

论契诃夫戏剧的静态性

董晓

(南京大学, 南京 210093)

提 要: 契诃夫戏剧独特的艺术表现手法使其戏剧作品呈现出静态性美学特征。静态性的获得是契诃夫戏剧走向成熟的重要标志。契诃夫戏剧的静态性呈现为人物行动的阻滞、对话交流的隔阂、言语的停顿, 以及环境背景的抒情氛围的烘托等方面。静态性淡化了人与人之间外在的冲突, 强化了人与环境、人与时间的冲突。这是契诃夫戏剧静态性特征的内在本质。契诃夫戏剧的静态性是他对 20 世纪以来世界戏剧艺术的发展产生深远影响的一个重要方面。

关键词: 契诃夫; 静态性戏剧; 荒诞性

中图分类号: I106.3

文献标识码: A

0 引言

作为跨 19、20 世纪的剧作家, 契诃夫独特的戏剧艺术风格对 20 世纪以来戏剧思潮的演变产生了深远的影响, 这已是不争的事实。论及契诃夫戏剧独特的艺术风格, 人们往往将其描述为戏剧冲突的淡化、舞台氛围的抒情化等方面, 以及由此而出现的所谓“潜台词”、“停顿”等具体的表现方法。而淡化戏剧冲突, 渲染诗意的抒情氛围, 以及为此而运用的“潜台词”、“停顿”的表现手法, 使契诃夫的戏剧呈现出独特的静态性美学特征。考察契诃夫戏剧的静态性特征, 挖掘静态性美学特征背后所隐藏的剧作家深层的创作观念, 以及契诃夫戏剧这一本质的美学特征与 20 世纪戏剧之间的联系, 是走进契诃夫戏剧艺术世界, 认识其艺术特质的一个途径。

1 静态性戏剧的艺术风格

19 世纪末, 比利时象征主义剧作家梅特林克首次提出了“静态戏剧”之概念。¹ 这种静态性作为戏剧美学特征, 鲜明地体现在契诃夫的戏剧作品中。《伊凡诺夫》(1887 年) 是契诃夫公开发表的第一部多幕剧。该剧一经发表, 立刻招致文学杂志《俄罗斯思想》的批评: “《伊凡诺夫》无法作为戏剧文学的楷模, 即使是在当今文学已经衰落的时刻。这部戏里没有明晰的戏剧冲突, 也没有突出的行动……这部戏没有戏剧性, 舞台的变动太少……” (E. Толстая 2002:100) 这说明, 即使是在这部远非成熟的戏里, 业已显示出静态戏剧的某些特征。而在《海鸥》(1896 年)、《万尼亚舅舅》(1897 年)、《三姊妹》(1900 年) 和《樱桃园》(1903 年) 这几部代表了契诃夫戏剧艺术最高境界的剧作中, 这种静态性特点则更加明显。可以说, 在契诃夫戏剧创作历程中, 静态性的获得是其戏剧创作走向成熟的重要标志。

契诃夫戏剧的静态性呈现为人物行动的阻滞、对话交流的隔阂、言语的停顿, 以及人物行动之环境背景的抒情氛围的烘托等方面。

人物行动的阻滞是契诃夫戏剧呈静态状的最显在的因素。可以说，代表了契诃夫戏剧创作风格开始走向成熟的多幕剧《海鸥》之所以 1896 年在彼得堡皇家剧院的首演遭遇滑铁卢，受到观众和评论界的嘲笑；一贯欣赏契诃夫艺术才华的老托尔斯泰之所以对《海鸥》、《万尼亚舅舅》和《三姊妹》始终持否定态度，盖因这些多幕剧所呈现出来的非传统的静态性。在人们当时的观念中，真正的戏剧作品应当由动作构成，舞台上要充满行动。易卜生创作中期的社会问题剧《玩偶之家》、《社会支柱》、《人民公敌》、《群鬼》等之所以深得欧洲戏剧观众的青睐，也正是因为这些剧作充满了戏剧动作。而契诃夫的戏恰恰缺乏这种动作性。当时俄国戏剧评论界一致认为，契诃夫的戏缺乏舞台性，“静态超过动态；画面和叙述盖过行动……这是状态之戏，而不是动作之戏，是状态，而非行动”。（Бродская 2000：179）应该说，当时评论界的这种看法是对的，只是对契诃夫戏剧的这一静态特性，当时的评论界，包括列夫·托尔斯泰，均做出了否定性评价。而契诃夫却正是欲以其静态的戏剧改变俄国人固有的戏剧审美习惯，实现其戏剧艺术的创新。《海鸥》、《万尼亚舅舅》、《三姊妹》和《樱桃园》这几部代表剧中，均鲜明地呈现出人物行动的阻滞性。

