



新 俄 的 演 劇

運 動 與 跳 舞

新俄文藝論述之一

新俄的演劇運動與跳舞

昇曙華著
畫室譯

一九二七年五月初版

實價四角半

五

著者 昇曙華
譯者 畫室

發行者

北京東廠胡同西口外
北新書局
上海四馬路

版權所有 不准翻印

譯例

本編譯自「革命期的演劇與跳舞」和「無產階級劇與映畫及音樂」二書中。「革命期的演劇與跳舞」是一九二四年出版的，「無產階級劇與映畫及音樂」是一九二五年出版，所以本編中所述的都是自一九二四年以前的情形；近一二年來俄國藝術界當日在改變發達，情形當大不同吧。只是對於我們還是極新鮮的。編中收入各篇，除無產階級演劇運動這篇外，著者論斷之所根據的以劇評家羅巴欽司基和西陀洛夫之說為主。無產階級劇這篇，則著者是參考這運動的中心的路納却爾司基和凱爾時采夫的評論，並也參考反對派的僕里斯·騷珂洛夫的所論。其他二篇翻譯，也是著者收在自己的著書裡的。我翻譯時，有幾篇中偶有極少部分的無關緊要的刪略。

例譯

照譯者想來，本編是論述新俄藝術的最有趣味的一編，所說的事情我們都樂於

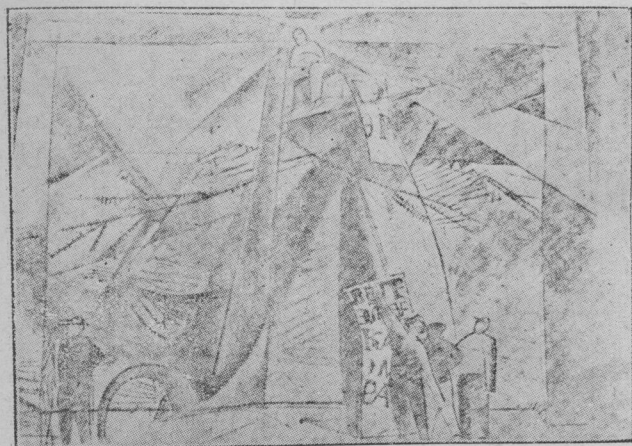
聞知的。對於國內的新劇運動者，固然是一種極值得的參考，至少也可瞻望一下，但對於不是新運動者的人也有意義吧。在這裡，譯者可指出我們覺得有趣味且望給以注意的主要的數點：第一是梅伊耶爾福里特和哀弗萊伊諾夫等的新演劇運動，第二是民衆劇運動及俄國民衆底劇的要求的高度，第三就是舞台裝置。要之，由演劇這事情表現出來的俄國人底創造力和生命力的強，當是我們的興趣的焦點。

著者在「革命期的演劇與跳舞」的凡例裡說：「新俄國的藝術中，於傳達革命底律動和氣質的事上，最發揮了特色者是演劇與跳舞。所以這二者能夠說是藝術革命的先驅。」本來論述演劇和跳舞的本編是應先出版的，因為譯成是最後，出版也最後了。

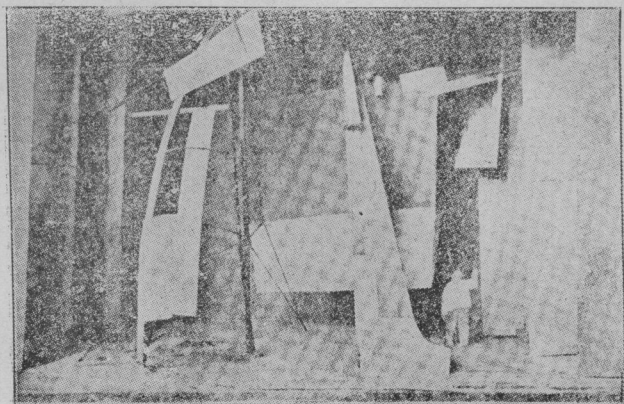
一九二七年

二月

譯者



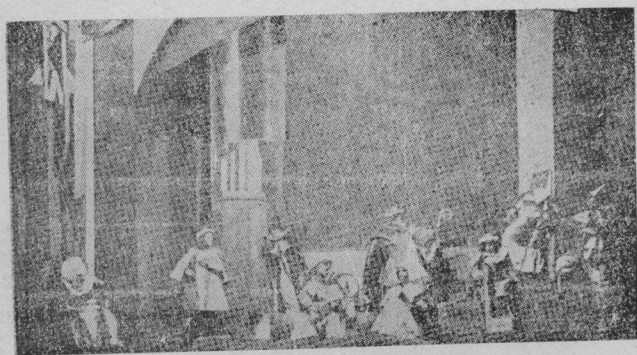
案圖景背的（作夫珂尼勃萊黑）「致格莊」劇詩
林特他家畫派來未



林特他 匠意舞上同



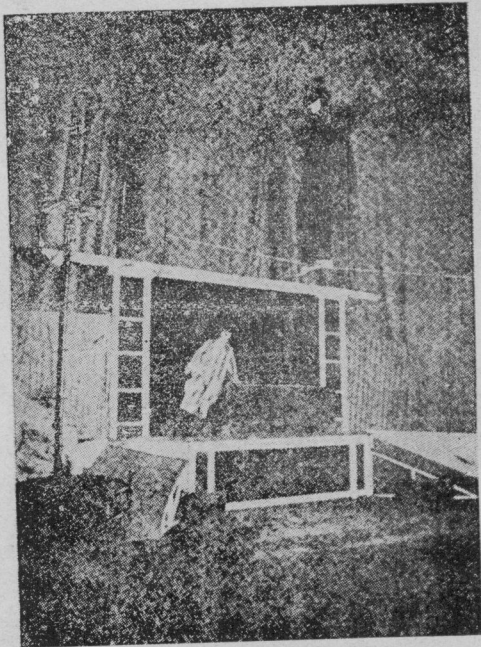
衣(上)演上所究研三第座術藝「世四十克里耶」
 夫戈但夫瓦督監台舞(中) (基司馮尼)案考裝
 (基司馮尼)置裝台舞(下)



「知吉的亞利瑪給」作爾台洛克

演上座伊芮爾梅加

寧思維家術美 面台舞幕三第



也者賢使即」作基司夫洛特史阿
無科斯莫)「方地的足不慧智育
(演上會化文級階產

波里瓦諾夫作「神官泰爾克維尼」四幕（無神論者座上演）

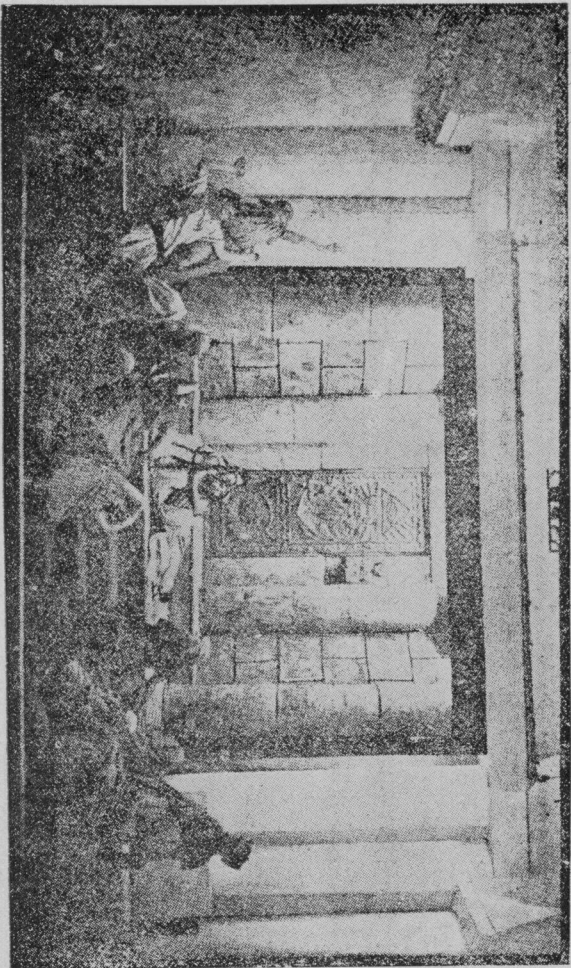


（尼維克爾泰扮）夫曹勃爾卡

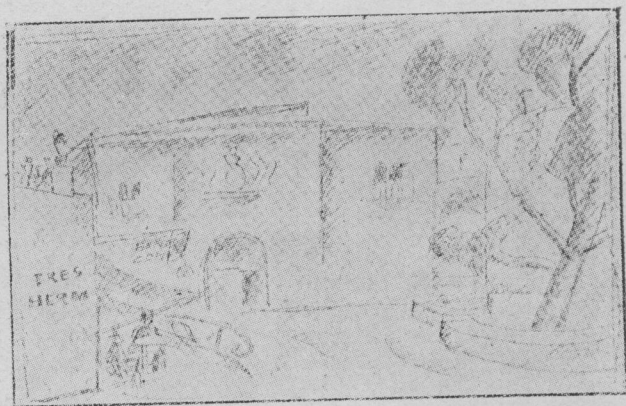


上 同

爲請』：道叫巴維克爾泰向衆民
我，着餓飢是們我，呵禱祈們我
『……着痛苦是們



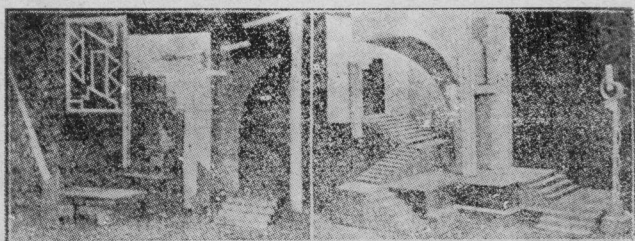
久永將暗黑，了殺我將要們你！呵衆民呵呵』：說衆民向尼維克爾泰
『。了騙欺被益利的們官神了爲是界世，呵呵。的之上們你被地



第一圖「拉珂里背」莫斯科藝術座上演
 基司夫洛却孔 舞台裝置



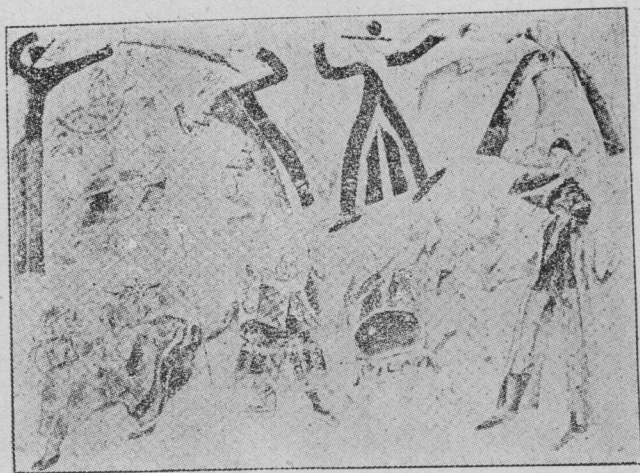
第二圖「它浪陀特姬」莫斯科藝術座第三
 基司夫洛却孔 舞台裝置 研究上演



演上座伊芮爾梅加「打思珂河·爾耶里維」圖三第
曼特里阿 置裝台舞



演上座伊芮爾梅加「法魔行」圖四第
匠意寄維諾比拉家畫



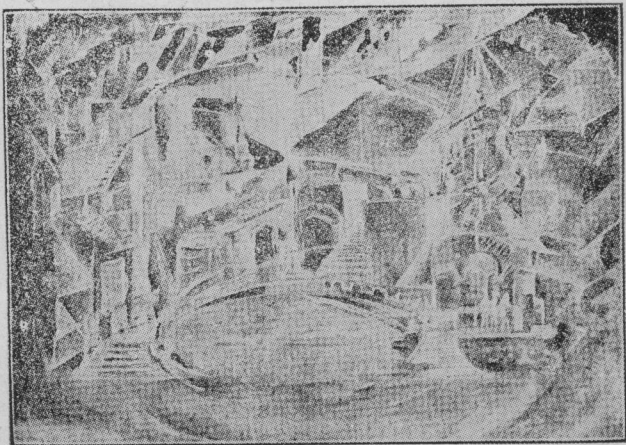
演上座伊芮爾梅加 「法魔行」 圖五第
奇維諾比拉 案考裝衣



演上座伊芮爾梅加 「神之仇復」 圖六第
奇維諾比拉 案考裝衣



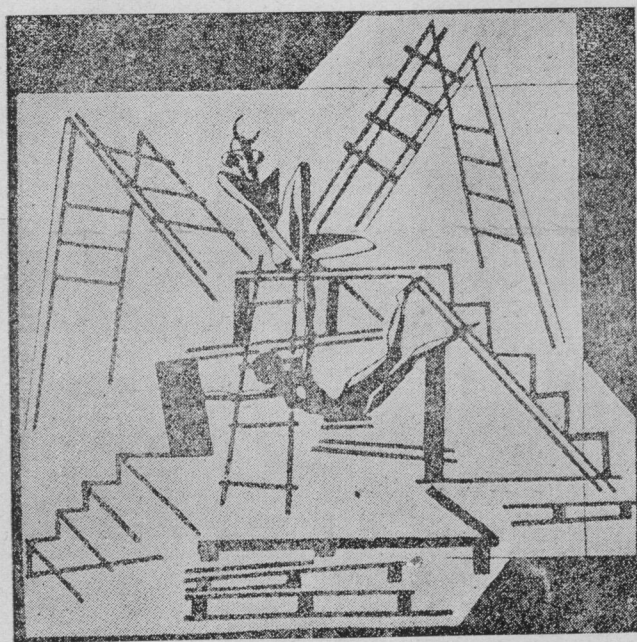
演上座伊芮爾梅加「略夫洛致·拉弗洛濟」圖七第
夫洛克亞家畫派成構 置裝台舞



演上座銘濟「惹恩里·伊台·拉珂」圖八第
夫洛克亞 置裝台舞



夫洛哈莎·大山歷亞



戈雷伊曹夫基的跳舞裝置

目次

革命期的俄國演劇……………一

藝術的聖地——政府的補助——革命劇壇的使命——純藝術上的革命——

俳優中心主義——從氣分向運動——舞台裝置上的新傾向——舞台藝術底

本質的區別——現代劇的舞台監督的意義

演劇革命的回顧（路納却爾斯基）……………一七

右傾劇壇與左傾劇壇——革命劇的建設與劇場的民衆化——古典劇與無產

階級——學府派劇場征服的途徑——革新劇壇的巨將梅伊耶爾福里特——

——新人泰伊洛夫——藝術座附屬研究所與瓦夫但戈夫——無產階級劇的

現狀——關於其他的劇場

新劇運動的二權威……………四五

革命與演劇——加梅爾茵伊座與泰伊洛夫的事業——演劇左翼戰線的中心

2

梅伊耶爾福里特——袁弗萊伊諾夫的「monodrama」運動

無產階級演劇運動………五七

(一) 序論

人生的演劇化——職業的演劇底否定與無產階級劇論戰——民衆劇創設的宣言

(二) 民衆劇創設的嘗試與其實蹟

認真的探求——資產階級劇的否定與無產階級劇的方向——演劇民衆化的嘗試——布爾塞維克的浪漫主義——彼得堡的「聖跡劇」——莫斯科的「聖跡劇」——那失敗的原因——「世界革命」的上演——「過去與現在」的上演

(三) 革命英雄劇創設的嘗試與其實蹟

英雄劇與勞農劇——「復仇者」與布哈林的讚辭——「復仇者」的內容——
「瑪里安納」的上演——「康姆妙納爾傳說」的上演——「反響」的上演——無
產階級劇的現在與將來

(四) 曲藝喜劇的嘗試

演劇與曲藝的結合——從劇場向競技場——俳優是一種 sportsman ——
——曲藝喜劇的二個方向——成功否是疑問

(五) 無神論者座的出現與反宗教劇

特色的底現象——一座的組織——反宗教劇「神官泰爾克維尼」與其上演

舞台裝置的革命………一〇七

俄國劇的興味的中心——舊派的舞台裝置——自然主義派的背景——近代
化的嘗試——站在新舊中間的舞台裝置——舞台裝置的新樣式——亞克洛

夫的全經驗——構成派的舞台裝置

俄國最近的跳舞……………一二三

時代與跳——現代跳舞的魔術師戈雷意曹夫司基——路金的表現主義跳

舞——巴爾納夫的力學的跳舞——女流跳舞手

最近的二種跳舞劇……………一三五

革命的偉大的效果——新跳舞劇「演譯劇者」——新跳舞劇「諾伊亞」

革命藝術與社會主義藝術(特羅次基)……………一四三

社會主義的停滯呢最高的力學呢——革命藝術的「寫實主義」——蘇維埃式

喜劇——曰悲劇與新悲劇——藝術和技術和自然——人間的再改造

插圖目次

- 詩劇「莊格濟」的背景圖案——同舞台意匠——「耶里克十四世」的舞台裝置與衣裝——「給瑪里亞的告知」的舞台面——「即使賢者也有智慧不足的地方」的舞台面——「神官泰爾克維尼」的舞台面（三幅）——「背里珂拉」的舞台裝置——「它浪陀特姬」的舞台面——「維里耶爾·阿珂思打」的舞台裝置——「行魔法」的衣裝——同衣裝考案——「復仇之神」的衣裝考案——「濟洛弗拉·致洛夫略」的舞台裝置——「珂拉·台伊·里恩茲」的舞台裝置——沙哈洛夫的跳舞——戈雷伊曹夫司基的跳舞裝置——路特維奇小姐的「裸舞」——同上——却爾涅次加亞小姐的跳舞——萊姆背爾格小姐的跳舞
- 封面畫：「星的運行」（陸爾茨安作）

舞跳與動運劇演的俄新

佳麗畫：「星池照汗」(繪圖天宮)

畫：「星池照汗」(繪圖天宮)

曹文正軍帥攝錄畫：「星池照汗」(繪圖天宮)

合奏：「星池照汗」(繪圖天宮)

合奏：「星池照汗」(繪圖天宮)

合奏：「星池照汗」(繪圖天宮)

合奏：「星池照汗」(繪圖天宮)

合奏：「星池照汗」(繪圖天宮)

合奏：「星池照汗」(繪圖天宮)

革命期的俄國演劇

最近數年間的革命時代，在俄國對於演劇的發達是構成了完全特殊的局面的。在各種藝術的門類中這期間獨只有演劇現出了進步，其他不論繪畫，音樂，文學，詩歌都陷在逆境裏。藝術家因為沒有繪具或畫布或暖房的設備，生理上就已失去從事製作的可能。他們物質上是非常窮迫的，他們或出席種種的會合和集會以口頭表白自己，或關係着帶教育性質的各種機關和設施，這纔糊過口來。這其間沒有展覽會，定貨也斷了，好容易纔有「產業藝術化」的宣言，也因產業本身的停滯只成爲完全的空文了。在美術方面認出幾分的光明和或種的改善來的是極最近的事。至于文學者或詩人的境遇則比藝術家更悲慘一層了。因爲一切的出版事業都終熄了的。對於在大革命的渦中沸騰着的國家，騷鬧着的不是出版的這種事；一切人的努力都向

着怎樣地維持自己的生活的這事了。作家或詩人是都被配布在各種圖書館的事務或書店裏，纔能得到日常的糧食。音樂者也是同樣的運命，他們是奉職文務人民委員會的音樂部而衣食着的。

站在其間獨只有演劇不但不失去從事人，反能够因新勢力的參加有幾許的擴張。而且那些參加來的新勢力是自來想像且都不能想像的人們。因為他們相携着在劇壇活動，演劇在革命時代就達到非常的發達。因此，文務人民委員會的演劇部是無論對於作家，對於藝術家，對於哲學者都成爲憧憬的標的，藝術的聖地了。因爲只有在這里藝術家纔能够實際地發表宣言和自己的創作。如此，一切的天才都集中于劇壇了。詩人（維亞却思拉夫伊凡諾夫，白萊意，布洛克，休彼特，思退普姆），藝術家（亞克洛夫，孔却洛夫司基，倫特洛夫，阿里特曼，下加爾，巴維爾克慈涅錯夫），建築家（維思寧，西巧珂）都在劇壇活動着了。各方面的藝術的天才向劇壇的如此的集中，不待說是將演劇底創造的運用提高了。而且給與了演劇

以向上進展的調子，將牠從像革命前似的惰性狀態裏救出。結果小劇場和藝術座底靜學的傾向今日已成爲不可能的東西，在劇壇裏已湧起暴風雨一般的活動了。

二

演劇底教育的及煽動的價值自然變成爲革命所利用的東西了。文務人民委員會雖在極度的財政難裏，也給與演劇以最大限度的物質的及財政的補助。劇場勞動者與別的藝術方面的人們比較，是置在生活最有利地位的，于這點上劇場決沒有訴苦不足的資格。劇場的各種的企圖都照文字開列着的受到補助。托這福利，無產階級文化會附藝的演劇研究所也多數開設起來了，遊行俳優團也組織成了，新的演藝設施（自然不是指新經濟政策時代的「加巴萊」(Cabalat)的隆盛)也舉行了。○劇是所有藝術中唯一的，既不知演藝材料的不足也不知資金的缺乏的東西。○代替這，文務人民委員會向劇壇這樣要求了：「爲我們的緣故，澈底地將演劇底道德的價值

自覺起來呵，這是爲了要建設那將給趣味與品性服務的社會的學校起見的。」由這緣故，演劇就無主張自己的生存權的必要了。這有法令保證着的。本來爲劇的根本上要素的「科」是適合革命時代的民衆的本能的，「白」是比無聲的電影更容易使民衆懂得的東西，從這關係，劇的速度與革命的奔流即和合着調子進展着，容易地爲民衆所諒解了。同時，革命向演劇要求的那效果的太直接和那進行的異常的迅速，有時倒爲演劇失敗的原因。

三

革命時代的俄國劇壇的活動是向着二個方向進行。其一，即是製作革命的演劇目錄和創設無產階級劇；而且這是無論從內容說，從演出說，又從俳優的組織說都應全然新的東西。其二，就是將俳優，舞台美術家，舞台監督者的技術及舞台裝置等來革命化的事。於是創造藝術的新方法，創造適應着那深深地內藏着革命的要素

的現代生活的韻律的方法，是革命劇壇的使命。換言之，就是由舞台表現的方法在現代人的精神裏提供出何等的等價來的這事情。偶像破壞的欲求，record 似的速度的渴望，對於明瞭和精確和機械化的熱望——這是由現代技術的進步所養成的現代人的精神，將這精神表現在舞台上，是革命劇的使命。這樣雖所謂革命劇，也並不是指表現政治的乃至社會的革命的的思想的事，要之是指為解決劇壇的危機，將革命時代所生的精力 (Energy) 利用到這方面來的事的。

關於第一個方向的使命在革命時代並不見何等的解決，于這方面的活動是終結在失敗裏的。革命並沒有製作出無產階級劇或無產階級俳優或無產階級演劇目錄來。要之無產階級劇的創立，是和無產階級文化一樣，不是一年或十年的問題，應該是社會主義將牠的創造力確立着，發展起來的結果。

但是于純劇術上的革命，却現出積極的活動來。學府派 (academism) 的排斥、舊美學的撲滅，現代劇的新形式的創設等即其例。自然于這方面也還不能說是已經達到真正的積極的結果了，新劇的根本法則是不能說已經給與了的。不能斷言牠底現代的公式是已確立了；要看那實際的結果，前途尙遼遠，在現在是不過纔踏出長遠的活動的第一步而已。然而主要的事情却已經做成了。演劇的舊形式是已被破壞，今後要向後退是已不可能了。不僅是學府派的劇場，即概凡自然主義的劇場，例如連莫斯科藝術座似的那最高的表現，都早已失去現代人的興味了。關於這事情有從藝術座附屬的研究所退出的人們分明地證明着。但在演劇革命所施行的破壞的活動之外，極著顯的積極的結果已達到了。那就是戲劇活動的確實的方向已指示出，病症的鑑定已有了；將來的事業是只要找到了藥草就好的。

今日俄國的劇壇即使怎樣地互相隔離着，又即使怎樣地互相交換着惡言，總之這等劇場是追趕着同一的方向，做着共通的事業的。(在這里集團主義的原則被應

用着。雖然大家嫉視反目音，却都互相爭奪着各自最後的收穫（結果）的。當其時所以盲目的地各人主張自己的優越權者，是在文藝勃興期所常見的典型的現象；而且這現象是「社會的」要求的結果，並不是各個名匠的思索的結果。俄國劇壇的力與將來就在這點上。

