

论夏衍对契诃夫静态戏剧的接受

——以“一个问题”和“两次转向”为纲

程少波

内容提要 学界公认夏衍曾接受契诃夫静态戏剧影响而作成《上海屋檐下》，不过，夏衍尽管在文学评论中多次提到契诃夫的戏剧，但对于“契诃夫影响说”总是予以否认，宁愿称其受到曹禺《雷雨》的影响；而将夏衍誉作“中国的契诃夫”的曹禺却直接承认《北京人》就是摹仿契诃夫静态戏剧所作。以《上海屋檐下》为轴，可清晰发现夏衍的戏剧创作存在前后两次转向，分别表现为摹仿静态戏剧和将静态性本土化。借助焦菊隐的分析可以发现，从《上海屋檐下》到《心防》《愁城记》《法西斯细菌》《芳草天涯》，夏衍将契诃夫戏剧中停顿、象征性等手法内化，营造“忧郁的喜剧”的氛围，通过描写平凡人物的平凡生活，结合情节剧和传统戏曲的艺术手法，形成了以契诃夫静态性为核心特点的半静态性现实主义，这也是夏衍反对“契诃夫影响说”的根本原因。

关键词 夏衍；静态戏剧；契诃夫；戏剧民族化

一 夏衍与曹禺对契诃夫的接受： “一个问题”和“两次转向”

一直以来，夏衍与曹禺对契诃夫静态性戏剧的接受存在错综复杂的“一个问题”。与夏衍私交甚密的著名演员吕恩曾提及，早在解放前，曹禺就提出并将夏衍这一“中国的契诃夫”的称号定调^[1]。曹禺在20世纪80年代谈论夏衍的创作风格时，重提了“中国的契诃夫”这一称呼，尽管他紧接着指出“中国的契诃夫”的不准确性，但是夏衍戏剧与契诃夫戏剧的联系就从80年代开始，伴随着中国契诃夫研究的新热潮，进一步成为学界约定俗成的范式和“真理”。80年代对于契诃夫与曹禺夏衍戏剧的比较研究蔚为大观，从陈世雄对“静态戏剧”的定调，再到王文英、朱栋霖、董健、童道明等人的探索，以及新世纪以来董晓对契诃夫戏剧风格的总结，以至于国内后续的研究也遵循同样的范式，谈及契诃夫与中国戏剧则必言及且只言及

夏衍的《上海屋檐下》和曹禺的《北京人》。甚至一些海外学者的影响研究也延续相似的路径，如莫斯科国立大学李翔的《夏衍戏剧中的契诃夫传统》（Традиция чеховских образов в пьесах Ся Яня）一文。如若契诃夫戏剧的静态风格并入了夏衍与曹禺的肌理，那么学界自然也不会只将《上海屋檐下》和《北京人》作为契诃夫戏剧影响中国的一个惯性的烙印。而实际上，夏衍对契诃夫影响说的态度与学界的研究期待大相径庭，他从未承认过契诃夫对自己产生了多么深的影响，反而是将夏衍誉为“中国的契诃夫”的曹禺却屡次发自肺腑地谈及契诃夫戏剧对其戏剧创作转变的深刻作用。

不妨先来看看曹禺对契诃夫的品评。尽管《雷雨》大获成功，曹禺却意识到自己犯了“重描”（over-emphasis）的毛病，便想起契诃夫《三姊妹》“平淡的结构、没有什么起伏生展的剧情人物”竟能牢牢抓住自己魂魄的阅读体验，进而他在《〈日出〉跋》中直言自己的转变是向契诃夫学习，“拜一个伟大的老师，低首下气做一个低劣的学

徒”^[2]。1936年问世的剧本《日出》中，曹禺舍弃了三一律的矛盾冲突，转用“截断面的描写”，减少故事的冲突和起伏，更加贴切地反映生活的日常性和琐碎性。曹禺于1962年在和青年剧作者的谈话中详细地分析了《海鸥》的艺术特色，直言自己是从契诃夫的《海鸥》中学到了“停顿”“象征性”与“虚写法”，这足见曹禺对契诃夫之喜爱、契诃夫静态戏剧对曹禺创作影响之深^[3]。1982年，曹禺再次谈及《三姊妹》等对他的《北京人》的直接影响。在《和剧作家们谈读书和写作》的发言记录中，曹禺坦言：“对我影响较大的另一个剧作家是契诃夫……他教我懂得艺术上的平淡，一个戏不要写得那么张牙舞爪，在平淡的人生的铺述中照样有吸引人的东西……我写的《北京人》在风格上确实受契诃夫的影响……我还想请大家再读读契诃夫的《樱桃园》。”^[4]曹禺对契诃夫的喜爱人尽皆知，他不仅为此自学俄文，同时还习惯在旅途中反复阅读契诃夫的《三姊妹》等戏剧作品，甚至将最喜欢的段落背诵下来，以达到“潜移默化，真正吸收这个作家的长处”的效果^[5]。

