

趙如琳譯

蘇俄的新劇場

商務印書館印行

序

本書目的，在分析與綜合一九一七年俄國大革命後建立於蘇俄的劇場，這劇場是那震撼全世界的史實底直接的結果。

世界上沒有其他國家能夠如蘇俄之發展了一個這樣新穎，這樣有力，這樣精力集中和這樣統一，而又在人類關係中這樣綜錯的劇場。這劇場以產業文明爲其新的原動力，清晰而有力地表達出俄國人的心境，其革命的熱誠，及其對於創造新文化，新的人類關係，新的生活條件，勞動與思想之新的結晶努力。

這劇場誕生的原因，其歷史的條件，概念組織，方法與技巧的限制，新的傳統，精神的經濟的與社會的意義，牠的烏託邦的理想——一切這些都是值得知道和研究的。

本書作者亨得利卡爾脫不單祇是英國的戲劇批評家，而且是國際的戲劇與藝術批評家。在艱辛的生活環境和努力之下，他在蘇俄的各重要城市的劇場中費了長期間的考察，完成了這本態度嚴正，分析精確的報告。指示西歐各國對蘇俄存着懷疑觀念的人如何去理解和接受這足以影響全世界的新的戲劇運動之力量。

蘇俄劇場的現狀現在是變了，牠又發展到另一個新階段。本書所述的領導新劇場運動的三

個主要人物，梅葉荷德經被剔除，盧那卡爾斯基和史丹尼司拉夫斯基已先後逝世。但整個蘇俄劇場的三派依然批判地修正了他們的領導者的理論與實踐而繼續前進。

卡爾脫把每一派的理論所由建基的思想背景，每一派的實踐其完成所經歷的過程，都加以詳明的解說。這對於蘇俄以外各國的戲劇學生，貢獻最大。

本書原名蘇俄的新劇場及電影場共二十二章，現在把無關重要的示例節略，就中有幾章撮譯成一章，共得十八章。

感謝我的六十高齡的父親——仲昂先生，對於我的事業他不斷地給予鼓勵，同情與讚許。而最可貴的，他把這本十三萬餘言的全稿謄抄，且在艱澀的辭句上加以推敲和修正。

二十九年六月

目次

第一章	新劇場的起源	一
第二章	歷史的條件	八
第三章	國家的概念及組織	一九
第四章	戲劇活動的三派及三重新分化	二四
第五章	三個代表人物	二六

左派

第六章	梅葉荷德的劇場或名革命的劇場	四四
第七章	普羅文化劇場	七五
第八章	其他的左派劇場	八八

中派

第九章	盧那卡爾斯基的劇場	一〇一
-----	-----------	-----

蘇俄的新劇場

第十章	卡末萊(室內)劇場	一九
第十一章	兩個猶太劇場	三六
第十二章	兒童劇場	四四
第十三章	國立馬戲場	五四

右派

第十四章	史丹尼司拉夫斯基的劇場	五九
第十五章	研究所劇場	八五
第十六章	新經濟政策後的劇場	八九
第十七章	電影場——牠的四個單位	九二
一	政府的電影場	九二
二	普羅電影場	九八
三	革命電影場	一〇五
四	布爾喬亞或商業電影場	一〇七
第十八章	總論及批評	一一三
附錄	蘇聯劇場的今日	一二九

蘇俄的新劇場

第一章 新劇場的起源

一種極重要的及含有許多非常進步的趨勢底新劇場，正在蘇俄尋覓着牠的立足地。那是一種最完滿的民衆劇場。而且牠也許是第一次在歷史上，顯出民衆的心靈，爲了想從數世紀以來錯誤思想所形成底混亂中找出一條新路這種切望所鼓動，而要求一種更完滿更自由及比較舒適的生活方式。想了解這種劇場，我們必需考察產生這劇場的各種影響。

這種新劇場是「革命」，「認識」，及「反應」之結果。牠是一九一七年俄國革命之真正的嚮導。在許多方面，牠比之任何其他由革命的改變所形成的劇場，更明確地是「革命」的產物。法國革命把法國劇場變成政治的舞台。美國革命把美國劇場變爲討論革命本身贊成與反對這兩方面的場所。德意志一九一九年的革命，對於德國劇場底民衆化運動曾予以極大的助力。牠促進宮廷劇場之變爲民衆的戲館，而且使表現更爲自由。牠解放了許多在專制政府壓迫下的反叛的演出者與作家，而且在許多方面，替在大戰和革命前及革命期間所寫的古典與近代的革命劇本開拓了一條出路。席勒，霍甫特曼，衛特金，和漢辛克萊佛（Walter Hasenclever），爲

