


二十世纪外国大诗人丛书



艾略特诗学文集



© 国际文化出版公司

2008/2/9

《二十世纪外国大诗人》丛书

艾略特诗学文集

王恩衷 编译

◎ 国际文化出版公司

1989年·北京

1193510

Selected Essays
on Poetry and Poets
by T.S.Eliot

根据伦敦 Faber & Faber 出版公司版译

《二十世纪外国大诗人》丛书系统介绍本世纪享有世界声誉的诗人及其代表作。丛书分四个系列：**论著类**，为诗人撰写的思想性著作，体现了他们的理论主张和艺术思考；**作品类**，介绍近百年来来的经典诗作，勾勒出诗人的整体艺术风貌；**传记类**，探索诗人个性的根源并展示诗人与时代的深刻联系；**评论类**，研究探讨诗人的艺术成就及其在人类思想文化发展上的历史意义。丛书选译自西方权威版本。

艾略特诗学文集

王恩衷 编译

樊心民 校

国际文化出版公司出版

新华书店北京发行所发行

兴红印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 9.75印张 250千字

1989年12月第1版 1989年12月第1次印刷

ISBN7-80049-116-8/I·21 定价：5.45元

总 序

中国的新诗源于近代以来中国独特的生存状态和文化冲突，其发展必然接受和融合着外国诗的影响。打破旧有传统的封闭性，使之在向生命和世界的开放中重新激发出活力，是新诗发展始终面临的根本使命。新诗的变革据此成为“五四”以来新文化运动的象征和启示。曾经的曲折和中断，更从反面证明了这一点。

当前中国新诗正致力于重返世界诗歌总秩序。混乱不可避免，秩序即从中建立。作为生命呈现的诗诉诸诗人的原发冲动，但若缺少对世界诗歌总秩序的意识并为其所渗透，缺少在加入其中时的有机比较和鉴别，则这种冲动将毫无独立性和自身价值可言。而所谓“总秩序”，通常是由那些业已被时间确认了的大诗人所构成和体现的。

一个大诗人是一种巨大的精神现象。他既置身于历史—文化之中，又通过其创造把自己显示为某种新的“源头”，具有开创和综合的双重意义。他丰富、深邃的内涵给阐释提供了无限的可能，而多种阐释及其相互参照，又与诗人的努力一起构成对人类精神领域的共同开拓。

基于以上考虑，我们组织翻译、出版了这套丛书。丛书由四个系列组成。其中：论著类为大诗人自己撰写的思想著作，集中体现了他们各自的理论主张和艺术思考；作品类着力介绍二十世纪诗史中的经典作品，勾画大诗人整体的艺术风貌；传记类通过对诗人生平活动的描述，揭示出诗人与生存和时代的深刻联系；评论类则经由对诗人创作多角度、多层次的探讨，鉴定和弘扬了他们各自对诗歌艺术乃至思想文化发展的历史意义。这些著

作大多译自在西方较有权威性的版本，我们希望它们能以一种系统性的全景方式，把读者带进大诗人的世界，进而达到对二十世纪诗歌总秩序的基本了解。

编辑就是选择。但更重要的是读者自身所作的选择。我们对大诗人充满虔敬之心，这当然不应成为妨碍我们进行自身创造的理由；恰恰相反，会使我们的创造更加自觉。每一个大诗人都呈现出一种人类精神创造所可能具有的高度，在已完成的意义上他们是不可企及的；真正的创造却永远面临着起点。西班牙大诗人阿莱桑德雷说：“传统是革命的同义语”。他不仅道出了他个人的某种胸襟，而且道出了诗的本性。今天，既然传统已经越来越向我们呈现为整个人类创造的精神财富，那么，除了立足自身进行与此相对称的革命，我们还能做什么呢？

《二十世纪外国大诗人》丛书编委会

1988年新年

目 录

总 序	I
传统与个人才能	1
哈姆雷特	9
威廉·布莱克	15
诗人史文朋	20
玄学派诗人	25
安德鲁·马维尔	35
约翰·德莱顿	49
批评的功能	61
但丁	72
波德莱尔	107
现代教育与古典文学	119
宗教与文学	127
密尔顿 (I)	139
密尔顿 (II)	148
叶芝	164
诗的音乐性	175
什么是经典作品 ?	188
批评家和诗人约翰逊	206
诗的社会功能	238
诗的三种声音	249
哲人歌德	263
尤利西斯：秩序与神话	282
批评的界限	286
译后记	302

