

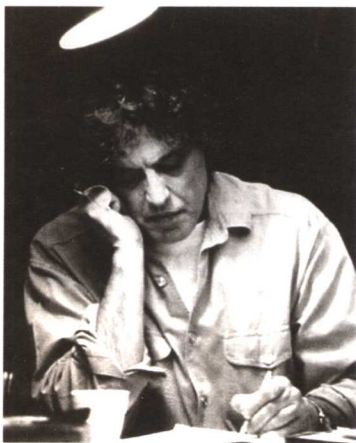
乌托邦彼岸

〔英〕汤姆·斯托帕著 孙仲旭译

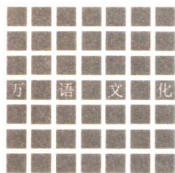
莎士比亚和王尔德的衣钵传人

其作品《莎翁情史》获1998年奥斯卡最佳剧本奖

斯托帕善于让天平两边取得平衡，让我们在革命的悲剧中，看到勇敢、正直、慷慨等等人性的闪光点；在人生的悲剧中，看到亲情、爱情和友情的温暖美好。他把严肃的历史写得诙谐有趣，把沉重的思想表述得富含诗意。



Tom Stoppard



世界文学论坛·新名著主义丛书

乌托邦彼岸

〔英〕汤姆·斯托帕著 孙仲旭译

南海出版公司

著作权合同登记号

图字:30-2004-68

图书在版编目(CIP)数据

乌托邦彼岸/(英)斯托帕著;孙仲旭译. —海口:南海出版公司,2006.4

(世界文学论坛·新名著主义丛书)

ISBN 7-5442-2719-7

I. 乌... II. ①斯...②孙... III. 戏剧文学—剧本—英国—现代 IV. I561.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 149347 号

THE COAST OF UTOPIA © Copyright Tom Stoppard, 2002, 2003

All rights whatsoever in this play are strictly reserved and applications for performance in Japan shall be made to Naylor, Hara International K. K., 6-7-301 Nampedaicho, Shibuya-ku, Tokyo 150-0036, Japan; Tel: 81-3-3463-2560, Fax: 81-3-3496-7167, acting on behalf of The Peters Fraser & Dunlop Group Limited in London. No performance of the play may be given unless a license has been obtained prior to rehearsal.

WU TUO BANG BIAN

乌 托 邦 彼 岸

丛 书 名: 世界文学论坛·新名著主义丛书
作 者: [英]汤姆·斯托帕
译 者: 孙仲旭
策 划: 万语文化
责任编辑: 杨 雯
特约编辑: 蔡才宝
装帧设计: 姚 荣
出版发行: 南海出版公司 (0898)66568511
社 址: 海口市海秀中路 51 号星华大厦五楼 邮编 570206
电子信箱: nhcbgs@0898.net
经 销: 新华书店
印 刷: 上海长阳印刷厂
开 本: 640×960 1/16
印 张: 18.5
字 数: 271 千字
版 次: 2006 年 4 月第 1 版 2006 年 4 月第 1 次印刷
书 号: ISBN 7-5442-2719-7
定 价: 30.00 元

南海版图书 版权所有 盗版必究
本书仅限中国大陆地区发行

汤姆·斯托帕（1937-），二十世纪六十年代以来英国最重要的剧作家。斯托帕生于捷克，二战后随家庭移居英国，曾做过记者、编辑、戏剧评论员。其戏剧的代表作是《罗森克兰茨与吉尔德斯特恩已死》（1966）、七十年代的两部剧作《跳跃者》（1972）和《怪诞的仿效》（1974）以及最新创作的《乌托邦彼岸》（2003）。《罗森克兰茨与吉尔德斯特恩已死》是斯托帕的成名作，奠定了他在英国戏剧界的地位。该剧在美国公演后获得戏剧评论界最佳戏剧奖，被公认为荒诞派戏剧的力作。