拉 (Fritz Von Unruh)，凱石，托勒，及其他的青年叛徒們，都趨於「赤化」了。但在這三國的情形中，革命祇有暫時的效果。卻沒有恆久的影響。而試一研究俄國現代劇場之萌芽，或許可以找到了有恆久影響的明證，美國劇場以創立「明星制」與金元自驕。法國劇場則瀰漫着嚴重的淫慾底惡臭氣息。而德國劇場——自大戰以來會受極大的意義所推動的劇場——亦正傾於反動。雖則革命的衝動在德國刻下尚未完全消滅，而且也沒有人能說得定這種衝動對劇場還會有什麼其他的影響。但我們可以確切地說，在德國劇場裏，大概沒有如一九一七年俄國革命之完全地改變俄國劇場那樣的勢力發生；或者，更確切地說，一定沒有如一九一七年革命及叛亂同樣的力量直接為其前驅。

實在，新俄劇場是初期的政變所引起的。工人階級的戲劇運動發生於一九〇五年，在日俄之戰及第一次革命期中，那大抵是工人方面表現他們希冀享受以為應享的產業及社會生活之結果。第一次革命時戲劇運動之目的是宣傳——傳播（一）革命思想，（二）教育，（三）娛樂。因此在許多方面，初期的革命波浪，對於重現於一九一七年的戲劇運動有極強大的影響。其中的一種效果便是鼓勵工人在俱樂部及其他劇場裏自由地表現自己，及藉此立下為他們自己而設的劇場之基礎。但因每次革命的波浪都低退了，以致這些自由表現的潮流，都被帝國主義的權威所淹沒壓平。可是這種潮流，仍因物質的勢力，得以始終不變地在水面飄流，準備重新再作蓬勃的運動。

後來「大革命」降臨了，許多事物都因「大革命」而得被允許。

「大革命」所允許的是什麼呢？對各種勞働階級，工人，農民，兵士所允許的是什麼？對布爾喬亞，舊保皇黨，對智識階級，對學生——對一切同情工人思想及理想的人，所允許的又是什麼？兩種最重要的允許便是自由與自主。工人要工廠，農民要土地，兵士要和平，要不受同胞的輕蔑，停止爲戰爭的戰爭，要求祇爲了必需及純粹爲國家之目的而保持軍事的狀況。這三種人都要求享有他們的軀體，心靈，及靈魂的自主權，因爲這些自主權，是可以藉產業主義使其從一種的主人，資本家，的手上，讓渡給另一班主人，農民，工人，及兵士的蘇維埃的。無論如何，這三種人都是要求做人而不是做機器。因此革命允許使俄國人民成爲自由的公民而不是奴隸的百姓。而且答應了以俄國人從不曾享受過的自由生活給與這些新的公民。例如，他們可以自由建設自己的劇場——並不是室內的建築，而是縱橫交錯的劇場和曠地，在這些場所裏，民衆得順適其固有的遊戲精神及天賦的對於戲劇的消遣性而自由地闖進，祇沒有金錢的必需，也沒有社會的區別。

怎樣接受這些允許呢？這問題在以後幾章中再行敘述。本文所必需提及的是對於俄國劇場幾種有功的事實，那便是：俄羅斯人天賦的濃厚的戲劇興味；舊地主之教育農奴以戲劇自助，及對於戲劇事業之自願的合作這些悠久的傳統；工人之社會的及產業的不安寧；使俄國孤立及使其成爲被對敵的資本主義國家所包圍的社會主義國家這種列強的措施；某幾個蘇維埃領袖所

散播的雖則顯然是不能實行的世界大戰的思想；以及引起這難以完結的大戰之可怖的改變，因為世界目擊到這種罕有的景像足有十多年了。現在的俄羅斯經已戲劇化。一切牠的大都市

莫斯科，彼得魯格勒及其餘——都純爲戲劇表現所泛溢。例如莫斯科的戲劇表現已足令人驚震。莫斯科的人民激動到差不多使這個城市有類於爆發中的人類的火山。牠的街道許多時都奔流着熔化了的人類底火山巖石，在示威運動，閱兵式，賽會，節目等方式中表現出來，而且有旗幟，花綵與吶喊使其空氣緊張化。於此種無窮期的興奮與激昂中，便新的民衆得在那人類天賦的及人類史上無匹的戲劇方式裏表現自己。在那兒，我們見到一種民族展開於政治的，愛國的，及國家勢力的影響之下。而在這些勢力之下，藝術的理論已發展到完滿的境地。其理論之單純，集中，及急成化使麥預這些表現底原始目的不在於激起政變，而不過是表現自己。這是戲劇化的公民生活。或許在以前，從沒有公民能夠達到這麼廣大而完全的戲劇表現。