传统与个人才能

一

在英文著述中我们不常说起传统，虽然有时候也用它的名字来惋惜它的缺乏。我们无从讲到“这种传统”或“一种传统”，至多不过用形容词来说某人的诗是“传统的”，或甚至“太传统化了”。这种字眼恐怕根本就不常见，除非在贬责一类的语句中。不然的话，也是用来表示一种浮泛的称许，而言外对于所称许的作品不过认作一件有趣的考古学的复制品而已。你几乎无法用传统这个字叫英国人听来觉得顺耳，如果没有轻松地提到令人放心的考古学的话。

当然在我们对已往或现在作家的鉴赏中，这个名词不会出现。每个国家，每个民族，不但有自己的创作的也有自己的批评的气质；但对于自己批评习惯的短处与局限性甚至于比自己创作天才的短处与局限性更容易忘掉。从许多法文论著中我们知道了，或自以为知道了，法国人的批评方法或习惯；我们便断定（我们是这样不自觉的民族）说法国人比我们“更挑剔”，有时候甚至于因此自鸣得意，仿佛法国人比不上我们来得自然。也许他们是这样；但我们自己该想到批评是象呼吸一样重要的，该想到当我们读一本书而觉得有所感的时候，我们不妨明白表示我们心里想到的种种，也不妨批评我们在批评工作中的心理。在这种过程中有一点事实可以看出来：我们称赞一个诗人的时候，我们的倾向往往专注于他在作品中和别人最不相同的地方。我们自以为在他作品中的这些或这些部分看出了什么是他个人的，什么是他的特质。我们很满意地谈论诗人和他前辈的异点，尤其是和他前一辈的异点，我们竭力想挑出可以独立的地方来欣赏。

实在呢，假如我们研究一个诗人，撇开了他的偏见，我们却常常会看出：他的作品中，不仅最好的部分，就是最个人的部分也是他前辈诗人最有力地表明他们的不朽的地方。我并非指易受影响的青年时期，乃指完全成熟的时期。

然而，如果传统的方式仅限于追随前一代，或仅限于盲目的或胆怯的墨守前一代成功的方法，“传统”自然是不足称道了。我们见过许多这样单纯的潮流很快便消失在沙里了；新颖总比重复好。传统是具有广泛得多的意义的东西。它不是继承得到的，你如要得到它，你必须用很大的劳力。第一，它含有历史的意识，我们可以说这对于任何人想在二十五岁以上还要继续作诗人的差不多是不可缺少的；历史的意识又含有一种领悟，不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现存性，历史的意识不但使人写作时有他自己那一代的背景，而且还要感到从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个同时的存在，组成一个同时的局面。这个历史的意识是对于永久的意识，也是对于暂时的意识，也是对于永久和暂时的合起来的意识。就是这个意识使一个作家成为传统性的。同时也就是这个意识使一个作家最敏锐地意识到自己在时间中的地位，自己和当代的关系。

诗人，任何艺术的艺术家，谁也不能单独的具有他完全的意义。他的重要性以及我们对他的鉴赏就是鉴赏对他和已往诗人以及艺术家的关系。你不能把他单独的评价；你得把他放在前人之间来对照，来比较。我认为这是一个不仅是历史的批评原则，也是美学的批评原则。他之必须适应，必须符合，并不是单方面的，产生一件新艺术作品，成为一个事件，以前的全部艺术作品就同时遭逢了一个新事件。现存的艺术经典本身就构成一个理想的秩序，这个秩序由于新的（真正新的）作品被介绍进来而发生变化。这个已成的秩序在新作品出现以前本是完整的，加入新花样以后要继续保持完整，整个的秩序就必须改变一下，即使改变得很小；因此每件艺术作品对于整体的关系、比例和价值就重新调整了；这就是新与旧的适应。谁要是同意这个关于秩序的看法，

