



西方现代戏剧流派 作品选

XI FANG XIAN DAI XI JU LIU PAI ZUO PIN XUAN

第1卷

写实主义

汪义群 / 主编



中国戏剧出版社

西方现代戏剧流派 作品选

写实主义



主编 / 汪义群

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方现代戏剧流派作品选(一)

汪义群主编 - 北京: 中国戏剧出版社, 2004. 12

ISBN7-104-01887-5

I. 西… II. 汪… III. 戏剧文学 - 剧本 - 作品综合集 - 西方国家 - 现代

IV. I13

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 119469 号

西方现代戏剧流派作品选(一)

汪义群 主编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京市东城区东四八条 52 号)

(邮政编码: 100700)

新华书店总店北京发行所 经销

北京市朝教印刷厂 印刷

450 千字 880 × 1230 毫米 1/32 开本 22.75 印张

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-3 000 册

ISBN7-104-01887-5/J·815

定价: 45.00 元

编 选 说 明

一、本书是一套系统介绍 19 世纪 70 年代以来欧美各种戏剧流派的作品选。全书共分五卷,前四卷分别介绍写实主义、象征主义、表现主义和叙事体戏剧的代表作品,第五卷介绍荒诞派戏剧以及在此之前的诸如未来主义、达达主义、超现实主义、存在主义等戏剧流派。

二、为了便于读者了解和参考,每卷卷首冠以一篇介绍该流派的学术论文作为前言,每部作品前附作者小传以及对所选作品的简要评介。

三、本书所选作品以能代表各流派特点为目的,对于国内已有较好译本的,尽可能选用原译。对于尚无译本或译本太旧的,则组织译者新译或重译。译文尽量直接从原文译出,个别因一时无法找到原著的,则从可靠的译本转译,并加以说明。

四、在标明所选作者国别时,对于那些国籍前后有变化的,一般以原籍为准。

五、本书在编选过程中,承蒙中国社会科学院外国文学研究所、上海图书馆、上海戏剧学院图书馆、上海外国语学院图书馆、英

国肯特大学图书馆、伯明翰大学图书馆在资料方面给我们提供不少方便,在此表示感谢。

六、由于编选者水平有限,在选题和前言中倘有不当之处,欢迎广大读者给予批评指正。

前言

汪义群

本卷选译的是 19 世纪中叶以挪威剧作家易卜生为代表、尔后又在欧美各国广为流传的写实主义戏剧。这里所说的写实主义戏剧,实际上包括我们通常所说的现实主义和自然主义戏剧。作为不同的戏剧流派,现实主义和自然主义是有区别的,这一点我们在下文中会有所提及。但是,我们更倾向于强调它们的共同之处。比如,认为艺术的本质是摹仿自然,主张客观地再现外部世界,提倡真实地反映生活与人生,反对浪漫主义戏剧浓厚的主观色彩以及离奇曲折的故事情节,摈弃传统的神话传说题材而从平凡的日常生活中发掘素材等等,都是它们一致的地方。为此,我们将现实主义和自然主义共同归于写实主义的范畴。我们这样做的目的,也在于避免许多繁琐而又纠缠不清的名词术语之争。^① 本卷所选的作家作品,在书中都有专门介绍,这里就不一一赘述,而只是想

① 自然主义文学的创始人左拉本人就混淆过这两个概念,他在介绍塞尚等印象派画家时,就先后用了“印象主义”、“现实主义”、“精确主义”、“自然主义”等术语,再如法国文艺批评家 F·Bruntttere 在谈到福楼拜的小说《包法利夫人》时,在同一本书里一会儿说它“也许是现实主义小说中的杰作”,一会儿又说福楼拜“是自然主义的真正先驱,正如《包法利夫人》是自然主义杰作一样”。C. Becheat 在《法国自然主义历史》一书中,干脆认为“现实主义和自然主义不过是一回事”。

从总的方面，对写实戏剧形成的社会文化背景，它的思想与艺术特征，它的发展与深化等，作一些分析和介绍，以供读者参考。

写实主义戏剧产生的社会与文化背景

写实戏剧的兴起，正值 19 世纪欧洲产业革命风起云涌之际。这是一个变革的时代。蒸汽机的发明，电力和煤气等新能源的运用，新型交通工具——火车的诞生，第一条海底电缆的铺设……所有这些都迅速地改变着社会生产结构以及人们的生活方式。与此同时，自然科学在许多领域——物理学、生物学、医学内部都出现新的进展。尤其令人注目的是生物遗传学研究所取得的成果。随着自然科学的发展，崇尚实证的风气大为发扬。过去那种凭借丰富的想象和主观感受的浪漫主义，那种缠绵悱恻的伤感文学，渐渐失去原有的魅力。人们越来越倾向于用自己的观察来代替现成的公式，用自然界向我们直接显示的真理来代替先验的印象。这种直接乞灵于自然和社会现实的求实风气，反映在绘画、雕塑、小说、戏剧、文艺理论等文学艺术的各个方面，因此，成了当时普遍的时代风尚。

