

书史译丛

莎士比亚与书

〔美〕戴维·斯科特·卡斯頓 著

郝田虎 冯伟 译

郝田虎 审校



商務印書館
The Commercial Press

书史译丛

莎士比亚与书

〔美〕戴维·斯科特·卡斯頓 著

郝田虎 冯伟 译

郝田虎 审校



SINCE 1897

商務印書館
The Commercial Press

2012年·北京

Shakespeare and the Book

By David Scott Kastan

©David Scott Kastan 2001

(根据剑桥大学出版社2001年版译出)

图书在版编目(CIP)数据

莎士比亚与书/(美)戴维·斯科特·卡斯顿(David Scott Kastan)著. 郝田虎, 冯伟译. —北京:商务印书馆, 2012

(书史译丛)

ISBN 978 - 7 - 100 - 08813 - 8

I. ①莎… II. ①卡… ②郝… ③冯… III. ①英国文学—戏剧文学史 IV. ①I561.073

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第267500号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

莎士比亚与书

(美)戴维·斯科特·卡斯顿

(David Scott Kastan) 著

郝田虎 冯伟 译

郝田虎 审校

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商务印书馆发行

北京市艺辉印刷厂印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 08813 - 8

2012年6月第1版

开本 787×1092 1/16

2012年6月北京第1次印刷

印张 16

定价: 35.00元

目 录

致谢	1
中文版序：十年之后	5
译者序：莎士比亚何以成为莎士比亚	15
绪论	31
第一章 从剧场到印刷厂；或曰，留下好印象 / 印数	49
第二章 从四开本到对开本；或曰，尺寸之类的重要	85
第三章 从当代到经典；或曰，文本修复	115
第四章 从抄本到电脑；或曰，思想的在场	149
注释	175
附录	
一、致读者（本·琼森）	209
二、《莎士比亚戏剧集》献辞（赫明和康德尔）	210
三、致形形色色的读者（赫明和康德尔）	212
四、《莎士比亚戏剧集》题词（本·琼森）	214
五、《莎士比亚戏剧集》题词（伦纳德·迪格斯）	217
六、主要演员名录	219
七、《特洛伊罗斯与克瑞西达》1609年四开本前言	220
索引	222

致 谢

1999年3月，我在伦敦大学学院（University College, London）做了诺思克利夫勋爵系列讲座（Lord Northcliffe Lectures），颇感荣幸，本书最初就是该系列讲座的讲稿。受到该校邀请做这个系列讲座，我的喜悦之情难以言表（我希望听众的心情也能够和我一样，不过他们一定自有主见）。感谢伦敦大学学院的所有人员，他们使得我的访问如此难忘，特别感谢戴维·特罗特（David Trotter）和约翰·萨瑟兰（John Sutherland）教授，他们不但向我发出邀请，而且在我访问过程中极其热情好客。

两位教授不仅促成了我的一次美好经历，他们的工作也以不同的方式为我对于莎士比亚与书的思考提供了许多灵感。尽管两位教授主要关注19世纪和20世纪文学，与我的题目并不直接相关，但是他们都对文学的物质性进行了长期的思考，他们的研究激发了我对本研究的兴趣。约翰·萨瑟兰，现任诺思克利夫勋爵讲座教授，发人深省地指出并致力于填补处于文学社会学中心的他不久前所说的“巨大而令人不安的漏洞”，即“学术领域对于图书行业和出版史技术细节的无知”。本书各章节即见证了我也得益于这一批评，并记录了至少我本人克服这种无知的愿望。也许戴维·特罗特与我的研究工作之间的联系不那么明显，不过他的研究，尤其是他最近对于“凌乱状态”（mess）的研究，既对页面上的文字表现了极度的敏感性，也非常关注

使得文字出现在页面上的思想与体制方面的必要条件。“凌乱状态”是一个很容易让所有学者都有认同感的题目，至少在著书过程中，任何一个学者的家人或朋友如果不经意间闯入书房，对这个题目都不会感到陌生。

