

乙

蘇聯的演劇

趙銘彝著



趙家璧主幹
一角叢書第六十六種
上海良友圖書印刷公司印行

蘇聯的演劇

966076

62点著 彝銘趙



趙家璧主幹

第一角叢書第六十六種

良友圖書印刷公司出版

目錄

- 一 蘇聯演劇運動的意義
- 二 蘇聯革命後演劇的發展
- 三 演劇中五年計劃底英雄
- 四 特拉姆運動
- 五 I A T B
- 六 演員，舞蹈，音樂及劇場
- 七 蘇聯演劇運動的將來

一 蘇聯演劇運動的意義

依據馬克思主義的觀點，不論什麼時候，什麼地方，某個社會的形體，是和一定的經濟組織，不可避免的地，合法的地一致着，而在這社會的形體裏所包含的藝術的意識形態的上層建築底一定的典型和形式，也同樣地，不可避免的，合法的地一致着。

某種經濟組織在發生破綻的時候，那上層建築的藝術，也根着要動搖，改變，新的藝術形式和內容就會產生出來適應。

這樣的情形，在蘇聯這新興的社會裏，表現得特別鮮明。因為蘇聯自從革命以後，牠的社會制度和沙皇時代完全不同了，牠解放了大多數的農奴及勞苦民衆，這些人從

前是沒有一點地位的，現在來却做了主人，這種變換，無疑地是需要和從前完全不同的新的藝術形式和內容；尤其在五年計畫施行以後，蘇聯的演劇，更其公開地使牠和社會主義的建設一致，甚至可以說把牠當作社會主義生產的一種形式。

蘇聯的新興演劇本來在一九〇五年已經就隨着革命而發達起來了，但是在這時期中的演劇運動，可以說完全是政治的宣傳，一直到一九一七年大革命根本推翻了資產階級的統治，建立起無產階級的政權，演劇運動才達到牠真正的解放。當然，在一九〇五年以後，並不是說演劇運動完全沒有一點成績，這只不過是在潛伏的準備期。

革命的結果，把工人們推入一種理想的世界中，他們

那原始的本能和情緒，就奔放在那裏面，他們在那裏面能夠更爲接近現在及將來的真實事物了。在這種新世界的建設上，演劇是能夠表演着很重要的腳色，因此工人們對於演劇也給予了很大的熱忱。

蘇聯政府的目的，要使全體的民衆明白共產主義的理想，牠的重要和必要，而且運用着演劇這遊戲的精神上產出的那種簡單的教育方法去捉住所有的觀衆，因爲他們認定演劇是擒捉俄國工人的想像之最妙的工具，原始的本能的農民也是不能拒絕牠的指示的。因此，蘇聯政府，對於演劇，極其重視，認爲是表現蘇維埃國家最有力的工具。他們需要許多的工具來鞏固那革命，來實行他們所奮鬥的原則，來宣示他們那特別的社會組織形態。

蘇聯的工人們和政府，兩者都相信演劇的極大的重要

性，他們共同企圖使演劇擁護共產主義，使演劇來表現新工業的文明。牠應具現出革命的綱領，表現出新社會的和新工業的運動（或是在牠那破壞的形態中，或是建設的形態中），並且還要排除一切障礙而推進這種運動。他們有着共同的標準，共同的目的，——那標準和目的，即是社會主義的建設，五年計畫。

因此，蘇聯的演劇運動是有統一的步調的，牠是一個機體，這個機體是完全由民衆內心的要求發長出來，而作為大衆生活的一部分。

可是在革命的初期，或是五年計畫開始的以前些年，在蘇聯的舞台上還有着勢力的所謂「同路人」的演劇工作者，他們是有着布爾喬亞藝術有力的傳統，並且獲得了即在革命以前全世界亦無出其右的技術上的成功。迫於一九

一七年的勝利的普羅列塔利亞的革命，他們不得不突然改變牠的整個的基礎，服務於勞動階級而再不服務於以前的所托庇的那榨取階級了。但是要使這些在布爾喬亞的傳統當中養育出來的藝人，全然接受勝利的普羅列塔利亞的要求，是極其困難的。因為他們究竟祇是革命的同路人而不是革命者。祇能夠跟隨而不能夠領導的。

