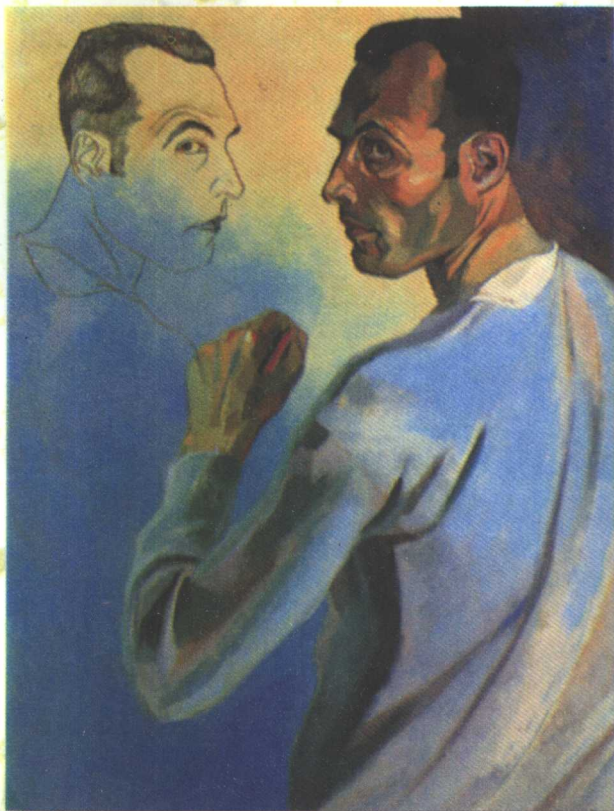


· 葡萄牙文化丛书 ·

葡萄牙戏剧史

【葡】路易斯·弗兰西斯库·雷贝洛 著
陈用仪 译



FUNDAÇÃO
ORIENTE

葡萄牙戏剧史

【葡】路易斯·弗兰西斯库·雷贝洛 著
陈用仪 译

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

葡萄牙戏剧史/(葡)雷贝洛著;陈用仪译.-北京:

中国文联出版公司,1998.5

(葡萄牙文化丛书)

ISBN 7-5059-3005-2

I.葡… II.①雷… ②陈… III.戏剧史-葡萄牙 IV.J809.552

中国版本图书馆CIP数据核字(98)第12323号

书 名	葡萄牙戏剧史
作 者	[葡]路易斯·费兰西斯科·雷贝洛著 陈用仪译
出 版	中国文联出版公司
发 行	中国文联出版公司 发行部
地 址	农展馆南里10号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	尹龙元
责任印制	胡元义
印 刷	河北省阜城县印刷厂
开 本	850×1168 1/32
字 数	101千字
印 张	4.75
插 页	10页
版 次	1998年6月第1版第1次印刷
印 数	1-3140册
书 号	ISBN 7-5059-3005-2/J·706
定 价	14.80元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

目 录

引言——有葡萄牙戏剧存在吗?	(1)
一、追溯索源	(5)
二、成年	(20)
三、遗产	(30)
四、古典式的反动	(42)
五、一段空白	(50)
六、启蒙时期	(61)
七、复兴	(77)
八、一个交叉路口	(95)
九、共和国	(108)
十、现状	(127)
十一、边缘	(142)
主要参考书目	(148)

引 言

有葡萄牙戏剧存在吗？

关于是否有葡萄牙戏剧存在的问题，争论由来已久，而对戏剧的理解，是把它看作一种自身不但在体裁本身方面而且尤其在确立民族主体性方面有其特点的艺术（而不仅仅是文学）表现形式。大约在 1840 年左右，阿尔梅达·加雷特曾表示大惑不解，为什么“像我国人民这样有才智的民族，竟然在戏剧上似乎十分空虚，对戏剧似乎采取否定态度”；他还发问：“法国人没有史诗的天分，葡萄牙人是否也像法国人一样没有‘戏剧头脑’（la tête dramatique）呢？”。过了三十年后，埃萨·德·克罗斯在《尖刺月刊》上发表的文章中似乎对上述提问作出了肯定的回答，他说，“葡萄牙人没有戏剧才华，从来就没有，即使是在过去的那些一代代的文学家亦即今天所说的古典作家当中，也是没有。”——他忘记了吉尔·维森特、安东尼奥·费雷拉、安东尼奥·若泽·达·西尔瓦，宣称“我国的戏剧文学只有《路易斯·德·索乌萨修士》而已”。后来，直到二十世纪初年，菲亚略·德·阿尔梅达还认为“葡萄牙的小说家和剧作家，除了有抒情观念、有滔滔口才、有奔放的感情之外，没有多少充当剧本与小说的创作者的素质；更何况戏剧要求有神经上的紧