斯托帕的戏剧以喜剧为主，其作品糅杂了政治、哲学、荒诞和深刻反思等因素。作品中涉及到政治、哲学、伦理道德等诸方面的主题。历史和文学人物经常出现在他的剧本中，像乔伊斯、列宁、赫尔岑、马

克思、巴枯宁、普希金等都曾当过他剧本的主角。

除了戏剧创作外，斯托帕还创作和改编了大量的广播剧、电视剧和电影剧本。1988年，他与马克·诺曼合作的《莎翁情史》曾获得奥斯卡最佳剧本奖。

世界文学论坛·新名著主义丛书

权威性 时代性 经典性

我们需要一场告别上个世纪传统经典的新名著阅读运动

[日本] 大江健三郎 《愁容童子》《我在暧昧的日本》

[美国] 托妮·莫瑞森 《柏油孩子》《最蓝的眼睛》

[美国] 苏珊·桑塔格 《中国旅行计划》《沉默的美学》

[美国] 奥利弗·萨克斯 《苏醒》《单腿站立》

[意大利] 阿利桑德罗·巴里科 《海上钢琴师》《用吉他射击的人》

[中国] 莫言 《天堂蒜薹之歌》

[英国] 汤姆·斯托帕 《乌托邦彼岸》《戏谑》

[西班牙] 罗莎·蒙特罗 《地狱中心》《女性小传》

[俄罗斯] 弗拉季米尔·马卡宁 《先驱者》《透气孔》

[墨西哥] 塞尔西奥·皮托尔 《夫妻生活》《逃亡的艺术》

[以色列] 阿莫斯·奥兹 《鬼使山庄》《莫称之为夜晚》

[埃及] 哲迈勒·黑托尼 《落日的呼唤》《宰阿法拉尼区奇案》

媒体协助：腾讯网 www.qq.com

《世界文学论坛·新名著主义丛书》编委会

总策划 中国社会科学院外国文学研究所 上海万语文化艺术有限公司

总监修 大江健三郎

主 编 黄宝生

副主编 陈众议

编委会成员按姓氏笔划排列

刘象愚 朱书民 许金龙 庄 焰 吴正仪

陈众议 杨 雯 金 浩 宗笑飞 侯玮红

钟志清 徐维东 黄宝生 黄 梅 萧 萍

● 多元文化的并存与交流

——为未竟的“世界文学论坛”而作（代总序）

陈众议

◎缘起

这套丛书是未竟的“世界文学论坛”的一个分号。它缘起于大江健三郎先生的一次学术访问。那是2000年9月，大江先生应中国社会科学院外国文学研究所的邀请来到北京。这是1949年以来应邀来华访问的第一位、也是迄今为止惟一的一位诺贝尔文学奖获得者。用作家徐坤的话说，“他的意义将在不远的将来得到彰显”。这显然是参照二十世纪初泰戈尔访华所留下的无形遗产而言的。大江先生在北京见到了心仪已久的莫言，并与王蒙、铁凝、余华、阎连科、徐坤等中国同行及社科院的学者和领导进行了亲切交谈并有感而发，提出了在中国举办“世界文学论坛”的动议。

这套丛书便是这一动议的见证。

◎意义

人类以并不乐观的状态进入二十一世纪。经济、政治利益引发的不同民族、不同文化的碰撞乃至冲突从来没有像今天这样激烈。然而，相信正义、博爱与和平的人们也在以前所未有的勇气和热忱进行着消解冲突的努力。本丛书是这种努力的一个明证。

丛书为世界著名作家和中国读者搭建了一个平等对话、友好交流的平台。他们的著述将作为国际文化交流的一个里程碑而载入史册。

众所周知，文化不同于经济贸易和科学技术。它是大到一个国家、一个

民族，小到一个地区、一个相对稳定的社会群体在长期的共同生活中所形成的某种共同的习性；这种习性，可以抽象为世界观，也可以具体为个人的生活方式和特殊嗜好。总之，它是以有别于他人为前提的一部分人的共性。正因为这种特殊性，而且又是后天的，所以才有了不同文化间交流互补的必要和可能。实际上，不同规模的文化交流一直存在。交流是为了相互了解、取长补短、求同存异、和平共处，而非倾轧或取代。

