

孙家琇 著

论莎士比亚 四大悲剧



中国戏剧出版社

论莎士比亚 四大悲剧

■ 孙家琇 著

■ 中国戏剧出版社

内 容 说 明

孙家骅教授是我国研究莎剧的专家。本书是她多年来研究莎翁四大悲剧的重要成果，包括论《哈姆雷特》、《奥瑟罗》艺术分析、《李尔王》的几个方面、论《麦克白斯》等七篇。作者力求以辩证唯物主义的观点来阐述各剧的思想内容与社会意义，分析矛盾冲突与人物性格，并探索各剧的改编过程与剧作结构等。书后附有英国著名莎学专家肯·缪尔涉及四大悲剧的重要文章，供读者作比较研究。本书对莎剧研究，对各艺术院校有关专业的教学均颇有参考价值。

责任编辑：罗晓风

论莎士比亚四大悲剧

中国戏剧出版社出版。

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数 290,000 开本 850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张13

1988年5月北京第1版 1988年5月北京第1次印刷

印数1—4,000册

ISBN7-104-00088-7/J·50 定价2.65元

前 言

当编辑同志建议把这本书定名为《论莎士比亚四大悲剧》时，我有点踌躇，因为莎士比亚的四大悲剧如同高山深海，我能做到的却只是管窥蠡测而已，同时难免有失之毫厘，差之千里的谬误。我之让这本东西问世，主要是想抛砖引玉。这是要先向读者说明的。

很难说是偶然或必然的原因，我和莎士比亚戏剧象是结下了不解之缘。尽管我还研究得很不够，我却时常因这么一个情况感到欣喜，甚至惊奇，那就是我从小到老，莎士比亚多少象根主线似地贯穿着我的一生。

很小的时候，学认家中墙上几幅世界名人肖像画时，就知道了哪个是莎士比亚，英国的大文豪。以后听兄弟们讲述《吟边燕语》的故事，感到津津有味。从进初中到高中，英语课里包括兰姆原文《莎士比亚故事集》选篇和莎士比亚剧本片断，数量不算多，却引起我更大的兴趣，尤其重要的是，那时我肄业的中西女学规定学生每年都要表演名剧，特别是用英语演出。给我印象极深的是，当时由黄佐临大哥导演和金润芝（后改名丹妮）大姐主演、作为结业前公开演出的《皆大欢喜》一剧，以及我自己参加“恳亲会”上表演的节目《裘理乌斯·凯撒》一剧选场。当时我饰演其中的布鲁特斯，对于角色的内涵谈不上什么理解，却很为他的善良高贵和苦恼心情所触动。演出时

和我搭配的张伟英（饰鲍西霞）和孙家璠（饰安东尼），早就去世了，可我至今一想起她们，总爱联想到那次表演莎剧的紧张和欢乐的情形。高中毕业时，我原想报考医科，但是身体情况不佳，却使我选学了文科。从那时起，就在国内、外的大学和研究生院里沿着英国文学、英国戏剧——莎士比亚这条线走。

那个时候学习莎剧和其他戏剧，总是单纯地着眼于文学的和诗的成就，丝毫没有联系到剧场艺术。在分析和欣赏莎剧上，也完全不懂得正确的方法论，不大注意莎士比亚所反映的时代精神，不过总是兴趣很浓。在那个阶段里，同学习莎士比亚戏剧有关的一些事，给我留下了生动的印象。记得有一位莎剧教授，也是位发表了不少美好诗作的老人，学生们出于一种亲切感常以“吉米”的爱称来称呼他。他上课时，从来不做填鸭式的宣讲，而只是读读精采的片断，给点灵感式的启发，让人沉入莎剧的某种情景之中。有一次他读完《仲夏夜之梦》里一段富有诗意的台词之后，就一声不响地走到敞开的窗口，注视着窗外美丽的天空，轻轻地吹起了口哨，似乎是说：象那样的诗情画意难道还要讲说什么，它们自会渗入人的心田中去。

