

分类号\_\_\_\_\_

密级\_\_\_\_\_

U D C \_\_\_\_\_

编号 10736

西北师范大学

硕士学位论文

(学术学位)

伊丽莎白时期伦敦剧院研究

研究生姓名: 崔志伟

指导教师姓名、职称: 李家莉 副教授

一级学科、专业名称: 世界史

研究方向: 英国史

专项计划: \_\_\_\_\_

二〇二〇年五月

# Study of Elizabethan London Theatre

A Thesis Submitted to  
Northwest Normal University  
in partial fulfillment of the requirement  
for the degree of  
Master of Arts  
in  
World History  
by  
Cui Zhiwei  
Supervisor :Li Jiali

May, 2020

## 西北师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。因本学位论文引起的法律后果完全由本人承担。

学位论文作者签名：程志伟

导师签名：李家莉

签字日期：2020年6月16日

## 西北师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权西北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文，可以公开学位论文的全部或部分内容。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：崔友伟

签字日期：2020年6月16日

## 摘要

公共剧院的出现是英国 16 世纪后半期社会转型的重要体现，伊丽莎白时期伦敦戏剧行业的兴起和繁荣得益于几种相互联系的因素所构成的复杂条件，在社会、经济、心态等方面它包括宗教改革对文化的冲击造成的英国戏剧本身发生的巨大变化，伦敦在这一时期的迅速发展，几个新的社会群体的形成，而这些变化中的事物的基础是英国的传统。

作为一种行业崛起的剧院本身即代表着那个时代的经济方式，它可以被视为英国市场经济或者说资本主义的一个节点，但剧院所体现出的经济方式也是中世纪和近代的结合，这是一种过渡时期的经济方式。此外剧院的经营方式本身也是变化中的，在整个伊丽莎白时期它们大致经历了三种变化：从公共剧院诞生时的地主一租赁模式，到 1594 年剧院老板作为股东主导整个剧院运行的模式，到 1599 年由莎士比亚等人开创的剧团与剧院分享股份的模式。

公共剧院作为一种新事物还造成了英国在观念和政治上新的冲突，尤其是意识形态、地方权力和中央权力之间的冲突。清教对剧院的反对既出于其观念本身，也受到两个具体政治因素时间上的冲突以及与天主教斗争的影响。伦敦市基于地方权力的诉求本来就倾向于抑制剧院，1573 年其与清教的结合不但加强了针对剧院的反对力量，而且使伦敦市的态度具有了意识形态和地方权力的双重意味。作为清教与伦敦市主要对手的枢密院为满足女王的喜好总体上支持剧院，但在某些具体问题上又会发布对剧院的禁令，例如当剧院侵犯某个贵族的利益或发生瘟疫，引导枢密院行为的是该时期它同时具有两种性质：作为女王仆从和贵族议事会的枢密院，作为国家中央政府的枢密院，枢密院与伦敦市就剧院问题发生的冲突既是观念上的对抗也是政治上的对抗。剧院冲突折射出的实际上是 16 世纪后半期英格兰变化中的观念及政治状态。

**关键词：**伊丽莎白时期；伦敦；剧院；社会转型

## Abstract

The emergence of the public theatre is an important manifestation of the social transformation of England in last half of 16th century. The rise and prosperity of the theatre industry in London during the Elizabethan period benefited from the complex conditions formed by several interrelated factors. In terms of society, economy, mentality and other aspects, it includes the great changes of English theatre itself caused by the impact of the reformation, the rapid development of London in this period, the formation of several new social groups, and the foundation of these changing things is the tradition of England.

The rising of the theatre as an industry itself represents the economic mode of that era, it can be regarded as a node of market economy or capitalism in England. However, the economic mode embodied in theatre is also the combination of Middle Ages and modern, which is a transitional economic mode. Besides, the operation mode of the theatre itself is also changing, it experienced three changes in whole Elizabethan period: from the landlord—leasing mode when the theatre was born, to the theatre owner led the operation of the whole theatre as financier in 1594, and then the mode in which the playing company and the theatre share shares created by Shakespeare and others in 1599.

Public theatre as a new thing also caused new conflicts of ideas and politics in England, especially among ideology, local power and central power. Puritan's opposition to the theatre is not only because of its concept itself, but also influenced by two specific political factors: conflict in time, and the struggle with Catholicism. According to the appeal of local power, the authority of London has always tended to suppress the theatre, the combination of London and Puritan in 1573 not only strengthened the opposition to the theatre, but also made London's attitude have dual meanings of ideology and local power. As the main opponent of Puritan and London, the Privy Council generally supports the theatre in order to satisfy the Queen's preference, but it will issue a ban on the theatre on some specific issues, for example, when the theatre infringes on the interests of a nobleman or there is a plague. The Privy Council's behavior is guided by its two natures at the same time: as the Queen's servant and the Council of noblemen, as the central government of the state. The conflict between the Privy Council and the authority of London on the theatre are both ideological and political confrontations. The theatre conflict reflects the changing state of ideas and political of England in the second half of the 16th century.

**Keywords:** Elizabethan; London; theatre; social transformation

## 目录

绪论.....	1
一、选题缘由及主旨.....	1
二、研究综述.....	2
(一) 国外研究状况.....	2
(二) 国内研究状况.....	7
三、研究思路及方法.....	8
第一章 剧院的兴起.....	10
第一节 宗教改革以来英国戏剧的变化.....	12
第二节 伦敦的作用.....	15
第三节 戏剧社会群体的形成.....	21
第二章 剧院的经营.....	37
第一节 剧院的资金来源.....	37
第二节 剧院的土地占用.....	41
第三节 剧院的管理.....	44
第四节 剧院的收益及其分配.....	48
第五节 剧院的经济地位及其意义.....	53
第三章 围绕剧院产生的冲突.....	58
第一节 清教对剧院的反对.....	58
第二节 伦敦市当局的态度及其变化.....	62
第三节 枢密院对剧院的管控.....	66
结论.....	74
参考文献.....	78

## 绪论

### 一、选题缘由及主旨

剧院的繁荣是英国 16 世纪后半期的一种新现象，从伦敦第一家有迹可考的剧院——创办于 1567 年的“红狮”剧院（Red Lion），到 1642 年清教徒关闭所有剧院，这些娱乐场所在其第一阶段（到复辟时期剧院又重新开放并延续至今）共存了七十余年，本文试图截取 1567-1603 年的历史，也就是都铎时期的那一部分进行具体研究。都铎王朝被公认为英国的转型期，许多学者认为从这一时期开始英国发生了从中世纪到近代的过渡，<sup>①</sup>这是一场缓慢但深刻的变革，是一种中时段的变化，而它的背景是欧洲几个主要国家<sup>②</sup>在大致同一时段出现的相近变化，长期以来这种变化被认为是造成近代欧洲崛起的开端。剧院作为该时期的产物之一，尽管不能绝对的宣称它是英国所发生变化的缩影，但可以肯定剧院的出现和繁荣体现了英国社会转型的某些部分，对剧院的研究无疑有助于进一步，尤其是从文化和社会的角度为一系列根本性问题的解释提供补充：转型期的英国究竟发生了怎样的变化？都有哪些因素促成了这些变化？英国的变化何以成为可能？

新现象总是意味着变化，它既由变化产生，也造成着更多变化，剧院的繁荣意味着在特定政治环境下英国社会、心态和经济的某种变革，而这一现象所处的时间节点为本文提供了它最主要的意义。如上文所述，剧院是这篇文章研究的主体，但并非它的最终目的，本文意在通过剧院这样一种场所来剖析 16 世纪后半期英国的社会、经济和政治状态。这种做法本身并不是创新，比如向荣教授和柴彬教授都做过类似的研究，<sup>③</sup>不过这无损于这一做法的价值，而且作为本文研究主体的都铎时期的剧院目前在国内仍然是一个较少有人关注的问题，剧院不失为国内

---

<sup>①</sup> 当然并非所有学者都这么认为，有的学者倾向于将这个进程前推，比较典型的譬如艾伦·麦克法兰，他认为英国的变化早在 13 世纪就开始了，参考他的著作《英国个人主义的起源》，北京：商务印书馆，2017 年；也有学者倾向于将这个进程延后，比如亨廷顿，他认为 1640 年的事件才是英国政治从中世纪到现代的开端，参考其著作《变化社会中的政治秩序》，上海：上海人民出版社，2008 年。

<sup>②</sup> 我在这里用了“几个主要国家”，而非另一个整体性的概念“欧洲”。之前欧洲转型是一个热门话题，但现在看来宽泛的“欧洲转型期”已经无从谈起（政治思想史近年来的发展在这一概念界定中起到了尤其重要的作用），而应该对各个国家或地区进行具体分析。这绝非试图将英国从欧洲进程中剥离出来，英国的变化当然是整个欧洲进程的组成部分，但英国有其自身的发展路径，原则上无法将英国的路径套用到其他国家（至于各国家相互间的影响和联系那是另一个话题），所谓的欧洲路径（它在很大程度上也只是其他国家自身的路径，如法国）也无法适用于英国。

<sup>③</sup> 参见向荣：《啤酒馆问题与近代早期英国文化和价值观念的冲突》，世界历史 2005 年第 5 期，柴彬：《英国近代早期“政治性的四旬斋”运动探微》，世界历史 2011 年第 4 期。

探讨都铎时期英国社会转型的一个新视角。我在本科时已接触到剧院这个课题，当时国内尚无相关研究。通过参加 2018 年英国史研究会的年会我决定继续以此作为我硕士论文的题目，这次年会让我确认了这个题目的价值——第一，它对国内英国史学界来说仍然是比较新颖的，第二，根据陈晓律先生的一次发言，他认为新材料和新领域的开拓对中国的世界史来说就是创新，这个说法有一定的道理。

最后关于剧院这个概念。剧院 (theatre) 是一个容易界定、又难以操作的概念，剧院与戏剧在英文中是同一个词，这两者的区别，一个是场所和载体，一个是内容，是截然不同的两样东西，但实际上它们往往易于纠缠在一起，内容在很大程度上可以脱离载体独立存在，但脱离内容的载体就会失去意义。这篇文章并不试图过于关注剧院的建筑结构，例如长宽高、包厢的位置这些传统问题。剧院和戏剧确实有相通之处，公共剧院的出现极大改变了当时英国的戏剧行业，人们对戏剧的态度，很大程度上也是人们对剧院的态度，催生戏剧繁荣的因素，有很多也是催生剧院繁荣的因素，更毋须说影响，剧院和戏剧的影响在很大程度上是交织在一起的。“剧院研究”和“戏剧研究”的主要区别在于主次关系，纯正的戏剧研究很少涉及剧院或者只是一笔带过，剧院对于戏剧研究只作为一种补充和拓展，而剧院研究则很少涉及戏剧的具体文本，在“剧院研究”中，戏剧是作为一个整体而存在的，戏剧和戏剧公司、剧作家、剧院老板、观众、尤其是建筑物和场所等诸多元素共同构成剧院。

## 二、研究综述

### (一) 国外研究状况

关于都铎时期剧院的问题在国外学界已经得到了相当长时间的探讨，早在 1894 年就出现了第一本研究近代早期英国剧院的小册子《早期伦敦剧院：田野考察》，作者为 T.F. 奥尔迪，<sup>①</sup>不过这是一本相当简陋的作品，而且只考察了六家剧院。然后是首版于 1911 年的约翰·达沃尔·威尔逊的《莎士比亚时代的英国生活——伊丽莎白时代记叙》<sup>②</sup>，这部内容丰富的作品专设一章用来记载戏剧和剧院，不过这部分几乎没有作者本人的论述，与其说它是对剧院的研究，毋宁说是一部原始资料集。已知的第一部真正意义上的剧院史是出版于 1917 年的朱塞佩·昆西·亚当斯的《莎士比亚时代的剧院：从诞生到复辟时代的英国剧院史》，<sup>③</sup>一部相当完

<sup>①</sup> Thomas Fairman Ordish, *Early London Theatres: In the Fields*, London: Elliot Stock, 1899.

<sup>②</sup> John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England: A Book of Elizabethan Prose*, New York: Cambridge University Press, 2009.

<sup>③</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, Gloucester: Peter Smith, 1960.

整、精细的作品，使用了大量一手资料，从客栈庭院开始分别记叙了各间剧院的历史，它们的产生、事务、关闭以及相关的证据，是一部通史性质的著作。1927年托马斯·怀特菲尔德·巴尔德温的《莎士比亚公司的组织与人事》<sup>①</sup>是另一部影响颇为深远的早期作品，这部著作借鉴了此前大量的莎士比亚研究，但并不妨碍它成为这个领域（戏剧公司或者说剧团）的开山之作，巴尔德温甚至直言这本书“没有文献提要”。对莎士比亚剧团的研究无疑同样可以视为剧院史，这是由于博比奇的儿子们和莎士比亚等人的开创之举，在1599年“环球”剧院建立的同时他们建立了一种全新的运营模式，剧团的五个股东同时担任剧院的股东而且这些股份不得外流，这一做法将剧院和剧团融为了一体。上述几部早期作品从出发点来说都仍然属于“莎士比亚时代研究”，除了亚当斯，巴尔德温也提到他写作的最终目标是探究“莎士比亚的演变”，可以说剧院进入学者的视野，本身就是源于对莎士比亚研究的扩展，但另一方面，这几部作品基本为后来的剧院研究框定了大致的范围，包括剧院这个场所、剧院的运行方式、剧院中的人。这些作品的另一个作用，则是奠定了早期剧院研究在戏剧、莎士比亚或者文艺复兴研究中的地位，此后除去文学和艺术性的对戏剧本身的研究，任何将近代早期戏剧作为一个整体来研究的著作或课题基本都会提及剧院的相关内容。

二十世纪中期学界对剧院的研究继续进行，而且其趋势是不断细化。1941年奥弗雷德·哈贝奇出版了他的著作《莎士比亚的观众》<sup>②</sup>，这部著作很可能受到了亚当斯的影响（对这两位学者的具体关系我并不清楚，哈贝奇在鸣谢和前言中丝毫没有提及亚当斯，但他在扉页上写道“献给朱塞佩·昆西·亚当斯”）。哈贝奇的著作更加细致，他仅截取了剧院中的一部分——观众进行研究，哈贝奇的作品，作为第一部研究观众的专著，总体上仍以介绍和评价为主，著作的内容包括“多少人”、“哪些人”、“人们的行为”这些极为基础的问题，而且兴起于那个时代的计量史学显然对这部作品发生了很大的作用，哈贝奇一再试图用统计和计算来说明那个时期观众的状况，基于这些研究哈贝奇认为剧院的主要观众实际上局限于少数人，而且集中在社会中上层。另外从1968年起加拿大的滑铁卢大学开始承办一项主题为“伊丽莎白时期戏剧”的国际会议（Waterloo International Conference on Elizabethan Theatre），每届该会议都会出版一部论文集，这些会议论文涵盖了伊丽莎白时期戏剧的各个方面，该论文集的编者乔治·希巴德在第七卷的序言中明确区分了会议包含的两个主题：剧院和戏剧公司研究，对戏剧本身的研究。其中对剧院的探讨比较典型的比较包括理查·霍斯利在1975年卷和1977年卷中分两

<sup>①</sup> Thomas Whitfield Baldwin, *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*, Princeton: Princeton University Press, 1927.

<sup>②</sup> Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York: Columbia University Press, 1941.

期发表的《再现财富剧院》<sup>①</sup>，雷夫利·格尔在1975年卷中发表的《第二保罗剧院中的戏剧表演：早期阶段(1599-1602)》<sup>②</sup>以及同一作者在1977年卷中发表的《第二保罗剧院：其戏剧与人事：其后期节目与观众》<sup>③</sup>，约翰.H.阿斯丁顿在1977年卷发表的《伊尼戈·琼斯与白厅斗鸡场》<sup>④</sup>。此外这里必须提到珍妮特.S.伦加德发表于1983年的题为《一起伊丽莎白时期的诉讼：约翰·布莱恩，他的木匠，以及红狮剧院的建造》<sup>⑤</sup>的论文，这篇论文应该说极大改变了剧院研究的状况，它致力于解决公共剧院究竟诞生于何时的问题，此前的作品均将1576年博比奇的“剧院”视为那个时期第一家剧院，伦加德则主要通过这个法律事件证明早在1567年就出现了第一家专门的、公共性质剧院——不是博比奇的“剧院”，而是布莱恩的“红狮”。迈克尔·哈特维在1982年出版了他的早期作品《伊丽莎白时期的大众戏剧》<sup>⑥</sup>，一部全面研究的作品，内容涉及剧院、演员、表演，还有几场具体戏剧的例子用以描述演出时的状况。值得一提的还有1966年艾德蒙.S.摩根的论文《清教徒对戏剧的敌意》<sup>⑦</sup>，清教徒的敌意是之前几乎所有作品都提到的内容，不过这篇论文是我所知道的第一篇专注于这个问题的研究，摩根的论文内容非常宽泛，地域和时间的选择都非常宽广，是对清教徒整体态度的描述。

上世纪8、90年代以来涉及剧院和剧院相关内容的研究日趋增多，这与1989年对“玫瑰”剧院的考古发掘有很大关系，但剧院研究的变化还不止于此。这里第一个应被提及的人物是雷丁大学的安德鲁·格尔教授（已退休），格尔大概从上世纪80年代开始成为最具影响力的戏剧史家之一，既因为他的作品严谨、丰富、视野开阔，也因为他的理论水平极高，戏剧史在他笔下不再是分散、零碎的历史，而是带有脉络的、经过串联的历史，这个特点在他代表作之一的《莎士比亚时代的戏剧公司》<sup>⑧</sup>中尤为突出。这部作品首版于1996年，分成两个部分，1560年代到1642年伦敦的戏剧公司，那个时代戏剧公司各自的历史，大致由三条主线贯穿——1560年代以来伦敦戏剧行业的发展，戏剧公司（剧团）的发展，关于戏剧行业的政治活动。格尔将戏剧行业和当时的英国作为一个整体来研究，这是基于一

① Richard Hosley, *A Reconstruction of the Fortune Playhouse: Part I*, in *The Elizabethan Theatre VI*, George Hibbard, London: Macmillan Company of Canada, Ltd, 1978, and *Part II* in *VII*, 1981.

② Reavley Gair, *The Presentation of Plays at Second Paul's: The Early Phase (1599-1602)*, in *The Elizabethan Theatre VI*, George Hibbard.

③ Reavley Gair, *Second Paul's: Its Theatre and Personnel: Its Later Repertoire and Audience (1602-6)*, in *The Elizabethan Theatre VII*, George Hibbard.

④ John H. Astington, *Inigo Jones and the Whitehall Cockpi*, in *The Elizabethan Theatre VII*, George Hibbard.

⑤ Janet S. Loengard, "An Elizabethan Lawsuit: John Brayne, his Carpenter, and the Building of the Red Lion Theatre." *Shakespeare Quarterly*, Vol. 34, No. 3, 1983, pp. 298-310.

⑥ Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: plays in performance*, London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

⑦ Edmund S. Morgan, "Puritan Hostility to the Theatre." *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 110, No. 5, 1966, pp. 340-347.

⑧ Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

种将剧院视为一个复杂事物的认识，格尔认为剧院的历史涉及“社会力量和社会进程，君主和独立，宗教和知识，公共和私人以及发展中的、最终导致政府消亡（指1640年内战）的冲突”，<sup>①</sup>可能正是在这种认识中格尔发展出了他关于戏剧行业的理论架构——剧院老板从地主（landlord）到金主（financier）的剧院与剧团关系的变迁，它涉及剧院和剧团的运营方式；以1583和1594年事件为核心的政治进程，涉及枢密院与伦敦市以及与剧院的关系。这种宏大的风格同样可见于格尔的另一部著作《在莎士比亚时代的伦敦观戏》<sup>②</sup>，首版于1987年。《观戏》与前文提到的哈贝奇的作品主题相同，它们都是考察观众的作品，而且这两部作品的某些观点非常相似，例如它们都倾向于确认一个社会地位较高、但结构复杂的观众群体，单从研究方法来说格尔的作品是一个显著的进步，这本著作不再单纯的分析数据和史料，社会结构和心态才是格尔考察的重点，格尔试图依托社会结构和心态结构来解释当时观众的状况，他认为都铎时期社会阶层和心态结构的多元化导致了数个不同的观众群体的形成。

尽管格尔的理论后来遭到了质疑<sup>③</sup>，这是非常了不起的尝试，与之前的学者不同，格尔试图解释16世纪后半期剧院的这段历史，这是一种从历史考证到历史解释的变化，1990年代以后许多戏剧史作品都转向了这种解释工作。这类解释性的著作，比较有代表性的包括简·米林、彼得·汤姆森等人编著的《剑桥不列颠戏剧史：从起源到1660年》<sup>④</sup>，该系列作品的第一卷，出版于2004年，这部著作维持了剑桥史的一贯风格，严谨而又观点鲜明。严格来说对剑桥戏剧史的观点没法做整体描述，它是一部文集，由许多作者撰写，而这些作者的观点也并不总是一致。简·米林撰写的“职业戏剧的发展，1540-1660”和道格拉斯·布鲁斯特撰写的“一种产业的诞生”试图为剧院提供一种经济解释，这是根本区别于之前政治（这里政治是一个与文化含义相近的词汇）解释的，来自经济的解释尤其涉及剧院的兴起和它的性质，他们在根本上将剧院视为一种经济组织而非一种政治—文化组织。在最初的剧院研究者诸如亚当斯、哈贝奇看来，公共剧院的出现与伦敦市1574年管控及驱逐戏剧从业者的法令有直接关联，后来安德鲁·格尔也提出了类似的观点，不过他将这个时间前推到了1560-70年代，这些观点总的来说都将剧院的兴起视为政治力量作用的产物，而简·米林和布鲁斯特则用经济来解释所有这些事务，在他们看来作为一种产业的剧院其经济属性远大于政治和文化属性，

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.20.

<sup>②</sup> Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

<sup>③</sup> 例如巴特·范·埃斯对1594年状况的质疑，见 Bart van Es, *Shakespeare in Company*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

<sup>④</sup> Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, New York: Cambridge University Press, 2004.

布鲁斯特尤其如此，他所探究的是这个时期的剧院行业与后来诸如东印度公司这种组织的关系，也就是剧院在英国的经济方式中究竟发挥了何种作用。安德鲁·格尔同样是这部著作的撰写者之一，他所撰写的“1599年英国剧院的背景”则又回到了经典的政治解释中。2008年汤姆·拉特的《莎士比亚时代舞台上的工作与表演》<sup>①</sup>是另一部视角和思路都非常鲜明的作品，拉特试图以“工作”或者说“劳动”为中心为当时的剧院，包括它们的发展和遭受的反对提供一套全新的、几乎颠覆之前所有解释的理论，在拉特看来所有关于清教的、政治的、文化的解释都是片面和错误的，剧院之所以遭受反对根源在于英国关于劳动的观念自中世纪以来的变化，剧院被认为对劳动构成了威胁，而整部剧院的发展史则成为了戏剧作为一种工作逐渐合法化的历史。格雷斯·约波洛的《莎士比亚、琼森、米德尔顿、海伍德时代的剧作家及其手稿：作家，权力与剧院》，<sup>②</sup>首版于2006年。约波洛的作品并不涉及政治，而是专注于剧院内部的权力，约波洛仔细考察了剧院与剧作家之间的联系，他认为从16世纪末期以来戏剧行业的主导者存在一种由表演者到剧作家的变化。约恩·普莱斯所著的《文艺复兴时期英国的“公共”与“私人”剧院：出版的政治》<sup>③</sup>，该作问世于2015年，根据普莱斯的考察，剧院在其早期的存续时间中存在一个整体的风向变化，那就是从都铎时期公共剧院的繁荣转向斯图亚特时期剧院的“私人化”，而这种变化很大程度上是与政治联系在一起的。

除了这些进行整体解释的著作，近年来也出现了许多深入到剧院各个方面的作品，这里只是简述一下。简·麦金泰尔于1992年出版了《伊丽莎白时期戏剧的服装与剧本》<sup>④</sup>，探讨服装与剧本两个主题以及它们之间的关系。1994年简·E.霍华德的《近代早期英国的舞台与社会斗争》<sup>⑤</sup>，以时人的作品探讨了关于剧院的冲突，认为宗教和时代变革是导致关于剧院的冲突的主要矛盾。2008年达里尔·格兰特利的著作《近代早期英国戏剧中的伦敦》<sup>⑥</sup>阐述了伦敦与当时戏剧行业的关系，他并没有论述伦敦对戏剧行业的反对，而是从正面角度论述了两者的相互促进。2009年埃德尔·兰姆的《近代早期戏剧中的儿童表演：儿童剧团（1599-1613）》<sup>⑦</sup>，

<sup>①</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, New York: Cambridge University Press, 2008.

<sup>②</sup> Grace Ioppolo, *Dramatists and their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood: Authorship, authority and the playhouse*, London and New York: Routledge, 2006.

<sup>③</sup> Eoin Price, *'Public' and 'Private' Playhouses in Renaissance England: The Politics of Publication*, New York: Palgrave Macmillan, 2015.

<sup>④</sup> Jean MacIntyre, *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*, Edmonton: The University of Alberta Press, 1992.

<sup>⑤</sup> Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London: Routledge, 1994.

<sup>⑥</sup> Darryll Grantley, *London in Early Modern English Drama: Representing the Built Environment*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

<sup>⑦</sup> Edel Lamb, *Performing Childhood in the Early Modern Theatre: The Children's Playing Companies (1599-1613)*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.

一部截取儿童表演公司这一项内容来展开论述的专著。<sup>①</sup>约翰.H.阿斯丁顿于2010年出版了他另一部作品《莎士比亚时代的演员与表演》，<sup>②</sup>一部叙述性的专著，描述了剧院的另一部分——演员，从演员的培养到工作与表演。伊芙琳.B.特里布尔所著的《环球剧院中的认知：莎士比亚剧院中的注意力和记忆》<sup>③</sup>，出版于2011年，这部作品篇幅不长，但它的两个主题却足够引人注目：第一，环球剧院是如何运行的，第二，剧院中的心态，这关涉到特里布尔重点探讨的两个问题：人们在环球剧院中是如何形成认识的？人们在环球剧院中形成了怎样的认识？此外这里还要提到1988年尼尔·卡尔森的《亨斯娄日记研究指南》<sup>④</sup>，亨斯娄的日记是研究都铎时期剧院最重要的原始资料之一，卡尔森的著作是对这部资料的解读。

关于涉及剧院的更为宽泛的作品。首版于1942年的屈勒味林的《英国社会史》<sup>⑤</sup>简短描述了伊丽莎白时期的剧院，屈勒味林是位史学大师，但那个时候人们对剧院的研究显然还不够完备，以至于屈勒味林的描述非常简短而且相较今天略显老套。迈克尔·哈特维在2000年编著出版的《英国文艺复兴时期的文学与文化研究指南》<sup>⑥</sup>，这位专注于文化史的学者在这部著作里同样对剧院有所提及。莉莎·皮卡德2002年完成的《伊丽莎白的伦敦：伊丽莎白时期伦敦的日常生活》<sup>⑦</sup>，在其第十二章对剧院有简单的描述。杰弗里.L.弗根2010年出版的《伊丽莎白时期英国的日常生活》<sup>⑧</sup>，在其关于娱乐的部分同样有对剧院的简要描述。安德鲁·哈德菲尔德等人出版于2014年的作品《阿什盖特近代早期英国大众文化研究指南》<sup>⑨</sup>，在其最后一章提及了公共剧院。再就是朱莉·桑德斯同样出版于2014年的《剑桥近代早期戏剧简介（1576-1642）》<sup>⑩</sup>，它本身是一部戏剧史的作品，但对剧院也有大致涉及。

## （二）国内研究状况

<sup>①</sup> 这里似乎有必要解释为何要将这部作品放在这里，儿童剧团在都铎时期是一种特殊事物，在最早的一批剧院中即包含两家儿童剧团占据的剧院——黑衣修士和圣保罗，它们被理解为私人剧院但又远没有那么“私人”，这是一种票价更高、局限在更小圈子里的剧院。整个都铎时期儿童剧团从未使用过公共剧院，但它们随后又影响了整个剧院行业的走向，公共剧院和成人剧团逐渐没落，儿童剧团和他们代表的私人剧院逐渐兴起。

<sup>②</sup> John H. Astington, *Actors and Acting in Shakespeare's Time: The Art of Stage Playing*, New York: Cambridge University Press, 2010.

<sup>③</sup> Evelyn B. Tribble, *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

<sup>④</sup> Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, New York: Cambridge University Press, 2005.

<sup>⑤</sup> G.M. Trevelyan, *English Social History*, London: Longmans, Green and Co., 1942.

<sup>⑥</sup> Michael Hattaway, *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000.

<sup>⑦</sup> Liza Picard, *Elizabeth's London: Everyday Life in Elizabethan London*, New York: St. Martin's Press, 2003.

<sup>⑧</sup> Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, Oxford: Greenwood Press, 2010.

<sup>⑨</sup> Andrew Hadfield, Matthew Dimmock, Abigail Shinn, *The Ashgate Research Companion to Popular Culture in Early Modern England*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014.

<sup>⑩</sup> Julie Sanders, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642*, New York: Cambridge University Press, 2014.

国内目前尚无专门研究剧院的著作问世，目前以该时期剧院为主题的探究仅有2017年南京大学钟毅的硕士论文《论伊丽莎白时代剧场与剧团的特点及影响》<sup>①</sup>，其主要关注的问题是该时期的剧院体现出哪些特点，以及剧院的两点影响：社会宽容和民族国家，社会宽容这一点似乎仍需要进一步商榷。另外有些论文和译著也涉及到了剧院，2005年首都师范大学王珺的硕士论文《论伊丽莎白一世时期英国戏剧繁荣的经济社会背景》<sup>②</sup>从君主、贵族、中产阶级三个角度讨论了戏剧繁荣的原因，李斌在《都铎时期英国文化娱乐活动评述》<sup>③</sup>中介绍了都铎时期的文化娱乐活动，其中包括一小段对剧院的简要提及。刘振前、李毅、康健等人翻译的《剑桥插图英国戏剧史》<sup>④</sup>是一部关于英国戏剧的通史，出版于2006年，作者是西蒙·特拉斯勒，这本书在关于都铎时期的章节中有相当一部分关于剧院及其考古的内容。另一本译著是范浩翻译的《莎士比亚的动荡世界》<sup>⑤</sup>，国内出版于2014年，其作者是时任大英博物馆馆长的尼尔·麦克格雷格，这是一本颇具趣味性的小书，从考古和文物的角度论述了关于剧院的一些问题，麦克格雷格对当时的剧院做了高度评价，他认为剧院是一种全新的事物，其运营模式也是全新的，剧院的繁荣对那个时代有着深远的意味。此外陈叔平、刘城、刘幼勤、周俊文等人翻译的阿萨·勃里格斯的《英国社会史》<sup>⑥</sup>对剧院也有简要描述，还有潘兴明等翻译的罗伯茨版本的《英国史》<sup>⑦</sup>，同样包含少量关于剧院的内容。

### 三、研究思路及方法

本文除绪论外还包括三个章节和结论。第一章主要基于对都铎时期整体状况的考察探究剧院在这个时期是如何兴起的，都有哪些宏观和微观的因素发生了何种作用，都铎时期英国的哪些变化导致了剧院这种新事物的出现和繁荣。第二章主要论述剧院的经营方式，包括它们的创办、管理、收益分配，这部分旨在通过剧院的经营探究这个时期英国经济模式的变化，以及英国经济模式在16世纪后半期这一过渡阶段的状态。第三章主要论述关于剧院的冲突，包括以清教为主的观念冲突以及以城市和枢密院为主的政治冲突，这部分旨在通过剧院探究该时期英

<sup>①</sup> 钟毅：《论伊丽莎白时代剧场与剧团的特点及影响》，硕士学位论文，南京大学，2017年。

<sup>②</sup> 王珺：《论伊丽莎白一世时期英国戏剧繁荣的经济社会背景》，硕士学位论文，首都师范大学，2005年。

<sup>③</sup> 李斌、蔡骥：《都铎时期英国文化娱乐活动述评》，《湖南师范大学社会科学学报》2000年第3期。

<sup>④</sup> (英)西蒙·特拉斯勒：《剑桥插图英国戏剧史》，刘振前，李毅，康健译，济南：山东画报出版社，2006年。

<sup>⑤</sup> (英)尼尔·麦克格雷格：《莎士比亚的动荡世界》，范浩译，郑州：河南大学出版社，2014年。

<sup>⑥</sup> (英)阿萨·勃里格斯：《英国社会史》，陈叔平，刘城，刘幼勤，周俊文译，北京：中国人民大学出版社，1991年。

<sup>⑦</sup> (美)克莱顿·罗伯茨，戴维·罗伯茨，道格拉斯·R.比松：《英国史》上册，潘兴明等译，北京：商务印书馆，2013年。

## 绪论

国的社会心态与政治状况。最后为结论，对前面三章的内容进行总结并结合这个时期英国的整体状况分析剧院究竟体现了何种变化。

方法上首先是文献分析，首先依据那个时代人的记述、部分英国枢密院记录<sup>①</sup>、以及当时其他一些法令等资料，其次参考国外学者的书籍或论文，在此基础上得出自己的结论。然后是逻辑分析，逻辑分析是文献资料基础上进行史学研究的必要补充手段。

---

<sup>①</sup> *Acts of the Privy Council of England, vol. 1-46*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1890-1964.

