

世界文豪书系

雨果文集

YUGUOWENJI

15

河北教育出版社

Victor Hugo

雨 果 文 集

第十五卷

戏 剧

〔法〕维克多·雨果 著

柳鸣九 主编 谭立德 许渊冲 译

河 北 教 育 出 版 社

1998 年·石家庄

雨果戏剧作品序言

柳鸣九

在世界戏剧史上，雨果算不上是戏剧大师，然而，他却是世界戏剧史上不可或缺的大人物，没有他，世界戏剧史将是一个缺憾。他的戏剧创作以其开拓性的作用与轰动性的时事效应而显得非常重要，如果说雨果作为戏剧作家有什么特点的话，那就是不论在创作内容与社会效应上，他都具有巨大的戏剧性。

(一)

雨果开始写戏剧作品是在1827年，这年底，他的第一个剧本《克伦威尔》出版。此后，他在诗歌创作与小说创作的同时，也不断从事戏剧创作，连续问世的有《玛丽蓉·黛罗美》(1829年)、《艾那尼》(1830年)、《国王取乐》(1832年)、《吕克莱丝·波基亚》(1833年)、《玛丽·都铎》(1833年)、《安日洛》(1835年)、《吕伊·布拉斯》(1838年)、《城堡里的爵爷们》(1843年)。

雨果致力于戏剧比致力于诗歌与小说显然要来得迟。然而，他取得轰动性的成功，却首先是在戏剧领域。从事戏剧，就是直接面对观众，对于他来说，戏剧创作是否成功不再是在报刊

15-1637/15

杂志上与出版社里，而是在剧场中，其标志就是喝彩声与掌声，或是嘘声与倒彩声。他的第一个剧本《克伦威尔》，虽然有名声震耳的一代名优泰尔玛翘首以待，要出演克伦威尔一角，但剧本写得太长，场面过于浩大，人物太多，无法上演。不过，这个剧本的序言却另起了一种振聋发聩的轰动效应，它同时宣布了对伪古典主义的挑战与新文学流派的创作主张、美学趣味。

雨果进入戏剧领域是在这样双重的背景之下：一是代表了古老封建传统的波旁王朝仍维持着它最后几年的统治，而这种统治又已经面临着山雨欲来风满楼的形势；一是古典主义从17世纪建立起来的古老戏剧法则仍主宰着法兰西的舞台，但1827年英国剧团把莎士比亚的剧目带进了这个老式舞台，引发出了青年一代观众的对新戏剧风格的热情与兴趣，并开始形成了一股冲击旧戏剧传统的浪潮。这样双重的背景，使戏剧领域成为了一个孕育着爆炸性危机的雷区，一个剧本只要一涉及到在舞台上演出的问题，只要它本身带有若干诱发的因素，它就必然在剧场内外引起一场风暴。这就是雨果在戏剧上所面临的时势与必然性。

果然，雨果第二个剧本，也就是他写得符合舞台上演要求的第一个剧本《玛丽蓉·黛罗美》，在1829年就首先“触雷”。这个剧本在朋友圈子里朗读时，也曾得到了日后《艾那尼》所得到的那样的赞赏声与喝彩声，上演的成功似乎已垂手可得。但在法兰西剧院即将把它搬上舞台之时，它却被波旁王朝内务大臣禁止上演，其理由是剧本的那个“耽于狩猎、被教士操纵”的路易十三的形象，被认定不仅是“对当今国王的曾祖的糟蹋”，而且简直就是“影射国王本人”。雨果求见国王亦无济于事，查理十世也把与此有关的第四幕称为“可怕的一幕”，维持了内务部的原判，但给雨果一笔年金作为补偿，却又遭到雨果的拒绝。

这个剧本的经历揭开了雨果戏剧创作过程的戏剧性的序幕。这种戏剧性是风暴型的戏剧性，是政治与文学双重充满了火药味的背景下的风暴型戏剧性，它在下一个剧本《艾那尼》那里发展到了高潮。