还很难忘的是，我和一位沈姓同学常在周末夜晚挤时间同读莎剧，互相倒换着朗读，更觉有味；一次是读《麦克白斯》，两人几乎被吓得抱成一团，沈同学更是吓得不敢回屋。事后我们深叹莎士比亚大悲剧的惊人的力量。莎士比亚的想象和艺术表现力竟能那样强烈逼真地把虚幻的女巫和罪犯内心的黑暗，给活灵活现地展示出来。

另外还有一个较深的印象。我在加利福尼亚大学暑期莎士

比亚研究班学习时，班上竟有一位戴雪白翘帽，穿肥大教服的天主教修女。她对莎剧十分入迷，好象能够见到其中别有洞天的境界，或者是不亚于她从《圣经》中领悟的“真善美”。我说不清她的姓名，但是以后每逢读到那篇由一位名叫约瑟夫的修女所写的论莎士比亚语言的佳作时，总会联想到她，而有一种特殊的敬意。

上述这些都是属于读书阶段的感受，莎士比亚戏剧还只是我所爱好的一门学科或巨著以及我曾幻想以后从事剧本创作的一种范本。从抗战末期回国任教开始，当我面对祖国的危机，大后方的社会黑暗和民生的悲惨等情况，因不了解共产党、八路军如何浴血奋战和拯救祖国，也看不见四亿人民的力量而深深陷入了彷徨悲观的精神状态时，莎士比亚悲剧才十分自然地变成了我生活中的一种慰藉和寄托。哈姆雷特的怀疑、忧郁、苦思生存还是死亡的心境，真象是为我做出的一幅写照。可是哈姆雷特的形象也对我起了鞭策作用。他要“扭转乾坤”的梦想，他的高贵的愤怒，似乎更多地使我想到了怎样为祖国报效和不枉作人的责任。我从自己的这类体验，更感到了莎士比亚大悲剧的普遍意义。由此，我对莎剧产生了一种新的态度和感情，把莎剧视为“良师益友”和促使人思考人生价值的楷模。所有这些在当时是有益的，但解放后回顾起来的时候，感到那时的思想终归是很不清醒的。

解放以后，我才获得自我反省和分析的能力。学习马列主义理论，使我开始懂得社会发展史和人类真正崇高的、科学的共产主义理想，懂得了任何伟大的作品都脱离不了时代的根源，它们都包含着具有历史意义以至普遍意义的思想内容。那就是说，要用正确的方法进行研究；然而那可并非易事。我在中央

戏剧学院讲授莎剧课程时，力求运用我所能理解的历史的、阶级的分析和批判对待的原则。当然，限于理解和运用的水平，不免把复杂的文艺现象和宏伟深刻的杰作，作了简单化的解释。此外，我也未能实事求是地对待西方资产阶级的莎评而轻易加以怀疑或抹煞。我逐渐认识到那不是科学研究的态度与方法，必须解放思想，更好地学习辩证唯物主义和正确的文艺思想。

伴随以上情形，莎士比亚戏剧竟然成为我学习马克思主义的辅助教材。莎剧中间所反映欧洲封建主义解体和资本主义上升阶段的历史现实、社会家庭、人与人之间关系和思想意识等等的变化，极好地印证了马恩的理论，既促使我接受和坚信马恩学说，又使我似乎生平第一次看到了莎士比亚戏剧巨大深湛的社会性和思想性。更令我异常欣喜的是，马克思、恩格斯对于莎剧特别喜爱，他们经常引用莎剧台词及人物来论述问题，既幽默而又犀利。马克思曾大大借用福斯泰夫的形象嘲讽和揭发那个无耻的政敌福格特，而许多次即使对莎剧台词或情节只简要地一提，也总有画龙点睛、令人加深感受之妙。马克思不仅自己喜好莎剧，而且用以陶冶他的女儿们，鼓励她们组织阅读和欣赏莎剧的俱乐部，给朋友赠送《理查三世》的戏票，反对论坛上任意歪曲或贬低莎剧的议论。这一切都会使我兴奋，鼓起我对理论学习的劲头。我编辑了那本《马克思、恩格斯和莎士比亚戏剧》，是为了重新探讨莎士比亚戏剧的思想内容和艺术成就。我认为也是从事教学所需要的准备工作。这里所收的对四大悲剧的评析，是我这番再探讨的部分成果。由于在戏剧学院工作，我获得了学习和观摩舞台演出的良好机会。这无形中使我对莎剧演出发生兴趣，开始窥见莎翁对西方剧场艺术的贡献。