## 第一章 剧院的兴起

公共的永久性剧院在伦敦最早出现于 1567 年，由约翰·布莱恩（John Brayne）建造，名为“红狮剧院”。在之前很长一段时间里“第一家剧院”都是一个颇具争议性的问题，另一种普遍的看法是 1576 年詹姆斯·博比奇（James Burbage）的“剧院”（the Theatre）才是“第一家”。即使红狮剧院确实存在，它持续的时间也非常短暂，相应的它留下的资料非常稀少。在最初的几部研究剧院的作品中红狮剧院都不曾出现，但从上世纪八十年代起，红狮剧院的存在已经逐渐为一些史家接受，珍妮特·S.伦加德在 1983 年发表了一篇题为《一起伊丽莎白时期的诉讼：约翰·布莱恩，他的木匠，以及红狮剧院的建造》<sup>①</sup>的对于剧院史颇为重要的论文，着力证明了这间剧院确实存在。<sup>②</sup>虽然仍有争议<sup>③</sup>，八十年代后的著作大部分都提及了红狮剧院，<sup>④</sup>这场讼案也成为“红狮”存在的主要证据。尽管由于资料匮乏仍然难以形成对红狮剧院的具体研究，但无论从时间节点还是这种场所的出现，红狮剧院的证实都影响了人们关于公共剧院起源的研究，在 1567 年红狮剧院存在的情况下，亚当斯在其《英国剧院史》中的一部分观点显然应当受到质疑——他过分夸大了 1574 年法令的作用，伦敦市政厅 1574 年对该市客栈庭院使用的首次禁令或许可以视为催生 1576 年“剧院”的重要原因，但对于剧院这个整体出现的意义却值得进一步商榷。很难说存在一种从庭院剧场到专业剧院的天然转变，且不论庭院剧场的使用事实上一直持续到枢密院 1594 年法令对它的彻底废止（甚至在这之后有些剧团仍然能偶尔取得它们的使用权），早在之前，从 1567 年开始，这两者已经存在了一种并立关系。红狮剧院的迅速失败并不是由于它出现的时段过早而导致它不适应某种历史环境，而是在于它的选址距离伦敦太远这个非常具体的原因，<sup>⑤</sup>这

<sup>①</sup> Janet S.Loengard, “An Elizabethan Lawsuit: John Brayne,his Carpenter,and the Building of the Red Lion Theatre.”*Shakespeare Quarterly*,Vol.34,No.3,1983,pp.298-310.

<sup>②</sup> 要提到迈克尔·哈特维 1982 年出版的著作所列举了七所剧院中“红狮”仍不是其中之一，见 Michael Hattaway,*Elizabethan Popular Theatre:plays in performance*,London:Routledge&Kegan Paul,1982,pp.11-15.

<sup>③</sup> 弗根在他 2010 年出版的著作里仍将 1576 年描述为英国公共剧院的开端，参见 Jeffrey L.Forgeng,*Daily Life in Elizabethan England*,Oxford:Greenwood Press,2010,p.184.另外尽管朱莉·桑德斯提到了“红狮”，但她仍认可 1576 年的说法，参见 Julie Sanders,*The Cambridge Introduction to Early Modern Drama,1576-1642*,New York:Cambridge University Press,2014,p.2.似乎在 1980-1990 年代作为剧院史的重大发现引发一阵广泛的讨论后，到 21 世纪“红狮”的存在又成了一个颇令人怀疑的问题。

<sup>④</sup> 最典型的变化在于安德鲁·格尔，他在 1980 年出版的《莎士比亚时期的舞台，1574-1642》一书中仍认为詹姆斯·博比奇是第一家剧院的创办者，1576 年的“剧院”是第一家公共剧院，见 Andrew Gurr,*The Shakespearian stage,1574-1642*,Cambridge:Cambridge University Press,1980,pp.113,115，但在其 1996 年首版的著作《莎士比亚时代的戏剧公司》中已经完全承认了 1567 年“红狮”的存在。

<sup>⑤</sup> “红狮”失败的原因同样缺乏史料来证明，这里存在两种猜测，距离是其中之一，它也是得到较多学者认可的一种，距离在随后剧院的兴起和衰落中同样发生着作用。另一种是缺乏潜在的观众数量，很难想象这种状况在不到十年间就得到了改善，而且戏剧行业本身在 16 世纪 60 年代的繁荣程度似乎也否认这一说法。

使它生意惨淡。到 1576 年红狮剧院的创办者约翰·布莱恩继续热衷于公共剧院，他在其堂弟詹姆斯·博比奇的“剧院”的创办和经营中扮演了重要角色<sup>①</sup>，最终他出售了他所有房产和其他生意，完全投入进了这项事业，这也可以说明公共剧院对这位几年前的失败者仍然有着巨大的吸引力，而且不同于演员出身的博比奇，布莱恩之前是一位纯粹的商人，目前没有证据表明布莱恩是戏剧的狂热爱好者，而商业利益在这种吸引力的构成中却是必然存在的。

可以推论 1567 年公共剧院在伦敦的出现已经具备了比较充足的条件，但作为对剧院这个整体兴起的研究，本章的论述并不能局限在 1567 年，“红狮”剧院证实的意义正在于使剧院的兴起成为一个更模糊的、需要通过中时段进行解释的问题。另外除了发生普遍作用的因素，从大约这一时段到都铎王朝结束，几乎每间剧院的建造和关闭都有其自身的、具体的原因，这些原因就如同 1574 年法令对博比奇“剧院”的催生一样，它们并不能直接构成“剧院兴起”的整体解释，但对于每间剧院单独的兴起它们却无法绕过，具体因素以另一种方式在“剧院兴起”这个整体研究中发挥着作用，尽管由于资料缺乏难以对这些具体因素进行逐一研究，但它们不可忽略。同时这个时期伦敦各间剧院的兴起很大程度上是分散的，也是动态的，在以“红狮”、“剧院”、“幕布”（the Curtain）和几间小剧院的开办为代表的第一阶段的兴起后，直到 16 世纪 80 年代末期，菲利普·亨斯娄（Philip Henslow）的“玫瑰”剧院（the Rose）才兴办起来。亨斯娄是一位远较博比奇更为成功的商人，他和他的玫瑰剧院自 16 世纪 90 年代后主导了伦敦的剧院行业，开启了这一时期剧院历史的第二阶段，直到博比奇的儿子们和莎士比亚等人以全新的方式创办了著名的“环球”剧院（the Global），亨斯娄才真正遇到对手——“环球”强大的竞争力迫使亨斯娄放弃了“玫瑰”，转而在伦敦城北开办了他的新剧院“财富”（the Fortune），但这对于 1594 年法令以来伦敦戏剧行业形成的格尔所谓的“双寡头”（duopoly）格局<sup>②</sup>并无太大影响，“财富”仍然占据着双寡头中的一端，而另一端也只是由“剧院”（“剧院”于 1596 年关闭）转变为与它有直接继承关系的“环球”。由于各种原因，尤其是枢密院干预的加强，从 16 世纪 80 年代起伦敦的剧院行业发生了巨大的变化，除了恒久的、发生普遍作用的因素，具体的、动态的因素也应当添加到本章的讨论中。

---

<sup>①</sup> 有一说认为约翰·布莱恩为博比奇提供了大部分资金。参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, Gloucester: Peter Smith, 1960, pp. 25-26.

<sup>②</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

## 第一节 宗教改革以来英国戏剧的变化

关于公共剧院的兴起这个问题，首先应该谈到英国戏剧本身发生的变化，15世纪中期以来英国戏剧作为一个整体大致发生了两项对公共剧院的兴起至关重要的变化，第一，宗教改革造成的中世纪戏剧的消亡和新式戏剧的兴起，第二，戏剧从几个特别群体的独占转变为一种公共活动。

诚然戏剧和剧院在英国的历史可以追溯到罗马时代，<sup>①</sup>不过从中世纪以来基督教的英国如同欧洲大陆的其他国家一样重新发展出了一整套宗教剧体系，这些戏剧取材于《圣经》，起源于宗教仪式，由教士创作和表演，作为宗教节日庆典的一部分而存在。最初的神秘剧大部分都在教堂中上演，到11世纪神秘剧走出教堂，出现在广场、集市等各种地方，但仍由教会主导。到13世纪行会也加入进来成为了宗教剧的组织者，这既为了展示诸行会的实力，也出于一种基督徒的责任，行会的参与并没有根本改变英国戏剧的状况，他们只是分担了一部分教会的责任。中世纪的神秘剧，包括14世纪出现的以修道士故事为题材的道德剧，它们大体上可以理解为同一种东西，是一种正式的、政治意味相当强烈的活动，任务是宣传宗教、教化民众，顺便提供娱乐。

随着宗教改革的开展情形发生了变化，天主教会从一种官方组织变成了英国国王的敌人，中世纪以来的宗教剧体系在英国也失去了立足的基础。不过最初都铎政治高层并未打算消灭它们，而是利用它们，在托马斯·克伦威尔时代传统的宗教剧被改造为宗教改革的武器，以约翰·贝尔为首的新教徒致力于创作新教戏剧、改编传统戏剧，以此来帮助改革派进行政治宣传，同时天主教性质的神秘剧则遭到改革派的打压。贝尔等人的“宣传剧”仍可以视为宗教剧体系在英国宗教改革背景下的一个变种，到1540年克伦威尔倒台戏剧的情形进一步变化，既出于他的政敌们的鼓动，也为了稳定宗教改革的局面，以戏剧宣传宗教观点的做法开始遭到抑制，1543年1月议会通过法案禁止“以印刷品、戏剧、歌曲及其他形式”表达对宗教的错误看法，这个法案实际上打击了整个宗教剧体系。随后都铎政府进一步加强对戏剧的管控，1545年节庆典礼官开始负责督导演员和演出场所，<sup>②</sup>1547年原本作为戏剧活动重要场合的宗教游行被皇家法令叫停，<sup>③</sup>1549年《划一法》禁止所有含有“诋毁和鄙视”新公祷书内容的戏剧，1551年《流浪法》规定

<sup>①</sup> 西蒙·特拉斯勒给出了许多这方面的证据，包括刻着演员名字的陶片、剧院遗址，参考（英）西蒙·特拉斯勒：《剑桥插图英国戏剧史》，刘振前，李毅，康健译，济南：山东画报出版社，2006年，第1-3页。

<sup>②</sup> （英）阿萨·勃里格斯：《英国社会史》，陈叔平，刘城，刘幼勤，周俊文译，北京：中国人民大学出版社，1991年，第156页。

<sup>③</sup> （英）基思·托马斯：《16和17世纪英国大众信仰研究》，芮传明，梅剑华译，南京：译林出版社，2019年，第75页。

“不许任何演员和其他人在未获特殊许可、其所属贵族签名、或枢密院签署的情况下表演任何戏剧”，1559年戏剧审查的权力被下放到市长，这份公告同时声明“禁止未经许可的戏剧或插剧，尤其是关于宗教和政治的”<sup>①</sup>。宗教改革是一个漫长的过程，由它造成的英国戏剧的变化同样非常复杂，这里面还涉及玛丽一世时期英国宗教的反复，它同样对戏剧造成了影响，比如神秘剧短暂的再次流行，可以明确的是到16世纪70年代，由于与罗马教会的争斗，伊丽莎白禁止了所有神迹剧的演出，<sup>②</sup>这可以标志着中世纪宗教剧体系的终结。

可能就是在16世纪40年代为了维护稳定对戏剧涉及的宗教部分的管控中，一种完全脱离宗教的、世俗的戏剧，也就是商业戏剧在英国兴起了，这种戏剧的出现可能更早，根据贝文顿的证据早在1427年亨利六世就享受过一批演员的服务，<sup>③</sup>提供给亨利六世的肯定不是神迹剧，不过16世纪40年代的状况对于更大范围内的英国戏剧必然产生了重要影响。这一变化的本质在于戏剧逐渐从一种“正统教化工具”变成一种商业性娱乐，连同变化的还有戏剧的组织者和参与者，教会显然早就退出了戏剧活动，而行会则是由于大部分宗教节日的废除导致他们不再有时间准备和编排戏剧，穿梭于各地的剧团成为了戏剧活动的主体，16世纪见证了这些团体的急剧增加。<sup>④</sup>尽管到16世纪70年代伊丽莎白才禁止了神秘剧，而这种戏剧实际上到1580年左右才彻底消失，早在1564年伦敦主教艾德蒙·格林达尔就将演员描述为“一种无所事事的人，在一切富裕社会里都是臭名昭著的”<sup>⑤</sup>，显然16世纪60年代作为商业和娱乐的戏剧已经成为了英国戏剧的主流，否则他们不必面对宗教人士的抨击，格林达尔被认为是伊丽莎白时期宗教界抨击戏剧的早期代表人物，事实上直到后来成为坎特伯雷大主教，格林达尔一直倾向于清教，<sup>⑥</sup>而他抨击的对象，也就是一种象征着褻渎、淫荡、懒惰的娱乐性戏剧在这个时期已经占据了英国。

关于第二点变化，也就是戏剧从几个特别群体的独占转变为一种公共活动，是一个值得商榷的说法，从受众来说，早在神秘剧时代几乎所有戏剧就都是面向公众的，它们要起到教化的功能，从组织者和参与者来说，尤其是行会开始承办

<sup>①</sup> Eoin Price, *'Public' and 'Private' Playhouses in Renaissance England: The Politics of Publication*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, p.13.

<sup>②</sup> 见 Sonia G. Benson, *Elizabethan World: Almanac*, Farmington Hills: Thomson Gale, 2007, pp.166-167.

<sup>③</sup> 参见 David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe*, Cambridge: Harvard University Press, 1962, p.11.

<sup>④</sup> 关于肯特郡和全国趋势的案例参见 Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, New York: Cambridge University Press, 2004, p.141.

<sup>⑤</sup> 原文如下 'an idle sorte off people, which have ben infamouse in all goode common-weales', 见 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.36.

<sup>⑥</sup> 见 John A. Wagner, Susan Walters Schmid, ed., *Encyclopedia of Tudor England*, vol.3, California: ABC-CLIO, 2012, p.911.

## 剧院的兴起

戏剧以来，它的组织和参与同样是业余、广泛的，中世纪有大量商人、工匠之流平时可能是观众，但必要时也能化身为编剧和演员，但不可否认的是这两个方面从16世纪中期以来同样出现了一种下移的趋势。剧团，尤其是职业化的商业剧团相较原来的戏剧组织者行会和教会是一种更具普遍性和流通性的群体，任何人，不分出身和职业，只要具备了相关技能都可以加入剧团，它不像教会和行会那样局限在某一个范围内，这意味着戏剧成为一种行业并向公众开放。大学中的戏剧，以及宫廷和贵族的戏剧同样表现出向社会下层流动的倾向。大学是英国文艺复兴中戏剧表演的重要场所，但以马洛等人为代表的许多“大学才子”毕业后不愿进入教会而更倾向于以剧本写作为生，这些人将文艺复兴戏剧（古希腊和罗马戏剧）带入了社会。至于贵族和宫廷中的戏剧，最初绝大部分剧团人员的身份都是贵族的仆从，他们的本业是在贵族的府邸中以及国王的宫廷中演出，这是一种真正作为娱乐的戏剧，区别于作为教化工具的戏剧。1551年和1572年的流浪法进一步加强了这种趋势，然而这两部法令在确认将戏剧行业的所有权收归宫廷和贵族的同时也将贵族的戏剧强行推加给了民众，两部流浪法实际上塑造了戏剧从业者的一种非常矛盾的身份，他们身份的合法性在于他们是贵族的私仆，而这种合法性又赋予了他们进行公共表演的权利。从16世纪70年代以来枢密院显然一方面在继续加强对戏剧行业的控制，一方面又试图解决这一矛盾，在与清教和城市的对抗中女王成为枢密院最有力的借口，尤其在1583年组建女王剧团（Queen's Man）后，枢密院竭力塑造起这样一种观念：发生在诸剧院、客栈庭院以及其他类似场所的戏剧活动并不是商业表演，这些人的本职工作是为女王演出，基于这一目的他们必须在平时得到训练，而民众可以去旁观这些训练，代价是要收取一定的费用，这个说法在枢密院1600年6月22日的法令中尤其明显。<sup>①</sup>这个说法显然只是一个借口，枢密院的做法更像是16世纪中期以来当戏剧成为一种行业并深陷合法性危机时适时给出的一种官方解释，它可以视为1551年流浪法以来的进程的最终产品，作用是赋予娱乐性戏剧活动一种正当地位。

宗教改革以来英国戏剧两种变化的联结使戏剧适于、也能够成为一种商品性质的公众文化，宗教改革消亡了前一个阶段的严肃的正统教化工具；大学才子的外流将文艺复兴掺入了那种广泛流通的英国戏剧，使它更具观赏性；贵族和枢密院的工作使新形式下的戏剧具备了合法地位。可以说，16世纪中期这三项几乎同时出现的进程的融合为后一个时代英国戏剧和剧院的繁荣奠定了基础。

---

<sup>①</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1905, pp. 395-398.

## 第二节 伦敦的作用

伦敦在 16 世纪后半期英国剧院的兴起中起着不言而喻的重要作用，不过这并不意味着伦敦从正面鼓励和推动这样一种行业的发展，事实上从 1573 年时任市长转变为清教徒以后，直到 1642 年关闭所有剧院，整体上这座城市都处于与戏剧行业的对抗中，而且城市取得了最终的胜利。伦敦对剧院兴起的作用在于它提供了许多不可或缺的条件，这些条件既有经济的，也有政治的，而市政厅的政策和态度，至少在伊丽莎白时期，并没能阻止这些条件发生作用。

### 一、人口增长

关于近代早期伦敦人口的考察始终缺乏准确的数字，罗伯茨非常肯定的认为到伊丽莎白统治末期，伦敦的规模扩大了一倍，大约拥有 30 万居民，<sup>①</sup>但钱乘旦主编的《英国通史》中却谈到直到 1605 年，伦敦的规模“仍然紧凑、小巧”，它的人口为 22.5 万，<sup>②</sup>这是国内学界比较新、也比较权威的观点。安德鲁·格尔提到 1550 到 1650 年间伦敦的面积翻了一番，这一时期它大约拥有 40 万人口。<sup>③</sup>勃里格斯谈到 16 世纪 20 年代初伦敦人口可能是 7 万左右，到 1600 年时它的人口可能已超过 20 万。<sup>④</sup>朱莉·桑德斯在这里给出了截然不同的一组数字，从 1576 年（剧院出现）的约 15000 人，到 1642 年（剧院关闭）的约 20 万，<sup>⑤</sup>这个数字显然有些曲高和寡，尤其是关于 1576 年的数据，它不同于其他所有记载。作为对照，布罗代尔认为 1700 年伦敦大约有 55 万居民，<sup>⑥</sup>而另外的观点则将这个数字定为 70 万左右。无论如何，上述学者都承认：首先，截止到 17 世纪，伦敦已经成为欧洲北部的第一大城市，而且它的人口相较国内其他主要城市，包括诺维奇、布里斯托尔、考文垂，要多出数十倍（同时期这些城市的人口都不超过 2 万）。其次，伊丽莎白时期是伦敦人口迅速增长的时期。这不但得益于整个英国的人口增长，也由于人口的流动，相较前者，后者更应该视为伦敦人口增长的主要原因，因为这一时期整个英国的人口增长速度远远低于伦敦的人口增长速度（1530 年伦敦人口仅在 5 万左右）。无论周期性的瘟疫还是城市上层和王庭的抵制<sup>⑦</sup>都不能阻止英国的人口

<sup>①</sup>（美）克莱顿·罗伯茨，戴维·罗伯茨，道格拉斯·R.比松：《英国史》上册，潘兴明等译，北京：商务印书馆，2013 年，第 366-368 页。

<sup>②</sup> 钱乘旦编，《英国通史》第三卷，南京：江苏人民出版社，2016 年，第 150 页。

<sup>③</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.19.

<sup>④</sup>（英）阿萨·勃里格斯：《英国社会史》，陈叔平，刘城，刘幼勤，周俊文译，第 153 页。

<sup>⑤</sup> Julie Sanders, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642*, p.5.

<sup>⑥</sup>（法）布罗代尔：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第三卷，顾良，施康强译，北京：商务印书馆，2017 年，第 455 页。

<sup>⑦</sup> 1580 和 1602 年女王文告禁止在伦敦城门三英里内营造新建筑，禁止增加现有房屋的居住人口，命令此前七年间抵达的寄宿者离开伦敦。参见（英）阿萨·勃里格斯：《英国社会史》，陈叔平，刘城，刘幼勤，周俊

在这一时期大量涌入伦敦，伦敦，如同近代早期的其他大城市，展示了非凡的吸引力，参考同期的那不勒斯，农民宁肯挤在城市的贫民窟里挨饿也不愿回乡下种地，伦敦的情形大致如此，虽然它的居民的财富状况要好得多，它同样有着相当规模的贫民窟。到伊丽莎白统治末期，伦敦集中了英国近十分之一的人口，就英国这个相较法国小得多的国家，它同样拥有一个臃肿、庞大的首都。

可以肯定居民数量为剧院的兴起提供了相当必要的条件。安德鲁·格尔在论及英国早期戏剧公司时一再强调“只有伦敦”，才拥有足够庞大的人口来支撑戏剧公司的长期驻扎，<sup>①</sup>这个观点没有问题。戏剧行业确实是最需要广阔市场的行业之一，考虑到剧本的珍贵程度（到16世纪90年代剧本仍是一个剧团或剧院的重要财产，在亨斯娄经营剧院的成本中购买剧本一直是他的主要支出），很少有剧团能够在一个地方连续很多天上演不同的戏剧，同时也很少有观众会连续很多天去观看同一场戏剧，在早期所有剧团都是巡回演出的，直到16世纪后半期，许多剧团才将伦敦作为他们的“家”。伦敦人口的增加使剧团的长期停留成为了可能，不过在本节讨论的问题上，即伦敦对于剧院的作用，格尔的观点只能算是一个条件，而非一个结论。

事实上在最初的剧院建立之后，剧院与戏剧公司之间仍没有建立那么紧密的联系。博比奇是莱斯特剧团（Leicester's Men）的成员，他在1576年建立了“剧院”，但无论“剧院”的建立还是经营，他都是以个人身份进行的，甚至有证据表明他在伦敦定居后可能实际上已经退出了剧团，<sup>②</sup>莱斯特剧团远没有在博比奇的“剧院”中安家落户。某个剧团在一间剧院长期停留最早发生在1592年，斯特雷奇剧团（Strange's Men）在“玫瑰”待了接近半年，但那是因为他们的重要人物艾雷恩（Alleyn）在这一年娶了亨斯娄的继女。直到1594年法令以前，伦敦剧院的地位大致只是各剧团巡回演出中的一站，换句话说，在1594年以前，很难认为伦敦人口对戏剧公司的支持与剧院的兴起之间存在很直接的联系，戏剧公司的长期驻扎并不一定意味着永久性剧院的兴起。这两者的关联性在于，人口导致了戏剧公司在伦敦的聚集，这种聚集又导致了需求，或者说一种需求的可能性，那就是在伦敦驻扎下来的各戏剧公司需要一个更稳定、专门的表演场所，敏锐的商人捕捉到了这种需求，他们认为建造一个专门的、永久性剧院有利可图，这大致就是1567年发生在布莱恩身上的状况。当然除此之外庞大的人口也为剧院提供了足够的市场，但这一点的重要性似乎有待商榷，因为当时在英国人口远较伦敦为少的

---

文译，第154页。

<sup>①</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.19.

<sup>②</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.189. 另外亚当斯也早已谈到了博比奇和莱斯特剧团的这种关系，参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.17.

其他城市也出现了类似的永久性剧院，伦敦人口为剧院提供的市场更能解释在随后的几十年间伦敦剧院的聚集。

类似于布莱恩的状况在伊丽莎白时期伦敦剧院的兴起中发挥着长期作用，伦敦所有公共剧院几乎无一例外都是由商人建造的，这种需求带来的有利可图必然存在于所有剧院开办者的考量中，事实也证明剧院在当时的确是一种颇具收益的事业。但人口导致的戏剧公司在伦敦的聚集还导致了另外一种状况，那就是城市，包括市政当局和一部分市民，对戏剧行业的敌意，格尔认为这是就戏剧行业发生在宫廷和城市之间的长期对抗的起因。<sup>①</sup>伦敦当局对戏剧行业的反对很早就出现了，戏剧表演导致的治安、卫生方面的问题都是让市政厅头疼的问题，但这种反对成为一种趋势确实与诸戏剧公司开始在伦敦落脚大致发生在同一时期。伦敦对戏剧行业的反感最终造成了 1574 年法令的出台，这项法令禁止市区内的戏剧表演，尤其是在客栈庭院中，接下来就如亚当斯所记叙的，尽管它的实际效果可能非常微弱，这项法令推动了 1576 年博比奇“剧院”的建造，紧接着另外两所剧院<sup>②</sup>也在伦敦市郊出现，这在某种程度上可以视为伦敦剧院史的真正开端。

## 二、财富增加

伦敦的富裕在英国并不是什么新事物，早在 12 世纪它已经开始成为英国的经济重心，有相当多的因素促成了伦敦在英国的经济地位，包括人口、贸易、强大而集中的王权。从 16 世纪以来，随着人口的聚集，伦敦的地位进一步上升了，人口流动为伦敦创造了巨大的内部市场，刺激了它的生产，也为它带去了财富。贸易同样起到了重要的作用，由于伦敦在英国外贸中的垄断地位和它自身的地理位置，到 16 世纪末，除了布里斯托尔，伦敦控制着整个英国的经济，几乎所有贸易往来、生产与消费都要经由伦敦，正如布罗代尔的著名论断：伦敦创造了英国的民族市场。<sup>③</sup>布罗代尔论述的重点在于 17-18 世纪，但不可否认在 16 世纪，伦敦至少在它成为英国经济核心的道路上迈出了一大步，它聚集着英国大部分财富，又控制着英国大部分财富。

---

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, pp.19-20.

<sup>②</sup> 关于这一时期，某些作者只确认了“剧院”和“幕布”两家公共剧院，第三家剧院“纽因顿巴茨”(Newington Butts)的资料甚少(甚至这个名字也只是个地名)，道格拉斯·布鲁斯特提及了这间剧院，将它与“剧院”和“幕布”并列，见 Douglas Bruster, 'The birth of an industry', in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, New York: Cambridge University Press, 2004, p.225, 亚当斯也提供了数封信件来证明它的存在和它的活动，参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, pp.77-80, 此外格尔谈到“与博比奇几乎同时”，“沃里克剧团(Warwick's Man)的领导人杰罗姆·塞维奇(Jerome Savage)在纽因顿巴茨建造了他的剧院。”见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.171.

<sup>③</sup> 参考(法)布罗代尔:《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第三卷, 顾良, 施康强译, 第 455-460 页。

## 剧院的兴起

财富对于剧院的作用是显而易见的，首先，剧院的建立和运营都需要相当数额的投资。博比奇和布莱恩建造“剧院”的花费大概在 700 镑，700 镑仅仅是建筑的开销，这里面应该不包含租赁土地的费用，亚当斯和格尔都明确提到过这一点，此外在 1599 年的纠纷中原地产所有者艾伦（Allen）对这所建筑的估价为 800 镑，<sup>①</sup>即使考虑到艾伦的坐地起价以及不可避免的通货膨胀的影响，这个数字与 700 镑大致相当，何况 1585 年博比奇又花了至少 200 镑对“剧院”进行整修和改造。如果亚当斯的记载属实，在租赁土地和改造（原有）建筑上博比奇至少还花费了数百镑。<sup>②</sup>无论如何，博比奇“剧院”的创办是一笔相当大的投资，其他剧院的费用也大致如此，1587 年“玫瑰”剧院的建造花费了大约 800 镑，<sup>③</sup>随后的几年里亨斯娄又对“玫瑰”进行了改造和扩建，这些费用肯定不低于 100 镑；1596 年建造“天鹅”剧院（the Swan）的花费则超过 1000 镑。作为参照，这里有必要列举当时其他的一些价值。弗根在他的著作里提供了几份极具参考价值的表格，按照弗根提供的数据 1 镑价值 20 先令，大约相当于 2010 年左右的 500 美金，当时普通人一天的餐费只需要 4 便士，旅馆的住宿要 1 便士，一匹马的价格也不过 1 到 2 镑，作为在当时的遗嘱中普遍出现的比较贵重的物品，包括衣物、餐具、家具，它们的价格都只在几便士到几先令之间。<sup>④</sup>

剧院的开办需要足够的资金投入，即便资金的流动性可以抵消相当一部分个人投资的份额——直到 1578 年的一份协议中，博比奇仍然同意“剧院”的主要收入应用于偿还建造它所造成的债务<sup>⑤</sup>——这导致对剧院投入的问题变成了剧院收入的问题，1600 年建造的“财富”剧院同样出现了这一状况，这间剧院的花费总计 1320 镑，在 1602 至 1608 年间亨斯娄和艾雷恩以每年 120 镑分期偿付这些债务，<sup>⑥</sup>但无论如何支持“剧院”建成的财富必须都是实际存在的，而且这些财富并不来源于贵族。贵族确实拥有稳定且相对丰厚的收入，当时一般贵族的年金都在 2500 镑左右，但实际上几乎没有贵族会对他名下的剧团提供经济干预，更毋须说相对独立于剧团的剧院，建造剧院的资金来源于伦敦的市民阶层，尤其是商人，只有

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.292.

<sup>②</sup> 见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.23.

<sup>③</sup> 这是格尔给出的数字，参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.293，亚当斯的观点与此相近，他是由亨斯娄与乔姆利的合同中得出的推论，参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.82，但马丁·怀特给出了截然不同的数字，360 镑，参考 Martin White, *London professional playhouses and performances*, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, p.302，不过考虑到怀特的记述通篇都没有提到亨斯娄的合伙人乔姆利，这个数字可能只是亨斯娄自己支出的份额。

<sup>④</sup> 参考 Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, pp.102-104.

<sup>⑤</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.30.

<sup>⑥</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian stage, 1574-1642*, p.130.