封建君主政治与古典主义的双重高压，肯定更激发起了雨果双重的逆反情绪。七月革命即将爆发的紧迫形势，也许已使他有所预感，《玛丽蓉·黛罗美》遭到禁演后，雨果立即“以近乎奇迹的强劲”投入了《艾那尼》一剧的写作，并且十分有意识十分自觉地强化了、增加了曾使得《玛丽蓉·黛罗美》“触雷”的那种刺激性的成分与倾向。一方面在政治上，《艾那尼》对君主政治更富有挑战性、指责性与告诫性，剧中的国王像一个品格卑下的宵小之徒，如果作者不是出于开导的目的在最后让他变得宽宏大量，他简直就是一个十足的恶棍。另一方面在艺术上，《艾那尼》对古典主义的一系列法规、戒律、趣味、标准，都公然带有对抗性与践踏性。这里，古典主义的三一律已被抛到九霄云外，《〈克伦威尔〉序》中大力宣扬的对照原则在情节、人物格局与人物性格上都得到全面的贯彻，其浪漫主义明暗黑白反差达到了近乎夸张的程度，而古典主义戏剧的语言戒律则遭到公然的蔑视，日常通俗的口语也大摇大摆进入了诗行。

时势造英雄，英雄造时势。这个时期的法国、这个时期的法兰西舞台，肯定要发生某种事，就看谁来推波助澜，谁来激化引爆了！如果没有雨果，肯定也会有别的一个人来做。雨果以《艾那尼》与时局时势、与传统趣味相撞，他立即成为社会中的一个焦点、舞台上的一个中心。《艾那尼》就像一个火种被扔进了一堆干柴，很快就引起点点的火星，并燃成一场熊熊大火，引发出了一声巨大的爆炸。从剧本一开始排练，老式演员

对诗句的种种挑剔姑且不说，旧派文人们的偷听、刺探、寻章摘句，故意讹传，存心曲解，凭空捏造，恶意进行攻击与抹黑等种种手段，无所不有，妄图把这个剧本扼杀在摇篮之中。而后，剧本又经过了检查制度近乎逐字逐句的刁难，还遭到报刊杂志的围攻。另一方面，拥护《艾那尼》的阵营也已形成，它包括一些新派的青年、诗人、画家、音乐家、工人以及追求新艺术趣味的人士，为数一百人的“卫队”也组织起来了，他们出场时几乎个个都奇装异服，长发披肩，为首的是青年诗人、画家泰奥菲尔·戈蒂耶，他身穿大红缎背心，配一条镶有黑绒边的浅灰裤，头戴阔边帽，在剧场里率众保卫《艾那尼》，格外醒目。剧本一上演，保守派的观众就以笑声、嘘声、倒彩声进行冲击，在整个上演期间剧本的每一个诗句几乎都遭到过这样的打击，而每当出现这种情况时，“卫队”则以掌声与喝彩声进行抵抗。每晚，区区一百人的队伍就这样与一千五百人反对派与准反对派的观众阵营进行一场场顽强的战斗，演出往往成为一场场“震耳欲聋的喧吵”。此时，离七月革命爆发只有几个月，《艾那尼》与首相府成了巴黎以至全国两个最引人注意的视点。巴黎剧场里的风浪还蔓延到了外省，曾有一个年轻人竟为了《艾那尼》而与人决斗致死；还有一个骑兵排长临终遗言，要在墓碑上刻上自己是“雨果的信徒”的字样。

《艾那尼》接连上演了45场，获得巨大的成功，它成为了七月革命的一个序幕，它奠定了戏剧史上浪漫派对古典派、浪漫主义戏剧对古典主义戏剧的胜利。“《艾那尼》之战”以它的意义、它的白热化、它的戏剧性而名垂史册，它无疑是雨果戏剧生涯中辉煌的一页，闪光的顶点。