书里几篇文章的顺序是根据公认的莎士比亚写作这几部戏剧的先后日期排列的，而不是根据我写这些文章的时间次序，比如我谈《麦克白斯》的两篇就早于其他篇，谈《李尔王》的一篇虽然也较早，但却拖到最后才完成。除去谈《李尔王》这一篇之外，其他几篇都没能重新修改或补充过。它们都会带着这样那样的缺陷或错误。因此，我很希望专家和读者们纠正错误，俾能提高水平。

我在个别文章里或在行文中间，介绍了西方的有关争论和看法，目的是向读者提供一些评论背景，便于对各种论点进行分析比较。此外，为了多给读者提供有关四大悲剧的研究资料，我在书后附了四篇译自英国莎学专家肯尼斯·缪尔的《莎士比亚的材料来源》一书中涉及四大悲剧的文章。这些文章是由袁鹤年、裘意会、张全全、周始元等同志翻译的，在此特表谢意。缪尔的这些研究成果一般认为是十分重要和具有较高学术水平的。

孙家琇

1986.4.8

目 录

前 言	1
论《哈姆雷特》	1
《奥瑟罗》艺术分析	83
西方评论者对《奥瑟罗》的评论概述	151
《李尔王》的几个方面	178
论《麦克白斯》	255
《麦克白斯》的艺术风格	298
附英国莎学专家肯尼斯·缪尔的四篇文章:	
《哈姆雷特》的素材	333
《奥瑟罗》的素材	353
《李尔王》的素材	370
《麦克白斯》的素材	389

论《哈姆雷特》

一 《哈姆雷特》和复仇剧

——继承与发展，驳“不成功”论

三个世纪以来，《哈姆雷特》评论不计其数，各种解释层出不穷，然而时至今日，对于它的探讨仍有深化的必要。这一事实本身就说明这出悲剧是十分独特的。

《哈姆雷特》^①是一出复仇剧，同它当代英国复仇剧有密切关系。首先，经考证，莎士比亚此剧的创作除采用丹麦历史家萨克索关于阿姆莱斯复仇的记载^②以及法国贝尔弗莱的故事^③之外，还可能改写了多半出自托玛斯·基德之笔的同名戏《哈姆雷特》^④；在改写过程中，又吸收了基德在其《西班牙悲剧》里曾运用过的复仇剧情节或技巧，如鬼魂、装疯、延宕、戏中戏、杀人流血等。这是因为复仇剧在十六世纪八、九十年代正是一种流行风尚，而基德的《西班牙悲剧》曾经是轰动一时的代表作。然而，人们比较容易忽略的是：莎士比亚固然模仿过基德的复仇剧，但他的《哈姆雷特》在稍晚的时候也成了重要范例，并且是使复仇剧在十七世纪初期再度时髦起来的一个原因^⑤。一系列剧作者，特别是玛斯顿、切屠、特尔诺、

鲍蒙、弗莱契尔等，都模仿《哈姆雷特》，写出了《霍夫曼为父复仇》^⑥、《布希德昂布阿的复仇》^⑦、《无神论者的悲剧或诚实人的复仇》^⑧之类作品。甚至更晚一些的戏^⑨也仿效《哈姆雷特》，塑造哈姆雷特式的主人公，袭用一定的场景和台词。那些作者把《哈姆雷特》“视为一种挑战”，并且“选了哈姆雷特作典型”。^⑩

这些事实可以说明《哈姆雷特》同复仇剧传统的关系和它对它起过的影响，然而我们最感兴趣的倒不是这种事实，而是它们所引起的问题：那些曾经轰动一时，或者当时多少有过点名气的作品，都到哪儿去了？为什么连《西班牙悲剧》也只是戏剧史上的一块里程碑了，而只有莎翁的《哈姆雷特》独战鳌头，至今在世界上演不辍？

