



上海三联人文经典书库

67

世界戏剧史

· 第十版 ·

上

[美] 奥斯卡·G.布罗凯特 弗兰克林·J.希尔蒂 著

周靖波 译

HISTORY OF THE THEATRE



上海三联书店





国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FUND PROJECT



上海三联人文经典书库

67

世界戏剧史

· 第十版 ·

上

[美] 奥斯卡·G.布罗凯特 弗兰克林·J.希尔蒂 著

周靖波 译

HISTORY
OF
THE THEATRE



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

世界戏剧史(第十版)/[美]布罗凯特,[美]希尔蒂著;周靖波译. —上海:上海三联书店,2015.12
(上海三联人文经典书库)
ISBN 978-7-5426-5416-8

I. ①世… II. ①布…②希…③周… III. ①戏剧史—世界
IV. ①J809.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 288093 号

世界戏剧史(第十版)

著 者/[美]奥斯卡·G.布罗凯特、弗兰克林·J.希尔蒂
译 者/周靖波

责任编辑/黄 韬
装帧设计/鲁继德
监 制/李 敏
责任校对/张大伟

出版发行/上海三联书店

(201199)中国上海市都市路4855号2座10楼

网 址/www.sjpc1932.com

邮购电话/021-22895559

印 刷/上海展强印刷有限公司

版 次/2015年12月第1版

印 次/2015年12月第1次印刷

开 本/640×960 1/16

字 数/1300千字

印 张/63.5

书 号/ISBN 978-7-5426-5416-8/J·221

定 价/128.00元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-660510725

前言 xi

《世界戏剧史》的第十版标志着本书问世四十周年。从未有人在一生中用这么长的时间反复思考戏剧的性质、历史的性质以及戏剧史应该以怎样的方式才能得到最完美的呈现。身为学者和教师,我们一直在密切关注这些变化,并将许多内容用在我们自己的研究和教学中。但作为作者,我们则倾向于概述已经存在的作为世界范围内的特殊表演形式的戏剧知识当前的状况,尽量不对那些有可能使用这些材料的人在研究方法上加以限制。我们鼓励这本书的读者和使用这本书从事教学的人员,在研究戏剧史时探索使用多种理论视角。我们希望我们已经提供了足够丰富而详尽的材料,每位读者都可据以作出明智的判断:某一方法对它所提出的应加以考察的问题是否具有解决的能力。

《世界戏剧史》涵盖了世界范围内从最早的有可靠文献记录的戏剧起源直至现在的全部戏剧史。虽然它对戏剧的覆盖范围既广泛又详尽,却并非无所不包,而它也无此意向。在一本书中,由于篇幅所限,不可能对它所应涉及的所有主题面面俱到。我们的目标是提供一个语境,以追踪戏剧在各时代的发展,从而为更深入的研究提供一个起点。还应注意到,我们所谓的发展,只不过是艺术家和艺人试图对从前辈所继承的戏剧加以改进的过程中所体现的形态的变化。虽然推动戏剧发生变化的目的是要“改进”它,但那些变化无论在时人眼里还是在后人

眼里并不一定就是改进。在戏剧中,变化是无可避免的,但这并不意味着戏剧就此能变得更好(或更坏)——它只能说明戏剧中总是存在着差异。

第十版的《世界戏剧史》考察了作为艺术形式的戏剧的极端复杂性,它在特定文化中的功能,它的众多组成部分——包括表演、观众、剧场空间、(书面的或非书面的)文本、编剧、演出设计、机械装置、特效、音乐、舞蹈、导演、经营管理、批评等等。我们的目标一直全面考察作为文化机制的戏剧的历史,而不是对其中的任何部分作穷尽式讨论。我们所关心的始终是使得每一个时代的戏剧独具特色的独有的常规和惯例,以及这些常规和惯例对后世的发展有过哪些重要贡献。人们也可以使用这本书去阅读任一主题的通史,方法是选择若干交叉章节的相关页码;如果读者有此需要,我们可以将安排主题排列方式的权力交给读者。

戏剧的根本特性何在,这个问题并不一定有明确的答案。被某些艺术家和学者称作“戏剧”的表演形式往往遭到另一些人的拒绝,但双方的论点都可以作为进一步确认戏剧为何的良好起点。我们不想在此卷入争论,但我们已经为读者提供了广阔的视野,他们可以借此充分认识到相关问题的复杂性。

xii

为了方便使用,我们在《世界戏剧史》中将材料以历史年代为顺序分单元排列。按年代顺序的结构方式凸显了戏剧变化的历史语境,同时也可以更清楚地看出每一代戏剧人从他们的前辈继承了什么,但这并不一定包含因果关系。剧场中的艺术家和艺人总是对他们所发现的戏剧作出回应,但他们的回应并不是简单的,通常也不是可以轻易作出解释的。正由于此,学者们提出了许多理论,以解释戏剧为什么会有这些变化、何时发生了这些变化。

本书中的材料也是按照地理方位编排的,但这不应该遮蔽这样一个事实,即戏剧人常常从别的文化中借来思想,并将这些思想融汇在他

们自己的作品中。读者也不必严格遵循年代和地理的安排;每一章,甚至一章中的每一单元,都可以打乱顺序阅读。

历史记录是事实和阐释的混合体,因而,学者们得出的结论大相径庭,甚至当采信同一事实时也会如此。《世界戏剧史》一直提醒读者,要留意学术界重大的意见分歧。但是,本书并不是一部历史编纂学(即历史写作方法)的历史,它只是对运用了历史写作方法加以整理的基本资料的概述。

《世界戏剧史》每更新一版,都会添加新的资料,概述当前的论争,将戏剧史的下限延伸到当下。第十版也不例外。它仔细地保留了覆盖面广、关注细节的特点,这正是它长期以来在国际上为人所知的原因所在。每一章都经过了更新和修订,某些部分经过了重新组织和压缩,使得重点更加突出,其他部分则做了实质性的扩充,或介绍新发现,或使覆盖范围更加全面。第九版的截止时间是2001年,第十版则将历史带入2007年。因为戏剧往往可以借助视觉材料得到最有效的理解,所以本书使用了大量插图,其中许多是新添的,它们可以使得对书写文本的理解更加清晰,对特定时代戏剧的视觉特征有具体了解。

一部涉及范围如此广泛的著述显然须仰仗许多学者的工作。《世界戏剧史》的每一版逐章附录的参考书目既是对本书写作过程中所使用的主要知识来源表示感谢,也是为更深入的阅读提供指南。

在这一版的准备过程当中,许多人都给予了帮助,在此表示衷心的感谢,尤其要感谢辛西娅·森·希尔蒂(Cynthia Seng Hildy)为本版得以顺利付梓而付出的努力。除了对大作已列入参考书目的学者们表示感谢之外,还要感谢那些在课堂上和研讨班上为数众多的学生们对我们的知识所给予的贡献,还有许多通过互联网与我们联系的学生和学者对内容提出了必要的更正意见和补充建议。还要感谢许多个人、出版社、图书馆、资料保存机构不仅允许我们复制相关材料,还提供了插图和原始资料。

我们还要感谢以下评论者,他们为我们提供了弥足珍贵的反馈意见:贝勒大学的迪安娜·M. 托腾·比尔德(DeAnna M. Toten Beard),詹姆斯·麦迪逊大学的丹尼斯·C. 贝克(Dennis C. Beck),迈阿密大学的马修·吉特金(Matthew Gitkin),明尼苏达州立大学的尼娜·M. 勒努瓦(Nina M. LeNoir),爱丁堡大学的金伯利·瓦格纳(Kimberly Wagner)。还要感谢阿林和培根出版社(Allyn & Bacon)的团队所作出的努力:项目经理丽莎·苏斯曼(Lisa Sussman),策划编辑珍妮·扎列斯基(Jeanne Zalesky),总编辑卡伦·鲍威尔(Karon Bowers),出版经理唐纳·西蒙斯(Donna Simons)。

《世界戏剧史》已经成为相关领域的主要著作,其时间跨度已经经历了一代人,并已被翻译成许多文字,包括捷克文和韩文。第十版将一如既往地保持它已有的特色,成为服务于莘莘学子的同类书籍中最成功的文本。

目录

前言	1
1. 戏剧的起源	1
戏剧起源于宗教仪式的理论	1
述行元素及其功能	3
关于戏剧起源的其他理论	5
北非与近东	7
史料举隅	10
2. 古希腊剧场与戏剧	13
悲剧的起源	15
前五世纪的悲剧	16
萨图罗斯剧	19
前五世纪的希腊喜剧	20
戏剧节	21
戏剧的评选与资助	24
演员与表演	24
合唱队	25
音乐与舞蹈	27

服装与面具	28
舞台与演出	31
观众席与观众	36
前五世纪之后的雅典戏剧	37
史料举隅	39
 3. 希腊化时期、罗马、拜占庭的戏剧	42
希腊化时期的戏剧	42
戏剧理论	43
新喜剧	43
演员与表演	45
服装	46
希腊化时期的剧场建筑	47
希腊拟剧	49
罗马戏剧	51
伊特鲁里亚和奥斯坎祖先	52
罗马语境	53
罗马的节庆	55
罗马共和国时代的戏剧	55
罗马帝国时代的戏剧	58
阿特拉闹剧	60
罗马拟剧	60
哑剧	62
演出安排	62
罗马的剧场建筑	63
舞台布景	67
演员与表演	70

面具与服装	72
音乐	73
其他娱乐	74
其他娱乐场所的结构	76
西罗马帝国戏剧的衰落	77
东罗马帝国和拜占庭的戏剧	80
拜占庭戏剧	81
伊斯兰的兴起	84
史料举隅	85
 4. 中世纪欧洲戏剧	 87
公元 500 年至 900 年的戏剧	89
早期中世纪	90
礼拜仪式剧	92
礼拜仪式剧的上演	96
愚人节	97
盛期和晚期中世纪	97
教堂外的演出	99
俗语宗教剧作	101
演出安排	102
露天演出主持人	103
演员与表演	105
服装	107
舞台	107
布景	111
特殊效果及机械装置	113
音乐	115

观众与观众席	115
世俗戏剧诸形态	116
笑剧	117
道德剧	118
文艺社	122
插剧	122
比武,默剧,假面剧	124
皇家入城式与街道庆典	126
中世纪戏剧的终结	128
史料举隅	129
 5. 1642 年之前的英国戏剧	 133
早期都铎戏剧	134
大学才子	137
莎士比亚及其同时代人	138
雅各宾和卡洛琳时代的剧作家	141
政府的戏剧法规	143
演出团体	145
剧场状况	148
公众剧场	149
私人剧场	157
布景、道具、特效和音乐	161
服装	163
观众	164
斯图亚特宫廷演剧和假面剧	164
意大利理想在英国	168
史料举隅	170

6. 1700 年之前的西班牙和新西班牙戏剧	174
宗教戏剧	174
世俗戏剧	177
早期专业剧场	178
洛佩·德·维加与同时代人	179
卡尔德隆与同时代人	180
演出团体	182
演员与表演	183
服装	184
庭院剧场和大剧院	186
舞台与布景	189
美洲戏剧	190
宫廷娱乐	192
史料举隅	195
7. 1700 年之前的意大利戏剧	198
文艺复兴戏剧	199
风格主义与巴洛克艺术的兴起	201
新古典主义理想	202
插剧与歌剧	204
新式舞台布景惯例的形成	205
剧场建筑的发展	212
舞台机械和特效	215
音乐与舞蹈	218
节庆语境	218
舞台灯光	218
即兴喜剧	220

意大利各城邦戏剧的衰落	225
史料举隅	225
8. 1700 年之前的法国戏剧	228
1597 年之前的宫廷戏剧和学校戏剧	229
1597 年之前的巴黎公众戏剧	231
公众戏剧, 1597—1629	231
新古典主义理想的胜利	234
演出团体, 1629—1660	237
公共剧场, 1629—1660	238
公共剧场的舞台布景, 1629—1660	239
法国宫廷的意大利布景惯例: 意大利歌剧, 机械戏剧, 芭蕾	241
法国宫廷戏剧: 机械剧场, 喜剧芭蕾, 法国歌剧, 1660—1700	243
法国戏剧, 1660—1700	245
演出团体, 1660—1700	249
法国表演团体的组织	250
剧场建筑和舞台布景惯例, 1660—1700	252
十七世纪的结束	254
史料举隅	254
9. 1800 年之前的英国戏剧	257
1642—1660 年的戏剧活动	258
戏剧的重建	258
表演团体, 1600—1700	262
英国戏剧, 1660—1700	262
英国剧作, 1700—1750	266

政府的戏剧管理条例	269
英国剧作,1750—1800	270
剧作家	273
财政政策	273
剧场建筑	274
布景惯例	277
服装惯例	280
演员与表演,1660—1800	280
观众与演出	286
外省戏剧	287
北美殖民地戏剧	288
史料举隅	290
 10. 1800 年之前的意大利和法国戏剧	 293
意大利舞台设计的演进	293
十八世纪的意大利剧作	299
十八世纪的法国剧作	302
剧作家	306
巴黎的演出团体	307
演员与表演	313
服装惯例	316
剧场建筑	318
布景惯例	320
史料举隅	322
 11. 1800 年之前的北欧和东欧戏剧	 324
德意志各邦国的宫廷戏剧	325

耶稣会会士戏剧	327
德意志邦国的早期公众戏剧	329
高特舍德和诺伊贝尔的改革	331
演出团体与国家剧院	333
莱辛与狂飙突进运动	336
十八世纪的舞台革新	338
F. L. 施罗德和汉堡学派	340
伊夫兰德和曼海姆学派	341
科策布和情节剧的开端	342
歌德、席勒和魏玛古典主义	343
北欧其他国家的戏剧	345
1800 年之前的俄国戏剧	350
史料举隅	353
 12. 十九世纪前期的欧洲大陆戏剧	 356
拿破仑时期的戏剧——情节剧和浪漫主义	357
拿破仑之后的德语剧作	362
德语戏剧的剧场状况	365
拿破仑之后的法国剧作	368
1850 年代之前的法国剧场状况	369
1850 年代之前的法国导演和表演	371
1850 年代之前的法国布景、服装和灯光	374
1850 年代之前的俄国剧作和剧场	379
史料举隅	382
 13. 十九世纪前期的英语戏剧	 384
英国戏剧潮流, 1800—1843	385

1850 年代之前的英国剧作	387
英国戏剧状况,1800—1843	389
韦斯特里和麦克雷迪	396
美国戏剧,1781—1815	399
美国戏剧的发展,1815—1850	403
加拿大早期戏剧	407
美国和加拿大的剧场状况	408
早期澳大利亚戏剧	415
史料举隅	416
 14. 十九世纪后期的英语戏剧	 419
美国戏剧,1850—1870	420
美国戏剧,1870—1895	425
加拿大戏剧	433
澳大利亚及新西兰戏剧	435
英国剧作,1850—1890	436
英国剧场状况,1843—1860	439
英国剧场状况,1860—1880	443
英国剧场状况,1880—1900	448
史料举隅	453
 15. 十九世纪后期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	 455
1900 年之前的俄国戏剧	455
1900 年之前的俄国剧场状况	458
1900 年之前的德国和奥地利戏剧	460
1900 年之前的法国剧作	464
1900 年之前的法国剧场状况	467

1900 年之前的意大利和西班牙戏剧	474
1900 年之前的拉丁美洲戏剧	475
新西班牙和墨西哥帝国	477
秘鲁、阿根廷、哥伦比亚、巴西、古巴	478
史料举隅	480
 16. 近代现实主义的开端	483
现实主义的开端	483
萨克森-迈宁根	484
易卜生	487
左拉与法国自然主义	489
安托万和“自由剧场”	491
自由舞台与德国现实主义戏剧	493
独立剧场与英国的现实主义	495
1914 年之前英国传统的延续	498
莫斯科艺术剧院与俄国现实主义	500
1914 年之前的意大利和西班牙戏剧	502
1917 年之前的美国戏剧	503
1875—1914 年重要的技术革新	508
史料举隅	510
 17. 早期非现实主义的选择	512
瓦格纳和非现实主义戏剧	512
法国的非现实主义戏剧	514
法国理想主义的复苏	517
阿庇亚和克雷	518
斯特林堡和弗洛伊德	521

德国的非现实主义剧场与剧作	522
英国的非现实主义戏剧	526
爱尔兰文艺复兴	529
意大利与未来主义	531
俄国的现代主义	532
史料举隅	536
18. 二十世纪前期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	538
苏联剧场, 1917—1940	539
苏联剧作, 1917—1940	544
德国的剧场与剧作, 1918—1939	545
德国表现主义	547
叙事体戏剧	551
包豪斯与新现实主义	553
法国戏剧, 1918—1939	555
残酷戏剧	556
法国大众戏剧	557
科波与“四人联盟”	558
法国剧作, 1918—1939	561
意大利剧场与剧作, 1918—1939	563
西班牙剧场与剧作, 1918—1940	566
1950 年之前的拉丁美洲剧场与剧作	567
阿根廷	567
巴西	568
墨西哥	569
史料举隅	571

19. 二十世纪前期的英语戏剧	574
英国剧场, 1914—1939	574
英国与爱尔兰剧作, 1914—1939	580
美国剧场与剧作, 1917—1941	581
加拿大戏剧, 1914—1939	594
澳大利亚和新西兰剧场与剧作, 1914—1939	595
史料举隅	596
20. 二十世纪中叶欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	598
国际的发展	598
法国戏剧, 1939—1968	599
法国剧作与荒诞派戏剧	602
苏联剧场与剧作, 1945—1968	608
捷克斯洛伐克剧场与剧作, 1945—1968	611
德语剧场, 1945—1968	612
德语剧作, 1945—1968	615
意大利剧场与剧作, 1945—1968	619
拉丁美洲剧场与剧作, 1945—1968	621
阿根廷	621
巴西	622
墨西哥	623
史料举隅	625
21. 二十世纪中叶的英语戏剧	627
英国剧场, 1940—1968	627
英国剧作, 1945—1968	630
美国剧场, 1945—1968	636

1968 年之前的美国剧作	642
1968 年之前的加拿大戏剧	645
1968 年之前的澳大利亚与新西兰的戏剧	648
史料举隅	649
22. 二十世纪后期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧	651
1990 年之前的苏联与俄国戏剧	652
1990 年之前的波兰与捷克斯洛伐克戏剧	655
1990 年之前的德语戏剧	659
1990 年之前的意大利戏剧	665
1990 年之前的法国戏剧	668
1990 年之前的拉丁美洲戏剧	674
巴西	674
阿根廷	675
墨西哥	675
史料举隅	676
23. 二十世纪后期英语戏剧	678
1990 年之前的英国戏剧	678
1990 年之前的美国戏剧	687
1990 年之前的加拿大戏剧	708
1990 年之前的澳大利亚和新西兰戏剧	709
史料举隅	712
24. 当代戏剧	713
美国戏剧	714
加拿大戏剧	726

澳大利亚戏剧	728
英国戏剧	729
爱尔兰戏剧	738
法国戏剧	739
意大利戏剧	743
德语戏剧	744
俄国戏剧	747
波兰和捷克共和国戏剧	750
史料举隅	751
25. 非洲戏剧	754
一些基本议题和存在的问题	755
尼日利亚	757
加纳	764
塞拉利昂	766
肯尼亚	768
乌干达	770
坦桑尼亚	773
赞比亚和津巴布韦	774
安哥拉、莫桑比克、几内亚比绍、圣多美和普林西比、佛得角	776
塞内加尔	777
象牙海岸(科特迪瓦)	779
马里和喀麦隆	781
刚果共和国和刚果(扎伊尔)	783
南非	785
纳米比亚	795

北非	797
史料举隅	798
26. 亚洲戏剧	802
印度	804
梵文戏剧	805
梵剧表演	807
印度民间戏剧	809
现代印度	812
中国	813
文学性戏剧的发展	816
中国早期职业戏剧	818
京剧	819
日本	825
日本的早期职业戏剧	826
日本古典戏剧	826
能剧和狂言	827
歌舞伎	831
文乐	837
日本现代戏剧	840
亚洲其他国家的戏剧	842
对西方戏剧的影响	843
史料举隅	843
参考书目	847
索引	882
译后记	982

1. 戏剧的起源

任何社会,无论其文化的发达程度如何,都存在着述行元素(包括戏剧的和剧场的)。这些元素在当代社会的政治竞选、节日庆典、体育竞赛、宗教仪式以及儿童的游戏等等当中都十分明显,就如同在原始民族的舞蹈和祭祀仪式中一样。然而,参与这些活动的大部分人却并未意识到这类活动原本就是戏剧性的,甚至当场面、对话和冲突等手段在其中占据重要地位时,他们也还是意识不到这一点。于是,人们通常便在(作为一种艺术和娱乐形式的)戏剧与其他活动当中的戏剧性或述行性元素的表现之间做了一个区分。此处的这个区分很关键,因为不如此便无从对各个历史时期遵循述行成规的人类活动进行描述,就无法建构一部具有同一性的历史。因此,本书首要的内容就是讨论作为一种自主活动的戏剧的起源及其发展。

戏剧起源于宗教仪式的理论

那么,戏剧是如何产生的呢?

要描述戏剧的起源,主要还须依靠



推测,因为相关的具体例证实在太少。最广为人知的,是十九世纪后期和二十世纪初期人类学家所主张的戏剧起源于神话和仪式的观点。这些人类学家所理解的戏剧的产生过程可以简要概括为:在它的早期发展阶段,社会便意识到有某些力量在影响或控制着它的食物的丰歉及其成员身体的健康。因为对自然现象的原因缺乏了解,社会的成员便将好事和坏事都归结为超自然的或神奇力量的意志,并采取手段去获得这些神奇力量的庇佑。当观察到在某类人(如萨满教巫师)所表演的特定动作与他们所希望得到的结果之间存在明显的联系时,这些人便反复表演、不断精进,逐渐将那些动作定型,直至将其固定为整套的仪式或祭祀礼仪。

故事(神话)是围绕着仪式而产生的,它解释仪式、装扮仪式,使仪式理想化。这些神话故事中每每包含着仪式所颂扬或希望对之施加影响的那些超自然力量的代理人。在祭祀仪式或在同时举行的庆典中,表演者可以穿上特定服装,戴上面具,装扮成神话人物或

超自然力量的模样。随着人类的逐步进化,人们对于超自然力量及其因果关系的认识也在改变。他们可能最终放弃或改变了某些仪式。但围绕着这些仪式而产生的神话故事却在口口相承中流传下来,甚至可以在与祭祀活动无关的时候表演出来。一旦这种情况出现,就表明向着作为自主活动的戏剧迈出了第一步,此后,娱乐性和审美价值就逐渐取代了原先对神秘性和社会功能的关注。以上就是对于戏剧起源于仪式这一理论的概述。

提出这种理论的人有几个值得注意的特征。第一点,他们的理论基础是“文化达尔文主义”,也就是说,他们将达尔文的物种进化学说延伸到对文化

现象的分析中,因而他们认定人类的社会制度(包括戏剧在内)是朝着一个方向进化的,而进化又是一个从简单到复杂的稳态发展过程。第二,他们认定,能进化出戏剧这类独立艺术的社会要比那些未能将艺术从宗教中分离出来的社会更高级。于是,他们关于原始文化的描述总是带有某种下意识的(但仍具有优越感的)假设——任何较小的社会都将按照这个模式发展,而不曾想到不同的地域条件也许就会阻止或拖延这种进化。第三,他们相信,既然所有社会的发展过程都相同,那么,那些仍处在原始状态或较低级阶段的社会就可视为欧洲文化在史前阶段的发展模式的活标本。



图 1.1 北美洲曼丹人表演的公牛舞。注意在中间前部的几个人所披戴的水牛头饰和牛皮。乔治·卡特林《公牛舞》，1832 年的曼丹奥吉巴仪式，布面油画，24.5×28 英寸(59.0×71.1 厘米)，L. 1961. 1. 505, 华盛顿特区，国立美洲艺术博物馆/纽约，美术资料馆。

3

第二次世界大战结束后,对技术社会的优越性的怀疑与日俱增:它制造了原子弹,严重破坏了地球的生态平衡,并且将世界分裂成相互敌视的霸权集团。在许多人看来,倒是那些原始的、不够“高级的”社会,由于它们的聚合性,似乎包含了许多可供选择的社会模式,它们虽然与欧洲模式不同,但可能比长期以来被视为标准的欧洲模式更加有效。于是,这些社会(包括它们的神话和仪式)就得到了更多的研究,研究目的在于发现它们的思维模式、交际模式和社会结构模式,而不是仅仅为了确认它们在假定的进化模式中属于哪个发展阶段。神话和仪式终于被视为与语言类似的工具,一个族群可以借助这些工具去发现他们自身的价值,传播心中的期待,巩固现有的社会关系。不少人类学家认为,与原始社会类似的社会模式仍然明显存在于高级社会(包括我们自己的社会)——尤其是它们的世俗仪式——当中。所以,一切社会最终都可被视为处于不断发展中的一套套成规或仪式,它们规范着人际关系,成为人们的无意识的行为准则。例如,婚礼仪式是对两个人之间关系的重新规定,也是对延伸出的两个家庭的关系的重新规定,同时也就重新规范了社会中一群人之间的关系;又如法庭审判,通过这种仪式,作出被审判者有罪或无罪的决定,也就重新规定了他在社会中的位置。虽然人们可以认为这两个例子都是法律程序而非仪式,但我们选这两个例子,只是因为它们的成规已深深植根于人们的脑海,已经成为某些关系的社会准则,反之,如果我们对其他社会中的婚礼仪式和判决一个人有罪还是无罪的方式不了解,那么它们在我们

看来也就难免显得怪诞而荒谬。每个社会都会形成若干种看上去像是仪式的成规,它们制约着社会关系,而社会也就通过宗教、道德、法律或其他制度使这些成规发挥效用。

总之,“二战”之后的许多人类学家都倾向于认为,一切人类交往从根本上说都是述行性的,即都是含有特定目的在内的相互关系的条款——它包含有许多元素(这些元素在仪式和戏剧中也能找到)。于是,原先对于祭祀礼仪与戏剧之间的关系的认识就发生了改变。

仪式和戏剧二者都是对几乎所有人类活动的基本元素的组织和应用,只不过方法不同而已。因而,戏剧就不一定起源于仪式;仪式和戏剧更可能被视为两种并存的模式,即在同一社会中,相同元素在戏剧和仪式中所具有的功能不同。

述行元素及其功能

述行活动涵盖了人类大部分交往活动,它们使用了许多共同的元素:时间、空间、参与者(表演者/受众)、实施方案(日程表/目的/脚本/规则)、服装(制服/戏装/面具/化装)、声音(言语/音乐)、运动(姿态/手势/舞蹈)、功能和目的。若要对各种不同类型的活动加以区分,主要是看这些元素如何使用,元素之间如何组合,最终目的何在。在此我们虽然不能对所有的元素都进行深入的考察,但只需通过几个例子,就可以明了这些元素内部和相互关系之间的灵活性和变通性。

从某种角度看,一切人类活动都是在时间轴上正向发生的,完成一件事情必然需要一定的时间。但也有虚构时间,一个持续数小时的事件可以代表数

月甚至数年。时间的重要性还可以通过别种方式表现,因为按照程式规范,某些事件发生在早晨,有些在晚上,有些发生在一周内的某几天,有些在一年当中的特定季节。同样,场地也因要满足不同类型事件的特殊要求而各不相同,有的地点可以经过改造以适应多种需求。仪式等事件,既可以发生在一个固定地点,也可以是一个列队行进过程,在沿途不同的地方分别进行;在地点的安排上,既可以让表演者和观众完全分开,也可以让两者混在一起。

虽然没有分头讨论,但应该很清楚,祭祀活动中的各种元素既可能相去甚远,也可能以多种方式结合在一起。还有一点也应该很清楚,包含有社会互动的任何活动都是在操作同一套基本的述行元素。例如,一次商业性会谈,必须计划好在哪一时间、何种场合举行;必须提交一个日程安排,以便划定讨论的范围;应邀与会者应该知道何种装束才是适宜的,何种举止才是得体的,与会者当中的等级状况如何;与会者还知道会谈的目的何在。这样一来,这个活动就受到由参加者所理解并遵守的一套规范的制约;如果不能很好地遵守这些成规,就必将受到某种形式的制裁。仪式和戏剧所选取的基本元素与人类其他活动的相同,但因为目标不同,它们为每个元素都选择了一种必需的特殊形式,然后将这些元素组织起来,以实现目标。

4

所有的仪式都以某种方式反映了一个社会人们与制约他们福祉的神秘力量之间的关系,也反映着人们之间的相互关系。最后,仪式还包含娱乐的成分。即使是最肃穆的仪式也可以通过演出、通过同一类型的重复、通过参与



图 1.2 用树皮制成的服饰和面具,表演虎豹舞时的装扮。来自巴西亚马逊河流域。Neg. # 319672。纽约,美国自然史博物馆图书服务部提供。



图 1.3 带角的神(或装扮成动物的人)。选自法国沃尔普河流域史前岩画。画中人物经拉贝·H. 布勒伊重新绘制。选自亨利·贝古昂和阿贝·H. 布吕尔,《沃尔普河的岩洞》(1958)。巴黎,绘画艺术和工艺博物馆提供。

者的技巧而传达快乐。哑剧式舞蹈、节奏鲜明的音乐伴奏、想象力丰富的装扮和面具,都是仪式中最主要的手段。

我们将会看到,许多在仪式中发现的东西也存在于戏剧当中。除了我们已经提到过的种种因素之外,仪式里必然还会有表演仪式或故事的“演员”,还有对表演实施控制的人(祭祀仪式中的“导演”功能一般由接受过专门训练的人、老年人或巫师承担)。戏剧和仪式两者都有一个“表演区”和一个“观看区”,它们的形状、大小和组织方式会因各种社会形态和历史阶段不同而相去甚远。

但是,虽然宗教仪式与戏剧使用许多相同的元素,但功能上的差异最终还是将它们两者区分开来。考察一种活动的功能的角度多种多样,究竟从何着眼,取决于观察者与活动之间的关系,以及他对这种活动成规的了解程度。作为当代社会的成员,我们很容易将教堂礼拜、剧场演出、体育竞赛、政治集会区分开来;但一个对我们的文化成规毫无所知的人可能会将这些活动统统看作是戏剧性的,而我们对于完全陌生的非西方族群中的宗教和文化的成规的认识也与此类似。

对各自专门功能的辨认似乎是区分仪式与戏剧的必要条件,但是两者之间的界线究竟如何划分,却很难具体指定,因为这主要取决于我们对一个事件或行动的功能究竟怎样看。

关于戏剧起源的其他理论

虽然“仪式说”一度曾是最为流行的理论,但这并不意味着它是关于戏剧起源的唯一理论。“故事讲述说”就是

关于戏剧起源的另一种理论。根据这种理论,讲故事和听故事属于人类基本的乐趣。为使对一个行动(狩猎、战斗或其他业绩)的回忆更加生动而详尽,开始是由故事的讲述者进行肢体模仿和装扮,最后发展到由不同的人各自扮演不同的角色。与此密切相关的另一种理论则认为戏剧起源于对动物的模仿或舞蹈、歌唱等叙述形式。因为对这些表演者的精湛技巧和优美风度极为钦佩,促使人们将这些动作变成高度逼真的戏剧表演。

另外一些理论家则对寻找戏剧起源是否可能、是否可取提出了质疑。有人主张,在任何文化中,戏剧都可以通过大量的有表演倾向的活动产生出来,它们当中哪一种都不能被认定为“源头”。即使将某一种活动认定为起源,仍然无法为理解作为艺术活动的戏剧提供任何帮助。还有一些理论家将戏剧看作是人类基本的精神需求。这批理论家总愿意探索究竟是什么使人类社会产生了戏剧并且重视戏剧。在公元前四世纪,亚里士多德提出人类具有摹仿的天性,也就是说,当人在摹仿其他的人、事物和行动或观看此类摹仿时会产生愉悦感。在二十世纪,焦点又集中到了幻想上,认为人类拥有幻想的天赋,人们通过幻想改变现实,使之比日常生活所见更加如人所愿。所以,幻想或虚构(戏剧就属于其中一类)就使得人们可以将他们的焦虑和恐惧对象化,以便能够面对它们,从而在虚构世界里(如果在现实中不可能的话)实现他们的愿望。于是戏剧也就成了人们理解世界、解释世界,或逃避不如人意的现实的工具。

但是,无论是人类的摹仿本能还是

对幻想的执著都并不必然地导致独立的戏剧的产生。所以,还必须进一步寻找其他的解释。一个必要的条件似乎是对于人类所面临的各种问题持某种超然的态度。例如,喜剧性想象就要求将那些悖离常规的现象视为荒唐可笑而不是对全体成员的利益的严重威胁,而这只有抱着足够的超然态度才能够做得到。另一个标志是审美意识的发达。例如,某些早期社会不再相信某些仪式是他们福祉的必要保障并放弃了这些仪式;不过,他们还是会把那些伴随仪式而产生的神话作为口头传说保留下来,放弃它们的宗教用途,转而珍惜它们的艺术价值。另外两个条件也很重要:一是出现了这样的人才,他可以将各种表演元素组织到高度有序的戏剧经验中;二是出现了这样的社会,它承认作为一种自发活动的戏剧自有其价值所在。

另一种关于戏剧史的研究方法来自静态与动态社会的理论。在每个社会中,都会有一些人力图保持现状,而另一些人则谋求变革。在一个具体社会或特定阶段,总是由一种趋势占据主导地位。一个社会也可能在经过了一段动态之后进入静态。那些处在发展的早期阶段的静态社会称作初民社会。但是一些高级社会,如古埃及和十四世纪至十九世纪的日本,也在经历了动态社会阶段之后进入了一个相对静态的社会。这些社会习惯于因循守旧,社会制度历数百年而不变。还有一些社会,如西欧,则强调进步,视停滞为腐朽和灭亡的前奏,它们的戏剧和表演程式也总是呈现出变化发展的态势。

约瑟夫·坎贝尔对东西方思想之间的差异的分析有助于我们认识这些

矛盾状况。在西方神话中,主要表现的是两种存在者——神与人——之间的关系以及分属两者的不同角色之间的紧张对立。这些角色都不是固定的,因神话的产生时代和社会的不同而呈现出各不相同的面貌。有时候,重点在于表现一个神或一群神所具有的无上权威,人只能无望地安于被支配地位。这在本质上体现的就是一种宗教观念。而在另一些时候,则强调人作为理性的存在完全具有处理自己事务的能力,这就是人本主义的观点。希腊人首次放大了人的作用,并建立了西方思想史上的主流传统,在这种思想看来,人(有时也被视为神的化身,但大部分情况下都是独立的)注定是世界上一切生命中占支配地位的力量。文艺复兴之后,人文主义思想逐渐被广泛接受,人权神授的观念越来越趋萎顿。所以在西方思想中,对世界的看法主要是从人类的视角出发的——也就是说,世界是一个充满冲突、变革和进步的地方,而人又是集善恶于一身的首要力量。

另一方面,坎贝尔提出,东方思想的主流认为神与人之间并非根本对立的关系。在东方神话中,人类寻求超越时间的限制而与存在的神秘性合而为一,在这些神话中,所有的差异——包括人与神的差异——都消失了。虽然在表面上,这个世界的万事万物都变动不居,但在表面的波动之后,却深藏着平静与和谐,想在其中找出差异的所有企图都将是徒劳的。东方思想催生出一个关于世界秩序的观念,认为世界上所有的责任、角色和可能性都是固定不变的;它们并不像西方思想那样把现实看作一系列永恒变动的关系,而看作是

存在的固定状态。人类无法影响这一存在,而只能试图成为其中一员。因而,对传统的东方思想而言,变化和进步通常都被视为假象;而这在西方思想家眼中却是必然的。

随着电子媒介在全世界范围内传播同一的思想观念,以前存在的东西方之间的差异正在逐渐弥合。本书主要论述世界范围内的剧场艺术史,但重点在于西方传统。在叙述它的历史之前,有必要先简单了解一下埃及和近东的情况,因为这两处通常都被当作世界文明的发祥地。

北非与近东

对非洲、法国和西班牙岩洞壁画的研究表明,早在两万年前,人类就开始从事复杂形式的艺术活动了,这远远早于人类掌握文明时代的技能、养成文明习性的时间:动物驯养(约公元前 9000 年);谷物种植(约前 7000 年);陶器发明(约前 6500 年);最后是放弃狩猎和采集食物的游牧生活,改为蓄养牲畜和种植粮食的定居生活。最早的人类定居点可能在约公元前 8000 年左右出现在位于近东地区叫做美索不达米亚(现在的伊拉克)的地方。



图 1.4 埃及杂技舞演员。请注意头发上拴有重物,左边的人似乎在为群舞演员击打节拍。埃及,索卡拉神庙雕刻遗迹。

在公元前 3500 年至前 3000 年之间,在美索不达米亚和埃及这两个地方出现了城市;到前 3000 年,埃及已经有了有效行政的中央政权。在此后的两千五百年间,埃及及其南部近邻库施王国和近东已成为文明的中心。文字已经出现,精致的陵墓也已建成。虽然埃及、库施和近东文明差不多同时产生,但在以下的概述中,我们主要讲述埃及文明,库施王国近些年才刚刚发掘,而近东的多个王朝(苏美尔、巴比伦、赫梯、亚述、迦勒底、迦南以及波斯)兴衰更替,却没有留下有关表演的记录,对我们而言也就不是非研究不可。

研究古代埃及的大部分资料来自保存在作为法老陵墓的大金字塔内和众多的埃及神庙中的楔形文字、工艺品和原始工具。多达五十余处的“金字塔铭文”的出现时间大约在公元前 2800 年到前 2400 年之间,而有些片段在那时就已经是先人的遗物,有的甚至要早上一千年。这类楔形文字所描述的都是审判场景,灵魂必须通过这些审判,才被允许进入有尊严的地方欢度来生。有学者认为,这些文本都是剧本,由祭司在一年当中的某些时间定期表演,以保证死后的法老的康乐,并展示其生命和权力的延续。他们的主要依据是偶然保留下来的互不关联的对话和动作提示的片段。没有确切的证据表明它们是为表演而准备的,也无法证明它们被演出过。所以,另一批学者就坚决否认这些文本是用作表演的,指出这些非戏剧的作品乃是些叙事性诗歌,而《圣经》当中也有包含对话和动作提示的段落。

另一个同样引起争论的文本讲述的是俄赛里斯死而复生和何露斯加冕的故事。根据埃及神话,俄赛里斯是地

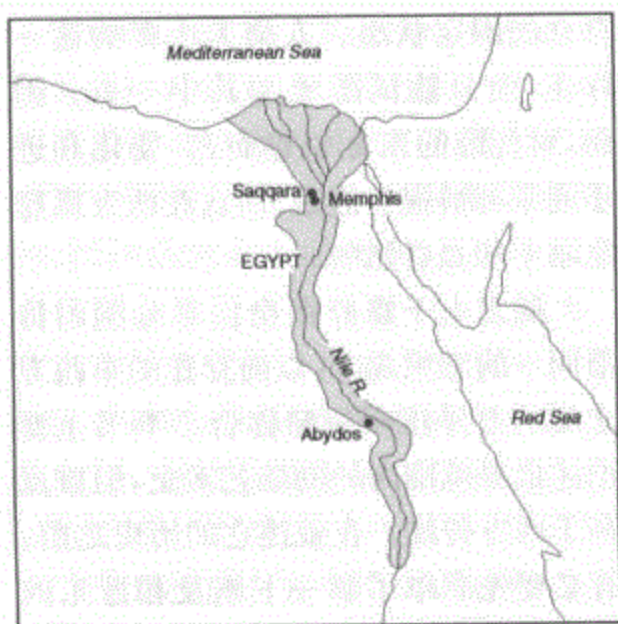


图 1.5 古代埃及。

神盖布与天神努特之子,他继承父亲成为统治者,又娶妹妹伊希斯为妻。他的兄弟塞特嫉妒俄赛里斯的权力,将他谋杀,并将尸体的各部分分别埋葬在埃及的不同地点。伊希斯把散落的尸体聚拢,在后来成为“防腐神”的安努毕斯的帮助下,使俄赛里斯复生。因为不能留在大地上,俄赛里斯在他的尸体被葬于阿比多斯后,便居住在地底世界,做了冥界的灵魂审判官。俄赛里斯的儿子何露斯与塞特展开争斗,最终赢回了他父亲的王国。这是传布最广的埃及神话。这个故事的另一个版本现在保存在“沙巴卡石碑”上,石碑的刻写时间是埃及处于努比亚库施王朝(约前 747—前 633)统治下的年代,地点正好是孟斐斯以南。它显然是一个早得多(可以追溯至前 2500 年)的文本的复制。有些历史学家将这个特殊的象形文字作品读解为一个戏剧的脚本,在剧中,象征生生不息的“年”的精神的何露斯由法老扮演,他每年都要在春季的第一天上演这个剧目。他们称之为孟斐斯戏剧。但又有许多专家认为在现存的文本中看不出表演的迹象。

在阿比多斯这处埃及最富于宗教色彩的地方,从公元前约 2500 年到约前 550 年,与俄赛里斯相关的表演每年都在进行。除了知道这个剧的存在时间如此漫长之外,它的文本却片羽无存。我们所了解的内容主要是从伊赫诺弗莱特的记载中推断的。这个人在公元前 1887 年到前 1849 年间参加过这种仪式,他记录了他的一次庆典中的行动(全文见“史料举隅”)。根据这个记载,学者们称之为阿比多斯受难剧,这个标题故意要将其与欧洲中世纪宗教剧联系在一起。这再一次引起学者们就如何解释伊赫诺弗莱特的记录发表不同意见。有人认为,俄赛里斯一生的主要事件是由多个演出场景(包括战斗场面、行进队列、葬礼场面等)再现出来

的,主要角色由祭司担任,群众角色则由普通人扮演。不仅如此,这些学者还提出,这部剧的每个段落都在不同的地点表演,持续时间可能长达几个星期甚至几个月。如果真是这样,那么这个仪式就成了历史上最豪华的演出之一。对立派的观点则坚决反对把这个仪式定义为“受难剧”,认为俄赛里斯的生平或死亡根本就不在表现范围内。他们认为这个仪式是对所有死去的法老的追悼或纪念,而每个法老都由俄赛里斯来代表。他们的意见是,仪式的基本前提是俄赛里斯已死,所以仪式就有了国葬的诸般特征。我们还没有足够的材料来弥合这些意见分歧,但争论双方显然都同意,的确发生过某种形式的述行事件。

8

除了埃及铭文之外,近东地区——苏美尔、巴比伦、赫梯、迦南等地——的铭文的时间也可以上溯至公元前 2500 年以前,其中的故事都与庞大的神系有关,许多也同样含有戏剧的可能性。西奥多·加斯特在他的《忒斯庇斯》一书中提供了许多这类作品的译文,在书中他主张这些都是羽毛丰满的戏剧。甚至经书《约伯记》也作为前五世纪的剧本得到了详尽的研究。

以上简要叙述表明,研究这些早期年代的困难不在于证明大量的表演活动已经出现,而在于确认这些表演的性质到底是什么。当今的宗教仪式当然不可能对研究这些早期祭祀有太多的帮助。在埃及,在近东,一座神庙往往被当作是某一尊神所独享的居所,只有统治者指定的人员(祭司等神职人员)才允许进入神庙,供奉神灵。这些祭司每日戴着神像给神灵上供,如同国王本人一样对神恭而敬之,这些统治者通常



图 1.6 伊赫诺弗莱特石碑(约公元前 1868 年),关于所谓阿比杜斯受难剧的主要证据。当代学者认为右边表现的是情节分成了几场。选自舍费尔《埃及历史与考古研究》第 4 卷(1904)。

也被视为神或神在人间的代理人。在一年的大部分时间内,普通民众只能通过统治者和他的祭司助理间接地参与祭祀;但每年总有几个特殊场合,神像被请出神庙,沿着预定的路线行进;在某些地点还会在有普通民众参与(参与者的数量也许还受到限制)的情况下举行祭祀仪式。这样,普通民众也就有了唯一的机会去瞻仰他们俗世的统治者和天国的统治者的形象。这类仪式无论是在神庙内举行还是在神庙外举行,都必然是安排周密,场面豪华,程式严格,因为稍有差错,都是对神的大不敬。而从意义上看,它们不仅是对现存秩序的合理性的确认,而且是对它的进一步强化。所以,这类仪式的功能远远超过了戏剧,是宗教功能、社会功能和政治功能的统一。

埃及、库施和近东都对西方文化产生过巨大的影响,而西方文化也对它们产生过同样的影响。地中海东部的各个文明之间一直保持着来往,希腊人自己也承认接受过埃及、腓尼基(希腊字母的来源地)、波斯和其他文明的影响。非洲黑人的画像在前希腊时代的米诺斯艺术中就已经出现,在古希腊艺术中一直存在,甚至在古希腊之后仍然存在。在古希腊神话中,安德罗墨达被“埃塞俄比亚”王子珀尔修斯从海怪手中救出,这个故事是如此地著名,王子的黑人身份的意义远远超出了所指明的某一个具体国家。希腊历史家希罗多德(约公元前484—前425)在前450年访问过埃及,他记录了那里的两次表演,并且评论道,希腊戏剧所供奉的酒神狄奥尼索斯就是另一个俄赛里斯。但是,尽管文化之间的相互影响值得重视,但它们的表演传统之间仍然有着重

大的区别。埃及文明的起源比希腊文明的要早约三千年(这段历史时期比我们现在距希腊戏剧诞生的时间还要长),却从未从祭祀表演之中产生出戏剧,而是在几十个世纪当中年复一年地重复着同样的宗教仪式。因而埃及人的社会是一个相对静止的社会,它拒绝能够导致自主独立戏剧的一切变革;而希腊社会却出现了每年都上演新戏的剧场。所以,虽然古埃及及近东王朝的祭祀表演自有其历史地位,但朝向独立戏剧的关键性步骤却是由希腊人迈出的。这个步伐的时间可以上溯至公元前534年,它发生在雅典城邦,在希腊东部海岸的阿提卡地区。

史料举隅

摆在历史家面前的首要问题是有关研究对象的现存(以及可能发现的)资料的数量问题。研究对象的年代越久远,能发现的资料就越稀少。但是,资料的匮乏不能只归咎于岁月的消蚀,即使是研究五十年前或一百年前的问题,也有可能很难找到相关的材料,因为人们并不认为它有多么重要,所以都不曾加以保存。在过去的大部分岁月,只有国家和宗教机构批准和鼓励的事件才有可能得到系统的记录和保存。所以,我们了解较多的往往是关于统治者、战争、政治和宗教冲突以及其他类似事件,而了解较少的则是普通民众的日常生活、妇女和少数民族的活动及其贡献,对“大众文化”(即与统治者和文化精英所欣赏的“高”艺术相对的普通民众的娱乐)也了解甚少。因而,从一个社会所记录的重要事件的类型当中,也可以看出这个社会的价值观念。同样,一个社会所树立的标志性建筑也是

这个社会的价值取向的明证。埃及金字塔、希腊神庙、中世纪天主教堂、文艺复兴时期的宫殿、十九世纪的政府大厦、二十世纪作为商业中心的摩天大楼——仅从一个历史时期到另一个历史时期的标志性建筑物的类型之间的差异上也能看出,各个时代的好尚可谓千差万别。

即便史料尚存,它也必须经过阐释。虽然历史学家总是声称他们是客观的,但他们也不可避免地要把自己的一套信念和预设的前提——即某种意识形态——带到工作中来,这种信念和前提使他们预先就抱着某种目的要从材料中鉴别出哪些是重要的,哪些是不重要的。这样,他们就从一个特定的视点解释事件;即使他们要避免偏见时也仍是如此。因而,对历史学著述提出这样的问题就能给人以启迪:是什么前提或意识形态立场形成了作者对他们所使用的证据的阐释?这也会使我们意识到,这只是多种可能的解释当中的一个,一旦视角转换,必然会出现别种解释。

马丁·伯纳尔对十九世纪流行的种族观念提出了全面的质疑,认为它严重歪曲了埃及、黑非洲以及近东对于欧洲文化的贡献。下面就是他的观点的一个简要摘录:

用“种族”这个范式来讨论体质和智力上的天赋,从根本上就是不公正的;但是它却被应用到所有的人文研究——尤其是历史研究领域……一个文明要具有原创力,它在“种族”上必须是“纯粹的”。这样一来,真相就叫人越来越无法忍受:希腊——在浪漫主义者看来,不仅是欧洲的缩影,也是它的

纯真童年的缩影——竟会是欧洲本土居民与非洲移民和闪米特人的混合体。

马丁·伯纳尔《黑雅典:古代文明的亚非起源》第1卷(伦敦,1987), 29。

当代历史学家在寻找关于古代埃及的文献时可能遇到的困难从以下这段译文中就可以看出来。这是伊赫诺弗莱特记载的他在阿比多斯参加庆典时的情形(括弧中的内容为现存文献所佚)。

我主持乌普奥特的“出征”庆典,此时,他就任他父亲的加冕典礼护卫官。我从神圣的三桅帆船上抵御敌人。我击退了俄塞里斯的敌人。在神离去后,我主持“伟大的出征”庆典。我驾驶着图特的神船驶向……。我在阿比多斯之王的“真理之光”[号]三桅帆船上组织好仪式队伍。当他朝着……佩克出发时,我戴上了他的王冠。我将神引到了佩克前他的墓中;我在“光辉战斗的那一天”中赞美温努法(俄塞里斯的别称);我将敌人全歼于奈迪特低地。我将他送至“伟人”[号]帆船,他的美人也正在船上;东部高原因我而喜庆;西部高原为我的……而雀跃。当神船在阿比多斯靠岸,他们看见了船上的美人,于是将阿比多斯的[俄塞里斯,即西方的头人,君王]领到他的宫殿,使他重登宝座,我也跟着神走进他的寝宫,去照料他的……。我走进侍者围成的圆圈中,解开侍者中央的绳结。

译文选自詹姆斯·亨利·布里斯特德(James Henry Breasted)《古代埃及文献》第1卷,(芝加哥,1906),300。

近些年来,理论家们一直在寻求建立一种能够包含所有表演类型的统一的理论体系:

表演是一个包容广泛的术语。戏剧只是一个连续体其中的一个结点,这个连续体的一端始于动物(包括人类)的仪式,中经日常生活中的表演——问候、感情的表露、家庭场景、职业角色等等——直到游戏、竞技、戏剧、舞蹈、庆典、祭祀以及大规模的表演[xiii]……一个具体的表演究竟是称作“仪式”还

是“戏剧”,主要依据其语境及功能而定。一个表演究竟是称作戏剧还是仪式,要看它在什么地方(场合)表演,由谁来表演,以及在何种环境中表演。如果表演的目的是完成变形——有灵验的——那么这表演就是仪式……不存在纯粹的灵验式表演,也不存在纯粹的“娱乐”。问题的复杂性在于,人们可以从多个角度来观察某个具体的表演;改变视角也就改变了分类的方法[120]。

理查德·谢克纳《表演理论》修订增补版(纽约,1988)。

2. 古希腊剧场与戏剧



10

由于近东文明与北非文明颇为兴盛,临近地区的文明也逐步形成。就我们的研究对象而言,最重要的就是作为希腊文明先驱的爱琴文明的出现。米诺斯文化在公元前 2500 年到前 1400 年控制了克里特岛以及附近的岛屿。米诺斯产生了高度发达的文明,它建造的宫殿高达三层,全部以湿壁画加以装饰,并有设施完善的下水系统,这些特征在欧洲其他地方要到一千五百年之后才能看到。在克诺索斯、斐斯托斯、古尔尼亚和阿姆尼索斯等地的宫殿遗址所进行的考古发掘还发现了以石头建筑的露天“剧场区域”,但它们的功能是什么却毫无所知。迈锡尼文化是出现在希腊半岛上的青铜器时代的文化,它从公元前 1600 年一直延续到前 1100 年。在公元前十三世纪与扼守达达尼尔海峡入口的小亚细亚的主要城市特洛伊展开那场著名的战争的就是希腊人。这场战争结束后不久,迈锡尼文明也开始衰落。这些早期的爱琴海文明对戏剧的出现几乎没起过什

么直接作用,但它们的间接影响却是巨大的,因为它们所敬奉的神和英雄以及它们的历史为公元前八世纪的两部荷马史诗《伊里亚特》和《奥德赛》以及大部分希腊戏剧提供了素材。所以,这些文明为西方文学的出现提供了基础。

从前八世纪到前六世纪,是希腊文明孕育的戏剧史上第一个伟大时代。当时的主要政治单位叫做城邦(*polis*,即由一个城市和周围地区组成的城市国家)。诸城邦中最重要的是阿提卡(雅典)、斯巴达、科林斯、忒拜、麦加拉和阿尔戈斯,此外还有许多分布在小亚细亚的海岸和爱琴海的岛屿上;此外,前 750 年之后,沿亚细亚的黑海、到阿非利加、西班牙和法兰西的海岸还建起了一系列殖民地,其中最重要的是西西里岛和南部意大利的殖民地(大希腊)。所有的希腊人都承认他们之间有亲戚关系,并把所有的非希腊人都视为野蛮民族;但他们也承认自己内部存在差异且不想改变它们,这种差异主要是方言

的不同。希腊人的主要分支有多利安人(主要城邦为斯巴达和科林斯)和伊奥尼亚人(以雅典和小亚细亚诸城邦为代表)。这些城邦依靠控制大海(主要的通商渠道)来维系他们自身的利益、强大和安全。因而,对于控制权的竞争迫使它们在自己内部或与非希腊国家之间形成了各种关系,或者结成联盟,或者展开交战。

起初,城邦均由君王进行统治,但到了前 800 年后,贵族拥有了相当多的军事力量。一些有野心的贵族不久就发现,如果许诺给几乎没有任何特权的商人和农人以更多的利益,就可以赢得他们的支持。通过这种手段,一批僭主在前 650 年至前 500 年间掌握了城邦的统治大权。他们中的许多人都致力于改善社会状况,倡导艺术。其中最重要的是庇西特拉图,他对土

地进行重新分配,促进农业生产和对外贸易,使得雅典成了首屈一指的艺术中心,并且设立了许多节日,同时扩大了一些节庆的规模(包括戏剧演出的主要节日城市酒神节)。但到了前六世纪的后半叶,希腊热已经厌倦了僭主的统治,并想方设法阻止他们拥有更大的权力。雅典的解决方式便是建立起世界上第一个民主制度(公元前 508 年前后)。

虽然在前 500 年时雅典已成为希腊的艺术中心,但斯巴达却作为主要的军事城邦和联盟的首领,包围着包括雅典在内的大部分城邦。与波斯之间的战争改变了这种格局。在前五世纪初,波斯就已经是世界上最大的帝国,它还企图把疆域扩大到欧洲。前 490 年,希腊在马拉松抵抗过波斯的进犯;前 480 至前 479 年,希腊舰队曾给予波斯人



图 2.1 古代希腊世界。

以致命的打击。由于城邦内部的困境，斯巴达在前 477 年退出了军事冲突（而作为小亚细亚的希腊城邦对波斯的反击，军事冲突还持续了多年），由此，雅典迅速成为地中海地区最强大的城邦，对其他城邦提供保护；作为回报，它也向别的城邦索取贡物和其他特权，这给雅典带来了巨大的财富，增强了它的军事力量。因而在公元前五世纪的最后阶段，雅典就成为帝国的统治中心。在伯里克利统治时期（约前 495—430 年），雅典修建了许多神庙和公共建筑（其中也包括巴特农神庙）。由于在伯罗奔尼撒战争（前 431—前 401 年）中失败，雅典的政治统治在前 404 年宣告终止。但在整个前五世纪，它在政治上和艺术上始终雄视着其他城邦。

毋庸置疑，在前五世纪，雅典人对雄厚国力和财富的高度自信大大促进了艺术创作；但同样重要的是，希腊人关于人和神的观念并不完全协调，因为它是各种不同的元素构成的（有的源于早期青铜器时代，有的在时间上较近，更有的来自北非和近东）。但大部分希腊人都将神视同于人类。宙斯凌驾于其他神祇之上，其他的神祇均无预言能力，就和他们在人间的同类一样。如果向神祇祈祷或供奉牺牲，他们就会帮助人类；但是他们也不可冒犯并常怀嫉妒。此外，他们相互之间也各不相同，有的乐于帮助人类的事业，有的则处处与人类作对。

希腊思想的特点就表现为两种矛盾观念的平衡，一方面相信人类的理性，另一方面又承认不可知性。希腊人建立民主制度，表明了他们对人性的信念；但在这方面他们也并非无懈可击，因为他们在征服异族时毫不犹豫，并严

格限制妇女的作用。

悲剧的起源

牛津阿什莫尔博物馆收藏的帕罗斯大理石雕刻表明，忒斯庇斯在前 534 年发明了第一种戏剧形式——悲剧。上面说他赢得了那年雅典城邦的比赛，传统上认为这是他们的大酒神节的一部分，现在将大酒神节通称为城市酒神节，以区别于后来的在城外举办的乡村酒神节。但也有些古代记述将忒斯庇斯放在悲剧诗人排名的第十六位。这种不一致也许是由于 *tragedy*（悲剧）一词的词源 *tragoidia*（“山羊歌”的原文）的原始含义比较模糊。现存最早的关于希腊戏剧起源的文献——亚里士多德的《诗学》（约前 335—323）中的一章——称悲剧起源于酒神颂领唱的临时口占。酒神颂是一种赞美希腊酒神和生育神狄奥尼索斯的歌舞，据说第一次用文字将它记录下来的是科林斯的阿里昂（约前 625—585）。阿里昂将他的作品称作 *tragikon drama*（山羊剧），把那些表演的人称作 *tragoidoi*（演员）。出于这个原因，科林斯（多利安的希腊城邦）人声称早在忒斯庇斯在雅典的伊奥尼亚的希腊城邦表演之前，他们就发明了戏剧。遗憾的是，关于 *tragedy*（悲剧）一词起源的各式各样的理论中，都没有提供我们称之为悲剧的戏剧形式是如何发展起来的重要线索。

关于忒斯庇斯，我们除了知道他来自邻近雅典的伊加利亚之外，几乎毫无所知。晚于忒斯庇斯五百年后，罗马作者贺拉斯在一部著作中说，当忒斯庇斯发明悲剧时，“在马车上演出”。后来的罗马作者说，他实验了不同形式的面



图 2.2 身着鸟装的男子舞蹈。请注意最左边的吹竖笛者。公元前六世纪或五世纪早期的希腊画瓶。不列颠博物馆提供。

具。但是归之于忒斯庇斯的伟大发明是创造了“对话”，我们假定这是与山羊歌合唱队的领唱进行的交互式对话。这使得他成为第一个演员（及剧作家），或希腊人所谓 *hypokrites*，意为“解释者”或“应答者”。

在十九世纪，学者们开始忽略亚里士多德关于悲剧与山羊歌的关系的观点，并开始提出了多种理论来论证悲剧或许就是从多种不同类型的仪式中发展起来的。但从二十世纪下半叶以来，又出现了尝试用背诵故事、吟诵诗歌以及叙事性舞蹈等表演形式来解释戏剧起源的各种说法。所有这些关于起源的理论都是推测性的，因为能证实它们的材料绝对是缺失的，但每一种理论都在要求我们换一种方式看待那些证据。无论它的起源是什么，迈向戏剧的关键的第一步都是在前六世纪后期当第一个演员/剧作家出现的时候跨出的。第二个关键步骤发生在后一个世纪，当演员/剧作家埃斯库罗斯加入了第二个演

员，使得舞台上表现面对面的冲突成为可能的时候。

前五世纪的悲剧

13

除了忒斯庇斯之外，我们只知道前六世纪三个悲剧家的名字：科里勒斯，在服装和面具方面做了某些无法具体说明的改革；帕拉提那斯，据说发明了“萨图罗斯剧”这种淫荡的闹剧；普律尼科司，据说是他引入了女性角色。但是本时期的戏剧一部也没有保留下来，我们有关希腊悲剧的全部知识几乎全都来自前五世纪的三位悲剧家的作品，这三位悲剧家是：埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。史家们每每认为保留下来的戏剧均为代表作，但最好还是请记住，在前 534 年到前 400 年间众多剧作家的一千余部作品中，三位（也许是四位）悲剧家的三十一部悲剧只是一小部分。2005 年，出现了一种新的专门用于阅读古代文献的红外系统，这就使得阅读以前无法阅读的文本变得不再困难，而以前无法阅读的文本占已知古典文学的百分之二十。在这百分之二十当中，可能包含着以前未知的剧本片段甚至整部剧本。

在现存剧本问世的当时，参加城市酒神节戏剧比赛的每一个剧作家都要提交三部悲剧（即三联剧）和一部闹剧性质的萨图罗斯剧。流传下来的三联剧只有一套，所以记住这一点很有必要，即当我们阅读大部分希腊悲剧时，我们阅读的只是三部或四部系列剧当中的一部。此外，现存的剧本在结构上有许多反复出现的特点。大部分悲剧的开头都是“序歌”（*prologue*），它主要提供戏剧开始之前所发生的事件的信息。接下来是合唱队“进场歌”

(*parodos*)；如果没有“序歌”，那么戏剧就从“进场歌”开始。现存戏剧的进场歌长短不一，从二十行到二百行都有；它引进合唱队，提示情节，确定适当的情绪。在进场歌后，是若干场，数量从三场到六场不等，场与场之间用合唱队的“合唱歌”(*stasima*)隔开；这是情节的主要部分。“退场歌”(*exodus*)是尾声，包括所有人物和合唱队的退场。

这些戏剧的情节点开始得很晚——它们的故事总是从高潮之前开始，并且只有最后一部分才具有戏剧性。所以，就必须用相当大的篇幅来介绍前事，大部分悲剧——但不是全部，如索福克里斯的《埃阿斯》就是例外——都把死亡和暴力场面放在幕后处理；这种手法就需要频繁使用“传报人”，将发生在别处的事件同场上的情节联系起来。在大多数剧作中，情节的时间都是连贯的，但显然也有例外，如埃斯库罗斯的《报仇人》就是如此。

现存最早的希腊悲剧《波斯人》是一部历史剧，其他所有作品都是根据神话改编的。每个作家都可以自由地改变故事，虚构人物和行动的动机（神话每每不提供动机）。因而，虽然剧作家可以基于同一个故事开始创作，但结局对故事的阐释却大不相同。

希腊戏剧家在设置事件的数量和人物的性格方面都很节俭，但在追求细节的详尽方面却不吝惜笔墨。他们很少注意到人物的身体特征和社会特征，而专注于他们人格中的心理和道德方面。

现存最早的希腊剧本是埃斯库罗斯（约前 523—456 年）的作品，他大约

在前 499 年左右参加城市酒神节的比赛，据信曾十三次获奖。虽然我们知道他大约八十部作品的标题，但保存下来的只有《波斯人》（前 472）、《七将攻忒拜》（前 467）、《奥瑞斯提亚》（前 458，由《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇人》三部作品构成的三联剧）、《乞援人》和《被缚的普罗米修斯》（确切年代不详，但可能作于前 468 年之后）。但最后一部作品是否为他所写，现代学者中还有分歧意见，有人认为这部作品乃是一个不知名的作者所作。埃斯库罗斯的主要创新是他引入了第二个演员。一般都认为这件事发生在他年轻的时候，但具体年份尚不能确定。大约在前 468 年之后，索福克勒斯首次采用了第三个演员，埃斯库罗斯也开始使用这新增加的第三个演员。

在《奥瑞斯提亚》（仅存的希腊三联剧）中，埃斯库罗斯用三个剧本讲述了一个故事，一般认为这个故事体现了正义概念的演进。在这个“阿特洛斯的家里发生的灾祸”故事中，一条无休止的复仇链条最终被法律的原则斩断。在一个涵盖一切的正义原则下，因一心复仇而产生的冲突得到了和解，情节的结尾皆大欢喜。这种模式（将一种原则置于与另一种原则对立的境况中，然后在一个更大的原则下使冲突和解）是他多个作品都具有的特征，这似乎表明，埃斯库罗斯感兴趣的是更具有哲学意味的问题，与索福克勒斯和欧里庇得斯的追求有明显不同。

索福克勒斯（约前 496—406）的剧作数量据说超过了一百二十部，但只有七部保留下来：《埃阿斯》（作于前 450—440 之间）、《安提戈涅》（约前 441）、《俄狄浦斯王》（约前 430—前

425)、《厄勒克特拉》(约前 418—410)、《特刺喀斯少女》(约前 413)、《菲罗克忒忒斯》(前 409)以及《俄狄浦斯在科罗诺斯》(前 406)。另有一部萨图罗斯剧《追捕野兽的猎人》,其大部分也还保留着。索福克勒斯赢得过二十四次戏剧大奖,第一次是在前 468 年,他胜过了埃斯库罗斯,而此后他的名次从未低过第二名。据信是他引入了第三个演员,并将合唱队的人数固定在十五人,他还第一次采用了绘画布景。

与埃斯库罗斯相比,索福克勒斯更加重视单个角色,而削弱了合唱队的作用。他笔下人物的心理都很复杂并有合理的动机。主角都很高贵但并非没有过错,往往遭遇可怕的危机,这个危机使他蒙受苦难,同时也使他认清自己,进而理解隐蔽在事件背后的超出于人类法律的观念。

索福克利斯是希腊戏剧家中最擅长戏剧结构者:他的《俄狄浦斯王》通常被称作是最纯粹的希腊悲剧(尽管它在首演时只获得二等奖)。在他的剧作中,情节展开都是经过精心组织的,各个场面的安排都遵循着由悬念推向高潮的规律,行动线非常清晰且符合逻辑。他的诗句优美,意境清澈,受到普遍的推崇。这里边没有精心安排的视觉效果,所有的印象几乎都来自戏剧行动本身的力量。

欧里庇得斯(约前 480—前 406)写了大约九十部戏剧,其中有十八部保留至今:《阿尔刻提斯》(前 438)、《美狄亚》(前 431)、《希波吕托斯》(前 428)、《赫拉克勒斯的儿女》、《安德洛玛刻》、《赫卡柏》、《疯狂的赫拉克勒斯》、《请愿的妇女》、《伊翁》(以上年代不详,约在前 430 到 415 年左右)、《特洛亚妇女》

(前 415)、《厄勒克特拉》、《酒神的伴侣》、《伊菲革涅亚在陶洛人里》(以上年代不详,约在前 417—408 年)、《海伦》(前 412)、《腓尼基少女》(约前 409)、《俄瑞斯忒斯》(前 408)、《巴凯》、《伊菲革涅亚在奥利斯》(欧里庇得斯死后才上演)以及一部萨图罗斯剧《圆目巨人》(年代不详)。欧里庇得斯流传下来的作品相对较多,这是因为在他身后他的作品受到了更加广泛的欢迎;但在他活着的时候,他的作品得到的评价并不高,只赢得过四次戏剧比赛。

欧里庇得斯的作品之所以得到同时代人截然相反的两种评价,原因至少有两条。第一,他经常把作品的主题思想不适当地搬上舞台并对传统价值观念加以质疑。他让淮德拉爱上她的继子,美狄亚杀死自己的亲生儿子,帕西菲对一头公牛产生情欲,这些变态的行为都受到了谴责,而他对心理动机的逼真探索在某些时候又被认为会使悲剧显得不庄重。欧里庇得斯的人物常常质疑神对正义的观念,因为它们带来的痛苦与所带来的欢乐一样多。欧里庇得斯的作品常常使人觉得是机遇或巧合在控制世界,人类更应关注的是道德价值而不是神——至少它们不像神话那样经常提到神。第二,他的戏剧手法有时不是很清晰。在欧里庇得斯的大多数作品中,统一的成分是思想;又由于他的基本主题并不总是容易被把握,所以戏剧行动所包含的意味有时也就显得含糊不清。他的技巧是与对思想的关注相脱离的,若与索福克勒斯的技巧相比,经常显得与主题不般配。例如,他的许多作品的独白式开场白,都是不加任何修饰地直通通地概述前事;各段(episode)之间的联系也缺乏因果

关系,有的时候还显得互不相干;台词常常像是修辞整饬的演讲;合唱段落与戏剧动作的联系有时显得细若游丝;神的作用每每只在于解决冲突或预示未来。因此,欧里庇得斯就由于他的思想而被认为是危险人物,又因为他的戏剧技巧而被认为艺术手法低下。但是,如果我们关注一下欧里庇得斯的技巧,就会感到,他在性格刻画、对话设计和风俗描绘上的逼真性,完全可以抵消他在其他方面的不足。

由欧里庇得斯倡导的戏剧手法在前四世纪发展得更加完善。他经常以次要神话作为作品的题材,或是把主要神话改得面目全非。这类作品有《伊翁》、《海伦》和《伊菲革涅亚在陶里斯》,它们超越了体裁的界线而像是悲喜剧和传奇剧。当人们谈到前五世纪后期的希腊悲剧已经放弃了情节的深刻性而开始转向反面时,常常以这几个剧目作为标志。随着欧里庇得斯受欢迎程度在后来的几个世纪内逐步增加,他作品中的感伤成分和传奇色彩便经常为人们所仿效。

萨图罗斯剧

五世纪的悲剧家还必须同时掌握

闹剧创作的技巧,因为他在城市酒神节上每次参赛都必须提供一部萨图罗斯剧(但显然也有例外,据说欧里庇得斯就曾在前438年用《阿尔刻提斯》充当萨图罗斯剧)。同悲剧的情况一样,世人对萨图罗斯剧的起源也所知无几。但大部分证据却显示,发明这种形式的是帕拉提那斯,时间在前501年之前。

在数百部有文字记载的萨图罗斯剧当中,如今能看到的唯一完整的作品是欧里庇得斯的《圆目巨人》。它取材于《奥德赛》中的一段,讲述的是奥德赛和同船的人被圆目巨人俘获及脱逃的故事。此外,索福克勒斯的《追捕野兽的猎人》也还大部分保留着,它讲述的是阿波罗试图找到被盗窃之神赫耳墨斯盗走的神牛群的故事。因为我们能看到的实例太少,所以很难弄清楚它的整体面貌,但我们可以由此推究萨图罗斯剧的典型结构。

萨图罗斯剧的名称来自合唱队,它由半兽半人的酒神伴侣所组成。合唱队的领唱是羊人之父赛利纳斯。从萨图罗斯剧的标题可知,萨图罗斯剧的故事有时与同时上演的悲剧的故事或主题有关联,但更多情况下它是完全独立

15



图 2.3 瓶画中的萨图罗斯剧合唱队与双管笛吹奏者(部分),根据前四世纪后期的瓶画复制,原作现藏不列颠博物馆。选自罗伊·C. 弗利金杰《希腊剧场与戏剧》(芝加哥,1918)。

的。基本上是将神话滑稽化(通常是嘲笑诸神和英雄或是他们的冒险经历),吵闹的情节发生在乡间的背景中,剧中包含有活泼的舞蹈和猥亵的语言及动作。与悲剧相似,它的情节也是由合唱歌分成若干段落,但语言和音步都是日常化的口语。作为悲剧之后加演的短剧,萨图罗斯剧的作用是用喜剧性将观众从此前的悲剧的严肃性中纾解出来。

前五世纪的希腊喜剧

喜剧(*komoidia*)被城市酒神节所接受是在前487—前486年,因而是最后一个得到雅典官方承认的主要戏剧形式。亚里士多德说,喜剧是从生殖崇拜活动中歌队领队的临时口占发展起来的,但是古希腊有许多种生殖崇拜仪式,其中并没有戏剧形式,不知他指的是哪一种。这些仪式的参与者和观看者之间有大量的机会进行类戏剧的嘲弄式的模仿,但它们又是如何达成喜剧形式的,其过程并不清楚。但亚里士多德认为,是厄庇卡耳摩斯迈出了关键的一步,他住在西西里岛多利安人的殖民地锡拉库兹。关于厄庇卡耳摩斯我们所知甚少,只知他的确在前485年到前467年写过戏剧。甚至这个年代还可以提前到公元前500年,在这种条件下,他有可能对雅典最早的喜剧作家产生影响。多利安人对雅典喜剧产生影响的另一个可能来源是“拟剧”(*mime*),一种对家庭日常生活场景的短小的讽刺性模仿,据推定,它大约在前581年首次出现于距离雅典二十五英里左右的城市墨加拉。

几个早期喜剧家的名字还有据可



图2.4 刻画旧喜剧人物的小雕像。选自罗伯特·阿提卡《新喜剧的面具》(1911)。

查,但是保留至今的前五世纪的喜剧只出自一个作者,阿里斯托芬(约前448—约前380)。他被认为写了大约四十部戏剧,保留下来的有十一部,前九部《阿卡奈人》(前425)、《骑士》(前424)、《云》(前423)、《蜂》(前422)、《和平》(前421)、《鸟》(前414)、《吕西斯特刺忒》(前411)、《地母节妇女》(前411)、《蛙》(前405)即所谓“旧喜剧”,均写于雅典与其头号敌人斯巴达所进行的漫长的战争期间。后两部《公民大会妇女》(前392/391)、《财神》(前388)即所谓“中期喜剧”,写于雅典失败后的十年间。他的剧本被视为两种喜剧形式的典型,但我们不知道若与他的前辈或同时代人相比,这些剧本会是什么情况。

阿里斯托芬的喜剧中最值得注意的或许是它们对当代社会社会、政治、

戏剧以及与斯巴达进行的伯罗奔尼撒战争的直接评论。他的戏剧都是围绕着一个总的主题进行结构,里边包含着一个十分牵强的“快乐思想”(如好战政权治下的个人安全,或用性打击来制止战争)。虽然大部分旧喜剧当中的事件不可能发生在日常生活中,但与真实事件相类似的事件却比比皆是,荒诞的夸张正是为了指明现实生活中与之相对应的事件的荒谬性。除了荒诞的夸张之外,冷嘲热讽的情境也是它的典型手法,相当多的情节重点都放在吃喝、性交、财富、冶游等等所带来的快乐上。与喜剧因素相伴生的是希腊文学的一些最美丽的诗句和最淫秽的段落。

尽管每部作品之间都有所不同,但阿里斯托芬喜剧的基本结构并不复杂。开场白确定了戏剧的基调后,便开始设定“快乐思想”;合唱队进场,随后就思想的是非曲直展开辩论(*agon*),然后一致同意试一试实验方案。直接以观众为对象的合唱歌(*parabasis*)将戏剧分为两个部分。在合唱歌中,经常讨论一些社会或政治问题,并会提出一个行动路线。有时,合唱歌也被用来称扬这部喜剧的作者、讨好观众,或实现其他类似目的。在一系列连接松散的场景中,喜剧的第二部分展示的是快乐思想的实行结果。最后一场(*komos*)以所有角色的和解作结,然后他们退场,去参加一个盛宴或一场狂欢。在不同的作品中,喜剧结构的这些顺序可能会有调整,但绝大部分要素都会出现。

由于前404年雅典在伯罗奔尼撒战争中败绩,对政治和社会的讽刺便就此从喜剧中逐渐消失,新的喜剧类型——中期喜剧和新喜剧——开始出现。从此之后悲剧质量下降,萨图罗斯剧消失。

于是,到前400年,世界历史上第一个伟大的戏剧时代便基本上终结了。



图2.5 抱小孩的老妇。旧式喜剧或中期喜剧中的演员的赤陶土小雕像。大都会艺术博物馆罗杰斯基金会提供,1913。

戏剧节

酒神(狄奥尼索斯)崇拜或许起源于近东,只是后来输入希腊。根据神话传说,狄奥尼索斯是宙斯(众神之王)和塞墨勒(凡人)之子,被萨图罗斯养大(萨图罗斯在酒神颂、戏剧和绘画中经常与狄奥尼索斯一道出现,他被杀后又遭解体,然后重生)。作为神,他与生殖、酒、狂欢联系在一起,而他生命中的几个事件又使得他与早期宗教中的“年”的精神——季节更替和出生、生育、死亡、重生的轮回——结合在一起。狄奥尼索斯崇拜企图促进人类繁殖和作物丰收,从全社会中祛除邪恶。

希腊诸神每年都享有一次或多次专门的祭祀节日。在以雅典为首的阿

17 提卡地区,每年冬季要举行四次节日(乡村酒神节、勒奈亚节、安提斯忒瑞亚节、城市酒神节)来纪念狄奥尼索斯。在前442年之前,只有城市酒神节上演戏剧,在同一年,戏剧比赛开始进入勒奈亚节。到前五世纪后期,乡村酒神节也增添了戏剧表演。在前330年左右,距离安提斯忒瑞亚节出现戏剧比赛的时间并不长,此前没有上演戏剧的记录。在祭祀其他神祇的雅典节庆上,没有演剧的内容。

城市酒神节的目的是为了纪念狄奥尼索斯来到雅典,在每年的三月末和四月初举行,持续时间约几天。城市酒神节既是市民的节日,又是宗教节日,它对整个希腊世界开放,在前五世纪它还具有向各个城邦展示雅典的财富和文化的功能。整个活动都在雅典城邦的首席执政官的监督下进行。

悲剧比赛第一次进入这个节庆是在前534年,可能是作为酒神颂比赛的附属活动进行的。那时候的表演可能是在中心市场的广场上进行,或者也表明场地已经挪到了酒神祭坛周围区域,也就是卫城东南部山坡下的公共场地。前508年,雅典民主政体建立,阿提卡的居民分成了十个部落,这就使得酒神颂比赛规模进一步扩大,每一个部落都要派出一个由五十名男子组成的合唱队和一个由五十名男童组成的合唱队,参加节日的表演者达到了1000人。前501年左右,闹剧性质的萨图罗斯剧又加了进来。前499年,一些座位在节庆中倒塌。如果这个事故发生在集市广场,那么就有可能导致将活动移至酒神祭坛周围举办;如果观众看台已经在酒神祭坛周边,就有可能导致改变观众席的设计。据我们所知,从这一年起,城

市酒神节就一直在酒神祭坛周围的空场举行。

城市酒神节开始前的几天,剧本被选中参加演出的三个剧作家就要和他们的演员一同在一个叫做预赛(*proagon*)的仪式上露面,宣布他们剧作的题材。然后举行宣告酒神节开幕的重要仪式:再现酒神来到雅典的游行。游行行列中有政府官员,他携带着献给酒神的祭礼或者护送着献给酒神的牺牲。这个游行穿过雅典大部分街道,最后抵达酒神祭坛,以一头公牛作为祭献。作为牺牲的动物,除了敬献给神的那部分外,都在公开的筵宴上由众人分享。

在前五世纪,为期八天的节日中有五天甚至更多的时间用于戏剧演出,但具体每天演出什么,现在还没有统一的说法。但在三天中的每一天都有一个戏剧家呈现他的三部悲剧和一部萨图罗斯剧。其余两天或许主要用来进行酒神颂的比赛。前478年之后,有五个喜剧家可以各上演一部自己的作品(伯罗奔尼撒战争期间除外,这个时期可能减少到三个喜剧家)。但究竟是一天之内把这些喜剧都演完,还是把这些喜剧放在演剧的每一天的最后上演,现在已经无法确认。

每个节庆的高潮都是颁发奖金。虽然无法知晓每一个细节,但可能的程序是这样的:在节庆开始之前的某个时候,一张候选评审员名单(十个部落各一个名单)就已经拟好;每一个部落提供的名字都放在各自的瓮内;然后将十个瓮都封好,看管起来,直到比赛开始时,才把它们拿到剧场。首席执政官从每个瓮中抽出一个名字,这些人就组成比赛的评审团。看完演出后,每个评审

员将他的选票投入一个瓮中,执政官从中抽取五张。根据这五张选票,胜者就可以公布了。如果出现票数相等的情况,就继续抽取选票,直至票数相等的情形被打破。给剧作者颁发奖金的制度截至前 449 年,同一年,给演员颁发奖金的制度开始建立。从官方记录中还可以看到,胜出者及其赞助人往往要建纪念碑来庆祝胜利。在节庆结束后两天,会召开一个集会,对负责官员的组织管理绩效进行考评,接受城邦市民对戏剧节期间发生的不当处置的投诉。

勒奈亚节在接近一月底的时候举行,由雅典首席执政官负责。勒奈亚节只在城里举行——在阿提卡,没有任何居民点会既庆祝勒奈亚节又庆祝乡村酒神节。直到前 442 年,勒奈亚节上的戏剧演出才得到官方认可,但在此之前,非正式的戏剧演出就已经有了一定的基础。勒奈亚节的戏剧比赛起初只提供给了喜剧作家和演员,每年最多有五名喜剧作家参赛。但在前 432 年,悲剧作家和演员也加了进来。只有两名悲

剧家参赛,每人提供两部作品。萨图罗斯剧和酒神颂从未参加过比赛。

到前五世纪后期,戏剧已经在酒神剧场(雅典最重要的剧场建筑)上演,但何时开始在这里上演则仍不清楚。起初,勒奈亚节也许在别处举办,因为酒神是在若干伪装下接受供奉的,而每次祭礼都有自己的神圣区域,就如当今基督教的不同宗派一样。城市酒神节是专为供奉酒神祭坛的,所以酒神剧场就建在他的专有区域内;勒奈亚节是专为供奉疯癫的酒神的,圣所何在目前已不为人知。也许勒奈亚节起初是使用中心市场广场的临时剧场,在前 442 年得到官方正式承认后,迁入酒神剧场,也可能是前 432 年增加了悲剧演出后才迁到那里。

18

乡村酒神节在十二月举行,不过在阿提卡的每个居民点举行的日期可以不固定。它是在各个居民点的首席行政官的监督下举行的。这个节庆的主要特征是有一个游行,游行者手持长杆,杆头上挂着巨大的男性生殖器标志,显然,目的是要在太阳光最弱的月



图 2.6 年代在公元前五世纪后半叶的所谓安德罗米达画瓶,中间和上层两边的人物的穿着常被当作悲剧人物的服装而引证,但这幅瓶画与戏剧演出之间似乎没有什么关联。还请注意,有的人物是裸体。选自恩格尔曼《悲剧考古研究》(1900)。

份唤醒它的繁殖力。究竟戏剧演出在什么时候成为这个节庆的一部分,现在已经不清楚了。但有一点,阿提卡一百多个居民点不可能都在节庆期间有戏剧演出,但在得到官方认可之前,戏剧演出可能已经在一部分居民点的勒奈亚节上出现。能确定的是,在前五世纪末之前,相当多的居民点都有戏剧演出,而且这种风俗在前四世纪似乎还传布得更加广泛了。柏拉图(约前427—前347)写道,在他生活的年代,乡村酒神节在各个居民点的举办日期是不相同的,所以人们才可以从一个城区到另一个城区去观看由流动剧团表演的戏剧。

到了柏拉图时代,演员可以排演已经在别处上演过的作品,但前五世纪演出的剧本从何而来就无从得知了。对那些与城市酒神节和勒奈亚节无缘的作品,乡村酒神节也可以为它们提供演出机会;有些已经在城里演过的作品也可以在乡村酒神节上重演。因为乡村酒神节对希腊戏剧的发展几乎没有影响,所以它的活动只不过是证明人们对戏剧的兴趣有多么浓厚。

戏剧的评选与资助

每个希望自己的作品在戏剧节上演的剧作者都必须向首席执政官申请一个合唱队。虽然我们不知道这位官员如何选择剧目,但我们却知道每一名剧作者都必须从自己的作品中摘出一部分为一个专门委员会朗读。大约在每个戏剧节结束之后一个月,为下一年度挑选剧目的工作就开始了。虽然此时离演出时间还有大约十一个月,但不知戏剧的排练工作在这段时间内是如何进行的。

大约在前501年,戏剧演出所需费用的大部分都由赞助人提供,而赞助人则由首席执政官从富有的市民中挑选,由他们轮流出钱,这是他们的公民义务和宗教责任的一部分。每个赞助人都被指定一名剧作者和一个酒神颂合唱队,他必须签字表示同意支付合唱队的训练费用和服装费用,乐队、群众演员以及道具的费用也由他承担。赞助的剧目如果获奖,赞助人还有政治上的好处,所以,赞助人一般都相当慷慨。城邦的责任似乎只限于修建剧场,为作者、赞助人和演员提供奖金,支付演员的费用,或许还包括支付剧作者的费用。

在埃斯库罗斯的时代,作者要出演自己的作品,要训练合唱队和第二名演员,后来还有第三名演员;编排音乐和舞蹈,并监督戏剧制作的各个环节。所以艺术的一致性就体现在剧作家兼导演上,他的工作的复杂程度不亚于今天的任何一位导演。早期剧作家的关键作用从对他的称呼——教师(*didaskalos*)——上就可以看出来,因为他被认为是表演者(在戏剧的制作过程中)和观众(通过最终的产品)的指导者。但喜剧作者可以把许多任务交给其他人。

19

演员与表演

起初,演员与剧作者是同一个人。直至前五世纪前期,在埃斯库罗斯引入第二个演员之后,两重身份才分开。但剧作者仍旧在他的作品中出演。直到索福克勒斯,他在前468年左右停止了这项工作,并引入了第三个演员。大概在对优秀的悲剧演员展开争夺的时候(前449年左右),演员与剧作家的身份才完全剥离。尽管如此,在前五世纪,

演员最多也只是半职业化的,因为当时还没有产生对全职演员的需求,他们还须靠其他手段来获取收入,养活自己。

大约在前 468 年之后,每个悲剧作家能分到的演员数量就固定在三名,但这有限的表演者却要扮演任意三部悲剧外加一部萨图罗斯剧中的全部角色,所以每个演员都必须承担多个角色。但群众演员可以充当有台词的角色或只说极少数的台词。现存所有悲剧都只需三名演员即可胜任,但索福克勒斯的《俄狄浦斯在科罗诺斯》只有在相连的两场戏中将同一个角色分给两个演员扮演,才能不突破限制。

喜剧也是如此。大部分场景都可以只由三名演员演出,有一些则要求有四名演员,至少有一个剧目要求有五名演员。同样,一个角色如果由两个以上的演员来扮演,就可以解决演员人数过少的问题。

为了比赛的公平,可能建立了严格的限制,但是勒奈亚节的规定和城市酒神节的规定可能并不一样,因为两个节庆的其他情况并不相同。

大约在前 449 年之前(也就是说,在开始争夺演员之前),每个剧作家都可以挑选自己的演出班底;但在这年之后,有名气的演员只能以抽签的方式公平分配给参加比赛的剧作家。这个程序或许是为了防止某个剧作家通过不公平手段获得优于竞争对手的条件。另外两名演员的分配可能是由剧作家与他的主要演员协商挑选的。虽然所有演员均由城邦支付报酬,但只有主演才能参加比赛,获得奖金;奖金也可以颁发给未获奖的剧目的表演者。

今天已经不可能精确地描述前五世纪希腊戏剧的表演风格了。无疑,悲

剧和喜剧表演都不是生活化的——悲剧演出追求理想化的风格,喜剧追求滑稽的效果——但是戏剧事件与观众的生活世界仍然保持着足够的联系。有几种成规值得注意:所有演员均为男性,所有演员均头戴面具,所有演员都扮演一个以上的角色——如果不是在同一剧中,就是在悲剧三联剧加一部萨图罗斯剧的演出过程中——大部分对话都以歌唱或宣叙调的方式说出,舞蹈是许多场景中的一部分。所有这些都表明,真实再现不是目的。希腊人似乎相当重视嗓音,因为他们评价一个演员首先是看他的嗓音条件和控制声音的能力,看他是否适合于表现情绪和性格所要求的各种说话方式。演员并不在意去再现人物的年龄和性别特征,而是要表达合适的情绪。它有时会让人想到,他们的表演似乎是遵循着一套程式化、风格化、象征化的动作,有些像是摹仿式舞蹈或后来的亚洲戏剧形式。面部表情对希腊演员而言丝毫也不重要,因为他们始终戴着面具。

合唱队

在前五世纪,合唱队的成员都是业余的。尽管如此,他们却很可能并不缺乏经验,因为合唱和舞蹈在希腊相当普及,并且每年有至少 1000 人参加城市酒神节期间的酒神颂比赛。虽然希腊许多类型的合唱都由妇女表演,但在悲剧、喜剧、萨图罗斯剧和酒神颂的合唱队中,被提及的只有男子。

在埃斯库罗斯现存的剧本中,合唱的分量几乎占据了台词的一半。埃斯库罗斯之后,合唱的地位逐渐降低。欧里庇得斯剧本中的合唱与戏剧情节的联系就很弱,不过他在《希波吕托斯》中

使用了第二合唱队,表明他们仍然是演出场面中一个重要的组成部分。

合唱队在希腊戏剧中所发挥的作用有:

1. 它给剧中的舞蹈、歌唱和视觉场面增加动力。

2. 它为全剧或具体场次设定整体情绪。

20 3. 它具有重要的调整节奏功能,可以创造停顿或放缓情节,使观众有时间作出反应或及时参与。

4. 它可以作为一个角色,提供意见,表达观点,提出问题,或有时在情节中承担积极的角色作用。在《救援人》中,它是主人公;在《乞援人》中,它是对手。

5. 它可以建构事件的伦理和社会框架,并设置一个标准,供情节用来进行是非判断。

6. 它可以充当理想观众,对事件和人物作出剧作家希望观众作出的反应。

关于悲剧合唱队的规模,历史学家的意见并不统一。一种看法认为起初是五十人(与酒神颂的规模相当),到埃斯库罗斯时代已减少到十二人,但索福克勒斯又将它增加到十五人。但这些数目字并没有任何明确的证据支持。“五十人”的依据是索福克勒斯去世几百年之后的作者写的注释。结果,学者们一般将合唱队的规模定在十二至十五人。再后来,合唱队的规模减少,有时甚至不超过三人。

旧喜剧的歌队由二十四人组成。有时他们也分成两个“半歌队”,如在《吕西斯特刺忒》中,两个“半歌队”分别代表不同的性别。

训练和装备一个歌队是赞助人最重要的责任,也是他最昂贵的开支。分配给悲剧作者的每一支悲剧合唱队必须完全掌握三部悲剧和一部萨图罗斯剧中的全部舞蹈和歌曲,而每一部戏剧都有自己的布景和服装。在《奥瑞斯提



图 2.7 图为准备演出或庆祝演出成功的萨图罗斯剧剧团。根据发现的前四世纪后期的绘画复制,原作现藏那不勒斯国家博物馆。它表现的是狄奥尼索斯和他的妻子阿里阿德涅(中坐者)与可能是三名演员、合唱队领唱(叙伦努斯上排右二)、身穿羊人服装的十一名合唱队(除一人外,均手持他们的面具)、两名里拉琴演奏者(均为裸体)、双管笛演奏者普罗诺摩丝(他的名字就写在花瓶上)成员一道。古代文献所称十五名古代合唱队成员可能包含三名乐师,而十二人的说法则只把领唱和歌手/舞者包括在内。必须注意的是,有些学者认为阿里阿德涅旁边女子模样的人不是演员,而是萨图罗斯剧的拟人化。左下角手持里拉琴站在他后面的裸者是作者,手持一个卷轴,那么就有几名合唱队成员没有画到里面。选自鲍迈斯特《古典时代的文物》(慕尼黑,1889)。

亚》三联剧中,歌队在第一部剧中扮演老人,在第二部剧中扮演年轻的女奴,在第三部剧中扮演复仇女神和城市妇女,在萨图罗斯剧中扮演羊人。对他们的评价标准是他们在表演与这些差别甚大的角色相关联的各种舞蹈和歌曲时的艺术性和技巧性。喜剧合唱队只演一个剧目,但在艺术技巧上也有很高的标准。

21 在每种戏剧形式中,歌队通常都是在“开场白”之后上场,直到演出结束才退场。在个别的例子中,也有歌队自一开始就在台上,偶尔还会在情节进程中暂时离开舞台,稍后再回来。悲剧的合唱队必须排列成行庄严地上场,这是一条规则,但偶尔也有个别歌队成员单独上场,或以几个人一组的形式从不同方向上场。在喜剧中它被想象成是以活泼的舞蹈上场。大部分合唱段落都是全体歌队载歌载舞,并且都是整齐的合唱,但有时合唱队也分为也分成两组轮唱。有时歌队还与角色进行对话,在更罕见的情况下,单个的合唱队成员也可以有几句台词。所有成员都必须对戏剧情境有适当的反应,但尚不清楚在每一场当中他们如何分组或站位,也不知在合唱歌当中他们的形式如何改换。喜剧表演似乎享有比悲剧更多的自由,所以,歌队的进场、舞蹈以及歌队的使用都更加多样化。从喜剧剧本中可以看出,歌队在戏剧演出中自始至终都比较活跃。

现存大部分有关合唱队训练的资料都是关于酒神颂的,但历史学家推测,戏剧合唱队的训练也与此相同。从资料中看,和训练运动员一样,时间很长,也很单调,它包括节食、锻炼,以及在数人监督下练习如何做到整齐划一。

这也表明,歌队常常受到过度的纵容和特别的关照。

音乐与舞蹈

音乐是希腊戏剧必不可少的组成部分。它与朗诵段落相伴随,又是合唱队的颂歌中不可分割的一部分。只有极少部分与语言无关,但这是为了制造特殊效果。起初,音乐伴奏也许居于从属地位,其作用是为了保证台词中的每个字都能听懂。而到了欧里庇得斯时代,伴奏已经变得很精致了,悠长的颤音延长了许多单词里的单独音节,但这也使有的段落变得难解起来。有的批评家认为,这可能就是合唱队颂歌的重要性逐步降低的原因。

戏剧的音乐伴奏由双管竖笛担任,它的音色接近现在的双簧管和竖笛。其他乐器包括里拉琴、喇叭和各种打击乐器,只是为了制造特殊效果而偶尔采用。双管竖笛的演奏者先于歌队进入舞台前半圆形的歌队席,但位置不定。一些历史学家坚持认为,竖笛演奏者脚穿木鞋,以便于击打节奏。偶尔也会有一名演员演奏里拉琴为他自己的朗诵或歌唱伴奏。

现在已不清楚音乐是谁写的。最初可能由剧作家作曲,但后来可能是由竖笛演奏者负责。竖笛演奏者的水平高低被认为对演出的成功关系重大,所以,为了显示公正,演出赞助人只能通过抓阄来挑选;就像后来剧作家选择主要演员那样。

古希腊音乐流传下来的极少,不可能准确地再现于我们面前。希腊人认为,音乐具有道德的性质。这表明他们是将特定类型的音乐与特定类型的感情和思想联系在一起的。他们所认识

的调式非常之多,这些调式在调性和音程模进上都互不相同。各种调式的全音程在实质上并不总是相等,有些音程小到只有四分之一音程。在音质上,希腊音乐也许更接近于中东而不是现代的西方音乐。主要的调式包括多利安、伊奥尼亚、弗瑞吉亚、伊奥利亚和利底亚,但这些调性还有许多变调,如降多利亚、升利底亚等。每种调性都有相应的伦理性质,适合于表达不同的感情,有的调式被认为适合于悲剧,有的则不适合于任何戏剧形式。

和音乐一样,舞蹈也被认为具有伦理性质。希腊人将舞蹈定义为任何具有表现性的节奏运动,所以舞蹈就不一定总是指步法的样式,因为只要有节奏,躯干运动和哑语手势同样具备舞蹈性质。大多数希腊舞蹈都是模拟性的(作为特定类型的性格和情境的表现)。在戏剧表演中,舞蹈似乎与台词关系密切,因为它有一整套环环相扣的符号性动作。

到前四世纪,悲剧中的舞蹈被称作 *emmeleia* (这个词有和谐、优美、高贵的含义)。它的类型显然相当广泛,因为合唱中既有宗教行进的内容,也有婚礼舞蹈段落,还有精神错乱及其他各式各样的内容。

喜剧中的舞蹈(*Kordax*)没有悲剧中的那般高贵,有许多故意做出的滑稽动作。在演出结束时,歌队通常以杂乱无章的舞蹈退场。喜剧歌队的舞蹈来源很杂:有动物的动作,有宗教仪式,有欢庆胜利的仪式,还有各种各样的其他活动和仪式。各个演员表演的舞蹈动作包括踢屁股、拍胸脯或拍大腿、跳跃、抬腿往高处踢、陀螺般旋转,或击打别的演员。

萨图罗斯剧的基本舞蹈叫做 *sikinnis*,可能包含猛跳、胡闹以及下流的哑剧动作。它通常是对悲剧舞蹈的滑稽模仿。

服装与面具

希腊剧场演出中整体的视觉形象主要受到服装和面具的影响。一些历史学家认为,悲剧演员的标准装束是一件装饰华美、长达膝盖的长袖束腰外衣(*chiton*)。它通常长过膝盖,有时也可以短一些。但演员是否一定要有标准的装束,现在已无法考证。对这一装扮的印象完全来自彩瓶画中所描绘的人物。但也有足够的理由对这种表现表示怀疑:(1)大部分彩瓶画的年代都晚于前五世纪;(2)彩瓶画与实际的戏剧演出之间的关系尚不明确;(3)其他的



图 2.8 南部意大利的希腊演员。约公元前 360—前 350 年。演员站在酒神像(未示出来)旁,服装表明他在演出悲剧。但面具却似乎是喜剧的。©里士满,弗吉尼亚美术馆。阿道夫·D. 和维金斯·C. 威廉姆斯基金会。

彩瓶画却为那些持标准装束观点的学者所忽略,而这些彩瓶画中的演员的装束完全是另外的样式;(4)这些彩瓶画恰恰表明,所谓的标准装束却很有可能是偶然的现象,因为这些画中还有赤身裸体的人。另外一些被当作常规装束而引征的证据是一些离前五世纪已经相当远的古代评论家的叙述,说是埃斯库罗斯为他的演员所设计的长袍后来又被依洛西斯的祭司所采用。此外,阿里斯托芬的《蛙》中说,埃斯库罗斯让他的悲剧演员穿着的服装远比普通人的服装显得高贵。这样看来,虽然装饰华美的超长束腰外衣曾被当作戏剧服装,但这种服装是否就成了所有演员必穿的标准服装,仍有许多理由对之提出质疑。

可能外国人、神和其他超自然的形象这类角色穿的是装有袖子的富于装饰的束腰外衣,因为在希腊本土的服装中没有这些人的装束的先例;至于那些熟悉的面孔,则常常是在普通的希腊服装之外再加上一些变化。除了束腰外



图 2.9 约公元前 470 年的瓶画的残片,残片上有可能是演员使用的一个面具,它常被当作是戏剧面具的最早的视觉证据。注意右边的服装(也被认为是戏剧的)以及赤裸的脚。雅典美国古典研究学会提供。

衣之外,演员与合唱队还可以披一个短斗篷(*chlamys*)或长斗篷(*himation*)。演员和歌队的特征部分地或许是用象征手法显示出来的:君王手持节杖,武士手握长矛,乞援人拿着树枝,传报人头戴花冠,如此等等。

从这个时期流传下来的剧作里还能找到一些与装束有关的信息。有些信息表明人物正在服丧,而在希腊的日常生活中,服丧期须着黑色。索福克勒斯《俄狄浦斯在科罗诺斯》和《菲罗克忒忒斯》中的主角都说到他们穿戴不整,阿里斯托芬还曾批评欧里庇得斯让悲剧主人公衣衫褴褛。在埃斯库罗斯的《乞援人》中,歌队被说成是穿着非希腊人的服装,而索福克勒斯的《菲罗克忒忒斯》中歌队的服装又正好与此相反。很晚才被反复提到的埃斯库罗斯的《报仇人》的第一次演出的记录也说,复仇三女神的合唱队的外貌是如此地吓人,以至于观众席中的几名怀孕的妇女因此而小产。另外一些作品中的证据显示,合唱队的服装是多种多样的。

脚上所穿,各个悲剧都不相同。通常似乎是软底鞋或兽皮作的高及腿肚的靴子。后来,这种靴子称作 *kothornos*,并加上了厚靴底,但在前五世纪好像还没有这个名称和这样的厚底。在彩瓶画中,人物所穿的鞋子各式各样,有的甚至赤足。

所幸学者们对喜剧服饰的意见都相当一致,虽然占有的证据并不比悲剧的可靠。大部分人都同意,喜剧采用的是希腊人日常所穿的服装。特别是那些在剧中只是受到温和的嘲笑的角色。喜剧中的奴隶和滑稽的老年男性穿着更加荒诞,他们所穿的披毯都特别短,特别紧身,这样可以制造喜剧所需要的

23



图 2.10 塔轮图的描绘悲剧演员手持面具的画瓶残片。注意短统外套和带流苏的靴子。这个残片的年代可能在公元前四世纪。维尔茨堡大学马丁·冯·瓦格纳博物馆提供。

裸体效果。他们也可以穿颜色特别鲜艳的紧身衣,紧身衣里还加衬,再吊上一个巨大的阳具。同样,剧中还有相当多的女性角色,她们的性别特征也通过服装加以强调。因为有些喜剧还对著名的悲剧场面进行戏仿,那么悲剧服装有时也会被采用到喜剧中并加以滑稽化。有几部喜剧当中还出现了动物形象。在阿里斯托芬的几部喜剧中,《蜂》、《鸟》、《蛙》的全体合唱队都是动物打扮,在《骑士》中,一半合唱队都是马的打扮。他的另一个剧目的合唱队全是“云”。其余喜剧中的合唱队应该也都是以适度夸张的服饰呈现给观众。

历史学家较少关注萨图罗斯剧的服装。根据人们的想象,萨图罗斯剧的角色都在腰部系有山羊皮做的衣物,它



图 2.11 前四世纪中叶的希腊悲剧演员。照片由希尔迪 F. J. Hildy 拍摄 ©。纽约大学所藏土耳其阿芙罗狄西亚斯的考古发掘物,许可使用。

前边还可以安上阳具,后边可以安上马尾似的东西;身体的其他部位可能都是赤裸的,但在剧场中,这赤裸部分可以包含某些颜色鲜亮的外套,但非必须如此。(见图 2.3 和 2.7。)合唱队的领队塞利纳斯通常被描写成在兽皮披风下还腰系粗羊毛织成的或覆盖有羊毛的腰带。因为萨图罗斯剧中的角色多为神话中的人物,他的服装也许就是悲剧服装的滑稽化变形,就像某些喜剧中的情形那样。

前五世纪所有的演员——或许只有竖笛演奏者除外——都戴有面具。根据古代的注释,忒斯庇斯对面部化装方法做过多种类型的试验——如用酒渣敷面,或将树叶垂挂面前。传统上认为第一个使用女性面具的人是普律尼



图 2.12 约公元前 380 年的南部意大利喜剧演员，时在阿里斯托芬完成最后一部中期喜剧后不久。左边的演员身穿透明的“裸体”服装，身前挂着一个喜剧表演用的阳具。注意舞台是高出地面的。©里士满，弗吉尼亚美术馆。阿道夫·D·和维金斯·C·威廉姆斯基金会。

科斯，第一个使用彩绘面具的是埃斯库罗斯。演员使用的面具都没能传下来，因为它们的制作材料都是易腐烂的亚麻布、软木或轻便的木料等等。面具要盖住整个头部，所以面具就必须有适当的发型、胡须、头饰及其他面部特征。虽然此后几个世纪的面具可能被认为比面孔大且带有夸张的表情，但前五世纪的面具的尺寸和表情似乎都不是特别地夸张。

前五世纪悲剧所用的面具是否只有少数几种固定类型，现在已经无法确认。有的历史学家认为只有几种固定类型，但另外一些学者认为当时还处在鼓励试验的阶段。每个剧目中的角色所用的不同面具之间必须有足够的差异，以便观众很快就能辨认出在舞台上轮流穿梭的不同角色；但是，悲剧的歌队成员的外形都是统一的。

喜剧的面具则极不相同。歌队经常代表鸟兽、昆虫等，这些特征都表现

在相应的、虽然不一定写实的面具上。人类角色的面具通常夸大那些诸如秃头、貌丑等被认为是滑稽可笑的特征，有些剧目的合唱队成员面具统一，但也有些剧目（如《鸟》）的合唱队面具各不相同。当演员扮演著名的雅典人物——如《云》中的苏格拉底——时，就要用上“肖像面具”。

萨图罗斯剧的歌队成员通常打扮成鼻子短平而翘，头发蓬乱，胡子邈邈，耳朵尖尖有似马耳。有时他们也打扮成脑瓜半秃，甚至头上长角。歌队长（塞利纳斯）的头发和胡须被画成灰色。据推测，演员的穿戴与悲剧相同。

希腊戏剧中的服装和面具都显得极为重要，这就意味着服装师和面具制作者至为关键；尽管如此，他们的姓名及其工作方法却一点也没有流传下来。

舞台与演出

在希腊，表演场地通常建在公共场所，它可能是神庙前的广场，也可能是中心市场。最古老的是位于斐斯托斯的米诺斯王宫的“剧场区域”，它的时代

25

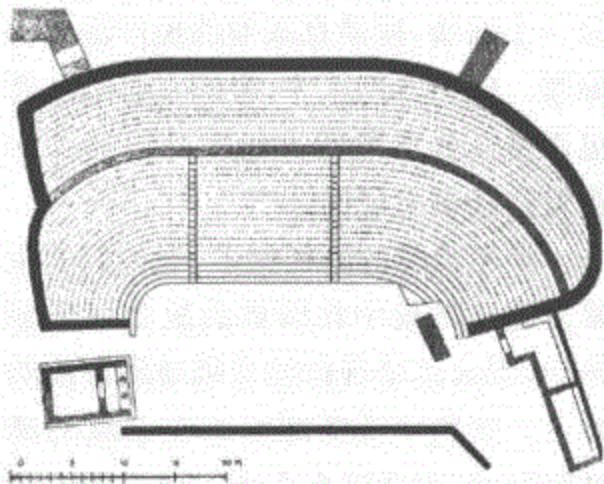


图 2.13 托利科司剧场示意图。其中至少有一部分建于公元前六世纪。注意规则的矩形。选自德普费尔德《古希腊戏剧》（1896）。

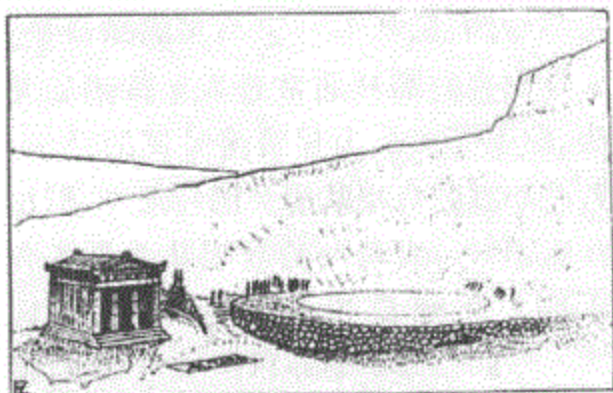


图 2.14 狄奥尼索斯剧场在公元前六世纪时可能的形状。选自费希特《古希腊剧场建筑》。斯图加特, W·霍克哈默出版社和夏洛特·费希特博士提供。

边砌有石阶,上可容纳大约五百名站立的观众,矩形表演区的面积大约为四十乘三十五英尺。据推测,米诺斯“剧场”上可能表演过舞蹈、举行过仪式和抚牛腾跃,但这些都没有证据。这类“剧场”不止一处,最后一处是在阿姆尼索斯,或许是晚至公元前 700 年才建成,也就是只比希腊大陆最早的剧场早了 150 年。他们之间并没有发现联系,但希腊大陆的早期剧场式空间也是矩形的。骚里哥剧场(希腊最早的剧场)、特拉科奈斯、阿提卡的伊斯米亚,以及显然是新近(2007 年)在阿卡奈发现的剧场,其中还包括西西里岛锡拉库兹地方的第一个剧场,都是直线型的矩形场地的原型。现在人们认为,半圆形合唱队席也许是在公元前四世纪中叶以后才在希腊剧场中出现的。

虽然希腊的剧场很多,但人们的主要兴趣还是集中在雅典的狄奥尼索斯剧场,因为这是现存的希腊戏剧首演的地方。狄奥尼索斯剧场建在卫城的酒神祭坛前,观众席在东南方向沿山坡顺势而上,狄奥尼索斯剧场最早的特征是在舞台前有一个合唱队席或舞蹈区。起初,这只是它最基本的特点,因为观

众是坐在或站在山坡上观看合唱队的表演(这时还没有出现悲剧)。到了前六世纪的某个时候,山脚下修建了一个平台,合唱队的位置就安排在那里。自 1886 年它被发掘后,学者们都一致同意以下观点:这个场地是圆形的,直径约为六十六英尺,一直到公元初年,这个剧场还基本保持完好。但近些年来,考古学家重新研究了这个剧场的遗址,许多人认为它是矩形的,并且这个形状一直保留到前四世纪——也就是说,贯穿于现存全部希腊戏剧的创作演出时代。合唱队的表演区里还放有一张桌子或祭台(*thymele*),但它的位置是在舞台中心还是边上,现在仍有争论。

景屋(*skene*)的出现也许晚于剧场。因为 *skene* 一词意为“帽子”或“帐篷”,最初可能只是充当演员化妆间的临时建筑,后来遇上某位富于想象力的剧作家,就把它和剧情联系起来了。埃斯库罗斯的《奥瑞斯提亚》(前 458 年演出)是现存作品中第一个要求使用建筑物作为舞台背景的。因为早期景屋在的所有部分早已湮灭不存,它的外形也就很难确定。图 2.14 展示了景屋在舞台上几种可能的位置。

或在前 440 年代,当伯里克利建造了一个奥岱翁剧场作为狄奥尼索斯剧场的附属建筑时,狄奥尼索斯剧场就出现了全面而深刻的变化。这是迄今所知的第一个奥岱翁(即有屋顶的)剧场。奥岱翁是室内剧场,正方形或长方形建筑,主要用于音乐演出和公众集会。城市酒神节上有几次公开演出就是在伯里克利的奥岱翁剧场进行。在狄奥尼索斯剧场的音乐厅楼厅的墙上的内立面有十道石槽,这些石槽是用来安放搭

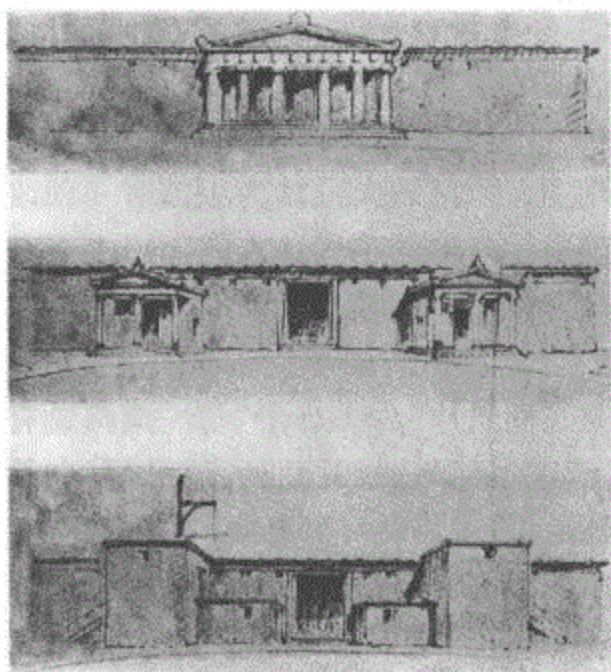


图 2.15 根据想象重绘的公元前五世纪狄奥尼索斯剧场景屋的可能形态。选自费希特《古希腊剧场建筑》。斯图加特,W·霍克哈默出版社和夏洛特·费希特博士提供。

建景屋的木梁的。此外,从挡土墙到合唱队的表演区之间有一片铺设石板的区域,这个区域的确切用途已无从知晓,它可能是架设舞台机械的地方,也可能是可以升高的表演区的底层,或是有柱廊的区域的出入口。长期以来,人们认为这些残缺不全的遗迹就是前五世纪建筑的仅有的遗存,但近些年来有一些建筑学家还是认为,即使是这些,也属于前四世纪。如果真是这样,那么,诞生了伟大的剧作家的前五世纪就没有留下任何有形的遗物了。

历史学家推测,在前五世纪,每一个节庆上都要搭建一座临时景屋——至少在前 458 年以后是这样。但景屋的诸般特点能为现存的希腊戏剧所用者实在太少:只有一两扇门(进出表演区)和一个高台(屋顶或第二层表演区),主要用于诸神出现的场面或代表较高的地方。有的历史学家认为,一扇门就能满足现存戏剧的演出需要;

同时他们又认为,在高于地面的地方也许还有一两扇窗户,因为某些喜剧的情节似乎有此需要。虽然过去有些学者主张石头建筑的景屋应该是前五世纪后半叶的事情,但现在的大多数人都认为,现存的永久性景屋出现在前四世纪,也就是说,在戏剧的黄金时代结束之后。

景屋问题还与关于场景的其他问题密切相关。景屋的表面是充任所有戏剧的程式化背景,还是只能作为某一类场景代表某些剧目中的具体地点?虽然这些问题无法得到确切答案,但也有助于我们的思考。

将景屋建筑采用前后的两种场景表现方法加以区别,这很重要,因为在有了景屋做背景后,戏剧的表演也很可能随之发生改变。在前景屋时代提出的挑战的最好例证是《被缚的普罗米修斯》,在该剧的最后一场,必须表现出嶙峋险峻的高山在地震中被大地所吞没的景象。一些注释者认为,在该剧中,代表崇山峻岭的景片竖立在圆形表演场地的一边;当表示地震发生的时候,它就向着没有人的一边倒去。另一派意见则相反,认为整台演出都是高度程式化的,用台词、舞蹈和声音就足以表达出地震的概念。两者都有可能,但双方都不能从现有的有限证据中得出最后的结论。事实上,正是这部戏的布景要求,使得许多学者现在相信它的写作年代较晚,剧中的景象足以表明,一个十分完善的舞台建筑已经得到了使用。但这仍然无法解决如何在舞台上表现地震的问题。

有一种较为普遍的看法,认为在前 458 年以后,所有的戏剧演出都开始使用景屋作为背景(这种假设很可能有问

题,如果景屋只是一种临时建筑的话)。一个景屋很容易满足大部分演出的要求,因为大部分舞台都建在神庙、宫殿或其他类似建筑之前。但那些表现山洞前(如《菲罗克忒忒斯》以及众多的萨图罗斯剧)、丛林里(《俄狄浦斯在科罗诺斯》)和军营里(《埃阿斯》)的布景又怎么办呢?答案多种多样。有的历史学家认为,有时可以采用树干布景,这种布景是专为满足表现一系列地点的需要而设计的。另一些人认为有一些象征性的道具(如用盾牌象征军营,用贝壳和岩石代表海岸,或用一株树代表丛林),它们只是各自单独地对景屋加以装饰。还有别的一些意见,例如认为台词就足以满足对地点的指称,景屋的正面对所有的戏剧演出都只不过是一种程式化的布景。

这种相互矛盾的意见也表现在与此密切相关的场景绘画的看法中。亚里士多德于前四世纪晚期的著作中就相信索福克勒斯引进了对景屋加以装饰的方法,而前一世纪的维特鲁威却认为这种方法产生于埃斯库罗斯时代。为了使这两种意见能够统一,一些历史学家把景屋装饰开始的时间定在前468年至前456年之间,也就是埃斯库罗斯和索福克勒斯两人同时在世的那段时间。从维特鲁威对第一个景屋装饰的描述看,那是一种在平坦的墙面上所作的建筑设计;这种说法又得到了各种不同的解释,有的说这样做是为了造成一种真实的建筑物的幻觉,相反的意见则说只是给未加装饰的表面绘上图案,但不是幻觉主义的形式。

有关程式化与幻觉主义的问题一直很重要,因为如果企图追求幻觉目

的,单个舞台背景就不可能在不加任何改造的情况下满足所有戏剧的需要。结果,那些认为古希腊舞台具有某种表现主义风格的人也认为应该有一种改变景屋外形的手段。人们提出主要有两种设施:一种是与现代的景片相类似的绘有景物的板子(*pinakes*),另一种是三面景片(*periaktoi*),每一面都绘有不同的场景。景片估计是可以贴在景屋上,根据需要可以更换。虽然已有文献明确记载前五世纪已经采用景片(*pinakes*),但是根据不同的剧目而更换的说法却没有文献依据。景片的目 27 的也可能是要让临时性的景屋表现户外的景致。在后来的某些阶段,多个三面景片就安在一个可旋转的支点上,根据需要转到相应的一面;但这种用法在前五世纪还没有开始。

大部分希腊悲剧的情节都发生在单一的地点,但在同一天演出的另几部戏的地点则不相同。这样一来,如果需要转换布景,大多数情况下都是在两部戏之间的间歇进行。但是某些悲剧(如埃斯库罗斯的《报仇人》和索福克勒斯的《埃阿斯》)和多数喜剧都是在一出戏当中的不同段落之间更换地点。那么这种情况如何处理?景片和三面景片可以解决大部分问题,而少数不具有代表性的解决方案则类似于亚洲早期戏剧中的某些方法。景屋单独的門或某一部分可以被理解为代表了相距较远的地点。在一些剧本中,演员和各队可以暂时下场,过一会儿再回来,用这种方法表示戏剧行动的场景已经改变(就如后来在莎士比亚戏剧中那样)。演员围绕着歌队的表演场地跑几圈,也可以达到同样的目的。

有关前五世纪布景装置的证据都

是不确定的,这一点我们已经反复说过了。但有一点可以肯定,那就是幻觉主义从未企图在戏剧中留下引人注目的痕迹。少量的象征手法或景片的采用虽未见得与当时其他的希腊艺术手法不协调,但永久性石材景屋安装在舞台上,表明最终还是程式化手法而非幻觉化手法占据了主导地位。

关于前五世纪的酒神剧场有无舞台的问题,由于缺少令人信服的证据,一直意见分歧。主张没有舞台的人如 A. W. 皮卡德-坎布里奇认为:(1)在前五世纪,希腊文中没有表示舞台的词汇,而 *logion* 一词是在后来才被希腊人采用,并且考古中从未发现过这时期舞台的建筑遗址;(2)歌队表演的出现早于戏剧表演,它并不使用舞台,所以也就无法为哪部戏剧提供先例;(3)现存的希腊戏剧中没有哪部作品是要求有舞台的,反而要求演员与歌队自由混合,而高起的舞台势必对此有所阻碍。主张有舞台的一派人以彼得·阿诺特为代表,他们认为:(1)所有的古代评论家,虽然他们生活的年代都在前五世纪之后,但都毫无例外地一致相信前五世纪存在高出地面的舞台;(2)现存的好几部戏剧中都注明了演员是在一个比歌队更高的平面上表演;(3)并不是经常要求演员与歌队成员混合,所以只要在略高出地面的舞台(四英尺或更低)和歌队的表演区之间摆上一个梯子,就会显得很方便。皮卡德-坎布里奇主要是反对舞台为八至十三英尺高的平台的说法,但他也承认,或许是有一个舞台,但其高度只有一两英尺。

在前五世纪,为了制造特效,少量的机械装置也有可能已经出现。最重

要的机械装置是推台(*ekkyklema*)和吊车(*mechane*, 或曰 *machina*)。“推台”是一种展示生动的舞台造型的装置(大部分的人物被杀的场面都是在幕后处理),它可能是一个带有轮子的平台,可以从景屋中间的门推出来。另外一些古代文献还说,当它与景屋的上层或边门的其他装置组合时,是可以翻转的。“吊车”是用来表现飞行的角色或是悬在半空的角色。也有个别文献说用来表现人物站在双轮马车上或鸟、昆虫或动物等的背上的情景,有的时候演员是用马具吊在半空中。吊车似乎更适宜,因为绑在吊车上的演员可以躲开观众的视线或者藏到景屋背后(或是藏到舞台上层的某个地方),然后出现在表演区的上空,来回摇荡。吊车最常用来表现神的出现,但悲剧中的某些人类形象也要用到它(例如,表现柏勒罗丰驾驭飞马的场面)。在喜剧中,它经常用在戏仿悲剧的时候,或用来嘲讽人类的奢望。吊车的使用应不早于前 430 年左右,但也有可能此前很早就用上了。在该世纪的后半叶,出现了过度使用吊车的现象(尤其是欧里庇得斯,他常借神来解决剧情中的矛盾),以至于出现了“机械降神”(*deus ex machine*)一词来指称任何纯属臆想的结局。

虽然舞台装置的数量不是很多,但它们也是戏剧演出的基本要素。在许多戏剧中,角色都献祭给神,或在祭台避难。有学者认为,祭台出现在表演场地的中央就是在这个时候;又有学者认为,因为这个祭台是祭奉酒神的,所以把它放在舞台上肯定是渎神的行为。阿诺特认为,在中心通道的前方有一个较低的建筑,那就是祭台。另外一些基

本的表演设施包括马拉的双轮战车、放死尸用的棺材架、各路神明的塑像、表示黑夜场景的火把和灯。悲剧中基本上没有家具,只有供病重或无法站立的角色使用的靠椅;而喜剧中的家具和各种常见的室内用具却很普遍。无论是喜剧还是悲剧,都有制造幻觉的设施;它们有时甚至喧宾夺主,成为引人注目的看点。

观众席与观众

到现在为止,我们还只考察了那些与演出场地和表演者有关的各种元素,但观众席和观众也是构成演出的重要成分。观众——在卫城山的斜坡上或站或坐的观众——期望看到的不仅仅是表演,还包括延伸到远处大海的壮丽景观。他们的目光并不局限在剧场的范围内,而是将剧场看作是更大的世界的一部分,舞台上所表演的只是这个世界的戏剧的象征性缩影。

在希腊剧场中,观众席和景屋分属于不同的建筑单位。在观众席与景屋之间是歌队的表演场地和歌队入场通道(*parodoi*,即从景屋的任意一边进入歌队区的通道)。歌队入场通道还可以作为观众进出观众席的通道(当然不是唯一的通道)。通道主要为歌队所用,当然演员也可以进入这个区域。

酒神剧场的第一个观众席(*theatron*)建在卫城山的东南方向顺势而下的山坡上。起初,观众可能是站着观看表演,但也许可以提供一些类似于露天体育场的木头坐席。前498年前后,山坡显然已经重新安排,调整了坡度,修起了阶梯式平台,平台上可以安置木制长凳。当前440年建造奥岱翁剧场时,坡度又再一次调整。但座位似

乎还临时保留着,因为阿里斯托芬提到过它们,称其为 *ikria*,这个词常用来表示木制的长板条凳。石头坐席可能是逐渐采用的,但全部为石筑坐席的观众席直到前338年至前326年的某个时间才最终建成(第一个石头建筑的剧场示意图见2.16)。

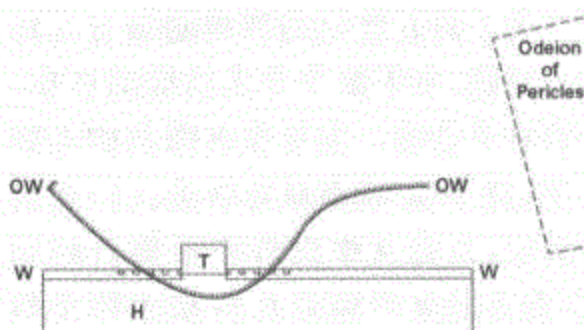


图2.16 表现前五世纪四十年代狄奥尼索斯剧场可能发生过的变化的示意图。W=新的挡土墙,墙上有可塞入圆木的狭槽;OW=原有的挡土墙;T=与圆形表演区处于同一层面的石头平台;H=后来在挡土墙下建造的大厅。道格拉斯·哈贝尔绘制。

全部的石头座席可容纳 14000 至 17000 名观众,即便如此,还是只有少数市民可以每次演出都来观看。这或许可以解释为什么在前五世纪中叶就开始引入了戏票和入场费制度(当然,入场费也有可能是从更早的时候就开始收取了)。为了使看戏的机会均等,伯里克利在前450年左右设立了“戏剧基金”,专门向穷人提供戏票。他也许还具体规定了入场的价格,但没有发现当时票价的确切记录;直到前四世纪后期,除了各城邦拥有的座位之外,其余座位全部出售时,才有了统一的票价(区区两奥波尔)。这笔钱似乎都给了承租剧场的管理者用于日常维护。

戏票只是允许持有者在剧场里有一个座位,但这个座位并未指定。有人

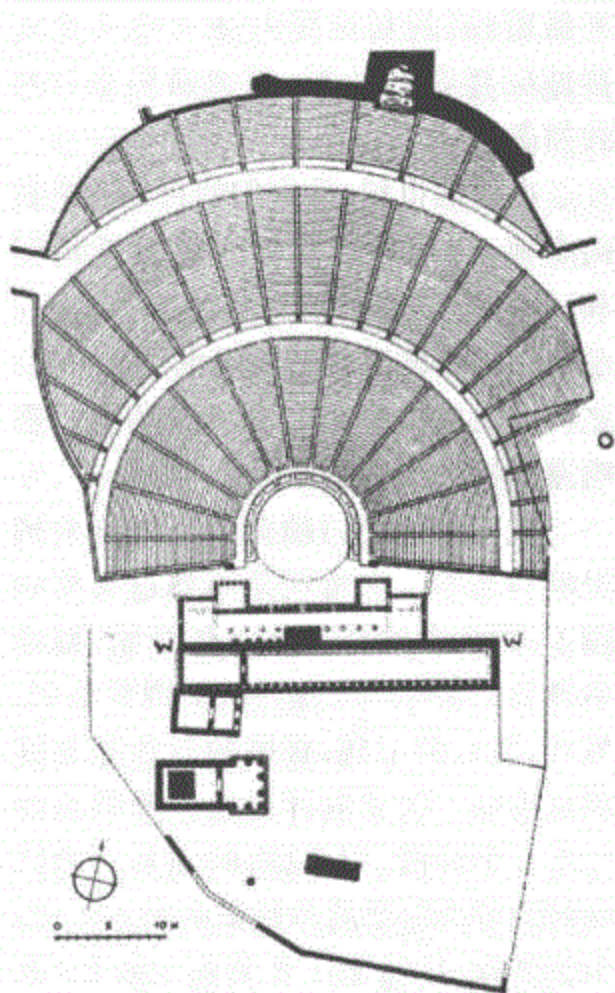


图 2.17 前四世纪后期狄奥尼索斯剧场刚刚完工时可能具有的外观的示意图。可能修建于前五世纪四十年代的外墙用 W-W 表示。墙前边的正方形凹口所代表的据说是搭建临时景屋时固定圆木用的狭槽。墙之下是厅,可能是用来贮存东西的,左边接触到墙的是旧的酒神庙;新庙和祭坛在示意图的下半部分。景屋和门廊就紧邻 W-W 之上。观众席上部的通道与公共道路相连。在最上端,一个纪念物建到了卫城的支撑墙里边。O 代表奥岱翁剧场的位置,它大概建于前五世纪四十年代。选自德普费尔德《古希腊戏剧》(1896)。

认为每个部落都在剧场里有自己的一片区域。观众当然包括男人和男孩,但是有没有妇女和奴隶,学术界一直存在争论。前排中间的座位是留给酒神祭司的,其他的祭司也有专门的座位,也许还给女祭司、城邦的某些官员、外邦使节以及城邦认为应给予优待的其他人预留了座位。官员有责任维护剧场

秩序、检查戏票——看持票者是否坐在正确的区域。剧场里若发生暴力行为,其罪当诛。

演出也许要持续一整天,因为几个戏是不间断地连续上演的。如果真的如此,那么剧场里肯定会有许多进进出的现象,甚至在剧场里又吃又喝。观众表达意见的声音也会十分嘈杂,有时甚至会把台上的演员轰下场。据记载,有一次埃斯库罗斯就被迫跑到祭台上,以躲避愤怒的观众的追赶。有的古代作家指责观众素质低下,但也有人观众的鉴赏水平表示赞赏。也许,观众本身就是现实社会中不同品味的代表吧。

虽然关于前五世纪的戏剧还有很多未解决的问题,但我们完全有理由确认,这是一个充满活力的制度,它的名气不仅体现在平民的参与,还体现在政府机构和宗教机构的支持。剧本是获得奖赏最高的文学形式,而演剧是最受欢迎的艺术。

前五世纪之后的雅典戏剧

在伯罗奔尼撒战争之后,经济繁荣又重新出现,旧的政府组织形式也持续了一段时间,但对城邦的忠诚度却大大降低,由此导致的内部失和现象日益严重。斯巴达对希腊的控制权在前 371 年让给了忒拜,在前 338 年又让给了马其顿,遂使得希腊城邦失去了独立。尽管如此,希腊生活中表面上的变化并不明显,雅典实际上还是占据着文化中心的地位,并因此而赢得人们的尊敬。所以,通常将前四世纪的前四分之三仍看作是古典时期的延续。文献表明,前四世纪所举办的艺术活动在数量上超过了前五世纪。遗憾的是,留下来的戏剧

作品极少,致使我们无法对之作出公正的评价。

戏剧的演出虽不限于阿提卡一地,但雅典始终是最重要的中心。在前五世纪末叶前,雅典剧作家的作品也在别处上演(埃斯库罗斯就曾两次访问西西里岛并在那里上演悲剧,欧里庇得斯在马其顿期间也曾创作戏剧)。前400年之后,悲剧创作势头不减。当时名列前茅的剧作家有:西奥德克底、阿斯提达马斯和卡埃莱蒙,但现在已经没有人记得他们了。在前四世纪的悲剧中,只有一部《瑞索斯》还保留着,有时归在欧里庇得斯的名下;也许还要加上《被缚的普罗米修斯》,越来越多的学者认为它并非埃斯库罗斯的作品。《瑞索斯》取材于《伊里亚特》第十卷,它值得我们重视的地方在于对黑暗的模拟,因为所有的情节都发生在黑夜。《被缚的普罗

米修斯》讲的是宙斯对盗火给人类的神施以惩罚的故事,以地震场面等特效闻名。

在前四世纪,作家们的兴趣逐渐转向小神,特别是那些让人感觉性情温和、纤细瘦弱而常被忽略的诸神;修辞手段和传奇剧手法的使用也日益频繁。之所以发生这些变化,欧里庇得斯的影响逐步扩大或许是原因之一。

前五世纪之后的萨图罗斯剧的情况鲜为人知。它肯定是不如过去受欢迎了,因为大约从前341年开始,城市酒神节上每年只上演一部萨图罗斯剧。另外,前五世纪后,喜剧的受欢迎程度明显提高。后来的评论家把希腊喜剧分成三个阶段:旧喜剧,时间从喜剧形成到伯罗奔尼撒战争结束的前404年;中期喜剧,从前404年到前336年(即亚历山大大帝登基那一年);随后是希

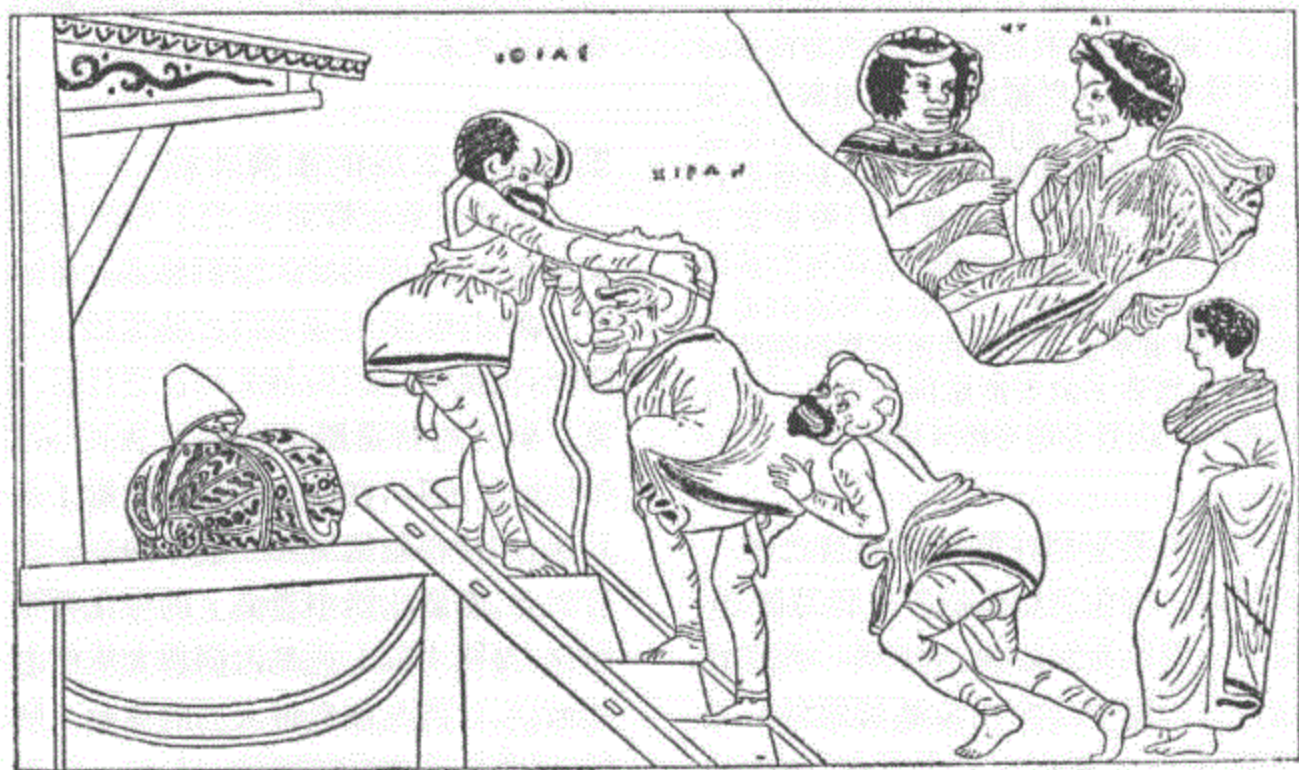


图 2.18 公元前四世纪名为《phlyax》(这个名称很可能是错误的)的瓶画,画中的场景可能出自中期喜剧。注意廊柱、台阶、高起的舞台以及服装。选自鲍迈斯特《古代文物》(慕尼黑,1889)。

30

腊化时期的新喜剧。中期喜剧基本上是一种过渡形态,从个人对社会和政治的猛烈抨击转向表现当代生活和社会风情,或转向对神的嘲讽。关于中期喜剧,我们虽然知道大约五十个作家的名字和一些作品的情节梗概,但完整的作品只留下阿里斯托芬的《公民大会妇女》(前 392-391)和《财神》(前 388)两部。这两部作品不仅缺乏政治讽刺,也缺少旧喜剧中合唱队的主唱段,歌队的作用也大大降低。从这一时期的戏剧梗概可以看出,许多剧作家已经不再给歌队专门撰写歌词,而只是添上“歌队从这里加入”之类的提示。

前四世纪的戏剧节也发生了很多变化。在城市酒神节上,旧剧演出比赛在世纪的后半叶开始形成制度,但这种做法在勒奈亚节上似乎从未被允许过。城市酒神节上开始出现对喜剧演员的争夺,这反映出喜剧演出越来越受欢迎。

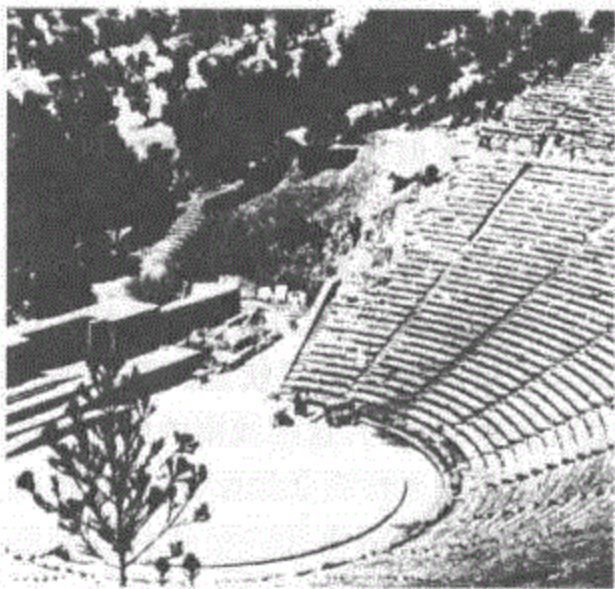


图 2.19 埃皮达鲁斯的希腊剧场遗址。这是保存得最完好的古希腊剧场。左边的舞台是供现代戏剧节演出用的临时建筑。希腊大使馆提供。

到前 350 年左右,专业性的歌唱—

舞蹈演员开始在悲剧和喜剧歌队中同时出现,他们逐渐取代了早期的业余演员,而对他们的演出进行排练的人也是专业的培训人员。表演显得越来越占主导地位,其重要程度甚至超过了剧作。也许是出于这个原因,在前 350 年左右,城市酒神节上关于悲剧表演的规定发生了变化,它要求在参赛剧作家的每一部作品中,三个主要演员都必须出现。许多演员被冠以明星称号也显得很恰当,因为诸如波卢斯、特奥多鲁斯、提塔鲁斯、涅俄普托勒摩斯、雅典诺多鲁斯、阿里斯托代莫斯等演员的名声已经遍及整个希腊世界。

31

可笑的是,狄奥尼索斯剧场在前 325 年还没有放弃它永恒不变的石头建筑的样式,在这个时期,雅典式剧场已经失去了优势地位。尽管如此,这种永久式建筑还是很重要,因为它的建筑遗址一直是人们揣摩前五世纪剧场建筑时的依据。在很长的一段时期内,人们都认为石头剧场只不过是更早的临时性剧场的一个永久性翻版而已,但这种假设现在已经遭到建筑学界的质疑。在前 300 年之后,雅典已经不是最发达的城邦了,而它的剧场建筑也渐渐显出了颓势。

史料举隅

了解希腊戏剧的主要途径之一是考古学,即对建筑、碑文、雕刻、瓶画及其他装饰艺术品的残片等的系统研究。谈到考古学对于我们了解古代文明方面的贡献,有一种说法很正确:“对人类历史上长期被遗忘的年代的重新发现取得了惊人的成绩——其重要性不亚于……人类登上月球。其结果……我们这一代人对远古时代的了解,远比我

们的祖先所梦想到的要多。”

在希腊进行的重要的现场发掘始于1870年左右,但直到1886年,W.德普费尔德才开始对酒神剧场进行广泛深入的研究。从那时起,167个以上的希腊剧场得到了鉴定,对其中的许多遗址进行了发掘。这些发掘工作向我们揭示了许多前所未闻的东西,特别是关于剧场的面积和布局方面。但它们还是无法让我们描述景屋的精确外貌(印在书中的插图都是凭想象复原的),因为许多碎片都无可挽回地永远湮灭了,这些建筑在后来的岁月中竟被当作工程建设的石料来源,而留下来的不仅破碎不堪而且散落四处。尤其是,这些建筑大部分又都经过多次重建,这就给后人确定各个部分的建造年代带来了严重的干扰。尽管考古工作有这些难以克服的困难,但我们现有的关于古希腊剧场结构的大部分具体例证都是由考古学家提供的。但是,如果考古学家只是向我们讲述很多,那么他们的工作并没有完成,因为还有许多遗址没有发掘。

关于古希腊戏剧的文本是在演出之后不久——甚至可能是演出之前——写下的,不过它的确切时间和作者却不清楚了。到前400年,希腊曾有过非常繁荣的图书交易,但说到戏剧的文本,却是一个挑战:

古代的莎草纸书籍是一卷卷笨重的、延续的卷轴,其长度可以达到七米,诗行的字与字之间没有空隙,也没有标点,像散文一样连成一片,念的人也无法识别,念的过程中改变了也不加标注,也没有舞台提示……大多数古代人,即使是学者,也宁可根据自己的记

忆加以摘引,而不愿意在一个文本中去搜寻某一段话。

艾里克·沙坡、威廉·J.斯拉特,
《古代戏剧的语境》(安娜堡,
1998)2。

希腊学的学者年复一年地对文本进行整理,将他们认为是通常由演员加入的讹误加以删除,但是每次文字被拷贝时,总可能会有新的错误。(希腊剧本手稿中,年代最久远者也不过是公元十世纪前后,距离它首次上演已经过去了大约一千五百年。)由于在这一千五百年当中印刷术还未及诞生,剧本的复制还依赖手抄形式,所以里边的舛误肯定不少。虽然这些稿本为我们提供了进入它所由产生的文化和戏剧背景的最便捷的途径,但和其他的证据一样,对这些稿本的解释也是见仁见智。例如,表演肯定体现的是男性视角,因为剧本的编撰、遴选、排练和表演都是男性,而现存的剧本中,却有好几部悲剧的合唱队都是由女角组成;还有几部作品以强悍的女性人物为特色。由于这些角色常常似乎是无权势地位的牺牲者,又为情欲冲动所控制(尤其在喜剧中),一些批评家就认为这是男权文化中的合理化表现,其目的是要让妇女始终处于被隔离的隐居状态。但另外一些批评家则认为,这些戏剧的作者的意图是要引发男性观众的反省,是对雅典妇女所处的被隔离和隐居的状态发出质疑。

无疑,关于希腊戏剧的大部分书写文献,其产生年代都与它们所记录的事件相隔数百年,而且作者也几乎都不注明他们的资料的出处,所以我们不知道其可信程度究竟几何。而由于离事件

发生时间更近的材料又付诸阙如,历史学家就一直使用这些材料,并因获得这些资料而心存感激。总体上说,历史学家对待古希腊戏剧就像是拼装一件许多纸片都丢失了的拼图玩具一样,他们要考虑它们原来的面貌什么样,并借助现存资料和逻辑推理,想象丢失的到底是哪些纸片。结果,虽然关于希腊戏剧史的大致轮廓还算清晰,但其中的许多细节仍无法解决。

一个很能说明问题的例证是《学者的盛宴》,这是阿忒那奥斯于公元 200 年左右在埃及编撰的。在下列段落中,他写到了距离当时约 600 年前发生在希腊的一些事情。他所说的大多数情况都与别处的记载一致,而他的记述又反复不断地被引用,以至于被当成了事实,但是,它的可靠性并非无懈可击。如果注意到他的最后那个说法几乎从来无人引用,就会感觉到可笑(同时也会令人警醒),尽管很难明白:如果卡梅利翁在别的地方是可信的,为什么在这

一点上就应该被当作一个不可靠目击者呢?

埃斯库罗斯不仅发明了得体而高贵的服装(这种服装也为宗教节庆仪式中的祭祀长和执火把者所摹仿),他还发明了很多舞蹈动作,并教给合唱队中的舞者。卡梅利翁还称是他第一个安排了合唱队,没有使用一般的舞蹈教师,而是自己为合唱队编排舞姿;与此同时,悲剧的全部演出也都由他本人统筹。而且他在自己的剧作中扮演的角色也相当漂亮……但是,埃斯库罗斯创作悲剧时经常大醉,如果我们可以相信卡梅利翁的话:据说索福克勒斯曾指责他道,即使在他做得对的时候他也不知道自己做对了。

阿忒那奥斯《饭桌上的善谈者,或学者的盛宴》,C. D. 杨格翻译,3 卷本(伦敦,1854),第 1 卷,第 39 章。

3. 希腊化时期、罗马、拜占庭的戏剧



作为一种独立的活动,戏剧首先是在古代希腊(约前 500—前 336 年)发展起来的,但在欧洲古代帝国时代,它遍及地中海地区。在希腊化时期(前 336—约前 31 年),希腊戏剧被传入各个文化,沿着东地中海地区一直到印度。在罗马共和国后期(前 509—前 27 年),特别是当罗马帝国时代(前 27 年—公元 467 年),戏剧又传遍了西地中海地区,直达英格兰。接下来的拜占庭帝国(476—1453 年)是基督教时代,对戏剧的发展和传播无任何促进,但它保留了许多历史资料,其中有关希腊-罗马戏剧传统的那部分资料导致西欧在文艺复兴时期重新发现了古代戏剧。

希腊化时期的戏剧

从前 336 年登基到前 323 年死亡,亚历山大大帝一直是希腊大陆的统治者,他占领了波斯帝国,把统治疆域扩大到今天的印度和埃及地区,创建了第一个兴起于欧洲的伟大帝国。

他每到一处,都要兴建一座城市,并提倡希腊文化和学术。结果,整个的东地中海地区都被“希腊化”了(今天在远东的阿富汗中部仍有一个希腊式剧场,名叫阿伊·哈努姆。雅典仍是主要的文化中心——甚至在它的民主制度于前 322 年消失之后,但它的卓越地位在前三世纪受到了帕加马(在小亚细亚)特别是亚历山大城(在埃及)的挑战。亚历山大城由于有图书馆和文学研究机构,竟然成了希腊世界的文化首都。

亚历山大死后,他的帝国便瓦解了,但主要部分仍由他的继任者继续统治。希腊大陆重新得到了某种不确定的独立,但由于十分缺乏统一性,它无法与罗马进行有效的抗衡,终于在公元前 146 年成了罗马的一个行省。埃及自前 305 年起就在亚历山大的一名将军托勒密的后代的统治之下;前 31 年,克里奥佩特拉的军队被罗马打败,最后一个希腊化国家也就此宣告灭亡。

戏剧理论

34

在前四世纪,希腊思想界逐渐与宗教分离。虽然宗教崇拜依旧,宗教节庆如常,但知识分子的世俗化使得对神和宗教仪式的迷信程度大大降低,在这个希腊哲学的伟大时代,神和神话都被主体化了,这一点,最早体现在柏拉图(约前427—前347年)和亚里士多德(前384—前322年)的著述中。在这个时代,哲学家探讨了希腊生活的各个方面,包括戏剧。柏拉图为戏剧检查制度辩护,并主张城邦应对戏剧严加控制,因为他害怕戏剧的巨大影响力。亚里士多德在好几部著作中都提到戏剧,但他关于戏剧的最主要的思想还是体现在《诗学》(前335—前323年)当中。这是第一部系统论述戏剧的学术著作。除了讨论悲剧外,《诗学》的头几章还包括了戏剧形式最早的历史。据说,亚里士多德在准备这部著作的过程中,编撰了所有戏剧节的上演剧目和获奖者的记录,成为后世希腊、罗马史学家的主要资料来源;但现在只剩一些残卷了。

亚里士多德对批评理论的影响特别巨大,因为在前六世纪以后的悲剧广为人知以来,他的《诗学》实际上是所有相关理论中最重要的。但因为亚里士多德的许多思想的表达比较含糊,所以对《诗学》的阐释也就见仁见智。如果要想从《诗学》中获益,阅读时必须十分谨慎。亚里士多德在《诗学》中说,每部戏都包含六种成分:情节、性格、思想、言辞、歌曲和戏景。他讨论了情节诸要求,包括可能性(或可信性)及行动的一致性。他考察了悲剧主人公的性格,提出这个人应该声名显赫,他引入了hubris(骄纵、傲慢神明)这个概念,他说这应该是主人公命运突转背后的原

因。他提出了适当地使用语言(言辞)和音乐的一些问题,但对戏景却未置一词,尽管他相信它很重要。亚里士多德在《诗学》中讨论了悲剧应该在观众中产生怎样的情感反应,进而引入了关于演出目的的概念。他所提出的“卡塔西斯”这一概念极具挑战性,其内涵究竟是什么,已经争论了几个世纪。他对这些以及其他与悲剧相关的问题的结论,仍将给我们丰富的知识和无尽的思考。

三个世纪后,罗马诗人贺拉斯(前65—前8)写了《诗艺》(约前19)一文,他就戏剧的题材、人物刻画、语言及风格提出了忠告。他坚持认为,戏剧应该写成五幕,尤其鼓励恪守形式的纯洁性去修改作品,使之更趋完美,进而达到统一、高贵和优雅的要求。在贺拉斯看来,悲剧的目的是寓教于乐。在文艺复兴时期,他的作品引起了争论,其影响甚至超过了亚里士多德。

新喜剧

希腊化时期的作家热衷于创作新喜剧,也就是表现中产阶级家庭生活的喜剧。与旧喜剧不同的是,新喜剧无关乎社会和政治问题,而更喜欢关注爱情纠葛、金钱困扰以及家庭或社会关系等。新喜剧最终走上了在喜剧情境和喜剧手法上不断重复自己的道路,特别是“被隐瞒的身份——巧遇——相认”的套路,比比皆是。许多剧作刻画的都是类型化人物,另一些作品则改编自神话。典型的情节往往是一个年轻人反抗父亲的严厉压制,一心想娶一个姑娘为妻,这个姑娘往往又是一个被迫卖身的奴隶;经过多次喜剧性的不成功尝试之后,儿子终于用智慧战胜了严父的惩罚措施,达到了自己的目的,最后发现,

他追求的姑娘竟是雅典某富人家失散多年的女儿。全部情节的基础都建立在误会上,而当误会澄清时,冲突也就解决了。但近些年来也有批评家认为,当某个社会的价值观念和道德风俗受到挑战时,就会有一种作品出现,它们通过质疑某种社会习俗而达到肯定这种社会习俗的目的。所以他们将这些戏剧视为流行观念的反映,而不是无关痛痒、逗人一笑的轻松娱乐。

欧里庇得斯的几部属于悲喜剧的作品——其中最著名的是《伊翁》、《海伦》、《伊菲革涅亚在陶洛人里》和《阿尔刻提斯》(前 438 年上演于羊人剧的演出场地)——就使用了诸如失散多年的孩子和重新相认等情节套路。这些作品都很流行,也为新喜剧的情节结构设立了一套规范:先是开场白,然后是由合唱歌分开的若干段落,合唱歌和情节

插曲没有什么关系。许多新喜剧的歌队只是在幕间才上场。新喜剧在风格方面也很混杂,在许多作品中,感伤和道德的因素往往给作品带来些严肃的格调。除此以外的其他作品则都是讽刺性的。语言反映的是日常用法,但不过分口语化,因为对话的性质始终是韵文。

人物性格也渐渐定型,只剩下有限的几种类型化人物。二世纪的希腊词典编纂家波卢克斯列举了新喜剧中常见的人物类型:九种老年人、四种青年人、七种奴隶、五种年轻妇人,还有士兵、食客以及其余各色人等。波卢克斯还通过面具与服装的不同在这几组人物中进一步区分出几种亚类型。

虽然我们现在知道有六十四人的新喜剧作家名单,并且知道新喜剧的剧目大约有一千四百种,但流传下来的完



图 3.1 新喜剧中老妇人形象的赤陶土雕塑。不列颠博物馆提供。



图 3.2 新喜剧中的奴隶雕像。选自罗伯特·阿提卡《新喜剧的面具》(1911)。

整作品却只有米南德的《恨世者》这一部。这部戏直到1957年才发现。米南德(前342—前291年)在前321年以后创作的剧目超过一百部,无疑是新喜剧最重要的作家。除《恨世者》这部以性情暴躁的老人为主角的作品之外,米南德的作品流传下来的还有三部较长的残篇:《公断》、《萨摩斯女子》和《被剪掉头发的姑娘》。他的篇幅较短的残篇则有八十五部,其余的作品残篇还有待继续发现。在古代世界,米南德以其多样的艺术风格和丰富的同情心而广受赞誉,他的风格浅显而自然,笔下的人物充满感情,情节设置灵巧多变。在罗马,他的作品被改编的次数最多,米南德的名声远远高于除荷马之外的所有希腊作家。新喜剧的其他重要作家还有狄菲鲁斯、菲勒门和阿波罗多鲁斯。

前三世纪后,喜剧也衰落了,就像一个世纪前悲剧的命运一样。新喜剧是古希腊戏剧中最后的具有生命力的形式。

演员与表演

据说亚历山大曾从希腊世界各地征调了三千多名演员参加他的一次胜利庆典,从那以后,——尤其是统治者们要求人们把他们自己当作神来敬奉并以自己的名义(或主要以世俗目的)设立戏剧节之后,上演戏剧的场合就大大增加了。因此,戏剧也就不只是在酒神节上才能演出了。

36

节庆数量的急剧增加,必然要求有更多合格的演员,因此可以推断,希腊化时期的戏剧就可能已经完全专业化了。到前300年时,有名气的演员就开始旅行演出。演员还获得了一种特权,



图3.3 表现新喜剧场景的那不勒斯浅浮雕:左边是两个老人,中间为竖笛吹奏者,右边是一个青年和一个奴隶。选自罗伯特《阿提卡新喜剧的面具》(1911)。

可以要求剧作家根据自己特殊的演艺才能改变原有的剧本。演员之间的竞争也不再限于是否在某部戏中扮演角色,而发展到剧中某一场戏甚至某几句台词表演得如何的竞争。对演员的评价标准,不仅要看他的嗓音天赋,还要看他表达感情的能力。

就在这一时期,戏剧界开始组织同业公会,这通常指的就是“酒神艺术家”。虽然具体的组建时间尚不可知,但在公元前277年肯定已经存在了,因为那年颁布的法律中有一条关于演员公会的专门认可。在公元一世纪,罗马皇帝克劳狄一世(41—54年在位)向“世界酒神艺术家”颁布了一条法令,而在哈德良(117—138年在位)皇帝时代,世界的总部就在罗马。

“酒神艺术家”的成员包括诗人(戏剧诗人和叙事诗人、抒情诗人)、演员、合唱队成员、教师、乐师、服装师——凡是戏剧演出人员以及在戏剧节上当众吟诵的诗人都包括在内。其他的大众娱乐的从业人员绝不允许参加该公会(不过后来他们也有了自己的公会)。

正如公会的名称所示,演员仍然保留着他们与酒神的关系;即使他们只在酒神节之外的各类节庆中演出,也是如此。在筹备戏剧节的时候,各城市显然要与距离最近的戏剧公会进行谈判,签订合同,各方的责任都得在合同中写清楚。由于戏剧节的重要性,又由于亚历山大死后希腊化世界已经分裂,所以还要签署国际协议,以保证公会成员在遇到战争的时候,安全也有保障。

服装

前五世纪以后,悲剧的服装和面具发生了明显的变化。虽然变化的具体过程很难确定,但有理由相信,在前一

世纪,悲剧演员就已经开始用软布填塞衣服,穿厚底靴(*kothornoi*),戴高头套(*onkos*),这一切都是为了使他的外形显得高大。面具的脸部表情部分也增大了,并且更加夸张。也就是说,悲剧演员现在显得比在生活中体形更加高大,而他所有的形貌都走了样,并且固定化、程式化了。新喜剧的服装虽然也在某种程度上被程式化,但基本上还是按照日常生活中的式样。喜剧中的人物类型显然比悲剧人物的类型要多得多。大多数喜剧面具可能都是接近现实的,但也有一少部分如奴隶的面具和老人的面具仍旧是漫画化的。头发的颜色也是程式化的。例如大多数奴隶的头发都是红色,妓女的头发通常是黄色。

37



图 3.4 大理石浮雕,通常认为它表现的是米南德和三个面具:米南德手中的是青年人的面具,桌子上的是年轻妇人和老人的面具。公元一至二世纪复制的公元前三世纪的作品。普林斯顿大学艺术博物馆提供。

希腊化时期的剧场建筑

剧场建筑在希腊化时期也发生了重要变化。从前四世纪中叶到前一世纪,一种不同于酒神剧场的剧场建筑样式逐渐形成。举其要者,诸如建在普里恩、俄罗普斯、以弗所、提洛岛、埃皮达鲁斯、俄尼阿达、西锡安、帕加马、科林斯和亚历山大城的剧场都属于这一类型。在已知的全部 167 座希腊剧场中,绝大部分都属于希腊化时期的建筑类型。

虽然希腊化时期剧场的基本面貌已经确认,但对它们建于何时及原址何处却异见纷呈。有的学者认为,雅典样式中的最关键的变化早在前四世纪就出现了;而另一派的意见则认为变化始于前二世纪。普里恩、埃皮达鲁斯和亚历山大城的剧场都被人说成是第一个新型剧场。遗憾的是,相关的证据早已

模糊不清,主要原因在于建筑界不仅无法就原建筑的建造时间达成一致意见,而且对它们的重建和改建时间也看法不一。争论的细节在此并不重要;我们只需注意到,希腊化剧场的基本建筑风貌早在前 300 年就已出现,且形成过程长达一百五十年就足够了。几乎所有学者都认为,希腊化剧场的建筑在前 150 年时就已经十分完善了。

希腊化剧场最主要的创新或许是在舞台的高度上。它们的高度从 8 至 13 英尺不等,有时其长度达到 140 英尺,纵深却只有 6.5 至 14 英尺。由于舞台两侧的旁景(*paraskenia*)被取消,这个长而窄的舞台的两端都敞开了。在某些剧场,有两条与歌队入场通道(*parodoi*)平行的坡道通向舞台;在另一些剧场,登上歌队场地的台阶设在舞台两端;还有部分剧场,只能通过景屋进入



图 3.5 希腊化时期的希腊和近东。



图 3.6 厄勒特利亚的希腊化时期的剧场。上图所示为舞台建筑演变过程中的早期形态,下图所示为完全显现的门洞。选自费希特《古希腊剧场建筑》。斯图加特,W·霍克哈默出版社和夏洛特·费希特博士提供。

舞台。舞台的正面由底层的台前柱廊(*proskenion*)所支撑,而上层景屋(*episkenion*)则自舞台的背后升起来。两层舞台的正面常常是一样高。在某些剧场,上层景屋的正面会盖住合唱队的场地边缘达数英尺,但另一些剧场的合唱队场地仍旧是全部敞开的。观众席没有什么明显变化,只是席位的容量各不相同,有的甚至相差甚远,从三千人(奥洛浦斯剧场)到两万四千人(以弗所剧场)不等。

景屋的改变给舞台带来了许多问题:当需要大型合唱队的旧剧重新演出时,歌队场地是所有演员都可以用吗?高台式舞台是专门为那些合唱队规模极小,或只是偶尔才使用合唱队的新戏而准备的吗?是演员使用舞台而合唱队使用合唱队表演区吗?上层舞台是否起初只供诸神或特殊场景使用,而到后来才变为所有的场合都可以使用的普通表演区?合唱队表演区只能在非戏剧演出(如酒神颂合唱)时才使用吗?合唱队表演区只是建筑风格上的一种残留,而不再具有实用功能吗?对以上每个问题的答案,都有肯定的和否定的两种;但无论是哪种答案都不能被无保留地接受。唯一能肯定的是,这些剧场都是具有多重功能的建筑。如果它们只是为偶尔才有的戏剧演出而建造的,那投资就太大了;它们肯定也是市民进行各类民事活动的普通集会场所。

在舞台设计方面也引出了很多问题。例如,在早期的希腊化剧场中,台前柱廊(*proskenion*)是由间距长达数英尺的柱子构成;这些柱子通常都有凹凸的槽口以支撑景片(*pinakes*)。但在公元前二世纪以后的许多剧场中,柱子上不再出现槽口。根据这一点,一些历史

学家认为,早在圆形表演场地的表演出现时,就已经有舞台后景了;而在后来,当所有的表演都转到了舞台上,台前柱廊就空有柱子了,因为在圆形表演场地这一层已经不再需要景片。

随着时间的推移,上层景屋也出现了许多变化。在前二世纪,原本安有一到三扇门的上层景屋变成了一列较开敞的类似凹廊的门洞(*thyromata*),其数量从一个到七个不等。这些门洞的平均宽度为十至十二英尺,高度则尽可能地向屋顶延伸,相互间由直立的狭窄支柱隔开。这样,在上层就出现了一个长而狭的台口,支撑它的是与它同样深或稍深一些的后台。

这种变化是与歌队作用的减弱和高舞台表演的日益增加联系在一起。有些学者还认为,通向景屋第二层的入口(*thyromata*)的出现就是为了舞台幻觉更加逼真;不仅如此,每个入口都具有小型舞台画框的功能,因为它后面可以另行设置布景。这种说法(以及关于 *thyromata* 的看法)基本上属于臆测。

维特鲁威在公元前一世纪的著作中说,前台廊柱的作用是为三棱柱式布景(*periaktoi*)提供空间。兴许三面景片(*periaktoi*)就是设在类似凹廊的门洞(*thyromata*)当中。维特鲁威还说,有三种舞台后景,分别为悲剧、喜剧和萨图罗斯剧所用。有的历史学家解释说,这段话表明幻觉式布景已经开始采用,但另一部分人认为,这只不过表明在布景柱上出现了程式化的绘画而已。

虽然希腊剧场一直到公元 500 年之后还存在,但其生命力在前一世纪之后就急剧衰退。从公元前二世纪开始,罗马人逐渐占据了东地中海地区,虽

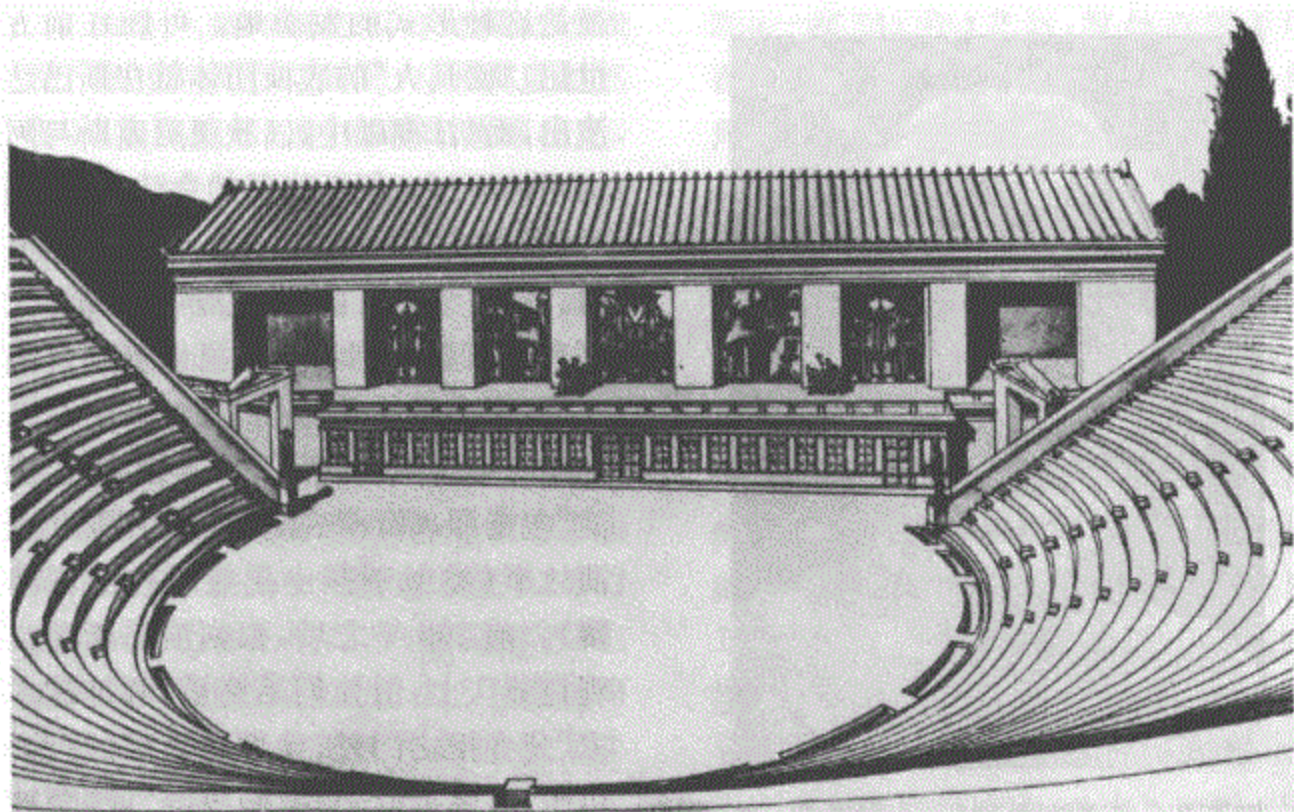


图 3.7 以弗所的希腊化剧场的复原图。注意门洞,似乎每个都是一个小型的舞台。选自弗利肯豪斯《古希腊的舞台》(1917)。

然希腊的思想还保留着,但罗马的标准已经逐步取而代之。公元一世纪后,大部分剧场都改变了形状,以认同于罗马的剧场建筑理念。这种改型之后的结构通常称为希腊-罗马式剧场,因为它兼有两种类型的许多特征。许多纯粹的罗马剧场也开始在希腊疆土上出现。

雅典的剧场虽然一直抵制被罗马化,但最终也没有逃脱同样的命运。在前三至前一世纪,酒神剧场还保留着它的古典样式;但从这时起,它已经开始了更加时髦的希腊化历程。到公元一世纪,越来越多的剧场的舞台都向着圆形表演场地延伸,以期更加符合罗马的剧场观念。在这段时间之后,斗剑士的比赛也开始在圆形表演场地举行(这时的场地周围必定有石头围栏);大约到公元四世纪时,圆形表演场地就封闭起来了,所以在此可以进

行水上表演。

雅典的戏剧比赛终止于何时,现在已经不清楚了。由于雅典城邦个人财富的减少,导致指定演出赞助人的制度中断(时在前 317—前 307 年),这也促使削减歌队的人数成为事实。从此以后,一个选出的官员(即 *agonothetes*)被授权掌管城邦的专项拨款,以资助所有的戏剧演出。大酒神节的纪录一直持续到公元一世纪;而勒奈亚节的踪迹在公元前 150 年以后就消失了。当然,在记录消失后的若干年当中也可能仍有什么地方继续举行比赛。酒神剧场至少到公元四世纪甚至更晚还在作为各种演出的场所。根据可信的历史纪录,它被连续使用了将近一千年。

希腊拟剧

我们所知最多的是希腊官方举行的戏剧节上的悲剧和喜剧演出,因为相



图 3.8 新喜剧中的“金发妓女”。选自罗伯特《阿提卡新喜剧的面具》(1911)。

关的纪录和评论为后世的研究保留了资料。但希腊还有为数众多的民众娱乐形式——虽然相关纪录较少——在希腊化时代普通人的生活中有更大的分量。

40

许多不同类型的大众娱乐往往被归入“拟剧”(mime)的名目下,“拟剧”一词既指剧本,也指表演。拟剧所包含的娱乐形式多种多样,既包括小杂剧、模仿式舞蹈、模仿鸟兽表演,也包括唱歌、杂技、戏法等等。早在前五世纪,小规模拟剧班子就已经在宴会、集市的临时舞台和其他场合演出。这样看来,拟剧就有可能是最早的职业性娱乐形式。我们能够确认的是,拟剧班子是最早出现女演员的表演团体,也是最早的不戴面具的戏班——但这并不妨碍他们在某些演出中使用面具。

短小的拟剧可能起源于前六世纪的麦加拉,但某些历史文献表明,西西

里是这种形式的发源地。可能在前五世纪,“面具人”的表演团体就在斯巴达演出,而《江湖郎中》、《狄奥尼索斯与阿里阿德涅》和《伊斯米亚的女访客》之类的“即兴式”作品已经在全希腊各地上演。在整个前五世纪,拟剧在南部意大利和西西里岛等希腊殖民地受到普遍欢迎,而在希腊化时代之前,拟剧在东地中海地区也已流行开来。拟剧的“表演”包括即兴滑稽表演、对唱、用舞蹈表演故事(类似于莎士比亚时代的吉格舞)。前300年之后,拟剧演员渐渐出现在节庆上,但他们始终被“酒神艺术家”公会拒之门外,他们有自己的行会组织,名称类似于“拟剧协会”或“阿波罗之子”。

在南部意大利,拟剧被称作 *phlyakes*。据说是生活在前三世纪上半叶生活在塔伦图姆地方的林松发明了这种形式。在归于他名下的三十八部戏剧中,大部分是对悲剧的滑稽模仿(*hilarotragoidiai*),它们只留下了些故事梗概。虽然拟剧在整个的希腊化世界都很流行,但拟剧这种形式还是最引人注目;因为有一批在南部意大利发现的瓶画,其中的场景曾被认为是来源于这种形式。经过鉴定,这些花瓶被认为产于前400—前325年,比我们所知的最早的拟剧(*phlyax*)早了一百年。虽然它们与拟剧的关系无从确认,但仍被称为“拟剧花瓶”(史学家现在认为瓶子上描绘的是中期喜剧的故事)。画中的人物腰系有衬垫的带子,身着短式“齐统”,挂着阳具。故事的主题包括神话戏仿(赫拉克勒斯历险题材最受欢迎)和日常生活。做爱、饕餮之徒、挨打、偷窃、欺骗,都是常见的主题。

最令人感兴趣的或许是舞台的表现。画中的舞台均属高台,其高度虽然不一,但都置于桩柱或装饰性圆柱上,柱子之间是帷幕或画板。还有供演员使用的从地面通向舞台的台阶。舞台后部的正面则各式各样,有的是门廊和门,有的是画有装饰性主题画的廊柱,有的在上层舞台还有窗户或走廊。道具包括树木、祭台、国王的御座、箱子和桌子等等。有的学者解释,那些绘画表现的是演员使用临时舞台的情形,旅行剧团只要把它们装起来,就随时可用。另一些学者认为,瓶画把永久性剧场简化了,因为花瓶上能使用的面积太小(见图 2.17)。

无论对瓶画如何解释,有一点已经很清楚,就是喜剧在南部意大利已经很流行。前三世纪,正是在这里,罗马第一次与希腊文化相遇。从此之后,历史的兴趣转向罗马,希腊的形式和成规适应了新的环境,发生转型。但是不应忘记,在整个罗马时代,希腊戏剧一直绵延未绝。

罗马戏剧

根据传统观点,罗马建立于公元前 753 年(大约与希腊将南部意大利和西西里划为自己的殖民地的时间相同)。在相当长的时间内,它一直是邻邦伊特鲁里亚统治下的一个无名小城,它的几个早期统治者也都出生于伊特鲁里亚。但在前 509 年,它推翻了最后一名伊特鲁里亚国王,建立了共和国(正好与雅典建立民主体制的时间相同)。前四世纪,罗马开始扩张,到前 285 年控制了整个意大利半岛,向北到达伊特鲁里亚地区,向南到达希腊殖民地。随后,在与迦太基进行的第一次布匿战争(前

264—前 241 年)之后,罗马占领了西西里岛。作为它在前 270 至前 240 年间的扩张结果,罗马取得了希腊人的若干殖民地,而这些殖民地的戏剧已经有了很长的传统。到前 240 年,熟悉希腊艺术和剧场的罗马人已经相当多,所以正规的戏剧(希腊戏剧的译作或仿作)就此进入罗马。所以,前 240 年便常被说成是标志着罗马戏剧形成的里程碑。这一年固然可以当作正规的罗马戏剧开始的时间,但并不是罗马戏剧活动开始的标志,因为罗马戏剧活动在一个世纪之前就已经开始了。

要理解罗马戏剧,首先必须有一个基本认识,即希腊意义上的戏剧在罗马只占有很小一部分,因为罗马意义上的戏剧把各种各样的娱乐都包含在内,有些类似于希腊的拟剧。我们或许可以把美国的电视节目拿来作个比较,这样对罗马戏剧的理解就会容易一些,因为它包含了杂技、马戏、戏法、运动竞技、

41



图 3.9 演奏双管竖笛的伊特鲁利亚乐师。出自塔尔奎尼亚的莱奥帕尔狄墓内。选自《德国建筑学会年鉴》第 31 卷(柏林,1916)。

歌舞、讽刺小品、滑稽表演以及整本的大戏。罗马的公众和我们一样缺乏耐心,喜欢换频道,他们经常从一处活动场地赶往另一处,希望找到能够包含所有比赛的娱乐场地。年复一年,新的娱乐项目不断引进罗马;有的可能风靡几个世纪,有的很快就退出流行圈,或者被抛弃,或者受冷落。正规戏剧自然也经历了同样的命运,从一度流行到逐步淡出娱乐圈。

伊特鲁里亚和奥斯坎祖先

罗马历史学家李维(前59—公元17)把戏剧表演在罗马城的首次出现定在前364年,当时正值瘟疫肆虐,被称作 *ister* 的演员从伊特鲁里亚来到罗马,努力平息诸神的愤怒。从 *ister* 一词,罗马人得到了 *histriones* 一词,意为“演员”。罗马诗人贺拉斯(前65—前8)也说,拉丁喜剧的起源甚至更早,是丰收庆典婚礼仪式上两个戴面具的小丑之间一种即兴式的、辱骂性的、通常是猥亵性的韵文对话表演。这就是所谓“村野曲”(Fescennine Verses)。“村野曲”起源于伊特鲁里亚的边境小城弗塞尼亚。两种说法都是可信的,李维所说的相当于严肃戏剧,

而贺拉斯似乎说的是喜剧。

罗马的确从伊特鲁里亚人的节庆中继承了许多特色,这些节庆都是戏剧演出的主要场合。但事实上,是一个出身于伊特鲁里亚的罗马统治者老昆塔(前616—前579)确立了罗马最重要的节庆罗马大节(*ludi Romani*),希腊戏剧正是在这个戏剧节上首次引进。伊特鲁里亚人有一个信念,他们的节庆中德宗教部分必须准确地表演,不得出错,这个信念也完全被罗马人所采纳,并经常引得他们在一旦出现错误的时候将整个节庆重复一遍。罗马人还采用了伊特鲁里亚人举办节庆的办法,即在定期集市期间举行,以招徕远处的人们。戏剧节包含了杂技、杂耍和舞蹈(连同拳击、马车比赛及其他的竞技体育),实际上,所有这些似乎都有音乐伴奏,而音乐也是被罗马所采纳的。

42

除了伊特鲁里亚之外,东南部意大利也对罗马早期戏剧产生了影响,它的影响主要是阿特拉闹剧,这个名字来自阿特拉的奥斯坎城,这里靠近现在的那不勒斯。阿特拉闹剧可能是在前三世纪上半叶进入罗马,因为在前275年,罗马已成为奥斯坎地区无可争辩的统治者。对早期阿特拉闹剧的情况所知



图3.10 伊特鲁里亚娱乐场所里看台上的观众。科内托墓内的壁画。选自《德国建筑学会年鉴》第31卷(柏林,1916)。

甚少,只知道它似乎具有固定的人物形象,每种形象都有自己专门的服装和面具,表演的都是表现日常生活和根据神话改编的短小的滑稽故事。许多学者认为这是希腊拟剧的一个变种,很像是南部意大利的拟剧。

所以,要理解罗马戏剧,就要有一个基本的认识前提,即希腊意义上的戏剧在这里只占有很小的份额,因为在这里占据主流的是那些与希腊拟剧密切相关的娱乐形式。当希腊模式的正规戏剧出现在罗马时,这里正在盛行杂技、驯兽表演、杂耍、舞蹈、滑稽短剧、讽刺短剧、各种类型的音乐表演和体育表

演等等娱乐形式。

罗马语境

到前 146 年,罗马已经占领了希腊,随后又逐步吞并了整个希腊化世界。反过来,希腊文化又对罗马产生了重要的影响。从前三世纪以后,罗马就出现了对希腊教师的大量需求,同时有许多罗马人赴希腊求学。不仅如此,前 240 年以后的许多罗马艺术和文学都借鉴过希腊模式。

作为一个民族,罗马人以采纳其他民族的思想和方法而著称,但他们并不是愚蠢地不加选择地借用,因为整



图 3.11 约公元前 500 年罗马扩张之前的意大利半岛。

个民族都在与希腊人接触,所以罗马人对希腊的艺术形式的接受和领悟是最充分的。虽然如此,却不能将罗马仅仅视为希腊的延伸,由于民族性格使然,罗马人排斥了不少最具特色的希腊文化。

罗马人缺乏希腊人那种耽于哲理思考的天性,而更讲求实际,他们中的大部分人都缺乏对理论问题的兴趣。虽然他们中出现了不少世界闻名的伟大工匠、军事战术家和管理人才,但他们对相关问题却很少思索。他们往往满足于发现事物是如何运行的,却不再追问它们为何如此运行。在亚里士多德用《诗学》(约前335—前323)发明了戏剧批评的地方,罗马作家贺拉斯在他的《诗艺》(约前19)中却只满足于提供一些如何写好一部戏的方法。这种倾向也影响到他们的艺术风格,多追求场面宏大、娱乐消遣或发抒多愁善感,而不像希腊人那样对人类的生存境况进行严肃的探讨。

罗马历史可以分为两个阶段:共和时期(前509—前27)和帝国时期(前27—约公元476)。“共和政体”的优点是:守纪律、节俭、能忍耐、军事上步调一致、忠于家庭与国家,这些都是促使罗马成为世界霸主的主要因素。罗马人的优点还有:正直、诚实、对共和国的责任感、严格遵守纪律和秩序。

在前一世纪,罗马统治着广阔的疆域,各地纷纷向议会大厦输入财富。罗马市民可以免费得到谷物,军队也已职业化,政府也已官僚化。在前27年,权力从代议制政体交到了皇帝的手中。从此以后,罗马原有的美德逐渐减少,最基本的问题变成了如何维持和管理罗马的广阔疆土。而帝国的

疆土能够经历漫长的时间而不分裂,也证明了罗马人在组织管理方面的天赋。

在戏剧中也能发现同样的变化因素。在共和制度下,正规的戏剧一度兴旺;悲剧艺术积极呼应刚毅、光荣和忠诚等共和情操,从而获得巨大的感染力;喜剧艺术则以欢快的方式解决各类家庭矛盾。两种形式似乎都没有反映任何有深度的哲学问题,或对罗马价值的严肃质疑。在皇权统治下,正规的戏剧大都被抛弃,取而代之的是各式各样的娱乐;戏剧变得日渐琐碎,只是满足层出不穷的好奇心——新式娱乐,永远处在不断增加中的奢华以及精心制作的视觉景观,各种各样的兴奋和激动(裸体、性、暴力以及充斥于其中的血腥)。

尽管如此,我们仍不应忘记,罗马的戏剧一直都是同节庆联系在一起的,而大部分节庆都属于宗教性质,特别是在共和时代。因此,戏剧所提供的(无论其内容如何)都是关于娱神或慰神的长久企盼。不仅是与希腊神系相对应的罗马诸神受到祭祀,本土的神和有灵性的自然力也都受到崇拜;随着罗马疆域的拓展,新的神祇不断加入受祭祀的行列。因为罗马民族是一个迷信的民族,生怕冒犯任何超自然力量。罗马人似乎把更多的注意力放在宗教庆典的形式上,而不是内容上。也许这就能解释为什么在节庆上向神表示崇拜时,戏剧性娱乐的内容显得不如娱乐正在进行这一事实那么重要。

总之,罗马戏剧显然不曾达到前五世纪希腊戏剧文学那么高的水平。但同样显然的是,在罗马,剧场艺术得到了更高的、更加多样化的发展,显得比在以

往任何文化中都更加全面、更加丰富。

罗马的节庆

在共和时代,罗马大部分由城邦举办的戏剧演出都是在官方的宗教节庆(*ludi*)上进行的,所祭祀的是各式各样的神,在戏剧演出之前都有宗教仪式(*poma*)。也有相当数量其他“特殊的”、“表示敬意的”或“奉献的”节庆(*munera*),在某些特定场合下举行(如战争取得重大胜利后,在公共建筑物或纪念碑落成的供奉典礼上,在重要人物的葬礼上,或当某人或某政客想求得恩宠时),其中有许多也包含戏剧表演。

最古老的官方节庆是罗马大节,每年的九月为祭祀尤庇特神而举行。它始于公元前六世纪,从前364年开始加入了各种类型的表演,从前240年起,喜剧和悲剧演出就成为固定的内容。随后又有五个节庆把戏剧演出作为主要内容:平民节(*ludi plebei*),每年十一月举行,从200年开始上演戏剧;阿波罗神节(*ludi Apollinares*),始于212年,每年七月举行;地母神节(*ludi Megalenses*),194年后增加戏剧演出;花神节(*ludi Florales*)每年的四月到五月举行,194年后增加戏剧演出——尤其是拟剧演出;谷神节(*ludi Ceriales*)202年开始举行,时间在每年的四月(何时开始有戏剧演出不详)。还有许多节庆都包含有不固定的戏剧演出。但没有哪个节庆上的戏剧演出是奉献给希腊酒神狄奥尼索斯(或罗马酒神巴考斯)的。

现在已经很难估计罗马人每年花在观看戏剧演出上的时间到底有多少,因为官方举办的节庆的天数每年都不一样,而“奉献性”节庆又很经常。此

外,节庆有时还会重复举行,因为一旦在祭祀过程中出现不合规则的行为,甚至似乎包括戏剧在内,一切都得重来(这种重复称作 *instauratio*)。从前214年到前200年,罗马大节重复了十一次;有一年,平民节竟重复了七次。看得出来,这种重复并不显得意外。但还应该注意,除了上述两种节庆之外,别的节庆当中都没有发现有重复的记录。

尽管具体每一年的戏剧演出的精确数字无法推定,但在前240年后却稳定增加,这是可以肯定的。到前200年,每年的戏剧演出增加到了四至十一次,到前190年,增加到七至十七次,到前150年,增加到大约二十五次,到公元纪年开始时,已经增加到了四十次左右。在皇权统治期,演出次数又大大膨胀。当皇帝免费的“面包与马戏”来讨好处于极度闲散中的民众时,提供公众演出的动机逐步政治化。在公元354年,用于戏剧性娱乐的天数达到一百天,并另有七十五天也用于举行类似的娱乐活动,如战车比赛、斗剑士比赛等等。在400年以后,当帝制开始解体时,各个朝代的数目又大不相同,但戏剧演出一直持续到六世纪。除了国家举办的和“馈赠性”的节庆外,在共和时代和帝制时代都可能已经有私人性质的室外演出,有的公开演出甚至是由旅行剧团进行的营业性演出。

罗马共和国时代的戏剧

到罗马共和制结束的公元前27年,正规的戏剧已经显著减少,而一些次要的形式逐渐占据了主导地位。在罗马戏剧存在的九百多年历史中,只有

因为只有在这段时间当中,大部分上演的戏剧是有剧本为依据的。

通常认为,罗马文学始于李维乌斯·安德罗尼库斯(不晚于前240—前204),因为他所创作、翻译、改编的一系列喜剧和悲剧是第一批重要的拉丁语文学作品。关于他的生平,我们所知甚少。他有可能是作为战俘而被掳到罗马来的;如果是这样,他后来肯定是被释放了。可以确认的是,他来自塔轮图姆(位于南部意大利的希腊疆土)。第一个本土剧作家是格奈乌斯·奈维乌斯(约前270—约前201),他于235年开始创作。他的喜剧创作胜过他人,但和以悲剧见长的安德罗尼库斯一样,他两种形式都写。奈维乌斯将许多罗马的意象注入希腊的原作中,或以罗马故事编写剧本,为戏剧的本土化作出过许多贡献。到安德罗尼库斯和奈维乌斯死的时候,戏剧已经确立了在罗马的地位。因为他们的后继者都只用单一的形式创作,所以此后悲剧和喜剧的发展路径就截然分开了。也是在这个时候,一个作家社团性质的组织“诗歌协会”(collegium poetarum)似乎已经建立了。

许多喜剧作家的名字都流传至今。其中的两位——普劳图斯和泰伦斯——是我们关注的主要对象,因为只有他们创作的罗马喜剧保留到今天。提图斯·马克基乌斯·普劳图斯(约前254—约前184)是安德罗尼库斯和奈维乌斯的喜剧创作传统的最重要的继承者。他的影响非常之大,以至于在他死后,托他之名的喜剧作品竟达一百三十多部。为了解决著作权的问题,罗马学者瓦罗(前116—前27)将这些作品分为三部分,第一部分的确为普劳图斯所写,第三部分显然不是他的作品。在第

一部分,他开列了二十一部作品,其中二十部保留至今并仍被视为普劳图斯的作品:《驴的喜剧》、《商人》、《吹牛军人》、《匣子》、《一坛金子》、《斯提库斯》、《普修多卢斯》、《库尔库利奥》、《孪生兄弟》、《卡西娜》、《安菲特律昂》、《俘虏》、《埃皮狄库斯》、《粗鲁汉》、《凶宅》、《波斯人》、《布匿人》、《缆绳》、《三块钱一天》、《巴克基斯》和《行囊》。第二十一部作品《行囊》只保留了片断。(《抱怨》是公元五世纪的一部喜剧,曾被认作是普劳图斯的作品,但现在人们认为是根据他的《一罐金子》改编的。)这些作品大都无法确定年代,当然,所有的作品都可能出自前205到前184年之间。普劳图斯的拉丁文对话非常精彩,多变的诗歌韵脚以及充满机智的笑话也非常出色。虽然他的作品显示了各式各样的喜剧力量,但最著名的还是他的讽刺。

普布利乌斯·泰伦提乌斯·阿非尔(前195或185—前159)据说出生在迦太基,在孩童时代被当作奴隶带到罗马,在罗马接受教育,后来获得释放。他写了六部戏剧,全部保留至今:《安德



图3.12 据估计,这个浅浮雕表现的是罗马喜剧中的一个场景。选自德普费尔《古希腊戏剧》(1896)。

罗斯女子》(166)、《婆母》(165)、《献媚者》(161)、《阉奴》(161)、《福尔弥昂》(161)和《两兄弟》。泰伦斯的作品情节比起前人来显得更加复杂一些,因为他善于在一部戏剧中结合采自多种不同的希腊作品原本中的材料,这种做法使他经常受到痛斥。他作品中的主要趣味不是建立在计谋上,而是建立在性格上,建立在双线情节上,这种做法使他有机会展示与作品中的人类行为的联系。他对人物的同情处理,把他的戏剧推到了浪漫喜剧或感伤喜剧的行列。因为他努力保持情节的一致,不曾使得罗马意象渗入他所引用的希腊情节中。他所使用的戏剧语言是日常生活中高雅的对话,没有普劳图斯作品那种大量使用韵文的现象。泰伦斯比普劳图斯更加具有艺术规则的意识,但在作品的受欢迎程度上,却远不如后者。

其他喜剧作家中,最重要的是凯基利乌斯·斯塔提乌斯(前 219—前 168 年),他处于普劳图斯和泰伦斯之间,有不少罗马批评家认为他是最伟大的喜剧作者。不幸的是他的作品没有一部流传下来。据称,他的作品结合了普劳图斯和泰伦斯两个人的特点,而又超越了他们。马库斯·阿提利乌斯·阿奎利乌斯、卢斯基乌斯·拉努维乌斯和塞克斯图斯·图尔皮利乌斯也都是喜剧家,其中图尔皮利乌斯(死于前 103 年)是最后一个用希腊原作进行改编(*fabula palliata*)的人,当然,他和其他各位更早的剧作家的作品在后来有时还继续上演。

通常将喜剧分为两类:一类系根据希腊情节改编,称作披衫剧(*fabula palliata*),另一类系根据罗马作品改编,

称作长袍剧(*fabula togata*)。后一类戏剧今已不存,而且据知只有三名作者——提提尼乌斯、阿佛拉尼乌斯、阿塔——使用过这种形式。除了情节不同外,根据罗马作品改编的作品在别的重要方面似乎都与根据希腊情节改编的作品相同;而在受欢迎程度方面更非后者可比。

在罗马帝国出现之前喜剧这种形式就已丧失了生机,但剧本还经常被重演,少量的新喜剧作品还在出现。普劳图斯和泰伦斯的作品还活着,甚至在罗马灭亡后依然如此,这或许是由于它们被当作了拉丁语口语的典范。因为后来的批评家转而遵奉它们为喜剧的终极楷模,普劳图斯和泰伦斯的戏剧给了文艺复兴喜剧以巨大的影响。所有现存的罗马喜剧都是希腊喜剧的改编。很久以来就有人认为(并没有实在的依据),普劳图斯和泰伦斯对原作在结构上的改动很小,他们所作的改编实在微不足道。我们现在可以说这种说法不符合事实。米南德的长篇残篇《两面骗子》——也就是普劳图斯据以改编出《巴克基斯》的希腊原作——已经被发现,我们现在可以对原作和改编进行直接比较。比较的结果使得批评家们也承认,普劳图斯(以及泰伦斯)的的确确是创造性的改编者,而不是翻译家。罗马剧作家所作的一些改动具有重要意义。他们取消了希腊新喜剧中起划分场次作用的合唱队。(现在看到的罗马喜剧都分场次,乃系后世编辑者所为。)此外他们在对话中加进了音乐伴奏,这种做法可能是受伊特鲁里亚传统的影响。普劳图斯剧中约三分之二的对话、泰伦斯剧中约二分之一的对话都有音乐伴奏。所有的情节都发

生在大街上,那么,顺理成章地,所有发生在室内的场景也都必须放到户外,“听墙根儿”的情节也就很普遍,许多纠纷的解决都有赖于偷听他人的对话。

罗马悲剧在今天常常被忽视,但在当时却得到批评家和观众的高度推崇。尽管如此,前200年到前75年间仍只有三名悲剧家的姓名流传下来:昆图斯·恩尼乌斯(前239—前169年)、马库斯·帕库维乌斯(约前220—约前130年)和卢修斯·阿克齐乌斯(前170—约前86年)。因为没有作品保留下来,所以要对他们的悲剧进行评述就很困难。从故事梗概、标题和当时的评论看,这些作品大都是根据希腊原作改编的(即所谓“披衫剧”),只有一小部分采用罗马题材(即所谓“长袍剧”)。它们也许在结构上与希腊悲剧没有明显不同,但似乎更强调粗犷和醒目的艺术效果(诸如崇高的美德、极端的罪恶、巨大的恐惧、高尚的行为、情节剧的剧情、充满修辞手法和视觉快感的处理方

法)。悲剧的经常性演出虽然持续到公元纪年开始之后,但罗马最后一部悲剧《提埃斯特斯》却是在公元前29年为庆祝在阿克济乌姆的军事胜利而上演的,作者瓦里乌斯·卢弗斯在创作时就已经把演出的时机和场合都考虑进去了。

罗马帝国时代的戏剧

到罗马共和制结束的公元前274年,正规的戏剧演出已经显著减少,一些次要的形式逐渐占据了主流的地位。案头剧还在写,如奥维德(前43—公元17年)的《美狄亚》,但显然只是在宴会上朗读而已。此外,还有罗马批评家贺拉斯在帝国时代早期写了《诗艺》(约前19),为悲剧确立了寓教于乐的目标,同时指定了创作严肃剧的正确方式,包括使用五幕剧形式。维特鲁威也在这些年间(约前15)完成了他的具有广泛影响的关于剧场建筑的著述,而现存仅有的几部悲剧也是帝国时代早期的作品。



图3.13 赫库兰尼姆的卡斯卡家族的小屋中发现的表现喜剧场景的壁画。左边是女祭司,后边是一个祭坛。公元一世纪。选自鲍迈斯特《古典时代的文物》(慕尼黑,1889)。

唯一留下作品的罗马悲剧作家是卢西乌斯·安奈乌斯·塞内加(前5或4—公元65)。塞内加出生于西班牙,在罗马接受教育,他最著名的是修辞学和哲学方面的著作。当他的学生尼禄54年登上罗马皇位后,他也迅速成为罗马的风云人物。尼禄曾扮演歌手和演员,实际上是为了获得奖金。但不知道塞内加的作品是否为了尼禄而作。塞内加后来失宠于皇帝,于65年被赐予自尽。

现存塞内加的剧本有九部:《特洛伊妇女》、《美狄亚》、《俄狄浦斯》、《菲德拉》、《提埃斯特斯》、《奥塔山上的赫拉克勒斯》、《疯狂的赫拉克勒斯》、《腓尼基少女》和《阿伽门农》,全部改编自希腊原作。《奥克塔维亚》是现存唯一的罗马题材悲剧,有时也被错误地归于塞内加名下。它讲述的是关于尼禄妻之死的故事,塞内加也是其中角色之一。但作者究竟是谁,现已无法考证。

虽然无证据显示塞内加的戏剧是

否在罗马的公众剧场上演过,但它们对文艺复兴产生过重要影响已经是不争的事实。因为莎士比亚时代悲剧形态的完善得益于塞内加的悲剧,所以要认识它们的特征就很重要。

1. 这些剧本由合唱队插曲分为五个部分,但这些插曲与情节的联系却很松散。

2. 剧作为许多技巧和手法——如独白、旁白、知心女友间的对话——的使用树立了典范。

3. 塞内加热衷于使用华丽词句,常常像一名狂热的演说家。

4. 塞内加对人类境况作谚语式的精辟概括,以加强作品的道德力量。

5. 塞内加对神异、死亡、人类世界与超人类世界的相互渗透与文艺复兴时代的剧作家都怀有同样的兴趣。

6. 塞内加笔下的人物行动都被单一的情感(如复仇)所主宰,这为文

47



图 3.14 罗马悲剧中的一个场景。一世纪或更早时期的庞贝壁画。选自狄特里希《丑角》(1897)。

艺复兴时期剧作家在建造心理动机和塑造统一性格方面提供了有益的借鉴。

7. 塞内加笔下的暴力和恐怖场面(如《俄狄浦斯》中的伊奥卡斯特打开她的子宫、《提埃斯特斯》中孩子的尸体被送上餐桌)也为后世的剧作所模仿。

所有这些元素都在后世被广泛复制。

如果说,一世纪后,正规的喜剧和悲剧已经不再受到普遍欢迎,但这并不表明那些次要形式在公元前一世纪以后罗马的上演剧目中占据了主导地位。在这些次要形式中,阿特拉笑剧和拟剧表演是两种主要形式。两者都曾在前三世纪以后的节庆上出现过,但对它们的早期历史还是所知甚少,因为直至前一世纪,它们仍旧是没有剧本的场上表演。直至主要的戏剧形式都衰落之后,阿特拉剧和拟剧才首次被人用文字记录下来。

