

茨维塔耶娃的戏剧观念：自我、戏剧性与音乐

杨欣茹

黑龙江大学俄语学院 黑龙江 哈尔滨 150006

【摘要】：玛丽娜·茨维塔耶娃，作为俄罗斯白银时代的杰出诗人，其戏剧创作是艺术实验与哲学思辨的重要场域，展现出独树一帜的美学观念。她的戏剧与抒情诗血脉相连，不仅是革命期间个人生活与社交关系的艺术投射，更是自我情感与灵魂冲突的深刻转化。尽管她质疑以演员为中心的剧场表现形式，却在文本内部构建出一个高度戏剧化的“精神剧场”。音乐性被视为其戏剧的语言根基与结构性力量，从早期作品中的局部表现，逐步发展为统摄后期悲剧的整体美学原则。在茨维塔耶娃戏剧观念的影响下，戏剧被视为诗性自我的延伸，最终形成了一种融个人生命体验、哲学反思与声音艺术于一体的独特戏剧形态。

【关键词】：玛丽娜·茨维塔耶娃；戏剧观念；戏剧性；音乐性

DOI:10.12417/3041-0630.26.04.102

玛丽娜·茨维塔耶娃于1918至1920年集中创作了一系列戏剧作品，早期的浪漫主义系列六部剧作以及后期基于古希腊神话重构的两部悲剧，此外还包括若干未完成的手稿。她的戏剧生活始于与瓦赫坦戈夫戏剧工作室的相遇。1918年冬，茨维塔耶娃开始与时年十七岁的天才诗人兼演员帕维尔·安托科尔斯基交往，他当时亦在由著名导演叶夫根尼·瓦赫坦戈夫执掌的莫斯科剧院第三工作室担任导演。青年时期围绕茨维塔耶娃的戏剧理论家和舞台实践家对其产生了深刻影响：茨维塔耶娃的《暴风雪》与亚历山大·勃洛克的戏剧《陌生女郎》与形成了“理想女性与灵感”的主题对话，瓦赫坦戈夫的“幻想现实主义”戏剧理念在突破外在写实、注重内在真实上也与其存在着精神共鸣。伊诺肯季·安年斯基在诗体悲剧中进行了神话的现代心理重构，寓言式地探讨了诗人在社会中的角色，这显然也吸引了茨维塔耶娃的目光，她的所有戏剧作品中都渗透着戏剧是诗人与创造力表现之载体这一传统理念。可以说，茨维塔耶娃一方面符合白银时代的一系列戏剧乌托邦，另一方面，作为自我戏剧的创造者，她无法被纳入任何同时代的戏剧体系。茨维塔耶娃对象征主义与阿克梅派的诗剧传统进行了复杂重思，创造出一种承载个体诗性意志、强调个人创造性表达的戏剧。

1 自传性投射

剧本的语言组织既表达英雄，也表达诗人茨维塔耶娃本人。在茨维塔耶娃的五幕诗剧《命运》中洛曾公爵形象的塑造与其个人经历形成了复杂的互文关系。1919年7月21日，茨维塔耶娃写道：“洛曾和阿瓦德斯基在我心中确实紧密相连。”在私人通信中，演员扎瓦德斯基被她称为洛曾。如果说历史人物洛曾阐明了现实中的扎瓦德斯基，那么剧中洛曾与玛丽·安托瓦内特的关系，或许也向她暗示了她自己与那位演员的关

系。然而，这种私人语境的叠加并未完全支配历史材料，剧作内容也绝不仅仅归结为作者与瓦赫坦戈夫剧团成员关系的寓言式描述。茨维塔耶娃对洛曾的形象进行了选择性重塑而非历史还原，她从个人情感和美学理念出发，提炼并突出了其“轻浮”、“浪漫”的特质，使他成为一个时代的象征，用以捍卫一种属于过去的贵族精神和个体独特性，将现实生活中的困境和情感，直接转化为艺术创作的素材和动力。

