# 从“绿茶婊”形象考察俄国象征主义戏剧的得与失

姜训禄

© 2017 比较文学与跨文化研究（1），38–47 页

**内容提要**：俄国象征主义戏剧塑造了一系列外表美丽、颇具神圣色彩、行为却出离现实“道德规约”的女性形象，她们反映了剧作家戏剧创作理念中对人和世界的一种超越现实的思考。缺乏这点考虑我们就无法准确把握俄国象征主义戏剧文本和创作意图。本文从这一独特女性形象出发，考察与其相关的几个具有代表性的戏剧元素，分析俄国戏剧形态在象征主义阶段出现的新特征和自身发展过程中不可避免的问题。

**关键词**：俄国象征主义戏剧 “神圣女性” 非矛盾关系 仪式化场面

1910年维·伊万诺夫在妻子莉季娅·季诺维约娃-阿尼巴尔亡故后的第三年与妻子同前夫的女儿维拉同居（莉季娅弥留之际将女儿托付给了伊万诺夫），二人的隐情直到两年后维拉身怀有孕才得以公开，在亲戚朋友中间引起不小波动[1]。类似的道德声讨也发生在费·索洛古勃身上，1912年作家的剧本《生活的人质》在彼得堡上演，这个用“假结婚”做婚姻缓兵之计的故事导致观众对剧本所宣扬的爱情观的一片质疑声。在俄国象征主义戏剧不长的发展史里此类事例不一而足。我们可以看到造成类似“不尽人意”的最直接原因就是观众的反应偏离了作家的预期轨道。问题的症结在于作家在个人的艺术生活中引入了一类超越现实生活道德的女性形象及爱情观。这一创作思路在一些具有“索菲亚”情结的作家的早期诗歌创作中已经显现，只是在直接面向观众反馈的戏剧领域影响尤其明显，而且关系到俄国象征主义戏剧的得与失。

这类女性形象外在表现为美好的化身，而且带有一定的神圣色彩，然而行为却出离现实“道德规约”，用现今网络流行语形容正是那一类外表清纯脱俗实际工于心计、玩弄感情的“绿茶婊”。该称谓可以直观地描述出俄国象征主义剧本里这类女性外在形象与实际行为的反差，而且容易为读者所理解，该词的外延含义以及网民借此名号所表达的控诉情绪本文并不涉及。俄国象征主义剧作家塑造的女性形象里适用于这一称呼的有勃洛克的“陌生女郎”（《陌生女郎》）、勃留索夫的尤利娅（《旅行者》）、索洛古勃的莉莉丝（《生活的人质》）以及其他相关爱情情节中的人物，后文论述我们将一一提到。

这些人物有的是作家从自己前期作品中移植过来，有的则是在剧本中首次露面。她们在作家的戏剧世界里代表着独特的艺术准则，如果我们将考察视野放诸俄国戏剧发展史，会发现她们的加入给俄国戏剧形态增添了新元素。变化首先体现在剧本中出现了一批具有“双重体验”特质的人物。

## 一

从普希金、果戈理到屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基、科贝林直至契诃夫俄国戏剧舞台上的主要角色大多是现实生活或历史情境中实实在在的形象，发展到象征主义阶段，主角的身世背景集中出现了“非现实”转向。这是因为在俄国象征主

1 这件事甚至被维拉的暗恋对象、著名作家米·库兹明改编为小说《家中亡人》(1914)。



正文.indd 38 17-12-14 下午4:49

义作家的认识里此岸世界另一边还有一个彼岸世界，这一时期的俄国戏剧集中讨论了一系列形而上问题，追逐另一个世界。作家在剧本中塑造了一类能够同时体验两个世界的特殊人物。他们生就一派矛盾性情，跨越此岸世界与彼岸世界，“绿茶婊”便在其中。

勃留索夫《旅行者》的尤利娅是典型的外表矜持、实则“不甚检点”的形象。她是护林员的女儿，父亲在外出之前一再叮嘱，无论谁叫门都不要开，然而恻隐之心让她违背了父亲的意愿，擅自接待了一个陌生人，姑娘逐渐从小心谨慎到放松警惕再到敞开心扉乃至相谈甚欢（实际上只是她自言自语、自我说服），最后单方面认为这个陌生人被命运和上帝派来抚慰她那颗希求爱情的心灵，当疯狂的爱欲驱使她扑向这位使者时，她却发现过路人只不过是一具尸体。“他死了！这是谁！有人吗！救命”，有了这个荒诞的结尾，放纵欲望的少女便多了联通死亡世界的神秘体验，否则《旅行者》只是一个十足的少女艳遇故事，更无所谓象征主义氛围。

