

目 次

莎士比亚論·····	莫罗左夫(1)
論莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》·····	阿尼克斯特(34)
莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》·····	卞之琳(65)
莎士比亚的悲剧《奥瑟罗》·····	卞之琳(126)

莎士比亞論

〔苏联〕莫罗左夫

威廉·莎士比亚一五六四年四月二十三日生于英国中部瓦列克郡阿房河上的斯特拉脫弗鎮。这位未来剧作家和詩人的父亲是一个相当富裕的市民，他經營羊毛、皮革、肉、谷物的生意，在斯特拉脫弗鎮上有几所房屋，有一个时期曾經作过市參議會委員，后来作过当时約有两千居民的斯特拉脫弗鎮的鎮长。莎士比亚在他的喜劇《溫莎的風流娘兒們》中所描写的正是他自己所出身的那个内地市民阶层。

莎士比亚在当地的“文法学校”念过书，这个学校以教授拉丁文为主。学生們也学习希腊文以及中世紀煩瑣哲学的邏輯学和修辭学基础。莎士比亚中途輟学，因为他的父亲破产了，未来的剧作家（当时还不到十六岁）不得不自謀生活。据一种傳說，他曾經作过屠商的学徒，但据另一种傳說，他作过乡村小学的補習教师。

莎士比亚在青年时娶了一个农家的女儿。但不久他不得不从斯特拉脫弗逃走，据傳說，他是为了躲避当地大地主湯姆士·路西爵士的震怒：仿佛莎士比亚偷入湯姆士爵士的禁苑捕猎鹿子，同时又写諷刺詩嘲笑他。因此这位地主大发雷霆，命令他的仆从們体罰年青的詩人。于是“他被迫躲到倫敦去了，”——莎士比亚第一本傳記的作者尼古拉斯·罗威在一七〇九年这样写道。

莎士比亚到倫敦后（大約在一五八五年），据傳說，他开始在戏院为听戏的紳士們看管馬匹以謀生活（另外一些傳說也一致认为他开始在戏院从事最下等的职务）。報紙上第一次提到莎士比亚是

— 20 / 19 ¹

在一五九二年，当时报纸上刊登了剧作家罗勃特·格林的抨击文。在这篇抨击文中，格林激烈地攻击莎士比亚，以轻蔑的语气说莎士比亚是职业演员，称他为“暴发户”、“老粗”，认为他同当时剧作界的“雅士”相竞争，并从他们身上偷窃“孔雀的羽毛”来装饰自己。从格林的抨击文中清楚地知道：还在一五九二年以前，莎士比亚就不仅成为演员，而且已经是剧作家了。大概他开始时是把别人的剧本改编后再搬到舞台上，这在当时是常有的事情。可能他也单独写作了一些剧本，不过这些剧本没有被保存下来。他在伦敦时期所写的剧本保存到我們现在的还不到三分之一。

莎士比亚早期作品之一《错误的喜剧》（据最近的研究，这个剧本大约是在一五八八年写成的，比原来的估计要早几年），充满了十六世纪所谓“学校剧”的传统。“学校剧”是大学和中学内部的创作：作者常常是教授和教师，扮演者是大学生和中学生。我，现在所看到的关于《错误的喜剧》的最初记载，是伦敦一个法律学院的学生们在一五九四年所作的业余演出。这一切使我们可以假定：莎士比亚在伦敦居住的最初一段时期中是和大学生们接近的。各种密切的关系显然后来也一直继续着。一六〇三年刊行的第一版《汉姆莱特》剧本的里封面上写着：这个剧本“也在牛津大学和剑桥大学”上演过。但是职业演员在大学里表演是法律所禁止的。因此，《汉姆莱特》是由一些在剧本出版前已经得到了手稿的大学生们上演的。看起来正是当时的大学生们帮助这位斯特拉脱弗人领会了当时先进的文化，如果没有这种先进的文化，那他以后的一切创作都是不可思议的。

