

英国文学论文集

王佐良著



外国文学出版社

英国文学论文集

王佐良著

外国文学出版社

一九八〇年·北京

封面设计：鹿耀世

英国文学论文集

外国文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京印刷二厂印刷

字数 244,000 开本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $12\frac{13}{16}$ 插页 2

1980年12月北京第1版 1980年12月北京第1次印刷

印数 0,001—8,000

书号 10208·42

定价 0.95 元

序

这里收集的是我历年来写的有关英国文学的文章，但是去掉了一些泛泛之论和纯粹的应景之作。

把这些文章重读一过，我发现对我有特别吸引力的是那些在内容上有重大意义而艺术上又多所创新的作家。莎士比亚是最能体现这一点的伟大作家。此外，彭斯、布莱克、华兹华斯、拜伦、雪莱、狄更斯、肖伯纳、奥凯西、麦克迪儿米德都在不同程度上结合了这两个方面。从整个英国文学史来看，这个单子当然极不完全——例如弥尔顿就没有包括在内。弥尔顿和另外几个重要作家——笛福、斯威夫特、济慈、威廉·莫里斯、哈代、叶芝——也都是我爱读的，但由于研究得不够，只有留待以后再来补充了。已经包括在这个集子里的作家也决不是一二篇文章所能打发过去——怎么能够想象只用三四万字的篇幅就概括了莎士比亚的丰富与深刻呢？且不说这些文章本身又有多少误解与其它缺点！

我也对少数次要作家进行了研究，例如考拜特。他的名字我曾在文学以外的著作——例如马克思的《资本论》——里多次看见提到，但是认真阅读《骑马乡行记》却

是六十年代的事。一读之下，考拜特的为人和文章确实令我心折，于是我在一种高昂的情绪下论述了他的成就。劳瑟福德的《皮市巷的革命》也是闻名已久而读到颇迟的一书。我喜欢作者朴素而豪迈的文笔，但是我感到他这书里似乎有一个艺术上——同时也是内容上——的重大脱节问题。在这两篇文章里——以及后来关于《唐璜》的文章里——我试着分析了一个作家的代表性作品。

在研究方法上，我还处在探索阶段。一般说来，我着重原作的仔细阅读，在论述时也尽量让作品本身说话，因而文章里引文较多。这一方面增加了我的困难——除了论述，还要兼做翻译——另一方面则多少让读者看到了一点原著的面目，而后者我认为远比我的议论重要。如果在论述英国浪漫主义兴起的过程里，我多少使读者对彭斯、布莱克、华兹华斯和柯勒律治的诗有点印象，感到这些诗人是在做着开创性的工作，他们的作品是颇值一读的，那末我也就得到安慰了。当然，这只是一个研究者应尽的起码责任。

其次，我努力要把内容和艺术手法结合来谈。文学家之所以为文学家，在于他所创作的是文学，亦即他是用了文学的形式来说出了他所想说的，因此撇开形式来谈内容，撇开艺术性来谈思想性，无异是把文学作品当作政论来看了。艺术手法不但不能不研究，而且研究了更可理解内容；正是在经过一番艺术探讨之后，研究者对于内容的了解才更加明确与丰满起来。既然要研究，就要研究得具