當時，另一方面，工人們，還缺少技術方面的訓練和舊藝人的威信，時常處在不利的地位，史坦利斯拉夫斯基(Stanislavsky)，泰依諾夫(Tairov)梅伊前爾特(Meyerhold)，這些人還演着很重要的角色。雖然他們不會而且不能還是演着反革命的或於社會有害的戲劇，可是他們無疑地是不能夠領導在已經開始了的社會主義建設的新時代中的勞動者了。

在五年計畫施行了以後，蘇聯演劇當前的課題，不僅是使藝術的大衆化，容易使工人觀衆們了解，就是可以完事的；現在是要工人們自身來創造了。在從前是作爲藝術之被動的鑑賞者的他們，現在可成爲藝術之主動的參加者了，現在已經有五百多萬工人參加到那些年青的工農們，在工場和農場裏組成的演劇或音樂的團體了。

就如特拉姆(Tram)——青年工人劇團——的運動底勃發，在牠的理論和實際上和從前的演劇，就有些兩樣。牠單在理論上並且在實際上澈底地從事於社會主義建設的具體課題之完成。他們明確地是普羅列塔利亞的。他們當然接受藝術是革命的一種武器這個方針，他們的劇本反映着而且領導着這個五年計畫四年完成的鬥爭（關於這個，本

書另有一章來詳述，這裏不多講了。）

此外，五年計畫中演劇，牠不是設法逐年產生一些演劇工作上的天才，牠是基於廣大的羣衆對於藝術的要求和幫助着偉大的社會主義的建設這集團的意向而進展着的。舞台就是集團生活的反映，批判和領導！演員不僅在舞台上扮演着戰鬥的社會主義意識的宣傳家，而是一個參加社會主義建設的公人。

在反宗教這一運動裏，蘇聯的演劇是負起很大的責任的。在蘇聯，宗教是作爲社會主義的敵人，五年計畫施行的障礙。許多先鋒隊的特拉姆演劇，是一致地在每一個宗教紀念日裏活動着。

總之，蘇聯的演劇運動，便是整個蘇聯的經濟發展的

一個縮影；國內各民族的，各地方的以及各工場，農場的演劇，不僅是正在茂盛地開着花，而且事實上已經收獲到很大很多的果實。在演劇前線，也同在經濟前線一樣，蘇聯已經有了向舊世界所能跨耀的一切挑戰的成功！

二 蘇聯革命後演劇的發展

蘇聯新興的演劇可說真正是一九一七大革命的嫡子，革命澈底地解放了被剝削的工農，使他們可以自由地表現他們自己的期望，情緒，思想，以及他們的鬥爭。那壓抑了多少年的心情，那懷抱了多少年的理想，那英勇的鬥爭，在革命開闢出來的大舞台上活躍地盡量表演出來了。蘇聯簡直顯現于戲劇的形式中了。各處充滿了戲劇的表現。

革命同時已解放出許多被壓迫的藝術家。使他們所把握的那種武器可以盡情地利用，大顯其神通。

總之，革命給予了思想和行動很大的刺激。它喚起了一種新文化。它深深地觸到了那解放了的民衆的想像，使他們的思想方式改變了，影響了他們的精神和活動，使他們的生活煥然一新，完全與從前不同了。這些都是新興演劇的概念和運動上很重要的原素。

蘇聯的新興演劇既然是那完全爲工農謀利益的革命規定出來的，那麼工農大衆對於新興演劇的響應，自是勢所必然的事情。加之他們那種鬥爭的，活躍的，英勇的生活，最適宜于演劇形式，其反應自然是特別普遍而熱烈了。

