目“苏联戏剧历史经验”(13BWW035)最终成果内容之一。

① 尼·别尔嘉耶夫:《俄罗斯思想——19世纪末至20世纪初俄罗斯思想的主要问题》,生活·读书·新知三联书店,1995年版,第2页。

希特受到梅耶荷德的深刻影响,然而,在实际上,首先是梅耶荷德受到德国文化的影响。特别是,德国著名导演莱因哈特对梅耶荷德的影响相当强有力。斯坦尼斯拉夫斯基虽然广泛涉猎了西欧戏剧,可是,相比之下,他是一个更典型的俄罗斯戏剧家,而梅耶荷德身上则带有明显的德国文化的烙印。他们两人之间的分歧与冲突并非偶然。

至于东方艺术对梅耶荷德的影响,按他自己的说法,他的工作首先是基于对日本歌舞伎的研究之上的。1935年,梅耶荷德说过:“我根据图书和霍库萨伊的版画,研究了日本的歌舞伎,我对它感兴趣并加以研究,因为我喜欢日本绘画,后来才开始研究日本戏剧。”^①日本歌舞伎是1928年首次访问苏联的,当时梅耶荷德正好在巴黎,他是1931年在巴黎首次看到歌舞伎的。可是,据研究者说,1930—1931年在美国和欧洲巡演的那个剧团并不能充分地体现歌舞伎的技巧特征。与其说梅耶荷德受到歌舞伎的影响,不如说是受到于20世纪第一个十年中到访苏联的日本其他剧团的影响。他看过卡瓦卡米·奥托德季罗和他的妻子夏娜科的演出。1922年,他曾说过:“夏娜科展示了日本式的训练:表现猫的所有动作细节。精湛的技巧(恐惧、惊奇、神经质的过度匆忙、抽搐,等等),仆人的故事,此人丢失了他用过的十二个碟子其中的一个。还有其他的技巧。”^②

综上所述,我们可以总结出下面几点:首先,梅耶荷德看到的日本戏剧演出,很难说就是代表了日本的最高水平(从版画揣摩歌舞伎毕竟还隔了一层),而他看到的梅兰芳的演出应该说是真正代表了中国戏曲的最高水平。其次,1935年4月14日,梅耶荷德出席的关于中国戏曲艺术的座谈会,有梅兰芳在场,而且当时全苏最具代表性的戏剧大师除了斯坦尼斯拉夫斯基因病未到会之外,全部都到了现场,所以,这次座谈也是最高水平的。第三,梅耶荷德当时受到所谓“形式主义”的严厉批评,他是企图利用这次座谈展开某种反批评的。因此,我们可以认为,梅耶荷德关于中国戏曲的言论,是更加经过认真思考,也更加发自肺腑的和更有针对性的。第四,梅耶荷德虽然谈到受中日戏剧的共同影响,但是,中国戏曲的影响,肯定更加深入他的骨髓和血液,由于他目睹了梅兰芳的演出,并且参加了中苏两国戏剧家的大型座谈,他在会上发出的呼吁和预言——指出俄罗斯演员在表演上与中国戏曲演员的差距是由于文化的差异造成的,必须向中国戏曲演员靠近、学习,预言“再过25到50年,未来戏剧的光荣将建立在这种艺术的基础上”,这些论断听起来比起他关于日本戏剧的评述更加果断和怀有激情,因而也更加振聋发聩。

梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基之间存在着深刻分歧,这些分歧断断续续地经历了40年时间,有过曲折的发展和演变。两位大师各自代表了一种戏剧体系,而且这两种

① Масару Ито Мейерхольд и Япония. Театр, 2015, № 21 - 22.

② Мейерхольд. К истории творческого метода. КультИнформПресс, Санкт-Петербург, 1998. С.31.

