

两大文豪间的别样邂逅

——歌德改编莎翁名篇《罗密欧与朱丽叶》轶事

冯晓春

暮年的歌德改编莎士比亚的经典,在艺术领域不断开拓,甚至不惜采取准“实验戏剧”的方式与专业评论界对立,大胆挑战观众的审美底线。无论成功与否,这种对艺术理想永不“断念”的姿态,令人折服。

莎翁名篇《罗密欧与朱丽叶》在德国几经翻译,其中不乏名家名译,事实上这部作品在德国还经历过一次话题度十足的改编,出自大名鼎鼎的歌德。

从某种意义上说,歌德改编《罗密欧与朱丽叶》,几乎等同于当下 IP 剧改编,莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》拥有横跨欧洲大陆的“粉丝群”,易于引发收视狂潮,改编者歌德的文采斐然也是举世公认。然而,这场两大文豪之间的碰撞与邂逅,真实情况远比我们想象的复杂得多。

引发争议的莎翁名著改编

改编《罗密欧与朱丽叶》是歌德生平夙愿。1767 年,经克里斯蒂安·魏瑟改编的《罗密欧与朱丽叶》被搬上舞台,彼时求学莱比锡的歌德在观看演出后颇有微词,年轻气盛的他向友人透露了改编这部作品的想法。

我计划写一部新的罗密欧,因为魏瑟的那个版本我一点儿也不爱读;愿上帝保佑打算实施这一计划的人。没有哪个学生会以这么难的一部作品初次登台亮相的。

是的,我尊敬的批评家,不知天高地厚的我计划创作一部在我看来比魏瑟那部更好的《罗密欧与朱丽叶》。(郑震译)

直到 40 多年后,歌德才兑现了青年时代的诺言。理由倒也应景:为了给魏玛大公卡尔·奥古斯特的爱女露易丝公爵夫人庆祝生日,歌德向这位大不列颠文化的狂热崇拜者献上了这份别出心裁的寿礼。从现存的歌德日记可知,这位已过花甲之年的文坛巨匠以惊人的效率和勤勉程度在 1811 年 12 月 5 日至 26 日间完成了《罗密欧与朱丽叶》的改编工作,又紧锣密鼓地在 1812 年 2 月 1 日完成首演,地点设在魏玛宫廷剧院。

这一时期歌德和友人的信件往来显示出他对改编版《罗密欧与朱丽叶》充满信心,期盼德国剧院的保留剧目中会有改编版的一席之地。然而事与愿违。首演一结束,专业评论界一边倒的批评反对之声,且言辞激烈。有人嘲笑歌德的改编计划“流产”,有人讽刺这是“一场

难以理解的失败的闹剧”,有人指责他的改编“肆无忌惮”。老成持重的浪漫派代表人物路德维希·蒂克,作为莎士比亚作品备受肯定的德译者,素以出言谨慎著称,却也难掩失望:“大概只有像歌德这样伟大的作家才能被允许、被原谅如此粗暴地处理其他大师的杰作,我们在这个悲剧作品里几乎找不到原著的影子,只剩下奇怪的改造,面目全非,失去了作品真正的意义。”(冯晓春译)

观众似乎也不买账。改编版《罗密欧与朱丽叶》同年在柏林上演,后在维也纳(1816)、布伦瑞克(1823)、德累斯顿(1823)和法兰克福(1831)多地陆续上演,观众均反应冷淡,掌声寥寥。这场两大文豪间的“巅峰对决”,莫不是歌德相形见绌?还是他江郎才尽?

在笔者看来,答案是否定的。

作为戏剧改编者和剧院总监的歌德

对照莎士比亚原作《罗密欧与朱丽叶》、施莱格尔德译本和歌德的改编版,仅从结构和内容看,可以确定歌德版改动明显:全剧场景由 24 个缩减为 12 个;开幕已是原著第一幕第五场,热闹非凡的化装舞会取代了蒙塔古和卡普莱特家族仆从之间的对骂殴斗;开篇两大家族的世仇被一笔带过,结局对和解只字未提,以朱丽叶殉情而死告终;原著中奶妈和梅尔库提奥的重要性被大大降低;三位乐工、蒙塔古夫人和帕里斯的侍童等人物完全被删除,如此种种。

歌德改编的《罗密欧与朱丽叶》之所以遭到严苛的批判和声讨,原因在于改编者大刀阔斧地调整了故事内容,造成情节歪曲,内容大幅缩水。但这些批评忽略了一个重要事实:歌德在对《罗密欧与朱丽叶》实施艺术再创作,而非重译。质量上乘的译本,自有施莱格尔等人珠玉在前,无需重复劳动。现存 1812 年该剧首演的节目单明白无误地标注了“参照莎士比亚和施莱格尔,歌德作品《罗密欧与朱丽叶》”。扮演罗密欧的皮乌斯·沃尔夫曾说:“他(指歌德)重新拾起了早先放弃的



◀ 蒂施拜因名作
《歌德在罗马平原》
▲ 莎士比亚画像,画家不可考
● 头版制图:王梓含

关于《罗密欧与朱丽叶》的设想,为了取悦我们,他亲自改编了这部剧。”此外,改编版《罗密欧与朱丽叶》约有四分之三的台词出自施莱格尔译本,其中绝大部分经过歌德润色和修饰,其余四分之一台词属于歌德的全新创作。以上种种迹象表明,歌德并非简单将德译本《罗密欧与朱丽叶》搬上舞台,而是探索新的艺术形式。