《海鸥》不仅没有提供给观众一个完整的戏剧动作，乃至人们很难梳理出一个连贯统一的戏剧事件，而且人物的动作大都没有形成这个动作所指向的结果。特列勃列夫渴望艺术创新，醉心于创作出具有新的艺术形式之作，但到头来却仍然落入他一贯讨厌的陈规俗套之中，成为文学流行话语的俘虏，虽然终究获得了些许名声，但在文学创新道路上却一无所成；尼娜渴望成为著名的演员，但直至剧末，她仍然在做着无望然而却是执著的努力；特列勃列夫与尼娜的爱情、玛莎对特列勃列夫的依恋、特列勃列夫与母亲之间的爱与恨，均没有任何发展的结果。这是一出人的渴望一一破灭之戏。在《万尼亚舅舅》中，因人物行动的阻滞而造成的整部戏的静态效果更加明显，难怪当年老托尔斯泰会发出这样的不满的感叹：“《万尼亚舅舅》的戏在哪儿？整部戏都在原地踏步”。²托尔斯泰的感受是真实的。这出戏从舞台动作上来看，的确是在原地踏步：万尼亚对老教授谢列勃里亚科夫的不满虽然强烈，乃至在第三幕里竟然举枪向教授开火，但却打而不中，至剧末则又归于平静之心境。这种不满终究未能化成任何有积极效果的行动；索尼娅对阿斯特罗夫医生的恋情，以及万尼亚、教授之妻叶莲娜和阿斯特罗夫之间的三角恋情关系，也均未形成任何结果。第一幕与第四幕仿佛构成了一个圆圈，第四幕重又回到了第一幕的场景，人物均显示出原先的心境，仿佛其间什么也未曾发生过。《三姊妹》中，三位女主人公对莫斯科的向往贯穿全剧，“到莫斯科去”只能成为徒劳的空想而终究没有成为实际的行动，每一个人物的事业与爱情的梦想均以失望告终，以至于有学者认为，“三姊妹对问题的逃避态度是全剧的重要主题”。（Peace 1983：94）在《樱桃园》中，朗涅芙斯卡娅始终没能做出挽救庄园的实际行动，而只能成天耽于不切实际的幻想之中；洛巴辛与瓦丽娅之间的婚事也终因洛巴辛行动的“缺位”而不了了之。诚如叶尔米洛夫所言，“契诃夫的剧作不仅缺乏外部的变化，而且仿佛否定变化，有意强调出生活过程的不变性”（叶尔米洛夫 1957：224）。苏联戏剧理论家津格尔曼认为，“圆圈式的模式乃是契诃夫喜欢运用的戏剧动作结构方式”。（Зингерман 2001：130）这种圆圈式模式戏剧动作结构方式造成了人物行动不断地被阻滞，从而向观众展示了人物动作的无结果性，如当代俄罗斯学者波洛茨卡娅所言，“契诃夫剧本中的冲突最后是以独特的方式解决的，即什么都没有真正解决，每一个人都保持着原先的样子”。（Полоцкая 2004：164）这样，戏剧舞台的静态性得到突显。在这里，契诃夫以其自身的戏剧观，创造性地借鉴了莎士比亚的戏剧。“他将哈姆雷特式的非行动性人物从莎士比亚剧中的中心主人公扩充至剧中的各个人物”。（Зингерман 2001：61）这种方式更进一步加强了舞台的静态性。在契诃夫戏剧中，甚至连人物的语言都体现出延缓、停滞的特征。譬如，《三姊妹》中，安德列情绪激动地在三个妹妹面前替自己的妻子娜达莎辩护，责怪她们没有理解娜达莎善良的本性。可是，他的后半段话却又否定了前半段：“……但是，啊！我的上帝！（哭）我的亲爱的妹妹们呀。我的亲爱的好妹妹们，不要相信我这些话吧，不要相信我这些话……”（契诃夫 1980：314）在这里，安德列本想表达的意图被他的语言自行阻止了，意图的表达受到了阻滞。这一现象在契诃夫