相比之下，夏衍对契诃夫的态度一直暧昧不清。夏衍在20世纪20年代开始阅读契诃夫等人的作品。夏衍曾回忆：“一九二二年和二三年，主要读的文学书，如狄更斯、莫泊桑、左拉等，后来又读了屠格涅夫、契诃夫……读的数量也很不少。”^[6]在夏衍的文学评论和回忆中，他曾直接提及阅读或观演过《樱桃园》《万尼亚舅舅》《海鸥》等契诃夫的静态戏剧。最终，他“意外地被易卜生、沁弧（即约翰·辛格）、契诃夫的剧本迷住了”^[7]。但在一个暑假之后，作为工科大学生的他渐渐对契诃夫等作品中“软弱、懒散而又充满了哀愁的人物感到厌倦了”，因此找到了高尔基的《夜店》和《母亲》^[8]。

在创作《上海屋檐下》之前，夏衍创作的大多是以传统戏剧冲突为主导的情节剧。但在1937年，夏衍表明“在写作上有了痛切的反省”，进而要“改变那种戏作的态度”“更沉潜地学习更写实的方法”^[9]。由此可知，夏衍在《上海屋檐下》中所做出的深刻转变是学习效仿后的有意为之，但他并不承认效仿对象是契诃夫的静态戏剧。不仅如

此，1957年，夏衍在《〈上海屋檐下〉后记》中居然表明《上海屋檐下》的“现实主义创作转变”是受到了曹禺《雷雨》和《原野》的影响^[10]。如果说夏衍否认“契诃夫影响说”还有争议可言——因其在创作《上海屋檐下》前就表明了对契诃夫摇摆的态度，但作为传统情节剧代表的《雷雨》和《原野》则断然不能成为静态风格戏剧《上海屋檐下》的影响来源。因此，这番话不难生发出两个问题：

一是夏衍为何要否认契诃夫戏剧对他的影响？事实表明契诃夫的静态戏剧确实对夏衍的创作生涯产生了相当的烙印。夏衍不止一次谈到对契诃夫的理解。1940年，夏衍在广西艺术馆的讲演中称赞了契诃夫和易卜生“写预备”的必要性。他以《樱桃园》为例，称《樱桃园》一开头就能让人清楚知道开幕之前的和将要发生的事^[11]。1944年的《柴霍甫为什么讨厌留声机》中，夏衍以契诃夫为例，反对文学成为政治的传声筒。甚至在《旧家的火葬》这样的文学随笔中，听闻敌伪老家被游击队烧毁的消息后，夏衍也联想到了《樱桃园》中伐木的丁丁声。最直接的例证还是夏衍在《懒寻旧梦录》中的自白：因自己在写《旧家的火葬》，故想直接摹仿《樱桃园》那样写一个以沈应才和夏衍家兴衰为主线的剧本，夏衍还曾拟过一个三幕剧的提纲^[12]。因此，认为夏衍不曾受到过契诃夫戏剧的影响，这是不符合事实的。

二是夏衍为何认为曹禺的《雷雨》《原野》是《上海屋檐下》的创作来源？从艺术风格上，作为情节剧的《雷雨》与静态风格的《上海屋檐下》形成了天然的区隔；从创作时间上来讲，1937年8月《文丛》第5期连载完毕的《原野》不大可能影响到自1937年年初开始创作、6月底定稿的《上海屋檐下》。相比之下，《日出》的影响则更有可能。但夏衍不仅没有谈到《日出》的影响，甚至还在1940年批评过《日出》。一直以来批评界都存在对曹禺《日出》第三幕的非议，认为其“多余”，与第一、二、四幕格格不入，加入第三幕后则将独幕剧“硬凑”成了多幕剧。夏衍的公开批评也与主流看法大体一致。他认为，“曹禺《日出》的第三幕就是全剧的多余部分，无论从结构上或对话上说，都是应当断然割爱的……材料的堆积决不

是艺术品，只有经过作者的消化成为血肉的创作才是”^[13]。但曹禺反而最喜爱《日出》的第三幕，认为只有第三幕才能表现曹禺不突出主要人物、不突出主要动作、描写生活中的人、从生活中寻求材料的现实主义创作观。第三幕是《日出》的“心脏”，在曹禺看来，不如删去其他三幕而只保留第三幕^[14]。曹禺承认《日出》是挪用契诃夫静态性观念的一次尝试，夏衍却对第三幕多有贬抑，同时也并未提及《日出》的静态风格。

由此观之，曹禺更直接地吸收契诃夫静态戏剧的创作手法，也更接近所谓的“中国的契诃夫”。而从影响研究的角度不难发现，曹禺和夏衍对契诃夫静态戏剧的接受都具有清晰的时段性，《上海屋檐下》和《北京人》既是二人学习契诃夫静态戏剧的直接摹仿之作，也代表这两部作品成为他们戏剧创作生涯各自的转折点。

胡星亮曾提出夏衍在《上海屋檐下》前后存在两次创作转向^[15]，但并未注意到契诃夫静态戏剧在转向中的重要性。曹禺对契诃夫戏剧的接受历程与夏衍高度相似，二人的两次转向以模仿契诃夫静态戏剧的《上海屋檐下》与《北京人》为轴，第一次转向表现为放弃情节剧的窠臼而转向契诃夫静态戏剧，第二次转向表现为借助中国传统戏曲将静态戏剧手法个人化、本土化。