财富聚集的伦敦，才能支持 1567 至 1577 年这不到十年间接连出现的四间剧院的建造，使这种行业的兴起成为一种可能。

其次，剧院的存续需要足够的观众来光顾它的生意，这一点在上文关于人口的部分已经有所提及，但更准确的说，剧院需要的是相对富裕的人口。一般情况下剧院的票价并不是很贵，根据 1599 年瑞士游客托马斯·普莱特（Thomas Platter）的笔记，它分为三个档次，分别是 1 便士、2 便士、3 便士，分别对应舞台下的站票、看台上的坐票、包厢票。<sup>①</sup>当时一位普通劳工一天的工资是 6 便士，<sup>②</sup>1 便士意味着他每天工资的六分之一，根据哈贝奇的推论，低收入阶层只构成剧院观众很小的一部分，而主体应该是商人。<sup>③</sup>哈贝奇从根本上持有一种将剧院视为中层场所的观点，根据他的考察，只有十五分之二伦敦居民每周都去看戏（当然考虑到伦敦的人口这也是一个相当大的数字），剧院的规模是为重要的节假日准备的。<sup>④</sup>哈贝奇的观点不无道理，事实上尽管剧院背负着诸多骂名，很少有证据表明剧院是一个穷人聚集的场所，这并不是说低收入阶层不存在于剧院中，而是说他们至少不经常去看戏。目前唯一可以证明经常出没于剧院的低收入人群是学徒，但学徒是一个特殊的群体。除此之外，剧院的收入分配结构同样意味着必须有足够的中上层观众才能维持它的运转，剧院收益分配的普遍方式是票房收入（站票，很有可能还包括坐票）和包厢收入的一半归剧团，包厢收入的另一半归剧院老板，剧院的分配结构显然要根据观众结构制定。

### 三、政治与文化环境

首先应该承认伦敦为剧院的兴起提供了一个并不宽松的政治环境，从第一家剧院建立以来它们一直处于激烈的对抗中，甚至如前文所述，剧院兴起本身也是这种对抗的产物，伦敦为剧院提供的政治条件在于它与宫廷和贵族的联系。从 12 世纪王室驻扎到威斯敏斯特以来，伦敦成为了英国的政治中心，这尤其体现在伦敦与王权的联系上，布罗代尔提到伦敦“同时包含三四个城市，伦敦城、威斯敏斯特、萨瑟克……”<sup>⑤</sup>自都铎王朝以来贵族在相当程度上被剥夺了地方权力，伦敦也开始成为贵族的聚集地。到 16 世纪后半期随着王权、贵族、议会三方面的变化，

---

<sup>①</sup> Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, p.185. 剧院的票价另见哈贝奇在其著作中的表格，Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York: Columbia University Press, 1941, p.59.

<sup>②</sup> 同见弗根提供的表格 Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, pp.102-104, 另见（美）克莱顿·罗伯茨，戴维·罗伯茨，道格拉斯·R.比松：《英国史》上册，潘兴明等译，第 364 页。

<sup>③</sup> Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, p.64.

<sup>④</sup> Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, p.65. 格尔基本赞同这一观点，但他否认存在一个庞大的“中产阶级”的说法，参见 Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p.49.

<sup>⑤</sup>（法）布罗代尔：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第三卷，顾良，施康强译，第 455 页。萨瑟克存在很多译名，它应该指剧院的聚集地 Southwark。

伦敦作为英国政治中心的地位已经得到空前强化。

伦敦为剧院提供的政治条件首先在于其政治地位吸引了戏剧活动的聚集。从宗教改革以来英国戏剧已经具有了政治意味，都铎时期贵族性质的变化使这种政治意味进一步扩大了，从16世纪60年代起<sup>①</sup>，各种依附于贵族名下的剧团开始流行于英国，这是都铎时期贵族仅存的手段之一，借助剧团，贵族可以传播自己的观点，扩大自己的影响力，借以提升自己的地位，而剧团，由于反流浪法<sup>②</sup>的存在，也必须获得贵族的庇护。这种政治取向导致各戏剧公司在其出现的最早的数十年间与伦敦的联系并不密切，因为几乎所有庇护人都乐于让他名下的剧团保持一种巡演的状态，剧团在某处长期逗留显然会让它的政治机能大打折扣。贵族与剧团之间的联系必定是存在的，而且一直持续到伊丽莎白统治结束，<sup>③</sup>不过这种联系应当加以限定，事实上只有一部分贵族会真正与他名下的剧团建立紧密的联系，而且这种联系更多是支持和保护，而非限制。变化从16世纪70年代起实际上已经开始了，尽管按照格尔的说法1583年成立女王剧团才是这项“进程”的第一步。其中有两个因素发挥了主导作用，一是女王对戏剧的青睐，二是戏剧行业不可遏止的商业化。女王对戏剧的青睐是一直存在的，无论由于文艺复兴的影响还是历代都铎君主遗留的风气，都铎宫廷一直热衷于戏剧活动，到16世纪70年代起，经过长时间的发展，各戏剧公司终于引起了宫廷的注意。<sup>④</sup>这绝不意味着从16世纪70年代起各剧团才参与到宫廷演出中来，这种活动最早的记录出现在1563年甚至更早，<sup>⑤</sup>16世纪70年代发生的变化在于上层态度的转变使它成为了一种正式的趋势。从1578年起长期负责宫廷娱乐的节庆典礼官（Master of the Revels）终于被赋予了正式的地位和职责，这一职务对宫廷和枢密院负责，也受它们的配合。但女王的影响力不止在于宫廷，贵族的態度也发生了转变，讨好女王成了一项更具效益的政治活动。中央关于戏剧的一切行动开始致力于一个终极目标，就是为女王提供最好的戏剧表演，相应的，各戏剧公司的终极目标则是参加在宫廷的表演，这能为他们带来最大的商业收益，对二者来说，伦敦都成为了最佳选择。枢密院和宫廷乐于让剧团集中到伦敦，这便于他们挑选和训练剧团，剧团也乐于前往伦敦，这是他们被选中参加宫廷演出最好的机会。

<sup>①</sup> 更早的记录出现在1559年，1559年莱斯特写信给北方事务委员会请求允许他的剧团在约克郡演出，参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.185. 这里要提到汤姆·拉特给出的另一份证据，内务大臣的账目中记载了1539-40年诺维奇向某个剧团的支出，把这一状态的时间点前推到1539年，见 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearian Stage*, p.31.

<sup>②</sup> 指1551年和1572年的反流浪法。

<sup>③</sup> 关于这一点最典型的证据就是埃塞克斯伯爵叛乱前夕他控制的剧团通过戏剧为他制造声势，这是伊丽莎白统治末年的事，按照休谟的说法，女王郁郁而终与埃塞克斯的死有很大关系。参考（英）大卫·休谟：《英国史》第四卷，刘仲敬译，长春：吉林出版集团有限责任公司，2012年，第280-281页。

<sup>④</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.27.

<sup>⑤</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.167.

其次，伦敦与王室和贵族的联系对城市权力形成了一种制衡。对戏剧行业的反感不仅存在于伦敦，各市镇的管理者或多或少都会担忧这个行业造成的治安和卫生方面的隐患，这种担忧催生了各种反对戏剧的法令，然而在伦敦，这些法令很少发生作用。宫廷和枢密院在这场对抗中几乎从一开始就站在了戏剧一方，1574年法令颁布后实际上伦敦市内的客栈庭院仍用于戏剧表演，这既是由于都铎时期管理体系仍不完善，更由于宫廷的支持和枢密院的默许。<sup>①</sup>其后几乎每次剧院遭到城市的诘难，贵族或枢密院都会站出来充当剧院的保护者，剧院的缔造者们很早就学会了利用权力结构中的一部分来反对另一部分，都铎时期分散、多元的政治体系为剧院在伦敦的兴起提供了极大的便利，尽管它们受到市政厅不可忽视的压制（所有剧院无一例外都开设在了市政厅管辖的范围以外），但它们毕竟获得了足够的生存空间。

最后关于文化，很难完全认为伦敦在当时是英国的文化中心，因为牛津和剑桥仍然发挥着无可比拟的作用，它们占据着英国文化的顶峰。但伦敦也有它独特的一面，伦敦可以说是当时英国最大的文化市场，这一点本身与它的人口、财富、政治与贸易地位有密切的关联。伦敦聚集了英国大部分的人口，大部分的财富，它与宫廷联系紧密，关于英国的所有贸易几乎都绕不开伦敦，知识精英到伦敦去谋求出人头地的机会，伦敦虽然不出产“大学才子”，但它吸引了他们的到来；到访或经商的外国人以及外地人为伦敦带去了外界的文化，使伦敦成为了一个文化熔炉，伦敦不仅仅是当时英国商品的集散地，也是文化的集散地。伦敦的文化地位还体现在它远高于整个英国的识字率上，根据弗根的考察，伊丽莎白时期英国大约有20%的男性和5%的女性具备读写能力，到1600年这个数字提升到了30%和10%，而伦敦在16世纪80年代即有60%的工匠和商人能够阅读，<sup>②</sup>考虑到哈贝奇关于伦敦人口结构的考察<sup>③</sup>，以上两者在伦敦最多算是中下层，即使不可忽略伦敦的贫民数量，16世纪80年代伦敦整体的识字率也应该在40%左右。文化产品无疑要受到文化水平的影响，而伦敦的文化水平足以支持剧院行业成为一种受欢迎的行业。

### 第三节 戏剧社会群体的形成

任何行业的兴起几乎都离不开与之发生关联的社会群体，社会群体既构成这

---

<sup>①</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.15.

<sup>②</sup> Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, p.53.

<sup>③</sup> 哈贝奇认为上述两个阶层在伦敦至少占到了一半人口，参考 Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, pp.55-61.

个行业兴起的要素，也构成对这个行业支持的要素，对伊丽莎白时期剧院这个行业兴起的探讨无法脱离对当时几个社会群体的考察。这里群体的“形成”是一个很难在根本上做出解释的问题，本节标题中的“形成”更多意味着一种规模上的“出现”，这部分内容并不打算讨论这些群体的组织性，事实上这种想当然的组织性也并不存在——尽管随着事件的发展出现了“戏剧公司”，剧院也逐渐由几个托拉斯性质的团体接管（这是斯图亚特时期的状况），这些组织在本质上仍是“个体”的，戏剧行业中的几个群体并没有连成一片。

这一节的基本观点在于社会群体在剧院兴起中是切实存在而且发挥作用的，本节试图厘清这些群体的历史，并进一步阐述都有哪些社会群体发挥着何种作用，以及这些作用是何以发生的。

## 一、剧院老板

在关于剧院兴起的问题中剧院的创办者是第一个要讨论的群体，他们的地位无可比拟，作用最为直接，这些人是剧院兴起的直接参与者。已知的第一位剧院老板约翰·布莱恩，也是后来博比奇的姐夫与合伙人，之前是伦敦的一个杂货商，而且颇为成功，亚当斯谈到他的资产大概在 500 镑到 1000 镑之间，<sup>①</sup>这在当时的伦敦绝对算得上“有钱人”。目前没有明确证据显示布莱恩究竟因何投身到戏剧行业中来，在 1983 年伦加德的文章问世以前，“出于利润考虑的投资”通常被戏剧史家们描述为布莱恩加入博比奇的生意时的状况，那么他对“红狮”的投资似乎也可以这么理解，相反“红狮”的存在使人意识到布莱恩对“剧院”的投资很有可能掺入了一些其他的因素，因为“红狮”的失败显然使布莱恩的经济遭受了一些损失，在创办“红狮”时布莱恩仍然经营着他其他的资产，而为了筹集建造“剧院”的经费，布莱恩变卖了他的杂货生意、房子、衣服，<sup>②</sup>布莱恩在 1576 年与博比奇的生意中很有可能掺入了一些感情因素，无论是对人的感情还是对戏剧行业的感情。当然这只是一种猜测，考虑到这两人之间随后长达十余年的纠纷以及他们严格的债务关系，对收益的考量再次回到这项解释中来，或者布莱恩本人从“红狮”的失败中仍然看到这个行业光明的前景，或者出于博比奇的诱导<sup>③</sup>，况且 1576 年形势已经发生了变化，1574 年法令使这种位于城市辖区之外的、专门的表演场

---

<sup>①</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.24. 关于布莱恩的出身同见 Martin White, *London professional playhouses and performances*, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, p.298.

<sup>②</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.25.

<sup>③</sup> 之前的史家就博比奇使用了 induced 这个词，参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.25，但同样有证据表明布莱恩本人迫切的参与进了博比奇的计划，同见该页亚当斯的论述。

所成为一种真正的需求，相比之下 1567 年公共剧院只是处于与客栈庭院和街头巷口的竞争之中的一种可有可无的场所。布莱恩的案例，尽管缺乏进一步的证据，展示了一种可能性，那就是剧院的兴起，或者更具体的，这一部分所讨论的剧院创办者的形成，最初是一种纯粹的商业活动，它是英国市场经济<sup>①</sup>发展到一定程度的产物，剧院行业是随着当时英国市场内资本自发性的转移而从其他行业中分化出的一个行业。

第二位剧院创办者博比奇的出身与布莱恩有很大区别，博比奇之前是一名成功的演员，甚至是莱斯特剧团最好的演员，<sup>②</sup>在创办“剧院”之前博比奇已经身处莱斯特剧团的管理层，而他在伦敦的登记身份是一名木匠<sup>③</sup>。关于博比奇的动机，亚当斯非常肯定的认为这是博比奇个人进行的一项商业投机，目的与上文的布莱恩一样，在于牟取利润，这里可能的争议在于博比奇与莱斯特剧团的密切关系。尽管格尔一再强调 1594 年以前不存在剧团和剧院之间的稳固联系，但在“剧院”建立的最初几年里莱斯特剧团确实取得了其相当长时间的使用权，马丁·怀特谈到博比奇将他的剧团“安置”在其中，<sup>④</sup>这种状况到 1583 年才彻底结束，在此期间其他剧团也可以使用“剧院”，但必须在莱斯特剧团巡演或者休息期间。另外目前学界几乎公认 1574 年莱斯特剧团获得特许状是博比奇建造“剧院”的重要推动因素之一，这份皇家特许状于 1574 年由枢密院签发，旨在保障该剧团在伦敦的活动，紧接着博比奇即于 1575 年开始筹划“剧院”的建造。以上两点，似乎都能导向一种博比奇出于为他的剧团服务而建造“剧院”的观点，这是根本区别于布莱恩的，布莱恩的活动并没有与某个团体联结在一起，上述观点无疑复杂化了剧院兴起的原因，所幸这里同样有证据表明莱斯特剧团与“剧院”的联系远没有那么紧密。

首先 1583 年以前所有关于“剧院”本身事务的记录中莱斯特剧团从未出现，莱斯特剧团不参与“剧院”的债务和整修，即使在 1582 年的佩克汉姆事件<sup>⑤</sup>中莱斯特剧团也是以受害者的身份出现的，他们表达了不满，但事件的解决则由博比奇承担。这表明莱斯特剧团并没有参与“剧院”的经营，博比奇完全以个人身份

<sup>①</sup> 这里我希望尽量避免使用“资本主义”这个极易造成谬误的术语。

<sup>②</sup> 亚当斯谈到 1572 年博比奇位列莱斯特剧团优秀演员之首，参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.17, 马丁·怀特提到早在 1567 年博比奇已经成为莱斯特剧团的领导人之一，参见 Martin White, *London professional playhouses and performances*, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, p.299.

<sup>③</sup> 参考 Edward Walford, 'Southwark: Bankside', in *Old and New London: Volume 6*, London: Cassell, Petter & Galpin, 1878, pp. 45-57. 同见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.188. 另外朱莉·桑德斯也提到了博比奇家族同木工业的密切联系，参见 Julie Sanders, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642*, p.5.

<sup>④</sup> Martin White, *London professional playhouses and performances*, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, p.301. 而根据格尔的论断，“安置”一词可能并不恰当。

<sup>⑤</sup> 指 1582 年佩克汉姆无端要求对该土地及“剧院”的所有权并寻衅滋事。

经营着剧院，正如格尔所说，创办剧院后的博比奇之于诸剧团“至多是地产主”<sup>①</sup>。其次，莱斯特剧团在“剧院”的使用中尽管拥有明显的优先权，但也仅此而已，在其他方面他们与别的剧团没有区别。某个剧团在剧院中的优先权在1594年以前的剧院史中绝非一种例外状态，而是一种常态，自始至终剧院的经营者都在竭力寻求与某个大剧团的长期合作以获取最大利益，莱斯特剧团地位，很大程度上仅由于他们与博比奇的关系而成为了该状态的首创者，而且这种状态并不稳固。莱斯特剧团与“剧院”的合作关系于1583年结束，这一年他们的三名主要演员被抽调到了女王剧团，这无疑极大削弱了他们的实力，但事实上直到1588年，随着莱斯特伯爵去世该剧团才解散，这也佐证了莱斯特剧团与“剧院”的纯粹商务关系。至于1574年的特许状，它对莱斯特的意义是毋庸置疑的，但在关于“剧院”的事务上似乎更应该理解为博比奇利用了莱斯特的地位和这份特许状，博比奇申得特许状为他在伦敦的定居和生意的开办扫清了道路，在“剧院”建立后他又退出了剧团。

博比奇的案例似乎同样证明了经济在剧院行业的形成中作为主导因素的论断，第三位主要的、且有记录的剧院创办者菲利普·亨斯娄可以为这条论断提供进一步的支持。关于亨斯娄，学界几乎没有争议，他是一位商人，一位纯粹的投资者。尽管“国民传记词典”中将他描述为“剧院股东”，而他在伦敦的登记身份是“市民和染工<sup>②</sup>”，除了“玫瑰”之外他参与着许多生意，包括出租业、典当业、淀粉制造业，他投资了许多客栈庭院这类场所，还一度经营着“巴黎花园”附近的一家熊苑。<sup>③</sup>亨斯娄大概于1550-1560年出生在苏塞克斯的林德菲尔德，是家中的第四个儿子，这意味着他几乎无望继承家业，于是16世纪70年代他前往伦敦，作为仆人和染工（这也是他登记身份的由来）跟随一位染坊主亨利·伍德沃德（Henry Woodward），<sup>④</sup>1579年伍德沃德死后亨斯娄娶了他的遗孀艾格尼斯·伍德沃德（Agnes Woodward），这为他带来了大笔财富，依靠这些财富，亨斯娄得以经营起自己的生意。记录显示1584年亨斯娄购进了60打山羊皮，无论这笔生意成功与否，这都很可能促进了他的下一步计划，因为在随后的1585年他就开始着手投入剧院行业，并于1587年与约翰·乔姆利（John Cholmley），一位杂货商，建立了

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.189.

<sup>②</sup> Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, New York: Cambridge University Press, 2005, p.14, 关于该身份同见 Martin White, *London professional playhouses and performances*, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, p.302.

<sup>③</sup> Julie Sanders, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642*, p.5.

<sup>④</sup> 记录显示早在1577年他已定居在了泰晤士河畔（Bankside），见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.81.

“玫瑰”。<sup>①</sup>

亨斯娄的动机同样难以确定，尼尔·卡尔森对亨斯娄提出了三个猜想：远见，爱好，贪婪，当然他自己也首先承认亨斯娄的具体动机是未知的。亚当斯同样谈到“获利”，不过他还提到另一种可能的情况，那就是1585年博比奇取得了“幕布”的控制权而导致伦敦的剧院行业内形成了垄断，这种垄断促使了新剧院的产生——这似乎同样应当视为经济目的而非政治目的，在“玫瑰”开办的头几年里它似乎并没有获得什么强大的政治支持，这使它一直处于一种不稳定的状态，而且直到博比奇的儿子们将他们的剧院迁至“玫瑰”附近，这两个派系之前并没有什么直接联系。只有经济目的是可以肯定的，即使只考察亨斯娄的经历，至少他的前半生始终在追求财富，“玫瑰”尽管对他来说更重要一些，但也只是他的若干投资之一。至于亨斯娄的合伙人乔姆利，同样是一个完全的商人，根据两个人的协议，乔姆利可以将“玫瑰”附属的一间房屋作为他的仓库，而且获得了在“玫瑰”兜售酒水食品的专利权，这都让人联想到他的杂货生意，这表明“玫瑰”对乔姆利来说也只是一项投资和生意的一部分，而且证据表明乔姆利似乎很快就退出了这项生意，因为在随后的记录中乔姆利消失了，他可能将自己所属的部分全部卖给了亨斯娄，这同样表明了一种商人的流动性。

尽管更具体的原因仍然难以考察，很大程度上在经济的主导作用下“剧院老板”这个群体确实形成了，1576年几家剧院接连出现是这个群体的开端。这个群体的规模始终不大，即使算上他们的合伙人，整个都铎时期剧院老板的人数至多不超过十个，但他们的作用是毋庸置疑的，无论对于剧院业还是戏剧业，他们是剧院这个行业的创办者，而在戏剧业中，1594年以前他们的角色是地主，1594年以后则是股东。都铎时期剧院老板似乎始终不被认可为一种特殊身份，他们更多被视为商人，或者商人的一个分支，1569年王座法庭关于“红狮”讼案的文件中仍将布莱恩描述为“伦敦的市民和杂货商”<sup>②</sup>。不过考虑到直到1642年的几十年间戏剧行业承受的抨击，其中的许多批评要求关闭剧院，他们在当时一部分人的观念中似乎更被视为“选择了错误行业的商人”，这种观念造成了实质性的影响，那就是剧院老板要承担比其他商人更多的社会义务，比如承担济贫税，来保障他们的安定。

<sup>①</sup> 关于亨斯娄的经历参考 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, pp.1-2, 以及 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.81.

<sup>②</sup> Janet S. Loengard, "An Elizabethan Lawsuit: John Brayne, his Carpenter, and the Building of the Red Lion Theatre." *Shakespeare Quarterly*, Vol.34, No.3, 1983, pp.298-310.

## 二、剧院观众

似乎并不能认为在剧院出现前夕英国才形成了一个戏剧观众群体，从中世纪以来戏剧就是英国民众喜闻乐见的一种文娱活动，无论教堂的神秘剧还是行会承办的戏剧它们都不缺乏大批观众，也不能简单地认为这个时期观众的变化在于“丰富多样”，因为中世纪观众的身份同样是多元的，上到贵族，下到平民，所有人都会看戏，这里甚至很难区分“戏剧”观众和“剧院”观众，这两者并不存在本质上的区别，这是由于至少在 1594-1597 年以前在剧院中上演的戏剧与在其他地方诸如客栈庭院、贵族宅邸中上演的戏剧并无本质区别。可以肯定的是观众的数量，这是比较大、而且逐渐增长的一个数字，根据哈贝奇的考察 1595 年伦敦诸剧院一天可接纳 2500 人，一周可达 15000 人，到 1601 年这个数字增加到 3000 人和 18000 人。<sup>①</sup>哈贝奇的估算是比较保守的，因为他从根本上认为经常性的剧院观众只占伦敦全部居民的一小部分，大部分戏剧演出中剧院都会有大量空座。1595 年的数字相较之前必然有所上涨，1594 年城市和枢密院至少在官方层面上禁止了所有客栈庭院及其他场所的演出，剧院也就成为了唯一的演艺场所，这里还要考虑到 1595 年有 3-4 家剧院在经营中，而 1601 年只剩下官方承认的两家<sup>②</sup>。1595 至 1601 年的变化，更少的剧院数量与更多的观众人数，表明了剧院观众这个群体本身的扩大，剧院规模的变化在这里发挥的作用似乎可以忽略，事实上仅“环球”剧院一次就能容纳近 3000 观众，而且 1599 年以后新成立的两家剧院（“环球”和“财富”）相较之前在规模上也并未发生太大的变化，“财富”的建造费用甚至要少于 1576 年的“剧院”。按照亨斯娄的记录，1592 至 1600 年“玫瑰”每天的观众人数一般为 1000 到 2000 人，例如 1594 年 8 月 25 日仅包厢观众就有 1212 人。<sup>③</sup>至于剧院观众的总数，按照钟毅提供的数字，从 1574 至 1642 年间大概在 15 万到 20 万左右<sup>④</sup>，这个数字似乎并不可靠，因为根据哈贝奇的计算仅 1595 年伦敦诸剧院接待的总人数就接近 15 万，而且没有任何记录显示该年伦敦剧院曾因意外状况而关闭。格尔在这里给出了另一个数字，他认为从 1567 至 1642 年超过 5000 万人造访了剧院。<sup>⑤</sup>无论如何，剧院观众的人数众多和数量增长是可以确认的，1594 年以来官方对戏剧行业专门化的推动肯定是促使剧院观众数量增加的直接原因之一，它迫使一般性的“戏剧”观众转化为“剧院”观众。伦敦的人口增长是另一个因素，仅 1595 至 1605 年伦敦就增加了 7 万居民，不过这个因素应当加以限制。尽管哈贝奇

<sup>①</sup> Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, p.37.

<sup>②</sup> 参见枢密院 1600 年 6 月 22 日命令，John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, pp.395-398.

<sup>③</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.93.

<sup>④</sup> 钟毅：《论伊丽莎白时代剧场与剧团的特点及影响》，硕士学位论文，南京大学，2017 年。我不知道为何这个数字从 1574 年算起，钟毅在这里并未给出原始出处。

<sup>⑤</sup> Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p.4.

用大量篇幅将伦敦的人口纳入他对剧院观众的计算中，事实上拿剧院人数与伦敦人口做对比是缺乏意义的，有太多可能的因素在伦敦居民的具体行为中发挥着作用，伦敦总人口的增加仅限于为剧院观众提供了一个更大的基础，这是一种更广泛、联系也更不紧密的背景性作用。

剧院观众这个群体必然起源于1567年第一家剧院的建立，但这同时也是一个问题，因为“红狮”几乎没有留下关于其观众的记录，安德鲁·格尔将对最早观众的考察定位在1567年，对这一部分则略过不谈，他的考察实际上是从16世纪70年代开始的。资料的缺失导致对这个问题的考察注定不能那么清晰，尤其是关于第一家剧院的出现造成的经济和心态层面的变化，例如我们无法探知第一个或者第一批剧院观众是如何产生的，可以猜测宣传在其中发挥了很大的作用，主要通过张贴广告的形式，早在1564年伦敦主教格林达尔就谈到过这种方式<sup>①</sup>。格林达尔所批判的是剧团的宣传，而非剧院，事实上很少有记录显示最早的剧院拥有者，布莱恩、包括博比奇是否参与了这些宣传活动，已知显赫于16世纪70年代的莱斯特剧团仍然在宣传中占据着主导地位，而到后一个时代亨斯娄则成为“玫瑰”剧院节目单的主要书写者，不过这个问题在这里，即对观众群体形成的考察中并不重要。

伦敦剧院观众群体的形成拥有怎样的基础？关于这个问题本文在“伦敦的作用”一节已经谈到了一部分，它的人口，财富，智识水平，这些都是一个庞大的剧院观众群体形成所必要的基础，但只有这些是远远不够的，而且它们并不会对剧院观众的形成产生直接作用，具有类似作用的因素还包括一个相对规模庞大的社会中层的生产以及相伴随的中层文化的兴起和16世纪中后期英国社会心态的变化。尽管远未达到工业革命以后的程度，社会中层（包括商人、工匠、律师）至少在都铎时期伦敦的居民成分中已经占据了更大的比重，剧院票价的设置——它对下层来说显得太贵（这里还要考虑到交通费用），对上层来说又太便宜——表明了一种状况，即它是为中层社会设计的，它预想中的主要顾客正是这个“庞大”的中层。也不必怀疑中层社会对剧院的接受，这里存在几种可能发挥作用的心态，一是对新鲜事物的热衷，由于航海技术的发展伊丽莎白时期的英国进入了一个探索的时代，阿尼亚·隆巴和乔纳森·波顿提供的一批文献表明了这种心态的存在<sup>②</sup>，尽管这一心态的广泛性仍然需要探讨，它在剧院观众群体的形成中必定发挥了一部分作用，剧院本身既是一种新事物，观剧也是当时民众获知外部世界的重要方式之一；二是对文化娱乐和更具享乐性的生活的追求，这里不妨参考两条证据，

<sup>①</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.36.

<sup>②</sup> Ania Loomba, Jonathan Burton, ed., *Race in Early Modern England: A Documentary Companion*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

一是伊丽莎白时代民居的变化，从中世纪更偏向防御的住房转向更追求舒适和美观的住房，二是 1562 年枢密院抑制华丽服饰的法令和随后数年间清教徒关于华丽服饰的批评<sup>①</sup>，伊丽莎白时代英国的娱乐行业包括出版业获得的显著发展与这种心态不无关系；除此之外可能发挥作用的还有当时英国人普遍的苦闷，生活压力，对贫困、疾病、无妄之灾的忧虑，基思·托马斯爵士在他的著作中详细描述了这种心态，他认为这正是酒精、烟草在这一时代的英国盛行的原因，<sup>②</sup>可以猜测同一目的也会驱使人们前往剧院去暂时逃离现实、沉醉于那些幻想之中。

公共剧院出现以前伦敦市民的观剧传统是剧院观众形成的另一项基础，早在中世纪神秘剧在伦敦取得了和更大范围内的英国类似的发展，考虑到王室和社会上层活动的集中，甚至可以认为戏剧在伦敦取得了相较其他地区更好的发展。格林达尔的批判表明了剧院出现前夕戏剧行业在伦敦的状态，显然在 16 世纪 60 年代剧团已经开始向伦敦聚集，他们在客栈庭院和街头进行着广泛的表演活动，伦敦市 1574 年管控戏剧行业的法令绝不应被视为伦敦市戏剧行业崛起的开端，相反它恰恰表明了截至这一年戏剧行业在伦敦的繁荣。这里还有一些其他的、关于客栈庭院的早期记录，在 15 世纪后半期某客栈庭院上演的一场道德剧《人类》<sup>③</sup>的开场白中提到观众已经按身份分为站和坐，<sup>④</sup>而且舞台附近显然被围得水泄不通以至于演员不停地要求观众把路让开。<sup>⑤</sup>客栈庭院中的表演是公共性质的，而且它们的数量必定多于专门的剧院，仅 1574 年伦敦经常用于表演的著名的客栈就有五所，记录表明这些客栈庭院同样拥有包厢这类结构。可以判定在剧院出现前夕，伦敦已经拥有一个相当规模的“戏剧”观众群体，换句话说对戏剧的广泛需求早已经存在了，而且这些居民对于后来剧院中的戏剧表演甚至某些具体的观剧形式并不陌生，不过正如前文所述，“戏剧”观众和“剧院”观众这两个群体之间并不存在绝对顺序上的交接关系。似乎并不能断定第一家公共剧院出现后伦敦的戏剧观众很快接受了这一场所并自然而然发生了转变，因为“红狮”的经营状况并不好，当然这个现象还可能受到选址等一系列具体因素的影响。“红狮”的确创造了英国第一批剧院观众，上文讨论的那些结构性因素也的确从 16 世纪 60 年代以来已经开始发挥作用，但无论如何“红狮”的出现并没有引发像 1576 年以后那样的连锁反应。如何解释短短九年之后伦敦剧院行业的大获成功？源于博比奇及其“剧院”的解释在这个问题中并不能占据主导地位，因为它无法解释当时一批剧院接连出现而开创的整个伦敦剧院行业的繁荣。一个具体因素，即伦敦市 1574 年法令在这

<sup>①</sup> 关于乡村民居参见 Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, pp.110-113, 枢密院的法令见 p.130.

<sup>②</sup> 参考（英）基思·托马斯：《16 和 17 世纪英国大众信仰研究》，芮传明，梅剑华译，第 3-29 页。

<sup>③</sup> *Mankind*，大致创作于 1471 年。

<sup>④</sup> 原文如下 *ye souerens that sytt, & ye brothern that stonde ryghte wppe.*

<sup>⑤</sup> 参考 David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe*, p.15.