戏剧中非常普遍。

人物行动的阻滞在契诃夫戏剧中往往与人物之间语言交流的阻滞联系在一起。契诃夫戏剧中人物之间语言交流的阻滞加剧了人物行动的延缓与停滞，从而减弱了舞台的动态性，增强了其静态的显现。《三姊妹》中，威尔什宁、屠森巴赫大段的抒情化议论几乎都是独白，难以与三姊妹的言语产生直接的关联；契布蒂金读着报纸所说的“巴尔扎克在别尔古切夫结的婚”这句话明显地阻隔了当时情境中人们的对话；《万尼亚舅舅》中，医生阿斯特罗夫临别前的一句台词“你想非洲的天气，在这个时候，不还是热得怕人吗？”（契诃夫 1980：239）显然与当时情境中任何一个人物语言的指向都没有关联，显得异常突兀；索尼娅、叶莲娜和万尼亚均无法与谢列勃里亚科夫教授进行顺畅的情感交流；《樱桃园》中，洛巴辛急切的建议始终无法真正进入朗涅芙斯卡娅与加耶夫兄妹俩的意识。洛巴辛焦急地等待兄妹俩的回答：“只要一个字！（恳求地）可是回答我呀！”（契诃夫 1980：370）可是加耶夫却打着哈欠，没头没脑地问：“说谁？”挽救庄园的行动就这样无限期地耽搁下来。在契诃夫的戏剧中，人物时常这样各说其事，而事件的进展便在人物间语言的种种阻隔中延缓下来，呈现出趋于静态的特征。

停顿是契诃夫戏剧中经常使用的艺术手段。契诃夫之所以在其剧本中无数次刻意使用这个提示语，自然是为了让人们充分去体味人物情感之间丰富的潜流，而从显在的舞台呈现这个角度来看，契诃夫剧本中频繁出现的人物言语的停顿的确起到了加强舞台静态性特质的功能。譬如，契诃夫剧本里众多的停顿或者对正在宣泄的情感、正在引向高潮的情绪起到平抑作用，以此来缓解情绪的高涨抑或情绪之间对立的激化，从而延缓了戏剧冲突进展的节奏，或者起到情绪的转化作用，将人物之间对话的紧张感破坏掉，从而也舒缓了矛盾的激化。比如，《海鸥》中，特里戈林在评价特列勃列夫的戏时，停顿一下，说：“这片湖水里，鱼一定很多的”。（契诃夫 1980：112）这里的停顿表明了人物话题的转换，这一转换既为我们去揣摩特里戈林对待那部形式新奇之戏的复杂心情提供了空间，也缓解了这一情境中人物间情绪的单向性发展。

人们常说契诃夫戏剧一个显著的艺术特征是抒情性。舞台抒情氛围的营造在契诃夫的戏剧中是与动作的阻滞、事件演进节奏的舒缓相配合的。飘散着淡淡哀愁的抒情气氛烘托出舞台的忧郁情调，使被不断阻滞的行动与冲突在确定的时空中停滞下来，与剧作家忧郁的抒情相交融，为观众提供了更为深广的感受的空间与时间，从而增强了观众对戏剧的静态体验。譬如，在《三姊妹》中，玛莎多次带着忧郁情绪重复的诗句“海岸上，生长着一棵橡树……”为三姊妹对莫斯科徒劳的向往平添上一层忧郁的情绪，感伤诗句的每次出现都能够引领观众去充分体验特定氛围中人物细微的情绪，而不是去关注事件的进展。玛莎与威尔什宁之间那没有具体意旨的声响交流“隆——咚——咚”“咚——咚”“啦——嗒——嗒”也是作为一个抒情因素，阻隔着人物彼此发出的思想火花相互碰擦，延缓了戏剧的节奏。在《万尼亚舅舅》第四幕中，当谢列勃里亚科夫教授与妻子叶莲娜终于离开了庄园，庄园的生活重又恢复到从前的样子时，老奶奶玛丽娜、索尼娅、万尼亚舅舅和他母亲玛丽娅各自说出的相同的台词“他们走了”营造出一种舒缓、感伤的抒情气氛，烘托渲染了舞台上此刻的静态效果。这句多次重复的台词，连同剧作家在括号中表现人物此刻的动作说明文字（玛丽娜“坐到圈椅上织毛袜”；索尼娅“擦拭眼睛”和“拿着墨水瓶去灌墨水”；玛丽娅“慢慢地走”，“坐下埋头读书”），构成一幅宁静的画面，促使人们去细细品味这平静之下掩盖着的涌动的潜流。同样，该剧剧中捷列金弹着吉他轻声哼唱，以及老奶奶玛丽娜召唤鸡群发出的声音，都增添了当下情境中的抒情因素，消磨、钝化了人物行动的外在冲突性，突显了舞台的静态特质，而结尾处索尼娅面对万尼亚舅舅发出的那一整段感伤的抒情，更是为全剧无果的时间流逝画上了一个忧郁的句号。在《樱桃园》结尾处，契诃夫写下了这段舞台说明文字：“远处，仿佛从天边传来了一种琴弦绷断似的声音，忧郁而缥缈地消逝了。又是一片寂静。打破这个寂静的，只有园子

