

中国英雄·中国公主： 意大利作家笔下的中国故事

葛桂录 余 晴

【摘要】自文艺复兴以来,意大利作家笔下饱含异国情调色彩的中国故事焕发出诱人想像与无尽魅力。阿卡狄亚诗派代表人物梅塔斯塔齐奥的抒情歌剧《中国英雄》对中国色彩的极力敷绘,引发人们对另一世界的美丽遐思。宫廷诗人博亚尔多《热恋中的奥兰多》长诗中,那位美丽的中国公主安杰丽嘉所散发出的神秘爱情魔力,成为骑士们英勇行为的主要动力。卡尔洛·戈齐的童话悲喜剧《图兰朵》所塑造的美丽幽冷的中国公主,不经意间在西方掀起一股持久的“图兰朵”热。歌剧作家普契尼更以其非凡的艺术想像力和对爱情的独特阐述,使《图兰朵》大放异彩。无论是中国英雄还是中国公主,都不过是欧洲人假想的一部分,成为其自身欲望代言的喉舌,展示着西方对异域的向往和恐惧。

【关键词】意大利作家;中国故事;《中国英雄》;《图兰朵》

【作者简介】葛桂录,博士,福建师范大学外国语学院教授,博士生导师,研究方向为中外文学关系;余晴,博士,上海外国语大学上海全球治理与区域国别研究院博士后,研究方向为中外文学关系。

【原文出处】《广东外语外贸大学学报》(广州),2022.3.78~88

【基金项目】教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“‘中国故事’在世界文学中的征引阐释及启示研究”(20JZD046)。

“中国孤儿”在意大利:梅塔斯塔齐奥笔下的“中国英雄”

17世纪末叶,欧洲对中国已经产生了很大兴趣,戏剧家们陆续动手在作品里加进中国人角色。如1692年法国人雷那(Regnard)写了题为《中国人》(*Lés Chinois*)的笑剧,并于12月13日由法国皇室的“意大利喜剧班”首演。这出五幕喜剧的剧情并不复杂:主人公奥大维(Octave)爱上了罗奇那尔(Roquillard)的女儿伊莎贝勒(Isabelle)。同时又有三个男子——一个猎人、一个军官和一个中国文人,也快要向伊莎贝勒求婚。罗奇那尔与三人并未谋面。因此,奥大维趁机指派他那聪明伶俐的仆人,依次乔装三个求婚者,以展现他们的愚蠢无知。“仆人”每次都令伊莎贝勒深感厌恶,她便将爱情锁定奥大维一人,后者的诡计终获成功。仆人是一个身着彩衣的丑角,他把中国

文人表演为一个无所不通的角色。因为当时颂扬中国者,都认定中国儒者为全知全能之士,该剧便顺着这个方向来取笑。所以舞台上的中国文人是哲学家,还兼伦理学家、理发匠、鞋匠、音乐剧作家,等等,当他打开罗奇那尔装有瓷器的“中国柜”时,又成了中国瓷器鉴赏家。这当然是欧洲人想像中的中国人形象。

故事时间和文本时间的重合只在理想状态中存在。通常情况下,两者会出现不协调的状况,热拉尔将其称为时间倒错(李晓珍,2020:90)。同样,一些意大利作家也以中国历史为背景编写剧本,各地舞台上常常上演中国题材戏,尖顶帽和船形鞋成了舞台上的所谓中国角色的典型行头。1735年,彼埃德罗·梅塔斯塔齐奥(Pietro Metastasio, 1698-1782)创作了将地点放在中国的《中国女子》(*Le Cinesi*)。当时,身

为维也纳宫廷诗人的梅塔斯塔齐奥邀请宫廷里面的人,共同来演这出戏,玛丽(Maria Theresia)皇后亲自扮演一个中国公主。梅氏在这本戏里讲述一个中国人从欧洲回家,告诉他本国的人关于欧洲的一切情形。其中有三个中国女人表演欧洲戏里的片段,其余的人喝着中国茶。戏中的中国色彩很有限,大部分仍是欧洲景象。1752年,在威尼斯上演了彼埃德罗·基亚利(Pietro Chiari, 1711-1785)的《中国女奴》(*La schiava cinese*),剧中的一个角色用大段独白颂扬马可·波罗的功绩。演出获得成功,好评如潮,彼埃德罗大受鼓舞,立即写了续篇《中国姐妹》(*Le sorelle chinesi*),于1753年上演。