阿特拉闹剧

据信,庞波尼乌斯和诺维乌斯(创作时间在前100年至前75年之间)是为阿特拉闹剧编写剧本的两个人。在这个时候,阿特拉剧似乎仍很短小,约300至400行,是附骥在正式的戏剧演出之后的余兴节目。阿特拉剧着重描写乡村的场景和人物及其对话,最常见的内容肯定包含笑话、贪婪、争斗以及性剥削。它的粗俗气氛以及余兴表演性质,都使得许多罗马人将它与萨图罗斯剧相提并论,罗马人在提到萨图罗斯剧的时候很可能指的就是阿特拉闹剧。

阿特拉剧中包含四类人物:Bucco,活泼、吵闹的牛皮大王;Pappus,喜剧性

的老年人;Maccus,贪婪的傻瓜;Dossenus,外表丑陋的驼背。这些人物可能都穿固定的服装。所以,许多历史学家都认为十六世纪意大利的即兴喜剧中相同的表演程式正是源于阿特拉讽刺剧。公元前一世纪,阿特拉闹剧的流行达到了顶点,公元二世纪之后,再也没有了它的迹象。它的地位被拟剧所取代。

罗马拟剧

第一次明确提到拟剧(*fabula riciniata*)是在公元前211年的罗马,但拟剧表演出现的时间可能要早得多。在共和时代,拟剧专在花卉节上演,这是一个供奉生育女神的节庆,以裸体和放荡著称。这个节庆在普通人群中最受欢迎。和阿特拉剧一样,拟剧第一次呈现为文学作品的形式也是在公元前一世纪。狄西摩斯·拉贝里乌斯(前106—43)及其同时代人普布利利乌斯·塞勒斯通常被认为是为此而做出贡献的人。在帝国时代,拟剧似乎又回到了非文学的状态,但它和哑剧的流行性却一直在上升,直到把其他所有的表演形式都赶下舞台。*mime*一词在这一时期的使用也似乎是用来定义在剧场中出现的几乎各类娱乐形式。但拟剧基本上还是一种戏剧形式,通常较短,但有时也在表演上制作得相当精致,出场人物众多,关系复杂。它可以表现几乎所有题材,既可以是严肃的,也可以是喜剧性的,但通常都是从喜剧或讽刺角度表现生活的各个方面。

学者们通常把这些拟剧的内容统统看作是猥亵和暴力的,但相关的例证究竟是否典型,却无法确认。似乎没有

理由怀疑，私通是拟剧中常见的情节，但一些历史学家也承认，因为黑利阿加巴卢斯(218—222 年在位)这个诸多荒淫无度的罗马皇帝之一曾下令在戏剧中如实表现性事，所以上述现象在整个帝国时代都很典型。的确，拟剧所反映的是时代的趣味，这从大量的战斗、搏击、死亡以及其中所包含的其他形式的暴力行径就可以看得出来。但是许多被拿来作为剧场当中的猥亵内容而加以引征的例子实际上都出现在圆形剧场，而圆形剧场是一个远比普通剧场更加充满血腥和污秽的地方。拟剧还常常遭到基督徒的反感，他们的圣事和信仰总是在舞台上被嘲弄，许多关于拟剧堕落和过分的证词都来自基督教作家，他们总是试图诋毁戏剧的感染力。

除了戏剧表演外，拟剧表演团体还上演形式广泛的各种临时性娱乐节目，包括各种各样的技艺，如走绳索、空中飞人、火彩表演、射箭，用球、小刀、匕首等各种小玩意儿、变戏法、踩高跷、驯兽表演(驯兽也可以在某些戏剧的片断中出现)、唱歌(有时接近于歌剧演员)、舞蹈等等。为了满足观众对新奇和刺激

的需求，拟剧表演所包含的项目极其广泛而驳杂。



图 3.16 阿特拉闹剧中的多塞努斯，一个拟剧中的傻子，或闹剧中的滑稽演员。南部意大利发现的希腊风格的罗马青铜雕像。它被认为是前 300—100 年的作品。大都会艺术博物馆罗杰斯基金会提供，1912。

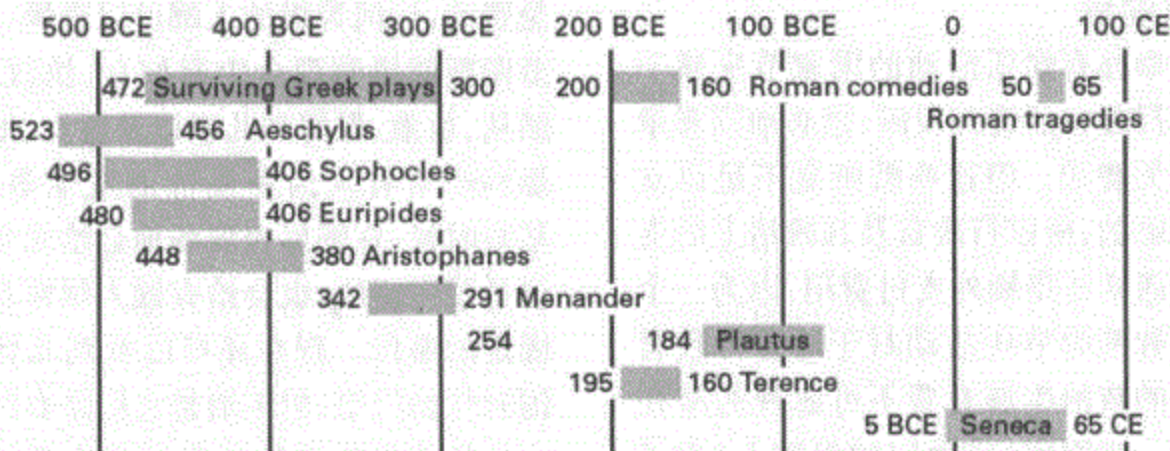


图 3.15 希腊罗马戏剧家和他们现存作品的年表。

哑剧

在帝国时代,哑剧(*fabula saltica*)也很流行。罗马哑剧是现代芭蕾的先驱,因为它基本上是用舞蹈讲述一个故事。作为一种形式,它在前五世纪的希腊就已出现,不过当时台上还是两三个演员。罗马哑剧基本上是一种独舞,当然也许会有一名助演,但后者的作用十分有限。哑剧的情节通常都采自神话和历史,舞蹈演员的表演同时伴有一个歌队(以歌唱方式解释剧情)以及一个由竖笛、排箫和钹所组成的乐队。这种哑剧形式可能在公元前22年由皮拉德斯和巴提鲁斯二人引入罗马。它的特征基本上以严肃的,偶尔有些喜剧性(这是巴提鲁斯特别擅长的形式)。虽然其喜剧形式不久就丧失了流行性,其严肃形式却最终占据了原先悲剧的地位。皇帝和贵族通常都有自己的哑剧演员;竞相提高舞蹈演员的待遇以吸引好演员的做法也开始出现。哑剧也得到普通人的喜爱,只是程度不及拟剧,特别是在后期的罗马。

喜剧和悲剧(或许只剩下折子戏)在帝国时代还在上演,不过其流行程度和演出次数都已比不上拟剧和哑剧。

演出安排

举办有娱乐活动的国家节庆属于地方行政官的管理权限,他必须同意承担相关费用。但这些数额是不足以支付开销的,所以行政官及其政治上的支持者通常还得额外支付费用,因为一个受到称赞的节庆活动对于地方行政官未来的政治生涯有着不可忽视的潜在影响。戏剧家(或他们的保护人)为了使他们的戏剧能被选中,似乎还需事先与地方行政官进行谈判。谈判结束后,

行政官再与剧团的管理人员(*domini*)就中选剧目的演出问题签订合同。在帝国时代,这个过程当中似乎有中间人(或经纪人)发挥作用。每个剧团的班主负责安排音乐、道具和服装。在公演之前,也可能要先为行政官预演,一方面是进行审查,一方面也是为了保证演出的质量。共和时代有无公开的戏剧评论尚不得而知,但在帝国时代,确有海报预告演出中的引人之处。

在每个节庆上,都有若干剧团同时演出。每个剧团都能得到最基本的演出费用,但额外的奖赏或支付则是颁给特别受欢迎的剧团、演员和剧作家。偶尔也会发现花钱雇托儿专为某出戏捧场或喝倒彩的行为,也有人为了得奖而向观众或官员行贿。在帝国时代,统治者有时会在剧目上施加很大的力量,对其内容和是否获奖进行干预;他们还常常对演员表现出自己的好恶倾向。但在通常情况下,对戏剧演出影响最大的还是普通观众。演出过程中没有中断,甚至两出戏之间的间隙也要表演临时性的娱乐节目或是短小的拟剧,所以,在戏剧节(*ludi scaenici*)的每一天,各种演出都是满满当当。

观看由执政当局主办的演出都是免费的,任何等级的人都可以进场。普劳图斯就提到观众中有妇女、执政官、随从、奴隶、保姆和儿童以及妓女,他还提到经常有人为争座位而发生争执。某些时候,在圆形表演场地会给元老院议员预留座位,也会给有钱人保留几排固定的座位。现在还可以看到几张帝国时代的门票,但不清楚它们是有预留座位的特权阶层的门票还是为了防止剧场过于拥挤而制作的普通门票。现存的门票上还非常清楚地标明了入场



图 3.17 罗马帝国的鼎盛时期。

口以及座位在剧场中的哪一区、第几层。

剧场可以容纳数千人。早期临时性建筑的规模不详,但第一座永久性剧场的最大容量是一万七千五百人。在当时,显然只需罗马人口的一小部分就可以把这个剧场装满,因为在公元前200年,罗马的城市规模就已达二十一万五千人,到帝国时代则增加到一百万人。通常情况下,某一节庆的所有戏剧表演都在同一个剧场进行,但在公元前17年的一次连续三天三夜的复杂庆典中,先后使用了三个剧场。

许多观众——当然不一定是全部观众——主要是对娱乐感兴趣,虽然有专门的官员负责维持秩序,但观众还是在演出过程中进进出出。不仅如此,其他的表演也在于戏剧争夺观众。泰伦斯的《婆母》的头两场演出就失败了,第

一场的观众被绳舞表演拉走了,第二场的观众又都去看角斗士比赛了。观众还可以离开座位去买吃的喝的,剧场外就有卖东西的地方。观众似乎很快就能表达他们对演出的褒贬;因为他们的反应决定该场演出能否获得额外的报酬,所以他们的评价总是被采纳。

罗马的剧场建筑

罗马的第一座永久性剧场——庞贝剧场——建于公元前55年,这时距正规戏剧引进罗马已经二百多年,距现存的最後一部喜剧完成的时间也超过了一百年。和希腊一样,罗马的永久性剧场出现的时间也是大大晚于重要的戏剧作品完成的时间。

在公元前三世纪,罗马人可资借鉴的剧场建筑模式已有若干种:(1)伊特鲁里亚式,(2)奥斯坎式,(3)希腊式。

假设他们有所选择的话,那么究竟选择了哪一种,则不为我们所知;但李维乌斯·安德罗尼库斯似乎是选择了希腊式剧场作为他的戏剧的表演场地,因为他最熟悉希腊剧场。另一方面,由于新的娱乐形式不断涌现,而每次节庆估计都要搭建新的临时建筑,所以各种形式的实验都是有可能的。

到公元前 55 年,含有戏剧演出的六个节庆平均已有了 150 年的历史,所以当时的临时剧场已经达到了 900 座。理查德·比彻姆认为,若干保留至今的庞贝等地的壁画所描绘的都是临时剧场的舞台,但它们的外观各不相同,所以它们的总体特征如何,只能依靠推

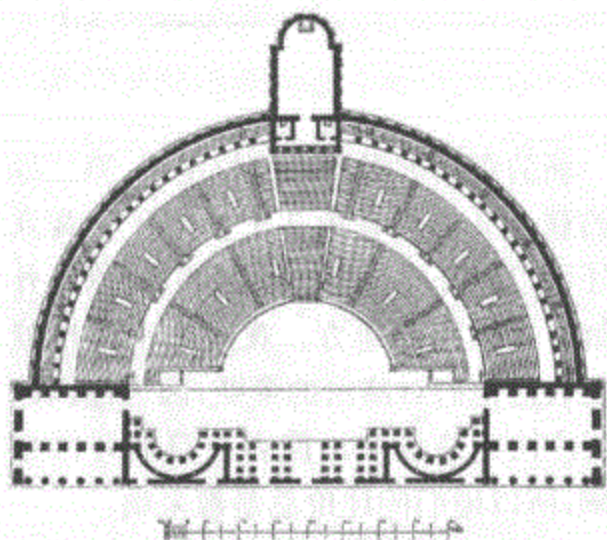


图 3.18 晚期罗马时代绘制的庞培剧场示意图。注意顶部的维纳斯神庙和底部装饰华丽的舞台背景墙。选自斯特莱特《戏剧》(1903)。

断。一些企图将这些剧场加以重建的学者,也只是以后来的石头建筑剧场为依据进行仿制,显然更不足信,在舞台背景的复杂程度、舞台的大小、观众席的面积等细节方面,意见也不统一。

在共和国晚期,剧场建筑却越来越豪华,装饰方面越来越华丽。据说克劳迪乌斯·普尔切在公元前 99 年

建造了一个剧场,其绘画的细节已经逼真到诱使鸟儿欲在画中的树上筑巢。老普林尼(23 - 79)则说,马库斯·埃米利乌斯·斯考鲁斯在公元前 58 年建造了一座三层舞台,第一层是大理石,第二层是琉璃,第三层是镀金的木料,整个建筑装饰了 360 根柱子和 3000 个青铜雕像,观众席大约能容纳 80000 人。老普林尼还说,在公元前 50 年,盖尤斯·斯克里伯尼乌斯·库里奥建造了两个剧场,每一个剧场都建在中心枢轴上,只要观众坐在座位上不动,两个剧场就会旋转,从而合成一座圆形剧场。虽说现代史学家对这种说法的可靠性深表怀疑,但老普林尼的记述却足以表明,当时剧场结构的复杂和豪华程度已经相当之高,以至于到普里尼的时代竟演变成了一种传说。有许多理论(哪一种也不具备完全的说服力)想要解释为什么罗马要在前 179 年、前 174 年和前 155 年建造永久性剧场的计划半途而废。只要考虑到临时剧场日益豪华,也许就不必诧异庞培在前 55 年终于许可建造罗马的第一座永久性剧场。在观众席的最高处,有一处供奉维纳斯的神庙(传说庞培告诉元老院,他只不过是建这个神庙而已),在它前面有一个非常大的半圆形楼厅,那个“楼厅”/观众大厅的直径有 500 英尺,座位将近 17,500 个,对面的舞台有 300 英尺宽——跟足球场的长度差不多。

公元前 15 年左右,罗马建筑师维特鲁威写了十本书,论述建筑和机械以及剧场的特征。他比较了罗马剧场和希腊剧场,他显然可以采用第一手材料。但不清楚为什么他在论述罗马剧场时要把庞培的剧场排除在

外。在这个世纪结束之前,罗马又出现了两座剧场:前13年的巴尔布斯剧场(最大观众容量为8000人)和前11年的马塞鲁斯剧场(最大观众容量为14000人)。第四座剧场由图拉真皇帝(公元53—117年在位)建造,但为哈德良(76—138)所毁。此后在罗马再也没有出现永久性剧场,但临时性剧场仍在各地继续出现。罗马帝国的城市数量超过了一千个,大部分都有自己的永久式或临时性剧场。

帝国的永久性剧场在设计上都非常近似,其基本特征都是足够几代人使用。许多剧场都建在水平地面上,但那些完好保留至今的剧场却至少有一部分是建在山坡上,就像希腊剧场那样。围绕着观众席的通道和阶梯式通道使得观众的通行十分便利。当剧场利用自然的山坡地形时,通道就依山势而建。有许多垂直的过道将观众席(*cavea*)分成几个区;至少有一条较宽的通道建在山坡的半腰位置上,在坡顶上又有遮阳的门廊,这两个通道都可以供观众水平式行走。舞台建筑(*scaena*)和观众席是对接的,二者共同构成一个四周均为同一高度的独立的建筑单位。这就与希腊剧场不同,观众的视野就被限制在建筑结构当中。相当于歌队入场通道的地方也建有屋顶,这样,就可以通过走廊(*vomitoria*)进入圆形表演场地和观众席。在每个屋顶上,有时还建有皇帝或负责戏剧节的行政官员专用的包厢。圆形表演场地一般是一个标准的半圆,通常是特权阶层尤其是元老院议院的席位,但舞蹈表演、斗兽、角斗比赛或水上舞蹈等也都在这个区域。

舞台(*pulpitum*)高出地面约五英

尺,它的前部就在圆形表演场地所形成的圆形的直径线上。舞台的大小取决于剧场的规模,但以现代标准看,几乎每个舞台都很大,深度约在20到40英尺之间,长度在100到300英尺不等。在后墙上有三到五扇门,两侧(*versurae*)至少各有一扇门,可以将舞台关闭起来。剧中经常提到舞台背景墙外的胡同或小巷(*angiportum*),用以解释人物下场后的行动。

舞台背景墙(*scaenae frons*)装饰有圆柱、壁龛、柱廊和雕像,它通常都涂上油漆甚至描金。舞台上方的屋顶,既可以拢音,又可以保护造价昂贵的舞台背景墙。大多数早期的永久性剧场的后墙也许是平直而涂有油彩;但公元二世纪以后,构成有进深的连廊和凹室的曲线形的壁龛最为常见。这后一种构造拓展了舞台的后部空间,只有一些圆柱得到保留。化妆间和其他的工作空间都放在舞台的两侧。罗马人很讲究观剧时的舒适度。在帝国时代,他们完善了借风在水面上吹动以达到降温效果的制冷系统。为使观众免遭日晒,他们在公元前78年左右开始使用凉篷。凉篷搭在用两行托梁(或支架)托起的杆子上,沿观众席的屋顶上的边缘环绕一周;凉棚色彩明快,有时在朝下的一面还会有风景(例如,尼禄就曾要求自己驾驭战车的太阳神形象绘制在凉篷上)。

和希腊人一样,罗马人也建造了带屋顶的剧场(*theatrum tectum*),通常称为*odea*(单数*odeum*)。这个词的字面意思是“演唱诗歌(*odes*)的场所”,因而常常与音乐演奏联系在一起,但日益明显的是,他们也用于演员比赛和演剧活动。*odeum*通常比剧场小,但是

比剧场精致,通常为正方形或长方形建筑。光线由窗户提供。许多罗马城市都有这两种剧场。最早的 *odeum* 约前 80 年建于庞贝,所以它也早于首都最早的永久性剧场。图密善的 *odeum* 是第一座也是唯一建在罗马市区的小剧场(约公元 90 年)。

建在帝国的希拉地区的纯粹罗马剧院数量很少,但通常的做法是将现有的希腊结构按照罗马式样加以改造。在一些这类希腊-罗马式剧场中,门廊(*thyromata*)被罗马式舞台背景墙所代替,有些还保留着高舞台,但另一些则将高度降到罗马的水平即只有 3 至 5 英尺。希腊化的舞台没有侧翼,额外的门往往位于后立面的尽头,以提供一个总数为 5 到 6 个的进入舞

台的入口。在某些希腊-罗马剧场,旧式希腊舞台和舞台建筑都向前移动,减少了合唱队表演区的面积,但有时也给特别狭窄的希腊舞台增加了深度。

在如今的法国、低地德语国家和英格兰境内的罗马剧场,都是按照不同目的建造的建筑物,既可用作会议大厅,又可用作圆形剧场。这些高卢-罗马剧场比其他的帝国剧场简陋得多,并且在结构上使用木材。各队表演区也通常是半圆形。

1990 年代初进行的一项建筑学研究对 790 座已知的古代剧场作了鉴定。其中 167 座是罗马剧场,123 座未作分类,但其中大部分几乎都可以肯定属于罗马剧场;311 座绝对是罗马式;62 座

52

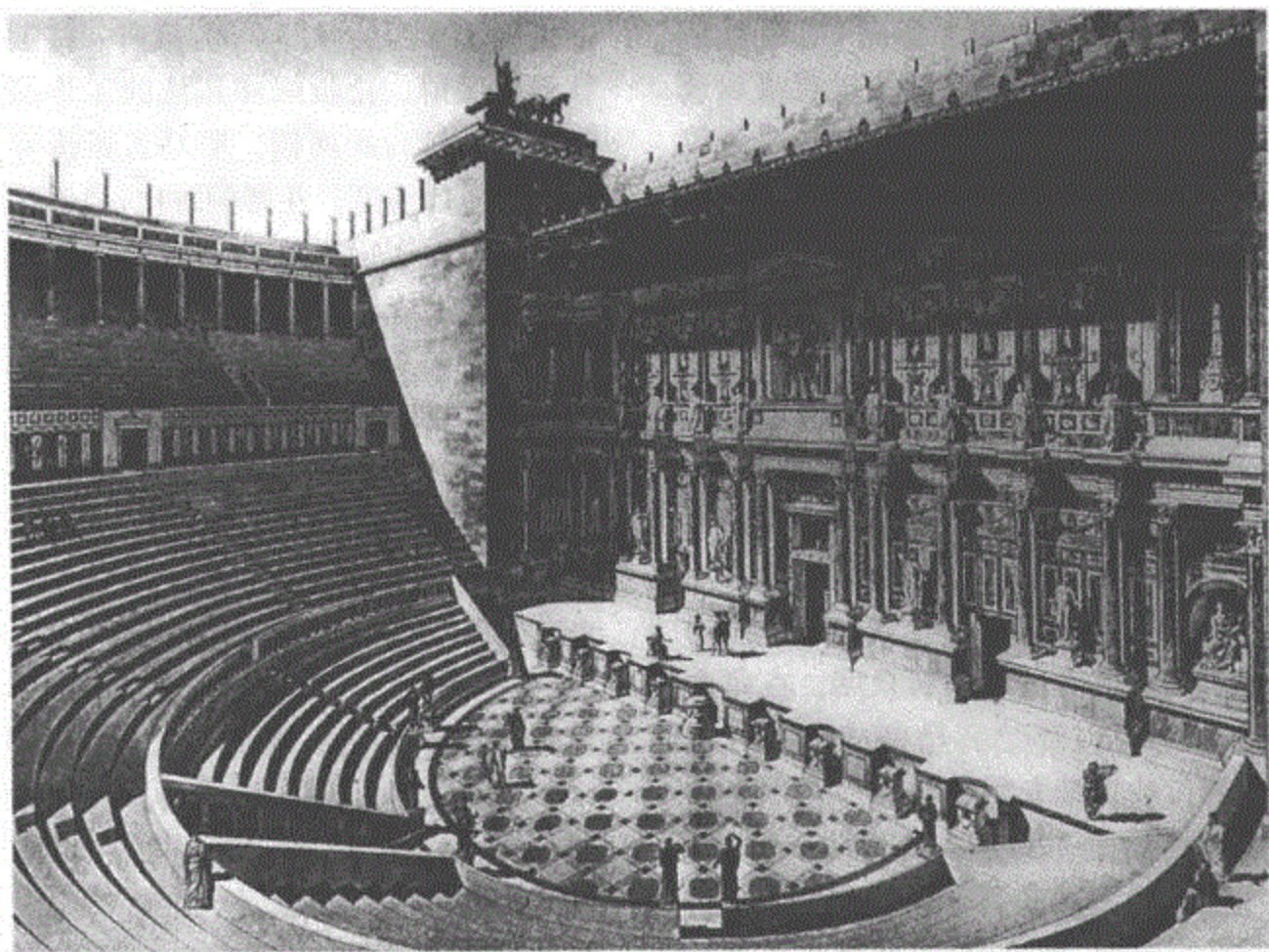


图 3.19 奥斯提亚的罗马剧场复原图,建于前 30 年至前 12 年间,公元 200 年重建模型。选自戴斯蒲伊《古代建筑遗址》,第 2 卷(巴黎,1902)。

音乐厅(Odea),其中大部分也是罗马式;16座希腊-罗马式;89座高卢-罗马式。这些永久性剧场遍及欧洲、北非和小亚细亚。

舞台布景

罗马剧场最基本的舞台背景就是舞台后墙(*scaenae frons*)。在喜剧中,这个舞台背景墙总是被当作舞台所代表的一系列房间开向城市街道的大门;在悲剧中,这个舞台背景墙通常代表宫殿或神庙。虽然有些剧本的故事场景在乡村或其他的开放性空间,但也很少有人会根据剧目的不同而改变由长久的观剧经验而形成的假定印象。正如《孪生兄弟》一剧的开场词所说:“这是埃皮丹努斯城,不过当然是指上演本剧的时候。当上演别的剧本的时候,它也将随着变成别的城市。”观众也许主要根据剧作家编的台词来判定故事的发生地点。理查德·比彻姆认为,庞贝以及别处几幅现存的壁画描绘的是临时性剧场的舞台景象,每一幅都可以从外表上辨认出来。

尽管如此,有关舞台布景还是存在一系列问题。一个问题是关于普劳图斯和泰伦斯的剧作中所要求的三维细节的数量和类型,这两位剧作家的作品将现存最古老的剧场的年代往前推了一百年。在他们的戏剧中,许多场景都包含有“听墙根儿”的细节或一个角色发现另一个角色也同时在场而导致密事泄露的细节。一部分历史学家认为,三维结构务必要要求舞台上的布景显得可信,而另外的历史学家则认为,罗马的舞台成规允许角色相互打照面,而不必拘泥于剧本所规定的情境。不管怎样,在普劳图斯和泰伦斯时代,舞台

成规的力量要高于对逼真性的要求。

人们认为,舞台背景墙上的门在发挥布景的作用方面也显得很重要,因为在喜剧中,每扇门都可以代表不同的房间,所以随着角色的改换,房间也在变换。在悲剧中,后墙上所有的门都可能只是同一个建筑物的出入口;有的古代评论家认为,中间的门归主角出入,旁边的门归配角使用。如果真的如此,那么舞台就必须高度程式化。开向侧翼的门或许还有别的程式化用途,因为许多古代作家称,其中一扇表示通向广场和城市,另一扇通向港口或乡村。

大多数情况下,三棱柱式布景似乎是区别地点的主要手段。维特鲁威在大约公元前15年写道:“舞台自身就具有下列组合方案:中间有一对门,装饰得就像皇宫的大门一样。左右两侧通行客房的门。再往边上上去是装饰性空间——希腊人称之为 *periaktoi*,因为在这里有几个三棱柱式机械装置,可以旋转,每个柱子都有三个绘饰过的面。”在谈到三棱柱上所画的内容时,维特鲁威说:“有三种画面,一种是悲剧画面,第二种是喜剧画面,第三种是羊人剧画面。它们的装饰都各不相同,其组合方案也各有区别。悲剧画面绘有圆柱、三角墙、雕像以及其他适合于君王的东西;喜剧画面描绘的是私人居所,有阳台和代表好几排窗户的图案,是依照普通的民居绘制的;羊人剧的布景绘有树木、山洞、高山和其他代表野地风光的景物。”这段话究竟说明什么,引发了无尽的争论。最可信的解释似乎是每种戏剧类型的装饰都是程式化的,它画在三棱柱上,而三棱柱又摆在靠近舞台两侧的地方。无论是何种情况,三棱柱都不可能大面积地遮挡住舞台后墙,舞台

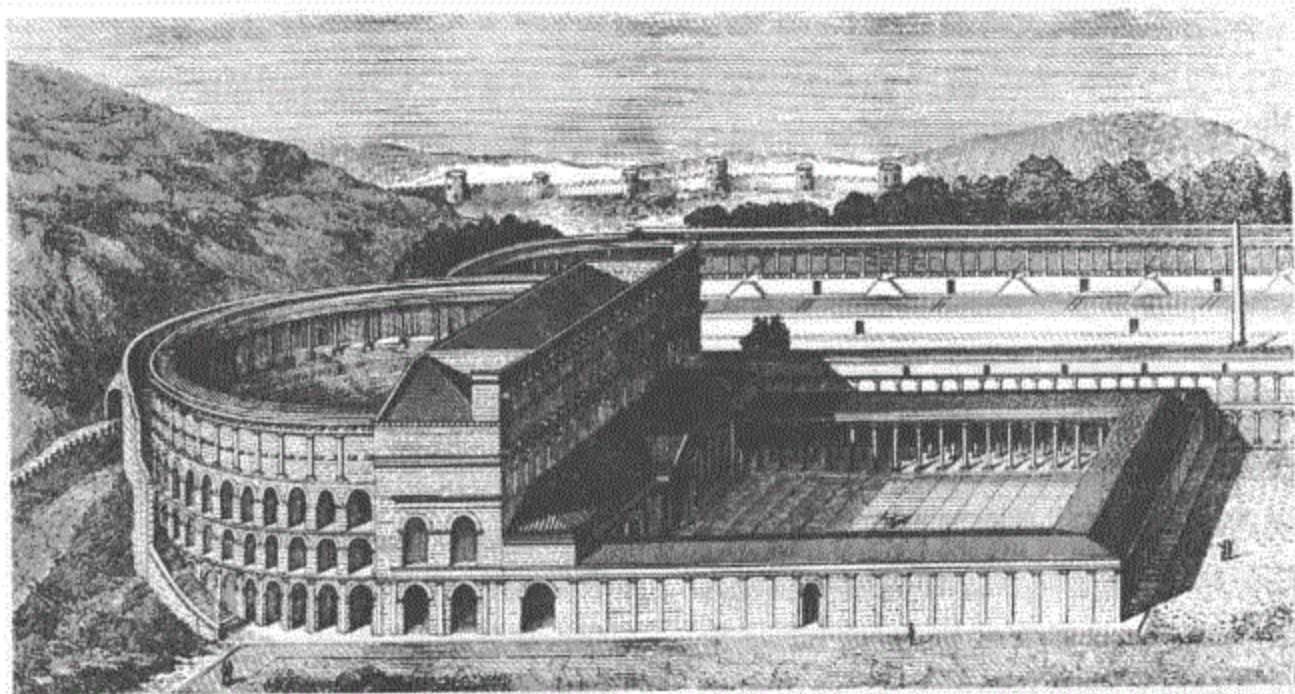


图 3.20 奥朗日的剧场(左前方)。注意与舞台建筑紧连在一起的装饰精美的前院。还请注意剧场系顺山坡而建,并利用山势修建了一些出入口。剧场之外是斗兽场。选自卡里斯蒂《奥朗日的古代文物》(1856)。波士顿公共图书馆提供。

后墙的大部分应该是看得见的。另有罗马评论家认为,布景是可以移动的,也就是说可以用移动画板的方式来表示地点的变更。但是不清楚这些画板的数量是多少,也不清楚它们的面积是多大。

关于舞台背景的讨论大多数都集中在正规戏剧对布景的要求上,但永久性剧场是在次要的戏剧形式占据主导地位之后才出现的,所以其中一部分相当强调视觉效果。但是,我们对这些次要的戏剧类型的舞台布景还是所知甚少。也许从两类帷幕——即前幕布(*auleum*)和后幕布(*si parium*)——的使用方法中可以得到某些暗示。前幕布的使用可以追溯到公元前133年,而在前56年则肯定已经在使用了。起初,它是用一系列缩叠进杆落入位于舞台前部的一个狭缝中;将缩叠杆向上展开,就可以把它全部撑开,升到天幕,用相反的动作就可以让它缩回狭缝。公元二世纪以后,幕布是悬空

的,用绳索将它升起。前幕布对于场景非常重要,有了它,就可以将一个场面骤然展现出来,也可以让一个生动的场景快速隐藏,给人以惊奇感。在采用幕布以前,每个角色的上下场都在众目睽睽之下进行,而在采用幕布之后,导演们似乎特别强调它所能带来的惊奇效果。

后幕布可能是由拟剧带到剧场里来的。最初是一块小幕布,可能挂在即兴表演的舞台背后,既可以充当剧情的布景,又可以划分前台表演区和后台工作区。钻过它的狭口,就表示上下场。随着拟剧在剧场中所占的地位日益重要,后幕布也变得越来越大,也就经常挂在与舞台后墙相对的位置上,作为布景。有的学者认为,后幕布有时也可用来遮盖画板布景到舞台后墙布景或竖立在门道后的布景的转换。当然,也有可能就是为了把观众的注意力集中到表演上,免得因为舞台过大,分散观众的注意力,而忽略了表演。总之,在日

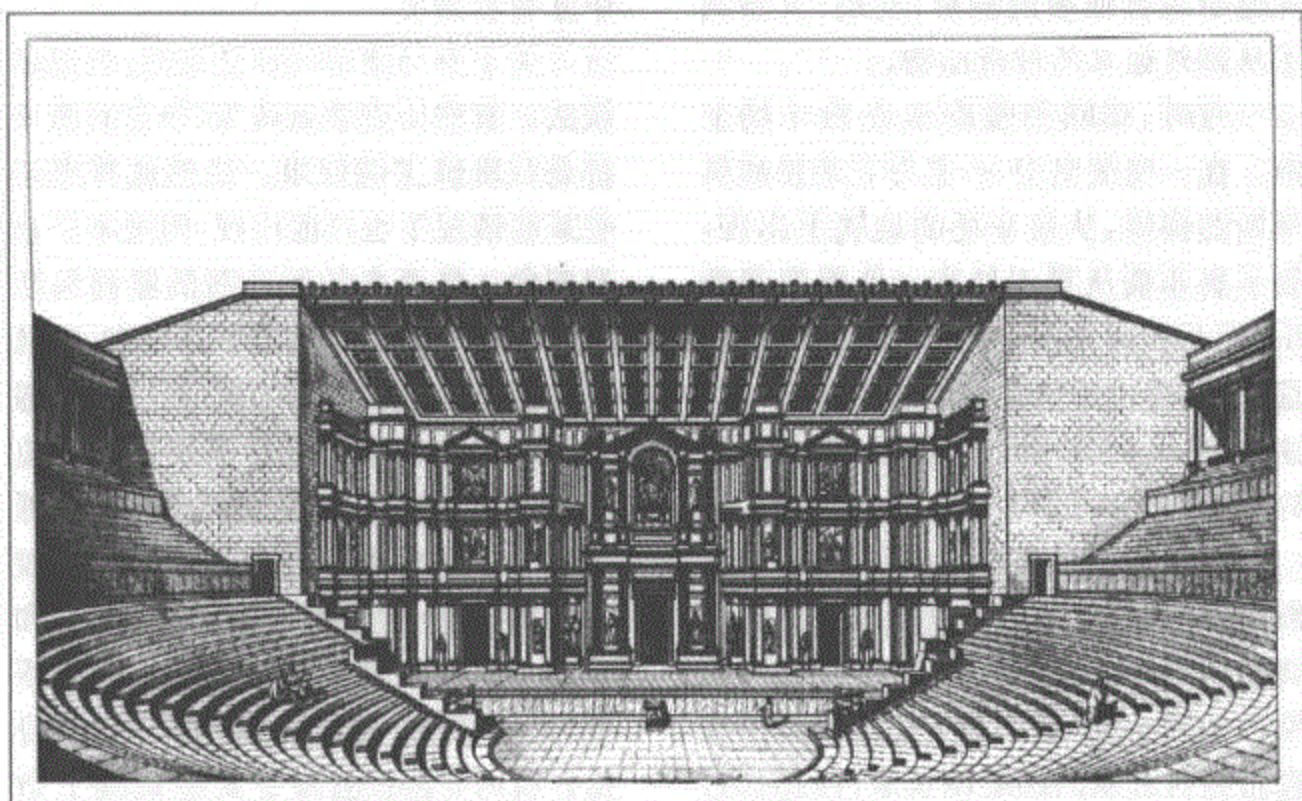


图 3.21 奥朗日的剧场的前舞台和内景；这是根据想象中原来的景象复制的。选自卡里斯蒂《奥朗日的古代文物》(1856)。波士顿公共图书馆提供。

趋复杂的幕布和日趋精致的永久性后墙之间，既存在着同一性，又存在着矛盾。

舞蹈、战斗和队列行进表演中大量龙套演员的使用增加了丰富的视觉效果。这种追求大场面效果的倾向产生于公元前一世纪，因为西塞罗说，前 52 年在庞贝剧场举行的供奉典礼上，某一出戏中有 600 头骡子通过舞台，另一出戏中有 3000 人表演滚木球。这类片面追求宏大场面的倾向在帝国时代有增无减，以至于把壮观的场面和视觉冲击当作了戏剧的主要目的。

工程师亚历山大的西伦（或希罗，生卒年不详，一般认为生卒年为约前 10—公元 70）在《自动机》一书中叙述了他那个时代剧场的特效的复杂程度，除了别的发明外，他专门提到了“自动剧场”。这是个小车，可以滚出来直达歌队表演区的中央，打开，现出剧本中

的六个生动场景，然后再收拢回去，其间不需任何人工操作。这个由罗马人制造的机械化的场景奇观必然要配合相应的表演场面，但是他们所采用的这种复杂的舞台机械在古代文献中却鲜有提及。罗马人为圆形竞技场发明了他们最壮观的舞台机械——尤其是在一世纪的圆形剧场（Colosseum）——将野兽从地底下的空间运送到表演场地。大约在公元 100 年左右，还设置了一个管理部门（*summum choregium*），专司演出中的奇观场面；罗马斗兽场附近也盖起了专门的建筑，存放布景景片和道具，遇有需要，就可以运到斗兽场离地面舞台约二十一英尺深的地下室，或运送到别的正在举行娱乐活动的场所。马提雅尔（约公元 40—102）谈到过罗马斗兽场的机关布景，包括“可以推动的峭壁和令人不可思议的移动的树木。”在别的一处地方，地面重复开合，

先是出现有喷泉的树林,立刻,又挤满了从国外运来的神奇动物。

有时,戏剧和哑剧也在角斗场上演。在一次演出中,一名罪犯装扮成奥菲斯的样子,从角斗场的地底下出现,表示奥菲斯从冥王处来。他弹奏着音乐,顽石和树木都向他点头,仿佛在欢迎他,猛兽也蹲伏在他的脚下;然后,在这次演出的末尾,他被恶熊扯成了碎片。

在帝国的东部疆域,景象则不似这般血腥,其重点是皮洛士舞蹈或类似于舞蹈的表演。公元二世纪人阿普列尤斯在他的小说《变形记》中描写了一次在希腊科林斯的圆形剧场举行的演出。布景看上去是三维的,并能实际使用,它代表着一座山,山上有灌木、丛林、清涧、牧人和山羊。这场演出讲的是特洛伊王子帕里斯的故事,表现的是他正在山中评点天后赫拉、智慧女神雅典娜和爱神阿芙罗狄忒的美貌。小说中提到了能让人和物体飞起来的装置,但没有提及这个装置位于何处以及如何运作。

虽然以上所述仅限于圆形剧场,但也足以证明,罗马工匠所制作的布景装置的复杂程度已与现代之前所有剧场中的最复杂的布景装置完全相同了。

演员与表演

罗马对演员的称谓是 *histriones*,有时也用 *cantores*(朗诵者)一词。起初,正规戏剧的演员和拟剧演员(被称作 *mimus* 或 *saltator*)之间的区分很明确,后者被认为身份较低贱。但在罗马后期,开始用 *histriones* 来指称所有的演员。大多数演员都是男性,只有拟剧

中才有女演员。

关于罗马演员的社会地位,有很多说法。有些历史学家认为,所有的演员都是戏班班主的奴隶。虽然这种现象在某些情况下也可能出现,但绝不是普遍现象。最著名的罗马演员罗西乌斯(前131—前63)就肯定不是奴隶,而且后来还上升到了贵族的地位。同样,与之同时代的希腊历史学家伊索普斯也是贵族派(*Optimates*)的成员;这个派系对于公众事务具有相当大的行使权力,因为这个派系拥有财富、影响力和才能。而拟剧演员总是被认为是卑下者,其中相当一部分人当然是奴隶身份。有时,皇帝也命令某些贵族上台充当演员,作为一种惩罚和贬斥的手段。总之,情况似乎是,虽然演员之间的社会地位相差悬殊,但其中的大部分人在社会评价中还是处于较为低下的等级。



图3.22 两个罗马喜剧演员。公元前三世纪的一个箱子、或是罗马附近的普列奈斯特发现的箱子盖上的青铜人像雕塑。不列颠博物馆提供。

关于公元前 240 年以前的罗马专业演员的情况,我们所知甚少。在前 240 年这一年,李维乌斯·安德罗尼库斯将喜剧和悲剧带入罗马,他是一个自编自演的演员;但是后继的剧作家却很少效仿他,都将演出事务全盘交给专业的管理人员。所以,在罗马就很难发现早期希腊那种编剧与演出之间的密切关系。至少有一部分罗马演员属于全疆域内的行会组织成员,特别是当节庆的数量在帝国的各个城市节节上升的时候。但表演的安排究竟是如何进行的,我们并不清楚。

虽然罗马舞台对使用演员的数量没有限制,但大多数戏剧都是由拥有五六名演员的剧团演出的,如果演员数量翻倍,那有时就会用到龙套演员。但剧团的规模也可能比这大得多,因为关于

共和时代剧团规模的资料没有保存下来。在公元前一世纪,当正规的戏剧衰落时,戏剧的重点就已转到了“明星”演员的身上。许多明星演员都积攒了不少的财富,而在帝国时代,他们的追慕者与现代电影明星的追星族也并无两样。在罗马后期,许多最受欢迎的演员都是表演走钢丝和空中飞人的杂技演员、变戏法的人、表演吞剑、吞火等魔术的人以及舞蹈演员。

表演风格则根据戏剧形式的不同而各异。喜剧和悲剧的演员均为男性,他们头戴面具,所扮演的角色数量约为希腊演员的两倍。悲剧中的台词似乎速度很慢,很庄严、激辩;喜剧台词则是对话式。大多数角色都要求精通演说、歌唱和舞蹈。从当时作家的著述中也可以看出来,富于表情的哑剧身段(或者大量依赖固定的姿势和动作)是各种表演中最显著的成分。悲剧中的动作似乎很慢,很庄重,喜剧的动作则很轻快,因为其中的跑步、战斗、滑稽的马戏等表演很多。剧场里的观众有时能达到 17000 人,所以演员的动作和姿势必须是夸张的、放大的。但也并不是很夸张,因为罗马的演讲术教师建议演员用适当方式采用公众演讲的风格就行了。要选取人们典型的动作、姿势和语调中的精华部分,然后加以放大,将其程式化,再应用到舞台上。大部分演员只专精于一种戏剧类型,只有安德罗尼库斯和罗斯西乌斯与众不同,他们既能演喜剧又能演悲剧。

拟剧表演通常不戴面具,所以面部表情就相当重要。在拟剧的大部分历史中,它的演出形式也在不断改进,所以要求演员必须有设计新的对白、动作和姿势的才能。拟剧演员的标准似乎



图 3.23 表演哑剧的女演员。她双手和左脚上均带有响板,帽子、裙子和脚踝上挂有碰铃。公元二世纪后期的青铜雕塑。普林斯顿大学艺术博物馆提供。

必须符合两方面的要求,必须兼有优美的体态和喜剧性的丑陋相貌,因为最典型的拟剧情节都是围绕着性欲挑逗和奇形怪状的人物展开的。公元前二世纪,拟剧表演团体可能规模很小,至多不过三四个演员;但到帝国时代,演员的数量增加到了六个,当然其中的不少人都是杂技演员或表演其他各种娱乐节目的人。在公元前一世纪,罗马开办了一所培养拟剧演员的学校。

哑剧注重的是独角戏演员,他们以相貌英俊和动作敏捷而著称。这些演员完全依靠动作和体态来表现人物性格和一系列情境。当悲剧表演变得日益夸张时,许多哑剧演员以精妙而复杂的性格刻画著称一时。

除了公开表演外,后期罗马还出现了相当大数量的私人剧团。这些可能是由皇室和贵族所蓄养的奴隶组成的戏班,他们的任务主要是为主人及其朋党提供娱乐和消遣。

面具与服装

面具显然自罗马戏剧之始就在使用。所有对罗马产生过影响的外来文化——伊特鲁里亚、希腊、南部意大利——在它们的娱乐活动中都使用面具,所以罗马似乎不可能拒绝接受他们借鉴来的戏剧形式——希腊喜剧与悲剧、阿特拉闹剧、伊特鲁里亚舞蹈——中既有的成规。面具的使用也使戏剧角色的成倍增加变得更加容易,并且简化了选派角色时对长相一致的要求,如普劳图斯的喜剧《孪生兄弟》和《安菲特律昂》中就有这类问题。

面具由亚麻布制成,连同沾上的假发一道,构成了一个完整的头套。通常

认为,罗马人在喜剧和悲剧中所使用的面具与希腊化戏剧中的相同。哑剧面具的嘴是闭着的,按照卢奇安(公元二世纪)的说法,比起甚为夸张的悲剧面具来,哑剧面具要自然得多。昆体良在公元一世纪写的文章中提到,有一种面具,一面为喜庆的表情,另一面为严肃的表情。这显然是说存在着一种无须更换面具就可以变换情绪的手法。拟剧演员通常不戴面具,而且,当拟剧在帝国时代日益普及时,戏剧中面具的使用已经越来越少。



图 3.24 泰伦斯的喜剧《安德罗斯女子》中使用的面具。公元九世纪的作品。原件现存梵蒂冈。梵蒂冈图书馆提供。

服装则根据戏剧类型的不同而变化。基于希腊日常生活的披衫剧所依照的是希腊新喜剧的服装成规,所以它必须与日常的雅典服装相符。同样的原则也许还适用于以罗马生活为题材的长袍剧中的服装,因为只需将罗马服装取代希腊服装即可。在这种情况下,罗马的短袖束腰外衣就是普通的服装了;在这种外衣之上,还可以加上斗篷或罗马市民常穿的托加袍。

悲剧服装也是沿袭希腊的做法。希腊题材的悲剧也须遵循的是希腊化戏剧的成规,但有学者认为,正是由于罗马的影响才使得晚期希腊的服装出现了极端风格化的倾向。姑且不论是谁影响谁,希腊悲剧和罗马悲剧中的戏装是相同的这一点似乎是可以肯定的。对罗马题材的悲剧而言,服装所遵从的可能是希腊题材的悲剧的成规,但罗马服装还是基础。有着紫红色镶边的托加袍占据主要地位,因为罗马题材悲剧的名称就是从它而来。

人们通常还认为,阿特拉闹剧中的四个木头人角色都有各自的标准面具和服装,而且这种标准从一出戏到另一出戏从未改动过。因为其他大部分

角色均为乡下人,他们的服装可能是把乡村装束稍加夸张。已知的阿特拉闹剧的标题上都提到了医生、乐师、画师、算命先生、渔夫等,这些人的身份可能都是从装束上加以确认的。

哑剧扮演者身穿长袖束腰外衣,披斗篷,这样可以使他动作自如。作为悲剧的一种变形,哑剧可能也采用一小部分悲剧服装加以夸张。关于喜剧性哑剧的服装,我们毫无所知。流行的说法是短衣打扮。

拟剧演员以长达膝盖的短袖束腰外衣为基本装束,他们区别于别的剧中的地方是头巾,这是他们化装的主要手段。有些拟剧角色——可能是傻子之类——身穿打补丁的外套,剃光头。另有一些时髦的或矫揉造作的男人或女人,就像现在的电影明星一样,穿的是豪华的流行服装。

音乐

罗马人虽然并不太看重音乐,但也许是受伊特鲁里亚人的影响,罗马戏剧中使用的音乐还是比希腊戏剧多。普劳图斯剧作中多达三分之二的篇幅有音乐伴奏,而其他剧作家的作品中,音乐所占的比例也只是略微低一些而已。

和希腊音乐一样,我们对罗马音乐的调式也所知甚少。戏剧中的伴奏音乐似乎都是由各个剧团的笛师自己编创,但他可能只是吹一些配合情节的情景音乐。前一世纪的一处资料认为,伴奏音乐的程式化程度相当高,观众只要一听音乐,就知道上场的是哪一类角色。这样看来,它很可能类似于我们电影中那种老套的配乐。但音乐家是被看重的,这从他们的名字紧随在主要演员之后就可以看出来。



图 3.25 悲剧演员的象牙雕刻,约公元二世纪。注意面具已扭曲变形,高耸的头饰、厚底靴。有些学者认为它表现的是希腊化时期的希腊演员,但它看上去更像是罗马演员。选自鲍迈斯特《古典时代的文物》(慕尼黑,1889)。



图 3.26 庞贝的一座庄园里的马赛克作品所表现的音樂家。有些学者解释说,这是希腊新喜剧中的合唱插曲,但它看上去更像是另一种类型的娱乐。音乐家表演的是双竖笛和打击乐器。选自费希特《古代剧场建筑史》(1917)。

戏剧音乐是由双管“笛”吹奏的,每根管长约 20 英寸,它绑在笛师的头上,以便笛师腾出手来按音孔。在整个演出过程中,双管笛的演奏者都在台上,他大概得先围绕着主要角色转,然后再围着另一个角色转。

哑剧的音乐成分比正式戏剧的音乐成分要精致得多,因为它要求有一个由双管笛、风笛、钹和其他打击乐组成的乐队伴奏。而在后期罗马时代,当表演变得更加壮观和华丽的时候,哑剧音乐的规模似乎也扩大了。

其他娱乐

戏剧与若干其他样式的各类娱乐之间也存在着竞争。在这些娱乐中,又以伊特鲁里亚出生的国王老塔昆(前 616 - 578)所引进的战车比赛最为古老而受欢迎。战车比赛无论在共和时代还是帝国时代都属于几个宗教节庆的活动项目;而当帝国时代的四个主要派系及其支持者之间展开恶性竞争时,战车比赛的普及范围达到了极点。罗马

的这一娱乐项目至少持续到公元 549 年。圆形竞技场就是为战车比赛而建的,但其他一些娱乐项目也可以在圆形竞技场举行,如赛马(有时也包含有带恶作剧的骑术比赛)、对骑兵战斗的搞笑式模仿表演、赤足赛跑、杂技、狩猎表演、摔跤、野兽和驯兽表演、斗兽表演等等。

角斗士比赛属于另一种类型的大众娱乐。这种形式在公元前 264 年进入罗马,起初只出现在私人的葬礼上,公元前 105 年之后成为官方举行的正式节庆的比赛内容,但直至公元一世纪才成为一种固定的项目;这时,角斗士比赛已经普及到整个帝国。角斗士的数量也一直在上升。据说在公元 109 年的一次欢庆胜利的典礼上,竟出现了 5000 对角斗士。圆形剧场的建造主要是为角斗士比赛提供场地,第一座圆形剧场是公元前 75 年在庞贝城出现的,随后这种建筑就遍布全国。随着时间的推移,角斗术也越来越精致;角斗士常常伴随着烘托气氛的音乐和声效出场,有时甚至身着全套行头,舞台上还有布景。角斗士均由专门学校培养,其身份大多是奴隶。和拟剧一样,角斗士



图 3.27 这块赤陶土饰板表现的是罗马竞技场内驾马车的人即将跑到赛道终点。不列颠博物馆提供。

比赛也得时时求新,所以就出现了来自远方的不列颠俘虏和非洲及亚洲俘虏对决的场面。各种类型的武器和作战技术也派上了用场。甚至有迹象显示,还出现过女性角斗士,虽然她们出现的场合很少。罗马人似乎能从这种斗剑游戏中感到特别的乐趣,尤其是当角斗的双方有战俘出现时,就会战至一人死去。当然这种现象并不像想象的那样常见,因为训练有素的角斗士是相当昂贵的,而投资比赛的人还必须为被杀死者支付额外的资金。而一个角斗士在多年的表演生涯中如果攒到了足够的钱,也可以为自己赎身,不一定要直到战死为止。

斗兽(venationes)与角斗士比赛有着密切的关系,它的场地也是在圆形剧场。公元前186年在圆形竞技场出现的野兽似乎只是供表演用的,后来不久才让它们之间互相角斗或与人角斗。到公元一世纪中叶,斗兽已经相当复杂了;而到公元80年,罗马斗兽场(Colosseum)建成开放后,这种娱乐已经相当普及。在为庆祝斗兽场落成而举行的长达一百天的表演中,共有9000头动物被杀。许多出现在斗兽场上的动物原本是当作表演动物来训练的,并不是斗兽。但大部分动物的用途只有两种:一种是作为狩猎表演中的猎物,手持武器的演员可以在斗兽场上追杀这些动物;一种是作为捕食人类的动物,也就是可以在斗兽场上把人作为追逐对象。和帝国时代的其他娱乐活动一样,求新的欲望促使人们从世界各地引进动物;此外,斗兽场里还经常移入树木、垒起小丘或搭建其他景观,以使周围环境与所追逐的对象相符合。后期罗马人往往以嗜血、残忍而著称;给

他们带来这种名声的,正是角斗士比赛和斗兽表演而非其他的娱乐形式。

在一切娱乐中,最壮观的也许莫过于海战表演(*naumachiae*)了。第一次这样的表演是在公元前46年进行的,裘力斯·恺撒为这次表演专门挖掘了一个人工湖;它所表现的战斗场面总共动用了2000艘船只和6000名水手。后来,上演海战的这些圆形剧场就在这类的娱乐活动中被水淹没了。毫无疑问,最奢侈的一次海战表演是公元52年为庆祝一个水利工程项目的完工在罗马东边的福西纳湖举行的那次,它动用了一万九千人投入战斗,很多人在表演中身亡。

有时,在剧场里也会出现对这类娱乐形式的拙劣模仿。人们把圆形表演场地灌满水,作为缩微的海战战场或水上舞蹈的场地;偶尔也在圆形表演场地或舞台上表演角斗士比赛,但要容下角斗场规模的表演,对大多数城市的剧场而言还是难以承受的。与此同时,戏剧演出似乎也逐渐挪到了圆形剧场,那里的供舞台布景和演员使用的升降机由此得到了高度的发展。不仅如此,角斗士比赛和斗兽表演偶尔也被注入新奇的内容——在演出结束时,演出班底全部上台,就像现在的芭蕾舞演出一样;舞台效果也十分讲究。

这里所描述的大多数娱乐虽然从技术层面上看不属于戏剧,但在研究罗马戏剧时却无法忽视。这些表演通常与戏剧一道出现在各种节庆上,戏剧演员也必须与之展开竞争。所以经常有人说,为了在这种场合下吸引观众的注意力,帝国时代的戏剧食粮在总体上是显得粗糙的。如果说在这种竞赛中,戏剧也取得了部分成功的话,那只不过体

现在下列事实中：直至公元四世纪中叶，戏剧演出的时间仍长达一百天，而其他娱乐的时间却只有七十五天（当然

我们还应该记住，罗马的全部剧场所吸引的观众都抵不上圆形竞技场一处容纳得多）。

60

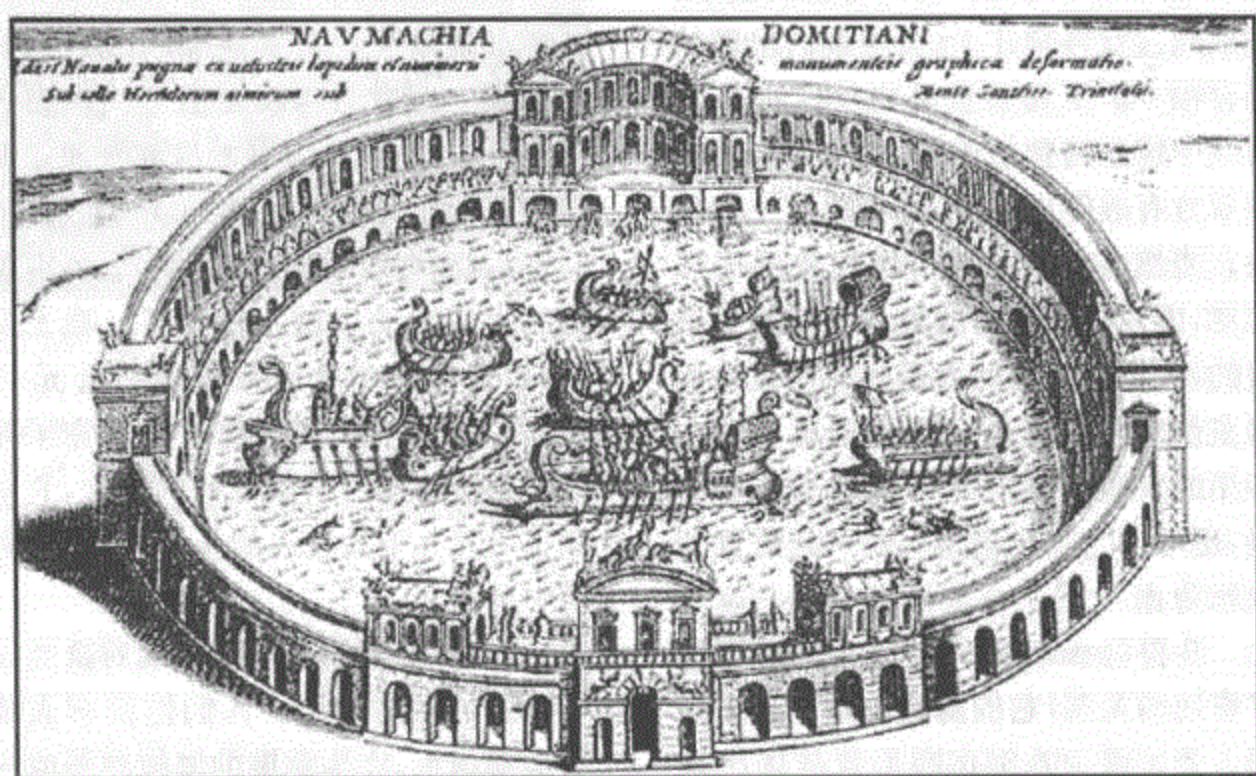


图 3.28 这是文艺复兴时代根据想象复原的多米提安统治时代的海战表演图。选自劳曼《剧场机械》（巴黎，1897）。

其他娱乐场所的结构

除了剧场之外，罗马和其他地方还为各种类型的娱乐形式修建了专门的场地。为战车比赛而建的圆形竞技场就是这类场地中修建最早且规模最大者。该场地最初建于公元前 600 年左右，最大面积为 2000 英尺长，650 英尺宽。在帝国时代开始时，它的露天看台的座位约可容纳 60000 人，其后又有扩建。它最主要的特征是，跑道可同时容纳十二驾战车并驾齐驱进行比赛。虽然是为战车比赛而设计，但它也可以作为其他竞赛项目如赛马、狩猎、摔跤、斗兽等等的比赛场地。最迟到公元 309 年，又有三个较小规模的竞技场在罗马出现。

另一种主要的结构形式是圆形剧场，它主要是为角斗比赛和斗兽而提供的场地，但海战表演偶尔也在这里举行。罗马的第一个圆形剧场建造于公元前 46 年，但它及随后的两个圆形剧场都属于临时性建筑。在公元 80 年，弗拉维安圆形剧场（现称罗马斗兽场）竣工。它起初是三层，公元三世纪又增加到四层。它最后的规模是 157 英尺高，620 英尺长，513 英尺宽，可容纳的观众人数为 50,000 人。其角斗场的面积为 287×180 英尺。角斗场的底层空间派有特殊用场：它安放了一个升降机，通过一个延伸的机关门系统，可以将布景片、野生动物和角斗士送到地面的角斗场上。

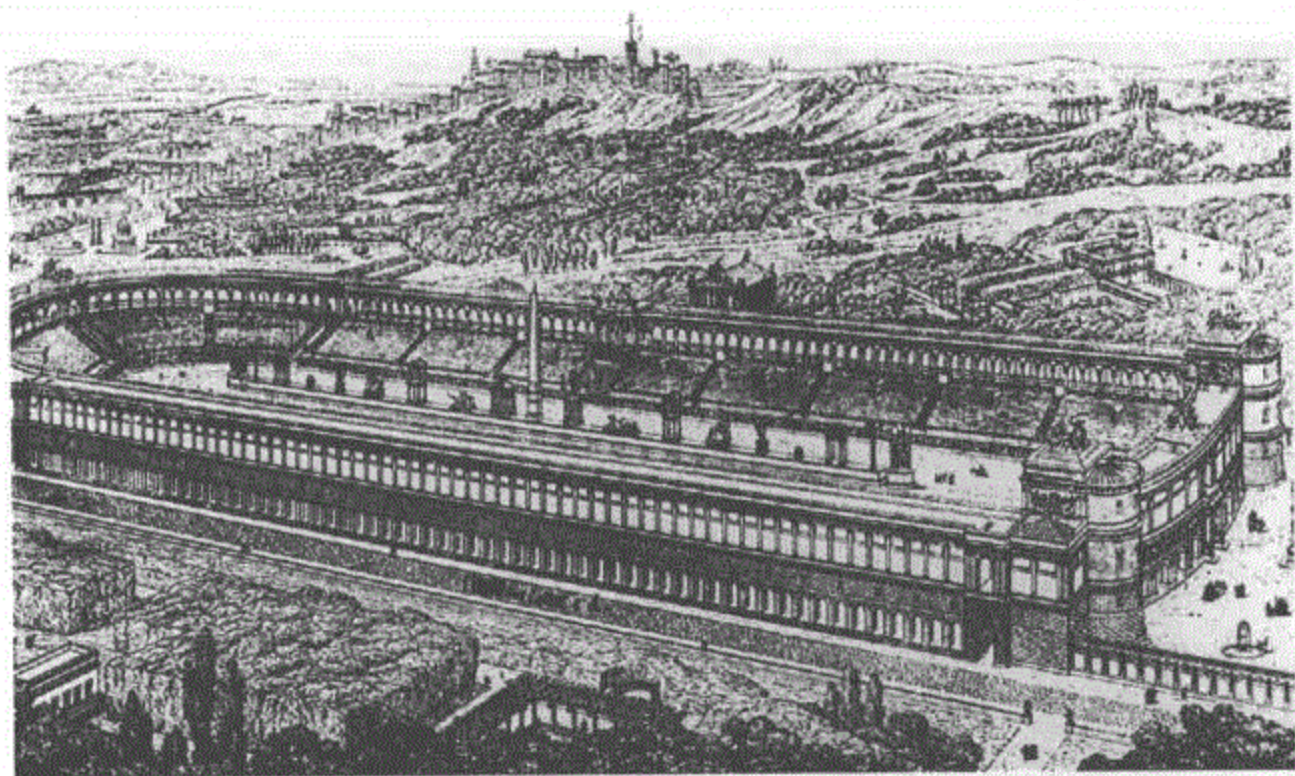


图 3.29 卡里古拉和尼禄的罗马圆形剧场复原图。该剧场建于公元一世纪。选自杜尔姆《建筑手册》(1905)。

西罗马帝国戏剧的衰落

就戏剧演出、剧场以及豪华富丽的夸饰的数量而言,罗马戏剧在公元四世纪达到了顶点。虽然在随后的两百年中戏剧依然是得到公众支持的机构,但它已经遇到了许多困难,并且最终被这些困难所摧毁。

一个对立面的源头是基督教的兴起。这种新的宗教起初势力很弱小,而当它引起人们的注意时,便遇到了来自政治和宗教两股势力的反对。基督徒们拒绝将对国家的忠诚置于宗教教义的规定之上,尽管罗马的传统是敬畏一切神而不冒犯它们,但基督徒却坚持认为其他的神都是假的。尤其是他们拒绝将皇帝当作神来供奉。罗马方面则愿意将犹太基督教的神加入他们的神谱,但不愿意因此而排斥其他的神。基督教的难驾驭性最终促使罗马皇帝决定对这个新起的宗教进行镇压,因为它在国内已经成为一股颠覆势力。

尽管受到迫害,但基督教的势力还是在逐步强大。君士坦丁皇帝(324—337 在位)313 年首次钦定基督教合法,到了 393 年,狄奥多西一世又规定除基督教之外的一切宗教职业均属非法。所以到了大约公元 400 年之后,数量上显得过多的戏剧被削减,国家的节庆也不再祭祀异教神;但即使那时,罗马公众仍认为戏剧类娱乐是他们的一项基本权利,所以要尽力维持它延续下去。角斗士比赛虽在 404 年被取消,但是斗兽表演却一直延续到 523 年。

戏剧之所以成为基督教狂热攻击的目标,其原因有三:第一,它是与异教神的节庆联系在一起的;第二,拟剧的放荡不羁触犯了教会领袖们制定的律条;第三,拟剧经常取笑基督教的教俗如洗礼、圣餐(面包和红酒)等。所以,教会与戏剧的决裂就不可避免了。北非神学家德尔图良(150—220)在他的



图 3.30 建于庞贝的已知最古老的罗马圆形剧场。湿壁画表现的是公元 59 年本地人和努塞里亚游客之间的一场骚乱，骚乱中有大约八十名观众被杀。注意穿过建筑物顶部的拱棚。那不勒斯，国家考古博物馆。

《论戏剧》(*De Spectaculis*)中对戏剧进行了谴责，说基督徒在接受洗礼时就已经发誓要弃绝戏剧。从大约 300 年开始，教会会议就企图劝阻教徒勿再观看戏剧性表演。398 年，迦太基议会颁布禁令，如果有基督教徒在圣日不去教堂而去剧场，将被开除教籍。演员也被禁止参与教堂的圣礼，除非他们宣誓放弃自己的职业，这项禁令在许多地方一直实行到十八世纪。

然而教会的反对似乎并没有对罗马戏剧产生决定性影响。基督教或许

还无法成功地禁止戏剧演出。而另外两个因素发挥了作用：内部因素是罗马皇帝的腐朽，外部因素是野蛮部落的压力。效忠国家的思想曾经是罗马共和国的精神力量，但在公元二世纪以后，随着军阀和政客掌握了全部的国家机器，公民已经无权介入国家事务，这种观念便逐渐淡化。此外，军队和官僚机构所招募的人员越来越多地来自边远省份，他们对首都这座城市显得漠不关心。为了简化广阔疆域的管理程序，285 年，戴克里先皇帝将帝国划分为



图 3.31 分为东西两部分的罗马帝国。

285 年，帝国首次被戴克里先分为东西两部。

307 年，在君士坦丁统治下帝国重新统一。

331 年，首都迁往君士坦丁堡。

395 年，数次统一的努力均告失败，东西分裂永久化。

两个部分。330 年，君士坦丁皇帝一度将帝国统一，但把整个帝国的首都迁到了他在博斯普鲁斯海峡建立的城市君士坦丁堡（现在的伊斯坦布尔）。

62 君士坦丁堡不久即成为权力的中心，而较为贫弱、较不稳定的西罗马帝国则在 395 年将首都从罗马迁到了米兰，后又于 402 年迁址拉文纳。至此，帝国的两半几乎已完全独立，只在六世纪中叶在查士丁尼一世统治下有过短暂的统一。

西罗马帝国的内部积弱使它难以抵挡野蛮部族的入侵，到 410 年，西哥特人占领了罗马城。当 476 年罗马光复时，最后一名享有罗马公民权的皇帝

便被废黜了，此后统治罗马的都是外来者。因此，一些历史学家索性就把 476 年作为西罗马帝国终结的标志，虽然它的统治者企图将它延续下去，因为他们对继续统治罗马的兴趣超过了摧毁它的兴趣。不管怎样，罗马帝国还是迅速解体了，到六世纪时，西罗马帝国在形式上的统一也不存在了。

但在五到六世纪，外来统治者和他们的前任们一样，觉得支持戏剧还是得当的，所以在每一次动乱之后，戏剧演出都能得到恢复。狄奥多里克（493—526 年统治意大利的东哥特人）甚至恢复了庞贝剧场。但在六世纪，秩序又崩溃了。罗马有确切记录的最后

一次戏剧演出是在 549 年。此后戏剧或许还坚持存在,但在 568 年伦巴人入侵之后,戏剧似乎就不再存在了。那年以后,得到当局承认和支持的戏剧演出绝对是消亡了。从此,西部疆域的戏剧又回到了九百年前诞生之前那种混沌黑暗的状态中。

东罗马帝国和拜占庭的戏剧

东地中海的希腊化地区长期以来一直是罗马帝国在文化、制造业、贸易诸方面最精致、最发达的地区。罗马在学术、奢侈品和手工艺方面也更多地依赖于东部。学者们在称呼“拜占庭”时,就已经承认罗马帝国的东部是一个特殊的地区。有些人从 395 年罗马帝国永久分裂为东西两部分时就使用这个名称;有的人则倾向于在 476 年西罗马帝国灭亡,也就是谈论罗马帝国不再讲得通,必须有一个新名词时,才使用这个名称。但必须记住,这只是现代人的便宜之计。拜占庭帝国的统治者从来都把自己当作罗马人,把他们的统治当

作是罗马帝国的延续。他们认为西部疆域只是暂时被侵略者或暴徒夺走,时刻不忘要夺回这些领土。在查士丁尼一世统治时期(527—565),也的确有相当多西部行省的领土被夺回,但这并没有持续多长时间。查士丁尼也是最后一个讲拉丁语的皇帝,在他以后,帝国的官方语言又改成了希腊语。拜占庭终究还是成了一个主要是东地中海地区的大国。

从君士坦丁到查士丁尼统治期间,拜占庭帝国转变成了一个基督教国家。在拜占庭,皇帝同时是宗教和世俗的领袖,并被认为是上帝派往人间的统治者。他任命所有的教会官员,并在大量而密集的制定教义的会议中积极发挥作用。教会对国家的这种依附关系(尤其是在拜占庭帝国由女皇统治期间),连同有关罗马主教(教皇)的权威性的争端,便导致了一系列重大的冲突,以至于在 1054 年以后教会永久性地分裂成为两部分:罗马天主教和东正教。后者的范围遍及东欧大部分地区、俄罗斯

63

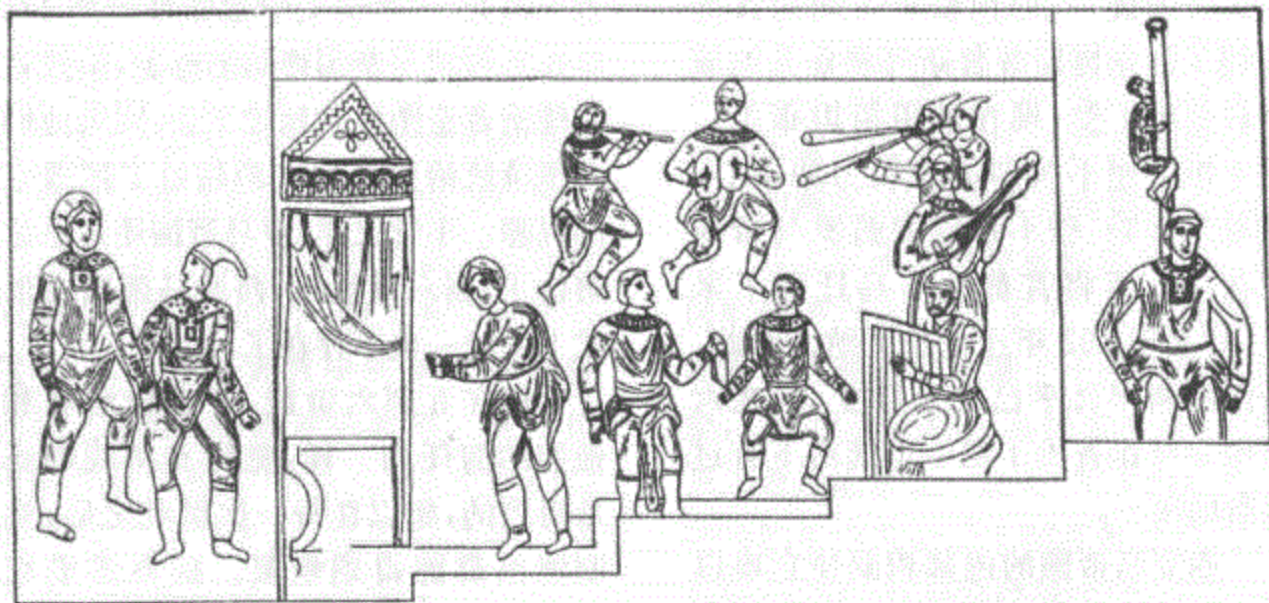


图 3.32 十一世纪东部的拟剧。(乌克兰)基辅索非亚教堂中的湿壁画。重绘和出版于 *Sapeski Emperatorskago Archaeologishago Obshchestva*, n. s. 3(1903)。

和小亚细亚,而前者则包括欧洲的其他地区。从这个分裂开始,东西欧之间在许多问题的看法上的对立和文化上的差异便一直延续到今天。

拜占庭认为是他们阻止了其他势力对基督教世界的蚕食。随着七世纪以后伊斯兰教的兴起和疆域的扩张,拜占庭帝国所面临的威胁也日益加剧。最后,拜占庭呼吁西方基督教国家施以援手或重新占领整个地中海地区。为了对付这种挑战,西方在1096年到1229年发动了六次“十字军”东征。不幸的是,西方人对拜占庭基督徒的尊重不如他们对穆斯林的尊重,所以在1204年他们占领了君士坦丁堡,并且分裂了它的疆土。虽然拜占庭帝国在1261年又重新建立,但它再也没有恢复过去的强盛。1453年,他们败于突厥人。突厥人把君士坦丁堡变成了他们自己的首都,也就是今天的伊斯坦布尔。

拜占庭戏剧

拜占庭只不过是古希腊到罗马和亚历山大大帝的完整历史中的另一个阶段。虽然拜占庭帝国自称属于基督教文明,但它同时也为自己拥有希腊传统而自豪,甚至当它否定那些在拜占庭文化的形成过程中起过作用的异教神和各种神话时,也还是企图保留希腊传统。因此拜占庭就形成了一种多元文化的反常的混合体,尽管基督教已经渗透到宗教生活和世俗生活的各个方面,但拜占庭的公众娱乐还是与后期罗马近似。相反,拜占庭的学者却鄙视世俗的戏剧,而把注意力倾注到希腊古典戏剧上。所以,拜占庭的戏剧就有三个主要特征:流行的、宗教的、学者的。

很难估计拜占庭戏剧的普及程度及其性质,因为现存的证据实在太少,在如何理解这些证据方面,史学家们也一直无法达成一致的意見。尽管如此,我们还是可以判定,戏剧演出贯穿于拜占庭历史的始终。

起初,据说在君士坦丁堡有两种罗马式的戏剧,至少有一种延续到了拜占庭时代。帝国也将大部分东地中海地区划入自己的版图,而这片疆域正是希腊化时代的戏剧和希腊-罗马式戏剧形成的地方。遗憾的是,我们对这些戏剧的去向所知甚少。有一处文献记载,迟至五世纪,米南德的喜剧还在叙利亚的安条克上演。但大多数文献都表明,拜占庭的戏剧构成与后期罗马戏剧类似:拟剧、哑剧、取自悲剧和喜剧的片断表演或折子戏、舞蹈以及各式各样的娱乐。但所提到的表演是在剧场、马戏场还是圆形剧场进行,则并不很清楚。

君士坦丁堡的世俗娱乐的中心是竞技场,它是按照罗马竞技场的样式设计的,主要用于战车赛表演。围绕着赛车表演,出现了两个类似于现代的政党似的派系。这也可以解释为什么竞技场也是公开讨论政治问题的广场,皇帝也经常在此向民众发表演讲和发布诏书。这样,竞技场就成了这座城市民众聚集的主要场所。竞技场向所有男性居民开放,而不问其阶级地位和职业状况。入场须有凭证,但毋需支付任何费用。据估计,竞技场的容纳能力在四万人到八万人。除了战车比赛外,斗兽表演也在此进行;有时政治犯也在此受刑或被处决,他们有时还被迫投入角斗士表演。宗教性质的队列行进——例如棕榈主日等各种节日的活动——也要用到竞技场。戏剧性娱乐活动也可以

加入到各类活动当中去,因为战车比赛的间隙要由拟剧、杂技、舞蹈以及各种混合性的表演来填充。有些节庆活动完全是由集体性的运动项目杂以各种表演构成。

娱乐活动也在竞技场和剧场之外的地方举行。国家庆典期间由皇帝举行的宴会上也有拟剧、杂技和庆祝性的舞蹈表演;各种类型的狂欢是城市节庆的主要内容;而漫游时表演则出现在乡村节庆和葡萄酒酿制完成的时节。来到拜占庭的外国游客经常记录他们在各种节庆上的惊讶和欢悦感受,因为各种娱乐表演的技巧超过了当时西欧知道的所有娱乐。

65 虽然表演的节目或许很丰富,但它们却没有什么好名声。国家禁止演员享有多种公民权,教会人士经常诋毁他们。在692年,特如兰教会会议下令,企图禁止所有的拟剧和戏剧性表演。根据教会的规定,凡是职业演员及与之通婚者,一律逐出教堂。只要注意到以下一点,对戏剧的双重态度就一目了然:除了规定的禁区外,戏剧演出可以出现在国家的节庆上,而作为国家领袖和教会总头目的皇帝,就端坐在包厢

中,他在胸前划十字,为节庆的参加者祈祷。在一段时间之后,教会似乎不再要求取消戏剧性娱乐,甚至自己也开始容纳它们,而只是在礼拜六和礼拜天加以禁止,同时也拒绝演员参加教堂里举行的圣事。

有人认为,拜占庭民众对戏剧的欲望是在大量的教堂仪式和仪式中出现的五彩缤纷的服装和附加活动中得到满足的。复活节期间的宗教庆典特别豪华,当基督生命中最后一天的经历被再现出来时,每条街道上从一个教堂到另一个教堂的人们都充满了哀伤,都加入到应答式的歌声中。

但学者们的意见分歧集中在拜占庭是否形成了一种礼拜仪式剧这个问题上。一种意见认为,戏剧表演有时属于教堂礼拜式的一部分,其依据是,现存的许多布道仪式就包含有对话的段落(通常包含基督和圣母马利亚的生平片断)。这些对话有一部分很长(约三十行),如果由一个人朗读,要取得好的效果将十分困难,所以必须有另一个人随同他一道表演或与之相应答。这种表演出现的时间被认为要早于九世纪,所以有人推断这种布道对于十世纪出



图 3.33 象牙制可折闭的双连画(约公元 517 年),表现的是拜占庭的娱乐场景。左边是驯马(上)和哑剧场面(下),右边是斗兽场面。巴黎,国家图书馆提供。

现的礼拜仪式剧曾产生直接影响。但这种观点还只停留在推论阶段,因为既不知道这种对话是如何表演的,也不知道这种形式是否对西方的礼拜仪式剧有过影响。

除了礼拜仪式剧外,与宗教仪式相关的其他一些证据还留存着。其中之一是剧本《基督受难》(*Christos Paschon* 或 *Chirstus Patiens*),过去认为这个剧本的出现年代在四世纪,但现在已经确认是十一世纪或十二世纪的作品。大部分学者都认为它是一部案头剧,并非为舞台表演而作。它混杂了有关基督之死的故事和一些古典戏剧的元素,开头是:“现在,我们以欧里庇得斯的方式,讲述耶稣受难拯救世界的故事!”全剧 2640 行,其中三分之一的段落来自欧里庇得斯的悲剧。但这部戏最令人感兴趣的地方或许在于它代表了拜占庭欲将基督教与古典传统相融合的愿望。

东罗马帝国的另一部保存至今的戏剧是十场(或十段合唱歌)耶稣受难剧。它曾被搬上舞台,这一点似乎没有什么疑问;但手稿来自西罗马帝国统治下的塞浦路斯,所以许多学者认为它是从西欧引进的,当时那里正在流行宗教剧。

关于拜占庭曾经上演宗教剧的另一个证据是十世纪德国统治者奥托派往拜占庭的使者克雷莫纳的利乌特普兰德主教的相关记载。在普兰德主教的报告中,提到某次他在君士坦丁堡看过的演出。一般认为,他所提到的这出戏中有预言家以利亚被带到天堂的情节,由此可证,宗教剧在君士坦丁堡已经相当发达。但现在又有学者认为普兰德主教的记载被误解了,其原意是



图 3.34 拜占庭《僧侣约翰布道》中的微型画,描写的是玛丽和约瑟夫在犹太教公会前。巴黎,国家图书馆提供。

反对当纪念以利亚升天的宗教节日上演拟剧。所以,根据这样的证据,还是无法确认拜占庭究竟有无宗教戏剧。

无论人们从拜占庭演出当中得出什么结论,君士坦丁堡在戏剧史上占有重要地位还有另一个原因:它保存了古代希腊的手稿。拜占庭学者对古代戏剧很感兴趣,特别是在帝国的最后一百年当中。当君士坦丁堡处在西方人统治的 1204 年到 1261 年,许多重要的手稿都被带到了欧洲。当君士坦丁堡在 1453 年陷落,许多幸存的学者都带着最后一批手稿逃往西方,而我们今天所看到的希腊戏剧,正包含在这批手稿中。如果没有这批学者的努力,许多希腊戏剧将惨遭湮灭。

总之,拜占庭帝国的千年历史中一直存在着戏剧性娱乐形式,这一点看来已经很清楚。而同样无可争辩的是,拜

占庭时代为舞台而写的戏剧没有一部保存下来；我们能够接触到的有关当时娱乐活动的资料十分稀少，根本无法从中得出有关拜占庭戏剧的性质和流行范围的任何确定性结论。此外，从现存的历史档案中，我们还可以一瞥当时丰富的戏剧生活；而可能更加令人感兴趣的是，拜占庭的做法对保存西方戏剧所起到的重要作用。还有一个事实可以证明拜占庭对西欧的影响，那就是它们之间的交通和贸易往来从来没有中断过。确凿无疑的是，在九世纪早期，拜占庭绘画对西方的教堂建筑和基本图案都发生过影响。十一世纪初的十字军东征也加强了东西方之间的联系。但是，除了这些明显存在的机遇外，还是无法找到拜占庭戏剧对西方戏剧的直接影响。但无论如何，拜占庭也许保留了一个活生生的戏剧传统，其中的一部分也许对后世的艺术家产生过影响。

伊斯兰的兴起

拜占庭帝国最终还是臣服于伊斯兰（穆斯林或穆罕默德）的势力之下。当穆罕默德（公元 570—632）的教义在

622 年左右被接受之后，穆斯林的世界迅速扩大。在穆罕默德逝世后一个世纪，他的信徒迅速占领了北非的所有地区并通过西班牙以及法兰西而进入欧洲；在他们最终止步于 732 年法国图尔的一次战斗之前，他们还迅速向东扩展到波斯和北部印度，最终到达了今天的印度尼西亚和菲律宾地区。

早期穆斯林对学术极为尊敬：他们创办了很多大学；他们保护并继承了许多源自希腊、波斯和埃及的传统，使之一代一代传递下来；而他们自身对医学、哲学、数学和地理学也卓有贡献。由于他们疆域广阔，许多东方的发明——如造纸术和指南针——也以他们为中介而传入西方。他们创造了辉煌的文明，使得在它影响之外的八九世纪的欧洲显得像是蛮荒之地，而拜占庭也像是落后的旧邦。

但在戏剧历史中，伊斯兰所扮演的却主要是个负面角色。他们禁止画家描绘有生命的事物，因为据说安拉才是生命的唯一创造者，而谁想与之比试，则是犯了当诛之罪。这样，伊斯兰艺术就停留在主要是装饰性的而不是表现性的阶段。这种限制进而扩大到戏剧，

67



图 3.35 土耳其皮影。慕尼黑国家博物馆木偶电影戏资料馆提供。

结果在那些伊斯兰占有绝对优势的地区,戏剧形式都被窒息了。故事讲述存活在伊斯兰各地,而在有些地方也有很原始的简陋的民间戏剧存在。在另一些地方,特别是在印度、印度尼西亚、土耳其和希腊,皮影戏开始流行。但这些皮影尽可能地不模仿现实。它们是二维的剪纸艺术,用半透明的皮革制成,由细棍棒操控。不仅如此,通常只有它们的影子——由灯笼或火把的光投在布上——能被看见。在不少国家,皮影艺术得到了高度的发展。

土耳其大约在四世纪后引进皮影。拜占庭消亡后,土耳其成为过去古代戏剧、希腊化戏剧和希腊-罗马式戏剧等表演艺术的流行地区。在土耳其,皮影戏都以卡拉格兹和他的喜剧性遭遇故事为题材(它可以含有犀利的讽刺,可以注入时事性内容),最后这些娱乐形式的名称也就成了卡拉戈兹。今天,这种形式依然存在。

在其他地区,还可以发现规避限制的其他艺术形式,但所有形式都避开了直接表现的手法。这样,尽管穆斯林在他们的地区没有取消戏剧活动,但他们的确阻拦了它;而大部分做法是成功地使戏剧一直处于次要艺术的地位。

史料举隅

由于文献作者的个人兴趣以及潜意识中的价值取向势必表现在他对历史事件的主观判断中,所以学历史的学生应该学会如何分辨历史文献中存在的偏见。而罗马时期的戏剧就是这样——一个比其他任何时代的戏剧所受到的不公正待遇都要多的研究对象。造成这一现象的原因部分应该归咎于十九世纪初期所出现的贬罗马以褒希腊的

倾向。这样一来,一提到希腊戏剧就毕恭毕敬,它的短处却不被人提及;而罗马戏剧却被人看低,即使对它的优点也不情愿承认。例如,罗马喜剧家长期以来被认为只能对希腊作品作一些增删改编(这些希腊作品几乎是不容置疑地被认为优于罗马改编本),但由于罗马人据以改编的希腊喜剧的片断保留下来的实在太少,因而完全存在改编本优于原作的可能。这类偏见是如此深地植根于现代人的脑海,以至于很难从过去两百年间有关罗马戏剧的研究著作中找到公平的看法。这个问题不仅表现在如何对待希腊戏剧和罗马戏剧,还存在着一种更普遍的倾向,就是抓住某些方面(通常是感觉上的,或者是某些特别突出的现象)不放,然后把它当作典型来对待。这样一来,最优秀的、最异常的或是最惊人的也许就被当作了最具代表性的。

下面两段关于罗马戏剧的叙述选自二世纪的文献资料。第一段文字的作者企图说服基督教徒远离戏剧,所以把他所厌恶的内容当作了典型。第二个作者一心要把作为戏剧形式的哑剧的优点展示出来,所以把他所热衷的东西当作了典型。两个人最后都承认戏剧还有另一面,但两个人都没有谈到次要的或隐含的那一面。

……魔鬼,……总是想引诱人离开主,背弃与主所订的契约,并向他许诺让他具备演出所需要的艺术天分,以此来达到他们的目的。

……基督教徒严禁接近戏剧……在那里……讨好异教神的方式是阿特拉闹剧的舞姿和女装小丑的令人作呕

的动作……应该依照上帝的法律,对身着女装的男人发出谴责;他对假面表演的评判到底是什么,谁被训练成扮演妇人!……即使戏剧中所表演的内容就其自身而言是无害甚至是极好的令人愉快的事情……,[但为了达到他的罪恶目的]魔鬼也会将从上帝那里窃取来的美好的东西放进一大堆极其有害的事物中……

选自德尔图良《论戏剧》,约公元200年。

其他的听觉艺术和视觉艺术只不过是单个艺术的表现形式……哑剧则无所不包……其表演者的艺术犹如物理学一般充满知识:他的动作富含意蕴;每个姿势都有其深刻含义……他必须是诗艺和歌唱艺术的批评家,能够分辨好的音乐而拒绝坏的……他的艺术是如此之有力,以至于放荡的看客在看到放纵情感所产生的恶果后,能够根治自己的弱点,而进入剧场的每一个人在离开时都能心怀静穆、情态安详……并非所有的哑剧演员都是艺术家;也有些无知的表演者粗制滥造,糟蹋了他们的工作。

选自《卢西安著作集》,约公元125—180年。

对每一个研究古希腊和古罗马戏剧的人而言,都必然会遇到剧场规模所带来的困难。相对于大多数希腊罗马剧场来说,我们现有的剧场显然要小得多,对演员与观众之间的密切关系也重

视得多。但若真要了解希腊和罗马的表演,我们最好还是把它放在足球场或田径运动场大小的空间而不是我们所知的室内剧场里加以考察。即使是我们所使用的相当大的室内剧场至多也不过容纳3500名观众,而希腊和罗马剧场的规模可能五倍于此。这种规模上的差距很重要,因为它势必影响到戏剧的演出成规和表演模式。

自行重新考察前人已经对之做出过解释的史料,这是学生学会如何阐释历史资料的重要途径。因为这样做时,他们会发现有些解释很有质疑的余地。如何根据某种史料在现有的结论之外再去寻求新的结论,下面这段文字就是一个很好的例证:

同在[七月]二十日,这一天,突发奇想的希腊人用有场景的戏剧表演庆祝先知以利加升天,他[皇帝]命令我到他跟前去……

选自驻 Nicephorum Phocam 的使节利乌特普兰德,芭芭拉·斯皮尔翻译(利乌特普兰德提到的年代是公元968年)。

有些学者从这段文字中读出的清晰迹象是,在拜占庭的教堂里举行了戏剧演出(尽管未提到演出地点),复杂的机械装置让以利加飞上了教堂的屋顶(尽管没有提到演出的内容,也没有描写舞台的状况)。但最合理的解释是,在以利加节那一天上演了戏剧。

4. 中世纪欧洲戏剧



随着拜占庭帝国的日益强大,伊斯兰教传播到北非,继而进入西班牙,西欧总体上的动荡不安便日益加剧,最终,城市和工业衰退,长距离贸易渐渐停止。战争、饥荒、疾病使许多地区人口锐减,大片耕地重新成为森林。市民的权利被剥夺,代之以教会等级森严的僧侣统治。从四世纪开始,罗马教皇便称自己是圣彼得的继承人,宣布他的地位要高于西欧所有其他的教会官员,罗马教皇至高无上的地位逐渐得到了承认,他不仅拥有对教会的统治权,并且拥有对教义的解释权。但在六世纪和七世纪,由于教育的衰退,由于一些异教团体(他们仍然坚守着自己的一些信仰和仪式)的混入,教会的权力显著衰退。至此,欧洲社会主要由三个阶层构成:大批的耕种土地的农民,以及在他们之上的两种庄园主:世俗庄园主和教会庄园主。这个阶段便是众所周知的黑暗世纪。随后是中世纪。传统上把中世纪分为早期(约900—约1050)、盛期(1050—1300)和晚期(1300—1500)。

中世纪晚期与文艺复兴时期在时间上是重叠的。

在这个黑暗世纪,艺术处于风雨飘摇之中。石结构建筑几乎完全停止,艺术品有意做成小小的,遇有动荡发生便于运走。精心装饰的手稿、存放圣徒遗物或其他圣物的容器、教堂礼拜时用的物品以及各种珠宝首饰,成了艺术表现的主要渠道。这时期的文学创作主要是赞美诗、布道辞以及各种神学著作。拉丁语变成了书面语和教会使用的媒介,而在日常生活中,各地方言——即现代欧洲语言的祖先——成了通用语。

这个时期学术的主要保存者是隐修院。从基督教诞生时起,那些追求特别神圣的生活的人就放弃了现实社会,躲进尽可能简单的生活中。在欧洲,这些人通常聚居在一起,所以就专门为他们修建了处所(或隐修院)。因为隐修院被视为特别神圣的所在,相对来说就可以免除不时的暴行的侵犯。作为动荡世界的一片绿洲,它们成了手稿和学

术的主要保留地。在长达数世纪的岁月里,修士学校是西欧仅有的几个文化机构之一。

八世纪，在法兰克王国卡洛林王朝的统治时期，欧洲进入了一个较为稳定的年代。这个王朝的创立者查理·马特于 732 年在图尔击退了穆斯林，这主要应该归功于他创造性地将武装骑士当作了主要的军事力量（由此而开启了后世的骑士传统）。这个王朝的最重要的统治者是查理曼大帝（768—814 在位），他把国土向东扩展到了斯洛文尼亚地区（途中还用武力迫使一些民族信奉了基督教），向南扩展到西班牙并进入了意大利。公元 800 年圣诞节，查理大帝在罗马由教皇加冕，成为君士坦丁的合法继承人。这便是日后建

立貌似与罗马帝国一脉相承的神圣罗马帝国(962—1806)企图的首次表现。作为皇帝的加冕者,罗马教皇也就顺理成章地宣称,他的权力高于一切世俗的国君。

在查理大帝的统治下，也恢复了一些人文科学。他推进学术，并企图提高牧师的读写能力。他的宫廷学校是隐修院之外最重要的学术中心。在意大利期间，查理大帝参观了查士丁尼一世建于拉文纳的拜占庭教堂；在他的回程中，当到达亚琛时，便仿照它们的样式建造了一座小教堂。这是罗马帝国灭亡后西欧出现的第一座重要的石结构建筑；同时，它也开启了拜占庭对西欧宗教艺术施加影响的时代。

遗憾的是,当 814 年查理大帝死



图 4.1 1096 年的欧洲。

后,他的帝国便迅速崩溃了。这不仅是由于他的继承者们发生了内讧,还由于他们未能抵御住来自北方的仍属于异教徒的维京人(即后来的日耳曼人)的威胁。就在穆斯林开始占领地中海时,维京人控制了北海,他们从那里发起了劫掠式的进攻。欧洲又再度四分五裂,被分割为内部互不关联、外部与世界失去联系的小单元。一种被称作封建制的社会体制开始形成,早期中世纪文化也就在这种社会形态中产生。

公元 500 年至 900 年的戏剧

在中世纪早期,戏剧也开始恢复。随着罗马帝国的瓦解,有组织的戏剧活动在西欧实际上已经不存在,历史又倒退到公元前六世纪戏剧处于萌芽之前的状态。尽管如此,戏剧元素还是在至少四种不同类型的活动中存活下来:罗马拟剧的残余;条顿游吟诗人的演唱;公众节庆和异教的祭祀仪式;基督教的庆典仪式。中世纪早期,戏剧又再度从这些泉眼中汩汩流出。

西罗马帝国崩溃后,国家停止了对戏剧演出的资助,拟剧团体也解散了。一些艺人四处流浪,只要能聚拢观众,对演出地点没有任何要求。但大部分人还是改行做了说书的、扮小丑的、玩杂技的、变戏法的、走钢丝的、演马戏的。尽管他们有可能演过一些很粗糙的小品,但没有发现他们演过什么戏剧作品的记录。这类表演在南欧罗马化程度最高的地区很是普遍。从一开始,他们就遭到教会的痛责,污蔑他们为人下贱,并将他们驱逐。在九世纪,他们似乎一度非常活跃,因为这时出现了一批教会敕令,禁止 *mimi*(拟剧演员)、

Histriones(戏剧演员)和 *ioculatores*(歌手)——这些都是世俗社会中的表演者——的活动。

在北欧(即日耳曼或条顿地区),罗马的影响较弱,从五世纪到七或八世纪,这里出现了另一种表演者即游吟诗人。游吟诗人是以说唱的方式讲述条顿民族英雄的传说故事的人。作为部族历史和编年纪事的主要保存者,他们在社会上很受尊重。在节日和其他重大场合,他们的演唱和故事是最主要的内容。但从七世纪和八世纪开始,条顿部落开始信奉基督教,游吟诗人从此便为教会所不容。八世纪后,曾经极受尊敬的游吟诗人也就开始和拟剧演员为伍,也和他们一样被目为下贱之人。



图 4.2 描绘驯马的微型画。选自《亚历山大罗曼司》,原稿作于 1340 年左右。牛津大学图书馆馆长提供。

在整个西欧,也还有相当数量的节庆活动。巡回的以及坐地的娱乐表演者经常参与这些活动;此外,在其他重要活动中也有他们的身影。此类节庆

大都有几个世纪的历史的异教祭祀。教会逐步开始控制这些节庆,因为许多人都是被迫改变信仰,或只是由他们的头人把名字写进了教徒的名单而已,并没有真正皈依上帝。所以,当发现许多异教的祭祀仪式依然顽强存在,其中的一些成分甚至还进入了基督教的仪式,也就不足为奇了。

72 一部分异教祭祀与冬至有关。为了复苏“年”的精神,或将变“小”的太阳唤回中天,人们将常青树带回屋内,点燃篝火或火把,或跳起野性的欣喜若狂的舞蹈(通常都装扮成他们所召唤的神的模样)。春天的生殖祭祀也许更为普及。这种祭祀有的是围绕着男性生殖器模型起舞,有的是赶着大车,载着象征生育的符号、神像以及头戴花冠的青年男女去往旷野。这类的仪式许多都象征着生与死或夏与冬的搏斗,通常采用的是斗剑、斗棍、摔跤、赛马等战斗形式,有的也采取体育竞技形式。总而言之,在民间有着为数众多根深蒂固的节庆活动,其中包含了相当丰富的表演元素。

为了将西欧全盘基督教化,教会还窃取了许多既有的节庆的名称。例如,在四世纪,他们把基督的出生日期固定在12月25日。一些历史学家认为,这样做的目的是为了取代每年这个日期前后举行的异教的冬令节庆。同样,复活节的设立据说也是为了取代春天的有关生殖的节庆。还有一些节庆的创立目的是为了取代各地祭祀异教神灵的节日;教会常常指定某节乃专为当地的某个基督教圣人所设,但是为他或她而建的教堂的位置却恰好就在原先专门供奉某些异教神的场所。这样一来,原有的节庆照常进行,但祭祀内容却改

变了。尽管如此,仍有一些异教的祭祀仪式得到保留,有的最终变成了纯粹的娱乐活动,原先的宗教含义被彻底遗忘。例如,剑舞和莫里斯舞是流行于十六世纪和十七世纪的娱乐,但它们原先属于庆祝年复一年万物复苏的祭祀活动,后来被世俗化了。

随着时间的推移,基督教教堂的仪式变得日益繁复,终于在十世纪,从这些繁复的仪式中——也就是从教堂内部——出现了礼拜仪式剧。但是这最后的一步却只不过是几个世纪以来持续不断的革新所达到的顶点。

早期中世纪

在早期中世纪(约900—约1050),生活依旧相对简单,因为城市和工业尚未恢复。在这些年中,最终确立了两种形式。在庄园制度下,基本单位是庄园,其拥有者对在他的土地上进行集体耕种的农奴或农民拥有绝对的统治权力。在封建制度下,庄园主通常是更大的庄园主的臣属,而更大的庄园主又是国王或领主的封臣,封臣必须根据主人的要求提供规定数目的骑士,而主人也必须保护他们的封臣。这种秩序就是贵族等级和头衔的来由,其中不少还延续到了当今。

在中世纪早期,教堂有两种礼拜仪式:望弥撒和祈祷。弥撒分为两个部分:导引和圣餐。导引的大部分时间是祈祷,包括读《圣经》、祷告、布道、唱赞美诗;这些内容每天都有所不同,依照教堂的日历而定。第二部分是由面包和红酒组成的圣餐,差别很小,因为它是礼拜仪式的核心内容和不可更易的焦点。望弥撒十分重要,不容创新;因而几乎不可能在弥撒中加入戏剧性片



图 4.3 画中人物头戴面具,表明表现的是中世纪早期的祭祀或娱乐。选自《亚历山大罗曼司》中的微型画,约 1340 年。牛津大学图书馆馆长提供。

段(但也有学者认为弥撒本身就是一出戏,这种观点也许值得注意)。每天的祈祷仪式对戏剧的复苏起到了非常重要的作用,因为它里边没有什么必不可少的内容。由于日复一日的内容都各不相同,祈祷若容纳戏剧性内容要比弥撒容易得多,大部分教堂小戏事实上都是在这些祈祷仪式中表演的。到十世纪,每天有八次祷告:申正经、赞美经、晨经、辰时经、午时经、申初经、晚课、晚祷。因为世俗教徒不可能每天都参加教堂的九次礼拜,所以祈祷仪式主要还是作为隐修院内部的程式按部就班地进行。

教会节日表也为戏剧化活动提供了契机,因为它在每年的固定日期都要纪念《圣经》中的特定事件。在十世纪,这些纪念活动中已经融入了相当多的戏剧因素,其目的自然是要使这些活动更加生动。例如,棕榈主日通常会举行一个盛大游行,由一人装扮成基督,骑在驴背上,从城外走向教堂。在耶稣受

难日,则有一个覆盖着丧服的十字架置于象征性的墓穴里,到复活节当天再将它从墓穴里竖起来。在一年当中,这类的仪式还要举行多次,都是为了庆祝基督纪年中的其他事件。

象征性的物品和行动——如教会的长袍、圣坛、香炉以及牧师的手势等——都使人回想起基督教祭礼中赞美的事件,某些象征性标志也唤起人们联想到特定的圣经人物(如“帝位的钥匙”使人想到圣彼得,鸽子使人想到圣母玛丽亚,等等),这不仅使这些人物很容易辨认,而且为戏剧中的程式化服装提供了基础。因而,有大量的视觉符号可以用作与主要成分是文盲的观众进行沟通。

此外,教堂的应答轮唱当中还有一种对话形式,这种应答轮唱有时在两组唱诗班之间进行,有时在领唱和一组唱诗班之间进行。到六世纪末,这些礼拜仪式中的合唱部分都被编入了格列高利教皇大帝的《应答唱歌集》

中,这部轮唱集是根据教会日历节表中每一天适合唱什么内容的顺序编排的。

礼拜仪式剧

到九世纪,教堂礼拜仪式中的音乐部分已经相当复杂,由此而推动了附加段(也就是在现有的作品中添加文字或音乐)的出现。这些附加段将原先的“哈利路亚”的最后音节延长,首次采用了延长音乐经过句的形式。最终,这些扩展后的旋律变得更加复杂,但由于填上了歌词,一个音节对应于一个音符,方便了记忆。虽然第一个采用这种方法的是谁已不可考,但它与九世纪瑞士圣加尔隐修院的修士诺特克·巴布鲁斯(约840-912)有着十分密切的关系。到十世纪早期,附加段已经用在了许多的合唱段落中。

礼拜仪式剧的传统可以追溯到复活节礼拜中所插入的附加段。现存最早的复活节附加段大约出现在925年,全文如下:

天使:呵,基督徒,

你们在坟墓里寻找何人?

三玛丽:呵,上天的使者,

我们找的是钉死在十字架上的拿撒勒的耶稣啊。

天使:他不在此,他已如他所预言般升天了。去告诉大家,他已从坟墓里升天了。

这段文字,出现在复活节弥撒的导引部分,也许只不过是应答轮唱(即两组唱诗班相互应答),也许还没有出现装扮成角色的演员。

教堂音乐剧的首次出现是在什么



图4.4 三玛丽在坟墓与天使相遇。选自英格兰温彻斯特大主教埃塞沃尔德的《赐福祈祷书》(约965-975)。不列颠博物馆受托人提供。

地方,现在并不清楚。法国弗勒里和里摩日两处的隐修院常被认为是教堂音乐剧的发祥地。但现存最早的带有演出指示的短剧足本却是在《隐修院契约》中发现的,该书的编撰时间约在965至975年之间,编撰者是英格兰的温彻斯特主教埃塞沃尔德。通常认为埃塞沃尔德只不过是大陆现成的作品直接采纳而已,但这种说法不一定准确。在当时,英格兰结束了长期内乱,隐修院刚刚开始恢复,《隐修院契约》的编撰目的是为宗教活动订立统一的标准,鼓励宣传宗教主张,在英格兰隐修院中重建秩序,埃塞沃尔德也许引进了礼拜仪式剧作为激励和教育修士的手段。无论礼拜仪式剧起源于何处,它在十世纪末已经广为流传则是不争的事实。

除了礼拜仪式剧外,这个时期也有过少量的非礼拜仪式剧流传至今。大

约在礼拜仪式剧出现之前,北德意志甘德斯海姆修道院的修女赫罗斯维塔(约935-973)就仿照泰伦斯的喜剧写了六部戏剧,但都是宗教题材。根据她自己的文字记录,她之所以以泰伦斯为范本乃是因为喜欢他的风格;但又害怕这些异教作品产生不良影响,她便开始提供合适的替代物。她总共写了六部戏:《阿伯拉罕》、《卡利马库斯》、《杜尔西提乌斯》、《卡利加努斯》、《帕弗努提乌斯》和《智慧》,但这六部戏在她生前是否上演过,学者们意见不同。这些作品首次出版于1501年,随即便对十六世纪的宗教剧和教化剧产生过重要影响。这些作品在戏剧史上有其特殊的地位,原因是:赫罗斯维塔是迄今所知的第一位女性剧作家;她是后古典时代第一位可辨明身份的西方剧作家;她为我们提供了现存戏剧中最古老的女性视角。在她之后还有宾根的希尔德加德(死于1179),她是本笃会女修道院院长,她写了一部拉丁文戏剧《道德的秩序》(约1155),描写的是拟人化的美德与邪恶之间的斗争。在本时期还不断有修女为戏剧做出贡献(十四世纪后期,巴京女修道院院长卡特琳娜·德·萨顿就在英格兰上演过戏剧),但她们的作品大多仅限于传统的宗教剧。

无论如何,还是本时期礼拜仪式剧的出现为此后的戏剧定下了基调。起初,礼拜仪式剧的表演几乎只是在本笃会隐修院内进行,经常举行表演的隐修院包括法兰西的里摩日和弗莱里,瑞士的圣加尔修道院,德国的赖歇瑙和西班牙的里波尔。

但礼拜仪式剧的发展成熟还须待到中世纪文明的第二个发展阶段(约

1050—约1300)。在十一世纪中叶,维京人已经皈依基督教,不再有掠夺行径。局势逐步稳定,城市生活开始恢复,工业和贸易又出现了繁荣的苗头。这种复苏景象很快遍及整个欧洲。具有相当规模的城市开始出现,其中许多都是自治性质,随着市民执掌政权,封建领主制度便衰落了。由于贸易的增加和1096年至1229年的十字军东征,与拜占庭地区和阿拉伯地区的联系大大增强。这种联系有效地开拓了政治、知识和艺术的视野。

随着信心的增加,规模宏伟的建筑也越来越多。在此之前,防御性的城堡已经开始建造,开始出现了若干大型的教堂。而到了十一世纪,大规模的建筑再度普及。1150年左右以前所建造的教堂仿照的是罗马式风格,以罗马拱门为主要特征。这种风格的建筑中最具代表性的可能是法国克吕尼的教堂,它完成于1100年左右,尺寸为415英尺×119英尺。十二世纪中叶,尖顶扶壁的哥特式建筑开始出现,其中最早的是1144年出现在巴黎城边的圣丹尼斯教堂。从此之后,哥特式建筑便取代了罗马式建筑,到1300年,用塑像、雕刻和彩绘玻璃重加修饰的规模宏大的教堂建筑已经遍及整个西欧。

学校也纷纷出现在这些大教堂的周边,十二世纪开始出现的大学迅速取代了隐修院而成为主要的学术场所。在大教堂建成后,礼拜仪式剧也开始在里边上演,这样就比原先在隐修院里演出更易于接近世俗民众。教会——或在大教堂或在隐修院——上演的仍旧是宗教戏剧,这种情况直到1200年当戏剧演出偶尔也在教堂大门外进行时

才有所改变。虽然直至十六世纪仍有礼拜仪式剧在一些教堂内上演,但自1200年以后,它们在戏剧发展进程中已经不再具有重要地位了。

礼拜仪式剧的普及范围非常广,从俄罗斯到斯堪的纳维亚,到南部意大利,都有它的影响。但上演最多的地区则是法兰西和日耳曼。在西班牙(除了在800年左右获得解放的北部地区以外),穆斯林的占领阻碍了戏剧的传播。虽然保留下来的礼拜仪式剧的剧目非常之多,但请记住,一个教堂在一年之内上演戏剧的机会最多也就是一两次而已,更有许多教堂从未演过戏剧。虽然戏剧正处在复苏的过程中,但在几乎所有地方,它还都是罕见的。

在不同的地区,礼拜仪式剧的篇幅长短和繁简程度也大不相同。现存的最简单的作品产生于十五世纪,而有些结构复杂、词藻华美的作品却写于十一



图4.5 赫罗斯维塔的《亚伯拉罕和玛丽亚》,选自她的戏剧作品的第一版(1501)。

世纪。因而没有一个清晰的发展模式可循。有的历史学家认为,随着新的段落的不断添入,剧作也变得更长,更复杂,但这不一定合乎事实;极有可能在戏剧表演的欲望刚被接受时,就产生了结构复杂的剧作。

现存最早、搬演最多的故事是关于三马利探访基督墓穴,相关的剧本超过了四百个。最复杂的复活节戏剧出现在十三世纪。其中有一部是在德国的克罗斯特纽堡发现的,它包括以下段落:在基督下葬后,犹太人的高级祭司请求彼拉多派人在墓边守灵;彼拉多同意了,祭司领着一队罗马士兵来到坟墓,并给了他们钱;当士兵正在墓边守卫时,一个天使出现,把他们打翻在地;三马利停在一个卖香料的货摊前,买了油膏,然后向墓地出发,到了那里,她们发现基督已经升天;士兵也苏醒过来,把消息报告给祭司,祭司向他们行贿,要他们宣布尸体是被人偷了;抹大拉的马利把消息告诉了彼得和约翰,他们迅速来到墓地;抹大拉的马利遇见乔装成园丁的基督;基督由两名天使引领着来到地狱门,他奋力打开地狱门,把被囚的灵魂都释放出来;三马利和使徒们宣告基督复活。虽然描写的事件很多,但这部戏剧只有大约二百行对话。而与大多数礼拜仪式剧相比,它已经是长的了。

耶稣受难的行刑场面很少在剧中出现。相关情节的戏剧只有极少量保留到现在。最早的是意大利蒙特卡西诺的一部戏。它从犹大背叛基督开始,一直写到基督被钉死在十字架上。从现存的剧本看,它有十二场戏(320行对话),但显然有些场次已经佚失了。《布兰之歌》中还保存着两部受难剧,这

是在德国的本笃会隐修院中发现的一部十三世纪的戏剧和诗歌手稿选集。篇幅最长的剧本描写了基督生平中的几件大事,并结束在受难之后,而被钉死在十字架上这个情节正是许多复活节戏剧开始的地方。

除了复活节之外,圣诞节是上演戏剧最多的一个节日。但是,描写基督降生的戏剧却很少,即使有,情节也很简单。另一方面,却有很多描写三国王的戏剧(上演于每年的一月六日),其中一部分包含希律王的残暴和屠杀婴孩的情节。另有一些专门描写这个“杀人魔王”的戏剧,在每年的十二月二十八日上演。

圣诞节期间另一类受欢迎的戏剧是预言剧。与其他礼拜仪式剧不同的是,预言剧的来源不是圣经故事,而是五世纪和六世纪的布道(中世纪一直认为这些布道出于圣奥古斯丁笔下,这并不准确),这些布道企图证明犹太人有罪,因为他们错误地召唤他们自己的预言家与基督做了交易。在现存的这类戏剧中,角色的数量有的只有两个,有的却多达二十八个,有的还出现了维吉尔和西比尔这类异教人物。这类基督教戏剧大多数都很短,并且只在教会节日表的指定日期上演。只有一个在《布兰之歌》发现的作品,将所有的基督故事都编进了一部戏剧中。

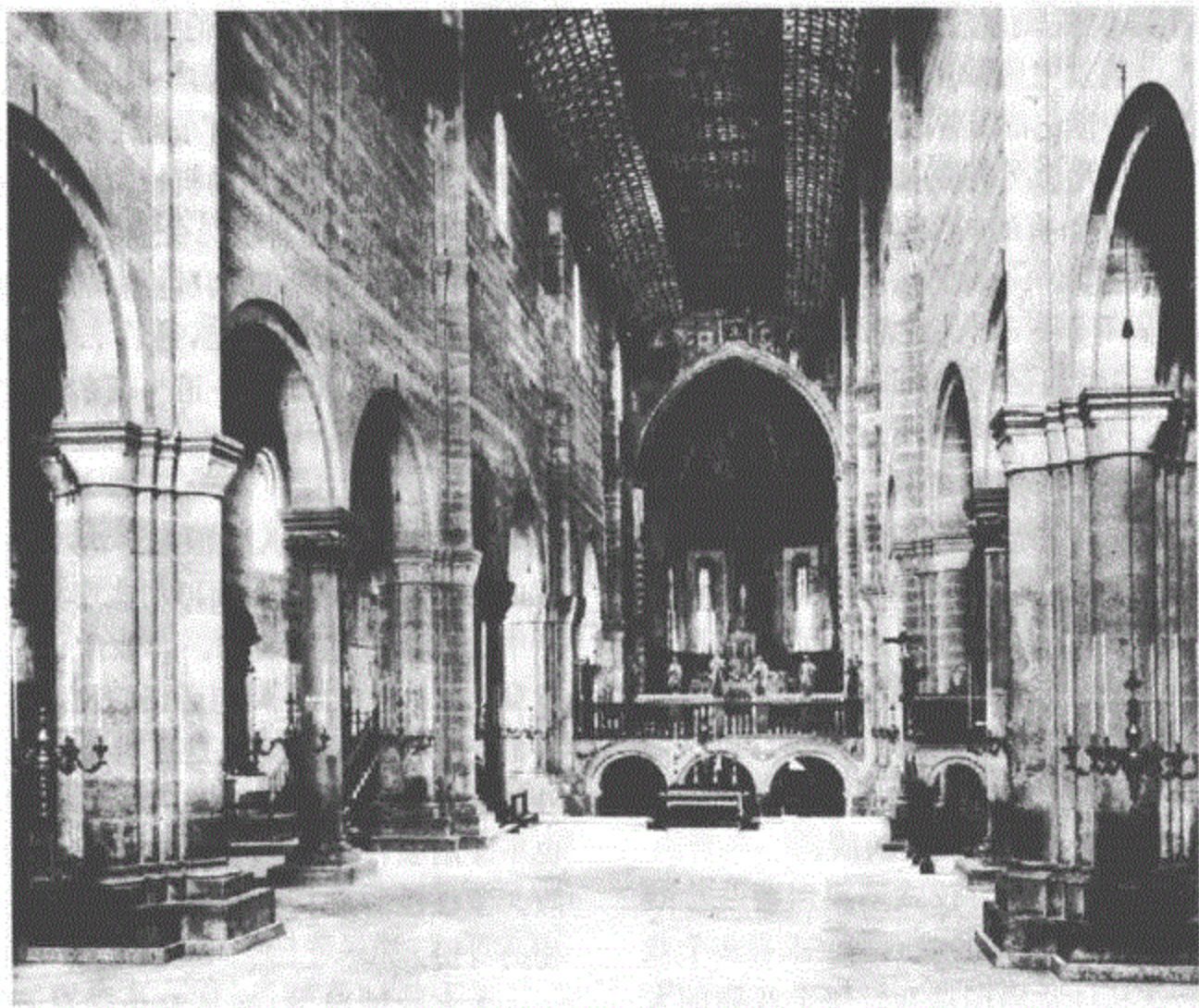


图 4.6 圣哲诺教堂内景。注意高出地面的半圆室和它下面的地下室。本照片摄于 1910 年左右。选自《意大利的罗马风格绘画》(1913)。

虽然复活节和圣诞节演剧在数量上已占据绝对多数,但其他的戏剧演出也还是从圣经故事中取材:拉撒路的复活、圣保罗的皈依、聪明修女和傻修女、圣灵降临、以撒和利百加、约瑟和他的弟兄们、但以理在狮子洞,还有关于圣母马利亚生平的各种故事。其中最复杂的戏剧是作于十二世纪的敌基督的故事,它的故事是基于这样一个预言:在基督复活之前,一个骗子将会出现,他企图改变基督的使命。这个戏中出现的场景包含了所有的已知世界,而战斗场面和其他复杂段落也非常之多,所以有学者认为它根本不可能上演过。

礼拜仪式剧的上演

教堂中所采用的许多演出成规在整个中世纪都不曾改变过。表演区有两个基本元素:小型的舞台布景装置(叫法各不相同,有的叫“戏厢”*mansions*,有的叫“发生地”*sedes*、“地点”*loci*或“家里”*domi*等)和一个大致范围的表演区(叫法有“表演区”*platea*、*playne*、“场地”*place*等)。戏厢的用途是摆放布景或安放演出所需的道具。但典型的戏厢都太小,表演无法完全在这个狭小的空间里进行,所以必要时演员还必须占用相当多的相邻地面(*platea*)。戏厢是围绕着这个中性的表演空间的周围摆放,或者沿着这个空间的一边摆放;演员则根据剧情的要求从一个戏厢前走向另一个戏厢前进行表演。

最早的礼拜仪式剧只需要一个戏厢,但情节复杂的戏剧则要求有多个戏厢在礼拜堂周围摆开。每个戏厢的大小和复杂程度都各不相同。例如,一个简单的圣餐台有时就可以表示基督的

坟墓,但在一些规模宏大的教区主教堂,为了逼真地再现耶路撒冷的“真实墓穴”,戏厢的规模就得达到允许几个人同时进入的程度。有些戏的戏厢须能容下好几个复杂的道具(特别是“最后的晚餐”中的餐桌、尼布甲尼撒的火光熊熊的炉子、但以理的狮穴、以撒和利百加的厨房),有些戏还要有幕布,以便人物或道具在刹那间及时出现,或在该片段结束时将道具盖起来。有时也要用到唱诗班的阁楼,以表现高处或天堂;而地下室(通常位于布道台的下方)则代表洼地或地狱。有时还会用到飞行机械,如在三国王的头顶挂上一颗明星,给天使传报降下一只鸽子,或在圣灵降临节变出一堆火焰。1439年,苏兹达尔的亚伯拉罕主教在意大利的佛罗伦萨观看了一场礼拜仪式剧,并对这场演出作了记录;从记录中看,一些教堂所使用的机械装置已经达到了极其复杂的程度。比如有一个表现耶稣升天的情节,演员扮演的耶稣被绳索和滑轮引领向上,被白云所吞没,随后与上帝和天使一道出现在天堂(高出教堂地面约50英尺的一个平台)。

这些戏剧中的人物服装一般都是现成的教会制服,在上面再加些现实生活中的或象征性的装饰。女性角色一般穿法衣(一种上下都包裹住的长袍),头戴兜帽。天使的标志是在教会法衣外加上两只翅膀。先知和三国王有时也不穿制服,而穿别样的做工精致的衣服。象征性的道具有时也用来表示人物的身份。

大多数情况下,演员都由牧师或唱诗班的男童充任,但在十三世纪,有些角色也可以由云游四方的学者或学

校里的学童承担。我们关于戏剧舞台的很多知识都来自本时期教会手册中的相当详细的规定。这些手册的大部分篇幅被舞台指示占满,特别是那些关于动作、手势、声调的规定,比对话的篇幅还大。由于这些剧本都是在教堂上演,对话的主体(都是拉丁文)采用的是吟唱而不是说话的声调,而表演动作也可能是风格化的而非写实性的。

愚人节

虽然教堂里的大部分演出都是正经而虔诚的,但一个插科打诨的滑稽成分也随着圣诞节一起潜入了某些戏剧中。在圣诞节期间,有几个节日分派给了下层神职人员,他们在教堂礼拜仪式中做引导,为全城游行做筹划,募集礼品,索取应支付的款项。圣史蒂芬节(12月26日)就是专为教堂助祭设立的,圣婴节(12月28日)就是为唱诗班的孩子们设立的,还有割礼节(1月1日或1月6日、1月13日),是为副助祭而设立的。

这些节庆中的一项——副助祭的狂欢(通称“愚人节”)——对喜剧的发展有着特殊的意义。这个节日的魅力在于它颠覆了人和事物的正常状态,允许身份较低的教士嘲弄身份较高的牧师,可以拿教会生活中的各种规定开玩笑。其中不少内容都使人想起原先异教的节日。许多学者认为愚人节与异教徒的祭祀仪式有关。在愚人节,主持宗教仪式的教士可以不按钟点敲钟,唱歌可以跑调,可以身着异服、头戴面具,可以把布丁、沙司甚至旧鞋子当作香炉——当然,不一定非如此不可。愚人节在“愚人主教”的主持下进行,他在节

庆期间被授予了教会的权力。这种庆祝活动起于何时,现在我们已经不清楚,但在十二世纪末,它已经发展得相当完备;曾有人想取消愚人节的活动,结果似乎并不成功,直到十六世纪才终于不再举行这个节日。愚人节总是伴随着许多狂欢活动,其中一部分经过了批准。有时戏剧也作为节庆活动的一部分,一些滑稽表演和喜剧因素也许就是通过这个渠道潜入了礼拜仪式剧当中。虽然戏剧的全面发展还有待于戏剧与礼拜仪式完全分离,但愚人节无疑影响了戏剧在宗教剧和世俗剧中的发展进程。

唱诗班男童的庆典通常称为“男童主教节”,它也包含了一些在愚人节当中所看到的颠覆形式,但它的表现形式要平和得多,有限得多。也许是出于这个原因,它没有激起太多的反感;当另一方面,它对戏剧的影响也小得多。

到1300年,礼拜仪式剧的规模已经达到了教堂空间所能允许的极限,因此,戏剧开始在教堂的大门之外寻找出路。虽然此后三百年间仍有礼拜仪式剧在教堂里上演,但它一直没有发生显著变化;而这个阶段的非礼拜仪式剧却已开始了革新。

盛期和晚期中世纪

直到中世纪后期(约1300—1500),在教堂外上演的宗教戏剧才真正普及。但是一旦革新完成,许多演出又变得十分繁复,常常需持续数天,甚至要动用全社会的资源。如同在希腊和罗马一样,戏剧又一次成为教会、国家和公民通力合作的结果。

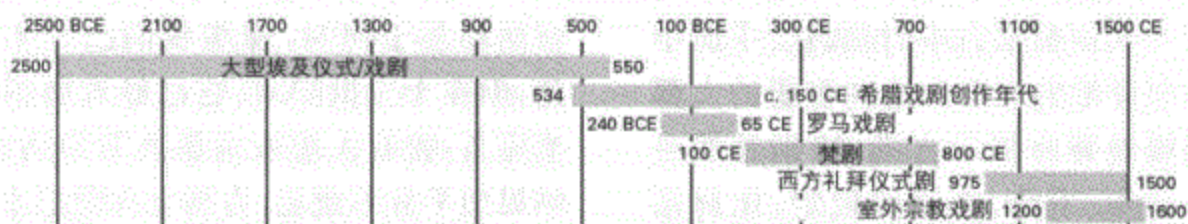


图 4.7 公元前 2500 年到公元 1500 年的主要戏剧时代



图 4.8 中世纪后期的欧洲。

戏剧之花在中世纪后期盛开，固然可以归因于中世纪盛期(1050—1300)在经济和政治方面发生的种种变革，特别是行会的成立和城市规模的扩大。行会在十一世纪和十二世纪开始出现，最初的目的是为了保护商人在旅行时不受地方封建领主的欺负。到十三世纪，许多手艺人如面包师、酿酒师、首饰匠、裁缝等都成立了自己的组织，规范工作条件、工资、产品质量以及其他影响他们的利益的问题。这些行会都是

按照等级制度成立的。每个组织都有一个师傅公会(成员是那些拥有自己的商号并能监督他人工作的人)；在每个师傅之下都有一个或多个帮工(有专业技能却为赚取工资而工作的人)；在帮工之下又有学徒(在学艺期间只获得膳宿的年轻人或儿童，通常为期七年)。

行会的兴起与城市的扩张同步。城市原本处于当地封建领主的管辖下，但随着商业和制造业的成长，城市变得

日益强大,足以要求脱离封建领主;终于,大部分城市都获得了自治权。从此以后,权力主要掌握在行会手中,因为市长通常由他们挑选,而市议会也由他们的成员组成。

79

与行会和城市的成长相应的是封建制度的没落。国王和领主开始对他们治下的地主拥有更多的控制权,当他们实施这种控制时,现代欧洲国家就开始形成了。在这个过程中,诸侯得到城里人的帮助,他们以纳税的方式回报统治者的保护,而统治者对现状的维持又有利于手工业和商业。

大学也在中世纪后期戏剧的形成过程中起到了重要作用。大学形成于十二世纪,不久就取代了隐修院的学术中心地位。虽然大学并不反对教会,但它们的确激起了对于世俗学术的兴趣。

到1300年,教会在社会当中的统治角色受到了挑战,它不得不将自己的统治地位一点点让出来,与其他机构分享,这种做法在整个中世纪后期贯穿始终。社会重心向着世俗的权益倾斜的趋势虽然是渐进的,但却不曾停止过。这是一个过渡和变迁的时代,中世纪的观念与行为与即将导致文艺复兴运动的新观念、新行为同处于一个时空下。

当教会以外的其他组织赢得了主导地位之后,它们参与戏剧创作并最终对戏剧产生主导作用似乎也就势在必行。但应该看到,在整个后期中世纪,戏剧的主要性质还是宗教的,而主要的戏剧范式也还是那些适用于教堂的范式。

教堂外的演出

在教堂之外进行的宗教戏剧演出

可能始于十二世纪。在十四世纪结束前,适用各国俗语且有相当长度的宗教套剧(由若干小戏或戏剧片段构成)就已经出现了。因而,人们通常就认为,从1200年到1350年这段时间就是俗语戏剧逐步取代礼拜仪式剧而占据主导地位戏剧转型期。我们对这个转型过程所知甚少,因为保存下来的资料很少。人们长期以来所接受的观点是,俗语戏剧的出现经历了一个渐变的过程:先是在教堂出现了个别的短小的礼拜仪式剧,然后这种礼拜仪式剧又把演出场地挪到教堂之外,在这一过程中,戏剧容量增大,篇幅加长,然后这些戏剧被翻译成各国俗语,并由世俗人士扮演。

支持这种观点的除了基于文化达尔文主义立场的各种假说外,主要证据是一个被认为作于1150年的名为《亚当传奇》的剧本。其中详细的舞台指示表明,这部戏是在紧邻教堂的室外演出的(但也有人坚持认为这是一部室内剧)。作品包括三个部分:第一部分描写亚当和夏娃;第二部分描写该隐和亚伯;第三部分是传统的先知剧,其中的几个人物都出自《旧约》,他们预言基督即将诞生。头两部分的对话是法语,但舞台指示和合唱歌词是拉丁语;后一部分,由先知所说的手写段落是先用拉丁文写成然后再用俗语意译的。我们既不清楚扮演者是神职人员还是世俗人士,也不清楚它在何时何处首演。这出戏既有礼拜仪式剧的特征,又有俗语套剧的特征,并且还被人用来支持进化论的观点。此外,还有少量使用俗语的完整剧本和残篇保留至今,其中有十二世纪后期的盎格鲁-诺曼戏剧《耶稣复活》、西班牙语戏剧

《东方三博士戏剧》、使用普罗旺斯方言的法语戏剧《赞助者》，但仅凭这几部戏剧来描述长达150年的戏剧史，显然还是捉襟见肘。造成这种资料严重缺乏现象的原因可能是：表演不再是教堂礼拜必不可少的部分，但又不曾完全为世俗组织所取代。

传统的进化论观点受到了格林·威克汉姆、V. A. 科尔韦以及其他许多学者的质疑，他们认为，俗语戏剧是独立于礼拜仪式剧之外而发展起来的，两者之间之所以有相似之处，不能归因于它们之间有直接的承继关系，而是由于它们的来源相同，即都取材于圣经或其他的宗教文学或祈祷文字。威克汉姆相信，俗语戏剧是为了唤起世人对基督的仁慈的普遍认同而出现的。

无论原因何在，1200年到1400年确实出现了一系列重要的转变。首先，许多戏剧都于每年的春夏两季在室外上演，这部分是由于这两个季节气候宜人，同时也是因为出现了一个新的节日——圣体节。这个节日是由教皇乌尔班四世在1264年设想出来，在1311年以教会法令的形式颁布的。自1350年起，几乎各地都有了这个节日。这个节日的在5月21日至6月24日之间，根据三一节之后的星期四所在的日期而定。圣体节的设立乃是为了突出圣化了的面包和酒所具有的赎罪功能。因为对中世纪的心灵而言，受到膜拜的圣餐使存在获得了以意义（基督这个人物的人神合一性及其通过牺牲而履行的赎罪诺言），所以所有的圣经事件都可以与圣餐相联而不致发生时序上的错误。不仅如此，如果耶稣这个形象的意义通过戏剧就可以清晰地表现出来，那么，把基督降生前的许多事件以

及与他的生平、受难和复活有关的各类事件都囊括进来，就会显得十分完美；通常还把最后审判（也就是宣告人类的最终出路究竟何在的场面）也编到情节当中来。于是，围绕着圣体节就出现了一种宇宙戏剧，它将从创世到世界毁灭这一全过程中的重大事件都包括在内。

显然，这种无所不包的戏剧便要求超越礼拜仪式剧在内容上的局限。室外剧的表演不再受到教堂建筑和礼拜仪式的限制，可以进行新的实验。这便使得1350年至1550年两百年间的舞台表现形式显得异彩纷呈。

圣体节的出现部分也是出于加强教会与普通百姓日常生活之间的联系的需要。因此，世俗人群也在庆典仪式中占据了一个位置。一切等级和所有职业（贵族、商人、工匠和教会人士）的代表都可以参加到圣体节的核心庆典当中，这个核心庆典就是与装扮成基督的主持人一道在全城的街道上游行。许多学者认为，这种合作性质的冒险行为就是世俗人群参与室外戏剧演出的开端；而最终，室外演出的舞台竟被世俗社会占据了主导地位。

如果说圣体节为套剧的出现提供了动力，那么，套剧的形式一旦确立，它就不必总是作为这个节日的附庸了。在别的场合（主要是复活节及其七个星期之后的圣灵降临周）也可以演出套剧。此外，各个城市在庆祝自己的守护神的节日时也可以上演戏剧；有时，许多城市还会举行盛大的戏剧演出活动，以感激上帝把自己从瘟疫、干旱或其他灾难中拯救出来。

一项最重要的改革是放弃拉丁语而全部使用各国自己的俗语。这项改

革同时又促使用口语式对白取代了吟唱式对白,从而更加便于非神职人员在舞台上表演。俗语的采用还说明,戏剧艺术在脱离宗教界所追求的国际戏剧而走向民族戏剧的道路上迈出了一大步。

俗语宗教剧作

要确认戏剧演出中每一项变革的最初出现时间是不可能的,但我们有足够的证据表明,冗长的俗语宗教剧在十四世纪后期就已经存在了。从1350年到1550年,中世纪戏剧达到了顶峰。我们关于中世纪戏剧的知识大多来自十五世纪后期尤其是十六世纪,因为现存的大部分资料都是从这两个年代保留下来的。俗语宗教剧在这个时期遍及整个西欧。

在中世纪的许多时候,英伦诸岛的127个城市都有自己的戏剧演出,但只有少量的剧本保存下来。现存的剧本大多属于以下四个套剧中的一部分:约克(48出戏)、切斯特(24出戏)、韦克菲尔德(有时也称唐利城戏剧,32出戏)、N——城戏剧(地点不详,42出戏)。最后这个套剧是由三组不同的戏剧构成的,这三组戏剧可能从未在一处演出过。通常认为这四组套剧只不过是英国的代表,但是上演过这些数目庞大的剧目的城市能得到确认的只有12个。显然,许多城市根本没有出现过套剧。

英国最早的套剧可以追溯到1357年;其余的显然都是十五世纪的作品。这些作品到十六世纪中叶仍在上演。在套剧的整个历史中,许多剧本都被改写过,既有新的剧本不断增补,又有旧的剧本被删除。因而,作品

的创作年代及其质量就相差很远。现存的套剧剧本的面貌仍保留着它们在某个时间上演时的真实面貌。除了这些套剧之外,英伦三岛保留下来的还有十部英语戏剧和三部康沃尔俗语方言剧。

保存至今的法语戏剧比英语戏剧要多得多,其篇幅有的很短小,有的则需要连续二十五天甚至更长的时间才能演完。它们在剧情时间上较为严格,大多数只演到耶稣受难和复活,而不像大多数英语戏剧那样,动辄从创世一直演到末日审判。在日耳曼地区,重要的戏剧演出城市有法兰克福、马格德堡、泰根塞、卢塞恩、阿尔斯菲尔德、多瑙厄申根、菲灵根、波岑等等。西班牙的俗语宗教剧也十分丰富。在意大利,典型的礼拜戏剧名叫*laudi*,它由十三世纪的忏悔和群体鞭笞运动发展而来。亚科波雷·达·托迪(1236-1306)写过九十多部礼拜剧。礼拜剧最初的形式基本上是叙述体,后来演变成为戏剧体;它包含合唱部分,这是它区别于其后来者祝圣演出(*sacre rappresentazioni*)的一个标志。后者与其他的欧洲宗教剧很类似,在佛罗伦萨十分流行。宗教戏剧在别的地方虽然不像英格兰、法兰西、德意志、意大利和瑞士那般流行,但从未上演过宗教剧的国家则几乎没有。

宗教剧的长度和取材范围各不相同,但它们的基本素材却是相同的:《圣经》中根据上帝的意愿而出现的世界秩序、外典和次经、关于圣经人物和圣徒的传说、教会神父的作品、布道讲演集。所以,中世纪戏剧无论写于何处,故事的出处都是相同的。

剧中故事极少考虑到情节线索清

晰或因果关系明确。它们都是片断式的,很少考虑到如何将短剧之间的缝隙空白弥合起来,使冗长的套剧构成一个更大的有机体。这种松散结构也许并不令中世纪观众为难,因为他们相信每个事件的背后都是上帝的意志在主宰。剧中也很少体现出精确的时间先后观念,如人们经常提到的,把圣经人物同与他们相隔好几代人的事件联系在一起并非罕见。但是,对中世纪观众而言,时间的存在只是通向永恒的一个简短的序幕,将过去的时间变短只是为了使人物当代化,并使剧作所负载的观念更加突出。

宗教剧还把程式化与现实性相混淆。程式化表现在押韵的诗句对话中,表现在图解性的动作中,表现在戏厢布景中,性格刻画也降到最低限度。但在遇到表现超自然力的非凡事件时,则更多地采用逼真的幻觉手法,目的是增加这些超自然现象的可信性。这些写实性的场景服务于两个目的:以逼真的艺术手法强化观众的宗教信念;将戏剧场景和中世纪的现实世界联系起来。

除了最基本的宗教目的之外,许多戏剧还延伸出一些喜剧性场景,通常包含凶神、恶棍、愚人等形象。大部分喜剧片断展示的都是人性的弱点,将人性弱点与上帝的圣训这一更高的行为准则相对照,这样,它们就强化了而不是削弱了戏剧的教化目的,同时也有效地增强了戏剧的娱乐效果。

和大多数中世纪艺术家一样,宗教剧的作者大多数已不可考。那些能确认作者的大多是法国戏剧。让·博德尔,《圣尼古拉戏剧》(约1200)的作者;卢特贝,《特奥菲勒奇迹剧》(约1261)

的作者;阿诺尔·格雷邦,《受难神秘剧》(约1450)的作者;让·米歇尔,另一部受难剧(约1486)的作者,这部戏编入了格雷邦剧本中的一些片断。(1501年在蒙斯上演的受难剧是根据戈勒邦和米歇尔的原作加以改编并扩充的一部作品)。米歇尔的受难剧出版于1490年,出版之后就非常流行,到1542年就已再版过十四次。戈勒邦(与其兄弟西蒙一道)被认为是《使徒行传》(1452—1478)的作者,据说这部戏在1536年在布尔日上演时花了40天的时间。

演出安排

十四世纪之前,绝大多数地方的戏剧演出都必须得到教会的批准;即使手稿已经得到教会的官方批准,表演也是在宗教节日进行,也仍旧必须报批。虽然大多数地方的教会都不再直接参与戏剧演出,但它们仍然对剧本的内容和演出进行监视。

在中世纪后期,有多种不同类型的演出机构。在欧洲大陆,宗教行会或慈善机构是典型的演出者。这些组织出现在1300年左右,其成员大多是世俗人员,但也有教会人士。这些行会做的都是慷慨施舍等善事,其中也包括戏剧演出在内。

在英国的许多地方,慈善机构还进行戏剧演出,但关于演出的讨论往往集中在英格兰北部的几个城市,因为那里的商业和手工业行会承担的责任最多。商业行会成立的目的是为了为了保护手艺人的利益,所以它们保留了许多宗教方面的关系;每个行会都帮助维持一个小教堂,每个行会都有一名牧师和一个守护神;而且像慈善机构一样,他们也

从事慈善事业,有时还组织戏剧演出,作为他们对宗教节日的贡献。

在安排戏剧演出时,还必须明确,是由一个城市承担完全费用,还是由相邻的几个城市分担费用;是由牧师个人承担费用,还是由牧师和程式分担费用,或是由一个专为演出而成立的临时的会社组织承担。虽然各种安排大不一样,但都有许多人一道工作。

为戏剧演出而作的准备和安排十分复杂,瑞士的卢塞恩就是一个最好的例子,因为那里的受难剧演出时断时续地持续了一个多世纪。这里的戏剧首先是奉献给上帝的,其次也具有开启人性和为城市增光的功能。在演出筹备过程中,卢塞恩的各种权力机构的分工就显示出来了:麒麟花兄弟会提出演戏的提议;经过市议会批准后,牧师就会发布一则公告;戏剧排演就在兄弟会和市议会共同派员组成的委员会的监督下开始进行,教会则拥有审查剧本的权力。

82 根据各个组织的性质的不同,它所承担的责任和资助演出的方法也不同。在英格兰北部,演出责任通常由市议会和商业行会分担。市议会决定某一年是否上演戏剧;同时它还指定各家行会提供剧本,并且要求忠实于手稿;对那些不上演戏剧或者不认真演出的行会处以罚款;它还负责选择演出场地。事务性工作和费用大部都落在行会的头上。剧本是根据想当然的匹配条件指派的:关于诺亚方舟的戏就指派给诸如造船工、水手、渔业等行会,关于“三国王”的戏就指派给首饰匠,关于最后的晚餐的戏就摊派给面包师,诸如此类。每个行会就此着手准备提供充当活动舞台的大车、布景、服装、道具、特效、演

员和舞台监督。两个规模较小或较穷的行会也可以共同承担同一项任务。因为每个剧目都与别的剧目截然不同,又由于每个独立的剧目都是连续演出,所以全部的套剧可以毫不困难地进行合作。

当所有的片段都在同一个平台上演出,当全部的演出都由一个单独的组织提供,那么,一部完整的套剧就有可能由一个人或一个小型的委员会导演。双倍的演员阵容,众多的场面,复杂的布景和特效,都由于有固定的舞台而显得并不困难。但这种集中化常会使资金安排变得复杂多样。有时城市的市议会会同意拨款;参与演出的戏班常常也须支付费用,并被要求添置服装和道具;有时地方上的全体教士也会提供一部分资金。在有些情况下,还向观众收取入场费;或在演出之后将用过的东西卖掉,以回收资金。1574年,在法国的瓦朗谢纳就组织了一场合作性质的戏剧演出,参加者抬高入场费,由此而分得了不薄的利润。在英格兰的东英吉利地区,几乎每场演出都收费,而将利润用在公共工程建设上。

露天演出主持人

如此复杂的演出过程需要精心的组织,因为要操纵一个有时多达三百人的演出阵容,安排复杂的特效,运用大笔的资金,这些都不能掉以轻心。所以,主持人(或称舞台管理者、主持人)的重要性可想而知。

不仅如此,主持人的职责范围各地之间还很不相同。在英格兰北部的同业公会中,每个行会都对城市议会负有责任,为戏剧演出提供适当的舞台;而且他们还要控制经费,支付所有的账



图 4.9 圣阿波罗的受难。让·富凯所作的微型画，约 1460 年。中间右边的人物通常被认为是代表导演的人。注意观众和高起的舞台。尚蒂伊，孔代博物馆提供。

单。但行会会员极少承担演出中的具体任务，因为每个行会都会雇佣或指定一批人从事这项工作。通常情况下，这个位置是给行会成员的，但在一些实例中，“露天演出主持人”是与之签有多年合同的领取薪金的人。另外，1454 年，在考文垂，金匠公会与托马斯·科尔克娄签订了一项为期十二年的合同，由后者提供除大车和服装之外的一应物资和人员。主持人保证提供演员，组织排练，负责戏剧演出过程中的每一个环节。此外，一旦遇到要使用游行式的活动舞台，他还要提供劳动力将活动舞台从一处拖到另一出，并在游行和演出过程中控制人群。

如果是有一个人在一个固定的地点导演全部的套剧，他还需要掌握更多的技术。在技术上有一个监督委员会（通常由十二人组成），对慈善社团组织

的戏剧演出负责。但委员会通常都将它的监督权移交给一个人或一个小组。83
1583 年在卢塞恩，委员会将所有的细节决定权都交给了市议会的高级职员伦瓦德·西萨特。1505 年在维也纳，似乎也有过十分类似的安排，由威廉·罗林格负全部责任。1501 年，在比利时的蒙斯，四个演员经纪人——每人都配有一名助手——受雇组织戏剧演出。有的主持人的知名度迅速上升，以至于被好几个城市争相雇佣。如让·布歇于 1508 年在法国的波蒂埃导演了一次套剧后，直到 1532 年还有人请他导戏。在西班牙，专业的演员经纪人洛佩·德·鲁埃达 1552 年被巴利亚多利德雇佣，充当圣体节的露天演出主持人。十六世纪初，维吉尔·拉尔在奥地利的蒂罗尔地区和瑞士的多座城市导演戏剧。

让·博谢将露天演出主持人的职责归纳为以下几点：他必须对舞台搭建、布景和机械安置装进行监督；他必须找人搭建和绘制布景，为观众席建好座位；他必须保证所有运输的物资不出现短缺和毁损；他必须组建戏班，训练演员；他必须为演员制定规章以及违反规章的处罚条例；他必须自己能演戏；他必须指定专人在入口处收钱；他必须在戏剧开演前对观众发表演说，在每次幕间休息时还要对前边演过的内容作一小结并许诺接下来的戏会更加精彩。虽然并不是每个主持人都得面对如此多的任务，但的确有许多人都得完成这些工作。所以，能够担当导演职责的人必须通晓戏剧演出的所有方面。

有些历史家认为，露天演出主持人在演出过程中总是不时上场，密切关注演员的表演，小声给他们提词，给他们

指导。这种说法似乎太不可信,它的全部依据只是一段其真实性大可怀疑的逸事和一幅画。这幅画表现的似乎是关于圣阿波罗神的一出戏,在戏中,有个人物手持一本书和一根拐杖站在舞台中央。有人认为这个人就是舞台监督;不过似乎也没有充分理由认为他不是剧中的一个角色。考虑到戏班一直强调掌握台词,并要对那些忽略这种基本功的人课以罚金,那么这幅画所表现的不大可能是演员在台上还要舞台监督提词。另一方面,导演或其助手倒有可能站在某个地方给演员或机械师以暗示,或遇紧急情况时予以敦促。

中世纪的一些导演记录现在还保留着。有一份从1350年左右美因河畔法兰克福的一次演出留下来的主持人用的卷轴,这份卷轴约有14英尺长,上面写有给所有演员的提示和全部的舞台指示。此外,一些提词用的本子也传了下来。最容易看到的是蒙斯的提词本(1501)和卢塞恩的提词本(1583)。这些本子中的内容不是随手写的;每一个细节都搭配好了,并且作了记录。用现代观念看,这是舞台导演职责范围内的事儿。

演员与表演

不同的演出对演员数量的要求也不同。在英格兰北部的行会套剧中,有不少剧目只有五到十个角色。这样,每个行会所需的演员就很少,但在整个套剧的演出中,全部表演者的数目却相当可观。如果演出只有一个机构监督,并且是在固定舞台上进行,那么演员的情况就复杂多了。拿1536年在布尔日上演的《使徒行传》来说,494个角色分别由300名演员饰演。这种规模的戏剧

大部分出现在十六世纪,其主要特征是角色数量比以前大大增加。

大部分演员都是从本地人当中挑选的,但如何挑选,我们却所知不多。1476年,约克的市议会发布公告说有四个“本城最有经验而又不曾被人关注的优秀演员”即将试演他们希望扮演的所有角色,每人的演出剧目不得超过两个。这种规定似乎表明行会并不限制自己剧团的演员数量,同时也表明演员可以为两个不同的行会表演。1496年在瑟尔城,市长在三个人的帮助下亲自为一出戏剧挑选演员。1540年,传令官骑马穿过巴黎的大街小巷招募志愿者。1583年在卢塞恩,传道士要求所有对表演有兴趣的人都必须到城里的教堂执事处登记,然后由执事在一个委员会的协助下为演出挑选演员。在上述事例中,如遇戏剧复排,演员可以持续数年扮演同一个角色。

大部分演员都是工商业人士,但教会人士和贵族偶尔也参与表演。大多数人是男人或男童,但偶尔也会出现妇人和女童。一人扮演两个角色是常见的做法。1547年在瓦朗谢纳,由72名演员扮演了一百多个角色;1501年在蒙斯,不足150人扮演了大约350个角色。有时,如碰到角色由小孩长成大人时,一个角色又要派给两个人扮演。遇有暴力场面如砍头或在柴堆上受火刑,就会用毕肖的画像代替真正的演员。

演员的信誉和纪律有一系列措施加以保证。1583年在卢塞恩,允许演员有十四天的时间考虑是否接受分派的角色;一旦接受分派,他们就必须立誓,保证把任务继续下去。1547年在瓦朗谢纳,还要求演员在公证人面前发

誓,保证在随后几天的演出中绝不误场。瓦朗谢纳演出合同中的条款还包括:所有演员都必须接受分派给他的角色,并在指定的时间内参加排练;每个人都必须同意不干预监督委员会的事务,不对委员会的决定发出抱怨。此外还包括诸如不参加排练或违反相应规定应受何种处罚等等。从其他城市的演出合同也可以看出来,嫉妒、为小事争吵、辞职等现象很普遍,而十六世纪的导演们也学会了如何加以防范。

用现代标准衡量,排练所花的时间并不多。例如,1501年在蒙斯有一出戏的演出时间是四个整天,但它的排练只需四十八次。每部英国套剧只需排练两遍到五遍就足够了。

1583年,卢塞恩上演了一出需要二十四小时才能全部演完的戏剧,借助保存至今的关于这部戏的详细记录,我们可以对戏剧排练的全过程有些了解。在第一次排练之前,召开了一个由全体演员参加的大会;为便于排练,剧本分成了十二个单元;除了正规的合练之外,还要求演员找机会私下一道排练;当动作出现不正常的问题,则需另行排练;对话和动作的修改、道具的更换,在演出的准备阶段都是常有的事。虽然戏剧演出在室外进行,但是排练却在一个大厅内。从第一次排练到戏剧首演,总共用了八十天,但总的排练次数不详。

赞助机构在排练期间为演员提供吃喝。如果有人旷工,就会雇别的人代替他。这笔费用通常由演员承担,但如果演员太穷,戏剧的演出单位就会承担这笔费用。

现在不太清楚的是要不要进行彩

排。戏剧的每个片段都可能是分开排练的;但有些戏是如此之长(如1536年在法国布尔日的一出戏竟然要四十天才能演完),按照现代观念,要彩排几乎是不可能的。而1509年在法国的卢芒又的确进行了一次彩排,这次彩排后发现演出时间太长,于是便大刀阔斧地砍掉了一些。1547年在瓦朗谢纳,有一个演出要进行二十五个下午,但要求演员每天上午7点到场,显然是为下午的演出进行排练。

在固定舞台上演出的长剧,演员总是先集合,然后出发前往演出场地。到达之后,他们先围着表演区域绕行一周,然后再进入表演场地或来到相应的戏厢边。在许多情况下,演员始终都在观众的视线范围内,当剧情需要时,他们就上来表演,演完后又退回到原来自己的位置。在卢塞恩,因为上演的戏剧很长,需要两个十二小时,所以演员可以中途溜出来,换上自己的衣服,出去吃点东西。在瓦朗谢纳,演员同意在演出期间未得到许可不离开舞台并且同意不必为他们专门准备饮食,碰到什么就吃什么。当天的演出结束后,演员又回到他们集合出发的地点,在那里往往有一顿夜宴。

无疑,演出质量是参差不齐的。当时的许多记录往往对某些演员大加赞赏,而对另一些演员又痛加贬斥。在表演中,嗓音的好坏似乎占首要地位。在礼拜仪式剧中,最重要的是吟唱;世俗剧则摒弃了吟唱,更欣赏基于日常生活但又经过有韵律的诗歌规范过的语调。现存戏剧中的角色塑造都很粗糙,所以不需要多才多艺的演员。大多数角色都是类型化的人物,只有几种僵化的表演动作和公式化的感情(如崇拜、喜悦、

愤怒、忧伤)。严肃人物的出场机会受到限制,而喜剧性角色在即兴表演和哑剧中却有广阔的天地。

不断追求表演的逼真性,有时会给演员带来严重的危险。1437年在法国的梅斯,演员表演犹太人被吊时险些送命;1496年在法国瑟尔,撒旦的服装被人火焚。地狱一场的演员经常受伤,罪魁祸首就是火炮和用来制造噪声、火光和烟雾的道具。

到十六世纪,不少演员的表演技能已经足够充当表演教师了。但表演的职业化到底达到何种程度,还是个有争议的问题。虽然演员的主体显然还是业余性质的,但已经有人因表演而获得不薄的报酬了——尽管他们也有另外的固定工作。可以肯定,到中世纪末,职业演员已经开始崭露头角。

服装

85 大部分角色所穿的制服都与中世纪实际生活中相关人员所穿的服装相同。例如,罗马士兵穿的是中世纪的盔甲,犹太教的高级牧师所穿的长袍又令人想起天主教的高级教士。《圣经》中的许多人物都很像正统的基督教徒,一副天主教牧师的装束(其实在历史上应该是犹太人打扮);而大部分《圣经》以外的犹太人通常又穿的是典型的中世纪犹太人服装。但这些历史人物的装束上常常也会出现一些异域服装的细节,使之与当代人区分开来。上帝的打扮类似于皇帝或是教皇,天使身穿教会长袍,另外再装上翅膀。神话人物通常戴面具;如果情节与天堂有关,面具还会涂上金色。恶魔的装扮大都出于想象,因为它们都被塑造成食肉猛兽的形

象,它们或是长着动物脑袋的怪兽,或是各种披着鳞片、拖着尾巴、顶着角、伸着钳螯的怪物。任何重要的角色,无论是人还是神,都可以佩戴一个象征身份的标志(例如天使长米迦勒,就总是挥动着一把燃烧的剑)。

在很多情况下,演员都得自己置办服装,除非角色的服装与日常穿着有明显区别。所以,在有关演出机构的记录中,服装支出只有魔怪的服装和面具,以及各种角色的身份象征标志。演员常常要承担沉重的费用,特别是在扮演富贾大户时,更是如此。一人扮演两个角色,其费用也相应增加。特别是在十六世纪,甚至下层阶级人物形象的服装也是用昂贵的布料制成的。偶尔,如1507年在法国的马恩河畔沙隆,也会要求不参与戏剧演出的富裕市民为无力支付的演员负担服装费用。其他的资助来源有教士(他们可以出借或出租自己的制服)和其他固定演出戏剧的组织和个人(他们偶尔也签订合同,为演出提供全套装备)。

由于角色服装通常由演员自己提供,所以监督与合作就显得非常必要。在卢塞恩,导演会向每一个演员讲解什么样的服装才是最适合于角色的。在别的地方似乎也是按照同样的程序进行的。这种做法还延伸到了手持道具上,除非某个物件无法事先准备,否则必定是由演员自己负责;不常见的物品则由演出人负担费用。

舞台

世俗戏剧使用的舞台既有固定式也有移动式。固定式舞台最常见,但在英格兰、西班牙、意大利、比利时、荷兰以及少数其他地区,也可以见到移动式



图 4.10 游行彩车上的表演复原图。选自夏普《关于……科文特……彩车或神秘剧的论文》(科文特,1825)。

舞台。由于现存的一些英国戏剧是与圣体节游行联系在一起的,游行使用彩车,所以移动式舞台就常被视为英国舞台的典型。传统观点认为,套剧中的每一出戏都在彩车上表演,而且在同一天,所有的剧目都在城里的不同地点连续演出。

这种观点遭到了某些学者的质疑。他们认为,并不是戏剧本身在不同的地方演出,而是彩车在演出过程中像现代的展览车那样行驶,装扮好的角色站在彩车上,以简单的哑剧动作在各个不同的站点为观众将每个戏的基本内容展示出来。他们认为,在这个游行之后,戏剧就在一个固定的地方从头演到尾,而彩车的作用这时就变成了一个戏厢。新发现的有关约克套剧的材料也能证实,游行式表演在历史上的确出现过。在其他有些地方,套剧演出也有可能使用固定舞台。

在英国一些城市的圣体节(或某些

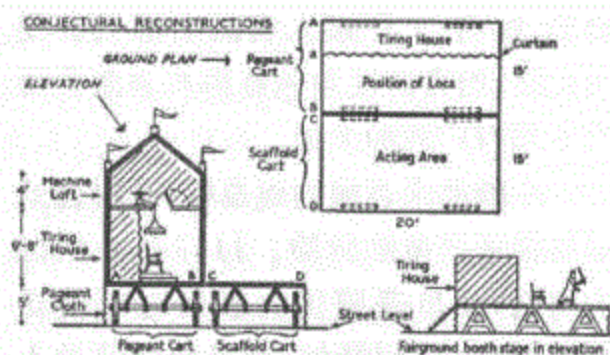


图 4.11 英国游行彩车复原图和一个全部戏剧演出安排的基本示意图。选自威克汉姆《早期英国舞台》第1卷(伦敦,1959),哥伦比亚大学出版社、劳特利奇与科根·保罗有限公司提供。

地方的圣灵降临节)庆典中也曾出现过彩车,这一点已经没有人怀疑。但有关英国彩车的外观问题却是意见纷呈。现代的大多数讨论所依据的都是大卫·罗杰斯在《祈祷书,或曰关于切斯特城的往事的回忆》(十六世纪末或十七世纪初的一部手稿)中的记录。罗杰斯说,彩车有六个轮子,两个车厢,一个车厢在上,一个车厢在下;演员在下边的车厢里化装,在上边的车厢里表演(他的手稿的另一个版本说,彩车的轮子是四个)。

罗杰斯的记录一直被认为很准确,但现在却引起了质疑,原因主要是两个:第一,罗杰斯是否看过演出,无法确认;第二,他所描写的马车显得过于笨重,它至少有15英尺高(这样才容得下大车轮子、化妆间和它顶上的舞台),但又比较窄,因为它必须在胡同似的大街上通行。由于车顶上的舞台要分出戏厢和表演区两部分,演员可能还得在高出街道地面大约九英尺的壁架上表演。考虑到切斯特套剧上演的“最后的审判”之类的套剧的描写范围包括了天堂、人间、地狱,且出场人物超过二十个,那么就几乎不可能在上面所描述的

在四轮马车的一端,以马车的长度为舞台的深度,让表演在伸出式舞台上进行。

彩车在设计和规格上不必统一。因为一个行会总是演出同一个剧目,所以它的彩车就可以根据这个剧目的具体要求来打造。在一些极其个别的情况下,也就是当两个以上的行会共用一辆彩车时,那么不同的戏剧使用同一个布景就很正常了。

“游行式”舞台表演不仅出现在英格兰,比利时、荷兰尤其是西班牙似乎也在使用。有证据表明,1450年左右,这些国家就已经使用彩车了。而在整个十七世纪,彩车游行一直是圣体节庆祝活动的组成部分。在西班牙,城市里的每一处表演场地都会有一个平台,把双轮马车(carros)拉到这里,也就相当于给平台增加了一个窄窄的边,是为附加表演区。这些戏剧的布景装饰相对复杂些,所以每出戏所需的彩车数量从两台到四台不等。(详见第六章关于西班牙1700年以前的戏剧部分)

但就整个欧洲而言,固定式舞台还是比大车舞台更普遍。但固定舞台的场地差别甚远。在布尔日和罗马,使用的是古罗马的圆形剧场。在英格兰西南部的康沃尔,“康沃尔圆圈”也是同样的演出场地(这些圆形筑堤所包容的面积最大达到直径120英尺,与斯堪的纳维亚发现的维京人的防御工事非常相似。显然,它们不是专为戏剧演出而修建的)。有时,舞台也建在靠近教堂的公共墓地。私人住所(如1547年在瓦朗谢纳)的庭院和隐修院(如1509年在罗曼斯)也可以用来演戏。但最典型的还是建在大型公共广场的舞台,如



图4.14 1583年伦瓦德·西萨特为卢塞恩受难剧的首日演出而绘制的示意图。顶部是代表天堂的建筑,它下面就是伊甸园。下面的两边都是戏厢,每个旁边都有一个属于这个戏厢的人物表;左下角是地狱的嘴。卢塞恩,市民图书馆提供。

1350年前后的美因河畔法兰克福、1501年的蒙斯、1583年的卢塞恩等。这些舞台各不相同,有的可以从各个方向观看,有的只能从两三个方向观看,有的只能从一个方向观看。

最典型的固定式舞台可能是面向一座建筑物或一排房屋而建的长方形舞台。有时这个舞台还会延伸到广场中央。有些情况下也可能没有平台,而将戏厢直接放在地面上。舞台的大小也很不统一。1516年,法国欧坦的平台大约有200英尺长,60英尺深。在卢塞恩,表演空间是不规则的形状,大约有125英尺长,深度在80到60英尺之间。

除了户外舞台之外,偶尔也使用室内平台。例如巴黎的耶稣受难兄弟会

就有长达一百多年的时间在三一医院进行室内演出,而这处舞台的宽度只有40英尺。

布景

和教堂中的演出一样,室外演出的表演空间也由两个基本元素构成:戏厢和表演区。布景的位置也和礼拜仪式剧一样,先是与戏厢一道出现,然后再逐步扩张,以至于将许多相邻的空间也包括进来,以适应剧情的需要。这是一种普遍的惯例,而不论舞台属于何种类型。

大多数彩车都只带一个戏厢,但有些情况下,所带的戏厢多达三个。但是,虽然每个彩车所带的布景装置都有限,但整部套剧的各个片段的要求却

很不相同,如果放在一起演出,演出所需的戏厢就能达到一百多个。

对观众而言,固定舞台所给予的视觉印象无疑要比活动舞台的深,因为在前一种舞台上可以同时看到整个布景。但是,这种程式在别的一些做法中又有几分改变。由于套剧太长,这些戏必须分成若干个片段才能上演;片段之间有间隔,间隔的时间从一小时到二十四小时不等。在演出间歇中,有时会根据需要更换戏厢;此外,甚至戏厢的特征也会改变,以便让它在演出过程中能够表示一个以上的地点。这样一来,就很难知道到底用了多少戏厢来表示剧本中提到的地点。在1583年卢塞恩上演的戏剧中,大约提到了七十个地点,但他们的戏厢好像只有三十二个。

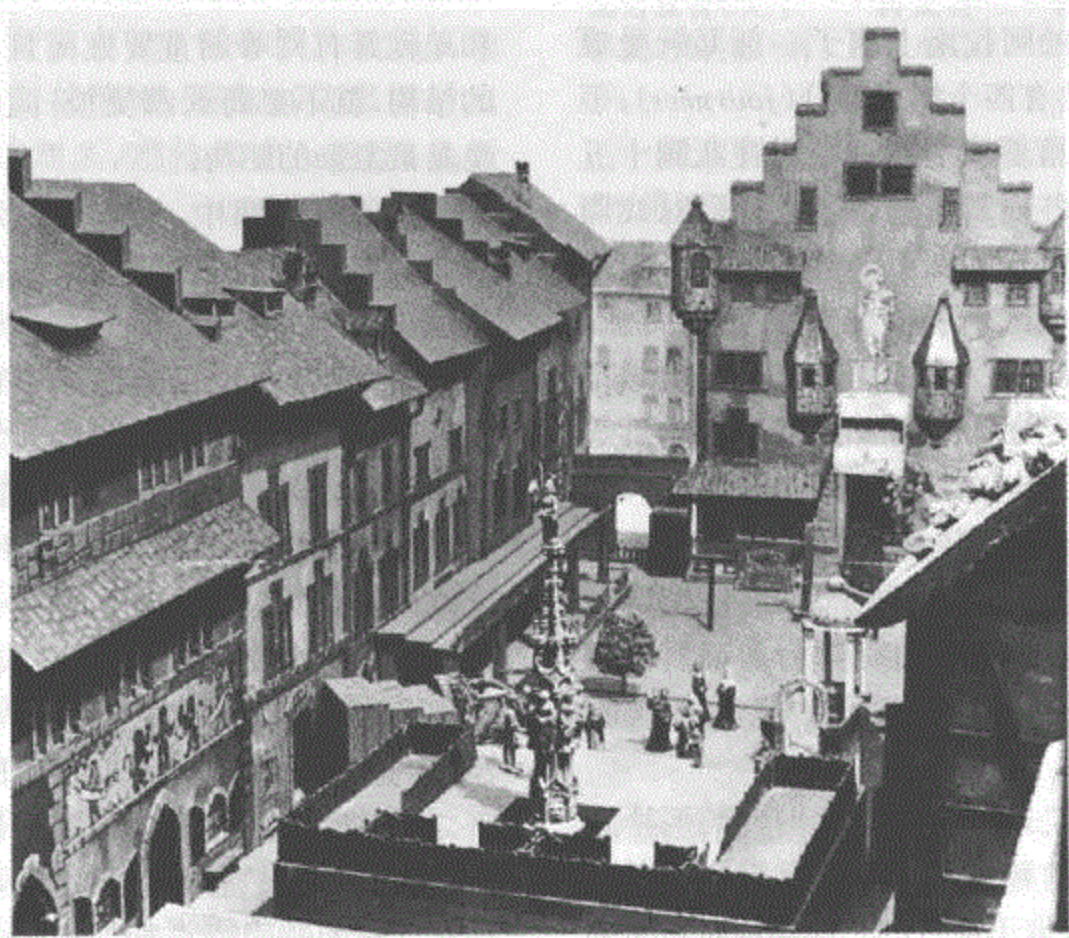


图 4.15 依照伦瓦德·西萨特为1583年卢塞恩受难剧的首日演出示意图而复原的模型。底部没有显示出来的是露天看台的坐席的另一部分。慕尼黑,戏剧博物馆提供。

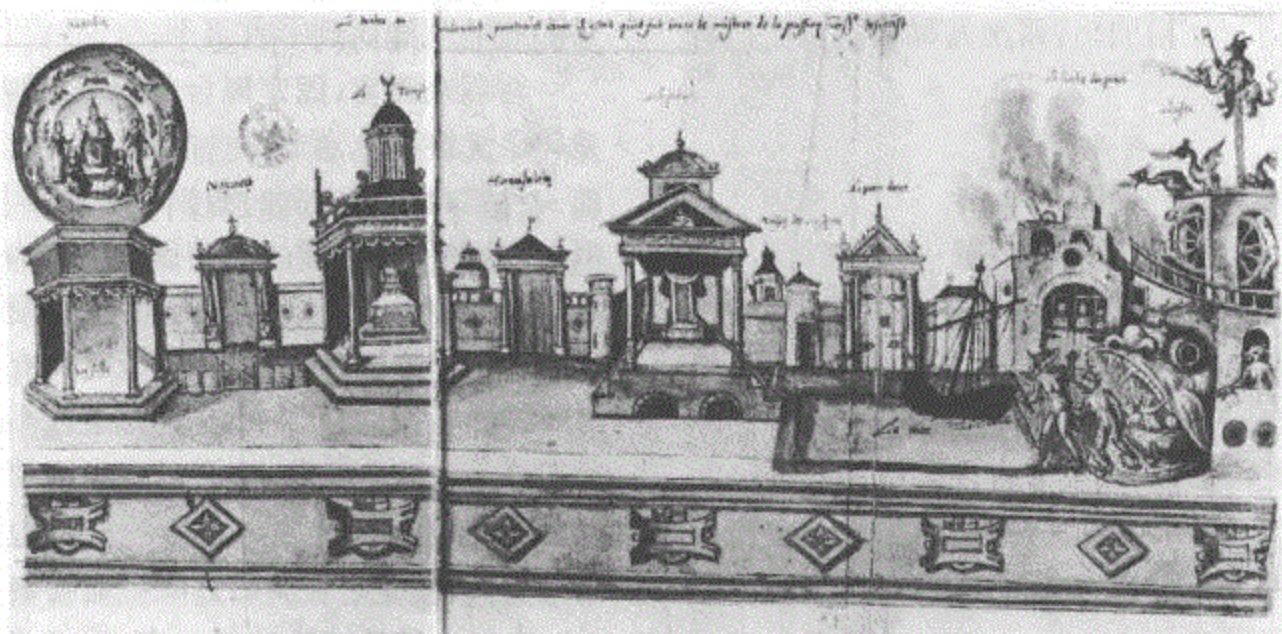


图 4.16 1517 年瓦朗谢讷耶稣受难剧的舞台。注意左边的天堂戏厢和右边的地狱戏厢(有一张地狱的嘴)。这两个戏厢中间的戏剧可以根据每天的需要而加以改换。受难剧的全部演出需要二十五天。巴黎,国家图书馆提供。

即使是同一部戏,其布景的复杂程度也许每天都不一样。十五世纪初期在法国的阿拉斯上演了一部耶稣受难剧,它共有四个组成部分(*journées*),每个部分所要求的戏厢数量在八到十五个之间。而其他剧目各个片段对戏厢的要求更达到二十个甚至更多。很难保证每个戏厢都有足够鲜明的特征。因此,导演往往在每个片段开始时都要露面,除了介绍剧情外,还要告诉观众每一种戏厢所代表的是什么。有时,戏厢还会贴上说明式的标签。舞台没有边框,每个地点都是自动融入另一个地点。中世纪舞台象征着全宇宙,它将天堂、人间和地狱全都包括在内。

固定式舞台上最常出现的两个地点是天堂和地狱。为了突出各自的特点,天堂位于舞台的一端而地狱位于另一端。有人认为,在用到圆形舞台时,天堂位于中轴线的东边,而地狱位于中轴线的西边。人间的场景就放在天堂

和地狱之间,象征着人类的双重性质以及他们所面临的双重选择。因为天堂和地狱具有同等的重要性而且是永恒的结构,就不必每天都更换;同时它们也是最复杂的结构。

在所有戏厢中,天堂是最难依据现有的资料进行复原的,因为它给观众以深刻印象的似乎是它的辉煌和壮丽,这种特点在现存的图解中很难看出来。在十五和十六世纪,天堂总是比所有的戏厢都高。作为一种程式,它在结构上是由“人间乐园”(伊甸园)支撑的,或是摆在舞台上的另一个戏厢之上。天堂的尺寸可能很大,因为它通常要容纳很多角色。1474 年在法国的鲁昂,围绕在上帝周围的有和平之神、慈悲、正义之神、真理以及九个天使的队形。有时天堂里还有一系列设计复杂的旋转的球体,每个球体表面都要描金,显得金光闪闪;还要在里边隐藏火把以造成一种金光四射的效果。有的天堂既能开启,又能关闭,而

且机械装置还要允许天使在天堂和人间之间来回“飞”；但在不太豪华的演出中，用的是幕布遮住的楼梯。总之，天堂要尽可能地吸引人，并尽可能地激起人的敬畏。

相反，地狱则要尽可能显得恐怖。正如天堂要高于舞台平面一样，相当数量的地狱都低于舞台平面。有时地狱被设计得令人毛骨悚然，当基督奋力打开地狱大门释放被拘囚的灵魂时，往往会用上刺激感官的特效。地狱通常分为四个部分：基督教的先知和（按照中世纪的教义）被迫拘囚于此等待基督拯救的灵魂所居之处、未受洗礼的儿童的灵魂所居之处、炼狱、地狱的深渊（通常置于舞台水平面以下）。地狱的入口常常用怪兽的头（“地狱的嘴”）来表示，它看上去是把进地狱的人吞噬进去的。从里边传出火、烟、噪音以及被罚入地狱的人们的哭喊；魔鬼也从那里冲出来，抓住罪人，把他们推入地狱，永世受罚。

90 代表人间的戏厢在外表上较为平实，当然，由于各种剧目的需要不同，其复杂程度也各有不同。许多都装有幕布，可以开启和落下，以便展现或遮蔽内部的景象。戏厢的大小和形状也是多种多样。有些是六边形，有些是正方形或长方形，有的比舞台平面高几个台阶。通常都有床、桌子、椅子、祭台等家具。有时——如在 1501 年蒙斯的戏台上——它的装饰很豪华，有从富人家和教堂里借来的挂毯。一个代表天的帘子（有时还绘有太阳、月亮、星星）通常挂在舞台的后部。涂了颜色的布代表云彩，舞台顶上的飞行装置以及制造特效的其他装置就在它后头。



图 4.17 中世纪画家所描绘的地狱之嘴及其内部。根据（英格兰）艾文河畔斯特拉福德的圣十字小教堂内的湿法画重新绘制。选自夏普《关于……科文特……彩车或神秘剧的论文》（科文特，1825）。

制造和描绘布景的人数肯定不会少，但到底是多少人，却没有相关资料流传下来。有时，工艺师是临时从国外请来的人，如 1501 年在蒙斯。1509 年在罗马，木匠从演出之前四个半月就开始工作了。在卢塞恩，导演监督由市政当局雇用的工人的劳动，这些工人的工作包括制作戏厢以及一些艺匠性的工作（包括粉饰戏厢、幕布，绘制剧中角色的图像等）。还有的人被指派负责在演出当中制造舞台效果。

特殊效果及机械装置

中世纪戏剧演出中许多拟真手法都要用到特效。在十五、十六世纪，随着机械师运作神奇事物的能力的增强，特效的种类及其复杂程度也在不断增加。

许多特效中都包括“飞”。固定舞台大多依傍着建筑物而建,所以,滑轮和起锚机可以装在舞台的天顶上,再用绘有云彩和天空的布遮盖住。另外的飞翔机械则藏在天堂戏厢中,天使可以借此往来于天堂与人间;早晨之子(堕落前的撒旦)可以借此将基督带到庙顶(约有四十英尺高的距离);灵魂从地狱里边释放出来后,借此升入天堂;而魔鬼和被火烙烤的恶魔则在舞台上乱飞。在有些演出中,人物升到天堂或从天堂降到平台,都是装扮成云彩的模样。

另外一些特殊效果则要用到舞台底下的设备。机关门可以让人突然出现,突然消失;制作精巧的演员肖像则作为替身出现在暴力场面中。在演到向大批人群喂食非凡的鱼、肉之类的片断时,装有食物的篮子可以从舞台底下不断提上来。隐藏的机械装置可以让无花果树在遭到基督咒骂后立刻枯萎,而泉眼在神奇的触摸后开始淌出泉水。

水在许多剧目中都很重要。一个最突出的例子是表现诺亚洪水。为了这个场面,1501年蒙斯人在酒桶里贮存了足量的水,放在相邻的车篷上,是持续不断的雨水足足下了五分钟。其他场景还包括基督蹈海和使徒拉着装满了鱼的大网。

拷打和斩首场面出现频繁,这是就以画像作为演员的替身。在表演巴拿巴在柴堆上被烧死的情节时,一个模拟画像内填满了动物的骨头和内脏,所以在燃烧时有一股逼真的臭味。还有一个表现圣保罗被斩首的例子,砍下的头弹跳了三次,每一次都有适量的液体涌出来:第一次是牛奶,第二次是血,第三次是水。

演出也要用到许多动物,有的可以活着上场,有的则被杀死后充当演员的替身或模拟像。狮子向圣丹尼斯下跪,老虎向圣安德鲁下跪。在一出戏中,老虎从地上一跃而起,追逐使徒,最终转而追逐羊群。蛇在伊甸园中引诱夏娃。在其他戏中还有龙、狼等野生动物和凭空想象出来的动物出现。

变形的场景很普遍。如摩西的拐杖变成了一条蛇,罗得的妻子变成了盐柱,水变成了酒。光也可以用来制造特效。神仙下凡时带有光晕,神像头顶上戴有光环,光还常常围绕在上帝、基督和圣徒的周围。通常只要把隐藏着的火把的光线反射到描金的或非常光洁的金属表面,就可以达到这种效果。有时,用画有月亮和星星的布取代另一块画有太阳的布,就可以表示舞台上由亮转暗。在少数戏剧中,还有建筑物燃烧的场景。只要点燃蒙上画布的柳条编织品,就可以制造这种效果。

许多特效都要求制作者心灵手巧,技艺精湛。所以,十六世纪产生了对技艺高超的艺匠的大量需求,就不足为奇了。1501年在蒙斯,从绍尼引进了两名“秘技”(某些时候对特效的称呼)的导演;十六世纪早期维也纳的一部受难剧需要雇用八名高级机械师。这些人都有大量的助手,他们的任务是在演出进行当中控制特效。在蒙斯,单单是天堂特效就需要十七个人操控。

在十六世纪,艺匠的重要程度仅次于导演。他们要制定详细的提示清单,安排特殊效果的启动,其细致程度与导演制定其他演出部门的计划时不相上下。戏剧演出的巨大成功相当大程度上有赖于他们的技术。

音乐

在中世纪大多数戏剧演出中,音乐都处于突出的地位。乐队通常要演奏到演员已经准备登台时才结束。在演出进行中,天使(由唱诗班男童组成,通常出现在天堂戏厢)合唱队演唱赞美诗;天使吹响嘹亮的喇叭,宣布上帝登场;而场与场之间的过渡则由器乐或声乐承担。大部分戏剧都有不少歌曲,既有独唱的世俗曲调,也有集体演唱的宗教赞美诗。但歌曲的内容和标题却很少在剧本中标明。歌曲通常由合唱队男童或演员演唱,而器乐演奏则由职业乐师担任。1562年,英格兰的切姆斯福至少雇用了四十名歌手,1571年,卢塞恩雇用的乐师又达到了156人。音乐家在演出间歇或戏剧演出结束后的晚间也为平民提供娱乐。

有些戏剧(或舞台指示)表明,舞蹈有时也在演出中占据相当重要的位置,但具体情况不详。

观众与观众席

在大部分地区,并非每年上演戏剧;即使在戏剧已经发展得相当完备的地方,两次演出的间隔也在一年以上,有的甚至相隔十年。有些豪华演出只能进行一次,绝对不可能重复。在有戏剧演出的年份,准备工作长达数月,而演出的时间总是在假期。

演出之前,会采取各种手段让公众了解即将来临的事件。通常会向周围的城市发出邀请,会在城门上张贴广告,在戏剧演出的前几天,还会有身着戏装的演员在城里的主要街道上列队行进。在演戏的那几天,会有一名传令官骑在马上巡游全城,吹着喇叭召唤人们去看戏。观众中各个阶级的人都有;

不仅有本城的人,还有邻近地区的人。在有些地方,演戏进行的当口连工作都被禁止,并有专门的保安人员巡逻,防止民居和商户被盗。

各地制定的观众守则各不相同。在英格兰以彩车为舞台的地方,设有若干不同的观看场所,约克有十二个到十五个,比弗利有六个。在大多数城市,演出都要持续好几天。在切斯特要三天,在约克却只给一天时间,所以演出从早晨四点半就开始。一些学者认为,在约克,因为套剧包括了大约五十出戏,所以一天当中各个演出地点加起来也不可能把这五十出戏都演一遍。但是,不是每次节庆都要把所有的戏剧都演一遍,而是以两三出戏作为一个单元,这样可以减少每出戏之间的间隔。我们得到的资料表明,在任何时候,演出都在一天当中全部完成。

大部分情况下,英国观众可以免费看戏。但1477年在莱塞斯特,却有充分的证据表明看戏是收费的,类似的还有东英吉利地区的一些例子。有人认为,在约克,费用是由控制着游行路线上的观看点的人收取的,因为那里是根据所接受的投标而指定给中标人的。因此,就有中标人在那里立几排栏杆,进而收取费用。身份显贵的市民或许从周围房子里的窗户往外看戏,也可能为少数人专门搭建几个高台座位,但是平头百姓肯定是站着看戏。当然,这些细节都纯属推测,因为在英国彩车游行中观众如何看戏,我们没有一点凭证。

如果使用的是固定式舞台,所有的观众就必须集中在一处看戏。例如罗马圆形剧场和康沃尔圆圈之类的建筑

就提供了现成的座位；但在庭院或城市广场，就得提供临时的观众席。在有些事例中，我们看到的并不是像后来的专业性剧场那样的典型的例子。例如，1509年在罗马，在舞台左近建有供观众站立的房子，在它之后是搭建的坐席，而在它上头又有八十四个包厢。1560年在维也纳，私人包厢可以出租，因为演出要持续好几天。在卢塞恩，搭建的高台座位围绕在舞台的三边；而邻近的住户则可以将自己的房子靠近窗户的地方或屋顶出租给看戏的观众。

许多由城市出资组织的戏剧演出并不收费。同时，也有一些演出是计划好了要赚取利润的。1547年在瓦朗谢纳，演出组织机构的成员分享了所得的利润。市政当局有时也要收取费用以填补支出。除了收费的场合，很难估算看戏的观众究竟有多少人。如果我们得到的数据具有代表性的话，那么观众的人数还是相当可观的。1490年在兰斯，5616人花钱看戏；1509年在罗马，第一天有4780人，第二天有4420人，第三天有4947人花钱看戏。

演出时间也各不相同。在有些地方，戏剧从上午7点开始持续到11点，中间休息一个小时，然后一直演到下午6点。在另一些地方，戏剧只连续演出几个下午；而又有一些地方，戏剧演出可以不间断地持续十二个小时。通常观众在早晨4点钟就开始占座儿，因为除了官员、教士和重要的来宾外，都没有座位。有时儿童、老人和孕妇被禁止入场看戏。为防止观众过于靠近舞台，有些地方还采取了隔离措施（如明沟、栅栏、水或保安等）。保安在夜间就开始上岗，以保护舞台其相关设施。

显然，在十六世纪，戏剧演出已经

学会了应付许多问题。它们在技术上达到了很高的水平，在组织和演出阵容上也具有相当的规模。

世俗戏剧诸形态

中世纪的世俗戏剧虽然不如宗教戏剧那般富贵排场，但也始终与之同时存在，并稳步地成长着。它的前身是在整个欧洲好像到处存在的拟剧、闹剧和各类的娱乐形式，此外还包括以说唱方式讲故事的江湖艺人(*jongleurs*)，以及异教的祭祀仪式，但世俗戏剧直到十三世纪才崭露头角，这与宗教戏剧走出教堂的时间是一致的。

在现存最早的中世纪世俗戏剧中，以法国阿拉斯的亚当·德·拉·阿莱(1240—1288)的《格林伍德戏剧》年代最早，作于1276/77年。它混合了关于阿拉斯居民的讽刺性表演场面和童话以及超自然现象等民间素材。民间素材在亚当的其他作品如《罗宾与马里昂的戏剧》(1283)中更加突出，它描写的是骑士向牧羊女求爱的故事：骑士向牧羊女求爱，遭到了她的牧童恋人的反对，最终冲突和解，然后是歌舞和游戏。其他的世俗戏剧还有英国的《西里斯夫人》(1275—1300)和《教堂执事与少女的插剧》(1300)，两者都是表现一个老妇人说服一个年轻姑娘向注定要成为丈夫的人低头屈服。

十三世纪以后，世俗具的数量有了平稳的增加。但是，和宗教剧一样，流传下来的大部分作品都写于1400年之后。后期中世纪的世俗娱乐有多种类型：笑剧、道德剧、文艺社戏剧、插剧、默剧和假面剧、马上比武以及皇家入城式。

笑剧

如果说宗教剧表现的是永恒秩序中美德的胜利和对邪恶的惩罚,那么笑剧所展示的就是社会秩序中人性的不完美。婚姻的不忠、争吵、欺骗、虚伪以及其他的人性弱点,都是典型的题材。聪明人——即使他是邪恶的——通常也被当作英雄;被愚弄的人乃是所得其所,因为他们愚蠢,所以容易上当。同情几乎是绝对不存在的。

笑剧最早出现在十三世纪。现存最早的一部笑剧《男孩与瞎子》(约1280)西用佛莱芒方言写成,描写一个流氓如何以口技戏弄一个盲人,然后偷他,打他。作为中世纪笑剧的典型特征的玩世不恭的声口,在这部戏中已经有了充分的显现。

现存的笑剧主要来自法国和德国,它们在形式和特征上大都是相同的。它们的形式都很短小(不超过一两百

行),采用诗体,突出性和身体的排泄物。情节简单,发展快,人物少,没有复杂的情节展示。现存的大部分法国笑剧只不过是些轶事,但其中有一部——《比埃尔·巴特兰律师的笑剧》(约1470)——现在被认为是二流的杰作。它讲的是一个律师如何用一块布捉弄一名商人,回过头来又被一个笨蛋农民把已经交到他手中的律师费给骗走了;这个农民被人告发偷了别人的羊,律师刚为他作过辩护。这出戏在当时很受欢迎,到1600年已经印行了三十版。

笑剧的两种变体——*sotties*(傻子剧)和 *sermons joyeux*(愚人布道)在法国也一度流行。这两种形式的出现是因为教会企图压制愚人节。十五世纪,这个节日的许多特征都被世俗的行会组织和所谓“愚人会社”(*sociétés joyeux*)所借鉴,许多地方的庆祝活动都被法院书记团(*basoches*)所继承,成了他们的会社活动。学生团体也会组织“愚人节”演出,但时间却从圣诞节改到了“肥美的星期二”、五朔节或夏季的月份。愚人布道是一种滑稽性质的布道;傻子剧只是一个稍加化装的对政治、社会、宗教加以讽刺的表演,里边所有的人物都是傻子,他们身穿各式傻子的服装——色彩斑驳的外套、一块绘有驴耳朵或鸡冠的头巾。在巴黎,最著名的傻子剧表演团体有两个,一个是宫廷法院书记剧团,另一个是无忧童伶剧团(*Les Enfants sans Souci*)。皮埃尔·格兰瓜尔(1475—1539)写了最著名的庆典用傻子剧,其中的《傻王的把戏》(1512)是一部讽刺剧,讽刺对象是法国的路易十二与教皇尤利乌斯二世之间的争吵。

在德国,笑剧似乎是由民间节



图 4.18 皮埃尔·巴特林和他的妻子。
该剧剧本 1490 年第一版中的木刻。

庆——特别是大斋节之前的狂欢——蜕变而来,所以早期的德国笑剧通常被称为“忏悔节”戏剧。这种戏剧在德国南部、奥地利、瑞士、荷兰都可以找到。但现存的大部分笑剧都出自纽伦堡,这里的戏剧通常在大斋节之前的学徒工的狂欢时节上演。1450 年左右,这些狂欢活动(通常以热闹甚至骚动的游行为中心)成了纽伦堡城市生活的一部分。学徒工表演的短剧属于狂欢行列的一部分,这种短剧要求的布景很少,所以可以在任何地方表演,甚至可以在沿途许多地方反复演出。“忏悔节”戏剧的早期作家有汉斯·罗森普吕特和汉茨·弗尔茨等,而最知名者当推汉斯·萨克斯(1494—1576)。

萨克斯是一名鞋匠,也是一名名歌手(名歌手是由德国的商业行会所兴起的才艺表现形式),他的游历很广,掌握了其他地区的诗歌和戏剧。他一生创作了 198 部戏剧作品,其中只有 64 部属于忏悔节戏剧,但现在认为他的代表作几乎全属于闹剧。他最好的笑剧之一是《流浪学士与驱邪法师》,在戏中,一名学生让一个人相信他能把魔王唤醒;他强迫一名神父装扮成撒旦,其条件是不将神父与这个人的妻子私通的事儿公开;最后,所有的人都把钱交给这个学生——男人是为了报答他教会了招致鬼魂的魔法,神父和妻子是为了贿赂他,让他们之间的非正常关系保密。

94

萨克斯还能够将多余的戏剧从“胡子面具表演”(Schembartlaufen)当中删除,以改善演出质量。作为剧团的业余演员,他在每年的“第十二夜”到大斋节期间要表演两次戏剧。他的作品标志着中世纪德国世俗戏剧的最高成



图 4.19 十六世纪申巴特的一本书中所描绘的参加狂欢的人们。选自福格特和科赫《德国文学史》第 1 卷(1887)。

就,为后世的民族戏剧的传统奠定了基础;他的作品当中没有涉及政治或宗教。

在英格兰,笑剧是在宗教剧中发展起来的。例如,韦克菲尔德套剧当中的《第二羊人剧》就在耶稣降生的故事框架中融进了相当成熟的闹剧形式。但作为一种独立的形式,笑剧在英国是在十六世纪约翰·海伍德(1497—1580)的作品中发展起来的,他最著名的作品《约翰,约翰》(1533)讲述了一个怕老婆的男人的故事;当他受到老婆及其情人的嘲笑时,一个教士把他们俩从他的家里赶了出去;不料,这个男人又担心起他们在别的地方会做出什么事来。

所有国家的笑剧中所采用的戏剧手法与宗教剧都没有什么太大差别。要说有的话,那只在于笑剧的手法极为节俭,它几乎不使用三个以上的戏厢,不使用任何特效手法。

道德剧

道德剧是世俗戏剧中最接近套剧的剧种;这种说教性的戏剧在十四世纪首次出现时就是宗教剧,但后来世俗化了,便成了连接宗教戏剧与专业舞台的

重要纽带。

道德剧的起源可以追溯到多种影响。首先是主祷文的念诵,它分成七个祈祷,每个祈祷都与七种基本德行(节俭、正义、节制、坚忍、忠诚、不放弃、博爱)和该罚入地狱的七大罪(爱慕虚荣、贪婪、肉欲、忌妒、口腹之欲、发怒、懒惰)相关,并且建立了一个善恶之间为占据人类灵魂而持续争斗的情节框架。第二是户外布道,它运用圣经中的教谕解决日常生活中的问题,以七德七罪的概念表述人类所面临的选择。第三,文学——既有宗教文学,也有世俗文学——也使得隐喻手法受到普遍欢迎。中世纪最有影响的文学作品之一《玫瑰传奇》,这是一个爱情故事,其中的隐喻性角色包括“诽谤”、“危险”、“受欢迎的少女”。第四,基督教越来越关注死与来世的问题,不停地劝告人们去“思考他们的最终结局”。在视觉艺术中,死神的头颅、骷髅以及类似图像十分突出;在戏剧中,这个主题被形象地表现为“死神之舞”:死神召唤着所有等级和职业的人——无论他是教皇还是低贱的农奴,说明死是所有人的归宿,唯一的希望是获得拯救。

道德剧的直接前身或许是英格兰的约克、比弗利和其他地方上演的主祷文念诵戏剧;不过在道德剧已经相当成熟之后,这些戏还在上演。许多主祷文念诵戏剧都是由市政当局和商业行会统一组织演出,这和宗教套剧是一样的。在1469年,比弗利有八架露天彩车,其中七架车上表演的都是关于七宗罪的戏剧。遗憾的是,主祷文念诵戏剧一部也没有保留下来,所以,它与道德剧的关系究竟如何,无法最终确认。

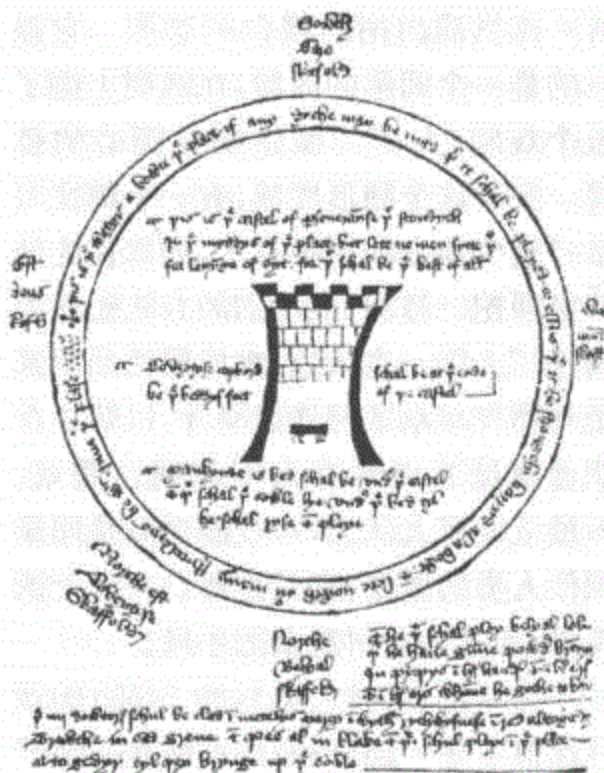


图 4.20 为《持续蒙恩的城堡》一剧所作的戏厢和表演区域的示意图。中间是人类之塔。圆圈里边的文字写道:“这里是包围着这片区域的水,如果要在什么地方演出,就需挖条沟,或采取别的方法,将观众与表演区隔开。”五个戏厢的位置标明在圆圈之外。

作为一种特殊的戏剧,道德剧流行于1400至1550年间,主要流行地区在英格兰和法兰西,其他地区只发现个别的例子。现存最早的道德剧是题为《傲慢的生活》(约1350)的残篇,在其中,“生活之王”扮演一个过分自负的骄傲角色,甚至到了不可救药的地步。无疑,散佚的部分将描写他的羞辱和悔悟。

在表演方面,最有趣的是《坚韧的城堡》(约1400—1425),它描写的是人从出生到死亡的一生以及对他的灵魂的最后审判。该剧很长(超过3600行),包括三十六个角色。手稿中提供了一些关于它演出时的信息。在致辞中,两名报信人略说了一下故事情节,并且声称,该剧将在此后一周之内的每天上午九点“在绿地”上演。手稿中还

有一张供演出用的舞台示意图。它显示的是一个圆形的区域,在圆周上摆了五个戏厢,人类的城堡摆在圆心的位置。关于这个圆形区域,有一个脚注写道:“这个地方的周围有水,如果在此处演出须挖一道沟,或用别的方法把此处围住。”人们一直认为,水或栅栏是用来把戏厢和观众区与外边隔开,以防止在职业演员演出时有人不花钱白看戏。但最近又有人认为,水或栅栏只是用来围住人类的城堡,它只是舞台布景上的要求,而不是对付观众的手段。

另一部名为《人类》(约 1465)的戏只保留下来一部分;原作可能是一部严肃剧,如果这种猜测不错的话,那么,现在的喜剧性穿插和大量的舞蹈与歌唱就是后来加进来的。在现存的本子中,戏剧情节可以适时中断,以便于演员向观众收钱。全剧只有七个角色,没有布景和复杂的道具。因此,从《人类》中不仅可以看出道德剧是如何适应职业演员的需要的,还可以看出,为了满足付费观众的需要,最初的说教倾向是如何经过变形而融入通俗娱乐形式当中的。

在法国,道德剧的长度和演出手段都比较接近于本国的宗教套剧。例如,1439 年上演于雷恩的《谨慎的,轻率的》,其长度达到约八千行(大约是莎士比亚剧本的三倍),有六十个角色和复杂的布景装置。正如它的标题所示,它表现的是听劝告的人和不听劝告的人之间的行为冲突。在豪华的终场,听劝告的人被天使引向了天堂,而不听劝告者则被罚入地狱。

而同样的行为冲突也构成了《正直的人与世故的人》一剧的情节基础。这部戏的作者是西蒙·布古安(路易十二

There begynneth a treatyse how þe
fader of heuen sendeth de the to sa-
mon every creature to come and
gyue a counte of theþ lyues in
this worlde/and is in maner
of a mozaill playe.