的远处，斧子在砍伐树木的声音”。（契诃夫 1980：416）显然，契诃夫欲以抒情氛围的渲染消除庄园易主这一事件给人们留下的动态性印象，赋予动态性事件以静态性的审美观。

静态性不仅是契诃夫大型多幕剧的美学特征，它也存在於契诃夫的独幕轻松喜剧中。苏联学者巴别尔内总结了契诃夫独幕轻松喜剧与多幕剧之间的共同点：“戏剧性的获得不是靠行动自身，而是靠它的等待，靠戏剧性的‘不发展’”。（Паперный 1982：248）同样，静态性也不仅是契诃夫戏剧创作最高境界的美学特征，它也体现在契诃夫最高艺术水准的小说中。譬如，在《草原》中，作家对俄罗斯民族性的抒情哲理体悟隐藏在静态的自然描写中；在《带狗的女人》里，作家没有去刻意渲染婚外情所具有的风流浪漫的体验，却让男女主人公的孤独意识、对周围现实生活之荒诞性和虚伪性的体悟浇灭了婚外情本身所具有的热烈浪漫之火；在《带阁楼的房子》里，画家“我”与莉季娅的正面交锋消融在了“我”对热尼娅的思恋之中，动态的冲突于是被静态的抒情所取代，抒情诗化的叙述消解了主人公“我”与莉季娅的思想冲突，抒情氛围的营造融化了动态思想的冲突对立。可以说，契诃夫的戏剧与小说创作的最高艺术境界在这一点上是相通的。

2 静态性戏剧的艺术功能

静态性弱化了外在的戏剧动作，从而缓解了紧张显在的戏剧冲突。这是契诃夫戏剧观念的体现。他说过，“人们吃饭，仅仅是吃饭，可是在这时候他们的幸福形成了，或者他们的生活毁掉了。”（契诃夫 1997：379）这段话体现了契诃夫对欧洲传统戏剧过于张扬外部冲突的反感。于是，在《海鸥》里，特列勃列夫与母亲的冲突虽然有莎士比亚式的悲剧情愫，但最终在对艺术的体悟中消解，没有发展成《哈姆雷特》式的激情，而特列勃列夫的自杀也被放在了幕后；《万尼亚舅舅》中万尼亚与老教授的冲突也最终消融在平淡的庄园生活之中；《三姊妹》里姑嫂间的对抗始终被三姊妹对未来和莫斯科的徒然向往抑制着；小说《决斗》里，真正的决斗也终未到来。契诃夫静态性的作品中，人与人的对抗为他们之间的隔阂所替代。

人与人之间外在的冲突被契诃夫刻意淡化了，而内在的冲突则在另一层面上得以深化，即更具形而上色彩和抒情哲理意味的人与环境、人与时间的冲突。这是契诃夫戏剧静态性特质的内在本质意义。而戏剧冲突的这一转化是契诃夫对 20 世纪戏剧发展的贡献所在，诚如童道明先生所言，“契诃夫之所以比 19 世纪末曾经较他更出名的同行（易卜生）更有资格充当新戏剧的前驱人物，就因为正是契诃夫在世界戏剧史上第一个用一种全新的戏剧冲突取代了‘人与人的冲突’模式”。（童道明 1992：14）在《樱桃园》这部戏里，樱桃园固然富有诗意，但它的失去是必然的，女主人朗涅芙斯卡娅固然懂得美，但她终究无法挽救庄园。在人与环境、时间的对抗中，人是渺小的，正如《万尼亚舅舅》中万尼亚和索尼娅注定要在乡间默默劳作，阿斯特罗夫医生注定要与孤独为伴；正如《三姊妹》中充满幻想的三姊妹注定无法回到莫斯科。契诃夫静态戏剧突出了人在时间与环境面前的无可作为。这决定了契诃夫静态戏剧忧郁的基调。契诃夫艺术世界的魅力就来自于对静态性所包含的犹豫情绪的艺术表达。在《樱桃园》里，作家不是为庄园的消失而忧郁，而是为人无法去阻止这种消失而忧郁，人类的进步竟以美的失落为代价，这就是人类的命运，这就是人与时间和环境相冲突的必然结果。从契诃夫的静态戏剧中，可以品出契诃夫对人的荒诞的生存状况的忧虑与无奈。