里可能发挥了至关重要的作用，无论其目的是管控还是抑制，它使在伦敦城内进行戏剧表演成为一个不甚明智的选择，这项法令无疑大大减少了伦敦城内尤其是在客栈庭院、街头巷口这些场所的戏剧活动，相对应的开设在伦敦城外的公共剧院成为了观剧的正式场所，1574年法令在催生剧院行业的同时也推动了传统的“戏剧”观众群体向“剧院”观众群体的第一波较大规模的转变，这种变化是1567年时尚未发生的，来自官方的影响在随后的时间里继续发生作用，直到1594年枢密院和伦敦市就（市内）客栈庭院等场所戏剧活动的非法性完全达成一致，剧院在伦敦市民的观剧活动中成为主流。

如上所述，伊丽莎白时期伦敦剧院观众群体的形成受到了三种因素的作用：16世纪中期以来英国社会的变化，可以追溯到中世纪的观剧传统，伦敦市和枢密院在这一时期的法令，其中前两个因素发挥的是结构性的作用，它们使剧院观众群体的形成成为可能，后一个因素则是这一变化的直接推动力。政治因素在伦敦剧院观众的具体形成始终发挥着不可忽视的作用，不过这绝不意味着它完全主导了该群体的发展，继1574年法令直接催生的三家剧院以后，1587年亨斯娄建立的“玫瑰”剧院表明了完全的市场作用下公共剧院出现的可能性，“玫瑰”的出现及其成功表明了一种状态，即到这一时期伦敦实际上已经拥有了一个稳定的、相当数量的、并逐渐增加的剧院观众群体，1594年的状况只是进一步推动了这个群体的壮大。剧院观众的形成更应该理解为一种综合作用的产物，具体的政治事件使它出现具有转折意味的变化，其他部分则由英国传统和16世纪中期以来的变化两方面背景下的自发性发展——例如通过宣传和伦敦市民之间的口耳相传使剧院在社会层面上为越来越多的人所接受——来填充。

在阐明剧院观众群体的形成之后，这里应当论及该群体对于公共剧院的作用，包括市场经济和社会心态层面上的支持，这是必然存在而且至关重要的，观众群体为剧院提供了顾客，使一种产业的出现成为可能，另一个与之紧密联系的问题是从社会转型的角度来说观众群体的形成究竟意味着怎样的变化，至少在经济层面上这两者是一个问题。格尔认为16世纪8、90年代伦敦的观众们创造了一种史无前例的现象，那就是他们付钱去听“诗歌”，<sup>①</sup>这句话似乎有失严谨，因为实际上从16世纪40年代起戏剧在英国已经逐渐成为了一种商业活动，这个过程正如本章第一节所论述的，宗教改革标志着义务性的戏剧表演在英国的终结，而宗教改革末期及以后的诸法令则进一步限制了政治宣传性的戏剧活动。格尔这句话其实意在强调一种在剧本广泛传播的背景下伦敦居民对更具表现性的文化娱乐的追求，这是值得付出金钱的，不可否认这一现象可以体现英国市场经济的进展情况，

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p.2.

它迈向了一个新的领域，但其实这一现象并不具有开创性，它仅仅是一种扩张，是14世纪以来英国所发生变化的延续和发展，<sup>①</sup>它所体现出的并非新事物的确立，而是在或广泛、或具体的因素的作用下英国社会的各部分是如何被纳入市场经济范畴的。社会心态上的支持同样是有限的，对戏剧和剧院的喜好和接受只是确保了一个顾客群体的形成，它没能影响上层结构，这是由于在这一时期构成剧院观众的最广泛的群体，小商人、工匠，并不掌握话语权，相反剧院的主要反对者清教徒在这一时期英国话语权的争夺中占据着优势地位，证据体现在两个方面：第一，留存下来的反对剧院的言论多如牛毛，而支持戏剧的言论不仅少且大多出自演员和剧作家之手，这是他们为自己做的辩护；第二，剧院合法性的问题始终没有得到正式解决，并没有出现一个广泛的、支持剧院合法地位的群体，议会在该时期的剧院史中始终没有出现，有的只是枢密院和宫廷的政治手段，这一时期对于剧院的支持真正起到作用的观众实际上只有一个，就是伊丽莎白一世。

### 三、职业演员及剧作家

这里将职业演员和剧作家放到同一个部分讨论并非因为这两者有着共同的起源，仅从“形成”这个意义上讲这是截然不同的两个群体，不过他们后来确实形成了相当紧密的联系，16世纪后半期英国的演员和剧作家住在一起，共同工作，许多人像莎士比亚、约翰·贝尔则既是演员又是剧作家。在这部分的讨论中两个群体的共同之处在于他们都是为剧院工作的专业人员，而且在1599年理查德·博比奇等人的创举之前他们均没有建立与剧院的绝对依托关系，脱离剧院的巡回演出仍然经常发生，有时甚至是必要的，<sup>②</sup>巡回演出也有一部分剧作家的参与，除此之外剧本越来越作为一种独立的产品出现，这意味着剧作家相当程度上的独立地位，不过这些现象并无损于职业演员和剧作家群体对公共剧院的重要意义。

职业演员这一群体在英国究竟出现于何时是一个难以考察的问题，这里涉及判断职业演员的两种标准。某种意义上这个群体的历史实际上非常悠久，古代那些颂扬着亚瑟王传奇的吟游诗人可以算是这段历史的一部分，神秘剧时代出现了巡演的小团体，这些小团体也可以视为英国职业演员的鼻祖，它们在随后的时代里继续发展其事业，到15世纪一种比较成熟的、基本沿用到本文所讨论的16世纪末期的表演形式在英国其实已经大致成型了。根据贝文顿提供的证据1427年亨

<sup>①</sup> 根据艾伦·麦克法兰的考察14世纪一种广泛的市场机制及其观念在英国已经建立起来了，参见其著作《英国个人主义的起源》，管可秣译，我个人比较认可这一观点。

<sup>②</sup> 例如1592年一个英国剧团在尼德兰的著名演出，见Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, pp. 149-150. 这次巡演很可能是1593年以前那次长期的瘟疫禁令的产物，除此之外类似的例子还有很多。

利六世享受过一批演员的服务，汤姆·拉特以此证明职业演员并非都铎时期的新事物，其另一项证据是上文提到的道德剧《人类》的演出。<sup>①</sup>这里暂不评论拉特这条论断，已知16世纪专业化戏剧在英国得到了进一步发展，文艺复兴影响下的学校教育在这一过程中发挥了重要作用，包括文法学校、大学和专门用于戏剧培训的学校，这一变动既是为了便于学习古典语言，也受到古希腊罗马作者（诸如普劳图斯和塞内加）的影响。16世纪60年代伊丽莎白时期著名的校长和教育家理查德·马卡斯特（Richard Mulcaster）开始试着在他所任职的泰勒商业学校（Merchant Taylors' School）<sup>②</sup>用戏剧来教育学生，并让他们在伦敦市民和皇室面前表演，1581年他出版了一本小册子“培养儿童的职务”<sup>③</sup>，谈到了他在泰勒学校的经验，例如如何利用戏剧锻炼拉丁文。曾就读于该校的法学家詹姆斯·怀特洛克爵士（Sir James Whitelocke）后来谈到当时他每天都要练习在音乐背景下表演，马卡斯特每年都会带他的学生们以演员的身份到宫廷表演，怀特洛克本人就参与过一次。<sup>④</sup>马卡斯特在16世纪40年代曾就读于伊顿公学（Eton），这所学校从16世纪20年代以来已经具有戏剧表演的传统，1534-1541年该校的校长由剧作家尼古拉斯·尤德尔（Nicholas Udall）担任，这可能正是马卡斯特推行戏剧教育的根源。文法学校中的戏剧教育不仅限于伦敦，1552年约翰·贝尔造访希钦文法学校（Hitchin Grammar School），该校校长拉尔夫·拉德克里夫（Ralph Radcliffe）率领他的学生为之表演了一场英文戏剧；1565年的圣灵降临节什鲁斯伯里的公立文法学校在当地上演了一场戏剧，<sup>⑤</sup>似乎戏剧教育在16世纪中期英国的文法学校中已经成了一种广泛的现象。除了文法学校，16世纪中期还出现了专门用于培训儿童进行表演的初级学校，“圣保罗”剧院的前身即一所该类学校，后来的剧院负责人塞巴斯蒂安·威斯科特（Sebastian Westcott）从1547年起担任该校校长，1560年他获得了皇家特许状，授权他“以其出色的教育培养这些儿童颂唱，以便需要之时我们（女王）可以征召他们。”<sup>⑥</sup>16世纪70年代著名剧作家马洛也创办了自己的戏剧学校，马洛的学校可能是一所成人学校，培养演员和剧作者。大学中的戏剧教育同样出现得很早，剑桥大学三一学院早在1529可能就已建成了专门用于戏剧表演的大厅，1564年伊丽莎白造访剑桥时该校在这所大厅里为她上演了戏剧。戏剧与教育的广泛联系无疑极大推动了这个时代戏剧的发展，在这些教育中诞生了一批更具专业水准

① Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.29.

② 要提到该时期的著名诗人埃蒙德·斯宾塞（Edmund Spenser）同样毕业于该校，见（美）克莱顿·罗伯茨，戴维·罗伯茨，道格拉斯·R.比松：《英国史》上册，潘兴明等译，第372页。

③ *Positions Concerning the Training Up of Children*

④ John H. Astington, *Actors and Acting in Shakespeare's Time : The Art of Stage Playing*, New York: Cambridge University Press, 2010, p.42.

⑤ John H. Astington, *Actors and Acting in Shakespeare's Time : The Art of Stage Playing*, p.43.

⑥ John H. Astington, *Actors and Acting in Shakespeare's Time : The Art of Stage Playing*, p.50.

的演员和剧作家，从这个意义上讲戏剧在 15 至 16 世纪逐渐成为了一项专业技能，结合 15 世纪的两项证据，组织和活动形式上的专业化，这正是汤姆·拉特对职业演员这个群体的评判标准，在这一标准下拉特将职业演员群体的“形成”判定为 15 世纪，16 世纪则是这个群体的进一步发展。

不过关于职业演员群体的形成还有其他值得注意的现象，首先是 16 世纪中期以来近乎广泛出现的向某一剧团的付款，内务大臣（Lord Chamberlain）的账目记录了诺维奇在 1539-1540、1544-1545、1556-1557、1560-1561 年向十余家剧团的付款，<sup>①</sup>1563 年 1 月 10 日枢密院致信财务官约翰·梅森爵士（Sir John Mason, Knight, Thresourer of the Queues Majesties Chamber）敦促他支付之前圣诞节为女王表演的两家剧团的款项，<sup>②</sup>类似的付款记录还有很多，而这种记录在 15 世纪甚少出现。付款记录表明了演员群体中一种广泛的商业性质的建立，它同时表明了作为 16 世纪英国戏剧行业特征的那种特许状之下的、依附于某一贵族名下的剧团的大量出现。戏剧的商业化大体上是宗教改革造成的变化之一，这绝不是说宗教改革以前英国戏剧中并不存在商业化，诸如客栈庭院中的表演活动很能说明这个问题，而是说从 16 世纪 40 年代以来商业化在英国戏剧活动中才成为一种趋势，简·米林谈到该时期的表演团体时认为它们在商业上尚不成功<sup>③</sup>，但他却将英国职业戏剧的形成放置到 16 世纪 40 年代，简·米林的判断显然依据了另外一项标准，即职业演员意味着以戏剧作为收入来源。不过 16 世纪 40 年代出现的作为商业活动的戏剧表演在演员的生存中似乎仍未占据那么显要的地位，亨利八世的演员乔治·梅勒尔（George Mayler）同时是一位裁缝或者玻璃工，伊丽莎白时代的马丁·斯拉特（Martin Slater）是一位铁匠，约翰·仙科斯（John Shanks）是一位纺织工，罗伯特·阿明（Robert Armin）和安德鲁·肯恩（Andrew Cane）是金匠，<sup>④</sup>大量的兼职演员表明了一种状态：戏剧在其商业化之初相当程度上并不作为生存方式而存在，它只是作为改善生存或者增加收入的一种方式。兼职在当时的戏剧行业中并不罕见，前面关于剧院老板的部分已经表明了戏剧行业的从业者与其他行业的广泛联系，在这个意义上职业演员的形成与剧院老板的形成很像是同一性质的变化在不同层面的体现：剧院老板是商人阶层在文艺复兴和市场经济下的分化，工匠或者劳工阶层则相应的分化出了职业演员。直到 16 世纪 80 年代职业演员群体终于出现了进一步的、更为重要的变化，1581 年 12 月 3 日枢密院在一

<sup>①</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.31.

<sup>②</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 7, 1558-1570*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1893, p.134.

<sup>③</sup> Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.141.

<sup>④</sup> Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.145.

份关于演员和瘟疫的记录里谈到“除了演戏他们没有其他办法来谋生”，<sup>①</sup>表明到16世纪80年代戏剧作为某一群体唯一且正式的生存手段已经得到了官方认可，即出现了一个纯粹以戏剧表演为业的群体，这意味着收入层面上职业演员群体的最终形成。

1581年枢密院所谈论的状况很大程度上可以视为16世纪40年代以来英国戏剧商业化发展的结果，即随着其壮大和稳固它逐渐从其他社会活动中脱离出来成为一个独立的行业，这四十年无疑是英国职业演员群体形成的重要时期。不过即使基于经济进行考察，英国文艺复兴和中世纪传统导致的对戏剧整体的热衷仍然是不可忽视的因素，正如道格拉斯·布鲁斯特所说，“忽略戏剧永恒的吸引力而为戏剧表演寻求一种强力的经济解释必然是不充分的”<sup>②</sup>，这两者在16世纪中期保证了英国历经宗教改革后其国内仍有一个旺盛的戏剧市场，在该世纪末则推动了这个市场的进一步扩大，演员随之成为了一种颇具收益的职业，1616年一份批评中认为演员是很好的消费者，因为“他们的钱来路不正，所以花得也慷慨”，<sup>③</sup>这也从侧面反映了演员的收入之丰；同时以这两个因素为主要推动力的戏剧专业化还可能导致了戏剧市场中兼职演员日趋衰微的竞争力，这无疑促进了一批专职演员的形成；除此之外还有它们对于社会观念的作用，当然经济在其中同样发挥了重要作用，诚然演员作为一种职业始终备受争议，这些争论从16世纪初期一直持续到17世纪，但显然到16世纪末期职业演员对英国来说已经不再是一个“有”或者“无”的问题，这一概念在戏剧行业内部和外部都得到了广泛确认，人们争论的焦点已经从职业演员的性质转移到对职业演员的评价。职业演员群体的形成大致上可以认定是“文化<sup>④</sup>变革影响下的市场”的产物，文化在其中起到推动作用，而最终具有决定意义的是市场，在结构上到16世纪中期英国其实已经满足了职业演员群体形成所必要的经济条件，无论是实质上的经济还是人们的经济观念。戏剧在英国作为一种职业、一种谋生方式的逐步确立同时表明16世纪以来英国社会上出现的推动戏剧专业化的诸多努力，例如戏剧学校，并不完全是文艺复兴的产物，它们还可能是市场的产物，尤其考虑到16世纪整个英国面临的生存危机——生产力，尤其是农业，不能满足人们需求的危机，<sup>⑤</sup>以及英国特有的继承制度导致

<sup>①</sup> 原文如下“having noe other means to sustayne them,their wyves and children but their exercise of playing”，见 John Roche Dasent,ed.,*Acts of the Privy Council of England Volume 13,1581-1582*,London:Her Majesty's Stationery Office,1896,p.269.

<sup>②</sup> Douglas Bruster,‘The birth of an industry’,in Jane Milling,Peter Thomson,*The Cambridge History of British Theatre,vol.1:Origins to 1660*,p.230.

<sup>③</sup> T.G.,‘The Rich Cabinet’,in *Life in Shakespeare’s England*,John Dover Wilson,pp.172-173.

<sup>④</sup> 这里的文化是一种广义的文化，它包含宗教改革。

<sup>⑤</sup> 关于这一状况不妨参考（法）布罗代尔：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第一卷，顾良，施康强译，北京：商务印书馆，2017年版，以及 Tom Rutter,*Work and Play on the Shakespearean Stage*.

的年轻人的生存危机，<sup>①</sup>市场因素在这里可能具有相当重要的地位。不过这里还要考虑到职业演员的人数，整个伊丽莎白时期英国存在过的剧团只有十个左右，最大的剧团人数不会超过二十人，决不能将职业演员理解为一种解决就业的重要方式，但教育受到市场影响这一状况本身是必然存在的。

关于剧作家<sup>②</sup>，剧作家是伊丽莎白时期一个值得注意的群体，不仅在于他们产生出了像莎士比亚和克里斯托弗·马洛这样的著名人物，还在于他们的整体数量，整个伊丽莎白时代产出了相当多的剧本，有很多人投入或参与了这一行业。不过剧作家也是一个难以精确定义的群体，诚然这一概念及诸多相近的概念广泛出现于学界的论述中，这里很难区分“写过剧本的人”与“以写剧本为业”的人，前者还可能包含教士、诗人、作家（包括小册子作者）。早在16世纪初期，在文艺复兴的影响下剧本写作已经在英国知识阶层中广泛出现了，例如托马斯·莫尔和尼古拉斯·尤德尔，阿斯丁顿就尤德尔这个人使用了剧作家（playwright）一词，<sup>③</sup>但他的正式身份其实是新教教士和学校校长，在莫尔和尤德尔的时代戏剧写作尚未成为一种职业，它只是当时学者的一种爱好和素养。16世纪中叶在宗教改革的宣传中也诞生了一批戏剧作者，这类人的典型代表是约翰·贝尔，他们受到改革派的鼓动，在政治目的下进行剧本创作，这个群体与16世纪初期英国知识界的变化存在相当的顺承关系，但它同样不涉及直接的经济利益。可以肯定的是到16世纪后半期剧本写作的确成为了一种产业，正如布鲁斯特所认为的“戏剧写作与劳动并无太大差异”<sup>④</sup>，当时活跃而稳定的剧本市场是证据之一，剧本既向普通民众销售又向剧团和剧院销售，另一项证据是只有不到20%的剧作者会在剧本上署名，<sup>⑤</sup>这表明了一种可能的状态即大部分剧本是作为商品而非著作被产出的；同时可以肯定伴随这一状况形成了一个以剧本写作为重要收入来源的群体，莎士比亚和马洛都是这一类人的代表，但这绝不意味着他们可以被定义为职业剧作家，莎士比亚赖以成名的还有他的十四行诗和演员身份，而马洛同时也是一个古典学者，在枢密院缉拿“狗岛”事件某逃犯的命令中谈到“他不仅是个演员，还是该剧作者之一”，<sup>⑥</sup>剧作家群体并不像本文前面讨论的剧院老板、观众、演员那样具有一个清晰的轮廓，它更多是当时知识界一种变化中的状态，尤其在本文讨论的内容中

<sup>①</sup> 艾伦·麦克法兰对英国这一基于个人的继承体系做过充分的描述，参考（英）艾伦·麦克法兰，《英国个人主义的起源》，管可秣译。

<sup>②</sup> playwright 或者一个更贴切的词 playmaker。

<sup>③</sup> 参见 John H. Astington, *Actors and Acting in Shakespeare's Time: The Art of Stage Playing*, p.42.

<sup>④</sup> Douglas Bruster, 'The birth of an industry', in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, p.232.

<sup>⑤</sup> Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.155.

<sup>⑥</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 27, 1597*, p.338.

这是一种与市场经济发生联系的状态，即在文艺复兴的影响下英国知识界出现了一种新技艺（剧本写作），而后随着宗教改革推动的戏剧的商业化这一技艺又进入了市场。戏剧写作在中世纪远非一种职业，它甚至不像演员团体那样蕴含着一种职业的雏形，神秘剧时代的剧本都是由教士创作的，直到宗教改革时期教士仍然是剧本写作的主要力量，剧作家群体形成的过程也是教士逐渐退出戏剧写作的过程，这里剧作家群体的出现又可以被认为具有另外一种含义，这是16世纪英国知识界本身的一种变化，它从宗教团体逐渐演变为一种更世俗、与市场存在更广泛联系、也更松散（或者说自由）的群体。

某种意义上剧作家群体在16世纪的形成过程与职业演员颇为相似，文化和市场同样是推动这个群体形成的两个要素。16世纪后半期英国大致存在两种剧作家，一种是以马洛（剑桥毕业）和乔治·皮尔（牛津毕业）等人为代表的“大学才子”，另一种是以莎士比亚为代表的出身中下层的作者（莎士比亚本人出生于一个自耕农家庭，只读过文法学校）。前者由文艺复兴以来英国知识界的变化以及由此推动的学校教育的变化促成，学校教育在培养出一批专业演员的同时也培养了一批更具专业素养的剧作者，而16世纪中期英国社会观念和经济形态的变化在戏剧写作成为一种产业这一转化中发挥了关键作用，在这两种因素的作用下相当一批大学毕业生不愿进入教会而更倾向于以戏剧写作为生，这是一种知识界向下进入市场的趋势。而后者则体现了一种在文艺复兴、教育和文化娱乐发展的背景下社会中下层的上行趋势，即一部分本不属于知识阶层的人通过戏剧写作跻身于一个更高的阶层。这两种趋势无疑导致当时英国知识界进入了一种值得关注的、激荡的状态，剑桥毕业的罗伯特·格林曾批评莎士比亚是“一只暴发户式的乌鸦，用那些剧作家的羽毛装点自己”<sup>①</sup>，不过这是另外一个问题，这里要表述的仅仅是两种不同的趋势共同造成了一个剧作家群体的形成，而后在市场的作用下这个群体又进一步稳固了，到16世纪末剧作家成为一种高收益行业，1598年剧团购买一份剧本的价格是5-6镑，此时诸如“内务大臣剧团”一年要购进至少20部剧本，亨斯娄及“海军上将剧团”对剧本的需求量与此相当，17世纪初该行业的收益进一步上升，一份剧本的价格上升到20镑，<sup>②</sup>这还不算在律师学院等地方作为出版读物销售的更大数量的剧本，当然后一种性质的剧本要便宜很多。

如上文所示，职业演员和剧作家群体形成的历史与剧院兴起的历史很大程度上是相互分离的，从时间上讲，1567年才出现了第一家公共剧院，而职业演员和剧作家的出现至晚都可以追溯到16世纪中期，在兴起的问题中，这两者对于剧院

<sup>①</sup> 钟毅：《论伊丽莎白时代剧场与剧团的特点及影响》，硕士学位论文，南京大学，2017年。

<sup>②</sup> Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.156.

## 剧院的兴起

的意义更接近于观众而非剧院老板及其职工，即绝不能将他们理解为剧院中的工作者，而应该将之理解为戏剧行业市场中不同部分的形成。至少在 1594 年以前公共剧院存在两种主要顾客，分别是观众和演员，演员团体需要向剧院老板支付一定的费用来使用剧院，在这个意义上剧院老板的身份是“房主”，相对应的 1599 年的变化以前剧院则是剧作家的主要顾客，亨斯娄的日记中所记载的购买剧本的支出占整个“玫瑰”剧院开支的半数以上。职业演员和剧作家群体形成的意义在于它们为剧院的兴起准备了条件，使一条产业链的形成成为了可能，这两个群体的状况在诸剧院的创办中必然存在于创办者的考量之中，而它们的进一步发展又同时推动了剧院行业的发展，在演员——剧院——剧作家这条产业链形成的意义上，公共剧院的兴起也可以视为 16 世纪中期英国文化发生变化以及文化与市场经济发生关联的产物。

## 第二章 剧院的经营

尽管存在复杂的形成背景，大体上伊丽莎白时期的公共剧院是随着当时英国资本主义的发展以及文化和社会心态的变化从其他产业中分化出的一种产业，也就是说归根结底它是一种经济组织，它的核心属性是经济而非其他，道格拉斯·布鲁斯特和简·米林都曾指出这一状况并借以反对那种将公共剧院视为文化（政治）组织的观点。作为经济体的公共剧院在运作方式上既承袭了许多传统，也表现出新的特点，它在一定程度上代表着该时期英国经济的变化趋势。

### 第一节 剧院的资金来源

在剧院的资金来源中明显存在着三种范式：一是“合伙人制”，它的基本范式是一方提供想法和具体操作，另一方提供资金；二是某个大商人独立完成，他既能为自己的生意提供资金，又能亲自负责剧院创办的具体事务；三是股份制，几个股权人共同出资，共同经营。不过在关于剧院创办的探讨中这三种范式之间似乎并不存在某种顺承关系，在整个当时剧院的创办史中最有可能的状况是存在几种筹集资金的方式供人们依据实际情况挑选，这里很难断定在资金方面剧院史本身能体现出什么变化，它更多是当时英国、甚或只是伦敦经济所处状态的反映。

第一所公共剧院“红狮”，尽管缺乏更精确的史料证明，显然是约翰·布莱恩独立操办的，即上文所述的第二种方式。证据来自两点，首先珍妮特·S.伦加德提供的法律材料并未表明“红狮”的创办中还有其他参与者，<sup>①</sup>其次它的花费似乎并未超越布莱恩的财力所能支持的范围。据信“红狮”是由一间农舍或者庭院改造而来的，<sup>②</sup>这意味着它相较后来出现的几家剧院必定比较简陋，诚然它在地方法庭和王座法庭中留下了许多关于木匠工资的诉讼记录，但同期内并未见到任何关于其债务的记录，而且即使学界承认布莱恩在剧院行业的地位之前，他被公认为一位富裕的商人，伦加德甚至在文章里使用了“富裕的资本家”这个词，可以确信在创办“红狮”后布莱恩仍然经营着他的杂货生意，因为根据后来的法律文件这些资产是在创办“剧院”时才变卖的。而第二所“剧院”则采取了合伙人制，尽管亚当斯谈到1575年詹姆斯·博比奇开始为他的剧院选择地址，最近的研究表明

<sup>①</sup> 参考 Janet S.Loengard, "An Elizabethan Lawsuit: John Brayne, his Carpenter, and the Building of the Red Lion Theatre." *Shakespeare Quarterly*, Vol.34, No.3, 1983, pp.298-310. 伦加德在文末提供了所有诉讼记录的原文。

<sup>②</sup> Martin White, London professional playhouses and performances, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, p.298.

实际上早在 1574 年“莱斯特”剧团获得特许状时博比奇就开始谋划这所剧院的建造了。问题在于，尽管博比奇是一位成功的演员，他手中的资金完全不足以支撑这样一项事业，1592 年一位认识博比奇多年的人谈到“他的全部资产尚不足以建造一所价值超过 100 马克的房屋”，<sup>①</sup>所幸他有一位富裕的姐夫约翰·布莱恩。无论事情的经过究竟如何或者出于何种缘由<sup>②</sup>，布莱恩参与了博比奇的计划并且为之提供了许多资金，不仅如此，法律记录表明“布莱恩……出租了他居住的房屋获得 100 镑，出售了他剩余的全部货物获得 146 镑”，这些钱全部用于“剧院”的建造，此外该买主还代他向一位伦敦铁器商金博尔（Kymbre）支付了（建造“剧院”的）劳务费 40 镑。<sup>③</sup>另一份记录则称布莱恩为“剧院”的建造支付了包括雇佣木匠和泥瓦匠在内的共计 600-700 镑，1601 年的纠纷中吉利斯·艾伦也声称“剧院”由布莱恩出资建造而非所谓的詹姆斯·博比奇，<sup>④</sup>当然艾伦这一声明可能只是为了在诉讼中压倒对方从而迫使博比奇的儿子们赔钱。布莱恩在“剧院”创办中的参与程度是一个尚未解决的问题，亚当斯认为如果建造“剧院”的最终花费是 700 镑，布莱恩可能提供了 500 镑，而博比奇提供了 200 镑，无论如何，目前学界的共识是博比奇是“剧院”的主要创办者，而布莱恩为他提供了绝大部分资金，这里面博比奇的作用在于——按照亚当斯的说法——提供了开办剧院的想法，并设计了这间剧院。此外博比奇还提供了一些其他的、无关乎剧院建造资金的条件，例如发挥极大作用的 1574 年莱斯特剧团的特许状和他本人与莱斯特剧团的密切联系<sup>⑤</sup>——毫无疑问这一条件保证了“剧院”的生意兴隆，1584 年伦敦的一份记录显示“剧院”一天的顾客已达千人；以及租地，“剧院”的租地是由博比奇独立完成的，据信他之所以能租下肖迪奇（Shoreditch）那片土地是因为他的岳父在当地拥有一些房产和土地，在这位岳父的帮助之下他才得以与当地的地主艾伦签订租约。<sup>⑥</sup>

假如只依据这些材料，1576 年“剧院”的创办中体现出的确实是一种非常标准的汤普逊定义下那种合伙人制，但问题并不这么简单。首先新的史料（关于“红狮”的记录）表明博比奇在“剧院”的设计中并没有发挥那么大的作用，相反布莱恩之前的经验具有重要意义，当然同样有人推测博比奇参与了“红狮”的设计，

<sup>①</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.24.

<sup>②</sup> 有一说认为布莱恩没有子嗣，所以他的遗产要归博比奇的后代继承。

<sup>③</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.25.

<sup>④</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, pp.26-27.

<sup>⑤</sup> Martin White, London professional playhouses and performances, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, pp.300-301.

<sup>⑥</sup> Edward Walford, 'Southwark: Bankside', in *Old and New London: Volume 6*, London: Cassell, Petter & Galpin, 1878, pp. 45-57.

但这一推测并未见诸任何记录，<sup>①</sup>可以肯定的是博比奇始终作为“剧院”的主要负责人而存在，1582年的平克汉姆事件由博比奇独自出面解决，而且到1586年布莱恩就去世了。其次，博比奇和布莱恩提供的资金似乎仍不能完全支持“剧院”的建造，这间剧院在1576年秋即其尚未完成时就投入使用了，约翰·格里格斯（John Griggles，建造“剧院”的木匠之一）的证词表明他依靠剧院中表演产生的收益才完成了这项工作，<sup>②</sup>而且根据1578年的一份协议博比奇同意“剧院的收入应首先用于偿还建造它所负的债务”，这意味着这些债务至少花了几年时间才完全偿清，它还表明建造“剧院”的资金来源可能不止布莱恩一处，在这一过程中博比奇和布莱恩还有其他欠债。关键还是在于博比奇与布莱恩的关系，因为到1578年他们就发生了严重的冲突，布莱恩认为他对“剧院”的投资，尤其是多于博比奇的那一部分，应立即得到偿付，最终在1578年的协议中这一状况同样得到确认，博比奇同意“剧院收入其次应用于偿付布莱恩的投资”，当然此事远未结束，因为1586年布莱恩死后他的遗孀和法定继承者仍就此事与博比奇进行着诉讼，1586年博比奇再次做出与1578年相同的承诺，而对布莱恩家族的付款至少持续到1592年，根据1592年的一份证词博比奇“允许布莱恩的遗孀抽取剧院的一半利润”，<sup>③</sup>根据这一状况，在“剧院”的建造中两位合伙人之间似乎更多是一种平等身份，诚然布莱恩提供了更多资金，但这些钱都被视为博比奇所欠的债务。

无论布莱恩是否作为“资方”存在，可以肯定“剧院”在资金方面采用了一种合伙人制或者至少是其变体，在“剧院”的建造中存在布莱恩和博比奇两位核心人物。1587年本身作为大商人的亨斯娄在建造“玫瑰”时同样采取了这一范式，尽管他与其合伙人乔姆利的合作方式稍显不同。根据两个人的协议，“玫瑰”的建造费用由亨斯娄独自承担，包括下个米迦勒节之前当地桥梁和码头的修缮，乔姆利获准使用一间房屋作为仓库<sup>④</sup>，并获得剧院内酒水和食品的专卖权、剧院的一半产权以及演出收入的一半，代价则是按每季27镑10先令向亨斯娄支付八年零三个月总计816镑，<sup>⑤</sup>亚当斯推测816镑就是建造“玫瑰”之初对其费用的估价。<sup>⑥</sup>假

<sup>①</sup> 参考 Janet S.Loengard, “An Elizabethan Lawsuit: John Brayne, his Carpenter, and the Building of the Red Lion Theatre.” *Shakespeare Quarterly*, Vol.34, No.3, 1983, pp.298-310.

<sup>②</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.29.

<sup>③</sup> 利润抽取确曾实施，按照当年的法庭判决“布莱恩夫人有权在包厢入口处收取入场费的一半。”见 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.15.

<sup>④</sup> 据信实际上在“玫瑰”建造以前乔姆利已经从亨斯娄手中租用了这间房屋。

<sup>⑤</sup> Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.14, 另见 Viewing Event Record: Henslowe and Cholmley enter contract as partners in the Rose enterprise, in EMLoT: dp/record/event/2668, 访问于2019.12.3.