体系是既互相对立,又互相借鉴和有所互补的,这一点早已没有疑问。但是,关于梅耶荷德有没有自己的体系,以及这个体系有没有得到确认,仍然是值得我们关注的问题。

只要我们回顾历史,就可以看到,不论斯坦尼斯拉夫斯基,还是苏联官方,都没有公开地用“体系”这个字眼来称呼梅耶荷德的表导演艺术(至少在公开场合没有这样确认过)。而梅耶荷德本人则早就认定存在着斯坦尼斯拉夫斯基体系和他自己的体系。1932年4月12日,梅耶荷德接受美国记者巴列恩斯的采访,一开头就说,存在着以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的旧式剧院与以他为代表的新剧院的区别,并且强调他之所以列举这两个体系,是因为这两个体系彼此间斗争特别尖锐。1937年夏天,当他到列昂季耶夫胡同去拜访斯坦尼斯拉夫斯基之后,他还在谈论两个体系;“我们是两个互相补充的体系。康斯坦丁·谢尔盖耶维奇从自己的体系中删除了不少来自梅宁根的东西。我在自己的体系中也汲取了不少在我从事戏剧活动的开初拒绝了、没有从康斯坦丁·谢尔盖耶维奇那儿学到的东西……我们两人在一起谈了三个小时,在这三个小时里我们弄清了,在我们两人之间不存在原则性的重大分歧,我们这两个体系是能够找到一致的……”^①

但是,1939年1月,梅耶荷德在话剧导演进修班开讲座时,不再提自己拥有一个和斯坦尼斯拉夫斯基体系相抗衡的体系,而改口说斯坦尼斯拉夫斯基体系是“唯一的体系”。这种低调既是为了减小外界的压力,又是他对老师的尊重和敬爱使然。

当然,人们不会因为这个新的说法而否定梅耶荷德体系的存在。

再举个20世纪末的例子:1998年,俄罗斯年轻的戏剧学专家别索钦斯基在题为《梅耶荷德与早年的戏剧学》一文中写道:“有关梅耶荷德的论争凸显了戏剧发展的共同问题:涉及戏剧体系的构成、方法及它们的根据,导演的功能,作为教育家的导演与演员体系,戏剧的传统,审美的继承性与过去的剧作大师美学体系的现实性……戏剧学获得的内容向前推进了许多年。梅耶荷德方法在各个不同的发展时期给批评的新流派提供了根据:不论是社会学的流派,还是最引人注目的流派,都以梅耶荷德的实验而确立的戏剧实践为依据。没有一个戏剧思维的流派不是反映了关于梅耶荷德方法的论争。在历史的和方法论的层面上,这是无可非议的。你每次关注梅耶荷德体系,她都会照旧作为一个不断更新的、取之不尽的,同时也是变幻莫测的体系而存在下去。”^②

由此可见,对“梅耶荷德体系”最早的确认是20世纪20年代的事情,可是,对他体系的进一步确认和更加深入的研究,是在苏联解体之后。尘封多年的梅耶荷德档案被发掘整理,目前已经进行到新的阶段,最重要且最完整的成果是多卷本《梅耶荷德遗产》的出版。不需要太长的时间,梅耶荷德体系的面目将完整地呈现在世人面前,从而

① Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М., 1981. С. 420. 这里采用童道明先生的译文。

② См.: Мейерхольд К истории творческого метода. КультИнформПресс, Санкт-Петербург, 1998. С. 225.

实现它的“回归”，它将和斯坦尼斯拉夫斯基体系并肩，发出俄罗斯戏剧文化的光辉。而我们对世界戏剧体系的认识，也将更加完整和丰富。

在谈到梅耶荷德体系的回归时，有必要补充一句：当前俄罗斯戏剧界有一种看法，就是俄罗斯的伟大导演实际上有4位，就是斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、米哈伊尔·契诃夫和瓦赫坦戈夫。后两位大师遗产的整理工作也获得了新的进展，2017年出版的《瓦赫坦戈夫在戏剧批评中》等与之相关的资料，以及《米哈伊尔·契诃夫》新版本的发行，都预示着对俄罗斯导演艺术的研究将向前推进一大步。不过，被公认为创立体系的苏联戏剧大师，只有斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德。

下面有必要回到斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德两大体系的分歧这个问题上，以便更好地通过比较，反思中国戏剧在20世纪50年代向斯坦尼斯拉夫斯基体系“一边倒”的得失。

