

中世纪戏剧简史：从教堂仪式剧到英国圣体剧（下）

孙柏

孙柏

第三章：一三七五年至一五七五年的英国圣体剧

第一节：“圣体剧”的定义、由来以及其它称谓

作为西方戏剧史中的一个范畴，中世纪晚期的英国圣体剧是指大约一三七五年至一五七五年间盛行于英格兰许多城镇的一种基督教戏剧：这种用中古英语写成的诗体戏剧所表现的情节内容大多改编自《旧约》和《新约》圣经；在当地教会的支持和市政部门的监督下，由手工业行会以及某些圣体会或圣母会组织人力、物力进行露天演出；在演出形式上，或者用彩车沿城镇街道循环演出，或者是在空旷场地上依靠固定的场景和表演区进行表演；演出日期则基本固定在圣体节或圣灵降临节等基督教节日。

“圣体剧”系当时人对此类戏剧形态的称呼：例如一五二六年的一部作品记载在考文垂“那里你可以看到在圣体剧 (Corpus Christi playe) 中表演”《信经》内容；[i]“某城”连环剧抄本第一页上即写有“The plaie called Corpus Christi (圣体剧)”的字样，[ii]而一位图书收藏家罗伯特·柯顿爵士在一六二九年买下这部抄本以后，又在扉页上用拉丁语重复了“圣体剧”的命名——“ludus Corporis Christi”。[iii]

这里所谓的“圣体剧”实与中世纪后期因为圣体崇拜而颇为时兴的“圣体节”密切相关。“切斯特连环剧”的“公告”之第 161 行即说明演出将“在圣体节”

（“Appon the day of Corpus [Ch]r[ist]i”）进行。[iv]“圣体节”其实并不属于天主教年历上的传统节日：一二一六年教庭正式认可“变体论”；一二六四年教皇乌尔班四世始设“圣体节”，日期定在“三一主日”之后的第一个星期四；但是直到一三一一年教皇克利门特五世召开维埃纳会议，“圣体节”才得以最终确立；一三一八年左右，“圣体节”从欧陆传播到了不列颠岛。[v]史料显示关于英国圣体剧的最早记载主要集中在十四世纪七十年代：切斯特，一三七五（？）；约克，一三七六年；比佛利，一三七七年。[vi]因此我们大体可以推断，英国圣体剧是在一三一八年至一三七五年间形成的。因为史料匮乏，对于圣体剧具体的形成过程我们不得而知。我们只能确定，这种宗教戏剧所表达的核心内容是与圣体

崇拜直接相关的耶稣受难（——注意：这一点与侧重基督诞生和复活的教堂仪式剧十分不同）。然而更为重要的问题实际在于形式而非内容，诚如著名学者柯尔夫所言：“在英格兰，用宗教戏剧来荣耀圣体节这件事本身决定了戏剧主题与外观的选择。”“一旦连环剧取得了形式上的成熟，那么行会就可以在他们想要进行演出的时候来演出。例如林肯当时似乎是在圣安妮瞻礼日（六月二十六日）上演连环剧的；切斯特事实上则把它的连环剧挪至在圣灵降临节了。而这两个城市的行会仍然把他们的演出称作圣体剧。”[vii]

圣体剧又叫“连环剧（Cycle）”，这个称谓主要就是根据其演出形式而来的。一方面，圣体剧所涉剧情基本改变自《新约》和《旧约》，表现从“创世纪”到“末日审判”的圣经故事，但是这些故事并不是连续不断地进行演出的，而是拆分成连台本戏一折一出的呈现给观众。由此便联系到了另一方面：这种连台本戏的每一折、每一出都是由当地一个行会独自承担或者几个行会联合承担的，他们乘着自己预先准备好的彩车沿着城镇固定的站点（station）进行循环演出。而“连环剧”这个名称是就上述演出形式总体而言的。另有一个术语“pageant”则专指连台本戏中的某一折在某行会彩车上的演出——其实在中世纪晚期戏剧文献对这个术语的使用中，我们发现“pageant”本身即包含着这样两层意思：其一，该词拉丁语源“pagina”原义为“作品，篇张”，系指这种戏剧形式的文本样态——因此即使我们前文介绍的神迹剧《圣保罗的皈依》，剧中串场的“诗人”也称呼他们自己的剧目为“pagent”[viii]；其二，这个词还具体地指代承担连环剧演出任务的行会所使用的彩车——例如一则十六世纪的文献留下了关于当时切斯特连环剧的记载：“这些戏的演出情况是这样的，每一个行会都有自己的彩车（pagiant），这种四轮彩车（pagiante）上搭建有高高的台架（scaffold），分为一上一下两个房间。下一层他们用来化妆；上一层的顶部完全敞开，供他们进行表演，这样所有观众就能听到和看见他们了。”[ix]这里需要补充说明的是：“某城”连环剧虽然不是在彩车上沿城循演，而是在固定的“表演区和台架”式舞台上进行演出的，但是该剧“公告”中的“旗手”仍用“pageant”来指称连台本戏中的一折或是一出：“在第一出戏（pagent）里，我们想要表演/上帝如何以他的大能创造万物”。[x]

连环剧的演出形式在中世纪的法国颇为流行，至少圣体剧的另一个别名“神秘剧（Mystery）”据认为是从法语“mystère（métier）”借鉴而来的。[xi]实际上《亚当神秘剧》的题目即已为我们揭示了这个术语的胚芽深植于盎格鲁—诺曼语言文化土壤中的痕迹；而且我们也一定还记得，《亚当神秘剧》的戏剧结构已经为日后的连环剧提供了范型。谨慎地来看，“神秘剧”这一名称的起源存在两种可能：其一，它与行会有关——因为每一个行会都需要熟练“掌握”甚至“精通”其本行业的手艺，而“mastery（精通）”这个词常常与“神秘（mystery）”谐音相通，所以手工业行会又被称作“mysteries”，他们演出的戏剧故尔亦被称作“神秘剧”；其二，它又含有神学的意味——“‘mysteries（奥义）’……是从拉丁文‘ministerium’衍生出来的，有动作的意思，同时也有戏剧的意思”。[xii]无论怎样，“神秘剧”这个术语兼顾此类戏剧形态的神学意图和演出形式，似乎可以视为对“圣体剧”和“连环剧”这两种指称的模

棱两可的综合。然而我们需要注意的是：“圣体剧”和“pageant”更常见于十四至十六世纪当时的戏剧文献，相对而言“连环剧”和“神秘剧”则更多地为中世纪戏剧史学者所用。

第二节：圣体剧的神学意图和戏剧结构

顾名思义，圣体剧所传达的神学意图中最主要者就是圣体崇拜，其圣经根源见于《新约·马太福音》第二十六章第二十六至二十八节：在受难前夕最后的晚餐上，“耶稣拿起饼来，祝福，就擘开，递给门徒，说：‘你们拿着吃，这是我的身体。’又拿起杯来，祝谢了，递给他们，说：‘你们都喝这个，因为这是我立约的血，为多人流出来，使罪得赦。”而在《新约·哥林多前书》第十一章第二十三至二十八节，使徒保罗分明已将这象征基督血肉的饼和酒确立为一项件事了。天主教这项献祭仪式的核心思想是认为：耶稣的血与肉真实地存在于饼和酒的外形之中，信众在领受圣餐的时候即实现了自己与基督的融合。这一神学思想带有鲜明的交感巫术色彩，并且为第四届拉特兰宗教会议上正式认可的“变体论”进一步巩固和加强了。到这时候，饼和酒对于圣体血的象征意味已是荡然无存（——即使在宗教改革运动中，慈温利与马丁·路德也曾就此问题发生激烈论争），基督徒领受圣餐简直无异于分食耶稣本人的身体——这一情形与酒神的伴侣分食公牛等狄俄倪索斯的替牲没有实质性的区别。正是在圣体崇拜的基础上，圣体节一经确立便迅速地在天主教世界流行起来。这种节日庆祝活动的典型特征同样是宗教仪仗队列游行，即由城乡居民盛装打扮、抬着“圣体”前呼后拥地沿城镇街道狂欢游行——直到十五世纪切斯特的圣体剧演出中，圣体游行仍然是必不可少的节目之一：“一次仪仗游行（solempne procession）……/将要尽其完美地展现/在圣体节上：/圣体（the blessed sacrament）将会携行”。[xiii]这也很容易使我们联想起与古希腊喜剧起源密切相关的阿提刻地区乡村法卢斯游行、与英国民族戏剧起源密切相关的民间五朔节游行。因而我们也不难理解，为什么在圣体节风俗的流传、演变中会发展出如此重要的戏剧形态。

上述神学意图决定了圣体剧在结构上以“耶稣受难”为核心内容的基本布局。同时另一方面，通过对从“创世纪”至“末日审判”这一系列圣经纪事的编演，圣体剧还特别体现了基督教神学的宇宙观和世界观。比佛利的连环剧虽已佚失，却为我们留下一部剧目清单，据此我们可以把圣体剧搬演的主要内容罗列如下：“路西发的堕落”、“创世纪和人的堕落”——“该隐和亚伯”——“挪亚方舟”——“亚伯拉罕祭献以撒”——“摩西”、“先知”——“基督诞生”（包括从“天使报喜”到“屠婴”）——“耶稣受洗”、“诱惑基督”、“拉撒路的复活”——“基督受难”（包括从“犹太人祭司长的阴谋”到“地狱之苦”）——“基督复活与升天”——“圣母的升天与加冕”——“末日审判”。[xiv]流传至今的几部完整的圣体剧文本大都呈现出来这样一种结构布局，即便有所差别也是大同小异。如果仔细考察这种结构布局，我们就会发现：连环剧所体现的宇宙观和世界观堪称是历时性和共时性的完美融合。一方面，连台本戏中的每一折、每一出都可以独立成篇作为历史事件的一个单元；另一方面更重要的是，圣体剧的神学意图是在《新约》圣经的语境内诠释《旧约》人物（figures）。例如，“该隐和亚伯的故事被改编成剧不仅