关于中国题材的音乐剧,在梅塔斯塔齐奥之前有里奇(Urbano Ricci)的音乐剧《中国的泰昌皇帝》(1107);马尔泰洛(Jacopo Martello)的诗剧“*I Taimingi*”(1713)^①;萨尔维(Antonio Salvi)的音乐剧《在中国的鞑靼人》(1715)。这些剧作全部取材于明朝的历史事件,并配上加斯帕里尼(F. Gasparini)的音乐,在当时曾引起广泛关注。第一出剧演的是皇子们为继承万历皇帝(1573-1620)的帝位而发生冲突,因为万历皇帝不愿将皇位传给长子,而是传给另一个儿子。可是,长子最终还是做了皇帝,年号泰昌,虽然只维持了一个月。第二出戏演的是明朝的灭亡,最后一位皇帝崇祯在1644年自缢。在剧本的前言中,作者指出他们所根据的作品:里奇主要依据葡萄牙籍耶稣会士曾德昭(Alvaro Semedo)的《大中国志》(*Relazione della grande monarchia della Cina*),1643年译成意大利文在罗马出版;马尔泰洛根据的是卫匡国、利玛窦、杰梅利等人的作品以及1668年在阿姆斯特丹印刷的《荷兰使节觐见中国皇帝》;萨尔维依据的是杰梅利所著《周游世界》(*Giro del Mondo*)。

梅塔斯塔齐奥是意大利阿卡狄亚诗派^②中一位出类拔萃的诗人和欧洲最负盛名的歌剧歌词作家。自10岁起,他就开始在罗马、那不勒斯等地即兴作诗,在上层社会颇有名望,为18世纪中叶欧洲艺术界赫赫有名的人物。他以歌剧作家的身份,遍谒诸国君主,而邀得宠幸,并在维也纳和意大利的几个名城

极受市民欣赏。1718年,梅塔斯塔齐奥加入阿卡狄亚诗社,写出不少优秀诗作,为他后来的音乐创作奠定良好的基础。1730年诗人应邀前往维也纳,奥地利君主、德意志神圣罗马帝国皇帝查理六世赐予他“宫廷诗人”的称号,并称他为欧洲最有才华的诗人。

梅塔斯塔齐奥写的音乐剧大多取材于神话和历史传说,雅尚古风。当时,音乐剧是一种民众所喜闻乐见的文艺形式。在他之前,威尼斯著名剧作家、维也纳宫廷诗人阿波斯托洛·柴诺(Apostolo Zeno, 1668-1750)曾作过改革音乐剧的尝试,但他只局限于形式上的改革,没有从诗歌的格式方面进行真正的革新。梅塔斯塔齐奥著有关于亚里士多德《诗学》的评论,认为音乐剧起源于希腊的古典悲剧,剧作者完全可以在地点、时间和表演等方面自由发挥,结局也可以写成是欢乐的。他的理论不仅在美学上有重大的价值,而且对音乐剧的繁荣和发展作出了较大的贡献,对18世纪欧洲正歌剧的诞生具有一定的影响,这些主张也同样反映在他于1752年完成的《中国英雄》(*L'Eroe Cinese*)一剧中。

在《中国英雄》剧本的开场白中,梅塔斯塔齐奥说他要感谢杜赫德神父《中华帝国全志》(1735)^③所载《赵氏孤儿》给他的灵感。此为元朝(13世纪)纪君祥《赵氏孤儿》缩写本,带有强烈的悲剧色彩,以中国春秋时代为历史背景,颂扬了程婴的忠勇精神。梅塔斯塔齐奥的开场白也提到《中国英雄》的剧情简介,称中华帝国的摄政王利恩戈(Leango)那份英雄的忠心是庄严的:在一次民众造反期间,皇帝利维亚诺(Liviano)将皇族的最后一个孩子托付给利恩戈,为了救皇太子,利恩戈将出生不久的亲生子交给刽子手;后来,他把帝国皇位的继承人当作自己的孩子哺育成人,直到此剧开始交代的年代,这一秘密他也没有泄露。

虽然马若瑟所译《赵氏孤儿》省略了原剧的唱词部分,但译本仍然获得了巨大成功,改编本有五部:哈切特(W. Hattchett)的《中国孤儿:一个历史悲剧》(*The Chinese Orphan: An Historical Tragedy*, 1741);梅

塔斯塔齐奥的《中国英雄》(1752);伏尔泰的《中国的孤儿》(*L'Orphelin de lo Chine*, 1755)、谋飞(A. Murphy)的《中国的孤儿》(*The Orphan of China*, 1756)^④、歌德的《哀尔培那》(*Elpenor*, 1783)^⑤。

《中国英雄》是抒情歌剧,因此与《赵氏孤儿》的其他改作不同。故事情节依照《赵氏孤儿》,因体裁缘故,剧中角色减为六个,所谓“英雄”就是孤儿,自始至终都表演成一个少壮的男子,父母被人杀害,自己屡遭困厄,都在对唱中补叙。剧情的时代也依照原剧,放在基督纪元前9世纪;地点在北京。该剧根据奥地利女王的旨意完成,于1752年春天在美泉宫(Schönbrunn)宫剧院首演。与《中国女子》一样,本次演出的参加者也是一些宫廷贵妇和骑士,全副配的是博诺(G. Bonno)的音乐,以后演出时又多次配上其他有才华音乐家的音乐。女王规定全剧不能超过5个演员,演出也不得超过一定时间,更不能有什么凶残或令人厌恶的场面。

