

蘇聯小說叢書

蘇聯的劇場

馬科夫 著
魏南潛 譯

章愨 主編

五雲

商務印書館發行

蘇聯小叢書

蘇聯的劇場

馬科夫著

魏南潛譯

章愨主編



商務印書館發行

中華民國二十七年十一月再版

(74123)

蘇聯小叢書 蘇聯的劇場 一冊

The Soviet Theatre

每冊實價國幣捌角

外埠酌加運費匯費

P. A. Markov

魏南潛

主編者

章長沙南正路

發行人

商務印書館

各

印刷所

商務印書館

發行所

版權所有 翻印必究

(本書校對者 何繼曾 徐鼎銘)

*F1016

嚴

目次

第一章 被革命解放了的戲劇力量……………一

劇場數量之激增——表演底質的改進——觀衆底新特徵——在工廠和農場裏的劇場——「文化革命」和過去的成訓——國家劇目委員會——非職業的戲劇運動

第二章 劇目問題……………一六

布爾喬亞劇目之選擇和修訂——蘇維埃編劇家之出現——新的社會關係之演釋——戲劇對於革命的關係——心理的分析底地位

第三章 莫斯科藝術劇場……………三六

被革命展開了的新景色——鐵甲車——演員底個性——名著之演釋——
基本的藝術特質——劇場底目的

第四章 梅雅荷特……………五一

他底反對理想主義和反動之鬭爭——編演家底「編訂」劇本的權利——
舞臺底「社會的機械」——機構的演劇——藝術的細節底地位——梅雅
荷特底影響

第五章 委克坦高夫和他底學生……………七〇

杜蘭多公主——諷刺語底應用——罕姆萊脫——人物底提示——革命
底「陳示者」

第六章 卡美尼劇場……………八二

和寫實主義的衝突——奧尼爾底劇本——「標準化的」典型

第七章 其它的蘇維埃劇場……………九〇

蘇維埃劇場底普遍原則——「構造主義者」的傾向——莫斯科卡勒娜雅·

普列尼亞劇場——莫斯科革命劇場——列寧格勒戲劇場——舞臺裝置與

演員底角式——革命所需要的新型

第八章 蘇維埃歌劇與跳舞劇……………一〇四

史丹尼拉夫斯基技術室——尼美羅未唎丹青科技術室——蘇維埃歌劇底

「社會主義的寫實主義」

第九章 新傾向和新形式……………一一二

「大眾動作」情況——非職業的戲劇團體——「藍服劇社」和「活新聞」

團體——青年勞動者劇場——紅軍劇場——兒童劇場

第十章 弱小民族劇場……………一二七

民族劇場底生長——過去的民族劇目之破壞——蘇維埃劇本之改編——

古典名著之改編——各樣人種的遺傳之應用——莫斯科猶太卡美尼劇場

第十一章 蘇維埃劇場底目的……………一四二

蘇聯的劇場

第一章 被革命解放了的戲劇力量

革命以後，在過去的十六年間，劇場曾遇着一度強烈的變化。不獨在蘇維埃社會主義共和國（D. S. S. R.）底經濟的和政治的地圖裏發生了急激的變遷，並且在它底戲劇的地圖裏，也伴着了同樣鉅大的改變。

劇場數量之激增

我們國家底僻遠部分，以前對於戲劇底真正存在是懵然不知的，現在已繁興着他們自己的戲劇集團，約有五萬名活動的男女——工作者和僱員——熱心地把所有他們餘閒的時間用到

劇團去。在偏僻的鄉村裏，那裏的人從前對演員有最怪誕的觀念和害怕，此刻一隊演員來到一個集體農場或國家農場是受着熱烈歡迎了，並且什麼慇懃和親切都對他們表示出來。在大城市裏，劇場有特別座位留給工廠裏工人衝鋒隊。特別公演的座位，在幾個月前便給公衆團體定下了。劇場是無法收容所有那些熱望進場的客人呵。

單說在俄羅斯社會主義蘇維埃聯合共和國 (R. S. F. S. R.) 一處，有五百家劇場，那裏演員們全是職業的，便見一斑了。在一九一〇年，莫斯科 (Moscow) 只有七家大劇場，現在將有四十家了。這裏有一些統計：劇場數量已增加了四倍，演員人數已增加了三倍。在蘇維埃聯邦 (Soviet Union) 內，有四十種不同語言的劇場，是各邦弱小民族建立起來的。戲劇學校比從前多了九倍 (單在莫斯科一處便有二十八間)。在革命以前的年代，只有十九間勞動者俱樂部，現在卻有四千六百八十七間了。許多新劇場底建築已經開始了。根據那五年計劃，在蘇維埃聯邦裏俄羅斯境內，一百十五家能容十八萬二千個座位的新劇場，是正在建築中。在莫斯科，列寧格勒 (Leningrad) 和其它許多大城市裏，有文化俱樂部，裏面附設着劇場，音樂堂，影戲場，閱書室……等等。

表演底質的改進

在革命前，哥爾支劇場 (Korsch Theatre)——莫斯科最大的劇場之一，關於表演底藝術方面，是不甚理會的，老是每星期排演一部新劇，藉此吸引那些低級趣味的羣衆。哥爾支劇場底「星期五夜」常常是每星期中底「第一夜」並且是戲劇季中不可少的一種特點。

莫斯科小劇場 (The Moscow Dramatic Little Theatre) 是常以它底演員之優秀著稱的，但是它也有缺點，因為缺乏了真正有貢獻的「編演家」(Producers)。每季約編演十二部或十四部新劇本，顯然是沒有經過充分的研究和注意了。這個大數量的不充分發展的「出品」(Productions)，在那時似頗認為當然的。只有少數的劇場，像莫斯科藝術劇場 (Moscow Art Theatre)，限制了它底出品，一季中永不超過三部或四部新劇本底數量。

新的出品底豐富收穫，無論如何，不是戲劇效率之一種徵兆，不如說它把對藝術兒戲和不負責任的態度表示出來吧。

這不是莫斯科和聖彼得堡 (St. Petersburg) 底特點；在各地還更壞些。劇本之編演，是沒有經過四五次以上的演習的。在較少的城市裏，一次的演習通常認為是够了。像圖喇 (Tula) 和奧勒爾 (Orel) 這些地方，每一季新出品底數量，是從五十部到七十部。今日這數量減為十部了。那時候一部劇本不能公演多至四五次以上，現在卻可演到五十夜，或許還不止此呢。那時劇場全靠一般較少數的，不十分苛求的顧客來維持它。在這樣情形之下，我們擬想劇場有任何藝術的進境，是沒有用處呵。

各地劇場底興盛與生存，是靠着倣倣而且差不多照樣重演聖彼得堡和莫斯科底成功劇本。涉獵主義，伴着陳腐方法底最壞的形式，統治了那舞臺。

觀衆底新特徵

戲劇網底擴展，已影響及它底工作之動律 (tempo) 和性質了。各地劇場捨棄了對首都劇場機械的摹倣，而成爲一種獨立的藝術力量。這個理由，可以在劇場掙得了新的社會階級之擁護的

事實，和它底必需投合廣大的勞動階級觀衆的需要裏，尋找出來。

從前劇場用一種高的藝術標準，只能依賴少數的專門看客底擁護而已。如今劇場是創造地被廣大羣衆所促進，他們都是直接致力於他們國家底改造，以及直接影響它底藝術的。這些新的和熱望的觀衆底要求，現已證明比較革命初期驚慌的知識階級最初所希望的，爲更苛求，更嚴重了。勞動階級觀衆一起到劇場去的，凡數千人。他們不把劇場看作一種易於接近和無謂的娛樂，而是把它看爲男女再受教育和被改造之偉大的藝術力量。

新的觀衆們要求劇場，不單是消閒和娛樂。他們要明白事物，和預先知道事物。不論劇本是什麼，和怎樣去解釋它，觀衆不管個人的嗜好和同情，而希望劇本能提供現代切要問題底答案，並且同時能幫助吸收過去的文明。觀衆中絕少想望一個冷淡的劇場的。的確，在這樣的一個國家——一種完全新立的社會關係正在進行着，人民完全地再受教育和被改造，所有道德價值徹底地賦以新的評價——劇場怎樣能够依舊是冷淡地漠不關心呢。

那一面把劇場從人生隔開的牆壁，是在倒下來了。直接和情感的人生，內戰和社會主義的建

設，於是衝進舞臺上，形成了新劇本和新英雄，並且在事情底急變中和編演家底創造裏，表現出來。有時劇場不能和人生同時並進。於是觀衆感覺他們底希望沒有實現而懊喪地回家。這使戲劇工作者們，更加認清了新型看客所給予他們的責任。那些新型看客與從前無聊而疲倦的「慣看第一夜新劇者」(first-nighters)是絕對不同的。觀衆在他們底社會的組織和反應裏，都一起有了改變了。

外來的遊客們走進蘇維埃劇場去，看見觀衆對戲劇的直接知覺和熱心感應，常常覺得詫異——他們從沒料到這樣的特性呢。表演常被突然的掌聲和笑聲所遮斷着，或者跟着有緊張的和期待的注意。觀衆彷彿生活在舞臺上表現出來的人生裏，並且好像參加舞臺動作一樣。科學家，工程師，集體農民，學生，勞動者和學校兒童，統統帶着他們自己的經驗，思想和情感到來，而希望舞臺能幫助使它們獲得了實證。

演員底功能超出了只知享待觀衆的範圍了：它變爲建設之環裏的一環，這連國家也包括在內。舊式演員，自誇的和病態的，是正在滅亡着。他底地位已被一種覺悟自己要對大衆負重大責任

的新式演員所佔去了。劇場在特別工廠和集體農場裏，自居於「照顧者」(patronage)地位，這是說，他們負責扶助文化工作，並且協助戲劇團體和演員們分期到各地及鄉村公演。

劇場已成爲偉大的思想，深奧的問題，熱烈的人類情感之產生地了。各種劇本和戲劇的表演，對於重要的人類生活和歷史事實，給予熱情的，確實的證明。劇場不再是沒靈魂的改造，它已變爲一種必需以嚴重態度和最大的責任心去接近的藝術。它只能在那些愛好它而了解觀衆和喜愛觀衆的人們手中，表現出創造的力量。

在工廠和農場裏的劇場

看客是渴求着藝術的。他要一起知道和看見藝術。劇場現已和觀衆發生密切的接觸了。評議會和委員會已經組織起來和劇場聯絡着，在這些集會裏，工廠和各種工業底代表們得會見最好的編演家和劇場藝術家。工廠代表們得參加劇目預備工作，並跟劇場和文學界代表們有直接接觸的機會。看客討論會是由劇場主持的。在這些會裏，報告已做的工作結果，和劇場底當前任務。怎

樣把劇場提高到更高的理論水準，這問題常在會裏討論着。

一個青年戲劇家，他底劇本剛在莫斯科獲得大成功，曾用文字發表過意見，謂祇當他底劇本在觀衆前公演時，纔真正地感覺得一種藝術的興趣。到那時候，那些曾使編演家浪費了這麼多創造力的佈景，那優秀的演技，和他自己本文中精彩的地方——一切對於他像是沒有生氣的。

有時舞臺和觀衆發生了衝突。這或許發生在當一個爭辯的問題被提供出來的時候，或者當編演家專力於形式上試驗的時候。在這些場合裏，觀衆分成兩個壁壘——反對者和辯護者，或是分爲熱心的辯護者和激烈的非難者。對於任何戲劇之最壞的判斷，是觀衆底冷靜的沈默。那時候看客們既不對劇本感到興趣，又不被它底表演所激動，他們漠然地離去劇場，如同進來的時候一樣。無關重要的藝術，在我們劇場裏是沒有地位呢。

這不是一個滿足看客要求的問題，而是激起相互間了解的問題。劇場變爲勞動大衆不可分離之一部分，一天比一天更甚。梅雅荷特(Meyerhold)和莫斯科藝術劇場的名字，在僻遠的鄉村和集體農場裏，也有人知道了。最好的音樂會和歌劇，現在可以從空中聽到。聯邦各地，都要求

不是這個便是那個劇團前往表演。在這些劇團旅行公演期間，演員們有了一個認識各處本土生活的好機會。許多教育工作之推行，是在這些旅行公演期間做的。他們用演講和報告來鼓吹劇場底生活與目的。劇場編成了許多小組，它們各有自己的特別節目，以適合勞動者俱樂部底需要。這些小組常常往各工廠訪問，並且當着晚餐時間在工場裏表演。當集體農民們在外面從事播種或收割農作物的時候，他們又在田野間演劇。在這些表演裏，常常討論現代的重要問題，所用的材料都是就地搜集的。劇場也實行社會的和政治的工作。它輔助各地的非職業的劇場，給予它們許多關於劇目的意見，而且把當地的藝術力量組織起來。這樣大衆跟劇場保持着最密切的接觸了。觀衆到處給予劇場極親熱的歡迎和極大的注意。演員在勞動者觀衆前表演，感覺和他們是同道——一個社會主義建設的同志。著名演員們底名字，是勞動大衆所熟知的。

「文化革命」和過去的成訓

報紙特闢許多地位，專門用作戲劇討論。「文化革命」的口號，現在正被熱心地和勝利地實

行着了。

新觀衆底願望和要求，自然而然地決定了劇場底不同的種類。新的社會主義文化之興起，很清楚地指示出來，某種在革命初期盛行的形式，此刻是正在滅亡着。

那些和布爾喬亞眼光不可分解地連繫着的劇本，逐漸地趨於滅亡，或者遭遇到急劇的改變。例如，那低級趣劇 (farce)，當它所賴以維持的分子不再存在的時候，它們一起自舞臺消失了。短歌劇 (operetta) 要加以徹底的檢閱和改革，這不是因爲觀衆不再想笑，或者失掉了幽默的感覺，只是爲了他們尋找新鮮的笑料，而且表露一種對於幽默和諷刺不甚膚淺的態度。

但是如果某種形式消滅掉，新的形式便會產生，而且舊形式中也儘有擴大起來的。政治的劇本，和編年的史書一同存在着。歌舞遊藝會 (vaudeville) 和音樂喜劇 (musical comedy)，宣傳的「招貼劇」(poster-play)，變爲全國流行了。

舊劇場中之最鞏固的，它們藝術的地生存着，而且接受了一種適應新環境的創造動力。這些包括着莫斯科藝術劇場，小劇場，和卡美尼劇場 (Kamerny)。革命以前，它們是在渡着一種危機，

當革命的時候，它們拋棄一切在舞臺習例中之和革命相反的和殘缺的東西，一切把它們藝術底有價值的核心理蔽着的東西，而接受了那些更深刻的和更活潑的創造方法，於是這個危機獲得解決了。革命用極大的關心和考慮，來處理那些過去的寶物，然而卻對它們要求真正的藝術聲譽和價值。

無論如何，這樣的劇場是很少的；大多數的劇場是在革命後建立起來。這些包括着莫斯科的梅雅荷特，委克坦高夫（Vakhtangov），革命劇場（Theatre of the Revolution）和職業聯合劇場（Trade Unions Theatre），列寧格勒的大戲劇場（Grand Dramatic）和以百數計的各地劇場。自從劇場國有以後，私有的戲劇管理的日子是過去了。

國家劇目委員會

劇場今日是受人民教育委員會所管理。會裏設有一個特別的劇目委員會（Repertory Committee），來負責各劇場底劇目。它不容許那些對於社會毫無意義或者有害的劇本公演出

來，而且它協助劇場正確地演釋一部劇本。

人民教育委員會附設的劇目委員會，是在蘇維埃聯邦藝術裏的一種創造的力量。單是把它看爲一個審查的機關是不對了。它底目的，在審查方面，沒有調整和協助劇目之選擇那麼重要。這個委員會底代表們，他們和戲劇的編演家們一起合作，來設計新的演出物。當劇本經過一度的練習後，演員份子，編演家們等等便大家在一起開會討論，那時候演出物底標準被提出批評，而且作出了各種必要的改正，使附在作品內的思想更清楚地表露出來。

劇目委員會顧慮到每家劇場底特點，避免提出那些與討論及的劇場底藝術原則互相衝突的要求，而且普遍地努力在每處可能的範圍內加以協助。這樣從商業的和創造的觀點都一起和劇場有了接觸了，而且創造的藝術領域是合理地擴展起來。

以前的全班演員 (Cast)，是演員們偶然的集合，他們每年重新組織一次，每季終結的時候解散，各自尋求新的職位。全班演員之組成，是以絕對不同的僱主們爲根據的，這對於工作是有妨礙了。現在我們有了堅固地緊接着的劇團，年復一年的大家繼續工作下去，集團底結合，不是由於

經理底一紙合同，而是由於一羣有藝術的和社會的趣味的大衆。

頓尼茨煤區 (Donetz Coalfields) 底工業城鎮，那裏是從不知道觀賞一種藝術的遊藝的，現在變爲重要的戲劇中心了。在許多西比利亞城鎮裏，青年劇人們底劇團已經組織起來，而且蘇維埃聯邦各地，到處設有戲劇的研究所和學校，它們用來訓練演員們，而且本着這個方向去探求新的方法。

非職業的戲劇運動

然而無論職業的劇場底發展是如何地迅速，仍然不能完全滿足大衆底方在長成的要求。這給予非職業的戲劇運動以莫大的促進，現在非職業的戲劇運動，擁有千千萬萬的工作者了。在工廠和機關裏，那些戲劇的研究團體，由訓練演員有經驗的人擔任指導，是在計劃着新的方法，以及創作着他們自己的特別劇目。

這種已普遍及所有聯邦各地的運動，是在產生着新型的劇場。例如，那些青年勞動者劇場

(Young Workers' Theatres)，它們已經從非職業的研究團體，發展爲重要的職業劇場了。非職業的劇場可以自誇每年看客有一百五十萬人。

國家極端重視劇場底教育的和政治的意義，而且對於兒童劇場之設立，和對於成年人劇場一樣，加以極大的注意。在許多特設的劇場裏，成年的演員們演出適合各種年齡兒童的劇本。這些劇場已經想出了它們自己的特殊方法，來適合年青看客們底心意了。單是在莫斯科一處，這樣的兒童劇場便有八家，青年人從這裏得到的好處，不單是藝術的，同時也是政治的和理想的。

在前文的一節說過，看客已經成爲劇場裏一種活動的勢力，同樣直接地在表演時候根據他們底反應，以及由於許多討論劇目和劇場某種特別演出物的「看客討論會」(spectators' conferences) 底媒介。兒童觀衆大會，也由兒童劇場召集舉行。兒童劇場在它們周圍創造一大批兒童觀客，他們常規地寫信給劇場以及寫作關於劇場的文章，而且表達他們底志願和希望。

和革命以前的劇場比較起來，現代劇場另一種特殊之點，是那些非俄羅斯的民族劇場底發展。

最近在莫斯科舉行的阿令辟克大會 (The Olympiad) 便是將現時存在於民族共和國底劇場之內的戲劇寶藏展露出來。

從沙皇壓迫下解放過來的民族，現在可以自由實行他們自己的戲劇藝術了。烏克蘭 (Ukraine) 阿美尼亞 (Armenia) 和其它外高加索 (Transcaucasian) 共和國，白俄羅斯 (White Russia) 啓耳基茲 (Kirghizia) 土克曼尼斯坦 (Turkmenistan) 和那些流浪的高加索遊民 (Gipsies) ——這些地方沒有一處是從前有過半點戲劇藝術底形式的。現在他們獲得了機會，來創造他們自己的劇場，和用他們自己的語言演劇了。

許多這樣的劇場——如佐治亞·露西達維里 (Georgian Rustaveli) 白俄羅斯戲劇場 (White Russian Dramatic) 烏克蘭·培雷西爾 (Ukrainian Berezil) ——現在是和蘇維埃聯邦底重要的劇場立在同樣的水平線上了。

第二章 劇目問題

新劇目之產生，是輔助劇場再生的一個要素。布爾喬亞舞臺底劇目，對於革命完全沒有準備，並且不適合於表現革命所創造的問題。劇目已極繁重，而且過量登載那些瑣屑的和短命的作品。那些作品是以個人關係的狹隘範圍為動作的根據的。

以布爾喬亞為背景之愛與恨，是布爾喬亞戲劇家們喜歡用的主題。較易的喜劇和感傷的戲劇，是革命以前的劇場底基礎。

布爾喬亞觀衆感到完全滿意的，是能使演員們在悲劇的誘騙和快樂的戀愛故事中，顯出他們底專門技巧的劇本。

這樣的劇目，自然無從希望它滿足新觀衆底要求呵。可是蘇維埃劇目，不能夠以一夜的工夫來作成。它要經過悠久時間澹淡經營的材料底積聚，和新的戲劇形式底發展，纔能有這樣的結果。

所以，在開始的時候，劇場不得不從過去的遺產來選擇它底劇目呢。

布爾喬亞劇目之選擇和修訂

慢慢地，較輕易和較膚淺的作品，都把地位讓給那些有更大社會的和藝術的意義底作品了。那麼，這不單是一個選擇的問題，卻是怎樣演釋的問題。

劇場底政治任務，比以前更爲明顯了。演員們再不可以把自己看爲純然是作者底本文之服從的演釋者 (interpreters)。劇本從舞臺用以演釋它的哲學裏，得到一種更新的和更深的意義。劇場底理論家們，特別着重於劇場底獨立性，和劇場自己演釋舞臺名著的權利。

