

諾維茨基著 舒非譯 上海雜誌公司印行



蘇聯演劇體系

目次

演劇藝術的特殊性	一
戲劇的教義	七
演劇體系	三二
主觀的心理主義演劇體系	二七
審美主義演劇體系	五一
構成主義演劇體系	七九
普羅列塔利亞演劇體系	九九

演劇藝術的特殊性

藝術是XX的意識形態中最有感化力的手段。當作反映鬥爭的意識形態之形象的形式時，藝術不單是理解現實的武器，同時又是創造現實之革命的武器。藝術之基本的特徵是思想性（意識形態的表現力，將思考與情感向一定的意識形態的方向組織的能力）和形象性（現實描寫與思想表現之形象的形式），這個特徵是一切藝術形態所共通的。但是演劇作為獨自的藝術形態，作為舞台藝術而和其他的藝術形態相區別的時候它便不在那共通的社會的意識形態之素質上，而在于它所具有的獨自的表現手段和性質上了。

和一切藝術一樣，演劇是社會認識之特殊底形式。不過演劇的特殊性是在它那形成獨特的統一體，而且和其他一切藝術形態所不同的特徵的綜合上所包含着

如果說藝術是階級的意識形態中最有威化力的手段的話，那麼演劇便是在一切藝術形態中最生動最有力的表現底藝術。

演劇並不是插畫式的，補助的東西，它是具有其特殊的外形和獨目的表現手段而能獨立的創造的藝術。

在積極反映現實的藝術形態裏面，有單是時間地反映的（如詩歌，音樂）和單是空間地反映的（如繪畫，建築等）。演劇是以時間和空間同時地反映的藝術，是在活的動向中反映現實的。這種活的動向是在一定的場所上發展，從許多的事件中互以時間的連絡而完成，而且有時間的和空間的長度。所以演劇以時間的藝術和空間藝術之特性而獲得表現和感化的獨目的性質，這便是演劇藝術的第一個特徵。

活的動向是活的人類之認識和意志的表現。因此演劇藝術的材料是活生生的動的人類，他爲了觀衆之解之活働而解明自己心理的意識形態的本質和物理的本質。這便是演劇藝術第二個顯著的特徵。

演員和觀衆之間成立了活生生的直接連絡。觀衆，不單是接受由藝術家作成的藝術作品，而是同時也接受那將創作的主體和客體兼爲一身而表現的藝術

家。畫家，彫刻家，作曲家，詩人是不直接出現在觀眾或聽眾面前的。他們都隱藏在自己的作品後面，可是演員却必須親實地活着。若果他死了，則戲劇也死了，劇場也消滅了。演員是直接地出現在觀眾面前的。這種活動的直接性使得演出成爲一切藝術中最表現底，最有效底和最有力的藝術。由于藝術及其接受的層（即觀眾）之間有着活的連絡，演出便從其他的藝術（電影也是其中之一）中區別出來。劇場人雖然常常說到電影對演出的危險，然而這是皮相的，想像上的危險，不然便是恐怖，由于對自己的藝術不信任而生出來的危險，電影雖然由于新的表現和感化的手段而能使演出成爲非常豐富的藝術，但可不能代替演出，縱使是技術上最成功的有聲和五彩的電影也決不能代替演出的。因爲它不能在觀眾面前提出活的人類，電影常是在畫布或空間的活人的投影中製作的。因此它不能夠給予像舞台上活的登場人物那樣的直接地激動觀眾底感化的東西。電影雖比演出柔軟得多，并且是技術地成功的藝術，但決不是更活的，所以不是更動的東西。演出將電影所具有的一切演出的柔軟性普遍性和多樣性完全作爲自己的。將這些性質以換爲其他的形式，由活生生地活動的直接性把它強調起來。所以演出和電影并無任何可爭的地方，現實對他們提供了創作和複製之無限的材料和無限制技術的可能性，問題不是在乎領導權（HEGEMONIE）的獲得，而是要將這一切