在1924年远离莫斯科戏剧圈之后，戏剧创作依然在茨维塔耶娃的笔端延续，这时其创作动机已无法简单地用暂时的个人社交需求概括，而根植于更深层的艺术驱动力。从内在取向看，她的抒情诗本身已蕴含着强烈的戏剧性——角色化的声音、充满张力的冲突情境。戏剧创作成为她诗学戏剧性的自然延伸与深化，是她探索诗性身份的必然选择：“我开始创作剧本——这已成为一种必然——只因我的声音已超越诗歌所能承载，胸膛中有太多的气息，长笛再也容纳不下……我写作，诚然，毫不吝惜自己，忘却自我。”这种全身心投入的创作状态，与她“爱上爱情”的创作激情一脉相承。她在给《费德拉》的题词中写道：“我从未在写作时同时爱上他们两个人，而是爱上他们的爱情。”对爱情这一抽象概念本身——它的激情、张力、痛苦和纯粹性——的痴迷，已经超越了对具体某个角色的认同、成为驱动她写作的原动力，使得她的作品具有一种罕见的、近乎灼热的情感力量。从这个层面上讲，茨维塔耶娃的戏剧主人公可以被看作是其强大“抒情我”的化身，戏剧冲突本质上是其灵魂的内在冲突，她的戏剧创作并非独立于其生命体验的客观产物，而是个人存在向某种艺术形式的剧烈投射与转化。这种戏剧化倾向的极致，体现在她将自身活成了笔下的角色，“她生活中的拿手角色——是费德拉。在叶拉布加，茨维塔耶娃将自己的费德拉带到了仪式的、原型的结局。”在重

作者简介：杨欣茹，硕士在读，研究方向为俄语语言文学。

通讯作者：杨欣茹，硕士在读，研究方向为俄语语言文学。

构神话原型人物时，茨维塔耶娃将角色的内在不同声音、矛盾和心理原型客体化，使整个悲剧成为自我内心世界的投射，有机地结合了爱与创作的终极意义。

2 反剧场与内在戏剧性的悖论

在戏剧实践中，茨维塔耶娃却建立了一种“反剧场”的价值判断——即戏剧并不属于决定其生存基础的价值范畴。她本人曾多次强调：“我不尊崇戏剧，不向往戏剧，也不看重戏剧。我总是感觉戏剧是一种暴力。戏剧是对我与英雄独处、与诗人独处、与梦想独处的破坏——是爱情约会中的第三者。”这种态度包含着对公共剧场的厌恶，茨维塔耶娃认为在这种场合会产生不必要的聚众性，也对观众在观众席凝视舞台时预定的、被迫的静止感到不适。在她的批评文章中，诗人和戏剧意义上的演员被切割开来，她认为诗人本质代表着一种自在、自足的存在方式：其创作是灵魂内在必然性的实现，是侍奉“普赛克”的被动被俘，其价值无需外部确认，创作本身即是目的。与之截然对立的是演员，其存在本质是外向与依赖的：他们试图主动俘虏“普赛克”——无论是文本的灵魂还是预设的情感效果——旨在呈现予他者并获得认可。他们的艺术生命由观众的反馈赋予意义，缺乏内在的自足性。舞台对于诗人来说是耻辱柱，舞台上记录、朗读诗歌则是囚禁“普赛克”，象征着转瞬即逝的阐释取代了永恒的创造。

然而，茨维塔耶娃看似在理论上完全否定了剧场的聚众性、视觉性与阐释角色的演员，其大量文本却浸透了戏剧性思维——“角色”、“面具”、“姿态”等术语构成其诗学肌理。茨维塔耶娃的书信体写作宛若独角剧，她的抒情诗充满对话与冲突。诗歌作品的思维内核也是戏剧化的，将世界与生活本身视为一个宏大、梦幻且立于悬崖边缘的剧场。反剧场行为表现和内在戏剧性的矛盾在茨维塔耶娃的戏剧生活中尤为显著：她排斥实体剧场，却在《奇遇》、《凤凰》等诗体剧本中展现出对空间、场景、人物对峙等戏剧要素的精妙驾驭。茨维塔耶娃的批判并非指向戏剧本身，而是指向庸俗化的剧场形态。她内心许可一种理想的诗人戏剧，即演员完全臣服于诗人的精神本源，放弃自恋与对世俗成功的渴望，成为诗人声音与气质的纯粹体现。在这一点上，茨维塔耶娃遵循浪漫主义戏剧以及部分古典主义戏剧的传统，认为演员需具备成为自然力的声音和传导者，拥有鲜明的个性，能够以最大光彩向观众展示自己的气质、贵族气派、美貌、戏剧性、浪漫激情、魅力、嗓音和形体。她哀叹俄国舞台缺乏此类欧洲式的明星，遗憾随着革命时代来临需要此类演员的观众消亡，这种浪漫主义传统的继承者也从舞台上消失了。于是茨维塔耶娃在自己的剧作中建立起一个精神的室内剧场，文本的静态性、内在张力以及对白的高度诗化，是试图超越实体剧场局限的先锋实验和对理想艺术存在方式的坚守。