<sup>⑥</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.82.关于这份协议亚当斯的记述有差异，他谈到每季支付额为25镑10先令。此外马丁·怀特提供了“玫瑰”建造费用的另一个数字，360镑，见 Martin White, *London professional playhouses and performances*, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, p.302.

如亚当斯的推论正确，这的确是一种迥异于博比奇—布莱恩的合作方式，它比前者更加复杂，不过可以肯定的是在这一方式下“玫瑰”的建造费用实际上仍由两人承担，它仍然是一种合伙人制，在“玫瑰”建造之初亨斯娄和乔姆利拥有正式的合伙人身份。

此后的四年内“玫瑰”缺乏记录，但到四年后（1592年）关于“玫瑰”的记录再次出现时乔姆利似乎已经退出了生意（这一人物不再见诸记载），可能的情况是亨斯娄买断了其所拥有的产权，此后直到1594年甚至更晚——爱德华·艾伦正式成为亨斯娄第二任合伙人——以前“玫瑰”由亨斯娄独自持有。“玫瑰”由合伙人制向一个大商人亨斯娄独立经营的转变以及1596年“黑衣修士”的创办似乎意味着16世纪80年代末期以来的一种变化即剧院这一行业中大商人的崛起逐渐让合伙人制变得不再有必要，当博比奇建造“剧院”时经费上的窘迫是一大难题，在1579年由于债务危机两位合伙人甚至一度将“剧院”抵押出去（换得125镑8先令11便士，当然这一契约并未实行），“玫瑰”远没有留下像“剧院”那么多的债务记录。1596年博比奇修建“黑衣修士”时耗费了大约900镑，在这一过程中并不存在一个明显的“资方”，这些建造成本是由博比奇以他之前的积蓄独立支付的，1594年9月开始建造的“天鹅”同样耗资巨大，这所同时期内最富丽堂皇的剧院花费了大约1200镑，同样由一位大商人弗朗西斯·兰利（Francis Langley）独立完成。不过这一颇具吸引力的、带有转折意味的解释似乎并不能成立，1577年紧随“剧院”建立的“幕布”，亚当斯谈到“至少1585年以后，亨利·兰曼（Henry Lanman）是这家剧院唯一的拥有者”，<sup>①</sup>兰曼很可能也是“幕布”的创办者之一，这意味着“幕布”的创建过程中同样没有一个像“剧院”中的布莱恩那样有效且稳定的合伙人，而且这一转折也无法解释1567年由布莱恩独自建造的“红狮”。

至于备受推崇的在1599年“环球”剧院的创办中形成的第三种方式，即股份制，同样不能视为一种带有“进步”意味的资金筹集范式，诚然这种方式为当时的“环球”剧院及后来的许多经济体带来了无可比拟的优势，但首先应该承认“环球”在规模上（无论是建筑规模还是资金规模）并未超出其他剧院太多，其次“环球”所采取的这种方式并非某一“进步”的产物，恰恰相反就经济来说它是一次危机的产物，它的根源在于老博比奇在“黑衣修士”投资的失败以及芬斯伯里租用土地的到期，当老博比奇的儿子们，理查德·博比奇和卡斯伯特·博比奇，以及他们在“内务大臣”剧团的合作者莎士比亚等人要延续他们的事业时，他们面临着白手起家的局面。博比奇家族的资金已经消耗殆尽，远远不足以支撑一座新

---

<sup>①</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.44. 关于亨利·兰曼与“幕布”同见 Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: plays in performance*, p.11.

剧院的建造，而且他们并没有经营其他生意，从 1597 年“剧院”关闭到 1599 年间“内务大臣”剧团以巡回演出等方式筹集了相当一部分资金，但显然钱还是不够，于是 1599 年 1 月 20 日晚上博比奇兄弟率人将“剧院”这所建筑从芬斯伯里整个偷到了萨瑟克，包括木料等建筑材料在内，<sup>①</sup>“环球”的建造成本比其他剧院要少得多。鉴于这一状况，博比奇兄弟同意与“内务大臣”剧团分享“环球”的所有权，理查德和卡斯伯特·博比奇持有一半股份，“内务大臣”剧团的五个主要负责人持有另一半。也就是说 1599 年“环球”剧院模式的开创并不是为了扩大经营，而是为了应对如何在资金不足的情况下仍可以建造一所新剧院。

## 第二节 剧院的土地占用

除了 1576 年的“剧院”，大部分剧院缺乏关于土地使用的确切资料，只能确认绝大部分公共剧院都采用了租地的形式，伦敦附近的几处剧院集中地诸如萨里、米德尔塞克斯，很少出现某个地产主利用地利之便来涉足剧院业，这些土地大部分都交由外来商人租借使用；其次剧院用地必须大致满足三个条件：在伦敦市辖区以外，距离伦敦不太远，价格相对低廉。幸而“剧院”关于土地租用的记录大部分都完整保存下来了，在它存在的最后十年博比奇家族与艾伦围绕此事进行了大量诉讼，最终“剧院”成为了伊丽莎白时期唯一由于地租到期而关闭的公共剧院，基于这一案例土地的租用似乎对于公共剧院影响颇大——这条论断并不完全肯定，因为在其他剧院的记录中并未见到土地带来的如此之多的麻烦，尤其像“幕布”静静的存在了几乎五十年之久直到它年久失修；“玫瑰”同样毁于地租到期，其土地租用到 1605 年期满，次年“玫瑰”被拆毁，但实际上 1600 年亨斯娄已经放弃了“玫瑰”，土地并未对“玫瑰”的经营造成困扰。

1575 年博比奇决定租下吉利斯·艾伦与其妻子萨拉（Sara）所持有的位于芬斯伯里的土地及其范围内的所有建筑，包括十余栋房屋和几片带有围墙的空地，租约于 1576 年 4 月 13 日签订，包含以下条款：一，每年租金为 14 镑；二，在十年内博比奇应花费总数 200 镑来修缮该区域内破败的房屋；三，假如满足了前一个条件，博比奇有权以相同的租金将租期从 21 年延长至 31 年，而依据契约艾伦与萨拉应满足这类要求；四，在租期内博比奇有权基于他建造剧院的需求拆除或利用区域内的任何房屋，也可以建造任意房屋，艾伦和萨拉不得干涉。<sup>②</sup>博比奇的租约非常明智，他可能已经预见到一所公共剧院会造成极大的争议，上述四项条

<sup>①</sup> 关于该事件参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.292.

<sup>②</sup> 参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, pp.23-24.

款除前两项外都着重规定了艾伦的义务，但艾伦的想法在十年后似乎发生了变化。1585年为了寻求续约博比奇花费了200英镑修缮区域内的房屋，该年9月20日他雇佣了三名工匠对这些修缮进行估算，所得估值为220英镑，借此博比奇要求依据之前的约定进行续约，但被艾伦拒绝了，理由是博比奇伪造了契约、200英镑并没有用于房屋修缮、以及拖欠地租。1586年7月18日博比奇再次雇佣了六名业内颇有声誉的工匠对其修缮进行评估，结论是他的花费至少有240英镑，这次续约仍然遭到拒绝。此后类似的情形应该出现过多次，因为卡斯伯特·博比奇谈到他的父亲“经常温和地恳求艾伦遵守之前的约定”<sup>①</sup>，但每次都遭到拒绝。

最终艾伦提供了新租约，但与之前已经大不相同，新租约规定：一，博比奇每年应支付24英镑租金而非14英镑；二，在初始的21年租期结束后博比奇只能继续将“剧院”用于戏剧表演五年，此后该建筑应改作其他用途；三，最终他应将这栋建筑（指“剧院”）留给艾伦。<sup>②</sup>假如之前提到的那份租约准确无误，艾伦显然违背了契约，他的行为可能受到两种因素影响——商业利益，以及对公共剧院的反感，新租约的第二条体现了这一点，按照亚当斯的记载正是这一条款让博比奇“完全无法接受”。此后博比奇开始寻求建立一所新剧院，即1596年的“黑衣修士”剧院，这一尝试失败后不久詹姆斯·博比奇就去世了，之后的谈判由他的儿子卡斯伯特·博比奇继续进行，但始终未能达成协议。可以确定1597年（租地21年期满）后“剧院”就停止使用了，因为之前被安置于其中的“内务大臣”剧团在这一年转移到了“幕布”，1598年一份记述谈到这栋建筑“孤独而荒凉”。尽管谈判仍在进行，卡斯伯特·博比奇和艾伦都已有了新的决定，艾伦于1598年决定依据他对土地的所有权拆毁“剧院”，而卡斯伯特则决定依据艾伦的毁约迁走这栋建筑，因为此时他已经筹集了足够的资金并于1598年12月25日在泰晤士河畔的“玫瑰”附近租得了一片新土地。

尽管大部分剧院并未面对“剧院”这样复杂的土地纠纷，至少在土地使用上它们与“剧院”采用了同一方式。可以确信1577年的“幕布”同样使用了租地，这片土地以及其中被称为“幕布”的建筑群（剧院的名称正是来源于此），同样位于芬斯伯里，于1567年2月20日被蒙特乔伊勋爵（Lord Mountjoy）及其妻子以60英镑的价格出售给一位裁缝莫里斯·朗格（Maurice Longe）和他的儿子威廉·朗格（William Longe），1571年8月23日莫里斯·朗格和他的妻子又以200英镑的价格将其卖给了后来的市长威廉·阿林爵士（Sir William Allyn）。随后的几年内这片

---

<sup>①</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.31.

<sup>②</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.34.

土地又回到了朗格家族手中，因为记录表明 1582 年 3 月 18 日威廉·朗格又将它卖给了一位伦敦市民和腰带匠托马斯·哈伯特（Thomas Harberte），此时“幕布”肯定已经建成了，1580 年斯图比斯关于地震的记述中主角正是“幕布”，1582 年的记录中特别提到亨利·兰曼在此地拥有一所“巨大的建筑物”，<sup>①</sup>这里可能的情况是地产主在 1582 年发生了变动，但并未影响“幕布”的土地使用。除此之外明确使用租地的公共剧院还包括“第二黑衣修士”、“环球”、“财富”，亚当斯谈到 1599 年 12 月 22 日爱德华·艾雷恩（亨斯娄的合伙人）以总价 240 镑的价格租用了位于圣伊莱斯教区的一片土地用于“财富”；<sup>②</sup>“环球”的土地租用由于其新的运营模式区别于其他剧院——它的租约由三方签署而非双方，1599 年 2 月 21 日地产主尼古拉斯·布伦德爵士（Sir Nicholas Brend）与博比奇兄弟、“内务大臣”剧团的五名持股人分别签署了每年 7 镑 5 先令、租期为 31 年的协议，则土地总的租价为每年 14 镑 10 先令，但剧团也成为了土地持有者。

1587 年的“玫瑰”毋庸置疑同样使用租地，不过这里略有不同，因为早在 1585 年 3 月 24 日亨斯娄就从圣米尔德雷德教区（Parish of St.Mildred）租下了这片土地，它被形容为“一小片土地”，包含两栋房屋和几处花园，在建造“玫瑰”之前这片土地被亨斯娄用于其他用途，乔姆利（亨斯娄后来的合伙人）在此前就已经租用了其中一间房屋作为仓库，也就是说这片土地并非出于建造剧院的目的而专门租用的，这意味着一种区别于其他剧院的状况：大商人在产生创办剧院的想法后对其持有的土地进行改造，而非相反（先有想法后有土地）。“天鹅”与此类似，它所使用的土地几经转手后最终于 1589 年以 850 镑的价格被完全出售（包含土地的所有权及土地上的庄园）给弗朗西斯·兰利，他此时的身份是“伦敦市民和金匠”，而“天鹅”剧院直到 1594 年才开始建造。结合“玫瑰”和“天鹅”的案例，剧院的土地使用中存在两种情况，一种是剧院的创办促成了商人对土地的占有，另一种则是商人先占有土地而后创办剧院，这里面活动的主体无一例外都是商人。商人占有土地在 16 世纪中期的伦敦及其周边似乎成为一种很常见的情形，“幕布”的案例非常清楚的表明了商人在土地占有中的活跃地位，自从蒙特乔伊勋爵以后这片土地在几位商人之间反复流转；还有亨斯娄和兰利，两者都被描述为“投机商”，都通过租或买的形式占有了土地，而且这些土地占有并不涉及一种商人与地主之间的身份转化，它们完全是商业用途的，即用于收取租金、转手倒卖、存储货物，这些土地占有并无损于土地的高度流动性。这里的“商业土地”也很难与

<sup>①</sup> 关于“幕布”这片土地的转让参考 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, pp.44-45.

<sup>②</sup> 见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.155.

圈地运动以来的工场以及雇佣联系起来，诚然之前的学者描述过许多这个时期英国工场手工业的状况，似乎这个时期至少在伦敦及其周边工场手工业或者尚未进入人们的观念中、或者缺乏收益，并未成为一种主流。可以肯定的是商业利益在这些土地占有中发挥着核心作用，剧院土地中的两种形式租地和购地都围绕这一原则，亨斯娄在建造他第二间剧院“财富”时同样使用了租地，可能正是基于租地的便利和商业活动的不确定性的考量——尽管存在博比奇这样失败的案例，租地的优点还是得到了商人们的认可。

仅从剧院来看 16 世纪后半期伦敦周边的土地似乎已经完全市场化了，土地的易手（包括买卖、租借、抵押）频繁出现而且非常自然，这里面继承法对土地流动似乎很少发生作用；一整套相关的法律机制（法庭、契约、仲裁人和公证人）也完全建立起来了。联想到艾伦·麦克法兰的著名论断，以及他也不得不承认在中世纪晚期英国土地在市场中的自由流通仍停留于一种机制而非事实<sup>①</sup>（土地自由流通的准则业已建立但事实上很少出现），截至 16 世纪后半期这一论断似乎已经得到充分证实。不过这里还存在别的变化，16 世纪的土地持有似乎并不依据“个人主义”，家庭（按照麦克法兰的说法这是在中世纪已遭废弃的）再度浮出水面，博比奇的租约里非常清楚的表明这片土地由“艾伦及其妻子萨拉”共同拥有，不过这些租约始终没有提到子女及其继承，此时的“家庭所有制”似乎仅涉及夫妻双方而不涉及其继承人，可以推测中世纪晚期遗留下来的准则和 16 世纪后半期未成年人的高死亡率造成的观念在这一状况中共同发生着作用。

### 第三节 剧院的管理

尽管存在产业颇丰的商人诸如亨斯娄和弗朗西斯·兰利涉足剧院行业，大体上伊丽莎白时期剧院的管理与当时其他中小规模的经济体——例如客栈、杂货铺——并无二致。剧院行业中不存在中世纪晚期以来在长途贸易等经济活动中近乎广泛出现的“投资者”与“管理者”之间的分化，诚然代理人体系在该时期的英国政治<sup>②</sup>以及后一个时代的经济活动中得到了极大的推广，但在这个时代的剧院行业中它并未实行，亨斯娄和兰利都亲自打点他们包括剧院在内的所有产业，至于更小的商人如博比奇、兰曼则更是如此。在伊丽莎白时期的剧院中也不存在某种类似于今天的“管理制度”，尽管剧院在当时的伦敦无论收益还是规模都引人注目，

<sup>①</sup> 参考（英）艾伦·麦克法兰，《英国个人主义的起源》，管可秣译。

<sup>②</sup> 关于都铎代理人政治的系统论述不妨参考 Norman L.Jones, *Of Poetry and Politics: The Managerial Culture of Sixteenth-Century England*, in *Leadership and Elizabethan Culture*, Peter Iver Kaufman, ed., New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 18-21.

事实上它也根本不需要这样一种制度，首先并没有大量员工和日常事务供剧院老板管理；其次自剧院出现伊始持续到至少 1600 年 6 月份<sup>①</sup>的关于演出时间的争论和频繁的瘟疫禁令也在相当程度上削减了剧院的管理负担，绝大部分剧院本身的事务诸如修缮、改造都是在歇业期间完成的。可以推测在 1594 年被授权插手剧团事务以前，即使生意较好的年份剧院老板也有充足的闲暇，值得他们操心的似乎只有意外事件和与剧团的关系，其中伊丽莎白时期的社会结构为前者提供了相当明晰的解决渠道：可提供佣工的、等待顾客上门的工匠和其他从业者，以及从王座到地方的各级法庭；后者实际上成为该时期剧院管理中的唯一变量，大致上剧院的管理出现过三次变化，都基于这一因素。

剧院的管理权似乎很大程度上与剧院的资金来源直接挂钩，提供资金者自然享有管理之权，这一准则在“剧院”的早期阶段、16 世纪 90 年代的“玫瑰”以及 1599 年的“环球”中得到了充分体现。从“剧院”创办之初到 1586 年以前博比奇和布莱恩无疑完全享有其管理权，而且两位投资人之间似乎并无分工，1579 年 9 月关于抵押“剧院”的事务就是两人共同完成的，诚然布莱恩投资更多，不过考虑到博比奇的出身以及他与“莱斯特”剧团的密切关系，可以推论博比奇实际上担负了更多“剧院”的管理事务。“玫瑰”在创办之初同样由两位出资者共同管理，根据 1587 年的协议乔姆利享有“玫瑰”产权的一半，1592 年乔姆利退出生意后“玫瑰”则由仅存的投资人亨斯娄独自管理。更毋须说“环球”，“内务大臣”剧团的五名演员正是由于他们在该剧院创办中百分之五十的投资而获得了其管理权，不过这里仍然存在一些值得讨论的状况。

首先 1586 年布莱恩去世后尽管其继承人基于布莱恩生前的投资仍然享有从“剧院”获取分红的权利（例如布莱恩夫人在 1592 年获准从“剧院”抽取一半收益显然应当视为分红而非简单的债务偿还），但他们已经丧失了相应的“剧院”的管理权，1586 年后无论“剧院”的租地事宜还是改造都由博比奇父子进行。按照伊丽莎白时期的法律，一位遗孀享有完全独立的法律地位，她完全可以代替其丈夫从事商业和农业活动，<sup>②</sup>不过在“剧院”的案例中布莱恩夫人似乎做了另外一种选择即只享有收益而放弃经营——这种选择同样是可能的，伍德沃德夫人同样没有继承他丈夫的生意而是将它们交给了亨斯娄。这里很难判断这样一种情形是否实际上赋予了布莱恩夫人英国剧院行业中第一个真正意义上的股东身份：提供资金，享有收益，而不参与实际管理，可以肯定的是无论这种身份是否成立，它不能被视为当时剧院管理体系中的一部分，此后类似的身份并未继续出现，而且这

<sup>①</sup> 枢密院 1600 年 6 月 22 日的法令是伊丽莎白时期最后一份关于剧院演出时间的规定，见 John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, pp.395-398.

<sup>②</sup> 参考 Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, p.42.

种身份的获得也并非由于生意需要或者行业准则，而是由于王座法庭的判决。其次艾雷恩自 1594 年开始在“玫瑰”中扮演着重要角色，他最终成为了亨斯娄第二任合伙人，但艾雷恩似乎始终未曾在生意中投入任何资金，相反亨斯娄的账目中存在大量向艾雷恩的付款记录。<sup>①</sup>艾雷恩并不是商人而是演员，1594 年他从“斯特雷奇”剧团转投到“海军上将”剧团并成为该剧团的主要负责人之一，正如“内务大臣”剧团的五位演员在“剧院”逐渐占据了重要地位一样，可以想见艾雷恩在“玫瑰”也同样受益于 1594 年的双寡头体系。区别在于艾雷恩并未需要投入资金来完成他从剧院的“合作者”到“管理者”的最终转变，早在 1592 年成为亨斯娄的女婿后艾雷恩就与“玫瑰”进行过接近一年的合作，艾雷恩于 1594 年后在“玫瑰”管理中的地位很可能仅基于他的才华、他在剧团的身份以及家庭关系（艾雷恩是亨斯娄的法定继承人），只不过这种地位并没有给他带来与其他剧院合伙人类似的百分之五十的包厢收益。

艾雷恩及“环球”的案例清楚的表明了 16 世纪 90 年代剧团在剧院管理中的重要地位，不过这种地位并非自始至终。从公共剧院出现到 1594 年，“地主—租赁”模式才是剧团与剧院关系的主要模式，在这一模式下只要支付固定份额的租金，任何剧团都可以使用任何剧院，剧团与剧院是互不统属、只有严格生意关系的两个组织，诚然在此期间存在像“莱斯特”剧团与“剧院”、“斯特雷奇”剧团与“玫瑰”这样的剧团与剧院联系比较密切的例子，前文已经论述过这两个案例，它们实际上并不影响剧院老板严格的“地主”身份。剧院拥有者独自管理剧院，他也无权干涉剧团事务，当然剧团会根据表演的实际需求给他提出一些建议或要求，1594 年以前两者的相互影响至多仅限于此。1594 年后这一情形发生了变化，经过长期斗争后枢密院（主要是内务大臣亨利·凯里）与伦敦市政厅终于在该年签订协议，双方各退一步以谋求建立一种“双寡头”体系，该体系规定伦敦只能存在“内务大臣”和“海军上将”两个剧团，它们分别被安置在固定的两家剧院：博比奇的“剧院”和亨斯娄的“玫瑰”，除此之外的戏剧活动均应禁止，它既可以保证当时两家主要剧团和剧院的生存，也可以保证伦敦的戏剧活动被限制在一个可控制的范围内。尽管仍有争议，这一体系在枢密院 1598 年 2 月<sup>②</sup>和 1600 年 6 月<sup>③</sup>的法令中继续得到重申。

可以肯定大致在 1594 年后一种更加紧密的剧团与剧院的关系在官方推动下建立起来了，新体系将剧院拥有者在戏剧行业内的权力推到了一个新高度，剧院老

<sup>①</sup> 参考 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, pp.101-138.

<sup>②</sup> 见 John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 28, 1597-1598*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1904, pp.327-328.

<sup>③</sup> 见 John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1905, pp.395-398.

板俨然成为新的“剧院—剧团联合体”中的主导者，他们对剧团事务享有很大的话语权，1594年后亨斯娄和博比奇都可以支配剧团的行动，例如让他们到某地表演或者演出某一剧目，面临租地危机时博比奇就曾将“内务大臣”剧团送到“幕布”去表演，1596年“黑衣修士”的建造和“剧院”关闭的过程中他们的行为也证明此时该剧团的活动以博比奇的决断为准；亨斯娄在与弗朗西斯·兰利的一次争执中明确谈到“我的剧团在我的剧院表演，演员们为我服务”，<sup>①</sup>到17世纪初“伊丽莎白女士”剧团（Lady Elizabeth's Men）的记录更清楚的表明了亨斯娄对于剧团的权力，他提供包括演出许可在内的一切。<sup>②</sup>这里很难解释1594年的变化具体是怎样发生的，因为它并没有留下契约或其他记录，我们只能知道这种变化的本质在于剧院老板身份的转变，他们之于剧团不再是严格的地主而成为了资金提供者——剧院老板权力的扩大根本上并非来源于枢密院的“授权”，而是来源于经济地位。当然枢密院在1594年的行为肯定也发挥了极其重要的作用，尼尔·卡尔森将亨斯娄为“海军上将”剧团提供的金融支持解释为他自1593年开始经营的典当业，<sup>③</sup>但这无法解释亨斯娄对该剧团宣称的所有权，而且事实上到1594年后并未经营其他金融业务的博比奇也获得了类似的“金主”身份，1594年的变化似乎更应该解释为剧院老板的经济实力在枢密院的推动下得到了展现。

1594年的变化在扩大剧院老板权力的同时也为剧团参与剧院管理提供了方便，正是在这一变化的基础上剧团越来越转化为剧院的合作者而非简单的“客户”。由于才能和家庭关系，从1594年起艾雷恩显然已经逐渐成为亨斯娄的合伙人，而他到1597年才正式退出剧团。在1596年后的一系列危机中“内务大臣”剧团的演员们也通过一种更明确的方式获得了博比奇名下剧院的管理权，最终“环球”成为第一家按照演员的意愿建造、并由演员管理的公共剧院。按照1598年12月签订的协议，“环球”剧院由“内务大臣”剧团的五名演员和博比奇兄弟共同出资建造和拥有，也由他们共同管理，五位演员从而获得了剧团股东和剧院拥有者的双重身份，协议还规定七人所持有的剧院股份不能对外转让即这些股份只能在七位创始人之间转移。<sup>④</sup>“环球”剧院的模式给剧院管理带来的最主要的变化在于它使剧团的管理模式与原来剧院的管理模式融为了一体，一种完全的股份制在剧院中建立起来了，七位股东仍然亲自管理剧院，但他们作为一个整体来运作，这一模式同时具有股份制与合伙人制的影子：其七位创始人是基于资金投入来确定管理

<sup>①</sup> 原文如下“my companey playing at my howsse.....to searve me”，见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.240.

<sup>②</sup> 见 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.31.

<sup>③</sup> 参考 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, pp.23-24.

<sup>④</sup> 关于“环球”的模式及1598年的协议见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, pp.132-135, 以及 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, pp.293-294.

权限的股东，同时剧团的五位演员与博比奇兄弟之间的关系又继承于之前剧院广泛采取的合伙人制。

剧院的管理在 16 世纪 90 年代出现了诸多变化，在解释这些变化时经济仍然应当居于主要地位。1594 年的变化中剧院老板的雄厚财力发挥了主要作用，即经济上处于弱势地位的剧团与剧院发生融合时，两者的权力重心自然发生了向剧院拥有者的转移，而 1599 年“环球”剧院模式的建立则是由于博比奇的生意遭遇重大挫折，剧院拥有者在经济上变为弱势的一方，剧团从而获得了主动权。要注意到尽管建立“财富”之后亨斯娄试图在该剧院实行与“环球”类似的模式，但由于未发生经济地位的变动，“财富”剧院中并未出现一个同样规模的、由演员构成的、与亨斯娄分享剧院管理权的群体，亨斯娄始终掌控着管理剧院的主要权力。当然并不能因此就忽略经济以外的因素发挥的作用，诸剧院拥有者的经济实力实际上在 16 世纪 80 年代就确立起来了，但在 1594 年的协议以前他们并未试图染指进一步的管理权限，枢密院的行为在这一系列变化中发挥了不可或缺的作用。

### 第四节 剧院的收益及其分配

严格来讲，公共剧院的收益全部来源于其中的戏剧表演，亨斯娄的记录表明当剧团（包括 1594 年后）处于巡演状态时他本人及“玫瑰”并不从中获得任何收益。<sup>①</sup>可以肯定的是剧院有较高的利润，当 1592 年《亨利六世》在“玫瑰”上演时，仅一天亨斯娄就收获了 3 镑 16 先令 8 便士，<sup>②</sup>这一天“玫瑰”的包厢观众有 1400-1600 人。当然这个数字并不恒定，1592-1600 年“玫瑰”包厢观众的平均人数实际上在 600 人左右，即便如此亨斯娄在“玫瑰”的平均年收入在 250 镑左右，丰年可达 400 镑。<sup>③</sup>以上数字仅仅是剧院老板的收入，按照格尔的估算在 1590 年代“玫瑰”剧院一天的站票收入可达 6-7 镑，<sup>④</sup>则当时整间“玫瑰”剧院的日收入至多能到 20 镑左右，<sup>⑤</sup>这一数字并不包含表演过程中剧院中兜售的烟酒食品——尽管之前在“玫瑰”获得此项专卖权的乔姆利到 1592 年可能已经退出了生意，可以确信这一活动仍在开展，尼尔·麦克格雷格提供的考古材料是此项活动极佳的

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.93.

<sup>②</sup> 参考当时的基本物价水平和工资水平，一个熟练工一天的薪酬只有 6 便士，按照格尔提供的数字一位制鞋匠一年所得也不超过 3 镑 6 先令，见 Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p.49.

<sup>③</sup> Martin White, London professional playhouses and performances, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, p.306.

<sup>④</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.93.

<sup>⑤</sup> 这一数字仍有争议，根据一位旅行者塞缪尔·凯朱尔（Samuel Kiechel）的记述公共剧院一天的收入大致为 10-12 镑，托马斯·海伍德（Thomas Heywood）将 1612-13 年“红牛剧院”（The Red Bull）的日收入描述为 8-9 镑（eight or nyne powns in a day received at the dores and Galleries），见 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.41.

证据，<sup>①</sup>而亨斯娄很可能继续从中获取抽成。

获取高额利润的不止“玫瑰”一家，1578年即“剧院”创办仅两年后博比奇同意以其收入偿还两项债务，这表明了债权人对于“剧院”收入的充足信心，而到1584年“剧院”一天的上座率已经达到千人。博比奇在生意上必定远较亨斯娄逊色，考虑到其长期的债务纠纷以及到1592年布莱恩夫人仍可抽取博比奇在“剧院”收益的一半，这意味着“剧院”存在的大部分时间内博比奇都未曾获得一个剧院拥有者的全额收入，即便如此当1596年博比奇创办“黑衣修士”时花费了900镑，这一行动似乎并未造成负债，相反此后博比奇兄弟仍拥有200镑左右的资金。1595年的“天鹅”剧院在生意上给邻近的“玫瑰”造成了极大的压力，可以猜测其收益至少与“玫瑰”大致相当。到1599年“环球”剧院创办时依靠莎士比亚的才华和更优异的管理体制剧院的收益进一步增加了，“环球”在生意上取得的优势迫使亨斯娄放弃了“玫瑰”转而在一处远离“环球”的地方创办了他的新剧院“财富”，而且他立即采用了与“环球”类似的范式，不过之前几年中亨斯娄已经累积了如此雄厚的财力以至于建造新剧院的同时他还能雇佣另一家剧团留在“玫瑰”以制衡“环球”。

仅从事实来看，剧院中的收益如何分配是一个颇为复杂的问题。首先始终有太多特殊因素在其中发挥着作用，“剧院”长期使用的合伙人制及其债务是其中一种情形，这导致“剧院”的收益分配在长时间内都是相当分散的；“幕布”的案例在这一问题中同样难以参考，首先资料太少，其次“幕布”很快迎来了自己的问题，1585年起“幕布”在相当一段时间内似乎被博比奇兼并了，该年冬天兰曼和博比奇、布莱恩签订了一个七年的协定：将“幕布”置于统一管理之下，其收益也由三人平摊。<sup>②</sup>其次，有几种分配方式在剧院的收益分配中同时发挥着作用，在整个剧院的收益分割之下还有更精细的、具体到个人的分配从而使剧院获得的财富颇为有序的流入几个人手中。按照已有的说法，大致上剧院的收益被分为两部分：庭院收入和包厢收入的一半归剧团，包厢收入的另一半归剧院拥有者作为使用剧院的费用，这一点上短命的“天鹅”剧院似乎是最典型的案例，尼尔·卡尔森很清楚的提到弗朗西斯·兰利收取包厢收入的一半作为费用，<sup>③</sup>在“剧院”存在的后期，卡斯伯特·博比奇也谈到他们收取同样的份额，则之前布莱恩夫人所得可能只是包厢收入的四分之一。关于亨斯娄，马丁·怀特谈到作为房东他“收取

<sup>①</sup> 参考（英）尼尔·麦克格雷格：《莎士比亚的动荡世界》，范浩译，郑州：河南大学出版社，2014年，第37-49页，麦克格雷格提供的餐具及饮食的证据正是发掘于“玫瑰”的二期工程（年份测定为1592-1603）。

<sup>②</sup> 关于该协定见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.46. 该协定似乎到1592年就结束了，关于1592年的记录见 p.43.

<sup>③</sup> Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.15.