还在一五九二年以前，莎士比亚便成了戏剧爱好者騷桑普敦伯爵府第的座上客。他把自己的长诗《维纳斯与安东尼》和《路克丽丝》呈献给伯爵，这两篇诗是在九十年代初期写成的。在这装饰着

文艺复兴时期的艺术作品的伯爵府第里，莎士比亚能够看到意大利画家們的繪画，听到意大利的音乐。我們要提醒一下，在莎士比亚許多作品的字里行間都流露着他对繪画，特别是对音乐的喜爱。大概莎士比亚在創作初期就开始写十四行詩（十四行詩在当时是流行很广的一种抒情詩体）①。他同时代的人說，莎士比亚的十四行詩是“为亲密的友人”写的。誰是这些亲密的友人，我們不知道。当然，他們不会是貴族。举一个最典型的例子：在騷桑普敦伯爵的书簡中就没有提到过莎士比亚。不过，对于这位伯爵老爷，一个普通的演員，刚开始写作的詩人和編剧者，又能算什么呢！在伯爵府第显貴的宾客中間，他已显得够渺小了。

就是这样，莎士比亚开始了他的創作活动，即同时作演員、剧作家和詩人——十四行詩以及上述两首长詩的作者。

莎士比亚在演剧方面没有什么成就。他扮演过的角色中最重要的是《汉姆萊脫》剧中的鬼魂和喜剧《皆大欢喜》中的老仆人亚丹，这都是一些极次要的角色。但是作为一个剧作家，剧院却十分需要他，所以莎士比亚所在的那个剧团，在一五九九年建成倫敦最大的“寰球”戏院时，便邀請他为剧院股东。关于莎士比亚生活方面的詳細情形，我們知道得很少。例如，只是在这个世紀初期才查明：莎士比亚在一六〇四年（即是他創作最旺盛的时期，也就是他写成《奥瑟罗》的那年）向一个理髮师租了一間屋子。显然，当时他过的是最簡單的生活。

莎士比亚把自己的全部精力都献給了戏剧，而且終身頑强地工作着。无怪乎他同时代的人称他为“勤勉之人”。他編写剧本，指

① 現代研究者认为莎士比亚有几首十四行詩是在一五八九年写的，因而再度断定莎士比亚开始写十四行詩（第一次印行单行本是在一六〇九年）比以前人們所推測的要早很久。

导排演（剧作者通常都参加指导排演），自己还上台表演。毫无疑问，他书也讀得很多。有时候整个剧团到内地作巡迴演出，一路上在旅舍中和貴族府邸里进行表演，象我們在《汉姆萊脫》剧中所看到的那些演員一样。大約在一六一二一年，莎士比亚离开了倫敦，回到他家乡斯特拉脫弗，在那里幽靜地度过他的晚年，在一六一六年四月二十三日逝世。他在遺囑中吩咐将錢留給他剧团的首席演員理查·比尔伯（扮过理查三世、汉姆萊脫、奧瑟罗、李尔王等角色，大概也演过麦克佩斯）和舞台友人赫敏奇和康德尔去买戒指、友誼紀念品等，他們在莎士比亚死后七年出版了莎士比亚第一部戏剧集。莎士比亚死后埋在斯特拉脫弗。

“一遍再一遍地讀它吧！”——赫敏奇和康德尔在第一部莎士比亚戏剧集（一六二三年）的序言中这样向讀者說道。当然，这些演員对他都有崇高的評价。在該版中載有剧作家和詩人彭·琼生紀念莎士比亚的詩。彭·琼生称莎氏为“本世紀的灵魂”，同时說他“不是属于一个世紀的，而是属于所有的世紀的”。虽然有这样的一些評价，但莎士比亚在当时还远不是一个著名的众所周知的作家。只是在十七世紀末叶，他的荣誉才开始增长起来。

