

《万尼亚舅舅》的穿越与反观

□ 露 那

契诃夫曾多次借剧中人物之口发出了对“未来”的想象与展望——可见“未来”常常盘桓在他心中。如他一贯的热切与节制，契诃夫对未来的揣想既诗意盎然近乎理想主义的，又相当清醒冷静显得忧心满怀。自然他不会盲目地唱诵“相信未来”，描绘廉价的乌托邦迷梦，也不会诱导人们一头钻入绝望的黑暗隧道。这正是契诃夫的可贵之处、迷人之处，他决不煽情滥情，不妄下断语，他洞若观火，却只感叹：“世事，一无可知。”



《万尼亚舅舅》剧照

如今，时代早已走入他眺望的那个未来世界。此刻，再听他剧中人关于未来的台词，再借他本人遥远而清澈的目光扫射现实，会惊觉他超凡的远见和预感，同时也免不了暗自惶愧——后人活成了契诃夫期待的人类“未来”的模样吗？是否对得住百多年前他殷

殷的告诫与企盼？

契诃夫对他个人未来的预言并不是很成功：“我所写的一切，将会在5年或10年之间被人遗忘，但我所开辟的道路将会继续下去。”一个多世纪过去，他所写的一切从未被遗忘，而他所开辟的道路绵延不绝，历久弥新，这其中的缘由或许正与他“对‘未来’的展望和潜在书写有关”。近期，巴黎奥德翁欧洲剧院上演了一部独特的、直接链接“未来”的《万尼亚舅舅》，它对原作并未进行颠覆性的重构，只是选取了一个未来的时间点——仅以当下为基点向不远处推移，从而近距离地反观当代危机，反观人类生存的真相。

《万尼亚舅舅》本身就隐藏着多种可映照现实并对接未来的议题与元素，它可延伸出来的除却老年、生态、气候威胁、社会秩序等紧迫性的社会课题外，精神、心理方面的探讨也具有恒久意义，创作者们窥见并捕捉到了这些议题与元素。该剧导演是来自保加利亚的加林·斯托耶夫，现任法国图卢兹奥克西塔尼亚国家戏剧中心主任。他从1991年起开启表演、导演生涯，创作足迹遍及欧洲多国，尽管他的创作涉猎广泛，但对契诃夫的剧目始终情有独钟，2004年他曾在保加利亚成功导演了契诃夫的《海鸥》。

这部《万尼亚舅舅》被称为“反乌托邦式及生态环保版”。为与120多年前契诃夫在剧中呈现的生态观念一致，创作者从设计制作演出的各个环节上都竭力减少碳排放、碳足迹，故事发生的场景不再是古典的美丽乡间别墅，而是一间存放箱子、轮胎等杂物又兼作候诊室的简陋废弃棚屋，一架钢琴置于角落，母鸡们四处游荡……剧情演变为：越来越多的人离开城市，试图在乡村重建“共同生活”，但漂泊的灵魂依然无处安放，历史的阴影仍无时不在折磨着人们；爱而不得恨而相缠、为老不尊小人得志还是人生常态，每个人都面临无可逃避的困局；嫉恨的“心魔”永远折磨着悲催的失败者，未竟的往昔理想只变为当下生活

的利刺……何以解忧？万尼亚舅舅试图用枪毙掉它们，他想杀死无良的庸才教授，更想杀死的是自己枉然流逝的岁月、千疮百孔的人生记忆，这当然无法成功，他最终的宿命或许只有依循侄女索尼娅的祈祷，逃离那个让他失衡的丑陋外界，无奈地去修心养性——“在一个晴朗、宁静的早晨醒来，感觉生活才刚刚开始，过去已经被遗忘，它已经像雾一样消散了。”