“《艾那尼》之战”以后不久，爆发了七月革命，法国历史又掀开了新的一页，开始了七月王朝时期，而雨果的戏剧生涯，

也进入了一个新的坦荡顺利的阶段。首先，在复辟王朝时期曾遭到禁演的《玛丽蓉·黛罗美》很快就得以搬上了舞台；接着，雨果成为了巴黎各大剧院乐于上演的走红的剧作家，他的新作一个接一个上演，他往往可以在两家剧院之间进行选择，他剧本的版权也经常是出版商以高额稿酬争取的目标。他的剧作从《吕克莱丝·波基亚》、《玛丽·都铎》、《安日洛》到《吕伊·布拉斯》，在巴黎演出都颇为成功，上演场次甚多，颇创票房价值。当然，有时由于雨果剧本的内容与倾向，有时由于演出中某些人事原因或场务原因，如演员的矛盾与派系、场务安排失当等，也曾出现过剧场风波。但雨果的戏剧深受观众的欢迎，牢牢占据了法兰西舞台，已经是一个确凿无疑的事实。这个过程一直到1843年《城堡里的爵爷们》为止，这个剧本演出完全遭到了失败，报刊杂志的评论也几乎都是否定的。剧本的难演，剧中史诗式的人物超过了平常标准，使演员力不胜任，固然是失败的直接原因，但更令人无能为力的却是这样的事实：巴黎的观众太熟悉雨果的戏剧风格了，他们已经为他的剧本鼓掌了十几年之久，现在他们要求有新的戏剧口味。在《城堡里的爵爷们》失败之后，雨果完全退出了戏剧舞台，这正标志着雨果整个前期文学创作生涯的结束。从《艾那尼》到《城堡里的爵爷们》，雨果有理由感到满意，他造就了浪漫剧十多年的繁荣局面，这对戏剧史上任何一个戏剧家来说，都是一个不小的成就。

《城堡里的爵爷们》被称为“雨果戏剧创作生涯的最后一曲”，但这只是就戏剧作品的上演而言。事实上，在这个剧本的上演失败之后，雨果还继续进行戏剧创作，主要是短剧，如《潮湿的森林》（1854年）、《祖母》（1865年）、《介入》（1866年）、《上千法郎的报酬》（1866年）、《宝剑》（1869年）、《在林子边》（1873年）等等，这些剧本几乎都没有上演过。出版后，

从来也是在文学史家、雨果学专家评论的视野之外。它们的创作，说明了雨果在戏剧上仍然颇有创作活力，仍抱有东山再起的希望，但法兰西戏剧史的“雨果专章”，毕竟已经翻过去了。

（二）

雨果在戏剧这个领域里留下的遗产与精华，显然就是他从30年代至40年代不断搬上舞台的那些剧作，我们根据这些剧作在题材上的奇特性与艺术上的浓烈色彩，把它们称之为浪漫剧。它们是雨果整个戏剧创作中闪光发亮、有声有色甚至是轰轰烈烈的部分，是构成了戏剧史上“雨果专章”的内容。

雨果的浪漫剧没有一个是当代现实生活为题材，全都是取材于历史，而且几乎都是取材于16世纪与17世纪的历史。其中，《国王取乐》与《玛丽蓉·黛罗美》分别是法国16世纪、17世纪的历史题材；《艾那尼》与《吕伊·布拉斯》分别是西班牙16世纪、17世纪的故事；《吕克莱丝·波基亚》与《安日洛》的题材来自16世纪、17世纪的意大利；《玛丽·都铎》则取材于英国16世纪。不难发现，这些剧本都是在搬演同一个旧时代的故事。即欧洲17世纪、18世纪的社会革命进程所直接清算与否定的那个旧的封建君主专制时代的故事，既然各个国家的故事都有，这也就构成了对于整个欧洲的封建君主时代的搬演。这样一个泛欧的整体构思，显然蕴涵着作者一个明确的意图，那就是对那个旧时代的本质的展示。

以历史为题材的戏剧并不等于历史剧，雨果的浪漫剧就是如此。尽管莎士比亚是雨果心目中“戏剧的天神”，是他仰慕、模仿的对象，但是，雨果以历史为题材的戏剧作品，却与莎士比亚的历史剧相距甚远。莎士比亚基本上是在历史事件的背景与轮廓上以历史人物的实在性与故事情节的可信性，表现历史

的际遇与兴衰，思考历史经验，抒发历史感怀，在他那里，历史的具体性与丰富性都呈现出来了。雨果则不同，他仅仅以历史时代为框架，以历史人物为标记符号，以历史传奇与历史想像为内容，专致于表现自己对特定历史时代的认识与评判。在他这里，历史的具体性都消失在他统一的历史评判之中，历史时代的丰富性都统一在单一的历史时代的本质之中。雨果笔下的这种历史时代的本质，概括说来，就是封建君主时代的阴暗、冷酷、卑劣与腐朽。总之，雨果无意在自己的剧作中表现历史时代的五光十色，而是着意集中揭示他所认识的这种历史时代的本质，表现他对历史时代的社会评判。