如果說关于莎士比亚的生活我們知道得不多，那末关于他同时代的大多数剧作家的生活我們知道得还要少。这是因为当时剧作家所处的社会地位是不受人重視的。編写剧本不被看作真正的艺术。举一个最显明的例子：彭·琼生称他自己的戏剧集为“文学作品”，因而引起各方面尖刻的嘲笑，甚至連剧作家們自己也在內。他們认为編写剧本是戏院内部的純职业性的事情。虽然莎士比亚的剧本也获得了观众的贊揚，但沒有人特別关心作者本人（至于莎氏的长詩和十四行詩，在他生时也沒有得到真正的承认）。最后，重要的是記住下面的情况。当时在倫敦有两类戏院：“私人的”戏院和“公

共的”戏院，說得更确切些，就是“少数人的”戏院和“大众化的”戏院。上第一类戏院的是比較“优秀的”观众；“大众化的”戏院的舞台三面都密密地围滿了来自民間的观众。莎士比亚的創作基本上是与“大众化的”戏院分不开的（“寰球”戏院也属于这类戏院）。有學問的文学专家們对于“大众化的”戏院都不免帶有几分高傲的輕視，在他們心目中，这些戏院里的專門剧作家都是一些不值得特別注意的人物。

傳記材料的缺乏，是产生否认莎士比亚著作权的聳人听闻的“理論”的便利条件。他的著名的作品一时硬說是哲学家和政治家法郎西斯·培根（一五六一——一六二六年）的創作，一时又硬說是当时貴族戏院的常客雷特連德伯爵、吉尔布伯爵或奥克斯福特伯爵的手笔。聳人听闻事件的爱好者們所創造出来的所有这些“理論”，都是沒有絲毫根据的。莎士比亚同时代的人（就象上面所提到的那位彭·琼生）对于他的評論畢竟还保存了不少，他們中間却沒有一个人暗示过有任何的“秘密”。后来，特別在以莎士比亚而驕傲的演員們紀念他的长时期中，也沒有誰表示过絲毫的怀疑。以扮演《汉姆萊脫》著名的演員湯姆士·貝特尔登是第一个在十九世紀末叶搜集关于莎士比亚傳記材料的人，而尼古拉斯·罗威是第一本莎士比亚傳記的作者；他們两人也不會怀疑过莎士比亚的著作权。下面举出的事实也是极重要的。通常大家都认为莎士比亚的手稿沒有传到我們現在，同时，与他同时代的大多数剧作家的手稿也沒有保存下来。但是有一本大約是一六〇〇年的标名《湯姆士·摩尔爵士》的剧本的手稿（不是抄本，上面有不少修改的地方，毫無疑問是作者的手稿）保存下来了。这本手稿中有各个作者所写的断片。其中有一个短的断片按語言和風格都极象是出于莎士比亚的手笔。同时笔迹（在这点上研究笔迹的专家們的意見也逐漸一致了）也极似保存的莎士

比亚的亲笔签名（在他遗嘱上和其他文件上的签名）。这些否认莎士比亚著作权的“理論”就象肥皂泡沫似地宣告破产了，并且象原先一样，关于这位伟大的斯特拉脫弗人，我們所知道的还是那缺乏詳細記載、但唯一确实的簡單而又平凡的生活情景。

莎士比亚是生活在經濟和社会变动得非常厉害的时代。几世紀来显得是牢不可破和永远稳固的古老的封建社会的基础，开始受到新的資本主义关系的破坏。英国在十六世紀走上了資本主义发展的道路。如果前一百年整个国家处在差不多完全是自然經濟的状态中，那末在所謂“原始积累”的时代①，不仅国内貿易而且与海外各国的貿易都开始迅速发展起来。英国的主要輸出品是羊毛。大土地占有者明白了羊毛生意的重利后，就强占公社的耕地，把它围起来改成自己的牧羊場。他們把农民从土地上赶走，因此整个国家到处都是乞丐和无家可归的人們。十六世紀的英国作家湯姆士·摩爾在他著名的小說《烏托邦》中写道：“羊通常是馴善的、易于滿足的，但現在也变得如此貪婪和凶暴了，它們甚至吞食生人、破坏田园、房舍和城市，弄得一片荒凉”。禁止流浪的残酷法律（流浪者要受鞭笞和烙印的处分，重犯流浪罪者要受絞刑）一点也不起作用。“……这个不受法律保护的无产階級被日益发展的工場手工业收容的速度，远远赶不上自己生长的速度。”②无家可归的人們“成群地淪为乞丐、强盜、流氓——一部分人是自願的，但大多数情况是由于生活的压迫。”③我們且回忆一下李尔王，他在黑暗的荒野中徘徊时，想着“那些无家可归的衣不蔽体的不幸的人們。”（第三幕，第四場）法律不