包厢收入的一半”，<sup>①</sup>则收益分配上“玫瑰”采用了与其他剧院大致相同的范式；格尔依据亨斯娄的日记也得出了大致相同的结论。<sup>②</sup>诚然 1598 年 7 月 29 日亨斯娄在他的日记里写道：“从今天起我开始收取整个包厢的收入。”<sup>③</sup>不过这一状况到该年 10 月 13 日就结束了，它可能更多是一种债务偿还。剧院老板基于其房东身份在剧院收益分配中所占的份额似乎固定为包厢收入的一半，这一定价适用于任何使用该剧院的剧团，由于瘟疫 1592-1594 年间使用“玫瑰”的剧团频繁更换<sup>④</sup>，它们与亨斯娄之间全部使用了同一分配方式。这里再次出现了类似于 1579 年博比奇在偿还债务时所采用的方式，以预期收入进行支付，其中比例是固定的，但最终的数字是浮动的，这还让人联想到“玫瑰”建立之初亨斯娄与乔姆利之间的协议，乔姆利支付固定的数额——总数为 816 镑，他的所得则是“剧院收益的一半”（很可能同样指整个包厢收入的四分之一）以及在“玫瑰”中兜售酒水所产生的可能的收益。

以预期收益进行分配广泛存在于剧院行业中，剧院创办者们似乎并不担心由此产生的风险，尤其考虑到他们的支出——建造和维护建筑的开支，购买剧本、服装及其他用具的开支，雇佣工人的开支——都是以固定数额支付的，例如 1598 年下半年仅剧本一项亨斯娄就支出了 142 镑，卡尔森在他的著作里详细统计了这些账目。很难判断剧院采用这样一种带有中世纪色彩的分配方式的原因，对剧院收入的乐观预期和他们的合作者剧团身上遗留的中世纪性质可能都在其中发挥着作用，中世纪晚期以来广泛出现的股份制可能发挥了同样重要的作用，都铎时期的剧院和剧团都实行股份制，这两个组织协商下的收益分配很可能采取了从股份制衍生出的模式，即剧院老板提供的场所及其他条件更多被视为股份中的一部分而非一种纯粹的雇佣和租赁关系。此外以固定比例分配收益显然有助于维护 1594 年以前处于完全自由市场状态中的剧院行业的秩序，它同时保证了剧院的生意——由于瘟疫、政治等因素，具有雄厚财力的大剧团并不总能保证可以停留在伦敦，1593 年“斯特雷奇”剧团巡演期间“苏塞克斯”剧团入驻“玫瑰”是这一状态的有力证据，非固定数额的支付方式显然有利于一些小剧团使用剧院从而使公共剧院不至于经常面临太长时间的真空期，当然后两种推论有待商榷，因为 1594 年即剧团与剧院实现更紧密的联合后这一分配方式仍然沿用下来了，到 1615 年“伊丽莎白女士”剧团支付给亨斯娄的份额仍然是包厢收入的一半，1594 年以后剧院老

<sup>①</sup> 见 Martin White, London professional playhouses and performances, in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, p. 305.

<sup>②</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p. 93.

<sup>③</sup> 原文如下 “Here I Begyne to Receue the wholle gallereys ffrome this daye”, 见 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p. 19.

<sup>④</sup> 包括“斯特雷奇”剧团，“苏塞克斯”剧团，“女王”剧团。

板对剧团的权力也许改变了其收益的性质，但并没有给他带来更大份额的收入。

剧团和剧院之间的收益分配似乎并不依靠转账或其他资金层面的流通方式，而是两个组织各自雇员在剧院相应的入口收取费用。主持“玫瑰”遗址发掘的朱利安·包舍尔如此描述剧院的入场过程：

“到了剧场门口，你得从大门进去，付给“收票人”一便士的入场费。收票人手里通常会拿着一个上着鲜亮绿釉的小钱匣……罐子拿到后台是要被敲碎的，取出的硬币收在一只大钱箱里，箱子则锁进密房。”<sup>①</sup>

包舍尔描述的应该是剧团的收费方式，因为一便士票的收入归剧团所有，考古发掘中发现了大量这样的钱匣碎片，占到所有可辨认陶片的五分之一。可以推测剧院也使用了同样的方式，在1592年的裁决中布莱恩夫人收取费用的方式就与此非常类似，她要亲自“站在包厢门口”收取入场费用的一半，毫无疑问布莱恩夫人收取的是划归剧院的那部分；格尔谈到剧院老板也会雇佣“收票人”在剧院门口收费，<sup>②</sup>尽管亚当斯在分析博比奇和布莱恩的案件时同样谈到有一间存钱用的“密房”，想必剧院和剧团收取的费用应该不会存放在同处，根据亨斯娄的记录他似乎并不是每天都获取并查点他的收入，这区别于经常临时使用剧院的剧团。剧团与剧院分配收益的具体方式不仅体现出一种较原始的分配办法——采用这一方式的原因可能是由于数量巨大的硬币难以清点，而当时适于民用的银行及其他金融业务在英国远未发展起来——它还表明了当时剧院行业中雇佣关系的存在。雇佣关系无疑同样广泛存在于当时的剧院和剧团中，“收票人”只是其中的一种，16世纪90年代伦敦主要剧团的规模大概在20人左右，而其中持有股份者通常为6至12人，剧团的其余成员由雇工和学徒构成，其中学徒不参与收益分配，因为伊丽莎白时期学徒不领取工资，雇工除“收票人”之外还包括诸如剧本管理员、服装管理员以及其他负责舞台事务的人。<sup>③</sup>剧院的人员相较剧团更加精简，除拥有者之外似乎它并无其他核心成员，至少根据目前的资料甚少看到关于剧院其他人员诸如会计、保安、清洁工等人的记载，亨斯娄的账目都是由他自己打理的；关于保安（更类似于保镖或打手）也仅见诸“剧院”1582年的事件中，这肯定不是一项长期措施；考虑到零食、饮料、烟草在剧院中的盛行，可以想见清洁是每场戏剧结束后的重要工作，但同样未见诸更明确的记载。亨斯娄的账目里记录了向某些个人的付款，但这些个体都是经常变化的，而且难以确定他们的身份；涉及到工作身份的付款，包括花边商人、教练、丝绸商人、裁缝等，他们的出现频率和

<sup>①</sup>（英）尼尔·麦克格雷格：《莎士比亚的动荡世界》，范浩译，第39-40页。

<sup>②</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.93.

<sup>③</sup> Grace Ippolo, *Dramatists and their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood: Authorship, authority and the playhouse*, London and New York: Routledge, 2006, p.11.

工资并不固定，这很有可能如同剧院建造过程中的木匠那样只是一种生意关系，也就是说他们并不构成剧院收益分配中的一个环节。<sup>①</sup>不过相较临时工更为稳定有效的雇佣关系必定已经存在了，1597年7月27日亨斯娄在日记里写道“我雇佣托马斯为我服务一年”<sup>②</sup>；而且可以肯定的是剧院行业中的所有雇工均按时段领取固定工资，格尔谈到当时剧院一般性雇员工周的工资为5-10先令，当然这里存在几种不同的工作，例如曾在“玫瑰”担任剧作家的托马斯·德克（Thomas Dekker）在其工作的第一年就从亨斯娄处领取了20镑；<sup>③</sup>此外剧院同某些演员之间也存在雇佣关系，1599年的一份契约显示某演员在“玫瑰”演出期间每周可领得9先令，1597年亨斯娄以在伦敦每周10先令、在乡村每周5先令的价格雇佣威廉·肯达尔（William Kendall）进行表演，<sup>④</sup>当然剧院与演员之间的雇佣关系肯定出现于1594年以后。

股份制是剧院中另一种具体到个人的分配方式，在诸剧院创办之初的合伙人体系中这种方式已经初步呈现出来了，无论通过何种方式参与了剧院的创办，合伙人之间平摊剧院的所有权以及相应的收益和风险。乔姆利的案例表明剧院的股份似乎是可以转移的，格尔也提到剧院的股份可以像其他财产一样被馈赠和售卖<sup>⑤</sup>，在谈及1599年“环球”剧院极具开创性的模式时，所有学者都一再强调其股份的不可让渡性所带来的收益，则至少1599年以前剧院的股份如同其他采用股份制的组织一样原则上是在市场中自由流通的。不过这里的问题在于伊丽莎白时期各主要剧院实际上始终未出现明确的、除剧院创办者之外的其他股份拥有者，在剧院的资金筹集中并不存在某种更广泛的资金来源，当剧院面临重大问题诸如“剧院”的地租纠纷时，除博比奇之外也并没有一个更大的利益受到牵连的群体。似乎可以判断即使采用股份制，伊丽莎白时期剧院始终作为一种小规模经济体——类似于杂货铺——在运作着。剧团的股份制相较剧院要清晰得多，尽管就经济来讲它的规模同样不大，在16世纪40年代剧团商业化之初诸剧团的人数大多不超过六人，此时剧团已经以股份制来运行了，到16世纪后半期剧团的股份规模进一步扩大，持股者的收益和权限进一步明确，其股份市场也变得更加活跃。1592年“女王”剧团一份股份的价格为80镑，1596年“内务大臣”剧团和“海军上将”剧团为50镑，1593年亨斯娄就曾从他叔叔处借款15镑以购买“女王”剧团的股份，<sup>⑥</sup>1595

<sup>①</sup> 关于亨斯娄的账目参考 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, pp.101-138.

<sup>②</sup> 原文如下“I heayred [hired] Thomas hearne . . . to searve me ij yeares in the qualetie of playenge”，见 Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.33.

<sup>③</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.99.

<sup>④</sup> 见 Jean Milling, 'The development of a professional theatre, 1540-1660', in *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, pp.152-153.

<sup>⑤</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.97.

<sup>⑥</sup> 虽然如此，事实上戏剧行业以外的人持有剧团股份在查理一世时代之前甚少出现。

年他又支付了 9 镑来购买另一家不知名剧团的股份。<sup>①</sup>根据格尔的研究，剧团的股权人如同剧院一样是平等的——即不同股权人之间可能会存在债务关系，但不会出现某一个股权人相较其他人持有更多股份，剧团的所有股东并不存在工作和经济上的分工，它们作为一个整体来运作，相应的其收益也是平均分配。<sup>②</sup>

截至伊丽莎白统治结束，上述收益分配方式一直在沿用。尽管之前的学者给予了莎士比亚的“环球”剧院极大的重视，应该承认 1599 年“环球”剧院的创办仅在某种程度上改变了剧院的收益分配，之所以说“某种程度”是因为这并没有改变剧院中收益分配的两种基本规则：剧团和剧院按照固定比例分配收益的规则；股权人之间基于股份平分收益的规则。在“环球”剧院中剧院所有者仍收取包厢收入的一半，剧团则收取包厢收入的另一半以及大厅收入，剧团和剧院的诸股份拥有者也仍按原来的规则获取分红，区别在于享有剧院所有权的五名剧团负责人基于他们各自在剧院创办过程中 10% 的投资<sup>③</sup>有权在剧院收入（包厢收入的一半）中额外抽取一半利润。<sup>④</sup>“环球”剧院中收益分配的变化实际上仅限于这五位演员，它基于这样一种事实：剧团中的五位演员成为了博比奇家族新的合伙人，其收益分配实际上承接了他们的合伙人布莱恩去世之前的旧规则。

### 第五节 剧院的经济地位及其意义

在论述完上述情形后有两个问题急需解决，第一个问题是，既然这一章打算通过剧院剖析英国的经济状态，那么公共剧院在英国 16 世纪诸经济活动中具有怎样的地位？换言之，公共剧院在当时的英国经济中具有怎样的代表性？

首先决不能高估剧院行业在当时英国经济中的地位，从经济收益来说它远不能同当时其他主要经济活动诸如呢绒贸易、捕鱼业、以及投机商相比较，甚至与杂货商相比也相形见绌。即使将 16 世纪后半期称为英国剧院的黄金时期，在每一时段内（大致以十年为期进行划分的话）剧院的拥有者始终局限在 4-5 人之内，诚然剧院为博比奇、亨斯娄等人带来了相当的财富，至少在经济上剧院并未成为英国的重要部分，如前文所述，它至多是一种中小规模的经济活动。当时凸显于更高层面的、具有开创性的经济变化，例如商业资产阶级向绅士和贵族的转变（所谓“都铎王朝中产阶级神话”）、更具条理和组织性的经济活动的出现、对地理和金融困难的克服、更大规模雇佣关系的兴起，也统统未出现于戏剧行业内。与剧

<sup>①</sup> Neil Carson, *A companion to Henslowe's 'Diary'*, p.43.

<sup>②</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, pp.98-99.

<sup>③</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.293.

<sup>④</sup> 关于“环球”模式的描述另见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.133.

院联系紧密的剧团（尤其在 16 世纪后半期）长期以来确实被相关领域的学者诸如巴尔德温、尼尔·卡尔森、安德鲁·格尔认为是当时更具现代意义的经济组织形式的杰出代表，他们对剧团严密的组织性和科学的运作方式大加赞赏，但直到 17 世纪剧院老板的身份仍很模糊，“地主”仍然是其职责的重要构成部分，这里只能做出有限的推论：16 世纪 90 年代最末几年间传统商人如亨斯娄和博比奇从他们的合作者剧团身上习得了这些今天看来颇具现代意味的经济方式。即便如此仍然不能确认公共剧院也成为了这种经济方式的代表成员，首先剧院在这一变化中出现得很晚而且它扮演的角色更多是接受者，其次剧院有限的数量和影响范围也不足以让它成为一种新经济范式和新伦理的传播者，更无须说公共剧院在当时激烈的争论中俨然成为堕落的代名词，在英国资本主义崛起中的作用已得到充分认可的两个群体——清教徒和新贵族——都不喜欢公共剧院，它既触犯了前者的“理性”，又触犯了后者汲汲以求的尊贵身份。

无论从实际地位还是创新意义来说，作为经济组织的公共剧院都不具有特殊地位。这很大程度上是由于剧院拥有者诸如布莱恩、博比奇、亨斯娄、兰利都是既无出游经历也无深厚背景的英国商人，他们在经营剧院的实践中并未、也无能力创制新的经济方式，剧院的经营是以他们日常接触的、最为熟悉的方式进行的。因此尽管公共剧院的繁荣本身或者其中表演的戏剧招致了相当多惊奇的目光（从许多游记中能看得出来），但包括剧院的反对者在内从未有人因为剧院的经营方式感到惊叹，很大程度上代表商人阶层的伦敦市政厅尽管对剧院常有怨言，但他们从未指摘这种场所的经营与当时传统的经济方式有怎样的不同。公共剧院作为一种在复杂背景下产生的新事物，却体现了截至 16 世纪后半期英国普通人皆可触及的、最为寻常的经济方式。从代表性来说，公共剧院首先代表着当时新生中下层经济组织的状态，其次代表着当时英国经济的较为普通的状态。

第二个问题是，应当如何解释这些经济现象？更进一步讲，公共剧院能体现出 16 世纪后半期英国经济怎样的状态？所谓的变化究竟存不存在？这个问题涉及整个都铎时期的经济状况，是一个颇有争议的问题。

汤普森很久以前就在他的著作里指出“现代经营方式及实践都发端于 14、15 世纪，而不是 16 世纪。那些在 16 世纪得以发展的制度已然沿用甚久，而在经商实践中，16 世纪几乎没有创造什么新东西。”<sup>①</sup>具体到他的研究中，汤普森还要追溯得更早，他认为欧洲资本主义早在 11 世纪已经具备了雏形。艾伦·麦克法兰，尽管他的著作始终面临着极大的争议，在经济领域同样否认 16 世纪的开拓性，他认为“英国发生的变化不能定性为：在 16、17 世纪期间，英国打从这一历史时期

<sup>①</sup>（美）詹姆斯·W.汤普森，《中世纪晚期欧洲经济社会史》，北京：商务印书馆，2015 年，第 609 页。

开始时的农民社会结构，转变成了这一历史时期结束时的市场资本主义的工业化社会。其实，在这一历史时期的起始阶段，法律和意识形态的架构已经大体上发展成型。”<sup>①</sup>除此之外诸如布罗代尔也持有类似的观点，尽管他同意英国的民族市场确实起始于16世纪，但从经济形态来说16世纪的英国相较之前没有太大的变化，布罗代尔更倾向于将近代早期经济上的变化描述为一个漫长（长达几个世纪）、复杂的过程。<sup>②</sup>当然这里也存在反对意见，郭方在他的著作中认为16世纪英国的经济基础发生了巨大的变化，这尤其体现在英国的国际贸易在这一时期逐渐由原料出口转变为半成品出口（从羊毛到呢绒），在郭方看来这是一种工业发展的雏形，<sup>③</sup>2013年钱乘旦主编的《英国通史》中基于对毛纺织业和农业的考察同样持有一种16世纪英国经济出现巨大变化的观点。<sup>④</sup>这里的问题在于这几种观点尽管都面向经济领域而且存在显而易见的联系，但它们描述的事物并不相同，郭方和钱乘旦的作品中并不包含对当时经济形态的考察，麦克法兰着重描述的则是整个经济社会的框架，而且即便承认16世纪英国经济发生的巨大变化，几位中国学者的论述都集中在都铎王朝的前半期，到本文考察的16世纪后半期，英国经济上的显著变化似乎已经停滞了，16世纪后半期英国的社会转型似乎更应该从政治、民族性和社会心态去理解。

从结构上讲，经营剧院所需的诸多条件实际上至晚到16世纪上半期已经具备了，就资本主义这个概念而言，公共剧院的兴起更多意味着一种扩张而非变革——作为经济事物的公共剧院是业已成型的资本主义的观念及其经济方式扩展到文化娱乐领域的产物，所以公共剧院在其诞生之时并未经历任何痛苦的探索，之前两三个世纪的变化已经为它提供了从建造到经营甚至破产所需的一切范式，公共剧院的经营很大程度上是自然而然的。尽管如此，整个伊丽莎白时期伦敦剧院的经济史还是体现出几种可以清晰辨明的变化。仅在经营方式上，就发生了从1567—1576年公共剧院形成时的地主——租赁模式，到1594—1597年的剧院老板作为金主掌管包括剧团在内的整个剧院运行的模式，再到1599年莎士比亚等人创立的股份模式的变化。道格拉斯·布鲁斯特尤其看重1599年的变化所蕴含的意义，因为次年采用相同模式的东印度公司就在伊丽莎白的支持下成立了，布鲁斯特认为这是英国经济方式上的一次创举。<sup>⑤</sup>三种各具缘由的经营方式无疑体现了一种资本主义框架内的变化，不过决不能以资本主义经济方式的不同阶段来理解这三次变

<sup>①</sup>（英）艾伦·麦克法兰：《英国个人主义的起源》，管可秣译，第127页。

<sup>②</sup> 参考其著作《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第二、第三卷，顾良，施康强译。

<sup>③</sup> 参考郭方：《英国近代国家的形成》，北京：商务印书馆，2017年，第23-35页。

<sup>④</sup> 参考钱乘旦编，《英国通史》第三卷，第149-169页。

<sup>⑤</sup> 见 Douglas Bruster, 'The birth of an industry', in Jane Milling, Peter Thomson, *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, pp. 225-226.

化，首先这三种经营方式在之后的时代仍然共存而且各自体现出了自身的生命力，其次除了剧院创建伊始所采取的模式外，另外两者相当程度上都是在具体因素的影响下形成的，这里面并不存在一种随着剧院盈利的增加而导致其经营方式自然变化的情况，1594年的模式相当程度上是受政治影响的，而1599年的模式则是“内务大臣”剧团与博比奇家族共同经历的几年危机的产物。在这一现象中灵活多变的的经营样式和经营方式易于受到外界影响都是可以确认的，但同时应该注意到在这些繁复的变化之下剧院经营的基本准则始终基于1567-76年其初创时的准则，而在这些变化之上根本发生作用的则是资本。

行会的影响似乎已经消失了，这句话不能从字面上来理解，因为事实上到18世纪行会在伦敦仍然十分活跃，一位经济学家在1754年写道“伦敦市里养着92家行会，但见它们的众多成员一年一度摆出乱糟糟的排场庆祝市长就职”，<sup>①</sup>布罗代尔在论及16世纪的英国时同样谈到“行会盘根错节”<sup>②</sup>，伊丽莎白时期两个重要的经济组织“冒险商公司”（merchants adventurers）和“中心市场商行”（the merchants of the staple）都是行会性质的。但行会对于剧院行业并未发生直接影响，几位剧院组织者并未构建一个行会性质的组织而是在一种竞争环境下分散经营，剧团同样如此，这里并无证据表明诸如亨斯娄、布莱恩是否是其它行会的成员，即便如此这些行会并没能干涉他们的活动。公共剧院能体现出的仅限于行会作为一种经济组织形式在商人们的观念中已不再有那么稳固的地位——并非事事都要依托这样一种经济组织形式。决不能认定剧院行业是这样一种观念的开创者，公共剧院只是当时经济状态的产物，但这种观念的影响是毋庸置疑的，到18世纪脱离行会的“自由”行业成为伦敦发展的主要推动力，也可以推测这种观念逐渐成长为资本主义伦理的重要组成部分，但基于公共剧院的研究表明早在16世纪，尽管仅限于一些中小规模的经济活动，脱离行会的自由经济观念在伦敦已经成为一种通识，伦敦的经济很早就开始沿着两条轨道同时发展，考虑到伦敦从16世纪开始成为整个英国经济及相应观念的主要输出者，这一状况更应得到重视。

更具现代意味的雇佣关系无疑正在更大范围内形成，这里的范围并不单纯指地域面积，而是指更宽广的经济领域，基于公共剧院的研究表明了雇佣关系在城市的中小型商业活动中的崛起。在谈论这一点的同时应该强调直到1590年代商人——工匠（具备技艺者）所构成的更偏向传统的、零散的用工模式仍然占据着主要地位，亨斯娄的账目清楚的表明了这一点，但这并不能否认一种更恒久、稳定

<sup>①</sup>（法）费尔南·布罗代尔：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第一卷，顾良，施康强译，第642页。

<sup>②</sup>（法）费尔南·布罗代尔：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》第二卷，顾良，施康强译，第538页。

## 剧院的经营

的明显区别于中世纪学徒与家庭关系的经济关系的广泛存在，各剧院都设置了“收票人”，1594年后许多演员和剧作家也以雇员身份活跃于剧院中，具有法律效力的契约则进一步确认了这些关系，尽管不能宣称该时期如同工业时代那样充斥着雇佣关系（必须清醒的认识到无论如何16世纪的英国都处于前工业时代），但至晚到16世纪末雇佣关系对伦敦居民来说其实已经不再是一个问题。

仅从公共剧院来看，16世纪后半期英国最普遍的经济形式在相当程度上因袭于之前的时代，但其变化也并未停滞。至少在经济领域，16世纪后半期英国的社会转型不仅意味着开创，更意味着扩张。

### 第三章 围绕剧院产生的冲突

16 世纪 60 年代至伊丽莎白统治结束见证了英国戏剧和剧院行业的空前繁荣，这几十年间仅伦敦就涌现出了十余家剧院，戏剧成为了英国文艺复兴的重要标志。但剧院的发展绝非一帆风顺，戏剧行业很早就开始面临着政治方面的压力，甚至早在第一家公共剧院以前——1567 年布莱恩将建造“红狮”的地址选在了伦敦市辖区以外的怀特查佩尔（Whitechapel），尽管这里缺乏进一步的证据，不过这仍然可以引发一种猜测，那就是在更便宜的地租这一经济原因以外，早在 1567 年剧院行业形成时已经存在着逃避城市干涉这一政治原因。市政厅的干涉，这个随后几十年间英国剧院行业最主要的影响因素之一，在后来的事件中变得愈发明确，1576-1577 年接连出现的三家剧院无一例外都选择建立在伦敦市辖区以外，事实上除了“黑衣修士”和“圣保罗”两家以儿童剧团为基础的“私人”剧院以及博比奇在“黑衣修士”的短暂投资，都铎时期在伦敦城内始终不曾存在过一家剧院。

伦敦市，至少其官方和相当一部分居民，显然站在戏剧行业的对立面，观念或者说意识形态，主要是清教，在这里发挥了同样重要的作用。博比奇选择将他的第一间剧院建立在芬斯伯里而非娱乐行业云集（酒馆、斗兽场、妓院）的泰晤士河畔（Bankside）表明了一种对舆论压力的规避，博比奇从一开始就竭力避免让自己的新产业与这些久已经受批判的事物联系在一起。这是一次失败的尝试，因为在随后的几十年间剧院还是成为了争论的焦点，而博比奇本人的产业也最终因为这种争论而破灭——地产主艾伦出于对剧院的反感坚决不同意延长土地租期，1597 年后“剧院”被迫关闭。博比奇的案例是一个特例，因为大部分情况下来自意识形态的反对都没有产生实质影响，直到 1573 年一位清教市长的上台才很大程度上改变了这种状况，政治力量与意识形态的结合确实让剧院面临着空前的威胁，所幸这些反对仍然并不总是行之有效。至少在政治上，市政厅最主要的障碍来自于枢密院，这是一场中央政府与地方政府之间的漫长较量，复杂的因素影响双方的行为。

#### 第一节 清教对剧院的反对

关于清教反对戏剧表演的缘由似乎不需要过分讨论——这被认为是理所当然的事情，总的来说清教反对一切娱乐活动，包括戏剧、赌博、娼妓、斗兽和节日

庆典，这些例子不胜枚举。在 1583 年的一份评论中一位清教徒尖刻地批评了五月诸节日的庆祝活动，认为那些人“就像异教徒一样”，而且其中“清白的姑娘不超过三分之一”，<sup>①</sup>对斗兽的主要批评意见同样来自清教徒，他们认为基督徒不该为这种事情感到愉悦。1598 和 1599 年来自一位清教徒，也是一位社会上层女性玛格丽特·霍比（Lady Margaret Hoby）的日记，表明他们过着更朴素和自律的生活，记录中数天她的日常生活极为相似——阅读和祷告构成其全部内容，没有参加任何娱乐活动。<sup>②</sup>大致上戏剧遭到清教徒反对这一状况可以理解为它作为一种娱乐活动，与其他娱乐活动一起受到清教徒一视同仁的反对，清教徒对戏剧行业使用的字眼，不洁的、渎神的，同样可见于他们对其他娱乐活动的批判：娼妓业同样是不洁的，剧院和妓院的对比不止一次出现在那个时代的批评中，这些观点认为剧院相较妓院“好不到哪去”<sup>③</sup>；而斗兽同样被指出是渎神的。约翰·诺斯布鲁克（John Northbrooke），一位具有清教倾向的牧师，在他 1577 年创作的那份著名的小册子中将戏剧、赌博、跳舞以及其他娱乐放到一起批判，不过这份小册子对戏剧行业怀有尤其强烈的敌意，当“剧院”和“幕布”相继建立时，诺斯布鲁克认为这是“撒旦实现其愿望最佳的捷径和场所”；<sup>④</sup>另一位清教徒斯蒂芬·高森（Stephen Gosson）将对戏剧的批判包含在他对整个文学的批判中，他抨击的对象包括诗、散文和戏剧；菲利普·斯图比斯（Philip Stubbes）则将对戏剧的批判囊括在所有劣行中，整个 16 世纪后半期英国类似的小册子不在少数，真正专注于批评戏剧行业的作品与它们相比并不会占到数量上的优势。

戏剧行业在本质上与清教伦理存在着冲突，首先在清教徒看来它作为娱乐意味着对时间和金钱的浪费，清教徒无法理解娱乐对社会的意义，或者他们出于某种宗教极端主义和那个时代背景下的理性主义刻意塑造了娱乐活动与社会进步的对立。诺斯布鲁克认为人们看戏的开支不如用到其他更有意义的地方，比如公共事业和济贫，<sup>⑤</sup>另一位清教徒安东尼·蒙迪（Anthony Munday）也表达过相同的观点。<sup>⑥</sup>至于时间的浪费，虽然诺斯布鲁克和高森的出发点不同，但他们对戏剧批判的核心内容都包含一点，那就是“怠惰”，戏剧行业将人们从虔诚、正当的事业中吸引

<sup>①</sup> Phillip Stubbes, *The Anatomie of Abuses*, London: Richard Jones, 1583, pp.94-95, in *Daily Life in Elizabethan England*, Jeffrey L. Forgeng, Oxford: Greenwood Press, 2010, p.85.

<sup>②</sup> 参考 Joanna Moody, ed., *The Private Life of an Elizabethan Lady: The Diary of Lady Margaret Hoby 1599-1605*, Stroud: Sutton, 1998, pp.11-12, 38, in *Daily Life in Elizabethan England*, Jeffrey L. Forgeng, p.77, 1598 年的一组记录见 Kate Aughterson, ed., *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, London and New York: Routledge, 2001, pp.45-48.

<sup>③</sup> 参考 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.40.

<sup>④</sup> Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London: Routledge, 1994, p.25.

<sup>⑤</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.40.

<sup>⑥</sup> 参考 Diana E. Henderson, 'Theatre and controversy, 1572-1603', in *The Cambridge History of British Theatre, vol. 1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.244.

出来，去参与戏剧这样一种“虚无缥缈”的事情，类似的观点同样见诸当时其他一些批判。根本上，清教伦理认为这些资金和时间应该付诸更实际的用途，那就是让个人和社会变得更“美好”，简单说就是用于生产活动和宗教活动，这可以解释为什么当时的批评者尤其难以理解下层民众光顾剧院这一行为：这些人的收入已足够微薄，生活已足够困苦，但他们还是乐于将有限的精力和财力投入到戏剧表演中，在清教徒看来这是一种腐化和堕落。

清教观点中戏剧造成的腐化和堕落不止于此，大体上清教徒认为当时戏剧的内容本身就是腐化和堕落的。高森在 1582 年的另一篇文章里认为相当一部分戏剧只教给人们一些低俗的东西，<sup>①</sup>紧接着 1583 年斯图比斯对戏剧的内容提出了更猛烈的批评，这两个人观点的区别在于前者仍局限于戏剧是“无用的”，它缺乏教育意义，而后者更进一步认为戏剧是“有害”的，它会让人们最终蔑视甚至背叛上帝。<sup>②</sup>与斯图比斯类似的观点在随后的时代占据了上风，类似的批判在 16 世纪 80 年代后随处可见，1597 年伦敦市的请愿书开篇即谈到戏剧是无益且“渎神、淫荡、下流的”。<sup>③</sup>清教徒对于戏剧本身的观点很可能受到三个因素的影响：第一，戏剧行业的性质，它是一种表演艺术<sup>④</sup>，换句话说这是一种欺骗，这种行为显然不符合清教徒的信条；第二，从 16 世纪 40 年代以来英国戏剧行业不可遏制的商业化，在这一状况下市场很快开始成为剧目产出的主导因素，而宗教或道德导向逐渐不再占据戏剧行业的主要份额；<sup>⑤</sup>第三，对戏剧行业整体的反感导致了他们对戏剧内容的先入之见。除此之外，舞台上奢华的服装——清教徒反对奢华的风尚<sup>⑥</sup>，观众们在剧院中的行为——在清教徒看来这些行为是猥琐的，高森对剧院中人们行为的评论非常类似于前文提到的清教徒对五月庆典的评论，<sup>⑦</sup>都能构成清教基于其本质反对戏剧行业的理由。

除了本质的、很大程度上包含在对其他娱乐活动整体的反对中的理由之外，清教徒还有更具体的理由来反对戏剧行业。清教徒反对戏剧行业第一个具体缘由在

<sup>①</sup> 参考 Stephen Gosson, “*Playes Confuted in five Actions*”, in *Life in Shakespeare's England*, John Dover Wilson, pp.157-158.

<sup>②</sup> 参考 Philip Stubbes, “*The Anatomie of Abuse*”, in *Life in Shakespeare's England*, John Dover Wilson, pp.177-178. 关于这份文献的另一部分见 David Cressy and Lori Anne Ferrell, *Religion and Society in Early Modern England: A Sourcebook*, New York: Routledge, 2005, pp.119-122.

<sup>③</sup> 参考 John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, John Dover Wilson, p.179.

<sup>④</sup> 在这里艺术这个词可能不恰当，因为这个时代早期对戏剧行业批判的焦点正是在于它究竟能不能算是一门艺术。

<sup>⑤</sup> 这一点似乎可以引申出一个更深层次的问题，即清教批判目标的问题，在这条论断成立的基础上清教徒对戏剧内容的批判更可以理解为他们对当时民众的志趣和精神状态的批判。

<sup>⑥</sup> 关于这一点的证据之一参考 Philip Stubbes, “*The Anatomie of Abuse*”, in *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, Kate Aughterson, ed, pp.181-185, 另见 Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, p.127. 这一段批判了人们的穿着和化妆。

<sup>⑦</sup> 参见 Stephn Gosson, “*The School of Abuse*”, in *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, Kate Aughterson, ed, pp.285-286, 另见 John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, pp.164-165.