不可否认，雨果的浪漫剧带有相当明显的反封建、反君主专制的政治色彩。在《艾那尼》中，专制君主作威作福、操纵控制，大权贵滥施淫威、草菅人命，世代怨仇、人间惨剧盖由此产生，西班牙王朝盛世与骑士精神荣光的堂皇其表、阴毒其里即此可见。《玛丽蓉·黛罗美》也是透过人物的命运，直接触及法国封建专制统治的最高权力，一对青年男女的爱情悲剧成为了撞开这一权力核心的有力冲击手段。从这里，作者展示出了君主专制权力核心的荒诞内幕，整个剧本具有了对封建王权结构的解析意义与讽刺意义。《国王取乐》淋漓尽致地揭示了封建君主的浪荡无行，其淫邪放荡、胡作非为的范围远非局限于宫廷之内，而是祸及社会民间，整个剧本构成了这样的艺术意象：一个荒淫无耻的法国国王在作践着、蹂躏着、伤害着被他统治的臣民。《玛丽·都铎》是对阴暗英国封建宫廷生活的形象搬演，揭示出尊严王权的可怕内幕：王室的腐朽、权臣的阴险、统治阶级中勾心斗角的卑劣、宫廷阴谋的冷酷残忍。《吕意·布拉斯》与《玛丽·都铎》有某种相似，也是致力于揭开宫廷生活最核心的内幕，不过事情是发生在西班牙，这里，最高统治

层中不可告人的隐私、激烈的争斗倾轧、权臣的恶毒奸诈也都表现得很鲜明突出。这些剧本在题材内容上、在思想倾向上都如此一致，不仅在雨果的文学创作中，而且在整个19世纪文学中，构成了对欧洲封建主义时代的一次集中的批判与清算。

在这种批判与清算中，雨果有两个重要的立足点，一是他的民主主义立场，一是他的人道主义立场。

雨果浪漫剧的民主主义倾向，首先表现在他明确无误地把封建旧时代统治阶级中尊严十足的代表人物，从帝王将相到显赫权贵，几乎毫无例外地都钉在耻辱柱上。在他的展现之下，这是阴暗的一群，国王不是居心叵测的枭雄，就是浪荡无耻的淫棍，大臣与显贵一个个无不贪婪自私，奸诈冷酷，在作者所构设的特定环境情势中，他们是社会罪恶的肇始人，是人间悲剧的酿成者。在作者对他们的描绘与搬演中，针砭的锐利锋芒与评判的严厉冷峻是随处可见的，这构成了雨果浪漫剧鲜明的批判色彩与揭发力量。而由于雨果浪漫剧的题材又不限于一个欧洲君主国，从西班牙的卡洛斯国王、法国的弗朗索瓦一世与路易十三、英国都铎王朝的玛丽女王，到意大利的大公、德国的城堡爵爷纷纷粉墨登场，雨果的揭发批判也就超出了国别而具有泛欧性与普遍性。难怪雨果的浪漫剧不止一次被当局认为“对君主制度构成了威胁”，这就是在《艾那尼》之战的胜利之后，雨果的浪漫剧还曾遭到禁演或引起剧场风波的原因。

雨果的民主主义立场，在他的浪漫剧中更主要地是表现为鲜明的平民意识。如果说，法国传统的古典主义戏剧总是以帝王将相为其主人公，并以把他们表现为尊严崇高的形象为己任的话，雨果则在自己的浪漫剧中，非常自觉地反其道而行之。在他这里，平民人物居于舞台的中心地位：在《玛丽蓉·黛罗美》中，是妓女与作为“低声下气的老百姓”的普通青年；在

《艾那尼》中，是流落山林的“强盗”；在《国王取乐》中，是被人轻鄙的宫廷丑仆；在《吕伊·布拉斯》中，是地位卑贱的仆人。这些平民人物，不仅是在舞台上居于中心地位，而且雨果总把一些人性上、品格上、感情力量上与行为规范上的闪光的东西、有价值的东西赋予他们，使他们成为名副其实的正面人物。于是，在雨果的浪漫剧里，就明显地存在着人类两种类型的强烈对照：善与恶的对照，人性的正常、美好与丑恶、变态的对照，这种基本的对照往往就是雨果浪漫剧的构思的核心与主要内容，它具有有一种扬善惩恶的双重作用，既是作者民主主义感情的张扬，也是他社会批判意识的体现。对照原则是雨果曾在他的浪漫主义文学宣言所大力阐述、大力主张的艺术方法，正是在雨果浪漫剧的创作实践中，它显示出了充实的思想内容而具有了美学原则的意义。