同意欧洲文学和英国文学自有其格局的，谁听到说过去因现在而改变正如现在为过去所指引，就不致于认为荒谬。诗人若知道这一点，他就会知道重大的艰难和责任了。

在一个特殊的意义中，他也会知道他是不可避免的要经过去去标准所裁判。我说被裁判，不是被制裁；不是被裁判比从前的坏些，好些，或是一样好；当然也不是用从前许多批评家的规律来裁判。这是把两种东西互相权衡的一种裁判，一种比较。如果只是适应过去的种种标准，那么，对一部新作品来说，实际上根本不会去适应这些标准；它也不会是新的，因此就算不得是一件艺术作品。我们也不是说，因为它适合，新的就更有价值；但是它之能适合，总是对于它的价值的一种测验——这种测验，的确，只能慢慢地谨慎地进行，因为我们谁也不是决不会错误地对适应进行裁判的人，我们说：它看来是适应的，也许倒是独特的，或是，它看来是独特的，也许可以是适应的；但我们总不至于断定它只是这个而不是那个。

现在进一步来更明白的解释诗人对于过去的关系：他不能把过去当作乱七八糟的一团，也不能完全靠私自崇拜的一两个作家来训练自己，也不能完全靠特别喜欢的某一时期来训练自己。第一条路是走不通的，第二条是年轻人的一种重要经验，第三条是愉快而可取的一种弥补。诗人必须深刻地感觉到主要的潮流，而主要的潮流却未必都经过那些声名最著的作家。他必须深知这个明显的事实：艺术从不会进步，而艺术的题材也从不会完全一样。他必须明了欧洲的心灵，本国的心灵——他到时候自会知道这比他自己私人的心灵更重要几倍的——是一种会变化的心灵，而这种变化，是一种发展，这种发展决不会在路上抛弃什么东西，也不会把莎士比亚，荷马，或马格达林时期^①的作画人的石画，都变成老朽。这种发展，也许是精炼化，当然是复杂化，但在艺术家看来

① 欧洲西南部旧石器时代的晚期 ●

● ——译注。以下未标的注者均为译者注

不是什么进步。也许在心理学家看来也不是进步，或没有达到我们所想象的程度；也许最后发现这不过是出之于经济与机器的影响而已。但是现在与过去的不同在于：我们所意识到的现在是对于过去的一种认识，而过去对于它自身的认识就不能表示出这种认识处于什么状况，达到什么程度。

有人说：“死去的作家离我们很远，因为我们比他们知道得多得多。”确是这样，他们正是我们所知道的。

我很知道往往有一种反对意见，反对我显然是为诗歌这一个行当所拟的部分纲领。反对的理由是：我这种教条要求博学多识（简直是炫学）达到了可笑的地步，这种要求即使向任何一座众神殿去了解诗人生平也会遭到拒绝。我们甚至于断然说学识丰富会使诗的敏感麻木或者反常。可是，我们虽然坚信诗人应该知道得愈多愈好，只要不妨害他必需的感受性和必需的懒散性，如把知识仅限于用来应付考试，客厅应酬，当众炫耀的种种，那就不足取了。有些人能吸收知识，而较为迟钝的则非流汗不能得。莎士比亚从普鲁塔克^①所得到的真实历史知识比大多数人从整个大英博物馆所能得到的还要多。我们所应坚持的，是诗人必须获得或发展对于过去的意识，也必须在他的毕生事业中继续发展这个意识。

于是他就得随时不断地放弃当前的自己，归附更有价值的东西，一个艺术家的前进是不断地牺牲自己，不断地消灭自己的个性。

现在应当要说明的，是这个消灭个性的过程及其对于传统意识的关系。要做到消灭个性这一点，艺术才可以说达到科学的地步了。因此，我请你们（作为一种发人深省的比喻）注意：当一根白金丝放到一个贮有氧气和二氧化硫的瓶里去的时候所发生的作用。

二

诚实的批评和敏感的鉴赏，并不注意诗人，而注意诗。如果

^① 普鲁塔克，(Plutarch, 46? —120?)，希腊史学家。

我们留意到报纸批评家的乱叫和一般人应声而起的人云亦云，我们会听到很多诗人的名字；如果我们并不想得到蓝皮书的知识而想欣赏诗，却不容易找到一首诗。我在前面已经试图指出一首诗对别的作者写的诗的关系如何重要，表示了诗歌是自古以来一切诗歌的有机的整体这一概念。这种诗歌的非个人的理论，它的另一面就是诗对于它的作者的关系。我用一个比喻来暗示成熟诗人的心灵与未成熟诗人的心灵所不同之处并非就在“个性”价值上，也不一定指那个更饶有兴味或“更富有涵义”，而是指哪个是更完美的工具，可以让特殊的，或颇多变化的各种情感能在其中自由组成新的结合。