這些允許怎樣實踐呢？最重要而直接的效果便是從舊制度的腐爛的壓制之下解放了工人農民和兵士。革命也從俄皇檢査制度之下解放了許多反叛的作家與藝術家，及領導許多保皇的作家與藝術家加入他們的戰線。革命對於思想及行爲的新方式予以一大的動力，爲了提高工人使成爲新的種族，革命要求新的文化。爲了傾覆偉大的及根基穩固的舊勢力，革命深切地激動自由的俄羅斯人的想像，感動他們的內心和活動，改變他們的思想方式，及使他們的生活與從前的有截然的不同。一切這些，都是劇場與戲劇新方式之概念與組織底重要元素。劇本，演出

著，演員及方法都因革命而突然產生。這種情形，實在是微革命之力不克臻此的。在以後各章所敘述的理論與實踐中，都可發現其明證。

「革命」在勞働階級身上發生了效力，因此他們準備以戲劇反應革命的影響，這便是新劇場運動的第一個原因。第二個原因是對於劇場底重要之「認識」。「認識」從兩方面發生：一方面，是工人，一方面是政府。工人們把劇場當作自我表現及自我解釋的工具。他們可以用這種工具來建設一個更為健全，及比之舊有基礎更為穩固及可避免政治及產業壓迫底危險的社會方式之工作模型。在革命的關頭，需要堅決與健全的自信，也需要展開於創造經驗之下的最完滿的表現，而這正是戲劇的真正本質，沒有牠，戲劇方式便不能長存。工人們，以其確切的天性，認識了劇場的真正功能——是以永恆的真理啓迪人類——，於是以策略奪取劇場，及把劇場應用於確實之目的。

蘇維埃政府對於劇場之認識則略有不同。政府覺得如果劇場落在舊反動派的手上，便會成為危險之極大的泉源，如果收歸國有，便會成為表現蘇維埃國家目的之強有力的工具。工人對於劇場之認識，源始於突然醒覺他們不再是奴隸或臣民，而是比較自由的公民與人類，能自由表現他們自己的創造力及天才底時候。蘇維埃政府與社會主義運動的領袖之認識劇場，如「蘇維埃」的組織一樣，乃溯源於馬克斯的或社會主義者的經濟假說。政府需要盡量獲得多量的工具以鞏固革命，以施行鬭爭的理論，及鬭爭已成爲他們特有的社會組織法之產業制度。他們明

白劇場有無窮的方法可以宰制俄羅斯工人的想像，及能以一種他們覺得是無可抵抗的方式，利用工人底根深蒂固的原始的農民底天性，以呈訴於他們中那些社會主義者。他們知道祇能用一種單純的方法以感動工人的心——便是以戲劇的遊戲精神所激起的教育制度。好像蘇維埃政府早已明白劇場是脫離石化了的教育世界底最直接的方法似的。

因此，在這兩種原因之外，必須加進第三種，「反應」。那是工人們內在的感情對於自由的戲劇表現之要求底熱誠而快樂的反應。

他們為什麼會這樣熱切地反應呢！假如我們研究俄國人民的內心與心理，便不難明白。漢魯托 (Gabriel Hanotiaux) 在他的「經濟哲學」一文裏說，「最重要者，這種人民是常在紛擾的狀態中的，他們傾於神秘主義，遭攔突然的劇變，棄絕，羣衆的懊悔，贖罪運動，與自暴自棄」。假如這些話是有所指的話，那便是說俄羅斯人根本是好動的。當大革命毀滅一切舊有的評價，及使靜止的社會層流動時，那正好給予俄羅斯人好動性之自由表現的機會。大革命溶解了帝國主義的堅固的層巒，使其流動於新的模型裏，重新改鑄，立下新的標準，把普羅階級超拔到布爾喬亞佔據已久的地位。這種流動是一種有戲劇意味的流動。劇場底要求是堅決的。反應是不能避免的。假使當時沒有劇場存在，這種人民也曾建設一種新的劇場，正如現在之把已成的劇場變為他們自己所有的一樣。

