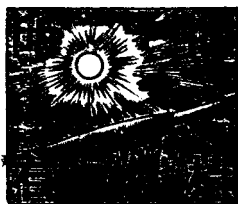


蘇聯 · 泰洛夫 · 吳
譯 天 吳

演劇論

演 劇 論



版 初 六 月 七 年 三 一 九

分 五 角 二 價 實 冊 每

著	譯	出	代	經
者	者	版	表	售
		者	人	處

蘇	吳	潮	盧	暨
聯		鋒	亞	生
·		出		本
泰		版		外
洛		社		埠
夫	天		平	各
				書
				店
				店

地址：上海祐寧路四四號

譯序

被介紹到中國來的演劇理論的書籍，據我所知道只有哈米爾頓 (Hamilton) 的一冊戲劇論。

最早，哥登·克雷曾被介紹過，接着，哈米爾頓的話便成為引用的經典，(南國社雖在戲劇運動上有着一段光榮的歷史，可是並沒有系統的理論，只是一種傾向演劇吧了。)不久前，為革命文學浪潮的沖激，戲劇界一時咸稱蘇聯的梅耶和德 (Meyerhold)，不少青年(我自己也是其中的一個)敷淺地學着佈景的「色」與「面」的構成，想做效梅氏追求舞台上的立體，最近，節錄泰洛夫 (Tairov) 的話來論證自己的意見，差不多是一般流行的習慣了。(註一)

然而這一切，在中國演劇上都只造成一種皮相的現象，並沒有實在地觸及演劇。

不用說，中國的演劇正像藝術的其他的部門一樣，為客觀的與主觀的力量所限，直到現在還沒有能建立一個系統，向着真正的演劇方向前進。不，連最初的基礎也還沒有。

爲了中國演劇的前途，有價值的系統理論是必須介紹的，中國人的演技天才並不劣於外國人（註二），何況我們中國還有幾千年來的戲劇遺產（京劇，崑劇，民衆劇等）的材料供我們汲取？梅耶和德曾從意大利喜劇，印度古劇，中國京劇中獲得不少素材，難道我們不可以獲得自己的嗎？

但是，在演劇的理論還沒有被建好基礎的今日，我們還夠不上談「接受古典的遺產」，有些想利用京戲而被京戲所化的人，正是說明這現實的例子。

當前展開在我們前面的課題，是從人家開墾了的大地中，怎樣尋得自己的道路。爲了適合中國的現階段的藝術動向，我們必需採取那有力的，動的，活生生的，可以作爲經典的理論。

代表資產階級演劇理論的哈米爾頓業已過去，發明「超人形」說的哥登·克雷的主張，已經被認爲此路不通，自然主義的演劇也已隨着時代的急轉而失掉了牠的光輝，甚至於連嶄新的構成主義，樣式主義也受到嚴正的批判了（註二）。於是，適應當代新興社會的要求，便出現了新現實主義（New Realism）的演劇，也就是泰洛夫所倡導的演劇。

這兒翻譯的是泰洛夫（Tairov）的由演劇實踐而得來的，有系統的理論。當我讀着這本書時，被攝於激動的光輝，一時竟透不過氣來，我是找到了那一直在尋着而沒有尋到的粒粒的寶玉。我的歡喜是無可言喻的，我相信讀到這本書的人一定不會以爲我是過甚其詞。

泰洛夫 (1885—) 的生涯大概爲一般人所熟知了。他爲了不滿意當時自然主義的，以及形式主義的演劇（註四），在無限的艱苦中建立了凱末尼劇院。由於艾里斯·柯南的天才的協助，更建立了『新現實主義的演技』，將演劇歸還到演劇，使牠成爲獨立的『自律的藝術』。他的卓絕的理論，如今在蘇聯已經爲大家所公認了。

不過，這本演劇論（原名解放了的演劇 *Das entfesselte Theatre*）是泰洛夫遠在二十年前便着手的著述，那時確當世紀末的共通的悲劇性，氾濫在智識份子中的時候。初期的凱末尼劇院也陷入心理的耽美主義裏，追求于某種形式的美。（見那威次基的現代蘇聯演劇的體系）因此，我們讀這本書時，更不得不取批判的態度。