劇評家羅巴欽司基最近發表了一論文，舉出施行在革命後的新劇裏的四條定則來。這與從來的劇比較，當作現示着新劇的運動方向的东西是極有興味的題目，所以下面就着這等定則介紹一下。

五

定則一、『劇的本質是動作。在舞台上動作着的人是俳優。俳優是劇的中心。』
這定則實在是世界一般地古老，從而不必要何等的證明的。但是事實上像這定

則這般屢屢犯着的却沒有。很長遠之間俳優在舞台之上是不過演第二流的，不，有時是極小的脚色而已。全個十九世紀俳優是劇作家的奴隸。自然這之間也曾有瓦爾拉莫夫或珂米次莎爾在夫斯加亞 (Kommissarzhvskaja) 似的異才出現，破了舊傳統抽出一新機軸來，但那是個人的情形，並不能因之更變了全體的空氣。

二十世紀的初頭是更在舞臺監督的可怕的專制裏受苦着。關於這事是只要一提莫斯科的藝術座就夠了，在那里是一切事情都依舞臺監督的考案進行的。甲忌雷夫時代的舞臺裝置也是壓迫俳優的一種方法，是將劇的重心從俳優移到純職業的脚色去的一種手段。但在現在俳優的權利是已宣佈了，且確立着了。雖然有現代劇壇的雙璧梅伊耶爾福里特和泰伊洛夫彷彿全忘記了那職責似的，依然踏襲着舞臺監督專制時代的舊套，與他們的宣言矛盾着。但改革是已經就緒的；在現在舞臺監督是應一掃過去的氣分或情調，將注意的焦點注向俳優的活動的。

定則二、「俳優並不是體驗他的腳色，而是演出他的腳色的。俳優應該自由地驅使表現他的腳色的一切手段即運動，表情，律動，模擬等。」

從這定則就生出現代俳優的修養（自己支配）。在自然主義劇及氣分劇的支配時代，那為俳優的表現之主要手段的肉體運動，是作為非本質的東西被閑却了的，例如瓦爾拉莫夫始終坐在安樂椅上不動也能够告竣一個腳色。他不過內心地經驗着他的腳色，單單以音聲和模擬傳達出那內經驗吧了。肉體——手，足，身幹都完全被忽視了。與這相反，於新劇上是完全行用着俳優肉體的「返射法」。要求生活和動作的這種腳本的選擇這事情就已開出新的傾向了。例如泰伊洛夫，是以不僅用聲音和顏面，應用全身傳達心的經驗這事教育着門下的俳優們的；於是，不論是「布拉姆皮拉」或「費特拉」或「福爾米加」，都是將模擬劇的原則極有系統地實現着，俳優一面體驗了一面演出來的好安排。那演劇雖尚未完全地從「氣分劇」的美學解放出，但俳優的肉體是早已完全發揮出所有的可能性了。

梅伊耶爾福里特也不久就放棄了他的舊主義（「未知之女」），最近他的指揮棒轉向反對的方向了。即是他是爲了使俳優的各個的跳躍，各個的表情，各個的運動能容易地且自然地表現出來起見，將俳優的運動來機械化這事情當作目的的。他的「機械學的」演劇練習所的事業就向着這方向進行。給與肉體以運動的自由是他的目的；只要肉體的運動能够自由地，則表現內容就能夠自然地了，這是他的說頭。

福爾萊格爾也進向同一的目的，而他特別以競技場，運動術和走繩等賣藝者當作他的模範。對於他，俳優的肉體與牠的運動力的程度及牠的力學的可能性，單是這些是特別重要的東西。

以上三人（泰伊洛夫，梅伊耶爾福里特，福爾萊格爾）所指導的各劇場（研究所）的新嘗試，在今日是以非常的興味被觀望着的，但不論那一個要達到最後的目的前途還是很遼遠。可是時代思潮是明明祝福着他們的企圖的；只要一看別的劇場都在追隨着他們的足跡這事實就可明白了。

定則三、『一切的舞台裝置（背景，地板，雜具，衣裝）只是爲俳優演技的利益的手段。』

甲忌雷夫一流的舞台裝置，曾以那繪畫的英魅惑了歐美諸國是著名的事實，可是那舞台裝置是將俳優和脚本和舞台監督都全然壓倒着，演了牠自身獨立的脚色的。但是在新劇是完全將舞台從美術家的壓迫解放了。但這並不是說藝術家對於今後的演劇是不必要了，反而比以前更須要藝術家，所差的是藝術家所負的使命和從來不同了。在今日藝術家是俳優的運動的組織者，他的目的在製作適合于俳優的演技的裝置。這法則一解決，要比從來的繪畫的舞台裝置加倍地複雜起來的事原是不待說的。從美術家說，就必須利用現代技術所達到的各種的結果。色與光的法則，及到線與外延的視覺裏的影響——這種智識是必要的。這樣藝術家的工作的題目就無

限地複雜起來了。他除出應通曉新的舞台的法則之外，非具有那建築的使命底精確的理解不可。「恭喜的姦婦之夫」和「他列路金的死」，想不用藝術家的梅伊耶爾福里特的演出的嘗試是失敗了。加與顯著的特徵給構成主義的舞台裝置的事，與適當地驅使材料的事有分別。

支配了過去十年間的舞台的繪畫的舞台裝置，在今日早已成爲與新的趣味完全不調和的東西了，而且也完全失去表現的力了。即如俳優的衣裝，在現在是都用着單單的通常服（如在梅伊耶爾福里特的劇裏所看見的一般），或單當作使表現加強的手段，俳優得自由地支配成的衣裝；不妨說于從來的意味上的衣裝是全失去價值了。

八

定則四、『舞台藝術的各樣種類應細細地分類出來。（例如說悲壯劇，感傷

劇，悲劇，喜歌劇，grotesque 劇，寫實劇的樣子。』

從來這種的區別不過單只存在在各種舞台動作底外面的特徵之上的。這樣，劇場就被區分爲 Opera (歌劇) 劇場，Operetta (小歌劇) 劇場，drama 劇場，farce (滑稽劇) 劇場。但現在是以包含在動作這東西裏的力學的觀念做類別的標準的。所以悲壯劇，感傷劇，悲場，grotesque 劇等的區別是即刻表明了舞台裝置底內的本質了。把組織演技的動力表明了。於是，歌劇「惡魔」喜劇「恭喜的姦婦之夫」，喜歌劇「布拉姆皮爾」等的舞台面都不是同樣的東西。這等的舞台裝置應該一一分別出來。可是在從來的劇場這等的差別是全然被忽視，三種都一樣地處辦的。總之在這以前是無論於舞台裝置上，於俳優指導上或演出，都並不很有差別地流行着唯一的劇場主義的。

於這方面革命後是行了極貴重的改革了。例如悲劇「耶地普思王」(藝術家亞克洛夫)，霍夫曼式的喜歌劇(舞台監督泰伊洛夫，藝術家亞克洛夫)，grotesque

劇「它浪陀特姬」(舞台監督瓦夫但戈夫，藝術家尼馮司基)，「卡台伊勃克」(瓦夫但戈夫，藝術家阿里特曼)，「濟洛弗拉·致洛夫略」(泰伊洛夫，亞克洛夫)詩劇「莊格濟」(藝術家他特林)等的舞台裝置就是。這方面特別有趣的設計是歌劇「珂拉·台伊·里恩茲」(舞台監督梅伊耶爾福里特，藝術家亞克洛夫)的舞台裝置；但不幸這沒有實現。但這些是不論那個都作了各種舞台裝置的新典型了。

九

不幸是到今日於現代劇上舞台監督者的應有的意義還沒有根本的地被明白出來。到今日為止，還不能訶斥舞台監督者的專制。他們比以前更獨裁地左右着俳優與藝術家的意志。然而戰爭是沿着全線進行了，而且敵方是互相向着那優越權的確立突進着了。在今日以前俄國的舞台監督者的理想是克雷格的「游背爾·瑪里阿乃特」；他們努力着想像家畜或什麼似地全照自己的意思來左右俳優的技倆和藝術家

的工作的。這種努力的徵候，能够容易地在現在的俄國舞台監督者們的行動上指摘出來。但不久他們的職責即將移到純然組織的脚色上來的事是無容疑的。這樣，演劇的新陣地堅固得越快，又那各從事員的活動範圍區分得越快，則與這成比例劇壇的改良也進行得越快吧。無論到什麼時候，倘繼續着今日似的嫉視反目，總之是劇壇全體的損失。

一〇

莫斯科的劇場中作爲真真的新劇的積極建設者而現出頭角來的是只有二個劇場，即蓋蒂思劇場（梅伊耶爾福里特）和加梅爾茵伊劇場（泰伊洛夫）。倘取個別的情形來說，則因爲問題的複雜和新奇的緣故兩者都有不可免避的失敗，但當此困難的事業兩者都能勝任了他們的指導，這功績是不能不承認的。於這意味上，福爾其難陀夫，倍布特夫，福爾萊格爾等的劇場是降到第二位了。具有幾分特殊的意義者是

莫斯科藝術座的研究所，但那是雖有牠的指導者們的天才，總帶着純然折衷的性質的。如于「它浪陀特姬」的場上的瓦夫但戈夫的舞台裝置即其一例。

然而在對於革命後的俄國劇具有興味的我們特別重要的東西，並不是那各劇場所達到的個別的結果，而是支配着劇場全體的那空氣或一般的傾向。于這點上可惜的是所有的劇場的足步還沒有十分整齊的事。

演劇革命的回顧

(路納却爾司基)

叫我寫關於革命後的俄國劇壇，總括的評論似的東西的這委託，對於我是頗突然的事，自然，蒐集着記錄的事是做不到了。因此故，本文將成爲帶有到或一程度爲止，可說是個人的回顧和考察似的性質的東西吧。不待說，這是從最初就指導着俄羅斯共和國的演劇界與國家間的關係而來的人底回顧和考察。

最初，先通過全般前提的地說幾句。俄國劇壇的革命是，急激地肉迫着而來，將劇壇分割爲二個分野了。即傳統的劇壇與革新的劇壇。對於這等傾向，右傾劇壇和左傾劇壇的這言詞屢屢被適用着，可是這在革命的初期，發生不少的煩雜，似曾有使或一些人們，將形式的左傾穿鑿爲文化的政治的左傾的事。而且即在同是傳統

的劇壇之中也依然能够區別爲兩翼的。小劇場，亞歷山大林司基劇場等，是陷在頗強的傳統主義裏，保持着一种可驚的由俄國智識階級所構成的俄國劇的傳統的隆盛。對於社會主義的意識的智識階級底力強的擡頭，在劇壇上雖是比較薄弱地鳴響着，但總之鳴響終是鳴響的。

傳統的劇壇的別一派是藝術座。我把藝術座稱爲傳統的之所以然，第一，藝術座沒有從在十九世紀已由牠自己確立着了的演劇底主要性質遠離開；第二，到革命時代爲止的藝術座自身的新嘗試已經變成爲傳統的東西了；即根據這些理由。藝術座經過從劇場趣味往自然主義的長的路程，移到印象主義，在一方面移到從十九世紀末勃興到二十世紀初的特殊象徵主義了。但是不論那一個傳統的劇場，都有那形成一派的有名的俳優，或深的經驗，和那在革命前差不多一般民衆是全然不得接近的整然的排演史。

左傾劇壇的探求，多少在各種的藝術的近代主義的旗下進行着。作爲那最初的

圖士而出現的是藝術家的前衛。即巴黎教育的畫家及圍繞着他們的批評家的社會。

其中，梅伊耶爾福里特是具着銳敏的觀察眼光，追尋着所謂近代主義的流行或象徵主義劇乃至新劇發展的足跡，而且達到數段的進步。特別那繪畫的均齊的演劇，由他的手變成構成主義的演劇了。但是，關於這事將在後段說，在這裡只說一說，梅伊耶爾福里特加入了共產黨，已成爲形式的左傾和政治的左傾之合同的理論及實際的中心了。這事情不待說是俄國劇壇上最有興味而且最顯著的事實。

珂米次莎爾謝夫司基是稍稍傾于右傾的。在革命的初期，他被革命解放出來，曾給與出充實的趣味，生氣，及射標很正的演出上的新味；雖然于背景方面是非常地感染着未來派的流行。

在珂米次莎爾謝夫司基是，能夠期待着俄國演劇史上的重大器用的。但他預定短期間掉開俄國了。而且爲要占領在破滅着去的倫敦劇壇的末席的緣故，延長了那

期間。因此，他將這其間我們體驗着的，也是今後十年間將要體驗的劇壇建設的最顯著的時期，空空地錯逸過去了。

泰伊洛夫是，無論于怎樣的程度，對於革命——劇壇以外的革命——不會現出特別的同情。但是他對於劇壇，從他的獨創的主義出發，而且一方面在一般地以未來派的名稱宣表出來的近代主義底最新形式的強壓迫之下，起了系統的，又有計畫的革命。

多數的演劇研究所也進行着非常有興味的探求。而藝術座附屬的研究所是這些研究所中的筆尖。然而在革命的初期是除出第一研究所外不論那個都尙是剛在發芽而已。

二

革命政府對於莫斯科，彼得堡，以及地方上的這等的劇團，都保持着一定的關

係，同時又使劇壇在革命精神之內甦生起來，向着革命劇的建設，進而向着無產階級的創設，不能不給與了衝動了。關於這事的政府的事業，究竟是得當的還是不得當的，進步的還是不進步的，又經過革命時代我們俄國演劇是發達着的還是衰微下去的，要知道這些事先該研究下面的事實。即是，第一對於新的革命民衆，他們所直面着的演劇是表示了如何的價值了嗎；其次無產階級的思想，是非與在革命前已確立着了的演劇底如何的形式接近就不可嗎：這些事應該先研究。

自然革命是革命劇壇的朋友；但革命第一產生出來的東西是犯着小孩子似的左傾病的性急者，和過激的人們的粗暴的喚聲。在這樣的人們，舊劇場是概不合意的；對於那容量，觀客席的貴族的構造，舞台的照明裝置，地板及其他的裝置，都提出了反對。於是遂要求着將四面包圍着廣大的觀客席的舞台，或這樣的演舞場（Orchestra），甚至主張着民衆底集團的動作是演劇底唯一合理的形式。

要是劇場澈底地奉仕民衆的時期已到了，則我決不否定將露天出演，民衆的觀

覽物將從今後的革命的發展採取衝動，又與現在的劇場相並有建築別的樣式的劇場的必要等事。但同時倘觀察了像俄國似的北國的氣候，和頗頑強的因襲，或經過長期間內面的地合理的地結晶起來的劇場的樣式等，則不能不肯定于最近的將來，至少于四分之一的世紀間，那作為劇場的形式而佔了首位者，仍是我們現在所見的劇場。這事也可由下面的事情來保證，即是尚堅牢的建築物為數非常地多，而且今後十年間，建立新的大建築物，例如希臘的圓形劇場（Amphitheater）似的劇場，是全然不可能的。于是，那欲將舊劇場的形式從根本破壞的極端的叫聲，不被正經的共產黨員所容受，而向着新探求的方面求牠的支援了。

廣汎的民衆劇的或種嘗試，曾特別地在彼得堡進行着，但因爲資金的不足，和國家陷在多難的戰時狀態裏的緣故，不論那個都只是發了芽就完結了。與這同樣，正經的共產黨員，雖一刻也不會否定過從無產階級本身之內造出俳優來的事；但同時也不能照原樣地接受那「職業的俳優是不能服務于無產階級的」，或「應該以無

產階級中的好劇家來代替了他們」的這等的說頭了。倘若是這樣，則將成爲與棄掉資產階級出產的專門醫，將內外科的治療都委任于速成地被注進的無產階級這樣同樣的事吧。無產階級自己也知道，專門的事業是須等待技術家的。而且舞台藝術是複雜的東西，需要大大的練習的事想能够容易理解吧。無產階級對於俳優的技術，比之資產階級社會的觀客，或者更爲被惹引也未可知。這樣，舊劇的形式和專門俳優都一起被保存着是當然的；而且爲了革命後的演劇的發展，他們有就職當作傳授者的大任的必要也是明瞭的事吧。

三

然則劇壇底傳統奈何呢？牠對於無產階級是有用呢怎樣呢？不論問幾回，都要答道：「是的。」第一，由革命前的既存社會所造成的劇壇，並非必爲資產階級社會的產物，其中顯著地帶着作爲小資產的智識階級底創造的特色。而且以洗煉的技

術，排演俄國及各外國的古典劇作家的傑作，是作為根本的事情。因此，在今日以前劇壇就不是無產階級所能接近的東西。在他們理解了牠將牠容納到自己的文化意識之內去的以前，他們連自問一問應得撲滅這古典劇嗎怎樣嗎都覺得罪惡。是這般地無產階級的手所屆及不到的東西。但實際是只有這等傾向，對於他們是比別的如何新的探求都更深地親切着的。

什為麼緣故呢？

那是因為新的探求是作為資產階級世界的沒落，和同時將小資產階級的意識也引進大恐慌裏了的結果而現出來的緣故。大資產階級社會是從帝國主義時代已被剝去假面了，俗化着，失去一切的理想與信仰了；但小資產階級社會也顯明地失去革命精神，已違背着在各外國是前世紀的三〇——四〇年代，在俄國是六〇——七〇年代所信仰着的理想了。于是，連那批評的自然主義底高揚着的烽火，且不能在降伏于勝利者資產階級底恩惠下的知識階級的廣大範圍內，喚起反響來。知識階級的

青年，常在那鬱勃着的情熱之內，獨將自己底革命的衝動持帶到純形式的藝術的謀叛底平面上來。在契訶夫底有名的書翰中所認到的慟哭着的理想主義（實踐的理想主義，不是形式上的理想主義）的滅却，是使藝術隨意地毀損了形式，使牠被分析的解剖着了。表現在藝術品內的高尚的思想或強烈的情緒是早已不擁護形式了。

可是無產階級是具有內容的。他們要求着有內容的東西。即在耽美主義的資產階級，或與這雷同的純藝術家，當作高尙的使命似地唱着形式的技巧的時候，沒有內容的技巧總不能使無產階級樂意的。無產階級是，渴望着演劇使他們感動，使他們的經驗豐富起來的事的；他們願望着從演劇來一新自己的事。這樣的排演他們很少接觸。即使那不是直接自己的東西也吧，在感得着偉大地使有興味的生活的一片波動着的巨大內容的時候，他們自然也要求着這要裝在容易理解的形式裏的。他們將不希望埋頭在那對於飽滿的耽美主義者是那般有趣的各種裝飾或模樣之中去。就

從這里生出向寫實主義的躍進了。但是，這里所說的寫實主義，並不是將原有的事實自然主義的地描寫着的意味。民間的寫實主義劇是，不論何時都具有對於空想的傾向。但這空想應是具有感染力的東西，應該竭力感覺的，應是具有藝術的真實的東西。最後，民衆的力強的心，是要求內容須在強的鮮明的不朽的形式之內傳達出來。

總之這等的要件，即演劇給與感動的事，內容豐富的事，具有感染力的事，藝術的地真實的事，最後表情之大及調子之高的事等，一句話，所有的劇的效果，是都被包含在良好的劇場的根本條件裏的。由此故，歐羅巴是，當那存在在各種時代裏的良好的劇場廣廣地捉住民衆的同時，又能使知識階級的良善分子滿足的時候，常常趨向于這樣的形式了。依利薩伯朝的戲劇，莎士比亞的戲劇，莫理哀的戲劇，德意志的古典劇，法蘭西的浪漫劇，前世紀末的自然主義和象徵主義的有力的代表者們的戲劇，一切都要求着這樣的排演。總之在這等的範圍內是有對於無產階級的

宏大的未知的快樂的。這是一切演劇事業的廣闊的舞台。於是傳統的手法是完全適用的。只是這傳統有再行解放的必要。使牠前進不如使牠從新開始，因此我們應努力着回返到我們祖父時代的美麗的劇場趣味裏去。

從這一點，我底——我想不是我一人——個人的愛助是比之藝術座還在小劇場的方面。藝術座在此處沒有述說什麼的必要，牠是具有巨人的資格的。但是小劇場特別最近有着大的缺點。牠已失去自己的力了。牠和亞歷山大林司基劇場，我已說過，都陷進保守主義裏。在這點上，藝術座是和那魅惑的 *Posy* 一起地從一切的劇場趣味離開，完全移到寫實的真實了。其際失去劇的魅力的幾部分，同時比民衆進先一步了。

從這見地，可以說左傾派的探求是直接錯誤着的。不論梅伊耶爾福里特，泰伊洛夫，及其他的左派的人們，都說劇作在演劇上並不是重要的東西，在他們中調子雖各各不同，但一樣地宣言形式爲主，對於內容是無關心。因此，倘從思想的乃至

情緒的見地來說，則遭遇着「空虛」這大的危險了。而且即使這不是已經危險，也無疑直面着把將消極的作用及到新的客觀的健實趣味的這樣的牽強附會，無理地納進去的困難了。若是這不會將消極的作用及到無產階級，那也不過證明了對於這樣的事沒有預先警戒的無產階級，是容易被衰頹的文化的潮流所中毒的事的。

於以上的前提的考察之後，我在此處想就最近的演劇試一個簡短的批評。

四

先述說學府派 (academic) 劇場。

蘇維埃政府，極用心地將學府派劇場征服了。我們是不喜歡破壞他們底生動的織物的。我們不喜歡取強迫的行動。我們誘導他們來服務新的國家。最初是多少總妥協的地，以劇場自治的精神誘導他們。蘇維埃政府以牠的 delicate 之點和自由主義，在學府派劇場之間常得到頗深的同情。這事情使劇壇革新的事業容易起來

了，即今後也會容易起來吧。過去的事業是被包含在：第一於可能的範圍將這等劇場保持在最高的地位上的事，第二。於實際上將獻給資產階級趣味的貢物的他們的或種排演掃除去的事，及使他們接近一般民衆的理解的事等裏面的。自然，學府派劇場于思想上是非常難變動的。這是不但只以前的皇室附屬的劇場如此，即屬同一系統的藝術座也能說是同樣的情形。但是依據這，或種的徵候却大概能够窺見了。這等徵候雖在與劇場經營難的奮鬪之中是被拂去了，但到最近爲使從演劇研究得來的或種美麗的收穫引入劇場起見，廣汎的準備再度開始了。而且這已在藝術座內大地實施着了，是不待說的。即大劇場，尤其在明年中，決定招聘梅伊耶爾福里特或泰伊洛夫似的劇壇左傾改革家；游晉和幼里耶夫所指導着的小劇場或亞歷山大林司基劇場，近頃也容納了我的計畫，都用心深深地進行着或種的改革。關於演劇目錄，曾上演過我的脚本的前記的二個劇場是不能隨便看過的。不用說，歐洲的無論那一國，從那國內有劇場起到最近，沒有一國會演過帶着像「阿里伐·克隆維

爾」似的，尤其「弗阿烏思特與都市」似的革命趣味的脚本。大概這等脚本在有一部分人看來，革命趣味是並不十分多吧；然而在學府派劇場却是大飛躍。這二種脚本都以異常的熱心上演，大大地被觀客歡迎。將來從思想上的見地說，在我們革命社會中的極少數的藝術批評家與劇壇的大家之間，更親密的連絡是必要的吧。我是，對於當作學府派劇場的指導者的我們的關係也要完全合法的，這樣要求着。

關於演劇事業的物質方面，我們爲了學府派劇場的利益，要求很多額的金錢的叫聲也並不少。但是在實際，我們不過要求着剛及到帝政時代的消費額的五分之一光景而已。而且雖然門票是非常的便易，而學府派的劇場仍能不關閉，在現在即據觀覽過這的歐洲人們的說話，也自然能够被數到世界第一流的大劇場裏面去，能保持着這樣的高的地位者，主要的原因是在俳優尤其是劇場勞動者們的忠實。

新經濟政策是一面將或種的改善帶來給這等的劇場了。那就因爲把門票的價錢提高是可能了，自然還遠不能高到以前的程度。尤其在彼得堡現在門票也還是非常

的低廉，不能提高價錢。但是同時，國家底計畫的經濟却有大大地刺激劇場經營的地方。而且能够從招客政策將上演腳本的程度降低了。幸而不曾爲了這緣故發生何事，全體的學府派劇場都依然站在從前似的思想上的最高地位上。國家在幾分躊躇之後（政府代表者中的或些人，至于提議把大劇場全行封閉）。對於劇場也給與了適當數額的補助金了。因這，俳優的生活得保障，能够到或種程度制止他們到外國去營業。