上面我们已经提到梅耶荷德1932年4月12日接受美国记者巴列恩斯采访时的谈话。在谈话中，梅耶荷德简略地谈到他的体系与斯坦尼斯拉夫斯基体系之间的差异，主要是强调两个体系的出现都和现代科学有关：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）。然而，在简短的采访中，梅耶荷德显然不可能系统地、全面地分析两个体系之间的差异。下面我们同样不可能做到这一点。但是，最主要的分歧之所在，还是需要搞清楚的。同时，我们想把以梅兰芳为代表人物的中国戏曲表演体系作为第三个研究对象，也放进去进行综合比较，目的还是要反思向斯坦尼斯拉夫斯基体系“一边倒”所带来的经验教训。

二、关于角色类型的划分

——论斯坦尼体系、梅耶荷德体系的分歧并与中国戏曲比较（一）

我们知道，斯坦尼斯拉夫斯基是不赞成划分角色类型的。他早在1917年革命之前就写过一篇题为《论演员的角色类型》的文章，对把演员划分为不同角色类型的做法表明了自己的态度。他说：“真正的演员坚持另外的见解：他不承认角色类型，并且扮演一切角色，只有那些违反他的信念和趣味的角色除外。……我认为，只有一种角色类型，这就是性格角色的类型。……凡是没有性格特征的角色，都是坏的、没有生命的角色，因而，一个演员只要不善于表达他所扮演的人物的性格特征，那他就是个千篇一律的坏演员。”^①

① 《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，郑雪来、汤蕤之、姜丽、孙维善译，中国电影出版社，1981版，第500—501页。

与此相反,梅耶荷德是赞成划分演员的角色类型的。关于角色类型的论述,是梅耶荷德戏剧体系中最能凸显其特征的不可或缺的组成部分。下面我们看看几个例子。第一,梅耶荷德提出的两种关于什么是“角色类型”的定义。首先看看,由爱森斯坦整理的梅耶荷德在1921—1922年的讲义中有这样一句话:

角色类型——对演员来说是极为重要的分类——确定主要的核心而不做折衷主义者,以及选择“面具”之类,对导演来说——是正确地建构剧团,而不是恪守成规。^①

这句话是梅耶荷德关于角色类型最重要的论述,它指出了角色类型的功能在于确定角色的“核心”(即它的主要特征),避免角色成为特征模糊的“折衷主义”人物。同时,当为演员选择面具时,也能确保准确无误。对导演来说,角色类型的划分使他可以正确地、全面而经济地物色演员,搭建戏班。这段话听起来就好像是出自一位中国戏班班主之口,只要把“角色类型”换成“脚色行当”,把“面具”换成脸谱就行了。

1922年,梅耶荷德与贝布托夫、阿克谢诺夫合编了小册子《演员的角色类型》。书中编列了一个演员角色类型的大型表格,在表格前,作者论述了“什么样的人可以当演员”“兴奋”“兴奋的表现”“怪诞”等问题。在小册子的最后,作者对“角色类型”做了一个定义:

角色类型——是演员的职责,我们是在这样的条件下研究它的,就是要求最完整和最准确地扮演特定层级的、具有稳定舞台功能的角色。^②

这个定义和上一个定义相比,所强调的角度不同,主要指出两点:一是角色类型的相对稳定性,二是要求完整性和准确性。这种观点使我们联想起中国戏班里行当之间不可以随意跨越的规矩。戏曲中的脚色行当也有严格的划分和规矩,这是我们所熟悉的。

第二个例子:1936年11月16日,梅耶荷德在排练普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》一剧时对演员说的一段话。他说:“古代演员都非常明白,所有的角色首先一定要划分到角色类型中去,也就是应当解决,皮敏^③的角色应该属于哪个角色类型。否则不可能开始创造角色。我不想列举在传奇剧时期的全部角色类型,但是,韦里扎利、季列西

① Мейтхольд. К истории творческого метода. Культ Информ Пресс, Санкт-Петербург, 1998. С.32.

② Мейтхольд. К истории творческого метода. Культ Информ Пресс, Санкт-Петербург, 1998. С.43.