夏衍的第一次转向并非空穴来风。在1937年5月署名韦春亩的戏剧评论《对于春季联合公演的一些杂感》中，夏衍严厉批评了此次联合公演，认为失败的原因之一就是以《春风秋雨》为代表的戏剧“一方面企图用写实的手法来描写人物的个性和戏剧的环境，却不能割爱利用一切可能来象征、影射，乃至讽刺眼前时事的机会”（这种倾向在《赛金花》中很显著）^[16]。夏衍认为《春风秋雨》等戏剧的失败是因为进步的写实层面的借题发挥，且同时在写实与象征的手法上造成了割裂；而出色的表演则应该从现实人生里去体会，使表情动作从各种不同人物的内心流露表现，向生活的千万活标本中的谈话、动作、姿态学习。由此可知，化名韦春亩的夏衍也对自己先前创作的《赛金花》《秋瑾》提出了自我批评，因这些戏剧带有浓厚的情节剧气息。自《上海屋檐下》始，夏衍便大胆地“完全不

考虑中国舞台艺术的传统和西洋话剧的规律”，《上海屋檐下》成为他创作生涯中一部尤其独特的作品^[17]。

在《上海屋檐下》之后的《一年间》《心防》《愁城记》《法西斯细菌》等戏剧中，静态戏剧因素最终完全服务于政治性诉求。例如《冬夜》借静江写抗日战争中日本民众的反战立场，《法西斯细菌》写战争风云中知识分子的政治觉醒，《芳草天涯》写日常生活与战争双重压迫下错位的爱情——这些戏剧的处理手法虽与《上海屋檐下》相似，但本质上截然不同。类似的现象也发生在曹禺《北京人》这一轴心两端。由此，《上海屋檐下》和《北京人》似乎成为了二人创作历程中各自拥有的一块“孤岛”，表现出决绝地抛弃先前戏剧创作经验的态度，也标志着二人竭力向契诃夫静态戏剧靠近。如果说《都会的一角》《日出》是二人初次的尝试，那么二人的艺术转向就是20世纪80年代以来诸多学者只重点分析《上海屋檐下》与《北京人》的原因。这不得不让人发问，《上海屋檐下》与《北京人》中独具特色的“静态性”因素为何迥然不同，且在转向后迅速冲淡？这与夏衍和曹禺戏剧的第二次转向相关。

夏衍本人在1957年以“曹禺影响说”作为“契诃夫影响说”的挡箭牌，其中有时代因素的影响，并不能就此认为夏衍的第二次转向真的完全来自曹禺^[18]。不过，对“曹禺影响说”的否定并不能直接证明“契诃夫影响说”的成立，原因就在于夏衍确实因自身的政治倾向而无意中与契诃夫拉开距离。《上海屋檐下》中歌声起、歌声收的环形结构在《“七二八”的那一天》和《咱们要反攻》中再次使用。夏衍使用爱国题材的合唱呼告作为结尾，政治宣传的意图十分明显。夏衍对革命有着极高的觉悟和热情，《赛金花》《秋瑾》等都是作者从事地下工作期间抽空写成的。《上海屋檐下》中“救国家”的合唱结尾与剧中的静态性风格差别很大。夏衍于1947年发表的《从〈樱桃园〉说起》将《樱桃园》的戏剧内涵解释为地主阶级的退场和工农革命的展开，却只字未提《樱桃园》的艺术性^[19]。故曹禺认为，相比于契诃夫，夏衍因坚定的革命性而更加接近对人性的描写^[20]。

因此，夏衍进行过一次完全抛弃旧有戏剧范式的尝试后，摹仿契诃夫戏剧的激情逐渐褪去，戏剧创作终将回溯到本土化的结合之中，第一次转向的决绝倾向势必导致夏衍与曹禺的第二次转向。旅居桂林期间，夏衍受邀创作剧本《一年间》，目的是为了贯彻“描写旧时代的变质和没落，新时代的诞生和成长”这一艺术工作者当前的主题^[21]。在抗日救亡的浪潮中，以及在桂林“救亡日报事件”等一系列社会事件的影响下，夏衍作品的政治性不断增强。在1940年夏衍《给一个战地戏剧工作者的信》中，夏衍直陈，“抗战中再没有人提倡什么为‘艺术而艺术’的艺术了，艺术是一种工具”^[22]。因此在《上海屋檐下》后，《一年间》《法西斯细菌》《芳草天涯》等带有“半静态性”风格的作品就相继诞生了。

二 静态的影响：夏衍戏剧的静态形式与内容

1940年，夏衍在《〈小市民〉后记》中表明，《都会的一角》《重逢》（即《上海屋檐下》）《一年间》《赎罪》《愁城记》都是描写“小市民”的东西，他也要将小市民戏继续写下去^[23]。1941年，夏衍在《谈〈心防〉演出》中说，“《心防》写成后，我自己打量了一下，觉得是‘轻描淡写’了些，还是由于我自己已成了癖的缘故”——“平凡的戏很热闹，沉默的戏很生动”既是《心防》演出带给夏衍的最大印象，也是夏衍希望达到的戏剧效果^[24]。从文本细读的角度考量，夏衍戏剧与契诃夫戏剧在形式和内容上都聚焦日常生活中的平凡人物，大量使用淡化的故事冲突、失败的人物交流等静态性手法；而静态形式又必定产生对应的内容母题，如圆圈化的生活事件、生活的庸俗与不能忍受等。这样的生活困境正是由无法做出任何改变的、行动阻滞的主人公所导致的。静态戏剧的人物自然会在无法解决的生活困境中成为平庸的个体，不可避免地带有忧郁的人物气质，最终产生反讽的喜剧效果。

