



苏联当代戏剧研究

陈世雄 著

苏联当代戏剧研究

陈世雄 著

厦门大学出版社

1989.5.

前 言

本书的研究对象是苏联当代（即50年代中期以来）的戏剧创作。这一阶段苏联戏剧的成就和经验对我国戏剧界乃至整个文艺界，有着重要的借鉴价值。

新中国建立以后，特别是50年代至60年代初，苏联戏剧对我国戏剧和整个文艺的影响，人们至今记忆犹新。这种影响当然有正面的，也有反面的，有待我们加以总结。而在十年动乱之后，尤其是最近几年，苏联戏剧新作又以很大的规模和很快的速度译介到我国。50年代中期以来最重要的剧作，大部分都已译成中文，有的还搬上舞台，深刻地影响着我们的戏剧创作、文学创作。据著名翻译家白嗣宏的不完全统计，在1979—1986年的8年中，就有63部苏联剧本翻译成中文，有15部苏联话剧被搬上中国舞台。而在1987、1988两年间，又有两种新的《苏联当代剧作选》译本出版，一批最新的苏联话剧剧本被迅速地翻译过来。例如沙特罗夫的《布列斯特和约》（1987年正式发表）、《前进……前进……前进……》（1988），都是刚刚发表就立即译成中文。速度之快，连有些苏联朋友都感到意外。其实，这种情形的出现是一点也不奇怪的。中苏两国虽然在文化渊源、历史传统和民族精神方面差异悬殊，但却有着相同的社会制度，相似

①见苏联《戏剧》杂志，1988年第4期，第140页。

的政治、经济与意识形态结构，历史上有过不少共同的教训，如今又都在进行改革，两国人民需要通过文学艺术来互相了解，交流经验，增进友谊；两国戏剧界、文艺界也需要及时沟通信息，互相学习。特别是苏联剧作家们近年来创作的一批改革题材的剧本，不论在思想上还是艺术上都值得我们参考借鉴。

奉献在读者面前的这本《苏联当代戏剧研究》，是作者1985—1986年在苏联列宁格勒大学语文学博士穆罗姆斯基教授和列宁格勒戏剧学院艺术学博士拉普金娜教授指导下收集资料、观摩演出、草拟提纲、写出部分初稿，并在回国后用一年多的时间完成的。在写作过程中注意了下列几个问题：

第一，努力遵循历史与逻辑相统一的方法。本书不是一部戏剧史、文学史著作，在处理丰富的历史资料时不求包罗万象的全面性，而是仅仅选择历史在各个发展阶段上最成熟、最典型的要素加以考察。它们可以是一种现象，可以是一场论争，可以是一个有代表性的剧作家，可以是一个流派，只要它们有助于对发展规律的探讨，就可以成为我们的选择对象，成为我们的研究课题。但是，与此同时我们又把它们放在历史发展的总背景之下，按照历史的顺序依次加以考察，因此，这样的研究方式又是历史的。历史而又逻辑地筛选的结果，本书主要的研究课题是：（一）50年代中期至60年代中期苏联剧坛的解冻，它的艰巨性、复杂性、曲折性和不彻底性；（二）70年代生产题材剧作的特征，所谓“切什科夫之争”和有关的理论问题；（三）万比洛夫的心理剧创作，它的人道主义主题与艺术创新，所谓“万比洛夫之谜”；（四）70年代中期以后戏剧创作的“综合”趋势，“新潮流”剧作的特征；（五）80年代中期以来体现公开性

原则和新思维精神的新剧作，特别是沙特罗夫的政治剧；（六）戏剧理论与批评的存在问题。鉴于苏联当代戏剧是十月革命以来苏联戏剧的历史发展，本书首先用整整一章的篇幅回顾了与当代的发展有着规律性联系的历史论争，主要是十月革命后至30年代中期围绕着建立新型戏剧规范问题而展开的各流派之间的论争。在最后的“两种传统、两大剧派的互补机制”一章中，对某些带规律性的问题作了理论探讨。

由于本书是以论题为纲组织史料的，有些重要剧作家的创作不可能专章论述，而是分散在各章以专节加以论述。本书论及的剧作家主要有阿尔布卓夫、罗佐夫、沃洛金、万比洛夫、盖利曼、德沃列茨基、沙特罗夫，其次有萨林斯基、波卡列夫、阿罗、多佐尔采夫、古巴廖夫、罗辛、米沙林等多人。另外，有些地位很高的老剧作家，如包戈廷、列昂诺夫、柯涅楚克虽然在50年代中期又发表上演了自己的新作，但是由于他们戏剧创作的成就主要是在50年代中期之前取得的，所以没有专门加以论述。他们可以称为连接“解冻”之前和“解冻”之后两个时期的过渡性剧作家。