的可能性爲社會主義建設而利用。

藝術家和觀衆之間有着活的直接連絡——這是演劇藝術的第三個顯著的特徵。

演劇既不是給後世留紀念碑，也不是藝術作品的集積。縱使是最成功的聲譽和動作的記錄也不能傳給活的演員，演員之活的創造的集團和今日之活的觀衆之連絡的獨自性質，演劇是爲了今日而今日所製作的藝術。各個演劇作品（劇本）的內容和性質是依照當時的演技和觀衆的性質而決定的。一齣戲終了之後，若是觀衆不走，那麼第二場戲便不是前一場戲的正確底，同一的反覆了，戲劇縱使能夠反覆演上一千回，可是那一千回之中同一的戲是不會有的。一回一回的演戲是從不同的演員狀態和觀衆組成或創作過程之新的內容上，由演技之獨自底非反覆的性質而區別的。活的動作是唯一的，不能反覆的。動作活動之唯一和非反覆性——這是演劇藝術的第四個特徵。所以在各種藝術中演劇是更爲時代性的。一部電影雖然可以在幾千個電影院裏一連映上幾年，而戲劇是在它最初的，同時又是最後的唯一的形態上不能反覆的。演劇爲了解決自己的課題同時利用許多活潑的手段，將其他一切藝術的表現手段大膽的撮取。如建築學建築的明確性，彫刻的造型性，繪畫的色彩和陰影，音樂和舞蹈的節奏，文學之言辭的和思想的表現

性、電影之多樣性和流動性，無綫電製造的發明性等等毫不遺漏地利用。然而演劇決不是這些藝術的集積，演劇之綜合的素質是不能機械地理解的。所有其他藝術的要素一參加演劇課題的解決時，便從根地改變本來的機能而獲得其他的性質了。照明術在廣場或室內雖則有很大的意識形態的意義，能夠造成壯大的震撼人的場戲，然而照明（繪畫音樂等等也同樣）的表現手段和其他藝術的要素同樣在舞台上爲了演劇的形象表現力之強化，或活的動向的現實之更深的反映而被利用的時候便得到另外的意義了。活的登場人物之存在是賦與其他藝術要素以演劇的性質的，所以演劇並不是各種藝術的集積。活的動作，作爲創作材料之活的豐滿人物，活生生的直接活動和理解之存在——這便是演劇所具有的特殊性。這種特徵是藝術的指導的和決定性的。像演劇藝術這樣複雜多樣的統一體，雖然保有包含其他許多藝術之表現手段的複雜的要素，可是其中具有最大的決定底作用的是活的動向之藝術。演劇藝術之表現力和強烈的感染力完全是由於那綜合的性質而成，所以演劇之綜合的性質便是它的第五個獨白性。

演劇之所以成爲複雜的體系者不單因爲他在活的動向上爲了創作地反映實現而利用其他藝術之表現手段，并且演劇創作的主體，不是個別的藝術家，而是一個集團的緣故，所以演劇不祇是綜合的藝術而且是集團的藝術。

一個演員所演的不是單爲自己的角色而是作爲全體的戲劇，所以作爲藝術的統一體的戲劇企圖首先決定于由各演員所造成的形象。因此我們由于對演劇關係而談到演員的時候，便不單是指的孤立的和觀眾對立的各個藝術家，而是指那將戲劇的單一的課題共同來解決的演員創作的集團了。這決不是在自己造成的形象上對被反映的現實所表現的自己主觀的世界觀的關係中除去或減少各個演員之創造的意念和獨白性，這種創造的意念乃至獨白性在形象處理的深奧中——在一般課題解決的界限上是必然會發現的。無論如何，在戲劇中所反映的現實之解釋，戲劇之創造，企圖和思想的方向是由戲劇全體之創作的集團所實現的，以這種意義而談到關於那作爲演劇創作的主體之藝術的集團的事情是必要的。這樣我們便可以決定演劇藝術的第六個獨白性了。

如果演劇是活的動向的現實之創造的反映的話，那麼在這複雜底藝術中負着基本的決定的任務的是演員的藝術，這就可以完全明白了吧。

戲劇的教義

戲劇是以自己創造的企圖和計劃當作整個地來構思所完成的劇場藝術的作品。它將劇場藝術之一切創造的分子組織成單一藝術的全體，它的統一，則表現在由主題所賦予的條件——聯想的企圖，計劃，方法，樣式等一切的統一之中。