人道主义的立场与感情，是雨果文学遗产中最可贵的成分之一。这种成分除了在他 30 年代前后的小说《死囚末日记》、《巴黎圣母院》中有过大发扬以外，在他前期文学创作中主要就可以说是体现在他的浪漫剧中了。雨果并非在理论上是一个人道主义者，并非出于意识形态的考虑，而使自己的浪漫剧兼具人道主义的内容。他首先是一个诗人，他本人就是一个感情的储存器、感情的喷泉。他在戏剧中信奉感情的力量，而不像古典主义戏剧家那样信奉理性的力量；他总是追求诉诸于观众的感情，而不是观众的理智；他总是力图使观众获得最大程度的感动，力图引起他们对善的同情与怜悯，对恶的厌弃与愤慨，仅此，就足以形成雨果戏剧创作中自然而自发的人道主义感情洋溢了，而他浪漫剧的特定题材，更大大助长了这种感情的洋溢与喷射。

雨果的浪漫剧基本上都是表现平民百姓，在封建君主时代

被王公权贵操纵、压迫、逼胁、损害，最后遭到悲惨结果的故事。正常的人性，正常人的合理要求，普通人起码的生存权力，在封建主义的淫威与残暴下，往往被压得粉碎，这正是那个阴暗时代的本质特征之一，也是最足以使近代人类感到撕心裂肺的痛苦的一种人间悲剧，近代的人道主义思潮正是在抗议、谴责、批判这种封建主义暴行的基础上产生的。自从封建主义开始被推上历史审判台，封建时代开始被清算之后，这种悲剧就经常成为了文学的题材，仅戏剧而言，席勒的《阴谋与爱情》与博马舍的《费加罗的婚礼》，就是这种题材的名剧。在这个意义上，雨果的浪漫剧表现了一种常见而典型的题材、内容与时代性的社会思潮，也正因为如此，他的剧作自然也就具有了广泛的引起社会共鸣的基础，这是雨果的浪漫剧在舞台上能“激起群众的热情”的原因，也是能占据法兰西舞台十多年之久的原因。

雨果的浪漫剧既是他个人思想发展的产物，也是特定历史阶段的社会历史要求的产物。不论对雨果还是对法国历史而言，1814年后的波旁王朝都是一段曲折与弯路。雨果的戏剧创作始于波旁王朝的最后年代，正是他从保王主义的政治倾向中苏醒过来的阶段，对于一个虚荣心强、几乎把表白视为自己生命需要的雨果来说，在此后一个时期里，要弥补自己的弯路，要恢复自己与历史进程同步、同趋向的形象，最有效的途径莫过于在一个最直接接近群众的场合，以最易于引起群众欢呼与喝彩的方式来清算封建时代，这就是剧场与戏剧。这可以说明雨果从20年代末到40年代初何以对戏剧创作保持那么大的兴趣与热情。对于法国历史进程来说，这也是一个需要对封建时代进行清算与声讨的时期，思想理论的批判与实际的政治否定都早已由启蒙思想家与1789年的大革命完成了。但由于古典主义的

优势，法国戏剧至今尚未把帝王将相、王公贵族拉到舞台上进行控诉与鞭挞，像席勒的《阴谋与爱情》那样的控诉式的剧作至今尚未在法国产生，18世纪博马舍的《费加罗的婚礼》似乎胜利得太早了，而且揭露得似乎也不够锐利、不够充分，法国历史要求戏剧补上这一课。雨果承担了这个任务。这一课虽然不是他一个人完成的（大仲马与梅里美也写过很具有批判与揭发力量的剧作），但无疑是主要由他来完成的。

（三）

雨果的浪漫剧在19世纪法兰西舞台上风光了一个时期，固然缘于它投合了时代历史的需要，但不可否认，它的确也具有相当大的艺术魅力，给当代人提供了艺术享受。而且，直到20世纪，其浪漫剧如《玛丽·都铎》、《吕伊·布拉斯》还曾在法国不止一次上演。出演主角的，甚至有赫赫大名、声誉盖世的影剧巨星钱拉·菲利浦。这是一个方面的事实。另一个方面的事实是，雨果在戏剧史上毕竟不是第一流的戏剧大师，海涅甚至把他的名次排在大仲马之后。这两个方面的事实，可以说是雨果戏剧地位的上限与下限，它们构成了对雨果剧作定格评判的合理空间。