因为这是人类的第一次谋杀，而且更重要的是因为剧中主人公属于先前模型（figurae）——亚伯作为第一个殉教者，是基督的先前模型，该隐则代表嫉妒的犹太人。” [xv]

在《新约》圣经的语境内诠释《旧约》人物，实在是中世纪天主教神学思想的重要组成部分之一。汤利连环剧第十出《天使报喜》第 30 至 34 行，上帝宣称：“我要让我的儿子成就为人，/因为这里需有三件事，/一个男人，一个女人，一棵树：/男人对着男人，树对着树，/女人对着女人；所以应该这样。”

[xvi]这就是说，亚当与耶稣相互对应，夏娃与玛利亚相互对应，智慧树与十字架相互对应。亚当作为上帝造的第一个人所犯下的罪需要耶稣这个上帝之长子的牺牲来赎——这正是圣体剧结构布局最为根本的神学依据。而且上述戏剧结构及其体现的神学意图可以融汇多重解释。例如一部中世纪的讲道集里谈到上帝的三次降临——即上帝之创造人、成为人和拯救人，[xvii]据此我们可以把连环剧划分成三个段落：从“创世纪”到“先知”部分属于上帝创造人的阶段，从“耶稣诞生”到“基督受难入葬”部分属于上帝成为人的阶段，从“基督领先人出离地狱”到“末日审判”部分属于上帝拯救人的阶段。

柯尔夫还提出一种侧重历时性的划分方法。[xviii]《旧约》的时代是罪错或者正义的时代，《新约》的时代相当于荣恩或者仁慈的时代。同时，圣经本身又可以划分为自然法、成文法和仁爱之法（或者完满之法），以和世界的七个时段相对应：第一时段包括“创世纪”、“人的堕落”和“亚伯与该隐”的纪事，第二时段对应挪亚洪水的纪事，第三时段对应“亚伯拉罕祭献以撒”的纪事——这三个时段相当于《旧约》圣经的自然法时代；世界的第四、第五个时段分别属于“摩西”和“先知”——这两个时段对应的是《旧约》圣经的成文法时代；世界的第六个时段包括从“耶稣诞生”到“圣母的升天与加冕”，以及现时上演圣体剧的当代，第六时段与完全由“末日审判”构成的第七时段共同对应着属于《新约》圣经的仁爱之法或者完满之法的时代。

柯尔夫的上述划分方法修正了前辈中世纪戏剧史学家关于连环剧萌芽于“先知剧”的看法。[xix]不过在这里我想重申这种传统观点的合理成分。我在前文关于十一、十二世纪教堂仪式剧的介绍中已经阐明：

“先知及其预言后来成为固定的程式化表演内容，在基督教戏剧的剧情结构方面发挥着决定性作用，因为正是这一部分内容的介入在《新约》和《旧约》的圣经故事之间建立起了内在的联系，使得亚当、挪亚、以撒等人物作为耶稣基督的‘先前模型’担当起日后圣体剧彩车上的主要角色。”现在我们可以很容易地从神秘剧中找到具体例证来说明这种内在联系。汤利连环剧第十二折《牧羊人剧第一部》第 332 至 403 行 [xx]：三位牧羊人在前去朝拜圣婴的路上，依据圣经证实天使带来的消息：“他就是先知们所说的那个孩子，/他将要把为亚当所卖的先知们解救出来。”（第 332、333 行）随即他们逐一回顾了以赛亚、摩西、但以理等十余位先知的预言，最后甚至提到了古罗马诗人维吉尔——他的名字常常作为异教先知的代表出现在神秘剧里。而在此前，汤利连环剧第七折即有题为《先知》的宗教队列行进，[xxi]尽管剧本后半部分佚失，但是仍能看到出场人物有摩西、大卫、西比尔和但以理这四位先知；值得注意的是该剧没有特别的

情节和动作，几乎与我们在前面介绍过的十三世纪莱翁的那部教堂仪式剧一样，只有单一的宗教队列行进；剧中第 217 至 234 行，但以理的预言基本上总结了上帝救赎工作的整个进程：“上帝创造了亚当和夏娃，/当他们行得正时，他很乐意地许他们/居住在伊甸园里；/很快当他们吃了那个苹果，/他们便立即受了惩罚，/被发落到地狱去受苦，//经历着日日常新的悲伤和疼痛；/尔后上帝又要降仁慈与我们，/把他的儿子派往/世间，化作肉身，/这都是为了我们的缘故，/为了弥补我们的罪错。//肉身的罪要用肉身偿还，/这样上帝并没有失去/他之亲手所造；/他将从处女所生，/拯救所有的罪人，/直到没有尽头的永远。”而在此后，汤利连环剧第二十五折《拯救灵魂》又表现耶稣死后下到地狱里去，战胜撒旦，把亚当、施洗约翰、以赛亚一千人等拯救出来的事迹[xxii]——这也应验了大卫的另一则预言：“主啊，不要把我的/灵魂抛弃在地狱里。”（该剧第 390、391 行）综上所述，我们可以见出，汤利连环剧中这三部关于先知预言的戏恰好对应着上帝创造人、成为人和拯救人这三次降临；所以实际上，先知及其预言在圣体剧的结构布局上起到的是某种定位作用。

第三节：圣体剧的组织情况

圣体剧是在天主教教会支持下、某种程度上受到当地市政部门监控、由手工业行会具体实施演出的一类戏剧形态。圣体剧所取得的非凡成就既是“宗教虔敬和市政光荣的共同产物”，[xxiii]也是英国普通城镇居民高度智慧的结晶（——这后一方面情况涉及到圣体剧演出的具体实施，我们留待后文再做专门介绍）。

教会给予的支持和帮助是多方面的。首先，一般认为，各个地方的圣体剧脚本最初都是由当地某个通达教理、学识渊博并且具有一定诗文修养的教士撰写而成。现存的每一部连环剧中都或多或少地含有拉丁文，其中转引自《通俗拉丁文圣经译本》的词句也不在少数，另有一些剧目是以《赞美颂》作结尾的——这也显示了教堂仪式遗留的痕迹。不过我们大可不必象文学研究者那样去关注圣体剧的作者问题，对于作者真名实姓和确切身份的穷根竭底是徒劳无益的，因为圣体剧脚本是为演出而非阅读准备的，它们应该被当作文献而非文学来看待，况且在后世的传抄过程中根据实际演出的需要这些脚本必然有所改动——在中世纪，重要的是抄写员（scribe）而非作者（author）。来自一五五六年威克菲尔德的一条史料说明了抄写员的重要性：“为抄写圣体剧台词付款三先令八便士。”[xxiv]其次，教会给予的支持和帮助更体现在圣体剧的演出（而非文本）中。上面引述的同一条史料即显示了教职人员的具体参与，尽管我们还能确定他们在圣体剧演出中具体承担何等工作：“圣体剧演出教堂方面负责人的花费数目为十七先令十便士。/付给神甫十二便士。”[xxv]圣体剧演出特别需要仰仗教会的恐怕是物力资源，萨尔特根据切斯特的史料记载判断：罗马天主教会的“礼仪服装丰富多样，神秘剧所需戏装只要（向当地教堂）来借就行了。”[xxvi]一个有趣的现象是，神秘剧中犹太人的祭司长亚拿和该亚法的戏装有时也会借用天主教的法衣。总之，教会在道义和人力、物力方面的支持和帮助为圣体剧得以在很长时间里盛行不衰提供了重要保障。另

外，还有一个与此相关的问题我们不能忽视：除了手工业行会以外，英国各地的宗教虔敬团体其实也是参与圣体剧演出的重要力量。“至少在理查二世和亨利四世统治时期，伦敦的神秘剧演出是由牧区执事会（the Guild of Parish Clerks）负责的；在林肯这项任务便落在一个特殊的天主教圣徒会，即圣安妮会上；康华尔连环剧的文本和演出都与佩琳附近格拉斯尼学院教堂的修士团体相关；至少到宗教改革以前，切斯特有一个圣体会它有它自己的保留剧目，只是该剧现已丢失或者是被毁掉了；在约克、比佛利和林肯，还存在其它剧目——特别有一出‘我们的父剧（a Paternoster Play）’和一部‘信经剧（a Creed Play）’——用于在某些场合替换圣体剧，但是没有一部能够流传下来”。[xxvii]