图 4.21 《普通人》,由约翰·斯克洛特在 1530 年左右出版的该剧脚本的封面。

管家中的成员),它在 1476 年上演于塔拉斯孔。而另一部 1494 年上演于图尔的《有罪的人》则跟大多数法国道德剧不同,而更像是一部英国剧。其情节从中心人物的相对简单的故事发展而来,表现人类在引诱面前的脆弱性和最终的觉醒,而最终的幸福还在于对上帝的皈依。

最著名的道德剧也许是《普通人》(约 1510),它似乎是彼特·多兰根据荷兰《普通人》(*Elckerlyc*, 约 1495)一剧翻译而来。与当时的戏剧性寓言相比,这部戏更加紧扣主题。在剧中,普通人接到了死神的召唤,虽奋力挣脱,但最终还是把自己交给了必然性。在寻找与他同行的伴侣时,普通人迅速被过去结交的宗族、私有财产、伙伴所抛弃,最后只有善行陪同他进入坟墓。

96

在十六世纪,道德剧发生了许多变化。一些作品的主题几乎全部是世俗性的,例如在约翰·斯凯尔顿的《高贵》(约1520)一剧中,描写的是如何才是与统治者身份相称的生活方式;又如在尼可拉斯·德·拉·谢奈的《谴责宴会》(1507)中,处理的是精神和肉体的健康问题,而且特别警告要防止饮食过量所带来的危险。在有的作品中,道德剧还被当作武器,在十六世纪遍及全欧的宗教对抗中发挥作用。这类戏剧中最好的或许是约翰·贝尔(1495—1563)的《约翰王》(1538),剧中描写的是英国统治者坚持反抗教皇的邪恶势力的故事,历史人物和事件与作为新道德的代表的说教人物及其斗争融合在一起。贝尔的戏剧通常被认为是迈向英国历史剧的重要一步。

随着宗教斗争加剧,在北欧也开始有人写作教义剧。这项运动肇始于1501年一位原先不为人所知的剧作者赫罗斯维塔的作品结集出版。赫罗斯韦塔是十世纪德国的一名女教士,她曾经以泰伦斯的风格写作戏剧,但内容则改成有关“基督教处女的贞节”的故事。她的作品在整个十六世纪都对一项运动发挥着重要影响,这项运动用科尼利乌斯·舍瑙厄斯的戏剧作品的共同标题可以做最好的概括:《基督教的泰伦斯》或《献给上帝的喜剧》。

在十六世纪,这些北欧的戏剧家分成了两派,一派支持新教,一派忠于天主教。在新教剧作家中,最有影响的或许是格纳菲欧,在他的一部关于败家子的戏剧《亚科拉斯图斯》(1582)的影响下,产生了许多相同主题——误入歧途者的回归——的戏剧。许多

新教戏剧都对天主教痛加斥责,其中最有力的或许是托马斯·瑙格尔古斯的《帕玛丘》(1538),它所表现的与反对基督教者的斗争几乎长达1000年;结尾是对马丁·路德的颂扬,这位反基督教势力攻击的主要对象,最终以帕玛丘斯大主教的形象出现在舞台上。

由于对古希腊罗马的兴趣的增加,由于为学术而学术的倾向开始复苏,古典题材开始被引入戏剧创作,这也给道德剧带来了新的气象。主要是出现了一些注重表达哲学观念、教育思想和知识更新的戏剧,尤以亨利·梅德沃尔的《自然》(约1500)和约翰·拉斯特尔的《四原素》(约1518)为代表。

到十六世纪早期,道德剧已经分崩离析,但它的余响一直持续到莎士比亚时代。由于道德剧的世俗化倾向日益突出,它与通常称作“插剧”的剧种之间的区别渐渐消失了。

起初,道德剧可能是由业余演员表演的,但后来逐渐被职业演员所替代。虽然宗教戏剧的表演手法还保留着,但随着专业性的增强,演员和布景的数量都在减少,更加注重表现内在的寓意,开始出现了“仁慈”、“血缘”和“善行”之类在套剧中罕见的寓言性人物。寓言性人物的衣着通常是富有想象力的,如“名声”的衣服上画有眼睛、耳朵和舌头,“虚荣”的衣服上覆有各式的动物皮毛,而“财产”的身上则挂满金币和银币。在表现教派冲突的戏剧中,双方都采用寓言手法,将自己所代表的一方打扮成“美德”,而将对手打扮成“大罪”的模样;“奉承”和“愚昧”之类的角色所穿的都是对立派的牧师服装。

作为戏剧,道德剧与圣迹故事的关

系渐行渐远,逐渐转到普通人的日常生活。它为此后一个时期的伟大的世俗戏剧的出现铺平了道路。

文艺社

在低地国家,与道德剧关系密切的是由文艺社(Chambers of Rhetoric)所表演的戏剧。这种会社出现于十四世纪,是从事诗歌、音乐和戏剧活动的组织。到1500年,尼德兰全境有160个文艺社;根特有五个。会社之间的竞赛在1413年开始举行,而在1493年到1570年间最为流行。它的典型特征是提出一个问题(如“一个人将死时,他最大的安慰是什么?”),根据这些问题,各个文艺社去编写脚本,以寓言剧的形式给出答案。奖金颁发给评选出来的优胜者。这些戏构成了低地国家主要的(但不是唯一的)戏剧表现形式。

大多数戏剧都在露天舞台上表演,这种舞台形式借鉴了伊丽莎白时代公众剧场的许多特征:在一个大平台的背后,有一个固定的墙面;舞台平面上通常有三道门,垂下幕布,就可以把它们关上;若是打开时,可以看见内部的场景。第二平面同样有三个通道,第三层则为“智慧”、“修辞夫人”或“处女”等人物安排了宝座,因为戏剧节就是祭献给她们的。在比赛结束时,宝座上的人物常常飞到舞台上,颁发奖金。

演出制作渐趋繁复,1561年在安特卫普举行的为期一个月的比赛中,豪华达到了顶点。九个参赛的会社举行了蔚为壮观的入城式,共动用了二十三驾凯旋双轮战车和一百九十七驾彩车。戏剧演出持续了十五天。至于节庆期间的开支,市政当局支付了十万荷兰

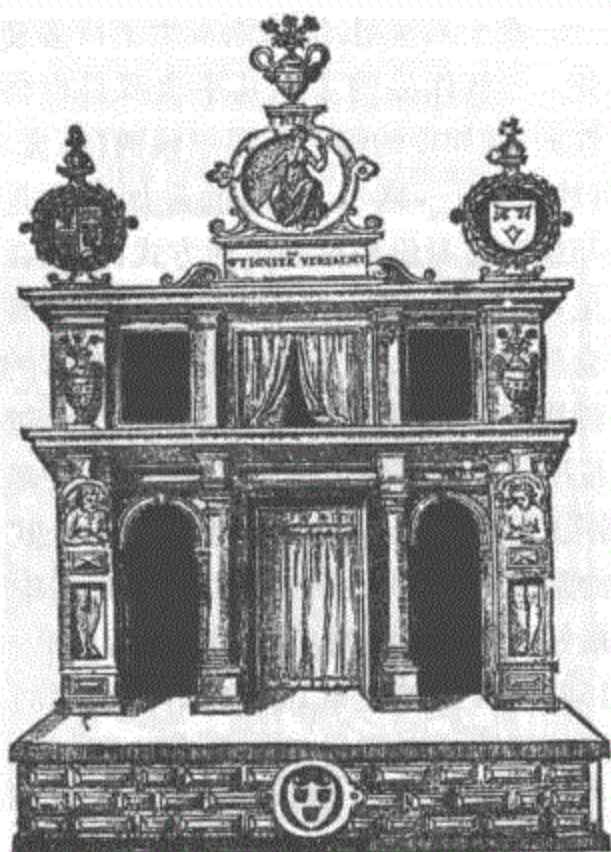


图4.22 1561年安特卫普的文艺社舞台。该舞台的类型可能对伊丽莎白时代的公众舞台的外观产生过影响。选自威廉·克莱策纳赫《莎士比亚时代的英国戏剧》(费城,1916)。

盾,此外,各个参赛团体也支付了许多的费用。

直至十六世纪,文艺社戏剧还常常承载宗教内容。但在1561年,西班牙获得了对低地国家的控制权,这时正是新教运动在当地掀起高潮的时候。为了对文艺社的演剧内容加以控制,统治当局于1539年颁布法令,禁止剧本出版。许多团体坚持认为有权表达自己的观点,但另一些团体渐渐站到了原有立场的反面。1625年后,文艺社迅速衰落,最终为职业剧团所取代。

插剧

插剧(interlude)是一个不准确的词,因为它在不同的时代被赋予的涵

义不同,有时甚至可以指中世纪的所有类型的戏剧。现在,这个词用来指称最初在露天演出、作为统治者、贵族、富商和学者的一种娱乐形式的戏剧。它或许是由于总是在其他活动(如宴会)进行当中插进去表演而得名。插剧可以属于任何类型:宗教的、道德的、讽刺的、历史的,等等。通常它还夹杂有歌唱和舞蹈。因为插剧总是在人群拥挤的宴会厅演出,所以所用的布景极少(常常是没有布景),人物也很少。

和道德剧一样,插剧也是随着职业演员一道出现的。从十一世纪开始,大部分娱乐业从业人员都被总头目“游吟诗人”组织起来。各种资料都提到,他们在全欧洲很受贵族和僧侣们的欢迎。在十四世纪,有钱的商人开始模仿贵族,对游吟诗人表演的需求也因此增加,有的游吟诗人还在较大的城镇获得了永久居住权。到1350年,许多贵族都有了自己的表演团体。早在十三世纪,就有人试图根据游吟诗人的不同专长对他们进行归类,但到了十五世纪,终于有人认识到表演乃是有别于游吟的一种独特的活动。从此以后,“游吟”一词才专门用来指称音乐表演。

因为演员一旦依附于贵族,生计就更加有保证,所以许多剧团都变成了国王或大地主的仆人。在英格兰,理查三世(1483—1485在位)和亨利七世(1485—1509在位)各拥有一个小型剧团。到1500年,类似的剧团已为数不少;而到了十六世纪,随着希望拥有自己剧团的贵族越来越多,这种剧团的数目也迅速增加。大部分剧团在家里没有演出的时候,都可以打着主人的旗号

到各地旅行演出。但他们必须向所到城市的官员证明他们的身份,并为市长和高级行政官员进行专场演出;只有获得演出批准,方可在市政厅、小旅馆或是“公共草坪”进行营业性演出。尽管职业演员的重要性日益显现,但他们的地位还是低于业余演员。这种状况一直要持续到十六世纪后半叶,当宗教戏剧逐渐没落时,才会有所改变。

职业演员到十五世纪末才开始出现,这或许可以解释为什么1500年以前的插剧如此之少。现存英国最早的此类作品是亨利·梅德沃尔的《福金斯和露可丽丝》,年代是1497年。现存的插剧总数大概是七十个,大部分都是十六世纪的作品。

典型的插剧演出场地是贵族宅邸、大学、行会或其他组织的“大厅”(或主屋)。这些大屋子都是按照标准模式建造的:屋子的一端是高出地面的平台,供权贵人士和他们的同党或朋友专用;相对的另一端是屏风,即一堵有两三道门的墙,门可供来访者进出,还可通向厨房;在墙的上端有时可建有供乐师演奏时用的走廊。这类大厅许多都相当宽敞(其中一个面积达到约240×68英尺),有的面积略小(最小的是47×23英尺)。这些大厅既可举行公务活动,又可举行社交活动。如果举行宴会,桌子就摆在屋内的平台和地面上;较近的一桌是“主宾席”,就座者地位较高;观看演出时的坐席安排和宴会餐桌的排列是相同的。在有些大厅没有桌子,只有供观看演出用的坐席和站位。

宫廷中的插剧表演可能会用到戏厢,但其他场合的演出通常不使用布景。有时,屏风也可以充当布景,它的每一个门都可以用来代表一个戏厢或

一个上下场门。如果大厅建有供乐师用的走廊,它也可以借用到戏剧情节中。但大部分演出似乎都是在观众中间进行的,那里的表演空间很小。从有些台词中就可以看到,观众经常进到表演区来,所以不得不要求他们给演员腾点儿地方或给个方便。考虑到如此之多的表演都在观众当中进行,现在的学者们的意见显然是贬低了屏风在插剧演出中的作用。大厅的面积肯定也会影响演出时的声响效果和制约其他演出条件。

大部分插剧都是为小规模剧团写的。在英格兰,菲利浦的《病人格里塞尔》在扉页上声称可以由八个人表演。路易斯·韦杰的《抹大拉的马利》和《财富与健康》的印刷本则声称适合于四个人的剧团,而普雷斯頓的《冈比西斯》在

扉页上还介绍了如何在八个演员之间分配三十八个角色。 99

比武,默剧,假面剧

与插剧一道出现的还有马上比武、哑剧、假面剧等娱乐活动。竞赛始于十世纪,当时是为战争而训练武士的手段。到十三世纪,考虑到相当数量的参赛者都会被杀死,所以比赛的方式也作了改进,到1300年,开始引入戏剧因素,不久之后,骑士们不再是要将对方摔下马,而是要为占领象征着爱情城堡的戏厢而战,在这“城堡”里,居住着衣着华贵的贵妇人及其侍女。

在最为正式的马上比武(*par d'armes*)中,观众们依照性别和身份的不同,分坐在战场周围的观众席里。在战场周围的不同点上,摆放着几座华丽

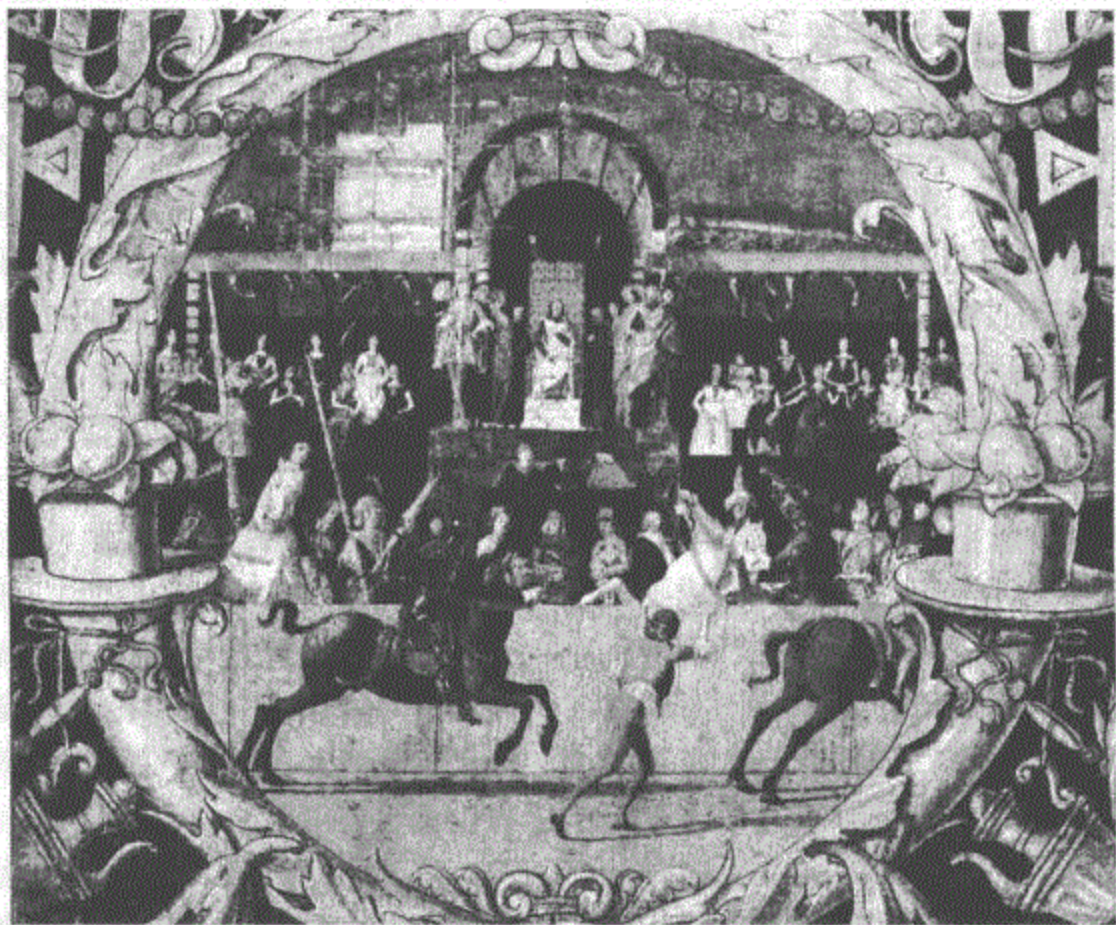


图 4.23 竞赛的场面。婚礼盒上的微型画。(十五世纪)多米尼科·莫罗内绘制。伦敦,国家美术馆提供。

的戏厢,表示比武时争夺的对象。在这些令人悦目的象征性的机关中,有山,有城堡,有树林、喷泉、船只和小教堂。大多数情况下,比武所用的象征性布景与宗教戏剧中的相同,只不过所代表的地点变成了世俗世界。

比武起初是贵族和王室的娱乐项目,有些表演甚至是国际性赛事,因为会有王室使者被派到外国宫廷去下战书。除了战斗表演外,还会有热闹的游行,晚上还会有各种形式的娱乐,包括有插剧演出的宴会。

许多这类的室内庆典也与哑剧和假面剧有着密切的关联。哑剧和假面剧可能起源于剑舞和莫利舞这类的异教庆典仪式,但到1500年时,已主要是宫廷娱乐。剑舞最早可能是军事活动,

但到了十四世纪,游吟诗人已经在婚礼和其他节庆上表演这种节目了。它有时也叫做“小丑舞”,因为它里边总是有一两个或更多的喜剧性的舞蹈者。莫利舞也是这样,参加者身穿钟状物,有些还把脸涂成黑色。(“莫利 Morris”一词可能是“摩尔人 Moorish”一词的讹用。)

有的学者认为,哑剧(*mummers' play*,来自法语词,意为哑剧、面具、化妆表演)在圣诞节期间上演,由“圣父”充当仪式主持人。通常在这类表演中至少会有一个角色在战斗中被杀死;这时会有一个医生赶来,采取一些神奇的手段让死者复活。这些戏中的角色包括一个小丑、一个傻子、一个马形道具、装扮成梅德·玛丽安的男人、圣乔治



图 4.24 英格兰德比郡哈顿宫的宴会厅里的哑剧表演。十九世纪的复制品。注意大厅的后边音乐廊上的屏风。大厅的屏风有时也被认为是伊丽莎白时代公共剧场舞台的后景的来源之一。选自约瑟夫·纳什《古代英国宅第》第1卷(伦敦,1869)。

100

和一条怪龙。虽然现存最早的哑剧作品是十八世纪的,但其中也包括了多种世纪晚期的痕迹。

还有各种假面表演。从圣诞节前后开始到大斋节前的狂欢节前后,身穿各种狂欢者服装、头戴各类狂欢者面具的人就出现在街道上。一些人还走家串户,唱歌、跳舞。大多数都是集体表演,但也有些人希望借此机会向国王或其他官员献上礼物。因为此类的假面具也可以用来为犯罪行径作掩护,所以在十四世纪和十五世纪在英国是受到压制的(宫廷除外)。但其他地方的假面表演仍在普通百姓中进行;在许多地方,这种活动甚至一直延续到现在,特别是大斋节之前的狂欢庆典(例如与今天的“油腻的星期二”有关的庆典)。但在戏剧里,从哑剧和假面表演所衍生出来的表演形式却都是彬彬有礼的,如英国假面剧,意大利幕间剧,法国宫廷舞蹈等。

101

宫廷可以为任何特殊时刻举行假面表演。宴会上,比武之后就是假面表演,以供王室成员参加;婚礼上和其他各种各样的场合也都有假面表演。最终,假面表演发展成了程式复杂的演剧形式。关于有豪华布景的宫廷娱乐的最早记录见于1377年,那是在法兰西的查尔斯五世款待神圣罗马帝国的查尔斯四世的时候。在英格兰,亨利七世(1485—1509在位)和亨利八世(1509—1547在位)统治期间的假面具特别流行。布景的景片通常要装在大车上,从举办宴会的大厅运到随后举行舞会的场地;这就与宗教轮回剧的彩车有些相像了。这些演出大多是哑剧性质,并且通常是向施以恩惠的统治者的寓言式恭维。

这些娱乐的共同特征都是以舞蹈作为结束。在英格兰,表演者起初并不与观众混合,但从1513年开始,舞蹈演员可以从观众中挑选舞伴。英国假面剧由廷臣充当演员和舞者,而由职业乐师提供声乐和器乐表演。因为它们需要精致的布景和服装,所以假面舞所需的费用就大大高于插剧,而且越到后来费用越高。亨利八世对宫廷娱乐情有独钟,1527年,他建造了一个狂欢厅,专供宫廷娱乐之用。1545年,为了便于集中管理宫廷娱乐,他还设立了娱乐司。在伊丽莎白时代,这个机构的权力开始扩大到管理全英格兰的职业演剧团体。

到十六世纪和十七世纪,这类宫廷娱乐在意大利和法兰西达到了顶峰,而英国的鼎盛时期是1603至1640年。作为文艺复兴戏剧的有机组成部分,这些中世纪的子孙在后面的章节中会占用更多的篇幅。

皇家入城式与街道庆典

戏剧表演也出现在市政当局主办的街道庆典中,这些庆典包括皇家入城式、王室婚礼、欢迎军队凯旋和国宾来访等。这些庆祝仪式都遵循一个基本程序:市政官员和教会、商会代表到城外某个事先安排好的地方迎接有关人员;然后他们陪同来访者一道沿事先仔细规划好的路线穿过城市到达大教堂参加礼拜仪式,之后,来访者被带到下榻处休息。这是一个城市表达它的忠诚、好客和感激心情的良好机会。

起初只有一个列队行进仪式,后来渐渐加进了戏剧表演。这些内容可能早在1236年就出现了,但在1298年肯定是已经有了,这一年,伦敦市的全体



图 4.25 1604 年为迎接詹姆斯一世凯旋伦敦而在慈恩堂大街设置的拱形门。约翰·尼柯尔斯所著《詹姆斯一世时期的巡游、列队行进和盛大节庆……》第 1 卷的封面(伦敦,1828)。

居民为庆祝爱德华一世对苏格兰战事的胜利举行了入城式。在巴黎,第一次有确切的戏剧表演的记录是 1313 年皇家入城式上,这一年,英格兰的爱德华二世对法兰西进行了访问。后来,这类庆典遍及全欧洲。在这类仪式上,戏剧元素从无到有,逐渐占据了主导地位,到十七世纪以后,仪式的主要内容就都成为戏剧表演了。

戏剧演出进入入城式的时间也是与宗教戏剧在露天演出同步的;在早期,它们的主题也与宗教戏剧完全相同。从十五世纪开始,戏剧内容就逐渐向寓言化和历史方面转化。这些后来的作品也许采用了制作精巧的授课形式,向统治者讲解他对臣民应负何种责任;因为它们也使用圣经、历史、

神话和寓言为材料,所以这些戏剧就与中世纪戏剧的主要类型——宗教剧、道德剧、竞赛、假面剧、严肃性插剧——在内容上有许多相似。但除了这些相似外,还有一个最大的不同,那就是入城式上的表演都是哑剧;因而它们通常也被称作“活人静态画”(tableaux vivants)。

起初,只有一个“活人静态画”参与入城式典礼的演出,但到了十五世纪中叶,每次参加入城典礼的剧团就达到六个甚至更多,表演时可能还会有叙述,对演出的寓意进行解释。每一个剧目就其自身而言都是独立的,但所有的剧目都有一个共同的主题。在十六至十七世纪的英格兰,主要的戏剧家(他们是尼科拉斯·尤达尔、约翰·黎里、本·琼森、托马斯·德克尔和约翰·韦伯斯特)都应邀写过这方面的剧本。



图 4.26 1514 年查尔斯五世凯旋布鲁日的皇家入城式上的戏剧表演场面。所罗门王的王宫也被展示了出来。选自巴普斯特《关于戏剧史的论文》(巴黎,1893)。

每个戏剧都有自己的舞台；行进的队列会在每个戏台前停下来观看表演，然后再移到下一个戏台。为“活人静态画”而建的舞台在规模和豪华程度上都有不同；有许多是多层的。在舞台设备和表演程式上，主要的方面都与本时期其他戏剧的演出舞台相同。这些戏剧的主要观众是来访者及其随从，但也有市民观众，他们或站立在道路两旁，或站在屋顶上，或站在窗户边，吸引他们得出了游行彩车外，还有来访的嘉宾。

在全欧洲，这些游行的组织工作和一应费用均由市议会和各行会共同承担。例如，1501年在阿拉贡的凯瑟琳访问伦敦的入城仪式上，每个站台都指定给一名高级行政官，由他聘用工人和演员，并监督各项安排。而经费的来源则是向市民征税，这种手法或其他一切为此而采用的方法，都是很有代表性的。

中世纪戏剧的终结

在中世纪戏剧存在的六百年中，它的结构日益复杂化，形式也日益多样化。十世纪的礼拜仪式剧和大众娱乐的简单枝条上，开出了大型套剧、市民和宫廷露天剧、甚至十六世纪的世俗戏剧等繁复的花朵。而在十六世纪当中，堪称中世纪典型的宗教戏剧却几乎完全消失了（尽管曾有明显的流行和广泛的支持基础）。这种巨变的原因是复杂的，但其中有几项却是特别地重要。

最重要的一点也许是：教堂的力量在内部冲突过程中被削弱了。教会的权力在1200年左右达到顶峰，当时，几乎无人质疑教皇对于宗教和世俗事务享有至高无上的权力；但在民族国家形成后，各国君主也开始试图控制自己疆

域之内的宗教事务。不久，形势逐渐明朗：谁控制了教皇选举，谁就控制了教会。于是，统治者们纷纷采用各种计策，对教皇的产生过程施加影响，但那些被选中的人都无法证明自己能免于腐败。1305年到1377年，教会机构从罗马迁到了阿维尼翁，教皇实际上成了法国的俘虏。1378年到1417年，出现了几个教皇相互争权的局面；同时有三个人声称拥有教皇的权力。因此，到十五世纪，教会的权力就被大大削弱了，它的许多做法——最臭名昭著的或许是出卖天主教的特赦权（或曰精神上的宽恕）——都引起了要求改革的呼声。此外，随着学术的复苏和大学的兴建，一种新的质疑的精神开始在全欧洲形成。自1347年爆发的黑死病，在五十年间夺走了欧洲四分之一的人的生命，这也引起了人们对于教会能否保护他们的怀疑。（另一方面，由于劳动力的缺乏，致使欧洲许多地方的工资大大上涨，因而就使得更多的会社可以支付演剧费用。）

这些蓬勃生长的各种要素终于在十六世纪的宗教改革运动中结合在了一起，各派力量虽然政见不尽相同，但都向天主教会的权威发起了挑战，着手对宗教事务进行改革。教会要求各国的世俗统治者强化律条，进行镇压，于是各国君主也被卷进了冲突。他们有的听从教会指令，但也有人拒绝，更有人加入到改革力量当中。内战及政治和宗教力量的重新组合，对现代欧洲版图的形成自导了重要的作用。

显然，戏剧不可能游离于上述事件之外。在英格兰，1534年，亨利八世于罗马教廷的决裂导致了激烈的论战，在论战中，戏剧也被当作双方攻击对方或

捍卫某一教理的武器。伊丽莎白一世为了平息论战,在1558年登基伊始,就下令禁止一切宗教戏剧。这项法律虽然没有立刻奏效,但到了1580年代,宗教套剧终于销声匿迹——只有极个别地方除外。

同样的事件也发生在其他国家。在尼德兰,宗教戏剧的演出在1539年之后就与教会官方一道陷入了困境,结果,宗教主题戏剧被大量禁止。许多新教徒退出天主教,迫使教会召集特伦托公会议(1545—1563),商议如何应付这些问题,并重申它对天主教教义拥有最终解释权。中世纪的宗教戏剧此时虽然还处在流行的高峰,但也开始被当作挑起论战的因素,逐渐在几乎各地都受到阻挠。在意大利,宗教戏剧的演出从1547年起实际上就被取消了;1548年,宗教剧又在巴黎被禁。在日耳曼的一些地区,它们持续到了十七世纪,但在欧洲的大部分地区,到1600年,宗教戏剧就被全面禁止了。只有在西班牙,由于宗教法庭对于神学和戏剧拥有无可置疑的控制权,宗教戏剧才得以延续(直至1765年)。

放弃使用宗教题材,还使得戏剧出现了另一些变化。首先,剧作家必须转向世俗题材。在这方面,他们利用对古希腊罗马作品的兴趣的复苏,赢得了人们对一种新的戏剧形式的欣赏。古典传统与中世纪传统的结合,对创造文艺复兴时代的伟大作品有着重要的作用。其次,由于放弃使用宗教题材,这就摧毁了“国际戏剧”的最后残余。从此,各个国家都开始发展起自己的民族趣味和个性风格。第三,过去,教会僧侣、城市议会和商人阶级曾给最豪华的戏剧演出提供过法律上的依据和经济上的

支持,但当宗教套剧被禁止时,这种支持也取消了。这些组织把两种演出的不同性质分得很清楚,一种是由宗教感情和市民自豪感所激发的表演,一种是专业演员为获取报酬而从事的娱乐工作。教会从来不曾取消在罗马时代宣布的对职业演员的谴责,甚至现在还在重申这种谴责。

最重要的也许是戏剧与社会的关系在这个时期发生了巨大的变化。在古罗马,以及中世纪,戏剧最突出的特征是:取悦于支持它的政府和宗教实体。戏剧只是节庆活动的组成部分,只能偶尔演出,因为它在本质上是社会在庆祝它认为特别重大的特殊事件时的一种供奉。而从十六世纪开始,戏剧剥离了宗教和市民社会的功能,由此,它不得不在纯商业和纯艺术的前提下为获得认可而进行争斗。起初,它得到了贵族和统治者的支持,它持续了在中世纪形成和壮大的私人供养的体制。由于有了这些帮助,职业戏剧逐渐在全欧洲确立了自己的地位;不过在有些国家,这个进程需要大约二百年左右的时间才能完成。

103

史料举隅

在历史研究中,如何下定义很重要,因为我们必须首先对研究对象划出明确的界限,才有可能决定何种材料能够充当我们的适当证据。在通常情况下,下定义并不难;但在另外一些时候,定义本身却包含着最基本的矛盾。关于礼拜仪式剧的起源问题上的不同结论,就是一个最明显的例证。以下是学术界的两种主要观点,一种观点认为弥撒不属于礼拜仪式剧,另一种观点则坚持认为弥撒是一种原始戏剧。

我们所采用的标准必须能够区分什么是带有戏剧性或剧场性的(由于它与舞台上的事物有相似之处),什么是真正的戏剧。每个人都会看到,就其与舞台表演的外在相似性而言,罗马的礼拜仪式的确含有丰富的戏剧性……但绝不能把这类戏剧性的外在形态错认为真正的戏剧本身,因为真正的戏剧中的核心要素不是讲话和动作的形式,而是它的装扮性……[79—80]所以,弥撒绝非戏剧,从它之中也不可能产生出戏剧。这一宗教仪式的戏剧性特点……或许可以为戏剧的诞生起到某些启发性作用,从而间接地促进它的出现;但是礼拜仪式,就其平常奉行的仪式而言,永远只能是一种宗教仪式。[85]

卡尔·扬《中世纪教会戏剧》,第1卷(牛津,1933),79—80,85。

必然的结论似乎应该是,欧洲人的“戏剧天性”并未如戏剧史家所断言的那般在中世纪早期“熄灭”。相反,它在基督教礼拜的核心仪式弥撒中找到了表现的途径。在弥撒这种宗教戏剧中,包含了所有的历史,它的结构体现了基督教生活的核心样式(这个核心样式是一切基督教戏剧都必须采用的),同样,弥撒仪式中也容纳了世俗表演中的一切要素。[79]

小O. B. 哈迪逊《中世纪基督教礼拜与基督教戏剧》(巴尔的摩,1965),41,79。

舞台指示对历史学家而言常常是最有用的史料之一。那些包含在西方教堂刚刚开始上演戏剧片断时的教堂手册中的舞台指示是相当准确的。事实上,凭借这些舞台指示对许多宗教仪

式剧进行复原演出,比起凭借更早的戏剧片断所进行的复原演出来,其所达到的精确程度更高。(比起更早的那些戏剧片断来,这些舞台指示更能让我们对许多宗教仪式剧精确地进行复原。)以下就是从现存最早的宗教仪式剧的舞台指示中摘取的片断:

当开始朗读第三课的时候,四个兄弟应该穿戴齐备,其中一人似乎是出于别的什么原因而身穿白色长袍,他应该在上台后暗中走到坟墓的位置,手持棕榈叶,静静地坐在那里。而当唱出第三个应答时,其余的三个人应该跟着重复,他们三人都戴着面罩,手托冒着青烟的香炉,一步一步地向前走,似乎在寻找什么东西,也要走到坟墓的位置。这些动作都是模仿坐在坟墓上的天使以及带着香油上来准备给耶稣的尸体涂油的妇人的动作而做的。所以,坐着的那位就应该看见三人趋近前来,似乎是在寻找什么的样子,他应该用经过训练的甜美的嗓音唱道 *Quem Quaeritis* (你们找谁)? 当这句唱完的时候,那三个人应该同声应和: *Jhesum Nazarenum* (拿撒勒的耶稣)。这个人应回答: *Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis* (他不在这里。他升天了,就如他所预言的那般。去吧,告诉大家,他已经从死亡中升天了)。在他回答时,那三个人应该转过身面对唱诗班说: *Alleluia. Resurrexit Cominus* (哈利路亚,主已升天了)。在歌声中,这人坐下,似乎是叫另外的人回来,应该这样答唱: *Venit et videte locum* (过来看看这地方)。然后他再站起来,掀开面罩,将地点指示给他们,十字架已

104 空,但亚麻布条还缠在上边;一看见这,他们应该向同一坟墓中倾倒下手中的香炉,并将亚麻布呈至教士面前,好像是表示主已经升天,不再被绑在里边,他们应该这样的唱道:*Surrexit Dominus de sepulcro*(主已经从墓中升天了),然后再将亚麻布放在祭台上。

选自温彻斯特主教埃塞沃尔德《英国修士修女的隐修院契约》,巴巴拉·斯皮尔翻译。

《亚当神秘剧》(约1150年)中的这段舞台指示表明,这个时候的戏剧演出已经在户外进行了。以下是至为关键的一段:

然后让上帝走向教堂,让亚当和夏娃跟随其后,天真无邪地在伊甸园玩耍。同时,让恶魔在场内来回走动,取一些适当的动作……

关于中世纪戏剧的其他一些主要资料保存在曾经直接参与戏剧演出的城市里的市政档案中。保存在(比利时)蒙斯的档案材料中就有完整的演剧记录,该市曾于1501年主办过一次耶稣受难剧的演出。以下是一小段摘录,从中我们可以了解剧目的排演次数、演出在何处举行、演员是如何通知的。

约翰·比利同意听从召唤,自上述戏剧排练始,在48天的每一次排练中,都负责把演员集中到市政厅进行排练;而他也正是这样做了,6.1。

勒尼斯·布罗凯特翻译。关于这次演出的全部材料可以在古斯塔夫·科恩(Gustave Cohen)的《1501年蒙斯……神秘剧……舞

台监督指南》(巴黎,1925)中找到。

还有迹象表明,中世纪存在着各式各样的职业从事娱乐的人员,而对他们的道德责任上的要求也是多种多样的。以下是十四世纪上半叶(英格兰)索尔兹伯里主教的一段记述:

有三类演员。一类是变形表演者,即通过不得体的跳跃和不正常的姿势改变他们的身体,他们或做出猥亵的动作,或戴上狰狞的面具,这些人如不放弃他们的职业,终将被罚入地狱。还有一种人,他们表演时并不借助于任何工具,……而只是力求靠讲一些不得体的或令人反感的故事以取悦听众。这些人也该受到诅咒,因为基督的使徒禁止我们给这种人以食物。还有第三种表演,是使用乐器娱人,这种人又可分为两类,一类是出入于公众饮酒场合和无法无天者聚集之处,他们在那里演唱各类歌曲,使得听众更加放荡无忌;这种人和前边的一样,都该受到诅咒。但还有另外一些人,他们被称作小丑,他们的演唱中规中矩,有的唱的是圣徒的故事,他们向有病的人和情绪低落的人提供安慰和排遣,所以他们不像男女舞蹈演员那样招致无数的骂名,也不像那些表演下流动作的人那样,通过魔法或其他手段引出鬼怪幽灵。这些人……给人们带来的是慰藉……

托马斯·德·卡卜翰《忏悔者》,巴巴拉·斯皮尔翻译。

围绕大卫·罗杰斯有关切斯特套剧的舞台表演的记录,有着很重要的意见分歧。他的记录不仅对于讨论游行彩车的结构显得很重要,同时也关涉到

彩车上究竟是否有过真正的戏剧表演,有一种看法认为,当游行进行时,演员在这种彩车上只是简单地演示一下剧情,而真正的长剧是要等到抵达一个固定地点才上演:

他们被分派到 24 辆彩车上或区域里,每个剧团都有自己的大车或地点作为演出场所……演出从威斯特敏斯特大教堂的门口开始,彩车先在大教堂门口演出,然后从这里驶向市长办公处的十字路口的附属建筑物,演出快结束

时,第二辆彩车驶来,第一辆则驶入水门大街,然后又驶向大桥大街,直至所有彩车都照此顺序进入演出……这些彩车或大车看上去像一座高出地面的房子,有两间屋子,没有房顶。他们在下面那间屋子里化装打扮,在上面那间屋子里表演,车下装有六个轮子。

大卫·罗杰斯《祈祷书,或切斯特城的几篇回忆录》(哈雷手稿本,1944,原稿 21-22),为便于阅读,拼写和标点符号按照现在的惯例做了些调整。

5. 1642 年之前的英国戏剧



历史学家将中世纪晚期与文艺复兴早期的年代都划在 1300 年之后,因此,二者在时间上是重叠的,但史学家们也承认,在许多地方,中世纪的元素直到进入十六世纪以后仍然占据主流地位。不仅如此,逐步摧毁中世纪文化的力量同样也是创造文艺复兴文化的关键因素,因为中世纪的消退和文艺复兴的兴起都可以部分地归因于封建制度的衰退,城市的壮大,诸侯势力的增强,对教会在知识和生活领域的霸权地位的挑战。学者们认为,正是通过这些方式,上述力量为现代西方文化的产生奠定了基础,因而,他们将 1500 年左右至十八世纪后期工业革命这段时间称作“早期现代”。这个阶段也覆盖了文艺复兴时期和传统上在讨论戏剧史时会涉及的其他几个时期。

文艺复兴与人们对古代世界人文主义理想的兴趣的复苏密不可分。从名称中就可以看出,人文主义标志着重新关注人性和尘世生活的价值,认为它们本身自有其价值,而不仅仅是作为进

入永恒之前的准备。但是,人文主义者却不是没有宗教信仰的人,因为他们捍卫人类德行和理想乃是基于基督教和古典的训条:正义、谦恭、高尚、正直、忠诚、勇敢、对自我和他人的责任心,包括个人能力的全面发展。他们确定,就最乐观的一面看,人类都能够具备这些理想品质;这些理想一直主导着西方思想进入了二十世纪。此外,人文主义者又非禁欲主义者。他们承认肉体的快乐,承认人们有被诱惑而犯错误的倾向,但他们也或隐或显地以人文主义理想为标准来判断人类行为。当西欧对人文主义的兴趣复苏时,便把最早的人文主义倡导者的古代希腊罗马世界当作了他们灵感的来源。

随着这些新的关切逐步加深,好奇心和冒险精神也在扩张。文艺复兴是一个通过地理发现、科学实验、哲学探索和艺术创造不断扩张的时代。在教育方面,其目的是让全体人类在科学、政治、体育、艺术等多个领域都能得到发展。文艺复兴在意大利的影响最早、

最大,它对意大利戏剧影响的涵盖面最广。在西班牙和英格兰,文艺复兴在戏剧方面也产生了重大影响,但两国在戏剧演出方法上主要还是延续着中世纪的传统。

106

由于战争和内乱,英国直至十五世纪后期才感受到文艺复兴的影响。从1066年诺曼征服起,英格兰国王就控制了法兰西的大片土地,并与法国王室通婚。1337年,英格兰宣称对法国王位拥有继承权,由此引发了长期的冲突(通常称作百年战争),一直延续到1453年。在这场冲突的初期,黑死病蔓延欧洲。英格兰曾经一度即将赢得争斗,尤其是1420年之后,当亨利五世(1413—1422在位)被提名为摄政王和法国王位继承人的时候。他去世后,圣女贞德在奥尔良取得胜利(1429),英国很快便失去了对法国的控制。及至1453年,英国只占有法国的加莱一地。与此同时,争夺英格兰王位的玫瑰战争开始,争斗的双方是约克家族和兰开斯特家族。冲突一直延续到1485年,查理三世被里士满伯爵所杀,后者联合其残余势力,建立了都铎王朝,是为亨利二世(1485—1509在位),这个王朝的统治一直延续到1603年伊丽莎白一世去世才结束。都铎王朝在制约十六世纪欧洲的宗教冲突中发挥了重要作用,而且他们还在英格兰建立了强有力的中央集权,所以,尽管内外纷争持续不断,英国仍旧是一支重要的国际力量。

在各种力量的交互作用下,最终形成了十六世纪后期伟大的英国戏剧。其中最重要的力量是导致亨利八世(1509—1547在位)登上王位及与罗马教廷决裂(1529—1536)的持续不断的

宗教和政治冲突。尽管有人认为亨利所采取的行动中,政治因素远远高于宗教因素,但这些行动的结果是使得英国成为第一个接受马丁·路德始于1517年的新教改革的国家。亨利强力推行改革的政策在国内导致了深层次的分裂。他解散隐修院(1536—1540),将它们的土地和财产分配给他的追随者,进一步激化了两派势力的对立。由于亨利的独子爱德华六世(1547—1553在位)早夭,他的长女玛丽一世(1553—1558在位)登上王位,成为英格兰400年来的第一位女王。她企图让英国重返天主教,并与天主教的西班牙菲利普二世结婚。1558年玛丽去世后,菲利普将推翻亨利的二女儿、新教的伊丽莎白一世(1558—1603)当作了自己的使命。而英国在新世界向西班牙挑战以及帮助尼德兰摆脱西班牙的统治等行为,更是加深了这一宗教上的仇恨。

早期都铎戏剧

在亨利七世统治时期,虽然中世纪式的戏剧演出仍占据着主导地位,但英国也开始感受到了文艺复兴的时代精神。伊拉斯谟等大陆人文学者来到英国;科利特等英国人文学者赴意大利学习。这些人都在牛津和剑桥从事教学,给英国学者和作家带来了对于古典文学的兴趣。1497年,在宫中上演的麦德沃尔的《福尔根与卢克里斯》使人首次从戏剧中看到了人文主义的影响,后来,这种影响日益扩大,逐渐渗透到梅德沃尔、斯凯尔顿、拉斯特尔和贝尔(在第四章中已经讨论过)等人的道德剧当中。这些作品的说教性质为亨利八世时代(1509—1547)的宣传与天主教教

会决裂的戏剧提供了榜样。

牛津的毕业生在向学校教育普及新的学习方法方面发挥了领袖作用。威廉·黎里(1468—1522)在罗马期间与庞波尼乌斯·拉图斯一道研究过拉丁语喜剧的舞台演出,后来他成为圣保罗文法学校的首任校长。约翰·海伍德(1497—1578)是宫廷乐师,也是英格兰首部非说教性质的插剧的作者。尼科拉斯·尤达尔(1505—1566)担任了伊顿公学校长(后来又担任威斯敏斯特公学校长),他创作了《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》一剧,这是早期都铎戏剧中最有名的一部。尤达尔大量借鉴普劳图斯的《吹牛士兵》中的情节,表现了一个爱吹牛的胆小鬼的愚蠢可笑行为以及企图引诱寡妇时的尴尬。理查德·爱德华兹(1524—1566)与王宫附属教堂的孩子们一道工作,创作了《达蒙与皮西厄斯》(1564),这是第一部有复杂情节的英国戏剧。

1520年代,人文主义戏剧在剑桥也很时兴。1546年,剑桥大学女王学院批准进行年度的戏剧演出,并在它的主礼堂建造了一座可拆装的剧场式建筑(至少到1640年,它还可以使用,这个建筑可能还对伦敦的剧场设计产生过影响),学生为大学里的师生和应邀而来的嘉宾表演戏剧,大都用拉丁文演出,但也有英语剧目,最出名的英文戏剧是《加莫尔·戈东的针》,作者是“S先生”,该剧1552年到1563年之间多次上演于基督学院。该剧的主题和人物与典型的中世纪讽刺剧相同,而在技巧上则借鉴了罗马喜剧,表现相邻的两家人因丢失的一根针而引发的一系列喜剧性误会(这类误会大多数都是由迪康[Diccon]、“混乱”或傻子之类的角色

引起)。

人文主义在公学和大学里的影响也被带到了伦敦的四所律师学院:格雷学院、林肯学院、神殿学院和中殿律师学院。它们都是律师培养机构兼宿舍,学院招收青年人——主要是牛津大学和剑桥大学新近毕业的学生,对其进一步进行法律专业教育。这些富有的或贵族出身的学生还学习音乐、舞蹈,培养社交风度;有些内容可以通过演戏的方式学到。大部分表演都在圣诞节的“狂欢活动”中进行,这种活动可以持续四周。同时,律师学院也为别的庆祝场合专门准备了精致的娱乐节目。这里的观众或是贵族出身,或受过良好的教育,都对国内外戏剧中的时尚内容感兴趣。

1561年,在神殿学院上演了一出悲剧:《高布达克》,或《菲瑞克斯与波瑞克斯》,这出戏通常被认为是英国的第一部悲剧,作者是托马斯·萨克维尔和托马斯·诺顿。翌年,该剧在怀特霍尔宫上演,伊丽莎白女王也出席观看。该剧取材于英格兰历史传说,情节进展方式则与托名塞内加的作品相同。全剧分为五幕,讲的是菲瑞克斯与波瑞克斯的父亲决定将他的王国分给他的两个儿子,结果引起了猜忌。所有的主要人物最终都被杀死。他们的命运显系影射英格兰王位继承顺序一直不稳所潜伏的危险。这部戏剧今天看来结构比较松散,但在当时给人的印象却非常深刻,以至于到1590年就印行了五次。它开启了一种模仿塞内加的作品编演悲剧的时尚,用素体诗取代传统的韵体诗,对后来的戏剧创作有着深远的影响。格雷学院在1566年演出了乔治·加斯科因(1542—1578)的《替代者》,这

部作品系根据阿里斯托的《猜想》(1509)改编,讲的是一个年轻贵族到一个行得端坐得正的寡妇家去当佣人,目的在于赢得寡妇的女儿的爱情。它的成功,确立了散文作为戏剧媒介的地位,也改变了英国剧坛流行意大利式的情节和背景的趋势。

虽然人文主义已经开始影响英国剧坛,但中世纪的惯例和成规在整个十六世纪的英国戏剧中仍占主导地位。各种娱乐表演团体、各式娱乐节目在全国和本地范围内旅行演出,上演哑剧、讽刺喜剧,此外还有非职业的表演。为了吸引广大的观众,专业演员将大众娱乐元素与来源不同的各种题材混杂在一起。圣经故事中夹杂着外国小说和骑士传奇的情节,古代神话又穿插着英国历史和低俗喜剧中的人物。所有的通俗传统,在托马斯·普雷斯顿(1537—1598)的一部作品的标题中压缩得最完全:《一出令人捧腹大笑的哀伤的悲剧,囊括了波斯国王坎拜西斯的一生,从他登上王位一直到他死,他做了一件好事,但此后许多邪恶的行径和暴虐的谋杀,都是在他的命令下施行,最终,上帝做出公正的判决,恶贯满盈的国王终于毙命》(1561)。虽然这出戏的背景是波斯,但许多人物却是神话人物(丘比特和维纳斯)、说教性的人物(羞耻、勤勉、考验、证词)或英国人(霍卜、罗卜、或许不坏的马利安)。它将喜剧性与严肃性随意混合,跨越的时段非常之长,场景转换之快令人难以理解。各式各样的血腥场面,如斩首、剥皮、屠杀,都在舞台上直接表现。所有这些,根据1569年的印刷版本,都由八名演员所扮演的三十八个角色来完成。作为当时最受欢迎的剧目之一,《冈比西

斯》在很大程度上反映了观众的口味,正是这种欣赏趣味,使得这种剧目能够在公众剧场畅行无阻。它的杂乱无章也表明,剧作者只要将各种因素混合起来,剧本就会受到欢迎。

到1580年代,持续不断的宗教和政治阴谋又围绕着苏格兰女王玛丽而展开。玛丽(1542—1587)出生刚一个星期就当过苏格兰女王,后来她嫁给了弗朗西斯二世(1559—1560在位),当过短暂的法国王后。迫于新教徒的压力,她放弃了苏格兰王位,1568年逃到英格兰。伊丽莎白的许多反对者,包括菲利普二世都认为,作为亨利八世的侄女,苏格兰天主教徒玛丽是英格兰王位的真正继承人。结果,玛丽就被认为是觊觎伊丽莎白的王位而来,从而导致她在1587年被处死。1588年,菲利普二世派了一支舰队入侵英国,战斗中,伊丽莎白的海军取得了对于看上去不可一世的西班牙无敌舰队的胜利,从而确定了英格兰作为主要海上力量的地位,英国的新教也从此得到了一个相对安定的时期。这一结果大大激发了十六世纪后期英国人的国民自信心,这似乎是与英国职业戏剧的快速成长呈平行态势的。但国内外的的问题依然存在。与西班牙的战争直到1604年才停止,快速的经济变化引发了严重的粮食短缺,尤其在伦敦,瘟疫是前所未有的杀手,而新教徒的安全是宗派活动相互妥协的结果。

伊丽莎白在位期间,大学和公学对戏剧的兴趣扩展到了古代戏剧之外,人们把英国历史编排入戏,或是上演新近的意大利戏剧。到1600年,公学和大学以及法律学院对职业戏剧的影响已经减弱,但它们在教会学生如何掌握戏

剧技巧方面仍然发挥着重要的作用。当受过学校教育的作者开始为职业剧团写戏时,英国戏剧便进入了一个伟大的时代。

大学才子

1580 年代,所有的戏剧力量都拧成了一股绳,这主要是因为托马斯·纪德和一群受过良好教育的人——即通常所谓“大学才子”——开始为公众剧场创作剧本。这批人当中最重要的是牛津毕业的约翰·黎里、剑桥毕业的罗伯特·格林和克里斯托弗·马洛。

托马斯·纪德(1558—1594)常被人提及的是他的《西班牙悲剧》(约 1587),这是十六世纪最受欢迎的作品,写的是一个关于谋杀和复仇的感伤故事。纪德将所有重要的事件都放在舞台上表现,让情节以时间和地点为线索自由排列,并且借鉴了塞内加的一些手法——如幽灵、合唱队(只有一人)、独白、密友、幕中分场等等。虽然在性格化和思想性方面还有所欠缺,但《西班牙悲剧》已经大大超越了以前的戏剧,并且建立了“复仇”悲剧的范式——在这方面,《哈姆雷特》是永恒的典范。

约翰·黎里(约 1554—1606)的作品主要是为童伶剧团而写,迎合的是贵族观众的趣味。他最有个性的作品是将古代神话和英国题材融合在一起的田园喜剧。他的作品是一个童话世界,所有的困难都随着魔杖一挥而无影无踪。除了一部作品之外,他所有的戏剧都充分考虑到了各部分之间的平衡。散文体的语言十分精致,甚至显得有些造作。他最有特色的作品包括《坎帕斯比》(1584)、《恩蒂米翁》(约 1588)和《爱的变形》(约 1590)。这些精致的田

园诗作品为英国文学奠定了传统,莎士比亚的《皆大欢喜》就是立足于这个传统上的。



图 5.1 1620 年左右出版的马洛《浮士德博士》剧本中的插图。

罗伯特·格林(1560—1592)也写作田园喜剧和浪漫喜剧,但他是为成人剧团写作的。他在短暂的创作生涯中所写的作品比起黎里来更其多样,因为他能将许多分散的因素都融合在一起而构成一部戏剧。在他的《培根修士与彭该修士》(约 1589)和《詹姆斯四世》(约 1591)中,爱情故事和田园历险相伴随,再加上些许历史上的材料。格林笔下的女主角不仅十分迷人,而且足智多谋,在乔装漫游途中,经受了一系列的引诱,她们最大的欲望终于得到了满足。

克里斯托弗·马洛(1564—1593)无疑是这群人当中最著名者。他为公众剧场创作的剧本包括《帖木儿》第一部和第二部(1587—1588),《浮士德博士》(约 1588)、《马耳他的犹太人》(约 1589)和《爱德华二世》(约 1592)。《爱德华二世》在历史剧的形成与发展中占据着特别重要的地位,因为在这部剧中,马洛表明了应该如何安排、缩短和改变纷纭复杂的历史事件,显示出它们之间的因果关系,进而将事件组成一个

有机的故事。但他最有名的作品是《浮士德博士》。当他在1593年被杀害时，他与莎士比亚完成的作品数量大约相同，但许多批评家认为，马洛的素体诗写得更好。

大学才子在文人与平民观众间架设了一座桥梁。他们成功地将古代和中世纪的创作技法加以融合，根据不同的来源编排吸引人的故事，他们的作品在莎士比亚创作生涯的早期一直在舞台上占据主导地位，为莎士比亚及其同时代人的创作开拓了道路。

莎士比亚及其同时代人

威廉·莎士比亚(1564—1616)通常被认为是史以来最伟大的剧作家。他大约在1585年到1592年期间进入伦敦戏剧界。安德鲁·格尔曾说，如果莎士比亚在上演自己的剧本的剧团里当过演员的话，他必定在1594年成为“内务大臣供奉剧团”的合伙人之前为斯特兰奇剧团、帕姆布罗克剧团和苏塞克斯剧团工作过。在此后他的一生中，莎士比亚一直与他们保持联系，并先后在1598年和1608年成为环球剧场和第二黑僧剧场的合伙人(部分拥有者)。因此，莎士比亚就比同时代的人和剧作家都更多地涉及到戏剧艺术的各个方面。

109

一般认为，莎士比亚开始创作的时间是在1589到1592年之间，首部作品是《亨利六世》(上、中、下)(但也有些学者认为《维洛那二绅士》和《驯悍记》是他更早的作品)。在加入内务大臣供奉剧团之前，他写了很通俗的悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》和《理查三世》以及一部根据罗马戏剧改编的《错误的喜剧》。接下来的十年中，他大约每个季

度都写一部喜剧和一部悲剧，其中包括许多他最著名的作品如《爱的徒劳》及《罗密欧与朱丽叶》(1594—1595)、《仲夏夜之梦》和《理查二世》(1595—1596)、《威尼斯商人》和《约翰王》(1596—1597)、《亨利四世》(上、下)(1597—1598)、《无事生非》和《亨利五世》(1598—1599)、《皆大欢喜》和《裘力斯·恺撒》(1599—1600)、《第十二夜》和《哈姆莱特》(1600—1601)、《温莎的风流娘儿们》和《特洛伊罗斯和克瑞西达》(1601—1602)、《如愿》和《一报还一报》(1602—1603)。在剩余的十年中，他的创作数量下降了，只写了悲剧和悲喜剧，有几部是与其他人合作的。这时期的剧作有：《奥赛罗》(1604—1605)、《李尔王》和《麦克白》(后者可能经过托马斯·米德尔顿的修改，1605—1606)、《安东尼与克莉奥佩特拉》(1606—1607)、《科利奥兰纳斯》和《雅典的泰门》(后者可能是与托马斯·米德尔顿合作的，1607—1608)、《佩里克勒斯》(可能是和乔治·威尔金斯合作的，1608—1609)、《辛白林》(1609—1610)、《冬天的故事》(1610—1611)、《暴风雨》(1611—1612)、《亨利八世》以及《两个高贵的亲戚》(1612—1613)(这两部都是同约翰·弗莱彻合作的)。在这三十八部戏剧之外，他还有一部失传的早期作品《爱的获得》(不过这可能只是《驯悍记》的另一个标题)和一部失传的晚期作品《卡迪纽》(1612—1614，与约翰·弗莱彻合作)。有些学者认为他还有几部戏没有写完，包括《爱德华三世》和《托马斯·穆尔》。在莎士比亚生前，有十六部戏以四开本形式出版，但他现存的作品据信大部分都属于第一对开本(1623)，这个版本收集了他的三十六

部剧作,由与他合伙的演员亨利·坎德尔和约翰·赫明斯编辑。

要在这么短的篇幅中给莎士比亚一个恰当的评价是不可能的,因为没有哪个剧作家的作品得到过比他的作品更彻底的研究。这里只能简单评论一下他在剧作方面的几个特点。莎士比亚剧作取材广泛(包括历史、神话、小说、戏剧等诸多方面),但他总是对之进行再加工,直至成为完全属于自己的东西。最典型的情形是,情景和性格在一开场就清晰地树立在舞台上,在最初情况之后,便依据逻辑展开情节。不少情节是相互交织的,先是在某种程度上独立发展,但离结局越近,各情节线的关系就越近,最后终于交织在一起,所以一条情节的解决也就导致了另一条情节的解决;在这种方式中,明显的差异显示在同一性中。情节的延续时间通常都超过几个月甚至几年,连地点也各不相同。这种广阔的画面使人感到,生活就在场景之后不间断地进行。

莎士比亚剧中人物众多,且都是浑圆的性格化人物,其中既有愚蠢可笑的滑稽形象,也有外表威严的崇高人物,既有心地单纯的年轻人,也有昏聩堕落的老年人。除了笔下的人物系列庞大之外,莎士比亚在揭示人物的内心世界时总是充满着同情,使他们在舞台上显得总是一个个活生生的个人,而不是行尸走肉。他对人物行为方式的洞察力直至今天仍令人叹为观止。

没有哪位作家能像莎士比亚那样有效地使用语言。他的富于诗意的性格化对话不仅能激起特定的激情、心境和思想,而且能创造出超越具体的戏剧情境的复杂关系和暗示网络。

莎士比亚无疑是当代内容最广泛、

最敏感、最富有戏剧效果的剧作家。他尝试了当时几乎所有的大众化戏剧类型和题材,而在每种类型和题材上都使之拥有最丰富的有效的表现力。在当时,莎士比亚所获得的批评家的赞誉可能不如琼森和弗莱彻多,但他的名声自十七世纪晚期后开始上升,而在十九世纪已如日中天。

在除莎士比亚之后,本·琼森(1572—1637)也被认为是伊丽莎白时代最优秀的剧作家之一。琼森当过一段时间的演员,约在1590年代中期开始戏剧创作,曾因参与了几部政治性讽刺喜剧的表演而数度获罪入狱。从1599到1602年,他是“剧场之战”中的主要人物之一,在为宫务大臣供奉剧团创作的剧本中,他对当时重要的剧作家给予了嘲讽,而后者则在为男童剧团创作的剧本中给予回应。他是那些遵奉意识到的艺术技巧(即按照一整套原则和规定进行创作)的作家们公认的领袖。琼森比英国的其他任何剧作家都更加注重古典主义的清规戒律,把它们奉为节制本土剧作家的无度行为的法宝,不过他自己在创作中对这些古典主义原则却时有违背或偏离。琼森得到詹姆斯一世的青睐,琼森为他所写的假面剧剧本比别的任何人都多。1616年,琼森得到国王的嘉奖,被授予英格兰第一“桂冠诗人”的称号。同一年,当他精心编辑的剧作集出版时,他重新把戏剧摆在了一个很高的地位,而不仅仅是一种纯粹的消遣(在很大程度上与当今的电视剧相同)。

在琼森的二十八部剧作中,今天最为人熟知的是喜剧,尤其是《人人高兴》(1598)、《狐狸》(1606)、《艾匹康妮,或沉默的女人》(1609)、《炼金术士》

110

(1610)以及《巴托罗缪市集》(1614)等几部。琼森主要关注的是如何改善人类的行为,所以他的创作都集中在当时具有代表性的几种人性的弱点上。琼森的戏剧通常被称作是现实性的,具有“教化作用”,因为其中的角色都被认为是从直接观察得来,并且因其缺点而受到惩罚。因为琼森对他的大多数人物都不给予同情,所以比起莎士比亚来,他的戏剧在道德上显得更加严厉。琼森普及了“体液的喜剧”。古代医学理论认为有四种“体液”(血液、黏液、黄胆汁液和黑胆汁液),认为只有在这四种体液处于平衡状态的时候,人才是健康的。到琼森时代,体液被视为人的基本性格的决定因素;在他的作品里,行为古怪被归因为体液的不平衡。由这种观念出发,他创造了一系列的性格类型。虽然在1603年之后,对体液的自觉使用大大减少,但直到1700年,它仍被视为性格形成的基础。琼森也写过两部悲剧:《赛扬努斯》(1603)和《喀提林》(1611),这两部戏剧均可归入本世纪最优秀的戏剧行列(不过在舞台上并不成功)。

在莎士比亚和琼森周围,还有一批不太知名的人物。比较重要的有:查普曼、德克、马斯顿、海伍德、米德尔顿和透纳。乔治·查普曼(1560—1634)在1595至1613年间写过二十一个剧本,开始是琼森模式的喜剧后来又是马洛风格的悲剧。在《五朔节》(1600)和《吉斯·古斯卡珀先生》(1603)两部剧中,他将讽刺手法、浪漫情调和“体液”心理熔于一炉,完成了他的道德喜剧;却不如琼森的喜剧那般含有苦涩。他的最知名的两部悲剧《布西·丹博伊斯》(1604)和《布西·丹博伊斯复仇记》

(1610)的主人公都是有着强烈行动的人,似乎命中注定要失败。

托马斯·德克(约1570—1632)至少写过六十五种戏剧,其中许多是他与当时的重要剧作家合作的。他最知名的作品《鞋匠的节日》(1599)描写了一个学徒和生意人的纯朴的世界,只强调了它的令人愉快的一面。在这个关于勤劳的生意人的故事中,主人公最后成了伦敦的市长大人。和德克的许多戏剧一样,其舞台上的演出效果往往优于印刷本的阅读印象。

约翰·马斯顿(1576—1634)在1599至1608年间写过或与人合作写过十二个剧本。他为儿童剧团写作,这似乎使他陷入一种窘境中,因为他擅长的是对人性缺陷作喜剧性嘲讽,他的讽刺才能集中体现在他的喜剧《假面剧》(约1600)、《你到底要什么?》(约1601)和严肃剧《荷兰妓女》(约1603—1605)、《愤世者》(1605)中。他所有的剧作都是在嘲讽一个世界,在这个世界里,人们总是按照自己的欲望行事,而把基督教的美德抛置一边;在他最成功的作品《愤世者》中,主人公的不满为此类抨击和嘲讽提供了合理的动因。马斯顿作品中狂热而富于独创性的想象也为人所称道,并对后来者产生过影响。

托马斯·海伍德(约1574—1641)据称参与了220多部作品的创作。他在激发同情心方面显得很出色,但他很少把这个优点应用到悲剧中。他被人们记得的作品主要是《被善意所杀的女人》(1603),这部家庭悲剧讲述的是一个好妻子因与丈夫所信任的朋友通奸而被捉的故事。她的丈夫不是向两个人复仇,而是将妻子从家中和孩子身边

赶走。最后她因对自己的越轨行为悲伤过度而死。这时她丈夫才意识到基督教教义中宽恕的价值,但为时已晚。

托马斯·米德尔顿(1580—1627)单独创作或与人合作的剧本至少有二十四个,就所涉及的形式和题材的种类而言,仅次于莎士比亚。和莎士比亚相同的是,他能够进入人物的内心和戏剧的情境之中;不同的是,他似乎缺少浓烈的感情和独到的洞察力。在《米迦勒学期》(1604—1606)、《妙计捉老者》(1604—1607)和《奇普赛德的贞洁姑娘》(1611)这类剧作中,他描绘了资本主义制度下伦敦的社会百态,从而显示出引人注目的独创性天赋和语言上的机智。他后期的作品更多的是悲剧。他和威廉·罗利((约 1606) 1585—1625 之后)一道创作了《变节者》(1622)、《西班牙亚吉普赛人》(1623);他的其他作品包括政治讽刺剧《棋盘上的游戏》(1624)和灾难剧《女人相互提防》(1625)。米德尔顿的严肃戏剧多数描写潜在的伟大人物由于逐渐的腐化堕落走上毁灭之路,但因为人物的自我意识发展不显著,所以缺乏强烈的悲剧效果。近些年来,学者们逐渐认定米德尔顿也是当时最阴暗的一部悲剧《复仇者的悲剧》(约 1606)的作者。但长期以来,这部戏的作者一直被认为是西里尔·特纳((约 1606) 1575—1626),他写过两部同样阴暗的悲剧:《无神论者的悲剧》(1611)和《高尚的人》(1611—1612)。

莎士比亚及其同时代人的剧作在技巧上有许多相同之处。几乎每部戏的情节开始点都很早,所有的重要情节段落都按照先后顺序出现在舞台上。大部分戏剧的基本结构单位都是每一

幕当中的短小的“场”。因为都是为非幻觉舞台而写,剧本中基本上也就不提及地点——如果地点对情节很重要,则可以在台词中指明。最重要的是如何推进情节,在情节进程中,时间和地点都变换得很快。严肃戏剧与喜剧的风格差别也很大。大部分戏剧都在某种程度上相信这样一种道德法则,它允许我们有自由意志,但也要求我们对自己所做的选择负责。人物仍被置于善与恶的交锋中,只不过不像中世纪戏剧那般明显。这种道德化的内容大部分是通过诗意的比喻、独白和评论表现出来的,当然,也仍有个别人采用的是道德训诫式的直白手法。

雅各宾和卡洛琳时代的剧作家

批评界一向认为,詹姆斯一世在位(1603—1625)的第一个十年中,英国戏剧出现了一些细微的变化。虽然这种变化并不如人们所想象的那般明显,但如果把全部保留剧目都考虑在内,愤世嫉俗和带有怀疑倾向的剧作数量在本时期的确有所增加,而且这一倾向还将持续到查理一世时期(1625—1649)。悲喜剧(这类作品总是要带上一个欢乐的尾巴,否则就成了严肃戏剧)越来越受欢迎,这就鼓励剧作家用哀婉动人的感伤情调代替了更加真诚的悲剧性情感。紧张刺激的情节也越来越多地被置于比深长的思考和复杂的性格更高的地位。与此同时,技术手段也在提高。剧作家可以更加巧妙地运用“情节展示”手法,把情节压缩到更少的场次;情节变得更加山重水复,高潮更具有紧张感;喧闹的“热场”取代了“冷场”。结果,在这一时期,后出的作品比先出的作品在技巧上更不自然,更显得缺乏深

度。这些特征在图尔纳的剧本和米德尔顿后期的作品集中很是明显。从1610年到1642年,最重要的剧作家有韦伯斯特、博蒙特、弗莱彻、马辛杰、雪利和福特等人。

约翰·韦伯斯特(约1580—1634)写了大约十四个剧本,其中有的是与德克、海伍德、米德尔顿、弗雷及其他人合作的。他被记住的作品主要有《白魔》(1609—1612)和《马菲尔公爵夫人》(1613/14),现代学者认为,这两部作品是雅各宾时代最接近莎士比亚的悲剧。他的作品的特点是人物性格鲜明,诗意浓郁,缺点是情节模糊。他的主人公都被腐化堕落的环境所包围,这必然要摧毁他们,但这些人对自己的境遇却缺乏自省。韦伯斯特的戏剧缺乏莎士比亚悲剧中的乐观精神,它们只考虑到如何将问题的重要性提出来,却看不到解决问题的光明前景。

弗朗西斯·博蒙特(约1584—1616)今天最为人所知的作品是《燃杵骑士》(约1607),这是一部体现中产阶级趣味的讽刺喜剧。但他的名字总是不可避免地要和约翰·弗莱彻(1579—1625)连在一起,因为有一部1647年和1679年两次出版的戏剧作品集,就是由他们联合署名的;这部戏剧集收入了大约五十部作品。实际上他们俩合作的戏剧在作品集中只占少部分,其中包括《少女的悲剧》、《菲拉斯特》和《是国王,又不是国王》,都写于1608年到1613年。但这些作品对确立雅各宾时代的戏剧风格和技巧却有很大贡献。《是国王,又不是国王》是一部典型的追求感伤情调的作品,它描写的是失散多年的兄妹偶然相遇却发生了显系乱伦的爱情,只是在发现他们之间并没有血

缘关系时,这个伦理难题才得到解决。

弗莱彻是当代最成功的剧作家之一,他可能曾在当时首屈一指的国王剧团取代了莎士比亚的首席剧作家的位置。他懂得如何将各种因素搬上舞台,为制造戏剧效果服务;而他的对话尤其得到贵族观众的赞赏,他们在里边看到了他们喜欢的说话方式。王政复辟时代,弗莱彻戏剧的上演次数超过了莎士比亚和琼森。他的剧作《目空一切的妇人》(1616)、《机遇》(1617)、《西班牙副牧师》(1622)、《和妻子一个月》(1624)以及《御一个妻子和有一个妻子》(1624)在当时非常流行,但现在更为人所知的乃是他的《女人的奖赏,或驯悍人受训记》(1610),这部戏是他为莎士比亚的《驯悍记》中的厌女症所作的辩解。

菲利普·马辛杰(1583—1640)经常与弗莱彻合作,而他后来又修订过弗莱彻的许多作品,以至于竟很难分清哪些是谁的作品。1625年之后,马辛杰接替弗莱彻成为国王剧团的首席剧作家,他在这个剧团的十五部作品上署名,表明系他独立完成或参与创作,其中无疑以《偿还旧债的新方法》(1621/22)最为著名,因为其中的贾尔斯·奥弗瑞奇爵士这个角色作恶多端,最后疯狂而死,在两百多年间一直为这个剧团的主演所喜爱。

詹姆斯·谢利(1596—1666)接替马辛杰成为国王剧团的首席剧作家。他写了大约三十六部剧作,其中以喜剧最著名,如《海德公园》(1623)和《浪荡女子》(1635)描写了伦敦贵族社会的人生百态和时尚。谢利最好的作品被认为是《枢机主教》(1641),是与《马尔菲公爵夫人》情节相同的一部悲剧。

约翰·福特(1586—约 1639)的作品通常被当作卡洛琳时代的戏剧开始出现衰微的实证,因为《可惜她是个娼妓》(1629—1633)一剧明显对兄妹之间的情事表示同情,而在结尾又让几乎每个人都走向毁灭。十七世纪署名福特的另两部重要作品是《情人的忧郁》(约 1628)和《破碎的心》(约 1627—1631),它们在福特生前几乎无人提及,但现在认为,这两部作品在描写普通人性的罪恶并对之进行深入探究方面有独到之处。

上述几位剧作家只不过是 1590 至 1642 年间众多剧作家的代表而已,据杰拉尔德·伊德斯·本特利估计,这个时期的剧作家大约有二百五十人,他们的创作总数约在两千部左右,但在公众剧场上演的绝大部分作品仅出自五十名左右的剧作家笔下。还应该记住,本时期大部分作品的准确著作权很难确认,因为合作的现象太多(常常是一幕戏就有多人插手),而剧本又经常被别人修改。所以,我们几乎无法确定现存的稿本与剧作家的最初文本之间存在联系。

政府的戏剧法规

由于公共剧场的出现,对新剧目的需求从此持续不断,戏剧创作也就有可能成为一门新的职业。同样,剧场的稳定还需依靠政府的相关法规。当伊丽莎白继承王位之时,她就面临着挑战,必须对英格兰制造分裂的各种势力实行有效控制。在她统治期间,她逐渐巩固了自己的权力,使得她的继任者斯图亚特王朝诸王(从苏格兰的玛丽之子詹姆斯一世开始)一度成为几乎可以说是独裁的君主。戏剧也属于由女王实施

控制的活动领域。由于宫廷往往比地方官衙更喜欢职业演员,所以,随着中央集权对职业演剧的控制逐步增强,戏剧也相应获得了更多的发展机会。

伊丽莎白登基时,任何有身份的人都可以蓄养一个戏班。如果演员不受雇于某一个贵族,就会被视同流浪汉,从而招致严厉的惩处。因为受贵族保护的戏班在家里不需要的时候也可以到外地演出,所以演员并不总是处在严密的监视之下;而许多非法的戏班也谎称是受保护的,或上演一些可能加剧宗教冲突的教派戏剧。这些情况促使伊丽莎白采取一系列措施,以消除混乱,建立秩序。1559 年,她禁止上演宗教和政治题材戏剧,并且要求地方行政长官负责对所辖区域内的公开演出实行许可证制度。

由于这些规定并未完全奏效,1570 年代又增加了新的措施,宗教性质的套剧遭到全面压制。这项新措施以 1581 年科文特的套剧演出被取消而宣告结束。与此同时,演员也被置于严密的监视之下。1572 年,等级在男爵以下的任何人如果蓄有戏班或资助戏班旅行演出,均被视为非法。(该等级系列由低到高依次为:男爵、子爵、伯爵、侯爵、公爵。贵族妇女也不例外,如萨福克郡的公爵夫人和埃塞克斯郡的伯爵夫人等都仍可有自己的剧团。)其他剧团如要演出,必须得到两名地方治安官联合颁发的许可证,但由于这种许可证只适用于治安官所负责的区域,如果剧团要到别处演出,还必须得到所去的每一座城市的担保。另外,法律还保护得到批准的演员不再被当作流浪汉——这是过去用来指控他们的罪名。这项法律的综合目的是要减少剧团的数量,对那

些保留下来的剧团实施有效的法律保护。1574年,女王的授权范围大大地延伸了,这一年,第一个皇家许可证颁给了由詹姆斯·伯比奇(1530—1597,英国最早建立剧场的人之一)率领的莱塞斯特剧团。许可证将该剧团演出剧目的审批权由地方官员转给了负责皇家娱乐活动的娱乐事务主管(Master of Revels),这个官职从1545年开始设立,在皇家内苑事务总管内务大臣的管理下进行工作。

113 伦敦人口的迅速增加以及剧团赞助人在伦敦花费的时间越来越长,使得更多的剧团来到伦敦并长期驻扎,这或许可以解释剧场数量也同时猛增的原因。从1575到1577年间,就有五家剧院开张。戏剧批评家对职业戏剧活动的迅猛增长反应强烈。攻击的第一波来自约翰·诺斯布鲁克的《论反对掷骰子、跳舞、演戏和插剧》(1577)。随后,原为剧作家的斯蒂芬·戈森也相继发表了《陋习学校》(1579)和《驳五幕剧》(1582)。这些著作以极其尖刻的语言责骂道,戏剧已经成为魔鬼手中的工具,它挑动邪恶,使人们离开高尚的工作和其他有用的追求。托马斯·洛奇在《为诗、音乐和戏剧辩护》(1579)中对这种攻击做了回应;尤其是菲利普·锡德尼爵士的《为诗辩护》(1580)一文的回应最为有力,他主张:文学是道德教化、移风易俗的最有力的工具。这是英文文献中最早的一篇阐述新古典主义思想的文字,对后代作家特别是本·琼森产生了巨大的影响。虽然批评家无法压制戏剧,但他们却代表了在英国许多城市的议会中占据上风的意见,它们都反对职业化的戏剧表演。

这次论战促使伊丽莎白的政权对职业戏剧采取进一步的控制措施。在1581年,娱乐事务主管埃德蒙德·梯尔尼勋爵(任职期1579—1610)被授予一项特殊使命,向所有演出颁发许可证(而不仅限于莱塞斯特剧团),1598年,这项权力又扩充为向剧院颁发许可证。他的继任者乔治·布克勋爵(任职期1610—1622)也拥有同样的权力,向公开演出颁发许可证;约翰·阿斯特利勋爵(任职期1622—1623)又增加了一项权力,向演出团体颁发许可证。为许可证缴纳的费用使得这个官衙成了赢利机构——尤其是在亨利·赫伯特勋爵掌权时期(1623—1642及1660—1673)。但许多地方官员却认为,王室是在侵占原本应该属于他们的权利,因为他们要负责管辖区域的公共卫生、社会管理和道德规范。伦敦市政务议事厅坚持要维护自己的权益。

在1583年,为了缓和矛盾,英国政府成立了女王剧团,授予其在伦敦演出的垄断权利,规定他们可以将四所律师学院用作演出场所。这对伦敦市政府限制伦敦市区的职业剧团数量的想法实际是一种支持,但是女王剧团在1588年以后即走向衰落,这一安排因此而中断。新的调节措施于1594年开始实行,这一年,内务大臣和海军大臣将他们自己原先在伦敦郊区演出的剧团——内务大臣供奉剧团和海军大臣供奉剧团——迁往伦敦,希望这两个剧团能够分享原先由女王剧团所占据的垄断地位。

对这两个新剧团的第一次严重威胁出现在1597年,海军大臣供奉剧团的一些成员在天鹅剧院非法成立了第三家剧团。这使得皇家枢密院出人意

料地发布了一道严厉的命令,将伦敦周边的剧院全部关闭。由于某些不明原因,这道命令并没有实行,翌年(1598),内务大臣供奉剧团和海军大臣供奉剧团的垄断局面得到了官方的认可。

都铎王朝结束后,1603 年开始了斯图亚特王朝统治,统治者们对君权神授深信不疑,比起伊丽莎白的深谋远虑来,他们在实行统治时显得炫耀而张扬。在詹姆斯一世(1603—1625 在位)统治时期,得到皇家颁发的许可证的,只有两个戏剧团体:国王剧团和亨利王子剧团。但垄断很快打破,因为王室其他成员也向别的剧团颁发了许可证。在查尔斯一世(1625—1649 在位)统治时期,国王剧团的许可证依旧有效,另一个在 1631 年颁给了查尔斯王子剧团,而其他的许可证均由娱乐事务主管颁发。两种许可证制度并存的复杂状况影响到了英国戏剧的发展。直到 1843 年,这种状况彻底废除。

演出团体

在都铎王朝的统治早期,英格兰也曾有过许多的表演团体,但它们在 1572 年以前的活动情况,现在已经难觅踪迹。当时他们是要寻求贵族的保护的。我们知道在 1572 年至 1642 年之间在英格兰活动的一百多个流动演出团体的名称,但只有极少数存在时间较长。在这些团体中,许多都是只在外省旅行演出,另有一些(特别是在 1580 年代之后)长期驻扎伦敦而偶尔到外地演出,或是使用伦敦剧团的许可证复制件而成为它们的衍生剧团,还有一部分则属于非法性质的旅行演出团体,它们使用的是已经作废的或是假冒的许可证。有的剧团还到大陆旅行演出,德国

的职业戏剧的历史就肇始于英国剧团的巡回演出。

这时期有两类专业剧团:成人剧团和男童剧团。成人剧团是按照分红制组建的;男童剧团在成为职业剧团时,是由成人经纪人所率领的。从 1570 年代开始,这两类剧团都企图把活动范围固定在伦敦,而其中最好的剧团最终就驻扎在那里了。在众多的成人剧团中,女王剧团、海军大臣供奉剧团、内务大臣供奉剧团影响最大,而影响最大的童伶剧团则是保罗童伶剧团和黑僧童伶剧团。

女王剧团成立于 1583 年,这一年,娱乐事务主管受命组建一个全明星剧团为女王演出,并给予这个剧团在伦敦市区演出的垄断地位。这个剧团有十二个股份持有者,系当时英格兰最大的剧团;它开创了大型班底演剧的风气,第一次将演员编为两个演出单位,并对许可证进行复制。它提高了英格兰的表演艺术水准,但由于成员去世和意见分歧,使得它在 1588 年之后走向了衰败。

女王剧团的失败却导致在 1594 年出现了当时最著名的两个剧团:一个是海军大臣供奉剧团,它的班主是演员爱德华·阿莱恩,经费来源是一名重要的戏剧承包商菲利普·亨斯洛;另一个是内务大臣供奉剧团,它是伯比奇家族和一群演员——其中包括威廉·莎士比亚——冒险进行合作的产物。和女王剧团一样,这两个剧团也是由从现有的剧团招募来的演员组成的。这两个剧团在此后二十年的伦敦演出市场中展开竞争,它们也是最早的两个拥有自己剧场的剧团。1603 年詹姆斯一世即位时,内务大臣供奉剧团改名为国王剧

团,这个称号一直保留到1642年剧院关门为止。(这个名称在1660年又有人使用,那是由托马斯·基利格鲁组建的新剧团。)海军大臣供奉剧团在1604至1613年间改名为亨利王子剧团,而在1625年剧团解散时,名称是厄勒克托·帕拉丁(国王的驸马)剧团。

和当时所有的成人剧团一样,以上三个剧团都是在股份制基础上成立的。在这种制度下,那些已经购买了剧团的股份因而成为剧团分红演员的既可分得营业红利,又要分担经济风险。一个演员要想参与分红,必须投入相当数额的资金,并将自己抵押给剧团,为期至少三年。一旦有人离开,剧团就把他所据有的那部分股份购回,或另行出售。并非所有演员都是分红演员,每个人持有的股份也不同。驻扎伦敦的剧团中,分红演员最多的剧团是十二人,而那些旅行剧团的分红演员一般是六个。分红演员要组建一个自治的、民主的机构,负责选择和排演剧目。每个股东分红演员除了在剧团的保留剧目当中扮演主要角色之外,一般还负有经营管理、创作剧本、管理服装和道具等的责任。他们的收入数目很难估算,因为每个剧团的经济状况相差很远。但在汇总了所有的开支(包括向作者支付稿酬、“雇工”以及服装、道具等各种物资开销)之后,分红演员才开始分配剧场收入中剧团应得的那部分钱。在1635年的一起法庭诉讼中,目击证人称,国王剧团的分红演员每年的收入大约是180英镑,但演员自己的估计是每年可挣50英镑。即使就后一个数目而言,也是当时学校校长年薪的两倍。无疑,国王剧团是最富裕的剧团,但戏剧演出这么长时间没有被强行关闭所中断,所

有剧团中的分红演员的收入想必都是相当不错的。

剧团中不参加分红的演员——所谓“雇员”——依据合同进行工作,每周的薪水是五至十先令。文献记录表明,他们经常得不到全额付款。雇员扮演配角,此外还担任提词员、保管服装和道具、管理后台、担任乐师、给剧场看门等工作。那些在表演中赢得赞誉的演员最终也有机会购买一份相当的股份,当然,常常要借钱才买得起。

在这个时期,女子不可在职业剧团演出。剧中所有的著名女角,从朱丽叶到克莉奥佩特拉,到麦克白夫人,都由十五岁以上的少年扮演,男子也可以扮演老年妇女角色,特别是喜剧中的老年妇女。因此,剧团要增加四到六名艺徒跟着演技较高的成年演员学戏。艺徒期从三年到十二年不等。有的男孩从十岁就开始跟着戏班学艺,有的直到过了二十岁还是艺徒。艺徒与师傅一道生活,师傅除了传艺外,还负责他们的吃穿。但师傅可以因此而从剧团得到相应的补贴。有的艺徒可以在成人之后继续从艺,但许多人都随着年龄的增长而改了行。

每个剧团都立有自己的规章以及相应的违规惩罚措施。例如,1614年,伊丽莎白夫人剧团就通过了这样一份处罚列表:排练迟到,罚款一先令(十二便士);演出迟到,罚款三先令;演出期间醉酒,罚款十先令;不参加演出,罚款一镑(十二先令);穿戏装走出剧场或偷拿剧团财物,罚款四十镑(这已经超过了许多演员一年的收入)。

除了个别例外,所有剧团都必须到外地演出,因为即使是伦敦这样的地方,也没有足够的观众养活这么多剧

团。但旅行需要面临许多问题。直到1620年,想得到演出许可,还须事先为城市官员演出一场,有些城市在十七世纪上半叶都坚持这么做。如果演出获得通过,剧团就能得到演出应得的报酬,并且被批准在该城演出数场。如果演出被否定,得到的回报可能是立刻走人,在极端的情况下,还有可能招来牢狱之灾。在1620年之后,如果某个城市拒绝预先审查,或者接受娱乐事务主管颁给某剧的许可证,也不能保证剧团就能在该城市演出。布里斯托是伦敦之外唯一有永久性剧场的城市(第一座是位于红酒街的戏院,约1605—1625,戏院主人是尼古拉斯·伍尔夫;稍后建立的一座在红石山,是理查德·巴克专为演剧建造的),所以剧团有可能以没有合适的演出场地为借口而被禁止演出。拒绝演出的理由五花八门,如害怕传播瘟疫,害怕引起公众骚动等等,不一而足。一旦被准许演出,剧团还得准备好应付各式各样的场地条件,既可能是集市广场,也可能是私人庄园的客厅。

那些少数在伦敦有基地的剧团可以少旅行几次,它们是宽宏大量的皇家恩赐的受益者。这种剧团的数量在1583年是一个,到1594年增加到两个,1602年三个,1611年达到顶点,六个,此后的数目或是四个或是五个。伊丽莎白平均每年观看五场职业演剧,每场支付大约十镑。斯图亚特王朝的国王每场也支付相同的数目,但观看的场次大大增加:詹姆斯一世平均每年看七场,查尔斯一世平均每年看二十五场。此外,斯图亚特王朝还将剧团置于宫廷的保护之下。皇家剧团的分红演员除了每年分得红利外,还可以额外得到食品和蜡烛以及燃料。偶尔他们还可以

得到额外的数目,用以购买新戏装,或在瘟疫流行而剧场关门期间赖以度过难关。相应地,这些演员也会应召帮助宫廷组织假面舞会,或在特殊的国事场合表演。宫廷演出总在晚上,所以很少和公众演出发生冲突;而且,因为在宫中所演的剧目通常都与公共剧场的相同,所以也不会成为这些演员额外的负担。

在1610年以前,童伶剧团在宫中的情况与成人剧团的似乎相同。这些剧团通常都是在唱诗班学校组建的,因为那里的男孩能够接受良好的教育,并且通过戏剧表演的形式能练习演讲术和举止风度。在1560年代到1570年代,童伶剧团在宫中特别受欢迎,一些唱诗班的班主利用他们的天才组织演出,从中收取费用,进行盘剥。在1600年之后,这些剧团都变成了专业性质的,但孩子们的待遇却类似于艺徒,而非分红演员。保罗童伶剧团是最有成就的剧团。这个剧团在自己的圣保罗剧场作公开演出,从1575年延续到1590年,二度公演从1599年延续到1606年。它演出的市民喜剧最为著名,剧本出自米德尔顿、查普曼、博蒙特和当时其他优秀剧作家之手。

但是黑僧童伶剧团——又名女王陛下的小教堂童伶剧团或小教堂男童剧团——是最著名的男童剧团。它是1576黑僧剧场的第一个驻场剧团,后来又在1600年到1608年开办了第二个黑僧剧场。这个剧团受到安妮女王的特别垂青,1604年,她指定它为女王的宴乐童伶剧团,并授予它不必凭借娱乐事务主管颁发的许可证进行演出的特权。许多当时最伟大的作家,包括本·琼森,都为这个剧团写过剧本。这个剧团以所谓“责骂”喜剧而闻名,这只

115

116 不过是一种讽刺一般对象的喜剧,但在1608年,有两出这类的讽刺剧触怒了国王,他遂下令解散了剧团。1609年,剧团被允许恢复,但被强令搬离市中心。该剧团在白僧剧场一直演出到1613年,但它的名称和演出执照却被旅行剧团一直使用到1635年之后。这是最后一个伟大的童伶剧团(几十年之后的卡洛琳青年剧团和比斯顿童伶剧团都属于青年剧团)。

剧场状况

遇到好的年景,一个演出季可以长达四十多个星期,但遇到瘟疫,演出季就会大大缩短。在一个演出季中,每个剧团都要上演二十八至三十五个不同的剧目,半数以上必须是新剧目,其余的可以复排或续演以前的剧目。节目单每天更换,只有极少数的情况下才能出现两天连演一出戏的情况。例如米德尔顿的《一盘棋》就因连演九天而创下了长久保持的纪录。通常,一个戏首演(首演的票价有时可以翻番)后,可以在接下来的六至八个月内重演若干次。对那些在演出季后期上演的剧目,这惯例就可以让它在下个演出季再次上演。有些演出绝不会超过一次,而演出场次超过十二次的剧目也非常少见,除非它又增添了新的布景和序幕、尾声。直到1603年,新剧本的平均价格是6英镑;但到1613年,价格就上升到了10至12英镑。对新剧本的需求促使剧团与可靠的剧作家建立联系。国王剧团似乎一直拥有驻院剧作家,到1635年,理查·布罗姆(不晚于1590—1653)在本·琼森的训练下成了剧作家,他除了从索尔兹伯里剧团领取周薪外,如果剧本如果第二次上演,还可以得到剧团

(减去开支后)分配的收入。这就是在下一个世纪特别重要的职工福利制度的开端。

一旦支付了剧作家的费用,剧本就归剧团所有。他们将其视为最宝贵的财富。如果剧团需要钱或剧本不再上演,剧团可以把它卖给印刷商。偶尔剧本也会被盗版,或遇不道德的剧作者,他可以在得到了剧团支付的费用后,卖一版给印刷商。

在法律上,每个剧本都必须呈送给娱乐事务主管,以便在上演之前得到许可。审查的结果,是那些被认为在道德上、宗教上和政治上引人反感的段落被删除,不过,那些受雇于娱乐事务主管的人在做这项工作时显然有些漫不经心。审查过的稿本是剧团上演该剧的正式本。演员得到的只是有他自己角色台词的几张纸,其中还包括两三个字的提示。

一般情况下,从购买一个剧本到上演只有三个星期,因为已包括了等待许可证和按每个角色分配台词并印发给相应的演员的时间,所以排练时间就不会很充裕。按照习惯,剧作家知道自己的剧本是为哪个剧团而写,因而可以做到量体裁衣,使剧中的角色数量与剧团规模相当,并尽量给每个演员提供施展各自才能的机会。提词员(有时也称作“拿书的人”)负责给每个演员复制台词,张贴幕表(即每幕戏的梗概,列出每幕戏都有哪些演员上场),开列所需的道具、服装、音乐清单,最后还要照管演出。

我们知道这个时期的一千多名演员或“表演者”的姓名,但我们只有四十三部戏剧的演员表(而且还可能并非都是首演的演员表)。能够获得长久名望的演员很少。理查德·塔尔顿

(?—1588)和罗伯特·威尔逊(?—1600)是女王剧团的两名演员,他们都是有成就的喜剧演员,自己也从事创作并得到了广泛的推崇。第一个伟大的悲剧演员是爱德华·阿莱恩(1566—1626),他创造了马洛的浮士德和帖木儿以及基德的霍罗尼莫等舞台形象。他于1597年中断演出,但当海军大臣供奉剧团于1600年迁到鸿运剧场时,他又重新登台。他最后退休是在1604年,但仍旧与自己的岳父菲利普·亨斯洛一起从事经营和管理。

内务大臣供奉(后改为“国王”)剧团的成员所拥有的声誉更加持久,因为莎士比亚曾是他们当中的一员。该剧团的首席演员是理查德·伯比奇(约1567—1619),他创造的角色有:理查三世、哈姆雷特、李尔王、奥赛罗,被公认为当时最伟大的演员。该团的其他成员包括:威廉·肯普(?—约1603),他以低俗喜剧和舞蹈表演著称;约翰·赫明斯(1556—1630),剧团事务经理;罗伯特·阿明(约1568—约1615),著名的小丑;约翰·罗文(约1576—约1659),他所扮演的福斯塔夫和亨利八世最为有名,赫明斯退休后,由他继续担任剧团经理;约瑟夫·泰勒(约1585—1652),在伯比奇死后继任他的位置,同时还分担剧团经理的工作;内森·菲尔德(1587—1620),许多人认为他的表演仅次于伯比奇。其他的剧团成员有克里斯托弗·比斯顿(约1580—1639),在斯图亚特时代成为最成功的戏班班头。

伊丽莎白时代戏剧的表演风格现在只能猜测一二。一些学者坚持认为,双线角色制、女性角色由男性扮演、剧本的非写实性、舞台背景的程式化、大量的保留剧目,都会使得注重细节的个

性化人物塑造显得很困难,而有限的排练时间又会促使表演风格“形式化”。另有学者认为,当时的表演相对来说还是比较倾向于现实主义的,他们的依据是莎士比亚在《哈姆雷特》中“对演员的建议”;伯比奇这类演员当时演出的资料也使人确信,性格化表演已经存在;许多喜剧都强调当代生活和风俗;严肃戏剧中对人物的心理开掘已经真实可信;演出中观众与演员距离非常近。根据当时的资料判断,许多演员都是靠着演出中的真实的力量感染观众,但仅就这点还是很难断定当时的表演风格究竟怎样,因为所谓的“演出中的真实”其标准在各个时代都是不同的。最有把握加以肯定的就是,越是好的演员就越能够体现他那个时代关于杰出艺术的普遍观念。

公众剧场

到1560年,在演出方面已经形成了两种固定的传统:室外剧场和室内剧场。宗教套剧、街头神秘剧、比武大会、道德剧,都在室外演出,依附于贵族的剧团在旅行期间也常在露天演出。一方面,哑剧、假面剧、插剧、学院演剧以及特殊的娱乐活动通常都在室内举行;旅行剧团通常在市政厅、戏剧公会大厅、庄园主的客厅及小客栈演出。所以,伊丽莎白时代的剧团在建造永久性剧场时就有许多先例可以参照。在伦敦,这种永久性剧场有两类,一类没有屋顶,是为普通大众建造的剧场;另一类是小型的有屋顶的建筑,是为上层社会的观众准备的。习惯上把前一类剧场称为“公众剧场”,把后一类剧场称为“私人剧场”。这两类剧场都是从1575年开始使用的。



图 5.2 伦敦塔巴旅店的庭院。该旅店在十九世纪被拆毁，这张画是拆毁前夕绘制的。估计这个庭院自伊丽莎白一世时代后一直不曾改变过。虽然塔巴旅店不是用来作为戏剧演出的，但从它的格局中仍可以看出，它是可以当作伊丽莎白时代的剧场使用的。选自桑伯雷《旧伦敦，新伦敦》（伦敦，1872—1878）。

从 1567 年到 1623 年，在伦敦附近共建了十三座露天式剧场，它们是：红狮剧场（1567—？）、剧场（1567—1598）、纽因顿·巴特剧场（约 1576—1594）、帷幕剧场（约 1577—约 1627）、玫瑰剧场（1587—约 1606，1592 年改建）、天鹅剧场（约 1595—约 1632）、白教堂的公猪头剧场（1598—约 1616）、环球剧场（1599—1613）、鸿运剧场（1600—1621）、红牛剧场（1605—1663，1625 改建）、第二环球剧场（1614—？ 1644）、希望剧场（1614—1656）、第二鸿运剧场（1623—1662）。

红狮剧场建在伦敦市区以东约一英里的地方。我们从 1983 年出版的历史文献中得知，为观众而建的座位称为“脚手架”，舞台高度为 5 英尺，40 英尺宽，30 英尺深。紧贴着舞台的是 30 英尺高的“角楼”。但除了这些基本信息外，我们对建筑本身所知甚少。我们只能推测它的外形和尺寸；想象脚手架、舞台和角楼究竟是如何配置在

一起的；它的设计使用年限大概是多长。但这座英格兰历史上第一个有记载的剧场是由詹姆斯·伯比奇的内弟约翰·布雷恩建造的，这个人似乎在 1572 年当过莱塞斯特剧团的班头。我们不知道红狮剧场下落怎样，但 1576 年在布雷恩的资助下，伯比奇又建起了一座更加著名的剧院，名叫“剧场”（The Theatre），后来又得到了帷幕剧场的一份股权。

“剧场”坐落在肖尔狄奇肖迪奇地区的公共娱乐区域内一块租来的土地上，正好处在城市的东北边界之外。这是一座大型的多角形建筑，楼座的观众席共有三层，加盖了屋顶，它围成了一个露天场地。在这个露天场地里，可以想见，有一个高出地面的舞台从一面墙那边延伸出来。露天场地的观众从三面围绕舞台而站，而楼座里的观众至少也是从三个方向（甚至四个方向）面向着舞台。“剧场”一直被认为是随后出现的公众剧场的原型，这主要是因为它的土地租借期到 1597 年结束，而詹姆斯·伯比奇又在这一年去世，他儿子因无法与新的租赁方达成协议，便于 1599 年让人将“剧场”拆除，把它的木料用到了环球剧场的建设中。我们不知道红狮剧场对“剧场”的设计影响有多大，也不知道如何将“剧场”和纽因顿·巴特剧场进行比较（威廉·英格拉姆认为它也建于 1576 年，地点在城区以南一英里处），也不知道就建在“剧场”旁边的帷幕剧场是否有所改进。但这些露天的公众剧场的设计灵感一般认为有两个源头：一个是旅店庭院，一个是竞技表演场。

可以肯定，在永久性剧场出现前后，都有相当数量的剧团在旅店庭院里



图 5.3 文艺复兴时代人们想象中的罗马剧场。注意多面体、观众坐席和“Theatrum”标记。这个插图选自 1493 年里昂出版的泰伦斯剧作；它可能启发了伯比奇对“剧场”（the Theatre）的命名。选自巴普斯特《关于戏剧史的论文》（巴黎，1893）。

演出。在伦敦，至少有六处旅店庭院被当作剧场使用，这六处旅店包括：红牛旅店、贝尔旅店、贝尔塞维奇旅店和十字钥匙旅店等。对旅店庭院剧场进行复原时常常忽略了这类空间大部分都是不规则形状这一点；在人们的想象中，庭院的一边有一个售货亭似的舞台，固定的室外走廊自然就成了高台式观众席，庭院也就被当作了观众站着看戏的地方。永久性剧场于是就被认为是这种观演格局的定型。但现在学者们又对旅店庭院究竟有多少拿来演戏提出了疑问。在旅店庭院里演戏，势必严重影响甚至中断旅店的正常营业。《早期英国戏剧档案》（REED）研究课

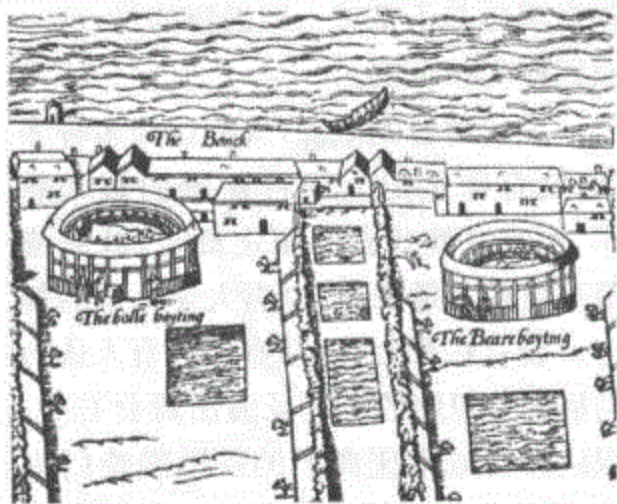


图 5.4 阿加斯的伦敦地图的一部分（草图的绘制时间在 1569 年至 1590 年之间，但直至 1631 年才付梓）。注意，斗牛场和斗兽场看上去更接近于畜栏，而不像是有三排观众坐席的建筑。

题已经发现，剧团在旅店演出时，通常是在室内进行。已知的旅店庭院剧场如野猪头剧场是在公众剧场出现很久以后才有的，而且他们在占据了这栋建筑后，就再也没有把它当作旅店经营。不管怎样，旅店庭院还是有可能在永久性露天剧场的出现过程中起到了前驱作用。

表演斗牛或斗熊、击剑和摔跤比赛的圆形场地也被视为露天剧场的原型之一。有些学者认为，只需在这种圆形场地设定一个可移动的有篷舞台，剧场就自然形成了。但早期的地图显示，这些斗牛场只不过比捕兽围栏稍大一些而已。直至许多剧场都出现后，这类的圆形表演场才有了多层的观众席；所以究竟是谁影响谁，并没有确凿的证据。

露天剧场还有一种可能的来源，不常被人提到，这就是泰伦斯作品中由编辑所加的插图。有些插图当中有圆形的、露天的建筑，其中的观众席还标明是“Theatrum”。伯比奇从何处得到灵感将他的剧场命名为“The Theatre”，也许从这里就可以得到解释，因为这个

词在当时并不常见。但遗憾的是,这一点同样无从证实。

关于舞台的来源,人们认为多种多样,既有中世纪上演神秘剧的露天彩车,也有宗教戏剧的固定舞台;既有流浪演员的有篷舞台,也有大学礼堂的舞台。设立在舞台背后的后墙,有人认为与尼德兰使用的文艺社演出舞台有关,或认为与城市庆典上的拱形凯旋门有关,或认为与曾被当作演剧场所的庄园主客厅里的“帷帘”有关。但这些元素与伦敦的剧场建筑之间到底有什么联系,现在仍是个未知数。看来,对公众剧场产生过影响的事物虽然相当多,但要确认它们之间存在直接联系,则很困难。

从帷幕剧场建立,到玫瑰剧场开张,这之间是剧场建设的十年中断期。玫瑰剧场的建造者是剧场承包商菲利普·亨斯洛,他详细记录了他的财政收支状况,即所谓“亨斯洛日记”这就成为研究这些剧场经营状况的主要资料。玫瑰剧场坐落在城市南部,就在河对

岸,而且作为海军大臣供奉剧团的第一座剧场,它是当时最成功的剧场之一。在1988—1989年间,考古学家发现了这个剧场的地基,而他们的发现又提供了一些最可靠的资料(见图5.6)。玫瑰剧场原为十四边形的多边形建筑,外圆的直径约为72英尺。考古发现还证明,观众坐席有11.5英尺深,所以里边供三分之一的观众站着看戏的露天庭院,其对角线的长度不得少于49英尺。院子的地面向舞台倾斜,表面铺有煤渣和坚果果核。舞台向院子推进大约16英尺5英寸。(在与观众坐席相连部分,舞台的宽度是36英尺9英寸,台口逐渐变小,宽度是26英尺10英寸。)1592年,剧场扩建,舞台向前伸进到18英尺4英寸,院子改成水平面。屋顶似乎是这次加上去的,三年之后,亨斯洛在屋顶上添加了一个飞翔装置。但考古发现当然也不可能提供关于建筑高度的资料,所以这方面的材料还得从别的渠道去慢慢搜集(见图5.7)。

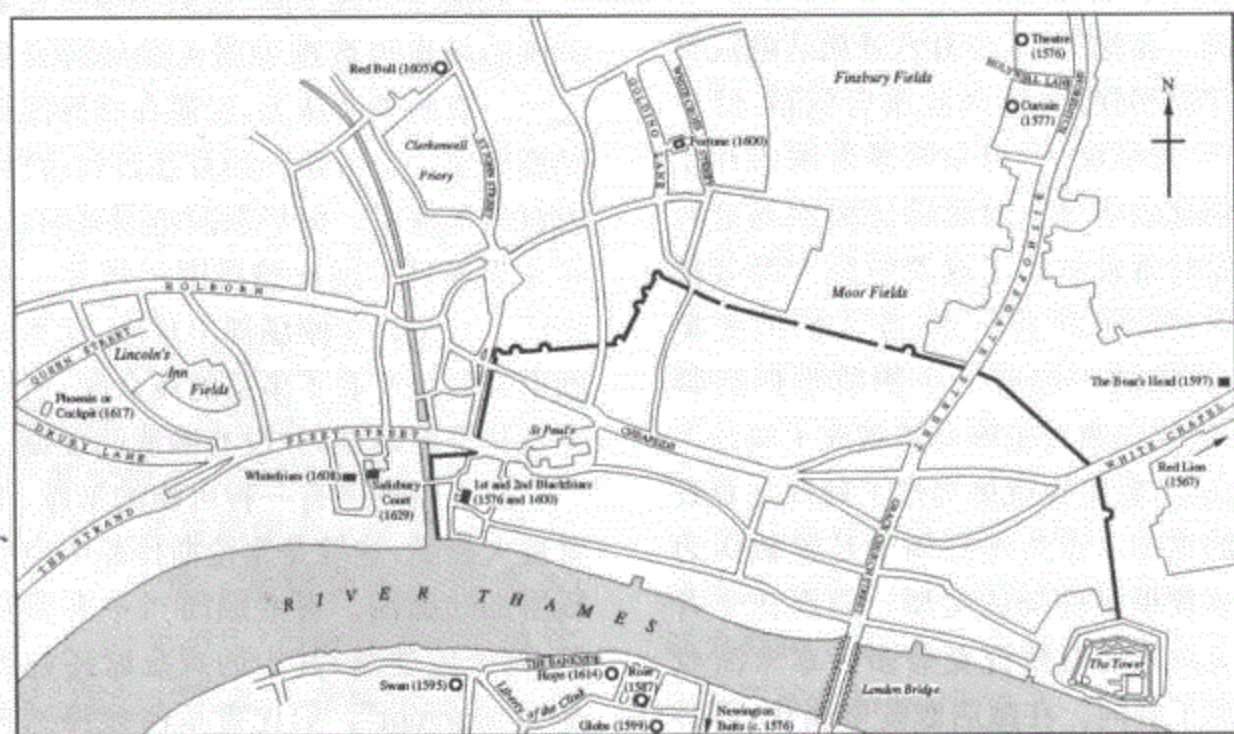


图 5.5 标有伦敦剧场位置的地图。选自安德鲁·格尔《莎士比亚的舞台, 1574—1642》(1970)。红狮剧场的位置是后加的。剑桥大学图书馆提供。

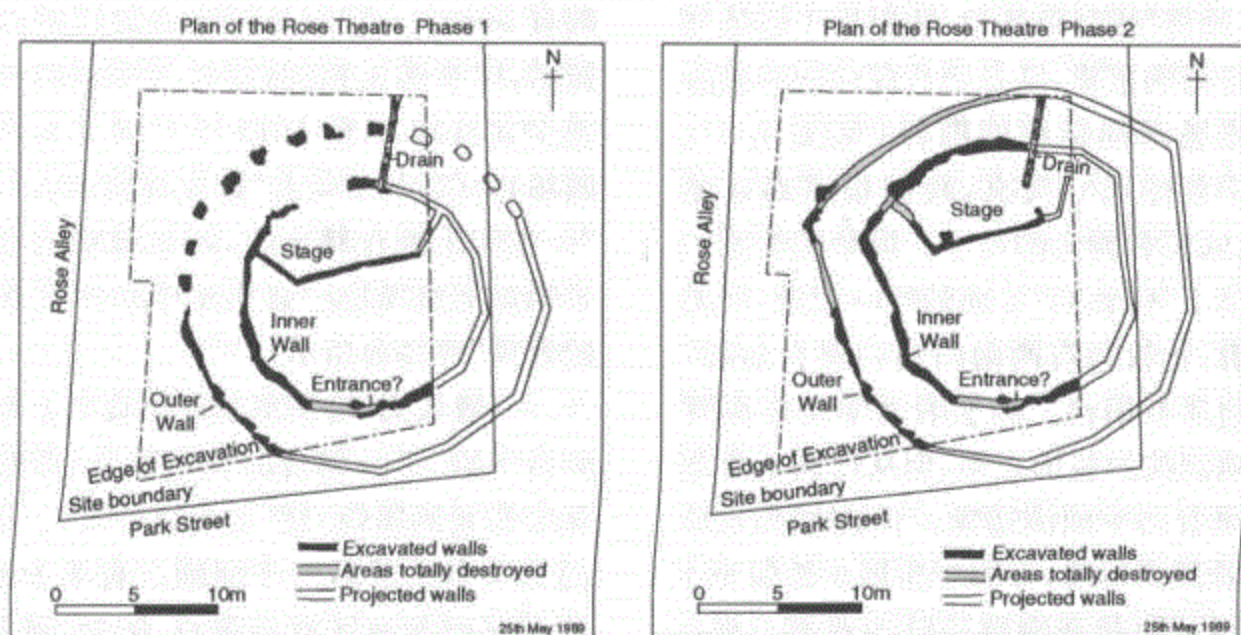


图 5.6 1989 年的考古发掘所发现的第一玫瑰剧场的地基示意图。第一幅展示的是 1587 年建成时的状况,第二幅展示的是 1592 年改建后的状况。伦敦博物馆提供。

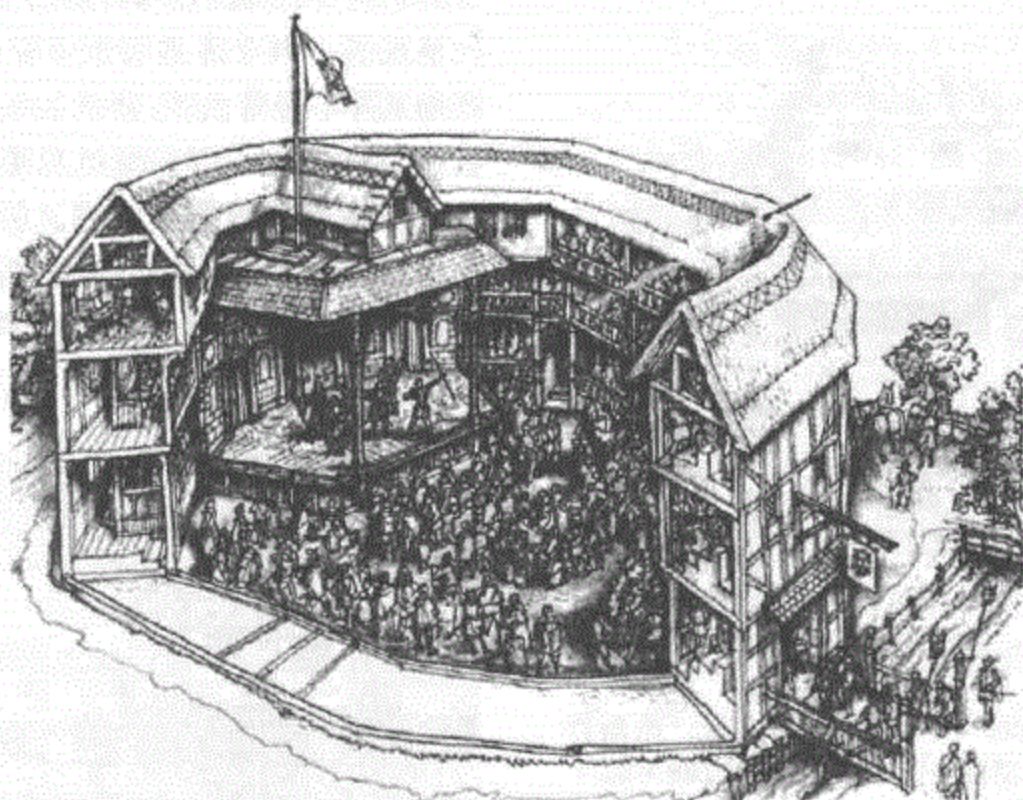


图 5.7 由 C·瓦尔特·霍奇斯绘制的 1594 年在玫瑰剧场的戏剧演出情形。哈吉斯先生提供。

玫瑰剧场比大多数学者所想象的本时期公众剧场应有的规模要小。舞台前部逐渐变窄也令人颇为诧异,因为有别的证据表明,它更应该是长方形的。而最出人意料的是,舞台的规模相当地小,因为人们一直认为它应该能容

纳当时最豪华的演出阵容。现在看来,这个舞台与原先所知道的室内剧场的舞台的尺寸相当,比原来所设想的室外剧场的舞台实际上要浅得多。

天鹅剧场于 1585 年建于玫瑰剧场西侧。因为流传下来一张天鹅剧场草

图(通称“维特草图”),所以这个剧场就显得特别重要,这是当代仅存的描绘露天剧场内部结构的图样(见图 5.8)。由于草图尺寸失真,我们很难确认剧场、庭院和舞台的尺寸。但草图给我们提供了“化妆间”正面的唯一记录,从图上看,化妆间有两扇门通向舞台后部,上边还有阳台。画上的文字是在称赞天鹅剧院的装饰之美,但从绘画本身却很难看出华丽的迹象。但这幅画也使学者感到困惑,即图中所展示的似乎不足以证明是在表演当时的戏剧。根据阿尔弗莱德·哈贝吉的记录,这时期上演的剧目共有 1056 个,其中保存下来

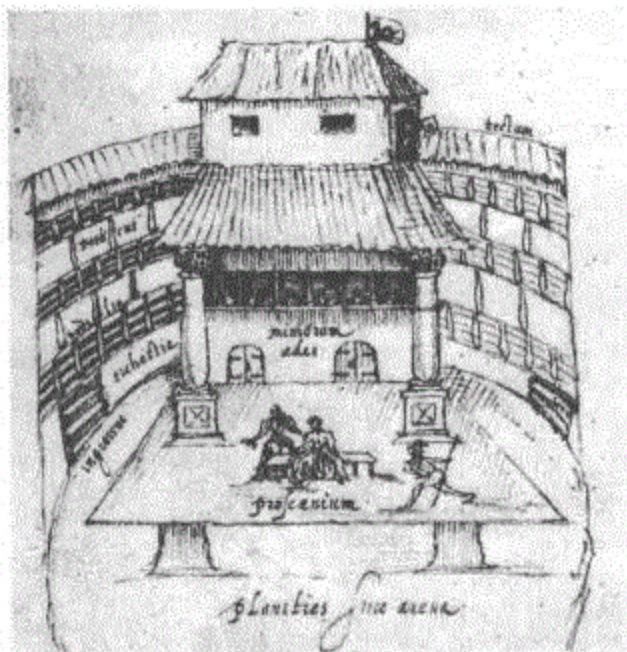


图 5.8 1596 年天鹅剧场的内景。原画作者是来自荷兰的一名游客,约翰内斯·德·维特。原作现已不存。这是阿伦德·范·布歇尔绘制的复制品。这张图还配有一段文字说明,其中写道:“在所有剧场中,……规模最大、建筑最宏伟的是……天鹅剧场;因为它能容纳……3000 人……[它是]一座木制建筑,立柱上绘有十分逼真的大理石花纹,甚至最仔细的人也会被骗过……它的形状类似于罗马剧场……”注意,图中没有中间的发现空间,也没有出现高于舞台之上的坐席中的人。选自巴普斯特《关于戏剧史的论文》(巴黎,1893)。

的有 500 个。它们有时也会提供舞台指示,以米德尔顿的《奇普塞德街的纯洁少女》(1611 至 1613 年上演于天鹅剧场)为例,其中就有“被发现的商店”、“一张床出现在舞台上,阿尔维特的妻子躺在上边”以及“音乐室中传出忧伤的歌声”等舞台指示。

一般认为,音乐室就在化妆室上方阳台中的一处,阳台的其余部分(即剧场中最贵的座位)是“主人的房间”。不过这又引出了另一个问题。有不少剧本要求把表演区放在窗户、阳台、城墙垛或其他高处,《罗密欧与朱丽叶》中的阳台一场就是最著名的例子。现在不清楚的是这些表演区在这种舞台空间是如何呈现的。当今许多历史学家认为,这类场景并不经常出现,持续的时间也不长,人物也很少,所以演员只需利用一下音乐室就可以把戏演完。但几十年前的历史学家——J. C. 亚当斯就是其中最著名的代表——却提出了一个复杂得多的解决方案(见图 5.9)。



图 5.9 J. C. 亚当斯的环球剧场复原图。注意第一层和第二层的内舞台以及第三层的“乐师阳台”。福尔格图书馆和亚当先生提供。

只需利用两扇门中的一扇就可以在天鹅剧场为米德尔顿的剧中伸出的床提供足够的空间。但似乎还是没有地方可以用作“被发现的商店”，而不少剧中都要用到发现空间。理查德·萨瑟恩提出了一种可能，那就是在天鹅剧场化妆室的中间还有一道门；在维特作画的时候，这道门被从阳台垂下的幕帘遮住了。这道中间的门可以提供必要的发现空间，但躲藏在这里的角色必须快速出现在主舞台，以便让全场观众都能看清。这个解决方案与大陆的“泰伦斯舞台”（见第7章）和西班牙的庭院剧场有相通之处。只要使用幕帘或垂饰等普通方法，就足以使这一解决方案令人信服，而中间的发发现空间也可以为舞台提供第三个出入口；我们知道，室内剧场的舞台上已经出现了这第三个出入口。C. 瓦尔特·霍奇斯提出了另一种假设，即剧场里有一个“阁楼”，遇有需要就可以让它出现在化妆室的前面（见图 5.10）。这种方案的优点是，“阁

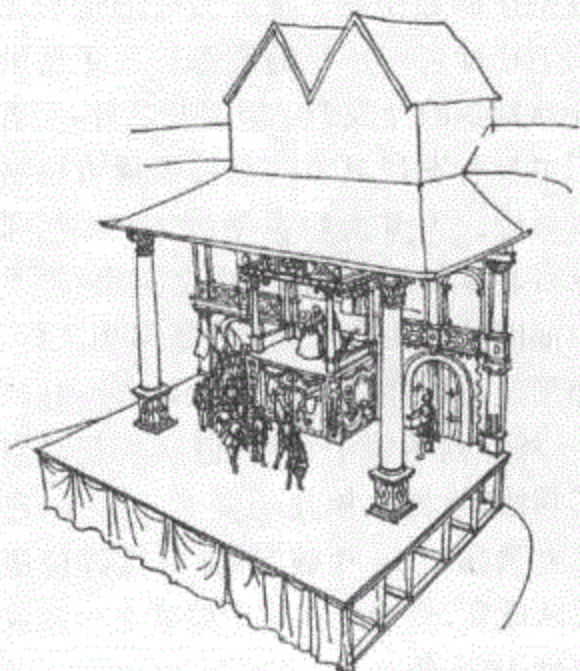


图 5.10 瓦尔特·哈吉斯绘制的伊丽莎白舞台复原图，它后边出现了一个阁楼。选自哈吉斯《环球剧场的重建》（伦敦，1953）。哈吉斯先生提供。

楼”可以三面打开，让所有的观众都能看清。在有些剧本中也提到了阁楼，但不知其使用方法是否如此。第三种方案是理查德·霍斯利提出来的，他认为发现空间是藏在上下场门的背后，这种方案的优点是允许有两个发现空间同时存在。这三种观点甚至更多的观点都有其合理性，但哪一个也没有完全的说服力。

当环球剧场在玫瑰剧场的对面开张时，亨斯洛和阿莱恩就开始在市区的北部为海军上将剧团建造鸿运剧场了。在最新的考古发现之前，鸿运剧场的建设合同是研究同时代剧场的主要资料。从这份合同当中，我们得知，鸿运剧场是木结构建筑，面积为 80 平方英尺。它有三层带屋顶的观众坐席，环绕着一个面积为 55 平方英尺的开放式庭院。122 合同中规定的观众坐席的高度与我们在天鹅剧场图中所看见的相似：第一层的高度为 12 英尺，第二层 11 英尺，第三层 9 英尺。它还标明第一层观众坐席的深度是 12.5 英尺，与玫瑰剧场所看见的相当。在这些观众席中，有些地方还写上了“绅士屋”、“两便士屋”等字样（其他的文件中有的还标有“静站”空间等）。但这些空间的具体位置却不清楚。舞台宽度为 43 英尺，（每边与）观众坐席之间还留有 6 英尺的空隙，它一直伸进到面积为 55 平方英尺的庭院的中央。合同要求将舞台和化妆室建造“在框架中”（最近有学者就其确切含义究竟是什么展开了争论）。一般认为，它指的是化妆室要占据舞台之后的观众坐席；这就要求舞台深度必须有 27.5 英尺，这是根据红狮剧场舞台（40 英尺宽，30 英尺深）和野猪头剧场舞台（40 英尺宽，23 英尺深）的比例推算出来

的。但是所有这些舞台实际上都比红狮剧场所看到的舞台大。如果这些较大的舞台的面积都包含化妆室的空间的话,那么它们能用于表演的开放空间的深度就与玫瑰剧场的相当接近了。这个问题很重要,因为舞台深度对表演的关系及其密切,但现存的证据却无法让我们得到一个清晰的答案。鸿运剧场在1621年毁于一场火灾,但它随后就被重建了;但第二鸿运剧场似乎是圆形的,建筑材料也改为石材。

现存的还有一份较短的合同,是1614年关于建造希望剧场的合同。这个剧场的设计要求是戏剧和马戏隔日轮流上演。合同表明,除了保护舞台的屋顶(此处称为“天空”,而鸿运剧场的合同称为“阴影”)不是由舞台的立柱支撑以外,建设方是仿照天鹅剧场的样式来设计希望剧场的。为了斗熊的方便,舞台和化妆室都必须能移走,所以屋顶必须由桩柱支撑。(事实上,化妆室能移走,就已经表明它不是与观众席连成一体。)其他的资料也证明,屋顶的天棚还绘有黄道十二宫的符号或是代表天空、太阳和月亮的图案。有的戏剧还提到了飞行物体的特技以及雷声、警钟、炮声等声效,这也要求屋顶上的顶楼空间要有相关的装置。但是希望剧场舞台的屋顶上能否安装此类装置,我们则不得而知。

历史学家对后台空间所倾注的关心较少,他们很少提到化妆间或服装、家具、道具和其他设备的存放空间。有的剧团拥有自己的附属建筑,可以派作这些用场。1613年,当环球剧场被焚毁时,并没有关于剧场建筑之外的重要损失的报道;但当鸿运剧场于1621年被焚毁时,有报道说剧团也被毁了,因

为烧掉的还有衣箱和剧本。但总体上看,对用来进行演出准备和维持演出的空间(即舞台以外的空间),我们的确知之甚少。

这些剧场均为对各建筑物持有股份的承包商所有。大部分股东都是承包商,如菲利普·亨斯洛,他是玫瑰剧场、鸿运剧场和希望剧场的股东;又如弗朗西斯·朗利,他是天鹅剧场和公猪头剧场的股东。但其他股东都是演员,如詹姆斯·伯比奇、爱德华·阿莱恩、理查德·伯比奇和威廉·莎士比亚等人。股东支付剧场的维持费用,并将它出租给专业的演出团体、业余演员、击剑表演者、杂技演员和各种杂耍表演者。具体的安排各有不同,但一般来说,股东都收取观众坐席收入的一半。他们还可以向在剧场内出售饮食和其他物品的商贩收取费用。

第一环球剧场受到的关注最多,因为它与莎士比亚有关。莎士比亚拥有剧场投资的八分之一的股份,他的大部分剧作都是在此上演。当时的伦敦地图上还标有一小块通常是相互矛盾的环球剧场的外观图。但除此之外,学者们也没有发现更多的直接迹象可供继续讨论。内务大臣供奉剧团(1603年以后改称国王剧团)也在此演出,甚至当他们已经在第二黑僧剧场演出之后,还在这里当作夏季演出的地方。1613年,环球剧场毁于大火,但立刻就得到了重建,规模比原先还要大。据说,这座建筑在1644年被“拆除”;这种说法无从证实,但遗址在这个位置上一直保留到1655年。

1989年,考古学家发现了它的一小部分地基(估计不足全部地基的百分之八),从中发现,环球剧场的第一层楼

座的纵深与玫瑰剧场和鸿运剧场的基本相同,但我们能够有自信地说出的也就是这么一点点。约翰·奥莱尔对百分之八的遗址进行几何学分析之后认为,环球剧场是一个二十边形的建筑(外表看上去像是圆形),而且遗址还证实了他原先基于对 1644 年伦敦霍拉地图的细节分析而得出的结论:环球剧场的外圆直径大约为 99 英尺,露天场地的直径大约为 74 英尺。另外有人根据遗址得出的结论是:环球剧场的结构是十八边形,外圆直径是 86 英尺,露天场地的直径是 61 英尺。奥莱尔的解释成为按原尺寸重建环球剧场的依据;这个剧场被命名为莎士比亚环球剧场,已于 1997 年在伦敦开放(见图 5.11)。另有一种结论认为,遗址表明有一个八面体结构,其外直径为 90 英尺,庭院直径为

66 英尺;或者是一种十六边的建筑,外直径为 86 英尺,庭院直径为 61 英尺。伦敦建筑博物馆服务部关于环球剧场发掘的最终报告采用了后一种结论。

私人剧场

虽然历史学家通常把公众剧场当作前共和国时期最典型的剧场样式,但在 1558 年到 1642 年之间,室内剧场的演出数量还是大大超过室外剧场。这些室内演出大多数都是在庄园府第、市政厅、小旅馆甚至宫廷中进行,但我们的主要关注点是那些在“私人”剧场进行的演出。

“私人的”一词直到 1600 年才与其实是向公众开放的剧场联系起来。最初是作为两个童伶剧团的室内剧场的名称而使用的;当时他们刚刚开始伦

123

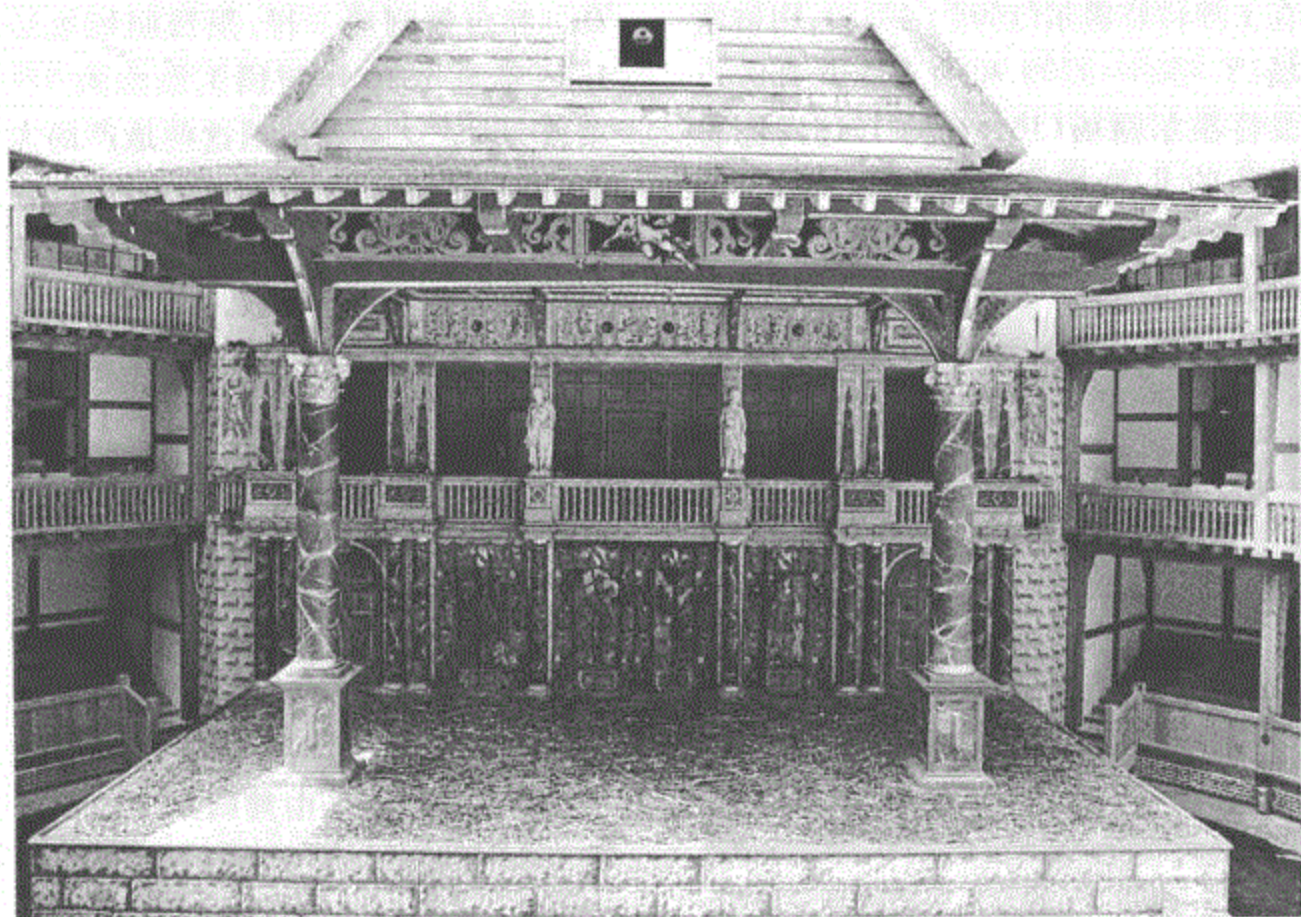


图 5.11 伦敦莎士比亚环球剧场。这个仿照伊丽莎白时代公共剧场而建的高度装饰化的剧场于 1997 年开放,旋于 1999 年作过调整。F. J. 希尔蒂摄影, F. J. 希尔蒂©。

敦演出,受到了来自海军大臣供奉剧团和内务大臣供奉剧团两个剧团的垄断地位的威胁。虽然使用这个词只是一种策略,但看上去还是有些可疑;当时的法律规定剧团必须要有保护人,其剧目和演出的剧场都必须有许可证,而私人演出则不在这个法律的管辖范围之内。但不管最初使用这个词的意图何在,现在这个词专门用来指称本时期有屋顶的剧场。这些剧场不同于公众剧场的地方在于它们规模较小(所容纳的观众只及公众剧场的四分之一),票价很昂贵,为所有的观众提供座位,依靠烛光照明(窗外射进的阳光为辅助光)。

从1575到1635年,伦敦市内和周边地区的“私人”剧场共有八座,它们是:圣保尔剧场(约1575—1590,1599—约1608);第一黑僧剧场,在老巴特利(1576—1584);第二黑僧剧场,在上浮拉特霍尔(1596—1655);白僧剧场(? 1580—1596和约1606—1629);波特霍尔剧场(1615—约1616);德鲁里巷的斗鸡场/凤凰剧院(1616—约

1667);索尔兹伯里宫(1629—1649和1660—1666);位于勒费弗尔骑术学院的法兰西剧场(1635—1636)。所有这些剧场(除波特霍尔剧场之外,或许索尔兹伯里宫也不在其内)都是建在既有建筑之内。英国唯一的永久性宫廷剧场是宫廷斗鸡场(1629—约1666)。

关于1575年的圣保尔剧场,我们只知它肯定是位于教会的房产内,否则就不会被允许在伦敦出现,此外就所知不多了。据猜测,它与大学礼堂里的演出相似,因为保罗男童剧团的代表作当中也有同一类型的剧目。这个剧场在1590年关闭,但1599年又重新开张;1606年再次关闭,白僧剧场(建在城西)显然是为了取代它的位置而建。

第一和第二黑僧剧场也是在伦敦市区,但它们在“自由地”,是国王直接控制的地产,因而可以规避城市的规章。和白僧剧场一样,黑僧剧场也是1536年至1540年被国王没收的376项教会财产之一。虽然这些地产的大部分后来都转归私人所有,但直到1608年,国王依然保留着高于伦敦特别行政区之上的管辖权。第一黑僧剧场1576年开张。时任小教堂皇家唱诗班教师的理查德·法兰特租下了这项房产,他声称是给孩子们为女王演出进行排练提供场所,并未提及要作公开演出。法兰特隐瞒真实意图导致了一系列的法律诉讼,迫使剧场在1584年关门。但到此时,已有好几个男童剧团在此举行过演出。

第二黑僧剧场由詹姆斯·伯比奇在1596年建成。它坐落在这栋建筑的二层的大厅内。但在它开张之前,“黑僧”的住户们弄到了一张禁令,不许将此地用作剧场。伯比奇在1597年去



图5.12 1597年的第二黑僧剧场复原图。注意两层带有幕布的内舞台和坐在舞台表演区两侧的观众。J·H·法拉绘制。大伦敦建筑师评议会提供。

世,他把黑僧剧场留给了儿子;但他儿子并没有使用它,而是租给了亨利·伊文思长达二十一年。伊文思将黑僧童伶剧团驻扎在此。从1600年到1608年,他们成了伦敦最受欢迎且最成功的剧团之一,对成人剧团的地位形成了严重的挑战。

直到1608年,私人剧场都只为男童剧团所专用。由于男童剧团属于业余性质,他们的观众又是特权阶层,剧场所在地又是教堂或国王所控制的房产,所以伦敦市政当局并不努力要关闭它们。但在1608年之后,孩子演出已不像过去那般流行,私人剧场也逐渐让给了成人剧团。1608年,伯比奇声称对黑僧剧场拥有所有权,于是,重要的变化便发生了。詹姆斯一世批准国王剧团在那里演出,不过突然降临的瘟疫使他们的演出推迟到1609年12月。市政官员虽然现在已有在特别行政区执法的权力,但都不愿阻挠。

由于第二黑僧剧场营业的时间长,又由于它与莎士比亚所在的剧团有着切的关系,所以它无疑是最重要的私人剧场,直至目前,对它的研究仍是最充分的。这个剧场长不超过66英尺,宽不超过46英尺。剧场内有两到三层楼座,若干私人包厢,以及一个有座位的正厅。估计它所容纳的观众数量在500人到1000人之间。舞台高于地面(估计比正厅地面高出4至4.5英尺)。舞台系开放式,既没有台口,也没有大幕。从化妆间通向舞台有三扇门。据估计,舞台的面积为30英尺宽、23英尺深或46英尺宽、18.5英尺深,前一种说法目前得到的赞同意见要多一些。私人剧场的舞台很可能比公众剧场的舞台要小;尽管在某些细节问题上还有分歧,但大多数学者都一致

认为两者在一切重要方面都是一样的,在一种剧场演出的剧目在另一种剧场照样可以演出。国王剧团从十月中旬到五月中旬在黑僧剧场演出,其他的五个月时间都在环球剧场演出。在黑僧剧场的演出收入是环球剧场的两倍。

国王剧团在财政上的成功促使其其他剧团也都要求到私人剧场演出。1615年,爱德华·阿莱恩和几个人共同出资,在第二黑僧剧场附近建造波特霍尔剧场。但是“黑僧”不再是自由地,伦敦地方当局强迫将它关闭。从这时起,所有的私人剧场都建在时髦的西部郊区。1616年,克里斯托弗·比斯顿在德拉里巷翻建了斗鸡剧场,把它改建为私人剧场,并将女王安妮剧团从红牛剧场迁到那儿。但由于对失去红牛心存不满,艺徒们开始闹事,最终导致斗鸡剧场开张不久便匆匆关闭。后来经过重建,更名为凤凰剧场,并相继成为女王安妮剧团、王子剧团、伊丽莎白剧团、女王亨利塔剧团和比斯顿童伶剧团的演出场地。许多年来,人们一直猜测,伊尼戈·琼斯的一组规划(见图5.13A和5.13B)是为这个剧场而作,

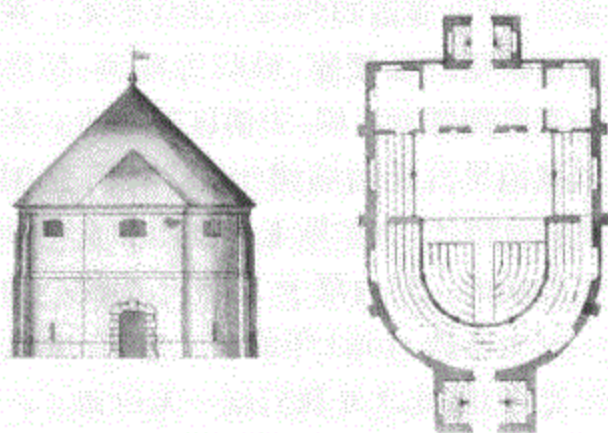


图 5.13A 某剧场的外形设计和楼层示意图。这个剧场可能是德鲁里巷的凤凰/斗鸡场剧场,但现在认为应该是伊尼戈·琼斯在1639年为威廉·达夫南特的一项未完成的工程而作的设计。牛津,沃切斯特学院提供。

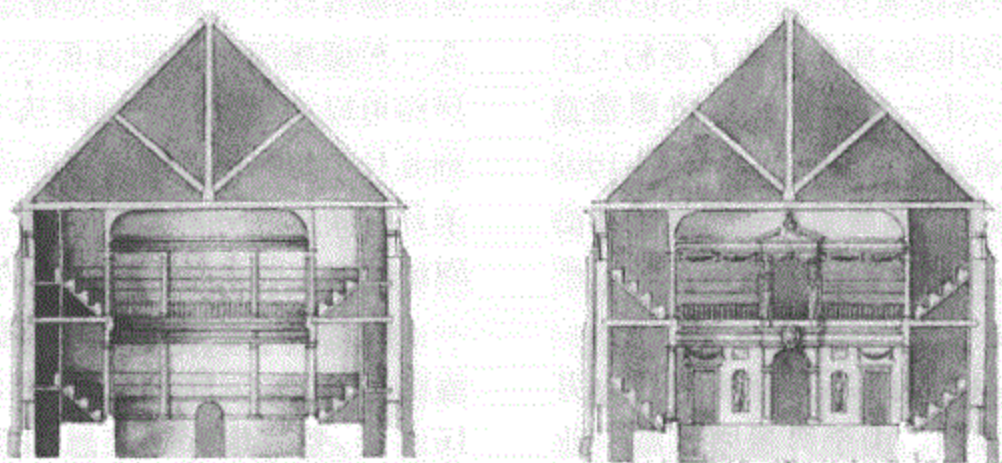


图 5.13B 同一剧场的观众席和舞台的剖面图。牛津,沃切斯特学院提供。

126

但从 1989 年举办的琼斯建筑绘画展中,人们找到了充分的根据,这组规划是 1639 年为威廉·达夫南特(1608—1668)的一项未能实施的工程而作的。更近的研究又进一步证实,它们是由琼斯的内弟约翰·威伯绘制的,时间大约在 1660 年。但是,它们看上去像是反映了当时私人剧场的标准。这个平面图表明,即将建造的剧场其外径为 37 英尺宽 52 英尺长。舞台离地面 4 英尺,宽度为 23.5 英尺,纵深为 15 英尺。舞台后墙显示,在舞台层面有三扇门,(中央是一扇大的上下场门,两旁是两个小的边门)。在第二层,有一个中央通道,中央通道的两边为观众坐席。观众席包括两层楼座,形状为椭圆,坐席一直排到舞台后墙、表演区的两边。索尔兹伯里宫廷剧场建于 1629 年,是国王狂欢剧团、查尔斯王子剧团和女王剧团的场地。其内部于 1649 年为议会的一群人所毁,1660 年修复。它有 40 英尺宽,但除此之外我们就一无所知了。

但在同一年,查尔斯一世下令由伊尼戈·琼斯翻建了怀特霍尔宫内的皇家斗鸡剧场,使它成为供职业剧团在宫内演出时使用的永久性剧场。大多数学者现在都一致认为,现存的一套方案

(图 5.14A、B)是由约翰·韦伯所制定的,准备在 1660—1662 年间修复这个建筑时采用,但也有人认为这是琼斯的原始方案。宫廷斗鸡场的最大尺寸是 58 平方英尺;内部即圆形表演场地是八角形(每边约为 28 英尺),八条边中的三条边为舞台所占据。国王的包厢与舞台正面中央的门相对;其他的座位都在正厅;沿八角形另有两排楼座。舞台是半圆形,最大面积为 35 英尺宽,16 英尺深,舞台后部有两层,风格类似于奥林匹克剧场的遗址。剧场的设计者为巴拉迪奥,他是深受琼斯敬重的建筑师。在舞台平面,有五个入口;最大的位于舞台后部中央,为拱形,约 4 英尺宽。没有可以认定为“内舞台”的地方,但所有的地方都可以作为“发现空间”,只要那里有道具或相关的小物事能够伸出来。第二层只有一个中央门,可以作为表演区。这些图画中所描绘的私人剧场代表的是能够——或希望能够——将公众剧场上演的剧日照搬过来的剧场。因而,有的学者认为,这些绘画是那个时代留下来的有关舞台实际的最可靠的证据。如果此言不虚的话,那它就对以下的看法——伊丽莎白时代的剧场有很深的舞台,有内舞台,

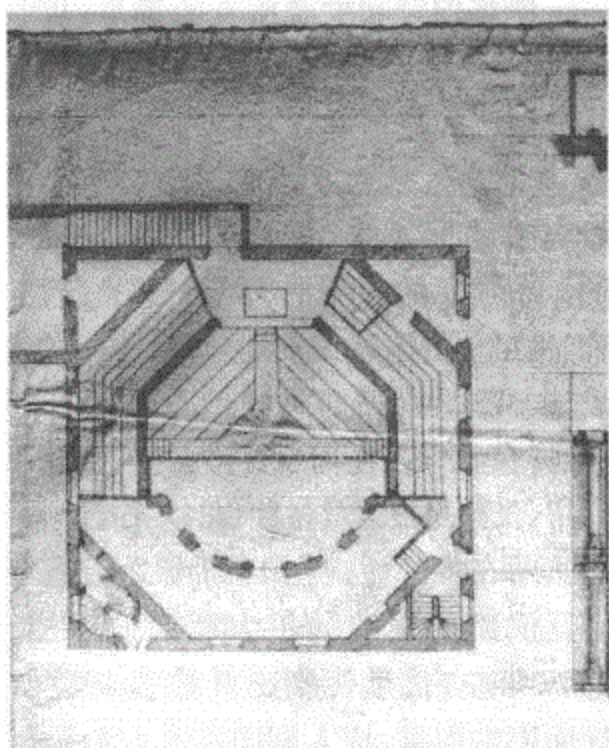


图 5.14A 由伊尼戈·琼斯于 1629—1631 年间设计的宫廷斗鸡场剧场的楼层示意图。国王的座椅面对着舞台。约翰·韦伯 1660—1661 年绘制。牛津,沃切斯特学院提供。

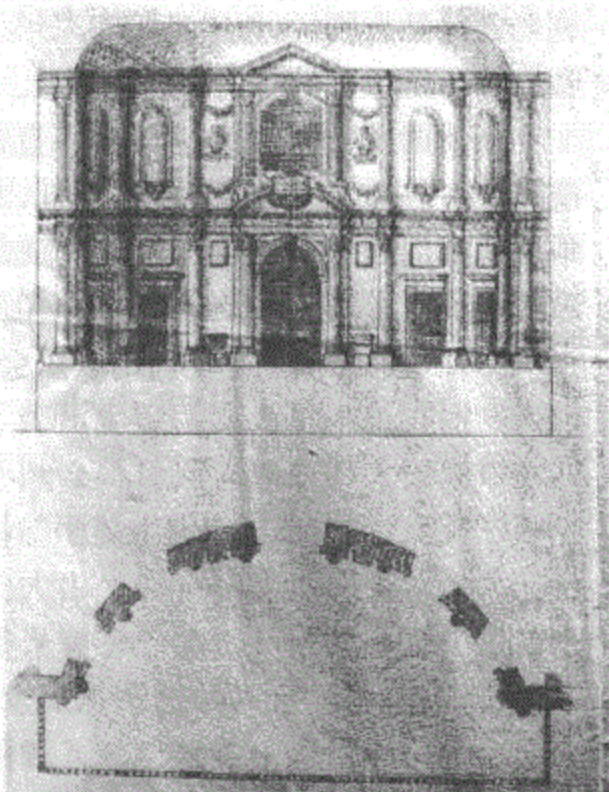


图 5.14B 宫廷斗鸡场剧场的正面和舞台示意图。这是一个由现成的建筑改建而成的剧场,供公众剧团在宫廷演出时使用。约翰·韦伯绘制。牛津,沃切斯特学院提供。

在舞台的阳台层有大面积的表演区——提出了严峻的挑战。

位于勒·费维尔骑术学院的法兰西剧场(1635—1636)建在一个游乐厅中,它只有 31 英尺宽,40 英尺长。它的重要性在于,它是为法国演员组成的剧团而建的,地点在现在的杜丽巷皇家剧场。因为在 1636 年 5 月到 1637 年 10 月发生瘟疫,伦敦剧场关闭,投资也就停止了。

布景、道具、特效和音乐

历史学家普遍认为,本时期的舞台后墙为所有的剧目提供背景,但是,舞台布景究竟是怎样的,却一直无法弄清楚。有关舞台布景的资料来源主要是剧本手稿、宫廷娱乐主事的账目以及亨斯洛的文书。

许多学者都分析过剧本对布景的要求,但由于出发点不同,研究结果也相互矛盾。一组人认为,剧作家主要依靠“口头布景”(即他们相信,地点只有在关系到剧情时才会提到,因为它们并不通过舞台布景表现出来)。另一组认为,观众总是希望对话中提到的东西能用一些景片具体展示出来。也许两种观点都不对。雷诺兹对红牛剧场的舞台的研究结论是,各个剧团的做法相去甚远,他们考虑的是哪种手段更有效,而不是要遵循共同的理论。尽管如此,所有的学者都一致认为,即使要用到布景装置,那么它也更像是中世纪的景屋,而不像是意大利的透视法景片。

T. J. 金对 1599 年到 1642 年间上演的所有剧目进行了研究,结果表明,舞台上使用的道具有:桌、椅、凳;床;地毯、坐垫;窗帘、门帘、横梁;国王的御座;帐篷、天篷;祭台、讲坛;枷锁、断头

台、绞刑架；停尸架、棺材、死尸、担架；栅栏、布条；双轮战车、道具战马；河岸、洞穴；大树、灌木、树枝、花。

十六世纪后期娱乐事务主管的账目中记载了宫中演出使用的一些物品。当职业剧团为女王演出时，娱乐机构要负责准备演出大厅并提供必要的布景。在账目中所开列的物品包括：岩石、山峰、城墙垛、树木、房屋等，这些都证明，舞台上使用的是中世纪式的景屋。此外还提到了窗帘、门帘、布等，但是这些东西可能都是用来装饰演出大厅的。这些都表明宫中演出的舞台布置肯定比公众演出更讲究、更豪华，但此外也看不出有什么特殊的区别。

但是，从这些可接触到的资料中可以看出，伊丽莎白时代的布景是从中世纪的舞台程式转变而来的。主要表演区是空的，它的性质可以通过几种手段加以改变。莎士比亚戏剧中有百分之八十的场景都可以在空的舞台上表演，这就说明大部分情况下舞台被当作一个中性的空间。如果需要表示具体的地点，可以在人物对话中说明，也可以使用一些景片或道具，如树木、帐篷、坟墓、监狱的栅栏、床、御座等等。也许有些布景装置很笨重，在整个演出过程中它一直放在主舞台上，而不管它与情节有无关联。另一些沉重的道具则可以从上下场门中伸出来，或从某种类似于发现空间的地方伸出来。小一些的道具就可以在需要的时候再搬上舞台。雷诺兹认为，究竟一出戏使用多少道具，取决于两个因素，一是剧团的库存有多大，二是场景的连续性，因为剧团的做法更多地是根据条件，而不是遵照原则。好像观众和演员都不会太在意前后不一致的地方。

剧场保管和贮藏所有的景片，其中的大部分都可以在多部戏剧中通用。从亨斯洛的账单看，给画家和木匠的酬金并不固定，这似乎表明对增加库存并没有系统的要求，景片的增加是偶然的。布景库的保管有“舞台看守人”负责，他也负责保管布景、道具和各种声效设施。作为剧团雇员中地位最低下的人，舞台看守人还担当许多杂务，如看守门房、张贴海报以及各种临时工作。

对布景的重视在1603年之后随着宫廷演剧的影响的扩大而明显增加。1605年左右，童伶剧团开始强调类似假面剧的因素，成人剧团在进入私人剧场后也沿续了这个趋势。复杂景片的使用在这一时期日益频繁；飞翔效果、烟火、魔术、剑术的使用也明显增多；音乐、舞蹈、华丽的穿着以及古代神话人物的外形也越加普遍。但无论是公众剧场还是私人剧场，似乎都没有采用已经在假面剧中开始使用的透视布景。

从英国戏剧诞生起，音乐就一直在演出中占有重要的位置，在本时期，其地位愈加突出。从唱诗班发展而成的童伶剧团在音乐方面十分著名，他们还在戏剧开始前贴演一个小时的音乐会；成人剧团在进入私人剧场后也沿袭了这种做法。大部分成人演员都必须有一副好歌喉，剧中每每会遇上要唱的场所。大部分剧团似乎都有一个由大约六名乐手组成的乐队。此外还有号手和鼓手，他们在观众入场前招徕观众，在演出中为战争场面制造气氛。舞蹈也有着同样的经历，在早期，它主要是用来吸引普通观众，但随着贵族观众的增加，舞蹈也变得愈加复杂。在公众剧场，演出的最后都要跳一段快步的“吉格”舞，或其他展示舞蹈技巧和音乐才

能的表演。

服装

由于布景和道具的使用都很节省,又由于演员始终是关注的焦点,所以服装就成了伊丽莎白时代的戏剧演出中最重要的视觉元素。现存的资料都提到了演员服装的花费和华丽程度,亨斯洛的私人文件还记录了好几项为购买服装而发生的借贷,如“一件带有金色滚边的、编织厚实的白缎紧身马甲”的花费是七英镑,一件披风的花费是十九英镑。如果为女演员的服装所花的费用超过了整出戏的开支,这在亨斯洛也不是什么反常现象。所以,一个演员可能遭到的最严厉的惩罚莫过于穿着戏装走出剧场。英国演员衣着的昂贵常常受到外国游客的夸赞,但本国保守人士却对此啧有烦言。

1567 年至 1642 年间服装程式的主流与中世纪的服装效果没有太大的区别。大部分角色,无论他们所代表的是哪个历史时期的人物,都穿着伊丽莎白时代的时装。与日常服装不同之处可能只有以下五个方面:(1)“老式的”

或过时的服装,用来表示已不再流行,但偶尔也表示过去的时代;(2)“古代的”,由白布和护胫构成,加在当代服装之外,为古代某些角色所用;(3)魔鬼、巫师、精灵、神仙和寓言人物所穿的纯属想象出来的服装;(4)传统服装,只有一些特定的人物穿着,如罗宾汉、亨利五世、帖木儿、福斯塔夫、理查三世等人物;(5)不同国家和民族的服装,用来装扮土耳其人、印度人、犹太人和西班牙人。虽说这些服装有的是从过去的时代借鉴的样式,但并不一定合乎历史真实。但也有个别例外,甚至“历史剧”所穿的也是伊丽莎白时代的服装。

演员理所当然地应该自己置办服装,以满足各自所扮演的基本角色的需要,剧团则购买专门服装以及童伶和雇佣演员所需的服装。有时贵族也给他们服装,而仆人也愿意把他们主人的衣箱卖给演员。有时在贵族府第演出,主人也会把自己的衣服拿来充当戏装,演出结束后也就随手相赠。偶尔,王公贵族也会向剧团许诺将他们的衣箱装满。也有可能是租借服装,可以向娱乐事务主管租借,也可以向剧场承包商租借。



图 5.15 1595 年左右绘制的草图,描绘的是莎士比亚《泰特斯·安德罗尼克斯》中的一个场景。有的学者认为这是一幅十九世纪的赝品。巴斯侯爵提供。

一旦服装到手,演员就会一直穿下去。因为演员对服装的依赖性很强,如何得到并保有一个足够用的衣箱就显得很重要。本时期的某些文献中提到了衣箱保管人员,其中一些人显然学过缝纫;不过这些人在剧团具体干什么,几乎无人提及。

观众

1567年到1642年,是英格兰社会、经济、知识、宗教和政治发生巨大变革的时期。伦敦是唯一一座能够容纳一个专业演出团体连续几天进行演出的大城市,在这个时期,它的人口有了显著的增加——从十万人增加到四十万人。学者们推断,在整个伦敦地区,只有百分之十到百分之二十的人可以经常光顾剧院,所以竞相吸引观众就显得很紧迫,此外,剧团还必须不断适应迅速变化的时代。

当时在演出广告方面已经有了多种手段。早在1563年,伦敦就出现了广告牌,到十七世纪又出现了传单,偶尔还会采用鼓乐游行来宣传戏剧,但这种方式在伦敦以外的地区往往受到限制。在有演出的日子里,伦敦剧场的屋顶上会竖起旗帜,在演出进行过程中,从舞台上也会传来招徕观众的通告。

我们不知道六个左右的伦敦旅店在当做剧场使用时的观众容量。在室内剧场中,第一黑僧剧场可能有100个座位,第二黑僧剧场可能有1000个。规模更大的公众剧场的接待能力可能达到3000。有几部专门著作已经对观众的构成进行了研究,作者们一致认为,穷人是付不起私人剧场的入场费的。但他们在公众剧场的观众构成方面意见不一,有人认为占主要多数的是工

人阶级观众,别的人则认为占多数的还是中上层阶级,甚至在大众化的娱乐场所也是如此。或许以下的说法比较合乎真实情况:不同的公众剧场吸引不同类型的观众。例如红牛剧场的观众就以举止粗鲁而著称,而鸿运剧场的观众就显得彬彬有礼。这时期的观众在剧场中的表现可能更类似于我们在体育赛事中的表现,而不像是我们在剧场中的行为。

在伊丽莎白时期,每天都有可能看到戏剧演出,除了大斋节或这样的时期——这种时期几乎每年都发生——当每星期被瘟疫夺走的生命多达五十人时(1582—1583年,瘟疫使得剧场关闭长达十八个月,1593年关闭十一个月,1603—1604年十三个月,1636—1637年十七个月)。1574年,每天的上演剧目须由王室批准,但伦敦市禁止在星期天演戏,詹姆斯一世也规定星期天演戏属于非法(但这项法律似乎从未得到认真执行)。在最好的时候,一个剧团每年的演出场次可以达到214场,但通常都远远低于这个数字。

造纺公共剧场也包括去往市区以外的娱乐区。剧场中,多达三分之一的观众都是在池座里站着看戏,舞台三面朝向观众。如果多花一芬尼,就可以在走廊得到一个座位;多花三芬尼可以在包厢里得到一个有靠垫的座位;交六芬尼就可以在爵士包厢里得到一个座位。如果上演新戏,票价将翻倍。妇女进剧场不受限制,但站在池座中看戏,对一个女人的名声显然是有损害的。

斯图亚特宫廷演剧和假面剧

专业演员定期在贵族宅邸和宫廷演出。伊丽莎白平均每年看五次专业演出。在斯图亚特时代,王室成员每年



图 5.16 1591 年赫特福德伯爵在汉普郡埃尔韦坦奉献给伊丽莎白女王的节目。这是为期四天的娱乐中的第二天的娱乐项目。为了表演海上彩船，特地挖掘了一个新月形湖面。伊丽莎白女王的座椅位于上方左边。选自约翰·尼古拉的《伊丽莎白女王的巡游和队列行进》，第 2 卷（伦敦，1788）。

都演出戏剧，詹姆斯一世时代，宫内平均演戏十七场，查理一世时宫内平均演戏二十五场。宫廷演出都在晚间进行，所以很少与公众演出产生冲突，又因为宫中上演的戏剧通常也为公众演出，所以也不需要演员另行准备，不会带来额外的负担。在宫廷演出中，童伶剧团与成人剧团同样受欢迎，不过 1610 年之后，对他们就不再有偏好了。

宫廷演出与室内剧场的演出区别不大，但遇有机会，他们可以从娱乐事务主管的仓库里接到额外的布景和服装。虽然欧洲剧团也在英国宫廷演出——1574 年后有意大利剧团不定期出现，1602 年后有法国剧团，1616 年后又出现了西班牙剧团——但还没有证据表明要求英国剧团必须赶上他们或

借鉴他们的舞台手段。

但是，贵族家庭成员的业余演出或许实验了欧洲的舞台方法，1626 年，王后亨利埃塔·玛利亚及其身边的贵族女子在由伊尼戈·琼斯设计的台框里表演法国戏剧《阿特尼斯》，就是一例。1632 年，琼斯又为王后出演蒙太古的《牧人的伊甸园》在萨默塞特宫的一处庭院建造了一个有完全独立的镜框式舞台台口的剧场；1635 年，琼斯又利用另一个大厅为王后上演《弗洛里墨涅》建造了一个镜框式舞台。总之，在查理一世统治时期，琼斯为十二个类似演出设计了布景。但当琼斯建造唯一的永久性宫廷剧场宫廷斗鸡场（1629—约 1666）时，却没有使用镜框式台口和更换布景的机械，原因极有可能是它是供

本国的专业剧团使用的。业余演出使得女性第一次可以不是为了工作而走进剧场,此前,她们在专业剧团只能从事收钱、保管服装以及清扫等工作;此外,业余演出还大大地激发起女子编创剧本的热情,伊丽莎白·卡里、福克兰子爵夫人等编写了《玛丽安的悲剧》(1602—1604),玛丽·沃思夫人创作了喜剧《爱的胜利》(约 1620),供家庭举行社交活动时朗读。因为女子只在宫廷或贵族宅邸演出,所以,当威廉·普林在他那部厚达一千多页的以攻击天主教为内容的《假面剧》(1633)一书中污蔑女演员为“臭名昭著的妓女,出卖贞操的淫妇”时,便被以重大叛逆罪提起控诉,被处罚金 5000 英镑,吊销律师执照和学位,割去双耳,终身监禁。作为这个事件的后果,律师学院被迫上演了有史以来最昂贵的假面表演——詹姆斯·谢利编剧、伊尼戈·琼斯场景设计的《和平的胜利》,以表达他们对王室的忠诚。这次演出的花费竟达令人吃惊的 21000 英镑。参演者之一布尔斯托德·威特洛克完整地保留了这次演出的记录,所有重要的细节都可以借以复原。

假面剧表演的是一个寓言故事,将神话人物或神话故事与当代人物或事件相比附,达到歌颂或庆贺的目的。严肃的说话和歌唱的角色由专业歌手承担,喜剧性和滑稽的角色由职业演员扮演。叙述和对话(用说和唱的方式)很有限,因为故事及其象征意义主要是通过视觉手段——布景、服装、道具、假面来表现。首先是由身穿寓言式服装的廷臣们演出的舞蹈。一个假面的寓言性情节中通常包含三个“盛大的假面舞”:进场舞,有时还伴有装饰华丽的敞



图 5.17 琼斯于 1635 年为《爱的神殿》中的火的精灵设计的服装。本书的复制得到了恰茨沃斯社区托管财产管理人的许可。

篷彩车或篷车;主舞,表演者通常走下表演区,进入大厅,与被选中的观众一同舞蹈;退场舞。本时期的许多社会舞蹈也被结合进这类演出,但是宫廷舞师也为他们编创一些精巧的象征性舞蹈。戴假面具的舞者都是同一性别,只有当偶尔上演两部假面剧时,才会用到人数相等的男女两组演员。他们身穿代表下列角色的服装:神、女神、英雄、水仙、“黄道十二宫”的标志、“美惠三女神”及“和平、仁爱、正义之子”。每个舞蹈者身边都跟着一个“擎火把的人”(也就是举着枝形大烛台的人,通常是青年贵族或儿童),他们可以打扮成火的精灵、印第安人、水族、“古代布里顿人”或其他类似形象。他们通常只表演自己的专门舞蹈。1608 年,本·琼森设计了一种“反假面剧”,为主干故事提供一个对立面,设置一种混乱的情境,然后由最主要的假面形象将情境带回到有序的状态。反假面剧引入的是幽默滑稽的形象和舞蹈,呈现出从丑到美、从混乱

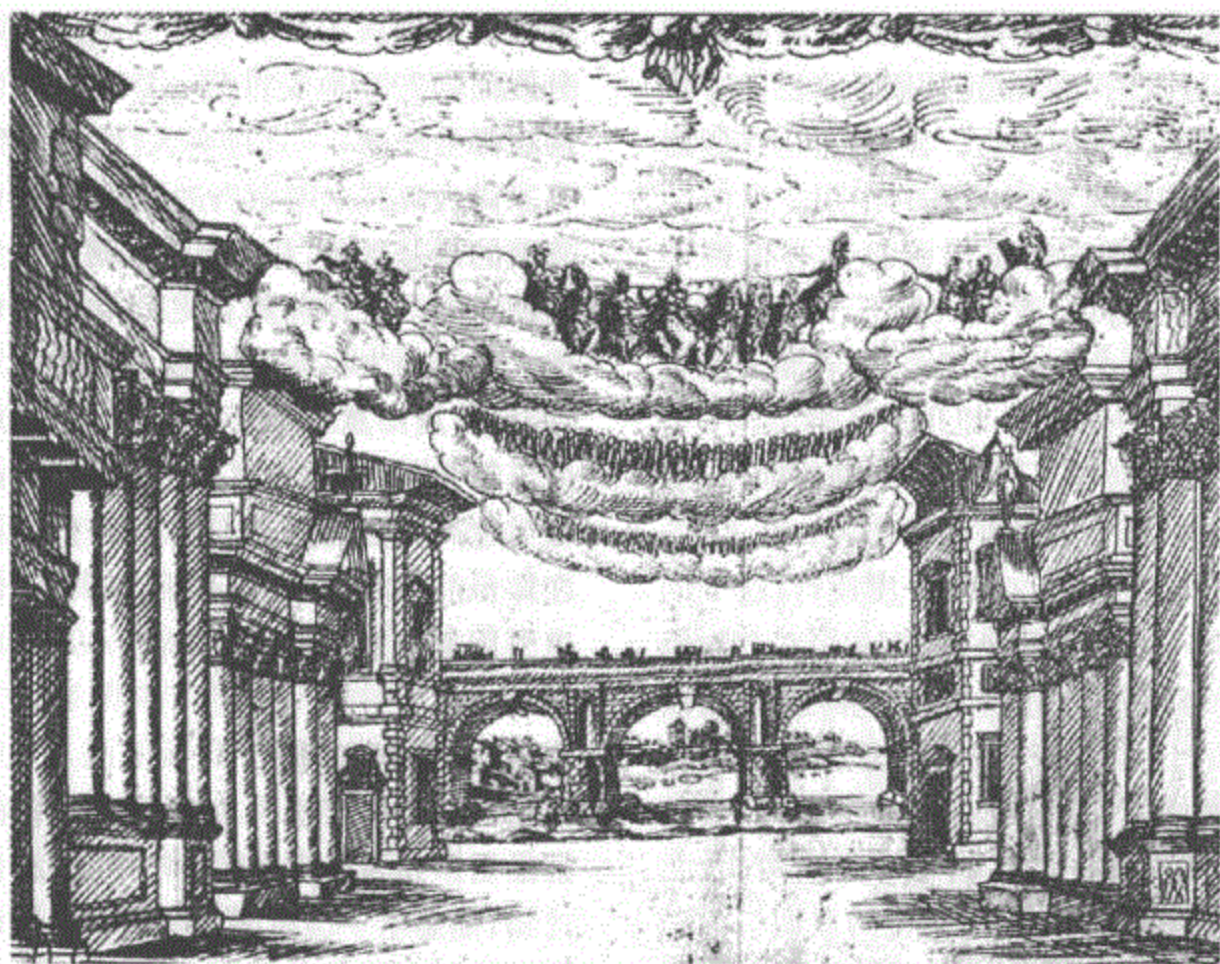


图 5.18 琼斯于 1640 年为《沙玛西斯泉的战利品》的第五幕所设计的场景。注意“金色”。恰茨沃斯，德文郡藏品，恰茨沃斯社区托管财产管理人提供。

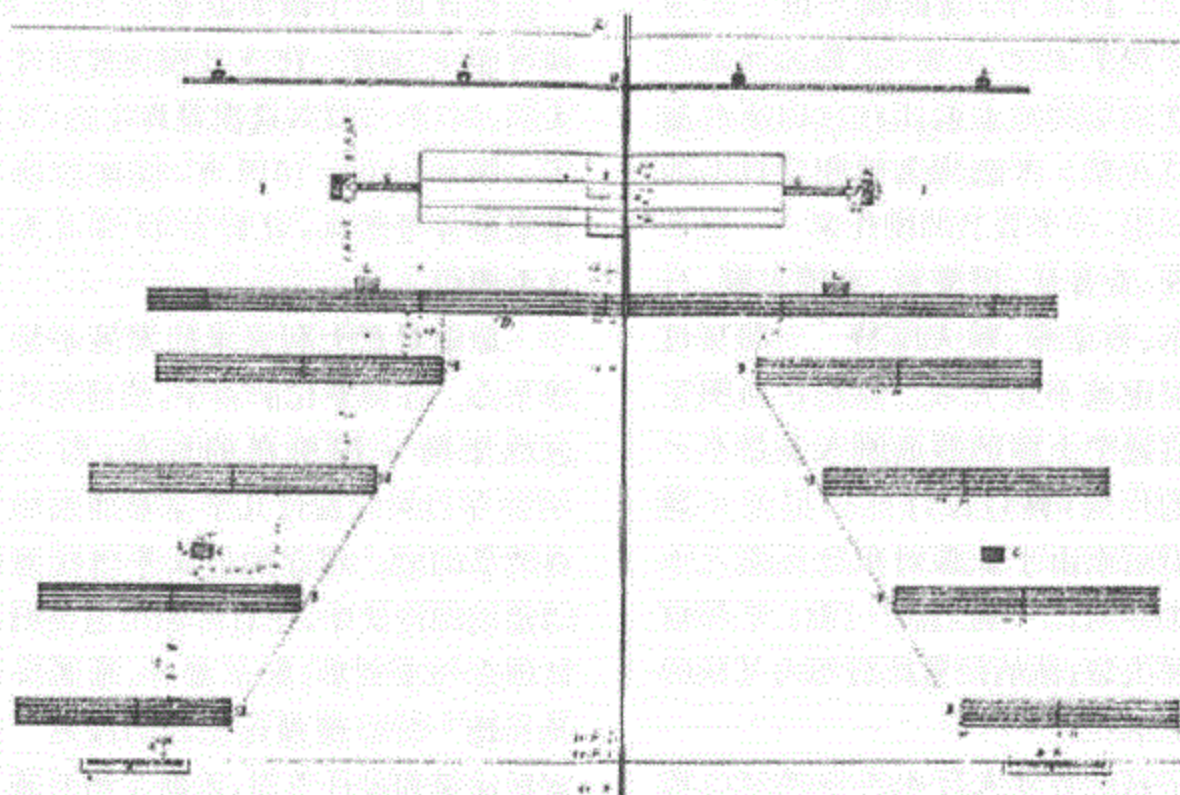


图 5.19 琼斯为《沙玛西斯泉的战利品》所作的楼层示意图。注意使用了巢式侧幕和后台百叶窗，这些都可以在凹槽的滑动过程中发生变化。这可能是英格兰的第一个可以完全发生变化的布景。不列颠博物馆托管财产管理人提供。

到有序的各种形态及其令人惊异的变幻,这就为舞台设计师展示自己的才华提供了大量的机会。显然,音乐在假面舞表演中起着很重要的作用。遗憾的是,假面剧的完整乐谱都没有保留下来。我们可以看到大约五十首歌曲和二百五十个左右的舞蹈,但若要使之与假面剧一一对应,却几无可能。

法律学院只是偶尔上演假面剧,通常是献给王室或重要的访客。在王宫,假面剧在亨利八世朝一度流行(这个词的第一次使用就是在1512年左右),但在伊丽莎白一世时期已不常上演,她仅满足于由他人上演的精彩演出。但到了詹姆斯一世时期,假面剧又每年上演,在查理一世时期每年上演两次,尤其是在第十二夜和“肥美的星期二”(狂欢节的最后一天),遇有特殊国事也要上演。这些演出要花费大量的国帑,这些都被合理地解释为国王仁慈和慷慨的表示。1618年,詹姆斯一世一次演出就花费了4000英镑,这是远远高出了他在位期间专业剧团在宫内所有演出的总花费。考虑到名望和金钱上的双重回报,许多著名的剧作家——包括马斯顿、查普曼、博蒙特、米德尔顿、丹尼埃尔、弥尔顿、戴夫南特——都写过假面剧也就不足为奇。但是在斯图亚特的宫廷中上演的假面剧大多是本·琼森的作品,舞台设计是伊尼戈·琼斯。但后来由于琼森对布景在演出中占据主导地位不满,遂于1631年与琼斯公开决裂;他的位置此后便由其他的剧作家取代。

王宫的各处大厅也经常经过改造后用来上演假面具,但在1572、1581、1606和1619年都为假面舞专门修建了宴会厅,最后的这个宴会厅现在还保

留在位于伦敦的怀特霍尔宫内。大部分假面剧的场地安排都一样。大厅的两边都是坐席,一直排到大厅的后部。皇家讲台离观众席相当远,是观看舞台表演的最好视角,并为舞蹈者留出了室内的空间。大厅与舞台之间有台阶相连。舞台的大小各不相同,但平均尺寸约在40英尺宽27英尺深,舞台高出地面5至6英尺,舞台平面稍有倾斜,越往后越高。因为大部分行动和舞蹈都在舞台前部或大厅进行,所以舞台后部主要用来安置布景和效果。

132

意大利理想在英国

大部分假面剧的布景、服装和特效都是由伊尼戈·琼斯(1573—1652)设计的,他是第一位重要的英国布景设计家。琼斯出生于伦敦,约在1600年赴意大利学习,后在丹麦王宫服务过一段时间,1604年左右回国。他为詹姆斯一世设计第一个假面剧是在1605年。他可能在1607—1608年间再度前往意大利,1613—1615(这次是肯定的)又去了一趟意大利。1615年,他被任命为皇家事务考察官,直到1643年才离开这个职位。

琼斯对意大利美术的发展态势了然于心。在佛罗伦萨宫中,他显然研究过帕里奥·帕里奇的作品,因为他1630年以后的设计几乎全是照搬帕里奇的幕间剧。现存的他关于巴拉迪奥的建筑的论文中,还有将帕拉迪奥的建筑理念与塞利奥、斯卡莫齐、维诺拉以及其他人的思想进行比较的段落。在宫廷建筑和设计方面,琼斯是当时最具影响力的英国艺术家。逝世之前,他把手稿留给了自己的学生和助手约翰·韦伯,后者在王政复辟时期又成了最重

要的建筑和布景设计家。因为琼斯最后设计的假面剧中包含有威廉·戴夫南特(王政复辟时期的主要剧场经营者之一)的几部剧作,又因为韦伯在 1656 年之后与戴夫南特在工作上有密切的合作,因而琼斯也就对复辟时期的舞台设计有着重要的影响。琼斯的最大贡献是将意大利的艺术观念植入了英国。

在琼斯的早期设计中,创新的思想还没有完全体现出来;直到 1640 年以后,他的一些最重要的创新才开始出现,所以,对他在技术上的演进过程进行考察,很有必要。只要将他的设计与他进入斯图亚特王朝之前的那些假面剧相比,就可以认识到他的贡献属于何种性质。此前,假面剧的舞台设计采用的是“分散的布景”(也就是说,类似于景厢的装置散置于大厅各处)。1605 年,当琼斯将琼森的《黑色假面剧》的舞台置于大厅的一端,并将所有的布景都放在这个舞台上的时候,他便开创了一个新时代。除此之外,他还放弃了景厢,采用了由成角度放置的侧景和背景所形成的透视布景;当演出开始时,随着前幕布骤然落下,逼真的布景突然出现在人们眼前,引起的惊奇可想而知。

从 1605 年到 1610 年,琼斯又采取了其他的革新措施。1606 年,在设计《许门假面剧》时,琼斯利用柱式布景设计了一个地球,柱子的上下两个轴都被隐藏起来;地球一转,就可以看到有八个舞蹈演员坐在“多金宝库”里。在同一个演出中,琼斯又用一个可以从上到下移动的机械装置把八个舞蹈演员吊上云端。在 1608 年为《丘比特身后的哭声和呐喊》所做的设计中,他首次使用了画框式舞台台口;此外,他还将布景从中间分开,露出藏在后边的另

一个布景。在 1610 年的《奥伯龙假面剧》中,拉动嵌在凹槽里的两组活动遮板,就可以展示三个连续性的布景。1610 年以后,琼斯主要是重复已经完善的技术。

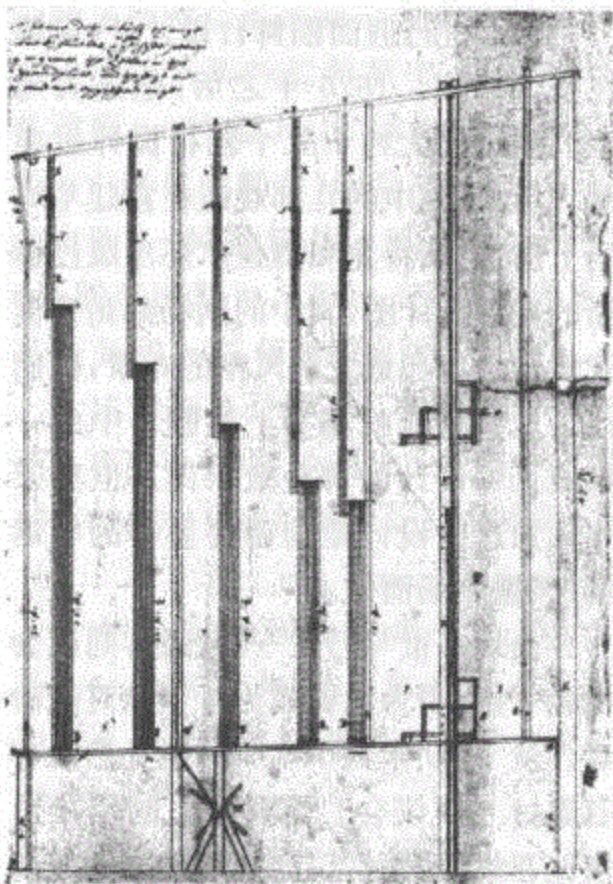


图 5.20 《沙玛西斯泉的战利品》中的部分示意图。不列颠博物馆受托人提供。

但到 1630 年代,他又开始了进一步的试验。也许是由于帕里奇的影响,琼斯对飞行装置的使用显著增加。但最重要的变化是,他把成角度放置的侧景改成了无角度放置的侧景。这项创新可能在 1634 年就已经使用过,而在 1635 年为戴夫南特的《爱的神殿》做舞台设计时,则肯定已经使用了。琼斯的创新试验在 1640 年达到了高峰,在为戴夫南特的《沙玛西斯泉的战利品》这部前共和国时期的最后一部假面剧进行设计时,他在凹槽里安装了四组无角度侧景和若干个后置式活动遮板,这

样,就使得布景更换速度加快。所以,到1640年,琼斯已经把意大利舞台的所有特色全都引进了英国。当英国戏剧在1660年重新开放时,琼斯的舞台设计已经全面取代了前共和国时期公众剧场的舞台技术。

除了进行假面剧舞台设计外,琼斯还登台表演。1626年之后,他还为廷臣们演出的大约十二个剧目设计过布景。后来,其中的几部戏还在宫廷斗鸡场上演过;斯特龙和奥盖尔还出版过琼斯的舞台设计图,其中的剧场都是镜框式舞台台口和意大利风格的布景,他们认为这些可能就是为上述剧目中的一部或几部设计的舞台效果图。但奥莱尔认为这些设计是为德鲁里巷的斗鸡场/凤凰剧场而做。

查理一世与乃父一样,经常同议会发生争执,因为他要成为一个绝对统治者。从1629年到1640年,他竟然没有召集过一次议会。当财政上的困难迫使他召集议会时,议会拒绝批准任何新的税收项目,除非国王同意对自己的权力进行限制。但查理拒绝议会的要求,导致了1642年内战的爆发。最终查理战败并在1649年被斩首。

战争也引燃了宗教对戏剧的反对烈火。由于戏剧与王室家族关系过于密切,所以招来了强烈的反感。1642年9月,议会以国内出现骚乱为由,要求剧场关闭五年。当五年期满时,清教徒已经占据了政府的位置,他们宣称要永远关闭剧场。这样就终止了戏剧史上最辉煌、最多产的时代。

史料举隅

最能揭示一个时期的历史特征的方法是重建它的剧场。当然,这种重建

既可以是勾勒草图,也可以是制作按比例缩放的模型。这类研究方法要求在尺寸、形状和建筑的主要特征方面均有结论性的意见。同时它还能显示那些我们仍不知道的内容;因为要将已有的研究结果转化为具体的视觉细节,我们很快就会发现,有关整体外观、装饰细节、大小尺寸乃至机械设备和工作面等等方面的许多信息还仅仅是推测。还有,如果我们不把戏剧的上演空间描绘出来,就很难理解某一特定时代的戏剧究竟是如何搬演的。因此,从许多方面看,重建剧场的愿望都可以反映出困扰历史学家的难题:如何从过去时代余留的残片中创造出一个能够稳固树立的整体来。

由于对莎士比亚时代的剧作及其首演情况怀有浓厚的兴趣,历史学家对重建1567—1642年这个时代的剧场热情极高。从图5.7、5.9和5.11当中就可以看出这种努力。1997年,一座仿照第一环球剧场的建筑在伦敦泰晤士河南岸的原址不远处落成(图5.11)。这是一座20边形的圆形建筑,边长为100英尺,庭院的直径为73英尺99英寸。舞台宽度为44英尺,纵深为24英尺9英寸,台柱间距为27英尺6英寸。根据图5.13A和5.13B这两张草图而设计的私人剧场也计划在同一地点兴建。许多1642年以前的英国剧场的形状也可以从图5.6、5.8、5.13和5.14等文物和遗址中反映出来。此外,鸿运剧场(1600)和希望剧场(1614)的简短的建筑合同也保留至今。以下是幸运剧场的建筑合同中有关舞台的描述:

在上述结构中,还包括一个舞台和一个化装间,舞台之上须有屋顶,舞台

建于屋顶之下,上述结构当中还须有楼梯(间),正如所想象的那样,是拉出的一小块地方,这个舞台的长度应该达到法定标准的四十三英尺,而其宽度则应到达上述剧院的庭院的中间。

134 以下是希望剧场的合同片断,其中描述了该建筑物的多种用途的性质:

[建设者应该]修建另外一处娱乐场所或曰戏院,能够便于开展所有的活动,既适合于演员演戏,也适合于斗熊或斗牛等娱乐节目,还应该建一个化装间和一个舞台,它们能够很方便地移走或挪开,还应该修建若干支架,支架须足以支撑和移动上述舞台……[他]还应该为上述舞台建几个屋顶,但这些屋顶不能由支撑或固定舞台的支架所承载。

莎士比亚被认为是世界上最伟大的戏剧家之一,但我们对他的生平及写作时的状况却几乎毫无了解。与他同时代的剧作家本·琼森给我们提供了一点作为作家和普通人的莎士比亚的信息:

我记得,演员常常以尊敬的口吻提到莎士比亚,说他在写作时,什么笔都可以用,他从不涂抹一行……他是……高贵的人,具有开朗和自由的天性;具有卓越的想象力,勇敢的见解,精确的表现力,他的流畅的笔触在那里奔涌,有时甚至必要的停顿也不曾有……许多时候他都沉浸于令人忍俊不禁的事情中……但他的优点远远超出了他的缺点。这就是他值得受人称赞而不是被人原谅的地方。

本·琼森《素质,或关于人和礼仪

的发现》(1620—1635?)。

由于意见严重不一,伊丽莎白时代就戏剧而颁布的法令、布告和其他文书以及引起的争论层出不穷。这些公开的文献都是我们了解这个时期戏剧的重要的信息来源。许多文献都被编入了以下两种资料集中,因而很容易找到,一种是 E. K. 钱伯斯所编《伊丽莎白时代的舞台》四卷本,1923 年伦敦出版,一种是格林·威克汉姆所编《早期英国舞台,1300—1600》两卷本,1959 年和 1972 年纽约出版。

1559 年 5 月 16 日,伊丽莎白颁布了一项法令,有效地制止了戏剧中出现的宗教题材和政治题材。其中规定:

女王陛下同时告诫每一位[官员]……他们允许[无间断地]上演宗教题材或涉及国家政治统治题材戏剧的话,将受到查处和追究……

外国访客常常也能提供有关戏剧的重要信息,特别是当他们发现所看到的内容与自己国内的戏剧演出有明显不同的时候。1599 年访问伦敦的瑞士人托马斯·普拉特的描写就对我们特别有帮助:

这样,在每天的下午两点,伦敦的不同地方就会有两台、有时甚至是三台戏剧演出……舞台都在一个高出的平台上,在这样的剧场里看戏,每个人都可以看得很清楚。但也有与此不同的楼座和位置,那里的座位更好,更舒适,所以也更贵。比如说,一个人在下面站着看戏只需付一便士,如果他想坐,就可以进另一个门,再加一便士,如果他

想坐在最舒适的座位上,即有座垫的椅子上,他又可以再加一便士,进另一个门。演出过程中不停有人在观众周围兜售饮食……演员的衣着鲜亮,价格昂贵;因为这是英国的普遍做法,即当显赫的贵族或爵爷在将死的时候,便把他们最好的衣服几乎全部留给伺候他们的仆人,但因为这种衣服日后穿出去不吉利,所以仆人便以很低的价格转手卖给演员……

托马斯·普拉特《英格兰游记》(1599)。

《沙玛西斯泉的战利品》(1640年1月上演于怀特霍尔宫)是最后一部斯图亚特假面剧,最能代表假面剧的典型特征。主题是世俗的,正如作者威廉·达夫南特在下面的摘录中所说:

伴随着这恶毒的精灵的祈祷,从雷暴声中传来了刺耳的、充满恶意的狂吼,……它嫉妒这一方[英格兰]享受已久的幸福与和平,并企图破坏它。这些妖术是由那些戴着反派假面的精灵所施行:他们乍看上去似乎令人害怕,但终究被一股神秘的力量[智慧]所制止。……这个神秘的智慧以国王的形象出现,并有一群贵族紧随其后,他们叫做“爱民”(Philogenes),他们的外表是由合唱队事先准备好的……然后,王后——女主角的形象出现,她身旁是一群武装的贵妇,她们被智慧女神雅典娜从天空派往人间,这是对国王的深谋远虑的回报,她们的到来终于使充满威胁的风暴渐渐减弱,最后归复平静。

最后的场面就是图 5.18 中所描绘

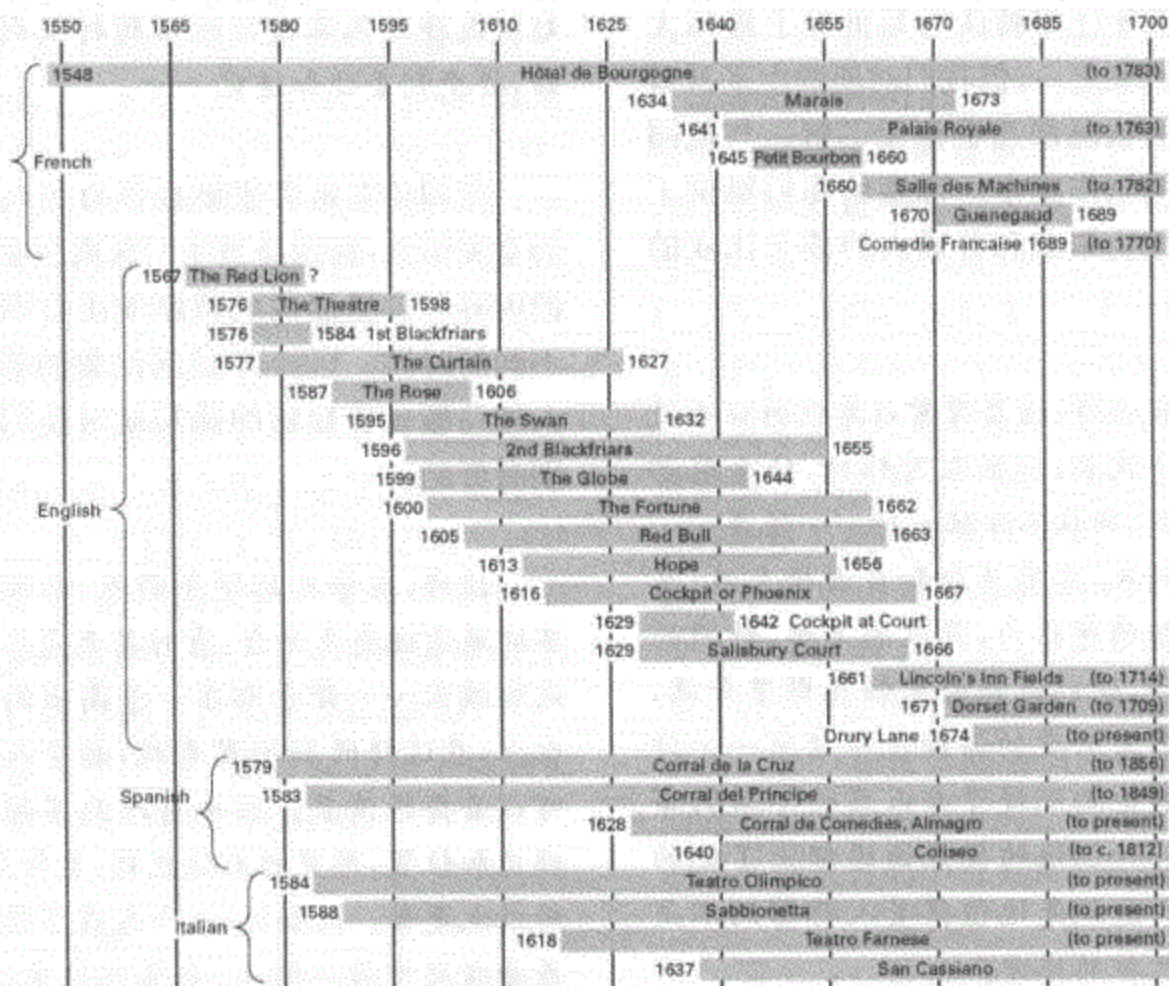


图 5.21 1548—1700 年间持续存在的欧洲主要剧场。

的。达夫南特这样写道：

……场景转为由几个具有代表性的建筑物所组成的宏伟的建筑群：最远处是一座飞架在大江之上的桥梁，桥面上可见熙来攘往的人群、马车、骏马等等；桥的那边即河的对岸是美丽的高楼，它……像是一个大城市的郊区。在布景的远处，从天空的最高处降下一片祥云，

云中有身着盛装、代表着行星的八个人；这片祥云和在响彻全场的音乐中出现的另外两片瑞彩一道，盖满了舞台背景的上半部；在其余的布景上，一道天门立刻打开，露出各路神仙，它连同布景下半部的合唱队占满了整个布景，天上人间同现出一派和谐欢乐的美好景象。 135

《威廉·达夫南特爵士戏剧作品集》2(伦敦,1872)。

6. 1700 年之前的 西班牙和 新西班牙戏剧



与英格兰相似,西班牙戏剧的繁荣出现在十六世纪和十七世纪。1580年至1680年被称为西班牙戏剧的黄金时代,可见当时剧作数量之多。但西班牙戏剧所受的影响却不同于英格兰戏剧。在西班牙,许多影响都与摩尔人的文化有关,在711年,摩尔人把西哥特人赶走,从而取得了伊比利亚半岛的统治权。在将近五百年间,除北方一小部分以外,几乎整个西班牙都在穆斯林统治下。摩尔人的西班牙是整个地中海最富庶的地区,其文化的发达程度远远高于封建制度下的欧洲。它的哲学家和学者对中世纪的大学具有相当大的影响力,而它的工艺水平更是欧洲各国望尘莫及。1200年左右,西班牙基督教诸国王联合抗击摩尔人,到1276年,便把他们赶出了大部分国土,只有东南部一小部分除外。西班牙一直都不属于世界强国,只是到了1479年,当阿拉贡和卡斯蒂利亚两地在斐迪南和伊莎贝拉的统治下联合起来,西班牙才开始逐渐成为世界强国。到1492年,这个统治集团

已经占领了除葡萄牙之外的整个半岛,并建成了一个统一的国家。为了保证基督教在新王国的纯洁性,1480年组建了宗教裁判所,以清肃和处罚异教徒。不愿改变宗教信仰的摩尔人和犹太人被驱逐。宗教裁判所保证,西班牙不会像欧洲其他地方那样,出现挑战罗马教廷的事情。

对戏剧的另一个重要影响是西班牙人对作为世界霸主地位的自我意识。在哥伦布1492年首航之后,西班牙迅速成为新世界的统治者,1519年,西班牙国王查尔斯一世成为神圣罗马帝国皇帝。在菲利普二世(1556—1598在位)统治期间,葡萄牙、西西里岛、那不勒斯王国、米兰、尼德兰以及北非部分地区都在西班牙的控制之下,西班牙由此成为西方世界最强大的国家。从1640年开始,帝国已经显露出衰败的端倪,但直至十七世纪末,没落的迹象才充分显示出来。

宗教戏剧

因为伊斯兰教不允许戏剧存在,所



图 6.1 1700 年左右的西班牙半岛。

以在西班牙，只有基督教地区才出现了中世纪戏剧。由于基督教的势力控制了摩尔人的区域，与整个中世纪欧洲毫无二致的宗教戏剧也被引入。但直至 1500 年之后，西班牙才出现了独具特色的道德戏剧——宗教圣理剧 (*autos sacramentales*)，并一直持续到 1765 年宗教演剧完全被禁。

137 宗教圣理剧与圣体节(一种显示宗教圣理威力的庆典仪式)有关，在它对基督人性和神性的颂扬中，中心是圣体(圣餐)的象征意味。圣理剧是圣礼节游行不可或缺的一部分，表演用的双层两轮马车(*carros*)装饰华丽，由角上涂金的阉牛拉着，车上是打扮得引人注目的圣理剧演员，圣体节开始时，它载着(代表基督的肉身)神圣的“主”穿过各条街道，之后，演剧开始。在某些城市，第一次正式演出是在大教堂里进行的，但这种做法在十七世纪初就不再继续了。此后的第一次演出有时就在教堂门外，或在一个重要的公共建筑的庭院

里，但大部分演出都是在城市广场举行。

和其他形式的道德剧一样，圣理剧也是用代表善良、邪恶、面包和酒、希望、罪、美丽、死神、人等事物的角色来讲述各种寓言故事。有些圣理剧中没有人类形象。若干早期的圣理剧仅仅表现耶稣出生，在剧中，迎接牧人的不是宣告基督降临的天使，而是解释圣体意义的类似“信仰”的人物。后来的戏剧则更多哲学意味，文本方面更加精致，视觉上更加复杂，似乎将古代故事也带进了圣经故事当中。

虽然各地的演出安排并不相同，但那些在首都巴亚多利德以及后来的马德里(1561 年后的新首都)的演出就足够典型，可以代表一般的情况。直至 1550 年，商业行会还负责上演戏剧，但在 1551 至 1558 年间的一些时候，则由市议会负责。专业剧团此时受雇上演戏剧，剧本出自西班牙最好的剧作家，这种做法密切了公众舞台和宗教舞台

的关系。

戏剧演出在市政当局提供的双层篷车上进行,当局还提供演出所需的物品,但服装和手持道具不在此列。到十六世纪末期,一个剧团每年都可以提供三台圣理剧,可以是新的,也可以是旧的。每个圣理剧都有两驾双层篷车提供演出场地,这样,每一个演出场地都有一个可以移动的舞台(因为两驾车可以各自分开),上演同一台戏的两驾双层篷车可以保持步调一致。1592年,在马德里有两个剧团受雇各上演两部圣理剧。从1647年开始,卡尔德隆受雇为马德里市编写圣理剧,这项工作一直进行到他1681年去世。从这时起,两个剧团受雇各上演一部卡尔德隆的圣理剧,但他们一直采用的是四驾双层篷车,这样,每次演出展示的布景就翻了一倍。现在就需要在每个演出场地有一个固定的舞台,面积要大到足以同时摆开四驾篷车,两驾在观众的前方,

再在两驾车的两端各加一驾。关于早先的双层篷车的体积,我们所知甚少,直到1630年代中期,才知道它大约为20英尺长,10英尺宽,所以它们所贴近的舞台也得有相应的面积。演出两部圣理剧时,先要把上演第一台圣理剧的四驾篷车拉走,才能将演第二部戏的四驾篷车拉上来,1692年,考虑到这种方式太烦难,所以就将八驾篷车全部在舞台周围安好,整个演出过程中不再调动,那么这个舞台的面积就不能小于40英尺宽,20英尺深。

篷车既可以作为布景的景片,又可以作为舞台的入口,还可以当作演员的化装间。它们是装饰华丽的木制双层结构,外层饰有帆布油画,并按照剧作家的指示加以装备。上层的正面通常用铰链固定,可以打开以展示板后所藏的内容。布景装置也可以从下层升上来,许多篷车都带有舞台机械,可以让演员或物体腾飞,也可以转动安装在枢轴上的布景,使之渐渐展现在舞台上。

剧团在大斋节期间选定。被选定的剧团除了得到一笔相当大的费用外,还被授予额外的权利,可以从复活节到圣体节期间在马德里上演其他剧目。但在圣体节之前八至十二天,圣理剧必须为市议会预先演出,以供审查。在圣体节后,演员可以带着圣理剧到邻近的城市旅行演出,也可以在马德里的公共剧场演出。看来,对演员参加节日演出的激励因素的确不少。

1600年以后,马德里的首演通常在王宫内的庭院为国王举行,然后在市政厅前的广场进行,一天为卡斯提尔议会(政府机构中权力最大的部门)演出,第二天为市议会演出。其他若干州议会也有享受专场演出的特权,但在旅行



图 6.2 圣理剧在马德里市政广场上演出。这是理查德·萨瑟恩根据1644年的一个地基示意图绘制的复原图。注意,两辆大车构成了一个平台,而箱式座位是为卡斯蒂利亚市政厅和市议会提供的。选自《文艺复兴戏剧的演出场所》。巴黎,国家科学调查中心提供。