劇場要捨棄偉大的劇本之理想主義的演釋，而想出新的觀點來適應革命時期和社會主義的建設了。它要在名著裏「再發現」(to re-discover)些新東西，並把裏面有真正價值之處闡明出來。

在過去的十六年間，世界文學中重要的戲劇，很少有一部不曾在我們舞臺上演過過的。

蘇維埃劇場將世界名作家們底作品在舞臺上獻演，從希臘（Greek）和羅馬（Roman）的名著開始，一直到布爾喬亞藝術底最偉大的成就，它是在實行着社會主義文化主要工作之一——研究和批判地同化過去的遺產。只列舉這些作家們一部出來，便見一斑：亞里士多芬（Aristophanes）、阿克洛斯（Aeschylus）、沙福克里斯（Sophocles）、加爾得倫（Alderon）、羅佩·得·維加（Lope de Vega）、馬基雅弗利（Machiavelli）、西萬提司（Cervantes）、哥爾多尼（Goldoni）、哥茲（Gozzi）、莎士比亞（Shakespeare）、準孫（Ben Jonson）、莫里哀（Molière）、露俄（Victor Hugo）、席勒（Schiller）、哥德（Goethe）——這些和其它許多作家們底最好的代表作，已經在蘇維埃聯邦劇場裏公演過了。

這樣的對名作家們發生興趣，是由於渴望過去的文化能有最好的貢獻，和志欲提高蘇維埃劇場到技術工作底高水準，而藉此來發展劇場處理重大問題的能力。

無產階級觀眾，他們坦白地寧看任何一部莫里哀底著名喜劇，而不願看查禮底姑母（Charley's Aunt），又寧看露俄底浪漫的戲劇，而不願看平凡的偵探故事。

當一部舞臺名著在這裏演出時，它是用一種完全嶄新的方法來演釋的。用種種的努力來發現作者底真正的風格如主要的問題，而且把它們和作者時代底社會觀念聯繫起來。舞臺企圖打破它工作本身底狹隘的界限，藉以探見那時代中所有的矛盾。

在公演罕姆萊脫 (Hamlet) 或李爾王 (King Lear) 的時候，劇場企圖抓住莎士比亞底觀念和特性，並且企圖抓住莎士比亞底熱烈的時代裏之主要矛盾。

舞臺用亞里士多芬 (Aristophanes) 底眼光，來看上古的希臘。加爾得倫 (Calderon) 和羅佩·得·維加 (Lope de Vega) 把中古時代西班牙 (Spain) 底生活顯示給觀眾。莫里哀指引我們去了解布爾喬亞，牧師和貴族間複雜的關係。

每部劇本保持着它底政治的意義和感染的魔力，同時它幫助我們了解一個歷史的年代。過去的一切，再度生存於極佳的想像，生動的外貌和緊張的插曲之中。

編演家們和演員們，他們不默認什麼東西，也不奉行教科書內膚淺的定例。正在進行着有一種對舞臺名著之「新」結識。那些名著是本着他們底本來的單純性和嚴肅性，並且經過滌除了

一切的誤解，而很忠實地在我們的舞臺上表演出來。

然而不論那些名著所擔任的任務怎樣偉大，它們自然不能完全滿足新觀眾底要求。除了認識過去的遺產外，新的看客大眾還需要一種對於目前切要問題之解答。

無可置疑的，蘇維埃劇場對於名著的整個態度，是避免應用考古學上的眼光。它不高興像博物館似地把過去了的戲劇年代貯藏起來，也不容許它自己受歷史的自然主義所試誘。名著是以一種精鍊的和復活的形式出現。

這是很常有的——尤其是當革命初期鬧着現代的劇本荒的時候——劇場作出了大膽的和矛盾的企圖，用外面的方法來「現代化」(modernising) 古典的名著。這個理由，便是如我所說的，缺乏了好的革命的劇本。現在劇場得到了革命的戲劇家們充分供給劇本，這些方法已被捨棄不用了。

爲了力求舊的劇本接近我們時代，革命初期的舞臺，不時的在劇本裏插進現代生活的場面，或者把動作從一個時期轉移到別一個時期。例如，亞塞爾拜然劇場 (Azerbaijan Theatre) 公演

罕姆萊脫，就像發生在上古時代的亞塞爾拜然一樣，又如莫里哀底劇本，有些也改爲蘇維埃生活的喜劇了。

這樣的誇張，是劇場願意和政治生活協調之健全的記號。到現在還沒有現代的戲劇，但舞臺最少也比文學先要述及我們的時代了。在開始的時候，沒有重要的戲劇作品由革命產生出來。我們所知道的故事和小說出現得更爲晚近，那時候舞臺早已反映了由革命而起的思想和情緒，而且慘淡經營地試驗舊劇本能否表現革命的象徵了。

羅佩·得·維加底 *Fuente Ovejuna*，羅曼羅蘭 (*Romain Rolland*) 底 *Storming of the Bastille*，布克涅耳 (*Büchner*) 底丹東之死 (*Death of Danton*)，梅里美 (*Mérimée*) 底 *Faquerie*，所有這些劇本，曾在首都和各地劇場公演，甚至非職業的劇團也編演過了。對於新主題底要求是這樣的大，於是劇場獨力企圖創造一種適合的劇目來。

劇場同化了那些名作家們，並且它使自己習熟了各在全盛時期的世界劇場。這樣的幹着，劇場不致有日常生活之膚淺的表現了。

蘇維埃編劇家之出現

因為熟悉了過去的劇場，蘇維埃劇場便得到一個教訓，就是最偉大的編劇家們常和舞臺發生密切的接觸，而且事實上他們是詩人和哲學家也有很好的舞臺知識。

沙士比亞，莫里哀和哥爾多泥——不必說到上古時代的作家了——他們指示了在文學和劇場中間的更密切的關係。每家蘇維埃大劇場，成爲一羣戲劇家，詩人和作家底中心，他們都是劇場底永遠的合作者。

現時流行於蘇維埃舞臺的劇本，其中多數是和劇場聯絡着寫就或編成的，並且在沒有在舞臺上公演之前，它們經過了多次的修改。

許多作者們，最初並沒有爲舞臺寫作的意思，後來受了某一些劇場底感誘，便寫作起來。這樣的例子，至少發生在著名的作家如奧里沙 (Yurie Olesha)，里安諾夫 (Leonid Leonov)，伊凡諾夫 (Vsevolod Ivanof)，巴比爾 (Babel)，梅雅哥夫斯基 (Mayakovsky)，本茲曼斯基 (Benzy-

mensky) 和其它的作家中。

戲劇家們和劇場有密切的接觸，保證了作品獲得深刻的處理和有力的表現。如果作家們在技巧上仍有許多地方要向劇場學習的話，那麼，戲劇家們幫助演員和管理者去了解現代的問題，更其是重要了。

那結果，已經做成了劇場底政治的發展，而且給作家們確立了更確定的戲劇的方位。

經過了十六年的工作之後，蘇維埃戲劇家們有了一種悠久而光榮的成功紀錄，這是他們值得稱譽的。最初數年間的特點，是短「煽動劇」(agitational plays)之出現。到最後的數年來，他們完成了許多大可注意的作品，在這些作品裏，熱鬧的情節和敏速的動作，和社會的和哲學的精細分析，組合在一起。

劇場之對於舊俄羅斯歷史發生興味，正如對於現代的俄羅斯一樣。沙皇時代的俄羅斯和它底社會的矛盾，是某一些新劇本底主題。伊凡四世 (Ivan the Terrible) 底年代，已經獲得它們的注意了。A·托爾斯泰 (Alexei Tolstoj) 寫過了一部關於彼得一世 (Peter I) 的劇本。其它

的劇本，把我們引到正正是專制時代的末日去〔托爾斯泰和許察哥烈夫 (Shchegolev) 底女皇底陰謀 (The Empress's Conspiracy)〕。革命運動佔有一個特殊的地位。卡曼斯基 (Vassili Kamensky) 底拉辛 (Stenka Razin) 在革命第一週年紀念演出；特倫耶夫 (Trenyev) 貢獻了他底蒲格柴夫之役 (The Pugachev Rebellion)。這兩個劇本，同是以農民起來反抗農奴生活為題材；這種反抗是不時的和到處的發生着，並且產出了他們自己的英雄主題本身暗示了形式給這兩位戲劇家了。卡曼斯基底劇本是一部劇詩，拉辛底性格是被處理為詩人化的，而特倫耶夫則特別注意於敘述蒲格柴夫底運動中之社會的原因。這個反抗的領袖底形像，產生自他底環境之一種鋒利的分析，特倫耶夫在那部不朽的歷史戲劇裏覺得他底最適合的媒介了。

新的社會關係之演釋

經過煽動的和日常生活的劇本在短期間流行之後，戲劇家們繼續去演釋新的社會關係，並以新的見解處理重大的問題。

蘇維埃知識階級的生活，革命化的鄉村，科學的會社和工廠，集體農場和行政機關，連續的內戰描寫，現時勞動者的衝鋒隊，在西方和覺醒的東方裏之階級戰爭——所有這些都在觀眾眼前走過了。劇場活躍地參加所有的生活。它解決爭辯的問題。編劇家們探求新的方法，而且慫恿劇場從事於當前的切要問題之討論。他們表出社會主義建設的熱誠，而同時責罵和批判一切的缺點。他們所用的形式，包括着悲劇和喜劇，日常生活的劇本和懸掛的招貼。

有時生活證明了超出他們底表現力量之外。劇本題材之廣泛，不能受傳統的形式所限制。這迫使作家探求新的方法了。

最初的數年間，戲劇家們底主要的題旨是內戰。劇場認識了革命經驗之豐富了。它企圖把捉住革命初底社會的意義，並為它們立下詩的不朽的紀念。

拜羅特塞爾科夫斯基 (Bill-Belotserkovsky) 底風暴 (Storm) 是走向內戰之演釋去的重要的一步。它或可解釋為一種舞臺日記吧。他介紹灰色外套，紅軍破爛制服，勞動者典型護套，青年共產黨員底緊衣到舞臺去。拜羅特塞爾科夫斯基劇本底簡短的片斷的場面，是用一種簡單的，

史詩的風格，來敘述那些曾經渡過的日子，它不用任何誇張的，習用的語言來顯露那時期的英雄主義，而祇從內戰本身底嚴肅和單純方面着手。

對於這個作家，劇場宛如代表了一處供人回憶和追念那些偉大日子的地方。這部劇本之值得注意，是因為它底事實和描寫之忠實的再現，和它底正確的階級演繹。

在鐵甲車 (Armoured Train) 裏，伊凡諾夫用更大的感覺和詩趣，來處理同樣的題目。伊凡諾夫劇本底力量，在於他能將基本的階級特性和特殊的個人氣質滲合一起。每一個他底英雄，是被劃定了明顯區別的個體，而同時是代表他底階級的人物。這部劇本述及一段當日本參與西比利亞 (Siberia) 之役的插曲。那遊擊隊首領凡爾賽寧 (Verzhinin)，決心將白衛軍底一部鐵甲車搶奪過來。他加進了一個祕密的革命組織。結果因為他底自我犧牲，進取的氣性和英雄思想，那工作就完成了。伊凡諾夫在處理那個遊擊隊戰士中，顯出了他底罕有的觀察能力。他從沒有乞靈於容易的現實底粉飾，或者那錯誤的理想化。他是簡單的，誠實的和偉大的。庫爾曼諾夫 (Kurmanov)

底反抗 (Rebellion) 費第耶夫 (Fadyeyev) 底十九個 (The Nineteen) 和普魯特

(Prut)底勇敢的馬蒂斯拉夫 (Motislav the Brave) 都是同樣題旨的劇本。

維許奈夫斯基 (Vsevolod Vishnevsky) 在第一騎兵隊 (The First Cavalry Army) 裏，顯示我們許多關於布丹尼 (Budenny) 騎兵歷史的插曲。他用一種斷續的文體精心地寫來；有時採取喜劇的形式，在它處卻改用了悲劇。他把整個英雄的故事縮壓到那些短短的場面去，從騎兵隊組成的時候起，到它底舊兵士參加了和平的社會主義工作爲止。

戲劇家們對於他們底主題的態度已經改變到什麼地步，我們可以很清楚地從這些劇本看得出來。凡是往時劇場所無法表現的，也許事實上已被認爲不合於一部劇本底結構的，現在鼓勵了編劇家去創造新的戲劇形式了。

戲劇底藝術發展愈遠，那麼它所發生的問題，愈爲複雜。劇場再不會繼續成爲一處徒供人懷念的地方了。它是一種溝通那由建立着社會主義國家底新環境所產生的，新的社會關係的工具。蘇維埃劇場已經接近這樣的問題，如布爾喬亞知識階級和無產階級相互間的關係，工廠裏破壞的活動，科學領域內的階級鬭爭，鄉村底集產主義化，家庭生活 and 道德之轉變，以及所有一切

現在推動國家的複雜的問題。

蘇維埃編劇家要擴大他底工作範圍了。這不是說，他看輕個體的人格；他只是指定它到底適當的地方去。戀愛，以前是動人情趣的題材，已經要讓步給那些更深奧的和更複雜的問題，而且自然而然地成爲它底附屬了。劇場以極大的興趣，注視那新的社會主義人物之成長，和他底新傾向以及使他感受刺激的新問題。

從對青年共產黨員，勞動者衝鋒隊，科學家和集體農民之連續的描寫中，舞臺注視着舊的社會關係之崩潰和新的社會關係之生長，個人主義者的心理之毀滅和代以廣大的社會認識力。

戲劇對於革命的關係

戲劇是不能被束縛於任何固定的形式，或者任何不變的方法。人生是多方面和迅急地流動着的；它迫使戲劇探求新的方法把它表現出來。戲劇是人生底反映，而且是深刻的地和基本的地真實。它所探求的真實，不是微小事情之準確的再現，也不是攝影般的自然主義。做到真實的意思，

是表出正在進行中的歷史進展之全部意義；顯示觀衆以他們移動着的方向；展露強烈的，生動的，激勵的和興奮的足以代表我們時代的特性；用全力顯出爲革命之發生而自由運用的技巧和觀察。像這樣的任務，是艱苦而負責的呵。所以，這是毫不爲奇的，戲劇之能完成這些任務，需用極大的努力，而且悠久而持續地探求和保持着對自己工作底批判的態度。這是卓越詩人如梅雅哥夫斯基——他在他底喜劇臭蟲 (The Bug) 和浴室 (The Baths) 裏，拿渺小的布爾喬亞之生存的最後殘餘作題材，而加以酷烈的嘲笑——爲什麼要用幾與招貼同樣胡鬧的方法和怪誕的情節混合起來了。例如，他描寫一個現代的粗鄙人物普里士蒲金 (Prisypkin)，怎樣倖獲生存並走進一個社會主義的社會充任博物館陳列員，然後在他底行爲和那個社會分子的行爲間，劃分了顯著的差別。

奧里沙也用同樣態度寫作他底神話劇三個胖子 (The Three Fat Men)，這部劇本很易和格林 (Brothers Grimm) 及安徒生 (Hans Anderson) 底神怪故事亂真。劇本底背景，是在三個胖子底統治和壓迫下的恐怖國家裏；我們看見藝術和科學底反抗的力量，和一場卒將可惡的

統治者打倒的暴動。

在所有這些作品中，注意力集中在我們自己的生活之再現，這是和一切寓言隔離的。伴着經濟的、政治的和社會的變遷底敘述，這些作者們顯示我們一種新的社會主義傾向之誕生——一個新人之誕生。

在情感底陰謀 (A Conspiracy of Sentiments) 裏，奧里莎用一種諷刺的但巧妙的形式，表出蘇維埃聯邦裏新舊情感底鬪爭。我們看見那必需被克服之過去的遺傳，它是深植於還未消滅的成見，自私，財產底意識裏。

新的戲劇認為這種財產意識是布爾喬亞道德底基礎，因此它決意給它以最猛烈的打擊。

阿芬瑞珍諾夫 (Afnogenov) 在害怕 (Fear) 裏，顯示我們舊的知識階級正在進行一種精神改變工作。劇本底中心人物是鮑羅廷教授 (Professor Borodin)——一個著名的科學家，那理想的刺激原理之發明者。依照這個原理，人生可以隨「憤怒」、「害怕」、「飢餓」和「愛」這種種刺激而改變。他宣讀一篇說明他底原理的論文。他仇視集體的工作，他把科學看作一種特權的領

域，只有他和他底同類纔可踏進裏面去。無論如何，人生把他底原理毫不留情地打破了。那兒他只看見了「害怕」，「不害怕」卻獲得勝利。那兒他看見了「愛」和「朋友」，他卻遇到奸詐的誘騙者。那兒他只看見了「敵人」，他卻發見了一種對科學的新態度——一種以友誼的，合作的工作爲基礎的態度。於是鮑羅廷跑去和新的普羅知識階級在一起工作，他們估定科學，勞動和藝術底評價。

許多政治的問題，被喀斯松 (Krisohon) 和他底麵包 (Bread) 裏，以極鋒利的態度解決了。劇中兩個主要人物——米克海羅夫 (Mikhailov) 和賴耶夫斯基 (Ra'yevsky)，他們雖同在一起幹政治的工作，對於人生有着極端不同的態度。動作發生於一個鄉村裏，正當農民收穀忙的時候，賴耶夫斯基底工作，反映着他底浪漫的态度，是嚴正地拘謹的。他沒有要看鄉村本來面目的衝動，因此他不能使他自己這樣的幹去。他沒有看見鄉村底活潑力量和它在民衆裏之表現。相反地，米克海羅夫可以看到即使最微細事情底意義；他所看見的不是假裝 (maska) 而是民衆本身。他可以犧牲他自己的感情。他把一個深入的政治的頭腦，和偉大的人類聯結起來。賴耶夫斯基變作了

革命底叛徒，但米克海羅夫協助着革命之進展。

在米克海羅夫這個人物裏，我們可以辨識樸哥丁 (Pogodin) 在我底朋友 (My Friend) 裏顯示我們的，那個言行一致的布爾雪維克底外貌了。這部劇本，是一張今日生活底畫圖，社會主義自己的人物底畫圖。動作發生於一個正在建造中的重要的新工廠裏。樸哥丁領導他底英雄渡過和這個建造工作有關的全部困難。他沒有閉上眼睛不看那環境底複雜之處，他看見在建造工作進行中所發生的新特點，他估量勞動者們底熱誠——對於工作之新的集體態度，對於集體的責任之感覺。

愉快的「社會樂觀主義」(social optimism) 是這些題材不平凡的劇本底特點，而且它們避免平凡的戀愛和感情這一類的情節。觀衆各以極大的興趣注視着動作底開展，因為它包含一種對他們自己的感情之反應。像喀達耶夫 (Katyev) 底時間，開步走 (Time, Forward March) 和樸哥丁底斧頭之歌 (The Poem of the Axe)，這些劇本底主題，是特別的新奇動人。前一本敘述兩組勞動者衝鋒隊底社會主義的競賽，後一本敘述的是在烏勞爾 (Ural) 一家金屬工廠裏

一種新的不生鏽鋼質物底發明故事。

心理的分析底地位

如果假定這些劇本底新奇的題旨和政治的內容會使它們成爲「非心理學的」(unpsychological)的話，那末真是錯誤了。相反地，新的社會關係底性質，以及新的傾向之誕生，只能從在國內發生的新進行之背景下傳達出來，並且，戲劇愈有發展，它成爲心理的分析之可能愈大。

高爾基 (Gorki) 底劇本蒲萊柴夫及其他的人們 (Egor Bulychev and Some Others) 和朵思提加耶夫及其他的人們 (Dostigayev and Some Others)，在這方面是值得注意的，而且指引了蘇維埃戲劇家們。

蒲萊柴夫是三部曲中之第一部。它從一九一六年冬天開始，而以一九一七年「二月革命」終場。第二部朵思提加耶夫，它敘述的是一九一七年「三月革命」和「十一月革命」中間的一個時期。它們合起來組成一首舞臺敘事詩。高爾基是一個特殊正確的觀察者，他把這些年代底社

會環境傳達出來，而且用鋒利的，確信的筆觸繪出一幅當時的階級戰爭底圖畫。他使我們看到滿畫廊的畫像——製造家們，商人們，自由思想的知識階級；並且，隱隱在後面出現着的，是「布爾雪維主義」(Bolshevism)之首次代表們，在革命鬪爭中奪得勝利的政黨之代表們。這些人物是費了很大心思使之出現於劇本中的。高爾基使用大膽而變化的方法。有時他達到恐怖的悲劇力量，別一會卻走到諷刺的反語去。他把他底劇本，和那些最重大的倫理問題連接起來。死亡和極度的寂寞，突然而來的呈現在商人蒲萊柴夫這個人物裏。這個機詐的生意人，他預知整個制度底崩潰，他自己的商業底倒敗，而且感到沒有希望避免那不幸的結局或者治愈他底不治之症——他底這樣的命運，許多批評家看作資本主義末期底象徵。高爾基敘述一個個性極強的人物，以及他在家庭和商業之憂慮中間所感受的極度的寂寞。蒲萊柴夫詛咒上帝，憎恨社會，和感到將來一切無望而死掉了。高爾基底戲劇是充滿着哲學的一般化意義的。它是一張大的社會畫圖。哲學的戲劇，是在變為蘇維埃文學底發展中主要出路之一了。