相较于早期抒情诗中的“美妇人”，勃洛克的《陌生女郎》少了那种纯粹神性。“先前‘美妇人’的柔情歌声已被‘醉后叫嚷的声息’、‘孩子的哭叫’和‘女人的尖声叫嚷’所取代。”[1] 同名剧本讲述了三个幻梦，第一幻梦在酒馆里，酒鬼们三五成群聚集在一起谈论各种话题，诗人自言自语描述心中的理想女神——陌生女郎，周围没人明白他的话；第二幻梦转到一座桥上，陌生女郎从天上降临人间，而后随一位路过的“情场老手”离开了，与此同时远处的星相师为一颗彗星的陨落而伤痛，诗人从星相师那里得知陌生女郎和一位先生离去，陷入忧伤；幻梦逐渐转入贵族沙龙，大家正在闲谈时，陌生女郎敲门而入，人们瞬间被她迷住，诗人若有所思，说不出话，当他好像忽然记起一切走向陌生女郎时却不合时宜地被星相师挡住去路，一阵寒暄过后诗人再次寻找陌生女郎却早已不见她的踪影，只在空中闪烁着一颗明亮的星。与诗作相比，《陌生女郎》的戏剧版本增加了酒馆、沙龙、与情场老手和蓝衣人对话等情节在整个故事中的分量，使得“陌生女郎”的形象更加丰富立体。如果说诗歌里的“陌生女郎”更像一个纯粹的彼岸造物，那剧本里的她则降临此岸，在此岸徘徊，在酒馆、路边接受“情场老手”的“调情”。“此女只应天上有，人间哪得几回寻”，这样一个来自另外世界的神圣女性在剧情进展中表现得似乎是一位与几个男人纠缠不清的酒馆风尘女子。“陌生女郎”既被赋予了勃洛克理想的“永恒女性”气质又带有诗人在酒馆中常会遇到的酒吧女郎的影子，介于两个世界之间。俄国象征主义戏剧舞台上的女主角鲜有纯粹来自现实的形象，她们往往拥有一种源自弗·索洛维约夫“索菲亚”情结的神性，比如勃洛克《滑稽草台戏》的女主科伦比娜。在意大利喜歌剧里，科伦比娜是著名丑角阿尔列金的妻子，勃洛克在自己的剧本里则有意塑造了一个带着神圣光环的科伦比娜，而非单纯的滑稽角色。从意大利喜剧到俄国象征主义戏剧民间草台戏名丑被赋予了神圣女性色彩。类似的形象移置还有索洛古勃的《生活的人质》。

索洛古勃讲了一个颇有意思的荒诞故事：米哈伊尔和卡佳青梅竹马、私定终身，但双方父母均不支持他们的爱情，强迫他们分开，卡佳嫁给了父母指定的苏霍夫，米哈伊尔和同样深爱着他的姑娘莉莉丝住在一起，双方明为分手，实为莉莉丝出的缓兵之计，即卡佳暂且顺遂父母意愿，待时机成熟，莉莉丝立马离开米哈伊尔，成就他们二人迟到的姻缘，八年之后，米哈伊尔功成名就，莉莉丝认为时机已到，主动让出自己的爱人，卡佳也抛弃孩子，离开苏霍夫，与米哈伊尔终成眷属。莉莉丝就是一个来自彼岸的造物，自我牺牲的形象。莉莉丝原是亚当在夏娃之前的第一任妻子，后渴求与丈夫平等，弃夫而去，变身邪恶形象，在中世纪文学中被看做诱惑者，被认为是吸血鬼鼻祖。索洛古勃一改她离开亚当之后向恶魔堕落的形象，将其塑造成圣女，把莉莉丝为了平等弃夫而去的行为原型打造成“为他人作嫁

1 王彦秋，“世界乐队”的鉴赏家——论勃洛克的诗歌创作与音乐，《国外文学》，2005年第2期，第114页。



正文.indd 39 17-12-14 下午4:49

衣”、为真爱造福的神圣之举。为了成就米哈伊尔的幸福莉莉丝甚至跪下亲吻卡佳的双脚祈求后者奉献出真挚的爱情。这已然不是现实世界之人的行为，而接近至圣之爱了。然而，索洛古勃笔下的莉莉丝并非不食人间烟火的圣人，更不是未经性行为受孕的玛利亚圣母，她神圣光环的投影里是日常生活中的为人妇。莉莉丝深爱着米哈伊尔，同样经历着从恋爱到婚姻的过程，八年间默默履行着妻子的职责，直至米哈伊尔和卡佳终成眷属，她神圣的光芒才真正冲破了尘世的躯壳。莉莉丝是连结尘世与理想世界的形象，化解了现实世界之爱与理想世界之爱的矛盾。那种超越两个世界之上的爱对她是圣洁的，正如莉莉丝对米哈伊尔说的话“你所爱的一切，对我都是神圣的”，[1] 这是一种基督式的爱。莉莉丝作为独特的女性形象出现在剧中，开辟了一条成全姻缘的新路。[2] 莉莉丝既是救世主，又是领路人。

陌生女郎重又变成天上的星星，莉莉丝登上七级台阶悄然离去，科伦比娜成了扑克牌。她们本是彼岸的造物，在此岸徘徊一遭最终重返那个遥不可及的世界。不可忽视的是俄国象征主义剧本里与这类独特形象对应的还有另一类同样具有“双重体验”特质的人物。作为镜像式的存在，他们的身世恰好与之相反。这类人物来自尘世世界，但有能力体验另一个世界，是彼岸力量的发现者，具有诗人一样的气质，通常以剧作家本人为原型，剧情建立在他们的双重体验图景之上。

勃洛克的抒情剧三部曲（《滑稽草台戏》《广场上的国王》《陌生女郎》）是描写这类双重体验人物的典范之作。三部剧的情节线索正是主人公与彼岸现实若即若离的关系，基本戏剧动作是主人公分别在此岸寻找自己来自彼岸的永恒女性——科伦比娜、建筑师女儿、陌生女郎。他们能够真实感受到“永恒女性”的存在，但靠近彼岸的行动遇到各种阻力，而且阻碍实际上不是外在的，恰恰源于自身双重体验带来的思考和犹疑。

