

莎士比亚历史剧集(上)

[英] W·莎士比亚

理查三世 KING RICHARD III

W·Shakespeare

司联合 李美霞 叶慧瑛 / 注释 曾胡 / 译 叶乡 / 审订



外文出版社

图书在版编目(CIP)数据

莎士比亚历史剧集:英汉对照/(英)莎士比亚(Shakespeare, W.)著;朱生豪等译-北京:外文出版社,2000.2

ISBN 7-119-02588-0

I. 莎… II. ①莎… ②朱… ③司… ④李… ⑤蒋… ⑥叶…

III. ①英语-对照读物,戏剧-英、汉②历史剧-剧本-作品集-英国-中世纪 IV. H319.4:I

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 01200 号

外文出版社网址:

<http://www.flp.com.cn>

外文出版社电子邮箱:

info@flp.com.cn

sales@flp.com.cn

莎士比亚历史剧集(上、下)

作者 (英)莎士比亚

译者 朱生豪 曾 胡

注释 司联合 蒋 虹 李美霞 叶慧瑛

审订 曾 胡

责任编辑 胡开敏 陶 佳

封面设计 智慧通工作室

出版发行 外文出版社

社 址 北京市百万庄大街 24 号 邮政编码 100037

电 话 (010) 68320579 (总编室)
(010) 68329514/68327211 (推广发行部)

印 刷 河北省三河市欣欣印刷有限公司

经 销 新华书店/外文书店

开 本 32 开(787×1092 毫米) 字 数 550 千字

印 数 00001—12000 册 印 张 28.5

版 次 2000 年 2 月第 1 版第 1 次印刷

装 别 平

书 号 ISBN 7-119-02588-0/I.640(外)

定 价 全二册 29.00 元(每册 14.50 元)

版权所有,侵权必究



Portrait of W • Shakespeare

前 言

文明的脚步越走越快，而文明的过程似乎也被大大压缩了。因此时人所乐于叩问的，常常正是一扇可以压缩掉“过程”的“方便之门”。于是，我们遭遇了一个充斥着文化复制品的时代。在这样一个时代孜孜不倦地注释和重版莎士比亚的作品，不仅需要儒雅的品位，也需要执著的性情。

400年来，莎士比亚的作品在世界各地不断被整理、翻译、上演、评论；据统计，它们所涉及的语种和发行数量仅次于《圣经》。莎士比亚的一些剧作还被多次搬上银幕，甚至被改编成百老汇的轻歌剧、中国的京剧或地方戏等等。然而后世的许多作家，都对莎士比亚怀有一种高不可及的感叹。比如歌德就曾经告诫埃克曼：“我们还是不要讨论莎士比亚，一切提到他的话都是不够充分的，……对于他的伟大心灵来说，舞台是太狭隘了。”^① T. S. 艾略特也认为：“你很难说莎士比亚究竟相信不相信文艺复兴的含混的怀疑主义”，因而“要谈论莎士比亚，也许我们永远也不可能正确”。^②

歌德、艾略特尚且如此，更何况我们这个不再读

① 见《歌德谈话录》，转引自伍蠡甫主编《西方文论选》，上卷466页，上海译文出版社1988年版。

② 请参阅艾略特《莎士比亚与斯多葛主义》，加德纳《宗教与文学》，13-14页，69-76页，英文版1971。

莎士比亚的时代和我们这些读不懂莎士比亚的俗人！然而经由老友曾胡、叶乡的审订和推助，《莎士比亚戏剧集》英汉对照、注释版，毕竟可以出版了。此时我所能做的，大约不应是激赏，而是提出几个相关的有趣话题，与我的老友和读者们分享。

—

莎士比亚的作品得到了比较完整的保存，早在1623年出版的“第一对开本”，就已经基本上是其剧作的全集。但是关于他的生平和创作活动，却没有太多的记载。也许正是因此，始终有人怀疑莎士比亚是否真的存在过，从而构成了所谓的“莎士比亚问题”。