凑、行动上的密集以及综合与分析能力，而这些素质，在葡萄牙人的文学秉性中几乎是完全缺乏的”。在小说方面，菲亚略的意见尽管较为审慎，但显然是没有根据的（他发表这个意见时就已经是没有根据的，因为只消提一下卡米洛·卡斯铁洛·布朗科和埃萨·德·克罗斯的作品，就足以驳倒他）；不过，剧作又怎么样呢？的确，如果将吉尔·维森特撇开不算，那就找不到有哪一个葡萄牙的剧作家有卡蒙斯、埃萨、贝索阿那样的世界地位；但是，能不能因此就得出结论，认为葡萄牙民族在戏剧创作上是先天无能的呢？

如果我们想为这些问题找到令人满意的答案，我们就必须把这个答案摆在一个具体的框架之中，这个框架一方面要顾及戏剧作为一个美学范畴的特殊性，另一方面又要顾及具体的历史大环境。毫无疑问，戏剧是同它创作时的社会、经济与政治事实联系最直接最密切的艺术；正如一百年前莫尼斯·巴列托对我国的文化生活勾勒出一个分析时所说的，“舞台条件是否繁荣与优越，是受到集体意识中是否有共同的感情与一致的看法所制约的”，而这样的条件，在我国的生活除了个别断断续续的时刻之外，是十分罕见的。更何况葡萄牙人的天性是不受纪律约束的、个人主义的，这样的性格是同大规模的集体事业相反的（十五、十六世纪的多次史诗式的地理发现，也许是一个光荣的例外，若干次民族意识爆发的场合亦是如此），而戏剧事业也是同这些事业一样以人们有秩序地协力合作为前提的。

正是由于这种强烈的个人主义，所以对于抒情主义的偏好，成了我国文学的巨大的泉源，这样一个泉源是最不依赖外

界条件的，而这些条件，却是戏剧所无法摆脱的，或者说得更确切些，是将戏剧语文变为戏剧行动时无法摆脱的。已经有人写过，“提出本国戏剧的问题，无异于提出葡萄牙社会结构的整个问题”，而这个社会结构，在八个半世纪的历史期间，只是断断续续地曾经显得适宜于发展作为根本上属于集体性现象的戏剧艺术。的确，吉尔·维森特之出现，是在海外扩张盛极一时的十六世纪曼努埃尔国王的宫廷之中（他的第一部“事迹剧”[auto]之上演，是在瓦斯科·达·伽马远航到达印度之后四年，又是在彼得罗·阿尔瓦雷斯·卡布拉尔在巴西土地上登陆后两年）；而且，三个世纪之后，阿尔梅达·加雷特所从事的浪漫主义复兴事业，也是同自由派革命亦步亦趋的（事先为其鸣锣开道，事后又给它添砖加瓦），这一切都绝非偶然。这些都是葡萄牙戏剧的黄金时代，而在别的时期，则戏剧事业就不得不面对本书在后面将要读到的种种检查制度的压制，虽然有时也战胜了这些压制。

说也奇怪，尽管有上面说过的种种情况，但几乎在所有的时期，甚至在戏剧事业受到冷遇乃至打击的时期，我国的最优秀的文人仍然致力于这一事业：的确，在葡萄牙的文学史上，很少有哪个小说家、诗人或散文作家不涉猎及戏剧，哪怕只是零星偶尔地涉猎戏剧，而且成绩有好有差。这样，天长日久，就逐渐形成了一套戏剧传统，固然是断续不连贯的传统，有时在这里中断了又在那里恢复，但这个传统仍然使人能够作出结论，即无论如何，葡萄牙戏剧是存在的，它时而在喜剧中开口哈哈大笑，时而在悲剧中伤心闭口，但它总是我们这个民族集体生涯的回忆与见证，我们民族正是要通过自己的语言来显示

