

Shakespeare Studies

The Shakespeare Society of China

中国莎士比亚研究会编

浙江文艺出版社

莎士比亚研究

第二期

封面设计：杨 光

中国莎士比亚研究会（筹）编

浙江文艺出版社出版
（杭州武林路125号）

浙江新华印刷厂印刷
（杭州环城北路天水桥境）

浙江省新华书店发行

开本850×1168 1/32 印张10.75 插页7 字数258,000 印数0,001—3,500

1984年10月第1版 1984年10月第1次印刷

统一书号：10317·158 定 价：1.45 元

莎士比亚研究

第二期

-
- | | |
|----------------------|-----|
| 1 白体诗里的想象世界 | 王佐良 |
| ——论莎士比亚的戏剧语言 | |
| 15 莎士比亚的《理查二世》 | 李赋宁 |
| 28 《奥瑟罗》的艺术分析 | 孙家弼 |
| 63 浅论悲剧《奥瑟罗》的主题思想 | 蔡文显 |
| 83 《麦克白》的悲剧性 | 张君川 |
| 109 “荒谬”的莎士比亚 | 赵毅衡 |
| 128 《威尼斯商人》与《论犹太人问题》 | 阮 琨 |
| 139 莎士比亚作品中的拟人化手法初探 | 张文庭 |
| 164 莎士比亚戏剧中的排比与对照 | 申恩荣 |
| 181 评布思新编《莎士比亚十四行诗集》 | 钱兆明 |
-
- | | |
|------------------|-----|
| 193 曹禺和莎士比亚 | 方 平 |
| 232 假定性与开放性 | 马焯荣 |
| ——莎士比亚与中国戏曲的艺术比较 | |

243 谈莎士比亚和德莱顿的《安东尼与克莉奥佩特拉》 许瀚冲

262 莎士比亚时代的莎剧演出 黄佐临

292 简谈莎剧演出形式之演变 吴光耀

316 探求莎剧演出连贯性的一次实践 崔可迪

——《柔蜜欧与幽丽叶》舞台设计得失谈

324 谈《威尼斯商人》的舞台美术设计 陆玉澄

327 裴多菲论莎士比亚 戈宝权 译

336 资料：写在《柔蜜欧与幽丽叶》公演之前 张骏祥

SHAKESPEARE STUDIES

No. 2

Contents

The World within Elizabethan Blank Verse

— *Shakespeare's Use of Language* (1)

Wang Zuoliang

Shakespeare's 'Richard II' Li Funing

An Artistic Analysis of 'Othello' Sun Jiaxiu

An Elementary Discussion of the Theme

of 'Othello' Cai Wenxian

The Tragic Quality of 'Macbeth' Zhang Junchuan

"Absurd" Shakespeare Zhao Yiheng

'The Merchant of Venice' and 'On the

Jewish Question' Ruan Shen

A First Study of the Technique of Personifi-

cation in Shakespeare's Works Zhang Wenting

Comparison and Contrast in Shakespeare's

Drama Shen Enrong

• II •

A Review of 'Shakespeare's Sonnets'	
<i>edited with analytic commentary by Stephen Booth</i>	
.....	Qian Zaoming
Cao Yu and Shakespeare	Fang Ping
Assumption and the Expansive Type:	
<i>A Comparison Between Shakespeare's Art and</i>	
<i>that of Chinese Drama</i>	Ma Zhuorong
Remarks on Shakespeare's and Dryden's	
'Antony and Cleopatra'	Xu Yuanchong
Shakespeare's Drama in England.....	Huang Zuolin
A Brief Discussion of the Evolution of the	
Presentation Form of Shakespeare's Drama	
.....	Wu Guangyao
An Attempt at Continuity in the Performance of	
Shakespeare's Dramatic Works:A Discussion	
of the Merits and Shortcomings of the Stage	
Design of 'Romeo and Juliet'	Cui Kedi
Remarks on the Stage Design of 'The	
Merchant of Venice'	Lu Yucheng
Petőfi on Shakespeare	Ge Baoquan
A Prelude to 'Romeo and Juliet'	Zhang Junxiang