那末，簡言之，新劇場底需要是大革命所產生的，其機會是大革命所供給的。人民與政府

感覺得需要，於是便以策略應付，使新劇場得到存在。

第二章 歷史的條件（節譯）

緣於其特殊的起源，新劇場有幾種必然而又重要的歷史的條件，和同樣重要的歷史意義。這些都是值得加以研討的，新劇場的歷史也就是在兩個保護者小心愛護之下誕生，長成和發展的歷史——所謂兩個保護者便是俄羅斯的工人與他們的政府。二者都深知他們所曾允許培養的這個寧馨兒之極端的重要性。他斷不容許落在反動派的手上，斷不容許做些足以使其由光明淪於黑暗的事情。大革命時，一切的動物都偷偷地進行着破壞牠所完成的優美的工作。各種的劇本部暗藏在劇場貯藏室的陰影裏，準備去表現布爾喬亞的可怕的意識形態，——這一階級是經被大革命把他從統治者的寶座上播除下來的，雖則不致於萬劫不復，然而至少要等到他們悔罪的時候纔會有重復抬頭的機會。顧念到這一種情形，無疑，俄羅斯的工人及其政府勢必集中其目的使劇場穩固的爲社會主義而設，及做成劇場爲能表現近代的新產業文明之地。牠應當把大革命所曾揭發的事物加以調整，以表現新的社會的及產業的運動，不論是建設的或破壞的方面，而排斥一切不能擁護及助長這運動的事物。簡而言之，二者都企圖維持最高的標準及追求二者都公認爲最高之目的。這目的便是成功地建立一所能真正成爲他們集體的自我之一部，而要求揚棄過去的個人主義底劇場。但是因爲大家的思慮不同，於是方法亦因而各異。

現在討論工人的自我表現與政府的國家表現這種區別的始源。工人之意識自己的地位發生於大革命之前不久。這時候，開始了他們的爲生存之真正的鬭爭，一切鬭爭的力量破天荒地集中起來，而劇場便誕生於他們之中作爲這種鬭爭及他們自己的一種表現。一切的期望都集中於大革命及後繼的事件所展示給他們的奇異的新世界，一個想像的世界。這世界的計劃使過去在他們的視野中消逝。劇場遂成爲最重要的部分，因爲牠設備一個可以在那兒建築這新奇的世界之遊戲場所。

政府的熱望也大都注在現在與將來這兩方面。政府代表一個擁有前進思想的政黨，其目的在求俄國之社會主義化，再進而把全世界社會主義化。爲了實踐這種熱望，他們把劇場收歸國有。及鼓勵大衆的熱誠使視此種行動爲社會主義化運動中之一部。他們期望啓迪工人認識社會主義之意義，重要及必需。他們期望把工人的新世界成爲社會主義的世界，而劇場是工人當其建築這種世界時可以愉悅自己的一塊地方。

工人與政府把他們的劇場歸結到什麼呢？這問題的答案可以從一九一八年以來他們各自所演出的劇本中找出來。工人的戲劇運動可劃分爲五個時期，這一切的時期在論普羅文化劇場一章中再行詳細討論。

在大革命後，劇場裏沒有什麼變遷。顯然是沒有劇本足以適應這時勢的情感。到了一九一八年末及一九一九年初才發生顯著的變遷。這時候，工人們之選擇他們的戲劇食糧，是在政府

檢查制度的監視之下的。似乎在此時一切的劇場中，包括由工人，農民及士兵所管理的劇場，以奧斯託洛夫斯基的戲為最流行。阿歷山大奧斯託洛夫斯基是一個世界不甚聞名的俄國古典作家。他是俄國國家劇場的建設者。他有時被稱為俄國的席勒。他之所以為俄國工人所擁護大抵因為他攻擊工人們所反對的階級。他刻畫商人階級小地主和布爾喬亞及官吏的生活。他的戲劇是十九世紀六十及七十年代俄國中等階級生活之最忠實最廣博的反映。