其他需要感谢的人也许与本书文字不那么直接相关，但这并不代表他们没有对我产生巨大的影响，我与他们交谈，倾听他们的意见，阅读他们的著作，而且毫无疑问，随着对莎士比亚与书这一课题的兴趣越来越浓，我常常对他们多有打扰：戴维·贝文顿（David Bevington）、彼得·布莱尼（Peter Blayney）、马格莱特·德·格拉奇（Margreta de Grazia）、安德鲁·墨菲（Andrew Murphy）、弗兰科·莫雷蒂（Franco Moretti）、芭芭拉·莫厄特（Barbara Mowat）、理查德·普劳德富特（Richard Proudfoot）、彼得·斯塔利布拉斯（Peter Stallybrass）、G.托马斯·坦瑟勒（G. Thomas Tanselle）、保罗·沃斯坦（Paul Werstine）、亨利·沃德胡森（Henry Woudhuysen）和史蒂夫·兹维克（Steve Zwicker）。也许更重要的是，哥伦比亚大学一群杰出的年轻学者，他们或者正在修学或者已经完成学业，在我教导他们的同时，他们对我也同样多有教益：海迪·布雷曼·哈克尔（Heidi Brayman Hackel）、道格拉斯·布鲁克斯（Douglas Brooks）、帕特里夏·卡希尔（Patricia Cahill）、艾伦·法默（Alan Farmer）、安德拉斯·凯泽利（András Kiséry）、杰斯·兰德（Jesse Lander）、扎卡里·莱塞（Zachary Lesser）、本·罗宾逊（Ben Robinson）、安德鲁·塞奇

(Andrew Sage)、贝尔·舍曼 (Bill Sherman) (他仍然算是年轻) 和克洛艾·惠特利 (Chloe Wheatley)。所有这些人都将在书中发现他们在很多地方与我的观点和论证相左，但无疑也会发现“我的观点和论证”事实上是他们的。对于前一种情况，我只能说一句套话，他们不应该对本书的局限性负责；对于后一种情况，我想我只能收回免责声明，不过为公正起见，我应该表示感谢。

还有其他一些朋友对我也帮助颇多，这些朋友常常对我和我的课题表现出始终如一的信心，没有他们也许就没有本书的撰写（或者更可能的情况是，没有他们，这本书的写作会更快一些，但一定会少了许多乐趣和信心）：戴维·阿米蒂奇 (David Armitage)、金伯利·科尔斯 (Kimberley Coles)、乔西·迪克逊 (Josie Dixon)、杰西卡·霍奇 (Jessica Hodge)、乔纳森·霍普 (Jonathan Hope)、戈登·麦克马伦 (Gordon McMullan)、克莱尔·麦凯克伦 (Claire McEachern)，以及吉姆·夏皮罗 (Jim Shapiro) 等人在众多朋友之中尤其值得列举出来，他们愉快地分散了我的注意力，一定要公开致谢才行。

在完成本书过程中，我体验到了众多图书馆工作人员的礼貌、慷慨、灵活性、好脾气，以及惊人的博学，我对他们的感激难以言表：哥伦比亚大学的善本阅览室、福尔杰莎士比亚图书馆 (Folger Shakespeare Library)、亨廷顿图书馆和艺术馆 (Huntington Library and Art Gallery) 以及大英图书馆

(British Library)。我在图片资料的致谢中对他们的帮助虽然有所表达，但那只是他们实际所做的十之一二。其中很重要的一点是，他们创造了一种环境，使人相信学术在当今时代仍然重要（同时他们让我可以高效地从事研究：这些地方的杰出收藏中很多藏本都极其珍贵，有些则是独家收藏，在那里我不但可以查阅各种版本，本书的主要研究对象，而且我能够接触到从事类似问题研究的数代批评家。对于他们的感激，我只能在注释中部分表达）。