诗人走进酒馆，说着旁人听不懂的话：

> 在这些如火的目光中、漩涡般的眼神间有如在蓝色雪花之下绽放一样突然露出一张面容：黑色面纱后面“陌生女郎”至美的脸……帽子上的翎羽在摇晃……被手套束紧的纤纤素手拎着沙沙作响的裙裾……她缓缓走过，走过……
>
> ……永恒的童话。这，是“她”，是“世界统治者”。“她”手握权杖，统辖世界。“她”让我们着迷。[3]

诗人清楚徘徊在尘世的陌生女郎是彼岸造物，绘声绘色地描述着“陌生女郎”的容颜，而当她真正出现在他面前时，诗人却哑口无言，一动不动地站着，然后“静静地坐到偏僻的角落，若有所思地看着陌生女郎……他慢慢从原地站起来，手放在额头上，在房间里前后踱了几步，从他的脸上看得出来，他在竭力回忆着什么”。酒馆所在的此岸世界和陌生女郎现身的彼岸世界在诗人身上汇合，构成整个《陌生女郎》剧本的就是诗人两重体验在酒馆这个时空里相遇、并立的场面。同样，这类人物既不属于此岸世界又不属于彼岸世界，他们游离其间，内心承受着两个现实的痛苦。他们同“陌生女郎”们一样都是俄国象征主义戏剧常用的独特人物。不管是来自此岸的人，还是自彼岸降临的圣者，他们同时跨越两个现实，将两个现实的思考融于一身。剧作家乌托邦地寄希望于在人物身上展现这种共存并借助戏剧的示范作用实现弗·索洛维约夫所谓的理想世界对尘世世界的提升和改造。

## 二

正是勃洛克、索洛古勃、勃留索夫等剧作家对世界的象征主义认识造就了俄国象征主义戏剧这些特殊人物的外在特质，这类形象在之前的俄国戏剧作品中几乎是没有的，而且与其外在形象形成巨大反差的人物行动同象征主义之前各流派

1 Сологуб Ф. Собрание сочинений в 8 т. [т.5]. М.: Интелвак, 2002, p.251.

2 实际上，剧本当年在彼得堡上演之后，作品中所表达的爱情观备受指责。

3 Блок А. Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. [т.6]. Драматические произведения (1906-1908). М.: Наука, 2014, pp.68-69.



WATERMARK

正文.indd 40 17-12-14 下午4:49

戏剧作品比，俄国象征主义剧作家笔下的人物行动近乎荒诞和“不可理喻”。《滑稽草台戏》的皮埃罗和阿尔列金争抢同一个女人，阿尔列金甚至打倒皮埃罗抢走科伦比娜，但这两个人从未被塑造为情敌。索洛古勃的三个剧本则赤裸裸地讲述了几个“违背常理”的故事：《生活的人质》里的卡佳和米哈伊尔终成眷属的代价是分别背叛自己的丈夫和妻子，莉莉丝甚至主动祈求卡佳与自己的丈夫走到一起；《爱》描述了一个无视伦理关系的爱情故事，婚礼前夕女儿被未婚夫抛弃，悲愤之际，父亲说出自己的养父身份并坦露了对女儿的两性之爱，没料想多年来在这层关系的掩盖下女儿对父亲也心怀爱意，就这样前一刻的父女成了这一刻的情侣；在另一个剧本《深渊上的爱情》中“他”和“她”久居山顶，直到一个陌生人闯到山顶打破了他们的生活。她被陌生人以及他描述的山下生活深深迷住，毅然与丈夫分手随陌生人下了山，但接下来的生活却让他们两人始终无法平和。有一天他们突然接到山顶的他自杀的消息，为求得心灵解脱，两人最终饮弹自尽。

上述故事如果用现实生活的眼光审视简直是不可思议的行为。然而，正是这些看似不可理喻的情节架构形成了独特的俄国象征主义戏剧元素——基于非矛盾关系的戏剧冲突。因为，通常情况下，这种人物设置和行动是制造戏剧冲突的绝佳素材，或者形成直接对抗，或者进入对立关系模式。但是，我们在俄国象征主义剧本里似乎不易发现类似迹象，甚至找不到冲突所在。那能否认为俄国象征主义戏剧崇尚“无冲突论”？实际上，这些剧作家建构了一种基于非矛盾关系的融合式戏剧冲突。需要指出的是，比俄国象征主义剧作家稍早一些的契诃夫在戏剧创作中就已经非常注重挖掘平静的生活画面所蕴藏的戏剧力量，“在生活里人们并不是每时每刻都在开枪自杀、悬梁自尽、谈情说爱。他们也不是每时每刻都在说聪明话。他们做的更多的倒是吃、喝、勾引女人、说蠢话，必须把这些表现在舞台上才对。必须写出这样的剧本来，在那里人们来来去去、吃饭、谈天气、打牌。使舞台像生活那样，但又比生活更复杂，在这个过程中，有人走运了，有人倒霉了”[1]。不同的是，契诃夫立足于现实世界的思考，而象征主义作家更倾向将思想的触角伸向形而上世界。[2]