對於學府派劇場的民衆化，新經濟政策是給與了非常的惡影響了。政府自身因爲沒有別的法，結局向劇場要求將免票席從百分之二十減到百分之十五。我證明這在希望着和勞働者階級的接近的學府派劇場却是不歡迎的。並且也想一說全俄職業同盟中央委員會，莫斯科職業同盟市委員會，彼得堡職業同盟市委員會，與劇場是常常有着良好的關係的。明白地說，則到過劇場的勞働者是，比別的劇場更尊重學府派劇場。而且職業同盟於那想服務勞働階級的努力（例如音樂會，在同盟會館內

的演藝會，以及在彼得堡的同類的舉行）上是和學府派劇場取協同一致的步調的。

還要在這裏說一句的事是，在莫斯科因為我們，學府派的劇場是被認真地擴大起來了。府學派劇場中並不止是藝術座，連牠的附屬研究所，加梅爾茵伊座，又戈理基研究所，或卡皮姆研究所，或像加梅爾茵伊·耶夫萊司基座似的有興味的小劇場都被包含在內的。在彼得堡我們不能有這樣的發展。但反之，於一般民衆化，與勞動階級的連絡等的意味上，彼得堡是遠凌過莫斯科的。而且從這見地，即在現在彼得堡也能够誇張自己的事業。

我在這紙上，對於我的這事業的直接的指導者，於這事業上的我的最可尊敬的手助的瑪里諾夫司加亞女士和耶克斯克曹維奇二人，表示深深的感謝之意的事，我想是當然的。他們這五年間，在不斷的危機和不快和俳優的罵聲之中，將無限地困難的自己的義務不息地成就着了。我堅決地相信着，俄國演劇界於牠的年代裏，

要向他們伸過感謝之手來的。

五

現在進而一瞥革新劇壇的歷史吧。

將劇壇區分爲學府派劇場和革新劇場的事，自然不是正確的。因爲在後者之中也不能不包含或種的學府派的劇場的緣故。當作革新劇壇的中心人物是舉梅伊耶爾福里特。他說來是『劇壇的十月』（十月是意味革命的）的英雄。自然他不是一時就馳參在革命的理想裏的。但一旦抓着了這理想，他的燃燒着似的熱心，即刻使他成爲我們華美的劇界裏的華美的人物了。我在此處不說到梅伊耶爾福里特底行政的手腕。那在他是頗大的失敗。圍繞着他的人們，一部分是只口舌的人，一部分是那當時甚至使頭都遲鈍了地在左傾的癩疹裏苦惱着的人。作爲那結果，這稍稍漫畫式的『十月』就非盡快地絕滅着不可的。但是於藝術的關係上，革命時代的俄國演劇

史的未來的著者，將要獻給梅伊耶爾福里特以許多的面頁吧。就是我，至少也非獻給他數行的文字不可。

梅伊耶爾福里特是，由于自己底政治的理想或形式的左傾，顯示出可驚的排演給與蘇維埃共和國的劇壇了。那第一是范爾哈命的「曙光」的上演。雖然到了終末是稍爲無力點，又來了倦怠的事是事實。究竟范爾哈命的原作於那本質上既已有幾分不適合于革命的理想，況改作又不成功。但是不管這，總之革命劇壇的真的曙光已告成了的事是無何等可疑的餘地了。我對於飛到阿披陀瑪尼的空中的鋼琴的蓋是反對的。當時，羞恥着自己的時代落後差不多要流冷汗了的勞動者，用手杖細細地指着背景的這處那處，一面訊問我「這睡眠究竟是怎樣說的？」的時候，我也同樣地有些面赤了。但這可不管，尤其是在第一回的排演，曾感着往舞台去，往舞台去的這樣被惹似的感興的。在舞台之上，曾有過多的喚聲，但同時也有真正的雄辯和革命的熱心。也有純真的，偉大的，而且單純的新的形式。自然黎明是尙蒼白的；

但無疑是新鮮的，純紅的曙光。其次梅伊耶爾福里特上演的是瑪霞珂夫司基的「神祕喜劇蒲夫」，這更顯出一段的進步了。我相信瑪霞珂夫司基的「神祕喜劇蒲夫」是美麗的喜劇，真的革命諷刺劇的典型，是那最初的嘗試；並相信結局一般的人們都會這樣地承認吧。梅伊耶爾福里特也大體地將那精神巧妙地抓住，且將牠美麗地表現出了。最後當作第三的嘗試，是恐怕更著名的收穫吧，即把伐格納爾的「珂拉·台伊·里恩茲」來革命化的巨大的企圖是。只可惜因為在共和國裏資金不足的緣故，這企圖被中止了。大約梅伊耶爾福里特將來得能將這實現吧。

但是對於梅伊耶爾福里特，所有這等的上演都是一種的妥協。他非常廣闊地伸長出手來，他甚至伸手到劇場這東西或那原則上。梅伊耶爾福里特是以賽球一般的氣勢，也不知道從誰那里受來衝動，同前方飛躍着，現在也繼續着飛躍。梅伊耶爾福里特的現在的傾向是什麼呢？就是使劇場接近着馬戲場，演舞場，音樂廳的事。他說道「演劇是愉快的展覽；劇場應該以街上的演藝者，或走繩等行輕身術的人，

或繪具，鐘聲，娛樂，技術等等的東西充滿的。」不用說，這是梅伊耶爾福里特式的劇場。我是從心裏歡迎這個的。但是強要將這呼爲「劇場」却是不必要。隨便地呼牠爲什麼都可以。當我們要使牠實現着黎明時，我提議將那第一的東西稱爲「梅伊耶爾福里特的」。這是非常愉快的，可愛的東西，不論誰到那里去都能夠使心平安的。但劇場的理與情緒是不能改換吧。關於這點，梅伊耶爾福里特的新的嘗試不能使我滿足。將劇場從背景裏解放出來，得成爲更有內容的東西的說頭我是同意的。我也同意將機械——並不是劇場或舞台裏的機械，是登場人物的機械——放到舞台的第一位上的事。例如加勉司基的「機關車的供養」是將機械來人物化了的第一步。這也是很好的吧。但是願意不要陷進猴子的模倣似的事裏去。梅伊耶爾福里特，於那未來的勇氣和嘗試上，將會提供出非常多的東西吧，但應該記到他是將一切都拖到 paradox（悖論）裏去了的這一事。在那處有他的獨特的美，也因為這緣故不能不愛他；但同時也因爲這緣故不能不批評他的。

六

作爲我們劇壇上的其次的大人物，有泰伊洛夫。他是自己熱烈相信着，因爲將當時不斷地系統的地動作着的非常堅實的劇場建造成功了緣故，他的姿態是以更大的輪廓被描寫出來了。我想來，泰伊洛夫能夠說蘇維埃政府對於他的見解是太薄了，但總之對於他的事業底不斷性或精力的之點曾非常地援助過的事是不會否定的吧。泰伊洛夫的劇場是『革新的學府派劇場』。因爲他于那探求之內，帶來了系統，平靜，理論的考察與基礎的緣故。我在這里不和泰伊洛夫爭執，我是屢屢將這事宣之于口或筆的。我承認泰伊洛夫從最初對於自己的演劇是漸進的這事情，而且我承認他的富于空想的，非常好奇的，有銳敏的地方但是純外面的，機械的底排演，是將他所夢想着似的新的俳優再返到情緒的時候所下的準備的這泰伊洛夫的說話。可是他應更進一步，以偉大的理想之火貫徹着劇場纔對。這樣，泰伊洛夫和那

可驚的最初的女優，通過這迂迴的路，或者比別的人仍更早地達到真的劇場也未可知。但是我給他憂心着，這路太彎來曲去了，不要在那裏面迷失着或徘徊着的嗎？事實上我覺得泰伊洛夫所指導的加梅爾茵伊座的俳優是于得了巨大的收穫的同時又失去或物了。但是，且將泰伊洛夫的這偉大的 *Pyramid* 的事業的一切價值表明出來的事讓諸將來，現在僅對於泰伊洛夫及泰伊洛夫派的熱心和勇氣表示一下敬意。

七

于同是新劇運動的方面，雖有多少無系統的嫌弊，在藝術座的附屬研究所的成績裏却有大可看的東西。特別第一研究所是計畫的地發展着，至于可以數到歐洲第一流劇場之中去的。同研究所的歐洲遊行演劇也跟着大的成功。第一研究所的第一回的離巢無論是怎樣的運命也吧，劇場本身已經是可驚歎的東西了。降至最近上演

的「耶里克十四世」是特別因俳優契訶夫底天才的妙技博得了真的勝利。

關於第二研究所我不很知道，所以在此處將沒有什麼述說。但這研究所努力着想不落後牠的姊妹們的事是事實。關於最幼的最富于魅力的第三研究所是不能在這里默着過去的。不幸的是，死將俄國劇壇的最可矚付未來的這研究所的舞臺監督瓦夫且戈夫奪去了。在恰巧到了我們特別靠了他的努力而有光輝的劇場季節的那年（一九二二年）奪去了。不理解這光輝的季節的人，是完全將劇壇的未來失去了的人。在這季節裏，有舊學府派劇場裏的「加爾閔」，「阿里瓦·克隆倍爾」，梅伊耶爾福里特的新上演，藝術座的「檢察官」，加梅爾茵伊座的「費特拉」，第三研究所的「聖安特尼」，「它浪陀特姬」，「耶里克十四世」，卡皮姆研究所的「卡台伊勃克」，其他「烏里耶爾·陀珂斯他」等上演，不論那個都會博了可驚的成功。豈但世界各國的首都中沒有可以和這莫斯科的季節相比較的情形而已，即過去的莫斯科也不常有這樣的季節。

關於瓦夫旦戈夫的事業我想另外寫點東西，所以在此處只是作為可喜的事實舉一舉他的創造力的飛躍，作為可悲的事實提起他的天逝，僅此而已；乘這機會，我願望失去天才的舞台監督者的第三研究所，不會因這可怕的打擊而崩壞了。

八

於無產階級劇方面主要的是無產階級文化會的活動。這活動也曾有一回頗隆盛的時期。無產階級文化會附屬的演劇研究所和牠的俳優，曾顯出幾個美麗的天才和可驚的鼓勵與熱心來。愉快的，活活的，充滿着笑與感激的「墨西哥人」的上演，是給與這活動以月桂冠的。而且這上演是可以大書特書的加在上面所記的演劇目錄中去的東西，也是在最近的季節裏的可驚的事實之一。但可惜的事情是，其後無產階級文化會非常怠惰起來，變成輕薄了。

於「墨西哥人」裏，無產階級文化會傾向於未來主義是得時宜的。但未來派，

伸手到革命的自然主義的普萊特涅夫「雷納」的時候是頗不知所措的了。無產階級文化會，目下正體驗着二種的危機。其一是比之對於他們還是對於我們更苦，且更可恥的事。我們是對於這應該記憶着的勞動者俳優團什麼援助也沒有給與地拋棄了的。蘇維埃政府和莫斯科·蘇維埃是，從那建築物裏將無產階級文化會追放出去了。無產階級文化會在我們革命共和國裏陷入真的乞食的地步了。惟這是恥辱。我們應該負這責任。其他的一個危機倒是可喜的事情。那就是，想把無產階級文化會的事業和職業同盟的文化事業兩相接近着的傾向。我個人想，從這事會生出好的結果來。

九

別的革命劇場，雖不很聞名但所謂公園劇場的，有時也有美麗的排演。把梅伊耶爾福里特招聘到牠那里去，將能把清新之味注進這劇場吧。

珂爾修座是優秀的劇場，想昇到真的理想的劇場底水準上大大地努力着的。這座於去年及本年的季節裏，曾有幾回整然的排演。但是失了國家的援助的這劇場，當此新經濟政策時代可不要墮到以觀客爲本位的趣味裏去嗎？我是非常担心着。但爲那力強的俳優團和對於所有劇的可能性的自由的發展，這劇場也能成爲刮刮叫的劇場之一的。

最後，思打尼斯拉夫司基的歌劇研究所所獲得的魅惑的結果，在這里也想要承認。怕會從此處起來能使歌劇的表演法刷新强的波動吧。這自然與由珂米次莎爾戴夫司基所開始的東西是完全於別的趣味上的。

我沒有多寫彼得堡的事，因爲我長久沒有到那里去了。但彼得堡的學府派劇場，于自己防衛和勞働者服務上樹起了大功的事，我是知道的。大戲劇座，即使是一時，保持着高的地位的事是知道的。又聽到在克爾格里的指導之下，國民館內的演劇座在民衆教育劇的立場上顯出可驚的成功的時候我覺得滿足；同時聽到在拉陀

演劇革命的回顧

洛夫指導之下華美地開場的諷刺劇場却將那鮮艷的翼膀收合了的時候我覺得悲哀。
(一九二三年)

（一）（二）（三）

...

新劇運動的三權威

最近俄國劇作家底創造的方面是與概凡別的歐洲諸國同樣地衰落下去的，但於劇場上的實際運動是極華盛，而且富于許多的新發見。在政治上成就了共產主義的革命的俄國人，在舞台藝術上，也成遂了不論在那一國都未曾做過的革命的事業。而且革命是促進劇場的民衆化的一大素因。因而對於演劇及 pageant (賽會) 的要求非常地提高起來了。即在外國干涉和內亂的黑暗時代劇場也決不會關過門；新上演的演劇記事或新劇場的開張的報告等不絕地在新聞紙上載着，幾乎常爲驚異的種子。就中最有興味的事情，是由有名的舞台監督泰伊洛夫和梅伊耶爾福里特及哀弗萊伊諾夫所完成的演劇的革命事業。

二

屈革命劇壇的第一指的是莫斯科的加梅爾茵伊座。加梅爾茵伊座是對抗藝術座的寫實主義的或自然主義的傾向而起來的劇場，那中心人物是舞台監督亞列山大泰伊洛夫。恰恰是世界大戰開始的頭一年，一九一三年冬，在莫斯科開始的俄國的自由劇場開設起來了，但不知是幸還是不幸，只開演了一回就破裂爲二個了，舞台監督泰伊洛夫領率了從女優阿里沙珂念起一座中的主要男女優，于一九一四年冬舉起了加梅爾茵伊座；其他的一部分人也組織了一座。珂念是曾在藝術座最初的研究所受思打尼斯拉夫司基的指導的女優，梅特林克的「青鳥」最初公演時扮米蒂爾，易卜生的「Peer Gynt」是扮阿尼特拉，都曾博得好評。但因為在她的藝術與藝術座之間發生齟齬，她棄去思打尼斯拉夫司基，與泰伊洛夫共同組織新劇場了。

加梅爾茵伊的主張是：（一）實行關於舞台藝術的新形式的理論。（二）從支配着（除出在彼得格拉特的梅伊耶爾福里特與哀弗萊伊諾夫的劇場）一切莫斯科及俄羅斯全國底劇場的傳統與因襲脫離，反對寫實主義劇，尤其是莫斯科藝術座的方式。

(二)把劇的作爲在牠的完全與豐富與廣汎的可能性的極致裏表現出來。就是這些事。

看這些主張也就可以了解加梅爾芮伊座的事業，雖產生自藝術座，却是從牠的久長的支配力的壓迫解脫出來的新運動。不但如此，加梅爾芮伊座是於認識了藝術座的寫實主義底精細的心理研究是把演劇本來的形式美忘掉了這事的同時，在一方面也認識了那非寫實主義，空想中心的童話劇等是極表面的底東西，缺乏使人感到內部的情緒的力的事；自己就站在那中間，欲憑依綜合的表演來實現形式的情緒的美麗的融和。而且努力着從將演劇變成了脚本或背景或舞台監督的奴隸，無理地將牠推到本來的軌道以外的路上去的從來的過失裏逃開；要將在文學的要素和繪畫的要素以外獨立着的演劇似的演劇，即演劇的演劇化實現着。

於竭力利用舞台藝術所包含着的一切形式美的意味上，加梅爾芮伊座底衣裝及背景就都是藝術家所考案成的東西；背景是縱橫上下各都從幾何的圖案組成的，衣裝則利用硬了的雜着砂似的東西，所以俳優是顯出完全如彫像一般。加梅爾芮伊座

的背景畫家亞列山大耶克思退爾女士于「莎樂美」的衣裝裏試用了立體風的意匠是成功的。演劇是言語的藝術，同時是肉體的藝術，所以于科白的演劇以外試行了無言劇，以練習藉俳優底動態的情緒的表露。更就于演劇上的音樂的要素底利用說，則我想，那使從來的舞台面的效果加強多少的東西，在加梅爾芮伊座則其特有的律奏的及旋律的要素是即刻和俳優的動態融合着，而且非到生出一種律奏的旋律的底表現來不止的。在加梅爾芮伊座最成功的代表的表演是在前面已說過的依靠立體派式衣裝的王爾德作的「莎樂美」。在加梅爾芮伊座立體派表現的試驗，最初是從背景畫開始，次之及到舞台裝置和俳優的衣裝與姿態，最後似乎甚至給與依一定的律奏的立體派式表現于俳優的動作了。總之是從繪畫向彫刻，而且甚至到着運動了。當作使用角和塊現出立體的感覺來的一例，不管劇的進行怎樣，於舞台的光線裏，給與出以氣分的表現爲主的變化，將衣裝底摺紋和牠的影大大地誇張着，而且從舞台上的俳優的配列起至姿態和出入的地方爲止一一都加上立體派式的模形了。這

樣，「莎樂美」的表演雖是毫無遲疑的赤裸裸地官能的地澈底着的；但有離開實感的樣式藝術的雅味。

在加梅爾茵伊座除出「莎樂美」以外，還曾做了許多稀有的嘗試。例如從一九一四年至一五年之間，以未來派或後期印象派式的舞台裝置表演了印度劇「撒克嗎達拉」(Sakuntala)而出名以後，如莎士比亞的「Merry Wives of Windsor」，阿寧司基畫的巴克司酒神祭的Passeant (社戲或賽會)，意大利的滑稽劇，波爾·克洛台爾的「給瑪里亞的告知」等都當作最成功的排演。不論從演出的東西看，或從表演法看，加梅爾茵伊座是革命俄羅斯的新劇運動的中心。

三

將加梅爾茵伊座的「演劇的演劇化，把劇場當作像劇場似的」這主張更澈底了一層，使莎士比亞時代的舞台或日本的歌舞伎劇的樣式復活着，或改造着者，是以

前已爲彼得格拉特的亞克山大林司基劇場或瑪林司基劇場的舞台監督爲人所知，近在莫斯科起了演劇研究所蓋蒂思座做演劇左翼戰線的中心的梅伊耶爾福里特，和藝術家珂洛平的事業。

梅伊耶爾福里特是，革命前已將深的影響及到俄國和別的歐洲諸國了。他約二年光景進了莫斯科藝術座做事，可是不久即得了女優珂米次莎爾在夫司加亞的援助，舉起了獨立的演劇運動。而且他在那時候已棄去自然主義的劇場主義了。實際上，他不僅將演劇解作根基于必要上的因襲的東西，且看做將應該宗教的地達到的那最深的人生的神秘，暴露着的神聖的象徵。

梅伊耶爾福里特的根本主張是，當作一切舞台藝術的根本，把俳優與其演技直接押到觀衆的中心去的這一事。因此故，他是腐心在「要謀畫俳優和觀衆的實際的接近」，「要把舞台拿出到觀衆的地方去」這等事裏的。爲要得到這結果，他將脚光 (Footlight) 禁止了。從而俳優能够從舞台上下來，自由自在地和觀衆交接。

這樣，戲曲就在舞台之上即興的地表演着，脚本的原文（Text）爲使適應俳優的氣分也常被更改了。有完全歸返到莎士比亞時代去似的之感了。使俳優的作爲在前舞台演出來，幕也不下，舞台和觀客席都以同一光線照着，即以俳優的一舉一動爲觀衆的注意的焦點。於是從前看從後看，從橫看都值得藝術的翫賞的演技，赤裸裸地演露出來而不見破綻的演技，就是梅伊耶爾福里特底理想的演技。所以不下幕者，是爲使觀衆的眼從始就親近着舞台，在俳優的登場前，使觀衆對於脚本所暗示的世界就可具有一種標準起見的。倘幕一一都下着，則觀衆只能半無意識地眺望着幕的模樣，而不能想像在幕之後是展開着怎樣的光景。當這樣的時候，突然幕舉起來，同時舞台的世界就現在眼前，而那光景並未瞭然地裝進腦裏去；這樣地進行着演技，對於賞味戲曲是不親切的佻法。舞台與觀客席用同一光亮者，一來使觀衆可以看取俳優的表情及微笑等至極微細之點，二來使俳優能够清楚地從觀衆的心裏接取他們的演技的投影，因此，雙方都能够一起地味着親和的氣分了。

梅伊耶爾福里特在上演莫理哀的「Don Juan」的時候，從劇場的上部掛着三個點着幾百枝蠟燭的華燭台，在前舞台的兩側也放着一對燭台。而且使一個像歌舞伎劇的「黑衣」似的少年走出舞台來，或剪蠟燭心，或撒灑香水，或結戲子的靴紐，或送椅子給無事的戲子，要是舞台上暗黑起來了就傳遞手燭台給戲子，或收拾舞台上的散亂的東西，或搖鈴在舞台上聚集人們，或代替幕向觀眾通知休息。這甚至可以看作原始舞台的復活了。他最近上演的「恭喜的姦婦之夫」也是同樣的使法。

革命所貢獻的「演劇的民衆化」，曾大大地激勵了梅伊耶爾福里特的演劇事業是不待說的。他在現在大舉動地起手着嘗試他的實驗，能夠和多數的一般民衆親密地接觸着。最近在彼得格拉特的野外劇場所演的戲曲曾集來四萬的觀眾。梅伊耶爾福里特于演技中屢屢激勵那大多從勞動者或赤軍中來的觀眾，叫他們登上舞台，加入演技的一伙裏。如他的近作「大地倒立着」即其一例；昨年（一九二三年）夏他于地

方遊行演劇中屢屢在各地試這野外劇，曾大大地博得成功。

四

將所謂舞台與觀客席的接近，俳優與觀衆的精神的一致的這梅伊耶爾福里特的理想更進一層，比俳優即觀客之說更進，俳優是舞台和觀客席的渡橋，欲使觀衆引起想通過俳優，自己上舞台去演技的這感興來者，是哀弗萊伊諾夫所主張的一人稱的戲曲 *Monodrama* 或 *Monodrama* 的根本，就是使舞台上演技着的人物的生活經驗，成爲即是觀衆的生活經驗這事情。比之由俳優表演出來的共同的底生活經驗，不如使觀衆與演技者成爲異體同心；即是，*Monodrama* 的事業是將觀客的精神帶到舞台上，使觀客自身感到在演技着一般。在這里演技者就成爲那渡橋了。

哀弗萊伊諾夫是七歲時已寫過戲曲的這般的天才，後寄身舞台，既作曲也作未來派風的畫，發表舞台藝術的理論，做克里伏耶，在爾加洛座的舞台監督曾試了種

種的戲曲的創作。一九〇九年將 *Monodrama* 的案腹寫作「*Monodrama*序論」發表了，翌年又在彼得格拉特試了爲他的理論底結晶的「愛的表現」其後「心靈的戲房」（一九一二年）是以把人間的內體當作舞台的東西被人所知。將 *Monodrama* 的理論大成着了的是「爲自己的演劇」。他的關於 *Monodrama* 的理論是豐富的，但提到實際的東西却不多。於大體上是將抽象的地思考出來的人間的「我」當作舞台，將在「我」之中活動着的心靈分子當作登場人物，欲以器械的工夫來轉換心的生活的活動的姿態的。這樣，是可以看做靈魂這東西的舞踏着的人形劇，人形劇底心靈的幻影了。

畢竟俄國人是與古希臘人相同，在宗教的祭式與舞台藝術之間認出或個一致點來，相信其間俳優和觀衆的精神的融和的。不僅一個哀弗萊伊諾夫如此，即梭羅古勃等也曾說演劇底宗教的歸一。這是俄國入底特色的表現。

哀弗萊伊諾夫

Monodrama

與德國表現派的加伊舍爾之作物共通的地方很

多；作物的主人公即握着全曲的行爲與動機與展開的一切關鍵，別的許多人物的動作與言語是以通過主人公的眼而被看見，通過主人公的耳而被聽見似的感覺寫成的。

但是 Monodrama 也吧，表現派也吧，未來派也吧，雖都是大戰後的瘋狂似的环境所產生的藝術，總之是非常優拔的創造。即使尙不能豫想這會有如何的發展，可是那欲達到更新的，更偉大的，更理想的底東西去的憧憬之情是很強的。要之，新劇運動的主要動機，是對於自然主義和新浪漫主義的墮落的反動，因此于那根本上就不免有不自然的頹廢的底地方。

