

文化資料

(十二)

中央人民政府文化部辦公廳編印

目 錄

捷克斯洛伐克政府關於開辦木偶劇院的指示	一
捷克斯洛伐克的木偶戲 (楊·馬列克)	四
論文化工作人員的眼界 (「蘇維埃文化報」一九五三年十月十日社論)	四二
談談現代外國文學作品的翻譯出版工作 (蘇聯「文學報」一九五四年三月十八日專論)	四六
蘇聯文化部的組織和機構	五五
莫斯科各劇院一九五四年演出劇目計劃 (一)	六四

國外文化藝術簡訊.....七六

列寧格勒小歌劇院.....七六

卡查赫斯坦歌舞劇院.....七九

捷克斯洛伐克的舞劇教育.....八二

保加利亞國立民間歌舞團.....八三

匈牙利國立民間歌舞團.....八六

匈牙利人民軍歌舞團.....八八

德意志民主共和國演出英國歌劇「瓦特·泰勒」.....九〇

羅馬尼亞的輕音樂、舞蹈音樂與小歌劇.....九二

波蘭將舉行「蕭邦第五屆國際鋼琴比賽會」.....九三

捷克斯洛伐克政府關於開辦木偶劇院的指示

捷克斯洛伐克共和國政府，根據一九四八年法令彙編中關於開辦劇院及關於戲劇活動之基本指令（戲劇法）的第三十二號法律第二十七條第二項之規定，茲決定：

第一條：

可開辦並管理木偶劇院者爲：

- 一、國家、州、縣、鄉（若干縣及若干鄉可共同合辦）；
- 二、由木偶戲劇本作者或由木偶戲劇表演者及木偶戲劇工作者組成的人民社團；
- 三、其他法人，特別是以非營利爲目的而從事文化事業的木偶戲愛好者小組。

第二條：

一、經營常設的公開木偶劇院，在取得相當的高等專業性及同業公會性木偶戲劇工作者團體的證明書後，按其所從事活動的範圍，分別由下列機構發給營業執照：

甲、需要在鄉或縣範圍以內從事活動的木偶劇院，其營業執照由縣人民委員會發

給；

乙、需要在縣以外地區內或在州之範圍以內從事活動的木偶劇院，其營業執照由

州人民委員會發給；

丙、需要在州以外之地區從事活動的木偶劇院，其營業執照由教育科學藝術部發給。

二、對於確在上述地點或在固定地區經營常設公開木偶劇院的營業執照，給予之期限至少為半年。

三、舉辦個人公開性木偶演出的批准書，由縣人民委員會發給。

第三條：

木偶戲愛好者劇院的收入，首先應當用以支付木偶藝術事業的需要。

第四條：

凡已公開出版之木偶戲劇作品，其劇本上演批准書由州人民委員會發給；尚未公開出版之木偶戲劇作品，其劇本上演批准書由縣人民委員會發給。劇本上演批准書在該發給機關權限所及的行政區內有效。

第五條：

一、在執行戲劇法中所規定的各項任務時，凡與木偶藝術有關者，應在事前取得高等專業性及同業公會性木偶戲劇工作者團體的合作。此種團體可通過木偶戲劇問題的諮詢人員執行其諮詢性的專門工作。木偶戲劇問題的諮詢人員，應以專家資格作為相當的文化教育會議的顧問。

二、何種團體為高等專業性及同業公會性木偶戲劇工作者團體，由教育科學藝術部商

得宣傳鼓動部之同意後，採用在政府公報中解釋的方法確定之。

第六條：

在本指示公佈之前業已發給之所有許可證（執照），自本指示公佈之日起半年以後即告無效。

第七條：

本指示並不涉及非公開性的木偶戲劇演出（即學校、家庭及其他私人性質的演出）、以及木偶雜耍（亦即無舞台活動僅以特製木偶上演的藝人啞劇）、所謂自動木偶、活動模型、流動演出、口技家木偶作品以及不以木偶表演的皮影戲。