蘇聯的工農大衆對於演劇，除了這種自然而然，不覺地反應着而外，他們還意識地認定演劇是他們自我表

現，自我解釋之最有力的武器呢。他們可以利用它來建立他們理想中的新社會。

蘇維埃政府對於演劇的認識，是以爲演劇是一種文化教育的好工具。他們也盡力去發展它。

所以蘇聯的新興演劇是在工農羣衆和蘇維埃政府兩者的保護之下發展出來的。

在剛革命後，政府和民衆都忙于內亂的平定，列強干涉的抗禦，又加之經濟的困難，無暇無力顧到它，雖然政府和民衆都認識了他的重要性。所以在最初，蘇聯的演劇是沒有什麼變化的。不過政治上一穩定，經濟上稍有可能的時候，政府同民衆都馬上注意在它上面，急起直追上去，企圖盡量地破滅那資產階級的意識形態的演劇，而建立無產階級的意識形態的新興演劇了。到一九一八末，

一九一九初這時，蘇聯的演劇才有顯著的變化，它才實行與過去的演劇隔離開。就是前世紀末的那種「自由劇場運動」，蘇聯的新興演劇運動也對之取否定的態度。

這種「自由劇場運動」是在十九世紀的八十年代，由易卜生發動起來，不久就普遍到歐洲各國，舊俄也受其影響，托爾斯太，托斯托伊夫斯基就是代表，就是高爾基初期的作品也是那種運動的產物。那些自由劇場的劇本，雖然是帶有強烈的社會革命的精神，可是它們都是些無政府的個人主義的產品。在那種「自由劇場」裏面，舞台與觀眾席是隔離開的，作家與觀眾是隔離開的，——這是從一八六〇到一九一七以前的演劇的理論和實際上之那種自我主義的時期所造成的。在這個時期中，演劇上的一切改革，都忽略了大衆化的效果，而祇求使劇場成爲少數人的講

壇，他們的藝術的試驗室，而不讓它成爲大衆的講壇和娛樂的地方。「自由劇場」中的這些個人主義者自己佔據了舞台來告訴民衆要求一種他們個人主義者所意味到的生活之較大的享受，他們並沒有告訴民衆自己去佔有那舞台來要他們民衆所意味到的生活之更大的享受，總而言之，「自由劇場」的戲劇是個人主義的表現，而不是集團主義的表現。每劇的中心人物，都是代表個人的人格，而不是代表一種羣衆形成的人格。

這樣看起來，自由劇場中的一切理論和實際都是資產階級的意識形態的表現，那站在馬克斯主義立場之蘇聯的新興演劇——無產階級的意識形態之表現——當然要堅決地否定它們。

蘇聯的演劇，既將過去的演劇否定了，而激底的，完

滿的新興演劇的建立又不是一下就可以作到的事情，所以在這種青黃不接的時候，如關於劇本方面，就不得不採取那有革命情緒的古典的或近代的劇本，不過那演出的效果是常與原劇不同的，它們是被導演者站在新的要求上改變過了的，梅伊荷爾特 Meinhof 所導演出的『夜未央』（“Dawn”）就是個好例子，這一劇本是帶有個人主義的色彩的，在革命的精神上混有神秘主義的雜質，可是梅伊荷爾特把它改換了幾個人物，增加了一兩場新場面，再把冗長的詞句刪掉些，那劇本就顯出新的表現，再不是魏納倫（Verhaeren）的原劇了。這樣的情形，在蘇聯的新興演劇的初期特別多，所以我們只憑着那劇目去觀察，是不能了解蘇聯新興演劇的實際的。

蘇聯的新興演劇，自一九一九初正式抬頭起來後，雖

然處在那種青黃不接的過渡期中，政府又因經濟困難的關係不能積極地發展新興的演劇，可是賴工農羣衆在新興演劇上之自動的努力，也有長足的進展。在一九一四——帝俄時代——俄羅斯總共只有二百一十個劇場，其中有七十個是好一點的，其餘的一百四十個算是極低等的；可是在大革命後，蘇維埃政府和民衆共同努力在質上大加改進，同時在量上也盡量擴大。在一切大市鎮上設立大劇場，在大小的小市鎮上設立小規模的劇場，還在各種俱樂部中組織起演劇團體。革命後有個時期，在佛爾加一區裏的劇場數目已超過了全法蘭西的。在一九二〇年已存在有二千一百九十七個受了政府補助的劇場，二百六十八個爲普通的機關所組成的劇場，在鄉村裏有三千四百五十二個自動的演劇組織。總共差不多有六千個演劇團體。這與那革命前的