这样,《中国英雄》三幕就只有五位人物,即利恩戈(中华帝国摄政王)、西维诺(Siveno,利恩戈的所谓儿子,真正的皇子)、莉森加(Lisinga,被俘的鞑靼公主,西维诺的情人)、乌拉尼娅(Ulania,莉森加的妹妹)、蒙代奥(Minteo,中国武将,乌拉尼娅的情人)。原剧中的屠岸贾这个人物被梅塔斯塔齐奥取消,以保持时间和情节统一,让剧情都是在两个青年的成人时期展开,这样一来,悲伤的过去(宫中的叛乱)只是一个回忆,点到为止,一带而过。后来,英国作家谋飞仿效梅塔斯塔齐奥的做法,让赵氏孤儿和程婴的儿子以成人的身份出现,或许他读过了梅氏的音乐剧。

《中国英雄》的情节并不复杂:中华帝国摄政王利恩戈在鞑靼人入侵时收养了皇帝利维亚诺的遗孤,谎称是自己的儿子西维诺,而将真正的儿子当作皇子交了出去。在中国宫廷当俘虏的鞑靼公主莉森加、乌拉尼娅是一对姐妹,分别爱上了假的西维诺(真皇子)和武将蒙代奥(其实是真的西维诺)。在一次突发事件后,通过利恩戈珍藏的一份文书,人们发现,西维诺并非利恩戈的儿子,而是先皇的遗孤、真

正的皇位继承人;而真的西维诺也并未夭亡,他就是那位化名蒙代奥的中国武将。

戏文情节的平淡反给人轻松流畅之感。作者删除了其中的恐怖情节或尽量使之淡化,以保证故事的圆满结局。该剧第三幕第九场中,利恩戈对蒙代奥讲起往事,说他当初如何牺牲了自己的亲生儿子时,蒙代奥则跪倒在利恩戈的脚下,说道:“你的儿子,就是我;老阿尔冯戈把我从死神手中救了出来,虽然我一身褴褛,可他觉得救活的是他的国王。这些伤疤就是证明;你看看:你是我亲爱的父亲”。这出乎意料的大结局让利恩戈难以承受,险些昏倒。合唱队歌唱道:“全世界人民都会知道/世世代代的人民都会知道/我们帝国的伟大英雄/这一前所未闻的耿耿忠心”。全戏最后以两对美满婚姻结束:利恩戈和鞑靼君主结成了儿女亲家,两位公主分别嫁给了那个已经成了皇帝的孤儿西维诺和利恩戈的儿子蒙代奥,有情人终成眷属,大幕就在欢快的歌声中徐徐落下。所以,如果说哈切特的改编本是一部政治讥讽剧,伏尔泰的改编本是一出道德剧,谋飞的改编本是一出情节剧,那么,梅塔斯塔齐奥的这个改编本《中国英雄》简直就是一首诗。如果说,哈切特以此作为攻击政府的利器,伏尔泰改为宣传思想的文章,谋飞借此与伏尔泰争胜,那么,梅塔斯塔齐奥则用来辅助歌剧的异国情调。

确实,梅塔斯塔齐奥在剧中极力敷绘中国色彩。人物的戏服模仿当时欧洲人在游记中描述的中国服饰,全剧的行动限制在Singana(西安)皇宫之内,整出戏的布景也完全中国化。如第一幕第一场的演出提示,皇宫内鞑靼俘虏住的房子可见奇特的画、透明的坛子和色彩鲜艳的地毯,衬托出中国人的奢华和情趣;第三幕第七场的演出提示,则将我们领进了一座灯火辉煌的皇家宝塔,结构宏伟,装饰富丽,表现出中华民族的天才和文化,其间可见中国和尚以及文官武将。而对当时普通的欧洲人来说,和尚、文人和宝塔,加上瓷器,那就是整个中国(艾田蒲,1994:189-197)。

梅塔斯塔齐奥对自己何以会在中国古代历史中

寻找灵感作如下解释:

那可怜的脑袋就像一架印刷机一样昼夜不停地运转,在这种状态之下,我很难与爱讲闲话的缪斯交谈,而我处在这没完没了的纠缠之中,工作可就更难了。希腊和罗马主题不在我的考虑之内,因为这些仙女不能露出她们端庄的腿部;因此我得从东方故事中获取灵感,因为那些国家的宽大裤子和长袍可以遮住我的那些扮演男角色的女戏子们的形体。(白佐良,等,2002:188)