我用的是化学上的催化剂的比喻。当前面所说的两种气体混合在一起，加上一条白金丝，它们就化合成硫酸。这个化合作用只有在加上白金的时候才会发生；然而新化合物中却并不含有一点儿白金。白金呢，显然未受影响，还是不动，依旧保持中性，毫无变化。诗人的心灵就是一条白金丝。它可以部分地或全部地在诗人本身的经验上起作用；但艺术家愈是完美，这个感受的人与创造的心灵在他的身上分离得愈是彻底；心灵愈能完善地消化和点化那些它作为材料的激情。

这些经验，你会注意到，这些受接触变化的元素，是有两种：情绪与感觉。一件艺术作品对于欣赏者的效力是一种特殊的经验，和任何非艺术的经验根本不同，它可以由一种感情所造成，或者几种感情的结合；因作者特别的词汇、语句，或意象而产生的各种感觉，也可以加上去造成最后的结果。还有伟大的诗可以无须直接用任何情感作成的：尽可以纯用感觉。《神曲》中《地狱》第十五歌，是显然的使那种情景里的感情逐渐紧张起来；但是它的效力，虽然象任何艺术作品的效力一样单纯，却是从许多细节的错综里得来的。最后四行给我们一个意象，一种依附在意象上的感觉，这是自己来的，不是仅从前节发展出来的，大概是先悬搁在诗人的心灵中，直等到相当的结合来促使它加入了进去。诗人的心灵实在是一种贮藏器，收藏着无数种感觉、词句、

意象，搁在那儿，直等到能组成新化合物的各分子到齐了。

假如你从这部最伟大的诗歌中挑出几段代表性的章节来比较，你会看出结合的各种类型是多么不同，也会看出主张“崇高”的任何半伦理的批评标准是怎样的全然不中肯。因为诗之所以有价值，并不在感情的“伟大”与强烈，不是由于这些成分，而在艺术作用的强烈，也可以说是结合时所加压力的强烈。巴奥罗与弗兰西斯加的一段穿插是用了一种确定的感情的，但是诗的强烈性与它在假想的经验中可能给与的任何强烈印象颇为不同。而且它并不比第二十六歌写尤利西斯的漂流更为强烈，那一歌却并不直接依靠着一种情感。在点化感情的过程里有种种变化是可能的：阿伽门农的被刺，奥赛罗的苦恼，都产生一种艺术效果，比起但丁作品里的情景来，显然是更形逼真。在《阿伽门农》里，艺术的感情仿佛已接近目睹真相者的情绪。在《奥赛罗》里，艺术的情绪仿佛已接近剧中主角本身的情绪了。但是艺术与事件的差别总是绝对的：阿伽门农被刺的结合和尤利西斯漂流的结合大概是一样的复杂。在两者中任何一种情景里都有各种元素的结合。济慈的《夜莺歌》包含着许多与夜莺没有什么特别关系的感觉，但是这些感觉，也许一半是因为它那个动人的名字，一半是因为它的名声，就被夜莺凑合起来了。

有一种我竭力要击破的观点，就是关于认为灵魂有真实统一性的形而上学的说法：因为我的意思是，诗人没有什么个性可以表现，只有一个特殊的工具，只是工具，不是个性，使种种印象和经验在这个工具里用种种特别的意想不到的方式来相互结合。对于诗人具有重要意义的印象和经验，而在他的诗里可能并不占有地位；而在他的诗里是很重要的印象和经验，对于诗人本身，对于个性，却可能并没有什么作用。

我要引一段诗，由于并不为人熟悉，正可以在以上这些见解的光亮——或黑影——之中，用新的注意力来观察一下：

如今我想甚至于要怪自己

为什么痴恋着她的美；虽然为她的死
一定要报复，因为还没有采取任何不平常的举动。
难道蚕耗费它金黄的劳动
为的是你？为了你她才毁了自己？
是不是为了可怜的一点儿好处，那迷人的刹那，
为了维护夫人的尊严就把爵爷的身份出卖？
为什么这家伙在那边谎称拦路打劫，
把他的生命放在法官的嘴里，
来美化这样一件事——打发人马
为她显一显他们的英勇？……①