就拿绘画来说吧，在 19 世纪之前，人们作画比较多的是依赖于自己的想象，习惯于用现成的结论来对待丰富多采的客观世界：天是蓝的，树是绿的，云是白的，对此人们从没有怀疑过。他们关起门来在室内作画，满足于稳定不变的室内光线。但 19 世纪的画家们开始走出画室，来到空旷的海滩、森林、大街、广场。这样，一个奇迹出现了：原来在不断变幻着的日光下，物体的色彩在每一瞬间都不相同。在实际的观察下，天不是蓝的，树不是绿的，云不是白的，而是由数不清的色彩所组成。这样，就产生了印象派的点彩技法。由此看来，19 世纪绘画的发展是朝着写实主义进一步靠拢的过程，是崇尚实证，崇尚客观观察的时代风气的产物。

在小说创作方面,情形也大致相同。19世纪的欧洲,涌现出巴尔扎克、左拉、斯汤达、福楼拜、狄更斯、萨克雷、托尔斯泰等一大批写实主义巨匠。写实主义小说家强调环境对人的制约,他们不仅善于表现人物的真实性格,而且致力于表现产生这一性格的社会环境。正如左拉所说:“人并不是孤立存在的,他生活在社会中,生活在社会环境里,因此对我们小说家来说,这个社会环境在不断地改变着人的面貌。我们研究的是社会对于个人,以及个人对于社会的这种交互的作用。”^①写实主义作家十分重视客观的观察,例如巴尔扎克就曾利用自己学法律之便,接触到形形色色的案件,从中洞察了社会的丑恶内幕。正是在这一基础上才完成了他那精细入微、深刻逼真的社会历史长卷。狄更斯也是如此,他以记者的实地采访开始了自己的文学生涯。他经常出入于下等公寓或酒馆,和学徒、小职员交朋友,他还调查监狱,和即将就刑的囚犯谈话。正是这种长期的社会生活的积累,导致他对资产阶级社会的最本质方面作出了概括而集中的描绘,使他成为欧洲19世纪最伟大的批判现实主义作家之一。

不但狄更斯和巴尔扎克如此,19世纪产生的批判现实主义作家群中,几乎无一例外地采取同样周密而细致的方法来观察社会、解剖人生。“探究和分析,这是19世纪的主导思潮。它能够而且已经使科学与艺术的各个领域都发生了革命性的变革”^②。左拉的这段话,是对十九世纪文学思潮的一个很好的总结。

在文艺理论方面,我们也可以看到时代的印记。以丹纳为代表的决定论认为,人的性格与行为决定于种族、环境和时代。丹纳

① 左拉:1893年3月6日与《费加罗报》记者的谈话,引自 E. M. Grant, Emile Zola, New York, 1966, 第49页。

② 引自 E·班特列《现代剧场理论》(EtiC Bentley, The Theory of the Modern Stage)第355页。

有一句名言：“恶行和德行就象硫酸盐和糖一样，只是一种产品。”^①在他看来，就象机器生产出硫酸盐和糖一样，社会环境生产出恶人与善人。按照这一理论，我们很难断定一个人应在多大程度上对自己的行为负责。因为从一个人诞生的第一天起，他就受到环境的影响。一个出生贫民窟的人，一生下来就混迹于醉汉、小偷、妓女、毒品贩子中间，他当然就会成为染上种种劣迹的底层社会的一员。如果他出身在另一个家庭，在华丽舒适的乡间别墅长大，就可能成为完全另一个人。因此，丹纳对人的行为抱着宽容的态度，而更倾向于追究社会的责任。他强调社会对人的制约作用，强调文学作品应真实反映人所赖以生存的环境。

19世纪的文艺理论，还要求文学家在自己的对象面前保持科学家一般的客观和冷静。我们常常可以看到这种将文学和自然科学类比的例子。有人指出，医生对病人的观察、检验和分析是冷静的，不带任何感情色彩的。他对疾病的可能性提出种种假设并通过观察将它们一一证实或排除，以此来逐渐接近事实的真相。而文学作品在观照自然，在分析观察社会弊端时，也应采取同样客观和冷静的态度。这些观点对后来的自然主义文学也产生很大影响。