其实,给梅塔斯塔齐奥灵感、摆脱创作困惑的,应该不只是东方式的宽大戏服可以遮住女戏子扮男角的形体。从《中国女子》到《中国英雄》的大获成功,足以说明,饱含异国情调色彩的东方故事所焕发出来的无尽魅力,极大地刺激、迎合着人们的想像,成为当时席卷欧洲“中国热”里一个不可或缺的组成部分。

安杰丽嘉、图兰朵:美丽、冷酷的中国公主

首次自费环球旅行的意大利人弗朗切斯科·卡莱蒂(Francesco Carletti, 1573-1636)在其自述探险的文字中,这样记述中国女人:“据说,女人非常美丽,会打扮,但都是小眼睛,在她们中眼睛小更受人喜爱。男人们都很小心翼翼地爱护着自己的女人,不让人看,只有近亲才能看到”。中国男人在其笔下则相当丑陋:“男人的脸面可不太好看,小眼睛,扁鼻子,没有胡须或胡须很少,大概只有30或35根黑毛,稀疏,长短不齐,下巴的胡须和嘴上的小胡子难看地下垂着”(白佐良,等,2002:108)。马可·波罗在讲述“蛮子国都行在城”(杭州)时也说“妇女皆丽”,讲到“福州国”,也说“其妇女甚美”。鄂多立克描述“蛮子省”时同样说“至于女人,她们是世上最美者!”(鄂多立克,2002:70)可见,不论探险家、商人,还是传教士,对中国女人美丽这一点,没有多大分歧。在西方人眼中,中国女人长得俊美至极,由此产生了契丹公主——美丽的安杰丽嘉(Angelica)的神话。

意大利文艺复兴时期最出色的宫廷诗人博亚尔多(Matteo Maria Boiardo, 1441-1494),在他那首未写完的长诗《热恋中的奥兰多》(*Orlando innamorato*)中

就出现了一位美丽的中国公主安杰丽嘉。法兰克王国加洛林王朝查理大帝在巴黎举行有两万余名骑士参加的赛马会,东方美丽的公主安杰丽嘉在其兄长的陪同下也出现在赛马会上。公主当众宣布,她将嫁于制胜其兄长的英雄为妻。骑士们为安杰丽嘉的绝色所动,纷纷挺身而出与其兄决一雌雄。可是,这位东方公主反复无常,对自己许下的诺言后悔不已,趁厮杀混乱之际逃出比武现场,众人骑马扬鞭紧追不舍,其中有查理大帝的贴身卫士奥兰多和拉那多。拉那多在森林中饮水中邪,对安杰丽嘉的爱慕顷刻之间消失殆尽,而公主却因巫术之力狂热地爱恋着拉那多。为了保卫公主的安全,奥兰多终日随其左右,多次打退鞑靼国王的进攻。鞑靼国王子攻打法国,奥兰多毅然回国参战。安杰丽嘉公主出于对拉那多的一片痴情,也随他一起回到法国,但两人在森林中饮水再次中邪,公主转而将拉那多视为仇敌,而拉那多出于嫉妒与奥兰多决斗;查理大帝及时赶来制止了他们的厮杀,将安杰丽嘉托付给年迈的纳莫公爵照看,答应战事结束后,将她赐给他俩中英勇杀敌者为妻。长诗中的东方公主安杰丽嘉绝色动人,散发着爱情的神秘魔力。在博亚尔多笔下,爱情已取代了宗教信仰的地位,成为骑士们英勇行为的主要动力。

法国国王查理八世的入侵,迫使博亚尔多停笔参战并阵亡,因而遗憾的是,这首长诗并未最终完成,美丽的中国公主安杰丽嘉的命运,牵动着无数读者的心绪。好在文艺复兴时期另一位杰出作家阿里奥斯托(Ludovico Ariosto, 1474-1533)以其不朽史诗《疯狂的奥兰多》(*Orlando Furioso*),继承了博亚尔多的未竟诗篇。

阿里奥斯托这部最全面体现文艺复兴时代精神的杰作,展示了贵族文化崇尚肉欲爱情和赞美虚浮人生景致的流行情趣。作品以那位中国公主安杰丽嘉趁混乱之际再次出逃揭开长诗的序幕,接着是一连串充满神奇色彩的惊险离奇的故事。在长诗三条线索中,最重要的一条就是骑士奥兰多对东方公主安杰丽嘉至死不渝的爱情。无论何人都为安杰丽嘉