市政部门主管圣体剧演出的组织监督工作。在每次演出之前，手工业行会的神秘剧负责人都要到市政长官那里提出申请、以期批准——例如一五五四年威克菲尔德的市政材料中就有这样一条记载：“罚款条目一则：圣体剧的负责人们要在这个五月节之前到市绅、头面人物那里上报演出预算，谁不这样做将被罚款二十先令。”[xxviii]由此可见，演出费用除由各行会主要承担以外，也还需要市政部门给予一定支持。同时，演出单位还应提交神秘剧剧本以备审核，是称“register”；特别是在英国宗教改革开始以后，对于“register”的审核几乎可以决定神秘剧的命运；而在我们今天还能读到的神秘剧剧本中，至少汤利连环剧和约克连环剧属于这种“register”——例如一五五六年威克菲尔德的市政材料中提供了这样一条记载：“罚款条目一则：和以往一样要在圣体节推出自己的剧目的行会需在节日之后提交与所演剧目相同的台词，谁不这样做将被罚款四十先令。”[xxix]因为圣体剧的演出标志着一个城镇的“市政光荣”，所以不难理解在切斯特的“公告”中，由各个行会共同努力换来的成果也要相应地归功于“该城的市长大人，/与他所有的教友一起，/安排了一次仪仗游行”。[xxx]为保证圣体剧演出顺利进行，市政部门对于观演双方均要加以约束：“罚款条目一则：在规定时间内即早晨钟敲五点以前，所有演员都要在他所属的彩车就位做好准备，谁不这样做将被罚款六先令八便士。/罚款条目一则：所有演员必须在指定地点而不得在别处进行表演，谁不这样做将被罚款二十先令。/罚款条目一则：携带武器扰乱演出或是阻碍游行，将被处以罚金六先令八便士。/罚款条目一则：所有人必须把他的武器留在家里或是旅店，违反者将被处以罚金六先令八便士。”[xxxii]另一份来自约克的“在圣体节演出的圣体剧公告”也记载有类似的处罚，甚至还强调携带武器扰乱圣体剧游行将被关进监狱；而且无论行会演出者还是其他人都要置备火烛，想是为晚间演出照明用；“市政官员负责维持秩序，对于违反者可以处以罚金甚至有权把他们关进监狱。并且所有行会都要选用好的演员穿戴齐整、声音洪亮地按照规程和顺序来进行彩车表演，否则就要被‘星室法庭’处以一百便士的罚金，断不容情。每个有演出任务的演员要在指定时间也即在清晨四点半钟在彩车上准备就绪，同时所有其它彩车按照顺序依次行进，不得迟延。否则将被严惩六先令八便士。”[xxxii]

第四节：彩车上的荣光——手工业行会演出圣体剧之盛况[xxxiii]

从何时起，手工业行会成为圣体剧之演出主体的？这一确切时间我们已无从查考。然而作为此类戏剧

形态的具体实施者，比起天主教会和市政部门来，由普通城镇居民构成的手工业行会毫无疑问做出了更为巨大的贡献。他们在人力、物力以及智慧和灵感上的投入都是相当可观的，而且这一延宕二百年之久的辉煌创造如此和谐地溶融于英国人民的日常生活和民俗文化中，更是令人叹为观止。

每次圣体剧演出之前，都会有一个为时一至两月的准备阶段。复活节一过，有演出任务的行会很快就要忙碌起来，业余演员们一方面要投入到排戏中去，一方面还要精心地置备彩车；然后，由三、四个承担着相应于导演职责的神秘剧演出负责人（“pageant-masters”）召集演员进行连排和彩排，使各个行会自成一体的折子戏连缀成篇。[xxxiv]如前所述，这些神秘剧负责人还要到市政长官那里提出申请、以期批准；他们一旦获允，便要安排发布公告，以宣传这次演出的确切时间、具体剧目和承办行会的名称。这项任务需要延请当地的喊城者（the town crier）来完成——在我们已多次引用的一五五六年威克菲尔德的市政材料中还有这样一条记载：“付款条目一则：付给代伶人们宣读公告的人六先令八便士。”[xxxv]公告和彩排本身也常常演变为宣传圣体剧、激发市民热情的预演活动：“彩排之前先要举行一个规模巨大的队列游行，参与者包括圣体剧组织委员会（the committee of management）的成员、身着戏装的演员以及骑手和演奏音乐的人，一些舞台装置和绘景也随之获得了向公众展示的机会。在切斯特，这一队列游行被称作‘公告的骑行（the riding of the Banns）’”。[xxxvi]最后，（在某些地方，）“正式演出前还要举行一台大型的感恩弥撒，其欢庆气氛并不亚于复活节和圣诞节。它标志着月余的准备工作既告结束，全城居民无不投身其中。这也是盛夏的公众的节庆。这一前奏曲以一台普通的感恩礼拜和一场饮宴告终。”[xxxvii]

在节日当天的正式演出时，整个城镇将会形成一道由彩车构成的流动风景线。装饰华丽的彩车是手工业行会业余演员进行表演的主要舞台，其平面面积宽为八英尺、长为十到十四英尺，即大约合七点九到十点五平方米，彩车作为舞台的底层要高出街面四到五英尺，车顶距底层约八英尺，总高约合三点六六到三点九六米，如果是双层彩车则总高为二十英尺，约合六米有余；[xxxviii]而彩车需要沿着城镇主要街道循环行进，依次停在事先指定的地点上演他们的剧目，沿城主要街道设定的演出地点亦可称作“站点（stations）”，例如约克的神秘剧演出需要设定十二至十六个这样的站点，而宗教改革以后切斯特连环剧分三天演出的二十五个剧目只需五个站点；[xxxix]彩车在平时不用的时候，各种装置、绘景都被拆卸下来，存在一个特定的需要付费租用的、称作“pageant house”的车库里去。[x1]

切斯特留下的丰富史料有利于我们更加细致地了解，圣体剧彩车是如何井然有序地沿城镇街道循环演出的。十六世纪后期一位名叫罗杰斯的副主教目睹了那里的连环剧演出实况：“他们进行表演的场地遍布各个街道。他们从修院门（Abay gates）开始，当第一辆彩车演过之后，便驶向高十字架教堂（the highe crosse）在市长面前演出，并依次前往各条街道，这样在同一时间每条街道前面都会有彩车表演，直到当日规定演出的所有剧目尽都上演完毕。当一辆彩车即将演完的时候，消息被从这条街道传

到那条街道，以便下一辆彩车能够很有秩序地到达演出地点，这样在同一时间所有街道前面都会有彩车表演。” [xli]一六零九年这位副主教的儿子大卫·罗杰斯重述了这一记载：“行会分别准备他们各自演剧用的牛车也即他们进行演出的场所。在这些剧上演之前，据我所知，有一个人在圣乔治节骑马巡城宣布演出时间和简要介绍剧目。这些剧在‘白星期日周（Whitson weeke，即圣灵降临节节期）’的周一、周二、周三上演。演出始于修院门，第一辆演出彩车在修院门前进行表演；然后从那里驶往位于高十字架教堂的五角塔（Pentice），在市长面前表演，在那里进行第二轮演出；接着第一辆彩车驶入水门街（the Watergate Streete），从那里再至桥街（the Bridge Streete）——这样彩车一辆接一辆进入约定路线进行演出。这是第一天，第二、第三天也是如此。彩车或牛车很高，象是搭建成两层的房子：底下的一层为演员自己着衣化妆之用；上面的一间顶部敞开，是进行表演的场所。这两层房间是建在六轮彩车上的。” [xlii]这两则记载稍有出入，亦可相互补充——总之是共同为我们勾勒了切斯特城圣体剧彩车演出的基本情形。

中世纪英国城镇的街道大都比较弯曲、狭窄，由此可能产生以下两方面的观演效果：一方面，驻足于一个演出站点前的观众无法看到另一个演出站点；另一方面，每个站点前的围观观众一般也就只有一、二百人。 [xliii]圣体剧的观众与我们今天束缚在剧场固定观众席上的观众概念大不相同，他们随兴之所至而来去自如，而且从实际考虑我们也很难想象哪位观众会从始至终、毫无遗漏地看完长达一天的全部连台本戏。 [xliv]但是某些有钱的观众可以出资预定某一站点的座位或站位，以供自己观看演出； [xlv]而且在约克，头面人物会愿意出一笔钱来争取在他们的宅底旁边设一个站点，这样他们和他们的客人就可以在楼上俯看每一出剧了。 [xlvi]

尽管彩车是圣体剧演出的主要舞台，但是在有些情况下配合剧情剧理的需要，手工业行会的业余演员也会充分利用并不宽绰的街道来作表演场地。最经常为戏剧史学者所引证的一个例子出自在考文垂由剪羊毛工和裁缝上演的神秘剧中，该剧第 783 行下面的舞台提示这样写道：“此处希律在彩车和街道上大发雷霆。” [xlvii]另外约克连环剧第二十二出是由铁匠上演的《耶稣的诱惑》，按照《马太福音》第四章第一至十一节和《路加福音》第四章第一至十三节的记载，规定情境当为“旷野”，而在开场中魔鬼大声喊道：“赶快让道，让我过去，/谁把这里弄得这样拥挤？” [xlviii]——显然他是从围观的人群中走出来的，他的台词格外体现了神秘剧之情节功能（——“旷野”的规定情境）和程式功能（——拥挤的围观观众）的戏谑性悖反，因而在该剧一开始便造成了某种喜剧效果。实际上英国神秘剧中所有的反面人物大都具有这种乖戾可笑的性格特征——例如希律王暴跳如雷的表演早已成为家喻户晓的典故，所以后来莎士比亚笔下的哈姆雷特才会对伶人说起“演希律、超希律”的话来。 [xlix]而且这些反面人物经常在戏的开场中借助他们的性格特征来维持观演秩序——例如彼拉多在汤利连环剧第二十二出《鞭挞》的开场中叫嚷道：“安静，我命令，你们这些活在世上的人！/除了我以外看谁还敢再说一个字，/凭着创世者、最具威

力的马哈尼，/我要用这把剑让你们尝尝苦头。/什么，你们竟然不知道我就是无与匹敌的彼拉多？/……我十分的诡诈，/虚妄，狡猾和阴险；/所以我被教士称作/做恶者。” [1]

