

主编 / 张泗洋



莎士比亚

大辞典



商务印书馆

00126752

lc 835.615.6



莎士比亚大辞典

主 编 张泗洋

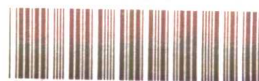
执笔人(以姓氏笔划为序)

王丽莉	王晓群	冯 钢
刘国彬	刘砚冰	杨林贵
孟宪强	张泗洋	张晓白
张晓阳	张耀平	徐 斌



商 务 印 书 馆

2001年·北京



北航 C0545132

FR11/02

图书在版编目(CIP)数据

莎士比亚大辞典/张泗洋主编. - 北京:商务印书馆,
2001

ISBN 7-100-02516-8

I. 莎… II. 张… III. 莎士比亚, W. - 词典 IV. I561.073

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (96) 第 10075 号

所有权利保留。

未经许可, 不得以任何方式使用。

SHÀSHÌBÌYÀ DÀ CÍDIǎN

莎士比亚大辞典

张泗洋 主编

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商 务 印 书 馆 发 行

河北三河市艺苑印刷厂印刷

ISBN 7-100-02516-8 / H·662

2001年1月第1版

开本 850×1168 1/32

2001年1月北京第1次印刷

印张 49 1/2 插页 1

定价: 180.00 元

前 言

一、宗旨：编写《莎士比亚大辞典》，主要为了提供有关莎士比亚的知识，为教学、科研、表导演提供更多的参考资料，也为广大的莎士比亚爱好者提供一份精神食粮，当然也为了吸收人类优秀的文化遗产，来丰富我们自己的民族文化。

二、查条方法：前五章按汉语拼音顺序，即 a、b、c、d、e……。也可按附录中的“辞条英文索引”。最后一章则按内容自成体系。

三、内容：全书分六章，即：

1. 莎士比亚时代和生平。一部分包括那一时代的政治、经济、法律、宗教、教育、科学、文学、戏剧、语言文字、生活习俗等，勾勒出整个时代的面貌；另一部分是莎士比亚的故乡、家族、亲朋、经历、婚姻、生活、传说，以及与他有关的人和事，等。

2. 莎士比亚的作品。包括手稿、版本、编者、出版者、题材来源、人物角色、艺术风格、创作年表，以及作品真伪归属等问题。对每一部剧的介绍有这些内容，即版本、写作年代、题材来源、故事梗概、评论、舞台演出史和批评摘要。

3. 莎士比亚研究和批评。内容有考证、校勘、版本、印刷、学者介绍、作品研究、批评流派、各种观点和问题，等。

4. 莎剧舞台演出。有剧院、剧团、导演、演员、舞美、服装、戏剧节、巡回演出，以及与演出有关的事项等内容。

5. 莎士比亚的影响。本章有关于莎士比亚的音乐、美术、影视、广播、模仿、伪托、改编、翻译；有各种莎士比亚协会、学会、刊物、研究会、纪念馆、博物馆、图书馆；以及对作家、学校、社会和其他国家的影响，等。

6. 莎士比亚在中国。包括七个方面的内容：中国莎学发展史概述、莎士比亚作品中文译本、中国戏剧舞台上演的莎剧剧目与演出团体、中国莎士比亚批评论著、莎士比亚研究中文译著、中国莎学团体、中国莎学人物（包括翻译家、批评家、学者、教授、戏剧家、艺术家、剧团导演、演员等）。

四、附录：“辞条英文索引”是补充中文辞条检索的不足，对英语读者查条能有所方便；“英国朝代表”为阅读历史剧提供参考；“莎士比亚年表”比较详细地记录了莎士比亚的一生；“重要参考书目”是为读者进一步研究莎士比亚提供范围广泛的阅读材料。

五、希望：由于莎士比亚博大精深，涉及范围甚广，和我们掌握材料有限，以及其他种种条件限制，本辞典不可避免还存在某些不足和错误之处，如人物事件的轻重比例不当，问题的选择不够准确，选材的标准不够统一，语言文字不够精练，还有一些学者、演员和与莎士比亚有关的材料没有收入，甚至一些专有名词也有

前后不一致的地方,等等,这类缺陷和不足,只有等待将来再版时作进一步充实和改进了,敬希读者谅解并请批评指正。

张泗洋

莎士比亚简介

莎士比亚的戏剧从一开始就受到广大群众的欢迎，在以后数百年的岁月中，也一直拥有大量的读者和观众，占据着许多国家的舞台和亿万人的心。真正伟大的艺术总是经得起时间的考验和磨损的，随着日月的流转，世纪的交替，莎士比亚的戏剧艺术益发光辉灿烂，照亮着整个世界舞台，给人以最高最佳的艺术享受，对人类社会的发展、精神世界的扩拓和文化生活的提高，都起着推动和促进作用，有着永恒的积极意义，正如作者自己的诗句所预言的那样：

“真和美将偕汝永世其昌”

（十四行诗第十四首）

（一）

莎士比亚同时代人执剧坛牛耳的本·琼生称誉他是“时代的灵魂”，说他“不属于一个时代而属于千秋万代”。17世纪英国清教是反对戏剧的，认为它伤风败俗，导致人堕落，而最大的清教徒、大诗人弥尔顿却对莎士比亚敬佩得五体投地。在1632年出版的莎氏戏剧集第二对开本里刊印了他以无名氏写的一首墓志铭中有这样的诗句：

“他，一个平民的儿子，登上艺术宝座，

他创造了整个世界，加以统治。

……

他善于用神圣的火焰，

把我们重新塑造得更好。”

17、18世纪，英国古典主义者如德莱登、蒲伯等对莎士比亚虽然感到表达方式不符合贵族、古典主义者的口味，对他的创作方法不合规范感到遗憾，但也心悦诚服地认为“莎士比亚有一颗通天之心，能够了解一切人物和激情”（德莱登）；蒲伯也称赞他高于其他任何戏剧大家，“没有一个作家，哪怕是荷马，能比他更应赢得独创的名声……，他的人物就是自然本身，没有任何样本，如生活本身那样富有个性”。而且说他的写作对象是人民，为了“取乐于民”。法国启蒙主义大师伏尔泰虽然说 he 像一个喝醉酒的野蛮人，但也不得不承认“除了稀奇古怪的东西以外，还有一种无愧为最伟大的天才的崇高思想”。

19世纪，浪漫主义、现实主义兴起后，莎士比亚风靡整个欧洲，雨果、斯汤达等人在和古典主义斗争中，都是高举莎士比亚这面旗帜，鼓吹莎氏精神；英国的柯

勒律治、赫士列特等把他几乎奉为神明，认为是浪漫派诗人的最高典范。雨果1827年发表的被视为浪漫主义文学宣言的《克伦威尔序》中，莎士比亚是最主要的理论根据。他说莎士比亚“这种天才的降临，使得艺术、科学、哲学或者整个社会焕然一新”，说他的光辉“照耀着全人类，从时代的这一个尽头照到那一个尽头”。德国的狂飙运动也是高唱着莎士比亚的赞歌，举着他的旗帜冲锋陷阵的，海德尔、歌德、席勒都是这个运动的旗手。歌德并非夸张地说：“我读到他的第一页，就使我一生都属于他了；读完了第一部，我就像是一个生下来的盲人，一只奇异的手在瞬间使我的双眼看到了光明……感谢赐我智慧的神灵。”除此而外，还有许多大作家，如巴尔扎克、狄更斯、雪莱、普希金、屠格涅夫等等都曾以莎氏的作品为样本，在内容和方法上进行仿效，从而在他们的作品中留下了莎士比亚的影子。

俄国19世纪，除了托尔斯泰外，几乎所有大家都一致推崇莎士比亚，在他们为独立的现实主义文学进行斗争的时候，也高举莎士比亚的旗帜，借助了他的伟大传统。如普希金就认为莎氏具有一种与人民接近的伟大品质，这种品质“应该成为俄国戏剧领路的星辰”。杜波罗留波夫把莎士比亚看作是“黑暗王国的一线光明”，说他“指出了人类发展的几个新的阶段”，是“人类认识的最高阶段的最充分的代表”，他的作品“表现出道德完美的最充分的理想”。别林斯基对莎士比亚更是有着无限崇拜。他在《文学的幻想》中写道：“莎士比亚——这位神圣而崇高的莎士比亚——对地狱、人间和天堂全都了解。他是自然的主宰……通过了他的灵感的天眼，看到了宇宙脉搏的跃动。他的每一个剧本都是一个世界的缩影，包含着整个现在、过去及未来。”“他的意义和内容像宇宙一样伟大和无限。”在别林斯基的文学评论中，莎士比亚的名字出现之多，也是其他任何作家，即便俄国自己的作家，所无法比拟的。

(二)

莎士比亚在马克思的心目中所占的位置也是独一无二的，没有任何其他作家可以与之相比。仅以数量来说，引用或谈到莎士比亚竟有三四百处之多。所以有人说，莎士比亚是马克思科学研究途中从始到终的最好伴侣。他为马克思的科学理论提供例证、模型和历史内容，提供资本主义社会发展的雏型和趋势，也为革命理论提供了大量的形象论据，甚至对人类未来的美好理想也是不谋而合，基本一致。

马克思对莎士比亚是满腔热情与无限欣赏的，说他创造的福斯塔夫是“不朽的骑士”；在引证泰门的话时说“莎士比亚特别强调了货币的两种特性”，“绝妙地描绘了货币的本质”，并且赞叹道：“莎士比亚塑造的典型在19世纪下半叶开出了灿烂的花朵。”这充分证明莎士比亚“不属于一个时代”，他的作品也反映了马克思时代的特征，对那时的社会生活和斗争有着现实意义。人所共知的马克思在给拉萨尔的信中，在批评了《西金根》的错误创作思想和创作方法的同时，指出“无论如何你必须更加莎士比亚化，可是现在你的主要缺点，我认为是那把个人作为时代

精神的单纯号筒的席勒主义”。马克思在这儿不像某些具有狭隘民族主义观点的人，而是以实事求是的精神对待人类文化的遗产。恩格斯也是如此，他曾斩钉截铁地说了这样的话：“单是《风流娘儿们》的第一幕，就有着比整个德国文学还多得多的生活和现实；单是那个朗斯和他的狗克勒布就比德国所有喜剧加在一起的价值还高得多。”马克思对那些自以为是、不学无术、攻击莎士比亚的人是嗤之以鼻的，如对贝奈狄克斯的狂妄就给以蔑视和讥嘲：“假如他和他这类人懂得莎士比亚的话，他们怎么能鼓起勇气把他们自己的‘作品’公之于世呢？”

由于马克思具有伟大崇高的思想和深厚的文学修养，掌握了广阔的人类社会历史经验，以及对自然本质的认识和高深渊博的学问，自然会了解到莎士比亚的真价值，了解到他对改造现实的伟大意义，才把他作为人类最宝贵的遗产接到无产阶级这边来。莎士比亚用形象思维、艺术方法来具体反映世界，说明世界，揭示资本主义制度下的社会种种弊端和不合理，从而得出必须变革现实的结论，提出自己的虽然还是朦胧的社会理想和人的理想，憧憬和向往人类美好的未来。而马克思在较晚的历史时期，积累了前人经验，对社会的认识不是停留在现象上，而是透过现象深入到事物的本质，从理论上找出社会发展的规律，从而揭示出人类面临着的一个全新的时代，为无产阶级和全人类指明了前进道路，提出了奋斗目标。这充分看出两人在思想上的默契和方法上的异曲同工。

莎士比亚以他的历史眼光，看到资本主义今后一段发展的必然过程和趋势，也看到它将给人类带来的危害。他的历史剧、喜剧，特别是悲剧都是过去时代的画卷，沸腾着几百年间波澜壮阔的人类生活，再现了漫长的时代，录尽了人间的沧桑。我们看到泰门的遭遇和前后变化，他的形象，他的诅咒，使马克思在论述货币本质时受到启发，给他的理论插上了翅膀。我们也看到夏洛克、伊阿古、福斯塔夫等等形象，这使马克思的物化、异化、非人化的理论从历史发展中、过去生活中找到了根据，看到人的灵魂如何被不合理的社会制度所扭曲，人性如何在丧失，从而提出了人性复归这一伟大人道目标。《李尔王》中的两家惨祸的事实和马克思论家庭解体的思想也完全一致，前者正为后者提供了活生生的模型。马克思指出资产阶级的生产关系和私有制“使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的联系了”，它“撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱，把这种关系变成了纯粹的金钱关系”。莎士比亚以悲剧艺术、生动形象再现了这一“温情脉脉的面纱”如何被“金钱”撕下，深刻地揭示了这种“赤裸裸的利害关系”，预见资产阶级损人利己的极端利己主义如何在恶性地发展，今后的世界将是金钱统治的世界。由此看来，莎士比亚在精神和马克思是相联系的，思想上是相通的，只是在方法上，一个是形象的感染力，一个是理论的说服力；马克思把形象寓于理论之中，莎士比亚把理论寓于形象之中。

莎士比亚在人类文化和文化发展中起着难以估量的作用，所以受到历来伟大人物的推崇、享有全人类的荣誉。但前人的赞扬一般仅止于抽象的歌颂，仅止于文学艺术，在这方面被尊为天神。只有到了马克思，才把这位高不可攀的天神请到地上来，把他和普通人放到一起，把他的台词化为射向政敌的一颗颗致命的子

弹,把他放到一个新时代即将到来的朝晨的新鲜气息中,和世界变革联系起来,从而获得更具活力有着战斗意义的新的生命。事实也是如此,马克思尊崇莎士比亚固然由于他给人类创造了无与伦比的光辉艺术,但更重要的是看到了他的社会意义,全人类的意义。莎士比亚的社会理想、人的理想,多半是以隐喻或象征的形式出现,有时是以曲折方式表现,但善与恶、美与丑、正义与非正义、压迫与被压迫,这两种势力两种人的对阵是非常分明的,他的立场是站在多数人一边,站在人民一边也是非常明白的,他希望社会合理,人人都有锦绣前程,过着美好幸福的生活则更为清楚。“颠倒混乱的时代”绝不止是哈姆莱特一个时代,“负起重整乾坤的责任”也绝不是哈姆莱特一个人。莎士比亚借哈姆莱特之口说出的人的理想,赞美人的话,也绝不是指少数人,而是整个人类。他说:

“人类是一件多么了不起的杰作!

多么高贵的理性!

多么伟大的力量!

多么优美的仪表!

多么文雅的举动!

在行为上多么像一个天使!

在智慧上多么像一个天神!

宇宙的精华!万物的灵长!

这一理想和我们今天改造人的理想有什么实质的区别?都是要使每一个人成为有文化修养、有知识学问、有道德品质、有高尚情操,既有物质文明又有精神文明的人。

(三)

进入了20世纪,莎士比亚更是受到举世的热爱,在国际文化生活中的地位和影响更加突出和重要,在世界范围内,形成了一支规模巨大的莎士比亚专业队伍,出现了五花八门的莎学批评派别和眼花缭乱、耳目一新的舞台艺术。莎学成为一门世界性的学科,被誉为“世界学术的奥林匹克”。在西方,每家都必备两本书,一本是圣经,一本是莎氏全集,也就是一个是宗教的神,一个是艺术的神。知不知道莎士比亚或知道的多少,已成为公认的一个人的文化和教养水平高低的标志,因为莎士比亚的作品不仅能给人以最好的艺术享受,还能给人以智慧和道德的力量,把人的灵魂塑造得更好,成为高尚而完美的有价值的真正的人。他的作品到70年代已被译成70多种文字,他的戏剧在近百个国家和地区上演;研究莎士比亚的学术专著真是浩如烟海,每年都以近4,000种问世。《哈姆莱特》一剧,每12天就有一部专论出版,这是任何一个作家所望尘莫及的,所以歌德早就惊叹道:“真是说不尽的莎士比亚!”

有关莎士比亚的学术组织,如协会、学会、研究会、联合会等遍布世界各地。早在19世纪下半叶,马克思的女儿爱琳娜就是英国“莎士比亚协会”的会员。英

国莎士比亚研究院每两年召开一次莎学国际会议，每次会议邀请世界著名莎学专家 200 人参加。在美国、德国、法国、前苏联、印度等许多国家都有着大大小小的莎学机构和团体，负责推动研究、出版、演出和普及等工作。除此之外，还有国际莎协，每五年召开一次世界大会。1986 年在德国柏林召开的第四届大会上，只是宣读提交大会的论文题目就足足念了两个小时。1991 年第五届世界莎士比亚大会在日本东京召开，出席的有来自各国的莎学学者 800 余人。除了每个协会都有自己的刊物外，世界著名的莎学杂志，仅在英、美、德、日四国中就有 68 种之多。莎士比亚图书馆也普遍存在。华盛顿的福尔杰莎士比亚纪念图书馆被称为“世界最伟大的莎士比亚纪念碑”，共收藏有关莎士比亚图书 30 余万卷，其中，仅莎氏全集版本就有 1,300 种，《哈姆莱特》单行版本有 800 种，莎剧演出的剧报 30 万张。

除了书面的学术研究领域外，更为重要的是，莎士比亚还活在世界舞台上、学校讲台上和人们的口中。莎剧在各国的舞台上牢牢掌握着霸主的地位。一些专演莎剧的剧团在国际上享有很高的声誉，如斯特拉福的“英国皇家莎士比亚剧团”，伦敦的“老维克剧团”都是有口皆碑的。J. 吉尔古德、L. 奥利维尔、O. 维尔斯等都是世界享有盛名的莎剧演员。能不能演莎剧和演的如何是一个剧团的水平高低的标志；演员都把演好莎剧看作是攀登艺术的顶峰。在英美，每年都举办许多莎士比亚戏剧节，每逢这些季节都大演莎戏。前几年（1987 年）夏天在美国各地共举办了 100 多个莎士比亚戏剧节，真是百花齐放，盛况空前，人们如醉如痴。如果有一种艺术形式能把大千世界融合为一体，把人类思想感情统一到一点上的话，那就是莎士比亚的戏剧了。

莎士比亚在 19 到 20 世纪中不仅以戏剧而且以其他各种艺术形式愉悦着亿万人的心灵。莎剧被改编成歌剧、舞剧、电视剧、电影、地方剧等；还有以他的作品为创作主题的乐曲、绘画、雕塑等等。可以说，几乎一切艺术形式都争相从莎著中寻求题材，获得灵感，充实或丰富自己，进入更高的艺术境界。全世界拍的莎剧电影，到 1972 年已有 214 部，早期拍的众多的无声电影还不算在内，光是《罗密欧与朱丽叶》一剧就拍过 19 部。至于音乐，更和莎士比亚结了解之缘。19 世纪以来，几乎所有大音乐家如贝多芬、柏辽兹、李斯特、舒伯特、瓦格纳、威尔第、门德尔松、柴可夫斯基等等都为莎士比亚作过各种乐曲，20 世纪中那就更为多不胜数了。据不完全统计，为莎氏作曲的知名音乐家就有 1,170 人，写下近 10,000 个音乐作品，200 多部歌剧，其中上演过的、出版过的、比较流行的有 5,000 种之多。

自然，这样一位伟大作家在学校课堂上更占有重要的位置。世界知名的大学文科很少不开莎士比亚课程的，甚至设置莎士比亚专业。即便是一般文学课中，莎士比亚也是最重要、份量最大的一章，更不要说他是学校科研重点和文化活动的中心了。在英国莎士比亚研究院，在其他一些国家的大学里，也设有莎士比亚研究所、莎士比亚研究中心之类的学术组织。这说明莎士比亚不仅具有文学、艺术的重要意义，也有着普遍的教育意义。世界莎协主席布劳班克 1986 年在北京戏剧节开幕大会上就说过这样的话：“莎士比亚会把我们本来就好的共产党员塑造得更好”，这并非纯粹为了幽默而说的笑话，其深意很值得我们深思。

在许多国家,莎士比亚所受到的重视和欢迎程度都远远超过本国任何一个作家。匈牙利著名革命诗人裴多菲赞叹道:“莎士比亚,您的名字如果是山名的话,它将高出于喜马拉雅山峰!”在德国,莎士比亚影响更大,人们提起他,都会亲切地称他为“我们的莎士比亚”。1958年演出莎剧3,057场,远远超出演席勒、莱辛的戏。1939年在瑞士苏黎世举行的莎士比亚戏剧节期间,用四种语言上演莎剧。在用法语演的《驯悍记》终场时,谢幕竟达14次,观众大声欢呼“莎士比亚万岁!”,狂热到了极点。在前苏联,莎士比亚同样有着强大的生命力,1873年就成立了第一个莎士比亚协会,每年上演莎剧数以百计、千计。莎著被译成22种语言,出版数以千百万计,即便在反法西斯战争的年代,前线与后方也经常有莎剧演出。莎学专家莫罗佐夫说:“在战争最黑暗的日子里,他像一个患难朋友和我们待在一起”,“他成为我们生活中不可缺少的部分”。前苏联拍制的莎剧电影,如《哈姆莱特》、《李尔王》、《奥瑟罗》、《第十二夜》、《罗密欧与朱丽叶》等都是世界第一流的,《奥瑟罗》曾获得四次国际电影大奖。

(四)

第一个被介绍到我国的世界伟大作家就是莎士比亚,到现在已有近百年历史。早期活动多半限于学校中。白话文的莎剧译本出现在“五四运动”之后,但莎士比亚全集直到1978年才最后完成、出版。由于历史的、社会的、文化的等特殊原因,莎士比亚在我国始终未能形成气候,没有在文化生活中占有经常的、一定的位置,在不少省份和大城市从未把莎剧搬上舞台,也未见到一部莎学专著出版。十一届三中全会后,在这方面有所起色,刊物上出现的研究莎士比亚的文章多了起来,少量的莎剧开始被搬上电视屏幕,在少数学校中开了莎士比亚专题课,也有的开始培养莎士比亚研究生。莎学组织也开始出现,如1984年在上海成立了“中国莎士比亚研究会”,1985年在长春成立了“吉林省莎士比亚协会”,在某些大学成立了莎学研究中心或小组。特别是1986年在北京、上海两地同时举办“第一届中国莎士比亚戏剧节”更是鼓舞人心,盛况空前,是我国一次史无前例的大规模的文化活动。这是一次非常英明的外交和文化活动,具有深远意义,把莎士比亚在我国发展推进到一个新的历史时期。

但是,和世界其他国家特别是发达国家相比较,我们的莎学还远远落后于人家,有着不小的差距,即便近几年已形成的发展势头,也并未前进多少,在社会上影响不大,1986年的轰轰烈烈,再也听不见回响,似乎一阵风就过去了,莎剧在我们舞台上相当沉寂。究其原因,也一言难尽,有历史的也有现实的,还有与我们全民文化素质还不是那么高也不无关系,对具有深邃哲理、崇高思想和真正完美的艺术欣赏不了,戏剧趣味不高。再有,就是受到西方流行的资产阶级低级腐朽的文艺思潮的影响,黄色盖过了红色,庸俗的现代派压倒古典高雅、道德学问,市侩主义、利己主义、拜金主义等腐朽思想侵蚀社会的机体,污染腐蚀人们的灵魂,这给我们目前文化生活、精神文明、道德修养等方面带来了危机。

莎士比亚的伟大意义远远超出戏剧艺术本身,是他艺术中所蕴含的真理和道德的力量,是绝妙艺术和崇高思想的完美结合,是真、善、美的有机统一体;他所反映的生活也远远超出他自己的时代,对任何时代都有着现实意义和指导意义,即便对我们的现实也是如此。是历史的偶合,还是莎士比亚艺术超时空的普遍意义?莎士比亚的悲剧似乎正是反映在我们这个历史阶段上出现过的,还未完全消除的资产阶级邪恶思想,并且完全可以用来和不良风气作针锋相对的斗争。马克思、恩格斯早就为我们做出范例,在他们和非无产阶级思想的斗争中,就借用了莎士比亚的艺术力量,并用作改造旧世界、改造人的锐利武器。我们当然也不会把这样一位人民艺术大师冷落一旁,置之不理。尽人皆知,莎士比亚除了审美价值外,他的思想,他的理想,他的伦理道德通过艺术手段对人都能收到通常教育方法所难达到的功效,真正纯洁、美化人的灵魂。事实就是如此,任何时候,任何社会,多一点莎士比亚就能少一点马基雅弗利;戏剧舞台上的莎士比亚悲剧多一点,生活舞台上的悲剧就能少一点。莎士比亚是真正的灵魂工程师,他用艺术的魅力,在愉悦着亿万人的心灵的同时,就把他的思想输入人们的内心,收到潜移默化的功效,提高人们自我完善的自觉意识,增强抵抗邪恶的免疫力,成为人格高尚心灵完美的真正的人。他的社会理想和艺术目标和我们社会主义是相通的,读一读他的两句诗吧:

夏天的花把夏天薰得多芳馥,
虽然对自己它只自开又自落。

(十四行诗第九十四首)

这种默默无闻,埋头工作,为了人类社会的美好而作出自我牺牲的崇高思想,难道不是我们应该永远记取的吗?难道不是我们一向提倡的做人根本吗?所以研究莎士比亚、上演莎士比亚、讲授莎士比亚,不仅仅是吸收人类优秀文化遗产来丰富自己民族文化的问题,也不仅仅是借鉴一种戏剧艺术传统来改进我们的戏剧艺术和促其发展的问题,而是对提高我们整个文化素质、思想修养、道德情操、促进精神文明建设也能起到特殊的功效,把每个人都能塑造成高尚完美的真正的人。愿莎士比亚,如同马克思所说“在19世纪下半叶开出了灿烂的花朵”,在我们的时代里,在我们的生活中,再现他的艺术光辉,开出更加灿烂的花朵,把我们的明媚“夏天”(社会)“薰得”更加芳馥!

张泗洋

目 录

前言	1
莎士比亚简介	1
辞条检索表	8
正文:	1
一、莎士比亚时代和生平	1
二、莎士比亚的作品	246
三、莎士比亚研究和批评	798
四、莎剧舞台演出	1009
五、莎士比亚的影响	1108
六、莎士比亚在中国	1253
附录:	1452
一、辞条英文索引	1453
二、英国朝代表	1498
三、莎士比亚年表	1499
四、中国莎学年表	1511
五、重要参考书目	1527

辞条检索表

一、莎士比亚时代和生平

A	《爱德华三世》…………… 10	《巴黎大屠杀》…………… 17
	《爱德华四世》…………… 10	《巴索洛缪节市集》………
	艾略特…………… 10	…………… 18
阿伦…………… 1	爱尔兰德…………… 10	白厅…………… 18
阿伦…………… 1	艾略特爵士…………… 11	《白魔鬼》…………… 18
阿伦…………… 1	哀怨小曲…………… 11	白僧剧院…………… 18
阿莫大…………… 2	安笃武德…………… 12	《班杜加》…………… 19
阿加斯…………… 3	安德希尔…………… 12	班克斯的马…………… 19
阿斯塔…………… 3	安德鲁斯…………… 12	办公记事册…………… 19
《阿卡狄亚》…………… 3	安妮王后…………… 12	版本说明…………… 19
阿特金森…………… 3	《安静的女人》…………… 12	版权登记簿…………… 19
阿登家族…………… 3	安妮·哈莎薇小屋 …… 13	保罗童伶剧团…………… 20
阿德布鲁克…………… 4	奥布里…………… 13	贝克…………… 21
阿诗匹奈尔…………… 4	奥弗里…………… 13	贝尔斯…………… 21
阿斯顿·肯特罗…………… 4	奥格尔…………… 13	贝吉尔…………… 21
阿兰德尔剧团…………… 4	奥塞斯特…………… 13	贝尔旅店…………… 21
《阿尔卡扎战斗》…………… 4	奥斯特勒…………… 13	贝尔塞维奇旅店…………… 21
阿斯特雷或阿斯雷	奥斯特勒…………… 14	贝洛特—蒙乔伊
爵士…………… 5	奥尔狄斯爵士…………… 14	讼案…………… 21
埃勒…………… 5	《奥布朗的假面剧》………	《被仁慈所杀的
埃得金斯…………… 5	…………… 15	女人》…………… 23
埃克尔斯通…………… 5	傲慢的乌鸦…………… 15	本菲尔德…………… 23
埃拉斯莫斯…………… 5		比得福…………… 23
埃塞克斯伯爵第二 …… 6	B	彼得拉克…………… 23
埃塞克斯伯爵剧团 …… 7		毕晓普…………… 24
埃汶河畔斯特拉	巴道夫…………… 16	毕绍普顿…………… 24
福市…………… 7	巴格利…………… 16	庇护…………… 24
爱尔兰…………… 8	巴恩斯…………… 16	表演…………… 25
爱德华…………… 9	巴恩斯…………… 16	波特…………… 25
《爱德华一世》…………… 9	巴德布鲁克…………… 17	波拉德…………… 25
《爱德华二世》…………… 9	巴克斯特德…………… 17	波特官…………… 25

波尔顿 25
 波希米亚的伊丽
 莎白 25
 伯格 26
 伯德 26
 伯利 26
 伯纳德 27
 伯纳斯 27
 伯贝奇 27
 勃茨 27
 勃登村 27
 勃金汉公爵 27
 卜蒙 28
 不服国教 28
 《不可思议的年头》 29
 布景 29
 布雷恩 29
 布赖恩 29
 布莱特 29
 布鲁克斯 30
 布莱契吉尔多 30
 布莱希安诺公爵 30
 布里斯托尔童伶
 剧团 30

C

查尔科特 31
 查理一世 31
 查尔斯亲王供奉
 剧团 31
 插剧 32
 《诚实的妓女》 33
 处女旅店 33
 《船长》 33

D

大剧院 34
 大学戏剧 34
 大学才子派 35

达博恩 35
 达文波特 35
 达格代尔 35
 达尔威治庄园 35
 《“逮兔”的小册子》 35
 戴尔 36
 戴克尔 36
 戴维森 37
 戴维斯 37
 戴维斯爵士 37
 戴西克爵士 37
 丹尼尔 38
 丹尼尔 38
 道德剧 39
 道兰德 39
 道塞特伯爵第一 39
 德伊 39
 德洛尼 40
 德雷顿 40
 德·威特 41
 德斯利镇 41
 德贝伯爵剧团 41
 等级 42
 盾形纹章 43
 第二好床 44
 《第二个少女的
 悲剧》 44
 《狄安娜》 44
 斗赛 44
 斗鸡场剧院 45
 杜克 46
 杜贝雷 46
 多雷尔 46
 多德尔 46
 多重布景 46

E

《恶行之患》 47
 儿童主教 47

F

《法维杉的阿登》 48
 范顿 48
 费尔 48
 费边 48
 费顿 48
 菲利普斯 48
 菲利普二世 48
 《费利克斯和费丽奥米
 纳》 49
 疯癫 49
 《疯狂的奥兰多》 49
 《愤世者》 50
 弗莱彻 50
 弗莱彻 50
 弗罗里奥 50
 弗罗里奥 50
 弗罗伊萨特 51
 福德 51
 福克斯 51
 福特斯库 51
 福尔布鲁克 51
 福丹的约翰 51
 复仇剧 51

G

盖茨 53
 盖顶 53
 盖特雷 53
 高夫 53
 高层舞台 53
 《高布达克,或菲瑞克斯
 与普瑞克斯》 53
 格森 54
 格温 54
 格林 54
 格林 54
 格林 54
 格林 54

格林……………	54	海华德……………	64	霍比……………	74
格拉夫顿……………	55	海军大臣剧团……………	64	霍尔……………	74
格拉夫屯……………	55	汉兹纳……………	65	霍尔……………	74
《格林的葬礼》……………	55	汉德森……………	65	霍尔……………	74
《戈尔的儿童启蒙 课本》……………	55	汉迪乌斯……………	66	霍尔……………	74
《各遂所愿》……………	55	汉普顿宫……………	66	霍尔……………	74
葛洛陀……………	55	豪斯……………	66	霍尔……………	75
葛莱维尔……………	55	号筒……………	66	霍尔宅……………	75
葛罗斯特郡……………	56	河岸区……………	66	霍尔斯基……………	75
葛利阴谋案……………	56	《荷兰妓女》……………	66	霍尔斯基……………	75
公牛旅店……………	56	赫恩……………	66	霍拉尔……………	75
宫廷侍从……………	56	赫伯特……………	67	《霍夫曼的悲剧》……………	75
宫廷演出……………	56	赫伯特爵士……………	67		
《狗岛》……………	57	黑武德……………	67	J	
鼓……………	58	黑武德……………	67	基德……………	76
股东……………	58	黑僧剧院……………	67	基利格鲁……………	76
股东文书……………	58	黑僧门房……………	69	基督教改革运动……………	77
谷物与大麦清单……………	59	《黑铁时代》……………	69	《机会》……………	77
古德尔……………	59	亨特……………	70	机关布景……………	77
古典戏剧……………	59	亨斯洛……………	70	即兴喜剧……………	78
观众……………	60	亨斯顿勋爵一世……………	70	吉格……………	78
《官长的借鉴》……………	61	亨斯顿勋爵二世……………	70	吉本斯网球场……………	78
关闭剧院……………	61	亨斯顿仆人剧团……………	70	家徽……………	78
《关于基督教国体 原则》……………	62	亨里埃塔女王供奉 剧团……………	70	家庭悲剧……………	78
《贵族》……………	62	《亨廷顿公爵罗伯特的 毁灭》……………	70	加德纳……………	79
国王宴乐童伶剧团……………	62	红牛剧院……………	70	加尼埃尔……………	79
H		红狮客栈……………	71	加斯夸恩……………	79
哈特……………	63	花毯……………	71	加斯夸恩……………	79
哈特……………	63	华列克剧团……………	71	加的斯港……………	79
哈莎薇……………	63	《华列克的盖伊》……………	71	加斯特里尔……………	79
哈斯维……………	63	滑稽短剧……………	71	贾尔斯……………	80
哈灵顿……………	63	滑稽剧的穿插……………	71	贾尔斯……………	80
哈里森……………	64	怀斯彤……………	71	贾德森……………	80
哈本德……………	64	皇宫……………	71	假面剧……………	80
哈尼斯……………	64	惠廷顿……………	72	箭术……………	81
《哈利五世》……………	64	惠特丽……………	72	剑桥大学……………	81
哈克里特……………	64	惠勒尔……………	72	简森……………	81
		惠特吉夫特……………	72	教堂童伶剧团……………	81
		婚姻与葬礼习俗……………	73	杰克逊……………	84
		火药爆炸阴谋……………	73	净本……………	84
				剧情……………	84

剧院	85	孔姆家族	99	琉善	110
剧院建筑	86	口语	100	卢克诺爵士	111
剧场雅座	89	库柏	100	路西爵士	111
剧本手稿	89	库尔曼	101	露天表演	113
剧本校订	90	奎尼	101	伦敦	113
剧本校订员	90	奎尼	101	伦敦图	114
剧团的合并与联合	91	奎尼	101	洛卜·德·维加	115
军旅生涯	91			罗利	115
		L		罗利	115
K		拉塞尔	101	罗奇	115
卡夫	92	《拉尔夫·劳埃斯特·道埃 斯特》	102	罗兰兹	115
卡鲁	92	喇叭	102	《罗克纳》	116
卡斯尔	93	莱格	102	罗温顿	116
卡姆登	93	莱维森	102	罗宾森	116
卡尔顿	93	莱恩家庭	102	M	
卡克斯顿	93	莱斯特剧团	103	马洛	116
《卡提林的阴谋》	93	莱斯特兰奇爵士	103	马辛格	119
凯利	94	莱斯特伯爵罗伯特·达德 利	103	马斯顿	120
凯撒尔	94	兰巴德	104	马卡姆	121
凯茨比家	94	兰勃特一家	105	马龙学会	121
《坎贝西斯》	94	朗格雷	105	马普列莱特	121
考利	95	廊座	105	马尔卡斯特	122
考德雷家	95	老斯特拉福	105	马基雅维利	122
克雷顿	95	乐师室	105	《马尔菲公爵夫人》	124
克洛普顿家	95	雷诺兹	106	124
克列福·钱伯斯村	96	利德盖特	106	《马耳他的犹太人》	124
.....	96	李	106	124
科尔	96	李利	106	曼图安	125
科顿	96	里奇	108	芒戴	125
科比特	96	里普林哈姆	108	毛本	126
科雅特	96	《理查三世的真实 悲剧》	108	梅奥	126
科维尔	97	炼金术	108	梅恩	126
科特格雷夫	97	炼金术士	109	梅恩沃林	127
科巴姆勋爵七世	97	列诺克斯供奉剧团	109	《梅莎琳娜》	127
科巴姆勋爵八世	97	109	美人鱼酒店	127
柯克因	98	林肯供奉剧团	109	《美丽的埃姆》	127
客棧庭院剧场	98	林肯法学院剧场	110	《美丽的西迪娅的 喜剧》	127
肯尼尔渥斯	99	流氓与流浪汉	110	米德	128
《肯特人约翰和康伯人 约翰》	99			米库林	128

米德尔顿	128	帕拉迪奥	139	切特伍德	151
鸣乐	128	《帕拉迪斯·塔米亚》	139	琼斯	152
命运剧院	129	《帕拉蒙与阿希特》	140	丘特	152
《默林的降生》	129	帕姆布罗克伯爵		圈地	152
《魔鬼的契约》	129	二世	140	痼子	153
莫尔爵士	129	帕姆布罗克伯爵			
莫利	130	夫人	140	R	
莫里森	130	帕姆布罗克伯爵		饶泽斯雷	153
莫菲特	130	三世	140	饶泽斯雷	153
莫里斯舞	130	帕姆布罗克伯爵		人文主义	153
末等观众	130	四世	141	《人人高兴》	154
幕前舞台	130	帕姆布罗克供奉		《人人扫兴》	154
墓志铭	131	剧团	141	瑞安	154
牧歌	131	潘西爵士	142	瑞理爵士	155
穆雷	131	佩顿	142	若扎尔	155
		佩维	142		
N		佩克	142	S	
纳什	131	佩蒂	142	萨维奇	155
纳什一家	132	培根	143	萨瑟瓦克	155
内台	133	培根	143	萨利伯爵	156
内务大臣	133	培福伯爵夫人	144	萨默斯爵士	156
《你看见我,你就知		《捧腹大笑》	145	萨默维尔爵士	156
道我》	134	皮尔	145	萨穆塞特府邸	156
牛津大学	134	珀切斯	145	萨立斯伯雷宫剧院	156
牛津伯爵十七世	134	普林	145		
牛津伯爵仆人剧团	135	普卢姆	146	萨立斯伯雷伯爵	
纽因顿巴茨剧场	135	普坦哈姆	146	第一	157
农萨奇	136			桑兹	157
女演员	136	Q		桑树	157
女王供奉剧团	136	《七大罪》	146	桑德尔斯	157
诺顿	137	奇迹剧	146	骚桑顿伯爵	157
诺登	137	恰普曼	147	骚桑顿伯爵夫人	158
诺斯爵士	137	乔叟	150	塞里奥	159
诺思布鲁克	138	乔登	150	塞西尔	159
诺森伯兰手稿	138	乔丹	150	塞西尔	159
诺丁汉伯爵一世	138	乔利	151	塞万提斯	159
		乔德尔	151	塞德勒夫妇	159
P		切斯特	151	圣三一教堂	160
帕森斯	139	切特尔	151	圣十字架行会	160
				圣保罗大教堂	160

圣海伦教堂教区 … 160	十四行组诗 …… 176	塔尔顿 …… 188
莎士比亚(理查) … 160	16世纪《圣经》译本……	台词 …… 188
莎士比亚(约翰) … 160	…… 177	泰勒 …… 188
莎士比亚(亨利) … 161	书末题署 …… 179	泰勒 …… 188
莎士比亚(托玛斯) ……	书商同业公会 …… 179	泰勒斯学校 …… 189
…… 162	枢密院 …… 179	坦斯托尔 …… 189
莎士比亚(威廉) … 162	斯托 …… 180	唐顿 …… 189
莎士比亚传记 …… 166	斯特利 …… 180	堂恩 …… 189
莎士比亚诞辰 …… 167	斯皮德 …… 180	陶特尔的杂诗集 … 190
莎士比亚出生地 … 167	斯彭斯 …… 180	特纳 …… 190
莎士比亚浸洗礼 … 168	斯潘塞 …… 181	特瓦音 …… 190
莎士比亚的书法 … 168	斯宾塞 …… 181	提示者所用的剧本 ……
莎士比亚的收入 … 169	斯特雷奇 …… 181	…… 191
莎士比亚的婚姻 … 169	斯塔布斯 …… 182	天鹅剧院 …… 191
莎士比亚受的教育 ……	斯特林杰 …… 182	天文学和占星术 … 192
…… 171	斯卡利特 …… 182	田园风格 …… 193
莎士比亚的酸苹	斯科洛克 …… 182	《帖木儿大帝》 …… 194
果树 …… 173	斯坦利家族 …… 182	《听之信之》 …… 195
莎士比亚(玛格	斯特拉帕罗拉 …… 183	《廷臣之书》 …… 195
丽特) …… 174	斯尼特菲尔德 …… 183	童伶剧团 …… 196
莎士比亚(琼) …… 174	斯特拉福记录簿 … 183	托盘 …… 197
莎士比亚(理查) … 174	斯特拉福什一税 … 184	托利 …… 197
莎士比亚(吉尔	斯特拉福行会教堂 ……	托马斯·洛金斯或
伯特) …… 174	…… 185	洛金 …… 197
莎士比亚(埃德蒙) ……	斯特拉福语法学校 ……	
…… 174	…… 185	W
莎士比亚(安娜) … 174	斯特兰奇勋爵供奉	瓦德 …… 197
莎士比亚(苏·珊娜) …	剧团 …… 185	威康彼圩 …… 197
…… 174	《死人的运气》 …… 186	王家教堂 …… 198
莎士比亚(朱迪丝) ……	司各特 …… 186	《为演员一辩》 …… 198
…… 174	苏塞克斯伯爵供奉	帷幕剧院 …… 198
莎士比亚(哈姆	剧团 …… 186	薇楠 …… 199
尼特) …… 175	速记 …… 186	韦伯 …… 199
商克 …… 175	速记笔录 …… 186	韦特尔 …… 199
《少女的悲剧》 …… 175	索思韦尔 …… 187	韦伯斯特 …… 199
《审讯帕里斯》 …… 175	《索福尼斯巴》 …… 187	韦斯科特 …… 200
史密斯 …… 175	《索利曼与潘西达》 ……	韦斯切尔 …… 200
史密斯 …… 176	…… 187	韦斯敏斯特学校 … 200
史密斯 …… 176		维特 …… 200
市政典籍 …… 176	T	维尔金斯 …… 200
什切青—波米兰尼亚	塔索 …… 187	威尔逊 …… 201
公爵 …… 176		

威尔逊 201
 威姆考特 201
 魏特 201
 温切斯特住所 201
 温莎童伶剧团 201
 文书体 202
 文艺复兴 202
 沃顿 202
 沃科尔 202
 沃特考特 202
 沃吞贝格公爵 202
 舞蹈 203
 舞台 204
 舞台的敌人 205
 舞台清扫人 208
 乌达尔 208
 乌斯特 209
 乌斯特剧团 209

X

西格爵士 211
 西特恩琴 211
 《西班牙悲剧》 211
 戏单 211
 戏剧家 211
 戏院战争 212
 戏剧书籍检查 213
 希金斯 214
 《希杰纳斯》 214
 希望剧院 214
 希利亚德 214
 锡德尼爵士 214
 夏普 215
 夏斯特 215
 《仙后》 215
 《向东去啊!》 215
 小号 215
 小册子 216
 小教堂巷 216
 肖 216
 肖特里 216

肖尔迪奇 216
 谢利 216
 谢尔顿 217
 《鞋匠的节日》 217
 新宅 217
 姓氏 218
 熊园 218
 雪利 219
 《殉道者书》 219
 学校戏剧 220
 巡回演出 220
 《驯悍者被驯服》 221

Y

哑剧 221
 演员 222
 演出 223
 演出剧团 224
 演员酬金 226
 宴乐部 227
 宴乐官 227
 宴乐账目 228
 羊毛铺 228
 《约翰王》 228
 约翰逊 228
 约翰逊 228
 约翰逊 228
 约翰逊 228
 《约翰·奥德卡苏
 爵士》 228
 约翰·莎士比亚的信仰声
 明 229
 约克公爵剧团(查理王子
 剧团) 229
 《耶路撒冷》 229
 耶稣会会士 229
 野猪头旅店 230
 《一个月的妻子》 230
 遗嘱 230
 遗弃本 231
 伊顿 231

伊登 231
 伊万斯 231
 伊顿学院 232
 伊丽莎白一世 232
 伊丽莎白时代的
 英语 234
 伊丽莎白夫人供奉
 剧团 235
 伊丽莎白时代的英国学
 术 235
 伊丽莎白时代英国的宗
 教生活 237
 意大利字体 237
 医学 238
 《医生道狄鲍尔的
 智慧》 239
 音乐 239
 印刷图案 240
 印刷与出版 240
 《英格兰的赫利
 孔山》 241
 《英格兰、苏格兰和爱尔兰
 兰编年史》 241
 尤菲绮斯体 241
 《犹太人》 241
 语音 241

Z

詹金斯 243
 詹姆斯 243
 詹姆斯 243
 詹姆斯一世 243
 《詹姆斯四世》 244
 正厅 244
 朱厄尔 244
 朱文纳尔 244
 专利 244
 《捉住老家伙的诡
 计》 245
 罪恶 245
 最高权力法案 245

作为演员的莎士

比亚 245 |

二、莎士比亚的作品

- | | | |
|--|--|---|
| <p style="text-align: center;">A</p> <p>阿萨特 246</p> <p>阿隆佐 246</p> <p>阿提修斯 246</p> <p>阿埃基摩 246</p> <p>阿斯帕雷 246</p> <p>阿米奥特 247</p> <p>阿米恩斯 247</p> <p>阿伯霍逊 247</p> <p>阿德里安 247</p> <p>阿喀琉斯 247</p> <p>阿加门农 247</p> <p>阿格立巴 247</p> <p>阿拉勃斯 247</p> <p>阿拉贡亲王 247</p> <p>阿维拉古斯 247</p> <p>阿利奥斯托 248</p> <p>阿契达摩斯 248</p> <p>阿朗松公爵 248</p> <p>阿德里安娜 248</p> <p>阿特米多勒斯 248</p> <p>《阿登莎士比亚》 249</p> <p>阿玛宗女战士 249</p> <p>阿伯格孚尼勋爵 249</p> <p>《阿利奥丹特和杰努瓦
拉》 249</p> <p>埃阿斯 249</p> <p>埃尔德 249</p> <p>埃涅阿斯 250</p> <p>埃塞克斯伯爵 250</p> <p>爱尔兰 250</p> <p>爱洛斯 250</p> <p>爱德伽 250</p> <p>爱德蒙 250</p> <p>爱丽儿 251</p> | <p>爱莲娜 251</p> <p>《爱的徒劳》 251</p> <p>《爱的获得》 258</p> <p>《爱的牺牲》 258</p> <p>爱米利娅 258</p> <p>爱米利娅 258</p> <p>爱米利娅 259</p> <p>爱米利娅 259</p> <p>爱格勒莫 259</p> <p>爱德华四世 259</p> <p>爱德华五世 259</p> <p>爱诺巴勒斯 260</p> <p>爱斯卡勒斯 260</p> <p>爱斯凯尼斯 260</p> <p>《爱情的礼赞》 260</p> <p>爱克塞特公爵 260</p> <p>爱克塞特公爵 260</p> <p>《爱德蒙·艾恩赛德》
..... 261</p> <p>爱德华·普兰塔琪
纳特 261</p> <p>暧昧语 261</p> <p>艾·西 261</p> <p>艾伦 262</p> <p>艾丽斯 262</p> <p>艾莉诺 262</p> <p>艾西巴第斯 262</p> <p>艾勒克萨斯 262</p> <p>艾帕曼特斯 262</p> <p>艾普利尤斯 262</p> <p>艾克斯顿爵士 263</p> <p>安·培琪 263</p> <p>安忒诺 263</p> <p>安哲鲁 263</p> <p>安哲鲁 263</p> <p>安格斯 263</p> <p>安东尼 263</p> | <p>安东尼奥 264</p> <p>安东尼奥 264</p> <p>安东尼奥 264</p> <p>安东尼奥 264</p> <p>安东尼奥 265</p> <p>安德鲁爵士 265</p> <p>安德洛玛刻 265</p> <p>安提哥纳斯 265</p> <p>安提奥克斯 265</p> <p>安提福勒斯 265</p> <p>安纳斯雷爵士 265</p> <p>安提奥克斯之女 265</p> <p>安妮·纳维尔夫人
..... 266</p> <p>安恕的玛格丽特 266</p> <p>《安东尼与克莉奥佩特
拉》 267</p> <p>奥维德 276</p> <p>奥克斯 276</p> <p>奥布朗 277</p> <p>奥列佛 277</p> <p>奥兰多 277</p> <p>奥西诺 277</p> <p>奥德蕾 277</p> <p>奥尔德 277</p> <p>奥瑟罗 278</p> <p>《奥瑟罗》 278</p> <p>奥丽维娅 297</p> <p>奥菲利娅 297</p> <p>奥斯里克 297</p> <p>奥斯华德 297</p> <p>奥菲狄乌斯 297</p> <p>奥托里古斯 297</p> <p>奥本尼公爵 297</p> <p>奥墨尔公爵 298</p> <p>奥尔良公爵 298</p> <p>阿克泰维娅 298</p> |
|--|--|---|

奥温·葛兰道厄	298	鲍尔萨泽	313	托斯	320
奥尔良炮兵队长	298	鲍尔萨泽	313	伯比	320
奥凡涅伯爵夫人	298	鲍德勒小姐	314	勃茨	321
奥菲狄乌斯的副将	298	贝尔	314	勃兰顿	321
奥菲狄乌斯的党羽们	298	贝伦登	314	勃克雷	321
		贝勒福雷	314	勃那多	321
		贝德兰的汤姆	314	勃伦特	321
		贝特丽丝和培尼狄克	314	勃伦特	321
		本森	315	勃伦特	321
B		彼得	316	勃特拉姆	321
八开本	299	彼得教士	316	勃鲁托斯	321
巴特	299	彼特鲁乔	316	勃鲁托斯	322
巴罗夫	299	彼得·邦弗雷特	316	勃鲁托斯	322
巴斯比	299	比恩卡	316	勃拉班修	322
巴各特	299	比恩卡	316	勃艮第公爵	322
巴塞特	299	比昂台罗	316	勃艮第公爵	322
巴道夫	299	俾隆	317	勃金汉公爵	322
巴道夫	300	俾高特勋爵	317	勃金汉公爵一世	323
巴那丁	300	毕钦	317	勃金汉公爵二世	323
巴萨尼奥	300	毕萨尼奥	317	勃金汉公爵总管	323
巴西安纳斯	300	毕斯托尔	317	博登汉	323
巴普提斯塔	300	《变形记》	317	博斯威尔	324
巴伐利亚的伊莎白拉或伊利莎白	300	标题	318	布希	324
白罗克	300	标点符号	318	布伦特	324
白兰绮	301	波琳	318	布鲁克	324
班柯	301	波福	319	布朗特	324
班德洛	301	波福	319	布瓦斯图	324
班伏里奥	301	波福	319	布雷肯伯里	324
版面计算	301	波福	319	布希埃红衣主教	325
半行	302	波顿	319		
薄伽丘	302	波里多	319	C	
宝丽娜	303	波因斯	319	查米恩	325
宝石匠	303	波尼安	319	查尔斯	325
鸩妇	303	波洛涅斯	320	查理六世	325
《暴风雨》	303	波拉契奥	320	查理七世	325
鲍益	312	波旁公爵	320	查理斯·哈罗德·赫福德	326
鲍西娅	312	波林勃洛克	320	《惩办弑兄犯》	326
鲍西娅	312	波林勃洛克	320	出使英国的法国大使	326
鲍德勒	313	波匹律斯·里那	320	船长	326
鲍尔萨泽	313	波力克希尼斯	320		
鲍尔萨泽	313	波塞摩斯·里奥那	320		

船长	326	狄米特律斯和契伦	343	菲罗登	366
船长	326	《第十二夜》	344	菲利蒙	367
创作年表	326	第一对开本	354	菲洛特斯	367
床上巧计	328	第二对开本	355	菲莉妮娅	367
刺客	328	第三对开本	355	菲拉里奥	367
《错误的喜剧》	328	第四对开本	356	菲利普二世	367
D			店主	356	菲劳斯特莱特
达台涅斯	339	《冬天的故事》	356	斐迪南	367
打油诗	339	豆花	363	费边	367
大副	339	独白	363	费斯特	367
大法官的仆人	339	杜曼	363	费尔德	367
代西	339	杜伯尔	363	费舍尔	367
丹特	339	杜埃手稿	363	费伯尔	367
丹尼	340	短行剧诗	363	费兹华特勋爵	367
丹尼斯	340	对开本	364	分裂莎著	368
道纳里	340	对偶词	364	讽刺喜剧	369
道纳本	340	多德斯利	364	《凤凰与斑鸠》	370
道拉培拉	340	E			弗雷肯
道格培里	340	二副	365	弗吉斯	370
道里克尔斯	340	俄底修斯	365	弗洛斯	371
道塞特侯爵第一	341	F			弗内斯
道格拉斯伯爵第四	341	法国元帥	365	弗鲁特	371
德尔	341	法兰西国王	365	弗兰西斯	371
德贝说	341	法国太子路易	365	弗鲁爱林	371
德西塔斯	341	法兰西斯神父	365	弗洛利泽	371
德洛米奥	341	凡农	365	弗里恩斯	371
德伊福波斯	342	凡农	365	弗莱维斯	371
“等级”台词	342	凡罗	366	弗兰西斯科	371
邓肯一世	342	凡伦丁	366	弗莱德里克	371
狄多	342	凡里厄斯	366	弗兰西丝卡	371
狄克	342	凡勒利娅	366	弗莱米涅斯	371
狄温	342	凡罗的仆人	366	佛罗伦斯公爵	371
狄安娜	343	凡勒利厄斯	366	伏根爵士	371
狄安娜	343	范顿	366	伏提曼德	371
狄奥妮莎	343	飞蛾	366	伏伦妮娅	371
狄俄墨德斯	343	菲罗	366	伏伦涅斯	372
狄俄墨德斯	343	菲苾	366	伏瑞吉纳	372
狄米特律斯	343			浮士	372
狄米特律斯	343			浮士	372
				福德	372
				福德大娘	372
				福丁布拉斯	372

福康勃立琪 372
 福斯塔夫爵士 372
 福斯塔夫的侍童 373
 复制本 373
 富丽场面 373

G

噶登纳 373
 盖兹山 374
 盖勒斯 374
 盖尼米德 374
 《盖木林的故事》 374
 感情的误置 374
 刚特 374
 高厄 374
 高厄 374
 高纳里尔 374
 戈尔丁 374
 歌 374
 格森 375
 格林 375
 葛雷勋爵 375
 葛雷夫人 375
 葛朗伯莱 375
 葛鲁米奥 375
 葛莱米奥 375
 葛莱古里 376
 葛利菲斯 376
 葛莱西安诺 376
 葛罗斯特伯爵 376
 葛罗斯特公爵夫人
 376
 公爵 376
 公牛四开本 376
 宫内大臣 376
 贡柴罗 376
 古德律斯 376
 寡妇 376
 管家 376
 龟奴 376
 鬼魂 377

贵族 377
 国会花园场景 377

H

哈里森 377
 哈科特 377
 哈斯奈特 377
 《哈姆莱特》 377
 哈姆莱特对演员的
 忠告 392
 海伦 392
 海丽娜 392
 海明斯 392
 海司丁斯勋爵 392
 汉弗莱·朗斯 392
 合作创作 392
 荷马 393
 贺林希德 393
 赫克托 393
 赫卡忒 393
 赫米娅 393
 赫米温妮 393
 赫勒诺斯 393
 赫力堪纳斯 393
 赫伯特·德·勃格 394
 黑肤夫人 394
 《亨利四世》上篇 394
 《亨利四世》下篇 400
 《亨利五世》 406
 亨利六世 414
 《亨利六世》上篇 414
 《亨利六世》中篇 418
 《亨利六世》下篇 420
 《亨利八世》 427
 亨利亲王 433
 亨利·潘西 433
 《亨弗雷公爵》 433
 亨利·潘西·霍茨波
 433
 亨利·吉尔福德爵士
 433

亨弗雷·葛罗斯特
 公爵 433
 《亨利五世的著名
 胜利》 433
 华列克伯爵 434
 华特·赫伯特爵士
 435
 花腔喇叭乐 435
 画师 435
 怀特 435
 怀特 435
 怀特 435
 《环球版莎士比亚
 全集》 435
 换页 435
 皇太子路易 435
 霍兰德 436
 霍拉旭 436
 霍坦西奥 436
 霍坦歇斯 436

J

吉尔登斯吞 436
 《嫉妒的喜剧》 436
 集注本 436
 妓女 437
 加奈特 437
 嘉格莱夫爵士 438
 贾奎斯·德·鲍埃 438
 假想作者 438
 剑桥伯爵理查 439
 《剑桥版莎士比亚
 全集》 439
 教士 439
 教堂司事 439
 《皆大欢喜》 439
 节略本 450
 节奏停顿 451
 杰奎斯 451
 杰克逊 451
 杰西卡 451

杰尼斯	451	凯瑟琳公主	460	克里奥米尼斯	478
杰格德	451	凯普莱特夫人	460	克劳伦斯公爵	479
杰米上尉	452	坎丕阿斯	460	克劳伦斯公爵	479
杰奎妮娅	452	坎特伯雷大主教	461	刻瑞斯	479
芥子	452	坎特伯雷大主教	461	肯特伯爵	479
进行曲式音乐	452	康德尔	461	寇提斯	479
剧中人	453	康拉德	462	快嘴桂嫂	479
剧本的回忆性整理	453	康华尔	462	《快乐之宫》	480
军官	453	康斯丹丝	462	昆斯	480
郡吏	454	考特	462	昆塔斯	480
K		考密涅斯	462	L	
卡厄斯	454	考狄利娅	462	拉弗	480
卡密罗	454	考斯塔德	462	拉山德	480
卡尔卡斯	454	考尼律斯	462	拉戈静	480
卡厄斯医生	454	考尼律斯	463	拉瓦契	480
卡莱尔主教	455	柯林	463	拉维妮娅	481
卡斯蒂利奥内	455	科隆内	463	拉·普里毛戴	481
卡厄斯·马歇斯	455	科尔维尔	463	拉西马卡斯	481
《卡厄斯·马歇斯》	455	科朗比斯	463	拉德克利夫	481
卡厄斯·路歇斯	455	科特兄弟	463	赖特	481
开场白	455	科尔彻斯特	463	朗格维	482
凯德	456	科利维尔爵士	463	朗普尔爵士	482
凯撒	456	科利奥兰纳斯	463	朗斯洛特·高波	482
凯撒	457	《科利奥兰纳斯》	464	浪漫传奇剧	482
凯帕尔	457	克伦	474	劳埃德	482
凯列班	458	克拉克	474	劳伦斯神父	482
凯菲斯	459	克里翁	474	老太太	482
凯斯卡	459	克列福	475	勒·波	482
凯茨比	459	克列福	475	勒格比	482
凯瑟琳	459	克洛顿	475	雷欧提斯	482
凯瑟丽娜	459	克兰默	475	雷奈尔多	483
凯德华尔	459	克里德	476	《黎尔王》	483
凯尼狄斯	459	克莱勃	476	李维	483
凯士纳斯	459	克莱因	476	李尔	483
凯普切斯	459	克伦威尔	476	《李尔王》	484
凯普莱特	460	克劳狄奥	476	里德	501
凯尔弗妮娅	460	克劳狄奥	477	里根	501
凯瑟琳王后	460	克劳狄斯	477	里德利	502
		克劳狄斯	477	里奥宁	502
		克列特斯	477	里奥那多	502
		克瑞西达	477		
		克莉奥佩特拉	478		

里奥那托	502	露丝	525	马伏里奥	545
里昂提斯	502	露西塔	525	马西勒斯	545
里加律斯	503	露西安娜	525	马坦克斯特	546
理查二世	503	律师	525	马苏西奥·萨勒尼	
《理查二世》	503	《孪生兄弟》	525	坦诺	546
理查三世	507	伦敦市长	526	玛丽娅	546
《理查三世》	507	轮流对白	526	玛利娅	546
理查·霍金斯	515	罗武	526	玛丽娜	546
理查·葛罗斯特公爵		罗宾	526	玛狄恩	546
	515	罗网	526	玛格莱特	546
理查·拉德里夫爵士		罗瑟琳	527	玛利安娜	546
	515	罗瑟琳	527	玛利安娜	546
“利益”台词	515	罗瑟琳	527	玛伽瑞隆	547
利科丽达	515	罗尔夫	527	玛吉利·乔登	547
利摩琪斯	515	罗林斯	527	玛格丽特·德·瓦	
利佛斯勋爵	516	罗兰佐	527	卢瓦	547
利奥波德版《莎士		罗伯兹	527	玛克斯·安德洛尼	
比亚》	516	罗密欧	527	克斯	547
两商人	516	罗德利哥	528	玛格莱特·普兰塔琪	
《两个高贵的亲戚》		罗多维科	528	纳特	547
	516	罗多维克教士	528	迈克尔	547
列诺克斯	522	《罗马人的伟绩》	528	迈密勒斯	547
林仙	522	罗德利哥·洛佩兹		迈克尔爵士	547
林肯主教	522		528	麦克白	547
琉西安纳斯	523	罗西昂伯爵夫人	528	《麦克白》	548
六骑士	523	《罗密欧与朱丽叶》		麦克德夫	567
	523		528	麦克摩里斯	567
鲁特兰说	523	罗森格兰兹和吉尔登斯		麦克白夫人	567
鲁特兰伯爵	523	吞	542	麦克德夫夫人	567
鲁特兰的家庭教师		洛基	542	毛子	567
	523	洛斯	543	毛顿	567
《鲁克丽丝受辱记》		洛弗尔勋爵	543	毛顿	567
	523	洛斯勋爵七世	543	毛勃雷勋爵	567
路森修	524			毛大姐与陶姑儿	568
路西奥	524			茂伦	568
路歇斯	524			茂那斯	568
路歇斯	524			茂西那斯	568
路歇斯	524			茂丘西奥	568
路西律斯	525			玫瑰剧院	568
路西律斯	525			梅恩	569
路库勒斯	525			梅萨拉	569
路易十一世	525			霉老儿	569
路歇斯家仆人	525				

M

马龙	543
马奇	544
马罗说	544
马歇斯	545
马凯德	545
马修·劳	545

门房	569	牛津伯爵十三世 ...	576	培根说	582
蒙乔	569	弄人	576	培尔契	583
蒙纳科	570	《女巫》	576	培维斯	583
蒙太诺	570	女店主	576	培福公爵	583
蒙太古	570	诺福克公爵	576	培拉律斯	583
蒙特马约	570	诺福克公爵一世 ...	577	培琪大爷	583
蒙太古夫人	570	诺福克公爵一世 ...	577	培琪大娘	584
蒙太古侯爵	570	诺福克公爵三世 ...	577	佩因特	584
蒙茅斯的杰弗里 ...	570	诺森伯兰夫人	577	佩维尔	584
蒙特哥麦里爵士 ...	570	诺森伯兰伯爵一世 ...	577	佩雷兹	584
蒙佩尔嘉德伯爵 ...	571	577	配力克里斯	584
孟提斯	571	诺森伯兰伯爵三世	577	《配力克里斯》	585
米林顿	571	577	皮多	590
米兰达	571	诺森伯兰伯爵九世	578	皮里索斯	590
米兰公爵	571	578	品契	590
米尼涅斯·阿格立巴 ...	571			品达勒斯	590
密码说	571	O		坡勃律斯	590
摩根, 又名巴克	571	欧苏拉	578	坡勃律斯	590
摩洛哥亲王	572	欧锡克	578	蒲伯	591
摩提默爵士	572	欧平汉爵士	578	普鲁塔克	591
摩提默夫人	572	欧尔卡苏爵士	578	普劳图斯	591
摩提默二爵士	572			普洛丢斯	592
墨涅拉俄斯	572	P		普里阿摩斯	592
缪歇斯	573	帕洛	579	普洛斯彼罗	593
牧羊人	573	帕里斯	579	普洛丘里厄斯	593
牧羊老人	573	帕里斯	579	《普雷斯顿的鞋匠》	593
幕场的划分	573	帕拉蒙	579		
N		帕特洛克罗斯	580	Q	
纳森聂尔	573	彭勃洛克伯爵	580	契伦	593
奈特	573	迫克	580	乔特鲁德	593
男童	574	潘狄塔	580	乔治·培维斯	594
《内战》	574	潘西诺	580	切特温德	594
尼姆	574	潘达洛斯	580	《情女怨》	594
尼尔森	574	《潘多斯托》	580	丘里奥	594
尼莉莎	574	潘杜尔夫	581	丘比德	594
尼科尔森	574	潘西夫人	581	《裘力斯·凯撒》	594
尼古拉斯·林	575	庞贝	581	《全是真人真事》 ...	607
涅斯托耳	575	庞贝	581		
牛津说	575	培茨	581		
		培根	581		

	三路人	613	斯诺特	628
	骚士威尔	613	斯兰德	628
	杀父之子	613	斯卡拉	629
	莎士比亚喜剧	613	斯特莱托	629
	莎士比亚的悲剧	614	斯塔佛林	629
	莎士比亚作品编辑	614	斯丹法诺	629
	614	斯丹法诺	629
	莎士比亚的早期		斯诺德姆	629
	喜剧	616	斯梅西克	629
	莎士比亚戏剧中的古典		斯凯勒斯	629
	神话	616	斯诺登兄弟	629
	山普孙	620	斯丹莱爵士	630
	山兹勋爵	620	斯丹莱爵士	630
	删除	620	斯丹莱爵士	630
	商人	620	斯克鲁普爵士	630
	神殿莎士比亚	620	斯克鲁普男爵	630
	圣—莫尔	620	斯凯尔斯男爵第七	630
	圣女贞德	620	630
	圣奥尔本镇长	621	四开本	630
	诗人	621	苏格蘭王马尔康	
	诗歌	621	三世	633
	《十四行诗》	621	缩减本	633
	时间	625	索尔普	633
	史比德	625	索列纳斯	633
	史密斯	625	索鲁斯伯雷伯爵	633
	史泰福德	625		
	史蒂文斯	625		
	史泰福德爵士	626		
	史泰福德爵士	626		
	试金石	627		
	侍童	627		
	收场白	627		
	首相	627		
	抒情时期	627		
	书吏	628		
	庶子奥尔良	628		
	水手	628		
	水手长	628		
	水忒满	628		
	斯顿	628		
	斯汤顿	628		
	斯纳格	628		
R			T	
忍耐	607		塔尔博	634
乳媪	607		塔摩拉	634
乳媪	607		塔狱卫队长	634
瑞尼埃	607		台维	634
			台词前面的人物	
			姓名	635
			苔丝狄蒙娜	635
			泰门	635
			泰莎	635
			泰特斯	635
			泰伦斯	636
			泰提涅斯	636
			泰利阿德	636
			泰特斯·拉歇斯	636
S				
萨克索	607			
萨尔蒙	608			
萨立公爵	608			
萨立伯爵	608			
萨立伯爵	608			
萨雷里奥	608			
萨福克公爵	608			
萨福克伯爵	609			
萨特尼纳斯	609			
萨穆维尔爵士	609			
萨穆塞特公爵	609			
萨穆塞特公爵	610			
萨穆塞特伯爵	610			
萨立斯伯雷伯爵				
第一	610			
萨立斯伯雷伯爵				
第三	610			
萨立斯伯雷伯爵				
第三	610			
萨立斯伯雷伯爵				
第四	611			
萨莱尼奥和萨拉				
里诺	611			
塞内加	611			
塞琉克斯	612			
塞维律斯	612			
赛伦斯	612			
赛琉斯	612			
赛伊男爵	612			
赛勒斯	613			
三女王	613			
三女巫	613			

泰特斯·安德洛尼 克斯 636	瓦依斯 654	儿们) 682
《泰特斯·安德洛尼 克斯》 637	瓦波顿 654	温彻斯特主教亨利·波 福 694
唐·约翰 642	瓦洛伊斯的伊莎 白拉 655	文森修 694
唐·彼德罗 643	晚期戏剧 655	文提狄斯 694
唐·亚马多 643	王后 655	问题剧 695
桃儿 643	王家法庭大法官 655	沃利 695
陶姑儿 643	威廉 655	沃克力 695
陶勒斯 643	威廉斯 655	《乌尔—哈姆莱特》 695
特拉尼奥 643	威廉·培琪 655	乌斯特伯爵托马 斯·潘西 696
特拉弗斯 643	威廉·李利 655	《无事生非》 696
特兰德尔 643	威廉·利克 656	伍尔习 707
特林姆罗 644	威廉·霍尔 656	伍德维尔 708
特莱包涅斯 644	威廉·哈维 656	《伍德斯托克》 708
特洛伊罗斯 644	威廉·休斯 656	舞台指导说明 708
特莱塞和勃克雷 644	威廉斯爵士 656	
《特洛伊罗斯和克瑞西 达》 644	威罗比勋爵 656	
《特洛伊罗斯与克瑞西 达》 644	威尼斯公爵 656	
提泰妮娅 652	《威尼斯商人》 657	
提伯特 652	威斯摩兰伯爵 672	
提曼德拉 652	威尔特郡巡吏 672	
提瑞尔爵士 652	威廉·路西爵士 672	
跳舞者 652	威尔士军队长 672	
忒修斯 652	威尔士亲王亨利 672	
忒尔西忒斯 653	威廉·诺里斯爵士 673	
托巴斯师傅 653	威尔士亲王爱德华 673	
托马斯教士 653	威廉·葛兰斯台尔 爵士 673	
托马斯·汉莫 653	威廉·马歇尔, 彭勃洛 克伯爵一世 673	
托马斯·霍纳 653	薇奥拉 673	
托马斯·海斯 653	薇奥兰特 673	
托马斯·格雷爵士 653	维吉尔 673	
托马斯·洛弗尔爵士 653	维吉利娅 674	
	《维洛那二绅士》 674	
	《维纳斯与阿都尼》 679	
	尾顿句 682	
	温莎 682	
	《温莎的风流娘 儿们》 682	
		X
		西那 709
		西那 709
		西登 709
		西华德 709
		西塞罗 709
		西可尔 709
		西莉娅 710
		西米斯 710
		西奥博德 710
		西巴斯辛 711
		西巴斯辛 711
		西萨里奥 711
		西里厄斯 711
		西尔维娅 711
		西尔维斯 711
		西蒙尼狄斯 711
		西西涅斯·维鲁特斯与裘 理斯·勃鲁托斯 711
		希罗 711
		希波吕忒 711
W		
瓦特 654		

《希腊罗马名人传》……	许门 ……………	725	格雷 ……………	755
……………	序幕 ……………	725	约克公爵夫人穗丝丽·奈	
戏剧讽刺 ……………	学究 ……………	725	维尔 ……………	755
夏禄 ……………	《驯悍记》 ……………	725	约克公爵三世理查·普兰	
夏提昂 ……………	《驯悍妇》 ……………	735	塔琪纳特 ……………	755
现代拼写法 ……………	《殉情者》 ……………	735	谣言 ……………	755
献词 ……………			咬弗动太太 ……………	755
乡下人 ……………			药剂师 ……………	756
相似版本 ……………			《耶鲁莎士比亚》 ……	756
肖特 ……………			《一报还一报》 ……	756
小童 ……………			伊勤 ……………	766
小丑 ……………			伊阿古 ……………	766
小丑 ……………			伊吉斯 ……………	766
小丑 ……………			伊米力斯 ……………	766
小凯图 ……………			伊丽莎白 ……………	767
小马歇斯 ……………			伊里主教 ……………	767
小路歇斯 ……………			伊里主教 ……………	767
小西华德 ……………			伊米力斯·莱必多斯 ……	767
小公牛彼得 ……………			伊里斯 ……………	767
谢尔登对开本 ……			伊拉丝 ……………	768
“心愿十四行诗” ……			伊摩琴 ……………	768
辛伯 ……………			依莎贝拉 ……………	768
辛西奥 ……………			医生 ……………	769
辛普儿 ……………			意大利小说 ……………	769
辛白林 ……………			《印章版莎士比亚》……	769
《辛白林》 ……………			……………	769
辛普洛涅斯 ……………			《英国约翰王的麻烦的统	
辛普洛涅斯 ……………			治》……………	769
辛普考克斯夫妇 ……			影子 ……………	769
《新剑桥版莎士			允理西斯 ……………	769
比亚》……………			允弗洛涅斯 ……………	770
《新阿登版莎士			预言者 ……………	770
比亚》……………			娱乐 ……………	770
《新企鹅版莎士			郁利克 ……………	770
比亚》……………			狱吏 ……………	770
信使 ……………			狱吏 ……………	770
刑吏 ……………			狱吏的女儿 ……………	770
熊 ……………			原本 ……………	770
休亚夫人 ……………				
修订 ……………				
修订本 ……………				
修里奥 ……………				
	雅典老人 ……………	736		
	《雅典的泰门》 ……	736		
	亚当 ……………	742		
	亚伯拉罕 ……………	743		
	亚历山大 ……………	743		
	亚里士多德 ……………	743		
	亚历山大·艾登 ……	743		
	亚瑟·普兰塔琪纳特 ……	743		
	……………	743		
	杨柳歌 ……………	743		
	扬扬格 ……………	743		
	扬抑格 ……………	743		
	扬抑抑格 ……………	743		
	约翰 ……………	743		
	《约翰王》 ……………	744		
	约翰逊 ……………	753		
	约克市长 ……………	753		
	约翰神父 ……………	753		
	约翰·刚特 ……………	753		
	约翰·休姆 ……………	753		
	约翰·霍兰德 ……	753		
	约克公爵理查 ……	753		
	《约克公爵的真实			
	悲剧》……………	754		
	约克公爵夫人琼·霍			
	兰德 ……………	754		
	约克大主教托马斯·罗塞			
	汉 ……………	754		
	约克大主教理查·斯克鲁			
	普 ……………	754		
	约克公爵一世爱德蒙·兰			
	格雷 ……………	754		
	约克公爵二世爱德华·兰			

Z	爪牙 772	朱诺 795
	真作 772	朱利娅 796
	争斗剧 773	朱丽叶 796
“糟糕的”四开本 ... 771	致辞者 773	朱丽叶 796
詹姆士·葛尼 772	《终成眷属》 774	著作权 796
掌柜 772	《仲夏夜之梦》 780	

三、莎士比亚研究和批评

A	本特利 805	德拉蒙德 817
I. M. 798	本·琼生 805	登海姆 817
阿伯 798	毕提 807	狄克 817
阿切尔 798	毕尔勃姆 807	狄德罗 818
阿普顿 798	波拉德 808	迪格斯 818
阿姆斯特朗 799	勃兰兑斯 808	蒂里亚德 819
埃尔茨 799	博厄斯 808	杜斯 820
埃斯考夫 799	布莱尔 808	E
埃克尔斯 799	布鲁克 809	恶的寓言 820
爱德华 799	布鲁克斯 809	F
爱默生 799	布里奇斯 809	法默 820
艾迪生 800	布拉德雷 809	范海姆 820
艾略特 801	布拉德布鲁克 810	菲利普斯 820
艾莉丝—弗莫尔 ... 802	C	费拉特 820
奥威尔 802	查默斯 810	风格 821
奥尼恩斯 802	查默斯 810	弗利 824
	查尔顿 810	弗赖 824
	超自然物 811	弗莱特 824
B	D	弗里普 824
巴特勒 803	达西 813	弗兰奇 824
巴格霍特 803	丹比 813	弗格森 824
巴特莱特 803	道顿 813	弗尼沃尔 824
巴瑟斯特 803	德莱登 814	伏尔泰 825
《百年赞歌》 803	德雷克 816	福尔曼 825
版权 804	德雷克 816	富勒 825
鲍尔斯 804	德雷克 816	
鲍德温 804	德·昆西 816	
贝克 804	德利乌斯 817	
贝恩斯 804		
贝瑟尔 805		

G		卡姆斯爵士 833	理查德森 847	
		坎贝尔 833	连续本 847	
		坎贝尔 833	列文 848	
冈多夫 826		坎伯兰 833	列诺克斯 848	
高特舍特 826		考托普 834	刘易斯 848	
格兰兹 826		柯里 834	卢斯 848	
格莱格 826		柯勒律治 834	路德维希 849	
H		科林斯 839	《论读书过多的 害处》 849	
		科林斯 839	罗斯 849	
		科利尔 839	罗伯逊 849	
		科利尔 839	M	
哈贝奇 826		克莱门 840	马登 850	
哈里斯 826		克拉克 840	马布 850	
哈德森 826		克拉克 841	马修斯 850	
哈里森 827		克雷格 841	马克思主义批评 850	
哈利维尔 827		克雷克 841	麦凯尔 851	
海涅 827		克罗齐 841	麦肯齐 851	
赫德尔 827		克洛代尔 842	麦克劳 851	
赫士列特 827		肯里克 842	麦克马纳威 852	
赫士列特 827		奎勒库奇爵士 842	芒罗 852	
亨特 827	L		梅森 852	
惠特利 827			梅斯菲尔德 852	
惠特曼 828			蒙田 853	
霍尔斯特 829	拉辛 843		蒙太古 854	
霍罗威 829	莱辛 843		米尔斯 855	
霍特森 829	赖特 844		缪尔 855	
	赖特 844		摩尔根 856	
J		赖莫 844	莫里斯 856	
		赖兰兹 845	莫里哀 856	
基特利 830	兰贝恩 845		默瑞 857	
基特里奇 830	朗斯 845		默瑞 857	
吉尔顿 830	朗沃思 845		暮夜的学党 857	
吉纳斯特 830	浪漫主义运动 845		穆尔顿 857	
吉维涅斯 830	劳伦斯 846		N	
计算机研究 830	劳伦斯 846		奈茨 858	
纪德 831	劳恩斯伯里 846		奈特 858	
K		勒弗兰斯 846	奈特 858	
		雷尼尔 846		
卡鲁 831	雷文斯克罗夫特 846	李爵士 847		
卡莱尔 832	李爵士 847	里奇 847		
卡特赖特 832	里奇 847	里特森 847		

尼科尔 860
纽卡斯尔公爵夫人
..... 860

P

帕洛特 861
帕克协会 861
排稿本 861
排字工人 862
培特 862
拼写 862
普赖斯 863

Q

恰尔德 863
签名 863
钱伯斯 864
乔伊斯 864
琼斯 865

R

瑞理爵士 866

S

萨拉斯伯爵爵士 ... 866
桑戴克 866
莎学 866
莎士福特 875
莎士比亚批评 876
莎士比亚的戏剧 ... 892
莎士比亚的诗歌 ... 926
莎剧中伊丽莎白时代的
生活 929
莎士比亚作品里的中世
纪情调 936
《绅士杂志》 944
神话批评 944
圣茨伯里 946

诗行分析 946
施密特 948
时事反映 948
史密斯 953
史文朋 953
史达尔夫人 953
斯潘塞 953
斯潘塞 953
斯帕津 954
斯汤达 954
斯托尔 954
斯蒂尔 954
斯基特 954
司马特 954
斯佩丁 955
斯波尔德 955
斯托普斯 955
斯特雷奇 956
斯佩维克 956
斯蒂尔爵士 956
苏格兰 956
索引 957

T

泰纳 957
泰勒 957
泰尔沃特 958
坦南鲍姆 958
坦布林克 958
特拉维尔西 958
题材来源 958
托尔斯泰 966
《托马斯·莫尔爵士》 ...
..... 966

W

W. H. 先生 967
瓦吞 970
瓦诺 970
瓦诺 970

王尔德 971
威尔逊 971
威尔逊 971
《威罗比的阿
薇莎》 972
维里特 974
温德尔 974
温德姆 974
温斯坦利 974
文献学批评 974
沃里斯 975
沃克尔 975
沃尔波尔 975
乌尔里西 975

X

西森 976
西特韦尔 976
西姆罗克 976
《希腊短诗集》 976
夏洛克 976
夏多布里昂 977
现实主义 977
象征主义批评 977
肖伯纳 979
心理学 980
辛曼 983
辛普森 983
辛普森 983
新古典主义 984
新牛津英文词典 ... 984
性格批评 985
休斯 985
休厄尔 985
修改 985
修辞 986
许金 988

Y

亚当斯 989

亚历山大	989	淫秽下流的语言	1002	詹金斯	1006
燕卜孙	989	英格尔比	1002	詹姆森	1006
杨格	989	语言与风格	1002	詹姆斯	1006
约翰逊	990			整合	1006
约翰孙	990	Z		宗教	1006
叶芝	991				
意象	992	《札记与疑问》	1006		

四、莎剧舞台演出

A	彼得斯	1018	德鲁	1027	
阿明	1009	毕斯顿一家	1018	德鲁瑞巷剧院	1027
阿斯切	1009	波特	1019	多格特	1028
阿特金斯	1010	伯特	1019	多萝希娅或多萝	
阿什克劳夫特	1010	伯顿	1019	希·乔丹	1028
埃利斯頓	1010	伯贝奇	1019	E	
艾德里奇	1010	伯贝奇	1020	厄尔文爵士	1028
艾达·里恩	1011	伯恩哈特	1020	F	
奥尼尔	1011	伯明翰保留节目		发现空间	1029
奥利维尔爵士	1011	剧团	1021	法学院	1030
奥雷里伯爵一世	1011	布思	1021	凡登豪夫	1030
		布莱克	1021	凡贝拉芙	1030
		布鲁克	1022	菲尔普斯	1030
		布洛克	1022	菲尔德学院剧团	
B	布思一家	1022	1030	
巴顿	1012	布雷斯特格德	1024	费科特	1031
巴罗	1012	布里奇斯—亚当斯		费尔德	1031
巴克	1012	1025	费斯克	1031
巴里	1013	布里斯托尔老维克		凤凰剧院	1031
巴里	1013	剧团	1025	福特	1031
巴里	1014	D		福希特	1031
巴雷特	1015	达文波特	1025	福雷斯特	1031
巴里莫尔一家	1015	戴利	1025	福波斯—罗伯特森	
贝蒂	1016	丹斯—霍兰	1026	1031
贝利斯	1016	道塞特花园剧院		弗劳尔	1032
贝特朗	1017	1026	弗尔曼	1032
贝尔格莱德剧院	1017	德魯	1026	弗朗肯—戴维斯	1032
本森	1017	德魯	1026		
本索尔	1018				

服装 1032

G

干草市剧院 1033

格林 1033

格里特 1033

格林威治宫 1034

格兰威尔—巴克

..... 1034

葛莱维尔 1034

公爵剧团 1034

公主剧院 1034

公园剧院 1035

宫廷斗鸡场 1035

宫内司库账目 1035

古斯利 1035

古德曼场剧院 1035

国王剧团 1036

国家剧院剧团 1036

H

哈尔 1036

哈维 1037

哈特 1037

哈特 1037

哈克特 1037

哈克特 1037

哈里斯 1037

哈德威克 1037

海斯 1037

汉普曼 1037

汉德森 1037

赫本 1037

环球剧院 1038

环球剧院公司 1039

皇家莎士比亚剧院

..... 1039

霍尔 1043

霍德恩 1044

J

基林船长 1044

吉本 1044

吉尔本 1044

吉尼斯 1044

吉尔古德 1044

加里克 1045

加拿大斯特拉福莎士比

 亚戏剧节 1047

杰菲斯 1049

杰克逊爵士 1049

金 1049

金 1049

K

卡森 1050

卡特赖特 1050

卡特赖特 1050

坎贝尔 1051

坎宁汉 1051

看客 1051

康韦 1051

康涅狄格斯特拉福莎士

 比亚戏剧节 1052

考利 1052

考格希尔 1052

考米沙耶夫斯基

..... 1052

考文特花园剧院

..... 1053

科普 1053

科尔曼 1054

科罗拉多大学莎士比亚

 戏剧节 1054

克罗斯 1054

克莱夫 1055

克雷格 1055

克卢恩斯 1055

肯普 1056

肯布尔一家 1056

肯布尔 1056

肯布尔 1056

肯布尔 1057

奎尔 1057

奎因 1057

库克 1058

库克 1058

库柏 1058

库什曼 1058

L

《拉茨的鬼魂》 1059

莱因哈特 1059

莱尔网球场剧场 ... 1059

莱因选举人权

 伯爵 1059

赖斯 1060

赖特 1060

兰哈姆 1061

劳顿 1061

老维克剧场 1062

勒·嘉琳娜 1063

勒德格雷夫爵士

..... 1063

里奇 1063

理查森爵士 1063

利 1064

利 1064

露天剧场 1064

罗斯 1064

罗杰斯 1064

洛文 1064

M

马洛 1065

马修斯 1065

马丁—哈维 1065

玛丽·安德森 1065

麦卡劳 1066

麦克林 1066	佩恩 1081	斯坦厄普 1090
麦克莱迪 1066	佩狄特 1081	斯旺斯顿 1090
迈尔斯 1067	佩皮斯 1081	斯普拉格 1091
迈尔德梅爵士 1067	皮多夫 1083	斯科菲尔德 1091
曼特尔 1067	坡埃尔 1083	斯莫克街剧院 1091
曼宁厄姆 1068	蒲伯 1084	
曼斯菲尔德 1068	普兰奇 1084	T
美国莎士比亚戏	普莱特 1084	
剧节 1068	普里查德 1084	泰勒 1091
蒙克 1071		泰南 1091
米勒 1072	Q	唐斯 1091
米尔斯 1072		堂斯 1092
米尔顿 1072	茜草市剧场 1085	忒尔勒 1092
莫恩 1072	乔姆利剧团 1085	特利 1092
莫索普 1072		特利 1093
莫洛佐夫 1073	R	特里 1093
莫伊塞维奇 1073		特莱文 1094
莫德耶斯卡 1073	入场与出场 1085	图书馆剧院 1094
幕 1073	瑞安 1085	茶亭 1094
N	S	W
纳恩 1074	萨森 1086	威廉斯 1095
男童演员 1074	萨尔维尼 1086	威廉斯 1095
内维尔 1074	塞德勒药泉剧院 1086	威廉斯 1095
内务大臣供奉剧团 1075	桑德 1086	威尔斯 1095
尼尔森 1078	桑戴克夫人 1087	韦伯斯特一家 1096
尼斯比特 1078	沙利文 1087	维尔金生 1096
纽约莎士比亚戏	莎士比亚戏剧的	维尔克斯 1097
剧节 1079	演出 1087	维斯特里斯 1097
牛津大学戏剧协会 1079	莎士比亚诞辰 300 周年	沃芬顿 1097
诺克斯或诺克 1080	戏剧节 1088	沃尔费特 1098
	圣迭戈全国莎士比亚戏	伍笃沃德 1098
	剧节 1088	舞台意象 1098
O	十字钥匙旅店 1089	
《欧尔卡苏》 1080	时装演出 1089	X
	市民剧院 1089	西伯 1100
	双重角色 1089	西伯 1100
P	斯赖 1089	西伯 1101
帕尔默 1080	斯温利 1090	西登斯 1101
	斯金纳 1090	肖 1102

小哈拉姆	1102	亚当斯	1103		
谢立丹	1102	演员表	1104	Z	
谢立丹	1103	杨格	1104		
辛克洛	1103	耶茨	1105	泽斐瑞里	1106
休斯	1103	伊万斯	1105	张伯伦	1106
		伊丽莎白舞台协会		帐幕	1106
Y		1105	中殿法学院	1106
雅提斯	1103	《英格兰王李尔》		朱迪斯夫人	1107
		1105	朱思提尼安	1107

五、莎士比亚的影响

		《暴风雨》或《魔岛》		存疑作品	1128
A		1116		
阿恩	1108	贝多芬	1116	D	
阿切尔	1108	《被出卖的爱情》		达西斯	1129
阿博特	1108	1116	达费特	1129
《阿科拉斯特斯, 他的事		毕晓普爵士	1116	达文波特	1129
后聪明》	1109	波兰	1116	达夫南特	1129
埃克尔斯	1109	波德梅尔	1122	大仲马	1131
《埃德蒙顿快活的		波德雷图书馆	1122	大英博物馆	1131
魔鬼》	1109	伯辽兹	1123	戴维斯	1131
爱伦·坡	1109	伯纳比	1123	丹麦	1132
爱尔兰	1109	伯德特一库茨肖像		丹尼斯	1133
爱尔兰代	1110	1123	德国	1133
艾森堡	1110	伯明翰莎士比亚纪念图		德费	1142
爱尔兰德	1110	书馆	1123	德拉非	1143
奥登	1111	伯明翰大学莎士比亚研		德彪西	1143
奥斯汀	1112	究院	1123	德沃夏克	1143
奥尼尔	1112	勃朗宁	1125	德罗肖特	1143
奥特韦	1113	勃朗特	1126	德里乌斯	1143
		博登斯戴德	1126	德国莎士比亚协会	
B		博伊德尔莎士比亚艺术		1143
巴斯	1114	馆	1126	《德国莎士比亚协会年	
《巴拿萨斯》	1114	布兰德·马修斯戏剧博物		鉴》	1143
巴拉基列夫	1114	馆	1127	狄更斯	1144
拜伦	1114			迪特斯多夫	1144
班菲尔德	1115	C		电影	1144
		柴可夫斯基	1128	丁迪	1147
		昌都斯肖像	1128	丁尼生	1147

	国际莎士比亚协会 ……	科 ……	1171
	…………… 1164	《凯瑟琳和彼特 鲁乔》 ……	1172
E		凯塞尔斯达特死者面部 印制模型 ……	1172
俄勒冈莎士比亚戏		康拉德 ……	1172
剧节 ……	1147	考克斯 ……	1172
俄罗斯 ……	1148	考尼律斯 ……	1173
		考金茨耶夫 ……	1173
		科尔曼 ……	1173
		科克曼 ……	1173
		科普兰 ……	1173
		克朗 ……	1173
		库柏 ……	1174
		《快活的闲汉》 ……	1175
		L	
		莱西 ……	1175
		兰姆 ……	1176
		兰斯多恩 ……	1176
		朗西曼 ……	1176
		朗利特手稿 ……	1176
		劳斯 ……	1177
		雷诺兹 ……	1177
		雷诺兹爵士 ……	1177
		李斯特 ……	1177
		《理查三世王》 ……	1177
		利罗 ……	1178
		《林中之爱》 ……	1178
		录音 ……	1178
		《孛生子或哪一个是哪一 个》 ……	1178
		《伦敦浪子》 ……	1178
		罗尼 ……	1178
		罗沃斯 ……	1178
		罗西尼 ……	1178
		罗森贝奇 ……	1178
		《洛克林》 ……	1178
		洛瑟布格 ……	1179
		K	
		卡彭特 ……	1171
		《卡迪纽》 ……	1171
		卡斯泰尔诺沃—泰德斯 科 ……	1171
		H	
		哈代 ……	1164
		哈维 ……	1164
		海顿 ……	1164
		海曼 ……	1165
		汉密尔顿 ……	1165
		豪斯曼 ……	1165
		赫胥黎 ……	1165
		黑格尔 ……	1165
		《亨利四世》续篇 ……	1165
		…………… 1165	
		亨廷顿图书馆 ……	1165
		《亨利四世》迪林稿 ……	1166
		…………… 1166	
		华滋华斯 ……	1166
		《滑稽的情夫》 ……	1166
		《火杵骑士》 ……	1166
		霍金斯 ……	1167
		霍加斯 ……	1167
		霍伦德 ……	1167
		霍华德 ……	1167
		霍尔斯特 ……	1167
		J	
		济慈 ……	1167
		加拿大 ……	1168
		《剪羊毛的时节—佛罗利 泽与潘狄塔》 ……	1168
		简森画像 ……	1168
		杰尔曼 ……	1168
		捷克斯洛伐克 ……	1168
		K	
		卡彭特 ……	1171
		《卡迪纽》 ……	1171
		卡斯泰尔诺沃—泰德斯 科 ……	1171
		F	
		法国 ……	1151
		凡尔皮 ……	1154
		范顿 ……	1154
		费桑 ……	1154
		费尔霍特 ……	1154
		费顿十四行诗 ……	1154
		芬齐 ……	1154
		凤凰城莎士比亚戏 剧节 ……	1154
		福雷 ……	1155
		福尔杰 ……	1155
		福尔杰莎士比亚图 书馆 ……	1155
		弗斯利 ……	1158
		弗里曼 ……	1158
		弗洛伊德 ……	1158
		弗劳尔莎士比亚像 ……………	1159
		《弗罗利泽与潘 狄塔》 ……	1159
		G	
		改编的莎剧 ……	1160
		歌德 ……	1163
		歌剧 ……	1163
		格雷 ……	1163
		格拉夫洛特 ……	1163
		格拉夫顿莎士比 亚像 ……	1163
		古诺 ……	1164
		古兹 ……	1164
		《国王时代》 ……	1164

- | | | |
|--|--|---|
| <p>M</p> <p>马歇尔 1179</p> <p>麦克道尔 1179</p> <p>《玫瑰战争》 1179</p> <p>梅尔维尔 1180</p> <p>美术 1181</p> <p>美国 1183</p> <p>美国莎士比亚协会 1190</p> <p>门德尔松 1190</p> <p>弥尔顿 1190</p> <p>米勒 1190</p> <p>《妙语为乐》 1191</p> <p>摩尔根 1191</p> <p>莫斯莱 1191</p> <p>慕尼黑莎士比亚图
书馆 1191</p> <p>穆斯多勒斯 1191</p> <p>N</p> <p>耐勒爵士 1192</p> <p>尼德兰 1192</p> <p>纽约莎士比亚协会 1192</p> <p>诺斯科特 1192</p> <p>O</p> <p>欧文 1193</p> <p>欧里奥微型画像 1193</p> <p>P</p> <p>帕德赛 1193</p> <p>珀塞尔 1194</p> <p>皮奇姆 1194</p> <p>葡萄牙 1194</p> | <p>《普雷斯顿的皮匠》 1195</p> <p>Q</p> <p>切斯特费尔德莎士比亚
肖像 1195</p> <p>《清教徒》 1195</p> <p>琼斯 1195</p> <p>R</p> <p>日本 1196</p> <p>瑞典 1197</p> <p>S</p> <p>萨维奇 1198</p> <p>萨克雷 1198</p> <p>萨立斯伯雷手稿 1198</p> <p>塞特尔 1198</p> <p>塞德利爵士 1198</p> <p>沙利文 1199</p> <p>沙德韦尔 1199</p> <p>莎剧广播 1199</p> <p>莎士比亚画廊 1200</p> <p>莎士比亚肖像 1200</p> <p>莎士比亚音乐 1201</p> <p>莎剧中的音乐 1207</p> <p>莎剧中的意大利 1246</p> <p>莎士比亚中心 1213</p> <p>莎士比亚协会 1213</p> <p>莎士比亚学会 1213</p> <p>莎士比亚学会 1213</p> <p>《莎士比亚研究》 1213</p> <p>《莎士比亚综观》 1213</p> <p>《莎士比亚通讯》 1214</p> <p>《莎士比亚季刊》 1214</p> <p>《莎士比亚杂志》 1214</p> <p>莎士比亚刊物 1214</p> | <p>《莎士比亚故事集》 1218</p> <p>莎士比亚纪念碑 1218</p> <p>莎士比亚戏剧节 1219</p> <p>莎士比亚研讨会 1220</p> <p>莎士比亚协会会刊 1220</p> <p>莎士比亚纪念剧院 1220</p> <p>《莎士比亚知识演讲
集》 1220</p> <p>莎士比亚出生地托管委
员会 1220</p> <p>圣一桑 1220</p> <p>施密特 1220</p> <p>施波尔 1220</p> <p>施莱格尔 1220</p> <p>史密斯 1221</p> <p>史密斯 1221</p> <p>史蒂文斯 1221</p> <p>世界莎士比亚大会 1221</p> <p>《受伤的公主》 1221</p> <p>《受骗上当的聪
明人》 1221</p> <p>舒曼 1221</p> <p>舒伯特 1221</p> <p>司各特 1221</p> <p>斯默克 1222</p> <p>斯皮尔曼 1222</p> <p>斯特劳斯 1222</p> <p>《斯蒂芬王》 1222</p> <p>斯美塔那 1222</p> <p>斯特林堡 1222</p> <p>斯卡拉蒂 1223</p> <p>斯坦福爵士 1223</p> <p>斯基梅克斯 1223</p> <p>斯塔的纳维亚 1223</p> <p>苏斯特画像 1226</p> |
|--|--|---|

T		维尼 1233	约翰逊 1240
泰特 1227	汤姆生 1228	维克多 1233	《约克郡的悲剧》 1240
特如塞尔 1228	土耳其 1229	《吻我, 凯特》 1233 1240
托玛斯 1230	《托马斯·克伦威尔	沃斯 1233	《约翰王统治时代的罗马
勋爵》 1230	陀斯妥耶夫斯基 1230	沃尔吞 1233	教皇暴政》 1240
		沃斯克尔 1234	1769 年纪念节 1240
		《沃特金和罗文娜》 1234	《一切为了爱, 或世界全
			然丧失》 1240
		X	伊里宫肖像 1241
			《伊菲斯和伊安莎》 1241
		西班牙 1234 1241
		西贝利厄斯 1236	易卜生 1241
		希尔 1236	意大利 1241
		希尔顿 1236	印度 1250
		夏弗姆 1236	英帝国莎士比亚
		《仙后》 1236	协会 1251
		肖斯塔科维奇 1236	雨果 1251
		新莎士比亚协会 1236	雨果 1251
	 1236	
		匈牙利 1237	Z
		《学子们》 1239	扎卡罗 1251
		雪莱 1239	扎卡若利 1252
		《血腥的王座》 1239	《织工波顿快活的奇
			谈怪想》 1252
		Y	《众叛亲离》 1252
			蛛网 1252
		《严禁恋爱法》 1239	《左顾右盼》 1252
		约翰逊 1240	佐伐尼 1252

六、莎士比亚在中国

1. 中国莎学综述

中国莎学发展史	
概述 1253	
莎士比亚作品的中文翻	
译 1279	
莎士比亚戏剧在中国舞	
台上 1285	
首届中国莎士比亚戏剧	

节 1297	
'94 上海国际莎士比	
亚戏剧节 1302	
中国莎士比亚批评 1305	
中国学校中的莎士比亚	
教学与研究 1322	

2. 莎士比亚作品中文译本

《海外奇谭》 1336	
《英国诗人吟边	
燕语》 1336	
《哈姆莱特》 1336	

- 《罗密欧与朱丽叶》…… 1337
 《威尼斯商人》…… 1338
 《裘力斯·凯撒》… 1339
 《皆大欢喜》…… 1339
 《温莎的风流娘
 儿们》…… 1339
 《麦克白》…… 1340
 《第十二夜》…… 1340
 《暴风雨》…… 1340
 《李尔王》…… 1341
 《奥瑟罗》…… 1341
 《维洛那二绅士》……
 …… 1341
 《仲夏夜之梦》…… 1342
 《错误的喜剧》…… 1342
 《安东尼与克莉奥佩特
 拉》…… 1342
 《雅典的泰门》…… 1342
 《一报还一报》…… 1342
 《无事生非》…… 1343
 《驯悍记》…… 1343
 《爱的徒劳》…… 1343
 《终成眷属》…… 1343
 《特洛伊罗斯与克瑞西
 达》…… 1343
 《冬天的故事》…… 1344
 《辛白林》…… 1344
 《泰特斯·安德洛尼
 克斯》…… 1344
 《科利奥兰纳斯》……
 …… 1344
 《泰尔亲王佩力克
 里斯》…… 1344
 《约翰王》…… 1344
 《理查二世》…… 1344
 《亨利四世》上、下篇 …
 …… 1344
 《亨利五世》…… 1345
 《理查三世》…… 1345
 《亨利六世》(上、中、下
 篇) …… 1345
 《亨利八世》…… 1345
 《莎士比亚十四行
 诗集》…… 1345
 《维纳斯与阿都尼》……
 …… 1346
 《鲁克丽丝受辱记》……
 …… 1346
 《杂诗》…… 1346
 《莎士比亚戏剧
 全集》…… 1346
 《莎士比亚戏剧集》……
 …… 1347
 《莎士比亚全集》……
 …… 1347
 《莎士比亚喜剧
 五种》…… 1348
 《莎士比亚悲剧
 四种》…… 1348
 《诗体莎士比亚四大悲
 剧》…… 1348
 《莎士比亚注释
 丛书》…… 1349
 《莎士比亚故事集》……
 …… 1349
 《莎士比亚历史剧故事
 集》…… 1349
**3. 中国莎士比亚研究书
 刊**
 《莎士比亚》…… 1350
 《莎士比亚特刊》……
 …… 1350
 《莎士比亚》…… 1350
 《外国文学·莎士比亚专
 号》…… 1350
 《莎士比亚和他的
 戏剧》…… 1351
 《莎士比亚研究
 文集》…… 1351
 《和莎士比亚交个朋友
 吧》…… 1352
 《莎士比亚》…… 1352
 《莎士比亚研究》……
 …… 1352
 《莎士比亚研究》……
 …… 1353
 《莎士比亚研究》……
 …… 1353
 《莎士比亚研究》……
 …… 1353
 《莎士比亚研究》……
 …… 1353
 《莎士比亚专辑》……
 …… 1354
 《莎士比亚——他的作品
 及其时代》…… 1354
 《莎士比亚戏剧节
 专刊》…… 1355
 《莎士比亚在中国》……
 …… 1355
 《莎士比亚年谱》……
 …… 1355
 《论莎士比亚四大
 悲剧》…… 1355
 《莎士比亚的三重戏剧
 ——研究、演出、教
 学》…… 1356
 《莎士比亚引论》
 (上、下) …… 1356
 《莎士比亚在中国舞台
 上》…… 1357
 《莎士比亚名剧创作欣赏
 丛书》…… 1357
 《莎士比亚悲剧
 论痕》…… 1358
 《莎士比亚绪论,兼及中
 国莎学》…… 1358
 《莎士比亚在我们的时
 代》…… 1359
 《莎士比亚传论》……
 …… 1359
 《莎士比亚戏剧
 研究》…… 1360
 《中国莎士比亚
 评论》…… 1360
 《莎评辑录》…… 1360

- 《莎士比亚新论》…………… 1361
- 《莎士比亚与西方现代戏剧》…………… 1361
- 《中国莎学简史》…………… 1361
- 《莎剧论纲》…………… 1362
- 《简明莎士比亚辞典》…………… 1362
- 《莎士比亚戏剧赏析辞典》…………… 1363
- 《莎士比亚辞典》…………… 1363
- 《莎士比亚辞典》…………… 1363
- 《中华莎学》…………… 1363
- 《马克思恩格斯和莎士比亚戏剧》…………… 1364
- 《马克思恩格斯与莎士比亚》…………… 1364
- 《莎士比亚中文资料索引》…………… 1365
- 《莎士比亚资料索引》…………… 1365
- 4. 中译外国莎士比亚研究书刊**
- 《莎士比亚在苏联》…………… 1365
- 《莎士比亚的戏剧》…………… 1365
- 《莎士比亚评论汇编》(上、下)…………… 1366
- 《莎士比亚笔下的女角》…………… 1366
- 《莎士比亚研究》…………… 1366
- 《莎士比亚》…………… 1366
- 《莎士比亚传》…………… 1367
- 《莎士比亚传》…………… 1367
- 《莎士比亚的创作》…………… 1367
- 《莎士比亚传》…………… 1367
- 《论莎士比亚》…………… 1368
- 《〈奥瑟罗〉导演计划》…………… 1368
- 《莎士比亚与电影》…………… 1368
- 5. 中国舞台上演的莎剧剧目(以上演时间先后为序)**
- 《威尼斯商人》(话剧)…………… 1369
- 《罗密欧与朱丽叶》(话剧)…………… 1371
- 《奥瑟罗》(话剧)…………… 1374
- 《哈姆莱特》(话剧)…………… 1375
- 《第十二夜》(话剧)…………… 1376
- 《无事生非》(话剧)…………… 1377
- 《仲夏夜之梦》(话剧)…………… 1378
- 《麦克白》(话剧)…………… 1378
- 《一报还一报》(话剧)…………… 1379
- 《暴风雨》(话剧)…………… 1379
- 《李尔王》(话剧)…………… 1379
- 《安东尼与克莉奥佩特拉》(话剧)…………… 1380
- 《冬天的故事》(话剧)…………… 1381
- 《终成眷属》(话剧)…………… 1381
- 《泰特斯·安德洛尼克斯》(话剧)…………… 1381
- 《理查三世》(话剧)…………… 1382
- 《驯悍记》(话剧)…………… 1382
- 《温莎的风流娘儿们》(话剧)…………… 1383
- 《爱的徒劳》(话剧)…………… 1383
- 《雅典的泰门》(话剧)…………… 1384
- 《皆大欢喜》(话剧)…………… 1384
- 《亨利四世》(话剧)…………… 1384
- 《三千金》(古装话剧)…………… 1385
- 《乱世英雄》(古装话剧)…………… 1385
- 《奥瑟罗》(京剧)…………… 1385
- 《天之骄女》(粤剧)…………… 1385
- 《天长地久》(越剧)…………… 1386
- 《第十二夜》(越剧)…………… 1387
- 《血手记》(昆曲)…………… 1387
- 《无事生非》(黄梅戏)…………… 1388
- 《冬天的故事》(越剧)…………… 1389
- 《乱世王》(京剧)…………… 1389
- 《血剑》(婺剧)…………… 1390
- 《罗密欧与朱丽叶》(豫剧)…………… 1390
- 《温莎的风流娘儿们》(东江戏)…………… 1390
- 《奇愤情缘》(庐剧)…………… 1391
- 《李尔王》(丝弦剧)…………… 1392

- 《歧王梦》(京剧) …… 1392
- 《罗密欧与朱丽叶》
(芭蕾舞剧) …… 1393
- 《孪生兄妹》(木偶戏) …… 1393
- 《麦克白》(4集广播连续剧) …… 1393
- 《仲夏夜之梦》(4集广播连续剧) …… 1393
- 《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》(37集故事广播) …… 1393
- 《王子复仇记》(越剧) …… 1394
- 《特洛伊罗斯与克瑞西达》(歌剧) …… 1395
- 6. 中国莎学机构与团体**
- 复旦大学莎士比亚图书室 …… 1395
- 中央戏剧学院莎士比亚研究中心 …… 1396
- 中国莎士比亚研究会(简称“中莎会”) …… 1397
- 吉林省莎士比亚协会(简称“吉林莎协”) …… 1399
- 天津市莎士比亚学会 …… 1399
- 武汉莎士比亚中心 …… 1400
- 北京大学莎士比亚研究中心 …… 1400
- 东北师范大学莎士比亚研究中心 …… 1400
- 7. 中国莎学学者简介**
(按生年先后排列)
- 林纾 …… 1401
- 严复 …… 1401
- 梁启超 …… 1402
- 鲁迅 …… 1402
- 袁昌英 …… 1403
- 茅盾 …… 1404
- 徐志摩 …… 1405
- 杨晦 …… 1405
- 章益 …… 1405
- 梁实秋 …… 1406
- 方重 …… 1406
- 范存忠 …… 1407
- 张谷若 …… 1407
- 梁宗岱 …… 1407
- 虞尔昌 …… 1408
- 顾绶昌 …… 1408
- 戴望舒 …… 1409
- 张沅长 …… 1409
- 孙大雨 …… 1409
- 林同济 …… 1409
- 陈嘉 …… 1410
- 陈瘦竹 …… 1411
- 萧乾 …… 1411
- 卞之琳 …… 1412
- 戈宝权 …… 1412
- 曹未风 …… 1413
- 朱生豪 …… 1413
- 张君川 …… 1414
- 戴镛龄 …… 1415
- 索天章 …… 1416
- 杨周翰 …… 1416
- 孙家琬 …… 1417
- 王佐良 …… 1417
- 李赋宁 …… 1418
- 张泗洋 …… 1418
- 赵澧 …… 1419
- 黄雨石 …… 1420
- 裘克安 …… 1420
- 郑敏 …… 1421
- 吴兴华 …… 1421
- 方平 …… 1421
- 贺祥麟 …… 1422
- 屠岸 …… 1422
- 阮珪 …… 1423
- 汤真 …… 1423
- 杨德豫 …… 1424
- 徐克勤 …… 1424
- 王忠祥 …… 1424
- 孟宪强 …… 1425
- 薛迪之 …… 1425
- 郑土生 …… 1425
- 陆谷孙 …… 1426
- 曹树钧 …… 1426
- 孙福良 …… 1427
- 何其莘 …… 1428
- 张晓阳 …… 1428
- 辜正坤 …… 1428
- 张冲 …… 1429
- 沈林 …… 1429
- 杨林贵 …… 1430
- 8. 中国莎剧舞台艺术家、戏剧家简介**
(按生年先后排列)
- 汪笑侬 …… 1431
- 陆镜若 …… 1432
- 郑正秋 …… 1433
- 汪优游 …… 1433
- 余上沅 …… 1433
- 田汉 …… 1434
- 顾仲彝 …… 1434
- 应云卫 …… 1435
- 焦菊隐 …… 1435
- 黄佐临 …… 1436
- 章泯 …… 1436
- 李健吾 …… 1436
- 曹禺 …… 1437
- 张骏祥 …… 1438
- 丹尼 …… 1438
- 赵丹 …… 1439
- 胡导 …… 1439
- 白杨 …… 1440
- 孙道临 …… 1441
- 秦怡 …… 1441
- 李默然 …… 1442
- 田华 …… 1442
- 徐晓钟 …… 1443

英若诚	1444	胡庆树	1447	奚美娟	1449
张奇虹	1445	李家耀	1447	李媛媛	1449
胡伟民	1445	袁国英	1448	马兰	1450
徐企平	1446	俞洛生	1448		

一、莎士比亚时代和生平

A

阿伦 (Giles Alleyn, 活跃于 1600 年)

是“大剧院”所在地的地产主。当莎士比亚的同事们把“大剧院”拆掉并把木料运过泰晤士河,要在南岸建立“环球剧院”时,阿伦控告了他们,但没有成功。

阿伦 (John Alleyn, 约 1557—1596)

演员,爱德华·阿伦的哥哥。约翰·阿伦 1589 年是“海军大臣剧团”的成员,并和他的弟弟合伙经管演出服装、剧本、乐器和其他一些日用品。1592 年在布莱因—伯贝奇的争端中他作为证人出现在法庭上。在他面临死亡时,他的儿子约翰救了他。他的儿子后来也成为爱德华·阿伦戏剧事业的一员。

阿伦 (Edward Alleyn, 1566—1626)

演员。大概是伊丽莎白—詹姆斯一世时代最杰出的演员。阿伦出生在伦敦,是一个小酒店老板的儿子。他于 1583 年在“乌斯特剧团”开始了他的舞台生涯,后来在 16 世纪 80 年代加入了“海军大臣剧团”,成为他兄弟约翰的“同事”。1592 年他与琼·伍德沃德结婚,琼是剧团经理菲利普·亨斯罗的继女,所以和亨斯罗的事务有着密切关系。

16 世纪 90 年代初期,阿伦作为一

个演员在亨斯罗的“玫瑰剧院”参加“海军大臣—斯特兰奇联合剧团”演出时,就已经获得了令人羡慕的名声,当时有一些资料可以证明这一点,比如像 1592 年托马斯·纳什在他的《赤贫皮尔斯向魔鬼求助》里为英国演员的辩护中就提到:从来没有比阿伦演得更好的演员。纳什 1592 年在《斯特兰奇的信息》里提到诗人埃德蒙·斯宾塞:“他的名字就像舞台上阿伦的名字一样,能够使邪恶变为善良。”E. K. 钱伯斯的看法是,阿伦在“海军大臣剧团”(1590—1597)成功的原因:一个是由于他所选择的是最优秀的剧本,另一个是由于他具有天才的表演能力。他的剧团买下了克里斯托弗·马洛的全部戏剧(除了《狄多》和《爱德华三世》),还有皮尔·洛奇、格林和波特等写的戏剧。阿伦在《浮士德》和《帖木儿》中都扮演主要角色。在《马尔他的犹太人》中扮演了巴拉巴这一角色。在格林的 1591 年写的《疯狂的奥伦多》中,阿伦扮演奥伦多,这是唯一尚存的伊丽莎白时代演员扮演这一角色的唯一记录。

1597 年阿伦宣布他即将退出舞

台。一个编造出来的奇怪故事把阿伦的隐退归结到一次马罗的《浮士德博士》的演出时发生的怪事上。(这部剧“海军大臣剧团”在1594年10月到1597年10月间共演出了24场。)阿伦在这次演出中扮演主角。这个传说特别合乎不喜欢演员和演戏的清教徒的口味,因为它进一步说明了戏剧和演员不论愿意或不愿意总是与魔鬼联系在一起的这种观点。这个故事有几个来源:托马斯·米德尔顿1604年在《黑名单》中描写道:“当剧团正在演《浮士德博士》时,一个恶魔突然出现在舞台上。浮士德博士身上长着一颗如我想像的魔鬼的干草头,这时古老的‘大剧院’发出喀嚓喀嚓的破裂声,把观众吓得魂不附体。”还说,不仅观众被吓坏了,就连阿伦本人也被吓得半死,导致他从舞台上退下来,过着隐居的生活。1633年,这个故事在威廉·普林的《演戏大师》里又出现了一次。

不管超自然的影响如何,阿伦于1597年退出了舞台。1600年他又重返舞台。现存的文件表明,他重返舞台也有一些原因。1600年阿伦加入了新建的“命运剧院”工作。这个剧院遭到许多伦敦市民的反对。同年4月从枢密院来了一封信,信中表明支持他的正当行动。信是由诺丁汉伯爵、韩斯顿勋爵和罗伯特·塞西尔签的名,他们当中的两个人是他们自己剧团的庇护人。在信中他们引用了女王的话,希望再次看到她喜爱的演员在她面前演戏。

阿伦在“命运剧院”的冒险是十分成功的,这时他已成了非常富有的人。1600年,“保罗儿童剧团”上演了一部无名氏的戏剧《杰克·德拉姆的快乐》。剧中有“爱德华命运爵士”这样一个人物,这个名字或许就

是暗指阿伦、他的新剧院和他的财富。阿伦的成功与他和亨斯罗的合作分不开,同时也和他那伟大的演员名字分不开。另外,在他回到“海军大臣剧团”后,他在该团的股份有了特殊的权益。1605年阿伦再度从舞台上隐退下来,但他仍是剧院管理人和老板。他从一个修道士那里买了一座价值一万英镑的庄园。在那里他建立了一个“上帝礼物学院”。这个学院于1619年正式建成,一些重要人物出席了它的开学仪式。现在这所学院叫做“达尔威治学院”,仍很有名。它的图书馆里有阿伦和亨斯罗的文件,这些文件是学者们研究伊丽莎白一詹姆斯一世时期舞台艺术的宝贵资料。它的个人艺术画廊是大不列颠最好的一个。1623年,阿伦的妻子琼去世,他又与诗人约翰·唐恩的女儿康丝丹斯·唐恩结了婚。阿伦本人于1626年去世,遗体被葬在达尔威治。

亨斯罗于1616年去世,从第二年开始,阿伦就卷入到由于亨斯罗的遗嘱引起的长期而复杂的法律争端里。最近得到的证据表明,阿伦采取了狡诈和欺骗手段掌握了剧院财产的更大控制权。不论历史怎样评价阿伦的个性和对事物处理的态度和性质,都不可能否定他那伟大演员的形象。

阿莫大(Armada) 1588年西班牙派征英国的无敌舰队。这支舰队共有130条船。这次出征是企图控制英伦海峡,为西班牙入侵英格兰铺平道路。7月21日到8月8日,轻便的、更为机动的英国军舰在加来海岸外面与之交战,三分之一的西班牙战舰被摧毁。西班牙人的士气完全消沉了,整个帝国的威力也从此衰弱。另一方面,英国人的热情和力量完全被激发出来,这种热情

和力量遍及在生活中的各个方面，以致使整个英国在下一个十年中充满了活力与生气。人们把这种兴旺发达的景象说成是伊丽莎白时期的特点。

莎士比亚很少提到阿莫大。莱斯利·霍特孙相信十四行诗中的第107首的诗句“人间的月亮已渡过被蚀的灾难”，提及的就是这次伟大的胜利。他争辩说西班牙舰队的队形是月牙状的，他还引证了当代把无敌舰队称为月亮的资料。在《约翰王》中提到的“整个阿莫大的失利的战舰就这样被飓风吹得溃乱四散了”（三幕四场），指的是1596年第二次夭折的舰队，这支舰队在比斯开湾被风暴吹散，而不是指1588年的阿莫大舰队。

阿加斯（Ralph Agas, 大约1540—1621）一个土地勘测员。人们记住他是因为他设计出不寻常的，有价值的16世纪牛津、剑桥和伦敦地图。伦敦的图版有 $6\frac{1}{2}$ 英尺长，2英尺 $4\frac{1}{2}$ 英寸宽，是从木版上印下来的。它基于1572年一幅伦敦地图绘制而成。阿加斯的地图可能是1590年前画的，可是到1633年才印出来。阿加斯的地图没有标出在索兹瓦克的剧院，但却标出了一个斗牛场和一个逗熊场，这两个场子都是用环形图表示的。

阿斯基（Roger Ascham, 1515—1568）

英国学者和教育家，曾是伊丽莎白一世的家庭教师和玛丽·都铎的拉丁文秘书。他的著作《教师》是写一个英国的绅士应受到的理想教育，主要是对粗野语言（英语）的精神防御和反对体罚学生这一标准的教育方式。《教师》也是文学和戏剧的严格道德观点的一个早期的范例，特别是戏剧，正是清教徒反对舞

台演出的缘由。

《阿卡狄亚》（Arcadia, 1590） 菲利普·锡德尼长篇散文传奇故事，这是为了供他的妹妹玛丽·赫伯特—帕姆布罗克伯爵夫人消遣而作的。《阿卡狄亚》保存下来的有两种不同的本子，一种是相对比较简单的描写，这个本子一直以手稿的形式保留到20世纪。不幸的是由于锡德尼于1586年去世，这部手稿没有完成。另一个本子以各种版式于1590年出版，它的书名是《帕姆布罗克的阿卡狄亚公爵夫人》。《阿卡狄亚》早期的本子是田园风味传统与希腊传奇故事的融合。订正本则表现出要把传奇故事改写成接近散文史诗的意图。这本书对随后的文学产生了巨大的影响，促使戏剧中也流行着传奇故事，如《辛白林》、《配力克里斯》和《冬天的故事》。可以肯定地说：莎士比亚熟悉《阿卡狄亚》，因为他用了其中一个插曲，即瞎眼的帕夫拉戈尼亚王的故事为《李尔王》中的葛罗斯特的副情节。

阿特金森（William Atkinson, 1571年生） 1613年莎士比亚买黑僧剧院门房的一个证人。威廉·阿特金森是伦敦圣·玛丽·艾德蒙伯里教区的一个居民，与莎士比亚的同事约翰·海明斯和亨利·康德尔同属于一个教区。他曾是“酿造公司”的职员，他可能认识在这笔买卖里的两个受托管理人——约翰·杰克逊和“人鱼酒店”老板威廉·约翰逊。第三个受托管理人是海明斯。

阿登家族（Arden Family） 莎士比亚母亲的祖先。莎士比亚母亲的家族可能与华列克郡公园大厦的阿登族有关系，这个家族的血统可以一直追溯到11世纪。15世纪有阿登家族的人住在斯特拉福附近的斯尼特菲尔德，但是人们知道的莎士比

亚最早的阿登家族祖先是住在威尔姆考特的他的曾外祖父托马斯·阿登,他在1501年购置了斯尼特菲尔德的地产。他的儿子罗伯特·阿登很显然是一个富有的农场主。罗伯特除了在威尔姆考特有房子和土地外,他在斯尼特菲尔德还拥有两处不动产,其中之一的佃户就是诗人的祖父理查德·莎士比亚。18世纪盖房子的传统方式证明现在叫做玛丽·阿登的那座房子就是罗伯特的房子。1930年莎士比亚诞生地托管会买下了这座房子,并进行了重修。

罗伯特结婚两次,没人知道和他第一次结婚的女人的名字,第二次他与阿格尼斯结了婚,她是农民约翰·希尔的遗孀。罗伯特与他的第一个妻子生了八个女儿,其中六个女儿结了婚;阿格尼斯嫁给了托马斯·斯特林格;琼嫁给了埃德蒙·兰伯特;凯瑟琳嫁给了托马斯·埃得金斯;伊丽莎白嫁给了约翰·斯凯勒特;玛格丽特先后嫁给了亚历山大·韦布和爱德华·康维尔;玛丽嫁给了约翰·莎士比亚。爱丽丝和乔伊斯没结婚。

玛丽·阿登死于1608年,大约是在1557年与约翰·莎士比亚结婚。她丈夫1601年去世后,她仍住在亨利街莎家住宅。1608年9月9日她被葬在斯特拉福。

阿德布鲁克 (John Adderbrooke, 1607—1610出现) 华列克郡人,1608年莎士比亚在斯特拉福法院对他提出诉讼,以收回6英镑的债款。阿德布鲁克被拘留,但当一名叫托马斯·恒彼的地方铁匠同意做他的担保人之后,阿德布鲁克被释放。1609年,陪审团肯定这一债务,并额外判给莎士比亚24先令损失费。阿德布鲁克一时潜逃后,莎士比亚不得不从恒彼那里要回这笔钱。

阿诗匹奈尔 (Alexander Aspinall, 死于1624) 从1582到1624年逝世为止,一直任斯特拉福文法学校校长。他生在兰开夏,在牛津读过书,1575年获得文学学士学位;1578年获得文学硕士学位。

莎士比亚对他肯定熟悉,《爱的徒劳》中的教书先生霍罗福尼斯,有人认为就是以阿诗匹奈尔为原型的。

阿斯顿·肯特罗 (Aston Cantlow)

位于斯特拉福的一个教区,它包含边境上的两个村庄:阿斯顿·肯特罗和维姆科特,是莎士比亚母亲玛丽·阿登的家乡。莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚与莎士比亚的母亲是在这个教区的阿斯顿·肯特罗的教堂结婚的。1579年在他们无力偿付抵押款项时,他们在这个教区的一部分财产落入了他们的姻亲埃德蒙·兰姆伯特之手。

阿兰德尔剧团 (Arundel's Men) 伊丽莎白时代早期的一个剧团。该剧团可能于16世纪80年代在“帷幕剧院”演出过,在这个剧团的庇护人阿兰德尔伯爵第十三世菲利普·霍华德(1557—1595)于1585年被监禁后,剧团就解散了。

《阿尔卡扎战斗》 (The Battle of Alcazar, 约1589年作) 历史剧,一般认为是乔治·皮尔所作。这部剧的意义在于:它是唯一一部剧本全篇及演员用的“剧情提纲”俱在的伊丽莎白时代戏剧,因而它为我们提供了研究按当时的剧场条件改编剧本所使用的技巧的重要的第一手证据。遗憾的是,出版的本子(1594年印行)已在出版前修改过了,目的是满足阅读而非演出的需要。结果,许多剧情的舞台指导在文本中没有做相应的处理。此剧在1592—1593年间由斯特兰奇剧团演出过14次,后来爱德华·艾莱恩与海军大

臣剧团复演。

阿斯特雷或阿斯雷爵士 (Sir John Astley or Ashley, 死于 1641 年)

1622 和 1623 年英国宫廷宴乐官。他是约翰·阿斯特雷(死于 1595 年)的儿子,老阿斯特雷在伊丽莎白王室中很有地位。小阿斯特雷是詹姆斯一世的侍从官,并于 1622 年接替他的前任乔治·巴克为宴乐官,巴克由于得了疯病而去职。1623 年,他把宴乐场所卖给了亨利·赫尔伯特,代价是每年 150 英镑,但形式上他仍保有宴乐官的称号,直到 1629 年。一般认为赫尔伯特官厅记事簿都是他记的,在这簿子上记载着 1623 年 2 月 2 日《第十二夜》的演出:“圣烛节,国王剧团在宫中演出《马伏里奥》”(《第十二夜》中的一个重要喜剧角色)。

埃勒 (Jakob Ayrer, 1543—1605)

德国戏剧家。杰科伯·埃勒写了 60 多部剧本,1618 年出版了他的戏剧全集。埃勒从事戏剧创作主要是受到 16 世纪和 17 世纪英国演员到德国巡回演出的影响。他从这些演出中不仅借鉴了小丑这样的人物,还学到了很多技巧。埃勒的不少剧本与莎士比亚戏剧十分相像,有的大同小异。可以肯定,两位戏剧家正各自写着自己的剧本,但题材是同一个来源。

埃得金斯(又称**埃特金斯**) (Thomas Edkins, 又作 Etkyns) 莎士比亚的姨父。生卒年不详。1550 年前,埃得金斯与莎士比亚姨母凯瑟琳·阿登成婚(见“阿登家族”)。1576 年,他俩将其在阿登的地产业的股份卖给兄弟托马斯·斯特林奇。

埃克尔斯通 (William Ecclestone, 又拼作 Eglestone, 死于 1625 年后)

莎士比亚剧团国王供奉剧团的演员。他的来历不明。1610 年和

1611 年,他参加了国王供奉剧团演出琼生的《炼金术士》和《卡蒂林》。此后两年,他参加了伊丽莎白公主剧团演出,并随其在外省巡回演出。1615 年,该团演员不满领班菲利浦·亨斯洛,他已经离开了剧团。1619 年和 1621 年国王供奉剧团的正式演员表中均有他的名字,是 1623 年第一对开本中的“主要演员”之一。国王供奉剧团从 1613 至 1614 年的《邦达克》到 1622 年的《西班牙副牧师》的每份演员表上都有他。《终成眷属》第一对开本的舞台指示中的大写字母“E”,可能是指他,在剧中饰一次要角色。

埃克尔斯通住在圣救主教区,1603 年他与安妮·雅各布登记结婚。虽然他的名字未曾出现在 1625 年查理一世颁发给剧团的许可证上,但还是不知他何时离开国王供奉剧团。一般认为他长寿而终。他可能还做过该团的股东,代替库克。

埃拉斯莫斯 (Desiderius Erasmus, 约 1466—1536) 荷兰人文主义者、著名学者。他是牧师的私生子,少年时在僧侣学校就读,后求学于巴黎大学。埃拉斯莫斯自 1499 年访问英国后,又多次重访,他与英国人文主义者有密切交往,结识了牛津改革派,尤其是托马斯·莫尔。埃拉斯莫斯在英国人文主义发展中具有深远影响,是其主要代表之一。1516 年,他编辑的《新约》出版,这是他一部重要的作品,这个版本比中世纪一般为人接受的普通版(Vulgate)要准确得多。新教改革家尊埃拉斯莫斯为宗教改革的预言家,其实,他从未接受新教,而是终生信奉天主教,虽然也批评过他。埃拉斯莫斯最重要的作品是《愚人颂》(1509 年出版,1549 年译为英语),通过愚人的自白,揭露僧侣的虚伪

愚昧,批判诸侯争权夺利的战争,嘲讽迷信,肯定现世生活。T. W. 鲍德温在《莎士比亚之“不大通拉丁,更不懂希腊文”》中认为莎士比亚在学校里可能学过埃拉斯莫斯的《格言集》、《家常谈》等4部作品。《格言集》1539年译成英语,《鲁克丽丝受辱记》中谈到“机运”时(876—924行),曾借鉴过该书。《爱的徒劳》中著名的“honorificabilitudinitatibus”一词可能也来自该书。一些学者认为《愚人颂》是《特洛伊罗斯与克瑞西达》的素材来源;《皆大欢喜》中杰奎斯关于人生七个阶段的台词、试金石的评价、罗瑟琳对丘匹德的抱怨,均源于《愚人颂》。

埃塞克斯伯爵第二(2nd Earl of Essex)

名叫罗伯特·德弗罗(Robert Devereux, 1566—1601),伊丽莎白一世的宠臣,失宠后发动叛乱,被处决。其父为埃塞克斯伯爵第一,沃尔特·德弗罗(死于1576年),其母为莱蒂斯·诺利斯(1541—1634)。德弗罗去世后两年,诺利斯与莱塞斯特伯爵罗伯特·达德利结婚。埃塞克斯不久成为继父的被保护人和主要继承人。1585年,他随继父在荷兰作战,并在聚特芬之战中成名。埃塞克斯聪慧、英俊、慷慨、文雅、倜傥,受过良好的教育,正如奥菲莉娅眼中的哈姆莱特一样:“国家所瞩望的一朵娇花”。他很快就赢得了年老的女王的欢心,莱塞斯特死后,他接替他成为女王的宠臣,随时侍候于侧。据说他与女王玩牌或其他游戏,要玩到清晨鸟儿啼唱才回到自己屋里。

埃塞克斯进入枢密院后,他周围聚集了一批出色的年轻人,其中有莎士比亚的庇护人骚桑顿伯爵亨利·娄赛斯雷(1558—1601)。不过与此同时,他也在朝中树敌,主要有

索尔兹伯雷伯爵罗伯特·塞西尔,他是伯利·威廉·塞西尔伯爵之子。1590年,埃塞克斯与锡德尼的遗孀结婚,引起女王不满。但伊丽莎白宽恕了他,1596年任命他率军远征加的斯港。埃塞克斯攻占了加的斯港,他的事业达到顶点。其名声上升到没有止境的地步,甚至威胁到女王本人的声誉。由于这一原因,再加上他的火爆脾气和倔强性格,埃塞克斯与女王的关系变得很紧张。1599年4月,他率部平息爱尔兰叛乱,骚桑顿与他同行,负责军需。莎士比亚在此时完成的《亨利五世》中表达了全国上下对这位年轻伯爵的信任和期待:

那就是我们圣明女王的将军,

似乎不消多费周折,就能从爱尔兰班师,

用剑挑着被制服的“叛乱”回到京城,

那时将有多少人离开安宁的城市
前去欢迎他!

