

下
莎士比亚引论

张泗洋 徐 斌 张晓阳 著

中国戏剧出版社

内 容 提 要

本册就莎氏的后期剧及其重要剧作、莎氏十四行诗、莎氏与“大学才子派”、莎氏思想、莎剧的文学与舞台艺术、莎剧演出史、莎评史、马克思与莎氏、莎作的其他艺术形式、莎作在世界与中国的翻译、演出与研究等作了专章论述。关于莎剧在中国，还辟有首届莎氏戏剧节的情况介绍一节。

责任编辑：刘国彬

目 录

二十二	莎士比亚的后期剧	1
1	后期剧产生的客观条件	2
2	莎士比亚创作后期剧的主观原因	8
3	后期剧的共同艺术特征	14
4	《泰尔亲王配力克里斯》	20
5	《辛白林》	23
6	《冬天的故事》	25
二十三	《暴风雨》	29
1	一般性介绍	30
2	普洛斯彼罗形象的象征意义	34
3	现实世界的折光和缩影	40
4	两种不同的思想意义	42
5	艺术美的绝妙珍品	45
二十四	莎士比亚的十四行诗	48
1	十四行诗的来源	49
2	十四行诗的版本情况	54
3	十四行诗的主要内容	57
4	十四行诗中的基本思想	61

5	十四行诗研究中出现 的争论问题.....	69
6	十四行诗的评论概述	82

二十五 莎士比亚和“大学才子派” 88

1	“大学才子派”对莎士比亚的影响.....	89
2	莎士比亚对“大学才子派”的发展	99
3	喜剧的比较.....	106
4	历史剧的比较.....	113
5	悲剧的比较.....	118

二十六 莎士比亚与文艺复兴时期的

哲学思潮 131

1	自然观.....	136
2	历史观.....	153
3	伦理观.....	172
4	结束语.....	196

二十七 莎士比亚的美学思想 198

1	和谐与美的表现.....	201
2	和谐与美的理想.....	208
3	和谐与美的进程.....	212

二十八 莎剧的文学创作艺术 217

1	现实主义的创作方法.....	218
2	人物形象的塑造艺术.....	222

3 莎剧的结构艺术·····	229
4 莎剧的情节艺术·····	235
5 莎剧的艺术创新·····	237

二十九 莎剧的舞台创作艺术 ····· 243

1 利用舞台条件, 发挥演员才能·····	244
2 作为戏剧导演所进行的舞台创作·····	251
3 戏剧舞台的时间观念·····	258
4 戏剧舞台的空间观念·····	263
5 调动观众视觉和听觉形象的艺术手段·····	271

三十 莎剧舞台演出简史 ····· 276

1 王政复辟时期(1642—1688)·····	276
2 从17世纪后期到18世纪早期 (1688—1740) ·····	290
3 加里克时代 (1740—1776) ·····	298
4 从18世纪后期到19世纪前期 (1776—1837) ·····	306
5 从麦克莱德到菲尔普斯 (1837—1879) ·····	317
6 从19世纪末到20世纪初 (1879—1914) ·····	327
7 在20世纪里 (1914—1980) ·····	340

三十一 莎士比亚批评简史 ····· 363

1 直感认识阶段——同时代人眼中的莎士比亚·····	365
2 真正批评的发端——17世纪中后期莎评·····	376
3 莎评基调的奠定——18世纪莎评·····	392
4 崇拜、思索、诅咒——19世纪莎评·····	412
5 五光十色的莎士比亚——20世纪莎评·····	435

三十二 马克思与莎士比亚	452
1 货币与泰门	453
2 夏洛克的一磅肉	457
3 人的异化与福斯塔夫	461
4 马克思的引证的艺术	466
5 马克思对莎士比亚的评价	471
三十三 各种艺术形式中的莎士比亚	476
1 音乐	476
2 绘画	484
3 歌剧	489
4 电影	495
三十四 莎士比亚在世界	502
1 概况	502
2 莎学组织机构	504
3 刊物和出版图书	506
4 莎剧的演出和其他艺术形式	508
5 学校中的莎士比亚	510
6 莎士比亚在各国	511
三十五 莎士比亚在中国	515
1 介绍、翻译与研究	515
2 莎剧的演出	527
3 首届中国莎士比亚戏剧节	530
附录 参考书目	537