我还要感谢我的家人，他们和善地——我这样认为——容忍了我长期离家去各个图书馆调研或坐在电脑前写作（以及在我离开和工作紧张的时候，出去遛狗）；还有我将本书题献的两位人士，他们以不同方式对于我的极度慷慨使得本书得以实现。

最后需要指出的是，本书在诺思克利夫勋爵系列讲座的讲稿以及2000年8月我提交给莎士比亚国际大会（International Shakespeare Congress）的论文的基础上做了大幅度修改，后者是本书第三章的早期版本。为了达到更加清晰和准确的目的，我希望修改后的结果足以弥补去除原来演讲的口语化特征（有些地方我不舍得完全抛弃）所造成的损失。最后，让我不但对那些为我提供演讲机会的人，而且对那些在不同场合参加我的演讲的人，再一次表示真挚的感谢。他们机智、博学，有时令我措手不及的问题和评论让这本书变得更加完善，没有他们本书一定会黯然失色。

中文版序：十年之后

《莎士比亚与书》即将在中国出版，我首先必须表达我的荣幸和喜悦之情，非常感谢郝田虎和冯伟认真仔细和缜密周到的翻译。他们的专注使我愉快地纠正了本书初版中的一些错误，澄清了我的一些措辞表述，对于两位优秀的学者，我表示深深的感激。我希望本书的翻译将在某种程度上有助于我们就如何保存和评价我们的历史的问题开展更加广泛的文化讨论，特别是在我们的数字时代，这一讨论变得益发紧迫。

在表达完喜悦的心情之后，现在让我说出自己的疑虑：这是一本十年前出版的著作。在此期间，这一领域的新研究成果丰硕，我从中受益匪浅，但是仍然没有什么能够说服我说当初我的基本论点是错误的（当然，我会不可避免地修正或者至少重述某些细节）。总的来说，我的观点得到了认可。这一点似乎是明确的：莎士比亚成为一个文学人物，最终成为全球性的重要人物，应该归功于印刷商和出版商的种种活动，而不是他本人的抱负，当然，他的杰出才华使之成为可能。对于我来说，最重要的不仅在于本书有助于描绘莎士比亚如何成为文学作者的过程，而且在更宽泛的意义上，它使人们关注作品传播的物质形式如何影响因之成为可能的阅读，同时也承认在衡量作品的意义和价值的过程中作者之外的劳动。

应该说，这并非我个人的观点。几乎同时，有一大群人对于探究我们阅读的文本是如何由编辑的设想以及出版商的愿望以种种方式建构出来的这一问题，产生了兴趣。在文本的层面上，这使得文学研究转向历史。我认为，这一巨大转变意味着目录学和书籍史从关注如何在印刷的面纱下（这是弗雷德森·鲍尔斯 [Fredson Bowers] 的比喻）找回一个权威的文本，转变为认识到这一工作往往摧毁了我们关于权威文本的全部概念。

我和其他一些学者认为，关于权威的概念本身即容易让人产生误解，特别是在莎士比亚的问题上。至少就他的戏剧而言，莎士比亚为剧场撰写脚本，即便他预料到其中一些可能会出版，他也没有监督这些作品的出版。莎士比亚在世的时候，付梓的剧本（只占他创作总数的一半左右）是以廉价的小册子形式出版的，通常是不可靠的文本；他生前并没有结集出版的剧本。作为剧团的股东之一，他似乎满足于在表演必需的合作环境中工作。只有在他去世很久以后，在与他本人志向毫无关系的文化压力的推动之下，莎士比亚才变成了后来那个具有象征意义的文学人物。这是我在《莎士比亚与书》中想要讲述的故事的一部分。

然而就在不久前，卢卡斯·厄恩 (Lukas Erne) 在他那本受到了应有关注的著作，《作为文学戏剧家的莎士比亚》^① 中认为，莎士比亚不只是一个剧

① Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) .