面朝未来的契诃夫秉持理性的科学进步观，他曾说“在电器和蒸汽里，比在洁身和素食的主张里更富有爱人类的热情”，但艺术家的直觉与自然生命意识又让他时时奏起忧伤多虑的曲调。早在创作《万尼亚舅舅》的1896年，他就超前塑造出了阿斯特罗夫医生这样一个生态环保主义先知，他热爱森林，热爱大自然，全力投身环保，痛心于“人们不去创造，却在毁灭上帝赐给他们的东西”，慨叹“在人与人的关系上，在人对大自然的感情上，那种天真、纯洁、坦白都没有了”。法国优秀黑人演员西里·茹埃扮演了阿斯特罗夫医生，他的气质和表演刚健、舒展、自然、松弛，为角色注入了新鲜血液与现代形态，使之成为全剧最具有穿越意涵的焦点人物。

舞台上另一个表现出色给人深刻印象的人物是艺术学教授谢列勃里雅科夫，他与具有强烈批判精神的现代思想家阿斯特罗夫医生，构成了知识分子的两种典型范例。教授这个种类极具现实色彩，就活脱脱生长在我们周围，他们占据着媒体、讲坛、书页，不学无术却指点江山，灵魂空洞却道貌岸然，只会制造精神垃圾却天下好处占尽。教授颇像是《樱桃园》中暴发户商人罗巴辛在学术领域的一个变体，可悲的是，这类人物还正在充当着社会舞台上的主角，他们站在聚光灯下享受着鲜花与崇拜，是无数人追捧的人生赢家，励志榜样。关于教授之不可一世，当年还有一件趣事——契诃夫最先将《万尼亚舅舅》交付给的是久负盛名的莫斯科皇家小剧院，但剧院审查委员会读过剧本



《万尼亚舅舅》剧照

后提出：剧本的第三幕必须修改，原因是万尼亚舅舅竟然向如此有身份、有教养的老教授开枪，这是极不妥和被不允许的，契诃夫愤怒无言，转而将剧本交给了莫斯科艺术剧院，万尼亚舅舅开枪这一重要情节就此保留下来。

总体来看，这是一部充满鲜活动感，偏向轻捷讥讽气质的《万尼亚舅舅》，它从契诃夫式的温雅、精微、忧郁中跳脱出来，强化和发挥了契诃夫另一面诙谐、荒诞、讽刺的特质。法国戏剧界与观众都非常推崇契诃夫，据称每一季都会有若干部不同的契诃夫剧目在上演。印象中，来自作者故乡或周边一带的契诃夫剧目与法国舞台上的主流契诃夫呈现会有风格上的明显反差：庄与谐，滞重与轻灵，忧悒与明丽，沉重与激辩，强烈的深色调与雅致的浅色调……有趣的是契诃夫对现实生活的态度，展现了文化背景与民族气质的差异，而在多种文化差异下展开的不同精神向度、不同美学风范的世界各地多种形态的契诃夫剧目，正契合了契诃夫作品本身的复调特性与多重意蕴。

神秘剧的艺术创新

——以《牧羊人剧第二部》为例 □ 杨 靖



众所周知，早期的英国戏剧起源于中世纪教堂的宗教仪式，后来随着整个社会世俗化的进程，普通百姓的文化需求日益增长，英国戏剧便逐渐从教会脱离出来，成为市民阶层喜闻乐见的一种娱乐方式。尽管如此，早期英国戏剧中宗教色彩极为浓郁。中世纪三种最著名的戏剧种类：奇迹剧、神秘剧、道德剧无一不与宗教有关，可为其明证。

奇迹剧与神秘剧，多数研究者认为二者可以互通，异名而同指，但也有人认为奇迹剧专指《圣经·新约》中使徒的行迹，而神秘剧则涵盖了基督创生之种种异象，及其他神异传说。稍后出现的道德剧虽然功能与前二者略似，大抵是劝恶向善，但说教的意味更重，相对的文学趣味则不免要打个折扣。

神秘剧的起源，据说与同业公会有关。通常情况下，神秘剧不仅是宗教仪式的高潮部分，而且是同业公会展示其技艺与实力的大好机会。同业公会聘请专人撰写剧本，并负责制作服装道具（尤其是移动舞台）。于是，在上演之日，观众可以看到《诺亚方舟》往往由造船行会主演（洪水由运河供水公司负责）；地狱烈火由旅店主和厨师合力完成；渔夫和水手以及油漆匠演出耶稣蒙难（基督钉上十字架由铁器商负责）；面包师行会一般负责《最后的晚餐》——因为手艺（Mastery）与神秘（Mystery）谐音相通，故而同业公会所演剧目乃有“神秘剧”之名。由于神秘剧大多在圣体节演出，因此它们通常也被称为“圣体节剧”（Corpus Christi Plays）。

