

论契诃夫戏剧的叙述性

张介明

(上海师范大学 人文与传播学院, 上海 200234)

摘要: 契诃夫在戏剧创作中将既有的、将有的和潜在的矛盾冲突或作淡化处理或安置在幕后,既无中心人物也无中心事件,使起承转合和戏剧冲突这样的戏剧性特色缺失;还有在戏剧的叙述、对话、景象插叙中对带有强烈主观色彩的“语调”的运用,以及突出人物个性的“语势”的运用,都使契诃夫的戏剧呈现了一种叙事作品的特色,在向传统戏剧程式挑战的同时,也为现代戏剧拓展方向。

关键词: 契诃夫; 戏剧; 叙述性; 戏剧冲突; 语调; 语势

当亚里斯多德说:悲剧的“摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法”;“史诗诗人应尽量少用自己身份说话,否则就不是摹仿者了”等诸如此类的话时,不光是区分了摹仿与叙述,更重要的是隐含着以真实(现实生活)为尺度的重摹仿、轻叙事的事实,它肇始了西方文论中持续了多少年的传统。但艺术本质上具有假定性,无论摹仿叙事还是小说戏剧都概莫能外。且不说与亚氏的“悲剧力图以太阳的一周为限”,“是对完整而有一定长度的行动的摹仿”说有渊源关系的后世“三一律”的本身说明戏剧创造的是非现实的虚幻世界;即便是最富摹仿意义的戏剧中的对话,在现代叙事理论看来,也是人为的虚拟,无真实可言:首先它是剧作家创作的,包含着作者自己的理解、判断,因此就剧作的文本来讲,对对话的摹仿实际上也是引述、创造;其次,演员的演出又何尝不是如此,作为二度创作的角色永远不是对象本身,充其量是“似真”而已。从这个意义上讲,摹仿与叙述又有什么区别呢?契诃夫的戏剧

实践也许就是想打破两者的界限,而且倘以“真实”来论,把原本排斥在戏剧之外的叙述加以运用的契诃夫戏剧无疑离生活更近一些。

—

契诃夫戏剧的叙述性首先是消解了传统戏剧的“冲突”概念。所谓“没有冲突就没有戏剧”,从古希腊悲剧到17、18世纪古典主义和启蒙时期的喜剧,再到19世纪法国“佳构剧”、北欧的易卜生戏剧,都无不以一个重要的秘密为中心,这些秘密一般都在戏开场以前就已形成,即所谓“前史”。但无论时间较久的前史(如《俄底浦斯王》、《玩偶之家》)还是时间较近的前史(如《安提戈涅》、《费加罗的婚礼》),都以揭开或是捂住这个秘密形成冲突,这个秘密是全剧的焦点,即亚氏所说的“结”,而且总是在高潮中以“发现”和“突转”把结解开,迅速全剧收场。这就是霍罗道夫所说的戏剧的“一种绝对纯净的形式”。而契诃夫的戏

收稿日期:2003-04-17

作者简介:张介明(1951-),男,浙江宁波人,立信会计学院教授,上海师范大学人文与传播学院在职博士生。

剧大多没有此类秘密,因此也就没有“结”可言。即使剧中存在着这种成分,也被淹没在仿佛未经人为组织的日常生活的琐事之中。试以他的名剧《海鸥》为例,倘若要像传统戏剧那样设置冲突,此剧矛盾何其多!光三角恋爱关系就有五个:单单落魄的女演员阿尔卡津娜和其儿子、新潮作家特烈普列夫之间就有阿尔卡津娜—小说家特里果陵—特烈普列夫前女友尼娜、特烈普列夫—尼娜—特里果陵两组三角关系,还有特烈普列夫—与管家的女儿玛霞—小学教师美德威奇科、管家沙木拉耶夫—妻子安德烈耶夫娜—医生陀尔恩……但契诃夫无意利用这“五普特爱情”,这种本来可以大书特书的爱情冲突他都在不经意中作了淡化处理。如最主要的三角关系:特烈普列夫爱尼娜,而尼娜则偷偷地爱上了特里果陵,并为后者所骗与他生了一个孩子,孩子死了……但这一切,包括特烈普列夫有一阵子到处找她,找到了又遭拒绝见面等等都不在台前正面表演。