我们以上只是极为简略地勾勒了当时的社会与文化的背景，但从中也可以看出，写实主义戏剧正是在十九世纪这种实证空气的影响下，在绘画、小说、文艺理论纷纷向写实主义靠拢，强调对客观世界的观照的风气影响下产生的。因此，写实主义戏剧的诞生，并非孤立的现象，它是时代的必然产物。

① 引自 L. R. 弗斯特和 P. N. 斯卡恩《自然主义》(Lilian R. Furst and Peter N. Skine, Naturalism, London, 1971) 第 20 页。

写实主义戏剧的思想与艺术特征

和以往的戏剧相比,写实戏剧至少在以下两个方面突破旧窠,形成自己独特的风貌。

首先,它将日常生活搬上了戏剧舞台。

以往的戏剧,从希腊悲剧家埃斯库罗斯到英国文艺复兴时期的巨人莎士比亚,都是从古代神话或历史故事中汲取自己的诗情的。而写实主义戏剧家却将他们周围发生的一切付诸笔端。以往的戏剧家认为戏剧离不开惊心动魄的故事,而日常生活中所发生的一切又过于庸俗琐屑、平淡无奇,为他们所不齿。我们只要拿雨果的《欧那尼》、席勒的《阴谋与爱情》和易卜生的《玩偶之家》作一比较,就不难看出其中的区别。在《欧那尼》和《阴谋与爱情》中,我们看到的是决斗、杀戮、阴谋、背信弃义、见义勇为。在这些作品里,似乎一切都被放大了。英勇的,勇武异常;崇高的,白璧无瑕;狠毒,则毒如蛇蝎;悲惨,则惨不忍睹。雨果曾经说过,他追求的是一种强烈的对比,如将国王与强盗对比,宫廷与墓地对比,爱情与淫乱对比等。在席勒的《阴谋与爱情》中,我们也可以看到这种强烈的色彩对比。在他的另一部作品《强盗》中,传奇色彩更见浓烈,距现实生活也更为遥远。而所有这一切,在以易卜生为代表的写实主义戏剧中已荡然无存。在这些作品中,很少有惊心动魄的生死搏斗,也很少有崇高激越的慷慨悲歌,有的只是平凡的、并不起眼的日常生活。

其次,写实主义戏剧的表现对象从神降到了人,从英雄降到了普通人。

写英雄还是写普通人,这是现代戏剧与传统戏剧的一个明显的分界。我们回顾一下戏剧史,希腊悲剧中的人物,都是神或者半神(神与人间女子所生的后代),如宙斯、普罗米修斯、阿伽门农

等。到了莎士比亚手里，他的奥赛罗、麦克佩斯、李尔王、哈姆雷特等，不是帝王将相，就是公侯王子。18世纪的资产阶级启蒙运动，虽然产生了一批提倡写市民剧的作家，但他们笔下的正面人物，仍是集优秀品性于一身的“完人”。例如，德国启蒙运动戏剧家莱辛的第一部市民悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》，就塑造了一个集诚实、善良、忠贞、勇敢于一身的崇高女性。他笔下的奥多阿尔多也是一位极其崇高的英雄式人物。再如席勒笔下的露易丝，则是另一个完美的典型。她兼有朱丽叶的忠贞、考狄丽娅的刚强、贝特丽丝的辩才、奥菲丽娅的痴情。这位平民少女，从任何一点来看，都不亚于她的情人——宰相之子斐迪南。这种将正面人物竭力美化的作法，已经成为一种传统，成为一种公认的审美需要，按照这种传统的审美习惯，作品中的人物只有具备了与众不同的高贵品质，只有当他们远远高于我们芸芸众生时，才能居高临下，对我们产生一种道德的慑服力量。因此，写实主义戏剧将家庭主妇、破产商人、穷教师、小职员，甚至水手、酒徒、妓女等普通人写进剧本，让他们成为戏剧主人公，实际上也反映出19世纪下半叶西方美学趣味的转变。