苏联学者津格尔曼曾言，静态性戏剧采用的是一种圆圈式结构^[25]。淡化的故事冲突表现为描写

平凡生活中的平凡人物，这种转变以《上海屋檐下》为标志。在《都会的一角》《上海屋檐下》等戏剧中，故事情节大体上没有实质的突破，人物关系没有进一步发展。《上海屋檐下》的人物始终处在停滞状态，没有任何程度的成长，刚到上海的黄家楣老父亲再次回到了乡下，“李陵碑”继续过着疯疯癫癫的生活，施小宝只能继续过着出卖肉体的生活，黄家楣仍旧维持着失业。如同契诃夫的静态戏剧一样，黄父的到来、匡复的闯入等只不过是日常生活中的一个小插曲，最后终将复归平静，所有人的处境都是在原地踏步，窘境都没有得到解决。《法西斯细菌》中，主人公俞实夫的成长非常缓慢。前三幕借助描写日常生活鸡毛蒜皮的琐事，表现俞实夫仍抱有“科学无国界”的幻想。《芳草天涯》同样没有过火的情节冲突，在日常情节中，尚志恢和妻子的争吵、与孟小云的情愫都在敌机的盘旋和轰炸声中无疾而终。而只有在政治倾向中（如《法西斯细菌》第四幕和第五幕），人物才能获得成长，故事才能得到推动。在其他作品中，这样的创作模式被原封不动地复制，《芳草天涯》中桂林遭到敌军轰炸这一情节成为夏衍淡化故事情节的静态部分与政治性部分的分野。

人物交流的失败不仅是静态戏剧日常性的典型特征，更是行动阻滞的重要原因和表现。《上海屋檐下》中，人物的对话展现出“鸡同鸭讲”的众声喧哗，故事中出现了三次没有结果的争吵。《心防》中，当沈一沧认为刘浩如未必能在上海呆下去时，刘浩如用答非所问回应了这一生死攸关的话题，亦如《樱桃园》中柳苞夫用逃避来回应罗巴辛的出租建议。《芳草天涯》中，孟太太的脾气“是常常不能倾听旁人的话的，只管自己说”，这样“中国式”的失败交流也鲜明地发生在尚志恢和石咏芬的争吵中：

石咏芬 你要我去种地，当兵？

尚志恢 好人受罪，坏人享福，这本来是不合理的现象，为了要——

石咏芬 你说我要享福？你说我不是好人？

尚志恢 我，我没有这个意思。听我说，为了要不让这种情形继续下去，所以今天我们得吃苦，受罪，做点有益的工作。

石咏芬 工作？你做了什么工作？你的工作有了什么好处？连自己的饭也吃不饱，还说工作？^[26]

焦菊隐同样读出了契诃夫戏剧中人物交流失败的本质。他在《〈樱桃园〉译后记》中举例，所谓的互相安慰实际上是自说自话，其本质只是满足个体的发泄欲^[27]。夏衍产生颇多感触的《樱桃园》一剧则能清晰地表现契诃夫对人们日常真实对话的还原：

杜尼亚莎 我们那个管家叶比霍多夫，在复活节那个星期里，向我求婚了呢。

安妮雅 你的脑子里总是这一套……我的头发夹子都掉光了。

杜尼亚莎 我可不知道怎么办才好啦。他爱我，啊，多么爱我呀！

安妮雅 我的屋子，我的窗户，都象我从来没有离开过似的，还是那样啊！我又回到家里来了！明天早晨，我一醒，就要跑到园子里去……^[28]

静态戏剧常使用停顿的手法。停顿是一种包孕性时刻，是对即将爆发出的情感的缓滞和延长，是暴风雨来临前的片刻宁静。契诃夫的停顿技巧影响了夏衍的戏剧创作。夏衍的戏剧作品中，“停顿”后紧接着的要么是生活化的鸡同鸭讲、缄默不语后新话题的开始，要么是对停顿前情感的蓄积。《上海屋檐下》中，窘困的黄家楣夫妇谈及孩子的金锁片被变卖，黄家楣陷入了长时间的停顿不语，在下一刻黄家楣的情感果然迎来了爆发，对桂芬发出了“你以为我永远也不会有事做吗”的质问^[29]。第二幕中，彩玉的停顿也引发了她最长篇幅的个人独白^[30]。夏衍于1941年发表的《冬夜》标志着他对契诃夫停顿手法的彻底理解。此简短的独幕剧一共出现八次“无言”：

吉村谦二（静了一下）怪啦，为什么——（望着静江）连小孩们也知道了。

静江（无言）

……

吉村谦二 别这么说。可是，杉本的事，为什么连小孩——也知道啦？

静江 嗯……（无言）

吉村谦二（另找话题）你的病怎么样？咳嗽好一点了？

……

吉村谦二 真麻烦啦，……这样没有，那样没有，现在连水也没有了。这时世，真是。

静江（无言）

吉村谦二 天老爷也像在跟人开玩笑，整整的五个月不下雨，这样的天气，要是有什么火灾，那可够瞧啦。^[31]