白体诗里的想象世界

——论莎士比亚的戏剧语言

王 佐 良

过去读莎士比亚，碰到他在剧本台词里以不同词句不断重复一个意思，总以为这是当时的“修词术”在起作用。观众喜欢这类修词术，剧作家也就卖弄它，而当时英语处于急剧发展时期，词汇丰富，同义词特多，也有足够的语言资源供剧作家发掘。另外，我想这也是当时的戏院情况使然。戏院里人来人往，观众有时注意力不集中，剧作家必须不断重复一个意思，才能使观众有点印象，只不过高明的剧作家如莎士比亚者能够做到用不同的说法和方式来重复，因此虽重复而不显得机械、单调，反能造成文思泉涌、妙语连珠的效果。

现在看来，以上所见仍是不错。修词术为当时观众和作家所重，这是历史事实。当时剧院情况，也确是象本世纪初的北京广和茶园一样热闹、嘈杂，只不过少了瓜子、茶水和满院子扔来扔去的大捆热腾腾的毛巾罢了。

不过近来重读莎剧，进行了更多研究，又觉得还可推进一步，将这种不断的重复作为莎士比亚及其同时代剧作家的丰满的一端来看。

十六七世纪的英国诗剧是一种混杂的艺术品种。它起自民

间，剧作家也多半在民间混过，所以诗剧当中既有历史场面，又有插科打诨，既有慷慨悲壮的大段演讲，又有翻筋斗等杂耍，既有英雄美人咏叹的文，又有村夫俗妇戏谑的俗，因此悲喜对衬，文白并存，当时的“大众娱乐”里的诸多成分几乎尽在此中。

这也就使它不能讨好讲究纯粹艺术的先生们。等到十七世纪新古典主义起来，批评家们也就齐向莎士比亚的“野蛮”与不文雅开火。于是法国新古典主义戏剧应运而生。

不要低估了法国人的成就。拉辛——文雅的、严谨的、然而又是深情的拉辛——能够让所有的剧情集中在一天之内，能够写一个高贵人物由于不合理的感情冲动或郁结而造成的巨大悲剧，用的是法国六音步双韵式诗体，典雅得很，整齐得很，然而当中也有血性的暴烈和最隐秘的内心倾吐！三一律（时间、地点、动作的一律）得到了严格的遵守，剧本结构完美一如几何图案，情节中删除了一切次要的、不相干的成分，只剩下对话、叙述，没有多少动作，更没有喜剧性的放松，却能强烈地打动观众，在表面的文静之下有着咄咄逼人的尖锐。

法国悲剧大家的胜利却并不意味着莎士比亚及其同行的失败。因为虽然每个民族、每个时代会有一定的偏好，但是总的说起来，一般人总是既喜欢丰满，又喜欢尖锐。

正是这两者的并存、交替使得戏剧史成为这样丰富多采。

作为观众或读者，我们一般人并无过苛要求。有好情节，我们喜欢；情节不甚精采，也不要紧，只要有别的东西可以消遣。我们有时看很无聊的影片而仍然看得下去，因为片中总有一点地方色彩或异国风光（哪怕只是日本人的室内装饰和互相招呼的礼节等等）之类的东西，或有一二场面、一二镜头拍得略胜一筹。

就戏剧来说，除了角色的形象、布景、舞台上人物的位置与

组合种种视觉上的东西之外，最重要的还是剧作家运用语言的本领。从古希腊戏剧直到最新的地下流派，布景可以不要，情节可以不要，甚至舞台也可以取消，但是却不能没有戏剧语言。“荒谬派”大师贝克特的光秃秃的戏剧场面上往往呆滞无动作，然而仍然无法取消语言。哑剧毕竟只能偶然一试。

回到英国诗剧和莎士比亚，我们就发现：他们很大的一个成就正在于为他们那样的新兴戏剧找到了合适的语言。

戏剧是在台上演出的，所以台词首先要能上口，要能使观众听懂。但是又不能尽用街上人的口头语言，因为当时剧本中的主要人物是体现文艺复兴精神的“大过常人”的英雄人物，情节也以大事件大问题为主——我们记得，基特、马洛、莎士比亚都以写帝王、征服者起家，莎士比亚最初写的九个历史剧联起来形成一整个时期英国王朝的演替史，其后的悲剧也是写的国王、王子、大臣之类——而当时及以后的观众也确实喜欢看大场面，大仪式，因此戏剧语言又必须高于普通口语。