然而,远征遭到惨败,埃塞克斯与爱尔兰的统治者签订了一个不光彩的停战协定。他率领最忠诚的一小队军官,匆匆忙忙离开了爱尔兰,回到英国。埃塞克斯贸然跨进伊丽莎白女王的卧室。开始时,伊丽莎白还很愉快地接待了他。但经过一番考虑,她将他禁闭起来,后来又将他驱逐出宫。不允许埃塞克斯和他的不满的随从们在宫中出现。他们密谋推翻女王,用苏格兰的詹姆斯六世取代她。1601年2月6日,查尔斯·珀西爵士和埃塞克斯的一些追随者,安排莎士比亚剧团第二天演出《理查二世》,希望让市民知道有过废黜国王的先例,获得人们的支持。剧本上演后第二天,埃塞克斯和他的同伙们涌进伦敦(其中有骚桑顿),试图鼓动民众造反,但没有

成功, 暴动失败了。埃塞克斯被捕, 受到审讯, 主持审讯的是他从前的朋友弗朗西斯·培根。埃塞克斯被控犯有叛国罪, 1601年2月25日被处决。骚桑顿也被判处死刑, 但获得赦免。

几乎可以肯定莎士比亚是埃塞克斯热情的崇拜者。除了他的庇护人骚桑顿是埃塞克斯的密友外, 莎剧中有好几处明显地提到这位年轻伯爵的生涯, 最直接的例子是在《亨利五世》一剧中。此外, 《威尼斯商人》提到了加的斯远征, 《约翰王》中可能也提到了这次远征。《凤凰与斑鸠》中可能提到埃塞克斯与伊丽莎白白的关系。《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的阿喀琉斯可能是比喻埃塞克斯的。但许多学者, 最出名的有J. 多佛·威尔逊, 认为从这些零星的暗示中找不到埃塞克斯生涯对莎士比亚的深刻影响, 但在莎士比亚心理刻划最杰出的人物哈姆莱特身上却可以找到。威尔逊认为莎士比亚塑造哈姆莱特是理解埃塞克斯的一个尝试。1600年(可能是该剧的写作日期), 埃塞克斯同样忧郁和沮丧, 这可以从戴恩的埃塞克斯肖像上看到这一点。

埃塞克斯伯爵剧团 (Essex's Men)

伊丽莎白时代的剧团。自15世纪以来, 由埃塞克斯伯爵供养。他们在伊丽莎白女王的宠臣埃塞克斯伯爵罗伯特·德弗罗的庇护下, 在外省巡回演出。1587年, 他们似乎多次出现在斯特拉福。据说1601年2月25日埃塞克斯被处决后, 剧团就解散了。

埃汶河畔斯特拉福市 (Stratford-upon-Avon) 原为奥发王(King Offa)封与乌斯特(也作华斯特, Worcester)主教管区的采邑, 1195年前后自治。13世纪, 圣十字架互

助会成立后, 开办一座救济院, 照顾穷人, 管理学校, 遂成为市政辅助机构。1547年, 互助会解散, 1553年, 经许可, 成立市政会。原属互助会的产业变为市政会所有, 开办救济院的费用、学校教师和教区牧师的薪水即由此支出。市政会由一名市政官、14名市政助理官和14名市民代表组成; 市政官和一名市政助理官为治安法官。但市政官不同于市长, 在理论上他是采邑主的仆人。采邑主不仅决定教师和教区牧师的人选, 还有权否决市政会选举产生的市政官。1549年, 国王从乌斯特主教手中收回斯特拉福采邑, 1562年又封给华列克伯爵达德利(A. Dudley, Earl of Warwick)。1590年为米尔科特的格雷维尔(L. Greville of Milcote)购得, 后传给儿子爱德华爵士。

市政会规范市民行为, 而且事无巨细, 一概过问, 连纵猪出外、房前堆有垃圾不清除等都要处以罚款。莎士比亚的父亲就曾因不清除垃圾而被罚款。对渎神或信仰旧教等更是严惩不贷。一市民因未带家人和仆从每周去教堂而被处以罚款。

斯特拉福虽然地处一个肥沃的农业区域中心, 商业活动业已频繁, 但在莎士比亚出生时的1564年, 它还是一个宁静的乡镇。人口不足2000, 多数从商。该城从未建过城墙, 因而街道宽阔笔直。民舍为灰木结构, 上加茅草屋顶。富有人家都有自己的谷仓和花园。斯特拉福周围的环境十分优美, 附近有阿登森林和沃里克(也译作华列克)郡林地, 随处都是繁花似锦的草地。周围地区有许多历史遗迹: 城南原有圣三一教堂(约1210年); 仅仅七英里之遥的沃里克城有一骑士时代的雄伟的城堡, 而且是100多年前攻

玫瑰战争的中心；伊丽莎白女王的宠臣莱斯特伯爵的坎尼尔华斯城堡（Kenilworth Castle）也在附近，1575年伯爵就在这里款待过伊丽莎白女王。

在莎士比亚青年时代，常有巡回演出的剧团光顾斯特拉福，在市政厅和客栈院内演出。当时来此演出的剧团如下：

1569年 女王供奉短剧剧团（Queen's Interluders）；乌斯特伯爵供奉剧团（Worcester's）

1573年 莱斯特伯爵供奉剧团（Leicester's）

1575年 华列克伯爵供奉剧团（Warwick's）；乌斯特伯爵供奉剧团

1576年 莱斯特伯爵供奉剧团；乌斯特伯爵供奉剧团

1579年 斯特兰奇勋爵供奉剧团（Strange's）；埃塞克斯伯爵夫人供奉剧团（Countess of Essex's）

1580年 德比伯爵供奉剧团（Derby's）

1581年 乌斯特伯爵供奉剧团；贝克莱爵士供奉剧团（Berkley's）

1582年 乌斯特伯爵供奉剧团；贝克莱爵士供奉剧团

1583年 贝克莱爵士供奉剧团；钱多斯公爵供奉剧团（Chandos's）

1584年 牛津伯爵供奉剧团（Oxford's）；乌斯特伯爵供奉剧团；埃塞克斯伯爵供奉剧团（Essex's）

1586年 某佚名剧团

1587年 女王供奉剧团（Queen's）；埃塞克斯伯爵供奉剧团；史泰福德爵士供奉剧团（Stafford's）；某佚名剧团。

身处这样的氛围，莎士比亚深深感受到了英格兰历史和传奇故事的魅力。

爱尔兰（Ireland） 莎士比亚时代，爱尔兰还是英格兰统治下的一个不

屈服的殖民地。都铎王朝企图控制爱尔兰人，不惜花费大量人力物力，用以镇压爱尔兰北部和西部此起彼伏的起义，但还是以一连串的失败而告终。当爱尔兰的反叛领袖蒂龙伯爵休·奥尼尔（Hugh O'Neill, Earl of Tyrone, 约1540—1616）开始与英国的劲敌西班牙的非力普二世谈判时，英格兰与爱尔兰的斗争达到白热化程度。每一位企图征服爱尔兰的英国军官都大败而归，到了1599年，这一不愉快的重任落在了爱塞克斯伯爵肩上。在莎士比亚的庇护人骚桑顿伯爵的陪伴下，爱塞克斯指挥大军离开英格兰。莎士比亚在《亨利五世》中，表达了他对爱塞克斯的希望，愿他“用剑挑着反叛者而归”。

然而，爱塞克斯在出征爱尔兰时，告诉蒂龙，英格兰不久即将改朝换代，他倘若能表示友好，于他本人会十分有利。于是，这位征讨爱尔兰的统帅与爱尔兰反叛领袖蒂龙达成休战协定，于是年秋天班师，朝廷耗费巨款派他去讨伐桀骜不驯的爱尔兰人，他却与人达成休战协定，这使女王大发雷霆，爱塞克斯也因而被递交典狱大臣监禁，并于1600年6月5日在星宫法庭受到长达10多个小时的审讯，最后被判处关入伦敦塔，撤消一切有利可图的职务，处以巨额罚金。

爱塞克斯的后继者蒙乔勋爵查尔斯·布朗特（Charles Blount, Lord Mountjoy, 1563—1606）在爱尔兰前线大败爱尔兰人，1603年，蒂龙终于宣布投降，爱尔兰归属英国统治。

莎士比亚笔下唯一的一位爱尔兰人是《亨利五世》中的麦克摩里斯上尉。在伊丽莎白时代的英国人眼里，爱尔兰人是未开化的野蛮人，莎士比亚在塑造麦克摩里斯上尉时，

也没摆脱这种观念。

爱德华 (Richard Edward, 1524—1566) 戏剧家、音乐家。曾就读于牛津大学。1561年,他当了教堂童伶剧团的领班。在他的指导下,剧团兴旺发达,多次在宫中演出。1565年,他们演出了爱德华创作的《达蒙与皮塞亚斯》。该剧将拉丁喜剧和悲剧与英国民间喜剧传统融合在一起,成为英国戏剧史上的里程碑。爱德华在剧本开场时称该剧为“悲喜剧”。他还写有《帕拉蒙和阿喀提》。1566年在牛津为伊丽莎白演出,分为上、下两部份,今佚。它是根据乔叟《骑士的故事》改编的。莎士比亚与弗莱彻创作《两个高贵的亲戚》时,可能从中汲取了素材。

托马斯·沃顿在《英国诗歌史》(1774—1781)中说爱德华可能还写过一本笑话,其中有克利斯朵夫·斯赖的故事。《驯悍记》的序幕用了这个故事。

在《罗密欧与朱丽叶》中,莎士比亚引用了爱德华的诗《音乐赞》,该诗发表于《妙计的乐园》(1575):

悲哀伤痛着心灵,
忧郁萦绕在胸怀,
惟有音乐的银声,
可以把烦闷推开。

(第4幕第5场)

《爱德华一世》 (Edward I) 历史剧,皮尔著,写于1592—1593年。马洛的《爱德华二世》获得成功后,该剧出版。据说莎士比亚在其中扮演爱德华王。该剧有几行仿佛暗示了这一点,但证据不充分。艾利诺王后告诉新加冕的约翰·贝利奥尔承认爱德华王为太上皇:

Shake thy spears, in honour of his name,

Under whose royalty thou wearest the same.

[Shake thy spears 意为“挥动你的长矛”,与莎士比亚的名字 (Shakespeare) 同义,形近似。]

1610年赫利福郡的约翰·戴维斯提到过莎士比亚饰“国王角色”。

《爱德华二世》 (Edward II, 约1592年) 克里斯托弗·马洛创作的一部悲剧。1593年登记注册,1594年首次出版。

该剧是马洛剧本中与莎剧(《理查二世》)联系最为密切的剧本。书商理查德·洛奇斯和威廉·李在其1656年的剧本登记表中,曾将它归于莎士比亚。几十年来,学者们认为《爱德华二世》是英国第一部重要的编年史剧,莎士比亚从中获益非浅。但后来学者们又确定莎士比亚的《亨利六世》三部曲早于《爱德华二世》,即莎士比亚帮助了马洛,莎一马的互相影响有助于莎士比亚写作《理查二世》。这些内在的联系错综复杂,不易分辨。

两个剧本都写的是国王,由于个人可悲的弱点,无法保持国家秩序,因此与贵族发生了冲突。爱德华过分宠爱法国暴发户加维斯通,赐予他各种可以得到的贵族头衔和高官厚禄,使英国贵族,尤其是爱德华王后伊莎贝拉非常恼怒。

贵族势力强大,表面上关心国王、王后和国家,强迫国王放逐了加维斯通。爱德华忍受着孤独,脾气暴躁,直到加维斯通回到身边。贵族们怒气冲冲,他们占有绝对优势,图谋杀害加维斯通。新得宠的扬·斯宾塞对桀骜不驯的贵族发起进攻,打败了他们,将为首的华列克和兰开斯特斩首。贵族们所倚重的扬·摩提默逃跑了,加入王后一方。王后逃到故乡法国,招兵买马。他们一起进犯英格兰,击败并活捉了爱德华。他请求“把王冠拿去”无效

后,被迫“交出王冠”(这预示了《理查二世》中绝妙的两可解释,是退位还是篡夺。两位国王都认为退位是奇耻大辱,但不得不退位。于是他们安慰自己说王位被篡夺了。)爱德华死得很悲惨,他被迫在基利格沃思堡的阴沟里站了10天,脏水与污物没至膝盖,附近有一人不停地敲鼓使他无法入睡。最后他被放在一张羽毛床上,身上放着一张桌子,人站在桌子上,将他活活踩死,没有留下任何痕迹。

《爱德华二世》表现了马洛的风格和戏剧结构的巨大变化。他的“雄伟诗行”不见了,在其思索中表现他人的活动与存在的超人也不见了。代之而起的是普通人平等地交换看法。马洛力图使台词符合说话人的性格。扬·摩提摩和爱德华形成尖锐的对立和道德冲突,取代了早期剧本中以大人物为中心使情节统一的结构方式。爱德华失败时,摩提默获得了胜利,命运的轮子发生了逆转。(莎剧中理查二世和波林勃洛克再现了这种情形,但也有不同之处。)结尾摩提默由爱国者变为马基雅维利主义者。他死后,爱德华之子、年轻的爱德华三世上台。他作为国王做的第一件事就是表明英格兰将恢复秩序,国王的神圣将得到尊奉。这与莎士比亚笔下的亨利五世所做的一样。马洛对秩序和等级的初步关注表明他非常接近莎士比亚的世界观。

《爱德华三世》(Edward III) 历史剧。作者不详。许多人认为其中至少有一部分为莎士比亚所作。1595年该剧登记注册,翌年,由卡思伯特·伯比出版,名为《爱德华三世的统治》(The Raigne of King Edward the Third)。亨弗雷·莫斯利1656年出版的剧本目录中第一次将它归于

莎士比亚名下,但没有提供任何外部证据。18世纪莎学家爱德华·卡佩尔支持这一说法。19世纪的诗人丁尼生、学者A. W. 沃德和F. G. 弗里也持此说。反对者则认为该剧为乔治·皮尔所作。

肯尼思·缪尔对该剧的意象进行的研究表明,它在某些方面与莎剧——尤其是《亨利五世》和《一报还一报》——有联系。该剧有一行与第94首十四行诗的结句一样:“烂百合比野草更臭得难受”。不过,该剧大部分并不具有莎士比亚的特点。从整体上说,莎士比亚根本不可能写此剧。缪尔认为从目前这个剧本看,莎士比亚对原作进行过草率的修改,而主要部分未动。

《爱德华四世》(Edward IV) 历史剧。可能是黑武德所作,大约写于1594年,1600年匿名出版。洛奇斯和威廉·李在其1656年的剧本登记表中,将它归于莎士比亚名下。

艾略特(John Eliot) (生于1562年)

他是一位法语教师,可能是莎士比亚的朋友。艾略特出生于莎士比亚家乡华列克郡,曾在牛津大学求学。16世纪80年代,他去欧洲旅游。80年代末返回英国,当了一名法语教师。1593年,他出版了法英会话手册《艾略特法语指南》。书中有大量的戏谑和幽默的离题话,生动活泼。《亨利四世》下篇和《亨利五世》某些使用法语的场景显示出该书的影响。弗朗西斯·耶茨认为艾略特为《爱的徒劳》所暗示的主题提供了重要线索。按耶茨的说法,莎士比亚选择艾略特的法国贵族的活动为该剧的基础。

爱尔兰德(William Ireland) 伦敦市民,缝纫用品商。1604年12月12日,亨利·沃克向他签署了租金7英镑,为时25年的黑僧剧场门房的

租契。1613年莎士比亚买下这份财产时，他似乎放弃了这份租契。他的名字刻在爱尔兰德庭院入口处。

艾略特爵士 (Sir Thomas Elyot, 约1490—1546) 作家、人文主义者、外交家。艾略特在接受律师训练后，一边为公众服务，一边研究人文主义学说。他曾代表亨利八世出使查理五世的宫廷(1531—1532, 1535)，并出访一些宗教机构。他认为必须实行有力的专制，宣誓效忠国王陛下，与托马斯·莫尔爵士决裂。艾略特涉猎甚广，他研究政治哲学，翻译普鲁塔克和其他古代道德家的作品，发表了有关中世纪的论文，编纂了第一部拉英词典(1538)。他最重要的作品是《统治者》。

《统治者》是献给亨利八世的。它是教育“在陛下治下将来可能注定成为能够管理社会事业之官员”的手册，论述教育、政治和官员们行为的原则。它在英语散文的演变中也很重要。第一卷论述社会福利作为一个活的机体，由不同的阶层等级组成，按中庸和理性的原则进行统治。为了秩序和稳定，等级制是必要的，最好的政府是由一个独一无二的君主统治，为人民谋利益。此外，艾略特还提出他关于统治者和其臣僚的教育理想，即以古典作品为基础，灌输坚定的道德倾向，适当地注意体力教育。第二卷是对统治者如何执行权力的可行性建议。第三卷论道德，更为抽象。强调4个主要美德和它们的附属成分。还论述了以历史作为形象的教育方法的重要性。《统治者》属于文艺复兴时代给基督教统治者写的手册这一传统，接受了埃拉斯莫斯、胡安·比韦斯、乔万尼·蓬塔诺和弗朗西斯科·帕特里尼的影响。反过来，它又影

响了后来的著作，如罗杰·阿斯卡姆和理查德·马卡斯特的著作。在莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》关于等级的著名台词中(第1幕第2场)，反映了《统治者》的秩序观。莎士比亚塑造《裘力斯·凯撒》中的凯撒的傲慢，也许还从艾略特关于凯撒的骄傲的描述中获得了启发。

莎士比亚在《维洛那二绅士》中关于男性友谊的观念可能也借鉴了《统治者》，这一观念是该剧的主旨之一。

《哀怨小曲》(A Mournful Dittie)

1603年佚名者创作的叙述伊丽莎白去世的一首民谣，规劝莎士比亚、琼生和格林赞颂这位死去的女王。这一民谣的全名是“哀歌，悲悼伊丽莎白仙逝并欢迎詹姆士王继位”。对我们有关系的是下面的部分：

莎士比亚、琼生和格林诗坛逞强，
何不写诗称颂女王。

贵族悲伤复悲伤，

女王仙逝令尔等年年断肠。

这一谣曲的作者，要么是由于无知，要么是想用个与“女王”押韵的韵脚，于是使用上了罗伯特·格林的名字，而格林却早在10年前即1592年便去世了。这一错误人们早已注意，因为1604年，约翰·库克(活跃于1604—1614)出版了《52首供诸公品赏而不会生厌的讽刺短诗》。库克的此书里有一首短诗，抨击了“拙劣谣曲的讨厌作者们”：

翻翻那本书，便会遇到

那拙劣谣曲的讨厌作者们；

谁要是低声歌唱，泰晤士河便会

唤起对高贵的詹姆士王的怀念；

有人说他将终生颂扬伊丽莎白女王，

可是其诗歌却韵律混乱，

他们竟敢冒渎圣上；

有人不但如此，还呼唤

沉睡墓中的鬼魂来帮忙，
叫莎士比亚、琼生与格林
写诗颂扬已仙去的女王。

安笃武德 (John Underwood, ? — 1624) 演员。1601年在小教堂的儿童剧团开始他的演剧事业。在伯贝奇于1608年掌管“黑僧剧院”后，安笃武德、奥斯勒和菲尔德都被吸收到“国王仆人剧团”。在小教堂上演的《月亮女神的欢宴》和《蹩脚诗人》以及现存的“国王剧团”20多个的演员表中都有安笃武德这个名字。现在确知的他演过的唯一角色是1614年上演的韦伯斯特的《玛尔菲伯爵夫人》中的德里欧；这个剧在1619到1623年一再上演。

安笃武德于1624年10月4日的遗嘱中写明他在“环球”、“黑僧”和“帷幕”剧院中的股份，委托康德尔、海明斯和洛文三人作为监督和执行人，分给他五个未成年的孩子所有，并赠每个监护人11英镑，以便买个戒指留作纪念。在莎士比亚戏剧第一对开本中的主要演员表里有他的名字。

安德希尔 (William Underhill, 1555—1597) “新宅”的主人，1597年把“新宅”卖给莎士比亚。不管他早期曾因拒信国教而被监禁的事实，他在毕列克郡是个有着重要地位的人。他的父亲是华列克郡的大地主，伦敦中殿法学院的律师，在1567年用40英镑从威廉·波特买下了“新宅”。安德希尔于1570年他父亲死后继承了它。莎士比亚以60英镑买下这座房子后不久，也就是1597年，安德希尔被他的儿子胡克毒死，胡克于1599年被处决，由他的弟弟赫库尔斯继承他父亲的财产。1602年赫库尔斯认可房子卖给莎士比亚，换了新的契约。这个契约与旧的不同之处，就是在一座房

子、两个谷仓、两座花园以及它们的附属物之外，又加上了两个果园，这是在原来的契约上没有提到的。

安德鲁斯 (Robert Andrews, 死于1616年) 伦敦的代书人。1613年3月他为莎士比亚购买“黑僧剧院”门房起草了文件。安德鲁斯在圣格利高里教区工作。他于1603年准备了玛丽·詹姆斯的遗嘱。玛丽是爱丽斯·詹姆斯的母亲，她是一个酿酒商，据说莎士比亚为她写了墓志铭。

安妮王后 (Queen Anne, 1574—1619)

英格兰詹姆士一世的妻子。詹姆士一世于1589年娶了安妮。安妮是丹麦的一个公主，克里斯琴四世的妹妹(1588—1648)。在她于1603年从严寒、俭朴的苏格兰移居英格兰成为王后后，表现出对于宫庭娱乐的极大爱好。在她的领导下，英国宫庭变成了一个丰富多彩的戏剧表演中心。在这里最辉煌的演出是由本·琼生和塞缪尔·丹尼尔执笔，伊尼戈·琼斯导演的假面舞剧。她本人也参加了琼生在1604年写的《黑色假面舞》和在1609年写的《王后假面舞》的演出。

安妮也是一般剧院慷慨热情的支持者，是“王后宴乐儿童剧团”和“安娜王后剧团”的庇护人。虽然这样做对她自己没有多大好处，但对那时期的戏剧事业有着重要的影响。例如她对舞台壮丽的布景和对戏装的热爱激发了贵族趣味的发展，于是莎士比亚戏剧中的传奇气氛就更加受到欢迎。

《安静的女人》 (Epicoene, or the Silent Woman) 本·琼生的一出喜剧。该剧1619年由王后宴乐童伶剧团首次上演，是琼生最好的剧本之一。剧中有大量的闹剧成分，超过了其他剧本。学者们认为剧中有一次提到《科利奥兰纳斯》，如果是这样的

话,它就表明了《科利奥兰纳斯》是在此之前创作的。

安妮·哈莎薇小屋 (Anne Hathaway's Cottage) 是肖特里的“休伦农场”里面一个农舍的名字。这个村舍在16世纪时由莎士比亚妻子哈莎薇娘家居住。1610年这个小屋被安妮的侄子巴塞洛缪买去。从那时起直到18世纪,这个小屋一直属于哈莎薇家,屋子的外貌保持得很好。1892年莎士比亚诞生地的受托管理人将这个村舍买下。后来这个地方就成了斯特拉福地区最吸引游客的参观点之一。

奥布里 (John Aubrey, 1626—1697)

英国文物工作者,出生在迈尔麦斯伯里附近的伊斯顿。他曾在迈尔麦斯伯里文法学校读过书。他的父亲于1652年去世,给他留下了一大笔财产。他过着轻松愉快的生活。他经常走访亲朋好友,从他们那里得到很多有关著名人士的传说。1667年奥布里遇到安东尼·伍德,他同意为安东尼的牛津大学名人辞典一书搜集资料。

在搜集莎士比亚的传记资料时,奥布里选择了至少一个可靠的出处——威廉·俾斯通。威廉的父亲是克里斯特弗·俾斯通,与莎士比亚是同台演员。

奥布里记述的莎士比亚“小传”仅有一页,但它是最初出现的莎士比亚的传记。

他说,威廉·莎士比亚先生出生在艾汶河畔斯特拉福镇;他的父亲是一个宰牛屠夫,以前从他父亲的邻居那里也听说过有关他父亲职业的事情。莎士比亚还是一个孩子的时候就跟父亲学手艺了,而且学得很出色,挺有派头,每次下刀前还要发一通议论。这个威廉·莎士比亚生来就喜欢诗和演戏。大约在18岁时

他就来到了伦敦,并且在在一个剧院当了演员。他表演得相当出色。那时本·琼生并不是一个好演员,而是一个优秀的指导者。莎士比亚刚开始写些戏剧诗短文,很快他就开始写戏剧。他是一个非常漂亮的人,形象很美;他是一个好同事,很有知识,头脑灵活。莎士比亚年轻时曾在一个乡村小学当过教师一说,也是来自奥布里作的“小传”,还有其他内容。

奥弗里 (Edward Overy, 1621年去世)

莎士比亚购买黑僧剧场的一位证人。他是个富商,是此笔买卖的受托人之一约翰·杰克逊的朋友。他在遗嘱中送给杰克逊5英镑钱。

奥格尔 (Ogle) 戏剧道具和假发制造

商,1572—1573年的《宴乐记事》曾提及他,亨斯洛在其1600年2月10日的日记中则称他为“奥格尔老爹”。《托马斯·莫尔爵士》第1006行和1148行曾间接提到他,不过这对确定这出戏的写作日期却无多大帮助。

奥塞斯特 (Alcester) 斯特拉福以

西10英里远的一个城镇,托马斯·莎士比亚的家乡。托马斯是一个和莎士比亚同名的威廉·莎士比亚的父亲,也有人说是我们的戏剧家莎士比亚的叔祖。奥塞斯特也是诗人夫尔克·格莱维尔的家乡,根据17世纪的史话,格莱维尔是“莎士比亚和本·琼生的师傅。”

奥斯特勒 (William Ostler, 1614年去世)

演员。1610年参加国王仆人剧团即莎士比亚所在的剧团,其演员生涯始自他在查佩尔孩儿班的演出,1601年参加本·琼生的《打油诗人》的演出。在其步入成年时被接纳进国王仆人剧团。在国王仆人剧团上演《炼金术士》(1610年)时在演员表上首次列有其名字。在《马

耳菲公爵夫人)(1614年)里,他饰演安东尼奥一角。对其声誉,约翰·戴维斯的《愚蠢的根源》(1614年)里的一首短诗曾有所提及。其中“演员中唯一的国王”句,T.W. 鲍德温认为表示奥斯特勒的专长是饰演国王和贵族角色。1611年,他与托马西娜结婚,1614年去世,结果其妻子控告自己父亲霸占了本该属她的其丈夫在环球与黑僧两剧场的股券。

奥斯特勒 (Thomasina Ostler, 1594—1615) 托马西娜·奥斯特勒是约翰·海明斯之女,莎士比亚的演员朋友威尔·奥斯特勒的孀妻。1615年9月,她对她父亲起诉,说她丈夫的地产执行人应该是她——她丈夫去年未留遗嘱便去世,但他却拥有环球与黑僧两座剧场的股份。这两种股份是他的演员朋友于1612年送给他的。她证实说,她丈夫死后不久,她便把其夫的股份转交给她父亲,但他随后却拒绝交还她。她的诉讼登记在案后,海明斯答应还给她此股份所值的银钱。但到10月9日,他却未履行诺言,结果她向他提出控告。这一股份价值约为600英镑。

海明斯拒绝交还股券是因为他据说有奥斯特勒署名的赠文。这一诉讼的结果没有记录在案,原因可能是海明斯在奥斯特勒去世时已据有这些股券,于是法庭判他胜诉。他不愿让其女儿掌管她的财产,原因可能是想避免奥古斯丁·菲力普斯的年轻寡妇所遇到的麻烦。(菲力普斯夫人持有其夫的股券,但后来却嫁给了一位不可靠的败家子约翰·威特。)海明斯显然很有理由怀疑其女儿的不可靠,因为此时她也陷入了另一诉讼,控告沃尔特·瑞理爵士的儿子侮辱和污蔑了她。

奥尔狄斯爵士 (Sir William Oldys,

1696—1761) 考古学家和文物收集家,有关莎士比亚的几则趣闻逸事的来源者。他写过约翰·福斯托尔夫爵士、沃尔特·瑞理爵士和爱德华·阿莱恩的简短传记。他去世后留下一份他早期收集的重要手稿片断与笔记,其中有些笔记是准备写莎士比亚传记用的。有关莎士比亚的这些笔记后来印行于乔治·斯蒂芬斯编的(1778年)莎士比亚作品里。奥尔狄斯的笔记载有一些趣闻逸事,其中有一首民谣据说是莎士比亚针对托马斯·路西爵士写的,另外还有不同的传说,说莎士比亚是威廉·达夫南特的生身之父。奥尔狄斯提供的另一趣闻是说莎士比亚曾在《皆大欢喜》里饰演老亚当一角:

莎士比亚有个弟弟得享高寿,我算过,他在吾王查尔斯二世复位后还活了好些年。他年轻时肯定会去伦敦探望他兄弟威尔,并观看过他在他所写的剧作里登台演出。随着他哥哥声誉的增大和他的戏剧娱乐之作成为我们虽不是全部剧场但却是主要剧场的最大支柱,这种习惯在他哥哥去世后好长一段时间看来会继续下去,甚至还可能继续到他行将去世之前。这个时期最有名的演员,会好奇地向他打听他哥哥的事情,而他们是极为尊敬他的。还有理由认为,这个家族还有一个亲戚和后人,此人当时是个著名演员。这种机会使其他演员挖空心思打听每一件小事,其中特别是其哥哥在剧中饰演过的人物;而这他哥哥肯定会对他说到过。但由于他看来上了年岁,可能记忆因年老多病(这对智力不高的老人更是这样)而不大想得起来,因而他们对他们的追问,只能提供一点儿

东西。而在这种情形下他所能回忆起的有关他兄弟威尔的事，便是笼统的和一般性的，而且几乎是快要忘记的事，说他曾看见他哥哥在一出他自己的喜剧里饰演过一个角色，是饰演一个老态龙钟的老人；这个老人挂着长胡子，显得衰弱和驼背，路也走不动了，于是只好由另一个人扶着坐到桌子处正在吃饭的同伴旁边，而这些人中有个人还唱了一首歌。

奥尔狄斯提供的另一趣闻说的是发生在莎士比亚与本·琼生之间的斗智：

本·琼生与莎士比亚所写的诗，
是环球剧场的题铭“人人都在演戏”所引出。

琼生

若除了演员，所有人均在演戏，
观众到底何人是？

莎士比亚

我们看戏又演戏，
演员观众两俱是。

奥尔狄斯有一本杰拉德·朗贝恩著的《英国戏剧诗人的故事》(1691年)，书边上潦草地写有许多注释，其中一条注释说：“莎士比亚创作《亨利五世》时，年纪还不到29岁，因为曾在此剧中参与演出的塔尔顿是在1592年或更早些时去世的。”奥尔狄斯此处显然把莎士比亚此剧与更早出现的编年剧《亨利五世的著名胜利》弄错了。埃德蒙·马龙认为，奥尔狄斯还是莎士比亚创作《哈姆莱特》只得到5英镑报酬的这一传说的来源处。

《奥布朗的假面剧》 (Masque of Oberon) 由本·琼生与伊尼哥·琼斯合作搞出的假面剧，1611年1月1日以向亨利亲王祝贺而上演于白厅宴会厅，由亲王本人扮演奥布

朗。1个林神和10个羊人出现在一块黑岩的各处，他们蹦跳着做出古怪的动作。一阵对白后，整个景象展现出来，出现一座大门和墙均透明的壮丽宫殿。羊人们议论起来并唱起一支歌曲的片断，结果吵醒了两个正在睡觉的林神卫兵，卫兵说大门要到鸡叫第二遍后才打开。为了消磨时间，羊人们对月亮唱起一支歌，接着跳起滑稽的舞蹈。鸡叫二遍，“整个宫殿的大门一齐打开，出现了一大群仙女，她们有的拿着乐器，有的拿着灯火，其他一些则唱着歌。宫殿里面，远处有骑士们戴着面具坐在骑士座椅上，最远处则是站在战车上的奥布朗，战车在嘹亮的凯乐曲中由两头白熊拖曳着向前驶来。”接着有人唱了一支歌，林神和卫兵说了些话，两个仙女唱了支歌，其他地位较低的仙女则跳起了舞。然后，“奥布朗和骑士们跳了第一场假面舞”，接着唱了一支歌，“随后，他们开始跳第二场假面舞，然后又高兴地唱了支歌”。尔后，王后与贵妇们参加这种狂欢活动，跳了“科兰托舞、双人舞等”，一直跳到只差半小时太阳就出来。唱过一支歌后，参加假面舞的人“跳起了最后一场舞。一支完整的歌唱完后，星儿消失了，整个机器便关闭了。”

很有可能，这一假面剧帮助确定了《冬天的故事》的写作日期，而12个羊人的舞蹈，“其中的3个人曾经在王上面前跳过舞”(四幕四场)，暗示的则是《奥布朗的假面剧》一事。但三幕三场吃掉那位绅士的那头熊，便是拉奥布朗的战车的其中一头熊，却很值得怀疑。

傲慢的乌鸦 (Upstart Crow) 见“罗伯特·格林”条。

B

巴道夫(George Bardolfe) 斯特拉福人。1592年教堂记录上记载着有9个人没有“按月上教堂”，巴道夫是其中之一。莎士比亚的父亲约翰和威廉·弗鲁爱林也在9人之列。

巴格利(Edward Bagley, 生卒年不详)

莎士比亚的外孙女伊丽莎白·霍尔的远亲，伦敦居民。大约在1647年巴格利买下了黑衣僧门房。他是伊丽莎白·霍尔遗嘱的唯一执行人，因此他在1674年得到了莎士比亚在斯特拉福的旧房产和莎士比亚的新居。1675年他以1060英镑把新居的房地产卖给了爱德华·沃克爵士。

巴恩斯(Barnabe Barnes, 1571—1609)

英国诗人，诺丁汉主教之子，生于约克郡。在牛津大学布拉吉诺斯学院读过书，但没拿到学位就离校了。当时为爱塞克斯伯爵效劳的年轻人与日俱增，巴恩斯离校后也成了这个圈子里的人。1593年他出版第一本诗集《帕台洛菲尔与帕台洛浦》，附有一首献给莎士比亚的保护人骚桑顿伯爵的十四行诗，因而有些学者把他视为莎士比亚十四行诗的“争宠诗人”；1595年巴恩斯作《神圣的十四行诗的神圣的世纪》，有的学者把莎士比亚的十四行诗也归在巴恩斯名下。例如锡德尼·李讲：“问题的所有条件都已满足：那位竞争对手就是年轻的诗人、学者巴恩斯。他给骚桑顿写献诗，作过许多十四行诗，他同时代的批评家证明他是伟大的诗人”。

1598年巴恩斯被控有杀人企图被

传到星法院。拘留待审期间，他逃了出来，逃往北方。以后似乎没再受到缉拿，可能是因为他的一位有势力的贵族朋友替他讲了情。后来，巴恩斯转向戏剧创作。1607年他写的悲剧《魔鬼的章程》由莎士比亚的剧团即国王供奉剧团在宫廷演出。有些批评家发现巴恩斯剧中的一场与《辛白林》五幕四场有类似之处。

巴恩斯的性格概括起来似乎有如下特征：爱吹牛，懦弱，不择手段。因而有些批评家推想他就是莎士比亚《终成眷属》中帕洛的原形。

巴恩斯(Joshua Barnes, 1654—1712)

希腊学者，古董收藏家。据说他买了莎士比亚讽刺托马斯·路西爵士的两节打油诗。巴恩斯当过剑桥大学希腊文教授，具有广泛的爱好。从他的出版著作中可以看出他的思想积极活跃，但其中也难免有不准确甚至曲解之处。爱德蒙·马龙在一本题为《舞台史》的手稿中(这手稿以后遗失了)找到这两节诗，马龙讲这份手稿“尽是伪造和谬误”。他怀疑伪造者是威廉·切特伍德。马龙推断手稿的年代是在1727至1730年间：

我们研究发现前剑桥大学希腊文教授博学的约书亚·巴恩斯先生40年前坐在斯特拉福一家酒店里休息时，听见一位老妇唱着那首歌谣的一部分。他对莎士比亚先生的天才崇敬之至，为了听到下面两个诗句，他给了老妇人一件崭新的长袍；如果她全讲出

来的话,他就会给她 10 个几尼(guinea):

托马斯爵士太贪婪,

一心巴望把鹿贪;

早有角儿长头上,

个个突出不一般。

他的鹿儿怎不见?

哎哟哟,如何好?

他老婆使劲给他按上角,

保管他一辈子用不了。

巴德布鲁克(Budbrooke) 华列克附近的一个小教区,在斯特拉福东北 8 英里处。1523 年一位叫理查·莎士比亚的住在这里。此人可能是莎士比亚的祖父。1573 年一位叫安东尼·莎士比亚的在巴德布鲁克教堂结婚,其子亨利 1575 年也在此受洗。但似乎安东尼·莎士比亚与斯特拉福的莎士比亚家没有直接亲属关系。1640 年一位叫尼古拉斯·莎士比亚的也住在巴德布鲁克。

巴克斯特德(William Barkstead, or Backsted, 知名在 1607—约 1630)

演员、诗人、剧作家。巴克斯特德著有 两部诗集:《阿都尼之母米拉》(1607)和《希伦》(1611)。在《希伦》的书名页上他称自己是“陛下宴乐剧团的演员”。很难判断他具体指的是哪个剧团。有人推想巴克斯特德可能在下列剧团作过演员:女王(或国王)宴乐剧团(1607, 1609),伊丽莎白女王剧团(1611, 1613)和查理斯太子剧团(一直到 1615 或 1616 年)。

《米拉》这首诗很大程度上借鉴了《维纳斯与阿东尼》,诗中还直接提到莎士比亚:

他的诗歌价值无比(莎士比亚,他)

歌唱美丽的花朵,你却推崇那枯枝败叶

桂枝他受之无愧,他的艺术和智

慧已赢得桂冠

而你的表情只配与柏枝相伴。

1631 年,戏剧《不满足的伯爵夫人》第三版出版,有两个书名页,一个印着“威廉·巴克斯特德著”,另一个印着“约翰·马斯顿著”。一般认为,这部剧是由马斯顿于大约 1610 年为王后欢宴剧团演出所写的剧本,最后由巴克斯特德完成的。

《**巴黎大屠杀**》(Massacre at Paris, The 1593) 克里斯托弗·马洛所作的一出悲剧。首次出版时没有标明日期,而只是写有:“巴黎大屠杀;奎斯公爵殒命。由正直可敬的海军大臣的仆人剧团上演。克里斯托弗·马洛编剧。”

《巴黎大屠杀》是一出编年剧,内容包括对加斯巴·德·科利尼的谋杀及发生于 1572 年的圣巴索洛缪节的大屠杀、1588 年对奎斯公爵的谋杀及 1589 年对亨利三世的谋杀及那瓦的亨利的登基为王。

F. P. 威尔森认为,使马洛对这一素材发生兴趣的是奎斯这个人物,“这个利用宗教作掩护的人的性格及他所瞄准的猎物即法国王位这一绝对权力”。尚存有奎斯的一段独白,有似莎士比亚《理查三世》中的开场性独白,即发誓决心做一个恶人。

马洛在创作《巴黎大屠杀》时,一定记熟了《亨利六世》的下篇,他的台词是这样写的:

亲爱的奎斯公爵,您是我们的靠山,

您既已死去,我们便不宜在此久留。

这样的台词十分接近

亲爱的约克公爵呵,您是我们的靠山,

如今您一逝不返,叫我们依靠谁呢!

(《亨利六世》下篇,二幕一场)

此外,《巴黎大屠杀》中的“我们已经赢得胜利的花冠”则与《亨利六世》下篇五幕三场里的一句台词一模一样;居伊斯公爵在其被杀害之前,所说的话竟和《裘力斯·凯撒》里凯撒所说的也毫无二致,“凯撒一定要出去”,还有就是他临死前的话竟是“凯撒就这样走出去,就这样给杀死了”。

《巴索络缪节市集》(Bartholomew Fair, 1614) 本·琼生写的农神节喜剧,出版在他的《作品集》(1631)第二对开本中,由伊丽莎白剧团在“希望剧院”首次搬演。场景取在史密斯菲尔德集市上。每年圣巴索络缪节(8月24日),伦敦居民都聚到市场上会餐并进行各种娱乐活动,人群中混杂大批小偷扒手。这部喜剧在当时是无以媲美的;它情节生动,语言流畅。

撇开其戏剧价值不谈,此剧的重要性主要在于“序幕”中谈到了剧院、演员和莎士比亚。

“序幕”中提到“希望剧院”,“1614年10月31日在河岸区‘希望剧院’的观众或听众与作者达成协议条款……”。提到的演员有:塔尔顿,1583—1588年在女王剧团;理查·伯贝奇,1594—1619年在张伯伦一国王剧团;琼生最得意的演员内森·菲尔德,1613—1615年在伊丽莎白剧团,1615—约1619年在国王剧团;威廉·奥斯勒,约1610—1614年在国王剧团;约瑟夫·泰勒,1611—1614年在伊丽莎白剧团,1614—1619年在约克公爵剧团,1619—1642年在国王剧团。

“序幕”中还提到过莎士比亚戏剧,有《两位高贵的亲戚》(据认为是莎士比亚与弗莱彻合著的)、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《冬天的故事》

和《暴风雨》。他嘲笑那些认为“《伊翁尼莫》(基德《西班牙的悲剧》中角色)或《安德洛尼克斯》是最好的戏剧”的人。“序幕”中还批评了刻划出“鬼怪奴仆”的戏剧,即指莎士比亚的《暴风雨》,“鬼怪奴仆”指凯列班。琼生称他讨厌在剧中写些“离奇古怪的故事,暴风雨”这类令人怵然的场面。很显然他是指不久前上演的莎士比亚《冬天的故事》和《暴风雨》中的幻境和传奇内容。

白厅(Whitehall 或 Whitehall Palace)

坐落在圣·詹姆斯公园和泰晤士河之间的一座王宫。白厅最初是旦米尼克教会的财产,后来是约克总主教的住宅。亨利八世统治时期成为王宫。伊丽莎白时代有时被用来演戏,但到詹姆斯一世时,它更经常地用来演出歌舞剧,如本·琼生的《黑色舞剧》(1605)和《王后舞剧》(1609)等都在此上演过,斯图亚特王后们安娜和玛丽娅对此都非常醉心。这些演出一般安排在大宴会厅里,这个宴会厅是伊丽莎白时代的建筑,曾毁于一场大火,又于1619年由舞台设计建筑家伊尼戈·琼斯重新修建。在白厅宅地上还有一个小型斗鸡场,有时也被用来作为戏剧演出的场地。

《白魔鬼》(White Devil) 见“约翰·韦伯斯特”条。

白僧剧院(Whitefriars Theatre) 位于泰晤士河南岸从前的白袍僧(托钵僧)修道院的区域之内。白僧剧院是伦敦建筑的第二个私人剧院,有着房顶和明显的直角长方形的外观。用作剧院的最早纪录是开始于1608年,最先占有者是“国王宴乐孩儿班”,随后是“王后宴乐孩儿班”(1609—1613)。1613年这个孩儿班和一个成人剧团合并为“伊丽莎白夫人和查理王子剧团”,但到1616

年又分开。1629年,这个剧院不再叫“白僧”,被“萨立斯伯雷宫廷剧院”的名字所取代。1670年又换为“道塞特花园剧院”。

《班杜加》(Bonduca) 弗朗西斯·博蒙特和约翰·弗莱彻合著的一部悲剧。此剧是在1609至1614年间为莎士比亚的剧团而作的。现存一份誊稿(时间约为1625年),大概是剧本校订员为一位私人收藏者誊写的,少抄了一二场。不是抄写员的遗漏,他依照的是粗稿或改得一塌糊涂的原稿。另外提词本中也已少了一二场。在博蒙特和弗莱彻《著作集》(1679)第二版中,有一段前言指明演出此剧的“主要演员”有“理查·伯贝奇、亨利·康德尔、威廉·埃格尔斯顿、尼克·图利、威廉·奥斯勒、约翰·洛因、约翰·安德伍德和理查·罗宾逊”。

班克斯的马(Banks' Horse) 约翰·班克斯训练的用作表演的马。在16世纪90年代的伦敦十分流行驯马表演。一本题为《班克斯的栗色马魔法附身》(1595)的小册子中写道,“此马听到主人在耳边小声说出手套主人的名字后会准确地把手套交还给这个人;会准确点出主人刚给它看完的一枚银币的便士数。”在《爱的徒劳》一幕二场,莎士比亚借毛子之口提到了这匹马:“这不是很容易的研究吗?要是在‘三’字后面加上一个‘年’字,一共两个字,不是用不着那匹会跳舞的马也可以给您算出来吗?”按照本·琼生的说法,班克斯和他的马在17世纪初在欧洲旅行时被当成巫术焚烧了。

办公记事册(Office-book) 亨利·赫伯特爵士任职节庆总管(1623—1642)时的记录。这一记录册已失佚,但马龙在《莎士比亚》(1790)中有一些摘录,在第三集注本中也有

这些摘录:“……亨利·赫伯特爵士的办公记事册记录有从1623年秋至1641年叛乱开始时在所有剧场上演过的几乎每一出戏,此外还有关于这些戏的许多有趣的趣闻轶事……这一重要的手稿好长一段时间放在一个潮湿的地方,因而不幸受到损坏并发了霉,所幸所有有记载部分看来尚还完好。”不幸的是,这一集注本没有注明出处,而出自办公记事册的引文分散于马龙的《英国舞台历史记事》里,后由J. Q. 亚当斯编成《亨利·赫伯特爵士所作的戏剧记录》(1917)里。

版本说明(Imprint) 出版者在标题页或版权页上关于出版者姓名、出版时间、地点等的说明。莎士比亚时代,版本说明印在标题页的底部,一般包括出版者的名字或出版者姓名的开头字母,以及出版者的地址,或获准发行者的地址。

版权登记簿(Stationers' Register)

在莎士比亚时代,印刷出版业由书商同业公会所垄断。当时,任何出版物均需经官方机关审查批准后方可印行,因而这种垄断使官方便于控制出版物。版权登记簿为该会会员把欲出的书注册登记的记录簿,它是我们了解当时文字状况的主要来源之一。不过,登记程序也颇多含混不清之处,例如,从上面难以看出如何获得版权;以前人们以为一经注册就表示获得版权,但这一观点近来越来越受到质疑。其次,其中称作“延缓登记”(Staying Entries)或“未准登记”(Blocking Entries)的说法何所指至今不明。另外,其中对于书商之间转让版权一事也未载明。尽管如此,它对于确定作品创作时间不无帮助,有时还可提供其他信息。如,《泰尔亲王配力克里斯》于1608年登记时载明是

“一本称作‘本子’(Book)的书”。这使我们推测,登记所依据的是提词本或依据提词本转抄的誊本。有时还提供一些关于演出的材料,如《李尔王》注册时记载:

11月26日,纳撒尼尔·巴特(Nathanael Butter)和约翰·巴士比(John Busby)为所出书登记,由乔治·巴克爵士和二位公会理事承印。书名《威廉·莎士比亚先生著〈李尔王〉的历史》。该剧曾于去年圣诞节期间圣斯蒂芬之夜由惯常在河畔环球剧院演出的国王供奉剧团在白厅为国王陛下演出……。

保罗童伶剧团(Children of Paul)

伊丽莎白时代一童伶剧团。主要由伦敦圣保罗大教堂的唱诗班发展而来。该团第一次公开演出的记录是1378年圣诞节,上演了一出宗教剧。在约翰·里特怀日(1522至1532年任文法学校校长)的领导下,剧团上演了一些蕴含人文主义思想的插剧。如1527年为亨利八世和法国大使上演了一出用法语和拉丁语写成的具有宗教改革思想的戏剧。

此后的宫廷演出由西巴斯辛·威斯特科特导演,1557至1582年他任唱诗班领队。在他的管理下,孩子们名声大振,在宫中演出27次,超过其他剧团。此外剧团还在自己的住处、教堂院里,或唱诗校等地为公众演出。

威斯特科特1582年去世后,有证据表明该团加入了教堂童伶剧团,在黑僧剧院演出。他们与牛津伯爵庇护的童伶剧团一起上演了约翰·李利创作的两个剧本:《坎帕斯比》(1584)与《萨福和法翁》(1584),它们是1584年由李利带进宫中的。1584年黑僧剧院无法再使用,两个

剧团的联合演出可能就结束了。

保罗慈善学校的施赈员托马斯·吉尔斯1584年5月12日当上了唱诗校的校长。在他的指导下,剧团4年内在宫中演出9场,有好几个李利的剧本,包括《恩地米翁》(1588)、《该拉忒亚》(1588)和《弥达斯》(1590)。吉尔斯死后,大约9年里宫廷记录未曾记载该团情况。

1598年,他们自己的剧院开张,聘请约翰·马斯顿和托马斯·戴克尔创作剧本,开始其晚期戏剧活动。1600年,爱德华·皮尔斯被任命为唱诗校校长,孩子们记录在案的首次宫廷演出是他指导的,时间是1601年1月1日。他们在宫廷演出前已上演了好几出戏剧,到1600年底,他们的剧目中可能包括李利的《变态的爱情》(1600),无名氏的《多狄波尔博士的智慧》(1599/1600)和马斯顿的《杰克·德鲁姆的款待》(1600)。

1601或1602年,他们没有在宫廷出现,可能向公众演出了几个剧本,有马斯顿的《安东尼和梅丽达》(1602)的第二部、《听从君便》(1601)和《萨蒂罗马斯迪克斯》(1601,与戴克尔合作)。

保罗童伶剧团为伊丽莎白作的最后一次演出是1603年1月1日,为詹姆斯国王演出的第一场是1604年2月20日。1604到1605年未在宫中演出,尽管其间约翰·韦伯斯特和戴克尔为剧团创作了《向西啊》和《向东啊》。1605年到1606年,该团为亨利王子和查尔斯王子演出了两个剧目。

该团最后一次记录在册的演出是1606年7月30日,演出无名氏的《虐待》。詹姆斯国王和丹麦国王克里斯蒂安观看了演出。1607年和1608年剧团的大量剧本送到印刷

厂。在此之前他们可能停止了演出。“国王供奉剧团”和“王后供奉剧团”联合起来，对他们构成了威胁。

贝克(Daniel Baker) 理查德·奎奈的侄子，亚伯拉罕·斯特利的妹夫。三人都是斯特拉福镇委会成员。

贝尔斯(Peter Bales, 1547—约 1610)

英国书法家，最早的速记实验者之一，生于伦敦。有关贝尔斯的微写的情况伊夫林有记载：“著名的彼德·贝尔斯于 1575 年把主祷文，使徒信经，十诫，两篇拉丁文写的短祈祷文，他自己的名字，箴言，月份天数，耶稣纪元，女王当政年代……所有这些内容统统写在一个便士大小的圆圈内……写得既准确又清晰易读”。1590 年他任伦敦一所学校的校长，同年出版《书法校长》。其中包括《简写艺术》。这门艺术在当时似乎还很粗陋，还没有应用于在剧院里的戏剧台词中。

贝吉尔(George Badger, 生卒年不详)

斯特拉福布商。1597 年约翰·莎士比亚卖给他亨利街房产西边的一块“宝地”。“宝地”一般指先前上面有建筑的一块土地。但是约翰·莎士比亚卖的那块“宝地”只有 1/2 码宽，28 码长，上面不可能有什么建筑。贝吉尔的地产在约翰·莎士比亚地产的正西边，所以他买这一条土地是想建一堵墙。

贝吉尔有 16 个孩子，事业上有成就，在斯特拉福也算得上名人。他在 1594 至 1598 年间任镇参议员。

贝尔旅店(Bell Inn) 伊丽莎白时代的一个小旅店，供戏剧演出用。早于 1560 年格雷斯街上就有了这家旅店。(据记载，1560 年 6 月 12 日贝尔旅店的老板娘因为鸨作娼而被游街示众。)1576—1577 年便有戏剧在此上演。国王节庆剧团这一季度

的账目上有 10 个便士的支出“用于运费，把贵重饰物的仿制品从格雷斯街贝尔旅店运往圣约翰斯去演卡特威尔的戏剧。”

1583 年 11 月 28 日的一份民事证明书表明，女王剧团成立的第一个冬季借用了贝尔旅店及公牛旅店。《塔尔顿笑话集》(1609 年注册出版)进一步证实塔尔顿及女王剧团都在贝尔旅店演出过。1596 年伦敦官方迫于清教徒的压力，下令禁止在城区演戏，贝尔旅店也是被取缔的剧院之一。

贝尔塞维奇旅店(Bel Savage Inn)

旅店，作剧场用，位于卢德盖特希尔街。16 世纪 80 年代这里是女王剧团冬季演出的场所；90 年代，海军大臣剧团冬季演出也在这里。据威廉·普林记载，16 世纪 90 年代这里上演过《浮士德博士》。显然在此还进行过拳击比赛。此旅店可能也在 1596 年被“取缔”的剧院之列。

贝洛特—蒙乔伊讼案 (Belott-Mountjoy Suit) 一次诉讼案，莎士比亚是证人之一。蒙乔伊是一个法国胡格诺派教徒家庭，家产和生意都设在伦敦西北部。克里斯多弗·蒙乔伊(1620 年卒)是位头饰商，为妇女制作精美的头饰；英国女王曾做过他的顾客。经过 C. W. 华莱士的勤奋研究，现在我们知道，1604 年莎士比亚做过蒙乔伊家的房客。莎士比亚客居蒙乔伊家这一结论就是从这次有莎士比亚作证的诉案得出的。

斯蒂芬·贝洛特上诉中讲，他原是蒙乔伊的学徒，1604 年 11 月 19 日娶了蒙乔伊的女儿玛丽。根据承诺，他应得到 60 英镑的嫁妆，蒙乔伊还应在遗嘱中另赠 200 英镑。但到 1612 年这些承诺无一履行。于是贝洛特提出起诉，立案过程中叫

了许多证人证实关于原定嫁妆的情况。莎士比亚是其中的主要证人之一。下面是 E. K. 钱伯斯做的摘录：

第一位证人，琼·约翰逊，原是蒙乔伊家女佣。她证实斯蒂芬和玛丽的婚姻是由玛丽的父母撮合而成的。他们曾请求莎士比亚帮助促成此事：

她记得被告确实求过客居他家的莎士比亚先生，请莎士比亚劝说原告应下这桩婚事。

第二位证人，丹尼尔·尼古拉斯，证实：

他曾听威廉·莎士比亚讲过在原告为被告服务时，被告对原告评价很好，还非常喜欢他。据莎士比亚讲，他们曾提过原告和被告女儿玛丽结合的事。为此目的，他们让他去劝说原告。莎士比亚和本证人讲，在许诺给嫁妆的前提下，婚约达成了而且举行了仪式……原告约本证人与他的妻子一起去找莎士比亚弄清楚，如果原告娶被告女儿的话，被告答应给什么嫁妆，给多少。他们问过莎士比亚，莎士比亚答：如果原告与被告独生女玛丽结合的话，被告要按约给原告大约 50 英镑钱，另外还给一些家具。

1612 年 6 月 19 日证人席上又多了两位证人，一位是威廉·伊顿，一位是诺威尔·蒙乔伊。伊顿证实：“他曾听莎士比亚先生说过，他受被告之托去劝说原告与他们家结亲……”被告的弟弟诺威尔·蒙乔伊说，他对这桩婚事的促成一无所知，只承认“原告（贝洛特）告诉过本证人莎士比亚受被告之托办过这件事……”

1612 年 5 月 11 日，莎士比亚出庭作证，证实他曾帮助蒙乔伊促成婚事，但是这时莎士比亚已忘记嫁妆

的细节情况：

沃里克郡艾冯河畔斯特拉福的威廉·莎士比亚，现年 48 岁，发誓并核对了上述证言的年月日，记录如下：

1. 关于第一个讯问，该证人说他认识原告及被告，到日前为止已有 10 年左右。

2. 关于第二个讯问，该证人讲，在原告还是被告的仆人时他就认识原告。据证人所知，在原告为被告服务期间，原告表现很好，很诚实。但据证人的记忆，他听被告说被告从原告的劳役中没得到更多的实惠；但证人又说，他肯定原告在学徒期间是个非常好，非常能干的仆人。证人对第二个讯问的问答结束。

3. 关于第三个讯问，证人承认下列情况属实：在原告为被告服务期间，被告确实对原告产生并表现出极大的好感和善良的愿望。他听被告夫妇多次讲原告是一位非常正直的小伙子。此证人又说被告确实为促成原告与玛丽的婚事做了一些事。玛丽是被告的独生女，如果原告觉得满意并愿意娶她的话，被告将履行诺言。另外，证人又讲被告妻子确曾请证人去游说原告应下这桩婚事，证人受女主人之托做了劝说工作。关于此项讯问，证人没再补充什么。

4. 答第四项讯问，证人讲被告给予与其女儿玛丽结婚的原告一份嫁妆（钱及物品），但他忘记了具体是些什么嫁妆，也不记得什么时候交付，也不知道被告得病期间许诺给原告及被告女儿玛丽 200 英镑钱。但他又讲，原告住在被告家里，他们在一起多次商议过婚事，后来完了婚，举行过

庆祝仪式。

5. 答第五项讯问, 证人说他
对第五个讯问不能提供任何证
词, 因为他不知道被告答应给原
告什么家用器具及生活必需品。

威廉·莎士比亚

这表明莎士比亚可能早在 1602
年就与蒙乔伊家住在一起。1612 年
他住在斯特拉福, 而不是住在伦敦。
文件上的莎士比亚签字是仅有的几
个不存争议的莎士比亚签名之一
例。

此案从上诉法庭转渡到伦敦的法
兰西胡格诺派教堂长老手中。长老
们做了有利于贝洛特的判决, 要蒙
乔伊付给贝洛特 20 个“金币”。但
一年后仍未付款。1614 年蒙乔伊因
放荡不羁而被逐出法兰西教堂,
1620 年死去。1619 年 1 月 26 日立
下遗嘱。遗嘱中没给他的女儿、女
婿结婚嫁妆, 实际上剥夺了他们的
合法继承权。贝洛特于大约 1646
年去世。

**《被仁慈所杀的女人》(A Woman Killed
With Kindness)** 见“托马斯·黑
武德”条。

**本菲尔德(Robert Benfield, 卒于 1649
年)** 国王剧团演员。本菲尔德
可能在女王宴乐剧团开始演出生
涯, 后来转入伊丽莎白剧团。1613
年伊丽莎白剧团演出博蒙特和弗莱
彻合著的《花花公子》和《老实人的
命运》, 演员表上有本菲尔德的名
字。1619 年国王剧团获该年度专营
权, 专利名单上已有他的名字, 因
此本菲尔德在 1619 年之前就到了
该剧团。《马尔菲伯爵夫人》(1623
年出版) 演员表上, 剧中人物安东尼
奥的演员名并列着本菲尔德与奥
斯勒二人。因此, 本菲尔德可能是
接替了威尔·奥斯勒(于 1614 年逝
世), 在许多国王剧团的演员名单上

都有他的名字。据 T. W. 鲍德温猜
测, 本菲尔德主要演那些有身份、有
风度的人物——国王, 元老及老人。

在莎剧第一对开本中演员表上本
菲尔德被列为主要演员。1635 年三
位演员申请购买环球剧场和黑僧剧
场的股权, 本菲尔德是其中一员。
1647 年他给博蒙特和弗莱彻对开本
签过献辞, 据此推断, 他可能一直在
国王剧团直到该剧团解散。

比得福(Bidford) 艾汶河畔的一个
小村子, 位于斯特拉福西面约 8 英
里处。有一个关于莎士比亚的不足
凭信的故事, 发生地点就是此村。
1762 年 6 月的《不列颠杂志》上发
表了这个故事, 作者未署名。他记道:

在那边的那条路上, 在一个叫
比得福的地方, 他告诉我在树篱
之间有一棵酸苹果树, 叫莎士比
亚的华盖, 因莎士比亚在下面睡
了一夜而得名。他和本·琼生都
喜欢饮酒取乐。他听说那个村中
有好多豪饮之徒和好乐之徒, 于
是有一天他去了比得福去和他们
对饮。他让一位牧人去找比得福
的好饮之人, 牧人答他们不在, 但
喜欢喝漫酒的呷酒者在家。我猜
想, 牧人的意思是说他们对付你
足够了, 也确实如此。[他喝得烂
醉]就在那棵树下睡了好几个小
时。在军械地图上, 现在还有“莎
士比亚的酸苹果”这样的标示。

彼得拉克(Petrarch, 1304—1374)

意大利人文主义诗人。他学过法
律, 周游了欧洲许多地方, 结识了当
时不少学者, 查阅了分散在欧洲各
地的文稿。退休后他有机会从事各
种文学活动。作为人文主义者, 彼
得拉克发现、编辑、注释、评论了
大量拉丁语古典作品。作为作家, 他
用拉丁语和意大利语写了不少散文
和诗歌。他的拉丁语作品有哲学论

文、书信和史诗《阿非利加》，该史诗描写古罗马西皮奥征服迦太基的英雄事迹。主要的意大利语作品有《歌集》和《意大利颂》。《歌集》主要是歌颂他对女友劳拉的爱情的十四行诗，也包括少量其他主题的抒情诗。他的形式、主题、形象和其他因素成为十四行诗的传统，一直延续了200多年，被伊丽莎白时代的诗人，如英国乔叟、莎士比亚等所模仿。

毕晓普 (Sir William Bishop, 1626—1700) 斯特拉福人。他是有关莎士比亚的两个不足凭信的传说的来源。第一件传说讲莎士比亚的手迹毁于1694年沃里克镇的一场大火。这是在约翰·罗伯兹《答蒲伯先生〈莎士比亚前言〉》(1729年)中记载下来的：

非常令人痛惜的是，装满这位伟人散装书信和手稿的两个大箱子，竟在沃里克一个无知的面包师手中(他娶了莎士比亚家的一位后辈人)。他把这些当作破烂东西散乱地扔在阁楼上，扔得到处都是。据已故的威廉·毕晓普所知，最后一场大火焚毁了这个镇子，这些书信和手稿也全部化为纸灰。

威廉·奥尔戴斯爵士记录了另一件轶事。(约1750年)威廉·奥尔戴斯写道：

演员鲍曼老先生讲，他从威廉·毕晓普那里得知约翰·福斯塔夫性格的某些方面是从斯特拉福的一位当地人概括出来的。此人毫无信义，擅自毁约，为得一大批报酬竟故意刁难，拒绝放弃镇中或镇子附近与莎士比亚地产相连的一块土地。

毕绍普顿 (Bishopton) 斯特拉福西北大约一英里的一个乡村。1605年

莎士比亚花440英镑买了斯特拉福的部分税权，斯特拉福镇当局把什一税税权出租给个人，由承租人负责收税。承租人再分租给别人。莎士比亚买的就是分租。毕绍普顿村就在莎士比亚买的税权管辖范围之内。

庇护 (Patronage) 艺术家与富有的庇护人之间的一种关系。在伊丽莎白时代，诗人都煞费苦心地写一些奉承的献辞以求得到贵族们的庇护。然而贵族不一定非要庇护为他写赞美诗的人。伊丽莎白是当时最大的庇护人，许多书是题献给她的。仅次于伊丽莎白的有：罗伯特·达德利 (Robert Dudley)、莱斯特伯爵 (Earl of Leicester)、威廉·塞西尔 (William Cecil)、伯利勋爵 (Lord Burghley)、菲利浦·锡德尼爵士 (Sir Philip Sidney)、骚桑顿伯爵亨利·赖奥思利 (Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton) 和埃塞克斯伯爵罗伯特·德弗罗 (2nd Earl of Essex Robert Devereux)。莱斯特伯爵对研究工作的支持和对剧院的热情是众所周知的。伯利勋爵喜欢历史学家胜过剧作家。锡德尼既是庇护人又是诗人；斯蒂芬·格森 (Stephen Gosson) 在《海淫学堂》中给锡德尼的献辞未经许可，甚至是放肆的，为此锡德尼写了《为诗一辩》，这是英国第一篇伟大的论文。埃塞克斯自己有时也写诗，是诗人们特殊的朋友，为他献辞的书各类都有。骚桑顿伯爵虽然勤奋好学，但他似乎很少对他那个时代的作家给予庇护，然而作为莎士比亚公认的庇护人，他得到了极大的荣誉。1593年的《维纳斯与阿都尼》是献给赖奥思利 (骚桑顿伯爵) 的，这显然是为得到他的庇护；献辞中恳求和正式的口吻说明莎士比亚并不认识赖奥思利，同他

也没有什么接触。

但一年后写的《鲁克丽丝受辱记》献辞中的口吻却是爱慕的、亲密的。见骚桑顿伯爵条。

表演(Acting) 有关伊丽莎白时期剧院演员的表演流行着两种理论。一种理论坚持认为：伊丽莎白时期的演员都使用16世纪中学和大学演讲和修辞课本中所要求的非常正规的、严格的讲话方式。这种正规的表演形式主要体现在演员运用传统习惯的动作表现和传达他们的各种情感。因此，伊丽莎白时期的演员很少有解释一个角色的现代观念，仅仅是表演它而已，演员本身的个性很少或者几乎不能影响到他所扮演的角色，而且一个演员表演的好坏主要在于他的修辞能力。这个理论的支持者为了证明使用这种正规形式的必要性，通常向演员背诵哈姆莱特的劝告“动作要符合语言，语言要符合动作，两者要互相配合起来”（三幕二场）。这差不多成了学界演出的风格，但公共剧场雇用的职业演员却不必用这种表演方式。

相反的理论则认为：剧团演员使用的是灵活的、比较具有自然主义的表现方式。比如1630年一位戏剧家赞扬“国王剧团”是一批真正的演员，只有这个剧团没有走入歧途。“它争辩说伊丽莎白时期的演员想要“用镜子照出大自然”，因此他们把体验到的生活揉进了表演的戏剧中。

介于这两个理论中间的观点认为：演员们的表演风格既是传统的和非常正规的，又能体现出鲜明的演员本人个性的特点。

波特(Henry Porter, 1599年去世)

剧作家。非利浦·亨斯洛1596年的日记中第一次提到亨利·波特是

海军大臣供奉剧团的剧作家。他现存的唯一剧本是《阿宾多的两个愤怒的女人》(1599)。如果该剧早于《温莎的风流娘儿们》写成，它很可能为莎士比亚写他的喜剧提供了参考。两部剧中都有婚姻妒嫉的主题和喜剧人物落入水中的情节。人们还从波特的喜剧和《罗密欧与朱丽叶》中找出许多语言和人物塑造上的相似之处。

波拉德(Thomas Pollard, 约1595—约1654) 演员。1615年托马斯·波拉德作为见习演员填补进王家剧团。到1630年他以扮演喜剧角色获得声誉。1642年后，当剧院被查禁时，他置禁令于不顾，继续演戏。1648年士兵袭击凤凰剧院时他正在演出。此后不久他隐居乡下，约1655年之前某时去世。

波特宫(Porter's Hall) 伦敦剧院。1615年詹姆斯一世签发了修建波特宫的专利书。但波特宫作为剧院的时间不长，仅有几个剧本在标题下面注明曾在波特宫上演，其他地方上演的剧本也提及波特宫。到1618年波特宫不再用作剧院。

波尔顿(Edmund Bolton, 约1575—1633) 史学家，诗人。曾得到勃金汉及詹姆斯一世庇护。著有《吹毛求疵的批评》(作于约1610—1616, 1722年出版)，这是对同时代作家的批评著作。手稿中列举了著有“最上乘的英语著作”的重要作家“有莎士比亚、弗朗西斯·博蒙特，以及好多为舞台写作的作家。”

波希米亚的伊丽莎白(Elizabeth of Bohemia, 1596—1662) 莱因选举人王权伯爵腓德烈五世的妻子，其父是詹姆斯一世。伊丽莎白与腓德烈于1612年12月27日订婚，1613年2月14日完婚。从订婚到1613年4月10日离开英国前往欧洲大陆时，

宫中举行了多次庆祝活动。其间，国王供奉剧团演出 20 场，有 8 场莎剧，包括《裘力斯·凯撒》和《暴风雨》。后者可能是以假面剧的形式出现的。伊丽莎白自己的剧团“伊丽莎白公主剧团”也演出 3 场。

1619 年伊丽莎白加冕为波希米亚女王，但腓德烈 1620 年 11 月在白山战役中被天主教盟军击败，逃往荷兰。伊丽莎白在流放和穷困中度过余生。她给腓德烈生了 13 个孩子，腓德烈死于 1632 年。1648 年，伊丽莎白为长子恢复了莱因选举人王权伯爵爵位。但长子拒绝她回家。1661 年，她一无所有地回到英国。1662 年 2 月去世。

伯格(Nicholas Burgh) 温莎居民。

1650 年左右他收集了许多诗歌手稿，其中有据说是莎士比亚写的两篇墓志铭：一篇是为约翰·库姆写的；另一篇是为本·琼生写的。

库姆是位贪婪的富人。他要莎士比亚为他写墓志铭，莎士比亚写道：

“魔鬼说此墓中葬着我的儿子
约翰·库姆”

但库姆死后将财产分给了穷人，于是莎士比亚为他重写了墓志铭：

虽然他在世时没得到好评
约翰·库姆将永不会被忘记

穷人会记住他，因为他将积攒
的财产

分给了穷人。他遗赠给他们种
子和耕地，

在他人生的终年证明他们是他们
的恩父。

本·琼生和莎士比亚在一个酒店中饮酒作乐，微醉，琼生先生要莎士比亚为他写墓志铭，莎士比亚当即写道：

他活着时行为迟缓

死了便烟消云散

给库姆写的墓志铭很耐人寻味，

墓志铭与事实巧合得很。库姆确实有遗嘱将 1000 英镑捐给了穷人。本·琼生的墓志铭如此写法也事出有因，琼生写作缓慢是出了名的，他因此受到同时代人的揶揄。

伯德(又叫博恩) (William Bird or Borne, 卒于 1624 年) 演员。

1597 年初伯德随“帕姆布罗克剧团”演出，该剧团解散后，伯德加入“海军大臣剧团”，是这个剧团的骨干，直到 1622 年告别舞台。他还多次为“海军大臣剧团”修改剧本。1602 年他与罗利合手为马洛的《浮士德博士》增加了几部分内容。

有人猜想伯德 1597 年入“帕姆布洛克剧团”之前曾是钱伯斯剧团成员，这使人进一步联想到他和加布里埃尔·斯宾塞就是《罗密欧与朱丽叶》“糟糕四开本”的记录者。

伯利(Lord William Cecil Burghley, 1520—1598) 1572—1598 年间

任英国财政大臣，伊丽莎白的主要顾问。伯利出生于中产阶级家庭，世代为国家效力。1553 年即爱德华四世当政末年任国务大臣。玛丽女王当政时期(1553—1558)一度失宠。1558 年伊丽莎白继位，伯利进入枢密院。从此他一直受到伊丽莎白女王的恩宠。他是女王最尊敬、最信赖的顾问官，只是偶尔被得宠一时的莱斯特及爱塞克斯所遮蔽。伯利提倡谨慎、不明朗的外交政策，这使英国获得长达 40 多年的相对和平和繁荣。

16 世纪 90 年代伯利与主要竞争对手爱塞克斯在宫廷有过激烈争斗。据说莎士比亚拥护爱塞克斯派。所以许多学者认为《哈姆莱特》中塑造波洛涅斯这一角色是在讽刺伯利。伯利曾为其子罗伯特·塞西尔写过一篇叫《教训种种》的文章，莎士比亚可能读过其手稿。波洛涅

斯给雷阿提斯的那段有名的训诫(一幕三场)与伯利论文中的教训有惊人相似之处。《哈姆莱特》称波洛涅斯是个“鱼贩子”可能也是有所指,伯利作财政大臣期间鼓励过鱼类贸易。

伯纳德(Sir John Bernard, 或 Barnard, 1605—1674) 莎士比亚外孙女伊丽莎白·霍尔的第二位丈夫。1649年6月5日伯纳德娶伊丽莎白,此时约在伊丽莎白前夫托马斯·纳什去世14个月之后。伯纳德住在斯特拉福以西4英里一个叫毕尔斯雷的小村,有8个孩子。伊丽莎白第二次结婚仍无后嗣,因此莎士比亚的直系后裔就到伊丽莎白为止。

结婚后他们住在伯纳德祖辈居住的地方,北安普顿的阿宾顿庄园。1649年伊丽莎白的母亲苏珊娜·霍尔去世后搬到新宅来住。王政复辟后他们又搬回阿宾顿度过余生。1661年伯纳德被查理二世封为骑士以表彰伯纳德在共和国阶段对他的拥护。1670年伊丽莎白过世,伯纳德继承新宅。1674年他去世后他的继承人将新宅卖给了爱德华·沃克爵士。

伯纳斯(John Bourchier Berners, 第二代伯纳斯男爵, 1467—1533) 政治家, 翻译家。伯纳斯在外交和行政等多方面为亨利七世和亨利八世效劳。他曾帮助亨利八世保住王位。1516年亨利八世任命他为大法官。1520年再得重用, 被任命为加来代理。在加来的两年间他把让·弗鲁瓦萨尔的法文《编年史》翻译成了英文(2卷本, 1523年, 1525年出版), 为莎士比亚的《理查二世》提供了许多重要细节。伯纳斯还译过伊丽莎白时代的一部畅销书《波尔多的胡安》(约1534年)。莎士比亚

《仲夏夜之梦》中奥布朗的名字可能就源于此书。伯纳斯译的安东尼·德·菊瓦拉的《马卡斯·奥里欧斯的哲理》是英国散文文体发展史上的重要里程碑, 是绮丽体(Euphuism, 莎士比亚时代即已得名)的来源之一。

伯贝奇(William Burbage) 斯特拉福居民。莎士比亚家房客。1582年他为讨得7英镑债务起诉控告约翰·莎士比亚, 法庭裁定伯贝奇胜诉。但到1592年约翰·莎士比亚仍未偿还债务。同年约翰·莎士比亚被列入不服教规人员表, 那是因为他害怕催还债务的传票没上教堂做礼拜。

勃茨(Hector Boece, 约1465—1536)

苏格兰历史学家, 传记作家。勃茨毕业于巴黎大学, 曾与伊拉斯莫斯过从甚密。他帮助建立了阿伯丁大学并担任该校校长多年。勃茨著名的作品是《苏格兰史》(1526)。这一部多卷本的模仿李维用拉丁文写的苏格兰史, 内容很不准确。1535年贝伦登将其译成苏格兰文, 经贺林希德之手继而成为莎士比亚《麦克白》的历史素材。

勃登村(Barton-on-the-Heath) 沃里克郡边界上斯特拉福往南大约15英里的一个村庄。莎士比亚的姨父母爱德蒙·伦勃特, 琼·伦勃特和他们的儿子约翰就住在该村。莎士比亚曾在剧中提及此村, 那是在《驯悍记》中, “勃登村斯赖老头儿的儿子”。

勃金汉公爵(Duke of George Villiers Buckingham, 1592—1628) 詹姆斯一世的宠臣。乔治·维勒克斯·勃金汉一表人才, 智慧过人, 在詹姆斯一世宫廷飞黄腾达。1623年他被封为勃金汉公爵。在一次宫廷上演的假面剧(本·琼生的《恢复的黄金时代》

1615年)中勃金汉的表演得到青睐,从此得势。

他是一位雄心勃勃、颇有争议的人物。从1618年至1628年他行使英国对外政策总管之职。他企图安排西班牙公主和查理亲王的婚姻在国内引起公愤。1626年勃金汉受到议会弹劾。但他已牢牢抓住了国王,因此这件事并未使他的地位受到动摇。1628年10月23日他被随同约翰·费尔顿刺杀。大约在遇刺前几个月,勃金汉要求并亲自出席了《亨利八世》在环球剧场的演出。关于此事的记录出自罗伯特·盖尔的信:

“星期二(1628年7月29日)大人(勃金汉)出席了《亨利八世》在环球剧场的演出。此剧是在他本人过问下才安排的。……有人说他庆幸见到伍尔习红衣主教的没落。伍尔习比他本人还活跃,曾管理王国达18年,而他本人仅管理了14年。”

卜蒙(Francis Beaumont, 约1584—1616) 诗人,戏剧家。莱斯特郡民事法官弗兰西斯·卜蒙爵士之子。1597年入布罗盖茨学院,后入牛津大学彭布洛克学院。1600年入内殿法学院学习法律。在伦敦,卜蒙与本·琼生曾有交情。1602年出版《萨尔马西斯与希尔马弗洛蒂托斯》,这可能是他的第一本书,但未署名。这是一部奥维德体叙事诗。1606年他的《恨女人的人》上演,从此开始戏剧生涯。可以看出这部剧的写作是受了朋友本·琼生的影响。1607年他的剧作《火杵骑士》上演。1608年开始与约翰·弗莱彻合作,他们在一起共处了5年,生活在一起,工作在一起。奥布雷记道,卜蒙和弗莱彻“这两条光棍汉合住在河岸区,离剧院不远。他们睡在一起;只雇一位女佣,他们对她很尊重;二人的衣服、斗篷等是共同的。他们在这段

时间内共同创作了至少6部剧。1613年卜蒙与厄休拉·艾斯利结婚,从此结束了维持了5年的著名合作。1616年3月卜蒙逝世,年仅32岁,葬于西敏寺。”

卜蒙与弗莱彻合著剧本的情况很复杂。已收入戏剧集(1647年出版第一对开本,1679年出版第二对开本)的剧本至少有53部署着“弗兰西斯·卜蒙,约翰·弗莱彻合著”。而事实上,卜蒙1613年就退出了戏剧界,因而他们合著的剧作也不会很多。E.K.钱伯斯推断,卜蒙与弗莱彻合著的有下列剧本:《费拉斯特尔》(约1610),《少女的悲剧》(约1611),《国王,决非国王》(1611),《四剧合一》(约1608),《丘彼特的报复》(1612),《花花公子》(1608—1610)和《受轻视的太太》(约1613)。

卜蒙结婚后,弗莱彻转与别人合作,其中之一就是莎士比亚。G.E.本特利写了一篇有说服力的文章,指出1608年国王剧团请卜蒙和弗莱彻为剧团在黑僧私营剧院的事业写剧本,以吸引更多的观众,取得戏剧界独一无二的地位。因为他们在社会上有名望,也因为他们有为私人剧院创作剧本的经验。显然他们以后几年的剧本都是为国王剧团创作的。本特利认为莎士比亚的悲喜剧与卜蒙和弗莱彻的悲喜剧有共同之处,所以莎士比亚的悲喜剧也是为“黑僧剧院”而不是为“环球剧院”而作。

有一首致本·琼生的诗约为1615年所作,署名为“FB”,可以肯定就是弗兰西斯·卜蒙写的。

不服国教(Recusancy) 在伊丽莎白时代的英国,罗马天主教徒拒绝承认英国国教的权威。在伊丽莎白统治的第一年,颁布了《最高权力法》,确认了女王在宗教事物中的权威。

随后又颁布了《统一法》，强迫国民在礼拜天和宗教祭日参加英国国教的仪式。不参加仪式的通常要受到罚款，或偶尔受到监禁。伊丽莎白王朝初期，几乎所有不服国教者都是天主教徒，但是由于清教徒对英国国教教义日益不满，越来越多的清教徒变成了不服国教者。1591年另一支西班牙无敌舰队要来进攻的传闻过后，颁布了皇家公告，要求各郡建立调查委员会，专门报告“不服国教的天主教徒”的姓名和活动。1592年斯特拉福报告的名单中就有莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚先生。名单中还有乔治·巴道夫和威廉·弗鲁爱林，这两个名字被莎士比亚用在《亨利四世》和《亨利五世》中。

1606年火药爆炸阴谋被发现后，政府制定了新的反不服国教者的规定，其中包括对复活节不接受圣餐者罚款。这一规定旨在惩罚受天主教影响的人。同年斯特拉福被指控犯这一罪行的21人中有莎士比亚的长女苏珊娜·莎士比亚。有关记录表明她没有马上出庭回答这一指控，后来她出庭时，没有受到任何罚款。名单中还有莎士比亚另外两个孩子的教父和教母哈姆纳特和朱迪思·萨德勒。大量的证据似乎表明苏珊娜同情天主教，但后来她却与一个坚定的清教徒约翰·霍尔医生结了婚。

《不可思议的年头》 (The Wonderful Year) 见“托马斯·戴克尔”条。

布景 (Back Cloths) 可以肯定王政复辟时期的剧院使用过布景，莎士比亚时代是否已采用布景却很难断定。当时挂在化妆间墙上的简单明了的图案可能就当做背景使用。海军大臣剧团有一块“画着太阳和月亮的画布”（这可能用来象征“天

空”），还有一块象征“罗马城”的画布。

布雷恩 (John Brayne, 卒于1586年)

伦敦食品商。1567年他在斯特普尼的红狮旅馆剧院有一份股。其妹嫁给了英国第一座剧院的建立者詹姆斯·贝伯奇。布雷恩是这座剧院的合股人，但很不情愿。因此后来双方发生争执并诉诸武力。根据一份材料记载他受了贝伯奇的骗，把大部分资金投于剧院的建设上。后来他那份应得的股份收入也给骗去。1586年布雷恩去世，其寡妻玛格莱特打算索要剧院股份收入，为此与贝伯奇争吵不休，最后双方在剧院大打出手。据推想这场纠葛为莎士比亚《约翰王》中类似场面的描写提供了线索。

布赖恩 (George Bryan) 莎士比亚的剧团中26位主要演员之一。1586至1587年布赖恩曾随团访问过丹麦和萨克森[今德国]宫廷。约1591年他曾饰过塔尔顿《七种重罪》中的一个角色。1593年瘟疫流行时他与斯特兰奇剧团外出。根据现有记载，可以肯定1596年他是内务大臣剧团成员。当时他与海明奇是一次宫廷演出的共同收款人。从1598年以后的演员表中就再没有他的名字，他退出了舞台。1603年及1611—1613年间他作过议院侍从官管理杂物。第一对开本(1623)中莎士比亚剧团“主要演员”名单中有他的名字。

布莱特 (Timothy Bright, 约1551—1615) 医生，牧师。在剑桥大学读过书，后来研究医学。1584年他出版著作《卫生学》及《治疗医学》。他的专论《论抑郁症》(1583)论述了人的生理和心理两个方面的规律。据猜测：莎士比亚熟知这篇论文并在描写哈姆莱特、杰奎斯等忧郁人

物时从中汲取了一些东西。罗伯特·伯顿(1577—1640)著《忧郁症解剖》(1621)继承了布莱特专论的主体轮廓并多处引用原作。布莱特还设计过一套速记系统并著《书写符号》(1588)献给伊丽莎白女王。最后他放弃医疗实践,获牧师职位,被伊丽莎白女王授予约克郡教士俸禄。他编辑的《殉道者书》节本(1589)流行很广。

布鲁克斯(Baldwin Brookes) 斯特拉福纺织品商人。1637年布鲁克斯控告莎士比亚的女儿苏珊娜及苏珊娜的女婿托马斯·纳什,要求索得约翰·霍尔(苏珊娜的丈夫,1635年去世)值77英镑13先令4便士的地产债务判决书。由于霍尔的遗嘱从未验证过,布鲁克斯的债务也从未得偿。布鲁克斯要求法庭责令被告公开霍尔遗嘱的内容。从苏珊娜和纳什的答复中我们可了解到:莎士比亚1613年买的黑衣僧门房和1602年从威廉·库姆、约翰·库姆买来的土地到1637年时仍属莎士比亚的女儿。更有趣的是答辩中苏珊娜和纳什指控布鲁克斯雇佣法警闯入新居书房,抢走了“书籍,箱子,书桌,钱款,契约,账目等有价值的东西……”。这可能是莎士比亚的个人书信无一幸存的一种原因。

布莱契吉尔多(John Bretchgirdle) 卒于1565年) 一位虔诚的新教徒。在约翰·莎士比亚1561—1565年任斯特拉福镇官员时,布莱契吉尔多任斯特拉福教区牧师。1564年4月26日给威廉·莎士比亚施洗礼的可能就是他。他毕业于牛津大学基督

学院,获硕士学位。1565年6月21日葬于斯特拉福教区墓地。遗嘱中他把许多书籍赠给斯特拉福居民,有托马斯·艾略特编的《拉英词典》,遗赠给了斯特拉福文法学校。

布莱希安诺公爵(Duke of Don Virginio Orsini Bracciano) 生于1573年)

生于罗马一古老家族。1601年1月访问英国。莱斯利·霍特森认为《第十二夜》中使用“奥西诺公爵”作为人物名字与布莱希安诺的来访有关,是为了表示对尊贵的客人的敬意。霍特森找出公爵从英国写给妻子的两封长信作为旁证,信中公爵详细叙述了他在英国所受的款待。学者们对霍特森的论点提出异议。他们承认两个公爵有联系,但剧中人物名不一定与公爵来访之事有必然联系,因为此剧是在公爵来访的次年即1602年首演的。

布里斯托尔童伶剧团(Children of Bristol) 詹姆斯一世时的一个童伶剧团。1615年6月,安妮王后签署了一个法案,为该团颁发许可证,约翰·丹尼尔为领班。尽管该团有王后的庇护公开演出,但没有他们在伦敦演出的记录。1616至1617年,丹尼尔将剧团移交给诺威奇。1618年4月,他又将该团移交给马丁·斯莱特、约翰·埃德蒙和纳撒尼尔·克雷。他们保证剧团以“皇家王后陛下供奉布里斯托尔”的名义演出。翌年,有证据表明好几个成年人加入该团,尽管特许证只是为童伶演员颁发的。为此,当时爱克斯特市长曾写信向托马斯·莱克爵士表示不满。

C

查尔科特(Charlecote) 艾汶河畔的一个村庄,距斯特拉福以东4英里远。12世纪以来,路西家族一直住在查尔科特的庄园。大约1558年,托马斯·路西爵士重建了庄园的房屋。1572年,女王又巡幸华列克和肯尼尔渥斯,曾在他家停留。理查德·戴维斯约1700年记载过莎士比亚偷猎了“路西爵士的鹿和兔子”之事。1709年,罗武也写过莎士比亚偷窃了“属于查尔科特的托马斯·路西爵士的林苑”的鹿。他没有明说查尔科特是这一事件发生的地点,但无疑表明了这一意思。严格说来,路西并没有林苑(park),即“圈养供猎捕的野兽之处”,但确有关着“走兽野禽的”围场(warren),里面有野兔、鹁鸠、獐子等。

查理一世(Charles I, 1600—1649)

英国国王。1605年他被封为约克公爵。1625年他作为詹姆斯一世和安妮王后的第二个儿子继承了王位。同年他与法国亨利四世的女儿昂里埃特·玛丽亚结婚。统治初期,他与国会发生矛盾,于1629年解散了国会,在以后几年中一直拒绝召开新国会。1640年,苏格兰发动叛乱,查理被迫恢复国会以筹措经费平息叛乱。但他完全无法驾驭新国会,试图逮捕5名国会成员反对派领袖,导致了1642年内战(Civil War)的爆发。1646年查理向苏格兰人投降,苏格兰人将他交给英国国会。1649年1月30日,查理一世被处决。

查理一世和王后是对戏剧积极而

热心的保护人。1608年,一剧团以他命名,剧团中有戏剧家威廉·罗利、约瑟夫·泰勒。伯贝奇死后,1619年他俩才加入国王供奉剧团。查理的兄长亨利1612年去世后他成为有确定继承权的人,他的剧团被称为“查理王子剧团”。1612年,他在宫中观看了由国王供奉剧团演出的《培尼狄克和贝特丽丝》。二十多年后,第二对开本将其改名为《无事生非》。

查理还亲自与詹姆斯·雪利合作了一个剧本《赌棍》(1633)。查理被处死后,清教徒为此辩护的一篇文章以其性格放荡立论,事例就是他爱好戏剧。清教徒的一本小册子说:“假如他研究《圣经》有研究本·琼生或莎士比亚一半的热情……他就会成为一个好国王”(见“巴特勒”)。

查尔斯亲王供奉剧团(Prince Charles' Men) 即约克公爵供奉剧团。在查尔斯一世还是约克公爵时成立的剧团,后来查尔斯成了威尔斯亲王。这个剧团最早的纪录可能追溯到1608年的伦诺克斯剧团。1610年该剧团与伦敦的其他剧团一道获得了“演出喜剧、悲剧、历史剧、插剧、道德剧、田园剧、舞台剧等”的许可。这个剧团经常到宫庭为孩子和贵族们演出。剧团的主要剧作家是威廉·罗利,他也是剧团的收款人。1614年在菲利普·亨斯洛的安排下与伊丽莎白夫人剧团合并。1616年亨斯洛去世后分裂,查尔斯亲王剧团到命运剧院演出,后来又在红牛

剧院演出。1619年曾迁移到凤凰剧院,大概1622年又回到红牛剧院,同年也有他们在帷幕剧院的演出记录。1625年查尔斯亲王继承王位时剧团解散。

插剧(interludes) 15世纪末16世纪初期盛行的一种娱乐节目。所谓插剧,顾名思义就是插在筵席或其他活动之间演出的短戏,是一种余兴。其特点是简短,诙谐,适宜于席间侑酒,或插在严肃的剧本幕间以放松观众的紧张情绪,插剧的观众较之看不到更好的戏就去看江湖艺人演出道德剧的观众,可能多少更有知识。换句话说,在同一艺术形式中,大众的戏剧与贵族的戏剧开始并驾齐驱。贵族在自己豪华的府第中看优雅的插剧,演员像某种高等仆人,穿着主人为他们做的戏装;平民则在客栈的院落中或村边的草地上看较粗俗的道德剧,演员是无主的江湖艺人,若有哪位主人给他们做一身服装裹身,他们就谢天谢地了。实际上,最初的插剧和道德剧关系极为密切,而且到了15世纪末,人们已经很难分清什么是道德剧什么是插剧了。其主要区别似乎不在于主题和处理手法,而在于演出的地点和场合。插剧和道德剧的关系,从剧名上便可以看出,如约翰·黑武德的《四个P》(The Four P's, 1533。四个P取自“游方僧”palmer、“卖赦罪符的人”pardoner、“药剂师”pothecary即apothecary和“货郎”pedlar四个英文词的第一个字母。)和拉斯特尔(John Rastell, 1475?—1536)的《四种元素的本质》(The Nature of the Four Elements, 1519)。

16世纪初期,插剧开始引进政治题材,官僚们往往被作为影射和讽刺的对象。因为这是路德的世纪,

教会中有澎湃的风浪,插剧也是批评宗教的工具。主教伍尔习就曾把一个名叫罗约翰的作家和一个演员投入监狱,其罪名是他们在《总督大人和公共幸福夫人》一剧里含沙射影地讥讽他。该作者辩护说,这剧本大部分是20年前写的,那时候主教还没有秉握大权,因而被释放。1527年,在国王和法国大使面前曾经演过一出插剧,主角为淫逸者和他的妻子,其他角色有宗教、真理、邪说和曲解等。新教的阵线里以约翰·贝尔(John Bale, 1495—1563)的《上帝的诺言》等为反教会最强烈的插剧。

不过,最好的插剧都不是以宣传为目的。在演变过程中,抽象的人物逐渐变成普通人,教训也逐渐减少,出现了新纯的喜剧精神。人生已不是像道德剧中所表现的善恶之战那样紧张激烈,而是渐趋轻松愉快,乔叟那种清新的、情调缓慢的插剧风格开始弥漫于舞台上。

英国最早的插剧是《福耳根与鲁克丽丝》(Fulgens and Lucrece, 1496?),作者是亨利·梅德沃尔(Henry Medwall)。梅德沃尔是英国历史上第一位知名的戏剧家,其成名作《福耳根与鲁克丽丝》取材于罗马元老院议员福耳根之女鲁克丽丝选中出身寒微而品德高尚的青年为丈夫的传说,内容主要是讨论什么才是真正高贵的问题。上述约翰·黑武德、约翰·拉斯特尔和约翰·贝尔,都是杰出的插剧作家。前两位曾经与托马斯·莫尔爵士过往甚密。黑武德的插剧除《四个P》外,著名的还有《天气的玩笑》(The Play of the Weather)和《丈夫约翰·约翰和他妻子泰布与牧师约翰》(John John the Husband, Tyb his Wife and Sir John the Priest)。黑武德的这三部剧作

均初版于1533年。《四个P》除了议论还是议论,是游方僧、卖赦罪符的人、药剂师和货郎四人之间的一场说谎比赛,诗句清新,对话风趣,全部议论没有一点生硬的说教。该剧又可译作《四业辩论》,题材来源于乔叟,有些地方甚至整段照抄。《天气的玩笑》无非是一个不戳自破的肥皂泡,但是它也并不要冒充成别的东西。不过,能够看到纯娱乐性的酵母在说教的死面团中发生作用,也是令人精神为之一振的事。《丈夫约翰·约翰和他妻子泰布与牧师约翰》纯粹是一出滑稽剧,叙述妻子和牧师怎样狼吞虎咽而丈夫被迫坐在旁边看吃的故事。拉斯特除创作插剧外,还曾编辑出版过他的舅父托马斯·莫尔的著作。贝尔的《约翰王》是最早写英国历史的戏剧,标志着中世纪道德剧向文艺复兴时期的历史剧的过渡。

由于观众的要求,插剧作家渐渐引用写实题材,增加流血而紧张的情节,插剧作家们纷纷从历史中选取题材,创作出大量历史题材的插剧。这类插剧除贝尔的《约翰王》外,著名的还有无名氏取材于罗马历史的《阿匹斯和弗吉尼亚》、皮克林取材于希腊史的《赫来斯梯的卑鄙》,以及均取材于中古传奇的约翰·费利的《和顺的格里希的喜剧》和波莱斯頓的《波斯王刚别赛斯的悲剧》。这些剧本同属于16世纪60年代,都保持插剧的普通情调,用有韵诗创作,不分场幕,虽是历史题材,却杂有很多粗俗的滑稽。

插剧完全是英国的戏剧形式,具

有浓重的地方色彩,人物描写和幽默更具有英国民族风格。在英国戏剧史上,插剧是从中世纪戏剧通往莎士比亚戏剧的桥梁,为英国戏剧的发展和繁荣起到很大促进作用。

《诚实的妓女》(The Honest Whore)

托马斯·戴克与密德尔顿合写的优秀戏剧。该剧登记于1604年11月9日,同年出版。在该剧第一场里,剧中人公爵说过这样一句台词:“你现在又杀死了她,比那个野蛮的摩尔人更残忍。”这里的摩尔人几乎可以肯定指的是奥瑟罗,由此推断,该剧大约完成于1604年中期。

处女旅店(Maidenhead Inn) 17世纪时(但也许早在1603年或迟至1647年)莎士比亚诞生地东边的房子,即哈利韦尔—菲力普斯叫它“羊毛厂”而后来名叫处女的一座旅店。后来又改称天鹅与处女旅店。在莎士比亚诞生地委员会于1847年把这两处房屋买下来之前,它们一直是旅店。从1806年至1847年挂在旅店前后两处的两块招牌[其中较小一块写着房主的名字“伊丽莎白·考特”(1846年去世)],现均由此委员会保管。

《船长》(The Captain) 弗莱彻创作的一部喜剧,可能卜蒙也参与了创作。1612—1613年,国王供奉剧团在宫中演出该剧。卜蒙与弗莱彻的《作品集》(1679)中说“主要演员有理查德·伯贝奇、亨利·康德尔、威廉·奥斯特勒、亚历山大·库克。”他们可能是1609年后第一次上演该剧的演员,因为奥斯特勒1609年才加入国王供奉剧团。

D

大剧院(The Theatre) 是伊丽莎白时代演员詹姆斯·伯贝奇从地主阿林租了一块地皮(租期 21 年)兴建的英国第一个公共剧场,位于主教门大街北的韶底奇路。剧场为圆形,大半用木材建成,有三面廊座和楼座或包厢。大剧院于 1577 年开业,门票一便士为演员收入,另一或二便士为楼座收费,作为付给地主的租金。在这里演过戏的最初是和伯贝奇有业务关系的莱塞斯特剧团(1576—1578),跟着是华列克—牛津剧团(1579—1582)、新成立的王后剧团(1583—1589)、海军大臣剧团(1590—1591)、内务大臣剧团(1594—1596)也就是莎士比亚所在的剧团,《哈姆莱特》在此第一次演出。1596 年晚些时候,由于伯贝奇和地主之间发生了租约纠纷,内务大臣剧团不得不移去“帷幕”剧院。

伯贝奇管理“大剧院”达 21 年之久,于 1597 年初死去。同年,由于“天鹅”剧院上演《狗岛》事件,所有伦敦剧院都被命令关闭了一个时期,“大剧院”则永远关闭,因为它成了清教徒攻击的焦点,说它是道德败坏和破坏秩序的源泉,是扒手和娼妓的渊藪。面对如此公开反对,再加续订租约困难重重,伯贝奇的儿子卡斯波特便根据原契约的附加条件,干脆拆除了剧院,并把拆下的木料运到泰晤士河南岸另行修建,那便是世界有名的“环球”剧院。

大学戏剧(University drama) 是指都铎和斯图亚特时代在牛津和剑桥两大学上演的戏剧。这时中世纪传

统的作为宗教仪式演出的神迹剧和道德剧在社会上虽仍流行,但对学校舞台却少有影响。在学校中占优势的是人文主义的发展和对古典语言文学的兴趣。16 世纪初,用拉丁文写的戏剧已超出改编的拉丁戏剧,特别是改编的普劳图斯和泰伦斯的戏剧。到 16 世纪中叶,学院戏剧家们开始探索新的主题,但仍沿用古典剧的五幕形式。这方面最早的例子是尼古拉·格里马德的《基督复活》(1543)和他的《古代预言家》(1548),这两个剧都在牛津大学上演过。1566 年伊丽莎白女王访问了牛津大学,在这里观看了为她演出的《帕拉蒙和阿赛特》,这是根据乔叟的《骑士的故事》编写的剧,莎士比亚和弗莱彻后来也用这个故事创作了《两个高贵的亲戚》。

在牛津和剑桥两大学上演的最有名的戏剧是《葛吞大娘的针》(1575 年出版),这是英国的第二部喜剧(第一部喜剧是《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》),也是第一部更为成熟的喜剧。1580 年还在剑桥上演了莱格的《理查三世》。1595 年在王后学院演出的《蕾丽娅》,是根据意大利的一个散文喜剧改编的剧本。较晚的大学戏剧是关于巴拿萨斯山的三部曲,于 1598、1600 和 1601 年在剑桥大学圣约翰学院上演,这个三部曲反映了许多当时发生的事情,包括莎士比亚参加的戏剧论争,以及对莎士比亚的戏剧艺术的崇高评价。由此使英国戏剧和现实生活结合得更为密切。

大学才子派 (University Wits) 是指 16 世纪 80 年代主要受过大学教育的职业戏剧家,如剑桥出身的格林、马洛、纳什,和牛津出身的李利、皮尔、洛济等。他们几乎独霸剧坛,瞧不起那些没有受过高等教育的敢于和他们竞争的演员戏剧家,如格林曾骂莎士比亚为“抖起来的乌鸦”。1594 年在莎士比亚参加“内务大臣剧团”时,格林和马洛相继死去,1590 年之后其他一些人也很少写作,因此莎士比亚继他们之后能够独占舞台而无与匹敌。

达博恩 (Robert Daborne, 死于 1628 年)

戏剧家。他的戏剧家生涯很短暂,其行事也不太清楚。达博恩经常欠债,就为国王宴乐剧团和伊丽莎白公主剧团写作剧本。他并非因其剧本出名,而是由于他与菲利浦·亨斯洛书信来往密切。这些信件提供了有关 17 世纪自由职业戏剧家所遇到的危险和经济问题的诸多问题。达博恩可能与卜蒙和弗莱彻合作过某些剧本。1618 年他离开戏剧界进入内阁,1621 年被任命为里斯默教长。

达文波特 (James Davenport) 生卒年不详。1787—1841 年他在斯特拉福做牧师,曾代表马龙“在该镇附近进行过非常热心和详细的调查”,对莎士比亚生平研究有一定帮助。1790 年马龙编辑的莎士比亚作品中记载了达文波特关于莎士比亚家的桑树的传说(1758 年弗朗西斯·加斯特里尔在编辑莎剧时曾删掉它):

尊敬的达文波特先生告诉我,现年 85 岁住在华列克郡的前郡长休·泰勒先生说,孩提时他就住在新居隔壁,他家在那里住了几乎 300 年。……这株树(小时候他常吃树上的果实,树的一些枝干覆盖在他父亲的花园上)是莎

士比亚种的。种这株树时,附近根本没有桑树。泰勒先生还说,孩提时他常去新居,克洛普顿家和他家一样像以前似的也常去那里玩。

达格代尔 (Sir William Dugdale, 1605—1685) 古董商。他曾在查理一世的宫中担任过几个重要职务,为其研究文物提供了充分的条件。

1656 年出版的《华列克郡古迹》是早期关于莎士比亚故乡的重要史书。结尾叙述斯特拉福的历史和地形,其中提到斯特拉福教堂莎士比亚纪念碑上的雕像,是首次对莎士比亚纪念碑的描述,但与现在所见不大相同,是他的再创造。这种情况在达格代尔描述其他纪念碑时也常有发生。19 世纪出版的他的日记中说,这个雕像是杰勒德·詹森所作。

达格代尔还著有关于英国修道院历史的 3 卷本巨著《英格兰修道院》(1655—1673)和关于英国贵族历史的著作《英格兰贵族》(1676)。

达尔威治庄园 (Dulwich) 爱德华·艾林 1605 年购买的庄园,1614 年付清全部款项,共一万英镑。达尔威治保存了珍贵的戏剧记录,包括艾林的日记(1617—1622)和文献。还有他岳父亨斯洛(死于 1616 年)的日记和文献,艾林、理查德·伯贝奇、内森·费尔德和威廉·斯赖等人的肖像。

《“逮兔”的小册子》(Coney-Catching Pamphlets) 罗伯特·格林写的暴露伊丽莎白白下层社会活动的一系列小册子。捉兔者或者是一个充满信心的人,或者是一个骗子。格林细致地描述了他的诡计和策略,文笔生动活泼。这些小册子的第一篇叫“柯仁纳奇的杰出发现”,发表于 1591 年,获得了成功。接着格林又发表了“捉兔第二篇”(1592)、“捉兔

第三篇”(1592)和“捉兔男女的争论”(1592)。莎士比亚的《冬天的故事》中那位超级捉兔者奥托里古斯的计谋与对话就来自《“逮兔”的小册子》。

戴尔(Sir Edward Dyer, 1543—1607)

朝臣、诗人。牛津大学毕业后,戴尔漫游海外,回国后,进入伊丽莎白女王的宫廷,受到莱塞斯特伯爵罗伯特·达德利的庇护。1596年前往荷兰和丹麦执行外交使命,此后被封为骑士。戴尔在当时诗名很高,但作品几乎未传世。他最著名的作品是为友人锡德尼写的一首哀歌和抒情诗“我的心就是我的王国”。奥尔登·布鲁克斯经过详细的研究,竟然“证明”戴尔是莎剧的作者。(《威尔·莎士比亚与戴尔的“手迹”》,1943)

戴克尔(Thomas Dekker, 约 1572—

1632) 戏剧家。生于伦敦,为荷兰人后裔。他的早年生活不太清楚,1598年初,亨斯洛的日记中第一次提到他。其写作生涯可以分为三个阶段:第一阶段为亨斯洛和海军大臣剧团写作剧本;第二阶段忙于写作小册子,并大获成功;第三阶段他两样都写。通观其一生,尽管功成名就,却负债累累。从1598年起,亨斯洛的日记中多次提到给他预付稿酬。1613年到1619年,他因负债而入狱。

戴克尔早年与海军大臣剧团在一起。该剧团在玫瑰剧院和命运剧院演出。他是为亨斯洛写作的最忙碌的雇佣文人之一。戴克尔或则独自或则与他人合作,共写了44个剧本,今存6个。他还修改了以前许多剧本,供亨斯洛的其他剧团,如宫廷大臣剧团和保罗的童伶剧团采用。其间他创作了一出令人愉快的喜剧《鞋匠的节日》(1599),表现伊

丽莎白时代的伦敦生活,喧闹而亲切,洋溢着新兴经商阶级和手艺人信心与活力,是戴克尔的名作。1601年,他写作了悲喜剧《萨蒂罗马斯迪克》,又名《为幽默诗人松绑》(可能与约翰·马斯顿合作)。他匆匆忙忙给它加了一个剧情节攻击本·琼生。后者在《蹩脚诗人》中刻划的德梅特里乌斯这一人物就是对戴克尔的嘲笑,剧中另一人物克里斯皮努斯则是用来挖苦马斯顿的(见“戏剧战”)。

戴克尔最好的传奇剧《老福图内特斯》写于1601年。1604年,他创作了《从良的妓女》,这是他最令人感兴趣的作品。大约与此同时,他开始写散文小册子。《不可思议的年头》(1603)是描写伦敦瘟疫的系列小册子的开端。《地狱来的消息》(1606)和《伦敦的七大罪孽》(1608)继承了托马斯·纳什所确立的社会批评与辛辣嘲讽的传统。《伦敦的敲钟人》(1608)和《灯》是格林的《“逮兔”的小册子》中非常流行的篇章。戴克尔的目的是突出那位机智自信富于魅力的男人,莎士比亚《冬天的故事》中的奥托里古斯可能借鉴了它。但戴克尔最有名的作品可能是《笨伯的初级读物》,嘲讽17世纪早期伦敦生活,在长篇小说的发展史上有间接的重要性。

1602年,戴克尔受雇修改描绘约翰·欧尔卡苏爵士的剧本,剧中有几处提到福斯塔夫。《佳年》中的有些段落明显地使人想起《亨利四世》上篇。戴克尔的其他剧作在某种程度上表现出《仲夏夜之梦》、《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》的影响。另一出已佚的剧本《威尼斯的犹太人》据说也是戴克尔所作。人们只知道该剧于1653年在书业公会注册,此外一无所知。因此即使它与莎士比亚

的《威尼斯商人》有联系，也无法确定。

戴维森 (William Davison, 约 1541—1608) 伊丽莎白女王的秘书。他多次赴苏格兰和荷兰执行重要的外交使命。1586年，他被任命为伊丽莎白的国务秘书弗朗西斯·沃尔辛厄姆爵士的助手。任职期间，有人要他向伊丽莎白女王呈交处决苏格兰女王玛丽的请愿书，伊丽莎白极不愿意签字，但最终还是签署同意，与此同时又暗示戴维森不要正式处决，而是偷偷杀害。玛丽女王后来还是被正式处决，虽然错不在戴维森，伊丽莎白对他还是很不高兴。她让他做替罪羊，否认自己对这一行动负有责任。戴维森拒不服从而被关押。1589年获释后，再未允许为女王效劳，尽管伊丽莎白的宠臣埃塞克斯伯爵为他热情辩解。