谭霈生教授在《论戏剧性》中指出冲突展开的内在动力是人物性格和人物关系，冲突主导是矛盾对立的力量，但对于分析戏剧冲突表现为融合的俄国象征主义戏剧，人物关系与戏剧冲突的这层关系仍旧有效。而且，谭教授也同时讲到“展开冲突的方式是多种多样。真正有作为的剧作家决不会让某些成规束缚住自己的手笔，总是要不断探求新的路子”[3]，并举了《琼斯皇》的例子。融合式戏剧冲突恰恰是俄国象征主义剧作家在探求新路子上迈出的一步，戏剧冲突新形态以戏剧人物新关系为支撑。谭霈生教授的《戏剧本体论》将冲突的性质作为划分标准，从矛盾关系和非矛盾关系出发，前者发展为冲突和抵触，后者发展为非冲突。俄国象征主义剧作里常见的人物关系属于后者。

“非矛盾”不是人物的完全统一，不存在对立。俄国象征主义剧作家当然也塑造了一批对立的人物形象，不过所谓的“对立”已经超出了以往的定义范围，是蕴含融合趋势的对立。

对非矛盾关系应做两方面理解。第一，人物的对立以及由此引发的行为不能置于现实生活价值体系，因为象征主义戏剧本身并不以直接反映现实为宗旨，现实主义考量容易使理解剧本的努力走入歧途。因此，剧本中很多人物看似对立，实际并非势不两立，《滑稽草台戏》的阿尔列金抢走了皮埃罗的未婚妻，但皮埃罗和阿尔列金从未被塑造为情敌，当然，这与意大利即兴喜剧（The Commedia Dell’Arte）的人物模板有关，然而，在另一些剧中，没有了固定模式的制约，人物的对立仍然采用这种框架，《深渊上的爱情》里的“他”与“尘世之人”也不存在敌对关系，他们在

1 契诃夫，《契诃夫论文学》，安徽文艺出版社，1997年，第346页。
2 参见拙作《关于俄国象征主义戏剧的几个问题》，发表于《戏剧》，2015年第3期。
3 谭霈生，《论戏剧性》，北京大学出版社，1981年，第95页。



正文.indd 41 17-12-14 下午4:49

剧中更接近以类型化的人物群像出现，类似的还有《生活的人质》中的莉莉丝与卡佳。与此同时，剧中人的诸多行为若以现实价值评判足够被贴上“不道德”的标签。阿尔列金和“尘世之人”抢他人未婚妻；莉莉丝提供的方案实际上对苏霍夫是极其不公平的；阿尔吉斯特冒充王后与国王同床共枕，而计谋被识破之后却向合法夫妇施魔法致死（《死亡的胜利》），种种行为皆违反伦理，但实际上对他们做法的评价已然超出了现实价值体系。我们不能认为科伦比娜离弃未婚夫是不道德的，同样不能认为陌生女郎轻易地随他人而去是水性杨花的表现；在“他”看来，自己的爱人随“尘世之人”离去是自由心灵的表现；米哈伊尔和卡佳以牺牲苏霍夫的幸福为代价最终成就自己的姻缘是结束“人质”状态的正确选择；阿尔吉斯特的魔法是真爱至上原则的体现。在俄国象征主义戏剧价值体系里，所有人物的“出轨”行为作为精神层面探索的意义要大于行为本身的品性模范意义。所以，勃洛克在1908年出版的抒情剧三部曲序言里指出，“这三部小剧实质是抒情剧，也就是那样一些表现个别心灵的感受——怀疑、激情、失败、堕落的作品，只不过是以戏剧的形式展现出来。我并未在此得出任何思想的、道德的或其他结论。”[1] 这也导向我们对非矛盾关系的第二方面理解，对立最终走向融合。

我们再来观察一下剧中人物“对立”的结局如何。阿尔列金跳出窗外、跌入虚空；国王化作石头、阿尔吉斯特倒在石像脚下，爱与死亡画上了等号；米哈伊尔与卡佳终成眷属，莉莉丝完成了她维护至爱的神圣任务离他们而去；“他”“她”和“尘世之人”均以自杀达到了他们追求的精神境界。这样的情节在现实主义剧作中是很难想象的，几乎不合情理的结局在象征主义剧本里恰恰是对立融合的处理。我们看到，对立走向融合或者表现为双方的终结，或者表现为“神圣的和解”。就像“他”与“她”分手之际，对“尘世之人”说：“您驱散了幻想，带来了我所不了解的真理。我走得太高，您让我明白，我远未获胜，尘世还未长成，那一天没有来临。”[2]“神圣的和解”背后的潜台词是此岸的不完善和彼岸具有向此岸渗透的力量，不管是国王的石化还是“尘世之人”随“她”自杀都是此岸世界在彼岸力量影响下的变形。[3]

双方的终结或者“神圣的和解”指的都是此岸现实和彼岸现实的毁灭，山上的人、山下的人、下山的人均以消逝告终。两个现实纷纷坍塌预示着另外一种模式存在的可能，《生活的人质》描述了一种通过神圣形象的中介实现爱情升华的模式，但大部分剧本提供的是“毁灭性”结局——个体的消亡，消亡不等于死亡，死亡只不过是一条特殊途径，寄托着俄国象征主义剧作家探索新生活模式这一终极理想。就此而言，俄国象征主义戏剧里的“绿茶婊”实为自彼岸世界降临此岸的“风尘女子”，而新生活探索止于个体的消亡，她们在此岸走向终结，出现即为了消失，为了将对立的力量融合到一条通往新现实的路，为了以索菲亚向索洛维约夫显圣的姿态向剧本中身为彼岸世界发现者的“诗人”们显容，从而提升他们的心智，这样，“绿茶婊”们行动的场面便有了宗教仪式意义。