第二，历史的批评和美学的批评相结合。过去我国的苏联文学研究曾经存在某些庸俗社会学的倾向，偏重历史的批评而忽视了美学的批评。近几年，这种倾向已经在很大程度上得到了克服。本书对苏联当代剧作的研究继续注意克服这种倾向。戏剧文学不同于单纯以语言为媒介的小说等叙事文学。一个好的剧作家在创作中必须充分顾及戏剧的审美特性，在适应这些特性的同时不拘泥于戏剧原有的表现手法，不断创新，增强戏剧的表现能力。苏联当代剧作的一个重要特征是戏剧观的突破和更新。“解冻”之后，马雅可夫斯基和梅耶荷德、泰伊罗夫等大师的戏剧革新得到公正的评价；出

现了叶弗列莫夫、托甫斯戈诺戈夫、留比莫夫等一批勇于探索创新的导演和“现代人”等一批新型剧院；布莱希特、皮兰德娄等世界级大师的戏剧美学受到欢迎；西方现代派的一些手法，如意识流、荒诞、魔幻等等，也得到消化和应用。所有这些，都对戏剧创作发生了巨大的影响。本书在分析剧本时，特别注意了这一点。比方说，对于有“假定性手法百科全书”之称的阿尔布卓夫剧作《伊尔库茨克的故事》，对于独树一帜的万比洛夫戏剧诗学，对于运用古典主义“三一律”，成功地在舞台上表现了一次会议全过程的盖利曼剧作《党委会议》，对于运用象征手法，笼罩着神秘气氛的罗佐夫心理悲剧《小野猪》，对于运用法庭审判形式，让现实人物、历史人物和文学名著中的虚构人物同台演出的沙特罗夫政论剧《良心专政》，对于他在1988年发表的最新作品——让22个历史人物同台亮相进行历史反思的剧本《前进……前进……前进……前进……》，都从戏剧美学的角度，进行了专门的解剖分析。

当前，苏联的戏剧美学特别重视剧本体裁学的研究，本书借鉴苏联同行已有的成果，选择构成苏联戏剧两大支柱的心理剧派与“生产”剧派（又称社会剧派）进行比较研究，回顾这两大体裁、两大剧派形成的过程，它们在20—30年代的对峙和论争，分析这种对抗与论争的局面在70年代再度出现的历史原因，并通过两大体裁和剧派互相关系的探讨，指出社会主义文学中对立流派并协互补的必然性。对于80年代异军突起的纪实性政论剧，也从戏剧体裁学角度作了分析。

本书在加强美学分析的同时并没有忽略社会历史分析，而是充分意识到苏联文学的一个特殊品格：文学与集中的社

会体制相联系，受到指令性方针政策的制约而带有规范性，对社会变动的反映异常敏感，在某种意义上成了社会的晴雨表。因此，本书始终把苏联当代剧作放在苏联社会的大背景之下加以考察。由于50年代中期以来的苏联历史实际上就是社会主义改革曲折发展的历史，因此，社会的大背景，也就是改革的大背景。本书重点研究的剧作家，他们的创作往往体现了强烈的忧患意识和改革的愿望，有的还提出了改革的措施、设想，而他们作品的命运又往往和改革的成败联系在一起——万比洛夫的杰作遭到冷遇而成为一个“谜”，罗佐夫的《小野猪》被禁演达五年之久，而沙特罗夫的《布列斯特和约》则沉睡了二十年！只有到了公开性原则和新思维精神得以高扬的今天，它们才和30年代被打入冷宫的布尔加科夫等人的剧作一起得到了新生。这样，苏联当代剧作与社会改革的联系，就成为本书一条必不可少的线索。

第三，积极借鉴苏联改革的最新思想成果。

对苏联文学的研究必须防止两种倾向，一种是像西方某些俄罗斯文学研究者那样，全盘否定苏联文学而盲目吹捧极少数敌视社会主义制度的流亡作家。这可以说是一种自由化的倾向。另一种是不敢大胆触及斯大林的个人崇拜和独断专横在文艺领域造成的严重后果，采取轻描淡写或索性回避的态度。目前，苏联学者在贯彻公开性原则、总结历史教训方面已经迈出了很大的一步。例如哲学博士А·布坚科发表于《戏剧》杂志1987年12期的《主要社会冲突：在生活中与舞台上》一文对苏联社会矛盾和阻挡科学与艺术发展的“障碍机制”提出了自己的见解。戈尔巴乔夫在《改革与新思维》中也指出：“作家、电影工作者和戏剧工作者在自己的优秀作品中传播对社会主义思想成果的信念和社会精神复兴的期