莎士比亚等人生活在一个希腊、罗马古典文化重新受到注意和赞美的文艺复兴时期，他们写剧的时候不免也要寻找古典范本。他们发现：古希腊、罗马的悲剧中的主要部分都是能朗诵的韵文。

然而用什么样的韵文呢？英国不比古希腊，它有自己的韵文传统，主要是两种诗体，即有脚韵的一种（如十四世纪乔叟用来写《坎特伯雷故事集》的双韵体），和从古英语时期就有的每行分成两半、每半各有两个重拍、只有头韵而无脚韵的另一体。马洛、莎士比亚等人写剧的时候，头韵体已不流行，而双韵体之类优雅有余，力量不足，再加过分整齐，伸缩性也不够大，不能适应戏剧的要求。马洛等英国诗剧奠基者的功绩在于找到了第三种诗体，即“白体诗”（blank verse）。它每行五音步，每音步有一

轻一重两个音节，即所谓抑扬格(—/)，而行尾则无脚韵，例如：

Was this the face that launched a thousand ships

And burnt the topless towers of Ilium?

Sweet Helen, make me immortal with a kiss.

Her lips sucks forth my soul — see where it
flies!

Come, Helen, come give me my soul again.

Here will I dwell, for heaven is in these lips

And all is dross that is not Helena.

— *Doctor Faustus*, V. i

(就是这张脸使千帆齐发，
把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
来，海伦，还我的灵魂来！
我住下了，天堂就在你的唇上。
凡是海伦身外的，全是粪土。①)

这是马洛的名剧《浮士德博士》(写于大约1592年左右)中有关

①本文作者译，以下各段译文同此。

古希腊美人海伦的一段，几百年来传诵的名句。它是高过口语的韵文，节奏是铿锵的，甚至是华丽的，合乎海伦的身份；然而因为它不用脚韵，却没有过分的整齐和音响上的单调。同时，它还有韵律上的变化，表现在抑扬格有时变为扬抑格（／＼）、扬扬格（／／）或抑抑格（＼＼），例如上面第4行中的 sucks forth，

第5行中 give me，第7行中 that is not Helena。变化也表现在行中有停顿，而且各行顿处不同，如第3行顿在 Helen 之后，第4行顿在 soul 之后，第6行顿在 dwell 之后。另外，第1行、第7行也有一顿，即 face 与 dross 之后，接着都有一个由关系代词 that 引导的从句。这些变化使得韵文有较大的灵活性，从而使它又不脱离口语过远。韵文而又有口语的某些素质，正是十六世纪英国诗剧所需要的传达工具。

写这类的韵文——高昂的，史诗情调的，然而又有温柔的倾吐的戏剧韵文——马洛是难以匹敌的。莎士比亚也没有能够超出，但是他也看出了这类韵文的不足之处，即只适用于堂皇、庄严的场合，只宜于用来表达高尚的情感，还不能容纳高低不同的各种调子，表达既有高尚又有卑下的情感，于是他力求把白体诗写得更多变化。在1600年左右，亦即马洛完成《浮士德博士》之后约七八年，莎士比亚写出了这样的戏剧韵文：

But Pandarus—O gods, how do you plague me!
I cannot come to Cressid but by Pandar,
And he's as tetchy to be wooed to woo
As she is stubborn-chaste against all suit.
Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,

What Cressid is, what Pandar, and what we?
Her bed is India; there she lies, a pearl;
Between our Ilium and where she resides
Let it be called the wild and wand'ring flood;
Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our bark.