手工业行会的业余演员们根据自己的戏份自然而巧妙地要求观众保持安静以便演出顺利进行，这也在很大程度上是为了帮助他们自己克服露天演出、音量有限的不利因素。不过英国学者彼得·哈佩经过研究认为，圣体剧虽然是业余演出，但是声音效果依然不错——部分地是因为狭窄街道周围建筑拢音的缘故，更由于诗体台词写得适合念白，节奏的铿锵有力以及头韵和尾韵的使用甚至重言反复的修辞手法都会利于观众欣赏彩车上声色并茂的表演。 [1i]

彩车上的装置和绘景不仅取决于它所承载的这一出戏的剧情剧理，而且更要尽可能充分地反映上演该剧的手工业行会的经济实力和工艺水平。不无炫耀地向公众展示自己精心制作的彩车本身也构成了圣体剧演出的一部分重要内容。为了维护好自己的门面，为了宣传自己并赢得市民的高度赞誉，每个手工业行会均为他们各自的圣体剧彩车倾注了巨大投入。有史料为证——一四三三年将棉纱做丝光处理的行会演出约克连环剧第四十八折《末日审判》，他们为自己的彩车做了如下准备（其中相当部分属于服装和道具）：

“先是一辆四轮彩车；地狱之嘴；三个魔鬼的三件衣服；六副魔鬼脸形的面具；两个坏的灵魂的成套服装，也即两件衬衫，两条紧身裤，两副面具，两项假发；两个好的灵魂的成套服装，也即两件衬衫，两条紧身裤，两副面具，两项假发；两对天使的翅膀，末端有铁；两把镀成白色的号和两把镀成红色的号；四位使徒的四件白色祭服；三位使徒的三顶冠冕和三副面具；四位使徒的四顶冠冕和四项黄色假发；木制的一块云和两片彩虹；上帝的成套服装，也即一件带血的衬衫，一顶冠冕和一副金色的面具；绘在彩车背面用红缎做成的一大块帘子；另两块用在彩车两侧的较小的帘子；另有三块帘子 of lewent brede 用于彩车各面；四方形的小块帘子悬在上帝身后；用于支撑天堂的四根铁柱；四只最后用的插销和一只铁锁；一架用四根绳子拴住四角的铁制秋千，当上帝要升入天堂的时候他可以坐在上面；铁做的天堂带着有树的屋顶（？）；天堂上有两块红色的云和金色的星斗；两块蓝色的云绘在两面上；三块红色的云上洒着金色的阳光，至高的天堂上还有星斗，这一部分图案间还有一条细小的边界；七位大天使持着上帝受难，他们之中的一个拿着合金做成的旗子，另一头部染成金色的拿着铁制的十字架；四位较小的染成金色的天使持着受难像；九个较小的红色的天使被画成是在天堂上跑的样子；有一根长的绳子用来造成天使们在天堂上跑的效果；需要两根短的圆木（作为轮轴）以便推动彩车。” [1ii]——《末日审判》是约克连环剧的最后一折戏，演出时已午夜，但是华丽的彩车在火把、蜡烛的映照下，更配以天使的赞歌，的确效果非凡。

神秘剧的戏装多以租借为主要来源。我们已经说过，部分相关的服装——例如上面引述材料中的“四件白色祭服”——是从当地教堂里借来的。教堂不能提供的服装，行会则需要通过别的渠道出钱租用。考文垂的铁匠行会在一四八七年留有一条记载：“付钱给格林斯比夫人 (Maisturres Grymesby)，因为她那里借来了彼拉多妻子的服装 (geir)。”在一五七九年铁匠行会还从剪羊毛工和裁缝的行会借或是租

了一件长衣，而将棉纱做丝光处理的行会在1584年曾“为给演员租服装”支出三十二先令。另外一组有趣的例子来自林肯：1515年，该城市议会因为害怕传染瘟疫，禁止圣安妮会

(Scaynt Anne gylde) 再借戏装(包括面具)，改由市政官员及头面人物分别提供；到了一五二一年林肯市议会又同意演出者为玛利亚这个角色借服装了。除了出钱租用以外，还有一些戏装是行会受人遗赠的。[liii]

面具同样也是神秘剧演出的重要转喻手段：上帝和基督的面具是金色的；包括天使、魔鬼在内的超自然角色习惯上都戴面具；有时在某些情况下希律王等反面人物也戴面具；有的剧目为表演魔鬼由于堕落发生变形，因而需要两副面具。我们已经看到，约克连环剧之《末日审判》中的上帝即基督要戴一副金色面具——这显然是为了彰显上帝的大能与荣耀。然而根据大卫·罗杰斯于一六零九年的记录，宗教改革以后切斯特城的圣体剧“公告”里面含混地解释了上帝所戴面具(“person”)的更深一层用意：金色面具遮掩了演员的真实身份，就象彩车上的天堂有云似的机械装置可以遮住扮演上帝的整个演员一样，由此观众只能听见“上帝”的声音而不能看到他的容貌——归根结底这是因为按照新教的教条主张，“任何人都不得尝试扮演或模仿上帝，因为没有人类可以比拟神圣。……即使面具也不能模仿再现上帝。”[liv]尽管这一解释带有鲜明的新教色彩，但是它也在相当程度上敏锐地指出了原本即存在于戏剧扮演之中的一个重要问题：面具的使用集中体现了人与神的矛盾统一，以及声音与形象、超验与可理解性之间的矛盾统一——这才正是中世纪英国圣体剧艺术魅力之所在。

圣体剧彩车上的装置和绘景不仅要求手工业行会倾注大量的心血和智慧，而且意味着财力的巨大投入。“演出资金依靠每年法定地对每位行会成员进行的征款，这在约克称作‘彩车银(pageant silver)’……这笔钱是由手工业行会圣体剧彩车演出负责人来征收的。”[lv]

虽然在这里我更津津乐道于英国神秘剧演出的戏剧性特征，但是我们确也不能忽视其中无可回避的文本性特征——这主要是和这种戏剧形态与生俱来的神学意图密切相关的：无论在教职人员的心目中还是在市民观众的头脑里，神秘剧都在很大程度上承担着诠释圣经的功能，所以圣体剧彩车在当时便有“活的经书(quike bookis)”[lvi]之称。举例来说，切斯特连环剧第十三折，即由制手套工上演的《基督的行迹》开场，耶稣用拉丁语援引《约翰福音》第八章第十二节：“我是世界的光。跟从我的，就不在黑暗里走，必要得着生命的光。”接着又用英语自己重述了这句经文，并且明确说明：“圣经上如是记载”(第3行)。[lvii]尽管比起侧重文字效果的约克连环剧来，切斯特城更加注重圣体剧演出的剧场性；[lviii]但是切斯特连环剧有一出离剧情以外的人物，穿插在过场之间解释、说明剧中的行动——这个人物叫作“旁观者(Expositor)”。切斯特连环剧第四折，即由理发匠(以及画匠)上演的《亚伯拉罕和以撒》按照剧情发展可以分为三段：一，麦基洗德向亚伯拉罕臣服并献礼；二，亚伯拉罕求子；三，上帝考验亚伯拉罕，命令他献杀以撒。这三段戏均由一位“旁观者”的解说划分开来。就以这位“旁观者”的第一次出

场来看，他的任务就是要为观众阐明，此前演出的麦基洗德向亚伯拉罕进献饼和酒这一情节，“指涉的是新约，/这新约现在已通行/在整个的基督教世界。//在旧的法里，诚实地讲，/当这两个好人活着的时候，/他们的奉献全都是牲畜，/他们的圣餐（their sacramente）也是如此。/但是自从基督钉死在十字架上/我们就凭着饼和酒来崇拜他；/正如在圣周的礼拜四即濯足节上，/他所命令的那样。”（第118~128行）[lix]——以上的释义恰好是中世纪天主教神学在《新约》圣经的语境内诠释《旧约》人物这一思路的具体表达。根据“旁观者”这个不具备情节功能的角色设置，萨尔特推断：在切斯特原先只存在单一的一部篇幅宏大、在固定场地演出的神秘剧，后来才拆分为各自为营的一折戏或是一出戏交由手工业行会上演。[lx]特别是参照《亚当神秘剧》的型制，我们应该承认，萨尔特的这一推断并非没有道理；但是毕竟因为缺乏直接的史料证明，我们现在还只好对此涉及神秘剧起源形态的重大问题抱以谨慎的保留态度。

第五节：英国圣体剧在新教势力的弹压下终告结束

整部中世纪戏剧史上最为有趣的一个现象就是：一方面，西方戏剧在天主教教堂弥撒仪式中随着耶稣基督的复活而得以复活；另一方面，对于蓬勃发展的基督教戏剧，来自教会人士的谩骂和诋毁却又不绝于耳。造成这种现象的根本原因还是出在天主教本身：对于上层教会人士而言，他们苦心经营的信仰具有明显的高级宗教的倾向；对于下层普通信众而言，他们出于自发的信仰却带有浓厚的异教成分——圣体血在前者看来就是基督临受难前夕所立的约，在后者的领会中却无异于交感巫术。正因为此，只有天主教真正完成了向高级宗教的发展过渡，才有可能彻底扑灭基督教戏剧的生命之火——所以，只有当历史进入宗教改革时代以后，英国圣体剧以及欧洲其它地方的神秘剧[lxi]才不得不最终退出西方戏剧史的舞台。