这一段诗里(从上下文看来是很显然的)有正反两种感情的结合：一种对于美的非常强烈的吸引和一种对于丑的同样强烈的迷惑，后者与前者作对比，并加以抵消。两种感情的平衡是在这段戏词所属的剧情上，但仅恃剧情，则不足使之平衡。这不妨说是结构的感情，由戏剧造成的。但是整个的效果，主要的音调，是由于许多浮泛的感觉，对于这种感情有一种化合力，表面上虽无从明显，和它化合了就给了我们一种新的艺术感情。

诗人所以能引人注意，能令人感到兴趣，并不是为了他个人的感情，为了他生活中特殊事件所激发的感情。他特有的感情尽可以是单纯的，粗疏的，或是平板的。他诗里的感情却必须是一种极复杂的东西，但并不是象生活中感情离奇古怪的一种人所有的那种感情的复杂性。事实上，诗界中有一种炫奇立异的错误，想找新的人情来表现：这样在错误的地方找新奇，结果发现了古怪。诗人的职务不是寻求新的感情。只是运用寻常的感情来化炼成诗，来表现实际感情中根本就没有的感觉。诗人所从未经验过的感情与他所熟习的同样可供他使用。因此我们得相信说诗等于“宁静中回忆出来的感情”是一个不精确的公式。因为诗不是感

①见西里尔·特纳(Cyril Tourneur)的《复仇者的悲剧》，第3幕，第5场。

——原注

情，也不是回忆，也不是宁静（如不曲解字义）。诗是许多经验的集中，集中后所发生的新东西，而这些经验在讲实际、爱活动的一种人看来就不会是什么经验。这种集中的发生，既非出于自觉，亦非由于思考。这些经验不是“回忆出来的”，他们最终不过是结合在某种境界中，这种境界虽是“宁静”，但仅指诗人被动的伺候它们变化而已。自然，写诗不完全就是这么一回事。有许多地方是要自觉的，要思考的。实际上，下乘的诗人往往在应当自觉的地方不自觉地，在不应当自觉的地方反而自觉。两重错误倾向于使他成为“个人的”。诗不是放纵感情，而是逃避感情，不是表现个性，而是逃避个性。自然，只有有个性和感情的人才会知道要逃避这种东西是什么意思。

三

灵魂乃天赐，圣洁不动情。①

这篇论文打算就停止在玄学或神秘主义的边界上，仅限于得到一点实际的结论，有裨于一般对于诗有兴趣能感应的人。将兴趣由诗人身上转移到诗上是一件值得称赞的企图：因为这样一来，批评真正的诗，不论好坏，可以得到一个较为公正的评价。大多数人只在诗里鉴赏真挚的感情的表现，一部分人能鉴赏技巧的卓越。但很少有人知道什么时候有显著重大的感情的表现，这种感情的生命是在诗中，不是在诗人的历史中。艺术的感情是非个人的。诗人若不整个地把自己交付给他所从事的工作，就不能达到非个人的地步。他也不会知道应当做什么工作，除非他所生活于其中的不但是现在而且是过去的时刻，除非他所意识到的不是死的，而是早已活着的東西。

卞之琳 译

① 亚里士多德：《灵魂篇》。——原注

哈姆雷特

只有极少数的批评家认为：哈姆雷特作为一部剧是首要问题，而哈姆雷特作为一个人物是次要问题。作为人物的哈姆雷特对那类最危险的批评家具有特别的诱惑力：这类批评家生来就具备创造性的心智，但又由于他们的创造力具有某种缺陷，所以转而从事批评。这类批评家常在哈姆雷特身上寻找他们自己的艺术实现的替代性存在。歌德便有这样的心智，他将哈姆雷特变做一个维特；柯尔律治也一样，他将哈姆雷特变为一个柯尔律治；也许在论述哈姆雷特的时候，这些人忘记了他们的首要任务是研究一部艺术作品。歌德和柯尔律治对哈姆雷特进行的那种批评最容易使人误入歧途。因为他们都具有不容怀疑的批评洞察力，并且凭着他们的创造才能，用他们自己的哈姆雷特替代了莎士比亚的哈姆雷特，从而使他们的批评误差显得娓娓动听。我们感到万幸的是沃尔特·佩特没有专注地研究过《哈姆雷特》。

我们时代的两位学者——罗伯逊和明尼苏达大学的斯托尔教授——出版了几本薄薄的论著，很值得赞扬，因为他们改变了研究方向。斯托尔先生使我们重新注意起十七、十八世纪批评家的成果。他说：