① 馬克思：《資本論》，俄文本，第一卷，第二十四章。

② 《馬克思与恩格斯全集》，俄文本，第十七卷，第八〇二——八〇三頁。

③ 同上，第八〇三頁。

是为这些不幸的人们而存在的。

李尔王說道（第四幕，第六場）：

襤褸的衣裳遮不住半点小小的过失，
但是一披上錦繡衣袍，便可以遮掩一切。
罪恶鍍了金，审判官的槍矛
也会迎之而断，
但是一穿上
破烂衣衫，一根芦草也会戳穿它。

人民群众不止一次地起来反对他們的压迫者。在莎士比亚活着的时期所发生过的各次起义中，以一六〇七年爆发的一次为最大，它遍及英国中部相当大的地区。起义者的武装很窳陋，他們甚至連用来拆毀牆垣和填塞沟渠的斧头和鋤都不够，大土地占有者的牧场就是用牆垣和沟渠来分开的。这几次人民起义都被残酷无情地镇压下去了。莎士比亚时代的英国布滿了断头台和絞刑架。

原始积累时代大批地产生了凶狠的冒险家，他們为了个人的利益不惜从事任何罪恶的勾当。例如，*《奥瑟罗》*中的埃古和*《李尔王》*中的爱特門，就是这样的人。莎士比亚的*《泰尔亲王配力克斯》*一剧中有个漁夫問另外一个漁夫：“魚在海里怎样生活的？”那个漁夫回答道：“嘿，它們也正象人們在陆地上一样：大魚吞食小魚。我們那些慳吝的百万富翁們就活象海里的鯨魚，他們在海中欢騰跳跃，把可怜的小魚兒們追得走头无路，然后一口把它們吞掉。我听说过，在陆地上也有这样的鯨魚，他們整天张开大口，不把整个教区、礼拜堂、钟楼、钟和一切全都吞下，是决不肯閉嘴的。”（第二幕，第一場）

最后，我們再提一下莎士比亚著名的第六十六首十四行詩吧：

我呼唤死亡。我再也看不下去了：

美德乞求着施舍，
純潔被謊言嘲弄，
宵小穿上华丽的衣衫，
完美遭受不合理的判決，
貞潔受到粗魯的謾罵，
耻辱反而被尊敬，
強力作了軟弱的俘虜，
老实得到愚蠢的声名，
愚蠢戴上了賢者和先知的面具，
灵感的嘴被堵住了，
而正义却侍候着罪恶。

我的四周是一片齷齪，
但我舍不得离开你，亲爱的朋友！

必須記住当时是一个残酷的时代，然后才能了解象《汉姆萊脫》、
《李尔王》、《麦克佩斯》以及莎士比亚同时代的人的許多作品中所充滿的那种悲剧气氛。

我們所描述的这个时代，正是历史舞台上出現了促使英王政权日益巩固的新兴資產階級和新的貴族的时代。英王政权在十六世紀就是这样倚靠年青的日益增长的社会力量的。無論在与外国敌人——首先是强大的西班牙——作斗争中，以及在与那些幻想使国家倒退到封建古旧制度和封建割据状态的內部反动势力作斗争中，英王政权在政治上把整个国家統一起来了。对于十五世紀英国封建貴族的混战、即所謂“紅白玫瑰之战”的記憶，还是栩栩如生的。莎士