事实上，世界文化正是在相互了解、求同存异中不断演化、进步并形成今天这种大自然般赤橙黄绿青蓝紫杂然纷呈的多彩局面的。无论情愿与否，这种局面已经形成。我们希望它的未来没有血腥，而是不同文化友好交流、健康演化、取长补短、自我完善的过程。

但是，在可以预见的未来，我们又注定要接受全球化浪潮的挑战。如何保护和发展人类文化生态便不可避免地成为全世界面临的重大课题。世界文学作为人类文化的耀眼明珠，是世界各国社会经济政治形态的形象反映，是各民族历史与现实、情感与意志的集中体现。马克思在分析英国社会时指出，英国现实主义作家“向世界揭示的政治和社会真理，比一切职业政客、政论家和道德家加在一起所揭示的还要多”。而恩格斯则认为，他从巴尔扎克那里学到的东西，要比从“当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多”。

人不可能事事躬亲、处处躬亲，但却可以通过文学感同身受地体察别人的生活、了解别人的世界。正因为如此，文学历来并将永远成为各国人民相互了解、增进理解的桥梁。

作为编译者，我们将努力使丛书成为文学的盛宴、和平的盛宴。盛宴规格之高、规模之大，在近二十年的中外文学交流史上都是空前的，它将使我国读者感同身受地了解一批世界著名作家、文化名人及其斑斓的世界和关怀，而且对促进我国的文化建设也将不无裨益。

◎基数：为了拿来的甄别

话说有个印第安人居住在深山老林。一天，他有幸来到遥远的海边，看到集市上到处都在买卖舢板。于是，他也掏钱买了一条。他历尽千辛万苦把舢板带回家中，并学着海边人家的样儿把它供在房屋顶上；只不过别人屋顶上的舢板都是底儿朝天的，而他的舢板却仰面躺着。不久，天降大雨，盛满雨水的舢板压塌了房屋……这是一则古老的寓言，意思是别人的宝贝对自己未必有用，稍有不慎，非徒无益，而又害之。面对多元的花花世界，我们会不会犯同样的错误呢？

难道我们不会犯同样的错误。

然而，编译眼前这样一套体现多元文化的丛书有助于我们处理认知和估价、传承与创新、借鉴与自主、向背与审美的复杂关系。马克思关于席勒化的说法众所周知。但这不能成为我们否定席勒的依据。马克思除了尊称席勒为“市民天性”的权威裁判，还援引席勒名言，谓“智者看不见的东西/齿嚼不过童稚天真的心灵”。事实上，认识观和价值观是不可以划等号的；同样，进步和审美或者革命和美感，也是不可以划等号的。以马克思为例，他并没有因为他的价值观而影响他用历史唯物主义去认识社会发展的客观规律；反之，也不因为对社会发展的客观规律的认识而动摇自己的价值判断。比如，马克思对资本主义深恶痛绝，而且为推翻资本主义这种剥削制度尽心竭力，但是他并不否定资本主义的历史作用和发展趋势。他说：“这种剥夺是通过资本主义生产本身的内在规律的作用，即通过资本的集中进行的。一个资本家打倒许多资本家。随着这种集中或少数资本家对多数资本家的剥夺，规模不断扩大的劳动过程的协作形式日益发展，科学日益被自觉地应用于技术方面，土地日益被有计划地利用，劳动资料日益转化为只能共同使用的劳动资料，一切生产资料因作为结合的社会劳动的生产资料使用而日益节省，各国人民日益被卷入世界市场网，从而资本主义制度日益具有国际的性质。”这不正是我们今天所看到的“经济全球化”吗？然而，马克思并不因为资本主义发展的这一历史趋势而放弃共产主义运动。世界社会主义革命的成功经验则进而证明了马克思主义唯物