每家劇場有它自己演釋它底劇目之特殊方法。劇目在劇場藝術家腦海中激動起無數的觀

念。每個藝術家用他自己的路以達於革命。蘇維埃聯邦內戲劇的生活，是這樣的豐富和充實，只有在蘇維埃舞臺發展之主要的傾向裏，纔可以接觸到呢。

第三章 莫斯科藝術劇場

過去最重要的舞臺，是莫斯科藝術劇場（Moscow Art Theatre）底舞臺，它創立於一八九八年。它給予俄羅斯的和外國的戲劇藝術底影響，是清楚地知道了。它底藝術的標準是極高的。在革命的前夜，在一九一四——一五年間，這家劇場正在渡着一個危機。它拒絕了編演那時幾乎所有劇場都在上演的極端愛國主義這一類劇本，而且擯棄了頹廢派戲劇家們底作品。同時，它得不到現代的編劇家們供給劇本，因為他們畏避哲學的問題。

藝術劇場退回一種陰鬱的沈默境界，謹慎地保持着它底舊劇本演出之高標準，並在實驗室底寂靜裏訓練着新的演員。這樣創造的沈默，無論如何，總會尋得出路的吧。沒有一個有着強烈的創造衝動的現存的藝術機構，可以永遠致力於試驗的訓練工作——不論它是怎樣的重要；可是藝術劇場底活動，它被禁錮於實驗室工作裏，日子也已經不少了。

這家劇場，從前曾經每年有過絢爛的現代演出物貢獻出來，現在謝絕演出任何新作品了。從一九一三到一九一七年，它所遇到的困難，由於戰爭所造成的反動和社會環境的關係，不是不能公開承認那更遠的藝術的成長，便是要開始踴躍探求那些新主題和新問題之解決。

被革命展開了的新景色

一九一七年「十一月革命」最後從進退兩難的局面打出一條新路來了。它貢獻藝術以新的和迷人的方法，而且強迫着將舊的方法重新估價，不論那些舊方法有怎樣使人難忘之處。

藝術劇場尚在「外面的」表演上來承認革命的題旨和滿足新觀衆底要求，也許是極其容易的，然而除非它本身盡量誠實地接受了革命，它這纔能够發生感應呢。空虛的宣言是不夠的；它必需用創造的靈感來說話。

要有能力去創造，必需完全了解時代底內部真理和社會正義。只有兩條必需擇一而行之路：不是自甘緘默而拒絕這種真理，便是接受它而爲它努力工作了。沒有中間的路兒可走。這家劇場

底藝術，不是志在騙人的呢。

這個有力量的，誠實的藝術集團，是知識階級中資格最高的分子所組成的，它底力量已被蘇維埃政府認識了。當這家劇場發生物質的困難時，政府盡力在各方面協助它。這個問題，不是增進政府與劇場間底好關係，而是劇場怎樣去了解 and 接受革命。

莫斯科藝術劇場底新的革命劇目之創造，是被許多無法超越的外來的障礙所耽誤了。然而，無論如何，這些只能耽誤那工作底計劃而已，並非一起阻止了它底執行。許多演員們曾到各地旅行去，內戰時他們是完全和莫斯科隔斷的。這減弱了劇場底力量，因此它底大部分工作，轉移於它所創立的許多新的戲劇研究所了。一九二四年，這家劇場纔再度恢復起來，而從那時候起，少年的藝術劇場底創造的生命便開始了——因為永久的導演史丹尼拉夫斯基（K. S. Stanislavsky）和丹青科（V. I. Nemirovitch-Danchenko），一起和那批舊演員，現在得到一大羣當革命時期長成的少年演員們加入補充，這劇場於是變為少年了。

現在，問題發生於藝術劇場所緊跟着走的將來的路。演員之羣，慣於以個體底眼光來觀察人

生，現在明顯地和這樣的一個時期——在這個時期裏，集體主義是基本的概念，個體的關係要讓步給那集體的單位——發生直接的衝突了。

劇場先前曾經這樣巧妙而深刻地把一個個體底情感表現出來，現在可以證明它能够拿崇高的社會情感和共產主義功課，來代替精細的心理研究嗎？這是足以決定藝術劇場底將來的問題。它底長成，現在全視乎對於這些問題底答案能否滿意了。

有些批評家預言着，劇場底特殊藝術之衰敗，是無法避免的。有些所謂劇場底朋友們，力圖維持劇場底本來地位，並限定它重演舊日的成功。這只是說劇場底創造的生命完結吧；它會變為一個博物館劇場，沒有東西對於它周圍的人生有關的。在這個爭論中還有第三個觀點：他們認為劇場底習例不和現代的問題相稱，並且要求廢掉它們——自然，這是等於要求劇場本身之解體了。這三方面底見解，全不是正確的。

鐵甲車

革命底真理，首次以驚人的力量在鐵甲車裏爆發出來——這部劇本是根據伊凡諾夫底小說改編的。它演出於一九二七年。

這裏顯示有一種革命所爭取的，偉大的社會真理底激動，觀衆因此大受感動了。

這個故事裏其中的一個人物吶喊着——「爲真理的緣故，我們俄羅斯是在燃燒着呵。」就藝術劇場看來，這句話變爲劇本裏「動作之主要點」，它底「最高的問題」。這些是淳樸性和意想不到的人類代表，作者用來描畫內戰和西比利亞之叛亂；並且它是平易的但決非誇張的風格，作者在這裏告訴我們以偉大時代底嚴肅的真理。

莫斯科藝術劇場底演員們，他們給劇本帶來了革命底內在的經驗，這樣的和作者聯繫起來。劇場似乎曾經在等待過這樣的劇本——簡單而直接的，能够表出事變底基本觀念，而沒有把人生底感覺和作爲藝術劇場底力量之熱烈和深刻之處失掉。它底方法，應用於新的材料，獲得了新徒衆和新力量了。劇場將它底演劇系統，凡是瑣細的，偶然的或不相干的，以及使人注意於狹隘的個人情感之處，一律廓而清之。它轉向正義底感覺和社會的目的。劇場像是站在那些人物們背後

——在遊擊隊首領凡爾賽寧和那個快活的年青伙子奧科洛克（Vaska Okorok）背後，在英雄的中國人背後，在白衛軍尼茲拉索夫（Nezelassov）和革命軍團首領白克列凡諾夫（Peklevanov），以及許多代表這些類型的其它人物們背後，來看視一切。演員們高興而愉快地意識到，他們所體現的思想和感情，不單屬於某一個個體，而是屬於一種新興的，有力量的，創造的社會羣衆。以前曾經認為是個體的和私有的一切，現在劇場接受了它們，作為一般的和社會的東西了。每一個人物，現在劇場依照他所隸屬的階級觀點和出身環境來加以演釋。

從那個時候繼續下去，莫斯科藝術劇場已將所有它底努力，用於以精密的社會心理分析，來把人性底了解和卓越的演員底技巧組合起來。劇場從沒有放棄它底指引的工作原理，它底最豐富的寶藏。它只是為它們尋覓一處更新的和更肥沃的地方吧。正好這樣說，它已經擴展了它底藝術範圍，而且接受了一種對人生更廣闊的觀察。它已經復活了，而且尋得一個接觸點，將個體和產生個體的社會集團聯結一起。

演員底個性

藝術劇場對於重新評價它所習慣了的傳統標準和倫理定式，曾經加以很大的考慮。那用來解決責任、家庭面子和戀愛這些問題之習慣的公式，在新的社會關係解釋之下，再度發生了。從前劇場是跟政治絕緣的。現在它為當前的政治問題，作出了頗為不少的表演。形式底問題，只能在新態度與新主題關聯之下，纔會發生，以前的舊形式，只是藝術劇場準確地傳達內部的目的和它底觀念作用的刺激之一種運輸工具而已。

仍和以前一樣，演員是戲劇藝術底中心。自然，少數較愚蠢的批評家們，準備把這樣對演員的注意，看為舞臺上個人主義底確證。那是無需給它以多大的反駁的。藝術劇場是把演員看為它底藝術之基本的和主要的媒介，而並非看作舞臺上滿足自傲的個人主義底手段呵。

相反地，藝術劇場工作得愈久，那末演員底個性，它可能和應該變為在社會主義的建設或者將來共產主義時期裏之社會主義劇場底表現的手段，便愈為明顯。那激動了千百萬人的強烈的

情感，藉演員底媒介來傳給觀衆，較諸用編演家底創造力所能設計的所有外表的手法，是容易得多了。

藝術劇場曾經堅持它底演劇技巧之辯護，和它底對於演劇藝術之了解。它固執地主張，演劇底簡單和真實，在革命時期，較諸一向以前更爲必要。它斷定一種錯誤的，誇張的風格，和一種人工設計的情感之表現，對於這個嚴肅和強有力的時期，是漠不相關的，而且是華美的和虛誇的東西。所有這些，常使藝術劇場在表演方面，比較其它劇場更爲苦幹，而且使它寧願趨於嚴肅，也不高興在鮮豔的裝飾和悅目的服裝上花費工夫。

名著之演釋

最顯著的演出物中之一部，是在一九三〇年演出的托爾斯泰 (Tolstoj) 底復活 (Resurrection)。這是劇場一個重大的試驗。它底危險是，如果不讓步給托爾斯泰底宗教的哲學信條——執行着他底位置，在另一方面，便要完全忽略了它底社會的和哲學的重要，而把劇本底基礎建築

在尼克烈裕陀夫 (Nekhljudov) 和凱琳玲 (Katherine) 底戀愛事件之上，像以前所有舞臺改編這部小說所做的一樣。

莫斯科藝術劇場所看見的，是在托爾斯泰底道德教訓，和有錢的地主與女僕底戀愛事件以外的東西。它看見了一張巧妙的社會的畫幕，一張沙皇時代之俄羅斯的壓迫畫圖，一張農民意蠢和貴族底奢侈生活的畫圖。

托爾斯泰底道德的教訓，是給無情地犧牲掉了，代替以制度底暴露。這樣的殘酷的批判，是存在於演出物底基礎，而且不單在那劇本底一般的構造裏，還得在「作者代述人」(the author mouthpiece) 這個人物裏。把它表現出來，藝術劇場名演員之一加查羅夫 (Kachalov)，簡單地和優美地扮演了這個角色，他要把作者底同時還將劇場底對於過去的態度，演繹出來。這部小說是分爲四大部：審判，監獄，鄉村，和西比亞之出發。

在每一部裏，劇場以許多足以代表各方面的佈景和人物底媒介，來暴露法庭底沒靈魂的儀式，監獄底絕望，教堂底偽善，鄉間底貧窮和黑暗，以及西比亞底苦役——那裏的人是完全聽命

於獄卒的。

人們被強烈的情感所激動，然而也被那個時代所傷殘和挫折了；男人們和女人們被判充軍西比利亞去——沙皇時代的俄羅斯百姓，在這些場面裏爲我們再活起來，和托爾斯泰獨有風格之特點，清澈和明朗一起活着。名著底同樣的演釋之其它例子，是費加洛底婚姻（The Marriage of Figaro）（在一九一七年演出），奧斯特羅夫斯基（Ostrovsky）底熱心（The Ardent Heart）（一九一六）和果戈里（Gogol）底死魂靈（Dead Souls）（一九一三）。

在熱心（註一）和死魂靈（註二）裏，劇場敘述了農奴制度未消滅前的鄉間生活——敘述了

（註一）熱心是奧斯特羅夫斯基在一八六九年所寫的劇本。動作發生於前世紀之三十年。它表出一個富商底女兒爲戀愛和個人的自由而鬪爭。

（註二）死魂靈是果戈里底最偉大的作品。這部改編本底動作，發生於三十年代，而且表現出一幅舊俄羅斯底有力的畫圖。這裏我們看見貪污的專制官吏和鄙陋的地主們。主要的人物，是那個冒險者乞乞科夫（Chichikov），他全買丁那些「死魂靈」，那就是已經死了而仍在政府裏註冊被認爲生存的農奴們。這個買賣使乞乞科夫興盛起來，而且成爲一個富有許多農奴的大地主。

一個不開化的國家和它底愚妄事情，那個國家居住着可笑的和恐怖的民衆。這裏劇場展示了一個整個的時代給我們。

劇場仍然是寫實的，並且極大膽地暴露了舊俄羅斯底最可怖的特質。明顯地，它企圖尋覓和表出，某種階級和社會關係所實際表現出來的基本力量。

劇場還想給予那些蘊藏在陰鬱的，灰色的鄉間生活裏底潛勢力以一條出路。它想指出隨遇而安的生存底特質，不是好好的幽默，甚且不是怯懦，卻是貪慾和憎恨。它對於舊俄羅斯，採取一種道德的和社會的責罵態度。

那立契約者契里諾夫 (Kilynov)，商人哥爾達保耶夫 (Gordaboyev) 和書記那爾契斯 (Narkis) (在熱心裏) 就他們底誇張的貪慾看來，他們彷彿是他們時代的俄羅斯底舞臺假裝者。

劇場表出了對奧斯特羅夫斯基底怪異的風格有極好的了解，並且史丹尼拉夫斯基把它表現在一種深強地寫實的表演裏。那表演底整個的節奏，是鄉間裏沒有生氣的，呆板的高貴生活之

表現，但同時它顯出了一張顏色鮮明的畫圖。史丹尼拉夫斯基用俄羅斯民間演劇和馬戲底習例，來傳達現實生活底生動的外貌。

在果戈里底哲學的史詩死魂靈裏，劇場力圖把它成爲他底巡按使（*The Inspector-General*）和婚姻（*The Marriage*）這類劇本中之一部完美的喜劇——將乞乞科夫底冒險和他底全買那些死農奴的不幸的企圖，用作爲劇本底軸心。

基本的藝術特質——劇場底目的

所有的舞臺名著演出物，它們傾向於更明顯地表出莫斯科藝術劇場底主要目的——以偉大的社會的和心理的特性，來顯露劇本裏面底哲學的觀念；自由運用一切力量，來達到所謂「英雄內生活」之哲學的表現。這樣的特質，它準確地區別這家劇場底藝術和其它的戲劇傾向不同的地方。

這是自然不過的，藝術劇場處理現代的生活，仍然忠實於它底基本的藝術觀點。它沒有停止

過不動。在探求那表出階級熱誠和社會真理——新的倫理——的方法，和研究政治的問題當中，那劇場是倚靠着基本的藝術特質。它將那些費了多年時間計劃出來的方法，應用於現代的題旨，那些方法是隨着時間進展而改變，而發展的。這決不是那劇場容易辦到的呢。從過去走向將來的路，常被許多矛盾所窘迫着。

這不是一個只將人生照樣重演的問題，因為藝術劇場在許久以前便放棄掉忠實的，自然主義的摹做了。它是在靠着它底「展露人物底內質」的老方法，來介紹美和現實底力量到舞臺去。

史丹尼拉夫斯基說及某種「靈魂底寫實主義」——這個他說的是心理的真實。由於了解心理的真實，藝術劇場在內戰（鐵甲車）、科學裏階級鬭爭（恐怖）、和鄉村裏階級鬭爭（麵包）的再現裏，獲得了成功了。那劇場和實際的生活接觸愈多，它愈加確信那在個體和他底社會的背景中間之關係。

每個藝術家有他自己的方法，那是複雜的和個體的。藝術劇場也是這樣。時代以獨自保留的

價值來表現它自己，那些價值劇場一定在它底特性裏發見出來。在一個個體裏面激動着的心理的騷動，沒有騷動的革命的改變底結果那麼的厲害。莫斯科藝術劇場因此本着這個態度，來和革命聯合力量。

這就是在鐵甲車所發生的東西了。這就是在恐怖——它述及現代的科學家們，新的知識階級，過去和現在間的矛盾——所發生的東西了。

藝術劇場以極端的堅定和決心，來探求它底觀念。它把看客對於表演之觀念化的反應，看作爲劇本底效果。觀衆底注意必要被劇本所抓住，看客必要受感動和喜悅，因此他們底思想可以反應於劇本，並且這樣達到關於劇本裏面的中心社會觀念之確定的結論。

這些是藝術劇場底目的了。從它底對演員的態度開始，藝術劇場曾經編演了許多現代的劇本，在這些劇本裏，政治的觀念和強烈的情感的告訴以及偉大的寫實主義互相交織着。

莫斯科藝術劇場底各種表演，顯出了今日的生活，不能不透過情感的，觀念的強力以及戲劇的感服力量，而走上舞臺去。它們還清楚地顯示着，每次表演不能和哲學的或社會的觀念分開，並

蘇聯的劇場

且社會的觀念是表演底主要的內部形式。

第四章 梅雅荷特

梅雅荷特(Meyerhold)所獲得的地位，是和藝術劇場底地位明顯對立的。在他底騷動的三十五年戲劇工作途中，他曾經渡過了一度重要的進化。他是更酷烈的現代主義者(modernist)魁首，不斷地探求那些接近劇本構造的新方法。他之所以更堅決的反對藝術劇場，只因為他本人是這家劇場最初的集團之一員，而且和它一起工作了四年之久。

他常是一個革新者，他把平常的「時髦化」主義介紹到舞臺去。他把豐富和優美的莫里哀底演出物復興起來。他將歌劇加以改造，他那部演出物葛立克(Gluck)底阿腓亞斯(Orpheus)，是一種謹嚴而精緻的「美」。他毫不疲倦地向前邁進，而且樂意於解決重要的舞臺問題。十月革命在他面前展開了許多可能性的地方。在革命後最初的演出物裏，梅雅荷特毫不含糊的說出他對革命的態度。劇場也要來一次「十月革命」呵，他說——這句話的意思，是主題和形式一起需

要革命化。

他底反對理想主義和反動之鬭爭

他底反對舊劇場的長期鬭爭，現在變爲反對理想主義哲學和政治的反動之鬭爭底一部了。這位猛烈而熱情的藝術家，他不單是反對他所背叛的心理的劇場底朽舊形式。他揭發了新美學和新倫理的名義。在舊劇場之崩潰，以及他所憎惡的人生底衰敗法則之破壞上，他看出了它們中間底聯繫。這種學說，很受許多在政治上著名的理論家，批評家和劇場愛好者之注意。

雖是缺乏適合的劇目，梅雅荷特本着他底「劇場十月革命」而前進，引起了一方面的憤怒和它方面的期望。因爲手頭上沒有準備好的劇目，他決心要創造一些出來。依照戲劇史中最「戲劇的」時期底習慣，劇場是如有它們自己的編劇家的，梅雅荷特只好自己擔任了那缺席的戲劇家庭職務。他看見了那有特別廂房舞臺的封建的宮廷式劇場和我們時代底需要中間之基本的矛盾。梅雅荷特宣稱反對接受這樣的舞臺建築。他憎惡演劇底「內心的」(intimate)風格，他把

這個看爲和內戰時期底艱苦及緊張毫不相干的特質，因此他開始去爲演員發現新的「招貼式」(Poster)方法了。他創立着一個這樣的劇場，對於建設工作和蘇維埃國家之防禦，它是和任何其它由政府組織一樣，盡量給予直接的協助。

梅雅荷特早就感到，戲劇的藝術務須是獨立的，而且編演人要有自由演釋劇本的權利。這使他走向更大膽的結論去了。他在劇本裏所作的各種改變，是不可避免的，而且是藝術的地合法的。當着那些革命的年代，那改造舊劇本之「藝術的要求」，獲得了社會需要底擁護。這不單是隨便一個人物底演釋的事情；編演家要根據階級的感覺，使那些人物們成爲動人的，或者惹人憎厭的。這種改變，不單是需要「刪削」的工夫——一種即使最保守的劇場也得要接受的技巧。這是對於原文底根本修改問題，一種可將一個比作作者所擬想的更爲接近於今日生活的人物加進去的方法。梅雅荷特這樣的灌注新生命到舊劇本去。

他在一九二〇年的首次公演，證明了他將所有常用的舞臺形式，加以猛烈的破壞了。魏海倫(Emile Verhaeren)底悲劇黎明(Les Aubes)，梅雅荷特把它作爲一種革命鬪爭底象徵的表

現而演出。那劇本點綴有內戰時紅軍勝利的報告。最後以「國際歌」終場。合唱隊隊員唱歌的時候，他們穿着平常的衣服，幫助舞臺去聯結觀衆。合唱隊還用解釋的說述來強調舞臺上所發生的事情，這樣喚起觀衆對於舞臺人物們有所憎恨，有所喜愛，有所關切等等。自從黎明演出成功以後，好幾家劇場開始對名著加以堅決的修改了。即使在黎明這部演出物之前，那時候梅雅荷特底同伴比布托夫 (Valeri Babukov) 已經將席勒底威廉退爾 (William Tell) 改爲兩幕的短劇，而以退爾和基斯勒 (Gessler) 底鬪爭作爲劇本底中心。

在以後的演出物裏，梅雅荷特廢掉了幕之應用，用各種方法將舞臺和觀衆打成一片，而且使他們瞭然於戲劇表演底習慣方面的種種。

他是自然主義底冤家，不會老是把現實的人生再現出來。他創造一個特殊的舞臺世界，把現代生活底氛圍集中而凝鍊之，那是寫實主義的幕做所遠遠辦不到的。

編演家底「編訂」劇本的權利

梅雅荷特自稱爲「演出物底作者」(author of the production)。他負起完全的責任來表出他底觀念。藝術家、作者和演員，他們所佔有的地位，彷彿是次要的吧。對於梅雅荷特，他們只是劇場底各自分離的成分，而梅雅荷特是他們底領導者，他用確切不移的手來指引他們。

