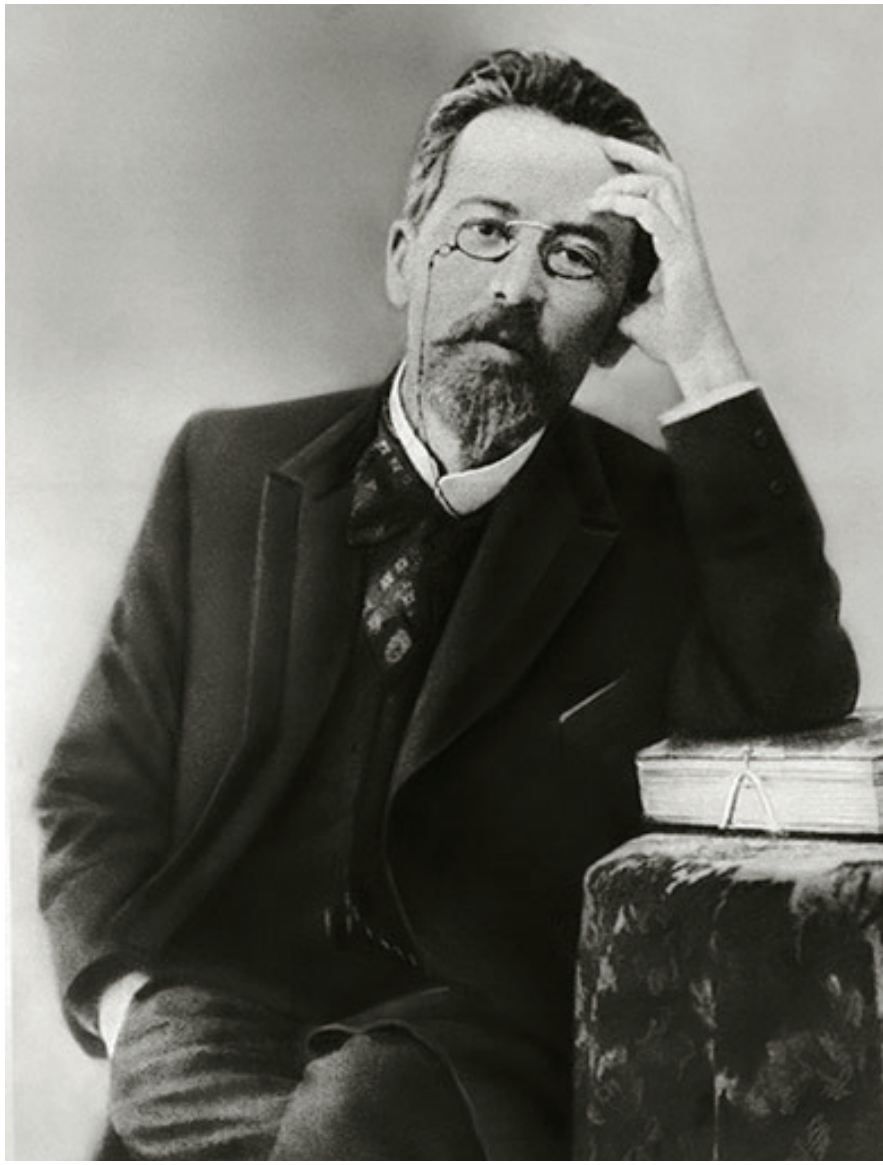


纪念契诃夫逝世110周年:

## 契诃夫戏剧:对于美好生活的渴望

□童道明



安东·契诃夫

安东·契诃夫(1860-1904)既是小说家又是个戏剧家。列夫·托尔斯泰对契诃夫的小说创作推崇备至,称他是“散文中的普希金”,认为短篇小说创作的成就而言,19世纪的俄国作家中没有可以与契诃夫抗衡的。但托翁对契诃夫的剧作评价极低。1901年,契诃夫去探望病中的托尔斯泰。临别时,托翁对契诃夫说:“莎士比亚的戏写得不好,而您写得更糟!”