自己的本体，而假如没有了戏剧，那么，我们对葡萄牙文化得到的印象就会无可救药地变得残缺不全。

一．追渊索源

戏剧史如果局限于仅仅对剧本文字进行考据与分析，那么，这实际上就只是文学史的一个片面而已。戏剧是一个复杂的现象，剧本文字固然是它的一个组成部分，而且甚至是其唯一能留存于世的组成部分，因此，我们对剧本文字的重要性并不想加以低估，但是，戏剧并不仅止于文字而已：我们如果追溯到它最古老的渊源，我们就会发现，演出者（以及观看者）是早于剧本作者的，或者演出者与作者是一身二任不可分的；随着时间的推移，我们可以遇到无数的戏剧现象中文学文字部分仅仅起陪衬作用，或是压缩成极为简化的形式，例如“艺术喜剧”（*commedia dell' arte*）的“策划稿”（*canovacci*）或是哑剧的脚本。然而，由于将这些前提弃置不顾，往往就有人声称，葡萄牙戏剧的诞生，是在十六世纪初叶，其创始人是吉尔·维森特——照这个道理，那就自立国之初（1139年）至吉尔·维森特第一部事迹剧上演之时（1502年），几乎四个世纪的期间，本来是戏剧的根源的人类天生的拟态本能、游戏爱好以及自发的模仿趋向，在葡萄牙竟毫无表现。

这些以吉尔·维森特之前据说没有什么戏剧文本为由而提

出的论调，都来自一种文学上的偏见，忘记了奥地利文学批评家列奥·史比策（Leo Spitzer, 1877—1960）向搞文化理论的人作出的明智警告，他曾劝诫他们千万“别将自己所掌握的一时的、短暂状态的史料当作地基，在这片流沙上建起空中楼阁，而是应该以文化的永久性因素为依据”。

正是考虑到了这些“文化的永久性因素”，就必须拒绝那种认为葡萄牙在吉尔·维森特之前无戏剧的谬论。的确，中世纪所特有的戏剧现象（无论是宗教性的或是世俗性的），当时是全欧洲所共有的，如果这些现象竟然达不到伊比利亚半岛的最西端，那就是不可理解的了。比方说，葡萄牙文学同西班牙文学彼此有相互依存的关系（早期卢济塔尼亚的歌集的那种加利西亚——葡萄牙抒情主义即为明证），卡斯蒂利亚的中世纪戏剧的回声，竟然不在葡萄牙引起共鸣，这难道是可能的吗？神迹剧和寓意剧是从宗教教团内部逐渐脱离宗教礼拜仪式而产生的，而这些教团在葡萄牙设立时，怎么会不随之而带来日后现代戏剧孳生所赖的发酵素呢？在当时，骑士小说和圣徒传记书在其他国家盛行一时，而这些书籍其实已经是戏剧的萌芽，那么，当时在卢济塔尼亚土地上游荡的说唱艺人和游吟歌手们，难道竟然不会在自己的说唱曲目中放进对讲加手势模仿的叙述，来讲述一些逗趣的故事或是一些以骑士小说和圣徒传记书为蓝本的故事吗？葡萄牙社会受到多种文化的影响，尤其是通过那条通到圣地亚哥德孔波斯特拉的“法国大道”以及通过那些来自普罗旺斯的游吟歌手而受到外界多种文化的影响，但难道偏偏不受中世纪的无可抗拒的戏剧热潮的影响？对于所有这些问题，凡是对戏剧现象抱有元文学观点的人，都不难找出

答案。

的确，是缺少文字资料（而其实一切文学在其初期都是口头性的，单这一点就大可以说明问题），但这远远不能成为一个不可逾越的障碍，使得吉尔·维森特之前不能有戏剧。更何况这些文字资料是有的，尽管是粗糙的；而且除了这些文字资料之外，还有一些文献间接地但却无可辩驳地指明了吉尔·维森特之前有过戏剧，吉尔·维森特的作品中，可以很容易觉察到这种戏剧的主要成分，他是以自己的诗的天才对这些成分来了一番加工改造。所以我们应该说，有了他的出现，葡萄牙戏剧才脱离了它自立国之初起直到十五世纪末叶时一直处于幼虫式的、萌芽的状态，而终于作为一种文学艺术而存在。总而言之，它此时脱离了史前状态而进入了真正的历史时代。