雨果在戏剧创作中，一直把莎士比亚当做尊奉与仿效的典范。莎士比亚化，是恩格斯所曾经指出过的戏剧创作的一种理应之道与理想模式。何谓莎士比亚化？在恩格斯那里，莎士比亚化不过是一般意义上的形象化，按我们的理解，莎士比亚化其实就是相当浪漫化的剧情及不寻常的戏剧性与真实的人性深度的结合。作为莎士比亚的崇拜者，雨果在这两个方面显然都颇为用心，使他的浪漫剧在这两个方面都显示出了自己的特点。

雨果浪漫剧的浪漫化剧情与不寻常的戏剧性首先与他采用

历史题材有关。历史题材本身就比较容易带来一定程度的浪漫主义色彩，因为历史题材比现实题材有更大的空白，更需要、也更能容纳作者的主观想像与主观意愿，大仲马的历史小说都具有浪漫主义色彩，就是一个典型的例证。雨果采取历史题材的主观随意性即使不说比大仲马更多，但至少不会更少，他在一定程度上只是给自己的浪漫剧佩上了某个特定历史时代的徽章，其故事内容不仅在正史上毫无根据，而且在野史轶闻中也找不到影子，完全是出自雨果本人的构造与想像。

雨果早就从法国19世纪初小说的状况中，深知不寻常的情节对于他那个时代的读者的强大吸引力，当他感到自己是在直接面对剧场里那个等待着演出拨弄自己的好奇心的群体——观众时，他求助于浪漫化的剧情与不寻常的戏剧性的意图当会更为强烈。他的目标很明确，那就是要控制观众，刺激观众，激动观众。为此，就要有一个不同寻常的故事，就要有一个惊心动魄的结局。如父亲误杀了被侮辱与被损害的可怜的女儿，英雄美人的新婚之夜竟成了被索命的葬礼，居于权力顶峰的女王眼见自己的宠臣被处死，妓女从良的努力反倒引起惨烈的悲剧，等等。这样的故事，这样的结局定会给观众带来震撼，但为达到此一效果，剧本中的一切都要导向这个结局，服从这个结局，所有的情节、场面、细节、对白都是作者根据自己的主观构造、根据这个结局的需要而刻意拿出来的工具与线索，它们安排得颇具匠心，使观众总是处于悬念之中，期待之中，最后终于看到了这个惊心动魄的结果。在这个过程中，雨果尽可能地使人感觉这一切都是可信的，但更多的是力求不断地使观众感到意外与惊奇。他做得咄咄逼人，不让人喘息，不让人定神，不让人来得及推敲，观众就像被魔术师强拉着一样往前走。最后，在结局来到的时候，好奇心得到了宣泄，震栗感达到了高潮，对

刺激性的需求也得到了满足。从这种艺术效果来说，雨果的浪漫剧首先就是引人入胜的戏，起伏跌宕的戏，在舞台上颇有吸引力的戏。

雨果丰富的想像力，在写作浪漫剧之前，就早已在《冰岛的凶汉》与《巴黎圣母院》中有非凡的显示了。这种能力使他的浪漫剧至少在两个方面又大为生色：一是故事的戏剧性，一是场景的奇特性。他在浪漫剧里，以想像力处理历史题材，使得历史平添了一出出奇闻；他以想像力处理故事，则使得浪漫剧里充满了高度戏剧性的巧合。也许雨果是从罗密欧与朱丽叶阴差阳错、饮毒自尽的那几场戏里得到了关于戏剧性的启迪，于是在自己的剧作里往往乐此不疲。他要搬演出一个个那么不同寻常的故事，展示出一个个那么惊心动魄的结局，不靠高度戏剧性的巧合，也是不可能到岸的。而且，故事愈奇特，结局愈触目惊心（如在《国王取乐》中，父亲最后竟误杀了自己的女儿；在《吕克莱丝·波基亚》中，母亲竟死于自己所疼爱的儿子之手），一次巧合显然是不够用的，而需要两次，甚至三次、四次。在一部戏里，一次巧合应该说就足以引起观众的惊奇与意外了，何况是多次呢。雨果在戏里往往就这样安排鬼使神差般的巧合，这是他用来吸引观众的魔力，也是他用来要说服观众接受他的结局的魔力。