辩证法的正确：意识对存在、上层建筑对经济基础的反作用。

与此同时，文学观念和形式的演变也为我们提供了复杂的课题。以二十世纪而论，一方面，文学在形形色色的观念（有时甚至是赤裸裸的意识形态或反意识形态的意识形态）的驱使下愈来愈理论、愈来愈抽象、愈来愈“哲学”。卡夫卡、贝克特、博尔赫斯也许是这方面的代表人物，而存在主义、现实主义和“高大全主义”则无疑也是观念的产物、主题先行的产物，它们可以说是随着观念和先行的主题走向了极端，即自觉地使文学与其他上层建筑联姻（至少消解了哲学和文学、政治和文学的界限）。从某种意义上说，二十世纪批评的繁荣和各种“后”宏大理论的自话自说顺应了这种潮流。另一方面，技巧被提到了至高无上的位置。从乔伊斯的《尤利西斯》到科塔萨尔的《跳房子》，西方小说基本上把可能的技巧玩了个遍。俄国形式主义、美国新批评、法国叙事学和铺天盖地的符号学与其说是应运而生的，毋宁说是推波助澜的（高行健的《现代小说技巧初探》一定程度上反映了二十世纪上半叶西方小说的形式主义倾向）。于是，热中于观念的几乎把小说变成了玄学。借袁可嘉先生的话说，那便是（现代派）片面的深刻性和深刻的片面性。玩弄技巧的则拼命地炫技，几乎把小说变成了江湖艺人的把势。于是，人们对情节讳莫如深，仿佛小说的关键只不过是观念和形式的“新”、“奇”、“怪”。然而，古人不是这样的。中国小说的起源是轻松自如的故事情节（或谓“稗官野史”），而事实上《左传》及《左传》以降的诸多史书也是中国小说的策源地（是谓“文史一家”）。其中如《郑伯克段于鄢》、《曹刿论战》、《触龙说赵太后》、《蔺相如完璧归赵》以及《伯夷列传》、《管晏列传》、《屈原列传》等众多美妙的段子，其实都可以视作最初的小说，具有小说的基本因子：故事情节。诚然，由于道统对小说的轻忽，中国小说及小说史研究起步甚晚。一如鲁迅所言，中国之小说自来无史；有之，则先见于外国人所作之中国文学史中（且必得到二十世纪），而后中国人所作者中亦有之，然其量皆不及全书之什一，故于小说仍不详。在西方，虽然真正意义上的小说及小说史研究也是后来的事，但古希腊人对“类小说”的重视早在亚里士多德时期便已然露出端倪。比如亚里士多德对文学（史诗、悲剧）的态度，其实已经体现了古希腊人对小说（情节）的重

视。亚里士多德视情节为文学的首要问题，认为它是一切悲剧的根本和“灵魂”。他还说“情节是悲剧的目的，而目的是一切事物中最重要”。因此，《诗学》中差不多三分之一章节是有关情节的。在悲剧的六大要素中，情节列第一位，依次是性格、语言、思想、场景和唱词。当然，情节和故事原是不同的，情节或可说是经过艺术加工的故事，但绝对不是脱离故事的观念和技巧。过去的文学原理大都拿国王和王后的例子来说明故事和情节的关系，称“国王死了，两年后王后也死了”是故事，而“国王死了，深爱着他的王后便无法独自存活在这个世上，于是郁郁寡欢，最终成疾而终”则是情节。这就是说，情节是有血有肉的故事。当然，这是一种简单化诠释。倘使以《红楼梦》为例，两者的关系就比较明确了。因为，我们或可视第五回贾宝玉梦游太虚幻境为故事，而家族没落与爱情悲剧则是其情节。诸人物的性格、形象、命运等等，在情节中逐渐演化并凸现出来。或以《罗密欧与朱丽叶》为例，故事是两个世仇家族子女的爱情悲剧，而情节几乎可以说是整部作品。这样，在浪漫主义之前，情节对于文学，尤其对于戏剧、小说甚至史诗一直是精华要素，因而地位十分稳固。相形之下，主题却是后来才逐渐显露和凸现出来的。在人文主义的现实主义及其之前的文学中，主题是自然显露甚至深藏不露的。荷马史诗是行吟诗人的作品，其主体意识和主题思想是那样的淡然，以至于后人不得不在归属问题上煞费脑筋。而作品中的各色人等，无论是阿伽门农、奥德修斯、阿基琉斯还是帕里斯，个个都是英雄。是非、善恶等价值取向尚不在诗人（或行吟诗人们）考虑的要素之中。古希腊悲剧也是如此。我们的先人却不然。他们处理文史的方式似乎比较老到。司马迁之所以忍辱负重、发愤著书的原因，固然在其修史记事的抱负，但《艺文类聚》中《悲士不遇赋》所表现的悲愤和褒贬印证了他对历史及历史人物的价值判断。从这个意义上说，中华民族倒确是“早熟的民族”。如今，当主题愈来愈成为诗人、作家首先考虑或急于张扬的要素时，亚里士多德的情节崇尚却被抛到了九霄云外。首先，浪漫主义文学是比较典型的观念文学。浪漫主义把情节降格为小说内容的某个轮廓，认为这种轮廓可以离开任何具体作品而存在，而且可以重复使用、互相转换，可以因具体作者通过对人物、对话或其他因素的发展而获得生命。这基本上把情节降格到