演出之前,至少有两场演出是面向一般观众的。

除了宗教圣理剧之外,演员还要上演短小的讽刺性插剧和舞蹈,另一些演员则受雇于市政当局,举着巨龙、怪兽等狂欢形象在大街上行进,并表演传统舞蹈。到宗教圣理剧最终在 1765 年被禁,表面原因是狂欢精神太强,讽刺剧和舞蹈中的内容令人反感,由一些道德上有问题的演员演出宗教剧有违社会道德。自十六世纪以后,这类的抱怨一直喋喋不休,但其他的理由也同样重要。1681 年卡尔德隆去世,也势必导致人们对戏剧的兴趣下降,此后,圣理剧就仅限于模仿旧作了。人们对其总体兴趣的下降从 1705 年不再举行列队行进这件事也可以看出来,在此之后,圣理剧就只能在公众剧场上演了。无论圣理剧没落和被禁的原因是什么,二百多年间,它始终是对专业表演的重要补充。

世俗戏剧

大约从 1470 年起,西班牙与意大利之间的联系就日益密切,在西班牙的知识圈中,兴起了一股浓厚的古典学研究兴趣。印刷术在 1473 年引入西班牙,在随后的一个世纪中,许多拉丁文和希腊文著作被译成西班牙文并由此得到广泛传播。1508 年,在阿尔卡拉·德·埃纳雷斯兴建了一所大学,以促进对拉丁文、希腊文和希伯来文的研究,而这一研究不久又引发了对于古典戏剧的兴趣。萨拉曼卡大学被授权上演普劳图斯和泰伦斯的戏剧,而 1540 年代迅速遍及整个西班牙的耶稣会会士则将戏剧纳入了他们的教学体系。

正是在这个时候,西班牙世俗剧开

始出现。《卡里斯托与梅莉贝娅悲喜剧》(托名为费尔南多·德·罗哈斯[约 1465—约 1541]的作品)可能是早期最重要的作品,尽管它实际上是一部对话体小说而非真正的剧本。它的读者相当广泛,它所描写的理想与现实的冲突,对后世作家产生了深刻的影响。特别是对在卡里斯托与梅莉贝娅这对恋人之间挑拨离间的老太婆塞莱斯蒂娜的粗鄙下贱的生活场景的描绘,更是著名。

胡安·德尔·恩西纳(1469—1529)常被称作西班牙戏剧的缔造者。在跟随西班牙伟大的人文主义者内布里哈学习后,恩西纳开始采用意大利田园剧的风格创作和表演了“田园剧”。但他直到定居罗马之后,才写起了更加纯粹的世俗作品,如《普拉西达和维多利亚的牧歌剧》(1513)等。他的相对简单的戏剧是西班牙最早演出的一批世俗剧。巴托洛梅·德·托雷斯·纳阿罗(1485—1500)起初模仿恩西纳的风格,后来创作了更加精致的讽刺作品和喜剧。同恩西纳一样,他也一度在意大利生活。他的戏剧最早在意大利演出,后来于 1517 年结集出版。



图 6.3 1583 年托莱多出版的《卡里斯多和梅莉贝娅》的卷首插图。

他为这部戏剧集撰写的序言是欧洲最早出现的戏剧理论之一,而他最著名的作品《贺婚喜剧》(*Comedia Himenea*, 1516)中出现了为荣誉而复仇的主题,这个主题对后世剧作家影响巨大。希尔·比森特(约1453—约1537)主要为葡萄牙宫廷写作,但他的许多戏剧则写于西班牙。他通常被认为比同时代的作者更加优秀,因为他有过人的抒情天才。他的作品取材广泛,喜剧意识强,风格自然。除了本土剧作外,1548年左右,意大利戏剧也曾 在西班牙宫廷上演。

西班牙世俗剧都是为贵族观众服务的,因而它对专业剧场的影 响微不足道。尽管如此,它们却奠定了西班牙戏剧的基础,后世的剧作家都承认他们的艺术正是从这里起步的。

早期专业剧场

和其他国家一样,西班牙专业戏剧的早期历史也是难以考证的。据记载,至1454年,演员就可以凭借在圣体节的演出获取报酬;1539年,有六名男演员受雇在托莱多教区的主教堂演出讽刺剧。但直到1540年,才有记录表明专业演员不再寥若晨星。虽然这些记录大多数仅限于圣体节,但仍能表明,到1550年时,相当数量的戏班就已经存在了。1548年,第一个重要的意大利剧团出现在巴利阿多里德,而在其后五十五年,意大利剧团成为西班牙剧团的主要竞争对象,并不断对其产生影响(但也有学者不承认这种影响的存在)。

西班牙专业戏剧的第一个重要人物是洛佩·德·鲁埃达(1510—1565),1542年他在塞维利亚演过几部

宗教剧并得到过报酬。到1551年,他的名气已经大到足以被召到当时的西班牙首都巴利阿多里德为国王演出了。从1552年到1558年,鲁埃达指导巴利阿多里德的圣体节演出,并领取可观的薪俸。1558年,鲁埃达还请求在巴利阿多里德修建一个剧场,但没有迹象显示这个剧场已经完成。

他除了经常在宫廷演出外,还四处巡回演出。鲁埃达也是第一个成功地为普通观众创作的作家。他的不少作品还完整地保留着,包括《骗子》、《梅朵拉》、《阿梅利亚娜》和《欧非米亚》。他最擅长讽刺性短剧(*pasos*),最著名的作品有《面具》和《橄榄》。作品中充满朴实的幽默和生动的对话,傻瓜和笨蛋(由鲁埃达本人扮演)是其中最圆满的形象。与他的英国和意大利同行一样,他也必须适应许多不同的演出条件,如城市广场、庭院、王宫大厅或贵族宅院。虽然鲁埃达现在被公认为西班牙职业演剧的奠基人,但他实际上只不过是当时最成功的演员-经理而已。

从1565到1590年,剧本的谋划者主要是演出团体的演员-经理,这个事实使得经理继续被指派为剧本作者(*autores de comedias*)。在十六世纪的最后二十五年,奎瓦和塞万提斯两位作者的名声主要是靠剧作取得的。胡安·德拉·奎瓦(1550—1610)在塞维利亚创作了十四个剧本。他是第一个以西班牙历史为题材从事创作的剧作家,作品有《拉腊七公子》。他同时也创作当代题材和古代题材,但最著名的乃是推广了复韵体手法——即在同一个剧本中根据不同的人物和情境使用不同的诗体。米格尔·德·塞

140

万提斯(1546—1616)最著名的作品是长篇小说《堂吉珂德》，但他还写了大约三十部戏剧，其中十部喜剧(*comedias*)和八部教化剧(*entremeses*)至今还保留着。他的剧作中最优秀的是以表现公元前134年罗马人攻打一座西班牙城市的史实为题材的《被围困的奴曼西亚》；半自传性质、讲述他自己被阿尔及利亚海盗所掳而被迫为奴的遭遇的《阿尔及尔的交易》；还有一部以西班牙当代生活为题材的《相思错》。同英国的“大学才子”一样，古埃伐、塞万提斯以及1580年代其他受过良好教育的剧作家是连接文人戏剧与专业舞台的纽带。

Comedia 一词，指的是包括严肃戏剧和喜剧在内的任何完整的戏剧。大部分戏剧都分为三幕(五幕剧只是偶然出现)。*Comedia* 的类型有：剑袍剧，得名于下层绅士的装扮，这类戏剧经常以他们为主角；风俗喜剧；教会戏剧；神话剧；田园剧以及需要特效技术来制造预期效果的机械戏剧。最常见的戏剧主题是荣誉、爱情、爱国与宗教。

到1615年左右，每次演出都由Loa(恭维话)或引文(独自或对白均可)开头，这是为了赢得观众的好感，唤起期待，接下来通常是歌舞。在大戏的幕间上演 *entremeses* (“插剧”)或有标题的小戏。有些 *entremeses* 是歌唱形式，有些是说白形式，有些则是两种形式混杂。大戏以舞蹈结束。职业剧因也上演短小的讽刺剧 *Pasos* 或仅仅是 *entremeses*，这种状况延续到十七世纪中叶，那时这些小戏被称作 *sainete*。大多数西班牙剧作家都令使用这些体裁。

洛佩·德·维加与同时代人

西班牙历史上最多产的剧作家是洛佩·费利克斯·德·维加·卡皮奥，他的个人生活如同他写的戏剧一般奢华。他曾于1588年参加西班牙无敌舰队的航行，当过贵族的私人秘书，做过许多生意，还是许多绯闻的主角，1614年之后，他又进教会当起了神父。除了这些数不胜数的活动之外，他还在1609年声称写过483部戏剧(*comedia*)。据估计，他的创作总量在1800部戏剧以上，虽然800部这个数字可能更准确些。这些作品有331部流传至今，还有另外200部现存的戏剧据说也是他的作品。他还能抽出时间撰写戏剧批评文章《当代编剧的新艺术》(1609)，文中对新古典主义理论的驳难在意大利和法国产生过深远影响。他是第一位以编剧谋生的西班牙剧作家，没有哪个剧作家能像他那样，在任何时代都能在专业舞台上占据首要地位。

因为洛佩的剧作数量实在太太，所以很难说出它们的具体质量究竟如何，所以只能做一个概述。总的说来，他的戏剧在清晰地规定行动、使之能够激起悬念并保持悬念方面显得比较突出。许多情节都围绕着追求爱情与荣誉展开冲突，爱情与荣誉这两个主题就是在他的笔下得到推广的，而事实上，后世所有的西班牙戏剧也都继承了这两个主题。由于他不喜欢不快乐的结局，洛佩总能想方设法使他的作品结束在乐观的基调上。他剧中的人物实际上囊括了各个阶层和境况的代表，对笔下所有的人物维加均表示同情。他笔下的女性人物最为出色，他还把目光扩展到愚汉(*gracioso*)身上，这种人物

在当时的戏剧中是最标准的形象。洛佩剧中的对话自然、生动而妥贴；它包括了多种韵文形式，因为西班牙剧作家从未像英国剧作家那样创造出一种素体诗。

洛佩绝对是当时最受欢迎的作家。对现代观众而言，他的最受欢迎的作品或许是《羊泉村》（约 1614），在作品里，村民杀死了暴虐的封建领主，他们宁可忍受严刑拷打也不招认；后来在国王的干预下，村民们终于获得赦免。许多批评家都从剧中感到了革命的情绪，但洛佩颂扬的更有可能是国王在清除封建制度上的功德。近代以来，他的《园丁之犬》（1613—1615）一直颇受欢迎。他最著名的作品还有《凯普莱特家族与蒙太古家族》（约 1603）、《阿马尔菲女伯爵的管家》（约 1605）、《傻大姐》（1613）、《通过质疑求真理》（1620—1624）、《奥尔梅多的骑士》（1622）、《非报复性的惩罚》（1631）。

洛佩被公认为西班牙有史以来最伟大的剧作家，同时在他的周围还有一个人数众多的作家群。其中最著名的人物有纪廉·德·卡斯特罗、蒂尔索·德·莫利纳和胡安·鲁伊兹·德·阿拉尔孔。

纪廉·德·卡斯特罗（1569—1648）是洛佩的朋友和追随者，写过四十三部戏剧，但现在人们还记得的几乎只剩下一部《熙德的青年时代》（1612—1618），后来法国剧作家高乃依根据这部作品创作了引发争议的《熙德》（1637）。蒂尔索·德·莫利纳（1584—1648）写过各种类型的戏剧，包括根据圣经故事改编的悲剧和以当代政治事件为题材的喜剧。后者使他在 1625 年引起了卡斯提尔王国宫廷的强烈反感，

以至于被驱逐出马德里，此后他的剧作数量便骤然下降。据说他写过大约四百部戏剧，现仍存有八十部。他以果决、勇敢的知识女性而闻名，不过他现在最著名的作品是《塞维勒的骗子》（1616—1630），这是第一部以唐·璜故事为题材的戏剧作品。胡安·鲁伊兹·德·阿拉尔孔（1581—1639）生于墨西哥，在西班牙接受教育，后来为西班牙政府服务，写了大约二十五部戏剧，其中最好的几部都是描写马德里宫廷生活的。最优秀的一部是《可疑的真相》（1619），它探讨了一个青年因为不能讲真话所引发的后果。在他的剧中，阿拉尔孔为戏剧行动创造了性格化和精巧的道德情感基础。

卡尔德隆与同时代人

在洛佩生前，他的权威就已经受到了来自另一位作家卡尔德隆的挑战。许多批评家也把卡尔德隆看得比洛佩高。卡尔德隆不像洛佩及其同时代人主要与公共剧场发生联系，他及其同时代最优秀的剧作家主要是为宫廷剧场写作。从这个转变中，许多历史学家都看到了西班牙戏剧走向衰落的原因。

佩德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（1600—1681）出身于宫廷官员之家，接受过大学教育，之后进入为贵族服务的机构。1651 年，在经历了一系列个人的不幸事件之后，卡尔德隆当了一名神父，不过他仍然继续为马德里市政当局创作宗教圣理剧，偶尔还为宫廷演出。在他的大约二百部戏中，保留下来的约有一百部，其中八十部是宗教圣理剧。

卡尔德隆最好的世俗剧其实都是

在 1622—1640 年间写下的。这些世俗剧可以分为两大类：一类是“剑袍剧”，比如《精灵夫人》(1629)，它的情节更多地依赖爱情计谋中的误解，最终皆大欢喜；另一类是荣誉戏剧，《荣誉医师》(1635)描写一名男子猜测妻子不忠，为了避免丑闻，竟然把妻子杀死。该剧在表面上虽然是以同情的态度表现男子的行动，但一些批评家坚持认为，这是为了使得观众更加警醒：此事乃为卡尔德隆所不齿。

卡尔德隆最有名的世俗剧《人生如梦》(1636)是一部关于人类境遇和生命之谜的哲理寓言。主角塞吉斯蒙多生为王子，却在平民家中长大，在失去知觉的情况下被带到宫中，却被当作是不足道的人，于是又回到原有的生活环境中；当他醒来时，他相信宫中的插曲乃是南柯一梦。最后，当他理解到人生原本如梦，只有死亡才能唤醒我们时，终于在内战中戴上了王冠，成为一名睿智的君主。

在 1640 年以后的喧嚣年代，当卡尔罗尼亚和葡萄牙都起而反抗西班牙时，卡尔德隆只写了一部优秀的戏剧，《萨拉梅亚的镇长》(1642)，讲述的是一个农民坚决要求为遭到军官蹂躏的妹妹报仇的故事。1652 年之后，卡尔德隆所有的世俗剧都是奉宫廷之命而写，形式短小而格调轻快，主要是根据古代神话故事改编或是田园牧歌式的故事，其中有合唱段落，许多对话都配有音乐。因为其中的大部分都是在王室狩猎期间所住的“山林小屋”(La Zarzuela)演出的，这种音乐剧形式也由此得名曰 zarzuela，此后(直至现在)还演变成了西班牙戏剧中最受欢迎的体裁之一。

总之，卡尔德隆因他的宗教圣理剧而赢得盛名。在他的宗教圣理剧中，卡尔德隆有效地把天主教的教义表现在充满象征意义的故事中，并以十分优美的抒情诗般的对话讲述出来。卡尔德隆从职业生涯之初就开始创作宗教圣理剧，在 1647 年之后，更是专心致力于这种形式的创作，每年都为马德里市政当局创作两部宗教圣理剧，直到生命终结为止。然而，他最好的宗教圣理剧，《坚贞不渝的王子》(1629)和《对十字架的崇拜》(1633)，还是在他当神父之前创作的。在卡尔德隆的同时代人中，罗哈斯·索利亚和莫雷托这两个人显得特别突出。弗朗西斯科·德·罗哈斯·索利亚(1607—1648)主要生活在马德里，他在宫中供职，并主要为王室创作。在他的七十部戏剧中，最著名的是《吾王下一切平等》(1651)，讲述一个贵族杀死了企图勾引他妻子的人而被国王赦免于罪的故事。在轻喜剧方面，罗哈斯·索利亚开辟了一条新路，这方面的作品有《愚人的运动》(1638)、《何为妇人》(1645)，剧中幽默的主要来源是自负的角色，而不是传统上的滑稽表演。但遗憾的是，由于罗哈斯·索利亚没有真正的追随者，他对传统的突破与创新对西班牙的剧坛影响不大；但他的作品在法国得到了重视，斯卡隆、托马斯·高乃依和勒萨日等都改编过他的作品。

奥古斯丁·莫雷托·伊·卡巴纳(1618—1669)生于马德里，一生的大部分时间都在宫中度过，主要是为王室写作。他总共有 50 部戏剧，其中最知名的有《傲慢对傲慢》(1654)，讲的是一个女子蔑视所有的追求者，只中意一位蔑视她的人。后来莫里哀以此为基础创

作了《爱丽德公主》。莫雷托的诗句精美,风格雅致,情节机智而灵巧,人物刻画充满趣味,在贵族观众中颇受追捧。他的大部分剧作都是根据洛佩·德·维加等人的戏剧改编的。

黄金时代的产量是显著的。据估计,截至1700年,戏剧创作的总量已经达到了一至三万部。从数量上看,西班牙的戏剧大大超过了1590至1642年间的英国。但在另一方面,它们缺乏对于人类命运的深度开掘,对荣誉这一狭隘符号的先入之见,使得他们在最优秀的英国作品前相形见绌。尽管如此,其中的许多作品还是广为人知,并为其他国家所模仿,为本国戏剧奠定了恒久的标准。

演出团体

很难估算1550年到1600年间在西班牙究竟有多少演出团体,因为许多剧团只存在一个演出季,随后便解散,或分裂,这种现象十分普遍。除了西班牙的戏班外,意大利的即兴喜剧剧团在此期间也经常到西班牙演出。由阿尔贝托·纳塞利(艺名戛纳萨)所率领的意大利剧团(1574—1584)似乎在马德里庭院剧场(corrales)形成的初期很有影响;而在同时期的许多意大利剧团中,由埃斯特凡内罗·博塔尔加、马克西米利亚诺·米兰尼诺和特里斯塔诺·马丁内利所率领的几个剧团尤其受欢迎。在1570年代和1580年代,永久性剧场出现后,西班牙剧团的数量急剧上升,1603年,政府为了规范它们,开始严格限制意大利剧团演出,并将有演出许可证的西班牙的剧团减少到八个。1615年,许可证的数量又增加到十二个。

有演出许可证的剧团可分为两类:一类是分红制(*compañías de parte*),一类是工资制,即演员与剧团经理人签订一至两年的演出合同并领取工资。另有王室专门委员会颁发的许可证的剧团可以与一个城市签订合同,上演宗教圣理剧,据此剧团可以领取相对较高的费用。有许可证的剧团还可以与庭院剧场签订演出合同。一般情况下,一个城市同一时间只有一个有许可证的剧团演出,但在塞维勒和马德里,这样的剧团可以有四个。向剧团支付的报酬相差很大。通常剧团的每次演出只能得到固定的收入,偶尔进款也可能按百分比增加。有时剧团所得全部是通过固定的收入百分比。如果剧团在执行合同时经过长途旅行,它也可以收取额外的费用,因为从前一个雇主到后一个雇主可能相距甚远,从一地到另一地,既需要时间又需要费用。例如在1586年,一个剧团经过十三天的旅行,行程270英里,才从马德里到达塞维利亚。交通方式由剧团根据财政情况而定,可以是步行,也可以乘坐马车而由牲口驮载行李,也可以乘坐四轮大马车。合同内通常都要写明允许旅行,并要注明途中下宿和饮食的等级标准。

从1610到1640年,是戏剧最为流行的年代,有许可证的剧团,一般都有十六名到二十名演员,包括男女演员和艺徒,保留剧目应该达到六十部。此外,剧团一般还有自己的题词员、服装保管员、舞台技术人员和收款员。

剧团的保留剧目如要上演,必须逐个申请批准。1600年以后,所有的剧目都必须经过审查,如果剧作家不遵从审查意见,将被剧团开除。1590年之

前,许多剧作家都以演员身份加入剧团;1590年之后,这种密切关系即很少见,戏班经理委托剧作家创作剧本,所以剧作家在心中的所想仍是为某一个剧团创作戏剧。在洛佩创作生涯的高峰期,每个剧本的稿酬是500雷阿尔,而当时一个演员的年平均收入是6000雷阿尔。这种收入上的巨大差距可以解释剧作家为什么如此多产。到了1650年代,稿酬又有所增加,优秀作家的作品达到800雷阿尔;而宫廷委托的剧本,其稿酬又是这个数字的两到三倍。

143 没有与剧团签约的演员可以参加“路歧剧团”(compañías de la legua),这种剧团可以在只允许有许可证的剧团演出的城市以外的任何合适的地方演出,演员也可以当场分得应有的报酬。因为当时还没有版权法,一个剧本可以由得到剧本及其上演许可证的任何剧团演出,有许可证的剧团将手头通过审查的剧本出租给无许可证的剧团的现象也很普遍(这种做法并不比迫不得已偷剧本的行为更高尚)。这类剧团的规模相差悬殊。奥古斯丁·德·罗哈斯·维兰德兰多的小说《愉快的旅途》(1604)中描写的剧团从一个人到十六个人不等,一个人的剧团自然只能演出独角戏或大戏中的某些片断。从1646到1651年,剧院长时间关闭,有许可证的剧团都解散了,而“路歧剧团”似乎仍在演出(甚至在1644年被宣布为非法之后还有活动)。当剧院重新开放时,只有八个剧团得到了执照,而他们渐渐把主要精力都放在了娱乐宫廷上。

演员与表演

专业演出在西班牙的境况是两重的。从罗马时代起,演员就被禁止参与教堂的圣事,而阿方索十世(1221—1284)则宣称所有的演员都必须打上不名誉的烙印。对演员的这种苛责直到二十世纪还没有被西班牙官方正式平反。然而,在黄金时代,通常采取的是容忍的态度,前提是演员不表演与宗教教义相违的内容;的确有许多演员,特别是那些有许可证的剧团的演员,是在教堂举行婚礼并且死后埋葬在教堂墓地。他们受雇于市政当局在圣体节上演圣理剧,而且他们的工作也是许多慈善基金的基本来源。尽管如此,许多教会人士还是反对戏剧,尤其反对在宗教戏剧中使用职业演员。他们经常请求国王下令禁止职业戏剧,虽然此类的请求极少得到批准,但他们的请求内容却经常通过政府官员对戏剧的严密监控而得到实施。

反对戏剧的最主要的意见是反对职业女演员的表演。职业女演员在西班牙的出现可以追溯到15世纪,到16世纪中叶,她们就被组织到了几个演出剧社中。尽管如此,大部分女性角色还是由男童或成年男子扮演,此种情况持续到1587年,这一年女演员终于得到了上台演出的许可证。教会人士为了维护皇家的法规,1596年又禁止女演员登台,但这次的禁令似乎没有发生效用。经过1589年和1599年的激烈论战,皇家会议宣布,没有女演员的丈夫或父亲在场,女演员不得登台演出,男演员也不得装扮成女性角色。然而,这项法令似乎也没有得到严格执行,尤其在后期更是如此。进一步平息批评的努力或许是1608年的一项法令,它规

定只有演员才能进入后台,禁止修士参与戏剧活动,禁止世俗戏剧在教堂或其他宗教场所演出。此时,对于剧本的严格审查制度已经建立,到1615年,审查范围扩大到舞蹈,这引来了许多的抱怨与不平。

在《愉快的旅途》中,作者罗哈斯·维兰德兰多描写了1600年左右的演员生活:演员必须鸡鸣即起,从凌晨2点到上午9点是研习角色时间,之后参加排练直至中午;午饭后到剧场演出,晚上7点结束全天的工作;如果有官方或贵族召唤,就有可能工作至夜间。在菲利普四世(统治的年代为1621—1665)时代,演员经常被召入宫内,菲利普常常要求剧团接到圣旨立即进宫,以至于剧团不得不取消公开演出,这也被人用力当作公众对戏剧兴趣下降的原因之一;其实,1646至1651年间剧场的长期关闭才是公众不关注戏剧的更主要的原因。

1631年,演员被允许组织与其他行业类似的公会组织,名叫“九日祭会”(Cofradía de la Novena),它一直延续到今天。这是一个向戏剧界所有人开放的组织,为提高演员的社会地位做了很多工作。

目前正由瓦伦西亚大学研发的《西班牙古典戏剧演员传记辞典》数据库包容了1700年以前六千五百多名在剧场演出的专业演员名单。大部分演员都是从普通人当中招收的,但偶尔也会有下层贵族的成员加入演员行列。其中最著名的人物包括达米安·阿里亚斯·德·佩纳费尔(不晚于1617—1643)等,德·佩纳费尔由于具有纯厚而清凉的的嗓音、充满活力的姿态和非凡的记忆力而被尊崇为他那个时代世界上最好的演

员。其他杰出的演员还有科斯密·佩雷斯(约1585—1673),当代最著名的喜剧演员;朱塞帕·巴卡(不晚于1602—1634),最受欢迎的女演员。

在分红制剧团,当扣除了所有的开支后即可分红。拿工资的演员则按天取酬,由于每年当中的演出场次各不相同,每个剧团的演出场次也不一样,所以很难算出平均收入。有位历史学家估算出演员每年的收入大约为六千雷阿尔,这在当年算是很殷实的收入了。大部分工资都以日常开支的方式支付,额外的支付也许用在旅行和服装上。这样,虽然演员的社会地位并不算高,但比起同时代被宗教势力所排斥的法国演员和面对市政当局总是处于弱势地位的英国演员来,在许多地方还是强许多。

144

服装

本时期西班牙舞台的服装习俗与同时期的英国舞台相同。大多数场合都使用昂贵的当代服装,但历史人物或传说人物常常是穿着过时的或是奇异的装束。西班牙人特别反感的摩尔人的服装总是与其他角色服装有明显不同。

宗教圣理剧的演出合同规定,服装的质料必须是丝绸或是天鹅绒。演员还经常向市政当局申请费用以添置意料之外的昂贵服装,他们的要求通常都能得到批准。此外,城市还以投票表决的方式决定给那些在宗教圣理剧上表演特别突出或服装特别突出的剧团或演员以特别奖励。这些服装,剧团以后在剧场的演出中还是可以重复使用的。



图 6.4A 阿尔马格罗(位于城市市场附近)的庭院剧场,建于 1628 年。这是 1953—1954 年恢复之后的情形。舞台为 28 英尺宽,13 英尺深,它一直延伸到舞台的后排柱子处,那里有一道从楼座上垂下的帷幕。而从后排柱子到后墙上的门,之间的距离为 2 英尺 8 英寸。照片由 F. J. 希尔蒂拍摄。

分红制剧团通常备有所有成员均可使用的大衣箱,但仍有许多演员自己出钱添置服装。演员的合同中经常有允许添置服装的条款。艺徒的服装由经理负责人负责。

在大多数情况下,只要资金许可,演员的衣着都是尽可能地铺张。在 1653 年,女演员被禁止戴怪异的头饰,禁止穿领口露肩的衣服,裙撑不得太宽,裙摆必须及地。此外,他们不许每一场戏都换服装,除非剧本上有明确的要求。有关铺张浪费的记录为数不少。

1589 年有一个演员为一件衣服花了 1100 雷阿尔,1619 年,又有一个演员为一件衣服竟花了 2400 雷阿尔,所费几乎达到一个普通演员年收入的五分之一到二分之一。毫无疑问,没有名气的演员在服装上不能花这么多钱。一个好衣箱被认为是演员最大的财富,因为它是工作的保证,在经济困难时又可以典当。

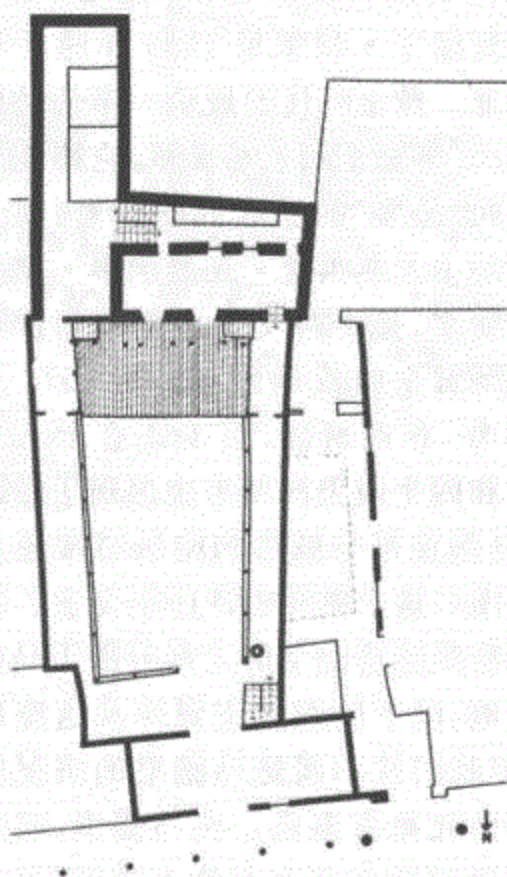


图 6.4B 阿尔马格罗庭院剧场示意图。根据 J. J. 艾伦和 F. J. 希尔蒂的查勘, F. J. 希尔蒂绘制。

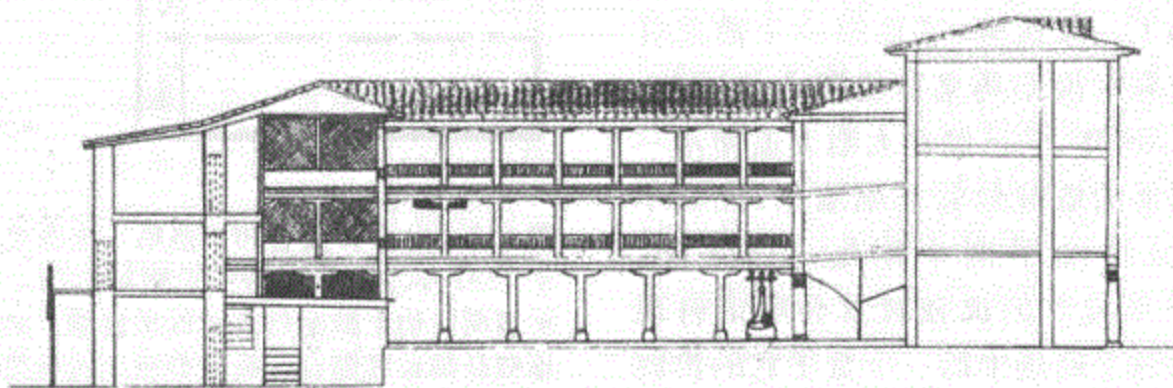


图 6.4C 阿尔马格罗庭院剧场的剖面。根据 J. J. 艾伦和 F. J. 希尔蒂的查勘,约翰·普尔绘制。

庭院剧场和大剧院

早期演剧团体的演出地点——庭院(*corrales*)是西班牙城市建筑的一个特别之处。城市的一个个街区就是围绕着若干个这样的庭院组成的。Corral一词由此也就被赋予了剧场的涵义。西班牙的第一个公共剧场建筑由意大利建筑师胡安(乔瓦尼)·马林·莫德宁·贝里尼 1574 年建于塞维利亚。黄金时代的最后一座公共剧场 1628 年建于阿尔马戈罗,它建在一座名叫“公牛”的旅店的庭院里,这个旅馆的主人名叫堂·莱奥纳多·德·奥维埃多,是个神父。这是唯一保留下来的黄金时代的剧场。从 1574 至 1628 年,在西班牙,至少还有十八个城市和四个南美洲城市也出现了庭院剧场(而且每个城市的剧场通常还不止一座),这个统计也许还不完全。我们对庭院剧场的了解大部分限于马德里一地,以下的叙述主要涉及这座城市,但我们并不清楚马德里的情况的代表性究竟有多高。在马德里,庭院剧场最初是在三个大慈大悲的“兄弟会”的直接控制之下——这与整个中世纪欧洲各地表演宗教戏剧的团体一样。1565 年成立的方济修道院教友会是个施粥舍衣、接济穷人的团体,它资助了一家医院,这是第一个被允许有权靠开设剧场来募集资金的团体。到 1568 年,它已经在太阳大道使用一个租来的庭院经营戏剧演出,此后不久,又增加了两个剧场。1574 年,1567 年成立的孤独教友会申请将现有的两个剧场中的一个置于它的控制下,其目的是要分享两个教友会每年的大笔收入和经费。1583 年,马德里

总医院也从中分得了岁入。这三个组织控制着马德里的公众剧场直到 1615 年。这使得剧场成了为慈善团体募集资金的渠道,也使得戏剧脱离了公众的批评。

145

剧场的新生阶段始于 1615 年,这一年,马德里市被奉令向医院支付年度财政补贴。此后,教友会放弃了对剧场管理的直接控制,而是出租给承包商,通常以四年为期。在 1638 年,庭院剧场的控制权过渡给了市政府,由指定的两名政府特派员进行监督,但剧场仍是租给承包商经营。在十八世纪,除了对这套制度有所改革外,剧场仍是慈善资金的募集渠道,这项政策直到十九世纪中叶才终止。演员在黄金时代从未取得过对剧场的控制权;只有在与剧场的承租人签有短期协议的情况下,才由他们经营一阵子。

146

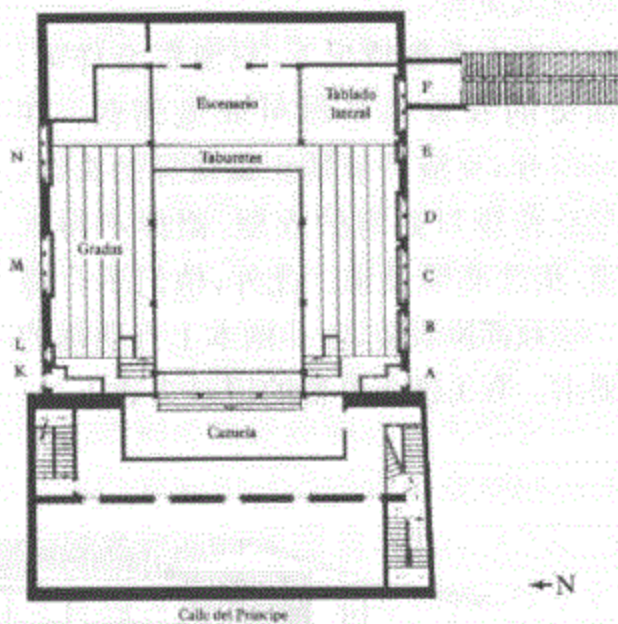


图 6.5 由 J. J. 艾伦和卡洛斯·多雷莫齐亚于 1697 年左右绘制的王子剧场的第二层的示意图。边上的字母表示的是包厢。画面的顶端是舞台和侧台。提供给观众的长凳都摆在舞台之前。佛罗里达大学出版社和艾伦先生提供。

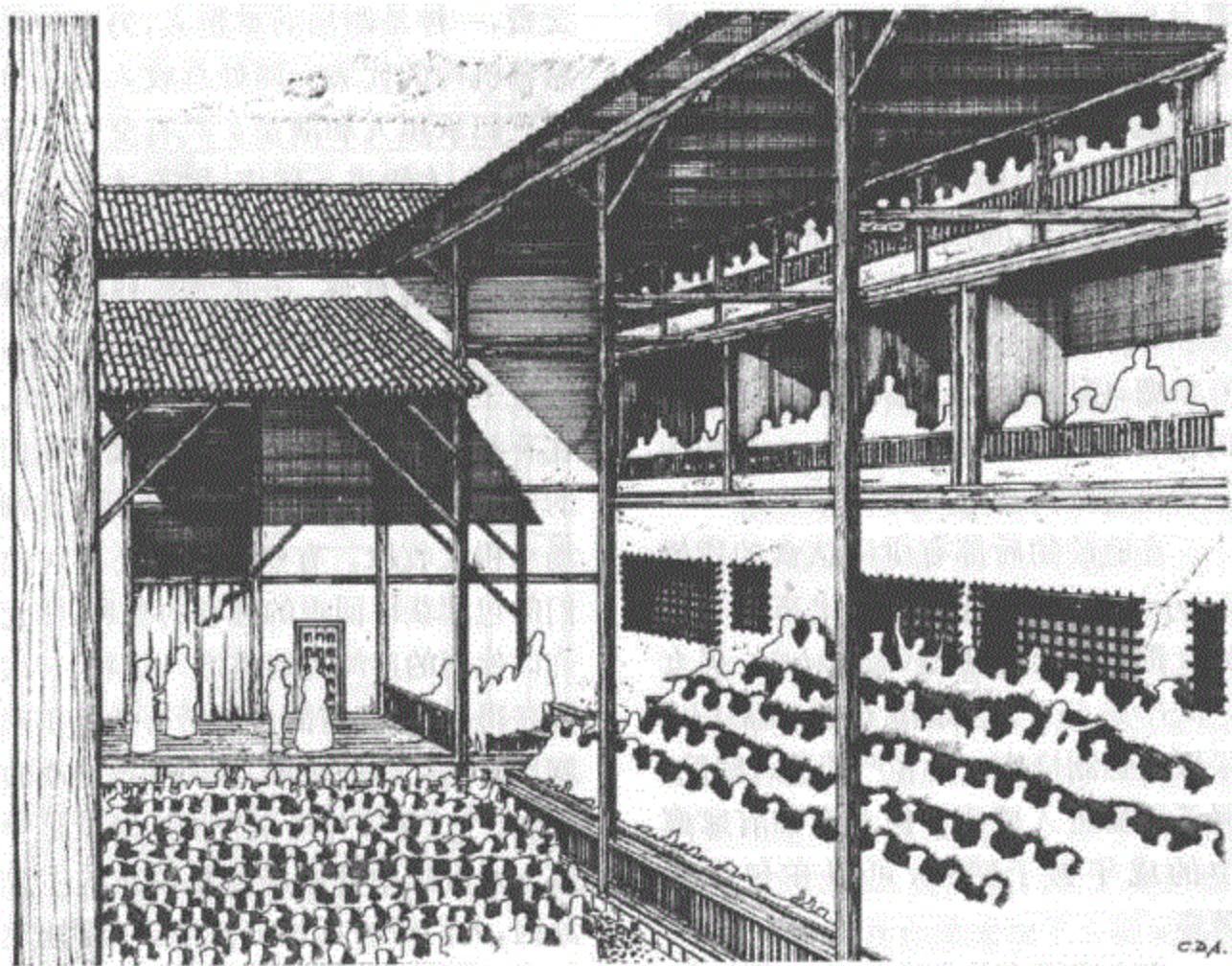


图 6.6 1697 年左右的王子剧场内景。图中左边是主舞台，其右是一个侧舞台（现在坐着观众）。在左边的下方是庭院，在右边的下方座席则由第一层包厢中的格栅窗户所支撑；在顶端的右边是阁楼，在它们的下边是一派开放式包厢。选自约翰·J·艾伦，《西班牙黄金时代的剧场建设》（1983）。佛罗里达大学出版社和艾伦先生提供。

庭院剧场起初是临时性的，1570 年代在马德里至少有五种不同的庭院剧场。自从 1574 年在塞维勒建起了一座永久性的剧场起，马德里才有了建造永久性剧场的打算。1579 年，首都的第一座永久性剧场圣十字剧场在马德里开业；1583 年，又有了王子剧场。1585 年之后，它们是马德里仅有的两处上演戏剧的场所。直到 1640 年，丽宁宫的一座名为“大剧院”（coliseo）的宫廷剧场向公众开放，剧场才增加到三处。大剧院是有屋顶的，在它落成之后，“大剧院”（coliseo）通常就指带有屋顶的剧院，以区别于露天的庭院剧场（corrales）。

马德里的庭院剧场是一个正方形或长方形院子（十八世纪之前都是露天的）。有可调节的天篷，一方面给观众遮太阳，另一方面也可以造成某些光影效果，这种天篷是 1574 年由意大利的戛纳萨剧团经改进后首次采用的。带有化装间（*vestuario*）的舞台（*encenarío*）就在它的背后，占据了庭院的一端。马德里庭院剧场在化装间和侧舞台有发现空间，可以用作中世纪风格的景厢，或供额外的观众看戏。这种格局的剧场在首都之外不止一处，但并非全都如此。

宽敞的中心庭院（*patio*）主要供观众站着看戏，但在十七世纪中叶，紧靠

着台前也有一排条凳(*taburetes*)。中心庭院的两边是条凳座席(*gradas*)，坐席与庭院间用一排栏杆隔开；上有屋顶，可以抵挡日晒雨淋。座席延伸到这座围绕着庭院的四层建筑的第二层。房中的每一扇窗户都可以充当剧场的包厢(*apesento*)，而第二层的窗户则装有格栅，以防止有人钻入剧场。第四层的包厢通常称作阁楼(*desvanes*)，因为它的位置既高且空间狭窄。

在庭院的后部有供应饮食的货摊(*alojeria*)，其上是为单独出来看戏的妇女提供的女客楼座(*cazuela*)。男女之间严格分开，这是治安官(*alcalde*)采取的强制措施。女客严禁进入庭院，男子严禁进入楼座。但女客如有家庭中的成年男子陪伴，可以在包厢中就座。

在女客楼座的上方又是两层走廊，第一层被分成若干个包厢(其中两个是指定给马德里市政当局和卡斯蒂利亚议会官员的，另一层用在剧场延伸的不同舞台上，是神职人员或知识阶层(*tertulia*)的座位，也可以当作上层女客楼座。

马德里以外的其他地区的剧场与这种典型样式或有所不同。有的自建造时就有顶篷；有的虽然是作为剧场而建，却没有建成环绕的庭院式。许多剧场只有三层而非四层。大部分都建有开放式走廊，而非包厢，而走廊又被分隔成开放的空间，就像后来意大利公众歌剧院那样；另一些有一排包厢(*aposeos*)，在它上面又是开放式楼座。不管怎样，基本格局——封闭式庭院——到处都是一样的。

马德里的两个剧场有多处入口；每个入口有两个收钱箱，因为要向两种人

交费，一种是剧场的承租人，另一种是慈善机构的代表。两处总收入的五分之三归承租人和演员。只有交过入场费，女人才进入楼座，男人才进入庭院。如果男人想在看台上、前排池座或舞台两边就座，还必须另外缴纳费用。剧场控制着所有面向舞台的包厢，但位于厢房的包厢，安排则各有不同。在有些日子里，有些房主收取属于他们的包厢的入场费；而另一些日子则有剧场承租人收取。有些所有者还有对他们的包厢获得回报的独有的权利，即允许以他们的房间为通道进入包厢，一次性获得回报，还有的房屋所有者每年向剧场缴纳一定的费用，从而获得看戏的权利。(这种安排所引发的就是导致十八世纪中叶剧场数量锐减的主要原因，人们纷纷拆掉旧庭院，在原址建起独门独户的剧场。)

直到1580年代，演出的日期还仅限于星期天和节日。但1579年，来自意大利的曼纳萨剧团被允许在平日演出，这一特权不久也就普及到了西班牙的剧团。到十七世纪，演出日期的许可范围就扩大到了除星期六以外的每一天。戏剧季从九月一直持续到大斋节，又从复活节持续到七月份。每年有198天可以演出。但遇有国丧、瘟疫和战争，则剧场必须关门。

马德里的剧场开放时大约可以容纳1000名观众，到1630年，这个数字又上升到2000，而当时马德里的人口却只有十五万左右。据估计，在楼座，有大约350个座位是留给无家人陪伴的女性观众的，但每次在包厢里的女性观众比这个数字多出多少，却无从考证。在秋冬两季，演出从下午两点开始，春夏两季则从下午三点到四点

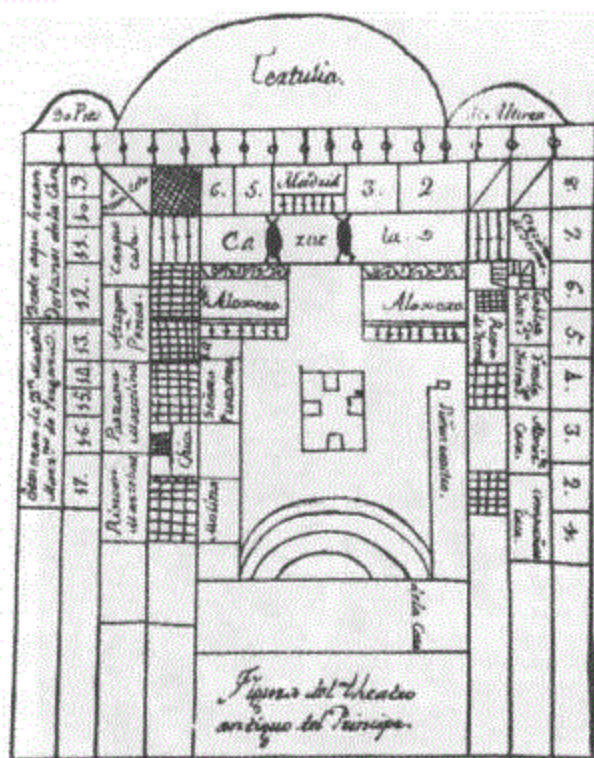


图 6.7 1730 年左右绘制的王子剧场草图。图的底部所示是舞台，饮食货摊、女客楼座和包厢在图的顶端；方格中是边墙，不同层面的东西似乎都被画在了一起。选自 1881 年出版的示意图。

开始，演出必须在夜幕降临前一小时结束。每天的节目单都是从音乐歌唱和舞蹈开始，随后是开场白，然后又是一段舞蹈；随后开始正式演出，整部大戏分成若干场次；整场演出以舞蹈结束。

148

观众们，尤其是在庭院和楼座里的观众，通常都很嘈杂。在庭院里站着看戏的观众总是最不守秩序，但女士们有时向观众投掷果皮，男女观众经常将口哨、拨浪鼓和钥匙串等制造噪音的物件带入场内。他们评价起演出来滔滔不绝，又是鼓掌又是欢呼，水果、饼干、饮料等在整个演出过程中都在出售。如果预计会出现满座的情况，治安官就会坐在舞台的一侧，意在提醒大家一定要遵守秩序。治安官还有几名助手，一旦出现混乱局面，可以帮他一块儿制止。

舞台与布景

与服装和剧场一样，西班牙公共剧场的舞台和布景也在许多地方与英格兰的相像。舞台是一个没有台框的升出地面的平台，台后是一个固定不变的立面。由于舞台两侧的座位和包厢 (*apostentos*) 都直逼这个立面，表演就必须面对三个方向；当然，主要的观众群还是在舞台的正面。

虽然圣十字剧场的尺寸不详，但据估计，它的舞台有 26 英尺宽、16 英尺深。舞台两边均为侧面的平台，可以作为演出“剑袍剧”的辅助表演区，还可以作为单独的布景单位，如在“构筑戏剧” (*comedias de fábrica*) 中的“高山”就可以用这个区域来代表。王子剧场的舞台大约为 28 英尺宽，14.5 英尺深。(十八世纪又在台前增加了 5 英尺深的半圆形台唇。) 它的两侧也有平台，可添加座位或是摆放景片。这两个剧场的舞台都比庭院的地面高出五至六英尺。在我们掌握有资料的其他剧场，它们的舞台大小都与此相差无几 (最小的是 20 英尺宽，11.5 英尺深)。这个开放的平台的背后是一个两到三层的立面。最低一层有三个门，边上的两个是上下场用的通道，中间较大的门主要用作“发现”空间。圣十字剧场的发现空间约有 13 英尺深，皇家剧场的约有 8.5 英尺深。上层基本上是走廊，可以有多种用途，但通常都代表塔、城墙、高山等等。有时，拉开幕布，这里也可以用作“发现”空间。有时需要从舞台向上走几步，走到高层的地方才能看到整个的观众席，为了满足这一需要，遇有必须时可以摆上一个可折叠的梯子，不用时就移走。

149



图 6.8 1672 年胡安·德·圭瓦拉在宫中所绘制的《嫉妒造就明星》的布景。维也纳，奥地利国家图书馆绘画部提供。

一般而言，简单的舞台设备与伊丽莎白时代的剧场相似。演员下场后再上场，就表明地点发生了转换。此外，三类舞台布景可能已经开始采用。首先，舞台的立面通常作为每场戏的唯一布景；第二，如果剧情需要，可将帷幕拉向一边，以展示发现空间的道具或景片；第三，中世纪风格的宅第也可以设置在舞台侧幕的平台上。从保留至今的舞台设计草图上看，景片有时代表花园、喷泉、高山、巨岩、树木、城堡、要塞等。如果戏剧情节要求不严格，布景表现就可以具体一些；而有时观众就需要靠自己把舞台上没有标明的地点想象出来。实际的情形很可能并不是千篇一律的。人们更多地是根据景片制作技术所达到的程度，而不是舞台美术理论来布置舞台。另一方面，当 1650 年以后，由于观众数量剧增，绘画景片和逼真的门窗便搬到了舞台的正面，代替

了幕布。但是，除了少数例外，还没有发现使用透视绘法的布景。舞台上还安了几个机关门，舞台顶部也安装了几个可使演员飞起来的机械装置；在 1650 年以后，这种装置更加普遍。但是，在整个黄金时代，舞台布景基本上没有发生什么变化。

美洲戏剧

当哥伦布的探索之旅将美洲带入欧洲人的意识中，西班牙就开始着手占领这片土地，就如他们在伊比利亚半岛所做的那样。到 1519 年，他们已经占领了巴哈马，加勒比群岛和古巴；1522 年占领了墨西哥的阿兹特克帝国和中美洲；1533 年占领了南美洲西部的印加帝国；1565 年，佛罗里达为他们所控制；1581 年，西班牙取得了对葡萄牙的控制权并与他们一同来到巴西（直至 1668 年）。南美洲的东南部也在大约

同一时间被西班牙所占领。

在他们所征服的数百个文明社会中,肯定有着故事讲述、叙事性舞蹈、史诗性歌曲、宗教仪式、节日庆典等等大众娱乐形式,这些应该都是研究戏剧的极其有益的材料。但不幸的是,征服者们却对它们毫无兴趣。到多明我会和圣方济各会的修士在十六世纪中叶到十六世纪晚期记录他们所看到的这些文化时,许多东西已经不复是原有的面貌了。早在 1512 年,欧洲人就把基督教的内容塞进了土著的传统演艺中。到 1523 年,西班牙人又将大批非洲奴隶贩运到上述地区,黑人的演艺传统又随即融入到土著民族中。玛雅文明在西班牙人到来之前即已经凋落,而又随同美洲其他几种主要文明一道,不久就经历了彻底的失陷。欧洲人带来的疾病、蓄意而为的种族屠杀以及持续的战争(既与欧洲人战,也与本地的其他民族战),仅仅在成为西班牙殖民地的头三十年中,就使得大约百分之九十二的土著文明被彻底摧毁。更小的文明就完全无影无踪了。除了玛雅文明和阿兹特克文明(它们的记录被系统地摧毁)之外,美洲文明是没有文字记载的,并且没有记录下他们自己的传统。因此,要想了解哥伦布航行之前的演艺传统的遗迹,是十分困难的。

西班牙人记录了玛雅文明中一种被称为巴尔扎米尔(*baldzamil*)的讽刺性表演,据称它的舞台带有楼梯间。还有一部来自危地马拉的玛雅戏剧作品,它是一种叙事性的舞剧,《拉宾纳尔武士》或称《盾舞》。有关它的最早记录出现在 1856 年(出自一名表演者的回忆,这名表演者在 1820 年之前曾数度表演这部作品),但一些学者认为它所反映

的演艺传统可以追溯到十五世纪。这个戏剧至今仍在玛雅-基切人的对话中表演,它讲述的是一个造反的基切勇士卡威被拉宾纳尔勇士逮捕,被带至名叫“五阵雨”的拉宾纳尔首领面前。当反叛的勇士拒绝归降“五阵雨”时,他被处以死刑,但允许他先实现回家的愿望。当他返回拉宾纳尔王国,他被十三个鹰级武士和十三个虎豹级武士按照宗教仪式杀害。表演三个主要角色的舞蹈演员头戴厚重的面具,身穿华丽的服装。他们的表演非常受欢迎,至少在现代的制作中,每个角色都由一个以上的演员扮演。

在尼加拉瓜,大约在十六世纪或十七世纪,有一出名为《老人》的喜剧,被认为是掺杂了前哥伦布时代的喜剧性滑稽角色因素的,但该剧直到 1883 年才有文字记录。据记载,1540 年左右,西班牙人在如今的美国西南部地方所看到的普韦布洛人的庆典“卡其纳”(kachina)舞蹈中,也有与小丑类似的角色表演,因而被认为与上述喜剧出自同一个传统。西班牙人还观察到,在今天的秘鲁地区,印加帝国所征服的社区中也存在非常繁荣的社会讽刺性演艺传统。1780 年代,安东尼奥·巴尔德斯创作了《欧兰台》,这是一部史诗性戏剧,他声称,题材源自前哥伦布时代,而他则是将这些民间的口头传说转写成书面语而已。但这种说法的真实性却受到许多学者质疑。

在美洲的欧洲人演剧,已知最早发生在 1510 年,地点是波多黎各的一所神学院。但是旨在将美洲基督教化的多明我会和方济各会的修士们很快就把当地的表演传统用在了宣传基督教上,就像他们在中世纪欧洲所做过的那

150

样。他们写作了大量的宗教圣理剧,大部分都使用当地语言,由那些已经皈依基督的人表演。土著的舞蹈、音乐以及服装在大部分演出中也与表演融为一体。及至1543年,新西班牙(墨西哥)的圣理剧已经有了政治上的涵义,一部是阿兹特克人在墨西哥城上演的《罗德岛的征服》,一部是在附近社区由特拉克斯卡兰人(他们在与阿兹特克人的战争中站在埃尔南·科尔特斯的一边)表演的《耶路撒冷的征服》。一千多名印第安人在演出中被用作乐师和龙套等。1544年,新西班牙大主教命令停止这类活动。但是戏剧的这种传教用途只是换了地方而已,1546年转到秘鲁,1570年代又转到了巴西。即使在新西班牙,它也并未真正停止活动。

1565年,墨西哥城专门设立奖金,以奖励圣体节上最优秀的戏剧。但美洲戏剧的真正转折点是在1574年,在这年新任大主教的就职仪式上,由本地出生的剧作家创作的第一部西班牙语戏剧搬上了舞台:《彼得牧师与墨西哥教堂的精神契约》。作者胡安·佩雷斯·拉米雷斯(1545—?)是新世界的第一个重要剧作家,西班牙出生的费尔南·冈萨雷斯·德·埃斯拉瓦(1534—1601)的首部剧作也在这次仪式上演出,这也标志着美洲第一个职业演员的出现。

1586年,阿隆索·德·布恩罗斯特罗的戏班从西班牙来到美洲;到1601年,墨西哥城已经有了三个常年演剧的团体。1597年,弗朗西斯科·德·雷翁又在此建立了第一座庭院剧场;第二座庭院剧场的出现不晚于1602年;其他几个出现在利马(秘鲁)和新维拉克鲁兹等处。在整个十七世

纪,西班牙殖民地的许多地方都有戏剧上演,但是新西班牙,特别是墨西哥城,一直是演剧中心。

署名为胡安·鲍迪斯达的三卷宗教戏剧于1599年在新西班牙出版。墨西哥修女胡安·伊内斯·德·拉·克鲁兹(1648—1695)是当时知识界最优秀的人才,也是当时最受人尊敬的女性,她的第一部戏剧作于1676年,题为《第二个塞莱斯蒂娜》。她还写了《对贵族之家的审判》(1683),评论界认为,就剧中抒情诗句的优美而言,只有卡尔德隆堪与媲美。1680年代,胡安·德·瓦勒·卡维达斯(1652—1694)成了秘鲁的第一个剧作家。但他的名气很快被佩德罗·德·佩拉尔塔·巴努埃沃(1664—1743)盖过,后者写过以法国和希腊为主题的结构完整的剧本多部。上述新世界的剧作家和许多围绕着他们的人所涉及的戏剧类型几乎囊括了西班牙黄金时代所有的戏剧类型,但是地方色彩和土著人物是他们作品中富有特色的两个方面。

宫廷娱乐

自十三世纪以来,西班牙的宫廷娱乐与欧洲其他国家的并无不同,但到了菲利普三世当朝期间(1598—1621),戏剧演出开始定期在宫中出现。

在菲利普四世时代(1621—1665),宫廷戏剧达到了高峰。在1623年到1653年,菲利普四世在宫中共看过大约三百场戏剧演出。虽然自十六世纪以来,意大利的布景就经常被采用,但更为频繁地使用,还是到了科斯基·洛蒂(?—1643)的手上。科斯基·洛蒂是意大利伟大的布景设计家阿方索·帕里吉的学生,他于1626年被人从佛

罗伦萨带到西班牙。直到 1630 年代，大部分宫廷娱乐还都是在阿卡萨宫的一个大厅里搭台演戏，或是在阿兰胡埃斯的花园里进行；1633 年以后，马德里的新王宫布恩-雷蒂罗开始成为王室举办娱乐活动的中心场所。

许多奢华的户外戏剧演出搬到了宫内的舞台上。其中最著名的是卡尔德隆的《最伟大的魔法是爱情》，这是一部以尤利西斯遭遇女魔喀耳刻的神话故事为题材的戏剧。为了这场演出，洛蒂在湖面上建起了一座浮式舞台。其特效包括船只失事、凯旋时出现海豚拖动的双轮战车、以及喀耳刻宫殿的毁灭。整个演出的照明需要三千只灯笼，国王及其扈从只得坐在大型平底船上观看。1636 年，卡尔德隆的《三个伟大的奇迹》中的三幕分在三个不同的场合表演，每一幕都由一个专业剧团单独演出。

不仅如此，演出中还有许多豪华的化装舞会，马上比武和机械戏剧。在 1637 年的狂欢节上，洛蒂还建造了一个安在轮上可以移动的庞然大物，其长、宽、高分别达到了 32 英尺、22 英尺和 46 英尺。

1640 年，洛蒂在布恩·雷蒂罗建造了一个永久性剧场，科里塞奥(Coliseo)。这个剧场似乎是为公众而建造的庭院式剧场，因为它包含一个台前普通观众席、三层包厢和一个楼座。三层包厢位于楼座之上。它不同于普通的庭院剧场之处在于它是有屋顶的，并且好像还有画框式台口。通常认为这是在西班牙首次出现画框式台口。科里塞奥剧场经常向公众开放，收取的费用与普通的剧场相同。不仅如此，收入中也收取相同的比例交给慈善机构。演出的戏班也是通常在其他剧场演出的戏班，大部分剧作所要求的布景也都与为公众

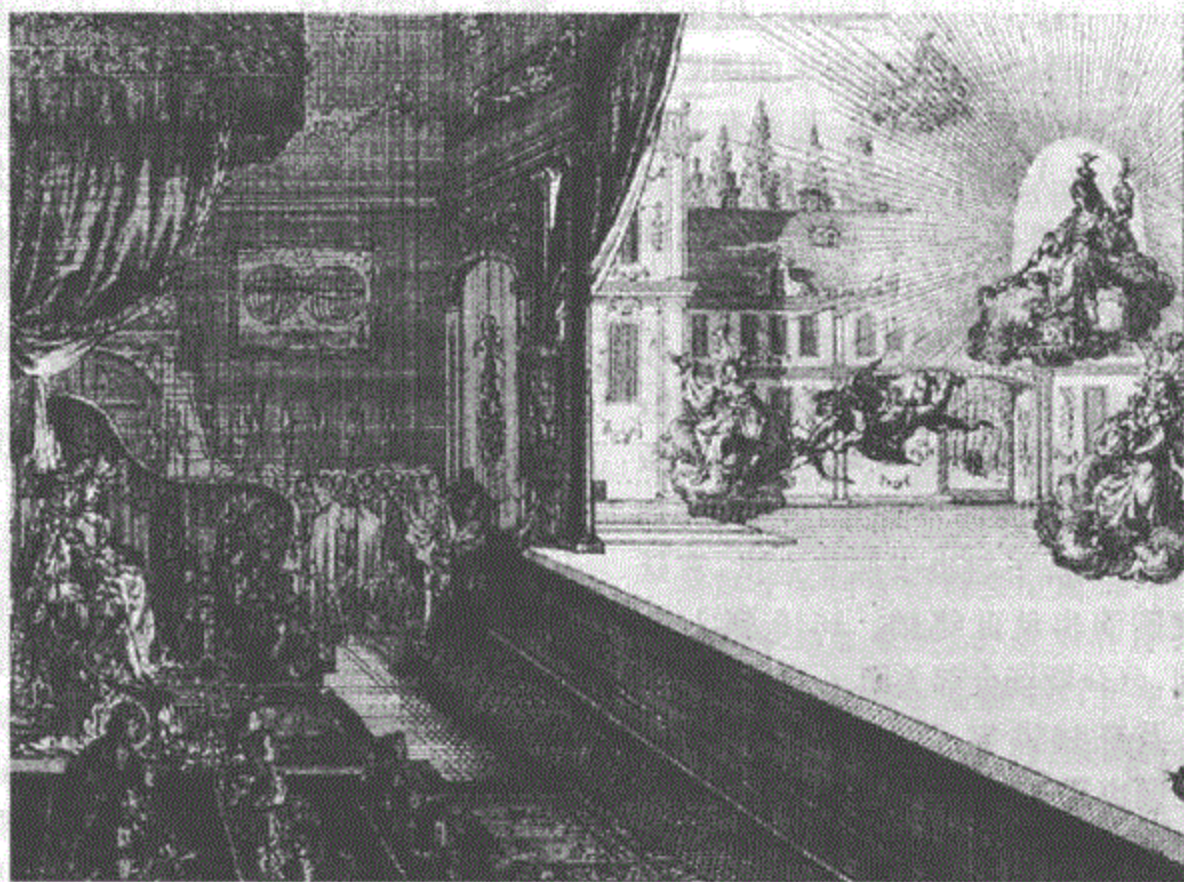


图 6.9 1680 年在宫中上演的一部歌剧。人物悬挂在舞台之上，表明该剧场装备了意大利式舞台机械与透视式布景。选自《法国史》，巴黎，国家图书馆提供。



图 6.10 1680 年在卡洛斯二世的王宫上演的一出戏剧。国王坐在右下角的高台上。请注意镜框式舞台台口与透视布景。选自《法国史》，安特卫普小菲利贝尔·布塔公司出版。巴黎，国家图书馆提供。

剧场而写的戏剧的要求相同。但也有些戏剧有机械装置；布景要求使用意大利景片以制造特殊效果。若遇有为宫廷服务的私人演出，则公众演出必须让步。更私密性的娱乐在宫中另外的剧场或表演场地进行。

1640 年代，戏剧活动急剧衰退，无论是宫中演出还是公众演出都是如此。1640 年，加泰罗尼亚和葡萄牙发生叛乱，导致了长期的不安定，并且，1643 年洛蒂死后，王后也于翌年逝世，宫廷的戏剧演出就此终结。1646 到 1651 年间，公众剧场全部关闭。

及至 1650 年，菲利普再婚，许多政治问题也得到解决；所以，在 1651 年，科里塞奥又重新向公众开放，同一年，公众剧场也被允许重新开放，上演戏剧。另一名意大利舞台设计家巴乔·

德尔·比安科（？—1657）于 1652 年来到西班牙，使得景观布景又有了快速发展，宫中的戏剧演出又经常进行，直至 1665 年菲利普死时才停止；不过在 1670 年又恢复演出，旧式的常规又依旧进行。在这些年中，一个名叫何塞·考迪的西班牙人取代了意大利人，成为有记录以来第一位本土的舞台设计家。在 1700 年卡洛斯二世死后，宫廷戏剧又迅速衰落。

到十七世纪晚期，西班牙的财政资源实际上已经耗尽，政治力量也迅速衰退。戏剧活动的巨大推动力也就此终止，因为在 1681 年卡尔德隆死后，新起的剧作家只会拾取先人的余唾，而缺乏开辟新路的能力。结果，西班牙戏剧史上这个最有活力而产量最丰的时代就终止在 1700 年。

152 史料举隅

公共档案机构每每藏有与戏剧史相关的最有价值的资料。特别是有关圣理剧的资料方面,尤为如此:马德里市立档案馆就收藏了许多档案,都与圣体节庆典的准备和演出有关。许多相关的档案都已收入总题为《西班牙戏剧史料》(*Fuentes para la Historia del Teatro en España*)的多卷本专题档案中,正在由 N. D. 舍戈尔德和 J. E. 瓦雷陆续出版。(其他方面的作者有时也能提供关于演出方面的重要资料。)1543 年,主张印第安人权利的西班牙神父巴托洛莫·德·拉·卡萨斯目睹了墨西哥城上演的圣理剧《攻占罗德岛》。

在墨西哥广场,耸立着一座座大型建筑,显然是当剧场用的,装饰精美,富丽堂皇,层层相叠,每一层都派上了不同的表演和用场,有唱歌的,有演滑稽戏的,到处都挤满了吹肖姆管、萨克布号、六孔竖笛的,还有吹喇叭、敲铃鼓的,还有演奏其他乐器的。让人不得不相信,他们是从全省成百上千名乐手和歌手中挑选出来,聚到一起的……还有几座城堡和木头城……大型帆船驶过广场,仿佛就在水中……在建造这个人工城和前面提到的大型建筑时,大概派出了五千来人参与施工……他们建成了大楼、高山、悬崖、田地、牧场……还有其他东西,林林总总,令人喜悦,让人怎么赞扬也不觉得过分。

巴托洛莫·德·拉·卡萨斯《印第安护教史》(马德里,1958),214。
引自亚当·博塞尼《拉丁美洲戏剧》(剑桥,1993)。

其他资料的主要来源是外国访客

的有关记述。他们记述的戏剧情况通常比本国作家所写的更加生动,因为本国作家对本地的情形已经熟视无睹,不觉得有加以记录的必要。对于马德里圣体节庆典的最生动的描写出自荷兰人弗兰西斯·范·埃森笔下,他于 1654—1655 年曾经到访过西班牙。他的游记分别于 1666 年和 1670 年先后用法文和英文出版。

……他们开始列队行进,第一行中有几名[乐手];众多的人们身穿各色各样的衣服,蹦蹦跳跳,欢乐嬉闹,放纵的神态犹如摩尔人的舞蹈。国王……跟在大弥撒之后,手中将火炬归还,后面跟着银质神龛,里边供着圣饼,侍候在旁的人包括西班牙大公和他的几名阁僚……在这之前……移动的机械代表着巨人;这是用画板作的胸像,由藏在里边的人扛着它行进。

……塔拉斯卡是一条庞然大物,装扮成女人的外表,在轮子上移动,身体覆盖着鳞甲,巨大的腹部,长长的尾巴,短足,锋利的爪子,易怒暴躁的眼睛,张开的大嘴,从里边伸出三条舌头和长长的毒牙。这个巨大的家伙潜步跟踪……有时躺在乡下人的肩上,它的恐怖形状在人群中引起了阵阵哄笑。……这个游行行列成队列走向广场,又在市长的召唤下走回来,阳台上挂满彩带,挤满了不同身份的男女看客……打了大约下午五点钟,圣理剧表演开始了……两个都属于马德里的表演团体关上了他们的剧场的大门,他们将在这里将这些圣诗表演一个月:他们每天晚上都要在搭建的舞台上公开表演,这些搭在几个地方议会的主馆长官屋前的大街上的架子就是为了这个目的。这

庄严的一天的活动从大教堂开始……舞台就在脚手架的底部,里边还有一个小小的外有绘画的售货亭,它也可以作为休息室用。

《西班牙游记》(伦敦,1670),
118—124。

弗朗索瓦·贝托在他1659年写的西班牙游记中,描写了当时的剧场:

……在所有城市的附近都有戏剧表演团体,与我们自己(法国)的比起来,他们显得更加优秀,但国王并不支付他们的演出。他们在庭院里表演,那里有许多连接在一起的私人房屋,所以每个房间的窗户……都不属于表演者而属于房屋的主人。他们在白天演出,所以不用打火把,而他们的剧场……也不像我们的那般修饰精美……在马德里……有两处地方,他们称之为庭院剧场,那里总是挤满了买卖人和艺人,他们离开自己的商店而赶赴那里……有些看客的座位离台口很近……妇人总是坐在一起,在一端的走廊上,这里是禁止男人进入的地方。

《西班牙预算与政府的关系》(科隆,1666),59—60。

1679年,奥诺伊伯爵夫人写了很多信,记录了她在西班牙旅行时所得的印象。在一封信中,她描写了她在位于布伦雷蒂罗宫殿的宫廷剧场看歌剧《阿尔西娜》的情形:

我从未见过这么令人难受的舞台效果。众神从横梁上的马背上降临,横梁从舞台的一端跨向另一端;十二盏油

纸灯笼便造成了太阳光的效果,每纸灯笼里都有一盏灯。当阿尔西娜施展她的魔法并唤来恶魔时,后者从容地沿着梯子从阴间爬上来……剧场当然很漂亮,被油彩装饰得富丽堂皇;包厢装有遮帘……从顶垂到底,所以看上去就像是个密室。

《西班牙游记》(海牙,1693),第十封信。

关于十七世纪股份制剧团的大量资料可以从剧团组建时签订的契约中搜集。一份日期为1614年6月的合同规定了安德烈斯·德·克拉拉蒙特与十一名演员的契约关系。下面是一些条款的内容:

安德烈斯·德·克拉拉蒙特保证自己要提供……四十部戏剧以及剧团所需的一应设备,包括必需的幕间剧、莱特拉短歌谣和舞剧。

条款:剧本中的各类角色应在本社成员中挑选……在这种方式应该看上去最适合每一个人,根据本社的意见。

条款:……成员……必须认真而准时地参加每天进行的所有剧目的排练,时间为九点,地点在安德烈斯·德·克拉拉蒙特……家中,排练系正常进行,不得缺席任何上述排练违者处罚金两雷阿尔……

条款:如果在上述时间内,剧团的任何成员如果发生缺席现象,他将失去所有应得的份额……

胡戈·A. 雷奈特《洛佩·德·维加时代的西班牙舞台》(纽约,1909),147—149。

虽然古典主义模式没有对西班牙

产生明显影响,但它的戒律在西班牙并非无从知晓。洛佩·德·维加写于1609年的一段文字清楚地表明,他是认同新古典主义的规则的。在阐释了这些规则之后,洛佩继续解释这些戒律(他在创作时遵从了这些戒律),然后用下述思考结束了他的文章:

这些事情你可以把它视为格言警句,虽然不是得自古代艺术……没有谁比我更野蛮愚钝了,因为在艺术的挑战中我胆敢搁置戒律,我任由自己生而随同粗俗的水流,所以意大利和法兰西都

称我为愚昧的人。但就算我写了483部戏又能说明什么呢?……所有这些戏剧,除了六部以外,简直就是与艺术作对的罪愆。而且,归根结底,我还想保护我的作品,而且我知道,虽然它们或许可以更好——如果我换一种方式写作的话,它们不会成为现在这样的但领风骚三五天的流行物;因为有些时候有些事情就是与它们应该是的那样相反,正是这个原因,合了鉴赏力的意。

洛佩·德·维加《当代编剧的新艺术》(1609)。

7. 1700 年之前的意大利戏剧



为什么文艺复兴首先发生在意大利,并使其戏剧迥异于英国和西班牙的戏剧?原因是多方面的。在意大利,遍布的罗马帝国遗迹时刻都在呼唤人们复兴往昔的辉煌,作为亚非大陆贸易通道的重要起点和终点,意大利的战略地位使得它远比欧洲其他地区都更易于吸收来自拜占庭、伊斯兰等其他文化的思想观念。此外,作为罗马天主教教廷所在地,当时的意大利正受到十三世纪末期以来关于削弱教皇地位的争论的巨大影响。在教廷迁往法国阿维尼翁期间(1305—1377),意大利众多的小邦王公获得了攫取权力、骗取威信的口实,而他们认为达到目的的安全方式,就是支持艺术家、作家和学者。随着资助的不断增长,文艺复兴便兴盛起来了。

随着对个人能力的日益重视,中世纪的无名工匠和作家也逐渐被那些凭借个人成就而获得广泛赞誉的艺术家所替代。在这种新兴艺术中,圣经和神学题材每每被古代神话、历史和新编故

事所取代。文艺复兴艺术始于1300年左右但丁(1265—1321)的创作,虽然他的《神曲》仍旧采用了神话学题材,但作品中引路的却是罗马诗人维吉尔,这是第一部用俗语创作的重要的文学作品。在绘画方面,乔托(1266—1337)打破了中世纪绘画呆板的装饰风格,探索出崭新的创作道路。更能充分体现文艺复兴精神的是彼特拉克(1304—1374)的作品,他搜集古代手稿,鼓励学者们研究古希腊,高扬西塞罗和塞内加的风格,主张人文主题高于神学主题。薄伽丘(1313—1375)也致力于古典学研究,编纂了有关古代神话的资料,撰文从精神上捍卫世俗作品的作者,在他的淫秽故事集《十日谈》中赞美人类对于生命的欲望。而为数众多的欧洲人文主义者最终能够阅读希腊作品,还应归功于1390年代后期在佛罗伦萨教授古希腊语的拜占庭外交官曼纽尔·克利索拉斯(约1350—1415)。

文艺复兴戏剧

在戏剧领域,第一个变化的标志是在对罗马戏剧的研究中产生了关于戏剧形式的新意识。拉丁语戏剧一直受到某些人的青睐,但他们却把塞内加的悲剧只当作道德说教和修辞范例,把泰伦斯和普劳图斯的喜剧当作口语楷模。十四世纪,一些人开始重视剧作本身的戏剧价值,并且开始仿作。阿尔贝蒂诺·穆萨多的《埃克塞里努斯》(Eccerinus, 约 1315)采用了塞内加的

形式,却用基督教教义取代了原有的主题。但是从安东尼奥·拉斯基的《阿喀琉斯》起,古典形式与主题达到了统一。因此,《阿喀琉斯》通常被称为文艺复兴的第一部悲剧。古典形式的喜剧也在此时开始出现。现知最早的作品是皮埃尔·保罗·弗吉里奥的《保卢斯》(Paulus, 1390),这是一部嘲讽当时学生生活的作品。

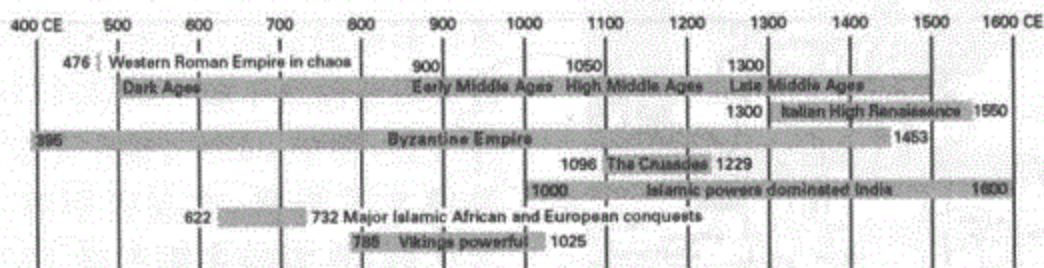


图 7.1 从罗马后期到文艺复兴,公元 400—1600。

所有这些早期的喜剧和悲剧都是用拉丁文写的,可能一部也没有上演过。最早的俗语戏剧出现于十六世纪初。此前发生的一系列事件扩大了古典作品的影响力:1429 年,十二部散佚的普劳图斯喜剧被重新发现;1453 年,君士坦丁堡的沦陷迫使学者们带着希腊剧作的手稿逃往意大利;1465 年,印刷技术被引进意大利,使得古典作品的广泛传播有了可能,在 1472 至 1518 年间,当时已知的希腊剧本和罗马剧本都得到了出版。在此期间,一度仅局限在学者圈内的对于古典戏剧的兴趣扩散到了意大利的许多城邦小国的宫廷中。1485 年左右,意大利的统治者们开始资助罗马戏剧的演出。或许是为了让这些戏剧更易于为宫廷的读者和观众所接受,这些罗马戏剧被译成了意大利语,进而催生了俗语新剧本的

出现。

新的俗语戏剧最早的作品是 1508 年在费拉拉宫廷上演的卢多维科·阿里奥斯托(1474—1533)的《首饰盒》。这部喜剧将人们喜闻乐见的罗马式情节(当发现姑娘的真实身份乃是富人家失散多年的爱女,一对有情人便终成眷属)换上了意大利的现代背景。同时,贝尔纳多·多比奇·达·比别纳(1470—1529)的将罗马元素和当代元素加以混合的作品《卡兰德里亚》(1513)也促进了俗语喜剧的形成。这部戏借用了普劳图斯的《孪生兄弟》中的部分情节,但比比恩纳使用异性孪生兄妹重逢的技巧,只是为了将作品放进一个假扮和不伦之恋的复杂情节中。这种将传统情节和当代题材加以组合的方法为其后的作品提供了仿效的对象。另一个重要的喜剧流派则以尼科洛·马基雅维

利(1469—1527)的《曼陀罗花》(约1518)为代表。它的剧情是新创的,形式则借鉴了罗马喜剧。它讲的是一个聪明的情人怎样使一位贤德的妻子克服了犹豫不决的态度,背叛了她过分轻信的丈夫。这种情调与中世纪闹剧相似。到1540年,意大利民族喜剧正式确立,这时期的许多意大利戏剧家都是文艺复兴时期欧洲第一批将拉丁喜剧技巧与时代趣味相融合的人。

第一部重要的俗语悲剧是吉安·

乔治·特里西诺(1478—1550)的《索佛尼斯巴》(1515)。他仿照希腊悲剧家,使用了一支十五人的合唱队,且没有分幕。为了抵消塞内加的消极影响,特里西诺发起了一场持续多年的关于希腊戏剧与罗马戏剧孰优孰劣、何种样式更适合于意大利作者的论争。最终,推崇罗马风格的一方占据了上风,因为当时最受欢迎的作家詹巴迪斯塔·吉拉尔迪·钦提奥(1504—1574)的剧本《奥尔贝凯》(1541)就是一个用塞内加风格

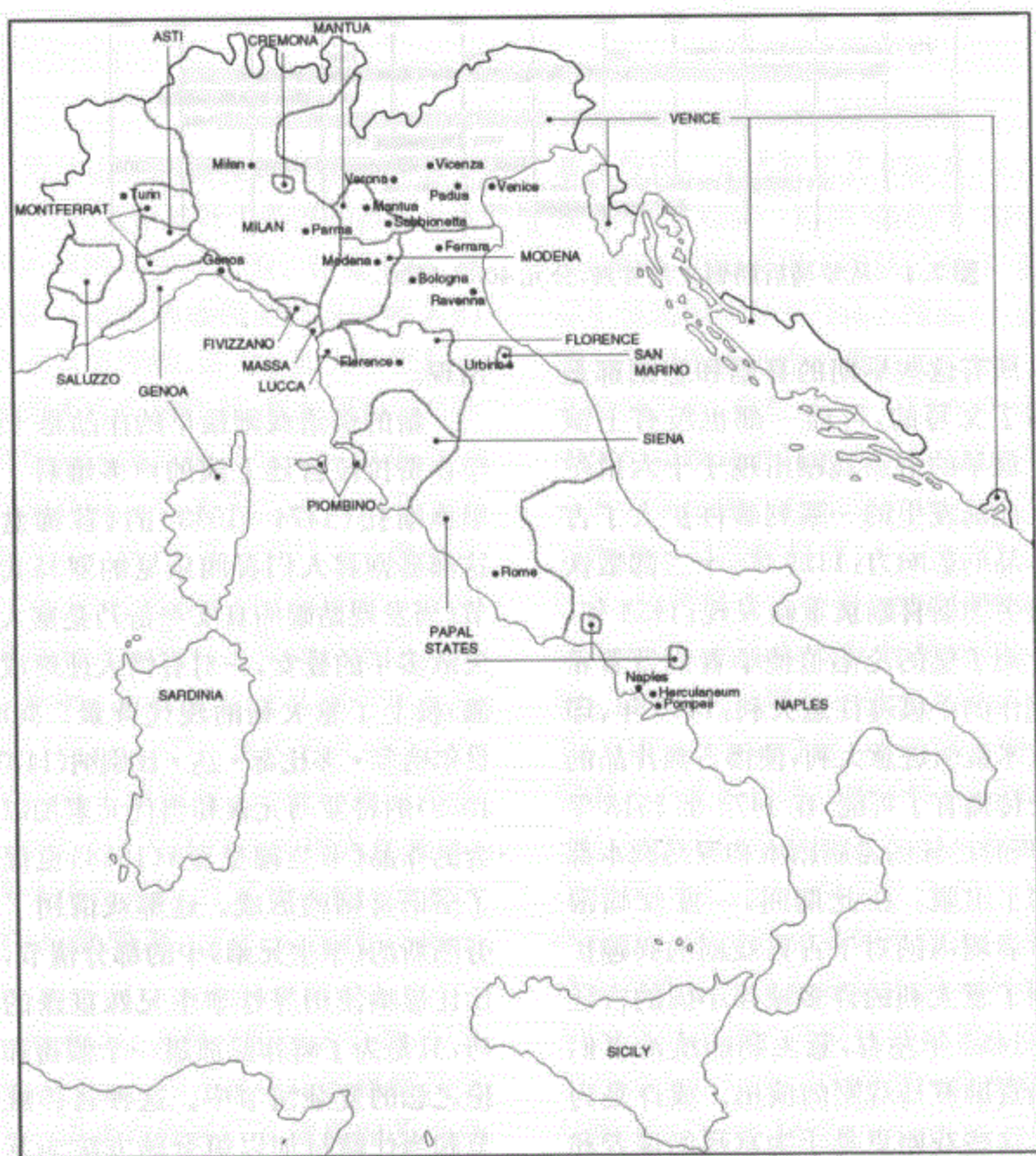


图 7.2 意大利各共和国, 图中表示的主要是文艺复兴时期戏剧的主要发展地区。

156 创作的复仇故事,这也是第一部得到上演的意大利语悲剧。在创作了另两部悲剧《迪多》和《克丽奥佩特拉》之后,他转向了有欢快结局的严肃剧的创作,因为他发现观众偏好这类剧情。他后期的剧本也就因此而基本上都属于传奇剧。尽管如此,钦提奥还是影响了绝大多数的后来者,甚至包括那些不采用欢快结局的剧作家。在严肃剧的作者当中,钦提奥作品的流行性无人匹敌,有几部在国外也受到了欢迎(莎士比亚的《奥赛罗》就是根据钦提奥的小说改编的),这些作品还为重建罗马时代以降一蹶不振的悲剧类型作出了很多贡献。1550年后,意大利戏剧也被译为法文、西班牙文和英文,赢得了越来越多的读者,并为这些国家戏剧的出现产生了重要的影响。

除了喜剧和悲剧之外,田园剧也在文艺复兴时代的意大利兴盛起来。这种形式可能是从古代的萨图罗斯剧演变而来,但在文艺复兴时代,希腊萨图罗斯剧中的粗鲁和放荡被牧童和水仙女的田园诗般的社会所取代。田园剧的主要主题是爱情,主人公通常要在通向爱情的道路上克服重重障碍才最终获得幸福。第一部田园剧出现于1471年,这种形式在十六世纪后半叶最为流行,代表作是托尔夸托·塔索的《阿明达》(1573)和巴蒂斯塔·乔瓦尼·瓜里尼的《忠诚的牧羊人》(1590),这两部作品的影响遍及全欧,模仿者甚众。

从十四世纪末到十六世纪末的二百年中,文艺复兴戏剧在意大利兴起。今天,这些意大利戏剧被认为艺术水平不高,因而很少有人阅读或上演。它们



图 7.3 1535 年罗马出版的阿里奥斯托戏剧集的封面。

的价值主要在于宣告了与中世纪戏剧的决裂,并为其他国家(尤其是英国和法国)的剧作家创作出流传更加久远的剧本提供了范例。但是,应该记住的是,这些戏剧只不过是范围更大的艺术和政治语境的一部分,甚至只是一小部分。戏剧表演只是许多节日和专门庆典等诸多活动中的一项。

风格主义与巴洛克艺术的兴起

新教所发起的挑战促使人们重新认识罗马天主教会的目的究竟何在,教会召开了特兰托公会议(1545—1563),以寻找重振权威、压制异见、维护正统的途径。其直接导致一时间自由被剥夺,当时的意大利已经被迫重估其经济地位,随着君士坦丁堡的沦陷,许多传统的商贸之路已经关闭(转向了葡萄牙、西班牙、荷兰等大西洋沿岸国家)。这也导致意大利国内产生了焦虑情绪,

这一情绪反映在视觉艺术上,就是“风格主义”一词所代表的不自然、静态化以及矫揉造作的视觉风格。在戏剧领域,这一情绪则表现为新古典主义的兴起,它最终将被视为一种不自然的、过度死板的手法。但随着天主教由于自身的改革而重新恢复元气,以及意大利通过发展银行业重新找到自己的位置,风格主义进入了一个新的发展阶段——巴洛克时期。这是一个前所未有的自新时期,反映在视觉艺术上,便是富丽、豪华、雄伟、壮观的风格盛行,大量使用的精巧装饰以及S形曲线传达着无尽的活力和动感。巴洛克风格在十七世纪一直在欧洲视觉艺术中占据主导地位,并逐渐影响到舞台布景和剧场建筑的设计风格。巴洛克所强调的不同艺术门类之间的统一的观念,使人们重新燃起了看戏的热情,因为在剧场里,如此之多的艺术天然地共生于一处;它还吸引着观众从身体到感情双双投入其中。观众与戏剧艺术的关系的确切性质将在新古典主义者当中引发热烈的争论,并将成为十八世纪感伤主义者和浪漫主义者的关注重点。

新古典主义理想

在戏剧领域,对权威的新关切首先体现为新古典主义理想的形成。这一点在1570年前的意大利已经得到了充分的展现,此后又传播到其他欧洲国家,从十七世纪中叶到十八世纪末,古典主义理论在欧洲批评界始终处于主导地位。

1550年之前,对文学理论的兴趣发展缓慢,人们讨论的只有两部古典文论,一是贺拉斯的《诗艺》,一是亚里士多德的《诗学》。贺拉斯的著作在公元

前一世纪问世后,从未佚失,并一直是人们讨论的对象,但亚里士多德的著作却长时间无人知晓,直至1498年才以拉丁文译本的形式在意大利面世。特兰托公会议采纳托马斯·阿奎那(1225—1274)的学说,将其视为教会官方立场的代言。而由于阿奎那对亚里士多德学说的倚重,《诗学》也被特兰托公会议重新加以重视。1548年,第一个《诗学》评注本(由罗伯特洛撰写)出版,1549年又出版了意大利文译本。1550年后撰写的有关戏剧的论文,几乎都采用了贺拉斯的观点,但都承认亚里士多德是第一位的权威。这一倾向在以下三个人的著述中尤为突出:安东尼奥·明图尔诺(?—1574年)、尤利乌斯·凯撒·斯卡利格(1494—1558)和罗多维科·卡斯特尔维特罗(1501—1571),他们为我们今天所谓的新古典主义理想奠定了基础。

新古典主义依照亚里士多德的分类原则,将所有的“正式”戏剧归为两个基本类型,喜剧和悲剧,每种类型都有其自身的标准形态。据称悲剧中的人物来自统治阶级(但亚里士多德只是说是重要的人物,并没有提及阶级),故事来源于历史或神话,有不幸的结局,使用高贵的诗体。喜剧则被说成是来源于中层或下层阶级,故事来源于世俗或私人事件,有快乐的结局,摹仿日常会话的文体。其他形式都被认为是次要的,因为它们是“混合体”,因而,它们要求的就是“戏剧形式上的纯粹性”,即不能将喜剧元素和严肃元素相混合。

新古典主义遵照贺拉斯的观点,坚持认为一个剧本应分为五幕,并规定它们的主要功能是“寓教诲于娱乐”。喜剧被说成是通过应该被避免的荒唐

可笑的行为产生教益,悲剧则是通过展示错误行为和罪恶行径的可怕后果产生教益。因为新古典主义者希望把戏剧当成一个有用的工具,所以总是把戏剧的教育功能置于娱乐功能之上。

然而,新古典主义的基本要求是逼真性,或曰表现真实。逼真性是一个复杂的概念,它可以分为三个次一等的目标:真实、道德、普遍性。

在讨论中,真实性常常被表述为可信性。虚幻的或超自然的事物由于超出了人类经验的范围而被排斥在外。但如果它们是来自神话故事、历史或《圣经》中的被普遍接受的故事当中的组成部分,能够被观众相信,就可以使用。独白之所以应尽量避免,也是因为让人物大声地自言自语,或在人数众多的合唱队前谈论私密性话题,都会显得不自然。而另一方面,闺中密友(或可信赖的同伴)就是主人公可以向其披露心底秘密而又显得可信的对象。战争、群众场面、暴力和死亡等始终是暗场处理,因为要将这些情形令人可信地展示在舞台上,的确是太困难了。

时间、地点和情节的“三整一律”某种程度上也是产生于这种对真实性和可信性的关切。时间整一是1543年左右首次提出的,起因是考虑到观众明知在剧场里只度过了短短几个小时,所以说戏剧情节已经覆盖了一个长时段就不可能令人信服,因而一出戏的情节时间就不应该比真实生活中实际事件所占用的时间更长。亚里士多德所说的最好的悲剧包含一天的事件,一天起初指的是白天的时间,但最后被延长到了二十四小时。地点整一的说法在1570年才出现,理由也是同样,观众明

知道地点并不曾改变,也就无法接受情节中的地点有任何变化。后来,这一点又调整为按照逻辑二十四小时之内能够抵达的两个地点也可以令人信服地包含在内。情节整一是“三整一律”中唯一由亚里士多德提出的,他认为这属于戏剧中不可或缺的绝对焦点,最终,三整一律就成了戏剧结构紧凑的保证。

新古典主义的真实概念也被戏剧具有道德教育功能这一要求明显更改。剧作家不是简单地复制生活,而是要展示它的理想的道德形态,也就是说要展示由神所统治的、作为它的力量和正义的表现的世界。邪恶必须受到惩罚,善良必须得到弘扬。正义在运行过程中偏离常轨固然是生活的一部分,但它不适合作为戏剧艺术的题材,戏剧艺术应该只关注终极真理。

真实性和道德性还受到另一项要求即普遍性的制约。现实生活细节的展示不具有道德目的,因为真实性只存在于一般的特征中,而不存在于杂乱无章的表面现象中。从一个具体实例到另一个具体实例,它们的特性充满了偶然性,因此不能视为本质的真实。真实只存在于普遍性中,只有通过对于现象的理性化和系统化考察,典型且规范的特征才能揭示出来。因为这些规范被认为在它们最基本的形式(无论历史条件和地理方位如何改变,都始终不发生变化)中就体现了真实,所以,戏剧创作和批评就要求建立在这样的基础之上。

这种标准的观念也延伸到性格塑造中,因为人们期待戏剧家能够描写人性中永恒不变的那些方面,而不是一时一地的具体表现。在设立标准(或曰人

159

物的得体规范)时,所有人物都是根据年龄、地位、性别、职业和脾性进行分类,每一类的属性都是预设好的。结果,新古典主义戏剧表现的都是类型化人物,这些人物,当他们遵循适当的规范时,其表现就是得体的;而一旦偏离规范,就会受到惩罚。

标准的观念还延伸到了服装和布景装置,企图将个性化带入服装或将具体地点带入场景都不符合表现真实的目的。服装展示的是人物的类型,场景代表地点的类型,两者在不同的戏剧中都可以一遍又一遍地反复使用。

虽然现在看来新古典主义的许多原则都显得专制而刻板,却是剧作家对他们试图在作品中真实反映的世界加以定义的一种尝试,它本身也得到了广泛的认可,1570至1750年间的批评家和学者都认为它是合理的、有益的。新古典主义的原则极少受到这个时期剧场专业人士的挑战,而且当他们记述他们的工作时,还会因坚持了古典主义原则而受到好评,或者利用这一原则为自己的偏离行为辩解。

在整个十六世纪,新古典主义规则在受教育的人群之外(或曰意大利之外)几乎无人了解,而根据这些规则创作的戏剧观众面也不广。即使是受过教育的人群,对待悲剧的态度也各不相同;喜剧主要在宫廷上演,它之所以受到欢迎,一部分原因是在它各幕之间上演的插剧(幕间剧)。

插剧与歌剧

插剧是狂欢节以及宫廷娱乐中的假面表演的后裔(关于其早期历史的讨论参见第五章)。它第一次与喜剧配对演出是在十五世纪后期。插剧的魅力

主要体现在布景、服装、灯光、特效、音乐和舞蹈上,只有当寓言式情节需要加以解释时才会使用对话。因为宫廷娱乐活动几乎只是在订婚、结婚、出生以及国事访问等场合才举行,所以插剧就常常将当代人物比作神话英雄,以此恭维仪式的礼待对象。因而,插剧不仅场面壮观,而且还是权力、政治和外交的工具。



图7.4 1589年贝尔纳多·伯恩塔伦蒂为乌菲兹宫廷上演的插剧设计的服装。维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

典型的插剧表演是六个一组,一个序幕,四个用于填充正式演出剧目的五幕之间的空隙,一个充当尾声。起初,这种用寓言式表演打断戏剧情节的做法遭到了强烈反对,但不久,插剧却变得比它陪伴的正式演出更受欢迎。起初,同场上演的各个插剧相互之间并无关联,与正式剧目更不相干。但到后来,不仅各个插剧之间有了联系,而且与正式戏剧的主题也有了关联。批评家也开始欣喜地将插剧比作古希腊戏剧中的合唱歌。

因为插剧离不开布景,所以它也推

动了许多舞台布景方面的实验。此外,由于需要在戏剧和插剧之间快速更换布景,因此也促进了换景技术的发展。到十七世纪,插剧最终溶入歌剧,不过有一段时间,它们还是在这种新形式的幕间上演,就象过去与喜剧搭配时一样。直到 1650 年,插剧才真正消失。

歌剧产生于十六世纪后期佛罗伦萨的“文艺学会”尝试再造希腊悲剧的实验中。他们创作的第一部长篇作品——即第一部“歌剧”《达芙妮》(1594),对话是朗诵调,合唱段落是配乐吟唱,伴奏的作用只在于增强对话的戏剧效果。从这个简单的形式开始,到巴洛克时代,歌剧已经取代了对白剧,成为意大利主要的艺术形式。

但是,歌剧仍只是贵族的娱乐。直到 1637 年,威尼斯一家歌剧院开张,才为普通民众接触歌剧提供了条件。这次冒险获得了巨大成功,从 1640 至 1700 年,威尼斯共有四家歌剧院定期演出,而当时这座城市的人口只有十四万。从威尼斯起步,歌剧逐渐扩展到全意大利,继而又远播欧洲其他地区。宫廷插剧采用的所有布景手段都被结合进歌剧演出,并且做得更加精致。所以,当歌剧传到其他国家时,意大利式的舞台布景也同步传入。

新式舞台布景惯例的形成

虽然对古代戏剧的兴趣在十四世纪就已经复活,但古代戏剧却无人上演,直到 1486 年,“罗马学会”(一个由趣味相投的富人结成的社团)才开始实验上演罗马喜剧。同一年,维特鲁威的《建筑十书》(约公元 15 年)终于梓

行,这是研究古希腊和古罗马剧场建筑及舞台实践的最早的资料。自从在 1414 年被重新发现,对它的研究就不曾中断,但由于书中没有示意图,所以它的某些描述有时还难以索解。到 1512 年,它被译为意大利文并出现了几个评注本,但在 1486 年,罗马学会在庞波尼乌斯·拉图斯(1424—1498)的领导下,就力图依据这个文本首次尝试重建罗马式舞台。

此时在罗马学习的欧洲各国青年中也肯定有人目睹了拉图斯的这些早期实验,这项实验后来在费拉拉(到 1505 年,已经上演了普劳图斯和泰伦斯的二十二部戏剧)和乌尔比诺也进行过。其中的一个年青人约迪乌·博蒂乌斯·亚申西乌斯(1462—1535)曾参加过费拉拉的演出,后来又为约翰内斯·特雷舍尔 1493 年在法国里昂印制的泰伦斯剧本集指导过绘制插图。这是重建罗马舞台的第一个版本。如果它不是拉图斯的工作的直接反映,那也至少反映了当时的一般观念。在这些插图中,舞台的背后都是一组连在一起的立面,或者平面摆放,或者成角度摆放,分成一连串挂上帷幔的出入口,每个出入口代表不同角色的处所。1497 年威尼斯版的泰伦斯戏剧集又仿制了这些插图,这就是此后在欧洲各国所见到的版本。有些学者认为,在十六世纪,这个“泰伦斯舞台”几乎为各地所用,特别是在学校;但另一些学者则认为,要证明这一点,还缺乏足够的证据。如果这类舞台已经得到了广泛采用,势必要进行正规改造,以便包含透视效果,因为透视法在舞台上的影响很快就超过了维特鲁威。



图 7.5 “泰伦斯舞台”。注意有多扇门，门上有各个人物的名字，这是这类舞台在设计上的特点。选自 1493 年法国里昂出版的泰伦斯戏剧集。

虽然透视法的形成和发展经历了一个较长的时期，但一般认为它在 1425 年左右就形成了一套系统，而完成这项工程的是建筑学家菲利波·布鲁内莱斯基（1377—1446）和画家马萨奇奥（1401—1428）。将其系统化，时间在 1425 年。但对透视法绘画的制作提供实际指导的是莱昂·巴蒂斯塔·艾伯蒂的论文《论绘画》（1435），这是第一篇关于透视学的论文。阿尔贝蒂对透视法的理解又是有限的，按照他的方法，所有的物体都必须画成看上去与画面平行才对。直到达·芬奇（1452—1519）的出现，空间才被视为一个球面，从每个方向看上去都是曲线。但是如何才能将经透视学处理的物体绘制到舞台布景的各种平面上，还要等待近一个世纪。

今天，我们已经很难体会透视画法及其创造真实幻觉的神奇力量在文艺复兴时期人们心中具有何等的魅力。透视法绘制的布景可能早在 1480 年代就已经开始采用，但第一个有文献记载的例证则是 1508 年佩雷格里诺·达·

圣丹尼埃尔在费拉拉运用透视法为阿里奥斯托的《首饰盒》所做的舞台设计。到 1513 年左右，背景前出现了一对侧幕，此后不久，侧幕的数量又有所增加。因而到 1540 年代，侧幕和背景的布局已经逐步固定；此后的二百五十年间，除了一些细部的调整外，基本上没有发生过大的改变。

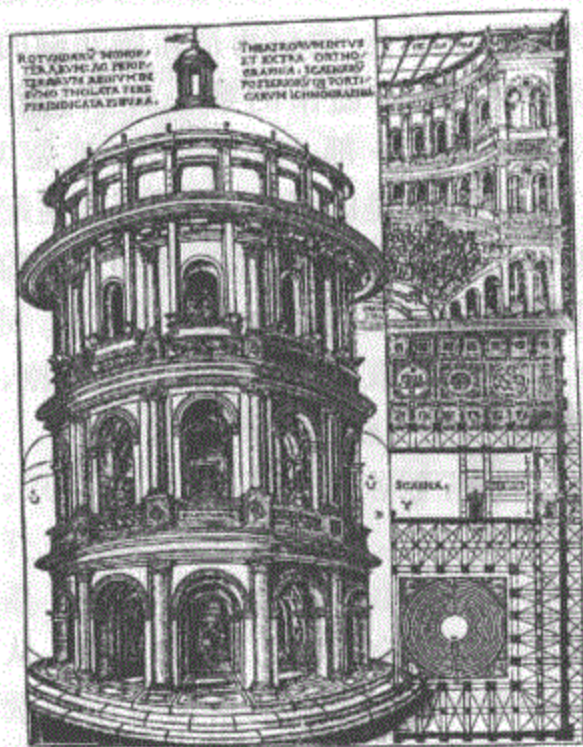


图 7.6 文艺复兴时期，人们认为罗马剧场是一个完全的圆形结构。选自 1521 年出版的维特鲁威的《建筑十书》一书。印第安纳大学莉莉图书馆提供。

起初，画家之所以使用透视法，只是为了实现维特鲁威对戏剧布景的描述：

悲剧的场景描写中都有柱子、三角墙、雕塑和其他表现王宫的物体；喜剧场景表现私人宅邸，带有阳台和代表成排窗户的布景，表现普通民居里的生活方式；羊人剧的布景则带有树木、岩洞、山峰和其他的乡间风物，用的是风景画风格。



图 7.7 十五世纪人文学者心目中的古代剧场。1511 年威尼斯出版的普劳图斯戏剧集的封面。

但维特鲁威的总体目标是为理想的罗马城市设计提供指导。文艺复兴时代的画家为“理想城”的概念所吸引，也试图在他们的舞台布景中展现理想城市的不同风貌，他们在悲剧场景中展现的是皇宫等雄伟建筑，在喜剧中表现的则是普通民居的风情。

塞巴斯蒂亚诺·塞利奥(1475—1554)的《建筑学》(1545)一书记录了十六世纪早期的惯常做法。这是文艺复兴时期第一部辟专章论述剧场建筑的著作，书中还根据维特鲁威的描写绘制了悲剧、喜剧和羊人剧的布景图。这些插图后来都出现在再版的维特鲁威的《建筑十书》之中，因此也就激励读者将维特鲁威的描述转变成透视布景。塞利奥影响了很多画家，特别是巴达萨尔·佩鲁齐(1481—1537)，他不仅曾跟随塞利奥学习，后来还成为一名早期重

要的透视布景设计师，所以他在书中所描写的做法，也很可能就是他那时代典型的方式。由于塞利奥的著作在欧洲各国广泛流传，所以他也就成为意大利舞台观念的首要传播者。



图 7.8 塞利奥描绘的悲剧场景。选自 1569 年出版的塞利奥《建筑学》第二卷。印第安纳大学美术图书馆提供。

塞利奥理所当然地认为，剧场是建在既有的建筑物室内，因为在他那个时代，这乃是规范的做法。所以，维特鲁威所描述的罗马剧场中的半圆形观众席改成了矩形，其方法是，围绕着舞台



图 7.9 塞利奥描绘的喜剧场景。选自 1569 年出版的塞利奥《建筑学》第二卷。印第安纳大学美术图书馆提供。

前的贵宾席(专供统治者及其侍臣)建起类似于露天体育场的座席。但这根本就不是维特鲁威的舞台,因为这种设计主要是为了适应透视法布景。舞台的狭窄前区是水平的,因为它是准备让演员使用的,但在这个平面之后,地面便向上倾斜直至形成锐角,以增加距离感的幻觉。所有的布景都安排在这个倾斜的区域。由于设计的是透视法布景,所以理想的视野就来自贵宾席中央的椅子上,舞台的高度也就取决于坐在椅子上的观众眼睛的水平。

163

塞利奥认为他从维特鲁威那里借来的三种透视图就可以满足所有戏剧演出的需要。每一种场景都要求有四组侧幕布景(前三组是成角度的,第四组是平面的)和一组舞台背景。离观众最近的侧幕有许多三维体细节,有些甚至还有敞开的拱廊和阳台。虽然塞利奥提到他的舞台绘画没有框架支撑,但舞台前方的侧幕很可能延伸到了大厅的墙面,为了不破坏幻觉,可能还会有一个遮挡天花板的短幔。到1560年,



图 7.10 塞利奥描绘的田园剧场景。选自1569年出版的塞利奥《建筑学》第二卷。印第安纳大学美术图书馆提供。

这个框架设施上增加了一个临时性的舞台拱架,而到1586年,这个拱架就固定下来了。



图 7.11 塞利奥的大厅舞台的横截面。

塞利奥的布景是从建筑学角度构思的,换景是一个相当繁难的任务。上演幕间剧时,就把安在彩车上的活动舞台拉到紧邻舞台前的空地上,或者在舞台前部的平面摆上可搬动的景片。但整套装置还是不变的。但在塞利奥的著述发表后不久,人们对景观的兴趣又大大提高,为了满足这种需求,必须制造一种能在演出过程中更换的布景。

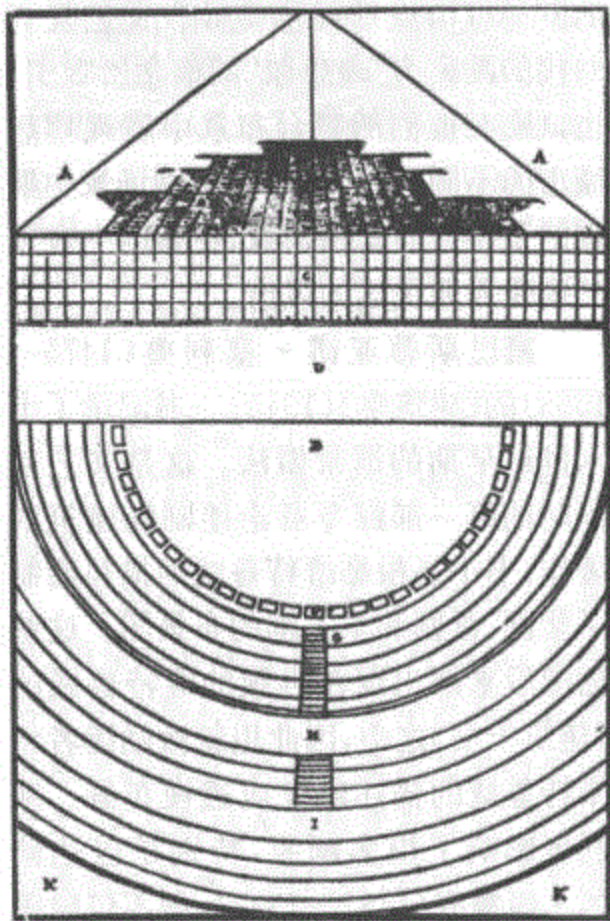


图 7.12 塞利奥的大厅舞台的平面示意图。

维特鲁威曾经描述过如何使用绞车 (*periaktoi*) 来帮助换景,这是一种围绕中心轴旋转的棱柱形装置,可以展示三面中的每一面上的不同画面。所以,文艺复兴时期的艺术家如阿里斯托蒂莱·德·圣加罗(1481—1551),就曾于1569年在卡斯特罗尝试再造一台绞车。1569年,佛罗伦萨用上了绞车;1583年,贾科莫·巴罗奇·达·维尼奥拉(1507—1573)在他的《透视法的两项原则》中推荐了一种有两到六个边的装置,作为换景手段。

当尼古拉·萨巴蒂尼(1574—1654)出版《戏剧布景和机械安装手册》(1638)时,他已经可以描述两种新的换景手法了,其一是在已有的侧幕周围布置一些新侧带,其二是在侧目周围快速拉出绘有不同布景的画布,覆盖原来的景物。此外,萨巴蒂尼还解释了如何在沟槽中拉动舞台后部的平角侧幕以更换背景的方法,就是将几片侧幕像册页那样叠放,更换起来很方便。

换景问题的最终解决还须以平面侧幕取代所有成角度摆放的侧幕,但这项革新还有待于透视技法的进一步发展。纵观十六世纪,成角度摆放的侧幕都是按位置事先绘制好的;消灭点固定在舞台的后墙上,有一根绳子系在此处;这根绳子拉向舞台前部,由此来决定画在成角度摆放的侧幕上的所有细节的相对高度和大小。因此,绘制就相对简单,因为每个侧幕的两面都被当成了单一结构的不同侧面,一面与画面平行,另一面与画面形成角度。但在平行侧幕上,所有的细节又都须绘制在与画面平行的一系列平面上。将透视画转换为一系列平面侧幕的问题都没有得到妥善解决。直到1600年,基多·乌

帕多斯出版《透视法六书》,才解决了这个问题。将乌巴多斯的原理应用到完全由平面侧幕构成的舞台布景的创作,是乔万·巴蒂斯塔·阿莱奥蒂(1546—1636)1606年在费拉拉才做到的,不过平面侧幕也可能在此之前在别的地方就已经开始使用了。到1650年,成角度摆放的侧幕就已经过时了。

一旦用上平面侧幕,无论有多少套布景,更换起来都很容易。在每一个侧幕的位置,有多少布景就安放了多少个景片,一片紧挨着一片。只要将表面的景片移走,马上就露出后面的景片,场景的更换就此完成。在舞台的地面和天幕上安装了凹槽,既用于安放景片,也使得它们可以轻易地移进移出。标准的背景是绘制在两个景片(或活动遮板)上,它们在舞台中央重合,当然,最终还要用到可以卷叠的布幔。

截至1650年左右,大部分布景还都是古典风格的,只有外景。所以,头顶上的遮蔽景片往往画成是天空或云彩的模样。有时也会在整个布景上呈曲线加一块完整的画布,但随着各种悬吊设备日益普及,每一组侧幕之上都挂了一个弓形的边。当出现室内布景时,弓形的边上就画上天花板、房梁、穹顶等相应的细节。

164

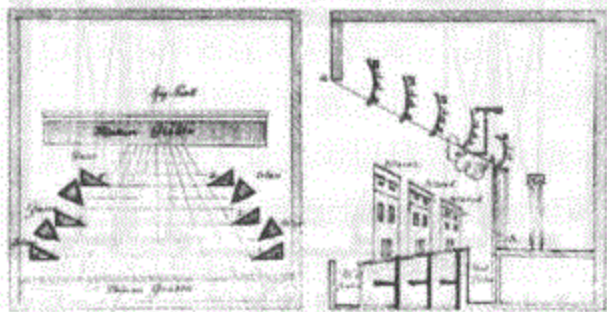


图 7.13 约瑟夫·弗腾巴赫的舞台设计草图和表示使用了台车、弓形边沿和后排等特殊效果的舞台的一部分。选自《维也纳的剧场》(1899)。

所以,到十七世纪初,每套意大利式布景的三个基本要素就是边幕、后部的活动遮板、天顶的弧边,以及其他能同时更换的东西。起初,需要众多的舞台工作人员来保证快速换景,但结果却总不能令人完全满意,因为要求这么多人步调一致,不出差错,确是很难。

下一个重要的革新步伐是用于换景的“车-杆”系统,通常认为,它是由贾科莫·托雷利(1608—1678)发明的,他于1641年在威尼斯剧院对布景转换中的“车-杆”系统进行了改良(见图7.14)。托雷利在舞台上开挖了一条横穿地面的沟槽,便于垂直的支杆或梯子顺利穿过。这些支杆的底端固定在舞台之下与舞台正面平行的轨道上的“车”上,支杆上的景片都高于舞台台面。当轮车滑向舞台中央,支杆也就将景片带入了人们的视线;而反向操纵,景片则被撤回。借助于铰链和滑轮的复杂系统,整套布景的每个部分都可以固定在一个单独的绞车上,当绞车转动,各个部分也就同时转换。这种创新初看上去很

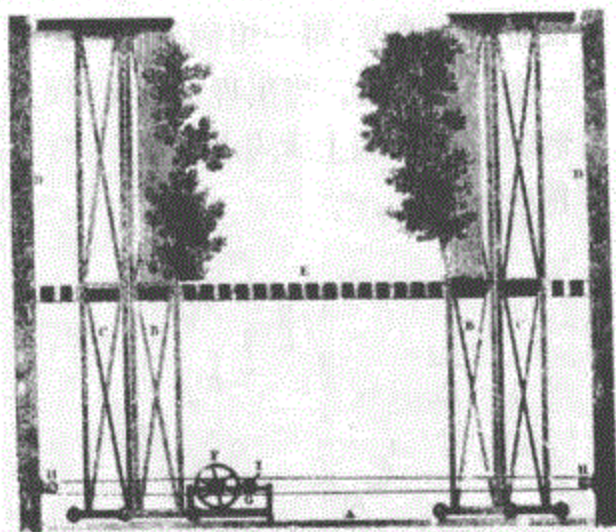


图7.14 车-杆换景装置图示。A=车在其上来回的轨道;B和C=车;D=舞台上的墙体;E=舞台平面;F、G、H和I=系统运作的线路、滑轮和杠杆。选自里斯,《百科全书》第20卷(1803)。

是神奇,因为可以更换布景,所以很快就在欧洲各国普及了;直到十九世纪后期,这类系统仍是更换布景的标准方式。而在英国、荷兰和美国,更加古老而简便的凹槽系统还将继续使用下去。

景片侧幕的出现与巴洛克视觉艺术风格在剧场的形成正好同时,都在1600年左右,而前者或许还对后者起过促进作用。自从成角度摆放的侧幕成为主流以来,每一片侧幕都代表一个独立的建筑,这一传统与景片侧幕存在的时间一样长。但这种成规无法营造壮观的舞台效果,随着十七世纪对雄伟风格艺术作品的兴趣日益浓厚,过去的一系列整体建筑物开始让位于连续的立柱门廊和看上去属于单个建筑物的一小部分的某些特征。这一变化增强了整体感,以及舞台布景的清晰可见的规模。这种追求壮观华美风格的巴洛克舞台设计潮流一直延续到十八世纪,并在那时达到高峰。

到十七世纪后半期,三边合围外加一个天顶的厢式布景似乎已经在意大利出现。担任曼图亚戏剧活动导演长达三十年的法布里齐奥·卡里尼·莫塔(1627—1699)在《剧场与剧场机械的建造》(1668)一书中讲述了厢式布景的制作过程:先在每辆小车装上由两部分构成的景片,一部分贴在支杆上,另一部分呈可折叠的铰链状,放在两个侧幕之间。

因为布景设计长期以来就是建筑和绘画的附庸,1490到1650年间,许多一流的意大利艺术家都从事布景设计。由于设计家们流动性很大,所以同一类型的设计手法很快就能传遍意大利。通过大量制作而赢得的威望促使一些统治者——尤其是费拉拉、佛罗伦

萨、曼图亚、乌尔比诺、米兰、罗马等地的统治者纷纷对戏剧给予资助。梅迪西统治下的佛罗伦萨，舞台布景尤讲排场。贝尔纳多·布翁塔伦蒂(1536—1608)在梅迪西的宫廷担任建筑设计师和娱乐事务总管几达六十年，这种排场在他的作品中达到了顶峰。伯恩塔伦蒂的作品堪称巴洛克时代追求精致的视觉艺术风格的先声，对这种风格的形成曾起过促进作用。他最好的作品完成于1589年，是为庆祝斐迪南一世大公的结婚庆典而创作的。在这个为期三周的庆典上，上演的节目包括化装游行、斗兽、海战表演、带有插剧的喜剧以及其他各式各样的活动。伯恩塔伦蒂的过人天才极大地丰富了宫廷表演的内容，在服饰、布景、机械和特效方面表现出卓越的想象力。继承其衣钵的是他的学生鸠里奥·帕里奇(1570—1635)，他在1606、1608和1616年先后设计了许多大型节庆活动，许多描绘当时活动的版画一直保留至今。正是从帕里奇身上，伊尼戈·琼斯学到了很多

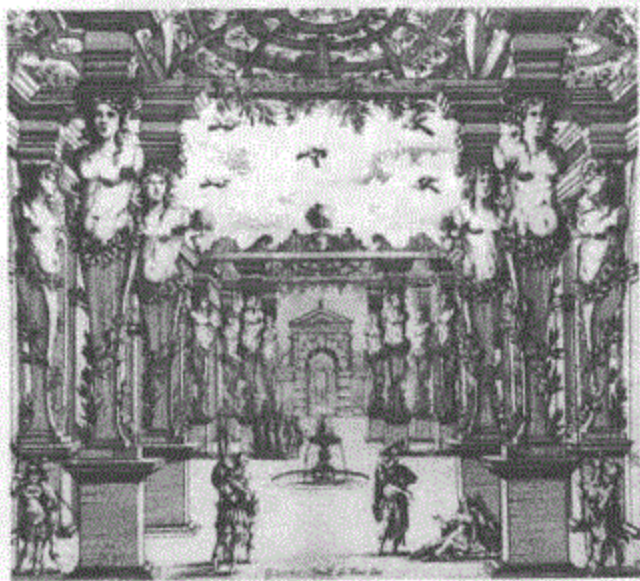


图 7.15 托莱里为斯特洛齐的歌剧《伪狂人》第三幕所做的布景设计，这个作品开启了托莱里1640年代早期在威尼斯的舞台设计生涯。维也纳，奥地利国家图书馆戏剧分馆提供。



图 7.16 第一部在晚间娱乐节目中上演的插剧《第勒尼安的解放》，1616年嘉年华会期间上演于佛罗伦萨的梅迪西宫。布景设计鸠里奥·帕里奇。雅克·卡洛的腐蚀版画。

东西，并于1605至1640年把它们应用于英国的舞台设计；科斯基·洛蒂则于1626至1643年把他所掌握的技能运用到西班牙的宫廷演剧中。约瑟夫·弗腾巴赫(1591—1667)也从帕里奇身上吸收了许多思想观念，回到德国后，通过《民用建筑》(1628)、《娱乐业建筑》(1640)和《高贵的艺术之镜》(1663)等著述加以传播。

随着1637年威尼斯公共歌剧院的开放，普通大众也可以欣赏到壮观的布景。这种布景逐渐从歌剧传向其他戏剧形式，传向公众演出场所。到十七世纪末，意大利式舞台设计已经遍及几乎整个欧洲。在这个时期，舞台设计越来越成为画家的领地，而逐渐脱离了建筑行业。

剧场建筑的发展

尽管宫廷和文艺学会对戏剧演出兴趣浓厚,但它们只是在某些特定场合才上演戏剧。因此,人们对永久性剧场的需求上升缓慢。许多早期的戏剧演出都是在户外的庭院或花园里举行,但在十六世纪,宴会厅和其他宽敞的室内也成为典型的演出场所。这些临时剧场的格局与赛利奥所描写的一致。

十六世纪出现了一些永久性的剧场。据说 1532 年在费拉拉有一个剧场毁于火灾,1586 年,一座精致的剧场在佛罗伦萨乌菲兹宫落成。但现存最早的文艺复兴时期的剧场是奥林匹克剧场,它由维琴察奥林匹克学会建于 1580 至 1584 年间。这个学会成立于 1555 年,主旨是研究希腊悲剧;该学会起初只是使用临时舞台偶尔演出。当

学会成员决定建造一座永久性剧场时,著名建筑师、维特鲁威和罗马废墟的学生、学会成员安德鲁·巴拉迪奥在一座现成的建筑内重建了一座古典式剧场。它位于奥林匹克剧场之中,以一个小的圆形表演区为中心修建了半椭圆形的观众席。舞台为矩形,82 英尺宽,25 英尺深,舞台后部有墙围住,墙上装饰有柱子、壁龛、雕塑和浅浮雕。面对舞台正面有五个上下场门:舞台两边各一个,后面有三个。整体效果就是一个微型的罗马剧场。未及剧场完工,帕拉迪奥即已去世,接替他的是文森佐·斯卡莫齐(1552—1616),他在每个上下场门的后面都用透视法绘制了街景(似乎帕拉迪奥已有此打算),以造成一种幻觉,仿佛舞台是汇聚若干街道于一处城市广场。每一个观众的视线内都至少有

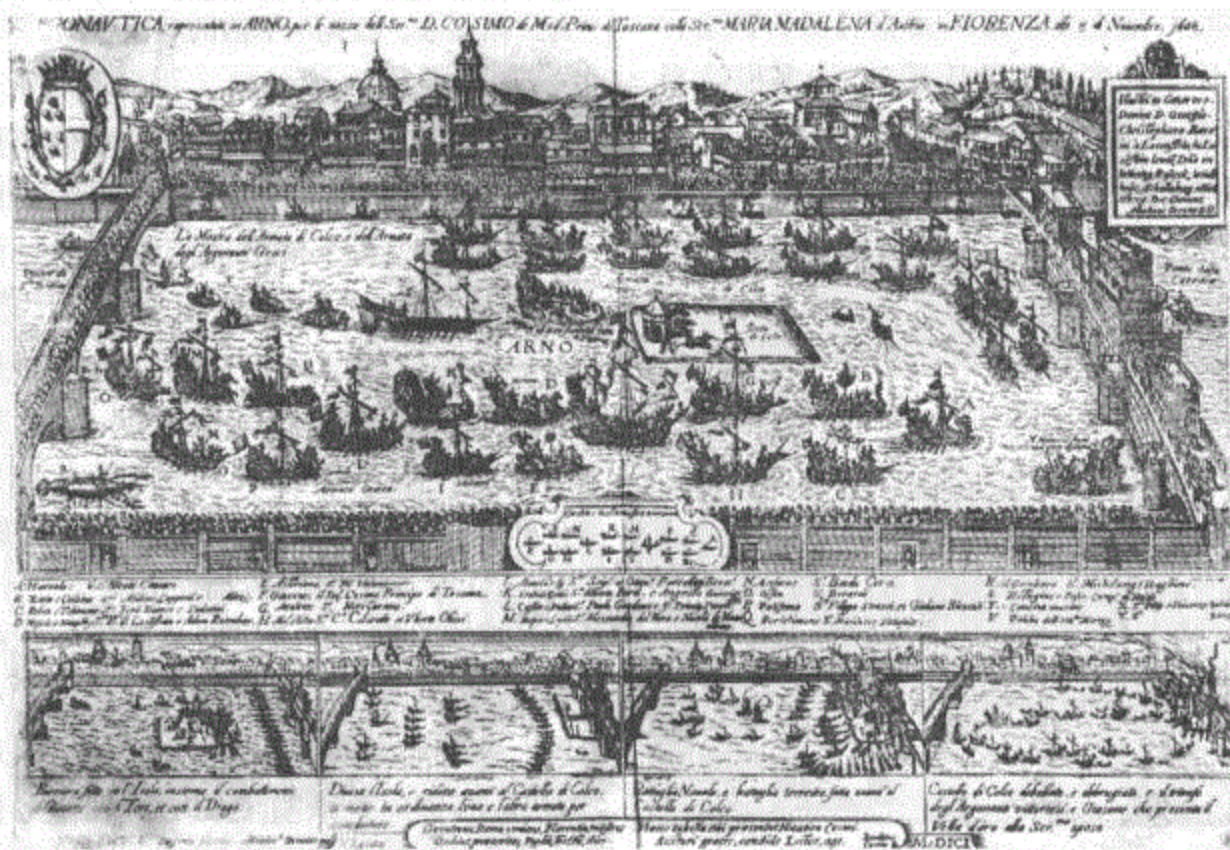


图 7.17 1608 年为庆祝科西莫·德·梅迪西与奥地利玛丽娅·马德莱纳的婚礼在佛罗伦萨阿诺河上演的海战剧。这部海战剧是根据伊阿宋和金羊毛的故事改编的。马蒂亚斯·格鲁特雕刻。慕尼黑戏剧博物馆提供。

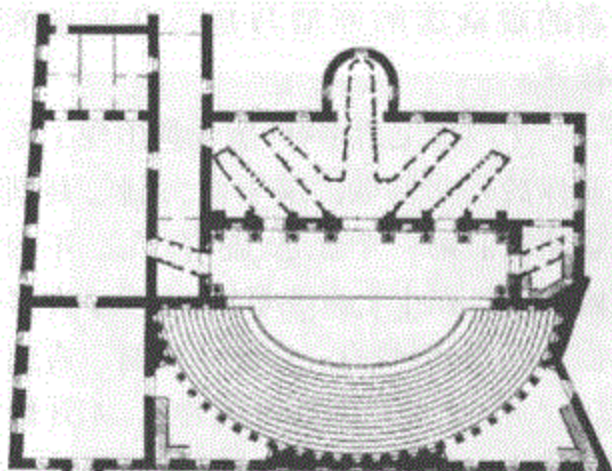


图 7.18A 奥林匹克剧场的平面示意图。选自斯特赖特《戏剧》(1903)。

一条街道。这些远景作为舞台的永久性组成部分，一直保留至今。这座剧场于 1585 年开业，首演剧目是《俄狄浦斯王》。这次演出留下了许多资料，至今仍可以相当精确地复原这次演出。

167

然而，奥林匹克剧场是为上演悲剧而设计的，它也是 1588 和 1590 年斯卡莫齐在萨比奥内塔城建造专供上演喜剧的小剧场的灵感来源。作为现存仅有的两个十六世纪剧场，它们显得相当重要，因为它显示了剧场建筑的演进过程。但这两个剧场只使用了很短的时间，而且都不属于剧场建筑的主流。

现代舞台的原型通常被认为是帕尔马的法尔尼斯剧场舞台(由乔万·巴



图 7.18B 今日所见的奥林匹克剧场的内部。

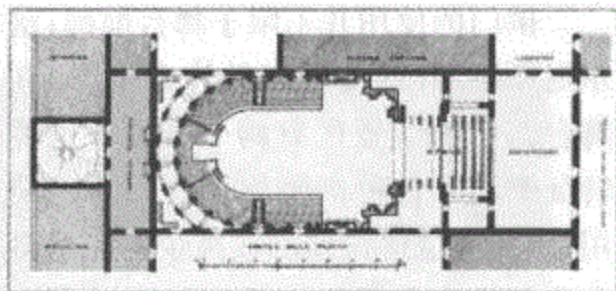


图 7.19A 帕尔马法尔尼斯剧场的平面示意图。选自斯特赖特《戏剧》(1903)。

蒂斯塔·阿莱奥蒂设计，1618 年竣工，1628 年首次使用)，因为它是文艺复兴时期保留下来的最古老的带有永久式台框的舞台建筑。当然，它绝非第一个使用台框的新舞台。现存最古老的拱架式舞台是从巴尔托罗梅奥·内罗尼(约 1500—1571)的大约作于 1560 年的一幅画中发现的，但拱架有可能是非永久性的。而由布翁塔伦蒂于 1586 年在佛罗伦萨的乌菲兹宫所建的剧场则肯定有了一个在结构上永久性的拱架(见图 7.16)，这也许是欧洲的第一个镜框式舞台。乌菲兹剧场于十八世纪被毁，所以法尔尼斯剧场便成为现存最早的镜框式舞台的例证，它在第二次世界大战中遭到严重破坏，战后进行过部分重建。

镜框式舞台的使用有一个渐进的过程。在十六世纪初期的布景中，第一对侧幕和顶端的短幔便足以满足遮蔽式景片的功能。但随着换景要求的不断提高，前台也需要有遮蔽换景过程的机关。第一对成角度摆放的侧幕一度是中性的，以便与各种布景相协调；在一些非永久性剧场，还会为每一个新剧目的上演搭建适宜的镜框式台口。但在永久性剧场里，显然需要永久性的镜框设施，特别是在采用了平面侧幕之后。所以，在十七世纪，建筑上的镜框式舞台就成了新的标准。

168

拱门的使用并不限于舞台前部；法尔尼斯剧场（以及后来的许多剧场）在舞台稍后的位置还有两个画框。这种特征推动了各种不同深度的布景的使用，因为通道使得增加或减少可见的舞台空间都变得更加容易了。在巴洛克时代，由于对演出排场和纪念碑风格的追求，内拱架的观念越来越显得重要。最后一组侧幕之间的通道开始作为第二个画框来使用，在它后边还放了一个纵深的透视远景。

虽然法尔尼斯剧场的舞台实际上是其后三百年间所有此类舞台的原型，但它的观众席却仍旧是宫廷剧场的传统式样。U形的台阶式看台围成了一个开阔的空间，可以充当舞蹈或其他节目的表演场地。（在剧场建成后不久，曾将这个地方灌满水以表演海战。）后

者的观众席的原型乃是公众剧场的样式。

十六世纪后半叶，意大利出现了专业性的公共剧场。关于意大利公共剧场建筑的第一个记录，是在1565年的威尼斯。到十七世纪早期，出现了许多公众剧场，但没有一座豪华建筑。直到1637年，圣卡夏诺歌剧院建成，才开始了建筑上的重大革新。威尼斯开始上演歌剧，才出现了剧场建筑上的更新。但目前仅存的一张十七世纪威尼斯歌剧院设计草图是建于1639年的SS. 乔万尼·保罗剧院的设计图。图中设计有五层楼座，每层有二十九个包厢。头两层最多，由权贵们所包揽；上面三层则供给次一等的官僚和富人光顾；池座（楼下正厅，或称 *parterre*）则供给那些不太讲究排场的人。这种层层累加式

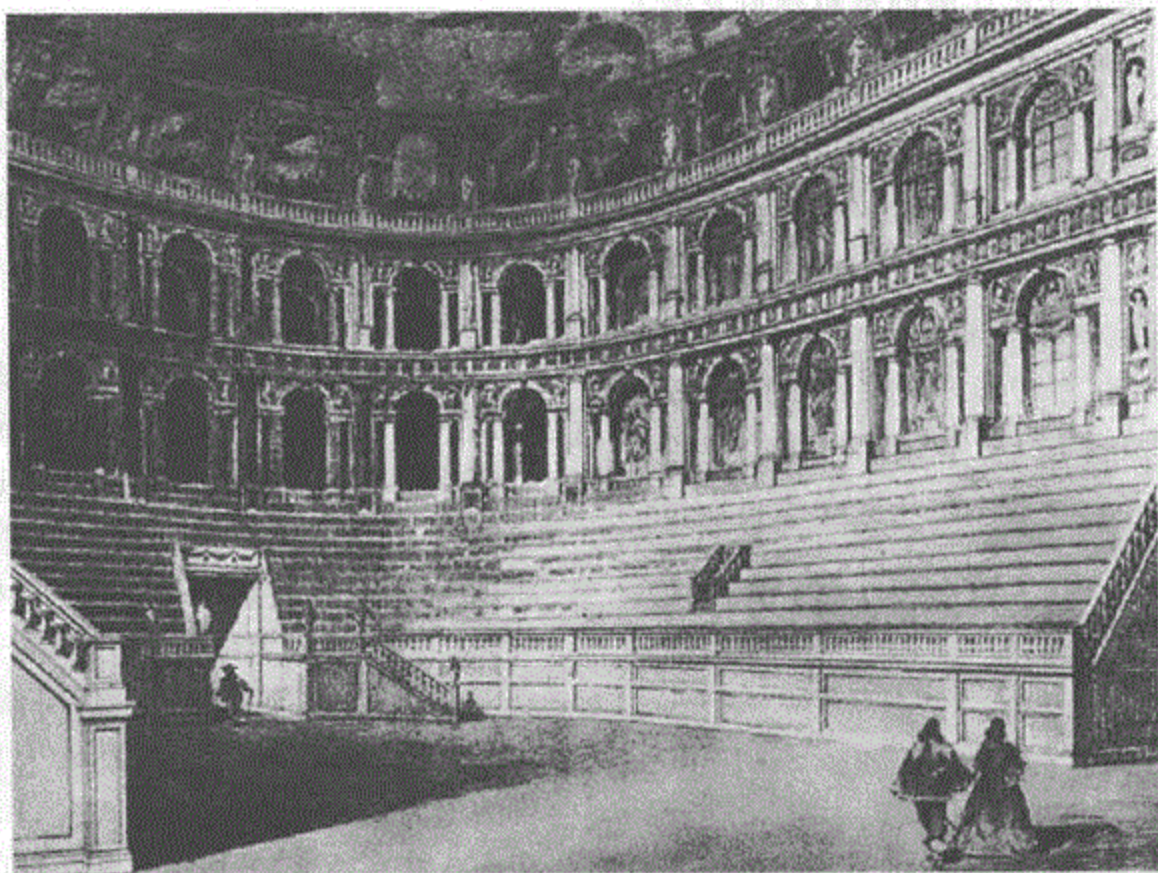


图 7.19B 法尔尼斯剧场的观众厅。地面空出来用于舞蹈、水上芭蕾和其他表演。公爵的包厢位于中间偏左的入场口之上。选自斯特赖特《戏剧》(1903)。

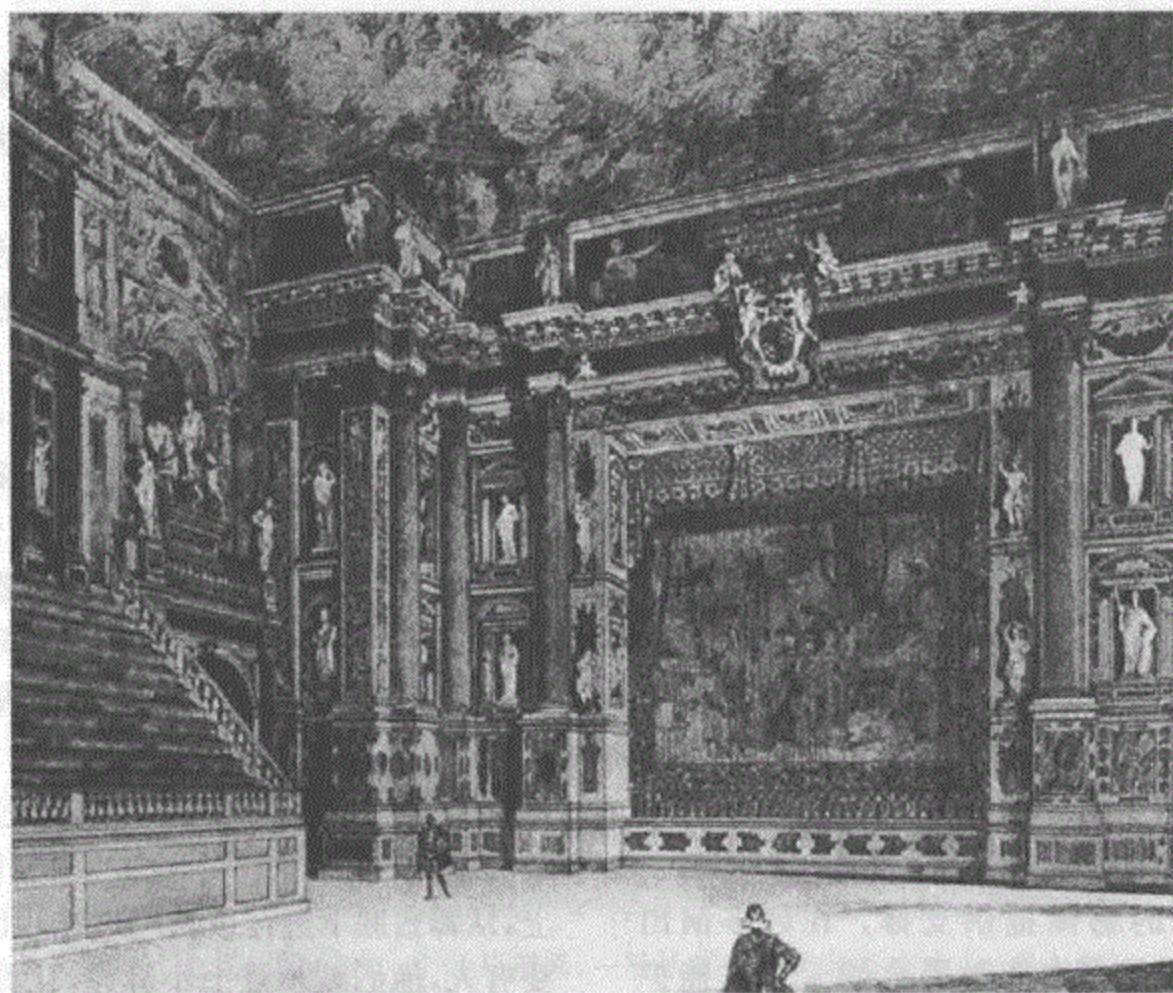


图 7.19C 1618 年法尼斯剧场的画框式舞台。选自斯特赖特《戏剧》(1903)。

的格局可以在有限的空间里容纳相当多的人,将一排排的座席做成包厢,又可以让一小伙人或家庭可以享有自己的空间,不至于和普通观众混在一起。

虽然威尼斯歌剧院创造了“正厅、包厢、楼座”的观众席模式,但这并非无所依傍的独创,因为早在中世纪为宗教戏剧演出而搭建的剧场里,就有许多类似的设计;而在威尼斯歌剧院建成之前,巴黎、伦敦、马德里等地的公共剧院也采用了类似的观众席设计,只不过没有这么豪华而已。无论怎样,歌剧的显赫地位使这种格局得到了认可,并成为直至十九世纪末叶占主导地位的观众席设模式。不仅如此,由于威尼斯的歌剧院还采用了前拱式舞台、复杂的机械和透视法布景,它们是容纳了画框舞台

的所有最富特色的各种面貌的首批公共剧院。

舞台机械和特效

宫廷和文艺学会演出中的舞台奇观许多都是由特效制造的。文艺复兴时期的机械师继承和光大了中世纪的手法,安排了貌似神奇的变形术,让上帝、魔鬼和神话中的人物不断出没于海洋、天空、天堂或地狱。就如剧作家纷纷转向古代题材一样,机械师也在波卢克斯的机械表单和亚里士多德关于“戏景也属于戏剧六要素之一”的论述中找到了他们的工作的正当性。甚至在遵循地点整一律的戏中也经常使用奇观,以降低场景单一带来的单调性。但一般情况下,复杂的特效只用在插剧和歌

剧中。

大部分舞台奇观都依赖于“飞行”机械。上帝常常为了解决戏剧矛盾而出现,各式各样的神话人物或乘坐在马车上,或按下云头,或骑在牲口和鸟的背上降临舞台,一到五十个人物可以出现在由云彩组成的明亮发光的“天国的荣耀”里。要达到这些效果,必须借助于适当的外形,如用木头和粗帆布制作并加以彩绘的战车、马匹和云彩等。因为这一时期剧场顶部的空间有限,供小脚轮使用的带轨道的高架横梁与舞台两边的支轴、缆绳和滑轮协同作用,物体和人物便可以飞入或飞出视线。有些装置可以折叠起来藏进顶部空间,需要时就放下来。设计如此精巧的升降装置乃是为悬挂在空中出入舞台的物体提供支撑。在许多演出中,换景都以淹没舞台的云彩作掩护(画有云彩的布或景片从上降下或从两边推出);当云彩消散后,场景就发生了转换。

另一些特效则要用到舞台地面的机关门。因为非永久性剧场所用的高台只有四至六英尺高,舞台底下的工作空间十分有限。然而,特效却很精彩:山峦、岩石、树木及其他物体均可出没。这些物体大部分是画在布上或是装有铰链,以便于藏进舞台下方的狭窄空间。例如,为了制造神仙从地下飘升的效果,就将画有神仙形象的布贴在一个柱子上,穿过地板上的凹槽升起来。人物可以通过机关门出现或消失,物体和人还可以借助藏在舞台底下的替代者实现换装。

烟火道具使用很普遍。萨巴蒂尼描述过一种制造火焰的装置,火似乎是从地底下冒上来的;有时火焰也出现在

演员身前身后,使他们看上去像是在火中跳舞。

大海场景的普及也促使人们发明了几种模仿海浪的手段。一种方法是将绳子粘在一块大幅画布的下方,通过有节奏的摆动,制造上下起伏的效果;另一种是将一套两片一组的形似海浪的布片排成两队,一队往上,一队往下,仿佛海浪在涌动;还有一种是用一系列长的螺旋形圆筒一个接着一个地旋转,造成海浪起伏的感觉。有时,要使用上述道具,还可以制造从风平浪静到波涛汹涌、从黑夜到白天的过渡以及其他各种在海面上可能发生的景象。

若要制造船只、鲸鱼、海豚穿过海浪的幻觉,通常是将小模型安在杆子上,从舞台底下进行操纵。如果船上还要有人,他们就须登上小脚轮,让看不见的绳子从舞台这头拉到那头。1589年在佛罗伦萨由布昂塔伦蒂设计的一出插剧就展示了安菲特律特由海豚和特里同陪伴着在一个贝壳上穿过波涛,随后一艘载有二十个人的船只驶入观众视线;当一个守望人在人群里唱起歌时,一只海豚在海浪里跳起了舞。

有时,布景要求出现城墙、城堡或其他建筑物倒塌的情形。此时,布景就由类似于砖块等建筑材料的部件构成,各部件之间由看不见的横木固定在一起;当去掉横木,结构就倒塌了。

音响也很重要。在表面粗糙的沟槽里滚动带环的铁球或石头可以制造雷声;在空气里快速旋转削薄的木片可以制造风声。

前幕布也可以视为一种特效,因为掩藏在它后面的是令人惊讶的布景,当它一打开,就会引发观众的惊奇。但它



图 7.20 十七世纪早期的一个公共剧场，一般认为这个剧场在市中心(意大利)。G. F. B. 固埃齐诺绘制。不列颠博物馆提供。



图 7.21 贝尔纳多·布翁塔伦蒂为 1589 年上演于乌菲兹宫的插剧《全球的和谐》而做的舞台设计。从该设计中可以看出“光轮”的使用方式。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

只在开场时使用,决不用于各幕戏之间。起初,大幕是往下落的;但由于此法曾出现数次意外,所以,最终还是采用了向上收卷(将大幕收进舞台上方的狭窄空间)和向两边分开(即将大幕拉向两边)的形式。

音乐与舞蹈

音乐和舞蹈是意大利各种仪式、节庆和戏剧表演中必不可少的组成部分。它们在各种关于表演的记录中被频频提及,显然,这两种形式的出现是大量的。音乐通常贯穿于整个队列行进、露天表演、庆典仪式和其他戏剧性活动中。它可以是声乐,也可以是器乐;可以是独唱独奏,也可以是合唱合奏。在1600年之前,音乐在插剧中占据最突出的位置,歌曲、舞蹈以及以哑剧动作为主的表演都离不开音乐的伴奏。它也在幕间演奏,既充当场景之间的桥梁,也可以掩盖讨厌的噪音。

随着歌剧的兴起,音乐的主导地位更加突出。从这个时期开始,大量的音乐作品都被保留下来,但遗憾的是,我们只能把其中的很小一部分与特定的演出挂上钩。即使是歌剧,也只有少数脚本能和乐谱一一对应。所以,我们对这一时期戏剧性娱乐中的音乐元素的了解只能是概貌性的而非精确的。

这个结论更适合于舞蹈,因为舞蹈没有类似于乐谱或剧本的东西加以记录,留下来的只有一些图示和文字描述。尽管如此,我们还是知道,舞蹈对戏剧娱乐做出过许多贡献,而且本时期还是芭蕾艺术的奠基期(更长足的发展还有待于“宫廷舞蹈”——插剧的法国形式)。

节庆语境

我们之所以能够获得有关十六至十七世纪意大利戏剧演出的信息,主要是因为这些演出都属于节庆活动的一部分,相关信息就保留在相关的雕刻和绘画中。节庆中的所有活动都属于总体设计的一部分,都与某一主题相关,而这些主题就是要让庆祝的场合与引自古代神话中的某些重要故事联系起来。

为了庆祝这些节日,意大利各地的宫廷或恢复了罗马帝国时期的许多演出,或延续了中世纪的许多做法。罗马凯旋入城式被改编为 *tronfi*, 即有大型花车和盛装的古代人物或寓言人物以及舞蹈方队参加的盛大游行。这类游行中,规模最盛大者系1566年佛罗伦萨举行的《神谱假面舞会》,舞会上出现了二十一辆华丽彩车和三百九十二个盛装的神话人物,整个游行由乔治奥·瓦萨里(1511—1574)设计,他为这次游行而绘制的许多图画也都留了下来。海战表演也恢复了。它们通常在河上进行,间或也在灌满了水的庭院等处进行。最豪华的海战表演或许要算是1608年在佛罗伦萨的阿诺河上演的《阿尔戈斯英雄的战斗》,这是一个大型宫廷庆典的一系列表演中的一部分。1600年之后,这类早先从插剧中发展起来的舞台演出渐渐与戏剧分道扬镳。

舞台灯光

虽然中世纪也有一些宫廷演出在室内进行,但直到十六世纪,室内演出才成为常态。也正是在这时,观众厅和舞台的照明技术才开始出现。

最方便的光源是蜡烛和油灯。观

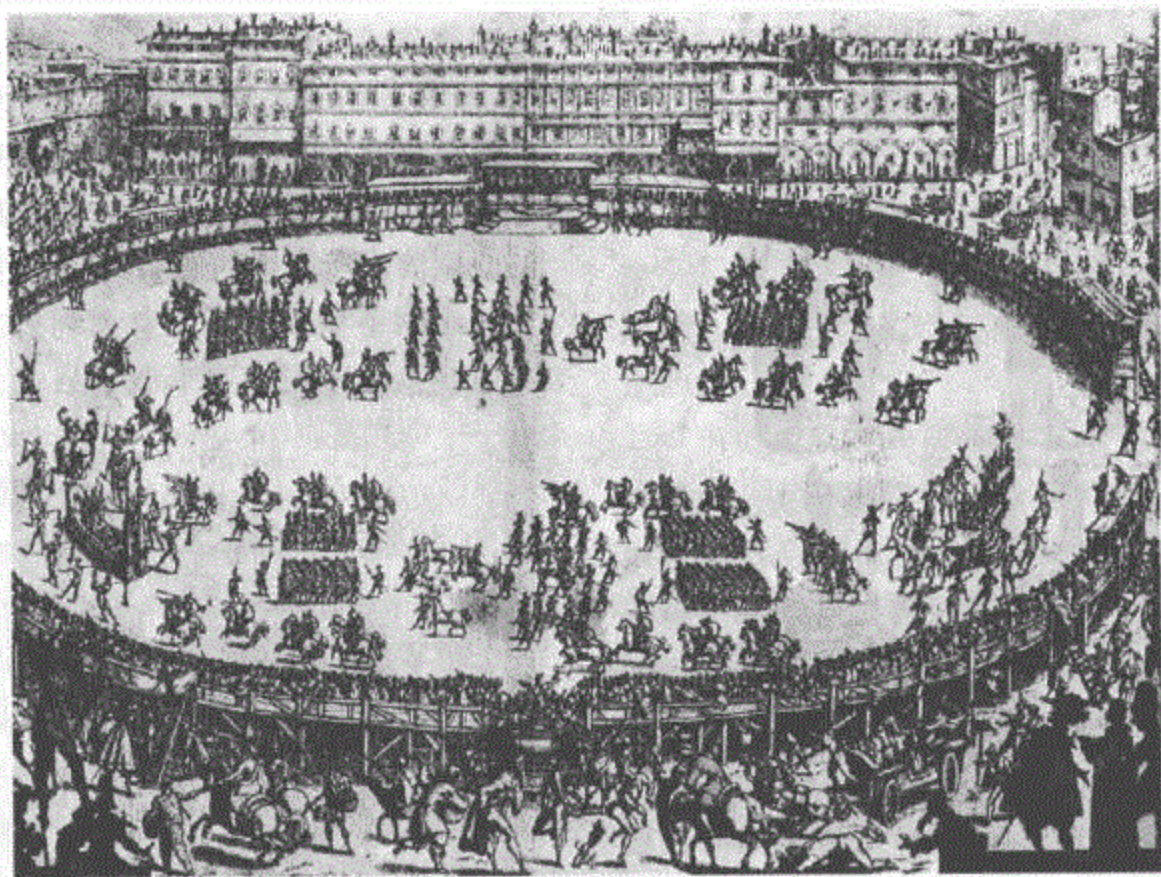


图 7.22 1615 年在梅迪西宫廷举办的一次嘉年华庆典《爱之战》。行列中包括代表非洲和亚洲的彩车。雅克·卡洛的蚀刻版画。

众席多用蜡烛,因为蜡烛烟少,燃烧时也没有油灯那样浓烈的气味。大厅通常用枝形烛台,就挂在台前,既能照亮大厅也能照亮一部分舞台。

舞台前部的表演区也使用脚灯照明,脚灯通常安装在靠近台前的低矮挡墙后面。萨巴蒂尼说,脚灯和枝形蜡烛架常常使得场内烟雾弥漫;还有人评论说场内火光熊熊,热度太高。舞台上的灯光通常可以隐藏在头顶的上方或两侧的景片后。几盏油灯放在台口之后的两侧竖立的垂直的柱子上的水平放置的圆环内。其他油灯挂在台口之后两边的水平摆放的吊杆上。为了增加照明效果,还会在灯后摆上金属片、云母石或抛光了的凹盆作为反光之用。

制造暗场效果的手段至少有三种:熄灭灯烛(当然,如果还需重新点燃,这种方法就显得很笨拙);将一个无底的

圆筒挂在灯上,向下压,使灯变暗,提起来,又恢复正常;将灯固定在转动的杆子上,这样就可以控制它朝向舞台或偏离舞台,达到控制亮度的效果。如遇到需要特别亮的照明效果的场合,就可以在台前装上云彩、贝壳或洞穴等布景设备,把灯藏在里边,直接照向里边的人或物体。

有时也会表现太阳、月亮和闪电。1539 年在佛罗伦萨,萨恩·盖洛用水注满水晶球,从后面用蜡烛照亮,使之成为太阳模样,从戏开始就升起来,转过天空,演出结束时落下。表现月亮也是用同样的方法。闪电的制作是用锯齿状木片包以金属箔,挂在铁丝上,迅速穿过舞台。偶尔也会尝试将着了色的液体装满容器放在灯与舞台之间,使照明带上色彩。但这样显然会降低照明强度,所以它通常是用作装饰品,如装饰窗户作为节日期间建筑物顶端的

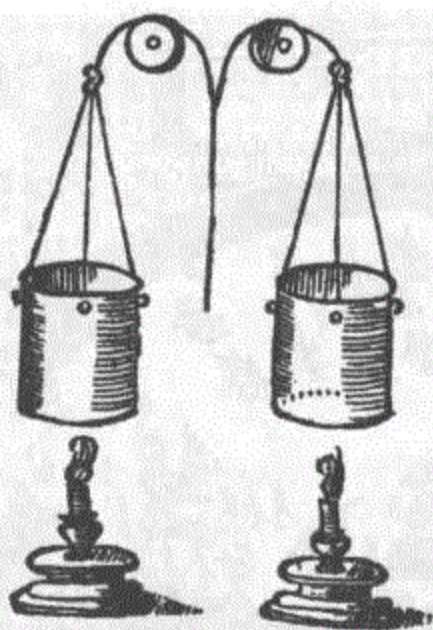


图 7.23 使烛光变暗的设施。降低空管即可遮挡光线,提升空管又可增加亮度。选自萨巴蒂尼《戏剧布景和机械制造手册》(1638)。

节日照明。

由于油灯和蜡烛的亮度十分有限,所以它除了提供照明之外,几乎没有别的作用。尽管如此,文艺复兴时代的理论家还是形成了几条与近代的理论家相同的艺术原则。里昂·德·绍米认为,降低照明强度有利于营造悲剧气氛,而对喜剧则未必;同时,他与英格葛奈瑞都认为,如果让观众席暗下来,舞台就会显得更亮。萨贝迪尼主张,让光线主要来自舞台的一侧,比来自舞台的前方更加宜人。但从整体上看,文艺复兴时代的艺术家主要还是依靠一般的照明,因为他们控制色彩、布光和亮度的手段还十分有限。尽管如此,他们也已经熟练掌握了照明技巧,这种技巧一直使用到十八世纪后期。

即兴喜剧

在宫廷和文艺学会举行的演出是专以贵族观众为对象的。创作剧本的都是御用诗人,设计布景和服装的是宫

廷建筑师或宫廷画家,参与表演的是朝臣,演奏音乐的是宫廷乐师,而一个作品通常只演出一次。所以,除了那些视觉上具有高质量的演出和它们对后来的戏剧演出所产生的影响,它们自身仍属于小圈子里的娱乐。意大利公共的专业戏剧的形成主要来源于另一个渠道——即兴喜剧(*Commedia dell'arte*)。

Commedia dell'arte (专业演员表演的喜剧)、*commedia all'improvviso* (改良喜剧)、*commedia a soggetto* (从一个情节或一个主题、题材发展起来的喜剧)等都是将专业剧团上演的戏剧与业余演员在宫廷、学会或富裕市民宅第演出的“博学喜剧”(*commedia erudite*)相区别的专门术语。即兴喜剧产生于何时,历史学家已无从查考。1545年签署的一份合同似乎是与即兴喜剧剧团的合同,但第一次明确提到喜剧(*commedia*)表演的材料,却出自1568年。

关于即兴喜剧的起源,有不同的观点。有人认为,它起源于与中世纪罗马流浪艺人表演的阿特拉闹剧,也可能起源于拜占庭时期的拟剧,在1453年君士坦丁堡陷落时,拟剧戏班来到了西方。这种观点的主要依据是前后两种形式的保留剧目中的人物都是相同的。

第二种观点认为它起源于十六世纪上半叶意大利闹剧。将书面闹剧发展到顶峰状态的是安杰洛·贝奥尔科(约1495—1542),他对博学喜剧过分拘泥于形式不以为然,转而从日常生活和北部意大利方言中寻求灵感。他的戏剧常以由他自己扮演的农民卢赞特这个人物为中心。卢赞特形象的反复出现,使人们认为它就是即兴喜剧中固定的类型化人物的原型。还有人认为

173 它是由一个研究普劳图斯和泰伦斯的早期剧作的青年学者发明的。这些观点都无法证实,也无法证伪。即兴喜剧在产生的过程中所接受的影响是多方面的。



图 7.24 十七世纪前期一部意大利喜剧中的场景。选自拉西《意大利喜剧》(1895—1905)。

不论其来源是什么,它在 1600 年之前就已经遍及全欧洲,直到十八世纪,它仍是一种受到普遍欢迎的主要的

娱乐形式。

即兴喜剧的两个基本特征是即兴性和角色固定化:演员上台之前只有一个情节大纲,演出时的台词和动作全凭即兴发挥,每个表演者都总是扮演同一个角色,其特征和服装都是固定的。

历史学家对表演中即兴创作程度有多大一直有不同意见。当然,有一些因素必然会降低即兴表演的可能性。如每个演员在演艺生涯中通常只扮演同一个角色,在演出中受到观众欢迎和鼓励的台词和动作就会反复出现。许多喜剧性的小角色(拉齐 *lazzi*, 单数为拉左 *lazzo*) 仅靠情节大纲中“胆小拉左”、“戴帽拉左”等字样的提示,演员的表演可以找到足够的依据。收场时采用的押韵的对句,或许就是背下来的。扮演时髦的年轻恋人的演员被鼓励准备一个笔记本,在里边记下适合于人物感情的诗歌和流行文学的句子。可见,大多数演员可能都积累了不少可供反复使用的台词和动作。此外,任



图 7.25 两个喜剧人物。选自雅克·卡洛在 1621—1622 年前后完成的二十四幅系列性蚀刻版画《斯菲萨尼亚的舞蹈》。图中的形象被认为做了夸张化处理。

何演员也无法预知对方要说什么或做什么,因而必须将精力集中在未展开的情节上,于是,表演必然会给人以即兴的印象。

剧情说明书要经过一段时间的锤炼方能完成,并且在各个剧团之间流传。保留下来的说明书数量超过一千个;最早的五十种由弗拉明尼奥·斯卡拉(不晚于1600—1621)出版于1611年。大多数稿本都是喜剧,此外也有少量的严肃剧和众多的情节剧。即兴喜剧的演员偶尔也上演有剧本的戏剧,有时也奉旨到宫廷演出,因而也有可能受到博学喜剧的影响。

每个戏班都有自己的固定角色,每个角色都有一个名字和特征,以区别于其他戏班的类似角色。尽管如此,各个戏班间相同的角色类型还是难免重复。结果,虽然变形很多,但最基本的情节梗概还是相对固定的。

即兴喜剧中的角色类型总体上可以分为两种:戴面具的和不戴面具的。不戴面具的角色是年轻恋人,他们通常是社会规范的代表,与他们发生冲突的其他角色就会显出自己的乖张。一般情况下,他们被塑造成智慧、漂亮、有教养的青年男女,但他们也可能被描写成天真的模样,甚至显得不够聪明。他们的穿着都很入时。每个剧团都有一两对恋人。小伙子(*innamorato* 或 *amoroso*)的爱情总是遭到某个老人、有时甚至是他父亲的反对。姑娘(*innamorata*)通常是个小姐,同时被一个青年和一个老人追求。当出现两对情人时,重点就会放在他们之间的对比上。

戴面具的角色可分为主人和仆人。在主人中,三种人物最常见:卡皮塔诺(*Capitano*)、潘塔隆(*Pantalone*)和多

托雷(*Dottore*)。卡皮塔诺原本是个举止和打扮都不事声张的年轻恋人,但是他渐渐地变得爱吹牛又胆小,常常吹嘘自己在爱情和战斗中都无人匹敌,但又恰恰在这两方面出乖露丑。长剑、斗篷和插有羽毛的帽子是他的标准装束,但夸张的程度大不相同。他常被安上一些稀奇古怪的名字,像“地狱深处的恐惧”、“鳄鱼”或“犀牛”等。他常作为不受欢迎的求婚者出现在剧中,因而他的窘境常常就是即兴喜剧的高潮。

潘塔隆通常是个中年或老年商人。他说话带威尼斯口音,喜欢说成语,虽然年纪不小,却常把自己当成毛头小伙来讨好年轻女人。典型的打扮包括紧身红背心、红色马裤和长袜、软底鞋、黑色齐踝长的外套、一顶无边帽,搭着一缕头发、戴一副鹰勾鼻子和散乱灰头发的面具。

多托雷通常是潘塔隆的朋友或竞争对手,而且和潘塔隆一样,是社会上的成功人士。他是个迂夫子,通常是律师或医生,讲话带波隆那口音,夹杂拉丁词汇和短语。他喜欢卖弄他的假学问,却常常由于极端轻信而被别人耍弄。他戴着文艺学会的帽子,身着长袍,生性好妒,却常被人戴上绿帽子。

所有即兴喜剧类型中差别最大的是仆人或曰 *zanni*。每个脚本需要至少两个这样的角色,一个聪明,一个愚蠢,有时人数也许会增加到四个或减少到一个。他们通常在计谋情节中发挥重要作用,或是帮助主人阴谋策划,或是阻挠主人计划的实现,积极地推动情节发展。仆人大多为男性,但偶尔也会在小姐的身边出现一两个女仆或丫环(*fantesca*)。她们年轻、粗俗而聪明,



图 7.26 即兴喜剧中的情人。雅克·卡洛的蚀刻版画。

工于心计，并且常常会引发自己与男仆的恋情。有时，她们也可能岁数稍大些，可以是小旅店的老板娘、仆人的妻子，或是某个老头儿垂涎的对象。

十七世纪中叶以后，仆人角色中最受欢迎的是阿莱基诺（或称哈勒昆小丑），不过他在早期的剧本中却不是重要角色。他是狡猾和愚蠢的混合体，但杂技和舞蹈功夫却不错。他在计谋中常处中心地位。他的装扮经过了几次改变，起初是带有不规则补丁的衣服，但后来其服装就变成了红、蓝、绿菱形图案，这种图案现在已经是哈勒昆的固定服装了。哈勒昆在剃光的脑袋上戴一顶漂亮的帽子，帽子下是黑色的面具，腰间挎一柄木制长剑或击板，主要是为了让人想起喜剧中的各种打斗场面。属于同一类型的角色还有特鲁法尔蒂诺和特里维利诺。



图 7.27 意大利即兴喜剧中说大话的士兵形象。选自桑《面具与小丑》（巴黎，1859）。



图 7.28 小丑，或称 Scapino。蚀刻版画，雅克·卡洛作于 1618—1619 年。注意背景中的观众和演员。

哈勒昆最常见的同伙是一个残忍、好色、玩世不恭而又不乏机智的仆人，他在十八世纪常被叫作布里盖拉，这时他的面具上有一个鹰勾鼻和一对八字胡，裤子和上衣饰有绿色的带子。这个角色其他的名字还有布斐托、弗劳迪诺、斯卡皮诺、梅宰蒂诺。另一个受欢迎的角色是斯卡拉姆契亚，他品行不定，有时像哈勒昆，有时又接近布里盖拉或卡皮塔诺。

普尔契奈罗通常是那不勒斯人，但他在剧中的作用却不固定，有时是仆人，有时又是小旅店主或者商人。他是愚蠢与精明、邪恶与可爱、智慧与呆板的混合体。他有一个巨大的鹰钩鼻，驼背，戴一顶高高的带点的帽子。他是英国木偶人物潘趣的祖先。除了这些常见的类型外，手稿中还列出了许多其他的奴仆之类的角色，因为每个戏班都是在传统的人物类型基础上根据自己的情况进行调整和更新的。

至于剧团的规模，平均为十至十二人：七八个男性，三四个女性。典型的戏班包括两对恋人，一个女仆，一个卡皮塔诺，两个仆人和两个老人（潘塔隆和多托雷），但根据剧团的财政状况，这个数字可以有所增减。

演出由戏班班主或最有威望的演员负责。班主的职责包括讲解角色之间的关系、明确动作、规定小角色、提供所需的物质条件。虽然尚不能确定是否需要排练，但肯定会事先看看每个演员是否都理解了他应该怎么做。

大多数剧团都是按分红制组建的（在这种制度下，成员必须承担风险，同时有权分得利润），不过有些年轻演员在完全成为分红演员之前一直是拿工资的。剧团经常旅行，并且每到一个新



图 7.29 前景为即兴喜剧中的人物，背景处是法国皇室成员。图右为潘塔隆和哈勒昆。归入保罗和弗兰斯·波布名下的绘画 1572 年。巴约博物馆提供。



图 7.30 意大利喜剧作品《仙女，或母鹅故事》中的一个场景，该剧 1697 年首演于巴黎勃艮第公馆剧院。画面中间是哈勒昆。选自格拉尔蒂《意大利戏剧》第 6 卷（1741）。

176 的城镇,都须请求当地的演出许可,但这种恩惠并不是每次都能得到。通常他们租几间大屋子进行演出,但无论是临时的户外舞台,还是室内的宫廷舞台,他们都同样熟悉。遇到使用透视法布景和精制的舞台效果,他们固然很习惯;即使在没有布景的场合,演员也同样可以演出。适应性强是他们成功的关键。

1570 至 1650 年间是即兴喜剧最为活跃的时期,它的演出一直持续到 1775 年,意大利始终是它最流行的地区,法国是第二中心,此外,剧团还经常到西班牙、德国、奥地利、英国以及欧洲的其他地方巡回演出。无论走到哪里,他们都会对那里的演员和剧作家产生影响。

意大利各城邦戏剧的衰落

在特兰托公会议之后的一个世纪,反宗教改革在教堂建筑和绘画方面激发了最后一股创造力,意大利出现了宏伟的巴洛克教堂建筑,包括罗马的圣彼得教堂。在戏剧领域,最伟大的巴洛克创造是歌剧,它保证了意大利在其道白剧日渐式微后,在欧洲的艺术生活中仍具有强势。截至 1650 年,意大利已经形成了一整套戏剧类型、批评理论和剧场规范,它们成为此后 150 年间欧洲戏剧界的主流。新古典主义思潮极大地激发了喜剧和悲剧、歌剧、即兴喜剧、剧场建筑、透视法布景、室内照明技术、复杂的特效和舞台装置的涌现——所有这些都传播到了其他国家,并与各民族戏剧相结合,以适应当地的需求。

尽管取得了上述成就,但到 1650 年时,意大利却已经丧失了在欧洲的领

先地位。这一衰落并非突发的、偶然的,意大利长期以来保持着金融业中心的地位,但到 1700 年,意大利各城邦已经降为二等国家。

史料举隅

在历史研究中,一项危险的工作是必须将整体划分为部分,因为不是每一件事都可以同时考察的。划分历史对象的方法一般是根据时代、国家、论题、艺术或政治运动、主题等进行。从这些方面进行研究都是行之有效的,但也都有其局限性。当根据国家进行划分时,在两个或是更多国家发生的事件的内部关系就会被忽略,无法详细讨论。而根据时代进行划分,又会打断或混淆其持续的发展进程,或可能对某些事件或活动的类型(尤其是战争和政治事件)给予不适当的强调,甚至于把它们作为一个时代或一场运动的开端或终结。因此,学生们应该意识到,选择什么作为戏剧史的内容、如何对之进行阐释,部分取决于它所采用的划分系统,还应该意识到,另一种对整体进行划分的方法也就意味着对同样的历史事件和进程采取不同的观点。例如在本书中,对中世纪和文艺复兴时期的历史总况的划分就是将许多同时发生和相互联系的事件分开叙述的;在每一章中,收入某些内容,排除某些内容,通过选择,历史的发展方向 and 改变路线看上去就比各种材料混在一起时清晰多了。较新的趋势是将十四世纪后半叶到十八世纪后半叶这个整个时期称为“早期现代”,以便于克服这类的困难。但是也有人对过多地关注资本主义的兴起并对这种分期方法中所暗含的只有那些能够跟踪到现

177

代世界的事情才是值得重视的这一思路提出了批评。然而,每一个历史学家都必须选择某种历史分期的方案,即使这种划分会导致某种简单化倾向,也必须如此。任何历史著作也不可能容纳“全部”真相。

在戏剧史中,我们安置事件的语境对我们判断该事件重要与否具有关键意义。罗伊·斯特朗对文艺复兴时期宫廷演剧活动和作为王权的象征的节庆活动的研究就是一个很好的例证。

通过(节庆),国君就能够在他的臣民面前展示他最有感召力的一面。借助于神话和寓言、符号和象征、姿势和动作,节庆找到了提升王冠佩戴者的光辉的手段。这样,神圣的君主政体的真理就能传到宫中,驯服的贵族也就在仪式的圈子里各安其位。……

在现代读者心目中,曾激起文艺复兴时代宫中节庆的中心信念是最无趣的。我们只需稍微回顾一下就会发现,它们只不过是对于权力的幻象的过度维护。它们在350年之后之所以仍有其魅力,只是因为艺术与权力的这次结盟催生了现代歌剧和芭蕾以及幻觉剧场。在本世纪,节庆是作为戏剧的奇怪的祖先才得到重视的,实际上,它们更是政治史和思想的一个分支领域。

罗伊·斯特朗《宫廷的辉煌:文艺复兴时期的演出场面和真实幻觉》(波士顿,1973),21,241—248)。

当时记录的庆典仪式的清单常记载了宫廷节庆的豪华场面。我们所知的情况大部分来自这类书籍。以下是帕弗尼记录的为庆祝斐迪南一世大公1589年迎娶洛林的克里斯汀的婚礼而

举行的庆典的片断。这部分描写的是在佛罗伦萨的皮提宫的庭院里上演的模拟海战:

院子里注满了水,约达五英尺深,水是由埋在地下的管道引进来的……此外……还进来了……十八艘船只。[帕弗尼描写的是基督徒和突厥人之间的一场海战,突厥人失败;然后,基督徒仍留在他们的船上,在庭院的一端进攻突厥人的堡垒。]后来……借用钩子……及其他工具,绳索搭上了墙;事实上有不少人掉入水中……[最终]基督徒……占领了城墙和城堡。他们在那里又唱又跳,尽情欢乐……他们结束了庆典。

朱塞佩·帕沃尼,朱塞佩·帕沃尼的日记中关于尊贵的托斯卡那大公爵夫妇盛大婚礼庆典活动的叙述(波伦亚,1589)。

塞利奥将对统治者的颂扬与自己著作中对古代剧场和透视剧场的关系的关注联系放在了一起:

虽然大厅(可能面积很大)也许不能像古代那样容下剧场,但为了尽可能再现古代的格局,我在设计方案中根据大厅的规模加进了古代剧场的某些部分……更大的大厅,剧场可以更接近其预想中的完美形式。

塞巴斯提亚诺·塞利奥《建筑第二书》(1545),选自《文艺复兴时期的舞台》,巴纳德·赫维特编,雅拉迪斯·尼科尔翻译(佛罗里达,科拉尔盖博,1958),24—32。

到十六世纪后期,意大利批评家已

经为新古典主义订立了基本信条。明图尔诺宣布了基本的观念：真实是永远不变的，无论何时何地都是固定不变的：

[某些当代批评家]正企图寻求一种新的诗歌艺术……但是，如果[亚里士多德和贺拉斯]已经把真正的艺术教给了我们，我就看不出来另一种不同的诗艺如何能够建立，因为真理只有一个，如果它的确是真理的话，就必然永远是真实的……在任何事物中，艺术都遵守一条法则，有了这条法则，艺术就有了规矩方圆，有了这条法则，艺术就可以指导一切。

安东尼奥·明图尔诺《诗艺》第1卷，32—33节。

1571年，卡斯特尔维特罗将许多信条归纳为几条严格的规则，这些规则在此后的二百年间在批评界一直占据主导地位。这是从他的长篇论文中摘录的几项关键内容：

戏剧不在舞台上表演惨死和其他为保持尊严而难以表现的事情……这样的事情不应该搬上舞台，而应该由报信人来叙述……戏剧只能占用情节本身所花的时间来表演这些事情……因此悲剧和喜剧……不能超过为便于观众看戏所许可的时间，也不应该表现超过喜剧和悲剧所需要的这段表演时间内可能发生的事情……你不能使观众想象几日几夜过去了，因为他们眼见耳闻的事情，明明是只有几个钟头过去而已。

卢多维克·卡斯特尔维特罗《亚里士多德诗学的翻译与注释》(1571)，

第57、109节。

关于喜歌剧的最主要的材料来源之一是佩鲁奇对这种形式的全面描述。以下是他所记录的排练方式的一些片段：

情节说明书只包含根据情节编制的分幕大纲，对动作和分幕分场的简单提示，它还须由演员即兴表演出来。在说明书的边上，是每个角色从何处上场或……下场的提示。

戏班班主或经验丰富的演员负责在演出之前对情节说明进行排练，所以演员都知道戏的内容，何处结束对话，何处插进新的喜剧角色……他要安插喜剧角色……对剧中必需的事情加以注意，如信件、钱袋、短剑和其他道具。……

在演员都知道了哪些内容不可缺少之后……，它们就可以把戏从头到尾走一遍，并排练新的角色或他们自己发明的东西。但，明智的是不要离情节线太远，以免观众对戏剧感到不知所云。……[然后]演员们应该想好带上哪些东西，……他们已经记得每一出戏要用哪些东西。

安德莱亚·佩卢齐《表现、构思与即兴表演的艺术》(1699)。

8. 1700 年之前的 法国戏剧



中世纪的影响贯穿于整个十六世纪。在法国,1500至1550年间上演了一些最豪华的户外宗教戏剧,笑剧和傻子剧也是最受欢迎的戏剧种类。从1494年开始,法国与意大利各城邦一直保持着密切的关系,及至十六世纪早期,法国甚至控制了其中的部分城邦。法兰西斯一世(1515—1547在位)对意大利文艺复兴时期新兴的艺术和文学运动兴趣浓厚,他邀请了多名意大利艺术家和学者——其中包括达·芬奇和塞利奥来到宫廷。迎娶卡特琳·德·美第奇为后的亨利二世(1547—1559在位)即位后,文艺复兴的影响进一步加强。亨利二世1559年在一次马上比武大会上死亡,卡特琳·德·美第奇即位,她在位的时间超过了她三个儿子的寿命:苏格兰玛丽女王的丈夫弗朗西斯二世(1559—1560在位)、查理九世(1560—1574在位)、亨利三世(1574—1589在位)。

在此期间,由于法国被卷入天主教和新教胡格诺派之间日甚一日的争斗,

以至于变成了宗教战争的中心。对胡格诺派的迫害始于1540年,到1572年已达到非常严重的地步,这一年,数千名信教徒死于圣巴托罗缪节大屠杀。随后,当天主教派在吉斯公爵的领导下日益壮大时,亨利三世开始对之感到恐惧,遂于1588年派人将他暗杀。翌年,亨利三世自己也遭暗杀身亡;因为他死后无嗣,娶了亨利三世妹妹的新教徒纳瓦拉的亨利于是继位,是为亨利四世(1589—1610在位)。此后发生了公开的內战,亨利四世直到1594年才得以进入巴黎,前提条件是他同意改信天主教。但直至1598年《南特敕令》颁布,给予新教徒完全自治,才算实现了和平。在亨利四世统治时期,秩序终于恢复,但他也在1610年被人暗杀,将王位传给了年仅九岁的路易十三(1610—1643在位)。路易十三的母亲玛丽·德·美第奇(1573—1642)及其大臣们执行政策又引发了许多矛盾,由于新教徒所占据的城镇过于独立,几乎成为国中之国,胡格诺派的问题又卷土重

来。从 1620 年代开始,真正掌管执政大权的是枢机主教黎塞留(1586—1642),他在新的国内战争结束后,从新教徒和贵族那里夺回了权力,将它集中到了王宫手中。1642 年,黎塞留去世,1643 年,路易十三去世。路易十四(1643—1715 在位)继位时,年仅五岁,他的母亲奥地利的安妮(1601—1668)摄政,但是权力主要掌握在她的首相、枢机主教马扎然(1602—1661)手中。马扎然之所以不受欢迎,不仅是因为他利用职位中饱私囊,还因为他是意大利人。贵族们意识到重获旧日政权的机会来临,便纠集在一起发动所谓投石党运动,在 1648 年公开造反。到 1652 年,贵族的抵抗彻底失败,因而地位最高的显贵们被迫居住在王宫,以便于接受监视。结果,权力更进一步地集中到国王手中,最终引发了 1789 年大革命。1660 年,路易十四迎娶西班牙的玛丽·特雷丝,1661 年,马扎林去世。这两个事件标志着路易时代的到来,他此后便独揽了全部国家事务。截至那时,国王的权力依旧十分巩固,他自信地宣称:“朕即国家”。在此后的一些年内,法国艺术家形成了自己风格的巴洛克视觉艺术,并恰如其分地命名为路易十四时代的风格。1682 年,路易十四将统治机构迁往凡尔赛,并强迫法国所有最重要的贵族都迁往那里,以便于掌握他们的动态。此时,贵族们已经不像过去那样有权有势,但他们的地位却没有受到丝毫动摇。由于被迫居住在王宫,贵族们失去了与下层(尤其是外省下层)接触的机会。凡尔赛不仅成了国王绝对权力的象征,同时也为一个世纪后法国大革命的爆发提供了条件。

1597 年之前的宫廷戏剧和学校戏剧

在弗兰西斯一世退位之前,文艺复兴戏剧就已经在学校和宫廷产生影响。1540 年前后,古典戏剧和批评理论开始被译成法文。索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬、塞内加、普劳图斯、泰伦斯的戏剧以及亚里士多德和贺拉斯的批评著作在 1550 年以前均已印行。新近的意大利戏剧和意大利学者对亚里士多德《诗学》的各种评注也被翻译成法文。

到 1550 年,以皮埃尔·德·龙萨为代表的七星诗社开始活跃起来。为了使法语能够创作出符合古典规范的文学作品,他们为法语制定了语法规范和韵律,铸造了新词,丰富了语言的表现力,并通过自己的创作宣传他们的理想。当然,七星诗社一派作家的目标读者主要是受过教育的人群。

第一批古典模式的法国戏剧是艾蒂安·若代尔(1523—1573)创作的喜剧《欧仁》(1552)和他创作的第一部法语悲剧《被俘的克莉奥佩特拉》(1553)。这部悲剧在宫内为国王演出。场景是“古代”,但并不清楚这是泰伦斯式舞台还是透视法布景;之所以有两种可能,是因为“泰伦斯舞台”系以法语首次出版,而透视法布景曾于 1548 年在里昂使用。但宫中的大部分演出采用的是所谓“分散式布景”的同时布景方式,即将与中世纪类似的布景元素围绕大厅分散摆放,而不是集中在一个区域。

其他作家也步若代尔之后尘,纷纷以古典模式创作戏剧,他们的悲剧突出主人公因受命运捉弄而经受苦难,人物在讲述自己的苦难经历时使用的是固定的修辞套路,形式虽然高贵,却缺乏

紧张的戏剧性。他们的喜剧虽然采用古典形式,题材却类似于中世纪的滑稽戏。皮埃尔·德·拉里韦(约1540—1619)将喜剧从中世纪题材和古典形式的混合体中脱离出来,他的作品采用意大利博学喜剧的形式,但把故事的发生地点和风俗都改成了法国的。此后,从1630年之前一直到当代,他的喜剧一直是法国戏剧中最受欢迎的作品。

到1572年,也就是当让·德·拉·塔耶提倡三一律的著作出版的时候,新古典主义理想已经在法国得到了充分的实现。但是,十六世纪后半叶的法国剧作家只是偶尔遵循这些规则,这也许是因为(和英国和西班牙一样)中世纪的影响力还很强大,而剧作家也认为取悦观众比遵守规则更为重要。无论原因何在,这时期的作品在形式和风格上都显得多种多样。

格上都显得多种多样。

本时期最具特色的娱乐形式是宫廷节庆。但卡特琳娜·德·美第奇尤其喜欢皇家入城式和各式各样的节庆,因为借此可以炫耀国力,敦促与有关国家结成联盟或达成和解。

通过这类的表演,宫廷芭蕾(意大利插剧和英国假面剧的法国变体)便逐渐形成了。它们的创始者努力把戏剧情节、歌唱、舞蹈和场景统一在“古典风格”之中。这些实验在1581年上演的《皇后喜剧芭蕾》中达到了高峰,该剧的脚本作者是拉歇斯纳耶,作曲西厄尔·德·博利厄,布景设计雅克·巴丹,总体设计和导演是巴尔塔萨·德·博若耶。这个剧是根据希腊神话喀尔刻的故事改编的,她以罪恶的生活诱人,并把他们变成畜牲。该剧的戏剧行动类似于美德与邪恶之间的伦理斗争,



图8.1 1565年,卡特琳娜·德·美第奇在巴约讷节庆上举办的水上表演。安托万·卡龙绘制,他也许是此次水上表演的设计者。纽约皮耶蓬·摩尔根图书馆提供。



图 8.2 1581 年在小波旁宫表演的《王后喜剧芭蕾》。请注意分散摆放的舞台布景和观众的位置。国王和他的随从都在前景中。巴黎,国家图书馆提供。

其中的国王被描写成了一个拯救者。这个故事是通过各种寓言人物和神话人物的一系列起奏(*entrées*)逐一呈现, 181 结尾是理性和美德的胜利以及对法兰西诸王的指挥的颂扬。它上演于小波旁宫(位于卢浮宫左近的一座宫殿中),该处在十七世纪成为重要的宫廷剧场之一。它的面积大约是 49 英尺宽,177 英尺长,外加一个 44 英尺的延伸的半圆形拱顶建筑。国王和内侍们坐在一端,其余观众则坐在沿两侧的墙而建起的楼座上。通常认为《皇后喜剧芭蕾》就是第一部完整的宫廷芭蕾,它在十七世纪作过修改,篇幅也有所扩充。

1597 年之前的巴黎公众戏剧

在宫廷演剧和新古典主义戏剧得到加强的同时,法国的公众戏剧反倒

走入了低谷。这至少要部分地归咎于耶稣受难会这一在巴黎的戏剧演出方面占有垄断地位的团体。这个团体组建于 1402 年,目的是上演宗教戏剧。多年以来,耶稣受难会都在三一医院的礼堂不定期上演戏剧。1548 年,在数度搬迁后,受难会开始建造一座新建筑,这可是罗马时代之后在欧洲出现的第一座永久性公共剧场。因为它坐落在勃艮第公爵原先的属地上,所以这座剧场就取名为勃艮第公馆剧院。但在剧场竣工之前,宗教戏剧就被禁止了,虽然如此,耶稣受难会仍被允许保留其垄断地位。耶稣受难会打算上演闹剧等世俗戏剧,但都不是很成功。到 1570 年代,他们依靠出租剧场以及对来自外省来的剧团拥有垄断权力而获得了更多的收入,但宗教战争中断了这一活动。1597 年,他们彻底放弃了戏剧演出,不过到 1629 年他们还保有垄断权力。1677 年,耶稣受难会解散。

公众戏剧,1597—1629

到十六世纪中叶,为数众多的专业剧团已经在巴黎以外地区出现,它们或属于在那些地方上演宗教戏剧的耶稣受难会的支系。许多剧团都进行旅行演出,但只有少数得到耶稣受难会许可的剧团才可以在巴黎演出。1588 年,由亨利三世遭暗杀而引发的内战中断 182 了巴黎的演出活动,直至 1594 亨利四世进入巴黎,演剧才得以恢复。翌年,公众戏剧重返圣日耳曼和圣劳伦特这两处集市,1597 年,耶稣受难会不再主动参加演出活动,训练有素的剧团和剧作家开始出现在巴黎。一般大众喜爱的是闹剧,其中大部分是在意大利即兴

喜剧剧团的影响下的即兴表演,从1571至1588年,这些意大利剧团不时在巴黎演出,1599年后,还经常重返巴黎。其中最有名的是“妒忌”剧团,它有伟大的意大利女演员伊莎贝拉·安德烈尼(出生于加纳里,1562—1604),有人认为她的出现大大促进了巴黎对女演员的接受。

1597年左右,法国的第一个职业戏剧家亚历山大·阿迪(约1572—1632)开始了演剧生涯。阿迪受到西班牙剧作家的激励,也和他们一样,创作的剧本异常之多。他声称自己的创作量超过了500部,但流传下来的只有三十四部。阿迪的创作对象是普通观众,因而他的剧作都适合大众趣味。所以,尽管采用的是五幕形式、诗体对话、报信人、合唱队等新古典主义技法,但绝不允许为了对古代表示尊敬而改变讲述一个有趣的故事这一首要目标。他很少遵循时间和地点一致律,将所有重要段落都放在舞台上表现,而不论其有多么暴力。他初写的是悲剧,但由于这类作品不易讨好,遂转而写起了悲喜剧和田园剧。由于他的作品都与演出的剧团签有合同,所以他的剧本的著作权都为那些剧团所有,所以阿迪在1624年以前竟然连一个剧本也不能出版。1628年,他印行了五卷剧本集,但学者们认为这些剧本在出版前都曾作过不同程度的修改,因而,这些剧本在多大程度上反映了演员排演时所用的原稿的状况,还是一个值得研究的问题。

阿迪的早期剧作主要是为瓦勒朗·勒孔特(不晚于1592—1613)写的,后者是法国第一位重要的演员经理人。在1598年,当瓦勒朗的剧团到巴

黎演出之前,他们已经在外省的主要城市巡演了六年,并且已经被称作“国王剧团”,这也许是因为他们有时也为亨利四世演出。但这个称号并没有给他们带来特殊的优惠或津贴。当他们1612年离开巴黎时,剧团成员间,虽然他们和竞争对手一样,也到各地做旅行演出,但由于无法解决长期以来的财政困难,这个巴黎最重要的剧团曾经数度解散又数度重建。当瓦莱兰的剧团1612年离开巴黎时,剧团成员罗伯特·居埃然(约1554—约1634)组建了自己的剧团,他用拉伏勒尔的艺名出演严肃剧中的角色,最擅长的是讽刺性人物格罗斯-纪尧姆,这个形象面白体胖,系在他的大肚皮上的皮带更加突出了他的喜剧色彩。和他一道组建剧团的还有另一个剧团的演员于格·居埃儒(约1573—1633),他扮演的严肃角色名叫弗莱歇,这形象瘦高个、罗圈腿,可以像提线木偶那样弯曲身体。两年之后又有亨利·勒格朗(约1587—约1637)加入,他演严肃剧时艺名为贝尔维尔,他所扮演的梯尔吕潘是一个无赖仆人的形象,类似于即兴喜剧中的“狡猾仆人”。这些人就是此后十五年间巴黎最受欢迎的演员,他们使剧团最终赢得了皇家剧团的称号以及路易十三的资助。不外出旅行演出的时候,他们就租用勃艮第公馆剧院,他们的成功演出也许是促成巴黎为职业戏剧专门建造一个剧场的关键因素。

在整个十七世纪,巴黎以外地区的剧团数目庞大。我们能举出1590年到1710年间的四百个左右的剧团名称,但更多的情况就不了解了。在1629年之前,没有任何剧团被允许在巴黎长期驻扎。

在十七世纪上半叶,演出团体都是靠为期两到三年的合同组建起来的。所有剧团的组织形式都是分账制,即每一场演出后都对票房收入进行分配。经理人通常得双份,而扮演小角色的演员所得则可能不足一份。剧团的规模从八人到十二人不等,有时还会加上“临时演员”和艺徒。从1545年玛丽·费蕾在布尔日与*l'Esperonniere*(“历史剧团”)签订合同开始,女演员偶尔也在外省剧团出现。但在1590年代之前,被提及的女演员还很少,而在1607年之前,她们也不能进入巴黎演出,甚至在这之后,一些戏剧中的女角色还是由男演员扮演。玛丽·韦尼耶(不晚于1590—1619)就是迄今仍为人所知的极少数女演员中的一位。但在1595至1629年之间,如果某人在表演上一直享有盛誉的话,由此而背上的社会歧视和宗教污名就会迫使大多数演员在舞台上演出的时候使用艺名。

直到1629年,勃艮第公馆剧院仍是巴黎唯一的永久性剧院,虽然从1548至1783年,它一直都在使用,但我们却对之所知甚少。根据最可靠的估计,它的宽度大约是40英尺,长度则为105英尺。第一层全是池座(*parterre*),没有固定的座位(但也许会在两侧墙边摆些长凳)。围绕着池座的是两层或三层楼座,其中一部分被隔成了包厢(*loges*)。但第一层楼座面对舞台的这部分没有隔开,所以就可以作为楼厅(*amphitheatre*)。全部观众席大约能够容纳1600名观众。舞台高出池座地面大约6英尺。虽然没有画框式台口,但两边的楼座一直延伸到舞台,造成了一个框架。舞台宽度与建筑物的宽度完全相等,但可纳入视线的空间的宽度

也许不会超过25英尺。舞台的深度尚不可知,但估计在17至35英尺之间。

虽然耶稣受难会很可能在这个舞台上使用过中世纪式的戏楼,但我们对1629年以前的舞台布置方法还是所知无几,只能简单地列举如下:受难会可能拥有连同剧场一道租来的舞台布景;瓦莱兰的记录表明他偶尔也曾向绘制景片的画师支付过工钱;阿迪现存的戏剧需要三至七个地点,每个地点可能都是用一个戏楼来表示,按照1630年代的惯例,这些戏楼都是沿着舞台的边缘摆放的;流传下来的少数闹剧示意图表明,舞台上的每一边都有一个隔开的空间,每个空间的后部都有布帘或门(见图8.3)。因为所有的剧团都是旅行剧团,谁也不可能去指望拥有精致的布景。

至于那些不在勃艮第公馆剧院演出的戏班,通常的选择就是一个网球场。从中世纪以来,网球(*jeu de paume*)就一直是欧洲人喜爱的运动,到十六世纪,许多网球场都建起了围墙,并加盖了屋顶。据估计,在十七世



图8.3 约1630年的勃艮第公馆剧场的闹剧演员。台上有梯尔吕潘、戈蒂耶-加居耶和格罗斯-纪尧姆。亚布拉罕·博斯雕刻。巴黎,国家图书馆提供。

纪,巴黎的网球场的数量在 250 到 1800 个之间。到 1600 年,网球场的面积就已经标准化了,90×30 英尺。所以,就面积而言,网球场与勃艮第公馆剧院的差别也就不大。许多方面都促使人们将网球场当作剧场来使用:网球场的一面墙或一端有供观众使用的看台;开阔的室内地面;天花板下有一排窗户,可提供充足的光线。所以,将一个网球场改建成剧场,首要的就是添加一个平台,这项工程很简单,甚至可以为一场演出搭建一个平台。如需把网球场永久性改成剧场,就要将看台延伸至网球场的另一面墙,然后再隔成包厢。在全欧洲,网球场都是演员在寻找可改建为剧场的建筑物时的首选。

在十六世纪前期的巴黎,演出每周进行两到三次。到 1600 年,招贴广告已经被用于戏剧宣传,此外,舞台上也传出招徕观众的声音。演出开始的时间并不固定,但官方的规定要求演出应该适当地早些结束,以便观众在散戏后能在天黑之前回到家里。因为开演时间并无限定,观众又为了占个好位子而提前入场,所以每个剧团都会雇佣一个“开场人”,在正式演出前表演娱乐节目。日间节目可能包括一个大戏,再加上一出闹剧,但完整的节目单也有可能是由几出短剧和不同的娱乐节目构成。音乐也是演出的组成部分。

观众来自各个阶级,不少观众身佩刀剑,所以观众席里的打斗现象很是普遍。池座里站着看戏的观众或许有上千之众,那么,必然会出现拥挤或随意走动的现象。在演出当中,还有人出售食品、饮料和其他东西,这也加剧了混乱现象。

1629 年,巴黎首次允许剧团长期驻扎。至此,法国剧场的戏剧与意大利、西班牙和英国剧场的相比,虽然还显得捉襟见肘,但这种状况即将改变,当时的批评家估计,法国戏剧将迅速超越其他国家。

新古典主义理想的胜利

1620 年代,随着国内局势恢复稳定,宫廷中对于文学和戏剧演出的兴趣也复苏了。这一复苏趋势在路易十三统治的早期曾昙花一现,从 1610 年《阿尔辛那》起,宫廷芭蕾再度流行,这次演出采用了意大利透视式布景技术。在随后的十年,主要是由于托马索·弗朗西尼(1571—1648)等设计师的引进,意大利舞台艺术革新的大部分成果都出现在了法国宫廷的演出中。起初,布景均用画布制作,只要将前边的画布降下,后边的画布就可以展示出来。但在 1617 年《拯救雷诺》的演出中,就已经使用了成角度放置的侧幕和后遮板。及至 1620 年,透视布景、统一的舞台装置、倾斜式舞台以及换景等手法都在宫中得到了应用。

在 1620 年代,重新燃起的对新古典主义原则的兴趣开始影响剧坛。在这个年代开始戏剧生涯的剧作家中,有四个人显得尤其重要:梅尔、杜·莱尔、罗特鲁、高乃依。让·德·迈雷(1604—1686)于 1625 年来到巴黎,同年,他的第一个剧本、悲喜剧《克莉希德与阿尔芒》上演。1626 年,他转向田园剧,《西尔维娅》(1631)和《西尔万尼耶》(1631)等作品促进了这个剧种的普及。他很快就被尊为当代最重要的剧作家,《索弗尼斯巴》(1634)是新时代第一部遵循新古典主义原则创作的悲剧,这使

184

梅尔的地位更加巩固,也大大唤起了人们对于悲剧的兴趣。这种兴趣本世纪以来一直隐而不彰。到 1640 年退休时,他在开拓戏剧新路方面的贡献超出了同时代其他剧作家。

皮埃尔·杜·莱尔(约 1600—1658)是个有着良好教育背景政府官员,写作了大量的作品。他早期的作品中既有不规范的悲喜剧——如《克里托丰》(约 1629)和《阿格里斯与波利亚克》(1631),也有格罗斯-纪尧姆剧团定制的闹剧。但在 1634 年左右受到梅尔影响之后,他转而创作新古典主义悲剧。在这些后期作品中,最优秀的当属《塞沃勒》(1644),它在剧团的上演剧目中保留了一个多世纪。杜·莱尔同梅尔和高乃依一道,将悲剧变成了一种流行体裁。

让·德·罗特鲁(1609—1650)于 1628 年开始戏剧创作,他最终超越了阿迪,成为勃艮第公馆剧院的主要剧作家。经过他对西班牙戏剧的改编,爱情与荣誉的矛盾成了法国舞台上的主要情节。他的主要兴趣是如何让情节快速地吸引人,在人物塑造上缺乏深度。

尽管同时代人都取得了各自的成就,但最常与新古典主义在法国的成就联系在一起的,还是皮埃尔·高乃依(1606—1684)。他出生于卢昂,接受过法律专业的教育,但在家乡看过蒙特多利-勒努瓦剧团演出后,开始尝试戏剧创作,其结果便是不同于闹剧和田园剧的戏剧作品《梅丽特》(1629)。所以,人们便常认为《梅丽特》为法国喜剧开辟了新路。在这部戏中,情人间的计谋与误解取代了原先强调喜剧性仆人角色和感伤的爱情故事。直到 1636 年,

高乃依的大部分作品都是喜剧,虽然这些作品也受人夸赞,但它们的作用只是为他赢得了“受欢迎的作家”的名声。

《熙德》(1636—1637)是高乃依创作生涯和法国戏剧史上的一个转折,因为它突然陷入了一场注定要廓清新旧观念的争论之中。高乃依的这部剧作是根据西班牙剧作家纪廉·德·卡斯特罗的《熙德的青年时代》改编的,原作是六幕剧,所涉及的事件的时间跨度超过十一年,地点也有多处;高乃依将事件压缩到了五幕,二十四小时,地点也限定在同一座城里的五个地点。围绕着爱情和荣誉的冲突,戏剧情节迫使男主人公罗德里格和女主人公施曼娜在他们的爱情与各自对于家庭和国家的责任之间做出抉择。