無產階級演劇運動

(一) 序言

「革命的數年間是在演劇的旗幟之下過去的。這之間我們經驗過來的建設是人生的演劇化。」這是共產主義批評家披阿特洛夫司基在「生活與藝術」誌上，批評革命俄羅斯的話；但即在今日，于表明在這話里的演劇運動的方面並沒有改變的情形。

在革命俄羅斯，新的劇場或小劇場是不知幾千幾百的起來的。新的舞台裝置，民衆展覽物，演劇研究所等無數地起來；而且到處有民衆和要求着觀覽與歡樂的雜多的群衆。于是爲無產階級劇的中心的凱爾晴采夫叫着道：

『現在的蘇維埃俄羅斯是完全像古代的雅典了……在這裏有從民衆底劇的天性與職業的演劇底形式的交叉，或從劇的動作的歡喜與展覽物的歡喜的交合而產生的全民衆劇。』

這雖是根基于極概括的底印象和氣分的說話，總之在蘇維埃俄國，進行着人生演劇化的運動是事實。革命後的俄羅斯本身就已呈現出一種可驚的獨特的展覽物的現象了。在長期間的飢餓與寒凍裏苦痛着疲乏着對於一切都已絕望了的俄羅斯，就以一種說不出理由的陶醉氣分趨向于觀覽物和演劇了。在那里民衆不肯止于單單被動的要素，進而要創造自己的東西。一切舊的東西，全都知道的東西讓牠那樣放棄着，民衆是從新地以自己的真摯的精神和直率的感情創造着了。

然而一方面，在對於布爾塞維主義的憎惡之情裏昏了眼的或個批評家，却憎恨地叫着道：

『演劇？在俄國沒有演劇。有的東西只是荒廢，頹廢，和全國的衰微吧了。民

衆是襲擊着藝術，將牠壓潰，而且污穢了牠了。用穿着鐵的長靴的大足，將脆優的藝術蹂躪了……』

這種近視派的批評家，不論在俄國或外國都並不少。可是他們的多數是，在憤怒和憎惡之中，將布爾塞維主義和俄羅斯，布爾塞維克和俄國國民混同着了。

『布爾塞維克是叛逆者；篡奪者；賣國奴。他們破壞了一切，一切都被破壞了；俄羅斯是早已不存在了。俄國精神和俄國國民都不存在了。布爾塞維主義將一切都吞吃盡了。詛咒牠吧！』在這等的詛咒之中已響着對於俄羅斯的註解了。

『給詛咒子承受了布爾塞維主義的俄羅斯呵！爲俄國國民倘將自己的愛與信服捧獻給文明之敵的布爾塞維克，則俄國國民就被詛咒也好的。我們詛咒承受布爾塞維主義的一切者，即使是一時間一分間的承受。』

於這樣地將俄羅斯與布爾塞維主義混同着的這事上，於欲將在俄國起來的一切事件都看作惡魔的事業似的這心境上，國民的自負心是完全被忘却了。能够從各個

的斷片造成全體，于破壞的跡上創造新的價值，在窮地見出活路來的那力是完全被忘却了。如此說，自然不是說演劇或展覽是俄國國民的唯一的活路。在這裡說的不是全體的底活路，而且俄國生活的或一面。雖小小的，但是必要的一面。

倘說爲什麼演劇是俄國生活的必要的一面呢，那就因爲已失去自來的資產階級生活的一切的歡喜，在驚懼與恐怖之中戰慄着的俄國國民，一面尋求着活路和生的歡喜而趨向于展覽物與演劇的緣故。

如此，幾百萬的群眾尋求生的喜歡集合在演劇了。不是當作單單的觀眾，於「動作的歡喜」的名下，當作演技熱心的共演者而集合的。不但如此，群眾且開始建設新的劇場，數百數千的劇場出現了。在近頃軍隊裏沒有沒有隊附屬的劇場或演劇研究所的部隊，即工場也無沒有舞台的工場。群眾要求着自己排演，表現，創造的事。群眾要嘗味「歡喜」與表演的「幸福」。于是俄國的舞台的大多數是都以這種外行俳優充滿着的。『外行俳優在都市，村落，工場裏上演着；技藝是拙劣的，但雖

拙劣也續繼着。其中也有棄去自己的事業變成職業俳優的人。』

騷鬧着的群衆出現在舞台的同時，他們就持出那單純化的低級的民衆趣味和曖昧不定的要求來了。這在有些人是看爲演劇的墮落，演劇的破壞的。又在別的一些人，是將這對於通俗趣味的俄國的底熱中當作藝術的冒瀆的。他們一面戰慄着一面返覆着說：『自布爾塞維主義出現後演劇是滅亡了。』

在這里有深深的錯誤。如此說，在最近俄國劇壇上進行着的一切的事情是只不過單單名目上或只那一部分和布爾塞維主義相繫聯着而已。這運動，即這對於演劇對於演技的興味，於俄國國民倒不如說是先天的，本能的底表現。總之，是對於自己底政治的幻滅的反動，對於自己底苦痛的過去及現在之生活的反應。

但是，布爾塞維主義呢？布爾塞維克怎樣呢？……他們製作了自己的演劇論。但他們的演劇論和現實碰觸着就崩壞了。于是，他們想創造無產階級劇却造出了普通的小資產階級劇。因爲這是民衆的要求的緣故。

通常多失敗的布爾塞維克底建設和民衆底創造——這現代俄國生活的二方面是應該明白地分開來的。但這二方面裏有更加入別的一面的必要。那就是由知識階級所造成的職業的演劇。這職業的演劇底活動是樣樣色色的，失去其一又發現其他了。革命在職業的演劇是有利的呢，還是不利的呢也不是能够容易斷定的事；但總之職業的演劇是即在今日也並沒有滅亡，依然活動着創造着。

二

即使是餓着凍着，也常常追求着真理，解決着問題，不戰論着議論不能生活的是俄國人的特性。布爾塞維主義不但沒有將這特性改變了絲毫，反而有使牠銳敏起來之感。于是在革命後討論就大流行，關於宗教，演劇，知識階級，職業同盟等的論戰，到處都飛散着火花。而且一切的人都出馬加入討論，一面餓得凍得發着抖，到天亮都還互相露着青筋，戰論着關於到什麼時候似都不見會有解決的問題。其中

特別關於演劇的討論最爲旺盛。

在這種關於演劇的公開討論裏，共產主義者就狠狠地攻擊着資產階級劇。

『對於民衆，無用的資產階級劇只有滅亡的一條路。』

『在職業的演劇底廢墟上，我們建設起革命劇，無產階級劇。』（凱爾晴采

夫）

『我們否定現代的演劇，要爲自己的無產階級劇，革命劇戰着。』

『現代的演劇是與廣汎的民衆隔離着，個人主義的要素卓越着的。這事在演劇目錄上，或在舞台裝置的方法上都能够看出來。于是，觀衆是無關心的，冷淡的，被動的。但我們的新演劇却應該充實着在集團的心理裏的。我們的演劇應該是觀衆底集團的創造。觀衆是「自動的」的；觀衆既來到劇場就應與俳優融合着。從這點看來我們的新演劇是共鳴着即興劇的。因爲即興劇者要之不外是民衆底創造的動作的緣故。』

『由此故，我們就無顧慮作者或劇作家的必要。他們對於我們不過是圖式而已。他們要之是一個器皿，俳優即觀衆得將自己的內容，自己的革命的創造盛進去的器皿。』

『然而，向全世界舉起社會革命的烽火來的我們革命黨要提供出真正的革命劇來。即使那是「傾向的」的也沒有關係。可是那是應該反映着無產階級底英雄主義的。應該是勇敢地現實的。應該給與民衆以無產階級的英雄的典型。應該呼出民衆往社會革命。應該是與象徵主義或印象主義全然不同的東西。我們要造出自己的席勒。而且並想就學于蕭或米爾鮑 (Octave Mirbeau) 』

『但于演劇上最主要的人物是俳優。演劇底根本的革新的路在于俳優底革新。於演劇上的社會革命，就是將知識階級的俳優，資產階級的俳優驅逐掉，代之以無產階級俳優，農民俳優的事情。而實現這革命的保障，是在于貫徹着階級的專橫的俳優的個性與那舞台藝術的有機的關係上。』

「剝去形式吧！除掉束縛吧！演劇是早已登上那應是國民祭的階梯了。生活本身就是藝術。在革命國家裏沒有可容納職業的資產階級劇的餘地。我們建設着新劇。我們深信着藝術的創造是無意識的靈感的過程。」

對於這，藝術批評家哀伊亨戈里次這樣說：「但是，對於即興劇的諸君的熱中，不就是古舊的即興化了的意大利喜劇的事情嗎？倘是這樣，那末關於這事是比諸君早數年前已在俄國主張着了。而且意大利的即興喜劇的俳優們是博識的。他們的藝術是根基于豫先對於各自的假面的深研究上的。但是諸君是，無產階級劇的活動家們是，一面否定着職業的演劇，同時却將演劇教育這事情忘却了。」

「資產階級的寄生蟲是到不論什麼地去了都好的。職業的演劇沒有了倒好。因為牠是資產階級的手所造成的。我們創造新的劇，創造着革命劇。別做我們的障礙吧。」

「但是諸君爲什麼不說要破壞這廣間呢？這不是依然資產階級的廣間嗎，不是

資產階級手造的嗎？然而諸君不欲破壞這廣間。同樣地，諸君並沒有破壞了演劇。因為演劇是真正的藝術的緣故。」

『我們是十分知道同僚路納却爾斯基是同情于職業的演劇且支持着牠的。他的資產階級的同情，在我們決不是新奇的事。我們將對於教育人民委員會的難以容恕的地位，和他不論多少次的戰論着吧。我們表明，職業的演劇是不論消失到什麼地方去都好的。對於我們是，赤軍底集團的藝術可貴得多了。在那里，背景，舞台，俳優，脚本，一切都是赤軍的集團的創造之結晶。兵卒幾莫夫耶伊·普它西金從自己手描的卡片上，見到華西里·休伊斯基在舞台上飲酒，而體驗着積極的同情之感的這事情，對於我們是最可貴。敢告同僚路納却爾斯基：將來的劇壇是無產階級劇所有的。』

以上是在蘇維埃俄國，以無產階級劇爲中心而進行着的討論的大要。由此無產階級劇的方向是在那一邊，大體能够窺見了；本來這些的討論，與其說是演劇論，

倒是作為俄國革命史的資料更多興味的。

將這種的議論一一都揭載出來是無限的，就此止住，在下面將教育人民委員會演劇課民衆劇部的宣言介紹一下。

三

民衆劇創設的宣言

『市民諸君！在革命前戲劇藝術是被資本主義的營業束縛着的。但現在，戲劇藝術已上了自由發展的途上了。民衆毀棄了鍊鑿的鐵鎖的時候，他們的注意就常常趨向于演劇。演劇當作民衆解放的最有力的戰鬥手段，在這樣的瞬間裏，牠曾從狹苦的建築物之中溢出到街頭來。于是現在我們攝取着稱為「民衆劇」的形式。盧騷曾說道：『我們非從那把在沈默與無活動之中，凝定的不安地過去時間的人們的小小的結塊，押進薄暗的座席裏的這樣厭倦的觀覽物，辭退出不可。不，民衆呵，你們

的祭日並不是那樣的東西。你們應該集合在野天之下，廣大的自由的天地裏的。」民衆劇的形式不是那「工夫」成的形式，是深深地潛在民衆的意識裏的有機的要求。關於這事，是有聖經中的祭日或西歐羅巴的 Carnivol (狂歡節)，或民衆的圓舞和遊戲。或法國大革命祭，或歡喜着的民衆底各種遊行等證明着的。只因爲政者階級的壓迫的緣故，這要求不能在偉大的形式里表現出來。那是只有在被勞働階級解放出來的生活局面裏纔可能的。民衆劇創設的問題是，只有在集團的創造底過程上，由民衆自己，由個人與集團的協同動作，纔始能够解決。

我們演劇部進而歡迎想參與國民祭的討論的一切的人，將要把他們各各配置到演劇部的各機關裏去。又演劇部的一切的事業也將于最廣的範圍里公表出來。這是爲徵求對於各提案和其內容的伙伴間的批評起見的。民衆劇的最初戰士之一羅曼·羅蘭曾說道：「對於幸福而且自由的民衆，祭日是比演劇更爲必要的。爲了自己，出衆自身就成爲最美麗的觀覽物吧。因此我們爲了將來的民衆應準備着國民祭。」

這說話，能够取來做我們的標語。最後，我們爲民衆底集團的創造和被解放了的演頌祝萬歲。』

在這樣的主張之下開始的無產階級演劇運動的實蹟是果如何呢，看以下所述的情形將會明白吧。

(二) 民衆劇創設的嘗試與其實蹟

是十月革命初期的時候，眩惑在當時革命裏的民衆是，以爲一切的權力都在他們的掌中了。以爲民衆是主人，民衆是一切的了。從而他們想：『對於新的主人應該是新主人自己的演劇』，也不是無理的。事實上蘇維埃時代的初期，這種演劇的認真的探求是熱鬧着的。

但其後革命的初現就過去了。與這同時認真的探求也成爲烏有，無產階級劇的運動一時失去了生氣。於是移到蘇維埃官吏的無用的設施或管理裡去了。因此，那

徒勞的努力也不能生出何等天才的底創造來。但總之，那初期的運動是貫穿着創造的探求的。雖那造成的東西是愚蠢似的空飛的東西，可是有認真的努力底痕跡。

這樣，布爾塞維克總之是否定着他們所稱爲資產階級劇的職業的演劇，同時創設着自己的演劇即無產階級劇了。而且布爾維克是作爲唯一的政黨，有着錢力和權力的，所以對於自己親生的兒子無產階級劇就不惜那盡可能範圍的支出和補助了。政府是本來給與無產階級劇所需要的一切東西的。所以即使結果不很順利地進行着，那也決不是政府的罪。無產階級劇創設的嘗試，無論在何時何地，都沒有在俄國似的放在最有利的地位上的事是不用爭的事實。因此，這嘗試對於無產階級藝術家是值得大大地研究的，也是含有教訓的性質的。

無產階級劇的理論上的根據及理論上的前提是不明白的，反是極簿弱的。自然不是獨創的東西。於那本質上，無產階級劇是職業的演劇底否定，而且是頑強的

育目的否定。說道『因為那是資產階級的，所以否定。因為那是虛偽的所以否定。』是體面的文句。無產階級劇的主唱者們，干那否定的態度上是，稍稍帶着資產階級的面影的東西，帶着資產階級藝術的色彩的東西，一切都否定。倘不是戴着無產階級的明白的 Mark 的東西，就不拘什麼都否定，是這樣的調子。

例如無產階級劇的理論家凱爾晴采夫，否定着古代的希臘悲劇，說道：『由運命觀所貫徹着的希臘劇，與勞動者有什麼關係呢？』他又否定歌德的「浮士德」，說道：『徹頭徹尾以惡魔的要素發昏着的這故事，和勞動者有何交涉？』

但是無產階級劇的根本命題是，從職業的演劇底否定開始，一步一步地攝取着一定的性質，漸漸明瞭地表明出來了。而且终于在以勞農民衆劇的創設爲目的的政治教育演劇部的宣言裏，至于看見那具體的表白了。那宣言如下。

『革命的結果，已把將來的演劇文化建設的任務納在自己的掌中的勞動民衆，是于演劇方面，向着表現自己的欲求和自己獨特的創造力這事情試驗第一步的。在

這裡，從來的國民的國際的演劇是將那地位讓給純階級的演劇了。這階級的演劇是沿着二個主要的河床發達着，就是勞働者劇和農民劇。做這等新劇的目的者，可以歸結如下的數點。即是將集團的創造力解放出來的事，廢止演劇上的舞台監督的絕對權的事，集團的地重改造世界文學之劇的材料的事，在唯一的創造的過程上將俳優和觀衆結合起來的事，通過舞台及排演全體將集團精神和力學的原理提高起來的事等。這樣，新劇的進程不可不是從那成爲今日演劇文化的支配形式的個人主義的演劇，向着於完全的意味上的民衆劇的移動了。

路納却爾斯基更如此說道：『將昨日的職業的演劇掃除去而自己能够代替了他的新劇是已出現了。那就是象徵 (symbol) 劇，綜合劇，集團劇。』

應着新劇的主義或理論，演劇建設的事業和嘗試是分爲若干的方面的。自然所有這些都是一種嘗試。在許多地方是未熟的不成功的嘗試。然而這是想將布爾塞維

克的思想或他們的憧憬和希望，各種各樣地實現着的嘗試。從而這等嘗試，從這見地着來是有趣味的。即是當作演劇民衆化的嘗試，當作階級的革命劇創設的嘗試，是有趣味的。

但是由最初革命民衆所生出的這嘗試，不久即化作政府的政策，失去探求的興奮和底力了。

最初，靈感的探求是，heroic 的姿勢和 heroic 的氣分的探求是，在革命 heroic 劇裏反映着的。是反映在那演劇目錄和排演裏的。第一，從舞台監督的支配裏解放出來的這事情，已給與集團的即興劇的確立以端緒了。而且最後，於想將俳優和觀衆結合起來的希望上，於想將俳優來民衆化的這欲求上，布爾塞維克是使人不相信地造了許多的民衆劇場，勞働者劇場，農民劇場了。在那里是俳優和觀衆都同是勞働者，同是赤兵，同是農民的。

有人說，布爾塞維克是羅曼蒂克的。在這定義裏自然有可爭的餘地，但至少那一部分是對的。倘注意着展翻一回布爾塞維克的空想，他們的言論，演說，討論，宣言等，則不論何人都會驚異那怎樣地充滿着天真的浪漫主義的事吧。這浪漫主義是特別在他們的藝術問題上，演劇問題上，明白地表現出來。在這裡將路納却爾斯基的揭在演劇報告上的論文的一節取來做個例吧。

「我們想起古代的希臘來，在那里曾有真正的國民的創造；真正的國民劇。我們想起於古代的羅馬在每年十二月舉行的有名的撒特恩神祭來。於這種國民的興會裏，資本主義的君主專制的羅馬就有着偉大的武器。將生活的演劇化即全人生變做一個連續着的演劇這思想，不是只要聞到就誘惑着的嗎？不是唯有這纔是蘇維埃藝術的真正的使命嗎？而且這是在古代的希臘已實現了，舉行了。藝術家達維特受了法國大革命政府的依託，和作曲家戈修克及凱爾比尼一起地造出幾多的天才的底博覽物的時候，他不是有許多是取諸古代希臘的國民祭的追憶的嗎？」

在想將古代希臘底創造的，民衆劇的生活，移植到全無準備的不適當的俄國的地盤上的這熱烈的願望上，布爾塞維克是將當作革命的幻想家的浪漫主義充分地發揮着了。

在俄國無疑已終結在失敗裏的民衆劇的嘗試，却最好地將這浪漫主義加上特質了。當着民衆劇或民衆博覽物的創設，在布爾塞維克是有二種事情做其動機的一種就是他們的浪漫主義。即是想把他國的革命期裏所看見似的美的特徵拿來附加在俄國革命裏的他們的願望。另一種是當作爲無產階級最易接受進去的演劇的最完全的形式，他們至而採了集團主義的那論理的基礎。不拘這嘗試是已失敗了的，當作那干過去的獨特的探求的反響看是最貴重的東西。在這里想舉一下牠的兩個實例。即將在彼得堡和莫斯科嘗試的兩個劇本的本事和演出舉一下例。

(一) 在彼得堡演的「聖跡劇」(Mystery)

場所是在股分買賣所的入口。根據戲單，則劇本的本事是藝術家陀布晉司基，教授米納耶夫，安念珂夫，阿左夫，克格里等共同所作的。

第一場「勞働者的勞働」

第二場「榨取者的支配」

第三場「奴隸的反抗」

在舞台的階段上奴隸們從事着沒有間斷的苦辛的勞働。聽到吁嗚聲，咀咒的叫聲，悲歌，鉄鎖的聲響，監視人的叫聲或笑聲。隨即榨取者的行列出現了。他們與祕隱在奇異的城門那邊的光明的，自由的生活是沒有什麼關係的。他們以他們自己的叫聲打消了奴隸的吁嗚聲，不久即赴放縱的酒宴去了。於是奴隸們殺到酒宴裏來了。但他們的攻擊並不困難地被擊退了。這樣，場面就改變了，橫着幾世紀的無產階級的場面，從那到這的經過觀衆的面前。最初是，羅馬的奴隸們以思巴達克（羅馬的角力者）爲先鋒，在赤旗的庇護之下跑出來的。這回是烏合的百姓之群在思

脫尼加拉普（俄國的義賊）的先導之下，翻翻着謀叛的赤旗通過去；這樣地交代着幾個場面。隨即馬賽曲（Marsillaise 法國的國歌）鳴響起來，接續着是 Carnagnola（法國第一次革命時的革命歌或跳舞）。在最後，東方的天空裏閃輝着赤星，革命占了勝利，世界是成爲平和與自由與快樂的勞働的王國了。是這樣的事跡。這就是民衆劇的理論家們的頭腦與想像所描出來的「聖跡劇」。在這裡把曾目睹這實演的

一個批評家的印象介紹一下。

「我曾以厭倦和恐怖的念頭，看了五月一日上演的這「聖跡劇」。登場的人，是不知從何處來的四千人的赤兵。惱透的疲乏極了的他們不知做什麼好，那行動的不敏捷就與普通的群眾沒有兩樣。倘他們所做的是叫作演技，則他們是沒有何等感激地演着的。或進行着，或移動着，或歌唱着，或跑着，都完全像兵卒做着倦人的閱兵式一般。事跡和趣向對於他們像都沒有什麼的興味，一向不見有感動着興奮着的神氣。彷彿是不得已的義務一般。沒有法子演着地的。而且觀衆，理應與俳優之

群結合着的觀衆的群是比俳優更少，僅僅不過二三千人。我想他們不過是無關心地冷淡地跳望着這在買賣所的入口演出的臨時事情吧了。其次從藝術的見地說，這聖跡劇似的非藝術的底東西是不能想像的。與消失在空間的裝飾一起地，藝術的價值也完全失去了。於是從各方狩集攏來的各種雜多的樂隊的聲響只是高鳴着。最初連着修盤 (Frederic Francois Chopin) 的埋葬進行曲有奴隸的行列；其次有說着『飲一杯祝福莎宜的健康吧』的意味的「吉伯西」的歌；於是「羅亨格林」，「國際歌」，「沙次珂」和無數的音樂繼續着。』

就此，蘇維埃時代初期的民衆劇是如何的東西，我想大抵可以知道吧。

(二) 在莫斯科演的「聖跡劇」。

有一個食桌，在那里四個象徵的底人形坐着。那是國王，牧師，榨取者和銀行家。劇是從一個童子用了大的肉叉 (Tork)，將食物送進這四人的開着的口裏的地

方開始的。童子將肉塞進他們的口裏以後，又從酒瓶裏將酒灌到他們的喉裏去。四個人形將骨頭吐出，童子就將牠投到觀衆的身上來，是頗粗暴地演着的。隨即場面改變了，詩人呀，學者呀，歌手呀，種種混雜的人物排着行列，也同是象徵的地登場了。其後，四個人形，朗誦着關於一九〇六年十月十九日發布的國民議會開設的布告文，且開始歌唱『神呵救護吧』了。向這邊，赤兵和革命勞働者現出來了，一面歌着布納珂夫的「赤軍」和「國際歌」，一邊將資本家等趕掉占領了他們的場所了。這樣，新的生活開始了——是這樣的事跡。最初象徵的底人形是歌着耶米爾·范爾哈倫的雄論的；但在結尾樂隊是演奏哈伊洞 (Josef Haydn) 的交響樂了。

在彼得堡上演的最初的「聖跡劇」，還不過僅被藝術界冷淡地看待而已；以斯姆伊修略耶夫的考案作成的這第二的「聖跡劇」，則藝術界不用說，連傾向共產主義的劇壇的方面且來了猛烈的非難了。這樣，民衆劇的嘗試是，再返覆着多少次的同樣的失敗以後，終於被認為不合時宜的東西，編入蘇維埃革命的古記錄中去