的美貌而神不附体,在她身后苦苦紧追。奥兰多更是为寻觅她的芳踪,走遍天涯海角,历经千难万险。当得知安杰丽嘉爱上了在战场上邂逅的摩尔王子麦多拉,并同他结为夫妇在林中度蜜月时,奥兰多终因失恋而疯狂了,而且疯狂得出奇。诗人用极其高妙的比喻描写奥兰多变疯的过程。奥兰多心中的悲痛就像细口瓶里灌满的水瓶子颠倒过来,水都想涌出来,却被瓶口卡住。只见他赤身在野地里奔跑,见物即毁,树木、岩石、羊群、牧人都不能幸免。他把大树连根拔起,脱去盔甲和衣服,赤身裸体,到处骚扰,完全像个野人。某次疯狂捉住一牧羊人,把头从肩上拧了下来,“就像一个农家人从树茎上或嫩枝上掐一朵花似的那样轻松”。接着拎起死人的腿当棍棒,又打死其他两个牧羊人。人们纷纷逃散,有的躲到屋顶,从远处看他把农田搅得天翻地覆。村民们敲钟集合,操起棍棒。成千的人从山上下来,成千的人从山谷里上来,对付奥兰多一人,均被他杀退。他饿了,就杀野兽充饥。最后,奥兰多回到查理大帝宫廷中。另一骑士飞往月球,取回装有奥兰多理性的瓶子,让奥兰多从瓶口吸入理性,治好了病,恢复正常。在查理大帝人数众多的贴身武士中,偏偏是处事明智、品行高尚的奥兰多因得不到安杰丽嘉的爱而癫狂。

奥兰多为骑士荣誉与理性而放弃了爱情,可见爱情魔力的巨大,而爱情受损害的破坏力则更为可怕。全诗标题表明诗人主旨之一就是写失去爱情而产生的破坏,凸显出爱的力量,美的魔力,成为一首冲破中世纪神秘主义、禁欲主义和宗教信仰的束缚,讴歌现世生活欢乐的战歌。在阿里奥斯托笔下,东方美女安杰丽嘉成了青春和美色的象征,成为整部史诗的灵魂,即便是基督的信徒也为追求世俗幸福而跟在她身后紧追不舍。为此,这部《疯狂的奥兰多》成了16世纪脍炙人口、雅俗共赏的一部文学著作,反响强烈。

任何异域形象所体现的都是形象制造者自身的心理欲求。因此,将自身的情感欲望投射到他者身上,本是欧洲作家的一种写作策略。这样看来,美丽

的中国公主安杰丽嘉遂成为15、16世纪欧洲人展示自身欲望的载体。两百年后,又一个美丽的中国公主,更撩拨着欧洲人的想像欲望,只不过这个公主既美丽又冷酷。企羨与恐惧并存,更显得异域形象的无尽魅力。

1762年1月22日,就在这样一个天寒地冻的冬日夜晚,威尼斯圣撒母耳剧院里灯火辉煌,热闹异常。卡尔洛·戈齐(Carlo Gozzi, 1720-1806)的一部“中国悲喜剧童话”——《图兰朵》首次与观众见面。此剧一面世便受到不断的摒斥,却又倾倒了各国无数的艺术家,不经意间在西方掀起一股持久的“图兰朵”热。

戈齐出身于威尼斯贵族家庭,与哥哥卡斯帕雷·戈齐都是文艺批评家。为了让意大利传统的“即兴喜剧”重获新生,他在一生中作出了不懈的努力,为此发表了许多文章,诋毁威尼斯另一个杰出剧作家哥尔多尼所进行的喜剧改革,尤其是指责哥尔多尼在《一仆二主》《女店主》等剧中让中下层人民占领戏剧舞台的做法。为了与哥尔多尼的风俗喜剧唱对台戏,戈齐一口气写了10部童话剧,大多剧情怪诞,结构离奇,《图兰朵》(Turandot)就是其中一部风靡意大利,并在欧洲产生重大影响的童话悲喜剧。

这是西方戏剧中少有的一出中国题材戏。戈齐在该剧里以渲染人物的心理活动以及人们彼此之间的冲突来烘托故事的氛围:中国公主图兰朵是皇帝唯一的爱女,美丽而冷酷,聪明而高傲。为不被任何向她求婚的男子所征服,她想出了一条妙计,即凡向她求婚的人必须猜出她的三个谜语,否则即处以死刑。许多王公贵族慕名前往求婚,全都有去无回,北京城墙上悬挂着他们的首级。鞑靼王子卡拉夫痴迷公主的美色,决定冒险前去一试,但暗恋着他的女奴、被俘的鞑靼公主阿捷丽却想方设法破坏他们的婚姻;品行高贵的卡拉夫看出了被他战胜的图兰朵公主的绝望心情,于是请公主猜他本人和他父亲的名字,如能猜中,她可以不嫁给他;阿捷丽出于嫉妒,将他们名字事先告诉了公主;但是此时的公主已经