了某些故事套路甚至于俗套的地步。即便如此，浪漫主义小说仍然没有抛弃情节。这一方面可能是因为惯性使然，另一方面则是浪漫主义表现意志、宣扬观念的需要。马克思在评论席勒时，就曾称其作品为时代的“传声筒”。相对于“席勒式”，马克思自然更推崇情节的生动性和内容的丰富性完美融合的“莎士比亚化”。马克思的观点来自于他的立场和方法。他从不孤立地看问题。他关于存在与意识、物质与精神的辩证思考是对人类社会，也是对肉体与灵魂这对冤家矛盾的昭示。灵与肉、“道”与“器”，人类缺其一便不成其为人类。曲为比附，文学中的主题和情节也有点像人类的灵魂与肉体，二者不可或缺。然而，浪漫主义对情节的疏虞与现代主义对情节的轻视相比，简直就是小巫见大巫了。经过现代主义（或者还有后现代主义）的扫荡，情节几乎成了过街老鼠，以至于二十世纪的诸多文学词典和百科全书都有意无意地排斥情节、轻视情节，把情节当做可有可无的文学“盲肠”。于是，观念主义和形式主义在小说创作中大行其道。于是，二十世纪的许多小说仿佛专为评论家而写，成了脱离广大读者的迷宫与璇玑。虽然从文学创新及人类社会的发展规律看，观念主义和形式主义的存在不仅无可厚非，而且可以说是一种必然。在西方，最早关注和凸现主体意识和主题思想的是人文主义的现实主义，之后便一发而不可收。但最初的人文主义作家并没有因为强调主题而忽视情节。恰恰相反，无论是在莎士比亚还是在塞万提斯那里，情节依然是文学的关键。正因为如此，也因为受众的欢迎，他们一度受到经院作家的轻视，被冠以“通俗”。马克思从活生生的存在出发，但又不拘泥于存在本身。他像一位双脚踏入河床的巨人，在感受河水鲜活翻腾的同时，俯瞰人类文明之流从远古奔向未来。而他所选择的莎士比亚恰好是我假定的这个X（两条曲线）的交汇点。在这里，情节和主题是那么和谐、那么水乳交融。新鲜的人文思想和来自欧洲大陆，尤其是文艺复兴运动方兴未艾的意大利、西班牙等国和北欧的故事，天衣无缝地生成为美妙的情节。但这种和谐的、水乳交融的状态迅速被日益高亢的个人主义所扬弃。先是浪漫主义，后有批判现实主义。巴尔扎克等一代作家对资本主义（血淋淋的现实）的批判如此富有力度，以至于模糊了创作主体（如保皇派和革命派）的界线（恩格斯称之为“现实主义的胜利”）。在高扬的批判意识和价值取