然而一个世纪过后,恰恰是当年不托尔斯泰法眼的莎士比亚和契诃夫,成了当今世界两位最令人瞩目的经典戏剧作家。

### 冒犯传统戏剧法规的《海鸥》

在19世纪末,看低契诃夫戏剧的不单是托尔斯泰一人。当时的戏剧评论界普遍不接受这位剧坛新人。1896年10月17日,《海鸥》在彼得堡皇家剧院首演失败后,当时最有名望的剧评家库格对此剧作了毁灭性的批评:“契诃夫先生是小说家出身,他有一个致命的误解,他认为小说笔法也可以堂而皇之地进入神圣的戏剧领域。由于有了这个致命的误解,这个原本就不及格的剧本便变得不可救药了。”

当然还得承认库格的眼力,他在《海鸥》中看出了契诃夫的“小说笔法”,以为这样就破坏了传统的戏剧规则,于是把它打入了另册。而契诃夫的戏剧革新也的确包含有戏剧散文化的诉求。他在创作《海鸥》时给友人写了两封信。一封信写于1895年10月21日:

您可以想象,我在写那剧本……我写得不无兴味,尽管毫不顾及舞台规则。是部喜剧,有三个女角,六个男角,四幕剧,有风景(湖上景色);剧中有许多关于文学的谈话,动作很少……

另一封信写于同年11月21日:

剧本写完了。强劲地开头,柔弱地结尾。违背所有戏剧法规,写得像部小说。

《海鸥》对当时欧洲戏剧传统的“戏剧法规”的冒犯,显而易见。在第一封信中指出《海鸥》是“四幕剧”,就违背了分幕的“戏剧法规”。传统欧洲戏剧的分幕一般都采取奇数结构,分五幕或三幕,这易于获得高潮居中的戏剧性效果。契诃夫却把他所有的多幕剧都写成四幕剧,正好反映出他不想刻意追求戏剧的高潮点,而是把舞台上的戏剧事件“平凡化”与“生活化”。契诃夫开了“散文戏剧”的先河。

在19世纪末的俄罗斯,能够认识到契诃夫戏剧美质的戏剧家,只有正在和斯坦尼斯拉夫斯基一起筹建莫斯科艺术剧院的聂米洛维奇-丹钦科。他于1898年4月25日,给苦闷中的契诃夫写信,表达了要排演《海鸥》的愿望:

戏剧观众还不知道你。应该让一个有艺术趣味、懂得你的剧作的美质的文学家(他同时又是出色的导演)表现你。我以为我自己就是这样的人选。我抱定了揭示《伊凡诺夫》和《海鸥》中的对于生活和人的灵魂的奇妙展现的目标。《海鸥》尤其吸引我,我可以完全担保,只要是精巧的、不落俗套的制作精良的演出,每个剧中人物内在的悲剧就会震撼戏剧观众。丹钦科的信没有得到契诃夫的积极回应。丹钦科于5月12日又发出一信,用近乎哀求的口吻对契

诃夫说:“如果你不给,那会置我于死地,因为《海鸥》是唯一一部吸引我作为导演的我的现代剧。”

契诃夫被丹钦科的诚恳所打动,就有了在世界戏剧演出史上留下光辉一页的舞台演出——1898年12月17日莫斯科艺术剧院《海鸥》首演。斯坦尼斯拉夫斯基后来总结说:“那些总想企图去表演或表现契诃夫的剧本的人是错误的。必须存在于,即生活、生存于他的剧本中。”

丹钦科在回忆录里详细记述了这场具有历史意义的演出。他下了“新剧院从此诞生”的断语。后来,一只展翅飞翔的海鸥成了莫斯科艺术剧院的院徽。丹钦科解释说:“绣在我们剧院幕布上的‘海鸥’院徽,象征着我们的创作源泉。”

在丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基之后,高尔基深化了对于契诃夫戏剧革新的美学意义的认识。

1898年末,高尔基给契诃夫写信说起他对契诃



莫斯科艺术剧院演出的《樱桃园》剧照



俄罗斯圣彼得堡年轻人剧团演出的《三姊妹》剧照

夫戏剧划时代意义的认识:“《万尼亚舅舅》和《海鸥》是新的戏剧艺术。在这里,现实主义提高到了激动人心和深思熟虑的象征……别人的剧本不可能把从现实生活抽象到哲学概括,而您的剧本能做到。”