戲劇是有創作者的。但這意思祇是說的戲劇的作者，決不能以為就是演出者。演出者是戲劇的作者的理由，僅是指他的企圖和計劃被劇場的藝術集團創作地採用，終于成了全集團的創造的能動性之產物，或結果的場合而言的。在實際的劇場中，戲劇的企圖和計劃之最後的形態不是由一個人，而是由所有的演出人員或演員集團之全體的創造的主意而決定的例子是很多的。個別的藝術家也好，

藝術家集團也好，不管任何場合，戲劇總有其自己的作者的。問題是戲劇的思想全國及其演出計劃却可能由全班或全集團同時地想出來的。坐班或者集團之創造的估計基礎只能放在一個藝術家群的提案上，不過這個提案之最後的形態會極端地被改變也未可知。

戲劇的思想和計劃是由腳本的全圖，主題，情節而決定的。腳本的作者，即劇作家向劇場提供出企圖，主題，文學的原文和情節。這在許多場合縱然可以決定戲劇的題材和時代，雖沒有以為腳本的主題，情節和思想動企圖等一別都是劇作家之必要之權衡代任何劇場的創作歷史都可以證明。有的是，腳本是劇場的課題，戲劇作家所究最終結果；有的是，劇場常常和劇作家爭論關於腳本的主題和構圖的事件；有的劇作家寫好的腳本之最初的未定稿（Variant）經過劇場和劇作家不斷工作的結果所成功的最後的編輯是定全不同的東西等等。例如列奧諾夫常常將自己所作的長篇小說穴熊，改變主題來表現，內亂時代一則人物的心理的戲劇一提供到瓦克丹科夫劇場的時候，劇場方面，便將腳本的零團氣放在兩個兄弟的爭鬥中，「民衆悲劇」的創造堅決地主張將農村基本的階級勢力的鬥爭從深奧的社會的心理的上面來展開，刪去了連篇的插話場面，加入其他的場面，取消許多登場人物，又添上其他的人物。於是一九三七年到一九三八年

爾在瓦克丹君夫劇場所上演的穴熊便成了劇作家和劇場共同地依從劇場的指示而製作的了。同樣的情形在牧斯契拉夫斯基的血和拉威列尼約夫的破碎等腳本上，也可以講。總之劇場和劇作家共同製作腳本的例子在其他任何劇場的製作歷史上也可以看見。

●然而縱使文學的原文不更改，全部被劇場接變的時候，劇場對於腳本的企圖和形象的處理上也和劇作家極度不同的，劇作家和劇場之任何企圖，思想的和藝術的高下，是以它的意識形態之階級的性質和藝術方法之正確與否而決定的。所以演劇創作過程的領導權是應該從屬於革命階級的意識形態吧。如果劇作家表現了這種意識形態，那麼設定戲劇思想企圖的指導任務便屬於劇作家，再如演出者和全劇場創作的集團表現了這種意識形態，那麼指導的任務便在他們身上。縱使劇作家和劇場的世界觀，藝術的方法完全一致的時候劇場仍然還有為了腳本舞台化的解釋與創作的重大工作。舞台形象雖然是以文學的形象為基礎而由演出者和演員所造成，但它仍是從劇場藝術家們的生活及藝術經驗而產生，從他們直接地所反映所改變的現實中產生的。演員從文學的形象出發，以具體的生活內容而完成。演員必須有從作爲藝術的統一體的戲劇思想的企圖出發，把所擔任的角色的形象展開，補足，解明，使它改變爲更完成，更完整和複雜的能力。畢竟

丹科夫曾在日記中記着關於莫斯科藝術劇場上演安特列夫的人之一生的舞台形象的事情：「登場人物之一切姿態是由演出者所造就，不是由安特列夫所製作的。安特列夫寫出來的脚本，演員依據着他的感應而裝飾，而作成姿態，形象地給予一定的音色和動作，探求着如何走路和說話等等（一九二二年四月十一日記）。演員不單是表演由脚本上顯示時登場人物之生活斷片而必須有表演在一切狀態上的形象之能力。這個斷片是單獨的一部份，表演的不是一部份而必須是全體。」（一九一六年十一月二十九日記）。