二十二 莎士比亚的后期剧

从1608年开始，莎士比亚进入了创作的最后一个时期。这个时期，他的戏剧作品一共有五部：《泰尔亲王配力克里斯》、《辛白林》、《冬天的故事》、《暴风雨》和《亨利八世》。除了《亨利八世》是他和弗莱彻合写的一部历史剧外，其他四部剧既非悲剧，又非喜剧，与莎士比亚在悲剧时期写下的“问题剧”也很少相似之处。在全部莎剧中，它们单独构成一组具有某些共同特征的戏剧：带有浪漫色彩的传奇故事、悲剧情节在其发展过程中突然转向喜剧的结局、和谐宽恕的主题、带有空想性质的乐观精神和积极信念等。为了便于区别，批评家们给它们起了各种各样的名称：“悲喜剧”、“浪漫剧”、“传奇剧”、“和解剧”等等。毫无疑问，这些名称都能概括出它们某一方面的特征，但是又都有一点儿失之于偏颇。在这里我们借用了批评家蒂里亚德、威尔逊、奈特等人的提法，按照它们在莎氏创作年表上所处的位置，把它们统而称之为“后期剧”。这个称谓无意指明它在艺术形式上的类别，也并不比其他称呼更恰当，所以采用它，主要因为这些剧的产生与莎士比亚后期创作时的戏剧背景、时代风气以及作者本人的思想状态有着密切的关系，而这种关系又直接决定了莎氏后期创作的趋向和特点，“后期”与“后期剧”之间的关系理所当然就成为我们分析的重点。

1 后期剧产生的客观条件

从莎氏创作年表上看，他从悲剧转入后期剧的创作是非常突然的。从1604至1607年间，他一口气写了六部悲剧，每一部都是一曲悲怆激愤的交响乐，它们抨击邪恶，贬斥现实，有力地拨动了人们的心弦。可是从1608年开始，他那锐利的笔锋突然变得分外柔和起来，在神话一般的世界里，响起了梦幻般的音乐声，痛苦与不幸在美好的希望中悄悄地融化，一切不愉快最终都得到了愉快的忘却。莎评家们对于这样一个重大的变化是决不会视而不见的，他们从不同的研究领域出发，纷纷提出各自的推测和解说，然而，至今还没有人能拿出一种足以说服所有人的权威性意见。但是他们的研究却启发了我们，造成这种变化的原因是多方面的，只有其中之一可能还算不了什么，但当它们在一个时间阶段里共同作用于莎士比亚的创作，就会迫使他前进方向发生较大的偏转，也就产生出了他的后期剧。

我们可以把这些来自多方面的原因分成两大类：一类是客观的，一类是主观的。从客观方面着眼，我们可以发现，在莎氏创作后期剧的前前后后，有许多外部条件在限制着他，限制着他，使得他后期剧的出现成为某种必然性的东西。正象我们已经强调过的那样，莎士比亚并不是一个专职剧作家，他的主要职业是演员，他本人还是一个具有商业性质的剧院的股东之一。他写剧主要是为了满足自己所属剧团对新剧本的需求，为了增加和自己的经济利益相一致的剧团的收入。这就是说，他的创作并不是完全自由的，必须考虑上演，在哪儿上演，为谁上演，有时候还得按照预定的模式进行创作，以应付某个人或某个