有些学者发现伊丽莎白处决玛丽和后来抛弃戴维森一事与莎士比亚的《约翰王》有非常相似之处。剧中，约翰王命令赫伯特处死与自己竞争王位的对手亚瑟，命令执行后，他又怒冲冲地抛弃了赫伯特：

约翰王：为什么你要用这种恐惧充塞我心头？

为什么你老是提到小亚瑟之死？

他死在你的手里。我有极大的理由。

希望他死，可你没有杀死他的理由。

赫伯特：没有，陛下！难道你没指使我？

约翰王：国王们最不幸的事，就是他们身边追随着一群奴才，把他们的喜怒当作谕旨，……

赫伯特：这是你亲笔写下的敕令，亲手盖下的御印，指示我怎样行动。

(第4幕第2场，203—209行，215行)

这种相似并不明显。但有其他证据表示莎士比亚写作《约翰王》时想到了伊丽莎白的统治。

戴维斯(Richard Davies, 死于 1708年) 牧师。1695年理查德·戴维斯成为葛罗斯特郡塞伯顿村的教区长。他是葛罗斯特郡的牧师威廉·福尔曼的朋友。福尔曼 1688 年去世后，戴维斯接管了他的手稿，其中包括与莎士比亚生平有关的几句话，戴维斯在此基础上增加了一些材料：

威廉·莎士比亚大约 1563 年 4 月出生于华列克郡艾汶河畔的斯特拉福镇。非常不幸的是他偷窃鹿和兔子，尤其是偷窃了路西爵士的鹿和兔子，常常挨揍，有时还被关起来。最后，他被迫逃出家乡，奔向他的远大前程。

戴维斯爵士 (Sir John Davies, 1569—1626) 他的职业是律师，但因其所著《管弦乐队》和《了解你自己》而出名。《管弦乐队》的副标题是“舞之诗”。在这首诗中，戴维斯爵士用舞蹈象征秩序、等级和对应等关系，表现跳跃而有秩序的宇宙这一主题，在这个宇宙中，伊丽莎白的宫廷提供了完美无瑕的和谐的意象。蒂里亚德用这首诗来说明当时的常见事物，在《伊丽莎白时代的世界图景》一书中，对这些东西加以探讨。《了解你自己》是一首哲理诗，为灵魂的不朽辩护，涉及到心理学的各个方面：理智、认识、才能、感觉、记忆等。它的价值在于总结了伊丽莎白时代普遍尊奉的心理学观念。

戴西克爵士 (Sir William Dethick, 1543—1612) 纹章院院长。1596年10月20日他起草了批准授予莎士比亚父亲约翰家族徽章的证书的草稿，其根据是：(1)其祖父曾

服务于亨利七世有功；(2)历代在地方上颇有声誉；(3)配偶为绅士阿登家女；(4)本人曾任治安官和市长；(5)地产值 500 英镑。家徽图案是金色盾形斜贯黑带，黑带上有银色矛一支，盾上方有立鹰，鹰之一爪握矛直立。家铭为“非无权也”。1599 年，戴西克爵士和威廉·开姆顿正式批准“约翰·莎士比亚及其子嗣直到永远”使用家徽。这是对 1596 年草案的肯定。1602 年，约克郡纹章官拉尔夫·布鲁克提出一张 23 人的名单，指斥戴西克不该批准这些人使用家徽，其中第 4 人为莎士比亚。戴西克进行反驳，事遂寝。

戴西克在纹章院人缘不好。1603 年他被封为骑士。同年由于未能组织好威腾堡公爵授职仪式，而被褫夺官职。

丹尼尔(Sir George Daniel of Beswick, 1616—1657) 一位名气不大的骑士诗人。他是本·琼生的忠实信徒，称琼生为“英国戏剧王子”。他可能出于对琼生的信服，试图贬低其对手莎士比亚，称之为“可笑的莎士比亚”。

丹尼尔(Samuel Daniel, 1562—1619)

诗人、戏剧家。他未获学位就离开了牛津大学，前住意大利旅行。返回英国后，进入帕姆布罗克女伯爵玛丽·赫伯特的社交圈，成为玛丽的教师。据说 1592 年斯宾塞死后，他成为桂冠诗人，并当了坎伯兰伯爵的女儿安妮·克利福的教师。

1591 年，丹尼尔的 28 首十四行诗附在锡德尼的未经许可而出版的《埃斯特罗弗和斯忒拉》的第一版后。1592 年他出版了自己的十四行组诗集《迪莉娅》，献给帕姆布罗克女伯爵。迪莉娅是住在艾汶河边的一位少女。诗集出版后很受欢迎，多次再版。后经全面修订，于 1599

年再版。组诗的大部分都是英国式的，萨利伯爵第一次使用这种格式，后来莎士比亚也使用过。

1592 年出版的《迪莉娅》里有一首“罗莎蒙德的哀怨”。莎士比亚在《鲁克丽丝受辱记》、《爱的徒劳》和《罗密欧与朱丽叶》中曾借鉴过该诗。

丹尼尔创作的《克莉奥佩特拉的悲剧》(1593)是一出学院派悲剧，只能阅读，无法上演。此后他的注意力转向历史。1595 年出版了史诗《兰开斯特和约克两家族间的内战》的前 4 卷。1609 年，他完成了这一史诗，共 8 卷，所叙历史止于爱德华四世的婚礼。莎士比亚的《理查二世》第 5 幕第 4 场就取材于该诗。丹尼尔曾称他的计划是叙述到亨利七世时代。但他未能做到，而是转向写作《英格兰史》。丹尼尔的《穆索非勒斯》(1599)也是一部重要作品，旨在为诗歌辩护，尤其是为诗人献身于他的艺术辩护。与此相关的另一部作品是《为韵文辩护》，驳斥托马斯·坎皮翁对韵律和重音诗的攻击。那些将帕姆布罗克伯爵威廉·赫伯特看作莎士比亚十四行诗中的青年美男子的人，有时认为丹尼尔就是诗中的“情敌诗人”。如果十四行诗的献词中提到的 W. H. 先生就是威廉·赫伯特(William Herbert)的话，这种可能性是存在的。

1604 年，丹尼尔涉足戏剧界，给王后宴乐剧团颁发许可证。这可能是由于他为安妮王后写的假面剧《十二女神的幻景》大获成功的缘故。莎士比亚在写作《安东尼与克莉奥佩特拉》时可能借鉴过丹尼尔的《克莉奥佩特拉的悲剧》，两剧中有许多相同的词语。女主角令人同情的形象也有相似之处。而在普鲁塔克的笔下，克莉奥佩特拉并不令人同情。

丹尼尔还写过两部田园悲喜剧和一部假面剧。他的悲剧《菲洛塔斯》(1607)因为有同情埃塞克斯的嫌疑,而给他招来了一些麻烦,但未能阻止他成为宫廷侍从官。

丹尼尔晚年退休后,与音乐为伴。据说莎士比亚是他所允许进入他在老街的房子里为数不多的几个人之一。

道德剧(Morality Plays) 从奇迹剧发展出来的戏剧。奇迹剧是《圣经》故事的戏剧形式,重宗教性而不是教育性并有真实的人物如诺亚与其妻子、亚伯拉罕与以撒等。道德剧本质上是教育性的,人物抽象化,如力量与善行、贪婪与斗争等。前者是教堂讲解《圣经》的戏剧形式,后者则是布道的戏剧形式。在14世纪下半叶在约克地方的记录曾提到一出道德剧,但现存最早的道路剧则为《坚贞的城堡》(约1450年),而最优秀和最广为人知的道德剧则是《普通人》。16世纪上半叶,道德剧对地方上的世俗插剧的发展产生过影响,在其下半叶中,则对植根于古典戏剧模式的文艺复兴时期的剧作产生过影响。

马洛的《浮士德》距道德剧只有一步之遥,而在《福斯塔夫的运气》中,多佛·威尔逊则说明了福斯塔夫与哈尔太子是如何从道德剧的传统中演化出来的,他把《亨利四世》中有关福斯塔夫附属情节同《青年人》(约1520年)的道德性插剧相比较,在后一剧中,恶行毁掉了青年人,但这位其父财产继承人的青年人最后终于悔悟。《麦克白》中也有道德剧的成分,即其中的“乞灵于超自然”,而理查三世、艾伦和伊阿古,全都是作恶没有真实动机的狂热恶徒,很可以追溯到中世纪道德剧中的“恶”。

道兰德(John Dowland, 1563—1626)

琵琶演奏家、作曲家。英国最伟大的歌曲作者之一。道兰德使“艾尔歌”(air)再次流行开来。“艾尔”是一种传统的英国歌曲。自16世纪以来,由于更为复杂的情歌的流行,“艾尔”遂默默无闻。道兰德出版了4部“艾尔”集。

他曾当过詹姆斯一世的姐夫丹麦国王克里斯托夫四世的琵琶演奏师,也做过詹姆斯一世的私人琵琶演奏师。道兰德在当时更多地是以演奏家而非作曲家出名的。理查德·巴恩菲尔德曾写过一首诗称赞他的演技,该诗发表于稍后出版的《爱情的礼赞》(1599),这本诗集曾归于莎士比亚名下。这可能是由于威廉·奥尔迪斯的记载造成的,他说莎士比亚赞扬过道兰德。

道塞特伯爵第一(1st Earl of Dorset, 1536—1608) 道塞特伯爵名叫托马斯·萨克维尔(Thomas Sackville)。政治家、诗人。先后任巴克赫斯特男爵、牛津大学名誉校长和财务大臣。1604年被封为道塞特伯爵。他为《官长的借鉴》第二版(1563)写了“序言”和《布金汉姆的不满》。约1560年他与托马斯·诺顿创作了英国第一部真正的悲剧《高布达克》。道塞特修建了诺尔庄园。W. H. 爱尔兰德在其《自白》(1805)中谈到与此有关的一件事:

公开出版物说,在肯特郡的诺尔村,从道塞特家的文献中有一次发现了莎士比亚写的两封信,它们是我们的诗人(指莎士比亚——编者)当时写给宫廷财务大臣的,仅谈与剧院事务有关的公事。我想这是真的。

这一说法很令人怀疑,马龙曾找过这些文献,但一无所获。

德伊(John Day, 约1574—1640)

戏剧家。1598年他卖给海军大臣剧团一个剧本,不久定期受雇于菲利浦·亨斯洛,成为他的固定作者之一。莱斯利·霍特森提供的证据表明他就是1599年在一次争吵中杀死剧作家亨利·波特的同一个德伊,但他显然是自卫。他继续为亨斯洛写作,直到1603年。1604到1608年,他做自由职业作家。1619年后,音讯皆无。当时本·琼生轻蔑地提到过他。

德伊的大部分作品都是与人合作的。合作者有霍顿、切特乐、戴克尔、哈撒伟等,通常与戴克尔合作。他最好的作品是他独自一人创作的《蜜蜂会议》(1634—1640),它由一系列对话组成,蜜蜂代表不同的善和恶。德伊被认为是《巴拿萨斯戏剧》的作者。其实这部作品属谁很难证明。还有人认为他也是莎士比亚的合作者,说至少《泰尔亲王配力克里斯》的第2幕第1场和第3场是他作的。这是因为德伊的剧本与《配力克里斯》的第2幕有许多相似的台词,最突出的是他的《法律计谋》(1608)的台词与莎剧中渔夫的对话(第2幕第1场,30—46行)有近似之处。

德洛尼(Thomas Deloney, 1543?—1607?) 故事作者。他以织绸为业,后转向写作民谣和散文故事,后者很受欢迎。《纽伯利的杰克》(1597)系列故事包括11个轶闻趣事,描写一学徒和他的发迹史。《高贵的行业》(两卷,1597年和1598年先后出版)故事集描写鞋匠的故事,对戴克尔的《鞋匠的节日》(1599)显然有启发,西蒙·艾尔成为戴克尔笔下的伦敦市长。《读书的托马斯》(约1599年)讲述亨利一世治下各色人等的故事,其中对老科尔之死的生动描写使人想起《麦克白》中的

死亡场景。在《热情的朝圣者》中归于莎士比亚名下的那首动人的歌谣“烦恼的年月与青春”也收录在署名德洛尼的诗集《良好的祝愿集》中,现存最早的版本是1631年出版的。

德雷顿(Michael Drayton, 1563—1631)

诗人。生于华列克郡。做过亨利·古迪尔爵士的侍童。1591年,德雷顿到达伦敦,开始了文学生涯,最终成为当时最受欢迎的诗人和多产作家之一。他对当时流行的任何文学样式都常常一试身手,单是叙事诗就从民谣写到长篇历史叙事诗。他的素材取自圣经、传说、历史和神话,涉猎过的文学样式有十四行诗、颂歌、书信、哀歌、田园诗和戏剧。德雷顿最具雄心、并且最出名的史诗是《英格兰历史和地志诗歌概览》(1612年出版,1622年扩充),采用六韵步双行诗,共30歌,每歌约400行,长达一万多行,把描述、传说和历史材料融为一体,其中有关华列克郡的第13卷有助于了解莎士比亚故乡。

德雷顿和莎士比亚很可能相识,据说两人私交甚密。在斯特拉福流传着莎士比亚与德雷顿和本·琼生一起饮酒过度猝然去世的说法。还传说德雷顿曾受到莎士比亚女婿约翰·霍尔医生的款待。这则传说有更为实质性的证据。

评论家们已经发现两位作家作品中的某些相似之处。与莎士比亚的《鲁克丽丝受辱记》(1594)同年发表的德雷顿的《玛蒂尔达的传说》中也提到了鲁克丽丝。莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》对德雷顿的《恩达米翁与福柏》有一定影响。两者都是当时流行的奥维德式神话诗的代表作。作为菲利浦·亨斯洛的雇佣文人之一,德雷顿参与创作了《约翰·欧尔卡苏爵士》(1599)一剧。对《亨

利四世》上篇中将欧尔卡苏改名为福斯塔夫所作的歪曲进行回击。德雷顿的《男爵之战》(1603)有一段的描述与《裘力斯·凯撒》第5幕第5场对勃鲁托斯的描述很相像(68—75行)。德雷顿写给亨利·雷诺的哀歌(1627)中直接提到了莎士比亚：

他们说你，
莎士比亚，写起喜剧轻松自如，
天生这块料。在你的大脑里，
思想活跃，爱憎分明，
像任何一个与舞台打交道的人。

德雷顿的作品中还有其他与莎士比亚相似之处。因此有人推测德雷顿就是莎士比亚十四行诗中的“诗敌”。

德·威特(Johannes De Witt) 一位荷兰学生。生卒年不详。1590年前后他访问过伦敦。他在伦敦观剧后对伦敦各剧院有所记载，并绘有天鹅剧场内部回忆图一幅，虽不准确，却是现存关于伊丽莎白时代舞台的唯一详图。但威特原作已佚，现存的图画是他的朋友勃克勒复制的，为卡尔·迦德茨博士所发现。

德斯利镇(Dursley) 位于科特斯特沃尔德悬崖下的一座古老市镇。传说莎士比亚离开斯特拉福后，一度在这里居住，后去伦敦。奥布里说：“他年轻时曾在乡间做过教员，”可能就是这里。《亨利四世》下篇中，台维要求夏禄法官“关于温科特村的威廉·维泽和山上的克里门·珀克斯涉讼的案件，请您对维泽多多照应。”(第5幕第1场)。德斯利镇靠近温科特村，两处都位于斯丁奇孔姆山脚下。1620年，亚瑟·维泽葬于德斯利教堂墓地。16世纪斯丁奇孔姆住了一家人也叫珀克斯。德斯利镇位于萨珀顿以东仅12英里，理查德·戴维斯就住在萨珀顿，他第一个记载了莎士比亚“偷鹿和兔子不幸

被捉住”的传说。德斯利镇以东几英里远是伯克利堡。科罗琳·斯珀津认为莎士比亚写作《麦克白》时想到了这座城堡。《理查二世》中的某些场景可能发生在德斯利镇附近。

德贝伯爵剧团(Derby's Men) 亨利·斯坦利有一个剧团叫“斯特兰奇伯爵剧团”，16世纪60年代在外省巡回演出。德贝1572年继承爵位后，70年代该团称为“德贝伯爵剧团”。

16世纪80年代，又出现了一个斯特兰奇的剧团。它可能受斯特兰奇勋爵菲迪兰多的庇护。1580—1586年每年他们都要在宫中庆典上演出，杂耍演员约翰·西蒙斯做领班，支付赏钱。实际上他们只是一个杂耍团。1598年他们可能获得了一定的承认。西蒙斯加入了王后供奉剧团，也许还带走了一批杂耍演员，在荷兰的拜伦、蒲伯、肯普可能代替了他们。肯普，可能还有别的人曾在莱斯特伯爵的剧团里干过，莱斯特死于1588年9月。汉德森剧团的一些人可能也加入了德贝伯爵剧团，因为关于他们的记录大约在此时就没有了。因此，斯特兰奇伯爵剧团的成员构成德贝伯爵剧团的主体，尽管所有这些早期剧团都只会翻翻跟头之类。

1589年11月伦敦市长禁止他们演出节目，他们立即来到十字钥匙旅店演了一场，以示轻蔑。1590年宫廷记录表明他们开始与海军大臣剧团合并。档案中记载道：“乔治·奥特威尔和他的斯特兰奇勋爵剧团的演员上演戏剧，演出节目”，由海军大臣剧团付给赏金。

1591年，海军大臣剧团在大剧院演出，斯特兰奇伯爵剧团可能在附近的帷幕剧院演出。这两所剧院由詹姆斯·伯贝奇和亨利·莱勒曼经营，他们在一起共事。如果是这样

的话,《死人的运气》的“情节”(plot)代表海军大臣剧团的一次演出。《七大死罪下篇》的“情节”则代表斯特兰奇勋爵剧团的一次演出。前者的演员有伯贝奇、达洛、罗伯特·李、“B.山姆”;后者的演员有布里安、菲利浦斯、蒲伯、R.考利、R.伯贝奇、约翰·杜克、W.斯赖、约翰·辛克勒、R.帕朗特、J.荷兰德、戈德尔和其他9个饰次要角色的演员,或者是饰女角的伶童。两份演员表中都有理查德·伯贝奇。这也许意味着两个剧团已经合并,既为公众也在宫中演出。《七大死罪》演员表中的前4个演员1593年还在斯特兰奇伯爵剧团里。1594年,前5人成为宫廷大臣剧团的创始人。1591年冬,斯特兰奇伯爵剧团在宫中演出6场。

从1592年2月19日到6月23日,斯特兰奇伯爵剧团在亨斯洛的玫瑰剧场中演出23场,其中有《亨利六世》,可能是莎士比亚的《亨利六世》上篇,6月23日,枢密院禁止在伦敦演戏,剧团被迫去外省巡回演出,同年冬天,斯特兰奇伯爵剧团在宫中演出3场,12月29日在玫瑰剧场开始冬季演出。1593年1月28日爆发了严重瘟疫,演出中断。

直到1593年5月6日,枢密院才同意斯特兰奇伯爵剧团巡回演出。枢密院发放的许可证再次显示出斯特兰奇勋爵剧团与海军大臣剧团已经合并,因为虽然提到的所有演员,除艾林外,都是斯特兰奇的人马,但他们必须受海军大臣剧团的艾林的领导。艾林管理有方,名声在外。从艾林给他的妻子琼·伍德沃德(亨斯洛的继女)的信中得知,理查德·考利也与他们在一起。他们到过肯特郡、骚桑顿、巴斯、布里斯托尔、索尔兹伯里,可能还到过切斯特、约克、莱斯特和考文垂附近。在这次

巡回演出中,1593年12月25日,菲迪兰多·斯坦利继承了父亲的爵位,成为德贝伯爵。因此,剧团更名为“德贝伯爵剧团”,直到他1594年4月16日去世。

德贝死时剧团在东安格利亚,5月到达汉普郡,6月回到伦敦。瘟疫已过,剧院重新开张。他们在伦敦找到内务大臣亨斯顿勋爵亨利做新的庇护人。亨斯洛第一个称他们为“内务大臣剧团”,时在1594年6月5日到15日,他们在纽因顿靶场剧院与海军大臣剧团联袂演出。此后,两剧团重新组建,各自取得了极大的成功。艾林率领海军大臣剧团在其岳父的玫瑰剧院演出。内务大臣剧团在理查德·伯贝奇父亲的唯一剧院演出,冬季在城里的十字钥匙旅店演出。内务大臣剧团的最初成员可能是:肯普、蒲伯、海明斯、菲利普斯、布赖恩、考利、R.伯贝奇,可能还有斯赖,年底增加了莎士比亚。

莎士比亚做演员的第一个官方记录是1594年12月26、27日,内务大臣剧团在宫中演出。1595年3月15日,给演员赏金的人中就有莎士比亚。如果此前他在斯特兰奇勋爵剧团的话(这是有可能的),奇怪的是《七大死罪》的演员表、1593年的许可证以及艾林的信中均未提到他的名字,因为毕竟斯特兰奇勋爵剧团演出过他的一部剧;再者,格林的攻击和切特尔的道歉都证明了他的重要性。

等级(Degree) 伊丽莎白时代的人认为等级代表在天堂和地上起作用的秩序,它直接体现了上帝的统一力量,把上帝的创造物联结在一起,以防变化不测的宇宙分崩离析,陷入混乱。等级创造了等级制(hierarchy),事物按从上到下的秩序排列。在自然、人类、天堂的实体的各个等

级中,一切事物都安排得恰如其分,存在的各个范畴中都可以发现天生的优越和内在的不平等。不同的范畴之间存在着对应,这些对应互相加强与说明,并加强与说明各等级内部关系的适当性。(上帝、太阳、国王、黄金都是对应的,天子臣服上帝,臣子侍奉国王,行星次于太阳,其他金属劣于黄金。)

活动着的等级的图象被称为“存在之长链”(Great Chain of Being),即“达到一切雄图的阶梯”(《特洛伊罗斯与克瑞西达》,第1幕第3场,102行)。宇宙的次序和统一好比从上帝的宝座到最卑微的造物之间的一条坚实的长链。这根链条的环节包括存在的各个范畴:从无生命的存在(事物)到有生命的存在(蔬菜),到有生命和感觉的存在(生物),到有生命、感觉与知觉的存在(人),最后到纯粹的精神等级。15世纪,约翰·福蒂斯丘爵士在其用拉丁语写成的《自然规律》一书中对这根链条作了很好的阐释,16世纪雷蒙·德·塞邦德在《自然论》一书中也对此进行了充分的论述。1936年,亚瑟·O.洛夫乔伊在《生存之长链》一书中详细地给予解说。

莎士比亚在《暴风雨》一剧中明确地探讨了这根链条。他用爱丽尔(天使或神)、普洛斯彼罗(人性的顶点)、特林鸠罗与斯丹法诺(人性的最低点)、凯列班(兽)来代表这根链条的各个方面。

等级的必要性是由于存在的多样性所引起的,多样性表明上帝的光芒普照于众多的造物,多样性按等级排列产生了和谐。尤利西斯在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中那段关于等级的著名台词(第1幕第3场,82—129行)阐述了等级一旦遭到破坏,和谐就要被打乱,世界将要陷入

无序的状态。莎士比亚始终关注秩序这一主题,大多数剧本都提到了它。《亨利五世》中就非常明显(第1幕第2场,183—204行)。《理查二世》著名的“园工场景”中,花工与花园象征国王与英格兰,显示了多样性的正确秩序,与理查无能的统治形成秩序对比,他无法在他的统治下保持等级和秩序,于是英格兰大地上一片混乱。该剧大部分表现了秩序和等级的颠倒,以及由此而来的混乱,如同《李尔王》一样。

关于当时作者对秩序的论述,可见托马斯·艾略特的《统治者》、基督教布道词《论顺从》、理查·胡克的《论教会体制的法则》、沃尔特·瑞理爵士的《世界史》序言。当代论述这一问题最出色的著作是E. M. W. 蒂里亚德的《伊丽莎白时代的世界图象》(1943)和哈丁·克雷格的《魔镜》(1936)。

盾形纹章(Coat of Arms) 莎士比亚父亲约翰·莎士比亚在当斯特拉福镇镇长时,企图取得贵族头衔,成为绅士。1568年,纹章官罗伯特·库克访问斯特拉福,约翰以镇长身份接待了他;1576年,在库克的参与下,约翰自己设计出纹章的图案。但这时发生了一些事情,葬送了约翰的前程。20年后,威廉·莎士比亚成了一个殷实的人,《维纳斯与阿都尼》、《鲁克丽丝受辱记》、《理查三世》和《理查二世》等作品的发表,使他名声大振,广为人知,在社会上站稳了脚跟。1596年,他呈递了一纸呈文,申请授予他的家族以氏族纹章。由于约翰还健在,莎士比亚的呈文是以父亲的名义递交的,因为根据习惯,纹章只能授予家中的长辈。

纹章院院长威廉·戴西克爵士起草了批准授予莎士比亚父亲约翰的纹章的证书草稿,这枚纹章与莎士

比亚母亲娘家亚登家族的纹章合在一起。

莎士比亚家的纹章是一面盾，对角斜放着一支长枪，盾上方的花环上站着一只鹰，一只高举的鹰爪正握着枪。纹章的象征意义和莎士比亚名字的涵义——“用枪震撼”是相吻合的。纹章学专家特别指出了纹章图案上绘有雄鹰这一点。据说，这是与王族接近的一种象征。莎士比亚家纹章上的箴言是“非无权也”，根据诺曼征服时代的习俗，箴言用法文书写。

第二好床 (Shakespeare's Second-best Bed) 见“哈莎薇”条。

《第二个少女的悲剧》 (The Second Maiden's Tragedy, 1611) 一部无名氏所作的剧。1611年获准演出，但当时没有出版。手稿一度为沃伯顿(J. Warburton)所藏，现藏于不列颠博物馆。手稿上所作的演出标记中有演员罗宾逊(R. Robinson)和高夫(R. Gough)的名字，这表明该剧曾为国王供奉剧团演出。手稿末页有后人所加的“作者”姓名“托马斯·戈夫”(Thomas Goffe, 1591—1629)；这一署名被另一人划去，以“乔治·查普曼”取而代之；后者再被划去，换成“威尔·莎士比亚”。该剧可能同版权登记簿中由莫塞莱(H. Moseley)于1653年登录的“《少女的悲剧》下篇”为同一剧。有证据表明，把此剧划归于莎士比亚名下是17世纪下半叶的事，但剧中内容无任何证据说明该剧为莎士比亚所作。

《狄安娜》(Diana) 西班牙作家霍尔赫·德·蒙提马约尔(约1520—1561)创作的一篇散文传奇，是西班牙第一部同时也是最优秀的田园小说。问世以后，风行一时。1578年，尼古拉斯·科兰将其译成法语。1592年，

巴塞罗缪·扬将其译成英语(1598年出版)。《维洛那二绅士》可能间接地利用了它的一部分。

斗赛(Bear baiting, bull baiting and cock fighting) 早在12世纪这三种娱乐活动就已在英国出现，在伊丽莎白时代是合法的，极为流行。斗熊和斗牛在16世纪得到皇家庇护，亨利八世设立宫廷管理处，管理熊、牛和猛犬，并于1526年倡议开放索斯沃克的河岸区帕里斯公园为斗牛和斗熊之用。(在1542年的一幅地图上，在索斯沃克的希格街有“斗赛”的标志。)河岸区在伦敦市管辖范围之外，因而免遭清教徒以这些活动的残酷性和周日最重要的活动安排为由反对这些活动的进行。但是，到16世纪末，河岸区的几所剧院都设了这种斗赛，致使剧院受命在周四关闭。

显然，当时斗熊和戏剧是被看作有许多共性的东西。剧院总经理菲利浦·亨斯洛，演员爱德华·艾莱恩组织斗赛的时间与他们贡献给戏剧事业的时间差不多。1613年亨斯洛取得帕里斯公园的所有权，把它拆除，原地建起“希望剧院”，既用于戏剧演出又用于斗赛。(在16世纪末绘的一幅地图上可看到在河岸区靠近“希望剧院”的地方有“斗牛”的标志。)

关于斗赛，鲁波尔德·冯·韦德尔1584年写道：

有一个三层的圆形建筑，里面有大约100只英国大个狗，分别关在隔开的窝内。这些狗是用来斗熊的，一只狗斗三头熊，三头熊一头比一头大。在这之后再拉进一匹马，让一群狗追逐。最后是一头牛，勇猛地进行反抗……

1592年威登堡大公弗莱德里克的秘书J.拉斯盖布观看斗赛后记道：

公爵殿下在伦敦观看了斗赛。有120条英国狗各圈在一个窝里。为娱悦公爵殿下，应殿下之邀，进行了斗赛。先后进行了两头熊和一头牛同狗的咬斗。当时真难以想像那些狗品种是那么精良，那么勇气十足。尽管被熊伤得很重，又被牛角顶起接连抛向空中，落下来又给牛角抵住，但它们决不逃脱，所以不得不拖着尾巴将它们拉回，撬开它们的嘴巴。四条狗同时扑向公牛，但无法占它一点便宜，因为牛训练有素足可以防御它们的进攻，令它们无计可施；相反，牛则疯狂地向它们进攻，用角顶它们。

这种娱乐活动之流行是毋庸置疑的。莎士比亚从中提取了许多暗喻。如麦克白把自己比作园场中心用链锁绑在桩子上的熊：

他们已经把我捆到桩子上；我不能逃走，可是我必须像熊一样挣扎到底。

《李尔王》中也有类似比喻，葛罗斯特嚷道，“我被捆在桩上了，忍受攻击吧。”

有时熊被咬死，或者第一次和狗遭遇就咬伤一两条狗，其余的狗就会畏缩不前，站在很远的地方朝熊狂吠。《亨利六世》（下），理查描述他的父亲战斗时的情形，把他比作一头熊：

又好似被群狗包围的一头大熊，他把几条狗咬伤之后，其余的狗不敢靠近他，只在他周围狂吠。

——二幕一场

必要时放入新狗继续进行斗赛，直至熊被咬伤（实际上很少有熊死掉），或证明它可以和狗斗不止一场比赛。斗牛采用同样的形式，但不常见。有时表演结束时还要加“马与猿的快乐游戏”——一匹马背上

驮着猿被一群狗追逐的场面。普通人和达官贵人一样喜欢斗熊活动。斗熊时狂热的观众喧嚷狂叫，因此熊园与喧闹、无秩序成了同义语。《亨利八世》中门宦这样责骂在王宫前等待伊丽莎白受洗仪式的拥挤的人群：“你们给我马上停止叫嚷，你们这些混蛋，你们要把王宫当斗熊场吧？”（五幕四场）

斗鸡在伊丽莎白时代也很盛行。与斗熊一样，斗鸡自中世纪起英国就有。亨利八世当政时期由官方组织这类活动，建立了第一座斗鸡场，位于圣詹姆斯公园，到伊丽莎白当政时期，斗鸡场也用作剧院。在圣吉斯还有另一有名的斗鸡场，在詹姆斯一世当政晚期改为“凤凰剧院”，或叫“斗鸡场剧院”，既用作戏剧表演又用作斗鸡场。《亨利五世》“开场白”把舞台描述为“小小的斗鸡场”。

斗鸡场剧院（Cockpit Theatre）

1616年，德鲁瑞巷剧院有顶的斗鸡场被改为一座私人剧院，官方称为“凤凰剧院”，归内务大臣剧团的克里斯托弗·比斯顿所有。1602年到1609年，“乌斯特—安妮王后剧团”使用这个剧院。从1617年到1619年，一直是他们的大本营。此后又为“查尔斯王子剧团”占据。1617年忏悔日，学徒们起来造反，剧院损毁严重。海明斯和康德尔在第一对开本的“致广大读者书”中说：“虽然你是一位辩才，每天坐在黑僧剧院或者斗鸡场的舞台上讥弹剧本，要知道这些剧本却是已经经过考虑，驳倒了一切弹劾之词，现在业经法院判决无罪，而不是靠贿赂得到什么表扬信的。”

1660年，剧院重开之时，上演的第一个莎剧是《泰尔亲王配力克里斯》。（见“凤凰剧院”）

杜克 (John Duke, 死于 1613 年)

演员。《七大死罪》第二部分的“情节”中提到过他。他在序幕中饰演了几个随从的角色,还饰演嫉妒的士兵,懒散的威尔·福尔和通奸的贵族。1590 年前后,他加入内务大臣剧团,并参加过《人人高兴》(1598)的演出。1602 年他加入乌斯特伯爵剧团(第二年改为“安妮王后供奉剧团”),为在宫中演出的演员发赏金。直到 1612 年都很活跃。

杜贝雷 (Joachim De Belley, 约 1524—1560) 法国七星诗社里仅次于龙沙的重要人物。杜贝雷执笔写作了七星诗社的宣言《捍卫和发扬法兰西语言》。宣言认为法语作为一种文学媒介可以与拉丁文和希腊文媲美。杜贝雷的十四行诗影响了伊丽莎白时代的诗歌。斯宾塞翻译过他的一些诗歌,德雷顿《思想》组诗模仿了杜贝雷的十四行诗,莎士比亚笔下的形象和短语也时有借鉴它们之处。

多雷尔 (Hadrian Dorrell) 长诗《威洛比的阿薇莎》的作者亨利·威洛比在牛津大学时的朋友,也是长诗的编辑。生卒年不详。他在“10 月 1 日”写于牛津的一篇序言中说,作者威洛比已经到海外去了,他在他朋友的书房里发现了这首诗,并探讨了它是否是虚构这一问题。他认为至少“阿薇莎”这个名字是虚构的,不过有一个“A. D.”在德行上与她是一致的。在可能是出版于 1599 年的第二版中,他认为不仅她的名字,连阿薇莎本人也是虚构的。但他对威洛比的“老朋友 W. S. ……这位老演员”只字未提。

牛津大学 1590 年前后的档案里并没有一个哈德里安·多雷尔,但有一个托马斯·多雷尔,后者 1596 年与威洛比同一天被录取。多雷尔这

个名字可能是威洛比创造的,或者是他的同学的假名。

多德尔 [(John?) Mr. Dowdall]

古董收藏家。生卒年不详。1693 年他前往诺威克郡作短途旅行。4 月 10 日他从华列克郡给索思韦尔先生写了一封信,谈到他对斯特拉福的访问:

我所访问的该郡最有名的地方是艾汶河畔的斯特拉福,我在当地看见了我国悲剧家莎士比亚先生的雕像。靠墙一块光滑的石头上耸立着他的纪念碑,他的尸体埋在下面,碑上刻着墓志铭,是他逝世前不久亲自写的:

看 在耶稣基督的份上请住手,
勿 挖掘这块石碑底下的尸骨。
谁 在这里动土他将要受诅咒,
谁 尊重我的遗体就会受祝福。

指给我看这座教堂的牧师大约 80 岁。他说这位莎士比亚先前的城里给一位屠夫做学徒,但他离开主人逃到了伦敦,进入剧院打杂,因此有机会成为一位作家,后来的事实证明了这一点。他是他家中最有名望的人,其他男性都黯然失色。没有一个人不害怕挖他的坟墓会遭到诅咒,他的妻子和女儿都坚决要求与他葬在同一个墓里。

多德尔这封信准确地引用了墓志铭,第一次提到是“他本人”写的。他也证实了奥布里的说法,即莎士比亚做过屠夫的学徒,但多德尔没有进一步说明屠夫是他父亲。这封信最令人感兴趣的还是莎士比亚最早在剧院是干打杂活。

多重布景 (Multiple Setting) 又称同时布景,即在舞台上同时摆上一出戏里发生行动的所有地点的布景。这种作法源自中世纪圣餐仪式戏剧,在这种戏里,换景是无法作到

的。比如说,十字架立在祭坛上,天堂与圣墓在圣殿的一边,而地狱则在另一边。各种位置如“大宅”或“房屋”,是用某种挂上帘幕的框架表示的;在一出 12 世纪的法国戏剧《亚当》里,乐园是一个挂有丝布的高台,装饰有各种果子和鲜花。

如果像在古典或新古典主义戏剧里那样要求地点一致,换景是不成什么问题的。传统的或写实的一套布景便已足够。如果不止一种景致,如在文艺复兴时期较富浪漫色彩的戏剧里常有的情形那样,其景象可以用三种方法来加以表示:使用多重布景;完全不用布景;进行换景。在 16 世纪意大利塞里奥建造的剧场和 17 世纪法国的宫廷剧场

里,使用的多重布景为画景与透视图景。英国伊丽莎白宫廷内的演出则使用画在帆布上的“房屋”作布景,这在私人剧场如黑僧剧场显然也是这样;而在小儿班剧团里,李利的剧作进宫演出时,则采用多重布景的形式。在露天的公共剧场里,也有使用多重布景的迹象,如《错误的喜剧》便显然使用这种布景,但它却可能并不是为正规剧场设计的,因为伊丽莎白时代的公共舞台只有一点儿布景。随着伊尼哥·琼斯和宫廷假面剧的出现,换景装置便跟着出现,而这种现代演出方法可能在 17 世纪上半叶便开始传布到私人 and 公共剧场。

E

《恶行之惠》(Scourge of Villainie)

马斯顿(J. Marston)所作的一本小册子。在其中的《讽刺诗》第 7 章中,他戏改《理查三世》中著名的台词“一匹马! 一匹马! 我的王位换一匹马!”为“一个人! 一个人! 一个王位换一个人!”。更有意味的是,《讽刺诗》第 10 章中把《罗密欧与朱丽叶》同帷幕剧院联系在一起。这说明在 1597 年秋剧院解禁后到 1599 年秋,内务大臣供奉剧团放着环球剧院不用,曾在这里演出。

儿童主教(Boy-bishop) 自中世纪始流行一种习俗,每年愚人节要挑选一名儿童作主教。在英国,儿童主教从 12 月 6 日(儿童的保护神圣尼古拉斯节庆日)至 12 月 28 日这段时间内任职。届时他穿上主教法衣,戴上主教徽章绕全城环行一周,祝福全城人民。此风俗开端于大教堂,后来传到地方教区,在全国流行开来。许多儿童剧团在此节庆之时发起组建。

F

《法维杉的阿登》(Arden of Feversham)

伊丽莎白时期的戏剧,1592年出版。爱德华·雅各布把这部剧归之为莎士比亚。他于1770年再版了这部戏剧。当代学者几乎一致否认这部剧与莎士比亚有任何联系,很多人倾向于这部剧的作者是托马斯·基德。这部剧有很多优点,也是一个不成熟的伊丽莎白时期具有“家庭悲剧”类型的作品。

范顿(Geoffery Fenton, 1539—1608)

作家,外交官。1567年在巴黎任职期间,曾通过法文将邦达罗的《小说集》译成英文,以《法文拉丁文悲剧故事选》为书名出版。这本书莎士比亚肯定非常熟悉,对他的创作具有一定影响。

费尔(Thomas Phaer, 约 1510—1560)

翻译家、律师兼医生。曾在牛津和林肯法学院受教育。他是威尔士的政府官员,后来议会的成员。他写过不少法律和医学上的论文,但最著名的是他翻译的《艾内德》。莎士比亚在《暴风雨》中也许仿效了其中的部分段落。他还是《长官的镜子》的作者,莎士比亚在塑造《亨利四世》上篇中的葛兰道厄时,可能查阅过其中“欧文·葛兰道厄”一章。

费边(Robert Fabyan, ?—1513)

年代史编者,布商联合会成员,1493年曾担任过伦敦执政官。他死后1516年,出版了他的《新英法编年史》。莎士比亚的历史剧《亨利四世》及《亨利五世》的一部分内容,有可能取材于它。

费顿(Mary Fitton, 约 1578—1647)

伊丽莎白女王的女侍之一,威廉·赫伯特的情妇。威廉·赫伯特是帕姆波洛克伯爵三世,据信莎士比亚的十四行诗就是题献给他的。因此,有人认为十四行诗中的那个黑肤夫人,指的就是玛丽·费顿,但是找不到任何证据可以表明她与莎士比亚有过关系。

菲利普斯(Augustine Phillips, ?—1605)

演员。1593年,菲利普斯的名字出现在斯特兰奇供奉剧团演出名单上。1594年内务大臣供奉剧团(莎士比亚的剧团)成立时他就是成员之一。他的名字出现在1623年第一对开本莎士比亚戏剧“主要演员”的名单上。几乎他刚刚去世,他的妻子就与约翰·维特结了婚,因此丧失了她的继承权。后来菲利普斯在环球剧院的股份成了维特和他妻子的诉讼问题。

菲利普二世(Philip II, 1527—1598)

西班牙国王(1556—1598)。菲利普二世一生致力于在欧洲恢复天主教的权力,是他时代最著名、最有权力的统治者。他与英国女王玛丽·都铎(1553—1558在位)结婚,把权力扩大到了英国。

菲利普王朝经历的重大事件有:荷兰殖民地的长期叛乱(1567—1579);在勒班陀战役中战胜了土耳其;在欧洲、美洲殖民地以及海上与英国展开激烈的竞争,最终导致“无敌舰队”在1588年被英国舰队击败。

在英国,菲利普不过是个可敬的敌人,人们怕他,也恨他。对莎士比

亚十四行诗中被蚀的“人间的月亮”的多种解释之一是指菲利普的死。

《费利克斯和费丽奥米纳》 (Felix and Philomena) 一部现已失传的剧, 1584年在英国的格林威治上演过。据现存资料来看, 这个剧是根据葡萄牙诗人豪尔赫·蒙特马约的传奇故事《多情的黛安娜》改编而成的。莎士比亚在创作《维洛那二绅士》时, 可能参考过这部剧。

疯癫 (Madness) 伊丽莎白时代的人认为, 疯癫起因于病理性的“体液”的不平衡。它的产生, 是由于诸如亲人或单相思的对象惨遭横死这种灾难性情况下造成的气质性性情趋于不平衡而引发。疯癫几乎无法与诸如“躁狂症”或病理性“忧郁症”这样的术语作出区分。躁狂病与疯癫二者均表示极度地失去理智。然而, 躁狂症却可依据两种类型即纯忧郁症与病理性忧郁症来加以分类。

对伊丽莎白时代的观众来说, 纯忧郁症的含义, 一如纯精神病对现代观众来说所包含的意义。在症状上, 它与疯癫很相似, 但人们却主要认为它是一种想象上的疾病。《皆大欢喜》里的杰奎斯、《一报还一报》里的安哲鲁, 此外还有哈姆莱特、泰门及配力克里斯, 均是程度不同的纯忧郁症的代表者。其他属于爱情忧郁症患者, 莎剧《第十二夜》里的奥西诺则是最好的例子。爱情忧郁症的悲剧性代表则有约翰·福特的《可惜她是个荡妇》里的吉奥瓦尼、《爱情的牺牲品》里的费南多、《破碎的心》里的潘西亚、约翰·马斯顿的《贪得无厌的女伯爵》里的西班牙士兵及卜蒙和弗莱彻的《疯狂的情人》里的老将军。当时记述纯忧郁症的最好著作是罗伯特·伯顿的《忧郁症剖释(上)》(1621)。

病理性忧郁症则是疯癫, 是前一症状的极型。对于伊丽莎白时代的人来说, 它的含义, 就是今天人们所说的精神病。与较轻程度的心理失常相反, 人们认为它主要是一种推理性病患, 其最普遍的两种症状便是疯狂和出现幻觉。疯狂起因于胆囊感染造成大脑发炎。幻觉则是病态的推理与病态的幻想的产物。常有的情形是, 病人想象自己是一头野兽, 特别是想象自己是只狼。这种疯癫的主要原因是过度的悲伤, 其例子便是莎剧中的奥菲莉娅、麦克白夫人、李尔、爱德伽(他是装疯)及李尔的弄臣(他大概是半疯)。

爱情上的疯癫是由无法控制的妒忌所引起。对于伊丽莎白时代的人来说, 涉及爱情性疯癫的道德问题, 主要在于这种看法: 这种情欲的源泉, 完全是内心的。约束自己或疗治的问题有赖自知之明。因此, 最不了解自己的人就最难约束自己, 因而也最易于染上此病。奥瑟罗与《冬天的故事》里的里昂提斯, 便是这种爱情性疯癫的最好例子。

《疯狂的奥兰多》 (Orlando Furioso, 约1591) 罗伯特·格林所写的一部剧作, 据1591年约翰·哈林顿爵士翻译的阿里奥斯托的史诗《疯狂的奥兰多》写成。有同时代人的流传说, 格林先把此剧卖给了女王仆人剧团, 在此剧团到外省巡回演出后再转卖给了海军大臣仆人剧团。1591年12月6日, 此剧入宫演出, 1592年2月又在玫瑰剧场演出。古斯伯特·伯比于1594年印行了此剧。这一剧本的主要有趣之处在于它是保留有演员用角色台词本的唯一一本伊丽莎白时代的剧作。这种单人角色台词本显然曾为饰演主角的爱德华·艾莱恩使用过。把演员台词本的有关台词与印行本的那部

分台词比较,可看出印行的这一剧本是个极糟糕的本子,可能是个“坏四开本”。

《愤世者》(The Malcontent) 约翰·马斯顿所写剧作,1604年出了三版;第三版的扉页这样写道:“《愤世者》,马斯顿编剧,国王陛下仆人剧团演出。”此剧是马斯顿讽刺人的愚蠢的最佳愤世嫉俗之作,与这个时期的某些莎士比亚剧作,其中特别是《一报还一报》,有些相似。剧中的主人公马尔伏尔,在气质上有些像哈姆莱特。

此剧第三版由约翰·韦伯斯特所作的序言,有重要的资料价值,因为其中提到了17世纪初孩儿班剧团与在公共剧场演出的成人班剧团之间的明争暗斗。马斯顿此剧原本是为黑僧剧场女王宴乐孩儿班写的;然而国王陛下仆人剧团却盗用此剧作为他们自己的剧作,很有可能是以此作为对孩儿班上演的《西班牙悲剧》的反击。这至少看来是序言里所作的解释:国王陛下仆人剧团的一位演员亨利·康德尔如何如何发现了此剧:

康德尔 不骗你说,先生,这本书给丢了;由于可惜这样好的一个剧本给弄丢了,我们于是找到了它并把它上演了。

斯赖 我不知道你们会上演它,另一个剧团对它不是也感兴趣吗?

康德尔 对开本中的马尔伏尔为什么不可以由我们演呢,这不就跟他们演16开本的杰罗尼姆一样吗?他们教会我们给我们这出戏起个名字,于是我们便叫它《互相代替》。

这一序言的价值在于它还证明了:公共剧场和私人剧场的演出中是有差异的。

弗莱彻(Lawrence Fletcher, ? —1608)

演员。根据记载,1594年他曾跟随一个喜剧团体前往苏格兰演出,很可能在这个时候他和当时统治苏格兰的詹姆士六世结下了私人关系。后来,詹姆士六世来到英格兰,登基为詹姆士一世,弗莱彻自然要沾光,其证据是,在当时他并不是一个出名演员,但是在1603年5月19日发给国王剧团的特许状上,他的名字却赫然列在首位。

弗莱彻(John Fletcher, 1579—1625)

剧作家。从1607年开始,他便经常和另一个戏剧家卜蒙合作,写过很多剧本,其中比较著名的有《菲拉斯特》(1611)等。卜蒙结婚后,他又转而和其他戏剧家合作,有可能莎士比亚也和他合作过,据很多学者研究,《亨利八世》就是他俩合作的产物。弗莱彻是国王剧团的主要编剧,他写的剧本大多数是供该剧团演出用的。他的创作迎合了贵族趣味,表现出了明显的贵族倾向。弗莱彻很有可能单独创作过戏剧,但很难搞清究竟哪一部剧出自他一个人之手。

佛罗里奥(Michelangelo Florio, 生卒年不详) 意大利作家,约翰·佛罗里奥之父。他改信英国新教后,便来到英国,成为珍妮·格雷小姐的家庭教师。格雷死后,他写了一篇动人的文章记述她的生平。1559年,他被迫离开英国,回到意大利度过余生。近年来有人提出这样一种说法,认为莎士比亚的作品都是米开朗基罗·佛罗里奥在意大利写成,然后由其子译成英文的。

佛罗里奥(Giovanni Florio, 约1553—1625) 意大利人,生于伦敦,并在英国牛津大学受过教育。在他的众多保护人中,有一位就是骚桑顿伯爵,他做过骚桑顿伯爵的家庭教

师。由于这层关系,莎士比亚很有可能与之相识,读过他翻译的蒙田作品,也有可能听他讲述过意大利见闻。

佛罗伊萨特 (Jean Froissart, 1338—1410) 法国历史学家。1361年访问过英国,从1369年开始写作《编年史》,以大量篇幅描写了英法百年战争。他的这部编年史后被伯纳斯译成英文出版(1523—1525)。莎士比亚在创作《理查二世》时,很可能从中借用了一些材料,比如第5幕第5场中提到的那匹巴巴里马。

福德 (John Ford, 1586—约 1639)

戏剧家。他大约是从1612年前后开始戏剧创作的,大概总共写了16部戏剧,其中有的是一个人写的,有的是与他人合作的。他的代表作有《可怜她是个妓女》(约1625)、《破碎的心》(约1629)。晚年,他离开了伦敦,不知所终。

福克斯 (John Foxe, 1516—1587)

作家。玛丽女王当政期间,他在德国居住,用拉丁文写成了《殉道者书》,记述了基督教殉难者,尤其是当时新教殉难者的事迹。《亨利八世》第5幕中坎特伯雷大主教克兰默受到指责的内容,就是取自福克斯对于玛丽时代宗教迫害的描写。

福特斯库 (John Fortescue) 1613年3月,莎士比亚购下了黑僧剧院的门房,当时的房主是威廉·爱尔兰德,在他之前,房主是福特斯库。福特斯库夫妇都是天主教徒,1598年因为收留天主教神职人员,其家受到搜查。其女伊丽莎白嫁给了戏剧家弗兰西斯·卜蒙的兄弟约翰·卜蒙。

福尔布鲁克 (Fulbrook) 地名,位于斯特拉福和华列克之间的一个小村庄,在查尔科特以北约两英里。罗武于1709年说过,莎士比亚曾在查

尔科特偷猎过鹿,但此地根本没有猎园。1790年前后,托马斯·乔丹又说,路西爵士当时在福尔布鲁克还有一处猎园,莎士比亚和他的伙伴们在这里玩耍过。这个传闻到了19世纪瓦尔特·司各特笔下,便演变成了莎士比亚偷猎鹿。其实,在莎士比亚出生前,福尔布鲁克并没有猎园,在他去世前一年方被路西家购得,后来才建起了猎园。

福丹的约翰 (John of Fordun, 生卒年不详) 《苏格兰编年史》的作者,只知其人名约翰,生活在福丹地区,大约死于1384年,其余情况一概不知。《苏格兰编年史》是第一部苏格兰历史,赫克特·波尔斯在撰写《苏格兰史》时曾参考过它,贺林希德在编写苏格兰历史时也从借用过它的材料。

复仇剧 (Revenge) 文艺复兴时期英国悲剧的普遍母题。由此发展出三个主题:上帝对邪恶的复仇或神的正义;公众对损害国家利益的罪恶的复仇,这种复仇是通过国王们的手实现;个人的复仇或仇杀,这种复仇是上帝和国家禁止的。在确定复仇的范围时,先简单看一下复仇剧的社会背景是很必要的。

依据伊丽莎白时代的法律,对那些擅自用残酷手段处理最初犯罪人的复仇者要施行惩罚,因为个人复仇不仅被看作无视法律,还被看作是过去法律还不存在时留下的残余;复仇被看成是对国家权威的威胁,言外之意是对文明本身的威胁。宗教明确禁止个人复仇;神学家和牧师也都在布道和写作时反对个人复仇。由于伊丽莎白时代观众所受的道德和宗教教育,一些学者认为他们不会同情复仇的主人公;至少观众们知道官方反对复仇。

到17世纪20年代,不管伊丽莎白

白时代的态度怎样,雅各宾派的成员都谴责个人复仇。詹姆斯一世几次发表布告(1610, 1613 和 1618 年),坚决执行禁止决斗的法律。清教徒对戏剧的攻击不断增加,也越来越刺耳。有权威的道德家们也不断反对和攻击复仇。

然而有些反对个人复仇的布道和文学作品中暗示出,16 世纪和 17 世纪前 20 年,有相当一部分人同情那些在某种情况下复仇的人。伊丽莎白时代的人把个人的名誉看得与生死一样重要。根据公众的感情,对于卑鄙的伤害,也就是残忍和无耻的行为,复仇是允许的。当受伤害的一方因缺乏法律证据得不到国家的帮助,为自卫,复仇也是允许的,在这种情况下惩罚的手段是决斗。对需要用血来偿还受害人和他亲属的名誉的谋杀复仇,也是允许的。为杀害其父亲而复仇,通常被看作是令人敬畏而又神圣的责任。在 16 世纪的意大利,在为被害人复仇之前,民法可拒绝被害人的继承人得到被害人的房地产。

对文艺复兴时期的悲剧,特别是《哈姆莱特》,应在官方法规和公众情感的矛盾之中来评论。

对复仇悲剧的发展影响最大的因素有二个,一是塞内加,另一个是意大利小说。塞内加的悲剧特点是对谋杀和残暴的伤害进行血腥的复仇,充满了恐怖,他的悲剧大约在 16 世纪中叶被译成英语。在塞内加的三大流血悲剧《塞埃斯忒斯》、《美狄亚》和《阿伽门农》中有鬼魂、伪装的复仇者、无知的帮凶、残暴的惩罚、自杀和生动的讽刺。伊丽莎白时代的作家,特别是托马斯·基德,从塞内加那里继承了鬼魂、对人物进行心理或感情上的处理和修辞的点缀,以表现主人公对生活“哲理性

的”探讨。

另一个来源是意大利小说,如马基雅维利的作品,他的名字对英国人来说已经成为“坏蛋”的同义词。在英国,意大利人以妒忌和在涉及名誉的问题上的复仇心理而著称。意大利式的复仇常常引起人们道德上的反感,因为在复仇时采取欺诈的手段和罪恶的阴谋。毒药既安全又保险,是复仇的传统手段。从意大利的材料来源中产生了一些文字常规,有为赎罪而自杀、帮凶(通常是雇佣的)偶然发疯、与女复仇者的浪漫爱情、阴谋的气氛、用毒药等,最重要的是马基雅维利式的坏蛋。如《西班牙悲剧》中的劳伦佐和《哈姆莱特》中的克劳狄斯,这两个人都有反对主人公的重要作用。在莎士比亚戏剧中,《哈姆莱特》中的雷欧提斯是典型的意大利式复仇,他盲目的愤怒导致迅速而血腥的复仇,他没有把他的责任、良心或甚至是解救灵魂当作理由。从马罗的《马耳他的犹太人》开始,完全意大利式的和以坏蛋为中心的戏剧开始出现。在这些戏剧中,复仇是一个重要的情节结构,但兴趣的真正焦点是中心人物普遍的坏和恶。这类戏剧完全占领着 17 世纪前二、三十年的舞台,这进一步证明公众普遍转向不赞成复仇的态度。

托马斯·基德的《西班牙悲剧》是英国第一部把复仇作为人物的主要目的和戏剧的主要情节的悲剧,在悲剧结局中谋杀者和复仇者同样被杀(后者自杀)。《西班牙悲剧》成了伊丽莎白时代作家效仿的榜样。基德戏剧还有些写作手法因袭下来,如鬼魂的出现、阴谋的运用、暴力和血腥的行为、情节的平行发展、伴随复仇的欺骗行为、生动的讽刺、主人公由于道德上的原因而感到的迟疑

不安、由于过于悲伤而发疯、以及一个马基雅维利式的坏蛋等。还有各种次要的写作手法：展示被害者的躯体、复仇者身着黑色、在哲理性独白之前看一本书、血写成的书信，和主人公的忧郁症。《西班牙悲剧》的另一个特点是主人公的复仇主旨是正义的，值得同情，在他企图复仇时越来越陷入道德黑暗的世界；赫罗尼莫最后成了意大利式的坏蛋，由于他的暴行而丧失了观众的同情。

基德派以《西班牙悲剧》为样板导演了不少戏剧。《泰特斯·安德洛尼克斯》就是其中之一，虽然莎士比亚在许多方面与基德不同。其他有可能属于这派的戏剧有：约翰·马斯顿的《安东尼奥的复仇》（约1599）、《愤世者》（1604）、西里尔·图尔纳的《复

仇者的悲剧》（约1606—1607）、《无神论者的悲剧》（1607—1611）、乔治·查普曼的《布西·德·昂布阿的复仇》（1610）和约翰·弗莱契的《瓦伦泰恩》（1610—1614）。

在莎士比亚戏剧中，《哈姆莱特》对复仇的处理是个很重要的例子。该剧中对罪犯复仇进行宗教上的否定中重新解决了法规与传统的矛盾，为主人公企图完成复仇使命时设置了道德的障碍。还有些戏剧如《理查二世》（一幕一场）和《暴风雨》（五幕一场）都对复仇作了宗教上的否定。在莎士比亚的另外一些剧中如《理查三世》、《罗密欧与朱丽叶》、《裘利斯·凯撒》、《麦克白》、《奥瑟罗》和《科利奥兰纳斯》，复仇是作为次要的问题出现的。

G

盖茨 (Thomas Gates, 生卒年不详)

1609年，被任命为弗吉尼亚最高长官。同年5月，率领9条船前往美洲大陆，途中在百慕大群岛失事，死亡6人。幸存者中有威廉·斯特雷奇和西尔威斯特·乔尔丹两人，他们将这次海难作了描写，并在英国出版。莎士比亚在写作《暴风雨》时，很可能参阅了这些材料。

盖顶 (Shadow) 普通露天剧院台口上方的房顶部分。建筑命运剧院的合同中写道：“该剧院台口上方有盖顶。”

盖特雷 (Walter Getley) 1602年9月28日，莎士比亚从他手中购得教堂巷单幢住所依据官册的不动产保有权利。

高夫 (Robert Gough, ? —1624) 列

在第一对开本上的26名主要莎剧演员之一，1591年可能在《七大重罪》一剧中扮演女角。他可能是作为雇佣演员加入内务大臣仆人剧团和国王仆人剧团的。

高层舞台 (Upper Stage) 即舞台后上方的一个房间，有时用来作为要人看戏的特座，等于现代剧院的包厢，只是位置不同。有时也用作音乐室，或者遇有必要，作为辅助舞台，演员在此表演某些情节。更为经常的是用作剧中小姐或夫人的闺房。在伊丽莎白时代的剧院都有这一永久性的设置。

《高布达克，或非瑞克斯与普瑞克斯》 (Gorbuduc, or Ferrex and Porrox)

第一部英国无韵诗体悲剧，1561年上演，1565年9月出版，作者是托

马斯·塞克维尔和托马斯·诺尔顿。这部悲剧描述了国王高布达克把国土分给儿子菲瑞克斯和普瑞克斯，从而使国家陷入内战的故事。在风格和样式上，它承继了塞内加悲剧的很多特点。有些莎学家认为，这部剧与《李尔王》有直接联系。

格森 (Stephen Gosson, 1554—1624)

清教徒、诗文小册子作者。1579年，发表小册子《海淫学校》，站在清教徒立场上，指斥戏剧、诗歌以及一切艺术都是不道德的勾当，因而遭到锡德尼、洛基等人的反击。他本人也写过戏剧、诗歌，现已佚失。

格温 (Mathew Gwinne, 约 1558—1627)

医生、剧作家。1605年8月27日，詹姆士一世访问牛津大学，观看了短剧《三女巫》的演出，这个剧便是格温创作的。在这个剧中，三女巫预言，班柯的子孙将永远拥有一个王国。这个剧显然是为取悦国王而作，因为他是班柯的后人。莎士比亚当然没有观看过这场戏，但他很有可能听说过此事，《麦克白》中的部分内容也许是受此影响而写出来的。

格林 (Joseph Greene, 1712—1790)

1735年任斯特拉福语法学校校长，在他给詹姆士·威斯特的信中，第一次提到莎士比亚的出生日期是4月23日。1747年，他发现了莎士比亚遗嘱。

格林 (Thomas Green) 这个名字出现在斯特拉福教区登记册上，此人葬于1590年3月6日，在他的名字后边，有 alias 莎士比亚的字样。alias 的意义至今尚未搞清楚。莎学学者认为，这位格林很可能是莎士比亚的亲戚，还与莎士比亚家是邻居。此人有两个儿子住在斯特拉福，长子也叫托马斯·格林，另一个儿子叫约翰·格林。

格林 (John Greene) 托马斯·格林

之子，与莎士比亚是表兄弟。1612年在斯特拉福镇政府任律师，次年代理镇秘书。1618年受莎士比亚女儿苏珊娜·霍尔之托管理莎士比亚在黑僧剧院拥有的门房。

格林 (Thomas Greene, ? —1640)

死于1590年3月6日的那位托马斯·格林之长子，与莎士比亚以表兄弟相称，1603年被任命为斯特拉福镇秘书。他有6个孩子，其中一个叫安妮，另一个叫威廉，这表明莎士比亚夫妇有可能给他们作过教父教母。1609年，格林一家在等待迁入新居期间，曾在莎士比亚的新居地住过一段时间。1609年，他购买了一股斯特拉福土地税，莎士比亚是卖主之一。莎士比亚去世后不久，他便前往伦敦，后来成为一名律师。

格林 (Robert Greene, 1558—1592)

作家、戏剧家，“大学才子派”成员之一。他的代表剧作有《僧人培根和僧人本盖》(1590)、《威克菲尔的护林人》(1592)、《詹姆士四世》(约1590—1591)，这些剧对莎士比亚的创作都可能有过重大影响。他的散文传奇《潘多斯托》(约1588年)成为《冬天的故事》的主要情节基础。据有人认为，他还和莎士比亚合作写过剧。此外，他还写过许多反映社会下层生活的小册子。在其去世前不久，他写了一本名叫《一钱不值的才子》的小册子，其中有一段话是目前所能找到的间接涉及到莎士比亚伦敦生活的确凿材料：不要相信那些演员，“因为他们中间有一只刚出风头的乌鸦，他用我们的羽毛装饰起来，在他的演员外衣下包藏着虎狼之心；他自以为能像你们中的最优秀者一样写一手无韵诗，而且俨如万能博士似的，自封为国内独

一无二的‘场面震撼者’。”这里所用的“震撼”(Shake)一词,正是莎士比亚(Shakespeare)名字的前一半。这段话说明,莎士比亚在当时已经很有名声,不仅会演戏,其编剧才能也使成名已久的戏剧家感到威胁。莎士比亚在《亨利六世下篇》1幕4场中,特意模仿格林的口气写了这样一段台词:“啊,女人的外衣下包藏着虎狼之心!”也有人认为,格林的那段话是指责莎士比亚有剽窃行为。格林的那本小册子是在其死后由亨利·切特尔出版的,后来切特尔为此事向莎士比亚作了道歉。

格拉夫顿(Richard Grafton, 约 1512—1572) 印刷商、编年史作者。1537年,他出资印行了第一部英文《圣经》,即《马修圣经》。1539年,他亲自主持印行《大圣经》,这个版本成为自此之后20年中英国教堂所使用的正规版本。1548年,他在印行爱德华·霍尔的《兰开斯特和约克两大显贵家族的联合》之后,根据早期历史材料和霍尔的著作,编写了《英格兰编年简史》(1562)、《英格兰编年史便览》(1565)等。由于格拉夫顿的著作与霍尔的著作很接近,因而很难搞清莎士比亚在写作历史剧时究竟参考了谁的。据研究,《亨利六世中篇》2幕1场中辛普考克斯所作的那番欺骗性表演,只有可能取自格拉夫顿的著作。

格拉夫屯(Temple Grafton) 位于斯特拉福以西约五里远的一个小村庄。它出现在莎士比亚的结婚证书中,批准“威廉·莎士比亚和格拉夫屯的安娜·惠特丽”结婚,而教堂登记册上却写着1582年11月28日“威廉·莎士比亚”愿意娶华塞斯特教区斯特拉福镇的姑娘“安娜·哈莎薇”为妻。这一不同记载使后人迷惑不解(见莎士比亚婚姻条)。

《格林的葬礼》(Green's Funerals)

诗集名,1594年出版,作者署名为R.B.,此人可能是理查·班菲尔德,也可能是巴纳比·里奇。这本诗集的第9首诗提到了罗伯特·格林。

《**戈尔的儿童启蒙课本**》(Gull's Horn-book) 小册子名,由托马斯·戴克尔所作,1609年出版。这个小册子以讽刺的笔调,描写了一个乡下青年来到伦敦,想使自己名扬天下的故事。其中第6章详细介绍了当时的剧院情况,为研究詹姆斯一世统治初期的戏剧舞台提供了重要的参考材料。

《**各遂所愿**》(What You Will) 马斯顿创作的一部喜剧,1607年登记出版,不过可能在1601年写成,由“保罗孩儿班”上演,那是作为对琼生的《月亮女神的欢宴》的回答。它是戏剧论战的产物之一。莎士比亚的《第十二夜》又名《各遂所愿》,但内容上彼此无任何关联。

葛洛陀(Luigi Groto, 生卒年不详)

16世纪意大利戏剧家,曾写过悲剧《哈德里安娜》(1578),讲述的是罗密欧与朱丽叶的故事。莎士比亚有可能知道这个剧本,但不可能以它作为创作来源。

葛莱维尔(Fulke Greville, 1554—1628)

诗人、传记作者。其家为莎士比亚家乡华列克郡富户。在索鲁斯伯雷学校读书期间,成为锡德尼的密友,从而写出著名的传记《名人菲利普·锡德尼的生平》(1610—1612)。此外,他还写过两部戏剧,一组十四行诗。莎学家罗斯马利·西松认为,莎士比亚曾在葛莱维尔家当过侍童。这种假设的来源之一是大卫·里奥伊德在《英格兰的政治家和受宠人物》(1665)中说过,葛莱维尔希望他的后人“不仅知道他曾作过莎士比亚和本·琼生的主人。”有人认

为这段话有可能指的是葛莱维尔从1606年至1628年间在斯特拉福任首席法官，斯特拉福人希望他利用在上层社会的影响，为一方造福。

葛罗斯特郡(Gloucestershire) 英国地名。在莎剧中多次出现过这个地名，在早期戏剧中更多，如《驯悍记》、《查理二世》、《亨利四世》、《温莎的风流娘儿们》等。据有些莎学家认为，莎士比亚在离开家乡之后，曾在这个郡的一些地方生活过，后来才去伦敦。

葛利阴谋案(Gowrie Conspiracy)

1600年8月5日，葛利伯爵约翰·卢思温与其弟亚历山大，在葛利家企图刺杀詹姆士一世，事情未成，葛利兄弟被杀。葛利兄弟谋划弑王一事外人并不知道，只有詹姆士一世的一面之辞，此案留有不少疑点。1604年底，“国王仆人剧团”上演了一出描写葛利的悲剧，可能触怒了国王，但并没有使该剧团停演。这年冬季，该剧团在宫廷里共上演了11部剧，其中7部为莎士比亚所作。

公牛旅店(Bull Inn) 改装成剧场的一所市内旅店。1664年理查·弗莱克诺在《英国舞台简论》中记道：

他们在此只演关于《圣经》或圣人生平的戏剧。大约在伊丽莎白女王当政之前，此处无固定剧场，也没有固定剧团。伊丽莎白当政之初这里才开始聚合剧团，先在城内建起剧院。如今还可见到如在克洛斯吉斯的旅店庭院，及格雷斯与主教门街的公牛旅店。

公牛旅店在主教门街91号，有围墙护院。1578年约翰·弗洛里奥的《熟语集》中提到：

我们去哪呢？

去公牛旅店剧场或别处……

1583年伦敦市政当局批准新组建的女王剧团“在主教门街的公牛旅

店和格雷西斯街的公牛旅店演剧，不准在市内别处演剧。”该剧团在公牛旅店上演过《亨利五世的著名胜利》。1594年此旅店仍用作剧场，它也可能在市政当局下令“取缔”的旅店兼剧场之列。

宫廷侍从(Grooms of Chamber) 特指伊丽莎白时代和斯图亚特时代经过宣誓的皇家演员，宣誓仪式由宫廷大臣主持。他们的地位相当于国王侍从，归宫廷大臣领导，但有名无实，为皇家演出通常连酬金都没有。当上皇家演员后，冬夏两季分别发给特定制服，每两年换一次。1604年3月，詹姆斯一世举行加冕礼，莎士比亚与“国王仆人剧团”的9名演员一起，都分别领到了4.5码红布，并穿上由它作成的制服，走在庆祝行列里。

宫廷演出(Court Performances) 宫廷节庆通常是从万圣节(All Saints, 11月11日)到四旬斋(Lent, 复活节前40天)开始时结束。但戏剧演出基本上集中在圣诞节的12天里，包括圣诞节这一天。在圣斯蒂芬节、圣约翰节和婴儿蒙难节(12月26、27、28日)、新年、第十二夜(1月6日)的节庆上几乎总有戏剧演出。在詹姆斯一世和丹麦的安妮的统治下，宫廷演出比伊丽莎白时代更盛。节庆通常要持续到复活节之后。1594年到1603年间，最受欢迎的莎士比亚剧团在宫中演出32次，而1603年到1616年达177次。

戏剧演出在白厅、格林威治、汉普顿宫、里士满或温莎等宫中的大厅里举行，不过白厅的宴会厅、大殿或宫中斗鸡场也可用作剧场。节庆主人负责布景(但不负责搭舞台或座位)、服装、挑选剧本等。剧本通常是从在公众剧院上演的为了在宫中演出而练习的剧目中选择。因此官

廷剧和民间剧并无大的差距，二者是正常的平等关系。今天所掌握的大量材料来源于节庆办事处的记录和宫中财务大臣的记录。财务大臣负责支付节庆主人的开销费用。亨利八世规定的一次宫中演出费是10马克(6英镑13先令4便士)，但到1575年已达10英镑，外加3英镑6先令8便士，作为君主出席的特殊赏赐。

16世纪宫廷演出的舞台上可能有幕布、多种布景，也就是许多板条和染色帐篷组成的房子，板条和染色帐篷用以显示不同的地点。李利的《坎贝阿斯》(1584)表现得非常清楚。这部宫廷剧由“黑僧童伶剧团”演出。舞台上同时出现了一座宫殿、一个商店和戴奥吉尼斯的桶。在格雷法学院上演的《错误的喜剧》也可能采用这种方法，很容易就布了景。宫廷剧有时显然在大厅中央上演。这样，当《高布达克》1561年在白厅上演时，“大厅每边临时搭了凳子供观众坐。”1601年的节庆上，办事处负责在“大厅中央修建一个宽大的舞台。”17世纪由于伊尼戈·琼斯和假面剧的影响，演出变得更加讲究和华丽。

《狗岛》(Isle of Dogs, 1577) 托玛斯·纳什和本·琼生合作创作的一部讽刺喜剧，现已失传。但它1597年7月28日由“帕姆布罗克供奉剧团”在伦敦的天鹅剧场的演出引起了一片喧嚣。市长亲自向政府呈递请愿书，以该剧在恶毒讥讽时政为名，要求关闭伦敦所有的剧场。市长的请求得到批准。政府颁布的法令上说：“女王陛下获悉，由于舞台剧本内容越轨，并由于坏人的大量聚集，通俗剧院内发生了极度的混乱，特敕令如下：在伦敦，在老城区周围及其他公共场所，一年内不得搬演剧

本，此外，一切为这一目的已建成的以及正在修建的建筑物均予拆除。”

当局大发雷霆，下令逮捕演出剧本的罪人。当然，首当其冲的是剧作家。但是，他有先见之明，早已逃之夭夭。于是，统治者们把其他演员作为替罪羊，逮捕了三人：参加演出并参与编剧的本·琼生，以及伽勃利埃·斯宾塞和罗伯特·肖。

下列的政府指令表明，当局赋予该事件以何等严重的意义：“泰晤士河彼岸一个剧场上演了下流的剧本，其中包括叛逆的侮辱性言论。我们获悉情报后，下令逮捕了几名演员，并把他们投进监狱，其中一名罪犯不仅参加演出，而且亲自编写了上述剧本的部分内容。其他演员及与该案有关人员也自应按照各自的暴乱越轨行为予以应得的惩处。故指派您，托普克里夫先生，对已被逮捕的、您已知其名字的那些演员进行审讯，以便确定哪些人也曾参与写作这一叛乱性剧本，或搬演该剧，剧本共分发多少份，对象是何许人，并查清您认为必需查清的其他问题。应当向他们指明，如实的交待才能减轻他们的罪过。在纳什寓所找到的所有文件由机密厅信使腓力普递交给您，请您一并审阅，并把追查结果报告我们……”

可是，我们阅读了有关文件后，知道事态发展并不像我们想像的那么严重。首先，剧院并未关闭。宫内大臣和海军大臣干预了这一事端。他们不仅是剧团的庇护人，而且更为重要的是，他们都是枢密院成员。没有任何一家剧院被拆除，尽管演出确实中断了几个月。

亨斯洛这时决定利用戏剧业中出现的混乱。既然演出《狗岛》的“帕姆布罗克勋爵供奉剧团”已经解体(三个演员身陷囹圄，其他演员星

散,有些人不等进一步的通知便自动跑掉,亨斯洛正需要加强在他的“玫瑰”剧场演出的剧团阵容,就从“帕姆布罗克勋爵供奉剧团”挖走了那些优秀的演员。

鼓(Drum) 在剧中战斗场面里喇叭和鼓一起使用。斯蒂芬·戈逊在《荒淫的学校》(1579)中说演员们“带着鼓和喇叭来到台上,进行小规模的战斗,听到警报时,便四面散开开始战斗”。1596年,黑僧区居民抗议“鼓声和喇叭声”会干扰宗教仪式。这可能是指使用鼓和喇叭将人们召集到剧院里去。

股东(Sharer) 伊丽莎白时代剧团中拥有该剧团股份的正式成员。股东们从团团的收入中分红,同时负责剧团的开销。股东演员同剧团付薪聘用的演员不同;剧团股东也不同于剧院股东。不过,在莎士比亚所在的剧团,剧团股东一般地也是剧院股东。股东的红利在他退休、转团或死后停止。

股东文书(Sharers' Papers) 这一称谓现在用来指有关1635年“国王供奉剧团”成员之间争执的文件。“股东文书”这一说法容易引起误解。这一场争执不是发生在剧团股东之间,而是发生在剧院股东之间。在莎士比亚所在的剧团,虽然剧团股东通常也是剧院股东,但剧团股东的资格通常在退休时即告中止,而剧院股份仍可保留,并可出售或为继承人所继承。

1630年海明斯死后,他的剧院股份传给儿子威廉,后者把环球剧院的三个股份和黑僧剧院的两个股份以506英镑的价格偷偷卖给商克。这一交易导致“国王供奉剧团”的三个股东演员波拉德、本菲尔德和斯旺斯顿于1635年投书内务大臣,明确提出要从商克新得的股份中购买

环球剧院和黑僧剧院的股份各一份以及分别为卡思伯特·伯贝奇和理查·伯贝奇的再醮遗孀威尼福雷德·罗宾逊所拥有的两份环球剧院股份。对此,商克作了答复,他力劝内务大臣不可立此不明智的先例,不然,

……从今往后所有的年轻人都拒绝尽一仆人之职,除非他们得到想要的一切,尽管这本来是别人的产业。

卡思伯特·伯比奇、理查·伯比奇的儿子威廉和罗宾逊夫人对演员们的上书也作了答复,内容与商克相仿佛,但前面有关环球剧院和黑僧剧院的来历的部分却提供了宝贵的资料:

先父是最早的剧院建筑者,早年也是一名演员。他建筑剧院花去数百英镑,这些钱都是靠红利积攒起来的——早年的演员的收入只靠门票,而如今的演员不仅把门票收入的全部据为己有,而且还从剧院股东手里分得廊座收入的一半。这座剧院建在租赁的地皮上,这就意味着他同地主要大打其官司。先父故去后,这些纠纷便落到我们儿子们头上。我们决计从该处迁出,以相当的花费建筑了环球剧院。这笔钱成为我们多年的负担,还须指望红利。之后我们同莎士比亚、海明斯、康德尔、菲利普斯等这些值得共事的人合伙,他们都是他们称之为“院子”的利润的合股人。然而,把约期定为21年使我们以及其他合伙人蒙受巨大损失,因为他们在约期刚满三、四年后就故去了,此后,契约转到了陌生人的名下或为他们的遗孀再醮时带走或为子女转卖——故此,大臣阁下,就环球剧院而言,我们自己不过

是承租人而已。至于说黑僧剧院,那是我们的遗产。先父高价购置,又不惜钱财和心血改装为剧院,然后出租给一个叫埃文斯、创办人们通常称之为女王陛下教堂儿童剧团(the Queenes Majesties Children of Chappell)的人。年复一年,这些儿童长大成人了。这就是安德伍德、菲尔德、奥斯特勒等人;他们被召去侍候国王了。而侍候国王的仆从愈加充实,儿童剧院便愈渐衰落。我们考虑该剧院我们自己也适用,因而出资从埃文斯处购得剩余的约期,供海明斯、康德尔、莎士比亚等成人演员用。

内务大臣的决定有利于上书的演员,责成商克出卖剧院股份。商克再次上书,陈述自己为执行大臣命令向演员们开价但遭到拒绝。内务大臣下令成立一个调查组拟定合理的价格。调查结果不详,但1635年12月商克写遗嘱时,股份仍归他所有。

谷物与大麦清单(Noate of Corne & Malte) 1598年在斯特拉福所作的一项调查的项目,其中把莎士比亚列为80蒲式耳谷物的拥有者。此次调查是当地治安推事执行枢密院的命令而进行的。英国在16世纪90年代曾发生粮荒,粮价暴涨。为了制止有人可能囤积粮食以酿酒,枢密院于是下令地方官员登记拥有大量粮食的所有者的名字。这种情形在斯特拉福显然要比别处严重。莎士比亚的同乡亚伯拉罕·斯特莱在致理查德·昆西的一封信里,曾提到莎士比亚别的事并对这种形势评论说:“……我们的邻居在整个粮荒期间一直感到粮食不够吃,这种情形这里要比别处严重。人们怨声载道。他们召集了一大群人于上

星期五前往托·路西爵士府上,埋怨我们这儿的地主们……托·格兰纳姆斯说:‘我希望上帝很快会派埃塞克斯勋爵来并看到他们(地主们)给吊死在他们自家门口的绞架上。’”

斯特拉福的这份清单,是在1598年2月4日开列的。上面开列了此地每一户的姓名。莎士比亚的名字列在教堂街街区內:“威·莎士比亚,住第十区。”

从纪录上弄不清楚的是,莎士比亚与其邻居的活动是否属非法,不过证据表明他们看来是违法的。

1604年,莎士比亚把20蒲式耳大麦卖给了菲力普·罗杰斯,但后者却无钱还账。

古德尔(Thomas Goodale,生卒年不详)

演员。1581年曾因吵架而被监禁,其时他是伯克利勋爵剧团的成员。他曾在《七大重罪下篇》中演过角色。1595年,又在《托马斯·莫尔爵士》一剧中扮演信使。

古典戏剧(Classical Drama) 严格说来它指古希腊和古罗马戏剧。广义而言,也包括后来以希腊罗马戏剧为典范的戏剧。但对此使用“新古典主义”一词更为合适。

严格意义的古典戏剧从来就没有进入伊丽莎白时代的大众剧院,大众剧院没有任何上演古典戏剧的记录,但广义的古典戏剧的影响仍是广泛而有力的,尽管比不上土生土长的民族戏剧。伊丽莎白时代的戏剧家在学校里研究古典喜剧,从中了解到5幕结构对表现连贯的发展的情节的价值。就某种程度而言,英国戏剧的大众传统中,完全欠缺这些东西。

对伊丽莎白时代的人来说,古典悲剧的代表就是塞内加。戏剧家从中吸收标准的固定成分,如道德说教的合唱、鬼魂、男女主人公的知

己、作为悲剧鲜明特征的主人公的死亡等。有些国家如法国、意大利，古典主义戏剧的影响窒息了戏剧的发展，完全支配了本国语言，但却使英国戏剧获益匪浅，因为它恰如其分地从属于有生命力、有创造性、大众化的中世纪戏剧传统。在莎剧中当然可以看到上述塞内加的成分，跟伊丽莎白时代其他戏剧家一样多，但有些学者认为塞内加并不是影响莎士比亚的唯一的古典主义戏剧家。J. A. K. 托马逊断言，莎士比亚通过阅读诺什翻译的普鲁塔克的传记，了解了古希腊悲剧的真正精神，塞内加正好缺少这种精神，即通过特定个人的生与死，揭示人类的悲剧境况。

观众(Audience) 聚集在“环球”的观众几乎是伦敦各阶层人物。票价合理，大多数普通市民都能买得起。最有代表性的观众主体是书商，手艺人和其他低收入的劳动者。虽然这些人都是剧场中没有座位的看客，但他们是严肃的、举止端庄的市民，看起来并不是乌合之众。很多观众都是学徒工，他们的年龄从17岁到24岁，自然形成了一个年龄段的层次。虽然这些人在剧院里和剧院附近经常引起骚动，但他们的做法不仅仅只是显露出年轻气盛的规律，而主要是出于他们内心的一种精神，这种精神是剧院里的演员和剧作家所希望得到的，是对他们的热情支持。他们的家庭都较富有，他们是受过良好教育的、有知识的一批人，有些人还上过文法学校。

观众中间的上流社会人士包括专业人员，有宫廷里的人和贵族家庭的人，但绅士很少。楼座都是2—3便士的座位。伯爵和其他大人物往往坐在舞台上引人注目的位置或者在一场戏要12便士的包厢里。要

确定在“环球”看戏的社会较下层观众平均人数有多少是很难办到的。阿尔弗雷德·哈贝奇教授在1941年发表的《莎士比亚的观众》中表明，他确信伊丽莎白时期的无产阶级观众顶多不超过整个观众人数的10%。

不仅仅是轻浮的妇女，就是受到尊敬的普通商人的妻子、女儿也都把到伦敦剧院看戏看作是很自然的事。在莎士比亚写剧的年代有很多来到伦敦的外国游人惊叹地说“女人们”和“很多受尊敬的妇女”毫无顾忌地出现在剧院的观众席上。

在整个知识圈内有很多不同层次的群众。在“环球”或者“命运”的一场演出中就常常有上千的观众，有时甚至超过2000人。这样多的观众中当然良莠不齐，人们的钱包有时被割开或者被偷走，这是不可避免的，因为拥挤在一起的观众的注意力全都被吸引在舞台上。一些妓女肯定也要去看戏，有时男人们就会上她们的勾。但一些清教徒作家含沙射影地说，伊丽莎白时期的剧院是一种淫乱约会用的接待室。这种说法当然是诽谤。

根据现代标准来评价，伊丽莎白时期的观众是非常感情外露的。很多事实说明，在看悲哀或激动场景时他们会毫不掩饰地流泪哭泣。纳什报导说，《亨利六世上篇》英勇的塔尔博的死使“上万观众”流出了悲痛的眼泪。笑声和掌声更是随时可见。赞同或不满的喊叫声、口哨声和嘘声经常打断演员的表演和台词。为了这些观众，伊丽莎白白的戏剧家被迫赋予他们的哪怕最温柔的人物以朝气，用这样的办法来保证他们的剧不断具有激动人心的特点。因此，观众在树立伊丽莎白戏剧中那些精力充沛的人物方面起了

不小的作用。

《官长的借鉴》 (A Mirror for Magistrates) 都铎王朝时期收集的英国历史上悲剧人物的诗歌性传记。此书源于约翰·利德加特的《王子的没落》(1431—1438), 而后者则又源自薄伽丘的《王子的蒙尘》(《De Casibus Virorum Illustrium》)。《王子的没落》这一版本(1554)附有索引表, 列有作者威廉·鲍德温(死于1564)编排的英国悲剧英雄的传记。有证据表明, 不久之后, 收有英国材料的一卷曾单独发行, 只是没有一本流传下来而已。最早的现存版本是1559年的。鲍德温写过许多人的传记, 也写与之有关的散文及评论, 但正如他在序言中所解释的, 在附加性的材料上, 他得到了七位合作者的帮助。在此版本中的19个人的传记均按同样的格式来写: 死去的英雄的鬼魂, 以抱怨的口气来讲述他们各自的故事, 但常常强调一种罪恶或过失如何造成了他们那不可避免的报应。1563年, 鲍德温发行了一个扩写本, 增加了8个人的传记, 其中两个注定会变得有名起来, 即托马斯·萨克维尔所写的白金汉公爵亨利的悲剧及托马斯·丘奇亚德写的简·肖尔的怨恨。这个版本最著名的特色是萨克维尔所写的著名的“前言”这一在《官长的借鉴》中最优秀的诗歌。鲍德温的工作由约翰·希金斯继续干了下来, 后者于1574年发行了《官长的借鉴》的上篇, 内收16个人的传记, 全是源自早期不列颠的传说性历史人物。大约就在这个时候, 不少仿作开始出现, 既有多人的也有单人的悲剧版本印行。当最初的《借鉴》毫无联系的一本作品是托马斯·布伦纳哈塞特(1550?—1625?)的《官长的借鉴》下篇(1578), 此书收录了12个

悲剧故事, 时间跨度包括凯撒入侵不列颠到诺曼征服者。1587年, 在人们兴趣即将达到其顶峰时, 最初的《借鉴》的扩写本出版了。此后, 便再没有新版问世, 直至1610年, 才有理查德·尼科尔斯(1584—1616)把大部分最初的材料进行加工, 增加了一篇新前言和他自己写的10个悲剧故事。尼科尔斯的这一版本, 是最后一个问世的。

1559年版本的献词解释了这一作品的性质: 这部作品是“所有无论贵族还是平民百姓的人的借鉴, 揭示了水性杨花的女人那使人失足的种种骗局及各种邪恶所得的果报”。通过这面借镜, 人们可以从历史而不是从痛苦的经历中汲取教训。书中反复宣扬的主要道德是当权者受命于天的思想, 说明了统治者乃上帝所指定, 臣民须服从作为上帝的副摄政的统治者, 因而反叛乃是邪恶的。《借鉴》表明人们对于历史故事普遍爱好及对当权者所抱有的流行观念, 同时又说明了中世纪的悲剧传统。怀疑莎士比亚在其历史剧中曾受过《借鉴》的影响是很自然的——比如说, 在使葛罗斯特的理查成为谋杀英王亨利六世的真正谋杀者——因为在人物、情境及主题上均经常出现相似性。莎士比亚受益于当时的散文编年史虽然比较直接与立竿见影, 但有证据表明, 《借鉴》对于其剧作中的两个理查和亨利六世及亨利四世, 只起到了暗示与启发的作用。

关闭剧院 (Closing of Theatre) 指1642年英国国会查禁戏剧的行动。1642年8月22日爆发了保王党与清教徒之间的内战, 伦敦立刻处于国会的控制之下。9月2日国会趁机通过了一项法令, 查禁戏剧, 不准上演。但一小批演员继续偷偷演

出。1647年又开始或公开或隐蔽地在斗鸡场、索尔兹伯雷剧院、命运剧院演出(环球剧院1644年已被拆除)。国会再度命令市长与治安官“查禁一切公开的演出和剧院”。但演出并未停止,而且显然受到部分殷实的市民的支持。国会进行反击,1647年10月16日发布一项命令,要求监禁所有演出时被抓住的演员,观众也得罚以现金。戏剧演出受到严重压抑,尽管从未绝迹,直到复辟时期才恢复。

《关于基督教团体原则》(Laws of Ecclesiastical Polity, of the 1593—1662)

理查德·胡克(约1554—1600)所作的关于伊丽莎白时代教会团体的抗辩书,具有古典风格。16世纪80年代以前英国教会受到托马斯·卡特莱特(1535—1603)及沃尔特·特拉维尔斯(约1548—1635)等清教徒的猛烈攻击,他们提倡英国教会要按日内瓦法案做彻底改革。当时胡克是教会执事,承担了回答清教徒攻击的使命。1593年他写完了前四章,第五章于1597年问世。1600年胡克去世,其余三章在他死后出版(第六、第八章于1648年出版;第七章于1662年出版)。这是一篇站在英国教会立场上的据理力争的抗辩词,是对关于政治哲学及自然法则的传统思想的高度概括。此文文风平稳、明畅,是英语散文的一篇杰作。第一章胡克提出前提:所有造物都受自然法则约束,这是圣书所补充并认同了的;这种自然法则蕴

含着上帝的永恒律法——这才是教俗的最高权威;依此而论,教会必须得到法律和经文的双重认可。后面的篇章就从这些前提出发一步步推出论点,旨在以强有力的推理赢得读者的信服。此文在风格和意义上与《特洛伊罗斯与克瑞西达》中俄底修斯(尤利西斯)关于“等级”的台词毫无二致。

《贵族》(The Nobleman) 一出失佚的悲喜剧,作者西里尔·特纳,于1612年2月15日登记注册。1612年2月23日“国王仆人剧团”进宫演出此剧,它又是此剧团在1612—1613年狂欢节上演的20出戏(其中8出为莎士比亚的戏)之一。

国王宴乐童伶剧团(Children of the King's Revels) 詹姆斯一世的童伶剧团。该团很可能早在1607年上半年就出现了。他们上演的剧目有戴的《喘不过气来的幽默》(1608)、马克汉莫和马庆的《哑巴骑士》(1608)、阿明的《两个唠叨的少女》(1609)。

剧团为时短暂。当时王后宴乐童伶剧团上演了约翰·戴的《古尔岛》,导致禁演所有戏剧;同时伦敦流行瘟疫。1609年之后,该团便少有人知晓。1615年,给某一国王宴乐供奉剧团颁发了许可证,但它主要是在外省巡回演出,翌年它被宣布有罪,但宫廷大臣撤回了逮捕证。1617年,它与外省的王后宴乐供奉剧团的剩余人员一起在外省巡回演出。

H

哈特 (William Hart, ? —1616) 莎士比亚的妹夫。关于他的材料留下来的很少,人们只知道他是一个帽商,曾因欠债在1600年和1601年两次受到控告。死于莎士比亚之前,葬于1616年4月17日。

哈特 (Joan Hart, 1569—1646) 莎士比亚最小的妹妹,也是莎士比亚唯一一个未在童年夭折的妹妹,受洗于1569年4月15日,未嫁前叫琼·莎士比亚。1600年前与哈特结婚。莎士比亚在遗嘱中留给她20英镑钱、他的衣服以及莎士比亚出生地住宅的居住权。她与哈特共生下4个孩子,其中3个长大成人。莎士比亚在遗嘱中给这3个孩子每人5英镑钱。她的长子小威廉·哈特是国王仆人剧团的演员,终生未娶,死于1650年。次子托马斯继承了出生地住宅的所有权,此权在哈特家一直保持到1806年。

哈莎薇 (Anne Hathaway, 1555 或 1556—1623) 莎士比亚的妻子,1582年11月27日结婚,其时26岁,长莎士比亚8岁。她出身于一个地主家庭,未嫁时随父母住在斯特拉福附近一个名叫肖特里的小村庄里。她当年住过的房子在18世纪时被称作“安妮·哈莎薇的小屋。”她的出生年月没有留下记录,但是从她的墓志铭上可以得知,她死于1623年,享年67岁,由此可以推知她不是生于1555年就是1556年。她与莎士比亚结婚后,一共生下3个孩子。后来莎士比亚前往伦敦,把妻子儿女都留在斯特拉福。有人

推测,莎士比亚与哈莎薇感情不合,长年分居,并从莎剧中寻找根据。《第十二夜》中,公爵对薇奥拉说:“女人应该拣一个年纪比她大些的男人,这样才跟他合得来,不然会失去他的欢心。”在《暴风雨》中,普罗斯彼罗又警告斐迪南,未成年的结合会引起夫妻反目。从这些台词中,似乎可以看出莎士比亚对自己的婚姻不满。但是也有材料证明,莎士比亚在伦敦生活期间,经常回家乡探望,还积极在家乡置办产业。莎士比亚在遗嘱中指名把家中第二张最好的床留给哈莎薇,除此之外,别无所赠。这又是一个引起莎学家争论的问题。有人认为这是莎士比亚在嘲弄哈莎薇。有人则认为,按照当时的法规,哈莎薇作为莎士比亚的妻子,自动就可以继承其全部遗产的1/3,因而不必要在遗嘱中说明。另外,按当时风俗,家中最好的床是留给客人的,第二张最好的床才是莎士比亚平时与哈莎薇共用之床。把这张床留给她,也许是给她一个值得回忆的纪念。哈莎薇死于1623年8月6日,葬于圣三一教堂,与其丈夫的墓地毗邻。

哈斯维 (Richard Hathaway, 生卒年不详) 莎士比亚同时代的戏剧家,根据汉斯洛笔记所载,从1598年至1603年,他参与创作了18部剧,其中的《奥德卡斯托尔上篇》曾被吉格德于1619年作为莎士比亚的作品印行。

哈灵顿 (John Harington, 1561—1612) 朝臣、翻译家。与伊丽莎白一世

有亲戚关系，女王曾作过他的教母。他的短诗写得很好，经常在宫廷中传诵。离开朝廷后，他开始翻译卢德维克·阿尔奥斯托的《疯狂的爱尔兰人》，1591年完成。它有可能为《无事生非》中的希罗与克劳狄奥的情节提供了来源。

哈里森(William Harrison, 1534—1593)

地志学家、历史学家。与贺林希德一起完成其编年史著作，由贺林希德写历史，由他写地志史。他还在《不列颠岛的历史描述》(1577)中，全面介绍了伊丽莎白时代的社会、政治、宗教等情况。

哈本德(Ralph Huband, 生卒年不详)

1605年，莎士比亚从此人手中购得一部分什一税租借地抽息卷。这些抽息卷是其兄约翰·哈本德爵士死后留给他的。约翰·哈本德与莎士比亚的孙女婿托马斯·纳什是堂兄弟，托马斯·纳什或是这笔交易的中间人，或是租借地地主。

哈尼斯(William Hunnis, ? —1597)

诗人、音乐家。1566年，他接替理查德·爱德华，成为小教堂孩儿班的班主。这个孩儿班主要去宫廷演出，所演剧目部分出自哈尼斯之手。

《哈利五世》(Harry the V) 剧名，在1595年11月28日至1596年7月15日间，这个剧由海军大臣仆人剧团上演了13次。此剧现已佚失，但它不可能是莎士比亚的《亨利五世》，与《亨利五世的生活和著名胜利》也有明显不同。

哈克里特(Richard Hakluyt, 1552? —1616) 牧师、地理学家。从1583年开始，他便广泛收集英国的航海记录，1589年汇集出版，名为《英国的航海和地理发现》。哈克里特去世后，其手稿落入塞缪尔·帕卡斯之手，他将其收入自己的著作中。在帕卡斯印行的航海资料中，有一封

威廉·斯特拉奇写的信，其中描写了在百慕大发生的一次海难事故。这封信很有可能成为《暴风雨》的创作来源。

海华德(John Hayward, 约1564—1627) 历史学家，1599年出版用散文形式写成的历史著作《亨利四世的生活和统治第一部》，并题献给埃塞克斯伯爵。这部著作与莎士比亚的《理查二世》一样，都写到了理查二世的退位，而当时埃塞克斯正与伊丽莎白女王作对，大有取而代之之势，因而这本书势必引起女王的不满。1600年，海华德被监禁，直到女王去世后才被释放。

海军大臣剧团(Admiral's Men, 1585—1596) 演出剧团。最初的赞助人是诺丁汉伯爵一世和海军大臣查尔斯·霍华德。“海军大臣剧团”一直是“莎士比亚剧团”(“内务大臣剧团”和“国王剧团”)的竞争对手。当霍华德于1582年被任命为海军大臣时，他的演员自1576年就开始演戏，成为众所周知的“海军大臣剧团”。1589年，伊丽莎白时代的一个最杰出的演员爱德华·阿林加入了这个剧团。

1590年，这个剧团和“斯特朗奇剧团”合并，从而成为詹姆斯·伯贝奇的“大剧院”中“莎士比亚剧团”的核心力量。1591年与伯贝奇发生争吵后，“海军大臣剧团”的演员离开了这个剧院，又加入到菲利普·亨斯罗的“玫瑰剧院”。1594年这个剧团又分裂了，“斯特朗奇剧团”大部分人转入内务大臣剧团，并回到“大剧院”。“海军大臣剧团”在阿林的领导下，仍然在“玫瑰剧院”。

“海军大臣剧团”有过几次各地的巡回演出。在一些地方，他们常与“斯特朗奇剧团”及其他一些剧团同时出现。1588至1589年间，他们到

过剑桥。1589至1590年间,他们访问过易普威治(在那里表演两次)、美斯顿、温切斯特、马博罗、格洛斯特、科芬特里和牛津等地。1590—1591年间,他们去了南安普敦,并又去了一次温切斯特。他们还去了巴兹,在那儿他们得到16先令3便士,而“斯特朗奇剧团”得到17先令;他们再一次去了格斯特和牛津。1591至1592年间,他们去了奥尔德堡、易普威治(1592年8月7日“达比剧团”或“斯特朗奇剧团”也在那儿)和列斯特。1592—1593年间,“海军大臣剧团”和“诺利斯剧团”联合演出两次。在这期间他们还去了很多地方,如科芬特里、挪利其,在索斯伯里和“斯特朗奇剧团”联合演出,在易普威治和“斯塔福德大臣剧团”联合演出,在约克和“茅顿大臣剧团”联合演出,还在纽加塞尔和“毛莱斯大臣剧团”联合演出。

在亨斯洛的日记里我们可以得知从1594年起“海军大臣剧团”的演出情况。日记中记载了从1594—1597年间这个剧团对55个戏剧的728场演出。除了阿林之外,他们的主要演员是约翰·辛尔、理查德·琼斯、托马斯·汤、马丁·斯莱特和爱德华·居比。1596年霍华德勋爵被提升为诺丁汉伯爵,在记录中这个剧团有时就被称为“诺丁汉剧团”。1597年阿林从舞台上退了下来,但当这个剧团移入亨斯洛新建的“命运剧院”后,他又于1600年重新登上了舞台。在这期间,这个剧团演出的戏剧是一组自由剧作家写的剧本,亨斯洛付给他们钱,而这笔钱是他借给剧团的。多产的戏剧作家有亨利·卡特尔、托马斯·戴克尔、安东尼·芒迪、乔治·彻普曼和托马斯·海伍德。

詹姆斯一世就位后,他的长子亨

利成了“海军大臣剧团”的庇护人。亨利是威尔士王子,于是这个剧团的名称改为“亨利王子剧团”。1606年,这个剧团获得了王家特许证书,上面没有阿林的名字,这说明他又一次从舞台上隐退下来。不管怎样,阿林在这个剧团中仍保有一个股份,他和亨斯洛同为“命运剧院”的老板。

1612年亨利王子去世,莱茵的选王侯或享有王权的弗雷德里克娶了詹姆斯一世的女儿伊丽莎白公主,于是他于1613年成为这个剧团的庇护人。1616年亨斯洛去世,阿林成为“命运剧院”的唯一主人。两年后,他把“命运剧院”出租给剧团,期限为31年,每年的租费是200英镑。但是1621年这个剧院被烧毁。在约翰·张伯伦的一封信中,他描述了这场大火及大火对剧团的影响:“星期日晚上,在黄金胡同的命运剧院起了一场大火,这是城里最好的一个剧院。大火在两小时内把剧院烧成灰烬,里面的服装和剧本全部被烧毁,因此,那些可怜的演员完全绝望了。”

损失的不仅仅是他们的剧院,而且还有他们的服装和提词本,实际上他们受到的是致命的打击。“命运剧院”于下一年开始重新修建,但是演员们却再也不能把剧团恢复到原有的状况。1625年因瘟疫剧院关门后,他们再也没有重新开张。

汉兹纳(Paul Hentzner, 生卒年不详)

德国旅游者,1598年先后到过英国、法国、意大利,用拉丁文写成本游记。在这本游记中,他生动地描述了伊丽莎白时代英国剧场的情况,比如,观众一边看戏一边抽烟,剧场里到处叫卖应时水果,还出售各种酒类。

汉德森(Robert Henderson, 1425? —?)

1500) 苏格兰诗人,其作品《克瑞西达》在内容上是乔叟的诗体传奇《特洛伊罗斯和克瑞西达》的续篇,但在16世纪曾被广泛认为是乔叟所作。莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》也描述的是同一个故事,但至今还无法确定莎士比亚是否参考过汉德森的作品。

汉迪乌斯(Jodocus Hondius, 1563—1611) 雕刻家,生于佛兰德斯,真名实姓为朱斯·德·汉德特。16世纪80年代前往伦敦,从事雕刻职业。他的最著名的作品是为约翰·斯彼德所写的《大英帝国戏院》一书所作的插图,其中有一幅再现了环球剧院的外貌。这幅作品为后人了解环球剧院的形状和位置,提供了最重要的图象材料。

汉普顿宫(Hampton Court) 伊丽莎白时代五个最重要的宫殿之一,其他四个分别是白厅、温莎宫、格林威治宫、里士满宫。汉普顿宫由红衣主教伍尔习所建,以上献给亨利八世。威廉三世时又部分重建。1603年冬至1604年初,国王剧团在此处为詹姆斯一世演出了26场戏。

豪斯(Edmund Howes, ? —1604)

编年史家。从1607年开始,继承了约翰·斯托的未竟事业,完成了斯托的历史著作《英国编年史纲要》。1615年,他对这部著作加以修订增补,定名为《编年史》出版。在这部新版著作中,他提到了威廉·莎士比亚的名字,并把他列为当时最著名的诗人之一。1631年,他又将此书增补再版,其中对环球、命运等剧院被火焚毁的情况有所描述。豪斯死后,又有他人不断给此书增补材料,记载了内战及克伦威尔执政时期,伦敦所有剧院的下场。命运、凤凰、萨立斯伯雷等剧院于1649年被共和国士兵拆毁,其他剧院也先后被

拆除。

号筒(Sackbut) 或称中世纪低音长号。在莎士比亚时代用来在教堂为管风琴伴奏或者代替管风琴,也用在乐队中。见《科利奥兰纳斯》第五幕第四场:

喇叭、号筒、弦琴、横笛、手鼓、铙钹,还有欢呼的罗马人,使太阳都跳起舞来了。

河岸区(Bankside) 索斯沃克内一个区,在泰晤士河南岸。伊丽莎白时代大多数剧场都座落在本区,从西至东排列为:天鹅剧场,约1594年开放;希望剧场,1614年开放;玫瑰剧场,约1587年开放;环球剧场,1599年开放。河岸区沿河一带有20所房屋用作妓院,统称妓院区,1546年被依法查禁,但在莎士比亚时代是表面平静暗地开张的。河岸区内还有温彻斯特主教官邸温彻斯特宫和圣玛丽·奥弗利斯教堂,现在是圣萨维尔教堂。另外,熊场及科林克监狱也在本区。1596年莎士比亚从伦敦圣海伦教区搬来住在河岸区,一直住到1599年,也可能更长一些时间。亨斯洛和女婿艾莱恩也住在河岸区。

《荷兰妓女》(Dutch Courtesan) 马斯顿的一部喜剧佳作。写于1603—1604年,1605年出版,由王后宴乐童伶剧团在黑僧剧院上演。剧中多次提到《终成眷属》一剧的名字,为确定这部令人迷惑的剧本的创作日期提供了线索。

赫恩(Thomas Hearne, 1685—1735)

学者、文物收藏家。在他的日记中,有一段关于莎士比亚的记录,大意如下:莎士比亚从伦敦回斯特拉福必经牛津,根据牛津当地的传闻,莎士比亚每次路过牛津,都要在皇冠旅店住一段时间。这家旅店的女主人长得很漂亮,爱好戏剧,与莎士

比亚很投机。一来二去产生感情，生下一子，请莎士比亚作其教父，为之取名为威廉·达夫南特。有一天，达夫南特从学校往家走，路遇一位神学博士。那人问他为何走得如此匆忙。达夫南特回答说，他的教父来了。那位神学博士说：“淘气的孩子，你不能亵渎上帝的名。”英文教父一词是由上帝和父亲组成的，上边这句话暗指莎士比亚并非达夫南特的真教父。

赫伯特 (Philip Herbert, 1584—1650)

初为蒙哥马利伯爵，后为帕姆布洛克伯爵四世，第一对开本就是题献给他和其兄、帕姆波洛克伯爵三世威廉·赫伯特的。有些研究者认为，威廉·赫伯特有可能就是莎士比亚十四行诗集出版时，出版者对之表示感谢的那个 W. H. 先生。

赫伯特爵士 (Sir Henry Herbert, 1595—1673)

蒙哥马利家族成员。1623年，宫廷喜庆办事处总管阿斯利任命他为自己的副手。1641年，阿斯利去世，他升任总管。亨利·赫伯特在公事簿中对当时的宫廷演出作出大量详细的记载，马龙等早期研究者曾从中援引了很多资料，可惜原始记载现已佚失。

黑武德 (John Heywood, 1497—约1580)

插剧作家，其代表作为《四P》，剧中有四个人物，分别是朝圣者、药商、赎罪僧、商贩，这四类人物的英文名称均以P开头，故名《四P》。剧中讲述了这四个人比赛说谎，看谁最能撒谎的故事。约翰·黑武德对于英国戏剧的贡献，在于推动了抽象说教的宗教剧向世俗戏剧方向发展。

黑武德 (Thomas Heywood, 1573—1641)

戏剧家、演员、诗人。据说他共写过220部剧，但只留下约20部。其中最著名的是《一个被仁

慈所杀的女人》，被称为“家庭悲剧”的代表作。兰姆称，黑武德的笔调很有莎士比亚的风格。除了戏剧之外，他还写过许多散文，其中最重要的是《为演员一辩》，1612年印行，这是对清教徒攻击戏剧舞台艺术的有力回答。

黑僧剧院 (Blackfriars Theatre)

伊丽莎白时代在黑衣僧人境域之内的一所私营剧院，可容纳700位观众。原是多米尼克教派修道院，建于1275年，四周用围墙圈起，面积约5英亩。1608年成了城区内的自由区。位置大致在鲁盖特山与泰晤士河之间。修道院于1538年被查封，地产分归多人所有。其中的一部分，修道院西侧两层南北走向的建筑归宫廷文娱长官托马斯·卡沃登爵士。1559年卡沃登去世将这份房产传给威廉·莫尔爵士。

1576年莫尔把上层的一处房子租给了理查·法兰特。他是温莎儿童剧团团长，也是小教堂儿童剧团团长威廉·亨尼斯的代理人。为了让儿童剧团在宫廷出场之前进行一次公演，法兰特需要找一处房子。这个地方似乎很适于作剧场。这个地方在法律上算是一块飞地，是不受伦敦市政管辖的“自由区”，因而当地居民的抗议影响不到这里的戏剧活动。

1580年法兰特去世，其妻安遇到了麻烦。安打算把剧场转租给别人，如剧院承包商约翰·李利和亨利·埃文斯。他们与法兰特的儿童剧团有联系，可能与牛津剧团也有联系。1584年原房东威廉·莫尔爵士收回房屋产权。1596年詹姆斯·伯贝奇花600英镑买下这座建筑的一部分，改建为剧院(剧院南北66英尺，东西46英尺，没有舞台、顶层楼座及座位)。为此受到邻人阻挠。

他们上告到枢密院以阻止他们在精心挑选的居住区内建立剧院。上诉人中有乔治·凯里爵士,亨斯顿勋爵和理查·菲尔德(莎士比亚诗歌的第一位印刷者)。1597年伯贝奇去世。直到1600年才由其子理查·伯贝奇领导在此演出。为了免遭邻人干扰,理查仿效法兰特的儿童剧团的方法,“以借用私人住房的名义”进行公开演出。纳萨尼尔·贾尔斯领导下的小教堂儿童剧团以每年40英镑租金租下此剧院,租期21年。从此小教堂儿童剧团在此常年表演并与成人剧团展开激烈竞争。1605年儿童剧团因上演讽刺剧《嘴,东去!》而受查禁,暂停表演。此后不久剧团重新组建名为黑衣僧儿童剧团,总经理为罗伯特·凯泽。1608年春上演恰普曼的《拜伦公爵查理的阴谋与悲剧》,严重触怒了法国人。法国大使向英王提出抗议,詹姆斯下令查禁剧团。黑衣僧儿童剧团的演出历史也因此陡然终止了。

1608年8月理查·伯贝奇面临危机,剧院一时没有承租人。于是他组织起一个辛迪加,成员中有他的弟弟卡思伯特和国王剧团的几位主要演员。他们安排国王剧团在黑僧剧院和环球剧院交替演出。这一方案从1609年秋始一直实施到1642年。

新组织有11位合伙人。他们都算剧院的业主(与股东又有不同)。除理查·伯贝奇外,承租人有卡思伯特·伯贝奇、约翰·海明奇、威廉·莎士比亚、亨利·康德尔、威廉·斯赖和托马斯·埃文斯。每位分租剧院产业的七分之一,要交40英镑租金,为期21年,为年租金的七分之一(从1607年始)。5年后斯赖去世。他那份租金起初由别人分担,1611年移交给威尔·奥斯勒。1608至

1624年间约翰·安德伍德也曾分租一份。1629年租约全部满期,很可能又重签了租约。1633年租金涨到年金50英镑。据现存的资料,1635年租约还有4年到期,被分成了8份:卡思伯特·伯贝奇一份;理查·伯贝奇和亨利·康德尔的两位遗孀各一份;约翰·香克从海明奇儿子手中买来2份;安德伍德名义下有一份,却有三分之一归艾莱特·斯旺斯顿所有;约翰·洛恩一份;约瑟夫·泰勒一份。由于业主间在购买剧院的份额上发生了争吵,最后内务大臣出面解决。内务大臣命令香克让出一份股,分给斯旺斯顿、托马斯·波拉德和罗伯特·班菲尔德。

剧院得到“上层观众”的青睐,黑衣僧区居民却被激怒。1619年他们向市政当局上诉,要求取缔剧院。1619年1月21日市政下令查禁黑僧剧院。原因很显然,

成群成群的人接踵而来,成队成队的马车蜂拥而至,有时所有街道竟然都容不下他们,他们阻塞鲁盖特街的交通,为此他们彼此发生口角,捣毁货摊,乱扔别人店铺里的货物。当地居民无法回家,更无法运回啤酒、木材、煤炭或干草这些生活必需品,商人或店主也无法流通货物。

市政的命令没实行下去。为了避免给市政再添麻烦,1619年国王剧团申请一项新的专利权。国王钦准他们只许在“黑衣僧人辖区他们私人房子”内或环球剧院演出。1631年当地一些居民计划出钱买下这两座剧院,他们请有影响的主教芬德为他们说和。米德尔塞克斯的几位法官给演员出价2900英镑,与演员们自己的估价21900英镑相差悬殊。1633年末禁止在演戏时在鲁盖特或圣保罗教堂院内停马车。但此

命令在一次国王本人出席的会议上做了修改。

查理一世时，国王剧团在黑僧剧院演出。在国王剧团使用的两座剧院中，黑僧剧院经济效益较高。1642年，国王下令封闭所有剧院，黑僧剧院也不例外。到1653年时，黑僧剧院建筑已破旧没人用，但仍坐落在那里。理查·弗莱克诺在他写的《杂记》的跋中赞美它，在这里“曾观看多部莎士比亚戏剧演出”。

1655年8月剧院建筑拆掉，房场改为院落。黑僧剧院的贵族观众曾对莎士比亚的创作有过影响。

黑僧门房(Blackfriars Gate-House)

1613年莎士比亚花140英镑从亨利·沃克买的一所房子。通往原“黑僧”或多米尼克僧人正房有一座围墙大门，门房就建在这里。离莎士比亚剧团的冬季驻地“黑僧剧院”大约600米。莎士比亚买这处房子并不准备在此居住，而是用于出租。莎士比亚可能在1613年以前就已退出舞台，住在斯特拉福了。沃克和莎士比亚的买卖契据都未遗失。下面是沃克契文副本的摘要：

此契约3月10日签订……卖方伦敦公民、诗人亨利·沃克，买方沃里克郡艾汶河畔斯特拉福绅士威廉·莎士比亚，伦敦市民、酒商威廉·约翰逊，伦敦绅士约翰·杰克逊和约翰·海明。连署人亨利·沃克(考虑到在此文件签字之前威廉·莎士比亚实际上已彻底付清140英镑英国合法钱币，亨利·沃克确感十分满意，因此以此文书宣布解除威廉·莎士比亚，及他的继承人，遗产执行人、管理人、受让人的法律责任)曾经讨价出卖，并确以此文书证明将下列房产完全彻底且永久地卖给威廉·莎士比亚，威廉·约翰逊，约翰

·杰克逊和约翰·海明，及他们的继承人、受让人：伦敦已故黑衣僧人境域之内所有住宅及附属设施……靠近东面通向浦德码头，正对着王家保管库的一条街。其中一部分建有一座通向住宅院的大门。住宅院所有权曾属已故的威廉·布莱克韦尔·埃吉奎尔，后属现在的诺森伯兰伯爵，尊贵的亨利所有。这块地产西面的全部地段、这块地产的两边后来被寡妇安·培根用围栏圈了起来，另一面用旧砖墙围着，中间有一块空地作庭院用；还有这块地产上的所有土地；还有圈地用的围栏、砖墙……

莎士比亚买黑僧门房和房地产只付了80英镑现金；按第二天签署的协议其余60英镑由沃克掌握抵押：

此契约3月11日签订……甲方沃里克郡，艾汶河畔斯特拉福绅士威廉·莎士比亚，伦敦市民，酒商威廉·杰克逊，伦敦绅士约翰·海明，乙方伦敦市民，诗人亨利·沃克。连署人威廉·莎士比亚，威廉·约翰逊，约翰·杰克逊和约翰·海明把在已故伦敦黑衣僧人境域之内的全部住宅及附属设施根据此文件抵押给亨利·沃克。

文契中提到的威廉·约翰逊，约翰·海明(即海明奇)及约翰·杰克逊在这宗买卖中担当莎士比亚的受托管理人。莎士比亚用请受托管理人这种方法实际上剥夺了其妻子对财产的继承权。此后不久，莎士比亚把这些房产租给约翰·罗宾逊使用。莎士比亚遗嘱中，把这些财产留给他的女儿和女婿，苏珊娜和约翰·霍尔。1666年全部毁于一场大火。

《黑铁时代》(Iron Age) 为托马斯·黑武德所作，是他尝试把希腊神话到特洛伊战争这段历史传说戏剧

化,为此他写下了四部剧,即:《黄金时代》、《白银时代》、《黄铜时代》和《黑铁时代》。

亨特(Simon Hunt, ? —1585) 从1571年至1575年间任斯特拉福语法学校校长。由于他信仰天主教,1575年离开斯特拉福,前往法国。如果莎士比亚上过语法学校的话,那么在他7岁至11岁期间,就有可能受过西蒙·亨特的影响。

亨斯洛(Philip Henslowe, ? —1616)

剧院经理,爱德华·艾伦之妻的继父。他很早就发现戏剧在当时很有发展,1587年,他在泰晤士河岸一带建起了第一家剧院——“玫瑰剧院”。此后,他又先后负责建造了“命运剧院”、“希望剧院”,1613年重建了杂耍场。作为剧院经理,亨斯洛对戏剧演出活动作了许多记载,并且还记了大量日记,其中涉及到当时戏剧演出的许多细节,比如戏剧上演时间、演员、道具、服装等,从而给研究莎士比亚以及当时的戏剧演出活动留下了一份十分宝贵的原始资料。

亨斯顿勋爵一世(Henry Carey Hunsdon, 约1524—1596) 即钱伯伦勋爵。1558年被册封为骑士,1561年担任枢密大臣,同年被授予嘉德勋章。1594年4月16日,斯特兰奇勋爵去世,他所庇护的剧团投靠到亨斯顿名下。大约在这个时候,莎士比亚加入了钱伯伦仆人剧团。

亨斯顿勋爵二世(George Carey Hunsdon, 1547—1603) 亨利·凯里·亨斯顿之子,其父去世后,他接任剧团庇护人。他去世后,该剧团的庇护人改为詹姆士一世,剧团也随之更名为“国王仆人剧团”。

亨斯顿仆人剧团(Hunsdon's Men)

在名义上受到亨斯顿勋爵一世亨利·凯里保护的剧团,1564年至

1567年间有过演出,后来可能解散了。1581年再度成立,1586年与海军上将仆人剧团合并。

亨里埃塔女王供奉剧团(Queen Henrietta's Men) 1625年旷日持久的瘟疫后成立起来的演员剧团。由克里斯托弗·比斯顿掌管。该剧团主要由一些未出名的演员和伊丽莎白夫人供奉剧团以及安女王供奉剧团的一小部分演员组成。直到1630年由于大瘟疫剧院再次关闭之前,这个新成立的剧团都很活跃。随着剧院的重新开放,该剧团继续受到欢迎,成为17世纪30年代皇家剧团的主要竞争对手。在这段时期剧团的主要剧作家是詹姆斯·雪利,大本营设在德瑞雷恩凤凰剧院。他们的成功持续到1636年,这时瘟疫再度流行,使剧院关闭,剧团解散。次年又成立了一个新的剧团,主要剧作家为理查·布罗姆,剧院设在索尔兹伯里宫廷。直到1642年剧院被禁止前,剧团一直在这里演出。

《亨廷顿公爵罗伯特的毁灭》(Downfall of Robert, Earl of Huntingdon)

芒迪写的一出关于“快乐的罗宾汉”的一出戏剧。该剧及其续集《亨廷顿公爵罗伯特之死》(与切特尔合作)于1598年由海军大臣剧团搬上舞台。莎士比亚大约与此同时创作了《皆大欢喜》。这三个剧本很好地说明了剧团内部就同一主题展开的竞争。

红牛剧院(Red Bull Theatre) 红牛剧院始建于1606年以前,位于伦敦克拉克威尔·格里以北和圣约翰街以西的地方。最初租约持有者是爱伦·赫兰德,建成后不久由安妮女王剧团拥有,他们在这里大约到1617年才迁往凤凰剧院。据詹姆斯·怀特记载,这个剧院与环球和命运剧院一样是一家公共剧院,“高大的建