场人士，而是始终有意识地既为演员创作，也为读者创作。他的莎士比亚从最初就对出版剧本有着“一贯的策略”（115页），而且在1602年之后，他已经开始设想出版一部作品集。当然，这里不便充分讨论厄恩富有启发性的著作^①，而只能说，这在我看来正是早期莎士比亚崇拜（bardolatry）的现代版。一定要想象出一个文学性的莎士比亚才能当作我们赞美的合适对象。

事实上，我们没有证据说明莎士比亚是厄恩意义上的“文学戏剧家”。莎士比亚有意出版他的剧本，没有现存的文献可以说明这一点，也无法从出版方面的事实出发轻而易举地论证出来。他从未给出版的剧本撰写过一篇序言（而同时代其他剧作家却写过），他也从未尽力确保出版的剧本是他本人创作的准确再现（同样，其他作家的确这样做过）。即便剧本是以早期版本的“修改”或者“增补”版的形式发表，也没有迹象表明莎士比亚参与了这些作品的出版。莎士比亚的确创作过一些篇幅过长而无法完整上演的剧本，但仅根据这一事实本身无法确定他对于读者或作品出版感兴趣，只能说明他乐于违背剧场的演出要求，其中的原委则不得而知。巴纳比·巴恩斯（Barnabe Barnes）出版的《魔鬼的证书》（*The Devil's Charter*）的文本比该剧“在国王陛下面前表演”的篇幅长出许多，正如标题页所称，剧

① 关于我对厄恩观点更为充分的回应，参见拙文“‘To think these trifles some-thing’: Shakespearean Playbooks and the Claims of Authorship,” *Shakespeare Studies* 36 (2008), pp. 37—48。本文若干字句是在此基础上改写的。

本“后来经过作者的增补，以为读者提供更多欢欣和益处”。然而莎士比亚的出版物却没有做过类似的声明。

与之最接近的情形是莎士比亚1609年四开本《特洛伊罗斯与克瑞西达》的第二印本(second state)。^①其中，出版商仅仅自称是“从未写作的作家”，致“永恒的读者”，出版“一个新剧本，它从未因在舞台上演变得陈旧，亦从未遭受鄙陋群氓之鼓掌欢呼”。发表的文本将从未上演过的剧本呈现出来，实际上正是因为它逃脱了剧场的玷污而受到赞扬。这个版本显然不是为剧场观众而是为莎士比亚的读者设计的，它坚持说甚至“对戏剧最不喜欢的人，也喜欢他的喜剧”，莎剧提供了如此的乐趣，以至于“它们似乎是从诞生出维纳斯的大海出生的”。这样，出版商呈献给读者一部从未上演过的戏剧，它甚至将取悦憎恶剧场的人士，它带来的乐趣必须以莎士比亚受到巨大欢迎的叙事诗《维纳斯与阿都尼》来衡量，而不能以他装饰了当代舞台的任何剧本来衡量。

如果说这一点就我们阅读剧本的方式而言确实暗示了有趣的东西，那么它同时也主张这是一部专门供人阅读的剧本。不同于约翰·马斯顿(John Marston)在《愤世者》(*The Malcontent*; 1604)的序言所说的那样，“想到虚构的场景，只是为了让人说出来，却被强迫出版供人阅读”，作者感到遗憾，

① 参见附录七。——译者注

这里却没有任何遗憾。《特洛伊罗斯与克瑞西达》的出版商为作品逃脱舞台而感到高兴，序言的作者还遐想：“只要把喜剧的虚妄称呼改为商品的头衔，或者把戏剧改称诉讼，你就会看到，所有那些显赫的批评家，刚刚还将剧本称为虚妄之物，很快就会因为作品庄重的优势蜂拥而至。”而且他期待有那么一天，莎士比亚的书不再是短命印刷品，虽然序言出版的时候它们的确是：“相信吧，当他离世的时候，当他的喜剧售罄的时候，你们会为之争抢，并为此设立一个新的英国宗教裁判所（Inquisition）。”^①作为书，作为文化人消费的商品，剧本具有——或将会具有——作为表演脚本时所不具备的威望和价值。