保存至今的神秘剧大致有约克、切斯特、考文垂和威克非尔德四组剧（Cycle，或称连环剧）。威克非尔德组剧共32个，其中最负盛名的，即《牧羊人剧第二部》这一将“素朴的现实主义与超自然糅合在一起”的戏剧杰作。

威克非尔德本为英国地名，其实该组剧的作者今日已渺不可考，后人以其艺术风格独特，自成一统，因此名之“威克非尔德大师”以示尊崇。该组剧中除《牧羊人剧第二部》的剧作外，其他如《创世记》《施洗者约翰》《耶稣升天》《最后的审判》《诺亚方舟》等与《圣经》主题密切相关，亦可见中世纪戏剧作者及观众之共同趣旨——“宗教只是一层薄薄的掩盖，人们欣赏的是戏中人物的世俗的性格和风趣的谈吐。”（王佐良语）

《牧羊人剧》共有两部（据说是隔年上演一次的缘故）。第一部的情节结构相对比较简单：先是描绘三个牧羊人在旷野之中聚餐，其中一人忽发奇想，梦见自己忽而拥有成群的羔羊，而别人则对他的想入非非嗤之以鼻——类似的“黄粱美梦”在英国，跟在中国一样，历来也是人们嘲讽的话题。经过一番喧嚣吵闹，三人沉沉睡去。在睡梦中，天使显出异象告知他们基督耶稣在伯利恒马厩中降生的消息，牧羊人们立刻回想起《圣经》中众多先知的预言，于是欣然结伴前往圣地去朝拜新生的救主。

显然，在《牧羊人剧第一部》中，虽然民间故事和《圣经》内容已然结合在一起，成为一种不同于单纯叙述或布道的样式，然而情节的推进还只是依靠人物的言辞进行叙述，并未充分地转化为戏剧行动。叙述也较为平淡，缺乏黑格尔所说的戏剧的

“矛盾冲突”，自然也不具备戏剧的“张力”和艺术的感染力。而这一切，都要等到《牧羊人剧第二部》的出现，才能充分地展示出来。

《牧羊人剧第二部》剧情如下：首先登场的仍是三个牧羊人，他们在旷野中相遇，言辞之中充满了对不公平命运的抱怨：生活异常艰辛，遭受剥削压迫，劳苦终日而食不果腹，更有贪婪凶悍的女人给他们的家庭生活增添无穷无尽的烦恼——仿佛远古时代洪水泛滥，人民流离颠沛，如叶随风，不知所终。就在这样一种恶劣的气候条件和时代背景之下，本剧的主角麦克出场。他充当地主的食客，再加上有惯偷的“令名”，一见面自然免不了要受牧羊人一番挖苦嘲弄。但经过一番戏谑，麦克很快便与三个牧羊人打成一片。趁着三人熟睡，假装睡觉的麦克立刻行动起来，将一只肥羊收入囊中，奔逃至家。

麦克的妻子吉尔一出场先是抱怨了一番为女子的种种不幸和痛苦，等到听说麦克行窃成功，不禁大喜过望，于是主动献策：将羊腿捆好藏在摇篮之中，而她自己则假做生完孩子的模样，躺在床上无病呻吟，指望能瞒天过海，骗过牧羊人的追查。麦克即刻返回旷野与牧羊人躺在一起，制造假象。一觉醒来，牧羊人发现丢失一羊，马上怀疑是麦克所为，而麦克则赌咒发誓，声称自己清白无辜。牧羊人赶上麦克家中，并未发现羊的痕迹，倒是吉尔在床上翻滚哀号，做痛苦状。既无所不得，三个牧羊人乃悻悻离去。可正当麦克夫妇自以为计策得逞，相互庆祝之际，不意牧羊人杀了个回马枪，声称要给新生儿送礼，强行掀起盖头，终于见到了失窃的羔羊。他们决意惩办案犯，将麦克扔进包裹布中以示惩戒。