阶层的要求，《温莎的风流娘儿们》就是一个例子。对于1608年的莎士比亚来说，演出环境和条件的变化的确要求他在创作上作出相应的反应来。莎氏所属的“国王的仆人们”剧团原本一直是在公共剧场“环球”演出的，1608年，它以四十镑的固定租金与私人剧场“黑僧”订下契约，给莎士比亚等人找到了一个新的演出场所。“黑僧”与“环球”不同，它是有屋顶的建筑，适合于冬天演出。它的可容人数要比“环球”少，但它的门票价格高，一场收入差不多是“环球”的两倍。它的舞台装置也要比“环球”先进一些，屋顶安有机械装置，可以制造从天而降之类的离奇效果，还备有可以制造雷霆效果的炮。一些在公共剧场难以表现的情景，在这里可以得到较为逼真的再现，给当时的观众造成了奇妙的感觉，这就促使戏剧家们去编造能够出现这些奇妙场景的情节来。烛光照明是“黑僧”的又一大特点。在露天的“环球”剧场中，阳光的照射多少破坏了观众的戏剧感，而在有顶的“黑僧”中，烛光照明下的演出可以造成特定的戏剧情境，更能调动观众的想象力。在莎氏早期剧作中，我们经常可以读到许多形象化特征极强的戏文，而在后期剧中就很少见了，其原因可能就在于这种舞台条件的变化，用不着单纯靠描写性的诗句来说明戏剧的情境了。在“环球”剧场里，演员唯恐观众听不清，非得放开嗓门才行，这时候最适合他们朗诵的是悲剧中那些情绪饱满的大段台词，在比它小得多的“黑僧”中，演员就没有这种担心，把精力集中到精心细致的表演上去，这时候他们对复杂的情节就要更感兴趣一些。

另外，在1608年之前，“黑僧”一直是被“孩儿班”剧团占领着，这些孩子来自教堂的合唱队，他们表演优雅，发音清

亮，善于歌舞，颇受上流社会的欢迎，还经常进王宫演出。在16世纪末17世纪初，他们是成人剧团的主要竞争对手。莎士比亚在《哈姆莱特》中曾介绍过这种情况，

他们的地位已经被一群羽毛未丰的黄口小儿占夺了去。这些娃娃们的嘶叫博得了台下疯狂的喝彩，他们是目前流行的宠儿，他们的声势压倒了所谓普通的戏班，以至于许多腰佩长剑的上流顾客，都因为惧怕批评家鹅毛管的威力，而不敢到那边去。（二幕二场）

由于各种原因，“黑僧”的孩儿班剧团解散了，其中一些优秀的童龄演员被“国王的仆人们”剧团所吸收，与此同时，孩儿班戏剧的特点，象音乐、假面剧、歌曲等，也随着带了进来。在莎士比亚的后期剧中，这些因素明显地要比以前多，构成了很显著的特色。舞台条件和演员成分的变化对后期剧的产生起了一定的作用，但是其作用的程度和范围毕竟是有限的。从1608年之后，莎氏所在剧团夏季时仍在“环球”演出，冬季时才挪进“黑僧”，同样一部剧由同样的演员轮流在两处上演，因而戏剧家在为这个剧团创作时，不能一味想着“黑僧”，仍然还要考虑到公共剧场的舞台条件。再者，“黑僧”的孩儿班是在1608年3月11日解散的，莎氏所在剧团是在7月份与“黑僧”订下契约的，而他的第一部后期剧最晚在5月份就上演了，其创作时间还可大大提前，这就等于说，莎氏创作后期剧的最初动机并不一定是环境变化诱发起来的。

进入“黑僧”剧院给“国王的仆人们”剧团带来的最大变化是观众的成分变了。在公共剧场站着看戏的人都是些社会下层的

普通人，他们没有钱走进私人剧场的大门，资产阶级的清教徒有钱，但他们敌视戏剧，不愿意走进去，这样一来，私人剧场的观众就局限在狭小的贵族阶层圈子里。这些人有着较高的文学修养，生活安逸，其艺术趣味自然与普通市民迥然相异，那些为普通人所喜爱的戏剧形式被他们视为粗野、下流、低级的东西，他们要求戏剧表现优雅的情调，神奇的故事，浪漫的爱情，勇敢的冒险，以便从中看见贵族阶级昔日的“光彩”。这种要求在鲍蒙和弗莱彻的戏剧创作中得到了实现。他俩总共创作了52部戏剧，其中大约有15部是他俩在1607至1616年间合作写成的。他俩的作品大都距离普通人的生活较远，充当戏剧背景的田园生活显示出过分人工化的痕迹，情节构制奇特，戏剧语言温雅，有浪漫传奇故事的性质。他们的剧作也是由莎氏所在剧团在“黑僧”上演的，由于它们迎合了贵族观众的口味，因而大受欢迎。等到莎翁去世后，他在这个剧团中的显赫位置很快就被他俩取代了。根据当时的演出记录，从1616年到1642年，“国王的仆人们”在王宫里共演出了133场，其中有43场是演出他俩的戏剧，莎剧只演出了16场，本·琼生的就更少了，只演了七场。这个期间它的剧单上共有170个剧，其中有他俩的剧作47个，莎士比亚的16个，本·琼生的9个。这组数字本身就已经很能说明问题了。