最简单的回答当然是：只有莎士比亚进行了创造，给复仇剧体裁注入了真正的生命，不仅把卖弄剧（Melodrama）变成了大悲剧，而且使它获得了深刻的真实性和哲理性，成为具有重大典型意义的时代的镜子。

可是西方某些论者却爱用一般复仇剧的尺码来衡量和解释《哈姆雷特》。他们自以为是从“历史”角度，即从怎样改写老本和运用老复仇剧传统的角度来讨论《哈》剧问题，但衡量的结果几乎是一切都不对了。所以J·D·维尔逊认为“历史派”^⑪，比起专谈哈姆雷特性格的“心理派”来，错误更大^⑫；比如，C·M·路维斯认为《哈》剧简直是贝尔弗莱、基德和莎士比亚的大杂烩^⑬；J·M·罗伯特逊认为《哈》剧是个新旧代新的东西，说基德的原作有两部，莎士比亚使之合而为一，加上了自己的悲观主义^⑭；L·舒克金认为莎士比亚从旧本取了情节，添上了忧郁症，所以无所谓延宕^⑮；G·伯拉德比描

述哈姆雷特的缺陷，断定都是更早本子的残余^⑥，等等。兼用“心理”和“历史”方法的诗人兼评论家T·艾略特竟作出了它“毫无疑问，是个艺术的失败”的结论^⑦。他一方面同意罗伯特逊所说的，莎士比亚是把他“自己的东西”，即“一位母亲的罪过给儿子带来的影响”，“附加在难以对付的老戏材料之上”，因而形成“一个层积品（stratification）；一方面又指责莎翁把原来简单的复仇动机给弄钝了、弄复杂了。他说拖延没得到解释，装疯反而引起怀疑，有些场景是多余的。一句话，莎士比亚的改动“不成功、没有说服力”。他更认为戏里除“母亲的罪过”之外，还有一种莎士比亚既想表现、又“不能叫它见阳光的”什么私人经历。

这些看法说明论者既无视莎翁《哈姆雷特》怎样创造性地发展了复仇剧传统，也弄不清到底什么是莎士比亚“自己的东西”。他们不大看剧中极为丰富的社会内容；不相信长久以来，广大观众和读者那么喜爱它，是由于它在艺术与思想上具有独特的伟大成就。

为了引起注意，我们可以举例看看剧中某些改动是不是有意义，是不是大大丰富了传统技巧。比如：

（一）其他复仇剧里的鬼魂仅仅是借自罗马辛尼加复仇剧的一种标志或者并不重要的抽象名堂，而莎剧里的鬼魂实质上是惨遭杀害的人。他不仅有活生生的性格，而且被赋予了重要的社会道德内容。熟悉莎士比亚悲剧的人都知道，他最害怕极度的社会混乱，即所谓的“混沌”。人世黑暗所造成的混沌，使大自然和超自然都暴怒反常了，所以他特意让霍拉旭谈起罗马凯撒大帝遇刺之前的可怕征兆，最后指出：

劫数临头、大难将至以前，
总会先出现种种不祥的征象，
如今天上和地下一齐出动，
一再把这一类重大变故的预兆
对我们国家和人民显示出来了。

(一幕一场) ⑩

所以C·路维斯的看法——莎翁“对鬼魂的观念非同一般，在他剧中超自然物出现意味着世界壁垒的塌陷……混沌又来了”^⑩是完全正确的。他还说过：“哈姆雷特同鬼魂之不可分割，正象麦克贝斯同女巫不可分割一样”^⑪。

是的，“鬼魂”同哈姆雷特互相吸引，有深厚的感情和共同的仇恨。当霍拉旭等不让王子跟随“鬼魂”到僻静地点去时，他进出了：

我的命运在呼唤……

谁还要挡住我，我叫他变鬼。

这真是其他复仇剧所少有的母题和重要意义。复仇任务决定了哈姆雷特的整个命运；那是无人可以阻挡的。能不能复仇也关系到整个国家和人民的命运。哈姆雷特什么时候，用什么方式，或者有没有对这个呼唤做出回答？与此有关的一切，就形成了全剧的中心内容并且是引起诸般探讨和争论的根源。