体，因此又必然要牵涉到语言风格问题。

此外，我历来关心一个问题，即文学史该怎样写？怎样使它既有别于时代背景加作家生平与著作的罗列，又有别于若干作家的创作历程的综合？怎样既是历史，又是文学的而不是其它东西的历史？这后者又以什么为纲？我自己对于这些问题并不能解答清楚。过去看过的英美和苏联出的英国文学史也似乎各有缺陷。英美的学者或偏于考据，或偏于欣赏，近年来又喜征引大量僻书来作“思想史”的追溯；他们的文学史纵有个别章节写得出色，但很难看出全书有什么主要脉络。苏联的研究者则往往排斥他们所称为的“现实主义”以外的任何东西，用一个刻板的方法去对待所有作家，价值标准有时又过分脱离英美历史的实际，对艺术性一般总是寥寥几句套话就了结。看来，在这方面我们中国的研究者是可以有自己的建树的。然而除了要更多钻研原作和提高理论水平之外，我们面前也横着一个未决的方法问题。怎样写出具有中国观点和中国风格的外国文学史？显然这是需要许多同志共同努力才能解决的问题。我只是在自己的小小范围里，进行了一些初步的探索。在论述一个作家的時候，我有意要连带探索一个属于文学史上的问题——如《唐璜》篇里的英国诗里的口语传统，考拜特篇里的英语游记文学，肖伯纳篇里的欧洲现实主义戏剧，奥凯西篇里的现代英语诗剧——但都是浅尝即止，更谈不上系统。等我写到莎士比亚与英国诗剧，特别是最近写到英国浪漫主义诗歌的兴起，我才算对于一种文

学类型做了一点带有文学史性质的论述。然而这些也只是一个开始。我希望我能在读者和别的研究者的纠正与帮助之下，继续探索下去。

王佐良 一九七九年十一月

目 次

序	1
英国诗剧与莎士比亚	1
读莎士比亚随想录	40
英国浪漫主义诗歌的兴起	56
彭斯的成就	130
拜伦的杰作《唐璜》	150
雪莱的抒情诗	176
威廉·考拜特的《骑马乡行记》	194
狄更斯的特点及其他	226
读《皮市巷的革命》	231
论肖伯纳的戏剧艺术	250
肖伯纳的戏剧理论	277
旭恩·奥凯西的戏剧	315
奥凯西的自传	362
一个苏格兰大诗人	378

英国诗剧与莎士比亚

—

对于莎士比亚，人们经常用极高的词句来称赞他。好像在谈论他的时候，一切形容词都加码了。既然如此，我们也就不得不放大比例，先来看看英国文学全貌。

而这样一看，就会发现这个文学历史不长。不要说不能同中国、印度、波斯……等国的文学相比，就在西欧一个地区内，其成熟期也比意大利、法兰西两国晚，与西班牙大体同时。就其世界重要性来说，英国文学史开始在十六世纪，到现在不过四百年光景。它是随英国资本主义的兴起而兴起的。

在这四百年里，英国文学有过三个兴旺时期，各有其经济的、政治的、社会的原因，各有一大群优秀作家，各有其最活跃的文学形式，即：十六、七世纪的诗剧，十九世纪初年的浪漫派诗歌，十九世纪中叶的现实主义小说。

莎士比亚的地位是：作为英国十六、七世纪诗剧的第一名代表，他恰好站在英国文学发展的起点。

然而他不是孤独一人。在他的身边站着许多诗人、哲

学家、教育家、翻译家、文学批评家、小说作者、劝世文作者、实用性小册子和指南的编写人，还有一大群剧作家。他活在一个活动频繁、有多方面成就的文学时代，而使这个文学时代放出异采的则是诗剧。根据不完全的记录，^①从一五五八到一六一六约六十年中，公开营业和为贵族特设的戏院达十八所，戏班子（连同“孩儿班”在内）有三十五个，剧本在五百以上，剧作家不下一百八十人，其中至今著称的约二十人。莎士比亚是这些人当中的一个；只有把他放在整个英国诗剧的背景之前，我们才能看清他与当时其它剧作家共同的地方，他的独特贡献和弱点又在什么地方。

二

十六、七世纪英国诗剧本身就有其独特性。它既不同于古希腊诗剧，也不同于十七、八世纪的法国诗剧。在英国本土，后来曾有不少作家尝试用韵文写剧，其中不乏诗才（艾迪生、柯勒律治、雪莱、丁尼生等人全试过），甚至不乏善于绘声绘形、模拟口吻的所谓戏剧性较强的诗才（如拜伦和勃朗宁），但是谁也没有能够复兴英国诗剧；他们的剧本纵有短期获得上演成功的，也只是昙花一现，没有一个在舞台上真正站稳脚跟。