筑,有部分露天的”,因此总是白天演出。怀特还说1660年,国王剧团曾在该剧院演出过,但据记载到1663年后就无人租赁了。

红狮客栈(The Red Lion Inn) 坐落于伦敦市管辖区之外,早在1567年就被用作剧场,和位于格雷斯教堂街(Grace Church Street)的钟声客栈(The Bell Inn)——内务大臣供奉剧团和莎士比亚剧团后来曾在这两家剧院演出过,还有位于比肖普斯盖特的公牛客栈(The Bull Inn)和路盖特小山(Ludgate Hill)上的贝尔·萨维奇客栈(Bel Savage Inn),直到1575年之后才被用作剧场。

花毯(Arras) 幕或帷帐,在伊丽莎白时期舞台上用作背景的韩幕,如《哈姆莱特》里的波洛涅斯就是躲在这种韩幕后面偷听。

华列克剧团(Warwick's Men) 是受华列克伯爵厄贝罗斯·都德里(Ambrose Dudley, 1528—1590)庇护的一个戏班子。这个戏班子早在1562年就在伦敦出现,并于1564至1565年于圣诞节期间曾两次到宫廷演戏。1574至1575年间这个剧团在斯特拉福定期演出。随后五年中,他们经常出现在宫廷,但是到了1580年,不再属于华列克,而成为人所共知的“牛津伯爵剧团”。约翰和劳伦斯·杜屯是他们的主要演员。

《华列克的盖伊》(Guy of Warwick)

剧名,无名氏所作,出版于1661年,与1620年登记的《华列克盖伊的生活与死亡》很可能是同一部剧。在这个剧的第5幕中,有一个名叫斯巴洛的人物,自称是斯特拉福人,有一个很讲究的名字。阿尔弗雷德·伯贝奇认为,这个剧可能成于1593年。如果是这样的话,那位斯巴洛的话就可能是暗指莎士比亚。

滑稽短剧(Drolls) 1642—1660年

关闭剧院时,根据受欢迎的剧本改编的短小的喜剧场景。1672年,弗朗西斯·柯克曼出版了一本集子,名为《智慧,或玩笑之玩笑》,其中有几出从莎剧改编而来的短剧,卷首插图画了几出剧中的人物,舞台可能是临时搭的。

滑稽剧的穿插(Antimasque) 假面舞剧两幕间穿插的喜剧或滑稽剧,起着衬托假面舞剧的作用。“滑稽穿插”这个词最早出现在本·琼生1609年写的《王后们的假面舞会》前言里。他提到在他1608年写的《丘彼德后面的喧叫声》里,他用了“孩子们的滑稽剧的穿插”这个说法。虽然原来用可笑的喜剧插入以起到对照反衬效果,但琼生巧妙的手把滑稽穿插发展成为一个假面舞剧的有机部分。很可能琼生那超凡的滑稽穿插的灵感是来自《麦克白》中出现的众女巫的那个场面。

怀斯彤(George Whetstone, 1544—1587) 英国作家和冒险家。1573年应征在北海沿岸低地国家服役,1578至1579年他参加汉弗莱·吉尔伯特的远航纽芬兰,1580年访问意大利,1586年参加扎特芬战役。除了旅行和冒险外,他还写了不少杂文。他的《普洛摩斯和卡桑德拉》(1578年)是从辛泽奥作品改编过来的两部剧;它在今天的重要意义是莎士比亚用它作为《一报还一报》的主要来源之一。怀斯彤是伦敦市法院推事清教徒威廉·弗利特武德的朋友,因此不久他也成了清教徒,并和格森一样,于1584年发表了《市政长官的镜子》,攻击戏剧舞台的弊端。此书第二版时改为《时代的试金石》。

皇宫(Palaces) 伊丽莎白女王的主要宫殿有白厅(Whitehall)、汉普敦宫(Hampton Court)、格林威治宫

(Greenwich)、理士满宫(Richmond)和温莎宫(Windsor)。在这些宫里演出戏剧。詹姆士一世把理士满宫赐给了威尔士亲王亨利,把格林威治宫赐给了安娜女王,这样白厅、汉普敦宫和温莎宫就成了詹姆士的主要住所和宫殿。

惠廷顿(Thomas Whittington) 莎士比亚岳父哈莎薇的父亲所雇用的牧羊人,死于1601年。这年3月25日惠廷顿在他的遗嘱中提到莎士比亚和他的妻子,说哈莎薇欠他40先令,叫把这笔钱留给斯特拉福的穷人。

惠特丽(Anne Whateley) 是出现在莎士比亚结婚证书上的名字,结婚证书是乌斯特主教发给的,日期是1582年11月27日,在和哈莎薇结婚之前,上面写着男女双方是“莎士比亚和格拉夫顿村安娜·惠特丽”。对这一问题的解释,一般认为是教堂执事把拉丁文的名字 Annam Hathaway 错写为 Anna Whately。还有一种说法:证书上写的未来的新郎不是我们的戏剧家,而是住在乌斯特的另一个莎士比亚。一些对莎士比亚不怀好感的人则作这样解释:在此之前,莎士比亚已使哈莎薇怀了孕,这个女孩的母亲和兄弟风闻他要和另一女孩结婚,就逼他和哈莎薇匆忙成亲。

惠勒尔(John Wheeler, ? —1592)

莎士比亚父亲约翰·莎士比亚的朋友和同事,两人同是斯特拉福市议会的主要议员。大约在1577年他们开始不出席议会的正常会议。1586年,他们被两个新议员所取代。1592年在拒不服从国教的登记表中有约翰·莎士比亚,其中也列有约翰·惠勒尔和他的儿子小惠勒尔的名字。小惠勒尔又出现在1607年拒不服从国教的所列名单中,其中

也有莎士比亚的女儿苏珊娜。

惠特吉夫特(John Whitgift, 1530? —1604?) 是一位富商的儿子,剑桥大学出身,在学时就是一个英国国教的坚定拥护者。1560年开始在教会任职,1577年被提升为乌斯特郡的主教,1582年莎士比亚的结婚许可证就是由他特批的。1583年升任为坎特伯雷总主教,直到死。他得到女王的尊重和信赖,是女王的密友和心腹,叫他为“小黑丈夫”。1586年他被授权审查和批准所有准备出版的稿件,并有销毁任何一个印刷商的字版权力,如果他不听从他的意见的话。因此,惠特吉夫特实际上是所有书籍出版的总检查官。他检查的主要目标是清教徒,因为他们在1588年公然不顾审批制度,用马丁·马帕勒雷特的笔名出版了一系列攻击英国国教的文章,攻击矛头特别指向惠特吉夫特。惠特吉夫特的回答是对马帕勒雷特作者们的无情的镇压。论战中他自己写了一个小册子直接针对清教徒作者们的“不受任何约束的自由”。

惠特吉夫特并不亲自审查所有提出的稿件,他有一个专司此职的班子,但他有时候也亲手发出许可,例如1593年他批准了莎士比亚的《维纳斯和阿都尼》的出版。1599年这位总主教又发动另一场严厉的审查运动,他联合伦敦主教,出了一个布告,命令烧毁许多书籍,这些书不是漫骂讽刺就是谣诲色情。在被烧毁的书中有一些奥维德的叙事诗,说这些诗试图利用《维纳斯》的声望,传播它的更为粗俗不堪的行为。但更多的是讽刺文学作品,有格贝里尔·哈尔维和托马斯·纳什的论争中出现的一些小册子,有克利斯朵夫·马罗的一些哀诗,有约翰·戴维斯的一些讽刺短诗,有约翰·马斯顿的讽

刺诗《匹格马林的变形》还有令人迷惑不解的《威罗比他的阿薇莎》，这是很多学者相信其中有着影射莎士比亚生活的诗。惠特吉夫特的命令还加上“今后不许印行讽刺诗或讽刺短诗”。1599年6月4日这些被取缔的书在名为“主教的篝火仪式”中被当众公开焚毁。

婚姻与葬礼习俗 (Marriage and Funeral Customs)

婚约已失去较早时代某些严格的法定性、重要性，但在伊丽莎白时代，婚约仍然是正式地签订的。在《第十二夜》里，奥丽维娅要求西巴斯辛跟她一起进小教堂去，在一个神父面前“向我充分证明你的忠诚”（四幕三场）。婚约通常认为跟结婚一样有约束力，当双方由于外在原因而暂时无法成婚时更是这样。莎士比亚本人可能就是与安妮·哈莎薇先订婚，然后才举行婚礼的。戒指往往作为订婚礼物而互相交换，或把一个钱币的两半分给两个当事人。有时候也使用双连环，拆开后订婚双方各戴一个，结婚时双环再连结起来便成了婚礼环。其他类型的婚礼环还有镶有小宝石的珐琅戒指，或两只手捧住一块心形宝石而作成的戒指。普通的结婚金戒指直到清教时代才开始流行。

新娘通常穿白色或赤褐色家织衣，衣上饰有带有爱情结的彩色缎带；从习俗上说，男性客人在婚礼结束后往往扯下这些缎带作为纪念品系在他们的帽子上。新娘的头发不梳成辫子，头上则戴用麦穗或花朵编成的花环。新郎习惯上拿一束用缎带捆着的迷迭香，以此象征其男人气概。婚礼结束后，新人饮一杯其中放有面包片或蛋糕的麝香葡萄酒，其情形一如《驯悍记》中彼特鲁乔在其疯癫的婚礼中一样：

他喝干了麝香葡萄酒，把浸在

酒里的面包丢到教堂司事的脸上。（三幕二场）

婚礼举行过后，习惯上得举行宴会，其庆祝活动有时甚至连续好几天。

葬礼包括许多风俗习惯，如敲响丧钟让教区的人知道有人死了，这种情形莎士比亚在《维纳斯与阿都尼》里是这样写的：

于是，它心里的难过，绝不能用笔墨表出，只有那病已不治、听见丧钟的人可比。

葬礼参加者拿着小束的常绿植物如月桂或迷迭香的枝条并把它们扔进坟墓里，以象征死者灵魂的不死。大把大把的迷迭香或紫杉枝条往绑在棺材的边上，棺材上覆黑布，如果是王族的人，则覆以紫布。坟墓上还要撒花，而未婚的年轻妇女的棺材则挂上花圈或“花环”；教士在奥菲利娅的葬礼上是这样说的：

我们已经允许给她处女的葬礼，用花圈盖在她身上，替她散播鲜花。（五幕二场）

一个贵族埋在教堂墓地时，习惯上要把他的剑和忌中纹标（画有死者家族徽章的方框）挂在坟上方，雷欧提斯说他的父亲：

他的下葬又是这样偷偷摸摸的，他的坟上没有一些战士的荣饰，也不挂他的剑和忌中徽标。（四幕五场）

葬礼结束时，要举行有各种各样冷食、葡萄酒和啤酒的丰盛飨宴。像婚宴一样，葬礼飨宴往往一连举行好几天。哈姆莱特挖苦地解释他母亲的匆忙改嫁，说是出于这样的理由：

这是一举两便的办法，霍拉旭！葬礼中剩下的残羹冷炙，正好宴请婚筵上的宾客。（一幕二场）

火药爆炸阴谋 (Gunpowder Plot)

1605年，一伙罗马天主教徒企图用炸药炸毁英国议会大厦，但机密泄露，未获成功。这项计划早在1603年就开始酝酿，由于天主教在英国日益遭受官方的迫害，天主教徒便准备伺机报复。报复计划的提出者和领导人是罗伯特·凯特斯比，华列克郡人，和莎士比亚沾点远亲，他们二人很可能相识。凯特斯比等人租了一间正好位于议会大厦下方的地下室，在里边堆放了36桶火药，准备选定1605年11月5日实施爆炸，这一天议会开会，国王将亲临现场。这项计划的参与者之一与蒙塔古勋爵相识，为了阻止他按原计划前往议会，便将此事透露给他。蒙塔古立刻将这件事通知有关方面，凯特斯比等人被捕，被判处死刑。这件事很可能对莎士比亚造成了很大震动，他在两部剧中暗示过这件事。一处是在《麦克白》中，借门房之口影射了参与火药爆炸计划的一个人物（见加奈特条）。另一处是在《李尔王》的1幕2场里，葛罗斯特说道：“城市里有暴动，国家发生内乱，宫廷之内潜藏着逆谋……只有一些阴谋、欺诈、叛逆、纷乱，追随在我们背后，把我们赶下坟墓里去。”

霍比(Edward Hoby, 1560—1617)

外交官。1595年，他在威斯敏斯特地区购得一座住宅，同年12月7日，写信邀请罗伯特·塞西尔爵士前来观看一部名叫《理查王》的戏剧。这部剧很可能就是莎士比亚的《理查二世》。

霍尔(Edward Halle, 约1498—1547)

历史学家，曾在亨利八世时代担任过政府官员。大约从1530年开始写作编年史，名为《兰开斯特与约克两大显贵家族的联合》，未竟而逝，在其死后由理查·格拉夫顿完成并出版。这部编年史的大部分内容

都被贺林希德并入他的历史著作中。现代学者普遍认为，在题材来源方面，霍尔对于莎士比亚早期历史剧的影响要比贺林希德大。另外，霍尔把历史看作政治的镜子的观点，也对莎士比亚产生很大影响。

霍尔(Arthur Hall, 约1540—1604)

翻译家、政治家。荷马的《伊利亚特》就是他首先介绍到英国的，从法文本译出，采用十四行诗韵律，1581年出版。莎士比亚创作《特洛伊罗斯与克瑞西达》时，可能对它有所借鉴。

霍尔(William Hall, 生卒年不详)

牧师，1694年1月2日在写给朋友的信中，描述了前一天他参观斯特拉福三一教堂时的所见所闻。他在信中写道：“教堂里有块地方叫尸骨房，他们把所有挖掘出来的尸骨都堆放在这里，尸骨很多，装满了很多货车。莎士比亚不想让他的尸骨被人移动，便对试图移动他尸骨的人发出诅咒……“假如他们不想让诅咒落到自己身上，也不想祸及子孙，就得把他的尸骨葬到17英尺深的地下，深得足以使他安心。”信中提到的尸骨房早已拆毁。

霍尔(John Hall, 生卒年不详) 画匠，1748年受命修整斯特拉福教堂中的莎士比亚纪念像。在修复完毕、重新涂色之前，他按原样将它绘成一幅画。

霍尔(John Hall, 1575—1635) 1589年进入剑桥女王学院学习，后来到了法国学习医学，1600年前后来到了斯特拉福定居。1607年6月5日，与莎士比亚的大女儿苏珊娜结婚。他是一个很有才华的医生，在当地颇有名气。他曾用拉丁文写过一本医疗笔记，后被华列克的一位外科医生詹姆斯·库克译成英文，于1657年出版。在这本书中，他记录给自

己、苏珊娜、伊丽莎白、迈克尔·德莱顿的治病经过，最早一份病例是1617年，但是其中没有出现莎士比亚的名字。他是一个虔诚的基督教徒，据说有清教倾向。他死后葬于斯特拉福的三一教堂，离莎士比亚葬处很近。

霍尔(Elizabeth Hall, 1608—1670)

莎士比亚的外孙女，苏珊娜与约翰·霍尔留下的唯一一个孩子，1608年2月21日受洗。莎士比亚在遗嘱里把几乎所有餐具都留给了她。1626年，她与托马斯·纳什结婚。其父死后，她与丈夫一起搬进新居地。她丈夫于1647年去世，去世前将新居地和其他财产全都留给其表弟爱德华·纳什。伊丽莎白与其母争得了这份遗嘱，保住了家传产业。1649年6月5日，她与鳏夫约翰·伯纳德结婚，同年其母去世。其后不久，她随夫搬往诺桑普顿郡，伯纳德在该郡的阿宾顿有一份产业，1670年她在那里去世。她曾提议将新居地卖给爱德华·纳什，但对方不买，1675年卖与爱德华·沃克，后来又转手卖给克洛普顿一家。伊丽莎白没有留下子女，她去世后，莎士比亚嫡出一脉便告终结。

霍尔宅(Hall's Croft) 斯特拉福旧城中一所保存完好的都铎时代的房屋，1949年被莎士比亚出生地托管委员会辟为参观场所。据传说，莎士比亚的女儿苏珊娜和丈夫霍尔曾在这里居住过。这种传说不大可信，霍尔宅这个名字是在19世纪中叶才出现的。

霍尔斯(Bartholomew Hales, 生卒年不详) 斯尼特菲尔德一所住宅的主人，这所住宅原由莎士比亚的祖父理查·莎士比亚居住，1560年前后，其所有权转到霍尔斯手里。1580年，在一次财产争端中，他曾为莎士比亚外祖父罗伯特·阿登的孀妇阿格尼斯·阿登作过证。

霍尔斯(John Hales, 1584—1656)

神学学者，发表过很多反对清教的宗教作品。17世纪末，曾经流传过关于他的一件轶事，大致意思是这样的：有一次，本·琼生与一些文人闲谈，动不动就指责莎士比亚没有学问，不讲结构，霍尔斯听后很生气，便站起来反驳。两人争吵起来，最后竟然要决斗。

霍拉尔(Wenceslas Hollar, 1607—1677)

波希米亚雕刻家，1637年来到英国。1647年，在阿姆斯特丹出版了他的著名雕刻作品《伦敦全景图》。图中绘有环球剧院和希望剧院，首次详细再现了当时剧院的外貌及位置。但值得注意的是，他把环球剧院的名字搞错了。

《霍夫曼的悲剧》(The Tragedy of Hoffman) 剧名，由亨利·切特尔所作。1592年12月，亨斯洛付给切特尔5先令，作为创作该剧的报酬。当时，这部剧名叫《霍夫曼》，1631年印行时改为《霍夫曼的悲剧》，未署作者名。该剧讲述的是一个为父复仇的故事，在当时极受欢迎。17世纪，这部剧曾被认定为莎士比亚所写。

J

基德(Thomas Kyd, 1558—1594)

剧作家。曾与爱德蒙·斯宾塞同时在商人泰勒学校受教育,接受了古典式的训练,这对他以后成长为戏剧家起了重要作用。在伊丽莎白时代悲剧作者行列中他堪与马洛并驾齐驱。他的所有戏剧都是匿名出版的。本·琼生在“第一对开本”前言中提到基德,旨在说明莎士比亚超过了基德。

1612年黑武德的《为演员一辩》中指出基德是《西班牙悲剧》(约1589年)的作者。还有一部可以肯定是基德的成果,即罗伯特·加尼埃的《高乃利》的译文(1594年),这是一部法国塞内加派的时兴戏剧。还有一部可能是基德写的剧《索利曼与帕塞达》(约1589年)。莎士比亚在《约翰王》一幕一场第244行提到过“巴西利斯柯”这个人物名,说明莎士比亚知道此剧。

1592至1633年间有10种《西班牙的悲剧》的版本,书面页上都没有署名。此剧在伊丽莎白时代很走红,故事主要讲一位父亲为被谋杀的儿子复仇,行动延宕。与《哈姆莱特》所讲的儿子复仇行动延宕异曲同工。两剧有共同之处:有鬼魂、复仇主题、主人公发疯、剧中剧。基德成功之处主要在于他特别的戏剧意识及他构造情节的高超技巧。基德对戏剧中人物行动的处理用描写的方式而不用叙述,如对希洛尼莫发现儿子霍拉绪尸体的处理就用了直接描写。再有,基德不把人物当成象征符号,而是作为真实的人来处

理,活灵活现。他刻划了骄傲多情的女主人公贝尔—伊姆培里娅,以及马基雅弗利式的反面人物罗伦佐(贝尔—伊姆培里娅之弟)。这是伊丽莎白时代文学中第一位此类人物,为莎士比亚塑造此人物类型系列树立了榜样。

批评家大多认为基德参与了《费弗尔山姆的亚登》的写作。此剧1592年匿名出版,情节依据1551年肯特郡的亚登·费弗尔山姆被杀一事(贺林希德的《编年史》中有记载)。这是第一部从当代谋杀案件中提取情节的家庭悲剧。此剧的价值在于剧作家刻划人物使其突出个性的技巧。剧中刻划并突出了人物的个性特点,如刻划了懦弱的丈夫亚登,出身低微却很迷人的管家,主事的妻子爱丽丝。爱丽丝与人共谋杀了亚登后,叫道:“拿水来把血洗掉。”这是麦克白夫人讲“一点点的水就可以替我们泯除痕迹”的来源。

基德的戏剧才能已被其同时代人所认识。1614年,莎士比亚悲剧上演多年之后,本·琼生发誓说“《杰洛米诺》(即《西班牙的悲剧》)和《安德洛尼克斯》仍是最佳戏剧”。

基利格鲁(Thomas Killigrew, 1612—1683) 剧作家兼剧院经理。还是在孩提时代基利格鲁就在宫廷做过童仆。17世纪30年代他成了以王后亨利爱塔·马丽娅为中心的文学圈中的一员。这时他写了两部剧:《克拉拉西拉》(1636年)和《公主》(1637年作,1664年出版)。在王位空缺时期他在欧洲大陆做使者

效力皇族。王政复辟时期他随查理二世回英国。查理二世赐给他伦敦剧院的专营权(与威廉·达夫南特共有)。基利格鲁又当上了国王剧团的经理并于1663年建了著名的德鲁瑞巷剧院。该剧团在当时是出类拔萃的,但基利格鲁不擅经营,于是他把管理权交给了儿子查尔斯(1665—1725)。1673年基利格鲁继亨利·赫伯特爵士任宫廷文娱总管。他终生与国王保持着密切关系,死后葬于西敏寺。

基督教改革运动(Reformation) 16世纪前半叶,基督教改革运动的领袖们在新人文主义的鼓舞下,并不反对戏剧,但他们坚持戏剧既应娱乐又应说教,他们不赞成强调罗马天主教教义的奇迹剧。新教徒如托马斯·克伦威尔,积极鼓励像约翰·贝尔这样的剧作家攻击天主教会,宣扬改革基督教。激进的新教徒,清教徒的攻击达百年之久,从1550年持续到1650年,到90年代的马丁·马普里拉特的论战中,主教们召集了剧作家来反对清教徒的进攻。但50年后,从1642年到1660年清教徒终于关闭了剧院。

《机会》(The Chances) 约翰·弗莱彻的一部喜剧,根据塞万提斯《训戒小说》(1613)中的一个故事改编。《机会》的写作确切日期没有确定,可能写于1617年前后,弗莱彻死后第4年即1627年修订。爱德华·阿契尔在《剧本目录》(1656)中将该剧归入莎士比亚名下。17世纪中期,书商作广告时,把许多剧本都说成是莎士比亚的,以利销售,该剧也是其中之一。

机关布景(Machines) 显然,“天空”在伊丽莎白时代的演出中往往起着重要作用。通过天幕上的一个活门,可以搞出奇妙的舞台效果。《争

论》(Contention)的下篇便有“三个太阳出现在空中”,而《亨利六世》下篇对应的章节里则写道:

爱德华 是我眼花了吗,我怎么看到了三个太阳?

理查 是三个光辉灿烂的太阳,每一个都十分齐整;……看呀,看!它们彼此靠拢了,互相拥抱了,正像在接吻……此刻它们已经融合为一,只剩下一盏灯、一团火、一个太阳。(二幕一场)

在其《为演员一辩》(1608)里,戴克尔写道,罗马人也像詹姆士一世时的人们那样,有“我们叫作天空的舞台顶盖(一俟有需要,天神便从其中下凡)”,而在其《老福图纳斯》(1599)中,福图纳斯戴上苏尔丹的魔帽,“像个术士那样穿云而出”——可能是吊在一条绳子上穿过用一片悬吊的云来遮住的一个活门而“下凡”的。大件的道具,其中特别是王座,看来是用绳子和滑轮吊着从天上降落下来的,情形就像《浮士德博士》中的一样,此剧中“王位从天而降时仙乐嘹亮”;1595年6月,亨斯洛为在玫瑰剧场“制作从天而降的王座”,付给木匠7英镑2先令。舞台上的活门为了戏剧效果和神秘东西的出现和消失也有相类似的使用,如在《费弗萨姆的阿登》里薄雾的升起(四幕二场),或《亨利六世》中篇中“幽灵出现”(一幕四场),或《暴风雨》中“用一种特别的机关装置,筵席顿时消失”。对于假面剧,伊尼戈·琼斯设计过更为奇妙的机关,其中特别是用于换景方面,而这些装置有时便被用于进宫演出的剧作上。现比较一下约翰·波里所记述的本·琼生—伊尼戈·琼斯合作上演的假面剧《黑假面剧》(Hy-menaei)(1606)的情形:

但在能够表演献祭时,本·琼生

转动起摆在祭坛后面的地球仪，而在天穹内坐着 8 个代表 4 种气质和 4 种情感的戴着面具的人，这 8 个人扑向前来扰乱为神的结合所作的祭礼。但在他们怒气冲冲时，坐在他们上方的理性，头顶点燃着的蜡烛，降落下来并使之安静下来。这 8 个人与坐在他们头顶上方的温和女神理性坐在那里，真有点像去年坐在扇贝壳里的那几位少女。在地球仪的上方飘着一片中等大小的云块，云的中央站着一群乐师，而在旋卷的云块的两角各坐着 4 个少女，她们降临到舞台上，其方式不是以老掉牙的那种垂直方式，像水桶在井里打水那样，而是轻轻地斜向落下来。

即兴喜剧(Commedia Dell' Arte)

中世纪意大利出现的一种喜剧式样。16 世纪该剧种的声望达到顶点，在 16、17 世纪非常流行，影响遍及全欧。这种喜剧的对白是即兴创作的，主要人物都是定型的，由受到高度特殊训练的演员扮演，实际上他们在每一出剧中都要出现。其基本模式包括两对恋人，两位可笑的仆人，一位吹牛的军官和一位女仆。

即兴喜剧对伊丽莎白时代演员和戏剧家有多大影响还不能肯定。16 世纪尤其是 1570 到 1580 年间，意大利的巡回演员剧团出现在英国。莎士比亚早期喜剧的许多人物身上，很容易找到即兴喜剧的特征。福斯塔夫问道：“我们可以当场演戏吗？”但是琼生的《情况变了》(1597)一剧中的瓦伦丁说：英国戏剧“全是事先写好的”。

吉格(Jig) 有歌舞伴随的讽刺短剧。该词来源不清楚。1560 年左右，苏格兰诗人亚历山大·司各特第一次用了这个词，表明该词一种娱

乐形式的含义。C. R. 巴斯克维尔在《伊丽莎白时代的吉格》(1927)一书中，把吉格看作民间戏剧。在德语中，吉格是戏剧结束时加演的短剧。剧情主要是对当时的一些丑闻进行讽刺。英国巡回演出剧团公开上演这种短剧。在伊丽莎白时代作为剧后消遣很流行，但都限于市郊剧院，如好运，帷幕和红牛。剧本留下来的很少。作为一种艺术形式，吉格与莎士比亚幸存下来的剧本没什么联系。莎剧中提及吉格都作为轻浮的歌曲、滑稽的民谣或伴随吉格乐曲的舞蹈来解释。

吉本斯网球场(Gibbons' Tennis Court)

位于林肯法学院西南部弗里街上的一家娱乐场所。建于 1633 年，用于打室内网球。1653 年改作剧院之用。国王剧团曾在此演出过《亨利四世》、《温莎的风流娘儿们》、《奥瑟罗》、《仲夏夜之梦》等莎士比亚戏剧。

家徽(Badges) 在莎士比亚时代，演员算保护人家臣，要穿该家的号衣，佩戴该家的家徽。1588 年一位诺里奇皮匠因为“对莱斯特家这些衣衫不整的家奴——演员说了下流话”而被关进了监狱；这个滑稽剧团还在《演员的祸患》中僱用了其保护人奥利弗·奥尔特爵士的徽章——一个用常春藤做的鸱鸢。

家庭悲剧(Domestic Tragedy) 一种悲剧类型。它起源于伊丽莎白时代，描写当时中产阶级的生活，而不是历史人物或高官显贵。它是伴随着以当时发生的谋杀事件为题材的剧本的出现而出现的。如《费维舍姆的亚当》(约 1592)就是以 1591 年发生的一起妻子与情人合谋杀害丈夫的事件为题材的，《约克郡的悲剧》则是以 1605 年孩子杀害父亲一案为基础构思的。这两出剧均以谋杀

杀故事作题材,是家庭悲剧的典范。它们都曾归于莎士比亚名下。不过,一般认为前者为托马斯·基德所作,后者为托马斯·黑武德或乔治·威尔金斯所作。

家庭悲剧最好的作品可能是托马斯·黑武德的《被仁慈杀害的女人》(约1603)和《对漂亮女人的告诫》(约1599)。

伊丽莎白末期,家庭悲剧可能很受欢迎,现存二十多个这类剧本,有许多已佚。

加德纳 (William Gardiner, 1531—1597) 1594年至1595年间,苏塞克斯和萨里地区的最高行政长官。1596年,天鹅剧院业主弗兰西斯·兰格利,向高等法院递交安全保证诉状,起诉加德纳和他的继子威廉·维特。维特随即报复,递交同样的诉状起诉兰格利和莎士比亚。递交安全保证诉状是当时的一种法律程序,起诉者宣誓说自己的生命或身体受到某一方的威胁。如果核实准确,被告一方将被处以罚款或监禁。近代学者莱斯利·霍特森认为,《温莎的风流娘儿们》和《亨利四世下篇》中的那个乡村法官夏禄,就是以加德纳为原型,维特则是《温》剧中斯兰德的原型。

加尼埃尔 (Robert Garnier, 约1534—1590) 法国剧作家、诗人。他所创作的悲剧《玛克·安东尼》(1578)于1592年由玛丽·赫伯特译成英文,莎士比亚在写作《安东尼与克利奥佩特拉》时,可能对它有所参考。

加斯夸恩 (George Gascoigne, 约1530—1577) 作家。1566年,他根据意大利作家阿里奥斯托的《求婚者》改编成了一部喜剧,其中部分情节很可能为莎士比亚创作《驯悍记》时所采用。

加斯夸恩 (William Gascoigne, 生卒年

不详) 国王剧团的舞台工作人员。他的名字曾在1624年的一份赦免名单上出现过,上边标明他是国王剧团“必要的帮工”。1631年,在国王剧团上演马辛格的《有听则信》一剧所使用的提词本中,他再次作为舞台工作人员出现,其任务是打开舞台上的陷阱门。

加的斯港 (Cadiz) 西班牙西海岸的一个重要港口。1587年,弗兰西斯·德雷克爵士(约1549—1596)发动了一系列袭击,俘获了一艘满载货物的西班牙大帆船,给敌军以重创,使无敌舰队对英国的进攻推进了整整一年。1596年,海军总司令查尔斯·霍华德勋爵与年轻的爱塞克斯伯爵联合领导了对加的斯港的远征,摧毁了40艘西班牙舰只,其中包括两艘巨舰圣·马修号和圣·安德鲁号,占领了加的斯港。这次胜利是爱塞克斯事业的顶峰。莎士比亚在《威尼斯商人》中提到了圣·安德鲁号(第一幕第1场)。剧中人萨莱尼奥说:“仿佛看见我那艘满载货物的安德鲁号商船倒插在沙里。”

某些学者还发现《约翰王》中也提到了这次远征。庶子说:“现在它的这些儿子们已经回到母亲的怀抱里,尽管全世界都是我们的敌人,向我们三面进攻,我们也可以击退他们。只要英格兰对它自己尽忠,天大的灾祸都不能震撼我们的心胸。”(第五幕第7场,115—118行)

它们为确定这两个剧本的创作日期提供了线索。

加斯特里尔 (Francis Gastrell, 生卒年不详) 一位很有钱的退休教区牧师。1753年购得莎士比亚新居地,并予以重建。1758年,不胜旅游者烦扰,砍掉一棵据说是由莎士比亚栽下的桑树。第二年,由于没谈成卖价,竟然将整个建筑拆除。这一

行动令斯特拉福居民和广大莎士比亚爱好者深感遗憾。

贾尔斯 (Nathaniel Giles, 约 1559—1634) 曾任乔治教堂教士, 1595 年被任命为温莎孩儿班班主, 两年后又兼任小教堂孩儿班班主。他通晓乐理, 但主要创作教堂音乐。1600 年以后, 他多次带领孩儿班在黑僧剧院公开演出。

贾尔斯 (Thomas Giles, 生卒年不详) 纳撒尼尔·贾尔斯之弟, 1584 年任保罗教堂孩儿班班主。1587 年至 1590 年, 带领孩儿班在宫廷里上演了李利的戏剧作品。1600 年卸任, 改任亨利王子和查尔斯王子的音乐教师。

贾德森 (Thomas Judson) 1584—1599 年间的伦敦出版商。他在 1599 年为威廉·杰格德出版了第一四开本《爱情的礼赞》。是年, 他被禁止出版讽刺作品。

假面剧 (Masque) 一种戏剧娱乐形式。跟戏剧一样, 假面剧起源于原始时代的丰产祭礼。伊丽莎白时代的假面剧有两种来源: 作为 15 世纪意大利宫廷娱乐而传入英国和从英国本土的哑剧表演传统演化而来。哑剧演员是一般的市民, 他们用假面具化妆, 往往扮成各种鬼魂或动物, 在公共节日特别是圣诞节前后对邻居唱夜曲并闯进他们家里欢闹一通。假面剧的核心成分是怪诞的装扮、音乐和舞蹈, 其高潮通常是表演者与其观众一起狂欢或跳舞。

随着假面剧的发展, 原先的成分如怪诞性和由一群假面剧扮演者突然把日常生活变成狂欢的成分减少了, 而比较优雅的成分则占了上风。在贵族阶层里, 假面剧采用突然拜访一个友人的家的形式, 其中客人戴着面具, 带着礼物并由乐师和娱乐节目表演者陪同前往。文艺复兴

时期, 意大利把假面剧引进到田园喜剧里, 其中纯朴而富有牧歌情调的情节给剧中的寓意、精制的服装与舞蹈提供了一种和谐的背景。主要正是这种非戏剧式的、壮观形式, 即其半歌剧半芭蕾舞的形式, 才使莎士比亚也采用起假面剧这种形式来。

在詹姆斯一世时期, 部分原因是由于王后安妮喜欢华贵与欢乐, 宫廷假面剧便兴盛起来并进入其最精美与最重要的时期。大笔大笔的钱花在服装、布景及机械的壮丽效果如装有轮子的城堡或大船等并可推入演出厅内。在意大利学习过的一位艺术家伊尼哥·琼斯负责制备壮丽华美的布景, 而本·琼生由于创作过一些假面剧, 也获得了很高的文艺声誉。“发明”了反假面剧 (anti-masque)——与假面剧本身形成对照的喜剧或滑稽剧——的正是琼生, 这一新形式起到了重新利用假面剧传统中某些最古老的成分的作用。比如说, 琼生的《女王们的假面剧》(1609) 中便有由 12 个恶毒的女巫跳的舞蹈, 然后再接有在“荣名之宫”里的 12 个好女王的表演。

在其发展巅峰时期, 假面剧保留了其高潮性的、包容一切的舞蹈的核心性主题, 而这一舞蹈则建立在相关的诗意的情境之内。利用神话里的人物或拟人化的抽象物如荣名与美德所作的抒情性语句, 配之以灯光、色彩与动作, 来造成有仙境般的美与魅力的景象。

莎士比亚在其好几出剧作里使用了假面剧。在《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》及《无事生非》里, 假面剧被用来规定情景中的气氛与丰富舞台的壮观性。在《雅典的泰门》(一幕二场) 里, 泰门的豪华配有这样的舞台指示: “丘比特再次上场, 戴着

女人的面具装扮成亚马孙妇女，她们手拿诗琴边弹边舞。”在《亨利八世》里，假面剧起着体现凯瑟琳王后的梦的作用。在其后来剧作如《仲夏夜之梦》里，假面剧成了一种更为广泛的影响力，成了一种结构上的成分而不是一种附带性的娱乐成分。在这种情况下里，神话和仙界对比较刻板的社会所产生的神奇的影响是与情节及剧中的含意紧密结合的。

箭术(Archery) 自从中古时期，大弓是英国人主要的战争武器。在莎士比亚时代，每个男孩都得具有使用大弓的熟练本领，所以莎士比亚经常运用这个对他来说非常熟悉的词。在他的好几部戏剧里都提到了射箭的各种方法，比如在《罗密欧与朱丽叶》中，茂丘西奥嘲讽被爱情折磨着的罗密欧：

一个白女人的黑眼睛戳破了他的心；
一支恋歌穿过了他的耳朵；
瞎眼的丘比特的箭已把他当胸射中……(二幕四场)

在《亨利六世下篇》里，当玛格莱特王后在战场上打胜了的时候，理查高喊着：“我做你们的靶子好了，对我射吧！”(一幕四场)

箭随着射法的不同而变化。射小孔和游动目标时用的箭分量较轻。射靶时，用的箭要重得多，和战争中用的箭一样，箭头上带有一个回勾。两、三个弓箭手同时射箭，叫做射远比赛。在《威尼斯商人》中，巴萨尼奥回忆他的本领时说：

我在学校里练习射箭的时候，
每次把一支箭射得不知去向，
使用另一支同样射程的箭向着同一方向射去，
眼睛看准了它掉在什么地方，
就往往可以把那失去的箭找回来；
这样冒着双重的险，
就能找到两支箭。(一幕一场)

剑桥大学(Cambridge University)

虽然在伊丽莎白时代大众戏剧的发展中，大学并未直接起到巨大的作用，但它们培养出来的人，16世纪的80年间在伦敦为戏剧的巨大发展作出了贡献。在演员们称之为“大学才子”(The University Wits)的戏剧家里，马洛、格林、纳什都是剑桥大学学生。李利先入牛津大学，后就读于剑桥大学。大学戏剧主要是“学院派”，即用拉丁文或英语创作的古典拉丁戏剧或新古典主义戏剧，创作与演出的都是大学生，伊丽莎白和詹姆斯一世都曾莅临大学观看他们的演出。阿拉巴斯特约1592年创作的《罗克萨娜》也是“学院派”。但《巴拿萨斯》(约1600年)三部曲更受欢迎，经常在圣诞节上演出。其中还提到莎士比亚及其剧团，可能是因为内务大臣剧团曾访问过剑桥。《哈姆莱特》第一对开本(1603)中说《哈姆莱特》在“剑桥和牛津两所大学”演出过。

1799年，卡佩尔将他收藏的莎士比亚作品集，共4个对开本，55个四开本送给剑桥三一学院。

筒森(Gheerart Janssen) 英国化的名字叫杰拉德·琼生(Gerard Johnson)。1567年从阿姆斯特丹移居伦敦的一个荷兰雕刻家的儿子。这家人在伦敦骚斯沃克开有一家作坊。据威廉·达戴尔爵士1635年的《日记》记载，莎士比亚的墓碑就是由吉拉特·筒森在斯特拉福教堂给雕刻的。他的工作地离环球剧院不远，因此他可能认识(至少是见过)莎士比亚。

教堂童伶剧团(Children of the Chapel, 1501—1603) [先后称为：王后宴乐剧团(Queen's Revels, 1603—1605)、宴乐童伶剧团(Children of the Revels, 1605—1606)、黑僧童伶

剧团(Children of Blackfriars, 1606—1609)、白僧童伶剧团(Children of Whitefriars, 1609—1610)、王后宴乐童伶剧团(Children of the Queen's Revels, 1610—1616)]。12世纪以来,小教堂(Chapel)成为皇家住宅区的一部分,其人员主要是牧师和执事。14世纪亨利四世统治时,出现了“教堂童伶剧团”,他任命一位牧师给他们讲授语法。亨利六世时,剧团以高超的音乐造诣而闻名,它的编制根据君主的命令在宫廷度假期间加以变动。自己的唱诗班和小教堂的家庭则根据自己的情况决定。到1526年,剧团的成员从8到12人不等。后来亨利八世将其固定为12人。牧师们被称为“教堂先生”(Gentleman of the Chapel)并从中选拔童伶剧团的领班。

孩子们没有薪水,但根据现存记录可知,他们的供养很优越,嗓音成熟后便送其上等学校或到其他地方。16世纪早期,他们每年上演一两个有连续性的剧本,剧本由教堂先生提供,1553年圣诞节他们上演了一出道德剧,直到这时,剧本中才有关于教堂先生的记载。1517年,由威廉·科里席导演,教堂童伶剧团上演了一出内容连贯的系列剧。科里席在做剧团领班后期将该团建设成一个有特色的戏剧团体。其实一开始,他就表现出旺盛的精力;尤其是精雕细琢的化装,从1511年到1522年,为年轻的亨利八世的宫廷增色不少。宫中几乎每一个人都采用这种化装,这些化装常常是为对演员要求更高的插剧而设计的。1523年科里席去世,威廉·克兰接替了他的职务。不久,理查德·波尔又走马上任。在爱德华六世、玛丽女王和伊丽莎白女王统治时期,他一直担任领班,直到1561年。在克兰

和波尔的领导下,剧团仍然为宫廷演出。但科里席去世后,他们的名气便有所下降。

继波尔之后理查德·爱德华任领班,这时他已经是一个知名的戏剧家了,而且遭人忌妒。1564至1565年圣诞节,上演了悲剧《达蒙和皮提阿斯》,该剧可能是他的作品。在爱德华的接班人威廉·亨利斯及其副手理查德·法兰特的领导下,孩子们合理安排在宫中的演出,用他们训练有素、文化修养颇高的节目取悦伊丽莎白。1576年他们开始在黑僧区法兰特租赁的一些古老的小修道院里演出。法兰特1580年去世后,亨利斯接管了这一租约,剧团继续在黑僧区和宫廷演出,直到1583年。复杂的宫廷记录没有充分的证据说明孩子们在宫中演出获得了多少赏金,他们可能安排对公众演出以补偿由于宫中演出而造成的资金短缺。鉴于女王和财务大臣的政策,这种可能性是有的。但是到1583年11月,在黑僧区做的尝试已经证明经济上是不成功的。再加之王后供奉剧团的竞争,教堂童伶剧团结束了对公众的演出。这时亨利斯显然与保罗的童伶剧团、牛津伯爵和他的代理人约翰·李利与亨利·伊万斯进行了协商,使剧团1584至1585年冬季能在宫中演出。该季度里,他们在宫中演出了5个剧本,其中有李利的《坎帕斯比》(1584)和《萨福和法翁》(1584)。从1584至1589年,教堂童伶剧团和保罗的童伶剧团为女王演出了李利的8个剧本。但在以后的17年里,该团停止了宫廷演出,据记载他们前往易普威治、诺威治(1586至1587)和列斯特(1591年米迦勒节)。

亨利斯死于1597年6月6日,6月9日纳撒尼尔·吉尔斯被任命为

剧团领班。3年后,吉尔斯与亨利·伊万斯合作在黑僧区租了一间屋子,恢复了戏剧活动。当时伯贝奇已在黑僧区修建了一座剧场。童伶剧团再度成为成人剧团不可小觑的对手,他们得到了本·琼生的支持。1601年,琼生创作了《蹩脚诗人》,讽刺约翰·马斯顿和托马斯·戴克尔。为了回敬琼生,戴克尔写了剧本《讽刺的鞭子》(1601)。莎士比亚在《哈姆莱特》(1601)中提到了这场争吵:

可是,殿下,他们的地位已经被一群羽毛未丰的黄口小儿占夺了去。这些娃娃们的嘶叫博得了台下疯狂的喝采,他们是目前流行的宠儿,他们的声势压倒了所谓普通的戏班,以至于许多腰佩长剑的上流顾客,都因为惧怕批评家鹅毛管的威力,而不敢到那边去。(第2幕第2场)

1616年出版的《蹩脚诗人》对开本的演员名单有下列演员:“N. 费尔德、S. 帕维、T. 戴、J. 昂德伍德、W. 奥斯特勒、T. 马顿。”1602年1月吉尔斯两次带孩子们入宫,2月份有1次。与此同时,是法院(Star Chamber)传讯了他,控告他利用皇家许可证赋予的权利,强迫孩子们演出,在黑僧区获取世俗利润。他显然像福斯塔夫一样,“把官家的征兵命令任意滥用”。(《亨利四世》第4幕第2场)。于是吉尔斯放弃了在黑僧剧院的工作。法院指责伊万斯,后来他将黑僧剧院的租约转给他的女婿以避免牵连,并出走海外。1603年伊万斯返回英国,装修了在黑僧区的剧院。1604年2月4日,詹姆斯颁发了一项新的许可证,他们的戏剧事业才得以继续下去。许可证称“教堂童伶剧团”为“王后宴乐童伶剧团”,授权他们在“伦敦城的黑僧区或任何他们认为合适的地方”演

出。许可证是颁发给爱德华·柯克曼、亚历山大·霍金斯、托马斯·肯达尔和罗伯特·潘恩的。1604年2月至1605年2月他们在宫中演出3次,1605年1月1日,他们演出了《全是傻瓜》。剧团取得了新的成功。这时他们的剧目中又增加了3个剧本,它们是恰普曼的《奥利佛先生》(1604)、《布西·德·昂布西阿》(1604)和戴的《法律诡计》(1604)。1607年,才华横溢的约翰·马斯顿加入了该团,他为剧团写作了《愤世者》(1604)和《荷兰妓女》(1603至1604)。后者的上演引起了剧团和当局的一系列矛盾,1605年,马斯顿、恰普曼和琼生的《向东啊》的出版使矛盾达到高潮。《向东啊》对苏格兰的中伤导致了琼生和恰普曼被囚禁,马斯顿逃亡海外。1605至1606年冬季他们没有在宫廷露面,不过仍在黑僧区演出了马斯顿的《索福尼斯巴》(1606)和戴的《古尔斯岛》(1606)。《向东啊》造成的矛盾使剧团失去了王家的直接保护。此后他们被称为“宴乐童伶剧团”。戴的《古尔斯岛》再次得罪了当局,一些当事人被囚在布里德威尔,重建剧团势在必行。1606年圣诞节,伦敦金匠罗伯特·凯泽主管剧团,此前吉尔斯已接到一项新的任命,剧团不再是皇家教堂的“唱诗员或孩子”。在凯泽的领导下,他们改名为“黑僧童伶剧团”。1608年剧团又遇到新的困难,他们上演的两个剧本得罪了国王,国王威胁要永远禁止戏剧演出。这两个剧本中的一个恰普曼的《比罗恩查尔斯公爵的阴谋与悲剧》(1608),其中一场涉及到法国国王的国内事务,给詹姆斯的外交政策带来了麻烦。1608年出版时这一场被删节。另一个剧本已佚,可能是马斯顿写的,它不把国王

在苏格兰的银矿放在眼里，很轻蔑。马斯顿被枢密院传讯，1608年6月被关进纽盖特。1608年8月，伊万斯“管家团”在黑僧区的租期届满之时，伯贝奇对剧团进行了改组，代表国王供奉剧团演出（见“黑僧剧院”）。

1608至1609年冬季，凯泽带领剧团在宫中演出3个剧本，仍然使用“黑僧童伶剧团”的名字。1609年秋，凯泽将剧团搬到白僧区，剧团改名为“白僧童伶剧团”。1609至1610年冬季，他们在宫中至少演出了5个剧本，同时也在白僧区演出。在菲利普·罗塞特的领导下，剧团再度使用“王后宴乐童伶剧团”的名字。1612年夏拉尔夫·利维任导演，他们前往诺威治和布里斯托尔演出，1612年至1613年间曾在考文垂演出。（有的学者认为利维的巡回剧团与伦敦的白僧童伶剧团不同）。留在伦敦的人马在菲利普·罗塞特的领导下继续演出，1612至1613年在宫中演出4场，其中有卜蒙和弗莱彻的《花花公子》和《丘比特的报复》。1613年恰普曼的《德·昂布西阿的复仇》出版前，他们就上演了该剧。同时他们可能还演出了恰普曼的《查博特》（1613?）、卜蒙和弗莱彻的《托马斯先生》（1610—1616）和《夜游者》（1640年出版）。这期间他们可能还与伊丽莎白公主剧团联合演出。1615年查尔斯王子剧团又加入进来。不过此时，他们在名义上仍然是独立的，从颁发给罗塞特和利维以及罗伯特和菲利普·金曼的许可证上可以看到这一迹象。该许可证同意他们给黑僧童伶剧团建立一座新剧院，名为“波特大厅”，但由于公众的敌视，很快就被拆除。剧团在新剧院上演的剧本可以肯定是卜蒙和弗莱彻的《傲慢的夫人》

（1616年出版）。菲利浦·亨斯洛1616年初去世后，联合剧团解体。N.费尔特加入了国王供奉剧团，王后宴乐童伶剧团从舞台上消失了。1617年，罗塞特组建了一个新剧团。**杰克逊**（John Jackson, 1576—1625）

伦敦商人和船王，莎士比亚1613年购买黑僧剧院门房时，他与美人鱼酒店的约翰·赫明和威廉·琼生一起担任委托管理人。他在英国港市赫尔经营船业，被誉为富有的“伦敦绅士”。作为商人，杰克逊却喜欢与诗人为伍。他经常出入于文人墨客会集的美人鱼酒店。杰克逊与莎士比亚的另一个明显的联系是他的妻子简是酿酒商雅可布·詹姆斯的遗孀，而雅可布·詹姆斯的兄弟埃里亚斯·詹姆斯据说是莎士比亚创作的一首墓志铭的起因。

净本（Fair Copy）特指伊丽莎白时代经过修改后以供上演的剧本。当时，一般的作者写完剧本后，都要交由剧团再找人加以修改，变成演出本（参见毛本条）。

剧情（Plot or Plat）在伊丽莎白时代剧院中用的戏剧各场的大纲。这个“剧情”是为演员和舞台工作人员准备的。上面有各场应上场的演员名单和各场需要的道具和音响效果。剧情写在二页纸上，然后贴在一个薄板的前后面上，薄板上方有一个小孔，挂在一个木钉上。抄写剧情的纸由二条竖线分开成二栏，场次标在最下面一行，演员的名字写在扮演的角色旁边。

现保存下来的约1590年的剧情有二份，是海军大臣供奉剧团或斯特兰奇供奉剧团，或两个剧团合并后的剧团的《死者的命运》和《七大罪孽》。1597年到1602年的剧情有五份，《弗雷德里克与巴希利亚》、《命运的球》、《特洛伊罗斯与克瑞西

达)、《阿尔卡扎战役》和《塔玛·卡姆》上篇。除《阿尔卡扎战役》外,其他剧的剧本都没有保留下来,《特洛伊罗斯与克瑞西达》不是莎士比亚的同名剧,而是亨利·切特和托马斯·戴克尔 1599 年为海军大臣供奉剧团写的一个剧。另一个术语“作者的剧情”是作者自己的大纲,唯一幸存的作者的剧情存于美国福尔杰图书馆,是 1627 年后期时一无名氏剧作家的剧情。

剧院(Theatres) 1557 年圣·保托尔甫教堂大厅出租给戏班子演戏,但是,可能在此之前,在伦敦首先提供公共演剧场所的是四法学院。第一个有记录的是开始于 1557 年在“猪头酒店”和“回教徒头”酒店的演出。1574 年由于城区狭窄,导致永久剧院建筑在城市管辖区之外,这很幸

运,因为 1596 年当局禁止在市内演戏。

最初两个公共剧院和第一个私人剧场于 1576 年建筑在泰晤士河北岸利伯特区,那就是詹姆斯·伯贝奇的“大剧院”和亨利·拉奈蒙的“帷幕”;私人的则是理查德·法兰特的第一个“黑僧剧院”,这是专为小教堂儿童剧团演剧用的。在 1608 年之前还没有一个成人剧团在私人剧院正式演过戏,但是在“国王剧团”接管“黑僧”那年和卡罗林时代(1625—1642),私人剧院被公共剧院取而代之。从 1559 年往后,“保罗儿童剧团”为宫廷排戏都在他们自己的私人剧场。1582 至 1584 年他们似乎已经参加了“黑僧”的小教堂儿童剧团。现把当时主要剧团列表于下。在北岸的有:

剧院名	存在时间	所有者及演戏剧团
大剧院	1576—1598	J. 伯贝奇。内务大臣剧团, 1594—1596?
帷幕	1576—1660?	H. 拉奈蒙。内务大臣剧团, 安娜王后剧团 1597—9?
黑僧 1	1576—1584	理查德·法兰特。小教堂儿童剧团
黑僧 2	1600—1608	亨利·伊凡斯。小教堂儿童剧团
命运 1	1600—1621	阿廉—亨斯洛。海军大臣剧团(王子剧团)
红牛	1605—1663?	阿隆·霍兰德。安娜王后剧团, 直到 1617 年
黑僧 2	1608—1655	国王剧团
白僧	1608—1629	国王宴乐官, 王后宴乐官
波特会堂	1616—1617	菲立浦·罗塞特, 王后宴乐官。王子剧团; 伊丽莎白剧团
凤凰(斗鸡场)	1617—1661?	C. 比斯彤。安娜王后剧团 1617—1619
命运 2	1623—1649	阿廉。帕尔斯格雷夫剧团
萨立斯伯雷宫	1629—1670	亨列塔王后剧团

在南岸的有:

纽因顿靶场	大约 1580—1595	亨斯洛? 内务大臣剧团, 1594 年 6 月
玫瑰	1587—1622	亨斯洛。海军大臣剧团 1594—1600
天鹅	1595—1640?	朗格里。内务大臣剧团, 1596?
环球 1	1599—1613	C. 和 R. 伯贝奇。内务大臣—国王剧团
环球 2	1614—1644	
希望(熊园)	1614—1656	亨斯洛。伊丽莎白夫人剧团, 1614

1642到1660年所有戏院都被封闭。王政复辟之后有两个剧团,即国王剧团(奎立格茹剧团)和约克公爵剧团,申请了许可演剧执照,每个剧团都有权建筑一个剧院。当考文特花园剧院在1732年建成之后,它和德鲁瑞巷剧院成为两个有专利权的剧院,直到1843年。干草市剧院建于1720年,也被特许在1766年夏演戏。王权复兴时代的剧院多是私人所有性质,也就是有着屋顶而不是露天剧场。到了18世纪,它们规模更大,而突出于幕前的舞台更小,直到19世纪有着精致背景效果的画框舞台才得到了充分的发展,但是这样的舞台很不适于莎剧的表演。

剧院建筑(Playhouse Structure) 从伊丽莎白一世的最后一年到1642年清教革命,在伦敦郊区长达40年之久的剧院,在时间、地点和戏剧史上都举世无双。从前几乎没有过类似的建筑。直到现在,人们才试图重新修建这样的剧院。虽然当时在欧洲各地也有为少数贵族和学者建筑的剧院,但世界上没有任何其他城市能像伦敦那样不仅向游人展示它的教堂、纪念碑、城堡,以及有钱商人的宫殿和住宅,而且还有相当数量的剧院。这些剧院都坐落在泰晤士河南岸的河畔区,在当代古城绘画或雕刻上都可见到一排神秘的、带商户的圆桶式建筑。每个建筑物上都插着一面旗。在雕刻上它们引起的注意不亚于伦敦桥、伦敦塔和圣保罗教堂,但是不像这些标志,剧院已经消失了,留下的只有非常少的一些记录。伊丽莎白和詹姆士一世时代的伦敦剧院,作为娱乐场所,在它们存在的时候,从来没留下任何完整的图片和描述。我们只能把许多各种各样幸存下来的不完

整的碎片拼起来,通过合理的想像,构成一幅完整的图画,来了解当时那些剧院的情况,虽然不太明确。当时专业或半专业性质的演出不断在贵族宫殿或大厅和社团组织如伦敦旅店等地方举行;在专门的公共剧院建立前后,专业剧团经常在伦敦某些旅店演出,这些旅店都因此出名。在永久性剧院的戏剧演出风格在某种程度上受到了在临时演出地点的戏剧演出风格的影响。某些权威人士认为永久剧院的建筑也受到了那些演员们以前所熟悉的公共旅店的影响。我们要研究的剧院有二种:公共剧院和私人剧院。

公共剧院:在伦敦雕版图上的高大建筑物是公共剧院。公共剧院的主要特点是它们都围绕一块空场建筑,可容纳大量观众。在河畔区有玫瑰剧院、天鹅剧院、环球剧院和希望剧院。在北郊海峡区有大剧院和帷幕剧院。在西北郊克勒克威尔区有命运剧院和红牛剧院。命运剧院是方形建筑,红牛剧院也许也是方形建筑。其他剧院在计划中都是圆形,或是圆圈和多边形。在纽英顿·比茨区也曾有个剧院。

私人剧院:私人剧院有屋顶,比公共剧院小。私人剧院主要为那些能花高价买票,选择性强的少数观众服务。三个著名的私人剧院是:黑僧剧院、白僧剧院和圣保罗剧院。

需要注意的是虽然所有这些公共剧院和私人剧院都有共同的特点,有些剧院又是仿照另一些剧院建筑的,但在形状、规模和设施上都有某种程度的区别。所以在一个剧院演出的特殊例证不能用以说明其他剧院的情况。但可以假设这些剧院大体上都有某些相似之处。

地面设计和建筑材料:在河畔区的某些地图和雕刻上,剧院是圆圈

形建筑。莎士比亚在《亨利五世》的开场白中把当时演出的剧院称为“木头的圆框子”。荷兰的约翰尼斯·德·怀特 1596 年去过天鹅剧院，他描述说，天鹅剧院用凝固的燧石建筑，有木头柱子支撑，外围圆形墙壁似乎像混凝土，里面是柱廊的框架。J. C. 维斯切的“伦敦风景全貌（约 1616）”中的剧院不是圆圈形建筑，而是多边形，这就提供了适合竹子结构的平面，因为完全用竹子来建圆圈形建筑是不可能的。不少剧院可能是用竹子或混凝土建筑的，但完全使用竹子结构的证据最充分。如命运剧院和希望剧院保留下来的建筑师合同中指定全部采用竹子框架。本·琼生说环球剧院第一次被烧毁时只剩下一些桩子。如果是混凝土，一定会留下框架。因此多数公共剧院可能是完全用竹子建筑，是多边形。

观众席：剧院的内部情况主要通过上面提到的三个来源来了解。与约翰尼斯·德·怀特的书信在一起的草图，以及建筑命运剧院和希望剧院的合同。怀特的草图遭致许多评论，但勿容置疑，不仅建筑物上的棚屋和旗被其他公共剧院的绘画所证实，他画的天鹅剧院内的三层柱廊也被命运剧院和希望剧院的合同上指定的柱廊所证实。由于命运剧院建筑时考虑到竞争对手环球剧院，所以有理由假设环球剧院和先建的大剧院也有三层柱廊，在这些柱廊围起的院中央是露天的，这是结构和经济上的需要。剧院要求容量大，每个观众都能听清台上的对话，都有最好的光线，圆形剧院，露天院子满足了这些需要。在当时如果把整个院子都加上盖，是个相当巨大的任务，而且加盖后会大大影响光线的射入。只在柱廊和舞台上加盖

就解决了这两个问题。还应记住早在剧院之前，河畔区曾经有过斗牛和斗熊的竞技场，这也许为剧院提供了参照。还有长期在旅店演戏，也许就意味着在旅店的院子里演出，这就形成了在院子里站着看戏的惯例。剧院第一次增加了大量坐在柱廊中看戏的观众。楼梯在观众席的两侧，比主要建筑的围墙凸出些，有三角形屋顶。观众要进入院子后才能上台阶进入第一层柱廊，从第一层柱廊上楼梯。入场收费依次在各入口交纳，进入院子要一个硬币，到一层柱廊还要收一个硬币，上楼还要再收硬币。

当时一些材料描写说柱廊有几个区，收费标准也不同。总的来说最好的柱廊是中间的一个，最贵的席位是靠近舞台的最下层柱廊，上层社会的观众坐在化装室上面的中间柱廊内。

一般有一个大门通向剧院内空场。一个关于环球剧院的报导说，环球剧院着火时观众从“两个狭门”逃出剧院，这是指通向场内的大门和后台的演员出入口。命运剧院可能有二个门进入观众席。

早期的剧院似乎大部分是茅草屋顶；但环球剧院由茅草引起火灾后，改用瓦片屋顶。命运剧院和希望剧院都是瓦片屋顶。

舞台：入口对面的一侧有一个长方形木制舞台，伸向院内空场中央。在舞台上大约 24 英尺高度上有一个像草房一样的顶棚，前面有两个大柱子支撑着全部前面的重量。后面由建筑物的主要框架支撑。这个顶棚和舞台的上层建筑可以被比作“掩蔽物”或“天堂”。

舞台底下是地狱。有的用幕布遮起来，有的敞开着，能看到下面支撑的柱子。然而在命运剧院，台底下

的部分总是用木板钉起来。

后台与主要建筑物相联接,是化妆室。演员在后台化妆,然后走到前台演戏。舞台后部的这面墙上有几扇门窗。德·怀特说有两扇门。多数权威承认在化妆室和前台之间一定有某种遮住的进出口。在墙上相当于柱廊中间一层的高度有几个孔或窗户,可以俯视舞台,也可作为戏剧中上层背景(如《罗密欧与朱丽叶》中阳台上的戏)。

主要尺寸:命运剧院合同上的数据可作为推测其他剧院大小的参考,但要注意的是命运剧院是方形建筑。合同上规定:外部围墙的总长度为80英尺;场内宽度55英尺;第一层廊座高度为12英尺;第二层廊座高度为11英尺;第三层廊座高度为9英尺。各层柱廊之间的托架和地面厚度为1英尺。砖地基厚1英尺,从场地地面到屋檐的高度共35英尺。第一层廊座的纵深在设计方案上是12英尺6英寸,上面二层廊座向场地中央伸出10英尺。舞台43英尺宽,伸向场地中央27英尺6英寸。

另一份唯一现存的合同是希望剧院的。对我们有用的是第一层廊座主要柱子的高度是12英尺,这与命运剧院的尺寸相符合。合同上说希望剧院的大小与天鹅剧院大小相同。

容量:对命运剧院容纳多少观众,估量不同。哈贝奇教授在《莎士比亚的观众》(1941)一书中说2344人。德·怀特计算天鹅剧院容纳3000人,这大概有些夸大,但似乎按最保守的估计,公共剧院平均可容纳2000观众。

舞台的使用:伊丽莎白时代剧院突进的舞台离地面有5英尺高,演员从化妆室走出来,站在观众中间。

“廉价座位的看客”站在台下面,观众坐在周围的廊座里,贵族坐在舞台上和附近的包厢里。演员是前后运动,向前走或回化妆室,这就是伊丽莎白时代舞台演出与现代舞台前部演出的区别。现代舞台演出从两侧上下。因此在伊丽莎白时代舞台演出有一个特点,为了角色的需要甚至从化妆室搬出许多财物,如宝座、床、凳子、或桌子,还有旗帜、鼓,和演员的道具。

在公共剧院的舞台上,不用布景也不用任何其他手段,但舞台道具是壮观的,经常被采用。中世纪的一些手段在伊丽莎白时代的舞台上也保留了下来。如有些应景的装饰形式的“房子”立在台上,代表城市的另一地区,或世界上的另一个地方。

上面已经讲过,在天鹅剧院化妆室墙壁上有两扇门。两个门之间的空间引起很多推测。在伊丽莎白时代舞台上,某个地方需要用幕遮住,拉开幕布时“普洛斯彼罗发现腓迪南和米兰达正在下棋”,或者在朱丽叶喝下毒药后,“她躺在幕后的床上”,后来全家哀悼她的假死。“全家人都走到前面,乳媪在后面往朱丽叶身上撒迷迭香,然后拉上幕布。”幕布的这种用法很多,但不管幕后有什么,周围的观众都会看到,唯一可行的位置是在化妆室的两个门之间。

化妆室的门上方,在观众座第二层廊座的高度,有一个柱廊,或敞开的,或有窗户,这在伊丽莎白时代的戏剧中用得很多。把“上层舞台”或窗户用作剧中情节发生的地点是伊丽莎白时代戏剧最有代表性的特点之一。在许多例子中最熟悉的如朱丽叶卧室的窗户和杰西卡把珠宝匣子扔给罗兰佐的那个窗口。室内私

人剧院也有这个特点。在私人剧院上层舞台的一部分有乐师占用，公共剧院也许仍是这样。

舞台地板上有一个活板门，通向下面的地狱，用作坟墓，鬼魂出没的地方。舞台上上面是顶棚，称为天堂，顶棚上也有个同样的活门，为坐在彩绘的云彩中的宝座上的精灵上下。有些证据说明不仅作天堂的顶棚，而且舞台和观众座位都装饰得色彩鲜艳，如在天鹅剧院，所有的木桩和柱子都画得像大理石一样。

房子的上面有一个旗杆，有演出时剧院的旗就升起来。

重建剧院的理论：关于重建剧院，我们还缺少一些必要的关于伊丽莎白时代剧院的材料。如命运剧院的合同上有关于剧院建筑的详细材料，但没有舞台方面的说明，合同上说与环球剧院的舞台一样，方案附在合同后面，但方案丢失了，我们只能根据当时出版的戏剧的舞台指示说明和一些信件，评论等推测，这样争论很激烈。最近几年重建剧院的理论主要有三种：

1. 约翰·克兰福德·亚当斯（《环球剧院》，1942年）根据命运剧院的标准建一个八角形的环球剧院。

2. C. 沃尔特·霍奇斯在《重建的环球剧院》（1953年）中，基于传统的可移动的舞台形式，提出了他的重建剧院理论。

3. 莱斯利·霍特森的重建理论在《莎士比亚的木圆圈》（1959年）一书中提出，基于一些小册子中介绍当时的戏剧是在宫廷和大学的厅堂里演出，四周全都有观众这一特点，推测在公共剧院也同样。舞台上有两个门，从建筑物一侧伸向中央（如德·怀特所示）。

剧场雅座(Lord's Room) 直译叫“勋爵间”。在伊丽莎白时代的剧场

中，剧场雅座也许位于舞台后部和舞台上。除了坐落的位置外，大致相当于现代剧场里的包厢。雅座也许是为演出剧团的庇护人看戏提供的，但它也可能为其他具有同样官职者，出身高贵者等权贵人物所享用。菲利普·亨斯洛 1592 年为出钱修理玫瑰剧场的雅座的天花板而在其日记中第一次提到“雅座”。然而，到 1596 年，雅座便失去它原有的尊贵地位，而从较低的两边楼座或直接从舞台上观戏则成为权贵们所追求的时髦。雅座此后也许就被演员们用作附加的上层舞台。

剧本手稿(Manuscript Plays) 很多

保传至今的拉丁文或英文剧本手稿均学究气太重。有几出为职业剧团所写的英文剧本手稿尚在，其中一些已由 J. S. 法默用照相版印成《都铎王朝真迹剧本》，别的几本则由马龙学会用仿真体印出。在这些剧本中，最重要的是《托马斯·莫尔爵士》一剧，其中的部分改动是莎士比亚手迹，或某个在字体上极像他的人所为。一般的惯例是在对开的纸的两面均用英文楷体写，而念台词的人名和舞台提示则一般用斜体写，前者写在纸的左边，后者则写在中央或右边。这些手稿中的其中一些表明节庆总管曾作过审查或批准，有些则有记录者因舞台演出原因而作的修改与增添。除了《托马斯·莫尔爵士》外，这些手稿剧本中最重要的还有马辛格的《你说我信》(Believe as You List)、芒戴的《肯特人约翰》、佚名者的《第二个少女的悲剧》、《埃德蒙·艾恩塞德》、《伍德斯托克的托马斯》、《约翰·范·奥尔登·巴尼韦尔特爵士》、《威尔士大使》及《玛丽号下水典礼》。黑武德的《俘虏》手稿修改得一塌糊涂，记录员则对之加了注释。此外还有在剑桥发现的

《巴拿萨斯》一剧的三部分。《亨利四世》、《温莎的风流娘儿们》及《第十二夜》的手稿则较晚，且有可能是据印行的版本中抄写的。

有几出手稿剧本是由职业抄写员仔细抄写的，供研究而不是演出之用。职业抄写员中最有名者是拉尔夫·克莱因。

剧本校订(Book) 一个剧团买来剧本后总要进行修改以适应舞台演出需要。这就是剧本校订员的职责，可能还要有剧团主要成员的指导。校订员根据剧团的实际情况对剧本做些修改，如对剧本进行删改压缩，删除危险的政治性内容或有关宗教的内容，有的还去掉次要人物及过于琐碎的情节。然后注明舞台提示，特别是要核准人物的出场顺序，点清必要的道具，澄清模糊不清之处。最后将演出本交到宫廷文娱长官请他检查签字，这个校订本就作为“许可稿本”用于演出了。

剧本校订员 (Book-keeper 或 Bookholder, 或 Prompter) 伊丽莎白时代剧团中的高级职员，负责修改剧本，注明舞台提示，申请演出许可证等工作。有时也作提词员。

作为提词员他要起到现代剧院中舞台监督的作用，如布置必要的道具，插入音乐和场外音响。T. W. 鲍德温甚至把他提高到今天导演的地位，认为每一景要架置的位置都要他来安排。鲍德温认为《仲夏夜之梦》中以笑剧的形式用雅典木匠兼文艺演出主持人彼得·昆斯这一人物再现了他作为导演的作用。雅典的几个工匠要在忒修斯和希波吕忒的婚礼上表演戏剧，事先做了排练。昆斯给演员们讲了剧本的大概内容，分配了角色，还与演员们讨论了表演上的问题。他让爱激动的波顿演皮拉摩斯，要他服从这个角色的

表演要求。

事实表明当时的剧作家监督并导演自己创作的戏剧。对此，1613年德国戏剧家莱纳纳斯记道：

……即使最杰出的演员也必须接受诗人对他们表演角色的指导，这便是赋予一部写得很好的喜剧以生命和魅力的东西。因而难怪英国喜剧演员（我讲的是熟练的演员）比别国的喜剧演员更加出色。

王政复辟时期戏剧史家约翰·唐斯记载，莎士比亚曾指导约翰·洛文演亨利八世这个角色，指导过约翰夫·泰勒表演哈姆莱特，但后一种情况可能性极小。

即使没有导演的职责，剧本校订员的工作也够重要的了。除上述职责外，他还要从提词本中提出每位演员所扮角色的台词，安排好入场退场的先后顺序。

根据约翰·泰勒 1638 年的记载，约 1600 年前后有一位叫托马斯·文森特的“在环球剧场作剧本校订员或提词员”。T. W. 鲍德温指出曾在王政复辟时期组建过剧团的约翰·罗德斯在 17 世纪 20 年代曾做过国王剧团的剧本校订员。1633 年宫廷文娱长官亨利·赫伯特爵士就国王剧团的一部剧的问题给“剧本校订员奈特”写了一个条子。在国王剧团的雇员名单上有两个叫奈特的，一个叫安东尼·奈特，一个叫爱德华·奈特。作校订员的很可能是爱德华·奈特。从赫伯特的便条中我们看到剧本校订员的工作是要删改剧本，但如果他不能胜任这一职责那后果是令人不快的。

奈特先生：

好多地方你已做了修改我就不作修改了。但你辨别不准或没有修改之处我已冒昧地做了处理。我手中

这份剧本是删改过的。我希望质量上无毛病,希望观众和演员都认为我为上帝做了件好事。最大的忌讳就是诅咒,渎神和下流的言语。我绝不希望再有类似东西出现在剧本中。关于这点,请你给个态度,否则后果自负。[1633年10月21日。]

剧团的合并与联合 (Amalgamation)

伊丽莎白时期,往往两个或更多的剧团联合或合并在一起,组成一个剧团,这种合并可能是暂时的,也可能是永久的。合并的原因往往是由于经济方面的问题,但很难确定这种变化到底是什么性质的。

剧团这种合并的例子很多。1591年,“萨塞克斯剧团”和“女王剧团”合并一段时间,之后又分开了,然后于1594年又重新合并,这一次是永久的合并。1597年“海军大臣剧团”吸收了“帕姆布罗克剧团”的主要成员。1602年枢密院为了限制在伦敦演出剧团的数量,命令“牛津剧团”和“乌斯特剧团”在“猪头旅店”联合演戏。1615年“查尔斯王子剧团”吸收了“伊丽莎白夫人剧团”的成员。“伊丽莎白夫人剧团”曾于1612年和“女王宴乐儿童剧团”合并过。

最重要的一次是在1588至1594年间“斯特朗奇剧团”(后来成为莎士比亚的“内务大臣剧团”)与“海军大臣剧团”合并。联合的真正性质没人清楚,但有一点非常明显,即,虽然两个剧团在一起演出,但他们并没有丢掉各自剧团的特点。

军旅生涯 (Military Life) 伊丽莎白时代的英国,军队充满了腐败与无能。国家没有常备的正规军,国土的防卫在理论上基于西班牙的腓力浦二世与玛丽女王1557年所设的两项立法。第一项有关兵器与盔甲的立法要求“在本王国内所有贵族、绅士或平民”都应该按其财产情形,

保有一定数量的马匹、武器和甲冑及其他防身盔甲物品。第二项有关设立壮丁花名册的立法,旨在防止点名不到及大量贿赂征兵官或以不合格者冒名顶替之弊。在《亨利四世》上篇里,福斯塔夫便生动地描述了他作为一名不老实的征兵官的作用:

要是我见了我的兵士不觉得惭愧,我就是一条干瘪的腌鱼。我把官家的征兵命令任意滥用。我已经把150个兵士换到了300多英镑钱。我在征兵的时候,一味拣那些有身家的人们,小地主的儿子们;到处探问那些已经两次预告结婚的订了婚的单身汉子们;诸如此类贪生怕死的奴才,他们宁愿听见魔鬼叫,也不愿听战鼓的声音;枪声一响,就会把他们吓得像一只打伤的野鸭。我一味拣这些吃惯牛油涂面包的家伙,他们的胆子装在他们的肚子里,只有针尖那么大;他们为了避免兵役的缘故,一个个拿出钱来给我。现在我的队伍里尽是些军曹、伍长、副官、小队长之流,衣衫褴褛得活像那些被狗儿舐着疮口的叫化子,……一个疯汉在路上碰见我,对我说我已经把绞架上的死人一起放下来,叫他们当了兵了。谁也没有瞧见过瘦得这么可怜的家伙。他们开步走的时候,两腿左右分开,仿佛带着脚镣一般,因为说句老实话,他们中间倒有一大半是我从监牢里寻访出来的。在我的整个队伍之中,只有一件半衬衫;那半件是用两块毛巾缝了起来,披在肩上,就像一件没有袖口的传令官的制服;讲到那整件的衬衫,说句老实话,是我从圣奥尔本的那位店主,也许是台文特里的那个红鼻子的旅店

老板手里偷来的。可是没有关系，他们在每一家人家的篱笆里，都可以趁便拿些衣服来穿。（四幕二场）

壮丁花名册规定，任何逃避征兵官点名的人，要坐 10 天监牢或罚交 40 先令。征兵官要是受贿放人，一旦发现，罚 10 倍于其所接受的贿金数。但这两项立法却一直是一纸空文。伊丽莎白在位时期的兵役记录表明，在危急时期，只能征集起有限的兵员和武器装备。

正如福斯塔夫的话所表明的，各郡征集起来的部队的各级官兵，大多是下层社会的不合格者。其他所有人只要掏钱，便可不必服兵役。这种腐败情形在征兵方法上的反映不是把监牢里的犯人送去当兵，就是抓壮丁。下述这种情形几乎成了一种传统，即在复活节星期日，当法律规定每个人都得参加圣餐礼时，征兵官便关上教堂各门到里面抓壮

丁。

尽管有各种弊病、腐败行为和不正当作法，某种严格训练还是有的。1573 年英国派兵支援阿尔瓦的荷兰人的暴动时，由 3000 人组成的伦敦市民军，为了纠正英国军队的缺乏训练状况，便在迈伦德这个旧日练兵场上每天操练。值得一提的是，几乎所有的教官都是外国人，没有几个英国教官有这种操练的经验。法官夏禄在说到肉瘤时便提到迈伦德练兵场。

莎士比亚显然不熟悉当时的军事理论著作，在英国军事用语中普遍存在的许多外国术语在他的剧作里无法找到。如果说有什么书使他拥有了某些军事理论知识的话，那这本书就一定是一普鲁塔克的那本书。然而，他却清楚军旅生活的戏剧性、光荣性和幽默性，而那些出现在其剧作里的描写性台词均是既生动又雄辩有力的。

K

卡夫 (Henry Cuffe, 1563—1601)

作家、埃塞克斯伯爵的私人秘书。他就学于牛津，并在牛津大学成为才华卓越的学者。1594 年，卡夫开始在埃塞克斯伯爵手下做事。1596 年他随埃塞克斯伯爵远征加的斯港。1599 年随埃塞克斯伯爵远征爱尔兰。1600 年埃塞克斯失宠后，卡夫仍然是他的幕僚。正是他出谋划策，导致了埃塞克斯叛乱，虽然他并未参加，仍以同谋罪被处死。

G. B. 哈里森和多佛·威尔逊认为：《特洛伊罗斯与克瑞西达》表现了埃塞克斯在 1600 年的命运，剧中的忒

耳西忒斯这一形象就是卡夫。

卡鲁 (Thomas Carew, 约 1594—1640)

诗人。曾就读于牛津大学和中殿法学院，毕业后在许多驻外使馆担任过秘书，此后一直供职于查理一世的宫中。他的许多诗都以手稿形式流传，大部分写宫廷生活和爱情，其中包括他翻译的赞美诗和其他宗教诗歌。卡鲁还写过一出假面剧《不列颠天国》(1634)，在白厅上演。他在创作上受琼生、堂恩及彼特拉克影响很深。他的两诗节四行诗句的抒情诗造诣很高。《欢悦》是他的代表作，《哀多恩》是研究玄学派诗

歌的当时的重要文献,《田园对话》描绘黎明时分牧羊人与仙女的分别,其情景、人物、语言的描写使人想起《罗密欧与朱丽叶》(第3幕第5场,1—36行)。

卡斯尔 (William Castle, 生于1614年)

1693年,卡斯尔任斯特拉福教区执事,曾向多德尔先生讲述过莎士比亚早年的故事,说莎士比亚给一屠夫做学徒,和东家吵了嘴,为了不挨骂,从斯特拉福逃到伦敦,进了剧院。

卡姆登 (William Camden, 1551—1623)

英国文物收藏家、历史学家。先后就读于牛津的基督堂学院、圣·保罗学院、马德利恩学院和耶稣学院,1593年出任威斯敏斯特公学校长。1586年,他的《不列颠》一书出版,该书的出版使卡姆登名声大噪,1607年出版了第6版和第7版(即最后一版)。《不列颠》一书用拉丁文写成,1610年,霍勒将其译成英语。书中对苏格兰、英格兰和爱尔兰的历史与地理情况作了全面的记载和描述,含有大量考古学和历史学的资料。1605年,卡姆登根据这些资料编辑出版了《历史拾遗》一书。书中包括卡姆登从《不列颠》一书中汇编成的古代口头传说,并由卡姆登本人译成英文,书中还有一份当代诗人的名单,从锡德尼起至莎士比亚,对他们推崇备至。莎士比亚可能在《历史拾遗》中读到过李尔王的故事和《科利奥兰纳斯》中米尼涅斯所讲的肚子的寓言。1615年,卡姆登的《编年史》第1卷出版,1617年完成了第2卷,他死后1625年才出版。该书讲述伊丽莎白时代的历史,伊丽莎白的财政大臣伯利勋爵(Lord Burghley)提供了大量官方资料,成为后来所有关于这一时代研究的重要参考书。卡姆登还在牛津设立了

历史教授一职,因此1838年成立了“卡姆登历史研究会”。

卡尔顿 (Dudley Carleton, 1573—1632)

外交家。先后就学于威斯敏斯特大学和牛津大学。1603年入选詹姆斯一世的首届国会。1610年接替亨利·沃顿爵士出任威尼斯大使,被封为骑士,1616到1621年出使海牙。1626年被封为英伯库特勋爵,1628年被封为多彻塞特子爵。查理一世时任国务大秘书。卡尔顿不但是一位出色的外交家,还是一位多产的书信作者。他的一些书信发表在T.伯奇的《詹姆斯一世与查理一世的宫廷与时代生活》(1848),信中多次提到当时的戏剧,非常重要。

卡克斯顿 (William Caxton, 1421—1491) 翻译家、英国第一个印刷工。

生于肯特郡,但在布鲁吉斯生活了30年。卡克斯顿早年在绸缎行业作学徒。后来,他投身这一行业,住在低地国家,为那里从事这一职业的英国商人充当代理人。1471—1472年,他访问了科洛各,在那里学习新兴的印刷术。1474年,他开办了自己的印刷厂,印刷了英国第一本书《特洛伊传说集》,该书由卡克斯顿本人译自勒·费弗尔的同名作品,为莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》的素材来源之一。1476年卡克斯顿返回英国后,到他去世前,他印刷了70多本书,重要的有乔叟的《坎特伯雷故事集》(1478?)和《特洛伊罗斯和克莱西德》(1483)、约翰·高尔的《一个情人的忏悔》(1483),以及托马斯·马罗礼爵士的《亚瑟王之死》(1485)。

《卡提林的阴谋》 (Catinæ: His Conspiracy) 本·琼生的悲剧。根据古罗马阴谋家卡提林(死于公元前62年)的生平创作。剧中卡提林代表毁灭、混乱和自私的野心,西塞罗

则代表共和国的秩序与自由。1611年由莎士比亚的剧团演出。该剧演员表于1616年与琼生著作的四开本一起出版,表上共列该剧团的10位演员,但没有莎士比亚的名字,这说明1611年前他大概已停止了演戏。

这10位演员是:伯贝奇、海明斯、库克、康德尔、罗文、昂德伍德、奥斯特勒、图利、罗宾森、埃格尔斯顿。

凯利(Elizabeth Carey) 生卒年不详。其父为乔治·凯利爵士。1596年,乔治被封为亨斯顿勋爵第二,1597年,任宫内大臣,是莎士比亚剧团的庇护人。1595年,伊丽莎白·凯利与威廉·赫伯特(William Herbert,后成为帕姆布罗克伯爵)订婚,并进行了许多准备活动;赫伯特时年15,因此有人认为他就是十四行诗中的W.H.先生。不过,伊丽莎白并未与赫伯特结婚,而是与伯克利勋爵结婚(1596),《仲夏夜之梦》可能是这时创作,以示庆贺。

凯撒尔(Robert Keyser, 知名于1605—1613) 在黑僧剧院演出的女王节庆儿童剧团的经理。1610年他提出起诉控告黑衣剧院主莎士比亚等人。凯撒尔的职业是个铁匠,1605年前后买了一份儿童剧团的股权,开始参与戏剧活动。当时儿童剧团因为演出《嗨,向东!》直接冒犯了国王詹姆斯而受到查封,凯撒尔重组剧团,不再用女王之名作招牌,就叫黑僧儿童剧团。他顺利地领导这个剧团进行了几年演出。1608年演出乔治·恰普曼的《拜伦公爵查尔斯的阴谋》,剧团又遭禁演。但凯撒尔仍把演员们拢在一起。

这时,黑僧剧院承租人亨利·伊文斯把地产让与了国王剧团。1609年始国王剧团开始使用该剧院。凯撒尔被迫将儿童剧团搬到白衣僧剧

院。1610年他起诉控告亨利·伊文斯及国王剧团,称他拥有剧院六分之一产权,这次转让没征得他的同意。他要分享剧院利润,估计有1500英镑。国王剧团应诉时咬定他们不知凯撒尔在剧院有股份,他那份股利应由伊文斯出。他们还否认他们这一阶段的利润达到1500英镑。此案结果不详。凯撒尔继续做儿童剧院经理在白衣僧剧院演出。

凯茨比家(Catesby Family) 华列克郡一显赫的天主教家族,火药阴谋案的主要成员之一。1577年,威廉·凯茨比(1547—1598)被任命为华列克郡郡长,他的住宅莱普渥斯厅坐落在斯特拉福以北12英里,但严格讲来仍在它的辖区内。凯茨比是一个不服国教的天主教徒,1581年被控包庇耶稣派牧师埃德蒙·坎皮恩。他的儿子罗伯特·凯茨比(1573—1606)是埃塞克斯伯爵的党徒,1601年由于参与埃塞克斯试图推翻伊丽莎白的阴谋被囚禁。获释后,他组建了一个不服国教的天主教徒集团,策划火药阴谋案,案发后因拒捕而被处死。莱斯利·霍斯顿指出由于居迪斯·莎士比亚与托马斯·奎尼通婚,凯茨比与莎士比亚是远亲。他还认为凯茨比与斯特拉福有很多亲密而重要的联系。

《坎贝西斯》(Cambyses, 约1569年)

托马斯·普雷斯顿(1537—1598)创作的一部悲剧。风格浮夸,未加润饰,实际上一半为道德剧,一半为悲剧,剧情的说教性很强。书业登记册上写道:“一出愉快、神秘的哀婉悲剧。”《坎贝西斯》显示了伊丽莎白统治前半期英国戏剧的过渡特征,它综合了两种成分:民族传统与古典传统,表明英国戏剧还处于初生阶段。它的情节是由波斯王坎贝西斯的故事派生出来的,又大量地

充斥着喜剧场景和都铎王朝插剧的其他成分；而它所处理的分裂的王国这一主题后来在伊丽莎白时代的悲剧中占有重要地位。该剧在很长的时间内相当流行，莎士比亚显然知道它。《亨利四世》上篇第2幕第4场中，福斯塔夫说：“给我一杯酒，让我的眼睛红红的，人家看了会以为我流过眼泪；因为我讲话的时候必须充满情感。我就用坎贝西斯王那种腔调”。（第2幕第4场）

考利 (Abraham Cowley, 1618—1667)

诗人。出生于伦敦，毕业于威斯敏斯特大学和剑桥大学。1633年，他出版了第一部诗集《诗歌精华》，时年15岁。内战期间他是保皇党分子，被共和党的军队抓住后，作为间谍投入了监狱。1656年出版的《诗集》中有一首以《圣经》为题材的史诗《大卫王》，该诗对《失乐园》有巨大的影响；诗集中还有确立了他早期声誉的品达罗斯体颂歌，以及受堂恩玄学派影响的抒情诗。他的戏剧作品有针对清教徒的喜剧《卫士》(1641)。考利的诗文题材广泛，想象力丰富，诗体灿烂而又有音乐感，很少晦涩难懂，但感情一般。

考利在《诗集》的前言中攻击那些利用有名望的诗人的名字，兜售伪劣作品的印刷工。这样他们就“降低了《亚瑟王》的价值，抬高了《圣经》的价格，心满意足”。他还说：“莎士比亚、弗莱彻、琼生和许多其他作家都是这种情况。”考利的攻击为17世纪后期怀疑归于莎士比亚名下的剧本的真伪的观点提供了一些现成的支持。

考德雷家 (Cawdrey Family) 莎士比亚在斯特拉福的邻居。拉尔夫·考德雷(死于1588年)是一名屠夫，1559年因殴打约翰·莎士比亚的妹夫亚历山大·韦布被罚款，1568年，

任斯特拉福的郡长和法警。莱斯利·霍特森发现的一份文件上记载着，1582年约翰·莎士比亚申请“作拉尔夫·考德雷、威廉·拉塞尔、托马斯·洛金吉和罗伯特·杨格的治安担保，以免斗殴致死和残废”。治安担保就是提出申请要求申请书上的每一个人在某段时间内和睦相处，否则就要受到惩罚，没收被传讯一方所责成保守的契约。在考德雷和莎士比亚之间，没有出现争吵或其最后结果。

考德雷有两个儿子，与莎士比亚几乎同龄。一个是亚瑟(生于1562年)，另一个是乔治(生于1565年)。1580年，乔治离开英格兰前往法国求学，1583年，他进入设在兰斯的英国天主教神学院。1592年，有约翰·莎士比亚名字的斯特拉福不服国教的天主教徒名单上说，乔治被怀疑是“神学院牧师”，并指出他母亲和妹妹也被怀疑“包庇神学院学生”。在同样一张出版于1606年的不服国教的天主教徒名单上，除莎士比亚女儿苏珊娜外，还有一位西比尔·考德雷，他是这个强大的天主教家族的又一个成员。

克雷顿 (John Clayton) 白德福德郡威灵顿村的一位自耕农。生卒年不详。1600年，他被控再次向“威廉·莎士比亚”收回7英镑的欠债。但莱斯利·霍特森发现距威灵顿村不远的康普顿村有一位“威廉·莎士比亚”。无疑克雷顿是向这位莎士比亚收债的，而非戏剧家莎士比亚。

克洛普顿家 (Clopton Family) 斯特拉福最显赫的家庭。休·克洛普顿爵士1491年任伦敦市长，他所修建的“新居”(New Place)后来归莎士比亚所有(“新居”是莎士比亚命名的，并花钱加以翻修)。1492年他投资重建吉尔德厅(Gild Hall)和艾

汶河上的克洛普顿大桥。其后裔威廉·克洛普顿爵士(1538—1592)在汉普顿·路西的教区拥有地产。莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚曾在该区居住。

克洛普顿一家早在16世纪初就从新居搬到斯特拉福郊外的克洛普顿庄园。1605年,该庄园臭名昭著,因为是在年9月29日,安布罗斯·鲁克伍德租借它用作“火药案”策划者的集会地点,但庄园主并不知情。

莎士比亚的朋友约翰·科姆曾租赁克洛普顿家的花园。

克利福·钱伯斯村(Clifford Chambers)

该村位于葛罗斯特郡,离斯特拉福以南约1.5英里。亨利·雷恩福德夫妇的家就安在这里。迈克尔·德雷顿常来拜访。德雷顿十四行组诗《思想》就是题献给雷恩福德夫人(安妮·古德伊尔)的。德雷顿与莎士比亚互相认识这一点从未被证实,但被普遍接受。莎士比亚的女婿约翰·霍尔是德雷顿的医生。克利福·钱伯斯村里住着一个约翰·莎士比亚(死于1610年),他可能是戏剧家莎士比亚的亲戚。

由于德雷顿常去葛罗斯特郡,所以斯特拉福的牧师约翰·沃德所记有某些可信之处:“莎士比亚、德雷顿和本·琼生举行了一次欢快的聚会,看来他们喝酒过量,因为莎士比亚那次染上热病而死。”

科尔(Edward Curle) 中殿法学院(the Middle Temple)的律师。生卒年不详。曼坎宁在1603年3月13日的日记中记载的莎士比亚、伯贝奇和“一位女公民”的故事可能是科尔讲的。曼坎宁写的故事提供者的名字模糊不清,被作过多种解释,但某些部分显然是科尔讲的。

科顿(William Cotton) 书商。生卒年不详。1602—1609年,他在路

德格特开办了“长久书店”(Long Shop)。1602年,他成为书业公会的自由民,同年,他为《托马斯·洛德·克伦威尔》登记注册,威廉·琼斯出版了该剧的第一对开本。

科比特(Richard Corbet, 1582—1635)

高级教士、诗人。科比特先后任牛津和诺威治的主教,但他主要是以机智的讽刺诗人而闻名于世的。1647年他的诗歌第一次出版,名为《优雅诗歌》,其中一首描述他的波士委原野之行,诗中提到理查·伯贝奇饰理查三世。

科雅特(Thomas Coryat, 约1577—1617)

旅行家。曾就读于牛津大学,但未获学位便离开了。他先是在詹姆斯一世的朝廷,后来又在詹姆斯一世的长子亨利亲王的家中充当食客和谋士。1608年他开始游历西欧,主要是步行。1611年他出版了旅行日记《科雅特杂记》,记载了欧洲的主要城市,富于指导意义。它是第一部,一度也是唯一一部欧陆旅行手册。该书的索引包括当时许多著名文学家,其中有本·琼生和约翰·堂恩的赞诗和答谢词。后来索引单独出版,其前言对科雅特提出怀疑,语带嘲讽。科雅特在威尼斯看见妇女演出,他写道:“我以前从未见过,尽管我听说有时在伦敦使用女演员。”1612年他开始到更远的地方游历,前往近东和印度。《珀切斯旅行记》(1613)收入了他的部分作品。

科雅特是“美人鱼酒店”的常客,他在那里认识了莎士比亚的许多朋友,可能还有莎士比亚本人。莱斯利·霍特森已经证明了科雅特是约翰·杰克逊的朋友。杰克逊是莎士比亚购买黑僧门房的作保人之一。他也是“美人鱼酒店”老板威廉·约翰逊的朋友,约翰逊也为这桩买卖

作保。

科维尔 (William Covell, 死于 1614 年)

诗人, 剑桥大学院士。1588 年获文学硕士, 1601 年获神学博士, 受雇于英国国教, 写作了大量论文批驳天主教教义。

科维尔可能是很早就在一封书信体诗(1595)中提到莎士比亚, 该诗附在他的《判断共和国毁灭之合理与不合理的方式》一书之后。该书系剑桥印刷的一本占星术小册子。科维尔在赞颂撒缪尔·丹尼尔和斯宾塞的两处旁注中提到了莎士比亚。这些旁注显然是作为主旨的例证, 与正文没有直接联系。科维尔说: “均值得赞扬: 莎士比亚的优美的《鲁克丽丝》。……逗乐的《阿都尼》。……[托马斯·]沃森的继承者。”这说明莎士比亚可能读过沃森的拉丁文和英文诗。

科特格雷夫 (Randle Cotgrave, 死于 1634 年) 词典编辑。出生于切斯郡。毕业于剑桥圣约翰学院。曾任伯利勋爵的秘书。科特格雷夫编纂的法英词典(1611)与弗罗里奥的意大利语词典一样, 对解释 17 世纪的词汇非常有价值。因此, 对莎剧的编辑也很有价值。

科巴姆勋爵七世 (7th Lord Cobham)

名叫威廉·布鲁克 (William Brooke, 死于 1597 年)。廷臣、外交家, 从 1596 年 8 月到 1597 年 3 月 5 日去世, 他一直任伊丽莎白的宫廷大臣。科巴姆是约翰·欧尔卡苏爵士的直系后裔。欧尔卡苏是 15 世纪的一位军人。在《亨利四世》上篇中, 福斯塔夫最早就叫欧尔卡苏。一般认为将“欧尔卡苏”改为“福斯塔夫”是科巴姆家族某一成员——威廉·布鲁克或其子亨利·布鲁克——抗议的结果。1597 年, 亨利·布鲁克继承他父亲的爵位, 成为科巴

姆勋爵第八。与此相关而引人注目的事实是, 福德先生在《温莎的风流娘儿们》中, 最早叫“布鲁克” (Brooke) 而非“布鲁姆” (Broome)。“布鲁姆”出现在第一对开本中, 显然是为了避免得罪权势赫赫的科巴姆家族。

莱斯特·霍特森认为对科巴姆家族的这两次当众侮辱是有意针对威廉·布鲁克的。因为据说他做廷臣时就表现出一种反戏剧的倾向。在他任职的 7 个月里, 他可能未做任何努力来保护演员免遭伦敦市政当局的攻击, 使伦敦市政当局得以达到其第一个目的: 禁止“城里所有演出”。与此同时, 黑僧区居民向枢密院申请禁止詹姆斯·伯贝奇新的私人剧院开张, 他们的申请得到了批准。

其他学者认为这种侮辱是针对亨利·布鲁克的 (见“科巴姆勋爵八世”)。他是埃塞克斯伯爵和莎士比亚的庇护人骚桑顿伯爵的头号敌人。威廉·格林则认为这种侮辱是无目的的, 莎士比亚直接从他作为素材的剧本《亨利五世的著名胜利》中得到“欧尔卡苏”这个名字的。“布鲁克”是相对于“福德”的双关语。在该剧的排练过程中, 人们发现它与科巴姆的名字有相似之处时, 可能改了名。

科巴姆勋爵八世 (8th Lord Cobham)

名叫亨利·布鲁克 (Henry Brooke, 死于 1619 年)。宫廷大臣, 其父是科巴姆勋爵第七威廉·布鲁克。科巴姆是伊丽莎白宫中的名人, 他很早就与反埃塞克斯派结成同盟。1596 年, 埃塞克斯试图阻止任命科巴姆担任辛克港总督, 未果。

科巴姆是约翰·欧尔卡苏爵士的后裔。福斯塔夫最早就叫欧尔卡苏, 虽然名字变了, 但两人的联系依

然存在，至少他的敌人是这样认为的。因此，1598年，索尔兹伯雷伯爵一世罗伯特·塞西尔出使法国时，收到埃塞克斯伯爵的一封信。信中附言说：“请你代我向A.拉特克利夫问好。并告诉他，他的妹妹与约翰·福斯塔夫爵士结婚了。”

A.拉特克利夫的妹妹是伊丽莎白女王的侍女玛格丽特·拉特克利夫，科巴姆向他求婚未成。这里显然只是一个玩笑。

1599年7月8日，莎士比亚的庇护人埃塞克斯伯爵的密友骚桑顿伯爵的妻子写信给丈夫（骚桑顿当时与埃塞克斯一起驻扎在爱尔兰）：“我要告诉你，并且我认为会使你高兴的消息是，我读到一封伦敦来信，由于他的夫人戴姆·品特波特，约翰·福斯塔夫爵士做了一个可爱的milers thum的父亲，孩子头大身小。不过请不要告诉别人。”

莱斯利·霍特森曾经指出，milers thum 仍然是指科巴姆（Cobham），cob是一种鱼，也被称为milers thum。其时，科巴姆正在向海军大臣查尔斯·霍华德的女儿求婚。霍特森认为海军大将剧团试图在他们的剧本《约翰·欧尔卡苏爵士》中为真正的欧尔卡苏辩护，这可能是海军大臣或他女儿请求的结果。

柯克因（Sir Aston Cokayne（或Cokain），1608—1684）诗人。他出生于一个古老富裕的家族，拥有好几处大庄园。他最喜爱的庄园坐落在莎士比亚故乡华列克郡。他在诗中经常提到这个地方和莎士比亚。

柯克因也是一个全心全意的戏剧保护人。他的另一大爱好是“杯中物”，这可以一首提到《驯悍记》序幕的诗为证：

莎士比亚，你的温科特酒远近

闻名，

弄得一个乞丐醉醺醺（人们偶然发现

他睡在地上），不用太多的话

他就相信他是一个贵人

但你坚信（这种情况似乎尤其如此）

它会是一个贵人醉如任何一个乞丐。

吩咐诺顿如法给我酿酒，如莎士比亚生花妙笔所写，

使基特·斯赖贵人似地迷糊。

让我们相聚在那里（欢歌笑语）

一醉尽欢，出够洋相。

客栈庭院剧场（Inn Yards）客栈（旅馆兼酒店）里开阔而露天的院落，从16世纪下半叶开始，伦敦的客栈庭院就经常用来作剧场。莎士比亚时代伦敦著名的天鹅、玫瑰、环球和命运等剧场，实际上都发展自伊丽莎白王朝的客栈。这种客栈的院落，最适合江湖艺人演戏。方形庭院的四面有通向客房的楼廊，当中形成了卖站票的廉价席位空间，上面是住店的老爷、太太、小姐等有钱人的楼座。舞台是一个设在庭院一角的平台，楼上固定的走廊也可以作为一部分演出场地。在客栈庭院里演戏，可以吸引更多的人来住店、喝酒，因而老板非常热心，不断与演员们签订合同，甚至不惜按照剧团的要求，对客栈作一些必要的改造。一些事业家看到观众逐渐增多，客栈庭院演戏有利可图，便出钱买下一些客栈，改为永久性剧场。于是，舞台便成了一种固定的建筑，包括一个伸入观众席的平台或裙台；几根柱子支撑着一片顶棚，为演员们遮阳蔽雨；楼上原先正好有个宽阔的走廊，如今成为演戏的重要部分，叫楼台；两扇门供演员上下场之用；裙台后有个暗室，可作书房、

卧室等内景。露天剧场自始至终都显示出客栈庭院的原样,而出售饮料则是一宗依附于艺术的赚钱买卖。

伦敦最早的戏剧演出就出现在1557年的撒拉逊人头客栈(Saracen's Head Inn,撒拉逊人是希腊人和罗马人对十字军东征时的阿拉伯人或伊斯兰教徒的称呼——笔者注)和野猪头客栈(Boar's Head Inn,该客栈曾在莎氏的《亨利四世》上、下篇中出现,人民文学出版社1978年版《莎士比亚全集》中,朱生豪先生译作“野猪头酒店”)。

肯尼尔渥斯(Kenilworth) 英国一座小镇,在斯特拉福东北部,离斯特拉福12英里。1562年,伊丽莎白女王将肯尼尔渥斯城堡赐给莱斯特伯爵罗伯特·达德利。1566、1572和1575年夏季,莱斯特伯爵曾先后在该城堡娱乐女王。最后一次娱乐女王是在1575年7月9日至27日。当时的主要指导人是王家教堂的乔治·盖斯科因和威廉·亨尼斯。他们煞费苦心,搞得娱乐活动盛况空前。7月18日,年轻的莎士比亚可能到那里看过主要节目《湖上夫人的释放》和“骑在海豚背上的阿里翁”,后者的意象曾在《第十二夜》一幕二场中出现。

莱斯特伯爵夫人艾米·罗布萨特由楼梯上摔下来,折断脖颈而一命呜呼。人们认为她是被人谋害的,而且得到了女王的恩准。英国著名历史小说家瓦尔特·司各特(1771—1832)在他的长篇小说《肯尼尔渥斯城堡》中,娓娓动人地叙述了这个悲惨故事,而且鲜明而引人入胜地描绘了莎士比亚青年时代的英国社会风貌。

《肯特人约翰和康伯人约翰》(John a Kent and John a Cumber) 一份

署名“安东尼·蒙迪”(Anthony Mundy)的供提白员使用的剧本手稿。署名的下面,由一种不同的字体注明日期。这个日期过去通常被读作1595或1596,但I.A.夏皮洛(I.A. Shapiro)在《莎士比亚年鉴》第8期(SS.8)中指出,这一日期实际上是1590,而且这部剧很可能是创作于1589年,因为它与莎士比亚的《仲夏夜之梦》有一些相似之处——托尔诺普和他的一帮乡巴佬相当于波顿和他的豆花仙子们,而斯里普扮演了一个类似迫克的角色。因此似乎可以看出,从这个修正的日期来判断,莎士比亚肯定是借用蒙迪的情节。

孔姆家族(Combe Family) 莎士比亚在斯特拉福的邻居。该家族来自何方不太清楚,它的许多成员都与莎士比亚有交往,或者是朋友关系,或者是事务往来。他们最早居住在乌斯特郡的奥斯特雷,在该郡东5英里远有一座庄园。由于约翰·孔姆(死于1550年)与阿德里安·昆西的寡妇凯瑟琳通婚(1534年)遂与斯特拉福有了来往。约翰的遗腹子威廉·孔姆(1551—1610)毕业于中殿法律学院。1588、1593和1597年在国会任职,1607年任郡长。1593年他在旧斯特拉福的汉姆莱特(hamlet)村置办地产,1602年将它卖给了莎士比亚。威廉的兄长约翰·孔姆(死于1588年)住在斯特拉福唯一的一座石屋里,该屋名叫“科里奇”。他的家族日益发达,于1584年获得一枚盾形纹章。他有7个孩子,其中一个也叫约翰·孔姆(约1560—1614),是一位高利贷者,斯特拉福的首富。他显然也是莎士比亚的朋友,曾在遗嘱中,遗赠给莎士比亚5英镑。

这位约翰·孔姆经常出现在斯特

拉福的档案里,通常是以原告的身份,要求收回欠债。1598年约翰·莎士比亚和玛丽·莎士比亚与约翰·兰巴特(见“兰巴特家族”)打官司时,他曾充当前者的代理人。1602年他的叔父威廉将旧斯特拉福的房产卖给莎士比亚时,他曾助叔父一臂之力。他没有孩子,就将财产留给侄子托马斯。

孔姆除了遗赠莎士比亚外,还捐给穷人1000英镑,出资60英镑在斯特拉福教堂修建了一个墓碑。1618年,理查德·布雷思韦特刻写了墓志铭:“艾汶河畔斯特拉福镇的约翰·孔姆的墓志铭。他是一位高尚的高利贷者,在其一生中已经为自己建造了一个纪念碑。”

托马斯·孔姆有两个儿子:小威廉·孔姆(1586—1667)与小托马斯·孔姆(1589—1657)。小威廉先后就读于牛津大学和中殿法律学院,是其父的继承人。1611年,由于他未缴纳斯特拉福什一税中属于他的租金,引起了莎士比亚、托马斯·格林和理查德·莱恩的不满。在内尔孔姆圈地的争论中,他也鼎鼎有名,置身其中。他曾担任过华列克郡郡长。内战时,他属于国会派,他家因此遭到王军的洗劫。

小威廉·孔姆的弟弟小托马斯·孔姆作为莎士比亚遗嘱中莎士比亚的剑的受赠者而出名。1614年他支持兄长在内尔孔姆圈地。共和时代他曾任华列克郡郡长(1640)和斯特拉福的书记官(1648—1657)。

口语 (Colloquialism) 尽管伊丽莎白时代的舞台语言很大程度上都是那个时代的口头语言,但相对来说几乎没有当时的俚语。莎剧中最常见的俚语有渎神的誓语,或其委婉的替代语:God's blood(上帝的血)、God's wounds(上帝的伤口)、God's

body(上帝的身体),以及它们弱化了变形,如'sdeath, 'slife, zounds。还有许多重叠词,都是由常见的俚语所构成。如:helter-skelter(手忙脚乱地)、hugger-mugger(偷偷摸摸地)和hurly-burly(闹闹嚷嚷地),这些词莎士比亚都用过。此外如fiddle-faddle(闹着玩儿)、flim-flam(瞎扯)、higgledy-piggeledy(乱七八糟)和riff-riaff(地痞流氓)等也出现在其他伊丽莎白时代的作家的作品中。一般说来,几乎可以肯定,人民群众的俚语比同时代作品中出现的要多得多。比如这时关于醉酒的幽默说法文学中仅有几个(如foxed、cumberd),日常用语则像现在一样有许多说法。16世纪俚语的一个突出特征就是小偷、乞丐所使用的含义模糊的行话被称为窃贼术语(cant)。尽管莎士比亚某些同时代人,如著名剧作家罗伯特·格林和托马斯·戴克尔,对此很有兴趣,但并未出现在莎剧中,只有几个较古老的是例外,如filch(偷窃)、rogue(无赖)和foist(骗售),当时这些词差不多已经成为常用语了。

库柏 (Thomas Cooper, 约 1517—1594)

温彻斯特主教(1584—1594)、词典编纂家。托马斯·库柏编纂的《罗马语英语语言宝库》(1565)是伊丽莎白时代古典神话的标准参考书,是一部拉英词典,包括大量短语,专有名词独立成章。莎士比亚的《鲁克丽丝受辱记》中关于塔昆的描写和《安东尼与克莉奥佩特拉》中克莉奥佩特拉临死时提到放在胸膛上的毒蛇的那句著名台词:“你没有看见我的婴孩在我的胸前吮吸乳汁,使我安然睡去吗?”(第5章第2场),都来自该书。库柏还是英国国教捍卫者,积极参加宗教论争,写作了大量宗教书籍。

库尔曼 (Leonard Culman, 1498—1562)

德国牧师、编辑家。他编纂的《幼学格言》(1544)是一部按字母顺序编排的、用拉丁文写成的格言集。在都铎时代的美国,它经常用作拉丁启蒙教材,对莎士比亚有很大影响。根据查尔斯·G·史密斯的说法,莎剧中有 209 条格言可以在库尔曼的书中找到对应的格言。

奎尼 (Adrian Quiney, 卒于 1607)

斯特拉福富裕的绸布商,有家族纹章标志,是镇上的古老家族,在社团中颇有影响。1559 和 1571 年艾德里安·奎尼曾任地方长官,同当时他的邻居莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚一起被指派处理该镇公益事务。

奎尼 (Richard Quiney, 卒于 1602)

1580 年理查·奎尼与伊丽莎白·菲利普斯(卒于 1632)结婚。1592 至 1593 年和 1601 至 1602 年曾任地方长官,不久去世。

“奎尼信函”中有一封唯一提到莎士比亚的信件。1597 年到 1598 年冬,他在伦敦代表斯特拉福社团与枢密院谈判时,曾收到亚伯拉罕·斯特利的信(1 月 24 日),信中提到“莎士比亚”先生想在肖特瑞附近买地,他和艾德里安认为这是理查“促使他购买可征什一税土地”的好机会。这可能就是指莎士比亚 1605 年购买的老斯特拉福可征什一税的土

地。

1598 年秋,奎尼又去伦敦,并于 10 月 25 日在卡特巷贝尔旅馆给“亲爱的好友和同乡莎士比亚”去信,请他贷给他 30 英镑,以摆脱伦敦的债务。当天他还写信给斯特利,说莎士比亚已答应贷钱给他们。斯特利回信敦促说如条件合理可尽快拿到 30 到 40 英镑,同时艾德里安催促他如果可能,把钱带回家。虽然信件十分简短,但似乎很清楚说明莎士比亚有钱投资,而奎尼一家和斯特利急需用钱,莎士比亚愿意满足他们的要求。

奎尼 (Thomas Quiney, 1589—1655)

理查·奎尼的三儿子,1589 年 2 月 26 日在斯特拉福受洗礼。托马斯·奎尼似乎受过良好的教育。1616 年 2 月 10 日与比他大四岁的莎士比亚的小女儿朱迪思结婚。他们结婚的日期正是复活节前的禁期,乌斯特郡宗教法庭召他们夫妇出庭,因他们没有出庭而被开除出教会。1616 年 3 月 26 日,奎尼在斯特拉福法庭上承认曾与一个叫玛格丽特·惠勒的女人有关系,此人 11 天前在分娩时死亡。此事正好在莎士比亚一月份起草遗嘱,三月份修改遗嘱这段时间。遗嘱大部分修改的地方与朱迪思的那部分遗产有关。这部分修改得十分有把握,说明莎士比亚对女婿很不放心。

L

拉塞尔 (Thomas Russell, 1570—1634)

莎士比亚的朋友,也是莎士比亚的遗嘱监督人之一(另一位是弗朗

西斯·柯林斯)。拉塞尔生于离埃汶河畔斯特拉福不远的斯特尔沙姆村。1590 年拉塞尔与凯瑟琳·班非

尔德结婚,于是同亨利·威罗比家成了亲戚。亨利·威罗比是《威罗毕的阿薇莎》的作者。1591年的一个记录中同时出现了威罗比和拉塞尔的名字,并暗示出他们之间的友谊。这点很重要,如果当时莎士比亚已经认识了拉塞尔,那么威罗比诗中提到的“W. S.”很可能就是莎士比亚。拉塞尔的妻子死后,拉塞尔与伦敦杰出的天文学家和数学家托马斯·迪格斯的遗孀安妮·迪格斯结婚,他们的小儿子伦纳德·迪格斯是莎士比亚年轻的崇拜者,他曾写过两首赞美这位戏剧大师的诗歌。莎士比亚与拉塞尔之间的友谊持续的时间无人知道,然而莎士比亚指定拉塞尔为遗嘱监督人,并赠给他五英镑遗产,可见他们之间的友谊是深厚的。

《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》(Ralph Roister Doister) 尼古拉斯·尤德尔(1505—1556)的一部喜剧,约1553年首次上演,是现存最早的一部采用罗马喜剧五幕结构的英国喜剧。主要人物出自罗马喜剧人物“吹牛的士兵”,与福斯塔夫有些相似之处。

喇叭(Trumpet) 伊丽莎白时代戏院中最重要的乐器。喇叭吹响三次就是宣告戏剧开场。喇叭奏花腔即宣告王室或重要人物登场。通常是喇叭和鼓乐齐鸣。

莱格(Thomas Legge, 1535—1607)

学者和剧作家。受教于剑桥圣体学院,后因为为当时首屈一指的知名学者而被拥戴为该院副院长。据米尔斯1598年记载,“莱格博士创作过两部著名悲剧,一部叫《理查三世》(Richard the 3),另一部叫《耶路撒冷的毁灭》(The destruction of Jerusalem)”。后者已经失传,前者至今仍保存在剑桥。《理查三世》

(1577?)是一部用拉丁文创作的讲究气很浓的悲剧。该剧以理查三世的生活为素材,与莎士比亚的同名戏剧有些有趣的相似之处,因为该剧所依据的史料来源也是莎士比亚后来所使用的。但莱格笔下的理查缺少莎士比亚笔下的恶棍的高度和深度。

莱维森(William Leveson, 活跃于1599) 船商。1599年,莱维森与托马斯·萨维奇一起为内务大臣供奉剧团作受托财产管理人,以便该剧团能够从平均分配在莎士比亚、约翰·海明斯、托马斯·蒲柏、威尔·肯普和奥古斯丁·菲利普斯五位演员名下的环球剧院的地契中划分出该团一半利润。另一半归卡思伯特和理查德·贝伯奇。

莱恩家庭(Lane Family) 莎士比亚的邻居和朋友。尼古拉斯·莱恩(Nicholas Lane, 卒于1595年)是一个财路亨通的地主,1586年曾借给莎士比亚的叔父亨利·莎士比亚20英镑钱,莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚代作担保人。亨利·莎士比亚无力偿还时,莱恩就控告了约翰·莎士比亚。莱恩的儿子理查德·莱恩(Richard Lane, 1556—1613)与莎士比亚一起,是斯特拉福农产品什一税的合伙拥有者。大约在1611年,他与莎士比亚一起在平衡法庭提交过一次控告,打过一次官司。他娶琼·惠特尼为妻。像约翰·莎士比亚一样,他在1592年被列入不奉公守法者的名单中。理查德·莱恩死于1613年,在他的遗嘱中,他提名莎士比亚的女婿约翰·霍尔作他的子女们的监护人。

理查德的弟弟约翰·莱恩(John Lane, 生于1562年)可能是莎士比亚的同学之一。1600至1604年间,他在斯特拉福镇政厅供事。他的儿

子约翰(John, 1590—1640)在1613年被莎士比亚的女儿苏珊娜控告犯有诽谤罪。他不敢出庭辩护,于是被逐出教会。莱恩在1619年被指控殴打和污辱斯特拉福的牧师。他被法庭认定为酒鬼。

莱斯特剧团 (Leicester's Men) 莱斯特·杜德雷庇护下的一个伊丽莎白朝演员剧团。该剧团曾于1560—1561, 1562—1563两个圣诞节期间在宫廷演出。后来离开伦敦,直至1571年才返回。这段时间他们在外省旅行演出。1572年为了避免受法律的纠缠(法律有条文禁止非法没有保护人的剧团),演员们恳请保护人给他们提供庇护:

我们现在恳请您恢复我们做您的仆从的身份。我们无意企望从您领取薪水或恩惠,只是请您和过去一样发给我们号衣并请您恩准我们外出进行一年一度的外出旅行演出时证明我们是您的仆从……答应我们成为您阁下门下成员为盼。

演员都签了名:“詹姆斯·伯贝奇、约翰·佩尔金、约翰·拉恩海姆、威廉·约翰逊、罗伯特·威尔逊、托马斯·克拉克。”1572年12月他们得到在伦敦演出的许可证,许可“演准许演出的剧目,在没有敬神活动的时候。”1574年5月10日,雅科勃·伯贝奇及所有演员从伊丽莎白得到特别专利,准许他们享有比以前更多的机会和特权。

该剧团重又出现在宫廷,1573年夏末秋初还常外出演出,去过布里斯托尔、贝佛利、诺丁汉及斯特拉福。1575年7月伊丽莎白曾到肯尼沃斯做过访问,这个剧团很可能为她演过戏。1575年12月28日他们在宫廷有一次演出,1576年3月4日宫廷出钱资助一次演出,演出单

位即莱斯特剧团(“伯贝奇及其剧团”)。1576年伯贝奇建剧院,他们在伦敦有了总部,仍常在宫廷及去外省演出。

1583年3月莱斯特剧团有几位演员加入了新组建的女王剧团,有拉恩海姆、威尔逊及约翰逊。这时伯贝奇可能已完全放弃了演出,据猜测女王剧团可能接管了他的剧院。原莱斯特剩余成员曾于1584—1585年间外出演出。他们可能随莱斯特伯爵到低地国家(伯爵曾带英军帮助这些国家反抗西班牙)。关于这一时期剧团的创作及莎士比亚是否在此剧团的问题很难确定。菲利普·锡德尼爵士给弗朗西斯·华星汉爵士的一封信中曾提到一个剧团成员的名字(日期为1586年3月24日)。这位演员可能是威廉·肯普。这年末他曾与一伙演员在丹麦宫廷演出,他们中有托马斯·斯蒂文斯、乔治·布莱安、托马斯·金、托马斯·浦薄及罗伯特·潘西。丹麦的弗莱德里克二世伯爵称他们为英国喜剧家。很难说清哪个才是名符其实的莱斯特剧团,因为直到1587年这些喜剧演员才离开欧洲大陆,而此时(1586年)还有一伙称莱斯特的演员在英国旅行演出。另外,原剧团的剩余成员如果还有的话也于1588年莱斯特死后解散了。

莱斯特兰奇爵士 (Sir Nicholas L'Es-trange, 卒于1655年) 轶事收集者。出身于王室贵胄家庭。1629年被封为爵士。他收集的轶事(手稿现保存在大英博物馆内)取名叫《趣闻趣事》(Merry Passages and Jests)。其中一件是说莎士比亚担当本·琼生的孩子们的教父的。

莱斯特伯爵罗伯特·达德利 (Robert Dudley, Earl of Leicester, 1532—1588) 廷臣, 军人, 伊丽莎白女

王的宠人。诺森博兰公爵约翰·达德利(1502?—1553)的第五个儿子。罗伯特·达德利曾经参与让他的嫂子简·格雷夫人(Lady Jane Grey, 1537—1553)登上王位的阴谋。伊丽莎白在1558年登基为王后,他被选为枢密院官员,开始与女王亲近。1560年,他的妻子艾米·达德利夫人(1532—1560)被发现死在她家里的楼梯下,据说是摔断脖颈而死。莱斯特被公认为蓄意谋害了她的妻子,以便娶伊丽莎白为妻。尽管伊丽莎白也显然是满腔情愿,但这一婚姻由于一系列政治上的障碍(例如伊丽莎白最信任的顾问伯利勋爵极力反对)而最终也没能缔结。

1562年,伊丽莎白赐给他肯尼尔渥斯城堡,1564年封他为莱斯特伯爵。1578年,达德利对与伊丽莎白缔结良缘的希望破灭后,续娶艾塞克斯伯爵一世的遗孀莱蒂斯·诺利斯(Lettice Knollys, 1541—1634)为妻。作为莱斯特伯爵,达德利可谓青云直上,飞黄腾达。但他1578年的再婚令伊丽莎白极为失望,致使他在一段时间里倍受冷落。1585年,他同他的继子艾塞克斯伯爵二世罗伯特·德弗罗(Robert Devereux, 2nd Earl of Essex)一起,领导了支持荷兰反对西班牙的远征军,1586年被选为荷兰政府的核心官员。他的这一迁移使伊丽莎白更为恼火,但她最终宽恕了他。然而,莱斯特在荷兰的表现总的说来是一塌糊涂,因而他1587年被伊丽莎白招回,第二年去世。

莱斯特是文学和戏剧的一个伟大庇护人。1574年,在他的庇护下的演员们,即莱斯特供奉剧团,第一个获得王室专利。在他的离斯特拉福不远的肯尼尔渥斯城堡里,他曾极

为慷慨地愉悦过伊丽莎白女王,尤其是在1572和1575年。在后一年里,伊丽莎白女王的造访曾持续达19天之久,娱乐节目包括放烟火、演戏、彩车游行等。彩车游行节目中就有“骑在海豚背上的阿里翁”一项。这种娱乐活动影响很大,有当地群众参加和观看。因而有些学者认为当时还是个小男孩的莎士比亚曾经看过这种节目,并在成年后把他写进了他的《仲夏夜之梦》(二幕一场,146—168行)或《第十二夜》(一幕二场,15—17行)中。

兰巴德 (William Lambard, 1536—1601) 历史学家。作为林肯法学院毕业的研究生,兰巴德出版过几本法学著作和一些文物研究方面的论著。1601年1月,他被指定为伦敦塔记录的保管员。同年8月4日,他将一部分记录呈送给女王,并记录了他与女王谈论艾塞克斯企图废黜女王的一段对话。

……于是陛下谈到理查二世国王的统治。陛下说:“我就是理查二世,你知道吗?”