契诃夫对“人在时间面前的无奈”这一主题的深刻领悟，使他对机械进步观持怀疑态度，尽管契诃夫在理性上自觉地崇尚科学与进步；尽管他心中仍保留有一丝理性之光，保留着一种连他自己都未必明了的模糊的宗教精神。应该讲，契诃夫虽然作为一名自觉崇尚科学理性的作家，将对人类未来的美好期待写进了他的作品中（如《三姊妹》），但他对生活的艺术感悟，他的作品中最有生命力的艺术构成，则体现出叔本华式的悲观性，如同现实生活中的契诃夫是积极参与社会公益事业的人，甚至也赞同托尔斯泰的“小事论”，但在小说《带阁楼

的房子》里，却无法判定他站在女主人公莉季娅的立场上。故人们常说，契诃夫的作品透出一股冷酷的绝望情绪。而正是这种对机械进步观的怀疑，使契诃夫怀疑人的自觉行动的价值与意义，深信人在时间面前一切行动的徒劳。故他刻意消解了作品中人物行动的积极意义，让人们体味出时间的力量对人的行动的消解。因此，在契诃夫的戏剧中（其实小说中亦如此），“时间的力量”成为一个极其重要的内在主题，由于“时间的力量”消解了人物行动的逻辑，摧毁了人们对人的积极有效之行动的信心，因此，它从根本上决定了契诃夫戏剧静态性美学特质的生成。在契诃夫戏剧人物的语言和戏剧结构中，“时间的流动的实现是在事件之外的，因为事件本身仅仅是偶然，不构成戏剧”。（Зингерман 2001：14）时间的流动本身成为戏剧“去事件化”后所留下的最为本质的内涵。所以，可以发现，契诃夫戏剧中的主人公们在谈及自己的过去时，不像古典戏剧中的人物那样，对自己过去所成就的事业，对自己的壮举，抑或对自己悲壮的行为感慨唏嘘，他们往往不去回忆发生了什么，而是仅仅回忆有多少岁月流逝了。《万尼亚舅舅》中阿斯特罗夫医生、《三姊妹》中女主人公们对过去的追忆，正是体现了人在岁月流逝面前的感伤与无奈。由此，苏联戏剧理论家津格尔曼指出，“若用传统眼光看待契诃夫戏剧中的‘事件’，则实际上谈的是‘情节剧’，而实际上，事件与人类生活的时间之关系才是契诃夫对戏剧事件的独特看法”。（Зингерман 2001：18）

既然人在时间的虚无面前无可作为；既然人无法摆脱时间的主宰，无法逃离时间的魔杖，面对时间的长河，人只能放弃徒劳无益的行动。他所唯一能做的也只有等待。因此不难理解，为什么“等待”会成为契诃夫戏剧中一个基本的主题。不仅《三姊妹》突显了“等待”的主题，这一主题也隐藏在《海鸥》、《万尼亚舅舅》和《樱桃园》中。美国戏剧史家皮特·斯托维尔正确地指出，“契诃夫印象主义戏剧最本质的特点就在于表现了人们在静止的时间里的等待”。（Stowell 1980：61）所谓静止的时间，是指在契诃夫戏剧中，过去、现在与将来在人物的等待中连成一线，在这条时间的索链上，又恰恰是现在时段是呈过渡性的，更多地体现出与过去和将来的紧密联系。于是，这条时间的链索将等待中的人抛向了永恒，抛向了缓缓流动的时间，如津格尔曼所言，“在契诃夫戏剧的结尾处，戏剧事件渐渐熄灭，留下主人公停滞在日常生活中，面向永恒和缓缓流动的时间”。（Зингерман 2001：27）而时间这种永恒的缓缓流动，否定了事件激烈的转折与变动，于是，契诃夫的戏剧便呈现出非完整性的叙述模式。苏联戏剧史家莎赫——阿齐佐娃认为，“契诃夫戏剧的第一幕仿佛是尾声，而第四幕则仿佛是下一部未写出之剧的序曲”。（Шах-Азизова 1966：134）即是说，契诃夫戏剧非完整性叙述模式使戏剧事件、人物动作消融在了时间的流逝中，成为不间断的时间之长河中偶然任意的切面。时间的主体性掌控了事件与人物的主体性。事件与人物的能动的发展被否定了，时间成为主人。