深深爱上了卡拉夫,最终克服了自己傲视万物的心态,欣然同意与他结为夫妻(张世华,2003:236-237)。

童话剧构思新颖,情节一波三折,情趣盎然。戈齐又借鉴民间流行的即兴喜剧手法,加上剧中浓郁的东方情调和浪漫色彩,因此受到市民公众的热烈欢迎。不过,戈齐的剧作遭到意大利评论界的冷落与责难。当时著名诗人托马塞奥、客居英国的评论家巴雷蒂都撰文发难:《图兰朵》内容上背离现实生活,开历史的倒车;艺术上追求奇异和华丽,是对哥尔多尼喜剧改革的反叛。

我们知道,图兰朵的素材最早见于波斯诗人内扎米的故事诗《七美人》(1197)。在这首叙事诗中,王子7位妻子中的一位给他讲的故事,即俄国公主星期二在红楼上讲的故事,是关于图兰朵的谜语的故事。精通波斯文的语言学家和外交官拉克鲁瓦(Fran Cois Pétes de la Croix)在波斯旅行期间,搜集了大量的波斯民间传说,修订加工后,于1710至1712年间以《一千零一日——波斯故事集》(*Les mille et un jours, contes persans*)为题在法国出版。就在这部书中,拉克鲁瓦将图兰朵改成一个中国女子,并且给在内扎米诗中无名无性的王子取名为卡拉夫,故事发生地点也由俄国移到中国北京,借以迎合当时在欧洲特别是在法国和德国风行一时的“中国热”(顾彬,1997:153)。拉克鲁瓦的这篇名为《卡拉夫王子和中国公主》的故事,异国情调十足,如卡拉夫回答问题时,皇帝端坐龙形御座上,接受排列两厢的贵族元老们的三跪九叩之礼;一位撒马尔汗的王子因答题失败而被处决时,绞架上裹着白绸,数千士兵列队排成人墙,场面非常壮观。这样的故事当然很有观赏冲击力。

德国浪漫派最早把目光投向《图兰朵》。1795年,韦尔特勒斯(Friedrich August Clemens Werthes)把它译成德文,立即引起大作家席勒的注意。席勒以此译本,用五步抑扬格改编为剧作《图兰朵公主》,并在歌德支持下,1802年1月30日在魏玛剧院公演,随后又在德累斯顿、柏林上演。一向颂扬自由和叛逆

精神、赞美女性的席勒,当时正转向对古代艺术的追求,像图兰朵公主这类题材,正在他钟情之列,因而《图兰朵公主》中凸现了浓郁的东方情调。此剧一出,赞誉不胫而走,影响甚广。

戈齐的《图兰朵》在威尼斯公演时增加了戴假面具的即兴喜剧角色。席勒在他的改编本中,让他的人物“取下意大利面具……成为受过欧洲教育的世界公民”。德国汉学家顾彬(1997:154)说,“假如席勒了解中国戏剧,他恰恰有可能在这儿给意大利的东西涂上中国色彩,因为戴假面具的角色是中国古典戏剧的传统。中国传统戏剧角色中,除了分为男角(末)和女角(旦)以外,还有画脸谱的角色(净)和滑稽角色(丑)。我认为这些角色跟意大利面具角色大体相似”。

20世纪初,意大利作曲家布索尼依据戈齐原作,自己撰写脚本和谱曲,完成了歌剧《图兰朵》,1917年在瑞士苏黎世首演。这部最早取材于戈齐童话剧的意大利歌剧,为普契尼的惊世之作提供了参照。

意大利伟大的歌剧作家普契尼(Giacomo Puccini,1858-1924)以非凡的艺术想像力和对爱情的独特阐述,使《图兰朵》大放异彩。阿达米(Adami)和西蒙尼(Simoni)吸取戈齐童话剧及席勒改编本之所长撰写的脚本,为普契尼提供了厚实的文学基础。该剧于1926年4月25日在米兰拉斯卡歌剧院首次上演,由托斯卡尼尼指挥,轰动一时。

普契尼歌剧《图兰朵》为三幕,故事发生地点也安排在北京。第一幕幕启时,一群人正在皇宫外等待里面进行的一场考验的结果。当他们听到一个官员说波斯王子考验失败必须丧命时,感到无比高兴。他们和刽子手开着粗野的玩笑,怀着迫切的心情,等待月亮升起,因为月亮升起就是行刑的信号。在人群中间有被流放并双目失明的鞑靼国王帖木儿(Timur),陪伴他的是一个忠实的奴隶姑娘刘(Liu)。他们碰到国王的儿子卡拉夫(Calaf),格外高兴,鞑靼国王一直以为他死了。众人唱着催刽子手去把祭刀磨快。月亮升起了,但是,当送葬的行列跟在悲惨的