可是貫穿着泰氏全文的都是永遠不滅的，真理的光輝。泰氏的這本著作實在是現代劇壇奇偉的收穫（與此可堪比擬的只有司坦尼斯拉夫斯基

我的藝術生涯 *My life in art*、可惜這本書中國還沒有譯本。）

譯完這本書後，我感到異常的慚愧，我們也曾幹過幾次演劇的，可是在那時却一直追求着「像真實那樣的演劇」，讚美本書所提到的來自實生活的「體驗」，我需要演員真實地哭泣，模倣自然，（一般觀眾竟異常稱道。）直到現在我才知道這是對演劇藝術的冒瀆，而一般中國的演員是還達不到（甚至還沒有意識到）將「自我」（材料）自如地運用，從「舞台形象」的建立起，直到「內的」「外的」「創造全人格」的統一止。

可是真正愛好演劇的人，一定會走到這一地步的，不僅如此，他還走近作為解放人類的藝術的中心，紀德便是一個確證。在這兒，我必需以最大的虔敬提到那些掙扎在死亡線，飢餓線上的，努力戲劇的朋友們，他們是因為將「挽救民族危亡」這一課題帶到演劇裏來，供獻出他們所有的力量了。我這本譯著便是呈獻給他們的。

這本書是由千賀彰的日譯本譯出，爲了篇幅所限，不得已將舞台裝置論，舞台衣裳論，觀衆論三章割愛了。

全書是在我熱帶的旅行中譯成，由于沒有人可以給我指示，加之手頭又沒有什麼參考書，誤譯或遺漏的地方在所不免，我竭誠希望識者指正。

最後更不得不感謝爲此書找出版地方的非瑣兄。

譯者 一九三七年二月十九日夜于椰子林。

【註】（一）當我們在東京演視察專員和決堤時，曾有幾位自命批評家的人物，寫文在小報上攻擊那次演出，其中一位還並不恰當地引用了泰洛夫。後來連他們自己也承認那是「宗派主義」的私人意氣。

（二）日名戲劇家秋田雨雀氏曾在視察專員演後作文稱讚中國人的台詞和Gesture。

(三)最近蘇聯藝術界嚴正地清算了構成主義的興起和沒落，連梅耶和德也批判了自己。

(四)泰洛夫曾與司坦尼斯拉夫斯基的莫斯科藝術劇院發生關係，又曾與梅耶和德也合作在「自由劇場」內工作，但因為不能實現他的理想，所以脫離了他們，要自辦劇院。

目次

譯序

..... (三)

演員論

..... (一)

一 素人藝與熟練的演技

..... (一)

二 演員的內的技巧的問題

..... (二)

三 演員的外的技巧的問題

..... (三)

導演論

..... (六)

文學在演劇上的地位

..... (七)

戲劇音樂論

..... (九)

演員論

一 素人藝與熟練的演技

如果要問什麼是最難的藝術，我將回答是演員的藝術，如果又要問什麼是最容易的藝術，我也將同樣地回答是演員的藝術。

那理由，不是因為演員的藝術直到現在還是完成得最少，最不完全，又最有疑問的藝術嗎？

演員的藝術很受人懷疑和議論，甚至于連究竟算不算是一種藝術也被懷疑起來；同時又因為它很不完整，艾尼奧諾來·都塞 (Elconore Duse) 便希望一切演員患「黑死病」死光了。而對於演員的藝術，哥登·克雷

(Golden Craig)又會反覆強調地說着：『演劇是一直在發展着的，所以演員將成爲今後長時間演劇的發展的障礙物呢！』見哥氏著演員與超人形」就是這樣一種未完成的東西。

可是對於這種對演員藝術如此輕率錯誤的態度，我們現在真地可以得到一個確切結論的時候嗎？

另一方面，現在却又有着對演員藝術態度輕視，而又並不怕成爲演員的人，但要是做演員，他不論能不能立刻毫無躊躇地說：『已經決定了』去做莎士比亞的。

無論怎樣說，例如彈鋼琴，普通幾年內總是要經常地每天練習的。可是這，在還未充份，還沒有開音樂會的時候，僅是暇時自己一個人連同伴奏者演奏給兩三個友人傾聽，那怕是最好的場合，也不能熟練。何況爲了在數千人前公然登台，要不做成「職業的」，就不合乎道理？

如果諸位連初步的發音一點兒也不懂地就去發音，諸位的聲音像鏽了的舊鑰匙似地軋軋作響，諸位的動作像被絞着了馬蹄似地失去自由，並且諸位在不知不覺中與爲了走向「熟練的演技」的課題對立，那是什麼脚色也不能演的了。