③ 皮敏(Пимен)是普希金剧作《鲍里斯·戈都诺夫》中的重要人物,是主人公鲍里斯·戈都诺夫的对立面。

这两个角色是从哪里来的。在普希金时期,演员都知道:‘巴什尼亚’‘维拉奇’这些角色类型。卡拉特金是在卡尔德隆的戏剧里演改编的作品。总的来说,西欧影响是很强大的,而普希金虽然是剧作体系和俄罗斯舞台的改造者,但他同样受到这种影响。”^①

在排练《鲍里斯·戈都诺夫》的过程中,梅耶荷德多次用皮敏为例子来说明角色类型的重要性。他将皮敏所属的角色类型定性为“信息传递者”(амплуа вестника),并且指出这种类型的角色早在古代就有过。他说:“应当怎样塑造皮敏这个角色呢?是哈姆雷特的父亲吗?绝对不是。这是哈姆雷特父亲鬼魂的神经,这是王尔德笔下那个衣衫破烂、牙齿掉光的奥斯卡的神经。如果我扮演这个角色,我就会用这些形象把自己包围起来,集合到皮敏身上,让这一切在皮敏身上发出响声。只有这样子,才能解释当普希金读完剧本时产生的那种震撼人心的成功。只有朗读——时而提高嗓音,时而降下来——可以产生这样的效果。”^②梅耶荷德说:“记住,第一句独白——一种速度,另一句独白——加快,第三句独白——更快。因为此时格里高利正在说:‘早就是这样,尊敬的父亲,我想问你关于死亡,德米特里王子,人家说,那个时候,你是在乌格里奇。’——皮敏立即迅速地回答了,带着剧烈的颤抖,这种颤抖忽然变为悲剧性的、全部话语成为断断续续的声音:‘他(指假德米特里王子——笔者)重新出现了,而我们应该相信,因为他确实是在乌格里奇。’我们应该按莎士比亚戏剧的手法看待作为信息传递者的皮敏的这段独白。然而,他保持说话风格的时候,同时应该变得像个希腊悲剧的信使。我们就提供给人们信息传递者的形象。这也是个角色类型。这是特定的课题。这位信息传递者上台来讲述那些剧作家不允许在舞台上讲的事情。因此,这样的角色总是安排给剧院中最好的演员,他善于掌握手势,善于掌握情感的分寸。这样的课题是由皮敏来完成的。也就是说,信使这个角色类型是最重要的事件消息的传递者,悲剧的某一部分正是建立在这一事件的基础上。因此我们应该为之感到惊愕。”^③

虽然西方戏剧,从古希腊悲剧到莎士比亚戏剧,早就有过“信使”这一角色类型,但是,从梅耶荷德对皮敏这一角色类型的分析可以看出,他并不是机械地继承历史积淀下来的角色,而是结合当代舞台实践,整理和新创角色类型,并加以必要的定性、定型,指出每个特定的角色类型都必须掌握的相应的表演艺术——从台词的发声方法到形体的训练。

第三个例子:梅耶荷德非常强调,角色类型是否齐全,对于一个剧团来说是十分重要的。1939年1月17日,就是梅耶荷德剧院已经被强行关闭之后,他的处境已经相当困难,可是他还在一个话剧导演讲习班上再次强调角色类型的重要价值。他说:“我当然不便列举老的剧团业主的例子。然而他们当中有许多人一直活到现在,譬如索波

① Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 382-383.

② Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 387.

③ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 391.

尔史科夫-萨马林^①,他们也许可以讲讲,过去这一切是怎样做的。也许,有罪过,他们没少剥削演员的劳动,把钱塞进自己口袋。这个问题我不涉及。1917年以来发生过的事件都不可避免与此相关。然而,任何一个老的剧团业主,都是这样组建剧团的,以便他手下没有多余的人,并且,剧团都是按角色类型很好地组建起来的。”^②

显而易见,中国戏曲同样是划分演员“角色类型”的,只不过叫作“脚色行当”,意思与角色类型非常接近,俄罗斯汉学家在将“脚色行当”译成俄文时,用的正是“角色类型”这个词。