不过，如果这的确是见证未来的一个神秘标记的话，它显然不是莎士比亚的戏剧创作和出版时代的现实情况。这些说法并不代表莎士比亚自认为是文学戏剧家，或者是为读者而写作的人。他并没有撰写序言。他把自己看作是一个可以在演出剧团的常规和同事情谊中舒适工作的人，他的任何文字都不曾与此相悖。出版商的书信是在该版本第二印本中增加的，显然是出版商方面的努力，亨利·沃利（Henry Walley）和理查德·博涅恩（Richard Bonian）希望把劣材雕成美器（make a purse of a sow's ear）——或者至少试图凭劣质产品赚满腰包。^②一部明显在舞台上没有获得成功的戏

① 这里的 Inquisition 也有“辛勤搜寻”的意思。——译者注

② 英谚云：One cannot make a silk purse out of a sow's ear. 朽木雕不成美器 / 劣材难成器。此处卡斯顿反其意而用之，并利用了 purse（钱包）的字面意思。这里文字游戏的意味居多，

剧，一部如哈姆莱特赞赏的戏剧，只是“不合一般人口味的鱼子酱”，“并不受大众的欢迎”（《哈姆莱特》，第二幕第二场第436—437行），由于显然无法拥有更广泛的读者群，它转而寻求一个精英读者群，即“明眼”的读者们，他们即使不在数量上，也在鉴赏力上“甚于满场观众盲目的毁誉”（《哈姆莱特》，第三幕第二场第26—28行）。^①印刷商意识到，为一部挖苦特洛伊战争的作品找到销路的方法就是强调它与其他精致品位的联系，这正是他们出版的弗莱彻（Fletcher）的《忠实的牧羊女》（*The Faithfull Shepardesse*; 1610）所采取的策略，弗莱彻在序言中承认，剧本上演的时候遭到了“普通人”的误解，而且说他的“诗歌”不适合“所有人”。^②然而莎士比亚从未亲口称自己的剧本为诗歌，而且第一版《特洛伊罗斯与克瑞西达》第一印本的标题页上的确以熟悉的口吻指出，该版本的印刷“与国王供奉剧团/在寰球剧院的表演一致”，书业公会登记簿似乎证实了这种说法。该剧本于1602/1603年2月7日登录，“由宫内大臣剧团上演”。

只是说《特洛伊罗斯与克瑞西达》的演出并不成功，莎剧当时是短命印刷品，出版商用它来赚钱谋生，不宜理解成卡斯顿认为1609年四开本是“劣质产品”，或者《特洛伊罗斯与克瑞西达》是“劣材”。——译者注

① 此处中译采用《哈姆莱特》，朱生豪译，吴兴华校，《莎士比亚全集》（六卷本，北京：人民文学出版社，1994）第五卷332、346页。——译者注

② 有关早期剧本出版商的营销策略的精彩评述，参见 Zachary Lesser, *Renaissance Drama and the Politics of Publication: Readings in the English Book Trade* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)。

莎士比亚本人的话似乎也见证了这一点。在莎士比亚的戏剧中无法找到类似于十四行诗那样追求永恒的辞句，这颇能说明问题：诗歌恒久长存，它们是莎士比亚“和时光争持”的有效武器（十四行诗第十五首）。^①戏剧则是时间欣然的合作者；正如哈姆莱特说的那样，它们只是“当代的简史，社会的提要”（《哈姆莱特》第二幕第二场第520行）；^②诚然，大多数职业剧作家正是如此看待他们的作品。莎士比亚的同时代人，托马斯·海伍德（Thomas Heywood）写道：