英国圣体剧兴起于十四世纪中后期，而这一时期也正是约翰·威克里夫及罗拉德教派格外活跃的阶段。威克里夫本人曾在一三八一年攻击“变体论”；[lxii]与“变体论”密切相关的圣体剧自然也招致这些最早的宗教改革家们的极端反感。下面这一段针对植根于天主教文化土壤中的神秘剧和神迹剧进行抨击的文字据信即出自威克里夫派的手笔：“因为——诚如我们一贯相信的那样——基督及其圣徒所行的神迹是有感染力的，所以任何人都不应该在竞技和演剧中对基督如此真诚地行在世间的的神迹和工作加以利用；因为无论谁这样做了，他便是在信仰问题上犯了错误：违抗基督，藐视上帝。他之所以犯了信仰问题上的错误，是因为他把上帝最珍贵的工作纳入竞技和演剧之中，这样做是污上帝的名，这样做是滥用我们的信仰。……如果从律法上允许描绘上帝的神迹，难道就不会同样从律法上允许表演上帝的神迹吗？因为较之于绘画，人们通过扮演上帝更能够认识上帝神异的工作和他的意志；并且较之于绘画，扮演上帝能够更好地使上帝的神迹和意志留存在人们的记忆中，还能够通过更多的重复（来加深这种记忆）。因而这里存在一部真正的经书，另一部则是活的经书。”[lxiii]

尽管在圣体剧刚刚兴起的年代威克里夫和罗拉德教派就曾激烈抨击这种戏剧形态，但是真正动摇英国基督教戏剧之存在基础的还是十六世纪的宗教改革运动。从十六世纪三十年代开始，各个城镇的神秘剧处

境日益艰难。首先，手工业行会的彩车演出失去了来自当地教会的支持，特别是失去了只有天主教堂才能提供的丰富的物质支援；要想维持原有的圣体剧演出，手工业行会就不得不投入较之以往大得多的花费——这正是这种戏剧形态难以为继的重要原因。[lxiv]其次，随着剧本（register）审查制度的日趋严格，圣体剧彩车演出负责人不得不绞尽脑汁把他们的戏加以变通，回避敏感字眼、撤消某些剧目以适应宗教改革所带来的最新形势。例如汤利连环剧抄本中有多页遗失，据学者推测这是由于当时圣母崇拜格外受到新教势力的抵制，所以这些遗失的部分很可能是因为含有包括圣母死亡、升天和加冕等内容的三折戏而被新教徒撕毁了。[lxv]汤利连环剧第十二折《牧羊人剧第二部》第 553 行，原文“圣母（lady）”一词上被打叉划掉了，在它上面又写上了“主（lord）”一词；第十六折《希律王》第 263 行，原文“教皇（a pope）”一词被涂抹掉了，并且在这前面还打了叉。[lxvi]——类似的例子我们还可以举出很多；但是即便手工业行会的业余演出者们做出了如此之多的巨大让步，最终也还是无法改变神秘剧注定要从欧洲舞台上消失的命运。另外，我们必须承认，十六世纪中叶以后新古典主义戏剧的流行、职业演员的增多等等也对传统宗教戏剧的生存构成了威胁——不过戏剧舞台上的这些崭新动向也受益于很多政治因素的影响，比如一五七六年固定剧场的落成，便与此前一年伊利莎白女王针对乞丐游民的禁令有关，因为根据这条禁令，没有贵族庇护的伶人很容易被当作乞丐游民而受到严惩。[lxvii]

其实早在这位“童贞女王”登基之初，为了对抗“血腥”玛丽统治下天主教势力的反扑、复辟，伊利莎白一世即曾对宗教戏剧，特别是圣体剧的彩车演出严加封禁。她在一五五九年五月十六日颁布的饬令中要求市政官员：“他们不可允许任何戏剧上演，不论这些剧目是涉及宗教还是涉及等级制度，通常在彩车上进行的演出都不能予以考虑和实行。除非是权威人士或者有学问、有智慧的人，任何人不得写作这类戏剧；除非是在庄重、谨慎的人面前，不得在一般观众面前上演这类戏剧。女王陛下颁布此令，其中的全部内容都不得违反。”[lxviii]

进入十六世纪七十年代，盛行英国长达二百余年的圣体剧彩车演出陆续从各个城镇的街道上消失。一五七六年五月二十七日，一个新教的委员会致信威克菲尔德的市政长官和市民——这份文献为我们清晰地记录了圣体剧终被否决的历史时刻：“……今天，这个委员会得知威克菲尔德将要在今年圣灵降临节前后上演通常称作‘圣体剧’的戏剧，这种演出此前一直在当地进行。委员会从中了解到，演出的许多内容有诋毁上帝的威严与荣耀、亵渎圣礼、纵容迷信、偶像崇拜之嫌。该委员会致信威克菲尔德的市政长官、头面人物和其他市民，圣体剧中不得通过彩车来表现上帝圣父、圣子、圣灵，或是模仿举行洗礼和圣餐礼；剧中还不得表演任何有纵容迷信、偶像崇拜之嫌以及违反上帝的律法或者地区法令的内容。”[lxix]——实际上，这封信中禁止圣父、圣子、圣灵在剧中出现，禁止表演约翰为耶稣施洗以及基督的最后晚餐等情节，几乎无异于彻底取消了圣体剧；也就是从一五七六年起，圣体剧彩车在威克菲尔德的街道上进行演出的历史正式结束了。

第六节：汤利连环剧——威克菲尔德大师——《牧羊人剧第二部》

限于篇幅，我们在这里只能对汤利连环剧加以简要的介绍了。在现存的五套连环剧中，汤利连环剧的起源相对较晚，却因而也较成熟，很多剧目显示了极高的艺术水平，因而西方戏剧史学者尊称这些优秀剧目的作者为“威克菲尔德大师”，其中堪称英国圣体剧乃至整个中世纪戏剧史上的杰出代表的剧目就是《牧羊人剧第二部》。

一、汤利连环剧.

“汤利连环剧”这个名称来自从十七世纪起长期拥有这部连环剧抄本的兰卡郡信奉天主教的汤利家族，一八三六年这套连环剧首次出版时即以《汤利神秘剧》为名。这部抄本几经转手于一九二二年卖与亨利·E. 亨廷顿，现存于加利福尼亚的亨廷顿图书馆，编号为MS. HM 1。抄本共计遗失二十八页，其中包括整部“公告”；含有剧目三十二出——第一至三十一出成文于一四五零至一四七五年间，第三十二出《犹大自缢》是在十六世纪初叶添加上去的。

“威克菲尔德”这一地名用红笔写在抄本中第一折《创世纪》和第三折《挪亚和他的儿子们》的题目里，这个手工业发达的小镇位于约克郡西区——我们可以肯定，汤利连环剧的原产地就在这里。抄本中有五部剧标明是由行会来演出的——第一折《创世纪》是由在市场上叫卖的商贩（Barker）上演的；第二折《亚伯之被谋杀》是由制手套工上演的；第二十七折《朝圣者》是由渔夫上演的；第八折《法老》原由染匠（Litsters）上演，到了十六世纪初叶连环剧中加入《犹大自缢》以后，染匠（Lysters）便改演这第三十二折了。[lxx]

之所以说汤利连环剧起源较晚，是因为从现存抄本来看威克菲尔德的彩车演出明显是受到约克连环剧的极大影响之后才形成的。在英国圣体剧的历史上常常出现这样的情况：一个城镇本来并没有圣体节或者圣灵降临节的神秘剧演出，逢到这样的节庆他们可以聘请邻城的彩车演出光临本地，后来索性便把邻城的连环剧剧本借来自己组织行会进行演出了——威克菲尔德和约克之间应该即存在这种相邻的城市间关系。汤利连环剧中共有五折戏与约克连环剧中的相应剧目或是完全一样或是大部分相同。[lxxi]当然，这一现象还可以追溯到另外一种可能：汤利连环剧和约克连环剧分别从同一部年代更早的连环剧底本发展而来。

[lxxii]

虽然汤利连环剧的剧本中舞台提示并未提供足够的证据说明威克菲尔德的圣体剧演出是在彩车上进行的，[lxxiii]但是我们在前面的文字里曾经引用过的一条史料告诉我们：在威克菲尔德的圣体节（或是圣灵降临节）神秘剧演出中，“在规定时间内即早晨钟敲五点以前，所有演员都要在他所属的彩车就位做好准备……所有演员必须在指定地点而不得在别处进行表演”——这两项要求同样也出现在约克的“在圣体节演出的圣体剧公告”里面，而我们明确地知道约克的圣体剧是用彩车沿城镇主要街道循环演出的。[lxxiv]

汤利连环剧的舞台提示共有六十八处，大都是用拉丁文写成，这体现了中世纪基督教戏剧富于仪式性

的特质，有些舞台提示即完全是对圣经文字的引用——例如第三十一折《拉撒路》中的一则舞台提示：

“耶稣哭了。”就是直接从《约翰福音》第十一章第三十五节挪用来的。[1xxv]汤利连环剧的舞台提示中还有五处是关于音乐的，基本属于赞美诗或颂歌，同样反映着演剧中仪式性的遗留。威克菲尔德的神秘剧中有不少剧目都要求同时表现两个场景，这便需要尽量利用街道场地的空间或者通过彩车上分层的舞台来予以实现。《汤利连环剧中威克菲尔德大师的剧作》的编注者 A. C. 考利指出，如在《亚伯之被谋杀》等剧中可能会用到真的牲畜，但也可能通过虚拟表演来加以表现。[1xxvi]

二、威克菲尔德大师.