第八條：

本指示自公佈之日起生效，並由教育科學藝術部商得政府有關部門同意後實施之。

（一九五〇年二月十四日）

（譯自捷克斯洛伐克根據「中捷文化協定」供給的材料）

捷克斯洛伐克的木偶戲

楊·馬列克

歐洲的木偶戲並不是一種土生土長的東西。它是從古代的東方形式演變而來的。雖然它也時時得到成年人的喜愛，但一般地說，到十九世紀末期才受到比較有系統的研究。它初傳到歐洲的時候，是十分簡陋的，也可以說，的確是大眾化的，因此，它所遭受的歧視也就比一般戲劇所受到的更加厲害。

要研究歐洲木偶戲最早的歷史，無論是在捷克斯洛伐克或在歐洲其他地方，都很難追溯這一種普遍地被人忽略的藝術的根源。關於最早的時期，我們根本沒有任何的記錄。那時候表演木偶戲的人們大多數是十分缺乏知識，而且往往是不識字的喜劇演員，他們是典型的江湖藝人。既然如此，無怪乎很難找到文字的史料了。作為木偶戲演出對象的那些人們，又認為談論像木偶戲藝人和木偶戲這樣沒有價值的事情是不必要的，而且，他們大多數人之所以沒有能夠把他們所看到的寫下來，是因為他們——這些觀眾——也是文盲。

直到十七世紀初期，我們才有一些零散的、片斷的綫索可循。我們在政府的檔案中找到了關於禁演木偶戲的記載，有時我們發現那時的一些版畫和彫刻，有時也發現一些筆記之類的東西，這些東西向來都是記得不是很清楚，有時還十分混亂的，特別是在寫到技術上的細節

時，更是如此。像這樣的片斷材料，我們必須十分費力地拚合在一起，才能湊成一幅圖畫，顯示出捷克斯洛伐克木偶戲的嬰兒時代來。

一件引人注意的事情是：在所能獲得的材料中，我們幾乎毫無例外的都會發現提線木偶戲，偶然也發現中國的皮影戲，但是關於手指木偶戲的記載却根本就找不到。可是我們不必懷疑，手指木偶戲在捷克各州是有很長歷史的，只是它大約在提線木偶戲紮下根很長時間以後才傳到這一帶來的。事實是手指木偶戲不能夠在競爭中戰勝提線木偶戲，這原因與其說是前者缺乏適當的題材——在通俗喜劇中可以找到許多題材——倒不如說是缺乏有充分的知識和毅力的人致力於這種形式的發展。我們也不可忘記，當時的人們認為木偶戲無非是一般戲的代用品——這一點是東方和歐洲對於木偶戲的觀念的根本不同的地方。因此，提線木偶當然就更接近於當時的風尚，當時的風尚儘管是現實主義的，畢竟還是一種稍具創作性的因襲。儘管如此，手指木偶戲無疑還是存在的。捷克文手指木偶戲叫作「瑪拿賽克」，原意是侏儒，這個字已經是很古以來就有的了。而且當時的一些片斷的脚本，特別是啞劇的脚本，還存留到現在。這些都證明了這一事實。除此以外，手指木偶戲無疑曾作為一種輔助表演，也就是說，是江湖藝人和小販們用來招徠觀衆的。捷克最古的一幅木偶畫——成於一五八八年——提供了關於這種表演的間接證明。皮影戲在歐洲各地多少仍是一種移植進來的東西。在捷克斯洛伐克，它也是很少出現的，而且在出現時也是作為一種技巧，而不是作為一種藝術來供人欣賞的。可是，當晚期巴羅克浪漫主義的浪潮初次捲來的時候，它也風行一時，這種浪潮為這種戲劇提供了有利的客觀條件。儘管如此，嚴格的說來，皮影戲從來沒有成為大眾

的娛樂品。

那末，佔據地盤的就是提線木偶戲了。關於提線木偶戲的最早的可靠記載可以在十七世紀中葉以來的捷克文獻中發現，這時間也正是三十年戰爭結束以後不久。提線木偶的流傳是得力於外國的戲班，特別是英國戲班以及後來的德國的或所謂荷蘭的戲班和意大利的戲班。這些戲班大多數都是流動戲班，它們穿插着演出一般戲劇和提線木偶戲，其中有的是戲班的領班，他們的班子裏少了一些演員，因此不得不用提線木偶來演出簡單的戲目。在當時的木偶戲中間，我們往往會發現在名目和題材上與馬羅（一五六四——一五九三）、莎士比亞（一五六四——一六一六）、莫里哀（一六二二——一六七三）等人的和其他的古典戲劇有關的戲目，也正是因為這個緣故。