了。……

從理論上說，在民衆像波立着的海似地騷動着，對於一切都保持着熱態的國裏，第一民衆劇是理應不能不起來的。因爲，在民衆劇裏是有共鳴着民衆的氣分的要素；有着能够將民衆誘到偉大的活劇裏和行動裏去的什麼東氣的緣故。然而在蘇維埃俄國的這方面的嘗試是終結在差不多絕望的失敗裏了。

這原因在什麼地方呢？那怕是因爲民衆劇創設的嘗試，是舉行在俄國已從革命舞台移到疲勞期的時候的緣故吧。在這時候試行，而俳優和觀衆之群在自己自身的裏面，已都不能找出熱中和靈感或創造的興奮了。不但如此。本來民衆劇是，只在俳優和觀衆都因唯一的氣分和感情結合着了的時候，牠纔能領有真正的創造的行動和藝術的要素。總之那要在登場俳優並不是互相不理解的民衆，也不是互相無因緣的群衆，而是代表了真正結合着調和着的唯一的完全的時候。但是達到這唯一的完

全是須要長時間的頑強的不斷的熟練的。在僅僅下了二三回的練習之後就即刻被拉到舞台上去的赤兵的一群，得能有如何的民衆劇的創造呀。

但在最近舉行的民衆劇裏却有比較評判好的一二種。其一即是於去年（一九二四年）五月一日的勞動祭裏，在莫斯科勞動宮殿所備設的吳倍頓斯加亞廣場舉演的「世界革命」。劇是成于撒卡耶夫和玻波夫的腿色的東西，分爲一百餘節的插話（*episodes*）。據上演計畫，則廣場是象徵歐羅巴洲，勞動宮殿的下部是象徵蘇維埃聯邦，那上部是共產國際同盟，而勞動宮殿的劇場則擬比資本的殿堂。依劇撒卡耶夫的排演的這劇，是將共產國際同盟和資本的殘忍的爭鬪，展開在觀衆之前的。在資本的殿堂的屋上張設着帳幕，映寫在那上面的一切的文句是都擁護資本主義的。在共產國際同盟的傍邊也有別的帳幕，映寫在那上面的言詞就表明了共產國際同盟的主張。

劇是以資本家們的狂歡節祭的遊行隊伍開始的。各色各樣地假裝着的雜然的群眾，一面被種種色彩的提燈或烽火的光照着，一面和鐘聲合着調子運着巨大的牌燈進行着。在牌燈上鮮明地寫着「資本」的文字。群眾的隊伍是以各民族的神官們爲前頭，他們捧着教會旗或聖像進行着。接在神官之後是資產階級的學者；教授們都在協間挾着各種裝幀的巨冊的書籍。書籍的標題多是「怎樣戰爭的方法」，「怎樣建造牢獄的方法」，「怎樣可由勞動者的勞動成爲富者的學問」，「神的存在的證明」這類的東西。從學者的後面接續着資產階級的藝術家的歌曲，或歌劇優伶和妖婦等等。在書着「資本」的牌燈的前面則有穿着紅衣的刑手，而隊伍是由警察或憲兵守護着的。樂隊是奏着「珂里，斯拉馮」（舊俄羅斯國歌之一）。在這狂歡節祭的遊行的中途時候，從設在廣場的兩端的兩個平台那兒，聽到了風箱的聲音和鐵鏈的聲響。這是表示勞動者爲了資本家在那里勞動着的意思。

于是，隊伍走遍了廣場一周之後，就衝過觀衆之中，向着資本的殿堂走去了。

這之間照耀着共產國際同盟和蘇維埃聯邦的紅的光，就或燃或滅地給與出不安的心境來。資本世界的隊伍達到了殿堂，就將「資本」的牌燈莊嚴地豎着，在牠的前面焚着香爐。資本的帳幕上映寫着「偉大的資本呵，你的名字是被讚揚了」這最初的大書體 (text) 字。於是資本的忠僕們，就合着聲音在全廣場中返覆着這大書的文句。合唱隊 (chorus) 是取了「主呵，救救你的僕人們呵」這讚美歌的調子讚美着資本。

和這相對，共產國際同盟的帳幕上是映寫着「宗教是保護暴虐者的。神並不存在。智識萬歲！」這最初的大書文句。於是集合在廣場上的數百勞動者也合起聲音返覆着叫：「牧師是完全扯謊的。神只在富者是有的呵。」資本的帳幕就更映寫出「一切的權力都是從神給與的」這第二的大書；而共產國際同盟的帳幕就答道：「一切的權力都給與勞動者！」……在這裡劇就向着殘忍的戰鬪展開着去了。帳幕上的文句是次次的代換着，被雷同着牠的群眾的聲音傳達到廣場中去的。接着烽火

就揚起來，射擊開始了，照光器輝耀着，勞動者的合唱隊盛盛地歌着『僚友呵，勇敢地起來呵！』

即刻聽到二聲大砲的聲音。於是，廣場就沈默下去，照光器和電燈都忽然滅熄了。這時共產國際同盟的帳幕上現出了下面的文句：

『向新的墳墓脫帽！偉大的列寧死了。』

樂隊奏着葬式進行曲，唱歌隊合唱着輓歌。這完了之後，大砲就重響起來，戰鬥重開始，烽火重揚起來，重舉行一齊射擊。在最後，赤軍一面橫過廣場，一舉地突擊着，占領了資本的殿堂。這樣就宣告了勝利，在火花之中現出列寧的肖像，國際歌高高地鳴響着。是這樣的內容。

有三個的吹奏樂團，勞働宮殿的伴友，各工場及各製造所的勞動者，鐵路大隊，國家保安部學生，技術大學生，赤軍等一千餘人曾參加這民衆劇的排演；似乎是非常地熱鬧的。

另一種的民衆劇是在舊阿爾熙耶萊伊司基公園上演的「過去與現在」，那腳色和排演是都成于格里巴金之手的。劇分爲四個場面，第一場是資產階級者的酒宴之場。資產階級從勞働階級的反逆者的口裏，得知了勞働階級在準備着五月一日的勞働祭的事，因而決定了一舉地掃蕩勞働祭的手續。第二場是在森林中的勞働者的五月一日祭，盛盛地舉行着演說。正在演說中突然因反逆者的緣故從資產階級社會來了不意的打擊，因此捐出了許多的犧牲者。第三場舞台忽然移到羅爾去，取入德意志的歷史的底事件了。即是，因爲法蘭西人對於德意志的勞働者的愚弄，反抗這的勞働者就在五月一日翻起叛旗來，但結局都成爲法蘭西的大砲和刺刀的犧牲。第四場重移回現代的莫斯科，顯出了無產階級的勝利。在這里是萬國的共產黨員集聚着，交換着招呼的言詞，有結合的誓言，有集團的朗誦。劇的最後的部分是獻給列寧，表明遵奉列寧的遺志的事的。于是當作世界的無產階級底組織的勞働和堅實的

團結底象徵，將美麗的花環獻給列寧的墳墓；且有無產階級詩人卡思捷夫之作「提琴是歌着什麼呢」的集團朗誦。在朗誦時的背景裏是，將一個象徵「春」的少女放在最上位，群眾集合爲金字塔形。其他在這劇裡取進舞蹈，音樂，合唱，集團的朗誦，提琴等，像非常地有興趣。參加這劇約有三百個人，而其中二百個是各種工場的勞動者。

最初被人當作非常突飛的民衆劇，最近却很藝術的地洗煉着了，這是看最後的二種民衆劇也就明白的。但還不能說是真正成功了的東西。

(三) 革命 heroic 劇創設的嘗試與其實蹟

否定了職業的演劇的布爾塞維克曾試着製作他們自己的戲劇。那是應該副合他們的理想和希望，和他們的演劇論的東西纔對。在那里應該連資產階級的片影都不殘留，而且應一切都充實着，充實着無產階級的欲求和革命的靈感的東西纔對。應

着這樣的要求，得能體現着無產階級演劇藝術的所有方面（自然民衆劇不在內）而現出來的是 heroic 劇。（據勞農演劇部的豫算表，則在一九二〇年付給這種劇團的金額是上八億二千三百萬盧布。）

在這 heroic 劇裏確有純粹的，洗煉過來的無產階級藝術。在那里是職業俳優，否則經閱過長期間舞台上的人，自己充當演技。所以他們是，承繼當作職業俳優的或種資格和缺點的人們。而且在那劇場上這是第一次上演成于真的無產階級的劇作家之手的戲曲。在這裡無產階級初始看見自己的『最神聖的東西』。而那主要的創造者，理論上指導者的人是凱爾晴采夫。

但在這樣式化了的革命英雄劇之外，尚有多數的勞農劇。那是將無產階級的氣分和資產階級的傳統混合了似的東西，在那里是外行人和自修的農民于舊劇的職業俳優的指導之下排演着的。

蘇維埃俄國的一切的無產階級藝術就集中在這二種演劇裏，即 heroic 劇與勞

農劇裏。又布爾塞維克的演劇上的一切努力也向着那邊。不但如此，這等的設施是受蘇維埃政府的特別豐厚的，幾百萬幾億萬的補助的。

共產主義經濟學者布哈林 (Bucharin)，曾看了莫斯科無產階級文化會所排演的革命 heroic 劇「復讐者」，表明了充滿着警歎的讚辭和歡喜。

「惟這是真正的藝術。真的，非偽的藝術。我生來第一次感到劇的恍惚的顫動。我想，究竟是誰演的呀。不是俳優演的。不是浸着我們敵手的思想的資產階級出身的他家人演的。是真的民衆的兒子，工場或製造所的勞働者，鍛冶工等演的。他們演了什麼呢。他們演着而且創造着真的劇的行動。他們演的戲曲是不留資產階級的虛偽的痕跡的完全的無產階級劇。是能够在觀客席裏喚起興奮和氣分來的戲曲。諸君要問：『我們的兒子無產階級俳優是怎樣地演着呢』的嗎？但是能够將他們的演技，和思打尼斯拉夫司基 (K. Stanislavsky) 或加却洛夫或耶爾莫洛夫或達維度

夫(Davydov)一派的演技去比較的嗎？在我們的無產階級劇裏有直接性這東西。他們並不像資產階級的背信者或職業的俳優一般地，在舞台上狂言着，遊戲着的。他們是生着，他們在舞台上生活着。他們是達到劇術的完全了。將革命的生活和革命劇結合爲一了。」

以上是布哈林的說頭。但是，路納却爾斯基却這樣地說道：『布哈林君是刮刮叫的經濟學者。這是誰都承認的。而且他更爲刮刮叫的共產主義者。但關於演劇的事情，若以他所寫的東西來判斷，則什麼也不懂得的。』

以 heroic 劇的上演爲中心而起來的論戰或關於它的批評，爲理解無產階級劇藝術起見是比什麼都最適當的材料。因爲那是並不是資產階級的背信者們，而是經過試練來的真正的共產主義者們在今日的共產主義的演劇機關的紙上所論着的東西。

演「復仇者」的人是無產階級文化會中央研究所的生徒們，他們曾八個月間停止上工場，專埋頭于舞台技術的研究。而指導這上演的人是藝術座的俳優僕唔達雷夫。「復仇者」本來不是戲曲，是普萊特堯夫將克洛台爾的描寫[Paris Commune]的生活的故事，配上了脚色而已。那事跡是極簡單的。

曾那麼熱烈地靈感的地翻起社會革命的旗來的「共產自治團」(Commune)，最後的城壁也破滅了。西耶的軍隊即刻就近來了。「共產自治團」團員們，拒絕了降服于誇耀的勝利者的事，覺悟着死。這瞬間，指揮官的妻一面手抱着在巴黎生的她的嬰兒，衝進城壁的裏面來。惟有這嬰兒是荷着將來應該為「共產自治團」的血和滅亡復仇的運命的小團員。已經負着死的運命的「共產自治團」團員們，就授給這嬰兒以國民的洗禮，將他命名為「復仇者」。在外面已聽到敵人的接近來。所有的「共產自治團」團員們都站在各自的場所上，一面相信着一共產自治團的事業將來會由「復仇者」所報復，博得永久的勝利的，一面等待着死。是這樣的內容。

「這公演的價值，是在那于職業的舊劇底舞台監督的指導之下，積着長期間的
深入思慮的熱心的練習的結果上。而且概凡對於劇場的法則都完全忠實的。反之，
那缺點是從練習還沒有十分透熟之點，和尙不能將演伎的氣分與技術完全地支配着
的地方而來的。」

「這公演，脚本和感情和內容雖然都是革命的，但從排演和舞台監督與俳優的
見地看來，則職業的舊劇底所有特徵都顯著地看見的。於演劇文化的方面那已經被
最近的新的努力所征服了的保守的底特質也顯著地表露出來。」

「倘若就這公演的純藝術的方面說，則背景和衣裝和雜具是太貧弱，太廉價的
了。關於這些地方不必承認何等應該議論的必要。但有一件想說的事情，就是，一
兩年後布哈林將于同戲曲上或別的戲曲上再看見同樣的研究生吧，而且定歡喜着
，同時又戰慄着吧這事情。歡喜着者，是因為從公演接受來的印象將比今回更深強
幾倍的緣故。戰慄着者，是因為他想破壞的那職業的舊劇的同樣的姿態，怕一兩年

依然展開在他的眼前吧的緣故。」

在莫斯科的無產階級文化會曾上演「瑪里安納」。「瑪里安納」是於無產階級劇的敏達上被人期待着新的收穫的，但上演的結果這期待是失敗了。「瑪里安納」於那形式上是全然屬於將阿史特洛夫司基和納伊局諾夫和列夫·托爾斯泰混淆着的舊劇的。

「這作物從別處借用來的要素的組合既已失敗了，且塞滿着從最近的新聞的雜錄裡採來的思想。那長久間所聽到耳朵都幾乎生起胼胝來的文句和絕叫就不絕地出現。瑪里安納本身是阿史特洛夫司基的「雷雨」裡採來的第二加退里納，而且比起原型來心理的基礎是薄弱的，性格也不深刻。在這戲曲裡概無將事跡和連絡一貫着的思想。作者似乎並不知道真的戲劇原則，只徒然注目着如射擊，鎗殺，煽動等的外面的底騷擾的效果而已。」與研究生的演技是藝術座的演技的學舌。他們所顯示出

來的東西不外乎寫實劇的陳腐的形式的反復。」

「舞台監督斯姆伊修略耶夫和舍拉菲莫維奇都是承認這公演是失敗的。尤其舍拉菲莫維奇，他舉出寫了拙劣的戲曲的作者和將牠上演的無產階級文化會當作那失敗的責任者。」

然則從無產階級劇探求的方面說，那失敗的原因是在何處呢？那是在外部的事務上，還是在本質的方面呢？凱爾晴米夫如下面似的回答。

「瑪里安納是寫實劇，因為是描寫革命的實生活的。如此說，並非那是描寫革命的生活的意味。這寫實的革命劇於那本質上是回到阿史特洛夫司基了。這種戲曲表現新的革命劇的真的精神是不可能的。我們總之須求深刻的悲劇和高級的英雄劇。無疑那應該是具有英雄的底性質的古演劇目錄中的戲曲。例如強盜，對於追求着革命的羽搏和時代的英雄主義底表現的無產階級俳優，定能比瑪里安納給與更多的東西。還有一件，就是，莫斯科的無產階級文化會是每年以過大的補助給與以人

物的心理的體驗爲第一義的藝術座和其同派的。這場合倒不如不躊躇地學加梅爾芮伊座爲得。至于加梅爾芮伊座或將要和純社會主義劇遠遠地離去的事，是無過問的必要的。」

這種的經驗是返覆着幾回都看見同樣的結果的，茲將 heroic 劇「康姆妙納爾傳說」(註)取來做一個例吧。這戲曲是典型的底資產階級劇。爲什麼呢，因爲我們在這「康姆妙納爾」裡，當作成子或人之手的傳說，是大半能夠認出對於革命的資產階級的態度的特徵的。

(註)「康姆妙納爾」應是 Communal 這字，此處仍譯音——譯者

『對於這傳說的作者赤兵珂慈活夫最典型的底場面，是鍛鍊着康姆妙納爾的心的思想之子登場的序幕。但是怎樣地資產階級的底貧弱呵。所有寓言的底姿態，都像歌劇似的嵌進塑型裡的。其次出現的惡之子則又是怎樣地可憐的田舍式的 Mephi

stophes (魔神)呵…』

無產階級劇是必要的呢怎樣呢的事，我可不知道。但是，要是無產階級劇的多數的上演，於那精神和意匠上都與「康姆妙納爾傳說」相似或相近的東西，則牠的價值是在具體地證明了「無產階級劇是怎樣都不行的嗎」這點上，是能斷言的。

在最近上演的革命劇裡，有成于彼洛采爾珂夫司基之手的「反響」。這當作款貫着堅實的社會的英雄主義和粗暴的革命的靈感的東西，是比較評判算好的。而且在這劇裡，不但沒有于這種戲曲裡所不免的「荷克思特羅特」式的俗趣味，且連戀愛關係也沒有。內容是，處理俄國革命遠及于阿美利加的反響的東西。事跡大體如是：以援助蘇維埃俄國的敵人的目的，一隻積着武器的輪船要從美國向歐洲出發了。但是，勞働者的一團是不願將武器積進輪船裡去的，因此舉行罷工同盟了。于是這「布爾塞維克」的一團就被逮捕，由那以自由共和國和德謨克拉西主義自誇的

合衆國的制度，處以拷問和私刑。這樣，一團的力也盡了，同盟罷工也被大學生和賭徒所抑制，對於能够打破一切的障礙的美國的黃金之力，即那麼熱烈的勞働者的一團也不能反抗了。但是却料不到，滿積着武器的巨艦于即將揚帆的那瞬間，由一個勞働者所投擲的炸彈奏了效了。于是，被炸破的輪船和已破裂的武器的碎片，就像一個可怕的警告一般地，落在美國資本家的腳下了。結局這劇，就以「總之武器沒有送到歐洲就完了！」這勇敢的叫聲告終。要之是以階級戰鬥爲主題的陳舊的革命劇之一，藝術的價值並不多。而且實演這種劇，因爲在現在的無產階級劇場既沒有很多的資金，又缺乏必要的物資（例如火藥）的緣故，效果就極薄弱的了。

布爾塞維主義的歸依者們，那劇壇的人們，對於無產階級劇是繫以不少的希望和空想的。而且曾以可驚的熱心，試驗着革命與演劇的結合。曾想將已經過去的革命，和當作使自己的生活生活起來的創造的藝術的演劇，結合爲一。但于這嘗試

裡，布爾塞維克是嘗到決定的失敗了。他們作爲資產階級藝術而排斥的那戲劇藝術，是比俄國的資產階級或知識階級或民衆等都更鞏固的根強的東西，是已明白了。

但是這是中央的事，都會裡的事。這是帶着布爾塞維克的演劇上的探求的努力底組織的性質的少數劇場的情形。反之，在最接近着民衆的地方上，在邊疆，在聯隊裡，在工場裡，演劇上的探求就應着那必要自然地屈折着了。總之是已採取民衆最易理解的，最必要的形式了。

這樣，由民衆自己製造的所謂勞農劇場，亦軍劇場等，自然是俱樂部式的東西，但上到數百數千的數目，有一時曾有全國的劇場數達到六千的事。這種劇場不用說是應着想味一味舞台表現的快樂的民衆的要求而產生的東西。

但是對於這種劇場能要求如何的要求呢？在那里是，大半民衆自己既沒有一定的計畫和戲單，又沒有何等的技巧地演着的。從理論上說，這等劇團依然是革命英

雄劇的一反響。所以是具有對抗着職業的劇團而創造新藝術，且應依據牠鼓舞民衆的英雄主義和革命精神的使命的。但在實際上，被放任于自然，棄委于單單同好者的手裡的這等劇團，却取入極拙劣的職業的劇團的各種特徵，演劇目錄也使用契訶夫，阿史特洛夫司基等所已決定的職業劇場的陳舊的脚本，而且並不懂原作似地隨意改作着。然而總之，將廣汎的民衆結合在劇的動作上的這企圖是具有偉大的文化的價值的。這事業我想，恐怕和革命劇方面的努力並不是無效果而終結的同樣，在將來俄國民衆劇的活動上會看到那優美的成績吧。現在就最近一二年的實蹟來看，也似已漸次近到希望的彼岸了。總之，無產階級劇今日還在創造的過程中，要下最後的斷案覺得還太早。

(四) 曲藝喜劇的嘗試

在最近蘇維埃俄國，屢次討論着所謂曲藝喜劇的事。這自然不過是一種嘗試，

不過端緒。這是從想將劇場移爲競技場，將作爲表現的演劇，和原始的底民衆藝術或單純的展覽曲藝結合起來的要求而來的東西。這種嘗試自然在過去也曾有過，並不現是在在俄國初次說起的，但是俄國，當作最先決行藝術的民衆化的國家，在革命後實現同是民衆藝術之一的曲藝喜劇，是具有最適合的地盤的。從而在革命俄國曲藝喜劇的要求就提高起來是最自然的事吧。

作爲俄國民衆劇的指導者今日有名的舍爾格伊·拉陀洛夫和安念珂夫是已經作了幾種曲藝喜劇了。不適意於以周圍的牆壁和背景狹仄着的現代劇場的狹苦的舞台面的他們，要求着更自由的廣大的民衆藝術的舞台，遂從劇場移到競技場了。但他們不僅單從競技場求自由廣闊的舞台，且速俳優也在走繩者或賣技人等之中去求了。總之是要求着能够自由地飛跳的，強的，敏捷的，巧妙的技藝。

在今日俄國裡進行着的曲藝喜劇的輪廓是如上所說。稍爲一看，就會想起古時的劇場來。也和日本的「歌舞伎」相似。在曲藝喜劇裡俳優是一種 Sportman（歌獵者）。運動的技術和曲藝的輕妙爲其主要的屬性。所以將牠想作像古代的意大利的喜劇似的東西，是不會錯的。在近代拉印哈爾特由他的「愛忌波斯」，新始爲競技場開了劇場的門了。或者說他造了競技場和劇場的渡橋了更爲適切也未可知。這樣，蘇維埃俄國劇壇的人們是於幾分相異的形式上返覆着拉印哈爾特的嘗試，依然使競技場和劇場的結合復活了。

於這方面的探求是大體取了二個方向。其一即是想從從來的劇場改向競技場。在這樣的競技場裡會演過托爾斯泰的「最初的造酒者」等，但因爲習慣於從來四壁圍着的劇場的舞台的普通俳優，不適合于競技場的舞台的緣故，大半都失敗的。其二方向的進行，是於列寧格拉特的國民喜劇座裡的舍爾格伊·拉陀洛夫的排演

○在那里是，將競技場照原樣地移到劇場裡去；而且爲了擴大着了的劇場的舞台的利益，利用曲藝的方法和知識及演曲藝者。曾在莫斯科的無產階級文化會上演的阿史特洛夫司基的喜劇「即使賢者也有智慧不足的地方」等，就屬於這種的排演。

拉陀洛夫關於曲藝喜劇這樣說：

『惟曲藝喜劇是真正民象的展覽物，真正的非僞的民衆劇。我們應該將曲藝的要素取入到演劇裡。這要素與劇的表情結合着，在喜劇上已創造出生動的戲曲，顯出音響和運動的輕身業了；但于悲劇方面也即會成功吧。』

要之曲藝喜劇是，處理着任意的題材的諷諷戲曲。在那裡面巧妙地組合着醜劇與遊戲，歌與跳踏，奇術與曲藝。自然在牠裡邊是多分地含有政治的諷刺和卑俗的趣味的。可是曲藝喜劇的戲曲或脚本，都以同樣的精神貫徹着；稍稍愚鈍的有時是野卑的滑稽，諷刺，機智等不用說，且竭力地取入於舞台面的運動，輕身業式的奇術等，是脚本的主要件。

但是曲藝與演劇究竟能够好好地調和起來嗎是疑問。這二種是完全相異的藝術。曲藝，爲主者是刺激性，那觀衆是低級的無性格的人們，那科介是支離滅裂，沒有細部的連絡的。但演劇，「全體的調和」這事情是他的生命。將這樣本質上相異的二種藝術結合起來的事的應該否是別一問題，從藝術的本領說，却不是很有希望的事。說道在俄國流行着幾許民衆化，也並非一切民衆都要求着曲藝的吧。所以這嘗試果能成功到什麼的程度，在現在尙是疑問。

(五)「無神者論」座的出現與反宗教劇

蘇維埃劇壇的最新的特色的底現象，是去年（一九二四年）初在莫斯科專上演反宗教劇教的「無神論者」（Atheist）座的出現的事。唯這是在世界最初唯一的劇場，非在赤俄羅斯不能看見的現象。無神論者座的目的，不待說是藝術的地宣傳