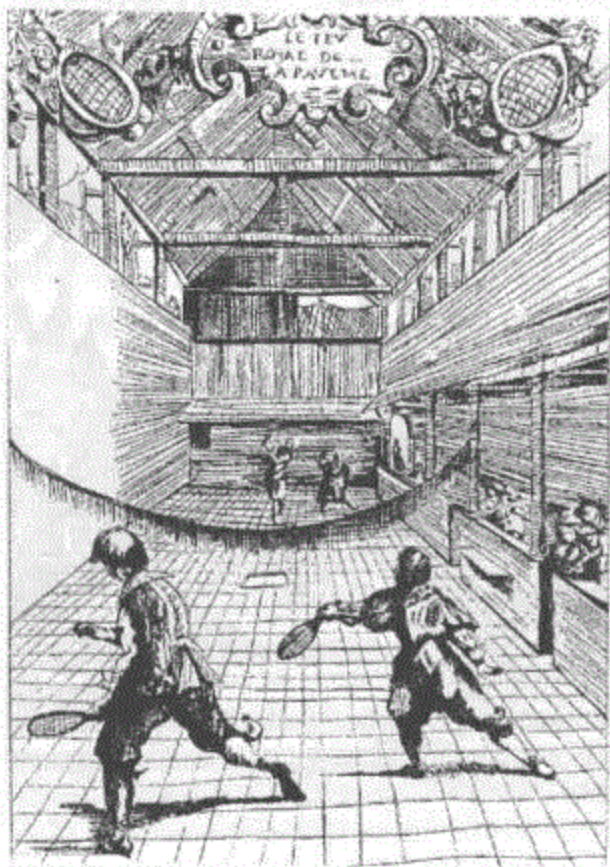


图 8.4 被用来改建为剧场的网球场。迈克尔·海尔根据十六世纪的法国木刻复制。

这部作品取得了广泛的成功,但也受到了少数批评家的非难,认为它违反了新古典主义的原则。

185 他们指出,因为要遵守时间一致律,所以不得不将大量的复杂事件挤压进一天之内(其中还包括一场战争),逼真性就被歪曲了。此外,施曼娜明确同意与不到二十四小时之前刚刚杀死了她的父亲的罗德里格结婚,违反了新古典主义的合宜原则。这部戏不符合任何公认的戏剧类型的要求:就其事件的数量和样式之多,男主角所克服的重重险阻以及欢乐的结局而言,它属于悲喜剧;就其爱情故事而言则像是田园剧;就其叙事和抒情段落而言,它又像是悲剧。由于双方的论争日益激烈,宰相黎塞留便要求新成立的法兰西学院对这部戏下一个定论,其结果是要将公众的注意力集中到新古典主义的理想上。



图 8.5 1617 年上演于法国宫廷的《雷诺的解放》的第二场“乐园”。这次似乎是成角度放置的侧板和后挡板在法国的首次使用。巴黎,国家图书馆提供。

1620 年代黎塞留掌权后,利用他的地位推动了法兰西文学和艺术的发展,所以法国文化才在欧洲范围内取得了领先的地位。他喜爱意大利的文学和戏剧理想,所以便对那些尽一切努力实践新古典主义理想的作家加以鼓励与财政资助。他还倡议成立了法兰西学院,使之成为文学趣味的仲裁者。

法兰西学院发起于 1629 年,最初是少数人讨论文学的聚会。当得知他们的行动后,黎塞留就要求他们成立一个类似于意大利文艺学会式的机构。1636 年,他们勉强听从了他的指令,1637 年,法兰西学院得到了国家颁发的许可证;直至今日,学院仍在许可证的范围内运行。法兰西学院的组成人员(至今仍然)严格限制在四十人,这四十人大概就是当时文学界最杰出的精英人物吧。从它的组成方式上看,学院的首要任务是研究和规范法兰西语言和文体。

正是向这样一个新成立的团体,黎塞留提交了就《熙德》的论争进行仲裁的指令。裁定意见由主要学院主席让·沙普兰(1595—1674)执笔,收入《法兰西学院关于悲喜剧〈熙德〉的意见》(1638 年)。在《意见》中,沙普兰对《熙德》严格遵循新古典主义准则的地方进行了褒扬,而对所有他认为有所偏离的地方进行了指责。他同时还重申了新古典主义的理想,并强调这种理想是放之四海而皆准的。

《熙德》之后,高乃依写出了被认为最具他个人风格的作品:《贺拉斯》(1640)、《西拿》(1640)、《波利耶克特》(1642—1643)、《庞贝之死》(1643)。这些作品的主人公都是誓死捍卫个人荣誉的怀有坚强意志的英雄。由于高乃

依的主人公对既定目标从不怀疑,所以就显得有些片面;他们从不自我分裂,而是在抵抗外部阻力的一系列反应过程中崭露自己的性格。所以,高乃依的人物就显得很单一,但他的情节却是复杂的。从《罗多古娜》(1644)开始,高乃依的故事常常又变得过分复杂,以至难以理解。这种追求复杂情节的倾向并非仅高乃依所独有,而是当时大部分剧作家的共同趋势,直到1660年代,拉辛的简约化风格才开始扭转这种倾向。

高乃依还为喜剧创作设立了标准。他根据阿拉尔孔的《可疑的真相》改编的《说谎者》(1643),被认为是莫里哀之前法国最好的喜剧。只有另一位喜剧家保罗·斯卡龙(1610—1660)才能对高乃依的至高地位发起挑战。斯卡龙把高乃依所擅长的计谋喜剧和闹剧加



图 8.6 高乃依的《波利厄克特》。在这场戏中,异教徒的塑像被推倒后砸毁。选自1643年该剧首次印刷本。印第安那大学莉莉图书馆提供。

以结合,为莫里哀的出现铺平了道路。他的代表作《若德勒》(又名《一仆一主》,1643)和《受辱的若德勒》(1645)是两部为闹剧演员若德勒量身定做的喜剧。在《萨拉曼卡学士》(1654)中,斯卡龙引入了克里斯平(男仆)这个形象,立刻受到普遍欢迎,其他剧作家也纷纷在自己的作品中采用了这个人物。斯卡龙的小说《喜剧故事》(1651)在描写旅行剧团的演员生活方面也有独到之处。

继活跃的1640年代之后,又是一场内战,悲剧失去了感染力。高乃依1652年创作的《佩尔塔里特》彻底失败,此后许多年,他都未再创作戏剧。(他的最后一部戏剧《苏莱纳》写于1674年。)

演出团体,1629—1660

1629年,耶稣受难会在剧场的垄断被打破,格罗斯-纪尧姆、戈蒂耶-加居耶、梯尔吕潘等人的剧团都取得了在勃艮第公馆剧院永久驻扎的权利。扮演戈蒂耶-加居耶的演员1633年去世,由贝特兰·阿尔杜恩·德·圣雅克(1600—1648)接替,艺名居约-戈瑞尔,以表演机智而敏捷的对答而著称。翌年,格罗斯-纪尧姆去世,后继者为若德莱(又名朱利安·贝多,约1600—1660),他表演时以白粉敷面,颇具格罗斯-纪尧姆的风格,尤以喜剧中的贴身男仆著称,他把这个角色演到了极受欢迎的程度(但他最大的成功却是在离开勃艮第公馆后在1640年代取得的)。但截至此时,瓦勒兰老剧团另一名旧日成员皮埃尔·勒·梅西耶(约1592—1670,舞台艺名为贝勒罗斯)是剧团一颗冉冉上升的明星,他在喜剧和悲剧两

方面的表演都很出色,给舞台带来了高贵之气。当时,新戏剧正朝着精致的方向发展,对闹剧的兴趣逐步减退。1634年,他成了剧团的演员-经理。

就在同一年,第二个剧团也得到了在巴黎驻扎的许可证。这个竞争者的班主名为纪尧姆·德·吉勒贝茨(1594—1654),以蒙特多利之名而行于世。蒙特多利1612年左右在维勒兰剧团开始演艺生涯,1613年加入奥朗热王子剧团,最后与演员-经理、1610年后就断续在巴黎演出的查理·勒努瓦(不晚于1610—1637)组建了一个剧团。他们在1629年回到巴黎,带来了高乃依的第一个剧本《梅丽特》。因为蒙特多利多演新戏,不久就得到了黎塞留的喜好,他不仅向他们提供资助,1634年还让剧团在新近由网球场改建的马雷剧场驻扎下来。这对勃艮第公馆剧院首次构成了严重的挑战。

蒙特多利最擅长悲剧角色,有时被称为法国首屈一指的伟大演员。《熙德》和1630年代的许多杰出剧本都是由蒙特多利剧团在马雷剧院首演的。在蒙特多利的带领下,马雷成了巴黎最好的剧院,并将这一地位一直维持到1647年。

不幸的是,蒙特多利在1637年患上偏瘫,被迫离开了舞台;继任者弗洛里多(本名约西亚·德·苏拉,1608—1672)是一名贵族,此前在旅行剧团已经演出多年。马雷剧院在1644年被大火焚毁,他随即重建了这个剧院。弗洛里多1647年前往勃艮第公馆剧院接替贝勒罗斯,马雷剧院就一直没有恢复到往日的盛况,终于在1671年关闭。

在勃艮第,弗洛里多继续保持着巴黎头号严肃剧演员的地位,直至1671年退休。与他同台扮演悲剧角色的是蒙特弗洛里(本名扎沙里耶·雅各布1600—1667),他于1639年加入公馆剧院,并迅速上升到仅次于贝勒罗斯和弗洛里多的地位。

1641年,路易十三试图洗去强加在演员身上的污名,他颁布的一项法令表达了他的愿望:“演员的职业……不应被视为应该受到谴责的,社会也不应对他们的名声抱有偏见。”但是,虽然这项法令取消了一些法律条文上的禁令,却没有改变教会的教令。按照教会教令,演员不得参加圣礼活动——包括洗礼、婚礼和丧礼。但这些教令是否被实行,主要还是取决于演员在自己教区内的道德名声和教区主教的判断。

公共剧场,1629—1660

在1629至1660年间,巴黎的主要公共剧场是勃艮第公馆剧场和马雷剧院,但两座宫廷剧院——皇宫剧场和小波旁剧场,偶尔也向公众开放。据推测,从1548到1647年,勃艮第剧院的自然属性(已如上述)几乎未变,但在1647年,却奉国王顾问会之命改建了。

对于第一个马雷剧场(1634),现在几乎已一无所知,只知道它是1634年从网球场改建而成;1644年,它毁于一场大火,但立刻得到重建,新剧场结构更加精致,一直使用到1673年。第二个马雷剧场规模大约是115英尺长,38英尺宽,52英尺高。围绕剧场正厅,建有三层楼座,第一、二两层为包厢,第三层则是不加分隔的座位,称“楼座”

(*paradis*)。整个观众席的容量约为 1500 人。

舞台高出正厅地面约六英尺,从前往后逐渐往上倾斜。它的宽度与整个建筑的宽度相等,并且有一个 25 英尺宽的台口。文献表明,马雷剧院还有一个二层舞台(*théâtre supérieure*),比主舞台几乎高出 13 英尺,但学者对它的面积、布局,以及使用方法,仍持有不同看法。虽然二层舞台在马雷剧场和勃艮第剧场(此处的二层舞台可能已经拆除)都无可怀疑,但它的准确使用方法却无法推定。

也许是为了与新建的马雷剧场更有效地展开竞争,勃艮第剧场在 1647 年又重建了一次。为这次改建而签订的详细合同现在还保存着。上面标明舞台深度大约为 45 英尺,“宽度与建筑物相同”(约 40 英尺)。舞台地面从前往后向上倾斜;横梁固定在前端,可能与大幕组合在一起形成画框式台口,这两种样式以前都不曾发现过。舞台的开间大约为 25 英尺宽。在观众厅,观众席的楼座建成了 U 字形,从而消除了原先楼座后部角落的锐角。虽然经过改建,勃艮第公馆剧场仍是巴黎最不讲究舞台奇观的剧场。1656 年,勃艮第公馆剧场又有了一些变化,在奇观场面和特殊效果方面有所改进。

公共剧场的舞台布景,1629—1660

关于 1630 年代前期的舞台布景,在《关于马埃洛、劳伦特和其他布景师……的回忆》中有详细记载,这是十七世纪最有价值的戏剧史料之一。这部文献共分三个部分,每一部分所记录的年代都大不相同。第一部分止于

1635 年。有些学者分析它只概述了 1634—1635 演出季的情况,但也有人认为它所记录的是从大约 1622 至 1635 年间的常例。它包括七十一个注意事项(即对舞台布景的总体要求)和勃艮第公馆剧场的四十七个保留剧目的舞台设计。大多数学者相信,这些设计出自本书的编纂者劳伦特·马埃洛之手,但也有人认为马埃洛只不过是剧场的机械师,这些设计是当时重要的布景设计师乔治·布费昆的作品。



图 8.7 杜·莱尔的《丽珊德尔和卡利斯特》的布景。请注意各种地点都是同时展示的。选自《关于马埃洛、劳伦特和其他布景师……的回忆》。巴黎,国家图书馆提供。

马埃洛的编纂清楚地表明,在 1635 年,公共剧场的布景基本上还是沿袭中世纪的风格。由于地点一致律尚未普及,各种地点都用一个戏厢来表示。所有的戏厢都同时出现,摆放在舞台的两边,直达舞台后部,而把中心位置留给演员。后景通常单独代表一地,但典型状况是每边各有两个戏厢。许多戏厢都只具有普泛的性质——房间、森林、宫殿、洞穴、地窖、坟墓、监狱、帐篷、海岸——所以在不同的剧目中可以反复出现。如果某出戏所需要的戏厢多到了舞台上一时摆不下,就可以将戏



图 8.8 1643 年上演于勃艮第公馆剧场的《圣卡特琳娜的殉道者》第五幕场景，让·普热·德·拉·赛热设计。在这次演出中，基本结构仍旧是固定的，但中门后面和上层的设计每一幕都有变化。上层的布景显然使用了上层舞台。选自该剧初版本。巴黎，国家图书馆提供。

楼上覆盖的画布揭掉，或将画布的内面翻过来。

这些布景也具有同时代意大利透视布景的某些视觉特征：有些背景幕布是采用透视技法绘制的；对称配置的戏厢的摆放方式有时也类似于塞利奥的有角度的侧幕设计；有些布景装置的装饰性细节在不同的戏厢上是相同的，从而在更大的范围内给人以整体感。但是，虽然有这些表面上的相似，但其效果显然还是中世纪的而非意大利式的。

马埃洛还提到了一些机械装置和特殊效果：上帝和其他的超自然角色都出现在舞台的上部；木船和乘客都是从舞台的一边移向另一边；云彩、火焰、烟雾和音效都是具体的。道具——如人头和浸满了血的海绵——也提到了。家具似乎仅限于王位宝座和木凳。



图 8.9 1641 年黎塞留主教在主教宫建造的剧场。前景中的人（自右至左）是黎塞留、路易十三、王后。黎塞留死后，这个剧场更名为国王剧场。

法国宫廷的意大利布景惯例：意大利歌剧，机械戏剧，芭蕾

虽然意大利布景早在 1548 年就已经进入法国，并在 1625 年就在宫廷演剧中越来越多地得到应用，但直到 1640 年以后，它才成为一个关乎艺术原则的问题。或许是为了示范，黎塞留令建筑家勒默西埃在他的主教宫建造了法国第一个带有画框式台口和平式侧幕的舞台的剧场。这个剧场通常叫作枢机主教剧院 (*Palais Cardinal*)，其舞台 59 英尺宽，65 英尺深，观众厅 59 英尺宽，65 英尺深。大厅周围是两层未加分隔的三面楼座。地层的大部分都是从台前小乐池向后逐渐升高的半圆形。因为这个剧场的本意只是为招待客人使用，所以观众席并没有依照公共剧场的格局建造。它于 1641 年 1 月首演，但剧场的功能一直没有得到充分利用，直到 1641 年下半年，有九幕场景的《法国军队的幸福时刻芭蕾》上演，剧场的优势才显示出来。黎塞留 1642 年死后，剧院转归国王所有，从此改名为皇宫剧场。

1645 年，意大利最有才艺的设计师贾科莫·托雷利被带到巴黎，开始在歌剧方面为黎塞留的继任者枢机主教马扎然工作。1645 年，托雷利选择《徒劳的伪装》作为他在巴黎的第一部歌剧，这是在威尼斯给他带来声望的作品。为了上演这部歌剧，托雷利将忒耶里宫的小波旁剧场改造成了意大利式的剧场。他搭建了一个 6 英尺高的平台，在平台上建了一个 49 英尺宽，48 英尺深的舞台，比他以前在威尼斯用的那个舞台稍大一些。他还安装了著名的车-杆系统，以利于场景转换，这也许是他对黎塞留的剧场仅有的

重大改造。许多历史学家都将这次演出视为意大利理想在法国取得圆满成功标志。

1646 年，托雷利又对皇宫剧场进行了改造，使之能够安装车-杆场景转换系统。1647 年，《奥尔菲斯》在此演出，耗资巨大，马扎然甚至动用了国库。由于出场的意大利人太多，引起了法国贵族对马扎然的抵触，而用国库的钱支付歌剧演出的行为又激起了强烈的不满。马扎然为了找到更加适合法国人欣赏趣味的作品，委托高乃依写了《昂德罗梅德》，1650 年在小波旁剧场公开上演。《昂德罗梅德》被称作“用机器演的戏”，因为它的情节进展依靠对话片段，但又像是歌剧，每一幕都有由音乐伴奏的哑剧片段，为展示精妙的机械和舞台特效提供机会。马雷剧院还试图将“机械戏剧”用于《金羊毛》、《维纳斯和阿都尼的爱情》和《巴克斯和阿里阿德涅的婚礼》等演出。但由于这些剧目的制作费用太高，马雷剧场最终破产了。

1640 年代后期，芭蕾再度开始流行，1620 年代之前在公众受到欢迎的情形再次出现。尤其突出的是在 1651 至 1660 年间，当路易十四在许多演出中登场的时候。这种娱乐形式被称作“起舞芭蕾”，并不像现代芭蕾那样要求精通舞蹈技巧。它们都是寓言故事，一边有口头的脚本解释，一边有演员的哑剧表演，哑剧动作都是根据当时流行的舞厅舞精心编排的。最具代表性的作品是《王家夜之芭蕾》(1653)，它有四十三个“起舞”，分别由一组组猎人、盗匪、牧羊人、吉普赛人、占星学家、四元素、火星和曙光女神等等来表演，每一段都与夜的时段相关。最后，路易十四扮演



图 8.10 1641 年,《法国军队的幸福时刻》在新落成的黎塞留剧场中上演时的景象。注意墙上的人物和天空中的马车。夏宫,戏剧博物馆提供。



图 8.11 贾科莫·托雷利设计的皮埃尔·高乃依的《昂德罗梅德》的第二幕,1650 年上演于小波旁剧场。弗朗索瓦·肖福木刻。巴黎,国家图书馆提供。

的太阳登场,他的出现驱散了黑暗。这种明显的奉承场面在许多作品中都有,路易十四由此被塑造成了“太阳王”(万物都围绕他旋转);在他的统治时期,这种形象被反复宣传。

1654年,为了再次寻找更加符合法国人欣赏趣味的歌剧,马扎然委托伊萨克·邦瑟拉德(1613—1691,大部分宫廷芭蕾的脚本都是由他写的)创作一部在各幕之间嵌有芭蕾表演的歌剧。托雷利为这部题为《珀琉斯和西蒂斯的婚礼》设计了七个场景和若干华丽的特效。路易十四扮演了六个角色。这样,歌剧和芭蕾就形成了一种密不可分的关系。这种关系一直延续到了今天。1661年左右,路易不再粉墨登场,他建立了皇家舞蹈学院,芭蕾表演就此变成了一门职业。

法国宫廷戏剧:机械剧场,喜剧芭蕾,法国歌剧,1660—1700

在筹备路易十四婚礼庆典的过程中,托雷利引入的舞台艺术革新得到了进一步的推进。1659年,马扎然派人送信前往意大利,邀请当时著名的布景设计师兼剧场建筑师加斯帕雷·维加拉尼(1586—1663)来到法国。小波旁剧场被拆,在杜伊勒利王宫新建了一座翼楼。在翼楼里,维加拉尼建起了欧洲最大的剧场,取名“机械剧场”。新剧场虽然只有52英尺宽,却有232英尺长;在这个长度中,只有92英尺为观众席所占,其余的140英尺都是舞台的纵深,而舞台的拱架也只有32英尺宽。这种巨大的纵深,正是当时追求前所未有的豪华布景的流行趋势的症候。“机械剧场”1660年竣工,首演剧目是1662年的歌剧《恋爱中的赫拉克勒

斯》,明显是对国王的奉承之作。这部歌剧在各幕间嵌入了芭蕾,展示了维加拉尼的布景设计和机械装置的魅力,其中有一架机车有60英尺深、45英尺宽,全体王室成员及其侍从都能乘上去。这架机车在《没病找病》(1671)中又用过一次,它载着300名天神腾云驾雾而去。“机械剧场”的开端虽然很热闹,但在1660年代以后却几乎再也没有使用过,原因是场地太大,音响效果差。

1661年马扎然去世后,托雷利的宫廷设计师位置被加斯帕尔·维嘉拉尼取代,在法国实现了意大利舞台理想后,托雷利回到故乡法诺,后来又在那里建了一座剧场,1677年,他在这座剧场上演了最后一部作品,翌年就去世了。维嘉拉尼死于1663年,宫廷设计师的职位便传给了他的儿子卡洛(1623—1713),卡洛在这个职位上做到1680年。卡洛·维加拉尼的主要作品都是在巴黎歌剧院和凡尔赛宫完成的。

1660年之后,路易十四的注意力转向了巴黎十二英里外凡尔赛正在建造的宫殿上。建成后的凡尔赛宫,长度超过半英里,有数座翼楼,几百个房间。尚在施工时,路易就利用宫殿庭院里不同地点搭建的几处临时剧场举办过好几次节庆活动。其中最壮观的庆典活动是1664年的那一次,名为“魔岛的欢乐”,演出时间长达三天,内容包括队列行进、马上比武、芭蕾和戏剧表演。

在整个1660年代,“喜剧芭蕾”都为路易所青睐,这种形式总是对话场面和起舞芭蕾交替进行。这类作品许多都是由莫里哀和注定要成为法国歌剧

奠基者的让-巴蒂斯特·吕利(1632—1687)所写。吕利出生在意大利,但在十二岁时就来到了法国,1653年被指定为宫廷乐师,1661年又成为王家内务音乐总管。他以这种身份与莫里哀和其他人在宫廷娱乐事务方面密切合作,而他在芭蕾、机械戏剧和其他方面的经验又使他熟悉了法国人的音乐趣味。1672年,他从路易十四那里获得了巴黎音乐演出的垄断权,1673年莫里哀死后,他又从未亡人那里骗取了皇宫剧场的控制权,把它改成了皇家音乐舞蹈学院(通常简称歌剧院 Opéra,组建于1672年,由皇家舞蹈学院和皇家音乐学院合并而成)的院址。虽然吕利的垄断范围还不很清楚,但他自己解释

说,它涵盖了所有超过六件乐器、两名专业歌手和带有精巧布景的演出。后一项条款指的是当时歌剧舞台的布景,因为随着新古典主义理想在戏剧领域的胜利,舞台已经变得越来越简单了。吕利的垄断权终止了马雷剧场的“机械戏剧”演出,并进一步削弱了那个剧团;该剧团自1647年以来就一直在走下坡路。

191

从1672到1687年,吕利完成了一系列堪称为法国歌剧的开端标志的工作。他的主要合作者是菲利普·奎诺尔特(1635—1688),奎诺尔特写了十四部歌剧,其中最著名的是《阿蒂斯》(1676)和《阿尔米德》(1686)。他于1680年返回意大利,在这之前,维加拉尼已经为这些歌剧设计了布景。

接替维加拉尼的是让·贝兰(父)(1637—1711)。贝兰接受的完全是法国教育,人们认为他是第一个将法国视觉艺术风格和路易十四的统治完全结合起来的人。1671年,他被指定为王宫设计绣制品、挂毯、木雕和家具,1674年,他取代亨利·吉西,成为“国王珍品收藏设计师”,因为吉西习惯上也为歌剧设计服装,贝兰也就承担了同样的工作。1680年以后,贝兰一直是宫廷和歌剧的主要设计师。他去世后,这个职位又传给了他的儿子让·贝兰(子)(1678—1726),他在这个职位上一直到1721年。正是贝兰父子,在设计上确立了鲜明的法兰西风格:突出粗线条、反向曲线以及外镶嵌式装饰。由贝兰设计的歌剧,大部分只需要一个布景,但每一幕都要使用许多机械装置和特殊效果。这种静态场景和动态机械的结合,乃是整个十八世纪法国歌剧舞台设计的典型风格。

192

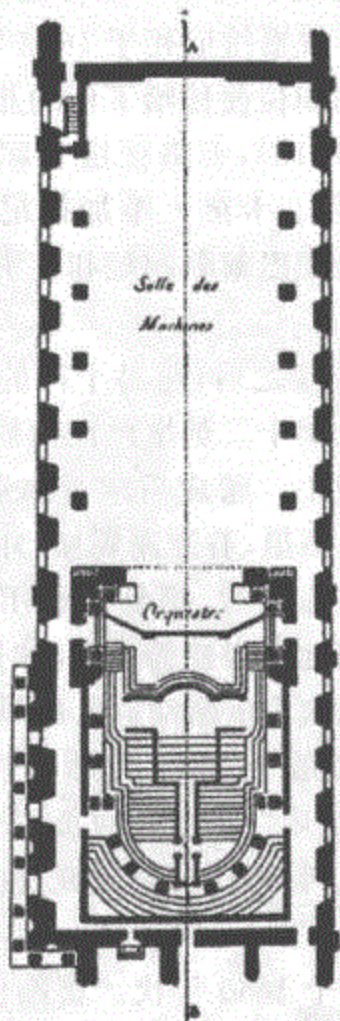


图 8.12 加斯帕雷·维加拉尼设计的“机械剧场”示意图。选自居佩尔《戏剧与机械》(1888)。

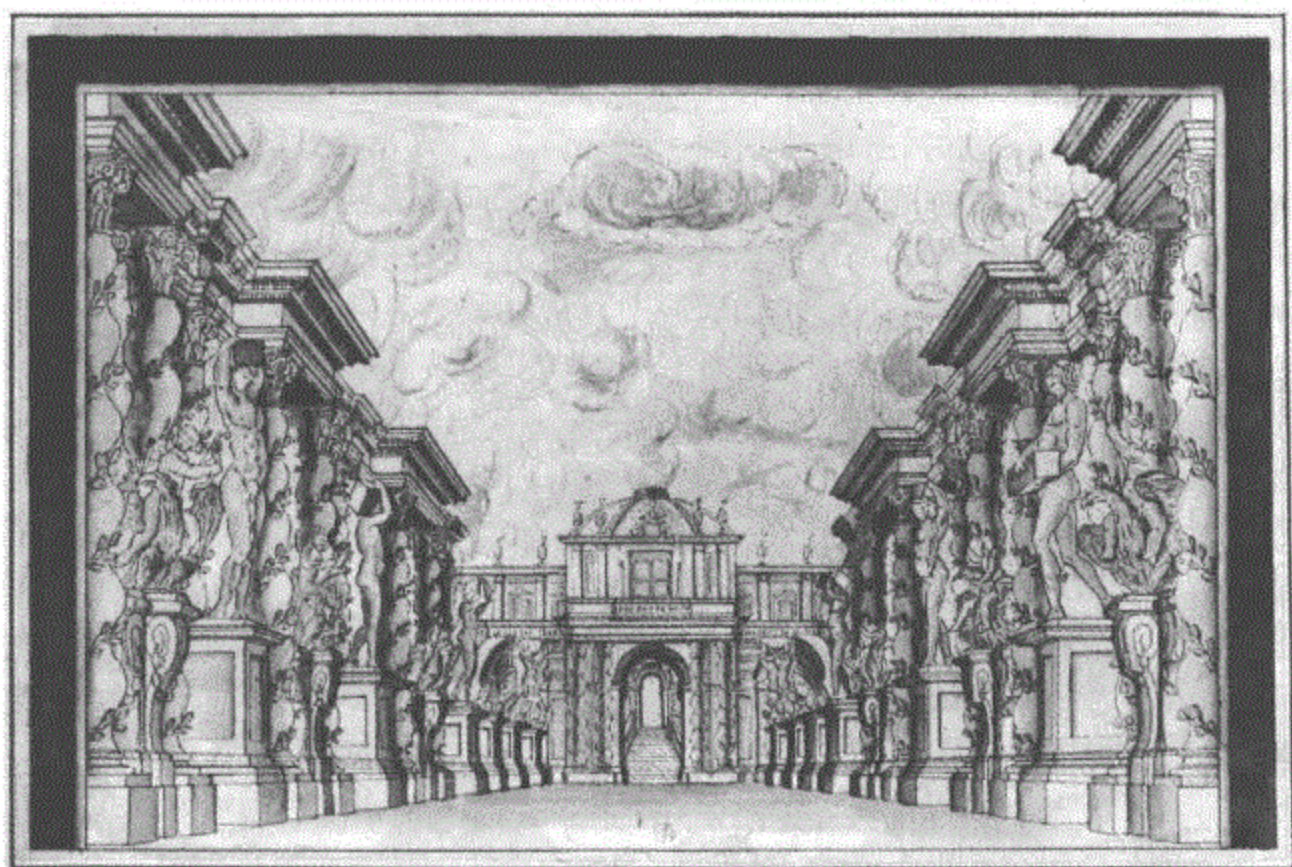


图 8.13 维加拉尼的设计,约 1660 年。斯德哥尔摩,国家博物馆提供。

到 1682 年迁宫凡尔赛时,舞台设计上的意大利理想已经完全法国化了,法国也已取代意大利而成为欧洲文化中心。在这一过程中,宫廷趣味一直发挥着决定性作用,而一旦廷臣不再构成观众的主要成分,宫廷对巴黎舞台的影响就逐渐式微了。但在 1682 年以后,宫廷对巴黎舞台的影响也日益式微,这无疑是因为迁宫凡尔赛后,朝臣们已经不是观众中的主要成了。

法国戏剧,1660—1700

随着投石党运动的消退,1650 年代后期,戏剧又开始复苏。皮埃尔·高乃依的弟弟托马斯·高乃依(1625—1709)的《寡头》(1656)获得成功,悲剧重新得到人们的喜爱。托马斯·高乃依是当代最成功的剧作家之一,共创作了四十多部剧本,代表作有《阿里亚那》(1672)、《雕像的盛宴》(1673)、《埃塞克

斯的罪状》(1678),不过与乃兄相比,这些作品显然相形见绌。

1659 年,皮埃尔·高乃依恢复写作,创作了《俄狄浦斯》一剧。虽然他的后期也有许多作品无疑当属优秀之列,但它们还是难免被让·拉辛(1639—1699)剧作的光耀所遮蔽,因为拉辛将法国悲剧推向了顶峰。拉辛受过非常好的教育,在潜移默化中,他一直对希腊剧作家怀有敬意,他们的作品是他追随的典范。他的第一部悲剧《德巴依特》1664 年由莫里哀剧团上演,尽管这个戏在经济上失败了,但他们还是接着上演了拉辛的第二部作品《亚历山大大帝》(1665)。由于对演出效果不满意,拉辛准许勃艮第剧场的剧团在两周之后上演了同一部戏,这是前所未有的破坏合同的行为。不仅如此,拉辛还被指控诱导莫里哀剧团的首席悲剧女演员迪帕克小姐转入勃艮第公馆剧场的剧

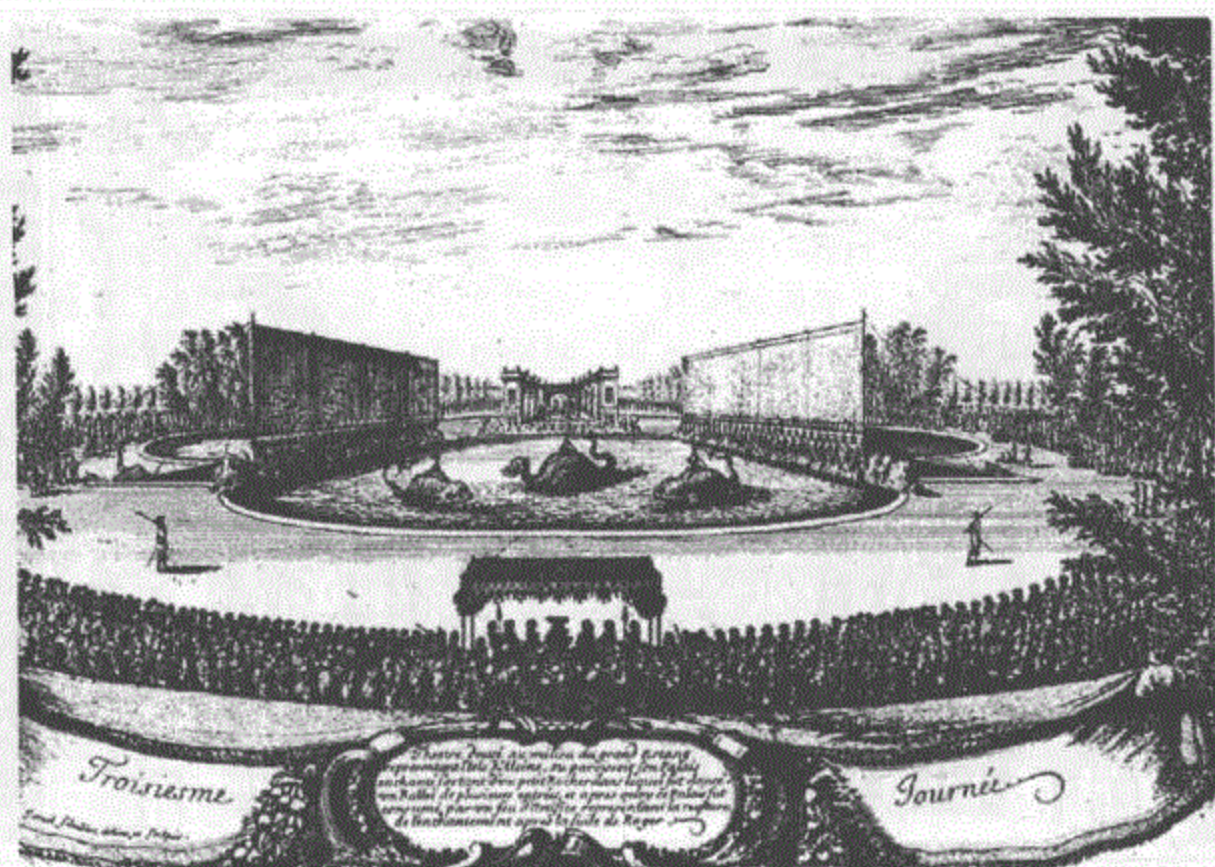


图 8.14 1664 年由路易十四在凡尔赛宫举办的“魔岛的欢乐”娱乐活动第一天的场景之一。湖中心的舞台代表阿尔辛娜宫；仅仅上演过一次豪华的芭蕾，它就毁于一场大火。时人伊斯拉埃尔·西尔维斯特的木刻。



图 8.15 让·贝兰为吕利的歌剧《阿米德》(1686)所做的设计。斯德哥尔摩,国家博物馆提供。

团。这双重的背叛使得双方在长时间内都处于不和状态。

1667 年的《昂朵马格》确立了拉辛的地位,《勃里塔尼古斯》(1669)、《蓓蕾尼丝》(1670)、《巴雅泽》(1672)、《米特里达特》(1673)、《依菲日妮》(1674)、《费德尔》(1677)又在其后十年间使其声誉稳步上升。《费德尔》之后,拉辛被任命为路易十四宫廷的史官,从此他便放弃了文学生涯。多年后,他为曼特依夫人(路易十四的第二个妻子)在圣西尔的女子学校写了《爱斯苔尔》(1689)和《阿达莉》(1691)。

拉辛的文学地位来自 1667 至 1677 年间的悲剧,其中的《费德尔》(同名女主人公对继子依包利特的无法克制的情欲导致了灾难)是公认的杰作。拉辛的伟大在于,他能从主人公的内心冲突中发展出有强烈吸引力的戏剧行动。高乃依采用简单的人物和复杂的情节,而拉辛创造的是简单的情节和复

杂的人物,两者形成了鲜明的对照。因为拉辛的主人公总是在两个行动方向间彷徨,被他们的责任意识和无法控制的欲望所分裂,所以戏剧兴趣都集中在内心冲突而不是外部事件上。戏剧开始时,主人公已经处在两难境地之中,他们通常在开放的场景里怀着激动的情绪将自己的内心袒露给密友。构成戏剧情节的是主人公的心理冲突。虽然受到新古典主义规范的限制,拉辛仍然能够游刃有余地展现出悲剧艺术的想象力。当拉辛退隐后,悲剧就进入了长期的衰退期;当然这不是立刻就显示出来的,因为当时还有别的作家也配称为他的继承者。



图 8.16 1681 年贝兰为意大利歌剧《爱情的胜利》所做的服装设计。选自阿道夫·于连《戏剧服装史》(巴黎, 1880)。



图 8.17 拉辛《蓓蕾尼丝》中的场景,1670 年首演于勃艮第公馆剧场,尚梅莱小姐扮演女主人公蓓蕾尼丝。木刻选自 1676 年出版的《拉辛戏剧集》。

同悲剧一样,喜剧也在 1660 至 1670 年代达到了顶峰。如同拉辛代表着悲剧创作的最高成就,莫里哀也是喜剧编剧艺术的顶峰。莫里哀的作品提升了喜剧的品位,使之达到了与悲剧同等的高度。

莫里哀(让-巴蒂斯特·波克兰,

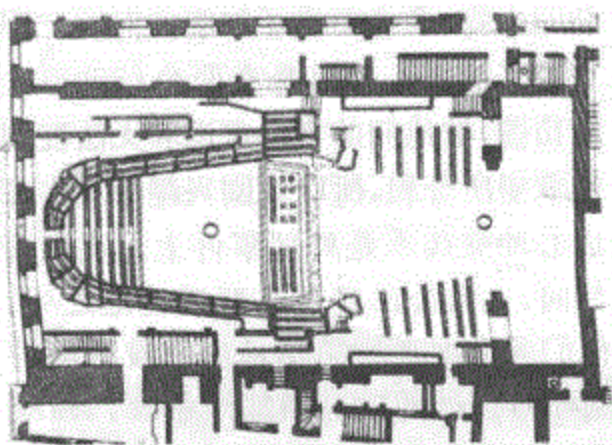


图 8.18 皇宫剧场示意图。该剧院由黎塞留修建,托雷利改建。从 1660 至 1673 年为莫里哀的剧团的剧场,1673 至 1763 年为歌剧院的剧场,1763 年毁于大火。请注意大厅里没有座位(左边有 O 标记的地方)。选自布隆代尔《法兰西建筑》(1754)。

1622—1673)出生在一个宫廷陈设商和家具制造商家庭,接受过良好的教育,他放弃了承袭宫中职位的权利,与九名青年人在 1643 年组建了“盛名”剧团。由于他们的演出并不成功,于是从 1646 年开始到外省旅行演出,直到 1658 年才回到巴黎。1651 年,莫里哀成为剧团的班主,从此开始了剧本创作。他的第一部重要作品是《冒夫鬼》。1658 年,剧团命运出现了转折,在外省看过他们演出的国王的弟弟命他们到宫中为国王演戏。随后他们得到国王的特许,使用小波旁剧场进行公开演出。

但剧团的公演并不很成功,直到莫里哀的讽刺当时矫揉造作的风气的剧本《可笑的女才子》(1659)上演,才扭转了局面。这次演出之后,剧团的命运就一帆风顺了。在小波旁剧场倒塌后,莫里哀得到了皇宫剧场的使用权,这是由黎塞留建造并经托雷利改造过的剧场。从 1660 年 1673 年,剧团一直在这里演出,并享有喜剧领域的杰出地位,就如同在勃艮第剧场演出的剧团所享有的

悲剧地位一样。1665 年,他们得到了年度的财政资助和“国王剧团”的称号。国王剧团的保留剧目大多是莫里哀的作品,这也是它的核心剧目。除了现在人们耳熟能详的性格喜剧外,莫里哀还写了其他类型的戏剧。他的许多作品都是意大利假面喜剧风格的闹剧,因为他受这种风格的影响甚深。这些作品中最受欢迎的有《斯嘉纳赖尔》(或《多疑的丈夫》1660)、《屈打成医》(1666)、《斯卡潘的诡计》(1671)。其他作品是专为宫廷庆典写的,不过其中大部分后来也在公共剧场上演,这类作品大部分是“喜剧芭蕾”,如《讨厌鬼》(1661)、《逼婚》(1664)、《爱丽德公主》(1664)、《德·伯索纳克先生》(1669),以及《安菲特律昂》(1668)、《没病找病》(1671)等带有许多舞台奇观的“机械戏剧”。莫里哀的大部分宫廷戏剧都是与吕利共同完成,后者负责作曲。莫里哀还尝试过《唐·加西·德·纳瓦雷》等严肃戏剧,但是没有成功。

莫里哀最杰出的成就是他的性格喜剧和风俗戏剧,如《丈夫学堂》(1661)、《太太学堂》(1662)、《伪君子弗》(1664, 1667, 1669)、《愤世者》(1666)、《悭吝人》(1668)、《女才子》(1672)和《没病找病》(1673)。他在这些作品中对当代生活方式和性格类型的观察,给他带来了许多麻烦。第一个严重冲突就是由《太太学堂》(1662)引发的,这部作品描写的是如何对年轻姑娘进行适当的教养,使其成为“忠诚的太太”。该剧虽然大受欢迎,但还是遭到了针对艺术趣味和道德取向的攻击。莫里哀在两部戏剧中对攻击作出了回应:《〈太太学堂〉的批评》(1663)和《凡尔赛宫即兴》(1663)。但最恶毒的还

是针对《达尔杜弗》的攻击,该剧的同名主人公是个宗教上的伪君子。1664年,当该剧在宫中上演时,不少人将这种描写当成了对宗教的谴责;为了得到上演的批准,莫里哀不得不两次改写剧本(1667、1669),1669年的《达尔杜弗》演出了三十三场,创下了当时的记录。

这些论争清楚地表明,莫里哀将喜剧变成了当代生活和风俗的生动写照。在他的多幕剧中,莫里哀通常都遵循新古典主义的五幕式和三一律。有的剧本用诗体,有的用散文体。他的语言形式多种多样,但没有单纯为机智而机智的现象;人物对话的奥秘就在于与人物和情境严丝合缝。他剧中的许多场景都是客厅,这一点与以前的喜剧大不相同,因为那些作品都遵循罗马戏剧的惯

例,把场景放在户外。莫里哀喜剧的布景都是剧中所描写的风俗和人物的写照,他为内景的普及做了很多工作。莫里哀为自己的剧团写作,所以对谁能扮演什么角色了然于心。此外,他还导演自己的作品,甚至扮演剧中的主角,因此,在排练过程中还可以增添一些稿本中没有明确写出来的细节。

演出团体,1660—1700

莫里哀 1673 年逝世时,巴黎有五个职业剧团:莫里哀剧团、吕利的歌剧团、意大利即兴喜剧剧团,以及在勃艮第公馆剧场和马雷剧场演出的两个剧团。这些剧团都得到了王室的资助。但到 1700 年,只有两个剧团还能继续维持。

莫里哀死时,很多人都对他的剧团能否维系下去抱怀疑态度。为了缓解担忧,剧团承诺一周之后就恢复演出。但是不久,又有几名演员离团而去,而吕利凭借手中的权力把剧团从皇宫剧场赶走。剧团打算控制盖内果街的剧场,这里原是吕利的剧团演出的地方,马雷剧场的剧团也觊觎这个场所。路易十四干预了这件事,他下令关闭马雷剧场,将两个剧团合并。合并后的新剧团于 1673 年 7 月在盖内果街剧场正式成立。

这种局面一直持续到 1679 年,这一年,勃艮第公馆剧场的悲剧女演员尚梅莱小姐投奔盖内果街剧场,同一剧团的头号悲剧演员拉·托利埃尔逝世。这次危机也由于国王将两个剧团合并的命令解除了。这就导致了世界上第一个国家剧院——法兰西喜剧院的诞生。新成立的剧院于 1680 年 8 月 25 日在盖内果街的剧场举行了首演。



图 8.19 莫里哀的《女学究》中的场景,1672年首演于皇宫剧场,莫里哀扮演克里沙尔一角(左)。选自 1682 年出版的《莫里哀戏剧集》。



图 8.20 安哲罗·康斯坦丁尼从科伦芭茵手中接受阿勒昆的面具和棍棒。在背景上可以看到已死去的阿勒昆多米尼克·比安科莱里的塑像和坟墓。这是从 1661 至 1697 年在巴黎演出的意大利即兴喜剧剧团。黎谢里绘制的水彩, 1688 年。巴黎, 国家图书馆提供。



图 8.21 1697 年意大利演员被逐出巴黎。由华托根据绘画作品雕版。不列颠博物馆提供。

法兰西喜剧院成立伊始, 它就垄断了全法国道白剧演出。(耶稣受难会在

1677 年就被解散。)但这种垄断局面几乎立刻就被打破了, 一个由蒂博里奥·费奥里洛(1608—1694)率领的、自 1661 年起就在法国演出的意大利即兴喜剧剧团得到了在巴黎永久驻扎的许可。他们被安顿在勃艮第公馆剧场后, 对之进行了重新装修、加盖了第三层包厢、改建了舞台、安装了机械装置以便采用豪华布景。这个剧团越来越受到第三阶级的欢迎, 但因为他们上演的《假正经》等剧目涉嫌讽刺了路易十四的第二个妻子德·曼特依夫人, 从此失去了宫廷的支持, 最终在 1697 年被逐出法国。从那时到 1716 年, 法国将不再有意大利剧团。所以, 在 1697 年, 巴黎的剧团就减少到了两个: 法兰西喜剧院和歌剧院。

法国表演团体的组织

十七世纪法国所有表演团体的组织形式都是分账制, 亦即所有正式成员都参与管理, 分得利润。成员人数则因剧团的规模不同而不同。1650 年以前, 通常是八至十二人; 当莫里哀于 1658 年回到巴黎时, 他的剧团共有十名成员, 但在 1659 年则增加到十二人(七男五女)。1680 年法兰西喜剧院成立时, 由十七名成员分配 21 个股份(17 个全股, 7 个半股, 3 个四分之一股)。可见, 根据对剧团的重要性的

196

高低, 每个演员所持有的股份是不同的。由于法兰西喜剧院的股份数目是由“宫廷首席先生”(宫中管理剧团的官员)固定下来的, 所以并非每个演员都可以参加分红。一个新成员若想成为股东, 只有在有别的演员辞职、退休或死亡之时。当出现空额, 剧团的分

红演员 (*sociétaires*) 就挑选一个新成员,通常是从领取固定报酬的演员 (*pensionnaires*) 中选择。演员要得到法兰西喜剧院的位置,必须有在正规的公开演出中扮演各种角色的丰富经验;如果剧团打算留住他们,就先雇佣他们做领取固定报酬的演员,直到分红演员名额出现空缺,当然,许多领取固定报酬的演员都不可能变成剧团的正式成员。一旦成为正式成员,演员就必须保证为剧团工作二十年,并且保证如果擅自离开就接受重金处罚。正式成员对所有的方针大略——包括是否接受新剧本——都有发言权。资格最老的演员充当剧团的班头 (*doyen*)。法兰西喜剧院延续了其他剧团早就实行过的养老金制度。在这种制度下,演员工作满二十年,退休后可以每年领取养老金。政府也继续按年度向剧院提供资助。

只要加入法兰西喜剧院,就没有后顾之忧了,但类似剧团的分红演员这样的有保障的位置有时也会使人自鸣得意甚至目中无人。当领取固定报酬的演员的机会也是相当有限的,因为1680年之后,法兰西喜剧院是巴黎地区唯一雇用法国演员的剧团。

从1660到1700年间,在有成就的名演员当中,许多人都与莫里哀有关。玛德琳·贝雅尔(1618—1672)遇见莫里哀时,就已经是外省剧团有建树的女演员。据信是她引导莫里哀成为一名演员,她本人也在他的作品中有亲密的合作,直至去世。她早年经常扮演悲剧女主角,但后来最擅长的还是莫里哀喜剧中胸无点墨的女仆形象。日内薇蓁(约1622—1675)和约瑟夫(约1620—1659)擅演年轻恋人。

路易斯·贝雅尔(1625—1678),扮演喜剧男仆,同时也是剧团的正式成员。阿芒德·贝雅尔(1642—1700)1662年与莫里哀结婚,1663年首次登台,后来便一直在他的剧作中担任女主角。作为多才多艺的演员,她在丈夫死后为维系剧团做了许多工作。

拉格朗吉(查理·瓦尔莱,约1639—1692)与莫里哀的遗孀一道,负起了继续维持莫里哀剧团的责任。他1659年受雇接替约瑟夫·贝雅尔,此后扮演过各种角色(包括青年恋人),还记录了剧团的大事,直到1685年。他的《记事簿》记录了剧团的收入、演出和所有的评议,是关于莫里哀剧团和早年法兰西喜剧院的主要资料来源。拉格朗吉还撰写了当代唯一的莫里哀传记,在1682年首次出版了莫里哀作品集。

在悲剧演员当中,最重要的有迪帕克小姐、尚梅莱小姐和米歇尔·巴龙。迪帕克小姐(1633—1668)在外省即已加入莫里哀的剧团,直到1666年,才被拉辛“引诱”到勃艮第剧场的剧团,在那里她成了头号悲剧女主角。尚梅莱小姐(1642—1698)1669年加入马雷剧场的剧团,此前也曾在外省演出。不到六个月,她就被公认为巴黎最优秀的悲剧女演员,并转到了勃艮第剧场的剧团。她最终离勃艮第剧场而去,或许是促成法兰西喜剧院成立的重要因素。

米歇尔·巴龙(1653—1729)曾是一名童伶,1666年,莫里哀将他领回家,对他进行进一步的训练。他的成年演艺生涯始于1670年,在高乃依的《提图斯和贝丽奈西》中饰演多米蒂安。到莫里哀去世时,巴龙已经成为自然派的

优秀演员。1673年,他加入了勃艮第的剧团,不久以后,他就被公认为当代最重要的悲剧演员,并把这种地位一直保持到1691年退休。(他在1720年又重返舞台,这一点我们在后边还要提到。)许多人都认为,巴龙是十七世纪表演艺术的杰出典范,是最优秀的严肃剧演员。

演员的类型化虽然已经出现,但还没有像十八世纪那样,只能扮演某类固定的角色系列。逢新剧目上演,都由剧作者分派角色,演员不允许拒绝分派到的角色。旧剧目的角色分派则由剧团内部协商而定。排练——用今天的标准看也许是敷衍塞责的——都在上午进行。虽然据说剧作者还要为自己的剧本筹划演出,但也不可能倚重主演的意见。一旦某剧上演,演员们就得保证此后随时都能够演出。实际的保留剧目的数量大约是七十部,这些剧目在每天更换的节目单上轮流出现。

在分红演员分红之前,剧团的一切开支都已经去掉。剧团不提供服装。大部分角色都穿当代服装,但也有些角色特别是古代人、近东人、美洲印地安人,都身着不同于日常穿戴的奇装异服。古代英雄的典型装束都是罗马式,即改造后的罗马盔甲、长袍和靴子,加上垂肩的假发和带羽毛的头饰,价值约2000里弗赫,大约相当于一个演员年薪的三分之一。这笔财政负担在王室支持下有所减轻,尤其是为宫廷演出时,凡是演员为所扮演的角色添置一套服装,就可以得到400里弗赫的补贴。尽管有这笔支出,法兰西喜剧院的分红演员的收入按当时的标准看还是相当高的。

直至1680年,剧团每星期都只演

出三四天,一般选在星期二、星期五和星期日。1680年后,剧团开始每天演出;在1682—1683演出季,法兰西喜剧院演出了352场。1680年后,演出的开始时间一般在下午五时。虽说当时的巴黎人口已达五十万,但在1680到1700年间,法兰西喜剧院平均每场的观众只有450人,而剧场的设计人数是1500至2000人。观众仍是站在池座里看戏,仍可以随意走动。另有观众坐在舞台上观看,有些学者认为,这种做法可以上溯到1636年《熙德》首演之时。到十七世纪末,演出时坐在舞台上的观众有时可以多达150人,这种状况无疑会破坏表演风格,削弱真实感。

剧场建筑和舞台布景惯例,1660—1700

1673年,马雷剧场被放弃,皇宫剧场也改为专门上演歌剧。对盖内果街剧场,人们所知甚少,只知道1673至1680年由莫里哀的剧团使用,1680至1689年为法兰西喜剧院占有。它由马奎斯·德·索狄亚克建于1670年,在吕利获得皇宫剧场控制权的1671至1673年,这是他的歌剧院的演出场所。

1687年,索邦决定在盖内果街剧场附近新建一所学院,于是,法兰西喜剧院奉命离开。但是直到1698年,它才得到了坐落在巴黎圣杰曼德佩区纽德福塞路的明星网球场作为新团址。建筑师弗朗索瓦·德·奥尔巴伊花费二十万里弗赫对网球场进行了改建,这笔支出令剧团负债多年。直到1770年,这里都是法兰西喜剧院的场所。

197

198 第公馆剧场的五十四部戏剧和 1680 至 1686 年间上演于盖内果街剧场的六十九部戏剧的演出说明。这些演出说明大都出自米歇尔·洛朗之手。

劳伦特撰写的演出说明显示了 1678 至 1686 年间发生的主要变化,与马埃洛在 1634 至 1635 年间所写的演出说明相比,显示出简化的趋势。到劳伦特时代,大部分布景都是代表一个地点,而且是由侧面板构成的。由于两边的上下场门被舞台上的观众挡住,后部挡板上也可能会开两个出入口。

虽然并非不可改变,但典型的悲剧背景仍是“任一建筑物”(palais à volonté),即适合于任何戏剧情节的中性布景,没有具体的细节。由于毫无个性特征可言,即它既可以代表一条街道、一个广场,也可以表示一个门厅或一处宫殿,所以,不必做任何修改,它就可以代表同一城市的所有场景。也有在战场旁摆上帐篷的,这时的背景通常是大海或城市。典型的喜剧布景是“有四扇门的房间”(chambre à quarter portes)。它与“任一建筑物”并没有什么区别,只不过它代表的是住房,通常是内景,而“任一建筑物”是更加正式的建筑。但是,地点一致律从来没有被完全遵循过,因为有些戏的每一幕都要换景。在另一些戏中,只要将挡板或幕布打开,就表示地点发生了改变。到十七世纪结束时,法兰西喜剧院采用了更加适宜的——当然也还是中性的——布景,它不强调幻觉,而是将注意力集中到演员身上。

十七世纪的结束

到 1700 年,两个拥有垄断特权的巴黎剧团在戏剧艺术的各个领域都开

始分道扬镳,早年的勃勃生机被保守精神所代替。戏剧家们不再去寻找新的地平线,而是将过去视为标准和规范。普遍的精神状态可以从“古今之争”中看出来,这场 1688 年后在法兰西学院等处发生的论战讨论的是关于古代作家和十七世纪法国作家孰优孰劣的问题。这场持续到十八世纪的论争注定是要有利于法国作家的,也就是说,高乃依和拉辛取代了希腊悲剧家而成为悲剧艺术的标准,同时也意味着莫里哀取代了普劳图斯和泰伦斯,成为喜剧艺术的楷模。虽然法国戏剧长期以来都在为欧洲戏剧设立标准,但和黄金时代的西班牙戏剧一样,它的最具活力的时代到 1700 年就结束了。

199

史料举隅

在阅读涉及戏剧背景的小说和剧本的过程中,我们有时可以额外获得一些有关戏剧史的材料,因为它们常常可以提供细节和事件场景的色彩,而这些在罗列事实的记录中都是被忽略的。这类的虚构作品许多都写于十七世纪的法国。勒·西厄尔·古热诺的《喜剧家们的喜剧》(约 1631)就描绘了格罗斯-纪尧姆、梯尔吕潘、贝勒罗斯和其他演员在为即将上演于勃艮第公馆剧场的一出戏剧做准备时的情形。同样,乔治·德·斯居代里的同题剧本(1632)也描写了马雷剧场(用另一个名称稍微做了些伪装)戏剧演出的状况,提供了关于当代戏剧的值得重视的史料。在同一世纪稍后,莫里哀在《〈太太学堂〉的批评》(1663)中表示了他对当时的批评的态度,这出戏是为了回应由他的戏所引发的抗议风暴;在《凡尔赛宫即兴》(1663)中又发表了许多关于排练的意

见和对演出的想法。保罗·斯卡龙的小说《喜剧罗曼司》(1651,1657)描写的是一队巡回剧团的演员在法国各地演出时所遇到的幸运的事。在小说的头几章,戏班在一个网球场搭建了一个舞台并进行了演出。长达两卷的作品详细描写了一系列奇遇经历。

最早的一部描述剧团的运作方式的非虚构作品的作者是剧作家萨缪尔·夏普佐(1625—1701),他几乎涉及了1670年代戏剧演出的所有方面。下面就是对排练过程的概述:

当适当的角色分派结束后,演员就开始背诵自己的台词,如果时间紧迫,就会特别地努力;一部完整的长剧可能需要一周的时间来背台词……如果他们觉得已经掌握了台词,就会集中起来进行第一次排练,这种排练只是将全剧大略地走一遍,只有到第二遍或第三遍排练时,才有可能知道这出戏能成功到什么程度。他们绝不会在记住全部台词和熟练掌握表演之前冒险上演一部戏,最后一次排练必须和正式演出一样精确。通常情况下,作者都要参加每一次排练,如果哪个演员演得不对,例如不能准确把握表演,声音和动作中有什么不自然的地方,表演的内容与情节要求不一致,他都会指出来。有文化的演员可以在排练中发表自己的意见,这不会触犯同行,因为这是涉及共同利益的问题。

《法国戏剧》(巴黎,1674)第二卷,第17章。

在十七世纪,法国的舞台成规发生了根本性的变化。在《关于马埃洛、劳伦特和其他布景师……的回忆》这部文

献中,关于勃艮第公馆剧场的舞台设计有很多的记载,这本书的第一部分结束在1635年。以下是马埃洛对杜·莱尔的《丽珊德尔和卡利斯特》的要求的概述(同一时代的设计草图的复制件参看图8.7):

它要求在舞台中心有一个小型的圣·雅各城堡和一条街道,街上有数家肉铺,其中一家肉铺有一扇窗户,它正对着监狱装有格栅的窗户,丽珊德尔可以透过窗户同卡利斯特对话。在第一幕必须将它遮住,它应该做成在第二幕能露出来随后在同一幕中又遮住的样子;在遮住的时候,这个地方充当宫殿。舞台的一边是山上的修道院,修道院下面有一个山洞,供修道士进出。舞台的另一边应该有一间屋子,人从后边进入,但须迈两三步台阶。有一些头盔、长矛、圆盾、喇叭和一把出鞘的剑。还有一个要求,有一场必须是在黑夜。

到十七世纪中叶,新古典主义理想在法国取得了胜利。在对高乃依的《熙德》进行评判的过程中,法兰西学院就自己的观点阐释了理由,尽管这种理由与戏剧界大多数人的观点针锋相对:

自然和真理已经将既定的价值赋予了事物,它就不能被或然的或临时的意见所改变……我们不能与大众一道人云亦云,认为只要做到赏心悦目就是好戏,只有能令学者和专家都感到愉悦,才能是好戏……如果一部不合常规的戏偶尔也能使人愉快,那只是因为它合乎自身的规范……另一方面,如果某些按照规范演出的戏不能做到赏心悦目,那绝不能认为是法则的失败,而是

作者的失败,是作者贫乏的智慧在足够丰富的材料面前无法调动起他的艺术手段。

《法兰西学院对于悲喜剧(熙德)的意见》(1637)。

到十七世纪中叶,意大利布景理想已经取得了胜利,这要归功于托雷利1645年之后的作品。托雷利为高乃依的《昂德罗梅德》(1650年上演于小波旁宫剧场)所作的舞台设计在剧作家的手稿中就已经得到了描写,也在一系列当代图版中得到了描绘。下面是对第二幕的一段描写。这个布景的图版在图8.11中可以看到。

公共广场突然消失,出现了一座乐园;巨大的宫殿也变成了许多白色的大理石花瓶,每隔一个上面都立一尊雕像,从中有小股水流淌出;另外的花瓶则盛开着茉莉花或插着类似的植物。舞台的两边同样的花瓶中长着橙子树,弯向舞台中心,形成了一个赏心悦目的碗状,并把舞台分出了三条通道,透视艺术造成的效果使它显得似乎有一千

英尺深……

雷声响起,此起彼伏,其间还夹着闪电,自然的威力令人惊奇。与此同时,可以看见黎明女神伊奥拉斯(Eolus)连同八个风神(每边四个)一同降下……其中两个(风神)……降下,用双臂攫起昂德罗梅德升向云端。

《皮埃尔·高乃依作品集》第四卷(巴黎,1821)。

莫里哀去世时,并没有声明放弃他的演员职业,因此被拒绝举行教会基督教葬礼。无疑,其中部分原因就在于他在关于《伪君子》的论争中树敌不少。尽管路易十四过问了这件事,但巴黎主教也只批准了一个最简单的仪式,主持了一个规模很小的葬礼:

我们授权圣厄斯塔谢教区的牧师在堂区公墓为死去的莫里哀的尸体提供一处墓穴,条件是不举行葬礼,只有两名牧师,时间在夜幕降临之后,并且无论是圣厄斯塔谢教区还是别的教区的任何有修道会成员的教堂都不提供殡葬礼仪。

9. 1800 年之前的英国戏剧



由于保王党与议会党人(圆颅党或曰清教徒)之间的内战,1640年代的英国生活一直动荡不安,直到查理一世被议会党人抓获(1647)、受审并处以死刑(1649)之后,英国才恢复了和平。此后的一段时间内,统治英国的是议会指定的一个委员会,但在1653年后,实际的独裁者是奥利弗·克伦威尔。当他1658年去世时,他的儿子被选为继承人,但并未维持住政权。1660年,斯图亚特王朝复辟,查理二世成为国王(1660—1685在位)。查理二世死后,由弟弟詹姆斯二世继位(1685—1688在位)。詹姆斯二世被怀疑密谋重建天主教政权,当他晚年得子时,人们越发惧怕他的治国之道后继有人。一批重要的政治家于是邀请詹姆斯的信奉清教徒的女儿玛丽及其丈夫、荷兰执政威廉到英国继承王位。威廉进入英格兰,詹姆斯出逃,议会于是宣布玛丽二世(1689—1694在位)和威廉三世(1689—1702在位)共同统治英格兰。新的统治者接受了议会通过的一项法

案,即议会拥有决定一切重大事件,有权决定王位继承人,后来,王位的继承人成了玛丽的妹妹安妮(1702—1724在位)。这项让威廉和玛丽登上王位的法律宣告了英国独裁统治的终结,进而解决了本世纪以来一直困扰着整个英国的各种主要矛盾。但由于推翻詹姆斯二世和废黜他的儿子继承权的行为又引发了詹姆斯二世的追随者们的暴乱,使国家的灾难一直延续到1746年。在安妮女王统治时期,政党在议会中的作用日益突出。她的继任者乔治一世(1714—1727在位)是个不会讲英语的德国王子,他任由他的首席大臣罗伯特·沃波尔爵士(通常被认为是英国的第一任首相)处理国是。乔治一世的作派又为他的儿子乔治二世(1727—1760在位)所继承。在他的统治期内,美洲殖民地变成了重要的经济力量,印度加入了大英帝国。在乔治三世(1760—1820在位)统治期内,加拿大(1763)和澳大利亚(1788)先后加入英联邦,也是在他的统治期内,

爆发了美国革命(1775—1783)和法国大革命(1789—1799),这两大事件在十八世纪结束时,对西方文化产生了重大影响。

202 1642—1660 年的戏剧活动

从1642到1660年的十八年间,议会企图停止一切戏剧活动,所以,留下来的有关演出活动的记录就非常之少,但零星的表演肯定还在持续进行。起初,演员们还依照1642年通过的法律行事,有五年的时间不曾演戏。国王剧团卖掉了全部的行头,它的环球剧场也变成了住宅。但不久之后演员就开始偷偷地演戏,演出场地都放在鸿运、凤凰/斗鸡场和索尔兹伯里宫。虽然议会命令政府官员阻止违法行为,但官方压制是零散且无效的。1647年,禁止演戏的法令作废,公开的演出活动立刻就恢复了。但在1649年,议会又通过了一项新法令,将所有的演员都视为流氓无赖而加以逮捕,将鸿运、凤凰/斗鸡场和索尔兹伯里宫内部全部拆除。但是演员仍可在逃过一劫的红牛剧场演戏;当这也变得不安全时,就到私人府第、网球场和小旅馆演出。接受了贿赂的官员往往对无视法律的行为采取不闻不问的态度。在这些年当中,常见的娱乐性表演只剩下了“滑稽”——一种由长篇作品压缩成的短剧。

显然,演员们还是相信,总有一天戏剧还会合法化。在1650年左右,威廉·比斯顿(约1606—1682)得到了索尔兹伯里宫,约翰·罗兹买下了凤凰/斗鸡场。最重要的也许是威廉·达夫南特,这位在1630年代接替琼生成为宫廷假面具的主要作家,在1639年得

到了剧场特权,此时开始了英国歌剧的首次公演。他的首次演出于1656年5月进行,作品是《鲁特兰剧场的首日表演》。

《围攻罗得岛》也上演于1656年,但这是一个重要得多的事件,因为它标志着在英国的公众演出中第一次明确使用意大利式布景。这部戏的舞台设计是伊尼戈·琼斯的徒弟约翰·韦伯(1611—1672),布景建在只有22英尺宽、18英尺深、11英尺高的舞台上。台口之后是一系列画有巉岩峭壁的固定侧板,向后延伸到可移动的后挡板位置,后挡板则与景片连在一起,描绘出剧情所要求的不同地点。

这些首次的娱乐演出都是在达夫南特府邸的鲁特兰大厅举行,但在1658和1659年,达夫南特还在建有画框式台口的凤凰/斗鸡场剧场至少举办过三次演出。虽然有一些反对的声音,但此时王政复辟即将发生,不过还没有采取行动。另一方面,达夫南特也没有触犯任何法律,因为他上演的都是“音乐性娱乐节目”,这并没有被禁止。

戏剧的重建

复辟时期始于1660年君主制恢复,技术上终止于1685年查理二世去世。但我们所谓复辟时期要延伸到1700年,因为只有到那个时候,戏剧的特征才发生了显著变化。在查理统治下,英格兰拒绝了共和国的极端清教主义,复辟时代的特征可以说是放纵甚至是放荡。查理与议会保持着令人担忧的政治休战状态,因为双方都不愿意放弃任何权利,也不愿意卷入新的冲突。查理作为君主应该拥有特权的信念在

与戏剧的关系上表现得最为突出,他认为,戏剧是王室的私有财产,可以随意处置。

在君主独裁统治复辟迹象刚刚显示出来时,剧场就已经重新开张了。约翰·罗兹得到大主教的批准,开放了凤凰/斗鸡场剧场。大主教为查理重登王位立下了汗马功劳。米凯尔·莫恩利用国王剧团的残留人员重新组织起红牛剧场的演出。亨利·赫伯特爵士重新担任娱乐事务总管,他早在1623年起就担任过这个官职,并向威廉·比斯

顿名下驻扎索尔兹伯里宫的剧团颁发了许可证。查理二世回到英格兰后,授予基利格鲁和达夫南特在伦敦开办剧场、招募演员、上演戏剧的专有权。这两个人不久就着手关闭了竞争者的演出场所。但这个问题直至国王于1662/63年度重新颁发战前就已存在的两项许可证时才得以解决。原先属于国王剧团的许可证颁给了托马斯·基利格鲁(1612—1683),此人在英格兰宫中长大,1642年之前就已经是一名成功的剧作家,在王室被放逐期间一直

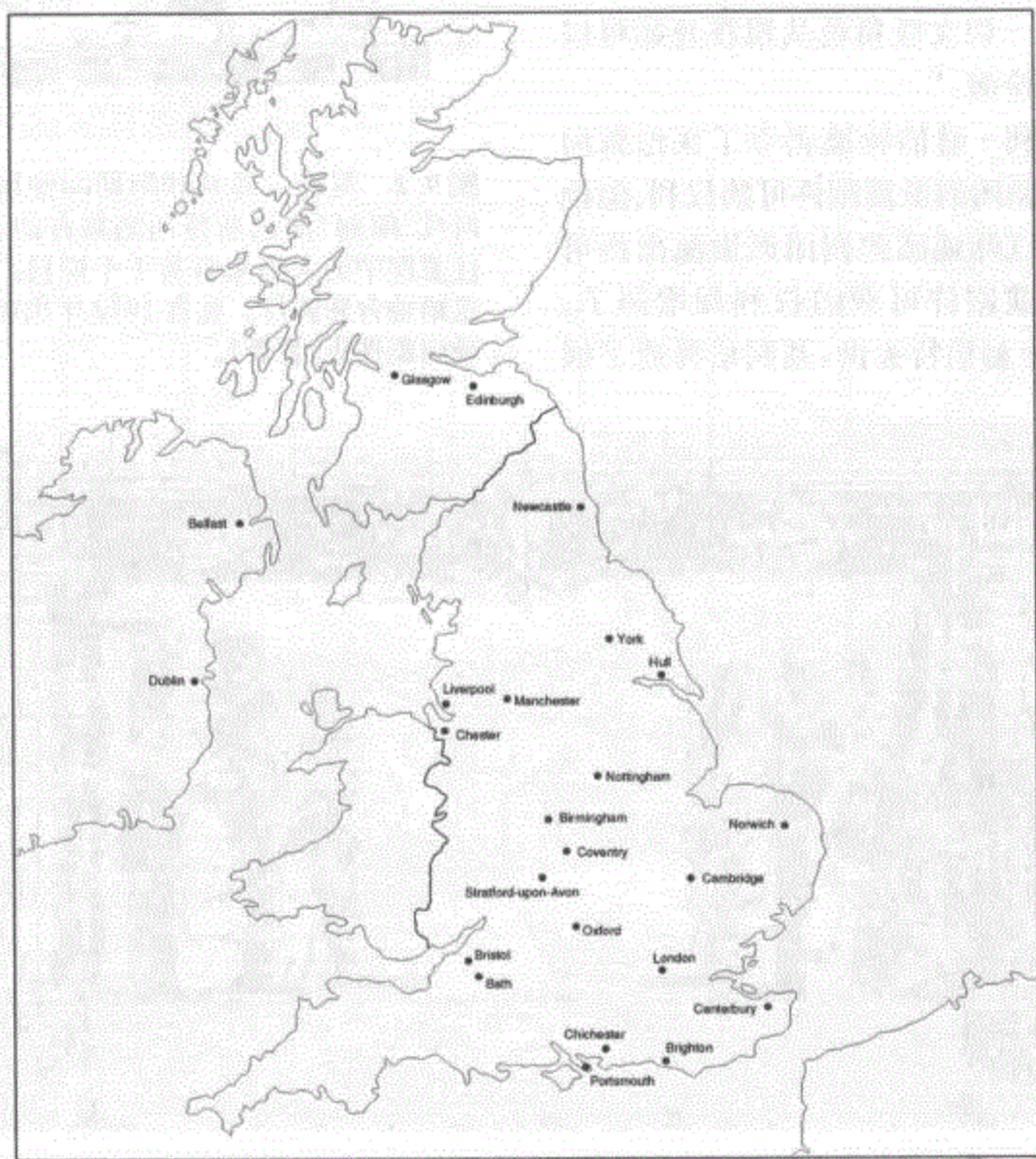


图 9.1 1707 年,英格兰和威尔士正式联合苏格兰组成大不列颠联合王国。爱尔兰 1801 年加入。

同他们在一道。另一个战前的许可证颁给了达维南特,他有一个由国王的弟弟约克公爵詹姆斯资助的剧团。来自相互竞争的剧团的演员不久都与两个新的特权拥有者签订了合同。其中有奈德(爱德华)·基纳斯顿(约1640—1706)这样的小伙子,他延续了扮演女性角色的传统。但在1660年,基利格鲁在他的剧团里使用了四名女演员,到1661年,达夫南特也采取了同样的措施。当1662/63年度官方办法资助时,其中已经包含了国王的条款:“我们允许……并颁发许可,两个剧团所出演的一切女性角色从现在开始可以由女子扮演。”

亨利·赫伯特被剥夺了在伦敦向剧院和剧团颁发演剧许可的权利,但他向伦敦以外地区的剧团颁发演出许可和征收演剧许可费的权利却增强了。(1673年赫伯特去世,基利格鲁成了娱



图9.2 英伦三岛共和国期间使用的联邦时代“闹剧”演出所使用的舞台的合成图。注意图中的人物来自若干个剧目。还请注意蜡烛台和脚灯。选自1672年出版的柯克曼闹剧选集《智者》。

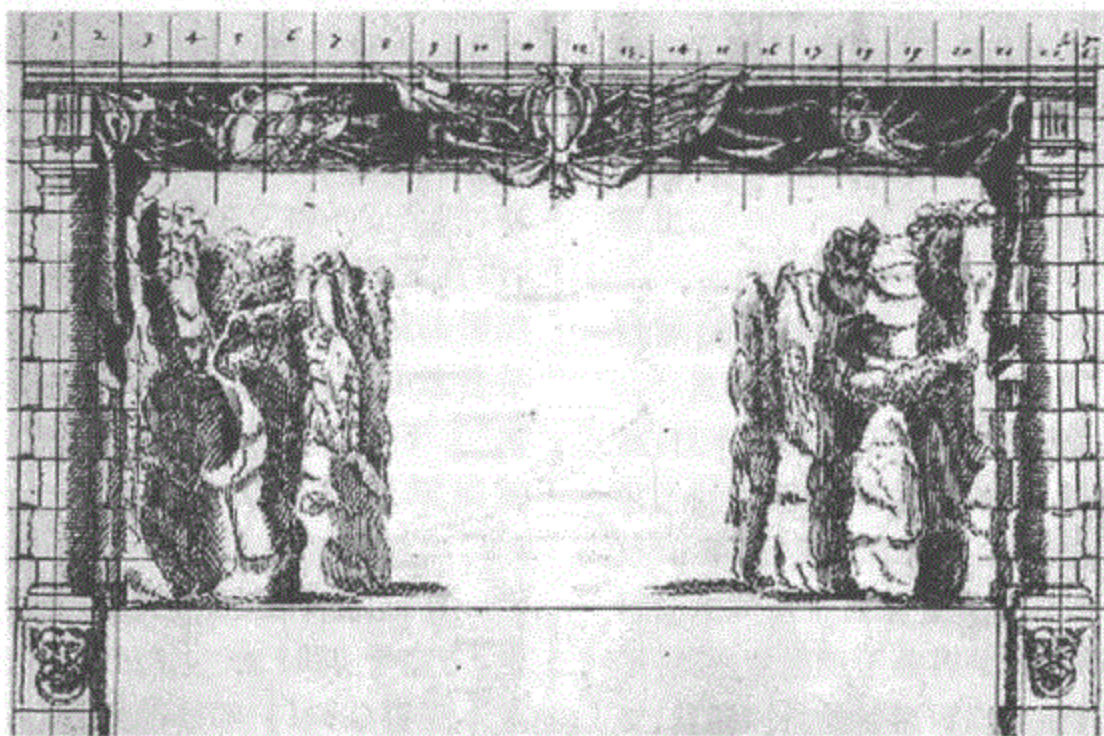


图9.3 1656年由约翰·韦伯设计、威廉·达夫南特在路特兰宫上演的《罗德岛之围》的台口和侧幕。两边的侧幕代表悬崖,始终处于固定状态,其后是可以转换的布景。这个带有可以更换的景片的透视式布景是已知在英国公共剧场中首次使用的意大利布景。恰茨沃斯德文郡藏品。本书的复制得到了恰茨沃斯社区托管财产管理人的许可。

乐事务总管,后来这项权利又被其子查理承袭,直至 1725 年。)

与此同时,在 1660 年代后期,乔治·乔利(不晚于 1648—1673)也得到了国王颁发的伦敦演出许可证。在共和国时期,乔利带领一个旅行剧团在欧洲北部演出,其间于 1655 年为后来的查理二世演出过,显然,乔利接受了查理对未来的看法。

1662 年,达夫南特和基利格鲁趁乔利剧团外出旅行演出之际,中止了他的许可证。趁乔利不在伦敦,这两个管理者蛊惑国王废除了这张许可证。1665 年,伦敦发生了长时间的瘟疫(其

间伦敦的人口减少了五分之一),伦敦剧场关闭;1666 年,一场大火又使得剧场继续关闭。当剧场重新被允许开张,乔利企图返回伦敦时,达维南特和基利格鲁已经有能力阻止乔利的剧团进行演出了。为避免法律纠纷,乔利应聘担任了一个童伶剧团的管理工作,同时训练青年演员。1673 年之后,就没有他的消息了。

于是,达夫南特和基利格鲁就完全控制了伦敦范围内的戏剧演出。查理二世颁发给他们二人的特权直到 1843 年仍然有效,这对英国戏剧的成长是一个严重的打击。

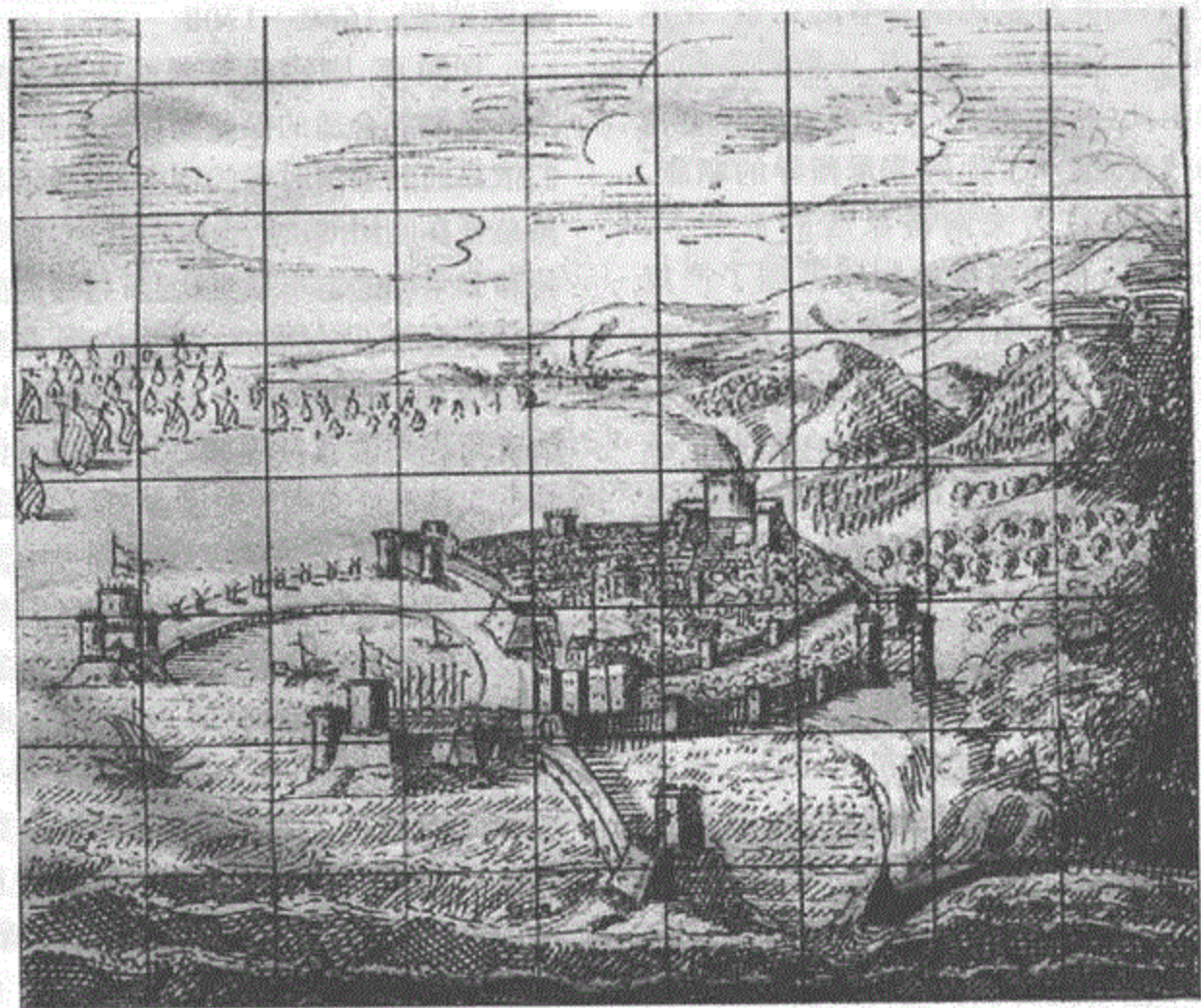


图 9.4 《罗德岛之围》的第一个背景,罗德岛和港口远眺。画面分割成若干方块,以便于在百叶窗上安装。恰茨沃斯德文郡藏品。本书的复制得到了恰茨沃斯社区托管财产管理人的许可。

表演团体,1600—1700

作为国王剧团的经理人,基利格鲁招收了一些老演员,其中不少人在内战之前就是职业演员,留给达夫南特的公爵剧团的,就只剩下青年演员了。与当时欧洲剧团形成鲜明对照的是,它们的女演员一般都是演员家庭的成员,或是剧团成员的配偶,而基利格鲁和达夫南特雇用的女演员却似乎与剧团的其他成员没有关系。虽然基利格鲁最初在拥有有经验的演员方面占了上风,但他的剧团却并不景气。他对戏剧几乎毫不关心,把经营权交给了三名演员代理。或许正因为如此,内部分歧不断,终于导致了剧团的解散。达夫南特则相反,始终对剧团事务事必躬亲,在他1668年逝世后,演员托马斯和亨利·哈里斯(后者在1677年被威廉·史密斯代替)继承了他的艺术指导的职能,当然,是在达夫南特家族的掌管下。1682年,基利格鲁的剧团遇到了严重的财政危机,两个剧团便合并了。

合并事宜于1682年达成,到1695年终止,这年,由于发生了一系列事件,使得一部分演员感到无法忍受,宣布退出,另行组建剧团。事情是这样的:原在达夫南特的特许权中享有控股权益的亚历山大·达夫南特为躲避债务于1693年逃离英格兰。他的财政支持来自克里斯托弗·里奇和托马斯·斯基普威斯爵士,里奇是一名律师,毫无戏剧经验,此时却掌握了剧团的控制权。他扣发演员工资,偏袒那些迎合他的怪念头的演员,他的做法招人厌烦,尤其是招致了剧团的主要演员的不满。在比特顿的率领下,他们得到威廉三世颁发的许可证,组建了一个新剧团。这次分裂从1695年持续到1708年,两个剧

团才再次合并。

在伦敦以外地区,也有不少持有演出许可证的剧团。最重要的外省中心城市是都柏林,这或许是由于它有自己的娱乐事务总管。1637年,约翰·奥吉尔比(1600—1676)得到了在都柏林开设剧场的许可,并被任命为爱尔兰娱乐事务总管。奥吉尔比的特权在1641年暂停,1661年又得到恢复,1662年,他开设了斯莫克·阿里剧场,这是王政复辟后大不列颠开设的第一个剧院。到奥吉尔比去世时,许可证又转给了约瑟夫·阿什伯里,他在此后的四十五年间一直拥有着伦敦之外最好的剧团。

英国戏剧,1660—1700

1660年,剧团经营者面临的问题之一是缺乏合适的保留剧目。起初,他们依靠前共和国时代的剧本,由娱乐事务总管在剧团间进行分配。其中,博蒙特和弗莱彻的剧本最受欢迎;约翰逊的作品虽有不少人喜欢,却很少搬上舞台。莎士比亚的一些作品也被改写,以适应当代人的欣赏趣味。许多的旧作品不久就被证实太过时了,一旦有合适的新作品,它们就立刻从保留剧目中消失了。但仍有许多作品一直为人们所喜爱。剧本的短缺首次为女性剧作家提供了机会。卡特琪娜·菲利普斯(1632—1664)创作了《庞培》(1663)一剧,该剧完成后上演于都柏林的斯莫克巷剧场,这也是英国的职业剧团首次上演女性剧作家的作品。六年之后,伦敦的国王剧团和公爵剧团又分别上演了弗朗西斯·布思比(不晚于1669)的《玛尔切利亚》(1669)和伊丽莎白·波尔维尔(? 1651—1691)的《忠诚的贞女》(1670)二剧。

1660 至 1700 年间还出现了许多类型的严肃戏剧。1680 年以前,占主导地位的是“英雄”悲剧,它多模仿西班牙和意大利戏剧而来,场景充满异域情调,中心故事大都围绕着爱情与荣誉的冲突而展开。最初创作这类戏剧的是约翰·德莱顿(1631—1700),他的作品如《印度皇后》(1664)、《印度皇帝》(1665)、《格拉纳达的征服》(上下部,1669—1670)和《奥伦-蔡比》(1675)等均受到普遍欢迎;此外,奥莱利伯爵罗杰·博伊尔(1621—1679)的作品,如《穆斯塔法的悲剧》(1665)、《黑王子》(1667)和《特里丰》(1668)等。同类戏剧中受欢迎的作者还有埃尔卡纳·塞特尔(1648—1724,其作品有《波斯王坎比西斯》[1671]和《摩洛哥皇后》[1673])和纳撒尼尔·李(1653—1692,其作品有《王后的情敌》[1677])。

这类作品的典型情节是:一个理想化的男主角和一个美丽的女主角互相爱慕,但他们突然面临着一种意外,这个意外将给他们自己或他们的家庭和国家带来毁灭或屈辱;通常以战争为背景,最终总是能达到一个美满的结局。这些剧本充满了夸张的对偶式诗句,在现代人看来,它们的矫揉造作简直无可救药。1671 年,第二白金汉公爵乔治·维利尔(1628—1687)创作的《排练》对英雄悲剧的典型题材、情节手段和舞台程式进行了嘲笑。白金汉的剧本的艺术寿命超出了它的嘲弄对象,直到十八世纪后半叶,还是剧团的保留剧目。

206 随着英雄模式的式微,它逐渐被遵守新古典主义规则的素体诗悲剧所取代。由于采用相对简单的情节并遵循三一律,这种形式首先通过德莱顿的《一切为了爱情》(1677)赢得了普遍欢



图 9.5 德莱顿的《一切为了爱情》。选自 1735 年出版的德莱顿《戏剧作品集》第 4 卷(伦敦,1735)。

迎,这种作品是对莎士比亚的《安东尼与克莉奥佩特拉》的“符合规则”的重演。在本世纪余下的时间内,这种模式一直占据主导地位。比起此前已经传遍整个大陆的新古典主义,英国的新古典主义通常显得更加自由一些。情节的一致性被解释为允许有一定数量的相关的次要情节,地点的一致被理解为只要人物在二十四小时的限制之内可以轻松到达,即使地点不同,也不以为忤。

新古典主义与莎士比亚的双重影响在本时期最优秀的严肃剧作家托马斯·奥特维(1652—1685)的作品中有明显表现,他的《孤儿》(1680)、《得救的威尼斯》(1682)直到十九世纪仍出现在剧团的保留剧目中。《孤儿》的主人公同时得到兄弟俩的爱恋,她与其中的一

个秘密结了婚,又与另一个保持着非法关系,最终将三个人都带上了毁灭的道路。《得救的威尼斯》以推翻威尼斯政府的阴谋为情节,而以三个主人公彼埃尔、加菲尔和贝尔韦德拉的死亡为结束。

在达夫南特的共和国时代的“文娱节目”基础上建立起来的歌剧也在复辟时期开始流行。它与英雄悲剧的不同之处是加进了音乐、歌唱和布景,而不同于意大利歌剧程式的则是用说白代替了宣叙调。不仅莎士比亚的《麦克白》、《暴风雨》、《仲夏夜之梦》被改编成歌剧,甚至是德莱顿的《阿尔比恩和阿尔比安努斯》(1685)和《亚瑟王》(1692)等原创性作品也受到了大众的瞩目。但到1705年前后,意大利歌剧开始在英国流行,歌剧的这一英国流派便迅速衰落了。

复辟时代最值得关注的还是各式各样的喜剧:“幽默”喜剧、计谋喜剧、闹剧、风俗喜剧。由于琼生最著名的作品是“幽默”喜剧,所以这种形式在复辟时代得到了充分的发展;在这类体裁的主要作家中,托马斯·沙德韦尔(1642—1692)最为成功,他的作品有《忧郁的情人》(1668)、《滑稽者》(1670)、《阿尔萨提亚的随从》(1688)和《埋葬的集市》(1689)等。这些剧本均以当代生活中性情古怪的人物为题材,对话风格坦率而直白。

或许是由于高乃依和西班牙剧作家的影响,计谋喜剧在这一时期也颇受欢迎。最擅长这一体裁的阿芙拉·贝恩(1640—1689)据知是第一位倾其一生从事戏剧创作的女性,她至少写了十七部戏剧,此外还有一部即兴喜剧和一部小说,其中最有名者当推《漂流者》第



图9.6 康格里夫《如此世道》。图中是来自乡下的维西福特夫人和她的堂兄弟。选自1753年出版的《康格里夫剧作选》。

一部和第二部(1677—1680)。闹剧在爱德华·雷文斯科罗夫特(不晚于1671—1697)手中达到了高峰,他的《伦敦“乌龟”》(1681)和《解剖学家》(1697)整个十八世纪都在上演。

尽管如此,复辟时期最值得关注的仍是轻松活泼的风俗喜剧。约翰·德莱顿是当时最具才情的戏剧家,他以风俗喜剧形式创作的剧本有《马丁·马若尔爵士》(1667)、《冒牌的占星学家》(1668)和《摩登婚姻》(1672),每一部这类作品中都有一对无忧无虑、充满智慧的情人。不过,英国的风俗喜剧充分展开的轨迹还得在乔治·埃瑟里奇爵士(约1634—1691)的作品中寻找,他最初的作品《木桶中的爱情》(1664)或许还有某些不稳定因素,但稍后的《她但愿能如意》(1668)和《时髦的人》

(1676)的类型特征则已经相当突出。我们从中第一次发现了这一类型的典型元素:上流社会的人物、为勾引而关注、事先安排的婚姻、时髦的装束和连珠的妙语。

在稍后的风俗喜剧作家中,威彻利和康格里夫的地位显得尤为重要。威廉·威彻利(1640—1715)1671年开始为舞台写作,第一部作品是《林中之恋》,后来又创作了《绅士舞蹈教师》(1672)、《乡下女人》(1675)和《光明磊落者》(1676)。虽然这些剧本结构上佳,人物刻画也很精细,但他们的道德取向却引起了许多批评家的不满。《乡下女人》常被人用来当作复辟时期喜剧道德水平不高的证据,因为剧中的男主人公自信很容易勾引女人,竟散布谣言说自己是阳痿。风俗喜剧在威廉·康格里夫(1670—1729)的笔下达到了顶峰,他的《以爱还爱》(1695)和《如此世道》(1700)至今仍因其中绝妙的场面、才华横溢的对话和鲜明的人物性格而被视为杰作。在《如此世道》中,一对机智的情人米勒曼特和米拉贝尔经过一系列复杂的遭遇,终于认清了周遭世界的世态人情,使得阴谋家、花花公子和莽汉一个个露出真相,并最终如愿以偿,缔结良缘,因此这部戏也被公认为英国喜剧的代表作之一。

到1700年,英国的日常生活和戏剧中的变化越发明显。查理本人在晚年变得越加保守,他的死所引发的政治动荡被归结为贵族们追随了他的领导。一个道德上保守的中产阶级也在威廉和玛丽的时代壮大起来了。

因而,中产阶级此时开始要求在戏剧中体现他们的欣赏趣味,也就情有可原。由于他们在道德上持保守态度,所



图9.7 法夸尔的《花花公子的策略》中的场景。选自1733年出版的该剧剧本。

以,当戏剧一旦符合中产阶级的趣味,清教徒的情绪就会暴露出来。保守主义的此番卷土重来主要表现在1690年代对戏剧的几番攻讦,但在杰里米·科利尔的《对英国舞台上的不道德和亵渎行为的一点浅见》(1698)发表之前,这些攻击并没有产生什么真正的影响。科利尔之所以能在他人失败的地方获得成功,乃是因为他采用了已被广泛接受的新古典主义信条即戏剧的目的在于教育和娱乐,从而展示了英国戏剧界在理论和实践之间相脱节的现象。大多数戏剧家都发现无法对科利尔做出有效的回应,因为他们也承认道德教化是戏剧的首要目的。德莱顿等少数剧作家公开认错,而康格里夫则表示抗议,后来甚至全然放弃了戏剧创作。但是,即使在反对意见甚嚣尘上之时,英

国戏剧还是出现了新的转向。

英国剧作,1700—1750

新的转型趋势在西伯和法夸尔的剧作中表现得最为充分,在他们的作品中,原有的喜剧类型的诸般特征都发生了明显的变化,道德上更加保守,感伤色彩更加浓厚。在科利·西伯(1671—1757)的《爱情的最后一次转移》(1696)、《自在丈夫》(1704)、《双面豪侠》(1707)和《夫人的最后赌注》(1707)中,放荡的角色们始终在他们的时髦而愚蠢的念头的驱赶下行动,直到第五幕,他们的命运才发生快速而感伤的转化。乔治·法夸尔(1678—1707)借鉴了康格里夫机智喜剧的许多手法,但多以乡村为背景,结局常常是道德障碍被解除。他最优秀的剧作有《忠实夫妻》(1699)、《征兵官》(1706)和《花花公子的策略》(1707),前者塑造的哈里·旺代尔爵士是十八世纪最受欢迎的角色之一,后两部作品在舞台上长演不衰。

这个转折时代的另一个重要特征是女性剧作家为数众多(比以往任何时候都多)。从1695到1715年,伦敦的剧院上演了三十七部女性剧作家创作的新作品。虽然这些剧作家——包括玛丽·皮克斯(1666—1706)、德拉里维耶尔·曼利(约1672—1724)、凯瑟琳·特罗特(1679—1749)和苏珊娜·森特利弗(约1670—1723,作品有《忙碌的身体》[1709]和《奇迹》[1714]等)——均属当时最成功的剧作家之列。

喜剧情调向感伤主义转型、喜剧主人公向中产阶级人物转型的趋势在理查·斯蒂尔爵士(1672—1729)的《有良知的情侣》(1722)中首次得到了充分展示。斯蒂尔的这部剧作系根据泰伦斯

的《安德罗斯女子》改编,但把情节发生地改到了十八世纪的伦敦。女主人公是个身无分文的印度人,在对她的坚贞进行数番考验后,人们发现她竟是一个富商的女儿,于是一个门当户对的婚姻也就是可能的了。在斯蒂尔的剧中,喜剧的目的被大大地改变了:它不再是为了引得人们捧腹大笑或感到滑稽,而是要通过令人充满同情心的人物勇敢承担的各种考验的描绘,激发起人们的崇高情感,因为这些人经受了苦难,得到了应有的报偿。斯蒂尔希望通过这种创作风格唤起“一种令笑者感到高雅的愉悦”。

今天,十八世纪的大多数戏剧都被称作“感伤喜剧”,因为其中的许多人物的优点都显得很不自在,而他们所面临的困难又太容易克服。但在十八世纪,这些剧本却广受欢迎,被认为是人类天性的真实表现。今人的态度之所以与前人不同,乃是因为观点发生了变化。十八世纪的哲学家认为人的本性是善良的,只要听从直觉的召唤,每个人都可以保持这种善良的品德;当然,如果跟从恶的榜样,人也会脱离善的本性。于是人们认为,只要将那些被自私和麻木的行为所掩盖的人类的善良本能重新唤回,就有可能使邪恶的人受到感化。基于此,只要人物的“内心”被打动,就可以迅速得到改造。哀婉动人的情境也被认为是有效的手段,因为它们昭示了经受住所有考验的人物的善良与仁慈,又因为它为观众提供了一个表现自己的善良与仁慈的场合——目睹身处不幸中的美德而能受到感动,也是道德心丰富、判断力正常的标志。

虽然1750年之前在喜剧领域并未出现理查·斯蒂尔的重要继承人,但这种新的戏剧风格却在悲剧领域得到了

有效的开拓。尼科拉斯·罗韦(1674—1718)曾写过几部以充满感伤色彩的女主人公为特征的悲剧,如《野心勃勃的继母》(1701)、《帖木儿》(1701)、《忏悔女》(1703)和《简·肖的悲剧》(1714)等,这些作品直到十九世纪仍在上演。1731年,乔治·李洛(1693—1739)完成了《伦敦商人》一剧,这标志着一个重要转折的出现。该剧主人公是一个名叫乔治·巴恩威尔的学徒,由于被妓女引入歧途,竟杀死了自己仁慈的叔父,尽管他最后已经做出了令人可怜的悔悟,但最终还是被送上了绞刑架。李洛从日常生活取材,因为他相信,描写高贵人物形象的传统悲剧对于普通人而言是不足为训的。显然,他可以被视为成功的剧作家,因为在进入十九世纪之后的很长一段时间内,伦敦地区的学徒们每年都在圣诞节期间被送去观看这部戏,

作为提醒他们勿入歧途的警告。

新古典主义在十八世纪一直占据主导地位,但也有相当多的次要戏剧类型,如哑剧、叙事歌剧、即兴喜剧、杂耍等,它们时刻都在威胁着主流戏剧的权威。哑剧综合了意大利即兴喜剧和闹剧的因素,主题是讽刺性的,题材则来源于古代神话。自从十六世纪以来,意大利即兴喜剧剧团也不时出现在英格兰,到十七世纪后期,意大利即兴喜剧的类型也被融入了英国式舞蹈和入城式表演节目中。1702年,约翰·韦弗首次将舞蹈与故事相结合,但是公认的英国哑剧模式则是由克里斯托夫·里奇的儿子、林肯学院广场和科文特花园的经营者约翰·里奇(1692—1761)创造的,他的作品有《被处死的哈勒昆》(1716—1717演出季上演)和《阿马迪斯,或哈里昆与柯伦芭茵的爱情》(1718)。

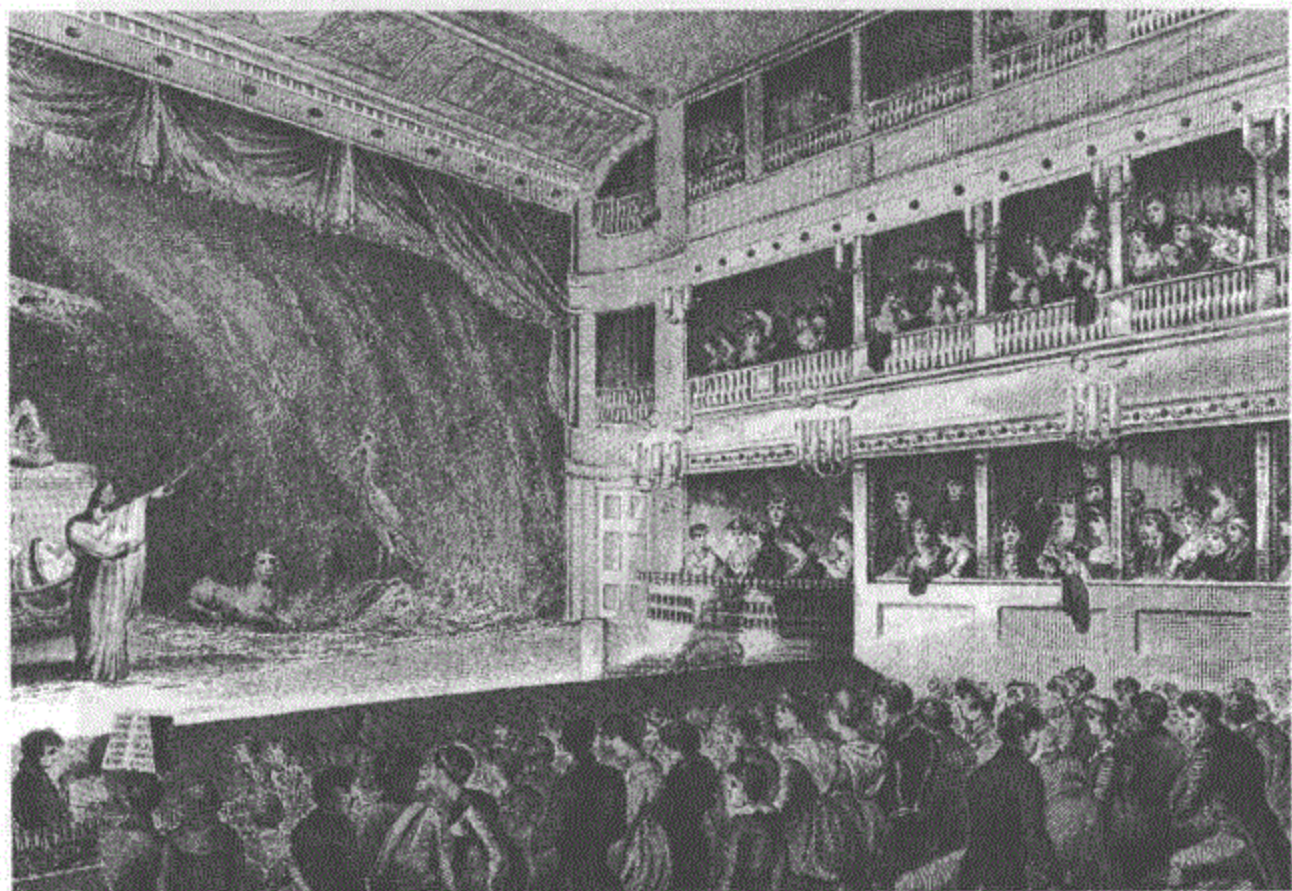


图9.8 十八世纪后期在秣市剧场上演的一出哑剧。还请注意剧场建筑:上下场门,宽敞的台唇,舞台上的包厢,池座内无靠背的长凳。选自威尔金森《伦蒂纳画报》(伦敦,1825)。

在里奇的哑剧中,根据古代神话改编的严肃场景和以即兴喜剧人物为特征的喜剧段落交替出现。喜剧场面是无声的,严肃情节则使用对话和歌曲。许多情节都有音乐伴奏。但最重要的特色还是场景,地点和人物都可以在哈里昆的神奇魔杖推动下改换。和其他人的哑剧作品相比,里奇的哑剧具有更长的艺术生命力。在四十五年的创作生涯中,他上演了二十部哑剧,其中十三部在1717至1723年间首演。里奇还以伦的艺名登台表演,是十八世纪英国最著名、最成功的哑剧演员。

210

到1723年,哑剧成了剧场艺术中最受欢迎的形式。虽然哑剧只不过是正式剧目结束后的余兴节目,但仍比同台演出的大戏更受欢迎。每当新剧目问世,都会提高票价,不少剧目的首轮演出就达四五十场。

里奇还与叙事歌剧的兴起密切相关,因为他在1728年上演了由约翰·盖伊(1685—1732)创作的第一部叙事歌剧《乞丐的歌剧》,此前,该剧刚被德鲁里巷剧院拒绝。叙事歌剧的出现,部分应归因于意大利歌剧的流行;1705年左右,意大利歌剧在英国出现,1710年,当乔治·F·亨德尔(1685—1759)来到英国后,意大利歌剧的演出也迅速增多。1719年,作为歌剧表演团体的皇家音乐学院成立。虽然在1730年之后遇到了不少的财政困难,但是歌剧在本世纪后的七十年中,还是在英国贵族当中产生了很大的影响。盖伊的叙事歌剧借鉴了歌剧的许多程式(尽管他也总是嘲笑它们),但与它们的不同之处在于将对白从抒情词句改成了通俗的语调。盖伊的工作不仅在于将歌剧通俗化,他所描写的伦敦底层生活的故事还隐含着对当时现实政治的



图9.9 盖伊的《乞丐的歌剧》。坡里和露西正在为救马奇斯的命而进行辩护。注意舞台上的观众。威廉·布莱克根据威廉·霍加斯1729年的绘画创作的木刻。哈佛戏剧资料馆提供。

讽刺,并为后十年间的非主流戏剧确定了基调。但是,后来的叙事歌剧作品的流行程度没有一部赶得上《乞丐的歌剧》。

讽刺剧出现在 1730 年代,它与叙事歌剧的区别主要在于没有歌唱。这种体裁的代表性作家是亨利·菲尔丁(1707—1754),他的戏剧生涯始于以改编莫里哀的剧本,随后又创作了以讽刺当代悲剧为主题的讽刺剧《大拇指汤姆,或悲剧中的悲剧》(1730)。他后来的作品如《巴斯昆》(1736)、《破败的迪克》(1736)、《1736 年的历史纪录》(1737)都对当时社会上的重要人物和重大事件进行了嘲讽。和叙事歌剧一样,讽刺剧也在 1737 年许可条令颁布后逐渐衰落。

政府的戏剧管理条例

安妮女王登基时,她继续了西班牙王位继承战争(1701—1714),这场战争贯穿于她在位的始终。当她去世后,乔治一世从汉诺威来到英国,议会必须加快立法进程,将始于威廉和玛丽的君主制在宪法上确立下来。与此同时,戏剧演出市场也日益繁荣,引发了关于查理二世颁发的许可证是否合法的问题。一些人决定利用政府内部意见尚未统一的机会,挑战特许制,开设没有许可证的剧场。不久,政府和政治人物就成了讽刺剧和滑稽剧抨击的对象。

英国的第一任首相沃波尔对这些没有许可证的剧场里的政治讽刺极为敏感。当菲尔丁执笔的一部戏对沃波尔采取了十分庸俗的人身攻击后,议会于 1737 年匆忙通过了一项许可条例,它的条文很简单:(1)禁止任何未经内

宫务大臣批准的戏剧进行“获利、雇佣演员或给予报酬”的演出;(2)得到授权的剧团只能在威斯敏斯特市(政府机构所在地)演出。由此,德鲁里巷和科文特花园就被确认为英格兰仅有的两家合法剧院,因为此时还没有向外地剧团颁发许可证。

起初,这项法案得到了遵守,但在 1740 年,亨利·吉法德(此人在 1731 至 1737 年间经营着一个最好的无执照剧团)重开了古德曼庭院剧场。名义上这个剧院只能对音乐会演出收费,而在音乐会上加演的戏剧节目则是免费的。吉法德通过玩文字游戏,对禁止未经许可的、目的在于“获利、雇佣或给予报酬”的演出重新解释,进而规避了戏剧许可条例。1741 年,大卫·加里克的首演引起了人们对这个剧院的注意,不久它就被关闭了。其他的剧场也采用了同样的计策,例如萨缪尔·福特就向那些花钱买“一盘巧克力”或“参观画展”的人提供“免费”演出。这种冒险行为为在一段时间内得到了容忍,但大多数最后还是被禁止了。

其他形式的公众娱乐到 1752 年之后也开始实行许可证制度,因为到这时,急需通过新的法案来规范各种演出。1752 年的新法令规定,伦敦方圆二十英里之内的所有地方的娱乐活动都必须得到地方行政长官颁发的许可。尽管戏剧演出已经明确禁止,但哪些娱乐是允许的,却没有明确规定,这便为钻法律空子的行为留下了机会。

1737 年的许可条例在技术上使得外省演剧变成了非法行为,而 1752 年的许可议案对之又不曾做出任何修正。不过,外省的戏剧演出一直在进行(既非藐视法律,亦非钻法律的空子),若干

正规的巡演圈也已经形成。截至 1760 年代,几个大城市对不允许开设合法剧场的规定提出了抗议。结果,议会开始在指定城市开设合法剧场:1768 年,巴斯和诺里奇;1769 年,约克和赫尔;1771 年,利物浦;1777 年,切斯特。1788 年的许可议案终于允许伦敦半径二十英里以外的地方的行政官员向合法剧院颁发演出许可证。从此,戏剧在英伦三岛各地再次成为合法的娱乐活动。

伦敦也不例外,垄断由德鲁里巷和科文特花园两家剧场把持;直到 1766 年,为了弥补由于约克公爵的唆使下的胡闹而造成的损害,才给萨缪尔·富特发放了剧院经营许可,允许他在每年的 5 月 15 日到 9 月 15 日之间,也就是享有演出专利权的两家剧场闭门歇业期间上演戏剧。虽然富特的执照只在他

活着的时候有效,但他在 1777 年将执照卖给了乔治·科尔曼,又使得有效期延长至 1843 年。于是,秣市剧场成了第三家合法剧场。

英国剧作,1750—1800

1737 年的许可条例对戏剧产生了严重的影响。亚类戏剧受害最深,因为有政治讽刺的主题的作品受到了极大非难,结果导致了叙事歌剧和讽刺剧迅速衰落。叙事歌剧被一种新的音乐戏剧形式——喜歌剧所取代,它的情节富于感伤,旋律属于原创。最著名的喜歌剧作者是伊萨克·比克斯塔夫(1735—1812),他的作品有《磨坊女》(1765)和《莱昂内尔与克拉丽莎》(1768)。此类作品还有理查德·布林斯莱·谢立丹(1751—1816)的《少女的监护人》(1775)、



图 9.10 巡回演出的演员在谷仓里化装。注意各种舞台道具,几片布景、服装,以及为演出进行准备的活动。威廉·布加斯的木刻。印第安纳大学图书馆提供。



图 9.11 伊萨克·比克斯塔夫的《磨坊女》。布景设计伊尼戈·理查兹是十八世纪后期重要的布景设计师。选自《艺术杂志》(1895)。

约翰·奥吉夫(1747—1833)的《可怜的士兵》(1783)和小乔治·科尔曼(1762—1836)的《英刻尔和雅里科》(1787)。

十八世纪后半叶也有少量的讽刺剧出现,其中多数以文学性和戏剧性、而非政治性为目的,其中最优秀的讽刺剧是谢立丹的《批评家》(1781),它对悲剧、批评家、剧作家和豪华布景进行了讽刺。它取代了白金汉的《排练》的地位,直到十九世纪末还在定期上演。

戏剧许可条例对哑剧的影响较小,但是在下半个世纪的舞台上,这种形式的继承人已经退出了中心地位。1760年之后的主要变化是,哈勒昆这一形象退出了舞台,取而代之的是更加具有感伤色彩的小丑。尽管如此,哑剧仍旧是最受欢迎的戏剧性娱乐形式。

1750年后,本国的悲剧失去了观众,这一类型中仍有人望的作品只剩下

了爱德华·穆尔(1712—1757)的《赌徒》(1753),它描写的是一名赌徒渐趋没落的人生。随着本国悲剧不再受欢迎,感伤喜剧开始流行,这也许反映了观众更愿意看到剧中人物从厄运中被拯救,而不愿意看到他们因过失而受到惩罚的心理。最重要的感伤喜剧作家有:休伊·凯利(1739—1777),他的《虚假的体贴》(1768)描写的是三对不般配的情人好聚好散的故事;理查·坎伯兰(1732—1811),他的《西印度人》(1771)讲的是一个浪子回头的故事,他在被婚姻引向正道后,发现他的妻子竟是个女继承人,这也是对他弃恶从善的奖赏;托马斯·霍尔克罗夫特(1745—1809),他的《毁灭之路》(1792)写的是一个赌徒终于被父亲的羞愧所感化,改邪归正的故事。这类感伤剧所突出的都是通过诗学正义达到道德教化的目标,在十

九世纪这类体裁演变成了情节剧。

粗野喜剧没有随同一道灭亡。但在1720至1760年间,“笑”的喜剧仅限于闹剧,通常是附骥在正式剧目之后的短小的余兴节目。萨缪尔·福特(1720—1777)为在这种类型中保持喜剧精神作了很多的努力,他的作品包括《骑士》(1749)、《雄辩家》(1762)、《未成年人》(1760)和《澡堂侍女》(1771),所有这些作品都结合了闹剧的机制和讽刺性的情境,符合正在上升的卫理公会的宗教教义。

1760年后,一些作者开始反对感伤主义。老乔治·科尔曼(1732—1794)在《善妒妻子》(1761)和其他剧本中恢复了复辟时代的喜剧精神。但最重要的后期喜剧家当属哥德斯密和谢立丹,公认是他们将“笑的喜剧”带回到英国舞台。奥利弗·哥德斯密(1730?—1774)的《委曲求全》(1773)堪称喜剧杰作,该剧的副标题为“一夜误会”,表现的是两个年轻人因为受骗上当,错将一个乡下绅士的家当作了旅馆;他们对房主态度恶劣,中间经过误解、计谋和发

现等情节,最终以主人公之间的爱情收场。

理查德·布林斯利·谢立丹(1751—1816)主要以《情敌》(1775)和《造谣学校》(1777)闻名,它闪光而机智的对话和对当代追求时髦的上流社会的生动写照,令人想起康格里夫的风情喜剧。但谢立丹总是让真正的美德获得胜利,可见他的道德观比起康格里夫来要更保守一些。例如在《造谣学校》中,他虽然让恶意散布谣言伤人者以流言蜚语和喜剧性计谋伤害了体面的人,并促使感情充沛而伪善的约瑟夫·瑟菲斯不惜以他的潇洒而坦荡的兄弟查尔斯的生命为代价,最终,约瑟夫诡计败露,查尔斯与纯真的玛丽亚结合,意志坚强却不谙世事的提泽尔夫人被重新唤起了对于她的年老而喜怒无常的丈夫皮特爵士应负的责任。

哥德斯密和谢立丹为复兴英国戏剧的光荣做出了很多贡献,而且除了莎士比亚之外,他们的戏剧在舞台上占据的稳固地位远远超出了任何别的英国剧作家。遗憾的是,哥德斯密和谢立丹都没有成功的追随者,所以1780年之后,英国的剧坛便平稳地转向了情节剧。

十八世纪的剧场对当代戏剧的演出毫无限制。贯穿于整个十八世纪的戏剧类型在复辟时代就已经定型,当时,每个剧团的保留剧目的数量为三十五至四十个,基本上是前共和国时代的戏剧与新剧目或近期演出季的成功剧目各占一半。到十八世纪早期,保留剧目的数量增加到了四十至七十五出,而到最后的二十五年间,又增加到了九十出左右。1750年之后,大约三分之一



图9.12 1773年科文特花园剧院上演的《她以俯身去攻克》。图中表现的是爱德华·舒特和格林夫人扮演的哈德卡斯特尔夫妇和约翰·奎克扮演的托尼·伦普金。绘画:帕金森。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。



图 9.13 1777 年德鲁里巷剧院上演的谢立丹的《造谣学校》中的“隔板场景”。当时的印刷品。

的保留剧目都来自莎士比亚和别的前共和国时代的剧作家,另三分之一是复辟时代的戏剧或十八世纪早期的作品,最后的三分之一则是新近的成功作品和新剧目。所以,新剧目只在保留剧目中占有较小的份额。

剧作家

在王朝复辟的第一年,剧作家的收入与内战之前相同,也就是说,他们按剧本收取固定费用,然后剧本的所有权就转给了剧团。有少数剧作家从某些约定的演出中收取利润。约翰·德莱顿,像莎士比亚和少数其他人一样,甚至持有国王剧团的一支股份,而他的回报则是从 1668 至 1678 年间每年提供三个剧本。但剧本的提供很快就超出了需求,所以 1680 年之后,对剧作家的支付就改成了“底金”制,即首轮演出第三个晚上的收入(减去剧场租金后)归剧作家所有。1690 年后,他们还可以得到第六个晚上的收入——如果演出周期有这么长的话,而在十

八世纪,则是首轮演出的每个第三晚的收入都归剧作家。但是,演出场次能超出三场以上者,少之又少,有的连三场也达不到。一旦某剧的首轮演出结束,剧作家就再也不能从剧团得到任何报酬了,哪怕这个剧本被列入保留剧目当中长达数年。1702 年版权法通过后,剧作家可以向剧团出售版权,或向出版商出售书稿,以获取更多的收入。十四年后,版权又回到作者手中,如果作者还活着, he 可以把剧本再卖一次,以获取新的收入,但这种情形很罕见。在十八世纪的头二十五年,随着非法上演的戏剧数量日益增加,对新剧本的需求也开始增加。但在 1737 年许可条例颁布之后,对新剧本的需求又减少了。在整个十八世纪,剧作家的收入主要还是依靠演出的“底金”,只有少数剧本能给作者带来丰厚的回报。

财政政策

自从 1576 年“剧院”(The Theatre)建成以来,英国剧场都是建在租来的土地上,租金来自出售剧场建筑物的股权所得。作为投资的回报,股份持有者可以在剧场用于演出的每一天都得到固定的收入。这一制度一直延续到王朝复辟之后,虽然投资者的人数越来越多,对剧院经营的兴趣却越来越少,但他们还是有能力从中赢取利润。

在 1660 年后的一段时间,旧的体制(即演员分担剧团的风险、分享剧团的收益)恢复了,但由于戏剧越来越不景气,伦敦演员开始更愿意领取固定工资。所以,到 1690 年,分红的制度在伦敦就被放弃了。但贝特顿的剧团在 1695 至 1708 年间又恢复了股份制,而外省剧团则一直将股份制的分配方式

延续到十九世纪后的很长一段时间。在新体制下,伦敦的剧团经理人承担了所有的财政风险,获得了全部的财政收入;但在遇到困难时,他们必须去借钱,即把自己的垄断经营权以及布景和服装抵押出去,以筹集资本。若抵押权未能按时赎回,剧团的部分所有权就会转到一些对戏剧鲜有兴趣甚至毫无兴趣的人的手中——当然,商业投资者不在此列。这种体制的危险性在1693年就已暴露出来,这一年,克里斯托弗·里奇声称对联合剧团拥有控股权,诡称要保护投资者,可是他此前毫无剧场经营经验。而他只不过是当时在伦敦和外地取得对剧场的经营权的许多人当中的第一个而已。

由于这些外行的剧院经营者不断失败,终于导致了演员-经理双重管理体制的出现。贝特顿和加里克是这种体制的始作俑者,但直到临近世纪末,这种体制才逐渐得到推广。此后,这种体制就在英国戏剧界占据主导地位,直到第一次世界大战,甚至到目前,这种经营体制也并未绝迹。1660到1800年间的发展趋势是剧团规模越来越大、演出的配备越来越精心,这两者都需要更多的财力支撑。(在复辟时代,典型的剧团由三十五至四十人组成,而1800年的剧团人数则已增加到了八十个演员和一百二十个其他雇员。

费用按照每一个演出日进行统计。之所以必须如此,是因为在十八世纪,演出收入是戏剧生活的重要方面,经理人必须说明在这些情况下,必须从总收入中扣除多少作为日常开支。在十八世纪前期,每天的平均费用是40英镑;到1735年,涨到了50英镑;1790年则

涨到了105英镑。

因为经理人主要依靠票房收入,所以他们想提高收入只有两条途径:一是提高票价,二是增加观众。虽然有时他们同时采取这两种方法,但在提高票价上还是小心翼翼。因而,门票的变化幅度并不大。

从1690年代开始,允许观众在第三幕临近结束时入场而只收取“半票”,但在有新的哑剧或其他受欢迎的节目作为余兴演出时除外。另一方面,如果因为余兴节目而提高票价,看完正戏便离席的观众便可以得到退还的因余兴节目而提高的那部分票价。除了戏票之外,经理人还认识到可以向出售食品、饮料、剧本和节目单的商贩出租在剧场叫卖的特许权,以此获得一些收入。

但是,由于费用持续上升,迫使经理人不得不扩大剧场已容纳更多的观众。剧场观众厅的变化大多数是由这种需要促成的,而舞台的变化则是布景式样变化的结果。

剧场建筑

在1660年,老的索尔兹伯里宫、凤凰/斗鸡场和红牛剧场还继续使用了一小段时间,但它们却无法充分满足日益流行的意大利式布景的需要,而这正是当时流行的样式。在布里奇大街的皇家剧院落成(1663年)之前,基利格鲁一直使用维勒大街的吉本网球场进行演出。当这一座皇家剧院于1672年被大火焚毁后,同一地点又盖起了第一个德鲁里巷剧院。

1661年,达夫南特将里瑟尔的网球场翻建为林肯法学院广场剧院,它在1671年被克里斯托弗·雷恩设计的多塞特花园剧场取代。这些剧院从建筑

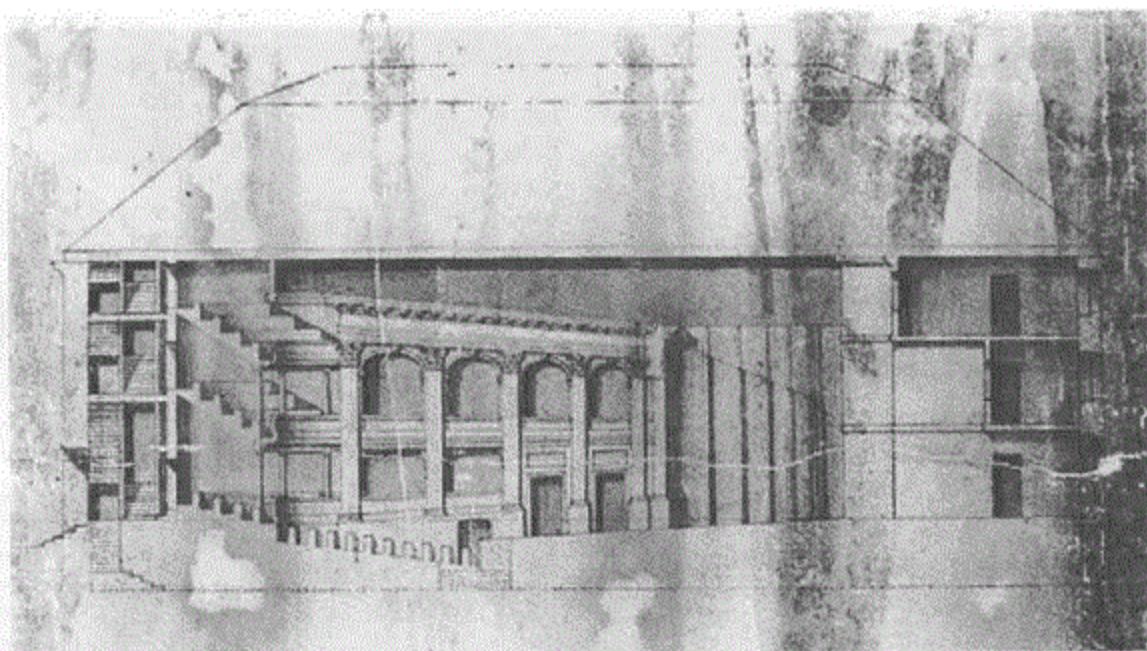


图 9.14 1674 年克里斯托弗·伦设计的剧场草图的一部分,这个剧场据信是德鲁里巷剧场。左为观众席。注意倾斜的池座内的无靠背长凳;有两个上下场门的深式台唇;以及上下场门之后相对狭窄的舞台。版权为牛津万灵学院的院长和院士所有。

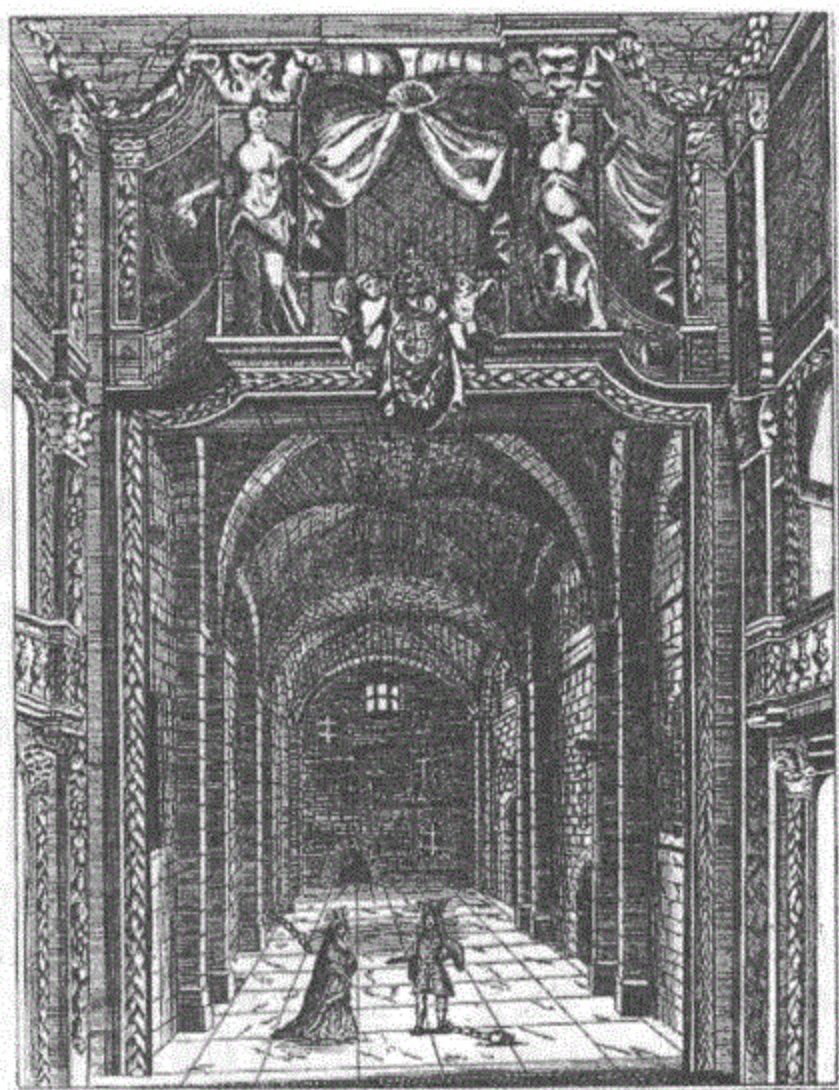


图 9.15 多塞特花园剧场的舞台。上下场门可以滑开到两边的墙上。图中的场景出自 1673 年上演的赛特尔的《摩洛哥女王》。选自威尔金森《伦敦画报》(伦敦,1825)。

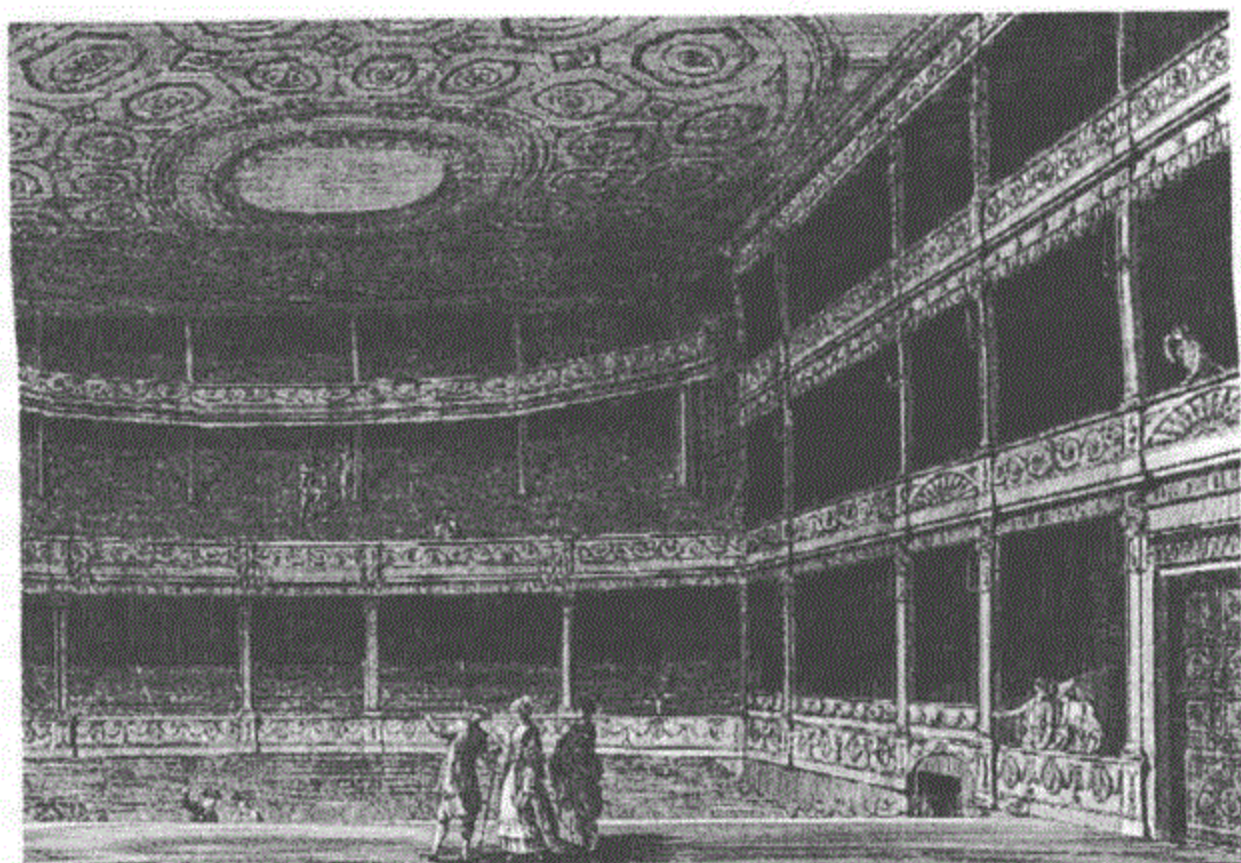


图 9.16 1775 年重新设计装修之后的德鲁里巷剧场的观众席。R. 亚当和 J. 亚当木刻。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

规模到细节均不相同,但有一点是共同的,即确立了十九世纪之前英国剧场的样式。

这些剧院的观众席分为池座、包厢和楼座。不同于法国的池座,英国的池座是倾斜的(这样可以改善视野),并安有八至十排无靠背条凳供观众安坐。有二至三层楼座,第一层楼座被隔成了包厢,最高的一层没有分隔,安有长凳,中间的一层(如果有的话)则一部分隔成包厢,余下的部分安装长凳。例如在德鲁里巷,从舞台前端到观众席后排的距离是 36 英尺,所以坐席的数量是有限的,只能容纳 650 人;林肯法学院广场剧院的座位更少。但在整个十八世纪,观众席的规模一直在扩大,不过这种竞相扩大的趋势到 1760 年以后就停止了。例如,当 1732 年科文特花园剧院落成时,它的座位将近 1400,1784

年,增加到了 2500,而 1792 年经过重建,它的观众容量达到了 3000。这时,德鲁里巷也在进行重建,它的座位数量要达到 3600。但是,虽然建筑规模在扩大,但是剧院的基本格局仍旧保持原样。

1674 年,当德鲁里巷剧场开张时,它的舞台约有 34 英尺深,被舞台画框分作两个大致相等的部分:前台和后台。前台是表演区,它将表演直接插入观众席,而不是将它限制在画框之后。演员从两侧的门进入前台。后台在舞台画框之后,供摆放舞台布景使用。

舞台的地面自前舞台的前部向后台的后墙由低向高倾斜。在舞台画框之后,竖立着沟槽,用于安放幕布和百叶窗,同时也有制造特殊效果的机关门和飞行机。除了个别地方的小小改动外,这些基本特征一直贯穿于整个十八世纪。

215

随着观众席规模的不断扩大,舞台也越来越大。在 1700 年左右,德鲁里巷剧场的画框拱架之后的舞台扩大到了约 30 英尺,而到 1790 年,有些剧场的舞台的纵深已经超过了 50 英尺。与此同时,前部舞台变小了。1700 年左右,里奇拆走了一套上下场门,缩短了上下场台,增加了池座的座位。因此,在整个十八世纪,舞台的两边通常就只有一个上下场门。但是,前舞台现在被压缩到了大约 12 英尺深,仍然有足够的表演区域,至少延续到 1765 年;不过在这一年之后,后台——也就是上下场门之后还有过一些改动。

在十八世纪,经过对原有结构的改建,或在旁边搭建一个附属的小型建筑,演出活动所需的工作区域(包括化妆间、演员休息室、贮藏室、存放布景、服装和道具的仓库)也拓宽了。尽管做了这样的改建和扩建,到 1790 年,大部分剧场仍被认为是不敷使用的,不久以后它们又被更大、更华丽的建筑所代替。

布景惯例

1661 年之后,英国舞台布景的惯常做法与同时期意大利和法国就十分接近了。侧幕、檐边、百叶窗都是标准部件,但 1690 年以后,圆形活板门有时也用在百叶窗的地方。场景转换的手段是采用固定在舞台地板上和天花板上的沟槽。管理布景的工作人员根据提词员的哨音变换布景(由于某些不明原因,四轮马车和杆-柱系统这一大陆剧场的标准场景转换技术在英国很少使用,但歌剧院除外)。因为大幕在开场白之后一直到演出结束前都不再落下,一切换景工作都是在众目睽睽下进行。甚至直到 1750 年左右,附加的幕

间表演也是在全部舞台布景之前进行,1750 年之后,“落幕”才作为隐蔽换景的手段加以使用,沉重的道具或家具才可以在遮板或大幕的掩盖下搬上或撤下。偶尔,它们也可以由仆人在观众的眼皮底下搬上舞台。

从 1660 至 1800 年,每个剧场都积累了一套现成的、可以反复使用的布景装置。当一个新的剧院落成,哪怕保留剧目尚未确定,布景就已经委托制作了。造成这种现象的原因可能是新古典主义对于布景的态度——剧中的具体时间和地点是不重要的,将时间和地点具体化的要求只能降低戏剧的普遍性。布景设置的目的是体现地点的类型特征,而不是再现具体场景的风貌。于是,布景变得毫无特色,可以由多个剧目共用。1750 年左右,有一个作者列举了如下必要的场景:(1)寺庙,(2)坟墓,(3)城墙和城门,(4)宫廷外景,(5)宫廷内景,(6)街道,(7)房间,(8)监狱,(9)花园,(10)乡村。他又说,其他的布景只是偶尔才会用到。在复辟时代,有些喜剧写到了伦敦人们熟悉的地点,但这类具体的地点在十八世纪明显减少,只在哑剧等亚类戏剧中,景观才会发挥重要的作用。即便是在哑剧中,为某些剧目专门制作的布景也会被其他剧目借用。

观众到舞台上观看戏也阻碍了布景的发展。这种做法在 1642 年以前曾经很常见,1690 年左右不再流行,到 1700 年就很少见了;但直到 1762 年,加利克才将观众完全从舞台上请走。从 1700 到 1762 年,从台口到舞台后部总是摆着几排长凳,遇上补贴演出,还常常在舞台后部再加上一排半圆形的座位。另一方面,如果某场演出中布景的作用很重要,

也会禁止观众上台看戏。

因为大部分戏剧演出都是使用现有的库存布景,所以,当出现新的布景设备时,票价就会提高。通过这种方式增加收入,也许就成了改善景观的动力之一,例如里奇在哑剧中对景片的成功使用也促使他在正规戏剧中开始了此类试验。1730年代,他在《亨利八世》中增加了一个列队行进和加冕典礼的场景,1750年,他在《罗密欧与朱丽叶》中增加了葬礼行进,1761年,他又在莎士比亚的几部历史剧中加进了乔治三世加冕典礼的场面。但是,在1765年加利克从大陆带回新的舞台观念之前,豪华的布景还仅限于少数戏剧类型。在本世纪的最后三十多年,布景才变得具体化,新景片的采用也更加普遍。在1765至1776年上演于德鲁里巷剧院的三十七部新剧目中,就有十九部剧目的布景是全新的。

在复辟时期,约翰·韦伯(1611—1672)为达夫南特工作,萨缪尔·托维

尔(1708—1752年在世)、罗伯特·罗宾逊(约1653—1706)和罗伯特·斯特里特(1624—1680)为基利格鲁绘制布景。复杂的布景设计的价格一次可以达到800英镑,而当时一个主演演员的周薪是2.5英镑。但到十八世纪早期,支付的报酬明显减少,而定制布景只是偶而为之。科文特花园在1746—1747演出季只支付了253英镑在布景上,即使在1750年之后,任何剧团花在布景上的钱也只占预算的十分之一。

从偶然得到的资料中我们看到了十八世纪上半叶许多布景画师的名字。较为重要的人物有:詹姆斯·桑希尔(1675—1734),他活跃在本世纪早期;约翰·德沃托(不晚于1708—1752),他工作在1719至1744年之间;乔治·兰伯特(约1699—1765),他是一名风景画师,为里奇在林肯剧院和科文特剧场设计布景,他的一些布景一直保留到1808年;弗朗西斯·海曼(1708—1776),他在1730年代和1740年代为



图9.17 《阿尔西诺》第一幕第一场的布景。詹姆斯·桑希尔设计。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

德鲁里巷剧场绘制布景。

1749 年,里奇从大陆引进了几名设计师,从此情况开始改变。最重要的画师是让-尼科拉斯·塞万多尼(1695—1766),他因在巴黎歌剧院和欧洲其他地方的工作而闻名。在科文特花园工作的其他重要画家还有:尼科拉斯·托马斯·达尔(?—1776),丹麦人,1750 年左右定居英国;乔万尼·巴蒂斯塔·西普里亚尼(1727—1785),他是一个佛罗伦萨画家,1755 年来到伦敦;约翰·伊尼戈·理查兹(约 1729—1810),著名的英国画家,尤以风景画而知名,也是本时期重要的设计师。

十八世纪后期最重要的设计师当推菲利普·雅克·德·特伯格(1740—1812),他是一名法国画家,受雇于伟大的演员-经理大卫·加里克,1772 年在德鲁里巷剧院从事设计。德·鲁斯伯格是英国第一位取得设计一致性的设计师,在指派给他的演出中,他负责所有的视觉元素设计。当时设计师的通

常做法是,只为一个戏制作一组新布景,其余的就从仓库里取;而作为设计团队的一员,每一个设计师只为一出戏中的一幕设计布景。德·鲁斯伯格则设计所有的布景,而且对道具、服装和灯光都有兴趣。为了加强逼真幻觉,德·鲁斯伯格用地面的横格打破了舞台表面的连贯性,并设置断片以强化深度感,从而避免由平面的侧板和后挡板而造成的对称布局。他在舞台后部使用微型的雕塑表示战斗、行进的军队和航行的船只,用涛声、雨声、风暴、远处的枪声等声效来增强幻觉。他的工作反映了当时不断增强的对于地方色彩和历史真实的兴趣,这种兴趣正在逐步取代新古典主义无特征、普泛化的布景程式。在当时,尚无人能够复制他的革新,但到下一个世纪,局面就完全改观了。

我们对复辟时代的舞台灯光所知甚少。表演都在下午进行,窗户也许可以提供部分光源。但因为大部分表演

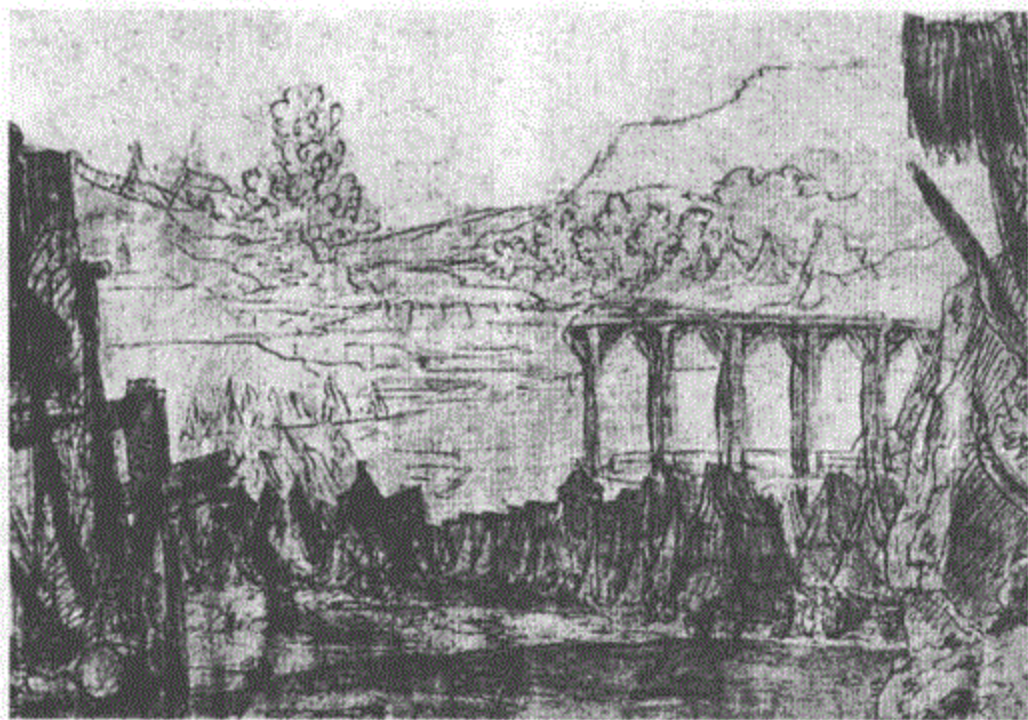


图 9.18 德鲁特堡为莎士比亚的《理查三世》的战斗场景绘制的草图。注意左边的帐篷及背景中的其他东西。选自《艺术杂志》(1895)。

都在台口进行,所以在整个演出过程中,观众席和舞台始终是亮的。烛台挂在台唇上方和台口之后。佩皮在他的《日记》中常常抱怨,要朝那些烛台里看,令人头疼。脚灯的确切使用时间始于1672年。(见图9.2)

到1744年,灯光显然已经攀上了每边侧幕后的垂直的“梯子”上,并会被“布景帘”所遮挡,所谓“布景帘”,就是挂在舞台与灯光之间的可操控的用来调节光线的隔帘。脚灯安在枢轴上,这样就可以降至舞台平面以下,达到减弱光线的效果。油灯只在某些位置使用,因为灯罩会使蜡烛变软。

从1765年开始,加里克似乎已将所有未加遮挡的光源从舞台上撤走,并增加了亮度,这或许是因为他改进了光源和反光镜。他还在英伦三岛普及了大陆的舞台照明系统,让灯梯旋转,使得灯光既可聚向舞台,也可以离开舞台。在1770年代,德·鲁斯伯格还实验用透明丝质滤光罩,首次取得了对色彩的有效控制。这种对灯光的重视也反映在造价越来越昂贵。1745年,各剧场用在灯光上的费用是每年350英镑,到了1770年代,这项费用竟增加到将近2000英镑。

在1785年引进薄金属圆盘灯后,照明系统有了进一步的改进。这种灯采用圆柱灯芯和玻璃罩来控制氧气与油之间的比例,射出的光比早期设备亮得多,也稳定得多。从此之后,在舞台照明方面,石油大部分取代了原先的蜡烛。因为灯罩可以涂上色彩,使用色彩效果的试验也多了起来。

照明的改进和对真实性幻觉的日益重视,促使经理人员将更多的注意力放在了台口之后。但这个趋势在十八

世纪并没有全部完成,所以观众席仍旧作为舞台画面的一部分而被照亮。

服装惯例

从整体上看,1660至1800年间主导服装的原则与前共和国时代或十七世纪的法国均无明显区别。由于忽视时代和地域的差异,大多数角色穿的都是当代服装,而且大多数演员都把角色尽可能朝着奢侈的方向打扮。不穿当代服装的都是古代英雄,他们身着罗马装束,近东人物则穿宽松下垂的裤子、有皮毛装饰的长袍、修剪齐整的软毛长袍和插有羽毛的头巾。

每一个剧团都有一个“基本库存”,并定期对之进行保养和补充。在1760年代后期,科文特花园剧场的衣箱已经颇为庞大,不得不动移至相邻的房屋内专门存放。但是有办法的演员总能提供他们自己所需的大部分服装,有些人则会向经理提出要求并得到特殊的满足。演员之间互相攀比,追求华丽,结果,服装所反映出来的更多的是演员的荷包,而不是角色的地位。

演员与表演,1660—1800

玛格丽特·休伊斯(1630—1685)通常被认定为复辟时代专业舞台上出现的第一位女演员,她首次登台演的是《威尼斯的摩尔人》一剧,时间在1660年秋。到1661年,达夫南特和基利格鲁的剧团都补充了女演员,1662年后,由男演员出演的女性角色只剩下巫婆和喜剧中的老妇形象,这种状况在整个十八世纪都没有改变。另一方面,妇女有时也扮演男性角色,尤其是琼生的《埃佩克恩》中自称女性的男角,或福平顿之类女人气的男性角色。有些演出



图 9.19 1763 年科文特花园剧院的一次骚乱。图中人物穿的是阿恩的《阿尔塔薛西斯》中的服装，男演员是近东打扮，女演员则是流行的英国装束。注意悬挂在舞台上方的蜡烛灯架。伦敦维多利亚和阿尔伯特戏剧分馆提供。



图 9.20 1750 年德鲁里巷剧院上演的怀特海德的《罗马父亲》。图中为加里克。注意男子的装束系罗马式，女子服装的肩部和腰部有少许的异国装饰。华盛顿特区福格·莎士比亚图书馆提供。



图 9.21 弗朗西斯·海曼绘制的《哈姆莱特》中的戏中戏，画家在 1730 年代也为德鲁里巷剧场绘制布景。画面中央，克劳狄斯正从座位上站起；哈姆莱特坐在右下角的地板上。注意服装。华盛顿特区福格·莎士比亚图书馆提供。

甚至贴出广告,宣称所有角色均由女子扮演。但她们最受欢迎的或许也是最常见的角色还是穿裤子的角色,亦即身着男装的女性形象。

在1660至1800年间,刚从事表演的演员进入剧团后通常都有一个试用期,通过观摩老演员的表演来提高技艺。

初入剧团者(或曰“龙套”演员)在每个演出季都要扮演众多的小角色,最后才能发现他们适合于哪一类角色。几年之后,他们进入“表演等级”(有限的各类角色系列),此后在他们的艺术生涯中不再改变。无法确定“脚色制”形成于何时,最早也许可以追溯到前共和国时代。到十八世纪,“表演等级”已经明确为四个:(1)主角演员;(2)次角演员;(3)无台词的演员(通常称为“龙套女士”或“龙套先生”);(4)一般龙套。第一等级一般只限于扮演悲剧和轻喜剧的男女主人公,较低等级的演员中也包括扮演低喜剧角色的专门人才,如“歌唱的内室侍女”、老人、疯子等。

演员的专门化达到什么程度,一是取决于他们自己是否多才多艺,二要看他们所在剧团的规模大小。比起伦敦的大剧团来,外地小剧团更要求演员能够适应各个不同的角色系列。大多数演员都有严肃剧或喜剧的界限,当然也有极个别演员两者都擅长。“脚色制”决定“角色的属地”,因为演员一旦演上了某类角色,他就要一直演下去,直到他们离开剧团为止(当然,那些刚开始扮演年轻恋人角色的到后来都会改扮上了年纪的角色)。在保留剧目中,演员都被指定了大量的固定角色;一旦学过某类角色,演员都被要求在接到通知后二十四小时之内能够上台。这类角

色在奥德菲尔德夫人的剧团通常是二十六个,巴顿·布思的剧团约三十五个,加里克剧团九十六个。

剧团的次要演员都在演出季才雇用,领衔演员则与剧团签订较长时间的合同,但几乎都不超过五年。另一方面,1743年以后,麦克林通常只与剧团签订短期合同,这种做法开启了十九世纪盛行的“明星制”先河。在十八世纪,当伦敦的各大剧院在夏季闭门歇业时,演员们便临时加入外省剧团演出,后来的明星签约制也是受到了这种做法的启发。

演员的收入差别很大。工资虽然是每周一报,但只有在剧场开门时才能领薪水;而剧场关闭就会导致演员的份儿钱大大减少。

除了固定工资外,演员还可以从每年至少一次的补贴演出中得到额外收入。为全体演员举行的补贴演出在1660年形成制度,1680年代后期就有了相关的具体纪录。1695年以后,贝特顿就开始将补贴演出作为吸引演员的手段,后来这种做法还逐渐扩大到将剧院的每一名雇员都包括在受惠对象之内。主要演员都有单独的补贴,其余的演员及大部分非演出职员通常也能分得应得的份额。虽然这种分配方式并非固定不变,但典型的情况是,受惠者分得除去剧场租金之后的所有收入。最初,补贴演出在演出季的任何时候都可能进行,1712年以后,这种演出通常集中在三月至演出季结束的夏天里这段时间内。

一场满座的补贴演出给演员带来的收入可能超过他一年的正常收入,有的观众尤其愿意支付更高的入场费并且向名角奉送珠宝之类的值钱礼品。

但是,如果门票收入抵不上场租,演员就没钱可挣。但在补贴演出有利可图的诱惑下,演员最终从经理那里得到的报酬可能比普通演出少得多。

通常情况下,如果剧团经理不具备相关的专业素质,便可指定经验丰富的演员来安排演出剧目(并授予“演出经理”的头衔)。在1668至1709年的大部分时间内,巴顿就是他所服务的剧团的演出经理;从1710至1732年,德鲁里巷剧场演员-经理“三执政”分头负责剧目的排演;约翰·里奇负责上演哑剧和大型表演,另外雇佣詹姆斯·昆、莱西·瑞恩和詹姆斯·莱西等演员排演正规的戏剧;查尔斯·麦克林1734年至1743年间担任德鲁里巷剧院的演出经理;加利克1747至1776年负责这个剧院保留剧目的演出。

新剧目的头三场排练由剧作家负责,他负责向演员解释剧本,帮助演员理解人物。演出经理负责复排。排练与现代标准相去甚远;持续时间大约从上午十点至下午一点,很少超过两个星期。用在场面调度或动作排练上的时间很少,演员都是在实践中学会在舞台上如何动作,何时把主要地位让给主要演员。大部分场面都是在台口或主舞台的前方表演,传达给观众的台词与传达给其他演员的一样多。因为很少使用家具,演员们在舞台上通常都一直站着,很少考虑如何创造一幅写实的舞台画面。在排练过程中,也很少有人想到进行连排。所以,由某个演员想出的创新表演要到第一次正式演出时才能展现出来,这给同台演员带来的诧异与带给观众的完全一样。典型的简单排练是直到首演的当晚,演员未对过全部的台词,大部分要到台上见。不仅如此,

演员的相对安定的身份也使他们对这些都不太在乎,所以,经理人必须制定一套繁琐的惩罚条例来强调纪律,对排练迟到、背台词出错儿、拒绝扮演分派的角色以及其他各种错失予以处罚。

一个剧团的有序运行在相当程度上要倚重提词员,他的责任包括保证得到演出许可证、印发演员每个人单独的“台词”、对排练进行监督(如有这种要求的话)、实施处罚措施。演出过程中,提词员要给出场景转换和奏乐的暗号,派催场员去叫演员,在必要时提词。

表演是传统与创新的结合体。角色是老一代向新一代一步步传递下来的,通过这种方式,传统的阐述得到了继承。当某一名演员继承了前一名演员的表演风格,他或她就会被要求熟悉剧团的演出惯例,因为传统剧目不可能为了某一个演员而重新编排。因为如此之多的表演进入了传统,所以对角色的任何新的处理、甚至是台词朗读上的变化,都会产生轰动。所以查尔斯·麦克林就在1741年的演出中采用了不同于传统低喜剧的阐释手法表演夏洛克,从而大大改变了人们对这一角色的认识。

表演风格多种多样,从形式主义到写实主义都有。直到大约1705年,占主导地位的台词风格还是演说式的,贝特顿、布斯、奎恩就是这种风格。而麦克林和加里克则鼓励采用从现实生活中观察而来的表演风格,当然,他们也可能把现实生活都理想化了。1740年代,当奎恩和加里克都成为伦敦地区首屈一指的大演员时,两种风格形成了直接的对立。最终,加里克的风格为其他剧院的演员所效仿,占据了上风,奎恩所代表的新古典主义的理想化、类型化

手法让位于具体化、个性化的人物塑造技巧。但是,即使在加里克剧团中,两种迥然不同的风格也常常出现在同一台演出中。

除了这些变化外,还有不少程式化手法仍顽固地保留着,进而将十八世纪的所谓“现实主义”与今天的现实主义明确分开。首先,无论有无可能,演员都是在舞台的前部进行表演,正如有人报道说:“他们从不背朝观众,也很少展示头部的侧影。”他们似乎每说完一句话都要改变在舞台上的位置;还有人观察到:“当一名演员迈着不变的步态走向右边,他的对话者则迈着不变的步态走向左边;反过来亦如此。”其他的程式化动作还包括“某些动情地延长的哭声和叫喊,‘哦’和‘啊’之类能展示优美嗓音的音节总是被强调;常见演员为了表示狂喜而将自己全身摔在地板上,这种反复的摔打使得台上闹成一团。”

在本世纪上半叶,演员似乎都要用长长的吟咏式的诗歌韵律朗诵台词,但从加里克开始,他们开始放弃诗韵,使声音尽可能地贴近自然。在整个十八世纪,演员似乎要在台词中区分重要的段落和不太重要的段落,方法是在表达后者时用“平稳说话”的方式,在前者用一种伟大激情,演员在他们所制造的每一个“点儿”上都期待着观众喝彩。

毫无疑问,复辟时代最重要的演员是托马斯·贝特顿(约1635—1710),他在舞台上从1660年一直到演到1709年,他在塑造英雄人物和悲剧人物方面都有杰出的表现,被公认为他那个时代最伟大的演员。贝特顿的戏路很宽,既有喜剧角色,也有严肃角色,最成功的是哈姆莱特、奥塞罗、霍茨波特和布鲁特斯等形象。在整个演出过程



图9.22 《威尼斯商人》中的审判一场,查尔斯·麦克林扮演夏洛克,波普夫人扮演波西霞。麦克林的角色表演和装扮方式因为与此前的处理方式有着鲜明的区别而引起了轰动。注意其他角色身穿的都是当代服装。华盛顿特区福格·莎士比亚图书馆提供。

221

中,他让自己完全沉浸在角色中,把人们的注意力吸引到他内敛的然而有力的动作和台词上。他的略带正式演讲调的台词风格一时为人所模仿。女演员中最突出的有三人:耐尔·格温、巴里夫人和布瑞斯戈德尔夫夫人。内尔·格温(1650—1687)的演艺生涯很短,从1665年到1669年,但这已足以使她在喜剧(特别是在需要易装打扮的角色中)、舞蹈、机智的开场白和收场诗的朗诵方面建立名声。伊丽莎白·巴里(1658—1713)在悲剧中扮演主角,与贝特顿演对手戏。安·布雷斯格德尔(约1663—1748)接受过贝特顿的训练,在风俗喜剧中表演出众,1680年登台,1707在艺术生涯的高峰退休。

在十八世纪上半叶的优秀演员中,考利·希伯和安妮·奥德菲尔德是英格兰人,罗伯特·威尔克斯、托马斯·

多格特、巴顿·布思、詹姆斯·昆和查尔斯·麦克林是爱尔兰人。西伯、威尔克斯、多格特(1713年后由巴顿·布思接替)组成的演员-经理“三执政”将德鲁里巷剧院变成了1710至1733年间伦敦最成功的剧团。

科利·西伯(1671—1757)于1690年开始演艺生涯,他一直与里奇一道演出,1695年,一批有经验的演员退出剧团,他与里奇一道留了下来,不久就开始扮演主角并编写通俗剧本。作为德鲁里巷的三经理之一,他以扮演纨绔子弟最著称。1740年,他出版了自传,成为后世了解当时英国戏剧的主要资料。

安妮·奥德菲尔德(1683—1730)1700年登台演出,首次获得成功是在1704年。在巴雷夫人和布雷斯戈尔夫人退休后,她被公认为当时最好的女演员。她既扮演喜剧角色,又扮演严肃角色,尤以高喜剧中的表演为人所称道。她死后入葬威斯敏斯特教堂墓地,这证明了她生前所受到的尊重。

罗伯特·威尔克斯(约1665—1732)1691年在爱尔兰开始演艺生涯,1698年来到德鲁里巷,充任主角,1710年成为经理之一。虽然他在悲剧舞台上很成功,但他在喜剧中扮演的精神抖擞的年轻主角却得到了更多人的喜爱。托马斯·多格特(约1670—1712)被认为是当代最好的低喜剧演员。他在都柏林开始演剧生涯,后来在几个外地的剧团表演,1691年来到伦敦,1710年进入德鲁里巷剧院的管理层。巴顿·布思(1681—1733)约于1698年在都柏林开始演艺生涯,1700年来到伦敦。1713年以前一直扮演二线角色,1713年他在艾迪生的《卡托》一剧中的表演引起轰动。1713年,他进入德鲁里巷

剧院的管理层,1727年由于健康原因退休,他一直是伦敦公认最优秀的悲剧演员。

詹姆斯·昆(1693—1766)于1712年在都柏林开始演剧生涯,1714年来到德鲁里巷,1718年加入约翰·里奇的林肯学院剧团,并兼任该团演出经理。1734年他回到德鲁里巷,1751年在最受欢迎的演艺高峰退休。

查尔斯·麦克林(1699—1797)1719年左右在爱尔兰开始登台,1725年左右第一次来到伦敦。但他的风格被认为太平淡,所以他又回到了乡下,直到1730年。从1734年到1743年,他是德鲁里巷的演员-经理,1743年,他和其他演员(其中包括加利克)一道离开了德鲁里巷。由于得不到许可证,他们只好妥协。但剧团不愿重新雇用麦克林。有一段时间他开设了一家表演学校,此后的大部分时间都是与伦敦或外地剧团签订短期合同进行演出。麦克林的声望主要来源于他扮演的少数几个角色,特别是夏洛克和他自己的喜剧如《时髦的爱情》(1759)和《这世上的人》(1781)中的主角。虽然他的表演风格比加里克更加贴近自然,但作为一个演员,他的戏路不宽,同时又天性好斗,这都限制了他的成就。

从1740年代到1776年,大卫·加里克(1717—1779)一直主导着英国舞台。1741年,他在伦敦古德曼·菲尔兹剧场首次登台,此后往来于德鲁里巷和科文特花园之间,到1747年,他和约翰·拉希开始担任德鲁里巷的“三执政”中的联合经理,在这个位置上一直做到1776年退休。加里克一方面通过自己的表演,一方面通过经营政策来影响戏剧。他不仅是一个专心致志的导

演,而且是很多重要革新的倡导者。作为演员,他的戏路极宽,几乎扮演过所有类型的角色,但最出色的还是李尔、麦克佩斯、哈姆莱特。他表情多变,眼光具有穿透性,身体富于表现力,他把这一切都用在哑剧的余兴节目中以制造出奇效果,而他也因此而成名。但他的优美而控制恰当的嗓音似乎有些欠饱满。由于他的表演紧扣舞台上的情境,所以在真实性方面引人注目。总之,他似乎掌握了每一个角色的复杂性,与同时代任何演员相比,他塑造的形象都显得更加饱满。

这一时期最杰出的女演员有佩格·沃芬顿(约1714—1760)、吉蒂·克莱夫(1711—1785)和弗朗西斯·阿宾顿(1737—1815)等,其中佩格以擅长扮演富于英雄气的喜剧女主角和女扮男装的“马裤”角色而闻名,吉蒂从1728年登台,以演出讽刺喜剧和性格喜剧赢得观众好评,弗朗西斯则擅长高喜剧角色。同样重要的还有汉娜·普里查德夫人(1711—1768),她是当时公认的最优秀的悲剧女演员,她在演出中将自己完全化身为麦克白夫人,以至于加利克在她去世之后再也不出演《麦克白》这部戏。

加里克最伟大的挑战者是斯普朗格·巴里(1719—1777),他于1743年在爱尔兰开始登台演出,1746年来到伦敦。从1750至1758年在科文特花园剧团当演员,与加里克竞争。虽然加利克在大多数角色上都超出巴里,但巴里在浪漫情人的角色上还是无人超越。从1766年以后直至逝世,他常与加里克在德鲁里巷剧团同台演出。

223 及至1790年代,在表演界占据主导地位的都出自肯伯勒家族,他们将在



图9.23 十八世纪早期上演的《哈姆莱特》中的室内场景。注意,哈姆莱特和王后穿的都是当代的服装。选自罗伊版《莎士比亚戏剧集》第五卷(伦敦,1709)。

下一个十年主宰戏剧舞台。

观众与演出

戏剧季是从九月或十月到六月。正规的戏剧季上演的剧目数量虽不固定,但平均在170至200部之间。

演出广告多种多样:既有城市四处设置的广告柱,也有向咖啡馆和私人住所等处散发的传单,十八世纪早期还出现了报纸广告;每天傍晚,剧院也会有现场通知。演出开始的时间从中午逐渐移到黄昏。

在复辟时代早期,开演时间为下午三点或三点半;1700年前,开演时间改到了四点或五点;1700至1710年,通

常是下午六点；十八世纪后二十五年又改成了六点一刻或六点半。但没有许可证的剧场的开演时间则又有不同。往往离开演还有很长一段时间，剧院就已经开门迎客，由于座位并无预订，许多人都早早赶来占座儿或派仆人来占座儿。到 1730 年代，包厢的戏票可以提前预订，但具体座位并不固定。剧院的每个部分——包厢、池座、楼座——都有各自的入口、售票窗口和检票员。因为座位并未编号，为争座位而引发的口角时有发生。

晚间演出的内容很庞杂。在复辟时代，一场完整的演出包含一部大戏以及幕间的声乐和舞蹈节目。1700 年左右，克里斯托弗·里奇增加了杂技、驯兽和其他马戏节目，以便与贝特顿的剧团进行更加有效的竞争；此后这类的娱乐节目就再也没有完全从舞台上消失过。1715 年左右，引入了余兴节目，不久，加演余兴节目就正规化了。因此，1720 年以后，一套典型的晚间节目的演出时间大约持续三到五个小时。



图 9.24 大卫·加里克扮演的麦克佩斯和普利查扮演的麦克佩斯夫人即将谋杀邓肯。注意麦克佩斯身着英国军官服装，而麦克佩斯夫人身穿十八世纪流行的服装。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

观众与演出的关系很密切。演员常将剧中的愤懑情绪带给观众，观众有时甚至拒绝演出继续进行，直至被指控的罪犯为自己做出辩解。在晚场演出中，因演员表或固定下来的惯例的突然改变而引发骚乱的现象也并不少见。观众对自己所拥有的权利毫不怀疑，随时施展他们的力量来匡正任何不公，无论是真实的还是假定的。

在整个十八世纪，戏剧受欢迎的程度持续上升，商业上的繁荣也使得更多的人有能力走进剧场。因而，到 1790 年代，与越来越多的希望走进剧场的观众相比，剧场建筑的规模就显得太小了。此外，这时新的价值观已经动摇了新古典主义的根基，英格兰的剧场和戏剧两个领域都处在新的发展关头。

外省戏剧

在十八世纪，英伦三岛的戏剧活动并不限于伦敦。都柏林也是一个十分重要的戏剧中心；它不仅有生机勃勃的剧团，还为伦敦输送了许多一流的剧作家和一流的演员。戏剧之所以能在都柏林繁荣起来，部分原因是爱尔兰不属于 1737 年许可条例的管辖范围，所以直到 1760 年它还保留着英伦三岛除伦敦地区以外唯一的合法剧场。

虽然缺乏法律的保护，但剧团在 1737 年之后还是继续在英格兰和苏格兰各地进行演出。他们声称自己的节目只不过是音乐、舞蹈和戏剧片断的杂集，以此来规避法律的制约。地方当局也对他们的违法行为置若罔闻，只有当个别市民动用法律程序起诉演员时，他们才不得不过问一下。1760 年代之后，议会认定地方上的剧团合法，于是伦敦以外地区的剧团便如雨后春笋般

涌现出来。爱丁堡、巴斯、约克、诺里奇、利物浦、曼彻斯特、布里斯托、纽卡斯尔、布莱顿都出现了一流的剧团。它们成了大部分英国演员的培训基地，为伦敦的剧团不断输送新的艺术人才。但除了伦敦之外，没有哪座城市可以独力供养一个职业剧团，所以巡回演出开始出现，剧团在几个城市之间旅行演出，每一处滞留几天到几个星期不等。外省剧团实际上共同为整个英伦三岛提供了娱乐。

北美殖民地戏剧

英国在劳诺克建立殖民地的企图于1585年失败，所以直至1607年詹姆斯敦建城后，北美地区才有了永久性的英国殖民地。随着殖民地范围的扩大，英国人逐渐接触到了美洲各民族之间的巨大差异和多样性，既包括东北部和大西洋西岸中部地区的易洛魁联邦和使用阿尔贡金语的各个民族，也包括西南部地区的切罗基人、克里克人、巧克陶人和契卡索人。但自1514年以来，欧洲人一次又一次地让自己的文化在美洲流传，所造成的破坏已经使这些文化受到了严重的压制。又由于各部族与欧洲人开战，或相互之间发生战事，使他们的文化进一步衰落。因此，我们对这些前文字民族在哥伦布到来之前的演艺传统几乎一无所知。许多部落肯定曾经拥有叙事舞蹈的丰富传统，另一些部落则曾拥有成熟的具有戏剧性质的宗教庆典和仪式。但是，即便是在西班牙殖民区域发现了某些叙述性舞蹈戏剧，相关的记录也十分稀少。早期的耶稣会会士在易洛魁人的一些部落中的“假面”舞蹈中发现了戏剧元素。保罗·拉丁转录了温尼贝戈人的一个

宗教戏剧的文本《生死之路》，但这个作品所代表的传统似乎不早于十八世纪（这种转写直至1908年才发生）。在发现太平洋西北部沿岸的部族场面宏大的“炫财冬宴”仪式之前，英国殖民地的欧洲人并没有像在新西班牙地区那样大规模地出现在土著戏剧当中。

北美地区创作并上演的第一部戏剧是马克·莱斯卡波特的《新法兰西的海神剧》，时间是1606年，地点是新斯科舍省的法国殖民地。后来又有一些业余爱好者在此上演过一些戏剧，但是1694年一场关于《达尔杜弗》的论争却使戏剧从此被禁。但到此时，英国在与其他国家所进行的意在控制北美洲的战争中已经取得了胜利，所以，到1763年，当加拿大也被纳入英国势力范围时，英国就成了这个地区的控制力量（直到1775—1783年的美国革命，英国才宣告失败）。

现在发现的英国控制区域最早的演剧记录不早于1665年，这一年，有三个弗吉尼亚人因为上演一出短剧《熊与幼兽》而吃了官司；此后直到本世纪末，才又有学生在哈佛学院及威廉和玛丽学院上演戏剧的记录。在纽约，从1699到1702年的某些时间，理查德·亨特得到了上演戏剧性娱乐节目的许可，至于他是否上演过此类节目，则尚未可知。1703年，安东尼·阿斯顿（？1682—1753）在查尔斯顿和纽约举行了几场演出，目的是为返回英国赚取路费；他是出现在北美的第一个职业演员。纽约州长罗伯特·亨特的《安德罗伯罗斯》（又叫“食人生番”）是现存的第一部美国剧本，其出版年代为1714年。这是一个很粗糙的讽刺剧，讽刺对象是亨特的政敌。

但是,从 1715 到 1735 年,戏剧活动却在逐年增加。1716 年,弗吉尼亚威廉斯堡的威廉·莱文斯顿建起了第一家剧院,这也就成了美国的第一家剧院。在这个剧院里,查尔斯和玛丽·斯塔格在截至 1732 年左右组织了多次娱乐活动,不过这些娱乐到底属于哪一类,今天已无法确认。这座剧院一直使用到 1745 年,1770 年倒塌。在费城,流浪艺人在 1723 和 1724 年做过表演;在兰卡斯特,1730 至 1742 年有过不定期演出;在纽约,有业余爱好者的演出活动,并在 1730 到 1731 年间建起了一个剧院。在南卡洛莱纳州的查尔斯顿,业余爱好者于 1735 年举办过一个戏剧季,上演了三部戏剧,并建造了一个剧场,在 1736 和 1737 年供演剧使用。但这种零星活动到 1730 年代后期就结束了,原因可能是乔治·怀特菲尔德和约翰·威斯利来到殖民地后引起了宗教狂热。

225 1749 年,由瓦尔特·默雷和托马斯·基恩率领的一个剧团在费城举行了首演,这标志着美国戏剧的一个重要的新开端。这个剧团的演员来自何处、水平如何,今天已经无人知晓;大部分演员可能都是业余的。这个剧团在费城的瓦特大街一处由仓库改建的剧场一直演出到 1750 年,然后又到了纽约和马里兰州、弗吉尼亚州的许多城镇。1751 年,曾有一个短期的剧场在威廉斯堡建成,供这个剧团使用,但在 1752 年后就没有任何消息了。无论它的艺术水平如何,默雷-基恩剧团都是第一个在多个城市举办过一定长度的演出季的剧团。在它的先驱作用影响下,紧随其后的是一个更具重要性的后来者——哈勒姆剧团。

在介绍哈勒姆剧团之前,有必要对

牙买加投去关注的一瞥。1655 年,英国从西班牙手中得到了这块土地,从 1680 年起,这里就有了定期的戏剧演出,1682 年还兴建了一个剧场。爱尔兰演员约翰·穆迪(?—1812)在 1745 年的到来标志着一个重大的变化。他在与一个业余剧团合作一段时间之后返回英国,招聘了一批职业演员,其中就包括大卫·道格拉斯(?—1786),当穆迪于 1749 年永远离开牙买加之后成了这个剧团的班主。或许正是穆迪改变了英国演员在殖民地的命运,因为此时许可法令还在严重地制约着英国戏剧。正当哈勒姆处在事业的关键时刻,他得到了关于穆迪的消息。

威廉·哈勒姆(?—约 1758)出身于一个演员大家族,曾于 1740 年在伦敦的古德曼运动场开办过新威尔士剧场。起初他只出演小型娱乐节目,但在 1744 年却不顾许可法令的限制,开始投入更有抱负的事业。虽然他也曾得意过几年,但他的剧场还是在 1751 年被关闭。正在此时,哈勒姆产生了派一个剧团前往美洲的想法。这个新剧团由他的兄弟、同时也是剧团的第二主演刘易斯·哈勒姆(1714—1755)率领,女主演则由刘易斯·哈勒姆太太(?—1773)担任;成员中有十二个成人和哈勒姆的三个孩子。这个剧团是按照股份制组建的,这种组织方式在当时英国的外省剧团中很是典型。在美洲,剧团在威廉斯堡装备了一个剧场,并于 1752 年 9 月开张。从这天起,美洲的职业戏剧算是真正起步了。

除了威廉斯堡之外,哈勒姆还在纽约、费城和查尔斯顿等城市演出,1755 年,他们乘船前往牙买加。当他们到达时,大卫·道格拉斯正准备前往英国招

募演员。剧团的合并解决了双方的困难。刘易斯·哈勒姆 1755 年去世, 1758 年哈勒姆太太改嫁道格拉斯, 后者在美国革命爆发前一直是剧团的首领。从 1758 到 1764 年, 道格拉斯的剧团一直在殖民地大陆演出。这些年中, 道格拉斯太太继续担任剧团女主演, 而小刘易斯·哈勒姆(约 1740—1808)则成了男主演。从 1759 至 1761 年, 剧团在纽约、费城和安那波利斯、威廉斯堡等地演出, 1761—1762 年在罗德岛, 他们在这里进行了新英格兰地区的首场职业演出。

在又去了一次牙买加后, 道格拉斯于 1766 年返回大陆, 一直到 1775 年。这一次, 他对前途充满了乐观态度, 并着手建造一座坚固的永久性剧场。第一座是位于费城的南瓦克剧院, 1766 年开张。1767 年, 他又在纽约兴建了约翰大街剧场, 此后又在纽约和查尔斯顿之间的重要城镇建起了若干剧场。在这些年中, 道格拉斯还将美国的第一个剧本——托马斯·戈弗雷(1736—1763)的《帕提亚王子》于 1767 年搬上了费城的舞台, 这是一部新古典主义戏剧, 许多地方对莎士比亚都有所借鉴。1774 年, 革命爆发, 殖民地的大陆议会号召停止戏剧演出。1775 年道格拉斯再次前往牙买加。虽然他剧团中的许多成员在战争结束后都回到了美国, 但道格拉斯的戏剧生涯却很快就结束了。

在加拿大, 士兵演出也很常见。这些部队剧团恢复了由男性演员扮演女性角色的传统, 但后来还是让给了当地的妇女来充任。有一个借用他人名称的职业剧团“美洲喜剧院”, 它由米尔斯先生领导(主演是亨利·吉法德), 1768 年从北卡罗来纳的布伦瑞克来到新斯

科舍省的哈利法克斯演出。部队剧团的正式演出始于 1773 年, 他们 1774 年在波士顿上演了具有反对奴隶制倾向的浪漫喜剧《阿卡丢斯, 或平静的爱情》, 作者佚名, 但一般认为这部戏是加拿大的第一部英语戏剧。驻哈利法克斯的部队在 1789 年修建了加拿大第一座专门剧场——有 500 个座位的大剧院。查尔斯·斯图尔特·鲍威尔 1795 年来到加拿大, 带来了一个剧团, 其成员系从波士顿的联邦大街剧场招聘而来; 他在哈利法克斯经营的专业剧场时间长达十二年之久。

蒙特利尔的驻军也很活跃, 在 1774 至 1790 年间举办了好几个戏剧季, 演出剧目既有英语的, 也有法语的。此地的第一个英语演员职业演出是在 1786 年, 它是由原先在纽约的约翰大街剧团的威廉·穆尔、爱德华·艾伦、约翰·本特利组建的。他们也到魁北克市旅行演出, 这个地方曾在 1694 年因演出《达尔杜弗》引发的争论而导致戏剧禁演, 但随着时间的推移, 相关禁令也越来越松弛。

随着和平协定的签署, 合众国的完全独立也在 1783 年得到了认可, 英国在北美的殖民地被永久地分开了, 但是美国和加拿大戏剧之间仍然保持着密切的关系。美国的戏剧活动在 1780 年代初期开始恢复。从此, 它就随着美国领土的不断开拓而持续成长、广泛传播, 但要待到北美戏剧与英国戏剧在形式上产生重要的分化, 则尚待时日。

史料举隅

适合于剧场演出的剧本形式与适合于今天人们阅读的剧本的形式不一定相同。如果联系莎士比亚的剧本来

看,尤其如此。在复辟时期和十八世纪,观众觉得莎士比亚的许多剧本无法接受,而更其欢迎改编本。所以,当十八世纪的演员扮演(举一个众所周知的例子)《李尔王》中的角色时,他们并不是按照我们所知的剧本表演的。学生可以通过阅读该世纪《李尔王》的通用演出本,以求深入了解十八世纪的戏剧趣味。这个由内厄姆·泰特改写的脚本于1681年首次公演,它让考狄利娅和埃德加两人产生了爱情;在结尾处,李尔恢复了王位,高纳利尔和里根被毒死,考狄利亚和埃德加有情人终成眷属。由此,新古典主义的诗学正义得到了伸张。

新古典主义也推动了普泛化布景的采用,下面这段资料说得很清楚:

舞台应该有足够数量的绘画布景,装修上应该足以适应所有戏剧的要求,并将它们库存起来。它们之间不应有太大的差异,以便于改换成下列各类场景:第一,庙宇;第二,陵墓;第三,城楼和城门;第四,宫廷外景;第五,宫廷内景;第六,街道;第七,内室;第八,监狱;第九,花园;第十,丛林、森林、沙漠等乡村景象。如果能够找到相应的工匠,这些都应该向他们定制;否则就应该尽可能简化、中性化,以避免挑剔的眼光。如果为了达到某种特殊效果,也可以采用任何其他布景,临时准备有时也是可以的。

《爱尔兰舞台状况》(都柏林,1758)。

在十八世纪的发展进程中,哑剧艺术培养了人们对于奇异景观的趣味,这从下列《巫师哈勒昆》(约翰·里奇的一部哑剧,1725年首演,此后又经常修改)的舞台指示中就可以看出来:

大幕升起,现出了黑色的岩洞,透过树林,可见月色朦胧;群鸦乱舞,闪电隐约。

里奇以艺名“伦”出演该剧,对哑剧表演做了改进。下面是对他所表演的《巫师哈勒昆》中的一个场景的描述。在这场戏中,哈勒昆从一个鸟蛋中孵出:

这当然是哑剧表演中的一个杰作。从鸟蛋被啄破,到他开始移动、他对大地的感受、开始直立,到他围着空蛋壳欢快舞动的轻捷步伐,在整个的进程中,身体的每个部位都有自己的语言,每个动作都有自己的声音,这些“最奇怪的器官发出的声音”直接与观众的理智和情感相通。

约翰·杰克逊《苏格兰舞台艺术史》(爱丁堡,1793),367—368。

有关1690至1740年间的英国戏剧的最重要的第一手资料也许出自科利·西伯之手。他涉及了几乎所有重要的问题,特别有助于我们了解这个时期演员的素质及其所遵循的原则。下面是对托马斯·贝特顿的一段叙述:

贝特顿对什么是真正的喝彩、什么是起哄有着正确的意识。我曾听他说,他认为任何东西也抵不上全神贯注的沉默;蒙骗观众、让他们反响强烈并不难,难的是让他们保持安静,因为这只有在观众真正认识到他的艺术的价值时才有可能:在这门艺术中,从未有过能和他匹敌的大师。……当他独白时,他对姿态和方位的强烈意识,迫使你焦急地注视着他,急切地期待着,几乎抢在你的耳朵之前,你的眼睛已经使你投

入到他的情绪中。

科利·西伯《忏悔录》(伦敦, 1740)。

到十八世纪中叶,关于表演和服装的观念也发生了变化。下面就是一段对于表演的描述,在这段文字中,奎恩(老派的骨干)和加里克(新派的主将)都出现了:

奎恩把自己裹……在一件绿色的刺绣天鹅绒外套中，头戴巨大的垂肩假发，脚穿卷边的长筒袜和高跟的方头鞋，语气饱满，语调深沉而少有变化，说话时还带着拉锯式的手势，他更像是在元老院而不像是在舞台上，用一种高贵而冷漠的口吻洪亮地说出他的英雄辞令……加里克欢跳着走上舞台，每一块肌肉和全副五官都显得年轻、明快、活泼……仿佛整个世纪都在这一幕戏中飞驰而过；旧事物已经死去，光明而灿烂的新秩序即将出现，显然，它注定要取代令人乏味的野蛮而偏执的时

代,……痴迷地沉浸在气势非凡的雄辩所产生的幻觉中……但是,总体上看,[观众]似乎更喜欢黑暗而不喜欢光明,因而……赞成老派大师的人数远远超过了推崇新派战将的人数。

理查·坎伯兰《回忆录》(伦敦, 1806), 59—60。

在本世纪结束之前,对服装上的时代错误的不满越来越多。下面就是对于《理查三世》中服装样式混杂的批评:

理查王的军队身穿现代的士兵服装出现在圣·詹姆斯花园，短外套，头戴两端翘起的三角帽。理查王倒是他那个时代的装束，可里士满伯爵穿的又是现代服装的变体；……伦敦市长……确信与他的角色相符，但剧中其余的侍从又并不如此……试想一下，如果麦克佩斯或哈姆莱特身穿我们时代的短外套，却用几个世代以前的方式思想和行动，那将会是怎样的呢？

《绅士杂志》(1789年5月)。

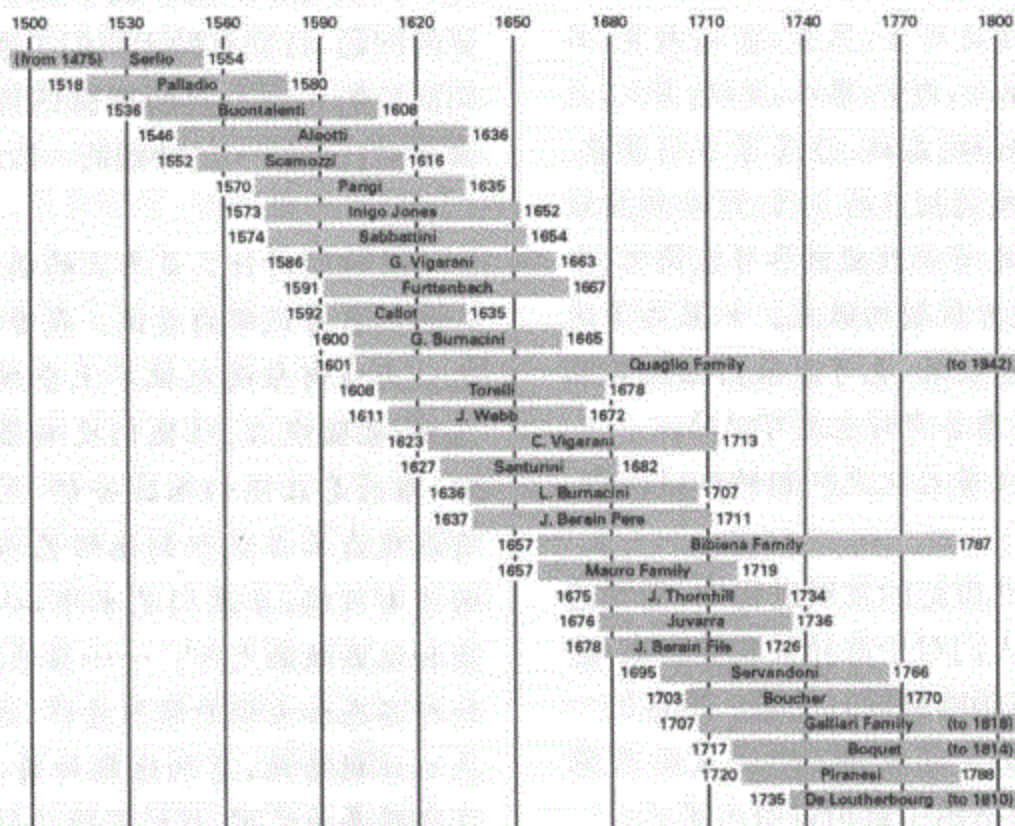


图 9.25 1500—1800 年欧洲主要的布景设计师

10. 1800 年之前的意大利和法国戏剧



到 1700 年,意大利在欧洲政治舞台上已经无足轻重了,不少城邦都被纳入神圣罗马帝国的版图,而从 1559 到 1806 年,帝国的统治者就是奥地利的哈布斯堡家族,因此,奥地利便逐渐占领了意大利北部,一部分由它直接控制,其余地区则通过忠于它的当地贵族间接统治。实际上,当时意大利的大部分城邦都成了奥地利的附属。

意大利舞台设计的演进

截至 1700 年,意大利的舞台惯例在西欧大部分地区都得到了普及。前拱式舞台、透视布景(由平行摆放的侧幕、活动遮板和顶部饰边组成)、舞台布景的快速转换和舞台特效几乎已经到处可见。在 1700 年,这种程式仍是托莱里和维加拉尼所采用并受到普遍欢迎的手法。因此,当时典型的布景就是用透视法描绘的对称排列的建筑群中的街巷,中心是一直延伸到远处的消失点。

在十七世纪的大部分时间内,威尼

斯、巴马、波伦亚、佛罗伦萨、米兰、都灵、罗马和那不勒斯一直是重要的剧场设计中心;1650 年后,维也纳的帝国宫廷对意大利诸城市的霸主地位发起了挑战,因为它不仅可以重赏杰出的设计家,还可以以皇室之威提高他们的声望。从 1652 到 1707 年,乔瓦尼·布尔纳契尼(1600—1665)和卢多维科·奥塔维奥·布尔纳契尼(1636—1707)在维也纳把欧洲一些最华丽的表演搬上舞台,获得了国际声誉。他们的演出超过了一百一十五场,其中最精致的当推《金苹果》(1668),为了这次演出,专门建造了豪华的歌剧院;演出需要二十三个布景和二十五台机器,在最后一场,有三组演员同时起舞——一组在空中,一组在海上,一组在陆地。

在整个十七世纪,舞台布景的发展趋势是规模越来越大,设计越来越追求豪华。这种变化在比别纳家族的作品中似乎达到了顶峰,这个家族也是十八世纪影响最为广泛的设计师家族。这个家族最重要的成员是斐迪南多



图 10.1 卢多维克·博那西尼为《金苹果》第一幕第二场所做的设计：巴黎宫殿。在舞台区域之上可以看到女神形象，她们要求帕里斯裁判她们谁最美丽。该剧是 1668 年维也纳新歌剧院落成后上演的首部戏剧。维也纳，奥地利国家图书馆戏剧分馆提供。

(1657—1743)、弗朗塞斯科(1659—1739)、朱塞佩(1696—1757)、安东尼奥(1700—1774)和卡罗(1728—1787)。这个家族的声誉首先是由斐迪南多在博洛尼亚和帕尔马两地的一系列设计中建立起来的。到 1708 年时，他的名声已传至西班牙，他被召到巴塞罗那为后来的查理六世的婚礼庆典进行舞台设计；及至 1711 年，查理六世又任命他为维也纳宫廷建筑师，以取代波那西尼。此后，任何对歌剧发展感兴趣的地方都对比别纳家族发出邀请。在十八世纪，他们应邀前往的城市已经包括了巴黎、里斯本、伦敦、斯德哥尔摩、柏林、德累斯顿和圣彼得堡。同时，比别纳家族也是十八世纪的最主要的设计师，他们设计的剧院遍及法国、意大利、奥地利和德国。

比别纳家族对舞台设计的贡献体现在许多方面。在成为帕尔马宫廷建筑师之前，斐迪南多与托莱里一道工

作。人们公认是他首次采用了成角透视，而这也当是他最重要的创新。比别纳不再在布景的后部设置单一的消失点，而是在两边采用两个甚或更多的消失点。以前的设计家强调的是中心视线，而比别纳(在不放弃从前的方法的同时)的典型做法是，将建筑物、墙体、雕塑、庭院等等摆在画面的中心，将视线移至两边。

比别纳还改变了布景的尺寸。在他之前，舞台一直被当作观众席的延伸，布景也是遵照这种观念按比例设计的。所以，在托莱里的布景设计中，建筑物的顶端总是可以看得见的。不仅如此，观众席的矩形排列也一直延续到舞台上以中心透视画法绘制的街巷中。另一方面，比别纳还使得他的布景在角度和尺寸上与观众席脱离了关系。这样，一个布景便可以从不同的视点进行描绘，从前的对称式的排列方式也就不再是必然的了。更进一步，靠近舞台前

部的侧幕也就可以设计成由于舞台台口过于狭窄而无法容纳的巨型建筑物的接近地面的部分了。

除了外观上的尺寸之外,采用成角透视法的布景可能比采用中心街巷绘制法的布景所需的空间也更小,因为宽阔的效果可以由未完全展示的侧面街景显示出来。比别纳的多数设计都将舞台分为前区(通常供表演用)和背景区(可以让视线延伸至无限)两部分。前区系由车-杆机械所控制的侧幕组成,但按照透视法的要求,在舞台后部需要安放一些向后倾斜的景片,以造成景物越来越远的感觉。这些向后倾斜的景片的位置与车-杆机械通常是没有关系的,要移动起来便会有些困难,有时只能靠手工的方式来搬动景

片,但它们的生动效果足以抵消它由此带来的麻烦(舞台后部布景的这种处理方法是比别纳家族的重要创新之一)。

现存的版画中有许多表现的是楼梯和多层建筑(有时在上面几层还有人物形象)。这引得一些学者猜测,这些布景中包含有真实的建筑物。实际上,大部分细节都是由画师添加的。只有极少数是可以真正使用的楼梯,但也只限于几个阶梯而已;在背景上绘制人物形象只不过是当时普遍接受的习惯做法而已。版画使舞台布景理想化了,掩盖了它实际上是平面布置图的性质(当转到平地、陡坡、花坛时如何对画面进行分割)。幸运的是,比别纳家族的楼面布景图都保留了下来,所以我们能

231

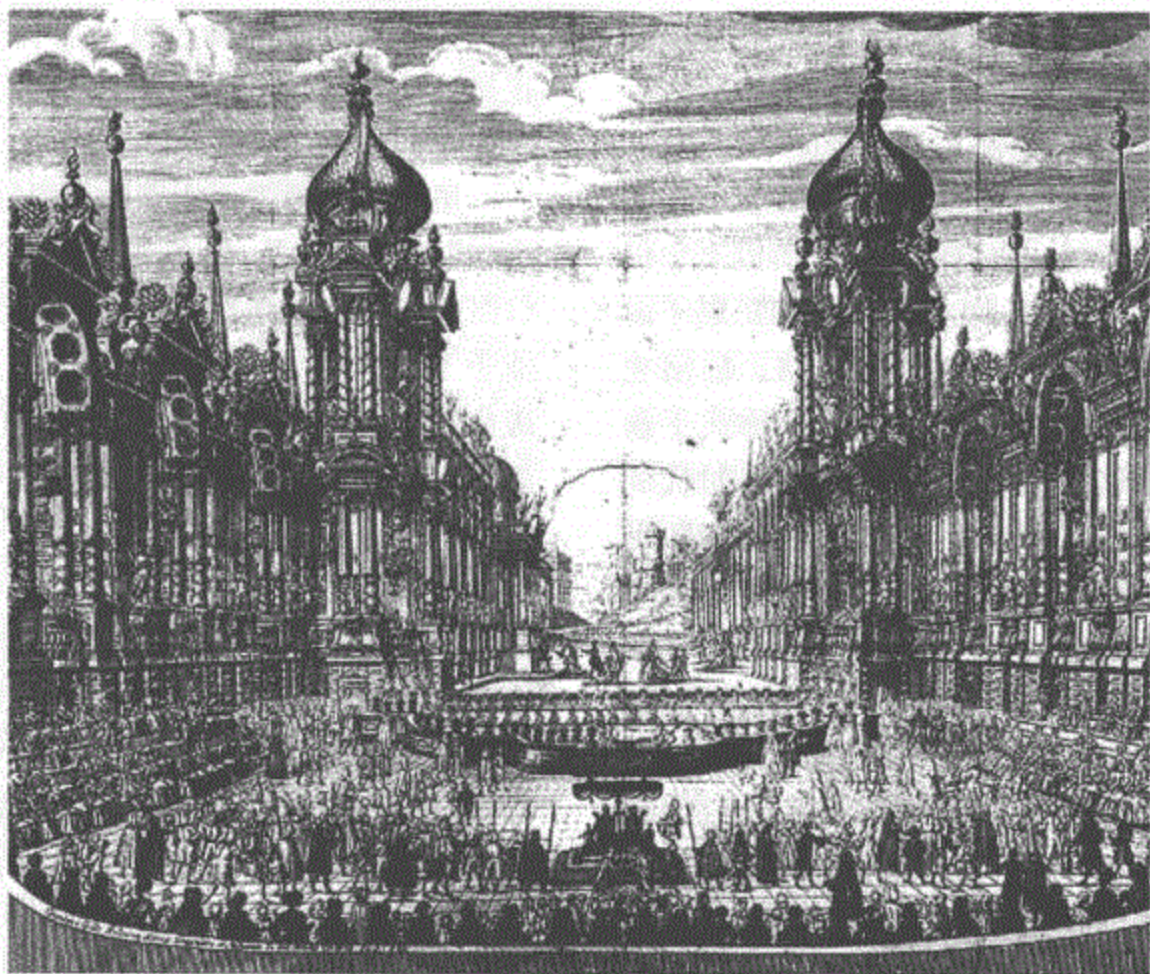


图 10.2 1723 年在布拉格皇宫展示的朱塞佩·加利·比别纳为《坚贞而刚毅》所做的设计。慕尼黑戏剧博物馆提供。



图 10.3 1719 年朱塞佩·加利·比别纳为在波兰和萨克森王室成员的婚礼中上演的歌剧所做的舞台设计。大都会艺术博物馆提供。爱丽莎·维特尔西藏品,爱丽莎·维特尔西基金会,1951。

够明了他们的舞台设计。从中可以看到,尽管有许多对角线,但垂幕却从不对角悬挂。地面总是与画面平行,效果也主要是通过绘画制造出来的。

实际上,比别纳家族之所以至今仍为人们所重视,就是由于他们扩展了诞生于十六世纪的巴洛克风格。巴洛克艺术告别了以约束、秩序、对称式平衡和矩形空间为特征的文艺复兴时代的主导模式,而转向铺张、非对称和矩形与曲线的混合。但巴洛克建筑仍从文艺复兴继承了圆柱、拱顶和山花等主要元素,而把这些元素表现为旋动圆柱,将其与花环盘绕在一起,加上 S 形的曲线支撑、雕刻、塑像和绘画。通过团块和空间的细心并置,采用泥灰和石膏等新材料去创造螺旋盘绕的细节,通过短缩法和强力透视等手法,整个结构给人以生气盎然的运动感。总体效果显得运动不止、雄伟壮观、高雅绚丽、丰富多

彩。比别纳家族的舞台设计所体现的正是这些气质,它们构成了截至 1700 年为止的建筑的典型风格。

虽然斐迪南多·比别纳使得“成角透视”得到了普及,但菲利波·尤瓦拉(1678—1737)也是这种手法的践行者,他于 1706 年左右就在那不勒斯采用过成角透视法。尤瓦拉早年在罗马工作,后来又到了与维也纳齐名的艺术中心都灵,进而成为意大利西北部首屈一指的建筑设计师。尤瓦拉的舞台设计与比别纳有所不同,他基本上采用曲线风格而非直线风格。因而,观众的视线就在圆圈里打转并总是被引回到舞台前部,而不像比别纳的边侧街巷那样,常常将视线引到舞台两侧。或许正因如此,尤瓦拉的设计少一些庄严性而显得有些怪诞。