整個的演出物，爲梅雅荷特底堅強的、詩意的人格所管領着，爲了表現這個人格，梅雅荷特以極大的熱情和演員、藝術家、作者、裝置家和作曲家他們合作。

梅雅荷特置身於革命時期之內，努力去接受人生底全部。凡在他眼界以內的現象，他以極度確切的生動使它再現出來。和藝術劇場底方法對照着，藝術劇場底目的是在於宏偉的表演，老不高興採用那些分場極多的劇本，梅雅荷特劇場卻把一部戲劇割裂爲許多插曲(episodes)，企圖爲每部插曲尋得最有特性的表現。他「編訂」(edits)一部劇本，像人們「編訂」一部電影一樣。

劇本題旨本身所展示的，不是一種結構底繼續的進展，只是和聯想與對照的原則相符合的連續的畫圖。梅雅荷特從橫面去看人生底橫斷面，而不是從直面看的。

莫斯科藝術劇場以深入人生爲目的，梅雅荷特卻要把整個的人生承受起來。由於組合了多方面的而且有時明顯地對照着的插曲，他獲得強有力的效果了。

他曾經從莎士比亞那裏學得戲劇底基本規律。就他構成一部演出物底方法說來，梅雅荷特是配稱爲「現代俄羅斯之莎士比亞」的。他喜歡將悲劇和喜劇，那崇高的和低級的，放在一起。他使觀衆被強烈的悲劇情感所激動，隨後只一會兒工夫把他們引回鄙陋的打諢去。他底觀衆一定永遠被安置在緊張的狀態中，從不讓他們底注意力和驚奇心減退。

梅雅荷特底每部新的演出物，是他和自己的過去鬪爭之一幕。他要毀滅那因革命後的環境而顯現在他底早期演出物裏的「審美主義」(aestheticism)。他要除掉那使他演出勃洛克 (Alexander Blok) 底抒情劇貨樣陳列處 (The Show-booth) 和使他以同情態度來演釋象徵派和頹廢派作家底作品的理想主義的抽象哲學。梅雅荷特和他自己的過去相搏鬪，這樣纔能創立一種新的演劇形式出來。

他在政治的煽動劇場底標語裏，獲得他底最初的助力。當戰時共產主義時期，其餘的劇場正

在安靜地進行着名著之演出或者舊作品之重演，梅雅荷特感覺到那把舞臺放在動亂時代底中心而應用之於煽動和宣傳的目的之需要了。他用莎士比亞露天劇場底老方法，來和心理的劇場決鬥。他甚至為新的演劇形態而研究中國劇場。

舞臺底「社會的機械」(socio-mechanics)

為反對藝術劇場底「內部的技巧」(inward technique)，梅雅荷特對於外部的技巧特加注重，但是他卻不想審美化了那劇場。

他底職業的敵對者——卡美尼劇場之太伊洛夫(Tairov)底各種試驗，不能使他接受。他完全拒絕太伊洛夫底實行，因為那是傾向固定的審美的結構底創造去的。他既非在現實生活的自然主義中，也非在審美主義的精鍊裏來探求「新演員底基礎」。他所尋覓的，毋寧說是新型演員——一個能够十足準確地控制自己身體的演員——底有目的的動作，和強健的輕快與活潑。

梅雅荷特創造了怪誕的，誇張的人物，他們底姿勢，動作和擬態，表現出他們所代表者底社會

的本質。

他在這個領域裏愈有進展，他愈清楚看出，音樂的能力是他在舞臺上所實現的革命底真正基礎。他不單是供給他底表演一種音樂的伴奏（那是許多莫斯科劇場常用的方法。）跟着來的還有一種特殊的節奏，那是對於每個人物不同的。他根據交響樂來組成他底演出物，發明了彷彿是革命底戲劇的音樂。

梅雅荷特底審美的問題，常和理想主義的問題相混。他以看客心理來做他底參考。他要求的，是有力的，正確的和在觀衆裏發生的直接效果。他和心理的接近，相距得太遠了。在改變一個人物的時候，他覺得需要一起把**好和壞的特質**，本着今日的階級感覺說明白和強調出來。那壞的特質必要加以誇張的描寫，好的特質必要使之精鍊而達到英雄的情感底頂點。梅雅荷特不用「經驗」或「情感」這一類字眼來思考演員，而是把演員看爲人民底監督（a tribune），準備領導那些會受他所鼓勵的大衆，像戲劇的時期中名演員們，和著名的俄羅斯女伶葉姆羅娃（Yeremlova）之領導大衆一樣。在他底探求那些「演員監督」（actor-tribune）的方法進行中，他曾經創立了一

種喚作「活動機械」(bio-mechanics)的制度。他一起避免了那心理的自然主義演劇底陳腐「習語」(cliche)，以及那新近創立的審美主義的「習語」，連同它底精鍊而美化的動作。梅雅荷特將他戲劇制度底基礎，建築在反射作用之研究和演員底體育的特質之上，這樣的演員應要有一個受過極好訓練的身體，而且隨時可以負起那編演人加給他的任何任務。他用許多變化的方法來幫助訓練演員。這個制度底真義，被盧那卡斯基(Lunacharsky)在一個討論會上發見了。他提出了「社會的機械」是一個適合梅雅荷特底制度的名詞，因為這個制度想在舞臺上指示出那些人物們所代表着的，更顯著的階級特性。

機構的演劇

在梅雅荷特底演出物中，有一些是明顯地奉行着這個「指示的」(demonstrating)原則的。當誇大的淫婦之夫(The Magnificent Cuckold)舉行試驗的練習時，演員們實際地完全沒有化裝演出，單是靠他們做演員的技巧。他們所穿的標準服裝，是使技巧方面之運用簡單化，而且

絕不像華美的服裝那樣的把他們底缺點裝掩起來。這樣的暴露演員底技巧，而且加強他底煽惑者的身分，梅雅荷特使他更接近於人生本身，和它底實質，它底願望，它底社會的本原。在梅雅荷特底後來作品裏清楚地看出，劇場更和形式的過度精鍊隔遠，而向着有生機的活力走去。梅雅荷特底主要的攻擊，對於心理的自然主義這一類劇場，沒有對於那些抽象的形式的劇場來得厲害。他趕快使舞臺避免那和小布爾喬亞劇場相連繫的，裝飾和佈景之浪費。狹隘的包廂舞臺不能使他滿意，他擬想一個廣大的均衡劇場。他廢除了幕，側面背景，和腳燈；讓舞臺底後面顯露出來，這樣把舞臺向各方伸張開去。

觀衆底眼界，再不受習慣的界限所限制了，但舞臺動作在這裏發生的整個的戲劇空間，卻被收進了去。梅雅荷特在以前出演於列寧格勒亞力山特里亞劇場 (Alexandria Theatre) 和瑪麗亞劇場 (Maria Theatre) 的演出物中，他企圖使舞臺和觀衆席發生連繫，曾經利用過那個舞臺前部 (proscenium)。從前被看作不過是一種抽象的，藝術的改革，現在變為梅雅荷特底內部的需要了。觀衆是一定不能和演員隔斷的。在黎明裏，那合唱隊儘可能地和觀衆接近。在神祕的卜夫

——梅雅哥夫斯基底煽動的劇本——裏梅雅荷特不以廢掉了腳燈爲滿足，他在舞臺加蓋木板（planking），把觀衆席和舞臺接合起來。他還使動作在廂房裏演出，這樣使它成爲舞臺空間（stage-space）之一部。

的確，即使在梅雅荷特之前，許多劇場已經試行過機構的演劇（constructional staging），然而在這個領域裏，如在他處他反對習慣的方法一樣，他是更其大膽的實行者。他底觀念，而且更其創造的尋覓着一種外面的地表現它們的方法。它們是不加裝飾的，頑強的材料——梅雅荷特依照着率直的舞臺動作而插進舞臺去的，鐵和木頭。在它們底堅硬剛強之處，有些地方似乎感應於一個沒有耽溺在無謂的裝飾中的，冷酷的年代。那驚奇的射光圈，它誇大了鐵底寒冷，鋼底光亮和木頭底堅硬。在世界底盡頭（The World on End）裏，梅雅荷特顯示給我們一種鐵路的橋，在橋上和它底周圍，這幕反帝悲劇底動作展開了。在誇大的淫婦之夫裏，只有一座房子底空洞的架子指示出來，在這裏發生了那倒運的，老婆偷漢子的男人底冒險和痛苦。他所用的材料底寫實主義，是有意加強那戲劇底明白的和連續的進展。

解除了他自己底心理的和審美的精鍊之需要後，梅雅荷特便和「抽象」相搏鬪。他喜歡各種劃斷的，簡潔的和確定的東西。從這時候繼續下去，他只用具體的材料來工作，選取其中那些爲全部表現所需要的，最有表現力的成分。他插進新的成分到他底演出物去。他從不害怕人生突然的擾亂之搬上舞臺。他用一部卡車或者電汽腳踏車，使內戰底節奏透過觀衆席而發生反響。他集中注意力於反面的英雄們底恐怖之誇張的表現。他認識了活動電影機底力量而把它應用起來。他看見了內戰的觀衆，從迅速而殘忍地連續發生的極大事變底印象中，感受精神過度重壓，因此他們不能把注意力集中在劇本底單獨的，引長的一幕。這就是他爲什麼把劇本分作許多的插曲，而且每部插曲使它有充分的表現了。他還看見，那接合一部電影的主要方法之一，它底基礎是建立在對照底並列之上的。所以，那悲劇和喜劇最崇高的和給殘忍地弄歪曲了的情感之混合，發現在多數的梅雅荷特底劇本中，例如，在世界的盡頭裏，馬戲和趣劇，是和莊嚴的悲劇聯繫起來。梅雅荷特認爲，人物們底明顯的劃分，是根據訴諸觀衆的他們底好和壞的特性。

當說到梅雅荷特劇場底來歷，我們便只合迴想起莎士比亞的舞臺，那中古時代的舞臺，流行

的傳奇劇 (melodrama) 在市街和廣場上公演——所有它底成分之構成，是和梅雅荷特底大致相同的。他朝着移動的方向，在他演出奧斯特羅夫斯基底劇本森林 (The Forest) 之後，變為特別清楚了。這部演出物，它靠着有力的抒情語句來豐富它底內容，指示了它底原理之新的審美的應用，是得到劇場之接受。梅雅荷特恢復了那流行的傳奇劇，可是和他以前的同業不同，他不使這個成爲一種毫無目的的，審美的演劇底展覽。相反地，他把它和他所盡情暴露的周圍的人生，密切地聯繫起來。他使劇場充滿他自己的個性，使它成爲一種有生命的主張。當內戰的時候，藉着黎明底媒介，他已經喚起了觀衆注意勝利的「世界革命」而在神祕的卜夫裏，他嘲笑那些惓惓於矛盾的舊世界的執迷者，在世界的盡頭和司令官 (The Army Commander) 裏，他暴露了內戰底英雄主義。當軍事的共產主義時期終止，建設的時期開始的時候，梅雅荷特——那熱情的藝術家，「舞臺十月革命」倡導者——開始對他計劃出來的藝術法，則給以確切的證明。審美主義化 (aesthetisation) 是梅雅荷特悠久而艱苦的經歷底自然的極則。當最後的幾年間，蘇維埃社會主義共和國聯邦劇場底輪廓一般地更明顯的和更正確的被確定的時候，他已經把它統一起來了。

藝術的細節底地位

他底方法，現在正引用到表現底高的審美水準去。在破壞了舊的絢爛的美和單純的華麗之後，梅雅荷特發見了感應於他底技術和精湛的興趣的，一種新的美底原則。

在他底演出物教員蒲蒲斯 (The Teacher Bubus) 裏，那是費伊科 (Faiko) 的一部述及歐洲現代生活的喜劇，梅雅荷特在索賓 (Chopin) 底可悲的諧調中，發見了那注定遭劫的西歐 (Western Europe) 底適合的表現。在那部演出物底「外面的」表現裏，有一種頹廢的病態的美。他在他底各種方法上顯出了優美，並在舞臺裝置上顯出了他底創造力。演員們是被竹柱格子所圍繞着，一觸動着它，便發出一種奇怪的和悲慘的音調。演員們底毫無生氣的跳舞動作，和舞臺裝置全部 (mise-en-scène) 底意外之處結合起來，助成一種無望的和死寂的美底節奏。

那部把赫爾曼 (Herman) 底小說介紹 (Introduction) 改編的演出物，是建立在西方文化和蘇維埃文化互相對照之上的。蒲蒲斯底獨有的特性，在這裏和活潑的節奏，顯明的細節連繫起

來，產生勇敢、生機和力量的效果。

在最後的幾年間，梅雅荷特已專力於藝術的細節 (artistic detail)，藉此激動觀衆心中無數豐富的和複雜的聯想了。

他能够從演員那裏獲得這末大的效果，並且將演員處置在這樣的舞臺裝置和這樣的個人解釋之內，那末他所創造的印象，便是單靠着「外面的」表現，也將使人永遠不忘的了。

把在介紹裏當那個被殺的德國共產黨員底兒子舉行葬禮這一個場景作爲例子吧。在閃動的黯弱燭光之下，那父親試圖把那個屍體盛服打扮起來。只一點點零落的花環，只一點點悲傷的樂聲——留下一個刺骨的悲痛印象了。

最後的數年間，梅雅荷特逐漸更甚的轉移到名著的作品去。他有處理它們的，自己的方法。劇本底主題很難使他感到興味，他常常在作者個性底生動主題上用工夫，這使他所成就的，超過劇本底界限以外了。

譬如，在果戈里底巡按使這個例子裏，梅雅荷特對於劇本方面之構思，沒有對於果戈里哲學

底闡示那麼的用心。

在科比林 (Sukhovo-Kobylin) 底克列金斯基底婚禮 (Kretchinsky's Wedding) 這個例子裏，他把劇本底輕鬆的法國喜劇方面置諸不顧，而透過了它來看作者底痛苦的，悲觀的哲學，以及他底對於人生和舊俄羅斯的非難。

梅雅荷特超過喜劇和戲劇底限制以外，踏進作者底內心深處了。

尼古拉一世 (Nicholas I) 統治時代底雲圍，在巡按使裏某一些可稱讚的場面中，提示出來。那些人物們，在簡潔處理的背景和嚴密的布置下，動人地出現着。整個的表演給滲入了音樂。服裝上之顏色組合，構成了一個組織，使人們感覺得那部舊的名作復活了。梅雅荷特以精湛的興味來完成舞臺裝置全部，這使人迴想到繪畫底重要習例，然而他底藝術仍是附屬於他底哲學的概念的。

也許我們不能常常接受梅雅荷特對於一部劇本底演繹，可是他對於重要的俄羅斯作家們底深刻的理解，我們從來沒法不爲之感動呵。

這之前，果戈里底憂鬱的和神祕的二元性，或者科比林底痛苦的反語，或者格理保葉陀夫 (Griboyedov) 底理想主義的懷疑論，它們被表現出來，從沒有像在梅雅荷特舞臺上表現的那樣使人永遠不會忘記。他用同樣的方法來擴展現代演出物底領域，使重要的現代情狀達到一般化的地步。

維許奈夫斯基曾經寫了一部喚作最後的決勝之戰 (The Last Decisive Battle) 的劇本，在這劇本裏，他企圖將那為社會主義的緣故而可能地發生的未來戰爭，繪畫出來。

梅雅荷特不能爲他底演出物覓得這樣充分的材料，因此他拿我們自己的時代裏新舊衝突之間的問題，來做主要的題材。

梅雅荷特從薛爾文斯基 (Selvinsky) 底司令官裏，作了一個對內戰的極莊嚴的紀念，又從梅雅哥夫斯基底喜劇裏，他作成了諷刺的舞臺「招貼」。

梅雅荷特底影響

梅雅荷特逐漸地創立一個滯和着社會和哲學意義的劇場。他用他自己的方法來解釋古典的名著。他用他自己的特殊角度來觀察人生；演員們底言語，聲音，行爲，舞臺佈景和用具布置，道具，燈光和色彩，所有這些只是供他表現他底觀念而已。所以，他底劇場在蘇維埃劇場方面有過這末重大的影響，是不足爲奇的。

在蘇維埃劇場底生活裏，有兩種主要的影響——梅雅荷特和莫斯科藝術劇場。大家都各有它們底學生——他們以自己的方法去了解他們底教員底理論，而且這樣的來改變它們。

這兩家大劇場，彼此間雖有基本的不同之點，它們在相當限度內卻互相影響着的。這在它們底追隨者之工作裏，較諸在創立者它們本身之工作裏，可以更清楚地看出來。

奉行着莫斯科藝術劇場底教理的，有莫斯科第二藝術劇場(Second Moscow Art Theatre)——以前是藝術劇場附設的一家研究所，委克坦高夫劇場(Vakhtangov Theatre)，正在興起的紀偉德斯基劇場(Zavadsky Theatre)和西門諾夫劇場(Simonov Theatre)，還有兩家音樂劇場，指導者是史丹尼拉夫斯基和丹青科。

梅雅荷特底影響，是在他曾經指導過的莫斯科革命劇場（Moscow Theatre of the Revolution）和他底學生渥克立科夫（Okhlopkov）所指導的卡勒娜雅·普列尼亞劇場（Krasnaya Pressnya Theatre）裏，最爲明顯。那兩種重要的對照傾向底聯合影響，可以在上述的劇場，尤其是在不幸早死而事業中斷的史丹尼拉夫斯基學生委克坦高夫底劇場裏，追尋得出來。

第五章 委克坦高夫和他底學生

委克坦高夫 (Vakhtangov) 在一九二二年，還沒到四十歲便去世了，他只編演過很少的劇本。

在聖安東尼底奇蹟 (The Miracle of St. Anthony)，杜蘭多公主 (Princess Turandot) 和希第布克 (Hadibuk) 裏，戲劇形式底偉大表現力，和強烈的內在的情感發生在一起。這裏存有它們底無匹的魅力。委克坦高夫 給予每部演出物一種特殊的和只能獨有的形式。太伊洛夫 底審美的精密，不能使他滿意，而「左翼」導演們底模糊的形式主義，也是如此。

他底立場是，只有在達到人類情感底隱祕的內心以後，而且只有在這些情感底堅定的基礎之上，纔能建立一種新的和更美的戲劇結構出來。

他看得劇本底新的解釋非常之重要。舊的演釋該被拋棄了，而且演出物底特殊風格，應該是

和作者個性，他底風格之特異點，以及他底題旨之特質，直接「接觸」的結果。

每一部新的演出物，結果像是用它自己的特質創造了一家新劇場。委克坦高夫完成了一部演出物之後，立刻在下一部作品裏走進「一家新劇場」去。實際地，他是一個僅有的，革命以前過渡時期的導演，他強調了現代人生哲學底需要，而在後來，他着重於一部劇本底新的和更顯著的演釋。

杜蘭多公主

他底演出物，沒有一部是和別一部相似的。杜蘭多公主恢復了一種特別的臨時劇場（*improvisation-theatre*）在希第布克——一部猶太的舊神話——裏，神祕的悲劇範圍給擴大了。梅脫林克（*Maeterlinck*）底反布爾喬亞的喜劇聖安東尼底奇蹟，變成了一種古怪的諷刺。

委克坦高夫在史丹尼拉夫斯基和丹青科底教義裏，作了一些極重要的改善。他沒有實際地駁斥莫斯科藝術劇場底創造的方法，可是他接受它們的原因，只是爲了演劇技巧底更遠的發展。

而已。他看見了危險在等候着藝術劇場，那是犧牲「外部的技巧」(outer technique)而把「內部的技巧」(inner-technique)誇大起來。這或許很容易使它過深地陷入於隔絕的心理，感情的經驗之描寫中，致損害了外部的簡潔和明白——沒有了它，委克坦高夫認為無法想像出一個劇場來的。

這就是他爲什麼要使演員們在杜蘭多公主裏，展露出這麼極度的幾乎是賣藝者的輕鬆和活潑，這麼樣的諧和，以及說話這麼衝口而出的輕快態度了。這就是他爲什麼在那用希伯來語 (Hebrew) 演出的希第布克裏，把古昔猶太村民底人物們飽濡以極強烈的情感，而且使他們成爲幾乎是舞臺假裝者一樣的典型了。

這是他熟諳希伯來語言，並具有特殊的姿勢和那可悲的被恐怖所侵襲的眼光底獲得的效果。委克坦高夫認為，演出物愈要深刻，表現愈要顯著，那末它和自然主義劇場底平靜的日常生活適合之處愈少。