科學的無神論的思想，要將人智從僧侶的束縛裡解放出來。照布爾塞維克的意思說，則宗教者是資本主義世界底偽善的聖者或資產階級者們，虐使勞動者的最主要的手段之一。這樣，就在莫斯科的中央街之一的地方建設起無神論的殿堂，從那小小的舞台上，無神論者的俳優，舞台監督，作家等，在地上初次能向「天與地的支配者」挑戰了。

無神論者座是從以修披次彼爾格為中心的過激的反宗教者的一團而成立的。一座的俳優都是從年青的勞農階級的青年中選來的人，本來是外行戲子，但其中也有具着天才的底技倆的人，例如卡爾勃曹夫，是具有可驚的素質和新鮮的表情的俳優，他屢次漂亮地扮演主人公的脚色。卡爾勃曹夫元來是伏洛納舅縣產的百姓，但具有大大的悟性，以欲親近藝術的源泉的目的，在前年（一九二三年）夏天徒步走着長遠的路程到莫斯科來的這麼一個奇特的男子。又在扮演戲曲中的道學者的脚色

的俳優中有北道維納縣產的百姓，他在夏天耕種父親的田，冬天則在莫斯科的舞台
上顯出優秀的藝術來。在同座中天才的底俳優，還有煖爐匠的西却琴。以上是一座
的組織，牠底藝術的指導者是舞台監督叫做阿克莎卡爾司基的一個男子。

這一座第一回排演時上演的戲曲是波里瓦諾夫的「神官泰爾克維尼」。戲曲的
事跡是這樣的：因為有了年紀的最高神官阿白拉阿姆已活不長久了，民衆就選了年
青的泰爾克維尼爲神官來代替他。泰爾克維尼是從心裡深深地信着神，而且也堅決
地相信在地上的神的奇蹟的。不僅如此，他且于神的名下棄了自己的愛人，想當作
捧獻主的祭壇的犧牲將她死渡的。但在神聖的祭壇的闕上，最高神官雖一面祝福着
自己的後繼者，一面却說明了泰爾克維尼所想不到宗教上的一切秘密了。即是
說，神這類東西是絕對沒有的，神即使一回也沒有和神官說過話的事，一切都是虛
偽的。只是爲支配民衆起見的必要的幻術。聽到了這的泰爾克維尼想是驚詫着吧，

他的尙未弄污的清心的深底處震盪着了。于是，他就神官的祭服還依然着在身上，飛跑到民衆之前，告訴他們神官們的詭計，揭發了宗教的虛偽。可是民衆反而憤激着，將泰爾克維尼殺了。

戲曲似乎是極熱心演着，曾給予滿場的年輕的觀客以異常的印象的。根據這個，即是極傾向的底戲曲也能具有巨大的宣傳的價值的這事，是直接證據了。至少，無神論者座的第一回排演，已給予出將來更新的革命劇，或能够期待藝術的收穫的那希望，是事實。

此篇末尾本還有「梅伊耶爾福里特的近業」的一章，由譯者略去了。

舞台裝置的革命

支配着革命後這數年間的俄國劇壇的復興氣分，是具有極重要的意義的。但發揮了這復興的主要價值的却並不是舞台監督上的方面，（自然于這方面也出現了幾個有經驗的新天才）而是舞台裝置的方面。

在莫斯科雖然革命後新設了幾種「革命劇場」，但題材的攝取和那處理方法，是不過蹈襲着在這世紀的初頭已經由莫斯科藝術座指示出來的新演出法的傳統的。泰伊洛夫，梅伊耶爾福里特，福爾萊格爾等的劇壇新人也不過依據以前已配置好的路標完成那發達的進行而已。

從來外國人對於俄國劇的興味的焦點，與其說是對於劇的內容或舞台監督或俳優表現的興味，倒是對於劇的外形即對於劇的裝飾的形式興味；即在現在興味的

中心也沒有改變。曾巡業在巴黎的甲忌雷夫的跳舞劇，是以那舞台裝置的裝飾方面的新奇和風趣惹動歐洲的觀衆的。最近莫斯科加梅爾茵伊座的在巴黎的巡業，也同樣證明了比之舞台監督者的奇術是舞台裝置的形式方面更惹起歐羅巴人的興味這事情。據羅巴欽司基的說頭，則加梅爾茵伊座的「費特拉」和「濟洛弗列·致洛夫略」的演出雖然無疑是失敗的，但那些對於舞台裝置的興味却是非常的東西。當時在場觀劇的法國藝術家們是以非常的注意和感激，接受了加梅爾茵伊座底藝術的收獲的。於這點上俄國確是比歐洲都進步着了。以前在巴克司脫，龔却洛瓦及其他的手裡成就的背景似乎曾做了歐洲劇壇的模範，現在於舞台裝置方面的俄國最近的藝術的獲得，是做了歐洲劇壇的向着革新的新衝動。

這並不是說，從虛偽的型裡解放了動作而欲給與俳優以內的自由的運動是必定無效果而終的。但最近俄國劇壇的主要的收獲却集中在舞台裝置的方面是無容疑惑的事。事實上在這方面俄國劇壇這數年間是做通了偉大的解放事業了。而且爲了

新的舞台技術家（俳優與舞台監督者）將道路打潔了，結果他們也能够理解這解放運動的意義，而且能够利用這意義去建設真正的現代劇術。只是在現在，能够將由美術家們考案出來的新的舞台裝置所給與的奇蹟的可能性，利用到演技的方面的却還沒有看見過。從這看來，演劇美術家，於解決了自己的使命的意味上，是可以說比直接的舞台勞動者的俳優或舞台監督者更進到遠前去的。

初始一見，俄國舞台裝置的背景部的活動彷彿是與過去並無連絡的一大飛躍。也要看作，在這裏沒有背景觀念的系統的發達，僅只有向着各美術家的新的考案突進着的努力的痕跡。但事實並不如此。我們是能够容易地找出在這方面活動着的俄國藝術思想的源流的。於演劇上的俄國美術家的革命的活動，例如有名的亞克洛夫的舞台裝置也吧，拉比諾維奇的舞台裝置也吧，又波保瓦女士的舞台裝置也吧，實際上比之從來的胡爾背里，珂洛平，倍亞亞，莎普諾夫等的舞台裝置並沒有很離去俄國劇的根本的傳統。在現在，反而可以明白他們是歷史的地發達着而來的，即他

們的征服的強味和那主要的價值也都存在在這一點上。在劇壇上的「左翼戰線」不過是單單強調着於演劇發達的本流理的或一機緣而已。由此故，他們沒有具着誇張自己的價值的何等理由。

最近的舞台裝置得力于造形美術的發達的地方很多。因為在這半世紀間造形美術爲了新形式戰着而來的創造的努力是不得不刺激了劇場美術家的。美術家的成功往往先于俳優或舞台監督者的成功就是這緣故。

二

在俄國演劇思想發達的速度無限地高起來的革命後的六年間，那已經幾分硬化了的舊式的傾向儼然存在着的也是事實。倘從一方面說，則對於已經完全完成的 decoration (裝飾) 的舊形式的崇拜觀念是極強的。例如不但珂洛平，倍茵亞，獨布晴司基等似的老人家今日依然固守着自己的舊陣地，甚至連青年美術家也只真正

辯解的地顯示新的現代的底香色，在那本質上是不過依然踏襲着「藝術界」時代的裝飾的理解而已。劇的背景也仍止于純然的平面畫，沒有利用舞台藝術的各種可能性的那樣的能力。舞台面是被留在背景美術家的視野以外的，電力的可能性是止于單單能引起「曙光」或「夕照」或「目光」等的天真的小孩子似的效果。從這見地，最近在莫斯科的大劇場上演的「羅亨格林」（藝術家熹約陀洛夫司基）的背景，或在莫斯科藝術座上演的「背里珂拉」（第一圖——藝術家孔却洛夫司基）的背景，是可觀的東西。利用舞台面，想將牠全部充滿了背景構造的畫家尼馮司基的嘗試（第二圖——莫斯科藝術座附屬第二研究所上演「它浪陀特姬」的舞台裝置）也不會能轉換一般的傾向。那全體的計畫是不出「在巴黎的俄國跳舞」的舞台裝置的範圍的。然而與這同時，在一方面接近舞台藝術的新創造仍是能夠的。那就是，將純然背景上的興味引退到第二段，把舞台變做俳優的動作的競技場，想構成全然新的舞台的嘗試。

最近在俄國劇壇上自然主義派的背景依然廣盛地流行着。對於自然主義劇，雖然有劇壇的新人梅伊耶爾福里特和泰伊洛夫試過猛烈的戰鬥，但我們于莫斯科劇場的舞台上却見到幾種巧妙的美麗的舞台裝置。在莫斯科藝術座成于畫家孔却洛夫斯基之手的「背里珂拉」的舞台裝置（第一圖）是已如前所述，自然非「現代的」的。當作裝飾的資格雖然是充分地有的，但所謂裝飾的這名稱牠自身是已全不能適用於最近的舞台裝置了。最近的舞台裝置的重心是移到舞台的構成上了。總之是要構成那適應于在舞台之上展開着的動作的舞台。但是孔却洛夫斯基完全將裝飾平面的地繪畫的地考案着；「背里珂拉」的背景是只置重于戲曲的說明，對於俳優的技術或他們的表現方法並不很給以注意。倒是滿足在甲忌雷夫時代已確立着的背景的背景的傳統裏的。但是當作畫却十分能夠的，無論從各部的配置說，或從把從觀眾席看來是怎樣的

情形這事情深深地考慮着之點說。畫被擴大着，那一部分被配置在舞台之上，和腳光 (Footlight) 的距離是沒有一定的，但那平面的特質却少許也不失去。作為裝飾的巨大的資格，應該承認那極確實地做成的繪畫的特質。

同一模型的純然裝飾畫風的，第二的舞台裝置，是成于畫家克慈錯涅夫之手的「撒克唔達拉」。這實在是以前不可思議的敏感再現着印度抒情詩的要素的真正的東方的織物。那裏面籠罩着這畫家自己的魅力；閃耀着將戲曲，舞台監督者，俳優都征服在自己的繪畫的氣分裡的名工的鮮麗的手腕。在這裡畫家是無限制地支配着舞台的上部了。他宛然如開着自己的繪畫展覽會一般。「撒克唔達拉」的舞台裝置，是和舞台上幾乎不留在人們眼裏的俳優們的動着的姿態一起地，現出美麗的 diorama (透光景畫) 來的。畫家在背景的後部以非常的力描寫着馬兒氣勢十足地飛行着的情形，俳優的運動就不過單單反覆着這飛躍底一般的底韻律了。「撒克唔達拉」是為早已支配着十數年間俄國及西歐的劇壇的背景畫的典型的。

四

比之「撒克唔達拉」，大劇場的舞台裝置（和那適合于 official 的儀禮的藝術的格式一起）是完全厭倦的，甚至要以爲不重要的。

克慈惶錯夫的「撒克唔達拉」底裝飾，於表示着那自身最高的藝術的價值這一點有十分的意義；孔却洛夫司基的「背里珂克」的裝飾，在以學究的底沈着和技術上的確實完成的這點上也具有藝術的價值。但在那些一面因年輕的構成主義的幫助，想返射出或顯示出新樣來的舊式背景傳統的後繼者們的態度裏，不飽滿之節就多着了。大劇場上演的「羅享格林」有着因構成主義的幫助想實現珂洛平式的大胆的舞台裝置的嘗試。即使不如此，沈悶的這學府派的劇場也取入新式，想以糊貼細工的構造或照明法來改變外觀的。但結果是極悲慘的東西了。想投台時好而構造起那裝飾來的這嘗試是很幼稚的，只彷彿是好事的模仿。這也無怪連大小器具都齊備

着的俄國唯一的大劇場且要無所施手了。畫家的安放着多大的價值的照明畫是只止于單單照明的遊戲；那效果是和 illumination 化了的 Pantomime (啞劇) 沒有大的不同。

與這同樣的舞台裝置裏，有在莫斯科藝術座附屬第三研究所上演的尼馮司基的「它浪陀特姬」的舞台裝置(第二圖)。這是想將自己的藝術的習慣近代化的同是怯弱的嘗試。但畫家尼馮司基既不能將舞台面的構造和新劇的要求相一致，也不能提供了巨大的視覺的材料。梅伊耶爾福特式的舞台線和「布拉姆皮拉」式的 festoon (花飾) 是一點也不一致。在那裡是不論戈舍式或阿爾列金式都沒有為俳優給出適合的競技場。恐怕舞台監督者瓦夫但戈夫爲了使裝飾和戲曲結合起來的緣故，是絞盡了所有的智慧和力與機才吧。如此說是，那裝飾雖失敗，總之演出是喚起相當的興味的。

五

站在舊式的裝飾和新的舞台構造的境地上的舞台裝置裡，還有天才畫家阿里特曼（「卡台伊勃克」），拉比諾維奇（「行魔法」），洞·加爾洛斯），耶克思退爾女士（「法米拉·克法雷特」）等的舞台裝置。在這等的舞台裝置裡，那想表現戲曲底繪畫的基調的舊裝飾的傳統是依然完全地沒有改動；但同時新的使命的理解和新的舞台表現法的應用，在這等的舞台裝置上却分明地證實着了。成于阿里特曼之手的「卡台伊勃克」底黑和白及銀色是與舞台裝置的全體調子完全地合致着，舞台面的研究是根基在對於俳優的動作的深的理解上的。但同時，通過全體也表現出像在莎普諾夫底舊式的美麗的舞台裝置所看見似的，氣分的藝術的反映來。這一点是在同是阿里特曼手製的「維里耶爾·阿珂思打」的舞台裝置（第三圖——加梅爾茵伊座上演）裡也能够看出來。在拉比諾維奇的舞台裝置裡，也能够說這点是和阿里

特曼相同的。成于拉比諾維奇之手的舞台裝置有「行魔法」(第四圖及第五圖)，「復仇之神」(第六圖)「洞·加爾洛斯」等，不論那個都是最近在有名的加梅爾茵伊座上演時的東西。在「行魔法」裡，不拘那階段式構造的慧敏和衣裳或扮粧的美緻，是太戲院式，太陷在插畫式裡了。在「洞·加爾洛斯」裡，對於戲曲底意味與那材料的美術家的理解是不足的。而且也太陷于抽象的了。彷彿美術家是全不將那使劇展開在舞台之上的俳優的力考慮着一般。

由耶克恩退爾女士的手製成的「法米拉·克法雷特」的舞台裝置，當作想靠美術家的幫助造成適合的舞台效果的舞台監督者泰伊洛夫的最初的嘗試之一，是有價值的。女士的舞台裝置一見就可知道是大半受了戈爾洞·克萊格的影響，甚至要以爲永遠不能從這影響脫出來；但那恐怕是舞台監督者的罪吧。總之女士底藝術的舞台裝置的價值，我們不至于否定，那各部的不調和與效果的薄弱我們也該承認。

於舞方面占了完全特殊的地位的是美術界的新人亞克洛夫的舞台裝置。我們不憚于斷言只有他是征服了今日俄國劇壇的舞台裝置新形式的開祖。想向着舞台裝置問題的解決，給與完全新的端緒的亞克洛夫的最初的嘗試是在一九一七年咖啡店「披次特萊思克」時代。在此處是，舞台和觀客席和觀衆是都由美術家底組織的計劃表被包含爲一個的 Construction (結構) 了。在這咖啡店的構造之中，最近于構成主義這名稱之下掌握着藝術界的霸權的舞台裝置的一切要素，都已經完全包含着了。亞克洛夫於其他的舞台裝置是不過單只將他當時在咖啡店試驗過的題目洗煉着發展着而已。

亞克洛夫於最近數年間所考案的許多的舞台裝置裡，無論怎樣的名工也容易陷入的型裡並沒有陷過一回。那是他將自己的思想有機的地運用着，不絕地將牠注進

到自己的製作裡的緣故。成于他的手上的「耶地普思王」，「普林舍思·布拉姆皮拉」，「濟洛弗拉·致洛夫略」，「珂拉·台伊·里恩茲」，「猶太的寡婦」，「永久的猶太人」等的舞台裝置，實際上給與了演劇美術的新典型了。

「耶齊普思王」的舞台裝置，是想利用光力代替繪具彩色的最初的嘗試。而且那效果是遠超過那依據于色彩底不絕地鮮艷地的變化的一切繪畫的可能。於這舞台裝置裡，那在舞台後面的螺旋形的道路是實在可驚嘆的東西。牠將在那舞台前面的神殿底靜學的底入口突然導進旋風一般的運動裡了。

悲劇的演出底新形式在這裡已造成了。能够編制舞台裝置的所有的種類的定則的時機已到了。在這時候亞克洛夫並不是想使一切的舞台裝置都從屬在自己的背景之下。他只是爲俳優和舞台監督者的利益，造出他們能够自由地發揮他們的技術的環境吧了。在莫斯科加梅爾茵伊座上演的小歌劇「濟洛弗拉·致洛夫略」的舞台裝置（第七圖）裡實現了完全反對的目的；那是構造輕快的奇拔的，而且單爲俳優的利

益裝置成的東西。惟這是真正的運動場，體操場，競技場。

亞克洛夫底最優秀的舞台裝置是在莫斯科的濟銘座上演的歌劇「珂拉·台伊·里恩茲」(第八圖)。雖因當時電力或材料的不足，俳優也不習慣於新的舞台裝置，有非常的困難，但目的却美麗地達到。不但伐格納爾底歌劇底英雄的底墳激能在舞台面的構造上現出那適當的反映來，這舞台裝置也因牠前面的半圓和互以環拱(ARC)擊成的階段，將俳優的運動巧妙地構成了。舞台面是單單以照明彩色着的，但雖電力不足，那強度却由色彩結合着的力現出最大限度的效果來。

七

於舞台裝置上的亞克洛夫的全經驗的本質，能夠簡單地總結為如下的數項。

一、於舞台上的從來的繪畫，照明，俳優的表現手段，一切都變更着了。背景與衣裝不能不失去獨立的價值；這些不過只是爲了俳優的演技的利益的器具。作爲

幫助演技的器具的背景和衣裝不單是像從來似的只說明了俳優底心理的方面，應該更說明了俳優底動力的性質；因為俳優是舞台上的動力的根源。這樣，背景和衣裝是運動化了，俳優是動力化了。

二、從背景裡除去了描寫的對象，單只留着由舞台構造所誘起的感覺的本質。

三、應用現代的技術表現主題；完全利用着由現代的技術產生出來的新的材料。

四、是製作悲壯劇，感傷劇，喜歌樂，*grotesque*劇，寫實劇，等等的各樣種類的舞台裝置的事情。這等的舞台裝置應該各各有自己的法則所支配，而且應各各具有自己的法則。

八

以上的四項是，對於所謂構成派的一切舞台裝置都一樣地可以適用的東西。事

實，在構成派裡於一切的舞台裝置之上都應該嚴守的一種定則是已經製成了。自然這並不是說所有的藝術家都正當地而且有效地利用着這定則的。在許多的地方，這定則是完全外面的地接受進去，陷入于勉強地加入進去似的不自然裡。這些是證明了對於新劇並無理解而欲製作構成主義的舞台裝置，是怎樣地困難的事了。但是在其中，精通舞台的法則，澈悟了線或背景所及到觀客的影響的奧義的可驚嘆的舞台裝置也不少。於這意味上，成于構成派畫家珂瑪爾定珂夫之手的「機械破壞者」，「洞·舅安歸來」的舞台裝置，或成于維思寧之手的「給瑪利亞的告知」，「克洛台爾作，加梅爾茵伊座上演」的舞台裝置等是最成功的東西。

俄國最近的跳舞

革命後的俄國跳舞界是與劇壇同樣，也是新舊對峙的姿態。在學府派（academico）劇場，從來的古曲的跳舞現在猶是盛盛地流行着；于一方面，在新興的跳舞研究所，受了革命的影響的新跳舞勃興起來了。在這跳舞界的左翼方面，那尼晉司基，加爾莎維納，巴胡洛瓦的名字已被忘記，而從新代之以莎哈洛夫夫婦，戈雷伊曹夫司基，路金，巴爾納夫的名字了。時代已改變，新生活的波動既已高起來，則那為藝術的反映的跳舞也變化起來是當然的事吧。

於歷史上的時代或文化的變轉期裡，人間是不僅精神的地發達着，於生理的乃至心理的構成上也變化着。包圍着人間的所有的形式，展開在人間的周圍的流動，勞働，日常生活的習慣——這些在各時代裡都造着自己的氣質和自己的姿態，構成

着那獨特的律動的乃至情緒的運動型。希臘人的運動，他們造成的舞蹈，即使那是怎樣地自然的，對於我們却和十八世紀的貴族的舞蹈同樣地沒交涉。我們只是歷史的地知道希臘人的跳舞，並不是作為生動的現實的經驗感覺着的。

十九世紀的跳舞界是通過一世紀都只維持着古典的跳舞，不能造成自己的跳舞的 style。反而民衆的跳舞更多對於時代的敏感。各時代是都將牠的形相印在所謂客廳跳舞或民衆跳舞之上的。優雅的 menuet，瘋狂的 carnaçrole，復辟期的愉快的 polka，誇耀的資產階級的浪漫的底 waltz，華美的 tango，頹廢的底 two step，敏速的「荷克斯特羅特」——這等跳舞是歐維巴底歷史的生活底路標。這等跳舞的舞台運動與從現代人的生活經驗出發的運動的不調和在現在已成爲跳舞教師等所諒解了。

最近俄國的跳舞界，到了戈雷伊曹夫司基和路金的出現，在跳舞藝術上是現出著明的進步了。這二人是於肉體的新整型術，型的考案，運動底律動的構成等上求

現代跳舞的 style 的基礎的。

二

戈雷伊曹夫司基是從早以前就開始他的活動了。曾受古典派跳舞的教育的他，于嘗味了古典跳舞的所有的形式上的變遷的同時，又體驗着新跳舞的誕生的。最近二十年間的俄國跳舞的發達都在他的藝術裡反映着了。他從各種新跳舞中將能够取得的特徵採來；于是以作爲跳舞師的偉大的天才將各種的要素結合着。即以這豐富的，各種跳舞的技巧上的體驗作基礎，他造成了自己的跳舞。其際，他一方面取入輕身術，將線銳利着，他方面將肉體的所有的運動都以性欲飽和着，因此將他的跳舞個性化了。於將這輕身式運動的線銳利着的事，與有時甚至常陷入醜的無作法裡的 erotic 的動作裡，纔能尋出戈雷伊曹夫司基是要體現出現代生活的力學的這說話。要之，他是將既成跳舞的一切經驗吸收着，採用所有跳舞的形式的一個折衷

家。只是他不過以他所固有的舞台的體驗底銳敏將牠改造着而已。最近的革命影響戈雷伊曹夫司基的地方也很多；革命底劇的活動也在他的藝術裡反映着。

最近他發表了跳舞劇「特姆僕·陀·珂洛姆比安」，「假面的悲劇」，「莎樂美」，「法彭」等，但在這等的跳舞裡和戈雷伊曹夫司基的藝術思想的特色一起，那不確實之點也表明了。「特姆僕·陀·珂洛姆比安」和「假面的悲劇」是，dance（舞蹈）與 pan:omime（匿劇），二種相異的藝術底舞劇上的結合。更確實的說，是過度地取入 dramatic 的動作的 pantomime。但是在「莎樂美」和「法彭」裡，是顯示出舞劇面底科學的裝置和運動的平衡之可貴的經驗了。放棄了將運動配置在地板上或舞台的平面上的普通的構組；而且跳舞是一面完成着運動的新形式一面發展到豎的方面了。他的世界不待說是跳舞，是舞台，是劇，是 pan:omime。他的「莎樂美」（離去路金之門的泰爾福夫司加亞扮裝）是可驚的輕身式的 drama，是 grotesque 劇。處處地方都似機械體操。像配置在高的梯子上的他的「法彭」尤其

是這樣。以這一看，像從來似的那煩冗的囂囂的裝飾覺得是完全無用了；自然這還是真的嘗試，尙不能說已成功了的。但這是已從陳腐的形式踏出一步的東西，可以斷爲於跳舞的構組上的新傾向。既不是今日流行的「左傾病」就是可喜的現象。戈雷伊曹夫司基依然於這方向繼續着研究，但他達到怎樣的創造的日程呢，是只有看今後的跳舞劇了。可是，在意想中他的跳舞具有將來移到「電影」去的傾向。在這偉大的現代的魔術師，是確實有能够見出於運動的藝術裏未曾有過的何物的新的可能性的。