将日常生活搬上戏剧舞台以及将普通人写进剧本，这在欧洲戏剧史上迈出了非同小可的一步，它从根本上改变了观众与舞台的关系。观众进入剧院，已不仅仅是来看一段家喻户晓的故事，来聆听优美动人的诗句。台上发生的，就是他们在街头、邻里可以看到的场景。台上活动的人物，就是活跃在他们周围的、和他们有着共同命运的人。这样，观众和舞台的距离拉近了，观众愿意相信舞台上发生的是真情实事，愿意和台上的人物呼吸相通。为了满足观众的这一心理要求，剧作家必然尽可能地制造出一种“舞台幻觉”，让观众更加信服。

正是这种戏剧内容以及观念的变化，促使戏剧在表现手法上产生一系列的变革。我们在易卜生、左拉、斯特林堡、霍普特曼等

作家的写实主义剧作中可以清楚地看到,为了适应这种新的戏剧内容与观念,他们对传统形式作了多方面的改革与突破。

这些改革首先表现在对舞台环境的真实性的追求上。

写实主义戏剧强调所谓的舞台幻觉,力图在舞台上制造出一个逼真的世界来。当大幕拉开时,台上出现的是个怎样的房间,哪儿是门,哪儿是窗,沙发放在哪个位置,钢琴是靠门还是靠窗,上面要不要摆个花瓶,琴谱是摆在谱架上还是散乱地堆放在琴凳上等,都一一作了明确而具体的规定。这就是我们常说的“舞台指示”。这样的舞台指示,显然不同于莎士比亚的“罗马街道”、“维洛那广场”、“亚当森林”、“官中一室”那一类标签式的说明。这是写实主义戏剧的一大特征,在本卷所选的剧本中都无一例外地可以看到这一特征。剧作家的意图显然是要通过这种具体细致的环境安排,再现人物的生活场景。这样的戏剧,要求演员如同置身于实际环境中一样,“生活”在四堵墙内,尽可能忘掉观众与剧场的存在。同时,它要求观众忘掉自己是在剧院里看戏,而只是透过台口那堵透明的墙,在窥视发生于墙内的“一个生活的片断”。

这里出现了一个值得注意的现象。我们知道,在传统戏剧中,演员常常与观众产生直接的交流。比如在古代罗马喜剧中,有一个叫作 parabasis 的场面,它要求演员退场,而歌队则转身面向观众,向观众谈论自己对剧中人物的评价以及对时局的见解等。这种作法在写实戏剧中显然是不允许的,因为演员和观众的直接交流,无疑会打破那道横在他们中间的“第四堵墙”。我们下面要谈的写实戏剧废除旁白和独白的问题,便是与此有关。

我们知道,旁白是传统戏剧,尤其是喜剧中惯用的手法。剧中人物常常从戏剧的规定情景中游离出来,向观众做个眉眼,说句笑话。有时是唯恐观众看不清他的意图,增加一些说明性的解释。有时则用来背着场上其他人物,向观众奚落、调笑他们。这种插科打诨的手法,在莎士比亚和莫里哀的作品中是屡见不鲜的。我们

如果再往上追溯，那么在古代希腊和罗马的喜剧中，也不乏其例。至于独白的运用，范围就更广了。它不只限于喜剧，在莎士比亚的著名悲剧《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥赛罗》、《麦克佩斯》中都大量地存在。然而，在写实性很强的社会剧中，这一手法就显得虚假了。原因很简单：旁白与独白在现实生活中并不存在。人们在某些特殊场合，或许会喃喃自语，但绝不会高声向旁人吐露心曲，更不会越过在场人物去向场外人说话，而近在咫尺的人却作不知状。这些传统的手法在写实主义作家看来是有悖于生活的真实的，这是其一。其二，用了旁白和独白，势必会破坏舞台幻觉，使原先已进入戏剧情景的观众，又从“幻觉”中间离出来，与舞台的真实隔了一层。因此，写实主义剧作家往往尽可能地摒弃独白和旁白^①。当然这也不是绝对的，本卷所选左拉的《戴爱丝·拉甘》一剧的第四幕中，当人物内心冲突极其激烈时，作者也偶尔让他们借助旁白道出自己内心隐秘的一角。但这种用法是极个别的，只能看作是一种例外。

写实主义戏剧对于形式的改革还表现在语言的日趋平民化上面。

语言平民化的第一步是放弃诗体，采取散文体。我们知道，欧洲的古典戏剧都是诗剧，希腊悲剧家被称作悲剧诗人，探讨戏剧理论的著作被称作《诗学》便是这个道理。然而，为了使舞台上的人物更接近现实生活，写实主义剧作家纷纷放弃诗体，改用散文体写剧。易卜生便是一个明显的例子，他早期的浪漫主义作品《培