威·兰:“这样一个罪恶的意象是由一个顶不善良的家伙发明创造出来的。陛下您总是创造出最丰富多彩的东西。”

陛下:“他将要忘掉上帝,同时忘掉他的恩人们;这部悲剧在大街上和房屋里演出了40遍。”

伊丽莎白女王这里所说的“这部悲剧”无疑是指莎士比亚的《理查二世》,艾塞克斯的党羽在反叛的前一天重演了这出戏,他们想假借这出描写反对国王的暴动和废黜国王的戏来挑起伦敦市民进行叛乱的情绪。

兰巴德最早出版的著作是一本盎格鲁—萨克逊法律阐释集,书名叫《Archaionomia》(1568),现保存在美

国弗尔杰图书馆，标题页的右上角上有莎士比亚的签名“W. Shaksp. [ere]”，这一签名虽没有得到举世公认，但也很有可能是真的。（参见“手迹”）

兰勃特一家 (Lambert Family) 莎士比亚的亲戚。爱德蒙·兰勃特(卒于1587年)生于巴顿。约在1550年前兰勃特娶了莎士比亚的姑母琼·亚登。

1578年约翰·莎士比亚夫妇从兰勃特手中借了40英镑钱，以玛丽·莎士比亚继承来的在威尔姆科特的地产及一所房子作抵押。借贷未还，爱德蒙·兰勃特便得到了这些财产的所有权。1597年兰勃特的独生子约翰继承了这份产业。莎士比亚家起诉要约翰·兰勃特赔偿20英镑的越权占有费。兰勃特否认曾答应额外付费，法庭做了有利于他的裁决。1597年莎士比亚家再一次起诉要求恢复产权。这次他们提出要偿还原来借的40英镑钱，但遭到兰勃特家拒绝。

约翰·兰勃特在答辩中认定提出偿还40英镑钱的还期已超过了原协议确定的日期，因此莎士比亚家已失去了产权。莎士比亚家又辩说他们在爱德蒙·兰勃特去世前不久就已提出要偿还债务。法庭裁决无从得知。到17世纪后半叶这份产权传到爱德金斯家。爱德金斯家与莎士比亚及兰勃特两家都有亲戚关系。

朗格雷 (Francis Langley, 1550—1601)

布商、铁匠。1589年朗格雷买下帕里斯花园。1594至1595年在此建起“天鹅”剧院。莱斯利·霍岑根据一份朗格雷与“莎士比亚”的妥协诉讼状附件推断莎士比亚的剧团在搬到环球剧院之前曾于1596年在朗格雷的“天鹅”剧院演出。1597年朗

格雷与帕姆布洛克剧团签了一年合同。但同年7月帕姆布洛克剧团演出托马斯·纳什的《狗岛》导致了各剧院都遭查禁的结果。后来其他剧院又重新开放，唯天鹅剧院没有得到许可。朗格雷曾想拉帕姆布洛克剧团无证演出，但剧团中5位主要成员打破协定转到亨斯洛的海军大臣剧团去了。朗格雷指控他们撕毁合同。此案结果无从可知。

朗格雷是枢密院成员安东尼·阿施雷爵士的姐夫，1582年始做过布匹检验官。他还是野猪头剧院的老板(乌斯特伯爵剧团的冬季驻地)。

廊座 (Galleries) 莎士比亚时代的公共剧院里供买坐票看戏的观众坐着的地方。廊座一般为三层，每层有20多个架间。以“命运”剧院为例，三层廊座分别为12、11、9英尺高，12.5英尺宽。“天鹅”剧院的廊座每层有24个架间，内径约70英尺。

老斯特拉福 (Old Stratford) 斯特拉福北面约一英里半处的一个村子。1602年，莎士比亚以320英镑向威廉·库姆和约翰·库姆买下了老斯特拉福处的107英亩耕地。这一买进使莎士比亚成了斯特拉福地区一位重要地主；这一地位由于他在1605年买下了斯特拉福的什一税而得到进一步巩固。这一买进只是田地，这块地的任何建筑物不算在内。在这一买卖中，莎士比亚的弟弟吉尔伯特担当代理人。1610年，莎士比亚再以320英镑买下了这同一个地区另外20英亩地。

乐师室 (Music Room) 伊丽莎白时代剧场内一出戏演出时在舞台外演奏音乐的房间。在此时代的剧场的所有房间中，乐师室是最为难于准确地肯定其位于何处的房间之一。这样一个房间在演剧期间演奏音乐

的确实证据已由各种不同剧作戏文中的无数舞台提示所证明。它有可能位于舞台上的第二平台处,用作一种室内布景(如在基利格鲁《牧师的婚礼》(1640)里,它被用作第一幕里的卧室,位于“上面的乐师室内”);有时则显然用作战场上的高地。有些剧场不一定有专门的乐师室,因为有的戏文便说“提琴师在化妆间演奏”,而化妆间则位于主舞台的后面。有证据表明,1608年的红牛剧场和1611年的天鹅剧场,便都有乐师室。在此之前的其他剧场,虽然可能没有这么一个专门的地方,但却可以利用顶层楼座挂有帘子的某个房间,好使观众看不见乐师们。

最近的争论主要集中在环球剧场有没有乐师室的问题,因为许多莎士比亚剧作里要求有舞台外的音乐和为歌曲伴奏,所以这个问题便显得特别重要。现有的最好证据表明,环球剧场在1609年前并没有位于舞台上方的乐师室。但在1609年后,由于国王仆人剧团在黑僧私人剧场演出(此剧场确有一间乐师室)的结果,人们认为有可能环球剧场便设有乐师室。J. 格兰福德·亚当斯于1942年提出假定,乐师室是有可能安排在化妆室的三楼上,但这一假定最近有人表示异议并给以了否定。

雷诺兹 (William Reynolds, 1575—1633) 斯特拉福的土地所有者,莎士比亚在遗嘱中留给他26先令8便士买戒指。威廉·雷诺兹是威廉和玛格丽特的儿子。他的父母死后,他继承了他们的全部财产,他后来又增加了一些,成为斯特拉福的最大土地拥有者之一。1619年,有一伙反清教主义的人攻击和诽谤清教主教托马斯·威尔逊,他上了这伙

人的名单。

利德盖特 (John Lydgate, 大约 1370—1451) 英国诗人。他的代表作《特洛伊之书》(The Troy Book, 1412—1420)以英文散文的形式描述了特洛伊战争,可能为莎士比亚创作《特洛伊罗斯和克瑞西达》提供了某些细节。

李 (Robert Lee) 《死人的财产》(The Dead Man's Fortune, 可能是海军大臣供奉剧团的一部戏, 1591?)的情节中提到的一个演员。1593年,他与爱德华·艾莱恩签订契约。1604至1619年间,他跟随安妮王后供奉剧团演出,1622年又转入宴乐剧团。

李利 (John Lyly, 约 1554—1606)

小说家、剧作家,大学才子之一。1573年在牛津大学获学士学位,1575年获硕士学位,1579年又被剑桥大学授予文学硕士学位。1578年李利发表散文浪漫故事《尤菲绮斯,或智慧的剖析》,1580年出版《尤菲绮斯与英国》。他还导演过8部宫廷喜剧。在当时他已成为英国最著名、最时髦的作家。他长期寻求在宫廷得到擢升,想得到王室娱乐长官的职位。李利为此经常通过剧中人物不失时机地向女王致意逢迎,只可惜枉费了心血。1590年以后他的影响渐渐衰落下去。

李利的浪漫故事涉及的人物及场景,既有适合高雅口味的,又有田园风格的。《尤菲绮斯》中有关于女人与爱情、教育、宗教、治国才能的长远的议论——他使这些文艺复兴时代的思想传播开来,其间隐含着对女性不专一及英国社会的意大利风的攻击。外界对此反映激烈,他作了续编《尤菲绮斯与英国》,一改前文的攻击态度,称赞英国的所有事物。他的喜剧写作迎合宫廷的口

味,写爱情主题用古典的或神话背景。其中最好的要算《萨福与法翁》(约1584年),《坎巴丝帕》(约1584年),《卡拉齐娅》(1588年前)及《昂迪米恩》(约1588年)。后一个讲一位年轻的牧羊人爱慕月亮女神辛西娅,却拒不接受泰露丝的俗世之爱。他受到惩罚,被弄成深眠状态,只有辛西娅纯洁之吻方能将他唤醒。

李利开了英国喜剧写作爱情主题的先河。这是他借鉴两种传统的结果。他的《邦比大娘》(约1587年)与莎士比亚《错误的喜剧》一样借用了拉丁喜剧中的平凡人物,例如诡计多端的仆人,受欺瞒的父母,吹牛的大兵,上了年纪的情人。他还用乔装与顶替的手法;吸收了早期英国喜剧中的丑角。他从中世纪描写高雅的恋爱的传统中借鉴了一些东西,描写害相思病的年轻人,描写他们忧郁的叹息,邈邈的衣着,情歌的咏作;其情调是柏拉图式的。李利对情人的瑕疵既有同情又有嘲讽。李利使用比喻很有典型性,想象极为独特,使全剧富于生机。

李利对那个阶段的文学,特别是对莎士比亚的贡献更在于他在文体方面的发展,他打破了16世纪英语的笨拙与粗糙局面。李利有意识地运用技巧,如反衬与平衡、修辞问句、暗喻与明喻、拟人及头韵,这些都蕴藏着作者敏捷深邃的智慧。这种绮丽体对当时戏剧家格林、洛奇及纳什等“大学才子”都有广泛影响,在莎士比亚的优秀喜剧中走向成熟。莎士比亚剧中随处都有节奏、均衡的散文体的闪光语言。

李利是莎士比亚前辈喜剧家中最杰出者,他影响了莎士比亚的戏剧艺术观。这种影响在《错误的喜剧》、《维洛纳二绅士》及《驯悍记》中已露端倪,在《爱的徒劳》与《仲夏夜

之梦》中则登峰造极,在《无事生非》、《皆大欢喜》及《第十二夜》中则走向衰落。批评家敏可弗曾指出50处莎士比亚借鉴李利的例子。例如,对位与平行的结构借鉴了李利的《卡拉齐娅》这类剧的典型特点。莎士比亚运用这种技巧描写毛子、亚马多与考斯塔德之间的玩笑场面(《爱的徒劳》);朗斯洛特与老高波间的玩笑(《威尼斯商人》);鲍益与法国女子们的斗嘴场面(《爱的徒劳》);鲍西娅与尼丽莎妙趣横生的谈话(《威尼斯商人》);凯瑟琳与彼特鲁乔的善意的风趣(《驯悍记》);贝特丽丝与培尼迪克的相互笑闹(《无事生非》)。特别是在《爱的徒劳》中,莎士比亚嘲讽了当时英国的意大利学究式的作风——在爱情追求中男子装腔作势故作正经,女子则卖弄风情。在《仲夏夜之梦》中再一次从另一方面讽刺了情人间的不正常关系。在《暴风雨》中莎士比亚运用了超自然的力量使其成为英国爱情神话的一部分。莎士比亚的爱情神话更像李利的笔法。

在《无事生非》和《皆大欢喜》中莎士比亚公正地评价,也嘲讽了彼得拉克十四行诗体,特别是在他的牧羊诗中。奥兰多和培尼迪克较李利剧中的人物更接近现实生活。《第十二夜》中有男扮女装的少女薇奥拉,这倒有些模仿《卡拉齐娅》的迹象。甚至在晚期的《李尔王》中仍有与《尤菲绮斯》在情境方面极为相似之处:即女儿对老父忘恩负义。当然在当时的现实生活中也不乏这样的例子。

莎士比亚的喜剧创作受到李利的影响,借鉴了有益的东西。不仅如此,莎士比亚高超的技巧已超越了李利并最终与其对立。他不再写美丽的少女与捣乱的父母,也不再

神话背景与雕琢的设计,不再写诡计和欺骗。他剧中的大多数情人更接近现实生活中的的人,他们克服了矛盾与冲突,有笃深的爱情为基础并进一步结成婚姻。另外,莎士比亚的风格达到了李利的复合式语言所无法企及的高度。莎士比亚模仿李利风格最典型的是下面这段台词:《亨利四世》(上)第二幕第四场福斯塔夫对哈尔亲王讲的那段话,“哈利,我不知道你在什么地方消磨你的光阴,更不知道有些什么人跟你作伴。虽然紫菀草越被人践踏越长得快,可是青春越是浪费,越容易消失。”

里奇 (Barnabe Rich, 约 1540—1617)

作家兼军人。巴纳比·里奇 1562 年入伍,在低地国家和爱尔兰打过仗,最后升为上尉。他是大量小册子和书籍的作者。1581 年他出版了一本八个故事组成的故事集《里奇告别军事生涯》。其中有一个故事“阿波洛厄尼斯与西拉”根据马特·班德罗的《小说》法语译本改编,成为《第十二夜》的直接材料来源。他还是《唐·西莫尼兹的奇异历险记》的作者,这是一部用当时流行的绮丽体写成的二部分组成的传奇故事。他也许还是《格林的葬礼》的作者。

里普林哈姆 (William Replingham, 知名于 1614) 华列克郡的一名法律事务代理人。他曾与他的堂兄阿瑟·梅因沃林一起企图围圈莎士比亚在韦尔康姆的缴纳什一税的土地。1614 年 10 月,里普林哈姆与莎士比亚签订了一个协议,协议中保证莎士比亚不会因围圈的意向在土地收入上受到任何不良损失,如遭受损失,里普林哈姆将赔偿一切损失。

《理查三世的真实悲剧》 (True Tragedy

of Richard III) 一个无名氏的编年史剧,1594 年由托马斯·克利德作为插剧登记,并由他于同年出版。它是一个低劣的、记事式的剧本,作者可能是洛济或者皮尔。莎士比亚一定知道这个剧,和他的《理查三世》在史实方面近似,这是历史剧所无法避免的。

炼金术 (Alchemy) 中世纪和 16 世纪的化学科学和纯哲学。其目的是把基本金属材料转变成金子或者发明万应灵丹。炼金术是基于一切物质基本统一的设想。据说宇宙中充满了基本物质,这些物质可以形成各种形状,这些形状可以根据他们产生的印记辨认出来。所有物质都可能是热的,冷的,干的或者湿的。这些物质的化合体有四个原素,他们是火(热和干燥),气(热和潮湿),土(冷和干燥),水(冷和潮湿)。有人认为一切物质都是由这四个基本成份的混合构成,当这些成份的活动保持平衡时,物质便处于最佳状态中。不好的物质就是一种成份太多了,完美的物质则显现不出任何一种成份的特点。所以协调与平衡是他们的性质。

完美与平衡的概念是这个似乎是科学主题的基调。社会把金子看成是完美的金属,把身体健康看成是最适度的人类状态。因此人们认为“药”也是把基本材料转变为金子的力量,或者是保证长寿和健康身体的一个手段(因为状态不好的东西都被看成是患了疾病)。炼金术找到了一个“哲学家的宝石”作为把基本金属转变成金子的工具,和一个能够延长人类寿命的“万灵药”。在《亨利四世下篇》中,哈尔王子认为他父亲已经死了,于是把王冠从国王头上取下戴到了自己的头上。健康和黄金之间的关系,在哈尔对他

自己这一行动的解释中说得很有含蓄；金质王冠“把我的父亲杀害了；所以你这最好的黄金却是最坏的黄金；别的黄金虽然在质地上不如你，却可以炼成祛病延年的药水，比你贵重得多了。”（四幕五场）

莎士比亚戏剧中很少提到炼金术，不像本·琼生的《炼金术士》中所说的那样，他把这个职业的行话说得一无是处。在《约翰王》中，菲利普王为一个结婚典礼祝福道：“为了庆祝今天的喜事，光明的太阳也停留在半空之中，做起炼金的术士来，用他的宝眼的灵光，把寒伦的土壤变成灿烂的黄金。”（三幕一场）

对炼金术涉及最深刻的是《裘力斯·凯撒》中凯斯卡对勃鲁托斯为人的认识，“在我们似乎是罪恶的事情，有了他便可以像炼金术一样变成正大光明的义举。”（一幕三场）同样，在十四行诗 114 首中，爱情教会一个炼金术，

使它能够把一切蛇神和牛鬼
转化为和你一样柔媚的天婴，
把每个丑恶改造成尽善尽美。

炼金术士宣称说，如果引起人们的普遍兴趣，那么黄金可以增加，但有时也有很大诈骗性。虽然一些诚实的考查者也卷入到对于炼金术的研究工作中，但更多的人是不老实的。本·琼生的《炼金术士》中有他那时期假科学的骗子，也有天真的、易上当的牺牲者。

官方对于炼金术持鼓励态度。伊丽莎白保护引起她注意的炼金术士，最著名的炼金术士有约翰·迪（1527—1608），他是一个数学家和占星术家。但他所喜爱的事业并没延续多长时间，最后他也离开了他所追求的炼金术的研究工作，再也无声无息。他的经历与其他更多的炼金术士的经历是一样的。他们的

事业往往在某个时候很有名声，紧跟着的是黯然失色、默默无闻、贫穷，甚至入狱。

《炼金术士》（The Alchemist, 1610）

本·琼生写的一部讽刺喜剧。莎士比亚剧团最先在 1610 年演出了这个喜剧。剧中重要角色菲斯和萨特尔可能是由理查德·伯贝奇和约翰·海明斯扮演。约翰·罗文扮演了厄匹寇·迈曼这一角色。莎士比亚很久以前就已放弃了演戏，把他的全部时间都投入到创作上来，所以在这部戏中没有担任任何角色。

阿尔律治曾评论过：许多人认为《炼金术士》是琼生的最好喜剧，并被著名剧团上演，“我以为《俄狄浦斯王》、《炼金术士》和《托姆·琼斯》是三部情节最完整的戏剧”。

列诺克斯供奉剧团（Lennox' Men）

受列诺克斯公爵二世卢多维克·斯图亚特庇护的演员剧团。列诺克斯供奉剧团显然从来没有在伦敦演出过。他们 1604 至 1608 年间只在外省活动。该团的演员中，有两位先前的女王供奉剧团的演员弗兰西斯·亨斯洛（经理菲利普·亨斯洛的侄儿）和约翰·加兰。毫无疑问，列诺克斯供奉剧团是 1603 年伊丽莎白女王去世后取消的女王供奉剧团的延续。1608 年后，该剧团从记录中消失。然而，到 1610 年，约翰·加兰已经加入了查尔斯亲王供奉剧团（该团 1608 年组成，当时以约克公爵供奉剧团闻名）。可想而知，加兰和其他人组成了该团的核心。

林肯供奉剧团（Lincoln's Men）

在林肯伯爵一世爱德华·芬尼斯·德·科林顿（1512—1585）和林肯伯爵二世亨利·芬尼斯·德·科林顿（1541—1616）的庇护下的一个演员剧团，因而又叫“科林顿勋爵供奉剧团”（Lord Clinton's Men）。该剧团由劳

伦斯·达顿(Laurence Dutton)带领,于1572和1573年以及1574和1575年的圣诞节期间在宫廷中演出。1585年他们的第一个庇护人去世后,该团的活动能力削弱,仅在伦敦以外地区出现。

林肯法学院剧场(Lincoln Inn Fields Theatre) 1695年在葡萄牙大街的莱尔网球场剧场的原址上建立的一家剧院。林肯法学院剧场1705年10月20日关闭,1714年重建并且重新开放。1732年这个剧场的一班人马迁移到考文特花园的一家新剧场里,此后的11年里,这一老剧场里演出了一系列戏剧、音乐会和歌剧。1744年,该剧场被永久性关闭。此后,它先后被用作警卫室(1745年)、营房(1756年)、舞蹈研究会(从1770至1778年)、讲演厅(1790年代)和瓷器仓库(19世纪早期)。该建筑1848年被拆毁。

流氓与流浪汉(Rogues and Vagabonds) 英国由于16世纪经济和社会的变化,失业人数倍增,扰乱公路和城镇的小偷、骗子、流浪汉和乞丐越来越多。许多游手好闲的人都陷入了犯罪的生涯;游艺人、演员和商販等,因职业关系到处旅行,与流浪汉为伍。由于解散了修道院,没收了教会的土地,将农田变成了牧羊场,农民被剥夺了农场等原因,这些人或四处颠沛流离或涌入人口众多的伦敦。由于失业,他们无视法律的约束;为了生存他们经常行乞或偷盗。伊丽莎白时代颁布了严厉的贫民法,这些法律旨在向那些由于身体伤残丧失劳动能力的人提供救济,对那些宁肯行乞和偷盗而不从事诚实的劳动的人实行惩罚,向富人收取一定数量的强制性捐款。当时对流浪和行乞的惩罚十分严厉,鞭笞初犯者并打上烙印是司空

见惯的,再次流浪或行乞便被视为重罪,将被判处绞刑。

然而,死刑的威胁并未阻止盗窃和流浪,事实上流氓与流浪汉的人数如此之多,以至于在他们中间竟成立了某种偷窃者的行会,建立了许多规章制度和等级,还有奇特的暗语和行话。各种各样的流氓都有,有衣着褴褛、用砒霜把腿弄起疤来引起人们同情和施舍的乞丐,有假装发疯向行人讨要物品的疯丐,有佯作生病、用肥皂泡来造成口吐白沫假象的骗子,有在公路上抢劫的强盗,等等。他们交易的条件都用暗语表达,即便受害人听到也无关紧要。每种不同的骗局都有一套绝技,如巴纳德游戏(Barnard's law)是专门诱使容易受骗的人上当的扑克游戏。骗子和扒手比技艺不高的小偷要受人尊敬些,这反映出对偷窃技艺和手段在某种程度上的赏识。莎士比亚笔下的一个流氓奥托里古斯“是一个专门注意人家不留心的零碎东西的小偷”,他常常顺手牵羊,满不在乎地使用小刀和手指,他自我表白地说:“我把他们中间大部分为着赶热闹而装满了的钱袋都掏空了”。另一个著名的流氓福斯塔夫是个略微高尚点的家伙,但他有时也感到手头发紧,要干些欺诈行骗的勾当。他说:“就说我自己吧,有时因为没有办法,也只好昧了良心,把我的名誉置之不顾,去干一些偷偷摸摸的勾当。”伴随福斯塔夫的两个骗子巴道夫和尼姆是地地道道的流氓无赖,“他们见到什么都要偷——反而说‘战利品’。巴道夫偷过一只琴匣子,随身带了40英里,以一个半便士脱手了,尼姆和巴道夫是一对偷东西的难兄难弟。”

琉善(Lucian, 125?—200?) 亦称鲁齐阿努斯(Loukianos)。希腊语训

刺散文作家。出生于叙利亚贫苦家庭，遍游小亚细亚、希腊、意大利等地，曾任律师、修辞教师、官吏等职。他的著作约有 80 种，擅于以对话的形式讽刺古代社会瓦解时期各种宗教、哲学流派、修辞、文学等。古代希腊诸神也被他嘲弄得体无完肤。他最主要的作品有《诸神的对话》。该书以生动活泼的语言，剥掉了神的尊严。《死者的对话》讽刺社会上的虚荣、欺骗、追求暴利的风气。讽刺故事《伯列格林努斯之死》写流氓利用人们对基督教的信仰进行欺骗。《一个真实的故事》以荒诞不经的航海游记的形式，讽刺当时的历史、游记、诗歌、哲学、考据等著作。他的散文风格轻快，富于机智，爱引用古希腊文学、历史、哲学中的词句，同时也染上过于讲究修辞的习尚。他的对话作品《愤世嫉俗者泰门》(Timon Misanthropus) 是莎士比亚的《雅典的泰门》的资料来源之一。尽管琉善的作品当时还没有译成英文，但莎士比亚可能直接或间接地读过琉善的这篇对话。

卢克诺爵士(Sir Lewis Lewkenor, 大约 1556—1626) 外交官和翻译家。他曾作为伯利公爵(Lord Burghley)的间谍，侦察过英国天主教士在欧洲的活动。1599 年，他翻译了盖斯帕洛·康塔里尼(Casparo Contarini)的《威尼斯的共和国和政治体制》。这是第一本详细介绍威尼斯的英文书，莎士比亚可能读过该书的手稿，并用作《威尼斯商人》的法律背景。莎士比亚在创作《奥瑟罗》的过程中，肯定还参考过这本译著，不仅把它用作有关威尼斯的资料，而且用作奥瑟罗对别人说他是用巫术骗取了苔丝狄蒙娜的反驳。

卢克诺与莎士比亚的另一联系建立在他的远房亲戚，斯特拉福的库

姆家庭上，因为莎士比亚与库姆一家是好朋友。

路西爵士(Sir Thomas Lucy, 1532—1600) 离斯特拉福不远的查尔考特大庄园的主人。根据传说，莎士比亚年轻时曾在他的庄园里偷猎。路西家族从 12 世纪起就开始拥有这座庄园。托马斯·路西爵士就在这座庄园里长大，并且于 1552 年他父亲去世时接管该庄园大权。他 1565 年被封为爵士，1577 年和 1584 年在下院供职。路西是个强烈的清教徒同情者，在华列克郡，尤其是斯特拉福镇的许多事务中，活动非常积极。他有两个儿子，托马斯(卒于 1605 年)和理查德·路西爵士(1592—1667)。托马斯的大儿子托马斯·路西爵士(1586—1640)最后继承这座庄园。

路西所以著名，是因为他与传说中的莎士比亚偷猎一事有关。有关莎士比亚偷猎的传说，在 17 世纪颇为流行，后为理查德·戴维斯等人记录下来。莎士比亚的第一部传记作者尼古拉斯·罗武曾颇为详尽地谈过这个故事。据说，莎士比亚曾到属于当地地主和治安法官的托马斯·路西爵士的森林里偷猎鹿。托马斯·路西爵士为此曾不止一次惩罚过莎士比亚。于是，未来的戏剧家莎士比亚便写了一首讽刺诗，嘲笑这位仗势欺人者，作为对他的报复。这首诗更加激怒了托马斯·路西爵士。他对莎士比亚进行恣肆暴虐的迫害，莎士比亚最后不得不离开故乡斯特拉福，逃避到伦敦。

在整个 18 世纪，这个故事增添了大量细节。据某些传说，托马斯·路西爵士在抓住了莎士比亚后，下令把他鞭打了一顿。据另一浪漫蒂克的传说，莎士比亚甚至和托马斯·路西爵士守林农人的女儿发生过一段

浪漫史。18世纪还出现过几种仿佛出自莎士比亚手笔的讽刺诗的不同文本。最后,人们拿莎士比亚的喜剧《温莎的风流娘儿们》作根据,从中引章摘句,以证实这个故事。该剧中,治安法官夏禄控告福斯塔夫犯有偷猎罪,福斯塔夫反唇相讥,用尖刻辛辣的言辞侮辱这位法官,说夏禄家族的纹章画的是“三个白虱子”,而实际上路西家族的纹章标志是三条白梭子鱼。他们的结论是:莎士比亚并没有忘掉青年时代所受的羞辱,多年以后,当他成为一个戏剧家之后,才用这侮辱人的刻薄的话语报复了托马斯·路西爵士。

但这一学说受到一些学者的否定,依据是查尔考特庄园并没有鹿场。然而,离庄园不远的森林里边有鹿,而且托马斯爵士经常在华列克郡举办猎鹿活动。还有一个更可信的解释说,莎士比亚猎鹿的事发生在另外一个的确有鹿的庄园,华列克郡的福尔布鲁克庄园。福尔布鲁克在托马斯爵士死后不久便掌握了路西家的财产权。

综上所述,有关莎士比亚偷猎鹿的传说流传甚广甚久,有关这一传说的真实性问题也众说纷纭,莫衷一是。然而,根据当时的历史情况来判断,当时对在他人林中偷猎者总是科以罚金,或者处以为时不长的监禁。托马斯·路西爵士确实是包括斯特拉福在内的那一地区的治安法官,但根据法律,他无权逮捕和审讯莎士比亚,因为他是该案的当事人。被说成是莎士比亚所写的讽刺诗,从诗歌写作这一角度看,写得极为糟糕,即使是在青年时代,莎士比亚也未必会写出这样蹩脚的作品。再则,莎士比亚不大像是一个喜欢打猎的人,更不会喜欢猎鹿。鹿在他的笔端永远是优雅的动物。

受伤的鹿的形象不止一次出现在莎士比亚的作品中。如在《皆大欢喜》中,一位贵人谈到杰奎斯躺在一棵橡树下时说:

那古老的树根露出在沿着林旁潺潺流去的溪水上面,有一只可怜的失群的牡鹿中了猎人的箭伤,奔到那边去喘息;真的,真要把它的皮囊都胀破了,一颗颗又大又圆的泪珠怪可怜地争先恐后地流到它的无辜的鼻子上;忧愁的杰奎斯瞧着这头可怜的毛畜这样站在急流的小溪边,用眼泪添注在溪水里……不久又有一群吃得饱饱的、无忧无虑的鹿跳过它的身边,也不停下来向它打个招呼;“嗯”,杰奎斯说,“奔过去吧,你们这群肥胖而富于脂肪的市民们;世事无非如此,那个可怜的破产的家伙,瞧它作什么呢?(二幕一场)

《维纳斯与阿都尼》中,也有一段兔子被猎人追逐的类似的描写。一般说来,写出这些诗行的人,对任何戕害——无论是走兽还是人——都是深恶痛绝的。莎士比亚不像是猎人,更不像是打猎入迷、为图一时快活而虐杀动物、进行偷猎的人。

关于莎士比亚偷猎这件事,赫·皮尔逊说得好:“这一传说众说纷纭,表明它是一个口头相传的故事。这个人从那个人那里听来,那个人又赌咒发誓说,是一个认得这一故事的当事人的人告诉他的。”与此同时,他又为这个美丽的传说不可信而感到遗憾。他说:“莎士比亚会干出某种不体面的行为来,这倒是极为可能的,因为最可信的传闻通常也总是在事实的基础上发生形成的;加之一个血气方刚、功名心重的青年,要是他身上正沸腾着那种尚未表现出来、尚未意识到的天才,尤

其会干出不体面的行为来。”皮尔逊带着明显的讥讽口吻总结说：“尽管我们永远也不会确切地知道他的胡闹采取什么方式，但是对一个不久就写出《理查三世》的人来说，用偷猎这样卑劣的手段来发泄他那被束缚的精力，还是难以置信的。我们倒希望他干出比这更可怖和更不体面的大事来。”

露天表演 (Pageants) 中世纪指演“奇迹”剧用的彩车；都铎王朝时期指各种精心制作的舞台造型和娱乐活动，一般是露天。露天表演与君主仲夏访问贵族王室时的皇家巡行分不开。如 1575 年伊丽莎白女王在肯尼尔沃斯受到莱斯特的款待，1591 年在埃尔韦翰受到赫特福德伯爵的款待。当时有焰火、仙女和水上表演。城镇也以露天表演的形式来迎接君主，有时行会工匠展示传统戏剧中的场面或舞台造型。如 1566 年在考文垂和 1613 年在韦尔斯的露天表演。伦敦也有露天表演，特别在 10 月 29 日市长就职时举行的那些表演，和在特殊场合举行的水上表演，如 1610 年亨利亲王被封为威尔士王储，“一群伦敦知名市民在泰晤士河上迎接他”时表演了“伦敦之爱”。在安东尼·芒戴设计的一个装置里，“王家供奉”剧团的理查·伯贝奇和约翰·赖斯，一个扮演安斐恩代表威尔士，另一个扮演科里尼代表康沃尔，他们骑在鱼背上，发表欢迎演说。一些最有才华的诗人和戏剧家被雇来设计这些城市露天表演，如：皮尔·芒戴、戴克尔、琼生和米德尔顿。

伦敦 (London) 莎士比亚时代的伦敦市大体相当于今日伦敦的商业区，其范围南到泰晤士河，东、西、北三面有一道半圆形城墙，从西边的弗利特河一直延伸到东边的伦敦

塔。城墙上若干大门，如比林斯门、路德门、新门和主教门等。在众多的街巷中，两条主要大街将伦敦划分出东西南北四大块，这两条大街就是从新门通到旧门的五谷丘—里顿厅大街和从主教门通往伦敦桥的主教门—格雷斯教堂大街。中世纪的教堂——圣保罗教堂矗立在五谷丘上；且向东伸展到路德门。20 万居民大多居住在拥挤的市区内，尽管在城墙的北面莫尔菲尔兹和芬斯伯里附近，城区一直在迅速向外扩展。向西，以及沿泰晤士河至威斯敏斯特一带，是达官贵人居住区，骚默塞特公馆和皇宫白厅就坐落在那里。伦敦著名的四个法学院也位于围墙西边不远处。泰晤士河上只能跨有一座桥，即伦敦桥。桥上有房屋，桥下共 20 个拱。河南岸是享有特权的骚斯沃克自治区，区中有雄伟壮丽的圣玛丽·奥维利教堂。在河岸区云集有妓院、剧院以及巴黎花园等嘈杂场所。

市区内是商人、工匠及其学徒，和旅行者集中的地方。由市长以及由 12 个大同业公会选举产生的自治机关控制。他们不允许枢密院和威斯敏斯特法院干涉他们的自治权，尽管他们自己一直在拼命地扩张他们所管辖的地盘。事实上，这一自治区被限定在城墙之内。但在伦敦市区内，还有一些面积不大的“特许区域”(Liberties)，如黑僧特许区。这些特许区大部分都超越他们的管辖范围，尽管到 1608 年，他们终于赢得了若干特区的控制权，其中包括黑僧和白僧。

在中世纪，伦敦不像约克、彻斯特、沃克菲尔和考文垂那样是神秘剧的伟大中心，但随着都铎王朝的强有力的中央集权统治，世俗戏剧在这座大都市里建立起自己坚定

的地位。市政当局把剧院视为火灾、骚乱和瘟疫以及各种败坏社会道德行为的发源地而加以反对,就像他们反对早期的演戏的客栈那样,以迫使那些营业性的剧院建筑在他们的管辖区之外,如“大剧院”(The Theatre)、“帷幕”(Curtain)、“命运”(Fortune)和“红公牛”(Red Bull)等剧场就建在北面,“玫瑰”、“天鹅”、“环球”、“希望”(Hope)和“纽因顿·巴茨”(Newington Butts)等剧场建于南面,而位于商业区内的黑僧剧场则是“躲”在一个特许区域里。

在这些剧场中,莎士比亚不时地同“大剧院”、“帷幕”、“玫瑰”、“天鹅”、“环球”和“黑僧”等剧场发生过联系。1596年,他从主教门的圣海伦敦教区迁移到岸边的“监狱”(the clink)自治区。直到1599年,他肯定还住在那里。大约1603年,他住在以制造女用头饰为生的胡格诺派教徒克利斯朵弗·蒙乔伊家——位于克里波门区银街和蒙克韦尔街拐角处。1607年8月,他的侄儿埃德华——他弟弟埃德蒙的私生子被埋葬在克里波门的圣贾尔斯教堂。同年12月31日,埃德蒙自己被埋葬在骚斯沃克的圣救世主教堂,即圣玛丽·奥维利教堂。1613年,莎士比亚买下城西南角的黑僧修道院的门房。

莎士比亚1588年到达伦敦时,正赶上英国战胜西班牙“无敌舰队”。英国的这一胜利证明:决心、爱国主义和个人进取的激情可以制服一个强大帝国的威力。首都的信心,即整个英国的信心,这一切需要一种大众的艺术形式加以表现,而年轻的莎士比亚正好满足了这一时代的需要。莎士比亚的戏剧几乎都是在伦敦创作并演出的。莎士比亚在自

己的戏剧创作中,充分展现了伊丽莎白王朝由盛到衰以及詹姆士一世统治早期的社会、政治生活。1612年,莎士比亚在不到50岁的时候便告别剧场和伦敦,返回故乡斯特拉福。

伦敦图(Maps of London) 1550至1650年的伦敦图,是测量不精确的平面图,视图多半是鸟瞰图,其细节属传统画法且不精确。这样的视图是以泰晤士河南岸作基点画出的,因此河岸的一些或所有剧场如玫瑰、天鹅、环球和希望(熊园)等,便都位于前景位置。最重要的伦敦图有:

霍弗纳盖尔:绘画于1554至1572年,1572年出版于科隆市G.布劳恩和F.霍恩伯格编的《世界城市》(Civitates Orbis Terrarum)里。这一视图画有斗牛与斗熊,其图作者可能是左尔格·霍弗纳盖尔。

阿加斯:1569至1590年绘制,1633年出版,1737年G.弗图进行了复制并称为拉尔夫·阿加斯所绘。这一视图是据霍弗纳盖尔的视图绘制的。

诺登:(a)约翰·诺登绘于约1590年,由皮埃特·范·登·基尔雕刻,印于诺登的《布列塔尼亚地图集》(1593年伦敦版)。图上有“熊园”和“剧场”(玫瑰剧场)的圆柱形建筑。(b)诺登于1600年对此视图作了修改,由佚名雕刻家制版印出,作为名为“伦敦市”的一幅伦敦全景图的插图。诺登这幅插图标有画成圆柱形建筑的泰晤士河边的所有四座剧场。全景图本身可能非诺登所绘,它把这四座剧场画成多角形建筑。诺登的这两种图是标示这些剧场的第一种视图。

维斯切:J.C.维斯切刻于约1616年的一幅伦敦风景画,此图没有权

威性,是据霍夫纳盖尔和“伦敦市”这一全景画绘制的。

杭狄厄斯:绘于1605至1611年,由乔多克斯·杭狄厄斯雕印,用作约翰·斯皮德的《大不列颠帝国的剧场》(1611)的视图的插图。它只标有熊园和环球剧场,前者绘成多角形建筑,后者则绘成圆柱形建筑。这是这两个地方于1613—1614年改建前绘的最后一幅风景画。

德拉拉姆:这是詹姆士一世骑马画像,背景与杭狄厄斯那幅风景画相似,因而可能据此绘出。此画由弗兰西斯·德拉拉姆雕印于约1615至1624年间。

赖瑟:这一伦敦图几乎绘成二维的,奥古斯丁·赖瑟绘于约1604年,但却是由科纳利乌斯·丹赫茨在大概1634—1645年间于阿姆斯特丹印制的。

梅里安:此图为马西阿斯·梅里安雕印,印于法兰克福J.L.戈特弗里德的《新世界大都会》(1638)里。此图没有权威性,是据“伦敦市”这一全景画和维斯切的画绘成的。

霍拉:温西斯拉斯·霍拉据其作于1637至1644年间的画而雕印的“长幅风景画”,由科尼利乌斯·丹赫茨于1647年在阿姆斯特丹印行。此画绘有画成圆柱形建筑的熊园(希望剧场)和新环球剧场。

1954年(《泰晤士报》,3月26日)于乌得勒大学图书馆发现霍特森出版的一幅木刻画“从北向南看所见到的伦敦市风景”。此画画于约1600年,图上标有当时正在建筑中的帷幕剧场与幸运剧场。

洛卜·德·维加(Lope de Vega, 1562—1635) 西班牙诗人和现代西班牙戏剧的奠基者。大约在莎士比亚创作《罗密欧与朱丽叶》时,洛卜·德·维加也将这一故事写进他的《凯

普莱特家族和蒙泰古家族》一剧中。在维加的剧本中,假死并且苏醒过来的朱丽娅对她父亲说话。她的父亲认为她只是她的鬼魂,并且答应宽恕她秘密嫁给她的丈夫罗塞洛的过错。罗塞洛与朱丽娅出现,他们的婚姻得到认可。

罗利(Samuel Rowley, 1575? — 1624) 演员兼剧作家。有时人们说他是威廉·罗利的哥哥,但没有什么证据。塞缪尔·罗利是海军大臣剧团的成员,后来又成了亲王剧团的成员。他最著名的是历史剧《你看到我,就会认识我》(1605),该剧成为《亨利八世》的主要来源之一。

罗利(William Rowley, 1585? — 1642)

演员兼戏剧家。1608年他曾是约翰公爵剧团的演员,1625年被列入国王剧团的演员名单上。他与戴克尔、弗德、韦伯斯特和弗莱彻等人合作写过剧本。1662年弗朗西斯·柯克曼和亨利·马什出版的一个四开本的封面这样写着:“《莫林的降生》,作者威廉·莎士比亚和威廉·罗利”。这个剧通常被认为是罗利而不是莎士比亚的作品。锡德尼·李和其他一些人还认为罗利是莎士比亚(泰尔亲王配力克里斯)的合作者之一。但这个观点近些年来遭到编辑们的反对。

罗奇(Walter Roche) 1569年至1571年任斯特拉福语法学校校长。后来在当地当律师。罗奇是兰开夏郡人,曾在牛津大学读书,1559年获学士学位。

罗兰兹(Samuel Rowlands, 1570? — 1628?) 讽刺家。罗兰兹写过几本讽刺当时伦敦的小册子,其中两次提到莎士比亚戏剧。第一次在《一伙爱讲闲话的人》(1609)中,第二次在《夜晚的猎物》(1620)中提到

哈姆莱特。

《罗克纳》(Roxana) 大约在 1592 年威廉·阿拉巴斯特为剑桥三一学院校内汇演用拉丁语写的一部悲剧。1632 年出版。该书封面上有一幅邮戳大小的版画。该画是已知现存的有关伊丽莎白时代剧院的四幅画之一。该画中舞台向前逐渐变窄,边缘围有低矮的栏杆,后面有帷幕,上方有观众席。有人认为该画展示的是大学校内的舞台画面,因为《罗克纳》最初在校内舞台上演。

但该剧本是 40 年后才出版,从这个角度看,说画家画了他较熟悉的舞台更合道理。

罗温顿(Rowington) 斯特拉福西北 12 英里处的一个村子。罗温顿是天主教的大本营,这里还有许多姓莎士比亚的人,但没有什么迹象说明他们与斯特拉福的莎士比亚家族有什么直接关系。

罗宾森(John Robinson) 莎士比亚遗嘱的见证人之一。

M

马洛(Christopher Marlowe, 1564—1593) 剧作家与诗人。当莎士比亚可能于 1589 或 1590 年为伦敦剧坛写戏时,此时的克里斯托弗·马洛已是最著名的英国戏剧家了。他是皮匠的儿子,1564 年 2 月 26 日于坎特伯雷这座有著名大教堂的镇子圣乔治教堂受洗(其出生的日期,也如莎士比亚的一样,只能作些猜测)。关于马洛所受的教育情形,1579 年 1 月 14 日以前的情形人们所知甚微;他就是在这一年于坎特伯雷的国王中学获得奖学金的,此时距其 15 岁生日还差几周,过了这个岁数,他就会不被考虑了。

1581 年 3 月,马洛就读于剑桥圣体学院,获得了坎特伯雷大主教马修·巴克所创设的奖学金。这一奖学金的条件是,他要是学习神学准备当教士,便可以享受这一奖学金 6 年,如果不这样,则只能享受 3 年。马洛享受了 6 年这一奖学金(1585 年 11 月获学士学位,1587 年 7 月获硕士学位),他在剑桥大学虽学习了

很多神学课程,却显然无意从事牧师这种职业。

马洛于 1587 年 3 月完成其硕士论文与答辩,但到 6 月授予学位时,他却发现自己与学校关系紧张。在其学校生活的后来一些日子里,他经常不加解释地长期不到校。马洛行为反常所造成的问题以非同寻常的方式得到了解决。1587 年 6 月 29 日,伊丽莎白女王的枢密院以捉摸不定的语言向剑桥大学有关官员说道:“女王陛下认为有必要证明……他的行为遵纪谨慎,为陛下效了力,其忠诚可嘉。女王要求……应该让他在学位颁发日授予他学位。女王不愿看到,像他那样受雇从事涉及国家利益的任何人,不能因有人对他所从事之事不明底蕴之故而使他丢脸。”

显然,马洛有很有权势的朋友,他干的是枢密院不想加以披露的某种政府指派的事。当马洛于 1587 年来到伦敦时,他已有不少名堂:他对神学和古典著作知识渊博;除了翻

译过卢卡和奥维德的著作外,还几乎肯定创作了其第一部剧作《迦太基女王狄多的悲剧》,而且也许还列出了提纲或是写了《帖木儿大帝》的上篇;他已经或很快加入了名为海军上将仆人剧团并与某种方式结识了托马斯·华星汉这位英国国际间谍总监。剧本创作使马洛永垂不朽,而当间谍却是他过早丧命的主要原因。

在余下的动荡急骤的六年里,马洛名声直上,成了伦敦剧坛的盟主,这期间写了6出成功的剧作:《帖木儿大帝》(上下篇,1587)、《浮士德博士的悲剧》(1588)、《马耳他的犹太人》(约1589)、《巴黎大屠杀》(1593)和《爱德华二世》(约1592)。其名声的急骤上升使他立即构成了对国家的治安与秩序的威胁。1589年,因指控犯了谋杀罪,马洛被关入纽盖特监牢13天,然后才宣布无罪开释,但他显然参与了导致这一谋杀的一次争斗。在纽盖特监狱里,他结识了一位叫普尔的善于铸造伪币的同牢犯。马洛获释后,便据说过,“他跟英国女王一样有权铸钱……”1592年,肖尔迪奇的两个警吏指控马洛违犯了治安条例,他们发誓说由于他住在邻近,使他们生活于恐怖之中。1593年5月18日即他去世前的12天,枢密院下令逮捕他,说他有自由思想、渎圣和不信神的嫌疑。指斥马洛不信教始于1588年,这种指责在他居留伦敦期间一直不断,最后于1593年6月达到高峰。一个后被绞死的名叫理查德·贝恩斯的卑鄙家伙还出来作证说,下面这些看法就是这位剧作家说的:“基督是个私生子,而他的母亲是不诚实的”,“萨马丽娅的那个女人及其妹妹都是娼妇,基督是不诚实地认识她们的”,“圣约翰这位《福

音书》的作者是基督的床友,总是依在他的怀里,他还把他当作所多姆的罪人来利用”,“所有那些不抽烟和不喜欢小伙子的人都是傻瓜”。马洛未能活下来驳斥这些指控,其中包括所暗示的同性恋,这也许还算幸运,因为指控者的证据很有份量。

由于莱斯利·霍特森的研究(《克里斯托弗·马洛之死》),我们才知道马洛被打死的情形。1593年5月30日的大部分时间,他是与名声狼藉的英格拉姆·弗里塞、罗伯特·波利和尼古拉斯·斯克列斯度过的,这三个人都与托马斯·华星汉有某种联系。他们是在德普福特村某个埃林诺·布尔的家里汇合的,德普福特村靠近华星汉在肯特郡斯卡德伯里的庄园;马洛来此是为逃避当时伦敦正猖獗的瘟疫的。吃过晚饭后,马洛躺在床上,他那三位朋友则坐在旁边的长凳上下十五子棋。他们就付账的问题争吵了起来(马洛也许是弗里塞的客人)。马洛从床上翻身起来,走到弗里塞背后,拔出后者的匕首,在其头顶处刺伤了两处。弗里塞由于凳子摆放的地方活动区很小,动作受到阻碍,但他转过身来,扼住了马洛的手或是手腕,与他扭打在一起。扭打结束后,马洛已“当场在右眼处受了致命伤,伤口有两英寸深一英寸宽;由于这一致命伤,上面提到的克里斯托弗·马莱(洛)便当场很快死了。”

有关马洛的死的情形引起过很多猜测。马洛是否威胁到了某些人的安全?他是否知道某种秘密,这种秘密的泄露是否会给国家或某些要人带来灾难?他的死是否是蓄意的谋杀?那三个跟他呆在一起的坏蛋为什么不只是制服他而是把他杀了呢?这种疑问我们大概永远无法知

道。但这一点却是清楚的：马洛是位坐探。弗里塞的反应是本能性的，他杀死用匕首扎伤他的人可以合理地认为是情有可原的杀人行为（弗里塞于6月28日获释）。不管怎样，在16世纪90年代可能唯一与莎士比亚激烈竞争过的这位英国剧作家于29岁死掉了。

马洛前往伦敦时满怀异想天开的希望。他与其剧作中的主要人物，全都受到利己狂的煎熬，体现了英国文艺复兴时期那种积极的、勇往直前的精神。当英国打败了西班牙的无敌舰队而成为海上霸主时，马洛才24岁。就像当今的情形一样，在人们的眼里，世界在扩大，对世界迷惑不解的东西也比马洛时代少多了。马洛知道德国制图学家阿伯拉罕·奥特利乌斯绘制的种种地图。要是他并不认识理查德·哈克卢特本人的话，或者他可能的确认识他，他也同样会抱有探索与发现的热情，而促使弗洛比什、德雷克、霍金斯和瑞理等人走上哈克卢特在《英国人的主要航海路线与发现》（1589）中所描述的主要海路的则正是这种热情。

他的脑子里塞满了“甚为遥远的海岸”这种富有魔力的名字，其想像力则为不在普通人之列的各种人物的历史与传说所激励，因此马洛以其“有力的台词”及他对古怪的、反常的和不受时俗所容的人的偏爱，使所写的剧作为以前任何舞台所未见。其笔下的主人公均是超人或在奋力争取成为超人。这些人人为难以满足的抱负所驱策，但他们却是些不寻常的人。他们蔑视已知世界的种种限制，对权力和财富有着超越自然欲望的难以禁制的爱，而受激情特别是爱情（且不论何种）和虐待狂式的复仇的摆布，这一切均表明

他们蔑视法律和秩序的传统观念。马洛所写的这些人物的生涯，使用结构松散的插曲或和歌剧式情节来加以表现，而主要情节的主要台词则偶尔为短暂的十分古怪的喜剧性场面所打断；因此许多批评家便认为，这些喜剧性场面是代笔文人所随意添加的，或则是演员自作主张加进去以博观众一笑的东西。不过这样的看法却可能是错误的。

马洛对莎士比亚成长的影响通常被夸大了，在这种联系性上细分析一下马洛的作品，是会发现某些相似和模仿，这是很有价值的、有趣的和值得注意的。甚至有人认为，这种影响实际上应颠倒过来，是马洛得益于莎士比亚。由于马洛和莎士比亚的剧作的写作年代并不肯定，由于在“失落的7年”期间有关莎士比亚的活动资料匮乏，因此不可能精确地讨论这两位剧作家在作品上的相互关系。然而我们知道的也不少，可以在可能的基础上去大胆作出某些结论。《帖木儿大帝》几乎可以肯定地说先于任何莎士比亚所写的剧作，这一剧作确立了马洛是伦敦剧坛最有前途的作家的声誉。很有可能的是，热切而年轻的莎士比亚，会以某种方式很早就结识了马洛（他们住得很近，莎士比亚住在肖里狄奇，马洛住在诺顿福尔盖特）。不管他们个人交情如何，有证据表明，莎士比亚知道马洛的剧作与诗歌。在这两个人的作品里，有几百处字词上的相似之处及数十处情景上可加比较之处。常有的情形是，很难去比较这两个人的作品。谁模仿谁或谁借用谁往往很难猜得出来。（比方说，《泰特斯·安德洛尼克斯》是先于还是晚于《马耳他的犹太人》呢？《理查三世》与《巴黎大屠杀》究竟孰先孰后呢？）

我们如果把《帖木儿大帝》上篇作为表明这种关系的原始性文献(我们没有理由不这样做),那么,看来便不可避免地要得出几个结论。“有力的台词”向莎士比亚表明,作为戏剧语言上的康比西斯王的语气可以因而变得更好。年轻的帖木儿出色地对众神和财富表示蔑视的行为造成了悲剧的一种新基础,这种悲剧与赏善惩恶没有或只有极少的联系。马洛在创造莎士比亚的悲剧世界的神奇是出了力的;在这种悲剧世界里,很清楚,虽然犯罪得不到报赏,但善行也不一定就会得到好报。在《李尔王》的结尾处,高纳里尔、里根、康华尔和爱德蒙都死掉了,但李尔与考狄利娅也是如此。《帖木儿大帝》的史诗性规模,其景象与行动的广大地域性,再加上其对三一律的明显抵制,均为莎士比亚的想像力扩大了视野;要是没有马洛的先例,莎士比亚的这种想像力可能时过多年也不会有的。

马洛教会了莎士比亚好些舞台技巧,原因是他们所利用的舞台没有多少技巧可言。但是马洛所知道的一件事却是莎士比亚在其从事戏剧生涯之初便与他所见略同的,这就是押着俘虏和(或)抬着棺材的一队人的出现所产生的引人注目的价值。《帖木儿大帝》具有范本作用;莎士比亚在《泰特斯·安德洛尼克斯》的情节展开后不久,紧接着便是“两个抬着盖着黑布的棺材上场……然后是泰特斯·安德洛尼克斯……然后是塔摩拉这位哥特女王,她的两个儿子契伦和狄米特律斯,再有便是摩尔人艾伦及其他人,人物之多……”马洛使用这种手法显得特别有效的是《巴黎大屠杀》和《爱德华二世》里的退场场面。在《理查二世》和《哈姆莱特》里,莎士

比亚在最后的场面里,比起马洛来显得青出于蓝而胜于蓝,充分显示了其高雅的情趣与感受力。

马洛即使活上1000年,也不可能写出莎士比亚那样的剧作。但要是没有马洛,莎士比亚便会是另一个样子,至少在一段时间里是这样。莎士比亚知道,他向马洛学习过,但他也知道,他已超越了他。莎士比亚借安西恩特·毕斯托尔之口嘲笑了帖木儿那浮夸与装腔作势的语言;他还利用奥温·葛兰道厄和霍茨波之间那种欢天喜地的不期而遇来挖苦浮士德博士那种毫无意义的咒语。但在《皆大欢喜》里,莎士比亚却以明显的赞赏和怀念的爱,表示他仍然记得这位才华横溢但一生动荡的同道:

死去的诗人,

现在我明白了你的话果然是真:

“谁个情人不是一见就钟情?”

(三幕五场)

马辛格(Philip Massinger, 1583—1640)

英国戏剧家。马辛格是在帕姆布罗克伯爵二世亨利·赫伯特手下干机要工作的一位绅士之子,曾就读于牛津大学,1606年其父去世后辍学。由于负债,他和演员内森·菲尔德及剧作家罗伯特被捕入狱。他们请求菲力普·亨斯洛给他们与约翰·弗莱彻合写的一个剧本预支5英镑钱。1616年,马辛格与弗莱彻合作,为国王仆人剧团创作了好几出戏。马辛格独力创作的第一出戏是《米兰公爵》(1621或1622),此剧与《奥瑟罗》甚为相似。《奴隶》(1623)是他为伊丽莎白夫人剧团所写一系列剧作之一,题献菲力普·赫伯特(蒙哥马利伯爵兼1623年版莎士比亚作品第一对开本的共同受题献者)并挖苦了赫伯特的有力敌人白金汉

公爵。在弗莱彻于1625年去世后马辛格当上了国王仆人剧团的主要剧作家，并与这个剧团共事直至去世。

马辛格最有名的剧作是《还债新法》(1626)，这出阴谋喜剧是在托马斯·米德尔顿的《捉弄魔鬼的诡计》(1608)一剧的基础上写成的，主要因其中塑造的一个喜剧人物盖尔斯·管得宽爵士而著名。管得宽是以白金汉的一个被保护人盖尔斯·蒙贝森爵士的原型塑造的，这个人物是英国定期轮演剧目中最受欢迎的人物。管得宽还与夏洛克很相似，而且此剧总的来说得益于《威尼斯商人》。他与莎士比亚还有其他明显的相似之处，而在这些相似性的基础上，有人企图证明，与弗莱彻合写《两个高贵的亲戚》和《亨利八世》的是马辛格而不是莎士比亚。马辛格对莎士比亚剧作的利用是不可否认的且是广泛的；T. A. 邓恩估计，马辛格知道或模仿莎士比亚剧作中的语言至少有23处，而他所最喜欢的剧作则是《哈姆莱特》与《奥瑟罗》。马辛格标志着詹姆士一世时代戏剧开始走下坡路；他的作品稳健且技巧熟练，但却缺乏其先辈剧作家那种自发性与灵感。从技巧上说，他的很多诗与莎士比亚的相似，而其剧作也有许多地方与莎剧相似，因此某些评家认为《亨利八世》和《两个高贵的亲戚》中不属弗莱彻所写的部分是他所写而不是出自莎士比亚之手。在17世纪中期，《罗马演员》被归入莎士比亚名下。

马斯顿(John Marston, 1576—1634)

戏剧家与讽刺作家。马斯顿是一富有的律师之子，牛津大学毕业后在中殿法学院学习法律，但为了从事创作而放弃了法律学习。他那强烈的讽刺气质在其首批作品里便得

到了显露，这些作品有《匹克梅梁雕像变形记》(1598)和《惩罚坏蛋》(1598)，二书均以假名W. 金塞德发表。

马斯顿的戏剧生涯始自为海军大臣剧团写戏，当圣保罗孩儿班于1599年成立后，他又改为他们写戏。他为后一剧团创作了《安东尼奥与梅莉达》(1599)、《杰克·德拉姆的娱乐》(1600)二剧；后又与戴克尔合作，写出了抨击琼生的《讽刺大师》(Satiromastix, 1601)(见“剧坛战争”条)。与琼生的笔墨官司显然并不只限于文艺方面。据威廉·德拉蒙德的《本·琼生与威廉·德拉蒙德话霍桑登》(1842)所载，“他与马斯顿多次争吵，打过他并缴过他的手枪，写了讽刺他的《打油诗人》；这些事情的原委，是马斯顿在戏剧中对他进行了讽刺。”他们的争吵最后终于和解，因为马斯顿1604年最有名的剧作《愤世者》中写着献给琼生之语，后来又与他 and 恰普曼合作写了《东进啊》(1605)。但是这种停战显然是短暂的，因为马斯顿在其下一剧作《索福尼斯巴》(1606)里再次对琼生进行含沙射影的讽刺。

1608年，马斯顿给关进了监牢，指控他的原委不明。此后不久，他退出剧坛并改信宗教，于汉普郡的克赖斯特切奇获得生活来源并在此一直生活到1631年。他于1634年6月25日去世。

马斯顿的《安东尼奥与梅莉达》有点像《哈姆莱特》，特别是后一剧中的“王后寝宫一场”(三幕四场)更是这样，但是无法断定的是，这两出戏中哪一出戏先写成。莎士比亚得益于《愤世者》的地方可能是《李尔王》中葛罗斯特的未遂自杀。在《惩罚坏蛋》里，马斯顿直接地提到了《罗密欧与朱丽叶》：

拉斯库斯,今天演什么戏?我要是知道

我就要你开口,别的不说,说的是《朱丽叶与罗密欧》。

喂,哪个演得最妙?德拉苏斯还是罗西奥?

现在我知道他,无须明说

除了他确要摆弄剧本或演员之外。

他从剧本弄出了个通常的本子,

并以文字来说话:至少在他说话前,

可以确保帷幕剧场的掌声。

这种暗示常常被认为进一步证明,莎士比亚所在的剧团在1598年时,是在“帷幕剧场”演戏的,然后才建造起环球剧场。

马斯顿的剧作除了上面提到的之外,还有《悉听尊便》(1601)、《荷兰妓女》(1603—1604)、《幼鹿》(约1605)、《欲壑难填的公爵夫人》(约1608)等。

马卡姆(Gervase or Jervis Markham, 约1568—1637) 著作家。马卡姆是16世纪90年代聚集在埃塞克斯伯爵旗帜下一群年轻人中的一员,曾在埃塞克斯麾下任军官从征爱尔兰。他转向写作显然是为了谋生,他著作甚丰,内容五花八门:宗教诗、剧作、翻译、续写锡德尼的《阿卡狄亚》及论述马术、箭术、农业、钓鱼、驯鹰、军事科学及其他方面的实用性手册。其最早的著作是《论马术》(1593),其中所描写的一匹马与莎士比亚《维纳斯与阿都尼》中所述的那匹相似。《哑骑士》(1608)是与刘易斯·马奇恩合写的一部剧作,其中间接提及并引用了《维纳斯与阿都尼》的诗节3和39。此剧的情节得益于《奥瑟罗》,而剧中的坏人则直接模仿自伊阿古。在《莎士比亚

的劲敌》里,罗伯特·吉丁斯详述自己的看法,认为马卡姆是莎氏《十四行诗》的不相上下的诗人。吉丁斯还争辩说,在《爱的徒劳》里唐·亚马多这个人物身上,莎士比亚先是讽刺性地描绘一个有名的西班牙人安东尼奥·佩雷兹,后来又重写这个角色,以使之对应于马卡姆。

马龙学会(Malone Society) 学术组织。为纪念埃德蒙·马龙而命名,1896年由剑桥大学三一学院的R. B. 麦克劳等创立,但直到1906年伦敦大学的大学学院中的该机构改组后才活跃起来,此时参加此学会的除麦克劳外,还有W. W. 格雷格、F. S. 波阿斯、E. K. 钱伯斯及A. W. 波拉德。马龙学会的主要宗旨是用复写体重印伊丽莎白时代的剧本,当时重印了大约100本。该学会还不定期地发行其刊物《收集品》(Collections),该刊物重印诸如记录、剧作目录、登记注册的剧本、报刊文章及书信备查本等文献性资料及由于太短而无法单独发表的剧作片断与剧本构思。《收集品》的第四期(1956)载有该学会头50年间的活动史及其下迄1956年的一个完备的出版物目录。

马普列莱特(Martin Marprelate)

马普列莱特小册子作者所使用的假名,这些小册子共7本,是清教徒抨击英国国教主教团机构的宣传品。这些小册子的作者身份一直没被查明,但人数上可能不止一个;他们可能是约翰·潘里(1593年去世,这些小册子就是用其印刷机印的)、罗杰·威廉斯爵士、约布·斯洛克福顿(1545—1601)和约翰·乌达尔(1560?—1592)。在坎特伯雷大主教约翰·威特吉夫特领导下的英国国教当局用尽全力企图制止这些小册子的流布。房子被突然搜查,印

刷机被拿走,许多被怀疑的人给投进了监牢并施刑逼供。然而,那位恶毒的“马丁”却一连两年(1588—1589)不断抨击。主教们亲自出马企图消除马普列莱特小册子的影响,但他们刻板而严肃的回答却敌不过马丁那些活泼但言词粗鲁而具有文学特色的散文。在无计可施之下,主教们便召集起受欢迎的职业作家们如托马斯·纳什、约翰·李利和罗伯特·格林等人来帮助他们以同样生动有趣的文体来对马丁进行反击回答。到了此时,论争变得甚至更为活跃,争论还延及到了舞台上。剧作家们抓住这个时机,在好几个剧本中严厉斥责了马丁者流,但这些剧作全都失传了。有一出戏的舞台演出却获得了很大声誉,因为它经常间接提及并相信马丁的“失败”,其情形恰如下面反马丁的小册子《反击小马丁……》的情形一样:

最近对他进行了解剖,从其身上取出的血与体液,是在伦敦的公共舞台上从其身上扎出来的……这两种东西均是明显的信物,由于遇上许多次大雨,他没地方好躲,只好跑进一个洞里,像他活着时那样打着嗝死掉了。

在这一系列小册子中,其中写得最好的大概要算《库柏有活干吗》(1589)、《小马丁正义的非难与谴责》(1589,对早先一篇马普列莱特小册子的嘲讽性“答复”)及《马丁·马普列莱特的抗议》(1589)。为主教的地位进行辩护的小册子是李利的《带斧子的教皇》(1589)及纳什的《喂鹦鹉的杏仁》(1590)。马普列莱特的论战对后来英国讽刺作家的散文文体产生了重要影响。

在与马普列莱特小册子作者的关系问题上,J.多弗·威尔森提出了一

种双重性假设:第一,其主要作者是罗杰·威廉斯爵士这位同情清教的威尔士兵;第二,罗杰·威廉斯爵士成了莎士比亚的《亨利五世》中弗鲁爱林这个人物的原型。

马尔卡斯特 (Richard Mulcaster, 约1530—1611) 于伊顿公学、剑桥大学国王学院和牛津大学基督教学院受教育。1561年任默钱特·泰勒学校校长,斯宾塞曾是他的学生。1586年与该校剧团不和后辞职,10年后被任命为圣保罗大教堂长老。他对教育持有先进观点,深信经典作品的价值。他认为,不是所有儿童均能从纯经典作品的教育中受益,因而他鼓吹英语的基本教育。其《初级读本》(1580)部分是英语的初级教程,部分是为用英语而不是拉丁文作媒介来写作严肃的书籍作辩护。

马基雅维利 (Niccolò Machiavelli, 1469—1527) 意大利作家和政治哲学家。从1498年至1512年,马基雅维利在佛罗伦萨共和国任助理国务卿。1512年,他被削去此职并被流放出佛罗伦萨。流放期间,他写出了其主要的政治性著作《君主论》(1513)和《谈话录》(Discourses, 1513—1517)。

马基雅维利的政治哲学是文艺复兴时期人文主义的一个方面,因为人文主义所强调的,乃是返朴归真。在政治范畴里,马基雅维利认为,人文主义乃是某一社会或国家之需,目的是通过发掘其历史根源及认识社会从中产生出来的政治现实而达复兴自身的目的。因此,历史的客观现实和政治现实便构成了真正的马基雅维利主义的基础。

马基雅维利的政治学说的另外两个方面是“机遇”(fortuna)观念(政治活动的条件)及有关的政治责任

观念,这种政治责任要求政治家深入各种事件之中,但这些事件的结局,即使出现机遇,却绝不是预先就确定了的。其学说的这些方面所意味着的,当然便是选择、风险和责任,因而也就是自由及历史的或然性。

任务一旦接受下来,政治家便不能半途而废。落在他身上的责任,产生自他所活动的领域。他不能指望人们的善意,因为人从本性上说,是既非善亦非恶,是既可以是善也可以是恶。为了达到国家安定和富足的目的,政治家必须打赌说会发生最坏的事;他必须要预先预料到,人是恶毒的并一有机会就要表现出来。政治家要吃政治饭就不能“发善心”;他不应该没有善举,但在形势必要时却必须敢于作恶。因此,有效的政治家所要有的,就是某些残忍的权宜之计,而这种权宜之计,不但有背于基督教处世宝训,也有背于做人之道;对于这种权宜之计,人一般来说是不应加以采取的。不能抛弃其道德顾忌的人是不适于治理国家的。

马基雅维利看出了政治活动其本质所固有的局限性。政治行为没有必要在其本身之外来引出其道德性。指导它的准则是领导其人民走向一种有秩序而自由的社会生活形式的要求所固有的,而且它是在所采用的手段的成功可能性上发现其局限性的。

然而,马基雅维利并不考虑作为一种绝对目的或被赋予一种存在的国家,这种存在,有着远胜于黑格尔和马克思所赋予的那种个人的存在。在个人和国民生活中,他所赞同的是诚实与忠诚。因此,他所仰慕的是那些他认为基之于这些美德的社会,如罗马共和国和瑞士。但

是他的目的,却在于根据古代及当时的政治经验,制定出有效地管理国家的法则。因此他认为,这些法则的有效性,是与它们的道德性无关的。为了公民的共同利益而采取且随着国家的安定而逐渐消逝的粗暴行动,其使用是恰当的。

这种对政治行为的某些不道德准则的坚持,便造成人们普遍认为马基雅维利是个恶魔式的人物。对马基雅维利抱这种看法始于法国,到英诺森特·简提列特(Innocent Gentillet)的《驳马基雅维利》(Contra-Machiavel)(1576)的出版而达其顶峰,这一著作对《君主论》中提出的学说进行了猛烈抨击。1602年,简提列特的著作被译成英文,从而助长了一般人对马基雅维利的看法在英国的传布。然而英国人在此之前,早已对这位佛罗伦萨人的哲学思想有了第一手的了解。亨利八世的大法官托马斯·克伦威尔,在各个方面均是一位高明的马基雅维利者,据说他曾像莎士比亚的同时代人加布里埃尔·哈维和弗兰西斯·培根一样,研读过这位意大利人的著作。

然而,普通人对马基雅维利的看法,却是后来伊丽莎白时代舞台经常加以表现的那种看法。用温达姆·刘易斯的话来说,马基雅维利变成了“伊丽莎白时代戏剧的主要人物……暗地里支持着都铎王朝时的人的思想。”“马基雅维利主义”成了基德、马洛、查普曼和韦伯斯特的剧作中一种突出的特色。在莎士比亚的剧作里,“马基雅维利”成了像伊阿古和理查三世那种人物的性格中的一种构成要素。在《亨利六世》下篇里,理查三世宣称说他要使“连那杀人不眨眼的阴谋家马基雅维利也要向我学习”(三幕二场),从而明确

地表明了他们之间的类似。在《温莎的风流娘儿们》(三幕一场)和《亨利四世》(五幕四场)里,也间接地提到马基雅维利。但是,最接近于真正的马基雅维利主义的,也许要算是《约翰王》(二幕一场)中庶子揶揄而愤世嫉俗地对“商品”所进行的分析了。

《马尔菲公爵夫人》(Duchess of Malfi, 1613—1614年出版) 约翰·韦伯斯特创作的一部悲剧,通常被认为是除莎剧外詹姆士时代最杰出的作品。该剧最早由莎士比亚的剧团国王供奉剧团在“黑僧”和“环球”两剧院上演,1623年出版。第一版的演员表中饰安东尼奥的奥斯特勒死于1614年12月,因此该剧可能是在此之前上演的;泰勒代替伯贝奇饰菲迪南德和N.陶利饰麦德曼表明该剧第二次上演是在1619年3月伯贝奇去世后和1623年6月陶利逝世之间。

该剧有几处用词与莎剧有相似之处,(韦伯斯特广泛地搜集了其他人的台词)但它与莎剧最深刻的相似之处还在于面对死亡不留情面,不动感情。

《马耳他的犹太人》(The Jew of Malta, 约1589) 克里斯托弗·马洛的一部悲剧。1594年注册,1633年第一次出版。是关于高利贷者、商人巴拉巴斯衰落和最后毁灭的故事。剧开始时一个叫“马基雅维利”的人物说了一段开场白,然后巴拉巴斯出现在自己的帐房里,面对自己的巨大财富而暗自欢喜。这时消息传来,他的船只都满载而归,他的财富达到了顶峰。然而这时土耳其的船队在马耳他的远处出现,马耳他的犹太人都被召集到元老院。总督费内兹命令他们把财产的一半充公,用来偿还长期拖欠土耳其的贡物。

巴拉巴斯出来辩解,结果财产全部被没收,房子转给女修道院。巴拉巴斯决定向基督徒复仇。巴拉巴斯告诉他唯一的女儿艾比盖尔他在房子地底下藏了大量金子和珠宝。艾比盖尔对修女们说希望成为她们中的一员,终于说服了修女们进入了房子,重新得到了父亲的财富。她把钱袋从窗户扔了出去,巴拉巴斯在下面狂喜地抱住钱袋叫道:“噢,孩子!噢,金子!噢,太美了!噢,太幸福了!”巴拉巴斯买了一个叫伊撒摩尔的愚蠢的奴隶,帮助他反抗费内兹和整个基督教世界。

他的第一个行动是挑动费内兹的儿子唐·洛德维克和唐·马赛厄斯决斗,结果双双被杀。这两个人都曾向艾比盖尔求婚。当艾比盖尔知道他们的死完全是父亲的责任时,离开他,真地去作了修女。巴拉巴斯对她的背叛行为十分恼火,准备了一锅有毒的米饭,让伊撒摩尔去送给修女们吃。艾比盖尔死前对两个教士揭露了巴拉巴斯挑起洛德维克和马赛厄斯决斗的阴谋。他们打算敲诈巴拉巴斯,巴拉巴斯设计害死了他们。

伊撒摩尔迷上了贝拉米拉。贝拉米拉和淫媒皮利亚鲍萨说服了伊撒摩尔去强迫巴拉巴斯给钱。巴拉巴斯怕伊撒摩尔揭露他,先给了他250便士。伊撒摩尔再要钱时,巴拉巴斯装扮成法国小提琴手,帽子上插着一朵有毒的花。贝拉米拉要去了那朵花。她和皮利亚鲍萨把一切都告诉了费内兹,她们这才得救。巴拉巴斯被捕后喝下了“罂粟和曼德拉草的汁”,费内兹以为他死了,把他的尸体扔到墙外。

巴拉巴斯在卡利曼斯带领土耳其船队返回时醒过来,带领土耳其人从墙下秘密通道袭击了马耳他,巴

拉巴斯被任命为总督。巴拉巴斯突然转变,放弃了奸诈多变的政策,企图与弗内兹交朋友,告诉弗内兹他将怎样去打败土耳其人,他请卡利曼斯吃饭,吃饭的桌子就是个陷阱。弗内兹知道了陷阱的机关,按动机关,巴拉巴斯掉进了一个大油锅。他乞求怜悯,没有成功,临死前诅咒说:“该死的基督徒,狗,土耳其异教徒!”

该剧引起了学者们的兴趣。在序幕中马洛向伦敦观众介绍了“马基雅维利”式的人物。马洛对历史上的马基雅维利了解多少无从知道,但有一点比较肯定,观众对这个意大利政治家几乎没什么了解。马洛把巴拉巴斯塑造成了伊丽莎白时代“马基雅维利式的坏蛋”的原型。像旧道德剧中代表恶的角色,他在骗人中得到欢乐。巴拉巴斯的后裔很多,莎士比亚戏剧中有艾伦、理查三世、伊阿古和爱德蒙。

马洛的剧与莎士比亚的《威尼斯商人》有明显的相似之处。剧中都有一个有钱的犹太人,他们都有一个女儿,都对基督徒不满,但巴拉巴斯一开始就是个自私自利,毫无感情的怪物,从来就没有足够的作恶动机。而夏洛克虽然邪恶,但作为一个人是可以被理解的,他对基督徒的恨有一个发展的过程。对他有同情感,对巴拉巴斯却没有。杰西卡和艾比盖尔除性别和种族外没有任何相同之处。在巴拉巴斯害死洛德维克和马赛厄斯之前,艾比盖尔一直爱着她的父亲。杰西卡一直与基督徒一起污辱和抢劫夏洛克。马洛的剧中没有贝尔蒙特、鲍西娅,也没有与老高波相对应的人物。1594年罗德里哥·洛泊兹被处决,马洛的剧重新上演,可能促使莎士比亚写了《威尼斯商人》。

《理查三世》在莎士比亚戏剧中受《马耳他的犹太人》的影响最明显。在《亨利六世》下篇中,理查说“连那杀人不眨眼的阴谋家也要向我学习”,他把自己归入巴拉巴斯一类。在结构上《理查三世》不像《威尼斯商人》有意使用缠绕在一起的多重情节,而是像《马耳他的犹太人》简单、直接。巴拉巴斯渴望复仇,理查三世想要王冠。马洛的剧和莎士比亚的剧都以中心人物为主展开情节,表现他的特殊才能,但不同之处是,巴拉巴斯对他的受害者是身体上彻底毁灭,理查更愿意在需要时才使用他雄狮般的威力,对那些阻碍他的人巧妙地进行精神摧残。

曼图安(Mantuan) 真名巴蒂斯塔·斯巴努奥利(Baptista Spagnuoli, 1448—1516),意大利田园诗人。他是加尔默罗会白衣修士(曼陀亚人),后来成为其会长。曼图安以其拉丁文田园诗而留名后世。这些诗共10首,讽刺了教会和城里人,扩大了田园诗的表现范畴。在16世纪的英国,这些诗深受人们喜爱并产生过重大影响。亚历山大·巴克莱(约1475—1552)曾加以模仿。这些诗后来又为乔治·特伯维尔(1540—1610?)翻译成英文并题名为《改成英语诗形式的诗人曼图安的田园诗》(1567)。曼图安的诗,是伊丽莎白时代中学课程的主课之一,要求每个学生都会念。在《爱的徒劳》(四幕二场)里,莎士比亚借霍罗福尼斯之口赞扬了他:“老曼图安,老曼图安!不懂您的诗的人,是不会喜欢您的。”

芒戴(Anthony Munday or Mundy, 1560—1633) 戏剧家与小册子作者。生于伦敦,在他于16岁时当印刷商约翰·奥尔德的学徒前,显然曾作过儿童演员。一年后,他开始

出版在体裁与内容上模仿《官长的借鉴》的诗歌。1578年,他被派往国外侦查在法国与意大利的英国天主教难民的活动。他考入了罗马的英文学院,在此收集材料,写成揭发英国天主教徒阴谋的书,以《英国人在罗马的生活》(1582)为书名出版。返回英国之际,他继续进行反天主教徒的活动,参与了擒拿耶稣会士兼诗人埃德蒙·坎皮恩(1540—1581)。1584年,他出版了《英国的警句》,提醒人们警惕“叛徒与背叛行为”。

到1586年,他被任命为女王会议室信使,这一官职是兼职性的,使他得有空余时进行著述。他有时单独与人合作,积极进行戏剧创作,直至伊丽莎白结束其统治(1603)。1598年,《智慧的宝库》把他列为“我们最优秀的剧情编排者”,这是指他特别善于编造剧情提纲,但实际上却是别人代笔。

芒戴的第一部现在尚存的剧作是《菲德尔与福丘尼奥》(1584),此剧改编自一出意大利剧作。此剧大受欢迎并可能被莎士比亚用作《无事生非》一剧的题材来源之一,他在此剧中不仅找到了其剧情的总提纲,而且还找到了创作道格培里和弗吉斯这两个人物的构想。他的另一出剧作《肯特人约翰》(1590)则为莎士比亚的《仲夏夜之梦》提供了事件与构思素材。他还写有《亨丁顿伯爵罗伯特的倒台》(1598),其续篇《亨丁顿伯爵罗伯特之死》(1598)则是与亨利·切特合作写成。这两出剧作可能给《皆大欢喜》里的绿林冒险提供了题材。菲力普·亨斯洛的日记表明,芒戴曾是因《约翰·欧尔卡苏爵士》一剧各得十英镑钱的四作者之一;该剧被伊塞克·杰格德认为是莎士比亚所作,收在他1919年

出版的莎士比亚戏剧集中。

芒戴的非戏剧作品有《哲劳托,又名荣名之泉》(1580)这部长篇散文传奇,此传奇的第三卷有描写“一个敲骨吸髓的高利贷者”特鲁库伦托的插曲,这一插曲成了《威尼斯商人》的次要题材来源之一。《威尼斯商人》法庭场面的另一可能来源则是“一个犹太人的轶事,此人要一个基督徒以其一磅肉来抵债”,这一轶事收入《雄辩家》中,此书可能是由芒戴于1596年译出。

托马斯·莫尔爵士的原始手稿,其中的三页可能是莎士比亚写的,但是字体却是芒戴的。芒戴显然是此剧的某个部分的作者,而I.A.夏皮罗则认为,他是此剧最初形式的唯一作者。除了著书立说外,芒戴还是一位编辑。他很可能就是编辑《望楼》(Bel-vedere)的那位“A.M.”,此书是一本诗歌摘句字典,有大量的莎诗摘句。

毛本(Foul Copy) 与净本相对而言,指的是伊丽莎白时代戏剧作者写的文字剧本,有待于加工才能上演(参见净本条)。

梅奥(Thomas Mayowe, 兴盛于1580)

英国自耕农。梅奥于1581年向最高法院对阿登一家提出指控。梅奥的诉讼旨在恢复他在斯尼特菲尔德的地产,这地产是其祖父约翰·梅奥于1501年卖给玛丽·阿登的祖父托马斯的。1582年,莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚被传作为此案的证人,但其证词却没有保存下来。

梅恩(Jasper Mayne, 1604—1672)

英国诗人兼神父。有人认为,梅恩就是“I.M.”(见“I.M.”条),即给第一对开本(1623)写了那首称颂性诗歌的人,又是“I.M.S.”(Jasper Mayne, Student),即第二对开本(1632)开篇处那首令人称颂的诗歌

的作者。然而，梅恩传下来的诗作，在质量上却大为逊色于这两首序言性的诗。他确实给《悼琼生》(Jonsonus Virbius, 1638)这一悼念琼生的诗集写过一首诗。梅恩在此诗里间接地提到了莎士比亚：

您虽不谙拉丁文，论才华

却不让卜蒙、弗莱彻与莎士比亚，

您像他们一样，可以用本族语说，

诗人与国王绝不会天天降生。

梅恩沃林(Arthur Mainwaring, 1614年发家) 靠近斯特拉福的韦尔康布的一位地主，他于1614年与威廉·康布及威廉·列普林厄姆一起，企图圈占这一地区的土地。这种圈占行为引起了斯特拉福法人的强烈反对；其圈占的土地，包括莎士比亚拥有的田地的一些边缘性地块。但莎士比亚显然没有积极参与这一纷争。

《梅莎琳娜》(Messallina) 纳萨尼尔·理查兹(活跃于1631—1641年)所写的一部塞内加式情节剧。此剧首演于1634或1635年，1640年出版，题为“《罗马女皇梅莎琳娜的悲剧》，陛下狂欢剧团多次上演此剧，受到普遍欢迎……1640年”。这个版本的雕版扉面上有一张画有一个舞台的小画。此舞台是伊丽莎白时代舞台的四个著名舞台的复制品之一，其他几个就是约翰斯·德·威特所画的著名的天鹅剧场舞台及刻印在另外两出剧作《罗萨娜》及《才子》扉页上的舞台。

此剧曾由陛下狂欢剧团在萨立斯伯雷宫上演。因此，有些人认为，画上所画舞台就是萨立斯伯雷宫的舞台。但是，仔细分析比较此画中的舞台与《罗萨娜》一剧扉页上所画的舞台后，可以看出，它可能直接抄袭

自《罗萨娜》中所画的舞台，因此，作为早期舞台结构的独立的资料来源，其价值便大大失掉了。

美人鱼酒店(Mermaid Tavern) 17世纪伦敦奇普赛德区布列德街一酒店，是演员、剧作家及对文学艺术有兴趣的人的最著名的汇聚之所。托马斯·科里阿特(1577--1617)在其《俚语村言》(1611)里说，每月的第一个星期五，年轻的贵族、唯美主义者、演员、剧作家(如莎士比亚、本·琼生、卜蒙与弗莱彻等)往往在此酒店聚会饮酒倾谈。弗兰西斯·卜蒙对这种聚会有过生动的描述：

在美人鱼酒店，我们什么事没见过，

什么机警、微妙而火热的话没听过，

仿佛每一个人，不论来自何方，都想挖空心思开个玩笑，

并决心像傻瓜那样度过其沉闷的余生。

间接证明莎士比亚经常光顾这酒店的是莱斯利·霍特森。他证明说，威廉·约翰森是莎士比亚购买黑僧剧院的委托人之一，而且又是美人鱼酒店的店主。

《美丽的埃姆》(Fair Em) 剧名，无名氏所作，写于1590年前后，无出版日期。这是一部喜剧，讲的是曼彻斯特一个磨坊主女儿的爱情故事。它一度曾被认为是莎士比亚所作，还有人认为莎士比亚写这个剧是为了回敬罗伯特·格林的攻击。

《美丽的西迪娅的喜剧》(Schöne Sidea, Die) 剧名，作者为德国剧作家艾雷尔(J. Ayrer, 参见该条)。该剧情节同《暴风雨》相似。剧中有一国王，通巫术，能遣使精灵。女儿爱上敌人的儿子，他便对后者手中的剑使了魔法，让他搬运重木。但剧中没有暴风雨，也没有魔岛。显然，莎

剧和艾雷尔的剧采用了我们不得而知的共同素材。1604年和1615年,英国演员曾赴德国演出《塞林德》(Celinde)和《西迪娅》,但《塞林德》为何剧不明。

米德(Jacob Meade, 死于1624) 英国剧院主。米德是索斯沃克圣奥拉夫斯教区居民,密切参与了菲力普·亨斯洛的各种事业。在1613年的合同里,他与亨斯洛最后同意兴建希望剧场,人们确认他就是合同中的“运水人 Jacobe Maide……”。1599年,他是养熊人,与菲力普·亨斯洛及其女婿爱德华·阿莱恩同为熊园(巴黎园)经理。亨斯洛与阿莱恩被批准在熊园定期举行逗熊表演。亨斯洛死后,米德继续与阿莱恩从事其他方面的生意,其中包括经营查尔斯王子剧团。

米库林(Grigori Ivanovich Mikulin, 活跃于1601) 伊丽莎白女王时期俄国驻英大使。在英国和俄国于1601年1月6日签订友好条约时,米库林出席了伊丽莎白在王宫举行的仪式。莱斯利·霍特森发现了米库林描述签订此条约后举行庆祝活动的一份报告。霍特森说,此报告还提到了《第十二夜》在宫中的首演,剧中薇奥拉扮成送信人来到奥丽维娅府上。霍特森认为,莎士比亚讽刺了米库林,因为米库林谨慎地详细开列了在他出使期间说话和行为所应注意的种种事宜。

米德尔顿(Thomas Middleton, 1570—1627) 英国戏剧家。米德尔顿是伦敦一砌砖匠的儿子,曾就读于剑桥大学。他首次出版的作品有一本改写自《圣经》的《所罗门的智慧》(1597)和讽刺文集《小愤世嫉俗者》(Microcynicon, 1599)。1602年5月,菲力普·亨斯洛在其日记中提到他,说他曾与戴克尔和韦伯斯特合

写过一出当时已失传的剧作《凯撒的垮台》。1604年,他给戴克尔的《诚实的娼妇》增添了一些次要成分,并从此开始为保罗童子班创作描写伦敦生活的现实主义喜剧。这些喜剧中最优秀者有《捉拿魔鬼之法》(1608)、《大爷们,这是一个疯狂的世界》(1604—1606)及《奇塞普德一贞女》(1611)。1616年,他开始与威廉·劳莱合作,创作过几出剧作,最佳者是《丑孩儿》(1622),此剧是雅各宾专政时期最有名的剧作之一。

米德尔顿构思过伦敦每年上演的露天剧中的许多伦敦市长,因而于1602年被授予该市编年史家的头衔,此职位他一直保留至去世。他获得最大成功的是描写政治阴谋的寓意剧,此剧写到了为查理王子(后来的查理一世)于1624年迎娶西班牙公主之事而举行的谈判。剧名就是《一盘棋》,在它被禁演和米德尔顿被捕入狱前,其演出每天均吸引了成千上万的观众。

米德尔顿因写有《女巫》(约1610—1616)一剧而与莎士比亚产生了直接的关系,此剧中女巫的歌唱,预示了《麦克白》舞台提示里的歌。因此,人们普遍认为,米德尔顿是《麦克白》中据说的插入部分的作者。米德尔顿在《麦克白》中占有大部分,人们未能意见一致,但至少女巫一场(三幕五场)是他所写的。他那《大爷们,这是一个疯狂的世界》得益于莎士比亚显而易见,其中有些台词与莎剧某些台词很相似,而其《充满爱的一家人》则是对《罗密欧与朱丽叶》的仿作。

鸣乐(Soundings) 在公共剧院,演出开始前要鸣奏喇叭三次,每次间隔几分钟,告诫观众演出即将开始。三次鸣乐之后,序幕即告开始。琼

生惯于把序幕插入后两次鸣乐之间。在私人剧院,可能改换声音较为和缓的短号来鸣乐。这一习俗历经王政复辟时期和18世纪,到19世纪时三次鸣乐减为两次。

命运剧院 (Fortune Theatre) 伊丽莎时代坐落在伦敦北部的一座剧院。1599年12月,海军大臣仆人剧团的首席演员爱德华·艾伦,为了给自己所在剧团获得一个演出基地,从官方争取到了建造新剧院的许可。这座新剧院就是“命运剧院”。1600年4月,汉斯洛成为他的合作者。建筑任务交由皮特·斯特里特承办,环球剧院也是他承建的。斯特里特接到合同后,立即开工,大约在秋天完工。命运剧院是仿照环球剧院建成的,不同之处是它不是椭圆形而是正方形。外径为80英尺,内径为55英尺,高为42英尺,木结构,内设三层廊楼,观众坐在廊楼里看戏。命运剧院建成后,成为当时最好的也是最受欢迎的剧院之一。1621年12月9日,它被一场大火焚毁。1623年重建,变成砖石结构的圆形建筑。1649年,资产阶级革命成功,共和国军队破坏了这座剧院。1662年,它被彻底拆毁。

《默林的降生》(The Birth of Merlin)

一部剧。作者可能是威廉·罗利。出版商弗兰西斯·柯克曼在他出版的戏剧“目录”(1661)中给此剧的署名为罗利和莎士比亚合作。1662年他和托马斯·马什出版此剧,署名“威廉·莎士比亚与威廉·罗利”。从戏剧本身来看根本不可能是莎士比亚的手笔,所以大多数学者认为是罗利的个人作品,只有托马斯·米德尔顿还认为莎士比亚可能参加写作。

《魔鬼的契约》(The Devils' Charter)

悲剧。作者是巴纳比·巴恩斯。

写教皇亚历山大六世的生平。1607年圣烛节夜晚为詹姆斯一世演出。该剧以其详细的舞台指示而引人注目,甚至主要人物有时还得带道具上台。比如卢克丽希亚·波姬娅就带椅子上场,“她把它放在台上”。剧本上演后,作者又进行了修改和扩充,“使读者得到更多的愉快和教益”。1607年10月该剧登记出版。由于剧中人亚历山大·波姬娅将其用来害人的毒蛇称为“克莉奥佩特拉的鸟”,使人推测莎士比亚的《安东尼与克莉奥佩特拉》可能是10月份以前上演的,或许在1607年2月以前。

莫尔爵士 (Sir Thomas More, 1478—1535)

1529—1534年任英国大法官,其虔诚、博学与才智使他获得了世界性声誉,成了当时最受人尊敬的人之一。红衣主教伍尔习倒台后,莫尔勉为其难地接替他出任大法官,深知自己会很快与任性而固执的英王亨利八世发生冲突。当莫尔拒绝承认亨利为英国教会最高首领时,这一冲突终于达到顶点。翌年,他被判叛国罪而被斩决。除了著名的《乌托邦》(1516)外,莫尔可能还是《英王理查三世的历史》(写于1513年,1543年出版)的作者,但也有可能他只是从其庇护人红衣主教摩顿(约1420—1500)的拉丁文著作翻译了这一传记。不管怎样,现存的拉丁文版本却显然不及莫尔的这一作品。且不论其史料的精确,光是其生动性和戏剧性,便常被人认为是英国文学中第一本伟大的传记。并不奇怪的是,莫尔所描绘的理查,是在理查的劲敌亨利七世在位期间写成的,并把他描写成是弯腰驼背的坏蛋,干尽害人与背信弃义的勾当。对理查的这种看法后来便给写进了都铎王朝史学家所写的

编年史内，最后终于写进了莎士比亚的剧作里。

莫尔本人也成了16世纪两本有名传记的题材并给写进了《托马斯·莫尔爵士》一剧里，此剧的部分据说是莎士比亚所作。

莫利(Thomas Morley, 1557—约1606)

音乐家与作曲家，师从威廉·伯德，后成为伊丽莎白时代诗琴和牧歌的最伟大作曲家之一。1588年，他获得牛津大学音乐学士学位，1591年出任圣保罗大教堂管风琴师。1592年，他受封为王家教堂侍从，1598年获音乐印刷垄断权，此权两年后落入托马斯·伊斯特手里。

莫利编辑过牧歌集《奥里阿纳的胜利》(1601)，写下了第一篇内容广泛且最重要的论文文艺复兴时期创作的英文文章《实用音乐发凡》(1597)，出版了6种乐器的器乐曲、小曲、牧歌和芭蕾舞曲；实际上，他引进英国的芭蕾舞，都是仿照加斯托尔狄(Gastoldi)的《芭蕾舞》。

莎士比亚与莫利从1596至1601年均居住在圣海伦敦区。从这一情形来看，学者们猜想，这两个人可能互相认识，但支持或否定这一假设的证据却均显勉强。莫利的《咏叹调第一册》(1600)收有给《皆大欢喜》里的“一对情人肩并肩”写的曲谱，而《器乐曲第一册》(1599)则是没有词的咏叹调，其标题用了《第十二夜》里“噢，我的姑娘”。尽管学者们进行了研究和推测，莫利是否为莎士比亚那首抒情诗配乐，或莎氏给他的曲子填词，却始终是个争执不下的问题。

莫里森(Fynes Moryson, 1566—1630)

林肯郡人，剑桥大学彼得豪斯学会会员。广泛游历后，出任爱尔兰代理总督的秘书。1617年出版《游记》一书，是记述17世纪早期欧洲

的宝贵之作。

莫菲特(Thomas Mouffet or Moffet, 死于1604) 内科医生、昆虫学家与诗人。他是伊丽莎白时代好几个贵族的私人医生，其生命的最后十年是在位于威尔顿的彭布罗克伯爵夫人的庄园里度过的。他发表过好几本医学著作及一篇论昆虫的拉丁文论文《昆虫的舞台》(1589)，其中专门论述蜘蛛的部分很长。

莫菲特的诗歌《蚕与蛾》发表于1599年，因为发表很晚，因而不可能是《仲夏夜之梦》的题材来源。但莎士比亚可能看见过莫菲特这一荒谬滑稽诗的手稿并模仿过它。此诗包括有一题外的皮拉摩斯与提斯帕的故事，故事里有好几个地方与莎士比亚上述滑稽剧相似，使它很有可能是蛛网、飞蛾和波顿这几个字的来源。

莫里斯舞(Morris Dance) 英国传统民间舞蹈，可能是从剑舞演变而来。其名字可能源自跳舞者之中有一人得涂黑脸(“摩尔人脸”)，也可能源自意大利戏剧中的“插舞”(moresche)。莫里斯舞经常是伊丽莎白女王巡幸各地时供她娱乐的部分节目，有时候也列为宫中宴乐的节目。1600年，威尔·肯普跳莫里斯舞跳出了名，曾在伦敦和诺里奇演出。但严格说来，单人跳莫里斯舞是不可能的。

末等观众(Stinkard) 指花一便士站在中央场地或再花一便士坐在游廊中最廉价座位上的观众。一本书名为《蚂蚁与夜莺》(1604)的书中有“坐在剧院便士游廊里的末等观众”的话。

幕前舞台(Apron Stage) 突出到乐池里的舞台的一部分。幕前舞台有27 $\frac{1}{2}$ 英尺长，43英尺宽。

墓志铭(Epitaphs) 莎士比亚的墓志铭，一首刻在斯特拉福的圣三一教堂内圣坛北墙附近莎士比亚的墓石上：

看 在耶稣基督的份上请住手，
勿 挖掘这块石碑底下的尸骨。
谁 在这里动上他将要受诅咒，
谁 尊重我的遗体就会受祝福。

1693年抄写了这首诗的某位多德尔先生说，这首墓志铭是莎士比亚本人死前不久写的。这种说法不可信，大多数人持反对意见。墓志铭里的咒语可能是为了防止将来的教堂司事想在这里重新挖墓，把莎士比亚的尸骨移放到尸骨存放所去，据说这个咒语很有效，墓从未被打开过。J.O. 哈利韦尔—菲利浦斯认为这块墓碑不是原来那块，而是18世纪中期放置的。

莎士比亚死后数年，他的妻子（在她1623年逝世以前）、女儿和女婿请杰拉德·约翰逊在莎士比亚墓西侧的墙上安置了一个纪念像龛，上

面刻写了另一首墓志铭。

牧歌(Madrigal) 此字原是意大利文(madrigale)，原意指与抒情诗几乎是同义的一首诗。比如说，霍桑登的德拉蒙德的牧歌，便是结构不规则的短诗。作为一种音乐形式，它以对位的方式把一首抒情诗安排成几个无伴奏声部，这种形式由于1588年出版了配有英文译文的意大利牧歌集《阿尔卑斯山北部音乐》而在英国流行起来。可能是莎士比亚友人的托马斯·莫利，也许是英国最佳牧歌作曲者，其著作《实用音乐入门》(1597)谈到了无论男女如何学会在公开场合去唱一个声部。

穆雷(Marc Antoine Muret, 1526—1585) 生于利摩日附近，在法国任教时由于受到迫害，于是迁往罗马，并因教学有方而名扬欧洲。其作品之一是一拉丁文悲剧《裘利乌斯·凯撒》(1553)，是文艺复兴时期最早以此为题材的剧作之一。

N

纳什(Thomas Nashe, 1567—? 1601)

戏剧家与小册子作家。生于萨福克郡的劳斯托夫特一个牧师家庭，于剑桥大学接受教育。他的第一本著作《剖析荒谬》于1588年在出版登记处注册登记，但在此之前他曾发表过一篇书信体诗文，此诗是为罗伯特·格林的小册子《梅纳风》(Menaphon)(1589)所写的序文。此诗是“致两所大学的绅士同学”，对演员和未受过大学教育的戏剧家们有某些挖苦讽刺(参见“大学才子”条)。在其抨击中，曾清楚地提及基

德及说他是后来出现的《乌尔—哈姆莱特》的作者。

纳什列举了其庇护人，其中便有乔治·卡雷爵士(内务大臣与莎士比亚剧团的庇护人)和大主教惠特基夫特。后者曾雇佣纳什和约翰·李利撰文答复用假名马丁·马普雷利特这一清教徒所写小册子对他的抨击。这一论战造成双方都写出了一些当时最有生气的散文。纳什与格林和李利的友谊导致了与斯宾塞的友人加布里埃尔·哈维发生争执，结果是两人都写了些小册子互相攻击

谩骂。哈维显然不是纳什的对手，被纳什讽刺挖苦得体无完肤。这一论战最后于1599年被作为公共丑闻而制止，纳什的小册子也给大主教列入应焚毁的作品之列。（见“约翰·惠特基夫特”条。）有些评论者认为，这一论战后来成了《爱的徒劳》里亚马多和毛子之间的争论范本。人们认为，把纳什写成毛子来进行讽刺的根据是剧中有很多有关联的地方，其中把毛子描写成是“柔嫩的青年”（一幕二场）便是其中之一。作为讽刺作家，纳什被不止一次等同于“柔嫩的青年”，这在罗伯特·格林那带有对莎士比亚最有名的攻击的《一文不值的才子》里也以同样的方式提到他。

1592年，纳什一改过去对通俗剧场的谴责态度并写出了《身无分文的皮埃尔向魔鬼求情》这一小册子为之辩护。这一小册子之所以重要，是因为它标定了有关亨利四世的几出剧作的写作日期，说“英勇的塔尔波特……新近因成千上万的观众为他流泪而十分吃香”。纳什所写的剧作，至今只有他单独写的《森默的最后遗嘱与〈圣经〉》（1592）流传下来。1597年，由于参与创作惹起风波的《狗岛》（1597），他只好逃上伦敦。

纳什的名声在于他是英国流浪汉小说的鼻祖，其《不幸的旅人，又名杰克·威尔顿传》（1594）是描写伊丽莎白时代一位流浪汉的生动、深刻之作。《泰特斯·安德洛尼克斯》也属这类作品的余响。

《身无分文的皮埃尔》曾有人指出，它是《哈姆莱特》一剧中的不少成分的来源，其中包括把喝酒描写成是丹麦人的一种恶习，哈姆莱特所说的有关化妆品的话及他对戏子们的忠告。J.多佛·威尔逊争辩说，

纳什是三出写亨利六世的戏中的许多部分的作者，他还与莎士比亚合写了早已失传的《驯悍妇》。

纳什一家（Nash family） 莎士比亚在斯特拉福老家的邻居。托马斯·纳什（1587年去世）是斯特拉福什一税的征收官，这一职位后由莎士比亚家买到手。纳什有两个儿子即安东尼和约翰，莎士比亚在遗嘱中均给他们钱买纪念指环。安东尼·纳什（1622年去世）是莎士比亚于1602年买地的证人。他还是1614年莎士比亚和威廉·霍普林厄姆之间签订的一项协议的见证人。莎士比亚的遗嘱称他为“绅士”，1622年他去世时已是斯特拉福最富的人之一。

其弟约翰·纳什（死于1623年）也是莎士比亚在老斯特拉福买地的见证人。他与莎士比亚均是斯特拉福什一税的承租人。1619年，他由于带领斯特拉福一群反清教主义的人反对清教牧师托马斯·威尔森的就职而被捕入狱。

安东尼·纳什的儿子托马斯（1593—1647）娶莎士比亚的外孙女伊丽莎白·霍尔为妻，后者是苏珊·莎士比亚和约翰·霍尔夫妇的独生女。托马斯曾就读于林肯法学院，1622年继承了一些土地。霍尔去世前几小时所作出的口头遗嘱里，送给纳什的是他书斋里的全部图书，这些图书有些一定是莎士比亚的，因为霍尔一家是他的剩余遗产继承人。纳什是个保皇党人，1642年9月，他以国王事业在斯特拉福的最大捐款者而受人注目。在此前的一个月，他便立下遗嘱，要把纽普莱斯旁边的那座房屋留给其妻子。这座房子当时由佃户简·诺曼居住。纳什也许一直住在那里，等到霍尔于1635年去世后才搬进隔

壁他岳母的那座房子,然后一直住在那里到他去世的那一天即1647年4月4日。他死后埋在斯特拉福教堂的圣坛里,墓石上的铭文写道:“乡绅托马斯·纳什安息之所,娶绅士约翰·霍尔之女伊丽莎白为妻,于1647年4月4日去世,享年53岁。”他们没生孩子,两年后,伊丽莎白改嫁约翰·伯纳德。

内台(Inner stage) 位于舞台后部的一个内部表演区域,被一些人认为是伊丽莎白时代剧场结构的一个特征。但就内台的存在与性质而言,历代众说不一。

最卖力主张内台存在的是约翰·克兰福德·亚当斯。他在自己复制的“环球剧场”中,把内台(亚当斯称之为“书房”)安置在带轮子的房屋的几个门之间。亚当斯推算这一区域有7、8英尺深,23英尺宽,12英尺高,而且它可以用帘子与主台分开。尽管这一说法在许多年里为人们所接受,但它的存在近年来越来越受到怀疑。

关于内台的两个可以参考的最重要的选择是:(一)内台是建立在带轮子的房屋中的一间用帘子挡起来的小房间或隔离开的一部分;(二)是舞台后部的幕帘之后的一个可以发现的空間。这种可能性的拥护者们争辩说,正如亚当斯所构想的,在伊丽莎白时代的公共剧场里,很大一部分观众不能看见内台里的表演。

如果内台存在的话,它里面可能会给放置一张床(如《奥瑟罗》第五幕第二场中),或者可以表示至少是一个洞穴的开口(如《辛白林》第三幕第三场中)。“内台”这一词语在伊丽莎白时代并不存在,它只是后来的历史学家们创造的。总而言之,比较流行的看法是,伊丽莎白时

代,至少有一部分剧场在舞台的后部有一个大门或一道帘子,可以呈现出一个能够显示人物或道具的区域,但它大不了是主要舞台的一种延伸。再有一种说法,在后墙上开设有一个或更多的用帘子挡起来的小房间,可以打开来显示演员或道具。

内务大臣(Lord Chamberlain) 英国王宫里的家务官,负责衣、食、住、行,接待大使,和为君王举办娱乐活动等事项。在安排娱乐活动方面,权利仅高于娱乐官(the Master of the Revels)。后者只负责安排在宫内的戏剧娱乐活动。

尽管娱乐官逐渐成为剧团的直接统治者,但他依然从属于内务大臣,而且内务大臣时不时还要行使自己的大权,直接插手一些与剧团和演出有关的事件。内务大臣干涉戏剧活动的最突出的事例是1619年,担任内务大臣的帕姆布罗克伯爵威廉·赫伯特下令,未经他们许可,任何人不得印刷王家供奉剧团的剧本。

伊丽莎白女王在位期间的第一个内务大臣是女王的伯父埃芬厄姆的霍华德勋爵,他的任期是1558至1572年。在他之后是苏塞克斯伯爵三世托马斯·拉德克利夫,他的任期为1572至1583年。1583至1585年,查尔斯·霍华德接任这一职务,后因出任海军大臣而辞职;在任海军大臣期间,他作了“海军大臣供奉剧团”的庇护人。他的后继者叫亨利·凯里,亨斯顿勋爵一世,他在1594年组织成立起著名的“内务大臣供奉剧团”,莎士比亚后来被吸收进去。凯里去世于1596年7月,他的继任者是威廉·布鲁克,科布哈姆勋爵七世。一些学者认为他与演员格格不入。科布哈姆勋爵1597年3

月去世,在位仅6个月。接替他的是亨斯顿勋爵一世的儿子乔治·凯里,即亨斯顿勋爵二世,他还继承了父亲对内务大臣供奉剧团的庇护权。由于健康原因,他1603年为萨福克伯爵托马斯·霍华德取代,后者一直任职到1614年,后因出任财政大臣而辞退。该职供给骚迈塞特伯爵罗伯特·卡尔,詹姆士一世的宠人。然而第二年,卡尔因被指控参与谋杀托马斯·奥维尔伯里爵士而被投进伦敦塔。他的继任者是帕姆布罗克伯爵三世威廉·赫伯特。许多学者都认为莎士比亚十四行诗集的献辞里所说的W. H.先生和诗中漂亮的年轻人就是指威廉·赫伯特。赫伯特任职到1626年,然后被他的弟弟菲利普·赫伯特,即蒙哥马利伯爵,又称帕姆布罗克伯爵四世所接替。1623年的莎士比亚第一对开本就是献给威廉和菲利普兄弟的。

《你看见我,你就知道我》(When You See Me, You Know Me) 塞缪尔·罗利写的一个剧本。罗利(Samuel Rowley, ?—1633)是“海军大臣剧团”一个演员,亨斯罗雇用的剧作家。这是他写的一个主要剧本,1603年上演,1605年登记和出版。它的剧名又叫《著名的国王亨利八世的编年史》,对莎士比亚的《亨利八世》可能有某些影响。

牛津大学(Oxford University) 像剑桥大学一样,牛津大学对伊丽莎白时代大众戏剧的发展并没有直接起到很大作用,然而16世纪早期对古典和新古典剧作的研究与演出却促进了英国戏剧在形式与结构上的发展,而这两所大学则培养了许多为伦敦剧坛写戏的剧作家。首批正规的英国喜剧与悲剧作家都是大学方面的人:尼古拉斯·尤达尔是牛津大学的,托马斯·诺顿是剑桥大学

的,托马斯·萨克维尔则在这两所大学都就读过,至于16世纪80年代在戏剧上取得惊人成就的大学才子们,李利、皮尔和洛奇是牛津大学的,格林则在两所大学均取得了学位,与莎士比亚同时代的马斯顿、卜蒙和马辛格是牛津大学的,查普曼则可能这两所大学都进过。莎士比亚对牛津大学一定知道得很清楚,因为它位于斯特拉福与伦敦之间的中途。

牛津大学的人创作的剧作大都是学究式的,伊丽莎白女王在1566和1592年参观牛津大学时曾于基督教会堂看过其中几出戏;1605年詹姆斯一世访问牛津镇时,也在此会堂上演过三部拉丁剧作和一部英国剧作。牛津大学最有名且学究气浓的剧作家是基督教学院的威廉·盖杰,基督圣体会会长约翰·雷诺兹这位清教主义者曾对他进行过猛烈抨击。

牛津伯爵十七世(Oxford, Edward de Vere, 17th Earl of 1550—1604)

在其父于1562年死后继承此封号及世袭掌礼大臣之职。他于剑桥大学接受教育,幼时在伯利勋爵家中长大,而奥维德作品的翻译者艾尔丁就是其家庭教师。1571年,他与伯利勋爵之女安妮结婚并与她生有三个女儿。他是伊丽莎白女王喜欢的一位廷臣,但却渴望过更活跃的生活。由于他未得她的同意便入伍去了弗兰德斯,与她的宫廷侍从托马斯·尼维特决斗及与非力普·西德尼爵士争吵并导致后者丢了脸,因此失宠于女王。第一个妻子于1588年去世后,他由于与伊丽莎白·特伦特姆结婚而使他日渐减少的财产得以恢复。牛津伯爵是几位诗人的庇护人,他本人也写诗且是“我们中最善写喜剧的人”(梅尔斯语)

之一,但他所写剧作无一幸存。1920年,J.T.鲁尼发现牛津伯爵是某些归于莎士比亚名下的诗歌和剧作的真正作者。

牛津伯爵仆人剧团 (Oxford's Men)

牛津伯爵十六世约翰·德·维尔从1547至其1604去世时,有一个在外省演出的剧团。此后直至1580年再无进一步的记载,但在那年,华列克伯爵仆人剧团离开他们的老庇护人而成为牛津伯爵十七世爱德华·德·维尔剧团的演员。由于约翰·达顿和劳伦斯·达顿这两位主要演员后来离开此剧团而入新组建的女王仆人剧团,于是使这剧团受到削弱。1584年,牛津伯爵仆人剧团首次进宫演出;从1月1日至3月3日,演出的收款人是约翰·李利这位牛津伯爵的随从。然而这些演出可能是由牛津伯爵的一个孩儿班剧团演出的,因为翌年12月,与李利一起在黑僧剧院工作的亨利·埃文斯却是“牛津伯爵孩儿班”进宫演出《阿加门农与尤利西斯》的收款人。几天后,即1585年1月1日,又有另一剧团进宫演出。1587年1月,牛津伯爵仆人剧团在伦敦演出,1602年获准与乌斯特剧团一起在野猪头旅店演出。牛津伯爵于1604年去世,于是其剧团便合并进了乌斯特剧团,1603年后则成了安妮女王剧团的演员。

纽因顿巴茨剧场 (Newington Butts theatre) 这一伊丽莎白时代剧场位于萨雷的纽因顿村,距伦敦桥约一英里,中有圣乔治农田使之与河岸相隔。纽因顿巴茨这一名字的来源不明。(巴茨在英文中为箭垛之意。)这一剧场大约与帷幕剧场的建造时间相同,即1576年。首次提到把纽因顿巴茨用作剧场的是1580年5月枢密院给萨利治安推事的一

封信:“尽管前些时候他们已经给伦敦市长送去命令,禁止在该市范围内一切戏剧的上演,直至明年的迈克尔节,以防疫病的传播,但某些戏子却不顾市长的命令且未获市长批准,擅自于每个星期天在萨利地区的纽因顿巴茨演戏。市长要求该地治安推事不但应调查清楚违犯禁令的是些什么人,禁止他们在迈克尔节前在我市附近任何远郊处公开演出,而且还须保证在萨利辖区内严禁演戏。有谁要是违犯禁令……”另一封给萨利治安推事和伦敦市长的信由枢密院于1586年5月11日送出,致信原因与前封相似,即为了防止疫病的传播,必须避免有大批人参加的集会。1591或1592年,枢密院命令重新开放玫瑰剧场并认为纽因顿巴茨作为剧场地点不合适。(见“玫瑰剧场”条)

纽因顿的这座剧场,可能至少部分归非力普·亨斯洛控制。亨斯洛的日记里有1594年由莎士比亚剧团、内务大臣仆人剧团及海军上将仆人剧团在纽因顿巴茨剧场的10天演出:

以上帝的名义,1594年在纽因顿由海军上将仆人剧团和内务大臣仆人剧团举行了下列演出:

6月3日(5日?)《希斯特与阿什维罗斯》

4日(6日?)《马耳他的犹太人》

5日(7日?)《安德洛尼克斯》

6日(8日?)《卡特拉克》

8日(10日?)《涅贝兰登》

9日(11日?)《哈姆莱特》

10日(12日?)《希斯特》

11日(13日?)《驯悍妇》

12日(14日?)《安德洛尼克斯》

13日(15日?)《犹太人》

纽因顿巴茨剧场所进行的演出场次有限,主要原因是无利可图。与

玫瑰剧场每天平均收入 41 先令相比, 纽因顿巴茨剧场每天收入平均只有 9 先令。但是玫瑰剧场后来却又给关闭了, 原因是当局担心瘟疫再度爆发。1594 年在纽因顿巴茨剧场的这些演出, 是 1592—1594 年瘟疫流行后由海军上将仆人剧团和内务大臣仆人剧团联合举行的首次演出。那年春天, 苏塞克斯剧团很可能也在此演出 8 天, 然后此剧场才由上述两个剧团接手演出。此后, 此剧场便弃置不用; 到了 1599 年, 它便只存在于人们的记忆里了。

农萨奇 (Nonsuch) 乡村别墅, 在萨里的米特查姆附近。亨利八世开始兴建, 于 1556 年赐给阿伦德尔伯爵, 后由其女婿拉姆利勋爵最后建成。约在 1590 年, 伊丽莎白把它买下并常于秋季前往此地: “农萨奇……在所有其他别的地方中, 她最喜欢此处。”17 世纪 80 年代, 这一别墅被拆毁。

女演员 (Actresses) 在王政复辟前 (1660), 女人的角色都是由男孩子扮演的。托马斯·考瑞特在他的《粗话》(1611) 里写道: “我在威尼斯看到妇女演剧, 这是以前我从没见到的事情, 只是听说在伦敦曾有过这样的情况。”大约 1610 年在命运剧院上演的密德莱顿和戴克尔的《吼叫的女孩》的收场白中有这样的话: “从此, 女孩自己不久将在舞台上做出更大的贡献。”这是否意味着剧中的女角梅儿将由女角扮演登台呢? 除了这一可能性外, 在伦敦舞台上出现的第一职业女演员看起来是 1660 年玛格丽特·休斯扮演的苔丝狄蒙娜。1662 年 2 月 18 日帕普斯记载道: “我去了歌剧院, 看了《惩治情人们的法律》这部剧, 这是一部好戏, 演得也很好, 尤其那个女孩演得更好, 以前我从未见过舞台上有过

又跳又唱的女孩子; 如果不是她来表演, 柔凯婀娜的形象肯定受到损伤。”

女王供奉剧团 (Queen's Men), 也称伊丽莎白女王供奉剧团 (Queen Elizabeth's Men, 1583—1603)

伊丽莎白的演出剧团。1582—1583 年的节庆账目上记载着为爱德蒙·泰尔内支出 20 先令做旅差费。事由是: “大臣先生 1582 年 3 月 10 日来函招他进宫, 并委派他为女王陛下选拔剧团演员。”12 人入选, 组成剧团, 其中包括理查·塔尔顿 (Richard Tarlton) 和伦敦各著名剧团的演员。他们享有女王侍从的地位、薪水和制服。

成立的第一年夏天 (1583), 他们到各地进行巡回演出。返回伦敦后, 枢密院请求市府当局允许剧团在城市演出。他们得到了在公牛剧院和野熊剧院演出的执照, 但只能在节日期间进行演出。弗朗西斯·华辛汉爵士再次写信请求允许平时演出。在市交往记录中记载着下列演员的名字: “罗伯特·威尔逊、约翰·达顿、理查·塔尔顿、约翰·兰克汉姆、约翰·本特利、索拜·迈尔斯、约翰·汤、约翰·辛格尔、利奥诺尔·库克、约翰·加兰、约翰·亚当斯和威廉·约翰逊”。1583 年 12 月 26 日和 29 日, 1584 年 3 月 3 日, 他们在宫廷进行了演出。1584 年来德尔夫塞克斯剧院附近的骚乱导致市府禁止上演一切戏剧。他们在各地交替进行巡回演出, 在伦敦进行季节演出, 一直持续到 1588 年。

这期间的冬季他们在伦敦什么剧院演出不详。但若参考专在女王剧团演出的塔尔顿的行踪, 便会知道剧团演出的地点, 其中有大剧院、帷幕剧院、贝尔剧院、公牛剧院、贝尔·莎维奇剧院, 以及各种各样的客栈

庭院。在 1589 年的马普里雷特 (Marprelate) 争论中, 他们可能演过一些反马丁的戏剧。反马丁戏剧被禁演后, 那年女王剧团很早就开始外出演出了。不同的演出记录表明, 女王剧团在巡回演出时可能分为三组。即使冬季在伦敦演出, 如此庞大的剧院也需占用两个客栈庭院。1590 到 1591 年, 他们曾与萨塞克斯剧团在南安普敦、葛罗斯特 (还有海军大臣供奉剧团)、考文垂, 与埃塞克斯供奉剧团在菲沃斯汉姆进行联合演出。

1591 到 1592 年, 他们的声望日益下降, 在宫廷演出只有一次, 而斯特兰奇剧团 (当时与海军大臣供奉剧团联合) 却演出了六次。1592 年 9 月因违反了瘟疫期间禁止聚众的规定, 引起剑桥大学的抗议。1592 到 1593 年他们没有在宫廷演出过。次年从外地归来后做了最后一次宫廷演出。据知, 1594 年 4 月他们与萨塞克斯剧团联合一起在菲利普·亨斯洛的一家剧院演出。在上演的五部剧中只有《李尔王》一部是女王剧团的剧目。从此他们在伦敦舞台上消失。

1594 到 1595 年, 他们有九部戏剧在出版商的注册簿上有记录, 并出版。这九部剧有:《伦敦和英格兰的一面镜子》、《李尔王》、《詹姆斯四世》、《亨利五世的大捷》、《理查三世的真正悲剧》、《塞利默思》、《皮尔老妇的故事》、《瓦伦丁和奥森》和《克拉奥门爵士与克莱迷迪斯》。

诺顿 (Thomas Norton, 1532—1584)

戏剧家。生于伦敦, 受教育于剑桥大学, 后任摄政萨默塞特的秘书, 1555 年入内殿法学院学习法律, 数年后入议院。他的第一位妻子是大主教克兰默的女儿。1571 年, 就任伦敦市参议会委员。在 1574 年出