但是繼續着求適于現代的新的跳舞的戈雷伊曹夫司基根本題目，於一面示出他將實生活的力學表現在舞台上的這事的無所賴依來。他的引出運動來的根源，並不是我們于日常生活裡感覺着的現實的運動，而是長時間蓄積着而來的跳舞上的經驗。是各時代底藝術的希求的結果。在他的跳舞裡那現代的底地方是止在真真的表面上的。他的藝術是站在生活以外的。他作成的跳舞的新形式不過是純然的頭腦的

事業；是銳敏的想像力底產物。並不是真真地貫徹在實人生底深奧裡的東西。所以，戈雷伊曹夫司基底藝術是淺薄的耽美主義的所產。但這也無害于稱他爲老練的名人。他是名人，同時又是極聰明的銳敏的新跳舞論的作者，是我們得能期待着的或者一團的指導者。

三

和戈雷伊曹夫司基並稱的跳舞界的新人路金也同樣地陷在耽美主義的弊病裡。這二個跳舞師于曙光期的跳舞界是雙璧，但他們的藝術的出發點是定全相異的。

戈雷伊曹夫司基是從古典跳舞與整型術與輕身術的豐富的經驗出發，而路金是全然從音樂而來的。總之是想由人體的律動的底運動來解說樂曲的意義，因而將各自的身體異樣地扭着或曲着的趣向。于這關係上，現代音樂是似乎已豫想着當作跳舞師的他了。思克略並 (A. Scriabin) 和台標次西是路金利用到跳舞裡的樂曲的作者。

律動的構成的破壞，作曲的複雜，異常的速度等當然誘起新運動的必要了。爲此，僅僅古典跳舞和整型術的經驗是太貧弱的。這樣路金就深深地討究着這等的新奇的音響和樂曲的真髓，熱中于去發見與牠共鳴着的運動的模型。他的樂曲的處理的方法，並不是從由樂曲喚起的體驗生出來的，也不是從個人的知覺的心境而來的，而是更深地進入樂曲的本質了。

在路金的跳舞裡也同樣有古典跳舞和整型術和輕身術的要素。但這些要素在路金是失去獨立的價值，單單成爲構成運動的材料。在路金的跳舞裡沒有像戈雷伊曹夫司基裡所見似的各種要素的結合。他沒有累積着各種的文化的層疊的事；他將獲得的一切東西根本的地改造着。那結果構成起或種獨特的東西了。倘不用非常銳敏的分解力就不能識別那要素。由于嚴密的智識和不絕地發達看的音樂，路金不論在怎樣的道程上沒有迷失的事。音樂給與他以往跳舞去的正路和基礎了。恰如音樂是音樂的材料一般，肉體對於路金是構成跳舞的材料。肉體是一切的東西的根源。在

路金必要的東西，既不是體驗，也不是氣分，也不是由平凡的脚本將這些表現于跳舞劇裡的事，也不是文學的題材。只有肉體是必要的。只有肉體和使肉體向運動去的那意志是必要的。這樣，依據音樂與運動的力學，路金是將跳舞與音樂結合着了。

在對於音樂的這深的教養之中就有着路金的強味。但同時他的弱點也就在這點上。于他的想造作現代的跳舞的努力上，路金的耳朵並不向宇宙的生活的音樂開放，只單單向着思克略並和台標次西和普洛珂菲耶夫的音樂開放的。然而這三人的音樂是和那高貴的價值一起，包含着已經過去了的藝術的孤獨時代底技巧與虛偽的。

路金的跳舞被一般地稱為俄國的表現主義。那是一種銳角的，分明的，靜學的底東西。那是異樣姿態的線彷彿被鎖在奇怪的蔓草似的模樣裏一般地被人知覺的。社會道德在他底職業的嘗試裡就單看見不健全的性慾，說他是「阿披阿曼的痙攣」。

阿披阿曼〔係譯音，何意未明——譯者〕，或說更刻毒的惡言。但路金的跳舞裝置是偉大的認真的實驗家的事業。

在路金的女跳舞手裡面有泰爾福夫司加亞（現在是移到戈雷伊曹夫司基的門下了），特爾茨加亞，亞歷山大路特維奇等，不論誰都會美麗地出演過思克略並底〔Quasi-Valse〕，或別的跳舞曲。男跳舞手的第一名是有名的路姆涅夫，俄國能够誇躍于歐洲的整然的俳優之一。路金的跳舞衣裳（耶爾特曼的發明）是幾乎與裸體同樣的，是跳舞服界之革命。如有名的「裸舞」，穿着細小的運動褲之外什麼也不穿。但是路金的思克略並的解說結局終是薄弱的東西。將人間化為「有關節的機械」的，銳角的，分明的幾何學的底路金的藝術，像于繪畫上的立體派一般，是自己快樂着自己底職業的底新發見似的東西。到這里，戈雷伊曹夫司基不愧是名人。他於他的跳舞裡努力着想給與日常的問題以美麗的新的解釋。

四

戈雷伊曹夫司基和路金從完全相異的立脚地出發，走着相異的路程，結局兩者一起都走窮了路了。現代人類的運動是從完全別的根源出發的。新的跳舞並不是從高尚的音樂而來，也不是從古典跳舞或整型術底形式的經驗而來的，應該是從對於我們時代的生活韻律的純生理的感覺生出來的。應該是從由複雜的文明所產生的那形式生出來的。

于這關係上巴爾納夫的出現是有多大的興味了。他從頭頂起至腳趾尖為止都由現代生活的純生理的感覺所貫澈着。在他的運動裡有衝動底銳敏和瞬間的底地方，有力學的緊張，有動作底明瞭和柔軟性，有鼓動底反復和動力底反響，有運動底躍進。

有如路金的跳舞的解釋是從思克略並而來的一般，巴爾納夫是從「甲茲·彭特」

學來他底律動的構成與感覺和運動的型。他底跳舞是明亮的，而且力強的。可他是還不能說是斯界的名人。實際上，現代的跳舞還沒有作成；只不過已顯示出那端緒吧了。但能够判斷跳舞底將來的那各個的運動是已經由這等新人給與出了。

五

在革命後莫斯科，團體跳舞是特盛地發達着。但自然不是說個人跳舞就沒有。我們在這裏將個人跳舞的幾個名手的名字舉一舉。純古典的 (C. C.) 的女孃納太里亞·蒂安。專訴于視覺的純即興的跳舞的代表者安娜·撒波伐洛瓦。印娜·却爾這次加亞等也于這方面的有名的人。其中却爾涅次加亞是純德意志風的跳舞手；在她的跳舞裏有和德意志的克洛退里大·福唔·台爾普共通的什麼東西。有着富于魅力的鷹舉的運動。與這同時，却爾涅次加亞又是可驚的教授新作跳舞的名手；最近在莫斯科比之作爲跳舞手還是作爲跳舞教師的名聲高。她的跳舞 (例如 [Janssen-

acabte」或「般恩」)是想將新輕身術的進步和伊莎特拉·達唔崗的古典跳舞結合起來的綜合的嘗試。莎洛姆伊特瓦底跳舞研究所當作將來的 pantomime 劇的可驚的學校，是和亞歷山大洛瓦所指導的韻律 (Rhythm) 教育專門學校一起地有名的。至于純整型術的研究所 (夫浪却司珂·背阿特和維拉·瑪伊亞) 到現在為止的情形看來，是不曾現出何等特殊的價值。

國立活動寫真大學的女優們 (格里戈浪，左里納，凱爾拉·萊姆背爾格，阿凱爾曼，思打洛平司加亞) 是在戈雷伊曹夫司基的周圍所進行着的相反地，顯示着想從電影劇移到跳舞的傾向的。不論看那裏都是旺盛的東西。俄國是不愧為藝術之國的。只要新經濟政策不為禍，則于莫斯科的跳舞界不久就會有自來所無的可驚的曙光燃燒着吧。

最近的二種跳舞劇

將藝術從高高的天上拉到地上來，使牠成爲最親近着人間的東西，這事是俄國革命的偉大效果之一。革命以赤裸裸的現實對待從來的神秘或幻想，倚神秘或幻想在藝術上是必要的時候，那也並不將牠當作目的，單作爲現實底 symbol 而利用吧了。當作于藝術界的革命的結果，在最近的蘇維埃俄國的劇壇上，差不多同時地出現了二種新跳舞劇的事是有興趣的事實。

這二種跳舞劇是由二個有名的俄國的作曲家差不多同時地寫成的，而且都是四幕劇的大曲。做那藝術的表現手段，兩人都不用歌劇 (Opera) 的形式而選了跳舞 (ballet) 的形式，也是沒有什麼奇怪的。因爲在這裡，「從天上往地上」的革命底根本思想是分明地表明出來了。總之，跳舞是具有把古代希臘的人間裸體美復活着

的使命的。

二

二種新的跳舞劇之一是「演諷劇者」，是莫斯科音樂大學的作曲家格里耶爾教授當做有名的舞台監督者彼得洛夫斯基的脚本寫下的東西。內容是，壓制者與被壓制者的戰鬥，終於歸勝利于被壓制者，這勝利結局是由于民衆的團結力。總之是表現了無產階級革命的理想的东西。要簡單地示一示那梗概，則跳舞是從下面似的美麗的象徵的底序曲開始的。

是黎明。多霧的天像全給水蒸氣罩滿了的樣子。陰鬱的黑雲低低的垂到地上；近傍是見不透明的霧海。向那邊，恐怖地戰慄着的白鳩（雌雄一起）的一小羣在飛着。牠們一面屢屢蕩搔着，一面心悸地互相漸漸擠攏來；戰怖着，却等待着死似的難避的可怕的事件。于是，從四方新的同伴漸漸飛攏來，加入了牠們。牠們得

了那力，一同結合着益發堅固了防禦的決心了。隨即從霧中黑赤斑紋的掠奪者出現了。那是倔強的，但無結合力的兀鷹和鷲及肉食鳥。這些掠奪者突然向牠們的掠物（鳩的一羣）了。在這時就起了戰鬪，陷在混戰狀態了。但是團結着的鳩們終於襲擊了散亂的掠奪者，占了勝利了。即刻太陽升上來，四周的霧消散了，鳩們喜悅着鼓翼了。早晨的天空比太陽都輝煌地清朗着，遍鍍過薔薇色。

序幕是西班牙一個山中的小村的場面。剛剛舉行了結婚式的一對新夫婦正從會堂裏出來。兩人都是美麗的年青者。村中的人們都彷彿喜悅地迎接他們似的和他們招呼。於是，橫暴的而且淫蕩的州長突然出來了，在沒有得他的許可之下結婚的，而且犯了當然應該屬於他的「初夜的權利」的年青而美麗的新夫婦，被他探出之後即刻命令自己的從者，要將新婦捕縛到他的邸宅裡去了。最後的抵抗和復仇的嘗試，一切都在一擊之下被鎮壓住了。貧窮的孀寡的新婦的母親願自己去代替女兒的哀求也屬無用；隨即因州長的命令，她的家被兵卒掠奪了。舞臺成爲空虛了。新婦

被奪去了。孀母空空地向人們請求復仇，大家都恐怖着隱去了。就只有一個新郎說發誓要復仇。

第二幕，於那新意匠和那劇的效果上是最有興味的場面。舞台現出村外的市場來，看見天幕，羣衆，『吉伯西』等，官吏們正在毫無顧忌地從商人處接取賄賂。在曠場之中裝置着板敷的舞台，人們聚集着，等待演譚劇的伶人的出現。這場面說起來是劇中劇的舞台，從古已有沙士比亞的「哈孟雷特」或萊翁加瓦洛的「滑稽劇者」用過的大家所知道的方法。但在格里耶爾的新跳舞裏這方法的應用更放出一層的光輝。因這方法，那及到觀衆的劇的效果是可驚地加强了。在這點裏就無疑有着作者的偉大的功績。隨即，在這劇中劇的場上，羅彼·台·倍加 (Lops de Vega) 的有名的『羊之泉』的模擬劇開始了。這劇(羊之泉)的事績是和剛演完的跳舞劇的序幕的事件奇異地一致着的，因此就強烈地刺激了各人自己都正在嘗着虐政的苦痛的觀衆的神經了。在這裏就起來民衆的自覺與復仇的感情，這在『羊之泉』的第二幕之

後是更強了。其後到了『羊之泉』的第三幕，將暴君從王位上拉下來的地方，民衆和俳優都已結合爲一了。這時向這邊現出影子來的照例的州長，雖空空地命令憲兵或兵卒叫撤去舞台將羣衆趕散，却早已太遲了。民衆已同心一體地結合着，於是即刻襲擊敵人，占領了他的館宅將州長囚起來了。

第三幕是被廢的暴君的宮殿的前面。宮殿正炎炎地焚燒着。前此被暴君劫奪去的新娘，被撕斷了的禮服仍着在身上，這纔被救出了；這回是變成以自己的手殺會凌辱自己的暴君的事了。于是在最後的一幕就移到全民衆的歡喜上，像在序曲裏的鳩們的一樣，以自己的力從暴虐者解放出來的全民衆的歡喜，到了自覺到這歡喜和勝利畢竟都是團結力的賜物的地方，幕下了。

這跳舞劇的音樂是由格里耶爾教授製作在巨大的 *symphony* 的形式裏的，一步一步地將事件的進行展開在我們的眼前。將序曲的鳩與兀鷹的 *tern* 和被虐待的民衆與虐待民衆的暴君的 *tern*，一面巧妙地比較着一面進展着去的音樂的魅力

是無雙的。

這跳舞劇可以說是蘇維埃劇壇的一大記錄。本來這跳舞劇是因國營大劇場的定構寫成的東西，所以牠的上演是公式地被保障的。

三

其他一種跳舞劇是「諾伊亞」的標題，加上終曲也一樣是四幕物。這是根基于美術家阿拉波夫的極複雜的空想的底題材，由作曲家瓦西倫珂的手製成的東西。雖不是因定購而寫成的東西，可是無論在俄國在外國似都能够有上演的機會。主題是極端地理想的戀愛與極端地物質的戀愛的戰鬥。事件的場所和性質都是東方式的，在東方的小說的底怪獸，異木，珍草之間溢滿着想自由地享樂東方趣味的欲求。

簡單地示一示牠的內容，則或個詩人戀愛着科做諾伊亞的一個美麗的少女。于是，在先原也心醉着這少女的那個地方的支配者阿爾（唯物主義的結晶）就來障礙

兩人的戀愛。阿爾對照着詩人的理想的底戀愛，以自己的粗惡的情欲和詩人競爭着。但奈何不得詩人的精神的底力量；結果在戀之競爭裏輸了的阿爾遂將詩人殺了。諾伊亞絕望之餘投身到貯水池裏了。印度的神聽了諾伊亞的靈魂所說的悲哀的故事，爲要徵罰阿爾就遣發復仇者出去了。被拉出來裁判的阿爾抗辯着自己的犯罪。但在火的拷問（良心的呵責）之後，將阿爾放逐出幸福之國了。于是以永久的結婚使詩人和諾伊亞結合着。這樣，二人的結婚，是成爲對於野卑的物質的結合的，理想的精神的結合底勝利的symbol了。

瓦西倫珂的音樂是美妙地，富于色彩，非常有興味的。在幻想的底場面和樂曲之中取入許多的跳舞；做這等跳舞的基礎的東西是印度，支那，日本底東方的底 melody（旋律）

由以上所揭的二種新跳舞劇的內容，在今日蘇維埃俄羅斯的新興共和國裏是要

求着怎樣的跳舞劇，而且那跳舞劇是表現着怎樣的理想，就能够窺看出來了。

不啻是新的舞臺，而且帶着俄國最真實的社會感，舞臺形像亦出來了。

以上所說的，都是俄國演劇運動的概況，其今日之演劇運動，其目的固然是要

三、演劇運動的社會目的

中東人看是白俄羅斯；給蘇聯帶印基亞的東西是白俄，文雅，日本和東方的

其兩面而所有學業與藝術，實十山隊，非常音樂和印。其及他種到是而味樂曲

應是演劇運動的社會目的，其目的在於社會的改良與社會的進步。

演劇運動的社會目的，在於社會的改良與社會的進步。

演劇運動的社會目的，在於社會的改良與社會的進步。

演劇運動的社會目的，在於社會的改良與社會的進步。

演劇運動的社會目的，在於社會的改良與社會的進步。

演劇運動的社會目的，在於社會的改良與社會的進步。

演劇運動的社會目的，在於社會的改良與社會的進步。

革命藝術與社會主義藝術

(特羅次基)

一

凡論述關於革命藝術的人，不論誰都注目着二種藝術的事實。即是，那將革命當作主題處辦着的作品；和那于主題上雖不接觸着革命，却是由從革命生出的新意識所一貫着的作品。但是，這二種的藝術的現象占領着完全相異的面積的事是不待說的。阿歷舍伊·托爾斯泰于他的作品「行往苦惱之中」裏，描寫着革命時代從世界大戰時代開始。但作品那東西並不出「亞斯納亞·僕里亞納」派（指大托爾斯泰的作風）的舊套，依然殘留在那視野之中；所不同者只是所謂比「亞斯納亞·僕里亞納」更無限地在小範圍裏描寫着的這點。而且於那所謂接觸着世界的大事件的事上，這作品也不過單單使人追憶起「亞斯納亞·僕里亞納」曾經存在過的事吧了。

但是青年詩人季洪諾夫，雖不是描寫革命的事情（他彷彿顧慮着描寫革命的事的），而是很細碎的小店的事情，但也以極鮮麗的手腕和熱烈的力知覺着革命且將牠傳達。這是只有由新時代的力學（dynamic）所養成的詩人，纔能够做到的。倘要這樣地將描寫革命的作品和革命藝術分別着，那就應該說牠們的各自接觸線是不同的。由革命所育成的藝術家，倘不想寫革命的事體，那末不寫就好了。但是一旦他想寫了的時候，則「亞斯納亞·僕里亞納」式的接觸，無論牠是伯爵式的或是百姓式的都非決然地排斥不可。

革命藝術尙沒有存在。但是這藝術的要素是有的，那暗示和嘗試是有的。特別應注意者，是於那典型裏有着構造新時代的革命人的這事。革命藝術對於這革命人是最必要的東西。革命藝術要經過多少年月纔能確實地表白自己呢？要推測這個是極困難的。爲什麼呢，因爲這過程與數量的底東西不同，確準的計算是不能的緣故。雖如此，我們于決定比較物質的底社會的過程底期限的場合，有時尙且以推測爲滿

足；則于和那相同的程度上，是能够推測：革命藝術與其最初的大波動，不久將在革命期中生出且作爲將革命荷在兩肩上的年輕時代底藝術吧。可是，不可把這必然地反映着過渡期的社會底所有矛盾的革命藝術，和社會主義藝術混同着。在社會主義藝術，現在也尙沒有得到地盤。但同時，又不可忘記社會主義藝術是從過渡期的藝術養育成的這事情。

雖然立脚在這樣的差別上，我們也決不囚在或種 *pedantic* (迂腐的) 的思想樣式裏的。恩格爾 (Engels) 稱社會主義的革命爲『從強制的王國向自由的王國的飛躍』，不是偶然的說話。革命那自身尙不是自由的王國，反而在革命裡強制的特徵是達到極度的發達的。倘社會主義是撲滅階級及階級的對峙的東西，則革命是使階級戰鬥緊張到極度的東西。在革命時代，使勞動者結合起來去向虐使者戰鬥的那樣的文學是必要的，又是發達着的。革命文學是無論到什麼地方都須以社會的憎惡的精神貫徹着。這社會的憎惡心，在無產階級專制時代，就于歷史的手裏當作創造的

母體表現出來。然而在社會主義時代，共同負責心是社會的基礎。從而一切的文學，一切的術藝，就非由完全相別的音叉所調節不可。我們革命家今日屢屢苦于命名的那感情——那雖是被偽善者和俗物們狠狠地使用着的，但例如無私慾的友誼，對於隣人的愛，親切等似的感情——於社會主義的文藝裏將作為力強的和聲而響鳴着吧。

但是，如尼采教徒的危險一般，共同負責心的過剩沒有使人閒退化到感傷的，被動的，羊群一般的弱的存在裏去的恐懼嗎？不，這樣的憂心是絕對用不到的。在資本主義社會裏具有市場競爭的性質的那強的競爭心，不但不在社會主義的組織裏消失去，倘借精神解剖學的言詞來說，却是昇華着了。總之取了更高尚且豐潤的形式，成為為了自己的意見，為了自己的計畫，為了自己的趣味而戰了。跟着政治的爭鬥的消滅（在趨階級的社會裏該沒有政爭），被解放的欲求將注向到技術或構築的方面去吧。藝術也被包含在這裏面，但不用說，那時候藝術已成為普遍的了，圓

熟着，洗煉着了。而且不是實生活的單單的裝飾品，而是成爲於所有方面的生活構成的最高形式吧。

不僅如此，實生活的所有範圍，例如土地的耕作，移住地的整理，劇場的建設，社會教育的方法，學術問題的解決，新的型態的構成等，將集中着萬人的興味吧。人們將爲了新的大運河的開鑿問題，爲了撒哈拉沙漠的 *Oasis* 配置問題，分爲黨派的吧。其他關於氣候風土的調節，新劇問題，化學的假設，音樂界的二大傾向，競技的新組織等也將發生同樣的爭鬪吧。但是這等的黨爭決沒有因階級的私慾而被害的那樣的事。一切的人都一樣地對於全體的成功有着興味，戰鬥將是純思想的。在戰鬪中，那利益觀念呀，卑劣手段呀，不信行爲呀，收買政策呀，其他在階級的社會裡用以煽動競爭心的一切行爲將都消滅了。然而這是一點也不會使論爭減少演劇的地熱烈的。在社會主義社會裡是一切問題都是萬人所有的——不論那是早已本質的地自然的地被解釋了的實生活的問題，或是屬於特殊的僧侶階級底支配

的藝術的問題。由此故，不論是爲了集中的利益和欲求，或爲了個人的競爭，都
 得能有無數的端緒和廣大的戰場的事是能够斷言的。從而藝術，於構成新的藝術的
 傾向的事上，或於變更 *style* 的事上，就不會有在牠底社會的 *tenetie* 或集中的
 心理的衝動裡感到不足的那樣的事。美學派是美學派，仍在牠的周圍組織着自己的
 黨派吧。雖說黨派，那是由于氣質和趣味和見解的共鳴而集合的團體。這樣，在
 以分明地提高了水平線的文化的基础爲底的這無慾的，而且緊張着的戰鬪裡，人間
 的個性是，和所謂不論什麼東西都不滿足的牠的根本的特質一起，愈益向上發展着
 且十分地被碌磨着吧。事實，在社會主義社會裡我們沒有何等担心着個性墮落或藝
 術的衰頹的理由的。

二

能够以在來的術語中怎樣的詞語命名革命藝術嗎？傑友阿信可基有一時會

說：『革命藝術是寫實主義的藝術吧』。在這話裡有正當的應該注意的理由。但爲不包含不檢起見，應把名辭意義弄明白。

最完成着的藝術的寫實主義，在我們俄國，是與文學的「黃金時代」即貴族的古典主義時代相一致的。

傾向的題目主義的時代，即那在作品裏專議論着作者底社會的意向的時代，是與覺醒了的知識階級追求着社會的活動，且對抗着舊制度而向往和「民衆」的結合的時代相一致着的。

反抗着寫實主義在文壇的水平線上現出來的頹廢派和象徵主義，是與知識階級離開了民衆而崇拜着自己的內經驗，事實上是已服從着有產階級，而心理方面藝術方面却又努力着不使溶解到那裏面去的時代相一致着的。象徵主義總之是曾爲了此事求過天助的。

歐戰前的未來主義是立脚在個八主義的道上，從象徵主義底惰眠狀態扭開，

想於物質的文化底征服裏尋找人格底根柢的嘗試。

俄國文學底發達上的時期的變遷是略如以上所述。以這觀之，則這些的各傾向是包有一定的社會的團體的人生觀，這人生觀在作品的題目或主題之上，在環境或人物的選擇之上捺着牠的刻印。內容的概念並不和主題相一致，却和社會的問題接近着。時代和階級及那人生觀是即使在無主題的抒情詩裏也和社會小說同樣地被表明出來的。

其次是形式的問題，但形式在或一範圍內是如一切的技术同樣地照牠自身的法則發達着的。一切文學上的新流派，倘牠既然不是隨意的芽生而是真的流派，則必是從牠的前時代的發達而來，從既存的言語和色彩的技術發生的。於是爲了新的征服起見，再從已經達到的岸跑開去。