一番折腾后，三人精疲力竭，于是又躺倒入睡。再一次，在他们的梦中，高唱“荣归天堂”的天使闪亮登场，向他们宣人类的救世主已经诞生在伯利恒，于是三人整装前往朝拜圣婴。各自献个礼后，在圣母玛利亚的颂祷声中，三人齐唱哈利路亚，而后退场。

以上剧情并不复杂，然而其结构组织，与同时代的其他剧目相比，明显胜出，独具特色——不是凭借单调的叙述，而是借助了巧妙的组织安排，构成戏剧的发展及其高潮。这种别具一格的组织结构，可谓本剧成功的一大关键。

很显然，在《牧羊人剧第二部》中，剧作家为我们展示了一个悲喜参半的矛盾世界。前半部为喜剧，详细描摹了麦克偷羊直至行迹败露的全过程，可称之为善剧，其中麦克这一喜剧人物恐怕也是当时英国社会上或民间故事中常见的角色：诡计多端，自私自利，满口誓词，加上惧内——在莎士比亚笔下福斯塔夫爵士身上似乎仍可见到这类人物的影子。而戏剧的后半部分，则极其庄严肃穆，几乎是《圣经·新约》中《路加福音》第二章第八至二十节的经文翻版再现，这种浓郁的宗教氛围与前半部



喧嚷诙谐的世俗场景形成了鲜明的对比：前半部的辛辣嘲讽令人忍俊不禁，后半部的庄严凝重则使人神色为之一凛，崇敬之情油然而生。从时间上看，刹那之间，天使突然现身，使得三个不成器的牧羊人幡然悔悟，脱胎换骨；从空间上看，则场景由喧闹之旷野，转至麦克之家，最终一变而至天庭圣地，这样一幅由滑稽与庄重交织而成的画面就构成了一个对比鲜明的双重戏剧世界。

在一本正经的叙述中掺杂喜剧人物的插科打诨，甚至一些或明或暗的“段子”，以期引起戏剧观众的捧腹哄笑，从而消解戏剧的困乏（据说当时有些组剧要接连上演四十八小时）——批评家有专门的术语称之为“喜剧性舒缓”（Comic Relief）。而威克非尔德大师将这种手法已运用得纯熟，比如本剧一开始第二个牧羊人在抱怨完了恶劣的天气后，突然谈起了已婚男人所受的痛苦，“那些结了婚的男人，不再有一点儿自己的意思，当他们身陷困境的时候，他们深深叹息，上帝知道他们过得十分艰苦，十分困难，现在不管在寝室还是在床上，他们从不敢回嘴……”他极力丑化自己的妻子，说她“尖得像削”，“粗糙得像削”，“健硕得像头鲸鱼”，加上性情暴躁，令人难以忍受。因此他的结论是，“千万小心婚姻，要三思而行，这可没有卖了后悔药的，婚姻会给家里带来很多悲伤和痛楚，还有很多沉重的打击，结婚一小时你就会明白，只要你活着就得品尝自己种下的苦果”。