高尔基揭示了契诃夫戏剧创新的重要特点:契诃夫把传统戏剧的封闭世界打开了。契诃夫不仅打破戏剧与散文(即小说)以及抒情诗之间的樊篱,同样也拓宽了戏剧现实主义的内涵与外延。他把19世纪末刚露头的自然主义和象征主义与现实主义嫁接,把那个时代现代主义的精华吸纳到了自己现实主义的艺术机体内,从而实现了对于现实主义的超越。而这种超越,也帮助契诃夫戏剧“可能把人的现实生活抽象到哲学的概括”。

由此就能了解《海鸥》第一幕戏中戏里妮娜独白的意义:“我只知道要和一切的物质之父的魔鬼进行一场顽强的殊死搏斗……只有在取得这个胜利之后,物质与精神才能结合在美妙的和谐之中。”

只要物质与精神结合在美妙的和谐之中的境界,今天仍然是人们心中的希望,契诃夫戏剧之所以能令现代文明世界的人们感到亲切,就是因为这些早已解决了温饱问题的现代人,可以理解契诃夫戏剧人物的精神追求和精神痛苦。

### 契诃夫的现代精神

1950年5月11日,尤奈斯库的《秃头歌女》在巴黎演出,揭开了“荒诞派”戏剧的序幕;1952年贝克特的《等待戈多》的问世,更是标志着这一现代戏剧流派的崛起。戏剧专家们在探索现代戏剧的艺术特征时,发现它们与传统欧洲戏剧的重要区别,就是在现代戏剧中没有“正面人物”与“反面人物”之分,支撑戏剧行动展开的不是“人与人之间的冲突”,而是一群人和社会环境的冲突。而当学者们追溯这样新型戏剧冲突的源头时,便找到了契诃夫戏剧。

的确,契诃夫不仅对艺术具有现代精神的认识,他对生活的认识同样具有现代精神。他不愿用绝对化的眼光看待人与事,扬弃非黑即白的简单化判断,因此,诚如他自己所说的,在他的剧本里“既没有一个天使,也没有一个魔鬼”。1960年,为纪念契诃夫诞生100周年,俄罗斯《戏剧》杂志上有这样的断语:“在世界上,契诃夫首先创造了剧中人物彼此之间几乎不发生斗争的戏剧。”

然而,契诃夫的乐观主义,又与充满绝望感的荒诞派戏剧拉开了距离。《万尼亚舅舅》里的索尼娅最后劝慰悲痛中的万尼亚舅舅说:“我们会听见天使的歌唱,我们会看见布满钻石的天空……”《三姊妹》结尾时,大姐拥抱着两个妹妹说:“我们要活下去!军乐奏得这么快乐,这么愉快,仿佛再过不久我们就会知道我们为什么活着,为什么痛苦……”《樱桃园》里的

青年主人公也期望在俄罗斯出现更加美丽的樱桃园……

20世纪中期,在戏剧家们越来越承认契诃夫的现代戏剧拓荒人地位的同时,契诃夫戏剧跨出俄罗斯走向了世界。首先在西方世界震撼观众的,是他的戏剧处女作《没有父亲的人》(即《普拉东诺夫》)。1957年,法国和比利时的导演先后将它搬上舞台,从此契诃夫戏剧在世界舞台上进入了上演次数最多的经典剧作之列。

《没有父亲的人》是契诃夫十八九岁时写出来的,那时他还是个中学生。剧本写在笔记本上,但直到契诃夫去世19年后的1923年才发现。原稿无剧名,因听说契诃夫曾写过名为“没有父亲的人”的剧,就用它为剧本命名,但20世纪50年代后西欧上演此剧时,大都以主人公普拉东诺夫的名字来命名。

当时欧洲导演对此剧感兴趣,是因为对普拉东诺夫这个戏剧人物感兴趣,认为他就是“当代的哈姆雷特”,这个人物在西方世界的年轻人那里得到共鸣。剧中的普拉东诺夫也说过自己与哈姆雷特的“异同”:“哈姆雷特害怕做梦,我害怕生活。”