望，他们不顾官僚主义的呵斥甚至迫害，一步一步地从精神上培养人们作好改革的准备。”①一针见血地指出了官僚主义者对文艺工作者的迫害。本书参考近年来的新材料，分析批判了斯大林搞个人崇拜，粗暴干预文艺，迫害作家艺术家，实行文化专制主义的严重错误，而对布哈林等人某些有价值的文艺主张，则加以肯定，对赫鲁晓夫时期文艺政策的不稳定性和改革的不彻底性也作了分析，力求做到实事求是，忠于历史的本来面目。在对史料加以筛选时，注意选择那些曾经引起激烈争议，或者不公平地被打入冷宫遭到禁演的作品；对80年代中期以来最能体现公开性与新思维的新剧作，则用两章的篇幅专门进行评述，其中包括反映切尔诺贝利核电站事故的悲剧《石棺》，揭露高级领导人腐败现象的《小野猪》和全面批判斯大林、总结历史教训的《前进……前进……前进……》。之所以作这样的选择，是为了尽可能地体现时代的趋势，于读者有所裨益。

以上三个方面，是作者在写作这本书时遵循的原则，也是作者努力的目标。然而，作者涉足苏联文学研究时间不久，虽说有在苏联进修的收获，有苏联教授专家们的指导，观摩了许多演出，访问过著名剧作家和评论家，为撰写这样一部专著所作的准备毕竟还是不够充分。鉴于类似的专著尚属阙如，仍然不揣谫陋，将它奉献出来，愿以此就教于专家和读者。

①《改革与新思维》，中译本，新华出版社，1987年出版，第21页。

目 次

前言

第一章 17年论争——确立新型剧作规范的努力 与两大剧派的对抗……………（1）

第一节 无产阶级文化派的戏剧理论……………（2）

第二节 “戏剧十月革命”创立新型戏剧的 努力……………（6）

第三节 “拉普”的心理现实主义理论……………（12）

第四节 30年代“室内”剧派与“室外” 剧派的论争……………（16）

第五节 文艺创作规范化趋势的增强与危害……………（23）

第二章 剧坛的“解冻”与心理剧的复兴……………（35）

第一节 战后剧作的落后状况和对“无冲突 论”的批判……………（36）

第二节 艰难的“解冻”……………（45）

第三节 剧坛新貌……………（53）

一 受迫害的戏剧家恢复名誉……………（53）

二 遭到禁演的讽刺喜剧重新上演……………（54）

三 古典名剧以新的面貌出现……………（56）

四 战争题材和列宁题材剧作的内向化趋势……………（57）

五 创作与上演针砭时弊的剧目……………（62）

六 心理剧的新崛起……………（65）

第四节 “解冻”时期心理剧的几部代表作

和有关论争……………(67)

- 一 罗佐夫的《祝你成功》和《永生的人们》……………(67)
- 二 阿尔布卓夫的《漂泊的岁月》和《伊尔库茨克的故事》……………(69)
- 三 沃洛金的《工厂姑娘》、《五个黄昏》及有关论争……………(76)

第三章 “切什科夫之争”……………(86)

第一节 生产题材戏剧从30年代到60年代的发展

……………(87)

- 一 30年代生产题材剧作的特征……………(87)
- 二 40年代末到50年代初的生产题材剧作……………(91)
- 三 生产题材剧作新高潮的先兆——萨林斯基的《玛利亚》……………(95)

第二节 “切什科夫之争”——德沃列茨基

的《外来人》引起巨大反响……………(97)

第三节 “切什科夫之争”的继续……………(108)

- 一 波卡列夫的《炼钢工人》及有关论争……………(110)
- 二 盖利曼的《党委会议》、《反馈》及有关论争……………(116)

第四节 70年代生产题材剧作繁荣的必然性……………(129)

第五节 70年代生产题材剧作戏剧冲突的特征

……………(134)

第六节 关于“科技革命时代新艺术风格”

的论争……………(138)

- 一 关于科技革命时代人的思维和行为的“快节奏”理论引起的论争……………(134)