提線木偶戲主要由於它的票價低廉而受到歡迎。它首先就在社會的中下層居民中間變成了受人喜愛的娛樂，而且在比較短的時間內，捷克也就有了本國的導演演出他們的節目了。在這種情況下，提線木偶戲在農村也吸引了十分廣泛的觀眾，因為在十七世紀和十八世紀，除了中世紀的「土」戲和學究式的訓誨戲以外，提線木偶戲是唯一的使用祖國語言的劇種。那時支配着一般戲劇的，除了拉丁語以外，先有英語和意大利語，後來又有了德語，也有很少一些戲是用法語的。我們不可忘記：直到一七七一年，第一個捷克語的戲才在布拉格演出，可是成績不太好，因為那時的職業演員們還都不大會說捷克語，而現在所謂的業餘戲劇只是在一八二〇年以後才開始在波希米亞發展起來的。

至於社會地位，最初的捷克木偶戲演員是屬於那些充其量只能不受歧視而決不能受到支

持的流浪者一類的人們。假如說一般戲劇的一般演員的社會地位在十八世紀就開始提高，那麼，木偶戲演員的地位就是到十九世紀還沒有改變，而且直到今天，木偶戲的演員仍然是一些平淡無奇的人們，和流動的喜戲演員們十分相近。

簡單地說，捷克木偶戲，也就是用捷克語演出的木偶戲，最早是以巴羅克時代的一種藝術形式而出現的，從這樣一個萌芽，我們可以在戲的脚本，在木偶戲的造形，在一般木偶戲演員所用的舞台裝飾上，發現它一直到目前為止的發展脈絡。在舞台裝飾方面，一般是用有配景的舞台，上下左右鑲着像觀劇用的望遠鏡上面的花樣一類的花邊，這是一種簡化和縮小的形式，所模倣的是由加里畢邊納斯家——主要是費德南多·加里——畢邊納斯（一六五三——一七四三）和他的兒子加爾羅（卒於一七八四年）——所發展出來的舞台裝飾。

在脚本方面，首先有一些風行在許多國家的題材，例如「浮士德」、「津尼維耶夫」、「唐·璜」和一些卑經故事。自然我們也可以發現一些經過刪節的莎士比亞戲劇，這些脚本無疑是從英國和德國的戲班子所演的戲演化出來的。可是，事實上，這些戲劇中間，也有很小一部分遠在譯成捷克文以前，在還沒有以一般戲劇的形式演出以前，就已經以木偶戲的形式演出了。

通俗喜劇脚本是提綫木偶戲題材的一個很受人歡迎的來源，在通俗喜劇中，僕人有兩種類型：一種是機智狡猾的阿萊琪諾，一種是愚蠢拙笨的布里格拉，這兩個角色，結合起來就形成了捷克的「賓布兒」，後來，約在一八一五年以後，又融和而形成了「卡斯巴萊克」（相當於英國的潘契）。我們應當瞭解，提綫木偶戲中的這個拙笨角色的新名字，固然受到了

本國相傳的卡斯巴（相當於英國的甲斯巴）——聖誕節喜劇中的三個博士之一，他照例是一個丑角——的影響，但是在更大的程度上是受了當時流行的維也納喜劇的影響。

提綫木偶戲往往也使用歌劇的脚本，特別是在十八世紀末和十九世紀初，那時候這種脚本開始譯成捷克語。

有趣味的是：今天作為木偶戲題材中的一個特點的神話內容，在一百五十年以前和其後很長一段時間內，竟然沒有在木偶戲中取得地位，這顯然是因為木偶戲藝人只是傳統地把已經戲劇化的材料刪節下來使用，並不去對散文——更不用說傳說了——進行戲劇的加工。假如魔鬼出現在木偶戲中，那也是從神話以外的一些來源中演化出來的，假如在個別的情況下出現了惡龍，那也是因為受了後來的通俗喜劇，特別是加爾羅·戈基（一七二〇——一八〇六）的通俗喜劇的影響。