汤利连环剧为中世纪基督教戏剧史贡献了许多优秀的剧目，其中最具艺术价值的首推“威克菲尔德大师”的作品——这些作品达到了相当的艺术水平、又具有十分醒目的共同特征，所以西方戏剧史学者对汤利连环剧中这一组剧目的作者给予“威克菲尔德大师”这样一个尊称。按照 A. C. 考利编注的《汤利连环剧中威克菲尔德大师的剧作》来看，这组剧目包括《挪亚和他的儿子们》、《牧羊人剧第一部》、《牧羊人剧第二部》、《希律王》、《戏弄耶稣》，以及《亚伯之被谋杀》的绝大部分。同时，威克菲尔德大师也还参与了汤利连环剧中其它一些剧目的修改和整理工作。

那么，戏剧史学者是如何判定和指认“威克菲尔德大师”的呢？归在“威克菲尔德大师”名下的六部剧作拥有共通的诗体[1xxvii]特征：“九行诗节（nine-line stanza）”，韵脚格式为“aaaabcccb”，前四行前半句末尾亦相互押韵；前四行为四重音节奏，第五行只有一个重音，第六至八行为三重音节奏，最后一行有两个重音。[1xxviii]

也有学者试图根据诗节类型来推断“威克菲尔德大师”的真实身份，但是由于缺乏确凿的证据而难下定论。[1xxix]然而通过其拉丁语和圣经知识，我们可以肯定作者是教职人员，或者至少受过教职训练。汤利连环剧文本中的种种证据表明，威克菲尔德大师的工作是在十五世纪上半叶进行的；他的工作不仅是创造性地重写或改写了一批优秀剧目，而且包括对于全部汤利连环剧的编排和整理。威克菲尔德大师使用的方言属于英格兰中、北部地区，其中又以北部方言为主。

无论如何，“威克菲尔德大师”的诗体台词因为适用于多种风格而极富戏剧表现力，其中效果最大者就在于快速的独白和对白，这一技术的运用在《牧羊人剧第二部》中可谓登峰造极；而且在“威克菲尔德大师”笔下，普遍见于约克连环剧的“头韵体只是偶尔用来达到特殊的效果：或提高语言的高贵感如《牧羊人剧第一部》第 485 至 493 行玛利亚对牧羊人说的话，或加强人物在愤怒时高声咆哮的情绪如《希律王》开场时报信人的语言。” [1xxx]

威克菲尔德大师虽然在他的作品里给人以虔诚的基督教徒的印象，但是同时他又表现出对于英国民俗文化的熟悉与热爱——这也是这组剧目所具有的又一共同特征。威克菲尔德大师喜欢使用当时的格言、俚语、笑话等等，而民间故事更是在他的两部“牧羊人剧”中发挥着结构性的作用。例如在《戏弄耶稣》一

剧第 344 行，即两个士兵折磨耶稣的一场戏里出现一种“圣诞节的游戏 (play of Yoyll)”，据 A. C. 考利考证是一种叫作“Hot Cockles”的古老游戏。[lxxxix]

另外，我们应该认识到，威克菲尔德大师的作品首先是戏剧性的，其次才是文学性的。汤利连环剧本提供了足够的证据表明：威克菲尔德大师在创造这些杰作时，充分地考虑到了演出原有剧目的行会当时的实际情况。甚至可以说，这些剧目就是威克菲尔德大师为那些现有的业余演员量体裁衣定做而成的。还是以《戏弄耶稣》为例：该剧第 354 至 355 行显示，扮演耶稣的演员个子较高——因为当他直立时，士兵们只有站在凳子上才能够到他的头部。[lxxxix]同时，威克菲尔德大师十分注重演出者与观众之间的交流，一些涉及时世的台词很容易在普通城镇居民中引起强烈的反响——这些都是成熟的剧场实践所具有的品质。

三、《牧羊人剧第二部》。

在文章的最后部分，我希望通过译介《牧羊人剧第二部》来使读者更为真切、直观地了解威克菲尔德大师的创作。《牧羊人剧第二部》不仅是英国圣体剧的代表作，而且堪称整个中世纪戏剧史上的艺术高峰。

汤利连环剧中也是威克菲尔德大师的创作中共有两部“牧羊人剧”。有学者认为，在威克菲尔德的神秘剧演出中，这两部“牧羊人剧”是隔年轮流上演的。类似的情况实际上也存在于其它城镇。[lxxxiii]

《牧羊人剧第一部》的戏剧结构相对简单：第 1 至 295 行描写三位牧羊人在旷野中聚餐，其中一位幻想自己有一大群羊，而另一位则对他的痴心妄想加以嘲弄——他们在吹嘘和争吵中重复的是英国民间一个关于白日梦的传说故事；第 296 至 504 行则表现牧羊人们入睡以后，天使显灵告诉他们基督在伯利恒马厩诞生的消息，牧羊人们回想起了从以赛亚到维吉尔等十余位先知的预言，遂前往朝拜圣婴。我们看到，在《牧羊人剧第一部》里，民间故事还仅限于剧中人物的叙事而尚未充分地转化为戏剧行动；那么到了《牧羊人剧第二部》中，民间故事便通过精巧的隐喻手段直接运用到戏剧结构的组织中来。

《牧羊人剧第二部》的基本剧情大致如下：三位牧羊人在旷野相聚，他们向观众诉苦，既有对生活之艰辛、困厄的抱怨，也不无谐谑地挖苦女人和婚姻所带来的烦恼，第三个牧羊人甚至把当下描述成远古的洪荒时代；这时，麦克上场了，他因为惯于偷窃而名声极坏，牧羊人们都对他提防再三；可是当牧羊人刚刚睡着，假寐的麦克便行动起来，把一只羊偷回家去；为了躲避牧羊人的追查，麦克和妻子吉尔把羊捆好藏在摇篮里，然后吉尔躺在床上装作刚生完孩子的模样，麦克则溜回到牧羊人身边继续睡觉；第二天，牧羊人们发现丢了一只羊，立即怀疑到是麦克干的，随即去到他家追查；正如麦克和吉尔预谋的那样，牧羊人们开始并没有找到丢失的羊，麦克指着在床上翻来覆去、痛苦呻吟的吉尔，要求牧羊人们不要再打搅他刚生过孩子的妻子了；他们悻悻地离开以后，一位牧羊人忽然记起自己忘了按照习俗给新生儿送礼了，所以三人又去而复转；当牧羊人掀开摇篮看到羊的角和吻之后，终于揭露了麦克的罪行；他们整治了这个偷

羊的贼，再次回到旷野时又已经是晚上；牧羊人们入睡以后，天使显灵告诉他们基督诞生的消息，三人遂前往伯利恒朝拜圣婴。

这出戏的结构之完美就在于威克菲尔德大师从中为我们勾画了一个对偶式的世界。我们可以把《牧羊人剧第二部》划分为两个部分：前一部分以麦克偷羊的情节为主，这个喜剧人物的艺术形象来源于英国民间故事；后一部分则忠实于《路加福音》第二章第八至二十节的原有经文，个中表达的宗教虔敬与前一部分世俗生活的喧闹形成鲜明的对照。前一部分在内容上表现的是英国城乡人民十分熟悉的一般百姓的日常生活，在形式上属于带有辛辣讽刺意味、又使观众捧腹不止的欢快喜剧，从空间上看故事发生的地方就在威克菲尔德，从时间上看则偏重于历时性的方面即具有鲜明的历史现实感。后一部分在内容上表现的就是基督信众耳熟能详的圣诞纪事，在形式上基本属于庄严、肃穆、带有强烈仪式性色彩的正剧，从空间上看场景理所当然的转换到了伯利恒，从时间上看则偏重于共时性的方面即强调宗教的象征意味。前后两部分几乎就好比是一副逆转、错位和颠倒的镜像——而羔羊和基督之间的隐喻关系则是这一对偶式的世界得以建立的神学基础。[lxxxiv]

可以想见，威克菲尔德大师在结构这部剧作时，在他头脑里这一神学思想是非常清楚的。偷来的羊被说成是一个新生儿并藏在摇篮里，这一细节显然是在向观众预示着稍后基督即将诞生：就剧本中文字所提供的例证而言，第 577 行牧羊人夸赞麦克的“新生儿”是一个“小启明星”，及至第 727 行他又用同样的措辞来指称圣婴——这实际就是羔羊与耶稣之间隐喻关系的认同表达。从另一侧面来看，麦克和吉尔吵闹不休的场面不仅惟妙惟肖地勾勒出中世纪英国婚姻生活的漫画图景，而且他们身上也凝聚着耶稣在尘世的父母玛利亚和约瑟的影子（——在有些神秘剧的相关剧目中，约瑟和玛利亚被描写为不甚和谐的老夫少妻，同样具有喜剧情趣）。牧羊人们要为麦克的“新生儿”送礼，也与后来他们对圣婴的朝拜相呼应（——这一情节虽然并非直接出自圣经，却是借自《马太福音》第二章里三位博士朝拜圣婴献上黄金、乳香与没药的典故）。以上所述种种都较集中于该剧前后两部分之间的隐喻结构，而在威克菲尔德大师的设计中，还存在一层巧妙的转喻结构：第三个牧羊人在上场是（第 118 行至 135 行）把世界描述得简直就象世界末日已然到来一样，还特意把当下与洪水滔天的挪亚时代两相比较，这样一来弥赛亚也即耶稣基督的降临便意味着世界得到拯救的历史转机，所以该剧前后两部分的相反相成也蕴涵着内在的因果联系。

在圣体剧彩车演出的既定条件下，《牧羊人剧第二部》的前后两个部分均要求两个场景，而且很可能同时有表演进行。在前一部分即麦克偷羊的故事里，舞台上需要表现旷野和麦克、吉尔的家这两个场景；在后一部分即牧羊人朝拜圣婴的情节里，舞台上需要表现旷野和伯利恒的马厩这两个场景。威克菲尔德的手工业行会业余演员究竟如何解决场景转换的问题，我们不得而知。不过我们可以设身处地地假想自己作为演出者所可能采取的措施：街道大概可以利用来表现旷野，而彩车更适于表现室内的场景；如果彩车是两层，那么可以分别表现家和马厩；如果彩车只有一层其实反倒更加精巧——可以通过布帘的闭合来解决