同样，为了大大加强不寻常剧情的力度，渲染出尽可能鲜明的色彩，造成尽可能强烈的效果，雨果总是刻意运用他的戏剧想像力，在舞台上构设出一些不寻常的带有特殊气氛的场景，如隐蔽的密室，阴森的地下墓穴，黑暗的监狱，恐怖的刑场，等等，旨在营造出境况与氛围的奇特性。雨果最大的本领之一，就是抒情，他为了在舞台上“攫住观众”，也没有忘记大肆动用自己的这个优势与本领，他在追求场景的奇特性同时，还着意追

求场景中的抒情含量，他在朝这个方向使劲的时候，当没有忘记李尔王在暴风雨中流浪悲号的那一场戏。由此，在他的浪漫剧中就有了艾那尼的深情倾诉、玛丽蓉·黛罗美的苦苦哀求、特里布莱的丧失神志，等等，有这样一些渲染感情、震撼人心的场面，加以雨果又用诗作为渲染感情的手段，更加强了某些场面的动人力量，就使得雨果的浪漫剧既成为了一出出五光十色、色彩浓烈、热闹好看、令人接应不暇的戏，又成为了一出出不乏感染力与震撼力的戏。

雨果毕竟是莎士比亚的崇拜者、仿效者，他在追求舞台上的轰动效果时，并没有忘记追求人性的真实。应该说，他在这方面做了不少努力，而他的努力总起来说，则不外是对照原则的运用。雨果的对照原则，虽然在他的文艺思想体系里是一个综合性的创作原则，但主要还是就人物塑造、性格描写而言的，如果说这个原则在雨果的小说创作中有不少运用的话，那么应该说，用得更多的还是在他的浪漫剧中。可以说，他的每一个浪漫剧都无一例外，其中雨果用心最明显的是《国王取乐》与《吕克莱丝·波基亚》。他自己这样说过：“取一个形体上丑怪得最可厌、最可怕、最彻底的人物，把他安置在最突出的地位上，在社会组织的最低下最底层最被人轻蔑的一级上；用阴森的对照的光线从各方面照射这个可怜的东西；然后，给他一颗灵魂，并且在这灵魂中赋予男人所具有的最纯净的一种感情，即父性的感情，结果怎样？这种高尚的感情根据不同的条件而炽热化，使这卑下的造物在你眼前变换了形状：渺小变成了伟大，畸形变成了美好。这就是《国王取乐》。那么，《吕克莱丝·波基亚》是什么呢？取一个在道德上丑恶得最可厌、最可怕、最彻底的人物；把她安置在最突出的地位上，在一种女性心理状态中，还加上体态的美与雍容华贵的风度，这便使她的罪过更加

突出；再在这道德的畸形上加一种纯粹的感情，一种为妇女所能体验的最纯洁的感情，即母性的感情；在这个怪物中，赋予母性，她便会使人感兴趣，她便会使人流泪，这个本来使人害怕的怪物也会使人怜悯。于是，这个畸形的灵魂在你眼中便会变得美丽起来。父性使得形体上的畸形圣洁化起来，这便是《国王取乐》；母性使得道德上的畸形纯洁化起来，这便是《吕克莱斯·波基亚》。”

雨果浪漫剧中“对照品种”当然不止于此。如果说在上述两个人物身上是形貌与内心的对照，即“夸西莫多”式的对照的话，那么其他一些人物身上还有性格发展前后反差化的对照（如《艾那尼》中的前后判若两人的堂·卡洛斯），有卑贱的地位与非凡的才干的对照（如《吕伊·布拉斯》中的出身仆役却有经国大才的吕伊·布拉斯），有身份与品格的对照（如《艾那尼》中流落山林、沦为强盗但却品格高尚的同名主人公），等等，这种种对照显然很有助于人物在舞台上形象生动、鲜明醒目，也许更为主要的是有助于舞台上的有声有色与不寻常的剧情的发展变化，因为雨果往往也利用人物性格的某个方面或某种成分当做剧情发展的契机。从这些意义上来说，雨果戏剧人物的对照，也是他在舞台上制造轰动效应以“攫住观众”的一个重要手段。

雨果本质上是一个浪漫主义诗人。浪漫主义诗人的主要特征在于其主观抒情性，这种特性用在诗歌创作中正是相得益彰，而用在小说与戏剧创作中，有时难免就表现为作者过于任性，因为小说与戏剧创作往往要求作家更多地照顾现实的可能性、逻辑性与真实程度，而不是更多地照顾自己的主观意愿、主观好恶。雨果在浪漫剧创作中，就有一个过于任性的问题。他太执着自己的主观意图、主观构设了。他在借用历史，但历史妨碍