向（或谓主题思想）背后，则是巴尔扎克等批判现实主义作家的现代建筑师般的精确图景。用昆德拉的话说，这些精确的图景、过细的谋划使原本相对自由的小说创作形式改变了方向。再后来是以“科学主义”自诩的自然主义或把主题（包括人的几乎一切内涵和外延）和形式（包括技的一切可能与界限）推向极致的现代主义以及反过来否定（颠覆）和怀疑（解构）一切的后现代主义文学。这些赤裸裸的观念主义和形式主义其实也是创作主体的极端个人主义倾向的鲜明表征，是当今世界主流意识形态在文学领域的极端表现。倘使不是世界进入了跨国公司时代，新自由主义便无法生成；同样，倘使不是世界进入了跨国公司时代，西方的政治家也断然没有能力发明“人权高于主权”之类的时鲜谬论。盖因跨国公司不会满足于一国或几国的资源。它们当然要消解各国主权，以致其剥夺在全世界畅通无阻。总之，比起我们过去总结的现代主义成因种种（如科技进步对形式变化或技巧翻新、世界大战对文学宣言或先锋思潮，等等），跨国公司所推崇的极端个人主义不是更具有说服力吗？无论接受美学如何重视读者（其实这里的读者也是另一种意义上的个人），无论认知方式和价值取向方面毫无时代意义（借镜作用）的真正意义上的通俗文学（以金庸、琼瑶作品为代表）如何受到欢迎，无论具有鲜明时代特征和审美、认知、现实意义的所谓“通俗文学”（如形形色色的现实主义文学）怎样顽强地存活于我们这个世界，似乎都不能改变情节+主题——两条曲线所组成的这一个 X。

然而，一如马克思，我们不该因为文学随着人类历史发展的脚步呈现出这样那样的规律而放弃人文应有的作用与反作用。何况文学终究是复杂的，它是复杂社会中人类复杂本性的最佳表征，也是我们这套丛书的主要缘由：为了拿来的甄别、为了借鉴的认知，即给读者一个基数，一个几经筛选的基数，一个尽量多元、多维的空间，既有西方和东方，也有新交和故人（如笔耕正健的大江先生和刚刚仙逝的桑塔格）；既有现代主义和后现代主义的赓续，也有现实主义和理想主义的复归。

总之，我们以最简捷、也最深刻的方法请来了这十余位作家。希望读者在这一文学的盛宴中得到最大的欢愉和启迪。

● 译序

萧 萍

大凡巧智的戏剧天才都喜欢玩弄吊诡之辞（paradox），因其最显巧智。英国戏剧史上最著名的可推莎士比亚和王尔德，玩起吊诡来可谓乐此不疲，甚至是情不能禁；而他们剧中最出彩的人物也往往是那些满嘴妄言巧语之辈，说些自相矛盾的话，论些似是而非的道理，令人忍俊不禁，也令人若有所思。当代继承莎、王衣钵的，斯托帕当仁不让。

也许斯托帕会说，命运是最具巧智的戏剧家。在斯托帕的一生中，吊诡唱足了戏。有着犹太血统的他，却差点终生不明其犹太身份，直到他母亲晚年向他说出实情。然而正是他的犹太身份，塑造了他的童年，继而决定他的一生。1937年他出生于捷克的一个犹太人家庭，原名托马斯·斯特劳斯勒。因纳粹进逼，年幼的他便饱尝逃亡之苦。先是到新加坡，三年后又因日本侵略而随母逃至印度大吉岭，留在新加坡的父亲则不幸丧生。母亲在印度嫁给一个英国军官，小托马斯亦随继父姓，从此易名汤姆·斯托帕。汤姆九岁来到英国，在这个和平安稳的国度平平安安地成长。没有什么水土不服的感觉，没有怎么意识到自己是个外国人；不过他对第二祖国的语言、文化的热爱和敏感，带有移民常有的那种毫无保留的热情。十七岁中学毕业后，他没有选择继续深造，因为“彻底厌倦了有关智识的任何思想……排斥从莎士比亚到狄更斯这一类的任何人”；然而没上过大学的他，日后却以其作品的丰富文学典故、知识背景和思想力度著称。此后九年他在布里斯托尔做记者，写剧评，尝试写小说和戏剧。1963年，他到伦敦，非常勤奋地创作，出版了一本短篇小说集，一本其实很不错的小小说《马尔奎斯特勋爵和月亮先生》，创作的一些广播剧和电视剧被播出。