劇作家供給脚本是一種重大的工作，因為它具有着主題企圖，形象的體系和題材的結構等等意義。演劇是從脚本開始的。劇場必須把脚本作為自己的東西來精製並且必須考慮到劇作家以上的一切。

當然脚本是完整的、已成的，文學作品，它就離開劇場也能獨立存在的。所以把它看作未製品或是劇場創作所用的原料是不對的。因為脚本被拿到劇場來創作的時候，便已經完成了它能在演劇中展開的思想的內容和主題了。可是脚本雖然可以如此決定演劇的主題，題材的構造，情節，和思想的內容，但却仍須接受劇場創作上的世界觀的解釋。它并不是由文學的形象語言的演劇的形象語言之單純的翻譯。它是創作的，即世界觀的翻譯，世界觀的解釋。因而脚本在演劇中便

得到了新的性質。文學的完成，堅定的作品，而為演劇的完成，堅定的作品。

脚本和劇作家雖然是演劇的基本要素之一，然而却不能把劇場藝術看作是創作上插畫式的東西。我們已經說過使得劇場獨立的創作素質了。劇場不是從文學產生而是由人民的劇劇的遊戲，實生活儀式，和羣衆的祭禮等而起，只有編劇術是相反地從演劇產生的。

文學史家解決關於種種詩的形態之歷史的相互關係的問題時對於戲劇 (Drama) 之所以不下結論者是因為它具有比敘事詩，抒情詩 和人民的儀式更深的關係的原故。

戲劇并不是最年青的詩的形態，而是最年老詩的形態。威雪洛夫斯基曾說過，「戲劇當它最初表現的時候，是包含着儀禮合唱之一切場面，動作，故事和對話的契機 (Moment) 的」。(歷史詩學的三個基礎)。言辭的材料爲了在動作上給予意義和表現時是必要的。文學的原文的作者——劇作家是在劇場裏而產生，由劇場的要求而出現于世界上的。

從演劇生活之最初的瞬間直到演劇最繁榮的時代，劇作家都是劇場產生的勞動者。然而布爾喬亞文化分化了劇場藝術把劇作家從劇場生產中分開了。最初的劇作家是演出者，也是演員。在合唱中採用對話 (第二個演員)，由此而開戲劇

的端緒的愛斯基洛斯是作曲家，是詩人，是舞蹈家，是演員和道具師。索福克拉斯是演員，舞蹈家兼音樂家。最初的劇作家——愛斯基洛斯，索福克拉斯，狄斯喀里斯，布拉克拿斯——全是合唱的教師，是演出家。普拉圖特不單是劇作家而且是劇場的經理。莎士比亞也是舞台導演，經理兼演員。莫里哀也是一樣。在莫里哀時代之一切劇作家都是劇場人。莎士比亞時代，脚本并不是爲了閱讀而當作文學作品而產生的。莎士比亞自己的脚本便是爲了人們觀賞，爲了一定的具體底劇場爲了活生生的演員而寫的。劇作家必然是劇場生產的勞働者，是創作上之生產作業的參加者。他必須知道劇場的素質和創作過程的特殊性，必須知道演員們的聲音和創作的個性。如果他對於語言材料的音響和摹仿的本質具有興趣的時候他便可以成爲戲劇的作者，也可以參加現實化的工作了。

社會主義的劇場建設以及過去的劇場之社會主義的再建設的過程，領導權和指導的任務是屬於普羅列塔利亞的，普羅列塔利亞的劇作者將過去的演劇形式從屬於新階層的主題和新的階層的。思想的內容把……世界創造……階層的意識形態，新的人類關係之複雜底材料，新的階層人的形象等在劇場中來完成，同時一方面強調劇場組織的內部之創造的階級分化，一方面改造過去的演劇體系，使它劇烈，使它分解。但是在演劇的創作過程中，作爲演劇的創作要素之