此外，还有麦克当着牧羊人面咒骂他的老婆“养了一窝孩子，她吃得最多，还酗酒，她就擅长这个，其他什么好事她都不行了！只要一沾上男人，准怀小崽子，有的年头一胎就是两个”——这样的毒咒，显然并非是在惧内的麦克的心声，但剧作家故意夸大其词，无非是为了迎合当时观众的口味（如亚里斯多德在《诗学》中所说，“诗人也是为了迎合观众的心理，才按照他们的愿望而写作”）。值得一提的是，在威克非尔德大师另一部杰作《诺亚方舟》中，诺亚太太的形象更为生动。她先是恶毒咒骂自己的丈夫，然后转身面对观众独白：“我们女人可以折磨所有拙劣的丈夫，/对马利亚起誓，我就有这么一个丈夫！/这样我可以放手干了；/如果他发火，我就先等机会，/装出害怕的样子，扭着双手；/但是一会儿工夫之后，/用我的手腕和诡计，边打边笑好好地回报他。”由于对丈夫不满，她拒绝登舟，由此威胁到整个人类未来。直到洪水袭来——“水来得那么近，我没有干地可坐”——她才拉了两个儿子强行拉上方舟。这一戏剧传统，在其后英国文艺复兴戏剧中（如马娄《浮士德博士悲剧》中两个仆人的对话），显然不难发现其遗绪。而作为文艺复兴戏剧集大成者的莎士比亚，更将这一手法创造性地施之于悲剧当中，并取得了惊人的效果，如《哈姆雷特》中的掘墓人的对白，《李尔王》中小丑的问答，以及《麦克白》中守门人的醉酒独白。

除了结构上的精心布局，《牧羊人剧第二部》在戏剧语言方面也独具特色，该剧的台词大多采用九行诗节（Nine-Line Stanza），韵脚格式为AAAABCCCBB，前四行前半句末尾亦相互押韵；前四行为四重音诗节，第五行只有一个重音，第六至八行为三重音，最后一行有两个重音，所有这些韵脚和节奏重音的处理，和以后马娄“壮丽的诗行”（Mighty Lines）中运用的五音步抑扬格素体诗一样，都极大地丰富了英国戏剧的语言，也成功地证明英语完全可以用于创作（而不似中世纪前中期仅仅局限于拉丁文）。同时，这种诗体语言也因为可以适用于多种风格而极富戏剧表现力。

此外，牧羊人在天使显现前后的语言风格也判若两人，前者多鄙俗俚语，节奏也很快，可以想象完全是当时的口语，而后半部用词则非常庄重典雅（甚至有拉丁文赞辞），节奏也较舒缓，可以充分展示人物的内心世界；前者浮躁喧哗，后者则沉静肃穆。“我给你们看我的袖子——我什么也没偷，我不想损害你们，或者从你们这里拿点什么东西。”这可以说是相当滑稽的场面：一方面，麦克的伪誓，是彻头彻尾真实的谎言，却差一点骗过三个牧羊人；另一方面，台下的观众刚刚看到他在家和吉尔商议对付牧羊人追查的计策，如此一来，无疑台上的观众在那一瞬间便具备了全知全能的视角，而台上的人物无论如何做作，只能引来他们的哄堂大笑——他们比台上蹦跳的喜剧人物要高明得多。

从这个意义上说，这也印证了亚里斯多德在《诗学》中的论断：喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。下层的百姓身在剧场，看到还有人比自己境遇更不如，智力更低下（虽然事实未必如此），他的这种开心和喜悦自然是无与伦比的——历代剧作家的成功，差不多都是把握了普通观众的这种心理。

综上所述，作为15世纪中后期的剧作《牧羊人剧第二部》，在艺术创作方面确实达到了很高的水平，称之为中世纪神秘剧的代表作，自非溢美之词。联想到当时的时代背景，则剧作家威克非尔德大师对于英国戏剧的筚路蓝缕之功，可谓功不可没。除了亦庄亦谐的文风和别具一格的谋篇布局，其他如双关、戏拟、喜剧性舒缓等后世剧作家常用的戏剧艺术手法，都已在大师的笔下运用自如，令人赞叹不已。遗憾的是，英国宗教改革后，清教徒认为神秘剧中耶稣和圣母由真人扮演属于“亵渎神明”之举，强烈要求予以取缔。约克、威克非尔德神秘剧于1570、1580年代先后关张，考文垂神秘剧则结束于1590年代——此地距莎士比亚出生地不过数步之遥。因此，正如英国文学史家安德鲁·桑德斯（Andrew Sanders）所言，“从理论上讲，莎士比亚很可能看过声名远扬的考文垂神秘剧，并受到启蒙”——事实上，就其对后世（马娄、莎士比亚）的影响而言，《牧羊人剧第二部》堪称“整个中世纪戏剧史上的艺术高峰”。