3 静态性戏剧的影响

自 19 世纪末以来，静态化是戏剧发展的一个趋势。易卜生作为 19 世纪末欧洲剧坛影响力最大的剧作家，其戏剧创作中已经开始显示出从动态向静态演化的苗头。如果说他创作中期的社会问题剧《玩偶之家》、《人民公敌》、《社会支柱》等作品还具有比较明显的动态性的话，那么在其后期创作的《野鸭》中，静态性特征已初见端倪。契诃夫当年基本上是以否定的态度来看待易卜生的戏剧的，这主要是源自两人不同的戏剧观，即对戏剧冲突的表现形式有不同的偏好。但他对易卜生的否定主要是针对那几部社会问题剧的。其实，易卜生晚期戏剧创作的变化已经与后来契诃夫的戏剧观念相差无几了，《野鸭》对契诃夫戏剧创作的影响是非常明显的。这正说明了从晚期的易卜生到契诃夫所显示出的戏剧发展的总体趋势。进入 20 世纪后，这一趋势更加鲜明。譬如，尤金·奥尼尔作为美国 20 世纪最杰出的剧作家之一，其戏剧创作的演变亦显示出这一特点。如果说《天边外》、《榆树下的欲望》等作品的戏剧冲突具有鲜明的动态性特点的话，那么到了《进入黑夜的漫漫旅程》，其戏剧冲突的静态化特征已相当明显，剧作家更加致力于对静态化之下人的内心世界微妙变化的细腻捕捉。

20 世纪中叶产生的荒诞派戏剧则更具静态化特质。波洛茨卡娅认为，“荒诞派将契诃夫戏剧动作的缓慢发展到极致”。（Полоцкая 2004：201）而这也体现了契诃夫对荒诞派戏剧的影响，如皮特·斯托维尔所言，“‘安静’场面的艺术处理是杰姆逊和契诃夫作为印象主义大师的共同之处。这一点后来在贝克特那里得到发展”。（Stowell 1980：31）贝克特的《等待戈多》里，两个流浪汉在舞台上的毫无逻辑联系的只言片语支撑起整部戏的结构，其静态性特质非常显著；尤奈斯库的《椅子》、《秃头歌女》也几乎取消了所有外在的戏剧动作，突显出舞台的静态性。而荒诞派戏剧家对戏剧静态性的自觉追求恰恰与他们对契诃夫的理解联系在一起，即从契诃夫戏剧中读出了人在时间面前的无奈。荒诞派戏剧家以前所未有的悲凉、绝望的心境面对当代的世界，他们所欲表现的，正是人类面对无法操控的命运时的无奈与绝望。从这里可以悟出他们与契诃夫之间的内在联系。尤奈斯库在谈到《樱桃园》对他的启发时说：“《樱桃园》揭示的真正主题和真实的内容并不是某个社会的崩溃、瓦解或衰亡，确切地讲，是这些人物在时间长河中的衰亡，是人在历史长河中的消亡，而这种消亡对整个历史来说才是真实的，因为我们每个人都将要被时间所消灭”³应该说，尤奈斯库对《樱桃园》悲喜剧主题的感悟更接近契诃夫的本意。荒诞派戏剧家将契诃夫静态戏剧所包含的深沉内在的喜剧精神延续至对 20 世纪人类生存境遇更加冷酷的反思当中：在尤奈斯库的《椅子》里，可以体悟到人生的探索与追求的徒劳性；在《秃头歌女》中，契诃夫戏剧里人与人之间语言交流的“阻滞”更加荒诞化地表现为语言交际的彻底失败、人与人沟通的彻底无望。在贝克特的《等待戈多》中，可以看到当代人对自己生存于其中的世界，对自己命运的一无所知，可以窥视到人类在一个荒诞的宇宙中的尴尬处境。贝克特将契诃夫的《三姊妹》中的等待主题更加抽象化、形而上地表现为人对主宰其命运的时间的无奈，如罗伯·吉尔曼所言，“等待，即生活，本来就没有意义”。⁴荒诞派戏剧家以荒诞的形式，将时间统治下人的行动的意义彻底地消解掉，在他们刻意追求的舞台静态画面中，包含着对当年契诃夫忧郁无奈之感的当代回应。