版的《告诫》中, 他提醒伦敦市长警惕“不必要的和毫无诚实可言的演戏场所, 其中特别是不贞洁、不顾廉耻和不自然的意大利妇女的杂技演出场所”。他狂热的清教观念终于导致他于 1583 年被投入伦敦塔监禁, 出狱不久后便去世。诺顿喜欢写诗, 有些诗收入了《陶特尔杂录》里, 但最为有名的是他与托马斯·萨克维尔合作创作了 1562 年上演的《高布达克的悲剧》。

诺登 (John Norden, 1548—1625)

大地测量家与地志学家。他所绘制的伦敦视图为伦敦各剧场提供了第一幅也许是同时代最精确的图画。诺登的第一幅视图印于 1593 年的《大不列颠宝鉴》里。这幅图从南面看伦敦, 前景处有熊园与玫瑰剧场, 这是当时泰晤士河岸上的唯一一座剧场。接着的一幅伦敦图的日期为 1600 年, 此图是 1593 年的视图的修订图。这一新图上有两个不是同时建造的剧场天鹅剧场 (1595) 与环球剧场 (1599)。在诺登所绘的图里, 环球剧场看起来是泰晤士河岸上最东南处的剧场, 在处女巷的正南处。这幅图最显著的特色, 是这三所剧场均被画成圆形建筑。圆形的外表不一定意味着其内部也是圆的, 而只是可以建构一个多边形的内部的框架而已。

诺斯爵士 (Sir Thomas North, 1535? —1601)

翻译家。曾就读剑桥大学与林肯法学院。以翻译法文版格瓦拉所著《未来人君宝鉴》(1557) 而开始其生涯。1570 年, 他据意大利文翻译了《多尼的道德哲学》这一动物寓言集。但他的真正成就, 是把普鲁塔克的《名人传》翻译过来并改名《希腊与罗马名人传》(1579)。诺斯的这一译作, 并不是直接据普鲁塔克的原作而是据雅

克·阿米奥的法文译本转译的，这一译作是英国文学中最伟大的译作之一。此书使莎士比亚受益非浅，他的《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克利奥佩特拉》、《科利奥兰纳斯》的主要故事来源即源于此书，而且还是《雅典的泰门》的重要题材来源之一。有人认为它还是《仲夏夜之梦》的次要剧情来源。

诺斯翻译质量之高，不但可以从莎士比亚对总的情节利用，而且还可以从他整段地引用其译文而表现出来，这些引文经过不大的改动后给糅进了其剧作里。诺斯的译作里有下面一段话：“我敢向你说不，没有一个敌人曾活捉过马库斯·勃鲁托斯，就是将来也做不到；我恳求神明保佑他不致落得这样一个下场：人们不管在何处找到他，无论是死的还是活的，他一定会保持着他堂堂的荣誉。”而莎士比亚在《裘力斯·凯撒》中，则只是把诺斯的这一段改成了如下样子：“我敢向你说不，没有一个敌人可以把勃鲁托斯活捉；神明保佑他不致于遭到这样的耻辱！你们找到他的时候，不论是死的还是活的，他一定会保持他的堂堂的荣誉。”（五幕四场）这样一个例子，便是很好的说明。

诺思布鲁克 (John Northbrooke)

格洛斯特一位教士，《掷骰子、跳舞、戏剧或插剧及其他无益的娱乐等，一般于主日进行，均为当局所指斥》(1577)的作者。文中提到了帷幕剧场，接着说道：“比起戏和剧场来，魔鬼实在没有灌输其意愿并使之发生作用的更快方法与更合适的学校了，这样的东西可使人们堕进

欲念与恶毒的娼妇肮脏的情欲的罗网里；因此，当局实有必要禁止、取消与取缔剧场与戏剧。”但他又认为学校偶尔上演喜剧还是可以的，条件是这些戏不是淫猥的、表现爱情水性杨花的、演出不是为赚钱而是为了学习和练习的目的。

诺森伯兰手稿 (Northumberland

Manuscript) 于诺森伯兰伯爵的老家奥尼克堡发现的一份伊丽莎白时代的手稿。这份手稿中有弗兰西斯·培根的散文与言谈录、西德尼的一封信和一份莱塞斯特的《共和政体》的抄本。手稿的第一页上是目录表的部分，该页的其余地方则是另一个人胡写乱涂的字，如弗兰西斯·培根先生、威廉·莎士比亚先生、理查二世、理查三世、honorificabilitudine 和托马斯·纳什著《狗岛》。这份手稿看来写于1597—1603年，因为《狗岛》禁演是在1597年，而培根则是在1603年被封为爵士的。此页上还有“德蒙斯”和“亚当”这两个名字，钱伯斯认为在上面乱写这些字的人可能是亚当·德蒙斯这个人。

诺丁汉伯爵一世 (1st earl of Nottingham, Charles Howard, 1536—1624)

伊丽莎白的海军司令，海军上将军仆剧团的人，这一剧团是莎士比亚剧团的主要劲敌。他在伊丽莎白的朝廷里拥有各种官职，其中包括内务大臣(1583—1585)。1585年，他被任命为海军司令，指挥舰队战胜了西班牙无敌舰队(1588)。1596年，他与埃塞克斯率兵成功偷袭了西班牙加的斯港，并因此而受封为诺丁汉伯爵。

P

帕森斯 (Robert Parsons, 1546—1610)

耶稣会教士，曾在牛津大学贝利奥尔学院求学，后来成为该院指导教师和院长。1574年由于某种原因被迫辞职，去欧洲旅行。1575年在罗马加入耶稣会，然后伪装潜回英国，成立了一个出版社，出版政治性小册子。这些小册子激怒了议会，使之采取严厉措施反对英国天主教。1580年，帕森斯返回欧洲大陆。30年来，他一直是在阴谋反对英国的一个重要人物。

帕森斯以“N. D.”(尼古拉斯·多尔曼)为笔名写了大量小册子。其中有一篇为《一个条约的第三部分，题为：关于英国三次宗教信仰改变的论文：包括对约翰·弗克斯所著《历法或耶稣教圣人录批判性的研究》。该文攻击了弗克斯的《殉教者的书》，其中有对约翰·奥尔德卡苏爵士(Sir John Oldcastle)的描写。帕森斯把他描述为：“经常被喜剧家搬上舞台的全英国闻名的流氓骑士：根据亨利五世的指示，由于抢劫和造反被处死。”大概帕森斯故意把福斯塔夫说成奥尔德卡苏，因为耶稣会是推诿理论或谨慎的谎言最主要倡导者之一。英国历史学家，《大不列颠史》(1611)的作家约翰·斯比德谴责帕森斯的诡辩术，指出：“……三次宗教信仰的改变的作者N. D.，把奥尔德卡苏说成是流氓、强盗和造反者，他从舞台角色那儿得到的权威性更适于他的诽谤文章，有识之士是不会相信的，它基于这个罗马天主教徒和他的诗人，他

们都善于说谎，一个装腔作势，一个篡改事实。”斯比德所说的“他的诗人”，如果直接指莎士比亚，可被引证说明莎士比亚是一个天主教徒。

帕拉迪奥 (Andrea Palladio, 1518—1580) 生于意大利维琴察，在罗马学习过建筑。帕拉迪奥曾在罗马、威尼斯和他的出生地维琴察设计了许多精美的建筑。维琴察奥林匹克剧院是他最后设计的一个宏伟建筑。他生前开始动工，死后由他的学生在1584年建成。

奥林匹克剧院的重要性在于它影响了整个欧洲剧院设计。1584年索福克勒斯的《俄底浦斯王》是在这里上演的第一个剧。莎士比亚为之创作的伦敦剧院受到奥林匹克剧院的影响似乎不太可能。

《帕拉迪斯·塔米亚》 (Palladis Tamia)

弗朗西斯·米尔斯的各类文章汇编，也叫做《智慧的宝库》。其中包括有关莎士比亚的重要介绍。《帕拉迪斯·塔米亚》1598年作为系列文学普通读物之一出版。文集内容广泛，涉及哲学、道德、宗教和文学批评。有关莎士比亚的材料在“英国诗人与希腊语、拉丁语和意大利语诗人的比较”一章。莎士比亚的名字出现在英国最杰出的抒情诗人、爱情诗人、以及悲喜剧作家之列。

这些说明对于确定早期戏剧和十四行诗的写作日期，以及证明莎士比亚在他同时代作家中的地位，甚至证实他是英国戏剧史的先驱，都十分重要。

《帕拉迪斯·塔米亚》1634年的第

二版,也是由于该书大量记述了克里斯托夫·马洛之死而闻名于世。直到1925年莱斯利·霍特森的《克里斯托夫·马洛之死》一书出版,这一事实才被学者承认。

《帕拉蒙与阿希特》 (Palamon and Arcite) 1566年9月2日和4日,伊丽莎白访问牛津时,在基督教堂大厅为她演出的上、下两集戏剧。第一天晚上入口附近的一座墙倒塌,砸死三人,但事故没有使演出中断,据说该剧由理查·爱德华兹从意大利版本的乔叟骑士的故事译成英语,女王向他表示了祝贺。这个剧不像是《两个高贵的亲戚》的题材来源。

帕姆布罗克伯爵二世 (Henry Herbert, 2nd Earl of Pembroke, 约1534—1601) 1570年他继承了父亲的头衔,1586年被任命为威尔斯总督。他的第三位妻子是著名的玛丽·锡德尼(1561—1621),菲利普·锡德尼爵士的妹妹,威廉·赫伯特,帕姆布罗克伯爵三世的母亲。锡德尼为她写了《帕姆布罗克的阿卡狄亚伯爵夫人》(Countess of Pembroke's Arcadia),斯宾塞为她写了《时间的毁灭》(Ruines of Time),1599年她在威尔顿宫款待了伊丽莎白,亨利·赫伯特是帕姆布罗克供奉剧团的庇护人。作为文化人,他是一位考古学家和编年史家。

帕姆布罗克伯爵夫人 (Mary Herbert, Countess of Pembroke, 1561—1621) 菲利普·锡德尼爵士的妹妹,帕姆布罗克伯爵二世亨利·赫伯特的妻子,他们1577年结婚。她是一个爱好文学的妇女,有超常的文学才能,是当时最著名的女文学庇护人。她受到许多诗人的赞美,其中包括斯宾塞、丹尼尔和琼生。她唤起哥哥创作了散文传奇剧《阿卡狄亚》,后

来由她修订完成。她还完成了哥哥开始翻译的《赞美诗》,大部分是她翻译的。她对文学的另一个贡献是完成了罗伯特·加尼尔《玛克·安东尼》的英文译本《安东尼斯的悲剧》,大概已经证明这是莎士比亚《安东尼与克莉奥佩特拉》的题材来源。

伯爵夫人在威尔顿的房地产成了学术领地。在那里,诗人和艺术家都得到了支持和鼓励。1603年12月2日,莎士比亚的剧团在威尔顿演出,当时宫廷正在那里躲避伦敦的大瘟疫。据1865年出版的故事记载,曾经有一封伯爵夫人写给她儿子威廉·赫伯特,帕姆勃洛克三世的信,信中告诉她的儿子邀请詹姆斯一世来看《皆大欢喜》的演出,信中有这样一句话:“一个叫莎士比亚的人在我们这里。”对那些认为赫伯特就是莎士比亚十四行诗中的“W. H. 先生”的人来说,这封信是莎士比亚与帕姆布罗克一家人有密切关系的证据。十四行诗第三首进一步证实了这一点。这首诗赞美了年轻的母亲的美貌:

你是你母亲的镜子,在你身上她唤回她的盛年的芳菲四月。

帕姆布罗克伯爵三世 (William Herbert, 3rd Earl of Pembroke, 1580—1630) 贵族、朝臣,有时被认为是十四行诗中的W. H. 先生。威廉·赫伯特是帕姆布罗克伯爵二世亨利·赫伯特与菲利普·锡德尼的妹妹玛丽·锡德尼的儿子。1601年,他父亲死后他继承了伯爵头衔。1601年他失宠入狱,他与玛丽·菲顿的私生子流产。在詹姆斯一世统治时期,他曾任许多重要职务:王家内务大臣(1615—1625)和管理大臣(1626—1630)。1624年他任牛津大学名誉校长,布罗德盖特宫以他的名义改为帕姆布罗克学

院。1623年海明斯和康德尔把第一对开本题献给威廉和他的弟弟菲利普，蒙特戈麦里伯爵。把对开本题献给赫伯特，而不是莎士比亚的庇护人骚桑顿，在帕姆布罗克是否是W.H.先生的争论中仍是个焦点。

帕姆布罗克伯爵四世 (Philip Herbert, 4th Earl of Pembroke, 1584—1650)

帕姆布罗克伯爵四世，威廉·赫伯特的弟弟。他从威廉·赫伯特那里继承了内务大臣的职务，他和威廉一起是第一对开本的被题献者。他是菲利普·锡德尼爵士的外甥，他名叫菲利普显然是以他舅舅的名字命名的。1605年他被升为贵族，任命为蒙特戈麦里伯爵，第一对开本的献词中就是用这个头衔来称呼他的。在詹姆斯一世统治初期，作为蒙特戈麦里伯爵，他是雅各宾宫廷最受宠的人物。他的英俊、在打猎和宫廷假面具舞会方面的技艺，使他得到了宫廷中显赫的职位；然而他的骄傲自大招来许多敌人，莎士比亚的庇护人骚桑顿伯爵三世，亨利·赖奥思利就是一个。1610年，他们之间发生了争吵。

虽然赫伯特是艺术家们慷慨的庇护人，但他经常负债，因此像对开本这样昂贵的书选他为被呈献人有些反常。对这件事的解释是，当时谣传他必然成为内务大臣的候选人，这是他哥哥的职位，他哥哥将要被提升为财政大臣。赫伯特对王家供奉剧团的将来起着相当重要的决定作用；因此把他作为被题献人是一个明智的举动。如果这是海明斯和康德尔的想法，后来证明这个想法是聪明的，因为1626年，赫伯特继承了他哥哥的职位，当上了内务大臣，1630年威廉去世时，他又继承了他哥哥帕姆布罗克的头衔。直到1641年由于他赞助了议会宗派，国

王才撤消了他内务大臣的职务。在内战时期，他公开支持议会，当时保皇党的小册子攻击他是叛徒。他对清教徒事业的信奉与他个人的生活观截然不同。他生活放荡，并且一直是戏剧的庇护人。他是菲利普·马辛格的捐助人，1647年他被王家供奉剧团作为卜蒙和弗莱彻戏剧第一对开本的被题献人。

帕姆布罗克供奉剧团 (Pembroke's Men) 帕姆布罗克伯爵二世亨利·赫伯特捐助的演出公司。现在

没有关于帕姆布罗克供奉剧团1592年前有关活动的记载。据后来的记载，1593年他们在各地演出，没有什么经济收入。同年9月，菲利浦·亨斯洛写信给爱德华·阿林，告诉他所有剧团人员都在家呆了“五、六个星期了”。亨斯洛还说，这次巡回演出很不成功，剧团不得不把服装当掉。在各地的巡回演出中，他们在瑞伊(Rye)、巴斯、卢德洛、贝德里、什鲁斯伯里、考文垂、伊普斯威奇、莱斯特、约克等地进行了演出(1593年7月)；据各地记载，他们的报酬在14到40便士之间。

显然，为了还债，他们把三个剧本卖给了书商，书商在1594和1595年出版了这三个剧本。这三个剧本是马洛的《爱德华二世》、《驯悍妇》和《约克公爵的悲剧》(《亨利六世》“差”的四开本)。大概《约克和兰克斯特的纷争》和《亨利六世》中篇“差”的四开本也是帕姆布罗克供奉剧团的剧本，但1594年版的封面上没有他们的名字。而《泰特斯·安德洛尼克斯》(1594年版)的封面上有他们的名字。《驯悍妇》与莎士比亚的《驯悍记》有什么关系仍不清楚。上述剧本除《爱德华二世》外，最后都成了莎士比亚所在剧团，内务大臣供奉剧团的财产。许多学者认为

莎士比亚在加入内务大臣供奉剧团之前属于帕姆布罗克供奉剧团。

1595到1596年间剧团的活动情况不清楚,然而1597年,海军大臣供奉剧团的理查·琼斯和托马斯·唐顿,以及可能曾是帕姆布罗克供奉剧团成员的罗伯特·肖、加布里埃尔·斯宾塞和威廉·伯德,在帕姆布罗克的庇护下联合成立了一个新剧团。他们与天鹅剧院的老板弗朗西斯·兰利签定了在该剧院演出的合同。可是1597年7月28日,他们上演了托马斯·纳什的令人反感之极的《狗岛》,导致伦敦所有剧院被关闭。当剧院重新开始营业时,演员们拒绝回天鹅剧院演出,而去了亨斯洛所在的玫瑰剧院。后来帕姆布罗克供奉剧团和乌斯特供奉剧团(Worcester's Men)合并。

潘西爵士(Sir Charles Percy, 死于1628) 诺森伯兰伯爵九世亨利·潘西爵士的兄弟,莎士比亚戏剧中霍茨波的后裔。查理斯·潘西是埃塞克斯公爵的一个继承人,在爱尔兰曾在他的手下服务。叛乱时期他是副将,显然潘西负责安排了埃塞克斯叛乱前夕演出《理查二世》。由于他在叛乱中所起的作用,他被罚款5000英镑。通过联姻,潘西成了格洛斯特郡丹布莱顿勋爵,离斯特拉福不远。作为骚桑顿和埃塞克斯的朋友,他也许和莎士比亚很熟,为莎士比亚提供过关于《亨利四世》上篇中两个潘西的情况,他在1600年左右的一封信中,抱怨说他在乡间流落,并提到了《亨利四世》下篇中两个人物(夏禄和赛伦斯)的名字:

我在这里被乡村的事缠住,目前不能回伦敦。如果我这样呆下去,我想等我回去时你会发现我迟钝得很,把我误认为是夏禄或赛伦斯法官。因此我恳求你可怜

我,经常来信把发生的事情告诉我,虽然你也许不会消除我像夏禄法官的看法,可我向你保证,你会使我在人们眼里成为格洛赛斯特郡一个非常有能力的绅士。

佩顿(Payton) 斯特拉福一位市长。托马斯·哈特把约翰·莎士比亚“遗嘱”的手稿交给了他,约1789年佩顿又把它交给了马伦。约翰·乔丹在《原版选集》(约1780年)中写道:

“大谷仓,用砖砌成,位于伯明翰路旁,现为佩顿先生拥有。大谷仓一直被认为是莎士比亚所建。”

佩维(Solomon Pavy, c. 1590—1602)

演员。佩维是小教堂儿童剧团的主要演员。在黑僧剧院他曾在《辛西娅的宴乐》和《打油诗人》中扮演角色。他去世时年仅12岁。本·琼生为他写了挽歌体诗,因此人们永远记住了他的名字。

佩克(Francis Peck, 1692—1743)

学者兼古文物收藏家。弗兰西斯·佩克声称他发现了莎士比亚为托马斯·库姆写的墓志铭,这篇墓志铭与传说的莎士比亚为约翰·库姆写的著名的墓志铭相联。在《弥尔顿新传》(1740)附录“莎士比亚戏剧注释”中,他这样说:

“大家都知道莎士比亚为约翰·库姆写的墓志铭,我听说他后来又为托马斯·库姆,化名‘稀胡子’,约翰的兄弟,写了另一篇墓志铭,这篇墓志铭从来没出版过。墓志铭是这样的:

‘稀疏的胡子,鼓鼓的钱包;
不受爱戴的人,
带着诅咒走进坟墓,
魔鬼与他为伍。’

这篇墓志铭是很辛辣的。”

佩蒂(George Pettie, 1548—1589)

翻译兼作家。他是《佩蒂的小娱

乐宫》的作者，该书由 12 个著名的古代故事组成，17 世纪多次再版。其中有一个关于皮格马利翁的故事，被认为是《冬天的故事》中赫米温妮复活的来源。

佩蒂也是《斯第文·瓜佐的国内讲话》的作者。其中一段与哈姆莱特用尼姑庵一场戏中攻击女人的化妆很相像。

培根 (Francis Bacon, 1561—1626)

英国哲学家，杂文作家，政治活动家。关于莎士比亚著作权的“培根说”，把培根和莎士比亚这两个名字紧紧地联系到了一起。培根生于伦敦，曾就学于剑桥大学圣三一学院和格雷法学院。1584 年进入议会。后来得到女王宠臣艾塞克斯伯爵罗伯特·德弗雷的友情。艾塞克斯以自己的影响极力在政府中为培根谋取官职并在经济上帮助他。然而，在 1601 年艾塞克斯攫取王位阴谋惨败之后，这种友谊便陡然结束。当时培根官任王室法律顾问，负责审判艾塞克斯，向公众宣布政府判决艾塞克斯罪状的法律依据。因此，1601 年他起草了《关于新近晋升艾塞克斯伯爵罗伯特图谋反叛，犯下叛逆罪的申诉》。这份文件牵涉一事实——艾塞克斯举兵反叛的前一天，叛党曾有意安排莎士比亚剧团在环球剧场上演“推翻理查二世王的戏剧”，但文中无意把演出人员牵连到叛党之列：

反叛的头天下午，梅里克与他的同伙敦促剧团给他们演出推翻国王的戏剧（后来他们施行此举）。这件事不是偶然为之，而是梅里克预约剧团演这出戏。不仅如此，有一位演员告诉他此剧是老戏；来看演出的人不会多，恐怕要赔钱；为了上演此剧，梅里克额外加了 40 先令，这样戏就上演

了。他非常热切地要睹此悲剧以饱眼福，他以为不久他的主子就会把这种悲剧从舞台上搬回现实生活中来，结果是上帝把悲剧降到了他们自己头上。

培根在官场的生涯似乎印证了中世纪的“时运变幻”观念——一个人被抬举到荣耀峰巅之时亦即命运女神突生怪想将其毁灭之际。1607 年培根当上了副检察长，1613 年升任总检察长，1617 年授职掌玺大臣，1618 年又荣升大法官，封号为维鲁拉姆男爵。1621 年再得荣宠，被授予圣奥本斯子爵封号。但就在这年 5 月他被判受贿有罪，罢黜了官职。他把余生献给了文学及哲学写作和科学实验。

培根最著名的文学著作是《论说文集》（1597 年版，1625 年再版）。他最重要的成就当属他在哲学上的贡献。《新工具》（1620）和《学术的进步》（1605）对现存的哲学上的“定论”进行批评，言过其实却很有份量。他是英国唯物主义哲学和归纳法推理的奠基人。培根的著作还有《亨利七世史》（1622）；《新亚蒂兰蒂斯》（1627 出版）。作为思想家他有创建，但也有严重的局限，但他对后世的影响是不可低估的。

培根 (Matthew [Mathias] Bacon, 生卒年不详) 1613 年伦敦一件诉案的被告。原告是莎士比亚和黑衣僧区的房客。1613 年莎士比亚花 140 英镑从亨利·沃克手中买下黑衣僧门房的部分房地产。这份地产原属于马修·培根；1604 年以 100 英镑出售给亨利·沃克。1590 年马修·培根继承母亲安·培根遗下的黑衣僧门房和毗连的地产。立案前他实际上已把房地产转让出去，但在他交出相应契约和文件之前要得到法院核准认可。因而此案只是履行手续，

使事实上的所有者成为合法的所有者。莎士比亚和邻居于 1615 年 4 月 26 日在大法官法庭提出上诉：

民事上诉人托马斯·本迪什·巴罗奈特爵士，爱德华·纽波特，威廉·索斯比·埃斯奎俄尔，罗伯特·多默·埃斯奎俄尔及妻子玛丽，威廉·莎士比亚绅士和伦敦公民理查·培根向您爵爷阁下呈上谦卑的上诉：上诉人安分守己，住在祖传土地法定范围之内，有一所主要宅院或有附带两个庭院和一块空地的住宅，空地在上述住宅东边，有时用作园子。偌大的建筑现在当作两所马厩来用，上面还有两间草棚。在住所南面还有一座小阁楼与马厩相连，另一所宅院或有附设地产的住宅现在归安东尼·汤普森和托马斯·珀克斯及其他受让人所有……所有这些住宅都在伦敦城黑衣僧人的境域之内……上述宅院房屋连同地契，文据，代理人字据，证据，档案，文书确实实应属上诉人，恭请您保障上述人的合法权益，保障上诉人对上述宅院房屋等的产权。上面提到的所有文件：代理人字据，地契，证据，档案，文书之类都由安·培根托管，与上诉人有用。因此现在请爵爷明鉴此案。安·培根新近过世，马修·培根是她遗产的唯一执行人，上述文件从安·培根去世后就到了马修·培根手里。马修·培根对上述宅院、住宅、地产或利益不提出任何要求。他知道宅院、住宅、代理人字据、地契、证据、契约、档案、文书应该只属于上诉人，但他却把持着上述文件不交给上诉人，因此上诉人有失去和被夺去对宅院住房所有权的危险。培根 1615 年 5 月 5 日在法庭上

给了答复。他放弃对房地产权利的任何要求，只请求脱离与那些证件有关的责任：

被告马修·培根绅士对原告托马斯·本迪什·巴罗奈特爵士，爱德华·纽波特，威廉·索斯比·埃斯奎俄尔，罗伯特·多默·埃斯奎俄尔及妻子玛丽，威廉·莎士比亚绅士及伦敦公民理查·培根上诉的答复。被告人从现在起永远放弃上诉书中提到的全部权益，他说他承认上诉人所言属实；上诉人都是安分守法的公民，在各自祖传的土地上生活，有一所宅院或住宅带附属房地产及其他房屋，马厩、建筑及上诉人提到的空地；他同时承认后面提到的宅院、住房及兄长威廉·布莱克韦尔，弟弟亨利·布莱克韦尔和威廉·布莱克韦尔，还有被告人母亲安·培根的情况属实。被告重申他现在放弃对上述房屋土地或其中任何一间或一块的产权、所有权和收益。

5 月 22 日法庭裁决被告人应受命把文件交给法院以把这些文件移交给相应的合法所有者：

因此法庭命令被告把上述全部文件：代理人字据、地契、字据、文书及档案交与法庭。他承认上述文件都在他的监管下并当庭发誓移交。为此如果原告愿意就可以和被告办理交接手续。

培福伯爵夫人 (Lucy Harington, Countess of Bedford, 1580—1627)

诗人的女保护人。路西·哈林顿培福伯爵夫人是伊丽莎白时代一些最伟大的诗人的朋友和保护人。这些诗人在诗中赞美她为德行与美的懿范。其中有德莱顿、唐恩、恰普曼、丹尼尔和琼生。琼生似乎对此特别热衷，曾为她写了两首献诗，其中一首赞她为“……美丽、大方又聪

颖；有最伟大的血统，伟大而又更高尚。”

这首诗现存的一个抄本是琼生为诗集《殉情人》(1601年)而写的献稿。此诗集最初还收有莎士比亚的《凤凰与斑鸠》。琼生的诗中有这样一个标题“致 L. C. of B.”。伯纳德·纽迪伽特依此推论培福伯爵夫人便是《殉情人》中献诗的匿名的受献人，因而也是莎士比亚《凤凰与斑鸠》的受献人。1594年路西与第三代培福伯爵爱德华罗素结婚，婚后一直无嗣。1601年，差不多是莎士比亚《凤凰与斑鸠》的写作时间，伯爵夫人生一婴儿，但不久便夭折。这些事件和《凤凰与斑鸠》中涉及的事例是一致的。这种看法尚未得到学者的普遍接受。

《捧腹大笑》(Humour out of Breath)

由约翰·戴创作的一部喜剧，登记于1608年4月12日，同年出版。剧中有个贵族把自己拥有的一切都给了朋友，自己却过着乞讨的生活。这个情节与《雅典的泰门》很相似。据此推测，《雅典的泰门》一剧的写作时间当在1608年初或1607年末。

皮尔 (George Peele, 1556—1596)

剧作家，大学才子派一员。生于伦敦圣詹姆士·加里克希斯教区。他的父亲是基督医院的管理人员，这个医院是一所孤儿和老人的救济院。皮尔先在这里受教育，后来在牛津大学学习，在牛津大学得了两个学位。据知，他的第一部剧是《巴黎的控告》，1584年为女王上演，这部剧是英国田园戏剧最早的范本。这时皮尔与大学才子们联合在一起，在大学才子中他很受重视，纳什引证说他是“诗歌中的阿特拉斯”。据米尔斯在《智慧的宝库》中(1598)记载，他1596年死于天花。

一般认为虽然《乔治·皮尔的笑话》(1607)是不可凭信的，但把他的名字与一本笑话书联系在一起，说明他有一个生活放荡的名声。皮尔的戏剧有：《老妇人的故事》(1591)、《爱德华一世》(约1593)和《戴维与贝思萨伯》(1594)。许多学者认为皮尔是莎士比亚《亨利四世》上篇的合作者。多弗·威尔逊认为《亨利六世》下篇是莎士比亚根据皮尔主编的一个戏剧改写的。达格代尔·赛克斯认为莎士比亚《约翰王》的题材来源是皮尔的《约翰王》。一些学者还发现皮尔的风格与《泰特斯·安德洛尼克斯》第一幕的风格有密切联系。那些否认《爱德华三世》是莎士比亚的作品的人倾向于该剧是皮尔所著。

珀切斯 (Samuel Purchas, 1575? — 1626) 牧师兼编辑。塞缪尔·珀切斯作为泰晤士河上一个教区的牧师，他遇到了很多海员。他把他们的故事收集在《珀切斯的远游，或世界和宗教的关系》(1613)和《珀切斯游微观世界，或人类历史》(1619)中。他还完成了理查·哈克卢伊特的《航海原则》(1625)，其中包括威廉·斯特雷奇一封关于船只失事的信：“失事的真实报告”。斯特雷奇的信的日期是1610年7月15日，是《暴风雨》的一个较次要的来源。由于珀切斯的书直到1625年才出版，一般认为莎士比亚一定是看过珀切斯的手稿。

普林 (William Prynne, 1600—1669)

清教主义的小册子作者，戏剧的强烈反对者。在牛津大学受过教育。很早就忠实于加尔文派。

1633年普林出版了《演员的惩罚》，疯狂攻击“舞台剧、戏剧诗人和演员”。该书1000多页。普林还责骂在戏剧性娱乐中女人担任角色。

他的评论被认为是直接诽谤亨利埃塔·玛丽亚王后，她不久前在宫廷假面剧中担任了角色。结果普林被判刑，罚款 5000 英镑，并失去了他的两只耳朵。但这本书受到清教徒们的欢迎，最终剧院被关闭。普林的后半生中经常忙于辩论和争吵之中，他本人不断受到惩罚。

普卢姆 (Thomas Plume, 1630—1674)

罗切斯特的副主教。他建立了马尔多图书馆，该馆收藏了他 1657 年左右的手迹，其中有关于莎士比亚的父亲约翰的描写：

他是个手套商的儿子，约翰·门

宁斯爵士曾在他的店里见到了他的老父亲，他是个快乐的老头，他说威廉是个好人，他诚实，但他总爱和他开玩笑。

普坦哈姆 (George Puttenham, 死于 1590) 伊丽莎白时代批评家。

一般认为乔治·普坦哈姆是《英国诗歌的艺术》(1589)一书的作者。该书是现存伊丽莎白时代文学批评的最好范例。普坦哈姆的论文是莎士比亚的同乡理查·菲尔德的第一个出版物，后来菲尔德出版了莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》。

Q

《七大罪》(The Seven Deadly Sins)

一部失传的剧，相传为喜剧演员塔尔顿(R. Tarlton)所作。现存的只有见于亨斯洛和艾莱恩(E. Alleyne)的手稿材料中的该剧情节梗概。原剧显然有上、下两篇，是塔尔顿死(1588)前不久为他所在的女王供奉剧团写的，后于 1590、1591 年前后辗转为斯特兰奇剧团(Strange's Men)所有。现存的情节梗概是演出时用来指示演员上、下场的记录，上面列有演员的名字。这些演员后来成了莎士比亚所在的内务大臣供奉剧团的核心。

现在可看到的只是下篇的情节梗概，由序幕和三部分组成，用费里克斯(Ferrex)和波里克斯(Porrex)、萨丹纳帕路斯(Sardanapillus)及忒瑞俄斯(Tereus)的故事分别展示妒、懒、淫带来的恶果。(可以推知，上篇写的是骄、馋、怒、贪。)在序幕和每一部分之后，由代表亨利六世

和诗人利德盖特的人物发表一通议论。

这一情节梗概具有重大意义，它展现了当时普通剧院的演出方法以及莎士比亚在此前后加入的剧团的组成情况。经学者们研究发现，该情节梗概上的笔迹同《托马斯·莫尔爵士》一剧的作者丙(Hand C)和《命运的网球》(Fortune's Tennis)一书的收藏者的笔迹一致。

奇迹剧(Miracle Plays) 严格来说，这是指中世纪描写圣徒生平的剧作，但这个术语也用来指包括神秘剧在内的剧作，后者是把《圣经》故事改编成戏剧。奇迹剧最初是用拉丁文写成并由教士在教堂里演出，但到 14 世纪时已用英语写作并由行会会员在教堂外的移动舞台上演出，其中特别是在基督圣体节时演出。这种剧作安排成组剧的形式，这一系列的短剧表现的是从创世到耶稣受难这一大段故事，每一出戏

由相应的行会上演。因此,造船行会便可能负责上演诺亚和方舟的故事。现存的四部组剧是约克组剧、威克菲尔德组剧(又称汤利组剧)、切斯特组剧和考文垂组剧。在1300至1600年之间,有近100个城镇保有上演奇迹剧的纪录。奇迹剧的教育成分导致了15世纪的道德剧,而其中的喜剧成分则对16世纪的插剧和世俗戏剧产生过影响。在莎士比亚正创作其伟大悲剧时,这些中世纪戏剧仍在外省不时演出。约克组剧的最后一次演出是在1579年,切斯特组剧则上演至1600年,而贝弗利组剧则上演至1604年。

恰普曼 (George Chapman, 约1560—1634) 诗人、剧作家、翻译家,其文学生涯几乎跟莎士比亚一样长。他出生在距伦敦以北约30英里的赫特福德郡,据说他成年后进入牛津大学,毕业后回家乡教中学。大约1585年,他来到伦敦,在拉尔夫·萨德勒手下供职,去低地国家服役。1596年,他给在玫瑰剧院演出的菲利普·亨斯洛的海军大臣剧团写作剧本,这期间的一些作品没有保存下来。1596年2月,他的剧本《亚历山大里亚的盲乞丐》上演,取得了戏剧生涯中第一次圆满的成功。该剧后来按舞台演出本出版,删去了浪漫成分,加强了笑剧事件。它比琼生的《人人高兴》早一年出版,这一点尤为引人注意。作为剧作家,恰普曼的道路是平坦的。1598年,弗朗西斯·米尔斯就将他列入既是“最优秀的喜剧家”又是“最优秀的悲剧家”的行列,但他的早期悲剧已经失传。

1598年,恰普曼完成了马洛的未竟之作《希罗与林达》并出版。马洛只写了两章,富于色情意味,恰普曼则强调主人公的友谊和互相鼓励。

该诗形式完整,广为流传,在以后的40年里多次再版。1598年的另一件大事是出版了恰普曼翻译的荷马史诗,他为此曾耗费多年时光。恰普曼希望也主要因此而出名。几年后,他以剧作家的身份转到王家教堂童伶剧团(后来称为“王后宴乐剧团”),该团在黑僧剧场演出。此后他的大部分剧作都是为童伶演员写的,其中有《全是傻瓜》(1604?)、《五朔节》(约1609)、《绅士媒人》(1602?)、《奥利夫先生》(1604)和《寡妇的眼泪》(1603—1609)。他与琼生和马斯顿合作的《向东啊》(1605)给他们带来了麻烦。该剧的题目令人想起戴克尔和米德尔顿的《向西啊》,后者是为王后宴乐剧团的对手保罗童伶剧团写的。《向东啊》里面有关于伦敦生活的现实主义描绘,包括一个关于美洲殖民的次要情节,这一场几乎可以肯定是恰普曼写的,表现出他对诗艺的探索兴趣,该场附带对苏格兰进行了某种嘲讽,它很可能是马斯顿加的,结果触犯了詹姆斯国王,招来了严厉的惩罚。马斯顿逃跑了,恰普曼和琼生被囚禁,并威胁说要处以极刑。由于朋友在宫中说情,两人方得以获释。剧本稍加修改后上演,获得成功,引起了轰动。

与此同时,恰普曼被任命为亨利王子的常任管家。王子答应支持他翻译荷马史诗。1598年,他出版了《伊利亚特》第1、2和7—11卷;1609年,出版了第12卷;1611年全部译完出版。1615年,出版了《奥德赛》。此外还翻译了彼特拉克、赫希俄德、朱文纳尔等的诗歌,一度也曾翻译过悲剧。恰普曼自己也写诗。

恰普曼的悲剧有些特殊。他采用戏剧诗的形式,主要用于表达自己的哲学观、政治观,而不是供舞台演

出。恰普曼是一个思想家，在他的戏剧的每个重要场面中，他的人物总将他们的行为和经历与一个总的生活哲学相维系。人物在心理上显得不是那么成熟，因此也就成为哲学主张的传声筒。但是中心冲突却处理得有力、清晰。

恰普曼 1604 年创作的《布西·德·昂布西阿》由“保罗的童伶剧团”演出。它在舞台上获得的成功远远大于其他任何一个剧本。它把一位著名法国人的古董癖和他被世俗力量所击败而戏剧化了。它的续集《布西·德·昂布西阿的复仇》（约 1610）进一步“鼓励崇高的生活”，仍然显示了恰普曼独立的思考，但几乎无人欣赏他的剧作技巧。在这两部悲剧中，我们看到了一个新的马洛式的超人。在此期间，恰普曼还创作了《比龙公爵查理的阴谋与悲剧》，他大胆地描写了法国的政治和风俗，引起了法国大使的抗议，中断了演出。虽然恰普曼逃脱了逮捕，但某些演员未能幸免。1608 年，该剧出版发行，删削甚多，恰普曼称之为“可怜的被肢解的诗篇”。1616 年后，除修订以前的作品外，他几乎没有写作。1634 年 5 月 12 日，恰普曼去世。

伊丽莎白时代之后，可能无人认为恰普曼是戏剧家。他是一个文人，自认为学识渊博，是一位斯多噶派和柏拉图派学者，善于思索，沉湎于寻求追踪伦理价值、政治哲学及在当代的运用，并教导世人。由于他傲慢易怒、躁动不安，所以常常既不满意自己，也不满意他人。作为一名诗人，他常常自觉迟钝，或者无意识地紧张。

恰普曼是否与莎士比亚相识没有任何外在的证据，尽管恰普曼给许多诗人和剧作家写过诗，但从没有

给莎士比亚写过。莎士比亚也避免与他人进行文字上的交往。莎士比亚与恰普曼的关系不是三言两语说得清的。在文学上，他们之间互相影响、借鉴、启发和参考。一种观点认为：多年来，他们互相回避；另一种观点则认为：《皆大欢喜》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《一报还一报》主要是恰普曼写的，在《亨利六世》、《驯悍记》、《亨利五世》、《裘力斯·凯撒》、《温莎的风流娘儿们》、《雅典的泰门》、《泰尔亲王配力克里斯》和《暴风雨》中的假面剧里可以找到他的手笔，更不用说《托马斯·莫尔爵士》中的部分幕场，《爱的徒劳》、《哈姆莱特》中的插剧，可能还有 50 首十四行诗。当然，如果莎士比亚真是牛津勋爵，那么莎士比亚与恰普曼就表现出新教观点与天主教观点的对立。布西与费斯特都是牛津勋爵。但真正的莎学专家并不接受以上胡言乱语。所谓莎士比亚未完成《雅典的泰门》，而由恰普曼重写的说法，没有任何根据。

怀疑论者应该看到两个一直被人们提到的观点：第一，恰普曼做为诗人是莎士比亚十四行诗中的诗敌；第二，在《爱的徒劳》中，第 4 幕第 3 场 254 行起讲到黑夜，是指当时以乔治·恰普曼的诗《夜影》为代表的“黑夜派”的论调。恰普曼作为莎士比亚十四行诗的诗敌的依据是第 80、85、86 首十四行诗中的部分诗句，这一看法几乎一个世纪以前就有人提出来了。这几首诗里所说的“和善可亲的幽灵”就是针对灵感是超自然的在夜晚降临的主张的。“他雄浑的诗句昂然扬帆”指恰普曼荷马史诗的翻译（这种说法不够成熟），“才子们用精炼的语调/熔铸成每一首赞美的歌咏”指恰普曼《夜影》中的两首赞美诗。此外，恰普曼

还给骚桑顿和帕姆布罗克写过诗，这两人是莎士比亚十四行诗中“俊美青年(朋友)”最公认的候选人，恰普曼也许就是诗敌。但这还没有客观的文献，不可能确认。

恰普曼和莎士比亚互相利用了对方的作品，这是很清楚的。《布西·德·昂布西阿》中“空空的云朵/我们把它歪曲变形/想象成龙、狮子、大象……”(第3幕第1场, 23—25行)使人想起哈姆莱特对波洛涅斯说的台词(第3幕第2场, 392—399行)。莎士比亚在《安东尼与克莉奥佩特拉》中,用“有时我们看见天上的云像一条蛟龙,有时雾气会化成一只熊、一头狮子的形状”(第4幕第12场, 2—3行)的句子表示了对安东尼的敬意。在《布西·德·昂布西阿的复仇》中,恰普曼不仅采用了哈姆莱特受到亲人的鬼魂的责怪后,仍然延宕复仇的情节,而且在布西鬼魂出现时(第5幕第1场),还模仿了哈姆莱特和他母亲在居室中的那场戏。在《查博特的悲剧》(约1613)中,他采用了哈姆莱特说勃鲁托斯的双关语和《向东啊》中的一场(第3幕第2场)。可能他的剧中有一个男仆叫哈姆莱特,剧中人对他说道:“哈姆莱特,你这个下人,你疯了?”剧中另一句台词:“你婚礼上留下来的残羹冷炙也许可以宴请婚筵上的宾客”(第2幕第1场, 257—258行)与《哈姆莱特》中的一句台词非常相似(第1幕第2场, 180—181行)。恰普曼在该剧中(第3幕第2场, 77—79行)还拿奥菲莉娅的一首歌开玩笑(《哈姆莱特》,第4幕第5场)。显然,他很熟悉《哈姆莱特》和《罗密欧与朱丽叶》。《布西·德·昂布西阿的复仇》中的台词:“他悬在奎恩的耳朵上/就像他的珠宝”(第1幕第1场, 152—153行),使人想起

罗密欧的台词:“她皎然悬在暮天的颊上/像黑奴耳边璀璨的珠环。”(第1幕第5场, 47—48行)。恰普曼的《五朔节》(第3幕第3场)表明他也很熟悉《第十二夜》。

同样,莎士比亚也受到恰普曼的影响,从《特洛伊罗斯与克瑞西达》中可以看到。这并非所谓“戏剧战”(War of Theatres),也不是恰普曼与马斯顿的《演员的鞭子》及它与莎剧的联系,更不是所谓恰普曼是忒耳西忒斯的荒唐论证;还要避免用时事来影射他们。他们之间的影响,重要的是恰普曼翻译的荷马史诗与莎剧人物和事件的联系。1598年,恰普曼翻译的《伊丽亚特》中的7卷(第1、2、7—11卷)和第18卷《阿喀琉斯的盾牌》首次出版。其他作品发表于莎剧写作之后,与莎剧没有关系。莎士比亚时代,由于乔叟的作品和中世纪传奇文学的影响,这些英雄故事家喻户晓。有荷马史诗的外文译本,还有英语的改编本。毫无疑问,莎士比亚都运用过。由此可以解释他对笔下人物,尤其是克瑞西达的态度。莎士比亚知道的背景材料比乔叟提供的要多,他在早期剧本中既提到过围攻特洛伊的主要人物,也有其他出场的次要人物。由于莎士比亚阅读广泛,恰普曼又大名鼎鼎,莎士比亚大概读过恰普曼的译文,这一点可以坚信不疑。

要证明莎士比亚有意模仿了恰普曼史诗译文的措词是很困难的。但《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的“下流的忒耳西忒斯一张开嘴,/我们便知道不会有音乐、智慧和天神的启示”(第1幕第3场, 73—74行)一句不可争辩地来自恰普曼。这里的意象是恰普曼的,荷马原作中没有,其他人也没有。莎士比亚关于忒耳西

忒斯的概念源于恰普曼：

他这个瘪嘴呱呱啦啦地说话，
口齿不清，意义含糊，唾沫
横飞骂他的主将，毫无理性，
攻打特洛伊人中算他顶丑。
跛东跛西的拐脚，凹胸驼背，
秃头尖脑，孤零零几根头发。
人类中间，阿喀琉斯最恨他
尤利西斯也恨他，他还骂他俩。
这次他对阿伽门农肆无忌惮
狂吠了半天。

莎剧中的人物在阿伽门农第一次入场时，就向他抱怨了一通。

莎士比亚从恰译《伊利亚特》第1、2、7、9、11和18卷中汲取了素材，但由于恰普曼未翻译第6卷，而忽略了第3卷，这是很重要的。莎士比亚对《伊利亚特》并不比恰普曼知道得更多，但他显然怀着极大的兴趣阅读过同时代人的著作，东取一细节，西取一人物，基本上充实了他对这些古老故事的回忆。

恰普曼的光环今天已经暗淡，人们之所以记得他主要是因为他激发了济慈致荷马的十四行诗。他不是伟大的戏剧家，但是一个重要的诗人。兰姆指出：“所有英国戏剧家中，在描写与说教方面，恰普曼也许最接近莎士比亚。他的特长不在戏剧模仿……。他也许可以创作一首伟大的史诗……。我常认为关于莎士比亚作为一个狂放的无拘无束的天才，在他身上极美弥补了大错’这种平庸的错觉或许是对的，它也适合恰普曼。”

乔叟 (Geoffrey Chaucer, 约 1340—1400) 诗人、外交家、学者、军人。乔叟被称为“英国文学之父”，还有人把他看作宗教改革的先驱。在创作上乔叟深受以意大利作家但丁、彼特拉克和薄伽丘为代表的人文主义文学的影响，构成了他创作

的思想基础。他采用伦敦方言为文学语言，并汲取了欧洲文化中进步的养料和诗歌技巧，开创了英国文学的新篇章。

乔叟的代表作《坎特伯雷故事集》(约 1387—1400)是 14 世纪英国社会生活的缩影，是英国第一部现实主义文学作品。他的作品也影响了莎士比亚。《特洛伊罗斯与克瑞西达》主要是根据乔叟的长诗《特罗勒斯与克丽西德》改编的。《威尼斯商人》中提到的阿里阿登和狄多的故事来自乔叟的《好女人的故事》(约 1386)，《鲁克丽丝受辱记》可能也借鉴了该诗。莎士比亚可能还采用过《坎特伯雷故事集》中“骑士的故事”作为《仲夏夜之梦》中忒修斯和希波吕忒的传说以及该剧浪漫副情节的来源。莎士比亚和弗莱彻创作的《两个高贵的亲戚》也与“骑士的故事”有关。

乔登 (Sylvester Jourdain, 卒于 1650 年) 旅行家。1609 年 7 月 28 日，乔登乘坐的开往弗吉尼亚的轮船在百慕大岛遇难。乔登幸免于难，于第二年回到英国，并把自己在那座无人居住的岛上的生活经历写成一本小册子出版，取名《无人发现的百慕大群岛，因而又叫魔鬼之岛》。莎士比亚在《暴风雨》中可能利用过这本小册子来描写暴风雨和普洛斯彼罗所居住的岛上氛围。

乔丹 (John Jordan, 1746—1809)

文物管理员。乔丹出生于离斯特拉福镇仅几英里远的泰丁顿 (Tiddington)，曾经当过车轮修造匠，受过很少正规教育，却自学到不少知识，后成为一位无韵诗作家、文物管理员和斯特拉福镇游览向导。在作向导方面，他的“突出成就”是他在 1794 年引导了塞缪尔·艾尔兰德及其儿子威廉·亨利·艾尔兰德。(参

见“威廉·亨利·艾尔兰德”)

乔利(George Jolly, 1648—1673 最享盛名) 演员。1642年剧院关闭后随巡回演出剧团去欧洲演出, 1648年至1659年率团在德国演出, 1655年在法兰克福演出时见到了查尔斯二世。在王权复辟时代回到英国, 1660年获许开放了一个剧院。1661年至1667年乔利的剧团在凤凰剧院演出一些伊丽莎白时代的戏剧, 但没有演出莎士比亚戏剧的记录。1667年担任一个较差的年轻演员团体的经理, 直到1673年。

乔德尔(Etienne Jodelle, 1532—1573)

法国剧作家兼诗人。1553年他写的《被束缚的克莉奥佩特拉》, 用现代戏剧这个概念解释, 不过是几个演员的长篇讲话。似乎莎士比亚没有直接了解这个剧, 但该剧表达了对这对情人好感, 影响很大。

切斯特(Robert Chester, 约 1566—1640) 其父可能是罗依斯顿的爱德华·切斯特。1601年他出版了长诗《爱情的殉道者》, 其中收入莎士比亚的诗《凤凰和斑鸠》, 并列于首位。(见《爱情的殉道者》)

切特尔(Henry Chettle, 约 1560—1607) 印刷工、剧作家。早年做印刷学徒, 后来成为印刷工约翰·丹特的同事, 1592年他仍然协助丹特工作, 编辑了罗伯特·格林的小册子《一钱不值的才子》, 其中就有格林对莎士比亚的著名攻击。人们认为——但未经证实——切特尔实际上参与了该书的写作, 以期引起争论。翌年, 切特尔出版了他的小册子《慈心之梦》。在“致绅士读者”的信中, 他为格林的辱骂致歉, 并为莎士比亚辩护。在信中他提到莎士比亚的“诚实”, 这常为学者们引用, 以决定格林是否责备过莎士比亚剽窃。他说:“我自己看到他举止有礼, 品格

高雅, 而且不少贵人都说他待人正直, 足证诚实; 文笔优美, 可见艺高。”

《慈心之梦》问世不久, 切特尔转向剧本写作。弗朗西斯·米尔斯在《帕拉迪斯·塔米阿: 智慧的宝库》(1598)中提到他时称其为“最好的喜剧家”之一。从1598到1603年, 他为海军大臣剧团创作了48个剧本, 迄今只有5、6个尚存。他与安东尼·芒迪合作的《亨廷顿伯爵罗伯特之死》(1598)广为流行。莎士比亚《皆大欢喜》中的“绿色世界”背景可能受它的启发。他还与托马斯·戴克尔合作, 创作了《特洛伊罗斯与克瑞西达》, 已佚。1603年, 伊丽莎白驾崩时, 他发表了颂诗《英格兰的丧服》, 呼吁一大批同时代的作家(名字是他虚构的)写诗哀悼。他在诗中写道:

银舌的蜜利塞特也没有
从他含蜜的灵感中掉出一滴黑泪
来哀悼女王的逝世, 而她曾
御耳倾听他的诗歌, 给予恩遇。
牧羊人啊, 怀念我们的伊丽莎
白,
用哀歌唱出塔昆似的死神加于
她的毁灭。

“蜜利塞特”指莎士比亚, 这说明莎士比亚未和其他诗人一样写应景诗。

切特伍德(William Rufus Chetwood, 死于1766年) 戏剧家、翻译家、书商。曾在德鲁瑞巷剧院和都柏林的斯摩克巷戏院做提白员。1749年, 他出版了《舞台通史》一书, 第一次明确提到威廉·达夫南特爵士是莎士比亚的亲儿子的传说。1750年, 他在都柏林出版了《英国戏剧: 英国戏剧诗人的生平及其所有剧本》(1752年在伦敦出版)。该书写

于狱中,这是其粗糙和疏漏的原因之一。W. W. 格雷称它“什么也没有,只有错误”。书中有关莎士比亚的生平大部分来自尼古拉斯·罗武的著作,还有一个莎剧目录,其中许多版本都是切特伍德编造的。他是最早的莎士比亚伪造者之一。

琼斯(Inigo Jones, 1573—1652) 舞台设计师兼建筑师。伦敦人,曾在丹麦和意大利受过教育,获得了荣誉,被任命为安妮女王的私人建筑师,回国后第一个任务是为1605年1月6日演出的本·琼生宫廷假面剧《黑色假面剧》进行舞台设计。设计时他吸取了塞巴斯蒂安诺·塞利奥和意大利其他舞台设计师的成果,把透视绘画布景、舞台前部框架和前幕引入英国舞台。在以后的假面剧舞台设计中他又有许多创新,发展了布景技巧,对17世纪的英国舞台产生了巨大的影响。

丘特(Marcette Chute, 1909—) 美国传记家、文学史家。1930年毕业于明尼苏达大学,之后开始职业写作。早期作品有3部儿童诗集。她以3部传记知名:《杰弗利·乔叟在英国》(1946)、《莎士比亚在伦敦》(1949)、《本·琼生在威斯敏斯特》(1953)。它们以生动地再现了主人公生活的时代而著称于世,使丘特成为英国文学史权威。

《莎士比亚在伦敦》既为专家也为一般读者所喜爱。作者从莎士比亚时代的角度来描绘莎士比亚,避免了后来评论家们的偏见和歪曲。素材全部来自莎士比亚时代,没有传奇色彩,勾画了生活于英国戏剧史上最为丰富多彩的时期的一个伟大戏剧家和诗人。丘特还著有《莎士比亚导论》(1951)和《莎士比亚故事》(1956)。

圈地(Enclosure) 15至17世纪,贵

族用暴力大规模剥夺农民土地的一种方式,其目的主要是将村社的公地和农民的耕地改为大片的牧场,雇佣少量的工人放牧羊群,将羊毛拿到市场上高价出售,从中得益。大批农民失去了土地,成为严重的经济问题和社会问题,深受其害的农民极为不满。

1614年9月,亚瑟·曼怀宁和威廉·雷普林罕打算在斯特拉福,主要是韦尔孔姆圈地。韦尔孔姆是一个小村庄,莎士比亚在此拥有一份什一收益权(见“斯特拉福什一税”)。为了获得莎士比亚的允许,发起人达成了协议,同意“补偿”莎士比亚因圈地可能损失的收入。

与此同时,斯特拉福市政当局投票反对圈地,并派市政府文书托马斯·格林(莎士比亚的亲戚)去与发起人协商,劝阻他们。11月16日,格林在伦敦拜访了莎士比亚和其女婿约翰·霍尔医生。他们向格林肯定地说,“他们打算在4月份丈量土地,然后给予补偿,而不是在那时以前,他和霍尔先生说,他们认为什么事也不会发生。”

12月10日,格林在莎士比亚住宅新居与雷普林罕协商,未能达成协议。12月23日他写信给雷普林罕和“莎士比亚先生以及几乎所有市议员”,还以个人的名义给“我的堂弟莎士比亚”写信,详细说明“圈地会引起的不利后果”。这时曼怀宁和雷普林罕由当地大户之一威廉·孔姆撮合,联合起来试图圈地。1615年1月,开始在其土地上挖沟,作为圈地的第一步。市议会的议员干涉此事,孔姆与他们发生了争吵。1615年3月,市议会获法院许可,禁止圈地,直到提出充足的理由。这一次曼怀宁和雷普林罕显然放弃了圈地,只有孔姆坚持,斗争持续到次

年。1616年4月,大法官爱德华·柯克爵士判定孔姆等圈地为非法。后来孔姆打算与市议会达成一个妥协的方案,遭到拒绝。直到1619年仍在打官司。

从托马斯·格林的日记中可以知道这次争论的某些特点。莎士比亚在这场纠纷中显然并不重要,但从他起的作用来看,他显然是一个精明的商人。

瘸子 (Lameness) 解释莎士比亚十四行诗的最大危险莫过于望文生义了。19世纪的个别批评家就曾断章取义地得出结论说莎士比亚是个瘸子。他们的根据是十四行诗中的第37首第三行“同样,我,受了命运的恶毒摧残”和第89首第三行“叫我

做瘸子,我马上两腿都蹩”。爱德华·卡佩尔于1779年第一次把这两行诗同《皆大欢喜》中的瘸子亚当联系起来。本身就是个瘸子的英国历史小说家沃尔特·司各特爵士在他的小说《肯尼尔渥斯》(1821)中也描述了莎士比亚在忍受这种残疾的痛苦,使得这种说法广泛流传开去。更有甚者,居然有人“考证”出莎士比亚受伤的是左腿,而且是在命运剧院演出时受伤致残的。此外,瘸腿的诗行还被用来证明“莎士比亚”从多方面判断是沃尔特·瑞理爵士,他于1596年在加的斯负伤,或者安东尼·培根,弗兰西斯·培根的弟弟,他也曾受过伤害。好在20世纪已经无人再考证这些无聊的问题了。

R

饶泽斯雷 (Henry Wriothesley, 1573—1624) 见“骚桑顿伯爵”条。

饶泽斯雷 (Elizabeth Wriothesley)

见“骚桑顿伯爵夫人伊丽莎白”条。

人文主义 (Humanism) 文艺复兴时代术语,指对古代希腊、罗马文学的复兴与研究。“人文主义”始用于14、15世纪的意大利,到16世纪初传入英国。在英国,在托马斯·莫尔爵士及伊拉斯莫斯等学者影响下,开始了把非宗教文化与基督教伦理熔于一炉的伟大工作。在戏剧领域,出现了所谓的基督教泰伦斯现象,这种现象体现了这种融合。基督教泰伦斯现象于约1530年始于荷兰,即把泰伦斯喜剧的结构运用于表现圣经题材。它是都铎王朝晚期大学才子戏剧的先导。戏剧这种艺术形式自中世纪就形成了搬演宗

教教训的模式,人文主义的出现使戏剧成为一项合法的文化事业,堪与学校中的拉丁文课程相提并论。

认真考查一下,我们发现人文主义与新古典主义严格戒律的发展以及对亚里士多德《诗学》的文学阐释有很大关系。(关于这点在16世纪的意大利和法国就有系统阐述,在非立浦·锡德尼爵士的《为诗一辩》(1595)中也有表述。)人文主义的这一方面阻碍了英国戏剧的发展,因为它只强调戏剧的规律性。可庆的是莎士比亚及其同时代剧作家没有完全依据这种理论,只保留了古典剧的五幕结构,没有受时间、地点、活动“三一律”框框的束缚。他们的创作冲破窠臼,在总体结构完整的框架内把“自然”与“艺术”完美地结合了起来,具有极强的生命力和灵

活性。

《人人高兴》(Every Men In His Humour, 1598) 本·琼生创作的一出喜剧。1598年由内务大臣剧团首演,莎士比亚扮演了其中一个主要角色。1600年8月4日,《人人高兴》在书业公所登记注册,同时登记注册的还有3个莎剧,即《皆大欢喜》、《亨利五世》和《无事生非》,空页上注明“暂不出版”。翌年,《人人高兴》用四开本印刷出版;1616年收入琼生戏剧集的对开本中,进行了很大的改动。1605年,该剧为詹姆斯一世演出。这次可能用的是修改本,场景从意大利变为英国。但琼生作品的编者赫福德和辛普森认为该剧是1612年为詹姆斯上演的。1616年的版本附录上写道:“此剧1598年首演,由内务大臣剧团演出,主要演员是:W. 莎士比亚、R. 伯贝奇、A. 菲利普斯、J. 海明斯、H. 康德尔、T. 蒲伯、W. 斯赖、C. 比斯顿、W. 肯普、J. 达克。”这是内务大臣剧团第一个演员表。

一般认为莎士比亚在剧中饰老诺威尔。据说此剧起初不被接受,后因莎士比亚的推荐而上演,当时琼生还不知名。尽管莎士比亚参加了演出,但1616年版琼生作的诗序中却包含大量对莎剧旁敲侧击的嘲讽,尤其是对《亨利五世》和《亨利四世》,可能还有《辛白林》,以及《泰尔亲王配力克里斯》和《冬天的故事》。批评莎士比亚在《亨利五世》中试图用“致辞人”来使剧本统一,“用四、五把生锈又很钝的圆头剑”来表示阿金库尔战役。

在《巴托罗缪市集》的序言(该序可能是为1605年2月国王供奉剧团在宫中演出此剧而写)中,琼生对莎士比亚不顾戏剧创作的古典主义法则同样表示了不满。

《人人扫兴》(Every Men Out Of His Humour, 1599) 本·琼生的一出“讽刺喜剧”。1600年4月8日在书业公会登记,同年两次再版。琼生作品的第一对开本中收录了该剧。有的学者认为这出剧中的人物不过是伪装了的琼生的同时代人,但一般认为琼生更着重于细致准确地描绘传统的讽刺人物类型,而不是个别人。剧中第3幕第1场,索格里阿多说他新近获得的纹章上有一个猪头,庞塔屋洛提议加一条合适的箴言:“非无芥菜也”。这显然是戏拟莎士比亚家纹章上的箴言:“非无权也”,也可能是讽刺莎家刚获得的盾形纹章。

该剧可能还提到了《亨利四世》下篇和《裘力斯·凯撒》。

瑞安(Richard Ryan, 1796—1849)

传记作家兼书商。理查德·瑞安1825年编辑出版了《戏剧史和传记中的戏剧性谈话或场面、情景和冒险,严肃性的和喜剧性的》,该书使他成了名,其中有这样一段有关莎士比亚和伊丽莎白的轶事:

众所周知,伊丽莎白女王是不朽的莎士比亚的崇拜者,在我们诗人的戏剧演出时,她常常出现在观众面前的舞台上,或兴致勃勃地坐在幕后(这是当时上层人士的习惯)。有一天晚上,莎士比亚本人亲自扮演国王,观众知道女王也在剧院。当莎士比亚正在演出时,女王穿过舞台,并习惯地接受着观众的敬意,礼貌地朝诗人走去,但诗人竟没有注意到她!当她走到幕后时被莎士比亚看到了,她再次向他走来,但莎士比亚还是不愿意抛开他的角色去注意她。这使女王不得不想办法试试他是否能够在舞台上放弃他角色的尊严。于是在他快要退场时,

她故意走到他面前，掉下一只手套，又穿台而过。莎士比亚注意到这一切，在他结束了他的台词后，拾起手套，又说了些话：“虽然我们这里有重大的使命，但还是让我们屈身拾起姐妹掉下的手套吧！”然后他退场，把手套呈给女王。他的举动使女王感到十分愉快，并为此得体的举动奖赏了他。

这件小事虽然很动人，但未必可信。

瑞理爵士 (Sir Walter Raleigh, 1552?—1618) 诗人、士兵、朝臣、探险家兼历史学家。他作为历史学家的名声要比作为抒情诗人的名声大。虽然他的大部分作品已经不存在了，但幸存下来的诗歌足以确立他的地位。最著名的是《美人对牧羊人的回答》。这是一首讽刺诗，反驳马洛《多情的牧羊人》中表现出的田园生活理想。马洛的诗和瑞理诗歌的第一段都收在《爱情的礼赞》(1599)诗歌杂集中，被出版人归在莎士比亚的名字下。

在16世纪80年代，瑞理是女王的宠臣，但埃塞克斯伯爵到宫廷后，他的地位开始下降，最后由于他与

一个侍候女王的未婚女子结婚，使他彻底衰落。

由于莎士比亚是埃塞克斯的支持者这样的假设，导致一些评论家把《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的狄俄墨得斯或埃阿斯看作是讽刺瑞理的形象。G. B. 哈里森说，瑞理的一个追随者，大概是马修·罗伊顿，也许写过一篇文章攻击莎士比亚和骚桑顿伯爵应对把瑞理视为莎士比亚《鲁克丽丝受辱记》中的塔昆这件事负责。另一些人则把瑞理视为所谓的典型骑士，认为《爱的徒劳》中唐·亚马多是瑞理的形象。

若扎尔 (Wroxall) 一个小村庄，位于斯特拉福以北大约12英里处，莎士比亚祖先就是这个村子的居民。据记载：1417年有一位伊丽莎白·莎士比亚住在若扎尔，到了1464年又有理查·莎士比亚和他的妻子玛格丽是这里的居民。1504和1546年之间这里还住着一位叫威廉·莎士比亚的人。在地方志里记载着1507至1534年之间这里又有两位约翰·莎士比亚。1501年若扎尔的女修道院院长是伊莎贝尔·莎士比亚。

S

萨维奇 (Thomas Savage, 约1552—1611) 莎士比亚在伦敦的一位相识。1599年，莎士比亚同内务大臣供奉剧团的其他四位股东委托他和威廉·利维森把出租环球剧院所得利润的一半平均分给五位演员股东。萨维奇世居兰开夏郡的拉福德(Rufford)。他的表妹是赫斯克瑟爵士(Sir Thomas Hesketh)的遗孀。

赫斯克瑟于1587年曾拥有一个剧团。莎士比亚可能就是在开始他的演员生涯的。

萨瑟瓦克 (Southwark) 泰晤士河南岸萨里县一自治市。在伊丽莎白时代属伦敦郊区，有伦敦桥与市区相连，但不在市议会管辖之内。伊丽莎白时代的多数剧院都建于萨瑟瓦克一个称为河畔(Bankside)的地

段,包括希望、玫瑰、环球、天鹅等剧院。此外,当时的萨瑟瓦克还有一些酒店、监狱、集市等。

萨利伯爵 (Henry Howard, Earl of Surrey, 约 1517—1547) 廷臣、诗人。诺福克公爵第三的长子。萨利伯爵在族妹凯瑟琳王后在位(1540—1542)期间,颇得亨利八世宠信。王后被废黜后,他面对政敌西摩(Seymour)家族策划的阴谋不断受制,而他桀骜不驯的性格也使他同多人结怨。1547年,敌人以莫须有的方式给他捏造危害邦国罪,将他处死。在他生前,萨利伯爵的诗作手稿在友人中间传阅,后来其中40首收在《陶特尔的杂集》(1559)中出版。他同魏特(T. Wyatt)一起把十四行诗的诗格引入英国,并确立了英国式或称莎士比亚式十四行诗格式——由三节四行诗和一个双偶句组成(参见“十四行组诗(Sonnet Sequence)”条)。他翻译的维吉尔《伊尼德》第二、四卷虽然并不出色,但把素体诗引进英国之功却不可抹煞。萨利伯爵对诗韵的改革也为后来确立新的标准韵律做出了贡献。

萨默斯爵士 (Sir George Somers, 1554—1610) 出生于莱姆里吉斯(Lyme Regis),曾长期在海上服役。1603年受封。1609年被任命为弗吉尼亚公司商船队长,与盖茨爵士(Sir T. Gates)一同在百慕大遇险。1610年从弗吉尼亚重返该岛并死在那里。百慕大也称萨默斯或夏岛(Summer Islands)。

萨默维尔爵士 (Sir William Somerville, 卒于1616年) 世居斯特拉福附近的埃德斯通(Edstone),于1603年受封。一封写于1616年的信表明,萨默维尔为莎士比亚的好友。被认为由希拉德(N. Hillard)所作因而得名“希拉德小幅画像”的一帧

莎士比亚小幅肖像画由他最先收藏。

萨默维尔的兄弟约翰(1560—1583)娶莎士比亚母方的一位远亲爱德华·阿登的女儿为妻。翁婿二人为狂热的天主教徒,拒不遵奉国教;于1583年行刺伊丽莎白女王未遂,被处死。

萨穆塞特府邸 (Somerset House)

一座位于泰晤士河北岸、城墙以西的府邸,由摄政王萨穆塞特所建。1552年他被处死后,产业遂归国王所有。琼斯(I. Jones)曾对其加以改建。18世纪末,府邸被拆除,而代之以钱伯斯爵士设计的现存建筑。

1604年,在和平谈判期间,西班牙大使卡斯蒂利亚总管(the Constable of Castile)在此下榻。从8月9日到27日,国王供奉剧团作为王室侍从在此侍应。据王室财务账簿记载:

从1604年8月9日到同年同月27日,国王陛下的王室侍从演员奥古斯丁·菲利普斯、约翰·海明斯及其他10人在萨穆塞特府邸因公侍应西班牙大使,悉听其使唤。今付予津贴,账单由内务大臣签署。

但无任何演出的记载。莎士比亚也应该在当差的侍从之列。这样注明菲利普斯、海明斯及其他10人,似乎表明剧团股东已由1604年3月王室库房账簿记载中为加冕游行提供红布的9人增加到了12人。

萨立斯伯雷宫剧院 (Salisbury Court Theatre) 位于城墙以西、舰队街和泰晤士河之间的萨立斯伯雷宫内,为冈纳尔和布赖格罗夫于1629年所建。它取代了古老的白僧剧院和为时短暂的波特大厅剧院。最初占用该剧院的是国王宫廷宴乐儿童剧团,1631年由查尔斯王子的剧团

取而代之。从1637年到1642年剧场关闭,则由亨丽埃塔王后的剧团(Queen Henrietta's Men)占用。据当时的记载,剧院内部设施曾于“1649年3月24日星期六这一天被这乱世之秋宗派分子唆使的一帮士兵捣毁”。1660年,剧院整修后重新开张,由达夫南特公爵剧团所用。剧院最后毁于1666年的大火。

萨立斯伯爵第一 (Robert Cecil, 1st Earl of Salisbury, 约1563—1612)

当时最显赫的政治家。他以无可置疑的才思和能力在同政敌埃塞克斯的多次较量中不断巩固自己的地位。1596年,尽管埃塞克斯侯爵等人大力举荐威廉·戴维森(William Davidson),但他仍获得了国务大臣的职位。事后,戴维森的儿子弗朗西斯给他父亲写下如下感受:

如果他(埃塞克斯)失败了,全世界的人都休想让我说出实情,不过,那双残腿比堡垒更难攻破,圣高波(St Gobbo)远比圣菲利普(St Philip)或圣迪戈(St Diego)更为杰出、神通。

萨立斯伯爵佝偻奇矮,这里的“圣高波”就是影射他。或许《威尼斯商人》中小丑高波的名字有暗喻圣高波之意。

1601年,埃塞克斯谋反被平息后,萨立斯伯爵的地位更加巩固。主要由于他的斡旋,埃塞克斯的得力副将、莎士比亚的保护人骚桑顿伯爵才幸免一死。后来,他通过秘密谈判,迎苏格兰的詹姆士六世来英格兰继承王位,詹姆士酬以克兰伯恩子爵(1604)和萨立斯伯爵(1605)。

1595年,萨立斯伯爵曾应邀观看了一部莎剧,可能是《理查二世》,也可能是《理查三世》。1605年,《爱的徒劳》可能曾在他家中上演。

桑兹 (James Sands) 国王供奉剧团的男童演员。奥古斯丁·菲利普斯和威廉·斯赖曾分别于1605年和1608年向他遗赠钱物。他一直没有成为国王供奉剧团的股东,可能于1617年前后加入安妮女王供奉剧团。

桑树 (Mulberry Tree) 休·克洛普顿爵士一直在纽普莱斯居住到他去世的那一年1751年。1756年,这座房子卖给了弗兰西斯·加斯特雷尔神父,后者于1759年把这房子拆掉了;拆房前一年,他把一棵据说是莎士比亚手植的桑树砍掉了,他这样做是为了报复“哥特人般野蛮”的孩子们打破了他好些窗户。1609年,为鼓励茧丝业的发展,詹姆士一世曾下令种桑,于是好些桑树便在英国中部出现。因此很有可能,莎士比亚便在纽普莱斯的花园里种上了那棵桑树。但它于1758年被砍倒前,没有任何笔头的或印刷品提到这棵桑树。首次提到它的看来是1788年4月马隆写给达文南特的一封信,信里说,麦克林告诉他,他和加里克于1744(1742?)年访问斯特拉福时,曾与休·克洛普顿爵士在此树下坐过。据哈利韦耳—菲力普斯说:“此树砍掉后的几个月里,用这树的木头做的烟草塞烟具便为某个伯明翰玩具商穆狄作为莎士比亚的纪念品而出售。”

桑德尔斯 (Fulke Sandells, 1551—1624?) 肖特里(Shottery)一自耕农,莎士比亚的妻子安·哈莎薇的父亲理查德的朋友。他是1581年理查德遗嘱执行的监督人之一,并负责在安“结婚的那一天”付给她6英镑13先令4便士。1582年莎士比亚和安结婚登记时,他又同约翰·理查森一起作保。

骚桑顿伯爵 (Henry Wriothesley, 3rd

Earl of Southampton, 1573—1624)

莎士比亚的保护人。1573年10月6日生于考德雷家族(Cowdray House), 1581年8岁时继承爵位。他自小接受天主教信仰,但由于他受国家保护的身份证,后由伯利勋爵塞西尔(W. Cecil, Lord Burghley)监护。后者曾欲安排他与维尔小姐(Lady E. Vere)的婚姻未果。骚桑顿进入剑桥圣约翰学院,并表现出卓越的才华和对文学的浓厚兴趣。1589年获硕士学位。他于17岁觐见女王时,女王对他异常宠爱。他很快成为众多诗人和各路其他文人的保护人。莎士比亚把《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》题献给他即证明他在当时文人中已是名闻遐迩。1594年,纳什把《不幸的旅客》题献给他。次年,马卡姆(G. Markham)又把诗作《理查·格伦威尔爵士最光荣的悲剧》(1595)献给他。他引为自己的意大利语老师的弗洛里奥(J. Florio)所编的意英词典《词语世界》(1598)同他的支持不无关系。罗武在《莎士比亚传》中引达夫南特爵士的话说,骚桑顿一次曾赠予诗人1000英镑,这或许是对他献诗的酬谢。骚桑顿显然对戏剧也颇有兴趣。当时一个叫怀特(R. White)的人在一封信中写道:“我的恩主骚桑顿和拉特兰(拉特兰伯爵曼纳斯)不赴宫廷,每日只在剧院消磨时光。”1595年,骚桑顿与菲农小姐堕入情网。三年后,因菲农小姐已有身孕,不得已匆促间秘密结婚。这一丑闻使女王大为恼火,曾一度把两人投入监狱。如果莎士比亚恳请友人娶妻生子的十四行诗果真是写给骚桑顿的,那么时间当在1595年两人的爱情开始之前。

骚桑顿在早年即对埃塞克斯伯爵德弗罗(R. Devereux, Earl of Essex)

仰慕备至,来到伦敦后同他过从甚密。他参加了埃塞克斯远征加的斯和亚速尔的行动。1601年,又染指埃塞克斯试图夺取政权的叛反,失败后被捕而且被判死刑。幸有塞西尔爵士的斡旋,使得死刑减为囚禁。1603年詹姆士一世登基后获释。但这一段经历并未减弱他对戏剧的兴趣。1605年1月,莎士比亚所在的剧团曾在他的伦敦府邸重演《爱的徒劳》一剧。他在军政事务方面依旧非常活跃,直至1624年逝世。

骚桑顿伯爵夫人(Elizabeth Wriothesley, Countess of Southampton, 卒于约1648年) 骚桑顿伯爵赛斯雷之妻。原名伊丽莎白·菲农(Elizabeth Venon),是霍德尼特的菲农爵士之女。有人认为她就是《十四行诗》中的深肤贵妇。1591年父亲死后,她为表兄埃塞克斯伯爵所监护,后者在宫廷为她谋得女王侍女之职。1595年,宫中传言她同骚桑顿伯爵有染,1598年发现有孕在身,随即同伯爵秘密结婚。认为骚桑顿即《十四行诗》中的贵族青年的学者以此为根据认为她便是深肤贵妇。不过,婚后她对丈夫一往情深,同莎士比亚笔下水性杨花的轻佻女性难合一辙。女王得知他们秘密结婚的消息后,立即下令将两人拘禁起来,但不久即告释放。骚桑顿参加了埃塞克斯远征爱尔兰的行动。在此期间,伯爵夫人给丈夫写了大量书信,其中一封提到当时一条桃色新闻,成为难解之谜:

我想告诉你你能逗你一乐的消息只有一条,我在一封伦敦来信中读到约翰·福斯塔夫爵士的品特波特夫人已让他做父亲了。生下来的宝贝小不点儿是一男婴,脑袋硕大,身子奇小。不过,这还是秘密。

有人指出,该信影射莎士比亚。不过,伯爵夫人似乎暗指一个行为或腰身酷似福斯塔夫的人,这样解释更为合理。霍特森考证信中所指的是埃塞克斯和骚桑顿的共同敌人布鲁克(H. Brook),颇能服人。

塞里奥 (Sebastiano Serlio, 1473—1554) 意大利建筑师、剧院设计师。他关于剧院建筑和剧景的理论对文艺复兴时期剧坛产生了很大影响。他的全部理论见于《建筑学》(7卷,1537—1551),其中第二卷主要描述他在维琴察(Vicenza)所建的一座剧院,而这里最重要的要数阐述剧景的部分。塞里奥力图再现古罗马剧场的神韵,把剧景分成悲剧、喜剧和讽刺剧三种。他是最早详细阐述这一问题的人,这也是他的主要功绩所在。剧景在当时还是个全新的概念,直到17世纪才介绍到英国。英国的宫廷演出采用了塞里奥的观点,琼斯(I. Jones)对琼斯《黑色假面剧》(1605)的处理便是一例。不过,直到王政复辟之后,剧景才推广到普通剧院。

塞西尔 (Robert Cecil, 1563—1612)

伯利勋爵威廉·塞西尔再婚后惟一活下来的儿子,伊丽莎白的首席大臣,为詹姆斯一世的和平就职做出了重要贡献。詹姆斯一世封他为埃森丁勋爵(1603)、克兰博恩子爵(1604年8月20日)和索尔兹伯雷伯爵(1605年5月4日)。1608年,他完全控制了公共事务。塞西尔个子瘦小、身体畸形,因而很容易受到恶毒的攻击。1596年10月有一则评论看来就是直接攻击他的。文章中提到“圣高波”“双腿残废”,这大概是指《威尼斯商人》中的老高波。很可能在波洛涅斯身上就有伯利勋爵的影子,在雷欧提斯和雷奈尔多身上有罗伯特·塞西尔的印记。有

两个文献提到塞西尔可能看过莎剧。一是1595年12月,爱德华·霍比爵士邀请他吃晚饭,并观看《理查王》(K. Richard);二是1605年1月,可能在他家里上演过《爱的徒劳》。1601年,正是由于塞西尔的干预,才挽救了莎士比亚的庇护人骚桑顿,后者由于参与埃塞克斯叛乱,被判处死刑。

塞西尔 (William Cecil, 1520—1598)

伊丽莎白王后的重臣,1571年被封为伯利勋爵。(见“伯利勋爵”)

塞万提斯 (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547—1616) 西班牙伟大的

小说家、戏剧家、诗人。出生于西班牙阿尔卡拉—德埃纳雷斯镇。1570年从军,1571年曾任无敌舰队的军需和税吏,参加了抗击土耳其军队的勒班多海战,身负重伤,左手残废。1605年,他出版了《堂吉珂德》第一部,立刻获得成功。1612年,托马斯·谢尔顿将其译成英语。书中卡迪纽和露西娜的故事可能为已失传的剧本《卡迪纽》提供了素材。刘易斯·西奥博德认为该剧是莎士比亚和弗莱彻合著。屠格涅夫曾把哈姆莱特与堂吉珂德作了比较,认为堂吉珂德活着是为了别人,为了除恶,充满了自我牺牲精神,而哈姆莱特却是“整个是为自己而生存”。这一批评是不公正的,可能是借题发挥,另有所指。这两部作品于同一年面世。

塞德勒夫妇 (Hamnet Sadler 卒于1624年;Judith Sadler 卒于1614年)

莎士比亚的朋友,也是他生于1585年的双胞胎哈姆尼特和朱迪丝的教父、教母。哈姆尼特·塞德勒是一面包师,店铺位于斯特拉福镇大街和羊街拐角处。1606年,两人和苏珊娜·莎士比亚一同被列为不服国教的天主教徒。1616年,哈姆尼

特·塞德勒作为证人监督莎士比亚遗嘱的执行。莎士比亚遗赠 268.8 便士用以购买一纪念戒指。有时，哈姆尼特的名字亦作哈姆雷特。

圣三一教堂 (Holy Trinity Church)

莎士比亚家乡斯特拉福的教区教堂，始建于 14 世纪，现在人们所看到的教堂尖塔是 18 世纪增修的。莎士比亚出生后在此处受洗，逝世后又葬于此处。

圣十字架行会 (Gild of Holy Cross)

曾经出现在斯特拉福的一个兄弟会组织，大约成立于 1269 年，主要从事于宗教活动和慈善活动，建立教堂、学校、贫民救济所，在当地很有影响。1547 年，在爱德华六世统治期间，由于新教兴起，该组织被解散。

圣保罗大教堂 (St. Paul's) 关于圣保罗大教堂儿童剧团所用的非公用剧院所知甚少。从这个剧院“挨着圣保罗大教堂”或“离圣保罗大教堂不远”、其观众席呈圆形等记载来看，可能是圣保罗大教堂的牧师会礼堂。

圣海伦教堂教区 (St Helen's Parish)

位于伦敦毕肖普斯门 (Bishopsgate) 选区。莎士比亚曾于 1596 年在此居住。他的名字曾两次出现在 1596 年 10 月和 1598 年 10 月圣海伦教堂教区税额评估名册上，并有他于 1596 年拖欠税金的记录。但 1599 年的评估名册则表明他已迁往萨瑟克 (Southwark) 的狱外花园 (the Liberty of the Clink)。人们一般认为他之所以未纳税金是因为他已于 1596 年某时迁往萨瑟克。在当年 11 月一项法院决议中已注明他是萨瑟克居民。莎士比亚大约就是从这个时候起同家人一起在伦敦居住的。

莎士比亚 (Richard Shakespeare, 卒于

约 1560 年) 尽管没有直接的真凭实据，但各种资料表明，理查·莎士比亚就是莎士比亚的祖父。这一名字在 1529 年斯尼特菲尔德 (Snitterfield) 地方的文件记载中首次出现。他是该村的农民，从两个庄园租地耕种，租住的房子属莎士比亚的外祖父阿登 (R. Arden) 所有。他死于 1561 年 2 月 10 日以前的某个时候，此后他的产业由儿子约翰 (即莎士比亚的父亲) 经营。理查·莎士比亚除约翰以外至少还有一个儿子亨利，可能还有一个儿子，叫托马斯。

莎士比亚 (John Shakespeare, 卒于 1601 年) 莎士比亚的父亲。约翰·莎士比亚原来居住在北边一个小村斯尼特菲尔德，是阿登家一佃农理查·莎士比亚的儿子，1551 年南迁至斯特拉福镇。此后，逐渐发迹，成为制皮商，兼做农产品生意，主要是皮类和羊毛。长期以来常把他说成屠夫的说法属误传。1556 年时，他已家业旺盛，在斯特拉福镇有两幢房子，一幢在亨利街，其中一半用作自己的店铺 (今天称作“羊毛店”)，一半是租赁的，改装后居住，后来结婚后就同妻子住在这里。另一处不动产是格林希尔街的一幢房子，有花园和谷仓，是他投资购置的。他同德高望重的富绅威尔姆科特的罗伯特·阿登最宠爱的小女儿玛丽的婚姻使自己的社会地位得到提高，他的妻子还继承了不少产业。

他家业殷实，起先被人们推选在镇上担当一些微职，如啤酒品酒员，面包检验员等，后来接连当选镇长助理和财务管理人 (1561—1563)，最后于 1568 年升任斯特拉福镇镇长。这一职务行使镇长、治安官、女王代理官等职能。他在位期间，曾审批女王和瓦斯特伯爵在斯特拉福

创办的公司。

他两个最大的孩子琼(Joan)和玛格丽特(Margaret)都在幼年夭折。威廉·莎士比亚是他的第三个孩子。威廉之后还有五个孩子:吉尔伯特(Gilbert, 1566—1612)、琼(Joan, 1569—1646)、安(Anne, 1571—1579)、理查德(1574—1613)、埃德蒙(Edmund, 1580—1607)。

1577年,约翰·莎士比亚经济状况日趋拮据。他把一幢房子、部分田产及妻子继承的部分遗产抵押出去,并且不得不割舍妻子在斯尼特菲尔德的财产。但他从未落到贫困潦倒的境地;斯特拉福的三处房子还始终在手里。1580年,威斯敏斯特法庭两次传他到庭未果,被处以40英镑的罚金。40英镑在当时是一个大数目,法院只对认为有支付能力的人才罚此重金。据推测,这一惩戒的原因是他一再违禁参加天主教活动。1592年,他的名字出现在一份长期不去教区教堂的人的名单上。1586年9月6日,他因长期不出席镇政会而被免去镇长助理的职务。1601年,约翰·莎士比亚去世,9月8日葬于艾汶河畔斯特拉福。

约翰·莎士比亚在公私文件上不签名,而是在上面划一个十字来代替,并且至今没有确知是他手书的任何文字材料。经常有人据此断言他几乎没受过什么教育;即使他能读会记账,但写东西一定很困难。不过,在英国早期的文件上,即使受过良好教育的人,如贵族、修道院院长、主教、甚至国王,也都以划十字代签名。这种方式赋予自己的认可某种宗教的神圣感,与起誓相类。这一中世纪古风可能直到伊丽莎白时代仍旧盛行,尤其是在像艾汶河畔斯特拉福这样的偏僻小镇。另

外,他任镇上两名财务管理人之一时都是两人自己记账,这显然涉及许多需要书写的东西;而且,第二年,他们落选后,两名继任行使一切职权,但账目仍由他们两人来记,镇上的人不可能把如此重要的职务交给一个文盲。这些都说明上述断言难以成立。

所谓约翰·莎士比亚的遗嘱实际上并非法律意义上的遗嘱,而是一份庄严宣告自己以天主教徒生、也要以天主教徒死的声明。这份材料是18世纪后期一个叫莫塞莱(J. Moseley)的工人在修理后人称作“莎士比亚出生处”即位于亨利街的房子房顶时在椽瓦之间的缝隙处发现的,原件在乔丹(J. Jordan)复制下来之后就莫名其妙地失踪了。学者马龙对原件笔迹做过仔细鉴定,确认该“遗嘱”写于16世纪后期;只是上面辞饰华丽,不是伊丽莎白时代的风格,更不是约克郡一个自耕农所能写出的。因此,19世纪多数传记作家把它视为伪品。不过,当时在各国广为流传一种原本由圣·博罗梅奥(Saint Charles Borromeo)用意大利语撰写的此类声明程式,并被译成各种文字。约翰·莎士比亚的遗嘱可能就是这种声明的英文翻版。由此可见,莎士比亚的父亲很可能至死一直是一名天主教徒,莎士比亚本人就是在一个笃信旧教的成长环境中长大的。

莎士比亚 (Henry Shakespeare, 卒于1596) 莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚的兄弟。亨利·莎士比亚一生务农,承租的土地主要在斯尼特菲尔,同时还在汉普顿一路西教区的英根租一农庄。他有两个孩子。

他的名字在档案材料中几次提及。他因欠税欠债多次涉讼、受罚。

1596年9月因无力还债而被监禁，不久去世，于12月29日入葬。

莎士比亚 (Thomas Shakespeare, 活跃期1563—1583) 斯尼特菲尔德庄园一佃农，可能是莎士比亚的叔叔。据当地文件记载，托玛斯·莎士比亚是一誊本保有权者。1581年和1583年，曾两次因小事被处以罚金。他至少有一个儿子约翰(生于1581年)。他可能就是1590年葬于斯特拉福叫“托马斯·格林(别姓莎士比亚)”(Thomas Greene alias Shakespeare)的人。

莎士比亚 (William Shakespeare, 1564—1616) 诗人、演员、剧作家。关于他的生平，确凿有据的记载稀如星凤，各种传说臆测则纷呈杂出。尽管如此，现在人们对他的了解仍然多于和他同时代的大多数剧作家，足以重现他一生的主要事件和主要活动，也足以清除附着在他名下的种种离奇传说。

斯特拉福 莎士比亚出生于艾汶河畔斯特拉福镇，确切生辰不详，一般认为是1564年4月23日。他的父亲约翰·莎士比亚是一制皮商。现存的文献记载表明，他父亲家财殷实，生前是斯特拉福一位德高望重的市民。他两处毗邻的房子现在通常称作“羊毛店”和“出生处”。虽然没有任何实据，人们习惯上相信莎士比亚就是在后者出生的。他父亲曾担任镇上若干公职，其中包括相当于现在镇长的职务。他的母亲玛丽·阿登(Mary Arden)可能出自华列克郡一家旧门望族。(参见“阿登家族(Arden Family)”条)

尽管斯特拉福文法学校有关都铎时期的记录早已佚失，但莎士比亚六、七岁时很可能进入过该学校，同伊丽莎白时代的所有小学生一样学习拉丁文。他于何时、由于何种原

因中止学业不详；不过可能如同尼古拉斯·罗武根据传闻写在所著的传记中的那样，莎士比亚辍学去帮他父亲经营制皮业。如果这一故事属实，那么他当时应当是13岁。这个时候约翰·莎士比亚命运骤变，不知由于何种原因，经济状况恶化，在公众生活中声名渐微，从此一蹶不振。

1582年，18岁的莎士比亚与安·哈莎薇(Anne Hathaway)结婚。他们的婚姻在现存的材料中有记载。据斯特拉福教区记事簿中的记载，他们的第一个孩子苏珊娜(Susanna)于1583年5月26日受洗；两年后，孪生子哈姆尼特(Hamnet)和朱迪丝(Judith)于2月2日举行洗礼。记事簿记载莎士比亚惟一的儿子哈姆尼特于1596年8月11日11岁时死去。苏珊娜后来同医生霍尔(John Hall)结婚。1670年，他们的女儿伊丽莎白·霍尔(Elizabeth Hall)、莎士比亚的最后一位传人去世。

从朱迪丝和哈姆尼特出生的1585年到1592年，格林(Robert Greene)提及莎士比亚这段时间就是所谓“欠缺的七年”。在此期间莎士比亚在何地、从事何种活动没有任何记载材料。有人猜测他就是霍顿(Alexander Houghton)在遗嘱中提到叫莎士福特(William Shakeshafte)的外省演员。另一种传说则认为当时莎士比亚是一名乡村教师。对于他一生中这一阶段，只知道他在此期间离家出走；到格林在文中提到他时，他已在伦敦演剧，并确定了自己的地位；作为剧作家已颇有名气，足以引起格林的妒忌和不满。除此而外就一无所知了。

然而，莎士比亚虽远在伦敦，却并未因此而割断他同斯特拉福的联

系。在伦敦的20年间,他不断在斯特拉福置地买房。显然,在他的心目中,这里仍旧是他的家。例如,1597年,他买了一座宽敞漂亮的大房子,即“新宅(New Place)”,并把家眷安置在那里。翌年的镇财产清单表明,莎士比亚还在新居的谷仓屯积粮食。该镇的斯特利(Abraham Sturley)和奎尼(Richard Quiney)之间的通信似乎也表明他们把莎士比亚视作乡人。此外,他还于1602年在老斯特拉福购得一些田产,在教堂街买了新宅花园对过的一处乡舍。他于1605年购买的斯特拉福等地什一税借支股份是人们所知的他的最大一项投资;这一投资后来把他卷入关于圈地运动的论争。在1604年、1608年和1609年莎士比亚三次投诉法庭要求艾登布鲁克和罗杰斯偿还债务。1611年,他捐款资助修筑公路。所有这些都表明他对故乡始终保有兴趣,而由于他在伦敦日甚一日的声誉使他在故乡也颇有名望。1596年,他使父亲获得了早在20年前就申请的盾形纹章。这说明在当时他已声名在外了。

1612年前,莎士比亚在为伦敦最优秀的剧团编剧、演出达20年之后,迁回故里。1616年4月23日去世。死因及当时的状况不详。显然是出于对女婿奎尼的不信任,他在临终前一个月修改了自己的遗嘱。死后葬于圣三一教堂的圣坛下。数年之后,在此建起一座纪念碑,可能由他的家人所立。该碑由简森(Ghecart Janssen)所刻。据信,上面的雕像是现存的两件真正依原形所作的莎士比亚像之一。

伦敦 1592年,格林在一本小册子《分文不值的才情》中提到了莎士比亚,这说明莎士比亚当时已在伦

敦。这本小册子说他既是演员又是剧作家,而且从中可以看出,到此时他已有些声望。据当时收税员的报告单推测,他于1596年前住伦敦圣海伦教堂教区,1597年住泰晤士河畔距环球剧院不远的萨瑟克。后来发现的一份该区司法助理传莎士比亚和兰利出庭的传票也证实莎士比亚曾在萨瑟克居住。该案原告是一个叫韦特的人,案件涉及加德纳,但个中细情不得而知。

莎士比亚如何加入内务大臣供奉剧团和他在何处接受训练不详(在他生活的时代,演员的训练非常严格,而且这一行业竞争十分激烈)。可以设想,在帕姆布罗克剧团和斯特朗奇剧团重组而成内务大臣供奉剧团之前,他是上述其中一个剧团的应聘演员。无论此前情况如何,1594年时他是内务大臣供奉剧团中的一员。那一年,王室宴会主管付给该剧团在宫廷演出的聘资记录证明;他在该剧团既是主要演员又是股东。这种聘资一般只付给剧团的二三名最著名的演员。在这里是付给肯普、伯贝奇和莎士比亚的。

1598年,内务大臣供奉剧团的主要演员筹建自己的剧院环球剧院。剧团可能于1599年某日移至新剧院。此后,声誉日盛,独领风骚。该剧团的杰出成就在一定意义上同它独特的组织结构有关。环球剧院打破常规,股票的一半归伯贝奇兄弟所有,另一半由莎士比亚等五位演员股东均分。这样,演员既是剧院的所有者又是经营者,演员的劳动所得几乎尽归演员所有。1603年,伊丽莎白女王王死后,所有的剧团都找王室成员作保护人。内务大臣供奉剧团作为伦敦最优秀的剧团遂成为詹姆斯国王供奉剧团。莎士比亚及其同人因而更著盛名,取得新的

专利,并受赐王宫号衣。1608年,剧团另租一家私人剧院黑僧剧院,莎士比亚和另外六人每人一股。

对于莎士比亚在自己或别人的剧中所饰演的角色,可靠的资料极少。不过据传,他曾饰演《皆大欢喜》中的亚当和《哈姆莱特》中的鬼魂。莎士比亚经常扮演自己剧中的国王的观点,源自戴维斯(John Davis)《蠢行之患》(出版于1610年)中的一首讽刺短诗。鲍德温(T. W. Baldwin)据此推断莎士比亚长于扮演诸如《麦克白》中慈祥的邓肯那样年高位尊、对剧情发展具有关键作用的角色。鲍德温划给莎士比亚的角色还有:

佛罗伦萨公爵(《终成眷属》)

莱必多斯(《安东尼与克莉奥佩特拉》)

以弗所公爵(《错误的喜剧》)

法王查理六世(《亨利五世》)

西塞罗或西那(《裘力斯·凯撒》)

彼得教士(《一报还一报》)

公爵(《威尼斯商人》)

弗朗西斯教士(《无事生非》)

公爵(《奥瑟罗》)

爱斯卡勒斯(《罗密欧与朱丽叶》)

文森提奥(《驯悍记》)

船长(《第十二夜》)

安东尼奥(《维洛那二绅士》)

在琼生的两部剧《人人高兴》和《希杰那斯》的演员表中都有莎士比亚的名字,而且据说他在后一部剧中饰大诺威尔。这两部剧的演出时间分别是1598年和1603年,这说明直到莎士比亚作为剧作家、诗人已是功成名就时仍未退出舞台演出行业。

莎士比亚于1612年5月11日给贝洛特(Bellot)对蒙乔伊(Mounjoy)一案的证词中自述居于斯特拉福。显然在这之前他就已迁返乡里了。

不过他可能还偶赴伦敦,如前来为上述案件作证就是一例。据记载,莎士比亚于1613年曾同伯贝奇一起为鲁特兰伯爵曼纳斯设计纹章上的箴言。黑僧剧院门房大约就是在此前后买的。这再次证明他并未完全从伦敦引退。

莎士比亚作为剧作家和诗人的写作生涯和他的演出生涯是一同展开的。这位被许多人誉为古往今来最杰出的文学大师的英国作家产生于一个思想、艺术空前繁荣而以戏剧成就最为卓著的时代,这可能是英国文学史上最美妙的巧合。莎士比亚集演员、剧院股东和剧作家于一身,虽说在当时也属绝无仅有;但却是可能的,因为在当时,剧作家同剧院和演员的关系要比今天更为密切。多数现代莎剧演出都未能体现出莎士比亚时代的演出情况。例如,莎士比亚时代的剧院结构提供一种远远超出今日剧院可能的演员和观众之间的融洽关系。当时观众成分之杂也非今日的所能相比,而莎士比亚的艺术能感染每一个人。把一部剧分成若干幕、场的不是莎士比亚本人,而是后来的校订者为使莎剧符合当时的戏剧体例所为。因此,在伊丽莎白时代的演出中,没有这种间隙,因而剧情更有连续性,更流畅整一;观众的注意力也无须因场景变换、幕启幕落等被打断。

莎士比亚的剧作在很大程度上受到他的剧团的性质和规模的限制。兼角是当时一种普遍的做法,这使得一个剧团能饰演两倍于演员数的角色或更多。莎士比亚通常在写剧时就知道谁将饰演哪个角色,因而把他们写得适合于发挥演员各自的才份。当时没有女演员,女角由嗓音未变的男孩小演员扮演,这自然极大地影响了他的创作。男孩饰演

女角是有一定年限的,而且他的音域也是有局限的。这无疑就是莎剧中男角多女角少的原因。本特利(G. B. Bentley)指出,在所有的莎剧中,最主要的人物为女性的只有四部;同男性人物相比,女性人物类型也非常有限;莎士比亚从未写过一个要求男孩小演员体现出一个正常母性态度的角色。因此,莎士比亚艺术的很多方面只有放在当时剧坛状况的背景上才能得到充分欣赏。

在第一次出版的莎剧第一对开本(1623年)中的36部剧作中,只有18部先前印行过,都是按伊丽莎白时代印刷戏剧作品惯用的版式四开本印刷的。在这一点上,今天的做法同伊丽莎白时代又有很大的区别。在当时,作家同自己作品的出版全无干系;作品不属自己所有,作家没有版权,因而对印刷事宜没有法律规定的权益。剧本是作者为之写作的剧团的财产,而剧团通常对自己的剧本秘守不传,使它为自己所独有,成为自己剧目的一部分。这种状况是各种莎剧劣本的印行和张冠李戴、把别人的剧加在莎士比亚名下的部分原因所在。其结果是,莎士比亚真作的真伪鉴定成为现代学者牺牲许多心血进行调查的领域。

作者对非戏剧作品的出版往往有更大的自主权。对两部诗作《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》的出版,莎士比亚显然有某种支配权,甚至还为它们写了献辞。两部作品都是题献给骚桑顿伯爵的。两部长诗和《十四行诗集》中的献辞引起人们对莎士比亚同他的保护人之间关系的推测,而这种推测常常走得太远。《十四行诗集》中是出版人的献辞,上面扑朔迷离的措词引出

无数对莎士比亚生平的猜测。有人把十四行诗视同传记,力图确立献辞中W. H.先生的身份,而以骚桑顿伯爵为最引人注目的人选。

在当时就有许多人或直接或间接地提到了莎士比亚的戏剧和其他作品:格林的出版商切特利(Henry Chettle)曾为格林的愤激之词道歉;梅尔斯(Francis Meres)的《帕拉狄斯·泰米亚》一书中列举多种剧作,其中几部是莎剧,并对莎士比亚给予高度评价;《出版登记簿》(Stationers' Register)中收有若干莎剧;《巴拿萨斯剧丛》(Parnassus Plays)中谈到了内务大臣供奉剧团,而且特别提到莎士比亚;哈维(Gabriel Harvey)指出《维纳斯与阿都尼》深受年轻人喜爱,但见识深博的人则更喜欢《鲁克丽丝》和《哈姆莱特》。在第一对开本中,除为出版该书整理剧本的演出界同仁海明斯(John Heminges)和康德尔(Henry Condell)而外,同时代人琼生、迪格斯(Leonard Digges)、霍兰(Hugh Holland)、麦伯(James Mabbe)都对他大加褒扬。此外,德雷顿(Michael Drayton)、马斯顿(John Marston)、韦伯斯特(John Webster)、斯科洛克(Anthony Scoloker)等都对他颇多赞誉之辞。

上述史料似乎让人以为莎士比亚在生前就已获得英国最伟大作家的盛名。其实,他在当时的声誉既不像今天这样高,也不属同一性质。莎士比亚的声誉的历史演变,并非每一代人众口一词的称誉的简单迭加;其演变过程是十分有趣的,它反映了以后文学发展的各个阶段不同的艺术标准和价值观念。

传说 从作者生前经查理一世时期直至王政复辟时期,在文人笔下出现了许多为莎士比亚生平添枝加

叶的轶闻故事。钱伯斯(E. K. Chambers)把它们称作莎士比亚神话。这些故事有助于重新理出他的生平以及他的声誉演变过程,但同时由于人们往往喜欢给以往的一切、给杰出人物编出许多神奇的东西,因此在衡量这各种说法的价值时务须谨慎从事。应顺其大意,对照其他证据来看待,种种细节不可俱信。

伦敦、牛津和斯特拉福是有关莎士比亚的传说的三大发源地。斯特拉福传说驳杂多样,表明镇上的人很早就意识到莎士比亚的声名,同时也表明该镇早在1630年就已成为人们前往朝拜的圣地。莎士比亚是一制皮商之子等几则轶闻出自普卢姆(Thomas Plume)之手。莎士比亚曾为科姆撰写墓志铭的故事是哈蒙德(Hammond)和伯格(Nichlas Burgh)在17世纪记录的。另一个故事说莎士比亚是因与琼生竞饮而致死的。有关莎士比亚因在露西爵士(Sir Thomas Lucy)庄园偷猎被擒而被迫出走异乡的传说是戴维斯(Richard Davies)和巴恩斯(Joshua Barnes)记录的。多顿(Dowdall)和霍尔(William Hall)断言莎士比亚墓碑上的诅咒为他本人所作。这多姿多彩的轶闻未必全然可信,但至少说明斯特拉福人有感于外界的兴趣和好奇在很早就创造出了当地的莎士比亚神话。

牛津传说只涉及一件事,即达夫南特爵士是莎士比亚的私生子,而且据当地人传,达夫南特本人也对此事默认不讳。

伦敦传说涉及莎士比亚的演出生活、他同琼生的关系及若干剧的创作情况,大都妙趣横生。莱斯特兰奇(Nicholas L'estrage)和富勒(Thomas Fuller)记录了事关莎士比

亚同琼生的故事;介绍剧本创作情况的故事由詹姆斯(Richard James)、雷文斯科罗夫特(Edward Ravenscroft)和道恩斯(John Downes)所作;另有一篇佚名散文谈论莎士比亚的写作之道,反对过多读书。这些传说大都出自达夫南特之口,经他的同事伯特顿(Thomas Betterton)而辗转传至18世纪的蒲柏(Alexander Pope)及奥尔迪斯爵士(Sir William Oldys)等人那里。

所有这些故事都出现于早期人们试图为莎士比亚立传之时,有的经多次修润,已面目全非了。早期曾有过若干涉及莎士比亚的多人合传,其中以菲利普斯(Edward Phillips)、温斯坦利(William Winstanley)、兰贝恩(Gerard Langbaine)和吉尔登(Charles Gildon)等人的作品影响较著。它们所记述的材料未必确凿可信,但其中反映出的当时人们对莎士比亚的评价却饶有意味。此外,还有毕肖普爵士(Sir William Bishop)、克罗普顿爵士(Sir Hugh Clopton)和奥伯雷(John Aubrey)等人关于莎士比亚的简短介绍,但其中多猎奇之笔,更不可信。1709年罗武(Nicholas Rowe)在《莎士比亚传》中首次尝试重建莎士比亚生平,以前从未有人对这一问题做过系统的研究,很多本来可能提供材料的人没人前去调查就去世了,这是导致关于莎士比亚的当时材料的匮乏的部分原因。至于以后在18、19世纪出现的東西就大可怀疑了。19世纪出现了认为他的剧本为他人作品的观点,但无任何事实或传说可资佐证;这显然同出自相对来讲距莎士比亚生活时代较近的记录材料的各种传说不可等而视之。

莎士比亚传记(Biography) 17世纪

托马斯·黑武德曾设想写“所有作家的生平”，结果归于空想。同样令人遗憾的是达格代尔、伍德和沃尔顿根本没打算写莎士比亚传。直到17世纪下半叶，富勒、奥布雷和戴维斯才记录下来一些莎士比亚的生平材料。

18世纪初，第一位计划写正式的莎士比亚生平的是N.罗武，他从贝特顿处得来一些材料。18世纪末，马龙把从斯特拉福、杜维奇学院和伦敦收集来的大量新材料编入他写的《莎士比亚生平》，占据了第三版集注本第二卷的大部分篇幅。

19世纪最重要的传记著作有J. O.哈利韦尔—菲律普斯的《莎士比亚生平举要》(1881)和锡德尼·李的《威廉·莎士比亚的一生》(1898)，这是两部权威性的著作，后来20世纪初被J. Q.亚当斯的《威廉·莎士比亚的一生》(1923)和E. K.钱伯斯的《威廉·莎士比亚》所取代。

20世纪又有了一些重要的发现，C. W.华莱士，C. C.斯托普斯和莱斯利·霍特森等在这方面做出了重要贡献，为莎士比亚传记的写作提供了材料。

莎士比亚诞辰 (Birthday) 莎士比亚出生的确切日期不详，只知道他在1564年4月26日受洗。一般情况下，新生儿出生几天后受洗。由此推知，莎士比亚出生在几天前，即4月23日。莎士比亚恰恰又是在4月23日逝世的，所以传统上把这一天定为莎士比亚的诞辰日。另外，这一天是英国的保护神圣乔治节庆日，对英国民族是个特殊的日子，英国人对这一天有特殊的感情。以J. O.哈利韦尔—菲律普斯为代表的一些学者觉得这些根据站不住脚，于是他们推测莎士比亚生日应是4月22日。他们的根据更不可

靠。他们指出，诗人的惟一孙辈后嗣伊丽莎白·霍尔1626年4月22日结婚。她选择这一天结婚是为了纪念外祖父的生日。

每年4月23日，莎士比亚的故乡斯特拉福都要举行纪念活动。主要项目有升旗仪式和游行(有许多国家的外交代表参加)；午餐会，会上由一位著名人士为莎士比亚不朽的声名敬酒；莎剧演出；有特殊布道的礼拜；还有一次报告。

莎士比亚出生地 (Birthplace) 在斯特拉福亨利街，诗人的父亲约翰·莎士比亚有两所相连的房子，一般认为威廉·莎士比亚生在西边那间。这只是根据历来的传说，所以学者们对莎士比亚到底在哪出生莫衷一是。

1552年约翰·莎士比亚就住在亨利街。1556年他买下东面那所房子，一般称之为羊毛库房。但西面那所房子是何时买的就谁也不准了。可能在莎士比亚出生前买的，也可能是莎士比亚11岁时，即1575年买的两所房子之一。1556年约翰·莎士比亚在斯特拉福买下格林希尔街的一所房子，1560年他在斯特拉福以南大约1英里半的一个叫克列福·钱伯斯的小村的旧教区长住宅住过。这两个地方再加上羊毛库房也都可能是莎士比亚的出生地。

至少在1597年之前约翰·莎士比亚住在西边那所房子，现在称之为莎士比亚诞生地。约翰去世后把它遗赠给威廉·莎士比亚，威廉又将它遗留给女儿苏珊娜。苏珊娜的女儿伊丽莎白·伯纳德传给哈特家——莎士比亚的妹妹琼·哈特的后代。17世纪初(可能1603年)东面那所房子开了一所小旅店，叫“处女头”旅店，后改名叫“天鹅及处女头”旅

店,一直归哈特家所有。1806年哈特家把已破旧不堪的房子卖给托马斯·考特,得210英镑。1847年,伦敦及斯特拉福莎士比亚生地托管会花3000英镑买下此房。1857年拆除毗邻的建筑。1891年合并莎士比亚生地托管会和监管会。合并后的机构管理莎士比亚出生地和新宅(这份地产是在公众赞助下于1860年买回的)。1892年赎回当年安·哈莎薇的住宅。1930年买下玛丽·阿登在威尔姆考特的房产。1949年买下霍尔的小农场。

莎士比亚浸洗礼 (Shakespeare's Baptism) 在斯特拉福教区登记簿上(一份年代为1600年的副本)载明:莎士比亚受洗的日期是1564年4月26日。

莎士比亚的书法 (Handwriting) 莎士比亚生前,英国的书写方式受到16世纪意大利书写风格的影响,正进行着慢慢的革命性的变化。新的书写方式逐渐取代了自诺曼人入侵就一直在英国占统治地位的带角的中世纪书写方式,但仍带有旧体的痕迹。文艺复兴后期的组合式书写方式大方易认,不同社会阶层所用的书写体又有不同特点。亨利七世宫廷中雇佣了一位意大利牧师,叫彼埃多·卡麦里亚诺,让他用意大利式手写体抄写给外国宫廷的信。到16世纪初上层社会子弟学的就是这种新体。(哈姆莱特偷换给英国国王的公文靠的是他作为王子谄熟意大利式书法,五幕二场31—53行)。此后英国一种英文书法书问世,是以法国书法大师约翰·德·波齐森写的《书法集》(1570年在英国初版)为样板。当时英国主要书法书有彼得·贝勒的《书写字帖》(1589年初版,1597年再版)及约翰·戴维斯的《书写字帖》(1636年)。莎士比亚时

代书法大师很受重视,他们经常开展览他们的技艺。随着书法书增多,书写风格也越来越多,书法也越来越讲究越专门化了。

伊丽莎白时代英国主要的书写风格主要有两个国外来源,即意大利和德国。有4种书写方法是意大利式与英文本体书写方法相结合发展出来的,有秘书书写体、英国大臣书写体、宫廷书写体及书本体。秘书书法广泛用于草写及重要的商业文书。大臣体和宫廷体较讲究,用于官方文件及报告。书本体是一种较大的直立式字母书写法,用于书籍出版。

16世纪末以前斯特拉福的学校只教学生写英文本体书法。理查德·昆尼在给莎士比亚的信中(这是仅存的写给莎士比亚的信)用了一种非常漂亮、易认的书法,另外莎士比亚的外孙女伊丽莎白·霍尔能写一手漂亮的意大利式书法,说明到17世纪初英文本体书法正在消失。

莎士比亚在学校里学的肯定是英文本体书法。莎士比亚用的就是这种书写方式,他写得很熟练自然。现存他的手迹中有6个肯定出自他的手,都是亲笔签名:

1) Willm Shakp: 1612年5月11日在斯蒂芬·贝洛特与其岳父克里斯多弗·蒙特乔伊打官司的案件中做证签字。

2) William Shaksper: 1613年3月10日莎士比亚购买伦敦黑僧门房签字。

3) Wm Shakspe: 1613年3月11日在黑僧门房抵押文契上签字。

4) William Shakespeare: 1616年3月25日诗人在遗嘱首页角上签字。

5) Willm Shakspere: 同上文件在第二页上的签字。

6) By me William Shakspeare: 同

上文件第三页上的签字。

前三个签名肯定是莎士比亚的笔迹，遗嘱上的签字无疑是在病痛中写的。前几个签名很显然是英文本体书写方式，带有一点庄重的意大利风格的痕迹。著名学者及书法专家爱德华·蒙德·汤普森对这种字体有如下评论，“这是一种自由流畅却是不经意的书写方法，非常好认也非常实用。”他还注意到诗人对“缩写体的自如使用”，认为莎士比亚“无意假装作是潇洒的书写好手。”莎士比亚姓的缩写没有什么特别的，可能是因为签字的纸笺空间有限。

汤普森指出，遗嘱上的每一个签字都可看出“由于手的颤抖，字写得都不工整。”这几个签字都不一样，可能是诗人受病痛折磨的缘故。最后一个写得最好（这个签字在遗嘱最末，也最重要，可能是在另两个之前写的）。这也是6个签名中惟一写全了姓的。

关于莎士比亚签名的真实性有争议，见威廉·霍尔的奥维德的《变形记》(1502)抄本，弗洛里奥译的《蒙田随笔集》(1603)，威廉·兰巴德的一册《阿卡约诺米亚》(1568)。

曾有人把莎士比亚等同于托马斯·莫尔爵士手稿中的 Hand D，依据是二者有特别一致的地方：莎士比亚和 Hand D 写的“a”“k”“p”“s”的字型都不规范；都用了3个“a”和“k”及2个“e”，“h”，“p”的规范字体；都用带点的“w”和有圈的符号；开始写第一个字母时习惯用一个长长的漂亮的上挑笔。

莎士比亚的收入 (Income of Shakespeare) 我们不可能精确地比较17世纪初期和20世纪末期的金钱的价值，但要说当时的1英镑值我们现在的20英镑，也许不会相差太

远。锡德尼·李曾经计算过莎士比亚1599年前的年平均收入为大约130英镑，而“在他的晚年”约600英镑。但这一计算似乎过高了些。钱伯斯经过对1635年的一桩诉讼案中提供的数字进行研究之后计算出，如果莎士比亚活到1634年5月至1635年5月的戏剧演出年，作为演员，他可能收入90英镑，作为环球剧场的股东，25英镑；作为黑僧剧场的股东，90英镑，加起来才205英镑，其中还包括为宫廷演出的收入。当时的学徒不交学费，所以也就谈不上从学徒那里得到报酬；王家供奉的人虽是宫廷里的侍从，却得不到赏金。也许在1603年之后，莎士比亚主要作为剧作者来分领报酬，把他创作的剧本交给他作演员的剧团。而且，这还必须是在没有天灾，没有其他原因阻止，全年都演出的情况下。自从莎士比亚在剧团里担任举足轻重的地位之后的25年里，价钱会有所上升。另一方面，1610年的环球剧场和黑僧剧场没有几位股东，利益也许会相对高一点。但总的说来，莎士比亚的收入可能最多也不超过200英镑。就1600至1610年来说，这个平均数之低是可想而知的（另见“演员酬金”条）。

莎士比亚的婚姻 (Marriage of Shakespeare) 莎士比亚在他还不到19岁时，便于1582年11月与安妮·哈莎薇（见“哈莎薇一家”条）结婚，后者是肖特里家境富裕的农民之女，而肖特里这个村子，则位于艾汶河畔的斯特拉福北面二英里处。这两家长期以来就是朋友。约翰·莎士比亚好几前在一次收取债务的诉讼里，曾为哈莎薇家作过保证人。

通常认为，虽然不敢十分肯定，但安妮结婚时，已届26岁。在其坟墓（她死于1623年）竖着的石板上附

有的铜片上刻有这样的话：“威廉·莎士比亚之妻安妮之墓，8月6日仙逝，享年67岁。”阿拉伯数字67现已字迹模糊。这一墓志铭及莎士比亚家的墓志铭是由威廉·德格克尔抄写的并在其《华列克郡的古物》(1656)上发表。本书的条目是安妮年纪的惟一证明，而在别的例证里，德格克尔的数字却是错误的。

安妮缔结婚姻的情形有点不同寻常。在结婚预告公布三次后，就得在教堂举行婚礼。也就是说，登载意图结婚的双方的布告得在两人所属教区教堂于星期日或圣日连续公布三次。但在非常情况下，征求意见的布告只公布一次并取得管区主教的特别批准之后，男女双方即可结婚；在莎士比亚的情况里，则是取得沃塞斯特的主教的批准。但是，教会有特殊的规定，不许在1月6日后的8天内即基督降临节的第一个星期天和主显节的第8天之间的日子里公布结婚布告和举行婚礼。在1582年，这个禁忌时期于12月2日开始。因此，威廉和安妮只能在他们公布结婚布告之时起过了两个月才举行婚礼。出于明显的原因，他们不愿意因此而推迟婚礼。（见“安妮·惠特丽”条）

在主教颁发特别许可证前，申请结婚者有责任提出充分的理由。要是申请结婚者其中一人未达结婚年龄，他们就得提出正式证明，证明缔婚者每一方的父母或监护人表示了同意。由于莎士比亚才18岁，表示同意一事便否定了莎士比亚父母并不知道他的婚事的说法，更谈不上积极反对此事了。它还说明了人们常常认为的莎士比亚这一婚姻是一次私奔性的结合的看法。

结婚还得由两个经济上能负责的市民申请备案并签字，以免主教受

到起诉，说他无视“订婚、同宗和姻亲”方面法定婚姻的可能禁忌。这一婚姻，是由两个富有的自耕农兼哈莎薇家的老友福尔克·桑德斯与约翰·理查森申请、签字和署上了1582年11月28日的日期的。结婚申请递交后，通常很快就批准证明送交牧师，好由他来主持婚礼。莎士比亚和安妮于是抓紧时间前往教堂举行婚礼。婚礼可能于递交申请的同一天举行的。匆忙结婚表明显然是不得不这样，因为他们的第一个孩子苏珊娜于1583年5月26日就在斯特拉福接受了洗礼。

这些事实往往被人认为：表明这两人之间发生了令人丢脸的性关系；但这一假设并不是必要的。在莎士比亚时代，婚姻风俗与当今流行的并不一样。那时候，民间的订婚仪式或订婚誓约一旦举行过了，在教会和法律上婚姻便是合法的。男女双方在证人面前举行上述的订婚礼，通常是在私人家里进行，或甚至在旅店的房间里举行。官方记录上从未有过订婚的记载，但习惯上却认为这是半合法地表示同意订婚的双方在非正式的仪式后享有婚姻的所有权利，然而婚礼还得正式举行，以证明妻子对嫁妆享有的权利或子女所享有的继承权。我们不知道莎士比亚是否立有这样一婚约，但这种情形却很可能存在。在苏珊娜出生后不到两年，即1585年2月2日，双胞胎哈姆尼特和朱迪丝在斯特拉福接受了洗礼。

许多传记作家认为，莎士比亚的这一婚姻是不幸的，他是被迫或诱使而结的婚，致使他终生后悔。这种看法不无理由，原因是在生下双胞胎哈姆尼特和朱迪丝后，安妮便再无所出，因而两人此后便不再一起过夫妻生活；或则是莎士比亚离开斯特拉福去

了伦敦后,便不再理睬她与孩子们。但就我们所知,安妮·哈莎薇却可能是个和蔼可亲的妻子而莎士比亚则是个忠诚的丈夫。

莎士比亚受的教育 (Education) 莎士比亚像斯特拉福的孩子一样,可能大约 5 岁开始在一所小学校(文法预备学校)读书。他的父母不需要雇一位老师来教他。斯特拉福既有私立的也有公立的小学校,为孩子们提供启蒙教育,它们可能属于斯特拉福文法学校,儿童在那里学习“角帖书”(hornbook)。这是一种有柄的小木板,形状像现在的乒乓球拍。木板上钉着一页印有字母和祈祷文《我们的主》的纸片,纸片上覆盖着一层透明的角质薄片。“角帖书”一词就由此而来。儿童们先学字母,接着学习把字母拼写成音节,最后阅读祈祷文。他们掌握了这种简单的基本知识后,继续学习入门课本(abc book)。这是教学的基础书,也就是初级读本。同时还通过习字帖学习书法。莎士比亚读书时,教师教的是古英语手写体,类似于现代德语手写体,与刚好在伊丽莎白时代英国开始使用的意大利手写体大相径庭。不熟悉古英语手写体的人会拼错莎士比亚的签名,认为不合规矩,是学识浅陋者所为。其实,莎士比亚的书法相当规矩。(见“莎士比亚的书法”条)

斯特拉福的文法学校是 1553 年由市政厅建立的,与中世纪的行会学校有直接渊源,校址也设在行会学校(Guild House)。它是英国最好的学校之一。教师的薪水,包括现在所说的“小额优惠”,一年大约 40 英镑,不低于伊顿公学教务长的薪水。无法证明莎士比亚是否进过文法学校,但以其父亲在镇上的显赫地位而言,他应该进去。如果他按

一般年龄 7 岁进校,他正式接受教育是 1571 年。

莎士比亚时代英国有 300 所文法学校,前 4 年主要教授拉丁语法。夏天和冬天从早上 7 点到 11 点,下午 1 点到 5 点上课,非常单调沉闷,纪律相当严厉。教师将教鞭放在学生们都能看到的,毫不留情地抽打学生。伊丽莎白时代的教育家认为知识必须靠填塞,有时甚至必须靠挥鞭抽打才能进入学童的脑袋。文法学校使用的教科书是威廉·黎里的《拉丁文法》,它也是英国所有学校的拉丁文教材。学生们必须背诵这本指定教材的每一个词。《温莎的风流娘儿们》中威尔斯籍牧师休·爱文斯师傅给小威廉出了几个拉丁文法题目进行小测验,它毫无疑问是当年斯特拉福文法学校教师给威廉·莎士比亚的许多这类测验的翻版:

爱文斯:……威廉,“冠词”是从什么地方借来的?