二	关于表现人的社会属性比表现人的个性更为重要的“社会剧”理论及有关论争·····	(141)
三	关于具有“实干”精神和现代善恶观的“新型正面人物”论·····	(144)
第四章	“万比洛夫之谜” ·····	(149)
第一节	万比洛夫戏剧的主人公·····	(152)
第二节	对丑恶现象的批判和对人道主义的追求·····	(161)
第三节	万比洛夫的创作个性与俄罗斯古典戏剧的传统·····	(169)
第四节	万比洛夫戏剧的创新·····	(178)
第五章	万比洛夫之后 ·····	(198)
第一节	体现“综合”趋势的三部代表作及有关评论·····	(200)
一	德沃列茨基的《林中凉亭》·····	(200)
二	盖利曼的《在验收书上签字的人》·····	(205)
三	阿尔布卓夫的《残酷的游戏》·····	(214)
第二节	关于“新浪潮”剧作的论争·····	(221)
一	“新浪潮”剧作戏剧冲突的特征·····	(228)
二	“新浪潮”剧作的主人公·····	(232)
三	“新浪潮”剧作的体裁特征·····	(236)
第六章	新思维与新剧作 ·····	(241)
第一节	对戏剧创作若干问题的反思·····	(245)
一	对苏联戏剧创作现状的估计·····	(245)
二	对70年代生产题材戏剧的再认识·····	(247)

三	“新浪潮”剧作的评价问题	(253)
四	关于正面主人公的塑造与非英雄化问题	(255)
五	对新的“无冲突论”的批判	(257)
六	对戏剧批评和戏剧行政领导工作的反思	(260)
第二节 古巴廖夫的《石棺》		(265)
一	新颖的剧作构思	(265)
二	强大的批判力量	(267)
三	严肃的道德探索	(269)
四	宣传新思维的政论性片断	(271)
第三节 罗佐夫的《小野猪》		(273)
一	对“父与子”矛盾的新思考	(274)
二	象征意蕴、神秘色彩与多义性	(280)
第七章 沙特罗夫的政论剧新作		(284)
第一节 沙特罗夫与他的政论剧创作		(285)
一	一个站在改革潮流前头的剧作家	(285)
二	列宁题材与纪实主义	(287)
第二节 《良心专政》：关于社会主义的思考		(293)
一	时代背景与创作动机	(294)
二	布莱希特式的剧本	(295)
三	关于社会主义的思考	(302)
第三节 《前进……前进……前进》		(310)
一	戏剧假定性和历史真实的统一	(311)
二	彻底揭示历史真面目	(313)
三	深刻的反思	(316)

第八章 两种传统、两大剧派的互补机制……………(324)

第一节 从方法论角度看理论批评僵化的
根源……………(328)

第二节 “解冻”以来对两种传统互补关系
的探讨……………(336)

第三节 两大剧派的互补——社会主义文学
中典型的互补现象……………(345)

一 批判与肯定的互补……………(347)

二 心理分析与社会分析的互补……………(356)

三 反映现实与描绘远景的互补……………(366)

结语……………(375)

第一章 17年论争——确立新型 剧作规范的努力与两 大剧派的对抗

1917—1934年17年间苏联戏剧界的论争，作为苏联文艺论争的重要组成部分，对于研究苏联戏剧发展史具有特别重的价值。正如英国学者戴维·莱恩所指出，社会主义现实主义的确立是17年论战的结果。“在17年的论战过程中，那些使后来研究美学的马克思主义作家们感到困惑的几乎所有问题，当时都以这种或那种形式出现过。”^①同样地，1934年以后半个多世纪的时期内苏联戏剧创作和理论批评中那些争论不休的问题，在17年论争中都曾经以这种或那种形式出现过。从1934年确立社会主义现实主义创作方法到50年代初的大约20年间，苏联戏剧界受到了1937—1938年肃反扩大化的冲击，经历了艰苦卓绝的卫国战争，战后再一再受到意识形态主管部门的粗暴干涉，加上个人崇拜的危害和“无冲突论”的泛滥，戏剧创作落后，理论批评死气沉沉，一直到50年代中期“解冻”之前，再没有出现那种思想活跃，创作繁荣，多流派争鸣竞赛的局面。这样，1917—1934年的17年论争，自然就成了“解冻”之前的苏联戏剧一个内容最丰富、最复杂，最具典型性的研究课题。

^①戴维·莱恩：《马克思主义的艺术理论》，中译本，湖南人民出版社，1987年版，第27页。

那么，在17年论争中，苏联戏剧界最核心的问题是什么呢？是确立新型剧作规范的努力和两大剧派的对抗。

力图确立新的剧作规范的首先是那些自命为无产阶级代言人和共产主义思想体现者的“左”的文学艺术派别，其中最主要的是无产阶级文化派、未来主义、“戏剧的十月”和“拉普”（“俄罗斯无产阶级作家协会”的简称）。它们都认为自己比别人革命，猛烈地攻击持不同意见的其他派别，而布尔什维克党则声称它领导整个文学而不偏袒任何一方。但是，进入30年代以后，党对文学整体上的指导逐渐变成对文学采取某种硬性规定的态度。1934年，“社会主义现实主义”被确立为规范化的创作方法，在某些具体的文学观念上也力图实现标准化和系列化。在戏剧领域，所谓“室内”剧派和“室外”剧派围绕着应该确立什么样的剧作规范这一问题展开了激烈的辩论，其影响十分深远，一直延续到半个世纪后的今天。