—— *Troilus and Cressida*, 1. 1. 92—102^①

(可是，潘达——天哪，尽折磨我！
不通过潘达，我见不了克瑞西达，
求她的爱，先得求这小气鬼，
她对求爱的一律硬梆梆，冷冰冰！
阿波罗，看在达菲尼的脸上，告诉我
克瑞西达是什么？潘达是什么？我又是什麼？
她的床好比印度，她躺在上面好比明珠，
隔在她住处和我们伊利安宫之间的
好比一片波涛汹涌的大海，
而我是商人，潘达是水手，靠了他
这不可靠的导航，我才能到达彼岸！)

①引自《牛津莎士比亚》中的本剧(The Oxford Shakespeare: *Troilus and Cressida*, ed. Kenneth Muir, Oxford: Clarendon Press, 1982)。按本剧最早版本有二，即1609年的四开本版(Q)与1623年的对开本《全集》版(F₁)。多数学者以为F₁是以一本经过修改的Q为蓝本的。近代的重要版本，如剑桥版(1863—1866)及其单卷本“环球版”(Globe edition, 1864)，大都照F₁编定。当代的编者则多数倾向于以Q为根据(copy-text)，其著者如美国的Riverside版《全集》(编者G. Blakemore Evans, 1974)和这里所用的新牛津版。一个重要的例外是新剑桥版(编者Alice Walker, 1957)，它仍依据F₁。F₁与Q之间有大约五百处的实质性差别，诗的行数也不一样。本段引诗则两者并无差别，只有拼法与标点略有不同。本文其他引文中凡两者之间有重要异文者，均另有注。

对比马洛所写，莎士比亚的这一段韵文读起来更灵活，更流利。马洛已能将若干诗行构成诗段，在莎士比亚笔下，更是一行紧接一行，一贯到底，出现了交响乐似的大诗段。明显的一点是行中的顿数增加了。马洛一般在行中只有一顿，而莎士比亚则除了一顿（如第2、8、10行）之外，还有两顿（如第1、5、6、7、11行）。句型也更多，其中如5、6两行：

Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
What Cressid is, what Pandar, and what we?

其节奏，其用词，其口气就如随常口语。这样的韵文就比马洛所写更能表达各种不同的情调，也就是更能适合戏剧的要求。

但是诗剧并不只由韵文形成，韵文只是它的外壳，里面还有许多其他东西。马洛的那段台词充满了浪漫情思，他有本领用瑰丽的语言歌颂了那个名扬欧洲二千年的美人，其手法主要是用词上的夸张（“千帆齐发”，“天堂就在你的唇上”）和节奏上的堂皇（高昂而不急骤），但又避免抽象名词，而用生动而概括性强的形象，例如开始的两行只用两个形象就把希腊与特洛亚战争的主要情节概括在内了：为了夺回海伦，希腊军千帆齐发，这是战争之始；兵临城下，特洛亚的城楼尽毁于火，这是战争之末。多么精采的概括！多么大的气魄！这里有古希腊的史诗时期的英雄色彩，然而它又是十六世纪九十年代一个英国青年剧作家心目中的古希腊，显示出英国文艺复兴时期大手笔的历史想象力和自信心。

而八年之后，莎士比亚笔下的韵文则另有它的风格特色：其节奏上的随意变化，其调子上的口语特点，已如前述。用词的平易也是明显的：how you plague me, tetchy, let it be called 等等就是例子，而 tetchy 一词来自民间口语，实与 touchy 同义；

莎士比亚的创词能力见于 stubborn-chaste 这个复合形容词，chaste (贞洁) 本是褒词，stubborn (倔强) 则多少带点贬意，两者合起来形成了一种突出，一种尖锐，强调了 Cressida 在 Troilus 眼中是如何地凛若冰霜，我们观众 (或读者) 也就跟着相信她是贞女，然而剧情一发展，我们却看见她并不是，而是水性杨花的变心者，因此这个强调词实际上还包含了莎士比亚的戏剧讽刺，这就使他的剧本的内容更多层次，更丰富。

同样，Troilus 把 Pandarus 说成是：

And he's as tetchy to be wooed to woo^①

一方面是莎士比亚的文字游戏，即所谓双关 (Pun)，但另一方面这又点出了本剧情节中十分重要的一事，即 woo (求爱)：剧以 Troilus 向 Cressida 求爱始，而以 Cressida 到希腊军营后向众将送爱终。莎士比亚善于用“双关”，十八世纪的约翰森博士曾有一句名言：

A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world and was content to lose it.