因为歌德不仅仅是戏剧改编者。1791—1817 年间他担任魏玛宫廷剧院总监,相当于现在的“国家大剧院院长”。和挚友席勒一样,他坚信戏剧舞台的教育功能,不满足于只推出观众喜闻乐见但缺乏思想深度、流于小市民情调的作品,致力于拓展“高大上”的保留剧目。从舞台效果考虑,他敏锐地意识到莎士比亚作品的艺术价值和戏剧演出的现场之间存在天壤之别。换言之,莎士比亚及其作品的文学史地位无可非议,但将其作品在移植到另一时空、从文学艺术形式切换到表演艺术形式则是完全不同的概念。剧院总监需要衡量当时观众的品味和需求,以此建构他的舞台理念,同时需要考虑剧场的灯光、音效和其他舞台硬件设备以及技术等问题。歌德从一开始就意识到自身兼具改编者和剧院总监的双重身份,最后上演的作品自然不可能同步还原原作或译作。他以剧院总监身份把《罗密欧与朱丽叶》搬上舞台,同时强调:“我们减少场景变换,从而赢得更多发展人物的空间,大量采集表演元素,放弃很多东西,以便接近一个真正的舞台形象。”(冯晓春译)

可见,歌德并非意在使他的改编版经典化抑或不朽,而是将莎士比亚德国化,将其作品表演化,从而促进德国戏剧的进化。

“两个”歌德对话“一个”莎士比亚

歌德一生至少有四到五次以文论形式严肃探讨过莎士比

亚,引起关注的是其中两篇。青年歌德受赫尔德影响,对莎士比亚推崇备至,他曾在《庆祝莎士比亚日》中热情讴歌莎翁不拘一格的创造力:“莎士比亚的戏剧是稀世珍宝的美好藏箱,箱中的世界史沿着时代那看不见的线索在我们眼前一一演过。”(罗悌伦译)

然而,“中老年歌德”关于莎士比亚的评价却有所保留:“俊杰所干的一切并非都干得十二分出色。莎士比亚也是如此,他必定要进入诗歌历史,但在戏剧史上则仅是偶尔出现而已。”(罗悌伦译)

这段话出现在《莎士比亚——难以尽述》一文中,文章第三部分“作为戏剧诗人的莎士比亚”直陈莎氏戏剧的不足。此文写于 1812 至 1813 年之间,正是改编版《罗密欧与朱丽叶》在魏玛上演且遭遇口诛笔伐之际,这个微妙的节点不得不让人浮想联翩:歌德貌似在为改编合理性做出辩解。他批评奶妈和梅尔库提奥“几乎完全破坏了该戏的悲剧内容”,将两位“搞笑担当”的戏份锐减,还在改编版中大幅调整了人物对话的措辞和文风。莎翁笔下,当朱丽叶得知蒂巴特被罗密欧杀死,在痛苦中哀嚎:“我要去睡上我的新床,把我的童贞奉献给死亡!”(朱生豪译)同样情境到了歌德笔下,朱丽叶说的则是:“来吧,奶妈,来吧;我想进婚房。不是罗密欧,而是死神,当我的新郎!”(冯晓春译)相比原著的情色意味和性暗示,改编版更委婉隐曲。歌德曾屡次抱怨莎剧人物对话过于直白随意,甚至粗鄙,也曾批判莎士比亚向大众品位妥协而甘于制造“不和谐的胡闹”,频繁改动剧中对话的原因大抵如此。

歌德担任剧院总监的 26 年中,共有 12 种莎士比亚戏剧被搬上魏玛宫廷剧院的舞台,而《罗密欧与朱丽叶》是唯一由他亲自改编的作品,也是他毕生多次理论探讨莎士比亚之余,唯一改编过的莎翁作品。可见改编版对考察歌德的莎士比亚观意义重大。

年少成名、意气风发的歌德,曾高喊“自由、自然和天才”的口号。在他看来,所谓天才,不靠外在强制就能创造出富有原创性的作品。以此为标准,莎士比亚则是“天才中之最天才”。在人人争当“德国莎士比亚”的年代,青年歌德不甘落后,对莎翁戏剧不吝赞美:“天性!天性!莎士比亚的人物是最具有自然天性的了。”(罗悌伦译)

1788 年歌德从意大利回归魏玛,重新焕发了创作活力,艺术观念也发生了重大转向:从此他将古希腊艺术确立为学习的楷模。古希腊的审美规范讲究规则、客观和平衡,强调自然与人为、感性与理性的和谐统一。如此一来,莎士比亚曾因敢于突破规则,崇尚自然而受到狂飙突进主将歌德的追捧,也会因同样原因遭到魏玛古典文学主师歌德的扬弃。与其说歌德失去了对莎士比亚的敬重,毋宁说他以莎士比亚为镜,照见了自身也言说了自身。这是“两个”歌德和“一个”莎士比亚之间的对话。歌德抱怨莎翁戏剧是“不和谐的胡闹”,是基于魏玛古典文学立场得出的结论。歌德改编《罗密欧与朱丽叶》,删掉一半场次,将戏剧对白修饰得格调高雅,同样是出自古典文学的审美诉求。他将莎翁“歌德化”“德国化”,以此凸显个人的古典文学主张。

改编版首演后不久,歌德致信友人:“这项工作于我而言是浩大的研习,我从未如此深入透视莎士比亚的才华;但他就像他的才华一样,是无法穷尽的。”(冯晓春译)无论歌德改编《罗密欧与朱丽叶》引起怎样的轩然大波,无论他如何自辩,毋庸置疑的是,他始于青年时代对莎士比亚的倾慕从未停止。然而另一方面,作为当时德国文坛的宙斯,歌德受众人仰望,却从未停下自我突破的脚步。暮年的他改编莎士比亚的经典作品,在艺术领域不断开拓,甚至不惜采取准“实验戏剧”的方式与专业评论界对立,大胆挑战观众的审美底线。无论成功与否,这种奋发向上,对艺术理想永不“断念”的姿态,令人折服。