除了“无言”与“沉默”，夏衍还在《冬夜》等戏剧中采用“哑场”等手法切断戏剧间的连贯关系，这使戏剧中人物的交流停滞，延长了人物内心的矛盾时间。生活化的内容中，氤氲着淡淡的哀伤氛围。

象征性同样是静态抒情的一個必要条件，环境的营造和事件状态互为表里，塑造出静态人物的生存状态。《上海屋檐下》的故事场所设在上海常见的小弄堂中。夏衍强调，“这是一个郁闷得使人不舒服的黄梅时节”，细雨不仅整场在下，低气压也让住户们“忧郁、焦躁、性急”^[32]。第二幕中短暂的云开见日也是为了之后突然的暴雨准备的。暴雨还将赵妻原本没晾成的衣服打湿，使“窝火”在无形中伸张。“雨”作为具有象征意义的意象和场景，一方面能够充当表现人物的媒介，反衬出赵振宇的米考伯型乐天主义者形象^[33]。“雨”还作为阻滞人物行动的客观道具，让原本琐碎生厌的家务活更加生厌。小人物最基本的行动都受到破坏，更不必谈他们的“大事业”了。黄家楣为了证明“大城市”上海相比老家的优越，欲带父观看电影《火烧红莲寺》。但这一愿望也为连绵的雨所破坏。这也暗示了以黄家楣为代表的知识分子的时代僵局。《愁城记》中的飞机声与暴雨声，《心防》中的飞机声，《水乡吟》的雨夜，以及《法西斯细菌》中暖意晴朗的秋日清晨和让人惴惴不安的炮火声，这些象征性环境与人物的生存状态相照应。曹禺曾认为，契诃夫善用外部环境来烘托人物内在的感情（如《海鸥》第四幕中特里波列夫回到舅舅家后意蕴深长的氛围感）；停顿中包含大量含蓄、诗意与潜台词——这些都与莎剧或易卜生剧截然不同^[34]。夏衍的剧作也清晰地显示它们与传统情节

剧的差异。

静态性戏剧的最本质特征则表现为忧郁的喜剧氛围。一直以来，中外评论家都曾读过契诃夫戏剧淡淡的哀婉氛围和悲喜剧交织的独特特征。夏衍的戏剧同契诃夫的戏剧一样，都是“忧郁的喜剧”。澳大利亚学者维克多·埃梅里亚诺（Victor Emeljanow）认为契诃夫的幽默比莫泊桑更忧郁，悲观主义比莫泊桑更浓郁，原因是契诃夫更加冷静^[35]。契诃夫借助忧郁的喜剧性，在冷峻视角下表现出人生之荒诞和生活之庸俗。但雷蒙德·威廉斯在《现代悲剧》中却将契诃夫的戏剧划入悲剧这一范畴中。可契诃夫坚持认为，《三姊妹》和《樱桃园》是“快活的喜剧”，“几乎是通俗喜剧”，斯坦尼斯拉夫斯基从未见契诃夫如此执拗过^[36]。这也是困扰学界多年的契诃夫戏剧“体裁之谜”。

无独有偶，曹禺、夏衍都认为他们的“静态作品”是“喜剧”。在《〈小市民〉后记》中，夏衍直陈“《重逢》依旧是在一个剧中所写的黄梅天一般的忧郁时代，依旧是喜剧。喜剧，本来大都是写于忧郁时代的”，接着他引用自己翻译的果戈里《两个伊凡的吵架》的原文“我们的俄罗斯是如何的忧郁啊”作为例证，强调这句话总是留在他的心头^[37]。《上海屋檐下》后的第二次“转向”表现出夏衍在幽默诙谐的喜剧创作中以观照的穿透力和悲剧性事件展现民族救亡和人物成长。《法西斯细菌》于1942年首次公演，它的取材就来自于夏衍在香港战役中的见闻。《法西斯细菌》本应该写成“令人哄笑和苦笑喜剧”，但夏衍抽身后远观之，这些居然又变成悲剧的材料了^[38]。1954年《法西斯细菌》公演后，夏衍在接受访谈时依旧认为它是一部“喜剧”，而且他深知《法西斯细菌》常被拿来与契诃夫的喜剧比较^[39]。曹禺也有相似的感受。在谈到他受契诃夫影响而作的《北京人》时，曹禺于1957年、1981年、1982年多次表示，“《北京人》，我认为是出喜剧，我写的时候是很清楚的，写的就是喜剧”^[40]。

“忧郁的喜剧”依赖戏剧的反讽性腔调，符合弗莱在《批评的剖析》中提出的文体发展规律。唐弢将夏衍剧作的形式特征概括为“洗练、含蓄、素淡，以喜剧的手法写悲剧的内容”^[41]。早期夏衍

“喜剧”创作的因素主要聚焦在乐观主义的尾声和日常俗事的逗笑两方面——这是一种较为外在化的、片段化的喜剧策略，他的早期创作（如《赛金花》《秋瑾传》）与契诃夫戏剧的忧郁喜剧本质相距较远。但从《上海屋檐下》开始，直至《芳草天涯》的创作，我们便能清楚地发现夏衍在逐步向契诃夫的喜剧精神靠拢。借助契诃夫的虚写法，《法西斯细菌》对俞实夫的揶揄由一种契诃夫式的反讽不经意抖露。《法西斯细菌》用日常生活取代科学研究的描写，用小事件呈现大主题，用戏谑的口吻表明夏衍的政治立场。先前嘲弄俞实夫远离政治的“凛然正气”的赵安涛起初“决不打算依靠她父亲的权势”，可后来还是“走了太太的路线”，动用了“泰山的关系”，变得庸俗而市侩^[42]。因此，“忧郁的喜剧”就是夏衍受到契诃夫影响的有力例证。