威廉:“冠词”是从“代名词”借来的,有这样几个变格——“单数”“主格”是 hic, haec, hoc……。

…… ……

爱文斯:最后的“复数属格”该怎么说,威廉?

威廉:复数属格!

爱文斯:对!

威廉:属格—— horum, harum, horum。

接着学习拉丁语格言集《幼学格言》,也需背诵(见“库尔曼”条)。该书学完之后又学卡图的所谓《格言》、《伊索寓言》和曼陀亚的普布留斯的《牧歌》。后者于 1500 年第一次印刷,其单纯的风格备受赞赏,立刻成为公认的教科书。《爱的徒劳》中的塾师霍罗福尼斯表现出对曼陀

亚的推崇：“老曼陀亚，老曼陀亚！谁不理解你，谁就不爱你！”（第4幕第2场，101—102行）。霍罗福尼斯与教区牧师纳森聂尔在谈话中大掉书袋，从当时学校教学大纲规定的课本中引章摘句。可以说，莎士比亚在创作这些台词时回忆并利用了儿童时代死记硬背过的那些句子和词语。

从第4学期开始，学童们阅读拉丁名著，如西塞罗的《书信集》、维吉尔的《牧歌》，但主要的是奥维德。莎士比亚在剧中多次提到他，超过其他古代作家。他所知道的几乎所有神话都源于奥维德的《变形记》，尤其是前两卷。尽管他在学校里读过拉丁原版，但他后来经常使用的好像是亚瑟·戈丁的英语韵文译本。前4卷于1565年出版，1567年出版了全部15卷。

学童不仅阅读古代作家的格言和箴言，还得将其从拉丁文译成英文，从英文译成拉丁文。借以学会用拉丁文写作的方法，对莎士比亚风格的形成起着打基础的作用。莎评家怀科特指出：“莎士比亚作品中拥有大量足以传抄引用的警句，这得力于他当年的翻译练习。他把拉丁文译成英文，或把英文译成拉丁文时绞尽脑汁，力求每一练习都尽量做到措词简洁明快，从而学会了用警句的方式去思考问题。”

文法学校高年级学生阅读普劳图斯和泰伦斯的作品，教师还指导他们搬演其中某些剧本。这些演出训练孩子们正确有效地使用声音，在背诵戏剧台词时采用合适的抑扬顿挫。这对莎士比亚成为演员大有裨益。

高年级课程的主要部分是学习逻辑与修辞。这对未来的戏剧家莎士比亚尤其有用。从中世纪到莎士比

亚时代，西塞罗主要因其论修辞和道德的著作而受到极高的推崇。他的《论证术》是学童们的逻辑入门书。接下来他们学习乔安尼斯·苏申布洛图斯的《语法和修辞之简论》（约1540年）。书中包括132种修辞格的定义和说明，以及埃拉斯莫斯对确保措词和内容丰富的两种方式的解释。他认为要使措词丰富就得使用格（演绎的形式）和大量词汇，要言之有物，就要运用逻辑主题，进行推理。高年级的学生每天用5、6个小时解释他们作文中修辞方式的运用。最后要求学生用拉丁语写书信。首先用散文，然后用诗体，遵循埃拉斯莫斯制定的“怎样写书信”的规则。奥维德受到最广泛的钻研。孩子们背诵《变形记》，开始时每周12行，最后每周500行。奥维德的《女英雄书信集》常常显示出戏剧性的力量，孩子们用它作为写诗的典范。学校中学习的其他拉丁语诗歌有维吉尔的《牧歌》、《农事诗》和《埃涅阿斯纪》。

文法学校最后两期开始学习希腊文。

上面列举的伊丽莎白时代文法学校教授的修辞学和诗集并不全面。T.W. 鲍德温在《论威廉·莎士比亚“只懂一点拉丁文，希腊文更少”之说》中作了全面的研究，可资参考。一个在其性格形成期长期研究修辞与诗歌的戏剧家在他最早的剧本中会大量运用曾经阅读过的课本。（见“修辞”条、“威廉·莎士比亚的诗歌与戏剧：早期”条）

莎士比亚时代学校课本中最重要的一本是昆提里安的《论演说的规则》，概述演说家应有的教育、训练和技巧。莎士比亚剧本在某些方面与这一名著有相似之处。

文法学校最后两年通常研究塞内

加的悲剧和埃拉斯莫斯的《对话录》。某些文法学校在第5学期的课程里还介绍希腊文语法。从这一事实看,琼生的名言“他们说你只懂一点拉丁文,希腊文更少”说明莎士比亚在学校里获得了零星的希腊文知识,否则他为什么不說“希腊文一无所知”呢?

学校的历史课程只读拉丁史学家的著作:凯撒的《高卢战纪》;萨勒斯特特的《卡蒂林的阴谋》、《朱古达战争》和《编年史》,后者记载罗马从公元前78年到前67年的历史,现在只剩下片断;李维的《罗马史》,叙述从罗马建国到大流士之死(公元前9年)。这些史书都是作为教材学习,传授经验,灌输道德意义。莎士比亚在写作从亨利六世到理查三世的玫瑰战争史时,他使观众不断了解生死攸关的道德与政治问题。这得力于他早年学习历史获得的启示。

莎士比亚童年时斯特拉福文法学校校长的更替,大概使他了解到当时古老信念与新的清教主义的冲突。那时莎士比亚可能已经入学,校长是沃尔特·罗奇。他是一位活跃的清教徒,首先聘请西蒙·亨特做助教,帮他教育较小的学生。1571年罗奇退休时,亨特接任校长,他同情天主教徒;1577年退休后,他公开宣布自己是天主教徒,先后进入杜埃的天主教神学院和在罗马为牧师办的英吉利学院学习,最后成为耶稣会会士。如果莎士比亚的家庭是天主教徒(这是有可能的,见“莎士比亚(约翰)”条),他很可能会觉得亨特是一位富于同情心的教师。1577年,威尔士人托马斯·詹金斯接替亨特。他来自英国一所最好的文法学校——沃威治文法学校。《温莎的风流娘儿们》中的爱文斯一角可能就是嘲讽他的威尔士口音将英

语弄得七零八碎。1579年,约翰·科塔姆任校长,直到1582年。其时,莎士比亚肯定离开了学校。这4位校长都毕业于牛津大学,按当时的标准,是受过良好教育的人。但他们除拉丁文和修辞外,什么也不教。莎士比亚对法语的一点了解很可能是从来伦敦教他们语言的许多法国人那里学来的。

莎士比亚与他在文法学校的同学一样,很熟悉《圣经》。大约1596—1597年,他多次提到《主教圣经》版(1568),他可能是在教堂里听人朗读的。此后他经常提到《日内瓦圣经》(1560)。莎剧里有不少处明确提到《新约》、《旧约》以及“伪经”中的情形与人物。《祈祷书》同样是莎士比亚的宗教词语和观点的重要来源,他所记得的赞美诗就是《祈祷书》中的。早晚祈祷的词语常出现在莎剧中。他的许多政治观点来自《布道书》中阐述的理论,其中不少有关“顺从”、“反抗”和“故意造反”的布道词都是莎士比亚从讲坛上听来的。定期参加教区教堂仪式对莎士比亚心灵的发展和 he 长期对传统学问的态度,与其在学校中的学习一样有着重要影响。

莎士比亚的酸苹果树 (Shakespeare's Crab tree) 1762年,《不列颠杂志》登载了一封无名作者的信,信中说艾汶河畔的斯特拉福的白狮村的地主将他带到艾汶河畔的比德福德村,指给他看树篱丛中一株称之为“莎士比亚的华盖”的酸苹果树。说有天晚上,莎士比亚就睡在下面,故名。莎士比亚和本·琼生一样,很喜欢喝酒,大伙在一块儿取乐。一次他听说比德福德村的许多人嗜酒贪杯,性情愉快。他就去与他们比赛。莎士比亚让一牧羊人去叫比德福德的善饮者,他回答说他们都不在,在

家的人不过是偶尔小啜者，“但我想他们应付你是足够的了”。果然如此，莎士比亚赛后归家路上，再也支撑不住，躺在那棵树下睡了一通宵。

莎士比亚 (Margaret Shakespeare, 1562—1563) 莎士比亚的姐姐，早夭。玛格丽特·莎士比亚的洗礼和葬礼在斯特拉福教区记事簿上都有记载，时间分别是1562年12月2日和1563年4月30日。

莎士比亚 (Joan Shakespeare, 生于1558年) 莎士比亚的姐姐。琼·莎士比亚于1558年9月15日受洗，幼年夭折。莎士比亚有一妹妹，也叫琼，生于1569年。(参见“哈特”(Joan Hart)条)

莎士比亚 (Richard Shakespeare, 1574—1613) 理查是莎士比亚的弟弟，于1574年3月11日受洗，死后于1613年2月4日入葬。除这两个日期外对他一无所知。

莎士比亚 (Gilbert Shakespeare, 1566—1612) 莎士比亚的弟弟，于1566年10月13日受洗。吉尔伯特·莎士比亚可能终身未婚，曾在伦敦经营缝纫用品，住圣布莱德(St. Bride)教区。1602年，莎士比亚在斯特拉福购置127英亩田产时由他作代理人。1610年3月5日，他为一租约作证时，署名“吉尔巴特·莎士比亚”(Gilbart Shakesper)。他死后于1612年2月3日举行葬礼。

莎士比亚 (Edmund Shakespeare, 约1580—1607) 莎士比亚最小的弟弟。1580年5月3日受洗。埃德蒙·莎士比亚的舅父埃德蒙·兰伯特(Edmund Lambert)可能就是他的教父，并以舅父的名字取名。他显然随哥哥来到伦敦以演戏为业。在1607年有两条关于一个姓莎士比亚的演员的死亡记录。一条写的是“演员埃德蒙·莎士比亚”，于1607

年12月31日葬于萨瑟克一教堂；另一条上的死期早四个月，上面写道：“爱德华，演员，爱德华·莎士比亚之子，出身贫寒。”

莎士比亚 (Anne Shakespeare, 1571—1579) 莎士比亚的妹妹，幼年夭折。安娜·莎士比亚的洗礼和夭亡在斯特拉福教区记录簿上都有记载，时间分别是1571年9月28日和1579年4月4日。

莎士比亚 (Susanna Shakespeare, 1583—1649) 莎士比亚的长女，于1583年5月26日莎士比亚和安·哈莎薇结婚后6个月受洗。1606年，她的名字出现在一份在复活节未领到圣餐的不信奉国教者的名单上。对于此前她的早年生活一无所知。1607年，她同医生霍尔结婚。1612年，霍尔在离斯特拉福不远的旧镇(Old Town)购置了一处房子，但他们似乎从未去那里住过。无论是莎士比亚生前还是死后，他们可能一直住在“新宅”。1615年7月15日，苏珊娜·莎士比亚以诽谤罪控告莱恩并胜诉。苏珊娜和丈夫霍尔是莎士比亚遗嘱的执行人。她继承了“新宅”和她父亲的大部分财产、田地。她和丈夫只有一个女儿伊丽莎白。1635年霍尔死后，她和女儿、女婿纳什(T. Nash)一起一直在“新宅”居住，并于1643年在这里接待了来访的亨利埃塔·玛丽亚王后。1647年纳什死后，把“新宅”和黑僧剧院的产业遗赠给他的堂弟爱德华·纳什。苏珊娜和女儿为此诉诸法庭，夺回了这些产业。1649年7月11日，苏珊娜去世，葬于斯特拉福圣三一教堂丈夫墓旁。

莎士比亚 (Judith Shakespeare, 1585—1662) 莎士比亚的小女儿，同哈姆尼特为孪生子。1616年2月10日，31岁的朱迪丝·莎士比亚和比她

小四五岁的托马斯·奎尼(Thomas Quiney)结婚。当时正值四旬斋期,两人因未按教会规定领取特别结婚证书而被双双逐出教会。一个月后,奎尼与一名叫玛格丽特·威勒(M. Weclar)的女子通奸致孕事发。后者和胎儿都死于难产。奎尼向教会坦白自己的罪过,被罚“身披被单在斯特拉福教堂示众三个星期天”,后因他“愿捐五便士用于该教区穷人福利”,惩处被取消。莎士比亚很可能就是眼见女儿嫁给这样一个不堪信任的人,为确保朱迪丝及其子女生计,才修改遗嘱的。莎士比亚的遗嘱立于1616年1月,但同年3月25日就作了修改。根据修改后的遗嘱,朱迪丝得到100英镑作为嫁妆,同时还有另外150英镑的利息。遗嘱还进一步规定,若朱迪丝在三年内去世,且无子息,这150英镑则分给外孙女伊丽莎白·霍尔和妹妹琼·哈特。

朱迪丝和奎尼有三个孩子,均未成年就夭亡了:一个孩子死时才六个月,理查德和托马斯于1639年在几周内相继死去,当时分别为21岁和19岁。朱迪丝于1662年去世,享年77岁,葬于斯特拉福。

莎士比亚 (Hamnet Shakespeare, 1585—1596) 莎士比亚惟一的儿子,朱迪丝的李生兄弟。哈姆尼特·莎士比亚于1585年2月2日受洗,教父教母可能是莎士比亚的邻居塞德勒夫妇哈姆尼特和朱迪丝(Hamnet & Judith Sadlers)。11岁夭亡,死后于1596年8月11日埋葬。

商克(或作商克斯, John Shank 或 Shanks, 卒于1636年) 演员。1635年,他对内务大臣帕姆勃洛克说他是“这一行中的老人了”。年轻时最初侍奉令尊,以后侍奉已故的

伊丽莎白女王,然后是詹姆斯国王,现在是国王陛下。”显然,商克的演出生涯十分久长。16世纪80年代,他先在帕姆勃洛克伯爵供奉剧团;随后进入伊丽莎白女王供奉剧团;他的名字也列于1610年亨利亲王供奉剧团的名单中;大约在1613年至1619年,他又加入国王供奉剧团,在1619年的专利证和第一对开本(1623)的演员表上都有商克的名字,他很可能是接替于1615年死去的阿明(R. Armin)充任剧团的丑角的。1633年,他从海明斯(J. Heminges)的儿子威廉手里买去环球剧院的三个股份和黑僧剧院的两个股份。这使他与其他演员产生不和。他死于1636年1月27日。他的儿子小约翰·商克也是演员,1640年前后在命运剧院演出。

《少女的悲剧》(Maid's Tragedy, The)

由卜蒙与弗莱彻合编的一出剧作(约1611年),是国王仆人剧团在伊丽莎白公主成婚前的1612—1613年宫廷节庆期间进宫演出的剧目之一。1619年,此剧登记注册并出版:“《少女的悲剧》,多次由国王陛下仆人剧团于黑僧剧场上演。”

《审讯帕里斯》(The Arraignment of Paris, 大约1584) 乔治·皮尔写的一部田园剧。《审讯帕里斯》是在伊丽莎白女王面前由“卡帕尔儿童剧团”的宫廷演出而写的,它是英国戏剧中最早的牧歌体戏剧之一。剧中情节是关于“金苹果”的神话。情节达到高潮时一个演员把金苹果交给了女王本人。

在爱德华·阿切尔1656年印刷的《戏剧编目》中,《审讯帕里斯》这部剧被归到莎士比亚名下。

史密斯(Ralph Smith, 出生于1578年) 斯特拉福帽商、酒商市政官助理约翰·史密斯的儿子。

史密斯 (Wentworth Smith, 活跃期 1601—1603) 剧作家。除据亨斯洛记载他曾于 1601—1603 年期间同戴 (Day)、切特尔 (Chettle) 等人合作为海军大臣供奉剧团和瓦斯特伯爵供奉剧团创作 15 部剧 (均已失传) 外, 对他的生平所知甚少。有学者认为他可能是最初以缩写的 “W. S.” 为作者出版, 后添入第三对开本的三部剧《洛克林》(Lochrine, 1595)、《托马斯·克伦威尔勋爵》(Thomas Lord Cromwell, 1602) 和《清教徒》(The Puritan, 1607) 的作者。不过, 三部剧风格迥异, 不大可能出自一人之手。他也可能是现存的一部剧《德国的赫克托耳》(The Hector of Germany) 的作者。该剧以威·史密斯的名义于 1615 年出版。作者在书信体前言中称他曾于几年前为内务大臣供奉剧团创作一剧。这一事实使得把《托马斯·克伦威尔勋爵》划归他名下的说法更为可信, 因为该剧为内务大臣供奉剧团的剧目。

史密斯 (William Smith, 活跃期 1596 年) 诗人。印在一度认为是莎士比亚作的《洛克林》(Lochrine) 扉页上的名字 “W. S.” 可能就是指他。十四行组诗《一个痴情而无报的牧人的哀怨》(1596) 的作者。当时的一部诗歌选集《英格兰的赫利孔》(1600) 同时选有《一个痴情而无报的牧人的哀怨》和《爱的徒劳》中的片断, 作者分别为 “W. S.” 和 “威·莎士比亚”, 现缩写的名字 “W. S.” 系指史密斯。18 世纪学者沃伯顿 (W. Warburton) 称他以前曾藏有一部威·史密斯所作的剧《英格兰守护神圣乔治》(St. George for England) 的手稿, 但无任何资料表明史密斯曾创作此剧。

另外, 于 1596 年注册的一部《十

四行诗集》的作者 “W. S.” 也可能是史密斯。该诗集已亡佚, 或原本就未曾付印。

市政典籍 (City Authorities) 它记录了伦敦市长和市政当局企图关闭剧院和他们被枢密院战胜的情况。

什切青—波米兰尼亚 (或作波美拉尼亚) 公爵 (Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania) 什切青—波米兰尼亚公爵曾于 1602 年访问英格兰, 他的秘书在日记中记述了逗留期间的活动。9 月 13 日他看了一部讲土耳其人夺一城池的剧, 剧名不可考, 地点可能是在环球剧院。14 日在命运剧院看海军大臣供奉剧团演的《参孙》, 16 日在戏熊场观看 200 多条狗的表演。18 日在黑僧剧院观看礼拜堂儿童剧团的演出。日记中写道儿童剧团每周演一部剧, 演出前还有整整一小时的声乐器乐表演。

十四行组诗 (Sonnet Sequence) 指围绕某一共同主题而写的系列十四行诗。几乎自问世之日起, 十四行诗在人们心目中就既成独立篇什, 又是一个大的整体的组成部分。彼特拉克创设了十四行诗的形式、主题及意象, 并开了把单独篇什串接为一个整体的先河。他的十四行组诗《歌集》共 300 多首, 多数写他对女友劳拉的爱情。组诗分两部分, 分别致生前和死后的劳拉。前一部分记述矛盾的情感、欲念、焦躁不安的心境和摇曳不定的热情。后一部分则表现诗人理智与感情的统一。他意识到劳拉已获得永生, 并在自己身上激起了寻求拯救和最终与她结合的希望, 先前的悲痛逐渐平复。这两组作品代表了十四行组诗两种常见形式: 或围绕一个主题 (常为所钟情的对象) 松散地串接起来; 或依一个统一的格局循着发展的脉络结为一体。

彼特拉克的十四行诗问世后,在意大利、法国及英国,效尤者蜂起。魏特爵士和萨利伯爵所作的《陶特尔的杂集》(1557)是英国的第一批十四行诗。两人的作品都未形成组诗,而且多为外国作品的翻译和改写之作,诗集的出版也没有在短期产生重大影响。此外20年间,除零星作品外,无甚进展。沃尔森(T. Walson)的《百感集》(Hecatompathia, 1582)大抵可视为英语十四行组诗的开山之作。组诗包括100首诗。尽管作者称之为十四行诗,但每首实际有18行,诗中的结构安排也有别于传统。

16世纪90年代是十四行组诗的辉煌时期。首先面世的是锡德尼的《爱星者与星星》(1591),记述诗人对德佛罗小姐的爱情,出版时还附有丹尼尔等其他几位诗人的作品。次年,丹尼尔以自己的名义出版了一部十四行诗集《迪莉娅》,含50首诗,题献锡德尼的姐姐帕姆勃洛克伯爵夫人。丹尼尔如同此后的十四行诗人,墨守彼特拉克的陈规,极大地影响了个人情感的抒发。同年出版的还有康斯太布尔的《狄安娜》。至此,十四行诗之风已成声势。1593年有三部组诗问世:洛奇(T. Lodge)的《菲丽丝》(Phyllis)、巴恩斯(B. Barnes)的《帕西诺菲尔与帕西诺弗》(Parthonophil and Parthenophe)和弗莱彻的《莉西娅》(Licia)。次年,又有三部出版:德雷顿的《思想之鉴》(Idea's Mirror)、珀西(W. Percy)的《考埃丽娅》和作者不明的《泽弗里娅》(Zepheria)。丹尼尔与康斯太布尔的作品经修订扩充后也于同年出版。1595年,斯宾塞的《爱情小诗》(Amoretti)问世,诗人借用这一诗体抒发他对未来的妻子波伊尔(E. Boyle)的爱情。同年出版的

组诗还有巴恩菲尔德(R. Barnfield)的《西瑟娅》(Cythia)、署名E. C.的《埃缪里克达尔夫》(Emuricdulfe)和署名I. C.的《阿尔西丽娅》(Alcilia)。翌年,又有三部组诗面世:史密斯(W. Smith)的《克罗丽丝》(Chloris)、林奇(R. Linche)的《迪埃拉》(Diella)和格里芬(B. Griffin)的《菲德莎》(Fidessa)。此后,这一热潮渐呈弩末之象。1597年只有一部组诗面世,即托弗特(R. Tofte)所作的《劳拉》。这部组诗重述彼特拉克笔下劳拉的故事,但以花好月圆结尾。格雷维尔(F. Greville)的《西莉卡》(Caelica)初版于1633年,但极可能也是写于这一时期。把他的作品同锡德尼的组诗相比较,可以看出,两人曾在一起按若干题目逞才对诗。

可见,在几年间,十四行组诗曾盛极一时,旋即消隐而去;然而,这个时代这一诗体最杰出的作品直到十四行诗热潮明显地衰竭之后才姗姗来迟,那就是莎士比亚的十四行诗。

16世纪《圣经》译本(Bible, 16th-Century Translations) 16世纪初,完整的《圣经》英译本只有两种,都是约翰·威克利夫(约1324—1384)的追随者译的。威克利夫译本是从乌拉加特本转译成英文的,语言也有些陈旧。罗拉迪(Lollardy)的秘密流行,欧洲大陆宗教改革者的激励,以伊拉斯莫斯为代表的人文主义者新近编辑的批评性版本随处可见,这些原因使英国对《圣经》新译本的要求日益增长,迫切要求译自原文的译本。另外,印刷机的发明为新译本更广泛地传播提供了可能。这场运动中的第一位重要的英国人是威廉·廷代尔(约1494—1536)。为了实现他的翻译计划廷代尔搬到了德国。1526年在沃尔姆斯出版社出

版“新约”译本,根据的是伊拉斯莫斯的希腊文本。廷代尔在佛兰德被逮捕并被查理五世处死,没能译完“旧约”。1534年又出版了一种新译本,其大部分内容后来并入钦定英译《圣经》(1611年版),在英国发挥了重要影响。1535年迈尔斯·科弗代尔(1488—1569)又出版一种译本;“新约”部分基本上采用了廷代尔译文并参照德文译本做了修改,“旧约”部分吸收了拉丁文和德文本的长处和廷代尔已完成的部分。1537年“科弗代尔《圣经》”得到皇家许可在伦敦出版。同年,托马斯·马修译的“马修《圣经》”也获许可。马修是约翰·罗杰斯的笔名,曾和廷代尔合作过。马修《圣经》基本上是廷代尔译本和科弗代尔译本的汇集。同时,亨利八世和托马斯·克伦威尔领导下的教会希望出一种官方译本。科弗代尔受权负责筹备这项工作。1539年出版了“大《圣经》”,也叫“克兰默《圣经》”,因克兰默给第二版(1540年版)写了一篇长长的序言。因为这种版本的官方性和出版及时,所以1549年出版的《英国国教祈祷书》的经文就主要以此本为准。玛丽女王当政时期疯狂迫害新教徒,许多新教徒流亡国外(可能科弗代尔也在流亡之列)准备出版译本。1560年出版“日内瓦《圣经》”并获得巨大成功,从1560年至1644年就印行了150版,并以极大量的注释对英国宗教思想的形象发挥了重要影响。伊丽莎白时代为了抵制注释中强烈的加尔文主义倾向,1568年由高级主教筹备出版了一种新官方译本,即“主教版《圣经》”。先后在兰斯和杜埃的英语学院满足了英国罗马天主教出官方译本的要求,1582年“新约”在兰斯出版,“旧约”在1609—1610年在杜埃出版。

莎士比亚运用多少《圣经》典故,参照的是何种版本,以及他运用《圣经》的实质是什么,这些引起无数的争论和猜测,看法大相径庭。里士满·诺布尔在他的著作《莎士比亚的《圣经》知识》(1935)中提出了最持重的看法。他不仅认真考察了前人的学术成就而且提出了自己的观点。关于莎士比亚所使用的译本,诺布尔纠正了曾一度盛行的错误看法:莎士比亚参考的只有日内瓦译本。较准确的说法应该是:莎士比亚在早期戏剧中运用的是主教版《圣经》,而后来才更多地参照日内瓦版《圣经》。至于使用《新约全书》,莎士比亚用的是劳伦斯·汤普森的译本(1576年版)而不是原本的日内瓦版。莎士比亚引自《诗篇》的引文大多与1540年版的大《圣经》中有关文字相同,《英国国教祈祷书》的经文就源于大《圣经》(有一点微小差别),莎士比亚很可能从《祈祷书》中直接引文。实际上大《圣经》不仅是《祈祷书》的源本而且也是日内瓦版及主教版《圣经》译本的原型,因而很难断定莎士比亚具体借鉴的究竟是哪种译本。莎士比亚从中获得《圣经》知识的除《祈祷书》之外,还有以基督教《圣经》为主要源本的“布道书”;非宗教来源如贺林希德的《编年史》中也有《圣经》引文;另外,伊丽莎白时代的普通人对话中也常引用《圣经》典故和释义。

莎士比亚的《圣经》知识是广泛的。在所有莎剧中几乎没有哪一场不含《圣经》引文,或典故,或释义。他运用这类材料正考虑到观众熟悉《圣经》这一事实。莎士比亚作为一个艺术纯熟的非宗教戏剧家借鉴《圣经》材料并非为了宣扬其信条,而是在写人物对白时自然带出的。因此,对《圣经》材料的运用反映出

莎士比亚非凡的戏剧技巧而并非表现出他对宗教的笃信。“撒母耳记”(下)中有“神权帝王”之说。莎士比亚历史剧引用了这一典故。在约翰·刚特、贞德及亨利八世这三位历史人物的台词中都曾引过“圣母玛丽娅”的名字。莎士比亚觉得他们引这个典故合乎自然。在刻划犹太人夏洛克这个人物时,莎士比亚让他提到的是《旧约全书》中的人物:夏甲、约伯、拉班、丹尼尔。老板娘快嘴桂嫂说福斯塔夫在天堂上“亚瑟老祖宗的怀抱里”(《亨利五世》,二幕三场),这是个噱头,观众听到定会发笑,因为他们知道她引错了典故,应是“在亚伯拉罕的怀抱里”(“路加福音”第16章)。《威尼斯商人》中鲍西娅关于“怜悯的品质”的台词(四幕一场)是莎士比亚最常引用的《圣经》材料之一。诺布尔认为引文中把《士师记》(第35章)和《申命记》(第32章)中有关内容捏合在一起了。在塞内加的《克莱门蒂娅》(De Clementia) (I, 19)中也有这类话的同源语。莎士比亚只是利用了最适合的原始材料,无论它出自何处,不管它是《圣经》的,还是古典的,或者别的,只要能达到反映生活揭示主题及塑造人物的目的就用。莎士比亚是非常善于使用这一技巧的。例如莎士比亚人物中引用《圣经》最频繁的一个是亨利六世,另一个是理查三世;亨利六世是出于最虔诚的信仰,而理查三世则为达到罪恶目的才引经摘句的,二者引用得都很自然。

莎剧中惟一一处直接提到《圣经》名称的是在《温莎的风流娘儿们》中二幕三场卡厄斯医生言,“他在念《圣经》做祷告”。另外有三处提到《圣谕》(Holy Writ),一次提到“上帝的书”(God's Book)。提到的惟

一一部经书是《民数记》(在《亨利五世》中),可能源于贺林希德的抄本。

书末题署 (Colophon) 即书籍末页记载的作者、抄写者、印刷者、出版者、印刷日期、印刷地点等情况。出现在扉页上的叫“版本说明”(imprint)。早期印刷好的书籍通常都有书末题署,又叫“结语”(finishing touches)。1520年后,始被版本说明取代。如果有书末题署的话,也仅保留印刷者的名字。

在剧本里,书末题署并不常见。

书商同业公会 (Stationers' Company)

在莎士比亚时代,伦敦出版业由书商同业公会把持。这一组织可以上溯到1404年,后于1557年获许可状正式成立。公会经选举产生一名会长、两名理事和一个理事会。除大学出版社以外,它垄断了全英格兰的出版业。伦敦所有书商(出版商)和多数印刷商(1557年注册的有93人)都是公会会员。会员在版权登记簿登记并交付4便士(后改为6便士)后便获得一部书的独家经营权。

枢密院 (Privy Council) 始建于诺曼底时期,由国家最重要官员和皇室成员组成,是国家高级行政和司法委员会。都铎王朝紧紧控制枢密院,并把它建成了行使王室特权的机构。1553年有成员40人,伊丽莎白白统治初期24人,末期13人,1600年仅11人。1601年当埃塞克斯伯爵以叛逆罪被处死后,成员又随之减少。枢密院几乎每天开会,决定从小到大各种事务。枢密院成员之一内务大臣亨斯顿爵士负责王室家庭的事务,他也是莎士比亚剧团的庇护人。

内务大臣和枢密院的其他成员直接负责戏剧和剧院。他们主要是控制和检查戏剧,防止叛乱或异教。

由于这个职能越来越重要，最后枢密院成立了宴乐的主管，越来越成为朝廷对抗清教徒的机构。没有枢密院大量保护戏剧的决定，可能早在莎士比亚到伦敦之前，伊丽莎白时代的戏剧就被禁止了。

斯托(John Stow, 约 1525—1605)

年代史编者、古董商。斯托出生于伦敦，原本为裁缝，后改从古董业。1561年，校订出版《杰弗里·乔叟全集》，其中夹杂大量后人归于诗人名下的伪作。另外，他还校订出版了世纪史学家帕里斯(M. Paris)的作品。他的史学著作有《英格兰历代志要览》(1565)和《编年史》(1580)。不过，他最著名的著作是《伦敦概述》(1598)，系统介绍了伦敦的历史沿革，地理风貌、建筑及莎士比亚时代的城市建制。《英格兰历代志要览》和《编年史》后来都经豪斯(E. Howes)扩充后多次重印，在某一种版本中，有一份伦敦剧院一览表，并有环球剧院失火的描述。

斯特利(Abraham Sturley, 卒于 1614 年) 莎士比亚的同乡。毕业于剑桥大学。在 1580 年前后来到了斯特拉福定居，1591 年当选市政助理官，1594 年任财务经管人。在 1559 年到 1601 年期间，他曾同旅居伦敦的友人奎尼(R. Quiney)多次通信，其中两封谈到了莎士比亚：

有一事依令尊之意特意提示与你。据他说我们的乡人莎士比亚先生可能有意在肖特里(Shottri)或附近别处花钱置买一块旧宅地；他以为促使他买进我们的什一税为一桩极合适的生意。我们可向他提供有关情况，他可以因而结交友人，故此我们认为这是他放矢的妙的，而且不是不可能中鹄。事成后，他的名望当确实提高，对我们也大有益处……

(1598 年 1 月 24 日)

由格伦威(Grenwaj)转交的 10 月 25 日来信已于月末收阅，信中所言我的乡人威·莎先生欲为我们筹措资金一事，若能告知时间、地点、方式则甚好；若交易能以不偏不倚的条件成功，唯愿不要失之交臂。

(1598 年 11 月 4 日)

第一封信表明 1598 年莎士比亚在刚刚买了“新宅”之后，又有兴趣置买田产，不过斯特利所说的什一税和诗人 1605 年购进的斯特拉福什一税不是一回事。

从信中可以看出来，斯特利和奎尼二人经济拮据，这可能同 1594 年和 1595 年斯特拉福两次失火有关。在前一次火灾中斯特利的房子被毁，不过他的经济状况不久便不断好转，并在去世前获得纹章。

斯皮德(John Speed 1552—1629)

历史学家，制图家。出生于柴郡，起先在伦敦作裁缝，后由于格雷维尔的资助而改从古董业。1611 年，他的《大不列颠帝国剧坛》和一系列地图问世。在一幅伦敦图上，环球剧院呈圆形，熊园剧院呈多边形。同年，斯皮德又出版《大不列颠史》，书中攻击耶稣会牧师，对莎士比亚也有含沙射影的责难。

斯彭斯(Joseph Spence, 1698—1768)

曾任牛津大学诗歌教授，是蒲柏的朋友。1820 年，他遗留的一些笔记以《蒲柏及当时名士所谈轶闻录》为书名出版。其中记载了蒲柏关于达夫南特为莎士比亚私生子及莎士比亚同琼生关系的谈话：

世人通常以为莎士比亚和琼生彼此猜忌。贝特顿多次向我申明绝无此事。……德莱登过去以为琼生为莎士比亚写的溢词实际上含有讽刺的味道；但我自己却从

中看不出丝毫的讽刺意味。

斯潘塞 (Gabriel Spencer 死于 1598)

演员。曾先后加入帕姆布罗克伯爵供奉剧团和海军大臣供奉剧团,可能还曾一度加入内务大臣供奉剧团。1597年,加布里埃尔·斯潘塞所在的经过改组重建的帕姆布罗克伯爵供奉剧团因在天鹅剧院演出《狗岛》而招来横祸。伦敦所有的剧院被关闭,斯潘塞连同肖和作者之一琼生等人被捕。出狱后,斯潘塞加入海军大臣供奉剧团。1598年9月,因同琼生争吵导致决斗,中剑而亡。

有证据表明,斯潘塞在1597年加入帕姆布罗克伯爵供奉剧团之前,和莎士比亚同在一个剧团。对开本《亨利六世》下篇的舞台指导说明中有“加布里埃尔”(Gabriel)的名字,据说即指斯潘塞。有人据此进一步认为他便是“劣本”《罗密欧与朱丽叶》的呈报人。

斯宾塞 (Edmund Spenser, 约 1552—1599) 诗人。斯宾塞在剑桥大学就读时经当时在那里执教的哈维(G. Harvey)引见加入称作“诗法社”(Areopagus)的文学圈子。1579年出版的12章组诗《牧人日历》使他跻身于一流诗人的行列。次年,他赴爱尔兰任威尔顿的格雷勋爵的秘书。1590年,长诗《仙后》前三卷出版,其余三卷于1596年面世。不久,蒂龙叛反(Tyrone's Rebellion)爆发,他在爱尔兰购置的城堡被焚,斯宾塞携妻儿逃回伦敦。1599年1月贫病而死。他的其他作品还有:感慨自己怀才不遇、仕途失意的《哀怨集》(1591)、以寓意手法描述返回伦敦旅途的《柯林·克劳特回来了》(1595)、为锡德尼爵士写的挽歌《爱星者》(1595)、记述自己同伊丽莎白·博伊尔爱情的十四行组诗《爱情

小诗》(1595)以及《结婚曲》(1595)。此外,还有《婚前曲》(1596)和《赞歌四首》(1596)等。

莎士比亚早期的诗风深受斯宾塞的影响,徐缓细腻,富有乐感,意象则流于过分雕琢;从1597年起,语言节奏加快,诗句变得凝炼而富有戏剧性,意象准确透辟,多有新意。罗武于1709年说“具有最敏锐知识性和最渊博博学修养的人”肯定会激赏莎士比亚:

无与伦比的斯宾塞先生便是其中一个,他在《缪斯的眼泪》(Tears of Muses)中讲到他,不仅给予他一个杰出诗人应得的赞誉,而且甚至以友人的亲切口吻对他的辍笔表示惋惜。

《缪斯的眼泪》收在《哀怨集》中发表,其中有“我们可亲可近的威利”一句,罗武以为指莎士比亚,但很多人不同意这一观点。实际上,在1590年,莎士比亚的创作才刚刚起步,因而钱伯斯认为斯宾塞此处指李利。《柯林·克劳特回来了》赞誉诗人埃提辛(Aëtion)是一和善的牧人,他的缪斯的“高尚情怀充满创造力”,“一如他本人弄出英勇的声音”。莎士比亚是这一时期惟一一个既写英雄题材又有一个勇武的姓氏的诗人(参见“姓名”条)。故此,这几句诗系确指莎士比亚。

斯特雷奇 (William Strachey, 活跃期 1588—1620) 1605年的《希杰那斯》四开本附有斯特雷奇称颂该剧的十四行诗。1609年他同盖茨爵士一起在百慕大失事,后于1610年6月15日的一封信中记述了当时的经过。他对百慕大的描述和儒尔当(Jourdan)颇多矛盾之处,他对当时弗吉尼亚的悲惨状态也有直言不讳的披露。1612年他完成《英属弗吉尼亚记行——当地地貌物产及居民

风俗习惯》，但未出版。斯特雷奇是莎士比亚的仰慕者李奥纳德·迪格斯(L. Digges)的同胞兄弟、弗吉尼亚公司理事会会员达德利·迪格斯爵士(Sir D. Digges)的朋友。

斯塔布斯(Philips Stubbes, 活跃期1581—1591) 清教徒、小册子作家。曾就学于剑桥和牛津,但均未取得学位。他出生于诺福克,后迁往伦敦,并积极参加市民活动。当时最流行的作品是《淑女宝鉴》(A Christal Glass for Christian Women),但今天看来最有影响的是他猛烈攻击剧坛的《弊病的剖析》(1583)和《弊病的剖析续》(1583)。1589年,纳什作《谬文的剖析》(Anatomic of Absurdity)对他的观点和文风予以回击。

斯特林杰(Agnes Stringer) 莎士比亚的姨母,前夫为休恩斯(J. Hewns)。1550年与什罗普郡斯托克顿的斯特林杰结婚,于1576年10月前某个时间去世。在1560—1583年期间,她的丈夫把位于比尔利(Bearley)和莎士比亚的祖籍斯尼特菲尔德(Snitterfield)的土地租给别人耕种。他购得阿登田产中属于莎士比亚另一个姨母埃德金斯夫人(K. Edkins)的一份,后于1576年出售给莎士比亚的另一个姨母玛格丽特·阿登(M. Arden)及其丈夫爱德华·康沃尔(E. Cornwell)。

斯卡利特(Elizabeth Scarlet) 莎士比亚的姨母,玛丽·阿登的妹妹。她同一个姓斯卡利特的人结婚后住在阿斯顿—坎特洛(Aston Cantlow)教区的村子纽恩汉(Newnham)。

斯科洛克(Anthony Scoloker, 活跃期1604) 《爱的激情》(1604)一诗的作者。在诗前所附的一封信中有这样一段话:

在为人友善的莎士比亚的悲剧

里,喜剧演员神气活现,悲剧演员反倒蹑手蹑足。这的确令众人喜欢,譬如《哈姆莱特》。不过,他因悲痛而癫疯却是不敢让人相信:说实话,要是我,可不愿装疯卖傻去取悦别人;即便是讨厌于众人,也不愿绞尽脑汁,别出心裁。

在后面的诗中,他还讲到莎士比亚时代哈姆莱特在台上出现时的情形:

他脱去外套,只穿一件衬衣,

正像疯哈姆莱特,为激情扯撕。

斯坦利家族(Stanley Family) 什罗普郡一贵族家族。1664年达格代尔(W. Dugdale)称这一家族有两则墓志铭系莎士比亚所拟。墓志铭刻于托马斯·斯坦利爵士(卒于1576年)夫妇墓头,纪念托马斯和爱德华·斯坦利爵士。托马斯的亲属中有两个爱德华,一个是他的弟弟,另一个是他的儿子。不过前者生前并不住在此地,后者死于1632年,比莎士比亚晚16年。如果说托马斯的墓志铭或许为莎士比亚所作,另一则则显然不可能是他的手笔。不过,一份约1630年的手稿也说两则墓志铭出自莎士比亚之手:

莎士比亚

爱德华·斯坦利爵士墓志铭
刻于汤教堂他的墓上

碑石不会使我们流芳百世,
摩天金字塔也不会留下我们的名字;

墓石总要损毁,碑文总要磨灭,
此碑的主人却会永远为人怀念;
当一切都被时间吞没之时,
碑主斯坦利将在天上挺立。

托马斯·斯坦利爵士墓志铭
作者同上,出处同上

但问长眠者是谁而无须流泪：
他没有死，他不过在沉睡；
这则石文只为他的骸骨而修，
他的声名比这石头更耐久；
他人虽离去，但德性将为人传颂，
即使当凡间的碑石荡然无存。

斯特拉帕罗拉 (Giovanni Straparola, 卒于约 1557 年) 意大利诗人、小说家。作品《愉快的夜晚》(1550—1554) 为一故事集，其中的故事或瑰奇或淫逸。这部书在短短的时间内再版达 20 次，并译成法文 (1560—1563)。佩因特 (W. Painter) 在《欢悦之宫》中借用了斯特拉帕罗拉的几则故事，其中关于一个受愚弄的情人的故事可能是《温莎的风流娘儿们》的素材来源之一。

斯尼特菲尔德 (Snitterfield) 位于斯特拉福以北三英里半的一个村庄。村里的一处采邑中有两个农庄为莎士比亚的外祖父威尔姆科特 (Wilmcote) 的罗伯特·阿登所拥有。一个 100 英亩，有一幢住宅，一座农舍；另一个 60 英亩，只有一幢住宅。莎士比亚的祖父理查·莎士比亚于 1528—1560 年期间是后一个农庄的佃户，同时他还租种一个叫黑尔斯的人的田地。剧作家的父亲约翰可能就出生在斯尼特菲尔德，并一直在此居住，直到 1550 年前后迁往斯特拉福。阿登显然曾赠给莎士比亚的父母少许田产，他们于 1579 年以四英镑的价钱出售给韦伯。约翰的弟弟亨利在 1574—1596 年期间还是黑尔斯的采邑上的佃农。

在斯尼特菲尔德还有其他姓莎士比亚的居民。据记载有一个托马斯·莎士比亚于 1563—1588 年期间为黑尔斯采邑的佃农。他的兄弟安东尼也在此居住。二者是克里福德—钱伯斯 (Clifford Chambers) 的约翰·莎士比亚的兄弟，后者 1610 年

死后曾遗赠物品给安东尼和托马斯的儿子约翰。

斯特拉福记录簿 (Stratford Register)

圣三一教堂保存的最早的记录簿，其中仅有一本收有有关莎士比亚的材料。记录簿窄而厚，内为羔皮纸，外加一硕大的古式封面，对面两角护有金属皮。簿中说明，所有 1558 年以来的条目都于 1600 年转抄于此，每一页都无一例外地由拜菲尔德牧师和教会执事签名核实，前者可能就是转抄人。1600 年以后的事件在后面一一记入 (可能来自教堂司事的记录，每隔几页都有查证核实的痕迹)。以下是涉及莎士比亚及其家人的条目 (其中莎士比亚条：葬 4 月 25 日，但死是 23 日)。显然，这是从别处转录或对每一事件的原始记录的简述。

1558 年 9 月 15 日 洗 约翰·
莎士比亚的女儿琼·莎士比亚

1562 年 12 月 2 日 洗 约翰·
莎士比亚之女玛格丽特

1563 年 4 月 31 日 葬 约翰·
莎士比亚之女玛格丽特

1564 年 4 月 26 日 洗 约翰·
莎士比亚之子威廉

1566 年 10 月 13 日 洗 约
翰·莎士比亚之子吉尔伯特

1569 年 4 月 15 日 洗 约翰·
莎士比亚之女琼

1571 年 9 月 28 日 洗 莎士
比亚官长之女安娜

1574 年 3 月 11 日 洗 约翰·
莎士比亚先生的儿子理查德

1579 年 4 月 14 日 葬 约翰·
莎士比亚先生的女儿安

1580 年 5 月 3 日 洗 约翰·
莎士比亚先生的儿子埃德蒙

1583 年 5 月 26 日 洗 威廉·
莎士比亚的女儿苏珊娜

1585 年 2 月 2 日 洗 威廉·

莎士比亚的孪生儿女哈姆尼特和朱迪丝

1589年2月26日 洗 理查德·奎尼的儿子托马斯

1590年3月6日 葬 改姓莎士比亚的托马斯·格林

1593年6月20日 洗 安东尼·纳什之子托马斯

1596年8月11日 葬 威廉·莎士比亚之子哈姆尼特

1600年8月28日 洗 威廉·哈特之子威廉

1601年9月8日 葬 约翰·莎士比亚先生

1603年6月5日 洗 威廉·哈特之女玛丽亚

1605年7月24日 洗 帽商威廉·哈特之子托马斯

1607年6月5日 婚 约翰·霍尔先生和苏珊娜·莎士比亚

1607年12月17日 葬 威廉·哈特的女儿玛丽

1608年2月21日 洗 约翰·霍尔先生的女儿伊丽莎白

1608年9月9日 葬 孀妇玛丽·莎士比亚

1608年9月23日 洗 威廉·哈特之子迈克尔

1612年2月3日 葬 少年吉尔伯特·莎士比亚

1613年2月4日 葬 理查·莎士比亚

1616年2月10日 婚 托马斯·奎尼和朱迪丝·莎士比亚

1616年4月17日 葬 帽商威尔·哈特

1616年4月25日 葬 威廉·莎士比亚先生

1616年11月23日 洗 托马斯·奎尼先生之子莎士比亚

1617年5月8日 葬 托马斯·奎尼之子

1618年2月9日 洗 托马斯·奎尼之子理查德

1618年11月1日 葬 孀妇琼·哈特之子迈克尔

1620年1月23日 洗 托马斯·奎尼之子托马斯

1623年8月8日 葬 莎士比亚夫人(安妮·哈莎薇)

1626年4月22日 婚 托马斯·纳什先生和伊丽莎白·霍尔夫人

1634年4月13日 洗 托马斯·哈特之子托马斯

1635年11月26日 葬 医生约翰·霍尔

1636年9月18日 洗 托马斯·哈特之子乔治

1639年1月28日 葬 托马斯·奎尼之子托马斯

1639年2月26日 葬 托马斯·奎尼之子理查德

1639年3月29日 葬 威廉·哈特

1646年11月4日 葬 孀妇琼·哈特

1647年4月5日 葬 托马斯·纳什先生

1649年7月16日 葬 孀妇苏珊娜·霍尔夫人

1662年2月9日 葬 托马斯·奎尼先生之妻朱迪丝

斯特拉福什一税 (Stratford Tithe)

指宗教改革后归斯特拉福镇所有的原教会土地的租金,斯特拉福镇政会把什一税租与个人,由个人负责征收,而这些人又经常把什一税再转租他人。1605年,莎士比亚从一个叫哈鲍德的人手中买去部分这种转租的什一税,包括旧斯特拉福、威尔考姆、毕肖普顿等几个邻近村子的租税,买价440英镑。此外,每年付大承租人巴克(J. Barker)5英

镑,付斯特拉福镇政会 17 英镑。

1611 年,莎士比亚同另外两个二手承租人莱恩和格林在大法官法庭诉科姆等其他二手承租人拖欠应付大承租人巴克的租金。因二手承租人须作为一整体共同向巴克负责,所以莎士比亚和其他原告要么须补足科姆等人所欠的差额,要么有失去自己所租份额之虞。莎士比亚等人胜诉。后来莎士比亚所租的股份被后嗣卖与斯特拉福镇政会。

斯特拉福行会教堂 (Guild Chapel of Stratford-upon-Avon) 圣十字架行会建于 15 世纪的一座教堂,紧靠着语法学校,面对着通往莎士比亚新居地的道路。

斯特拉福语法学校 (Grammar School of Stratford-upon-Avon) 在莎士比亚时代称作国王新校,现在称作爱德华六世儿童学校。这所学校最初是在行会堂旧址上建立起来的。莎士比亚可能在 7 岁或 8 岁时进入这所学校,15 岁左右离开,其教师大概是托马斯·詹金斯。这所学校开设的课程主要是古代语言和文学,它们对莎士比亚以后的创作产生了很大影响。莎士比亚在《温莎的风流娘儿们》中描述了语法学校上拉丁文的情形。

斯特兰奇勋爵供奉剧团 (Strange's Men) 也称“德比伯爵供奉剧团 (Derby's Men)”。伊丽莎白时代以德比伯爵斯坦利 (H. Stanley) 父子为保护人的两个剧团,斯坦利父子均称斯特兰奇勋爵,故剧团得此名。两个剧团的早期行踪已不可考,在 16 世纪 80 年代,两家人马可能合二为一,一同演出。直到 80 年代末有关剧团的人员组成、演出情况等才有清晰可靠的文献记载。1589 年,剧团不顾伦敦市长的禁令,在市区的一家客栈演出,导致剧团若干成

员被捕。1590 年,他们和海军大臣供奉剧团合作在伯贝奇的剧院演出,帷幕剧院可能是合作演出的另一个剧院。次年,海军大臣供奉剧团的人马因与剧院主人詹姆斯·伯贝奇不和而离去,在亨斯洛 (P. Henslowe) 的率领下在玫瑰剧院演出;有证据表明,斯特兰奇的人马也随他们而去。1591 年冬天,两剧团在艾莱恩 (E. Alleyn) 率领下进宫演出六场。次年春天,又返回玫瑰剧院,在 18 周内推出 23 部剧,其中的《哈维六世》(Havey VI) 和《泰特斯与维斯帕西安》(Titus and Vespasian) 两剧可能便是莎士比亚的《亨利六世》和《泰特斯·安德洛尼克斯》,也可能是为两部莎剧提供素材的旧剧。1593 年,伦敦城内瘟疫肆虐,两剧团外出巡回演出。5 月 6 日签发的许可证表明合二为一的海军大臣一斯特兰奇伯爵供奉剧团主要由原属后者的人马组成,但来自前者的艾莱恩为明星主演。同年 9 月 25 日,小斯坦利受封,他的剧团遂改称德比伯爵供奉剧团,但不到半年,斯坦利便死去,剧团失去了保护人。此后两剧团分道扬镳,德比伯爵供奉剧团于 1594 年 6 月前返回伦敦。以后便形成两个剧团,一个是由艾莱恩领衔的海军大臣供奉剧团,另一个投靠内务大臣亨斯顿勋爵为保护人,主要由德比剧团的演员肯普、蒲柏、赫明、菲利普斯和布赖恩等人组成。(参见“内务大臣供奉剧团”条)后者在纽因顿·巴茨剧院 (Newington Butts Theatre) 作 10 天的短期演出之后,迁至伯贝奇的剧院。理查德·伯贝奇和威廉·莎士比亚大约就是在此时加入剧团的,从此剧团日益兴旺,成为伦敦最优秀的剧团。有人提出莎士比亚可能以前就是德比伯爵的剧团中一个不见经传

的次要演员,但并无证据。

在内务大臣供奉剧团成立前后,曾有一个以德比伯爵第六威廉·斯坦利为保护人的乡间剧团。有学者据此认为莎士比亚的剧和诗的实际作者为这位斯坦利。

《死人的运气》(The Dead Man's Fortune) 剧本已佚,惟一保留下来的是情节,即剧本梗概,从台后出场和退场的提白。从梗概中可知,剧中至少有12个人,但只提到4个演员的名字。他们是理查德·达娄、罗伯特·李、童伶只简单地称着“撒”,可能是撒缪尔·罗利,第四个是理查德·伯贝奇,这为推测剧本属于哪个剧团提供了线索,不是海军大臣剧团,就是斯特兰奇勋爵剧团。比较一致的看法是该剧可能于1590年前后,由海军大臣剧团在詹姆斯·伯贝奇的惟一剧院上演。理查德·伯贝奇作为该团成员开始了他的戏剧生涯。

司各特 (Reginald Scott, 1538?—1599) 肯特郡一乡绅,1588—1589年间任议员。他所著的《巫术探讨》(1584)对当时的巫术、精灵、炼金术、魔术等信仰活动做了详尽的探讨,在一定意义上对于揭露迷信活动具有启蒙作用。该书面世后遭到一些人的攻讦,苏格兰的詹姆斯六世曾著书对其大张挞伐。莎士比亚的《麦克白》和米德尔顿的《女巫》可能从该书中征引了材料。

苏塞克斯伯爵供奉剧团 (Sussex' Men, 1569—1590) 伊丽莎白时代一个先后以三个苏塞克斯伯爵(第二、第三、第四)为保护人的剧团。关于该剧团的最早记载是1569年3月16日在诺丁汉的演出。此后,他们除在圣诞节期间偶而进宫演出外,主要在外省活动。1572年7月,剧团保护人苏塞克斯任内务大臣,因

而他在任期间(1572—1583)史载的内务大臣供奉剧团实际指的是苏塞克斯伯爵供奉剧团。(后来还曾有过一个内务大臣供奉剧团,保护人是亨斯登勋爵亨利·凯里(Henry Carey, Lord Hunsdon)。)现在所知的惟一一个演员是丑角亚当斯(J. Adams)。1590年,他们大概同女王供奉剧团合在一起,在南安普敦、格洛斯特、考文垂等地演出;1592到1593年之间,离开女王供奉剧团,在萨德伯里、伊普斯威奇、约克、纽卡斯尔和温切斯特等地演出。从1593年12月26日至次年2月6日,剧团在亨斯洛的玫瑰剧院演出,剧目中惟一一部新剧是《泰特斯·安德洛尼克斯》。此后再无有关这个剧团的记载;不过,有证据表明,在1618年,有一个也称苏塞克斯伯爵供奉剧团的剧团在外省活动。

速记(Shorthand) 速记术在莎士比亚时代渐渐发展起来。以前人们认为一些低劣的四开本(如《李尔王》)是依照演出时笔录的速记稿印刷的;但达蒂(G. I. Duthie)所著的《伊丽莎白时代的速记》(1949)一书否定了这一说法。

速记笔录 (Stenographic Report)

有学者认为,四开劣本是以出版商派速记员在演出时偷录的台词为依据印行的。的确,在伊丽莎白时代的英国已有速记出现。1588年,布赖特(T. Bright)出版《书写符号》(Characterie)一书,提出一种原始笨拙的速记方式。速记在当时显然是用来记录布道词的,这是当时公众阅读的材料。1632年,黑伍德(T. Heywood)在《舍我其谁》(If You Know Not Me You Know Nobody)一剧中抱怨该剧在25年前就被依速记稿盗印过:“……有人用速记的方式盗去剧情付印(几乎无一

字正确。”不过,尽管如此,早期的速记体系还不足以用来记录剧本,威利斯(J. Willis)灵便快捷的速记体系直到他的《速记法》(Stenography)于1602年出版后才公诸于世,而此时,几乎所有的莎剧四开劣本早已印行。更为可信的说法是记忆重现说。

索思韦尔 (Robert Southwell, 约1561—1595) 诗人。索思韦尔早年在杜埃和巴黎求学,后被委任为耶稣会神父。1586年随同加尼特神父返回英格兰。此时,英格兰举国查禁天主教,违抗者处以死刑。索思韦尔坚持秘密传教达六年之久,后终于泄露。他被投入监狱,几年后被处死。

《马利·抹大拉哀伤的泪》(Marie Magdalens funeral tears, 1594)是他的处女作。诗集《圣彼得的申诉》早在1591年就以手抄本流传,但直到诗人死后才于1595年印行出版。有人断言,索思韦尔倡导诗人不应把才华抛洒在世俗作品上,而应奉献于宗教题材的一则献辞,促使莎士比亚从《维纳斯与阿都尼》这样的

情爱题材转向更具道德意义的《鲁克丽丝受辱记》。这一观点的立论基础是献辞中的称呼:“致尊敬的贤弟W. S. 先生”。不过,这一观点证据尚不充分。

《索福尼斯巴》(Sophonisba) 马斯顿(J. Marston)的一部悲剧。于1606年3月17日登记注册,同年出版。曾在黑僧剧院多次上演。马斯顿常有借鉴莎士比亚之处。布拉德雷(A. C. Bradley)在《索福尼斯巴》中发现多处借鉴《麦克白》的地方。这说明《麦克白》的创作时间不会晚于1606年3月。

《索利曼与潘西达》(Soliman and Penseda, 约1589—1592) 伊丽莎白时代一部剧,作者不详,于1592年11月10日注册,剧名为《索利曼与潘西达的悲剧》。剧中一个吹牛拍马的骑士巴西利斯科有一段台词(第五幕第三场),同福斯塔夫对荣誉的嘲讽(《亨利四世》上篇第五幕第一场)相似。此外,《约翰王》中也提到了这位巴西利斯科(第一幕第一场)。

T

塔索(Torquato Tasso, 1544—1595)

意大利诗人。早期学法,后改攻文学,对于爱情、美和感官的快乐表现出热烈的追求。1562年18岁时就出版了他的第一部作品《瑞那尔多》(Rinaldo)。做过非拉拉公爵艾斯提家族的宫廷诗人,由于神经失常被监禁七年之久。1595年死于圣奥诺弗里欧的一个修道院中。

塔索最大的成就是他的《被解放

的耶路撒冷》(1581),这是一部史诗,写第一次十字军东征,攻下耶路撒冷的经历。诗中许多故事描写爱情的力量往往战胜对基督教的信仰。1594和1600年曾两次被理查德·卡路(Richard Carew)和爱德华·法尔福克斯(Edward Fairfax)翻译成英文,斯宾塞在《仙后》中和莎士比亚在《辛伯林》中都引用过。塔索的田园剧《阿明塔》(Aminta) (1581)是

《爱的徒劳》四幕三场中俾隆台词的来源,开始于“从女人的眼睛里我得到这一个教训……”。

塔尔顿 (Richard Tarlton, ? —1588)

16世纪末叶英国最著名的滑稽喜剧演员,1583年建立的“女王剧团”的成员,也是女王喜爱的弄臣和侍从。他写过剧本《七条严重罪恶》和一些有诗、有唱和民谣曲调的吉格舞,并是这些舞蹈的扮演者。亨利·彻特尔(大约1560—1607)在他的《慈心之梦》一书中这样描写了塔尔顿:“长着一个歪的、扁的鼻子,穿着赤褐色的粗布上衣,头戴有钮扣的帽子,穿着一条宽大鼓包的裤子,脚登一双短筒系带的靴子,腰间束一根皮带,上面系着一个皮制钱袋,拿着小鼓和一支笛子,用大脚趾站立,表演着种种精采独创、令人叫绝的技艺。”

塔尔顿常在帷幕剧院和公牛剧院演出,有时在一个剧中扮演两个丑角。不少学者认为塔尔顿是《哈姆莱特》五幕一场中掘墓人挖出的骷髅郁利克的原型,哈姆莱特说他是“一个最会开玩笑、非常富于想像力的家伙。”哈姆莱特在三幕二场中对演员说的一番话也被学者认为是来自塔尔顿的艺术实践,即“还有你们那些扮演小丑的,除了剧本上专为他们写下的台词以外,不要让他们临时编造一些话加上去。往往有许多小丑爱用自己的笑声,引起台下一些无知的观众的哄笑,虽然那时候全场的注意力应当集中于其他更重要的问题上;这种行为是不可饶恕的,它表示出那丑角的可鄙的野心。”

台词 (Part) 伊丽莎白时代剧团中担任剧中某一个角色的演员的手抄台词。现存中世纪戏剧台词的样本有几个,但已知保留下来的伊丽莎

白时代的台词只有一个,即爱德华·艾利恩扮演罗伯特·格林的《疯狂的奥兰多》中的奥兰多所用的台词。该剧1591年秋完成,1592年2月上演,台词的原稿是一个14页纸贴起来的纸卷,长17英寸,宽6英寸。

可以明显看出,台词是经专业抄写员抄写的,上面有艾利恩校勘的笔迹。尾白标示出前一个说话人台词的最后一个词或词组,有些舞台指示用拉丁语写在边上。

泰勒 (John Taylor, 大约1580—1653)

被称为“水上诗人”。除在泰晤士河上摆渡外,还有许多航海经历,曾随艾塞克斯远征过加地斯。他认识不少作家,包括本·琼生、托玛斯·柯利和莎士比亚等。他和莎士比亚有密切关系,莎士比亚购买黑僧剧院门房,他是受托人之一。在他的作品《智慧与欢乐》(Wit and Mirth)中曾谈到莎士比亚和达夫南特的关系:“有一男孩,他的母亲诚实而美丽,远近闻名。他正在寻找他的教父。一个人问他:‘你的教父是谁?’男孩回答:‘他的名字是好人‘掘地园丁’’那人说:‘啊,如果他是你的教父,他就在隔壁酒店里,不过我恐怕你用上帝的名字是徒劳的。’”男孩是达夫南特,园丁则指莎士比亚。在《麻籽的赞歌》中泰勒写道:

斯宾塞和莎士比亚的艺术超越一切……

他们的作品永不会在人们记忆中消失,

任何时代都活在印有文字的纸上,

他们的诗文蔑视死神,永不死亡。

泰勒 (Richard Tyler, 1566—1636)

莎士比亚的朋友。诗人在他的最初遗嘱草稿中(1616年1月),写有要赠送泰勒一些钱买个戒指,以作纪念。但是在最后写成的遗嘱(同

年3月)中,他的名字被换为哈姆尼特·萨德勒了。莎士比亚改变对泰勒的态度的原因可以在1616年3月公开诉讼材料中看到:泰勒把公共基金据为己用。

泰勒是莎士比亚同一代人,可能是他在文法学校时的一个同学。泰勒的两个女儿和莎士比亚的两个女儿叫同一名字,即朱迪丝和苏姗娜;他的儿子据说也是莎士比亚的教子;1618年,在关于转让莎士比亚伦敦财产黑僧剧院门房的文件上有泰勒的签名,可见他们两家交谊之深。

泰勒新学校 (Merchant Taylors' School) 英国一所公立学校,其学生在伊丽莎白时代的舞台曾演过戏。伦敦的这所公学创建于1561年,由理查德·麦尔卡斯特任校长。他们有记录可查的演出是1572和1573年在公共会堂的演出。由于观众显然行为不端,公共会堂的管理员认为

每个下流的观众都认为自己出了一便士,便该坐在宽敞有利的座位而毫不尊老爱幼,也不尊重公共利益。

因此,这些学生于1574年被拒绝使用公共会堂。

在麦尔卡斯特的率领下,学生们几次进宫演出,演出过如《阿里奥丹特和简内沃拉》等剧,此剧可能改自阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》,而《无事生非》也可能源自它。1586年,麦尔卡斯特由于与麦钱特·泰勒斯不和而辞职。此后,正规的演出便停止了。

坦斯托尔 (Thomas Tunstall) 演员,1583年在沃塞斯特郡剧团,90年代转到海军大臣剧团。他是詹姆斯·伯贝奇和海军大臣剧团论争的见证人。大概在1591年5月,这个剧团离开了大剧院,转移到玫瑰剧

院。

唐顿 (Thomas Downton, 又作 Dowton, 约死于1625年) 演员。现存文献中第一次提到他是圣救主教堂的登记册,被称为音乐家。他可能是1593年随爱德华·艾林和斯特兰奇勋爵剧团在外省巡回演出的那位“道佟先生”(Mr. Doutone)。翌年,他可能加入了海军大臣剧团。后来,又成为帕姆布罗克伯爵剧团的演员。1597年,该团解散时,他再次加入海军大臣剧团。此后20年里,他在剧团里身居高位,有时负责给在宫廷演出的演员发赏金。1617或1618年,他娶了一位酒商的寡妇,本人也成为酒商,离开了舞台。爱德华·艾林的日记提到1622年唐顿出席了一次晚宴。

圣救主教堂登记册里登记了两个婴儿克里斯托夫(生于1582年)和托马斯(生于1600或1601年)的洗礼。托马斯“出身低贱,……据说是演员托马斯·唐顿之子”。显然他后来也成了一名演员,但只在外省演出。1625年他父亲的遗嘱中提到他很恼怒:“由于我的儿子一直令我失望,所以我给他的遗产也令人失望。”

堂恩 (John Donne, 1572—1631)

诗人、牧师。他出生于一个严厉的天主教家庭,曾就学于牛津大学和剑桥大学,后进入林肯法学院。1596年和1597年参加皇家海军远征西班牙,1598年被任命为埃格顿爵士的秘书。1601年,由于未获安妮·莫尔的允许,秘密与其侄女埃格顿小姐结婚而失宠。并曾一度被投进监狱。政治上受排斥,生活上贫穷,宗教上的怀疑主义使他意志消沉,甚至考虑过自杀。1601年,他皈依英国圣公教,解除了宗教上的困惑。1610年,发表《假殉教者》,鼓动

英国天主教教徒宣誓效忠英国王室，深得国王赏识。1614年4月进入国会。1615年他开始布道，并成为王室牧师。1621年被任命为圣保罗大教堂的教长。1623年身患重病。1631年3月31日逝世。

堂恩是玄学诗派的代表人物。他一反彼特拉克和斯宾塞的传统，以其聪明的才智、深刻的思想、丰富的情感和敏锐的洞察力见长，充满了别具匠心的幻想和暗喻，有时鲜明新颖，有时晦涩难解，时常出人意料，并形成了对话式和戏剧化的风格。这些特征都体现在他的爱情诗与宗教诗里。虽然堂恩写作了体裁各异、数量众多的诗歌，但在生前大多以手稿形式流传，直到死后才出版。他任圣保罗大教堂教长时发表了大量布道文。有的学者认为堂恩就是莎士比亚十四行诗中的诗敌，因为他认识骚桑顿伯爵。20世纪，堂恩名声大震，为现代派诗人所推崇，他在英国诗人中的地位很快由一个怪才上升到一位公认的大师。

陶特尔的杂诗集 (Richard Tottell's Miscellany) 是理查德·陶特尔编辑出版的一本非常流行的诗集，题名为《诗歌和十四行诗》。它虽然不是英国第一部诗集，但是，是伊丽莎白时期最有名、最成功的诗集。1557年6月出第一版，接着，七月就出了第二版，可见在当时是很受欢迎的。第一版271首诗中归于萨利的是40首，魏特97首，尼古拉·格里马尔德(1519—1562)40首，未能确定作者的94首。在以后的30年中，共出现九版，诗增加到310首。除上述诗人外，还有乔叟、黑武德、丘克、哈灵顿，以及其他人的诗。所收的多数是爱情抒情诗，也有讽刺诗、挽诗和田园诗。诗的形式也很多样化，有三行体、八行体、英雄双

行体、无韵体，以及十四行商籁体。从诗集本身的价值和历史意义来考察，《陶特尔的杂诗集》是英国文艺复兴时代的重要作品。莎士比亚在《哈姆莱特》中引用过这个诗集，五幕一场掘墓人甲唱的三节歌就是该诗集第212首稍有变异的“老年情人不再爱”。《温莎的风流娘儿们》中的斯兰德也希望能有一本“杂集”，他说：“即使现在有人给我40个先令，我也宁愿要一本‘诗歌和十四行’”（一幕一场）。

特纳 (Cyril Tourneur, 大约 1575—1626) 戏剧家。他的著名戏剧有《高贵的人》、《不信神者的悲剧》和《复仇者的悲剧》等。后两部是过了时的曾一度风行过的“复仇悲剧”或称“血与雷的悲剧”，用素体诗写成，有着类似的结局。《不信神者的悲剧》中有着明显的莎士比亚的影响，如有关“公道与仁慈”的戏文，是抄自《威尼斯商人》里的鲍西娅的著名台词（四幕一场）。《复仇者的悲剧》含有这一时代的一些最美的诗。有人认为它的作者不可能是特纳，而是韦伯斯特或密德尔顿。

特瓦音 (Laurence Twine, 1540—?)

英国作家和翻译家。他的《苦难的冒险历程》主要写许多意想不到的奇怪的灾难降临在阿波罗涅斯王子、他的妻子路西娜和他的女儿泰西娅一家人身上；对人世的多变，人生的无常写得生动感人。此书登记于1576年，现存尚有两本，分属于两种版本，一版未注明日期，另一是1607年版，也就是《泰尔亲王配力克里斯》登记的前一年，因此肯定吸引了莎士比亚对它的注意，从而成了他写作《配力克里斯》的来源之一。此书也直接影响了乔治·威尔昆的《泰尔亲王配力克里斯的痛苦历险记》(1608)。

提示者所用的剧本 (Prompt-book)

舞台上提示者用的根据作者手稿改编的剧本。

供提白演员用的剧本经常由剧团抄写员完成,偶尔由剧作家自己提供。它提供了戏剧正式演出的情况,一般比较短,但比作者原手稿的舞台说明更详细。供提白演员用的剧本准备好后呈交给节庆负责人签演出许可。

据 W. W. 格雷格统计,现存有 15 部伊丽莎白时代的舞台上提示者用的剧本,格雷格根据推测的年代排列如下:

1. 《肯特人约翰》,约 1590?
2. 《托马斯·摩尔爵士》,约 1594?
3. 《沃德斯特克的托马斯》,约 1592—1595?
4. 《爱德蒙·艾恩赛德》,约 1590—1600?
5. 《沙勒曼》,约 1605?
6. 《第二个少女的悲剧》,1611
7. 《约翰·范奥登·巴纳威特爵士》,1619
8. 《两个高贵的夫人》,1622—?
9. 《威尔士大使》,约 1623
10. 《爱的宣言》,1624
11. 《俘虏》,1624
12. 《老实人的命运》,1624
13. 《随心所欲》,1631
14. 《送玛丽》,1633
15. 《母亲夫人》,1635

最著名的是《托马斯·摩尔爵士》的供提白演员用的剧本,有三页被普遍认为是莎士比亚的笔迹。

其中有五部剧的剧本详细分出了幕和场,七部只有幕。另一个显著的特点是在讲话的开头偶尔用演员的名字而不是人物的名字。(见幕和场的划分)。

越来越多的学者认为,一部剧出版后,在印刷版本上根据原供提白

演员用的剧本进行注释和更正,最后成为该剧正式的提示者用的剧本。这个理论被用来说明《泰特斯·安德洛尼克斯》、《理查二世》和《李尔王》的第一对开本。

天鹅剧院 (Swan Theatre) 伦敦的第四座剧院。位于萨瑟克河畔地区一块叫作巴黎花园的采邑,距巴黎花园阶梯 150 码,大约是在 1595 年由兰利 (F. Langley) 建造的。1597 年 2 月,帕姆勃洛克伯爵供奉剧团与兰利签约来此演出一年,而此前不久有人在这里演出。霍特森发现莎士比亚与兰利有过交往,这表明,在帕姆勃洛克剧团之前在此演出的便是内务大臣供奉剧团,他们于 1596 年从伯贝奇的剧院迁至这里。德威特 (J. Dewitt) 那幅关于天鹅剧院内部的素描据认为是他于 1596 年旅居伦敦时所作,因而画中台上的演员有可能就是莎士比亚的剧团。

德威特画中的天鹅剧院为一圆形建筑,三层游廊各有三层座位,画在底层标有“乐队”字样。台口伸向游廊环围的中央池地,台口两边设有侧墙或作为侧墙的木板,稍后有两根柱子支撑舞台的楼上部分。没有内台,只有通往化装间的两扇门。楼上是六个包厢,显然是为观众准备的。舞台的最顶端是一个茅棚;尽管演出已经开始,茅棚门口却立着一个人正在鸣乐。舞台上没有布景,没有剧幕,惟一的道具是一只长凳。德威特的素描画得相当清楚,但有些细节如舞台设有侧墙或壁板、设有地板门、楼上部分只是稍稍伸出、设有内台等,则与人们以往关于伊丽莎白时代剧院的知识颇有出入,令人费解。德威特关于该剧院的文字记述也很有价值,下面是其中一段:

不过,在所有剧院中,最好最大的是一座带有天鹅标志的剧院(通常称作天鹅剧院)。可容纳3000人,用一种以燧石为主的混合材料建成。支撑它的木柱漆成大理石色,即使最细心的人看了也难辨真假。鉴于剧院有似罗马建筑,我在上面将它画了下来。

诺登(Norden)于1600年绘制的地图把它明确画为圆形,不过图上其他剧院也呈圆形。

1597年7月,帕姆勃洛克伯爵供奉剧团在此因演出《狗岛》(Isle of Dogs)而招来横祸。主要演员有的被捕入狱,有的加盟驻在玫瑰剧院的海军大臣供奉剧团,使剧团几近溃散。此后,再无其他剧团长期租用这一剧院。1601年,兰利死后,巴黎花园卖给了布劳克(H. Browker)。天鹅剧院常用来进行非戏剧表演,不过也偶而上演戏剧。一部在命运剧院演出的剧《咆哮的女郎》(Roaring Girl)中提到,一个骑士“在天鹅剧院观看一部最新上演的剧时丢了钱包”;《轻浪淑女》(Chast Mayd in Cheape-side, 出版于1630年)在扉页上注明,该剧“常在河畔地区的天鹅剧院演出”。1611年,亨斯洛率伊丽莎白夫人供奉剧团来此演出,《轻浪淑女》便是该剧团的一部剧。1614年,依照天鹅剧院仿建的希望剧院落成并投入使用,亨斯洛的剧团迁往那里,天鹅剧院被废弃不用。马龙据宫廷宴乐总管赫伯特爵士(Sir H. Herbert)的记载认为,天鹅和玫瑰两家剧院在1620年以后还偶而用来进行拳击比赛。1632年出版的《霍兰的簿记》(Holland's Ledger)说它“现在已破损不堪”,这是当时人对它的最后记述。

天文学和占星术 (Astronomy and Astrology) 伊丽莎白时期多数人接

受了自托勒密流传下来的地球中心说。但有一些科学家开始把托勒密的理论看成是过时的理论;另外海洋航行探险开始要求更精确的天文学观察和航海方法。托勒密的天文学说很快被哥伯尼(1473—1543)的《天体运行论》(1543)打破。哥伯尼的太阳系太阳中心说受到克卜勒(1571—1630)的肯定,克卜勒提出了行星运动的规律,也得到伽利略(1564—1642)的承认。英国科学家甚至在他们接受克卜勒和伽利略的确证之前就对哥伯尼的学说感兴趣。英国和欧洲大陆的观察者们彼此保持密切接触。罗伯特·若考德(1510—1558)在他的《知识的堡垒》中叙述了哥伯尼和托勒密的两者学说。另一个哥伯尼的支持者是托马斯·狄格斯(死于1595年),在他的《几何学应用》(1571)中反对托勒密的地心说。还有约翰·第(1527—1608)搜编了在新老科学方法之间的变迁经过。他主要以炼金术士、占星家和法学家而著名,但是 he 也是一位严格的数学家和地理学家,提倡采用格利高里历,即今各国通行的历法。以磁学出名的威廉·吉尔伯特(1540—1603)也是哥伯尼的天文学的倡导者。但是崇奉哥伯尼学说的只是少数科学家。大多数人仍然信奉托勒密的理论。这个时代最有理性的弗朗西斯·培根对这两种学说都不中意,他想发明他自己的一个未必有的折中的天体论,但在伊丽莎白时代的英格兰,观察研究天文的根本不是科学家,而是为了占卜目的的占星术家。这些占星术家几个世纪以来一直根据观测到的星际情况来为人们发出预言或警告。他们为迷信的人们,甚至贵族、女王解释天象,如日月食,彗星和正常的天体。在古代,人们普遍认为

群星控制着人类的命运。这一信仰仍很盛行。所有主要的宗教权威都把占星术看成是一种危险的异教徒的行业。随着时间的流逝,占星术的名声日益下落。当莎士比亚在《裘力斯·凯撒》里写了下面几行著名诗句时,他已经对学者们争论的占星术的宿命论有了一定程度的了解:

要是我们受制于人,亲爱的勃鲁托斯,

那过错不在我们的命星,而在我们自己。

(一幕二场,140—141行)

同样,在《李尔王》(一幕二场)中,老一代人葛罗斯特从“最近的日食和月食”中看到了不幸的兆头,而属于新一代人的爱德蒙对此却持批评观点,他有一段著名的有关台词很说明问题:“人们最爱用这一种糊涂思想来欺骗自己;往往当我们因为自己行为不慎而遭逢不幸的时候,我们就会把我们的灾祸归怨于日月星辰,好像我们做恶人也是命运注定,做傻瓜也是出于上天的旨意,做无赖,做盗贼,做叛徒,都是受到天体运行的影响;酗酒,造谣,奸淫,都有一颗什么星在那儿主持操纵,我们无论干什么罪恶行为,全都是因为有一种超自然的力量在冥冥之中驱策着我们。明明自己跟人家通奸,却把他的好色的天性归咎到一颗星的身上,真是绝妙的推诿!我的父亲跟我的母亲在巨龙星的尾巴底下交媾,我又是在大熊星底下出世,所以我就是个粗暴而好色的家伙。嘿!即使当我的父母苟合成奸的时候,有一颗最贞洁的处女星在天空眨眼睛,我也绝不会换个样子的。”(一幕二场,129—146行)爱德蒙最后驳斥了占星术的一个人的命运将决定于诞生他那一时刻的星相

的说法。

伊丽莎白时期的观众非常明白占星术语言的意义,他们能抓住文章中象征性写法的内含意义,而这些象征性的词句对现代戏迷来说是不能理解的。太空中每一个天体都被认定为对人间事务有着它自己的特殊影响,比如月亮控制着潮水和雨雪。莎士比亚在《冬天的故事》第一幕第二场中就是把月亮说成“水星”,在《哈姆莱特》第一幕第一场中把月亮说成“多雨的星”。人们认为月亮能使人疯狂和激发人行窃,甚至人就是“月亮的人”,如《亨利四世上篇》一幕二场中哈尔亲王所说:“因为我们这些月亮的信徒们既然像海水一般受着月亮的节制,我们的命运也像海水一般起伏无定。”当占星术深奥的学问不再被普通读者或戏迷认为是必然规律的时候,对这个问题感兴趣的人就成为探索和研究这门学问的少数专家了。

田园风格 (Pastoralism) 一种文学和戏剧模式。源于古典文学,包括忒奥克里托斯和维吉尔的诗歌,歌颂普通人,特别是牧羊人的乡村生活,表现人与自然的和谐。主要特征是表现朝廷气派的世故与乡村式的天真的对立,赞扬那种受季节调节的朴素生活,留恋失去的黄金时代。在伊丽莎白时代的英国,田园诗在斯宾塞的《牧人日历》(1579)中得到了最好的表现。

田园散文最初体现在早期基督时代的希腊传奇文学中。文艺复兴时期这种风格重新出现在薄伽丘的田园生活传奇《阿曼多》(1342)中。文艺复兴时期最重要的田园散文作品是乔治·蒙特马约的《黛安娜·埃纳莫拉达》(1542),这篇散文1580年由巴托罗缪·扬从西班牙语译成英语,1598年出版。英国最早的田园

散文有罗伯特·格林的《米纳芬》(1589)、锡德尼的《阿卡狄亚》(1590)和托马斯·洛济的《罗瑟琳达》(1590)。

在意大利,田园剧到瓜里尼的《牧羊人斐多》(1585,出版1590)时达到高潮。在英国,田园剧产生于神话剧场景,如乔治·皮尔的《帕里斯的准备》(1581)和李利的《月中女人》(出版1597)。到17世纪初这种风格才最终发展成为纯田园剧。最好的田园剧有弗莱彻的《忠诚的牧羊女》(1609—1610)和琼生的《悲伤的牧羊人》(1629),据文学史学家认为,还有弥尔顿的《科玛斯》(1634)。

莎士比亚早期喜剧中充满了田园风格,如《维洛那二绅士》,后期戏剧和《冬天的故事》。然而田园风格最突出的运用表现在浪漫喜剧,特别是《皆大欢喜》中,该剧以田园传奇剧《罗瑟琳》为基础。莎士比亚在该剧中所运用的传统田园手法有:乡村背景、主要人物对永恒爱情的追求和理想的友谊(如两个女人西莉娅和罗瑟琳之间的友谊)。然而把该剧看成田园剧是错误的,在亚登森林里,人们从来不接受田园风格对生活那种过于简单的看法。在那里有比田园式理想更丰富多彩的生活看法,从杰奎斯的悲观主义到威廉和奥德蕾淳朴的思想,无所不有。

《帖木儿大帝》 (Tamburlaine the Great) 马罗的悲剧。分上、下两部。写于1587年,1590年出版。它是马罗的处女作,但却把自英国第一部悲剧《哥布达克》(Gorboduc)以来生硬而单调的戏剧素体诗形式大大提高了一步,开拓了莎士比亚完成的悲剧一代风格;又由于内容符合当时英国兴起的憧憬、冒险、进取、扩张、国家观念、民族自豪感,以及走向世界去追求个人权力和财富

等时代精神,再加最初由著名演员爱德华·阿林(Edward Alleyn, 1566—1626)演帖木儿这一主角,所以在当时大受观众欢迎,获得很大成功,门票收入只有基德的《西班牙悲剧》能与之相匹敌,从而使马罗成为伦敦戏剧界的宠儿。

悲剧第一部主要写塞西亚(Scythia)的游牧人帖木儿的突起,他勇猛异常,雄心勃勃,最初参加考斯罗(Cosroe)对波斯王的叛乱,打倒波斯王后,又杀死考斯罗,取得了王位。权力使他的野心恶性膨胀,野心又使他的性格发展到残忍野蛮的极致。他所向无敌,用武力得到他想要得到的一切。他征服了埃及,俘虏了埃及国王及其女儿泽诺克蕾特(Zenocrate);打败了波斯的军队;又囊括了土耳其;毁灭了大马士革。他对待俘虏是极其残酷的,如让土耳其国王巴加泽斯(Bajazeth)和王后扎碧娜(Zabina)只能从他餐桌上捡些掉下来的残渣碎屑充饥;高兴时让巴加泽斯做他的脚凳,后来又把他俩关在铁笼中取乐。他们不堪侮辱,撞击栏杆,撞得头破血流,脑浆迸裂,直至他劈开他们的头颅。对平民百姓也一样不仁,打开大马士革城时,奸淫掳掠,杀得鸡犬不留。他的铁石心肠只有在他所钟爱的俘虏来的泽诺克蕾特面前才会变软,他依从了她的哀求,饶了她的父亲埃及苏丹国王,并加冕她为王后。第一部在盛大结婚典礼中结束。

在第二部里帖木儿继续南征北讨,扩大武功,要成为世界征服者,同时也更加嗜杀成性,以残酷恣意作乐。他强迫被俘的国王们和总督们在口中衔着马嚼子,为他作马驾车,他左手拉着缰绳,右手执着鞭子,一面狠狠抽打他们,一面辱骂他们:“该死,你们这些养尊处优的亚

细亚驽马，/一天只能拉二十里的车子。”不仅如此，他还命令把巴比伦总督吊起来并用箭射死，就因为他不让他的城池投降；所有残存的巴比伦人都被他投水淹死。

但是不管有多大权威的人都免不了一死，他是没有这一观念的。先是他的王后在若干年后死了，他惊讶伤心得不得了，下令用“桂花、龙涎、香树脂等香料防腐，/把她安放在金制的棺中……”一直带在身边，直到他发现自己不行了，看着泽诺克雷特的灵柩，说出他最后的一句话：“怎么帖木儿，上帝的执法者，也必须死？”

《帖木儿大帝》对莎士比亚的某些戏剧有着明显的影响，这是许多莎学家都承认了的。影响主要表现在人物的思想性格和雄伟夸张语言方面。如当泽诺克雷特死时，帖木儿伤痛欲绝地狂呼：

什么，她死了吗？泰彻尔斯，拔出你的剑来，

照地球砍去，把它一刀劈成两半！

在莎士比亚的《亨利四世下篇》中，当诺森伯兰听到他的儿子霍茨波死讯时，也发出同样狂暴的感情：

让天和地接吻吧！让造化的手放任洪水泛滥！让秩序毁灭！

在暴风雨肆虐的原野里，李尔王也爆发着类似的感情，疯狂叫喊：

你，震撼一切的霹雳雷霆啊，

把这充满生命的地球击毁了吧，

粉碎自然造人的模型，毁掉所有种子，

免得它造出忘恩负义的人来！

……

《驯悍记》中彼特鲁乔说了许多豪言壮语，不少是来自《帖木儿大帝》。但影响最明显的是表现在理查三世

身上。这两个人物在许多方面都有共同之处。理查和帖木儿一样，都在追求无限、至高权力，都要实现个人野心，没有任何道德的或宗教的顾虑能妨碍他们去达到自己的目的；两人同样自信、狂妄、残忍、目空一切、不择手段。不同之处：帖木儿嗜杀成性，但却对泽诺克雷特有着爱和美罗曼蒂克的诗情，而理查天生无情无义，对即便美丽而贤淑如安娜那样有才德的女子也虚情假意，引不起他任何美好和爱的意识。帖木儿还有人性的一面，而理查纯属邪恶的魔鬼。

《听之信之》(Believe As You List)

一部17世纪戏剧，作者梅辛格尔。这部剧写完后交给剧团，剧团拒绝采纳，作者做了修改，所以此剧作为这方面的例子显得很重要。1631年1月出于政治原因赫伯特拒绝批准接受；5月，经过修改后交给国王剧团。梅辛格尔手里存有手稿，但不是最初的草稿。修改本戏剧活动从危险的葡萄牙转到风平浪静的叙利亚。手稿当提词本用，另外由剧本管理员增加了暗示道具的文字，更重要的，在第一章和第三章后面都出现“长长的”间隔。

《廷臣之书》(The Courtier) 该书系根据意大利作家巴尔达萨·卡斯蒂利奥内的著作《侍臣》翻译的，译者是托马斯·霍比爵士。《侍臣》出版于1528年，译文出版于1561年。《侍臣》是作者根据自己1505年到1508年在乌尔宾诺宫廷中的经历写成的。该书采用对话体，人物对话持续了4天。参加者是权贵和文人，为塑造完美的侍臣形象，他们各献良策，侃侃而谈。第一、二天，他们就“侍臣”这一概念的内涵和外延作了确切、完整的说明；第三天主要谈论宫廷贵夫人端庄的举止和雍容

的风度；第四天讨论侍臣与君主的关系。最后以讨论柏拉图式的爱情结束。这一主题在斯宾塞的诗歌和文艺复兴时期大量著作中都出现过。

托马斯·霍比爵士(1530—1566)曾就读于剑桥大学,在该校深受人文主义者约翰·切克爵士和罗杰·阿谢姆的影响,后来他在英国度过了大部分时光,有时是旅游者,有时当爱德华五世的外交官,也曾任玛丽女王统治时被放逐。放逐期间,可能是在帕度亚,他翻译了卡斯蒂利奥内这部作品,但直到1561年才出版。他的译文被誉为散文杰作。卡斯蒂利奥内的作品因此如同在欧洲大陆一样在英国是文艺复兴时期最有影响的礼仪书之一。它用基督教伦理观适应政治上的自我保护的要求,提供了一个半讽刺的道德以及社会行为模式。莎士比亚的《无事生非》中贝特丽丝和培尼狄克之间的“愉快的战争”也许就来源于《廷臣之书》中叙述的同样的争论。

童伶剧团 (Children's Companies)

指伊丽莎白时代的男童演员剧团,伊丽莎白前半期,他们垄断了戏剧演出。这些剧团是由唱诗校发展而来的,有的早在12世纪就出现了,是教堂的附属机构。训练男童做演员的最早记录可追溯到唱诗校成立之时。此后的两个半世纪里,训练男童只是为了上演古老的宗教剧,在“男童—主教”的宴乐上表演,以及演出拉丁剧。后来才有所发展,孩子们经常在宫廷宴乐和仪式上演出。伊丽莎白初期,除了宗教职责外,他们的主要任务是节假日为宫廷提供娱乐。

伊丽莎白后期,童伶剧团变成定期的有组织的专业剧团,并开始在宫廷外演出。每一剧团在伦敦都有

自己的地方向公众演出,或者是在与他们有联系的教堂的唱诗校,或专门修建的剧院。

每一剧团演员人数从8到12人不等,他们受到各唱诗校主管的良好训练。在其全盛时期,主管也担任剧院老板,他们的职责包括设计庆典,写作剧本,教授演技,保存记录,安排为宫廷和公众演出。主管们经常大肆滥用让孩子们在剧团里服务的特权。

尽管保罗的童伶剧团和教堂童伶剧团取得了巨大成功,其他童伶剧团也颇受欢迎。作为一个集团,从伊丽莎白时代到詹姆斯一世早期,童伶剧团对成人剧团构成了严重挑战。宫廷喜欢童伶演员训练有素、精致文雅的演出,而不喜欢成人剧团相对粗糙的演出。在与王家宠爱的孩子竞争时,成人剧团招徕的主要是普通观众。他们要想有固定的收入,在伦敦站稳脚跟是很困难的。成年剧团演出的戏剧整个说来都是杂乱无章的,或者说只不过是“活动技巧”(feates of activitie)而已。直到“大学才子”(University Wits)活动的10年,才有改观。

1576年,第一座永久性剧院建成,成人剧团开始受到欢迎。孩子们上演李利特意为他们写作的剧本,颇受好评。世纪之交,他们一度成为强劲的对手,再次给成人剧团造成严重威胁。莎士比亚在《哈姆莱特》第2幕第2场中提到童伶演员及其在伊丽莎白剧院中占据的重要地位。(见“戏剧战”条)1558年到1576年,童伶剧团在宫中演出46场,成人剧团则为32场。

1584年到1600年,孩子们之间没有任何公开的竞争。他们在宫中的地位由于王后供奉剧团的出现第一次受到动摇。1590年又受到上演

马洛剧本的海军大臣剧团和上演莎士比亚剧本的斯特兰奇—张伯伦剧团的挑战。1600年到1608年是童伶剧团的又一个竞争阶段。爱德华·皮尔斯率领的保罗的童伶剧团既在鲍尔斯也在宫中上演恰普曼、马斯顿和其他人的剧本。但更严重的挑战是纳撒尼尔·吉尔斯和亨利·伊万斯租赁第二座黑僧剧院后。教堂童伶剧团在此上演琼生的剧本。1608年,国王供奉剧团进入黑僧剧院,竞争结束了。教堂童伶剧团被迫寻找新剧院,保罗的童伶剧团则被收买。

到了1610年,童伶剧团一蹶不振,成人剧团经济更加稳定,地位更高,孩子们在剧院中不再引人注目。

托盘 (Cases) 排字工排印时装铅字的工具。下面一层装小写字母,上面一层装大写字母,每一层分为若干格放置不同的字母。

托利 (Nicholas Tooley, 1573—1623)

国王剧团演员,莎士比亚同事。第一对开本的演员表中有他的名字。他可能是伯贝奇的弟子,因为

在他的遗嘱里称呼伯贝奇为“先生”,也是整个伯贝奇家族的密友。他的名字出现在许多戏剧的演员表中。除莎剧外,他曾扮演过韦伯斯特的《玛菲尔公爵夫人》里的费罗波斯特的角色。他是剧团的最好喜剧演员之一。

托马斯·洛金斯或洛金 (Thomas Lorkins or Lorkin, 卒于1625年)

毕业于牛津大学和剑桥大学。1611至1613年与托马斯·帕克林(Thomas Puckering)一道旅游,后一直与他保持通信联系。1623年,洛金斯担任驻巴黎大使馆的秘书,帮助操办查理一世和亨里埃诺·玛丽娅的婚姻。洛金斯大约1625年在一场风暴中葬身于英吉利海峡。他在1613年6月30日写给托马斯·帕克林的信中,描述了环球剧院失火的情景:

就在昨天,伯贝奇的剧团在环球剧院演出《亨利八世》,为欢庆胜利而鸣炮;炮火落至屋顶,引起燃烧,不足两小时,烈焰便吞噬整个剧院,好在人们有时间逃出。

W

瓦德 (John Ward, 1629—1681)

1662至1681年间是斯特拉福教区的牧师。1839年出版的他的日记里记有关于莎士比亚的某些事实和传说,不少是从莎士比亚的外孙女伊丽莎白那里听来的。如“我听说莎士比亚先生天资聪颖,不谙世故,年轻时爱游玩,上了年纪后,居住斯特拉福。给剧院写剧本,每年两部,收入可观,年费用都在1000英镑左右。”当然这一估计数字显然是夸大

了,实际他的进项,每年不超过350英镑。又如:“莎士比亚、德瑞顿和本·琼生,有一次愉快的聚会,可能饮酒饮得太多了,莎士比亚竟因此得了热病而死。”瓦德的日记现存于华盛顿福尔杰图书馆,是后人为莎士比亚作传的重要文献之一。

崴康彼圩 (Welcombe Enclosures)

斯特拉福东北约一英里半远的一个村庄,是莎士比亚在1605年购买的斯特拉福什一税的一个点。

王家教堂 (Chapel Royal) 英国皇家机构的一部分,其人员由教师、音乐家、男仆、唱诗班的孩子或教堂童伶剧团组成。它的代理人在全国各地听教堂唱诗班的孩子合唱,将最优秀者送到王家教堂服务。教堂的成员随君王出游。1520年亨利八世与法国国王法朗梭亚一世会盟媾和时,曾率王家教堂成员前往。在英国音乐和戏剧发展史上,王家教堂起了重要作用。

《为演员一辩》(Apologie for Actors)

托马斯·黑武德大约在1608年写的一个小册子,直到1612年才出版。《为演员一辩》的写出,是对清教徒攻击戏剧舞台做出的反应。黑武德用比较客观的事实为戏剧艺术进行了卓越的辩护。他欣然承认在清教徒反对演员们松散放荡的生活这一点上是正当的。他也哀叹讽刺的成份在戏剧中日见增多的现象,尤其是琼生的通俗幽默喜剧。尽管这样,他坚持说绝大多数演员都过着严肃的、有节制的生活。他为歌颂美德描述了一个生动的事例,用来说明表演给人以深刻教诲,他断言说表演能够使一个人“言行一致”,这与哈姆莱特对演员的忠告产生了共鸣。黑伍德的《为演员一辩》的重要性在于它在“致读者”中明白无误地提到了莎士比亚。它同样对想要给伊丽莎白和詹姆斯一世时期某些演员确定舞台生涯日期的学者们是非常有用的,否则这些演员的情况就无从查找。

帷幕剧院 (Curtain Theatre) 伊丽莎白时代的一所剧院,是英国第二家永久剧院,但它并不成功。帷幕剧院坐落在伦敦北郊的肖迪奇教区大剧院的南边,比索普盖特的北边。剧院大约建于大剧院落成后的次年,即1577年。斯托1598年的测

量记录中描述霍里威尔特许区时说:“附近修建了两座公共剧院上演喜剧、悲剧和历史剧,供大众娱乐。一个叫‘帷幕剧院’,另一个叫‘大剧院’,两个剧院都坐落在靠田野的西南方。”从1585到1592年,帷幕剧院对大剧院的观众超额起到了缓解作用。从本世纪发现的“伦敦城北图”中看得出它是一个三层圆形建筑物,更衣间上有一个小屋。它的名字来源于一个叫做“帷幕关”的地方。伊丽莎白时代在这里修了不少房子。1577年,约翰·诺思布鲁克在其《戏剧何罪》中第一次提到帷幕剧院,说它是“修建起上演戏剧与插剧的地方之一。”据说帷幕剧院是亨利·莱恩曼修建的,1581年他在“帷幕关”租赁了土地。1585年,剧院归莱恩曼所有,但剧院最早的所有者还不知道。1585年莱恩曼与伯贝奇签了一个7年协议,提取帷幕剧院与大剧院的利润。

16世纪80年代和90年代初期是哪些剧团在这里演出已无从稽考。1597年到1598年可能是莎士比亚剧团。这期间,大剧院永久关闭了,修建了环球剧院。1600年,莎士比亚剧团的主要丑角罗伯特·阿明出版了《愚人戏弄愚人》,称自己为“帷幕剧院的老油条”。许多学者同意多佛·威尔逊的看法,即《亨利五世》中提到的“木头的圆框子”是指帷幕剧院而非环球剧院,也许这还表明帷幕剧院是一圆形剧场。1601年5月10日国会一份秘密决议提到“帷幕剧院的演员”的一桩严重事件。据说1603年安妮王后剧团驻扎在这里。该剧团在帷幕剧院演出到1605年,后来他们搬到新修的红牛剧院,但仍然控制着帷幕剧院。1622年,查尔斯王子剧团也使用过这座剧院。

薇楠 (Elizabeth Vernon) 艾塞克斯的堂姊妹, 莎士比亚恩主骚桑顿伯爵的妻子(见“伊丽莎白·骚桑顿伯爵夫人”条)。

韦伯 (Alexander Webbe, ? —1573)

莎士比亚的姨父, 他母亲的妹妹玛格莱特·亚登的丈夫。韦伯是靠近斯尼特菲尔德的一个叫柏里小村的人。他租得莎士比亚祖父理查·莎士比亚在斯尼特菲尔德的房子。在他死前的遗嘱中, 提名斯特拉福莎士比亚父亲约翰·莎士比亚为他的遗嘱执行监督人。韦伯的寡妻于他死后第二年就改嫁给爱德华·康维尔。韦伯留下六个孩子, 长子罗伯特·韦伯于1578年购买了他母亲在亚登的若干份财产。第二年他又买下亚登财产中属于莎士比亚父母的那份; 接着1581年又买下归爱德芒和琼·兰姆伯特(莎士比亚的另一姨母)夫妇所有的财产份数。这样, 莎士比亚外祖父罗伯特·亚登的大部分财产都转归韦伯家所有。

韦特尔 (John Witter) 伦敦一居民, 娶了莎士比亚演员伙伴奥古斯丁·菲立浦的寡妻。菲立浦于1605年去世, 他在环球剧院的股份便归他妻子所有。但是, 由于她于1606年再嫁, 按遗嘱条文规定, 她丧失了这一股份。1611年演员约翰·海明斯, 作为遗嘱执行人, 接管了这一股份, 把它出租给韦特尔。1613年环球剧院被一场大火焚烧, 韦特尔没有力量支付自己应担负的重建费用, 因此他的股份落入海明斯之手, 海明斯把其中一半让给另一演员康德尔。1619年韦特尔对海明斯和康德尔提出诉讼, 想恢复他的分红权利。在法庭答辩中, 海明斯和康德尔给后人提供了关于莎士比亚剧团一项重要信息, 即环球原先和后来的股份分配情况: 从1599年开始,

伯贝奇兄弟享有整个股份的一半, 另一半是莎士比亚、菲立浦、颇帕、海明斯和肯普各五分之一。股份转让必然要引起难以解决的纠纷。这场官司, 从保存下来的海明斯的答辩中, 看到韦特尔是一个浪荡公子, 早就遗弃了他的妻子。他的妻子在审讯时死去。法庭判海明斯胜诉。

韦伯斯特 (John Webster, 1580? —1634?) 英国戏剧家。他的生平很少为人所知, 在德国的罗伯特·布朗的剧团里有一个叫此名字的演员。作为剧作家, 他的名字第一次出现在菲立浦·亨斯罗1602年的日记里, 说他也是写《托马斯·魏特爵士》、《凯撒的灭亡》、《基督一年只来一次》等剧的合作者, 和安东尼·曼迪、托马斯·密德莱敦、托马斯·戴克尔, 以及米切尔·德瑞吞并列在一起。1604年他给约翰·马斯顿的《反叛者》写了一个导言, 并把它改编给国王剧团上演。1654年还登记出版了他的《厄匹阿斯和维吉尼娅》, 但也有人把此剧归之于黑武德的名下。1605年韦伯斯特和戴克尔为“保尔孩儿班”合作编写了《向西去啊!》和《向北去啊!》。他的杰作《白魔鬼》(1612)和《玛菲尔公爵夫人》(1613—1614)给他带来了声誉, 是英国语言文学中两部伟大的戏剧。恐怖悲剧来源于意大利的小说, 这两个剧把语言的紧张和力量结合在一起, 在人的头脑中形成一个令人难忘的魔鬼的幻像。在这两个剧中偶尔有着和莎士比亚相同的言辞, 可能是有节制的借用。如果我们从他在《白魔鬼》的“说明”中的评论来判断, 很明显他对莎士比亚想的不像对他同时代另一些人那么多, 他更重视哈普曼、琼生、卜蒙和弗莱彻等人。在莎士比亚之后, 韦伯斯特要算是最伟大的戏剧诗人, 虽然他

几乎被人们忘却,直到查理斯·兰姆才又重新发现了他。

韦斯科特 (Sebastian Westcott, ? — 1582) 圣保罗教堂唱诗班的指挥。1557至1582年,这个唱诗班的孩子们曾到宫中演出27次,大大多出其他任何剧团在宫廷演出的次数。

韦斯切尔 (Claes Janszoon de Visscher, 1586—1652) 荷兰雕刻家。他的《伦敦风景图》被认为是伊丽莎白时代戏院的形状和位置的最可靠的指南。现存的有两种两张,一张存在华盛顿福尔杰图书馆,上面写着“韦斯切尔刻”;另一张存不列颠博物馆,上面的签名是“J. C. 韦斯切尔”和“卢多韦克斯·洪第厄斯”,日期是1616年。在这两张画里,环球剧院被画成一个八边形的建筑,不过不列颠博物馆那张里它比福尔杰图书馆那张里稍稍大些。福尔杰版的印刷大概晚于不列颠博物馆那张。

环球剧院是八角形的这一传统观念,就是来自维斯切尔的画图。但是作为可靠来源的维斯切尔图的权威已经受到动摇,那就是最近在他的雕刻中发现了最新证据,证明他的内容大都借助于约翰·诺顿和拉尔夫·埃格斯的早期地图。这一事实,再加上维斯切尔在描画索兹沃克上有着许多错误,这就给他对“环球”描画的可靠性带来了问题。

韦斯敏斯特学校 (Westminster School)

是西敏寺的歌舞唱诗班学校和文法学校,前者附属于后者。最著名的西敏寺学校校长是尼古拉·乌达尔,即英国第一部喜剧《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》的作者,他是1555年任命的,在该校工作仅仅一年,但在戏剧教育和活动方面肯定留下了深刻影响。他的后继人有泰

勒、彼林斯莱等。

这个学校的学生在伊丽莎白和詹姆斯时代的剧院中参加各种戏剧演出。早在1369年就留下一个记录,记录着这个学校学童们参加一次庆祝“儿童主教”的戏剧活动。他们在16世纪最早一次演出记录是1521年。1561年参加市长的一次化装游行演出。以后此类活动逐渐多了起来,如1562年在“教区书记协会”一年一度的聚餐会上演过一出戏;1564年到宫廷演奏伦斯和普劳图斯的罗马剧;接着,1565年又在伊丽莎白面前演出《梭罗门的斗智》。1567年也留下了忏悔节和圣诞节他们演出的记录。几年后(1572)又在《帕里斯和维恩娜》演出记录中提到了他们。1574年元旦,这个学校的学童戏班在威廉·艾尔德顿的导演下,演出了《真实、忠诚和慈悲》一剧。1574年后再也没有宫廷演出记录,直到1640年,在学校的账目中又有着戏剧经费这一项开支。

维特 (William Wayte, ? — 1603)

威廉·戈迪纳的继子。戈迪纳是萨利那一个卑劣无赖的法官,1596年曾和天鹅剧院老板朗格勒及莎士比亚等人发生诉讼纠纷,其时,莎士比亚剧团固定在此剧院演戏。维特是一个没有头脑的浪荡公子,他继父可以任意摆布他,取消他的继承权。据说这两个人就是莎士比亚在《温莎的风流娘儿们》中写的法官夏禄和斯兰德的原型。

维尔金斯 (George Wilkins) 英国作家,生平很少为人所知,只享名于1603至1608年。他的最早的作品是小册子《巴巴利的三个灾难:瘟疫、饥馑、内战》(1603?)。他的戏剧《强迫婚姻的痛苦》(1607),故事是谋杀自己的妻子和两个孩子。此剧是作为悲剧登记的,但结局却是喜

剧性的,曾被莎士比亚剧团搬上舞台。《强迫婚姻的痛苦》和一般认为是黑武德写的《约克郡的悲剧》(1608)有着密切关系,很可能是两人根据散文小册子《两个反常的谋杀者》(1604)而共同编写的剧本,因为此剧原来的结局是黑武德写的,而维尔金斯后来又重新写了这个剧的结局。维尔金斯还和别人合作写了一些剧本,如和戴克尔合写的《叫你开心的玩笑》(1607),和约翰·戴伊及塞缪尔·罗利合写的《英国三兄弟的旅行记》(1607)等。

维尔金斯也是小说《泰尔亲王配力克里斯的苦难历程》(1608)的作者,这部分是根据劳伦斯·屯的《痛苦经历的记述》,部分基于莎士比亚的《泰尔亲王配力克里斯》。既然普遍认为《泰尔亲王》不完全是莎士比亚的作品,自然人们就联想到维尔金斯参加了这一剧本的写作。肯尼斯·米尔认为:先是维尔金斯和黑武德合作写了一个剧本,然后莎士比亚也写了同样剧本代替它搬上了舞台,再后是维尔金斯的散文本跟着出现。

威尔逊 (Henry Wilson) 英国王家剧团的演员和乐师,活跃于1624至1631年间。在1624年免于逮捕的王家剧团“乐师和其他必需的服务人员”表中有他的名字。1628年亨利·威尔逊曾受到与莎士比亚同台演出的演员约翰·海明斯因亨利·威尔逊拖欠债款不还控告了他。在委任书里写着他是小提琴演奏者。在菲立浦·马辛格所写的剧本《相信你所愿意的》提词本(1631)里的舞台指导词中这样提到他:“哈利·威尔逊:孩子,在你幕中准备好唱歌。”

威尔逊 (Robert Wilson, 死于1600年) 演员和剧作家。罗伯特·威尔逊1572年是莱塞斯特剧团的演员,和

他同时代的许多作家都把他作为一个杰出的演员而提到他。1583年他参加了女王剧团。法兰西斯·米尔斯的《智慧的宝库》(1598)中说他的表演灵活机智,说他的作品,作为一个戏剧家,是“喜剧中最好的”。他也是菲立浦·亨斯罗雇用的为海军大臣剧团提供剧本的文人之一。他与人合作写的剧本之一是《约翰·沃德卡苏》(1599),后来被威廉·加格德作为莎士比亚的作品出版。罗伯特·威尔逊也可能是叫“R. W.”的人,这人写了现仍存在的《伦敦三位太太》(1584),内容是写一个慷慨的放债者犹太人,据说是针对一个现已失传的剧本《犹太人》而作,这个剧可能是莎士比亚的《威尼斯商人》的来源。

威姆考特 (Wilmcote) 一个小村庄,位于斯特拉福西北两英里处,属厄斯通·肯特罗教区,莎士比亚母亲玛丽·亚登的娘家就在这里。诗人的外祖父罗伯特·亚登在这里有两份不动产,死后都遗赠给了他的女儿玛丽·亚登。

魏特 (Sir Thomas Wyatt, 1503—1542)

英国诗人,曾在剑桥圣约翰学院受教育,从事外交工作多年,于1542年去世。是魏特和萨利把十四行诗体从意大利带到了英国,开创了包括莎士比亚在内的十四行诗的风行时代。魏特自己用此诗体写下了大量爱情诗,有96首被收在1557年出版的《陶特杂集》中。

温切斯特住所 (Winchester House)

坐落在泰晤士河边,从1107直至17世纪都是温切斯特主教在伦敦的住处。1596年末,据说莎士比亚曾在这里住过。

温莎童伶剧团 (Children of Windsor)

伊丽莎白时代一个童伶剧团。它是由温莎的王家教堂6人唱诗班发

展而来的,伊丽莎白时代人数增加到10人。在理查德·法兰特的领导下,1567年至1576年,他们在宫中演出了10次共7个剧本。E. K. 钱伯斯猜测法兰特是教堂童伶剧团领班威廉·亨利斯的副手。1576至1577年冬季演出中,教堂童伶剧团与温莎童伶剧团联合起来在宫中演出。同年,法兰特在黑僧小教堂租了几间房子(“最早”的黑僧剧院),剧团在此向公众演出。1592—1634年,纳撒尼尔·吉尔成为剧团领班。1597年后,他也是教堂童伶剧团的领班。法兰特去世后,大约1616年起,就再无该团的演出记录了。

文书体 (Secretary Hand) 莎士比亚时代的标准书写体。他的签名即属此体。

文艺复兴 (Renaissance) 在英国对古希腊和罗马文化的重新发现是从16世纪开始,这导致有文化的业余演员如学生等上演古典和非古典戏剧。同行会会员仍然演中世纪奇迹剧,职业演员演他们本国的道德剧、插剧和无定形的历史剧。最有影响的戏剧有泰伦斯和普劳图斯的喜剧和塞内加的悲剧,这些剧或用拉丁语或用英语上演,受到都铎时期英国文化阶层的欢迎。伊丽莎白统治初期,人文主义戏剧家把古典风格运用到本国事件的描写上。1576年一些永久性的伦敦剧院建成,几年后大学才子们开始为成年职业演员创作古典形式的戏剧。总的来说,这时的英国戏剧仅限制在少数文化阶层,当莎士比亚开始写作时,大学才子们已经使传统的模式普及起来。1583年伊丽莎白成立了她自己的成人演出剧团,1590年到1600年男童作为娱乐的形式在宫廷彻底消失。

沃顿 (Sir Henry Wotton, 1568—1639)

诗人、外交家和翻译家。曾在牛津大学和中殿法学院受教育。1595年亨利·沃顿成为艾塞克斯伯爵的安全情报人员,后来又当上驻威尼斯大使和伊顿学院院长。沃顿是唐恩的朋友,并曾计划为唐恩写本传记,但还未开始就去世了,由唐恩的另一朋友伊扎克·沃尔顿完成了这项工作。

亨利·沃顿于1613年7月2日曾给他的外甥爱德蒙·培根写过一封信,信中描述了环球剧院火灾的情形,大意是:当时剧院正在上演《亨利八世》,表演中燃放火炮,火星落在一些纸堆和干草上,开始时冒点烟,也未引起人们的注意,这时观众的视线都集中在舞台上,聚精会神地观看表演,直至火势连成一片,已来不及扑救了,不到一小时,整个剧场便付之一炬。这是1613年6月29日发生的事。

沃科尔 (Henry Walker, 死于1616年)

伦敦滑稽乐团乐师。1604年他以100英镑从穆休·培根手中买下了黑僧剧院门房。他似乎没有怎样利用这个房子,到了1610年(亦说1613年)就以140英镑转卖给莎士比亚。

沃特考特 (Robert Whatcott)

莎士比亚遗嘱证明人之一。他可能曾经是莎士比亚或他的女婿约翰·霍尔的仆人。沃特考特于1613年曾为莎士比亚女儿苏珊娜一场诉讼作证。是年,苏珊娜受到约翰·莱恩的诽谤,说她“得了性病,是在约翰·帕默家同拉夫尔·史密斯通奸。”此话被沃特考特听到,告诉了苏珊娜,苏珊娜便控告莱恩破坏名誉罪,乌斯特大教堂的宗教法庭判决,把莱恩革出教门。

沃吞贝格公爵 (Duke of Frederick Württemberg) 德国人。《温莎的

风流娘儿们》里的偷马情节曾提到他来英国的事(四幕三场、五场)。弗勒德里克获得沃吞贝格公爵爵位是在1593年8月8日。前一年,当他是蒙派格德伯爵时,曾访问过英国,受到女王两次接见和国家要人包括艾塞克斯伯爵的宴请。访问期间,他显示出极愿做一个嘉德武上,并不断用信和外交手段向英国王宫表示这一愿望。经过一段时间后,这位公爵终于在1597年4月23日被授予嘉德武士称号。《温莎的风流娘儿们》就是为了庆祝这一授勋典礼的演出而写的戏。

舞蹈(Dancing) 在伊丽莎白时代的英国,虽然清教徒反对娱乐活动,绝大多数人还是喜欢舞蹈。农民们在乡村翩翩起舞,大臣们则在宫中踏着更为庄重的舞步。

乡村舞蹈中最受欢迎的是莫里斯舞(morris),又叫莫里斯科舞(morisco)。它既有舞蹈,也有哑剧表演。舞者穿着传统的服装,腿上系着铃铛。莎士比亚在《亨利六世》中篇里提到过舞者的铃铛。杰克·凯德大腿上中了箭,莎士比亚描绘他的跳跃时说:

像跳着疯狂的莫里斯科舞,
摆动着浑身血迹斑斑的箭,
好似佩戴着满身的铃铛一般。

(第3幕第1场,365—366行)

莫里斯舞中的人物叫莫尔、霍比·霍斯、罗宾·胡德、弗赖尔·塔克、麦德·麦里昂等,时代不同,称呼也不一样。

最简单的乡村舞蹈是圆舞。别的舞蹈如旋转舞和快步舞都是根据圆舞演变而来的。

最严肃庄重的社交舞蹈之一是慢步舞,原文还含有“测量”的意思。因此,《爱的徒劳》中,国王玩弄这一术语说:

对她说,为了与她跳一曲慢步舞,
我们跋山涉水,用脚步丈量了不少路程。

(第5幕第2场,184—185行)

莎士比亚多次在剧中玩弄舞蹈名字。《无事生非》中,贝特丽丝劝希罗说:

要是对方向你求婚求得不是时候,那毛病一定出在音乐里了——要是那亲王太冒失,你就对他说,什么事情都应该有个节拍;你就拿跳舞作为回答。听我说,希罗,求婚、结婚和后悔,就像是苏格兰急步舞、慢步舞和五步舞一样:开始求婚的时候,正像苏格兰急步舞一样狂热,迅速而充满幻想;到了结婚的时候,循规蹈矩的,正像慢步舞一样,拘泥着仪式和虚文;于是接着来了后悔,拖着疲乏的双腿,开始跳起五步舞来,愈跳愈快,一直跳到精疲力尽,倒在坟墓里为止。

(第2幕第1场,60—69行)

五步舞是一种很活跃的舞蹈,是加里阿舞的一部分。(也有人认为五步舞是加里阿舞最早的名字,因为只有5步。当加里阿舞出现了新的舞步时,保留了五步舞这一名字,以示其最早的形式)。加里阿舞也用于庄重的宫廷舞孔雀舞(pavane)的最后一个动作,使庄严严肃的队列行进舞轻盈地结束。

伊丽莎白时代的宫廷舞大多起源于欧洲大陆。源于15世纪法国一种民间舞布昂勒舞的布昂斯勒舞,在英国叫“布罗尔”舞。由一人或两人领队,其他人随后起舞,它是小步舞的前身。《爱的徒劳》中,毛子问亚马多:“主人,您愿意用法国的布罗尔舞得到你爱人的欢心吗?”后者回答说:“你是什么意思?用法国话吵架吗?”“布罗尔”(brawl)在英语中

有“吵架”的意思。

沃特舞是加里阿舞的一种形式，其特征是两步一个高跳，形成一个旋转。莎士比亚称这种舞为“莱沃塔斯舞”。《亨利五世》中波旁说：

她们叫我们到英格兰舞蹈学校去，

去教莱沃塔斯舞，连跳带蹦，飞快打转。

（第3幕第5场，32—33行）

库兰特舞又叫科兰多舞，有点像沃特舞，它的跑动步更多。《第十二夜》中的托比爵士在由双关的舞蹈术语构成的一段台词中提到了这种舞蹈：

为什么不跳着加里阿到教堂去，跳着科兰多一路回家？假如是我的话，我要走路也是快步舞，撒泡尿也是五步舞呢。

（第1幕第3场，136—139行）

莎士比亚时代，戏剧演出常以舞蹈结束。有时剧本里就写上“舞蹈”，如《仲夏夜之梦》和《无事生非》。瑞士人托马斯·普拉特1599年9月在一家剧院（可能是“环球”）看了《裘力斯·凯撒》的演出，他在日记中写道：“剧终时彼等按习俗作极优雅之舞蹈。舞时二角衣男装，二角衣女装，彼此相配奇佳。”一个月后，他又看了一出剧（可能是在“帷幕”），他在日记中写道：“剧终他们跳英国舞和爱尔兰舞。”《无事生非》剧末演员跳快步舞，有器乐伴奏。塔尔顿和肯普将快步舞曲改成一段滑稽谣曲，边舞边唱流行的曲调，“妓女、疯子、荡妇和仆人乱七八糟地唱着肯普的快步舞。”

可能在17世纪，成人剧团按保罗的童伶剧团和教堂童伶剧团的规矩，演出音乐插剧，有时在幕与幕之间舞蹈，剧里经常有舞蹈，如《冬天的故事》和《暴风雨》，或是庄重的宫

廷舞，或是轻快的加里阿舞。

舞台 (Stage) 现存的关于伊丽莎白时代剧院的确切材料只有两份：一份是命运剧院的建筑合同，另一份是天鹅剧院内部草图。故此，后人的任何细致描述在很大程度上都是推测和假想。

伊丽莎白时代剧院大抵主要参照临时或长期充作剧场的客栈，并糅入中世纪竞技场及斗牛、斗熊场的因素而建的；主要特征是一端有一高起的舞台，其余周边有游廊围起。剧院的细部各有各别，而且从1576年伯贝奇的第一座剧院落成到1623年命运剧院兴建，剧院的结构也会有些变化，但主要特征未变，各剧院也是一致的。

公共剧院可能多为圆形，但也有多边形的，而第一座命运剧院为方形，边长外面80英尺，里面55英尺。主要结构为木质，有的下面有砖砌底座，墙多为板条灰面。不过据德威特讲，天鹅剧院为石墙，而第二座命运剧院是砖墙。通常场地三面都有游廊，观众坐在这里观剧要付一、二便士，而“包厢”则要付六便士或12便士。第一座环球剧院的游廊用茅草铺顶，第二座为瓦顶。在中央场地站着观看需付一便士。

舞台台口高于地面约五英尺，并装有地板门；以命运剧院为例，台口宽43英尺，深 $27\frac{1}{2}$ 英尺。后面两边各有一门，通往化装室，中间还有一门，通往内台。台口后面部分可用剧幕遮起。游廊中间一层延伸到舞台背后形成一大厅，有时用作乐室，有时用作舞台的楼上部分，而在后期剧院如环球、命运等剧院似乎有意设计为楼上部分。上边一层即同游廊上层相连接的部分在后期通常用作乐室，与此处于同一平面，在

台口上方伸出的是檐口,在台口前面两角有柱子支撑(不过“希望剧院”无柱),最顶部有一小屋,里面装有机械装置,使空中升降的场面成为可能。告诫观众演出即将开始的乐声可能就是在这一处奏出的。演出时小屋顶上插一面旗。由此可见,伊丽莎白时代剧院的舞台有三部分:大部分剧情在台口表演;部分场面在内台,不过内台的戏总同台上发生的事有联系;楼上部分表示城垛、阳台、山顶等。

上述只是多数人的看法,不过并无确证支持。在天鹅剧院的草图上,游廊下层为若干小屋,显然只供观剧之用;台口后面化妆室两门之间无显示内台的任何迹象。因此,霍特森提出一种全新的看法。他认为,伊丽莎白时代的剧场同中世纪一样为圆形,四周看台上有座位。化妆室在台下。演出不是前后进行,而是左右进行。舞台两侧各有一排小屋。有的分上下两层;同后墙和前面的柱子一起支撑台顶。上、下场多从小屋内的地板门出入,小屋可用剧幕遮起来,所有内室或楼上的戏都在小屋内准备。

黑僧和白僧等私人剧院都有穹顶,多呈长方形(保罗剧院可能为圆形),至少有一座游廊,中央场地也有座席。从剧本可看出,舞台也同公共剧院一样分三部分,但檐口即是穹顶,上面有机械设备和模拟雷电的炮弹。

舞台的敌人 (Enemies of the Stage)

舞台的敌人在任何时代都不一定对其他艺术形式和娱乐形式抱有敌意,但它的最激烈最顽固的敌人通常是如此。他们坚持贬低感情在生活中的作用,过分强调人类理性的力量。他们自以为可以区别真实和虚假,既然一切艺术在一个如此简

单的双重价值体系中不可避免地是“虚假”的,他们就将其斥之为“虚假”。他们把生活看作一件严厉认真的事情,要求所有的人以可论证的实用方式生活。为了保持这种态度,他们发现必须否定生活不过是一场游戏、不太严肃、也不太随便这种观点。他们尤其仇视各种形式的戏剧,或则要求全面压制,或则要求进行广泛控制。

由于艺术的敌人主要关心道德价值和社会功利的问题,早期对诗歌最著名的攻击来自柏拉图的《理想国》这是不足为奇的。早期最著名的辩护是亚里士多德的《诗学》,它的写作可能是为了驳斥柏拉图的观点。他也用可能性(对现实是真实的)、道德价值和社会功利等术语来表达他的观点。对舞台发动很有影响的攻击的主要时期是早期基督教著作家对罗马帝国戏剧的诽谤和所谓清教徒对伊丽莎白时代与斯图亚特时代英国戏剧的指责,后者尤为引人注目。基督教神父引用柏拉图作为攻击舞台的权威,17世纪清教徒的先辈和后代则大量反复地引述神父们的言论作为依据。他们都取得了暂时的胜利。

都铎早期,戏剧活动不管是大众的、学院的,还是宫廷的,不管是成人剧团还是童伶剧团演出,都要受到政府和教会官员的检查。现存的大量都铎早期的评论,都要求采取更为严厉的措施,不能让其到处演出。直到16世纪英国宗教改革(English Reformation),教会和政府的要求与先前相比,更加一致,这时戏剧检查更为仔细,并要求全面禁止各种戏剧。在伊丽莎白出生(1533)到北方叛乱(1569)之间,尽管偶尔也有人试图恢复上演中世纪通俗戏剧,中世纪戏剧还是被有效

地禁止了,尤其是在亨利八世的最后几年和玛丽·都铎的短暂统治时期内。

为了反对教皇宣传,戏剧受到格外青睐。亨利八世最有影响的新教徒顾问之一托马斯·克伦威尔提供了庇护,直到他1540年突然失去了权力。他支持的戏剧家中最多产的是约翰·贝尔。贝尔毫不掩饰他对宗教改革前的戏剧的敌意,对新的新教徒戏剧作出了巨大的贡献。1544年贝尔流放时发表的一篇文章清楚地表明了其观点:“假如他们(插剧演员)演出说谎话,唱下流歌曲……腐蚀人的理智,你们(英国宗教当局)决不要责怪他们,而是应该非常高兴。但是,由于他们不是采用你们那种拙劣的招数劝人好好崇拜他们的上帝,你们决不会对他们满意。”贝尔谈到舞台上的谎言、淫语和对人的腐蚀在当时很常见,且由来已久。后来的反对戏剧的论者和布道者们曾没完没了地反复申述。

莎士比亚活着时,对舞台最有影响的攻击是由1576年在伦敦北郊修建第一批永久性公众剧院引起的。这次攻击应该或可以看作清教徒和其他持不同意见者以及伦敦市议会抗议中央政府的某些政策,尤其是16世纪70、80年代的某些政策的一个组成部分。伊丽莎白时代,声势最大的舞台敌人是新教徒极端分子,他们不满意伊丽莎白的宗教政策。因为在他们看来,它保留了太多的罗马天主教礼拜活动的痕迹。这些不满的极端派很容易在“清教徒”这个含糊的名词下抱成一团,其中也有众多的忠于伊丽莎白而又强烈反对天主教的臣民。对他们全体来说,在某一方面宗教改革还不够,但他们并不是排他的加尔

文派。其实,在“清教徒”抗议伊丽莎白温和政策高潮时——从里多尔菲案(1571)到处决玛丽·斯图亚特(1587)和对西班牙无敌舰队取得大胜(1588),对政府不满的新教极端派本身就表明他们的观点分歧很大,就像大约20年后,共和时期他们的后代一样。某些人赞同攻击舞台这一事实不应看作是一个获得广泛赞同的有组织政治活动程序的迹象。某些亲圣公会的城市居民只赞同某一方面。

新教极端派强烈要求改革英国国教的腐败和他们那些缺乏真诚的爱国热情和宗教动机的同事日常生活中的腐败行为。1570年教皇将伊丽莎白开除出教的训令(Bull of Excommunication)在伦敦公布和1572年法国圣巴塞洛缪大屠杀使他们更加渴望“毫不迟疑地改革”。几年之后,专业剧团开始从伦敦的旅店搬到郊区的新剧院,以避免市长和市议会充满敌意的控制。传道士和小册子作者急忙要求禁止戏剧,认为它是腐败之源。他们夸张和扩大争论,伦敦市议会惯用这种方法反对女王的枢密院允许演员们公开演出。演员和传道士的争论主要围绕在星期日和宗教节日是否应该演出以及瘟疫发生时传染的危险上。1571年一位传道士说:“看看豪华的戏院——伦敦奢侈和愚蠢的永久的纪念碑……如果你好好地看一下就知道,瘟疫的原因是罪恶,罪恶的原因是戏剧,因此瘟疫的原因是戏剧。”同年,另一位传道士也抱怨说:“一出污秽的戏剧,号声嘹亮,在那里召唤了一千次,难道还比不上响了一个小时一百次地召唤人们去听布道的铃声?”