可怪的是，另一方面我們却在一百五十年以前演出的木偶戲中發現：有一些發生在當時和距當時不久的實事被編演成戲了。這其中具有典型意義的是「賀利亞和格羅斯卡」（一七八五年被處決的羅馬尼亞強盜）和「殺人兇犯柯瓦里克」（一七九八年被捕的罪犯）這一類的戲。可是這些戲的作者都不是民間木偶戲藝人，而是與提綫木偶戲沒有甚麼聯系的一些戲劇作者。

在一八四八年革命以前的幾十年中，捷克木偶戲所演出的戲目，絕大部分是從當時流行的一般戲劇作品，特別是多產作家楊·斯台巴奈克（一七八三——一八四四）的作品改編而成的。

既然如此。民間木偶戲藝人就沒有自己創作的脚本，也沒有獨立的舞台裝飾式樣。他努力使他的本來沒有表情的提綫木偶像一個活的演員，他這種努力，儘管是有意識的，但仍是一種單純的想法。簡單地說，木偶戲的一切表演方法都是模倣一般戲劇的，儘管它陷入因襲，並非由於藝人的本意。同樣，木偶戲藝人也不可避免地要使木偶的動作以及他所賦與浪漫情調的角色的聲調也陷入因襲。假如木偶戲藝人自己創作了一種個別的辭彙、語句和一種特殊的語調——特殊的語調照例是存在的——那是因為他希望用一種莊嚴、高貴和體面的語言去感動他的一般的觀眾。

我們在前面也已經提到了，直到一八二〇年以後，或者還要晚到約瑟夫·卡傑坦·蒂爾（一八〇八——一八五六）極力倡導的時候，捷克的業餘戲劇才正式出現。因此，直到那個時候為止，木偶戲藝人一直是捷克農村與城市中的戲劇生活之間的唯一聯繫者。木偶戲藝人在民族覺醒的萌芽時期，就爲了他的目的，及時地改編了當時流行的戲目，這樣，對於農村中的老百姓說來，他就是鼓吹這種覺醒的有效的鼓吹者。馬捷·柯別茨基（一七七五——一八四七）所以有那樣崇高的榮譽，一方面固然是由於他自己出色的才力，另一方面也是由於當時的這種趨勢。馬捷·柯別茨基生在一個世世以演喜劇爲業的支系繁多的家族，這個家族的人們到今天還是以演木偶戲爲業。

柯別茨基的死，標誌着一個時代的結束，在那個時代中，民間木偶戲藝人們在民族復興的浪潮澎湃高漲的當兒，渡過了他們最後的一次機會，從那時以後，他們由於墨守成規地保持過時的傳統的作風，一天比一天明顯地落後於時代了。縱然有例外，但例外只不過是總

的趨勢的反映而已。

馬捷·柯別茨基死後十五年，也就是一八六二年，布拉格出版了他的「喜劇和戲劇集」，這書分爲兩卷，是由他的兒子瓦茨拉夫搜集，由三個喜劇演義作家——布萊爾霍夫、烏斯特和維利麥克——編輯而成的。他們編這兩卷書顯然不是要使它成爲文化史上的一個文獻，而是使它供當時十分風行的一種娛樂之用，這種娛樂就是用真人來談諧地模擬木偶戲中的角色。事實是這樣的：木偶戲藝人的表演方法，對於那些早在一八五〇年就攻擊淺薄的浪漫主義並倡導比較有生氣的趨勢的人們，是非常接近的。天才的作曲家比德里赫·斯美塔納（一八二四——一八八四）所作的兩個木偶戲序曲——「浮士德」序曲（成於一八六二）和「奧德里赫和波賽納」序曲（成於一八六三）——就是專爲這種滑稽的表演寫作的。這種短劇的優秀作家是阿羅伊斯·加拉特（一八二七——一九〇一）。他所作的滑稽劇「斯諾佛尼烏斯和摩爾都林納」（一八五四），以及馬捷·柯別茨基的傳統的復興，成了創作靈感的源泉，在這種靈感的推動下，最忠誠的捷克藝術家米科拉斯·阿萊斯（一八五二——一九一三）畫出了許多木偶的臉形，馬捷·柯別茨基所提供的是動人的故事，斯金塔納用他的美妙的音樂把它豐富起來，阿萊斯用書筆把它具體化了。