比如有研究者将《爱的徒劳》中的一个长字拆开，以拉丁文的顺序重排后，破译为“这是培根的作品”。^① 还有许多人相信莎士比亚其实就是“大学才子派”的马洛，直至90年代还曾有好事者申请挖开马洛的坟墓，以寻找证据。另外据1996年3月的报载：美国一学者用计算机分析了莎士比亚与伊丽莎白一世的画像，认为他们是同一个人。

与此相应，研究者也找出了一些确有莎士比亚其人的证据。比如1942年由美国史密斯学院的两位学者编订的《莎士比亚戏剧与诗歌全集》，就原样引用了“第一对开本”中的前言和献辞。在首页的莎士比

① 见杨周翰《莎士比亚评论汇编》下卷315页注释，人民文学出版社1983年版。

亚画像下有几行“致读者”，大意如下：“这是为优雅的莎士比亚所刻之像，……如果他脸上的智慧也能留在这肖像上，这肖像将无与伦比。然而这不可能。所以读者们啊，不要看他的肖像，还是去看他的作品。”另有本·琼生的献辞：“纪念我所热爱的威廉·莎士比亚先生，以及他留给我们的一切。”还有一献辞题为“纪念已故作者威廉·莎士比亚大师”，其中说到：“青铜、象牙都可以朽坏，这部书却会使你万世常新。”最有意思的是：“第一对开本”附有莎士比亚戏剧的26位演员的名单，而第一位正是莎士比亚本人。^①此外也有研究者引证罗伯特·格林临终前的一封信，信中提到“有个暴发户……写了几句虚夸的无韵诗，就以为……能震撼舞台”云云；“震撼舞台”（SHAKE-SCENE）被认为是对莎士比亚之名的影射。^②还有的研究者根据莎士比亚家乡的“教区登记簿”，考证出莎士比亚对一位女士“始乱而终弃”，由此追索其十四行诗里的那位神秘女郎的蛛丝马迹。^③

关于这一问题，专家们的考据对文学史本身的影响似已不大，因为无论考据的结果如何，莎士比亚的名字都会是英国文艺复兴文学的象征。正如卡莱尔所

① 请参阅尼尔森、希尔编订的《莎士比亚戏剧与诗歌全集》，“第一对开本背景资料”部分，英文版1942。

② 见赵澧《莎士比亚传论》，16页，中国人民大学出版社1991年版。

③ 见安吉拉·皮特《莎士比亚的女性》，6页，英文版1981。

言：“如果有人问英国人愿意抛弃东印度帝国还是莎士比亚，我们会说——有没有东印度帝国，我们都不能没有莎士比亚。”^①

从莎士比亚的同代人本·琼生开始，关于莎士比亚的评论和研究就层出不穷，几乎覆盖了西方文艺理论史的所有阶段。至20世纪，我们仍然可以看到弗洛伊德、荣格、琼斯对莎剧人物的心理分析，弗莱对莎剧情节的神话-原型考察，以及新批评派的文本细读（比如布鲁克斯和燕卜苏），意象派批评的语义还原（比如卡罗琳·斯珀津）；还有当代西方马克思主义借他进行文化的反省（比如伊格尔顿1986年出版的《威廉·莎士比亚》），女权主义从中发掘“言说的权力”（比如卫曼写于1985年的《〈哈姆雷特〉中的摹仿》），英国文化唯物主义又作出政治性的读解（比如德利谟尔等人1985年合编的《政治的莎士比亚》、他本人1984年所著的《革命性的悲剧：莎士比亚戏剧及其同代人的宗教、意识形态和权力》）等等。在80-90年代影响颇大的美国新历史主义批评，比如其代表人物斯蒂文·格林布拉特发表于1985年的论文《莎士比亚与驱魔者》以及1988年出版的著作《莎士比亚的“共谋”》，更是将莎士比亚作为其理论的基本出发点。乃至耶鲁大学的著名学者哈罗德·布鲁姆提出：莎士比亚已经深深融入了西方人的心理结构、表达方式和阅读习惯，“重新阅读莎士比亚的最大困难就是