① 易卜生不但废除了旁白，他还认为，凡是游离于剧本之外的一切都应废弃，1883年5月，著名挪威演员露茜·沃尔芙给易卜生的妻子写信，希望易卜生能在剧本前面写个序幕，用来庆贺她三十岁的生日。易卜生当即回信拒绝了这一要求，他在信上说：“此事无法办到，因为它有悖于我的艺术观念。序幕也好，收场白也好，以及诸如此类的东西，应该无条件地从舞台上清除出去。唯一呈现在舞台上的应该是戏剧艺术，而宣读作者的声明不是艺术”。

尔·金特》、《布朗德》等都是诗剧，剧中文采飞扬的清词丽句深为时人赞赏。但是，一旦当他发现诗体与现实主义戏剧无缘时，便立即改用散文，并且一以贯之。易卜生在给导演高塞的一封信上，明确地披露了自己的想法。他说：

正如您已经注意到的，我赋予剧本一种最真实的形式，我想要创造的幻觉是一种现实的幻觉。我想使读者产生这么一种印象，即他所读到的，是确确实实发生的事。要是用了韵文，我就违背了自己的原则，也背离了自己的初衷。我有意识地在剧本里安排许多日常生活中司空见惯、无足轻重的人物，要是让他们一个个都按照韵律念起诗文，岂不是要把一切都搅乱了吗？^①

对于易卜生的这一改革，人们历来给予很高的评价。英国著名戏剧批评家凯纳斯·缪尔说：“易卜生在《培尔·金特》一剧之后放弃诗体，为的是用散文写出当代的社会问题，这在现代戏剧史上是一桩最为重大的事件。”^②这一评价是切中肯綮的。但是，用散文代替诗体，这仅仅是语言平民化的第一步。在这个基础上，霍普特曼、契诃夫、奥尼尔等剧作家又做出了大量的努力，使人物的语言更加接近日常生活中的语言。就拿契诃夫来说吧，他的语言给人一种信手拈来、未经修饰的感觉，常常既不顾及语法也不讲究得体。有时甚至让人觉得说话的人是在漫不经心地说着自己不连贯的、破碎的思想。至于霍普特曼和奥尼尔的作品中，更是用了大

① 引自坦南特《易卜生的戏剧技巧》(P. F. D. Tennant, Ibsen's Dramatic Technique, Cambridge, 1948)第51页。

② 见凯纳斯·缪尔：《当代戏剧中的诗和散文》，(Kenneth Muir, Verse and Prose in Contemporary Theatre, Stratford upon Avon Studies, No.4, London 1962, P97)。

量不登大雅之堂的方言土话、市井俚语。例如霍普特曼的《日出之前》一剧中，除了阿尔弗莱特、海伦妮和雪美芬尼医生等几个受过教育的人讲的是规范德语外，其余的人都讲西里西亚方言，而剧中那位从外地雇来的男仆爱德华则是一口柏林土话。奥尼尔的情况大致相似。他的《榆树下的欲望》的故事发生在新英格兰，剧中便运用了大量新英格兰的方言。译者在翻译时就某些难句请教过几位美国朋友，这些方言土语即使对于没有到过东海岸的本国人来说也不太好懂。再如他的《送冰的人来了》一剧里，出现了近十种不同地域的口音，因此美国戏剧史家约翰·盖斯纳把奥尼尔称为“美国方言大师”。他说，“在以前的美国舞台上，从来没有出现过不同种族的水手、火夫和农民操着如此充满活力和色彩的日常口语。”^①

综上所述，无论是追求舞台幻觉、再现生活场景，还是废除独白与旁白；无论是放弃诗体、采用散文体，还是运用日常口语，其目的都是使戏剧更加接近生活的真实，这些，也构成了写实主义戏剧的艺术特征。

写实主义戏剧的发展与深化

欧洲戏剧史上第一部最有影响的写实作品《玩偶之家》发表后，这一戏剧流派并未因此而固定下来，相反，它在自身内部仍然不断地有所发展。如果说易卜生把戏剧从宫殿引进了客厅，从帝王公侯转移到普通百姓，使我们看到普通人的日常起居，分享他们的欢乐与忧愁的话，那么左拉、霍普特曼、奥尼尔等作家则进一步将我们的视野从客厅引进厨房、阁楼、酒吧、地下室，让我们闻到底