在中国戏曲中,没有“脚色行当”几乎是不可思议的。正如盖叫天在《粉墨春秋》中详细介绍过的,古代戏班招学徒有一种考试的办法。不过这“考试”不是决定录不录取,而是决定孩子们在生、旦、净、末、丑中学哪一行当。科班这种“考试”的方法是“量体裁衣”,什么样子的身材,裁什么式样的衣服,同时也照顾到孩子们各自的兴趣,绝不硬拧着他干。科班里练功的时候,让新入科的孩子们在一旁观看,老师同时也在那里暗暗观察每个孩子的表情,看他们对哪一路行当有兴趣。例如,场子里花脸在亮相做身段,有的孩子看得眉飞色舞,那他的性情八成是接近花脸的;如果武生在走圆场、起霸,有的孩子看出了神,那他可能是爱学武戏。这样老师对每个人的性情爱好便有了更进一步的了解。于是又在这些孩子的名下暗记一笔。老师在考试时让孩子们说出自己的愿望,再把他所说的和这几天来观察的结果对照一下,最后才各按生、旦、净、末、丑,决定下每人应学的行当,而孩子的命运也就这样大体上被确定了。总之,按各种人物的不同个性,在同一行当中又可以分出许多不同的类型来。老师都按孩子的身材、形态、声音,划分角色不同的行当和类型,先暗暗记上一笔。科班里说“老师开错了蒙,如同放火烧身”。那就是说,行当选错了,就可能把一个孩子的艺术生命给毁了。^③

行当的重要,就是对最成熟的戏曲演员也不例外。以梅兰芳为例,人们都知道他擅长“花衫”行当的表演。按照梅兰芳的说法,“花衫”这个名称是辛亥革命后才流行起来的,它的含义就是青衣、花旦“两门抱”(也有人认为“花衫”是介乎青衣、花旦两门之间的角色),然而,戏曲班社的角色分工里,原来并没有这种行当。梅兰芳回忆说,当年他如果没有青衣、闺门旦、贴旦的功底和名师传授诀窍,想要由内到外、内外统一是很难想象的。^④可见,戏曲行当的美学定位极为重要,历史积淀而成的脚色行当与表演程式是一种结构性的对应关系。脚色行当是程式的载体。没有脚色行当的分类,程式

① 索波尔史科夫-萨马林(Николай Иванович Собольщиков-Самарин, 1868—1945),俄罗斯著名导演、剧院业主,教育家,戏剧活动家,1934年获得俄罗斯联邦人民演员称号,后获得列宁奖金。

② Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 456.

③ 盖叫天:《粉墨春秋——盖叫天口述历史》,盖叫天口述,何慢、龚义江整理,中国戏剧出版社,2012年版,第40—42页。

④ 青衣是皮黄的名称,闺门旦、贴旦是昆曲的定名。

体系就丧失了承载的平台,戏曲也就不成其戏曲。在这个意义上,反对划分角色类型的斯坦尼斯拉夫斯基体系确实难以用来解释戏曲艺术,二者之间存在一种天然的矛盾。在20世纪50年代,有些人提出斯坦尼的体系不适合戏曲,却遭到严厉的批判,甚至被戴上“反苏”之类吓人的帽子,这一历史教训是值得我们记取的。

三、身体第一,还是文学因素、心理因素第一?

——论斯坦尼体系、梅耶荷德体系的分歧并与中国戏曲比较(二)

什么是戏剧的第一要素?是内在的、心理的、用文学手段表述的因素,还是外在的、身体动作的因素?在这一点上,斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德的分歧特别深刻,特别根深蒂固。

斯坦尼斯拉夫斯基试图在《生活的戏剧》一剧的演出中发挥他所追求的“创作的自我感觉”。他在《我的艺术生活》中回忆道:为了使注意力不致被任何东西分散,他“取消了演员们所有的外部体现手段——手势、走动、调位和动作”,因为在他看来,为了表达这种热情,演员只要用眼睛、脸、面部表情就够了。他“真诚地相信,为了显示自己的体验,演员在舞台上仅仅需要掌握住救命的创作自我感觉,其余的一切就会自然而然地到来”。^①