可是，這時候已經到了捷克木偶戲發展中的一個重要的過渡階段。一方面，木偶戲逐漸變成了孩子們的戲劇，充其量也不過是家庭娛樂中的小玩意，另一方面，正是那些爲成年人演出的一些滑稽戲還在努力爭取觀眾，使他們相信，木偶戲有它的吸引力，這種吸引力是不會隨着時間而消滅的。木偶戲藝人感到必須對木偶戲實行改革了，他們首先更加嚴格地選擇

劇本了，更加注意語言，並且不斷地向因襲的表演方法作爭鬥。但是這些改革僅僅取得了很少的成就。無論在內容和表演技術上，民間的木偶戲都在衰敗下去，許多的木偶戲藝人由於缺乏知識，就只好用那些爲模擬木偶戲的短劇而寫的本去充實他的戲目。但是，傳統却由業餘的木偶戲藝人繼承了。一八五二年以後不久，布拉格一個學校的校長弗蘭蒂謝克·豪瑟爾在他的學校中成立了第一個這種新型的提線木偶劇團，他並在一八六二年寫了一個脚本，這脚本採用了當代的題材，名叫「美洲旅行記」。幾年以後，由業餘團體排演的木偶戲就開始演出了。體育協會所主辦的一個歷史最長的小型劇團，早在一八七四年就在古里姆成立了。在二十世紀初期，即一九〇二至一九〇九幾年間，這些劇團在「巴里克博士及布拉格特萊本尼斯區愛國友人俱樂部」的木偶戲劇院中的演出，取得了光輝的成績。同時，提線木偶戲也進入了公立學校，特別是幼兒園，隨後也進入了小學和更高級的學校。有一個建立在幼兒園中的提線木偶戲舞台是一八八五年盧德米拉·台薩羅瓦在布拉格近郊加爾林設立的。比爾森·都德萊夫斯小學也在一九〇三年設立了這種木偶戲的舞台。

捷克木偶戲的復興越來越近了。在一八八七年，最初木偶戲脚本出版了。一八八九年，第一本關於木偶戲演出技術的手冊出版了，這書的作者是少年讀物作家赫爾恩席爾，他所用的筆名是「J. V. 博士」。在一八九四年，捷克就有了供家庭木偶戲舞台使用的印製的佈景，這是藝術家卡列爾·斯達普佛的作品，斯塔普佛後來擔任了布拉格國立劇院的佈景設計工作。時機已經成熟，木偶戲就要受到充分的注意了。

一九〇三年在布拉格舉行的第一次木偶戲工作者代表大會，開始了捷克木偶戲歷史中新

的一頁。同一年，克拉德諾木偶戲愛好者俱樂部被邀請參加第一次的評選最好的木偶戲的文藝比賽會。提線木偶戲不僅引起了像阿諾斯特·克羅斯教授這樣的文學史和文化史學者的注意，而且也引起了戲劇批評家（例如瓦茨拉夫·蒂爾教授）以及畫家和彫塑家（例如人像和插圖畫家阿爾都斯·希奈爾、風景畫家奧塔·布本尼契克、圖案畫家阿多爾夫·加斯巴爾、彫刻家約瑟夫·賽耶諾斯特等人）的注意。

一九〇五年九月二十八日，迪恩·弗爾塔瓦地方舉行了紀念會，樹立在當地公墓內禮拜堂牆邊的馬捷·阿別茨基紀念碑揭幕了（柯別茨基的墓穴確切地點人們都不知道），這一事件好像是民間木偶戲傳統的尾聲。一九〇五年木偶戲脚本「浮士德」編印成書而出版了，這是對於這位木偶戲藝人的過去光榮又一次地深切的崇敬，儘管從戲劇創作的角度上看，是否應該給予這樣的崇敬還是有爭論餘地的。這本脚本曾在一八九一年由專門研究「浮士德」的文學家阿諾斯特·克勞斯（一九四三年死於特萊辛）和天才的詩人雅羅斯拉夫·伏爾赫利的茨基（一八五三——一九一二），利用傳統の木偶戲脚本加以改編。傳統形式的木偶戲已經確定地成了歷史。拉迪斯拉夫·諾瓦克（他後來曾作內閣的官員）所著的「木偶戲」，在一九〇六年出版了，這是捷克的第一部梗概述世界木偶戲源流，特別着重地敘述捷克在這方面的貢獻的書。這本書的出版，也表明了傳統形式的木偶戲已成歷史的事實。