像關於馬所說的：「乘之則馴」「駕御」等話一樣，對演技普通也說：『練習！』這樣，那還未熟練的技術，像有意說謊似的那種巧妙的，公然積集起來行使的麻煩過程便開始了。

艾尼奧諾來·都塞絕望地願降下黑死病菌來洗濯，或是哥登·克雷希求狹窄的「超人形」，這都是不能當做不可思議的。

『演員離開劇場，一定要以無生物——那就是超人形——代替了他。』這樣說是很輕便的。

可是這種無生物究竟要怎樣去演劇呢？

人形——超人形也同樣，並不是哥氏最初發現的。它有着與自己的歷史，世界同樣悠久，與死同樣地神祕，美麗的歷史的。

不過這種人形以外的悠久的演劇存在着，是將那特殊而固有的藝術撫育而來的。

爲什麼呢？因爲演劇的本質是永久積極活動的人類，即，以演員表演的原故。

可是人形之中也有着美好的神祕的力量，不過常常給人消極的運動吧了。至於將這種運動做爲「行爲的幻影」在外面現露的，却是使用人形積極的意志的好地方。

就因爲這原故，哥登·克雷的所謂「向偶像，即超人形的歸還」的希望是永遠不會滿足。

我是主張超人形怎樣也不能回到劇場裏來的，可是要說它到現在一次

也沒有在劇場裏存在過也是沒有一點理由。不，超人形不但不能「歸還」，根本連代行演員的能力也沒有。

事實如果真是這樣，那末演劇的真正偶像的演員——爲了與現代被稱爲演員的那些貧弱的人區別，諸位還是稱他爲超演員好些——要歸還劇場，不可以說是得到正確的願望嗎？

現代的戲劇是爲「素人藝」聚集着，這，確像蠱虫似地，將祖先傳留下來的戲劇的外套蛆蝕了。現在如果不立刻盡超人的力量，這被蛆蝕了的外套將做爲埋葬的面紗，再沒有什麼用處了。

「素人藝」是現代戲劇，特別是俄羅斯戲劇的仇敵。它是一個宛如幽靈那樣千變萬化，常以威嚇的姿態出現的，狡猾邪智的敵人。

試想想，要是我們將那名優的被稱爲「真髓」的東西（尊敬這種真髓的倍林斯基（註一）曾經歌頌，而枯該爾（註二）也曾流淚憧憬過）的表皮揭

去，在這「真髓」的表皮之下，一定會發現那自誇的「素人藝」的苦臉存在着吧！

假使我們揭發那自然主義演劇的無技術的「生活的真實」，樣式舞台的固化了的「隆重」，或是商業戲劇的名聲噴噴的「巧妙的演劇」的本質，在我們眼前出現的東西，依然是蒙蔽着陰險假面的「素人藝」的那種看熱了的面貌。

可是在藝術之中，除了演員的藝術位置易于和他本質上的耽美主義（Dilettantism）相結合外，其他是沒有的。

演劇以外的藝術上，創造者，材料，工具，都是與藝術品（全創作過程的結果）分離的。在那場合，後三者是存在于「創造的人格」之外部，可是只有在演員的藝術，不僅「創造的人格」，連材料，工具，藝術品也在同一客體之中被綜合着，要將這分開幾乎是本質地不可能。

敏銳地區別演員的藝術與其他藝術的這根本命題，將由下一例得到更深一層的明瞭。

如果諸位是畫家，諸位（諸位的「自我」）是美術家，于是諸位成了創造藝術品的結局的「創造的人格」。可是諸位借助的創作材料是色彩，畫布等等，諸位的工具又是畫筆，畫架等等。無論諸位創造的藝術品是油繪，是壁畫，是裝飾畫，都在諸位的外部存在着，在諸位的前面橫陳着。在那場合，諸位可以依照所想的那樣有着鑄型，結合，變化等的自由。爲什麼呢？因爲這些藝術品並不和諸位結合，諸位可以將它自由地放個距離來評價。

如果諸位是演員，于是諸位（諸位的「自我」）便是創造的人格，即自我的企圖，也是實現藝術作品的人格。而諸位再以諸位的身體，手，腕，足，頭，眼睛，聲音，會話當做材料。諸位就用那些工作着。總之，