三 “以焦解夏”：契诃夫静态戏剧的本土化美学

尽管夏衍在事实上的确受到契诃夫静态戏剧的影响，但他否认契诃夫影响的自白也确实存在影响与平行两方面的原因。除了50年代的政治因素，美国学者耿德华（Edward Mansfield Gunn）曾认为，高尔基的《底层》（后改编为《夜店》）、藤森成吉的《光与暗》（夏衍译著之一）、契诃夫与左拉等的戏剧都是《上海屋檐下》的直接影响来源^[43]。此外，《上海屋檐下》的前身，是夏衍写于1935年的处女作独幕剧《都会的一角》。其中，截取生活横断面的手法，失足舞女、失业知识分子等人物形象都在《上海屋檐下》中得到保留，故《日出》影响说站不住脚。

而从世界文学的角度展开平行研究，我们也能发现夏衍戏剧与契诃夫、曹禺、万比洛夫等人的戏剧的不同。契诃夫静态戏剧的一大特点是无需与具体的时代背景相连接，如同一块乌托邦飞地。“乌托邦飞地”（或“孤岛”，即enclave）是弗雷德里克·詹明信所提出的理论概念，意为社会真实空间中一块假想的飞地，表明此类文本借助悬置（epoché）既能和社会、政治实践保有距离，又同

时相勾连，从而具备特定的批判功能。这不代表静态戏剧不反映现实，而是表明静态戏剧反映的是人类永恒的生存僵局。曹禺化用《海鸥》中特里波列夫的话，“一个人写作的时候根本不应当想到什么形式，只是让它从心灵里自然而然地流淌出来”，因此他认为戏剧应该把握住永恒的人的命运^[44]。曹禺曾表示，在《北京人》中：

她们（注：指瑞贞和愫方）逃到了延安，由袁任敢带到了天津……这样写，不但要写到日本侵略军，当然把抗战也要连上了。这么一个写法，戏就走了“神”，古老的感觉出不来。一写出那些具体的东西，这个戏的味道就不同了。现实主义不一定把那个时代的事都写进去。否则这样的戏就失去了神韵。^[45]

曹禺所说的“古老的感觉”指的就是对人类永恒生活困境的静观。曹禺的《北京人》在学界被认为是更接近契诃夫的作品，原因不仅在于它与《樱桃园》高度相似，更在于它具有一种抽离结构，与当时的抗战背景隔断。而我们却可以看到，夏衍的戏剧都具有浓厚的时代气息和强烈的政治倾向性。夏衍对“契诃夫影响说”的回应竟与埃梅里亚诺的评论有相通之处：“我热爱契诃夫的作品，但不一定受到很大的影响，契诃夫看人看事是那样的冷静，我是很主观，很不冷静，这也许是我三十年来一直卷进在政治斗争中的缘故。”^[46]

“卷入政治斗争”几乎是夏衍所有戏剧的主基调，其剧中总是涉及“救国家”“抗战”等问题。相比于契诃夫对时代刻意规避的态度，夏衍在《冬夜》《法西斯细菌》等中设定的背景带有强烈的指向性。《冬夜》采用类似巴金“域外小说”的对写方式来反战；《法西斯细菌》五幕分别设定在1931年9月的日本、1937年8月下旬淞沪会战爆发后的上海法租界、1941年9月的香港、1941年12月的香港和1942年2月下旬的桂林，每个时间节点都带有促成人物的转变的倾向性。相比之下，契诃夫却用不同的时间间隔表现一切照旧的生活停滞。

同时，我们也能够发现，夏衍无法解决契诃夫式的纯静态僵局。夏衍戏剧前后两个部分的割裂感十分强烈，戏剧的前半部分通常描写无法解决的日常停滞生活，而面对静态僵局，戏剧会用现实背景

迅速转捩，避开无法解决的生活难题，从而爆发出浓厚的政治倾向性与现实功用。夏衍在《关于〈一年间〉》中谈到，“我想忠于现实主义，不做奇巧和耦合的追求”，因此他选取“平凡的人物和环境”，来表现这些抗战中小人物的民族感情^[47]。“小人物的感情”多有体现，可“不做奇巧的追求”却未曾落实。《上海屋檐下》《法西斯细菌》《冬夜》等都在戏剧中后部转入对现实意义的说教与鼓吹。《芳草天涯》里尚志恢和孟小云的“五普特爱情”因为敌机的轰炸不了了之，以至于何其芳“歪打正着”读出了《芳草天涯》的最大问题：“《芳草天涯》与《上海屋檐下》、《水乡吟》、《心防》一脉相承。《芳草天涯》企图用一种不能从根本上解决它的方法去解决。”^[48]相比下曹禺发现，“契诃夫的《三姊妹》（即《三姊妹》）和《樱桃园》并不用这样的手法而一样抓住观众的注意”^[49]。曹禺此处的“这样的手法”指的就是情节剧的“跌宕”（suspense）与“陡转”（peripeteia）的方法。但夏衍却将陡转作为情节推进的动因。赵妻和桂芬的闲言碎语被突如其来的大雨打断；在林匡二人情感纠葛的最高点时，冲突被工服青年的敲门声打断，林志成被迫下场。陡转的使用既显示了夏衍无法进一步解决静态性僵局的客观现实，又表明他转入政治宣传的主观意愿。对此，焦菊隐评价道：“我们时常认为夏衍的作品和契诃夫的作品风格很相近。然而，他们的作品很鲜明地表现着两个民族的风格。”^[50]焦菊隐的“两个民族风格论”是其“心象说”在中俄文学比较中互比互识的生动实践。