尤瓦拉在布景上做了一些重要试验,他有时采用单个的布景装置,使固

232



图 10.4 由菲利波·尤瓦拉设计。在底部是上端布景的两个变体,可能表明这是一个带有可变式布景的永久性舞台装置。伦敦维多利亚博物馆戏剧分馆提供。

定的前景后面的背景元素可以单独转换。他还采用了一些全部使用褶皱布料制作的布景,在有些布景中,他还容纳了一些在当时显得充满异国情调的元素,如热带地区的植物叶子和近东地区的建筑物外观。在设计布景时,朱瓦拉似乎是从楼面布置图着手的,因为这些图总是出现在他的设计草图的底部。

除了比别纳家族之外,其他几个舞台设计家族在十八世纪也很活跃。从十七世纪到 1820 年,莫罗家族活跃在意大利和德国的几个主要戏剧中心。从加斯帕莱·莫罗(不晚于 1657—1719)开始,这个家族就在威尼斯、都

灵、巴马、摩纳哥、米兰、德累斯顿、维也纳等地从事舞台设计。夸利奥家族从朱利奥(1601—1658)到欧根(1857—1942),整整六代人都是设计师。虽然他们都是意大利人,却主要在奥地利和德国工作。从 1778 到 1917 年,他们在摩纳哥设有总部,这个总部现在已经成为博物馆,里面还陈列着他们的许多设计。加利亚里家族最著名的成员是贝尔纳蒂诺(1707—1794)和法布里奇奥(1709—1790),从十八世纪上半叶到 1823 年一直都很活跃。虽然他们工作过的城市很多,但主要还是在米兰和都灵,在这两个地方,他们取代了朱瓦拉。

随着新的欣赏趣味的出现,从 1700 年到 1750 年间形成的视觉艺术风格在十八世纪下半叶发生了许多变化。由于喜歌剧(*opera buffa*)大受欢迎,室内布景和乡村布景的使用越来越多。到十八世纪后期,在米兰斯卡拉歌剧院工作的保罗·朗德里阿尼恢复使用箱式布景,以使室内和乡村景致得到更好的体现。在意大利,喜歌剧是从幕间剧演变而来的,经常和正歌剧一道演出。第一部获得广泛赞誉的意大利喜歌剧是佩尔戈莱西的《女仆做夫人》(1733)。喜歌剧的各种变体在整个欧洲都曾出现(在英国是叙事歌剧、在德国是歌唱剧、在法国是法国喜歌剧)。到十八世纪后期,许多大型歌剧院都有两套演出班底,一个上演正歌剧,一个专门上演喜歌剧,以满足观众对喜歌剧的喜好。

十八世纪后期,对历史的兴趣也对布景设计产生了影响。1709 年赫库兰尼姆古城和 1748 年庞培城的重新发现激发了欧洲人的想象力,并唤起了人



图 10.5 朱塞皮诺·加里亚里大约 1780 年的设计。注意美丽的废墟状态的古典形式。景色如画的遗迹状态下的古典式结构。都灵，市立博物馆提供。

们对于已经消失的古典文明的关注。古代废墟的雕刻术又流传开来，许多贵族都把废墟建在他们的花园中，以吸引人的注意。同样，设计师也开始在各种舞台上表现被毁的古代建筑，让建筑物的裂缝中长出灌木和蔓生植物。对历史兴趣的复兴也激发起人们根据后古典时代的民族历史和传说故事进行创作。许多这类作品都将背景放在中世纪，于是，哥特式建筑又出现在了舞台上。

从十八世纪后半叶开始，人们也开始对巴洛克音乐和美术中的纯粹装饰性的非功能性细节产生反感。这种反应的最典型表现当推作曲家格鲁克（1714—1787）的作品。他的《奥菲斯与尤丽迪茜》等作品试图恢复早期佛罗伦萨歌剧的素朴风格，并使情节和音乐融为一体。他的作品流行促成了十八世纪最后二十五年中音乐领域里的新“古典”时代的形成，对今天的人们而言，这个时代最著名的人物是莫扎特。这种趋势在建筑和舞台设计上的体现就是要回到纯粹的古代

形式，摒除一切外在的纯粹装饰性细节。

但是，十八世纪后期最重要的创新是将“色调”引入到设计中。在十八世纪后期之前，景片都是绘制的，所以每一个细节都表现得很清晰。现在，设计师开始重视光与影对制造环境氛围的作用。这一潮流的关键人物当推乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西（1720—1778）。虽然他本人并不是舞台设计师，但是，他在 1745 到 1778 年间发表了一千多幅采用透视法技术绘制的古罗马遗址和当代监狱绘画。他的遗址绘画激起了许多人绘制“毁弃的”古代遗物的兴趣，而他运用光影对照绘制的监狱图画，更增加了人们对于环境特质的兴趣。布景设计师们开始绘制月光下的如画景致，或是只透进几缕光线的室内场景。色彩在这股潮流中只占次要地位，因为调色板的作用是有限的。景片只绘制成棕褐色或融合了绿、黄和淡紫色的柔和的阴影。由此可见，情绪主要是通过绘制出的大量光影并置的效果体现的。

这些对于更高的真实性和更加适合具体情境的情绪的追求也激发起皮埃尔·帕特开始了照明设备的试验，他将透镜和反射镜安装在观众席两边的箱子里，以代替脚灯。但是，他的实验要到下一个世纪才会有结果。

除了视觉艺术手法更趋多样化以外，十八世纪后期歌剧中的地点的类型则压缩到了十二个左右。因为每个场景都是理想化的，所以景片可以在几个不同的作品之间反复使用。但是，由于成角透视仍旧居于主导地位，所以基本的构图技巧也没有变化。1750 年之后的许多创新，尤其是新的视觉内容的增

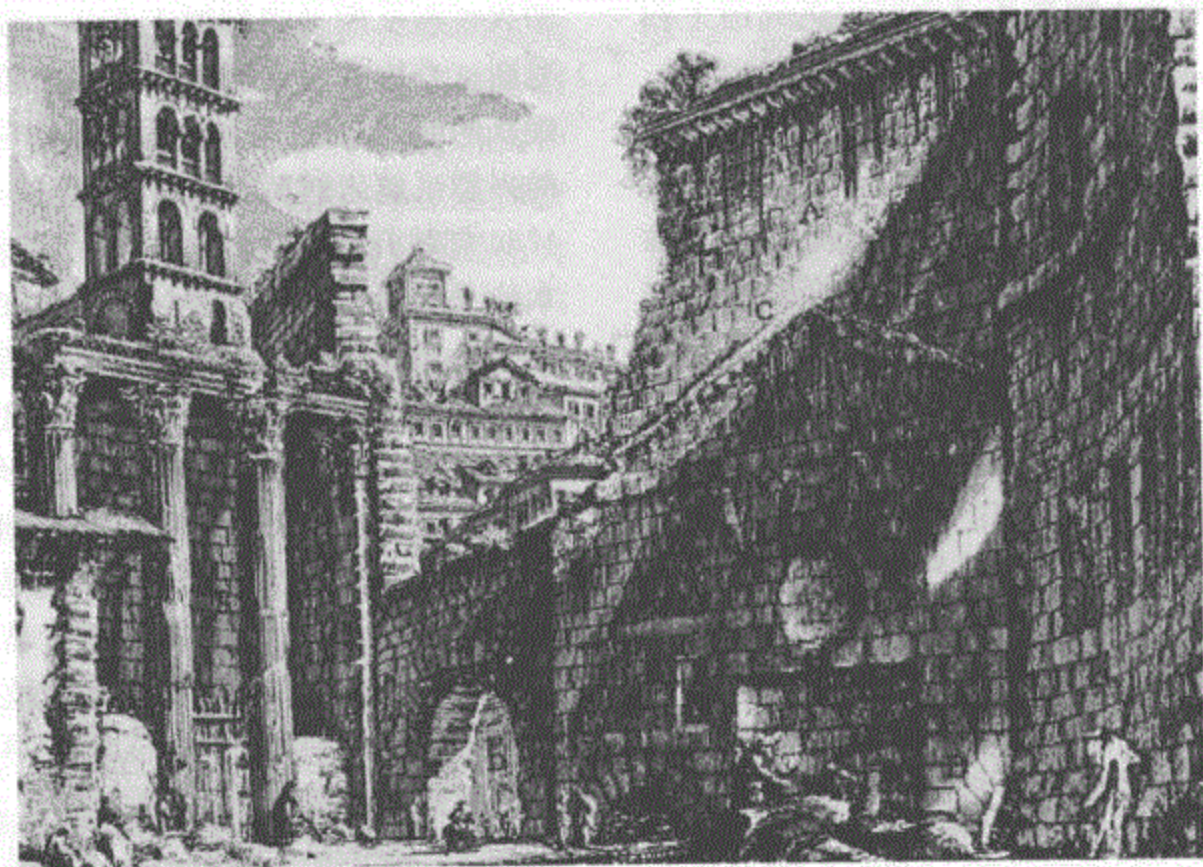


图 10.6 皮拉内西的内尔瓦广场版画。注意对光与影的强调。选自乔万尼·巴蒂斯塔·皮拉内西《古罗马歌剧院》(1765)。印第安纳大学莉莉图书馆提供。

加和对于色调的重视,却表现出对于新古典主义观念所带来的限制的不满。也许更重要的是,他们充当了浪漫主义的前兆,新的风格不久就将占据主导地位。

十八世纪的意大利剧作

如果说意大利设计师在欧洲戏剧中占据主导地位,那么把同样的判断加在意大利剧作家身上则是不妥的。由于歌剧的巨大影响,大部分意大利剧作家都满足于编写歌剧脚本。据估计,从十七世纪到十八世纪,共有两万部歌剧脚本问世。本时期两位最受尊敬的剧作家是阿波斯托洛·泽诺(1668—1750)和梅塔斯塔西奥(皮特罗·特拉帕西,1698—1782),他们都因为歌剧脚本创作上的成就而成为维也纳帝国宫

廷的御用诗人。

在十八世纪的意大利,严肃的道白剧并不流行。1750 年之前,有记载的悲剧只有弗朗西斯科·西皮奥涅·狄·马费伊(1675—1765)的《墨洛珀》(1713)。作品取材于关于墨洛珀的古代故事,就在主人公马上要杀死她失散多年的儿子时,发现了真相,并对造成她痛苦的真凶报了仇。意大利最著名的悲剧作家是维托里奥·阿尔菲里(1749—1803),他大约在 1775 年左右开始成名。阿尔菲里力图在尽可能简单的戏剧形式中表达最强烈的情感。在他的剧本中,任何可有可无的内容都被剪除掉。所以,他的剧作风格更接近于拉辛,而不同于典型的十八世纪作品。他的作品有《奥瑞斯特斯》(1776)、《安提戈涅》(1783)和《米拉》(1789)等,

而公认的杰作是《扫罗》(1782)。该剧的中心人物是圣经中的以色列国王扫罗。他是一个强有力的首领的余剩民,但现在却摇摆于癫狂与清醒之间。当他目睹大卫得到人们越来越多的尊敬而自己的号召力却越来越弱,更是在乖戾残暴与宽厚仁慈之间选择、挣扎。阿尔菲里的大多数作品都具有争取意大利独立的强烈政治诉求,但这有时也会使他的作品中说教内容过于突出。但影响着他的追随者的,又正是他的政治理想,不过,他们的艺术成就都没有达到他的高度。

喜剧的境况比悲剧要好些。到1750年,喜剧创作的冲动被纳入了即兴喜剧。遗憾的是,1700年之后,这个以前充满活力的形式变成了翻来覆去的老套。虽然人们往里添加了小角色、音乐和视觉因素以增加其多样性,但随

234



图 10.7 阿尔菲里的《扫罗》一剧中的场景,选自 1824 年佛罗伦萨出版的剧本。

着其他形式中的感伤情调越来越浓重,即兴戏剧反倒显得粗陋无文了。在威尼斯这个拥有意大利最大的中产阶级观众的地方,对英国和法国的感伤喜剧的兴趣也越来越浓。在 1740 年代,从 1734 年就开始为戏班创作即兴喜剧脚本的卡尔罗·哥尔多尼(1707—1793)也开始发表剧本和小册子,支持新戏剧,并对给假面喜剧带来新风格的变化表示欢迎。这引发了一场公开的论争,先是与代表耶稣会士观点的戏剧家彼特罗·齐亚里(1712—1785),后是与代表贵族利益的戏剧家卡洛·葛齐(1720—1806)。论争使得威尼斯成了意大利最有活力的艺术中心,并上演了当时意大利最重要的喜剧作品。

哥尔多尼的兴趣并不限于即兴喜剧甚至喜剧,作为本世纪最多产的剧作家,他写了十部悲剧,八十三部音乐戏剧和大约一百五十部喜剧。其中固然有不少平庸之作,但也有许多堪称当代一流的作品。他使得喜歌剧为主要的歌剧院所接受。虽然哥尔多尼描绘了几乎所有职业和阶层的人物,但他却将中产阶级和社会下层加以理想化,把贵族和上流社会的人士描写成颓废堕落的人,显得百无一用。正如他最著名的作品《女店主》(1753)所描绘的那样,他的剧本中最富理想化的是女性角色。在这个剧本中,米兰多莉娜被三名贵族所追求,每个人物都代表着哥尔多尼所憎恶的贵族阶级的一个侧面。最后,她选中了高尚而机智的客店伙计法布里乔。在这个戏中有一股贯穿于哥尔多尼的所有作品中的感伤情调,但里边也有丰富的智谋、魅力和轻松愉快,从而避免了充斥于同时代大多数作品的令人腻烦的一味感伤的倾向。

哥尔多尼对于即兴喜剧的改造是从创作《世上男人》(1738)一剧的主角开始的。当他创作最成功的即兴喜剧《一仆二主》(1743)时,只有主人公、仆
 235 人小特鲁法多这个喜剧性形象还保留着即兴表演的成分,专待意大利最伟大的喜剧演员安东尼奥·萨基(1708—1788)来扮演。当1753年剧本出版时,这个角色的台词也已经全部补足了。哥尔多尼于1748年在圣·安杰罗剧院加入吉罗拉摩·梅德巴赫(1706—1790)的剧团,随即在他的即兴喜剧剧本中取消了即兴表演。他更进一步号召对这一传统形式进行彻底的改造。



图 10.8 哥尔多尼《一仆二主》第一幕第七场,选自卡尔·罗哥尔多尼《喜剧集》第14集(1824)。

此时,彼特罗·齐亚里已经因扮演哥尔多尼剧中的角色而成名,尤其以《寡妇学堂》(1749)的演出最为成功。哥尔多尼报之以《喜剧院》(1750)一剧,



图 10.9 维罗纳的罗马圆形剧场上的演出。哥尔多尼在他的《回忆录》中写道:“各种演出都在圆形剧场进行:赛马、格斗、斗牛;而在夏天,甚至还会上演戏剧……为此目的……这里会用木板建起一个戏台,它的支柱很结实,冬天拆除,到天气暖和的时候再搭建起来。”意大利维罗那人马可·马克拉(约1740—1793)的绘画,《维罗纳的意大利喜剧》,布面油画,1772年,115.3×84.2厘米(椭圆形)。艾米莉·克雷恩·查德本赠品,1922.4790。照片©1993,芝加哥艺术学院。版权所有。

在剧中,他认为即兴喜剧的表演方法已经过时。他呼吁抛弃面具(因为它遮住了细腻的面部表情),采用更好的舞台语言(他用的是威尼斯方言,因为它更接近观众的体验),用真实生活中的主题取代即兴喜剧中的程式化情境。由于他已经取消了即兴式表演,他便号召实质上取消即兴喜剧的一切基本特征。这些革新使他在1753年得到了一个邀请,为圣卢卡斯剧院的深受欢迎的凡多拉明剧团创作剧本;进而在1762年应邀前往巴黎(在这里他一直滞留到逝

世)为意大利喜剧院创作剧本。在此期间,哥尔多尼已经在消除即兴喜剧中的怪诞、粗俗和非现实手法方面收到了明显的成效。他还在固定角色的性格化和生活化方面作了许多工作,例如他把传统的“提纲剧”中的那个滑稽、吝啬、好色的老潘塔龙改造成了一个正直的商人、好父亲和体面的公民的形象。不过在做出这些改变时,他又混淆了即兴喜剧和正喜剧之间的界限。

卡洛·葛齐极力反对哥尔多尼对即兴喜剧的改革,反对哥尔多尼的感伤情调和他对上等社会的诋毁。在《三个橙子的爱情》(1762)、《斯塔格王》(1762)、《图兰多特》(1762)和《神鸟》(1765)中,葛齐突出了哥尔多尼最想遏制的成分:幻想、魔法、戴面具的角色和即兴式表演。他称这些戏剧为童话,并坚持从童话故事和传说中选取题材(这就为舞台的视觉效果提供了很多机会)。葛齐对哥尔多尼所主张的感伤倾向进行了嘲讽,但他作品中的时事性和对即兴表演的依赖却使得他的作品在今天难以完全理解。不过葛齐的作品在当时却很流行,并且在今天看来也仍有其重要性,因为它对后来的德国浪漫主义以及二十世纪非现实主义艺术都发挥过灵感作用。葛齐给即兴喜剧引入了新的生机,但他的作品却在不久之后就被伊丽莎白塔·卡迈纳(1751—1796)所取代,后者的作品以改编法国感伤喜剧为主,著名作品有《正直的罪犯》(1770)。葛齐试图以改编西班牙“斗篷和剑”风格的戏剧作为回应,但这些作品却不曾获得过他的童话剧那样的成功。到下一个世纪,意大利戏剧的类型与欧洲其他地方就

完全相同了。

十八世纪的法国剧作

在整个十八世纪,法国始终是一个大国,但它从前具有的优势地位却由于一系列战争和灾难性的经济政策而大大削弱了。从1701到1713年的西班牙王位继承战争,起因是路易十四企图通过让他的孙子继承西班牙王位而达到吞并西班牙的目的,引起了欧洲其他国家的共同反对。最终,在法国同意西班牙与法兰西永不合并的前提下,提议的继位最终被承认,但法兰西也在英格兰和奥地利面前遭到了羞辱性失败,从此两国都控制了法国。1750年后,法国还失去了在新世界最大的一块殖民地。这些战争大量消耗了法国的财力,加剧了中下层阶级的负担,因为贵族和僧侣是不必缴纳税赋的。这种局面使得民怨逐步沸腾,最终导致了1789年的大革命。

尽管法兰西问题重重,但巴黎仍旧是十八世纪的主要文化中心,它的戏剧仍旧是其他国家一切戏剧的评判标准。但是法国戏剧的价值取向确是向后看的,奉十七世纪为圭臬。十八世纪的大多数悲剧作家都跟在拉辛之后亦步亦趋,但或许是由于他们用纠缠的情节和复杂的人物关系代替了对内心冲突的强调,他们的作品最终还是被人遗忘了。这股潮流可以从拉格朗日—尚塞尔、克雷比永和伏尔泰的作品中看出来。

约瑟夫·德·拉格朗日·尚塞尔(1677—1758)在1694年之后写过十四部戏剧,最知名的《伊诺和梅利塞特》(1713)讲的是伊诺的故事:她原先身为王后,但国王以为她已经死了,却没想

到她就在宫里当奴隶；现在的王后阴谋害死伊诺的儿子梅利塞特，而梅利塞特还不知晓自己的身份，此外还有许多复杂的关系。经过一系列认知场面，各种关系逐步理清，王后的罪恶阴谋被挫败，伊诺重新得到了幸福的生活。该剧的情节设置所表露的正是由普罗斯佩尔·若利奥·克雷比永（1674—1762）所倡导的情节剧倾向。为了激起观众的恐惧，克雷比永设计了极其复杂的戏剧情节，如《阿特柔斯和梯厄斯忒斯》（1707）一剧中的梯厄斯忒斯就是一个用儿子的血调制饮料的恶魔。克雷比永对复杂情节的偏好在《厄勒克特拉》（1707）一剧中得到了更加充分的体现，剧中给埃癸斯托斯安排了一个儿子和一个女儿，并让他们与厄勒克特拉和俄瑞斯忒斯之间产生爱情，以此来增加情节的复杂性。克雷比永最好的作品是《拉达米斯特与翟诺碧》（1711），未暴露真实身份的女主角被拉达米斯特（事实上，拉达米斯特正是她残忍的丈夫；别人以为他已经死了，而他却是以伪装出现在剧中）、她的无耻的公公以及她的小叔子阿尔萨莫斯爱上了。经过一系列认知场面，在拉达米斯特死后，翟诺碧终于在与纯真的阿尔萨莫斯的婚姻中找到了幸福。这部戏一直上演到 1830 年，被认为是十八世纪最优秀的作品。

伏尔泰（弗朗索瓦—马利·阿鲁埃，1694—1778）执十八世纪悲剧创作之牛耳，正如他在整个法国文学界和思想界的地位一样。从《俄狄浦斯》（1718）开始，他创作了五十三部剧本，半数以上都是悲剧。虽然在许多方面都高人一筹，但伏尔泰的悲剧也仍未摆脱追求复杂的情节、纠缠不清的人物关

系以及基于发现的情节突转等时弊。

伏尔泰的代表作之一是《札伊尔》（1732），其背景是十字军东征时期的中东，讲的是女奴札伊尔被她的主人苏丹奥斯曼所爱，却发现自己是这个地区原基督教国王、现沦为奴隶的吕西尼昂的女儿，于是坚决拒绝了苏丹的求婚；而苏丹则对札伊尔频频与耐勒斯坦约会充满嫉妒，于是把他俩双双杀死；而当真相大白时，为时已晚。伏尔泰对哲学的兴趣也反映在他的许多剧作中。例如，《阿尔契尔》（1736）是关于在秘鲁的西班牙人的情节复杂的故事，作者认为，评价一种宗教，要看它产生的人道主义结果有多少。流行的感伤情调在伏尔泰的作品中也有反映，如他频繁使用 *voix du sang*（未知血缘关系的亲属间本能的吸引力）作为预示认知场面的戏剧手段。

从 1726 到 1729 年，伏尔泰在英国生活了三年，逐渐认识到法国新古典主义理想受到的限制过多，因而试图让它获得更多的自由。但他的改革仅限于允许表现鬼神和有限的暴力，以此来拓展戏剧的主题范围、增加布景装置。但是伏尔泰用布景增强戏剧效果的努力却被坐在台上看戏的观众破坏了。在他的影响下，在舞台上看戏的陋习于 1759 年取消。这次改革恰好出现在公众对历史真实和地方色彩的兴趣激增之时，因而也促进了正规的戏剧演出采用布景。例如，伏尔泰的《堂克雷德》（1760）将注意力转到中世纪并为戏剧开创了一股表现法兰西民族历史的风气。这种手法在许多流行作品中也得到了应用。

或许是由于享受的特权较少，喜剧比悲剧发生了更多的变化。莫里哀的

影响一直持续到 1720 年左右,从十八世纪前期的重要喜剧作家如当固尔、勒尼亚尔和勒萨日的作品中都可以感受到这种影响的存在。弗洛朗—卡尔东·当古(1661—1725)作为演员于 1685 年在法兰西喜剧院首次登台,后来成为剧团的经理。在他的五十多部喜剧中,以《时髦绅士》(1687)和《时髦的中产妇女》(1692)最为有名。前一部作品引入了一种新的喜剧人物类型,即在后来的剧本中占据主导地位的男子舞伴(*chevalier d'industrie*);后一部作品对商人妇力求变成时髦夫人的念头进行了嘲讽。在这类作品中,当古反映了野心勃勃的商人阶级的崛起(这一点与同时代英国戏剧有相似之处)。他的其余作品大多是风俗喜剧,反映了当时



图 10.10 1708 年法兰西喜剧院上演的雷纳尔《继承人》一剧中的场面。选自剧本初版。

各种人物类型和社会风尚。从 1688 到 1694 年,让-弗朗索瓦·勒尼亚尔(1655—1709)一直为巴黎的意大利喜剧院写剧本,但后来的剧本都是为法兰西喜剧院而作。他最优秀的作品有《赌徒》(1696)和《继承人》(1708),前者对嗜赌成癖的赌徒作了喜剧性的描写,后者则以讽刺的口吻描写了一个仆人,他想尽办法,终于使他的主人成为易怒的老叔父的继承人。阿兰-雷纳·勒萨日(1668—1747)曾经改编过洛佩·德·维加、罗哈斯·索利亚和卡尔德隆的作品,在《杜卡莱先生》(1709)一剧中对当时的税务官给予了无情的抨击。它被公认为法国第一部伟大的风俗喜剧,描绘了一幅聪明的无赖相互折磨的世界的图景,表面情节下掩盖着对路易十四的经济政策的批判,因为这种政策使得享有特权的无耻之徒借损害贫困的正直公民利益之机而富裕起来。由于该剧的演出引发了争论,勒萨日只得疏远了法兰西喜剧院。结果,他后来只创作小说和喜歌剧,因为这两种形式都是由巴黎定期集市上的非法剧团表演的。

和英国一样,感伤主义潮流兴起于 1720 年左右,而在马里伏和拉肖塞的作品中表现得最为明显。皮埃尔·卡莱·德·恰姆布雷恩·德·马里伏(1688—1763)以 1720 年创作的《被爱情重新点燃的阿尔勒干》崭露头角。这部戏是路易十四死后于 1716 年被允许再次进入法国巡演的意大利剧团上演的。马里伏的三十五部作品的大部分都由这个剧团演出。相对于法兰西喜剧院而言,这个剧团的表演风格更适合马里伏在感情上的细腻表现。马里伏的大多数作品都描写正在觉醒的爱

情。和早期喜剧中的恋偶迫于父母或监护人的压力而分开不同,马里伏戏剧中的阻力都来自人物的内心矛盾。例如在《爱情游戏与巧合》(1730)中,两个朋友安排他们儿女的婚事,但必须在姑娘和小伙两情相恰时才有可能;但年轻的一对儿却从未谋面,所以对这桩婚事持怀疑态度,双方都忽发奇想,冒充自己的仆人去见面;不料,竟然双双落入情网,爱上了自称是仆人的对方。和马里伏的大多数戏剧一样,该剧的兴趣集中在人物内心情感的细微变化而不是外在计谋上。因此,马里伏常被比作拉辛。剧中对白的散文风格也很独特,常被称作马里伏体。他不仅重视描写感情,还对感伤主义的发展做出了重要的贡献,但他的魅力和智慧使他远远超出同辈人之上。由于他热衷于内在心理冲突,自十九世纪之后,批评界对于他的评价也越来越高。

皮埃尔·克劳德·尼韦勒·德·拉绍赛(1692—1754)通过《假装反感》(1733)和《时髦的偏见》(1735)创立了“催泪喜剧”这一体裁,成为1730年代至1750年代左右法国最流行的戏剧类型。在拉绍塞的作品中,正直善良的主人公总是会因为遇到阻碍而获得人们的同情和怜悯,当一个过去未知的事实被发现,主人公便会被搭救,并因他们的忠贞而得到报答。因而,他的戏剧在情节上与同时代悲剧有些相似,因为它们都是以某种信息的揭示为情节基础,都是散文体对话,而在大团圆结局方面则类似于同时代的喜剧。总体效果是相当优雅而精致。其他作者——包括伏尔泰在内——的这类作品如《败家子》(1736)和《纳尼娜》(1749)也对感伤喜剧有着重要的贡献。

1750年之后,当少数作家——其中最著名的是丹尼斯·狄德罗(1713—1784)——为增加戏剧类型的种类而进行宣传鼓吹的时候,“催泪喜剧”也被其他的戏剧类型所吸引。此时,所有的传统观念,包括戏剧的传统观念,实际上都受到了一群激进的思想家(哲学家)的质问,他们在《百科全书》上发表了大量的论争性的文章,这些文章均由狄德罗编辑,从1748至1772年出版了二十八卷。狄德罗本人关于戏剧的思想主要包含在几篇对话和两部戏剧——《私生子》(1757)和《家长》(1758)——中。狄德罗认为,新古典主义将可接受的戏剧类型仅限于传统的喜剧和悲剧,这未免过于狭窄,应该再加上“中间的”类型——即正剧(或家庭悲剧)以及关于善的喜剧。他还认为,戏剧只有创造了一种真实的幻觉后才能感人至深。所以,他提倡从日常生活中选取题材,并把它放在按照真实房间复制的布景中加以表现。他鼓励使用散文体对话、细节式模仿和表演中的“第四堵墙”手法(即仿佛没有观众在场似的)。狄德罗的思想预示着现实主义的某些特征,但在他那个时代却没有引起什么反响;即使能够产生反响,其演出效果也迥异于十九世纪后期的现实主义。他在《关于盖瑞克的观察》(1770)和《演员的矛盾》(1830年出版)中所表达的关于表演的理论倒是产生过较为切近的影响。

狄德罗确实激起了一大批追随者到英国感伤剧中去进一步寻找灵感。伯纳德·约瑟夫·苏阿林(1706—1781)改编了默尔的《当作彼弗利的赌棍》(1768),路易斯-塞巴斯蒂安·梅西耶(1740—1814)将《伦敦商人》改编为《延

那法尔》(1769),同时也写了《审判》和《穷人》等原创性作品。最优秀的正剧是米歇尔-让·塞代纳(1719—1797)的《不知道它的哲学家》(1765)。它的主题——一个青年男子从一场不情愿参加的决斗中侥幸活下来,与昔日仇敌结成了朋友——是一个典型的主题,但这部戏之所以高出其他正剧,乃是因为它高超的性格化手法和明显的教训色彩。因为法兰西喜剧院并不鼓励这种手法,所以正剧的演出机会很少;只有在小剧场中才上演正剧,但它是和哑剧及音乐表演混杂在一起的,到了十九世纪,它便成了情节剧。

十八世纪后期只诞生了一位重要的法国戏剧家——博马舍(皮埃尔-奥古斯特·卡隆,1732—1799)。他现在为人们提起的只有喜剧,他也写过几部

正剧,例如:《欧仁妮》(1767)和《两个朋友》(1770)。但他最确定的声誉却是来自《塞维利亚的理发师》(1775)和《费加罗的婚礼》(1783)。前者是一部计谋喜剧,一个老年监护人企图将他年轻的被监护人娶到手,但这个企图受到了阻挠。该剧中的费加罗代表了法国喜剧性仆人形象的最高成就。虽然《费加罗的婚礼》包括了此前剧中的不少人物,但其风格却大不相同,因为该剧的计谋喜剧手法只从属于对社会和阶级关系的评论。这是一部较《塞维利亚的理发师》远为复杂的作品。虽然表面上的布景是西班牙,但《费加罗的婚礼》却清晰地反映着当代法国的社会状况,因为这时贵族已经显得多余了,路易十六(1774—1793 在位)约束他们特权的企图已被证明毫无成效,更增添了承担着赋税重担的中下层阶级(尽管他们也享有某些公民权利)的愤怒。博马舍抓住了“欢笑”喜剧的精神,恰如哥德斯密和谢立丹在英国之所为,但又加上了政治上和社会学上的关注,这使得他的戏剧引起了很多争论。

到 1790 年,法国戏剧已经迈出了告别新古典主义的常识性步伐。不过,虽然主题材料和表现手法都与 1700 年有了明显的区别,但还没有出现令人振奋的革新。只有即将到来的大革命,才为法国戏剧开启了新阶段。

剧作家

在十八世纪,剧作家的报酬是由政府规定的。在剧团每日的开支和贫困税(六分之一至十八分之五)被扣除后,余下的收入中的九分之一(1781 年后为七分之一)就是多幕剧作者的收入,



图 10.11 博马舍《费加罗的婚礼》的最后一幕,选自 1785 年出版的剧本。印第安纳大学莉莉图书馆提供。

如为短剧,剧作者的收入则为十八分之一(1760年后为十二分之一)。即使这种分配比例导致剧作者的收入低于规定数额,也不会改变。因为歌剧院希望戏能够长期连演下去,所以它的支付方案也存在差异。对多幕剧而言,脚本作者和作曲家在头十场演出中每场各得一百法郎,在接下来的二十场每场各得五十法郎;短剧则是头十场各得六十法郎,接下的二十场每场各得三十法郎。

虽然这种方案保证了剧作家的收入,但演员还是找到了降低它的办法。最突出的是每年的包厢租金收入没有计入他们的分配底数。博马舍坚决反对这种做法,他在1777年成立了戏剧局(即今法国作者协会的前身)以伸张剧作家的权益。主要是由于这个组织的努力,国民议会于1791年通过了世界上第一部有关版税支付的法律。它保证了作者及其遗属可以完全控制喜剧作品直至作者死后五年,也使得剧作家有可能得到他的每一部作品应得的演出收入。

巴黎的演出团体

1700年时,巴黎只有两家合法的剧团,歌剧院和法兰西喜剧院,两家剧院都有垄断的特权。虽然它们也遇到过严重的挑战,但这两家剧团在整个十八世纪都是最重要的剧团。挑战首先来自在集市上演出的非法剧院,尤其是圣日耳曼的剧团和圣劳伦特的剧团,前者从每年的二月三日一直演到复活节,后者从六月底一直演到接近十月底,两个剧团合计每年上演六个月。自十六世纪以来,集市上就有了各式各样的艺人表演,如杂技、舞蹈、驯兽和畸形人表

演。到了十七世纪下半叶,又出现了粗鲁的笑话表演和即兴喜剧,当1697年意大利剧团被驱逐出境,他们又趁机增加了他们的演出内容。从1698年开始,歌剧院和法兰西剧院企图继续压制这些团体,因为它们采用了许多手段来规避垄断性条文。由于垄断性条文无法抑止他们进行娱乐活动的欲望,市场上的剧团仍旧进行着戏剧形式的各种实验,而他们的“非法”戏剧的日益普及有效地削弱了法国新古典主义思想的影响。



图 10.12 集市剧院的剧目《剧院里的争吵》中的场景,该剧讽刺的是(右边的演员所代表的)法兰西喜剧院和(左边的演员所代表的)意大利喜剧院在交易中正在抢劫他们库存的戏剧。选自《集市戏剧,或喜歌剧》第3集,作者勒萨日和多尼瓦尔(1723)。

首先出现的重要的非主流戏剧形式是喜歌剧。由于市场剧团被禁止使用对白,他们便将必需的情节介绍和对话都压缩成两行诗句,印在标语牌上,由扮成丘比特模样的男孩举着挂在舞台上;安插在观众中的剧团成员就用流行的曲调将这些诗句唱出来。到1714年,歌剧院遇到了财政困难,为了解除危机,它批准了一家市场剧团可以使用音乐、舞蹈和布景,进而收取数目可观的使用费。此后,这种表演形式就被称作喜歌剧。从1713到1730年,勒萨日由于《杜卡莱先生》一剧与法兰西喜剧院产生矛盾,不再为后者创作剧本,便转而采用喜歌剧的形式进行创作并获得了令人瞩目的成功,以至于被称为法国喜歌剧的奠基人。在他的作品中,口语式对白和诗句交叉的形式被谱上了流行曲调,这点和英国的叙事歌剧颇为相似。这些短小作品中的人物颇类于即兴喜剧,都是通过对悲剧和歌剧的戏仿以讽刺世事和时尚,从而与法兰西喜剧院保守风格的剧目和歌剧院的时尚表演形成了鲜明的对照。

1716年,路易十四的放荡的弟弟、年幼的路易十五(1715—1774在位)的摄政王奥尔良公爵再度邀请意大利即兴喜剧剧团到法国演出,巴黎的戏剧形式就更加多样化了。即兴喜剧剧团在勃艮第公馆剧场演出,由路易吉·里科博尼(约1676—1753)率领,他曾于1713年试图在意大利建立国家剧院,但未能如愿。到1716年,里科博尼已经认识到即兴喜剧正在走向衰退,便努力使他的演出多样化。所以,当他的观众不再踊跃时,他就开始上演马菲的《墨洛珀》及用意大利文翻译的法国悲

剧和悲喜剧。1718年他又增加了几个法语剧目,1719年,他甚至开始像市场剧团那样上演讽刺作品。到1721年,里科博尼的剧团又增加了四名法国演员,并引得像马里伏这样的作家也为他写剧本。



图 10.13 安托万·瓦托的绘画,可能展示的是1720年左右的意大利剧团的演员。华盛顿特区,国立美术馆提供;萨缪尔·H. 克莱斯特藏部。

1723年,剧团的命运发生了转折,它被改成了国家剧院,官方名称为 *Comédiens Ordinaires du Roi* (国王常任喜剧院,不过人们通常还是称之为意大利喜剧院)。与此同时,剧团每年还可以得到官方拨款,并与法兰西喜剧院一样被置于官方管理之下。从此,它的保留剧目就包含三种类型:即兴喜剧、非正规喜剧和讽刺剧。

市场剧团在1718年受到了压制,但私下里的演出还在进行,到1723年,当路易十五被认为年龄已到,可以看戏时,这些剧团又可以公开表演了。这一明确的鼓励使它们可以毫无顾虑地从事演出,从而进入了一个繁荣时期。所以到了1723年之后,巴黎除了三个合法剧团之外,还有许多半合法的市场

剧团。

1740 年代,喜歌剧开始放弃闹剧和讽刺题材转而热衷于感伤故事,查理-西蒙·法瓦(1710—1792)在这种新的类型上获得了极大的成功。他的《阿卡戎》(1744)极受欢迎,使得歌剧院竟要中止市场剧团使用音乐和布景的权利(原本这些小剧团是要为这些支付年租的),以取得对喜歌剧的控制权。这引起了一场剧烈的冲突,最终皇家颁布了禁令,严禁一切喜歌剧表演。从 1745 到 1751 年,禁令一直有效,出现的空白由引进的英国哑剧来填补。哑剧也大受欢迎,成为后半世纪巴黎非主流戏剧中的主要类型。



图 10.14 查理-西蒙·法瓦在感伤式喜歌剧中扮演牧羊人。选自《维也纳戏剧》(1899)。

喜歌剧院于 1751 年恢复演出后,采取了两项改革措施。第一项是用普通人物代替即兴喜剧脚色。作为改革

的组成部分,地方色彩、栩栩如生的性格刻画、故事地点以及服装等主流戏剧中习以为常的做法进入了非主流戏剧。第二,随着佩尔戈莱西的《女仆做夫人》(1752)在巴黎演出的成功,原创音乐开始取代此前演唱对句时所用的流行曲调。或许是由于上述革新使这种形式越来越受到欢迎,1762 年,意大利喜剧院得到了喜歌剧的演出专有权。与此同时,哥尔多尼也从意大利应邀而来为剧院写作。从 1769 到 1780 年,法国作品基本上从意大利喜剧院的保留剧目中消失了,这充分说明了喜剧院和哥尔多尼的喜剧作品的受欢迎程度。

当市场剧团被剥夺了上演喜歌剧的权利后,它们又回到了喜歌剧的原初形态,即仍然采用流行音调来演唱歌曲。现在被称为轻喜剧的这类戏剧直至十九世纪仍然受到人们的欢迎。哑剧的流行程度也在提高,它越来越多地带有情节剧的特点,当无辜者受到迫害以及当他们从恶魔的手中被解救出来时,充满感情的音乐便会强化这些动人的场面。1780 年,这种原先沉默的戏剧开始使用对白,而“对话与道白哑剧”(pantomimes dialoguées et parlées)这类时代错误的标签也越来越常见。1769 年后,法语剧本从意大利喜剧院的保留剧目中消失,小型剧团也开始上演正剧和非正式喜剧,也许是因为如果他们的作品被法兰西喜剧院拒绝,法国剧作家就没有了别的市场。

1760 年之后,市场剧团开始转移到圣殿林荫大道(Boulevard de Temple),这是一处非常时髦的娱乐地点,但它们也继续每年在集市上演出戏剧,这样,就成了常年演戏的剧团。在搬迁到林荫

242 大道的剧团中,有四个特别重要:奥迪诺特剧团、尼科莱特剧团、合作剧团和娱乐剧团(这些剧场的位置今天仍旧是巴黎满足普通观众的剧场——林荫道戏剧的所在地)。

在1780年代,主要是由于各大剧团所采取的行动,非主流戏剧被迫作出了一系列调整。有些变化是从意大利喜剧院开始的。从1773年哥尔多尼退休后,该剧团的上座率就下降了。因此,该剧院于1780年又一次进行了重组,而且它的意大利剧本和意大利演员都减少了,这使它与意大利的最后一点联系也变得岌岌可危。正当此时,非正规的法国喜剧和正剧又回到了保留剧目当中。由于林荫道剧团不被允许与国家剧院直接展开竞争,它们被迫调整自己的上演剧目,结果就是越来越重视哑剧。另外的变化是歌

剧院发动的。为了解决它的年度财政收入问题,它在1784年正式要求并获得批准拥有对于小剧团的管理权。那些同意支付可观年费的剧团被允许继续演出,而不愿做出承诺者就被没收或被查禁。

这种状况一直持续到大革命时期。1791年,国民议会废除了所有垄断法,将戏剧从以前的限制中解放出来。尽管其他的限制很快又要加上,但1791年的法令仍然标志着一个时代的结束。

在贯穿整个十八世纪的论争中,法兰西喜剧院一直保留着它在悲剧和“正规”喜剧(主要取决于它的五幕剧形式)中的垄断地位,所以,大多数主流戏剧的作家都为它写作,因为在意大利喜剧院和市场戏剧中被允许的只是些非主流的“非正规”形式,这些限制往往意味着一个剧本若被一个剧团所拒绝,它就



图 10.15 圣奥维德集市(巴黎的小集市之一)的大篷剧场。右边是尼科莱大篷。注意楼座,正在表演滑稽短剧以招徕观众。选自普津《戏剧词典》(1885)。

必须重写能够适应别的剧团对于戏剧类型的特殊要求。不仅如此,对新作品的有限需求有时还导致一个剧本被接受后要过上好几年才能与观众见面。或许是出于这个原因,十八世纪后半叶的法兰西喜剧院被要求每个月都要上演或复排一部新剧。

在所有剧团中,歌剧院的名声最高。由于这个原因,它被允许剥削别的剧团。1714年后,它通过给别的剧团发放音乐、舞蹈和布景使用许可,搜刮了不少的财富。1762年后,意大利喜剧院每年要支付两万至五万四千法郎购买音乐戏剧的上演权,1784年后,林荫道剧团又成了歌剧院的资助者。

法兰西喜剧院和意大利喜剧院是以股份制组建起来的。当意大利喜剧院在1723年成为国家剧院后,它便接受议会议员的监管,他们也同时根据管

理老剧院的条例监督法兰西喜剧院。但表面上看,所有的决定都是在每周一次的演员例会上决定的。1759年之后,甚至领取固定报酬的演员也包括在评议之列。另外,议会成员还需批准所有的决定,包括剧本和演员的选择、预算执行过程中的变化,以及剧场建筑的改动。他们有时还会命令将某位演员接纳为分红演员(即使这会迫使别的演员退休),要求重新分配股份,或者介入其他事务。

歌剧院则完全是按照另外的方式组建的。虽然王室提供资助、制定剧团的运作规章,但管理事务却包给了一名专业人员。由于开支太大,歌剧院经常处在捉襟见肘的困境中,到1749年,它所欠下的债务就超过了一百万法郎,于是被转交给巴黎市政府。由于缺乏有效的财政措施,市政府在1757年也把

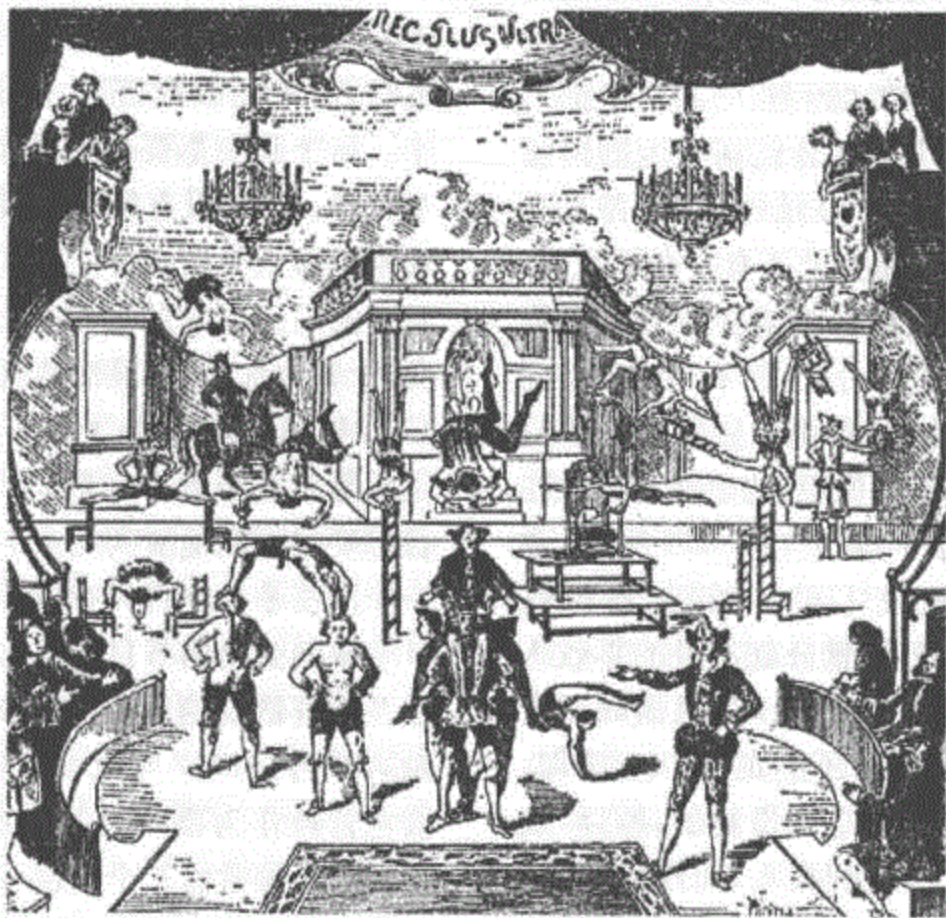


图 10.16 十八世纪后期在圣殿林荫大道的尼科莱剧场内随处可见的各式各样的杂耍表演。选自普津《戏剧词典》(1885)。

管理事务托付给了他人。到 1780 年,境况已经混乱到要由国王出面来收拾局面。这种状况一直持续到大革命时期。虽然出现了财政上的无底洞和管理上的混乱,但歌剧院在本世纪一直是最受贵族欢迎的剧院。它在巴黎上演了最豪华的演出,1775 年之后,它被认为是欧洲首屈一指的歌剧院。

市场剧场和林荫道剧场则完全由私人经营。两处的经营者都对剧团的盈亏负完全责任。

在本世纪,剧团的规模也在扩大。1713 年,歌剧院有一百二十一名演员(包括歌唱演员、舞蹈演员和乐队演奏员),而到 1778 年,数量就增加到二百二十八名。到 1770 年代,法兰西喜剧院有大约五十名演员,意大利喜剧院有约七十名。虽然他们导致的费用也在增加,但财政困难的主要责任在于令人难解的财政政策,而不在演员人数的增加。法兰西喜剧院和意大利喜剧院都接受补贴(从 12,000 到 15,000 法郎不等),需要每个新的分红演员为剧团投入 8,000 到 15,000 法郎不等,并且在私人包厢的年租金上还有一大笔收入。但这些钱的大部分都是在有分红资格的演员当中进行分配,而不是放到共同的经营中,结果,剧团就从来也无法应对意外的开支。所以,法兰西喜剧院在 1757 年的赤字高达 487,000 法郎,意大利喜剧院在 1762 年的欠债也有 400,000 法郎;尽管分红演员的年收入有时能达到 30,000 法郎,但领取工资的演员的年收入还不足 2,000 法郎。因为理论上剧团是股份制的,所以,表面上它们只有红利收入,而没有开支。偶尔王室也会支付一些特别费用,或为减轻债务而采取某些措施,却没有人为



图 10.17 1768 年博凯的铅笔画,歌剧院上演的双人舞的服装,由加德尔先生扮演希波墨涅斯,阿斯兰小姐扮演阿塔兰忒。选自阿道夫·于连《戏剧服装史》(1880)。

改革财政状况做出任何努力。

道白剧团体每天都演出。起初的演出季是十一月二日至复活节,但从 1766 年起,就从十一月十五日至五月十五日。在 1700 年,开演时间是下午五时;后来便改在五点十五分或五点半。每个剧院都要提前两个星期排好节目单。如果没有特别受欢迎的演出,通常是每天更换剧目。在歌剧院,每周只公演三天。它的演出季分作两个部分:十月到大斋节、复活节至五月中旬。1700 年,开演时间为下午四点,1714 年之后是五点十五分。歌剧院的每个节目都要尽可能地演到观众不再来,往往一个演出季的剧目只有四五出。

晚间演出的节目安排比伦敦简单。法兰西喜剧院通常只演一部长剧外带余兴节目。1757 年之后,又增加了几段芭蕾舞作为幕间表演。意大利喜剧院的节目通常由几个短剧构成,它的节目单一般包括一周之内数日的演出,而每一周又只上演同一种类的戏剧。

244

1740 年代,它增设了一个舞蹈团,1750 年后,哑剧和烟火成了正式的演出节目。歌剧院通常上演一个主要作品,连同几个临时性舞蹈。1770 年代之后,当让-乔治·诺维尔(1727—1810)担任芭蕾教师之后,芭蕾舞在歌剧中的重要性增加了(诺维尔于 1743 年在喜歌剧院开始舞蹈教师生涯,后在欧洲多个城市工作过。1760 年他出版过一部革命性的著作《关于舞蹈和芭蕾的通信》,该书对将装饰性和观赏性的舞蹈转变为叙事作品起到了重要的作用,因而被视为现代芭蕾的先驱)。在市场戏剧方面,多样性是其关键,因为狂欢气氛在那里占有优势。可见,巴黎的戏剧和英国的戏剧一样,包含着各种类型的娱乐,而法国剧团所受的限制又使得每一个剧团的特殊性都更加突出一些。

十八世纪后半叶,戏剧在外省也得到了普及,从 1750 到 1773 年,至少有二十三个外省城市建立了剧院。但它们却几乎没有上演过新剧目,在演出剧目和舞台表演方面,它们只不过是巴黎风尚的模仿。

演员与表演

在建立正规的演员训练体系方面,十八世纪有了第一次成功的尝试。直到 1780 年代,大部分法国演员都是在外省剧团扮演龙套角色时接受训练的。不少初学者都是在接受了首席演员的培训(只要支付五十法郎就可以进剧团当艺徒)后才被巴黎的剧团接受的。但这种方式最终被认为是不合适的,所以在 1786 年,皇家戏剧学校(即现在的音乐戏剧学院的前身)便作为法兰西喜剧院的附属机构成立了。

要被主要的巴黎剧团录用是很困

难的。申请人首先必须通过一个由演员组成的委员会的审核;然后要在公开演出中至少扮演三个角色;如果表演被认为是成功的,他们就可以被录用为领取固定报酬的演员(*pensionnaires*),一旦分红演员(*sociétaires*)出现空缺,他们就可以参与剧院分红。到十八世纪后期,如果领取固定报酬的演员不能成为分红演员,就会在第二年的年底被解雇。这个规则常会导致股份的重新分配或强迫某些人退休,以便腾出位置,让急需引进的演员能够获得分红演员的资格。

一个青年演员必须从跟随主要演员当 B 角起步。和英国一样,大部分人物表都有“脚色制”把持。悲剧中的主要行当有国王、暴君、情侣、王妃、母亲和女情侣,喜剧中的主要行当有老人、情侣、仆人、庄稼汉、老妪、卖弄风情的女子、风骚的女仆。此外,还有二线行当,而最低线的是由一般的通用演员组成。有些悲剧和喜剧行当通常由同一演员扮演。例如,首席男演员同时在悲剧和喜剧中扮演情人,而在悲剧中扮演王妃的演员到了喜剧中则充当卖弄风情的女人一角。所以,演员终其一生都是扮演同一类行当。

十八世纪出现了许多杰出的演员,其中大部分都出自法兰西喜剧院。从 1700 到 1720 年,是其以正式的演讲式风格而著称的时代,主要演员是黛丝莫莱小姐、杜克洛小姐和波勃尔。夏洛特·德马尔(1682—1753)继承其姑母尚梅莱小姐的位置在 1698 年成为法兰西喜剧院的女主演,并在这个位置上一工作到 1721 年退休。她的主要竞争对手杜克洛小姐(1668—1748)是尚梅莱小姐的替角和徒弟。1720 年左右,

表演风格出现转型后,她失去了一大批追随者;到1736年退休时,她已被认为是老派演员。皮埃尔-特罗雄·德·波勃尔(1662—1725)于1691年取代了巴龙在法兰西喜剧院的地位,他漂亮的外表和优秀的朗诵使他确保了主演的地位,直到1718年退休。

1720年左右,表演风格更加趋向写实,这部分是由于1720到1729年,米歇尔·巴龙又回到了舞台。阿德里安娜·勒库夫勒(1692—1730)也助长了写实主义的潮流,她首次登台是在1717年,1721年黛丝莫莱小姐退休后,她就成了剧团的主演。1730年,她突然去世,却被拒绝以教会葬礼,就在奥菲尔德爵士被礼葬于威斯敏斯特教堂的同一年,她被埋在无人知晓的地方。除了巴龙之外,这一时期的主要演员还有基诺特-杜弗伦斯(1693—1767),他于1712年进入法兰西喜剧院,成为波勃尔的替角,1718年他继承后者的角色,直至1741年退休。



图 10.18 安托万·瓦托的绘画,可能是在展示1720年左右法兰西喜剧院的演员。注意前排的男演员所穿的罗马式服装。在右侧,有一个人物穿的是莫里哀喜剧中的人物的服装,这些人物中有一部分仍旧穿的是十七世纪的服装。大都会艺术博物馆,于尔斯·S. 巴赫特藏部提供,1949。

在其后的时代,主演有拉戈桑小姐,格朗瓦尔以及当热维尔小姐。拉戈桑小姐(让娜-卡特琳娜·戈桑,1711—1767)是巴龙的仆人的女儿,1731年进入法兰西喜剧院,成为该团的女主演,直至被杜梅尼尔小姐和克莱龙所取代。她细腻的表演风格和哀伤的表情使她在“催泪喜剧”中取得了良好的效果。查理-弗朗索瓦·德·戈朗瓦尔(1710—1784)1729年开始成为昆诺尔特-杜弗兰的替角,1741年接替了后者所扮演的全部角色。直到1768年,他都是剧团的男主演。马丽-安妮-博托·当热维尔(1714—1796)1730年进入法兰西喜剧院并成为主演,1763年退休。加里克认为她是法国舞台上最优秀的女演员。

在整个十八世纪最著名的演员当推杜梅尼尔小姐、克莱龙小姐和列肯。杜梅尼尔小姐(玛丽-弗朗索瓦·马尔尚,1713—1803)于1733年左右在故乡开始演艺生涯,1737年进入法兰西喜剧院成为替角演员,1738年成为分红演员,不久就以成功扮演克吕泰墨斯特拉和美狄娅等著名悲剧人物而成为剧院主演。在《演员的矛盾》里,狄德罗认为她的表演风格是飘忽不定的,灵感来时令人惊异,无灵感时则显得平庸。她1776年退休。克莱龙小姐(克莱尔-约瑟夫-依波吕特·莱里斯·德·拉·图德,1723—1803)1736年在意大利喜剧院登台,后来又 to 外省剧团和歌剧院演出,1743年作为杜梅尼尔的替角演员进入法兰西喜剧院。狄德罗认为她是一个合乎理想的艺术家,因为她理解表演中的每一个细节。伏尔泰和加里克也认为她的水平在迪默尼埃尔之上。起初她的风格是朗诵调的,但在1753

年,批评家马蒙泰尔劝说她采用谈话的声调。这一转变使得她对传统的戏服也产生了质疑,于是在 1755 年开始采用更加接近现实生活和历史真实的舞台服装。她于 1766 年正当事业高峰时退休。克莱龙小姐的革新得到了亨利·路易斯·列肯(1729—1778)的支持,他于 1750 年由于伏尔泰的影响而进入法兰西喜剧院。他努力克服自己嗓音和身材上的不足,但在 1758 年之前一直都拿不到剧院的全额股份。直至 1768 年戈兰德瓦尔退休后,他的天才才得到充分的认可。此后,列肯被公认为同时代最伟大的悲剧演员。他与克莱龙小姐一道,为同时代的舞台上带来了更多的现实主义表演风格。

列肯的主要继承者有拉里伏和莫莱。拉里伏(让·莫杜依,1747—1827)于 1775 被指定为乐康的替角演员,在 1778 年扮演的许多角色都获得了成功。他虽然扮相英俊,嗓音动听,却未达到列肯的

成就。他于 1778 年退休。弗朗索瓦-勒内·莫莱(1734—1802)曾经在外省演出多年,1760 年进入法兰西喜剧院。此后他一直是扮演年青的喜剧角色的首席演员,并继承了列肯的几个严肃角色。他于 1791 年离开剧团。

十八世纪后期的主要悲剧女演员是韦斯特里夫人和罗古小姐。韦斯特里夫人(弗朗索瓦-玛丽-罗塞特·古尔戈德,1743—1804)曾跟随列肯学习,克莱龙和杜梅尼尔退休后进入剧团。罗古小姐(1756—1818)1772 年首次登台时是韦斯特里夫人的替角。1776 年因丑闻而被解雇,1779 年重新进入剧团。她在扮演严肃的悲剧角色方面很是出色,但是缺乏柔和的一面。

十八世纪末后期最优秀的喜剧演员是普莱维尔(皮埃尔-路易斯·迪比,1721—1799),他于 1753 年进入法兰西喜剧院,此前在外省剧团演出。普莱维尔革新了低喜剧角色的表演;过去总把



图 10.19 1778 年,伏尔泰的半身塑像在他的《和平女神》一剧上演于法兰西喜剧院的时候落成。此时,法兰西喜剧院的演出地点是杜伊勒利宫剧场。选自普津《戏剧词典》(1885)。

这类人演成肥头大耳的酒徒,但普莱维尔相貌英俊,身材匀称,动作优雅,他把自己的这些个性条件应用在细致刻画的性格塑造中。他于1786年退休。

246

通过以上的简要概述可以看到,对十八世纪表演艺术影响最大的还是传统的做法,即通过师傅口传心授,一字一句、一招一式地进行摹仿,进而掌握表演技巧。

虽说最著名的演员都与法兰西喜剧院有关,但也有些人是在意大利喜剧院演出而成名的。路易吉·里科博尼原是剧团的首演,在“第一情人”的表演方面颇为出色;乔瓦尼·贝诺齐擅长“第二情人”的角色,是马里伏的许多女主角的灵感来源。意大利喜剧院的最著名的演员当推玛丽-贾斯汀·法瓦(1727—1772),她是查理-西蒙·法瓦的妻子。她原先在集市剧场演出,后于1749年加入意大利喜剧院,直到1771年。她在舞台上是个杰出的多面手,同时也是服装改革方面的领头人物。但由于意大利喜剧院只能上演非主流戏剧,又由于剧团不断进行重组,从而无法形成强有力的传统,也没有形成突出的整体演出效果。

随着大革命的到来,法国演员获得了全部的公民权利和宗教权利。国会禁止对演员进行歧视,虽然这项法令还不曾使得演员为社会完全接受,但它已经摧毁了偏见的社会基础。

服装惯例

法国的演出服装的情况和英国稍有不同。大多数角色都穿当代服装,其豪华程度则根据演员自身的财力而定。总体上,喜剧和悲剧都使用时髦服装,直到1727年,阿德里安娜·勒库夫洛

才在悲剧中采用了精心制作的更加正式的宫廷服装。她的做法不久就成为一切悲剧角色的标准装束。男演员也采用宫廷服装作为悲剧服装,但古代角色除外,因为“罗马式穿着”仍旧保留着,虽然它也越来越精致且越来越程式化;带羽毛的三角帽常常会取代用羽毛装饰的软木遮阳帽,并且经常给束腰外衣裙加上箍。整个十八世纪一直使用这种专为几个角色设计的传统服装,莫里哀的滑稽角色如阿帕贡、斯加纳雷勒、斯卡潘和格罗·勒内都得到这种待遇,因为写剧本时,所有人都继续延用这种十七世纪中期风格的服装。

正如在英国一样,服装有两种来源:剧团的全部服装和演员个人拥有的服装。每个剧团都拥有一大批服装,但



图 10.20 1761年,法瓦小姐身着可能是从伊斯坦布尔进口的服装,以增强《三个苏丹人》中的服装的真实性。选自《巴黎大剧院服装与年鉴》(1786—1789)。



图 10.21 1756 年列肯和杜梅尼尔上演的伏尔泰的《塞米拉米斯》。虽然此剧的背景是古代的亚述,但杜梅尼尔小姐所穿的仍是十八世纪讲究的宫廷服装,而列肯的服装则是各路古代英雄共同的服装。1772 年的英国印刷品。



图 10.22 1755 年克莱龙小姐上演《中国孤儿》时所穿的服装。虽然它标志着服装开始讲究准确性,但这套服装的真实性显然不足。选自当时的印刷品。

年,是由于服装反复使用,因此常常是绒毛磨光露出织纹了。这主要是由一些次要的表演者使用的结果。到 1730 主要演员都忙于激烈的竞争以便在舞台服装的奢侈程度上超越对方。当阿德里安娜·勒库夫勒去世之后,她的服装卖出了 40,000 法郎,当姆勒·罗古在 1772 年首次登台演出时,一套服装就价值 20,000 法郎。

追求华丽的观念在 1750 年代受到了挑战。第一个重要的改变出现在 1753 年,法华尔夫人在扮演《巴斯蒂安和巴斯蒂娜的爱情》的女主角时穿了一套真实的农妇服装。据说在 1761 年,她为了使《三个苏丹人》一剧中的服装显得真实,竟专程前往君士坦丁堡。在克莱龙小姐和列肯领导下的法兰西喜剧院也在 1750 年代赶上了这股潮流。在上演《中国孤儿》(1755)时,伏尔泰要求画家约瑟夫·弗尔内设计的服装既要中国服装为基础,又不能引人发

笑。结果,设计出来的服装更接近于土耳其而与中国服装相去甚远。但是这种革新还是被欣然接受,从此以后克莱龙和列肯就一直要求角色的服装必须合乎身份。1756 年,列肯在《塞米拉米斯》中两臂赤裸、头发蓬乱、双手染血,这副打扮引起了观众的愤怒。伏尔泰对这种现实主义甚为反感,认为它“太英国化了”,他的《堂克雷德》(1760)采用了中世纪的服装。从此之后,其他时代的历史特征和地域特征也偶尔通过服装加以表现。最重视服装的剧作家当推博马舍,他对每个角色的服装都作了详细描绘,甚至在采用现代布景的戏剧中也是如此。

但上述革新都不曾产生深远的影响。许多演员都拒绝接受这些变化,其他人也不坚持采用这种革新。到 1790 年,改革所取得的成就只不过是古代人物不再穿着加箍的衬裙,带羽毛的头饰也从各类人物头上消失,所有的历史人

物都穿十六世纪的服装而不是古代或当代服装,但是——很少有例外——演员都是自己选择服装,所以前后矛盾之处仍然比比皆是。脱离服装方面的历史准确性的现象在勒瓦谢·德·夏诺瓦的《巴黎大剧团的服装与年鉴》(1786—1789)一书中得到了充分的体现,书中演员的穿着是严格按照同类服装的历史上的绘画而绘制的。

尽管如此,改革的种子毕竟已经播下,旧观念(艺术就是应该被理想化)与新主张(艺术应该模仿现实)的冲突也已经开始了。迄今为止,新古典主义虽然仍旧占据主导地位,但是它的基础已经开始动摇。

剧场建筑

1750年以后,人们对剧场建筑的兴趣与日俱增,但巴黎的主要剧场建筑

的面貌仍未发生实质性变化。狄德罗编辑的《百科全书》和迪蒙杜蒙的《意大利和法国的最美丽的剧院之比较》(1763)中的文章对已经落伍的法国建筑与新式的意大利建筑作了比较。或许是这种比较发生了影响,按照意大利模式建造的新建筑也呈现出朝着椭圆形观众席和扩大的舞台空间的方向发展的趋势。

巴黎剧场的第一个重要变化出现在1763年,这一年,大歌剧院的专用剧院皇宫剧场毁于大火。从1763至1769年,大歌剧院的演出都在杜伊勒利剧院进行。这个剧院系由废弃的机械剧场的舞台(面积为52英尺×140英尺)改建而成。它有三排包厢,这就重现了皇宫剧场的主要特点。大歌剧院的新剧场于1769年开张,1781年又遭火焚,剧团只好迁至波特-圣马丁港口剧院,在那里一直演出到1794年。

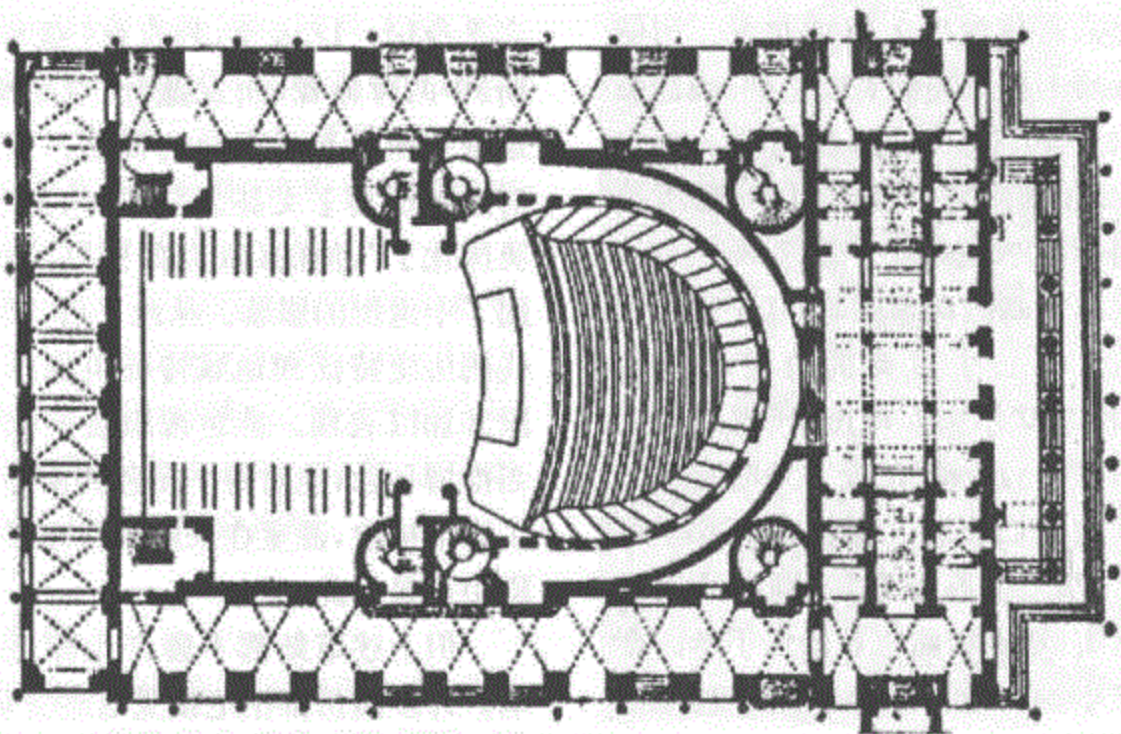


图 10.23 1782 年为法兰西喜剧院剧场建造所绘制的草图。后来这个剧场成了奥德翁剧场。请注意马鞍形观众厅;还请注意有座位的池座,这在法国尚属创新。还请注意舞台竟比观众厅更深。选自唐尼特和考夫曼《剧场建筑介绍》(巴黎,1836—1857)。



图 10.24 维克多·路易斯 1785 年为歌剧院所做、却从未被该剧院上演过的戏剧设计。当这幅雕刻于 1790 年左右完成时，该剧场为“舞台奇观”所专用。注意布景中所强调的可使用的吊桥。1799 年之后，该剧场为法兰西喜剧院所专用。巴黎，国家图书馆提供。



图 10.25 1769 年的勃艮第公馆剧场，当时，意大利喜剧院的上演剧目只限于喜歌剧和意大利喜剧。台上正在演出的是一部喜歌剧。注意脚灯、舞台前部中心的提词员暗箱和乐池。还请注意，大部分情节都发生在画框式舞台前部的平台上。观众厅的前部有几排长凳，但池座中的其他观众都是站着的。P. A. 威尔(小)绘画。巴黎，国家图书馆提供。

248

1770 年之前, 法兰西喜剧院一直使用由网球场改建的剧场, 但对内部改动不大。1716 年左右, 舞台的两边还固定摆放了五条板凳, 可容大约 140 名观众。1759 年, 观众被禁止上台, 板凳也拆除了, 但在池座的前排又增加了大约一百八十个座位。与此同时, 为了不减少站票观众的地盘, 只能缩小圆形舞台的面积。1770 年, 剧团迁至刚被歌剧院腾出来的杜伊勒利剧院, 直至 1782 年新剧场落成。这个新剧场就在今天的奥德翁剧院的位置上。这个剧场完全取消站票, 每个观众都有自己的座位, 这在巴黎的非歌剧演出场所还是第一次。观众厅为椭圆形, 舞台装备也超出了此前所有的剧场。

从 1716 至 1783 年, 意大利喜剧院一直都在勃艮第公馆剧场演出, 直到这座建于 1548 年的建筑物被废弃为止。十八世纪勃艮第所发生的变化与法兰西喜剧院很相似。1760 年, 分隔出了一个包厢; 1765 年, 当台上的座位被取消时, 池座的前一排又安上了几排板凳。或许是为了与法兰西喜剧院展开竞争, 意大利喜剧院于 1783 年迁入了一座新剧院。它也是与最新的意大利样式相一致的, 但它仍保留着可供 650 名站票观众看戏的池座。1788 年, 曾有人动议在这个区域装上板凳, 但遭到反对, 于是计划就搁浅了。直到十九世纪, 在池座中安装座位才被巴黎的剧场完全接受。

林荫道剧场也在十八世纪开始追求华丽的剧场建筑。由维克多·路易斯设计的综艺剧场在 1785 年开业, 它原本是为大歌剧院所建, 是依照路易此前的一项设计——建于 1773 至 1780

年的波尔多大剧院——的结构设计的。当综艺剧场开业时, 它是巴黎最好的剧院, 1799 年后, 它成为法兰西喜剧院的专用剧院。

当大革命开始时, 巴黎所有的剧院都已经现代化了。这些变化的出现都是为了改善视线、为观众提供更好的设施、增加观众席的数量。

布景惯例

虽然早在 1730 年代伏尔泰就要求使用更加适当的舞台布景, 但在 1759 年之前, 他的建议却无法在非歌剧演出中实施, 因为当时还有观众坐在舞台上。所以, 直至 1760 年左右, 任一王宫和“有四扇门的房间”仍是常用的舞台布景。

将观众从舞台上移走, 主要是为了能够在舞台上使用更加精致的布景。对于舞台布景的态度上的变化的重要转折点可以从法兰西喜剧院上演的伏尔泰《中国孤儿》(1755) 中看出来, 该剧的戏单上宣称新使用了逼真的东方服饰和布景。1750 年代, 意大利喜剧院

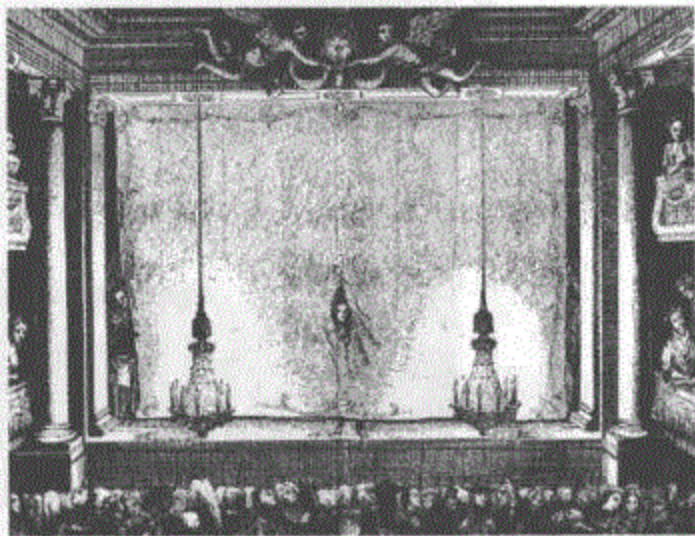


图 10.26 1726 年的法兰西喜剧院的观众厅。注意舞台上的观众正透过帷幕往外看。还请注意站着看戏的池座。选自阿道夫·于连《剧场里的观众》(巴黎, 1875)。

249

也开始注重地方色彩,而且,当观众从舞台上移走后,两家剧院都开始大量增加布景的使用场合。1760年,伏尔泰的《堂克雷德》把注意力转向中世纪,不久又有一些戏将故事发生地放在了不同时代的挪威、俄罗斯、西班牙、美洲和近东等地。狄德罗(1750年代)关于要更加逼真地表现日常生活的呼吁也得到了几部戏剧的响应,如伏尔泰的《苏格兰姑娘》(1760),就将布景放在了小旅馆的普通客房,又如博马舍的《欧仁妮》(1767),也试图再现家庭生活中的细节。然而,除了这些革新之外,大量的戏剧演出仍旧使用固有的布景。

在大歌剧院,布景在整个十八世纪都得到了高度的重视。让·贝兰1721年退休后,最重要的设计师就成了让-尼科拉斯·塞万多尼(1695—1766),他是佛罗伦萨人,从1728至1746年始终在为歌剧院工作。他对法国舞台设计的最主要的贡献是“成角透视”和以比别纳家族的方式绘制的纪念碑式建筑。塞万多尼为人所知的作品还有1738至1742年和1754至1758年两度上演于机械剧场的“哑剧场面”。在这些作品中,他逼真地再现了许多著名的景点,而这些无需演员的景观所体现的自然主义或许对巴黎的其他剧院改进布景起到了激励的作用。

塞万多尼之后,大歌剧院的布景设计师如走马灯似地更换,以至于谁也不曾建立起主导风格。在后来的设计师当中最重要的有:弗朗索瓦·布歇尔(1703—1770),他于1740年之后为多家剧院工作,并以田园风格的风景画而闻名;路易-勒内·博凯(1717—1814)以芭蕾服装和舞台布景而著称,其中的中国装饰主题十分突出;彼得罗·阿尔



图 10.27 让-尼科拉斯·塞万多尼将成角透视技术带到了法国,这是他设计的舞台布景。选自巴普斯特《戏剧史论文集》(1893)。

吉里,他大约从1748年开始从事舞台设计,直到1761年,又将注意力从布歇和博凯的幻想风格转向了更加整齐匀称的建筑物布景。许多著名的法国画家如夏尔·吉洛特、圣·奥班、夏尔·德·瓦伊和小莫罗也都设计过舞台布景。但是,法国的背景设计却极少达到同时期意大利设计家所达到的水平。大歌剧院的经理人员走马灯似的更换和长时间的财政困难,对新古典主义理念的长期倚赖,法兰西喜剧院演员对权威的大笔挥霍时的沉默寡言,都对舞台布景的创新起到了阻碍作用。虽然在大革命之前新的方向就已经显现端倪,但它们并没有得到充分的重视。

到1790年,法国被卷入了更加彻底的剧烈变革。1789年,法国陷入了严重的财政危机,迫使路易十六召开了自1614年以来的第一次国民议会。当国会的一些人要求实行宪法和基本的社会改革时,路易十六竟企图解散国会,对这个问题的反应导致了巴士底监

狱被攻破,法国大革命由此爆发。这场冲突最终导致国王的神授君权与民众中的平等精神的较量。自中世纪以来就一直存在的等级制度已是岌岌可危。新的平等学说和政府乃是基于社会契约所组成的学说早在1776年就由美国独立宣言有力地阐述过,但它对法兰西还是有着振聋发聩的影响力,因为这个国家一直完全处于君主政体的统治之下。但真正的革命并不完全体现在1790年代的暴力事件上,而是体现在关于社会组织和人权的观念上,因为只有这些观念才使普通人重新认识了自己、认识了自己的价值,其影响直至今今天仍可感受到。

史料举隅

戏剧可被视为一种自主独立的艺术,但它也可以被视为几个相互关联的艺术中的一种。熟悉这个时期的绘画、音乐和文学,就可以更多地了解这个时代的戏剧状况,尤其是它的风格特征和程式。因而,对其他艺术了解越多,对戏剧的洞察也就越加深刻。这并非妄言,在某种程度上可以说,一个时代的各门艺术通常都基于相同的理论和文化前提。例如,阿诺德·豪泽尔在《艺术的社会史》中认为,所有的巴洛克艺术都有相同的特征,它们都产生于由哥白尼所发现的地球并非宇宙中心而带来的一种心神不宁的世界观。“全部的巴洛克艺术都充满着这种颤栗……激烈的对角线、突然的缩短、夸大的光影效果,每件事物都是压倒一切的对于无限的不可遏止的欲求的表现。”

A.海亚特·梅耶从理论上分析了舞台设计何以成为巴洛克时代的艺术想象力的理想表达方式,他们的观念是

如此宏大,以至于石材已经无法满足他们在建筑上的风格追求。“这个时代的聪明人肯定已经认识到,新的空间和壮丽景象……仍旧是不适于人居住的梦中宫殿……比别纳家族在遵从他们所服务的贵族的武断要求从事设计时,集中体现了巴洛克时代对于建筑的伟大情感。”(《比别纳家族》,27—28)

作为戏剧的分支,歌剧在布景设计和剧场建筑研究中占有特殊重要的位置。实际上,现存关于文艺复兴至十九世纪的舞台设计的绘画证据,大部分都是歌剧的,所以,对布景设计的研究就应该更多地强调音乐的演出而不是非音乐的演出。在比别纳家族统治着歌剧舞台设计的十八世纪尤为如此。1785年,斯特凡诺·阿特亚加论述了斐尔迪南多·比别纳的贡献:

251

使狭小的空间显得开阔的艺术,在转瞬间变换布景的轻松感和速度,尤其是从某一个角度呈现的建筑物,在幻觉技巧的应用上达到了顶点……改变跑向中央消失点这种限制视线进而限制想象力的视角,犹如为激发想象力而开启了一个新世界……从而能够如实表现尘世的物体并使之显得高贵起来……

选自A.海亚特·梅耶《比别纳家族》(纽约,1945),第24页。

意大利是歌剧和即兴喜剧的发祥地。但在十八世纪中叶之前,即兴喜剧却由于受到时代的感伤情调的影响而开始转变风格。哥尔多尼在《回忆录》中讲述了如何对喜剧进行改革的想法:

假面必定有损于演员的表演……

尽管他可以运用手势和变化语气,而他却恰恰无法通过面部表情把……不同的想法表达出来……这些就是促使我努力进行意大利戏剧改革的理由,也是我要用喜剧来代替笑剧的理由……我着手创作了若干梗概性质的、不停地赋予喜剧以性格。[在某些作品中]我使用了假面,而在另一些作品中运用了更加高贵而有趣的喜剧性幽默……花费了不少的时间和耐心,我使得[这二者]达到了和谐;最终,我满意地看到……几年过后,我个人的趣味[变成了]全意大利最普遍而流行的趣味。

卡罗·哥尔多尼《回忆录》,翻译:约翰·布拉克伦敦,1814),第二卷,第56—57页。

狄德罗认为新古典主义将戏剧形式只划分为两种是不够的,他建议将两种“中间形态”独立出来,使戏剧类型扩大到四种:

轻松的喜剧,以人的缺点和可笑之处为对象;严肃的喜剧,以人的美德和责任为对象;悲剧一向以大众的灾难和大人物的不幸为对象,但也会有以家庭的不幸事件为对象的。

不仅如此,狄德罗还希望改革戏剧演出,以尽可能地产生幻觉效果。他因此而成了第一个提出关于舞台表演的“第四堵墙”理论的人:

无论你写作还是表演,不要去想到观众,只当他们不存在好了。只当在舞台的边缘有一堵墙把你和池座的观众隔开,表演吧,只当幕布并没有拉开。

狄德罗《论戏剧诗》(1758)。

1750年代,法国已经出现了表演和服装上的革新,以取得更加贴近自然的效果。以下就是玛蒙泰尔对当时的一个初次尝试的简短评论:

我到[克莱龙小姐的]化妆室去看她,这是我第一次看到她的举止和打扮都变成了苏丹王妃的模样;裙子上没有圈环,臂膀半裸,很像是东方式打扮……事件超过了她和我的期待。眼前的人不再是演员了,而就是洛克桑尼本人……给人的惊讶、幻觉、魅力都是前所未有的……[观众们]从未听过这种声音。演出结束后我又看见了她……“你没看到它把我毁了吗?在我演过的角色中,只有这个要求服装必须真实;台词的真实要求服装也必须真实;我那么多的演出服从现在起就都用不上了……”

让·弗朗索瓦·马蒙泰尔《回忆录》(伦敦,1805)第44—45页。

11. 1800 年之前的北 欧和东欧戏剧



到 1700 年,虽然职业演剧体制在英国、法国、意大利、西班牙已经牢固建立,但在北欧和东欧,却是刚刚开始。专业戏剧在北欧之所以发展迟缓,究其根源,乃是始于十六世纪前期的动荡不安的宗教和政治形势。新教与天主教之间的冲突最终以 1555 年的奥格斯堡和约宣告结束,但结果却很难令人满意,于是在 1618 年,公开的战争再次爆发,这场持续到 1648 年的战争通称三十年战争。到 1635 年,黎塞留大主教主导下的法兰西为了削弱奥地利的实力,实际上支持路德教派,战争的性质由此从宗教的转为政治的。到《威斯特伐利亚和约》(1648)签订时,德意志境内的人口和资源几乎耗尽,所受的损失用了将近一百五十年才得到恢复。此外,它的领土也被分割为三百多个独立的小邦,有的较大,有的则只有区区数平方英里,“德意志”由此而成了一种地域的标志而不再是一个民族国家。在这种政治、经济、宗教局势下,真正的职业戏剧的出现只能待以时日。在这场

为生存而进行的斗争中,职业剧团几乎得不到鼓励,宫廷和教会这两股政治势力对民族道白剧的态度是非难而不是支持。

在十七世纪,低地国家的佛莱芒语和荷兰语区域社会特别繁荣。它们从 1581 年就摆脱西班牙统治宣告独立,到 1648 年,它们的独立地位终于获得承认。在十七世纪后半叶,尼德兰成为世界上最强大的海上力量,阿姆斯特丹成为世界主要商贸中心,作为帝国的中心,从那里可以抵达新世界和远东。

丹麦王国,1660 年前还将瑞典的一部分包括在内,而直到 1814 年,整个挪威都由它管辖;由于先后卷入三十年战争、与瑞典因领土争端而引起的战争以及十八世纪的内战,丹麦的国力被削弱。丹麦控制着冰岛、格陵兰岛以及西印度群岛的一些地方,但不曾拥有荷兰那样的统治权或财富。瑞典在 1809 年以前也将芬兰包括在内,是从三十年战争中显露出来的最有成

就的新教国家。在从丹麦手中夺回南部领土后,瑞典被卷入了与波兰、德意志部分国家和俄罗斯的一系列战争。因此,直到古斯塔夫三世(1771—1772)统治时期,瑞典才有暇将注意力放到戏剧上。

从十世纪信奉希腊东正教以来,俄罗斯一直与拜占庭有着广泛的联系。1453 年君士坦丁堡沦陷,俄罗斯统治者伊凡三世(1462—1505 在位)便宣布他的国家为新拜占庭,或按他的称呼,曰“第三罗马”,并着手进行一场将莫斯科建设成为第二个君士坦丁堡的运动。但到了彼得大帝(1682—1725 在位)时期,俄罗斯将注意力转向了西欧,到叶卡捷琳娜女皇二世(人称卡捷琳大帝,1762—1796 在位)时期,戏剧才能够在俄罗斯文化中占据一个多少算是引起

重视的地位。

德意志各邦国的宫廷戏剧

法国在为结束三十年战争的谈判中所发挥的关键作用使它在全体德意志邦国中取得了显赫的声望,各邦国的统治者们也开始处处以法国宫廷为榜样。由此,歌剧、芭蕾及各类的戏剧演出成为宫廷生活中不可或缺的一部分。富裕的邦国从意大利和法国聘请设计师、乐师和演员,不太富裕的就由本国人复制国外的模式。

1652 年,奥地利皇帝从威尼斯引进卢多维科·布尔纳契尼时,确立了奥地利模式的宫廷娱乐演出。维也纳豪华的宫廷剧院于 1668 年建成,为了在这个剧院进行演出,从意大利请来了最著名的作曲家和脚本作者。从此,维也

254



图 11.1 十七世纪的北欧和东欧。神圣罗马帝国被分成了许多小国,其疆界未在图中标示。

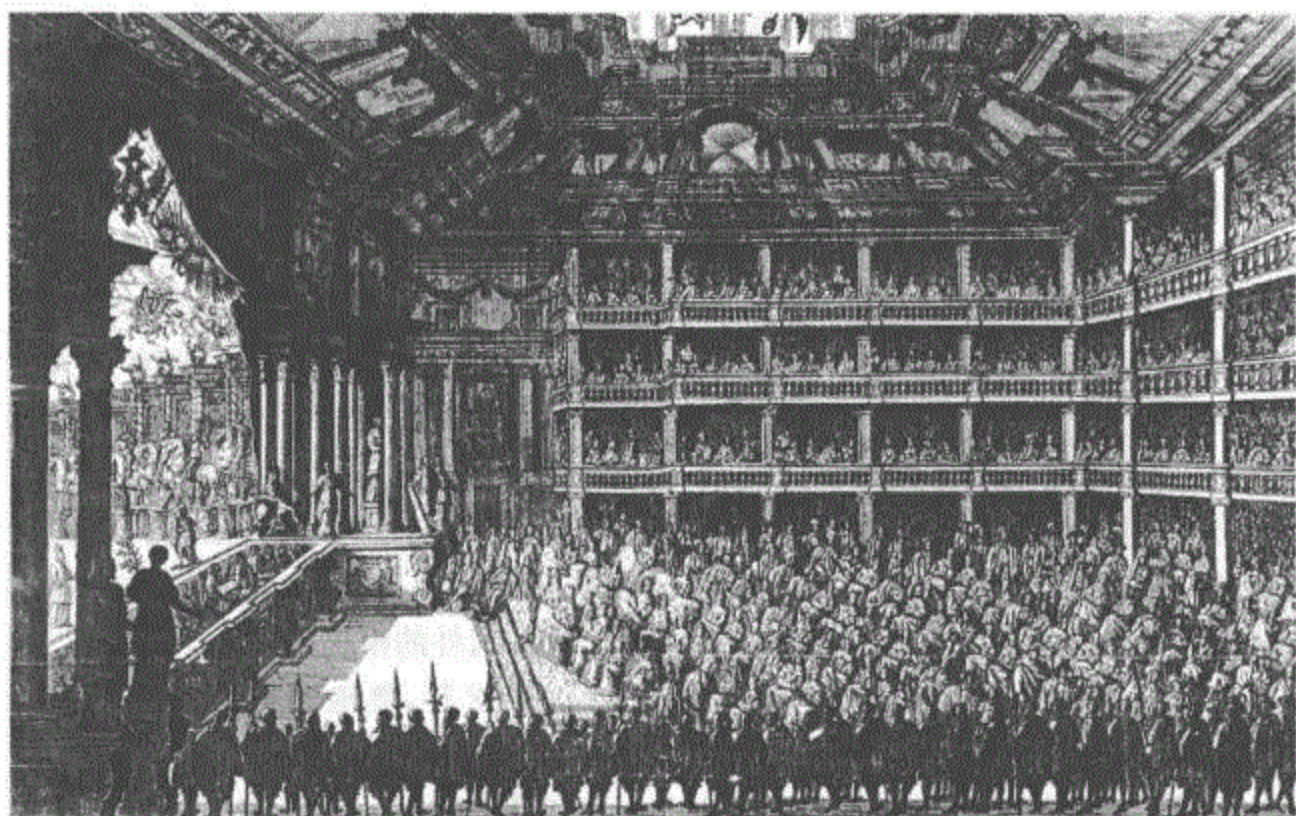


图 11.2 由卢多维科·博那西尼设计、1668 年开张的维也纳宫廷剧院。台上正在演出的是该剧院落成后的首演剧目《金苹果》。观众席的高台上是莱奥波德一世皇帝和他的扈从。弗兰茨·格菲尔斯雕刻,1668 年。维也纳,奥地利国家图书馆绘画部提供。

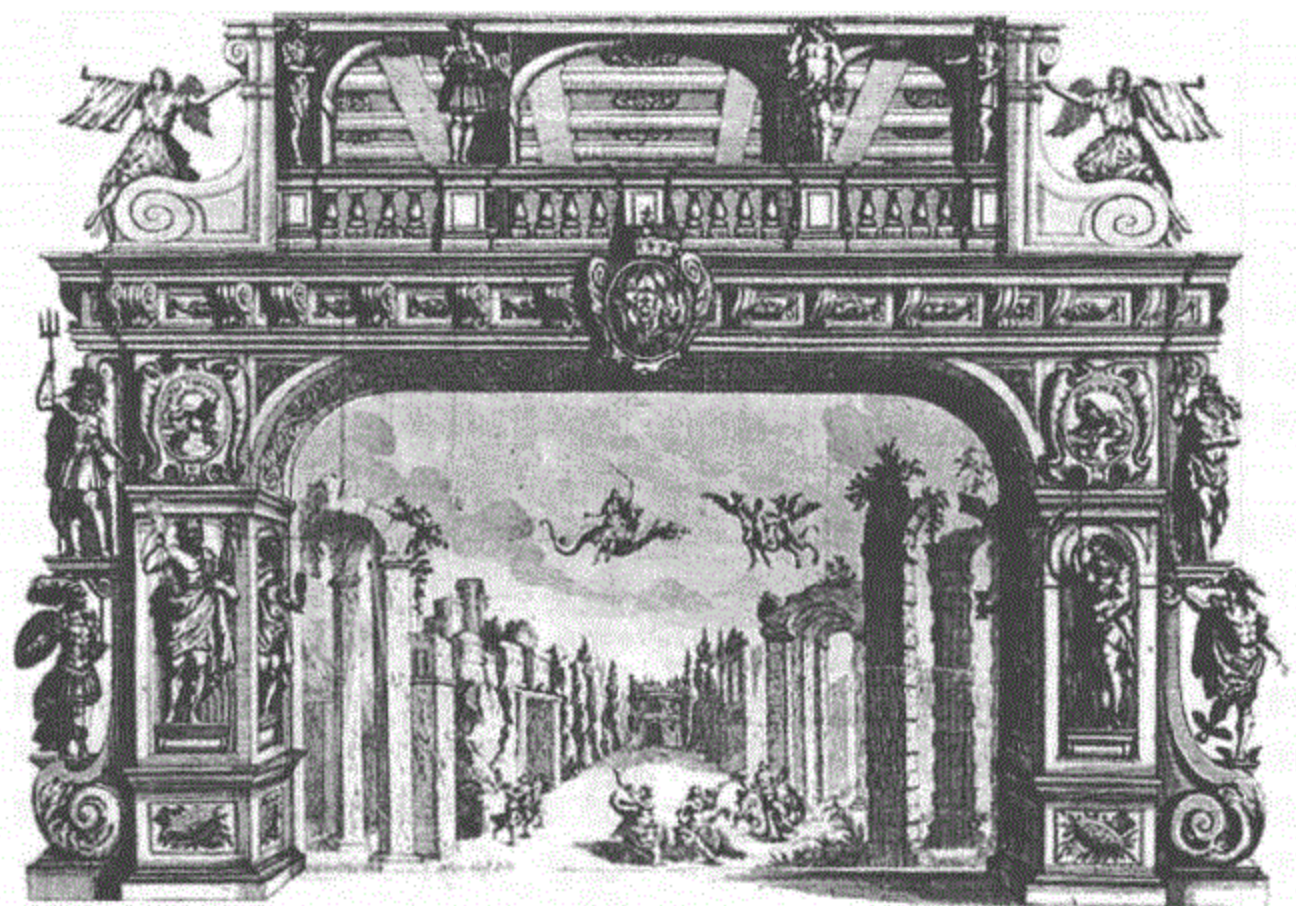


图 11.3 弗朗西斯科·圣图里尼为 1662 年慕尼黑上演的《行为正当的安提奥芭》一剧设计的布景。慕尼黑戏剧博物馆提供。

纳成了 1660 至 1740 年间欧洲最重要的歌剧演出中心。在十八世纪,比别纳家族的一些最豪奢的制作就是在维也纳完成的。

其他的日耳曼统治者也纷纷仿效奥地利国君。1654 年,在慕尼黑有一家宫廷剧院落成,意大利最杰出的设计师之一弗朗西斯科·圣图里尼在此进行了许多豪华的戏剧演出。1664 至 1667 年间在德累斯顿、1683 左右在哥达,各有一座歌剧院落成。到十七世纪末,歌剧和意大利式舞台布景在德意志的许多宫廷内都可以见到。在十八世纪,这些宫廷剧院竞相邀请夸利奥、毛罗和比别纳家族的成员前来进行舞台设计。虽然统治者有时也观看话剧,但他们的财政支持却大部分给了歌剧、芭蕾和外国剧团。

255 既然歌剧为统治者所欣赏,那么,它同时成为富裕的中产阶级最喜爱的戏剧形式也就不足为奇。在十七世纪末叶之前,一些人口稠密的商业中心就已经能够建造出公共歌剧院了。汉堡从 1678 至 1738 年、莱比锡从 1693 至 1720 年都各有一个歌剧团,不过它们都只是偶尔才有演出。尽管如此,直至 1750 年之后的很多年当中,歌剧一直都是最受贵族和资产阶级欢迎的形式,而道白剧只是逐渐地才得到他们的支持。

耶稣会会士戏剧

在十七世纪,德国的许多教派(包括路德教派和天主教派)都上演戏剧,因为人们认为戏剧不仅能有效地传授教义,而且能有效地训练学生的谈吐和举止。大部分戏剧都用拉丁文上演,其余用世俗语言。

学校戏剧在耶稣会会士创办的天主教学堂里达到了顶峰。耶稣会在宗教改革之后才出现,创建于 1534 年(1540 年得到教皇批准),目的是反对异端,增强教会的权威。它把教育视为主要的手段,因为借此可以影响那些最有可能成为教会和国家未来领袖的人物。到 1600 年,耶稣会共创办了 200 所学校、大学和神学院,到 1706 年,这个数字又增加到 769。在欧洲的一些地方,耶稣会实际上垄断了教育,尤其在法国、奥地利和德国南部,更是取得了完全的成功。

经过耶稣会会士的努力,教育戏剧达到了前现代时期的最高峰。第一个有记录的耶稣会会士演剧出现在 1551 年,很快,几乎每所耶稣会学校每年都要上演一出或更多的戏剧。演员就有学生充任;通常剧本都由修辞教授编写;观众则来自宫廷、市政当局、高级僧侣、学生父母及其他人。

起初,学校演剧仅限于拉丁文,题材也虔诚地严格限制在狭窄的范围内,但逐渐出现了一些俗语低喜剧,以及相当多的表演、音乐和芭蕾。起初采用泰伦斯式舞台,但在十七世纪便逐渐让位于有着良好装备的前拱式舞台剧场,采用透视法布景、机械以及令人赞叹的特效。从十七至十八世纪开始,耶稣会会士学校还出版了许多有关戏剧演出的重要著述,其中包括杜博留埃尔的《论透视法》(1649)、波佐的《绘画及建筑透视》(1693—1700)和朗的《论舞台表演》(1727)。十七世纪耶稣会会士戏剧达到了顶峰。到十八世纪,其活力明显衰退,由于耶稣会会士采取了政治阴谋并企图垄断教育,因而遭到各界强烈的反对。结果,在 1773 年,耶

稣会会士的势力得到了遏制；尽管后来曾经复活，却再也不曾恢复到以前的地位。

在十七和十八世纪，凡是天主教修道会建有学校的地方，都可以耶稣会会士戏剧，其中尤以奥地利和德国南部为甚，这两处都将最豪华的戏剧演出放在教堂外的场地举行。通过雅可布·比德曼(1578—1639)的《被光照者》(1602)和雅可布·马森(1606—1681)的《安德洛菲勒斯》(1647)这类戏剧的演出，它企图教导俗世认清名利的虚空性质和神性来世的实在性。

维也纳耶稣会会士戏剧的顶峰是亚凡奇尼的尼克劳斯(1612—1686)的《虔诚的女英雄》(1659)，该剧是奉献给利奥波特一世亚凡奇尼的。因为该剧的主题描写的是基督教教皇君士坦丁

对于异教的皇帝马克森提的胜利。这次演出包括了陆战和海战场面、幽灵、天使和地狱里的魔鬼，最后，君士坦丁作为一个翱翔在云彩中的天使来表示他终于登基。在前拱式的框架上，哈布斯堡家族的族徽放在突出的位置，清楚地表明奥地利帝国是建立在君士坦丁为基督教信仰而战所取得的胜利的基础之上。《虔诚的女英雄》的演出完全由宫廷提供资金保障，设计者为宫廷设计师、同时也是当时欧洲最优秀的布景设计师乔瓦尼·布尔纳契尼。

尽管精于戏剧之道，但耶稣会会士并不鼓励职业戏剧，在他们看来，所有的职业演剧都总是会将宗教信念引向歧途。所以，他们对职业戏剧的发展谈不上有什么贡献。事实上，通过设立演出的高标准，通过提出较高的道德要

256

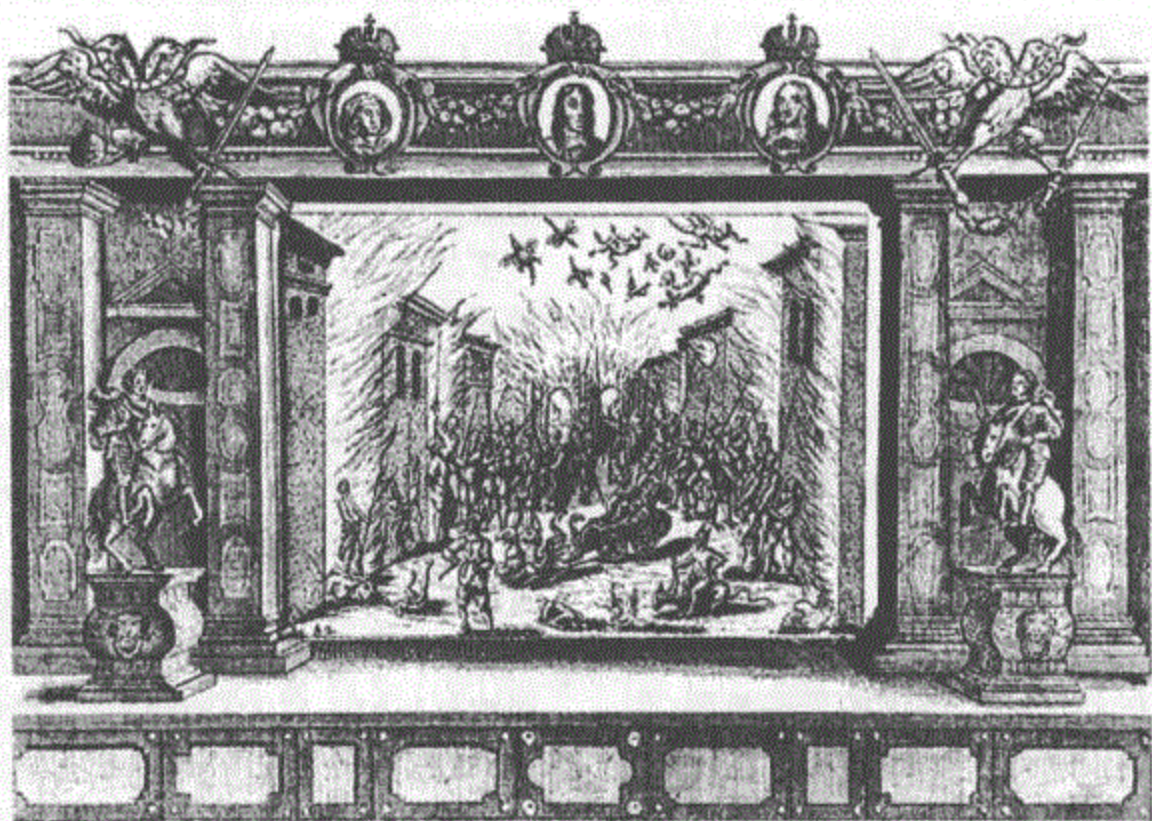


图 11.4 亚凡奇尼的尼古拉斯的《虔诚的女英雄》中的场景，这是 1659 年在维也纳为皇帝演出的一部耶稣会会士戏剧。布景设计乔瓦尼·布尔纳契尼。选自《维也纳的戏剧》(1899)。

求,他们可能在让人们远离德国职业剧团演出方面很是奏效,后者在音乐和布景等视觉技术上远远低于耶稣会会士戏剧所达到的标准。

德意志邦国的早期公众戏剧

如果说耶稣会会士戏剧和宫廷戏剧在 1650 年之后出现了繁荣,那么同一种判断却不能加在职业演剧团体上,因为它们主要依靠没有文化的观众的支持。在 1650 年之前,有些剧团曾经获得统治者,尤其是布伦瑞克的亨利希·尤利乌斯大公爵(1564—1613)和黑森的兰德格拉夫·莫里茨(1572—1632)的赞助,但这只不过是几个特例。这些早期剧团都来自英国,所以德国的专业戏剧可以说是 1586 年左右开始在大陆进行广泛的巡回演出的伊丽莎白时代英国演员的后裔。在这些早期剧团中,最重要的有罗伯特·布朗的剧团(从大约 1590 至 1606 年)、约翰·斯宾塞的剧团(从 1505 到 1623 年)、约翰·

格林的剧团(从 1606 至 1628 年)。这些剧团往往在一个德国宫廷演完后又带着他们的推荐信奔向另一处宫廷,有些还赢得了统治阶级的赞誉。三十年战争期间,这些剧团影响甚巨。尽管如此,直到 1650 年,如果某个剧团被称作“英国剧团”也就等于称赞它具有高水平。

但是,这些剧团的命运并非一帆风顺。在宫廷之外的演出想要吸引德国观众,说英语的演员必须对(大部分来自伦敦公众剧场的)剧目进行改编:简化情节;加进低俗喜剧的元素;增添哑剧动作、音乐、歌曲和舞蹈。或许是因为对语言的依赖性较低,小丑形象最受观众欢迎,英国演员于是塑造了固定的喜剧性傻瓜形象如约翰·波塞、斯托克菲什、皮克尔赫林等。为了使演出更加受欢迎,英国演员在 1600 年开始用德语说成语和谚语,甚至整场戏都用德语;从 1626 年起,他们还吸收德国演员加入剧团。到 1650 年,



图 11.5 十八世纪在慕尼黑草地广场演出的演员在散步。绘画约瑟夫·斯蒂芬,约 1770 年。慕尼黑戏剧博物馆提供。

有些剧团就全数由德国人组成。最后一个英国剧团是以乔治·乔利为首的剧团,1650年代,当英国剧团悉数关闭后,它仍在进行演出。到1660年,英国演员就从大陆消失了。此后,德国统治者就很少资助德语剧团。

257

第一个有记录的德国剧团是由卡尔·安德莱亚斯·保尔森在1650至1687年经营的剧团。而更重要的剧团是约翰内斯·菲尔腾的剧团,他受过良好教育,努力通过为他的剧团改编高乃依、莫里哀等人的剧本以提升德语戏剧的水平。但在当时的剧场条件下,他收效甚微。因为当时根本没有成规模的城市,所以他的剧团只能不停顿地到处奔波,以寻求新的观众。无论他们在哪里演出,他们都被要求捐出收入的四分之一给当地慈善机构。因为没有适合于旅行剧团的永久性剧场,演员们便在广场、骑术学校、旅馆、四周有围栏的空地、市场里的室内和网球场等处自行搭建舞台。他们必须每天更换演出剧目,经常更新保留剧目,以吸引人数不多的潜在观众。菲尔腾的剧团的保留剧目通常在八十五至九十个之间。

在十七世纪末,每场演出都由一部多幕剧和一个余兴节目构成,这两种形式都可能包含歌曲、舞蹈、杂技等即兴式娱乐表演。主要节目称作“正戏”(Hauptaktion)或“历史大戏”(Haupt-und-Staatsaktion),既可以是喜剧也可以是严肃剧目;余兴表演(Nachspiel)通常为闹剧。但这些剧本的作者是谁,现在尚不清楚。许多多幕剧都是严肃剧和喜剧的杂凑、战争与暴力的混合、罪恶阴谋和幸运逃脱的拼贴。

无论剧本多么严肃,小丑总是最重要的角色。

到1707年,所有的小丑角色都合并成了汉斯沃斯特这个角色,安东·施特拉尼茨基给这个角色赋予了鲜明的特征。汉斯沃斯特是多种因素的混合体:哈勒昆(德国观众是从旅行演出的意大利即兴喜剧的演出中认识这个人物的)、中世纪的傻子角色、英国演员带来的各种小丑角色。施特拉尼茨基的汉斯沃斯特是个快活的、爱喝啤酒、说话带巴伐利亚口音的农民。他头戴一顶绿色的帽子,身穿红色外衣和黄色长裤,脖子上戴一圈白色的轮状皱领。虽然德国各地的汉斯沃斯特形象的穿戴 258 和作用不必强求一律,但由施特拉尼茨基所确定下来的主要特征却一直被人们所遵守。



图 11.6 施特拉尼茨基(前)扮演的汉斯沃斯特。选自《维也纳的戏剧》(1899)。



图 11.7 高特舍德的田园剧《亚塔兰塔，或轻蔑的人被轻蔑打败》。剧本印刷本的封面。

施特拉尼茨基主要在维也纳演出，他实际上开创了那里的公众戏剧。他终生都是维也纳市议会 1708 年建造的

第一座永久性公共剧院康特耐尔托的支柱。施特拉尼茨基在这个剧院创造了一种充满活力的即兴表演传统，以致于书面剧本直到 1750 年之后仍无甚进展。

十七世纪前期，导致戏剧处于低谷的因素很多：保留剧目均为文化程度最低的观众而备；演员未受过教育，与杂耍演员相差无几；戏剧没有排练的条件，剧目也无从积累。在这种环境下，难怪贵族和僧侣要对职业戏剧持轻蔑态度。

高特舍德和诺伊贝尔的改革

1720 年代，约翰·克里斯托弗·高特舍德(1700—1766)迈出了改革的重要一步。高特舍德从柯尼斯堡大学毕业后，迅速成为德国知识界的领袖人物。在他的众多兴趣中，如何提高德语的文学表现力一直占有很重要的位置，因为拉丁语在当时仍是大学里的教学语言(1687 年才第一次采用俗语进行



图 11.8 据信为卡洛琳·诺依贝尔的剧团 1730 年左右在纽伦堡演出。注意中间的主角的两边都被滑稽角色所包围。慕尼黑戏剧博物馆提供。

教学),而贵族所喜爱的又是法语。高特舍德首先努力于提高德国人的道德水准,校正他们的艺术趣味,不仅包括受过教育的人和贵族,同时也包括普通民众。戏剧之所以能够吸引他,也正是因为他将它视为接近文盲大众的一种手段。

在德国剧作家中,高特舍德不是有良好教育背景的第一人,因为当时的学校培养了很多这类人才。他们的剧作不少都由职业剧团上演过,其中包括安德莱亚斯·格吕菲乌斯(1616—1664)和丹尼埃尔·卡斯帕·冯·罗恩斯坦(1635—1683)的作品。但这些早期作家与专业演员没有密切的联系,甚至不少人还认为以演戏为职业是件丢人的事,而高特舍德却积极地寻求与那些到他所居住的城市莱比锡演出的职业剧团的联系。但他的主动表示却没有得到回应,直到1727年他遇见了诺伊贝尔,情况才有了改变。

卡罗琳娜·诺伊贝尔(1697—1760)是一名律师兼政府官员的女儿,她1717年因追随约翰·诺伊贝尔而离家出走,1718年加入剧团后与之结婚。1727年他们夫妻组建自己的剧团,此前是以约翰·卡斯帕·哈克和卡尔·路德维希·霍夫曼为首的剧团的演员;他们也曾获得“皇家波兰与萨克森选帝侯宫廷喜剧演员”的封号。凭借这个称号,他们有权在每年的定期集市期间在莱比锡演出,而这里当时正是德国的文化首都。

1727年,诺伊贝尔夫妇和高特舍德一致同意为改造德国戏剧共同工作。这种联系一直持续到1739年,是德国文学界的领头人物与职业剧团的第一次重要合作。遗憾的是,树立崇高理想容易,而实现这一理想则比较困难。首

先,必须得到一套全新的保留剧目,因为高特舍德希望取消“历史大戏”,取消即兴式表演、滑稽性的余兴节目和丑角人物。高特舍德和他的同道决定提供新剧目,主要是翻译或模仿法国新古典主义剧本,因为这就是他们理想的喜剧模式。新剧目中最著名的是高特舍德的《濒死的卡托》(1731),这个剧本到1756年已经重印了十次;他们还翻译和改编上演了德斯图赫斯、拉舒西和伏尔泰等人的作品。

诺伊贝尔的贡献主要体现在努力提高戏剧演出水平上。她坚持认真排练,拒绝即兴表演;她向每个演员都布置额外的任务,如绘制布景、制作传单、缝制服装等;她还监督演员的个人生活,力图使针对演员的种种道德偏见不攻自破。但她注定是要失望的,因为不可能那么快就有理想的新型观众取代那些她想疏远的旧式观众。为了生存,她被迫作出妥协,减缓了高特舍德的求成心理。固然在1737年她就已经不让汉斯沃斯特形象出现在自己创作的短剧中,但在两年之前的1735年,她上演的余兴节目中尚有一半以上仍保留着这个角色,而到了1738年,这个人物又偷偷溜回到许多演出中,只不过换了名字和装扮而已。不仅如此,剧团还不得不到处进行旅行演出,因为在莱比锡一地没有足够的观众支持一个长年剧团的演出;此外,观众对改革的热情也不很高。她的剧团在(仅次于莱比锡的另一个文化中心)汉堡的一次为期八个月的演出季的演出数量也可以说明一些问题:1735年,她的203名演员在此上演了七十五个长剧和九十三个短剧。考虑到要维持如此之大的保留剧目,那么她的剧团在戏剧改革方面无法达到

她所期待的完美境地，也就情有可原了。

虽然诺伊贝尔吸引了一些有力的支持者，其中包括石勒苏益格-荷尔斯泰因的统治者，但她却没有获得所预想的成功，所以 1735 年之后，她开始公开指责观众没有品位。她疏远了汉堡和莱比锡的许多支持者，1739 年与高特舍德也断绝了来往。此后，她的艺术生涯开始走下坡路。1740 年，她应邀前往圣彼得堡演出，但到达六个月后，安娜皇后驾崩，她的剧场也关门大吉。1741 年，她回到莱比锡，发现过去的剧场被自己剧团原先的一个演员所占，随后发生了一场对战；在对战中，诺伊贝尔对高特舍德和他的思想进行了讽刺。虽然她的攻击标志着高特舍德的领袖地位的终结，但于她也毫无补益。诺伊贝尔在莱比锡又待了好几年，然后移师维也纳和其他城市，1760 年去世。

虽然高特舍德和诺伊贝尔不时受到后世戏剧专业人士的嘲笑，但正是他们的开拓性努力才使得德国戏剧取得了后来的成就。到 1740 年代，正规戏剧进入了德国所有剧团的保留剧目，其

中许多都来自高特舍德 1740 至 1745 年间出版的六卷本剧集《德意志舞台》。不仅如此，诺伊贝尔的演出理想还为别的剧团所采纳。其中两个最重要的剧团的创立者就是她剧团的演员：舍内曼和科赫，其他演员则是由这两个人训练出来的。

演出团体与国家剧院

约翰·弗里德里希·舍内曼(1704—1782)1730 年进入诺伊贝尔的剧团，起初饰演小丑，后又在新剧目中扮演男仆角色。当诺伊贝尔 1740 年离开莱比锡后，他组建了自己的剧团，既借鉴了诺伊贝尔的保留剧目，又借鉴了她的方法。他的演员既年轻又受过较好的教育，活泼而优雅的风格赢得了德国北部和东部许多人的欢迎，其中的索菲亚·卡尔洛塔·施罗德、康拉德·阿克曼和康拉德·埃克霍夫三人逐渐成为同时代最著名的演员。阿克曼数年后联合舍内曼组建了自己的剧团，并带走了施罗德夫人等剧团成员。但埃克霍夫(1720—1778)留了下来，逐渐成为剧团的头号演员甚至是德国舞台上最重要的理论家。1757 年舍内曼退休时，埃克霍夫邀请了原先诺伊贝尔剧团的另一名老演员海因里希·科赫共同经营舍内曼的剧团。

海因里希·科赫(1703—1775)1728 年加入诺伊贝尔剧团，直到 1740 年她离开莱比锡时才与她分手。他接手了她原先的演出许可证，并在那一带巡回演出，直到 1758 年接手管理舍内曼的剧团为止。从 1758 到 1763 年，在“七年战争”最激烈的时候，科赫成功地做到了每一年的大部分时间都在同一座城市——汉堡——演出，取得了



图 11.9 1767—1769 年间作为汉堡民族剧院剧场的建筑物的外观，1765 年康拉德·阿克曼建造。十九世纪的印刷品。

任何别的剧团都不曾有过的成就。当1764年埃克霍夫离开剧团时,科赫回到莱比锡,于1766年建造了该城第一座永久性剧场。(虽然莱比锡是德国的文化中心,但此前的公共剧场都不是永久性的。)科赫后来在魏玛宫廷剧院演出(1768—1771),此后又到柏林演出,直到1775年去世。他或许是第一个全面实践诺伊贝尔理想的德国经理人。

埃克霍夫1764年离开科赫,加入了康拉德·阿克曼(1712—1771)创办的阿克曼家族剧团,该剧团以其妻子索菲娅·夏洛塔·施罗德(1714—1793)及其继子弗里德里希·路德维希·施罗德(1744—1816)为特色,而后者注定要成为最伟大的德国演员。除了弗里德里希外,所有1740年代在舍内曼剧团工作的人都被灌输了诺伊贝尔的理念,而埃克霍夫还从科赫那里接受了另一种深刻见解,以作为对诺伊贝尔方法的补充。阿克曼剧团在柯尼斯堡(在东普鲁士,即今天俄罗斯境内的加里宁格勒)建立了一个永久性剧场,这或许是德国第一座专为道白剧团体使用的剧场。遗憾的是,在1756年,“七年战争”迫使阿克曼夫妇逃往西方,在逃亡途中她还在瑞士、阿尔萨斯等地演出,最终在1764年到达汉堡。在那里,埃克霍夫参加了他们的剧团。1765年,阿克曼建起了汉堡第一座永久性剧场。第二年他将剧场连同他的剧团的部分优秀成员转给了她的女婿约翰·弗里德里希·勒文(1729—1771),以支持他建立汉堡民族剧院这一重大工程。

勒文是第一部德国戏剧史(1766年出版)的作者。他认为德国戏剧名声



图 11.10 1776 年康拉德·埃克霍夫和亨瑟尔在哥达宫廷剧院上演罗曼努斯的剧作《父亲学堂》。利伯根据 G. M. 克劳斯的绘画雕刻。汉堡大学戏剧资料室提供。

不好的原因在于经理人和演员缺乏教养、本国剧作家人数不足、戏剧人只知赚取利润、不得不进行旅行演出以及缺乏政府资助。为改善这些状况,他建议建立永久性的、享受津贴的、不赚取利润的剧院,把这种剧院交由领取薪金的经营者管理。他倡议建立一所专门学校训练演员,用高薪和养老金制度吸引最优秀的表演人才,设立奖金以奖励剧作家。勒文说服了十二名经纪人支持他的冒险行动,并聘请当世公认的德国最优秀的剧作家 G. E. 莱辛担任“戏剧顾问”(Dramaturg,即集文学和艺术顾问、剧本讲解人、保留剧目推荐人和驻院评论家于一身者),这个职位在当今

大多数主要欧洲剧团中都是不可或缺的。此次冒险在 1769 年黯然落幕。它最持久的成果是莱辛的戏剧杂志《汉堡剧评》，现在被认为是十八世纪最重要的一部批评著作。作为第一个在非商业路线上建立的剧院，汉堡民族剧院仍是德国戏剧史上的一座里程碑。它宣传了这样一种观念：德国需要这样的剧院，并且为此后不久这类剧院的出现铺平了道路。

第一座国立剧院是 1775 年在哥达依照汉堡民族剧院的模式、由驻院剧团留下的人员建立起来的，其中还包括业务经理阿贝尔·赛勒(1730—1801)及其妻子、既受尊重的女演员索菲·亨瑟尔(1738—1789)剧院的明星演员康拉德·埃克霍夫。经过一段时间的巡回演出，剧团驻在了魏玛剧院(1772—1775)，但在魏玛剧院毁于火灾后，他们又迁到了哥达，在此组建了第一个国立剧院。赛勒不久后连同部分演员离开哥达，但是埃克霍夫和优秀演员都留了下来。

哥达宫廷剧院是非营利机构，剧院的每个成员都拿国家的俸禄，并享有养老金。埃克霍夫是此时德国最受尊重的演员，他负责剧目的上演，并给哥达剧院引进了几名极富戏剧天才的年轻人，包括奥古斯特·伊夫兰德。这些年轻人接受过良好的训练，埃克霍夫去世后，他们成为德国演剧界的领头人物。但是，埃克霍夫的艺术趣味非常保守，对新戏剧的推进毫无作为。1779 年，埃克霍夫去世，哥达剧院便关门了。留下的演员参加了赛勒的剧团，投入到另一个国立剧院项目——曼海姆宫廷与国立剧院，它被认为是 1784 至 1795 年间德国最好的剧院。

在哥达剧院的探索结束前，一个更重要的国家剧院在维也纳成立。虽说维也纳一直是最富实力的德意志城市，但在公共剧院的建设方面却落在了其他城市之后。宫廷在歌剧方面竭尽豪华，但对德语道白剧却几乎完全拒绝。从 1708 年起，一般大众的观剧场所是康特奈尔托剧场，但由于施特拉尼茨基及其继任者建立的传统，即兴戏剧一直是它的常备剧目，这种状况到 1750 年左右才改变。1748 年，科赫出现在维也纳之后，按剧本演出的方法才渐渐站稳了脚跟；而要让康特奈尔托剧场常年上演正规的德语戏剧，则还要等到 1760 年代约瑟夫·冯·索嫩费尔斯(1733—1817)开展德语戏剧运动的时候。1776 年，当约瑟夫二世皇帝建造皇宫与国家剧院(剧院开始演戏后，习惯称之为国家剧院)时，德语戏剧的发展达到了高峰。这个剧院的组织方式和管理方法均仿照法兰西喜剧院的模式。虽然国家剧院在早期遇到过许多困难，但它逐渐变成了德语剧院的排头兵，因为富裕的邦国都有条件装备一个良好的剧团。到 1825 年，它已被公认为德语世界首屈一指的剧团。

1780 年之后，国立剧院在德语地区普遍建立，其中最优秀的当是科隆、美因兹、萨尔茨堡、魏玛、珀骚等地的剧院。但 1786 年建于柏林的剧院注定要成为最重要的剧院。与其他邦国一样，十八世纪上半叶的普鲁士戏剧也很少得到支持，虽然腓特烈·威廉大帝(1740—1786 在位)倾心于法国文化，指定法国剧团为他的私人剧团并且支持上演豪华歌剧，无论是舍内曼还是科赫在柏林的演出都未曾得到过宫廷的认

可。直至1786年,一个新的时代才开始,这一年,腓特烈·威廉二世(1786—1797在位)建立了一个受资助的国家剧团,普鲁士在德意志的领袖地位使得这个剧院在1800年之后产生了特殊的影响力。

在国立剧院纷纷建立的同时,永久性剧场建筑也在各个邦国政府所在地以外的城市出现。到1790年代,德国的剧团数量超过了七十个,半数以上都有永久性演出场地。旅行剧团只剩下很少的数量。

1780年与1725至1740年间的景象形成了鲜明的对照,在以前的那段时间,剧团事实上被贵族所拒绝,而到1780年,各公国统治者争相成立剧院,其热情程度堪与此前对歌剧的支持度相提并论。

莱辛与狂飙突进运动

在1740年代,高特舍德及其同仁已经为新的保留剧目的出现奠定了基础,但他们所提供的剧目却没有长久的价值。随着他们的影响力的下降,新的一批剧作家出现了。其中最优秀的就是第一位真正重要的德国剧作家,戈特霍尔德·埃弗莱姆·莱辛(1729—1781)。

莱辛于1748年开始戏剧生涯,创作了剧本《青年学者》,由诺伊贝尔剧团演出。1755年的《萨拉·萨姆逊小姐》第一次为他赢得了广泛的声誉,这是一部家庭悲剧,曾遍演德国各地并以其感伤情调获得了圆满成功。在写作该剧时,莱辛也借用了美狄亚的传说,但把它放到了当代英国社会的背景下;他还改变了故事的焦点,将美狄亚的狂怒的牺牲品变成了中心人物。他的剧本讲

的是一个纯洁而多情的少女被一个放荡的青年男子所追求,并与之私奔;当男子原先的情人得知自己被抛弃后,她便图谋在毒害萨拉后从英吉利海峡逃跑。《萨拉·萨姆逊小姐》由阿克曼的剧团首演,很快便在德意志各邦国流传开来,并到处有人模仿。渐渐地,莱辛终于认识到英国戏剧模式最适合于德国作家,在他的剧本和他的《汉堡剧评》中,他开始对高特舍德和法国新古典主义表达了怀疑态度。

莱辛第二部具有广泛影响的剧本《明娜·封·巴尔赫姆》(1767)通常被称作德国第一部民族喜剧。题材是刚刚过去的“七年战争”,主人公是分属战争双方的恋人,他们象征着各种社会问题和日耳曼内部的分裂,因而戏剧结尾恋人的重逢就具有文本以外的重大意义。除了这个典型的主题外,它还是十八世纪舞台上最持久的喜剧剧目,因为,剧本虽然充满感伤气息,但明娜的足智多谋和幽默却使它常演常新。

莱辛的最后一部重要作品《智者纳坦》(1779)是一部非为搬演而作的剧诗,许多人认为它是十八世纪最伟大的哲理戏剧。在这部剧诗中,他描写了代表犹太教、伊斯兰教和基督教的人物,用以宣扬普世的爱才是唯一的教义。这是第一部用素体诗而非亚历山大体或散文体创作的德语作品,它为后来歌德在魏玛将要采用的诗剧实验铺平了道路,在歌德以后,素体诗就成了德国悲剧的标准形式。《智者纳坦》不久也被搬上舞台,并且一直是德国戏剧中最常上演的剧本。

莱辛表明,民族的剧作家也可以赢得广泛的欢迎。他的戏剧建立了一个



图 11.11 莱辛的《明娜·封·巴恩赫姆》。丹尼埃尔·科多维奇雕刻。慕尼黑戏剧博物馆提供。

新的标准,同时又明确地站立在理性主义的主流之中。理性主义认为世界乃是由善良的神所控制,把人的本性看作是善良的,相信人类的心灵只要通过理性的训练,就有能力解决一切重大问题。但他的戏剧批评只是削弱了高特舍德所倡导的新古典主义的地位,还不能视为一种全新的创作方向。但在莱辛去世之前,一股新的更加激进的戏剧流派已经出现。

“狂飙突进”是一群年轻人公开反叛十八世纪理性主义的实验性运动,传统上认为它的起讫年是 1767—1787,高峰则在 1770 年代。狂飙突进戏剧常常被说成完全不讲形式的对古典主义的反叛,这主要是由于人们将歌德的《葛茨·冯·伯利欣根》(它有五十四个场景和纠缠不清的情节)和克林格尔的《狂飚与突进》(它有狂热的感情)当作了这派戏剧的代表。这些一直被看作这场运动的典型特征,但实际上,大部分狂飙突进剧作都是五幕,并且大部分都遵循时间和地点一致律的约束。这个运动中的剧作家们除了反叛以外,并没有共同信奉的哲学观点,各自的剧本在思想



图 11.12 狂飙突进戏剧、克林格尔的《孪生兄弟》。阿尔布莱希特雕刻。维也纳,奥地利国家博物馆提供。

内容和表现手法上也相去甚远。这些剧本中的差异难免令人困惑,因为年轻的作者们似乎在挑战一切艺术价值和社会价值。题材每每令人震惊,伦茨(1751—1792)的《士兵们》提议建立由国家资助的妓女制度,以便保护受人尊敬的年轻妇女免遭士兵的奸污,而瓦格

纳(1747—1779)的《杀婴女人》表现了正在后台发生的强奸行为,剧中人物还在舞台上用婴儿帽子上的别针插入婴儿的脑袋而致其死亡。

狂飙突进剧本被搬上舞台的很少,演出后受到欢迎的更是凤毛麟角。少数的几个例外是《葛茨·冯·伯利欣根》和席勒从《强盗》(1782)开始的早期作品。尽管如此,狂飙突进戏剧还是被广为阅读和讨论。所以,它们在打破旧的限制,为其他采用符合大众趣味的新观念和新技术的作家铺平道路方面成效卓著。他们对当时引进的莎士比亚戏剧赢得观众也可能起过推动作用,因

为在许多批评家看来,莎剧和狂飙突进戏剧在结构和外表上是一致的。以狂飙突进为起点,1785到1805年出现了更加成熟的戏剧。

十八世纪的舞台革新

由于长期以来没有固定剧场,演出无从得到全面的发展。此外,在早年,旅行的特殊限制迫使剧团只能依靠较少的布景装置满足所有演出的需要。1725年之前,人们认为只需三套布景就足够应付所有演出:一片代表所有外景的林地,一个代表宫殿的大厅,一个表示室内的小屋。1750年后,典型的

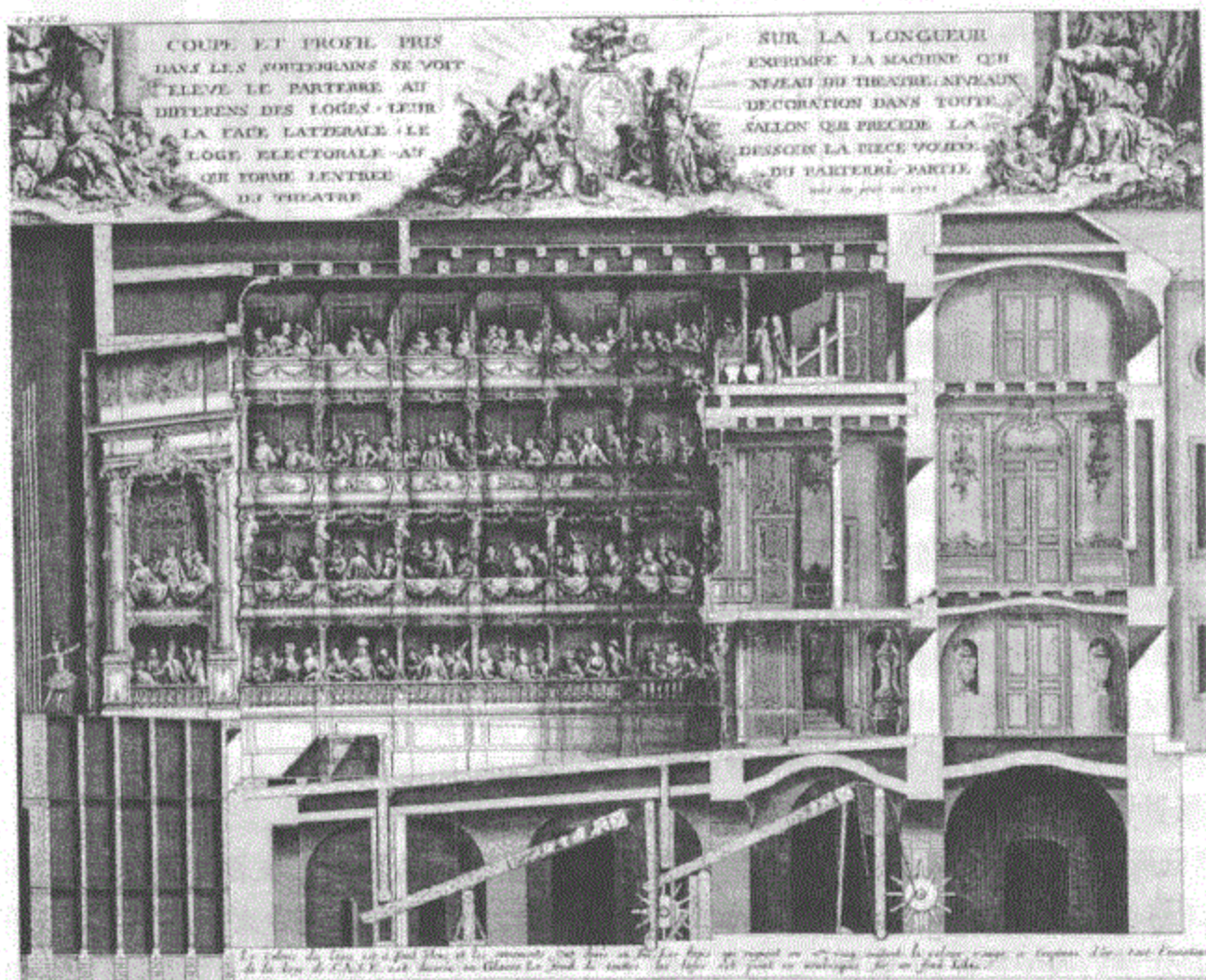


图 11.13 1771 年慕尼黑王府剧院的横截面,弗朗索瓦·德·居维里哀(父)设计。左为舞台的前部和底部的空间。正厅后排的地板可以升到与舞台同高,可以进行球类等运动。升降舞台的机械在底部中央。统治者的包厢在中央偏右。瓦莱里安·冯克雕刻。慕尼黑戏剧博物馆提供。

264

成套布景就复杂多了,它包括一间华丽的大厅(*Prachtsaal*,或任意一处王宫 *palais à volonté*)、一条街道、一个村庄、几间中产阶级家庭的屋子、一座监狱、一幅绘有山峦和灌木的幕布。1770 年代,舞台场面出现了一些重大的革新。由于固定剧院出现,新的审美观要求布景更加适切、多样而具体,于是用作换景的车-杆系统应运而生。

到 1790 年代,剧作家们写作的剧本都要用到实际的桥梁、围墙以及其他的复杂景片。舞台侧幕之间开始安装门窗,这是德国迈向镜框式舞台的第一步。但和别的国家一样,这种追求更彻底的现实主义和细节真实的趋势要到十九世纪才能更加充分地显示出来。

服装设计也追随着同样的趋势。大

约在 1725 年前,极度简单乃是定则。每个演员都被要求自备一条黑色马裤,戏班班主只提供上衣和外套。许多角色的基本服装都是相同的,只是通过简单的附加物的增减显示区别;国王带一个君主的节杖,头戴有羽毛的饰物;古代英雄披一条对角地穿过胸前的围巾,戴一顶头盔。女演员则根据自己的财力选择最时髦的衣着。花边常用剪纸代替。

随着法国戏剧影响的深入,巴黎剧团的服装成规也被采用。大多数悲剧男女主人公都身穿法国宫廷服装,古代英雄则穿罗马服装,近东人物穿宽松下垂的裤子、头戴穆斯林头巾。演员都自己负责置办衣箱,班主则负责添加通用的道具库。

莱辛《明娜·封·巴恩赫姆》的成

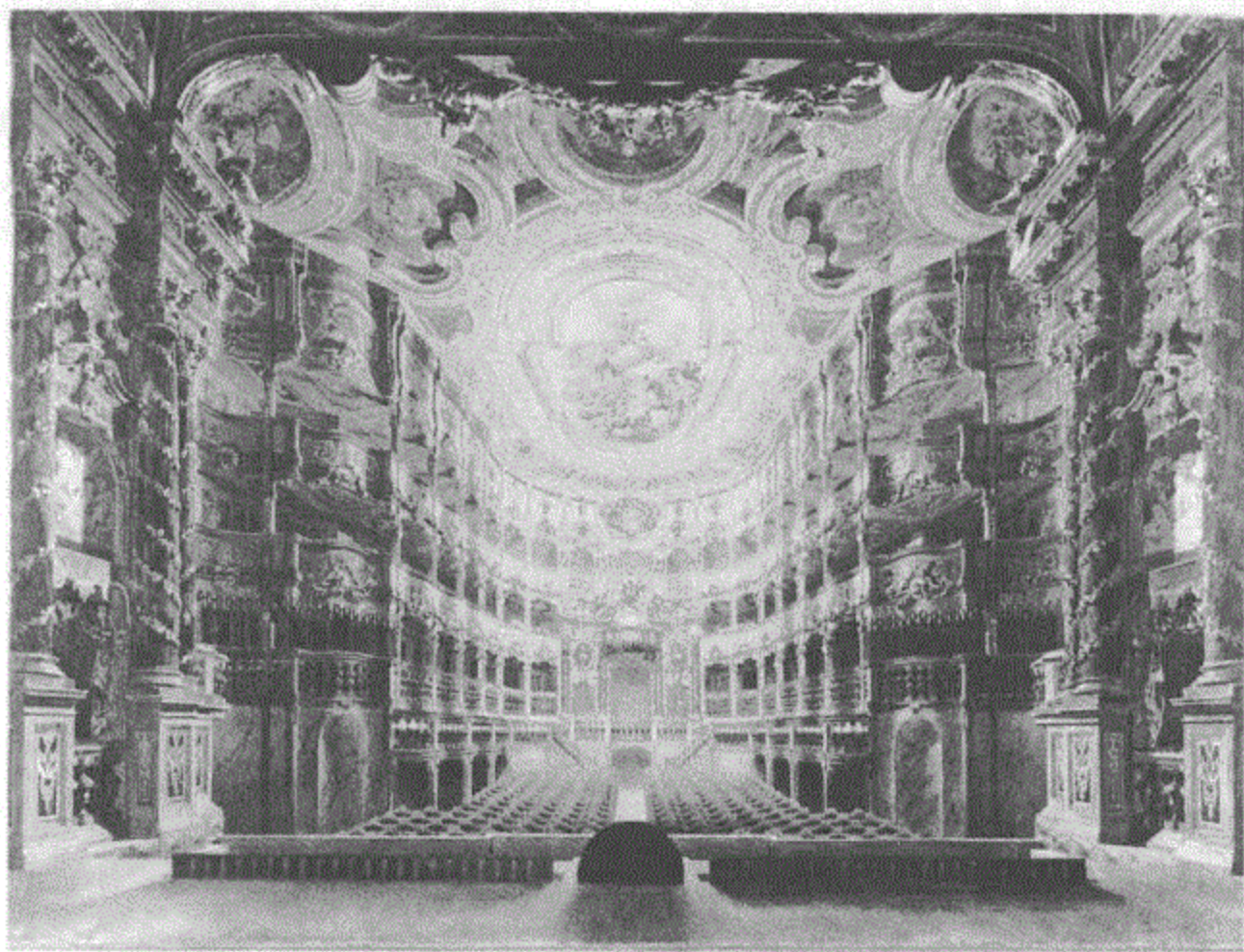


图 11.14 1748 年朱塞佩和卡洛·加利·比别纳设计的拜罗伊特马格里夫歌剧院。这个剧院反映了巴洛克顶峰时期的某些特点。1879 年古斯塔夫·鲍恩分德树胶水彩画。慕尼黑戏剧博物馆提供。

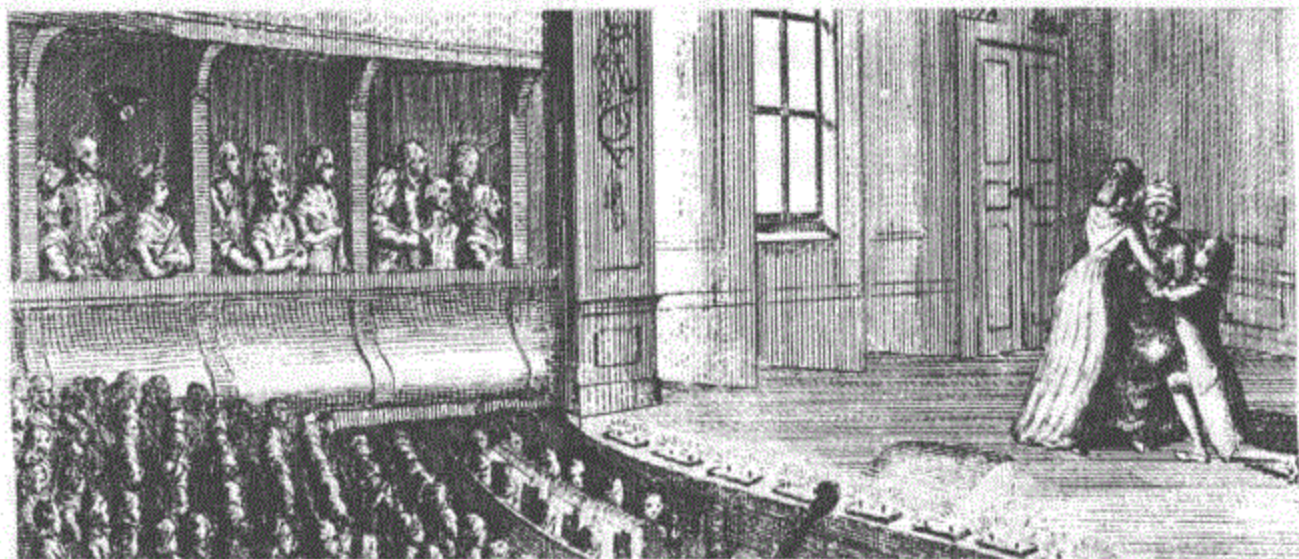


图 11.15 十八世纪后半期的一个德国剧院。注意观众席、包厢、脚灯、提词员的箱子以及内置布景的侧幕。还要注意舞台上在侧幕和后百叶窗之间安了一扇门，这预示着箱式布景即将发展完备。慕尼黑戏剧博物馆提供。

功演出以及继起的演剧时尚和战争背景，促使剧团经理寻求与当地驻军的合作，向士兵借用全套的制服以装扮龙套演员，由此将真实服装引进了舞台。不久，甚至家庭剧的作者也开始规定剧中人物的穿着。这种对真实性的关注导致了符合历史真实的古代服装的出现。

从高特舍德开始，便一波又一波地尝试使用符合历史性的服装。高特舍德建议在古代戏剧中使用罗马式长袍，而诺伊贝尔在与高特舍德关系破裂后，她向他报仇，决定按照他规定的服装样式上演《濒死的卡托》，令观众忍俊不禁。在 1766 年，科赫以他的新剧目作为莱比锡剧院的首演剧目而引起轰动。演员经理人 F. L. 施罗德在 1774 年演出《葛兹·冯·贝利欣根》时，他自己的胳膊上佩了剑，僧侣和主教也都身穿与各自身份相符的教士服装，朝臣、市民以及吉普赛人都精确地按照人们通常的想象打扮。从此以后，任何历史题材的戏剧都必须在服装的真实性上进行

尝试。

F. L. 施罗德和汉堡学派

在 1770 至 1800 年间，最具影响力的剧团当属弗里德里希·路德维希·施罗德(1744—1816)的剧团。施罗德是索菲娅·卡洛塔·施罗德的儿子，从三岁起登台。七年战争(1756—1763)



图 11.16 施罗德扮演的福斯塔夫。选自《文学与戏剧报》(1780)。

时期脱离阿克曼剧团,在流动戏班的演员中,他学会了如何照料自己,又学会了杂技和舞蹈。后来,他又回到父母的剧团,与埃柯夫有了接触,埃柯夫使他开始认识到怎样才是一个伟大的演员。1767年汉堡民族剧院成立时,施罗德离开了剧团,一度与库尔茨-伯恩纳东一道演出,学到了即兴表演的技巧。1769年,施罗德回到阿克曼的汉堡剧团;1771年,继父死后,他成为剧团艺术指导。除去1780至1786年的六年间在曼海姆和维也纳两地的剧团担任签约的明星演员外,他一直是汉堡剧院的经营者,直至1789年退休。

管理职位的挑战似乎改变了施罗德。过去,他是一个粗心的演员,很少认真投入排练,但现在却变成了一个严格遵守纪律的人,对每一个细节都容不得半点含糊。他的剧团成了德国第一个真正讲究整体演出效果的剧团,形成

了一流的保留剧目,其中既有莱辛的作品,也有狂飙突进作家和莎士比亚的作品。

在管理责任之外,施罗德每年还要扮演大约三十九个新角色,而且从1771年到1780年,他还翻译、改编或创作了二十八个剧本。到1780年,他已被公认为德国最伟大的演员。

施罗德一生中扮演过七百多个角色。从历史上看,他的重要性表现在他创造了后来被称为“汉堡学派”的表演(和制作)风格。这不是真正意义上的学派,而只是一种将性格、感情和布景加以仔细刻划和认真区分的表演风格。

伊夫兰德和曼海姆学派

奥古斯特·威廉·伊夫兰德(1759—1814)在埃克霍夫领导的哥达剧团开始演剧生涯,1779年参加新成立的曼海姆民族剧院。在伊夫兰德参与



图 11.17 1778 年柏林上演的《哈姆莱特》。J. F. H. 布勒克曼扮演的哈姆莱特坐在右边的地板上。后部是戏中戏。丹尼埃尔·科多维奇雕刻。选自《维也纳的戏剧》(1899)。



图 11.18 伊夫兰德和贝特曼小姐在伊夫兰德《家庭的朋友》中的一场戏。当时的雕刻。

期间,曼海姆剧院是德国最具活力的剧院之一。施罗德 1780 年在此演出,并将莎士比亚的作品带入了它的保留剧目;1780 年代前期,席勒一度也是它的驻院剧作家。伊夫兰德很快就在表演和创作方面脱颖而出。1784 年,他的《野心的罪恶》奠定了他作为剧作家的地位,此后直到 1796 年离开剧院为止,他都是曼海姆剧院最有影响力的成员。他的作品三十七部都由这个剧院首演,随着伊夫兰德声名远播,他得到的出演自创剧目的合同也越来越多,因而他也到处旅行演出。从 1796 至 1814 年,伊夫兰德担任柏林国立剧院院长,他将这个剧院培养成了当时最讲究整体水平的剧院之一。

伊夫兰德自己的剧本为他表演才能的发挥提供了最好的渠道。他的剧本将普通男女加以理想化,用人物的感人遭遇将简单的生活浪漫化,如《猎人们》(1785)一剧就表现了善良的中产阶

级与暴虐的贵族之间的对立冲突。虽然他的作品中的某些因素似乎预示着浪漫主义的出现,但伊夫兰德实际上是反对这项新的运动并坚持将浪漫主义戏剧排除在柏林剧院的保留剧目之外。

许多人认为伊夫兰德的表演才能堪与施罗德媲美,甚至要超过后者。作为表演者,他的身体和面部表情都极富表现力,相比之下,嗓音条件较弱。他的主要感染力在于他可以将所有的角色都演得神情毕肖,显得既自然又高贵,贴近生活。通常,人们将他的曼海姆表演学派视为连接施罗德的浪漫-写实风格与魏玛古典风格之间的桥梁。

科策布和情节剧的开端

奥古斯特·弗里德里希·冯·科策布(1761—1819)出生于魏玛,但于 1783 年在圣彼得堡进入外交使团服务,从 1789 至 1799 年,他是维也纳和魏玛的驻院剧作家,后来他又回到圣彼得堡,在那里的德国剧团担任导演。

1789 年,他以《仇恨和悔恨》首次获得成功,此后直至在曼海姆死于政治谋杀之前,都是世界上最流行的剧作家。从 1787 至 1867 年,维也纳国家剧院上演剧目的四分之一都是科策布的作品;在其他剧院,这个比例常常更高。他有三十六部作品被译成英文,许多作品在整个十九世纪都在上演。科策布的二百多部作品涵盖了家庭剧、历史场面剧、诗剧和闹剧等等,但他最突出的一点是将感伤喜剧改造成了后来称作情节剧的那种形式。他之所以获得成功,或许是因为他把新潮流与大众趣味结合在了一起。所以,当他采用“狂飙



图 11.19 科策布的《仇恨和悔恨》(或《陌生人》)。1790 年出版的剧本中描绘的最后的团圆场面。维也纳,奥地利国家图书馆提供。

突进”剧作家的主题和技巧时,就在他们失败的地方获得了成功。他的剧本和许多小说也被广泛阅读。

歌德、席勒和魏玛古典主义

如果说伊夫兰德和科策布在提升德国戏剧在观众心目中的地位方面达到了顶点,那么歌德和席勒则是德国最伟大的戏剧文学家。他们在魏玛的合作,创造了一种在十九世纪的德国舞台上占据主导地位的独特的演出风格——魏玛古典主义。

约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(1749—1832)一直被公认为德国历史上最伟大的文学家。作为一个“世界性的天才”,歌德的兴趣几乎遍及各个领域,而他在所涉及的每一个领域都做出

过重要贡献。尚在很年轻的时候,他就开始了文学生涯,而给他带来当代著名作家声誉,进而使他成为狂飙突进运动的核心人物的,则是他的戏剧《葛茨·冯·伯利欣根》(1773)和小说《少年维特的烦恼》(1774)。1775 年,应年轻的统治者卡尔·奥古斯特大公之邀,歌德来到魏玛,他使这里变成了德国文化的中心之一。

1786 至 1788 年的意大利之旅标志着歌德的世界观的重大转折。他对古典时代的喜爱使得他放弃了原先的狂飙突进时期的思想,转而迷恋古典形式。他的《伊菲革涅亚在陶洛人里》(1787)被公认为他的最伟大的作品之一。

1791 年,魏玛大公任命歌德担任魏玛宫廷剧院的执行导演。歌德对剧院很不感兴趣,把它交给了演员经理人弗兰茨·费舍尔,直到 1796 年,伊夫兰德的剧团来访,才使他看到,如果给予足够的指导,剧团将会变成什么样。由于剧作家席勒鼓励歌德在剧团的工作中发挥更加积极的作用,歌德的兴趣变得更加浓厚。

弗里德里希·席勒(1759—1805)是一个军官的儿子,被威滕堡大公强行送进一所军校。在他的第一部戏剧《强盗》获得成功后,席勒被取消了写作自由,于是他流亡到曼海姆,在那里被任命为国立剧院的驻院剧作家,为剧院创作了《斐爱斯克》(1783)和《阴谋与爱情》(1784),这两部戏都由伊夫兰德担任主角。和歌德一样,席勒在 1780 年代也发生了重大的转变。从 1787 到 1798 年,他没有创作剧本,而是完全投入到历史研究当中,并被聘为耶拿大学历史教授。耶拿距魏玛只有十二英里。

1794年,歌德和席勒建立了牢固的友谊。1799年,席勒定居魏玛,他与歌德一道,开始了对魏玛剧院的改革。歌德和席勒探索了一条与当时的艺术主流完全相反的道路。他们主张,戏剧应该改变日常生活经验而不是创造真实生活的幻觉。在他们看来,古希腊悲剧的形式上的成规只是作为让观众与剧中事件拉开“距离”的手段,以使他们接受隐藏在日常现实生活之后的观念形式。所以,他们采用素体诗和程式化的结构形态,简单却和谐的布景和服装,以及简练而有韵律的语言,努力引导观众超越他们日常的视角而进入理性真实的王国。“魏玛古典文学”就是从这些观念中诞生的。

席勒在晚年的戏剧中表达了这些理念。这些剧作极其复杂,哲学的、历史的以及个人的冲突盘根错节。在大多数情况下,席勒选择的主题都是历史上的转折点。《华伦斯坦的军营》(1798)、《皮柯洛米尼父子》(1799)和《华伦斯坦之死》(1799)构成了描写三十年战争的三部曲,题材的广阔性超过

了从莎士比亚到席勒之间的任何人。《玛丽·斯图亚特》(1800)、《奥尔良姑娘》(1801)、《威廉·退尔》(1804)所描写的都是英国、法国和瑞士历史上的重要时刻。

与此同时,歌德将注意力转向了对魏玛的改造,力图将它从二流剧团变成真正的一流剧团。在魏玛,排练的次数与别处的习惯做法并没有明显不

269



图 11.21 1805年在魏玛上演的席勒的《斐爱斯克》。J. C. E. 密勒根据奥皮茨的绘画用凹铜版腐蚀制版。慕尼黑戏剧博物馆提供。



图 11.20 魏玛宫廷剧院。当时的雕刻。

同——一般不会多于六到十次,但与别的经理人不同的是,歌德常在第一次排练之前与个别演员一道工作达数月之久,对他们的角色进行讲解。小组准备从剧本朗读开始,在这一过程中,歌德会指导正确朗读每一行台词并加以解释,他尤其重视诗句的朗读是否适宜,节奏的缓急是否准确。同时,歌德要求演员在舞台上以这种方式表演时要显得轻松,要让人感到自然而不造作。他很少在舞台上排练,要到演员完全理解台词之后才走台。他并不是每逢排练必然到场,而是将这个任务交给他人;但他会观看每一次的演出,把自己的反应告诉演员。

歌德没有在舞台上追求似真的幻觉效果,而是试图取得和谐而优美的图画效果,这种效果和充分理解和充满感情的台词朗读相结合,将把观众带入理想美的境界。他利用自己的绘画知识,创造最宜人的如画的舞台格局。为便于进行舞台调度,他引进了将舞台分割成方格的系统,借此规定演员的动作及其与他人的关系。歌德要求演员严格按照他的指导进行表演,把剧团训练成了同时代整体效果最好的剧团。鉴于他的工作方式,他现在被公认为第一批现代“导演”之一。

尽管剧团在一定程度上体现了歌德的理想,但保留剧目并不局限于他和席勒所欣赏的那一类。因为宫廷的资助只够剧团全部开支的三分之一,迫使歌德必须安排其他剧目以保证公众的支持。所以,在每周的三场演出中,有一场是音乐戏剧或歌剧,一场是流行戏剧(特别是科策布和伊夫兰德的作品),第三个才是歌德中意的戏。演员们抱怨,歌德总是将三分之二的准备时间留

给最后一类作品——也许理由很是充分。歌德经常采用与众不同的演出方法或剧本进行实验。他在泰伦斯的《兄弟》中采用了半面具,重排了一些即兴喜剧的脚本,上演过莎士比亚、卡尔德隆和其他作者的作品。歌德希望这种保留剧目能够丰富他的演员及其观众的艺术经验,在剧场里,如果他发现观众在某处做出了他认为不适当的反应,他会毫不犹豫地加以申斥。

歌德和席勒的声望吸引了许多人前来访问,不久,“魏玛古典主义”的名声就传遍了德国。它的演员收到超乎寻常的欢迎,每到一处都在播撒魏玛戏剧方法的种子。他们的崇拜者将魏玛风格奉为圭臬,但也有人认为演员太整齐划一,哪怕是互换角色,也不会影响演出效果。1805年,席勒去世,歌德对戏剧的兴趣锐减,遂将魏玛剧团的控制权交给了女演员、大公的女大臣卡洛琳·雅格曼(1777—1848),继而又于1817年放弃了职位。

在歌德的后期戏剧中,最著名的是《浮士德》,第一部出版于1808年,第二部出版于1831年。这部剧诗并非为舞台演出而写,它所表达的是人类对满足的追求,并且表明人们正是通过这种奋斗而寻求拯救的。作品的史诗结构和哲学视角与浪漫主义剧作家的作品的所有重要方面都相一致。于是,当歌德站到德国古典文学的峰巅时,他对1798年之后兴起的浪漫主义文学也做出了巨大的贡献。

北欧其他国家的戏剧

到1800年,德语国家在欧洲剧坛上已经占据了主导地位,而北欧其他国家则处于次要地位,但是,低地国家的

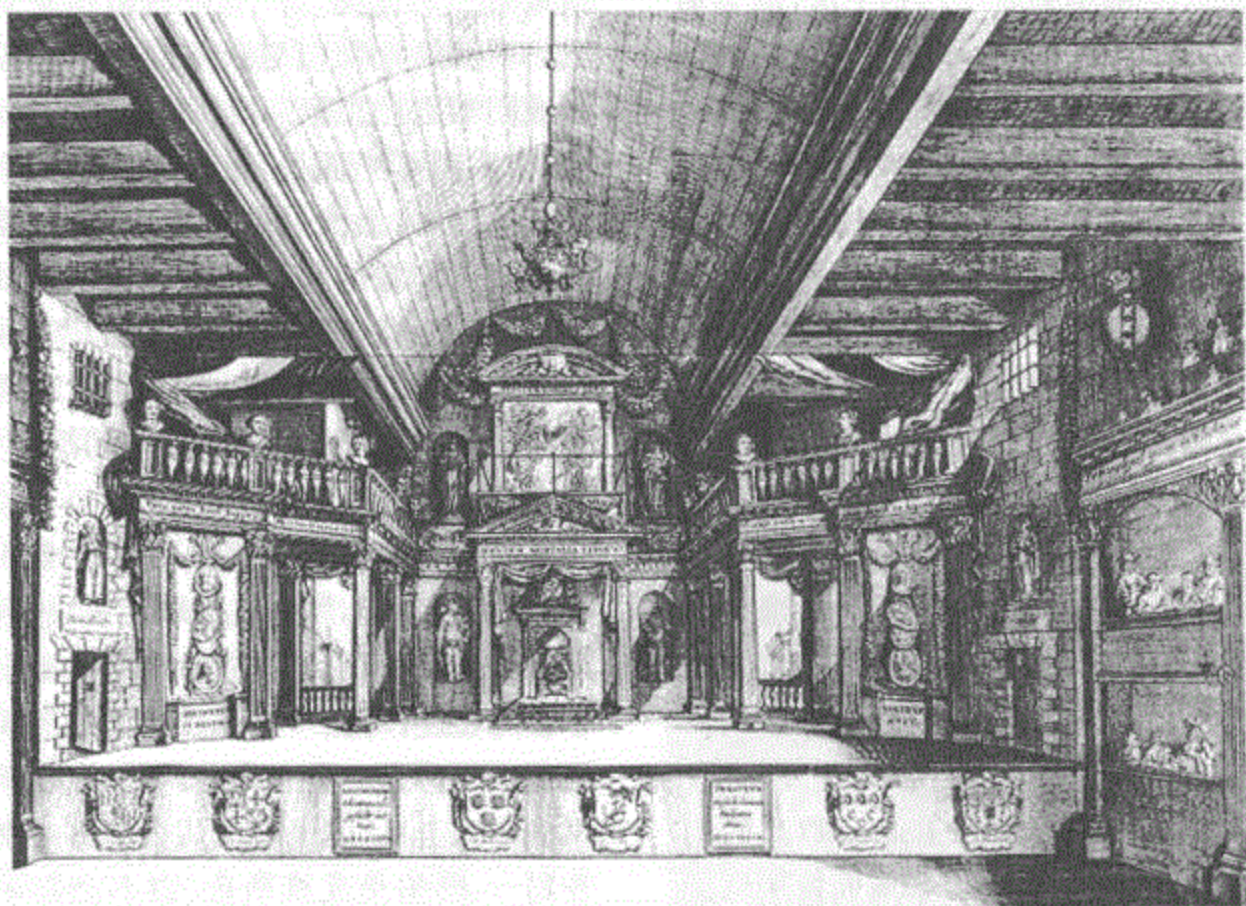


图 11.22 1638 年建成的阿姆斯特丹的剧院的内景。1658 年沙弗里雕刻。阿姆斯特丹托尼尔博物馆提供。

戏剧自中世纪富丽堂皇的宗教戏剧和文艺社开始流行以来,却从未间断过。

十七世纪初,文艺社已经衰落,到 1617 年,阿姆斯特丹剩余的两个文艺社联合起来,用了一个更加时髦的名称:“学院”。1618 年,阿姆斯特丹市政厅拨付给学院一座楼房,不久后大楼被命名为“剧场”。1638 年,学院的房子又换成了一幢新楼,它是由雅可布·冯·坎彭(1595—1659)设计的。坎本曾在意大利学习,新剧场的舞台是文艺社舞台和意大利式剧场的调和物。舞台比观众席地面高出 7 英尺,没有前台口和前幕布。在舞台两边穿过台后空隙之间有壁柱,壁柱之间的空间可以安装景片,每个景片可以表示不同的地点,有时也可以各表示某个地点的一部分。有时,穿过后面的壁柱被用来形成

一种开放的柱廊。因而,舞台画面各式各样,既有类似于 1630 年代前期勃艮第公馆剧场使用的多重布景,也有意大利式的透视法布景。有些平侧板还是双面的,可以保证快速换景。遇有需要,两边平面的中间部分还可以当作一个内舞台使用。挂在舞台半中间稍后部分的幕布还将主舞台分为两部分;这个幕布可以关上,以便在其后快速换景,或打开它表示地点已经转换。有时,舞台上还会出现类似于大楼的建筑物。还有一个永久性的上层舞台,以阳台形式穿过舞台后半部,有一部分还向下伸向两边。同巴黎马雷剧院的“上剧场”一样,上层舞台既可以用作整体布景的组成部分,也可以表示一处或多处不同的地点。正厅是椭圆形的观众站席,46 英尺宽,23 英尺深,周围是两层

楼的包厢，包厢之上是一个开放式楼座。

271 在这一时期，荷兰的主要剧作家是于斯特·范·登·冯德尔（1587—1679），他写了二十三部戏剧，许多都是普劳图斯和泰伦斯剧本的仿作，其余的是圣经题材和当代题材，如《撒旦》、《雅弗》和《玛丽亚·斯图亚特》。他最知名的作品是《阿姆斯特丹的光辉》，该剧在每年的元旦都要上演，直到1969年为止。

1664年，老剧场倒塌，取而代之的是完全意大利式建筑——新剧院。这个建筑在1772年毁于火灾，1774年重建。在十八世纪，荷兰的世界霸主地位逐渐衰退，但它仍保持着社会繁荣和戏剧上的旺盛；此后它的大部

分演出却只不过是欧洲其他地区戏剧主流的反响。

在更北部的国家，职业戏剧的出现更是迟缓。直到十八世纪，挪威和丹麦（直到1814年还是同一个国家）还是依靠法国、英国和德国的剧团。从十七世纪后半叶开始，宫廷维持着一个法国剧团，但一般民众则观看在德国常见的那类流动剧团的演出。

转折点出现在1720年，这一年，弗里德里克四世解散了他的法国剧团。剧团的班主雷纳·马格农·德·蒙泰居自1686年就来到了丹麦，因此希望继续待下去。所以，他与另一个以前也当过演员的法国人艾蒂安·卡皮翁联合起来，请求国王允许他们开办一个公共剧场。在得到令人满意的答复后，他



图 11.23 1775 年上演的《阿姆斯特丹的光辉》中的场景。布景设计 A. 凡·德·格隆。这幅插图也反映了 1774 年重建后不久的新剧场的内景。阿姆斯特丹托尼尔博物馆提供。



图 11.24 霍尔堡的《忙碌的人》中的场景。选自十八世纪出版的该剧剧本。克里斯蒂安堡戏剧史博物馆提供。

们建造了一个约有四百个座位的小剧场,于 1722 年开张。这项冒险于 1727 年因经济破产而告结束。蒙泰古后来又被允许使用宫廷剧场并得到了一小笔资助。但在 1730 年,由于清教徒施压,所有的戏剧活动都被禁止了。

尽管有这些困难,但民族戏剧还是开始出现了,第一个用丹麦语创作剧本的戏剧家是路德维格·霍尔伯格(1684—1754),霍尔伯格不仅受过良好的教育,而且到欧洲各国旅行,观看过英国、法国、意大利等国最好的演出。在 1718 年,他被任命为哥本哈根大学教授。此后不久,他以长篇讽刺叙事诗《彼得·鲍尔斯》登上文坛,这部作品被认为是丹麦语文学诞生的标志。用俗语进行创作是一种革命行为,因为当时

的学术界仍通行拉丁语,而宫廷则用法语。

因为霍尔伯格是唯一使用俗语获得成功的作家,蒙泰古和卡皮翁自然也就委托他为新成立的剧团提供适合于丹麦观众的剧本。从 1722 到 1727 年,霍尔伯格写了二十六部戏剧。其中当以《山上的耶比》(1722)和《埃拉斯穆斯·蒙塔努斯》(1731 年印行)最有名。霍尔伯格的许多剧作都接近中世纪粗野的闹剧,但他也尽量赋予教益。例如,《山上的耶比》讲的就是一个怕老婆的农民在烂醉如泥时被人拐卖的故事,醒来后,他竟然发现自己变成了男爵大人;但在另一轮醉酒中,他又被人送回了村里。这个喜剧结束在一场争吵上,作者认为阶级壁垒必须维持,因为作品中已经表明,低等阶级的人一旦被赋予权力就会变得暴虐起来。但是并非霍尔伯格的所有喜剧都具有中世纪风格,因为他也自由地借鉴了普劳图斯、莫里哀和即兴喜剧的手法;不过他总是能够使自己的借鉴以民族原创性的形式表现出来。霍尔伯格的作品是丹麦保留剧目的核心,同时在北欧其他国家也非常受欢迎。

1746 年弗里德里克五世登基后,取消了对于戏剧的禁令。1748 年又一座剧院开张,此时霍尔伯格又写了七部戏剧,但已失去了早年作品的活力。新剧院的命运也和老剧院一样并不确定,直至 1772 年,皇家丹麦剧院(同时也是丹麦民族剧院)成立,情况才发生变化。

十八世纪的保留剧目仍以外国作品为主,因为霍尔伯格几乎没有人接踵其后。约翰·赫尔曼·韦塞尔(1742—1785)是一个多产的翻译家,他也以拙

272

劣的手法模仿了不少的外国作品。约翰内斯·埃瓦尔德(1743—1781)是丹麦第一位严肃剧作家,同时也是当时最伟大的抒情诗人,他创作了丹麦第一部重要的悲剧作品《鲁尔夫·克拉格》(1770)以及第一部以同情的态度描写普通人的严肃剧《渔夫》(1780)。埃瓦尔德还号召人们关注北欧民间文学和丰富的传说,为后来的浪漫主义运动奠定了基础。

在瑞典,用俗语创作的学校戏剧从1550年左右开始出现。但此后却没有获得明显的进展,这或许是因为瑞典被卷入了一系列政治冲突(包括三十年战争)之中。1667年,斯德哥尔摩出现了第一家永久性剧院。1737年,第一座由皇家出资的剧院建立,最初轮流上演法国戏剧、瑞典戏剧和意大利戏剧,1773年改为民族剧院。

在十八世纪,瑞典戏剧在古斯塔夫三世时期(1771—1792)获得了相当大

的发展动力,古斯塔夫三世建立了瑞典学院,自己也创作戏剧,对本国作家和演员给予鼓励,在整体上按照法国模式改造本国艺术。但遗憾的是,大部分作品和演出仅限于模仿外国。

古斯塔夫时期在戏剧史上之所以显得重要,除了上述成就外,重要的原因是在斯德哥尔摩附近的皇家建筑中出现的夏宫剧场。这座剧场建于1764至1766年间,只在十八世纪后期使用过,1792年古斯塔夫死后就关闭了。直到1921年,当它被重新发现时仍然保存完好,事实上是被人遗忘了。因而,剧场内的舞台及其机械设备、三十套舞台布景和观众大厅都没有损坏。作为极少数保留至今的完全真实的十八世纪剧场,它成了世界上最重要的戏剧博物馆之一。它现在常被用来上演十八世纪作品。皇家在格里普斯霍尔姆斯城堡的剧院也还存在,但它的规模较小,也不是典型的十八世纪

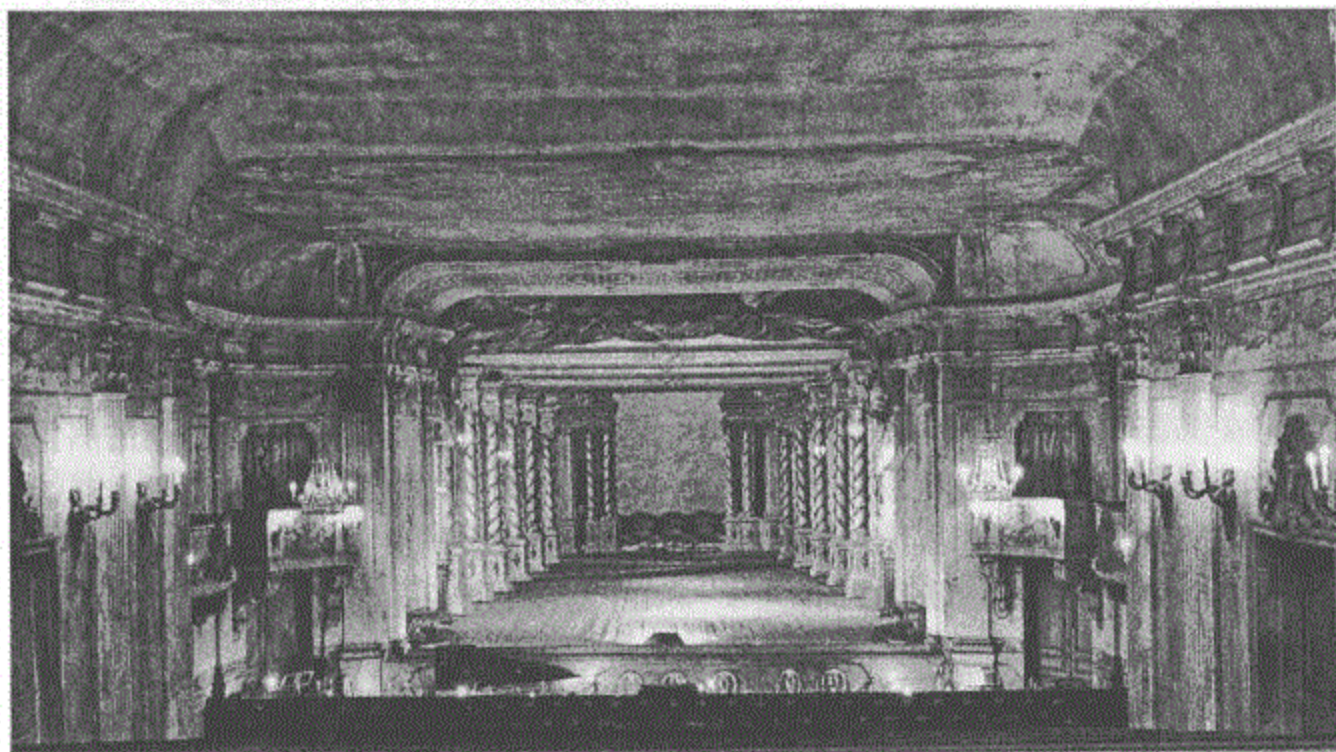


图 11.25 夏宫剧院现在的内景。舞台根据 1774 年卡尔罗·比别纳为“任意一处王宫”所作的布景设计布置。注意背景中造浪的机器。斯德哥尔摩夏宫戏剧博物馆提供。

剧场。

1800 年之前的俄国戏剧

273

俄国在十八世纪也出现了剧场和戏剧。同欧洲其他国家一样,俄国早期也出现过民间戏剧和宗教仪式剧,形式各异的娱乐表演也可追溯到十世纪之前。但是,如果说当时就出现过文字记录的剧本,那么,它的踪迹就很难寻觅了。在十七世纪,戏剧被引入乌克兰的耶稣教士会学校,到十八世纪,这类学校的学生演剧曾经到达远东的西伯利亚。

有关莫斯科戏剧的第一次明确记录出现在 1672 年,当时是亚历克西斯在位时期(1645—1676),他敦促德国人侨居区的路德派牧师兼学校教师约翰·戈特弗里德·格里高里在亚历克西斯建于一处宫殿内的剧场举行了几次戏剧演出。亚历克西斯 1676 年去世后,这个剧场就不用了。

到彼得大帝(1682—1725 在位)决定开展西化运动时,这个剧场又被恢复使用。1702 年,他从格但斯克请来约翰·孔斯特的剧团,让他们在现在的红场位置上的剧场里演出。但彼得大帝最关注的是战争和新首都圣彼得堡的建设,所以对戏剧不太过问,戏剧也就因此而未能发展起来。

在 1725 至 1750 年间,戏剧活动在宫内大受限制。为了庆祝女皇安娜(1730—1740 在位)加冕,波兰国王送来了一个喜歌剧团,他们的成功导致了对其他西方戏剧形式的需求,于是那不勒斯歌剧作曲家弗朗塞斯科·阿拉亚于 1735 年被引进俄国,此后在 1738 年又有法国舞蹈教师让-巴普蒂斯特·兰德特来到俄国,他后来成为俄国芭蕾舞

的创立者。1740 年,诺依贝尔剧团又应邀前往彼得堡,但由于安娜女王驾崩,他们的合同期被大大缩短。

在伊丽莎白女皇(1741—1762 在位)时代,意大利人和法国人为在宫廷戏剧中占据上风而争斗起来。最终法国剧团每周上演两场,意大利剧团则继续上演他们制作豪华的歌剧。到 1750 年,俄罗斯已经对欧洲最新的歌剧、舞蹈和戏剧动态有了了解,但是,公共戏剧和俄罗斯本国的保留剧目都尚未建立起来。

1750 年左右,许多方面的发展开启了俄罗斯戏剧的新时代。首先,一个天才的俄罗斯剧作家亚历山大·苏马罗科夫(1717—1777)开始采用俄国题材创作剧本,当然,角色的安排还是采用法国新古典主义的套路。他的悲剧和讽刺喜剧标志着俄国古典学派的开端。1749 年,苏马罗科夫的第一部戏剧《科列夫》(1747)由士官生在贵族学院上演,演出的成功促使他们又上演了几部苏马罗科夫的作品。

另一系列重要事件是从 1750 年开始的,这一年,出身于商人家庭的费奥多·沃尔科夫(1729—1763)在圣彼得堡观看了几场由外国剧团演出的戏剧后,决定在他的故乡雅罗斯拉夫尔上演戏剧。他以家庭成员和朋友组成了一个戏班,围上栏杆作为剧场。他的热情非常高,不久就将剧场搬进了更合适的营房,1752 年又应召为女皇演出。由于对他的作品印象深刻,女皇将戏班的几名演员送进了贵族学院接受进一步教育,并允许他们为普通民众演出。所以,沃尔科夫就被公认为俄国职业戏剧的开创者。

另一个重要的发展是 1756 年女皇

为俄罗斯戏剧建立了国家剧院。这个剧院主要由沃尔科夫剧团的演员组成,由苏马罗科夫担任院长,不过最高的权力还是掌握在朝臣的手中。但是,对俄国剧院的重视还是显得不足,这从每年五千卢布的资助数额就可以看出来,因为对法国剧团的资助是每年三万卢布。宫廷对俄罗斯戏剧完全是一种恩赐态度,观看演出的主要是中产阶级。

在叶卡捷琳娜二世(1762—1769在位)统治时期,戏剧扩展到了俄国许多地区。剧作家的人数也在增加,不过每个人的创作期都不长。剧院的领导权从苏马罗科夫转到了他的女婿雅科夫·科尼亚日宁(1742—1791)手中,科尼亚日宁从1769年起按照新古典主义风格创作了七部悲剧和一系列喜剧。但十八世纪最优秀的俄国剧作家是丹尼斯·冯维辛(1745—1792),他于1761年开始创作,1766年的《旅长》是他第一部重要的成功作品,这部喜剧讽刺了新富人和俄罗斯日益浓厚的扬欧抑俄倾向。他的最后一部代表作一般都认为是《纨绔少年》(1781),讽刺对象变成了举止粗野、缺乏教养的乡绅。

但是,保留剧目中的主要部分还是翻译作品,尤其在1760年代,当狄德罗、德图什、梅西耶、李洛、莱辛和博马舍的作品被引进后,家庭悲剧和感伤喜剧成了最受欢迎的戏剧类型。喜歌剧样式的音乐戏剧也出现了许多仿作。这类戏剧中最受欢迎的是A.阿布莱西莫夫(1742—1783)的《磨坊主、巫医、骗子和媒人》(1779),这出戏到十九世纪还出现在舞台上。

在叶卡捷琳娜的统治下,国家仍对

戏剧实施严格控制。所有的剧目都要严格审查,而有宫廷和国家资助的剧团也必须按照沙皇制定的规矩行事。虽然歌剧仍是最受贵族欢迎的形式,但话剧团体也得到了越来越多的保障。1776年开始实施养老金制度,1789年后剧团每年允许有四次加演,演出收入在全部参加演出的演员内部分配。1779年,建立了一所演员学校。1780年代,在圣彼得堡出现了第二个国立剧院。一般而言,表演班子是仿照法国时下的“行当”搭起来的。1766年的一份官方文件列举的行当如下:第一、第二和第三喜剧和悲剧情人;高贵的父亲;喜剧性父亲;第一和第二仆人;说教者;教堂执事;密友;第一和第二悲剧和喜剧女性情人;第一和第二侍女;老妇人;闺中密友。

1763年沃尔科夫逝世,此后最著名的演员是伊万·季米特列夫斯基(1734—1821),他在沃尔科夫的雅罗夫斯拉夫尔的剧团开始戏剧生涯,1765年和1767年赴国外旅行,据说研究了克莱龙、乐康和加里克的表演。1787年后他极少登台,但成了一名有影响的教师。1791年他被任命为国立剧院所有演出的顾问。季米特列夫斯基最擅长的是古典剧目的演出,他能有效地控制自己的躯体和表情,每一个效果都做到心中有数。另外,雅科夫·舒舍林(1753—1813)在感伤人物的扮演上也颇有名气,从1787到1810年,他一直是圣彼得堡舞台上最受欢迎的演员。

到十八世纪末,流动剧团已经在俄国各大城市出现,不少私营剧团也陆续出现。有的举行了公开演出,有的则仍只在贵族私人的娱乐场合表演。但即

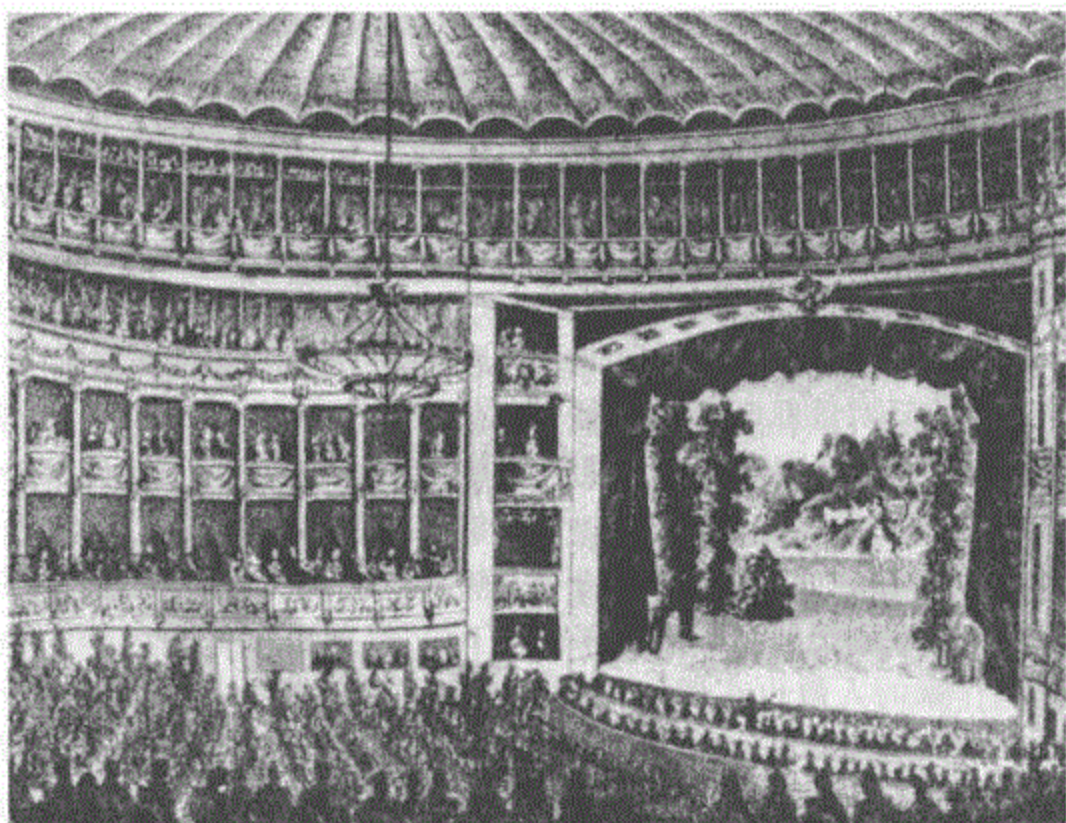


图 11.26 十八世纪后期圣彼得堡大剧院内景。当时的雕刻。

即使是公开演出者也大都不成功。例如，莫斯科的公众剧院只是偶尔开放。当一次冒险失败后，剧院只从 1759 到 1761 年维持了两年，此后莫斯科就没有了职业剧团，直到 1786 年 M. E. 梅多克斯的剧团开张，并挣扎着坚持到了 1796 年。到十九世纪，莫斯科才出现由国家资助的剧院。

私人剧团则大部分都一直为大地主所拥有。在叶卡捷琳娜二世的鼓励下，贵族也开始将资助艺术当作开明的标志，还有一些贵族则建立了属于自己的小宫殿。许多人只不过将剧团视为自己的奴仆。

与欧洲其他地区不同，那些地方的农奴制在文艺复兴时期就已大部分消失，俄罗斯的农奴制直到十六世纪才出现，此后便以种种法令将农民束缚在土地上。此后，农奴制成为俄国经济的基础，地主的财富也是以所拥有的农奴的数量来衡量。在十八世纪后期，许多贵

族开始选择农奴进行表演训练，这样，他们就拥有了自己的剧团。1797 年，仅在莫斯科就有十五个农奴剧团，其中不少在质量上堪比圣彼得堡的宫廷剧院和国立剧院。约瑟波夫亲王拥有两万一千名农奴，分别成立了专门的芭蕾舞团、歌剧团、话剧团和一个培训学校。彼得·舍列梅季耶夫伯爵建有三座独立的剧场，其中一座还有三层包厢。他的最大的剧团有 230 人，他在巴黎派专人搜集西欧最新动态，而他的演出也以豪华著称，常有皇室成员、重要贵族以及外国贵宾出席观看。有时，地主也将剧团整体出卖，或租给他人进行公开演出。最重要的农奴剧团出现在 1790 至 1810 年间，但有些则一直维持到 1861 年农奴制被废止。

到 1800 年，俄国的剧场和戏剧演出已经牢固地扎下了根，出现了少数重要的剧作家，戏剧虽也主要是模仿法国和意大利的做法，但显然为未来的发展

奠定了基础。俄国的形势表明,到1800年,职业戏剧已经遍及全欧,它们将在十九世纪开出满树繁花。

275 史料举隅

地理学知识有助于增进戏剧史的研究,它要关心地貌的构造(如江河、平原和山脉),关心影响经济生活的种种条件(如土壤、气候和自然资源),这些因素在戏剧史上也是很重要的,因为被划分为政治区域的疆域、人口和财富的分布、旅行的实际危险等等都严重地影响着戏剧的状况。十八世纪德语国家的地理分布对戏剧的制约在历史上或许是最典型的。布拉福德发现:

德国在这个阶段并非……一个单独的国家,而是……一个松散的联邦,它的边界和主权都很难确定,当说到那个时代的“德国”,会引起很多误解……许多一般性的原因都被用来解释这种[总体上的分裂]……引起混乱的至少有这个国家的地理,内部的疆界太多,而边境上的自然疆界又没有明确的标记,这使得德国的主权的集中比起英国和法国来都更加困难……[那里有]在欧洲具有重要影响的国王如奥地利皇帝和普鲁士国王,有选举产生的国君,94个宗教的和世俗的诸侯,103个伯爵,40个主教,51个自由城市,总共有大约三百个分立的“领土”,各自都小心守护着它们的因古老而受到尊重的特权,而很少受到对共同的传统的记忆的影响。

W. H. 布拉福特《十八世纪的德国》(剑桥大学出版社,1965),1—2,7。

在十八世纪前半叶,由于德国统治者轻视民族戏剧,使得戏剧处于低潮,这可以从康拉德·埃克霍夫的记录中得到证实:

走江湖的流动剧团,从遍布德国的一处集市走向另一处集市,用低俗的闹剧取悦愚民……这些喜剧的演出恰如剧中的情节一样滑稽可笑。一部最常上演于各地的作品题为《亚当与夏娃,或人类的首次堕落》……我记得是在斯特拉斯堡看的这出戏。你看到一个肥胖的夏娃,身穿粗劣的肉色亚麻布紧身衣裤,上面还有一条窄窄的无花果叶子做的腰带贴着。亚当的服装也是同样可笑,当上帝出现在老式的长袍中时……喜剧元素是魔鬼提供的……旧式德国戏剧……并不完全写出来。演员通常只能得到一个剧情大纲,演起每样东西都只能是即兴式的。“汉斯沃斯特”总能找到大量的机会说俏皮话……一个寒碜的木制小屋充当剧场;布景的质量很低下……总之,戏剧是下层人的娱乐。

选自雷登-艾斯贝克《卡罗琳诺伊贝尔及其同时代人》(莱比锡,1881),37。

与此同时,德国统治者却在上演欧洲各地都能看到的最豪华的歌剧。1716年,查尔斯二世皇帝在他儿子出生时在维也纳费沃里特公园上演了夜间室外歌剧《战胜阿尔西娜的安杰丽卡》。布景设计是斐迪南多和朱赛佩·比别纳。以下是目击者玛丽·沃特丽·蒙塔古女士在一封信中对演出的现场记录:

舞台建在一条宽阔的运河上,当第二幕开始时,舞台分作了两部分,当河水露出来时,立即从不同的地方出现了两支由描金的小船组成的舰队,这是用来表演海战的……歌剧表现的是阿尔西娜的魅力,这给了各种机械和换景装置以充分展示的机会,速度之快令人惊讶。剧场也非常之大,眼睛几乎看不到边;服装也极尽豪华,竟达一百零八套之多。没有哪间屋子能容下这么多的装饰。

《玛丽·沃特雷·蒙太古女士书信集》第一卷,致亚历山大·蒲伯,1716年9月14日。

德国第一位伟大的批评家和剧作家莱辛在将德国人的趣味从高特舍德及其同人们所倡导的法国新古典主义引向民族戏剧方面所作出的贡献超过了其他任何人。在《汉堡剧评》(1767—1769)的最后几篇文章中,他概括了他的几个基本观点:

按照这种信念,我下决心详细地评论了几出法国舞台上最著名的样板。据说法国戏剧完全是按照亚里士多德的规矩创立起来的;有人特别喜欢哄骗我们德国人,说法国戏剧只有借助这些规则,才达到了完美性的阶段,而他也就是站在这个高度上来俯视所有新兴民族的戏剧的。长期以来,我们也是坚定不移地相信这一点,对于我们的作家来说,摹仿法国人跟按照古人的规矩创作,是一码事。

但是,偏见是无法永久抗拒我们的感情的。幸运的是,几出英国戏剧把我们的感情从昏迷中唤醒过来,使我们终于认识到,悲剧除了高乃依和拉辛给予它的效果之外,还能产生一种截然不同的效果。……没有哪一个民族对于古代戏剧规则的误解比法国人更严重。^①

莱辛《汉堡剧评》(海伦·齐门翻译),(纽约,1890)。

到十八世纪末,魏玛戏剧由于有了歌德和席勒而在德国一举成名。歌德在与爱克尔曼的一系列谈话中,描述了取得所谓魏玛古典文学成就的几种方法:

我不要求布景堂皇,也不要求服装鲜艳,我只要求剧本一定要好……我通过剧本来提高演员……我还和演员们经常接触。我亲自指导初步排练,力求每个角色显出每个角色的意义。主要的排练我也亲自到场,和演员们讨论如何改进。每次上演我都不缺席,下一次就把我认为不对的地方指出来。^②

《歌德谈话录》,约翰·奥科森福德翻译(伦敦,1874),1825年3月22日的谈话。

两个由歌德培训的演员——皮乌斯·亚历山大·沃尔夫和卡尔·弗伦茨·格吕纳——将他们从老师那里学来的规则记了下来。这些规则后来又经过爱克尔曼的整理,以歌德的“演员

① 莱辛《汉堡剧评》,张黎译,上海译文出版社1981年版,第513—514页。

② 《歌德谈话录》,朱光潜译,人民文学出版社1982年版,第68—69页。

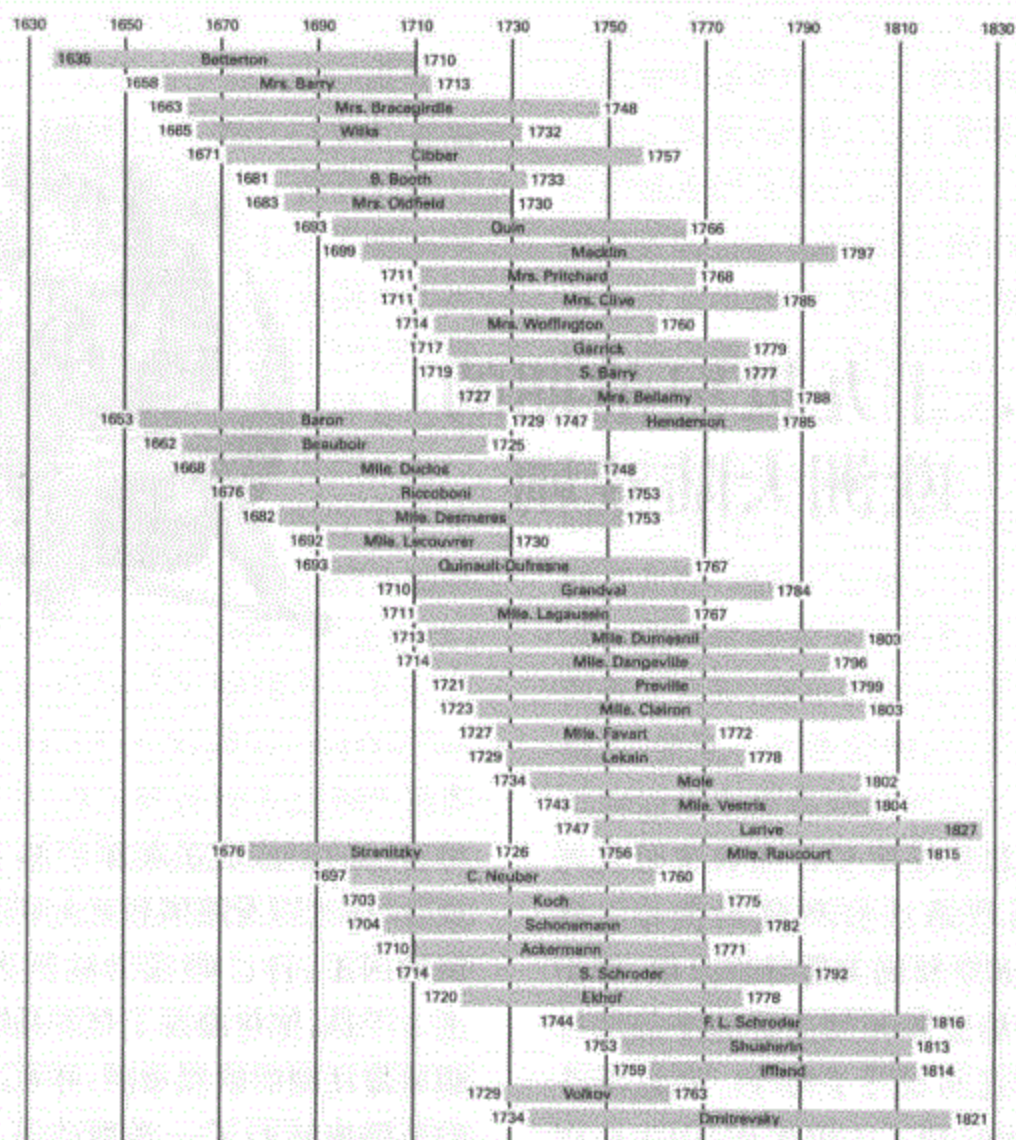


图 11.27 1700—1800 年重要的欧洲演员。

守则”为题出版。以下就是每一条守则中的一部分：

35. 演员首先要考虑到，他不只是应当模仿自然，而且还应当设想出自然的理想状态，因此他在表演中必须将真与美结合起来。

36. 因此身体的每一部分都完全受他支配，他可以根据所要达到的表演

要求自由、和谐地，而且优美地使用人体的每一个部位。^①

39. 演员应该避免这样一种错误观念，似乎自然只是关心对手戏而不考虑第三者在场。他们绝不能侧面向观众或背向观众……

91. 这些规则主要是在扮演高贵的或知名的角色时必须遵守。

《歌德全集》第 40 卷

① 歌德《论文学艺术》，范大灿、安书祉、黄燎宇等译，上海人民出版社 2005 年版，第 318 页。——译注

12. 十九世纪前期的欧洲大陆戏剧



十九世纪注定要产生自文艺复兴以来最剧烈的社会和政治变革。从1790到1850年的大部分岁月里,维护现存秩序的企图和创立更加平等的社会的努力之间展开了搏斗。在这场斗争中,法国起到了关键作用,因为法国大革命就是这种斗争的主要推动力。

1789年的革命最初只是提出了相对温和的君主立宪的主张,但其他国家由于害怕被大革命波及而纷纷向法国宣战,而且法国王室也被指责为里通外国,于是,这场革命很快就变成了激进性质的。到1792年,法国已经宣布成立共和国,1793年,路易十六被推上了断头台。在随后的“恐怖时期”内,成千上万的人被处决,其中许多人的罪名仅仅是有叛国嫌疑或对大革命缺乏同情。1795年,屠杀终于停止,但这时大革命的多数主要领导人也已被处决。自此,革命的狂热开始消退,但法国仍旧内外交困,动乱不已,直到1799年拿破仑攫取政权,才恢复了秩序。1804年,拿破仑自立为皇帝,从1805到1812年,他

将自己的家族成员和军中部下封为西班牙、荷兰以及德国和意大利的一些邦国的国王,自己则成为欧洲大陆的霸主。于是,他拼凑起了自罗马时代以来疆域最辽阔的欧洲帝国,并在这个帝国的范围内进行了一系列改革:1806年废除神圣罗马帝国,将德意志邦国数量减少到四十个以下,在东欧的部分地区废除了农奴制。

1812年,潮流开始逆转。1814年,拿破仑被废黜,后虽曾再度登上皇位,但旋即在滑铁卢战役中败绩,并被终身囚禁。此后,自由思想受到打击,维也纳议会(1814—1815)不顾一切地企图恢复1789年以前的社会政治格局,但它又毫不犹豫地改变了各国边界或增加与会的大国的领土面积。结果,到1815年之后,欧洲原先被推翻的政权全部复辟了。但是,对西班牙而言,这已经太晚了。1810年,北美、中美和南美洲的西班牙殖民地都爆发了独立战争,到1828年,除了加勒比海地区以外,西班牙在美洲的殖民地已经完全丧

失。葡萄牙也在 1822 年失去了巴西。

279

1815 年以后的一段时期,出现了严重的经济困难。拿破仑战争严重地消耗了欧洲的资源,而拉丁美洲的独立战争又在新兴国家之间引发了领土争端。(由于战争所导致的军火需求而兴起的)工业化进程加速了动力织机、轮船和机车等的发明,使得工业体系的生产大大超过了个体手工业生产。工厂迫使人们住进城市,以便靠近工作地点。伴随着城市化进程,人们的生活状况也在变化。人们开始呼吁社会立法,而此时各国的保守政府却将一切改革的要求都视为革命的前奏。因而,1830 年前后欧洲各地的各种失意和挫败都会导致一系列的起义也就不足为奇。大多数起义都未成功,甚至导致残酷的镇压,直至 1848 和 1849 年的新一轮新的革命爆发,情况才有了明显的改变。工业化带来了各国之间在原材料和市场上的竞争,燃起了获取更大的海外版图的欲望。所以,民族主义和帝国主义也在十九世纪有了明显的发展。

十九世纪上半叶的戏剧就是在这样的社会大背景下演进的。一种新的戏剧样式——情节剧——以其富于动感和刺激的故事、强烈的感情诉求、明确的道德倾向,变成了西方戏剧中最受欢迎的形式。与此同时,被称为浪漫主义的运动席卷了各门艺术领域,给剧场带来了异国风情、对孔武有力的个人主义的颂扬、对理想化往昔岁月的怀念以及对更高的真实概念的追求。