牺牲者后面,顺着弯曲的山路走上刑场时,人群的心理起了变化。有人乞求宽恕,卡拉夫则咒骂着那个把高贵而无辜的求爱者送上断头台的公主图兰朵。但当卡拉夫看到图兰朵之后,精神恍惚,情愿受生死考验,如不能赢她,宁愿落得像那波斯王子一样的下场。

第二幕帷幕揭开,王座所在的宫殿内,考验就在那里进行。最高的座位上坐着年老的皇帝,周围是他的大臣和卫士。皇帝劝卡拉夫放弃参加比赛,因为为图兰朵牺牲性命的人太多了。当卡拉夫表示不同意时,图兰朵对他讲述“几千年以前”,她的一位女祖先曾被一个外国侵略者欺凌,并被那外寇带到异邦,最后在愁苦中死去;图兰朵为了报复,就设计了这套考验男人的办法。她也劝卡拉夫不要冒险了,因为要猜的谜语虽有三条,但活命的机会却只有一个。卡拉夫婉言谢绝图兰朵的劝告,并猜中了第一个谜语:“每天夜里诞生,每天白昼死去的幽灵,不是别的,就是那现在鼓舞着我的希望”。图兰朵看他解答得那么快,吃了一惊,随即提出第二个谜语:“有时像是发烧,可是当你死了,它就冷却;当你想到重大的事情时,它就像烈火般地燃烧;你说这是什么呢?”卡拉夫想了片刻,又说对了:“这是血液”。图兰朵十分恼火,提出了第三个谜语:“那使你燃烧烈火的冰块是什么呢?”卡拉夫好像愣了一下,面对着图兰朵带着嘲笑的表情,过了一会儿,解答说:“那使我燃起烈火的冰块就是你”。原来最后一个谜语的谜底就是“图兰朵”。全朝文武官员无不叹服,唯有图兰朵仍不甘心,又害怕又生气地乞求皇帝,不要把她当奴隶一样送给一个外国的王子。这时,卡拉夫也慷慨地来帮助图兰朵,说:“我固然猜中了你的三条谜语,但是如果在明天天亮之前你能发现我的名字——因为这是个秘密,你是不知道的——我就情愿像没有猜中你的谜语一样被处死刑”。

第三幕,夜晚传来一名官员的声音:“大家听着,图兰朵下令,今夜如不把那外国王子的名字查出,全北京城的人都不准睡觉,违者处死”。卡拉夫听罢不

为所动。他唱着一首欢快的咏叹调“谁也不能睡”,因为他相信只有他能够揭开这个秘密;等太阳升起时,图兰朵就要成为他的新娘了。图兰朵的卫兵逮捕了帖木儿及刘,并严刑拷打帖木儿。刘挺身而出:“我知道那个名字,只有我一个人知道”,但她拒绝说出那名字。“是什么给了你这反抗的力量呢?”图兰朵问;她的回答是:“公主,是爱”。她对图兰朵唱着“你这个冷血的人”。这首咏叹调是整个歌剧的高潮。刘唱完后,从一个士兵的手夺过一把短刀自杀了。刘的尸体被抬走了,后面跟着看热闹的群众,只剩下卡拉夫和图兰朵二人独处。

普契尼逝世时,这部歌剧并未完成。结尾的二重唱,作曲家只留下一些草稿。阿尔法诺(Alfano)根据这些材料,续写了结尾部分:卡拉夫责怪图兰朵的冷酷残忍,然后抓住她,大胆吻了她的嘴唇。图兰朵的神奇力量消逝了,一切报复的念头烟消云散,所有的凶狠和胆量一去不复返。天已黎明,新的一天即将到来,她在卡拉夫怀抱中哭了:这是“第一次哭泣”。她乞求卡拉夫带着他的秘密“离开吧”。卡拉夫知道自己已征服了她,回答说:“我已不再有什么秘密了。我的名字是卡拉夫,是帖木儿的儿子。我把我的名字连同我的生命都交给你吧”。

第二天早晨,要上朝的号声传来了。王宫中,图兰朵对她的宫臣们和老皇帝说:“我已经发现了这位外国人的秘密,而他的名字就是——爱”(科贝,1983:315-321)。

需要提出的是,这部著名歌剧还出现了广泛流行的中国民歌“茉莉花”。普契尼曾专门研究中国民间音乐,使这部中国题材的歌剧飘逸出东方花香的魅力,并在欧美世界流行不衰。

德国汉学家顾彬在分析这种流行趋势时指出,依据萨义德的东方主义理论,作品中或舞台上的东方不仅反映了西方的优越意识,而且也流露出西方对外来者、对未经驯服者、对不复存在者的恐惧。于是,东方在西方男人思想上便跟女人、跟神秘置于同