原因之一是：十六、七世纪英国诗剧根本不是文人剧。

① 这些数字是根据艾·克·钱勃斯的《伊丽莎白朝舞台》（牛津，1923年，四卷本）综合算出的。

有一系列的社会条件造成了它的独特性：它兴起在英国历史的一个关键时刻——欧洲西北角的岛国由于资本主义生产方式的逐渐发展而强大起来，一五八八年战胜西班牙后成为当时最富于侵略性的殖民帝国；它衰落在英国资产阶级革命的前夕；它在几乎没有传统的情况下脱颖而出——尽管它身上有一点古罗马和中世纪拉丁剧的痕迹，它的根子却在民间；它的演员原来是背着被包在乡下到处走动，被官府看作“流氓”的一群；它的剧作家许多就是演员，也有几个不得志的秀才（即所谓“大学才子”），一开始没有一个社会上层人物；当时写诗、写传奇的人当中，有像菲利普·西德尼爵士那样的世家子弟，但是开创英国诗剧的作家当中却只有老演员、流浪汉、穷书生、泥水匠、皮匠的儿子等等来历不明、身世不清的人。

正是这些人，虎虎有生气，各显神通，相互之间有时也吵吵嚷嚷（因此而有所谓“戏院之间的战争”），但却常常几人合编一剧（因此而使后世的学者在作品谁属问题上大打笔墨官司），协力建立起来了一种辉煌的新戏剧。它敏锐地、生动地、强烈地表达了英国文艺复兴时代的精神，即使写的是古丹麦故事，也反映了当时英国的现实；它吸引了各阶层的观众，包括小商人、学徒、工匠等，他们是最热心的爱护人和最严厉的批评者；它在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都获得了巨大的成就；它在技巧上也是自创一套，打破了过去的惯例，即使着意拟古也是“以我为主”；它将浪漫情思和现实描述揉在一起，将悲剧和喜剧大胆混合；它是

戏剧，又是诗，而且二者是结合的，其紧密程度在英国文学史上是前无古人后无来者。

但是它又是粗糙的、芜杂的，而且在某些情形下是落后的。一种新兴艺术总不免粗糙、芜杂，只有到了它的衰落期才变得过分精致起来，这一点不必多说。落后又在哪里？不在它的简陋的舞台情况——舞台伸入观众之间，人们可以从三面看戏，台上没有布景，院子大部分没有遮盖，多数观众露天站着，任凭风吹雨打；在这样的情况下而能用剧情强烈地吸引他们，使他们觉得舞台上的人物深刻地表达了他们的思想感情，这只能说明当时剧作家的成功，说明这一种新兴艺术的力量。落后不在这里，而在混杂在它的文艺复兴时代精神里的中世纪思想的残余：基督教的宇宙观、封建地主的历史观、相信鬼神与征兆、害怕世界末日，再加上一系列反科学的相应论：人身上的四种气质相应宇宙里的四种元素，人的一生中的七个阶段相应地球周围的七座星球，人的小宇宙相应天地间的大宇宙，而在上帝、天使与草木岩石之间存在着一根生命的连锁，其最中的一环恰是半神半兽的人……

这些观念不可避免地影响了戏剧本身。就在莎士比亚的笔下，哈姆雷特会见鬼魂，麦克白斯问计女巫，《皆大欢喜》里有杰奎斯关于“人生舞台上七个时期”的妙论，《特洛伊罗斯与克瑞西达》里有俄底修斯关于必须维持严格的“等级、地位”的大段警告：