他底情感力量，和他底觀念敏銳之處，被舊的戲劇形式破壞無遺了。這個學生，他曾經將他教

師底教條加以修改，證明了他自己是一個大膽的然而聰明的改革者。

在他逝世後，他底劇場不能不及去發展他所立下來的原則了。這個疑問，不是在於怎樣摹倣他所做過的工作，而是在於怎樣了解和應用他底觀念到新的問題去。新時期是和委克坦高夫工作的年代大為不同。他曾經產生過知識階級接受革命時的矛盾的經驗特徵。現代戲劇家，沒有願受委克坦高夫之任意指揮的，在名著劇目裏，不曾有過革命題目底重要的反映。他底對於革命之認識，與其說是政治的，毋寧說是審美的和倫理的。他還沒有深澈了解革命帶來的觀念，他卻被革命範圍的壯麗處，和革命在人民心理所產生的道德大變動所驅走了。同時革命對於布爾喬亞的生活法則和道德所做的破壞工作，吸引了他底注意。

布爾喬亞的家庭生活問題，那是多數的革命以前的劇本底題材，從不會引起過委克坦高夫底興味，他也毫不理會個人的關係或者戀人們底苦痛。他對於革命之敏銳的認識，將他底創造的工作分爲兩個主流：修辭的反語（Rhetorical irony），如在杜蘭多公主裏的那樣，和誇大的，差不多是怪誕的悲劇；而在悲劇和反語兩者之後面，藏着一種接受人生的哲學，帶引他到革命去的哲

學。

諷刺語底應用

兩條路擺在那承襲他底名字的劇場之前。或許它已經很容易的被杜蘭多公主底燦爛的成功所掩蓋了，而且被人們把那種諷刺的格調看作是委克坦高夫主要的格調了，特別是因為那些應用於杜蘭多裏的方法有了動人的魅力，以及常在觀衆裏獲得確實的成功。

然而愈將委克坦高夫底藝術研究清楚，愈爲明白這諷刺的格調在委克坦高夫對於人生最深的觀察裏，只是一種次要的格調吧。

在這兩種傾向中間加以選擇，那就是說，去了解委克坦高夫審美眼光底本質和他的作品所用來做基礎的法則。委克坦高夫劇場還沒有立刻完全了解它底教員。這是不足爲奇的。杜蘭多底諷刺的方法已經普及全國了，而且成爲處理現代作品的最引動人的方法中之一。連那些傾向完全相反的劇場也採用它了。用遊戲的態度把現實和空想中間底劃分處表現出來，以及用嘲笑的

見解來反射那過去，這是引動人的呵。

委克坦高夫劇場在這個方向達到燦爛的成功，而且幾乎濫用委克坦高夫的方法。就委克坦高夫看來，這是許多方法之一，而且並不是主要的方法。

Lev. Gourytech Shnitckin 這一類的舊式小喜劇，梅里美底矛盾的喜劇，奧斯特羅夫斯基底描繪鄉曲店主們底人生的畫圖（「真理是好的，然而快樂是更好，」）所有這些，在委克坦高夫劇場底舞臺上一一演出。

伴着國家底進展，大眾提出了更嚴肅的要求。用輕易的諧謔，將過去的文化，置之不理，這是不可能了。還有一個現代的戲劇底要求呢。

最後的數年來，委克坦高夫劇場致力於現代題材之研究，並探求那些把它表現於舞臺的方法。在這方面，劇場沒有常常獲得成功。有時形式的概念勝過了那題材底內容，結果是作品現出了矛盾，不能使劇場或觀衆滿意。

罕姆萊脫(Hamlet)

罕姆萊脫這一部作品，是一個適合的例子。就劇場放棄了莎士比亞偉大悲劇之理想主義的演釋而論，它當然有它的價值，以前的處理方法，沒有一種能使這家劇場滿意，它認識了那傳統的，悲鬱的罕姆萊脫，今日在它底舞臺上是沒有地位了。所以它放棄了所有舊的演釋，本着一種完全消極的態度，沒有顯示劇本底肯定的基礎。這部悲劇底哲學的方面是被忽略了，它被演釋為僅是皇位繼承人和篡奪者底鬪爭而已。結果它成功了一部豐富的，虛飾的作品，使觀衆陷入於深重的懸慮和熱望的狀態中，然而對於莎士比亞底人物們卻沒有一些較為深切的了解。

在莎士比亞底罕姆萊脫之新的解釋中，劇場以諷刺的方法把多數的人物們顯現出來。就那部劇本看來，這是沒有正當理由的。在罕姆萊脫裏表現出來的諷刺，既不順應時代底需要，也不適合觀衆底文化水準。這是明顯的，它作為諷刺的主題是選擇錯誤了。那適合於浪漫的童話故事杜蘭多公主的，不是全然可以拿來應用於莎士比亞底哲學的悲劇呢。

委克坦高夫劇場底價值，是在別種方向裏。它底優點，是在奧里莎底情感底陰謀（一九二九），里安諾夫底獾（The Badgers）（一九二六），史拉文（Slavin）底干涉（Intervention）（一九三三），和高爾基底蒲萊柴夫（一九三二）這些劇本裏，題示出來。這些劇本，每一部處理了某些重要的現代問題，而且每一部擠滿了活的，受苦的人物，劇場從這裏極力表現出時代底重要精神 and 特質。無論如何，它沒有將莫斯科藝術劇場底方法完全重演出來，這些方法對於「內生活」是有完美詳盡的研究的。

人物底提示

委克坦高夫劇場底演員，他們常用真實的觀察力來抓住一些特性和特點，而巧妙地表現出來。他們常常把他們所喜愛的人物，變成強銳化。他們把其中一些人物弄成模糊，而把其他的一些加以誇張的描寫，使和他們底現代演釋的概念相一致。這些人物們是被用簡單的色彩繪畫出來，然而生動的。外面的典型特點，和內面的重要特性，是被同等地強調着。他們對於說話，步態，動作

和姿勢底特異點，加以極大的注意。在干涉裏，動作是發生於法國佔領敖得薩（Odessa）的時候。劇場用觀察微細事物的全力，來表出法國的特異點，敖得薩的特徵，那豐富的南部說話——所有這些外面的表現，是這麼巧妙地，同樣的色彩豐富地打動着觀眾。那特異的情趣，那一個時期底呼吸和精神，被傳達出來了。

高爾基底名劇蒲萊柴夫（三部曲之第一部，）是被用大略相同的方法處理的。這部三幕劇分成若干插曲，劇場一點力量不放鬆的，恢復革命以前的霧圍。劇本敘述的是革命的前夜——從一九一六年十二月到一九一七年二月的一個時期。劇場插進了從那時候的報紙和政治家底演講辭裏得來的，逐段逐節的詞句。劇本裏的人物們，背吟着象徵派詩人物洛克和海皮雅斯（Zina-ida Hippius）底詩篇。服裝和化裝，強調了那個「時期」。沙皇時代的俄羅斯底結局，像反映在蒲萊柴夫渡過了他底一生的鄉村小城裏那樣的呈現出來。劇場在每一個人物裏，探求那足以代表高爾基底英雄們的，心理的和社會的中心。結果成功了一張時代生活和心理底明確的圖畫。在這部演出物裏，委克坦高夫劇場暴露了它底深刻的社會分析能力。這裏它把以前的演出物底散漫

的特質，已經結合爲一個重要的明確的整個了。

革命底「陳示者」

矛盾是委克坦高夫劇場早期作品底特徵，現在它沒有這個缺點了。它從它底教員和創立者那裏承襲了一種樂觀主義的哲學，並且發展了這種哲學，而安放它在鞏固的社會基礎之上。那就是這家劇場爲什麼如此固執的爲它底演出物內部的效果而辯護了。那就是爲什麼藝術劇場底有意的刻苦（asceticism）不使委克坦高夫劇場感到興味，而梅雅荷特底豐富的戲劇味（theatricalness）卻引起了它底注意了。然而同時，這家劇場拒絕梅雅荷特劇場導演者底誇張的專制手腕，而信仰演員們底開創的天才。我底意見以爲，委克坦高夫劇場有的是偉大的內在的生機和能力，一種不懈怠的創造力，一種用新的見解來觀察事物的願望。它向時代底節奏移動着。委克坦高夫劇場底同人有鋒利的眼睛。不論他們走的是什麼路，他們一點不會一知半解地賣弄才能。他們記住那古老的格言——除了愚昧以外，各種藝術總是好的。他們小心的保留着那使他們清楚

地觀看人物和事情的新鮮的認識，沒有先入爲主的成見，也沒有陳腐的形式。在某種意義上，他們可以稱爲優美的現代「陳示者」(showmen)。他們是心理的地真實，然而他們從沒有一會兒忘卻他們藝術底戲劇的性質。他們是固定地回到浪漫的劇目去；露俄底 Marion Delorme 席勒底陰謀與愛情 (Cabal and Love) 和梅里美底劇本，曾經被他顯赫地演出過了。就某種意義說，他們底矛盾的罕姆萊脫也可以追溯到同樣的來源去。因爲不喜歡那煩瑣學派的演釋之誇炫才能的處理，委克坦高夫劇場中人寧願在悲劇底情節和逼真處特別着力。可惜的是，這個方法沒有被應用到罕姆萊脫底處理上去。

他們強迫觀衆觀察事物，像他們一樣的應用新眼光。那就是這家劇場爲什麼仍爲大衆所喜愛的劇場之一，而且它底影響普及於首都和各地的小劇場了。委克坦高夫底年青的徒衆們在廣播着委克坦高夫底教義，這些在聯邦內其它的民族劇場，也已經奉行起來。

新的「戲劇研究所」已經勃起於莫斯科，指導的是委克坦高夫底兩個學生——紀偉德斯基和西門諾夫。卡維連 (Kaverin)——以前瑪里劇場附設的一家研究所現改爲新國家劇場

(New State Theatre) 底導演，他把瑪里劇場底原理，那就是寫實主義的劇場底原理，和委克坦高夫底原理組合起來。結果變為一家創始的，和極有趣味的劇場。這三位導演者，每人用自己的方法來演釋現代生活，並修改那些古典名著。在這方面特別有興味的演出物，是在西門諾夫劇場演出的奧斯特羅夫斯基底才能和它底仰慕者 (Talent and its Admirers)，以及在新國家劇場演出的不自覺的犯罪 (The Guilt of the Innocent)。那時候的霧園是給正確地傳達出來。紀偉德斯基那部演出物——蕭伯訥底魔鬼底門徒 (Devil's Disciple)，是一件大膽的，諷刺的作品，並且顯出他對於作者的極好的了解。

第六章 卡美尼劇場 (The Kamerny Theatre)

太伊洛夫 (Tairov) 在一九一四年創立卡美尼劇場的口號是「劇場戲劇化」(the theatricalisation of the theatre) 這句口號的意義，很容易從日常生活的自然主義劇場之流行風氣裏看得出來。

太伊洛夫底全部劇目，是反對劇場和現實有關聯的。他認為舞臺是專供跟現實生活和自然主義的摹倣毫無關係的習慣的演劇，以及把人們領到特殊人物和精湛情感的世界去的演劇，這樣的一個地方。

伽利達撒 (Kalidasa)，波馬社 (Beaumarchais)，加爾得倫，莎士比亞和羅斯丹 (Rostand)，他們底作品都被太伊洛夫編演過了。那劇場是大體地倚靠着名著的戲劇的，它們用的是鮮明純正的色彩，而且宏偉地工作着。當反動和悲觀的日子，他將一個抽象的美底舞臺公開給觀眾。那劇

場和它底明顯的傾向相一致，努力完成舞臺上外部的美，音樂般的說話和彫塑般的動作。演員們扮演他們底腳色，與其說是演劇，不如說是舞蹈和唱歌。戲劇和喜劇，啞劇（pantomime）和小歌劇（light opera），在卡美尼劇場底劇目中是同等的自由。它沒有固守着特別的舞臺形式，只是在它底演出物裏探索自己的路線，在這裏審美主義是達到抽象之點了。

和寫實主義的衝突

革命以後，當劇場藝術到了需要理想，以充實它底內容的時候，太伊洛夫無法保持他以前的立場了，就是信服他底主義的藝術家，也不能夠接受那時流行於蘇維埃舞臺的，現實生活之表現的傾向。他感覺自己處於孤獨的地位了。他之需要有新的支撐點和將他底方法加以修改，是比較其它劇場底導演們更為迫切。

那麻煩，不單是在於觀衆對太伊洛夫底問題漠不關心，而是他已自然而然地走到他所選擇的路底盡頭呢。在一九二〇年，那些使劇場「戲劇化」（theatralizing）的方法，已暴露了它們本

身裏面的矛盾了。因為太伊洛夫一向把演員底創造的工作看為外面的方法底產物，而且把劇本看作是一種純然直線的模型和圖解，他所接觸到的危險，是製造沒靈魂的演員們和無意義的劇本出來。劇本底主題和哲學的觀念，爲了和諧的說話，衝動，節奏，動作，顯著的裝飾，和被人工割裂的劇臺，已經被犧牲掉了。劇場是在開始着把它本身反復重演。在太伊洛夫看來，戲劇家簡直是他底形式的觀念底障礙。他擬想完全趕走了作者。

那末，他到了需要重喚作者返回舞臺，以及從抽象的頂點降至他所曾達到之處的時候了。

奧尼爾底劇本

太伊洛夫最合意的出路，是由奧尼爾 (Eugene O'Neill) 底劇本供給的。從多毛猿 (The Hairy Ape) 開始，以後由在榆樹下的願望 (Desire Under the Elms) 到 All God's Chillun Got Wings，太伊洛夫在他底創造的藝術中摸索着新的途徑。沒有回到自然主義去，只逐漸放棄他底抽象的而實在說來是稍為朽舊的結構，太伊洛夫現正努力於人類關係之集中的表現。奧尼

爾底簡潔的人物性格描寫 (characterisation) 緊湊的說話，以及對於人物們底寬泛簡略的處理，太伊洛夫都表同情。他似乎寧願舞臺是情感底符號，而不是情感底本身。他喜歡那些能在觀衆裏引起豐富情感的，象徵的暗示。他對於那構成他底演出物主題——在西方文化所創造的環境之內底貪慾，妬恨，命運的感覺，愛，死亡——的人類靈魂底基本現象，和西方文化之崩潰，感到了興趣。這裏宛如有着太伊洛夫和我們時代中間底連接。他用一個告訴人底眼睛來觀看有財產的人底世界。一幅因擁有財產而發生的悲劇底恐怖畫圖，呈現在在榆樹下的願望，那殺戮自己嬰孩的女兒犯卡本特 (Abby Cabot) 底故事裏。太伊洛夫用幾筆有力的畫筆，把那些農民們底生活顯示我們。在經濟的舞臺表現力，完全的人物性格描寫，以及姿勢和動作底終結裏，這部演出物使人追懷起古典的悲劇了。

太伊洛夫走向悲劇的哲學和嚴肅的戲劇形式去。他已經放棄掉審美的誇飾，而且再不會接受構造主義 (Constructivism) 底膚淺的形式了。他轉向於嚴密的形式，和印象甚深的永可紀念的舞臺裝置。他以前愛用浮誇的華麗色彩；現在寧取一種謹嚴的單色畫了。他曾經訓練過他底演

員們，對於動作底間斷的節奏，歌唱，和說話底誇張的態度。現在他探求表情動作底經濟，和辭調底抑制的簡潔了。

唯理主義者（rationalist）的太伊洛夫，他觀察人生，不是注意它底成長，也不是注意它底「將來」（becoming），只是注意它底結果。他和那些描繪目前的現實，注意它底發展而且留心它底逐漸改變的面目的藝術家們，是不同道的。

他底劇場走它自己的路。他沒有找到一個蘇維埃編劇家，適合於劇場底風格，和他底演出物底形式的特點。這並非說他不是在尋覓着編劇家呢。相反地說，他是固執着他底企圖，極力慫恿戲劇家依照那試驗的研究之路走去。

在沒人知道的兵士們（The Unknown Soldiers）和悲慘的奏鳴樂（The Pathetic Sonata）裏，太伊洛夫企圖演繹出一種舞臺詩（stage-poem）底特殊形式，那是足以提高主題使超出於內戰劇本底普通水準的。

「標準化的」典型

太伊洛夫的思想是一般化的。他擯絕心理戲劇底細節，日常生活底累贅，和招貼劇底單純性。在特辣威爾女士（Miss Treadwell）底劇本機器的（Machinal）裏，太伊洛夫把美國呆板的機械的生活全般地表現出來。他指出了那標準化的生活底殘忍，而且就拿這個基本的觀察來決定那作品底性質。他拿個人關係，戀愛，義務，職業之「標準化」來做他底主題。他底演員們扮演一般化的典型，代表着這些典型裏面底本質，過於代表現實人物底本質。太伊洛夫已肅清了舞臺上所有的冗贅的或是偶然的東西了。他歡喜直的線條和簡潔的動作。他使觀衆思索和摹想一般的形象出來。他把那個工程師房間底詳細情形顯示我們，並沒有用少數的特質顯出。那僅是一個普通工程師底房間那麼的起動；對於一條市街的敘述，他底興趣也只是在於使它成爲一條普通的美國市街而已。他以同樣的方法應用於演員方面。太伊洛夫是反對人物性格底詳細描寫的；這個引不起他底興味。有着過量寫實的細節，他認爲是不合戲劇性呢。

他擬想那些嚴密設計的演出物，在它們底範圍之內，劇本底中心將顯出堅強的節奏在跳動着。在演員方面，他要加強那意志底成分。他看見不多的特性，然而它們是生動的——一個集中的人物，然而他是主動的。他看見被藝術思想底論理所暴露出來的人生和時代底意義。他喜歡觀衆看見舞臺上偉大時代之一般化的表現。他底技巧已臻於完美的境地了。奧尼爾底 All God's Chillun Got Wings）和拉辛底腓特爾，便是他底舞臺論理底力量和完美的顯明例子。

太伊洛夫不斷的努力去發現一種對今日的問題更爲密切的接近，這個他是獲得成功了。他底最近的演出物——維許奈夫斯基底樂觀的悲劇（*Optimistic Tragedy*）——給卡美尼劇場啓發了許多可能性的地方。太伊洛夫決非放棄了他自己的藝術的方法，或者隱藏起他底創造的權力。他已經認識了那內戰——維許奈夫斯基劇本底主題——是一首英雄的詩篇，並且根據着這個見解，他把那些過去不很久的事件表現出來。有着優美的節奏的謹嚴，演員表演底優美的限制，舞臺裝置底有力的表現。然而太伊洛夫卻把所有他底發明的才智歸附於劇本底主要思想之內。一隊無政府主義的水手們宛如自大霧中出現，慢慢地在內戰的進行中，走到一個有組織的，

有訓練的布爾雪維克團體去。這部演出物正好證實它底名字呢。那一隊水手們底悲劇的結局，是給灌入了這樣的現實的英雄主義，而且它底描寫是充滿着這樣的人類力量和尊嚴，因此這個毀滅不是在絕望聲中完結，而只是結束在社會主義革命底堅定的思想和確信之中。

第七章 其它的蘇維埃劇場

那些主要的蘇維埃劇場，它們底創造的經驗，是影響及其它劇場的。當感受着莫斯科藝術劇場、梅雅荷特劇場和委克坦高夫劇場底影響的時候，其它劇場正在企圖尋覓它們自己的地位。各種戲劇的系統底猛烈鬭爭，並非毫無結果呵。它幫助想出了許多適用於所有蘇維埃劇場的原則，雖然每家劇場實行起來是各有自己的特殊方法的。

形式主義者們 (formalists) 想將演出物和演劇底技巧加以一種純然外部的改造，和他們爭論的結果，他們失敗了。每個人都清楚知道，所有各種舞臺方法只是傳達劇本思想底一種手段而已；即使那是編演家最精湛的，最審美的概念，如果它僅以美化為目的，那早注定是徒勞無益呢。這是明顯的，觀衆不久將漠然地避開演員們空虛而沈悶的動作了。許多在革命早年出現的編演家，他們除了使形式革命化之外別無期望，現在是絕對的落伍再引不起人們之注意了。

蘇維埃劇場底普通原則

那對於傳統的劇場底批判，到現在仍然是正確的。狹隘的自然主義，作爲終極目的之日常生活底表現，演劇底常規的方法和劇場底非政治的態度，所有這些都完全過去了，也許可以假定它們再不會回來的了。在革命的「狂瀾與突進」時期底成就中間，有許多思想，是被國內每個前進的戲劇團體所獲得和佔有的。

每部作品，是一個統一的整體，它表現劇本底觀念，不單在技巧方面說，要用編演家底匠心和能力來把它謹嚴地構成，即對於它底中心的內部觀念，也該要如此。這種觀念底性質，常是哲學的和社會的。即使那些更傳統的劇場，例如有百年歷史的莫斯科瑪里劇場和列寧格勒亞力山特里亞劇場，也接受這個。演員只想向前推動他自己的個性，並不理會劇本底全部，這是過去這些劇場一種顯著的特質。不久以前，瑪里劇場編演了好幾個劇本，它們清楚地顯示了劇場所採取的新位置了。這些是魯波夫·雅羅維雅(Lubov Yarovaia)——特倫耶夫所作的一部關於內戰的劇