① 出处同第2页注1。

我们不会感到任何困难”，因为没有莎士比亚根本无法理解现代文学，“在上帝之后，莎士比亚决定了一切”。^①

二

莎士比亚的 37 部戏剧作品，一般被分为历史剧、喜剧、悲剧和传奇剧；西方人也常常将传奇剧视为喜剧的一个部分，称为田园喜剧。这些作品的创作，大体可分出早、中、晚三个时期。其中早期包括最初的尝试和历史剧、喜剧的成熟，中期基本上是悲剧创作阶段，晚期则主要是几部传奇剧的创作。

1 历史剧

莎士比亚开始创作的时候，正值伊丽莎白女王统治的盛期。英国不仅建成了统一的民族国家和有效的中央集权制度，而且由于王室推行有利于资本主义工商业发展的政策，得到了资产阶级和新贵族的支持。这样，英国在击败西班牙“无敌舰队”后继续向外扩张、建立殖民地，从而进一步促进了国内工商业的繁荣。也许是英国社会的这种安定、富强使莎士比亚感受到国家统一的重要性，这个满怀理想的年轻人刚一下笔，就把视线投向了百多年来的动荡的英国历史。

在 1455 年至 1485 年，兰开斯特和约克两大家族之间发生了长达 30 年的争斗；由于他们的家族标志

^① 请参阅哈罗德·布鲁姆《摧毁神圣的真理：从〈圣经〉到当代的诗与信仰》，“莎士比亚”一节，英文版 1987。

分别为红、白玫瑰，故尔在历史上被称为“红白玫瑰战争”。伊丽莎白女王所承袭的都铎王朝，便是在这场战争之后建立起来的。有证据表明：莎士比亚通过荷林息德的《英格兰、苏格兰与爱尔兰编年史》和霍尔的《兰开斯特与约克两大显贵家族结合记》，详尽地了解到这段历史，并从中获取了基本的素材。

莎士比亚的历史剧创作显然怀有一定的喻世目的和现实关注。英国的统一，是伊丽莎白女王的祖上——亨利七世击败理查三世的结果；在理查三世之前，则是昏庸无道的亨利六世。莎士比亚首先从《亨利六世》和《理查三世》的写作入手，因为没有这一段历史，也就没有英国统一、直至伊丽莎白时代的昌盛。

在取得几部喜剧创作的成功以后，莎士比亚才再度转回亨利六世之前的复杂历程，沿着理查二世、亨利四世、亨利五世的历史顺序，试图以另一位理想君主亨利五世的成长为核心，描述诸侯纷争、改朝换代的原因和教训。至于他晚年写下的《亨利八世》，经一些研究者考证是莎士比亚与人合作的产物，通常不被视为他的代表之作。

一般都认为：莎士比亚的历史剧在一定程度上表达了人文主义的社会政治理想，揭示了国家统一和中央集权的必要性以及诸侯割据的危害，谴责了昏庸无能、残暴不仁的封建统治者，并且塑造出亨利五世这样一个符合资产阶级理想的开明君主形象，等等等等。但是就纯粹的文学欣赏而言，历来留给人深刻印

象的，多为性格复杂的暴君理查三世、或者成为“典型”的无赖福斯塔夫。

2 喜剧

在西方的戏剧传统中，“讽刺”通常是喜剧的主调。而莎士比亚的喜剧与他之前的普劳图斯和泰伦斯相比，或者与他之后的莫里哀相比，都有很大的不同。他的喜剧主要并不在于讽刺恶习、针砭时弊，而在于正面表达新的生活理想和时代精神。

莎士比亚的每一部喜剧几乎都是以爱情为主题，因而有“爱情喜剧”之称。如老一代学者赵澧先生所言：其情节模式多以主人公“一见钟情”开始，接着是“好事多磨”，最后“终成眷属”。除去个别的作品之外，这些喜剧的素材大都是古已有之，莎士比亚仅仅将它们重新组合加工而已。然而其中生动的对白、曲折的线索和各异的性格，始终吸引着一代又一代欣赏者。