## 三

> ……莉莉丝站在台阶顶部，身着黑长袍，头戴金色头饰，脸上洒满神圣的光辉。
>
> 莉莉丝：我累了，极度疲惫。我已走过几个世纪——我把人们呼唤到我身边——完成使命，然后离开。我依旧不是那个头戴花环的杜尔西内娅[4]，我前方的路很长。[5]

1 Блок А. Собр. соч.: В 6 т. [т.3]. М.: Наука, 1981, p.383. 我们也不排除勃洛克写下这段文字的动机是刻意引导读者视线，避开当时观众将《滑稽草台戏》的剧情与别雷和勃洛克夫妇三人关系做联想。

2 Сологуб Ф. Собрание сочинений в 8 т. [т.5]. М.: Интелвак, 2002, p.323.

3 索洛古勃，《深渊上的爱情》“高山-深渊”的世界结构本身反映的就是两个世界的并立，而“她”走下山的情节正是这个渗透过程。

4 杜尔西内娅：《唐·吉诃德》人物，原是养猪的村姑，被唐·吉诃德看做理想的爱人，并取了一个颇具公主意味的名字“杜尔西内娅·台尔·托波索”，每次战斗之前，唐·吉诃德都会高呼她的名字。

5 Сологуб Ф. Собрание сочинений в 8 т. [т.5]. М.: Интелвак, 2002, p. 301.



正文.indd 42 17-12-14 下午4:49

这是《生活的人质》最后米哈伊尔和卡佳赶走苏霍夫并终成眷属之时莉莉丝离开的场面。按照索洛古勃的描写，帮助丈夫抢夺别人妻子的莉莉丝这一刻头戴金饰、沐浴在光辉里的画面与拉斐尔笔下的圣母形象颇有几分相似。正是这些女性形象的加盟使得俄国象征主义戏剧场面别具一格地蒙上一层神圣色彩。这也构成了俄国象征主义戏剧的第三个新元素——仪式化场面。上述场面在《生活的人质》里只占一小部分，或者说剧本只是部分场面做了仪式化处理。实际上，这也是俄国象征主义戏剧场面仪式化处理的两种基本方式之一。

关于仪式与戏剧的关系加拿大仪式学家格兰姆斯（R. Grimes）在《仪式研究的起点》中认为“当仪式不再是一种直接的体验，而是变成了模仿、虚构和扮演，或当仪式形式仅仅成为一种传统习惯时，戏剧便历史地出现”[1]，戏剧与仪式在形成早期共享着一些形式，但当这些形式逐渐变为人们习以为常的行为时，仪式因素便让位于表演因素。俄国象征主义者试图在戏剧中唤醒仪式记忆，有意放大戏剧中本已蕴藏的仪式能量，建构仪式化的场面。仪式为俄国象征主义作家在戏剧领域的美学实践探索提供了功能框架，成为剧作家开掘戏剧场面惯用的一种组织方式。仪式介入的形式大致可分为两类：整体场面仪式化和局部场面仪式化。

第一类型中，剧本整体按照仪式形式完成，从结构到人物设置，直至台词，基本属于再现仪式的程序。此类剧本不多，最典型的是索洛古勃的《事奉我的礼拜》。该剧创作于作家的姐姐奥尔加去世之际，在很大程度上可被看做索洛古勃思索死亡与祭祀的结果。剧本整体描写的是礼拜仪式（liturgy），在这里特指完成圣餐礼中子夜领圣血的仪式。剧本的整体结构按照礼拜仪式程序完成，大致包括了入堂式、唱诗、祷告、领圣血、祝福和退堂式。剧本没有传统剧作法的“场”和“幕”，但场面依然能够清晰地划分开来，依据便是仪式程序。每个场面都对应一个程序。索洛古勃借用仪式程序结合自己的戏剧思想在剧本中对仪式稍作修改。人物设置按照仪式要求称作“圣礼参与者”，而非剧本中通常的“出场人物”（действующие лица），有祭司少年（该角色代替了圣餐中的献祭者耶稣）、圣传、圣坛守护人、分别带刀、红酒、花环和面包的姑娘、处女、分别手执碗和蜡烛的青年等等。每个仪式场面我们可以通过情景说明辨别。

