

中國話劇理論與歷史研究會 上海戲劇學院

田本相 丁羅男 焦尚志 主編

中國
現代
戲劇理論批評書系
32

鳳凰出版社

中國話劇理論與歷史研究會 上海戲劇學院

田本相 丁羅男 焦尚志 主編

中國
現代
戲劇理論批評書系
32



鳳凰出版社

第三十二冊

蘇俄的新劇場

Henry Carter 著

趙如琳 譯

商務印書館

民國三十一年

.....一

演劇藝術講話

顧仲彝等著

舒湮編

光明書局

民國二十九年

.....二六

蘇俄的新劇場

Henry Carter 著 趙如琳 譯

商務印書館

民國三十一年

趙六琳譯

蘇俄的新劇場

商務印書館印行

(74101 渝機)

蘇俄的新劇場

繪版機製紙

定價國幣一元六角

印刷地點外另加運費

原著者

Henry Carter

解者

趙如琳

重慶白象街

發行人

玉雲五

印刷所

商務印書館

各地

發行所

商務印書館

有 所 權 版
究 必 印 翻

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。

本書作者享得到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在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，梅葉荷德經被細除，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	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	梅維荷線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
-----	-----------	-----

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	四五
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機勢底新劇場，正在蘇俄發覺牠的立足地。那裏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种影響。

這種新劇場是「革命」，認識，及反應之一結果。牠是一九一七年俄國革命之結果的產兒。在許多方面，牠比之任何其後由革命的政變所形成的劇場，更明確地是「革命的產兒」。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成討論革命本身贊成與反對各方面的場所。德意志一九一九年的革命，對於德國劇場底民主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院，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了一條出路。席勒，霍甫特曼，衛特金，和漢幸克萊佛（Walter Hasenclever），爲

拉 *Paul Van 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肅的淫慾底惡臭氣息。而德國劇場——自大戰以來曾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則尚未完全消滅，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了劇場那樣的發生；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。

現在，新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——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所訂的劇場之基礎。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，準備重新作運動的運動。

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？對各種勞動階級，工人，農民，兵士所允許的是什麼？哥布爾喬頓，蘇保皇黨，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，停止為戰爭的戰爭，要求祇為了必需及純粹為國家之目的而保持軍事狀況。這三種人都要求享有他們的軀體，心靈，及靈魂的自主權，因為這些自主權，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為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，民衆得順順其固有的遊戲精神及天賦的對於戲劇的消遣性而自由地闢進，既沒有金錢的必需，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各種有功的事實，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為被剝削的資本主義國家所包圍的社會主義國家這種列強的措施；某種俄蘇維埃領袖所

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，因為世界目睹到這種罕有的景像足足有十多年了。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——都純為戲劇表現所泛溢。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，而且有着旗幟，花環與吶喊使其空氣緊張化。於此種無窮期的興奮與激昂中，使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，國家的，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空前的境地。其理論之單純，集中，及急成化使參預這些表現底原始目的不在於激起政權，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壓制的壓制之下解放了工人農民和兵士。革命也從俄皇檢查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。革命對於思想及行為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俄國人的想像，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

者，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美的表現，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，以施行鬥爭的理論，及開攝已成為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，遭逢突然的劇變，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，使其流動於新的模型裏，重新改鑄，立下新的標準，把舊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，這種人民也會建設一種新的劇場，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