普拉东诺夫是个中学教员,但他在周围世界找不到可以交心的对象,在自己身上也找不到可以献身的力量。于是他只好叹息说:“我们为什么不能像我们所应该的那样生活。”如果我们读完《没有父亲的人》之后再读《伊凡诺夫》,就能发现:普拉东诺夫是伊凡诺夫的前身。

中国第一个对《没有父亲的人》感兴趣的导演是王晓鹰。他于2004年以“普拉东诺夫”的剧名将此剧搬上了舞台。他说“普拉东诺夫在痛”这句台词让他最为震撼,这一句台词出现在全剧快结束的第四幕:

格列科娃:您哪里痛?

普拉东诺夫:普拉东诺夫在痛……

我记得当年翻译到这句台词的时候,我觉得自己的心也在隐隐作痛。

### 契诃夫戏剧的多元解读

如果问:哪一部契诃夫剧作演出最多?答案便很明确:《樱桃园》。《樱桃园》是世上少有的一部从诞生至今每年都有演出记录的经典剧目。在十月革命后的苏维埃时代,契诃夫的剧作里也只有《樱桃园》有幸每年都有机会与观众见面。

为了挽救一座即将被拍卖的樱桃园,女主人从巴黎回到俄罗斯故乡,一个商人建议女贵族把樱桃园改造成别墅楼出租。女贵族不听,樱桃园易主。而从拍卖会上拍下这座樱桃园的正是那位建议把它砍伐掉后改建成别墅楼的商人。社会学批评家们认为:樱桃园的易主与消失,反映了19世纪末20世纪初俄国社会的阶级变动——新兴的资产阶级取代了没落的地主贵族阶级。

但半个世纪后,全世界不同民族的观众进入各自国家的剧场观看《樱桃园》,难道是因为对遥远的俄罗斯19世纪末的阶级变动感兴趣?显然不是的。

2005年,我在北京电影学院讲契诃夫和《樱桃园》时,说起了北京的老城墙,说起了当年为倒塌的老城墙哭泣的梁思成。我说“樱桃园”是个象征,象征那些尽管陈旧但毕竟美丽的景物。《樱桃园》写出了世纪之交人类的困惑:因为在历史发展的过程中,人们不得不与一些陈旧而美丽的景物告别。

谢谢契诃夫。他的《樱桃园》同时给予我们以心灵的震动与慰藉;他让我们知道,哪怕是朦朦胧胧地知道,为什么迈过新世纪门槛的我们,心中会有这种甜蜜与苦涩同在的复杂感受;他启发我们这些和冷冰冰电脑打交道的现代人,要懂得多愁善感,要懂得在复杂的、热乎乎的感情世界中徜徉,要懂得惜别“樱桃园”。

1938年,斯坦尼斯拉夫斯基去世。1940年,聂米洛维奇-丹钦科接导演棒,重排《三姊妹》,头一次对契诃夫戏剧的“种子”,即“主题”作了阐述。要言不烦,他就说了这么一句:“对于美好生活的渴望。”

丹钦科的这句“导演阐述”影响深远。1991年,莫斯科艺术剧院艺术总监叶甫列莫夫到北京人民艺术剧院排演《海鸥》,就用“对于另一种生活的渴望”这句显然脱胎于丹钦科的话来概括《海鸥》的主题。

至于如何解释“海鸥”的象征意义,叶甫列莫夫以为,妮娜象征着飞翔着的“海鸥”,而特里勃列夫则象征着夭折了的“海鸥”。这是一种比较流行的解读。但今年6月初,中央戏剧学院表演系学生演了一出令人耳目一新的《海鸥》,导演是来自圣彼得堡的伊凡诺娃。她在“导演的话”里,对“海鸥”的象征意义作了全新的解读:“在为此出戏的过程中我突然发现——那只‘海鸥’存在于剧中的每一个人物身上,‘海鸥’在等待,在呐喊,在跃跃欲试……”

契诃夫戏剧也容许多元解读的。那么再听听更有人生哲理意味的彼得·布鲁克的解读:

在契诃夫的作品中,死亡无处不在——对于这个他知道得很清楚——但在这死亡的存在里没有任何令人讨厌的因素。死亡的感受与生命的渴望并行不悖。他笔下的每一个人物具有感受每一个独特的生命瞬间的能力,以及要把每一个生命瞬间充分享用的需求。就像在伟大的悲剧里一样,这里有生与死的和谐结合。

契诃夫创作《樱桃园》的时候,身体已经十分虚弱,他是在日复一日的顽强书写中,寻找生命的律动。《樱桃园》最后费尔斯说的那句台词“生命就要完结了,可我好想还没有生活过”,难道不也是表达了契诃夫夫人对于生命的眷恋?

丹钦科强调了契诃夫的乐观主义,彼得·布鲁克强调了契诃夫的生命意识。但无论是契诃夫的乐观主义还是生命意识,都能打动世代观众的内心。

我的阅读

## 一小块大象

□马小淘



旅行的时候带着一本安·比蒂的《纽约客》故事集,在宾馆或者候机楼那说哪了随便翻起,是我最近的明智之举。简短的篇幅正配合零散的阅读时间,不会像一些裹挟巨大悬念的长篇诱使我一鼓作气把它看完。一本短篇小说和一场旅行的匹配,就像慢慢悠悠吃光一盒糖豆,自然而然,带长篇出门就总有种要一下子吞下整块蛋糕的生猛存在感,吃不下觉得白带了,吃得下又怕一下子就吃撑了。我妈就曾在旅途第一天毫无节制地报捐掉整本《深河》,即使我强相关灯,依然凿壁偷光在卫生间阅读,第二天她一直犯困,第三天她没书可看……

而我近期的先进经验是,在出发的飞机上,读了《柏拉图之恋》,惊为天。有一天泡过温泉,看过非常中意的《蛇的鞋子》,翻开《佛蒙特》,越读越睡不着,我以强大的意志支撑读完了这篇,却在最后一个句号结束的时候彻底忘记了前边所有的内容,成功表演了一秒钟昏迷。没有掐算时间,正好在回程的飞机上看完了《一辆老式雷鸟》。

并没有统筹规划,却正好让安·比蒂的早期作品,陪伴了整个旅程。对我来说,她是个陌生的作家。因为书柜里总是有那么多书没有看完,所以对新书面世的消息,我总抱有一种来日方长的迟钝。尤其,当安·比蒂被冠以极简主义大师的名号,和卡佛紧紧联系在一起,我就有那么点警惕。必须底气不足地承认,我不那么喜欢宜家,也不怎么稀罕卡佛,而我周围很多人都是他们的拥趸。于是,他们谈起宜家或者卡佛,我都保持着极简主义的沉默和自我怀疑。毕竟在众多事情上,我和大多数人的选择总是相像。

但是,看了两段《柏拉图之恋》我就喜欢上安·比蒂了。虽然也是那么点到为止,但我觉得她和卡佛一点不像。我说的不是小说技术,而是某种我无法准确形容的感受。想来想去,我只能用最庸俗而愚蠢的方式表述他们的不像——她好像没有卡佛那么穷。卡佛常常率领整个贫民窟亮相,那些落魄潦倒唧唧歪歪的酒鬼、失业者以及各种挣扎在贫困线上的美国人民,他们性格各异,但是共同的特点就是贫困。

安·比蒂的主人公也没有王子、公主,都是活得不大痛快的凡胎。他可能对妻子儿女毫无责任感却挚爱自己的狗;可能异常软弱却每次遭逢打劫都乖乖交出钱包,可能已经离了好几次婚却搞不清楚要过怎样的后半生……

这些毫无主角气质的怪咖那么凡俗、琐碎、狼狈,但是并不都为生计担忧,他们的能从祖母那要钱到,有的虽然不露富却依然有巨额财产来历不明的嫌疑。我不知道他们的经济来源,在安·比蒂展示的片段里,困窘和迷茫都不是因为钱,或者说即使他们穷,他们也会为更不靠谱的事情发愁。他们的生活像现实一样,依然秩序井然,一会儿杂乱无章。他们心不在焉信马由缰,很容易就嫁给高中同学,或者随便一个舞会上认识的什么人,而后稀里糊涂就离婚了,最后又轻轻松松成为朋友。作为小说的主人公,他们简直没有职业道德感,各个得过且过,没有一个人用力过猛。