比亚在他最有意义的历史剧《亨利第四》中描写了英王对叛乱的封建贵族们的胜利。我们再回忆一下《罗密欧与朱丽叶》，在这一剧中莎士比亚尖锐地斥责两个封建家族誓不两立的冤仇；维洛那的埃斯卡勒斯亲王就是这种封建冤仇的反对者。在《汉姆莱脱》和《麦克佩斯》两剧中，由于刺杀国王而造成了悲剧的结局。当李尔还没有离开王座，我们就已经听到康瓦尔公爵与奥本尼公爵之间准备开战了（《李尔王》，第二幕，第一场）。但是，莎士比亚在国王政权与封建反动势力斗争中同情国王，决不是由于他崇拜王位，崇拜它的每一个代表者。难怪他也描写了王位上的罪人们（理查第三、克拉夫基、麦克佩斯）。我们要注意，李尔在悲剧开始时是一个昏庸无道的暴君。

英国的十六世纪是在新与旧的斗争中过去的。这个时代在精神文化方面也起了深刻的变化。古时显得不容置疑和永恒的“真理”都崩溃和瓦解了。对于中世纪的经院哲学家们说来，一切都是详述在教会的文书中，科学也只是“神学的婢女”。新时代先进的人们开始在生活本身中寻求答案。和莎士比亚同时代的法郎西斯·培根就号召人们建立以研究现实为基础、以实在经验为基础的科学。他号召人们拆除经院哲学思维的“界标”。按照培根的话，“战胜自然”不是靠经院哲学的抽象议论，不是靠祈祷，也不是靠魔术般的咒语，而是靠研究自然法则。“要战胜自然，”培根写道，“只有在顺从自然的情况下才有可能。”“在第一个唯物主义的创始者培根那里，”马克思写道，“在还很朴素的形态中，已孕育着这种学说全面发展的萌芽。物质带着诗意般的感性的光辉向全人类微笑着。”①

① 《马克思与恩格斯全集》，俄文版，第三卷，第一五七页。

我們已經講過，英國的十六世紀标志着社會生活深刻的變革，它是在新與舊的鬥爭中過去了的。這個時代先進的人們在藝術方面也尋求新道路。年青的學者、作家、詩人、藝術家們狂熱地研究古代社會的藝術，幻想使這種藝術的偉大的活生生的力量復活起來。我們要提醒一下，我們所談的這個時代持有“文藝復興時期”的稱號，雖然在另一個歷史基礎上產生的“文藝復興時期”的藝術當然大大地不同於古代社會的藝術。“文藝復興時期”藝術中的一切優秀作品首先都力求描寫人——不是描寫中世紀藝術特有的聖象畫的形象，而是描寫有思想、有感覺、有熱情的活生生的人，描寫有幸福也有痛苦的人的生活。漢姆萊脫稱人為“宇宙的精華，萬物的主宰。”（第二幕，第二場）“他是一個真正的人，”漢姆萊脫談到他的父親時這樣說（第一幕，第二場）。“你是幹什麼的？”李爾問肯脫道。肯脫驕傲地回答道：“人。”（第一幕，第四場）“文藝復興時期”的藝術贊揚人世上的生活，贊揚生活的美麗和多样性。

“我想，”我們在莎士比亞前最著名的劇作家克里斯多費爾·馬爾洛（一五六四——一五九三年）的作品中讀到，“天堂生活的快樂不能與世上帝王的歡樂相比擬”。如果說在意大利，文藝復興最充分地表現在繪畫方面——表現在拉斐爾、列奧納爾多·達·芬奇和米開朗基羅這些大師們的創作中，那末在英國，文藝復興首先就表現在戲劇創作方面。在十六世紀和十七世紀的交接時期，英國的戲劇經過了短促的但是燦爛的繁榮時期，而莎士比亞的作品便是當時戲劇創作的最高峰。

莎士比亞是英國文藝復興時期最偉大的代表。這裡我們再提醒一下，他的創作是與“大眾化的”戲院緊緊地分不開的。這些戲院的觀眾，除了愛好戲劇的貴族和富裕的市民外，大多數是一般老百姓。這裡有倫敦的學徒、水手、倫敦附近村莊的農夫、顯貴士紳的