除了這個例外，其他一切中等階級的劇本及中等階級的作家俱嚴格地被屏棄。而由工人把許多適合於他們目的之小說戲劇化以填補這個空缺。他們把梅禮美，莫泊桑，克羅德爾，高爾基及柴霍甫的小說改編。在許多省份，柴霍甫的小說改編而成的劇本其上演的次數僅次於奧斯託洛夫斯基的劇本。柴霍甫的短小的笑劇也極受歡迎。工人和農民們卻不喜歡柴霍甫的長劇。在許多大市鎮裏其情形正復相同。社會主義的題材固然是盡可能地選用，而兼以奧斯託洛夫斯基，郭戈里，柴霍甫（短劇），A·託爾斯泰，和一兩個其他的近代古典派的劇本。在這時候，最值得注意的是農民們表演了許多他們自己的作品。一切這些作品都是非常複雜的，充滿意義和極深的宗教感情。而以道德問題的為最多。農民的劇本與工人的根本不同，渲染着極深的宗教的神祕主義，而工人的劇本卻是攻擊從前的統治階級，革命的宣傳，及脫離個人主義之文學的影響的。一九一九年以後，卻逐漸回復到二百五十年前推動俄國劇場之發軔的那種精神，這時期演出的劇本，表出希臘初期的，伊麗莎白時代及面具喜劇時代的材料與方法，及英

雄的，愛國的，與諷刺的性質，自然發生，即席製作，及合作制度。

政府對於劇場的政策其目的在於排斥個人主義與非社會主義的材料。但不如工人政策之偏頗。工人視劇場為發現自己及可能建築自己的新的近代世界的場所。顯然他們發現在自己身上有建築這新世界的無盡窮的材料，而着手從這豐富的礦泉中發掘寶藏。他們無視了或是不知道在古典作品中還有許多的遺產是可以幫助他們認識自己的。有些蘇維埃政府的領袖了解這一點，例如民衆教育部長盧那卡爾斯基便是其中之一。這說明了工人們不單祇公開地反對那些表布爾喬亞意識形態之近代劇本，而且也反對那些爲個人主義的成見所蒙蔽而含有社會主義元素的新與舊的劇本，和那些舊式的情感與技巧惟含有豐富的原始情緒而足以使賦有強烈的音樂與戲劇本能之原始的觀衆感動的劇本。

蘇維埃政府，其始并不干涉俄國的劇場。他們當時忙於把握大革命，前線的戰事，戰禍的振濟，及重行組織國家的經濟。但他們卻完全明白劇場的危險及其可能性。其實他們知道含有布爾喬亞的劇場對於新的國家有絕大的妨害。除此之外，他們也認識劇場的重要，認爲牠可以作爲教育與宣傳的工具。

大革命後不久在政治與經濟情形稍定之後，政府移其注意於劇場，於是一切劇場都收歸國有，那就是說，從私有制讓渡給國有，而把劇場歸於純一的計劃之下。革除劇場裏一切屬於資本主義的觀念形態的事物，而祇提倡普羅的意識形態。

爲了實行這種新的潮流，在整個俄國盡量地建立劇場。一九一四年俄國有二百一十所劇場，其中七十所是良好的，一百四十所是劣等的。大革命後，社會主義者極力壓抑那些拙劣的劇場，這顯出他們對於質與量能同樣地注意。在一切的市鎮，他們開設大劇場，在鄉村中建立小劇場。這種工作得工人階級及農民之助力不少。大革命後有一個時期伏爾加省某一縣中劇場的數目竟多過法蘭西全國。一九二〇年，俄國有二千一百九十七所受補助的劇場，二百六十八所民衆組織的劇場，和三千四百五十二個農村的戲劇團體。在七年間，劇場從二百一十所增加到六千所。

政府的委員會以嚴密的檢查制度管理那些受補助的劇場，根據的是政府的普羅的意識形態與組織。結果十九世紀後半整個戲劇史時期完全被割棄了。那是自由劇場時期，於上世紀八十年代始源於德國，那時正是一種新的精神佔領德國的戲劇方式底時候。這種新精神是易卜生創始的，而後來展開於歐洲各部，連俄國也在內，藉託爾斯泰，高爾基，陀斯妥耶夫斯基發現其表現。但值得注意的是無論在何國，都極努力於使這種新精神離開劇場，爲了牠對於一般羣衆是太危險了。原因是這種新戲劇及其對低下階級痛苦之描寫，會激起這些階級逐漸地意識自己，而要求生活之改善，及爲政治行動而組織起來。自然官吏階級不需要這一種的自我意識。自由劇場的劇本既有強烈的社會革命精神爲什麼蘇俄政府的演出委員會卻要屏棄牠呢？理由是由牠們都是虛無的個人主義的產物，是含有許多危險的毒素的。社會主義所推動的俄國劇