索洛古勃描绘了一个子夜领圣血的仪式。“夜幕降临。做礼拜的人们聚集在空旷的山谷……所有来人都脱下鞋和日常服装，穿上白衣服，头戴花环，等待少年来临……等待做礼拜的人们唱起回忆的颂歌……”剧本幕启这段说明刻画的正是入堂式，第一个场面是在场参与者轮流合唱，呼唤祭司出现。圣传的说辞唤来少年基督显圣般的降临，“从山上传来少年空灵又柔和的声音，伴随着里拉琴声”，场面转入信众歌颂“主”的祷告，少年逐渐显露面容，出现在大家面前，“少年手捧白色郁金香走来，身披白色长袍，腰系黄丝绦，手脚赤裸，胸口半掩”。祭司出现之后开始宣信程序，“我——是羔羊，祭司和主宰”，大家吻祭司的脚，“手执蜡烛的青年排成一个大椭圆弧圈，中心是少年和祭台”，下一个程序是少年给大家自带的面包、红酒、花环和刀祝圣，接着赤裸身体的少女为少年披上白色的圣礼服，信众手牵手围绕祭台唱歌，最后捧碗的青年将碗递给祭司少年，后者将祝圣过的红酒倒入其中，再用刀割破手指，滴血混合。然后，碗在人群中传递，每一位参与者都要滴血，这时迎来领圣血仪式的高潮，“少年俯身，嘴唇贴在碗沿呷一口……所有人按次序在少年手中的碗沿抿一下”，事毕，仪式结束，“兄弟姐妹互相亲吻，分别，悄无声息。细心的妇女和姑娘收拾好祝圣过的物品和仪式服装”[2]。

以上引号中的文字均出自剧本的情景说明，藉此我们可大致了解仪式程序，而且能够很清晰地看到剧本整体的仪式结构。如果将该剧本搬到

1 R. L Grimes, *Beginnings in Ritual Studies*, University of South Carolina Press, 1995, p.145.
2 Сологуб Ф. Собрание сочинений в 8 т. [т.5]. М.: Интелвак, 2002, pp.7-29.



正文.indd 43 17-12-14 下午4:49

舞台上，观众看到的将是一连串圣餐仪式的场面。以索洛古勃《事奉我的礼拜》为代表的整体场面仪式化不能被看做自然主义“照相式”复现，而是以仪式形式为组织原则将仪式的内涵运用到戏剧思想阐释中。此类剧本还有别雷的《降临》（发表于1903年第三期《北方之花》丛刊）和《夜的陷落》（见于1906年第一期《金羊毛》）。这是别雷未完成的秘仪剧《反基督》的两个片段，根据两部分的风格可大致推断出别雷头脑中已经形成了一部神秘仪式型剧本。

在局部场面仪式化的剧本中，仪式结构只在个别场面中发挥组织效力，具有扩展剧情现有表现空间的功能。不同于前一类情况，仪式在此类剧本中大多仅作为与仪式相关的行动模式，组织某一场中的动作与人物关系，所以，当场景转换，剧情笼罩在仪式氛围之下会略显突兀，但稍作分析，我们能够捕捉到如此安排所传达的另一层信息。局部仪式化场面被很多俄国象征主义剧作家运用在作品中，比如勃洛克的《滑稽草台戏》。此剧借用了欧洲喜剧常用的丑角皮埃罗、科伦比娜和阿尔列金，将三者发展为三角恋关系。短剧主体是科伦比娜被阿尔列金夺走、最后竟变成一张扑克牌这个近乎荒诞的情节。其中，科伦比娜与皮埃罗再次会面时的场面用的正是11世纪俄国民间“迎春”仪式。“迎春”活动分迎春（召唤春神）、贺春（庆贺春神降临）、葬春（埋葬春神）三部分。剧中阿尔列金第二次出场时的戏剧场面从舞台调度到台词无一不透露出召唤春神的仪式形式。

欢快地呼喊：“火炬！火炬！火炬游行！”火炬合唱队上。面具人聚集在一起，又笑又跳。

……

领唱阿尔列金走出合唱队。

阿尔列金：……啊，我多想敞开胸脯
尽情呼吸，拥抱世界！
在那空旷的无人之处
摆开欢乐的春天喜宴。

这里无人能够明白
春天在那高空徜徉！
这里无人能够恋爱
他们都在梦中忧伤！

你好，世界！你重又与我同路！
你的心早已与我近在咫尺！
我要迈进你的金色窗户
享受你那春天的气息！[1]

合唱之后，身披白色盖布的死神上，随着一步步临近，盖布后面逐渐显现出科伦比娜的面容。科伦比娜出场的神圣场景的组织方式源于葬春部分，在民间仪式中的程序如下：春神在姑娘们围成的圈子里跳舞，另一个身披白布的姑娘出现，所有人喊“死神”，于是大家与死神搏斗，保护春神。最终死神用树枝打倒草扎的春神，大家为春神送葬。勃洛克对仪式组织方式的借用完全不同于索洛古勃，读者能够感到些许的仪式氛围，但已经很难看出原本仪式中的角色，仪式化场面并未作为仪式置入剧本，剧中人物只是在个别场面中以仪式程序完成戏剧动作，剧本整体与仪式没有很大关系。《滑稽草台戏》中的仪式化场面更像是整个剧本的一处注解，用民间仪式的形式烘托整体草台戏的氛围。与此同时，草台戏作为源于民间广场的表演样式具有狂欢生活中对既定规范秩序嘲讽戏谑的“脱冕”力量。《滑稽草台戏》是勃洛克应丘尔科夫之建议完成，发表在后者主办的反对神秘无政府主义的刊物《火炬》（1906年第一期），勃洛克借这种草台戏、民间仪式的力量营造了谐谑氛围，嘲讽当时他本人也已无法完全赞同的神秘主义。

以上三部分我们分析了与剧本中独特的神圣女性形象相关的俄国象征主义戏剧新元素：“双重体验”特质的人物，基于非矛盾关系的戏剧冲突和仪式化场面。这些新元素改变了俄国戏剧形态，

1 Блок А. Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. [т.6]. Драматические произведения (1906-1908). М.: Наука, 2014, p.19.