仆人。大学生也经常到这里观戏。莎士比亚不是为一小撮“高雅鉴赏家”编写剧本，他将自己的创作交给广大的观众来评定。“他面向人民，”一个早期的莎士比亚评论家这样指出道。

因此，莎士比亚不同于他同时代的一些诗人和作家，他们的作品是为宫廷贵族的“优秀”读者们写的，他们尽量琢磨纯粹表面的文章风格，把读者引入脱离现实生活的虚构的华丽的幻境。同样，莎士比亚也不同于他同时代的一些剧作家，他们以充满“恐怖”的血泪剧、以错综复杂和矫揉造作的剧情来“激动”观众。莎士比亚的创作是英国文艺复兴时期卓越方面最高的同时是极民主的表现。

莎士比亚的作品动人的地方，首先在于它的生气勃勃，在于它的现实主义。难怪莎士比亚借汉姆莱脱的口，要求把戏院变成“大自然的一面镜子”（第三幕，第二场）。反动的外国的莎士比亚研究者企图把伟大的剧作家和诗人描写成脱离现实生活的所谓“纯艺术”的代表，这完全是荒谬绝伦。别林斯基在《一八四七年俄罗斯文学概观》一文中便揭穿了这种谎言。“通常人们在援引莎士比亚、特别是援引歌德时，”别林斯基写道，“总是把他们当作自由的纯艺术的代表；但这是一个最不好的说法。莎士比亚是一个最伟大的创作天才，主要是一位最伟大的诗人，这是毫无疑问的；但是谁从他的诗中看不见丰富的内容，看不见对于心理学家、哲学家、历史学家、政治家等的教训和事实的真正宝库，那他就不懂得莎士比亚。莎士比亚通过诗来表达一切，但他所表达的东西远远超出诗的范围。”

莎士比亚总是描写当代的生活，不过他给穿上了别的服装，例如，穿上了意大利的服装（《罗密欧与朱丽叶》、《奥瑟罗》），古代丹麦的服装（《汉姆莱脱》），古代不列颠的服装（《李尔王》），或者古代苏格兰的服装（《麦克佩斯》）。首先，这是因为莎士比亚作品的观众深受到中世纪口头文学传统的影响，即史诗、传奇、

故事的影响。正因为如此，所以那个时代的剧作家们都乐意采取这些传奇和故事作为题材。莎士比亚剧本中的情节在当时英国并没有发生过，但是他所创造的人物以及这些人物的思想、感情、生活态度、相互关系——这一切都属于莎士比亚的时代。甚至在莎士比亚以古代罗马历史为题材的剧本（例如《凱撒大将》和《安东尼与克莉奥佩屈拉》）中，莎士比亚把当代的现实生活通过古代的形象表现出来。我們已經引用过彭·琼生的話，他称莎士比亚为“本世紀的靈魂”。

但是，这里也还有另一个原因。直接叙述现实生活是危险的：一时的失言，不是被关进国王的牢門里去割掉舌头，就是被处死刑。法郎西斯·培根在他的《英王亨利第七朝代史》中叙述了某些企图另立英王的阴谋組織者，他們决定不在英国本土开始活动，而在国外，在爱尔兰进行。关于这点培根指出：“他們害怕，如果他們的阴谋活动在英国本土进行，那么由于距离太近，他們的这种活动就会被好奇的眼睛所看到，而且很容易被識破，所以他們决定按照演戏的慣例，从远处来表演”。“按照演戏的慣例”这句话就是同时代人的宝贵的供述。莎士比亚正如当时的其他許多剧作家一样，不得不“从远处来表演”他的同时代人周围的事物。

莎士比亚的作品保存到我們現在的有两首长詩（《維納斯与安东尼》和《路克丽絲》），一百五十四首十四行詩和三十六个剧本（按照現時大多数研究者的意見，《亨利第八》主要是剧作家弗萊特切爾写成的；大概莎士比亚在这个剧本的創作中只参加了少許的工作）。莎士比亚的长詩在他的文学遗产中只占次要的地位，但十四行詩的意义是很大的：它們雄辯地說明了抒情詩人莎士比亚的伟大之处。难怪別林斯基在《詩的分类》一文中把莎士比亚的十四行詩列入“抒情詩最丰富的宝庫”。