等地位,它不仅是享受性爱欢乐的所在,也是威胁性爱的地方。图兰朵这个题材之所以受人喜爱,直到今天仍然以新的面目出现,也是与此有关的^⑥。图兰朵题材的文本中多次重复的“要么死亡,要么图兰朵”的生死选择,还有卡拉夫的自白:“我不怕任何力量,只怕美人的力量”,都指向这种目的。而没有人性的美人,正是游历过东方的旅行家对东方女人的想像与体验。

正如萨义德所说:“隐藏在东方学话语——我指的只是人们一谈到东方或书写东方时就必然会使用的词汇——各个部分下面的是一套用以表达的修辞方式或修辞策略。这套修辞策略与真实的东方的关系如同戏剧人物所穿的程式化服装与人物的关系……我们没有必要寻找描述东方的语言与东方本身之间的对应关系,并不是因为这一语言不准确,而是因为它根本就不想做到准确。它想做的只是……在描写东方的相异性的同时,图式化地将其纳入一个戏剧舞台之中,这一舞台的观众、经营者和演员都是面向欧洲的,而且只面向欧洲”(萨义德,1999:92)。如此看来,在这里中国和中国公主都只不过是西方人假想的一部分。因此,图兰朵这个形象不单是西方人自身欲望代言的喉舌,而且也反映出西方对异域的向往和恐惧。

注释:

①“*I Taimingi*”里的人物有明末代皇帝崇祯,他的女儿 *Taiminga*, 起义者 *Licunzo*(*Li hongji*, 即李自成), 还有一个叫加斯托内(*Gastone*)的欧洲人顾问,以及元朝蒙古人后裔伊万诺(*Iveno*)。马尔泰洛用韵文概括了中国历史,即宋家先屈服于伊万诺家,伊万诺家又败给了 *Taiminga* 家, *Taiminga* 家后隶属于泰昌家。

②“阿卡狄亚”(Arcadia)源自古希腊阿卡狄亚高原地区,那里素以田园牧歌式的淳朴生活而著称于世。阿卡狄亚诗派旨在反对17世纪主宰意大利诗坛的*马里诺主义*,摒弃平庸拙劣的文风,其成员探求一种更加自然、单纯的诗风,以古典文学,特别是希腊、罗马的牧歌为楷模,致力于恢复意大利诗歌创作鼎盛时期的威望和荣耀。参见:张世华.2003.意大利文学史

[M].上海:上海外语教育出版社。

③该书收有一个音乐剧剧本“*Tchao chi Cou Ell ou le petit orphelin de la maison de Tchao, Tragedie chinoise*”,剧本的翻译由法国耶稣会士马若瑟(*J. H. Premare*)于1731年在北京完成。

④关于英国作家哈切特和谋飞《中国孤儿》改编本的分析,可参见:葛桂录.2002.雾外的远音——英国作家与中国文化[M].银川:宁夏人民出版社:193-205。

⑤关于歌德的未完成稿《哀尔培那》,其改作是否为《赵氏孤儿》,有些分歧意见。赞成者如俾得曼(*Biedermann*)于1879年发表论文,认为歌德这一悲剧显然脱胎于中国剧本;反对者如爱琳阁(*Ellinger*)亦著文指出源于莎翁《哈姆莱特》。我们从1781年1月10日歌德日记中,知道他正在读杜赫德的《中华帝国全志》,对于《赵氏孤儿》,深感兴味。同年8月11日的日记,记载他开始编写《哀尔培那》。德国学者利奇温对于《哀尔培那》,曾有一段很可靠的记载和推论。参见:利奇温.1991.十八世纪中国与欧洲文化的接触[M].朱杰勤,译.北京:商务印书馆:116-117。

⑥参见:顾彬.1997.关于“异”的研究[M].曹卫东,编译.北京:北京大学出版社:158.东方女人成为“决定他人命运的女人的象征”,直到今天仍然以图兰朵、莎乐美、克里奥佩特拉等形象出现于西方舞台。

参考文献:

[1]艾田蒲.1994.中国之欧洲(下卷)[M].许钧,钱林森,译.郑州:河南人民出版社.

[2]白佐良.2002.意大利与中国[M].萧晓玲,白玉崑,译.北京:商务印书馆.

[3]鄂多立克.2002.鄂多立克东游录[M].何高济,译.北京:中华书局.

[4]顾彬.1997.关于“异”的研究[M].曹卫东,编译.北京:北京大学出版社.

[5]古斯塔夫·科贝.1983.西洋歌剧故事全集(第二册)[M].张洪岛,编译.北京:人民音乐出版社.

[6]李晓珍.2020.《微物之神》:时间倒错、空间重构与聚焦转换[J].广东外语外贸大学学报(2):89-97.

[7]萨义德.1999.东方学[M].王宇根,译.北京:三联书店.

[8]张世华.2003.意大利文学史[M].上海:上海外语教育出版社.