爱情是如此,其他的可资冲突的情节也是如此。如戏一开场就有一个戏剧性的事件:尼娜主演特烈普列夫的新剧作,遭到了其母阿尔卡津娜的反对而半途而废。此时起码有三个层次的冲突,一是母子关系如同哈姆雷特与王后:

阿尔卡津娜:(朗诵《哈姆雷特》台词)“我的儿子!你让我眼睛看清我的灵魂,我在那里看见了血迹模糊,这种致命的创伤断然无可救药。”

特烈普列夫:(《哈姆雷特》台词)“你为什么顺从荒淫,在罪恶的深渊里寻找爱情?”

母子间矛盾是如此尖锐。二是母子之间有完全对立的戏剧观,身为老演员的母亲对儿子的戏不屑一顾,儿子精心策划的戏“她没看过剧本,可是已经憎恨它了”,未及开场她就要“睡着了”。三是特烈普列夫对他母亲的情人、小说家特里果陵的憎恨,如同哈姆雷特对他的叔叔克劳狄斯那样,第一幕中特烈普列夫与他舅舅的对话已可见出,第三幕中更有他对母亲哈姆雷特式的指责:“为什么你受那个人的影响,为什么呢?”对特里果陵,他则有哈姆雷特式的“打算找他决斗”。但一切该发生的都没有发生,第一幕预示以后,除了第三幕中母子间的那些口舌龃龉以外,什么冲突

都没有发生,可能有的冲突如特烈普列夫失败自杀未遂,特烈普列夫要与特里果陵决斗,特里果陵逃避都放到幕后去了。此外还有阿尔卡津娜与特里果陵关系破裂与和好,特里果陵对尼娜始乱后弃都只是幕后戏而已。即便是公认的主人公特烈普列夫的最后自杀也同样安排在幕后,还让医生陀尔恩说是“乙醚的瓶子炸了”来掩盖枪声,连母亲对儿子死的反应也带出了戏剧,让大幕降下以后再由人们去想像吧。

不明就里的人们岂不惶悚,契诃夫这是在写戏吗?殊不知,这种没有表面冲突的戏就是运用了叙述性的戏。当人们把布莱希特具有“间离效果”的但不乏戏剧冲突的戏为“叙述体戏剧”时,我们不是更应该把契诃夫的戏看成是叙述性戏剧?要论真实,听听契诃夫的追求:“应当写这样一种剧本,让剧中的人物来来、去去、吃饭、聊天、打牌……要使舞台上的一切像生活里一样复杂,而又一样简单。人们吃饭,就是吃饭,可是在吃饭的当儿,有些人走运了,有些人倒霉了。”是的,他的戏太复杂了,复杂得根本没有中心,那么多人物,但无统帅的中心事件,没有明显的主次,也难以理出起承转合,人物关系错综复杂,你中有我我中有你;他的戏又太简单了,像日常生活那样平淡无奇,就像毫无波澜的生活之流,甚至连他自己也怀疑自己:“我的戏以强音开始,而以弱音结束,这就违反了戏剧艺术的一切法则。……我在读我自己的新剧本时,不禁又一次深信,我根本不是个剧作家。”然而,被人们称道的契诃夫的几部戏剧大抵都是如此,情节简单,冲突隐蔽,而像《万尼亚舅舅》中“万尼亚舅舅”如何在当教授的姐夫带回了年轻美貌的新妻叶连娜时偶像破灭,《三姊妹》中三姊妹如何被新婚后的哥嫂排挤,《樱桃园》中女地主拉涅甫斯卡雅如何最终出卖了庄园,这些主要情节都像全剧的一个背景,而其中的人物关系,都被大量的生活细节所笼罩、所遮蔽,往往最有戏分、最显冲突的诸如决斗之类的情节都发生在幕后,幕前则一笔带过。这种把叙事作品中的表达引入到戏剧方式,一出现就受到了高尔基的关注并给予了积极的肯定。我国的戏剧大师曹禺也自认为契诃夫的戏大大高出自己的《雷雨》,说《雷雨》太像戏,而契诃夫的戏“没有一点张牙舞爪的穿插,走进走出,是活人,是有灵魂