① 约翰·盖斯纳：《戏剧大师们》（John Gassner, Masters of the Drama, New York, 1945），第642页。

层人民的汗臭。例如斯特林堡的《朱丽小姐》、霍普特曼的《獭皮》等剧,就有许多情节是发生在厨房里的,它们的主人公是男仆、洗衣妇等所谓的“下等人”。再如美国剧作家奥尼尔的《送冰的人来了》一剧以一家酒店为背景,在这个酒店里聚集的都是些穷困潦倒、无家可归的失业者。倘若我们读了这些作品以后,再回过头来看一看易卜生笔下的人物,就会发现无论是娜拉也好,阿尔汶太太也好,海达·盖布勒小姐也好,都要“高雅”得多。他们的烦恼和痛苦,是有教养的中产阶级的烦恼和痛苦,是解决了衣食温饱之后的烦恼与痛苦。在欧洲的戏剧舞台上,似乎只是在左拉倡导的自然主义戏剧问世以后,才真正出现了胼手胝足的劳动者。

自然主义作家热衷于表现那些处于社会中下层人民的生活,他们有时甚至怀着一种逆反的心理,故意将那些丑陋和卑下的东西——酗酒、乱伦、偷盗、卖淫等暴露在光天化日之下。凡是上流社会认为不雅的、想要遮盖的,凡是有碍观瞻、有伤“风化”的,他们都要将它抖出来,仿佛故意要提醒人们:别忘了它们的存在!当然,不加修饰地展示贫困、愚昧和丑陋,其结果当然是不美的。易卜生对左拉的自然主义就大不以为然,他甚至不愿意有人将他和左拉相提并论。他说:“左拉掉进了污水管道,并在里面洗澡,而我的目的则是要清洗它。”然而,在自然主义作家的眼光里,易卜生这种清除污水管的想法,这种斯多克芒式的洁身自好也不免失之于幼稚与天真。我们在这里无意于评判他们孰是孰非,也不打算为自然主义戏剧下什么结论。但是,就表现底层人民生活,在舞台上展现那些渺小、可怜、被生活所弃的小人物而言,它确实是对写实戏剧的一个发展。

写实戏剧的发展与深化,还表现在戏剧的情节结构的处理上。我们在上文中谈到易卜生时,曾将他的《玩偶之家》和雨果的《欧那尼》、席勒的《阴谋与爱情》加以比较,来说明写实戏剧摒弃惊心动魄的题材、离奇曲折的情节,着眼于表现平凡的、毫不起眼的生

活。但是，在这一点上易卜生做得是很不彻底的。他的戏剧还是过于讲究情节的编织，讲究如何将故事一环扣一环地引向高潮。而这样做，正是和日常生活拉开了距离。如果我们注意一下我们周围发生的一切，就会发现日常生活是缺乏戏剧性的。生活的进程并不像传统的戏剧舞台上所表现的那样，按照情节的发生、发展、高潮这一模式进行。它往往是松散、缓慢而琐碎的。生活中固然也有惊心动魄的事件，但它只能算是一种偶然，一种例外，多的还是平淡无奇的日常琐事。即使出现重大事件，也不一定就按照严密的逻辑发展层层迭进的。在如何准确地模拟生活、再现生活方面，契诃夫进行了极为重要的探索。

以往的戏剧，常常是围绕着人物的冲突来设置情节的。其结果是日常生活被框进一个主要的“事件”中去，而与这主要事件无关的生活细节则被作为多余的枝蔓加以整削修剪。契诃夫则正相反，他不是将生活编织进事件，而是将事件融进生活之中。在契诃夫的剧作中固然也有一些事件发生，但他总是将这些事件和一些不相干的生活细节放在一起，使它成为松散的、周而复始的生活流中的一部分。例如在《三姊妹》第二幕中，有一个读报的细节。剧中人契布蒂金随手拿起报纸读着：“齐齐哈尔，天花流行”。我们只要看一下上下文就可以知道，无论是齐齐哈尔还是天花流行，都跟契布蒂金无关，跟剧中其他人物也毫不相干。习惯于传统戏剧表现方法的人一定会觉得奇怪：作者为什么要加进这么一个与剧情毫无关系的细节呢？但是对契诃夫来说，这却是再正常不过的事：桌上正好摆着一份报纸，而契布蒂金正好瞥见了报纸上这一行字，就顺口读了出来。这在生活中不是常有的事吗？为什么一定要和剧情有什么内在的联系呢？

这类例子在契诃夫的剧本中不胜枚举。谈话常常被一些显然是不必要的、与情节不相关联的动作打断，成为一个个不连贯的、松散的生活场景。而这正是契诃夫所追求的，因为它更像生活，或