而且流派的發達是辨證論的地進行着的。新的藝術的傾向否定着前時代的傾向；那是因爲對於某等的思想及感情，要固守舊手法是困難的緣故。但同時，新的

情調是可以在舊的硬化了的藝術之中，發見能給與適當的表現似的要素的，要是更進一層的發達。這樣，文學上的各流派是都潛在的地包含在過去之中，而各各離反着過去發達着的。於是形式和內容的相互關係，是由新的形式被發見了，宣言了，在內的要求的衝動之下（如人間的心理似地具有社會的根柢的集中的心理的希求之衝動下）發達着的事而決定。

各文學傾向底二重性（曖昧的事）可以據這來說明。即是，這等的傾向是，一邊將技術底一般的水平線提高或提低一邊將某物移入創作的手法裡，同時另一方面，因那歷史的具象表現了一定階級的要求的。這裡所說的階級的要求結局是成爲個人的要求。因爲階級是通過個人而說的。同時牠又意味着國民的要求了。爲什麼呢。因爲國民的精神是由支配着國民左右着一國的文學的階級所決定的。

茲將象徵主義取來做個例吧，究竟象徵主義是什麼呢？是當作藝術創造底形式的方法，象徵的地處理着現實的藝術嗎，或是指布洛克，梭羅古勃等所代表的象徵

的傾向嗎？本來象徵(symbol)這東西並不是由俄國象徵派所初始想出來的。俄國象徵派不過單將近代化了的俄國語有機的地接種到象徵主義的本體去而已。於這意味上，將來的藝術是，不論牠追尋着怎樣的道程，都不願拒絕象徵主義底形式的遺產吧。但是，曾生動着的俄國象徵主義在許多時期裡是曾爲了一定的社會的問題利用過象徵。比象徵主義稍前的頹廢派，曾在個人的經驗（兩性，死，其他）之中求一切的艺术問題的解決，但不久就走窮了路了。在那裏就看出出了自己的要求，感情，或氣分的最高的法則；想以這法則使自己的要求，感情和氣分豐富起來高尚起來的要求就發生了。不單是藝術的態度，連那信條都以形象造成的象徵主義，是成爲知識階級的向神祕主義去的橋渡了。于這形象的社會的意味上，象徵主義不僅只是藝術底手法，且是知識階級的逃開現實的避難所了。這是他們要建設不是此世的世界的方法。是空想與冥想與被動性之藝術的教養。要之，象徵主義是知識階級離開了民衆而去的一個驛路。

現在就寫實主義說明吧。寫實主義曾在各種的時代，以各種的態度表白了各種的社會的團體底感情或要求。倘就各寫實派說，則能够下他們各自特殊的社會文學的定義和形式文學的評價。但他們的共通點是什麼呢？他們的共通點是那或種重要的人生觀上的特質；那實人生的感覺。他們對於生的執着並不是從現實的逃避，而是生的藝術攝取，是對於生的積極的興味。是欲將這生當作創作的材料各色各樣地處辦着的努力。于這樣廣汎的哲學的意味上，是能够斷言新的藝術是「寫實主義的」的了。革命和神祕是第一不能共存的。倘又稱辟力涅克或想像派及其他等人爲 *COMING* 的，而如果事實上既是被着 *ROMANTIC* 之皮的卑怯的神祕，則也不能與革命共存。這不是單單的空論，是不可破的心理的考察。然而這並不是於文學流派底傳統的底意味上的寫實主義，是於人生觀上的意味的寫實主義的態度。對於新的藝術家，過去已造成的一切態度或方法是必要的，同時爲要把握新生活起見，再有某等的補助的方法的必要。如此說，這也必不是意味着藝術的統一。藝術的統一更是更

等待積極的底人生觀加上去的。

三

一九一八年及一九一九年的時候，在戰線上出會着戴着俳優，女優，雜具，及其他各種的徵發品的荷車的長列的事，是曾成爲稀珍的事的。軍隊的行動都幾乎被遮斷，實不妨說藝術的舞台是概都在歷史的運動底輜重車之中了。這樣，我們戰線上的急激的移動之際，這等戴着俳優和雜具的荷車是曾無法可想，屢屢陷入困難的狀態裡了。有時也有落到白軍的手裡去的事。于歷史的戰線上遭遇着急激的變化的一切藝術，也嘗着和這同樣的困難。

尤其是演劇嘗了最多的苦。往何處去呢，應該演什麼呢，是完全不知道的。但是，在所有的藝術中理應頂保守的底劇壇裡，却有非常地過激的理論家存在的事是應該注意的事實。於蘇維埃共和國聯邦中最革命的底階級是劇評家的社會，也是大

家所知道的事。於是，初始聞到革命的話，他們就組織了左翼劇評家的特別戰閉部隊了。劇場上演着「瑪達姆·安戈的少女」「它列爾金的死」「它浪陀特姬」，「恭喜的姦婦之夫」等的時候，這些可尊敬的左翼劇評家們還能忍耐着。但到了上演瑪爾艇的戲曲，他們就忍耐不住而激怒了。（這是梅伊耶爾福里特還沒有上演「大地倒立着」之前的事）。他們罵道：『那是愛國劇。』瑪爾艇是平和主義者 (pacifist) 〇』或一人是這樣說：『對於我們，這樣的東西是昨天的，惹不起什麼的興味。』然而只有在這左傾裏纔隱藏着可怕的資產階級恨性。在他們是連革命精神之類的香色也不希望的。第一從政治的經驗說，則瑪爾艇是，現在左傾階級的許多代表者還沒有浴着左傾的恩惠的當時，已經是革命家和國際主義者了。其次，說『瑪爾艇的戲曲對於我們是昨日的東西』，究竟說的是什麼呀。法國革命是說已經完成的嗎？是說已經得到最後的勝利的嗎？或是說法國革命並不是獨立的歷史的 *Utopia*，只不過單單是在我們地方起來的事件的厭倦的反復的嗎？我們想得到，在這左傾的蔭下是

，即使其他的事情當作別論，也隱藏着無聊的國民的偏見的。瑪爾艇的戲曲是冗漫的，比之在舞台上演還是讀起來有趣味，這是不可爭的事實。但是，倘若劇場將這劇於那國民的歷史的具象裏來演，則這等缺點會即刻消滅了吧。總之，倘若不是當作逆轉着的地球的樣式，而是當作站在大路程的山坡上的法國的無產階級的 *Plé-ina* 來演，則成功是可担保的。將舞台從歷史的環境移到抽象的底構成主義的樣式的這事是革命的退却。

今日對於我們在舞台上運動力學 (*biomechanic*) 是必要的呢怎樣呢，我不知道。總之，運動力學是已迫到歷史上不可猶豫的順序否，是疑問。反之，在我們的劇壇裏，清新的革命的實生活的演劇目錄和蘇維埃式喜劇是深深地必要的事，我倒一點也不致疑。在我們，自己的「未成年」，自己的「智慧的悲哀」，自己的「檢察官」(二種都是有名的喜劇)是必要的，並不是三種舊的喜劇的新上演，也不是牠們的蘇維埃式改作，純然的蘇維埃的喜劇是必要的。或笑着或怒着的單純的蘇維埃的

風俗劇是必要的。因為新的階級，新的生活，新的惡癖，新的痴愚是，與其使牠們沈默着倒是要求着要引出牠們的。在喜劇被進行着的時候，我們纔能够握着新的演劇。且沒有新的手法是不能再演出新的痴愚來的。想來，有幾許的「未成年」在等待着在舞台上自己的再現吧。「智慧的悲哀」，或「理由之禍」是如何地蕩散着吧。倘劇場「檢察官」通過了蘇維埃的曠野，將是怎樣的好事呵。劇作家諸君！請了，不要以脚本檢閱的煩難爲口實吧。那樣的事情是謊話。要是諸君的喜劇說是「畢竟將我們拉到什麼地方，到頭還是回到舊的可懷念的貴族之巢裡」的，則那時候自然檢閱官將採正當的處置。但要是諸君的喜劇，說是「在這裡不是想建造新的生活嗎，不是將在我們的周圍恭恭敬敬地集合着的新舊的醜事實，或野卑的事情或下劣的事情掃除着的嗎」的，則檢閱官決不會加以妨害。倘若妨害，那是檢閱官的不明的所致，對於這樣的檢閱官是無論到什麼地方都應反抗。

我雖屢次在袖子裡打消呵欠，爲使不侮辱任何人，但就曾在場看劇的僅少的經

驗看來，也最鮮明地留在我的記憶之中的，是觀客席能够一一鮮明地捕捉着對於今日的生活的暗示，即使怎樣的小的一點點的暗示的一件事。其中特別有興味的，是於藝術座的 *Opéra* 裡所觀察來的事。那時浮上我的頭的思想是這樣：『倘我們還沒有長大到能製作喜劇的地步，則願意有社會的實生活的寫生 (sketch)』。

自然，將來的演劇會從四壁之中飛出，溶進依從着運動力學的律動的群眾生活之中去。然而這總之是「未來主義」。是遠後的將來的音樂。可是在曾培養着演劇而來的過去與遠後的未來之間，還有我們在生活着的現在。如此，在過去主義與未來主義的中間，以舞台的地位給現在主義的事不是今日的急務嗎？讀者諸君！我們不是想贊成這傾向嗎？只要有一種美麗的蘇維埃喜劇出現了，則劇壇將有數年間的飛躍吧。倘能這樣，則那被人看作藝術的極致的悲劇也自然會出現吧。

可是，或個神秘家問道：「我們的無神論時代是能够造作 Monumental（紀念的）的藝術嗎？」他是在要革命保障着死後的生活的條件之下想承認革命的那邊的人。文學的最 Monumental 的形式是悲劇。古代的古典文學是從神話裡引出悲劇的。要沒有對於運命的深深的徹底的信仰，就沒有古代的悲劇。Monumental 的中世紀的藝術也依然是由基督教的神話所統一着。這等的神話，不僅將神殿或神秘儀式，且將一切的生活關係都宗教的地加上了意味了。這樣，所有 Monumental 的藝術是，只有在生底宗教的知覺和對於生的積極的關係二者統一着了的時候纔能够的。倘宗教的信仰被排斥了，則生活就成爲赤裸。倘沒有現代知識階級底曖昧的神秘的底氣分，倘真的宗教也和神或天誠或教會的僧侶一起地被排除了，則人生就暴露出本來的姿態，將沒有英雄，運命，罪惡，贖罪等的居住地吧。

對於不可抗的運命的信仰，就反映着具有明白的思想和貧弱的技術的古代人所依賴的狹的限界。古代人是還想不到如現代這樣範圍的自然的征服的。自然會如運命

一般地壓倒他們着。技術的有限和不動，疾病和死，其他制限人間的一切物事——那是所有都看作運命了。這樣，悲劇就在覺醒了的意識的世界與被限制的技術的兩者矛盾裏被孕育成了。然而，神話並不會作了這悲劇，神話是單單在人間的少年期底形象的底言語裏求其表現的。

可是中世紀的資產階級社會是以極度的柔軟性和可動性給與了人間的關係，將牠原素化了。作為 Monumental 的宗教藝術的基礎的原始的底意識，是與原始的底經濟關係一起消滅了。改革後的宗教是分明地接受了個人主義的性質。而藝術之宗教的象徵也就從天的臍帶斷離，在個人的意識底神祕裏求其支柱了。

在莎士比亞的悲劇——那是不能當作沒有宗教改革 (Reformation) 的——裡，古代的「運命」和中世紀的宗教熱是被個人的人間的慾望所壓倒了。即是被戀愛，嫉妬，復仇，煩悶等所壓倒了。但是於莎士比亞的不論那一種的劇裏，個人的慾望，在牠通越過人間成爲「超人格的」，變作一種運命了的時候，是達到緊張的極度

的。阿舍羅的嫉妬，瑪克背思的虛榮心，莎伊洛克的貪慾，羅密歐和朱里耶特的戀，珂里阿浪的傲慢，哈孟雷特的心的動搖等就是。莎士比亞的悲劇是一個人主義的。從而不是像表現了一般國民的意識的耶迭普斯 (Aedipus) 一般地「社會的」。可是莎士比亞總之顯出了非常的進步；與哀斯契拉斯 (Aeschylus) 相比並不見遜色。莎士比亞的藝術是更多「人間的」。但無論是什麼，我們不能承認神支配着而人間服從着的那樣的悲劇。雖然現在將不會有再去寫這樣的悲劇的傢伙了。

將一切的人間關係原素化着的資產階級社會，於那曙光期裏且持着個性的解放這巨大的目的。莎士比亞的戲曲和哥特的「浮士德」就從那裏產生。在那裏，人間是成爲世界的中心，也就成爲藝術的中心了。而且這個 *tertia* 是支配着世紀的。概凡新的文學，於那本質上就都是這個 *tertia* 的發展。但是，最初的目的——個性的解放，人格的尊嚴——是不知在什麼時候已凋落着，跟着資產階級社會底內的破產

之暴露，退却到新的神話底領分裏去了。

可是個性與超個性底衝突，是不僅只在宗教的基礎上，或只在通越過人間的那人間的慾望底基礎上，纔能發生的。在超個性裏是，不僅古代的運命即社會性也能够包含着。人間還不能支配着自己的社會組織的時候，社會組織就像運命一般地支配着人間了。那當時，社會組織將投出宗教的陰影與否，（這將投出或不投出都是第二義的事情）都概看人間的心境如何而定。在還沒有很圓熟的社會裏，爲了共產主義而戰的巴勃夫（Babouf）的戰鬪，是古代的英雄及「運命」的戰鬪。巴勃夫的運命是備有真的悲劇之所有特質的。

被鎖閉了的個人的糾葛的悲劇，在我們的時代是太乾燥無味了。爲什麼呢，就因爲我們是生活在社會的糾葛的時代裏的緣故。我們時代的悲劇是個性與社會的衝突，不然則不可不是二者所敵對着的社會之通過個性的衝突。我們的時代是從新地具有巨大的目的的時代。在這點裏有我們的時代的印記。但是，所說的巨大的目

的者，是人將自己從神祕的底夢幻或各種思想上的混沌界裏解放出來的情事；是人將自己的社會和自身依照自己所創造的圖樣加以改造的事情。這與古代的小孩子似的遊戲，或中世紀的修道者的譫語，或個人主義的獨善相比，不用說是巨大的目的。

悲劇是，靠了英雄的底努力的緊張和豫想着目的或糾葛或苦悶的終局的事，而成為文學的最高形式的。從這方面說來，斯退普唔在「悲劇與現代」的論文裏論道革命前期的俄國藝術的無價值的說頭，是正當的。

資產階級社會，個人主義，宗教改革，莎士比亞劇，大革命等，對於那從外部的目的是認不出悲劇的意味的。因為倘要巨大的目的能將悲劇成為生生的偉大的感情底基礎，且將牠推進到英雄主義裏去，則非通過國民的意識或指導着國民的那階級的意識不可的。至少，那沒有在國民的意識裏澈底着的帝政時代的戰爭，是不過單生出了惡詩而已。雖個人主義的詩歌是曾出現了，但沒有怎樣地顯出客觀的底進

步，不會作了大藝術。

其次，頹廢派和象徵主義是，和他們的一切的末派一起地，倘從當作社會的形式的藝術底歷史的勃興的見地說來，則都不過單是鋼筆尖的嘗試，技術的練習，和合着樂器的調子而已。革命前期於藝術上是沒有目的的時代。持有目的的人在藝術上是無用了。然而現在却應該通過了藝術將巨大的目的實現着。革命藝術果能給與出高尚的革命的悲劇否是不能豫言的。但是，社會主義藝術將使悲劇復興吧，自然那是無神的悲劇。新的藝術非是無神論的藝術不可。新藝術也將把喜劇復興着吧。爲什麼呢，那就因爲新人是喜歡笑的這緣故。新藝術更要將新的生命給與小說，將一切的權利附給抒情詩吧。那是因爲新人將比舊人善得多，將戀愛得更熱烈，且對于生和死的問題也將深深地思考着的緣故。新藝術也會將由創造力的發達所造成的一切的舊形式復興起來吧。本來這些舊形式的解頹與崩壞，並不是具着絕對的底意味的。總之，舊形式並不是和新時代的精神絕對的地相矛盾着的。只是新時代的詩

人，將思想的方法和感受的方法改爲新式的事是必要的。

五

在將來，都市，公園，家屋，鐵路，港灣等的新設計，不但只喚起建築技師或包工競爭者的熱烈的興味，並且要喚起廣闊的民衆的熱烈的興味的事是一点也不容疑問的。在街區或街路上一一積疊着煉瓦而進行着的螞蟻的事業一般的今日的建築，將來將變爲運用計圖和 Compass 的都市村落的大建設吧。于是在這 Compass 的周圍，民衆的各團體將聚集着唱着贊否，又獨特的建築技術的各流派也將互相進行煽動與集會及討論吧。在這論爭之間，建築術將更于最高級的程序上飽和着民衆的感情與氣分吧。而人類將于造型美術的方面發達着，恰恰如爲造作生活樣式的模型的便利的粘土一般地處理着這世界吧。偷到了那時候，把藝術和產業分開的城壁將沒有了。而且將來的大的 style 將不是「裝飾的」的，而是成爲「造型的」

吧。於這點上，未來派是正當的。但他們目指着藝術與產業的合同，而當作藝術的滅亡，當作對於技術的藝術的自己退却來說明却是謬誤了。例如製造刀子 (knife) 應用着藝術與技術的結合的時候，則兩者是能够放進二種根本的底線的。即是，藝術是可以任刀子的象牙柄裡描着被表彰的英人或愛弗耶爾塔，裝飾刀子的。不然，則藝術也能够幫助技術，使能够發明最適合于刀子的目的和材料的，刀子的理想的形式。但是僅這光景的事情就以爲連純技術的方法也解決了，那是錯的。爲什麼呢，因爲目的和材料是能够豫想着無數的變體，不論什麼都可自由選擇的。但是，倘要製造理想的刀子，則除出材料的性質和製作法的智識之外，想像力和趣味是必要的東西。一面和產業文化的傾向合致着，我以爲我們于工業品生產的範圍裡，藝術的想像並不是應該注向于事物的裝飾的東西，而是應該注向于那理想的形式的地步上的東西。倘若這事情于刀子的情形上是正當的，那末于服裝，家具，劇場，都市等的情形上就尤其應該必要的了。這是，即使于遠遠的將來，也決不是意味着藝

術的滅亡的。總之，於第一義的意味上，藝術與各種技術的直接的協同是必要的。

這場合，產業併吞着藝術嗎，還是藝術將產業拉到自己聖座上來呢；對於這的回答我們是從產業方面接觸呢，或是從藝術方面接觸呢——將是因那接觸線的如何而不同吧。但是倘客觀的地總括着而看，則在那等的回答之間，結局仍無差別。兩者一起，於認出藝術的範圍之偉大的擴大的同時，也認出產業底藝術的資格之偉大的向上。而且這時候我們是于「產業」這語之下，並無例外地網羅着人間所有的生產活動的。農業，機械工業，電氣工業，什麼同是產業的一部。

而且不止于藝術與產業之間如此，與這同時藝術與自然的禦城也將沒有了吧。但那並不是於藝術接近着自然意味上，而是相反對於自然將更其多地成爲藝術的地的意味上的。如今日所看見似的，山嶽與川河，原野和草原和曠野，森林與海岸的配置，決不能說是已完成了的東西。人間是，雖是些細的事總之已經捧來了一

些變化給與自然界了。可是倘與將來的情形相比，則這不過是真的稚氣的經驗而已。倘若宗教曾預約着改動山嶽的事，則技術是不必借宗教之力也能够實際地摘取山嶽移到別處去的。在今日以前，山嶽已被人爲了產業上的目的（例如鑿坑），或運輸的上目的（例如隧道）改動過了，將來更于非常廣大的範圍內，根基着產業美術共同的設計大大地被改動吧。而且人將把山野與河海再行調查，訂正了自然的缺陷吧。在最後，人將依照自己的肖像或圖像，不然就依照自己的趣味而改造着地球吧。我們是沒有何等危懼那趣味將來會惡化着之類的事的理由的。

從國內戰的時代以來，人是成爲赤貧如洗似的样子了。雖不會有過像日本的大地震似的事，但總之陷入了可恐的破壞裏。想壓服貧窮，飢餓，缺乏，想征服自然的要求，恐怕將成爲今後數十年間的支配傾向吧。對於於良善的意味上的美國主義的慾求，將伴着到年幼的社會主義社會底最初的驛站吧。自然美的被動的觀照之類將從藝術一掃而去。而技術將比自然美更強得遙遠地刺激着藝術的創造。這樣，技

術與自然的矛盾將於最高的綜合上被解決了吧。

六

在或些熱心家之中，有思考着關於今日生活的演劇化和人間的律動化的人。這是並非單單的空想，對於這遠景是今日已堅實地熱心地在準備着的。人一到將自己的經濟生活統一在一定的目的裡且將一切都合理地處理着的黎明時，則如今日似的停滯腐朽的家庭生活是將全然絕跡了。在那時候，今日的像墓石似地壓着各家庭的營養和教育的思慮，將從家庭省下移到社會的企圖或集團的創造的事業上來吧。於是婦人結局將從現在的半奴隸的狀態裏救出；教育學將與技術相並，於新時代的心理的及生理的構成的意味上，成爲社會思想的支配者。教育組織將在牠的周圍集中着有力的黨派；社會教育的經驗和種種教育法的競爭，將顯出今日不能想像的一大開展吧。共產主義生活將不是盲目的地，而是意識的地被建設起來，由思想所考查

指導着吧。人將改動着山河，同時並將在 *Mont-Blanc* 的絕頂上，在大西洋的海底上建立起國民宮殿來。倘成爲這樣了，則人是不僅將富和光輝和緊張加在自己的生活上，且也加上最高的運動吧。而且生活的表皮是一硬化着了即在新技術文化的發明和收穫的一齊射擊之下被炸碎了吧。這樣將來的生活是並不單調的。

不但如此，人是隨即着手齊整着自己了。無論在勞動之際，在步行之際，在遊戲之際，將都取進高尚的端正和整頓和節約到自己的肉體機關的運動裏，並且依據這，努力着使一切的行動單純起來吧。人將在自己的有機體裏支配着半無意識的作
用乃至無意識的用作（呼吸，血液循環，消化，受胎作用），於必要的程度上使這些作用制服在理性和意志的監督裏。於是生活，運純生理的生活，都將成爲社會的實際的底東西了。這樣，曾一旦硬化着了的人類，將再度着手着熱烈的再改造，且在自己的手中，成爲藝術的選擇和心理的生理的馴致之複雜的方法的對象吧。

被解放了的人類是於那肉體機關的作用上努力着成就大的平衡與均等的發達

的。這是爲了想因此將死的恐怖引入到那對於危險的有機體的適宜的反應之範圍內去起見的。人間的極端的不調和（解剖學上及生理學上）和肉體機關的不平均的發達，是將卑屈的病的底死底恐怖之歷史的形式加在活潑本能上了，且死底恐怖又昏迷了理性，致生出關於死後的生活的愚蠢的卑怯的空想，這是無可疑的事實。

人也將支配着自己的感情，將本能拿到意識底絕頂上使牠成爲透明的東西，而且將意志的指導引長到隱藏着的祕密的世界去吧。而且將依此昇到新的階段上，造作出更高尙的社會生物學的 type，有時並造作出超人來吧。

將來的人間將把高尙的自己的發展成就到如何的程度呢，這是與技術的進步同樣地不能豫言的。社會的建設和心理的生理的自己教育，將成爲同過程的兩面吧。藝術，即文學演劇美術音樂建築等，將把美的形式給與這過程的。更精確地說，則共產主義的人間底文化的建設和自己教育底過程所即刻想攝取的那形式，將使今日藝術的生命之所有的要素發達到極度吧。於是人間將成爲無比的強，聰明，且纖

細吧。那肉體將達到調和的極點，運動將成爲「律動的」的，音樂將音樂的地響鳴着，生活的樣式將帶着力學的底演劇趣味。其際，人間底平均的 Type 將提高到珂里士多德，哥特，馬克斯的水準。而且在這等的山脈之上更聳立着許多新的山峰吧。

(一九二三年)

新俄的無產階級文學

46頁 9行 (莎陀菲耶夫的「地那米克·波耶齊」)係

.....

(莎陀菲耶夫的「力學的詩」)之誤。

新俄文學的曙光期

72頁 2行「表現派的一揆」係「表現派的黨徒」之誤。

123頁 6行 (萬國職工同盟會)係(國際)之誤。

更正