的活人,不见一点惊心动魄的场面,结构很平淡,剧情人物也没有什么起伏生展。”显然,契诃夫对戏剧程式的破坏恰恰为戏剧打开了一个新天地。

二

契诃夫戏剧的叙述性另一个特点则表现在对叙述中的“语流场”的运用。我们知道在叙事作品中言语一方面可以通过联想构成“语义场”,另一方面还可以借助语音的语气化形成“语流场”。而凭借阅读的叙事前者的作用明显强于后者,可在叙事作品中原本也许常被人忽视的属于“语流场”范畴的“语调”和“语势”则能在戏剧中大有作为。契诃夫深谙个中奥妙。而需要指出的是,我们这里所讲“语调”“语势”包括对话但绝不限于对话,焦菊隐先生曾为此作了甄别:“契诃夫剧本里每一种声音:无论是小鸟的唧噪,或者是芦笛的微声;无论是春熙的阳光,或是散布着悲哀的吉他琴;都在充分发挥人的内心形态。这些外在的事物便是情调。”——这里涉及到契诃夫戏剧的核心中曾被人们一再提到的问题,简言之,契诃夫戏剧没有显在的冲突不等于没有冲突,它在表面冲突缺失的同时,突出了它的内在冲突,这就是所谓他的戏剧的“内在戏剧性”(斯坦尼斯拉夫斯基语)。这种内在的戏剧性就是由带有强烈抒情色彩的情调构成的。所以,在人物不纠缠于一个中心事件的同时,却有他的“从一个人物再现另一个人物的喜剧反映法”;在“每一幕我都像写短篇小说那样来结束的:我使整个剧情平稳地、静静地向前发展”的同时,而他又在“结尾的地方给观众迎头一击”。正是在这些意义上高尔基说契诃夫的戏剧“达到了哲学的概括”。至于语调,说到底就是情调,是带有强烈的作者的主观色彩的表达方式,由于它主要不是凭借语义的纵向聚合,而是依靠语流的横向联合,所以,偏重形式使它往往在不露声色之中包涵着作者对世界、人生、事物的主观判断和评价。

让我们先看契诃夫笔下的自然环境中的声、光、景色所蕴含的语调。契诃夫没有闲笔,“挂在墙上的每一支步枪”都会发射子弹,中国古人也有情景“名二实一”的说法,景语即情语,这情语就是有了生命的景语,其中熔铸了作者的思想、情

绪、理解、判断和理想,所以我们应该把契诃夫戏剧中那些写景的文字与它戏剧性的总体效果结合起来。《海鸥》第四幕,在那著名的“树木飒飒地响,风在烟囱里怒号”的“晦暗”的夜晚,“光秃秃地立在那里”“像个骨头架子”似的旧戏台“像有人在哭”景象中,不时传来的“隔着两个房间响起的忧郁的”舞曲乐声,还有“守夜人的打更声”,这些,都与人物的情绪形成对流和共鸣。《樱桃园》也不乏类似的运用:远处牧童的木笛声,辘辘流动的马车声,邻室嘈杂的说笑声,打台球的撞击声,斧子沉闷的砍伐声音。《三姊妹》的结尾,三姊妹与朋友们告别,舞台上弥漫着神秘哀伤的气氛,而台后的花园深处不时地发出“啊呜!咯—咯—咯”的声音,令人恐怖,伊莉娜吓得浑身发抖。凡此种种,无不把表面平淡的戏的情调加以强化。

再看他叙述对话和环境气氛时的语调。《樱桃园》第二幕:

大家坐下,沉思。寂静。人们只能听见菲尔斯在低声音嘟囔。忽然传来一个遥远的声音,仿佛来自天边,那是琴弦绷断的响声,悲伤的余音渐渐消散。

留包芙·安德列耶芙娜:“这是什么声音?”

洛巴兴:“不知道。远处什么地方矿井里有个吊头脱了环,砸下来了,不过那是在很远很远的地方。”

加耶夫:“也许那是一只什么鸟发出的叫声……像是白鹭。”

特罗菲莫夫:“或者是猫头鹰……”

留包芙·安德列耶芙娜:(打哆嗦)“不知什么缘故,听着不舒服。”

一阵停顿。

菲尔斯:“在那次大难以前也是这样:又是猫头鹰叫,又是茶饮呜呜地响个不停。”

加耶夫:“什么大难?”