1943年始，焦菊隐发表的《柴霍甫与其〈海鸥〉》等文章多次提及契诃夫文艺主张，纠正了此前许多文学批评家对《海鸥》等契诃夫戏剧的误读。焦菊隐坦言自己在戏剧导演工作上得到了契诃夫剧本的很大启发：“启发了我应当在现实生活中寻求艺术创作的源泉，应当从塑造人物的精神世界入手来刻画人物。我是因为契诃夫才略懂得了斯坦尼斯拉夫斯基。”^[51]焦菊隐在1946年翻译丹钦科的《文艺·戏剧·生活》时首次提出“心象”一词，“心象”（即丹钦科的“образ”）在中国话剧排演最初的运用就是夏衍的《上海屋檐下》（外来戏剧则是《夜店》）。焦菊隐的“两个民族风格论”

折射出夏衍戏剧民族化的历程。

焦菊隐提出的“心象”表明，在夏衍的心中，戏剧民族化绝不是将外国戏剧照搬进中国。契诃夫般的静态戏剧极度洗练的暗示联想对于当时的中国观众是不适用的。但是，粗暴挪用传统戏曲开场前的“通名道姓”同样不可取^[52]。在静态戏剧的尝试中，夏衍从传统戏曲频繁借鉴“通名道姓”的手法，却将其加以简练和暗示：

赵太太——钱八小姐，典型的“官家千金”，二十七岁了，但看上去还不过二十三四；爱面子，善交际，容易兴奋也容易冷却，爱作殷勤同时也爱使威风；对于服装、化妆有特别强烈的自信。动作敏捷，口齿清楚，成了习惯的有若干夸张的表情，分明是受了美国电影的感染。^[53]

除了“通名道姓”，夏衍在谈到《法西斯细菌》时还说道：“戏的主题，我喜欢‘单打一’，即一个戏谈一个问题，一服药治一种病。”^[54]借助戏曲“科介”的使用，夏衍将戏曲技法与静态戏剧中的“象征性”相结合，通过环境变化彰显人物内心的斗争与矛盾，借“通名道姓”更准确地勾勒出人物特征并加速戏剧冲突。夏衍在《胭脂·油画与习作》中用“素描”与“淡彩”作譬喻，表明这些手法有迅速勾勒阶级特征与人物性格的效果。最后，“单打一”的方法解决了各戏剧中的政治诉求，如《心防》表现的是“救亡日报事件”以及新闻工作者的斗争问题，《法西斯细菌》表现的是知识分子的觉醒问题，等等。

陡转也是民族化的尝试的一环。在契诃夫的戏剧中，故事情节的推动大多依靠人物性格和对话的“自在流动”，这类鲜有传统情节剧冲突的静态戏剧因难以被普罗大众理解而“水土不服”，因此“陡转”迎合了观众已成惯习的观剧趣味，满足了纳博科夫所谓“游戏性”的需要。夏衍在《上海屋檐下》中借助陡转形成了电影镜头的转换手法，将叙述焦点在林志成组、施小宝组等五组中腾挪，视角的不断变幻又得以让观众管窥这些屋檐下平常人的面貌。陡转避免了戏剧冲突的到来，给人物塑造提供了巨大的留白空间和感情蕴藉的机会。因此，夏衍的戏剧融合了情节剧、静态戏剧和民族戏曲的长处，这些都为他自己“为人生而艺术”的主张张本。

结 语

西洋戏剧的民族化一直是曹禺和夏衍殷切关注的实际问题。1940年11月，在夏衍与欧阳予倩等人关于戏剧的民族形式问题座谈会上，夏衍以契诃夫的戏剧为例，提出中国戏剧也可以借西洋形式表现民族内容，进而提高大众的审美水准^[55]。夏衍的发言表明，一是中国人民同样可以理解契诃夫戏剧中的艺术性，因此要加大对契诃夫等外来戏剧的学习力度；二是当时的中国人民仍处于不能脱离“草台、庙宇、火把”的客观条件，所以具有民族特色的“为大众所喜爱”才是戏剧发展的道路^[56]。

对契诃夫静态戏剧本土化的尝试同样表现在曹禺1962年对契诃夫《海鸥》的剖析中。曹禺概括出契诃夫《海鸥》中的三个典型手法（停顿、象征性、虚写法）后，又拿《邯郸记》和《南柯记》进行了一番“比较文学”式的对读，最终得出结论，面对外来戏剧要“善于‘化’”^[57]。曹禺曾这样说道：“我喜爱契诃夫的戏剧，受过契诃夫的影响……我以为学某某艺术家，学是学不像的。学外国人好的东西，是不知不觉的。要化出中国自己的风格，化出作家自己的风格。”^[58]