必须以这样的观点并以这样的保留态度来理解吉尔·维森特的第一部剧作前面写上的演出指示，这部剧作就是《圣母往见寓言短剧》，它更为人所知的名称是《牛郎独白》，它是1502年6月7日夜间至6月8日在里斯本曼努埃尔国王的宫廷里上演的，演出指示中说，这作品“不单单是作者所作的第一部作品”，而且“是在葡萄牙演出的第一部作品”，而且短剧末处的出版说明又加强这一说法，说这“在葡萄牙是一件新鲜事”。其实并不见得是这样，这一点我们往后就可以看到。

葡萄牙中世纪戏剧现象已知的最古老的史料，可以追溯到1193年。这是一份赠地的文书，由国王桑舒一世将杜罗河波

*特奥菲洛·布拉加是葡萄牙戏剧艺术史学的先驱，他在1870—1871年发表了他有关这个题目的第一部著作（共四卷），这部著作尽管有种种偏见、疏漏、错误与并未得到证实的假说，但直至今天仍然是必不可缺的查阅与参考书。

雅雷斯堂区卡内拉斯镇的一些土地赠与说唱艺人波纳米斯及其兄弟阿孔巴尼亚多，以奖励他们也许是在他的宫廷中表演过的一场“摹拟戏”（arremedilho）；这一封赠到1222年时又一次由国王阿丰索二世向波纳米斯及其当时已故的兄弟的各继承人加以确认。因此，“摹拟戏”也就成了“葡萄牙戏剧的母细胞，以这个细胞为出发点，形成了——用特奥菲洛·布拉加*的话来说——戏剧传统的线路”。

“摹拟戏”（arremedilho）这个词的词源本身，就暗示出它是一种初级的表演，它将朗诵同手势模仿结合在一起，使说唱艺人讲的故事在观众看起来更有吸引力、更有说服力，而观众既可以是民间节日或宗教仪式时聚集在公共广场的村民与农民，也可以是贵族，他们或是在自己的城堡里观看，或是在宫廷中围绕在国王身旁观看。其实，在卡斯蒂利亚国王阿丰索十世在位期间，专门从事摹仿艺术的说唱艺人，被称为“摹拟艺人”（remedadores），在“圣明国王”的《圣马利亚颂歌》之一当中，曾出现有“remedillo”一词，西班牙学者梅嫩德斯·皮达尔认为此词指的是“摹拟艺人所作的表演”，这一释义，同十五世纪中叶的“阿丰索律令集”中所指的“模拟表演者”（terjeitador），肯定是相差不远的，相提并论不会为过。到了后一个世纪，“摹拟”（arremedação）一词就作为戏剧表演的同义词，出现在种种文献之中。

“摹拟戏”在葡萄牙的全盛时期，是在十三与十四世纪。来自圣地亚哥的说唱艺人若昂·艾雷斯，他是有名的（而且是极为优美的）克雷森特森林牧歌的作者，他提到“国王所建造的富丽堂皇的宫廷”，肯定绝非偶然。这个时期的歌集（现存

阿儒达宫、梵蒂冈图书馆及国立图书馆)中,有许多诗歌作品采取对唱格式,这些作品也就是所谓“辩驳曲”(tenções),其所以这样叫,是因为这些曲子“采取了一人同另一人争论的方式,在第一节中说出了一段话,然后对方在第二节中回答,说出相反的话”。这些歌曲同戏剧接近之处,在于这样的一个事实(这个事实也经歌集的手抄本彩饰图案所明确佐证),那就是:这些歌在唱时是有表演的,它们所包含的那极为微弱的动作(正因为有这些动作,所以维托里诺·聂梅西奥在给友谊小曲下定义时就说得对,他说这是“一种从家庭生活中产生又在长期的分离中创造出来表示纯洁与深刻的爱的抒情戏剧”),是由男说唱艺人或女说唱艺人即“领薪妇”(soldadeiras)所“摹拟”的。具体的例子很多,从说唱艺人以及如彼得罗·梅奥戈、贝尔纳尔多·德·波纳瓦尔、派约·戈麦斯·沙林约、费尔南多·埃斯基奥、洛伦索以至国王迪尼斯等游吟歌手的那些采取同恋人、同母亲、同知心女友、同大自然的对话形式的小曲起,到他们彼此之间以诗句形式进行的辩论(例如“收藏以供吟咏”问题)为止。但是,游吟诗歌另外还有一条系带同日后的戏剧文学相联系,那就是嘲讽与诅咒小曲中第一次出现的那种穷困潦倒但又高傲浮夸的贵族角色,这个角色,日后吉尔·维森特和弗兰西斯科·曼努埃尔·德·梅洛又加以放大镜式的无情嘲弄。