所有的天体，行星，这个地球中心

都遵守等级、次序、地位、
规则、航程、比例、时节、形式、
职务、惯例，一线相接，秩序井然；
……啊，等级
是一切壮举的阶梯，一旦受到震撼，
事业就染上重病。要是没有等级，
社会里的集团、大学里的学位、城市里的行帮、
大洋两岸之间的和平交往、
家庭里长子的权利和义务、
高龄、王冠、节杖、桂冠的特权，
又怎能保持确实的地位？
等级一旦抛弃，犹如琴弦失调，
好一片嘈音！物物对碰，
好一阵冲突！海里的浪潮
会猛涨高升，越过海岸，
将这个坚实的地球泡个稀烂！
强壮的青年会凌驾衰弱的老人，
不孝子会一拳打死老父亲；
强暴变成有理，有理与无理
都会失去意义，而处于有理与无理之间
听它们不断争吵的公平之神也就徒拥虚名。
这样凡事都只求权力，
权力变成欲望，欲望又成嗜好，
嗜好原是四野的豺狼，
如今又得到欲望和权力撑腰，
更成为掠夺全世界的凶兽，

最后连自己也一口吞下。

但是像某些英美学者那样强调这个戏剧的浓厚的中世纪色彩却又错了。这些观念虽然零零碎碎加起来一大堆，却不是当时任何有成就的剧作家的思想中的主流；剧中人物在一定戏剧场合中的言论未必就是作者的意见，相信某一个别说法也不等于全盘接受中世纪教会的整个思想体系；文艺复兴时期资产阶级文化革命是猛烈的，却又不彻底的，资产阶级容忍中古思想的残余并为了共同对付劳动人民而与之妥协，加以利用，也是明显的历史事实；但是这个戏剧的主要精神却是世俗的、现实的，洋溢着新生力量的自信与乐观。《哈姆雷特》中的鬼魂代表了一个旧本子的原有情节，而莎士比亚所歌颂的却是人的伟大；举一篇俄底修斯的“等级、地位”论，可以举出一百篇关于个性解放、无视传统的台词来与之抗衡，例如在一个年轻剧作家的笔下，出现一个天不怕地不怕的牧童，一上场就这样高呼：

让世界听着：不得以出身论人，
德行才给人真正的高贵，
最大的光荣！

这同“天生等级论”是完全针锋相对的。牧童又作了庄严的宣告：

宇宙用来制造人的四种元素，
在我们身上打仗争霸，
告诉我们人人要树立雄心。……

这两节诗来自马洛(1564—93)的《帖木耳大帝》(1590)一剧；马洛是皮匠的儿子，虽然上过大学，却同一批离经叛道的无神论者往来，最后在一个酒店里被坏人用匕首刺死。他以“壮丽的诗句”出名，事实上是第一个成功地用英国五音步抑扬格素体无韵诗写剧本——即第一个使英国诗歌同英国戏剧结合起来——的重要作家，虽然只活了二十九岁，却留下了许多诗和六个诗剧。在这些诗剧里，马洛歌颂了像帖木耳那样的帝国创始人、浮士德那样的追求无限知识和经验的无畏的魔法师，而对贪婪的犹太富商巴拉巴斯和优柔寡断的英王爱德华二世进行了批判。他笔下的英雄人物真有一种叱咤风云，使河山变色，使星座动摇的文艺复兴时期巨人气概。他的毛病正在无限突出个人，完全无视人民群众的力量。上面所引的几行诗充分道出帖木耳的野心；马洛将他的个人扩张的欲望提到了宇宙元素的高度。宇宙四元素说是欧洲中世纪反科学的论点，然而马洛这个无神论者却用它来强调了中亚细亚草原上一个大帝国创始人的征服和扩张的欲望。同这个时期多数剧作家一样，他大胆地混杂古今，揉和东西，无视时间与空间的限制，其目的只在酣畅地表达新的时代精神。如果我们单凭四元素等字样就来断定马洛的中古性又将是如何谬误！