在反思《生活的戏剧》的失败时,斯坦尼斯拉夫斯基仍旧强调要演员们从内心找到根据,反对剧院的演员去“抄袭左派们的外部形式”^②——这里说的“左派”指的无非是梅耶荷德和他的追随者,这是人人皆知的。

梅耶荷德的观点完全相反。梅耶荷德认为,演员在塑造角色之初产生的情感会逐渐枯萎,内心生活不可避免地会冷却下来而只剩下角色的外在表象,因此,应该把一切注意力集中于这个外在的形象,它就是演员创作最稳定,最有表现力、物质性的和可感的、直观的因素。能够使观众自始至终感兴趣的不是演员的内心体验,而是他用自己的艺术所体现出来的东西。梅耶荷德后来在自己的论纲中谈到演员身体的、外在的、造型表现力的重要性和有效性。在波瓦尔大街工作室,梅耶荷德把这个论纲发挥到极致,到运用哑剧,到拒绝话语,到以几何学的方法计算动作的路线来作为演员技巧的永远基础,而论纲中关于技巧的目的是造型的观点,导致了面具的概念。

梅耶荷德体系在俄罗斯被称为“有机造型术体系”(Биомеханическая система),说明其核心是有机造型术的表演方法。在梅耶荷德看来,表演的第一要素就是演员的身

① Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 1. С. 309. 译文见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第1卷,中国电影出版社,1958年版,第364页。

② Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 1. 译文见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第1卷,中国电影出版社,1958年版,第365页。

体。他一而再,再而三地强调“身体第一”。“为了排演一出戏,需要许多不同的材料。其中最重要的是人的身体。”这句话他重复了多次,几乎每次讲课,头一句话就讲这个道理。嗓音、台词也是重要的,可是在他看来是第二位的。他并没有把台词列为戏剧必不可少的要素,哑剧就没有台词。

必须注意的一点是,梅耶荷德虽然把身体分为躯干、四肢和头部三部分,可是同时强调它们是不可分割的有机整体。他说:

整个有机造型术的根据是,即使是鼻尖的细微动作也会牵动全身(整个身体),最不重要的器官工作,整个身体都会参与。应当首先找到整个身体的稳定性。最轻微的紧张都会牵动全身。^①

其次,梅耶荷德强调必须对演员的身体机能加以严格训练,其目的是让演员的身体(即他所称的“材料”)“在技术上很好地武装起来,并且通过持久的训练而获得充分的准备”,即做好“技术材料的储备”。梅耶荷德指出,“有机造型术的第一原理是:身体是机器,而正在工作的是开机器的人”。演员必须“精确地了解自己力所能及的范围和所拥有的手段,他为了完成既定的意图而技术性地安排它们”。换句话说,就是要求演员经过训练必须做好技术上的储备,以便在演出中为了完成既定的意图(即塑造角色)而安排和使用这些技术。梅耶荷德对演员的这些要求和戏曲对演员“练功”的要求是极其相似的。

作为梅耶荷德的老师,斯坦尼斯拉夫斯基对这位天赋过人的学生是非常关注的,他在创作的晚期吸收了梅耶荷德的经验,修正了自己的体系,提出了“形体动作方法”。这一方法的基本原理在他的《演员自我修养》一书《真实感与信念》一章中得到阐明。他摒弃了那种可能损伤演员天性的直接激起创作体验的方法,建议演员研究那种通过安排角色的形体生活去激起心理生活的方法。他说:“在心灵的领域里,真实和信念或者是自然而然地产生的,或者是通过复杂的心理技术工作才形成的。而在形体的领域里,却最容易从极细小、极平常的形体任务和动作中找到或者激起真实和信念。形体任务和动作是捉摸得到的,稳定的,看得见的,感触得到的,是服从意识和命令的。再说,它们是比较容易确定的。因此我们首先要去请教它们,借它们的帮助去接近所创造的角色。”^②这实际上是一种从外在的形体动作通向内在的心理动作的方法。至此,斯坦尼斯拉夫斯基纠正了以往的片面性。

尽管如此,当我们从总体上比较两位大师的体系时,不可能不得出这样的结论:梅

① 见上述“有机造型术的原理”第一条。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,林陵、史敏徒译,郑雪来校,中国电影出版社,1979年版,第214页。