意思是说，莎翁一见有运用双关的机会，就什么也不顾了，非用不可，双关语就如古代埃及女王克莉奥佩特拉那样迷人，到了倾城倾国的程度。话说得绝妙，但莎翁会感到有些冤枉，因为“双关”等等看来象是一时兴会，实际上还是为他的戏剧效果服务，有其戏剧作用的。在这个段落里，woo 词的重复与玩味起了点清

①朱生豪译作：“可是求他去说情，他自己就是这么难说话”。重复“说”字，力求同原文接近，煞费苦心，然而“说情”还不等于“求爱”。

全剧中心情节的作用。

莎士比亚与马洛的不同，还见于两人所用的形象。我们在上文已经说过，马洛的形象生动，概括性强，气魄大，同他心目中的古希腊史诗精神是合拍的。当然，他的剧本主要是写中古时期一个德国博士想要尝试人生各种经验（包括运用各种权力）的无限膨胀的野心，但这也有一种史诗式的英雄气魄，马洛所用的形象促成了这样一种高昂气氛的出现。现在莎士比亚用一整个剧本来写古希腊时期最重要的一次战争，然而他的处理却与马洛显然不同。一方面，他也用史诗式的笔法，如写两军主帅阿伽门农和赫克托的部分，韵文是庄严的，用词、节奏、形象也是高昂的；但在写剧本主角 Troilus 与 Cressida 的时候他却用了另外一种笔法。Cressida 显得既象闺中少女，又象很有经验的少妇，从头起她就能言善辩，连她那满嘴胡诌的舅父、成为后世撮合者、拉皮条者的不朽典型的 Pandarus 也说不过她。这两人相见与谈话的部分全是用散文写的，要到这一场的最后我们才听见 Cressida 说出的一段韵文，而且它采取了双韵体的形式，当中仍然有文字游戏：

Women are angels, wooing:
Things won are done — joy's soul lies in the
doing.

—— 1. 2. 272—273

（求爱时女人是天使，
一到手就完事；乐趣全在进行时。）

这文字游戏却又是突出她的性格的：她在捉摸该用什么策略去应付求爱者，对于男人们的脾气她摸得很准。而这段独白的最后几

行是：

Therefore this maxim out of love I teach;
'Achievement is command; ungain'd, beseech'.
Then though my heart's content firm love doth
bear,
Nothing of that shall from mine eyes appear.

— 1. 2. 278--280

（因此我要教这句恋爱经：
“成功即统制；未到手，苦求情”。
所以虽然我的心充满热爱，
但不让眼睛透露出来。）

这里韵文不仅两行一押韵，而且节奏整齐起来，用词也正式起来，透露出一种与她的青春和美丽不相容的说教口吻（请注意她说：this maxim ... I teach）。

这时候，我们观众（或读者）会有这样的印象：这位姑娘确是美丽、聪明，但是未免工于心计，有点世故。这样，当我们回想 Troilus 在本剧开始时对她所作的描绘：

Her bed is India; there she lies, a pearl;
Between our Ilium and where she resides
Let it be called the wild and wand'ring flood;
Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our bark.

我们开始感到这里的形象有点奇特。拿珍珠来比女人，当然并不

罕见；爱情诗里出现海洋的比喻在十七世纪初年的英国也近似常规（玄学派诗人 Donne、Marvell 等人全喜欢用）；奇特之处在于用了 Merchant 这个词。为什么堂堂王子要把自己比作商人？

而且商人的比喻是一再出现的。在本剧的第二幕，特洛亚朝廷上举行了王子们之间的辩论，题目是：值不值得为了海伦的缘故把战争继续下去？Troilus 说了一段话：

Is she worth keeping? Why, she is a pearl
Whose price hath launched above a thousand
ships,
And turned crowned kings to merchants.

—— 2. 2. 80—82

（值得留她么？啊，她是一颗珍珠，
价格之高，曾使千帆齐发，
多少戴金冠的国王成了商人！）

又是珍珠！更有意思的是：在这里，我们清楚地听到马洛所写的名句的回响（连字句也不差：launched……a thousand ships），然而精神却是怎样不同：为了一个女人，国王们变成了商人！莎士比亚用了马洛名句的一半，另一半却是与马洛的精神迥然不同的现实主义的笔触。

人们会说：商人又有什么不好？在《威尼斯商人》等剧里，做海外贸易的商人岂不也有一种冒险家的英雄气概？可是在这里，伴随着几度出现的商人这一形象的，还有对买卖行为的写实：