菲尔斯:“就是农奴解放呗。”

于是,又是一阵停顿。

无论叙述还是对话,在带有契诃夫式的简洁的同时,也有契诃夫式的凝重、忧郁的语调,而在此恰与人物的情绪和整个环境气氛合拍。

而语势则更与人物形象相关。美国学者布克

拉墨尔曾说:“语言中的姿势是其内在的形象化了的的意义得到外向的戏剧性的表现。”试比较下面两段出于《海鸥》中两个人物的话足以见出语势与人物的地位、心态间的关系。小说家特里果陵第二幕中对仰慕他的尼娜的一段话:

是的。我写作的时候是愉快。我读校样的时候也是愉快的,可是……作品一发表,我就受不了,我看出我写得不对头,这是个错误,这篇东西根本就不应当写,我就气恼了,心里不舒服了……(笑)人们读了这种作品就说:“是啊,挺可爱,有才气……挺可爱,可比托尔斯泰差得远”,或者“这是个精彩作品,可是屠格涅夫的《父与子》比它强。”一直到我钻进棺材的那一天,总是这么一种局面,光是挺可爱,有才气,挺可爱,有才气,别的什么也没有;等我死了,熟人们走过我的坟墓,就会说:“特里果陵躺在这儿,他是个好作家,可是写得不如屠格涅夫。”

千万别以为这个文人怎么有自知之明,怎么谦虚,怎么低姿态!但吞吞吐吐,故作欲言又止的样子,这种节奏和语速,这种假笑,这字里行间透露出来的得意和矫揉造作都与此人的气质人品及彼时彼地的内心活动相关。并与他最终勾引而又遗弃尼

娜的丑陋行为完全相吻。如果说,语调全然体现了作者的选择而显示其主观性的话,那么,语势作为叙述对象的形象阐发则更多地体现了生活素材对作家的反作用。由于与审美对象融为一体,这种具有张力的语势,呈现出相对的客观性。

现代叙事学早就把戏剧也归为叙事了,韦勒克也曾有意把两者混为一谈:“考查叙事性的作家(小说家和戏剧家),着重考查其人物塑造和情节结构。”契诃夫的戏剧实践只是较早地向貌似经典的传统戏剧挑战,他之后的现代派戏剧则在打通戏剧与叙事上比他走得更远。

参考文献:

- [1] 亚里斯多德. 诗学[M]. 罗念生译. 北京:人民文学出版社,1990.
- [2] 霍罗道夫. 戏剧结构[M]. 上海:华东师大出版社,1981.
- [3] 汝龙译. 契诃夫剧作[M]. 合肥:安徽文艺出版社,1999.
- [4] 叶尔米洛夫. 契诃夫的戏剧创作[M]. 张守慎译. 北京:中国戏剧出版社,1985.
- [5] 《海鸥》导演计划·序[M]. 北京:艺术出版社,1956.
- [6] 曹禺. 《日出》跋. 中国现代作家谈创作经验[M]. 济南:山东人民出版社,1980.
- [7] 焦菊隐. 《樱桃园》译后记[J]. 戏剧艺术,1980.
- [8] 现代英美资产阶级文艺理论文选[M]. 北京:作家出版社,1962.
- [9] 韦勒克等. 文学理论[M]. 刘象愚等译. 北京:三联书店,1984.

On the Narrativeness Displayed in Chekhov's Dramas

ZHANG Jieming

(College of Humanities and Communications, Shanghai Normal University, Shanghai, 200234, China)

Abstract: In his drama works, Chekhov deals with the past, future and potential conflicts either by simplifying them or back-staging them. In so doing, there are neither protagonists nor central events, which results in the absence of such dramatic characteristics as transition and dramatic conflicts. In his dramatic narration, dialogues and scene interspersion, he utilizes keenly subjective “intonation” and individuality – highlighting “situations”, which reveals a strongly narrative feature in his drama. Chekhov's ways of dramatic creation as mentioned above extends the direction of modern dramas and challenges traditional dramatic patterns as well.

Key words: Chekhov, drama, narrativeness, dramatic conflicts, intonation, situation

(责任编辑:吴晓明)