还应注意的，其他复仇英雄很少怀疑所见到的鬼魂，而哈姆雷特却产生了怀疑；此外，鬼魂再次出现时，只有王子一人得见。这说明莎翁除去用鬼魂来揭发罪恶，集中地挑明戏剧冲突之外，又巧妙地利用了这个传统因素来刻画性格，从而显示

出哈姆雷特心中潜藏着的不自觉的矛盾。这岂不是给它增添了从未有过的艺术审美价值？至于有人认为根本没有出现鬼魂，它只是王子自己的幻觉，那是不符合剧本内容的^②。

(二) 再看看对“戏中戏”的使用。“戏中戏”是《西班牙悲剧》主人公希朗尼莫想到并用以杀死仇人的手段。有的复仇剧也用近似的化装舞蹈来完成复仇任务和制造流血结局。在莎剧里，“戏中戏”不是结尾而是高潮，借它形成了D·维尔逊所说的“双重阴谋”，王子、国王互相刺探，从而增强了戏剧性。哈姆雷特用它作为“机关”，证实了克劳迪斯的罪行。莎翁从这一个简单的传统技巧，引申出多少内容来啊。首先加进了伶人们的到来，加进了朗诵、谈戏和教导表演艺术；最后是“捕鼠机”的演出。在这中间，哈姆雷特说出了他对戏剧艺术的本质和力量的卓越见解与信念。“戏中戏”不再是一个陈旧的情节，而是刻画人物、推进戏剧行动、反映当时社会习气和时事（“剧场之战”^②）以及宣传新艺术观的一个基点了。波乐纽斯之流同伶人们形成对比，又反映了当时社会的颠倒——愚顽的市侩充任朝廷重臣，刻苦的才人跑码头当戏子。可以说，“戏中戏”又是莎士比亚创造性写作手法的一例；他总是从生活真实和艺术需要两个方面出发，因而能使复仇剧中一般化的传统因素变得十分生动丰富起来。

(三) 关于延宕的运用——复仇剧主人公往往不能迅速行动，比如《西班牙悲剧》的希朗尼莫迟迟不能报仇，因为他一时之间找不到最恰当的行动方式与时机。造成哈姆雷特拖延复仇的，并非单纯的时机或方式，而是远为复杂深刻的主、客观原因。在《哈姆雷特》里，“延宕”变成了莎士比亚通过戏剧行动和几大独白以及运用人物对比等方法着意突出的一个中心

问题；长期以来，它也成了剧评争论的焦点。在莎翁笔下，它获得了巨大的、或许超出莎翁所能明确认识的悲剧意义，那就是企图实现扭转乾坤或“整好时代”的理想，而这虚幻的理想是无法实现的。这个根本的矛盾决定了王子的拖延和幻灭。与此相联的是，沉浸于人文主义理想和生存意义等重大问题的新的意识，同流血复仇的旧封建伦理或习俗之间的精神距离，引起了潜在的抵触或被动感。

（四）《西班牙悲剧》、《复仇者的悲剧》等作品，故事情节都比较紧凑，有人就以这个特点对比《哈姆雷特》，说它结构松散，某些场景和人物都是多余的。比如十九世纪七十年代那个R·贝尼迪克就挑剔说有许多插曲，诸如国王派使节去挪威、莱阿替斯去巴黎、波乐纽斯派遣仆人、福丁布拉斯出征路过丹麦、哈姆雷特被押往英国等等，是完全不必要地把悲剧拉长，把戏剧行动扰乱，戏剧效果因而也被冲淡了^②。其实，正象恩格斯曾经嘲笑过的，这位“大屁股贝尼迪克”并不懂莎士比亚^③。当然挑剔其结构的人，不只他一个，连知名的剧场实践家、葛兰维尔·巴克都说它的剧情是以丢脸的笨拙手法设计出来的^④。持此类意见的论者中间，有人偏爱那种人为的戏剧性，那种用情节的所谓紧凑性、逻辑性来代替生活真实的作法，完全是不足为训的。莎士比亚则反对削足适履，他极善于广阔生动地反映现实；所谓多余的场景与人物，多半是他显示时代风貌、社会关系和事物变迁所不可少的。这也是他创造性地突破复仇剧狭窄框框的一个手法。一般复仇剧作者写的只是复仇情节剧；莎士比亚是同时还要反映时代，褒贬善恶。