由此，“中国的契诃夫”这个称呼，它的焦点在曹禺和夏衍身上各有侧重。对于曹禺，“中国的契诃夫”聚焦于他对契诃夫静态戏剧的充分理解，《北京人》结尾那两声“尖锐的火车汽笛声”让人不禁联想到《樱桃园》结尾的琴弦绷断声与斧头伐木声，《北京人》在最大程度上接近契诃夫。而对于夏衍，“中国的契诃夫”则聚焦于“中国的”之上。夏衍对契诃夫接受，更多是一种艺术手法在心灵上的契合，这种“半静态性”风格为他在抗战期间的政治主张提供了艺术手段。同样是“忧郁的喜剧”，契诃夫用来表现荒诞与庸俗，夏衍则表现知识分子的荒唐可笑，正如同他将他的作品比作相对于契诃夫油画般作品的“习作”一样，这正是他反对“契诃夫影响说”的最主要原因。夏衍将冲突性较强的戏剧矛盾融入慢节奏的生活律动，增加了戏曲变奏，形成了中国现代戏剧民族化的表达。夏衍的两次转向，既是艺术

风格的主动探索,也是政治背景的客观要求。这种半静态性风格承担起20世纪40年代知识分子文以载道的政治诉求,又能在审美旨趣上与大众相契合。结合诸多影响事实,夏衍的身上仍显示出受契诃夫静态戏剧影响的浓重痕迹,形成了以契诃夫静态性为特点的、以日常化的书写为核心的半静态性抗战现实主义。可以说,如果没有契诃夫戏剧的影响及后续反思,夏衍的戏剧就将失去其独有的艺术魅力与艺术价值。

[1] 吕恩:《夏衍老伯和我们游香港》,《怀念萧红》,王观泉编,第208页,东方出版社2011年版。

[2][3][4][14][34][40][44][45][49][57][58] 曹禺:《曹禺全集》第5卷,田本相、刘一君主编,第32—33页,第229—240页,第378—379页,第36页,第233—240页,第101页,第240页,第76页,第150页,第246页,第77页,花山文艺出版社1996年版。

[5] 曹禺:《曹禺全集》第7卷,第296页。

[6][7][12] 夏衍:《懒寻旧梦录》,第49页,第103页,第7页,中华书局2016年版。

[8] 夏衍:《夏衍全集》第8卷《文学(上)》,陈坚、吴笛主编,第365页,浙江文艺出版社2015年版。

[9][10][21][23][24][29][30][31][32][33][37][38][39][42][46][47][53][54] 夏衍:《夏衍全集》第1卷《戏剧剧本(上)》,第225页,第232页,第311—312页,第327页、第328页,第481页、第482页,第184页,第193—194页,第333—334页,第169页,第3页,第327页,第630页,第640页,第560—592页、第596页,第640页,第312页,第566页,第640页。

[11][13][16][22][52][55][56] 夏衍:《夏衍全集》第3卷《戏剧评论》,第104页,第118页,第16页,第63页,第92页、第93页,第95页,第100页。

[15][18] 胡星亮:《论夏衍话剧与民族戏曲传统》,《广西

师范大学学报》(哲学社会科学版)2003年第2期。

[17] 夏衍:《谈〈上海屋檐下〉的创作》,《夏衍研究资料》,会林、陈坚、绍武主编,第182页,中国戏剧出版社1983年版。注:本刊材料为夏衍与演员谈话记录,《夏衍全集》第1卷第227页同载,但版本内容有较大的差异。

[19] 夏衍:《夏衍全集》第9卷《文学(下)》,第281—285页。

[20] 罗孚:《燕山诗话》,第15页,生活·读书·新知三联书店2020年版。

[25] 参见董晓《契诃夫戏剧在20世纪的影响》,《国外文学》2010年第2期。

[26] 夏衍:《夏衍全集》第2卷《戏剧剧本(下)》,第178—179页。

[27] 焦菊隐:《焦菊隐文集》第2卷,阳翰笙主编,第224页,文化艺术出版社1988年版。

[28] 契诃夫:《契诃夫戏剧集》,第346页,焦菊隐译,上海译文出版社1980年版。

[35] 参见董晓《契诃夫:忧郁的喜剧家》,《戏剧艺术》2013年第2期。

[36] 叶尔米洛夫:《论契诃夫的戏剧创作》,第112页、第237页,张守慎译,中国戏剧出版社1985年版。

[41] 唐弢:《沁人心脾的政治抒情诗——序》,《夏衍剧作集》,会林、绍武主编,第12页,中国戏剧出版社1984年版。

[43] E. M. Gunn, *Twentieth-century Chinese drama: an anthology*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, p. 9.

[48] 何其芳:《评〈芳草天涯〉》(1959年4月),《夏衍研究资料》,会林、陈坚、绍武主编,第624—627页,中国戏剧出版社1983年版。

[50][51] 焦菊隐:《焦菊隐文集》第3卷,阳翰笙主编,第464页,第292页。

[作者单位:上海交通大学人文学院]

责任编辑:罗雅琳