再死去活来的事都被模棱两可地蒙混过关,想看点戏剧性的别开生面,在安·比蒂这儿不可能。仔细想来,侏儒、弱智、疯子、白血病、师生恋这些并不寻常的元素都出现了,但是安·比蒂以自己的方式洞察秋毫,她不仅一点不狗血,还思事宁人得过了,再波谲云诡的命运,她都要求她的人物保持一种我行我素。狂喜、悲剧都被规避,她绝不渲染,力求镇定,以异常飘逸的方式完成内叙的叙事。

安·比蒂笔下甚至没有起承转合的完整故事。你想知道到底怎么了,她却只回答主人公此刻不暖和。她非常高冷,不提供对过去、未来以及永恒的追求,也拒绝给出任何意见。也许就是一个不明不白的片段,开始给人有些烦恼,绕了一圈他添了更多烦恼。只摆事实,不讲道理,很难有始有终,亦无法提供帮助和答案。精练的故事里鲜少议论和抒情,宛如一个刻板、木讷的记录员,安·比蒂准确地记录他们的日常,又或者一个低调、冷酷的上帝,在他人的故事里,坚决不出场,任你晕头转向,也不给指明方向。

《秘密和惊奇》读来波澜不惊,没有一点故弄玄虚,我反应不过来秘密在哪里,也并不觉得有什么可惊奇。《一辆老式雷鸟》就那么被轻易地卖掉,那个精力过人的傲斯女子终于流下了眼泪。《私房话》里那个没有结婚的女工已经开刀痛痛。没有惊涛拍岸,凶杀、暴力、乱伦都没出现,生离死别、爱恨情仇也心平气和。看似浮光掠影,却是细致入微刻画了日常的怪怪,高难度地复刻了生活本身真实的颓唐。“惹起平生气,一场消遣,永日无身,身下真楼。”安·比蒂的人物似乎无法明确感受到正在失去什么,他们总是恍然若失,透着一股糊里糊涂的感伤。她笔下的人物那么普通,却又那么与众不同。他们以路人甲乙丙丁的淡定姿态,带给你一种不邪的震荡。血肉横飞已然难以满足胃口,我要看的是怎么呈现内伤。人生其实大同小异,只是有时候作家写得大惊小怪。安·比蒂的温吞,其实是含而不露的犀利。

很明显,比起《我会找到你的地方》和《洛杉矶最后的古怪一日》,我更偏爱《一辆老式雷鸟》。这是个人趣味的偏好。我很容易为作家的处女作着迷,《麦田里的守望者》《人世间》《你好,忧愁》《橘子不是唯一的水果》……我喜欢那些横空出世的亮相。处女作也许够不着四平八稳,却见个性、见野心,能寻到作家对文学最初的试探和莽莽,还有那种最初的丰盛。也不得不承认,我对年轻人的故事怀着极大的偏爱,《我会找到你的地方》和《洛杉矶最后的古怪一日》也许更一针见血,更荒凉,但是不特别成熟的疏离与挫败更容易让我生出惺惺相惜的感伤。比起中年危机,我更喜欢见到尚未伤痕累累的年轻面庞。

少年时我知道世界很大,却依然怀着总有一天会将它看透的必胜信念。如今不再意气风发,活得活更像盲人摸象,再张开手臂也只能触摸到自己赶上的一小块大象。我佩服很多作家有能力勾勒出一头完整的象,同时也深感描述局部的难度。一小块大象亦可拆分成无数局部,稍不留神就乱了方寸。希望有朝一日,我也自如地掌握一小块,别管答案多片面,摸到多少说多少,就必然是谁能可贵的真诚和准确。《纽约客》故事集中,安·比蒂以才华和勤勉拼出了48块,甚至可以说,她以自己的方式,一块一块拼出了一整只大象。



上海译文出版社出版的契诃夫戏剧全集封面