本，紛擾的市街 (Bewilderment Street) —— 烏絲賓斯基 (Gleb Uspensky) 描寫十九世紀中葉一個俄羅斯鄉曲小城底生活和情態的一部小說底改編，和敵人們 (The Enemies) —— 高爾基 一九〇六年所寫的以工頭和工人底階級鬭爭為題材的劇本。這些劇本，展示了劇場底新獲得的能力，來對一個時代作社會的分析，和保持觀念底統一。瑪里劇場並非放棄了它底寫實的藝術主義，然而過去它底個體的演員們底明顯的努力，不能聯合起來組成一個同時的整個體，現在他們堅固而密接地聯結着，從事於暴露劇本底觀念了。這家劇場底演員們，再不會為他們自己的緣故而注意他們所扮演的腳色 —— 不論這些腳色是怎樣地有希望的 —— 他們現在要了解劇本內每一個腳色。他們不高興把人物性格描寫看作為可學而致的一種聰明的技巧。他們是在探索着那些指示出人物底社會的和心理的本質的，現實而最典型的特性。就是這樣，他們將表演看為一個完滿的社會的和哲學的演出物，它為全體蘇維埃劇場獲得它底藝術的和社會的高水準。

為了表現那些藏在劇本之內的觀念的緣故，蘇維埃劇場盡量利用各種補助的成分。繪畫，建

築和音樂，這些被包括在演出物之內，作為感動觀衆的工具。這些成分，不能夠單獨使用，像以前的那樣，名藝術家們所繪畫的舞臺佈景，常被看作了最動人的中心。整個的舞臺裝置，必需配合劇本底觀念。舞臺上必需沒有一件東西是多餘的；每一處細節的地方必要有它自己的特別目的，並且打算在觀衆上取得它底效果。

「構造主義者」的傾向

當反對自然主義劇場對人生作艱苦的摹倣，和它底舞臺充滿過量的細節之鬭爭期間，構造主義者的傾向（constructivist tendency）佔得了優勢。「構造主義者」把舞臺看為純然是一個顯出演員底外部技巧的劇臺。他們不單是拒絕摹倣人生——他們擯斥所有和人生相像之處。在他們底演出物裏——受梅雅荷特底影響而創造出來的——他們使用了折旋的梯子和切斷的平面。他們不單是橫面的地，而且還直面的地劃分開那個舞臺。他們將舞臺看作是演員工作底旋盤。例如，在盧別斯許（Lobisch）底舊喜劇儲蓄箱子（The Savings-box）這部演出物裏，導演

法第爾南朵夫(Ferdinandov)和藝術家愛特曼(Boris Erdman)他們使用了一個傾斜的舞臺，在這上面建築了一座約超出一個人底高度三倍的伊法爾塔(Eiffel Tower)底小模型。演員們就在這個構造物之上來演劇了。它需要輕鬆，節奏和相當的活潑。

「構造主義」(constructivism)底最純粹的形式，曾為劇場所擯斥。它底任務，一方面是使舞臺避免自然主義，另一方面使舞臺除掉審美的成見，用繪畫來把劇場變成一個偉大的畫廊。它強調了舞臺底普遍的和較有彈性的應用之需要。它常使劇本底觀念簡單化和概略化。蘇維埃劇場已經從構造主義那裏竊取了它底意見，那是一個使演員表出他底才智和匠心的便利的劇臺，而且努力把它的和寫實主義的成分組合起來了。舞臺應要為暴露劇本底觀念而盡力，而不應該佔取一個形式的和自負的獨特的位置。

莫斯科卡勒娜雅·普列尼亞劇場 (Moscow Krasnaya Pressnya Theatre)

這種對於劇本的態度，是容許劇場有各種不同的處理的。莫斯科的普列尼亞劇場（在梅雅

荷特底學生渥克立科夫指導之下工作着的一家新劇場，當它改編史他夫斯基（Stavsky）底隨筆在進行中（At a Run）的時候，它作了一些有趣的試驗。戲劇的譯文是分成了許多插曲。動作發生於一個集體農場，而且根據那個鬪爭來和集體農場聯結起來。各種場面是用一種動人的寫實的風格寫成，而且是很典型的。完全沒有常用的個人的結構。那位青年導演開始他底工作用意不單是使觀衆目擊鄉村底生活和事變，而且使他們像有份兒在裏面參加一樣。他是決心的使看客盡量接近那在表演中表露出來的動作。因此他決定了摒棄普通的舞臺。在觀衆席正中有一個特別的平臺（platform），表演就在這個平臺上面舉行。有些動作卻發生在那從舞臺開始一直穿過觀衆席中間的蓋板（planks）之上。沿牆排列着兩行較小的平臺。舞臺裝置的材料，鄉村，圍牆，門柵的佈景和其它物事，全放在這些平臺上面。舞臺動作是這樣的散播給觀衆，他們被直接地帶到鄉村生活中間去了。鬪爭在觀衆中間發生，因此它造成了一種強有力的印象。

那些依照梅雅荷特底榜樣的劇場，爲了更大的活力和表現，常常將劇本分割爲許多短的插曲。有時這些插曲多至二十個以上；在每一個插曲裏，編演家試用幾筆重要的有效的筆觸，來表出

那場面底主題。這是反映在演出物底技巧方面的。多數的首都劇場和較大的各地劇場，它們使用一種換景迅速的活動舞臺。編演家企圖使這些短場面，外面的地和內面的地一起吻合劇本底觀念。

其中一個最常用的方法，是使用一個單獨的演劇臺，表演的時候自始至終絕不更換，只是容許改變細節的地方。當這些改變的細節表出每一個分離的場面底主題，於是舞臺底結構同時傳達出劇本底觀念了。在多數的例子中，這些細節是基本的地寫實的。它們從事強調藝術家和編演家所想引人注意的，舞臺裝置底各種特質。

莫斯科革命劇場

在這個領域裏，其中一些最有趣的試驗，已經被莫斯科革命劇場底藝術家許立普雅諾夫 (Shlepyanov) 和列寧格勒戲劇場底阿欽莫夫 (Akinov) 做出來了。革命劇場曾經力圖綜合蘇維埃劇場底主潮。導演普婆夫 (Alexei Popov) 以前是莫斯科藝術劇場底學生，他是明顯地

受了委克坦高夫和梅雅荷特底影響的。他應用一種精純的構造主義底原理，然而擯去所有對演員的心理上的冷淡，而且需要一種簡潔的人物性格描寫。同時他特別着重適合舞臺的現代題材底重要性。所有這家劇場演出的劇本，除了兩三部以外，全是現代蘇維埃的和西方的戲劇家們底作品。革命劇場曾經在蘇維埃舞臺底進展裏盡過很大的力量。它從沒有搖動過它底社會的和藝術的地位。它奠定它自己的地位的工作，是給予一部劇本社會的觀念，把它提高至從單獨的偶然事件到一般問題的水準之上。演員底演藝和演出物底外部的形式，集中在這個目標之完成。

在沙爾克希 (Zarkhi) 底劇本歡樂街道 (Joy Street) 裏，許立普雅諾夫佈置了一個天井的普通背景——這個天井被標準化的城市式的高房子所遮蔽着。那部劇本所講的是在一個資本主義的城市之內的窮人生活。背景在全部演出中全是一樣。那些高大的，陰沈的房子，給予人們一種貧窮之陰鬱單調的印象。和這個比對一下，樸哥丁底劇本我底朋友便大不相同了。這個動作發生在一個寬廣而愉快的背景。這個背景創造了使人感覺着空曠的空氣，規模偉大的建築，和充滿活力的人生。

列寧格勒戲劇場

阿欽莫夫在列寧格勒戲劇場底作品 *Robespierre* 裏，使用了活動電影的方法。他構造了一個小門和一段銀色梯子，從舞臺前面通到音樂臺去。這個加強了劇本裏悲劇的觀念。用古老的巴黎景色來作背景。這些景色是依照當時的習俗顯示出來的；房子底三角尖形，圓柱底暗影，街上的燈桿子——這些是一個古老的城市底印象，和悲劇有重大關係呢。

那劇本底形式，純然是它底觀念之表現。阿欽莫夫有時誇大了藝術家底重要，而奪取了編演家底權利。在別方面，在他底出演於委克坦高夫劇場的一部早期演出物裏，阿欽莫夫故意將他底奇想附屬於劇本底概括的觀念。這是編演家們怎樣闡明他們底問題的幾句話：那部劇本底主要的觀念，是包括在它底名稱——破裂 (*The Fissure*) 裏。現存的社會秩序被破壞了，新的階級層便產生出來。家庭生活被破壞了，新的集體行動便產生出來——而且，家庭底分子，有一些是站在革命之一面，有一些是站在反對那面的。欲想表出家庭之崩潰和每個分子之轉變是重大的社會

變故的一部，首先，需要創造一個特別的騷動的背景，用羣衆示威的形式表現出來。只有那個時候，分離的，人類的悲劇纔可以在合理的認識中看見。這樣將在事變底背景之下加強了它底最內的，個人的，人格了。其次，所有那些家庭的和個人的場面，在舞臺裝置和佈景裏，應該縮壓爲細小的，分離的加插物（inserts），代表着一個餐室，或者一個門廊之一角，或者簡單地一扇窗門。欲使舞臺裝置免除寫實的細節，而且避免舞臺過度的濫載，所有發生於家庭裏的動作，應要在分離的細小的加插物裏表現出來。

舞臺裝置與演員底角式

這是代表蘇維埃劇場對於舞臺裝置之理解的方法。它擴展劇本底活動範圍到廣博的觀念底領域去。凡足以幫助使劇本底觀念印入看客腦中的努力，處理或方法，一點都沒有忽略。劇場創造那在劇中人物周圍的必要的「舞臺空氣」（stage atmosphere）。音樂的斷片加重那必要的情味。舞臺裝置和燈光底色，幫助喚起各種情感之激動，驚奇或勇敢，快樂或悲哀，隨着情形而不

同。

演員底藝術達到一種更爲重大的意義。演員底外部的技巧，不能夠和那內部的技巧分開。節奏和音樂的和諧，是他底主要條件。清楚的說話態度，精確的動作，他底身體之完全受控制，以及把這個附屬於它底工作的能力——所有這些，是各種的演員同等地必需的特質呢。無論如何，所有這些只是傳達現代藝術家底明察的眼光所看見的人物底本質的一種手段而已。演員揣摩他所扮演的人物底內部的動作，而且建立他底對它的自己的態度。要能做到這樣，他務需深切地了解人生，那在社會裏發生的新景象，那被革命所養育和做成卓越地位的新人物。

這是自然不過的，演劇底藝術首先應該是在兩種方向內分衍出來。「形式主義者們，」我們已經說過了，他們着重在那解除演員底寫實主義和審美主義之束縛的需要。寫實主義者們固執着演員要和人生有更密切的聯繫；演員底責任是使他自己浸潤在革命底騷動的，豐富的霧圍中。無疑的，演員當着多事的革命的時代再生起來。從當一個職業的演員只對他自己的特殊藝術感到興趣起，他已經變爲一個感到自己和他底國家生活密切關聯，而且要爲新觀衆底政治的和文

化的成長負責的公民了。

「形式主義者們」感受了一種完全的失敗。他們毫無隱藏的強化外部的技巧，這個已經為人擯棄了。不論是意大利的喜劇（*commedia dell'art*）形式之恢復，或者遊行的市街劇場（*street-theatres*）底方法，都不能成爲蘇維埃演劇底基礎。然而話雖如此，形式主義者底影響已經指出了在演出物底技巧方面有完全熟練的必要了。

革命所需要的新型

舞臺是受現代生活底浪潮所沖洗。人物底新型已侵襲到劇場去，而且給予演員困難的問題。新型之多方面和豐富，從莫斯科職業聯合會劇場（*Moscow Trades Unions' Council Theatre*）底工作裏，也許可以估計出來。在和梅雅荷特及革命劇場底明顯對立中，這家劇場一開始便專致力於時代生活底重演。最初沒有感受形式底重大問題的麻煩，它自己獨佔地從事於內戰和社會主義建設之敘述。在一九二六——二九年，它底工作便爲世人所認識，因爲它選定了一些完全的

新型而介紹到舞臺去。自從那劇場似乎限定於搜集嶄新的材料，而且似乎注定了從不會成爲重要的哲學一般化以來，這個便引起了爭論了。無論如何，它底範例是有感染力量的，因爲他似乎將參加內戰的人們底情感和經驗表現出來。這些情感和經驗，不是表現在一種印象甚深的形式裏，這是頗可非議的。不過只在較遲的後來，當一九三〇到一九三三年，根據劇場底發展和成熟之比例，這種成分變爲更顯著了。

雖是這樣，它底活動是重要的。它底嶄新的，有時是混亂的材料，常常獲得強有力的效果。它本着過去日子底簡單和明晰的實證，把材料獻給了觀衆。它坦白地和雄偉地說出了革命底故事，宣傳着對敵人的憎恨和對國家的愛護。演劇底大膽的率直，達到觀衆那裏，激起了他們對革命底最後勝利的樂觀和信仰；如果看客在這家劇場找不到我們時代的英雄們底人物性格描寫，但是個體的特質仍然被抓住而活動的地表現出來。看客貪饞地接受了這些表現。劇場對於時代的注視愈爲簡單，那麼它表現從酷烈的革命鬪爭所發生的痛苦，死亡，英雄主義和快樂，愈爲完滿。劇場觀看它周圍的人生，而且企圖用這種人生底呼聲來說話。它感覺到紅軍鋼盔和外套底美麗，工作底

節奏，而且他知道舊時舞臺底華麗的裝飾，在這個時期的美中是沒有地位的。

以前是分散的，片斷的樣式，已經被蘇維埃演員集攏為一個大的整個體了。沒有地方容許我們詳細玩味各種個體的演員們。革命曾經帶來了一大羣年青的演員們，劇場就是大部分倚靠着這些演員，他們是當過去的十六年間長成的。頗有不少劇場，完全由這些年青的演員組成。那些較老一代的藝匠，他們把最大的努力和他底藝術深奧的知識，用到古典名著和現代劇本之演釋去了。

演劇底藝術，是從人生底清楚直接的觀察裏區別出來。它已經肅清所有的虛華和誇張了。簡單是需要極高的巧藝的。蘇維埃演員是正在工作着，以求達到這種簡單，熟練和深刻。

第八章 蘇維埃歌劇與跳舞劇

舊劇場底檢閱，不是限於戲劇爲止。它擴張到歌劇和跳舞劇(Ballet)去。然而，在這一點上，這兩種形式是比較戲劇本身更爲落後的。要解決把極端傳統的形式弄成時髦，這個問題真是十分困難。最先拿舊歌劇來現代化的企圖，結果是自然而然的失敗了。那給梅雅皮爾(Meyerbeer)或格林喀(Glinka)底舊音樂補充以新主題的企圖，不論它底目的怎樣值得稱道，而事實上是一種藝術的觀望主義形式——改正舊材料來適應暫時的需要而已。它們從沒有機會踏進那些重要劇場底舞臺，只逐漸地在首都以外的各地公演。雖然大的歌劇場對於舞臺採取嚴肅的批判態度，並且企圖使它們本身免除陳腐的擔負，可是過去仍然是重重的壓着它們。那問題不是單靠外部的改變——插進了偉大的佈景或巧妙的構造主義——所能解決的。這是一個歌劇的表演底整個觀念激變的問題。這個問題，史丹拉夫斯基和丹青科底新技術室，以及列寧格勒的國家歌劇場都

加以研究了。

史丹尼拉夫斯基技術室 (The Stanislavsky Studio)

上述的兩個技術室，它們底來源雖一起追溯到莫斯科藝術劇場去，可是它們所走的路是大大家相反的。史丹尼拉夫斯基，致力於訓練歌劇演員的工作，而丹青科卻全部精神用作大膽的試驗。對於史丹尼拉夫斯基，那主要的問題，是歌劇形式底心理的根據。當這個形式和作曲家底風格一致的時候，史丹尼拉夫斯基獲得了極佳的結果了。他底作品 *Eugène Onegin*，在表現普希金 (*Pushkin*) 和柴科夫斯基 (*Tchaikovsky*) 的深遠和單純之處，從沒有人比他優越。史丹尼拉夫斯基底方法和理論，已經在這部作品裏覓得它們最好的表現了。他底目的是介紹現實的男人和女人到歌劇舞臺去。所有他早年努力反對的，以及他已經成功了逐出戲劇的劇場之外的東西，仍然流行於歌劇舞臺。歌劇繼續被人作為音樂會一般的看待。陳舊的詞句，在主要的歌劇歌唱者底裝腔作勢裏，在人物底心理的內容之忽略裏，在「為音樂而音樂」之崇拜裏，繼續的佔着優勢。

史丹尼拉夫斯基長久不歇地工作着，致力於歌劇的動作和「角式」的演劇之心理的證明，並且訓練歌唱的演員，使他底聲音能够表現他所扮演的角式之內心的統一性。因爲分了心到歌唱演員的觀念去，史丹尼拉夫斯基忽略了歌劇底外部的形式，或者他不過引用了藝術劇場底方法而已。那些方法幫助他獲得自然和單純，而且獲得一個「總合體」——將較孤獨的歌劇歌唱者組成和諧的整個，灌注他們以對於演出物的共通的了解，而且使他們得過一種像真的舞臺生活。

尼美羅未徐丹青科技術室(The Nemirovitsh-Danchenko Studio)

尼美羅未徐丹青科是更爲徹底了。他不單是以改造歌劇爲目的，而且努力創造一種新的音樂作品。如史丹尼拉夫斯基一樣，他是從訓練演員開始的事實上，這兩位藝術劇場創立者，他們一起將精神改用於歌劇，完全不是偶然的，不如說是爲了試驗將話劇的方法應用於相近的形式這個需要吧。

這個試驗幫助了這兩位導演者，在他們底演員的概念裏，有了若干的改正。以前在演員底藝術裏被忽略了去的某一些成分，現在它們底真正的要義可以表見了。節奏被認為舞臺主要的法則之一。

隨着新演員底訓練，丹青科認識了一個綜合的舞臺底意義。他提出了「歌唱的演員」(singer-actor)。這個公式。丹青科底心目中認為完滿的演員，他底聲音，動作和有節奏的演劇，能夠表現出他所扮演的腳色底內在的本質。這樣，歌唱仍然有它底最初的價值吧，但在它本身之內不能作為是一種終極的目的呢。丹青科以音樂的喜劇 (musical comedy) 開始，然後包括在他底劇目裏的，是各種劇本配插音樂，古典的歌劇和現代的西方音樂。每部演出物是和歌劇底陳腐的概念隔絕的。每一部總是拿現代的戲劇舞臺來作榜樣。在下列他底作品裏，將看出一些他底範圍來。雖是只有十四年的歷史，丹青科音樂劇場已經演出了勒高格 (Lecocque) 底 *La Fille de Madame Angot*，奧芬伯奇 (Offenbach) 底 *Pericolla*，比最 (Bizet) 底 *Carmen*，亞里士多芬 底 *Jysistrata*，格里埃爾 (Glier) 作譜，克山歷克 (Kshennik) 底 *Jonny 涅佩耳* (Knipper)

底 North Wind，普蘭格特 (Planquette) 底 Les Cloches de Corneville，和莫索斯基 (Mousorgsky) 底 Sorochinsk Fair。

他在演出物裏所遵守的主要原則，是劇場自由應用各種方法，來表出那藏在音樂裏面的觀念。不單是演員要成爲音樂的，而且佈景，舞臺建築和服裝也要經過設計，使配合音調的節奏。

在演出卡門 (Carmen) 的時候，丹青科不用米爾赫 (Meilhac) 和哈爾勒維 (Halévy) 底舊脚本，因爲它用一幅錯誤的和歌劇的西班牙圖畫來隱蔽了那部歌劇底真正的來源。丹青科所看見的西班牙，不是一個風景如畫的，鬪牛和跳舞的國家，而是從蘇盧加 (Zuloaga) 和哥雅 (Goya) 底畫圖裏看出來的殘忍恐怖的西班牙。他看見了男女兩性間永恆的，悲劇的鬪爭。他用一種可以應用於其它的歌劇演出物的方法，來解決合唱隊的難題。依照他底處理方法，一大羣平凡愚鈍的「舞臺補充員」變作稍爲接近於古代的合唱隊。西班牙女人，一隊一隊的被派到平臺上面去，她們注視着舞臺，那裏扮演卡門和佐西 (Zosé) 底悲劇。合唱隊像是解除了舞臺的動作，而被派遣擔任作者和視察者底任務。相反地，在李西斯特里達 (Lysistrata) 裏，合唱隊變成了主要

的劇中人物。丹青科厭惡那典型的歌劇脚本底謬誤和心理上的虛假，他時常編製一種新的脚本，極力保全它底本來面目，而且以更大的真實來表現音樂底題材。

那部著名的小歌劇作品哥尼維底鐘（*Les Cloches de Corneville*），是摩特維諾夫（*Moréno*）底作品。他對於普蘭格特底音樂的態度，是絕對地批判的。他只選用那些有真正價值的詞句。其餘的，不論它怎樣的流行，是毫不留情地刪棄掉了，而代替以其它的普蘭格特作品，另外還補充些摩沙羅夫（*Mossalov*）用同樣風格寫成的東西。

因為不滿意那舊時的結構，劇場決心創造新的出來。那中心的結構，是一隊快樂的遊行演員底故事，他們來到哥尼維（*Corneville*）古堡壘，而暴露了那個僧院長。這是那部小的音樂演出物底要脈，充滿着許多有趣的插曲。劇場努力創造一部現代的蘇維埃演出物，不論那是怎樣的主題，也不論那劇目是古典的或現代的。