莎士比亚写于“尝试阶段”的四部喜剧比较轻松。在“成熟阶段”的六部喜剧之中，《无事生非》和《温莎的风流娘们》与前期风格相近，《威尼斯商人》带有一定的社会批判意义，《仲夏夜之梦》、《皆大欢喜》和《第十二夜》则被许多人认为是这一时期最好的喜剧作品。写于“悲剧阶段”的三部喜剧，多少被感染了一些悲剧色彩，其中以《一报还一报》最为著名。在回到家乡定居的晚年，莎士比亚所写的四部“田园喜剧”（传奇剧）似乎反映着他本人对于世俗纠葛的某种超越，《暴风雨》尤其典型地代表了这

种情绪。

有研究者认为：莎士比亚看似轻松的爱情喜剧，蕴涵着一种文艺复兴时代特有的“非道德化”倾向。比如《第十二夜》所表明“优雅之爱”的虚幻，《皆大欢喜》女主人公对爱情陈词的挖苦，彼特鲁乔（《驯悍记》）和巴萨尼奥（《威尼斯商人》）为了“嫁妆”或者“了却债务”去追求“爱情”，海丽娜（《终成眷属》）和依莎贝拉（《一报还一报》）为了自己的意愿不惜“床上换人”等等。从今天的角度看，这种“非道德化”的倾向或许反映了文艺复兴时代的“人本”的限度；其中被生命意志所取代的“至善”，在莎士比亚的悲剧体验中仍然长久地困扰着他。

“穿裙子的英雄”是人们关于莎士比亚喜剧的另一个重要话题。在16世纪的欧洲曾有一句熟语：“英国是女性的乐园，骏马的地狱。”^①其意思是说：英国女性享有更多的自由，而男性常常要追随妻子。与此相关的事实，则是英国女性受教育的机会较多。所以在莎士比亚的喜剧中，女性不仅是主人公、不仅掌握着情节发展的关键，而且也相当博学。比如《无事生非》中的贝特丽丝熟悉地理和历史，《皆大欢喜》中的罗瑟琳可以引证古典数学，就连《温莎的风流娘们》中的两位乡村大嫂也能读懂福斯塔夫的信，而在这一切女英雄之上的原型，被认为正是伊丽莎白女王。

① 出处同第三页注3。

在很长时间里，人们一般都是从上述背景来理解莎士比亚喜剧中的女性形象。但是近些年有美国学者蒙特罗斯提出：文艺复兴时期的英国文化，暗含着一种复杂的“性别政治”。一方面是莎士比亚喜剧中的女性常常处于中心，正像在生活中伊丽莎白女王操纵着臣民一样；但是另一方面，莎士比亚描写了这些女性，犹如斯宾塞将《仙后》献给女王——“当诗服务于女王时，女王也就服务于诗”。总之，这里有一种“权力的悖论”。^①

伊格尔顿的《威廉·莎士比亚》一书也认为：像鲍西娅（《威尼斯商人》）之类的女英雄，实际上是以男性的身份和语言指出男性社会的问题，然后再把权力交还给某一男性，以便分享部分男性社会的权力。这非但没有解决问题，反而是完善了男性社会的圈套。有人进而由此解释莎士比亚喜剧中大量采用的女扮男妆，如《第十二夜》的薇奥拉，《辛白林》的伊摩琴，《维洛那二绅士》的朱利亚，《威尼斯商人》的鲍西娅，《皆大欢喜》的罗瑟琳等等。同时也有人认为这把莎士比亚的喜剧搞得太过深沉，其实女扮男妆只是纯粹的技术需要：当时的女演员很少，常常以男童代替，所以“男妆”才更为合适。

无论是理论家还是普通的欣赏者，都可以看到一个“说不尽的莎士比亚”。但是后世西方的喜剧创作，

^① 见张京媛主编《新历史主义与文学批评》，269页，北京大学出版社1993年版。

事实上更多效法的是莫里哀，却不是莎士比亚。这或许也从一个侧面说明：莎士比亚的喜剧确实与文艺复兴时期独特的精神氛围相关，而那氛围，已是不可重复的。

3 悲剧

莎士比亚的第一部悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》，仍与古罗马以后的所谓“流血复仇悲剧”相似；接下来的《罗密欧与朱丽叶》，则在风格和主题上比较接近同一时期的喜剧。1599年问世的《裘力斯·恺撒》，才成为他创作出“伟大悲剧”的标志。