于时间上的冲突，简言之，自从公共剧院出现以后它和教堂成为了争夺“顾客”的竞争对手，这个问题并不存在于其他娱乐行业。问题的根源在于剧院是唯一在周三和周日对市民开放的娱乐场所，<sup>①</sup>而这两天也是理应去教堂的、基督教中神圣的日子，这是一种源于中世纪甚至更早的传统——周三是斋日，周日是安息日，这些习俗还有其他一些神圣日出于各种原因在都铎时期历年的宗教改革中得以保存并在相当程度上被主流社会接受了。公共剧院对宗教习俗构成了挑战，主要出于经济原因，因为这些日子也是大部分市民，尤其是工人阶层唯一有闲暇的时间，这些日子是不允许工作的。简·E·霍华德认为对顾客的争夺很大程度上直接塑造了英国16世纪后半期关于剧院与教堂象征着对立双方的观念，<sup>②</sup>而这种观念事实上甚至可能一直存续到后一个时代——1632年仍有人拿剧院和教堂作比较，<sup>③</sup>尽管到这个时代英国的戏剧行业已经发生了很大的变化。时间的冲突导致了双方背后政治力量的干涉，无论是否只是作为一种借口，市政当局从一开始就致力于保护周三和周日的宗教活动免遭戏剧的侵袭，而枢密院致力于维护戏剧行业的生计，这场争端按照某种说法最终于1583年以至少是表面上的妥协告终——周日的演出遭到禁止，其他时间不受限制。<sup>④</sup>但事情似乎并没有这么简单，1583年12月1日时任枢密院首席秘书的沃尔辛汉姆给伦敦市长<sup>⑤</sup>写了一封内容上相当严厉的信，告知他演员们“在以后的周中和周末”被授权演出，以此纠正市长关于“演出被允许于神圣日而非其他周末”的看法。<sup>⑥</sup>无论这封信后来是否得到实行，“顾客之争”的问题显然还是没有解决，毕竟除了周日剧院和教堂在周三和其他神圣日上仍存在冲突——后者，诸如持续达40天的四旬斋（Lent），尤其难以解决，戏剧从业者无法承受如此长时间的失业状态，出于同一目的他们还反对瘟疫禁令，这种反对同样得到了枢密院的部分支持。对宗教事务的侵犯继续出现在伦敦市和清教徒诸如1592年和1597年的抗议中，1600年6月22日枢密院再次做出让步，重新调整剧院的演出时间为一周两次，<sup>⑦</sup>但收效甚微，这可能只是为了安抚清教徒和城市当局而在表面上做出的妥协。

安德鲁·格尔给出了第二个可能的、清教徒反对戏剧行业的具体理由，那就是

<sup>①</sup> 见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.86. 不过格尔谈到的这个唯一性值得怀疑，据我所知早在15世纪酒馆和教堂就面临着这种争执，参考（英）马克·福赛思：《醉酒简史》，杨清波译，北京：中信出版集团，2019年，第159-160页。

<sup>②</sup> Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, p.24.

<sup>③</sup> 见 Donald Lupton, “London and the Country carbonadoed”, in *Life in Shakespeare's England*, John Dover Wilson, New York: Cambridge University Press, 2009, p.162.

<sup>④</sup> 参考 Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, p.24. 另外格尔谈到1583年的方案是双方就该问题在随后15年的协议，参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.87.

<sup>⑤</sup> 此时应为著名的清教市长托马斯·布兰科（Thomas Blanke）。

<sup>⑥</sup> 该信件参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.87, 另见 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearian Stage*, p.37.

<sup>⑦</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, pp.395-398.

戏剧行业与天主教千丝万缕的联系，格尔认为“对天主教的反对与对戏剧的反对融为了一体”，关于这一点他提供了许多证据：斯特雷奇伯爵（Lord Strange）是兰开夏的一个天主教徒，而此人名下的剧团（斯特雷奇剧团）是16世纪90年代初最著名的剧团之一；16世纪70年代保罗儿童剧团（Paul's Boy）的负责人塞巴斯蒂安·威斯科特是个公开的天主教徒；约克大主教的儿子托比·马修（Toby Matthew），一个臭名昭著的反复派，是剧院常客；17世纪20年代伦敦的秘密天主教团体曾被其首领警告要注意他们对看戏过分的狂热；1634年“财富”剧院的负责人理查德·刚诺（Richard Gunnell）被认为是一个教皇派，<sup>①</sup>除此之外还有许多，难以一一列举。毋庸置疑天主教甚至与之相关的一切，在整个伊丽莎白时期都遭到清教徒强烈的敌视，这也是清教这个名称的来源，这两者存在宗教上的，或者相当程度是政治上的对立，而戏剧行业的直接根源正是天主教时期的宗教剧——尽管由于古希腊罗马因素的影响这一时期英国的戏剧通常被视为文艺复兴的一部分，应该承认16世纪后半期的英国戏剧大体上是这两种因素结合的产物，尤其在演出的形式这些方面它更接近于天主教而非新教。在宗教改革和文艺复兴的影响下人们关于戏剧争论的焦点在于它的内容，而戏剧表演本身则从前一个时代传承下来了，在这种意义上戏剧如同得以保留的其他许多宗教仪式，是天主教在英国的遗存，这也可以解释天主教徒为何如此热衷于戏剧。关于天主教的解释对于理解清教徒对戏剧行业的反对无疑是一项有益的补充，但它也造成了新的问题——它无法解释上层对戏剧行业的支持，包括枢密院和宫廷：此时的宫廷绝非后一个时代亲天主教的宫廷，自从1570年伊丽莎白被逐出教门罗马天主教就成了女王公开的敌人，1574年天主教在英国成为一种秘密活动，1585年天主教牧师被禁止进入英国。<sup>②</sup>很难想象宫廷和枢密院会为这样一种与天主教存在广泛联系的行业提供如此强力的支持，尤其大部分支持都来自于女王本人的同意或默许，这里存在几种可能的情况：第一，格尔的说法应受到质疑，第二，宫廷和枢密院并未察觉到这一联系，第三，有宗教争斗以外的因素在发挥着作用，关于第三种情况我将在后面进行更细致的阐述。

## 第二节 伦敦市当局的态度及其变化

16世纪后半期，尤其是70年代以后，伦敦市当局对戏剧行业的反对处处可见

<sup>①</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.35.

<sup>②</sup> 关于天主教在伊丽莎白时期的状态，尼尔·麦克格雷格给出了一个绝佳的、来自于考古发掘的证据，一只经过伪装的木箱，里面藏着天主教牧师的法衣和法器，参考（英）尼尔·麦克格雷格：《莎士比亚的动荡世界》，范浩译，第十四章。

清教的影子。在 1574 年 12 月 6 日伦敦市颁布的首项针对戏剧行业的法令的前言部分，他们即指控戏剧是“不洁”的，并且它吸引人们脱离了虔诚事业<sup>①</sup>，随后他们谈到了对上帝的冒犯和上帝的惩戒，亚当斯认为这份文件充分体现了当时伦敦市政厅的清教性质。1583 年 1 月“巴黎花园”在戏剧表演的过程中发生倒塌事故造成多人伤亡，时任伦敦市长托马斯·布兰科本人再次认为这是对不洁事物的“天降神罚”，<sup>②</sup>这种观点与当时其他清教徒的谴责如出一辙，他们认为这是来自“万能的神”的警告，<sup>③</sup>这还让人联想到 1580 年 4 月 6 日发生在戏剧表演过程中的一次地震，斯图比斯将它描述为“上帝的审判”。在稍晚的一份文件，1597 年市政厅递交给枢密院的请愿书中，宗教事务仍然被提及，这一部分的意思与 1574 年法令大同小异，他们认为戏剧是“渎神”的，<sup>④</sup>这份文件在威尔逊的文献汇编中被划归到“清教徒的反对”的标题下，表明了这位 20 世纪早期学者的判断。清教在上世纪及以前学界对伦敦反对戏剧行业这一状况的解释中长期占据着主导地位，在 J.Q. 亚当斯之前（他的著作首版于 1917 年），清教甚至被视为伦敦市对戏剧行业态度的唯一解释，类似的观点也出现在后来的著作中，罗伯茨将清教在伦敦市上层的崛起视为伦敦市行为的主导因素，<sup>⑤</sup>E.K. 钱伯斯同样认为伦敦市的行为是受到了牧师的推动，<sup>⑥</sup>在所有谈论当时戏剧行业遭到的阻碍的论述中，“清教徒”是学者们或多或少都会用到的词。清教对戏剧行业的反对是毋庸置疑的，整个 16 世纪后半期的戏剧史中充斥着清教徒对戏剧行业的批评，1642 年清教势力在伦敦掌权后所有剧院宣告关闭，这里的问题在于清教对伦敦市究竟发生了何种作用。

首先应该承认清教不能被视为伦敦市对剧院态度的起因，或者说唯一起因。城市有更早的、他们自己的理由来反对戏剧行业，既出于瘟疫、治安这些地方政府必须考虑的现实问题——由于缺乏人员和手段，他们难以管控像戏剧演出造成的人群聚集；也出于经济冲突，具有商业背景的城市当局难以理解戏剧这样一种行业，他们也无法忍受工人和学徒沉迷看戏而荒废工作，公共剧院的出现只是加剧了两种矛盾。城市对戏剧表演确实早已有过怨言，英格拉姆谈到 1574 年法令的前言不过是三十年前的老调重弹，这番话是伦敦市对戏剧行业批评的标准范式，<sup>⑦</sup>

<sup>①</sup> 原文如下“withdrawing of the Quenes Maiesties Subiectes from dyvyne service on Sonndaies and hollydayes”参考 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.35.

<sup>②</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.37.

<sup>③</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.71. 另外参考 Diana E. Henderson, 'Theatre and controversy, 1572-1603', in *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.243.

<sup>④</sup> Kate Aughterson, ed., *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, pp.190-191, 关于该文献另见 John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, pp.178-179.

<sup>⑤</sup> 这一观点参考（美）克莱顿·罗伯茨，戴维·罗伯茨，道格拉斯·R.比松：《英国史》上册，第 12 章。

<sup>⑥</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.33.

<sup>⑦</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.35.

英格拉姆的说法甚至足以质疑上文提到的种种证据，因为这表明了一种市政当局关于宗教的言论并非来源于清教、而是来源于更古老传统的可能性。1564年伦敦主教格林达尔就将演员描述为“一种无所事事的人，在一切富裕社会里都是臭名昭著的”。<sup>①</sup>最有力的证据在于尽管两者有很多说法非常相似，伦敦市与清教在关于戏剧的问题上似乎并不是完全一致的，还是基于对1574年法令的考察，它包含以下条文：“任何戏剧在演出前须经过市政当局的审查”，“客栈庭院及其他表演场所须持有市政当局的执照”，“表演场所的经营者须向市政当局缴纳济贫税”，<sup>②</sup>这些条文尤其受到21世纪后的学者，诸如汤姆·拉特的重视。显然至少在1574年伦敦市并不像清教徒那样绝对反对戏剧行业，他们并不打算消灭戏剧，而是打算控制戏剧，这一状况还可以引申出另一个观点：最初发生在城市和枢密院之间的对抗并不是“反对”和“保护”，而是对控制权的争夺。这里要提到1574年这些条文并非城市当局的创新，市长很早就被授予了管控戏剧的权力，在1559年5月16日伊丽莎白的一份公告中所有市长都被授予了戏剧的审查权，1572年《反流浪法》规定演员必须向市长出示他们的执照，<sup>③</sup>在随后的时间里这项权力可能遭到了破坏，否则伦敦市不必大费周章来重申这些权利。而且尽管它同样包含诸如“禁止”这样严厉的说辞，一份记录显示事实上早在该年9月15日（法令出台于12月6日）诸演艺场所已经由于瘟疫而关闭，这次关闭持续到1575年才结束，<sup>④</sup>1574年法令很可能只是对禁令的重申。

按照亚当斯的说法，最初存在清教和城市两股从不同方向反对戏剧行业的势力，在早期这两者各行其是，清教徒对戏剧的反对是孤立无援的，而伦敦市当局对另外两者均无好感，他们对清教的厌恶不亚于对戏剧行业的厌恶。情况在1573年发生了变化，伦敦市长本人成为了清教徒，反对戏剧行业的两股势力联合起来了。<sup>⑤</sup>尽管这一说法容易招致两个方面的质疑：第一，伦敦市长的任期大部分情况下只有一年<sup>⑥</sup>，第二，并不能肯定之后所有的市长都是戏剧行业坚定的反对者。但事实就是1573年成为了关于戏剧行业冲突的分水岭，这尤其体现在1573年是伦

---

<sup>①</sup> 原文如下 ‘an idle sorte off people, which have ben infamouse in all goode common-weales’, 见 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.36.

<sup>②</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.14.

<sup>③</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, p.29.关于1559年的公告另见（英）西蒙·特拉特勒：《剑桥插图英国戏剧史》，刘振前，李毅，康健译，第45页。

<sup>④</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, p.91.

<sup>⑤</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.11.

<sup>⑥</sup> 一份编年名单参考 John Noorthouck, *A New History of London Including Westminster and Southwark*, London: R Baldwin, 1773, pp. 889-893.而且两份枢密院的记录表明到1574年10月伦敦市长已经发生了变易，见 John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 8, 1571-1575*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1894, pp.300,303.

敦市当局与中央政府对抗的开端。1573年7月13日枢密院致信市长要求他“允许一批意大利演员的演出”<sup>①</sup>，6天后他们写了第二封信复述之前的命令，并对他“没有遵从他们上次的请求表示惊讶”<sup>②</sup>，1574年3月22日枢密院再次致信市长，质询他“为何要如此抑制戏剧活动”，并且要求市长“给他们一个比（城市）自治权更好的答复”。<sup>③</sup>事实似乎非常清楚，从1573年以后伦敦市当局与枢密院开始存在越来越大的分歧，而分歧的起因在于市政当局的变化，他们不再如枢密院本来认识的那样，他们开始着力打压戏剧并且态度日趋强硬。在这里的解释中，1574年法令又可以理解为城市当局自1573年变化的延伸和对枢密院的回应，无论它是否像亚当斯所解释的那样试图将戏剧行业驱逐到伦敦市范围以外，它确实在某种程度上达到了这种效果，1573年一位清教市长的上任与1573年和1574年的事实，很难不让人将清教与伦敦市的行为联系起来。可能的解释在于清教对伦敦市的态度确实发生了作用，它使他们更加专注、强硬，如果说之前伦敦市只有对戏剧行业非常零散的反对，那么清教使这些反对变得系统起来；如果说之前伦敦市总体上比较软弱、对中央政府唯命是从（从枢密院的惊诧中可以看得出来），那么清教使他们变得坚定，他们确信自己在做正确的事，与枢密院乃至女王本人的斗争是值得的，当然这种强硬态度本身也可能受到不同源流的两种反对意见结合的影响，这是一种意识形态的指导作用。

1573年是一个开端，尽管上文提到的第二点质疑——历届市长对戏剧态度的差异——至今仍未得到解决，仅从史料来看，之后伦敦市的行为与这个开端是一致的。城市当局从这一年开始受到清教的侵染同样没有问题，除了市长，已知后来那位著名的清教市长托马斯·布兰科也在这一年进入了市议会，<sup>④</sup>从这一年开始伦敦市对戏剧行业的批评开始层出不穷并且越来越趋近于清教，但仍不能据此认为清教从这一时期开始控制了城市当局，事实上直到1642年以前这种控制都没能实现。首先正如1574年法令某些条款所揭示的，城市对戏剧行业有自己的想法，而且这些想法背后似乎也不存在某种源自清教的、用意更深远的目的，因为这些想法在后来也出现过，1592年“玫瑰”剧院以为“贫困的水运工”提供生计的理由成功获得了市政当局的认可，这一现象表明地方政治因素始终存在于市政当局的考量之中。其次，事情有可能是反过来的，并非清教控制了城市，而是城市利

<sup>①</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 8, 1571-1575*, p.131.

<sup>②</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 8, 1571-1575*, p.132.

<sup>③</sup> 原文如下“to thintent their Lordships may the better aunswer suche as desyre to have libertye for the same” John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 8, 1571-1575*, p.215. 另见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.13 及 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.30.

<sup>④</sup> 参考 Alfred P Beaven, *The Aldermen of the City of London Temp. Henry III - 1912*, London: Corporation of the City of London, 1908, pp. 20-47.

用了清教，或者这两者是并存的，这种状况被认为开始于 1576 年也即“剧院”创办的那一年。穆里尔·C.布莱德布鲁克谈到城市的长老们呼吁他们的“牧师雇佣军”去攻击戏剧，<sup>①</sup>安德鲁·格尔也谈到在 1576-1584 年市长“或许”曾资助小册子作者诸如斯蒂芬·高森去攻击戏剧。<sup>②</sup>1580 年那份著名的文献“摒弃戏剧与剧院的第二次和第三次爆发”<sup>③</sup>被认为是典型的在市政当局支持下产出的作品，汤姆·拉特认为这份文献表明“至少有一位反戏剧作者得到了城市的支持”。<sup>④</sup>

从 1573 年以来伦敦的戏剧行业遭到了更具综合性的反对，相较于之前的两个方面，来自清教的反对更激烈、更系统，但构不成实质性威胁，来自城市的反对恰好相反，1573 年这两者结合成了一体。城市当局既受到清教的指导和鼓动，也利用清教为它的行为提供更有说服力的理由——清教作为一种意识形态比单纯的行政条令更具有煽动性和直观上的正当性，而且它并没有丧失其原有的、对戏剧行业的反感，应该说与清教的联合至少在思想上强化了城市当局，这种强化与随后的事件中城市表现出的强硬和韧性不无关系。此外将宗教势力收归己用对城市也是一种实力上的加强，尽管在与枢密院的斗争中它似乎没起到什么直接作用——没有这方面的证据，考虑到从伊丽莎白统治后期开始清教所展现出的巨大力量，它是不可忽视的。总之清教确实使伦敦市在关于戏剧的问题上出现了一些重要的变化，尽管目前看来它不像之前认为的那样居主导地位，它更应该被理解为导致城市当局行为的一系列因素中的一项。

### 第三节 枢密院对剧院的管控

如上文所述，枢密院和市政当局的冲突早在 1573 年就开始了，这一年伦敦市长第一次在关于戏剧的事务上挑战了枢密院的权威，也招致了枢密院的质询。1574 年法令标志着冲突的进一步激化，它是对枢密院和宫廷的直接挑战——在前言部分对戏剧行业进行了猛烈抨击之后，该法令规定“所有伦敦市辖区内的客栈庭院

<sup>①</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.39.

<sup>②</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.31.

<sup>③</sup> *A second and third blast of reitrait from plaies and Theaters*, 这篇文献的具体作者不确定，高森是可能的作者之一，除此之外可供怀疑的人选还包括尤西奥（Anglo-phile Eutheo）、赛维安努斯（Salvianus）、安东尼·芒迪，关于这个问题参考 Diana E.Henderson, 'Theatre and controversy, 1572-1603', in *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.244 以及 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.166. 要提到一份记录显示“Anglo-phile Eutheo”和“Anthony Munday”是同一个人，但国民传记辞典并没有记录蒙迪存在另一个通用的姓名，另外蒙迪在 1580-90 年代似乎是个成功的演员和剧作家，但如前文所显示的，这并没有妨碍他在 1580 年代对戏剧行业的反对意见，这似乎表明蒙迪受到了某种外部影响，比如城市当局的金钱或其他帮助，当然这只是一个猜想。

<sup>④</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, pp.39,42. 拉特的证据在于 1580 年，该文献发表的同一年，伦敦市的请愿书加入了新说法，而这个说法也在这份文献中出现了。关于一段该文献的节选参考 John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, pp.156-157.

老板、酒馆老板以及其他任何人不得开展任何戏剧活动。”<sup>①</sup>这项严肃的法令几乎废除了同年5月女王和枢密院签发给莱斯特剧团的特许状，这份特许状规定该剧团可以在王国内任何地方演出，尤其意在保障该剧团在伦敦的活动。然而事实表明1574年这份著名的法令随后并没有发生作用，或者只产生了非常有限的影响，证据来自两个方面，首先该年以后伦敦市当局仍然一再提出类似的请求，其次伦敦城内客栈庭院的使用（公开或半公开的）其实一直持续到1594年甚至更晚，例如1589年伦敦市长致枢密院的一封信件就表明著名的客栈庭院诸如“十字钥匙”（Crosse Keys）仍然在使用，<sup>②</sup>诚然1576年以来的三家公共剧院都开设在伦敦市辖区以外，过去的观点认为这与1574年法令存在直接联系，近年来这一观点也遭到了质疑，经济史家诸如道格拉斯·布鲁斯特认为这更多出于经济原因而非政治原因。<sup>③</sup>法令的失效有伦敦市自身的原因——比如伦敦市关于街道清理同样有很明确的法令，但同样没有得到很好的遵守<sup>④</sup>——在关于剧院事务上枢密院的干涉，至少是默许，成为了一个很重要的因素。总体来讲枢密院在关于剧院的冲突中扮演了这个行业的保护者，至少在政治上他们是市政当局最主要的障碍。罗伯茨简单的记叙为这段历史提供了一个缩影：他们（市政官员）请求（枢密院）禁止戏剧表演，但遭到拒绝，理由是女王陛下对戏剧欣赏有加。<sup>⑤</sup>很难确定罗伯茨在这里究竟描述了哪一具体事件，尽管他同时提到“十年后”伦敦的领导人们认为这座城市被深深的腐化了，因为它几乎符合从16世纪70年代至伊丽莎白统治结束的所有状况。安德鲁·格尔将这种状况描述为一场持续了七十年之久的漫长较量，在剧院问题是都铎政治结构中的两个部分枢密院和城市成为了对立的双方，而且在这场较量的前半段枢密院“赢得了一切他们想要的东西”<sup>⑥</sup>。

枢密院可能出于很多理由来支持戏剧行业，剧团人员的身份，尤其在1572年后，是贵族的仆从，莱斯特伯爵在1572年法令后致力于保护他的剧团，沃里克伯爵（Earl of Warwick）认为他名下剧团的待遇象征着他的地位，1596年内务大臣亨利·凯里（Henry Carey）去世后，托马斯·纳什（Thomas Nashe）写道他们为他工作时感到“他们是有地位的”（或者他们的地位是有保证的，原文为 *their state settled*），这可以理解为他们从内务府获得了某种支持。<sup>⑦</sup>剧团对于他们的价值，剧团是都铎贵族有力的、也是仅存的几种政治工具之一，借助剧团他们可以传播

<sup>①</sup> Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, p.4.

<sup>②</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.233.

<sup>③</sup> 见 Douglas Bruster, 'The birth of an industry', in *The Cambridge History of British Theatre, vol.1: Origins to 1660*, Jane Milling, Peter Thomson, p.226.

<sup>④</sup> 参考 Jeffrey L. Forgeng, *Daily Life in Elizabethan England*, p.120.

<sup>⑤</sup> (美) 克莱顿·罗伯茨, 戴维·罗伯茨, 道格拉斯·R.比松:《英国史》上册, 潘兴明等译, 第369页。

<sup>⑥</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.20.

<sup>⑦</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.32.

自己的观点、扩大自己的影响力。戏剧行业带来的收入，尽管目前没有关于剧团和庇护人之间经济联系的确切证据，这是一种可能的猜测。亨斯娄在他的日记里记录了向节庆典礼官蒂尔尼的支付账目，每周5到10先令，当伦敦禁止戏剧表演（例如瘟疫禁令）时则没有这项支出，1594年以后付款由每周改为更长时间，例如1598年10月他为三个月的表演付了6镑。<sup>①</sup>这笔钱可能是剧院执照产生的费用，1595年蒂尔尼出于相同的原因收了博比奇兄弟100镑，可以肯定中央政府或其成员从剧院中能获得一些经济收益，但不确定这些付款是否是“官方”的。

不过至少在表面上，枢密院对戏剧行业的支持是出于伊丽莎白的爱好这一理由，这个观点得到了诸如钱伯斯、汤姆·拉特以及上文显示的罗伯茨等许多学者的支持，它的核心在于：为了满足女王对这种娱乐活动的需求，诸剧团必须在平时能够得到锻炼并维持生计，当这种需求与16世纪70年代开始的剧团在伦敦的聚集结合起来，枢密院和市政厅之间就产生了不可弥合的矛盾。无论出于控制的目的还是仅仅为了能为女王提供更高质量的戏剧，从16世纪70年代以来贵族改变了他们鼓励剧团巡回演出的做法，他们更乐于让自己属下的剧团驻扎在伦敦。这里很难判断“女王的爱好”究竟是一种借口还是枢密院的真实目的，但它确实广泛出现在枢密院的言论中。在1578年12月24日的一封信件中，枢密院要求市长允许一批剧团在伦敦市内演出，理由是“便于他们在即将到来的圣诞节为女王表演。”<sup>②</sup>1581年12月3日枢密院再次致信伦敦市长，要求他鉴于瘟疫的缓解取消对戏剧活动的禁令，主要理由仍然是圣诞节临近，必须满足女王的“喜好”。<sup>③</sup>1582年4月20日的另一封信件中，枢密院认为应该允许戏剧活动的进行，尽管他们同意基于市长的抗议这些活动应当加以限制，一个重要的理由还是女王的爱好。<sup>④</sup>仅从这些文本来看，女王确实在枢密院的态度中发挥了很大的作用——在这三封信件中枢密院从未表达自己的立场，他们对市政当局提出这种要求的公开理由几乎都是出于对女王的忠诚。<sup>⑤</sup>女王作为一个理由或者一种说法也出现在枢密院关于其他事务的命令中，这似乎是当时枢密院经常采取的一种标准范式，不过女王对戏剧的喜爱是公开的，宫廷演出从伊丽莎白登基伊始就成了诸剧团的头等要务，直到1603年女王对戏剧的热情从未衰退。在1574年颁发莱斯特剧团的特许状时，

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, pp.103-104.

<sup>②</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 10, 1577-1578*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1895, p.436.

<sup>③</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 13, 1581-1582*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1896, p.269. 另外参见 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.51, 不过拉特记载的时间是9月份，这个时间应该有误，因为10月份枢密院致伦敦市长的另一封信件仍然确认这次瘟疫的严重性。

<sup>④</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 13, 1581-1582*, p.404.

<sup>⑤</sup> 安德鲁·格尔也确认了这一观点，参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.55.

伊丽莎白宣示之所以颁发该特许状“是为了我们臣民的娱乐，我们认为它是有好处的，因为它使我们愉悦”，<sup>①</sup>显然女王也是这份特许状的直接参与者之一，1583年在节庆典礼官和几个枢密院成员的具体负责下女王剧团成立，女王自己成为了一位庇护人，她授权他们作为自己的仆从进行演出。考虑到伊丽莎白与枢密院的关系以及枢密院的性质——枢密院通常被称作国王的枢密院，它本质上是国王的仆从，即使作为中央政府它也要对国王负责<sup>②</sup>——还有在几十年的时间中枢密院的流动性（仅内务大臣就有5次变动）以及他们对戏剧行业大体上的一致性，似乎有足够的理由认为女王的意愿在枢密院的行为中占据了相当的比重，当然在具体实践中将女王的意愿作为理由在当时是一种更行之有效的做法，这两种可能性在这一状况中应该都发生了作用。

关于枢密院的态度，即他们对戏剧行业的支持，存在其他解释。麦克米林和麦克莱恩在解释枢密院中的清教徒（例如16世纪7、80年代的沃尔辛汉姆、莱斯特）对戏剧行业的支持时认为他们更多是出于政治而非美学，他们之所以反对戏剧的批评者，并非由于这会损害女王特别喜爱的一种娱乐活动，而在于这些激进的改革分子会从一种发展中的英国文化（戏剧）中分化出一场改革运动从而创造一道政府不可逾越的鸿沟，<sup>③</sup>但枢密院中的清教徒这一现象本身同样可以解释为女王意愿的强大作用。安德鲁·格尔同样致力于为枢密院的行为塑造一个更加宏大的政治图景，他将1574年至1603年枢密院对戏剧的支持描述为一整套政治进程：从1578年起枢密院启用节庆典礼官这一职务并任命了一位代理人艾德蒙德·蒂尔尼（Edmund Tilney）变相掌控了伦敦的戏剧行业；1583年以女王剧团的建立为标志这项进程得到了极大的推动，女王剧团由女王亲自支持，受枢密院直接控制，由各剧团的主要成员组成，是一个垄断性质的组织；1594年这项进程完成了最后一步，即一种“双寡头”体系的建立，只存在两个剧团（内务大臣剧团，海军上将剧团）和对应的两家剧院（“玫瑰”，“剧院”），其他戏剧活动均受到打压。<sup>④</sup>显然格尔将枢密院在戏剧上的活动描述为一种渐进的、政治性质的、垄断式的控制，这很容易让人联想到集权政府和民族国家的构建。从许多方面来看格尔的表述有一定的道理，1594年后客栈庭院中零散的表演活动基本消失，1594—1603年内务大臣剧团为宫廷表演过33次，海军上将剧团为20次，<sup>⑤</sup>1598年2月19日致节庆

<sup>①</sup> 原文如下 ‘aswell for the recreacion of oure loving subiectes as for oure solace and pleasure when we shall thincke good to see them’ 见 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p.50.

<sup>②</sup> 这一点上它与现代美国的白宫非常相似，一段关于现代美国政治与都铎政治的对比以及对都铎政治状况的论述参考（美）塞缪尔·P.亨廷顿：《变化社会中的政治秩序》，王冠华，刘为，等译，上海：上海人民出版社，2008年，第78-117页。

<sup>③</sup> Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, pp.50-51.

<sup>④</sup> 参考 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, pp.55-77.

<sup>⑤</sup> Alison Sim, *Pleasures and Pastimes in Tudor England*, Gloucestershire: The History Press, 2009, p.275.

典礼官及米德尔塞克斯和萨里郡治安法官的信件中，枢密院确认内务大臣剧团和海军上将剧团是唯一经授权的剧团，其他剧团均应被禁止，<sup>①</sup>1600年6月22日的文件也确实表明了某种双寡头体制的确立，<sup>②</sup>不过近年来格尔这一描述已经遭到了一些学者的反驳，诸如巴特·范·埃斯认为“在某种程度上，格尔关于双寡头体系建立的著名解释只是一种强大的理论而非坚实的史实。”<sup>③</sup>反驳意见主要基于1595-1597年持续存在近两年的“天鹅”剧院，尽管格尔本人谈到对“天鹅”的关闭同样属于该政治进程的一部分，“天鹅”的关闭目前被认为有它特殊的原因即讽刺剧《狗岛》(*The Isle of Dogs*)的上演，这场戏剧冒犯了英国的某位高层，造成了相当大的影响，包括“天鹅”的关闭和对相关人员的逮捕。而且很难解释在如此明确的政策之下会有人冒这么大的风险斥巨资建造这所1597年左右最“华丽”的剧院，此外格尔不断谈到的1584年和1594年关于女王剧团和双寡头体系的枢密院与伦敦市长之间的“协议”也难以解释1584年到1603年伦敦市继续就关闭剧院提出请愿<sup>④</sup>，尤其“天鹅”的特许状正是申得于1594年9月（按照格尔的说法该年的协议发生在5月），9月3日伦敦市长致信财政大臣反对这份特许状，但显然遭到无视，因为次年这所剧院就建成投用了。最后，即使抛开这些反驳意见，假设确实存在一项宏大的政治议程，枢密院表现出的立场始终没有变化，那就是保护戏剧行业免遭城市当局的侵扰，1583年和1594年的举措同样可以解释为便于为女王提供更优质的戏剧表演（1594年两家官方确认的剧团同样吸收了其他剧团的骨干），枢密院很可能仍然出于一个目的，即为女王服务。

《狗岛》事件表明枢密院的行为还可能受到其他因素的影响，1597年7月28日（《狗岛》于不久前上演）枢密院向伦敦及其郊区的治安法官们发出了一道严厉的命令：女王听闻了发生在剧院中的恶劣行为，因此10月份之前伦敦及其周边地区禁止戏剧活动，而且专门用于戏剧的场所均予拆毁。<sup>⑤</sup>不过事实表明这道命令并没有发生它字面上的作用，禁令确实存在过，而拆毁剧院只是一个表面上的说法，“幕布”和“剧院”都是这道命令中被指名的剧院，而“幕布”的存在至少一直持续到1627年；“剧院”确实在邻近的时间关闭了，不过不是出于枢密院的命令，

<sup>①</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 28, 1597-1598*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1904, pp. 327-328. 这里要提到这份文件标注的日期是1597年，结合各项史实和对这部作品的考察，我想这里的实际日期应为1598年。

<sup>②</sup> 见 John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1905, pp. 395-398. 安德鲁·格尔相当长篇幅的引用了这份文件，见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, pp. 68-69.