我們來研究一下劇作家的莎士比亞的創作道路，比較詳細地談一談他的最重要和著名的五個悲劇。莎士比亞的創作道路一般劃分為三個時期。第一個時期到一六〇〇年為止，他這個時期的全部創作充滿着光輝的愉快的色彩。這個時期的創作有：例如，〈馴悍記〉、〈兩個維洛那人〉、〈仲夏夜之夢〉、〈溫莎的風流娘兒們〉、〈無事煩惱〉、〈皆大歡喜〉、〈第十二夜〉。在這一時期中莎士比亞創作了自己的歷史紀事劇。〈羅密歐與朱麗葉〉、〈威尼斯商人〉和〈凱撒大將〉也都是第一個時期的作品。但是，即使在〈羅密歐與朱麗葉〉（一五九五年）這部莎士比亞的早期悲劇里，我們也驚訝於它的充分明朗和愉快的色彩。這個劇本的中心人物洋溢着青春的气息，沐浴在南方的陽光中。這裡沒有那種悲劇的陰晦的氣氛，象我們在〈漢姆萊脫〉、特別是在〈李爾王〉和〈麥克佩斯〉中感覺到的那樣。

〈羅密歐與朱麗葉〉的題材使我們想起意大利古旧的民間傳說，按照這個傳說，莎士比亞所敘述的事件彷彿在十四世紀初葉真正發生過一樣，那時意大利東北部的一座小城維洛那是由巴特洛密歐·吉洛·斯卡拉統治着（莎士比亞所寫的埃斯卡勒斯就是根據這個人物）。直到現在維洛那城里還有傳說的“朱麗葉之墓”。這個古旧的題材不止一次在意大利的故事中轉述過。一五六二年英國詩人阿瑟·布魯克寫了以〈羅密歐與朱麗葉的悲慘故事〉為題的長詩，這首詩被莎士比亞廣泛地利用。一五六七年威廉·彼恩脫將〈羅密歐與朱麗葉〉列入他的標題為〈快樂之宮〉的翻譯故事集里，這本書成了莎士比亞的案頭參考書之一。此外，還在莎士比亞以前，倫敦舞台上就上演過已經失傳的關於羅密歐與朱麗葉的劇本。因此，莎士比亞絕不是第一個採取這個題材來寫作的人。但他却是把這個故事寫成有意義的藝術作品的第一人。

莎士比亚这个悲剧的基本主题就是揭露古老的封建世界，揭露它对人的热烈情感所持的残酷无情的态度，揭露世代相传的永无终止的纷争（在《罗密欧与朱丽叶》这剧本中甚至谁也记不起争斗的原因，看起来是早就忘记了；这大概是代远年湮的血仇）。这个世界最重要的代表是傲慢的凯普莱脱夫人和她的姪儿阴郁的泰保尔脱特，他们随时都准备煽起两族仇恨的火焰。这种格斗使维洛那的生活不堪忍受。只要两家的仆人在街上厮打起来，立刻就会酿成流血的惨剧。反对这种格斗的是埃斯卡勒斯。人民也憎恨这种格斗。在维洛那街上一群人听到厮杀的声音，一面奔跑，一面叫喊道：

拿棍子和刀枪来吧！打呀！

打倒蒙太玖和凯普莱脱家里的人！

同时，在罗密欧与朱丽叶周围的世界里，黄金已经扩张着它的权力。罗密欧用黄金从贫穷的卖药人那里买到了毒药后说道：

这儿是给你的黄金，比起你不伤害人的

药粉，它才是更毒的药，

它是一切罪恶的根源。

莎士比亚在《罗密欧与朱丽叶》剧中仅仅指出了黄金的万恶权力，以后他在悲剧《雅典人泰门》中把这个主题进一步发挥了。

《罗密欧与朱丽叶》赞扬情感的忠实。莎士比亚屡次赞扬忠实，不论在十四行诗中，在《两个维洛那人》中，在《奥瑟罗》中，在《李尔王》中，以及在《汉姆莱脱》中，都是如此。在《两个维洛那人》中，莎士比亚把伐伦泰因的始终不渝与普洛丢斯的反复无常加以对比；在《奥瑟罗》中，他刻画了苔丝德蒙娜忠实的形象；在《李尔王》中，他描述科第丽霞（李尔之女）、肯脱与弄臣无论在