蘇維埃歌劇底「社會主義的寫實主義」

在蘇維埃歌劇之創造中，它底困難，是怎樣避免將我們熟知的人物們改爲因襲的歌劇人物，和怎樣爲演員之突然歌唱給以解釋。

在這一點上，梭士他科維支 (Shostakovich) 底 Katerina Ismailova，是繼續涅佩爾那部音樂演出物北風 (North Wind)——少數採用現代主題的歌劇中之一部——所指出的路綫的。北風取材於喀斯松底劇本大風之城 (The City of High Winds) 那是巴古 (Baku) 十六個委員被判死刑的故事。喀斯松底劇本，不是寫真的 (photographic) 或歷史的。它把巴古委員們底意外事件提高到浪漫的，哲學的高峯去，而且使觀衆能用新的眼光去了解 and 鑑定那時期的英雄思想。

Katerina Ismailova 是青年作曲家梭士他科維支在一九三三年所寫的。這位作曲家以一個社會主義社會之建築人底眼光來觀察過去，這比較他以現代的主題來寫作，並沒有減低重要的價值。梭士他科維支底歌劇，是歌劇進展中最大的界石。那主題本身已具有極強度的戲劇性——那是他從列斯科夫 (Leskov) 底一部小說改編得來的——且又配上了那充滿着深刻的

心理學意義的音樂和那蘊藏着藝術底真正本質的簡單性。用所有的寫實主義的力量，使沙皇時代的俄羅斯活現在我們眼前。梭士他科維支指出了在「社會主義的寫實主義」這句口號之下到創造的工作去的途徑。他底工作，不單在歌劇裏是獨特的，而且在全部蘇維埃劇場裏也是獨特的。它爲戲劇藝術底向上運動作證了，而這種向上運動對於即使更保守的形式，也拉引到新的和優美的工作去。

第九章 新傾向和新形式

「劇場十月革命」領袖梅雅荷特，引起了左派和右派的反對。「右派」反對他的理由是易於解釋的。他們是傳統劇場底擁護者，而梅雅荷特卻起來破壞傳統的劇場。「左派」倒認為梅雅荷特過於溫和了。雖說梅雅荷特仇視現存的傳統劇場，他仍舊擺脫不了劇場藝術底束縛。許多「左派」藝術家宣稱，藝術應和人生融合在一起。他們預言着，劇場底死亡快到了，那唯一可走的路，是放棄掉它而去尋求一些更活動的和更熱烈的形式。那「全般地」反對劇場的鬭爭，那破壞劇場的企圖，沒有得到成功。劇場並沒有死亡。它遇到使人驚異的改變，有時是緩進的和深遠的，有時是熱烈的，有時是集中的。劇場在梅雅荷特所提示的計劃裏，在賣藝者那樣的新鮮巧藝裏，在過量的稀奇古怪裏，從事於新奇事物的追求，而革命的日子卻給它以豐富的新智慧和新經驗。劇場底敵人接受了這個，把它作為一種暫時的過渡形式，領到受歷史環境支配的更複雜的形式去。他

們承認編演家底「人生掌禮官」(master of ceremonies of life)地位；他們把劇場看作訓練一個理想人物的適宜地方(「演員應要改變爲一個熟練的工作者」)並且認定「劇場應要供給人生底範例和人民底模範。」因爲劇場特殊藝術底性質一向是被他們否認，這個理論產生不出嚴重的藝術結果來。他們憎惡「藝術底謬誤」而且表明了樂意接受現實親切的人生，他們當時是和招貼劇場相妥協的。「招貼劇場(the poster theatre)是敢向社會挑戰和喚起民衆的劇場，它將會構成社會的自覺。無論如何，他們認識了其它許多使他們離開劇場的，誘人的畫圖——「集會，譁樂，法庭，大會場，俱樂部之夜，遊行的行列，狂歡節，軍隊檢閱，示威運動，葬禮，競選運動，罷工，工廠情形。」這種態度底內在的矛盾，是明顯地看得出來。要做到避免矛盾，那就是說，要和劇場底各種普通形式完全斷絕關係。

「大衆動作」情況

最正確的企圖，是組織「大衆動作」(mass action)——一種嶄新而原始的藝術形式。這

是軍事共產主義時期底特徵。它在列寧格勒最足以表見出來。大衆動作發生自要使多數人民參加表演，和創造偉大垂久的演出物這樣的願望。它底觀念，是集體的創造的藝術。它是普及於劇場以外的地方去，而且轉移到市場上來，在露天的場地公演。看客不會更久的是一個冷淡的旁觀者，但變成了彷彿是在革命的假日，或者在鬪爭，反抗和革命紀念的廣大表演中參加演出的——一個演員。這些「大衆劇本」(mass plays)底主題，是從象徵的——那是從顯著和概括方面來表現革命底勝利和帝都底崩潰——到歷史的——例如冬宮之佔領。

那些象徵着勞動者和資本家的大衆劇本，是規模廣大地排演出來。它們底本原，是來自法國大革命紀念節日。例如五月一日「勞動解放」紀念節，在列寧格勒，是安南訶夫(Annenkov)和克格爾(Kugel)擔任指導；同負責任的藝術家們，是杜布先斯基(Dobuzhinsky)，安南訶夫和許古科(Shchuko)。

「那證券交易所底正面，是被利用起來了。在它底圓柱上頭，高懸着一幅代表那「虛張的堡壘」的布幕。一大串穿着灰色衣服的百姓向着梯階走去。他們全是奴隸們。在圓柱之前面，高高地

坐着他們底主人，正在坐到大櫃子去舉行宴會。他們是拿破崙、蘇丹和教王。奴隸們衝上梯階去，但被那些高貴人物底僕役們趕下來了。同樣事情第二次跟着發生。到第三次，奴隸們武裝起來，拿着紅旗衝奔上去。正在譙飲的主人們不見了。那用來摹擬那座堡壘的幕布棄委到地上來，繪着「自由之樹」的第二張布幕出現着。那些被解放了的奴隸們跳舞了。然後跟着是煙火表演。」

那些劇本普及於很大的區域，並且不久連騎兵，砲兵和步兵都一起參加了。鐵甲車，甚至連軍艦和水雷艇，也被加插進去，並且整個故事慢慢地失去了它底象徵的性質，而變為歷史事件底全景般的圖說。冬宮之佔領，是第二類最大的大衆演出物中之一部。導演者是葉伏連諾夫（Yev-reinov），克格爾和佩特羅夫（Petrov）。藝術家是安南訶夫。參加演出的有六千多人。構成那主題的是剛在十一月革命以前的事件，包括着哥尼羅夫將軍（General Kornilov），衝鋒隊兵士，和克倫斯基（Kerensky）這些人物們之出現。最後一幕是冬宮之被襲擊和佔領。

容納劇場底外部的成分這一種方法，梅雅荷特曾經應用過，而且使之普遍化了。在大衆劇本底例子裏，這種特質對於動人的效果是極有幫助的。那拉引大衆到這些娛樂去的企圖，在非職業

劇場底演員方面引起了的問題，是他怎樣可以成爲一個公共的大衆劇底理想的參加者，而且沒有犯到他底專業의 同伴那樣의 初步的失敗。

非職業的戲劇團體

劇場是被認爲教育一個理想人物的媒介了。我們國家從來不曾感染過這麼利害的「戲劇狂」，像當革命初期的時候那樣的。每一區，每一個軍隊單位，每一個工廠，都有着它自己的「戲劇團體」(theatre-circle)，用極大的留心 and 注意，來監視着 and 發展着。這些團體引動了工人們，農民們，紅軍兵士 and 僱傭者。他們編演了許多短劇 and 獨幕劇。拿這些非職業的藝術來 and 昔日專供社會娛樂的「愛美的演劇」(amateur theatricals) 互相比較，那是不對的。現代非職業的劇團，它是在一個有經驗的訓練員底指揮之下工作。許多精神用於個體의 分子底一般的發展了。每部演出物加進了些東西給他們底政治的或者藝術的教育。劇團底目的，不單在於娛樂，乃是在於社會主義的公民底教育。它志在提高他們到時代底高的知識水準，志在喚起他們底必要的政治自覺，而且

給予他們一種藝術之領悟和健康的，充分發展的身體。劇場成爲「藝術與俱樂部」的工作系統內一個主要的連繫。其它的俱樂部團體——音樂的，文學的和藝術研究的集團——常常附屬於劇場，而且它們本身所做的工作，比較實行劇場所交付它們的，多不了多少。節奏，體育修養，對於立正和集中於一處的訓練，那洞悉人物底內質的能力，對藝術和音樂有密切的熟習——這一切均有助於提高文化一般水準和發展觀察力量，因而助成未來的創造的藝術家們底發展。

「藍服劇社」和「活新聞」團體

除了教育工作以外，非職業的劇團供給觀衆以各式各樣的戲劇表演，從最短的獨幕劇以至重要的劇本。「藍服劇社」和「活新聞」的大衆讀物和音樂獨奏會，這些是他們爲俱樂部而組織的。在較少的形式中，「藍服劇社」和「活新聞」是最爲完美。它們一起在俱樂部和工廠，爲勞動者和僱傭者表演遊藝。「藍服劇社」底劇目，除了那些一場的短劇之外，包括從各種劇本選出的整個場景，有時還試演現代的小歌劇和流行歌曲。在學習蘇維埃音樂堂底風格中，「藍服劇社」

沒有失掉一切和劇場的聯絡，但它已改變了劇場底方法，來適合它自己的特殊目的了。從它主張體育修養和藝術的技巧之暴露看來，它是最接近於梅雅荷特所創立的形式。

音樂堂工作之第二類，是「活新聞」，它保持一種和劇場更密切的接觸，而且應用戲劇的方法，和「藍服劇社」不同。它使用化裝和極美的服裝等等。在形式上，它接近於舞臺招貼劇和卡通畫。它是依照報紙底內容次序來組成的，包括着社論，小品文字，重要時事之類。所有這些遊藝底形式，均說及目前的問題，並且各工廠或者各工業底本地新聞，反映在它們底獨幕劇裏。

當革命早年的時候，重要時事和激動的案子，常被拿來戲劇化了。例如：「一九二〇年六月二十八日，在特威爾第三國際俱樂部 (Third International Club of Tver) 內，舉行對於封建的波蘭 (Poland) 底裁判。特威爾工人宣佈他們底罪狀。波蘭的政府，地主們和布爾喬亞階級，被判以破壞蘇維埃俄羅斯的罪名。」……俱樂部訓練它自己的編劇家和探求新的方法，表出它對於煽動的和宣傳的形式及主題，是有一種特別的愛好。這些劇本底動作，是容易的從前線轉移到工廠，以及從那裏轉移到冬宮和證券交易所，從一九〇五至一九一四而一九一五年。那些人物們是典

型的和永久的，「布爾喬亞階級，知識階級，將軍們，工人們，紅軍兵士們」——他們常在新的結合之中，然而他們本着固定不變的特性。合唱隊形成表演底戲劇中心，而且扮演一種重要角色。非職業的劇團底節目表內所有的遊藝，最簡單和最常用的形式是：「男女合唱，生動的招貼，戲劇化的遊戲，滑稽表演。」這是無可置疑的，不論戲劇的團體怎樣受了劇場底影響，它們在戲劇的方法上也給回以相當的影響。人物們底明顯的輪廓，尤其是自然主義之張掛的招貼風格，後來被搬移到合法的舞臺去了。共產主義青年劇場 (Communist Youth Theatre) 底演出物，影響了列寧格勒赤色劇場 (Leningrad Red Theatre)，青年勞動者劇場 (Young Workers' Theatre) 和莫斯科職業聯合劇場 (Moscow Trade Union Theatre)。赤色劇場底特殊的自然主義和它底內戰插曲，在它像招貼那樣的戲劇特質，和它底對於人生之接近上，是和俱樂部底演出物類似的。梅雅荷特為煽動和宣傳目的而應用自然主義，以及他插進劇場底外部的要素，無論如何不是十分偶然的了。

那大概非職業的共產主義青年劇場所用的各種方法，曾被一個對它有過詳細研究的觀察

者，加以如下的描述。他指出了「那些代表革命底階級敵人的人物們，常常因為受了一種誇張的折射過程，而變為不合理的，被歪曲了的。」他們以滑稽的姿態顯示出來。「在別一方面，共產主義青年劇場所編演的劇本中之自然主義的人物們，充滿着一個現代人及藝術家對於在本人眼前表現出來這個新世界的詳細情形，所發生的愛與情感。這是愛的自然主義，或是歌詠農村生活的自然主義。」

在莫斯科和列寧格勒，每年舉行一度互相聯合的競賽，目的在提高職業聯合劇場這些集團底標準。職業聯合劇場希望根據現代劇場底必要的條件，來從事演員演藝之繼續的研究。從研究得來的方法，由重要的劇本演出物如魯波夫·雅羅維亞 (Lubov Yarovaya)，烈風 (The Gale) 和訓令 (The Mandate) 等獲得發展了。

青年勞動者劇場

最完滿的一類非職業劇場，在普及蘇維埃聯邦各地的青年勞動者劇場中可以尋到。在工廠

和集體農場裏，有許多這樣的半職業劇場和小劇團。

這些劇場曾經渡過了一度重要的進化。它們從演出煽動的劇本開始，而且首先傳布據本底「小冊子」(pamphlet)風格的原理，它們底演員就像一個「情感熱烈的演講員」一樣。它們看得劇場藝術不過是一種煽動的和宣傳的手段。在它們熱心從事社會主義建設和反對無黨派的藝術看來，它們早就輕視戲劇藝術底特質了。它們編演了許多關於現代生活重要問題的劇本。這些劇場想出了一些奇特的方法，那是對於強調劇本底政治觀念有極大的幫助。爲了更顯著地暴露壞的人物的緣故，它們任意將動作從現在轉移到過去，把投身革命的人們分成了若干型類，並藉此來強調那些屬於好的型類的人物。可是革命的活動愈有進展，那把政治的效果來和演劇能力底高水準聯結一起的需要，愈爲迫切。在最近的演出物裏，這些青年勞動者劇場已集中在批判地同化演員藝術底重要法則了。不久以前，莫斯科青年勞動者劇場公演了米契坦科 (Miki-tenko) 底劇本我們國家底少女 (Girls of Our Country)。在這部劇本的演出物裏，劇場聯合了莫斯科藝術劇場導演們底力量，那是一種產生最有希望的結果之結合。青年人物的腳色，是用確

實的力量和誠實的階級人物描寫，扮演出來。

雖是在這樣的進化過程中，青年勞動者劇場保留了它們自己的特質。演員們全是年青的伙子，他們中之多數，繼續在工廠裏工作，這樣來保持一種和他們自己環境底密切的聯絡。他們演出的劇本，多數仍是他們底集團所寫作的。青年勞動者劇場仍和俱樂部密切地聯絡着，而且它們底工作是最有結果的俱樂部活動中的一個分支。這些劇場常常被用作政治的和社會的運動。它們介紹新的歌曲，新的遊戲和新的形態給勞動青年。它們底表演是有一種特質，而且爲各種不同的目的而效力。

紅軍劇場

由於劇場底教育的要義，因此創立了許多特殊的劇場，其中最富興味的是無數的兒童劇場，和紅軍劇場。後一種劇場底目的，在於提高紅軍底文化水準。紅軍劇場被看爲青年人教育的組織網之一部在多數較大的城市中，設有所謂紅軍俱樂部。這些俱樂部有好的圖書室，許多從事於一

般科目研究的團體，以及其它專門研究音樂和演劇的團體。那供給紅軍的遊藝形式，從非職業的劇場以至有高的藝術水準的表演，時常變換着。所有的是紅軍歌唱隊全部合奏或合唱，男女滑稽丑角表演，以及傀儡劇場公演煽動的喜劇，這些都容易為軍隊大眾所了解的。它們底便於攜帶，使軍隊無論偶然到了什麼地方，都可以容易的從一處遷移他處。那些旅行劇場，在內戰時候擔任了很重要的職務，來保持兵士們底熱忱和士氣。在和平的時候，它們工作底目的是在於教育那些公民們，他們後來轉回公民的生活，而且幫助改造他們底國家。

這就是為什麼紅軍底劇目從沒有被減貶或者使之簡單化了。除了以內戰和目前生活為題材的劇本以外，它包括了舞臺的名著。例如，莫斯科紅軍劇場演出了奧斯特羅夫斯基底膿瘡 (The Fasters)。在它底創造的工作裏，它顧慮到觀衆和非職業的藝術底特性。

兒童劇場

我們所說的兒童劇場，是成人的演員們演劇給兒童看的劇場，它們已經要和壞的傳統習慣

鬪爭了。革命以前的表演，充滿着過分的訓誨主義，壞的趣味和偽善。現時許多兒童劇場是青年時代底愛慕和關切之表現。這些劇場，同時以藝術、教育和娛樂爲目標。許多教育工作之實行，是和劇本演出物有關聯的。學校組織團體參觀兒童劇場。參觀的時候，常常先來一番詳盡的說明工作。代表大會已經變了列寧格勒青年劇場不可分離之一部分了。兒童對於劇場的反應，被拿來加以仔細的研究。凡引起不健康的驚奇心，或者神經刺激的東西，都給刪掉了。藝術方面底基礎，是建立在各種發育時期的兒童心理特徵之上，並有劇本適合從七歲或八歲到十四歲或十五歲的各種年齡。兒童劇場底教師和工作者，他們注意到那直覺是青年看客主要特性之一，一起連同「那使他注意力專注某一事物的困難。這個阻礙了他不能集中在已失掉了一霎那興味底新鮮和敏銳的任何東西，並且驅使他爲他底注意力而追求永新的對象，它們是常從在他眼前表現的藝術娛樂以外找來的。」劇場把這些加以考慮，儘可能地使劇本成爲簡潔和流動，同時避免了印象底機械的改變。那些起源於兒童遊戲的劇場，現在能作優美的表演了。許多劇場，例如在莫斯科的兒童教育劇場，現在甚至拉引青年觀衆，使直接參加各種劇本之演出。兒童們贊助劇本中的英雄，供給

他以必要的情報，或者推舉裁判員對演員加以懲罰或辯護。在尋覓合式的演劇人的時候，劇場不得不創造一個「綜合的」演員——他務要擅長「說白底藝術，和歌舞底藝術組合在一起。」

不用置疑的，在列寧格勒的青年劇場（The Young People's Theatre）和沙特茨（Natalia Shtits）指導的莫斯科兒童劇場，它們清楚地認識了綜合的戲劇文化底高水準之必要了。日常生活的戲劇，不能滿足兒童觀衆。他們要求娛樂的「戲劇性」（theatricality）。這就是爲什麼音樂的劇本在這些表演裏佔着這樣的大部了。它滲入了整個的劇本，幫助演員成爲有節奏的和充滿表現力的。

兒童劇場盡量運用現代劇場底最近的成功。在列寧格勒的青年劇場，它底表演是在一個和希臘歌舞臺或者馬戲場相像的舞臺上演出。所有的座位，不是包廂座之排成層列，也不是方形場子內正廳前排和後排之劃分，而僅是一個半圓形露天大劇場的格式，一直通到樓板上面去。舞臺本身是向下的半圓形平臺，密接着第一排的座位，並有一個前臺和一個淺淺的後臺。前臺和平臺就是這樣的給看客們圍繞着。兒童得在「四處」觀看演員們。使人惹起了錯誤的幻覺之餘火是

不再活現了。兒童從沒有一會兒忘記他們是置身在一種有趣味的娛樂中。某一位兒童劇場導演宣稱我們要注意兒童之仇視欺騙和狡詐的自然傾向：「不論誰想和兒童玩耍，一定要他自己成爲一個孩子，那就是說——什麼都要對他自己誠實。」在這個舞臺上表演的演員聽命於他們底觀眾。他們曾經對兒童心理下過一番的研究，他們所用的方法是簡單的，以求得達他們底觀眾。他們底劇目，包括有古典的名著，民間故事和用淺白但使人感服的說話說出我們時代底大事蹟的劇本。在現代的劇本中，最流行的是阿爾泰底飄流的人們（The Robinson Crusoes of the Arkai）和我底兄弟（My Brother）。

第十章 弱小民族劇場

蘇維埃聯邦內非俄羅斯民族創造的力量，在舉行於莫斯科的「阿令辟克大會」(Olympiad)裏表現出來了。參加這個大會的，有十八家民族劇場(national theatres)約一千名的演員。這些劇場包括着：白俄羅斯猶太劇場 (The Jewish Theatre of White Russia) 白俄羅斯國家劇場 (White Russian State Theatre) 好幾家烏克蘭劇場 (Ukrainian theatres) 佐治亞·露西達維里劇場 (Georgian Rustaveli Theatre) 阿美尼亞劇場 (Armenian) 布爾基劇場 (Burki) 巴什吉爾劇場 (Bashkir) 土爾考曼劇場 (Turcoman) 瑪萊劇場 (Mari) 鞑靼戲劇場 (Tartar Dramatic Theatre) 鞑靼歌劇場 (Tartar Opera) 烏茲伯克戲劇場 (Uzbek Dramatic Theatre) 和 烏茲伯克音樂劇場 (Uzbek Musical Theatre) 演出的劇本共五十部以上，包括着改編的名著，民族戲劇家(national dramatists)和俄羅斯蘇維埃編劇家所寫的劇