虽然中国现代剧作家因为中国特定的政治——历史——文化环境之故，无法深入地领悟契诃夫的荒诞精神，但他们戏剧创作的发展同样受到了契诃夫静态戏剧的影响。众所周知，曹禺最初是受易卜生的影响，其成名作《雷雨》体现了古希腊命运悲剧与易卜生戏剧风格的结合。而他创作风格的转变恰恰是从接受契诃夫开始的。这是学界之共识。从《日出》到《北京人》，曹禺渐渐完成了他的艺术风格的转型。而在这一转型过程中，戏剧动作静态化的增强是非常显著的。标志着艺术风格转型完成之作的《北京人》之所以被认为最具契诃夫风格，与该剧静态的舞台显现有直接的关系。

由此，我们可以认为，契诃夫戏剧的静态性是他对 20 世纪以来世界戏剧发展产生影响的一个重要方面。

附注

1 关于“静态戏剧”，可参阅陈世雄：《现代欧美戏剧史》，第 204 页。成都：四川教育出版社，1999 年。

2 参见 Чехов и театральное искусство. Ленинград: Ленинградский университет. 1985. Стр. 153.

3 参见黄晋凯主编：《荒诞派戏剧》，第 76 页。北京：中国人民大学出版社，1996 年。

4 参见《荒诞派戏剧集》，第 6 页。上海：上海译文出版社，1980 年。

参考文献

[1]Бродская. Г. 2000 Алексеев-Станиславский, Чехов и другие: Вишнёвосадская эпопея[М]. Т. 2. Москва: АГРАФ.

- [2]Зингерман. Б. 2001 Театр Чехов и его мировое значение[M]. Москва: Рик русанова.
- [3]Паперный З. 1982 Вопреки всем правилам ...: Пьеса и водевили Чехова[M]. Москва: Искусство.
- [4]Полоцкая Э. 2004 Вишнёвый сад: жизнь во времени[M]. Москва: Наука.
- [5]Толстая Е. 2002 Поэтика раздражения[M]. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- [6]Шах-Азизова 1966 Чехов и западно-европейская драма его времени[M]. Москва: Наука.
- [7]Peace R. 1983 A Study of the Four Major Plays[M]. New Haven and London: Yale University Press.
- [8]Stowell P. 1980 Literary Impressionism, James and Chekhov[M]. Georgia: University of Georgia Press.
- [9]弗·叶尔米洛夫 1957 论契诃夫的戏剧创作(张守慎译)[M], 北京: 作家出版社。
- [10]契诃夫 1980 契诃夫戏剧集(焦菊隐译)[M], 上海: 上海译文出版社。
- [11]契诃夫 1997 契诃夫论文学(汝龙译)[M], 合肥: 安徽文艺出版社。
- [12]童道明 1992 契诃夫与 20 世纪现代戏剧[J], 外国文学评论, 第 3 期。

Chekhov's Static Plays

DONG Xiao

(Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: Chekhov achieves the maturity of his plays by making them static, an artistic expression uniquely acquired by Chekhov. The static quality of his plays has the features of his characters incapable of taking action, of the verbal communications made ineffective and of the staging set off by contrast in a lyrical atmosphere. By making the play static, Chekhov emphasizes less on the external conflict between the characters, but more on the conflict between man and his environment or that between man and time, which of those are taken as the essence of Chekhov's static play. Chekhov deserves the respect of the world for his contribution to the 20th century world of drama by the static quality of his plays.

Key words: Chekhov; static play; absurdity

收稿日期: 2010-01-08

作者简介: 董晓(1968-), 江苏南京人, 文学博士, 硕士生导师, 南京大学文学院教授。主要研究方向: 俄罗斯文学及中俄文学关系。

[责任编辑: 刘 锟]