甫一孕育，戏剧的命运已然注定，
刚上演就消失，有的戏剧如此短命；
今日诞生，明天就被埋进了墓地，
虽然学会了说，却不能走，也无法立。^③

在缺乏任何积极证据说明莎士比亚对剧本出版感兴趣的情况下，一些剧本篇幅过长——厄恩恰当地指出了这一点——也无法表明作者的文学抱

① 此处中译采用《十四行诗》，梁宗岱译，《莎士比亚全集》第六卷539页。——译者注

② 此处中译采用梁实秋译，《莎士比亚全集》（海拉尔：内蒙古文化出版社，1995）下卷555页。——译者注

③ Heywood, “A Prologue to the Play of Queene Elizabeth,” in *Pleasant Dialogues and Drama's* (London, 1637), 折标 R4^v。

负，而只能说明他知晓戏剧文本常常在表演中被删减，但他仍然乐于履行他作为作家的兴趣 / 权益 (writerly interests) 和个体完整性 (我认为，这尤其是因为作为剧团的股东，而非按照要求写作的受委托剧作家，他能够这样做)。实际上，厄恩对于长篇剧本的关注表明的是，正如许多人认为的那样，莎士比亚不仅仅是剧院的实践者，只对他和他的剧团的剧本能否获得商业成功感兴趣。他有自己的文学兴趣，而且能够沉浸其中。然而，在我看来，一些剧本的篇幅超出了实际演出的限度，恰好能够证明莎士比亚是多么深谙剧场实践，他总是意识到剧本在实际表演中遭到删减的命运几乎无可避免，但这恰恰可以让他发挥作为作家无与伦比的才能，尽最大可能地摸索和突破他的语言和人物逻辑的极限，如《亨利五世》中的致辞者 (Chorus) 所说的“咱们台上演出” (终曲第 13 行) 的极限，^① 诚然，也是台上可能表现的极限。然而这并不说明，他是一个“作者”，如这一词语在文化和法律机构中正被逐渐赋予的意义那样。仍然没有证据表明他本人希望自己的剧本被人出版和阅读，尽管庆幸的是，新兴的出版业保证了他的剧作一定会被发表。

对于莎士比亚毫不关心剧作出版这一观点的挑战，或许比其论证本身更具启发性。它本身即见证了莎士比亚对于我们何等重要，以及作者权的种种观念——特别是莎士比亚的作者权——对于我们多么至关重要。我们

^① 此处中译采用《亨利五世》，方平译，《莎士比亚全集》第三卷465页。——译者注

希望信仰一个超越剧作家身份的莎士比亚。为了符合他所扮演的至关重要的文化角色，他必须是一个在最丰富的文化意义上的“作者”，一个完全驾驭其艺术才能的文学家。尽管他所做的一切（和他没有做的）都使之变得十分困难，我们仍然尽力把他和他的想象力从戏剧必然的合作性中，甚至从印刷厂的能中介中抢救出来——然而在我看来，出版业很大程度上出于自身的目的发明了作为文学戏剧家的莎士比亚，它创造出来的作者并非因为其剧作家身份的缘故。对于我们来说，这是个极好的事情；如果任其自行发展，莎士比亚远不会有他今天这样重要的地位。

“十年之后”，我仍然认为这是正确的，当然，它对于我们理解实现和抑制莎士比亚艺术的现实的物质和机构条件十分重要，但更重要的是，它提醒我们对于物质书（而非书所呈现的理想文本）的关注如何使我们更加清晰地认识历史，这一历史在我们日益数字化的世界里已经开始模糊起来。当然再也无法回到过去，而且数字世界无可争辩地提供了新的机遇，以及印刷媒介所不具备的通道；但至少我们应该认识到，莎士比亚可供阅读的种种物质形式既可以向我们讲述莎士比亚，也可以让我们从中看到我们自己。

戴维·斯科特·卡斯頓

2011年8月