随着印刷术的发现以及书籍的传播,说唱艺人的活动范围就逐渐缩小,摹拟戏也就进入了一落千丈的阶段,最能说明这一点的证据,就是1446年颁布了一部法律,废除了给“说唱艺人、摹拟表演者或是小丑与浪人”的封地特权。但是这些人

(他们的“讽刺性说教”同摹拟戏十分接近)的活动, 仍然维持到这个日期之后, 这有日后许多文献为证, 其中有国王若昂二世 1482 年的一份赦免书, 里面提到一个名叫罗德里戈·阿尔维斯的人, 他是“艺术专家, 居住在锡图巴尔, 扮演意大利人传教, 又仿效犹太人的样子, 像个教堂执事或是犹太教士”。另外, 《诗歌总集》的一位名叫阿尔瓦罗·德·布里托·佩斯塔纳的诗人, 在一些讽刺诗中提到那些“说教的学生/他们将圣经福音/放进自己那些/谈情说爱的布道当中”; 瓜尔达主教区 1500 年的一份总规章中, 曾明文谴责一种“可憎的习俗”, 即“在一年中的某些节日以及圣司提反节日中”“让一些说唱艺人登上教堂的布道台, 在那里大放厥词, 讲许多污言秽语”。正如摹拟戏成了吉尔·维森特喜剧籍以形成的核心一样, 这位十六世纪伟大诗人的作品中, 浪人 (goliardos) 影响的直接痕迹比比皆是, 从“马利亚·帕尔达的哭泣”(复活节期间礼拜仪式“哭泣” [planctus] 的一种讽刺式模仿) 起, 直到对《菜园的老人》和《岸边的教士》这些喜剧中的《主祷文》(Pater Noster) 加以滑稽的变样模仿 (在《岸边的教士》中也对《圣哉天后》加以滑稽的变样模仿), 甚至直到《仙女寓意短剧》中的爱情说教。

但首先是从教士会议的文献中可以推论出起码自十三世纪以来有过同天主教礼拜仪式直接有关的戏剧现象——这就从葡萄牙这个角度证实了卡尔·杨 (Karl Young) 和古斯塔夫·科恩 (Gustave Cohen) 有关中世纪戏剧的渊源族谱的论点之合理性。从布拉加大主教弗雷·特洛 1281 年颁布的一些条令, 直到 1477 年由路易斯·皮雷斯在该城颁布的教务会议总规章, 都一

再明令禁止在崇拜活动仪式中加进世俗的舞蹈与歌曲、游戏与表演——这件事，至少从它三令五申地禁止这一点来看，就从反面证实了这些被禁的做法已积习难返，要加以制止也属徒然。不过，1477年的教务会议总规章，并没有袭用先前的那些规章的做法，仅限于对这一习俗加以谴责，而是同时允许“在圣诞节与平安夜”、“老老实实、虔虔敬敬地，不发笑也不起哄，进行某种良好的、虔诚的表演，如基督降生马槽的情景或是东方三博士来朝的情景或是某种与此相仿的表演”。也许这也是教会仪式中多年形成的根深蒂固的习俗：有关葡萄牙宗教仪式戏剧的已知的最早的一份文献，是牧羊人彼此关于基督降生的一次简短对谈，它出现在十六世纪源出于科英布拉圣十字修道院的一份日课祈祷书中。这一段短短的圣诞寓言就是第一个环节，从它开始了一个传统，经过两个世纪之后，就终于发展成为吉尔·维森特的那些“以圣诞节的子夜祷为导向”的牧羊人寓言短剧。

在基督教符号学中，肉身降世这一圣迹，同受难复活的圣迹是相互呼应的，两者各自同冬至与春分的神话相对应。因此，《牧羊人放牧记》(Officium Pastorum)后面接着就是《灵墓参谒记》(Visitatio Sepulchri)，从而将由生至死的周期加以完成：在两篇当中，都有一个提问：“你们找谁？”(Quem quaeritis?)，这个提问，在前一篇中，是向那些由天使引领向马槽去的牧羊人提问的，在第二篇则是向那些探路去参谒基督坟墓的参拜者提问题，但两次提问，都引起了对话，这就有了戏剧的眉目了。而且，尽管这方面文献资料很缺乏，但无可否认的是当时有一些同复活节有关的表演存在，这些表演并入了