莎翁在世时，他们的名声就已经很响了，他们的作品在剧团和剧院中备受赞扬，莎翁的剧作无形中被冷落了，他是一个关心创作动向的剧作家，难道能对此无动于衷吗？肯定不能！他为了适应流行的贵族趣味，满足新的舞台需要，向波蒙和弗莱彻靠拢，就写出了浪漫传奇式的后期剧。最早提出这种见解的是美国学者桑代克，他在本世纪初指出，是波蒙和弗莱彻把一种新

的戏剧类型引到詹姆斯一世时代的戏剧舞台上，莎士比亚不过是按照他们的样子写出了《辛白林》等剧，实际上，他“几乎从未创造出过什么戏剧类型。在他的早期戏剧中，他是那些流行的戏剧形式的一个万能模仿者，在他的后期作品中，他又总是使用那些其他人用过的戏剧类型。”（139，160）桑代克的重要论据之一就是，他认为莎士比亚的《辛白林》乃至整个后期剧都是波蒙、弗莱彻的悲喜剧《菲拉斯特》的模仿产物。勿需辩白，它们之间的相似之处实在太多。比如，《菲拉斯特》的情节是围绕着女主人公阿尔修莎贞洁与否展开的，《辛白林》与《冬天的故事》也是如此；这个剧的主人公菲拉斯特原是一个被废黜的国王的儿子，经过一番周折后终于恢复了合法继承权，《辛白林》中国王的两个儿子和《暴风雨》中的普洛勒斯彼罗都有过类似的经历；《冬天的故事》、《暴风雨》和这个剧都是以婚姻表示了最终的和解。它与《辛白林》之间的相似之处就更多了，根据桑代克的对比，它们的情节和人物几乎处处都能对应起来，《菲拉斯特》中的阿尔修莎和《辛白林》中的伊摩琴都被父王许配给一个粗野的王子，只不过名字不同，一个叫法拉蒙特，一个叫克洛顿；她俩本人又都爱上了别人，也是名字不同，一个叫菲拉斯特，一个叫波塞摩斯；她俩又同样蒙受不贞的污名，为自己心爱之人所怀疑。桑代克提出的问题是很有价值的，但是他的结论未免太武断了。当时的戏剧都未能留下准确的写作时间，《菲拉斯特》和《辛白林》究竟孰先孰后还无法得到确定，在这种情况下，执意要把后者定为前者的仿作，实在不太妥当。情节上的相似也不能说明莎士比亚缺乏创新能力，因为《菲拉斯特》中的许多情节并非全新的东西，比如尤菲拉西娅女扮男装，在菲拉斯特身边当侍童，

暗中爱着他，这在莎氏早期喜剧中是很常见的手法，《维洛那二绅士》中的朱利娅、《第十二夜》中的薇奥拉就曾这样干过。

其实这个问题应该这样认识，不管《菲拉斯特》和《辛白林》哪个剧在先，它们都出现在1608至1610年间，这时候莎翁与他俩在为同一个剧院写作，他们的作品在同一个台上演出，对于浪漫传奇剧的产生和发展都出了一份力量，在这方面应该说他们是互有影响才对。有人就持与桑代克完全相反的观点，他们认为莎士比亚的后期剧创作要早于他俩，从本身的可能性来看，“最有可能是莎士比亚为波蒙和弗莱彻引了路。”（140，202）这当然也是一种大胆的假设，但考虑到莎氏也比较熟悉宫廷生活，有过为宫廷写剧的经验，他可以首先或者与他们一道开创这种新的戏剧形式。

不管是莎士比亚，还是波蒙、弗莱彻，他们的传奇剧创作都受到当时其他文学形式的影响。同样为了适应贵族的文学趣味，浪漫传奇文学作品在17世纪初年大大流行开来。锡德尼的传奇小说《阿卡狄亚》在1642年前出了十版，还有格瓦斯·马卡姆、理查德·伯林、威廉·亚历山大等人分别在1607、1621、1624年写出了它的续篇。斯宾塞的浪漫叙事诗《仙后》在1617年前也出了五版。这些以田园风光为背景，以骑士冒险、奇异故事为内容的文学作品，与传奇剧已是相当接近了。从这方面看，莎士比亚后期剧的出现，又是和整个时代的文学发展趋势相一致。