拿破仑时期的戏剧——情节剧和浪漫主义

巴黎的戏剧垄断于 1791 年彻底废除,导致新剧团数量的激增和接受王宫

资助的老剧团的倒闭。1792 年,同情大革命的演员离开法兰西喜剧院,另行组建了共和国剧院,这个新剧团不久就被公认为巴黎最好的剧团。意大利喜剧院更名为法瓦特剧院,但由于它与费多剧院竞争激烈,被严重削弱,而歌剧院还能保留下来,只是因为被巴黎市政府接管。到 1799 年拿破仑掌权时,他立即明确表示了对于党派戏剧的反对态度,制止了几出对他歌功颂德的戏剧。此后,戏剧开始脱离党派斗争的轨道。他的政府命令分裂的法兰西喜剧院重新合并,宣布喜剧院的剧场为国有财产,恢复了退休金和官方资助制度。政府还命令费多剧院和法瓦特剧院合并为国家喜歌剧院,并给予资助。歌剧院重新划归国家管理,得到国家资助。1807 年,新的垄断体制建立,法兰西喜剧院再次被指定为专权上演正规喜剧和悲剧,歌剧院上演大型歌剧和严肃芭蕾,喜歌剧院上演轻歌剧和喜剧芭蕾;新成立的受资助剧院中,帝国剧院(通称奥德翁剧院)上演次要戏剧。不受资助的欢乐剧院和严肃剧-喜剧混杂剧院允许上演情节剧和哑剧,杂耍剧院和滑稽歌舞剧院允许上演短剧、滑稽剧和滑稽喜剧,其他剧场都予以关闭。虽然波特-圣-马丁剧院和奥林匹克圆形剧场后来都被允许重新开张,但也只限于上演亚类戏剧。这些严格限制在 1815 年王权复辟后继续有效,直到 1830 年新的起义爆发,才带来了又一次重组。

由于拿破仑妄想效仿罗马的模式建造他的帝国,所以他对新古典主义戏剧也很倾心,但吸引观众的是情节剧而非新古典主义戏剧。虽然情节剧常常以悲喜剧和田园剧的面目出现,但它的踪迹却可以追溯到古希腊。“情节剧”

一词首次出现在 1766 年,1800 年之后开始广泛流行。奥古斯特·冯·科策布的剧本《仇恨与悔恨》(1789)常被认作第一部真正的情节剧,它的法译本可能是 1790 年代前期在巴黎上演场次最多的戏剧。但是情节剧中最突出的特征长期以来就表现在许多林荫大道戏剧作品中,赋予它以典型特征的剧作家是勒内·查尔斯·吉尔伯特·德·皮克谢列科(1773—1844),他的代表作《维克多,或森林之子》(1798)、《科莱纳》(1800)以及他 120 部戏剧中的许多作品都具有情节剧的典型形式。科策布和皮克谢列科作品的巨大成功,使得情节剧成为十九世纪占据主导地位的戏剧类型。



图 12.1 沃纳的《二月廿四日》第五幕,选自《戏剧世界》。

情节剧的类型虽然复杂而多样,但它们的基本特征却可以概括如下:

1. 聚焦于动人的情感。情感的操作和使用优先于故事的受欢迎程度和性格刻画深度。

2. 用音乐强化情感。音乐贯穿始终,通常作为表演的背景,但也可以作为歌曲和舞蹈而融入情节之中。当十

九世纪末电影出现后,对音乐的这种特殊用法被结合进了电影工业中。

3. 用声音和形体强化情感。剧本在写作时就为强有力的声音表达和形体表现做好了准备。

4. 美德被围困。道德高尚的男主角(或女主角)被一个歹徒无情地骚扰或迫害,并将要遭受一系列看上去不可克服的对生命、名誉或幸福的磨难。

5. 不折不扣的诗学正义。戏剧的结尾必须满足观众的道德信念。一般地,恶人都会被打败,甚至可以被改造。道德高尚的人被解救并得到报偿,但有些情节剧如涉及了赌博、酗酒或贩奴等罪恶,道德的实现就会转变角度,以死后报应的方式表现出来。

6. 喜剧性调剂。在主人公身边,总会有一个喜剧性的密友,他的言论和行动与故事在情感上的严肃性形成对照和补充。

7. 快速的、片段的、夸张的情节。在一个短小的情节介绍之后,故事快速进展,所有的重要事件都发生在舞台上,有时还有精心制作的舞台奇观(如战斗、水灾或地震)以及鲜明的地方色彩(如节日、舞蹈或如画的故事环境)。

8. 广泛使用典型的情节技巧。剧中总是有很多幸运的巧合,被掩盖的身份,令人惊奇的发现、突转及其他技巧。每一幕都结束在强烈的高潮或“落幕前的最后一句台词”上。

情节剧都是三幕结构,这样,即使是最没有文化的观众也可以理解并喜欢。因为当时正逢城市人口以前所未有的规模扩大的时期,所以,情节剧所吸引的观众就比有史以来任何形式的戏剧都要多。情节剧也充分利用了十

九世纪剧场建筑中所包含的所有技术手段。剧本和演出风格相互配合,其魅力足以令观众入迷。遗憾的是,情节剧的剧本和二十世纪的电影脚本一样,无法供人进行文学研究。它们应用的情节技巧之多以及对强有力的表演风格的依赖,使得他们易于招致嘲笑,甚至就在当时也是如此。因此,后代人都倾向于抛弃这种形式,尽管它们在十九世纪的剧场和二十世纪的电影院里有着巨大的吸引力。

德语国家戏剧的生机受到法国人入侵(1805—1815)的摧残,战争期间,许多国立剧院失去了资助。尽管如此,这些剧院在追求服装和布景的历史真实方面还是取得了成就,它们还革新了剧场,引进了我们称作浪漫主义的戏剧形式,对雄踞剧坛达二百年之久的新古典主义理论发起了挑战。柏林和维也纳这两座城市的剧团在本时期显然比其他剧团更加突出。在柏林的民族剧院,伊夫兰德上演了德国有史以来最豪华的演出。例如他上演的席勒的《奥尔良姑娘》(1801)由巴托洛米奥·维罗那担任舞台设计,其中的加冕场面居然动用了二百多名演员身穿历史服装出现在哥特式大教堂的背景前。

对服装和布景的历史准确性有着更加严格的要求的是卡尔·布吕尔伯爵(1772—1837),他从1814至1828年经营着这家剧院。他的首席设计师卡尔·弗里德里希·辛克尔(1781—1841)也在1820年为剧团设计了一个新剧场。这个剧场有一个半圆形的观众席和宽敞的工作空间,对本世纪后来出现的几乎所有德国剧场建筑都产生过影响。

1810年,维也纳国家剧院成为德

语国家第一个只上演道白剧的剧院。在约瑟夫·施莱福格尔(1768—1832)的领导下(他从1814至1832年经营剧院),它一直在普及这样一个观念:一个剧院的保留剧目应该反映这个国家的文化。国家剧院培养了一个有着整体风格的杰出的表演剧团,与伊夫兰德的曼海姆学派相比,国家剧院将魏玛学派有节制的古典风格与由弗里德里希·施罗德所开创的汉堡学派的活泼、自然的风格结合在了一起。施莱福格尔在表演和生动的舞台构图方面追求秀美和优美,他为能得到菲利普·冯·施图本豪赫所提供的合乎历史真实的设计而骄傲。后者从1810至1848年在国家剧院工作。

在拿破仑统治下,德国人意识的转变成了一个突出的现象。由于受到这些思潮和视觉艺术的影响,德国作家正在形成越来越强的民族意识,对条顿民族的历史产生了浓厚的兴趣,他们将条顿民族的历史理想化,认为那时的人们生活在自然状态,没有暴君统治的镣铐。狂飙突进作家的案头剧,以及正式上演的莱辛、歌德、席勒和莎士比亚的剧目,在感性和直觉中激起了一个越来越坚定的作为道德行为指南的信念。这些趋势终于汇聚成了一种崭新的观念,它集中体现在人性观、政治理论以及文学形式上,及至1800年左右,变成了众所周知的浪漫主义。

在建构“浪漫”艺术的理论基石时,浪漫主义者们大量借鉴了伊曼努尔·康德(1742—1804)和其他唯心主义哲学家的学说。浪漫主义的哲学基础很复杂,但基本的原则则可归纳为以下几点:

1. 在尘世之外存在着一个超越日常生活形式和自然现象的更高的真实。因为现存的一切都是由一个绝对的存在(或称之为上帝,或称之为精神、理念、自我)创造的,一切都只是整体和相互对立的两方的一部分。因为一切造物都有共同的起源,对任意部分的详尽观察都可以使我们认识到整体的特征,所以,真实就体现在无限多样性的关系之中,而不像新古典主义所主张的,仅存在于可以观察到的标准之中。

2. 一个事物距离其自然状态越近,则其所包含的本质真实就越多。在戏剧中,这一点又表现为人们往往偏爱那些反叛高度结构化和官僚化的社会中的非自然限制力量的主题——而这种类型的社会曾被新古典主义认为是必要的。

3. 人类由于受物质限制所阻止,永远无法从整体上把握真理。人类渴望理想的存在却总也无法抵达理想境

界。我们必须在物质世界中生活,而精神又力求超越物质世界的限制。

4. 通过艺术中所显现的终极真理,人们就可以更加充分地感觉到自己在艺术、社会和政治方面所具有的潜能。

5. 超常的想象力才能认识到隐藏在存在中的显然无限的多样性之后的终极统一性,只有天才的艺术家和哲学家才具有这种想象力。艺术家是真正的超人,他们有能力为愿意倾听的其他人提供指导。

在浪漫主义系统中,艺术显得极其重要,因为它赋予永恒的真理以一个具体的、物质的形式,这种形式可以由有限的人类感觉器官加以把握。但浪漫主义理论也隐含地表明,全部的快乐与真理只有在精神领域才能找到。因而,浪漫主义剧作家面对的是一个不可能的任务,因为不仅最高真实永远只是在他们的掌握之外,而且舞台的物质限制

282



图 12.2 格里尔·帕策的《人生之梦》第四幕,安德烈·盖格雕刻。维也纳,奥地利国家图书馆绘画部提供。

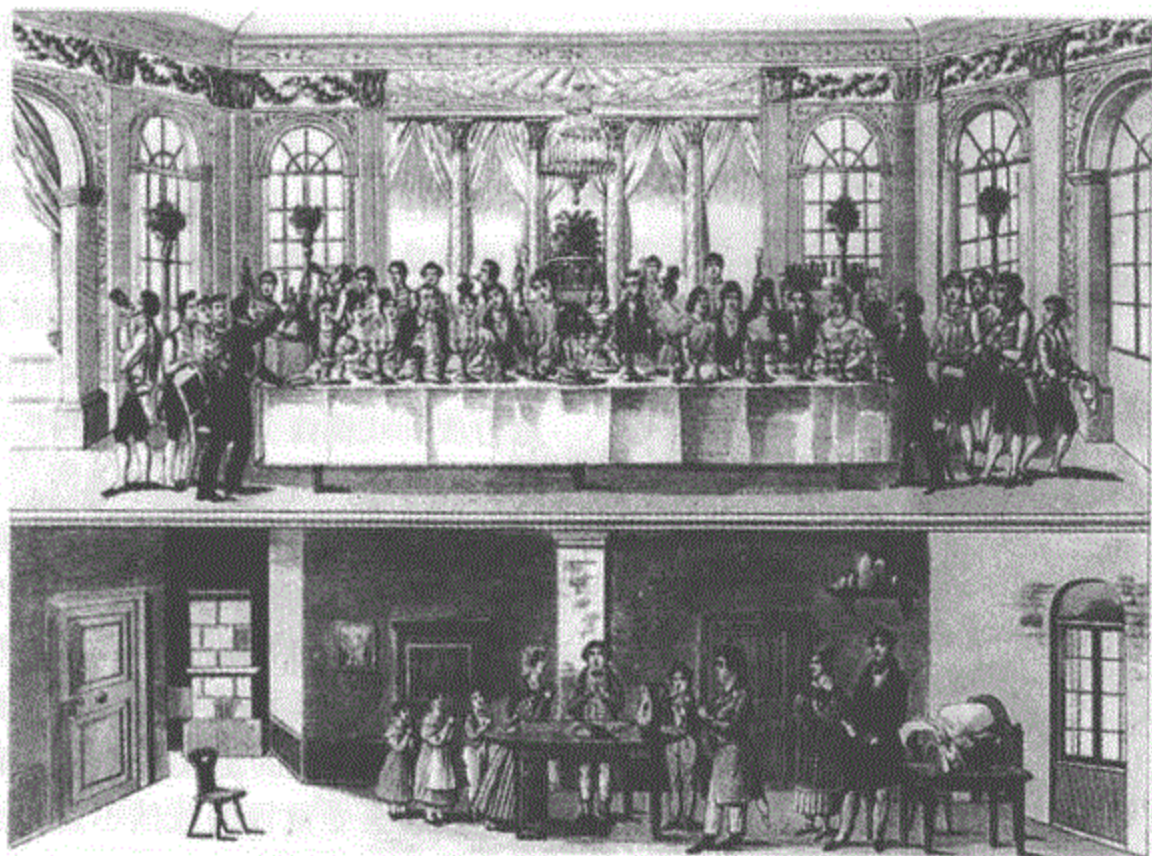


图 12.3 内斯特洛伊的《下层和上层》，展示了同时出现两个场景的用法，一个场景在另一个之上。版画选自《戏剧报》。维也纳，奥地利国家图书馆绘画部提供。

也使得实现他们的伟大艺术的理想几乎是不可能的。因而，浪漫主义戏剧家中的很多人在写作时就拒绝在心里想着舞台现实，而宁愿享受“案头”剧的自由，只为阅读的大众。这就使得在舞台上实际看到的浪漫主义戏剧较少。但这场运动仍对激发起对于艺术性质的再思考施加了巨大的影响。它对多样性（而不是新古典主义规范）的兴趣，以及它对理想化的往昔岁月的关注，推动了在服装和场景上追求历史准确性的潮流。它关于艺术天才的概念首先促成了明星体制，继而又导致了戏剧导演的出现。浪漫主义在竭尽全力排斥新古典主义方面，是狂飙突进运动的追随者，同时它还承认五幕结构和诗体语言的价值——这两种形式上的特征又使之与情节剧判然有别。

普通的戏剧观众首次接触浪漫主义，是通过“命运悲剧”的演出，这种形

式在 1810 至 1820 年间甚为流行。命运悲剧始于魏尔纳（1768—1823）的《二月廿四日》（1809），该剧写的是一系列相互之间无甚关联的悲剧性事件，但它们都源于一个诅咒，并且都发生在二月二十四日。在那些自称为浪漫主义者的人当中，施莱格尔和蒂克与戏剧的关系最深。

奥古斯特·威廉·施莱格尔（1767—1845）通过在国内从事演讲和著述来建构和传播浪漫主义理论。施莱格尔或许是第一个将古典主义和浪漫主义加以对峙的批评家，主要是通过他的影响，它们才逐渐变成了在各地都通行的概念。在他的批评中，施莱格尔很少关注戏剧形式，而是更多地关注作为感知状态的悲剧和喜剧的“基调”，认为应该按照“基调”的不同来划分戏剧类型。所以，对他而言，基调、情感、性格都是戏剧的主要成分，却将情节看



图 12.4 1831 年上演的内斯特洛伊的《恶神或流浪汉》中的一幕；左为内斯特洛伊，中为演员经理卡尔·卡尔。夸张的喜剧服装为本时期所流行。选自《戏剧史学会论文集》（柏林，1908）。

作人为的修饰，只有小作家才会借重它来使故事向前推进。这种戏剧元素概念制约了施莱格尔之后的许多批评家，它将人们的着重点从结构转向了构思。施莱格尔认为，莎士比亚是有史以来最伟大的戏剧家，并将十七部莎士比亚戏剧翻译成德文。

路德维希·蒂克（1773—1853）是在舞台上实践浪漫主义理想方面最为投入的人；在使德国人了解莎士比亚方面，他所做的甚至比施莱格尔还要多。《奥克塔维阿努斯皇帝》（1802）是蒂克最著名的浪漫戏剧。该剧取材于中世纪，其基本主题是基督教的发展和全体人类都在万能的教会中联合起来。其情节极其松散，主要是通过寓言性人物罗曼司将情节贯穿起来。这出戏有一个著名的序幕，它将黑夜到来之前日光的流转与黑夜的神秘和神奇相遇时的苍茫的氛围表现得颇富诗意。蒂克的同时代人认为这个段落充分体现了浪漫主义者的特征，并称自己为“朦胧之

人”。但他最有成就的戏剧作品，是童话剧风格的“幻想喜剧”，取材也是“小红帽”和“穿靴子的猫”之类的童话故事，但这些故事只是他对十八世纪的理性主义进行讽刺的跳板。这些喜剧的风格都非常具有现代色彩，因为他们不时打破戏剧的幻觉，将人们的注意力放到戏剧媒介和当代人的艺术趣味上。

德国浪漫主义的观点最终传遍了欧洲和美洲（在那里它们激起了对失去的故国文化的理想化想象），但是很少有人像德国人那样完整地或有意识地表达出来。吊诡的是，这一时期的德国剧作家中最受重视的竟然不是浪漫主义者。海因里斯·冯·克莱斯特（1777—1811）更感兴趣的是肉体而非精神。虽然在世时受到忽略，但他的许多剧本仍在德国戏剧的保留剧目中占据着突出的位置，他的《洪堡亲王》（1811）被公认为一部杰作。该剧写的是一名青年军官由于违抗命令而被处死，但恰恰是他的抗令才使部队赢得了胜利。在一场戏中，他恳求饶其不死并承认他的行动是出于个人野心，于是他被宽恕了。克莱斯特此时关心的似乎是自私与无私的冲突。

283

拿破仑之后的德语剧作

1815 年之后，科策布的情节剧/浪漫剧以及伊夫兰德、歌德、席勒和莎士比亚的戏剧依旧流行。此外，奥地利产生了一批有影响的演员/剧作家，自 1707 年前后斯特拉尼茨基创造了汉斯沃斯特这个形象以来，他们写的这类民间传说剧或农民戏剧一直在保留剧目中占据主导地位。这个漫长的传统在斐迪南·雷蒙德（1790—1836）和约

翰·内波穆克·奈斯特洛伊(1801—1862)的剧作中达到了顶点。这两位剧作家将传统的地区方言、民间故事、寓言、讽刺和笑话都结合进他们的作品,但他们也逐步采用了现实主义的农民生活场景。奈斯特洛伊的《脾气之家》(1837)同时在舞台上展示四个房间,两间在上层,两间在下层,这种同时展现多个表演区的舞台创新,激发了后世许多作者的想象力。他的剧本《开个玩笑》(1842)不仅本身在当时就是一部相当成功的剧作,还为桑顿·怀尔德的著名剧本《媒人》(1954)和汤姆·斯托帕的《关于狂欢》(1981)提供了创作的基础。弗伦茨·格里尔帕策(1791—1872)是奥地利第一位重要的严肃剧作家,也是第一个表现“维也纳会议”后出现的幻灭情绪的人。他于1817年以《女祖先》一剧登上剧坛(这是一部情节剧,却被批评家当成了当时流行的命运悲剧),此后便正式为舞台写作,直至1838年。他的剧本包括古典题材的三部曲《金羊毛》(1821),历史题材的《托雷多的犹太人》(1837),从卡尔德隆的《人生如梦》中获得灵感的哲学幻想剧《梦幻人生》(1834)。在他的剧本中,主人公都似无根的浮萍,与他们的社会失去了联系,在某种崇高理想的鼓舞下,他们努力与他人达成和解,却往往以灾难告终。

在其他德语国家的严肃剧作家中,格拉贝、毕希纳、黑贝尔是比较突出的三个人。克里斯蒂安·迪特里希·格拉贝(1801—1836)和他之前的克莱斯特一样,也是生前默默无闻,而现在被公认为表现主义、叙事剧和荒诞派的先驱。在《戏谑、讽刺、冷嘲和更深的含

义》(1822)等剧中,格拉贝用杂乱的结构描绘了他心目中的社会景象:私欲横流、陈词滥调、一潭死水;在这出戏的最后一场,他自己也作为一个人物出现在舞台上。格拉贝的大多数作品几乎都无法搬上舞台,例如《拿破仑,或一百天》(1831)要求将整个欧洲大陆当作舞台,把平民百姓当作主角。



图 12.5 1868 年维也纳国家剧院上演的黑贝尔的《阿格尼斯·贝尔瑙厄》。演员为扮演阿尔布莱希特的弗里德里希·克拉斯特尔和扮演艾格尼斯的弗里德里克·博格纳尔。维也纳,奥地利国家图书馆绘画部提供。

格奥尔格·毕希纳(1813—1837)也是在生前被忽视而在后世却能成为艺术推进力量的剧作家。他只写过三个剧本,但在结构上却似表现主义的先驱,而在主题上又像是自然主义的先声。他的剧本《丹东之死》(1835)是一部叙事体戏剧,反映的是法国大革命后的“恐怖专政”时代,中心人物是一个理想主义者。他眼看着自己的崇高目标被屑小的琐事所毁坏,觉得他的理想只

不过是感官欲望的一种伪装。他敏感过人,既使他对存在的意义发出了质疑,又导致他的质疑无法找到答案,于是只能在绝望中走上断头台。未完成作品《沃伊采克》(1836)是最早以充满同情的态度描写社会底层主人公的作品之一,描写了一个人在遗传因素和周围环境的诱惑下一步步走向堕落的过程。这个主题在十九世纪中叶将被自然主义戏剧采用。

弗里德里希·黑贝尔(1813—1863)1840年以《尤蒂特》开始戏剧创作。他最重要的作品包括《玛丽亚·玛格达莱娜》(1844)、《阿格尼丝·贝尔璁厄》(1851)以及三部曲《尼伯龙根》(1855—1862)。与许多同时代人一样,黑贝尔接受过浪漫主义的观点,但后来又经历了一场严重的信念危机。他开始将社会看作绝对精神的反映,绝对精神深藏在人类存在的背后,通过人性表



图 12.6 1801 年伊夫兰德在柏林国家剧院演出的席勒的《奥尔良姑娘》中的加冕庆典场面。这次演出是最早强调服装和布景的历史真实的演出之一,尽管演出中的许多元素都更接近于十六世纪而不是故事情节中的十五世纪。选自魏狄根的《德国戏剧史》(柏林,1904)。



图 12.7 路德维希·德弗里恩特扮演的暴风雨中的李尔王。选自魏狄根的《德国戏剧史》(柏林,1904)。

现出自己完满的特征,这是他从哲学家黑格尔那里借过来的观念。在黑贝尔看来,人类最重要的问题之所以出现,乃是由于价值观念往往会僵化,变成固定的形态,而不是保持可变性以顺应变化的形势。因而,道德上的进步只有在暴力冲突摧毁了有真实价值的、正在寻找更好的生活方式的人类之后,才能够完成,因为只有他们的死亡才会导致对旧的形态发出足够的质疑,从而开辟创造新的价值观念的道路。但由于新的价值观念也会走上新的一轮僵化之路,所以这个过程也就必然会重复。黑贝尔作品中的大部分主人公都是女性,她们的故事反映了他对这一道德进化过程的观点。他最著名的剧本《玛丽亚·玛格达莱娜》现在通常被人们视为现实主义的先驱,因为它的人物都来自日常生活,对话是散文体,结局是女主人公自杀,成为偏执社会的牺牲品。

1830 年革命流产后,一场新的文学运动——青年德意志——开始兴起。他们创作了一批在 1830 年代和 1840 年代颇具争议的作品。这个运动其成员的情况各不相同,只是对抽象概念和浪漫主义理想的蔑视将他们结合在一起。他们强调社会意识,强调意识与当代事物的联系。因而,他们的作者受到了检查机关的干扰,只有到了 1848 年革命后,他们的作品才普遍上演。虽然他们的作品与当下的形势结合得太近,无法在保留剧目中存留太长时间,但他们仍然激发起后期的运动,坚信戏剧应该成为改变政治和社会的工具。

德语戏剧的剧场状况

随着拿破仑的垮台,财政资助也恢复了,但同时也带来了更加严格的政治监控。在许多邦,审查制度相当严厉。许多没有戏剧经验的政府官员被指定监管国立剧院,习惯于循规蹈矩地讲究效率,却不看重艺术上是否精彩。尽管如此,喜剧还是兴旺起来了。演员的安全感也大大增加,因为他们成了有权领取养老金的文职官员。剧团也被提供了剧场,那里的设施和装备都已由国家配备妥当。到 1842 年,德意志各邦已经有了六十五个永久性剧场,雇佣了 5000 名演员、歌手和乐师。到 1850 年,各邦政府和市政府又作出保证要支持剧院。由于这个态度,每个相当规模的城市都有了一个质量尚好的剧团。

纵观本时期,受过首先由施罗德在汉堡所倡导的浪漫主义风格训练的演员,与倾心于由歌德在魏玛所提倡的更加庄重的古典风格的演员之间的矛盾,

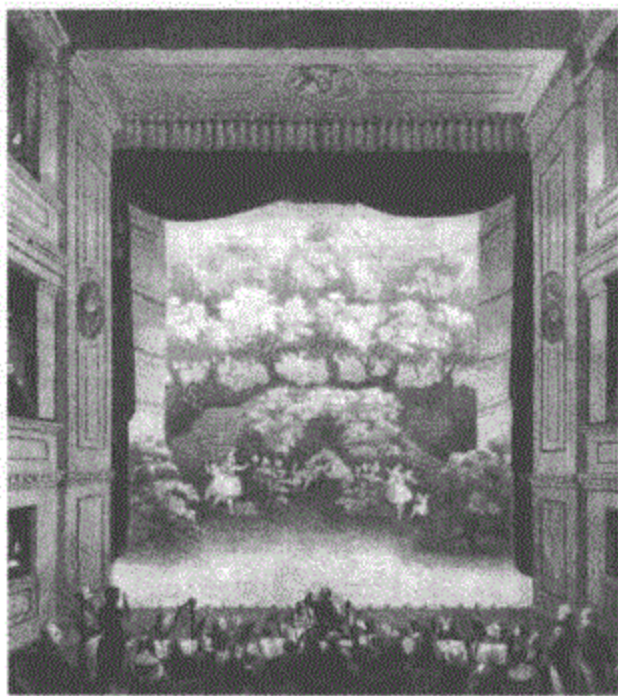


图 12.8 1843 年路德维希·蒂克在柏林上演的《仲夏夜之梦》。注意舞台前部两边的挂毯,以及挂毯之间呈弧形向上形成内舞台的台阶。当时的平版画。

在全德国的剧院里——经常是在同一个剧团里——都可以看到。但是,施罗德和歌德曾经取得过的整体演出效果,却都在下降,因为重点转到了明星演员身上(或许是因为个人天才中闪耀着浪漫主义的光辉吧)。因为明星只与当地剧团进行最低限度的排练,并常常坚持将别的角色的排练机会砍掉以保证自己角色的时间不减少,整体演出效果越来越难保证。在十九世纪,聘请明星参演的情况越来越多,尤其是在 1835 年铁路开通之后,更加快了整体水平的下降。这一现象的增加也使得明星与本时期的另一种潮流——将演出的各个方面都置于个别艺术大师或导演的控制下——产生了冲突。

追求视觉印象的历史准确性的趋势在所有德国剧院里都有表现。但就服装而言,五个时代的风格就被认为足以应付所有历史阶段:古代、中世纪、十

六世纪、十七世纪和十八世纪中叶。在 1850 年之前,还没有出现过对历史上的服装的更加精确的描绘,从 1856 年开始,才可以从雅可布·魏斯出版的权威性的服装史著述中找到新的材料(这部著作出版于 1856 至 1872 年)。布景的历史准确性可以做到更加精确,但仍只能通过传统的侧幕、垂幕和镶边的组件,布景迁换仍旧使用车-杆系统或是花费更少的沟槽。厢式布景只是在制作内景时才偶尔使用,通过用门或窗的景片填充侧幕之间的空间;其他的部件组合也渐次加上,直到表演区域被完全框住,达到一个更加写实的效果。第一个完全成型的厢式布景 1826 年出现在柏林,但直到 1875 年以后才普及。

路德维希·蒂克在剧场方面的兴趣远远超出他作为剧作家对自己作品的兴趣,他为正在发展中的德国舞台演出场面提供了最有影响的另类选择。他是个莎士比亚学者,是首批对莎士比亚的戏剧演出作考古研究的学者之一。1836 年,他力劝德国大建筑师哥特弗里德·森珀(1803—1879)去研究现存的 1600 年伦敦鸿运剧场的合同,为可能的重建绘制设计图。这是此类尝试中的第一次。在他的小说《年轻的细木工匠》(1837)中,描绘了伊丽莎白时代公共剧场上演《第十二夜》的情形。通过这部作品,他开始坚信,真正的幻觉产生于对表演的信服,而令人信服的表演却往往被布景场面所破坏,于是他开始主张恢复画框式舞台出现之前的旧日舞台。

蒂克从 1824 到 1842 年担任德雷斯頓国家剧院的戏剧顾问,他对该剧团保留剧目的质量施加了很大的影响,但



图 12.9 1840 年伊莫曼上演的莎士比亚《第十二夜》。舞台前部和正面仍保持不变,但有一些景片却改到了舞台后部的上下场门之后。慕尼黑戏剧博物馆提供。

他在舞台方面的思想却被认为没有得到实施。只有杜塞尔多夫市立剧院的导演卡尔·伊默曼(1796—1840)才试图运用蒂克的理念。在 1840 年的一次私人演出中,他用一个固定的立面围住舞台的三面,在一个开放的空间上演了《第十二夜》。1841 年,普鲁士威廉四世决定将他在波茨坦的宫廷剧场专用于实验演出。他命令蒂克上演索福克勒斯的《安提戈涅》,并赋予演出方面的全权。蒂克将前台口延伸到乐池中乐师座位的上方,建成半圆形,并建造了一个希腊式景屋,作为演出中唯一的背景。在波茨坦获得成功后,这个演出又移至柏林国立剧院,此后不久又被德累斯顿、莱比锡、曼海姆、慕尼黑和卡尔斯鲁厄等地的剧团采纳。但蒂克最著名的演出是莎士比亚的《仲夏夜之梦》,1843 年上演,配乐作曲为门德尔松。为上演这个剧目,蒂克在前拱式舞台上

采用了伊丽莎白时代的舞台成规。为了让舞台的前部形成一个大的开放空间,他在后部建构了一个单位,上有弧形的阶梯,可以登上高出主舞台八英尺的表演区,又在这个表演区下方的主舞台平面开辟出另一个表演区。舞台的两边饰以挂毯,与台口形成直角。该剧的第一个演出季在柏林剧院上演了四十场,随后又由其他剧团在德国各地上演。蒂克采用前拱式舞台之前的希腊式和莎士比亚式舞台进行实验的方法并没有得到大范围复制,直至 1889 年,才有慕尼黑艺术剧院采纳了这种方式。

通观十九世纪上半叶德语戏剧,它在普及程度上大大提高,整体上呈现出繁荣局面,剧团数量持续上升,演出受到广泛欢迎。不仅在过去没有剧院的城市建立了剧院,而且维也纳和柏林等主要中心城市还同时拥有好几个剧院。

在后半个世纪,这个数量还将继续增加。

拿破仑之后的法国剧作

由于政治条件的制约,浪漫主义运动在法国的启动很慢。它的第一个重要推动力来自斯太尔夫人出版的《论德国》,它描写了这个运动在德国兴起的情况。斯太尔夫人是拿破仑的死敌,所以在拿破仑统治期间流亡德意志,施莱格尔一度当过她孩子的家庭教师。《论德国》1810年出版于法国,但随即遭禁,直到1815年拿破仑下台后才得以重新发行。斯太尔夫人对拿破仑的仇恨尽人皆知,这使得这本书发行量大增,书中关于新古典主义和浪漫主义孰优孰劣的论争也由此扩大了影响。斯丹达尔(1783—1842)向论争贡献了《拉辛与莎士比亚》(1823—1825)一文,他在文中宣称莎士比亚的戏剧比拉辛的戏剧更适宜于作为戏剧创作的典范。但是法国的浪漫主义的理论宣言仍首推雨果的《〈克伦威尔〉序言》(1827)。维克多·雨果(1802—1885)呼吁抛弃时间和地点一致律,谴责文类上的严格区分,主张将戏剧行动置于具体的历史场景中。而最重要的或许是他坚持艺术应该超越新古典主义的“理想化自然”而达到既有崇高又有滑稽的境界。因为在雨果看来,崇高与精神的质量相关,而滑稽则与动物的性质相关,他主张,对人性的真实描绘应将二者都用文学作品表现出来。

若干事件加速了浪漫主义在法国的传播:1827年,查尔斯·肯伯尔的英国演员剧团上演的莎士比亚戏剧得到了巴黎观众的赞赏;1828年,W. C. 麦

克雷迪出现在巴黎上演的英国浪漫主义戏剧中;瓦尔特·司各特爵士的小说在法国受到了前所未有的欢迎;法国人观看和阅读莎士比亚戏剧的数量也在持续增加。不仅如此,法国浪漫主义戏剧到1829年也已经进入了法兰西喜剧院的保留剧目:大仲马的《亨利三世和他的宫廷》、阿尔弗莱德·德·维尼根据《奥赛罗》改编的《威尼斯的摩尔人》都在1829年被搬上了舞台。而争论的高潮出现在1830年。当雨果的《欧那尼》在法兰西喜剧院上演的时候,剧场内浪漫主义者与传统维护者之间的激战将演员的声音都淹没了,这种局面持续了几个晚上。论争之所以如此激烈,是因为双方都意识到,现在已经到了决定未来戏剧走向的关键时刻。

《欧那尼》讲的是遭到放逐的贵族欧那尼不顾国王和对方的监护人的反对,坚持要娶唐娜·莎尔为妻,而国王和监护人也觊觎她的美色。最终欧那尼成功了,一个快乐的前途似乎就在眼前,但他曾向监护人许下诺言,一旦遇到危机,欧那尼就要献出自己的生命——如果监护人要求这样做的话。当怀恨在心的监护人要求这个誓言必须兑现时,一对情侣双双选择了自杀,以避免落下不名誉的口实。在《欧那尼》中,雨果经过深思熟虑,对古典主义者极力维护的若干原则发出了挑战。

287

1. 他对自十七世纪以来一直被视为古典主义悲剧标准诗体的亚历山大体进行了改造。

2. 他使用了许多长期以来被认为有损于悲剧尊严的词句。

3. 他在场景中频繁更动感情,并将幽默与严肃混杂在一起。

4. 他在舞台上展现了死亡和暴力。

5. 他打破了时间和地点一致律。

通常将《欧那尼》的胜利作为法国浪漫主义的开端。浪漫主义戏剧演出的急剧增加或许也可解释为检查制度的放松(后来又加强了)以及1830年大革命后文类限制的放松。雨果后来又创作了《玛丽蓉·德·洛尔墨》(1831)、《国王取乐》(1832年由朱塞佩·威尔第据以创作为歌剧《弄臣》)、《吕伊·布拉斯》(1838)等剧,名声越来越大。除雨果之外,属于这个流派的作家还有大仲马、缪塞和桑。

大仲马(1802—1870)的九十部左右的戏剧可分为两类:历史剧如根据《三个火枪手》改编的剧本(1844),家庭剧如《安东尼》(1831)。虽然大仲马比雨果有更加自信的戏剧情境意识,但他缺少雨果的诗人天才,当他想要表达更深的感情和更重要的思想时,常会显得自命不凡而又过于浅薄。

阿尔弗莱德·德·缪塞(1810—1857)的作品最关心的是笔下人物的内心情感,尤其是他们都无法抵挡爱情的巨大力量。但是缪塞的人物基本上是自私的,并且不顾一切地寻求保护自我,总是要求别人首先袒露感情进而达到保护自我的目的。但其他人也不愿让自己遭受被拒绝的痛苦,所以事件中的人物都被卷入了一系列的计谋和反计谋之中。他的《罗朗萨丘》(1834)却讲的是一个哈姆莱特式的人物拯救佛罗伦萨共和国的朝纲的故事,堪称十九世纪最优秀的历史剧之一。

乔治·桑(原名奥罗尔·杜邦·杜德望,1804—1876)是本时期极少数作为剧作家而产生影响的女性之一,不过她最为人所知的是小说创作。从1840至1872年,她有大约二十五部剧本在巴黎上演。她上演的第一部戏剧是《科西马》(1840),写的是一个已婚妇女由于生活无趣而被卷进了恋爱纠纷。《弗朗索瓦·勒·香皮》(1849)是一部现实主义的民间故事剧,它获得了巨大的成功并经常上演。

随着文类限制的放松,浪漫主义在林荫道戏剧中找到了安身之地。在这里,浪漫主义戏剧与情节剧混同,并且吸收了情节剧的诸多特点,不过反过来它也提升了情节剧的品位。但到1840年代,浪漫主义戏剧又式微了。1843年雨果的《城堡里的爵爷们》的失败通常被认为是法国浪漫主义时代结束的标志。取代浪漫主义的是“良知派”,它企图在新古典主义和浪漫主义之间找到中间位置。但是,尽管是最折衷的流派,“良知派”还是迅速失去了观众。到1850年代,它又被另一股潮流——现实主义所取代。

1850年代之前的法国剧场状况

巴黎的剧场数量在十九世纪前半叶持续增加。虽然政府还保留对演出执照的严格控制,但剧团数量已经从1807年拿破仑批准的八个增加到了1855年的二十八个。其中,四个国家资助的剧院享有的特权最多。歌剧院仍旧最受青睐,不仅其所获资助四倍于法兰西喜剧院,而且在1811至1831年间得到的资助相当于所有私立剧院进款的二十分之一。当文类限制在1831年取消后,奥德翁剧院和喜歌剧院便经

288 - 289

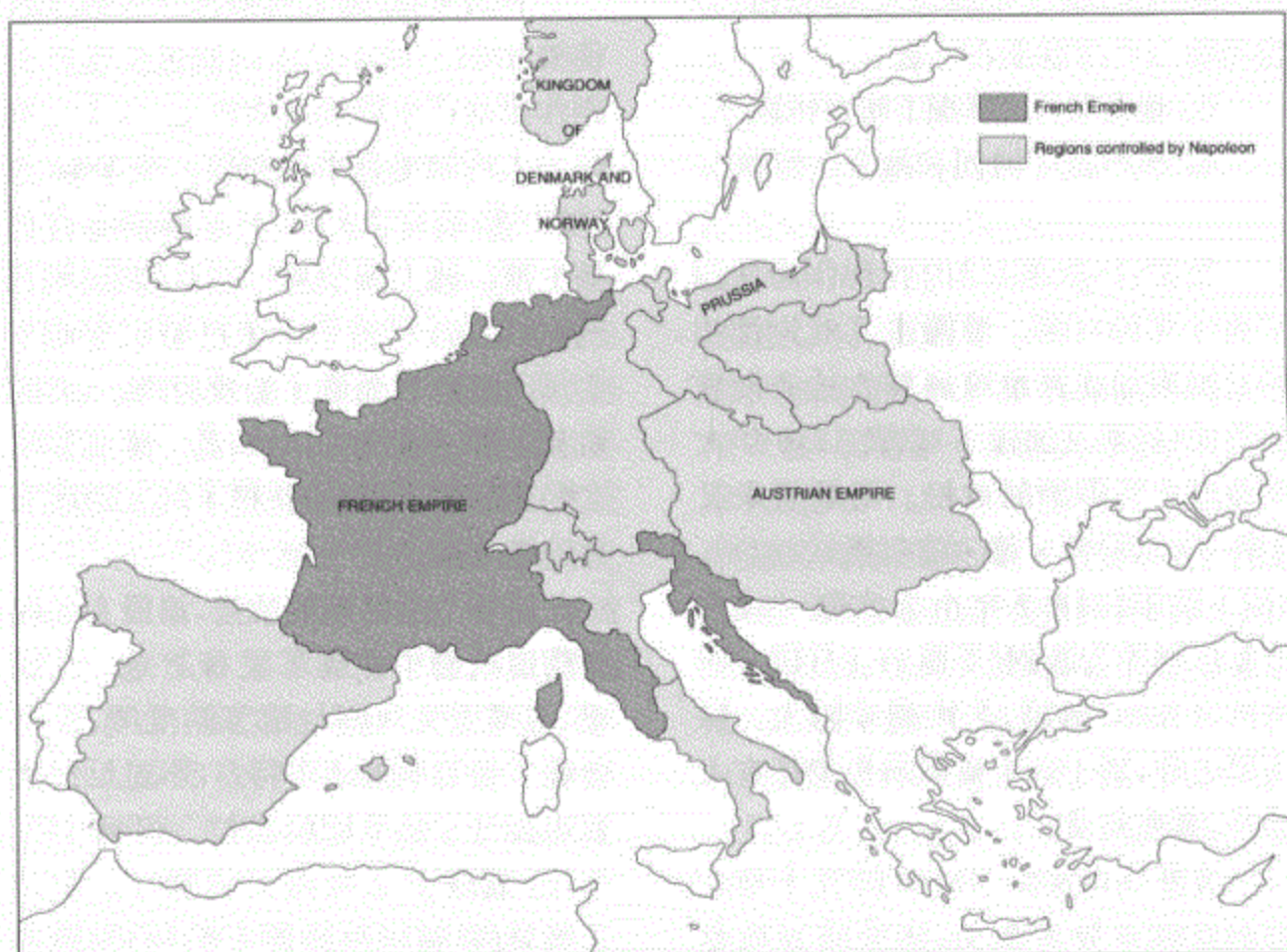


图 12.10 拿破仑时代法国的扩张。



图 12.11 1828 年皮克谢列科在巴黎欢乐剧院上演的《马赛瘟疫》的第三幕。布景由该设计。注意不同的层面、众多的出入口以及藏在暗处的地方。巴黎，军火库图书馆提供。



图 12.12 1830 年的《欧那尼》之争。台上是最后一场。选自格兰·卡特勒《十九世纪》(1892)。

常与法兰西喜剧院和歌剧院在表演水平和演出场次上展开竞争。林荫道戏剧仍然最富于创新性,经常以国立剧院尚无法接受的新作家和新手法取胜。在亚类戏剧中,影响最大的是滑稽歌舞剧院、体育馆剧院、波特-圣-马丁剧院、欢乐剧院和严肃剧-喜剧混杂剧院。

所有的巴黎剧团(极少数除外)都由与演员签订了雇用合同的管理者经营。国立剧院则租给了(在可续签的合同的制约下)对演员和保留剧目拥有足够控制权的经营者,但经营者的工作也被置于政府的密切监控下。法兰西喜剧院一直是一个股份制剧团,表面上,演员仍有权决定剧院的政策,但随着时间的推移,由政府指派的管理者控制了大量权利。

巴黎的所有剧院都保留着保留剧目制,不过长轮制开始代替旧的方式。在本世纪初,都是每天更换节目单,只有特别受欢迎的本子才会连续演出几个晚上;但到了 1835 年,已有一轮剧目

连续上演一百天的纪录出现,当然,在 1870 年之前,这也不是普遍现象。

巴黎剧院的观众必须把戏票交给三个人查验:剧院的正式检票员;记录贫困税的政府雇员;计算版税的剧作者联盟的代表。剧作者协会在 1829 年取代了戏剧局,是个“会员制”机构,它要求所有剧院都必须承认它有高于合同的权力,否则它就要对剧院加以抵制。标准化合同注明了剧院从接受一个剧本到上演所允许的最长时间,合同还要求每个剧本至少演三次,允许中止十天排练,以便作者修改剧本。剧作者收取每场演出收入的百分之十至十五。协会向具有二十年以上会员资格而上演剧目未达最低限度的剧作家提供养老金。法国剧作家是世界上首批为作品上演而收取版税的剧作家,也是首批取得养老金作为经济保障的剧作家。

每个剧院都雇有专门喝彩的人(*claque*),这是一群有组织的受过良好训练的观众,他们以对演出作出恰当的反应而收取报酬。这些人起初受雇于担心剧本不成功的剧作家,尤其是首场演出未达到预期效果的剧目。慢慢地,明星演员在合同中也标明每一个剧目第一场演出时他们要得到的喝彩的次数,专门喝彩的人就能满足这一点。由于有了这种提前安排的喝彩,其他观众想表达自己的反应,就只能在不满意的时候了。此外,专门喝彩的人还可以受雇于那些暗中破坏演出效果的人,这就可能导致同一场演出的同一时段有两派受雇的人互相竞争,一派喝彩,一派喝倒彩。

1850 年代之前的法国导演和表演

在法国,情节剧的发展也导致了

“导演”的重视,因为好的情节剧演出都离不开对同时出现的舞台效果的准确操控和对视觉效果精心策划。这些作品的情节常常围绕着偷听墙根、幸运闯入、孔武有力的技艺表演等等展开,结局也往往是坏人被地震或火山爆发之类的突发灾难所吞噬。因而,许多情节剧的效果必须通过多种元素的组合才能表现出来。正由于此,皮克谢列科才坚持要求对其作品的舞台演出加以严格监控。他后来宣称,他的戏剧家的地位是由他对演出效果的关心奠定的。

皮克谢列科之后,又有不少浪漫主义者接踵而来,最突出的是雨果和大仲马。但是,与皮克谢列科偏重舞台特效的协调不同,雨果还重视演员在舞台上的位置,注重整体演出的内在有机性。在1830年前,法国演员总是在舞台前部靠近提词员所藏的箱子的地方形成一条直线或半圆,所以,尽管舞台容量在1920年代就已开始增加,但扩大的部分很少为演员所用,更多地只是被当做摆设。和以前的做法不同,雨果把全部舞台空间都利用起来,用较短的曲线动作代替了常见的较长的直线动作,偶尔甚至还会让一个演员整场戏都背对观众。到1835年,批评家们也注意到林荫道剧场的演员有时竟坐在椅子的扶手上、斜靠在桌子上,或在说话时一直坐着。但是,大多数导演关心的仍是独特的地方色彩、历史真实和演员表演的准确性,而不是创造一种真实生活的幻觉。那些追求更大的生活真实艺术家遭到了来自批评家的激烈反对,后者认为艺术应该表现理想,而不是复制生活。

十九世纪上半叶,法国演员仍然遵循旧的角色行当制。但是,和其他国家

一样,明星制在法国也已崭露头角。1805年后,法兰西喜剧院的节目单上甚至出现了头牌演员的名字,以此招徕观众。最具票房号召力的演员有:塔尔玛、马尔斯小姐、乔治小姐和拉歇尔。

弗朗索瓦-约瑟夫·塔尔玛(1763—1826)常被称作最伟大的法国演员,他的青年时代大部分在英国度过,1785年回到法国,是1786年开办的皇家戏剧学校的首批学员。1787年进入法兰西喜剧院后,就一直是产生矛盾的根源,因为他对剧团的表演风格、服装穿戴和管理政策都不满意。但是,当1799年剧团重组时,塔尔玛已成为剧团公认的主演,并终其一生都保持着这个地位。他深得拿破仑的喜爱,曾应召为欧洲各国的统治者演出。塔尔玛一生致力于服装的真实性(至少对古代角色是这样)和对每个角色的深入研究。他在这方面投入了全副的精力和感情。有人说,他在性情上本是一个浪漫主义者,但由于环境所限,他只能扮演古典主义的角色。

马尔斯小姐(1779—1847)从孩童时代就开始登台,1799年进入法兰西喜剧院,1805年之后成为巴黎人的偶像。她在《欧那尼》一剧中创造的堂娜·莎尔一角,评论界好评如潮。当1830年代法兰西喜剧院开始陷入债务危机时,她退出了剧团的股份,这样她就可以要求成为领取固定报酬的演员,获得一份可观的薪水;从此开了一个将在整个十九世纪毒害剧团的先例。马尔斯小姐一直在舞台上扮演年轻的女主角形象,直到六十二岁退休。

乔治小姐(1787—1867)的父亲是外省剧院的经理,所以她在1802年年方十五岁就在法兰西喜剧院首次登台。



图 12.13 1791 年塔尔玛在伏尔泰的《布鲁图斯》中扮演提图斯。选自阿道夫·于连《戏剧服装史》(巴黎,1880)。

在成为拿破仑的情妇后,她与迪谢努瓦小姐(约 1777—1835)的竞争越发激烈,甚至约瑟芬皇后为了报复,还把迪谢努瓦小姐置于自己的保护之下。1808 年,乔治小姐离开巴黎,前往圣彼得堡、斯德哥尔摩等地演出,1813 年返回。拿破仑倒台后,她再次远走他乡,直到 1822 年才回国。此时正值 1830 年代浪漫主义戏剧进入高潮,她的表演对这一新形式起到了推动作用。

拉歇尔(1821—1858)1837 年在体育馆剧场正式登上专业舞台。1838 年加入法兰西喜剧院,很快成为那里的主演。和之前的马尔斯小姐一样,她坚持索要高工资(有时甚至与法国总理的收入相等)。她的表演使得因浪漫主义的兴起而被打入冷宫的古典保留剧目再

次流行,只要她出现在法兰西喜剧院舞台上,总能赢得爆满,但她拿走了票房收入的大头,也使得剧团入不敷出。主要是由于这段经验,喜剧院的节目单上至今都不再有明星的位置,而是所有演员都按照资格排列。拉歇尔的保留剧目并不多,而她扮演的主角中只有斯克里布笔下的阿德里安娜·勒库夫勒是当代人物,她表演的这个人的临死挣扎显得非常逼真,激起了赞赏和恐惧。到 1841 年,她已遍游欧洲,1855 年又出现在美国舞台上。她的艺术激情和爆发力还是为十九世纪后半叶树立了标杆。

情节剧、浪漫剧和其他“小”形式的成功,让许多林荫大道剧团的演员崭露头角。其中最有影响的是德比洛和勒麦特。让-巴蒂斯特·德比洛(1769—1846)出生于一个走江湖的杂耍演员家庭,1811 年定居巴黎。他主要在弗南布勒剧院参加演出。1825 年后,他因扮演定型丑角皮埃罗一角而声名鹊起,这个人物因单相思而面色苍白,却始终怀着希望追求幸福。通过这一角色,他成为巴黎最受欢迎的演员,他所塑造的皮埃罗也成为他人经常模仿的对象。弗雷德里克·勒麦特(1800—1876)是法国最著名的浪漫主义演员,他十五岁进入音乐舞蹈学院,在圆形剧场表演哑剧和情节剧,同时继续接受严格的古典主义训练。1823 年,他将一个情节剧中的恶棍形象成功地改造成了喜剧性讽刺人物。从此,他便拥有了自由创造角色的空间。后来他被奥德翁剧院和波特-圣-马丁剧院雇用,在后一个剧院工作到最后。勒麦特突破了通常的行当限制,是同时代戏路最宽的演员。他总是以对作品的崭新诠释和情感爆发式表演令观众惊讶,并

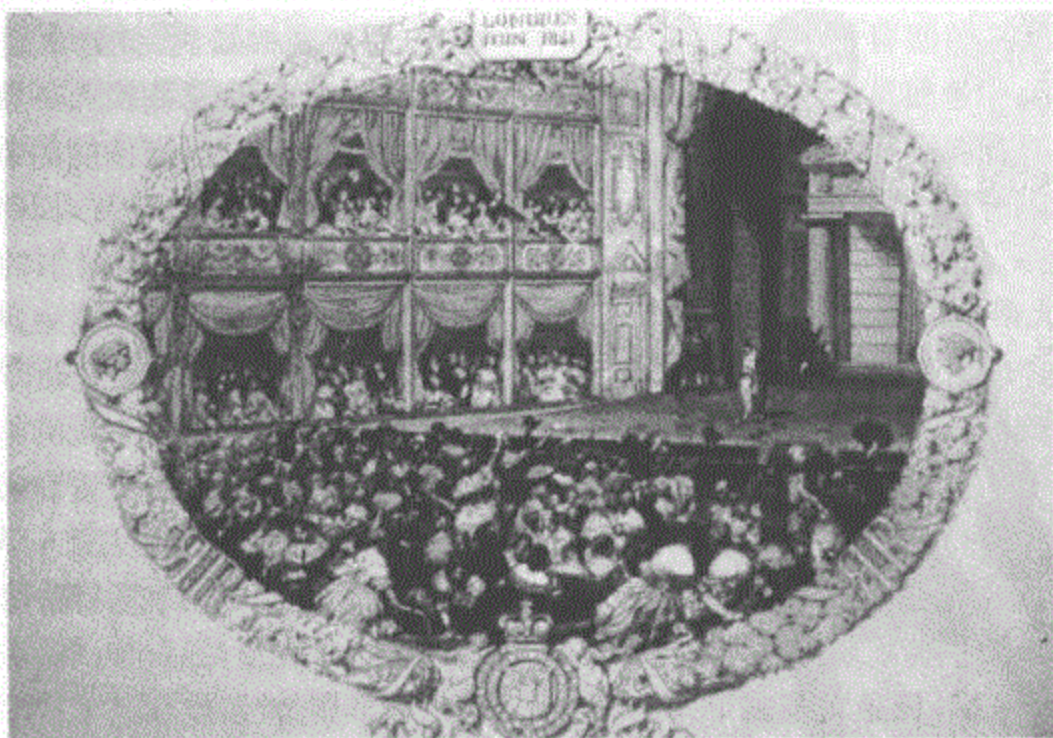


图 12.14 1841 年拉歇尔与女王陛下剧场的一次非常成功的签约期的最后一场演出。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

以此为快。他的演艺生涯在 1830 到 1850 年之间达到了巅峰状态,但他一直坚持在舞台上,直到去世。

1850 年代之前的法国布景、服装和灯光

292 虽然追求地方色彩和历史真实的舞台特色在大革命之前就已经引入法国,但直到十九世纪它们才得到充分的应用。在 1790 年代,许多剧院经理都追求再现真实地点和真实事件,但对视觉艺术的一致性的重视却要到 1800 至 1830 年间的林荫道剧场才真正显示出来。在林荫大道剧场中,视觉艺术至少有两种主要功能:一是作为戏剧情节展开的手段,二是作为吸引观众的新奇设计。这两者都对复杂布景和舞台特效的使用起到了推动作用。

十九世纪上半叶的情节剧往往依赖自然灾害推动情节发展。例如,皮克谢列科的《被逐的女儿》就表现了滔

滔洪水将大树连根拔起,淹没舞台,将木板上的女主角冲走的场景;他的《死者的头颅》又让火山爆发吞噬舞台,烧死恶棍。圆形奥林匹克剧院在劳伦特·弗朗科尼的指导下为了再现著名战役,使用了一百多人和三十四匹马;在剧中的紧急时刻,甚至有一队骑兵飞速赶到。所以,许多林荫大道剧院都必须依靠壮观的场景来推动情节,解决矛盾。

场景的新奇感也被摆在了突出的位置。剧作家力图将从未在舞台上出现过的地点和地方色彩都囊括进来,所以,各个历史时期和奇乡异国的场景以及充满奇幻色彩的布景都出现在舞台上。到 1828 年,场景设计已经有了长足的发展,新落成的严肃剧-喜剧混杂剧院的首演剧目中就出现了“司舞台调度的缪斯”要求允许进入帕纳塞斯山的场面。为了显示她的财富,她随意挥洒剧场中的一切布景奇观,力图使其他女



图 12.15 达盖尔为巴黎严肃剧-喜剧剧院上演的《埃乐狄》中的第三幕设计的布景。巴黎,国家图书馆提供。

神们认识到她是有资格跻身于她们行列的。但是,场景对丰富人物性格却基本上无所作为,它只不过是给一个俗套的故事改换了包装而已。

在这个时期,两名舞台设计师西塞里和达盖尔为后世的发展奠定了基础。皮埃尔-卢克-查理·西塞里(1782—1868)是本时期声誉最隆的设计师,这或许是因为他描绘的情景最能迎合当时的欣赏趣味:离奇的地方色彩、引发黍离之思的断壁残垣、独特的历史氛围。大约从 1810 年开始,西塞里担任歌剧院的首席设计师,同时也为喜歌剧院、法兰西喜剧院、波特-圣马丁剧院、全景剧场等剧院工作。1822 年后,为满足需求,他在巴黎开设了一家布景设计坊,这是最早出现的布景设计坊之一;他还聘用了一些专业人员(一人专

事建筑物细节设计,一人专事风景设计,等等)。这种方法为后来由多人合作进行舞台设计开风气之先。从西塞里的时代开始,独立的布景设计坊就开始取代了各个剧院自己设立的布景车间。此后,在十九世纪的余下岁月里,西塞里的学生垄断了法国的舞台设计。

路易斯-雅克·达盖尔(1787—1851)在当今为人所知的是他在 1839 年的一项发明,第一种有效的照相形式——达盖尔银板照相机。作为布景师,他起初是在西塞里指导下在歌剧院绘制布景,后来成为严肃剧-喜剧混杂剧院的首席设计师,他在这里从 1816 年工作到 1822 年,以舞台布景的质量而闻名。他尤其著名的是全景式布景和透视式布景,使得舞台幻觉比以往任何时候都更接近真实。全景式布景发

明于 1787 年,1800 年在巴黎首次使用,此后它们便得到了普及,在西方世界处处显示。全景式布景展示在一个圆形建筑中,观众居于中央的平台,完全被一副连续的画幅所围绕,从每个角度观看,都有开阔的视野。全景式布景在巴黎剧场的首次充分使用是 1821 至 1823 年在“全景剧场”,由于使用了全景式布景,全部保留剧目只需两名演员即可胜任。在这个剧场中,表示建筑物或自然物体的景片装在靠近舞台前部的地方以形成一个拱门,通过拱门可以看到远处画在全景画上的风景,这幅画面弯成曲线,穿过舞台后部,向下到达舞台的两边。它不仅消灭了天际线,而且可以将完整的景观画到一个连续的表面上,当然,舞台前部的垂幕除外。

这种方法最终可以导致在表演区周围出现一个中性的环形全景画面。达盖尔实验了各式各样的全景式布景,1822 年,他放弃戏剧,专门夸示他的透视图画。这次,观众不是被画面所围,而是坐在一个平台上,这个平台每 15 分钟旋转一圈,依次向观众展示两幅不同的画面,每一幅画都有 71 英尺宽,45 英尺高,置于类似于画框的舞台上。通过控制光线,他便能够描绘从云淡天高到狂风暴雨、从白天到黑夜等等各种天气状况。不久,他又对双重效果的透视图画——我们现在的透明纱幕的先驱——作了改进。布景的一部分画在前部,另一部分画在半透明画布的背面。通过光线变化,达盖尔可以让部分细节出现,也可以让部分细节消失。他

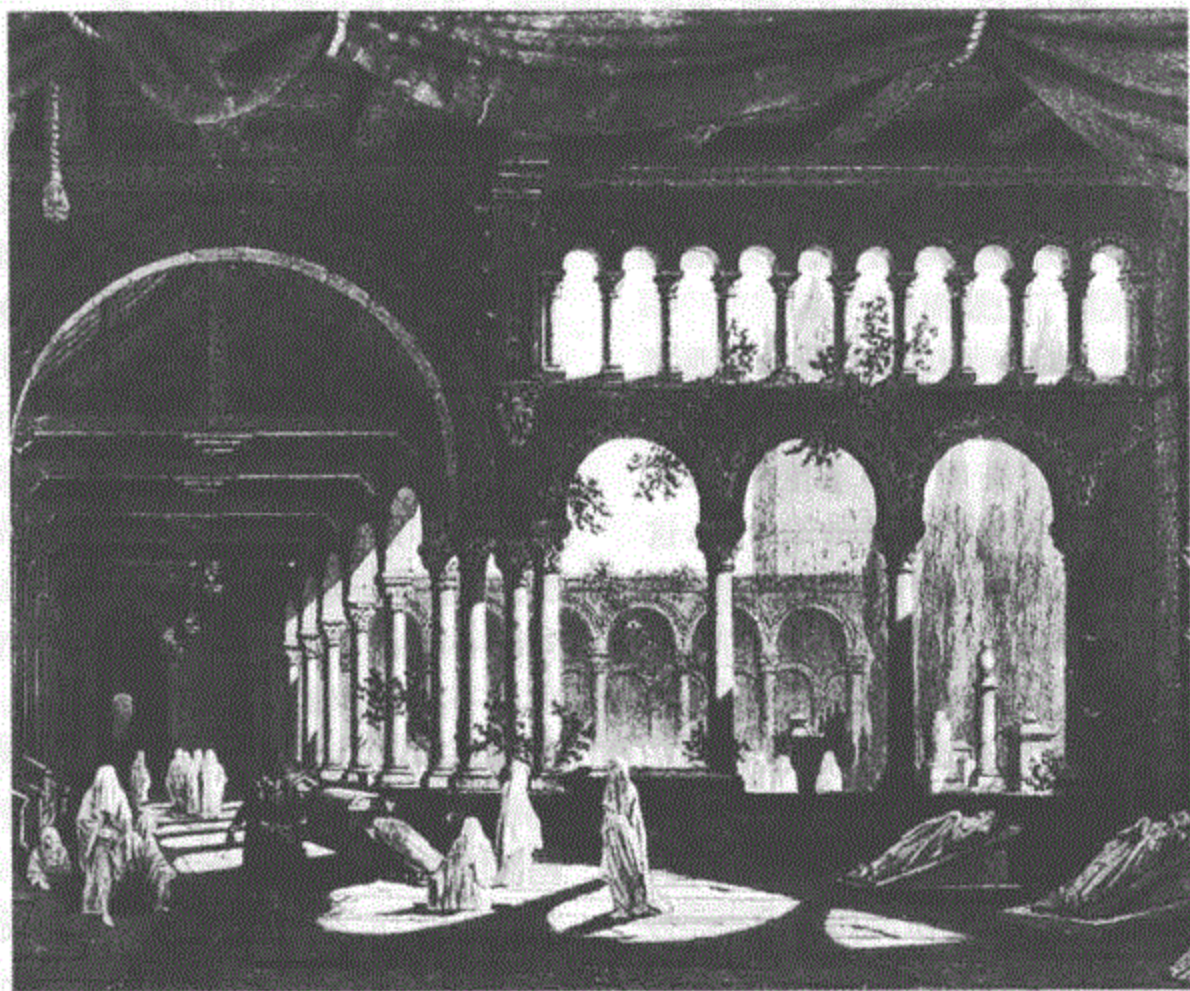


图 12.16 1831 年西塞里为梅耶贝尔的《魔鬼罗伯特》在巴黎歌剧院上演设计的布景。图中为修道院,正在表演死亡修女的舞蹈。巴黎,国家图书馆提供。

最著名的透视法布景之一《圣埃蒂安山教堂的午夜弥撒》，展示出从白天空无一人的教堂，到逐渐被前来参加午夜弥撒的信徒塞满，最后又空无一人的全过程。创造透视效果需要复杂的光影控制，这在已经发明了瓦斯灯的1822年的巴黎的剧场中也很难达到。这也许就鼓励其他设计师推出了“移动式全景式布景”，它是将一个连续性的场景画在一幅相当长的幕布上，幕布从头顶的幕布轨道中垂下。上下两端装有垂直的滚轮或“卷轴”，当戏开演时，幕布就会滚动。当卷轴转动，幕布便会被对面的滚轮拉着穿过舞台，而画在它上面的风景看上去就可以在舞台上的任何物体——船只、车辆、马背上的人物——后面移动。看上去，物体是在风景画中穿过。（另一种安排是将卷轴分别安在舞台的上下，布的移动就仿佛是在模仿瀑布。）台上的全景式布景无法将观众包围起来，所以它们出现在画框式舞台上时，很像是达盖尔的透视图画。或许是由于这个原因，全景式布景和透视式布景经常可以互换。达盖尔的透视图画已经被证明在制造火山爆发或远处的战斗场面时特别有效，但是直到电灯发明，它才在大部分舞台上得到了应用。无论是达盖尔的透视式布景还是银板照相机，都被认为是电影发明过程中的重要阶段。

1820年之后，人们对场景的兴趣日益浓厚。1822年开张的新歌剧院集合了当时所有的最新技术，包括瓦斯灯照明和制造仿真喷泉和瀑布的供水系统。1825年后，泰勒男爵被任命为法兰西喜剧院的总监，这个保守的剧院也开始追赶新潮流。泰勒原系全景剧场的总监，他在1826年曾聘请西塞里为

多部剧目提供历史细节逼真的场景，其中就包括《欧那尼》在内。

1828年之后，人们对场景的浓厚兴趣终于导致了多种《舞台手册》的出版，这些书详细描述了巴黎各家剧院使用的布景和特效，为设备较为简单的剧院如何简化这些布景和特效提出了建议。由于浪漫主义剧作家对情节剧演出中常见的不一致现象颇为不屑，所以舞台上对历史真实也日益重视。雨果在为其作品上演提供草图之前，专门参考了“历史文物委员会”及相关资料。大仲马经常公开申斥那些在上演他的作品时没有提供准确场景的演出者。从1847至1850年，他亲自担任他自己组建的历史剧院的院长，该院演出的豪华场景几乎使他破产。

到1840年，戏剧评论家对布景、服装和灯光已经作了详尽的记录，他们甚至经常批评童话题材哑剧的布景缺乏准确性。当时的古典保留剧目仍在采用随心所欲的任一建筑物作为布景，大大偏离了当时正在兴起的追求历史真实的潮流，直到1842年《熙德》复排时，才采用了六场布景，进而在舞台上确立了一种新的模式。

虽然地方色彩和历史准确是布景幻觉主义最流行的形式，但表现日常生活的现实主义在此时也取得了相当进展。在它的影响下，厢式布景逐渐为室内布景所采用，为了体现真实程度之高，甚至连天花板也加上了。我们尚不清楚厢式布景在法国的首次使用是在何时，但到1820年代，它已经不是罕见的设计了。但是，它的现实主义特征是逐渐完善的，因为到1850年，大部分陈设和家具都还只是画出来的图样。1846年，《皮埃尔·费弗里耶》一剧首

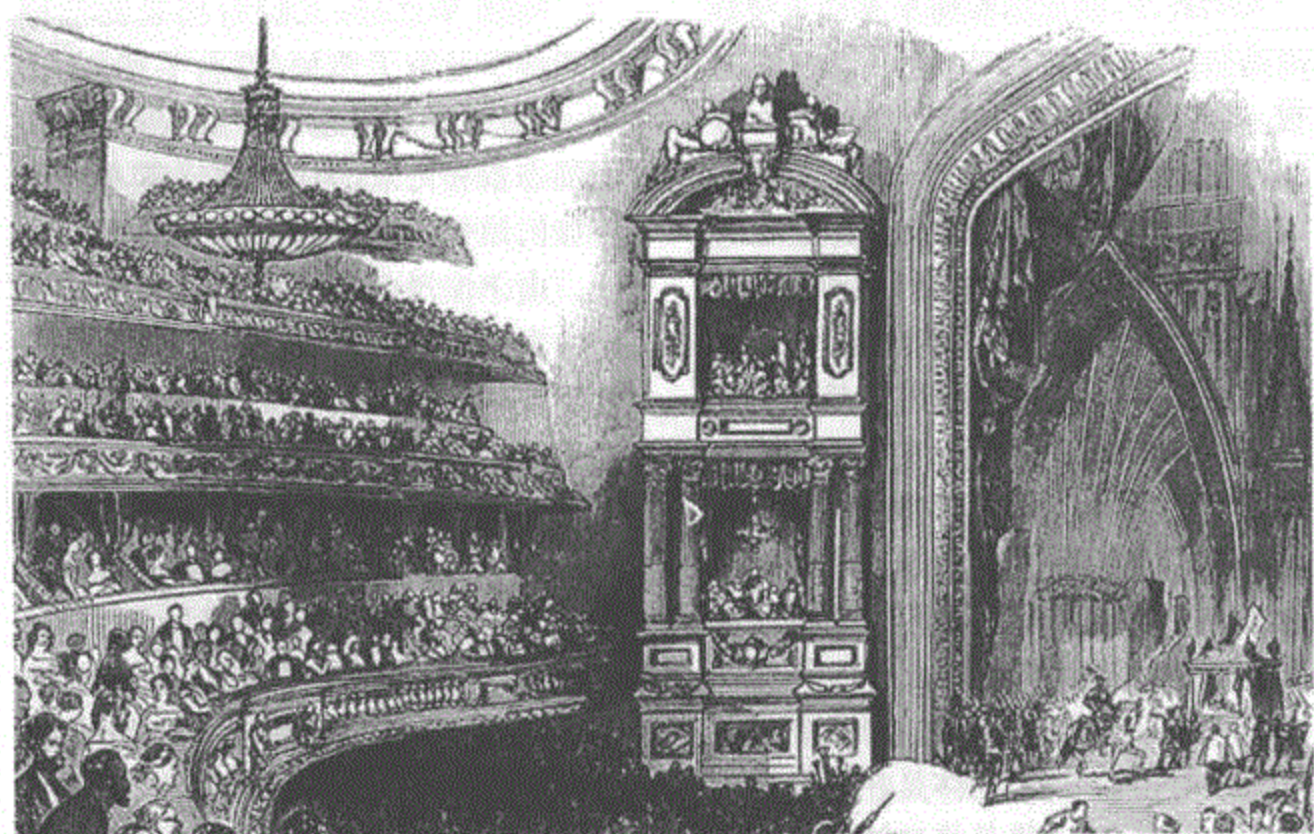


图 12.17 1847 年巴黎大仲马历史剧院的首场演出。选自《插图伦敦新闻》(伦敦,1847)。



图 12.18 1836 年上演的大仲马《马拉纳的唐·璜》中的人物服装。选自《戏剧杂志》(1836)。

次在巴黎舞台上使用了真实的家具布置、精制的地毯和模拟的黑白大理石广场,引起轰动。

连同布景一道,服装在 1790 至 1850 年间也逐渐变得写实起来。此前,塔尔玛为在悲剧服装中普及历史真实性做了许多工作。早在 1787 年,他就以罗马长袍下不时显露的赤裸的四肢令观众吃惊,这是法国戏剧首次在古代服装上追求真实性。虽然要巩固这些成果还有待时日,但前进的方向始终未变,尤其是在严肃剧中。喜剧服装则一直到 1815 年仍旧是时尚风格,但是已经在莫里哀的喜剧中使用十七世纪的服装;不过马尔斯小姐却拒绝接受这种改变,仍然坚持最时尚的打扮。巴隆·泰勒自 1825 年担任法兰西喜剧院总监,十分重视场景的真实性,这种观点得到了浪漫主义戏剧家们的激赏。所以,到 1840 年,批评界对服装上的时代错误几乎给予了一边倒的嘲讽。

至于灯光,十八世纪的做法一直延续到 1822 年歌剧院采用瓦斯灯照明之前。由于瓦斯灯亮度更强且可调节,引得其他剧院纷纷仿效,不过法兰西喜剧院却直到 1843 年才开始安装瓦斯灯,即便如此,喜剧院仍然保留了煤油脚灯,因为女演员感到瓦斯灯太刺眼。由于瓦斯灯的亮度和方向更容易控制,所以它所创造的光效也更加逼真。但因为聚光灯此时尚未发明,所以舞台灯光仍旧是一般性照明。演出过程中,观众席通常也是和舞台上同样明亮。

1850 年代之前的俄国剧作和剧场

在拿破仑时代,俄罗斯一直是法国的头号敌人,正是在俄罗斯战役中,拿

破仑遭到了第一次惨败。与其他欧洲国家一样,在俄国,拿破仑时代的终结也带来了新的压制。亚历山大一世(1801—1825 在位)虽然谈论过解放农奴和实施其他改革措施,但始终是坐而论道,当民众的希望落空时,革命团体便开始出现。1825 年尼古拉一世(1825—1855 在位)继位后,民众的不满情绪更是导致了公开的暴动;起义很快被镇压。为了防止死灰复燃,沙皇建立了秘密警察部队,实施了全欧洲最严格的官方审查制度。尽管尼古拉一世时期是戏剧界最富于创造力的阶段之一,但最优秀的戏剧总是在被批准上演之前就被删改得支离破碎。

本时期最有成就的剧作家有格里鲍耶多夫、普希金和波列伏依。亚历山大·格里鲍耶多夫(1795—1829)最著名的作品是《聪明误》,这是俄国戏剧的一部杰作,有时更被认为是俄国新古典主义风格戏剧中唯一的重要作品。和莫里哀的《厌世者》一样,《聪明误》的幻灭的主人公企图使他人认识到充满物欲的伪善社会存在诸多缺点;为了表达自己的观点,格里鲍耶多夫同时也展示了代表莫斯科生活的性格类型的人物群像。遗憾的是,剧本完成时正值 1825 年起义失败审查制度最严苛的时期,所以很长时间得不到上演;直到 1869 年,剧本才第一次得窥全豹;自那时起,《聪明误》就从来没有从俄罗斯剧院的保留剧目中消失过。亚历山大·普希金(1799—1837)被公认为俄国最伟大的浪漫主义诗人和小说家,他推崇英国浪漫主义,尤其是瓦尔特·司各特爵士和拜伦勋爵,并且和拜伦一样,创作剧本。他的《鲍利斯·戈多诺夫》(1825)以其丰富的情节、恢弘的气势、

295

诗性力量和历史主题标志着俄国浪漫主义对新古典主义的胜利。它有时也被称作俄罗斯第一部政治主题戏剧,它表现了统治者与被统治者之间的关系。审查机关扣压住剧本一直不让印刷,直到1831年才解禁,而戏剧上演则到了1870年。穆索尔斯基将此剧改编为歌剧,于1873年上演,大大取代了原作在剧场的位置。

尼古拉伊·波列伏依(1796—1846)最成功的作品是情节剧。情节剧这一形式在1829年迪康热的《三十年》上演后开始在俄国流行,但波列伏依的最大贡献是他翻译的《哈姆莱特》在1837年上演,为俄罗斯舞台引进了莎士比亚。从此以后,莎士比亚的作品逐渐占据了显著的位置。

和其他国家一样,俄国戏剧的保留剧目也是由情节剧和音乐戏剧占据主要地位。相当数量的剧本都是翻译作品,尤以法国作品居多,但本国作家也在这个领域中努力开拓。独幕喜剧用人们熟悉的曲调反复演唱诗歌对句,尤其受欢迎。

写实倾向更加鲜明的戏剧也在1830年代开始出现。作为现实主义剧作家,尼古拉伊·果戈理(1809—1852)至今仍为人所津津乐道的是《钦差大臣》(1836),这个戏写的是一个年轻人被误认为是从圣彼得堡来的官员,进而引发了一系列令人捧腹的故事。这部戏讽刺了外省官场上的腐败和浮夸,在当时具有独创性,因为它既没有爱情故事也没有感伤人物。它之所以被认为是现实主义作品,几乎完全是由于它对稀奇古怪的人物及其委琐、伪善以及腐败现象的专注描写。据说该剧的演出得到了沙皇个人的首肯,所以也鼓励了

更多的作家转向现实主义的创作。这部剧作直至二十一世纪也仍是一部受欢迎的作品。

在十九世纪,俄国戏剧一直在持续稳定地成长,同时也一直处在官方的严密控制之下。亚历山大·沙可夫斯科伊(1777—1846)亲王从1801至1826年一直担任帝国剧院的保留剧目导演,他在任上推动了几次重大的改革。1805年,在莫斯科成立了一家国立剧院,皇室专门为之购买了一个有七十四名农奴演员的剧团,1809年又增设了一个演员学校;渐渐地,莫斯科的剧团在戏剧界的地位越来越重要,不过俄国首都圣彼得堡的剧团仍旧是最受重视的剧团,得到的资助也更多。在参观了巴黎和其他西方国家的戏剧中心后,沙可夫斯科伊也试图提高演出水平,并制定了剧院的管理制度。从1825至1917年,这些制度一直都在发挥作用。

在这个时期,圣彼得堡和莫斯科的戏剧演出完全处于帝国剧院的垄断之下。圣彼得堡有三家剧院:演出芭蕾舞剧和歌剧的大剧院;演出话剧的小剧院(1832年被亚历山德林斯基剧院取代);上演外国作品的米哈伊洛夫斯基剧院。莫斯科有两家剧院:一家上演歌剧和芭蕾舞,一家上演道白剧。这两个剧团起初都在临时性剧场演出,但在1824年,道白剧团的一个永久性剧场(小剧院)开张,这个剧场至今仍在使用。1825年,上演芭蕾和歌剧的大剧院落成;1853年,剧院毁于火灾,1856年迁入现在的剧场。由于地位突出,几家国立剧团为俄罗斯确立了规范,在此之前,俄罗斯的戏剧的主要力量是演出质量低下的巡演剧团。



图 12.19 格里鲍耶多夫的《聪明误》。中为米哈伊尔·谢泼金扮演的法穆索夫。选自克米扎尔热夫斯基《莫斯科戏剧》(莫斯科, 1959)。

从 1800 至 1850 年,几家国立剧团仍旧是按照法国剧团的行当聘用演员。官方认可提倡的制度在剧目排练、演员的行为和生活等各个方面具有制约作用。1839 年,演员划归行政部门管辖,根据服务时间的长短分为三个等级。

长期以来,圣彼得堡剧团的演员都

被认为高于莫斯科剧团的同行,但在 1825 年之后,戏剧中心开始向莫斯科倾斜。在早期演员中,最重要的人物当属莫加洛夫和谢泼金。巴威尔·莫恰洛夫(1800—1848)十七岁登台,是一名发挥不稳定、情绪化的演员,当他状态最佳时,足令全场观众为之倾倒。他最擅长情节剧,尤其擅长理查三世和哈姆雷特两个角色。按照斯坦尼斯拉夫斯基的看法,米哈伊尔·谢泼金(1788—1863)是第一个伟大的俄罗斯演员。谢泼金早年是一个农奴剧团的演员,1808 年加入职业剧团,开始巡回演出,1821 年获得自由;1823 年已成为莫斯科小剧团的成员,并在该团一直工作到逝世。1832 年之后,他在戏剧学校从事教学,并经常到全国各地演出。谢泼金是一名狠下功夫的技巧大师,他的表演努力做到贴近自然。由于他的影响,整体演出效果在小剧院实现的时间比其他俄国剧团早了好些年。他首先采用



图 12.20 莫斯科大剧院内景。选自巴克兴所著《剧场建筑》(莫斯科,1947)。

了在角色分配之前先向全体演员朗读剧本的做法,并指导其他演员如何把握人物性格。他演出的果戈理喜剧极为成功,而他自然化的风格据说也促使剧作家去创造更加写实的人物性格。

总的来说,俄国戏剧在舞台布景实践方面相当保守,其主要部分仍然袭用着由侧幕和天幕构成的固定道具的有限系列。虽然1830年代就已引入厢式布景,但直到本世纪后半叶才真正为人们所采用。

歌剧一直是一种贵族式娱乐,1830年代,当米哈伊尔·格林卡(1804—1857)创立俄罗斯作曲学派时,歌剧开始普及。但是,在整个十九世纪,外国影响始终占据主流。从1801至1829年,法国人查尔斯·狄德洛将诺维尔对芭蕾的改革介绍到俄国。他强调对角线表演,用可以表演高难度旋转的舞鞋取代了软底鞋,引进了紧身连衣裤和短裙。外国明星,如本时期最著名的芭蕾舞女演员马丽·塔廖尼(1804—1884)也在1830年代初来到俄罗斯演出,使得对技术的完美性更加重视。但直到十九世纪后期,俄罗斯芭蕾舞才出现了独特的形式。

史料举隅

情节剧,如同它之前的哑剧一样,给戏剧带来了一种特殊的视觉效果,而这种效果自文艺复兴以来主要出现在歌剧舞台上。“情节剧之父”皮克谢列科是一位场景大师。例如,他的《出走的女儿》第二幕就出现了一场洪水,女主角借助于一块木板才得以逃生。下面是当时关于演出的一段评论文字:

第二幕的场景应被认为是透视手法和机械装置所创造的奇观。海浪越来越高,大雪纷飞,岩石坠落,大树被连根拔起,水面上漂浮着木板。这一切都是惊心动魄的真实模仿。

《论辩报》,1810年3月16日。

随着移动式全景画和透视图画的采用,场景朝着更加写实的方向发展。特别是达盖尔的双效透视,引起了巨大的轰动,因为在单幅画面上,通过绘画与光线的操控,就可以使人感觉到有不止一幅画面出现,而且这些画面还会发生变化。这些透视技法标志着向活动影像的发明迈出了重要的一步。达盖尔就他在创造这些透视法画面时所采取的步骤留下了详细的描述,但这里只能摘录一小段;其余部分详细介绍了如何控制画与光的具体方法:

最基本的条件是要有一块完全透明的幕布……必须在布的两面都涂上底漆,底漆至少要有两层羊皮纸那么厚。第一种效果应该比第二种更清晰,画在幕布的正面……第二种效果画在幕布的反面。……第一种效果……只来自正前方的光线……照射,第二种效果……只接受……后方光线的照射……我们可以同时运用两个方向的光线,对画面的某些部分加以修饰。

L. J. M. 达盖尔《银板照相法和透视画法的各种过程的历史记录与描述性报告》(伦敦,1839),第81—86页。

这也是伟大演员辈出的时代,其中许多人都获得了国际声望,就像当

今天的电影明星一样,法国女演员拉歇尔是最著名的一位。下面是对她在拉辛的《费德尔》中的表演的一段评论:

当她在舞台上出现时,似乎被燃烧着她的欲火折磨得日渐憔悴,似乎将不久于人世,她面色苍白,两眼充血,双臂消瘦,使我们感到鬼魅般的恐怖……在第二幕,当她公开自己的恋情时,拉歇尔的表演简直出神入化。非常态的情欲——炽热却又有悖于道德、难以抵抗却又令人厌恶——被表现得入木三分而又绝不过分,在这个人物身上,她调动了全部的体能和喷涌的情感。情感的热烈和放纵令人恐惧……当她退场时,我们的神经因兴奋到极点而颤抖不已

J. 福斯特、G. H. 刘易斯《戏剧论文集》(伦敦,1896),第84—85页。

这些演员的声望常诱使人们必欲一睹芳容,他们的巡回演出安排也很密集。不久,一些不太知名的演员也

开始仿效他们外出演出,这给各地的固定剧团带来了损害,不少剧团难以继。下面是美国的剧团经理威廉·伍德对这种情形的评论:

当主演演员的演出被库克和凯恩称作明星时,[常驻剧团]的其他成员据我所知并未表现出任何不满……但是当把明星和各个级别的演员的名头加给我们时……情况就大不相同了。这里的剧团发现,每个晚上都会出现些用大写字母宣传的前所未闻的新人——他们的计划都被打乱了,被迫投入所有时间进行超出惯例的严格研究……而自己只能扮演次要角色……某些外国冒险家的才能只及他们自己的一半;而这些人一晚上拿走的钱竟相当于他们自己一周薪水的两倍……由此,那些一直对自己的收入和本地才华突出的骨干演员的地位感到十分满意的人,……现在也放弃了平安的位置,去追求那诱人的明星荣耀。

威廉·B. 伍德《关于舞台的个人回忆》(费城,1855),第446—447页。

13. 十九世纪前期的英语戏剧



乔治三世(1760—1820 在位)统治时期或可称为英国历史上最值得记述的时代,他的统治一直持续到十九世纪,所以,他便被卷入了拿破仑战争(1805—1815)和 1812 年战争。随后,在乔治四世统治时期(1820—1830),革命风潮四起,美洲的西班牙殖民地全部宣告独立。威廉四世统治期间(1830—1837),铁路和轮船的快速建造、道路建设的改进、第一次营业性电报的出现(1833)都带来了交通和通信条件的明显改善,并将对戏剧产生深远影响。而在维多利亚(1837—1901 在位)统治下,英国扩张成了世界上疆域最广阔现代帝国。

美国仍旧是大批讲英语的移民的目的地,本时期也是它领土扩张最快的时期。1803 年完成了路易斯安那购置;1818 年又从西班牙手中得到了佛罗里达和俄勒冈领地,1845 年得到了得克萨斯共和国,1848 年得到了加利福尼亚、新墨西哥和亚利桑那。除了亚利桑那和新墨西哥的一小部分地区之

外,现在的合众国疆域内所有的相互毗邻的成片领土在 1850 年就已全部得到了,国土面积超出原先的三倍。在政治上,美国坚持采取严格的共和体制,在这场斗争中,废除奴隶制始终是个焦点问题。

1763 年,法国将加拿大割让给英国。美国革命时期,在抵制了英属北美十三州的入侵企图后,加拿大在 1784 年设立了新不伦瑞克省,作为躲避战争而迁居的保皇党人的大本营。为了缓解与法裔居民的紧张关系,加拿大于 1791 年分为两个殖民地,即大部分人口为英国新教移民的上加拿大(现在的安大略省)和大部分为法语-罗曼语天主教移民的下加拿大(现在的蒙特利尔省)。两个加拿大都坚决抵制美国在 1812 年战争中吞并上加拿大的企图,并为坚守它的南部边界而斗争,直到 1848 年俄勒冈自治领的边界最终确定。1841 年,加拿大合并为西加拿大和东加拿大,但这个联合并没有提供推动国家向前进所必需的政治控制能力。

澳大利亚的第一个殖民地是位于杰克逊港(即现在的悉尼)的英国罪犯流放地,它建立于1788年。到1829年,英国宣布对整个大陆拥有主权,并将其分为新南威尔士、维多利亚、昆士兰、南澳大利亚、西澳大利亚和塔斯马尼亚。新西兰由新南威尔士管理,1840年后成为单独的殖民地。

资源,使得长期存在的社会和政治改革呼声更加强烈。但与其他国家一样,后拿破仑时代出现的是一个保守政府。结果,在1820至1830年代,英国也经历了一场金融危机和社会动荡。幸亏英国政府的应对手段比其他欧洲国家的更加灵活,在议会和劳工方面进行了一系列重大改革。尽管如此,从1790年代到1840年前后,由于战争、经济危机、城市化以及社会转型等因素的影响,英国仍然处于动荡不安的状态之中。

到1800年,伦敦已成为世界上最大的都市,而到1843年,其人口数量又翻了一番,达到二百万,在此期间,工人阶级也首次大批进入剧场,并对戏剧艺术施加重要影响,于是导致了如下结果:

299 英国戏剧潮流,1800—1843

从1790到1815年,英国是法国的头号敌人(它企图切断法国的海上通道,从而导致了1812年英美战争的爆发)。十八世纪后半叶开始的工业革命使得英国在十九世纪前半叶成为世界上最重要的制造业和贸易国家。但是,拿破仑战争严重地消耗了英国的



图 13.1 1810 至 1840 年间伦敦建造的多座剧场之一,皇家科堡剧院,图中描绘的是 1818 年五月剧场刚刚开张时的情形。这个剧院后来改名老维克剧院,现在仍在使用。选自威尔金森,《伦迪纳画刊》(伦敦,1825)。

首先,获得许可证的剧场的规模扩大了。科文特花园剧场的座位在1792年扩大到3000个,德鲁里巷剧场于1794年重建,可以容纳三千六百多名观众。第二,小剧场开张了。1780年代,第一家小剧场得到了威斯敏斯特市(政府机构所在地之外)的行政长官依据1752年法律条款颁发的许可。1804年之后,当达特茅斯伯爵成为宫务大臣时,出现了一个重要的转变。他将许可条例解释为准许在威斯敏斯特市开设小剧场,只要它们不侵害受资助剧团的利益即可。结果,从1807年开始,他为一系列新剧场的开办颁发了许可证。到1843年,伦敦地区的剧院数目达到了二十一个,而在1800年,同一区域的剧院只有六个。不仅如此,宫务大臣还同意延长秣市剧场的演出季,原先的演出季只限于夏季的五个月,到1812年它已延长为七个月,到1840年,又延长到十个月。第三,保留剧目也受到了影响。因为只有主要剧场(科文特花园、德鲁里巷、秣市)才有权上演正规戏剧,其余的剧院只限于上演亚类戏剧和临时性娱乐节目。为了面对新的竞争,也为了保持观众数量,受资助剧团也越来越多地上演亚类戏剧。不仅如此,为了迎合所有人的趣味,晚上的节目单竟然延长到五小时甚至六小时,有时一个晚上竟然上演三部戏剧;在1820至1843年间,一个晚上的演出包括两部大型戏剧、一个余兴节目,外加若干杂艺表演,并不是什么稀罕事。许多人都感到,受资助剧团已经放弃了上演正规戏剧的责任,而是采用了与小剧场相同的保留剧目。结果,在1810年左右和1830年代,两次出现了建立“第三戏剧”的尝试,即完全采用标准保留剧目。虽然这

些努力毫无结果,但它们引起了人们对改革的关注。由于主流剧院的保留剧目发生改变,特别是在1810年之后,许多过去的观众也都舍弃了道白剧而去观看国王剧院上演的歌剧。在国王剧院,即使是楼下正厅后排的观众也要求穿着正式的晚礼服。而留下来的道白剧的忠实观众中许多人似乎很少在意诗剧,到1843年,人们已经普遍将莎士比亚戏剧视为票房毒药了。

虽然获得许可证的剧院也可以自由上演亚类戏剧,但其他剧院却不得上演正规戏剧。于是,他们开始寻找许可条例的漏洞,以便能够更有效地与主流戏剧展开竞争。滑稽歌剧和情节剧这两种戏剧类型就是许可条例中的漏洞。到1800年,滑稽歌剧这种十八世纪中叶引进英国的喜歌剧形式,已经成了一种模棱两可的标签,举凡不超过三幕,每一幕中至少有五首歌曲,不管内容怎样,宫务大臣都将其认定为滑稽歌剧。第一次采用这种模棱两可的分类方式是萨里剧场的经理人罗伯特·埃里斯顿。埃里斯顿是当代最优秀的演员之一,他不满足于在亚类戏剧中扮演一般性的角色,遂于1809年将法夸尔的《花花公子的策略》改编成了滑稽歌剧,把它放在《麦克佩斯》之后作为“情节芭蕾”演出。从此以后,几乎任何作品都可以改得符合许可条例的要求了。

情节剧是允许在大部分亚类剧院上演的戏剧形式,也同样为钻空子提供了机会。情节剧的特点是三幕剧,有音乐伴奏。这样,正规的戏剧如果分为三幕并且加上了音乐伴奏,在节目单上就可以标注为情节剧。这种计策是如此地随意,以至于据说只要每五分钟在钢

琴上敲打一次和弦,即便是《奥赛罗》也可以说成是情节剧。

虽然小剧场偶尔也会因此类的规避行为受到处罚,但获得许可证的剧场和小剧场之间的区别还是越来越模糊。为了适应日益迫切的改革要求,议会终于采取了行动,在1843年的“剧院管理条例”中取消了获得许可证的剧院自1660年以来一直享有的特权。从此以后,任何持有正规许可证的剧团都可以上演任一类作品。新颁布的法令没有触及剧本上演之前须由宫务大臣事先批准的陈规——这种审查形式一直到1968年才失效。

1850年代之前的英国剧作

因为十九世纪前期的大部分英国诗人都写剧本,而他们的作品又很少顾及演出形式,所以舞台演出几乎都不成功。1800至1850年间创作的大部分诗剧在主题上都是新伊丽莎白式的,其目的在于试图重现莎士比亚的辉煌。英国浪漫主义的主要理论家柯勒律治(1772—1834)的主要作品有《懊悔》(1813),华兹华斯(1770—1850)的主要作品有《边境居民》(1796),约翰·济慈(1795—1821)有《伟大的奥托》(1819)。珀西·比希·雪莱(1792—1822)当推同时代最优秀的诗剧作者,但他的剧本《钦契》和《解放了的普罗米修斯》直到十八世纪后期很晚才上演。《钦契》(1819)讲的是贝阿特丽丝·钦契对他父亲的惨无人道的行为的复仇,比起同时代任何剧本来都更接近于雅各宾时代的戏剧。乔治·戈登·拜伦爵士(1788—1824)是剧场中最成功的浪漫主义诗人,不仅剧本数量多,而且也更适合于上演。作为德鲁里巷剧场管理

委员会的成员,拜伦或许比同时代人对演出有着更多的知识和兴趣。但是,他的作品只有《马利诺·法莱罗》(1821)当他在世时上演过(而且是不顾他的反对上演的);不过他的全部剧本最终都被搬上了舞台。《撒丹拿帕鲁斯》(1821)为后来的查尔斯·基恩等演出人追求历史真实的布景设计提供了极富诱惑的良机;描写一个人被复仇的念头所摧毁的《维尔诺》(1830年上演)则成了麦克雷迪借以表达自己的思想感情的渠道。乔安娜·贝利那(1762—1851)的诗剧每一部都集中描写一种特定的感情,如嫉妒或傲慢,她出版过三部《受难剧集》(1798、1802、1812),但只有《德·芒特福德》(1800)一部在舞台上获得过成功。

虽然瓦尔特·司各特爵士(1771—1832)对戏剧有着持久的兴趣,并且写了几部戏,但他对文坛的影响主要还是小说,而他的大部分小说都被别人改编成戏剧上演过。司各特的小说注重地方色彩和历史事件,为历史传奇的流行起到了推动作用。罗伯特·布朗宁(1812—1889)写了不少的“戏剧性”诗歌,看上去很适合于写剧本,而他也在麦克雷迪的鼓励下接受了挑战,但他的几个剧本如《斯塔福》(1837)、《招牌上的污渍》(1843)和《哥伦布的生日》(1853)等却并不怎么成功。

如果说悲剧的状况不如人意,那么情节剧的状况则不错。有三十六个科策布的剧本译成英语,其中《陌生人》和《皮查罗》在十九世纪一直是保留剧目。情节剧也得到国内剧作家的大力推进,特别是马修·格里高里·路易斯(1775—1818),他因为著名小说《安布罗西奥,或僧人》(1795)被称为“僧人”

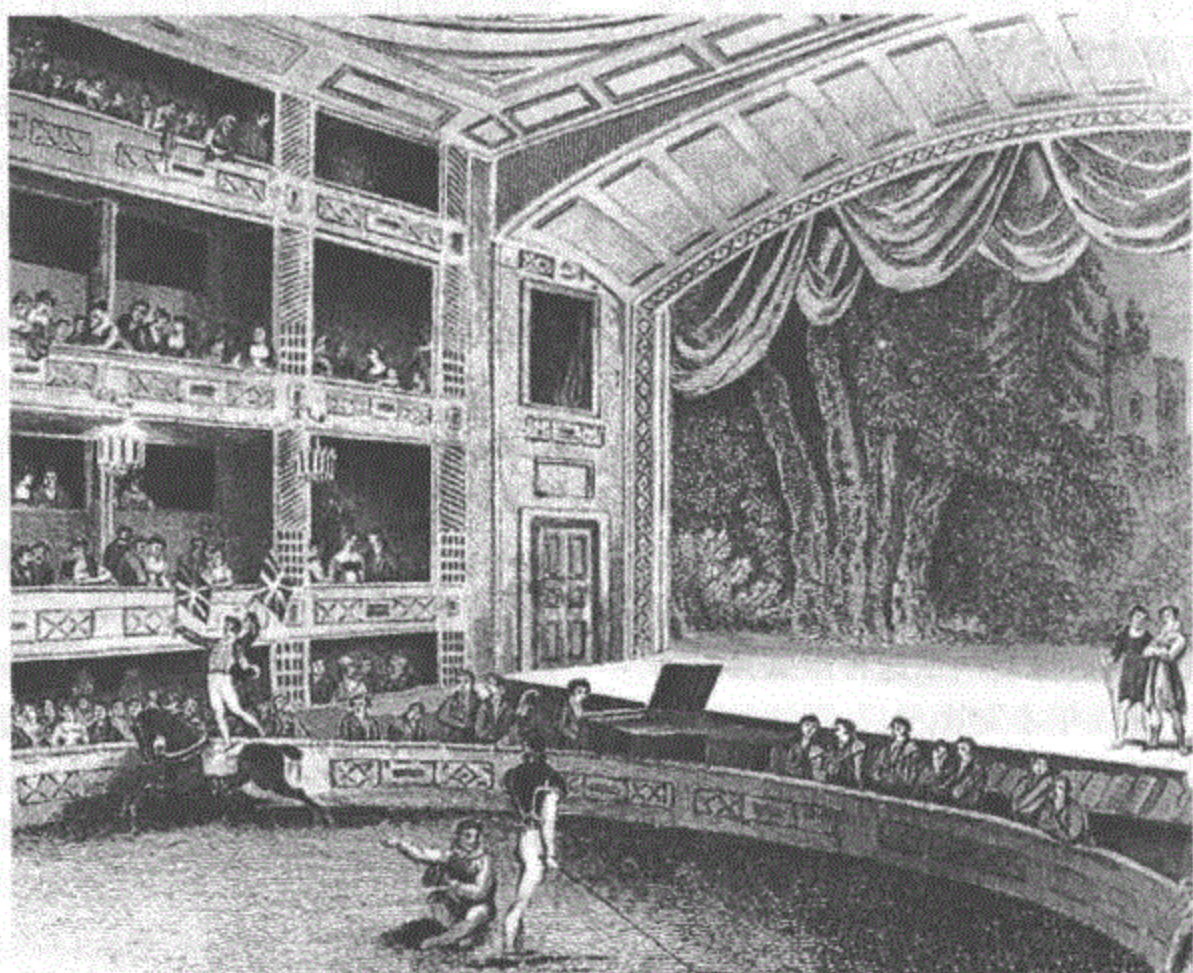


图 13.2 在阿斯特利圆形剧场上演的一部骑士题材情节剧。圆形表演场和舞台都可用于戏剧表演。选自威尔金森,《伦敦画刊》(伦敦,1825)

刘易斯,这部小说多次被改编成剧本上演,连同《斯普莱克特城堡》(1797)一道开创了“哥特式”情节剧的流行趋势。这类剧本通常以中世纪为背景,故事常常发生在被废弃的神秘城堡或修道院,情节发展的关节点每每是被遗弃的鬼神、长期失散的亲戚、以及长期掩盖的罪恶。1802年,托马斯·霍尔克罗夫特(1745—1809)的《神奇的故事》(根据皮克谢利科的《科莱纳》改编)问世,为这股崇尚情节剧的潮流注入了新的活力,这是第一部以情节剧为标榜的英国作品。不久这种形式就吸引了大批的观众,并由此而成为亚类戏剧的主流。

大部分情节剧都充满异国情调,不仅因为它们的时间和地点都远离现实,

还因为它们的情节都怪异奇诡或超乎自然。阿斯特利和皇家马戏团的情节剧结合了马戏表演的技艺,独具一格。用训练过的狗扮演主角的戏剧也很普及(世纪中叶达到高潮)。1804年在萨德勒斯威尔士剧院安装了储水池,因此可以上演海战和拯救溺水者情节的“水上”戏剧。但从皮尔斯·伊根的《汤姆与杰里,或伦敦生活》(1821)开始,情节剧出现了表现当代生活和地方风貌的潮流。伊冈的作品中出现了好几处伦敦的著名地点,描写的都是根据当代事件改编的故事。

由伊冈肇始的新趋势在杰罗尔德、菲茨巴尔和巴克斯通的创作中得到了进一步发展。道格拉斯·威廉·杰罗尔德(1803—1857)1821年开始写戏,

302

以一系列“航海”情节剧而获得了巨大的成功,《黑眼睛苏珊》(1829)是本世纪最流行的情节剧;除了情节剧为人所知外,杰罗尔德还创作了许多其他种类的戏剧,包括素体诗形式的悲剧。爱德华·菲茨巴尔(1792—1873)在开始独立创作前,曾根据司各特的小说改编过几部戏剧,不久后他的航海题材情节剧就与杰罗尔德齐名了。作为本世纪最多产的剧作家之一,他至今仍为人所知的是他开创了根据真实的犯罪案例编写情节剧的风气。他的《乔纳森·伯拉福德或路边旅馆谋杀案》(1833)首轮演出即达到160场,这个纪录一直保持到1860年。菲茨巴尔直到死前一直都在埋头剧本创作。约翰·鲍德温·巴克斯通(1802—1879)是著名的演员经理,从1820到1870年,他创作及改编的剧本超过了二百部。他早期的作品,特别是《拉伯罗湖》(1826)推动了“本国情调”情节

剧的流行。巴克斯通的后期戏剧大部分是讽刺剧、哑剧或当代小说的改编。1830年之后,虽然旧式的异国情调情节剧还在上演,但本国题材逐渐开始占据上风。

大部分情节剧受到了文化程度不高的观众的热烈欢迎,与此相对,诺尔斯和巴尔沃-利顿的剧本则更加吸引富有鉴赏力的观众,因而不仅剧场效果好,而且在批评界也颇有口碑。演员剧作家詹姆斯·谢立丹·诺尔斯(1784—1862)赢得好评的第一个剧本是《弗吉纽斯》(1820),不久,该剧就成为英国和北美剧场的标准剧目。诺尔斯也以《威廉·退尔》(1825)、《妻子》(1823)和《驼背》(1832)巩固了自己的声誉。他的成功在于将情节剧的故事与莎士比亚的形式巧妙地结合在一起。他的剧作得到了批评界和一般公众的长期肯定,其追随者爱德华·乔治·布尔沃-利顿(1803—1873)创立了“绅士”情节剧的形式并使之得到了公认。他原以小说创作而闻名,在麦克雷迪的鼓动下又转向剧本创作。他的三部作品《里昂的贵妇》(1838)、《黎塞留》(1819)和《金钱》(1840)曾得到过麦克雷迪的许多建议,二十世纪之前都在上演。正是由于“绅士”情节剧的出现,戏剧开始重新赢得了上流社会的青睐。

英国戏剧状况,1800—1843

从1800到1817年,英国戏剧主要依靠约翰·菲利浦·肯布尔(1757—1823)的作品保持稳定。1788年,当肯布尔成为德鲁里巷剧场的演出经理人时,剧院已从加里克时代的高峰状态严重地衰落了。剧场经理谢立丹越来越



图 13.3 萨德勒斯威尔士剧院的一个水上场景,这个剧院的舞台配备了水池。选自《伦敦小宇宙》第三卷(伦敦,1902)。

热衷于政治,并错误地将全部权力都交给了托马斯·金,当他不在场时由后者管理剧院。虽然肯布尔为恢复德鲁里巷的声望做了大量工作,但却常常为应付谢立丹造成的经常性财政困难而心力交疲,于是在1803年转往科文特花园剧院,在那里干到1817年退休。在他的经营下,科文特花园成了英语世界首屈一指的剧院。作为经理人,肯布尔遇到的最大考验出现在1809年,新完工的科文特花园(1808年毁于大火后斥巨资重建)开张,肯布尔试图靠提高入场费来维持成本,这一计划突然导致了“旧票价”骚乱,骚乱持续了六十一夜,甚至惊动了警察和军队。肯布尔只好答应观众要求,以平息骚乱。

到肯布尔退休时,英国已经陷入了

由拿破仑战争所导致的金融危机,这场危机一直持续到1840年。从1817到1843年,无论经营者如何努力,剧院也难逃破产的厄运。德鲁里巷的收入急剧下降,从1812—1813年度的八万英镑下降到1817—1818年度的四万三千英镑。但是,剧院的所有者却迟迟不肯降低场租。从1819到1827年,罗伯特·埃里斯顿每年支付给德鲁里巷的场租是一万英镑,而只有在1832年,当埃里斯顿和他的几个继任者都举步维艰时,场租才降到了六千英镑。其他费用的降低则使经营者的压力有所减轻。科文特花园每晚的费用从1809年的三百英镑降到了1836年的154英镑。还是1833至1835年间,主要剧场都处于这样的窘境之中;虽然阿尔弗莱德·邦

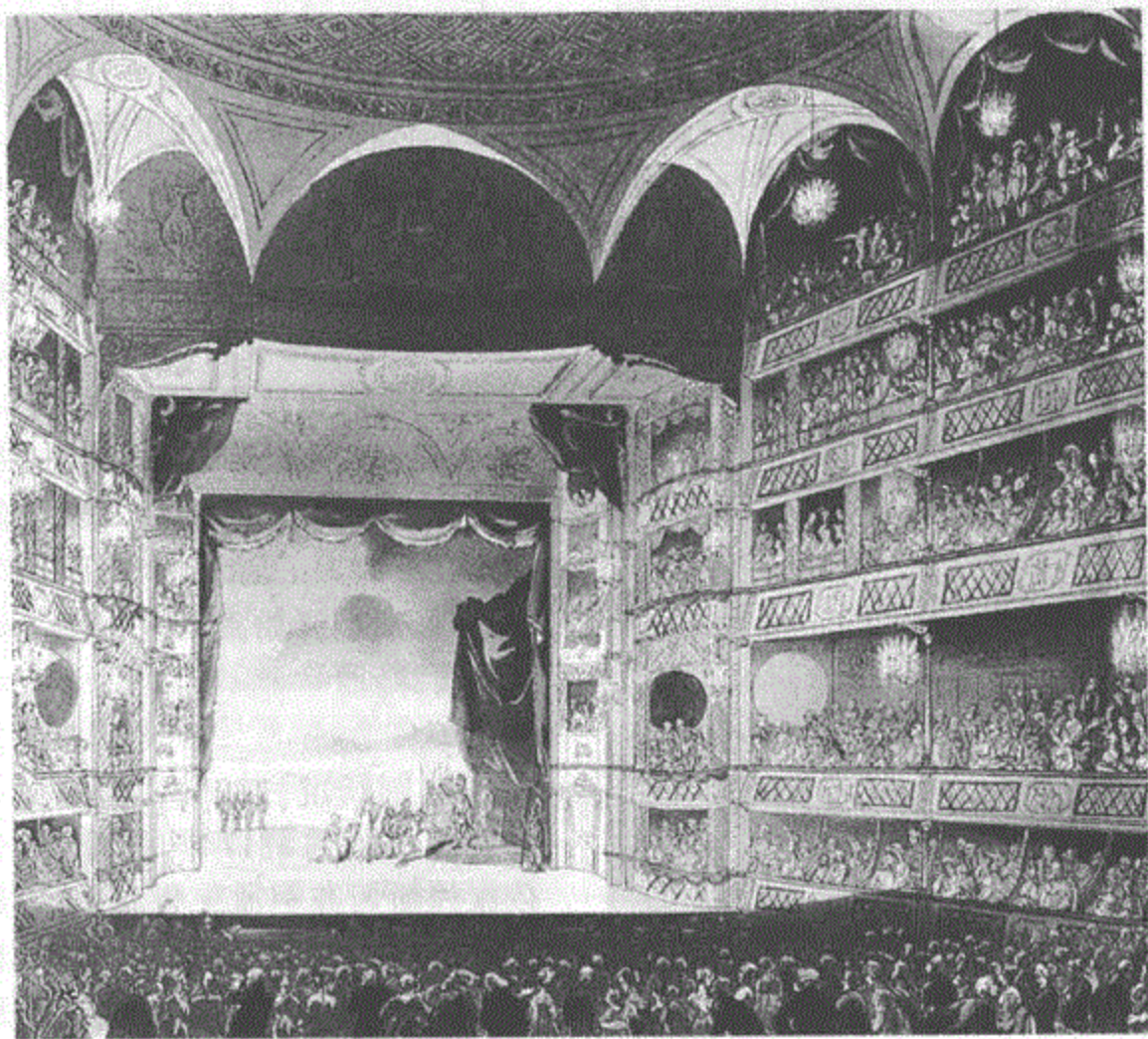


图 13.4 德鲁里巷剧院内景,被1809年的大火焚毁之前的情形。选自《伦敦小宇宙》第一卷(伦敦,1902)。

恩(1798—1860)有能力同时租用德鲁里巷和科文特花园,却只能由同一个剧团在两处分别演出。在受资助的剧场中,只有小型的秣市剧场可以在夏季演出中免于参与同多数剧团的竞争,维持着相对兴盛的局面。

日益增加的豪华布景的投入也为这些年间的经营成本的不断上涨推波助澜。有些人认为,由于观众席位大大增加,使得表演上细微之处无法体现,于是演出的重点便转向了视觉效果。科文特花园剧场和德拉鲁里巷剧场先后于1808和1809年毁于大火。新建的科文特花园剧场(1809)从舞台到楼座最后一排的距离是104英尺,新建的德鲁里巷(1812)只比这个距离略小一点。这样的剧场规模,连同对情节剧、地方色彩和历史的兴趣的增强,无疑极大地促进了对于视觉元素的重视。

对于景观的日渐重视,其端倪

显露于1790年代,当时,肯布尔借鉴了过去加里克和德·卢泰尔堡对亚类戏剧精益求精的态度,以全新的手法上演莎士比亚戏剧。肯布尔时代的重要设计师是威廉·卡彭(1757—1827),他于1794年德鲁里巷剧场重建时脱颖而出。这个剧场的舞台85英尺宽,92英尺深,有一个43英尺宽、38英尺高的画框式台口。1799年,卡彭设计了一个表现十四世纪大教堂的中殿、合唱队席位和侧廊的布景,它有36英尺宽、52英尺深、37英尺高。在1809年德鲁里巷被焚之前,卡彭一直是这个剧院的首席设计师;1809年后他转任科文特花园剧院舞台设计,他的一些布景直到1840年还在使用。与德·卢泰尔堡不同的是,卡彭主要为正规戏剧做舞台设计,并且是英国最早的注重布景的历史真实性的的重要人物之一。但是,布景风格的统一还未曾实现,因为一出



图13.5 威廉·卡彭1809年之后为J. P. 肯布尔在科文特花园剧院上演的莎士比亚剧目复原演出设计的布景。选自《艺术杂志》(1895)。

戏通常有好几个不同的设计师,而且每个人都是独立工作,常见的现象是只有一幕是新添的布景道具,其余的各幕戏就完全依靠现成的布景库。

肯布尔对待布景和服装的态度标志着从新古典主义所欣赏的“共性”到浪漫主义者所主张的“个性”的重要转折。他提倡要准确地再现历史和注重个性化细节,但在应用上却未能做到一致而连贯。例如,虽然他经常让主角穿仿古的服装,但次要人物穿的却是从剧团衣箱中挑出来的现成服装。当他的女主演西登斯夫人被说服在悲剧中不穿时装出场时,就换上了无特定时代标志的程式化“装扮”。肯布尔也总是将剧场效果置于仿古的准确性之上。他将《科利奥兰纳斯》的布景设计成古罗马晚期的式样,因为他想观众不会接受古罗马早期的建筑,而为《李尔王》设计的服装也只是带有“萨克逊倾向”而已。

在肯布尔生前时代,复杂景片的使用在数量上也有了明显的增加。例如谢立丹的《皮查罗》(1799)需要一座横跨峡谷的大桥,它必须能够被及时砍断以便于男主角能够逃脱追杀者的追杀。这类手段随着情节剧的普及也越来越常见。1811年,在骑士戏剧的影响下,肯布尔甚至雇用了一队骑在马上 的骑兵。他还频繁使用车水马龙、加冕典礼及其他群众聚集场面。到他1817年退休时,人们已经普遍接受了一切戏剧都应该“显得”尽可能完美的理念。

罗伯特·埃里斯顿(1774—1831)从1819至1826年担任德鲁里巷剧场经理,他也十分重视视觉效果。他上演的《李尔王》(1820)中的大树真地被大风吹倒,雷电声逼真到盖过了李尔的声音。

埃里斯顿还安装了一个供水系统,使得瀑布和喷泉更加逼真,剧院的主要设计师之一克拉克森·斯坦菲尔德(1793—1867)采用了可以移动的立体布景(固定的立体布景从1800年左右开始就在伦敦出现了)。

查尔斯·肯布尔(1775—1854)是约翰·肯布尔的弟弟,1807至1832年担任科文特花园剧院经理。1823年,他应詹姆斯·罗宾逊·普兰谢(1796—1880)的要求,为莎士比亚的《约翰王》的每一个角色都设计了合乎历史真实的服装,这标志着向古代服装研究迈出了重要的一步。演员们害怕受到嘲笑,但观众显然欢迎这样的革新;在1824年《亨利四世》(上部)的演出中,服装和布景都做到了与历史相一致。尽管取得了这两次成功,但在之后的三年中,

304



图 13.6 J. R. 普兰谢为查尔斯·肯布尔 1824 年上演的《亨利四世》设计的服装。选自 J. R. 普兰谢《莎士比亚〈亨利四世〉(上下)的服装》(1824),印第安纳大学莉丽图书馆提供。

肯布尔却不曾继续这一实验,而要看到始终坚持历史真实的演出,则还需等到1873年麦克雷迪接受这一观念的时候。因此,虽然普兰谢在1823年的工作具有里程碑的意义,但并没有立刻使得剧场演出焕然一新。

在古代服装研究的运动中,普兰谢继续充当领头人物。他在服装设计实践中,感到很难找到相关资料,于是着手进行深入研究,终于完成了《英国服装史》(1834)一书。这本书自出版以来,一直是英国相关领域的权威著述。后来他又继续从事纹章学研究,经常为演出人提供咨询。因此,普兰谢不仅推动了舞台表演朝向追求历史真实的方向发展,而且为如何做到历史真实提供了资料。

到1830年代,每个剧团在每个演出季都必须准备许多精心制作的剧目。但是,日益增长的财政支出也意味着轮演期的长短成了检验投资是否合理的标准。因而,从这时起,追求长轮制的倾向就日益明显,到1850年之后,长轮制就得到了广泛采用。

从1800到1843年,英国舞台上还出现了许多重要的演员。在1815年之前,英国舞台都是由肯布尔家族统治着。身为外省演员经理人的罗格·肯布尔(1721—1802)的十二个子女几乎都成了演员,但取得成就的主要是约翰·菲利普和萨拉·肯布尔·西登斯(1755—1831)。约翰·菲利普成年后才在1776年登台演出,1783年来到伦敦,逐渐赢得口碑,从1790年起直到



图 13.7 根据 G. H. 哈洛 1819 年的绘画作品所作的雕刻,图中为肯布尔家族各个成员在莎士比亚的《亨利八世》中的形象,不过他们可能从未在这个剧中一同出现过。前右西登斯夫人扮演的卡特琳王后;左边是约翰·菲利浦·肯布尔扮演的卡迪纳尔·沃尔希;中间桌子边上坐着的是查尔斯·肯布尔扮演的克伦威尔;舞台后部中央是斯蒂芬·肯布尔扮演的亨利八世。伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

退休,他都被公认为英语世界一流的演员。西登斯夫人从孩提时代开始登台,由于在德鲁里巷剧场不曾获得成功,1775年便回到外省剧团,1782年重返伦敦后,被公认为同时代最伟大的悲剧女演员,直至1812年退休。

305

肯布尔和西登斯夫人的表演高贵、堂皇、优美、雅致,创造了一种所谓“古典派”风格(总体上看,它类似于魏玛古典主义)。在肯布尔的演出中,这种风格常给人以冷面的印象,他只有在扮演卡托、科利奥兰纳斯、卡迪纳尔·沃尔西、布鲁图司、罗拉和斯特朗格这类角色时才显得是真正出色的。他的性格化手法常常显得刻意为之和过于专注。因此,经常有人说他自我意识过强。西登斯夫人则因表演更加富于情感而比她兄弟显得更加高贵。她最擅长的角色有麦克佩斯夫人、卡特里其女王(《亨利八世》)、伏伦妮娅(《科利奥兰纳斯》)和哈勒夫人(《陌生人》)。

肯布尔家族的其他人还有:斯蒂芬(1758—1822),他主要在外省剧团演出,但在伦敦以扮演福斯塔夫成名;埃利莎·肯布尔·怀特洛克(1761—1831),早年在外省剧团演出,1794年移民美国,遂成为这个新国家最著名的女演员之一;查尔斯,他在约翰·菲利普·肯布尔上演的剧作中扮演年轻的男主角技高一筹,后来担任科文特花园的经理。查尔斯·肯布尔后来的声誉是与女儿弗朗斯·安妮·肯布尔(1809—1893)联在一起的,她1892年初次登台,1834年退休。查尔斯·肯布尔1836年退出舞台,后成为宫务大臣的戏剧审查官。

肯布尔表演学派由查尔斯·梅恩·扬(1777—1856)所继承,他继承了

约翰·菲利普·肯布尔的许多角色,直到1832年退休;J. W. 瓦勒克(1791—1864)成了美国戏剧的重要人物;伊丽莎·奥尼尔(1791—1827)被许多人认为是西登斯夫人的真正继承人。

1814年之后,古典主义表演方法受到了浪漫主义流派的挑战。虽然埃德蒙·基恩是新风格中最杰出的代表人物,但他却是乔治·弗里德里克·库克(1756—1812)的表演风格的继承者。库克1776年开始登台,但1800年才到伦敦演出,而此时他的影响力已经下降。由于酗酒,他对自己的艺术很不负责,有时长时间不登台,而一旦精力充沛时,他对观众的吸引力又无人能比。在扮演最拿手的理查三世、伊阿古等反面角色时,他很少考虑什么举止优雅高贵,表演中充满了无比的虚伪和邪恶。他喜欢写实风格的表演,甚至用散文改写诗行对话,以避免出现不自然的韵律



图 13.8 埃德蒙·基恩扮演的理查三世。当时的雕刻。

和节拍。他生命的最后两年,1810至1812年,在美国度过;作为第一个在美国进行巡回演出的英国明星演员,他定下的一整套先例对后世具有深远的影响。

如果说库克为浪漫主义表演披荆斩棘,那么埃德蒙·基恩(1787—1833)的贡献就在于进一步完善了这种风格。基恩幼年就以童伶身份扮演卡雷少爷,十四岁作为成人演员加入外省剧团,二十七岁才来到伦敦,但从1814年在伦敦首演起,他就一直是戏剧界的明星,在肯布尔退出舞台后,更成为当代最杰出的演员。和库克一样,他也擅长反面人物,如理查三世、夏洛克、贾尔斯·奥弗瑞奇爵士(《偿还旧债的新方法》中的主人公)和巴诺巴斯(《马耳他岛的犹太人》中的主人公);他极少演喜剧。他对每一个动作、每个语调都要仔细揣摩,一旦定下来,每次演出就基本上不做改动。虽然基恩有时也想对性格化手法作些修正,但在喝醉之后这些意图往往被推翻。在晚年,他常常要为高潮戏保

存精力,对一般场次的表演则掉以轻心。和肯布尔不同,基恩并不看重优雅和高贵,如果他认为卑躬屈膝或在地上爬行能够收到他想要的演出效果,他可以毫不犹豫地这样做。所以,他强调真实的感情,而肯布尔则追求理想化的崇高。基恩的风格受到了新观众的欢迎,但在1833年逝世前,无规律的生活方式使他的受欢迎程度大大降低。

主要是由于基恩有例在先,1815年之后,邀请明星演员加盟成为重要演出的通行做法。在伦敦,从1820年代初开始,基恩就从未正式参加任何剧团,而是以每场50英镑或更高的开价与剧团签订合同。(肯布尔的收入从未超过每周36英镑,西登斯夫人则从未高过每周30英镑。)他向同行证明,明星演员可以用自己有限的保留剧目去获得高收入,这种做法为后来者纷纷仿效。

虽然喜剧当中没有出现肯布尔和基恩这样享誉长久的演员,但也有不少人赢得了观众的喝彩。罗伯特·埃里

306

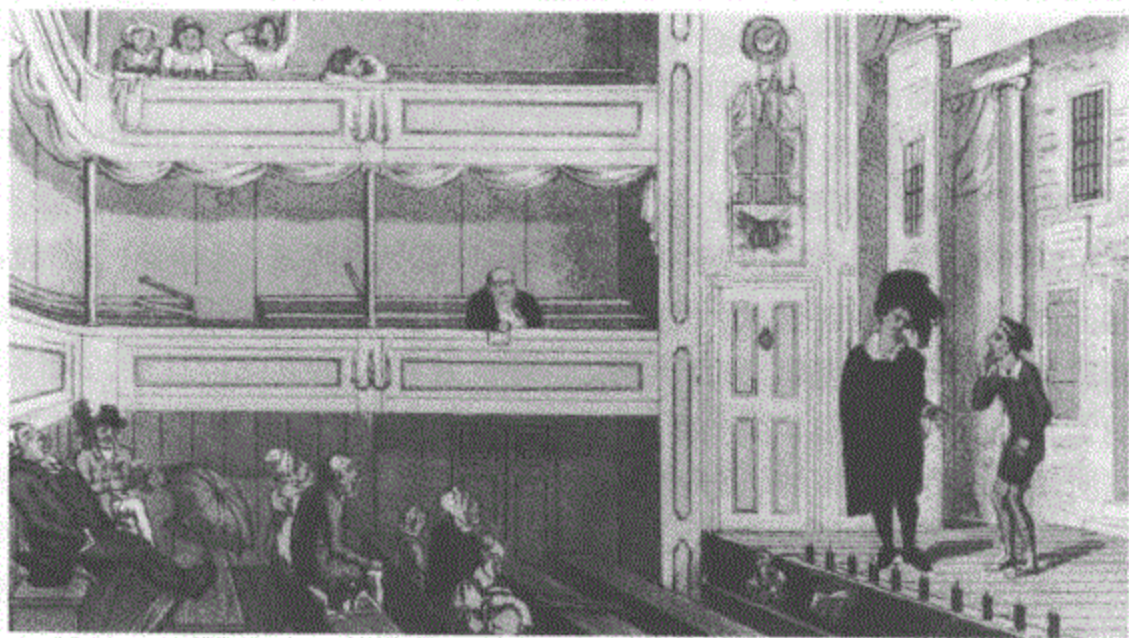


图 13.9 英国外省剧场观众稀少的演出。注意十九世纪前期剧场建筑和舞台设计的诸般特点。选自皮尔斯·伊根《一个演员的一生》(伦敦,1825)。

斯顿除了在剧团管理方面发挥重要作用外,还以喜剧中的年轻主角以及后来扮演的福斯塔夫等形象而获得普遍称赞。老查尔斯·马修斯(1776—1835)也以“居家独角戏”(At Home's)^①而闻名,在这个系列中,他刻划了一系列由观察得来的人物类型。大约从1808年开始,这类优秀的模仿表演遍及英国各地,马修也成了头号大明星,甚至在1822年和1834年两度到美国旅行演出。低俗喜剧的时代终于到来了,约瑟夫·蒙顿(1758—1832)、约翰·利斯顿(1776—1846)和罗伯特·基利(1793—1869)等演员也可以要求获得与著名的严肃剧演员同样的、有时甚至是更高的工资了。除此之外的杰出明星还有擅长刻画爱尔兰喜剧人物的蒂龙·鲍尔(1795—1841),以扮演航海题材情节剧中的主人公而闻名的T. P. 库克(1786—1864)等。

观众也被举止异常、性格古怪的人物形象所吸引,十九世纪早期还出现了对童星的狂热追捧,通常被称作青年罗西乌斯的威廉·亨利·韦斯特·贝迪(1791—1874)就是其中之一。1804年,当贝迪少爷带着在外省赢得的荣耀来到伦敦时,掀起了一阵飓风,甚至连肯布尔和西登斯夫人都暂停了一段时间。有一次,议会为了让议员观看他的演出,竟然将会期都推迟了。但贝迪的名气倏忽而过,1811年后就没有人想得起了。

在明星合同期以外,演员仍是按演出季受雇于剧团,按周领薪,享受保险津贴。虽然“脚色制”仍属常态,但特例

也越来越多。1809年以后,肯布尔雇用了相当于三个剧团的班底,一个专演严肃剧,一个专演喜剧,第三个专演音乐和舞蹈节目。从此以后,大多数剧团的发展趋势都是只聘请在某些方面出众的演员,因为它们已经配备了行当齐全的班底,组台的条件已经具备。

排练仍旧显得草率而马虎。虽然肯布尔的目标是要取得整体效果上的统一,但他除了掌管台词排练外,其他的几乎都不管,也许因为截至此时,人物类型和表演的程式化仍占据主导地位。演员的习惯是相互之间保持一臂长的距离,以不妨碍动作为限。因为在舞台中心还有一大簇脚光(所谓“玫瑰”),当演员有重要的台词时,都要走近这片亮区,说完后,再向左或向右移动三步,将亮区让给下一个说台词的人。这种不断更换台位的表演方法在整个十九世纪前期都十分典型。

韦斯特里和麦克雷迪

1830年代,两名经理人,韦斯特里和麦克雷迪将英国戏剧带离了1815年左右出现的混乱边缘,为戏剧的回归奠定了基础。

韦斯特里夫人最重要的工作是在亚类戏剧方面。她原名露西亚·伊利莎贝塔·巴托洛奇(1797—1856),1813年与当代著名舞蹈家阿尔曼·韦斯特里(1788—1825)结婚;1815年开始登台,在伦敦和巴黎演出。她的第一个最成功的角色是根据莫扎特的歌剧《唐·璜》改编的滑稽戏《唐璜在伦敦》(1820)中的一个“在家庭中居支配地位的妇

① 一种男子独角戏,以古怪的动作和语言刻画各类丑陋、怪诞的人物形象。——译注

女”角色。在1854年退休前,她一直是轻喜剧和滑稽戏舞台上最受欢迎的演员。

但是,韦斯特里的重要地位主要体现在她作为剧院经理的工作上,尤其是1831年至1839年所担任的奥林匹克剧院经理。在这个岗位上,她得到了普兰谢的大力协助,普兰谢写的许多剧本都进入了剧院的保留剧目。这个剧院的保留剧目仅限于滑稽戏、狂剧等亚戏剧类型,在当时,对通俗戏剧、神话和时事等的各种夸张式模仿都称为滑稽戏。狂剧原本是对神话或童话故事的随心所欲的改编,其中有大量的舞蹈和豪华的布景场面。滑稽戏和狂剧通常都要大量使用音乐,由于特点相同,两者最终合而为一,类型的标示也失去了特指性。滑稽戏似乎更能迎合十九世纪对一般性幽默的趣味,狂剧则是音乐喜剧的前身。在1830到1871年间,两者都极其流行。普兰谢是这两种形式的高产作家之一,他的作品大约有175个。他作品中的离奇故事和双关语对吉尔伯特和苏利文的喜歌剧创作具有重要影响。

作为剧场经理,韦斯特里的重要性体现在以下几个方面:首先,她对所有的演出元素都给予密切关注,并把它们结合为统一的整体。其次,她对布景有着特殊的关注,公认是她将厢式布景引入了英国。虽然类似于厢式布景的某些形式过去就使用过,但韦斯特里很可能是第一个坚持使用这种布景的英国演出人;她也可能是第一个将演出区域完全隔开的人。奥林匹克剧院采用厢式布景的具体日期现已无法考证,但1832年的可能性很大。到1834年,这种形式已经被德鲁里巷采用,1837年,



图 13.10 1832 年韦斯特里夫人和小查尔斯·马修(均在左侧)在奥林匹克剧院上演 W. B. 伯纳德的《征服游戏》。该剧的布景被认为是英国舞台上最早出现的厢式布景之一。选自(约)1865 年出版的《邓康英国戏剧》35 号演出版扉页(约 1865)。

科文特花园也采用了这种形式。但是,一直到1870年以后,厢式布景仍是一种创新形式,使用范围并不广泛。

韦斯特里不仅采用了厢式布景,她还将它布置成真实生活中的房间的样子。地上铺有地毯,门上有球形把手,书架、书籍、小摆设也用来突出布景的真实性。这种用心一直延伸到服装。在普兰谢的鼓励下,韦斯特里用实际生活中的外套取代了滑稽戏中原先普遍采用的显得滑稽而夸张的装扮。这样,她就成了以对待古典戏剧的郑重态度上演亚类戏剧的第一人。

韦斯特里还对简化晚间演出起到了重要作用,她截短了晚间演出的内容,使整个演出可以在11点之前结束。这是一个大胆的措施,因为在那时候,演出经常延续到凌晨一两点钟。当这种革新逐渐推开,最终就出现了一个晚

308

上只演一出戏的节目安排。

1838年,韦斯特里放弃了奥林匹克剧场,与她剧团里的轻喜剧演员小查尔斯·马修斯(1803—1878)结婚。1839年到1842年,他们从麦克雷迪手中接管了科文特花园剧院,共同经营。由于现在可以上演正规戏剧,韦斯特里便不加任何删节地上演了好几部有影响的莎士比亚戏剧。由约翰·格里夫设计布景的《仲夏夜之梦》影响尤其广泛,部分原因是她自己扮演了奥博隆一角,由此开启了由女演员扮演该角色的长久传统。从1847至1856年,她又和丈夫一起经营兰心剧场,在此他们得到了当代最优秀的设计师之一威廉·罗克斯比·贝弗利(约1814—1889)的帮助。由于他们在每个细节上都坚持追求高质量,最终导致了财政困难,两个剧场的经营冒险都以破产而告结束。尽管如此,韦斯特里的改革还是激励了他人,并最终在1860年代产生了重要的成果。

威廉·查尔斯·麦克雷迪(1793—1873)早年很少登台,直到1810年,他父亲在伯明翰的剧院遭遇财政危机,他才被迫辍学演戏。1816年,他已经在伦敦演出,不久他就被认为对基恩的声望形成了严重的挑战,不过到他成为英国的头号演员时,基恩已经去世了。作为表演者,麦克雷迪将肯布尔的高贵、投入与基恩的激情充分结合在一起,但与肯布尔不同的是,他在舞台表演中加入了许多日常的细节动作,使演出充满了生活真实。他最著名的是台词之间长长的停顿,在停顿中,他似乎是在思考和措辞如何回应。

麦克雷迪对剧场的状况极端不满,最终使他走上了管理的岗位,因为这是

改革剧场的唯一有效的途径。1837至1839年和1841至1843年,他先后担任科文特花园剧院和德鲁里巷的经理,从他的管理绩效看,艺术上的成效都超过了财政上的成效。尽管遇到了不少困难,麦克雷迪还是采取了很多创新手法,它们为日后的实践奠定了基础。

麦克雷迪是最早的现代意义上的导演之一。他不允许演员自行选择在舞台上的位置,而是设法事先为他们定好位置。他经常遭到嘲笑和反对,但他从不放弃。此外,麦克雷迪还坚持在排练中表演必须到位,决不允许在表演上“偷懒”,尽管这是当时的惯例。虽然他还不曾完全改变自己的剧团,但他在表演和导演方面的卓越成就却使许多人的观念发生了转变。

麦克雷迪对演出中的每一个细节都十分关注。虽然他上演的是每个戏剧季都反复上演的保留剧目,但他每年都会推出几部新剧目,并倾全力精雕细刻。他是在服装和布景两方面都始终如一地追求历史准确性的第一个英国导演。他常用的设计师是当代最优秀的风景画家之一的查尔斯·马歇尔(1806—1880),此外他还聘请了其他许多知名设计师。克拉克森·斯坦菲尔德就为《亨利五世》设计了一个移动的立体布景,以表现从南汉普敦到哈弗勒的海上航行;著名的考古学家汉密尔顿·史密斯(1776—1859)也常为服装提供咨询意见。

麦克雷迪还努力改进保留剧目。他十分重视莎士比亚剧作,并且为恢复剧本的初版面貌做了许多独创性的工作,不过在这方面他并没有做到始终一丝不苟。他敦请当时一流的文学家创



图 13.11 1838 年麦克雷迪上演的《李尔王》。中为麦克雷迪扮演的李尔；他的左侧为普里希拉·霍顿扮演的傻子（十九世纪常由女演员扮演）。选自乔治·沙弗《关于科文特花园剧院布景效果的回忆，1838—1839》（伦敦，1839）。

作剧本，催生了“绅士风格”的情节剧。麦克雷迪还十分强调一部作品无论观众如何踊跃，一周之内绝不能演出三场以上。（这种政策也导致了他的剧团出现财政困难。）

麦克雷迪的剧团堪称一流。肯布尔学派的女演员海伦·福西特（1817—1898）于 1836 年在伦敦首次登台，是公认的当代最优秀的女演员。玛丽·华纳夫人（1804—1854）被公认为擅长扮演麦克白斯夫人等成年女性角色，不久就跻身于管理者行列的萨缪尔·菲尔普斯，在剧团中的地位仅次于麦克雷迪。

由于对建设一个稳定的高水平剧团的努力的结果一直不满，麦克雷迪遂于 1843 年辞去了剧院经理职位，此后只是以巡演明星的身份出现在戏剧界。1849 年，由于他与美国演员埃德温·福瑞斯特的对立，导致了阿斯特街骚乱，骚乱中有二十人丧命，麦克雷迪在美国的最后一次演出也毁于一旦。

1851 年，麦克雷迪息影舞台。

总之，到 1850 年，英国戏剧已经处在一个转型的关头。1843 年的戏剧管理条例为创新和改革清除了许多障碍，一场重要的转变正呼之欲出。

美国戏剧，1781—1815

在美国，当 1781 年革命战争结束时，戏剧演出便立刻恢复了（内战正式结束于 1783 年）。敌对状态停止后的第一次职业演出由原属道格拉斯剧团的演员托马斯·沃尔于 1781 年在安那波利斯和巴尔的摩进行。爱尔兰演员丹尼斯·瑞恩和妻子 1782 年加入沃尔的剧团，到 1783 年，瑞恩就拥有了“美洲喜剧团”的控制权，该团在纽约到查尔斯顿之间演出，直至 1785 年。在这一年，原属道格拉斯剧团的另一名成员、1782 年从牙买加返回美国的约翰·亨利（1738—1794）与 1784 年从牙买加回国的小刘易斯·哈勒姆共同组建了“老美洲剧团”。他们在纽约的约

翰大街剧场演出,直到 1794 年,他们一直是这个新国家的主要剧团和纽约市的永久性剧场的核心力量。

但在 1794 至 1815 年间,戏剧的主要力量却集中在费城。由于 1774 年曾颁布过禁止戏剧活动的条令,所以起初这里的演出几乎都被禁止;直到 1789 年,禁令才被废除。1791 年,哈勒姆和亨利剧团的低喜剧主要演员托马斯·威格奈尔(1753—1803)和乐师亚历山大·雷纳格尔开始在该城建一座高质量的剧院,他们的栗树大街剧场落成后,成为北美地区最好的剧院。剧院设计师是英国最好的舞台设计师之一、威格奈尔的姻兄伊尼戈·理查兹,剧院有

大约一千二百个座位,舞台深 71 英尺,台口宽约 36 英尺。剧院尚未竣工时,威格奈尔就乘船前往英国招聘了一批最好的演员,他们的演出水平在当时的美国还无法具备。剧团成员包括埃丽莎·肯布尔·怀特洛克(约翰·菲利普·肯布尔和西登斯夫人的姐妹)、科文特花园剧院最受欢迎的歌唱家欧德米克松夫人(?—1835/36)、在爱丁堡和伦敦都享有令人嫉妒的盛誉的詹姆斯·芬内尔(1766—1816)。

1796 年,由于梅丽夫人、瓦伦和库柏的加盟,这个剧团的力量又得到了进一步加强。在 1792 年因结婚而息影舞台之前,安妮·布伦顿·梅里(1768—

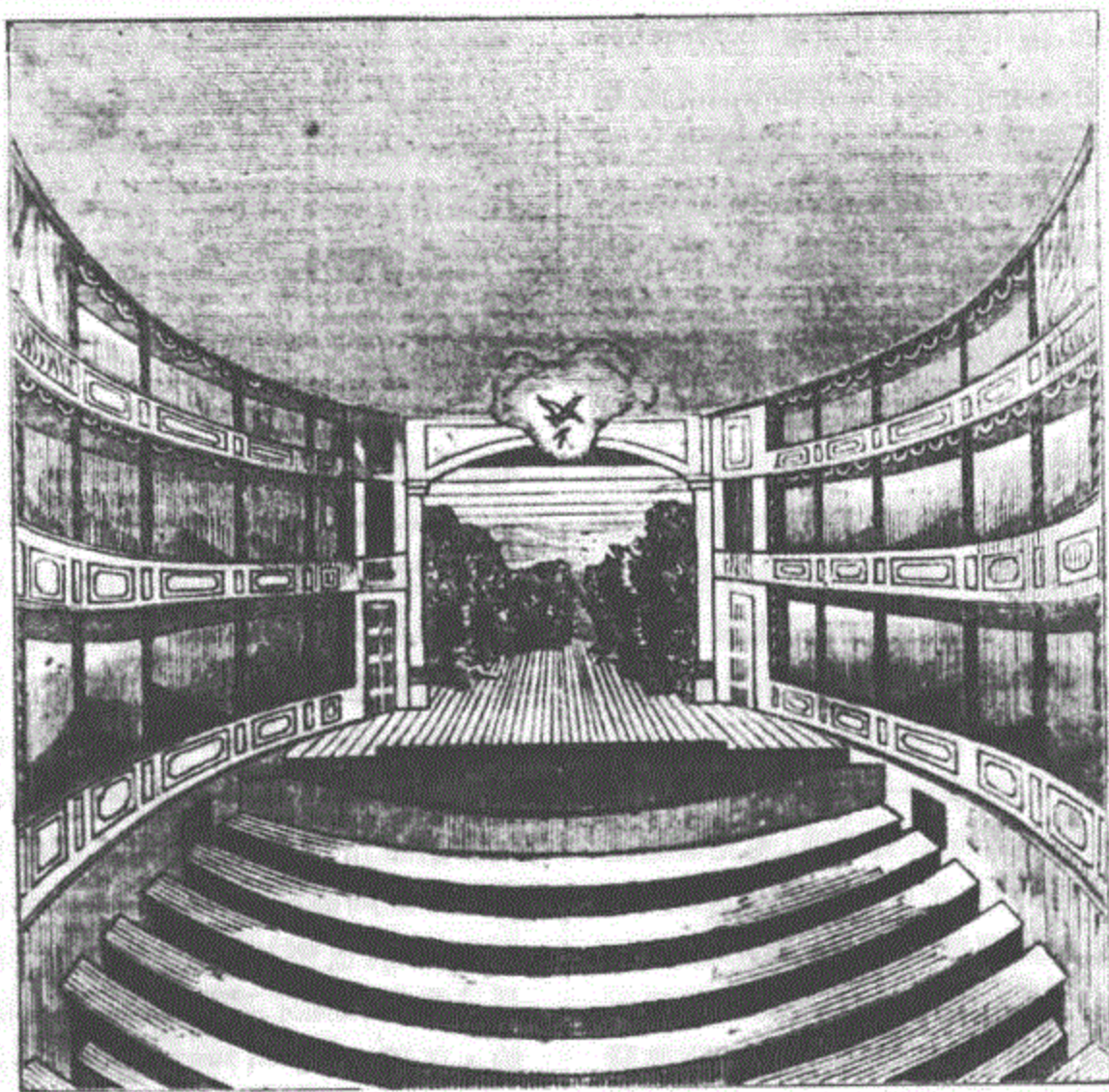


图 13.12 1794 年的费城栗树大街剧院。1794 年出版的《纽约杂志》中的整版插图。奥斯汀得克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料室提供。

1808)一直是科文特花园的女主演。但不久后经济上的挫折又迫使她重返舞台。但在英国未能找到她所满意的签约剧团,于是她便前往美国;在新世界,直到四十岁去世为止,梅里夫人一直是戏剧界的重要人物。在第一任丈夫死后,她又先后嫁给了威格奈尔和扮演老年男性角色的威廉·沃伦(1767—1832,沃伦从1796至1829年一直与栗树大街剧院保持联系,从1806至1827年还参与它的管理)。托马斯·阿布索普·库珀(1776—1849)曾是英国最有前途的青年演员之一,由于在国内找不到一个合适的剧团,遂于1796年前往美国。在短短的几年内,他就成了北美的重要演员。他基本上只演悲剧,使肯布尔的表演风格在美国得到了普及。1797年,威格内尔又为剧团聘到了擅长在高喜剧中饰演主角的约翰·伯纳德(1756—1828),在来美国之前,他曾在科文特花园等剧团演出。来美国后,他先后在费城、波士顿、纽约、蒙特利尔等地演出,为提高当地的演出水平做了很多贡献。1819年,他又返回了英国。由于有上述一流演员的演出,又有优秀的管理,栗树大街剧院终于脱颖而出,从1810年到1826年,沃伦和威廉·伍德(1779—1861)接替威格奈尔和雷纳格尔共同经营这个剧场,继续保持着它在艺术上的高标准。

从1794至1815年,纽约剧院的水平属于二流,部分原因应归于一些剧团存在内部纷争。1792年,一个多才多艺而雄心勃勃的英国外省演员约翰·霍奇金森(约1765—1805)加入剧团,1794年,他取代亨利成为剧团经理,此时哈勒姆的名气已经下降,他对霍奇金森的嫉妒似乎干扰了剧团的有序运行。

或许正由于此,当时美国最重要的剧作家威廉·邓拉普(1766—1839),被引进了管理层。此后不久,哈勒姆放弃了他的股份,1798年,霍奇金森也放弃了自己的股份;但两人都继续参与剧团的演出,继续制造不和。因此,到1798年,当邓拉普成为唯一的管理者时,剧团已经面临严峻的困境,只有引进新的艺术人才,才能够扭转局面。1793年,曾在科文特花园和德鲁里巷名声大振的女演员夏洛特·梅尔莫斯夫人(1749—1823)来到剧团,担任悲剧中的主要角色;1795年,著名的喜剧演员、后来曾建立了一个重要的戏剧家庭的约瑟夫·杰弗逊一世(1774—1832)又加入了剧团。尽管有上述二人及其他演员的加入,仍旧无法改变剧团的内讧局面,因而也就无法维持纪律,无法实现较高的艺术水准。

由于霍奇金森坚持率剧团前往新英格兰演出,又由于受到栗树大街剧院的挑战(该剧院总是不时地到纽约进行巡演),纽约剧院在经济上也一蹶不振。不仅如此,约翰大街的剧场还不敷使用,所以还必须新建剧场。在1798年,公园剧院落成,成为1840年代之前纽约地区最重要的剧场。作为唯一的经理,邓拉普坚持奋斗到1805年,终于被破产摧垮。1807年,托马斯·A·库珀担任经理,公园剧院开始进入繁荣期,特别是在1808—1809年,库珀将自己在剧团的一份股份卖给了律师兼商人、因而也是熟练的管理者的斯蒂芬·普赖斯(1783—1840)之后。当普赖斯显露出自己的才能后,库珀便将时间越来越多地用在率领明星阵容巡回演出上,到1815年便完全脱离了管理岗位。

库珀和普赖斯在组织明星演员巡回演出方面所取得的成绩最为突出,但这种方式最终却会削弱地方剧团。虽然在1800年,主要演员与自己剧团之外的合同的演出时间都比较短,但库珀和普赖斯在1810年引进的乔治·弗里德里克·库克却制造了对一流明星的需求。库珀和普赖斯开始充当库克在美国的经纪人,为他安排与波士顿、费城和巴尔的摩等地的剧团签订演出合同。这次巡演的效益是如此之好,引得其他人纷纷效仿。但由于1812年美英战争的爆发(当时正在欧洲与拿破仑一世进行的战争的美国战场),一时没有出现太多的后继者。

1790年代,波士顿也出现了职业戏剧,那里的清教徒们直至此时仍然将戏剧视为非法。戏剧演出似乎始于1792年,不过禁演戏剧的法令要到1793年才真正废止。在这一年,联邦大街剧院落成,查尔斯·斯图尔特·鲍威尔(1748—1811)在英格兰为剧院组建了一个水平不高的剧团。管理层经常更换,状况变动不居,直到1802年斯内林·鲍威尔(1774—1843)掌管剧团,情况才有所改变。剧团的鼎盛期是1806至1811年,约翰·伯纳德在此期间参与了管理,吸引了一批优秀演员。

查尔斯顿是1790年代出现的第四个重要的戏剧中心。早在1785年,瑞安-沃尔剧团就在查尔斯顿演出,到1795年,又出现了第二个剧团,这一年,约翰·约瑟夫·索利开始管理市立剧院。查尔斯顿戏剧的有生力量大部分来自于法国大革命和1793年桑托·多明戈奴隶起义爆发后产生的法国难民潮。所以1790年代的许多戏剧都用法语演出,许多优秀的演员也是法裔。最

重要的法裔艺术家当是亚历山大·普拉西德(约1750—1812),他曾在巴黎的集市剧场和林荫道剧场表演舞蹈、杂技和哑剧,来到美国后,他又在各主要剧团参加演出,1798至1812年担任查尔斯顿剧场的经理。

总之,到1790年代,戏剧已经在大西洋沿岸牢牢地扎下了根,美国的四百万人口大部分都居住在这个地区。四个主要戏剧圈子已经建立:查尔斯顿剧团控制了里士满以南的所有城市;费城剧团控制了巴尔的摩、安纳波利斯以及后来的华盛顿;纽约剧团一度在周围地区巡演,但自1800年起便逐渐固定下来;波士顿剧团控制着新英格兰。尽管本时期也存在着一些小规模剧团,但在1815年之前,这四个剧团一直是最主要的戏剧团体。

1790年之后,大部分剧团都放弃



图 13.13 泰勒的《契约》(1787)的最后一场。图中可见扬基式人物乔纳森。选自该剧剧本第一版(1790)。奥斯汀得克萨斯大学人文学研究中心提供。

311

了股份分红制,而采用工资外加年度津贴,但仍有小部分剧团在整个十九世纪的大部分时间都保持了传统的股份制。演出仍是每周只有三次,演出季时间的长短则每个城市各有不同,因为大部分都是巡演剧团,而黄热病和冬季的严寒以及夏日的酷暑也经常迫使演出不得不停止。

大部分保留剧目都是英国作品,但是,几位有名的美国剧作家泰勒、邓拉普和佩恩等也为本土戏剧奠定了基础。罗亚尔·泰勒(1757—1826)至今仍为人所提及的是《契约》(1787),它是第一部由职业剧团演出的美国喜剧。该剧对谢立丹的戏剧手法多有借鉴,能够称得上独创的部分只有北方佬仆人乔纳森这个形象,他对纽约的社会生活的坦率和纯朴的反应,反映了当时的时代风尚。

泰勒的成功或许对威廉·邓拉普转向剧本创作起到了激励作用。从1784到1787年,邓拉普在英国居住,看到了当时大部分重要的演员及演出。在《父亲》(1789)一剧成功后,他又创作了大约六十部戏剧,其中至少有十三部是根据科策布的作品改编的。他最著名的原创作品《安德莱》(1798)是根据一个真实事件创作的,其中出现了革命战争时期的英国间谍形象。邓拉普的大部分剧本都写于1812年以前,此后他把主要精力都放在了绘画上。邓拉普的重要著作还有一部《美国戏剧史》和第一部《美国绘画史》(1834)。

约翰·霍华德·佩恩(1791—1852)第一次引起公众注意是在十四岁时出任批评杂志《忒斯庇斯镜报》的出版人。翌年,他的第一部剧本《朱丽亚》(1806)在公园剧院上演,1809年,他又

首次登台演出,节目单上注明他为童伶。他与其经理人斯蒂芬·普赖斯一道,在短时间内迅速窜红,但到1811年他又黯淡下来。1813年他前往英国,此后二十年一直从事戏剧创作和批评。培恩创作和改编了五六十部剧本。他最著名的剧本有《布鲁忒斯》(1818年由爱德华·基恩主演)、《查理二世》(1824年由查尔斯·肯布尔主演)和《克拉里》(1823,以其中的插曲“故乡,甜蜜的故乡”最为有名)。佩恩是美国第一个获得国际性成功的剧作家。1832年,他停止了剧本创作。

美国戏剧的发展,1815—1850

1812年战争之后,美国向西殖民开拓运动速度加快。由于美国对不久就要使它贯通到太平洋沿岸的区域提出了领土要求,移民们开始进入这个新疆域,而戏剧也紧随其后。首先出现的是由当地业余爱好者自己表演的社区剧场,但法国人在1791年就在新奥尔良建立了一个重要的专业剧场。1810年,詹姆斯·道格拉斯剧团从蒙特利尔来到肯塔基州的列克星敦,威廉·特纳剧团不久也从这个剧团中剥离出来,在俄亥俄州的辛辛那提建造了一个剧场。

1815年,萨缪尔·德雷克(1769—1854)率领一个剧团沿陆路从阿尔巴尼来到匹兹堡,然后顺俄亥俄河而下到达肯塔基,“西部”的专业戏剧建设迈出了关键性的第一步。德雷克在此地建立了一个巡演圈,包括列克星敦、路易斯维尔、法兰克福,偶尔也冒险前往俄亥俄、印第安那、田纳西和密苏里。他的布景设计适应于各种不同的场合。一个可调节的凿型被当作台口,可以树立在任何大屋子里;一个卷起的幕帘充当

312 前幕布;三组侧幕(一个表示外景,一个作为充满装饰的内景,一个作为普通的内景)和六个滚动的垂幕(花园、街道、丛林、宫殿、客厅、厨房)就可以满足所有的布景要求。剧本经常更改,所以剧团中的十个演员可以上演任何剧本,他们也可以在后台临时换装,使角色的数量翻倍。德雷克的表演方法在随后到来的先驱者中具有典型性,因为他和哈勒姆的剧团一样,在遇到任何情况时都可以即兴表演,而且每到一处只要还有观众就绝不更换地点。典型的做法是,剧团先在较大范围内旅行演出,然后根据观众的增加情况,再逐渐缩小范围,直至旅行演出完全结束。

德雷克不久就遇到了几个竞争者。从1820到1840年间,最重要的竞争对手是英国轻喜剧演员詹姆斯·H·考德威尔(1793—1862),他1816年来到美国,首次露面是在查尔斯顿和理查德的剧团里,1820年他迁至新奥尔良。从1825至1835年,考德威尔控制了密西西比河谷,因为他控制了纳齐兹、圣路易斯和纳什维尔等各处的剧场。这样,当巡演明星在1830年左右将西部也包括进其巡演区域的时候,考德威尔就具有了与之竞争的能力。1837年美国的经济不景气,他在经济上损失严重,不得不在1843年放弃了他的剧场股权。

继考德威尔而起的是勒德罗和史密斯。诺厄·勒德洛(1795—1886)与德雷克一同来到西部,1817年在田纳西、亚拉巴马等地开始巡演,将戏剧艺术带到了许多过去不曾涉及的地区。至1835年之前,他身兼剧团经理和演出经纪人,1835年与所罗门·史密斯(1801—1869)结成伙伴,后者于1823

年开始演剧生涯,在与勒德罗合伙前曾在许多剧团演出过。从1835年至1853年,他们支配着圣路易斯剧场,1840年前又一直控制着莫比尔剧场,从1843年至1853年又取代了考德威尔在新奥尔良的重要地位。总之,在1840年代,他们是西部最有实力的经理人。勒德洛和史密斯在戏剧史上的重要性还体现在他们将自己的经历记录下来,成为“边疆”戏剧研究的主要资料。



图 13.14 1853 年戏船马戏演出广告。选自哈尔伯特《俄亥俄河》(纽约,1906)。

这一西进的拓展过程由于交通条件的改善而变得更加便利。十九世纪前期,修建了运河和收费道路;1830年,第一条铁路开始运行,随后又有若干铁路相继开通。但这个时期最常见的旅行方式是乘船。轮船发明于1807年,到1846年,仅在密西西比河及其支流上航行的轮船就达到了1200艘左右。

西部的大部分剧场都建在河岸,便于乘船到达,少数位于俄亥俄河以北。芝加哥也分别在1833年和1847年有了职业演出和永久性剧场。小型的巡

演剧团则到处可见,这完全是由于新开发的地区不会出现东部剧团过剩的情况,因而也就可以避免剧团出现财政危机,同时也为在中心城市难于出人头地的演员提供了成功的机遇。大多数巡演剧团在他们到达的每一个城镇都会搭建临时剧场。但在1830年代却出现了一种新的解决办法——水上浮动剧场。尽管演员们长期在水上旅行,却似乎没有人想到利用轮船改建成舞台,直到1831年,才有1827年来到的英国演员威廉·查普曼(1764—1839)在从匹茨堡到新奥尔良的顺流航行途中对一艘平底船加以改造,在上面进行演出。遗憾的是到他们到达旅行终点后就得将平底船舍弃,所以直到1836年才有一艘轮船,一条可以重新开始逆流航行的轮船,被用来拖引浮动剧场在河里往复航行。浮动剧场的性能十分优良,因为它可以让巡演剧团带着装备优良的

剧场到轮船可以到达的任何地方演出。尽管在内战期间浮动剧场的演出一度中断,但内战结束后演出又迅速恢复。最繁华的浮动剧场“漂浮宫殿”的服务期是在1875年至1900年,即A. B. 弗伦奇、E. A. 普赖斯和E. E. 艾森巴特控制水上演出期间。浮动剧场直到1925

年还在正常使用,之后就成了精巧的废弃物了。当西部开发完成后,东部城市仍在持续扩大。纽约的人口从1800年的60,000增加到了1840年的312,710,费城人口从1800年的41,000增加到了1840年的93,665。增长的原因主要是1820年以后出现的美国东部的迅速工业化进程。

城市的扩张导致了对戏剧性娱乐业的需求的增长,为了满足日益增长的需求,人们开始对原有的剧场进行扩建。在费城,栗树大街剧场原本只能容

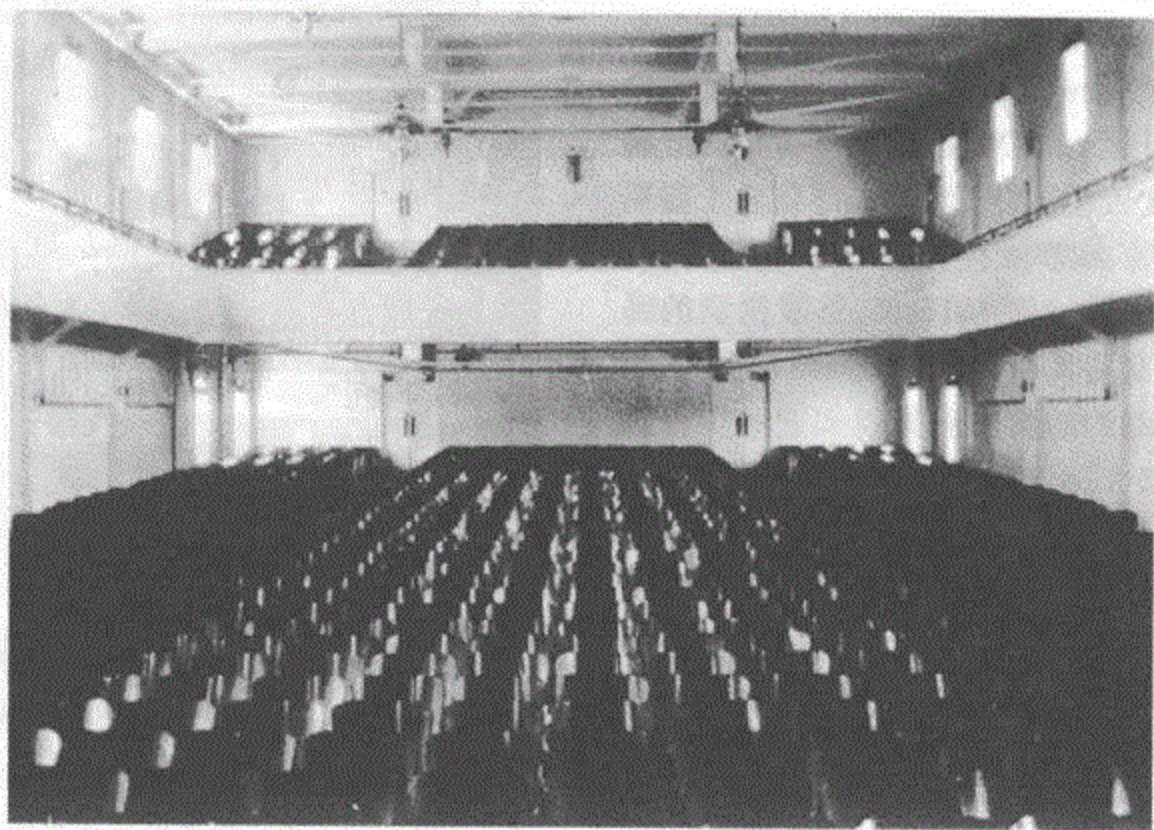


图 13.15 戏船上的观众厅,美国南部,约1920年,水上演出时代的最后时期。选自罗伯特·唐宁专题资料,奥斯汀德克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料室。

纳 1200 个座位,经过 1805 年的改建,座位增加到了 2000 个;纽约的公园剧场在 1807 年经过扩建后可容纳 2372 名观众。这两家剧场都在 1820 年毁于火灾,重建后的座位数量都在 2000 到 2500 之间。在纽约,1826 年落成的树荫剧院有 3000 个座位。每周的演出次数也在上升。从 1820 年起,公园剧场每周演出达到六次;1823 年,栗树大街剧场也采取了这个方案。其他剧院不久也接受了这种新趋势。

新的剧团也不断出现。到 1825 年,美国各城市已有大约二十个常驻剧团,1850 年,这个数目增加到三十五个左右。此外,还有难以计数的临时剧团和流动剧团。在东部主要城市,戏剧的发展一般都遵循共同的模式。通常第二个剧场都是圆形剧场或马戏场,开始时是在节目当中偶尔增加一场戏剧演出,逐渐发展到整个演出季全部上演戏剧。纽约的第二个剧场就是 1812 年由一个马戏场改建的奥林匹克剧场(后来称作安东尼剧场,后来又改称帐篷剧场)。到 1830 年代,纽约已有了四个剧场,此后还在稳步增加。尽管各个剧场之间存在竞争,但公园剧场一直保持着领先地位。到 1815 年,公园剧场的经营权交给了斯蒂芬·普赖斯和 1809 年来到纽约的英国演员埃德蒙·辛普森(1784—1848)。1840 年以后,改为辛普森独立经营。1848 年,剧院毁于大火,于是也就结束了它在纽约戏剧生活中的主导地位。帕克剧院的最有力的竞争对手之一是树荫剧院,该剧院在 1826 年落成时,是美国最大的剧院,它不久就转向了情节剧。由于它上演的情节剧骇人听闻,以至于人们把剧院也叫做“屠宰场”。1845 年,剧院经过翻

修后可以容纳 4000 人。

同样的情形也出现在费城。1812 年,一个原先的马戏团开始不定期上演戏剧,后来这个地方改成了胡桃大街剧院。1828 年,拱门大街剧院开张,三家剧院都想压倒另外两家,最终导致三家剧院都被削弱。威廉·伍德于 1826 年离开栗树大街剧院转任拱门大街剧院的经理,但他和仍旧担任栗树大街剧院经理的沃伦在 1828—1829 演出季结束之前就双双破产了,随后两人双双退休。尽管如此,1828 年之后的费城通常至少仍有三家剧院还在营业。栗树大街剧院的领先地位在 1830 年代让给了拱门大街剧院,而在 1850 年以后,胡桃大街剧院又占据了上风。1855 年,栗树大街剧院关门大吉。



图 13.16 1822 年的纽约公园剧场。舞台上老查尔斯·马修斯和艾伦·约翰逊正在表演《唐松先生》。纽约,纽约历史学会提供。

在波士顿,特里蒙特大街剧院1827年开张,联邦大街剧院遇到了第一个竞争对手。1829年,两家剧院合并,但当国家剧院1832年开张时,新的竞争再次出现。从此以后,波士顿的剧院就一直不少于两家。最重要的剧院当然是波士顿博物馆,它于1841年开张,以集锦方式专门展示穿插性表演节目,博物馆还包括一个音乐沙龙,上演短小的娱乐节目。到1843年,博物馆开始上演正规戏剧,1846年,由剧团的舞台经理威廉·H.史密斯(1806—1872)创作的情节剧《醉鬼》(1844)受到了热烈的欢迎,一个正规的剧院便从此诞生。在1893年之前,这里一直是北美首屈一指的剧团的固定剧院。

在新奥尔良,英语剧团通常都在奥尔良剧院演出,这里原本是法语剧团的场地,两种语言的剧目轮流上演,一直持续到1824年美国剧院(或称肯普大街剧院)开张之日。这个新剧院比纽约的所有剧场都提前两年装备了瓦斯照明设备,但在1835年圣查尔斯剧院落成之时,它却遇到了一个主要对手。圣查尔斯剧院拥有当时最大的舞台(90×95英尺),所以堪称最豪华的剧院。1835年之后,新奥尔良剧团之间的竞争更加激烈。

加拿大早期戏剧

这个时期,加拿大戏剧也在十八世纪后期驻军戏剧获得成功的基础上慢慢地建立起来了。1804年,由一名苏格兰演员(人们只知道他叫奥姆斯比先生)为首的剧团在蒙特利尔建起了第一个剧场。1807年,一个拥有六百个座位的“新剧场”也在蒙特利尔出现,建造者是一名英国演员,普利格莫先生。

1810年,这个城市的许多优秀演员被集中起来组建了一个以英国演员詹姆斯·道格拉斯为首的剧团,在肯塔基州的列克星敦上演戏剧,显然这是阿勒格尼山脉以西地区的第一个职业剧团。这个剧团的成员威廉·特纳不久之后在辛辛那提组建了那里的第二个剧团。1824年,蒙特利尔和魁北克同时成立了皇家马戏团,表演骑技和操纵热气球,但两处通常在晚上都上演戏剧;1827年,第一个法语剧团在谢沃拉·韦斯特的率领下到这两个城市旅行演出,也上演了这类马戏。多伦多(1834年前叫约克)的第一次演出记录出现在1809年。但直到1825年埃里克·卡纳尔剧院开张,才与纽约有了直接联系,来自英国、法国以及美国的旅行剧团和明星演员才开始将加拿大正式纳入停留的地点。1825年开张的蒙特利尔的皇家剧院可容纳一千多名观众,它是加拿大戏剧正式诞生的标志。它有一个由弗里德里克·布朗(约1794—1838)经营的美国剧团(当地的戏剧人才也可作为补充)。1828年,埃德蒙·基恩到此演出,1831年,查尔斯·基恩和埃德温·福瑞斯特到此演出,查尔斯和范尼·肯布尔在1833年、威廉·查尔斯·麦克雷迪在1844年都在此演出过。1847年这个剧场有过重建,新的皇家剧场有2400个座位和一个76英尺宽、110英尺深的舞台。但这个舞台对戏剧表演来说显得太大,所以主要用于歌剧演出和铺张华丽的音乐节目。1832年,魁北克的皇家马戏团改为皇家剧院。1834年,多伦多建造了第一个重要的剧场,1848年又增加了皇家兰心剧院。但从广义而言,加拿大的职业戏剧只不过是美国戏剧的延伸。直

到 1850 年代,牢固的铁路体系建成,加拿大才开始形成具有自身特点的戏剧。

美国和加拿大的剧场状况

戏剧在金融危机的时代的迅速发展导致了许多剧团的破产和剧团管理层的频繁易手。争夺观众的斗争以多种方式进行,但在 1820—1821 年艾德蒙·基恩到美国巡演后,最重要的方法是越来越多地倚赖来访的欧洲明星。在当时,基恩被认为是英语世界最优秀的演员,他的榜样作用鼓励着英国其他的著名演员跨越大西洋到美洲巡演。1820 年后,普莱斯花了大量时间在伦敦组织演员到美国旅行演出。明星的来访比以往任何时候都更加频繁:老查尔斯·马修斯,1822 和 1833—1835 年;麦克雷迪,1826—1827 年、1843—1845 年和 1849 年;查尔斯·基恩,1830、1839 和 1845—1847 年;查尔斯和范尼·肯布尔,1832—1834 年,韦斯特里斯夫人和小查尔斯·马修斯,1838 年。起初,巡演范围只限于大西洋沿岸和加拿大,但随着交通条件的改善,明星们也冒险前往新奥尔良和密西西比河上游地区。

起初,明星的来访只是为了提高当地剧团的演出水平,但在 1830 年以后,明星演出合同成为演员获得区别待遇的标志,非明星演员也开始旅行演出。结果,少数优秀演员开始对只能在本地图团表演啧有烦言。演出的质量也受到了影响,因为明星在必要的排练中经常迟到,又只能扮演适合于他们的演技的角色,并将当地的头牌演员贬为二流;明星还常常要求高工资和一份甚至多份津贴,使得经理人从他们的演出中获利极少。尽管如此,经理人还是不得

不就范于这种体制,因为如果没有明星提供的新奇表演,观众就不买账。

为生存而斗争的状况也反映在上演剧目中。幕间表演在数量和类型上不断增加,新奇的表演(如儿童演员、动物、特型表演者等)层出不穷,情节剧和亚类戏剧在上演剧目中所占的比重超过了以往。由于这种演出模式与当时英国流行的戏剧并无明显区别,因此美国人对外国戏剧和外国演员的矛盾心理就很复杂。由于美国人的国家意识有了明显的增长,尤其是在 1812 年之后,所以普通观众对任何外来事物都持怀疑态度,而受过良好教育的和文化程度较高的观众则以欧洲为标准,对本地人才持俯就的关注态度。所以,1815 年后,美国剧作家和演员只是逐渐地被认可,通常是先为普通观众所接受,然后才得到批评界的好评。但在 1830 年代后,“杰克逊民主”鼓励人们要相信普通人和本国习俗所代表的趣味,美国剧团被人接受起来就容易得多了。

直到 1830 年左右,大部分演员——无论是正规戏剧的还是亚类戏剧的——都是英国出生并在英国接受训练的。直到 1825 年,最著名的演员是库珀,但他的“古典式”风格就不如基恩的演技受欢迎。在新派演员中,最重要的人物当属朱尼厄斯·布鲁特斯·布思(1796—1852)。布思从 1813 年开始登台,1821 年赴美,此后便留在了美国。虽然他经营剧场很少有间歇,但他主要还是一个巡演明星,是密西西比河谷最早的演员之一,是加利福尼亚第一个著名演员。也有人认为布斯在创立美国式悲剧表演风格方面比任何演员的贡献都大。但他的古怪的习惯使他显得总是靠不住,从而降低了他在主要

戏剧中心的影响力。本时期对美国戏剧作出重大贡献的另一个英国演员是玛莉·安·达芙(1794—1857),当她1810年来到美国时,她的舞台经验和专业训练都很欠缺,直到1818年才脱颖而出,担任主演。艾德蒙·基恩、弗雷斯特以及库珀都承认她是当代最伟大的悲剧女演员,基恩甚至说她超过了英国舞台上所有的女演员。

尽管在埃德温·福瑞斯特(1806—1872)之前已经有不少本土出生的演员,但他却是赢得长久声誉的第一个美国演员。他从十四岁开始登台,早期经验都在西部剧团获得。他于1826年才首次登上纽约舞台,到1828年他已成为树荫剧院的主要演员。从此之后,他更被公认为美国最优秀的演员。在1849年的阿斯特广场骚乱发生后,他又经历了一场轰动一时的离婚,此后他的名气便有所下降,1852年之后,他就不常登台了。1872年,他告别了舞台。

福瑞斯特创立了一个“美国”表演学派(有时也称“身体”学派或“夸张”学派)。他体格健壮,声音洪亮,不喜欢肯布尔和麦克雷迪学派的克制式表演。他活跃而不受约束的表演使他成了趣味俗套的观众们的偶像,但另一类观众对他只是勉强认可。弗雷斯特总是比同时代大部分演员都更活跃,许多人都企图仿效他的风格。

第一个获得国际性声誉的本土女演员是夏洛特·库什曼(1816—1876)。她原为歌剧演员,后因嗓子不适合歌唱而改行演道白剧。1837到1840年,她在公园剧场跑龙套,此后在费城和纽约的剧院演主角。1843年与麦克雷迪同时登台时,后者被她的演技深深打动。

1845年她前往伦敦,立即赢得了持续的赞誉,很快就被认为是英语世界最优秀的悲剧女演员。1852年之后,她只是偶尔登台,并只出演少数剧目,扮演的著名角色有麦克佩斯夫人、《亨利八世》中的卡特琳娜女王和《盖伊·曼纳令》中的梅格·梅里丽斯。在某些方面,库什曼的表演风格与弗雷斯特并无不同,因为她也是依靠旺盛的体力和不停的运动;而她充满灵性的台词朗读和感情控制为她赢得了更多有文化的观众的喜爱。

从1815到1850年,一批美国剧作家也赢得了一定的声誉。詹姆斯·纳尔森·巴克(1784—1858)写了十部剧本,留下来有五部。第一个上演的是《泪与笑》(1807),这是一部描写费城社会风俗的喜剧,与《契约》并无不同。他



图 13.17 埃德温·福瑞斯特扮演的维吉尼乌斯一角。奥斯汀德克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料室提供。

的《印地安公主》(1808)是一部描写波卡洪塔斯人的浪漫戏剧,也是第一部被搬上舞台的表现土著美洲人的戏剧。他的代表作《迷信》(1824)表现的是新英格兰地区的巫术。萨缪尔·伍德沃思(1785—1842)写了许多家庭题材戏剧,如《赠与契约》(1822)、《寡妇的儿子》(1825)等,但现在常被人提起的是《林中玫瑰》(1825),它使人们认识了大受欢迎的乔纳森·普劳波伊这个北佬角色。埃德温·福里斯特在1828年后为美国作家设立了剧本奖,不少剧作家都得到过他的奖励。罗伯特·蒙哥马利·伯德(1806—1854)于1827年开始剧本创作,第一部作品是《都市梳妆镜》,这也是第一个表现地方色彩和下层生活的美国剧本。后来他又为弗雷斯特提供了连续演出最长的剧本《角斗士》(1831)、《奥拉卢萨》(1832)和《波哥大经纪人》(1834)。约翰·奥古斯都·斯通(1801—1834)为人所记得的主要是描写印第安美洲土著生活的《梅塔莫拉》(1829),弗雷斯特终其一生都在演出这部戏。

从1800至1850年,美国剧本在保留剧目中的比例从约百分之二上升到了百分之十五左右。和别的国家一样,最主要的戏剧类型是情节剧。美国戏剧对悬念式情节、剧场效果以及道德教化的重视使它特别受到文化层次较低的观众的喜爱,聚集到剧场看戏的人越来越多。它又是人们关心时事(如废奴制、工人的权利、贫民区生活等)的媒介,演出中可以插入相关的评论,所以,尽管它对当代生活的反映过于简单,但它的喜庆结局却使得观众对正义和民主的信念大大增强。

在十九世纪前期的美国剧本中,有

两种本土类型最为流行:土著美洲人和北佬扬基。对土著美洲人的表现总是充满同情,继承了浪漫主义戏剧中“高贵的野蛮人”的传统,为严肃剧演员提供了有分量的角色。尽管早在1766年罗伯特·罗杰斯的《彭蒂奇》中就已经出现了土著美洲人的形象,但是为人们所效仿的还是巴克的《印第安公主》中粗线条勾勒的人物塑造方式。土著美洲人戏剧之所以流行,其主要动力还是来自乔治·华盛顿·帕克·库斯蒂斯(1781—1857)的《印第安预言》(1827)和《波卡洪塔斯》(1830)。从1825年到1860年,上演了五十多部表现土著美洲人的戏剧,许多都是由福里斯特表演的。这类戏剧后来受到约翰·布鲁厄姆戏仿之作《波卡洪塔斯》(1855)的严重打击,但“高贵的野蛮人”模式直到1870年才被完全放弃。



图 13.18 夏洛特·库什曼在根据瓦尔特·司各特爵士的小说《盖·曼纳令》改编的戏剧中扮演梅格·梅里丽斯一角。奥斯汀德克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料室提供。

北佬扬基属于喜剧角色或由“专门演员”扮演。虽然在《契约》(1781)中就首次出现了扬基形象,但把他作为一个中心人物的想法却似乎是从查尔斯·马修的一部讽刺各式各样的美国人的作品《美国之旅》开始的。(马修的“居家独角戏”演出也为在美国推广“专门演员”做了许多工作。)1825年之后,扬基变成了一个受人欢迎的形象,出现了好几个“专门演员”。扬基是普通美国人的象征,表面上纯朴而又天真,但是坚持民主原则,鄙视欺骗和伪善。第一个扮演扬基的美国名演员是詹姆斯·H. 哈克特(1800—1871),他在第一部重要的扬基戏剧《乔纳森在英格兰》中(1828)扮演索罗门·斯瓦普一角。1836年,哈克特放弃了扬基一角,但在剧团经营和一般演员的岗位上取得了突出的成就,尤其以福斯塔夫的形象最为成功。乔治·汉德尔·希尔(1809—1849)继承了哈克特的演技,在1832年被公认为最好的“专门演员”。除了独角戏和滑稽短剧外,希尔也上演完整的多幕剧,如J. S. 琼斯的《绿山男孩》(1833)和《人民律师》(1839)。通过希尔的演出,扬基的形象变得更加富于同情心和多愁善感。其他扮演扬基的专门演员还有丹·马布尔(1810—1849)、约舒亚·西尔斯比(1813—1855)、约翰·E. 欧文斯(1823—1886)。上演扬基戏剧的风气在1830至1850年达到高潮,它在创建本土风格的美国喜剧方面做出了最大的贡献。扬基形象还出现了一些变体,如林区的人或边远地区的居民,最著名的例证是弗朗克·H. 默多克(1843—1872)的作品《戴维·克罗凯特》(1872)。

另一重要的土著类型形象是非裔

美国人,也由专门演员扮演。非裔美国人在戏剧中最初是作为忠实的仆人或漫画式人物出现的,但这类形象的流行却可以从1828年托马斯·D. 赖斯(1808—1860)表演“乌鸦基姆”歌舞算起。(由于这首歌曲的流行,人们开始采用“乌鸦基姆”来指称任何针对非裔美国人的种族隔离法律和条文。)赖斯不久就成了明星,引出了一大批模仿者,其中最著名的有巴尼·威廉斯、杰克·戴蒙德、巴尔尼·彭斯和鲍勃·法雷尔。赖斯的成功也促成了由白人扮演黑人的滑稽说唱表演“墨面秀”(Minstrel Show)的出现。为了增加演出剧目,赖斯从1833年左右开始上演“埃塞俄比亚歌剧”。在这些节目的基础上,丹·埃梅特(1815—1904)于1843年组装了一整台大型娱乐节目“弗吉尼亚滑稽说唱”;而在1846年,E. P. 克里斯蒂(1815—1862)又将“墨面秀”表演形式固定下来,使之与其他舞台演出相区别。

“墨面秀”由两个部分组成。在第一部分,演员排列成半圆形,一端的演员敲铃鼓,另一端的演员敲响板。这“两端的人”后来便被称作“铃鼓手”和“响板手”。“中间”的那个人称作“问话者”,充当仪式的主持人,并且在音乐节拍之间与两端的演员互开玩笑。第二部分称作“杂曲”,由独立的表演和歌曲组成。在滑稽说唱表演中,白人承认了非裔美国人音乐和舞蹈的潜能并挪用了它们,恰如他们利用了具有种族特点的表演套路。从1865年开始,由查尔斯·希克斯带领的完全由非裔美国人组成的滑稽说唱表演团又将白人剧团的表演方式“染黑了”。“墨面秀”在1850至1870年间达到了高潮。1870



图 13.19 老查尔斯·马修在他的“居家独角戏”系列剧《邀请》中所扮演的各种角色。选自安妮·J. 马修《查尔斯·詹姆斯·马修传》第3卷(1842)。

年后,剧团的规模开始扩大,有些剧团的演员甚至超过了一百人。但是,这种形式的流行程度却下降了,到1896年,只剩下十个剧团,到1919年只剩下三个。不久,“墨面秀”就成了一种罕见的形式了。



图 13.20 著名的扬基形象的专门演员乔治·亨德尔·希尔在《货郎扬基》中。1838年印制的蚀刻法凹版印刷品。

对于非裔美国人表演形式的这种盗用并没有阻止他们以另外的方式彰显自己的特征。1821年,威廉·亨利·布朗在纽约组建了目前已知第一个由非裔美国人演员组成的剧团,起初在一个名为“非洲园林”的露天茶室不定期进行戏剧演出,后来又转到室内剧场。演出剧目包括《理查三世》、《奥赛罗》等等,主演为西印度群岛的土著詹姆斯·休伊特。其中也包括目前已知第一部由非裔美国作家写的剧本,布朗自己的《国王肖塔维》,它写的是圣文森特岛上的一次起义。遗憾的是,该剧团遭到了白人恶棍的骚扰,或许由于这种困境,1823年后它便从现存的档案中消失了。

但是,非洲人剧团留下了一个重要的遗产,因为它似乎给艾拉·奥尔德里奇(1807—1867)提供了最早的表演经验。因为不能在美国从事戏剧演出,奥尔德里奇便去往伦敦,1825年首次登台演出;不及数年,他的名声传遍了英国,人人都知道“远近驰名的非洲人罗西乌

319

斯”。1852年,他进行了第一次欧洲巡演,激起了热烈的反响,以至于他把一生中的大部分时间都交给了欧洲大陆。他演过的著名角色有奥赛罗、夏洛克、麦克佩斯和李尔,他还得到了普鲁士、俄罗斯和萨克斯—梅宁根等国的统治者颁发的奖章。他于巡演途中客死波兰。所有的事实都证明,奥尔德里奇是当时一名伟大的演员,但是种族隔离使他未能在出生地展示他的天生的才华。



图 13.21 托马斯·赖斯扮演的乌鸦基姆。奥斯汀德克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料室阿尔伯特·戴维斯专题资料库提供。

另一种本土表演形式——城市儿童——于1840年代一举成名,它的出现或许是为了给日益增加的城市居民塑造他们自己的民间英雄。自1820年代皮尔斯·伊根的《汤姆与杰里,或伦敦生活》被改编为《费城生活》、《伦敦生活》等等以来,城市的下层生活就在舞台上不时地得到表现。但这种作品并没有引起广泛的反响,直到本杰明·贝克的《纽约一瞥》(1848)才出现了志

愿消防员和性格开朗的粗人形象:鲍里街男孩摩斯。这部戏剧表面上的成功带来了很多模仿者,他们纷纷让摩斯出现在各种不同的地区并卷入当地的纠纷。弗兰克·S. 尚弗罗(1824—1884)演艺生涯的大部分时间都是扮演这个角色。1860年代之后,鲍里街男孩就不像以前那般受欢迎了,但它又融入了另外一些表现城市生活的剧本中。

到1840年代,美国作家和演员都不再追求新奇了。例如安娜·科拉·莫厄特(1819—1870)的表现纽约社会生活的风俗喜剧《时髦》(1845)一经问世,就立刻被广泛接受。莫厄特太太出身于一个富裕的家庭,1840年左右,她丈夫先后失去了财产和健康,于是她开始了文学创作。因为写剧本所得报酬太少,莫厄特太太便于1845年开始登台表演。尽管事先并无经验,但她一炮走红,一上台就成了明星。她扮演的朱丽叶和罗莎琳这类角色在美国和英国都赢得了好评。莫厄特太太于1854年退休。

在1815到1850年间,布景开始受到更多的重视。一般而言,戏剧依旧是用现成的布景演出,但有时也会尽力提供一些更具体、更精致的背景。1809年,公园剧场由约翰·J. 荷兰设计的哥特式布景首次体现了对历史的准确性的兴趣,但建筑上的细节并没有给人留下深刻印象,直到1845—1846年,查尔斯·基恩在公园剧场上演《理查三世》和《约翰王》时,情况才有所改变。从此以后,精确性逐渐被当作了一种理想。

为了取得更加真实的舞台效果,还引入了全景式和立体布景。并非为戏剧所使用的全景式布景自1790年代就已经在纽约出现,1820年代,达盖尔的

立体布景也在纽约正式使用。也许是由此导致的结果,邓拉普在1827年就受树荫剧院的委托写了《尼亚加拉之旅》一剧,剧中描绘了乘轮船沿哈得逊河逆流而上的情景。据说韦斯特里在1838年的一次旅行演出中,她的讲究细节的布景和道具引起了人们的注意,或许她就是在这次巡演中将厢式布景引入了美国。



图 13.22 弗兰克·尚夫罗扮演的种植园男童和志愿消防队员。奥斯汀德克萨斯大学霍布利策尔戏剧艺术资料室提供。

1816年,费城的栗树大街剧院在世界上首次使用了瓦斯灯作为舞台照明。这种新媒介于十八世纪后期由威廉·默多克在英国展示过,但当时作为一种照明用光源还不够完善。1815年,它在科文特花园被用作室外照明,兰心剧院的观众大厅也可能在同一年安装了瓦斯灯;被用作科文特花园和德鲁里巷的舞台照明是在1817年。到1820年代前期,瓦斯灯在

西方世界的大多数国家都得到了实验性应用。

但是,瓦斯灯并没有立刻被人们接受,因为它存在着许多问题。由于当时还没有市政瓦斯总管道,每个剧院都得自行安装和维护设施,花费昂贵。此外,瓦斯还会漏出令人感觉不快的气味,燃烧时令人感觉闷热;火灾隐患也很大。直到1840年代,在许多城市集中供气成为可能,瓦斯才得到了广泛的应用。

瓦斯灯最终能取得胜利乃是由于它比蜡烛和油灯都更加优越。舞台照明终于可以如人所愿,想要多亮就有多亮。因为它的灯头不像蜡烛和油灯那样必须修剪,有利于光线的均匀分布,同时边界光的使用也更加广泛。此外,光的强度也终于可以完全控制。起初,每一根管线都是单独控制,但在1840年代,相当于现在的控制面板的“瓦斯台”让一个操作人员不挪动位置就可以控制所有的灯头。1850年之后,许多妨碍瓦斯照明的灯具都被“鱼尾”灯头所取代,它能够通过控制瓦斯气体与氧气的关系,以增加光效、减少有害气体。在1880年代,闪闪发亮的灯罩使得瓦斯照明更加安全,但到此时,电灯已经开始取代瓦斯灯了。

灰光灯(又称德拉蒙德灯)在十九世纪具有特殊重要的作用。它由托马斯·德拉蒙德发明于1816年,除了瓦斯之外,再加上一钢瓶压缩的氢气和一钢瓶压缩的氧气,把它们直接对准一圆筒石灰就可以产生热量而得到白炽光。将石灰光放进一个罩子,再配上一个透镜,这就是聚光灯的原型。麦克雷迪是第一个认识到它的舞台作用的人,但在1837年用过一段时间后,他又因为成

320

本太贵而放弃了它。尽管如此,到了1850年代,这种灯已经被广泛使用,并在此后的演出中发挥了显著作用。它的柔和而明亮的光线先是被用来制造日光和月光的环境气氛;后来才逐渐发展为表演区照明。最后,它主要是用作“追光”以突出明星演员的表演。灰光灯的主要缺陷是一直需要有人照看;因为石灰与瓦斯和火焰必须保持适当的组合状态,所以每盏灯都要有专人照看。

所有的技术创新——瓦斯灯、瓦斯台、灰光灯以及各式各样的专门附加装置——都促成了1815—1880年间欧洲和北美舞台照明的革命,但是如何合理使用它们的艺术原理还没有形成。

早期澳大利亚戏剧

欧洲人所遇到的澳大利亚和新西兰土著居民已经形成了相当完善的讲述他们文化中的历史和神话的叙述性舞蹈。有些故事作为创始仪式的一部分进行讲述,另一些则有着宗教目的,但大部分还是娱乐性质。在二百多个土著部落中,每个部落都有各自特色鲜明的舞蹈叙事形式,但身体绘画和采用植物及动物皮毛加以装饰则是共同的特点。和拉丁美洲及法属加拿大的天主教传教士不同,新教的传教士并不以戏剧作为传授教义的工具,所以和别处殖民地相比,澳大利亚本地叙事传统与西方戏剧技术之间的互动要少一些。

澳大利亚第一次上演欧洲戏剧是1789年在一处罪犯的监牢里,作品是法夸尔的《征兵官》,演出中使用了好几码长的染色纸和十二支蜡烛。(第一个欧洲大陆戏剧是1833年才上演的科策布的《陌生人》)。1796年,罗伯·赛德

威(1757—1809)在悉尼城开设了一家剧院,但是除了它用实物代替入场费这种特殊政策外,人们对这个剧院所知甚少。它1798年奉总督之命“解散”,但在1799到1804之间,它似乎仍在营业,直至1808年政府开始强力终止戏剧活动时,它才停业。更加可靠的是,1825年在悉尼西部的鹞鹑平原有一家剧场开张,在最终被勒令关闭之前,它成功地运行了五年。

政府的这类戏剧禁令导致大卫·伯恩(1799—1857)创作的第一部澳大利亚题材的戏剧《丛林》(1828)只能在他的故乡爱丁堡上演。这部戏剧刻画了一个以真实人物为原型的逃犯和一个残暴的副总督的形象。剧中还出现了未开化的土著人形象,他们不是出来谋杀“高贵的”殖民者,而是跳着一种真实的土著舞蹈“科拉波里”,但舞台上的表演却显得很傻,就像美国“墨面秀”当中的非裔美国人舞蹈一样。澳大利亚上演并出版的第一部本地题材的戏剧也叫《丛林居民》(1834),作者是亨利·梅尔维尔(1800—1873)。在这部戏中,歹徒不再是英雄形象,主要人物土著人穆拉哈瓦实际上帮助营救了一个殖民者家庭。到1832年,戏剧审查制度已经建立,本地题材受到鼓励。查尔斯·内格勒(不晚于1837—1846)成了澳大利亚第一个喜剧作家,他的作品有喜歌剧《莫克·卡塔拉尼》(1842)和滑稽剧《莎士比幽灵摩洛哥滑稽狗氨水呻吟》(1844)。大卫·伯恩(David Burn)返回澳大利亚后写了《我们的第一个总督》(1844)和《女王之爱》(1845),两剧在悉尼和墨尔本都得到了上演。但爱德华·乔戈加(1803—?)的《时髦女友》(1844)是第一部获得演出许可证的本地题材作品。

专业剧团 1832 年到达悉尼,这一年,一名经营杂耍戏院的当地商人、自称为澳大利亚舞台之父的巴尼特·利维(1798—1837)带了一个剧团来到悉尼,于当年十二月在他自己的旅店演出,翌年秋天又在乔治大街开设了皇家剧院。他的许可证规定,他只能上演已经在伦敦获准上演的剧目。他组织专业剧团在这个剧院首次上演了莎士比亚的戏剧,但他最著名的是用大量地方色彩改编的称作“在家”的伦敦讽刺短剧。利维的剧院于 1838 年被约瑟夫·怀亚特经营的皇家维多利亚剧院及其职业剧团所取代,这个剧团培养了一大批演员-剧作家,包括康拉德·诺尔斯(约 1810—1844,作品有《萨拉蒂埃》[1842])、弗朗西斯·内斯比特·麦克龙(1809—1853,作品有《拉文斯伍德》[1843])和约瑟夫·西蒙斯(1810—1893,作品有《决斗者》[1844])。但他们的剧本都是由小说改编,或是非法翻译的法国情节剧,这种现象在十九世纪后半叶十分普遍。1840 年代在悉尼还出现过另外两个剧院,但在 1880 年之前,皇家维多利亚剧院一直在演出市场中占据主导地位。由悉尼培养出来的许多演员后来都成了澳大利亚的演员-经理和明星,只有爱丽莎·温斯坦利(1818—1882)前往伦敦发展并取得了成功。之后又有奈丽(艾琳诺)·斯图尔特(1858—1931)步她的后尘,她五岁登台,在澳大利亚、英国和美国都取得了事业上的成功。

在 1830 年代和 1840 年代,戏剧随着澳大利亚大陆其余部分的殖民化进程一道发展,这个殖民化进程是由于金矿的发现和淘金热的兴起而激发起来的。1837 年,一座皇家剧院在塔斯马

尼亚的霍巴特落成(该剧院至今仍保留着,但大部分经过了改建)。1838 年,阿德莱德的自由殖民地(1836 年建立)开设了第一座剧院,在 1841 年女王剧院开张之前,该地又有两座剧院建成。1843 年,英国的演员-经理人乔治·赛斯·科潘(1819—1906)获得了女王剧院的经营权,并将之改名为皇家维多利亚剧院。截至 1850 年,他又拥有了阿德莱德港的另一座剧院和墨尔本自由殖民地(1835 年建立)的四座剧院,包括由曼彻斯特海运来的用预制方法建造的奥林匹克剧院(1855,被称作“钢锅”)。然而,在科潘到来之前的 1841 年,墨尔本就已经在一个活跃的戏剧活动地点建造了大篷剧院(后改名为皇家维多利亚剧院),1845 年又建成了皇家剧院,两个剧院都由悉尼剧团原先的成员经营。

可见,从 1800 到 1850 年,戏剧已经发生了许多变化。在此期间,新古典主义最后的残余在浪漫主义的进攻下彻底瓦解。在英国、美国、加拿大、澳大利亚、新西兰,剧作方面已经是情节剧和托名莎士比亚的戏剧的一统天下,布景方面,地方色彩和历史真实已经站稳了脚跟,表演方面,情感真实和心理现实主义已经成为主流,它们正自觉地联合起来,在 1850 年的舞台上创造了一种迥异于十八世纪后期的戏剧。但是,到 1850 年,浪漫主义的景色也已经日过中天,一股注定要引向现实主义的新生力量,已经初现曙光。

史料举隅

在戏剧史上有一种倾向,在评价一个时代时,所依据的总是它最优秀的作品。在大多数情况下,都是把最好的作

品视为典型,而次要作品或其他类型的演出则被认为是不重要的而遭到漠视。这种方法会严重地扭曲事实,因为它认为“大众文化”是不重要的。就像劳伦斯·W. 莱文在《有修养/没修养》中所写的那样:似乎得到这样一种印象,“文化是由少数人为少数人创造的东西,大多数对它是一种威胁,民主会使它陷入险境;确信文化不能来自青年,不能来自缺少经验的人,不能来自没有受过教育的人,不能来自边缘的人。”但是,大众的娱乐比“高文化”的精英艺术更能够体现一个时代的范式。正如利奥·洛温塔尔在《文学、大众文化与社会》一书中所说:“通过研究……大众媒介,我们开始了解了大多数人的习惯、态度、通常所持的信仰、偏见和欲望的典型形式是怎样的。”近些年来,正如苏珊·桑塔格在《反对阐释》中所说,“在‘高’文化和‘低’文化之间做出区分显得越来越没有意义……重要的是要理解这不是一种新的没有文化修养的现象……或某类反理智现象或某种放弃文化的行为……它反映了一种新的、更加开放的看待世界的方式……这种新的鉴赏力是互不兼容的、多元的。”

关心“大众文化”对研究十九世纪戏剧史尤其重要,因为这个时期的保留剧目主要是情节剧和亚类戏剧,这些形式在不久前还被文学批评家所忽视。因此,十九世纪的戏剧和剧场常常被人以俯视的态度对待,或被认为不值得认真对待而遭忽视。大卫·格林斯泰德试图与这种典型的态度唱反调,他证明,情节剧可以当作理解十九世纪文化的诸多方面的一把钥匙:

该世纪戏剧在美学上的贫困性质

使得戏剧史家们将这个时期的戏剧史看作是一段奇异的插曲,它或是二十世纪的改进的准备,或只不过充满了古怪的剧本、演出和逸闻而已。情节剧被视为高智商者和社会偏见的产物……变成了只不过是一种令人费解的怪物,至多也不过是用戏剧去表现一个时代的信条的情感上令人信服的尝试。[x]

在他研究的结尾,格林斯泰德总结道:

[情节剧的]套路是虚假的,它的语言做作而陈腐,人物老套,道德信条和宗教信仰粗俗而简单。但它魅力巨大,寓意浅显。它以严肃的手法表现普通人的生活,对他们的纯洁感情和超人智慧给予充分的重视……它的道德寓言可以安抚人们对社会的恐惧和对生命的敬畏,让人信守绝对的道德标准、坚信人类的不断进步、保持对天命正道的信仰、期待完美的世界终将到来。[248]

大卫·格里姆斯泰德《除去情节剧的面纱:美国戏剧与文化,1800—1850》(芝加哥大学出版社,1968)。

瓦斯灯的使用,包括它的亮度和控制上的便利,给舞台照明带来了前所未有的潜力。下面是1817年关于伦敦德鲁里巷剧院首次使用瓦斯照明的一篇报道:

瓦斯灯……不仅在舞台前部使用,也在两侧的各个隔间使用:当它们在昏暗中突然点亮时,其效果犹如日光的照射;剧场里的确明亮如昼,辉煌的灯光令一切变得黯然无色。而光线的柔和也和它的灿烂一样令人赞叹——透明、

均匀而又富于渗透性……如果对它的操纵和我们在星期五看见的一样好的话,就能让观众把舞台上的每样东西都看得同样清楚。如果舞台前的灯光能够转动,像太阳光那样,从上往下而不