什么情况下都是忠实于李尔的，还有埃特加不愿让自己的父亲遭遇不幸；在《汉姆萊脫》中，他也十分亲切地描写了汉姆萊脫与霍拉旭的友情。

莎士比亚所描写的罗密欧与朱丽叶的形象不是象中世紀的壁画一样靜止不动的，而是活跃地发展着的。朱丽叶在悲剧开始时是一个听命于凱普萊脫夫人的女孩。因为莎士比亚不仅赋予她一顆伟大的心，而且还赋予她超人的智慧，所以她一爱上罗密欧后，便开始思索生活了。罗密欧在花园里遇見她的晚上，她正沉溺于如她自己所說的“朝夕思慕的幻想”中：

蒙太玖是什么呢？难道臉和肩膀、

脚、胸膛和手都这样叫嗎？

难道再也沒有別的姓名嗎？

姓名算什么呢？我們叫做玫瑰的，

不叫它玫瑰聞着不也一样芬香嗎？

（第二幕。第二場）

朱丽叶从幼年被灌輸了一种信念，认为家族的、祖传的姓名和继承的头銜具有絕对的实在性。封建社会上层的意識就建立在这种信念上。莎士比亚的朱丽叶不大相信姓名的实在性（“姓名算什么呢？”），她的“朝夕思慕”，她对誰也不敢吐露的幻想，是与莎士比亚时代先进的人們——人道主义者的思想相接近的。这个女孩在我們眼前成长为一个女英雄。她剩下孤单单一个人，連哺她的乳母也离开了她。她勇敢地吞服勞倫斯神父給她的药酒，虽然她也怀疑它是毒药。在悲剧結尾时她拒絕了勞倫斯的救助，留在墓穴中。莎士比亚描写巴里斯完全不是丑陋的人，也不是恶棍，这更說明朱丽叶的忠实了。巴里斯是一个美男子（乳母贊美他的外貌），而且他是

按自己的心愿对朱丽叶誓死不渝（“請你們把我送到朱丽叶的墓穴里去吧”——这是巴里斯临死时最后的遺言）。但是他的意識被狹隘的封建貴族观点所限制，所以他不了解朱丽叶的情感。

罗密欧也在我們眼前成长了，在短短的但多事的两个星期中，他从一个痴心钟情于“残酷的”美人罗莎林的青年人（在当时青年貴族中間这种“痴心钟情”是一种时髦），变成一个成年人。

按照普希金的意見，除了罗密欧与朱丽叶以外，“迈邱西奥，——当时青年男子的典型，——文雅的、好辯論的、高貴的迈邱西奥，是全部悲剧中最卓越的人物”。而事实上，讀了全部剧本后也难于忘記迈邱西奥，难于忘記他对人生的乐趣、他的輕快的諷刺。在迈邱西奥的关于春梦婆的有名的独白（第一幕，第四場）中就有諷刺的語調：

經過大臣的弯背，他們就会夢見上朝廷；

經過律師的胡子，他們就会夢見受賄。

但是《罗密欧与朱丽叶》中諷刺的筆調，当然还很輕微，不如莎士比亚后来的作品那样强烈。

劳伦斯神父、这位披着修道士法衣的人道主义思想家的形象，是富有意义的。依据中世紀的观点，每一物質的“本体”，每一金屬，每一朵花，在上帝“創造世界”时就只賦有一种特性：善或惡。而劳伦斯神父希图对自然作另外一种理解。第二幕第三場开始时他的独白在这方面是别有見地的，当然，这是莎士比亚自己借劳伦斯的口讲的：

用得恰当就会有益处，如果錯用了，

一切美德都会变成罪恶。