本。其它形式的民族藝術，也有公演：電影片子放映了三十部，在十個各種人種的音樂會內，音樂的樂器的和聲樂的全部合奏（ensembles）舉行過二十次。這還不過是那些較大的弱小民族底戲劇運動之不完全的圖畫而已。去所有民族全數參加還遠呢；例如，吉卜西劇場（Gipsy Theatre），就缺了席。從這時候起，民族劇場底數目有了增加，而且劇場底標準也大為改善了。蘇維埃聯邦底民族政策，更從別一個角度——藝術底角度，證明它是合理的。在表演裏，無論藝術底觀念的力量和標準怎樣地變化着，它們動人地描繪出國家底迅速的長成。

許多民族劇場已經達到了那些重要的莫斯科劇場底水準了。它們顯示出很好的技巧方面的工夫，和戲劇的文化底高水準。它們底工作，不能夠被認為和所有蘇維埃聯邦劇場底工作是隔離的了。雖是每一家民族劇場保持它自己的特殊風格，然而它們中間共同的傾向，很容易看得出來。這是明白的，所有劇場是由於它們社會的和政治的目標之寫實主義化，這樣的聯合在一起。它們底導演感覺得他們自己，不單是舞臺藝術家，而是社會主義建設者，不單是他們底民族藝術創立人，而是共產主義文化先鋒。烏克蘭赤色工廠劇場（The Ukrainian Red Factory Theatre）、

把它底目標定爲：「活動地參加社會主義建設底一般工作；喚起並引使勞動大衆走向現在烏克蘭繼續邁進的，民族的，和文化的建設底途程；根據階級觀點辯證的地提示我們時代的現象，典型和問題，對於過去歷史的事件也是如此。」白俄羅斯猶太劇場創立人拉福爾斯基（Rafalsky）他說「劇場應該是一個有用的組織，而活動地爲我們社會主義建設底事業效力。它應該實行煽動的和宣傳的工作，深入人生底內心深處，掃除妨害我們成長和進步的所有障礙，而證實了所有引向社會主義底勝利的一切。」民族的「劇場和我們」民族的「文化相類似，是一個總合體：它底最終極目的不是在它本身，它只是使大衆世界化的一種手段。」佐治亞·露西達維里劇場底導演阿克密退里（Akhmetelli）他認爲「劇場當前的工作，是爲社會主義文化的革命而努力。」

民族劇場底生長

民族劇場數目之增加，是值得注意的。革命以前，烏克蘭只有一個企圖，以建立一個認真的劇場——沙道夫斯基底（Satovskiy's）劇場——它有許多優美的，能代表各式人種的演員以供

支配，他們都是有能幹的演員。今日在工人居住區內，有四家歌劇場，十家以上的國家劇場和二十家遊行劇場了。韃靼共和國 (Tatar Republic) 在喀山 (Kazan)，亞斯脫刺罕 (Astrakhan)，奧倫堡 (Orenburg) 和烏發 (Ufa) 各地均設有劇場，此外還有以百數計的非職業劇團。

劇場和觀衆接近，愈爲密切了。烏克蘭劇場底觀衆，百分之八十是集體地買票的——那就是，由他們底職業聯合會或其它組織經手代辦。白俄羅斯國家劇場底表演，所有座位在一個月以前，幾乎被各種工場，機關和職業聯合社團定下了。巴什吉爾劇場擔任各處鄉村和紅軍兵士部隊裏底「贊助者」，而且供給非職業劇團以指導員。(贊助者含有系統的協助之意。) 民族劇場曾經爲它底成功而奮鬥，並且克服了那些過去有害的傳統習慣了。土耳其戲劇學校學生，其中一半是首次學習怎樣閱讀和寫作的。許多地方，一家劇場底觀念，在敵對的階級成分方面，遇到了很大的反對，因爲它是反對已成的習俗呢。兩個烏茲伯克女演員被暗殺，爲的是她們除掉面帕而拿着走上舞臺去的緣故。牧師固守着他們底宗教儀式，極力吸引公衆對這些儀式的注意，欲藉此來代替民族劇場。劇場變爲一個階級戰爭底戰場了。社會的環境和不平衡的文化水準底差別，決定了

每家劇場底不同之點。雖則它們有共同的傾向，它們是各走它們自己的路。

有些民族，如烏克蘭、阿美尼亞、白俄羅斯、佐治亞和猶太，在革命以前已經有他們自己的劇場了。他們底表現出自己民族氣質的，和富有人種特色的藝術，吸引了大部分俄羅斯觀衆。烏克蘭劇場底成功基礎，是建築在它底歌曲，它底動人的跳舞和地方色彩之上。這些劇場底民族精神，對於其它劇場底進步的精神，是一點沒有關係的。非俄羅斯的劇場，和那些優越的民族底劇場比較起來，感到很大的難過。爲的缺乏了幫助，它們無法安定下來成爲一個永久的組織，而變作了旅行的劇團。演員們底才智，在小布爾喬亞劇目裏，在不停的旅行中，在表演時缺乏有資格的編演家底指導，和沒有適合的佈景與舞臺裝置方面，爲之浪費不少了。沙皇時代的政府嚴厲的統制民族劇場，只容許它們成爲一種毫無妨礙的娛樂形式，或者俄羅斯劇場底一種微弱的回聲而已。當革命的時候，關於這些弱小民族的問題，不是劇場之創立——有些劇場在革命前早已存在了——而是它們之改造。它們所要做的，是給予它們底過去以一種批判的評價，和表出那創立民族藝術底新形式之一種真誠的願望。

在其它的民族——韃靼、巴什吉爾、土耳其、土爾考曼、烏茲伯克和瑪萊——那又是另外不同的一回事了。他們只是要爲他們劇場底創造而奮鬥。中古時代的狀態，遲滯的進步，道德的和宗教的成見，這些是民族舞臺先驅者底障礙。宗教的儀式佔據了舞臺底地位，正如中世紀時代，俄羅斯拜山坦教堂舉行各種鼓集之代替了那些對於淳樸民衆的劇本一樣。直至一九一七年，土耳其婦女還沒有在舞臺演劇的權利。劇場是在那些大部分目不識丁的人民中間建立起來。這一類劇場底工作，自然而然地走向在劇烈的宗教反對之下的民族劇場底創立，辯護和組織去了。

過去的民族劇目之破壞

革命以前的民族劇場底劇目（現在所存在的），不能夠答復那些新的需要。把這個考究一下，便顯出極可嘆的結果來了。感傷的烏克蘭傳奇劇，哥爾丁底悲慘的劇本，胡調的短樂劇——像這樣無望的，抑制的愛慕，和整潔的道德的劇目——並不含有一種燦爛的文藝復興之希望呵。兩部或者三部烏克蘭古典的喜劇，阿美尼亞，孫特奇底劇本，少數的佐治亞作品，和猶太名著之改

編本——這就是能用的一切了，並且即使這些，也還須經過修改纔好用的。主要的問題是創造一種新的戲劇。

以前所不能達到的民族的過去，現在可以用絢爛的和感人的色彩，使之再現於舞臺上，產生一種新鮮的和強烈的吸引力了。英雄的和悲劇的歷史劇本，是和民族的寓言混合起來。有名的英雄人物底名字，使舞臺更和觀衆接近。現代的編演家們給予劇場以新的生命，而且用粉飾和誇張的風格，根據歷史的戲劇來解決演出物底新問題。在這些劇本裏，他們探求一種民族的風格，而且他們在新的情況之下來應用新奇的風格。

對於現代題旨的處理，編劇家們依照着蘇維埃俄羅斯戲劇家們所走過的路——從幼稚的但可紀念的煽動的斷片，到深刻地一般化了的社會劇本。有些劇本，是只有「民族的」價值而已，但其它的，卻超過了「民族的」界限。在烏茲伯克和土耳其底最初的卑怯的企圖，和烏克蘭戲劇家如米契坦科和古里許底優美的演出物之間，有着很大的差別。注意力是集中在這兩種題旨之上：私人的生活之轉變，和內戰底英雄主義。過去的革命鬭爭和最近發生的內戰，是一般地爲蘇維

埃俄羅斯編劇家們和民族的編劇家們所選用的主題。土耳其作家們描述他們國家底再生和新的自由。年青的白俄羅斯人處理那些發生自他們共和國底工業化問題。弱小民族的編劇家們，不單是接觸到那題材問題，因為那是所有蘇維埃戲劇家們底共同的問題了；他們接觸的問題是創造一種「內容是無產階級的，」「形式是民族的」藝術，一種將會創造重要的和嶄新的劇本出來的藝術。

蘇維埃劇本之改編

重要的結果，是從蘇維埃編劇家們底劇本和古典名著裏獲得了。劇場研究和同化這些劇本，世界古典名著，以及最古的蘇維埃各共和國戲劇家們底劇本，藉此來豐富它底劇目。俄羅斯劇本之選擇結果，常常採用那些處理各共和國底生活的作品。烏茲伯克選取了庫爾曼諾夫底反抗 (Rebellion)，因為那動作是發生於內戰時候的中亞細亞 (Central Asia)。那部劇本無需加以什麼的改變；僅有的差異，是特別着重於烏茲伯克底生活。阿美尼亞劇場公演楊諾夫斯基 (Yan-

OVSKY)底狂暴 (Fury) ——那是講及鄉村集體化的劇本——只是把動作底場景改爲阿美尼亞鄉村，在結構上沒有一些兒重要的改變。無論如何，露西達維里劇場在伊凡諾夫底鐵甲車裏，作出根本的更改來了。劇本底本文有了改變。動作從西比利亞移到達革斯坦 (Dagestan)，那件運動，甚而至於那些人物們，也被改換過了。農民底反抗被加以強調化。西比利亞遊擊隊首領凡爾賽寧變爲安果拉人了。西比利亞農民變爲高加索山民了，而且那領袖和大衆中間的關係弄得更爲密切。劇場沒有不屑應用浪漫的，民族的技藝，例如在山上鄉村這一個場面，插進了佐治亞的舞蹈和歌唱。革命的熱情，是這樣和民族的浪漫主義，混合在一部更美的和更有力量的劇本裏。

古典名著之改編

在蘇維埃舞臺上，古典的名著是被用現代的方法處理，而且民族的舞臺有時企圖改編它們，使之適合民族的環境。無論如何，在土耳其劇場方面，它從事於古典名著底外部的改編，這個企圖沒有得到成功。爲了使罕姆萊脫底觀念深印入觀衆腦中，亞塞爾拜然 (Azerbaijan) 的土耳其劇

場將丹麥的宮廷改爲中古時代和純粹想像的亞塞爾拜然宮廷了。莎士比亞底戲劇，自然地顯出了對亞塞爾拜然的生活的離奇和矛盾，那裏的皇帝和優美的宮廷從沒有人知道呵。莫斯科猶太劇場改編亞里威姆（Scholom Aleihem）所作的故事，白俄羅斯猶太劇場改編維加底 Puente Ovejuna，阿美尼亞劇場改編 Peppo，這些都是古典名著底較爲正確的演釋之例子。這些演出物是重要的。年青的導演李特維諾夫（Litvinov）想出了極好的方法來處理維加底偉大的戲劇，在革命最初的幾年間，這部劇本常常在我們劇場裏演出。他刪去了所有皇室的場面，而發展和擴張那些農民生活的場面，這樣來破壞所有的君主政體的傾向。他了解那廣大的社會背景底意義，而且溝通西班牙文藝復興期的觀衆和猶太鄉村的觀衆間底隔離。他創造了一部發生於封建的西班牙農民生活的，優美的悲劇。蒂許勒（Tysler）底輝煌的舞臺裝置和李特維諾夫底精細工作，使那風景絕佳的，反抗的西班牙鄉村，有一種經濟的，裝璜的表現。那和諧的說話，優雅的動作和舞蹈，並沒有使之時髦化。相反地他把中古時代西班牙底色彩濃厚的，反抗的鄉村表現出來。那編演家將猶太的藝術，和西班牙的藝術組合在一起。爲了使 Peppo——一部十九世紀的古典名著

——生色，阿美尼亞劇場利用「民間遊戲」(folk games)底成分在劇本裏。它宛如把孫鄧尼安和哥爾道尼(Goldoni)聯繫起來，而且在恢復孫鄧尼安底戲劇的力量方面，它恢復了名著本身底新的生命。劇本底「道德的」觀念，給改變為「社會的」了。導演們更改了那些人物們底「道德的」衝突，使「道德」變成了譏諷。劇場將劇本重新加以演釋。它用現在的眼光來考察孫鄧尼安那部舊的名著，在氣質的，習慣的演劇裏顯示出更新的氣象，這從不會變為模糊的，並且它顯出了阿美尼亞底過去的本質。

各樣人種的遺傳之應用

劇場要對各樣人種有價值的遺傳採取正確的態度，現在到了決定的時候了。烏茲伯克，巴什吉爾和高加索舞蹈，是他們自己的一種藝術。

這些在他們自己國內和外來的客人中間，一起的備受推崇。把這些充滿在表演裏，而且將一個不大知道的世界底新奇的，外來的美展露出來，這實在是一種誘惑呢。更其誘人的是，這些民族

從沒有將他們大量的節奏和歌曲充分地展露過。有些劇場，把這個當爲插戲（interludes）般應用，並且拿歌唱和舞蹈來增加市場和街道的場面底熱鬧。在相當的時間內，那是明顯的，「民族的遺傳」之崇拜，被看作只是妨礙着劇場底成長。

佐治亞導演阿克密退里，當他爲 Lemera 工作着的時候，也從事於佐治亞的氣質和音調之研究。無論如何，他認爲重要的，不是「東方的」動作它們本身，而是那些管束它們的法則，那些作爲演員技巧基礎並構造的地應用於任何真實的演出物裏的法則。

另一個重要的問題，是怎樣從全部的戲劇進化中選擇那些應要加以研究的舞臺。各樣人種的遺傳，證明了它對於選擇民族劇場所遵行的路，有着密切的關係。

民族劇場無需詳細地複習蘇維埃劇場所渡過的一切舞臺。這樣的程序，只能够解釋爲達到獨立的創造途程中一種暫時的情形吧。摹倣之有害於民族藝術，比較毫無隱藏的「人種誌主義」（ethnographism）更甚。既不要作蘇維埃劇場底附屬，但也不要和它處於敵對的地位，只是同化和研究演員與編演家底藝術基礎。既不要和「人種誌上的忠實」（ethnographic faith-

fulness) 疎遠，也不要作盲目的摹倣，只是密切地研究文化底成分，沒有了它們，民族劇場便無從發展的。不要按比例減低和琢磨之使達到莫斯科劇場底水準，只要依照現代劇場最好的方法，用民族的形式來處理國際的題材。只有這樣，民族藝術纔能保證成功呢。這樣的組合，可以在佐治亞·露西達維里劇場，白俄羅斯猶太劇場，和阿美尼亞劇場裏動人的，但仍未達完滿境界的形式裏看出來。

上述所有的劇場，都把它們自己看爲蘇維埃劇場底工作網之一部。雖說是民族的，它們排斥國家主義。它們把演員和編演家底方法學的問題看得最重。特別注意的是本地演員底特質。編演家們用民族的，節奏的動作，聲音訓練，現代的演劇底嚴密的法則，以及表演底普通的，和諧的佈置，來代替了混亂的，各樣人種的遊藝。

莫斯科猶太卡美尼劇場

莫斯科猶太卡美尼劇場底演出物，是有一種特別高的藝術水準。這家劇場，不單是爲猶太的

劇場，即使爲一般蘇維埃劇場底發展，已有很大的成就了。那劇場是建築在活潑的民族氣質之上，而且保持在一家演劇純乎自然的劇場底嚴密的節奏境界之內。它顧慮到猶太演員底民族的體育性質和心理性質。每一季，那劇場擴大它底活動範圍。它包括有許多猶太名著，外國劇本，和涉及社會革命底觀念的現代作品。它不單名稱上是民族的，本質上也是民族的。它多少算是一個社會的和階級的劇場，而且是解放了的猶太無產階級底靈魂之表現呢。

當一個人看見這種「猶太的演劇」(Jewish acting)，他沒法不受那動作底情感的告訴和敏捷，說話底緊張和表情姿勢底有力，所感動的。在它底早期演出物裏，當舊劇目是正在復興起來的時候，貧窮的衣衫襤褸的猶太人和有錢的猶太人底喜劇的化裝者——穿起了大禮服和莊嚴的，鑲綴彩飾的舊式長袍子——他們於狂熱的喜悅中，在古怪的戲臺和歪曲的梯階上面，跳着舞着。他們都是貧民窟裏的猶太人呵。他們會在一種莊嚴的肅靜中站着，像一座石碑一樣，只不過一會兒工夫，在他們跑到市場上最喧鬧的地方去之前，或者在從一個戲臺跳到別一個戲臺去之前，或者在衝下梯階他往之前。猶太劇場底演員們，是快活的，強壯的和活潑的。沒有關於他們的

「古時希伯來的憂愁」底暗示。「生之意志」是劇場底「主想」(leit-motiv)。「建設社會主義之意志」是在變爲它底題旨。導演以固定的工作底穩固的約束，來抑制這些容易發生的，猛烈的氣質。猶太的戲劇演出物底浮誇的節奏，是從猶太的羣衆底節奏和音度(tempo)中產生出來。民族的說話和姿勢，被賦予節奏的，音樂的形式。劇場發現了而且加強了民族的姿勢底節奏的基礎，和猶太人口頭語(Yiddish tongue)底音樂的基礎，這並非藏在「猶太傳經的」(Talmudic)吟調或猶太人敘集時所唱的歌曲中，卻只是市街，商場，城市底和諧的口語而已。猶太劇場成爲一種新的說話譏諷底基礎。劇場給與它一種稍爲崇高的特質，完全與動作相和諧。在說話和姿勢中間，沒有彼此不符的懸隔，它們組成一個密切地聯繫着的單位。每一部劇本，產生一種極有效力的印象，同樣是屬於內面的和外面的。每一個動作，跟整個的全部底動作和姿勢絕對和諧，而且還對它發生反應。這裏是動作和動作相會合的一個統系。當劇本底動力發生的時候，動作便跟着獲得了堅固和力量。

所有這些方法，是在復興和修訂猶太名著的工作進行中得來的，也被猶太劇場應用到現代

的題材上去了。後者更爲需要完滿的技巧和簡潔。在發展着「生之意志」中，猶太劇場是在創造着有重要的社會意義的演出物。我們所說關於蘇維埃戲劇的那種「社會的樂觀主義」是猶太劇場底一種特別的本色。這是不足爲奇的，那創造的和試驗的研究，這家劇場在革命最初的幾年間纔告開始，而在蘇維埃聯邦內民族劇場底發展中，竟已有了這樣一種明顯的影響了。

那些在它底演出物裏的觀念，愈是顯著的和實際的，劇場愈加迫切地感到一種彈性的精確的舞臺語言之需要。民族劇場所走的路，是一條鬪爭之路。它愈是用心研究現代劇場底方法，它被抽象的「人種誌主義」所吸引的機會愈少。它愈是聚精會神地注意着自己的民族底發展，它接近它底目的愈爲可靠。從社會主義建設底虔誠，民族特徵之分析，當代文化之熟悉和研究裏，那些民族劇場底有生氣的垂久的演出物產生出來了。

第十一章 蘇維埃劇場底目的

革命十六週年紀念時，蘇維埃劇場正在熱烈地和活動地致力於它底工作。我們會參加和目擊它底生長，並且看見它底矛盾和缺點，同時我們不能不覺得，如果許多的工作已經完成那末還有許多的工作要做咧。劇場所曾渡過的變遷，只是一個開端而已——並不是一個完滿的結束。我們正在計劃着那些新的戲劇原理，目的不是在於永遠保存它們，乃是爲了它們底更遠的發展。

舞臺藝術家們已經認識了劇場底政治的，藝術的，和教育的重大影響，而且這樣來負起他們對國家的一份責任了。

關於蘇維埃劇場底工作，其中一個主要點是，它不單是努力去表現世界，而且是「改變世界。」它展露過去的寶藏和現在的英雄主義。它這樣做，就是爲了正在一個社會主義國家內建立起來的那個新世界的緣故。它底本質仍然是煽動的，因爲它有一種使命，一個對新生活的號召，一

個新的泯除階級界限的社會。在第二次五年計劃的情形之下，劇場底工作已被派定為改變個體和養育社會主義國家底公民了。

所以，劇場不能夠限定它自己在一個確定的類型之內。它需要多樣變化的類型，來表現蘇維埃聯邦內所有的各種問題。我們在文學上，也在劇場上，說起「社會主義的寫實主義。」所謂社會主義的寫實主義，便是在那領到世界之改變去的觀念和情感裏面的「真實。」它是蘇維埃藝術底本質，而不單是蘇維埃藝術底形式。劇場早已不是一個依據經驗的，史實底編年作者了。它早已放棄了現實之攝影般的重現。但做到真實，不必一定是放棄所有的革命底「羅曼司。」相反地，做到真實是遠瞻未來的意思。

一個社會主義的未來的夢，是正在我們的眼前實現了。沒有一個人可以預言，劇場要採取什麼形式，或者它將應用什麼新的方法。無論如何，那早已明顯的，便是非職業的劇場將援用關於一部表演之構造的新原理，而那綜合的劇場底原則，卻注定需闡示一番新的眼界。我們早就可以辨別一個以改變世界為目的的劇場底輪廓呢。