一向在集市上的小戲棚裏勉強維持生存的手指木偶戲，也逐漸受到了年輕一代作家和藝術家的注意，隨後，有經驗的老藝術家也來致力於手指木偶戲——首先在一九〇四年，我們前面曾提到的彫刻家約瑟夫·塞耶諾斯特（一八七八——一九四〇）就着手這樣作了。這是

無足爲怪的。

幾年以後，在一九〇九至一九一一年的時候，布拉格附近卡科維斯有了第一個供公開演出中國皮影戲而用的藝術舞台，它的主持人是布拉格藝術界的名導演卡列爾·斯達普佛（一八六三——一九三〇）。

在繼承了木偶戲的傳統而把它發展成爲現代的木偶戲的一羣可敬的藝術家中間，爲首的是茵德里赫·維塞里教授（一八八五——一九三九）。他在一九〇九年因一篇關於捷克傳統木偶戲中的「浮士德」戲目的學術論文而獲得了哲學博士的學位。維塞里教授致力於好幾種工作，這些工作範圍十分廣泛，因而使它最後沒有能夠在若干方面求得明確的結論，也沒有能夠把他一生的工作總結出來。首先，他搜集、比較並出版了關於民間木偶戲腳本的所有的文獻（當時已是日益罕見了）；隨後，他又把他的組織力、宣傳家的才力和出版家的魄力發揮在當時流行的木偶戲上。他在一九一一年開始了社會性的活動，在人種誌博物館舉辦了一次木偶戲史料展覽會。這次展覽會成績特別好，觀衆將近兩萬六千人。維塞里博士在一九一二和一九一三年又在布拉格主辦了年高的阿爾諾斯達·柯別茨卡——克羅吉羅娃（一八四二——一九一四，馬捷·柯別茨基的曾孫女）的觀摩演出，這兩次演出可以說是活的史料。這兩次演出都變成了作家、科學家、藝術家和新聞工作者的大匯合。

捷克木偶戲愛好者聯合會於一九一一年在維塞里博士的贊助下成立，這是建立專業性團體的第一次的嘗試。這個團體在很多方面展開了活動。在維塞里博士建議和這個聯合會的主持下，一九一二年聖誕節前就出現了所謂阿萊斯木偶，這些木偶是在蒙茲堡的作坊裏製造

的。這些木偶是很美妙而且是在技術上設計精良的提線木偶，是供家庭或學校中的較大的舞台使用的。一年以後，這個聯合會出版了印製的稱作「捷克藝術家裝飾」的舞台裝飾（幅面 22×45 公分），這種裝飾除了在藝術上有很高的價值以外，也表現了一種深入的技術改進，它廢除了習用的鑲邊拱門形式，採用了樸素的寬廣的邊框。

聯合會在一九一二年和一九一三年之間，由維塞里博士主編，出版了兩卷的「捷克木偶戲藝人」雜誌，這是聯合會在維塞里博士參加下的又一項活動。

雖然，很明顯地，由於第一次世界大戰，那種使人們寄予莫大希望的捷克木偶戲復興沒有能夠如期到來，但是在第一次世界大戰的時期，這種努力也並不是毫無成就的。首先，解決了一個新題材的問題。特別可注意的是符拉吉米爾·薩克萊耶博士在那些年月裏進行了一些試驗，在一種經過特別改進的舞台上演出了莎士比亞的戲劇。隨後，一個莎士比亞木偶戲劇全集出版了，再其後由捷克古典戲劇改編而成的一卷木偶戲劇本集也出版了，最後，佛朗切斯哥·波奇等人的作品的捷克文譯本就問世了。

在戰爭期間，捷克木偶戲——包括提線木偶和手指木偶——在戰線上，在戰地救護站，在軍醫院，在戰俘營，在俄國和意大利戰線上作戰的「遠征軍」中，都作了許多次的演出。一九一七年四月，布拉格國立劇院中的一些演員首次公演了寓言劇「潘·約翰斯」，這個劇是捷克小說和戲劇作家阿羅伊斯·伊拉塞克特別為木偶戲編寫的。這是捷克第一個具有顯著的文學趨向的木偶戲。

最後，在一九一七年，也就是「捷克木偶戲」雜誌停刊了四年以後，「木偶戲藝人」月