3 音乐作为基础元素

茨维塔耶娃的美学基石与尼采的戏剧哲学紧密相连。她坚信，音乐性是所有艺术，尤其是词语创作的根基。这一观念彰显了她对戏剧语言的功能的理解：词语的价值不再仅仅在于其语义，更在于其作为声音的物质性存在。创作行为因此成为一种潜入原初的音乐深渊的过程。她曾警言：“诗人的毁灭——就是脱离元素。”这里的“元素”正是那种混沌而充满创造力的音乐性本源。这使得她的全部戏剧创作，从起点上就是一种将音乐能量转化为语言形态的“声音炼金术”。

音乐美学理念在茨维塔耶娃早期浪漫系列戏剧中就展现了多方面的探索成果。在这一阶段，音乐性更多地表现为一种“自发一形象性的表达”，是局部而非统摄性的。在《红桃杰克》中，插入歌曲段落和叠句手法创造了回响的主题旋律。《暴风雪》中自然元素本身成为了音乐的本体，“长时间的沉默”、“远去的铃铛声”等舞台说明也着重通过音乐来体现，强烈的音乐性至于评论家认为此剧不应由演员演绎，而是应由音乐家来演奏。《石天使》中融合了哀歌、祈祷、咒语等多种具有音乐特性的民间诗歌体裁，并且每种具体的音乐结构类型被赋予一个角色，从而用音乐预先规定了角色的性格本质。

进入悲剧创作期的茨维塔耶娃将音乐性提升为构建戏剧的统治性力量。《阿里阿德涅》中的每个角色的言语都有自己的音调节奏总谱，固定了音节的音高和时长。同时，她运用了瓦格纳式的主导动机系统，让人物的话语作为音乐主题重复出现，以揭示深层内容。在阿里阿德涅的独白中，诗歌的格律、节奏、动态变化及其转换被直接用来模仿铿锵的铠甲声与灯火的血腥焦糊。纯粹的语言音乐手段让戏剧同时完成了动作描述、音效呈现、情感宣泄和命运揭示，戏剧在文学文本的层面上获得了完整的舞台表演性。与之相比，《费德拉》则更侧重于用音乐手段来刻画人物心理与编织悲剧命运。民间音乐一诗歌体裁与特定角色深度绑定，例如哀歌、短歌、咒语等主要用来塑造本质上是民间人物的乳母的形象。费德拉本人在谵妄中反复呼喊的叠句，则被赋予独立的格律与节奏，预示其未来的悲剧命运。乳母从哀泣到复仇的情感巨变，对应独白中音乐形式的连续转换——从绕口令到短歌，再到最终的咒语。情感的张力得以外化并与音乐形式的演变完全同步。她的戏剧以不同的方式，更大地将音乐声音与戏剧文本融合为一个整体，这种融合并非外在形式的叠加，而是源于其将音乐视为宇宙与艺术本源的深刻世界观。

4 结语

玛丽娜·茨维塔耶娃的戏剧创作是诗人个体神话的产物与延续，是她在生活中、为自己创造的戏剧的散发。这种戏剧形态本质上可以被视为一种独角戏，所有角色都是作者单一戏剧意识的分身。与瓦赫坦戈夫一致，茨维塔耶娃同样反对所有庸

俗的戏剧性，她进一步强调戏剧脱离传统剧场的集体性与视觉依赖，成为在文本层面上独立自足的精神剧场，同时渴望用公开表演的、舞台的、戏剧的方式回应现实。她继承了尼采式、瓦格纳式地将音乐理解为存在统一本源的观点，特别注重声音之间的联想与语言的内在节奏，接近古希腊悲剧中音乐与文本

一体的状态。主题在重复和变奏间发展戏剧张力，传统情节被弱化，强烈的抒情性和主观性与形式上的高度自觉使得戏剧像一部激昂的交响乐，各种元素共同建构了茨维塔耶娃独树一帜的戏剧审美观念。

参考文献：

- [1] Кумукова Д. Д. Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX – начала XX веков и театр М. И. Цветаевой[D]. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2001.
- [2] Малкова Ю. В. Своеобразие мифологизма в творчестве М. И. Цветаевой 20-х годов: “После России” – “Молодец” – “Федра”[D]. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2000.
- [3] Цветаева М. И. Искусство при свете совести[M]// Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994: 351.
- [4] 玛丽娜·茨维塔耶娃.茨维塔耶娃文集·小说戏剧[M].汪剑钊,译.北京:东方出版社,2003.
- [5] 帕斯捷尔纳克,茨维塔耶娃,里尔克.抒情诗的呼吸——一九二六年书信[M].刘文飞,译.上海:上海译文出版社,2011.
- [6] 安娜·萨基扬茨.茨维塔耶娃——生活与创作[M].谷羽,译.桂林:广西师范大学出版社,2011.