“基督圣体节”（Corpus Christi）的庄严节日之中，参加这些节日活动的，除了教会和世俗当局人士之外，还有各手工行会与行业的代表，他们通过适当的化装与衣着，现身说法地表现了各种圣经上与传说上的人物，这些人物之间展开了一些小型的有戏剧性质的轶事。“阿尔科巴萨修道院总执事办事条例”中，列举了1435年这一年当中在这个市镇举行的节日，其中不断地提到节日庆祝中的“玩耍”，看了这个条例，就不会再有疑问。如果再看看国王若昂二世的一些信，就更不会有疑问。他在这些信中吩咐要“像在圣体节时习惯的做法以仪式、礼拜和玩耍来隆重地”纪念托罗战役（1482年）或攻克马拉加之役（1486年）的周年纪念，另外，科英布拉主教区的一份总规章，是1521年公布的，其中明文允许借用“教堂的圣衣、装饰物与物品”，“以供在教堂里或在为圣体节之类的隆重迎神游行中及其他颂赞天主的类似活动中表演时用”。吉尔·维森特不会不知道这种传统，他的《圣马丁寓言短剧》在其开始时的提示中就这样声明过，这剧是1504年在卡尔达斯达赖尼亚的“基督圣体节游行”时演出的。同这个传统大致可以相提并论的还有来自萨克森的“孩童主教”仪式，这仪式是在众受害圣婴节（12月28日）举行的，这是来自蓝开斯特的菲利帕王后下令在她的王家礼拜室的仪式中举行的，史家费尔南·洛培斯对此有记载，这个习俗已经世俗化，一直流传到今天。在外山省地区的某些地方每年这一天都举行，名为“男童节”。

但是，必须追溯到十五世纪上半叶，才可以找到中世纪礼拜仪式中最常见的戏剧著作的直接痕迹，即《圣母之哭泣》，它原先是一部单独的作品，后来却成了有关基督受难的圣迹剧

的一部分。有一位本笃会修士，曾任布拉加教区伦杜菲的安德烈修道院主持，1408年经教皇格列高利二世册封为主教，曾在死前不久写过一本歌集，这本歌集虽然有热烈的、有时甚至是天真的神秘主义，但并没有因此而屑于有时采取戏剧形式来表现。这本书最早是在1435年，是在佛罗伦萨出版的，名为《对天与地之王至圣至善天主耶稣及其至高至荣永保童贞之圣母马利亚的颂经歌、灵赞歌及默祷曲》，其作者是安德烈·迪亚斯，是梅加拉与阿雅克肖的主教（1348—1437?），又用名安德烈·伊斯帕诺、安德烈·埃斯科巴尔与伦杜菲之安德烈。安德烈·迪亚斯的颂经歌是用本地语文写成的，为的是（他本也就这样明说）能在宗教仪式中“高声咏唱、跳舞、祷告与奏出”，这些颂经歌虽然在文学形式上粗糙鲁顿、格律不齐、押韵简单，但采取了基督受难的题材，也就（正如显然对他起了示范作用的意大利教士雅各·内·达·托迪的那些颂经歌 [Laudi] 那样）摆脱了独白的结构而采取了对话的形式，例如名为《圣马利亚对耶稣之死的简短哭泣》和《受难与十架牺牲的时刻》的颂经歌中就是如此。在这两首歌中，马利亚看到儿子受酷刑与钉上十字架时的紧张、绝望与哀痛，不再是口头复述出来，而是转为以直接道白的方式表现出来：也就是真正表演出来。这样，也就实行了由抒情诗向戏剧诗的过渡。

在安德烈·迪亚斯的《颂经歌》同十六世纪剧作家们的事迹剧之间，不难确立其彼此的联系。迪亚斯所写的“圣徒们的歌颂”，同雅各·巴拉吉诺的《黄金传奇》一起，曾是阿丰索·阿尔瓦雷斯、巴尔塔扎尔·迪亚斯或费尔南·门德斯的那些圣徒传记事迹剧所依的蓝本；此外，唯一已知的吉尔·维森特所