产生传奇剧的另一个客观原因来自17世纪的英国王室。詹姆斯一世于1604年登基后，王室对戏剧的兴趣大增。在伊丽莎白时代，宫廷演剧主要集中在“第十二夜”，而在詹姆斯时

代，宫廷演剧往往从万圣节（11月1日）开始，一直持续到复活节之后，其他宗教节日也以演剧为乐。莎士比亚所在剧团在伊丽莎白女王统治时期是最有名气的，但是从1594至1603年间，也不过进王宫演了32场戏；詹姆斯上台后，立刻把这个剧团改名为“国王的仆人们”，从1603至1616年间，总共入宫演剧177场。王室把剧团置于自己的“保护”之下，这就意味着剧团必须听命于王室，他们喜欢看什么，你就得演什么。他们当然不会喜欢莎士比亚从前写的那些充满不平之气的悲剧，而对传奇剧格外偏爱，传奇剧的创作也就发达起来。“国王的仆人们”在1630年9月至1631年2月的半年中，共在宫中演出了20个剧，其中有10个是波蒙和弗莱彻的作品，莎士比亚的只有1个，还是带有神话色彩的《仲夏夜之梦》。由此可以想见，莎翁当时即使写出了《李尔王》那样的悲剧，也会被王室禁演。另外传奇剧的成长与假面剧也有一定关系。假面剧是一种包括音乐、舞蹈、化装表演在内的为贵族服务的娱乐形式，它本身就和传奇剧有不少共同之处，不少传奇剧就把它作为自己的组成部分。在詹姆斯统治时期，由于王室的大力提倡，它在宫廷中盛极一时。为了迎合王室的爱好，本·琼生、恰普曼、波蒙、弗莱彻等人都在这种剧的写作上耗费了不少精力。他们给假面剧提供了较为完整的，主要以神话传说为内容的情节，造成了浓重的浪漫喜剧气氛，只需进一步作艺术加工，这些东西就可以转化为传奇剧的成分了。

2 莎士比亚创作后期剧的主观原因

莎翁的后期剧较之他的悲剧要反映出更多的对美和青春的

礼赞，流露出更多的对生活 and 未来欢快、温柔而谦和的看法。正如道顿所说：“在莎士比亚最后阶段的作品中，放射出一道明朗而又温热的光明，它照耀在青春的爱和美之上，这是在他其他创作中根本感受不到的东西。”（57, 415）我们可以说，来自外界的客观条件部分地决定了后期剧的形式和内容，但它们显然不能促使整个后期剧的格调和思想内容发生彻底的改变，还应该有其深刻的主观原因。

在这方面，批评家们也做了很多研究。很多人都指出，这些剧本的创作是与莎翁当时的年龄和生活状况有一定联系的。莎翁写后期剧时已是四十五、六岁的人了，其才气和精力都已大不如从前，具体表现就是他的创作速度慢下来了。他在创作悲剧时，一年差不多要写出两部来，而在1608至1612的五年间，他一共才写了5部剧，其中一部还是与别人合作的。另外，从莎氏的传记材料推断，他似乎早已打好了结束舞台生涯，早日过上“体面”生活的主意，预先就在家乡置下了产业，弄到了贵族的称号。1608年6月伦敦流行瘟疫，戏院被迫封闭了18个月，莎氏所在剧团到外地巡回演出，大约就在此时他返回了家乡，大部分后期剧可能就是他在乡村小镇上写出来的。这时候的莎翁对戏剧创作的兴趣已不太大了，年龄也不容他去精心地创造情节与人物，索性按照波蒙、弗莱彻的样式写一些传奇剧，交给剧团敷衍了事。这些推论虽然证据不足，但合情合理，在很大程度上是可以为人所接受的，唯一无法解释的难点在于，莎翁在这个时期创作的《暴风雨》具有很高的艺术性，属于莎剧中的杰作之列，以它而论，绝对不能说它的作者缺少戏剧创作的兴趣和才力。