正文.indd 44 17-12-14 下午4:49

形成俄国象征主义戏剧的流派特色。然而，其中一些剧本并未能够上演，还有一些在舞台呈现时遭遇滑铁卢，比如《生活的人质》在1902年因其“不可理喻”的爱情观在彼得堡听到一片质疑声。当本文围绕“神圣女性”形象思考百年前的俄国象征主义戏剧发展过程中出现的问题时，我们发现在当年的观众眼里“神圣女性”未曾神圣，神圣的“风尘女子”被观众的不理解“尘封”，这在一定程度上缘于剧作家对戏剧氛围的掌控。

## 四

我们在阅读或观看以象征主义为代表的现代派剧本时经常会有这样的印象——情节无逻辑或毫无情节可言。这正是俄国象征主义戏剧发展的症结所在。在索洛古勃、勃洛克、安年斯基等作家笔下编剧重点从情节转到了氛围。氛围在现实主义戏剧里经常作为渲染剧情的辅助，而自象征主义始，逐渐成为戏剧建构的重要部分，甚至可以做戏剧本体论层面的思考。象征主义戏剧指向另一个世界，追求来自彼岸的神秘体验，依照逻辑结构的情节有能力表现受因果律制约的现象以及那些能被理性包容的现象，却无法企及超越现实的神秘，所以，单凭情节、情境这种传统戏剧建构手段不足以完成象征主义戏剧，或者说，象征主义戏剧不以情节取胜，而在于营造近乎神秘的氛围，促发观众的直觉感受。象征主义剧作家将这种感受修饰为世界本体，面对的是超越现实世界的理想世界，认为真正的世界就存在于神秘感觉的层层迷雾之后，象征主义戏剧的任务是拨开迷雾，让彼岸的阳光照亮此在世界，“象征需要的是看透与无限精神元素相关联事件的能力，因为世界正是建立于这一精神元素之上。”[1] 神圣女性形象在这一戏剧美学追求下顺理成章地从字里行间登上了戏剧舞台。

然而，在实践阶段，这一诉求和相关尝试却遭遇了“不尽人意”。1901-1911年间，俄国象征主义作家创作了至少20部象征主义风格的剧本，只有勃洛克的《滑稽草台戏》和《陌生女郎》、索洛古勃的《夜之舞》、《生活的人质》和《管家万卡和侍从让》等寥寥几部实现了舞台呈现，大部分作品停留在案头剧阶段甚至根本未发表。斯坦尼斯拉夫斯基曾致信勃洛克谦称自己能力有限，无法理解《命运之歌》的创作意图。[2] 单从象征主义氛围来看，这些作品大胆尝试了多种手法，在剧本内营造出不同以往的形而上氛围，但若搬上舞台，哪怕由梅耶荷德使用博取眼球的手法导演，观众恐怕也会面临同斯氏一样的困惑：不理解，无法感知。这里涉及氛围感知度的问题。如果将建构氛围戏剧视作设计传递系统，剧作家在剧本中营造氛围是输出部分，感知度则是输入部分。感知部分不通畅，剧作家再精巧的设计也如同对牛弹琴。开篇我们列举的两个例子便如此。俄国象征主义戏剧的“失”在相当程度上缘于氛围感知度出现了问题。

观众对氛围的感知分为显性层面和隐性层面。显性层面主要作用于剧作家为营造戏剧氛围而使用的可见手段，即构成象征主义氛围的基本因素——象征的运用，包括局部象征和整体象征。第一种情况集中表现为个体象征物，《三度花开》里三次出现的花、陌生女郎、《夜之舞》里神秘的金花均属于象征物，而且它们极具剧作家的个性特征，就像植物在巴尔蒙特美学世界里是独特的象征系统，在植物的自由生长中他甚至看出了诗歌的韵律交错和节奏变化，所以《三度花开》的主要象征物是三种不同颜色的花。因此，观众面对这些象征如何能够理解其中的奥妙？这个问题也反映了勃留索夫两种假定性的区别，用玫瑰花象征美女这类常规假定实际上更易被理解，而需要调动观众想象力的“有意识的假定”难保观众不会不知所云致使假定性机制无法顺利运作。局部象征如此，整体象征亦然。

俄国象征主义戏剧的整体象征通常基于在剧本中初步搭建一个非现实的世界结构，指向另一

1 Волынский А. Литературные заметки//Северный вестник. 1893(3): 133-134.
2 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，中国电影出版社，1981年，第227页。