“比起更晚的哈姆雷特批评家们来说，他们在心理学方面的知识当然是欠缺一些，但在精神上他们更接近莎士比亚的艺术；由于他们注重效果或整体的重要性，而不是主角的重要性，所以尽管方法过时了，他们还是更接近于一般戏剧艺术的奥秘。”

艺术作品作为艺术作品是无法阐释的；没有什么可阐释；我

们只能在同其他艺术作品的比较中，按照某些标准对它进行批评；而“阐释”首先要向读者提供他不一定知道的有关历史事实。罗伯逊先生一针见血地指出，“阐释”《哈姆雷特》的批评家们之所以失败，是由于他们忽略了这一明显的事实：《哈姆雷特》是一个多层体，它代表了一系列人物的努力，其中每一个都尽力利用前人的成果来完成自己的任务。如果我们不是按照莎士比亚的结构来讨论《哈姆雷特》这部剧的全部活动，而是把他的《哈姆雷特》看作是由那些甚至在最后形式中仍然存在的原材料叠加而成的，那么莎士比亚的《哈姆雷特》在我们眼里就会大不相同。

我们知道托马斯·基德在更早以前也曾写过一部《哈姆雷特》，这位非凡的天才剧作家（如果不是天才诗人）很可能也是《西班牙悲剧》和《菲弗沙姆的阿登》这两部迥然不同的剧作的作者；我们可以从三条线索来推测他的《哈姆雷特》是怎样的一部剧作：《西班牙悲剧》本身；关于贝尔弗斯特的传说——基德一定是根据这一传说写成他的《哈姆雷特》的；另外就是莎士比亚在世时在德国公演过的那个剧本——有充分的证据表明它是从更早的、而不是从后来的剧本改编而成的。根据这三方面的资料可以清楚地看出前一个剧作的动机仅仅是复仇；和《西班牙悲剧》的情况一样，行动或者拖延的原因只是难以刺杀被卫兵们簇拥着的君王而已；哈姆雷特为了避免怀疑而佯装“疯癫”，他装得非常成功。另一方面，莎士比亚最后完成的剧作则具有比复仇动机更重大的动机，明显“冲淡”了前者；复仇的拖延也由于必要或者方便等原因而未加解释；“疯癫”的结果不是消除而是引起了国王的怀疑。不过，对原剧作的改动并不完善，不足以令人信服。另外，有些语句同《西班牙悲剧》的语言极为相似，这使我们确信在好多地方莎士比亚只不过是修改基德的剧作而已。最后，还有一些无法解释、几乎没有什么理由出现的场次，例如，波洛涅斯和雷欧提斯、波洛涅斯和雷奈尔多两场；这些场次没有基德的诗剧风格，而且毫无疑问也没有莎士比亚的风格。罗

伯逊先生认为它们最初出现在基德的剧作中，而后在莎士比亚借用之前由一个第三者——也许是查普曼——改写过。罗伯逊先生非常合理地推断，和其他一些复仇剧一样，基德的原剧由两部分组成，每部分各五幕。我们认为罗伯逊先生的研究结论是无可辩驳的：莎士比亚的《哈姆雷特》——只要真是莎士比亚的作品——是一部关于母亲的罪过对儿子的影响的剧作，而莎士比亚没能把这一动机成功地融进原先剧作的那些“难以驾驭的”材料中去。

至于材料“难以驾驭”，这不容置疑。这部剧远非莎士比亚的杰作，而确实确实是一部在艺术上失败了的作品。和其他剧作不同，这部剧在好几个方面令人迷惑不解。它是所有剧作中最长，可能也是莎士比亚费心血最多的一部作品，但他却在这部作品中留下了甚至最草率的校正也会注意到的一些多余的、不连贯的场次。诗风变化不定。例如：

看哪，早晨披着枯叶色的斗篷，
远远漫步在东边巍巍山岭的露珠上，

这样的诗句属于创作《罗密欧和朱丽叶》时期的莎士比亚。下面这几句出自这部剧的第五幕第二场：

先生，我心里有一种争斗
使我不能入眠……
起身走出船室，
我披上海氈，黑暗中
摸索着寻找它们：我如愿了，
手指摸到了它们的纸袋；

这些是莎士比亚成熟时期的诗句，技巧和思想都处于一种不安定的状态中。我们有确切的理由认为，这部剧以及另一部用“难以