有些人则确信晚期的莎士比亚在思想上经历了某种变化，

而后期剧的产生就是这种变化的产物，至少和它有直接关系。钱伯斯说莎士比亚在1607至1608年间有过某种精神危机，也许是担心背上改变宗教的恶名，“或者由于某种脑病使他成为一个老人，最终摆脱了思索的狂热，要在温和宜人的梦中很好地利用人生的下午。”（100，293）说他患了脑病，这纯属臆断，但说他有改变宗教的痛苦，这倒有一点儿来历。17世纪有个叫理查德·戴维斯的牧师，他说莎士比亚去世前皈依了罗马天主教，不过它的真实性是很值得怀疑的。道顿认为莎翁在晚年进入了一种新的思想境界，在悲剧时期他探查了人类悲剧的秘密，看清了遭受苦难并不是最大的恶，忠诚、天真、纯洁、热情、自我牺牲，这些是不可战胜的，于是他变得冷静而明达起来，悲剧的激情被调和、净化了，因而他此刻的心情并不需要悲剧的发泄，他需要的是把混乱转变成和谐、明朗、欢天喜地，或者严肃和深刻。（57，406）道顿力图从作家思想本身的发展来说明这种变化，得出的结论也比较客观，因而为许多批评家所一再引用。同时也有一些人把晚年的莎翁描绘成一个“天堂上的神”，明哲智慧，内心平静，终日“忙着原谅、和解，在上帝的下边调整着人与人之间的亲善关系。”（141，184）以此为前提，莎翁的后期剧就被赋予了神秘的、宗教性的色彩。奈特的观点最有代表性，他极力主张把后期剧与《圣经》、《神曲》和《浮士德》一起“当作不朽的神话来读”，“不能当作有趣的奇想，而应该当作包含着一个深奥而辉煌真理的寓言来读”，主人公在忍耐到底之后，终于在神秘的梦幻中看到了上帝，浪漫的爱情与人类的不朽精神结合起来，把人们引入天国。（17，30）

不止一个批评家注意到了在莎氏悲剧与后期剧之间存在着

密切的联系，也就是说，后期剧的出现与悲剧不仅不矛盾，还有着一致性，前者是后者可能性的开端，后者是前者必然性的继续。比如，蒂里亚德认为，莎翁的后期剧只是“悲剧的样式发展到了最后的阶段，就好象在已写完《阿伽门农》和《莫酒人》之后再加上《报仇神》一样，当弥尔顿在《失乐园》之后又补写了《力士参孙》时，他也重复了这个过程。”（141,120）此外，近代批评家运用比较文学的研究方法来分析莎士比亚的后期剧，也颇能开阔人们的视野和思路，比如在后期剧与但丁的《神曲》，与歌德的《浮士德》，叶芝的诗，陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛卓夫兄弟》等作品中间寻找结构、象征意义和内部精神发展方面的共同之处；把莎翁的晚年作品与贝多芬晚年的四重奏、伦勃朗晚年的画、易卜生和拉辛后期剧作、华尔华兹晚期诗等加之比较，或从中找出共同的“结构上难以理解的意向”，或得出结论，阅历和经验使这些艺术家、作家在晚年“充分认识到了人类的罪恶与痛苦，”于是和整个宇宙达成了妥协与和解。

以上各种观点虽然不尽相同，有些彼此间相距甚远，但有一点几乎是为所有批评家所公认的：宽恕与和解是后期剧的主要思想特征，这也是解释后期剧的两个关键性字眼。它们出现在后期剧中并不是突如其来的，而是贯穿了莎士比亚的整个戏剧创作过程。在喜剧《维洛那二绅士》中，普洛丢斯突然良心发现，幡然悔悟，公爵竟然宽恕了那些啸聚山林的强盗，称赞“他们都是真心悔过、温和良善、可以干些大事业的人。”在悲剧《李尔王》中，考狄利娅跪倒在曾经错待过自己的父王跟前，请求他的原谅和祝福。在后期剧中，这种思想进一步扩展开来，《辛白林》中那个曾给男女主人公带来巨大灾难的阿埃基摩跪倒在地，请求一死，波塞摩斯却宽宏大量地说：