1966年,《罗森克兰茨与吉尔登斯特恩已死》作为爱丁堡艺术节的非主推节目获得好评。次年,该剧在国家剧院演出,斯托帕一举成名。自此以后,天才和勤奋使斯托帕成为英国戏剧史上一个标志性的名字,一个观众和评论界齐声喝彩的名字。他每隔几年都会推出一部备受瞩目的重头戏:1972年的《跳跃者》(*Jumpers*),1974年的《戏谑》(*Travesties*),1977年的《每个好男孩都该得恩宠》(*Every Good Boy Deserves Favour*),1978年的《夜与日》(*Night and Day*),1982年的《真实的事》(*The Real Thing*),1993年的《阿卡狄亚》(*Arcadia*),1997年的《爱的发明》(*The Invention of Love*),2003年的《乌托邦彼岸》(*The Coast of Utopia*)。他的整个创作生涯就像一出高潮迭起的戏剧:总是有令人惊叹的新剧目面世;每一部新的戏剧都开辟一个新的疆域,达到一种新的完美。斯托帕在一次访谈中说:“1956年以后,我那个年龄的人,凡是想写作的,都想写戏剧。”二十世纪五十年代是贝克特的《等待戈多》和奥斯本的《愤怒的回顾》的年代。而斯托帕则丰富了六十年代以后直至今日的戏剧时代,用他的巧智,他的深厚,他的搞笑,他的深思,他的娱乐,他的博学,他的华彩词章,还有他的魔术般多变的戏剧手段。

斯托帕是个严肃的剧作家,但他并不拒绝市场。成为知名戏剧家后,他还继续创作或改编广播剧、电视剧和电影剧本。斯托帕的勤奋不仅表现在他的多产上,也见于他对每一部戏剧精益求精的修改上。他常常列席他的新剧的排演,随时准备修改剧中的台词甚至整场戏,以达到更好的舞台表演效果。所以他的剧本总是有好几个不同的版本。《乌托邦彼岸》所依据的就是他最新修订的本子,他给我们的是尚未正式出版的电子版。

斯托帕的个性也有其吊诡之处。他是个讲究穿着的“花花公子(dandy)”,但他的内敛和不很自信也是显然的。他不喜欢成为公众人物,不喜欢搅和政治事务,但二十世纪七八十年代他却成了政治活跃分子,倡导人权和自由,批评当时苏联和东欧的政治环境。1977年他回到捷克斯洛伐克,与刚从狱中释放的剧作家兼政治家哈维尔成为至交。他的这些政治主张在他那段时期的作品中有所体现。

他的大部分作品都获过各式各样的奖项,他本人则于1997年被授封爵

士，2000年获嘉德勋章。艺术成就和商业成绩的双丰收，个人理想和社会认可的共同实现，斯托帕这个“好男孩”真的是得到了命运的恩宠。当年那个颠沛流离的幼童，那个带点悲观、不很自信的小伙子，如何能知显赫的今日？

斯托帕一再强调戏剧“最首要的是一种娱乐”，强调他自己的戏剧是喜剧，是要逗人开心和大笑的。他不喜欢学院学者们对他的戏剧过于严肃的解读，然而即便是普通观众或读者，也能意识到他的作品中厚重的思想内涵。这一点几乎是公认的：看他的戏绝不是件轻松的事；不仅是语言文字和戏剧手段精彩纷呈得令人目不暇接，不仅要求观众有一定的文学和历史背景知识，还驱动着观众的脑子不停地运转——斯托帕的喜剧是富含思想的喜剧，是催人思想的戏剧。