第一节 无产阶级文化派的戏剧理论

以波格丹诺夫为首的无产阶级文化派产生于十月革命前夕，很快地发展成一个组织庞大（最多时达40万人之众），具有国际影响的文艺派别。在它的组织——无产阶级文化协会的全俄中央委员会，附设了戏剧艺术部，建立了“中央舞台”“第一工人剧院”和戏剧工作室。可见它对戏剧的重视。

无产阶级文化派表现出一种极端的“革命性”，认为十月革命前的一切传统艺术都是和革命人民格格不入的“封建的”或“资产阶级的”艺术，是有害于无产阶级的，必须

加以全盘否定，“在空地上”重新创立“完全新式的”、从未有过的、同任何东西都不一样的“无产阶级文化”。在戏剧领域，则采取一种“同当代戏剧文化彻底决裂”的“极端立场”^①。无产阶级文化派的戏剧理论家在1919年11月的第一次全俄工农戏剧代表大会上提出的决议草案中写道：“过去的戏剧和资产阶级戏剧，应当让位于新的、群众性的戏剧，因为它的形式已无法容纳新的内容……无产阶级戏剧作为未来创造性戏剧的先声，应当完全独立地存在和精心地保持自己的阶级纯洁性，把这种纯洁性看成是它的工作富有成果的保证。”^②

为了保持所谓的“阶级纯洁性”，无产阶级文化派实行关门主义，他们既断绝了同农民出身的艺术家的往来，也断绝了同后来被称作“同路人”的艺术家的往来。他们把工人出身的戏剧爱好者关在实验室的“暖房”里凭空创造新型戏剧。为了使工人戏剧家保持一种“反对资产阶级的思想和心理”，又强调不让他们脱离生产过程，实际上是要用业余艺术来取代专业艺术。

无产阶级文化派的戏剧纲领还主张，新型剧院应当不分演员和观众，来看演出的大批人马应当在戏剧演出中联合起来，既看戏同时又演戏，从而揭示自己的“戏剧本能”。

在无产阶级文化派的理论主张中，有一点尤其值得注意，这就是所谓“无产阶级心理规范化”。

①参见《苏联话剧史》第一卷，中译本，中国戏剧出版社，1986年版。第261页。

②同上。着重号为原文所有。

无产阶级文化派的理论家A·加斯捷夫在《论无产阶级文化的趋势》(1919)一文中写道：“贯穿无产阶级日常意识的东西”就是“厂房、烟囱、圆柱、桥梁、起重机和新的建筑工地和企业的全部复杂结构，灾难和不停的变动。”无产阶级的心理“对人类的任何感觉持完全不信任的态度，而只相信机构、机器、工具。”“不仅手势机器化，不仅劳动生产方法机器化，而且日常思维也机器化并加上极端的客观主义，使无产阶级的心理出现惊人的规范化。”加斯捷夫甚至认为全世界无产阶级有一种“亿万人具有的国际心理公式”，在全世界无产者的“心理激流”中“不存在亿万颗头脑，而只有一颗世界头脑”。心理的规范化倾向将使“个人思维”成为不可能，而把它“变成有心理的接通、关闭、闭合系统的整个阶级的客观心理”。加斯捷夫认为无产阶级心理将变成“新的社会心理”而具有“无名性质”和“机械化的集体主义”性质，其具体表现是“排斥个人”，“没有名字”，“不存在个体的人，只有整齐的、规范化的步伐，只有毫无表情的面孔，缺乏感情的心灵，不是用叫喊和欢笑，而是用压力计和计数器来衡量的激情。”因此，无产阶级的新型艺术应该“走向客观地表现物，表现机械化了的群氓和不知亲密和抒情为何物的惊人的毫无遮盖的宏伟壮丽。”①

这种完全排斥个性描写，仅仅表现机器人般的“群氓”的理论在无产阶级文化派的戏剧实践中没有取得成功。尽管无产阶级文化协会中央主席团主席普列特涅夫吹嘘什么“无产阶级文化协会的光荣就在于历史上我们第一次成功地放出

①见《苏联“无产阶级文化派”论争资料》，人民出版社，1980年版，第143—147页。