莎士比亚最主要的几部悲剧，似可以从《李尔王》分为两段。此前的《裘力斯·恺撒》、《哈姆雷特》和《奥塞罗》，使我们看到“至善”理想与人类自身弱点的必然冲突、以及理想主义者的孤独和毁灭。

在《裘力斯·恺撒》之中，主人公勃鲁托斯为了推翻暴政，不惜使用暴政的手段，率领共和派刺杀了恺撒。然而一切结果都与他原来的愿望相反：他以为摧毁了邪恶，却使国家陷入更大的混乱；他以为能把自由还给人民，人民却不需要自由，而需要新的恺撒。所以一方面是朋友和敌人众口一词地称颂勃鲁托斯的美德，另一方面则是他的努力只能以失败告终。这段故事本来在普鲁塔克的《希腊罗马名人传》里已经写得惊心动魄，经过莎士比亚的改变和戏剧处理，更是冲突迭起、发人深思。

《哈姆雷特》的故事情节取材于12世纪末的一部丹麦史，1576年一位法国作家曾把它写入自己的故事

集；16世纪80年代，伦敦多次上演其他作家据此改编的戏剧。1601年，莎士比亚又将它重新改编，使这段带有浓厚封建时代特点的中世纪复仇故事焕然一新，而哈姆雷特的形象也由此成为世界文学中的一个著名的典型。至于哈姆雷特的复仇是否有所谓“俄底浦斯情结”的影响、是否与更古老的故事原型相关，其实仅属后人的种种解释之一，并没有多少实证。

哈姆雷特的处境与勃鲁托斯相似，即使当他决心为父报仇、拯救国家的时候，也清醒地意识到理想与现实的矛盾：“这是一个颠倒混乱的时代，唉，倒霉的我却要负起重整乾坤的责任！”更令他无法想象的是：他的老同学、甚至心爱的情人奥菲利娅都成了奸王的帮凶，从而“生存还是毁灭”对理想主义者确实成为了问题。

苏格拉底赴死之前曾经说：未经检验的生活是不值得活的。（A life unexamined is not worth living.）在他辞世2400年之际，一位中国的老者对此的批注极其耐人寻味：“现实生活的‘智慧’教导人：‘若要检验人生，那就没法活了。’于是人被架在检验生活、还是不检验生活当中，又得活着，又没法认真活着。哈姆雷特‘To be or not to be’的问题由此而起。”^①从这一意义上说，哈姆雷特所追寻的“善”，与勃鲁托斯、奥塞罗的幻想同样脆弱，同样不堪一击。要坚持“善”的理想，似乎就要卷入与所有人的冲突：不

① 赵复三《祭苏格拉底文》，1999年3月27日。

仅是敌人、小人，也包括亲人、情人以及一切普通人。莎士比亚的这部悲剧，从人性的深度上落笔，对人文主义理想的毁灭描写得极为生动。其实也只是在这样的深度上，才有恩格斯所谓的悲剧境界，即：“历史的必然要求与这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”。^①

就外部特征而言，奥塞罗与哈姆雷特的性格完全不同。他永远都处于动作之中，而不是像哈姆雷特那样沉溺于“延宕”和思辨。正如一位研究者所说：如果将他们二人的位置对调，那么“哈姆雷特在证实苔丝德蒙娜的不贞和伊阿古的鬼话之前，绝不会杀死爱妻；而奥塞罗在第二幕就会干掉克劳狄斯。”^② 不过就内在的意蕴而论，奥塞罗所演出的故事，同样是从“善”的希望开始、到“善”的毁灭结束。