从斯托帕的戏剧作品中，我们可以充分领略他的戏剧风格：思想与娱乐并重，在荒诞闹剧和浪漫情事下掩藏着人生的悲凉况味。他的戏剧结构精致巧妙，情节复杂而又妙趣横生，舞台视觉效果强烈、夸张而新奇，语言更是漂亮绝伦。他和莎士比亚、王尔德以及萧伯纳一样，酷爱文字游戏，特别是双关语和吊诡之辞。他还喜欢将自己的思想嫁接到已有的文学作品中去，在深厚的文学传统上开出当世绚烂的花来。对文学传统他既尊重和热爱，又保持自己的思考，用戏谑和反讽的独特方式来向传统致敬。斯托帕也许很愿意成为典型的王尔德剧中人物——他用玩世不恭来表达他的真诚和严肃。

“历史没有目的！没有剧本。”斯托帕在史料堆里钻研了整整四年后，交出了《乌托邦彼岸》这个历史剧本。在这个剧本里，可以看到十九世纪俄罗斯历史的清晰脉络，并且是置于十九世纪欧洲的大历史背景中。过于野心、过于贪婪的斯托帕，恨不得把他认为有价值或有意思的所有东西都塞入这个剧本。所以在剧本中，能看到气势汹涌的历史风云变幻，也能捕捉到最微妙的历史细节：一句话，一个表情，一个动作。历史是极富戏剧性的，特别是在一个戏剧家的眼里。斯托帕知道历史的混乱与无序：“历史每一刻

敲响上千扇门，看门人是机会。”可他还是在剧本中努力地为混乱的历史理清线索，让人知晓前因，警惕后果。

《乌托邦彼岸》三部曲虽然声称每一部都是一个独立的剧，但三个剧在时间和情节上是首尾连贯、前后呼应的，更重要的是，割裂来看的话，会丢失作者的一个重要意图，即从历史的混乱中找到一条发展的线索。正如三个标题所展示的：《航行》，《失事》，《获救》，是一个事件发展的过程；就像剧中那群主要人物一样，他们由青年及中年及老年，是一个生命发展的过程；就像剧中描绘的革命风云一样，由希望到挫折到转机到泛滥，是一个历史发展的过程。对整个欧洲大陆来说，十九世纪是革命的世纪。《乌托邦彼岸》是关于革命的戏剧，前可追溯到1789年法国大革命和1812年俄国十二月党人起义，后可预见到二十世纪俄国十月革命。本剧特别关注各种革命思想的发展过程，以及这些思想对现实世界的实际影响，是对革命的反思。

斯托帕曾在一次访谈中谈及列宁时说：“意识形态的差异往往是伪装在意识形态之下的性情脾气的差异。”斯托帕在本剧中也着意表现了这一点。剧中最重要两个革命人物是米哈伊尔·巴枯宁和亚历山大·赫尔岑。两人的性格成鲜明对照，因而导致他们迥异的革命思想和行为方式。《航行》主要是巴枯宁的戏。《获救》第二幕巴枯宁在舞台上占显著位置。从二十岁到五十岁，他的性格都没什么变化，一直是那么热情高涨，精力充沛，思维活跃，像个陀螺一般不停地在高速运动，从一种思想到另一种思想，从一桩行动到另一桩行动，不断地树立新标的，又迅即将其破坏。他的活动热情和能量总是能极强地影响他周围的人，而且往往是破坏性的影响。《航行》第一幕第一场，他一回家，就给原本欢乐融洽的家庭氛围带来混乱。他阻拦姐妹们的婚姻，用脱离现实的高调理论来误导她们，以至于她们后来的结局都很不幸。那时候他热中于哲学，全心拥抱当时风行俄国的德国唯心主义，从谢林到费希特到康德到黑格尔，只不过是，每次他都是彻底地否定前一个崇拜对象，又以极端的热情投入下一个崇拜对象。及至《获救》，他已从哲学家转变为革命者。革命是他的新哲学，他又以万分的热情投入各地的各种革命活动中去，为革命而革命。从西伯利亚成功出逃后，他借居赫尔岑家，每天