<sup>③</sup> Bart van Es, *Shakespeare in Company*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 101.

<sup>④</sup> 一个典型的例子是1595年9月13日市长的信件，见 Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, p. 7.

<sup>⑤</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 27, 1597*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1903, pp. 313-314.

而是地租到期；当年10月11日亨斯娄的“玫瑰”再次开张<sup>①</sup>。7月28日的命令似乎实际上只针对“天鹅”这一家剧院，尽管“天鹅”同样没有被拆毁，1597年后它再也没有被用于戏剧表演，8月15日一份更明确的命令被提交给这批治安法官，要求他们追查“那场淫荡戏剧”的余犯并仔细调查从首犯纳什家里搜出的文件，<sup>②</sup>这份命令丝毫没有谈及对其他剧院的处置。要提到伦敦市1597年的请愿书同样出现在7月28日，枢密院的命令至少在表面上看起来是对这份请愿书的回应，这里完全不排除这份请愿书受到枢密院示意的可能性，<sup>③</sup>这里似乎不能认为这是出于某种程序上的正当性，因为枢密院在其他事务上的许多命令表明来自下级的请愿并不是一个必要条件，枢密院似乎在竭力掩饰自己的真实意图——借助一项面向整个伦敦戏剧行业的命令来完成对“天鹅”剧院的报复，这是一种政治手段。

枢密院对“天鹅”的做法并不稀奇，当1596年博比奇在黑衣修士区建造他的室内剧院（公共的）时，这一行为触怒了他的邻居们——包括内务大臣在内的一批贵族，无论愤怒是出于吵闹还是该剧院的“公共”性质，这些居民递交了一份请愿书，同年9月枢密院下令该建筑不得用于戏剧演出，理由是打扰了内务大臣以及附近的所有居民。<sup>④</sup>这次枢密院没有掩饰这道命令的真正原因，但有趣的是它所采用的法律依据是市长关于市内戏剧活动的禁令，而黑衣修士区作为王室领地并不在伦敦市长的管辖范围内。这道命令得到了切实执行，它不但让博比奇血本无归（建造这座剧院大约消耗了900镑），而且破坏了博比奇和内务大臣剧团的所有计划，第二年博比奇郁郁而终，内务大臣剧团也陷入了非常困难的境地，他们在一年后被迫离开“剧院”回到一种游荡的状态。1596年的事件有它的背景，该年7月原内务大臣亨利·凯里去世，这造成了不小的人事变动，内务大臣一职由科巴姆勋爵（Lord Cobham）继任，而亨利的儿子乔治·凯里（George Carey）成为了内务大臣剧团新的庇护人，这两个人对剧院均无好感，因为他们的住处都在黑衣修士区新剧院附近，乔治·凯里本人是请愿书的第一个署名者，科巴姆则负责让请愿书立即通过。如果“天鹅”剧院的关闭还可以理解为枢密院借此打击自己的竞争对手（“天鹅”剧院就开在“玫瑰”旁边），那么1596年“第二黑衣修士”事件中庇护人出于个人利益领导的对自己属下剧院和剧团的攻击则表明了一种状

<sup>①</sup> 见 Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*, pp.88-89.事实上这一天比枢密院的禁令还早了三周。

<sup>②</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 27, 1597*, p.338.《狗岛》事件后该剧作者纳什并未归案，而是潜逃了，这项命令发布时纳什仍然在逃。

<sup>③</sup> 关于这份请愿书安德鲁·格尔提到一个观点，那就是当天在格林威治召开枢密院会议意味着他们根本不可能收到这份请愿书，见 Andrew Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, p.108.而且这份请愿书本身丝毫没有谈及《狗岛》事件。

<sup>④</sup> 见 Andrew Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, p.283.

态：所谓的“庇护人制度”<sup>①</sup>似乎并不是一种真正的体系，个人仍在其中扮演着决定性因素，戏剧本身之于枢密院也没有那么高的地位，这并非否认枢密院支持的存在，而是说它们在枢密院成员看来只是自己名义上的仆从、一种工具和女王的一种爱好，仅此而已，这里并不存在一个实质性的政治—经济联盟。1596年的事件，以及1597年的“狗岛”事件，足以反驳一切关于宏大政治的假说，那就是枢密院之于戏剧并没有一种绝对的依托关系，内务大臣不可能不知道他属下剧团的窘境——破坏博比奇的计划有让他们被扫地出门的危险，而他依然发布了命令，结合枢密院对剧院的支持，不难看出个人因素总是在枢密院的行为中发挥着作用，包括女王个人和贵族个人，但其行事方式又都是非常官方的，该时期的枢密院实际上游离于其基于个人的属性与中央政府的身位之间。

瘟疫是另一个具体问题，总体来讲枢密院和城市当局一样重视瘟疫，不仅在于戏剧，整个伊丽莎白时期枢密院对瘟疫一直抱有相当谨慎的态度，在关于瘟疫的问题上枢密院显然扮演了另外一种角色，即作为国家的管理者而非女王的臣仆。1580年4月17日枢密院命令伦敦市长和临近地区的治安法官“鉴于瘟疫，在圣米歇尔节之前禁止所有戏剧活动。”<sup>②</sup>5月13日枢密院在致萨里治安法官的信件中再次确认这一命令。<sup>③</sup>1583年5月伦敦市长致信沃尔辛汉姆请求鉴于瘟疫的威胁禁止戏剧活动，这次考虑到对新成立的“女王”剧团的可能的打击，枢密院请求伦敦市授予该剧团特别权限，但遭到拒绝，理由是瘟疫造成的死亡人数。<sup>④</sup>1586年5月11日枢密院致信萨里治安法官，基于瘟疫方面的考虑，要求依据他们对于伦敦的命令禁止纽因顿巴茨地区的戏剧活动。<sup>⑤</sup>1587年5月7日枢密院发布对戏剧的禁令，理由还是“炎热天气造成的瘟疫隐患”。<sup>⑥</sup>根据格尔的统计从1563年到1603年经确认的、对戏剧活动的瘟疫禁令达十八次之多，<sup>⑦</sup>凡是瘟疫爆发期间甚至出于预防（主要基于伦敦市的报告），枢密院在必要的情况下都会发布对戏剧活动的禁令。不过基于具体因素的这些反例并不能反驳枢密院对戏剧行业的总体态度，基于女王喜好的考量在这一时期枢密院的行为中显然占据着主导地位，首先枢密院这些

<sup>①</sup> 国内关于这一制度的描述参见王珺：《论伊丽莎白一世时期英国戏剧繁荣的经济社会背景》，硕士学位论文，首都师范大学，2005年，钟毅：《论伊丽莎白时代剧场及剧团的特点及影响》，硕士学位论文，南京大学，2017年。

<sup>②</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 11, 1578-1580*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1895, p. 449.

<sup>③</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 12, 1580-1581*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1896, p. 15.

<sup>④</sup> 见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p. 89.

<sup>⑤</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 14, 1586-1587*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1897, pp. 99-100.

<sup>⑥</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 15, 1587-1588*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1897, p. 70.

<sup>⑦</sup> 一份表格见 Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p. 91.

## 关于剧院的冲突

禁令在时间和范围上都是有限的，它从未像城市那样对戏剧行业提出永久性的反对意见（诸如淫荡的、不洁的及其他广泛、长期的不利因素）而导向一种永久关闭剧院的倾向，其次如上文论述的，在这些禁令之外它大体上仍在支持戏剧行业，16世纪90年代对“玫瑰”和“剧院”的官方庇护尤其能体现这一点，但同时作为中央政府它也不能忽视瘟疫对国民生命的威胁，如格尔所说的，这仅表明了枢密院的“务实”，<sup>①</sup>这是处于变革之中的枢密院在其所扮演的两种角色之间的协调。

---

<sup>①</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, p.89.

## 结论

本文已经论述过伊丽莎白时期伦敦的公共剧院如何兴起、它们的经营方式以及关于剧院的冲突与管控，但切不可忘记这篇论文的真正目的是通过公共剧院探讨 16 世纪后半期英国的社会转型，所以不妨回到最初的三个问题：转型期的英国究竟发生了怎样的变化？都有哪些因素促成了这些变化？英国的变化何以成为可能？当然绝无可能仅依据对公共剧院的研究就完全解答这些问题，这项研究仅限于提供一些有益的线索。

首先关于经济。这里有必要严格区分经济方式和更宽泛的“经济”，经济方式更多属于技术范畴，而经济这个概念则有更广泛的内涵。就经济方式而言公共剧院所处时代的英国相较中世纪晚期并无太大变化，无论合伙人制还是股份制乃至剧院这种规模的经济体的经营方式实际上都是前一个时代的产品。公共剧院绝不意味着经济技术上的改良而意味着扩张，即业已成型的具体的技术在更大范围内尤其是新兴产业内得到应用，而且这种扩张并未产生任何轰动性的影响，因为新技术和新准则其实早已为人熟知，剧院创办者和他们的合伙人不过是将他们早已熟悉的、已经在某种程度上成为通识的方法运用到剧院行业中来，早在剧院行业兴起以前新的框架已经构建起来了。

市场经济及其方式的扩张正是理解 16 世纪后半期英国经济变化的关键之一，至少在关于剧院的研究中包含着许多这样的案例。剧院行业本身就是从其他行业中分化出的一个行业，这并不是说公共剧院与其他某些行业存在顺承关系，而是说该时期资本易于从一个行业流入另一个行业，这种状况无疑是更模糊的、不固定于某一职责的、以纯粹盈利为目的的商人身份形成的一个重要节点，布莱恩、亨斯娄和兰利都属于这类商人。可以肯定社会观念的变化是导致这一状况的因素之一，仅从公共剧院的案例来看，不断将手中的资金转化为资本（正如马克思所说的“资本就是生产资料”）以求获利似乎已经成为当时有积蓄者的通识。亨斯娄继承遗产后马上将这些资金用作本钱，博比奇家族也不断开拓自己的生意，而这些剧院创办者都是非常朴素的商人，他们的行为也并未产生轰动性的影响。<sup>①</sup>可以

---

<sup>①</sup> 不过这里还是要对这条论断加以限制：只能确认这种观念的存在，而不能夸大它的范围。首先地理上这种观念主要集中在伦敦。其次并不能断定所有人都持有这种观念，当时相当一部分人并没有如此活跃的参与到市场经济中，而且也不能忽略当时同样引人注目的另一股潮流：乡绅崛起和中产阶级神话，即商业资产阶级向贵族的转化。第三，盈利观念必定局限于某一个或某几个社会阶层内，例如大部分平民收入微薄而难以参与商业经营，亨斯娄这样的案例少之又少，可以推测因此大部分平民也难以形成相应的观念，但亨斯娄的案例同样反过来表明平民阶层中也有盈利观念的存在；诚然伊丽莎白时期不乏国王和贵族参与商业投资的案例，但这种盈利观念的形成与社会中层截然不同，它很大程度上是一个应当划归政治范畴的问题，这两者只是在后一个时代发生交汇时才联系起来。

## 结论

推测这种以纯粹盈利为目的的商人身份推动了后来所谓资本家的形成，不过在这里讨论的“扩张”问题中这一状况最重要的意义在于它为英国市场经济的扩张提供了重要的条件。尽管到16世纪后半期英国大部分村落的经济都是自给自足的，而在城市中行会仍然牢牢占据着应有的地位，这意味着关于市场的观念在更大范围内远未充分发展起来，但另一方面市场经济确实已经表现出强大的吸纳能力，一切事物都被逐渐纳入市场范畴。文艺复兴中的知识分子群体很快通过诸如成为剧作家进入了市场，演员从16世纪40年代开始了不可遏制的商业化直到80年代职业演员群体完全形成，两个本来更偏重于政治和文化身份的群体最终成为了经济群体，相对应的还有市场下观众群体的形成，正如安德鲁·格尔的论断：他们付钱去听诗歌。16世纪后半期的英国如同其他资本主义正在萌生的社会，存在并行的两条路线：一方面是庞大的、仍然固守于旧秩序的社会，一方面是活跃的、正在不断侵蚀旧秩序的市场，区别在于英国市场经济的扩张几乎未遇到任何有力的抵抗，在其他案例中成为抵抗市场经济中流砥柱的群体诸如上层政治集团、乡村阶层、知识分子反而很快迎向了市场经济，在整个16世纪英国市场经济的扩张遇到的唯一的抵抗来自于宗教团体，但随着清教的兴起这一抵抗也逐渐消弭。清教徒在剧院的历史中的确扮演了反对者的角色，但他们反对的内容并非公共剧院的经济内涵，清教徒反对戏剧的理由恰恰在于他们认为戏剧阻碍了市场经济的发展。

其次关于政治。16世纪后半期英国的政治状况与上文提到的变化必然存在关联，但要仔细分析其中的逻辑联系还需要大量工作，本文仅限基于剧院的研究梳理当时的政治状况，而政治状况又与各方持有的政治观念联系密切。关于剧院的冲突既是伊丽莎白时期的三股力量清教徒、伦敦市当局和枢密院主导下的政治冲突，也是三者之间的观念冲突。本质上作为一种观念的清教在实际发生作用时却掺杂了政治因素，而源自清教的影响本来对剧院并未构成实质性威胁，但它与一个具有反戏剧传统的政治力量伦敦市政厅的结合使剧院冲突真正成为了一个长期的政治问题，清教与市政厅的结合赋予了这场冲突更丰富的含义。枢密院作为一个纯粹的政治机构其行为中同样掺杂了观念，尤其是变化中的政治观念。1574年3月22日的信件（其中关于城市权力的表述）表明诸多在中世纪近乎不可侵犯的特权已经不再那么有说服力，现代意义上的中央权力无疑正在形成，但这一进程中枢密院要克服的不仅仅是地方权力和意识形态，枢密院自身也在进行调整（而且很大程度上是无意识的）。枢密院确曾试图建立一套管控戏剧表演的体系，1589年11月12日枢密院同时致信伦敦市长、坎特伯雷大主教和时任节庆典礼官的蒂

## 结论

尔尼，要求三方协作来管理伦敦的戏剧行业。<sup>①</sup>可以肯定这套体系的确实行过一段时间，1592年2月25日伦敦市长致信时任坎特伯雷大主教约翰·怀特吉福特(John Whitgift)要求鉴于日益增加的戏剧和剧院导致的不洁、混乱以及学徒和佣工被引离他们的工作等原因，应同节庆典礼官协商以禁止戏剧活动。<sup>②</sup>但随后的几年间1589年的管控体系似乎已经逐渐不适用了，最典型的证据在于1594年“天鹅”剧院的建立，9月3日伦敦市长请求财政大臣否决该剧院的特许状(但并未奏效)，这一行为本身就说明最初的三方协作体系丧失了原来的效力。

1589年的事件只是都铎政府对社会建立管控体系的诸多失败的尝试之一，事实上都铎时期绝大部分这类尝试都以失败告终。一个重要的原因在于两种今天看来难以相容的政治观念——中世纪的、以个人为基础的政治观念；现代的、作为国家机构的政治观念——同时主导着该时期枢密院的行为。本文第三章所讨论的几种状况：对剧院的支持，《狗岛》事件，黑衣修士事件，瘟疫禁令，反映了变革中枢密院的矛盾状态，同时传统因素即中世纪性质的观念在这一时期的主导地位实际上并未动摇。剧院冲突存在两种实质，枢密院和伦敦市之间的中央与地方的政治权力争夺，英国以伦敦市和清教徒为代表的、更具现代性的、以整体为主导的部分与变革缓慢的、仍在中世纪原则指导下的王庭及其机构的观念对抗。在都铎政治体系下双方既开始形成愈加尖锐的冲突又都无力彻底解决问题，这导致了一场长时间的争论和妥协，这个问题最终要留待17世纪40年代整个英国政治体系发生变革才能得以解决。由于这种政治状况，英国的近代化不同于绝大部分已知的案例，在后来欧洲和第三世界国家的近代化过程中首先形成的是一个具有改革意向的、强有力的、可以协调全国行动的中央权威，而都铎时期的英国恰恰最缺乏这种权威。<sup>③</sup>在16世纪英国转型中政府扮演的角色并非统一的指导者和管理者，而是参与者，宗教改革造成的戏剧行业的变化和剧院观众群体的形成都是政府作为参与者的典型案例，都铎政府既缺乏有效控制社会的理论和手段，英国社会的发展速度也远较政治为快，政府只能不断调整自身以便跟上社会的脚步。<sup>④</sup>也

<sup>①</sup> John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council of England Volume 18, 1589-1590*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1899, pp. 214-216.

<sup>②</sup> 参考 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*, p. 35, 以及 Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: plays in performance*, p. 45.

<sup>③</sup> 诚然都铎君主们得到了某种程度上的解放以至于被冠以“绝对君主”之名，但变化缓慢的观念（尤其是君主持有的观念，仍然维持在中世纪的君主观念抵消了改革意向）以及沉重的中世纪残余，包括中世纪性质的财政、军事和官僚体制以及牢不可破的基本法（或者说自然法）仍然束缚了中央政权的手脚，英国真正意义上的现代政权直到1642年内战才建立起来。

<sup>④</sup> 这条论断让我联想到俞金尧先生最近关于资本主义的理论：资本主义之所以成为一种意识形态是由于它要求上层建筑为经济基础服务。（大意如此，见俞金尧：《作为史学分析概念的“资本主义”》，2019年世界史前沿高端论坛，会议论文）仅从16世纪的英国来看这并非某种创举，而更像是一种天然状态，这里我并非反驳，因为从更广泛的历史来看大致情形确实如此，但我也早已经谈到过资本主义之所以今天会成为一个问题，并不在于客观实在，而在于我们试图为之提供一种以现代性为基础的、历史主义的解释。我写这篇论文的初衷

## 结论

正因为此，决不能笼统的认为 16 世纪英国发生了类似于近现代的系统的变化，这些变化通常是分散、隐晦和自发的。

最后关于社会文化。之所以将社会文化放到最后讨论是因为上述两点必然对社会文化产生了影响，无论女王的喜好还是市场经济的扩张都推动了知识分子对戏剧行业的参与，枢密院和伦敦市关于戏剧行业的冲突也推动了剧院观众群体的形成，这都是 16 世纪后半期英国戏剧市场形成的重要环节。但文化同样有它独立发展的一面，宗教改革、文艺复兴、当时英国所处的开拓时代、社会流动性加剧以及由此造成的社会中层的扩大都是该时期影响到英国社会文化的、而且很大程度上相互独立的重要事件，但这些事件并未让延续自中世纪的观剧传统消亡，而是使它变化为一种更具市民气息的事物。<sup>①</sup>市民文化的崛起是可以确定的文化上的变化之一，另外两个特征则在于该时期英国文化的变化速度和由此引发的激荡。关于剧院的冲突不仅仅是“虔诚”与“非虔诚”之间的冲突，也是新旧两种文化间的冲突，诺斯布鲁克的小册子使用了对话的形式，对话的双方一方是代表保守的老人（反对戏剧），另一方则是年轻人（支持戏剧），伊丽莎白时期这类反映人心不古的文学作品不在少数；另一方面，诸多新文化之间也发生了冲突，清教和市民文化之间的冲突就是个典型案例，这两者蕴含着截然不同的对于社会的观念。总之该时期英国文化总体上进入了一种激荡的状态，到 16 世纪后半期英国的文化绝未完全与中世纪割裂开，但明显的区别已经形成了。<sup>②</sup>

---

是要谈资本主义的，但这个概念实在是含混不清以至于我在正文中一再避免使用这个词汇，而且仅凭本文的研究也难以说清资本主义这个问题。我在研究的过程中不可避免的论及了一些理应划归资本主义的元素，包括雇佣关系和以资金获利，但要具体阐明它们仍是一项艰难的工作。我在第二章谈到雇佣关系“已经不再是一个问题”，但古代和中世纪以来存在已久的类似关系（即使 16 世纪后半期这类关系仍有浓重的中世纪的影子）仍无法解释。金钱向“资本”的转化也是一个难以解释的问题，据我所知欧洲的这种转化进程大概在 12-14 世纪已经充分兴起了，更毋须说古代。总之我最终放弃了在这篇论文中谈论资本主义的问题，这段论述是我在进行这项研究后关于资本主义的阶段性的认识。

<sup>①</sup> 当然这里也可以说公共剧院本身就对伦敦的社会文化产生了巨大的影响，例如以公共剧院为代表的市民文化在民族国家形成（戏剧本身对英国民族国家也有重要作用，可以参考李家莉老师最近的研究，见李家莉：《宗教改革与英国戏剧的民族化》，2019 年中国英国史研究会学术年会，会议论文）的背景下催生出了公民意识、以及诸如剧院造成的社会融合，不过这些问题在正文里并未论及，也就不便放到正式的结论里。

<sup>②</sup> 关于英国文化上的变化不能仅依据生产力进行解释，今天我们可以理解生产力迅速发展的社会中所发生的文化冲突，但 16 世纪后半期的英国恰恰是一个在生产力并未取得突破性发展的社会中出现激烈文化变动的案例，相反清教徒和伦敦市政厅所代表的那类文化更有可能是生产力短缺、或者至少是生产力的发展难以跟上社会发展速度的产物。（参考 Tom Rutter, *Work and Play on the Shakespearean Stage*）

## 参考文献

### 档案文献:

[1]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 7, 1558-1570*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1893

[2]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 8, 1571-1575*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1894

[3]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 10, 1577-1578*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1895

[4]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 11, 1578-1580*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1895

[5]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 12, 1580-1581*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1896

[6]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 13, 1581-1582*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1896

[7]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 14, 1586-1587*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1897

[8]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 15, 1587-1588*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1897

[9]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 18, 1589-1590*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1899

[10]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 27, 1597*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1903

[11]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 28, 1597-1598*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1904

[12]John Roche Dasent, ed, *Acts of the Privy Council of England Volume 30, 1599-1600*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1905

### 英文专著及期刊:

[1]Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, London: Routledge & Kegan Paul, 1982

## 参考文献

- [2]Andrew Gurr, *The Shakespearian Stage, 1574-1642*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- [3]Jeffrey L.Forgeng,*Daily Life in Elizabethan England*,Oxford:Greenwood Press,2010
- [4]Julie Sanders, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642*, New York: Cambridge University Press, 2014
- [5]Joseph Quincy Adams,*Shakespearean Playhouses:A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*,Gloucester:Peter Smith,1960
- [6]Andrew Gurr,*The Shakespearian Playing Companies*,Oxford:Clarendon Press
- [7]Eoin Price,'Public' and 'Private' Playhouses in Renaissance England: *The Politics of Publication*,New York:Palgrave Macmillan,2015
- [8]Sonia G.Benson,*Elizabethan World: Almanac*,Farmington Hills:Thomson Gale,2007
- [9]David M.Bevington,*From Mankind to Marlowe*,Cambridge:Harvard University Press,1962
- [10]Jane Milling,Peter Thomson,ed,*The Cambridge History of British Theatre,vol.1:Origins to 1660*,New York:Cambridge University Press,2004
- [11]Tom Rutter,*Work and Play on the Shakespearean Stage*,New York:Cambridge University Press,2008
- [12]John A.Wagner,Susan Walters Schmid,ed,*Encyclopedia of Tudor England*,vol.3,California:ABC-CLIO,2012
- [13]Alfred Harbage,*Shakespeare's Audience*,New York:Columbia University Press,1941
- [14]Andrew Gurr,*Playgoing in Shakespeare's London*,Cambridge:Cambridge University Press,1989
- [15]Edward Walford, 'Southwark: Bankside', in *Old and New London: Volume 6*, London:Cassell, Petter & Galpin, 1878
- [16]Neil Carson,*A companion to Henslowe's 'Diary'*,New York:Cambridge University Press,2005
- [17]Ania Loomba, Jonathan Burton, ed, *Race in Early Modern England: A Documentary Companion*, New York: Palgrave Macmillan, 2007
- [18]John H. Astington,*Actors and Acting in Shakespeare's Time : The Art of Stage Playing*,New York:Cambridge University Press,2010
- [19]John Dover Wilson,*Life in Shakespeare's England:A Book of Elizabethan Prose*,New York:Cambridge University Press,2009
- [20]Peter Iver Kaufman,ed,*Leadership and Elizabethan Culture*,New York:Palgrave Macmillan,2013

## 参考文献

- [21]Grace Ioppolo,*Dramatists and their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood: Authorship, authority and the playhouse*, London and New York: Routledge, 2006
- [22]Kate Aughterson, ed, *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, London and New York: Routledge, 2001
- [23]Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London: Routledge, 1994
- [24]David Cressy, Lori Anne Ferrell, *Religion and Society in Early Modern England: A Sourcebook*, New York: Routledge, 2005
- [25]John Noorthouck, *A New History of London Including Westminster and Southwark*, London: R Baldwin, 1773
- [26]Alfred P Beaven, *The Aldermen of the City of London Temp. Henry III - 1912*, London: Corporation of the City of London, 1908
- [27]Alison Sim, *Pleasures and Pastimes in Tudor England*, Gloucestershire: The History Press, 2009
- [28]Bart van Es, *Shakespeare in Company*, Oxford: Oxford University Press, 2013
- [29]Thomas Whitfield Baldwin, *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*, Princeton: Princeton University Press, 1927
- [30]George Hibbard, *The Elizabethan Theatre VI*, London: Macmillan Company of Canada, Ltd, 1978
- [31]Darryll Grantley, *London in Early Modern English Drama: Representing the Built Environment*, New York: Palgrave Macmillan, 2008
- [32]Edel Lamb, *Performing Childhood in the Early Modern Theatre: The Children 's Playing Companies (1599-1613)*, New York: Palgrave Macmillan, 2009
- [33]G.M. Trevelyan, *English Social History*, London: Longmans, Green and Co., 1942
- [34]Liza Picard, *Elizabeth's London: Everyday Life in Elizabethan London*, New York: St. Martin's Press, 2003
- [35]Andrew Hadfield, Matthew Dimmock and Abigail Shinn, *The Ashgate Research Companion to Popular Culture in Early Modern England*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014
- [36]Janet S. Loengard, "An Elizabethan Lawsuit: John Brayne, his Carpenter, and the Building of the Red Lion Theatre." *Shakespeare Quarterly*, Vol. 34, No. 3, 1983, pp. 298-310.
- [37]Edmund S. Morgan, "Puritan Hostility to the Theatre." *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 110, No. 5, 1966, pp. 340-347.

## 参考文献

### 中文文献：

- [1] (英) 西蒙·特拉斯勒：《剑桥插图英国戏剧史》，刘振前，李毅，康健译，济南：山东画报出版社，2006年
- [2] (英) 阿萨·勃里格斯：《英国社会史》，陈叔平，刘城，刘幼勤，周俊文译，北京：中国人民大学出版社，1991年
- [3] (英) 基思·托马斯：《16和17世纪英国大众信仰研究》，芮传明，梅剑华译，南京：译林出版社，2019年
- [4] (美) 克莱顿·罗伯茨，戴维·罗伯茨，道格拉斯·R.比松：《英国史》上册，潘兴明等译，北京：商务印书馆，2013年
- [5] 钱乘旦编，《英国通史》第三卷，南京：江苏人民出版社，2016年
- [6] (法) 布罗代尔：《十五至十八世纪的物质文明、经济和资本主义》，顾良，施康强译，北京：商务印书馆，2017年
- [7] (英) 大卫·休谟：《英国史》第四卷，刘仲敬译，长春：吉林出版集团有限责任公司，2012年
- [8] (英) 艾伦·麦克法兰：《英国个人主义的起源》，管可秣译，北京：商务印书馆，2017年
- [9] (英) 尼尔·麦克格雷格：《莎士比亚的动荡世界》，范浩译，郑州：河南大学出版社，2014年
- [10] (美) 詹姆斯·W. 汤普逊，《中世纪晚期欧洲经济社会史》，北京：商务印书馆，2015年
- [11] 郭方：《英国近代国家的形成》，北京：商务印书馆，2007年
- [12] (英) 马克·福赛思：《醉酒简史》，杨清波译，北京：中信出版集团，2019年
- [13] (美) 塞缪尔·P. 亨廷顿：《变化社会中的政治秩序》，王冠华，刘为，等译，上海：上海人民出版社，2008年

### 中文期刊及论文：

- [1] 向荣：《啤酒馆问题与近代早期英国文化和价值观念的冲突》，世界历史 2005 年第 5 期
- [2] 柴彬：《英国近代早期“政治性的四旬斋”运动探微》，世界历史 2011 年第 4 期
- [3] 李斌、蔡骥：《都铎时期英国文化娱乐活动述评》，《湖南师范大学社会科学学报》2000 年第 3 期
- [4] 钟毅：《论伊丽莎白时代剧场与剧团的特点及影响》，硕士学位论文，南京大学，2017 年

## 参考文献

[5]王珺:《论伊丽莎白一世时期英国戏剧繁荣的经济社会背景》,硕士学位论文,首都师范大学,2005年

## 网站:

EMLoT(Early Modern London Theatres)

REED Online(Records of Early English Drama Online)

BHO(British History Online)

致谢

## 致谢

这篇论文首先献给我的导师李家莉老师，借以表达我的感激及子女般的敬爱之情。

其次特别感谢田汝英老师提供的关怀和教诲，无论读研期间还是这篇论文，我从田老师处受益良多。

感谢李积顺、杨鹏飞、张玉霞、高祥峪、汪中砥、党庆兰、吕海军、杨尚荣等诸位老师，他们或者参与了论文写作的诸环节，或者为我开设过研究生课程，这些帮助对于这篇论文的最终完成都是不可或缺的。在此同时感谢学院、学校从事行政管理和后勤服务的诸位老师。感谢论文写作期间我有幸请教过相关问题的几位校外专家，尽管并非正式讨论而且受我自身的能力限制许多建议未能付诸实施，这些讨论都启发了我对这篇论文的进一步思考。特别感谢中国人民大学提供的资料援助。

感谢我的舍友、同门和其他同学，许多人为这篇论文提供过帮助，激发过我的思考，更重要的是他们让我免于孤独，如果说从事学术研究会不断助长人的神性，他们的存在则使我的人性得以维持。其中特别感谢北京师范大学的李海丰同学和清华大学的我的师兄苏泽明提供的宝贵资料，感谢与兰州大学的董春晖同学进行的哲学讨论，感谢四川大学的郭克文同学多次来看望我并给我启发，我的许多思考正是在这些谈论中得以修正和成型。

感谢西北师范大学，七年的时光都在这所学校度过，我对它是有深厚感情的。对我来说，西北师大真正的可贵之处并不在于精致的楼房、学术资源和博学的大师，而在于为我们提供了从事学术研究不可或缺的自由和免遭打扰的环境，自由正是我将西北师大与其他高校进行比较时引以为豪之处，只有在自由的环境中才能产生出真正杰出、高尚的人。

最后感谢我的家人，感谢他们提供的物质和情感支持。

个人简历、在学期间发表的学术论文及学术成果

## 个人简历、在学期间发表的学术论文及学术成果

个人简历：崔志伟，男，山东利津人，1994年12月16日生，2017年毕业于西北师范大学历史文化学院，现为西北师范大学历史文化学院世界史专业硕士研究生，方向为英国史。

发表学术成果：《英国内战中的苏格兰及爱尔兰因素》，《世界史教学与研究》第三辑，兰州：兰州大学出版社，2019年