至纯至善的苔丝德蒙娜，在剧中集中体现着爱情、神圣、和谐、秩序等理想，但是在崇尚功利的世俗社会中却显得相当脆弱。所以伊阿古略施小计就打乱了一切，并且使悲剧的结果无可逆转。除去性格上的弱点之外，奥塞罗的全部信念实际上都以苔丝德蒙娜为依托；一旦抽掉这一依托，他所崇尚的“至善”理想本身也立刻被分裂。我们可以看到：奥塞罗在第一幕谈论的山川、大海、月亮、天空，到第三幕就变

① 《马克思恩格斯全集》第4卷，346页，人民出版社版。

② 见菲利普斯·拉金《莎士比亚的悲剧》，69页，英文版1978。

成了刀剑、毒药、火焰和死亡。理想人物性格中潜在的毁灭性力量，其实并不亚于伊阿古的邪恶。

通过这几部悲剧我们似乎会得到一种印象：莎士比亚越是了解人、越是了解生活，就越是怀疑人间“至善”的能力、越是要以悲剧为他的理想人物送葬。

作为两段悲剧创作的过渡，《李尔王》也被认为是莎士比亚最好的悲剧之一，从而与《哈姆雷特》、《奥塞罗》和《麦克白》并称“四大悲剧”。这部作品不仅在形式和语言方面为人称道，而且有一种“理性”的悖谬引起许多研究者的兴趣。比如李尔在发疯之前昏庸至极，发疯以后却要清醒得多；葛罗斯特毫发无损的时候有眼无珠，被挖去双眼倒看清了爱德蒙的真相；爱德伽装疯卖傻才保全了性命，弄人名曰“傻瓜”却是唯一既可以谴责李尔王，又不遭放逐的人；疯癫中的李尔甚至把装疯的爱德伽和愚拙的弄人当作法官，要他们审判忘恩负义的女儿。后世的西方人不断反思文艺复兴以来的“理性”时，莎士比亚又一次显示出他“属于所有的时代”。

美国新历史主义批评家格林布拉特对《李尔王》还作了另一种著名的读解。他从“历史的碎片”中仔细考察了1585-1603年间关于一次非法“驱魔”活动的记录，认为这与《李尔王》的创作有许多关联。然而格林布拉特所要强调的并不是莎士比亚借用了其中的一些素材，而是两个文本之间、艺术与现实之间的互动关系。通过这种关系，历史的事实化解为艺术的虚构，艺术的虚构又参与甚至重塑着历史和文化的

现实。具体地说：“驱魔”活动当时实际上被视为建立合法性神圣的一种方式；如果能有效地“驱魔”，“驱魔人”当然会借此获得神圣的地位，成为新的权威（即所谓“卡里斯马”）。对于伊丽莎白时代的世俗权力和英格兰教会，这都是无法容忍的。这也正是“驱魔”活动遭到禁止的原因。在格林布拉特看来，《李尔王》对上述素材的借用，恰好是以戏剧的方式消解“卡里斯马”之源的神圣感，从而可以得到高度的认同。比如，这部作品“完全没有《理查三世》、《裘力斯·恺撒》和《哈姆雷特》中的鬼魂，也没有《麦克白》中的巫师；……人们一再呼求异教的神明，那些神明却沉默不语，……没有谁来应答人类，没有什么能激起敬畏和恐惧，……剧中对异教神明的求告，只是证明了并无神明。”格林布拉特认为：这种文化与文本之间的互动关系，就是“官方教会将一种危险的‘卡里斯马’权力机制让渡给演员；反过来演员又使这一机制戏剧化，进而成为虚幻。”^①

在《李尔王》之后，莎士比亚似乎不再通过悲剧表现理想人物的毁灭，而是让许多悲剧的主人公走上了“自我选择”或者“以恶制恶”的道路。比如麦克白和科利奥兰纳斯。

如果与《李尔王》的思路相接，那么《麦克白》进一步展示的，正是理性与自我意志可能导致的异己

① 以上引文请参阅格林布拉特《莎士比亚与驱魔者》，见帕克主编《莎士比亚与理论问题》，英文版1985。