马洛是一个先驱者，一个奠基人。他引导英国诗剧进入了一个繁荣时期，但他自己却在大门前面倒下了。从帖木耳的“雄心”到俄底修斯的“等级”，大约过了十五年，这期间英国诗剧由少而长，涌现出一大批优秀的剧本——然而

再下一步却是繁荣中露出衰象，一个巨大的危机在逐渐形成了。

文学反映现实。在现实生活里，一六〇〇年左右，英国伊丽莎白王朝已成强弩之末。在农村，由于不断的圈地运动，大片土地荒废；无数乡村杳无人烟，土地成为经济投机的对象，大面积田产从破落贵族转入强有力的商人手中，乞丐遍地，伊丽莎白女王某次巡游全国，曾经叹道：“到处都是穷人！”一五九四——九七年间全国缺粮，许多地方发生贫民抢劫面包店事件；^①十六世纪末的粮价高达十五世纪末的三、四倍，而熟练工匠的工资只增一倍；^②经济危机不断出现，后来一六二〇——二四年由于布匹出口猛跌而引起的大危机更是震动了全国；^③国会与王室之间有关于专利权的激烈争论，女王将专利权赏赐宠臣，甚至日用必需品也归他们专利，物价大涨，引起民间激愤，国会也不断反对，女王不得不在一六〇一年允诺以后不再发出专利准许证，对已发的也要部分废止；统治阶级内部矛盾尖锐化，连女王的宠臣、侵略爱尔兰的英军统帅艾赛克斯也在—六〇一年二月因内部权利之争而被斩首；从—六〇二年十二月至次年十二月，伦敦大疫，死者三万八千人，为当时首都人口的四分

① 艾·利普生：《英国经济史》，第1卷，伦敦，1943年，303—305页。

② 乔治·恩温：《商业与币制》，《莎士比亚的英国》，牛津，1917年，第1卷，331页。

③ 威·里·司各特：《英格兰、苏格兰、爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》，第1卷，167页（转引自奈茨：《琼生时代的戏剧与社会》，伦敦，1937年，135—136页）。

之一，商业停顿达六个月，又引起一次经济危机；^①在城乡各处，掺和着经济上的不满和宗教上的迷信，人心惶惶，以为宇宙末日将至；最后，灾难深重的农民终于忍无可忍，在一六〇七年在中部诸郡发动了一个大规模的武装起义……

在诗剧本身，一六〇〇年以后呈现这样的局势：莎士比亚在写《特洛伊罗斯与克瑞西达》之前已经完成《哈姆雷特》，之后又开始一系列悲剧和几个所谓“痛苦的喜剧”的创作；马斯登在《安东尼奥的复仇》(1602)里除了写复仇，还写一个父亲为了阻止自己女儿与人恋爱而扬言当场抓住她与另一男人拥抱；查普曼用庄严瑰丽的文笔写法国英雄堂勃华的死亡，他弟弟如何为他复仇，最后又怎样因为痛恨“这个邪恶的时代的各种恐怖行为”而自杀；顿纳在《复仇者的悲剧》(1607)让一个好色的公爵深夜走进里屋，去同一个上了毒药的骷髅接吻，又在死前亲眼目睹自己的夫人同自己的私生子通奸；顿纳的另一剧本《叛神者的悲剧》(1611)和查普曼的“痛苦的喜剧”《寡妇的眼泪》(1612)都异想天开地将埋葬死人的墓地当作男女幽会处；韦伯斯特在《白魔》(1612)里写公爵毒死自己忠实的妻子，公爵的情妇又设法害死自己无能的丈夫；在鲍茫和弗莱契合写的《驯悍者被训记》(1611年上演)里，兄妹热恋的场面得到了强调；在他们合写的另一剧本《少女的悲剧》(1611年左右上演)里，新娘在新婚之夜将新郎赶出洞房，公然宣告她已成了国王的情

① 《英格兰、苏格兰、爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》，第1卷，102页（转引奈茨，《琼生时代的戏剧与社会》，134页，注三）。