統一體的劇作，是和導演術，演員術，觀眾的積極參加相並立的，是戲劇的事業創作要素之一。

演出者是站在劇作家和劇場的創作集團之間來統一集團全體的創作意志的。導演術是由劇作家藝術和演員術相結合而賦予條件的。演出者解釋劇作家所予的主題和形象的體系，給演員指示方向。演出者的創作材料是演員的藝術，作戲家藝術家裝置家等等的藝術。演劇創作上之思想的全圖，材料和技術的手段之選擇，演劇之計劃和形式以及其他一切，大部份是由演出者所完成的。

這樣，演出者便成為演劇的組織者，集團創作的指導者。

但因此便說演劇必然是演出者的自己表現是不妥當的。不是表現演出者的創作的個性而是提出生活上的主要的課題來解決——這是演劇的使命。在這課題的解決時，整個集團一齊參加，各演員盡量的發揮自己創作的主意和獨個性。這多是說演出者是戲劇的作者或是主要的戲劇作者之一吧了。然而戲劇并不是誇示演出者的藝術之口實乃至手段。演出者的藝術如果超出戲劇之外而未應迫那解決了。這課題的演員的創作主意的時候我們便不以爲它是與演劇有關的東西，不過是演劇的一個要素，是孤立的演出者的藝術吧了。演出者的課題和責任并不是把整個劇從屬自己，不是將自己創作的指令消極地實行，而是要把劇場一切的創作力量

給予靈感，組織它，并在他們中鼓起最大的創作主意和熱情。這意思是說演出者必須是集團之藝術的意識形態的指導者和表現者。主要的是劇場的全集團必須盡量地參加劇場的意識形態，企圖的解決。有時候，開頭本來是很平凡底脚本，結果可以弄成偉大的具有藝術的，政治的反響的戲劇。（如瓦克丹科夫劇場演出拉威列尼科夫的破碎便是個很好的例子）。

戲劇上演的準備和創作過程準備期間的演出者的任務是很重大的。然而當戲劇一完成，它那緊張的創作上的社會生活一開始的時候，演出者便從其中心離開了。在演出時，演出者可以不必在劇場。藝術家和他所接受的社會層之間的直接的連絡並不是對演出者的關係，而是對演員的關係。在戲劇進行中演出者對創作過程毫不容置的讓令戲劇的節奏被破壞，苦心孤詣地發現的手法被毀滅也是一樣。

由于劇場的電氣化，演出者可以用光線的標識來調劑戲劇的進行，因此便產生了拉柴羅夫企圖。這時候，演出者雖然成了戲劇的指揮者（Conductor），然而這是不是有必要呢？如果演出者是集團的鼓勵者，指導者和表現者的話，那麼演出者的創作意志便不需要那樣也能充份地在戲劇中表現吧。要不然便一定要改換演出者或改變劇場的組織了。這舞台是集團內部之創作的競爭和鬥爭中不可避

免的，且是必要的。不過這也必須要在全體的創作上的立場和意識形態的課題之解釋範圍內纔是必要的。

戲劇的基本材料是演員。由演員而造成戲劇。但是演員可不單是戲劇和劇場藝術一般的材料，他同時是戲劇創作的主體和舞台形象的創造者。演員的藝術是劇場藝術的基礎。

舞台形象的基本內容是從腳本文學形象產生的。供給形象的基本內容者是劇作家。演員以自己的演技而傳達腳本——戲劇的基本企圖，將它給予以解明和註釋。他依照自己的理解而表現那企圖，在文學形象的解釋上對現實插入自己的世界觀的關係。

演員創造舞台形象的材料是他自己的心理和機構。戈格蘭說過：演員術的材料是他的生活。這在某一點上是正確的。因為演員是由自己的創作想像來喚起和選擇在自己生活上的經驗和那在記憶中印象最深的感情的。然而演員藝術的材料却不能和他的表現手段或描寫對象相混淆。演員藝術的材料是他的身體和心理，他的表現手段是聲音（語言），動作（姿態）和模仿。而且再現的對象，不單單純的文學形象，即創作地反映的現實，而且和演員直接觀察所選擇的文學形象相呼應的客觀的現實。