场景转换的问题。

我在上文中已经指出，威克菲尔德大师是根据现有的演出条件创作他的戏剧作品的。《牧羊人剧第二部》也为证实这一论点提供了线索。剧中三个牧羊人的名字依次为“帕尔金”、“吉本·沃勒尔”和“约翰·霍恩”，后面两个名字正与《牧羊人剧第一部》中第一和第二个牧羊人的名字相合——这极有可能说明至少“吉本·沃勒尔”和“约翰·霍恩”其实就是扮演这两个牧羊人的行会演员的名字。该剧第 563 至 565 行，麦克说约翰·霍恩的腿很长，说明这个演员的个子很高（——这很容易让我们想起《戏弄耶稣》剧中扮演耶稣的那位高个演员）。

《牧羊人剧第二部》的文本还涉及到关于这组神秘剧是否在威克菲尔德上演以及“威克菲尔德大师”拥有何等身份等重要问题。第二个牧羊人上场以后抱怨婚姻的不幸，提到自己曾经“研读《保罗书信》”（第 100 行），这显然与剧中人物不符，而更象是剧作者本人的夫子自道——换句话说，也许这正是身为教职人员或者受过教职训练的威克菲尔德大师自己心声的表露。《牧羊人剧第二部》第 403 行及第 455 行分别提到的“曲荆地”和“霍尔伯利的丛林”均为汤利连环剧出自威克菲尔德的有力证明：霍尔伯利是距威克菲尔德西南三英里的一个小镇，十五世纪时曾有威克菲尔德牧区教会的一个小教堂

(a chapelry of Wakefield Parish Church) 设置在此；而“曲荆地”是指距霍尔伯利十英里左右一个长有一棵荆棘树的地方。[1xxxv]——总而言之，《牧羊人剧第二部》不仅达到了极高的艺术水平，而且对于英国神秘剧研究也具有一定的文献价值。所以我将把威克菲尔德大师的这部杰作附在文章最后，以飨读者。

[i] William Tydeman: “An introduction to medieval English theatre”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 28 页, Cambridge

University Press, 1994.

[ii] Alan J. Fletcher: “The N-Town plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 163 页。

[iii] 转引自 Joseph Quincy Adams 对“某城”连环剧之“公告”的编注，见于 CHIEF PRE-SHAKESPEAREAN DRAMAS, 第 81 页。

[iv] THE PRE-REFORMATION BANNS OF THE CHESTER CYCLE, 见于 Peter Happè 所编

ENGLISH MYSTERY PLAYS, 第 47 页, Penguin Books, 1975.

[v] Glynne Wichham: THE MEDIEAL THEATRE, 第 62、63 页。

另外, “三一主日”是圣灵降临节之后的礼拜日,也是在中世纪后期才成为基督教节日的。(和圣灵降临节、三一主日一样,)圣体节的具体日期要根据复活节而定,基本位于五月二十三日至六月二十四日之间——Peter Happè: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 36 页。

[vi] V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 37 页。Peter Happè为他编辑的 ENGLISH MYSTERY PLAYS 所做的“导言”,第 18 页——注意,在这部神秘剧集里 Peter Happè所持的观点——即认为关于“约克连环剧”的最早记载出现在一三七八年——已经过时,而在他新近出版的 ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE 第 36 页上, Peter Happè已经修正了这一错误。

[vii] V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 49 页。

[viii] THE CONVERSION OF ST. PAUL, 第 167、363、657 行, CHIEF PRE-SHAKESPEAREAN DRAMAS, 第 215、219、224 页。

[ix] 语出一位名叫 Rogers 的副主教(卒于一五九五年),转引自 Katharine Lee Bates: THE ENGLISH RELIGIOUS DRAMA, 第 41 页, the Macmillan Company • New York & London, 1913. 同页书上这位女性学者写道:“在英格兰, ‘pageant’ 这个术语原本指称可以当作舞台的移动平台,这一名称很快就从舞台框架过渡到在它上面演出的剧目了。”

[x] BANNES (ADVERTISING THE PERFORMANCE OF THE N. TOWNE PLAYS), 第 14、15 行, 见于 Joseph Quincy Adams 所编 CHIEF PRE-SHAKESPEAREAN DRAMAS, 第 81 页。

[xi] Peter Happè: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 64 页。

中世纪晚期的法国戏剧多以“神秘剧”命名,比如 LE MISTÈRE DU VIEL TESTAMENT、LE MYSTÈRE DE LA PASSION 等等。——不过我们不必追问法国神秘剧和英国圣体剧之间是否存在传承关系,不但是因为这种关系无法证明,而且实际上这两种戏剧形态也是差别甚大、极为不同的。

[xii] 威尔·杜兰《世界文明史》卷四《信仰的时代》第三册《基督教颠峰的文明》第 1437 页,“幼狮文化公司”译,东方出版社 1999 年版。

[xiii] THE PRE-REFORMATION BANNES OF THE CHESTER CYCLE, 第 159~162 行——见于 Peter Happè所编 ENGLISH MYSTERY PLAYS, 第 47 页。

[xiv] 参考 V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 50~56 页; 以及 Peter Happè为他编注的 ENGLISH MYSTERY PLAYS 所做的“导言”,第 25 页。

[xv] Stanley J. Kahrl: “Of History and Time”, 见于 Peter Happè所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 119、120 页。V. A. Kolve 在他的 THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI

第 84 页提供了令人一目了然的图示，清楚地总结了圣体剧中《新旧约》人物的预指关系。

就此问题，在后面涉及具体剧目的介绍时，我还会进行具体分析。

[xvi] THE TOWNELEY PLAYS, 第 86~87 页, 由 George England 重新编辑, Alfred W. Pollard 做注解和“导言”, Oxford University Press, London • New York • Toronto, 1897.

[xvii] V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 58 页。

[xviii] 见 V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 120 页图表所示。

[xix] Stanley J. Kahrl: “Of History and Time”, 见于 Peter Happè 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 118 页。

[xx] THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 38~40 页, A. C. Cawley 编注, MANCHESTER UNIVERSITY PRESS, 1958.

[xxi] PROCESSUS PROPHETARUM, THE TOWNELEY PLAYS, 第 56~64 页。

[xxii] EXTACCIO ANIMARUM, THE TOWNELEY PLAYS, 第 293~305 页。

[xxiii] Peter Happè: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 36 页。

[xxiv] Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 124 页附录 “The references to the Corpus Christi play in the Wakefield Burgess Court Rolls for 1556”。

[xxv] Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 124 页附录 “The references to the Corpus Christi play in the Wakefield Burgess Court Rolls for 1556”。

[xxvi] F. M. Salter: MEDIAEVAL DRAMA IN CHESTER, 第 18 页。

在欧陆也有与此类似的情况: “一四七四年法国卢恩的《道成肉身和圣婴诞生神秘剧》演出时, 当地教堂把副主教的十字架、装饰物和短袍借给扮演的天使的演员。”——William Tydeman:

“Costumes and Actors”, 见于 Peter Happè 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 180 页, Macmillan Publishers LTD. 1984.

[xxvii] Glynne Wichham: THE MEDIAEVAL THEATRE, 第 69、70 页。

[xxviii] Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 124 页附录 “The references to the Corpus Christi play in the Wakefield Burgess Court

Rolls for 1554”。

[xxix] Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 124 页附录 “The references to the Corpus Christi play in the Wakefield Burgess Court Rolls for 1556”。——这里似有必要对引文中的“节日 (holydayes)”一词稍做解释：“节日”或是同于上一条史料，即指“五月节”；或是依其神圣意味以及复数特征，指称复活节以来的基督教传统节日；当然我们也不能完全排除这个“节日”指的就是“圣体节”这一可能。

[xxx] THE PRE-REFORMATION BANNS OF THE CHESTER CYCLE, 第 157~159 行——见于 Peter Happè 所编 ENGLISH MYSTERY PLAYS, 第 47 页。

[xxxii] Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 124 页附录 “The references to the Corpus Christi play in the Wakefield Burgess Court Rolls for 1556”。

[xxxiii] “Proclamacio ludi corporis cristi facienda in virgilia corporis christi”，转引自 Katharine Lee Bates: THE ENGLISH RELIGIOUS DRAMA, 第 40 页。

[xxxiiii] 这里我们必须明确一点：在现存的五套连环剧中，只有切斯特、约克和威克菲尔德三地的情况符合这一小节的标题。“某城”连环剧和康华尔剧既非由手工业行会承办，也没有使用彩车进行沿城循演（——这两组剧的演出形式更接近于此前介绍的道德剧，即采用“表演区和台架式”的舞台），而且尽管“某城”连环剧称作“圣体剧”，实际上却不大可能是在圣体节或者圣灵降临节上演的。

[xxxv] Glynné Wichham: THE MEDIEVAL THEATRE, 第 82 页。

[xxxvi] Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第 124 页附录 “The references to the Corpus Christi play in the Wakefield Burgess Court Rolls for 1556”。

——这里需要说明一点：引文中的“伶人 (ye mynstrells)”系指职业演员，这种职业演员是在圣体剧发展过程中逐渐出现的：由于个别角色难度较大，行会便从外面聘请专门人才担任。例如在同一材料上就有记载：“付款条目一则：给伶人二十便士；付款条目一则：给圣体剧的伶人三先令四便士。”我们援引的材料反映的已是十六世纪中叶的情况，所以多有涉及“伶人”之处，而实际上至少在十五世纪的时候，还不存在职业演员。（——参考 Meg Twycross:

“The theatricality of medieval English plays”，见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 44 页。）

[xxxvi] Glynne Wichham: THE MEDIEAL THEATRE, 第 83 页。

[xxxvii] Glynne Wichham: THE MEDIEAL THEATRE, 第 85 页。

[xxxviii] Meg Twycross: “The theatricality of medieval English plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 47~48 页及第 37 页。

[xxxix] Meg Twycross: “The theatricality of medieval English plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 39~40 页。

[xl] Meg Twycross: “The theatricality of medieval English plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 46 页。

[xli] 转引自 Katharine Lee Bates: THE ENGLISH RELIGIOUS DRAMA, 第 42 页。

[xlii] David Rogers 的记载, 转引自 Peter Happè 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 30 页。

学者一般更倾向于同意他父亲的记载, 即认为切斯特圣体剧彩车是由四轮 (而非六轮) 牛车装置而成的。另外我们已经知道, 在英国圣乔治不仅是从属于天主教文化的圣徒人物, 而且也是带有浓厚丰饶仪式色彩的民族英雄——所以切斯特城选择圣乔治节宣读公告, 实与威克菲尔德选择五月节要求神秘剧负责人向市政部门汇报用意相同, 两个例子均体现了渗透在基督教戏剧文化中的深刻的异教因素。

[xliii] Meg Twycross: “The theatricality of medieval English plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 41、42 页。

[xliv] Meg Twycross: “The theatricality of medieval English plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 44~45 页。

[xlv] Glynne Wichham: THE MEDIEAL THEATRE, 第 85 页。

[xlvi] Peter Happè: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 50 页。

[xlvii] THE SHEARMEN AND TAILOR'S PLAY IN COVENTRY, 见于 Peter Happè 所编 ENGLISH MYSTERY PLAYS, 第 374 页。

[xlviii] THE TEMPTATION OF JESUS, 第 1~2 行, YORK PLAYS, 第 178 页。

[xlix] 《哈姆雷特》第三幕第二场第 13 行, 卞之琳译《莎士比亚悲剧四种》, 第 89 页, 人民文学出版社 1988 年版。

[1] FLAGELLATIO, 第 1~4 行、第 10~13 行, THE TOWNELEY PLAYS, 第 243 页。

“马哈尼”原文为“Mahowne”, 有时亦作“Mahouns”, 属于异教神祇, 很可能源自伊斯兰教“穆罕默德 (Muhammad)”一名。“做恶者”一名原文为“mali actoris” (拉丁语属格)——有趣的是, 这个绰号恰与“坏的演员”相谐, 同样体现着情节功能和程式功能的内在一致性, 正和希律王的典故有异曲同

工之处。

[li] Peter Happé: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 51 页。

[lii] “The Mercer’s Pageant Waggon of York (1433)”, 转引自 Peter Happé 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 29~30 页。个别字词我不会翻译, 照留原文, 请读者原谅。

[liii] William Tydeman: “Costumes and Actors”, 见于 Peter Happé 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 180~181 页。

[liv] Meg Twycross and Sarah Carpenter: “Purposes and Effects of Masking”, 见于 Peter Happé 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 173 页。

[lv] Meg Twycross: “The theatricality of medieval English plays”, 见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第 42 页。

[lvi] 转引自 V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 5 页。

[lvii] CHRIST’S MINISTRY in Chester, 见 Joseph Quincy Adams 所编 CHIEF PRE-SHAKESPEAREAN DRAMAS, 第 107 页。

[lviii] Peter Happé: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 38 页。

[lix] DE ABRAHAMO ET MELCHISEDECH ET LOTH, the fourth pageant by Barbers (and Painters) in Chester, 见 Peter Happé 所编 ENGLISH MYSTERY PLAYS, 第 138 页。

[lx] F. M. Salter: MEDIAEVAL DRAMA IN CHESTER, 第 45 页。

[lxi] 法国神秘剧在十六世纪五十年代宣告结束; 而在天主教势力较为强大的西班牙, 这种戏剧形态一直延续到一七七五年左右, 距英国圣体剧的结束年代大约推迟了二百年; 而在德国巴伐利亚一个名叫 Oberammergau 的小村子里, 最初用于驱逐瘟疫的神秘剧演出直到今天还在进行——该剧始于一六三四年, 约每十年举行一次, 全村居民尽皆参与其中, 而最近的一次演出是在二零零零年。

[lxii] V. A. Kolve: THE PLAY CALLED CORPUS CHRISTI, 第 48 页。

[lxiii] “A Tretise of Miraclis Pleyinge (14th century)”, 转引自 Peter Happé 所编 MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第 27 页。

[lxiv] F. M. Salter: MEDIAEVAL DRAMA IN CHESTER, 第 18 页。

[lxv] Peter Happé: ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE, 第 37 页。

[lxvi] A. C. Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, “导言” 第 xiii 页。

[lxvii] 裘克安著《莎士比亚年谱》，第121页，商务印书馆1988年版。

[lxviii] Stanley J. Kahrl: “Of History and Time”，见于Peter Happè所编

MEDIEVAL ENGLISH DRAMA, 第125页。

[lxix] A. C. Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, 第125页附录 “The Commissioners’ Instructions concerning the Wakefield Play”。

[lxx] A. C. Cawley 认为：“很可能，名字出现在抄本中的这些行会都比较富裕，他们大概参与了玛丽女王统治时期复兴天主教戏剧的活动，准备在威克菲尔德重新推出彩车演出。”见他编注的 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, “导言”第 xv~xvi 页。

[lxxi] 具体而言，这两个城市的下列剧目存在平行对应关系：威克菲尔德的第八折《法老》和约克的第十一折，威克菲尔德的第十八折《博士》和约克的第二十折，威克菲尔德的第二十五折《拯救灵魂出离地狱》和约克的第三十七折，威克菲尔德的第二十六折《基督复活》和约克的第三十八折，威克菲尔德的第三十折《末日审判》和约克的第四十八折。

[lxxii] 至少有些因素的影响对于英国各个城镇的神秘剧而言都是共通的：首先是《通俗拉丁文圣经译本》以及天主教神学阐释决定了英国圣体剧的戏剧结构；其次，中世纪盛期普遍见于圣诞节和复活节节庆的教堂仪式剧在连环剧的相应剧目中仍然留有深刻的印记；再次，伪经作品以及用俗语写成的宗教作品极大地丰富了圣体剧的情节内容；最后，英语抒情诗等俗语文学和英国民族传统文化也对这种戏剧形态构成了一定的影响。

[lxxiii] 彼得·哈佩即已指出：“一五五七年以前威克菲尔德确实有圣体剧演出，但没有证据表明它一定是循城演出的。——ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE 第39页。

[lxxiv] 参考 A. C. Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, “导言”第 xxv 页。

[lxxv] Peter Meredith: “The Towneley Cycle”，见 Richard Beadle 主编 THE CAMBRIDGE COMPANION TO MEDIEVAL ENGLISH THEATRE, 第142页。

[lxxvi] A. C. Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE, “导言”第 xxvi~xxvii 页。

[lxxvii] 这里似有必要对某些相关的诗学术语做一简单的介绍：中世纪英国神秘剧诗体台词的基本单位是节 (stanza)；每一节包括一定数量的诗行 (verse)；行间韵脚 (rhyme) 格式决定该诗节的类型；固定类型诗节中每一行的节奏型也基本固定；部分诗行内部各词语押头韵 (alliteration)。

[lxxviii] 如《牧羊人剧第二部》第1至9行第一位牧羊人上场时发的牢骚：

“Lord, what these weders ar cold! And I am yll happyd.

I am nerehande dold, so long haue I nappyd;
My legys thay fold, my fyngers ar chappyd
It is not as I wold, for I am al lappyd
In sorow.
In stormes and tempest,
Now in the eest, now in the west
Wo is hym has neuer rest
Mydday nor morow! ”

另外顺便指出一点：《牧羊人剧第二部》诗体台词共 754 行，只有第 262 至 268 行这一节诗例外即非属作为“威克菲尔德大师”文本特征的“九行诗节”。

[lxxix] 据 A. C. Cawley 介绍：有学者根据诗体类型的一致性推测，“威克菲尔德大师”就是 Gilbert Pilkington，后者据称是 TURNAMENT OF TOTENHAM 的作者；尽管这一说法并未得到确凿证据的支持，至少可以认为其中一部作品影响了另一部的形成。——见 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE，“导言”第 xxx 页。

[lxxx] 分别见 A. C. Cawley 编注 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE，“导言”第 xviii 页，及附录二“Metre”第 128 页。

[lxxxii] “Hot Cockles”大概相当于习语中的“Warm the cockles”，意指“使人高兴或愉快”。A. C. Cawley 在 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE 第 121 页所做的注解：“游戏中一个人被蒙住眼睛跪在地上，其他人从背后轮翻打他，而让他猜打他的人是谁。”

[lxxxiii] 参见 A. C. Cawley 在 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE 第 122 页所做的注解。

[lxxxiiii] 彼得·哈佩指出：“即使约克也不是每年演出所有剧目，象《耶稣诞生》（约克连环剧第十四折）和《天使与牧羊人》（约克连环剧第十五折）很可能是轮流演出的。”——见 ENGLISH DRAMA BEFORE SHAKESPEARE，第 49 页。

[lxxxv] 最先把耶稣称作“羔羊”的是《约翰福音》，该书第一章第二十九节写道：“次日，约翰看见耶稣来到他那里，就说：‘看哪，神的羔羊……’”。

[lxxxvi] A. C. Cawley 在 THE WAKEFIELD PAGEANTS IN THE TOWNELEY CYCLE 第 110 页所做的注解。