是从下往上照(我们得听听为什么不能往下照的原因),效果就更完美了。

莱伊·亨特撰写的评论,《审查人》,1871年9月7日。

14. 十九世纪后期的英语戏剧



十九世纪后半叶，西欧戏剧发生了诸多变化。1848年革命表达了工人阶级对政治、社会和经济改革的迫切要求，迫使各国政府先后做出改革的承诺，但在暴乱逐渐平息后，大多数政府又拒绝践行诺言。1848年建立的法兰西共和政体又让位给了由拿破仑三世统治的第二帝国（1852—1871），而在整个欧洲，1848年提出的要求要到本世纪末才开始得到满足。英国或许是最依从的国家：1867年，它积极地扩大了公民权的范围；1872年，它采用了秘密投票制；1884年，它终于将选举权扩大到所有的成人男子；1870年，议会又敦促政府依据考核而非直接任命的方式任命内阁成员。但是，所有的改革都遭到了那些王室特权享有者的坚决反对，他们享有超越工人阶级之上的绝对权利，此外，所有的改革均未惠及妇女。

十九世纪后半叶，美国也被卷入了当时席卷欧洲的同一股潮流，也在扩展疆域，增强实力。不过，它的主要精力还是放在保护自己的领地、用人口充实

它成功取得控制权的那片大陆。这半个世纪中，美国最重大的事件是内战。内战消灭了奴隶制、中止了南部种植场主的权力，巩固了联邦的统一，但也付出了生命与财产的巨大代价。然而，西部大片空地一直以财富和安稳的生活向人们发出诱惑；于是，冒险家和拓殖者涌向西部，开发矿山，获取宅地，并将印地安人赶离家园。

西部开发及工商业的需求，推动了铁路建设，到世纪末，铁路网已经遍布全国。第一条穿越大陆的铁路1869年建成，到1880年，又有数条铁路相继竣工。在交通系统扩张的同时，对国家资源的控制权和使用权的争斗也在展开。在这个时期许多欧洲人的眼里，美国是一个喧闹不已而又缺乏教养和文化的巨人，但在各处的普通人看来，它却是“充满机遇的土地”。于是移民如潮，他们既提供了劳动力和贫困人口，也带来了多元的文化和专业人才。同欧洲各国一样，美国政府也没有做好对付如此复杂的发展局面的准备，结果，贪婪虽

然制造了大量的机会,却在其他方面付出了高昂的代价。改革的呼声也越来越高——改善劳动条件、争取妇女权益、获得受教育机会、争取人权、免遭“强盗式资本家”的剥削——不过这些要求需待进入二十世纪后才能得到有效回应。

美国戏剧,1850—1870

在这一时期,戏剧的演出范围持续扩大。城市里的剧团与欧洲的剧团每每相类似,而城市以外地区的剧团则仍保留其先锋性质,那些无法在中心城市找到固定职位的演员都希望在矿区和小城镇试试运气。所以,同这个国家自身一样,它的戏剧也是多姿多采的。

随着西部开发运动日益加快,特别是1848年在加利福尼亚发现金矿之后,戏剧的发展也保持着同一步调。英语职业剧团在加利福尼亚的首次演出是在1849年,萨克拉门托的天鹰剧团开始为矿工每周演出三次。在旧金山,第一家剧院于1850年开张,在此后十年当中,这里常常有四个剧院同时营业,旧金山由此也就成了西部最重要的戏剧中心。从1853到1856年,埃德温·福瑞斯特的前妻凯瑟琳·辛克莱尔(1817—1891)经营着大都会剧院,在此演出的是西部最优秀的剧团。但在加利福尼亚剧院落成后,此前所有的成就都显得黯淡了;这家剧院1869年开张,由约翰·麦卡洛和劳伦斯·巴雷特经营,在全国的剧院中也是数一数二的。

尽管陆上或海上旅行令人厌倦,但明星们几乎马上就开始来到新开发的疆域进行巡演。最早的一批演员有朱

尼厄斯·布鲁特斯·布思、弗朗克·尚弗罗和小J. W. 沃勒克。大多数明星都来自东部,但本地的一位演员洛塔·克拉布特里(1847—1924)也很快享誉全国。这位明星八岁登台演出,十七岁时第一次前往东部巡回演出。在专门为她量身创作的戏剧中,她通常要扮演好几个人物,以展示她的多种才艺。在上述许多剧目中,她扮演的引人耻笑的流浪儿为醉醺醺的矿工带去了快乐。所有的角色都为她施展歌唱、跳舞和演奏班卓琴的天才提供了机会。

新矿山的发现,使得西部的戏剧更加普及。在内华达州的内华达市,1859年发现的康斯托克矿脉到1860年代中期就出现了五家合法剧场和六家综合性娱乐场所。同样,矿山城市爱达荷、蒙大拿和科罗拉多也吸引了不少演员。1850年代后期,旅行剧团已在俄勒冈州出现,这个州的威拉默特在1861年



图14.1 1870年左右,一名不受欢迎的演员在圣弗朗西斯科的鲍德温剧院被观众投以水果和蔬菜。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心阿尔伯特·大卫分中心提供。

已经建起了一个剧场。华盛顿州则在1862年出现了第一家职业剧团,但永久性剧场的出现则需待到1879年。

在犹他州,摩门教早在1850年就开始上演戏剧,1862年,他们又修建了盐湖剧院,这是盐湖城出现的第一个大型建筑,剧院首演由业余剧团担任,1863年,专业剧团开始进驻,1865年以后,剧院还拥有了一个永久性剧团。随着1869年横跨美国大陆的铁路开通,上述西部地区的所有戏剧活动都得到了明显的加强。

从1850到1870年,全美各地驻地剧团的数量都有增加,从1850年的三十五个增加到1860年的约五十个,1870年以后数量仍然保持稳定。无数巡演剧团在人口较为稀少的地区演出。虽然对客座明星的依赖一仍其旧,但不

少经理人都企图抵消它的负面效果,其中最著名的有伯顿和沃勒克。威廉·E. 伯顿(1804—1860)原为英国的低喜剧演员,1834年来到美国,1848年之前一直是费城的著名演员和成功的经理,后来他在纽约开办了伯顿的钱伯斯大街剧院,从1848年到1856年,他将这家剧院经营成了全美最受重视的剧院。由于钱伯斯大街剧院只有800个座位,1856年伯顿便迁至世界上规模最大的剧院之一大都会剧院演出。但幸运女神并不一直垂顾他,于是他不久便不得不引进明星了。伯顿1858年离开管理职位,1859年退休。由于他有一个优秀的剧团和一整套类型多样的保留剧目,所以他曾在钱伯斯大街剧院宣称不靠明星也能取得成功。他上演的莎士比亚戏剧在布景和服装上都追求

325

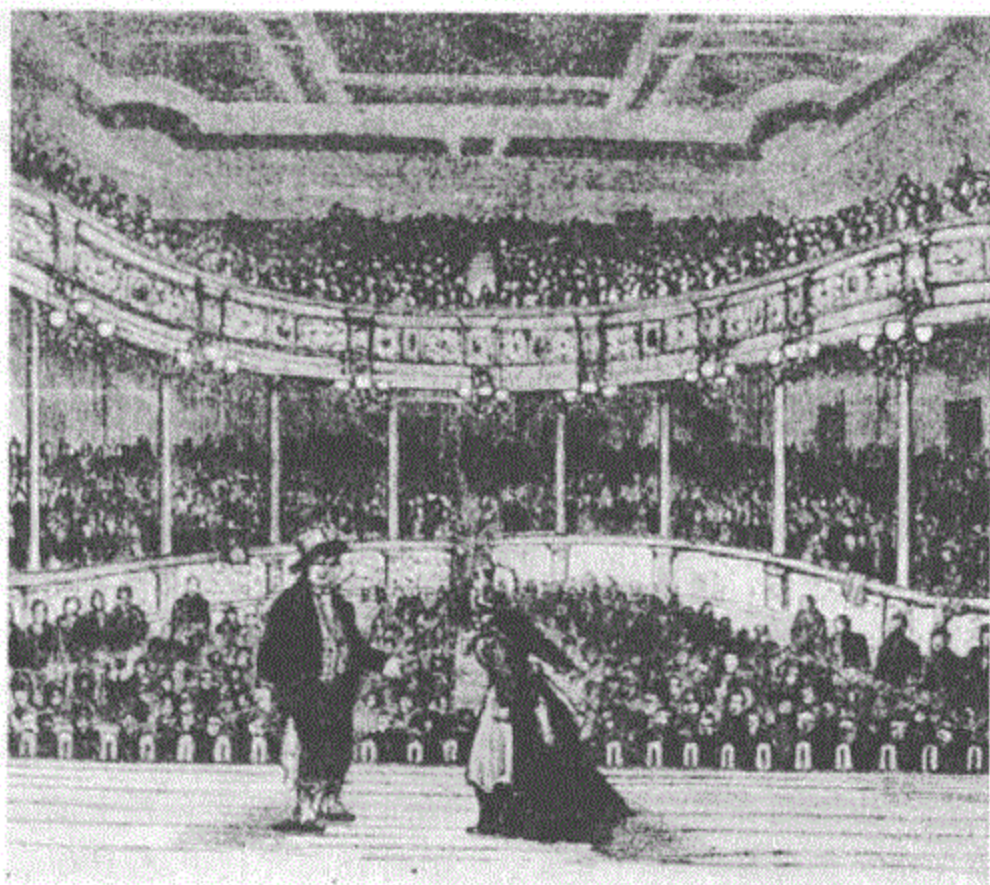


图 14.2 1850年代后期纽约,伯顿的钱伯斯大街剧院。伯顿在舞台上。请注意楼座有许多立柱支撑,因为悬臂技术还不过关。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心提供。

历史真实,这也为他赢得了不少声誉。

在退休前,伯顿的地位已经受到了来自詹姆斯·W. 沃勒克(1791—1864)的严重挑战,后者于1853年接管了兰心剧院并将其更名为沃勒克兰心剧院。从1855年至1880年代,沃勒克的剧院一直是美国最重要的剧院。他的经理位置后来传给了儿子莱斯特·沃勒克(1820—1888),一名优秀的浪漫戏剧的主演,他将父亲的政策一直延续到1887年。剧团里引人注目的还有悲剧演员小詹姆斯·W. 沃勒克(1818—1973)。沃勒克剧院的演出一直保持着高标准,他们的保留剧目也主要由标准作品构成。

另一个优秀剧团是由英国女演员劳拉·基恩(约1820—1873)组建的,基恩曾在维斯特里斯的剧团工作,1852年在美国首次登台,先是为沃勒克演出,后参加旅行剧团。从1885至1863年,她在纽约经营自己的剧场,在一系列维斯特里斯风格的豪华演出中,她以经理身份扮演女主角。1863年后,她开始旅行演出;在林肯遭到暗杀的那个晚上,她正在华盛顿的福特剧院进行演出。

并非所有的大剧院都在纽约。小威廉·沃伦(1812—1888)就曾在1847至1883年间在国内一流的波士顿博物馆演出,并由此声名大震。因为他适应的角色类型广,所以被许多批评家认为是同时代最好的喜剧演员。费城的拱门大街剧场在约翰·德鲁夫人(1820—1897)的指导下,也因拥有优秀的剧团以及给予青年演员的良好训练而闻名全美。德鲁夫人原名路易莎·雷恩,儿童时代开始登台,1827年赴美,1850年与扮演爱尔兰角色的演员约翰·德鲁

(1827—1862)结婚。虽然从1860至1892年她一直是拱门大街剧院的经理,但剧院享有盛名还是在1860年代。1870年之后,德鲁夫人到各地旅行演出,其间扮演的角色主要是马拉普洛普夫人。在芝加哥,曾在勒德罗和史密斯的剧团以杨基一角成为明星的詹姆斯·H. 麦克维克(1822—1896)于1857年组建了自己的剧团,终其一生,他的芝加哥剧场都是纽约之外的最好的剧团之一。在圣路易斯,勒德罗和史密斯的职位由本·德巴尔接替,他从1853年到1880年代一直控制着剧团。

但在1850到1870年间,标准的戏剧机构仍是长驻剧团,但是几次革新使长驻剧团逐渐被削弱。危害性最大的是长轮制的引进。1850年之前,成功的新剧目的演出一般不会超出十五场就会存入保留剧目,更换别的剧目。在1852—1853演出季,《汤姆叔叔的小屋》连续上演300场。虽然此事属于特例,但从中已经显示了一种新的趋势——即使是保留剧目丰富的剧团也倾向于延长剧目的轮演期。以波士顿博物馆为例,1860年代新戏上演的场次为十四至四十场,1870年代是二十至五十场,而到了1880年代,则为五十至一百场。

演期的延长缩小了保留剧目的规模。1851—1852年波士顿博物馆上演了140出戏(68部多幕剧,72个余兴节目),但到1875年,这个数字下降为75,到1893年又下降为15。1855—1856年,沃勒克剧院上演了60部戏,但到1870年代中期,只有15到25部,到1880年代中期更只剩下5到10部。下降的原因有的虽然可以归于1870年前后余兴节目渐渐退出舞台,但这也反

映了对于保留剧目的一种新态度,即将一部分剧目归入长轮剧目,而旧日的剧目轮换制只在成功剧目的演出间歇期加以保留。

326

随着演期的延长,对新剧本也更加重视。虽然1850至1870年间莎士比亚和其他的标准作品依然在保留剧目占了相当大的分量,但长轮制剧目却主要是新作品,根据新出版的小说改编的作品、情节剧、狂闹剧、滑稽剧也十分突出。本时期最流行的戏剧当是根据斯托夫人的小说改编的《汤姆叔叔的小屋》。它曾被数次改编,但最有影响的还是乔治·L. 艾肯的本子,这个剧本1852年首次于纽约特洛伊剧场,起初分为上下两部,后来合并成一部六幕剧。这个剧本专为霍华德一家而写(乔治·C. 霍华德扮演圣卡莱尔,霍华德夫人扮演托普西,他们的女儿考狄利娅扮演小埃娃),一直演到1887年。虽然对《汤姆叔叔的小屋》的狂热在1860年之前即已消退,但在1870年代又有所复苏,当时又有大约五十个旅行剧团上演该戏。直至1927年,仍有十二个旅行剧团只上演这唯一的剧目。

具有讽刺意味的是,斯托夫人笔下的故事如此之流行,而由奴隶出身的历史学家威廉·威尔斯·布朗(1816—1884)创作的现存最早的非裔美国人戏剧《逃跑》(1858)却从未上演过。令布朗略感欣慰的是,格伦和他的妻子美琳达向文学团体和废奴主义者集会朗读了他的描写奴隶困境的作品。

更加具有讽刺意味的是,在十九世纪后半叶的美国舞台上,非裔美国演员只许在夸张表演中饰演夸张形象——也就是说,只能参加“墨面秀”的演出。第一个此类剧团成立于

1852年,但踵接其后的很多。客观环境迫使他们只能模仿白人同行,甚至也将自己的脸涂黑,将嘴唇抹红,戴上假发,尽管如此,他们仍然尽一切努力创造新的专门节目。从1890年代开始,这种形式甚至孕育了非裔美国人的音乐戏剧。

如同1850至1870年的英国一样,滑稽-狂闹剧(burlesque-extravaganza)是最流行的戏剧类型。这种演出对著名的戏剧、演员或时事进行戏仿,伴以歌舞,迎合了人们对喜剧性表演的需求。最成功的滑稽-狂闹剧作家当属爱尔兰人约翰·布鲁厄姆(1810—1880),他曾在维斯特里斯剧团工作,1842年来到美国。作为广受欢迎的喜剧演员,布鲁厄姆曾经多次尝试成立自己的剧团,但都没有成功;他还将许多流行小说改编成戏剧,此外也创作过一些作品。他最著名的剧本或许是《波卡洪塔斯》,或称《温柔的土著人》(1855),这是对“高贵的土著”传统剧目的戏仿,1820年代之后甚为流行。还有一些人也创作演了此类滑稽作品。乔治·L. 福克斯(1825—1877)是十九世纪最具天才的喜剧演员之一,尤以对《麦克白》、《理查三世》和《哈姆莱特》的滑稽模仿而闻名。他还以《矮胖子》(1868)恢复了哑剧的活力,他扮演该剧中的丑角多达一千二百多场。约翰·伍德夫人(1831—1915)或是当时最优秀的滑稽剧女演员,她的名气主要来自《睡美人》和《戴金锁的公平》中的表演。

327

这一时期最好的严肃剧作家当是乔治·亨利·博克(1823—1890)。他出生于富裕家庭,1848年左右开始写戏。他的第一部作品《卡莱诺斯》1849年由菲尔普斯上演于伦敦。他的《雷米



图 14.3 1901 年威廉·布雷迪上演的《汤姆叔叔的小屋》。爱丽莎正要穿过冰河。马和狗的使用在当时都是常见现象。注意用雕刻的侧幕表示的树。哈佛戏剧资料中心提供。

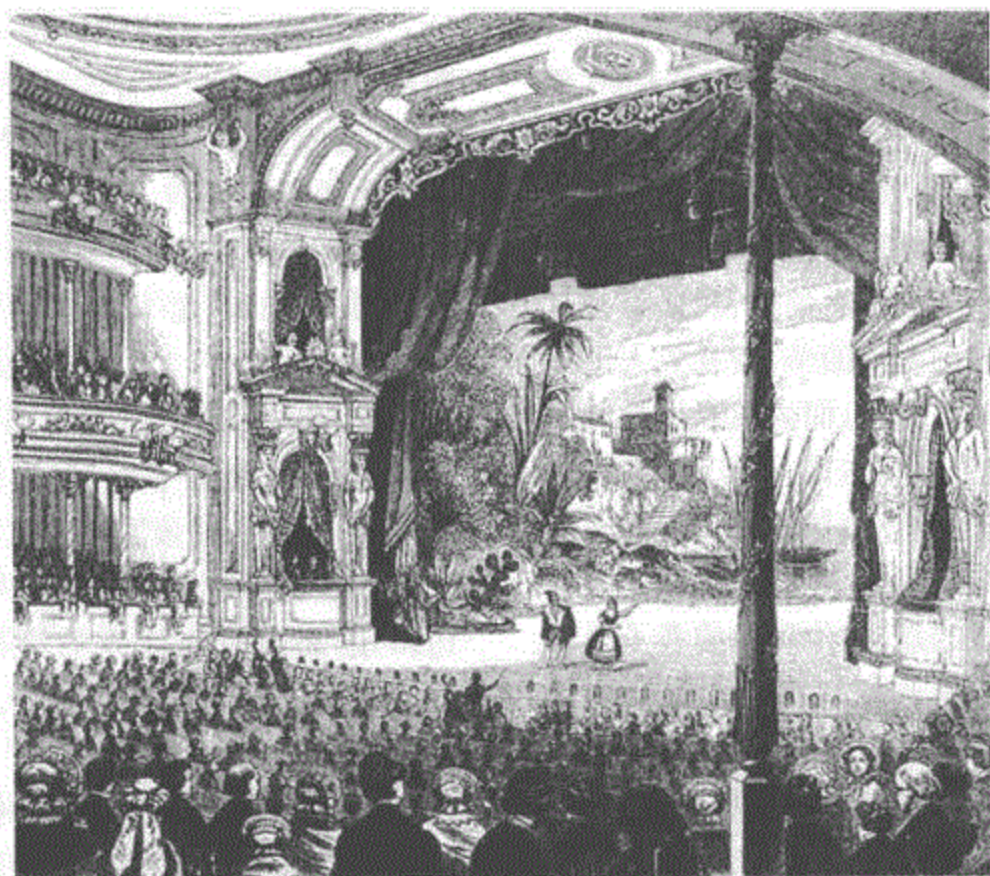


图 14.4 1855 年在尼勃罗剧院上演的豪华芭蕾。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心提供。

尼的弗朗切斯卡》(1855)被许多人认为是十九世纪最优秀的诗体悲剧。博克为保护戏剧家获得更正当的合法利益付出了努力。版权法于1856年被通过,当然这也许不能仅仅归功于他的努力。遗憾的是,该项法律所提供的保护还不够有力,因为它只保护在地方法院登记过的作品。1870年,登记单位转为国家图书馆,大大地纠正了这项弱点,但对美国版权的最适当的保护却是在1891年美国签署了国际版权公约和1909年美国版权法的有关段落得到修订后才开始的。

美国戏剧,1870—1895

从1870到1895年的二十五年间,美国戏剧发生了巨大的变化,驻地剧团被旅行剧团所削弱,纽约成为演出中心,保留剧目系统全部由长轮剧目所占。驻地剧团的发展在1870年达到了顶点,此后便开始走下坡路。而出现这种下降趋势的原因是多方面的,其中最重要的是1873年的经济萧条和“联合”剧团(即整个剧团与客座明星一道巡演)的兴起。提供完整的演出剧目单只不过是明星巡演的一种合乎逻辑的发展。到1840年代,许多名演员都带有一个由不知名的演员组成的小型剧团,因为他们不敢保证地方剧团能够提供适合于扮演二路角色的演员。

关于联合剧团的起源说法不一。布西考尔特认为它最早出现于1860年左右,他指出那时有一个上演《科琳·鲍恩》的剧团就是联合剧团,但这件事发生在英国,而美国1859年出版的一本书里就提到了一个已经建成的联合剧团。这种做法可能始于霍华德-艾肯剧团1852年上演的一场《汤姆叔叔的

小屋》。联合剧团的进一步发展被内战打断,但是在1870年代,随着铁路系统的快速扩张,使得完整的演出班底的交通日益便利,于是联合剧团又一次加快了发展的步伐。1872年,劳伦斯·巴雷特带着他的班底(但没带布景)开始巡演;到1876—1877年,已经有了近百个联合剧团带着全体演员、布景和道具四处旅行,到1886年,这样的剧团更增加到二百八十二个。联合剧团并没有降低对明星的重视程度,只不过他们现在是带着全部剧目和班底旅行。亨利·欧文在1883到1902年间曾十八次旅行美国;萨尔维尼在1872至1889年间五次旅行;科克兰在1889至1900年间三次旅行;萨拉·伯恩哈特在1880至1918年间九次旅行。在巡演中,外国明星通常只演出小型保留剧目,美国剧团最常见的情况是只演出一个多幕剧。

在联合系统诞生初期,地方剧团的经理仍让剧团在巡演间隙进行演出。遇到剧场被来访的剧团占用时,地方剧团还常到周围的小城镇进行演出。但

328



图14.5 布西考尔特的《科琳·鲍恩》。选自该剧演出本,约1865。

是,如果地方上的资金从长驻剧团抽走而给了来访剧团的演出,许多剧院经理就会失去演员而变成仅仅是出租剧场的业主。1880年代后期,某些地方的长驻剧团采取了较为温和的竞争方式,即在冬季到周围地区进行短期演出,它们不仅剧目繁多,而且票价还不及那些旅行剧团的一半。1890年代,出现了大约四十家这类剧团,到第一次世界大战时,则有了一百二十家。但除了周边地区,很少有人知道它们,所以它们对大型的旅行剧团并未构成威胁。

不少大型长驻剧团对新的体系持反对态度,有的抵制行动竟长达数年。尽管如此,沃勒克剧团还是在1888年倒闭,拱门大街剧院和波士顿博物馆剧院也于1892年和1893年相继关门,到这个时期,大型的长驻剧团实际上都解散了。但是,那些拥有永久性剧团的剧场经理却对1870至1895年间的戏剧作出了最突出的贡献。在他们当中,最重要的代表人物是爱德温·布思、奥古斯丁·达利和斯蒂尔·麦凯。

爱德温·布思(1833—1893)从小就与父亲尤尼乌斯·布思一道参加了旅行剧团,1849年在波士顿以成人身份首次登台。从1852至1856年,他与多个剧团进行过合作,旅行到了加利福尼亚、澳大利亚和美国南部,之后又出现在纽约伯顿的剧院。从1856年起直至逝世,他始终是美国最主要的明星之一。1863年,他租下了纽约冬日花园剧院,上演了许多莎士比亚戏剧,其演出质量达到了美国前所未有的高度。他的《哈姆莱特》演出超过一百场,这项纪录到二十世纪才被打破。在他的兄弟刺杀林肯后,布思息影了一段时间。

1869年,布思重返舞台,并采取了

若干革新措施。在专门修建的布斯剧场,其舞台的地面是水平的,且没有沟槽。为了从低于舞台50英尺的工作平面将景片提升起来,特别安装了几台液压升降机,而为了将另外的景片升到76英尺高的顶层空间,又安装了飞行机。这样,布思采用舞台布景的“自由栽植技术”便比英国的埃尔文早出许多年。布思的剧院也没有台口,但是使用了厢式布景以最大限度地增强布景的真实感。布思舞台的制作标准非常豪华,竟然使得他在1874年破产了。此后直到1891年退休,他一直在从事与海外明星签约赴美演出的工作。

329



图14.6 1870年布斯剧场后台。注意舞台机关(液压升降机)在升降沉重的道具和景片时的作用。这可能是第一个有水平地板和省却沟槽的舞台。注意用来支撑布景的舞台支架,现在再不能用沟槽来达到这个目的了。选自《阿普尔顿杂志》(1870年5月28日)。

布思主张,剧场应该只上演最好的作品,演员的作用是揭示伟大剧作中所包含的美与智慧。他孜孜不倦地研究角色,精益求精地塑造角色。他以雅致

而优美的动作、揭示情绪和意义的嗓音运用、热烈的感情与清晰的阐释相结合的演出风格而闻名,他刻画的性格前后一致,毫不造作。他虽然没有强壮的体魄,但运用自如而富于表现力的嗓音却可以弥补不足。他尤其擅长扮演严肃的角色,著名者有哈姆雷特、伊阿古、奥赛罗、黎塞留(布尔沃—利顿剧本中的角色),许多戏剧史家都认为布思是美国历史上最伟大的演员。

奥古斯丁·达利(1836—1899)原是批评家,后因演出根据德国作家莫森塔尔的《德波拉》改编的《被遗弃的利亚》(1862)一剧而获得好评。他的第一部原创剧本《煤气灯下》(1867)也是他作为演出人的首部作品。1869年,他租下第五大街剧场,组建了自己的剧团。从这时起直到逝世,他一直是美国戏剧界最有影响的人物之一。他最重

要的作品都作于1879年创办达利剧院之后,达利剧院也是他的剧团的第三个固定演出场所。1893年,当他的剧团在伦敦演出获得多次成功后,他又在当地添置了自己的剧场,以作为美国剧场的补充。

达利的重要性体现在几个方面。他对现实主义的发展做出了许多贡献。他的不少作品都是根据大仲马、小仲马和萨都的剧本改编的。他的原创剧本中采用的一些写实性特效成了美国戏剧界的宝贵遗产(主人公被固定在轨道上,一列火车迎面而来;女主人公被锁在起火的轮船的房舱里)。他也使新的题材得到了推广。《地平线》(1871)就是第一批将美洲土著当成反派角色(而不是高贵的野蛮人)并强调美国东西部之间行为准则的差异的作品中的一部。更重要的是,达利加强了作为戏剧中



图 14.7 埃德温·布思在布思剧场上演的《哈姆莱特》中第一幕中的“鬼魂场面”。托马斯·B. 格莱辛速写,约1870年。纽约瓦尔特·汉普顿-埃德温·布斯剧院图书资料室提供。

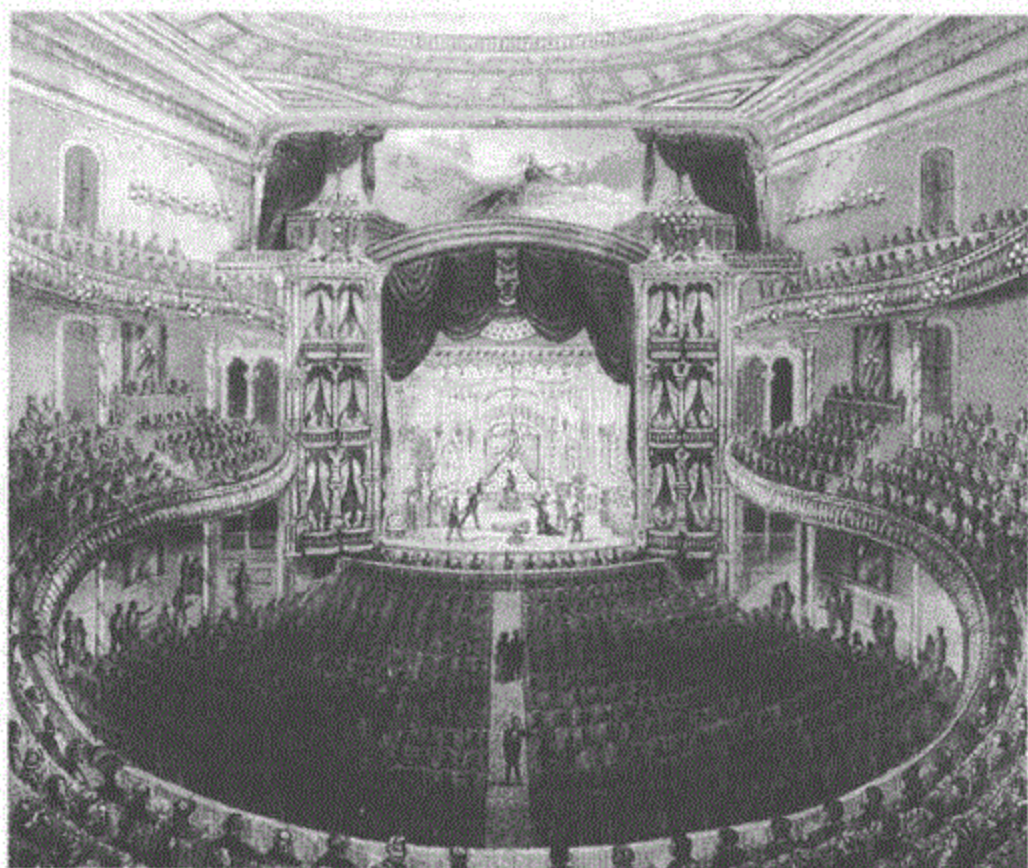


图 14.8 纽约达利第五大街剧院。注意,除了个别情况外,所有包厢都被敞开式楼座所取代。还请注意椅子式座位和中间的过道。台口实际上已经消失了。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心阿尔伯特·大卫分中心提供。



图 14.9 达利上演的莎士比亚的《威尼斯商人》(第一幕)。注意再现威尼斯真实地点的企图。左为大运河,河上有船。哈佛戏剧资料中心提供。

330

心的导演的力量。他对演出中的每一个元素都加以绝对控制。在许多方面,他都堪比德国的萨克森-迈宁根和英国的埃尔文和班柯罗夫特夫妇。达利拥有对演员在剧本阐释、舞台表演、场面调度等方面进行指导的权利,他还放弃了根据行当分配角色的传统做法。许多年轻演员都被他的工作方法所吸引,一些人还被他提升到了明星的位置。所以,他也属于最早的“明星制造者”之一。他培养的明星有阿格尼丝·埃塞尔(1852—1903)、范妮·达文波特(1850—1898)和克拉拉·莫里斯(1846—1925),他们不久都离开了他而到别处追求事业。

1879年之后,达利主要依靠“四巨头”:艾达·里恩(1860—1916)和约翰·德鲁二世(1853—1927),二人均为主角演员;詹姆斯·路易斯(1840—1896)和G. H. 吉尔伯特夫人(1822—1904),二人均为喜剧主演。从1879至1892年,他们又帮助达利创办了美国最好的剧团。德鲁和里恩二人都曾接受过德鲁夫人的训练,并且同台演出,直到1892年德鲁离开达利剧团为止。里恩为达利的剧团出演过二百多个角色,其中最好的是《驯悍记》中的卡特琳一角。她个人的魅力和美丽的嗓音使得她成为当代最受欢迎的女演员之一。达利逝世后,由于不适应新的工作环境,她在1905年便退休了。

斯蒂尔·麦凯(1842—1894)身兼演员、剧作家、导演、发明家、设计师和教师,其才艺超过了达利,但影响力或许不及后者,因为他的事业存在的时间几乎都不长,还不足以体现出它们的价值。作为演员和教师,他的成就主要体现在引入了德尔萨特的方法。在法国

跟随德尔萨特学习后,麦凯认识到德尔萨特的体系可以改造舞台艺术,于是便想通过一系列表演训练班来推广这种方法。在1872—1873年,他在自己的纽约圣詹姆斯剧院创办了一个时间很短的训练班,这或许是北美的第一个演员训练班。但他最大的贡献还是1884年在他的兰心剧院开设的另一个训练项目,这也是美国戏剧艺术学院的前身。麦凯的两个学生也在波士顿创办了两所学校:塞缪尔·S. 库里创办了“柯里表演学校”,查尔斯·W. 埃默森创办了“埃默森演讲学校”。作为美国早期最重要的表演学校,这三所学校都传播了麦凯和德尔萨特的表演体系。

麦凯还创作和改编了九部戏剧,其中三部很是成功:《终于获胜》(1877)、

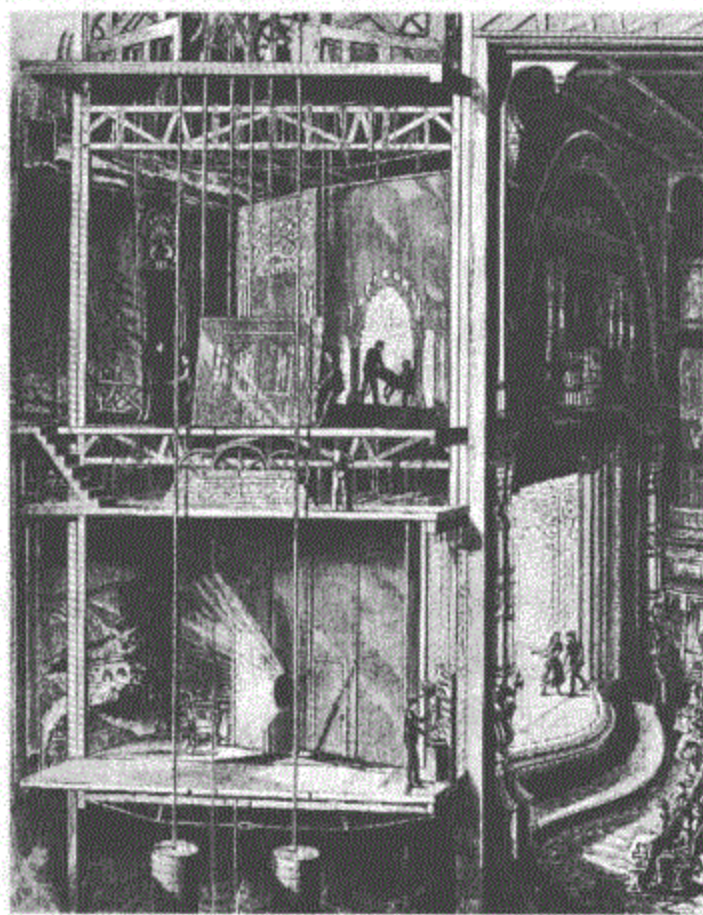


图 14.10 1879 年落成的麦迪逊广场剧院的部分草图。注意有两个舞台,一个在另一个之上,安装了用平衡锤操作的升降机。选自《科学的美国人》(1884 年 4 月 5 日)。

《黑兹尔·基尔克》(1878—1880)和《保罗·凯瓦尔》(1887)。《黑兹尔·基尔克》在纽约的首轮演出就达到了486场的好成绩,到1884年,共有十四个不同的剧团上演该剧。它在现实主义的发展上也很重要,它虽然基本上是一部情节剧,但其中没有坏人,所有的角色都倾注了作者的同情和忠诚。《保罗·凯瓦尔》的成就还体现在其群众场面都采用了迈宁根剧团的做法。

331 麦凯是十九世纪后半叶最有成就的发明家之一。他的麦迪逊广场剧院于1879年落成,有两个带升降机的舞台,每个舞台都是22英尺宽,31英尺深,在四十秒之内就可以完全实现场景转换。他的兰心剧院在1885年是首批使用电气照明的剧院,而且增加了安全设施。在曼哈顿广场花园,在一部描写西部开发的剧本(为“布法罗选票”法案创作演出)中,麦凯创造了逼真的龙卷风和人群乱窜的场面。但麦凯最宏大的场景大部分却并非写实的。1893年,他为芝加哥博览会设计了一个有二十五个舞台的“观演场”(Spectatorium),表现哥伦布的新世界探险之旅以及随后开发美洲的故事。一场金融恐慌阻碍了他的计划完成,但现存的方案表明,他的设想是可行的。美国的演出人很少有如此突出的创造性,美国的演出人也很少被如此多的厄运所困扰。

随着重点向新作品转移,剧作家也成了美国的全日制职业。美国的第一位职业剧作家布朗松·霍华德(1842—1908)1864年开始创作,但在他的《萨拉托加》(1870)演满101场之前,却并未引起广泛的注意。在他的十八部剧作中,《银行家的女儿》(1878)、《年轻的温思罗普太太》(1882)和《谢南多厄》

(1888)最为有名。霍华德是最早获得版税收入的剧作家之一,他于1891年创立了美国剧作家与作曲家协会,是今日剧作家公会的前身。

这一时期的戏剧大多数都具有现实主义的趋势。在整个十九世纪,布景的真实性一直在不断地增加,而人物与情境的写实风格却来得慢些。题材上更加勇敢的一步是在1857年迈出的,这一步就是《茶花女》的上演。这部戏由劳拉·基恩首演,许多人都认为这部戏太放肆了,剧中的情节对女主角而言是一场噩梦,但她最后终于觉醒了。另一方面,马蒂尔达·赫伦(1830—1877)的翻译非常忠实,而表演也没有将人物理想化。它的演出超过一百场,海伦小姐贴近自然的表演赢得了人们的欢迎。

但是现实主义通常仅限于地方色彩的体现。巴特利·坎贝尔(1843—1888)的《我的伙伴》(1879)等表现边疆地区生活的这类作品都是模仿布雷特·哈特和马克·吐温的流行作品创作的。奥古斯都·托马斯(1857—1934)的《阿拉巴马》(1891)、《在米佐拉》(1893)和《亚利桑那》(1897)等作品也强调了地方色彩。

喜剧作家爱德华·哈里根(1845—1911)延伸了“鲍里街男孩”的传统,因而在作品中出现了一种颇为不同的地方色彩,他早期与托尼·哈特(1857—1891)合作表演杂耍而成名。哈里根开始时写一些喜剧性短剧,后来转向创作以纽约的各个移民群体的生活为题材的多幕剧。这类戏剧多是讽刺性闹剧与现实主义的融合,结尾每每出人意外,例如烟花工厂爆炸后尸体从天花板掉下之类。哈里根自己出演作品中的

角色,设计的布景和服装绝对逼真。1895年之后哈里根只是偶尔登台。虽然很少得到同时代批评家的肯定,但现在他却被认为是时代风尚的忠实观察者。

在这个阶段,现实主义在吉勒特和赫恩的剧作中得到了最充分的发展。威廉·吉勒特(1855—1937)1875年后登台,1881年创作了第一个剧本《教授》。在他的二十部作品中,最重要的有第一部表现内战题材的多幕剧《被敌人拘押》(1886)和《秘密服务》(1895)、《夏洛克·福尔摩斯》(1899)。他最具现实主义特色的戏剧《秘密服务》也以内战为背景,该剧特别注重细节,在印刷文本中,舞台指示所占的篇幅竟然超过了对话。有一幕需要一个跟现实一模一样的电报局,作为道具的发报机甚至要有可以发报的键。虽然吉勒特的剧本基本上都属于情节剧,但是通过外部细节的累积,它们创造了真实生活的幻觉。吉勒特还是同时代最好的演员之一。他特别注重表现情节的逐步发展的过程,同一角色不论演出多少次,他都要让人相信人物的动作是“第一次”。

詹姆斯·A.赫恩(1839—1901)1859年开始演戏,1870年代在旧金山担任舞台经理期间改编了几部戏剧,其中有的是与大卫·贝拉斯科合作完成。他首次获得批评界好评的作品《疏远》(1888)写的是马萨诸塞的一个渔村里由于酗酒而导致犯罪的故事。在威廉·迪安·豪厄尔斯等现实主义作家的鼓励下,赫恩的创作、演出和表演都有意识地追求忠于生活。他的代表作《玛格丽特·弗莱明》(1890)被公认为十九世纪美国最具现实主义风格的戏



图 14.11 维特洛克小姐 1866 年在尼勃罗花园首演的《黑色曲柄杖》中扮演女主角。这套在今天看来足够朴素的服装在 1860 年代却引起了震惊。选自奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心阿尔伯特·大卫分中心提供。

剧。女主人公在得知丈夫与女佣有私后,仍对他的私生子视同己出;剧本强调了人物的心理冲突,表现手法上包含着许多现实主义细节。这一题材很难被商业性演出人接受,赫恩只好把它放在剧场门厅或偏远剧场上演。在遭受了经济上的严重损失后,他发现《肖埃克斯》(1892)给他带来了财运,这是描写一个文静、可爱的新英格兰人的故事。虽然还是现实主义模式,但它并没有冒犯社会的道德意识,不久就得到了广泛欢迎。赫恩并不是一个伟大的剧作家,但他在建立现实主义演出风格上的贡献却超过了同时代其他美国剧作家。

虽然出现了现实主义的潮流,但戏剧的主流仍旧是通俗化、大众化。1870年之后,次要的戏剧类型与各式各样的

表演结合,更新了人们对滑稽剧和轻歌舞剧的认识。滑稽剧的变革起于1866年,当时一个搁浅在纽约的芭蕾舞团参加了《黑色曲柄杖》的表演。演出将豪华场景、身穿薄翼衫的女孩、音乐、舞蹈、歌曲汇聚于一台,受到了观众的热烈欢迎,连续演出竟达十六个月,引得别的团体纷纷仿效。1869年利迪娅·汤普森及其“英国金发女郎”剧团表演的滑稽戏,突出了女性的魅力而非过去在滑稽戏中占主导地位的滑稽性,使这种时尚得到了进一步的推广。不久,滑稽戏就获得了它的现代形式:各式表演和音乐节目的混合,特征是漂亮的女性,带有性暗示,以男性观众为主要对象。第一次世界大战开始后不久,滑稽戏达到了顶峰,但到1929年左右,滑稽戏中的“脱衣舞”又将这种形式摆到了合法性的边缘。

现代的轻歌舞剧也产生于同一运动。在1880年代,托尼·帕斯特(1837—1908)将滑稽剧改造成为适合于家庭观看的形式。从1890年前后到1930年,轻歌舞剧一直是最受欢迎的戏剧娱乐形式。它基本上是多类表演的集合,同时也包含一些由主要演员表演的短剧和小品。

本时期的主要演员大部分均已提到过,但还有一小部分尚值得一提。约瑟夫·杰弗逊三世(1829—1905)四岁即登台表演,是十九世纪最受爱戴的演员,他很早就在喜剧表演方面建立了声望,但在1865年之后却是《里普·万·温克尔》成了他最主要的保留剧目。他以轻松而富于表现力的动作和独创的穿插表演而著称,将感伤和幽默巧妙地熔于一炉。约翰·麦卡洛(1832—1885)十五岁时从爱尔兰来到美国,从



图14.12 约瑟夫·杰弗逊三世扮演的《里普·万·温克尔》,他扮演这个角色几达四十年。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心阿尔伯特·大卫分中心提供。

1861至1866年,他在福瑞斯特剧团担当二路角色,他继承了该团的艺术风格,1866至1875年在旧金山演出,此后受到麦凯的影响,表演风格发生了转变。在他逝世前,他被承认是地位仅次于布思的悲剧演员。劳伦斯·巴雷特(1838—1891)对舞台艺术的贡献似乎乏善可陈,他于1857年被伯顿的剧团接纳,此后逐渐进步。他开始从艺时是个文盲,直到被公认为美国戏剧界的“明星”时,才提高了自己的文化水平。在1880年代,他成为布思的伙伴和合作明星。他以思路清晰而著称,但在表演中也存在着某些不完善之处,因为他的自我意识过强,台词近乎演讲。理查德·曼斯菲尔德(1854—1907)1880年登台,1883年以扮演《波斯罗曼史》中衰老的好色之徒巴隆·谢弗里亚尔而获得首次成功。1886年之后,他仍维持着自己的剧团,每年都为其保留剧目增加一个新角色,他的方法是交替上演

新的长轮作品和过去的成功剧目。他擅长情节剧中的人物和性情乖僻的角色,但由于不够精致,他扮演的悲剧主角并不成功。人们常将曼斯菲尔德与埃尔文相提并论,因为他上演的剧目也追求场面的豪华。

到1895年,演员在剧团中的地位发生了根本的变化。年度补贴在1970年代完全废止,改为直接支付工资。由于旅行剧团的成功,大部分演员都来到纽约寻找机会。此外,演员的聘用也改为剧目制,而不再按演出季签订合同;又由于保护演员权益的机构还未成立,排练期间没有工资,若遇到演出半途中止的情况,工资还常被拖欠。演员在剧团的主导位置上占据了两百年左右,现在却不得不屈居于导演和演出人之下。

加拿大戏剧

在十九世纪前半叶,加拿大也经历了美国那样的来自英语国家的大规模移民潮,但它对西疆域的拓殖却要慢一些。1841年统一成东、西加拿大,并未能组成开发西部疆域所需的政府机构,所以,在1867年又成立了包括安大略省、新斯科舍省、新不伦瑞克省和魁北克省的加拿大联邦。到1949年,我们现在所知的所有加拿大领土都加入了联邦,并在1982年成为一个拥有完全主权的国家。

十九世纪下半叶,加拿大出现了第一批长驻保留剧目剧团(每个剧团均有自己的地方巡演圈),并且从大西洋沿岸到太平洋沿岸的大城市都建立了连锁剧团。各剧团的演出季均为三周,演出节目按周更换。演员一般都是从纽约募集,但明星演员通常都是英国人。此

外,剧团与它们所在的城市也有密切关系,随着当地的艺徒被剧团吸纳,加拿大籍演员也越来越多。于是也出现了上演本国戏剧的可能性,但主要由于只带着一个剧目巡演的剧团就能出人意料地迅速获得成功,所以这一点没有被人认识到。因为巡演的剧目必须是在美国的大城市已经成功的剧本,所以经济条件也不允许出现有加拿大自己特色的戏剧。随着驻地保留剧目剧团系统被放弃,加拿大剧团只得更加依赖纽约的戏剧“辛迪加”,这又进一步加强了美国剧团的主导地位,本地剧团只是偶尔有机会在小范围内演出。

由于这一原因,十九世纪后期加拿大作者所写的戏剧的大部分都只能出版而无法上演。例如,查尔斯·希维塞吉的诗剧《索尔》(1857)虽曾获得高度重视,但也只能印出来供人阅读。皮埃尔·佩蒂克莱尔(1813—1860)的法语喜剧也只能由业余剧团上演,但一般都演不到十场,或只在刚出版时上演。政治讽刺剧较受欢迎,但作者一般都藉藉无名,且是为阅读而写。第一个例外是格雷夫斯·辛科·李(1828—1912)的《菲德尔、法德尔和弗泽尔》(1853),该剧在多伦多皇家兰心剧院获得了巨大的成功。两部得到吉尔伯特和苏利文鼓励的作品——W. H. 富勒的讽刺加拿大政府的《国令号舰艇》(1880)和J. W. 本戈的嘲笑加拿大人的《班松在国外》(1883)——在舞台上也取得了相当的成功,加拿大旅行剧团上演这两部戏时也取得了罕见的成功。温尼伯作者查尔斯·W·汉兹康(1867—1906)的《大繁荣》(1886)也是一部得到上演的加拿大题材戏剧,其他作者获得上演机

会的作品都与加拿大并无特殊关联。

而加拿大演员之所以能成名,无论是十九世纪之初的威廉·伯克·伍德(1779—1861),还是作为一个整体的直至十九世纪末的朱利亚·阿瑟(1876—1958)的加拿大演员群体,都是由于他们在美国或英国演出市场上所取得的成就,而不是在加拿大演出的结果。当然也有少数例外,夏洛特·莫里森(1832—1910)就是其中最著名的一个。她在多伦多成为明星,作为一个明星在加拿大旅行演出,后来在1874到1878年担任多伦多大歌剧院的第一任经理。此外,尤金·A. 麦克道尔(1839—1913)、哈利·林德利(1839—1913)以及伊达·凡·柯特兰(1854—1924)也都是将大部分职业生涯贡献给加拿大的著名演员-经理。

到十九世纪中叶,哈利法克斯剧院已成为来自波士顿和纽约市的剧团夏季演出的专门场所。1877年,此地成立了音乐学院,但总体上看哈利法克斯还停留在加拿大巡回演出的主流圈子之外。与此同时,蒙特利尔也已成为加拿大的最大城市和戏剧活动的中心。它的第一个长驻保留剧目剧团是1852年由约翰·威林登·巴克兰(1815—1872)组建的皇家剧院专业剧团。到1870年代,蒙特利尔已成为加拿大多个巡演剧团的驻扎地。1875年,音乐学院在此地落成,1884年,又相继建成了水晶剧场和维多利亚剧院,1900年,又增加了五座剧院。从1859年起,罗马天主教会反对戏剧活动的态度越来越强烈,这给蒙特利尔和魁北克市的法语戏剧制造了严重的阻碍。来访的法语剧团只能演出不会引起争议的轻歌剧。直到萨拉·伯恩

哈特于1880、1891、1896年和二十世纪初年数度来访,法语戏剧才有了稳定的观众。

1853年出现在皇家兰心剧场的固定剧团是多伦多的第一个长驻剧团,剧团经理约翰·尼金森(1808—1864)。尼金森最初创办的是一个驻军剧场,后来他买下了军方的全部份额,成为职业剧团。多伦多大歌剧院(1874;容量为1323人)很快就从兰心剧场转变成为标准剧场,1879年被大火焚毁后立刻得到了重建,并略微扩大了容量(可容纳1751人)。皇家歌剧院专门上演情节剧,女王剧场则专门上演歌舞杂耍。这两家剧场都在1883年毁于大火,但多伦多歌剧院(1900个座位)不久又取代了它们。1896年又增加了王子剧场,有1815个座位。

魁北克省和安大略省的各个城市也相继出现了驻地剧团和剧场建筑,最著名的是在渥太华,1873年在总督住所的里多堂内建了一座剧场,1875年又修建了大剧院,1897年修建了罗素尔剧院。随着人口向西部迁移,戏剧也一道向西推进。温尼伯在许多方向都是西部城市的代表。1866年,作为剧场使用的红河厅建成,它坐落在一个沙龙的第二层楼上;1870年,皇家剧院又取而代之。1877年,一个专业的“墨面秀”剧团来到温尼伯,1879年,与明尼阿波利斯连接的铁路修通后,温尼伯越加兴旺,变成了巡演剧团的正式停留站。1883年,王子剧场落成,有1300个观众席。在太平洋沿岸,直到1858年的淘金热出现,维多利亚的驻军仍在港口的战舰上表演戏剧。1859年,乔治·查普曼的先锋剧团到来,建造了一座360个座位的殖民地剧场(1860)。

到1900年,温哥华已建有三座剧场,十几个小矿区也纷纷建立了“歌剧院”,为旅行剧团提供场地。

澳大利亚及新西兰戏剧

到1855年,英国演员-经理乔治·赛斯·科平(1819—1906)已经拥有了墨尔本的四座剧院、阿德莱德的皇家维多利亚剧院和阿德莱德港的一家剧院。他将明星制度引入澳大利亚,在随后的二十年中邀请了大部分重要的明星演员来此巡回演出。其中著名的英国演员有巴利·沙利文(巡演时间为1862—1866)、查尔斯·基恩和埃伦·特里(巡演时间为1863)、小查尔斯·马修(巡演时间为1870—1871),著名的美国演员有爱德温·布思(与劳拉·基恩联袂演出,巡演时间为1854)和约瑟夫·杰弗逊(巡演时间为1861—1865)。到1870年代,澳大利亚已成为国际旅行演出圈的组成部分,美国人詹姆斯·卡休斯·威廉姆逊也取代科平成为国内最著名的演出人。威廉姆逊联合亚瑟·加纳和乔治·马斯格罗夫及他们的公司组建了“三人委员会”,种种迹象显示,这个委员会一直制约着澳大利亚此后一百年(直至1976年)的演出市场。意大利悲剧女演员阿德莱德·里斯托里1875年到澳大利亚旅行演出,此后,戴恩·布西考尔特于1885年(他儿子留下来在墨尔本组建了一个重要的剧团)、萨拉·伯恩哈特于1891年也来澳大利亚旅行演出。珍妮特·亚彻奇1889年给澳大利亚带来了引起高度争议的《玩偶之家》,当时正值该剧在伦敦刚刚演完。遗憾的是,威廉姆逊对澳大利亚本土戏剧毫无兴趣,他对剧场的控制使得本国剧作家毫无施展

之地。但也有少数剧作家克服种种困难,获得了成功,其中有乔治·达雷尔(1841—1921,作品有《明亮的南方》[1882])、受到高度赞誉的演员阿尔弗雷德·丹佩尔(约1847—1908,作品有《武装的罗伯利》[1890,与加内特·沃尔克合作])和查尔斯·里德(他的作品数量较多,其中的《现在修理绝不算晚》(1893)一剧出现了“四十个昆士兰土著居民”。

这一时期澳大利亚最成功的演员-经理是英国人布兰德·霍尔特(1851—1942)。霍尔特拥有获得上演伦敦的德鲁里街剧院和阿德尔菲剧院最新的成功剧目的垄断权,他在上演这些剧目时,还非常注意场景和细节。他可以不必借助于威廉姆逊组织的帮助而自行运作,但他对上演乔治·达雷尔已经大获成功的本地题材仍持怀疑态度。不过,从1899年起,他开始用澳大利亚背景改写英美情节剧,使之“本土化”。《旱灾》(1902)就是他在这方面最成功的作品。

新西兰的戏剧发展模式与加拿大和澳大利亚的相同,起源于军营剧团,继而是业余剧团,然后是专业剧团(既有驻地的也有旅行的)。新西兰的旅行剧团是威廉姆逊的澳大利亚巡演圈的延伸。新西兰戏剧最突出的特点是,因为它出现得太晚,当该国的铁路系统开始为戏剧演出提供便利时,电影的问世已经扼制了戏剧的发展。乔治·达雷尔的《为生活而欣喜》(1876)和乔治·利奇(1842—1907)的《恐鸟的土地》(1895)是新西兰戏剧界最成功的作品。新西兰1907年完全自治,1947年获得完全独立。

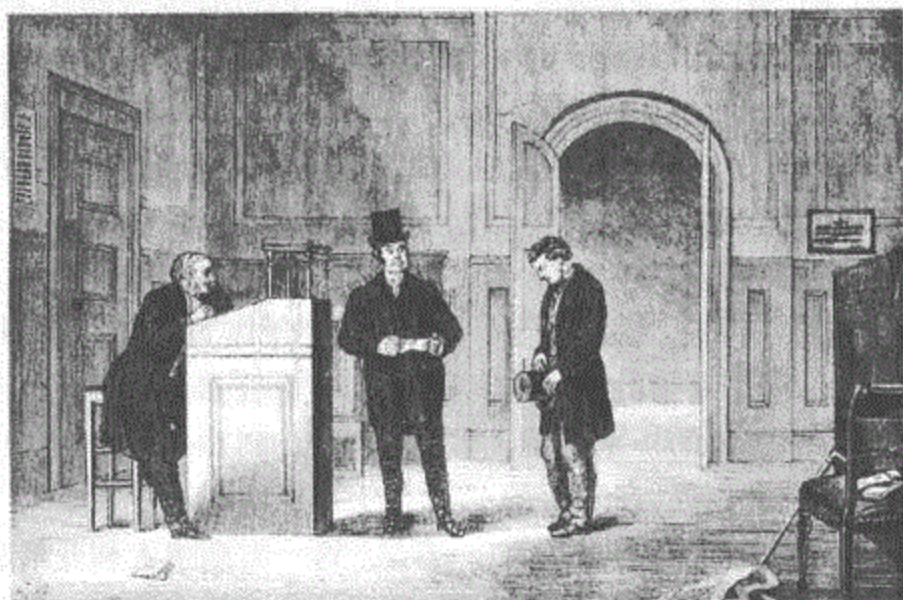


图 14.13 1863 年在伦敦奥林匹克剧院上演的汤姆·泰勒的《持假释证的人》。中立者为霍拉斯·威根扮演的霍克肖可能是舞台上的第一个侦探角色。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

英国剧作, 1850—1890

在英国, 十九世纪后半叶的戏剧仍然处于低潮, 只有一些作家在情节剧、轻喜剧、滑稽剧、音乐剧等方面博得了一时的名声。这一时期有影响的剧作家有泰勒、拜伦和布西科尔特等人。

从 1844 至 1878 年, 汤姆·泰勒 (1817—1880) 写了七十多部戏剧, 几乎涉及各种类型, 尤以喜剧和家庭剧最为擅长。他最著名的作品有根据佩格·沃芬顿的生平事迹创作的《面具与面孔》(1852)、由于讨论了性的问题而引起争议的《滴水穿石》(1855)、由于爱德华·埃斯丘·萨森 (1826—1881) 饰演剧中的老流氓丹德利爷一角而走红的《我们的美国表亲》(1858) 以及塑造了侦探霍克肖形象的底层故事《持假释证的人》(1863)。

从 1857 到 1882 年, 亨利·詹姆斯·拜伦 (1834—1884) 写了将近一百五十个剧本, 其中既有感伤喜剧, 又有滑稽-狂闹剧。《我们的孩子》(1875) 的

演出场次达到 1362 场, 创造了保持多年的记录。拜伦的剧本突破程式化观念和老套人物的框框, 集中代表了十九世纪末叶戏剧娱乐的整体水平。

这时期最成功的剧作家可能是喜剧演员戴恩·布西考尔特 (1822—1890), 他从 1841 年开始写作, 第一个作品是一部轻松活泼的风俗喜剧《伦敦人寿保险》, 此后他又继续创作了大量的作品。从 1844 到 1848 年, 他住在法国, 其间熟练地掌握了法国浪漫戏剧和情节剧的技巧。从 1853 到 1860 年, 他住在英国, 从事戏剧创作、演出、表演及剧场经营。此后他往来于英美之间, 1885 年前往澳大利亚。在 1850 年代, 布西考尔特的情节剧的基本因素——感伤、机智、轰动效应、地方色彩——逐渐完善并极少改变, 而仅仅在细节上稍作变动。他的主要作品如《科西嘉兄弟》(1852)、《纽约人行道》(1857)、《八分混血儿》(1859)、《科琳·鲍恩》(1860)、《啊哟-不-波格》(1864) 和《肖

格劳恩》(1874),讲的都是风景如画的地方发生的充满悬念的传奇故事,而大部分悬念又都是以火灾、爆炸、暴风雪、雪崩等耸人听闻的场景解决的。布西考尔特不仅在同时代剧作家中最讲究技巧,而且喜欢将最新的科技发明作为重要元素应用到情节中,对戏剧制作产生了重要的影响。

直到 1860 年代,一位戏剧家才表现出对于现实主义模式的兴趣。托马斯·威廉姆斯·罗伯逊(1829—1871)出身于外省演员之家,原是一名演员,在维特里斯剧场当过一段时间的舞台经理。他于 1852 年开始写作,但在 1864 年《大卫·加里克》上演之前几乎没有成功作品。在他的代表性作品——《社会》(1865)、《我们的》(1866)、《种姓》(1867)、《戏剧》(1868)、《学校》(1869)——中,讲的都是发生在极为特殊的地点的当代生活故事,作者将每一个细节都详细地落实在稿纸上。此外,许多重要内容都是通过哑剧动作或演员的做工表现出来,力图再现日常家庭生活场景,如泡茶、端茶、喝茶等。因为这些剧本是由班柯罗夫特夫妇上演,也使得表演中的某些创新手法得到了推广。罗伯逊不能被称为伟大的戏剧家,但在同时代人中,他还是独特的。遗憾的是,他死后没有人马上继承他的风格,所以直到 1890 年代,英国才有现实主义剧作问世。

从对公众的感染力看,1850 至 1900 年间最受欢迎的形式是哑剧、滑稽-狂闹剧和音乐性表演节目。在半个世纪间,哑剧发生了重要的变化,传统的短小形式被扩展为长篇的娱乐形式。这种转型或许应该归功于剧作家 E. L. 布兰查德(1820—1889)和 1869 至

1879 年间在德鲁里巷剧院演出的福克斯演员家族。此后,在 1880 年代,奥古斯都·哈里斯(1851—1896)又采取了一些变革措施,他为德鲁里巷引进杂耍戏院演员表演“哑剧中的男主角”(由身穿马裤的女演员扮演)和“夫人”(用男演员扮演的女角)并且引进若干哑剧演员。从此之后,喜剧因素就在通俗戏剧中赢得了支配地位,而童话因素只不过是将其喜剧节目、舞蹈和场景捏合在一起的简单框架。英国的基督教哑剧正是通过这种形式传到了今天。

在世纪中叶,所有戏剧类型中最流行的是滑稽-狂闹剧。几乎所有的剧场都上演这种戏剧,有的还以滑稽狂剧为中心建立自己的保留剧目。截至那时,普兰谢的轻快风格和微妙的冒犯行为已经被对通俗戏剧、歌剧、神话、童话等的歪曲、嘲弄所代替,这些作品的主题是间接的,表演是低喜剧式的,时间是错乱的。每一行打油诗跟上下文联系起来都是双关语。大量的歌曲加上现成的曲调和华丽的场景(包括神奇的布景转换),便能吸引观众的注意。除了



图 14.14 1859 年首次上演的布西考尔特的《八分混血儿》中的奴隶拍卖一场。当时的雕刻。



图 14.15 1887 年在德鲁里巷剧院上演的哑剧《穿靴子的猫》。E. L. 布兰查德创作脚本，威廉舞台设计。选自《图像》(1888 年 1 月 7 日)。

H. J. 拜伦之外，写作这类戏剧的高手还有威廉·布拉夫(1826—1870)和 F. C. 伯南德(1836—1917)。

到 1870 年代，滑稽-狂闹剧的流行程度开始降低，但它的演出一直持续到世纪末。随着这种形式的式微，它的位置逐渐被喜歌剧尤其是吉尔伯特和苏利文的作品所取代。威廉·S·吉尔伯特(1836—1911)在罗伯逊的鼓励下从事戏剧创作，一生写了大约四十部戏剧，大多数为相当独立于苏利文的音乐的喜剧。其中最著名的《匹克梅梁和伽拉忒亚》(1871)、《甜心》(1874)、《破碎的心》(1875)和《订婚者》(1877)都获得了相当大的成功。但吉尔伯特如今为人们所提起却主要是因为他与亚瑟·苏利文(1842—1900)共同创作的喜歌剧。他们的第一部重要作品《陪审团审判》(1875)还有理查·多伊利·卡特(1844—1901)的加盟；后者于 1881 年建造了萨

伏依剧院来上演他们的剧本。在他们合作的作品中，最优秀的有《宾纳福号舰艇》(1878)、《彭赞斯的海盗》(1879)、《米卡多塔夫绸》(1885)和《康多里尔》(1889)。后来，吉尔伯特和苏利文之间发生了一场争吵，他们的伙伴关系就此中断，但他们合作的喜歌剧依然活跃在舞台上。它们的旋律轻松愉快，风格幽默古怪。他们将狂言剧改造成了讽刺剧，所以也有人称他们是十九世纪的阿里斯托芬。

吉尔伯特和苏利文的成功还带动了音乐戏剧在另一些方面的发展，最突出地表现在乔治·爱德华兹(1852—1915)的作品中。爱德华兹曾在萨伏依剧场当过一段业务经理，1885 年改任庆典剧场经理。从创作《在城里》(1892)和《女售货员》(1894)开始，爱德华兹便创造了一种新的音乐戏剧，由歌曲叙述简单的情节，美丽的合唱队少女

表演华丽的场面,专门演员扮演特型人物。这种新形式的音乐喜剧开始流行,直到第一次世界大战期间也没有发生明显的变化。

从1700年左右以后,正规戏剧一直和各种非正规娱乐性节目同台演出,但在十九世纪后期,两者逐渐分开,歌舞杂耍表演也随之兴旺起来。歌舞杂耍表演是从小旅馆、小酒店附设的“音乐室”脱胎出来的,但到1850年前后,查尔斯·莫顿(1819—1904)为在单独的附属建筑物内表演娱乐节目迈出了关键一步。其他的小酒店老板纷纷效仿,但这种附属建筑物与小酒店的关系却一直维系多年仍未中断。当然,最后两者还是分开了,这种表演也被中产阶级观众所接受。节目中增加了小品和短剧,名演员和音乐会艺术家也禁不住诱惑而出现在遍布英国各地的歌舞杂耍表演场。若干巡回演出圈也随之出现——最著名的是爱德华·密斯和奥斯瓦尔德·施托尔的巡演圈。这种将各种娱乐混合在一起的形式一直为英国公众所喜爱,直到一次大战后才被电影所取代。

英国剧场状况,1843—1860

当戏剧管理条例于1843年通过时,伦敦的舞台似乎正处于低潮。许多人都设想新法将迅速改变现状,许多戏剧场将会拔地而起。但是,1843至1860年的这段时间实际上是一个再评价和逐渐复苏的过程。与1810至1843年许多新建筑纷纷矗立不同,1860年之前在伦敦并没有新的剧场出现。但事后看来,从1843到1860年却产生了前所未有的繁荣和影响。

1843年之后,德鲁里巷和科文特

花园迅速失去了他们的支配地位。科文特花园不久就成了专门的歌剧院,德鲁里巷也逐渐成了大规模演出和音乐戏剧的专门场所;两个剧场的分工一直延续到当代。在受资助的剧场中,只有秣市剧场保持稳定,在1843至1850年成为伦敦首屈一指的正规戏剧的演出场所。从1837至1853年,它的经理是本杰明·韦伯斯特(1797—1882),他原为维特里斯剧团的成员,1844年又获得了专门上演情节剧的阿德尔菲剧场的经营权,尤以上演J. B. 巴克斯通的情节剧而著称。1853年,韦伯斯特将秣市剧场经理的位置交给了巴克斯通,后者在这个职位上一直工作到1876年。在巴克斯通的管理下,秣市剧场一直以上演喜剧为主,但它也失去了在严肃剧市场的优先地位,不过,仍有表演严肃剧的明星在此演出。韦伯斯特在1858年重建了阿德尔菲剧场并一直经营到1874年。

韦伯斯特和巴克斯通两人都是传统的继承者而非革新家。重大的新发展还有待于萨德勒威尔斯剧院和公主剧院。1844年,萨德勒威尔斯剧院还是一个偏远的剧场,以上演血腥仇杀的情节剧而闻名。从大约1730年起,它开始提供戏剧性娱乐节目,而且它还是1752年法案的主要批评对象,这项法案要求所有的娱乐场所都实行许可证制。在十九世纪前期,它还以水上戏剧著称,后来又成为著名的哑剧小丑演员约瑟夫·格里马尔迪(1778—1837)的夏季演出场地。

尚不清楚为什么1826年就开始登台并且从1837年起就成为麦格雷迪剧团的主要台柱的萨缪尔·菲尔普

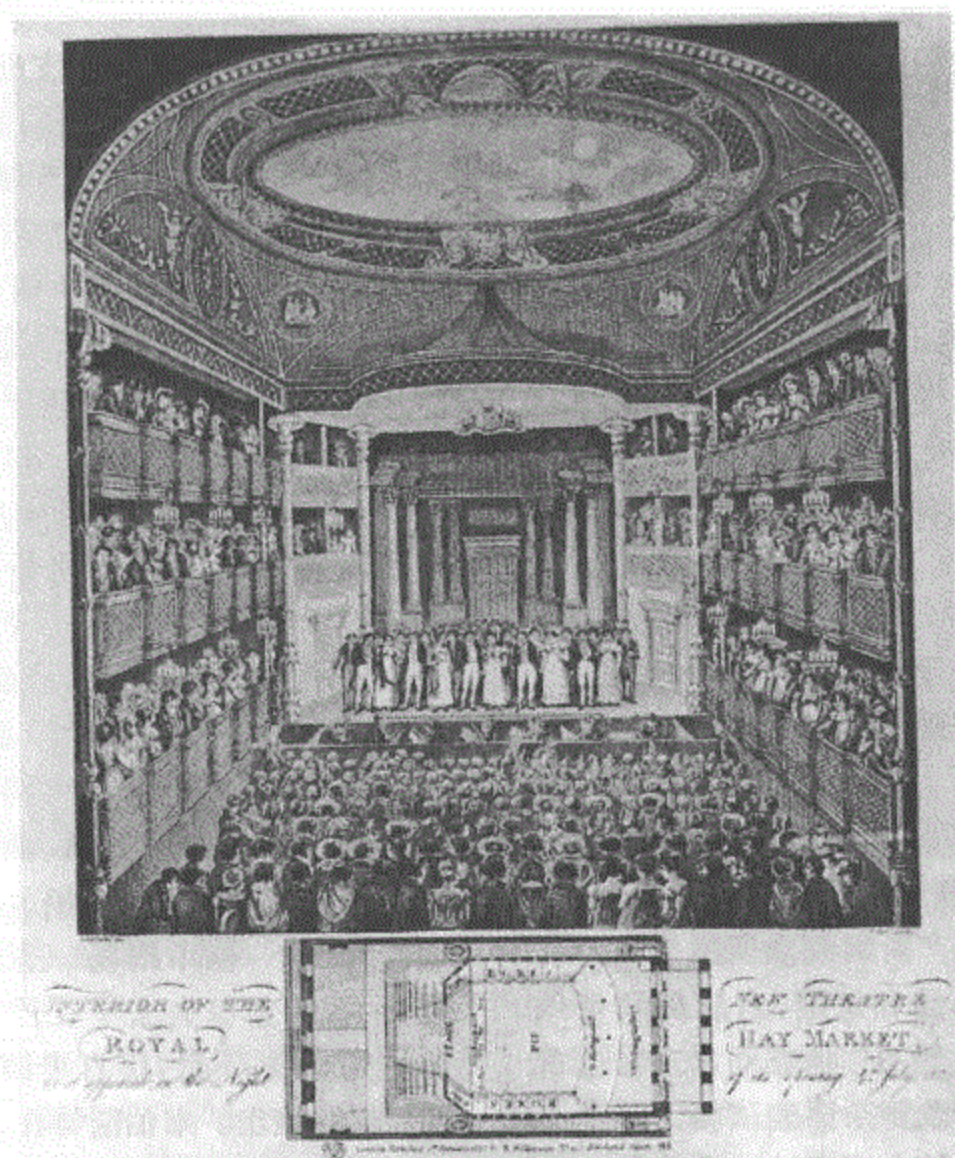


图 14.16 1820 年推倒旧式结构后于 1821 年新建的秣市剧场。这个剧场现在仍在使⤵用。平面草图如下方所示。选自威尔金森著《伦敦画报》(1825)。



图 14.17 萨缪尔·菲尔普斯扮演的麦克白,第二幕第一场刺杀邓肯之前。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料提供。

斯(1804—1878)要选择这样一个地址偏僻、年久失修的剧场作为他经营剧场的实验场所,原因很可能是租金便宜。与人们的预测相反,菲尔普斯不仅在经济上获得了成功,而且还获得了伦敦的萨德勒威尔斯剧院作为 1844 至 1862 年上演诗剧的主要场地。菲尔普斯的重要性表现在他的示范性上——当全世界都相信只有大众化的娱乐才能够吸引大量观众的时代,他却证明优秀剧目会带来成功。菲尔普斯受欢迎的原因是明显的,因为他的保留剧目几乎都是由诗剧构成的。除了六个次要作品外,菲尔普斯上演了莎士比亚的全部作

品,而且演出本的完整程度也是自莎士比亚时代以后未曾有过的。

虽然菲尔普斯在剧目选择上很谨慎,但资金上的短缺还是使他无法使用豪华的服装和布景,但若事关历史准确性时却不惜代价。他最著名的演出《仲夏夜之梦》的布景由弗雷德里克·芬顿制作,在将布景从森林的一处转换到另一处时,使用了移动的立体布景和纱幕,表演在纱幕之后进行,进而创造了一种朦胧的气氛。菲尔普斯最大的缺憾是沒有一流的演员。在头两个演出季,由华尔纳夫人扮演主角,她之后是以莎贝拉·格林和几个地位更低的女演员。或许是由于她们缺乏经验,都须由菲尔普斯全面培训,菲尔普斯本人也扮演从李尔王到伯顿等各种主角。作

为演员,菲尔普斯的判断力、艺术趣味、不轻率从事和完美无缺的台词(这是马克莱迪和查尔斯·基恩为取得更真实的艺术效果而加以轻视的)赢得了普遍的赞誉。他的不足在于节奏略显单调、台词较为缓慢。尽管他的剧团属于二流,但萨德勒威尔斯剧院却拥有全伦敦最忠实的观众群。

也有人认为,作为经理人,菲尔普斯只是延续了麦格雷迪的工作而已。虽然这种说法有一定道理,但菲尔普斯却是在麦格雷迪失败的地方获得了成功;正是他重建了对诗剧的信念,而这恰恰是麦格雷迪由于财政困难而被迫放弃的。在1862年放弃萨德勒威尔斯剧院后,菲尔普斯四处云游,1860年代有一段时间为德鲁里巷剧院重排了一



图 14.18 1863 年德鲁里街剧场上演的拜伦爵士的《曼弗雷德》。图中所示为斯坦贝克瀑布——阿尔卑斯山的女巫的巢穴。离开萨德勒威尔斯剧院后,萨缪尔·菲尔普斯出现在这个剧目中。选自《插图伦敦新闻》(1863)。



图 14.19 1853 年查尔斯·基恩在伦敦公主剧院上演的《麦克佩斯》中的一个女巫场面。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心提供。

系列莎士比亚作品，使之重现昔日的光辉。1877 年，他被看作是过时人物，于是便退出了舞台。

如果说菲尔普斯恢复了诗剧的生机，那么查尔斯·基恩(1811—1868)就完善了现实主义布景，进而将追求时尚的观众带回了剧场。作为爱德蒙·基恩的儿子，他 1827 年登台演出，但由于缺乏父亲那股力量，直到 1838 年仍默默无闻。1842 年，他与艾伦·特里(1806—1880)结婚，妻子后来成为他剧团的主演。他首次尝试导演工作是在 1841 年为韦伯斯特上演《罗密欧与朱丽叶》。在他 1845 至 1847 年第三次旅行美国期间，他又在纽约上演了《李尔王》和《理查三世》，基本上是按照麦格雷迪的提词本演的。这两部剧是北美有史以来最讲究细节的演出，它们的成功也许对基恩进入剧场管理领域起了促进作用，在 1850 年，他解散了伦敦的公主

剧场。

公主剧场是戏剧管理条例颁布前在伦敦开张的最后一家剧场。在 1840 年代，它主要因为美国演员爱德温·福里斯特、夏洛蒂·库什曼和安娜·科拉·莫厄特在此演出而引人注目。但它的黄金时代却是 1850 至 1859 年由基恩经营的年代。

基恩的工作的意义主要体现在以下几个方面。首先，它将追求时尚的观众带回了剧场，虽然这主要应该归功于维多利亚女王，她在 1848 年重新设立了宫廷狂欢大臣一职，并且指定由基恩担任此项职务。基恩曾多次恳求维多利亚女王同意在温莎公爵城堡上演戏剧和出席观看公主剧场的演出。由于女王的声望和基恩在管理上的成功，他的剧场很快就成了时尚人士会聚的地方。

第二，基恩的影响力还使得晚间

的节目发生了变化。因为赶时髦的观众晚餐都较晚,基恩便在演出中增加了一些短小的节目,使晚到者觉得得到了补偿。这种做法渐渐保留了下来,许多剧院都用正剧演出前的开场小戏代替了余兴节目。此外,他还去掉了所有的临时娱乐。从此之后,杂耍表演逐渐放逐到杂耍戏院,而每个剧场都开始专门上演限定的几类戏剧节目。

第三,基恩继承了麦格雷迪所开启的追求“绅士”情节剧的潮流。虽然现在人们记得的主要是他导演的莎剧,但他上演的莎剧还不及莎士比亚全部剧作的一半,他最大的成功是作为演员扮演了布西考尔特的《科西嘉兄弟》和《路易十一》等情节剧,这两部改编自法国作品的戏剧融汇了浪漫主义戏剧和情节剧的风格。在本世纪此后的年月,这类戏剧吸引了最广大的观众。

第四,也许是最重要的,基恩形成了一整套远远超过任何英国演出人的复原历史原貌的做法。1852年上演《约翰王》时,他首次倾尽全力保证每个细节都做到准确无误。从1853年的《麦克佩斯》开始,他为观众提供了一份印好的表格,表格上开列了他的舞台处理的根据,这是他通过自己的考证得出的结果。基恩将1857年当选为考古学会会员视为最大的荣耀。但是,尽管他很注重细节,他却不能说服艾琳·特里放弃她在每个时代的外套下都加上有裙环的衬裙的做法。

基恩常被称为莎士比亚文本的“插图画家”,他砍掉了许多最优美的描写段落,代之以布景和哑剧,而且他还常常为了减少换景而改动文本。在布景方面,基恩得到了几位天才的设计师如

托马斯·格里夫、威廉·特尔宾和弗雷德里克·罗伊兹的服务。现在保留下来的基恩作品的水彩草图约有四百幅,为十九世纪演出人的工作提供了最完整的纪录。

最后,基恩帮助确立了导演作为戏剧中的首席艺术家的地位。除了他自己和他的妻子外,他从不聘用明星。他主要是通过仔细处理与整体相呼应的细节来取得演出效果。尽管名气很大,基恩在经济上却并不成功,因为他总是寅吃卯粮。而他的每一笔赤字则都是由于追求艺术上的高标准、却又缺少赞助人而导致的,因为他剧场的上座率一直很高。在从经理位置上退休后,基恩夫妇便与世界各地剧团订立了巡回演出的合同。

英国剧场状况,1860—1880

到1860年,菲尔普斯和基恩的主要工作都结束了,戏剧也走上了复苏的大道。自1843年起,新的剧院又开始建设,1866年的二十一座剧场到1870年已经变成了三十座。伦敦的人口也从1864年的3,316,932人增加到了1881年的4,766,661人。这一增长给剧场演出带来了一系列的变化,这些变化都反映在费希特、布西考尔特和班柯罗夫特夫妇的作品中。

查尔斯·费希特(1824—1879)出生于伦敦,父亲是德国人,母亲是法国人。1844年在法兰西喜剧院首次登台演出,此后不久就对剧院感到不满,于是转往柏林和伦敦演出,1848年重返巴黎。他不久就被称为当代最著名的舞台情人(小仲马的《茶花女》中的亚芒一角就是由他首次扮演),有一段时间他还参与了奥德翁剧院的管理工作。

由于意见分歧,他决定辞职前往伦敦。

费希特从1860年开始在公主剧院演出,到1861年就因演出《哈姆莱特》引起了轰动。与英国传统不同,费希特对哈姆莱特这一形象的阐释明显有别于他人。他的表演风格是情节剧中的绅士派头,布景的装置像是普通的房间,他使这个戏看上去像是一个当代作品。从1863至1867年,费希特经营兰心剧场,在这里上演翻译的法国戏剧,赢得了当代最优秀演员的声誉。1870年,他前往美国,但由于体力下降,未能赢得观众的广泛认同。1876年退休。

费希特的影响不容忽视。首先,他普及了由麦格雷迪和基恩所开启的绅士情节剧的风尚。第二,他在古典剧目的表演中采取了和当代戏剧表演一致的风格,因而将现实主义表演风格推广到更多的领域。此后,诗剧受到了欢迎,因为这种形式是和十九世纪对于大场面情节剧的爱好一同出现的。第三,费希特将厢式布景用于大多数内景场合,再次唤起了对于厢式布景的兴趣。他取消了从两个侧幕中间上场的做法,而这是英国演员自本世纪初期台口的上下场门被取消后一直采取的方式,甚至当侧幕表示坚固的墙体时,也毫无变通。虽然费希特没有给戏剧演出带来一场革命,但他却推动了对幻觉主义的更认真的关注。

自从1860年戴恩·布西考尔特返回英国后,他也促使人们接受了一些革新。他为“外地试演”的风气推波助澜,1865年,《阿叻-不-波格》就选择了外省而非伦敦进行首演。他还是第一批根据剧目演出期而不是按照戏剧季签订合同的演出人,因为他似乎早已理解了长轮政策的含义。不仅如此,布西考

尔特还是第一个从写作中获得经济保障的英国剧作家。在十九世纪前期,通过义务演出向作者支付报酬的传统做法逐渐改为按固定数目支付(通常一部五幕剧支付100英镑,不足五幕者按比例递减),支付时间为首轮不间断演出期的第三、第六和第二十个晚上。但是,在1810至1860年期间,极少有哪个剧作家能一部戏挣到300英镑。杰罗德证实,他的《黑眼睛苏珊》——十九世纪最受欢迎的作品之一——总共只赚得了70英镑。1830年,对这种状况的不满促成了剧作者协会的成立,在它的努力下,议会于1833年通过了英国第一部关于剧本的版权法。但是,这部法律只保护1823年以后创作的剧本,它也不保护根据小说改编的剧本,此外,法律的效力还被法庭的判决进一步削弱。法院认为,印刷出来的剧本的演出权归出版社所有。从此之后,许多剧作家都力图不让自己的作品印刷。这

341



图14.20 查尔斯·费希特扮演的哈姆莱特。第四幕第一场教堂墓地一景。奥斯汀得克萨斯大学霍布利泽尔戏剧艺术资料中心提供。

样,新的法令虽然给了作者一些保护,却未曾明显改善他们的收入。

布西考尔特的革新并非萌生于任何新的法令条款,而是由于观众们看戏的愿望是如此地强烈,经理人纷纷为争得演出权而展开竞争,于是布西科尔特便可以要求将收入按比例分成作为条件。结果,《肖格劳恩》一剧据说为他挣得了五十万美元。1865年,班柯罗夫特夫妇开始按照演出场次向罗伯逊支付作品的固定使用费;此后,版税体制逐渐赢得了欢迎。但是,在十九世纪末之前,剧作家的法律状况并没有变得安全起来,因为版权保护范围还没有延伸到国外。1886年,国际版权公约开始进行谈判,按照公约规定,每个签约国都必须宣誓要遵守版权条文,到1900年,世界上大多数主要国家都接受了这个公约。此前国内法中的漏洞也逐渐弥补了。主要是由于这些原因,剧本创作最终变成了一种有利可图的职业。

也许1860至1880年间最重要的剧场经营是班柯罗夫特夫妇在威尔士王子剧院的经营,因为许多早期的潮流都在这里汇聚。虽然要说出哪些方法是他们首创还很难,但班柯罗夫特夫妇的确将多种创新手段融为一体,进而创造了独树一帜的剧场。

班柯罗夫特夫人原名玛丽·威尔顿(1839—1921),她从小登台,与麦格雷迪和查尔斯同台演出。成年后,她的首次成功是1856年的滑稽-狂闹剧。后来,她在二十六岁时决定管理自己的剧团。但她只能租得起地处偏僻的皇后剧院,当时这个剧场破烂不堪,甚至有“垃圾坑”之称。为了吸引著名剧作家H.J.拜伦作为联合经理加盟并为剧

团创作剧本,她承诺决不让他遭受经济上的损失。剧场于1865年改名为威尔士王子剧院后开张。为了确保让拜伦为剧院提供服务,威尔顿显然有意安排了主要由滑稽剧和轻喜剧构成的保留剧目。在拜伦的鼓励下,她上演了罗伯特的《社会》一剧,该剧此前曾被多名演出人所拒绝,但在威尔士王子剧场却连续上演一百五十场;这倒使得剧院觉得没有再与拜伦合作的必要,于是拜伦在1867年辞去了经理之职。同一年,威尔顿与她剧团的男主角斯奎尔·班柯罗夫特(1841—1926)结婚。班柯罗夫特首次登台是在1861年,此后在外省巡回演出,1865年加入威尔顿的剧团。从1867年到1879年,班柯罗夫特夫妇都是威尔士王子剧院的联合经理,从1880年到1885年退休,他们又是秣市剧院的联合经理。



图 14.21 1852 年伦敦公主剧院上演的布西科尔特的《科西嘉兄弟》。图左为查尔斯·基恩扮演的即将死去的路易斯·德·弗兰齐。基恩同时还扮演路易斯的孪生兄弟法比恩,他为死去的兄弟报了仇。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆戏剧分馆提供。

很难将班柯罗夫特夫妇的贡献与罗伯逊的贡献区别开来,因为他不仅是他们的主要剧作家,而且还在剧团组建期导演了这些戏。另一方面,罗伯逊与

其他剧团的合作基本上都不成功。因此可以说,他们共同的成功来自他们艺术追求上的一致。

独树一帜的罗伯逊-班柯罗夫特夫妇的风格属于家庭现实主义戏剧,它最早出现在《种姓》(1867)一剧中。此前的一些演出人强调现实主义的视觉细节,他们只是将布景用作装饰;而罗伯逊的戏剧则将性格和舞台表演融为一体,他的主要人物的态度和情感都是通过日常生活的屑琐小事表现出来的。没有逼真的布景,罗伯逊的戏剧几乎就无法存在,这些戏剧的印刷本甚至需要加上详尽的舞台指示才便于理解。它们标志着一种新型现实主义在英国的出现。

罗伯逊与班柯罗夫特剧团的演员们一道对每个细节进行推敲;轻描淡写式的表演取代了炫技式表演;其他剧团仍奉为金科玉律的行当分工也被忽略。剧团里没有明星,甚至班柯罗夫特也经

常扮演小角色。应该感到幸运的是,大部分演员都很年轻,他们对与传统决裂持欢迎态度。

班柯罗夫特夫妇的贡献主要在当代戏剧领域。他们的演出剧目中只有两部古典作品,而且都不成功,因为剧团的表演风格不适于旧时代的戏剧。但是,班柯罗夫特剧团所享有的声望却可以和查尔斯·基恩相媲美,与此同时,当代戏剧在批评界的地位也得到了明显的提升。

班柯罗夫特夫妇的剧团采取长轮制,他们在二十年的经理生涯中只上演了三十部多幕剧,而其中又有将近一半是罗伯逊导演的作品。在他们开始为长轮制上演一系列戏剧后,他们便主要采用“戏剧轮演期合同”的聘用演员。他们没有采用在别的剧团居主导地位的分红制,而是明显提高演员的工资。在当时,其他经理人每周支付给演员的工资是5至10英镑,而班柯罗夫特夫

342



图 14.22 班柯罗夫特夫妇 1879 年在威尔士王子剧院上演的罗伯逊的《社会地位》。伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆的恩托文分馆提供。

妇支付的周薪是 60 至 100 英镑。

班柯罗夫特夫妇还推动完成了若干重要的革新。他们 1867 年上演的《种姓》是英国第一次全团出动并携带全副布景和服装道具的旅行演出。从此之后,巡回演出迅速发展,1880 年,外省的常驻剧团数量已开始减少。班柯罗夫特夫妇还取消了开场短剧和余兴节目,促进了每晚只演一部戏剧这一制度的形成。虽然一些剧院还得保留着更长的节目单,但观众已经不再需要了。此外,班柯罗夫特夫妇还促进了日常演出制度的形成。日场演出在 1850 年代后已经有所出现,但到班柯罗夫特夫妇 1878 年上演萨都的《使节团》之后,日场演出就很常见了。日场演出在 1880 年代为吉尔伯特和苏利文上演喜歌剧时所采用,1900 年之后就成了大多数剧团的正常安排。

班柯罗夫特夫妇的贡献体现在各个方面,其中也包括布景和剧场建筑。同十九世纪英国其他经理人相比,他们主要是因为采用了厢式布景而受到广泛的欢迎。由于他们的示范作用,大部分剧场在 1875 年之后都开始像追求历史剧中的时代准确性一样注重现代剧中的时代准确性。班柯罗夫特夫妇还将表演区严格限制在舞台台口之后。从舞台口向后撤退始于加里克,但是,当时的尝试还仅限于不使用舞台前部的上下场门;直到 1822 年,德鲁里巷剧院才将舞台前部的上下场门拆除,随后科文特花园剧场也在 1832 年将它们拆除。1831 年建成的奥林匹克剧场是第一个未设上下场门的小剧场。但是,既然台唇依旧存在,那么演出就还是要使用它。而到 1867 年后,“第四堵墙”就在威尔士王子剧院得到了尊重。

1880 年,班柯罗夫特夫妇转往秣市剧场,他们将装饰过的台框延伸到舞台底部,以强调画框效果。到 1900 年,全伦敦的剧场的台唇基本上都大大截短了。

班柯罗夫特夫妇在将观众席前厅改成受欢迎的座席区上也发挥过作用。在 1800 年,剧场的池座仍是一排排无靠背的长凳。专门上演歌剧的国王剧院在 1820 年代将几排长凳改成了有靠背的座位,1822 年德鲁里巷又增添了一些“正厅前排”座位。其他剧院也逐步接受了这种变化,虽然有靠背的座位还仅限于前面几排,池座的其余部分仍旧是无靠背长凳。1863 年,秣市剧场在正厅前座区安上了有座垫的椅子,1880 年,当班柯罗夫特夫妇接手经营后,又去掉了最后的几排长凳。此后别的剧场也纷纷采取了相同的措施。随着座椅式观众席的采用,对号入座和预订座位制度也开始施行。反过来,提供预定座位的服务也有利于延长剧目演出期,因为受欢迎的剧目能够促使人们提前预订戏票,而提前出售戏票又促使了演期延长。

这些变化还表现在观众厅设计的许多方面。从王朝复辟时代开始,池座的周围就一直有一圈略高于其上的包厢。但到 1820 年左右,阿德尔菲剧场引发了一种新的趋势,包厢位置升高,池座的座位一直可以延伸到剧场的外墙边上。另一些变化出现在 1860 年之后,其中最重要的变化当属大型剧场逐渐退出潮流。1874 年开张的标准剧场只能容纳 660 名观众,威尔士王子剧院只能容纳 600 人。1875 年之后建成的剧场很少有超过 1500 个座位的。建筑规模的降低也意味着楼座减少,因为正

厅前排座位得到观众喜欢,也促使包厢被开放式楼座取代,从二层到四层,分别称作“礼服座”(Dress Circle)、“上层座”(Upper Circle)和“顶层座”(Gallery)。此外,楼座的两边也缩短了,不再延伸到台口的墙上;所以,台口就可以降低。楼座的建造使用了伸臂技术,所以在十九世纪后期就引进了钢筋混凝土结构,大厅中妨碍视线的立柱就可以取消。所有这些变化都大大改善了视线、提高了观众的舒适度。这些革新技术许多都是由C. J. 菲普斯(1835—1897)采用的,这位建筑师为英国设计了大约四十座剧场。

英国剧场状况,1880—1900

在1880至1900年间,在英国戏剧界占据首要地位的是演员-经理人亨利·欧文(1838—1905)。作为约翰·亨利·布罗德里布的儿子,埃尔文从1856年至1866年在外省剧团演出,此后与几位重要演员在伦敦同台,1871年又去了兰心剧院担任男主演和舞台经理。此时,兰心的经理是美国人H·L·贝特曼(1871—1875),他租下这个该剧院,让三个女儿凯特(1843—1917)、弗吉尼亚(1853—1940)和伊莎贝尔(1854—1934)担任主演。凯特和妹妹艾伦(1844—1936)在美国时就已赢得了神童的美誉,演过的角色包括理查三世、麦克佩斯和夏洛克等。艾伦十六岁时退出舞台,但凯特在全家移居伦敦之前就已作为成人演员声誉日隆。贝特曼1875年逝世后,其妻子继续担任剧场经理,1878年将兰心的经营权转给了埃尔文。在欧文担任经理的二十年间,兰心成了伦敦首屈一指的剧院。欧文除了演遍英国外,还

八次到美国巡回演出。他于1902年退休。

作为一名演员,欧文第一次获得重要的成功是1871年在《钟声》中饰演的马提亚斯一角,这是一部惊悚的情节剧,描写一个人在催眠术的作用下对暗杀犹太商贩的罪行进行忏悔。这个角色在欧文的整个演剧生涯中都是最受欢迎的。他后来又在W. G. 威尔斯(1828—1891)的《查理一世》(1872)和《尤金·阿兰》等情节剧的演出中赢得了声誉。1874年,他的《哈姆莱特》连演二百多场,创下了莎剧演出的新纪录。到1878年担任经理时,他已被公认为伦敦最优秀的严肃剧演员。他的成功乃是长期努力的结果。欧文的天生禀赋并不太高,在他的整个演剧生涯中,批评家对他的表演都给予了很多的保留。他许多字的发音是错误的,走起台步来——有个评论家说——像是急着要把地锄完;而且时常以古怪的方式阐释角色。另外,他的配角戏却极为精彩,从中可以清晰看到角色的每一个反应和想法。他对所有角色的创造都是大胆设想、小心刻画。和查尔斯一样,欧文最擅长情节剧,虽然他至今常被作为莎剧演员被提起,但他一贯成功的莎剧形象只有夏洛克这个角色。埃尔文没有推出新的剧作家,也从未在新的现实主义戏剧中露过面。

欧文的表演声望是与他的女主演艾伦·特里(1847—1928)紧密联系在一起的。特里出身于一个人口众多的演员家庭,这家人中还有两个也很有名。凯特(1844—1924)在孩提时代就作为查尔斯·基恩剧团的儿童演员登台演出,成年后在费查的《哈姆莱特》中扮演莪菲莉娅,1867年退休。她是约



图 14.23 亨利·欧文(前景)在《钟声》中扮演的马蒂亚斯看见了被他谋杀的波兰犹太人的幻影。埃尔文扮演这个角色长达三十多年。当时的雕刻。

翰·吉尔古德的祖母。弗雷德·特里(1863—1933)是兰心剧团杰出的浪漫剧演员,1900至1930年经营自己的剧团。作为一名成人演员,艾伦·特里曾在外省的班柯罗夫特夫妇的剧团演出,后又在宫廷剧场演出,1878年加入埃尔文剧团。此后直到退出舞台之前都是埃尔文剧团的女主演。后来她一度担任帝国剧院经理,她让儿子戈登·克雷在剧院做了许多实验。1907年之后她只是偶尔演出,直到1925年才完全退休。她最好的角色包括《无事生非》中的贝特丽丝、《第十二夜》中的奥莉维娅、《威尼斯商人》中的波西娅等,特里具有把握时机的好意识,对动作和对话有着精确的要求。她的所有角色都形象鲜明、栩栩如生。

除了欧文和艾伦·特里的个人成就外,兰心剧院的名气还体现在它的剧目的总体效果上。欧文的创作是建立在麦格雷迪和查尔斯·基恩的传统基础上的,并得到了1881年来访的迈宁根剧团的激励,将英国追求现实主义舞台风格的潮流推向了顶峰。虽然从未

像基恩那样对舞台设计的精确性孜孜以求,但埃尔文也常常求助于考古学家,如《辛白林》(1896)和《科利奥兰纳斯》(1901)这两个戏的场景和服装设计都由劳伦斯·阿尔玛-塔德马(1836—1912)爵士设计的。有时,他也委托爱德华·伯恩-琼斯(1833—1898)等画家进行舞台设计。此外,他的班底中还有当时最优秀的风景画画家霍斯·克雷文(1837—1910)和约瑟夫·哈克(1855—1927)。克雷文从1857年起就在伦敦为费查和班克拉夫特等演出人工作,许多被归为埃尔文的作品可能都出于克雷文的笔下。克雷文后来曾开过一个布景工作室,为许多剧院提供布景。哈克开始是克雷文的助手,后来在埃尔文上演许多剧目中担任了布景设计。离开埃尔文后,他成了赫伯特·比尔博姆·特里的首席设计师。哈克一直工作到1920年代,是维多利亚时代向现代布景设计过渡的主要桥梁。但如果埃尔文总是能请到当时最好的画家,他就没有政策的一贯性了。有时由一个画家承担整个剧目的场景和服装设计,但更多的情况是将任务分配给若干个设计师。

兰心剧院的许多革新产生于换景手法的变化。1881年埃尔文决定仿照1869年纽约的布思剧院所采取的革命性的步骤,他放弃了沿袭二百多年的用轮滑轨道换景的方法,采用“自由栽植”,以便能在他希望的任意一处设置布景,从而使布景技术完全灵活起来。欧文的解决方案汇聚了此前多种布景技术改造思路。从本世纪初,沉重的景片就急剧增加,其中许多都是由舞台天顶的大型升降机关来操控的。这样,当舞台前部上演一个“过场”时,就

可以在舞台后部安置“大件布景”，在需要时立刻显现。这样就可以不必落下前幕布而更换沉重的布景。另一些复杂的换景通常在“幕闭”时进行，而将大幕当作幕间表演的背景。欧文是第一个使用前幕布来掩盖两幕之间换景的英国演出人，当然他也继续交替使用前舞台布景和后舞台布景来避免演出中断。

345

在十九世纪，由于对大规模演出的需求持续增加，舞台平面的布局也变得日益复杂。于是，在1850年之后，舞台就建成了下面的形式：与脚灯平行的支撑用托梁被安排了三至四组，每组之间相隔1至2英寸。托梁之间的空间用窄木条覆盖，或任其敞开以形成“裂口”，成排的地面植物之类的景片可以通过它们升起或落下。有时，垂直移动的活动布景可以从在头上通过一个裂口贯穿而过以形成如攀登悬崖或从高处落下的幻觉。每组托梁之间相隔大约四英尺。它们之间铺上地板，有些可以移开以安放机关门或干脆作为连接台口左右两端的“桥梁”，大型景片可以通过它上升，也可以用它制造特殊效果。

十九世纪的戏剧演出需要许多机关。得名于普兰谢的《吸血鬼》(1820)的“吸血鬼”机关，由两片金属发条组成，一按就分开，随即又关上。它可以安在地板里，让演员表演掉进地狱的情节，或者安在景片上，让演员似乎是穿墙而过。“科西嘉”机关(之所以这样称呼是因为它用在《科西嘉兄弟》中)又名“魔鬼滑翔”更为复杂。因为它是一座能够占据整个舞台宽度的“桥”。整个地板都被移走所造成的这个桥被一个类似于卷盖式写字台的台面的覆盖物所代替。在桥下安装了一个倾斜的轨

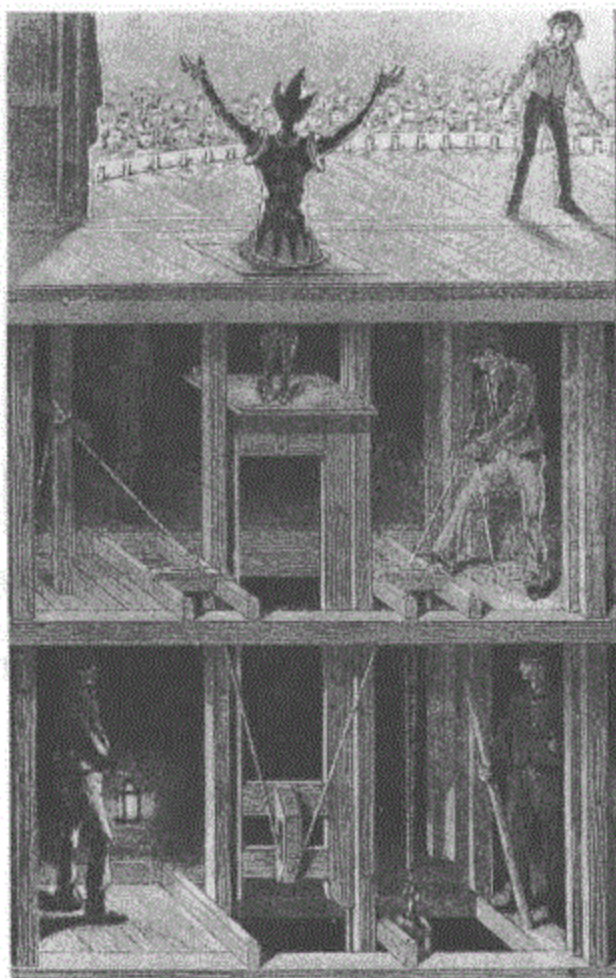


图 14.24 展示主要机关的操作方式的部分示意图。机关开口的灵活的部分——图中被演员的身体所替代——显露出它不用的时候的开口。选自乔治·莫伊纳特的《剧场机械》(1893)。

道，当一个装了轮子的平台移向这个轨道，站在上边的演员被迫上升通过一个“猪鬃”机关(一个涂有与舞台颜色相混淆的猪鬃颜色的盖着的开口)。盖在桥上的装有卷盖的覆盖物被齿轮带动将平面移开，这样，舞台上的任何开口观众都看不见。这样，人物只要滑过空间，就可以从地底下冒出来或沉到地底下去。

十九世纪许多发明都在1890年左右先后出现，在室内舞台上创造了前所未有的壮观场面。踏车安装在舞台的升降台上，连同可转动的全景式布景，创造了在宾虚举行的马车竞赛之类的场景，为了制造这个场面，体育场被画

346



图 14.25 十九世纪后期的一个英国舞台。注意舞台的地面是如何分开的；还请注意下沉的机关，顶端的沟槽和强烈的（石灰灯或碳弧）光柱。最下端右角可以看见脚灯，作为舞台画框之后的一排垂直的灯光。选自《艺术杂志》(1889)。

在了全景布景上，向飞跑的赛马身后移动，而赛马则被踏车固定在舞台上，其速度有最新发明的电动马达加以控制。

随着对绝对真实的欲望不断增长，三维布景元素的使用也在增加。过去，查尔斯·基恩一直主要依靠二维画片，但到 1870 年代，台阶、平台之类的三维景片已经普及。也许是欧文的更加有效地使用三维景片的欲望使得他拆走了只适用于平面侧幕的沟槽。因为他此后就只能主要依靠手动转换，为此，欧文雇用了大约一百三十五人来“安排和指挥布景”，而且他们也要像演员一样从头至尾进行排练。欧文的创新不久就使得倾斜的地面被废弃，因为在这上面很难操作不是采用与脚灯平行的方式安装的布景。

欧文对服装也十分注意，但他对前人做法的改进主要体现在对次要角色的重视。甚至基恩也让龙套演员穿着用锌和锡做的盔甲，用上了光的棉布



图 14.26 舞台上的赛马，使用移动的全景布景和电动马达驱动的踏车，速度由右上角的人操控。1889—1890 年纽约协和广场剧院。选自乔治·莫奈的《剧场机械》(1893)。

代替缎子。据说欧文对所有服装都采取同一标准,因而达到了更加一致的演出效果。

欧文或许是第一个将舞台灯光当作艺术手法使用的英国演出人,尽管当时许多技术上的提高(如瓦斯、瓦斯操作盘和石灰光灯)为舞台照明创造了新的可能,却罕有导演思考如何艺术地使用它们。欧文的革新是通过细节上的改进而取得的。他打破了脚灯的连贯性,将它们分割成短小的部分,每一部分都采用不同的颜色,加以单独的控制。他试验了透明的涂漆玻璃以取得各种不同的色调,并采用了多种手段使光的分布更加显出效果。评论家几乎都要对他照明手法进行评论,不过很多人也怀着偏见和困惑,因为每个时期都有自己的美和效果的标准。欧文也在舞台前部使用了黑色的遮光底片来防止“光炫”,并且是在演出中使观众席灯光渐暗的第一个英国演出人。在兰心剧院,需要三十名“瓦斯手”来点燃和控制灯光。

直到他的职业生涯晚期,欧文才使用瓦斯,虽然到那时已经是少数派了。1879年,爱迪生发明的白炽灯已经使得全舞台用电灯照明成为可能,几乎是同时,大变更就开始了,这部分是由于一些毁灭性的剧场大火使得经营者们迫不及待地要采用刚刚发明的没有明火的照明设施。在1881年,萨伏依剧院成了伦敦第一个全部采用电灯照明的剧院,到1900年,几乎所有的英国剧院都成了它的仿效者。因为早期的白炽灯瓦数太低,石灰光灯仍旧是一个重要的补充。在石灰光灯中加进了碳弧,目的也是为了增加亮度。

碳弧是1808年由汉弗莱·戴维爵

士首先示范的,但是由于缺乏安全的动力源,使它的剧场应用直到1840年代才成为可能。到1860年它已经被安在了室内,为使它能聚光,还装上了一个透镜。但在1880年电灯取代瓦斯之前,它并没有得到广泛使用。要制造一个碳弧,每个电线杆都必须贴一个碳棒;当碳棒被带入靠近的并列位置,电流就在它们之间产生,产生白炽光。碳弧发出的光太刺眼,并且有噪音,光线会抖动。随着1876年亚布洛奇科夫烛光发明出来,许多不足都消失了,这种技术不需要操作手的帮助就可以使碳发出相当平直的光线。

从1905年开始,灯丝的重要改进使得更高的瓦数成为可能,随着潜在的光线强度的增加,碳弧灯和石灰光灯就较少使用了。一次世界大战前后,石灰光灯退出了使用,但碳弧灯仍在使用,不过主要只是作为追光使用。

欧文不仅对演出中的每一种元素都很在意,他最在意的是如何将它们结合成一个有机的整体。正是由于这一点,欧文的工作才超乎同时代所有英国人之上。作为一名导演,他对图画现实主义的重视标志着十九世纪传统的最高峰,更重要的是,他的实践指出了一条通向未来的道路。

1895年,欧文成为英国历史上第一个被封为骑士的演员,这表明演员最终为上流社会所接受,同时也证明了欧文在专业领域的杰出成就。1897年,斯奎尔·班柯罗夫特也被封爵,1914年又有约翰·黑尔、约翰斯顿·福布斯-罗伯逊和赫伯特·比尔博姆特里获得了这个荣誉。女演员受封始于1925年,艾伦·特里在这一年被授予不列颠帝国爵级司令勋章。

史料举隅

戏剧史研究的方法之一是对能够创造剧作家、导演和设计师所期待的舞台效果的各项技术进行考察。从古希腊直至当今,每一个时代都要利用技术手段,都要了解有哪些技术手段可利用、要怎样利用才能最大限度地反映某一时代的戏剧艺术的风格特征和视觉艺术的成就。但是,唯有十九世纪后期才对将科学知识应用于舞台演出拥有高度的自觉。在这方面,最显著的成效当推舞台机械,但在表演艺术的所有领域中,首要目标是要创造一种毕肖自然的真实幻觉,要让它能经得起最苛刻的观众的挑剔。舞台技术成了杂志上经常讨论的课题,最著名的当是《科学的美国人》;多年担任主编的阿尔伯特·A. 霍普金斯在写作《魔法:舞台幻觉与科学娱乐》(1897,其中有一部分专门讨论“剧场中的科学”)时,就曾借重于在该杂志首发的一些文章。《魔法》一文提供了了解当时戏剧技术的很有价值的资料。

348 《魔法》一文在描述舞台技术时,提到了麦凯为麦迪逊广场剧院所设计的升降舞台(见图 14. 10):

供巨大的升降机上下移动的竖井从底部到顶部有一百一十四英尺的距离,……整个舞台结构有五十五英尺高、二十二英尺宽、三十一英尺深,重约四十八吨。……将舞台提升或下降只需四十秒左右的时间,整个设备仅需绞盘上的四个人操纵。运行起来平滑无声,既没有噪声也没有抖动,秘密就在于采用了配重技术使舞台始终保持平衡……每一个可移动舞台的上部都有

狭长的绘图幕布和照明,每个舞台也都有安装了机关的地板。[271]

霍普金斯还描述了麦凯的穹幕顶舞台、劳滕施莱格的旋转舞台、如图 14. 26 所示的赛马等各种其他设施,包括瓦格纳的歌剧中需要的许多设施(如《莱茵的黄金》中的漂浮的莱茵河女神以及《齐格弗里德》中恶龙的制造和运用。这一时期舞台技术上具有里程碑意义的发展是电力成为舞台机械和舞台照明的动力。下面是一篇关于萨伏依剧院的报道,该剧院系专为上演吉尔伯特和苏利文的喜歌剧而建:

这里将尝试整座剧院都用电力照明,这在伦敦还是第一次。采用的系统叫做“白炽灯”。……大约要使用 1200 盏灯,足以点燃这些灯的电力是由大型蒸汽机组提供的,这些蒸汽机的功率大约为 120 马力,安装在临近剧院的某处空地上。新光源不仅为剧场的观众提供照明,而其还用于舞台的脚灯、边灯和顶灯等……现在还只是试验,既可能成功也可能失败。

《时代》1881 年 10 月 3 日

十九世纪也寻求将科学的(也就是精确的)知识用于场景和服装设计,以保证其真实性。查尔斯·基恩有时甚至向观众就他在设计过程中参考过的材料和他之所以决定这样设计的想法做出交代。这种交代(以下就是其中的一部分)是基恩在 1853 年上演《麦克佩斯》时首次采用的:

我们所占有的关于十一世纪苏格兰居民的穿戴的资料……非常不准

确……让这部悲剧中的人物服装符合该时期的历史真实是一项非常艰巨的任务……在确切资料奇缺的情况下,我借用了与苏格兰长期为敌的一些民族的材料……我使用了丹麦和盎格鲁-撒克逊民族的长袍、斗篷、十字袜带以及有环的铠甲……男子的外套配有铁环和饰钉,它们缝在布上或动物皮毛上,就和盎格鲁-撒克逊人一样……诺曼人

征服之前的建筑贯穿于全剧……在这个问题上,我得益于皇家建筑学会会员乔治·戈德温(George Godwin)先生的指教,正是由于他的建议,我才得到了履行我的职责的机会。

查尔斯·基恩为在公主剧院上演莎士比亚的《麦克白》而作的历史及说明的笔记,(伦敦,1853),
v-ix

15. 十九世纪后期欧洲大陆和拉丁美洲戏剧



如果说十九世纪前期的显著标志是美洲大陆殖民地宗主国势力的逐渐削弱和民族主义运动的蓬勃兴起,那么十九世纪后期的显著标志则是欧洲民族主义和帝国主义进入了最高阶段。在欧洲大陆,由于众多国家并入德意志帝国、意大利王国、奥匈帝国以及俄罗斯帝国的版图,独立国家数量锐减。各个大国对内加强中央集权,对外不断进行扩张,以满足快速工业化对于原材料和市场的需求。非洲和亚洲的许多国家纷纷沦为欧洲国家的势力范围。英国成为当时版图最大的帝国,法国和德国紧随其后。

工业和贸易带动了技术的进步,每一项新发明都增加了人们对于应用科学和技术解决人类所面临的各种问题的信心。但是,财富的分配却很不公平,为了自己的权益的每一点增进,工人阶级都必须进行斗争。尤其在1860年代以后,成立工会和组织罢工成为工人阶级的首要武器;但即便在此时,要想使罢工和暴力行动取得成功,也必须付

出代价。直到1884年法国政府承认工会为合法组织,工人阶级才开始通过非暴力运动来维护自己的合法权益,要求自己的价值得到认可,人格受到尊重。

就总体而言,十九世纪后半叶的戏剧只是之前的戏剧逻辑发展的结果,但是,随着时间的推移,它的表演风格、制作技术甚至整体的演出却因其“现实主义”而受到褒扬。这一通用术语可以囊括任何描写现实生活的剧目——甚至轻喜剧,只要采用了符合历史细节的服装、道具和布景,也可以包括在内,哪怕人物对白用的是韵文也无所谓。最终,“现实主义”成了一种戏剧形式的标签,这种形式就是追求在角色与环境相互依存的物理空间中表现用科学的方法观察到的行动。作为一种戏剧形式的现实主义将在下一章中讨论,因为它所横跨的时段是从1870年代到第一次世界大战爆发的1914年。

1900年之前的俄国戏剧

十九世纪后半叶,俄国一直在改革

与保守之间徘徊。亚历山大二世(1855—1881年在位)发动了一系列变革,包括放宽审查制度、解放农奴(1861年)、普及教育体制。但他一生中只在1866年尝试过一次改革,此后就失去了对改革的热情,而他在1881年被暗杀,使得亚历山大三世(1881—1894年在位)又进一步强化了审查制度,并加强了贵族的统治。

因此,当人们发现俄罗斯的现实主义的出现竟然早于其他欧洲国家,并且更加具有不妥协的性质,就未免感到诧异了。在作品中充分体现现实主义特征的第一位俄国作家是伊凡·屠格涅夫(1818—1883)。他的大部分剧作都写于1843至1852年间,不过它们对戏剧创作界产生影响却很晚,原因是他最优秀的作品《乡村一月》(1850)直至1872年才搬上舞台。屠格涅夫在这部

剧中首要关注的是人物的内心生活。他真实地描绘了乡村的日常工作和生活,但这只不过是借以展现几个人物由于年轻的家庭教师的出现而掀起的内心涟漪的背景。屠格涅夫对现实主义的贡献在于通过家庭生活的细节揭示内心世界的动荡不安。契诃夫后来就借鉴了他的这种手法。1863年后,屠格涅夫移居国外,成为在国外最有影响的俄国作家。

350

在屠格涅夫的剧作上演之前,现实主义已经通过亚历山大·奥斯特洛夫斯基(1823—1886)的作品在俄国传播开来。奥斯特洛夫斯基是俄国的第一位职业剧作家和专门创作剧本的作家。他的第一部作品写于1847年,从1853年到去世,他每年至少完成一个新剧本。他的创作主要依据自己对生活的观察,被公认为创造了一种摆脱了西方



图 15.1 十九世纪后半叶的欧洲。

影响的俄罗斯风格。虽然他创作形式多样,题材广泛,但他的重要作品还是取材于他最熟悉的中产阶级生活。他在果戈理的讽刺传统之外另辟蹊径,避免单纯的舞台技巧和不相干的场面设计,将创作力集中在人物性格及其相互冲突和具体环境上。奥斯特洛夫斯基最著名的作品当推《智者千虑,必有一失》(1868,有时也称《一个无赖的日记》)和《大雷雨》(1859)。前者是一出喜剧,写的是一个人企图利用别人的虚荣心向上爬的故事;《大雷雨》写的是家长专制导致的悲剧,尤其值得注意的是,它将大雷雨作为结构因素,使之成为动荡的人间事务的象征。在象征手法的使用方面,奥斯特洛夫斯基堪称契诃夫的先驱。

奥斯特洛夫斯基推动了1866年俄罗斯剧作家与作曲家协会的成立。直到此时,剧作家一般还不能从国家剧院得到固定数额之外的演出报酬;外省剧团则根本不付稿酬。1866年以后,剧作家才逐渐获得完全的版权保护。

在奥斯特洛夫斯基的同时代人中,最重要的有皮谢姆斯基、苏霍沃-柯贝林和萨尔蒂科夫-谢德林。A. F. 皮谢姆斯基(1830—1881)写了多种类型的戏剧,但现在仍为人们所记得是《苦难的命运》(1859),因为这是十九世纪最具自然主义特征的作品,它的出现比法国自然主义还早了许多年。这个戏的情节很简单:一个农民得知妻子被一个有钱的地主所引诱,遂杀死了她的孩子后向官府自首。这是一部杰作,它比法国自然主义剧作家的作品更接近自然主义的理想。亚历山大·苏霍沃-柯贝林(1817—1903)曾有过在俄国司法和官僚系统中工作的经历,他也以表现这

个系统的三部曲而闻名。《克里钦斯基的婚礼》(1854)相对轻松一些,而《案件》(1861)和《达列尔金之死》(1917年才首演)引起的震颤效果则超过了喜剧效果。米哈伊尔·萨尔蒂科夫-谢德林(1826—1889)的作品取材与考比林的相似,因为他在《派祖金之死》中也对当时的腐败现象进行了讽刺性描绘,这部写于1857年的作品竟然到1900年才解禁。

到十九世纪末,著名小说家列夫·托尔斯泰(1828—1910)开始创作戏剧。他最主要的剧作《黑暗的势力》(1886年创作,1895年才在俄国首演)写的是俄国农民中的贪婪与暗杀。和《苦难的命运》一样,这也是一部反响奇佳的自然主义戏剧。

虽然十九世纪后期的俄国戏剧大都属于现实主义流派,但在公共剧场中上演最多的仍是情节剧、闹剧、音乐剧和充满浪漫色彩的场面。在现实主义潮流之外的作家中,最重要当是A. K. 托尔斯泰(1817—1875),他的作品对俄罗斯历史作了理想化描绘,突出了强有力的个人与生动的历史背景之间的冲突。他的三部曲《伊凡雷帝之死》、《沙皇费多尔·伊凡诺维奇》和《沙皇鲍里斯》(作于1865—1870年间)是这类作品中的翘楚。

总之,在十九世纪后期,俄国涌现了一批杰出的剧作家,其中的许多人至今在西方仍鲜为人知,但人们却忍不住要推论,如果当时的审查制度不那么严格的话,如果剧场条件更适宜一些,俄国戏剧的成就将会更高。

也许是因为没有引起官方的不快,所以十九世纪后半叶的俄国芭蕾在马里乌斯·彼季帕(1822—1910)的影响

下达到了完美的顶点。彼季帕出生于法国,1847年来到俄国,1862年被任命为帝国学校的舞蹈教师,1870年以后成为俄罗斯芭蕾实际上的权威。他编导了七十四部长篇作品(其中包括由柴科夫斯基作曲的《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》),这些作品对场景和服装以及故事和舞蹈给予了同等的重视。当他1903年退休时,俄罗斯芭蕾已经完全具备了一直保留到今天的独特风格。

1900年之前的俄国剧场状况

俄国戏剧界的状况一直没有明显改变,但在1882年,莫斯科和圣彼得堡国立剧院所拥有的垄断地位终于被取消。其实,多年以来,以私人娱乐为伪装的演出就一直在挑战这两个剧院的垄断地位。贵族会议、画家俱乐部、商人俱乐部等都定期举办以“戏剧之夜”和“家庭联欢”为名义的戏剧性娱乐活动。到1875年,在莫斯科和圣彼得堡大约有二十五个这类组织定期演出。

垄断制废除后,公共剧场迅速扩大,不过国立剧团依旧保持着最大的优势。外省剧团的质量也有了提高。在1880年代之前,即使是最优秀的剧团也必须进行巡回演出;为了提高在观众中的影响力,它们还引进了明星。服装与布景质量低劣,常常聘请非专业人员担纲表演。到了1870年代,有八个外省城市出现了永久性剧场,但在1890年左右之前,任何剧团都无法只在固定剧场演出而不以巡回演出作为必要的补充。1897年,第一次全俄戏剧工作者代表大会召开,会上讨论了一些共同关心的问题。

追求布景与服装的准确性,这股潮

流在西欧的出现乃是在追求性格和情境的真实的潮流之前,但这股潮流在俄罗斯却进展缓慢。据说,在1853年,奥斯特洛夫斯基的一部作品以其简单却准确的布景令观众大吃一惊,女主角出场时身穿棉布衣裙,梳着自然发型,而不是舞台上通行的时髦穿戴。从这时开始,细节上的现实主义逐渐增加,尤其是在奥斯特洛夫斯基施加重要影响的莫斯科小剧院。1885年,奥斯特洛夫斯基被任命为剧院院长,但这也是他生命的最后一年,他还未及实施自己的计划就逝世了。

要让主要剧院的经营者倾全力关注布景的准确性,还需等到1880年代。直至此时,大多数剧院还是不顾民族和时代的好恶,仍旧采用程式化布景。新的潮流是由在俄罗斯布景设计中享有权威地位的法国人安德雷亚斯·罗勒(1805—1891)推行开的,因为他的学生和徒弟都在国立剧院占据重要位置。即便如此,讲究历史真实性的布景在1860年代之后也只是偶尔出现。1865年,亚历山德林斯基剧院在上演托尔斯泰的《伊凡雷帝之死》时聘请了一位考古学家,专门在布景和服装的历史真实性上负责把关。1870年后,一批著名画家如米哈伊尔·波恰罗夫和M. A. 希什科夫在艺术学院开设了专门的课程,讲授戏剧设计。到1890年代,已有一批重要画家为私人剧院服务。尽管如此,奥斯特洛夫斯基对(已经由于采用现实主义手法而享誉欧洲的)迈宁根剧团1885年在莫斯科演出的评价是:天才的业余表演团体,尽管群众场面令人钦佩,但对布景却未免过于重视——这实际上代表了当时许多俄国人的态度。另一方面,斯坦尼斯拉夫斯基却对



图 15.2 安德雷亚斯·罗勒设计的芭蕾舞布景。选自瑟尔金娜：《俄国戏剧场景设计》。



图 15.3 M. A. 希什科夫为格里鲍耶多夫的《智者千虑必有一失》设计的场景。选自瑟尔金娜：《俄国戏剧场景设计》。

萨克森-迈宁根剧团重视舞台画面的做法印象深刻,因为这与俄国人的典型手法形成了鲜明的对照。斯坦尼斯拉夫斯基说:在1890年前后的俄罗斯,人们普遍认为三个时代的服装就足够敷用,而又因为重复使用,这些服装就显得又破又脏。他还说,女主演仍旧坚持穿着风格化的(通常是不适当的)服装,而二路角色总是一眼就可以从他们的单调的服装上认出来。

在表演方面,莫斯科小剧团的剧团仍然高出圣彼得堡的剧团一筹。谢泼金在小剧院的主要继承者是普罗夫·萨多夫斯基(1818—1872),他上演的奥斯特洛夫斯基的戏剧给人留下了深刻的印象,以至于剧院也被称为“奥斯特洛夫斯基剧院”。萨多夫斯基是谢泼金在外省剧团发现的人才,1839年进入小剧院,起初一直扮演小角色,直到奥斯特洛夫斯基的剧本才提供了适合于他的表演风格的人物。谢泼金的优点是外部细节生动,而萨多夫斯基则能围绕着人物性格的中心,将内心体验和外在表现统一起来,这在莫斯科还是前所未有的。

直到1860年代,演员训练还是采用跟戏的方式或是在国立戏剧学校学习的方式。该校的学生需要同时学习戏剧、舞蹈和歌唱的课程。1862年,圣彼得堡的私立俄国音乐学会开设了一家音乐戏剧学校,1866年莫斯科出现了一所同类性质的学校,国立学校也重新评估了他们的方法,将戏剧训练课程与歌剧、芭蕾课程分开,毕业生也不再自动被帝国剧院录取。1882年,各国立剧院放弃了以行当分工为基础录用演员的做法。虽然在角色分配时还有类型化倾向,但是在具体操作时更加灵活了。

但是,以德国萨克森-迈宁根剧团为榜样的那种真正的整体演出效果还要等到1898年以后、也就是莫斯科艺术剧院建立之后才能出现,在此之前,只有少数俄国剧团显示出这种苗头。其中较为重要的是F. A. 科什(1852—1921)1882年在莫斯科成立的剧团。科什一直保持着高水平的演出,从西欧引进了许多重要剧目,在俄国开始了日场演出,培训了许多日后的著名演员。这个剧团一直维持到1932年,那时科什已经逝世多年。科什剧团的早期演出就已实现了风格的统一,所有的角色分配和演出前的准备都非常精心。但到1890年代,过分注意细节的倾向又渐渐淡出。尽管如此,到1898年,一种新型戏剧出现的条件和各种可能性都已具备;而要巩固这些成果并开启一个新时代,则还有待于斯坦尼斯拉夫斯基和聂米洛维奇-丹钦柯及其莫斯科艺术剧院。

1900年之前的德国和奥地利戏剧

十九世纪后半叶,德国几乎没出现重要的剧作家。1850年代最主要的剧作家有奥托·路德维希(1813—1865)和古斯塔夫·弗莱塔克(1816—1895)。路德维希努力在理想主义和现实主义之间开辟中间地带,他反对青年德意志的政治社会立场,希望找到一种在当时的文学潮流中所缺乏的现实主义。他最好的剧作是《世袭森林管理员》(1850)和《马加比》(1854)。前者是一部中产阶级悲剧,写的是朋友之间的误会导致了亲人相残的结局,情节的安排使人联想起奥赛罗;后者写的是犹太·马加比反抗安条克统治的故事。弗莱塔克主要因《新闻记者》(1853)一剧而

为人所知,该剧轻松愉快的笔调讲述了一个小城的政治事件。此外,他的《戏剧技巧》(1863)一书长期以来一直被公认为剧作法的重要著述。

1863年黑贝尔去世,德语戏剧开始进入衰退期,直到1890年代才逐渐恢复。在这一时期,恩斯特·冯·威尔登布鲁赫(1845—1909)的作品代表了当时严肃戏剧的整体水平。作为霍亨索伦家族统治者和条顿传统的热心崇拜者,他的作品在1871年德国统一后受到了广泛的欢迎。他在描绘群众场面及逼真的工人阶级生活方面具有相当的才华,但他的大多数作品如上下部的《亨利希和亨利希王朝》(1896)现在看来不过是模仿之作。

在奥地利,路德维格·安岑格鲁伯(1839—1889)对农村生活的真实描绘不仅保持了农民戏剧的活力,还使这种形式发生了重要的转折。他的《基希菲尔德的牧师》(1870)反映了对当时刚刚宣布的“教皇永无谬误”信条的论争,而《双重自杀》(1875)则是《罗密欧与朱丽叶》的余响。但安岑格鲁伯并不只创作严肃剧,例如他的《用十字架签名的人》(1872),就是根据《吕西斯忒拉忒》改编的作品。由于坚持现实主义,安岑格鲁伯直到晚年才引起人们的关注,在自然主义兴起时,他对特定环境中的人物性格的描写赢得了好评。他的声名重新唤起了人们对农民戏剧的兴趣,1891年,巴伐利亚还专门建立了一座剧院,供当地剧团和巡演剧团上演民间戏剧。

在十九世纪后半叶,杂耍戏剧、卡巴莱、夏季戏剧、游乐园纷纷兴起。轻歌剧也日益流行,尤其是在维也纳。这股风气是从1858年左右奥芬巴赫的作品进入奥地利开始的。第一位创作轻

歌剧的本国作曲家是苏佩(1820—1895),他的作品有《法蒂尼察》(1872)和《世上的恶魔》(1878)等,但不久就被创作了《蝙蝠》(1874)、《威尼斯之夜》(1883)、《吉普赛男爵》(1885)等的约翰·施特劳斯(1825—1899)所超越。长期以来,轻歌剧一直是维也纳的主要魅力之一。

但是,当时并没有明显感觉到新作家的缺乏,因为莎士比亚、莱辛、歌德和席勒的作品仍在保留剧目中占据着显著位置,克莱斯特的作品也开始拥有经典地位。1872年格里尔帕策逝世后,各地导演竞相上演他的剧本。1850年以后,外国戏剧,尤其是斯科利布、萨都、奥哲尔和小仲马的作品在德国和奥地利的保留剧目中占了很大比重,不过这也有助于弥补新的优秀本国剧目的短缺。直到1890年前后“现代”派出现,停滞的局面才终于被打破。

与其他地方正在发生的变革相比,十九世纪后半叶的德国驻在剧团在数量上并没有明显的减少,名气也没有明显降低,这也许是因为主要剧团都得到了国家和市政当局的支持。1871年,德国已经有了大约二百家剧场,戏剧从业人员达到5000人左右,到1896年,从业人员的数量又增加了两倍。但直到德国统一时(1871年),古典作品还是只能由国立剧院演出,但在此后,所有合法剧团可以上演任何通过了审查的剧本。

在十九世纪后期,最主要的德语剧院是维也纳的国家剧院,这主要应该归功于劳伯和丁格尔斯泰德。亨利希·劳伯(1806—1884)原是青年德意志派的著名剧作家,1849—1867年担任国家剧院导演。劳伯重视剧本,尤其注重

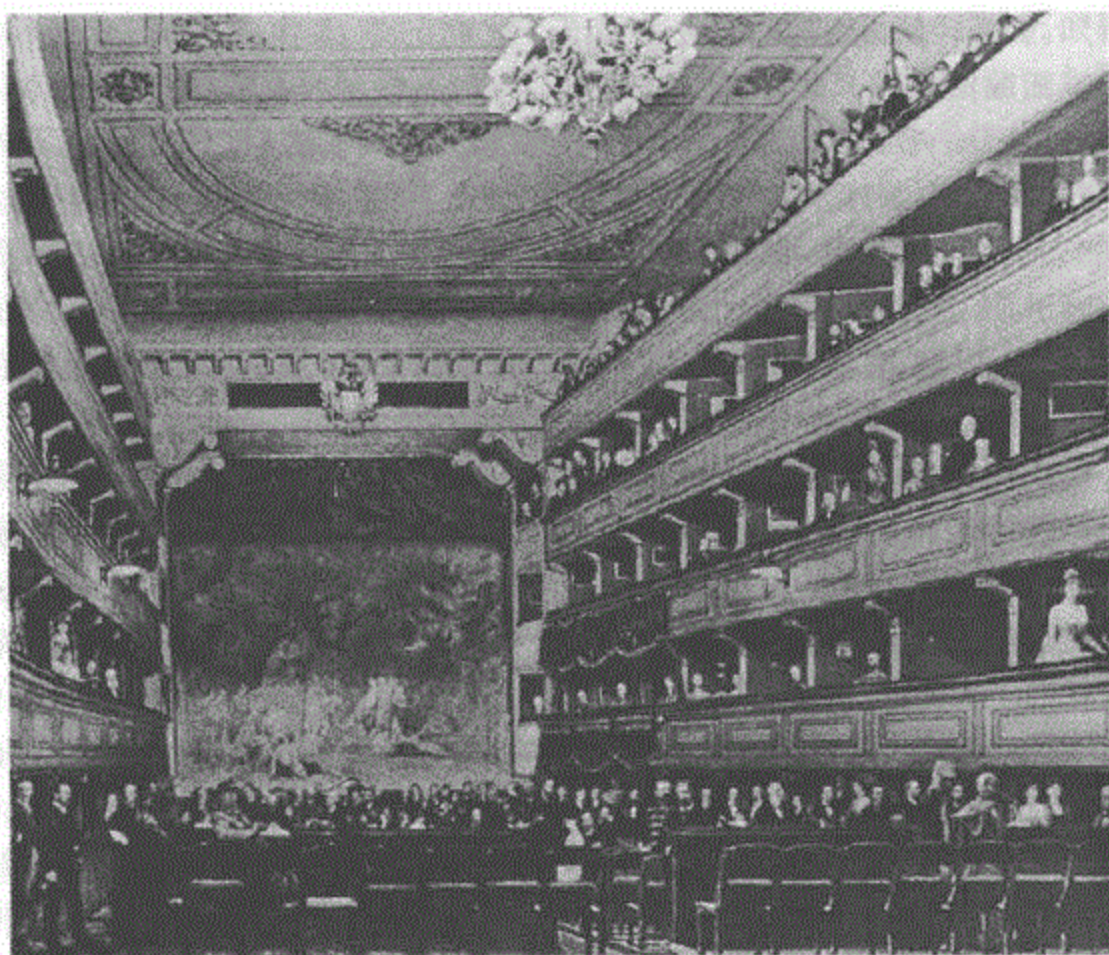


图 15.4 十九世纪维也纳国家剧院内景。选自《维也纳戏剧》(1899)。



图 15.5 1861 年弗兰茨·丁格尔施泰德在魏玛上演的黑贝尔的《尼伯龙根》。图中所示为三部曲第二部的最后一场。选自《莱比锡绘画报》(1861)。

演员的发音和人物刻画。在他的指导下,国家剧院重振雄风,再次获得了希莱弗格尔时代的所拥有的名望。剧院拥有当时德语剧团中最优秀的班底,其中包括博古米尔·道森、阿道夫·索嫩塔尔和夏洛特·沃尔特等人。阿道夫·索嫩塔尔(1834—1909)塑造了一系列严肃剧和喜剧中的角色,尤其以客厅喜剧中行为正常而又举止优雅的表演为人称道;夏洛特·沃尔特(1833—1897)是当时最伟大的国际明星,“自然主义”表演学派的代表人物。劳伯反对豪华的历史性场面,他认为这会分散注意力且显得“歌剧化”;同时,他也是第一个坚持使用厢式布景的德语演出人,因为这种布景可以在时间和空间上拉近与观众的距离。尽管如此,除了剧情需要外,他绝不允许在舞台上多出一件家具。他的现实主义手法是朴素的,目的是让观众把注意力放在演员而不是布景上。在德国导演史上,劳伯的地位

与蒙蒂尼在法国的地位相当。

继劳伯之后,1871至1880年在国家剧院担任导演的是弗朗茨·丁格尔施泰德(1814—1881),与前任不同的是,丁格尔斯施德更讲究华丽而具有历史真实的装饰。他曾于1851至1858年在慕尼黑、1857至1867年在魏玛工作,这使他在整个德国戏剧界都享有盛名。1851年他在慕尼黑上演了索福克勒斯的《安提戈涅》,演出得到了当时一些最重要的学者、艺术家和音乐家的帮助。他的导演创作的第一个高峰是1854年的慕尼黑艺术节(与慕尼黑工业博览会同时举行),在艺术节期间,德国最著名的演员上演了歌德、席勒、莱辛等人的作品。这次的冒险激起了人们的热情,各地的艺术节纷纷出现。在魏玛,丁格尔施泰德重建了剧院保留剧目,止住了此前的衰退趋势;尤其著名的是他为这个剧院上演了席勒的《华伦斯坦》三部曲(1859)和黑贝尔的尼伯龙

355



图 15.6 弗里德里希·哈泽在他自己于莱比锡导演的《哈姆莱特》中扮演主人公。图中为戏中戏场景。努特·艾克瓦尔(Knut Ekwall)木刻,1871年。慕尼黑戏剧博物馆提供。

根三部曲(1862),更于1864年在一周之内上演了莎士比亚几乎全部的戏剧(这也促成了德国莎士比亚协会的成立)。1870年,他成为维也纳国家剧院的导演后,与服装设计师弗朗茨·戈尔(1837—1906)和布景设计师赫尔曼·伯格哈特(1834—1901)一道,上演了一批堪称当代场面最豪华的演出。1875年,他按照情节时间的先后上演了莎士比亚的历史剧,从而取得了他在艺术创作上的最高成就。

这一时期的重要导演还有弗里德里希·哈泽(1825—1911),他的成就主要集中在1866—1868年在科布-哥达剧院和1870—1876年在莱比锡市立剧院期间。在他于这两个剧院及其他地方的全部演出剧目中,最著名的是使用查尔斯·基恩的方法上演了莎士比亚的《哈姆雷特》和《威尼斯商人》,他坦率地承认了基恩对他的影响。作为一名明星演员,哈赛还参与了别的剧团的演出,从而扩大了影响。

到1875年,几乎所有的德语剧团都将历史准确性当作了努力追求的艺术理想。尽管如此,同样的布景还是在表现同一历史背景的不同剧目之间混用,而且前后矛盾的地方也很常见。也许本时期最感迫切的就是对演出的整体性的需求和对控制艺术感觉的需求。本时期的两位重要的改革家——瓦格纳和萨克森-迈宁根正是由于向自己尖锐地提出了这些问题,才成为现代戏剧运动的主要奠基者。

1900年之前的法国剧作

只是在法国,才有剧作家首次有意识地要求贯彻现实主义的纲领。在先驱者的行列中,最突出的是小仲马和奥

吉耶。但他们也对先行者多有借鉴,借鉴最多的当推欧根·斯科利布(1791—1861),因为他们所使用的结构类型就是由他推广开的。从1811到1861年,斯科利布为巴黎的剧院贡献了三百多部剧本,其中二十三部是专为法兰西喜剧院创作的。他的作品包括通俗喜剧、歌剧脚本、喜剧和严肃剧。他最好的作品当属《金钱婚姻》(1827)、《一杯水》(1840)和《阿德莱娜·勒克福尔》(1849)。时至今日,斯科利布仍是作为“佳构剧”公式的始作俑者而被人提及。人们常将“佳构剧”当作笑柄,但最好还是将它理解为自埃斯库罗斯以降各时代一般戏剧手法的集中与绝对化:情节介绍和准备部分要仔细,情节的布局要合乎因果关系,场景的安排要渐次推向高潮,保守秘密应讲究技巧,令人惊奇的发现以及悬念的设置要得当。因为



图 15.7 斯科利布的《一杯水》第五幕第七场,1840年在法兰西喜剧院首演。选自《欧仁·斯科利布作品全集》第五卷(1847)。

它们牺牲了性格化的深度,又为了技巧而忽略思想,所以斯科利布的作品在今天看来失诸浅薄,但在十九世纪的戏剧观众看来却显得内容充实而有分量,这或许是由于它们有效地表达了时代的态度与偏见。虽然斯科利布与现实主义运动没有关联,但他的佳构剧公式却因为突出了因果关系的外在逻辑链条,为小仲马和奥吉耶表达他们的思想提供了恰当的形式。

356

小仲马(1824—1895)因将他的小说《茶花女》改编成戏剧而引起世人的瞩目。虽然在今天看来,《茶花女》(1852年上演)只不过是“有着金子般的心肠”的妓女的理想化描写,但它的现实主义手法却使它被禁三年。该剧以1840年代的巴黎为背景,以散文体对话刻画了以当时著名的交际花为原型的主人公形象。

不久后,小仲马的创作态度就发生了转变,在《半上流社会》(1855)中,他

对《茶花女》以感伤态度描写的人物不再表示同情,主张有过“过去经历的女子”不能嫁入好人家。从此之后,小仲马写了一些表现当时社会问题的“论文剧”,用斯科利布的架构剧公式撰写一些充满悬念的解颐故事。他的作品中充满说教气息,大部分内容都是一个人工的思考者或曰作者的传声筒所发出的声音。小仲马认为自己尽管有主观性过强这一缺陷,但还是一个负有改良社会的责任的现实主义者。他在给评论家萨塞的公开信中写道:“……如果我能对社会施加一些影响……如果我能找到一些办法迫使人们讨论这个问题,或迫使制定法律的人去修订法律,我所做到的就超出了一个作家的责任,我担负的将是作为一个人的责任。”

埃米尔·奥吉耶(1820—1889)是一个比小仲马更多才的作家。他1844年开始创作时是“良知派”的一员,在写了七部诗剧后,转向现实主义风格。他



图 15.8 1852 年小仲马《茶花女》首演,最后一场。选自《插图当代戏剧》(1867)。



图 15.9 奥吉耶的《吉波耶之子》，第四幕第六场，1864 年上演于法兰西喜剧院。巴黎军火库图书馆提供。

的第一批散文剧之一《奥林普的婚姻》(1855)的创作意图是与小仲马的《茶花女》唱对台戏，它写的是一个妓女嫁入贵族家庭后极其不幸的结局。这是奥吉耶最具说教性的一部戏剧。他的更具特色的作品是风俗喜剧，如《普瓦里埃先生的女婿》(1854)，奥吉耶在剧中描绘了没落却高傲的贵族与富有的野心勃勃的中产阶级之间为了控制对方而展开得争斗。他的其他剧本或表现金钱的力量，或表现教会对政治的影响，以及诸如此类的问题。

尽管他们的作品偶尔也会令观众震惊，但小仲马和奥吉耶却并不被人们当作极端的人，而只是致力于提高时代的道德水准的健康公民。他们作品中的人物都是拿破仑三世统治下的务实而又保守的第三帝国的中产阶级市民。于是，小仲马和奥吉耶就不仅迅速融入了法国戏剧主流，而且融入了整个欧洲戏剧的主流。因此，若要将不容接受的主题引入戏剧，还有待于

他们的更加不妥协的后继者。此外，或许是由于他们都采用了斯科利布的技巧，小仲马和奥吉耶在当时还没有显出与那些更加追求趣味性的同时代人如萨都和拉比什的明显不同，除了风格之外。

维克多利安·萨都(1831—1908)堪称斯科利布的真正继承人，也是1860至1900年间世上最受欢迎的剧作家之一。和斯科利布一样，萨都也在每一种戏剧类型中都运用佳构剧的公式。他早期的成功作品有喜剧《碎纸片》(1860)、《我们的密友》(1861)以及讽刺当代生活的《比诺顿一家》(1865)等。后来他为莎拉·伯恩哈特创作了一系列戏剧，如《费多拉》(1882)和《托斯卡》(1887)以及堪称十九世纪最壮观的历史场面的《祖国！》(1868)和《西奥多拉》(1884)。他后期的作品由于真实再现了特定时代的历史环境，甚至赢得了自然主义者的称赞。但萧伯纳认为，从萨

357

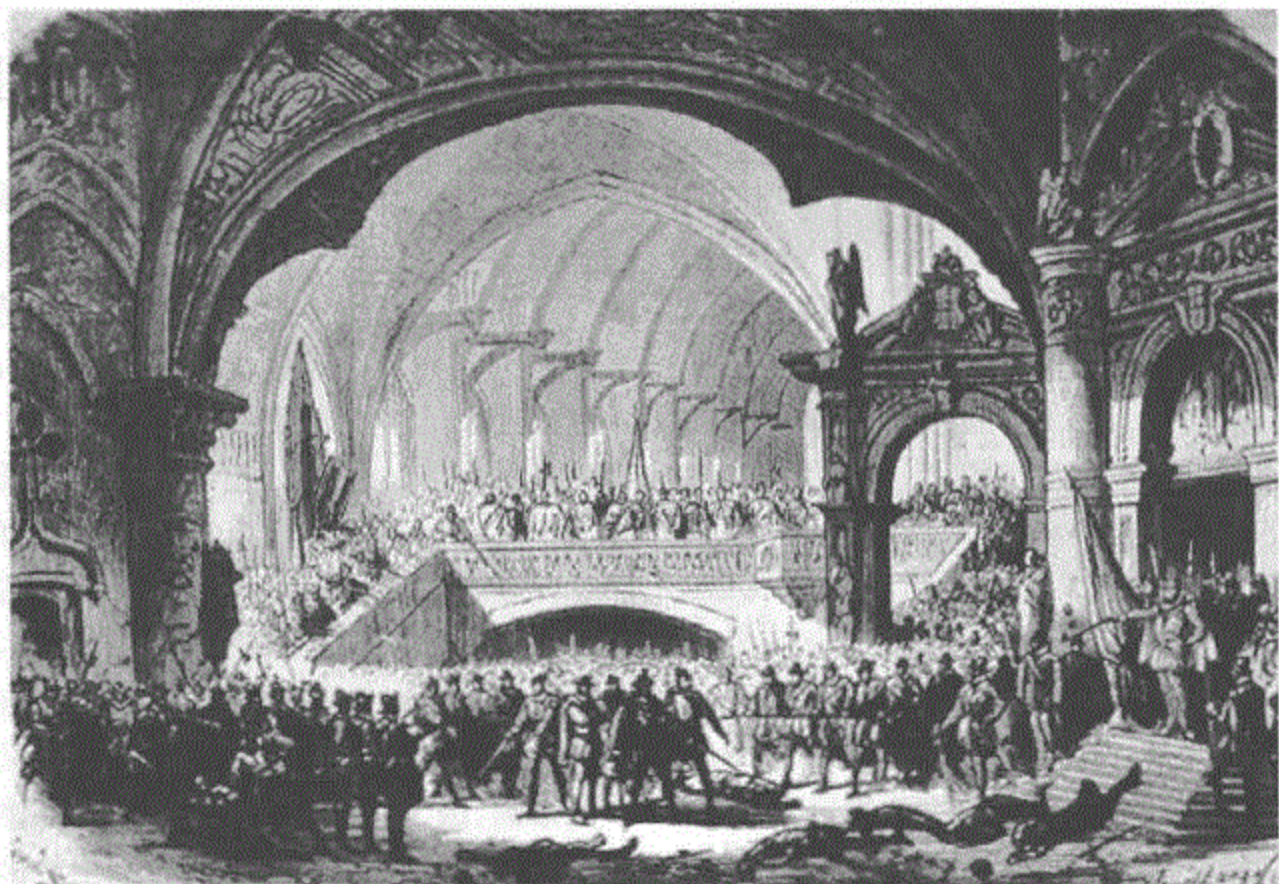


图 15.10 萨都的历史场景《祖国!》，1868年由萨都导演于波特·圣-马丁剧院。布景设计坎蓬。巴黎军火库图书馆提供。

都的作品中可以看出十九世纪后期戏剧堕落和愚笨到了何等的地步，他将这种状态的戏剧称作“萨都式涂鸦”。

欧根·拉比什(1818—1888)是十九世纪最优秀的讽刺剧作家之一。他对理论毫无兴趣，只为普通观众写作，只是勉强同意自己的作品付梓。他的以《意大利草帽》(1851)为代表的剧作只为逗乐而不承担任何责任。但另一部分作品如《佩里雄先生旅游记》(1860)和《迷眼的沙子》(1861)则显示了对人性的透彻观察。他的许多剧本都比他的自我感觉更严肃的同时代人的作品更加出色。

在亚类型戏剧中，十九世纪后期法国最流行的是喜歌剧，它是1848年左右形成的一种新形式，结合了歌曲、对话、狂欢、插科打诨以及无礼的内

容。喜歌剧的特征在雅克·奥芬巴赫(1819—1880)的作品——尤其是《地狱里的奥菲斯》(1858)和《美丽的海伦》(1865)中得到了最充分的体现。

1900年之前的法国剧场状况

这里讨论的剧作家在试图满足巴黎剧院需求的人当中只占一小部分，在十九世纪后半叶，巴黎的剧场有时会多达五十多座。直至此时，大部分固定的小型剧场都只专门上演情节剧、喜剧、歌舞杂耍、大型戏剧和轻歌剧这五类戏剧中的一种，在各剧场演出的也就是最擅长其中某一类戏剧的剧团，对剧作家的需求也由此产生。1864年的一项法令取消了所有遗留的对于戏剧类型的严格限制(但审查制度依旧保留)，其他方面的控制也有所放松(其中包括1814年实施的对于妇女经营剧院的禁

令)。上述解禁行动还伴随着其他的一些变化。其中最重要的是演期延长。到1880年,一个剧目只有上演场次达到100场以上才算成功;许多作品的演出场次都达到了三百甚至更多。演期的长短成为衡量一个作品是否成功的标志,这也反过来促使剧院经理人纷纷寻找能够吸引大批观众的作品;还迫使他们解散了常驻剧团,改为按每一部戏的轮演期聘用演员。受聘的演员都是具有适合于这些剧目的表演专长的。长轮制还意味着每个剧场每年只需排练少量作品就可以满足演出季的需要。此外,外省剧团受到巡演剧团的严重破坏,到1900年,巴黎已成为法国唯一的戏剧中心。临近世纪末时,有作家抱怨道,整个市场都被大约二十五个作家所垄断,除了对新剧目的需求大大减少外,还因为剧院经理都喜欢采用已经被证明成功的作者的作品。审查制度(直到1905年才彻底取消)也鼓励人们在剧目选择上采取保守主义。

咖啡音乐厅也是剧场的一个可怕对手,这种形式有些像是英国的歌舞杂耍剧场和美国的杂耍场,也包含有滑稽、歌唱、舞蹈、杂技等内容。到1894年,巴黎的咖啡店音乐厅与剧场在数量上已经相当了。咖啡店音乐厅的前身是十八世纪提供音乐性娱乐的咖啡馆,到十九世纪后半叶,它仍旧保留着桌椅并且不收门票,但都要求观众点取饮料和食品。这种场合的娱乐种类渐趋多样化,除了音乐、歌曲和舞蹈外,还出现了由滑稽演员和知名演员表演的名剧片断及其他改编形式。

总之,十九世纪后期的巴黎戏剧出现了繁荣局面。从1875年起,增加日

场演出,1900年,票务代理机构出现,但它们也被指控将受欢迎的演出的门票大量买进后加价倒卖。

所以,这个时期的法国戏剧是以保守主义为特征的,其原因部分在于物质繁荣,部分在于艺术趣味使然。而正是这种保守主义才刺激了对改革的关注,最终迎来了法国戏剧的“现代”纪元。

358

纵观十九世纪下半叶,对更高的现实主义的要求和对完美技巧的要求都在增强,前者需要对演出进行更有力的控制,后者鼓励对控制进行挑战,显然,这两种要求常常是相互冲突的。在这两种要求中,更为明显的当是现实主义的潮流,因为它在演出的各个方面都体现出来,因而也就成为导演发展中的决定性因素。

萨都和小仲马都认为体育馆剧院的导演阿多尔夫·蒙蒂尼(1805—1880)是第一个将导演术当作艺术的法国人。据小仲马说,蒙蒂尼1853年左右就在舞台前部的中央摆了一张桌子,以防止演员站成当时流行的半圆形。第二步,他又在桌子旁边摆上椅子,让演员坐着相互交谈,而不是像过去那样面对着观众说话。最后,他将布景布置成一个真实的房间,在舞台各处摆上道具,如雪茄烟盒、手绢、信件等,为演员在舞台上的动作提供动机。就这样,他终于在舞台上营造了一种真实生活的幻觉。根据萨都的说法,蒙蒂尼的成功激励别人也采用了他的创新手法。

蒙蒂尼导演的大多数是现实主义风格的当代作品,因此就把改善历史题材布景的任务留给了监督自己的剧作演出的萨都。萨都在导演中坚持要求绝对忠于真实。到世纪末,几乎所有剧团都聘请了导演并为之配备了两三名



图 15.11 菲利普·沙普龙为《俄狄浦斯王》设计的场景。选自《装潢艺术杂志》(1881—1882)。

助手,负责舞台和演出的各个方面。

追求现实主义的运动同样也体现在布景和服装上。萨都的场面设计在讲究复古式真实上达到了顶峰。为了上演以中世纪的锡耶纳为背景的《敌意》(1874),花费在武器、服装和布景上的开销达到了前所未有的程度。以拜占庭为背景的《西奥多拉》(1884)花费更高;一些评论家在说到这部作品时充满了对布景的惊奇,其他方面几乎闭口不谈。

取材于日常生活的真实细节也急剧增加。例如 1876 年法兰西喜剧院上演的《我的朋友弗里茨》的舞台上就布置了一个农家院落,水泵里淌出真实的水流,树上可以采下真正的樱桃;在另一个场景中,舞台还有真实的食物和饮料供剧中人消费。

但视觉风格和喜爱的母题与早些年间却区别不大,因为大部分设计师都是从 1850 年前就开始职业生涯的人或是他们的学生,如 A. A. 茹贝、菲利普·

沙普龙、C. A. 坎本、J. B. 拉瓦斯特、爱德华·德普莱辛、让·达朗和欧仁·拉科斯特等。

到十九世纪末,布景制作过程相对标准化。一般是导演在听取剧作家意见后,给布景设计师提出一个整体性的要求,设计师根据要求做出一个纸板模型,得到批准后,画出标有尺寸的比例图,指导剧场的木工实际制作;完成后,这些布景还要送到巴黎五六家制作间中的一家去绘制。每个剧场只雇用相对精干的舞台工作人员,因为法国戏剧在同一幕中从不换景,换景只在幕间休息时进行,所以并不匆忙。

在服装方面,1850 年之后剧院开始为历史剧聘请专门的服装设计师,裁缝和女缝工的人数也有所增加,以满足演出服装的要求。专门的供货商店也开始出现,以应对武器道具和剧院自己不能制作的其他部件的需要。专业化的假发制作商提供假发,剧院还雇用了几名发型师为演员提供帮助。到十

九世纪末,拉西内的《服装史》(1888 完成)已经成为历史服装设计的标准指南。

在表演方面,现实主义手法也日益加强。女演员开始编织,男演员开始有抽烟或其他类似行动。1870 年代,法兰西喜剧院的一名演出人甚至与毒物学家讨论如何使舞台上的死亡场面显更加逼真(这已经被认定为法国舞台上有史以来最真实的场面)。1890 年,舞台上还出现了一台逼真的输血机。类似的例子还可以举出许多。

359

为了使表演以一种更加精确的模式进行传播,在训练方法的革新方面至少出现了一种重要的尝试。虽然随着保留剧目体系渐趋式微,到音乐戏剧学院学习越来越显得重要,但是本时期的大多数法国演员仍旧是在跟班演出的过程中学习表演。即使是在音乐戏剧学院,也主要是跟在教师身后模仿,所以,他们继承的也是早期的表演技巧和风格。鉴于十九世纪的风气,有人试图用分析的方法和“科学的”方法来研究表演也就是情有可原的了。当弗朗索瓦·德尔萨特(1811—1871)宣称舞台表现的法则是可以发现的、它们是可以像数学原理那样以精确的公式加以表示的时候,他就着手承担这项任务了。

德尔萨特试图对情感和思想加以分析,以确定它们的外在表现途径是怎样的。他将人类的经验和行为分为身体的、心理的、精神的,并将它们与具体的行动、思想和情感相对应。他还把身体划分、再划分为不同的部分,并使之与身体、心理和精神联系起来,最终得出了一个精确的图解,他企图用图解说

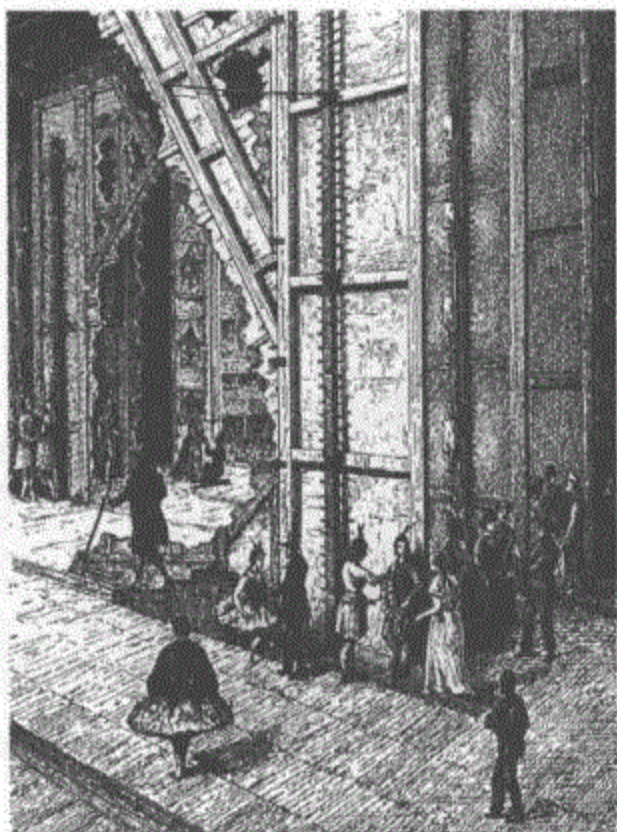


图 15.12 十九世纪后期的后台。注意地板的分区和支撑侧幕的柱子。选自普仁:《戏剧词典》(1884)。



图 15.13 康斯坦特·本努伊特·科克林扮演的塞拉诺·德·伯格拉克,这是爱德蒙得·罗斯当专门为之创作的角色。1898 年首演。选自《戏剧》(1898)。

明双脚、双腿、胳膊、躯干、头部以及身体的其他各个部位在表达具体情感、态度和思想的过程中究竟是怎样使用的。

虽然德尔萨特的方法在别人看来最终还是显得过于机械,但它将演员训练的各个侧面整合为一个体系,在科学化方面还是迈出了重要的第一步。十九世纪末,几乎整个世界都在教授他的体系。尽管它现在已经受到嘲笑,但它对其后出现的大多数演员培训的系统化方法都有所启发。

如果说十九世纪后期的法国现实主义戏剧演出赢得了强烈的喝采,那么反对的声音也同样强烈。例如在布景方面,若干不同作品使用同一布景的现象依然存在。因此,一个剧团可能比十八世纪备有更多的布景,但这并不意味着每一个剧目都有专门的布景。此外,同一出戏的布景通常都是由不同的画家设计的,因此统一性也是缺乏的。同样,在服装方面,许多演员仍旧自己负责自己的衣箱,女演员也常常由女士时装设计师负责打扮。甚至在剧团已经雇了一个服装设计师的情况下,主演也仍旧可以自由地穿戴,并且常因他们的新鲜装扮而得到批评家的称赞。虽然统一性在历史场景中体现得最好,但完全令人满意的也是绝无仅有。和布景一样,相同的服装会出现在若干不同的剧目中。

但早期做法的遗留最突出的还是在表演上。直到十九世纪末,演员还是根据行当来聘用,于是他们总须积累起一整套在每个角色身上都适用的技巧和程式化动作。相反,龙套几乎全是临时雇用的业余演员,演出之前几乎不参与剧团的排练。大多数剧院都会雇几

个人负责召集和训练这些龙套,并在演出中起带头作用。每个晚上的剧组成员都有可能不同。

但最重要的是,明星演员在十九世纪后期被捧上了天。因而,大部分演出都是以他们为中心的。如果明星的艺术观念较强,这种做法或许能引出好的结果,但常见的是,每一件事情都要满足他们异想天开的要求。甚至法兰西喜剧院也毫无例外,演出的整体性被公开的口角和暗中的嫉妒严重削弱。

十九世纪后期的明星阵容是强大的,最重要的人物有戈特、科克兰、穆内—苏利和雷雅纳。埃德蒙·戈特(1822—1901)1844年后进入法兰西喜剧院,在古典戏剧和当代喜剧以性格化表演而著称。康斯坦—本内·科克兰(1841—1909)从1860至1886年在法兰西喜剧院演出,之后到世界各地巡演,最后又回到巴黎。在1890年代初期,科克兰爆出了一件大丑闻,因为他公然违反了禁止任何演员离开法兰西喜剧院到巴黎其他剧院演出的规定。(伯恩哈特也违反了这条禁令,但她是法兰西喜剧院众人皆恨的麻烦制造者,没有人希望她继续留在剧院。)科克兰的事例却削弱了喜剧院的纪律,使得任何一个心有不满的演员都可以很容易地离开自己的队伍。1897年,科克兰担任波特—圣马丁剧院经理,在这个剧院扮演了专门为他创作的角色西拉诺·德·贝尔热拉克^①。他最擅长扮演莫里哀喜剧中轻浮而多情的角色,以演技熟练而著称;他还就演员的演技问题专门撰写了《演员的艺术》(1880)一书。穆内—苏利(1841—1916)曾在音乐戏

360

① 即大鼻子情圣。——译注

剧学院接受训练,后在奥德翁剧院演出,1872年进入法兰西喜剧院,很快就被公认为当代最优秀的悲剧演员。具有爆发力的体格、优美的嗓音和火一般的热情气质,给他扮演的古典派和浪漫派保留剧目中的伟大的悲剧角色带来了鲜明的独创性。加布里埃尔·雷雅纳(1857—1920)1875年首次登台,不久就被认为是当代最优秀的喜剧演员。她极少在当代轻喜剧之外冒险,但在她擅长的领域内却无人超越。她在伦敦和纽约等城市也有过相当成功的表现。1915年退休。

但是十九世纪后期最著名的法国明星当属莎拉·伯恩哈特(1844—1923)。她于1862年首次登台,最初在几个小剧场和奥德翁剧院演出。1872年受聘于法兰西喜剧院,不久就成为剧院引人注目的中心和争论的中心。在

经历了相当多的不快后,1880年离开剧院。她此后便在世界各地巡演或担任巴黎各剧院的经理。她身材纤巧,眼睛黝黑,有着铜铃般的嗓音,塑造的形象或充满诱惑,或境遇悲惨,或令人扼腕,或红颜薄命,她最成功的角色有茶花女、托斯卡、阿德里安娜·勒库夫勒、菲德尔、《欧那尼》中的堂娜·莎尔、罗斯当的《依格莱特》中的同名主人公等。她演技丰富,人格富于魅力,无愧于“伟大的女演员”形象。至今仍有许多人认为她是同时代最伟大的女演员。

传统与变革之间的张力在演出的各个领域都十分明显,当然也表现在剧场建筑上。在1860年代,拿破仑三世精心规划的“林荫大道”剧院网络逐渐成形,作为规划的组成部分的许多新剧院也在此期间落成。在这个过程中,原先专门上演林荫大道戏剧的圣殿剧场



图 15.14 莎拉·伯恩哈特(中)在萨都的《泰奥多拉》一剧中。1902年巴黎复排。选自《戏剧》(1902)。

被拆除,新建的剧场保留了旧剧场的许多传统特色,但也包含了一些创新之处。观众厅里紧邻舞台前部的区域安装了舒适的扶手椅(这种做法始于1840年代的喜歌剧院),但在这个区域后部仍像过去那样只有板凳(所谓正厅后座 *parterre*),这个区域的周围是一排包厢(*baignoires*),包厢之上是两、三层楼座。第一层楼座有两三排椅子,椅子之后是一排包厢;第二层楼座通常都是包厢;第三层则全是长凳。更时髦的剧院有一些华丽的“沙龙包厢”(*loges à salon*),布置得像起居室,有铃铛拉绳,在演出当中可以拉响铃铛要求服务。这类剧院的座位平均为1200到2000个。关注舒适度是世纪之交的事。此前的过道一直很窄,还常常摆满了折叠起的椅子;消防通道通常不可用,通风条件也很差。1887年,400人在喜歌剧院的一场大火中丧生,此后才有人真正关注加强安全的问题。

舞台的镜框式台口通常都很高,以便为楼座上的观众提供足够的视线。楼座不仅升高到天花板,而且沿观众席的两边一直延伸到前台口。镜框式台口通常也很厚,因为在大多数剧场每一层的楼座都有一个包厢嵌入台口。包厢的厚度创造了一个较宽的台口,尤其在现实主义完全占领舞台之前,提词院员用的小隔间就在台口前部。舞台的地面向后渐次升高。车-杆系统保持着通常的升景方法,当然也有悬吊设备加以辅助。布景的移动则以手工操作。在十九世纪,舞台上、下的空间大大扩展,可以对日益讲究细节的布景装置进行有效处理;有几家剧场还安装了升降机。

或许没有哪家剧院像1874年建成的巴黎歌剧院那样全面地集中了此前的传统设计观念。歌剧院由查理·加尼耶设计,1862年动工,耗资约四千万法郎。宽大的前厅和楼道通向有四层

362

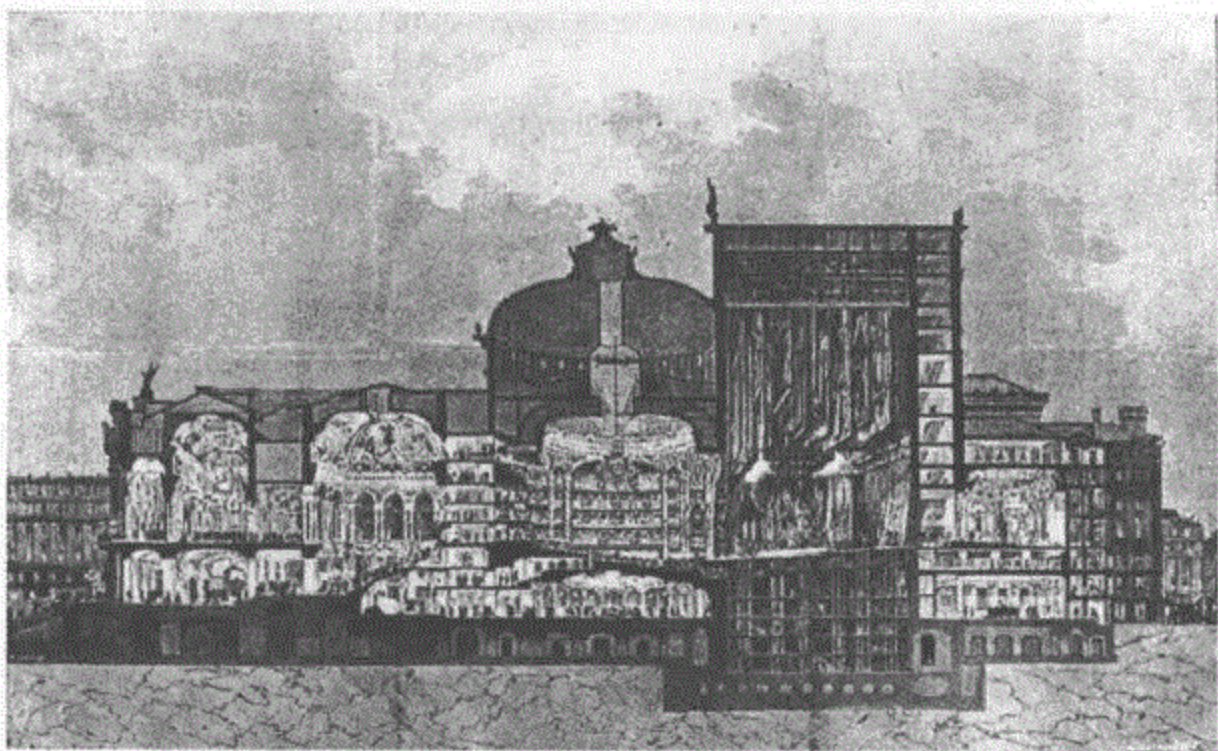


图 15.15 1874 年落成的巴黎歌剧院的部分示意图。右为舞台间。注意舞台下方的许多平面。还请注意休息室上方的充足空间及其他供观众使用的设施。选自《世界画报》(1875 年 2 月 6 日)。

楼座的可容纳 2100 人的观众厅。舞台台口 55 英尺宽,框住的舞台有 175 英尺宽、85 英尺深。如果将舞厅包括进来,深度更可达到 150 英尺左右。舞台地面由前向后每 40 英寸抬高 2 英寸。舞台上端有 119 英尺的空间,舞台下部是 50 英尺的空间。舞台由前往后分为十个部分。每个部分又可以进一步分成(1)几个约 1.5 英寸宽的狭槽,(2)大约 18 英寸宽的活板门,(3)大约 40 英寸宽的大活板门。整个的平面可以开至与台口同宽。这种灵活性允许从舞台底下操纵几乎任何效果。布景由马车更换,每个都有大约十英尺长,配备有四根向上的杆子,杆子上可以安上景片。此外,布景也可以飞过或穿过舞台机关门。当巴黎歌剧院落成时,这已经是世界上最精致复杂的剧场了。具有讽刺意味的是,这座将过去的方法奉为神明的剧场落成之时,也正是开启新的

剧场理念的瓦格纳的拜罗伊特节日剧场开建之日。

总之,十九世纪后期法国戏剧各方面的努力都引起了人们的日益关注。同时,创新与传统之间令人不安的紧张关系也很显然。尚缺乏一种能将各种不同的因素整合为一个整体的戏剧演出理论。在本世纪的最后几年,这一需求将开始得到满足。

1900 年之前的意大利和西班牙戏剧

在十九世纪后半叶,意大利对国际戏剧界的最大影响是通过巡回演出的明星产生的,尤其是里斯托里、萨尔维尼和罗西。阿德莱德·里斯托里(1822—1906)十二岁登台,十四岁时就已在朱塞佩·蒙卡尔沃(1781—1859)的剧团里担任主演。1838 年她加入了都灵的皇家剧院,在此接受了古典诗剧的正规训练。到 1850 年,她因认真而

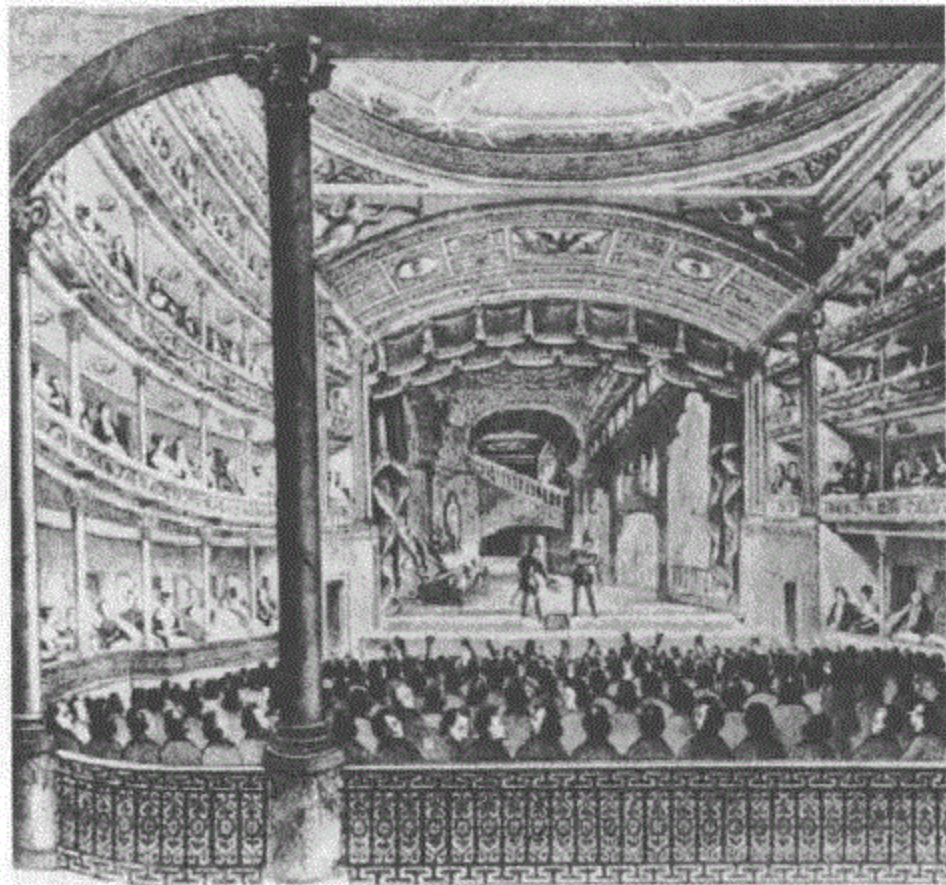


图 15.16 1855 年左右西班牙剧场内景。当时的印刷品。

带威严的演出风格享誉全国。1853年她将剧团带到巴黎,此后一直在国外演出,直到1885年退休。她曾四次前往美洲,1874年周游世界。虽然没有引人注目的创新,但她将传统提升到了新的高度。

托马索·萨尔维尼(1829—1915)十四岁时在帕杜瓦的古斯塔沃·莫代纳(1803—1861)剧团登台演出,1848年时已经进入了罗马的阿德莱德·里斯托里剧团,在此他以阿尔菲耶里笔下的俄瑞斯忒斯一角首度获得成功。1860年前后开始一系列的国际旅行。他擅长麦克佩斯、李尔王、阿尔菲耶里笔下的主角,最拿手的是奥赛罗一角。他的演出感情充沛,能量巨大,据说曾经吓住了同台的女主演。一时间,在世界上萨尔维尼的名字变成了炽热的悲剧表演的同义词。1890年息影舞台。

恩内斯托·罗西(1829—1896)1846年进入戏剧界,取代了萨尔维尼在莫代纳剧团的地位。他后来与里斯托里一道演出,1857年带领自己的剧团到了维也纳。此后,他到过世界上所有国家演出阿尔菲耶里和莎士比亚的戏剧。他是一名完美的演员,但许多人认为他过于慎重,这种评价或许能够解释为什么他的名气不及里斯托里和萨尔维尼。

总之,十九世纪后期意大利对剧场和剧作的贡献很小,因为大部分情况下,它只不过是别处已经确立的传统的跟随者。

363

在西班牙,截至1849年的状况依旧很混乱,所以由国家专门成立了一个委员会,为戏剧管理建立准则。这个委员会的目的是要完成自十七世纪以来的第一次重大改革。此时,普林西比剧院更名为西班牙大剧院,取得了国家剧

院的地位;这个地位至今未变。剧场经过改建,安装了瓦斯照明,演出方法也现代化了。克鲁兹剧院1856年被放弃。用戏剧来支持慈善事业的做法被终止,所以收入可以用来提高演出质量。所有剧院被归入三个等级,每一个等级都严格限于特定的戏剧类型。

虽然后一项规定从未完全执行过,但它却推动了亚类戏剧的发展。1870年马德里的三十二个剧院中只有八个专门上演正规戏剧。不仅如此,主要剧院还很难与次要剧场展开竞争,因为次要剧场不久就形成了一种习惯,每天晚上上演四个完全不同的节目,因此观众入场的时间就有很大的灵活性,进而大大增加了次要剧场的受欢迎程度。这种习惯对希望上演整本的多幕剧的剧场很是不利,并最终严重影响了剧本创作。

总之,十九世纪是西班牙戏剧的繁荣期,剧团数量从1800年的寥寥几家增加到1875年的五十多家;其戏剧体制也从旧日的模式被带到了与欧洲其他国家相同的最新起跑线上。但是,它还具有相当明显的岛国特征,在参与国际主流运动时仍与之保持着相当的距离。

1900年之前的拉丁美洲戏剧

在整个十八世纪,加勒比地区和北美、中美、南美的西班牙殖民地一直追随着西班牙的戏剧传统。1713年,有五百多部黄金时代的剧本被带到美洲大陆,供专业剧团使用。大多数剧团仍然保持着一份庞大的保留剧目,有些剧团一个演出季上演的剧目就超过一百四十个,这些黄金时代的剧本,加上翻译的法国新古典主义戏剧,满足了殖民地一个多世纪的演出需求,此外,年复

一年地进入保留剧目的还有少量新戏。由于对新戏的需求很少,当时的剧作家一般都是成功的诗人、小说家和政府雇员,他们把写戏只是当成副业。

在北美洲成立美利坚合众国和法国大革命之后,旨在以戏剧创作推动拉丁美洲独立的剧作家越来越多。但是大多数拉丁美洲的戏剧观众所看到的,仍旧是音乐剧、喜剧和闹剧等类娱乐形式。西班牙说唱剧(zarzuela)、小丑剧(bufos)、闹剧(sainete)是整个十九世纪剧场常规的演出内容,尤其是在类似于英国杂耍剧场的酒吧(chinganas)中,这类演出就更是常见。但是,这些喜剧性娱乐形式当中也会出现社会批判的内容,有时甚至是政治性评论。

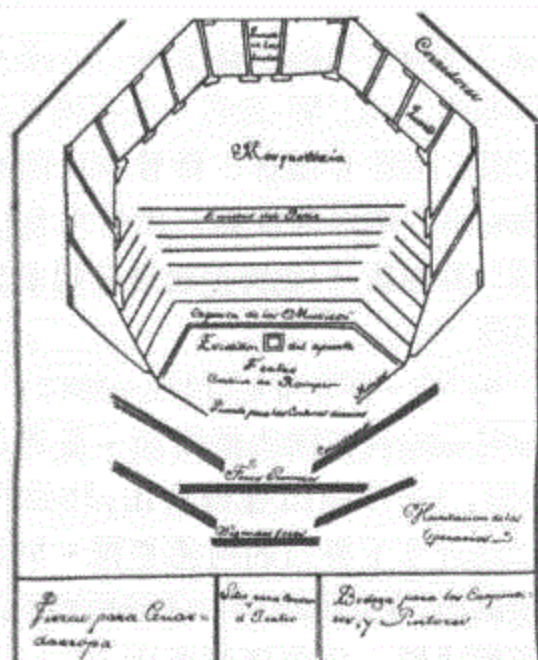


图 15.17 1752 年新西班牙墨西哥城新剧场草图,该剧场 1826 年成为大剧院。这是十九世纪墨西哥影响最大的剧院。选自路易斯·冈萨雷斯·奥博雷贡《陈旧的墨西哥》(墨西哥,1900)。



图 15.18 墨西哥和中南美洲地图。

新西班牙和墨西哥帝国

墨西哥城是新西班牙的首府,其管辖范围从现在的美国西南部一直延伸到巴拿马。从十六世纪至整个十八世纪,它一直是各殖民地中戏剧活动开展得最广泛的地区。尤塞比奥·维拉(1688—1737)是十八世纪最著名的演员-经理人,在他留下来的三个剧本中,现代观众最感兴趣的是他的《东印度群岛的使徒和一个酋长的殉难》,因为它取材于西班牙历史并对土著人表示了同情。

1602年左右建成的印第安皇家医院的庭院剧场在1722年毁于大火,1725年由墨西哥圆形剧场取代,而后者又于1752年由“新剧院”取代。“新剧院”可能是新世界第一座石头建筑的剧院。它的院子有供350人站立的空间和75个长凳座位。院子周围是三层楼座,每层有十八个包厢。还有一个专为无人陪伴的妇女准备的女客专席,其上端还有一个城市官员包厢。该剧场1826年更名为第一剧场,是十九世纪墨西哥城最有影响的剧院。第一剧场于1880、1893和1895年数度翻修,到1931年毁于大火时,它已成为专门上演音乐性娱乐节目的地方。

为了维护皇权对于宗教的控制,西班牙在1765年取缔了宗教戏剧,1767年驱逐了耶稣会会士,这在整个拉丁美洲激起了不满。当1808年拿破仑占领西班牙后,新西班牙的敌意持续增长,终于在1810年爆发了公开的起义。在经历了十一年的战争后,独立的墨西哥帝国最终于1821年宣告成立。但是帝国的存在时间并不长,它在1821年失去了中美洲的控制权,1836年失去了德克萨斯,1845年失去了加利福尼亚,

1848年失去了新墨西哥和亚利桑那。改革战争(1858—1861)、马克西米利安统治下的法国占领(1864—1867)、1876和1880年的先后两次暴乱,使得墨西哥在十九世纪没有机会发展自己的职业戏剧。但这并没有阻止1823年卢西亚诺·科雷斯开办帕伦克·德·加洛斯剧场。1841年,这个剧场加盖屋顶,更名为临时剧院,一直维持到1884年。

尽管政治上动荡不安,戏剧活动还是在1840年代和1850年代得到了迅速推广。作为回应,三座主要剧院相继建成:新墨西哥剧院、联合剧院(1843,也叫“曲折的桥梁”)、桑塔·安娜大剧院(1844,后称国家剧院或帝国剧院)。大剧院由洛伦佐·伊达尔加设计,被认为是拉丁美洲最好的剧院。但这也无法满足日益增长的需求,在1850年代,又出现了五座剧院,包括埃斯梅拉达剧院(1858,后称法玛剧院,后又改称大公剧院)。但本时期的音乐和杂耍表演却十分流行,到本世纪末,仍在上演正统戏剧的剧院只剩大公一家。

重要的作家还在为舞台写作。何塞·华金·费尔南德兹·德·利萨尔迪(1776—1827)是墨西哥的第一位小说家,1820年代他写了几部以墨西哥历史事件(有些还是晚近事件)为题材的剧本。曼努埃尔·埃德瓦多·德·戈罗斯蒂萨(1789—1851)写了一系列新古典主义戏剧,包括《和你一起的面包和洋葱》(1833),对浪漫主义的夸张手法进行了讽刺。伊格纳奇奥·罗德里魁兹·加尔凡(1816—1842)模仿法国浪漫主义手法创作了历史剧《墨西哥总监察长姆诺兹》(1838)。费尔南多·卡尔德隆(1809—1845)主要以中世纪题材的浪漫主义戏剧闻名,他的

轻喜剧《他们三个都不是》(1839)极受欢迎。本世纪中期,起初与文森特·利瓦·帕拉齐奥(1832—1896)合作的胡安·A. 马特奥斯(1831—1913)开始独立创作,上演了一系列成功的情节剧和喜剧,成为本时期重要的剧作家。但1840和1850年代剧院的迅速扩张却没有带来本土戏剧创作的繁荣。这种局面一直到本世纪的最后二十五年才有所改变,阿尔弗莱多·查韦罗(1841—1806)、何塞·佩翁·冈特雷拉斯(1843—1907)、曼努埃尔·何塞·奥通(1848—1906)和何塞·罗萨斯·莫雷诺(1838—1883)的创作都获得了高度成功,有些还预示着二十世纪即将在拉丁美洲出现的现实主义的先声。说唱剧等音乐和杂耍表演仍旧占据着墨西哥舞台。

秘鲁、阿根廷、哥伦比亚、巴西、古巴

所有的南美洲西班牙殖民地都在秘鲁总督的管辖范围内,1717年,它的北部成为新格拉那达,1776年,它的东南部划归拉普拉塔总督区管辖,1778年,智利都督府成立。到1824年,这些地区都已脱离西班牙而独立,但要继续分裂、联合而成为今天的国家,则有待时日。这一重组过程大都发生在阿根廷联邦、乌拉圭共和国和巴西王国共同抗击巴拉圭共和国的三国同盟战争(1864—1870)之后,这场战争的破坏力在拉丁美洲历史上前所未有。

利马是秘鲁的首都,直到十九世纪之后许多年,都是秘鲁为数不多的戏剧活动的中心。十八世纪上半叶,佩德罗·德·佩拉尔塔·巴努埃沃(1664—1743)改编了高乃依和莫里哀的剧本,对新古典主义的普及起到了促进作用;

世纪中叶则有弗雷·弗朗西斯科·卡斯蒂略(1716—1770)因为创作短小的戏剧性幕间剧而成为最受欢迎的作家。1817年,戏剧鉴赏学会成立,其宗旨是提高职业化水平,建立优秀的国内外戏剧保留剧目,使剧场成为“学习行为举止的场所”。但和法兰西学院不同的是,这个学会所提倡的只是一种突出政治内容的戏剧。尽管对该学会的实际成效尚存在质疑,但它所设置的目标却表明了拉丁美洲各国戏剧艺术家的关切之所在。秘鲁独立之后的第一部重要戏剧是菲力佩·帕尔多·阿里亚加(1806—1868)的《教育的成果》(1830),作者思想趋于保守,因此他缺乏利马市民所拥有的对于强加的独立的热情。本时期最著名的秘鲁戏剧是曼努埃尔·阿申西奥·塞古拉创作的以利马的媒婆为主人公的新古典主义喜剧《蜜茜·卡蒂塔》(1856)。在十九世纪后半叶,秘鲁戏剧都是风俗主义风格的讽刺剧,依靠本地风俗、方言和地方色彩制造喜剧效果。所以,这类戏剧很难取悦今天的观众。在利马以外的地区,智利剧作家丹尼埃尔·巴罗斯·格雷兹(1834—1904)对向上爬的中产阶级人物给予了批判,因而得到了高度评价,他的这类作品有《正如在圣地亚哥》(1875)和《几乎要结婚》(1881)。

阿根廷的布宜诺斯艾利斯是拉普拉塔总督管辖地的首府。1757年,此地建成了一座专门上演说唱剧的剧场,1783年又有兰切里亚剧院落成。《牧场女的爱情》(可能是由胡安·包蒂斯塔·马切尔作于1787—1792年间,也可能是年代更晚的一个不知名作家的作品)定下了后来的“牧人情节剧”的模式,这种模式就此在阿根廷戏剧中占据

了主流地位,这类戏剧的最后一部是1896年上演的马蒂尼亚诺·雷圭扎蒙(1858—1935)的《卡兰德里亚》。严肃剧仍是受法国新古典主义影响的戏剧。阿根廷几乎没有出现过值得关注的剧作家,却出现过好几个演员,名列本时期最成功的巡演剧团演员行列,甚至智利最受尊重的演员—经理路易斯·安布罗西奥·莫兰特(1775—1837),也主要是在布宜诺斯艾利斯以外的地区工作。在十九世纪建成的阿根廷十座剧场中,最重要的是科隆剧院(1857—1944)。

哥伦比亚的波哥大是新格拉那达的首府,产生过一大批本土剧作家,包括路易斯·瓦格斯·特哈达(1802—1829)、何塞·费尔南德兹·马德里(1789—1830)、何塞·凯塞多·罗哈斯(1816—1897)、圣地亚哥·佩雷兹(1830—1900)、何塞·马利亚·桑佩尔(1828—1888)、康斯坦西奥·弗朗科(1842—1917)、阿道弗·雷翁·戈麦兹(1858—1927)等。拉米雷斯剧场建于1791年(后经重建更名为拉米雷斯大剧院);1892年又变成科隆剧院。但哥伦比亚戏剧主要是由当地的业余剧团和来自阿根廷、墨西哥、西班牙的巡演剧团提供的。

巴西是葡萄牙殖民地,1807年,葡萄牙国王为逃避拿破仑的军队,将里约热内卢设为葡萄牙王国的首都。1821年,国王回到里斯本,便将巴西委托给自己的儿子,他儿子旋即于1822年宣布巴西独立。在整个十九世纪,这个幅员辽阔的国家的戏剧活动全部集中在圣保罗和里约热内卢两地。

冈萨尔维斯·德·马加埃(1811—1882)的悲剧《安东尼奥·何塞,或诗人与宗教裁判所》(1838)据称是巴西第一

部民族主题戏剧,尽管同一主题在前一世纪已经在葡萄牙作家的剧本中出现过。马加埃是一个浪漫主义诗人,虽然这个剧本属于新古典主义风格,但它的主题和作者的诗歌都被证明为拉丁美洲浪漫主义的灵感之源。路易·卡洛斯·马丁斯·佩纳(1815—1848)的十九部家庭喜剧,尤其是《和平正义的前线》(1838)和《新手》(1845)在他死后广为流传,其价值集中体现在对当代巴西生活的描绘上。后来的作家如若昆·曼努埃尔·德·马塞多(1820—1882)及其作品《白色幽灵》(1850)、重要的小说家何塞·德·阿伦卡尔(1829—1877)及其作品《恶魔的一家》(1858)都继承了佩纳的喜剧风格。佩纳的五部严肃剧都是在一直延续到1840年代的浪漫主义的影响下创作的。他的《尼禄在西班牙》(1841)以及贡萨尔维斯·迪亚斯(1823—1864)的历史剧《莱奥诺·德·门冬萨》(1847)、阿尔瓦雷斯·德·阿泽维多(1831—1852)的梦魇般的奇异剧《马卡里奥》(1852),以及小说家卡斯特罗·阿尔维斯(1847—1871)的废奴主义杰作《贡扎嘎,或明娜的革命》(1867),都是巴西浪漫主义的杰出代表。另一方面,弥塞多和阿伦卡的严肃剧采用了小仲马的论文戏剧风格。波多黎各剧作家亚历杭德罗·塔皮亚·里维拉(1826—1882)和萨尔瓦多·布劳(1842—1912)写了同样类型的社会问题剧,针砭了种族主义和妇女的不平等待遇。这类戏剧曾得到若昆·埃利奥多罗·戈麦斯的推动,他在1855年创办戏剧馆,使“良知派”戏剧和法国现实主义在巴西得到普及。但是阿图尔·阿塞维多(1855—1908)卓越的创作成就中断了这场运动。阿塞

维多创作的音乐喜剧获得了巨大的成功,使这种形式在舞台上占据了主导地位,其中最著名的当推《二流巡演剧团》(1896)。

在加勒比殖民地,古巴的戏剧活动最为广泛。第一部古巴西班牙语戏剧是圣迪亚哥·皮塔·波罗托(?—1755)的《假园丁克洛里达诺王子》(1730),但公认的古巴戏剧之父是弗朗西斯科·科瓦鲁维亚斯(1755—1850),他身兼演员、经理、剧作家,创作的剧本超过二十部,他在大约1812年创造了一种滑稽性的黑人形象“尼格利陀”,这使人联想到后来在1860—1865年间到古巴巡回演出的美国“墨面秀”中的形象。这个人物的各种变形成为古巴喜剧的主要支撑,本世纪后期,何塞·马蒂(1853—1895)的独立戏剧使得“尼格利陀”这个形象成了戏剧的主人公。古巴的第一位浪漫主义者实际上是从桑托·多明各被驱逐出境的弗朗西斯科·哈韦尔·福克萨(1816—1865),他最著名的作品是《堂·佩德罗·德·卡西洛》(1838)。在他的率领下,一批著名作家随后出现,其中有以古巴黑人方言写作喜剧的巴托洛梅·何塞·克雷斯特·博尔邦(1811—1871)、何塞·哈辛托·米兰德斯(1814—1863)、当时最成功的女作家之一格尔特鲁迪斯·戈麦兹·德·阿维兰内达(1814—1873)。若昆·洛伦佐·卢亚塞斯(1826—1867)是古巴作家中最坚定的民族主义者,他的戏剧对殖民主义进行了批判,对外国的时尚进行了讽刺。这些剧作也许促成了“哈瓦那小丑”的诞生,这个形象融和了西班牙情节剧和说唱剧的特征。哈瓦那小丑1866年前后风靡一时,但很快就被1868—1878年间的反抗西班牙

的失败起义所压制。1879年后,这个剧种逐渐复苏并广泛演出,直到1898年西班牙把古巴输给美国为止。

1775年,一座大剧院在哈瓦那落成,该剧院1792年重建,1803年后更名为第一剧院,1846年被最终废弃;取代它的是格兰标准剧院(1838),这家剧院落成时,是拉丁美洲最大的剧场,它拥有2287个座位和供700人站着看戏的空间。哈瓦那也在1794年出现了一家机械剧院。和德路德伯格在伦敦建造的“机械剧场”(Eidophusikon)一样,这是个小规模剧场,设计了可以创造移动画面的特效;但这个剧场又作了一个大的改进:它包含了“自动玩偶”。1829年,一个全景舞台在哈瓦那建成,在一个偶然的情况下,它被当作了剧场使用。

在十九世纪的拉丁美洲,能够支撑全日表演团体的城市似乎还没有出现。职业戏剧大都有来自西班牙、意大利和法国的旅行剧团提供。墨西哥、阿根廷和古巴的剧团也四处旅行,但它们一般都用欧洲演员上演欧洲剧目。因此,许多的地方剧团都是业余的,许多本土作家的剧本也是为这些剧团而创作。但正就是通过这些人的作品,土著美洲人、非洲人和欧洲人的民间传统登上了戏剧舞台。到第一次世界大战爆发时,欧洲剧团的演出线路被中断,于是拉美戏剧才得到机会形成自己的特征,在这一点上,那些民间传统也将发挥重要的作用。

史料举隅

十九世纪后半叶,由于观众将全部注意力都放到了舞台上所表现的事件的精妙之处,因而,欧洲戏剧中便诞生

了心理现实主义。学者们已经注意到,在此期间,原本演出过程中观众厅始终灯火通明的状况已经终止,改为让场内的照明光线暗下来,这种做法与现实主义的成功有着密切的关系。这种改变始于1870年代中期。F. W. J. 赫明斯认为导致这种变化的原因在经济。他在这里引用了一段1870年代当大幕降下时一个法国人的抱怨:

……为了节省煤气,整个剧场陷入人造的黑夜。也许相反的做法更合乎逻辑——当大幕升起时,让观众厅保持一半的亮度,这时明亮的舞台更能吸引每个人的主意。

希波吕特·霍斯坦,《一个戏剧界人士的轶事与回忆》,巴黎,1879,第279页。转引自E. W. J. 赫明《十九世纪法国戏剧产业》,(剑桥,1993),第45页。

同十九世纪的许多事物一样,表演也经受了“科学”的检验。弗朗索瓦·德尔萨特试图将表演简化成一套规则,以便于准确地教授:

我已经知道,一个没有理论系统的师傅心血来潮时口授的意见是毫无价值的……我知道有某种法则存在……我已经掌握了这门科学的核心……我一直希望用公式将它表达出来。

他的一名弟子总结了这套体系赖以产生的基本假设:

每一门科学都有一些对事物进行解释的原理。因此要教好或学会这门学科,必须做到:1. 掌握控制器官运动

的一般规律;2. 把这项一般规律应用到每一个具体的器官上去;3. 理解所有这些全部运动形式的意义;4. 让这个意义适应心灵的各种状态。

德尔萨特体系……与弗朗索瓦·德尔萨特遗稿(纽约,1887)。

后殖民戏剧研究一直是戏剧史研究中的一个重点。浪漫主义者曾经希望从他们所遇到的土著人当中找到田园诗般的纯粹文化的表象,现代学者更加关心的是本土居民如何抵制强加给他们的西方形式的自我表现和文化特性的。黛安娜·泰勒在《超越文化的跨文化行为》一文中发现:

因而,对拉丁美洲戏剧的似是而非的了解,导致了批评当中的错误。因为在被占领之后,任何土著戏剧没有完整地保留下来,显然,拉丁美洲人现在采用的戏剧形式都程度不同地来自西方戏剧。由于某些戏剧形式是在殖民时期被迫接受的,从那以后,拉美剧作家也就倾向于“借鉴”各种模式……不过,不是不加选择地借鉴……而是采用那些能够帮助他们免于遭受社会-政治上的剥削和排斥的形式。

《表演艺术杂志》(1991年5月),第97页。

在论及北方大陆土著美洲人的表演传统时,琳达·华尔士·延金斯提醒我们,要突破我们所受的西方世界观的局限是很困难的。

欧洲美学认为在世俗戏剧性(莎士比亚戏剧的演出)和神性的戏剧性(教堂仪式)之间有着巨大的区别。而本土

的民众认为万事万物都具有神性,也许就会将戏剧区别为公众的和私人的两种,两者在仪式上都具有精神上和美学上的特性,两者都能将演员、观众和事先

约定好的口头文本结合在一起。

《世界当代戏剧百科全书美洲卷》,堂·鲁宾和卡洛斯·索洛萨诺主编,伦敦,1996,400。

世界戏剧史

HISTORY
OF
THE THEATRE

上架建议：文艺 历史

ISBN 978-7-5426-5416-8



关注上海三联书店官方微信
微信 D: sjpc1932



9 787542 654168 >

定价：128.00 元（上下册）



Pearson

www.pearson.com