（五）当然，起决定性作用的是，莎士比亚塑造了远非其他复仇英雄可以比拟的悲剧主人公。哈姆雷特有巨大的典型意

义和思想内涵，在他身上可以看到文艺复兴时期人文主义和空想社会主义思潮，以至斯多噶主义和蒙田怀疑论等思想影响；但他不是“传声筒”，而是栩栩如生的、富有独特性格的人物。他确实不易理解，因为看起来他既能行动，又不能行动；既要行动的时机，又放过了难得的机会；深爱过莪菲丽娅，又对她极为严酷；厌恶生命却又向往人生。难道莎士比亚是要呈现一个使人不能理解的哑谜吗？多少论者曾把“神秘性”、“谜语”、“司芬克斯”，甚至“骗局”（hoax）之类名词加诸于他。不过奇怪的是，数百年来，广大观众却喜爱他、相信他，而在莎剧全部人物中间，他显然是最贴近莎翁本人的一个。因此，正如卞之琳同志在译本序言中所说的：

……听到这位剧本中心人物让一肚子忧郁爆发成一句疯狂似的喊叫，说“时代整个儿脱节了！”我们简直象听到了正在大转变当中的“时代的灵魂”^⑥自己在呼喊。

我将在后面专章分析哈姆雷特的艺术形象，这里就不多谈了。

总之，以上所举各项，说明《哈姆雷特》虽系复仇剧，却又完全是新型的剧作。这是莎士比亚极善于推陈出新的一个例子，也是笔者希望我国剧作家向他借鉴的重要经验，因为推陈出新还是我们今天创作和戏改中的一个课题。

必须说清，《哈姆雷特》并不是十全十美的，相反，我们认为不能用高度发展的现实主义标准去要求它的各个方面；它在思想内容和艺术技巧上有历史的局限性，但是可以肯定，在当时复仇剧的离奇情节、阴森气氛、装疯卖傻、流血死亡的格局或公式之中，只有莎士比亚能够看出反映现实和塑造典型的可能性，并且充分加以改造和运用了。这主要是因为莎士比亚

总是既重视一般观众爱看情节剧的趣味，又不忘文艺的崇高使命和标准。这个根本态度是十分宝贵和正确的。他所采用的方法，是根据生活进行艺术的再创造，而不是机械的“附加”或搬用。挑剔者们所说的“粗糙材料的痕迹”或某些缺陷即使存在，《哈姆雷特》也仍然是点铁成金的结果。

下边我们必须先看看产生哈姆雷特的时代背景和莎翁用以表现他的情节结构。

二 “时代的缩影和简史”

——文艺复兴时期西欧、英国社会及社会心理的变化 关于哈姆雷特的典型意义

《哈姆雷特》大约于一六〇〇——一六〇一年问世。有关它的大量评论的缺陷充分证明：如果不能真正从时代出发来进行研究，那就完全不能领会它的意义，而只能导致就戏论戏的浮浅争议和云里雾里的主观臆想，我们决不可重蹈覆辙。因此，在研究中，不仅要看到文艺复兴时期的光辉灿烂，也要认清它的深刻矛盾和黑暗方面。因为只有凭着对时代全貌的基本印象和感受，我们才能较好地领会《哈姆雷特》不是只给一六〇〇年的英国照镜子，而是真正体现了莎翁通过主人公所说的：戏剧是整个“时代的缩影和简史”的高度要求。

这就有必要重温一次恩格斯关于文艺复兴时代的著名论断。诚然，那和《哈姆雷特》并无直接关系，所概述的情形（尽管有些也是英国的实情），莎士比亚也不能都知道。但是，恩格斯的论断极其精辟地概括了那个时代的脉搏和当时西欧一些主要国家的历史变化，从本质意义来说，同《哈姆雷特》也