正文.indd 45 17-12-14 下午4:49

个承载着剧作家理想主义幻想的世界，这种极具个性特征的剧本需要有一定鉴赏力和美学修养的观众。为搭建世界结构俄国象征主义剧作家运用风格模拟将古希腊悲剧、仪式或假面喜剧转用到剧本建构中。然而，这种思路存在不可回避的语境问题，即使做到安年斯基主张的古希腊悲剧与现代心灵结合，对于观众能否真正感受到剧本氛围我们仍存疑问，因为，古希腊人的生活中较好地保留着仪式传统，而现代人离开了那个特殊语境或许很难理解仪式中蕴涵的社会秩序和道德典范。比如假面喜剧中的面具，“只有当它为观众所熟知，观众才能在当代语境下重新阐释其象征意义，进而看懂剧本，而且，20世纪初的观众适应了现实主义戏剧思维，不会自然而然地理解面具的原始象征涵义”[1]，所以，相对而言，1906年梅耶荷德导演的勃洛克《滑稽草台戏》能吸引观众的恐怕还是闹剧和滑稽剧元素，作家期望借假面喜剧传达的那种神秘氛围被梅耶荷德的杂耍、狂欢技法消解了，这也是勃洛克对梅氏版本不甚满意的重要原因。显性层面氛围感知遭遇的情形是观众根本无法理解，也就没有感受输入可言，另一种情况则有所不同，观众可以理解象征物，但与剧作家欲表达的涵义无法对接。

隐性层面在于观众对剧本隐含意义的感受方式，与显性层面一脉相承。象征主义剧作家当年已经意识到象征手法的过分个性化导致观众理解剧本受阻的问题，维·伊万诺夫提出用群聚性对抗个体主义，勃洛克主张转向民众戏剧。勃洛克认为民众在剧院里面对来自理想世界的“美妇人”时就会抛弃民间草台戏的庸俗氛围，神圣氛围油然而生。观众感知氛围的断裂正在于此，因为观众的感受方式并不一定如剧作家所愿，“美妇人”在观众眼里也是美的，但可能只是现实生活中的美丽女人，甚至有些神神叨叨，与勃洛克臆想的神圣女性往往判若两人。同样，身上不乏仙气的陌生女郎和索洛古勃的莉莉丝若以日常视角观之，无非行为不甚检点的妇女而已。俄国象征主义戏剧中不少人物、情节，一旦脱离象征主义氛围就瞬间沦为“不堪入目”的道德批判对象[2]。1908年勃洛克在抒情剧三部曲前言中特意强调针对三部剧不应做“道德上的评判”，但也无力改变观众心中强势的现实主义思维方式。隐性层面的氛围感知止于观众对象征主义氛围的现实主义理解，剧本指向彼岸世界或者剧作家建构的新世界，观众却在此岸世界维度感受，自然造成感受输出与输入不在相同频段，共鸣通道受阻。

## 五.

我们从“神圣女性”这一具有俄国象征主义特色的人物形象出发分析了俄国戏剧发展至象征主义阶段出现的新元素和不可回避的问题。在俄国象征主义剧本里我们很少见到现实生活中常见的人，试图通过台词了解人物性格、背景往往是行不通的。剧作家塑造了一批独具流派特色的人物，其生平常常是虚无缥缈的，因为他们很多来自剧作家认为的理想世界，在这些“双重体验”的人物身上集合了此岸和彼岸世界的因素，承载着剧作家的世界感受和围绕世界应该是何种面貌这个问题的思考，在剧本层面呈现了象征主义作家期望在现实世界中实现的个体精神升华。俄国象征主义的戏剧冲突尝试摆脱我们通常对冲突的二元对抗理解，以“神圣女性”为代表的诸多人物及“不可理喻”的行为并未导向人物的对立，而是基于个体与他人的非矛盾关系，从对立走向形而上层面的融合。“神圣女性”是作家形而上追求结合俄国思想的产物，为戏剧场面披上一层宗教仪式色彩。俄国象征主义剧作家异常重视仪式在戏剧建构中的功能，尝试通过戏剧场面的仪式化处理唤醒戏剧的仪式记忆。仪式化场面呈现出特殊的人物关系、世界秩序，是剧作家戏剧思想的直观注解，是对个体存在的别样思考，仪式强化了个体对集体的归附感。然而，俄国象征主义戏剧的极度个性化特色也成了其自身发展的软肋，

1 J. Kot，Distance manipulation: the Russian modernist search for a new drama, Northwestern University Press, 1999, p.89.

2 所以，当年索洛古勃剧本宣扬的爱情观不被接受，以此推测，维·伊万诺夫在妻子莉季娅死后续娶亡妻与前夫的女儿维拉很可能也是出于这种形而上的考量，但在世人看来，这些做法似乎不可理喻。



WATERMARK

正文.indd 46 17-12-14 下午4:49

集中表现为氛围感知受阻。剧作家运用的一些极具个性特征的戏剧表现手段增加了观众理解剧本的难度，一些精心设计的人物和情境在尚未准备好接受象征主义的观众那里脱离了象征主义语境转眼便成了难以捉摸的败笔。应该说，相较于之前的契诃夫以及之后的马雅可夫斯基、布尔加科夫的剧本，以索洛古勃、勃洛克、勃留索夫为代表的俄国象征主义戏剧尽管上演率不高，但从俄国戏剧发展史考量，象征主义戏剧的存在感更多地体现在方法论改革意义上，作为20世纪俄国“新戏剧”探索的先头兵尝试了一批不同于现实主义风格的戏剧建构方式。本文考察的“得”与“失”只涉及了俄国象征主义戏剧发展过程中几个较突出的特点，并非全貌，一些未纳入本文视野但颇有价值的问题，如俄国象征主义戏剧与梅耶荷德导演思想的关系，值得我们后续深入研究。

（作者单位：华东师范大学）

WATERMARK



正文.indd 47 17-12-14 下午4:49