是年,最早的小册子作者之一不信国教的牧师约翰·诺思布鲁克(生

卒年不详)不仅谴责“徒劳无益的戏剧或插剧”,还谴责跳舞、赌博和“其它使人懒惰的娱乐……它们通常在安息日进行”。像其他许多人一样,他诅咒戏剧是诱人犯罪的邪恶学校,“许多人可以为一出无益的戏剧耽误两三个小时……,却不会用一个小时去听布道……。在他们的戏剧中,你学到的全是伎俩、破坏、欺骗、肮脏等”。在大量的邪恶中,看戏诱人去做的是“怎样做假、欺骗、背叛、谄媚、撒谎、诅咒、发伪誓……、谋杀、下毒、不听话、反叛王子……、渎神、唱淫秽的恋爱歌曲、骄傲、嘲笑、抢劫、讽刺国家。”

虽然诺思布鲁克的“论文”1579年就印刷出版,但并没有产生斯蒂芬·格森的攻击那么大的影响。格森毕业于牛津,当时还很年轻,后来做了牧师,本人也写剧本。他可能也到过伦敦,想像他同时代的牛津才子李利、洛奇和皮尔一样在文学上出人头地。他最出名的作品是用李利的尤菲绮斯体写的《荒淫的学校》(1579),副标题是“愉快的攻击”。格森像诺思布鲁克一样,并不局限于攻击戏剧,还攻击诗歌(因此激怒了锡德尼,写作了《诗辨》)、音乐、舞蹈、赌博、比剑等。尽管该书大部分是针对戏剧的,但他对戏剧的攻击还不如诺思布鲁克那么激烈。他甚至认为“由于某些演员并不荒唐,他们演出的某些剧本不应责备”,但他又说,这非常少,“一数就能记住”。

格森的小册子引起了争论,比起他相当温和的攻击有过之而无不及。1582年他出版了《对戏剧的五种指责》,对舞台的指责更为严厉和广泛。他引用了《圣经》、神父及古典作家的观点,认为剧本的充足因(Efficient Cause)就是罪恶本身,最后因(Final Cause)就是有罪的快乐,

剧院是“淫乱的市场”,“悲剧主题就是愤怒、残酷、乱伦、害人,要么就是剑下亡魂,或饮毒自尽……喜剧的基本成份是恋爱、欺骗、谄媚、淫乱、妓女狡猾的勾引。”显然戏剧不是“生活的女教师”。

1583年,伊丽莎白时代对舞台的攻击达到高潮。1月某星期天的下午,巴黎花园剧院一个脚手架倒塌,死伤了一些看逗熊的人。传道士不失时机地将这一事件称为“上帝的特殊审判”,并警告说现在“剧院、戏场和诸如此类的地方”看“野蛮的插剧和戏剧”的观众会发生这种情况,除非“彻底取缔和拆除”。下半年,菲利浦·斯塔比斯的《荒淫之分析》第一次出版。斯塔比斯谈到了所有荒淫的事物,从音乐、舞蹈到奢侈的服装。他对亵渎神圣格外严厉。只有几页涉及到舞台剧的弱点,但其责备很刻毒。他从诺思布鲁克和格森处抄袭了大量生动的段落,然后再加上自己猛烈的抨击。斯塔比斯宣称观众“到维纳斯的宫殿和撒旦的集会去崇拜邪恶,背叛耶稣。”1595年,该书第4次修订并扩充,它对舞台的论述预示了威廉·普林在他的长达千页的臭名昭著的《演员的鞭子》中通篇采用的调子与方式,这本书汇集了1642年导致关闭剧场的事件中起过重要作用的作者和先前的言论。

斯塔比斯的著作是伊丽莎白时代和莎士比亚活着时对大众戏剧的主要的也是最后的攻击。1587和1588年的事件后,清教徒尽管有马丁·马普瑞莱特的帮助,但要劝说观众他们的事业急迫、不该去剧院比以前要困难得多。除了在瘟疫期间(这时剧院不管怎么说都得关闭,以防传染),对所有的人——极端分子除外——来说,上帝似乎越来越满

意英国人的生活方式。伊丽莎白统治后期,舞台敌人的最后一个主要攻击采用了学术问题的形式。1599年,荷兰出版了《废除舞台剧本》。约翰·雷恩诺尔兹(1549—1607)可能是它的编辑,而且肯定将目录交给了荷兰清教徒印刷工。当时由于政府压制非戏剧的朱文纳尔式的讽刺(公众舞台上已开始出现这种风格),可能有人劝他在荷兰出版。序言致读者的信似乎是针对琼生、查普曼,可能还有纳什(一位受压制的戏剧家)对清教徒的嘲讽。他说:他们不久前在伦敦舞台上创造了“幽默”喜剧类型,“那些人……前些时候并不害怕舞台上会出现男人和女人非常忧郁的面庞……动作和台词,把他们当作对世界的讽刺和指责而加以嘲笑”;尤其谴责“这些作为戏剧家的幽默者的恶劣幽默,他们在发现幽默的同时,也因此而令人厌恶地发现他们愧对世界,做出了卑劣的事情。”

《废除舞台戏剧》是由牛津大学出色的神学家雷恩诺尔兹1592年和1593年写给牛津新拉丁戏剧家威廉·盖奇(生卒年不详)的两封信和同一时期雷恩诺尔兹与盖奇的朋友、利基厄斯大学民法教授艾尔伯里克斯·金提利斯的4封通信组成。争论主要集中在学院业余拉丁语戏剧演出是否适宜上。雷恩诺尔兹本人毕业时曾于伊丽莎白第一次访问牛津时(1566)在一出用英语写的学院剧中扮演女角。他提出的大部分观点是标准的清教徒式的,反对任何违反《圣经》禁止易装癖的戒律(“申命记22:5”)、亵渎圣日(“出埃及记20:8”)和浪费时间挥霍金钱的演出。这6封信除第一封外均写于伊丽莎白第二次访问牛津(1592)后。其间,伊丽莎白观看了盖奇一

出剧的演出。据说,她离开的那天上午“因约翰·雷恩诺尔兹的固执拘泥而教训了他,劝他遵循她的法律,不要越轨”。

《废除舞台戏剧》没有提到伊丽莎白对雷恩诺尔兹的“教训”,也许这与他舞台的观点无关。不过重要的是,据说她私下责备了这位博学的清教徒的倔强。最终正是由于女王喜爱戏剧,在对舞台攻击最激烈的时刻,保护并继续保护了专业演员,避开了伦敦市政当局的敌对态度。伦敦市长不停地抗议公开演出戏剧不适宜,枢密院不得不多次进行分辩,说这类演出是为了圣诞庆典时在宫中演出而进行的练习和排练,最有理由的根据是“女王高兴”。戏剧的捍卫者持的是“合适的虚构”这一观点作为他们不容置疑的王牌,同顽固的“清教徒”和他们的同情者——这些人希望彻底取缔公开演出活动和一般演员的职业——不断地争论。

舞台清扫人 (Stage-Keeper) 剧院勤杂人员之一,主要工作是使剧院保持清洁。《巴托罗缪集市》(参见该条)一剧序幕中有舞台清扫人一角。剧中一个人物对他说:“你的脑袋呢,浑蛋!你在干些什么?是打扫舞台还是为里边的熊收拣烂苹果呢?”(该剧于1614年在希望一熊园剧院首演。)舞台清扫人有时也担任跑龙套的角色。

乌达尔 (Nicholas Udall, 1504—1556)

年轻时就学于温彻斯特和牛津。1534年为伊顿学校校长。1541年被控为窃贼和道德败坏而在枢密院受审,然后被投入监狱。他用写作来打发日子,在1554年写的一份保证书上写着:他很勤勉,为玛丽女王“写作对话体和插剧”。其中之一就是《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》

(Ralph Roister Doister), 一般认为这是英国最早出现的喜剧。

乌斯特 (Worcester) 英格兰中西部一城市, 是乌斯特郡的首府, 在莎士比亚时代, 斯特拉福属于乌斯特教区。在乌斯特宗法院庭登记处有这些记录: “威廉·莎士比亚和葛拉屯安娜·蕙特丽”结婚许可证书(1582年11月27日); 胡克·孙德和约翰·理查孙作为“威廉·莎士比亚和安娜·哈莎薇”结婚许可证书的担保人的具结(1582年11月28日); 苏娜娜·霍尔由于约翰·莱因对她的造谣中伤而提出的诉状(1613年7月); 把托马斯·奎尼和居迪斯·莎士比亚开除出教会(1616年5月)等。乌斯特16世纪早期很清楚有一个正规剧院。莎士比亚的《约翰王》(五幕七场)和《亨利四世上篇》(四幕一场)都提到了这个城市。

乌斯特剧团 (Worcester's Men) 存在于1555至1603年。1603年后改为安妮王后剧团, 在伦敦演戏, 直到1619年。它的经济支持者先后有乌斯特三世威廉·萨穆塞特(1526—1589)、乌斯特四世爱德华·萨穆塞特(1553—1628)、乌斯特五世亨利·萨穆塞特(1577年生), 最后是英国王后安妮(1574—1619)。它的成员只有16人, 包括爱德华·阿伦、罗伯特·布朗、爱德华·布朗、理查德·琼斯、詹姆斯·坦斯托尔等。除了罗伯特·布朗外, 其他人后来都转到海军大臣剧团。

这个剧团是属于乌斯特郡的地方剧团。在1568—1584年之间, 曾多次去斯特拉福访问演出, 那时斯特拉福镇长正是莎士比亚的父亲约翰·莎士比亚。1588年后再也听不到这个剧团的任何消息。1589至1590年间, 在萨穆塞特伯爵四世资助下, 成立了新的乌斯特剧团, 仍属

于地方。1601年萨穆塞特在宫廷中有了高位, 这个剧团才得以进入伦敦, 并在伦敦剧坛上站住脚。这一年枢密院采取措施, 限制在伦敦演戏的剧团数量, 便把乌斯特剧团和牛津剧团合并, 允许他们专在“猪头旅店”演出。这个剧团于是成了有特权的伦敦三个剧团之一, 其他两个是“环球”的内务大臣剧团和“命运剧院”的海军大臣剧团。“命运剧院”是转到海军大臣剧团的阿伦新修建的。到这年8月, 这个剧团和海军大臣剧团老板菲立浦·亨斯罗达成某种协议, 亨斯罗以预支的方式购买它的剧本和戏装。这段时间内没有留下它在“猪头旅店”的演出记录, 据推测, 它可能改在“玫瑰剧院”演戏。“玫瑰”本属海军大臣剧团, 但该剧团于1600年搬迁到新建的“命运剧院”, 便把“玫瑰”空了出来, 转让给了乌斯特剧团。在剧团日记中可以看到乌斯特剧团于1603年2月曾在此上演黑武德的戏剧《被仁慈所杀的女人》。演员有约翰·丢克、托马斯·布莱克武德、威廉·肯普、约翰·泽尔、约翰·洛文、托马斯·黑武德、克里斯托夫·比斯通、罗伯特·帕伦特, 等。日记也记录了亨斯罗购买乌斯特的12部新剧和付给的价钱——一般是每部6英镑, 偶而额外多给1到2英镑。在12个剧本中有戴克尔写的《给该诅咒的妻子一付良药》和一部经过戴克尔修改的《约翰·沃德卡苏爵士》。

乌斯特剧团在1602和1603年很少进宫演戏, 但从日记中看到他们的花消很大, 七个月的开支总数就达234英镑11先令6便士。1603年5月9日日记录着在伊丽莎白女王死后, 他们重新开始演戏, 但瘟疫又把他们和其他剧团一道赶出了伦敦。

1603年他们被置于安妮王后的保护之下,改名为“安妮王后剧团”。枢密院于1604年4月9日发出许可证,准许他们恢复演出,并指定“野猪头”和“帷幕”剧院为他们的演剧场所。他们也收到了赐给的布匹,为每人做一套服装,参加1604年3月15日詹姆斯和安妮的加冕典礼游行。被提到的参加演员有克里斯托夫·比斯通、罗伯特·李、约翰·丢克、罗伯特·帕伦特、理查·颇金斯、托马斯·霍德、詹姆斯·贺尔特、托玛斯·索泽顿、托马斯·格林和罗伯特·比斯通。

在乔治·威尔金斯、威廉·罗利和约翰·得合编的《三个英国兄弟旅行记》(1607年登记出版)一剧的封面上标着此剧曾由安妮王后剧团在帷幕剧院上演。在卜蒙和弗莱彻的《火杵骑士》的一节中曾提到《旅行记》也在红牛剧院演出过。1607至1608年这个剧团出现在王宫中五次。1611至1612年,他们参加莎士比亚剧团(国王剧团)演出黑武德的《银铃》和《鲁克丽丝受辱记》。1614至1615年在王宫演出他们自己编的三个剧。

1605至1617年间,靠着那份安妮王后剧团的特许证,这个剧团的某些成员在本份工作外,又成立了一些地方巡回演出剧团。1619年王后去世,从得到5月13日葬礼穿的丧服的演员表中看出这个剧团的组成有了变化。收到丧服的有这些演员:罗伯特·李、理查·帕尔金斯、克里斯托夫·比斯通、罗伯特·帕伦特、托罗斯·黑武德、詹姆斯·霍特、托马

斯·斯温努彤、马丁·斯莱特、厄里斯·罗兹、约翰·考姆伯、托马斯·巴塞、约翰·伯伦尼、威廉·罗宾孙、约翰·艾德芒兹、托马斯·德鲁厄、格利戈里·森多桑和约翰·格瑞特等。

虽然有着王后的资助,但这个剧团似乎于1612至1617年间有着严重的财政困难。1617年初该剧团把它的演剧活动从红牛剧院转移到新落成的斗鸡场剧院。但今年3月14日即传统的四旬斋开始之前一日发生了骚乱,斗鸡场被学徒工抢掠一空。王后剧团只好又回到红牛,直到斗鸡场修复完成后,他们便于今年七月搬迁到斗鸡场来。这场浩劫对这个剧团无疑是一场大灾难,以致再也承受不了任何最小的挫折。

1618至1619年,在内殿法学院上演一出假面舞剧,即密特尔顿的《英雄假面舞剧》,约瑟夫·泰勒扮演剧中人物奥迈纳克,其他角色由查理王子剧团的演员扮演,这是继安妮王后剧团在斗鸡场—凤凰剧院演出数月之后的一次演出。这个剧提到四旬斋前一日的不幸事件,提到安妮王后剧团的财源枯竭,也提到他们曾占用过的一个所谓倒霉的剧院。

到了1619年,随着王后的去世,这个伦敦的剧团也就随之寿终正寝了。不过仍然有一个地方剧团在巡回演出,而且自称为“已故安娜王后剧团”。不久剧团头头克利斯托夫·比斯通强使所有剧团成员都留在凤凰剧院,并把他们并入查理王子剧团。

X

西格爵士 (Sir William Segar, 卒于 1633 年) 初以代笔为业, 后被举荐到勋章院任职, 1603 年任勋章院第一主管。他的《荣誉与勋章——吵架的缘由、致伤的性类及拒绝方式》于 1590 年出版。莎士比亚在《爱的徒劳》和《罗密欧与朱丽叶》中采用了决斗的“第一和第二缘由”。

西特恩琴 (Cittern) 一种简单的琵琶, 只有 4 根弦, 状似吉他。在莎士比亚时代这种琵琶很普遍, 理发师在店里放着它, 以招徕顾客。琼生的《希杰纳斯》剧中一人物说: “该死的理发匠, 我已经被他的西特恩琴吸引住了。”

《西班牙悲剧》 (The Spanish Tragedy) 见“基德 (Thomas Kyd)”条。

戏单 (Bills) 现在可见的最早的戏剧招贴是 17 世纪晚期的。文件中记载早在 1564 年就有戏单。在詹姆斯一世时期熊园有过一张节目单。演员们把戏单与招贴一起贴出去, 有时为宣传他们的戏还散发传单。

戏剧家 (Dramatists) 弗朗西斯·米尔斯在其《帕拉迪斯·塔米阿: 智慧的宝库》中写道:

正如普劳图斯和塞内加被认为是最好的拉丁语喜剧家和悲剧家一样, 莎士比亚在英国最擅长这两类戏剧……

我们最好的悲剧家有: 布克赫斯特勋爵、剑桥的勒格博士、牛津的埃兹博士、《官长的借鉴》的作者爱德华·费利斯硕士、马罗、皮尔、魏斯顿、基德、莎士比亚、德雷

顿、查普曼、德克尔和本杰明·琼生……

我们最好的喜剧家有: 牛津伯爵爱德华、牛津的盖奇博士、洛利硕士 (他曾经是剑桥博学的潘布罗克·霍尔的少数几个学生之一)、麦斯特·爱德华滋 (女王陛下的牧师)、善辩而机智的约翰·李利、洛奇、盖斯科因、格林、莎士比亚、托马斯·纳什、托马斯·黑武德, 最好的情节设计者安东尼·芒迪、查普曼、波特、威尔逊、哈斯韦和亨利·切特尔。

大约与莎士比亚同时代写作的最重要的戏剧家有: 罗伯特·威尔逊 (约 1550—约 1605)、约翰·李利 (约 1554—1606)、乔治·皮尔 (约 1557—1596)、托马斯·洛济 (约 1557—1625)、罗伯特·格林 (1558—1592)、托马斯·基德 (1558—1594)、安东尼·芒迪 (约 1560—1633)、亨利·切特尔 (约 1560—1607)、乔治·查普曼 (约 1560—1634)、撒缪尔·丹尼尔 (约 1563—1619)、米歇尔·德雷顿 (1563—1631)、克里斯托弗·马罗 (1564—1593)、威廉·莎士比亚 (1564—1616)、托马斯·纳什 (1567—约 1601)、巴纳比·巴恩斯 (约 1569—1609)、理查德·哈斯韦 (约 1570—约 1610)、托马斯·米德尔顿 (约 1570—1627)、撒缪尔·罗利 (约 1570—约 1630)、托马斯·戴克尔 (约 1572—约 1632)、本杰明·琼生 (1572—1637)、托马斯·黑武德 (1573—1641)、约翰·戴 (约 1574—约 1640)、威廉·霍顿 (约 1575—

1605)、约翰·马斯顿(约 1575—1634)、西里尔·特纳(约 1575—1626)、约翰·弗莱彻(1579—1625)、罗伯特·达博恩(约 1580—1628)、威廉·罗利(约 1580—约 1635)、约翰·韦伯斯特(约 1580—约 1630)、菲利普·梅辛奇(1583—1640)、弗朗西斯·卜蒙(1584—1616)、约翰·福德(1586—约 1639)。

戏院战争(War of the Theatre) 是指发生在 1599 至 1602 年之间的一场关于演剧舞台的论争。它的争论的实质又为长期以来学者们所争论不休的问题而提出各式各样的解释,如有的人把它看做是本·琼生、约翰·马斯顿和托马斯·戴克尔几人之间的个人宿怨;有的人认为是群众公共剧场和私人小集团戏院之间的争斗;有的人认为是两个主要剧团内务大臣剧团和海军大臣剧团之间的商业竞争;也有人说是剧院为了票房收入而捏造出的假想敌来;还有的人主张它是莎士比亚和琼生两人相对立的艺术原则之间的一场无结果的论争。多数这些看法在很大程度上都是来自某些孤立的和片断的涉及此一论争的证明材料。这些证明材料显示出大约在 1599 年的某个时候爆发了一场某些剧作家之间的个人争执,和这一争执逐渐超越个人问题而复杂化起来,使得莎士比亚也卷了进去,当然他不是出于个人恩怨而是为了对问题的重要方面进行探讨。

表现在戏剧界的争吵大概发端于 1599 年马斯顿的剧本《演剧大师》。剧中人物克里索格纳斯就是以琼生为原型。琼生随即戏拟、模仿马斯顿的有点华而不实的浮夸风格写了《人人扫兴》(1599)和《月亮女神的欢宴》(1600)。在后一个剧里他又把马斯顿和戴克尔联系起来,把他

们描绘成好吹牛皮、自鸣得意的无知小人。后来琼生又不足以令人相信地否认剧中有意嘲骂这两位作家。当然马斯顿和戴克尔更不会把他的话语信以为真,立即开始准备对《月神》作出回答。琼生风闻了他们的计划,随即以超常的速度连续干了 15 周,抢先对方一步,创作了戏剧《蹩脚诗人》,并于 1601 年由孩儿戏班在黑僧剧院演出。由威廉·德鲁芒记录的琼生后来的谈话中得知这个剧是攻击马斯顿的。记录这样写着:“他和马斯顿有过多次数争吵,揍他,从身上掏出手枪,写《蹩脚诗人》攻击他。”这个剧的最出名的一场,是贺拉斯(琼生)强迫克里斯匹纳斯(马斯顿)吞下他的一剂脑汁和他的碗,致使他呕吐出他的用语中一些傲慢自负的言辞。

与这同时,戴克尔和马斯顿也已完成了他们的戏剧《讽刺大师》或《剥掉幽默诗人的外衣》(1601),并搬上保罗孩儿班的私人剧院和环球剧院的舞台。这大概是琼生和马斯顿之间借戏剧手段进行他们的争吵和辩论的最后一个剧了。1605 年他们又言归于好,合作编写了喜剧《向西去啊!》

奥弗莱德·赫贝奇曾主张:在琼生和马斯顿争吵的背后存在一个更为深刻的矛盾,那就是马斯顿和琼生联合反对莎士比亚、戴克尔和黑武德。赫贝奇的理论是:马斯顿和琼生主要为小型的、考究的私人剧院写剧,这就必然导致他们的主要讽刺锋芒对准没有多高文化的大众剧场的剧作家,而莎士比亚正是这方面的代表,又受到群众的欢迎,因而赢得显赫名声,这就必然遭到所谓“大学才子派”的职业剧作家们的嫉恨。依照赫贝奇的意见,这一对抗是私人剧院和公众剧院之间迅速而

剧烈的文化分裂的外在表现。他的一个有力证据是“巴拿萨斯剧”的对这一论争的态度。这些剧本都是当时剑桥大学研究生创作的，所以和当前生活中的事件有直接联系。在一个“巴拿萨斯剧”中，一个角色评论说：“本·琼生是一个讨厌的人；他塑造的他的理想诗人贺拉斯也是一个无趣的家伙，而我们的朋友莎士比亚却赢得了美名……把琼生和大学才子们统统压倒。”

赫贝奇的假说的一个重要根据是《哈姆莱特》二幕二场里的关于孩儿班的一段议论。他的见解是：在这里直接提到了讽刺的威胁（“鹅毛管”），这威胁就是指私人剧院直接对公共剧场而言。这段台词是当罗森格兰兹对哈姆莱特解释为什么“城市演悲剧的戏班”被迫走起江湖来，才能来到了艾尔西诺从而引起的一番对话：

哈：怎么搞的？他们演技不行了吗？

罗：不，他们还是努力不懈，可是，殿下，目前的时代宠儿是一群乳臭未干的娃娃们，他们的嘶叫受到观众疯狂的喝采，压倒了普通的戏班，以至于许多身佩短剑的人都害怕鹅毛管的威力而不敢去普通剧场。

哈：什么，是一些童伶吗？谁供养他们？到了他们不能唱的年龄时怎么办？如果他们长大极有可能成为普通演员时，他们境况也如此不好，那时他们难道不会抱怨他们的作家教唆他们狂喊乱叫、干了和自己未来前途作对的错事？

罗：的确，双方闹过不少纠纷，而全国人都为之呐喊助威，怂恿他们互斗，而不以为是罪过。有一个时期，诗人和戏剧家如果不在自己作品中插入争吵情节，作品就卖不出钱。

多数学者认为，这一节只是显示了莎士比亚对这时儿童剧团所造成的经济威胁感到焦虑。至于它是否反映出文化、道德、社会等方面的不同观点之间的更为深刻的矛盾，仍然有待进一步讨论。

戏剧书籍检查 (Censorship) 伊丽莎白时代，政府以发放许可证的形式控制戏剧上演。戏剧审查包括两个方面，即道德与政治。加尔文教派对此态度激烈，认为戏剧伤风败俗，尤其是因为《圣经·申命记》里规定：“妇女不可穿戴男子所穿戴的，男子也不可穿妇女的衣服。”(22:5) 加尔文本人就曾引用这一段，它是清教徒反对上演戏剧的主要观点。

不过，在都铎时代最常见的是政治检查。1559年，伊丽莎白发布了一项公告，要求市长和治安官担负起审查剧本的任务，以保证“宗教事务和对公众福利的管理”不受俗务的干扰。伦敦市长和市政当局部分由于卫生原因，部分以禁欲为理由，滥用权力，想方设法不仅在伦敦城，而且在他们没有管辖权的特许区域和郊区进行查禁。1581年，枢密院发布的一项命令修改了这条规定，它授予宫廷喜庆办事处典礼官修改和编写所有剧本的权力。表面上看，它给予典礼官控制所有剧本的权力，实际上是压制伦敦市议员们对其辖区内演员的反对。1607年，这一权力扩大到包括给所有准备出版的剧本发放许可证。虽然监督很严格，演员们还是经常反抗。到1606年，违反规定的事愈加严重，最后议会通过了《禁止演员渎神法》。这一法令规定对在剧中发誓和使用上帝的名字也要进行审查。

获得许可证前，要将剧本手稿提交给典礼官，他阅读剧本，获得一笔定金，删掉会引起反对的地方，然后

发给许可证。现在还保存着交给典礼官的部分手稿,其中有《托马斯·莫尔爵士》,内中3页被认为是莎士比亚的手笔。对莎剧进行审查的一个突出例子是删掉了《理查二世》中罢黜理查一场,以及在《亨利五世》中将“欧尔卡苏”改为“福斯塔夫”,在《温莎的风流娘儿们》中将“布鲁克”改为“布鲁姆”。但整个说来,莎士比亚的剧本似乎很少引起麻烦,他的政治哲学与伊丽莎白、詹姆斯和塞西尔相当一致,剧本中很少有明显的讽刺与影射时事和当局的主题与说法。

希金斯 (John Higgins, 约 1545—1602) 据说此人是神职人员,精通历史和文物,擅长写诗。他最有名的作品是《长官之鉴》,出版于1559年,1574年又增添了一部分内容,其中包括李尔王的故事。莎士比亚在写《李尔王》时,有可能参考了这本书。

《希杰纳斯》 (Sejanus) 琼生所写的一部悲剧,1605年以《希杰纳斯之覆灭》为书名出版(第一四开本)。1616年出版的对开本在书末注明,该剧于1603年由国王供奉剧团首次演出;莎士比亚是参加演出的演员之一。这是资料记载中莎士比亚最后一次登台。在该剧第一对开本序文中,琼生言明该剧有“很大一部分原本由另一个人写成”,但他重写了这一部分,“以自己低劣的(无疑也是难为人喜爱的)文字”取而代之,“以此来骗取那位妙手天才的创作权”。虽然除“天才”二字外别无佐证,一些学者一直认为莎士比亚即是琼生所说的原剧作者之一。

希望剧院 (Hope Theatre) 1594年,亨斯洛和艾伦共同买下了泰晤士河边的一个百业场的所有权,1604年又买下了巴黎园游乐场的股

份。1611年,艾伦把他所拥有的那部分股份以580英镑的价钱卖给亨斯洛。1613年7月29日,亨斯洛与合伙人雅各布·米德一起与木匠吉尔伯特·凯瑟伦斯签订合同,拆除原先的百业场,建立一家剧院,费用为360英镑。这家新建成的剧院就是希望剧院。1914年10月,该剧院建成。10月31日,本·琼生的剧作《巴塞洛缪市场》在这里上演。

希利亚德 (Nicholas Hilliard, 约 1537—1619) 当时最负盛名的肖像画家。曾先后给玛丽女王、伊丽莎白女王、詹姆斯一世画过像,还给菲利普·锡德尼、弗朗西斯·德累克等一大批当时的知名人士画过像。有一幅莎士比亚的肖像,曾被归于他的创作。

锡德尼爵士 (Sir Philip Sidney, 1554—1586) 诗人、朝臣;亨利·锡德尼爵士与摄政王诺森兰之女玛利·达德利之子;生于彭斯赫斯特,先后在施鲁斯伯里学校和牛津大学就学。锡德尼被同时代人誉为时代楷模,作为诗人、学者、朝臣、战士、外交官和文人保护人都卓有影响。他在年轻时曾四处游历,后投身文学活动,成为莱斯特文学圈子即“诗法社”的一员,提倡把古典诗律引入英语文学。在这里,他结识了斯宾塞,后者的《牧人月历》就是题献给他的。这一时期,他写下《为诗一辩》和十四行组诗《爱星者与星星》,并着手创作《阿卡狄亚》。他的作品在他生前无一出版。《为诗一辩》显然是针对格森(S. Gosson)题献给他的《秽淫学校》(1579)而作的,但锡德尼既未提格森的名字也无意直接予以驳斥。文章以古典演说辞的形式对文艺活动予以全面捍卫,其中杂陈柏拉图、亚里士多德、贺拉斯的理论,并表现出当时意大利批评家斯卡利

杰 (J. C. Scaliger) 和明特诺 (A. Minturno) 的影响, 实为文艺复兴时期文学批评缩影。其中有关戏剧方面的论述虽嫌简短, 却是英国戏剧评论的开山之作, 主要宣扬三一律, 排斥悲喜剧这样的混杂形式。锡德尼在诗歌和传奇作品的创作方面更为得心应手。《阿卡狄亚》是一部未完成的田园传奇。《爱星者与星星》源发于他对佩内洛普·德弗罗小姐 (Penelope Devereux) 即后来的里奇夫人 (Lady Rich) 未果的爱情。1591 年匿名出版后掀起了 90 年代的十四行组诗热潮。1598 年, 在他姐姐彭勃洛克伯爵夫人玛丽·赫伯特的关照下, 署名本问世。锡德尼于 1583 年封爵, 同年与弗朗西丝·华辛汉 (Frances Walsingham) 结婚。次年被任命为弗拉兴总督。1586 年随舅父出征, 在聚特芬负伤而亡。斯宾塞作田园挽歌《爱星者》悼念他。

1586 年 3 月 24 日, 锡德尼从乌得勒支给他岳父写信时说:

我曾托莱斯特勋爵的伶人威尔给您带去一封信, 信附于写给我妻子的信中; 但我从未接到回函。……后来我发现这个贱人把信送给了莱斯特夫人。

有人以为这里的威尔指莎士比亚, 但极可能是指当时在荷兰的威尔·肯普 (Will Kempe)。锡德尼的十四行组诗出版于 1591 年, 肯定对莎士比亚创作自己的十四行组诗产生了影响。《辛白林》、《冬天的故事》及《泰尔亲王配力克里斯》中的部分人名很可能来自《阿卡狄亚》。更为重要的是《李尔王》中的次要情节来自这部小说第二卷中帕夫拉戈尼亚国王被私生子侵夺了王国并使其失明的故事。

夏普 (Richard Sharp) 国王供奉剧

团的一个儿童演员。1620 年剧团恢复演出后, 他曾饰演《玛尔菲公爵夫人》中的公爵夫人。

夏斯特 (Le Sicur Aymar de Chastes)

生卒年不详。迪耶普总督。夏斯特经常作为法国国王的使节出使英国。1596 年 9 月, 法王要求他迅速赶回迪耶普, 准备迎接前往法国宫廷的大使。他和随从千方百计终于用驿马将他们带到多佛的船上。最后, 夏斯特和随从诉诸武力才保护了这些马。结果, 流言蜚语在伊丽莎白白的宫中引起了骚动。这一事件也许为莎士比亚《温莎的风流娘儿们》中偷马的情节提供了素材 (第 4 幕第 3 场, 第 5 场)。

《仙后》(The Faerie Queen) 叙事长诗, 作者爱德蒙·斯宾塞。原定 12 卷, 斯宾塞只完成了 6 卷, 前 3 卷成于 1590 年, 后 3 卷成于 1596 年。长诗从仙后葛罗丽亚娜宫廷中的节日宴会写起, 描写了亚瑟及其 12 名骑士的事迹。长诗具有寓言性质, 被称作第一部英国资产阶级的民族史诗。据认为, 莎士比亚在写作《无事生非》等剧时, 借用了《仙后》中的某些情节。

《向东去啊!》(Eastward Ho!, 1605)

乔治·查普曼、本·琼生与约翰·马斯顿合写的一出喜剧, 描写一个懒散而又勤奋的学徒。1605 年, 王后宴乐童伶剧团在黑僧剧院首演该剧, 由于其中有“反对苏格兰人的东西”, 被认为对詹姆斯一世进行了人身侮辱。结果, 剧团失去了王后的庇护。马斯顿逃到欧洲大陆, 查普曼进了监狱, 琼生自愿与他关在一起。不知为何, 剧本本身并未受到苛责。1613 年, 伊丽莎白公主剧团恢复上演该剧; 1614 年 1 月还在宫中演出过。

小号 (Cornet) 一种有音栓的小铜

喇叭。在莎士比亚时代它是木制的,用皮革包裹,声音比喇叭(trumpet)柔和。在私人剧院多用小号而不用喇叭。

小册子(Pamphlets) 莎士比亚生活的时代,小册子十分流行。小册子既是抨击的便利武器,又由于它不重要而可以逃避出版批准法。耶稣会和教区僧侣用小册子进行互相攻击。清教徒攻击主教,主教回击清教徒,在马丁·马甫莱特论战中,他们召来剧作家帮忙,剧作家和演员也都遭到了清教徒的攻击,一些剧作家也攻击演员。学院派批评家和通俗作家通过小册子进行争论。到伊丽莎白统治后期,政治方面的小册子十分危险,1599年严格管理出版批准法后,这股潮流有所收敛,但到了17世纪,又开始兴起,最著名的要算普林的小册子,据说他写了160个小册子。

小教堂巷(Chapel Lane) 斯特拉福的一个地名。1602年8月,莎士比亚在此买了一座茅屋。他的家“新居”坐落在小教堂街与小教堂巷相交处。莎士比亚从华尔特·格特雷手中买来的这座屋子面对“新居”的花园,也许是莎士比亚为他的花园管理人买的住宅,这桩买卖记录在法庭有关罗因顿采邑的档案里:

华尔特·格特雷……来到法庭……将一所连同家具的茅屋移交给前述花园女主人。这所茅屋坐落在艾汶河畔的斯特拉福镇的华尔特街(又叫“死巷”)上。根据前述的庄园的惯例,将供莎士比亚和他的子孙永久使用。目前还归庄园女主人,直到莎士比亚答应先前提到的条件。

档案里所说的庄园女主人即华列克伯爵安布罗斯·达德利的未亡人华列克女伯爵。

1604年和1606年所作的该地区测量图说:“威廉·莎士比亚占有该处一所小茅屋,估计有四分之一英亩,每年付房租2先令6便士。”莎士比亚在遗嘱里要女儿居迪斯将地产及其附属物的一切产权永久让予她姐姐苏珊娜及其子嗣。1617年曾提到“约翰·霍尔与其妻苏珊娜在苏珊的父亲W.S.亡故后”得到这笔财产。霍尔至少在1638年还收取这笔财产的利息。

1690年,该屋用砖瓦重建。18世纪早期归克洛普顿一家。

肖(July Shaw, 1571—1629) 莎士比亚在斯特拉福的朋友、邻居。肖做羊毛生意,兼营建筑材料,家住查珀尔街,同莎士比亚的“新宅”只隔一门。1603年,他当选为市政官助理。1616年,即他为莎士比亚的遗嘱作证的那一年,任市政官。

肖特里(Shottery) 距斯特拉福一英里的一个小村庄,莎士比亚的妻子安·哈莎薇的故乡。哈莎薇家居住的休兰兹农庄(Hewlands Farm)由安的祖父于1543年出租给别人,这可能就是斯特利致奎尼的一封信中提及的莎士比亚欲买的田产,但这笔交易显然未成。这片田地于1610年由莎妻的族人巴托罗缪·哈莎薇购得。

肖尔迪奇(Shoreditch) 伊丽莎白时代伦敦北郊的一个地方,最早的两座公共剧院就建在这里。肖尔迪奇多贼窝娼窟,因而名声不佳。据未经证实的资料记载,莎士比亚曾“住在肖尔迪奇,不愿弃暗投明”。

谢利(Anthony Shirley, 1565—约1635) 冒险家。曾在荷兰打过仗,袭掠过非洲和中美洲,在意大利当过志愿兵,后被那瓦尔的亨利(Henry of Navarre)封爵,被西班牙国王委以舰队司令之职,被波斯国

王封为亲王。他弟弟罗伯特随同他前往波斯。1599年他回国时，罗伯特独自留了下来。戴(J. Day)写过一部剧《英格兰三兄弟托马斯爵士、安东尼爵士与罗伯特先生的旅行》(于1607年登记注册)。《第十二夜》中几次提到波斯，可能是受到谢利兄弟的冒险生涯的触发而写的。

谢尔顿 (Thomas Shelton, 活跃期1612—1620) 《堂·吉珂德》的翻译者。有关他的生平所知甚少；不过，他似乎同保护人萨福克伯爵过从甚密，并可能参与了天主教势力同西班牙相勾结的活动。谢尔顿把塞万提斯的小说译作《机智骑士堂·吉珂德趣记》，上部于1611年1月登记注册，次年出版；但译者宣称译稿于五六年前业已完成。1620年，小说下部连同上部的修订版一同面世。由弗莱彻和莎士比亚合作、于1653年登记的佚剧《卡狄尼奥》可能取材于谢尔顿的译作中卡狄尼奥与露辛达的故事。

《鞋匠的节日》(The Shoemaker's Holiday) 见“戴克尔(Thomas Dekker)”条。

新宅 (New Place) 斯特拉福第二大宅邸，1597年5月4日为莎士比亚所购进。这一财产拥有花园和果园及谷仓各两个。房子是砖木结构，占地约一英亩，靠近镇子中心。为购此地莎士比亚花了60英镑，对于这样好的一份财产，价钱是够低的，但是房子显然有点残破。在16世纪中叶，有人描述它说“破败不堪”，但莎士比亚在世时，此房子仍然是其主人拥有很高社会地位的象征。房子建于15世纪后期，是伦敦市长休·克洛普顿建造的，他在其遗嘱(1496)中称它是座“大屋”。这块地前面为60英尺，进深最大处为70英尺，屋内有10个火炉，房子的山

墙为28英尺高。

莎士比亚是从威廉·昂德希尔这位天主教徒手里买下这座房子的，其名字马约翰·莎士比亚的名字一起出现在1592年不服国教徒申报表上。莎士比亚离开故乡时显然十分贫困，他竟能在10年后有钱购进此镇最大的房子之一，自然引起人们的种种猜测。解释之一是，他把《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》题献给了骚桑顿伯爵，结果伯爵慷慨地回报了他一笔钱。尼古拉斯·罗武在其《莎士比亚传》(1709)中写道：“莎士比亚的庇护人的宽宏大度有一个独一无二的例子，我要不是敢肯定地说这个传说是由威廉·达夫南特爵士传下来的，而他很可能对伯爵的事情十分清楚，我是不敢贸然说骚桑顿伯爵有一次给了莎士比亚1000英镑，从而使他得以买下他早已有心想买的地产。”这个传说不是没有可能，只是这份礼物的大小尚有存疑之处。从习惯上来说，接受一部书的题献的人，是会给作者一笔钱的，并且这钱至少为2英镑，但富有的庇护人往往给得更多。然而，莎士比亚却不必为只有60英镑的一笔买卖而去寻求别人的资助。到1597年时，演出行业已十分有利可图，而莎士比亚则是伦敦最成功的剧团的大份股东。

把此房子修葺一新后，莎士比亚便让妻子和女儿搬进去住。他在回斯特拉福时便住在这里，1611年他退出剧团后便归居此地并住到他去世(1616)。

这财产一直在其后人手里，直到他们最后一人即外孙女伊丽莎白·纳什去世为止。在她第二个丈夫约翰·伯纳德爵士去世时，此屋卖给了爱德华·沃克爵士。沃克在此居住到1677年去世，然后传给休·克洛

普顿爵士的后代即其原来的建造者。1702年,约翰·克洛普顿把房子拆掉,在其地基上建造起一幢全新的建筑。这一建筑1759年又由其主人弗兰西斯·加斯特里尔拆毁,但有1737年第二次建造好后的一幅正面的速写画传了下来。这幅画表明,这房子当时一定是十分气派的一座建筑。

1892年,新宅的地皮为莎士比亚诞生地管理委员会购进。屋子的地基及一口可能位于原来庭院中的井尚在。这块地皮及一个修剪得很漂亮的树瘤花园及大花园向公众开放。原属托马斯·纳什所有的隔壁那座房子,现在也归此委员会所有并辟为展览馆。

姓氏 (Name) “莎士比亚”这个姓氏的起源因年代久远而难以弄清楚,但它显然产生自冠之于一个勇敢的武士的称号。这种可能性甚至为莎士比亚时代的人所认可;正如其同时代人所讲述的:“布雷克士比亚 (Breakspear)、莎士比亚 (Shakespeare) 之类,均是因勇武和军功而冠之于其第一个受封者作姓氏。”莎士比亚时代的人们继续认为这一姓氏与军功有联系,这种情形的旁证是富勒的《名人传》(1662)说过:“他的姓氏有一种好战味儿。”(见“托马斯·富勒”条)此外,斯宾塞的“科林·克劳特再次回家”(1595)一诗也有所谓的间接提及:

温和牧人无处寻,
缪斯发明够高深,
使其名字带雄音。

罗兰德·刘易斯收集了100余个这个姓氏的不同拼写法,其中最普遍的是 Shakespeare、Shakspeare、Shakespear、Shakespere、Shakspere、Shakspere、Shaxpere 和 Shackspere。其中六种署名普遍认为均是莎士比

亚这个姓氏的真正写法,即 Shaksp. (贝洛特—蒙乔伊诉讼案)、Shakspe (买下黑僧剧场)、Shakspe (抵押黑僧剧场)、Shakspere (遗嘱第一纸、第二纸)和 Shakespeare (遗嘱第三纸)。这六种署名尽管均不写成 Shakespeare,但后一种写法在20世纪却是最主要的拼写法。支持这种看法的证据是:这种写法最为常见于其同时代人间接提到他时所用且出现在包括莎氏本人遗嘱在内的许多文件中。第一对开本及早期许多四开本的扉页也采用这种写法。在其妻子、女儿苏珊娜及其女婿约翰·霍尔的墓碑上,用的也是 Shakespeare 这种写法。这些不同的拼写法与那时英语尚未规范化很有关系。

熊园 (Beargarden) 斗熊和斗牛是16世纪和17世纪倍受喜爱的娱乐活动。似乎是在理查三世时期,国王下令设立“熊及猿训练人员和管理人员”办公处。1573年伊丽莎白任命拉尔夫·鲍斯为“全部游戏娱乐活动的总监和总管,”管理斗熊、斗牛和猛犬及有关事物。这种垄断是赢利性的,“女王陛下钦准的帕里斯熊园游乐长官”获益不少。除了公开的斗赛收入和批准营业许可证所获的利润外,每当女王驾幸观看斗赛时他都可得到5英镑赏赐。为得到斗熊许可证亨斯洛和艾莱恩每年要付给鲍斯的继任人40英镑。1604年他们花450英镑买下长官职位,合伙经营。1616年亨斯洛去世,由艾莱恩一人掌管。看一看他们的一份节目表,或称广告,对这种“娱乐活动”的情况也就了了:

明天,星期四在河岸区熊园您将看到由艾塞克斯斗赛团表演大型斗赛。花5英镑就可看到5狗斗1熊,也可看到累死1牛于桩前。为使您更满意,还有合意的

马和猿的娱乐项目,还有鞭打瞎眼熊。

哈里·亨克斯认为鞭打盲熊是一种幽默的穿插活动,狗追驮着猿的马也是如此。周四成了公开的斗赛的保留日。1591年枢密院在这一天在剧院演戏,但这一命令并未严格执行。

熊园的具体位置并不十分清楚。当代作家认为是在帕里斯公园,在河岸区最西边的特许区内。斯托讲1583年“熊园一般就称作帕里斯公园”。但诺顿1593年绘的《不列颠方位图》和1600年《伦敦市区图》标示熊园在大东边,在科林克特许区内,在“剧院”(即玫瑰剧院)正西北。大概是16世纪初帕里斯公园中的那个熊园,在迁至科林克特许区大东边时仍沿用这个为人所知的名称。

1583年1月13日,星期四,环绕熊园临时支起的台架突然倒塌,砸死8个人。清教徒把此事件归因于上帝的愤怒。几个月过后熊园恢复使用。1613年亨斯洛和米德将其拆除,按照天鹅剧院的模型建起希望剧院,只是增加了一个可移动的舞台,以“适于各种活动,不单为演员在内演剧,也为斗熊和斗牛提供方便。”1614年10月31日剧院落成,女王剧团在此上演琼生的《巴索洛缪市集》。内战开始时议会禁止斗赛,但斯图亚特时代又得以恢复,希望剧院用于斗赛似乎一直延续到1682年。1666年8月14日,佩皮斯记道:“晚饭后带上妻子和默塞尔去熊园。我已有好多年未去那儿了。在那里看到尚好的斗赛,牛把狗抛翻,有一只狗正好给抛进了包厢。但是那是一种非常野蛮的和肮脏的快意。”

雪利 (James Shirley, 1596—1666)

剧作家。生于伦敦,就学于牛津大学和剑桥大学。1625年皈依天主教,并因此失去文法学校校长的职位。此后,他开始创作剧本而得以糊口。从1625年到1642年剧院关闭,他创作了大量剧本,现存31部。1640年,马辛格(P. Massinger)死后,他成为为国王供奉剧团提供剧本的主要剧作家。内战期间,他参加国王的军队。1666年大火之后,惊吓抑郁而死。

兰姆曾说,雪利“是一代人杰中的最后一员,他们几乎讲同一种语言,有一套共同的道德感情和道德观念。”他的创作继承了伊丽莎白时代戏剧的伟大传统。悲剧《叛徒》(The Traitor, 1631)和《红衣主教》(The Cardinal, 1641)是由马罗和“大学才子”们开创的一个时代的最后的成功之作。喜剧《荡妇》(The Lady of Pleasure, 1635)和《皇家教师》(The Royal Master, 1638)及假面剧《和平的胜利》(The Triumph of Peace, 1633)也都是佳作。虽然他的创作同琼生、卜蒙及弗莱彻有着更为密切的关系,然而,在几部剧中也表现出莎士比亚的影响。早在1691年,就有人指出,雪利的假面剧《美的胜利》(The Triumph of Beauty, 1646)模仿《仲夏夜之梦》,而他笔下的牧人波特尔只是莎士比亚的织工波顿的翻版。

《殉道者书》(The Book of Martyrs, 1563,原名为 Actes and Monuments)

作者约翰·福克斯(1516—1587),早年信奉新教,在玛丽女王当政期间遭到放逐。1554年在斯特拉斯堡出版拉丁文的新教先驱传记。1559年回国,被任命为萨利斯伯雷大教堂的受俸牧师。1563年出版《殉道者书》第一英文版,是对开本,1741页。后来又出了多种修改版和节

本,如蒂莫西·布赖特 1589 年出的修改本,成为许多英国家庭及教堂的常备书籍。这本传记作品感人至深,风格浑厚,内容发人深思,再加上一幅引人注目的木刻决定了它的影响力。它在英国发挥了难以估量的影响作用。福克斯将战斗的新教主义与一种强烈的国家主义融合在一起。他认为英国应享有上帝特别的恩赐,因为即使是在罗马教廷的鼎盛时期,英国仍毫不动摇地忠信上帝的福音。显然他对宗教及国家持有偏见,这在他生前就受到置疑。莎士比亚《亨利八世》中描写密谋迫害克兰默的情节借鉴了《殉道者书》。另外,《亨利六世》(中)辛普考克斯假造奇迹的细节也可能借鉴了此书。

学校戏剧 (Academic Drama) 古典或新古典主义的戏剧,大多数都是拉丁语写的,有些是英语写的,由大学的师生编写和表演。据记载,在英国第一次古典戏剧的演出是一部“普鲁图斯的喜剧佳作”,它是于 1519 年在格林威治宫上演的。伊丽莎白对剑桥大学的唯一一次访问是在 1564 年,那时在国王学院小礼拜堂上演普鲁图斯的《一坛黄金》,尼古拉斯·乌达尔编写的英语喜剧《厄兹卡斯》和爱德华·哈利维尔编写的拉丁语悲剧《黛朵》。1566 年,伊丽莎白在牛津大学基督教堂大厅看了一个拉丁语喜剧,一个拉丁语悲剧,和一个名叫《派拉蒙和阿沙特》的英语悲剧,这些剧都是由基督教会的人编写的,最后一部是由小教堂儿童剧团的老师理查·爱德华编写的。1592 年伊丽莎白在基督教堂出席了两次演出,其中一个是由威廉·盖格尔编写的拉丁语喜剧,这部喜剧被米尔斯称为是“最好的喜剧之一”。牛津和剑桥两所大学在这年的圣诞

节被邀请到宫廷演出——用英语表演。但是英语不是一种地道的学术语言,至少剑桥大学是这样认为的。于是两所大学都没参加这次演出。詹姆斯一世在伊尼戈·琼斯的帮助下,于 1605 年在基督教堂观看了三部拉丁语的戏剧,十年后他又在剑桥圣三一学院大厅观看了四出戏剧,其中一个乔治·拉格尔的《不学无术的人》。詹姆斯一世对这部剧非常满意,两个月后他又去观看第二次演出。正像第三部《巴拿萨斯山》讽刺的那样,剑桥大学的记录员弗朗西斯·布莱金讽刺说:“《不学无术的人》是拉丁语混杂着英语,“这出剧惹怒了律师们,他们的耐心已经到了极限。”

巡回演出 (Provincial Tours) 莎士比亚小的时候可能很喜欢演员们到艾汶河畔斯特拉福访问,但他显然不喜欢 1592 年到 1594 年瘟疫使伦敦剧院关闭时他随自己的剧团到各地的巡回演出。清教徒们把周期性降临伦敦的瘟疫归于社会道德的腐败,瘟疫迫使剧院在 1563 年、1592 到 1594 年和 1603 年几次关闭。从 1564 年到 1587 年和 1604 年到 1609 年期间,瘟疫从 7 月到 11 月开始流行,到 9 月和 10 月达到高潮。某些年如 1579、1580 和 1604 年瘟疫相对不太流行。其他年份如 1588、1591、1595、1602、1610 和 1616,几乎没有瘟疫流行。从 1609 年到 1625 年,瘟疫不再构成威胁。钱伯斯说摆脱瘟疫的年份与伊丽莎白时代戏剧发展的时期是平行的。(政治原因也导致剧院关闭,见《狗岛》条。)

演员们像注意到瘟疫对身体的危害一样,也注意到经济上的严重后果。他们试图抢在清教主义的伦敦权威人士以瘟疫为借口关闭剧院之

前采取行动。在1619和1625年的演出特许中,国王供奉剧团要求公布瘟疫报告单(每周死于瘟疫人数的官方统计),并以此为标准。特许中规定每周死亡人数不超过40人时戏剧照常上演。演员没有预定的紧急情况下的资金;通常每周或每天就分掉利润。剧院关闭时,他们采取生存的最后措施,到各地巡回演出。巡回演出从好的方面说意味着恢复到“云游诗人”的状况,从坏的方面说是流浪。实际上,在巡回演出中,水平相对不高的观众希望他们演杂技或“节日庆典的活动”。然而巡回演出最令人扫兴的是缺少观众和微薄的利润。小城镇微薄的收入是无法与伦敦剧院门票收入相比的,尽管多数情况下各地观众很重视演员,并热情地欢迎他们。然而,由于地方的反对,演员们经常被禁止演出。如果他们行为不当(或被指控为行为不当),他们就完全得不到保护,也不要指望他们的主人或高贵的庇护人的调停。

各地巡回演出的后果是剧本的讹误。学者们已经指出帕姆布洛克供奉剧团巡回演出时用的《泰特斯·安德洛尼克斯》的不同版本,并说明《亨利六世》中篇(1594)、《亨利六世》下篇(1595)、《罗密欧与朱丽叶》(1597)和《亨利五世》(1600)的“差的四开本”是莎士比亚的剧团(帕姆布洛克、斯特兰奇或内务大臣供奉剧团)巡回演出时简写剧本的必然产物。剧团巡回演出时一般演员限

制在10人以内;雇佣人员在伦敦时就离开了,角色常常被去掉或兼任。他们常常不带全部供旁白演员提词的剧本;如果需要演一部不能马上准备好的剧(应给他们提供方便的贵族人物的要求),他们可以根据记忆来演,这最终导致印刷出差错的四开本。因为通常只有一部大车运服装和演员,不能带着精心制作的布景在乡村到处走,场景也被删掉。

乡镇的演出在各种地方举行,如市政厅、城镇广场或客栈院内、教堂、教堂院内和(在大雅茅斯)“娱乐厅”临时搭的台上。演出后,演员有时受到热情款待,但在伊丽莎白统治初期演员的酬金很少,到1616年增加到2或3英镑。得到庇护很重要,到1581年后演员还要有节庆负责人的许可。

巡回演出时遇到的困难很多,如道路、天气、瘟疫、清教徒的敌意和地方权威人士的反对等。

《驯悍者被驯服》(The Tamer Tamed)

约翰·弗莱彻(John Fletcher)的一个喜剧,大约写于1605年,最先出现在卜蒙(Francis Beaumont)和弗莱彻于1647年合出的第一个对开本中,剧名为《女人的俘虏》或《驯悍者被驯服》。它是莎士比亚的《驯悍记》的续篇,在这个剧里,驯服悍妇凯瑟丽娜的彼特鲁乔又被他的第二个妻子贤惠而聪明的玛丽娅所驯服。

Y

或概括情节,或作情节的象征,每一出哑剧都伴以适当的音乐。如《高布达克》(约1560年)剧中哑剧的音乐分别由小提琴、短号、长笛、双簧管等演奏。第4幕之前的哑剧先是双簧管的声音,“从舞台下发出,仿佛来自地狱,表示即将发生的大逆不道的谋杀”。在《哈姆莱特》第3幕中也有哑剧,用高音笛奏乐,哑剧登场。剧情象征着“最大逆不道的谋杀”。盖斯科因的《伊俄卡斯忒》中的哑剧与《泰尔亲王配力克里斯》中的哑剧很相似。虽然伊丽莎白时代塞内加式的悲剧里有哑剧,但古代最初并没有,很可能来自文艺复兴时代的意大利。

演员 (Actors) 伊丽莎白时期的剧院把它的繁荣昌盛在很大程度上归功于它的剧作家的剧本创作。但允许演员自由演出,同样是剧院发展的重要因素。早期流浪表演者都有“流氓加懒汉”的身份,表演者很难从声名狼藉的污名中挣脱出来。人们认为他们是“天主人的”,“没有手艺的人”。演员无论如何总要设法成为一个大臣家里或者一个高贵人物家里的一个成员,这样他们就有了主人。虽然贵族不付给他们工资,但是他们无论想去哪儿演戏,都有权利保障他们,不致受到危害。演员还可以到主人那里申请一些特殊的优惠。作为回报,演员佩戴着主人的徽章或者穿着侍从制服,为主人表演壮丽的或者平和的戏,供主人娱乐。

有利于演员最重要的合法发展是控制他们活动的权利从地方官手中转移到了宫廷和枢密院手里。这种发展出现在一个相对短的时期里,从1574年莱斯特剧团最初获得的专利权,以及那一年在伦敦制定的合理的规章制度,到1597年,通过

枢密院、内务大臣和王室宴乐主持人的帮助,女王承担了在伦敦区域对所有演员完全的行政上的管理。

1584年到1597年间,演员们逐渐获得了信心,认为政府会承认他们的职业是合法的,是高雅的。在莱斯特剧团被授予专利权后,演戏被人们认为是“艺术和工作”。1581年枢密院把表演叫做一种“手艺”,1582年又被叫做一种“职业”,1593年演员又被看做是“上等人”。伦敦演员为他们的观众表演,就像中世纪的吟游诗人在他们面前为他们娱乐一样。但是这些演员是一家之主,享有财产的主人。中世纪的吟游诗人不仅不是主人,也没有家,而伦敦的演员既有家,又属于某个教区的一员。

由于法律允许尊重演员的人格,所以他们必须遵纪守法,使自己的行为像一个公民和演员。演员们必须有许可证才能修建剧院、演戏,才能在伦敦剧院都关门的时候可以在马路上演戏。演员可以在一些特定地区,特殊日子,季节和一天内某个时候演戏。尽管中央政府采取很多措施保护演员的利益,但演员们的演出仍然不断遭到地方政府的反对。市民反对在他们附近修建剧院,因为这样会引起交通拥挤,增加噪音;扒手、妓女和各种其他类型的娱乐活动也会相继在剧院附近增多。清教徒攻击演员是不道德的人,他们应该为他们的“褻渎”和“下流言行”而招致来的致命瘟疫负责,这些天祸是直接惩罚社会上的罪恶的。城镇当权者不论是受到居民们反对的影响,清教徒们列举演员们罪恶事实的影响,还是期望避免可怕的瘟疫流行,他们总是对演员们的行为不满意。

当演员受到王家的资助时,他们

在王室当侍从的地位才被确定。“王家剧团”的成员——女王剧团、国王剧团和安娜王后剧团是王家不可缺少的一部分，他们属于内务大臣管理的一个部门，而且是议会中英国王室的侍从官。虽然他们的确切任务并不明确，但英国王室侍从官的职务不是很光荣的。仅举一例，1604年西班牙卡斯塔尔的王室总管到英国宫廷访问，国王剧团和王后剧团担任了侍从官的任务，侍候客人。为国王服务的演员每两年或三年能够得到王家的补贴。这些补贴可能包括做一个斗篷用的三四码长的红布和一块做帽子用的一平方米大的天鹅绒（根据宫廷记载，每码天鹅绒值26先令8便士）。为国王服务的演员还可以得到一点价格非常便宜的其他服装，作为服务补贴。

伊丽莎白和詹姆斯一世时期演员们的经济情况是非常复杂的，每个剧团的经济情况也不一样。在表演生涯中最成功的演员有约翰·海明斯及他的合伙人，如莎士比亚、亨利·康德尔、理查德·伯贝奇等。境况最坏的是伊丽莎白夫人剧团的成员，他们几乎成为菲利浦·亨斯罗的债务抵押员。莎士比亚剧团的成员有他们自己的组织，他们享有两家大剧院的收入，即“环球”和“黑僧”，也是剧院的房主。伊丽莎白夫人剧团的成员为了他们与亨斯罗之间的关系，向内务大臣提出了一个令人愤恨的申请。而这些成员与亨斯罗之间的争吵，直到亨斯罗死后问题才得到解决。另一方面，伊丽莎白夫人剧团的成员却又很幸运，他们可以在伦敦市内的任何一个地方演出。很少有演出剧团能够设法甩掉“贫穷的”，“卑贱的”等等污名。伊丽莎白夫人剧团解散后，它的成员

分别加入了其他剧团。

一个由亨斯罗和伊丽莎白夫人剧团的一个演员罗伯特·道斯缔结的条约，显示了亨斯罗要求演员们的性质。条约在三年内有效。条约中规定，演员在排练时迟到，罚款1先令；到下午三点没穿上服装的演员，罚款10先令；喝醉酒的演员罚款10先令；在演出时不是因为生病而是因为其他原因没有参加演出的演员，罚款20先令。伊丽莎白时代的演员必须记住很多角色的台词。亨斯罗在他的日记中记录的海军大臣剧团的演出，展示了众多的上演剧目。从1595年8月到1596年2月，这个剧团演出了150场30种不同的剧。在这些剧中有14部是新戏。在1594年6月到1597年6月这三年期间，海军大臣剧团的主要成员爱德华·阿林被迫研究和熟记了70个不同的角色，并把他们的台词都背诵下来。很明显，在短短的时间内他就取得了事业上的成功。虽然内务大臣剧团没有类似这样的记载，但没有理由肯定这个剧团演出的戏剧少，或者要求演员不够严格。事实上，如果按照在宫廷演出的数量标准衡量，这个剧团的演员要比海军大臣剧团的演员更受欢迎。

虽然每个演员扮演什么角色都可以，但是把特定的角色分派给任何一个演员是很冒险的。除了小丑外，演员们都需要演很多角色。当一场剧需要很多演员时，就要有雇佣的人来扮演角色，或者一个演员担任两个角色。经常有新演员加入到剧团来。他们来自其他的成人剧团或者面临解散的儿童剧团。

演出 (Staging) 演出可分为三种：非公开演出，其中以晚间在王宫宴会厅的演出为最重要，与此相类的有四法学院的演出和在大学演的学

院剧；在私人剧院，用人工照明，1608年前只有男演员的演出；公共剧院白天演出。三种演出的服装、道具可能无甚差异，但舞台布景却很不相同。

在早期的伊丽莎白宫廷剧中，剧情大体都发生在一地，用的布景可能是多重布景（Multiple Scenery），有搭建的房屋和绘制的远景。随着戏剧越来越富有浪漫色彩，所表现的地域差别甚大，多重布景更趋复杂，房屋彼此独立，散落于舞台上。

上述两种多重布景在第一座黑僧剧院上演李利的作品时都采用过，而且自1600年起，以后的私人剧院也都继续沿用。演出时可能间或使用“地点告示牌”（Locality Boards）来说明场景。琼斯（I. Jones）执导的宫廷假面剧新颖别致，可说是后来场景变换的先声。

戏剧在舞台上的演出方式有以下四种：只有一种场景（古典主义方式）；场景随地点变化（王政复辟以后的作法）；用多重布景，即所有的场景在舞台上同时出现（中世纪的作法，或称布尔戈涅官式）；完全没有场景。早期的演出采用最后一种方式，无论私家府邸上演的短剧还是公共客栈的演出都是如此，直到后来公共剧院兴起时仍沿用这一方式。公共剧院的演出有时在用剧幕与前台相隔的内台设置一些什物或在台口的后面用板条和帆布搭建房屋，但基本不用场景。不过，道具是用的。地点有时用地点告示牌写明，但主要是从台词中体现出来。人们一般认为，当时的舞台有一后墙，演出主要在墙的前面展开。霍特森则认为舞台为圆形，四周都有观众，演出方式同中世纪无甚差别。

在当时的演出中，突向中央场地的台口没有现在的剧幕、拱形墙等，

从而使得观众同演员融为一体；观众倾心注意的是台词和情节，对场景则不甚关心；楼上和内台为演出提供了流动性和快节奏。这使得莎士比亚时代的戏剧演出同19世纪金、厄尔文和特里等人的传统大相径庭。

演出剧团（Acting Companies） 伊丽莎白时期演出剧团来源于早期贸易行会关于《旧约全书》和《新约全书》里面的一些戏剧化的情节和基督教徒及英雄人物的生活的表演。一个非常受欢迎的剧首先在附近的一些村庄开始上演，然后这些演员又到远离家乡的大城镇去演出，这样就逐渐形成了一些旅行剧团。在英格兰的各地巡回演出中，演员们能够接触到很多种类不同的表演团体和艺人：魔术师，杂技团，走钢丝的能手，变戏法的艺人和驯兽师以及很多乞丐和流浪汉。这些人相互间经常发生争斗，并且和当地人也经常发生冲突。演员、艺人和流浪汉，所有这些人没有好名声。人们控告他们是偷马的贼，掏腰包的扒手，是从农村来的小偷。

随着时间的流逝，流动表演者表演的内容和性质发生了变化。在保留节目中，他们渐渐插入了一些滑稽戏，这些滑稽戏充满了粗俗和污秽的东西。后来他们又加了一些道德剧。在这些想象的说教戏中，他们同样插入了污秽、海淫一类的情节。这样的滑稽戏在逗乐了一些观众的同时却触怒了更多的人，于是人们作出很多努力来控制 and 压制剧团表演的这些内容，甚至压制剧团本身。

流浪汉在中世纪和伊丽莎白时期是令人讨厌的。实际上，14世纪末期劳动力开始短缺，有劳动能力的流浪汉被迫回到家乡寻找工作。都

铎王朝继续并发展这一政策。1531年亨利八世颁布了一项法令，命令没有主人、土地、商品、技术，或者手艺的流浪者将被带到安全大法官（或联合城镇市长）面前挨鞭打。1550年这条法令再次生效，并且不断地有所补充，成为一条强有力的法令，直至1563年才被取消。

“演员”和“吟游诗人”在法律章程里并不是这样的称呼。人们认为演剧不是一种技巧，但是都铎王朝里的演员都不是法律中限制的那种流浪汉，因为他们不是“没有主人”。他们是一个高贵的大臣或者有錢绅士的“仆人”。这一身份是被证书或信件固定下来的，那是1554年的一条法律规定的身份证明。这些演员的主人并不付给他们费用，他们是靠在公共场所演出的收入过活，往往在过节时他们才在主人和主人招待的客人面前表演。

在伊丽莎白时期戏剧的最初几年中，占领舞台的是儿童表演剧团。这些男孩是从皇家教堂、主要的大教堂及一些学院专门训练音乐的组织机构来的。这些孩子的表演之所以很优秀，其中有很多原因。比如，在亨利八世统治下宫廷教堂的侍从们已经不再演戏，皇家传统的插剧表演也被取消。成年人的剧团在伦敦没有永久性的经济基础，而且他们的剧本创作水平不够宫廷剧本的标准。另一方面，男孩们的表演是精练的，是具有专业水平的，而且指导他们的人是聪明的，有天才的和精力充沛的老师。

随着1576年第一个永久性公众剧场的建立，成人剧团开始受到人们的欢迎。在这以后，高级官员们，内务或海军大臣们，及女王的亲信们都纷纷主办或资助伦敦的剧团。这已成为时髦。到1578年，已经有

八个公众剧场可供演员们演出。但同年枢密院发出了一道命令——每年到宫廷作节日演出的剧团只能是莱塞斯特剧团，华列克剧团，萨塞克斯剧团，艾塞克斯剧团，王家教堂儿童剧团和保罗儿童剧团这六个剧团。其他几个剧团，像鄂克斯大臣剧团，阿兰克尔剧团，博克利剧团和阿波格雷尼剧团则绝不允许被召到宫廷里演戏，并消失在各郡里。

从1583到1590年，尽管约翰·李利为男孩剧团写了很多剧本，但他们的演出一直处于不景气状态。成人剧团却得到了所谓大学才子派的协助，像马洛，皮尔，格林，洛奇和纳什等人都为成人剧团的宫廷演出编写了剧本。剧本的内容还包括了少量文人编写的编年史和大众所喜爱的题材。

这一时期最受欢迎的剧团是女王剧团。这个剧团拥有最好的演员，它在宫廷演出了21场剧。理查德·泰尔顿领导着这个剧团，剧团中还有罗伯特·威尔逊和约翰·莱纳海姆（来自莱斯特剧团），罗伯特·亚当斯（来自萨塞克斯剧团）和约翰·达顿（牛津伯爵剧团）等。1587年后，来自莱斯特和牛津的演员们停止了在宫廷的演出。海军大臣剧团也只有和其他剧团联合才能在宫中演出。自从1589年后海军大臣剧团和斯特朗奇剧团的最后联合，才能够控制宫廷演出。1588年泰尔顿死后，它成了女王剧团的竞争对手。

1592年到1594年是致命的瘟疫流行的年代，剧院的大门一个个被关掉，结果缩短了伦敦上演戏剧的季节。剧团只得去各省演出，同时一些剧团在不断地合并。女王剧团仍利用王家名字，实际已成了地方剧团，再也回不到伦敦。爱德华·阿林的剧团（斯特朗奇和海军大臣合

并的剧团)分裂为内务大臣剧团和海军大臣剧团。最后剩下的这两个剧团进行着激烈的竞争,他们竞争都是以上演与对方相类似的戏剧来唱对台戏,比如内务大臣剧团演《亨利四世上篇》来对抗海军大臣剧团的《约翰·奥德卡苏》,或者海军大臣剧团演《两个罗宾汉》来对抗内务大臣剧团的《皆大欢喜》。从1594到1603年频繁的宫廷表演看,内务大臣剧团演出的剧比海军大臣剧团演出的剧更受欢迎,前者演出了32场,后者仅演出了21场。1597年,枢密院批准了两个剧团在伦敦舞台的专利权。其他剧团无视枢密院的命令,继续在伦敦舞台上演剧。这些剧团包括帕姆布罗克剧团,德尔比剧团,乌斯特剧团和赫特福德剧团。这些剧团也到宫廷演剧。第三个永久性的剧团是1602年牛津伯爵剧团和乌斯特剧团联合成立的一个剧团。在这期间,很多人对男孩剧团再度产生兴趣,如1599年的保罗剧团和1600年的王室教堂剧团,他们的演出吸引了一代新戏迷。

1603年,在伊丽莎白去世,詹姆斯就位的时刻,主要剧团的名字及剧团庇护人都有所改变,但剧团内部没有什么大的变动。内务大臣剧团直接隶属于詹姆斯,并改名为国王剧团;海军大臣剧团改名为王子亨利剧团;乌斯特剧团改名为王后安娜剧团。1612年亨利去世,他的剧团改属于选王侯巴拉丁。安娜也成为王室教堂儿童剧团的女庇护人,这个剧团改名为王后宴乐儿童剧团。

皇室家族对剧院的慷慨恩宠带来了一些新剧团的构成,这些新剧团希望能从这些慷慨的行为中得到益处。1610年约克公爵剧团获得了专利权,1611年伊丽莎白夫人剧团获

得了专利权。1613年伊丽莎白夫人剧团和王后宴乐儿童剧团合并;1615年他们又和查理斯王子剧团联合(即原约克公爵剧团)。1615年3月,伦敦有四个主要剧团,即“环球”和“黑僧”的国王剧团、“命运”的帕尔格利夫剧团、“红牛”的王后剧团(于1617年移到“斗鸡场”)和“希望”的王子剧团。1603年到1616年期间国王剧团是表演最出色的剧团。根据那个时期的记载,宫廷演出共299场,其中这个剧团的演出就占127场。以下是王子剧团(47),王后剧团(28),约克公爵剧团(20),王后宴乐剧团(15),伊丽莎白夫人剧团(9)和保罗剧团(3)。

演员酬金(Pay of Actors) 剧团成员和联合股东(服装、剧本和财产的拥有者)是演员股份人。演出的收入为剧团的总利润,但他们要从中付房东或剧院所有者房租,一般占剧票收入的一半,然后还要支付雇佣的演员、乐师、男童演员和召集人的酬金,以及戏剧所有临时性开支。另外排演新剧目和新的股份还要不断花钱。一次宫廷演出,剧团可收入10英镑,王家供奉剧团在1603到1616年间平均每年有12次宫廷演出,钱伯斯估计,1634年5月到1635年5月王家供奉剧团一个股份人净收入为90英镑。

房东是剧院的所有者,他们自己也可以是演员股份人,如莎士比亚和伯贝奇,或像亨斯洛,自己是个商人。他们一般得到戏票收入的一半作为房租,但从中他们要支付地皮费、办许可证,以及剧院的再投资和维修。环球剧院的地皮费是14英镑10先令,1613年重建剧场时花费大约1400英镑,1599年演出《宴乐的主人》每月办许可证花3英镑,钱伯斯估计1592年到1597年间,亨

斯洛从玫瑰剧院得到的总租金平均每年是 360 英镑,再加上所有允许在剧院卖点和饮料的利润。1615 年,环球剧院的净租金是 280 英镑,黑僧剧院 140 英镑。

20 年后分别是 400 英镑和 750 英镑。因为当时环球剧院有 16 个房东股份,而黑僧剧院仅有 8 个股份,所以这意味着每股分别是 25 英镑和 90 英镑。

雇佣演员由股东负责并支付酬金。1579 年戈萨恩给雇佣演员每周 6 先令,1597 年亨斯洛给雇佣演员 5 到 8 先令。

男童演员跟负责训练他们的演员个人学艺,并把他们雇佣到剧团里。亨斯洛付给一个男童演员的佣金是 8 英镑,1597 年一周的酬金是 3 先令。

宴乐部 (Revels Office) 管理皇家事务的一个部门,主要负责宫廷戏剧演出活动。该部由一名负责人和其他三个官员组成,主要任务是为演出提供服装道具,一般服装都很精制、昂贵。布景和其他道具也广泛使用。由于宫廷的娱乐越来越精美,宴乐部的任务也越来越重。

宫廷的节庆从圣灰星期三的前三天开始,整个圣诞节前后都有活动。准备工作早在十月份就开始进行,宴乐部要组织戏剧和假面剧的试演。戏剧被选中后,木匠、服装师和道具制作人员便开始工作。在伊丽莎白统治时期,节庆季节的平均花费是 300 英镑。

宴乐官 (Master of the Revels) 英国宫廷大臣属下的官员,负责安排、监督和支付宫廷宴乐事宜。最初,这个官职是临时性指定,由宫廷大臣属下的某个官员担任,负责特定的宫廷娱乐。然而,随着剧院在伦敦人的生活中占据越来越大和越来越

越重要的地位,宴乐官的责任和权力也随着增大起来。在埃德蒙·蒂尔尼任宴乐官期间的 1579 和 1609 年,宴乐官的职能大为扩大,有权审查和颁发所有剧本的许可证,获得许可才能上演;宴乐官于是变成了剧本审查官。带有宴乐官签名和盖章的许可证的宝贵副本便与提词本或剧本原样一起装订起来并加以细心保存。对于提交给他的剧本,蒂尔尼认为有责任删除“所有渎神的话、发誓的话(甚至温和的话如以“信仰”、“死”和“受轻蔑”起誓的话也不例外)、下流话和事涉对宗教的虔诚及不利现政府的东西”。他命令删掉《理查二世》里废黜一场就是无疑的了。1607 年,这种权力增加到包括所有剧本须获许可后才准印刷。在亨利·赫伯特爵士任此职期间的头 20 年,宴乐官的权力达其巅峰时期;他设法扩大其权力,成了一切公共娱乐的审查官。亨利爵士的审查制的激进从其办公室的书面记录中的几个例子便可以看出来:“今天,1630 年 1 月 11 日,我拒绝给马辛格斯的一出剧作颁发许可证,因为其中含有危险的东西如废黜葡萄牙的塞巴斯蒂安王”。……1648 年 6 月 8 日,“收到科克先生的一部新剧作,我把它给烧了,因其中含有下流话和骂人的话。”亨利爵士的职责随着关闭所有剧场的命令(1642)的颁发而结束,王政复辟后虽曾企图恢复其权威性,但这一职位却被废了。

宴乐官这个头衔可以追溯到 1494 年,但在 1545 年前,这一职位却不是永久性的。托马斯·卡沃登爵士(死于 1559)就是在 1545 年任此职并连任至其去世,然后才由托马斯·本杰爵士(死于 1572)继任。本杰去世后,此职一度空缺,直到 1579 年

才由埃德蒙·蒂尔尼继任。蒂尔尼任此职到其去世的1609年,翌年才由乔治·毕克爵士代理此职。毕克被约翰·阿斯特莱(阿什莱)接替,后者不久后便把此职卖给了亨利·赫伯特爵士,他便任此职直至王政复辟时期。

宴乐账目 (Revels Accounts) 宫廷中戏剧和假面剧花费的记录。宴乐账目由宴乐娱乐部起草,交财务部,在财务部有简明的记录。宴乐账目是关于宫廷娱乐活动的历史记录,特别是有的账目提到了接受付款的剧目。遗憾的是关于伊丽莎白统治时期的账目只有从1571年到1589年这一阶段,没有包括莎士比亚的戏剧。

羊毛铺 (Woolshop) 《莎士比亚传略》(1881)作者J. O. 赫里维尔一菲立浦在他的书中提到:在斯特拉福亨雷街北侧有一处房子,是莎士比亚父亲于1556年购置的,它包括两套毗连的房舍,西边一套一直被认为是莎士比亚诞生的地方;东边一套比较大些,定是用来存放和买卖羊毛的,所以就称它为“羊毛铺”。但是根据一些现存的证据,莎士比亚更有可能是出生在这个“羊毛铺”,而不是西侧的“出生地”。17世纪这座房舍成为一个旅店,店名先叫“处女”,后改为“处女与天鹅”。1847年这个“羊毛铺”和“出生地”都一起卖给了“莎士比亚故乡托管会”。

《约翰王》(Kynge Johan, 1534—1547)

约翰·贝尔(1495—1563)写的一部幕间剧,根本谈不上有什么文学价值,其重要性在于它是英国舞台上搬演英国历史题材的最初尝试。

约翰逊 (Joan Johnson, 知名于1604—1612) 克里斯托弗·蒙乔伊家的

一个女仆。她证实了莎士比亚对贝洛特·蒙乔伊房子的投资。

约翰逊 (William Johnson) 莎士比亚1613年购买黑僧剧场门房时请的财产托管人之一。他出生于1575年(?),与美人鱼酒店的威廉·威廉逊熟知,并于1603年接管美人鱼酒店。作为每月的第一个星期五在美人鱼酒店相会的文人墨客之一,莎士比亚肯定和约翰逊非常熟悉。

约翰逊 (Richard Johnson, 1573—C. 1659) 罗曼史和歌谣作家。他的《林肯尼的汤姆》(Tom a Lincolne, 1607)中有一个毒药的主题,与《辛白林》中的相似,而且他的《金花冠》(Golden Garland, 1620)中有两首歌谣,一首是关于李尔的故事,另一首是关于泰特斯·安德洛尼克斯的故事。后者可能就是岳特在1594年2月6日与《泰特斯·安德洛尼克斯》(该诗以此剧为基础)一同登记的那首歌谣。

约翰逊 (Robert Johnson, 大约1585—大约1634) 诗琴师。莎士比亚剧团的庇护人亨斯顿公爵二世乔治·凯里(George Carey)于1596年3月把约翰逊雇到他的乐队里,作一个“立过契约的雇员”。从1604年至1633年,他一直担任詹姆斯一世和查理一世的诗琴师,并且为《暴风雨》里的歌曲“蜂儿吮吸的地方”和“五呷的水深处”配过曲。

《约翰·奥德卡苏爵士》(Sir John Oldcastle, 约1600年) 剧名,分上、下两篇,均于1600年8月11日注册。上篇于同年出版,由德雷顿(M. Drayton)、芒戴(A. Munday)、哈莎薇(R. Hathaway)和威尔逊(R. Wilson)合著。海军大臣供奉剧团的唐顿(Downton)于1599年10月16日说:

亨斯洛托我付给芒戴、德雷顿、

威尔逊和哈莎薇 10 英镑,作为本剧团使用《约翰·奥德卡苏爵士》上篇的稿酬和该剧下篇的定金。

剧的下篇已失传,可能由德雷顿一人所作。亨斯洛于 1599 年 12 月在日记中写道:

付德雷顿四英镑作为剧团使用《奥德卡苏》下篇的稿酬。

此外,亨斯洛还于 1600 年 3 月 12 日付给一个裁缝 30 先令为《奥德卡苏》下篇制作剧装;付给德克 40 先令,作为他为该剧所作增补的稿酬。

剧中约翰·奥德卡苏爵士被表现为正直高尚的新教忠烈之士。这与史实相符。海军大臣供奉剧团显然力图以此剧来改变莎士比亚的福斯塔夫给人们留下的印象(莎士比亚最初为他的人物取名奥德卡苏。)该剧在序幕中申明:

我们要演的不是饕餮之徒,

也不是少年人劣行的白鬍顾问。

……让本来的实情荣光再现,

因为早先的编造与事实相违。

1619 年,杰格德把该剧上篇作为莎士比亚的作品收入他的“对开谬本”(False Folio)。该剧也是莎士比亚第三对开本(1664)和第四对开本(1685)中添增的七部剧之一。

约翰·莎士比亚的信仰声明 (John Shakespeare's Spiritual Testament)

1757 年在斯特拉福莎士比亚故居椽间发现的约翰·莎士比亚声明自己信仰天主教的手稿。不久第一页即告失踪。1784 年,乔丹(J. Jordan)把其余部分誊抄一份寄给《绅士杂志》谋求发表,但遭拒绝。马龙研究原件后,把它连同乔丹设法抄来的第一页收入他 1790 年版本所附的《英国剧坛史述》发表。不过此时,马龙已对这份文件的真实性表示怀疑。以后很长时间,人们

一直怀疑文件是乔丹伪造的。但 1923 年,在不列颠博物馆发现一份内容与此相同、由博罗梅奥(C. Borromeo)拟定的题为“灵魂的最后遗嘱——为使基督徒在临终之际免遭魔鬼诱惑而立”的西班牙文文稿。而历史上,坎皮恩等英国天主教传教士曾于 1580 年拜会博罗梅奥,回国后散发出成千上万份“信仰声明”。1966 年,福尔杰图书馆获得一份早期印刷的该声明英文版。研究表明,约翰·莎士比亚的信仰声明除乔丹后来提供的第一页外并非仿作。这说明莎士比亚的父亲生前于某时皈依天主教。

约克公爵剧团(查理王子剧团) (Duke of York's Men, Prince Charles Men)

约克公爵是詹姆斯一世的次子,后登基称查理一世。1612 年其兄亨利死后,他成为威尔士亲王。1608 年,约克公爵剧团首次露面,在外省巡回演出。1610 年 2 月,该团进入宫廷。好几年间一直在宫中定期演出。1610 年颁发的许可证上的演员是:约翰·加兰、威廉·罗利、托马斯·霍比斯、罗伯特·道斯、约瑟夫·泰勒、约翰·牛顿和吉尔伯特·理森,允许他们在伦敦城里一般剧院演出。剧团的领班是戏剧家罗利,他给演员们提供剧本。1612 年,该团命名为查理王子剧团,并与伊丽莎白公主剧团联合起来。1619 年,克里斯托弗·比斯顿加入该团,他们搬到他的斗鸡场剧院演出。同年,泰勒离开该团,加入国王供奉剧团。

《耶路撒冷》(Jerusalem) 1592 年 3 月 22 日由斯特兰奇剧团在玫瑰剧院上演的一部戏。

耶稣会会士(Jesuits) 耶稣会罗马天主教团体的教士。该组织于 1534 年由圣伊格内修斯·洛约拉建立,很

快成为反改革的先锋,天主教徒企图阻止新教潮流。1580年耶稣会会士们开始在英国活动,企图把苏格兰女王玛丽推上英国王位。1585年被官方放逐后,他们仍在伊丽莎白统治的区域内进行宗教政治活动。1606年耶稣会会士亨利·加尼特受审,并作为火药阴谋的同谋被处死。当时英国耶稣会会士有辩论家罗伯特·帕森斯、诗人罗伯特·索思韦尔、翻译塞内加戏剧的贾斯珀·海伍德和1572年至1575年斯特拉福语法学校校长西蒙·亨利。莎士比亚大概在西蒙·亨利任职期间在语法学校学习。

野猪头旅店 (Boar's Head Inn) 16世纪后半叶至17世纪中叶这段时间伦敦城内叫这个名称的旅店不下6处。传统上把大伊斯特其南边圣米克尔教区的一个野猪头酒店视为《亨利四世》中各场酒店戏的发生地点。

1557年在阿尔德盖特东面有一个野猪头旅店。早期戏剧《新闻》就取景于此。1602年枢密院下令合并乌斯特剧团和牛津剧团,只许在叫“野猪头的剧场”演出。1603年安王后授予乌斯特剧团执照,她本人担任该剧团的保护人,特许他们“在米德尔塞克斯郡内的野猪头和特许区内”演出。据文献记载,1608年前后约克公爵剧团曾在怀特夏普尔的一个叫野猪头的剧院演出。

《一个月的妻子》 (A Wife for a Month) 见“约翰·弗莱彻”条。

遗嘱 (Will) 莎士比亚的遗嘱长期以来是那些对莎士比亚私生活感兴趣的学者们的重要材料,他们都要在这里寻找证据,证明他们对诗人的想像是否符合实际。事实正是这样,这一文件被普遍认为是诗人内心深处的思想最无隐藏最真实的披

露。遗嘱本身平常得很,只不过依照传统习惯处理他的遗产,直接了当地写明对他的朋友和家属的遗赠,在形式和语气上都不同于17世纪早期的大多数的遗嘱。

遗嘱于1616年1月起草,在诗人死前,即同年3月25日修改。改动的主要是给诗人的女儿朱迪斯的遗赠部分。朱迪斯于是年2月嫁给了托马斯·奎尼,婚后不久,就传说着奎尼又和另一个女人发生不正当的关系。遗嘱中的改动反映了诗人对他的女婿缺少信任和反感。

遗嘱的原始稿和修改稿都是弗兰西斯·考林斯执笔,他和托马斯·拉塞尔也是遗嘱的监督人。遗嘱对财产的预作安排,目的是要确保财产传给自己的男性子孙。如果这是莎士比亚的意愿的话,命运对他开了个残酷的玩笑,因为他的直系后代是他的外孙女伊丽莎白·霍尔。受赠遗产者和所受内容如下:

朱迪斯·莎士比亚:150英镑。另给150英镑,如果她3年后还活着和结婚的话。除此之外,还有一个银碗。

苏姗娜·霍尔(莎士比亚长女):新宅房屋、亨利街的财产、老斯特拉福财产、黑僧剧院门房,以及所有其他财产。

琼·哈特(莎士比亚妹妹):亨利街房屋居住到死,只交年租金12便士;还有所有他的衣服。

威廉·米切尔和托马斯·哈特(琼·哈特的儿子):每人5英镑。

伊丽莎白·霍尔(莎士比亚外孙女):除了银碗给朱迪斯外,所有他的碗碟。

托马斯·考姆伯(斯特拉福邻居):他的一柄剑。

威廉·鄂克(莎士比亚教子):1英镑。

托马斯·拉塞尔(朋友和监督人): 5 英镑。

弗兰西斯·考林斯(监督人): 13 英镑 6 先令 8 便士。

哈姆尼特·萨德勒、安东尼·纳施、约翰·纳施(斯特拉福邻居): 每人 26 先令 8 便士, 买一个纪念戒指。

约翰·海明斯、理查德·伯贝奇和亨利·康德尔(演员伙伴): 每人 26 先令 8 便士, 买个纪念戒指。

“斯特拉福穷人”: 10 英镑。

安娜·莎士比亚(诗人妻子): “我的第二张最好的床”。

这一著名的“第二张最好的床”曾引起关于莎士比亚和他妻子关系的无数臆测和猜想, 主要认为莎士比亚太薄情了, 就留给自己发妻这点东西。岂不知依照那时的法律, 莎士比亚没有必要在遗嘱中提及向他的妻子提供的财产, 因为按法律规定, 她自动地享有他的财产的三分之一。第二张好床很明显有着一种特殊纪念意义, 可能是他俩结婚用的床。

遗嘱共 3 页, 每页都有莎士比亚的签名。遗嘱中一点也没提到他的剧本和“环球”及“黑僧”剧院中的股份, 这常常被反对莎士比亚的人乐于用来否认莎士比亚著作权的证据。要知道, 莎士比亚没有把他的戏剧当做他的个人财产, 那是因为它们已属于“国王剧团”和各剧四开本上印上的出版者们。他在“黑僧”和“环球”的股份大概在遗嘱起草前就已卖出去了。在他离开伦敦返回斯特拉福度晚年时处理掉这笔财产是合情合理的。

莎士比亚遗嘱被保存在伦敦索美塞得遗嘱登记公证处, 1847 年被约瑟夫·格林所发现。所附的莎士比亚个人财产的清单已丢失。

遗弃本 (Derelict Plays) 如果一本

书未登记注册, 或者如果出版商还未将书卖出去或以其他方式转让剧本的版权就去世了, 该书(剧本)就成为遗弃本, 为书业公会所有。但实际上, 任何一个胆大的书商都可以占有它。

伊顿 (William Eaton) 克里斯托弗·蒙乔伊的学徒。生卒年不详。他曾出庭证明莎士比亚卷入了贝洛特—蒙乔伊案。

伊登 (Richard Eden, 约 1521—1576)

翻译家, 生于赫利福郡, 毕业于剑桥王后学院, 曾任 W. 塞西尔爵士的私人秘书。1562—1573 年主要在国。1577 年, 他匿名出版了译著《东西印度旅行记》。莎士比亚知道这本书, 因为西提波斯被描绘成一位巴塔哥尼亚神祇。

伊万斯 (Henry Evans) 伦敦的放

债人、剧院经理。生卒年不详。1583—1584 年, 他与 W. 亨利斯合作, 经营第一家黑僧剧院。1600 年他与王家教堂童伶剧团领班纳撒尼尔·吉尔斯合作, 1602 年后与爱德华·柯卡姆合作, 经营第二座黑僧剧院, 王家教堂童伶剧团在此向公众演出。1600 年 9 月, 理查德·伯贝奇将黑僧剧院租给伊万斯, 租期 21 年, 租金为 40 英镑。但是, 1602 年 5 月, 由于某些不正当的行为, 宫廷大臣命令伊万斯离开伦敦, 他出走海外。1603 年, 新王登基, 新的内务大臣就职, 伊万斯回国, 从詹姆斯一世那里获得了许可证。不久, 伊万斯将剧院六分之一的利息卖给约翰·马斯顿。马斯顿后来又以 100 英镑的价格卖给罗伯特·凯泽。凯泽是 1606 年后加入管家团的。1608 年 8 月, 卡思伯特·伯贝奇收回黑僧剧院的租赁权。他将剧场股份分为 7 份, 他本人与其兄弟卡思伯特各一份, 国王供奉剧团的四人, 包

括莎士比亚各一份,托马斯·伊万斯一份,他可能代表亨利·伊万斯。1610年,凯泽控告国王供奉剧团,要求获得他们的一份利润。因为他说,当他买下他们的利息时,他们曾答应不与伊万斯做不利于他的安排。伯贝奇回答说,伊万斯无权出卖他的利息。1611到1612年,柯卡姆也多次控告伊万斯,要求赔偿放弃租约的损失,但没有结果。

伊顿学院 (Eton College) 伊丽莎白和都铎时代男童演戏的学校。早在1444年,伊顿的孩子们就参加了儿童—主教的庆祝活动。尽管16世纪后半叶之前就取消了这一惯例,孩子们还是继续在圣诞节演戏。1538年,他们为托马斯·克伦威尔演出了一个剧本,导演是尼古拉斯·乌达尔。他的剧本《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》可以根据他在该校任校长的时间(1534—1541)来确定其创作日期。伊顿的孩子们唯一一次宫廷演出是1573年1月6日,由威廉·埃尔德顿发给赏金。1574年在宫中为威斯敏斯特学校的童伶导戏的可能也是他。

伊丽莎白一世 (Elizabeth I, 1533—1603) 英国女王,1558—1603年在位。其母是安·波琳,其父是亨利八世。她继承了母亲轻佻的魅力和父亲冷酷的天性,形成了独特的性格,富于聪明才智,而又刻苦勤奋。早年她生活在阴谋和恐怖的氛围中(至少有一次差点被处死),这对她后来的生活产生了强烈的影响。莎士比亚出生前6年,1558年她登上王位。此时她年仅25岁,却面临着一系列社会、宗教、经济问题,它们威胁着英国的稳定,稍一不慎就会陷入混乱,并且许多人对她的王位继承权提出质疑。宫廷中尔虞我诈,充斥着阴谋诡计。伊丽莎白的

姐夫,西班牙菲利普二世入侵的威胁迫在眉睫。但伊丽莎白女王凭她卓越的才干,使英国摆脱了危机,在她统治末期,英国成为欧洲最强大最繁荣的国家之一。

这一成就主要应归功于伊丽莎白本人,还是归功于她手下以伯利勋爵威廉·塞西尔为首的干练而忠诚的大臣们,仍然是一个有争议的问题。但不管怎么说,选择这些大臣的功劳是伊丽莎白的。她任命官员时常不考虑个人的偏爱。

不管伊丽莎白在英国成为世界强国的过程中实际起了什么作用,她最伟大的成就可能是她为之献身的具有象征性的价值。她给英国所展示的形象和其“童贞女王”(Virgin Queen)(这个词的准确性仍然是围绕她的最大的谜之一)的身世,不仅在英国人中产生了一个真诚的偶像崇拜,而且对她的对外政策也大有帮助。伊丽莎白不断地给欧洲王公贵族们提供联姻的可能性,在外交策略中获得了明显的优势。在大多数同胞眼中,她就是斯宾塞《仙后》中的格罗里安娜这一象征性人物,是完美的化身。她完全适合这一角色,成为她的时代大多数诗人赞美的主题。然而莎士比亚却不曾为她唱过赞歌,令人不可思议。

莎士比亚作为演员和剧作家有理由格外感激伊丽莎白,因为她尊崇人文主义大师,把英国文艺复兴运动推向了最高潮。伊丽莎白是戏剧的保护人,态度积极,思想宽容。她不仅培植自己的剧团(王后供奉剧团),还反对市议会清教徒议员对戏剧的攻击。如果没有来自王室的大力支持,伊丽莎白时代的戏剧就不可能生存。她对戏剧的爱好源于她喜欢观看公开演出与令人激动的场面。1588年战胜无敌舰队后,她对

这些东西放任自流。16世纪90年代,宫廷庆典更加讲究,剧团更加经常出入宫廷。

莎士比亚的剧团进入宫廷演出超过其他任何一个剧团,这是很自然的。尽管有这种庇护,莎士比亚提到伊丽莎白还是令人惊讶地稀少。通常为人接受的,唯一直接提到女王的是《仲夏夜之梦》。奥布朗描绘丘匹德的辛苦,后者想诱惑“坐在西方宝座上一个美好的童贞女”:

只见小丘匹德的火箭

在如水的冷清的月光中熄灭,

那位童贞女的心中一尘不染

沉浸在纯洁的思念中安然无恙。

(第2幕第一场,161—164行)

《亨利八世》结尾著名的台词也明确地提到女王。那是在刚出世的伊丽莎白受洗时:

她将成为——

虽然现在活着的人很少能看到这件好事——

同辈君主与后世一切君主的懿范。

她将具有纯洁的灵魂,萨巴女王

也不及她这样渴求智慧和美德。

……

真理将如保姆一样哺育她,

对上帝虔诚而笃信的思想将永远教导她。

她将受人敬畏,她的子民将为她祝福,

她的敌人将像田里倒翻的麦子一样颤栗,

悲哀地垂下头;好事将随其成长而增多,

在她治下,人人能在自己的豆架瓜棚下

平安地吃着自己种下的粮食,

对着左邻右舍唱起和平与欢乐之歌。

(第5幕第5场,21—26、29—36

行)

这些台词毫无保留地赞美,可能清楚地表明了作者的态度。但多数学者相信这些台词不是出自莎士比亚之手,而是他的合作者约翰·弗莱彻所作。

还有一些说法(可信度不一)认为莎士比亚含蓄地提到过伊丽莎白。伊丽莎白本人显然深知她统治下发生的事情与《理查二世》的某些方面有一致之处,埃塞克斯等阴谋家也知道,所以他们要求在叛乱前夜上演该剧。伊丽莎白命令处死苏格兰女王玛丽的细节与《约翰王》中约翰命令处死亚瑟也有惊人的相似。但不管怎么说,即使它们指的是伊丽莎白,也只是很含糊的称颂。伊丽莎白死时,莎士比亚没有为她写挽诗,这一疏忽受到了同时代人亨利·切特尔的指责。

有人认为莎士比亚和他的庇护人骚桑顿伯爵忠于埃塞克斯派,以此解释他为什么明显地对女王缺乏热情。不过,这种观点没有真实的证据。

有关莎士比亚与伊丽莎白的许多传说和故事中最可信的是尼古拉斯·罗武在其《莎士比亚的生平》中所写的:

伊丽莎白女王看了几出他的戏剧,毫无疑问,对自己所喜爱的赞赏备至。“坐在西方宝座上一个美好的童贞女”所指的正是这位未婚公主。整个这段台词都是赞美之词,恰如其分地引进来,对她非常合适。她对《亨利四世》下篇中的福斯塔夫这一令人欣赏的人物非常喜爱。她要求他在下一场中继续出现,表现恋爱中的他。据说这就是他写作《温莎的风流娘儿们》的原因。她的意愿得到了很好的贯彻。这个剧本就是一

个使人佩服的证明。

关于《温莎的风流娘儿们》的创作动机的这一传统说法在当代获得了某些证据。现在很多人相信该剧是1597年为女王演出而创作的。

19世纪,理查德·瑞安说一次演出时莎士比亚知道伊丽莎白在场,但不动声色,继续演出。这则轶事不太可信。

伊丽莎白时代的英语 (Elizabethan English) 在伊丽莎白时代,英语获得了迅猛的发展。早期英语大量的屈折变化形式迅速被抛弃,同时从拉丁语和希腊语中吸收了许多新词,以表达文艺复兴时期的新观念和新发现。人们用词语进行了各种试验,有的成功,有的不成功。不过,句法仍然是英国的。结构比现在还要紧凑,为了明晰和力量而牺牲了语法。语法方面一些较为重要的变化如下:

名词:单数所有格是 his,而非 's。如 Mars his sword.

代词:用 his 或 it 代替了 its:

The action lies in his true nature.

It had it head bit off by it young.

人称代词的主格和宾格有些混淆:“Which of he or Adrian?”“Is she as tall as me?” which 与 who 不分:“The mistress which I serve.”“A lion who glared.”

形容词:任意将形容词用作副词和名词。前者如:“Grow not instant old”,后者如:“Caviare to the general.”使用双重比较级和最高级:“A more larger list”,“The most unkindest cut.”

动词:常常用名词和形容词构成:

Such stuff as madman tongue and brain not.”

Time will unfair that fairly doth excel.

复数主语,谓语用第三人称单数:

What cares these roarers?

非人称动词用 it 作主语:

It yearns me not.

经常使用虚拟语气:

Where be thy brothers?

副词:用 still 代替 always, merely 代替 entirely, presently 代替 at once.

介词:伊丽莎白时代介词比今天少,其使用比现在限制得更严格。如我们说 on 或 about, 当时则用 by:“Fed his flocks by the fat plains.”“How say you by the French lord?”

连词:and 用于强调,意为 also、even:

The friends thou hast, and their adoption tried.

but 意为 except, without, if not 等:

God defend but I should still be so.

You salute not at the court but you kiss your hands.

Beshrew my soul but I love.

伊丽莎白时代英语发音介乎乔叟时代与我们今天之间。尽管单词末尾的 e 几乎不发音(虽然他们说 achés,statuá),但长元音与今天相比开音节和平舌音都增加了(o的发音近似于在 core 中的发音,ā 则近似于 care)。以 -ion、-ian、-ient、-ience 结尾的单词,i 的发音很明显,就如 -er 在诸如 prayer 这类单词通常要发音一样。许多单词的元音有变化,Rome 实际上与 room 读音一样,Thames 与 James 押韵。单词的重读,尤其是拉丁派生词有时与今天的读法不一样,重音位置靠后一些,

如 *aspéct, révenue, spéulchre*。认识到莎士比亚将外国人名英国化是很重要的,因此 *dauphin* 拼作 *dáwphin* 或 *dolphin*;像下面的句子应该明显地进行英国拼法:

Then do I give Volquessen,
Touraine, Maine,

Poictiers, and Anjou, these five
provinces.

伊丽莎白夫人供奉剧团 (Lady Elizabeth's Men) 又称波希米亚女王供奉剧团 (Queen of Bohemia's Men)。1611年,在詹姆斯一世的女儿、以波希米亚的伊丽莎白女著名的伊丽莎白夫人(1596—1662)的庇护下成立的一个演员剧团。该团由菲利普·亨斯洛控制。1615年,演员们因对亨斯洛不满而与他发生争吵,写出著名的《反对欣其洛先生的压抑文章汇集》(Articles of Oppression against Mr. Hinchlowe)。该团的演出场所也许包括天鹅剧院,玫瑰剧院以及白僧剧院。1615年,他们与查理亲王供奉剧团合并。1616年1月亨斯洛去世后,该团失去8位最重要的演员,其中包括内森·菲尔德(Nathan Field),它加入国王供奉剧团,也许是顶替了莎士比亚。这些损失使该团近乎解散,沦落为外省的一个演出队。他们自此再也没有作为一家伦敦剧团在纪录中出现,直到1622年他们在特鲁瑞街的风凰剧院(Phoenix)演出。这一帮人可能是在克里斯托弗·比斯顿的领导下新近成立的剧团。这家新剧团拥有像弥德尔顿、马辛格、福德、黑武德和雪利这样的剧作家为他们提供剧本,很是红火了几年。然而天有不测风云,伦敦1625年遭受了历史上最大的一场瘟疫,再加上詹姆斯国王去世,伦敦的剧院被迫关闭,许多剧团被迫重新组合。也许正值

这个时候,伊丽莎白夫人供奉剧团才正式接受了早已奉送给伊丽莎白夫人本人的名称。伊丽莎白是弗莱德里克五世的妻子,1619年被加封为波希米亚王后,自此直到1632年,才有一个关于波希米亚王后供奉剧团的演出记录(也许是在红牛剧院)。

伊丽莎白时代的英国学术 (Learning in Elizabethan England) 伊丽莎白时代的学术具有这个时代的特点,富于生机和热情。这一时期学术领域分两大门类:历史和古典研究与翻译。古典研究与翻译活动相当活跃,当时正是古典热时期,出现了大量翻译著作。这刺激、促进了古典学术及古典文学与英国知识气氛的结合。

伊丽莎白时代的学术讲起来还是粗浅的。当时“学者”很多也很活跃,但仍不是我们所说的现代意义的职业学者。他们著作中的不准确乃至歪曲之处俯拾皆是。历史家大多并不叫真;许多译者参照的文本本身也是译文。如学者、诗人乔治·查普曼的理论依据是一部关于荷马的拉丁文评论。“伦敦公民、铁匠”托马斯·尼科斯(确知年代1550年)翻译瑟西底得斯的著作参照的是根据希腊原文的拉丁译本转译的法文译本。从纯学术角度看这种方法有其缺陷,但可以说这些成果不拘泥于对原文著作的严肃准确的翻译,更富于新型的英国人的性格与精神。依此而观本·琼生学识广博,莎士比亚在这方面的缺憾正是伊丽莎白时代总体学术精神的具体体现。琼生描写罗马世界的景象简洁准确;而莎士比亚的异域场景描写却是非现实的,浪漫的。但正如哥德所说,“莎士比亚把罗马人变成了英国人,他这样做是有道理的,因为如

若不这样他的国人不会理解他。”

如上所述,伊丽莎白时代人对古典学术了解的程度是随译文的不断增多而扩展的。1558年出版了托马斯·费埃尔译的《伊尼德》开头部分,费埃尔去世后由托马斯·退恩于1573年全部完成。1598年有了泰伦斯作品的译文。贺拉斯的《讽刺》1566年就有了英文译文。莎士比亚喜剧《错误的喜剧》所取材的普劳图斯的《孪生兄弟》于1595年由威廉·瓦纳译成英文。对伊丽莎白时代影响最大的拉丁诗人是塞内加和奥维德。1581年托马斯·诺顿编辑出版《塞内加悲剧十种》。塞内加的悲剧对伊丽莎白时代英国悲剧创作影响极深,这时英国许多悲剧都具有塞内加悲剧的特色,采用塞内加式的戏剧手法,如使用鬼魂、合唱队及描写恐怖场面等。

大多数学者认为莎士比亚的古代神话知识源自奥维德。1567年亚瑟·古尔丁编辑的《奥维德的变形记》第一版就已出版。拉丁文散文重要的有费列门·霍兰德(1552—1637)的散文译著。他的《李维著罗马史》(1600年)是一大贡献。一位同代人称他为“他那个时代的译者之首”。

古希腊戏剧家的作品的翻译相对来说很少。1566年乔治·加斯科恩和弗朗西斯·金韦尔莫施演出《约卡斯塔》。这部剧是根据欧里庇得斯的《腓尼基妇女》改编,参照的是路多维克·多尔茨的意大利文改编本。

荷马的作品已有了多种译本。查普曼翻译的《伊利亚特》(1598, 1611年版)和《奥德赛》(1615)是所有译本中最受欢迎的。希腊散文家作品的翻译比剧作家作品的译本多。下列作家的作品在当时都有英文本:伊索克拉提斯、伊索、狄厄根尼斯·

拉厄提厄斯及柏拉图的部分作品,亚里士多德的《伦理学》和《政治学》,克诺翁、保利比厄斯、狄厄多罗斯·西古勒斯、德谟森尼斯以及狄厄尼索斯的作品。其中最重要的是托马斯·纳什译的普鲁塔克的《古希腊罗马名人传》(转译自J.爱米厄的法文本,1579年)。莎士比亚创作《裘力斯·凯撒》、《科利奥兰纳斯》及《安东尼与克莉奥佩特拉》时参阅过此书。

伊丽莎白时代随处可见到当代外国作品的译文。威廉·品特的《快乐之宫》(2卷本,1566—1567)收入了他称之为“娱人的故事与优秀的小说”的法文、意大利文、希腊文及拉丁文作家的作品。杜·巴塔斯、蒙田、阿马迪斯·德·高乐以及马基雅弗利的著作当时都有英文本。

伊丽莎白时代的历史著作可以说从拉菲尔·贺林希德主编的《英格兰、苏格兰及爱尔兰编年史》(1578)开始。此书收入了波利多·维吉尔和爱德华·霍尔的部分著作以及其他作者的历史著作,内容十分全面,从大洪水述起。贺林希德写了最后一卷。

曾以编辑乔叟著作闻名的约翰·斯陀写了《英国编年史概要》(1565)和《伦敦概况》(1598)。威廉·卡姆登出版过两种拉丁文历史著作:《不列颠史》(1586)及《伊丽莎白朝代英国年鉴》(1615, 1625),这两部著作是爱国主义著作,很有份量。与当时大多数编年史家不同,约翰·海华德爵士(约1564—1627)是位职业历史家。他的著作《亨利四世王的生平与统治第一部》(1599)富于批评精神,惹恼了伊丽莎白女王。海华德因此被监禁几年。后来他把注意力投到了《三位诺曼人英格兰王的生平》(1613)。沃尔特·拉列爵士在

13年囚禁生活中写的《世界史》(1614)是部史学杰作。但它并不是十分客观的历史,倒像一系列关于神话、魔术、神学、法律、战争以及政治形态的独白。1622年弗朗西斯·培根爵士的《英王亨利七世当朝史》出版。此著作在文体及总体布局方面已经非常成熟,标志着历史学术在早期学者波利多·维吉尔、霍尔、贺林希德及斯陀等的基础上已取得巨大发展。

伊丽莎白时代英国的宗教生活 (Religious Life in Elizabethan England)

尽管在伊丽莎白时代的英国宗教生活很突出,但在伊丽莎白统治时期,至少在伊丽莎白统治初期,是比较自由和和平的,特别是把她的统治与在她之前爱德华六世和玛丽的统治和在她之后的清教主义时代的混乱和宗教抑制相比更是如此。伊丽莎白作为女王,最关心的事情之一是实现宗教和解,在王权统治下建立宗教与国家的统一。她重新确定了新教的祈祷书,她虽没表明自己的态度,但改动得更适合天主教口味。伊丽莎白的祈祷书成了英国唯一有权威的礼拜形式,人们都要在教区教堂参加礼拜,否则受罚。在伊丽莎白统治的最初十年中,伊丽莎白的宗教和解没受到什么阻力,多数不顺服的教士都是玛丽指定的天主教主教。然而罗马教皇训令开除伊丽莎白教籍,煽动建立一个更和谐的形势。外国神学院开始派传教士进入英国,反对罗马天主教的措施更加严厉,伊丽莎白早期的忍耐变成了怀疑,现在她被开除了教籍,她怀疑每个天主教徒都是潜在的叛徒。1570年到1603年期间,有180个天主教徒被处死。

反天主教情绪的高涨使主张改革的人批评伊丽莎白的和解政策太温

和。实际上,不满新教的因素早在伊丽莎白执政之前就存在了,甚至早在爱德华六世死前就有一些不信奉国教的坚定分子。在玛丽统治时期,改革者们都背井离乡在瑞士和德国接受加尔文的教育。惩戒性的争论开始产生和发展,清教徒最后要求建立像日内瓦那样的长老制教规。当然这种煽动到17世纪清教运动才达到顶点。但是在伊丽莎白统治时期争论的政治结果还是微不足道的,而社会和宗教的结果是值得考虑的。它导致了严格限制私人生活的恶果,并产生了严格的道德准则,如艺术和体育被看作是邪恶的诱惑,对教皇制度的不信任以至产生愚蠢的偏见,立法反对传统的娱乐形式,特别是舞台戏剧,它们被看作“反基督的渣滓”。

在宗教礼拜中要有某些书籍,如英语的《圣经》、《诗篇》、《普通祈祷书》、二卷布道、伊拉兹马斯的《释义》的翻译书。有些“罗马天主教的礼仪”被禁止,如过多使用风琴,为临终的人延长钟声等。牧师的主要作用是提问和灌输。在礼拜日和宗教节日的晚祈祷前,牧师要听孩子们、学徒工和仆人们背诵《圣经》。孩子们的家长和学徒工的师傅们如不交学习的费用要受到询问,牧师有这些年轻人的名单,在礼拜日和宗教的节日都要提问和讲课。不能回答提问被认为是最大的罪过,教区的全体居民每年至少得到三次圣餐。教区居民在礼拜日和宗教节日去教堂的情况和表现都受到密切的关注。

意大利字体 (Italic Hand or Italic Script) 现在英、法、意通用的书写体。该体从莎士比亚时代开始使用。它逐渐代替草书,更接近现代字体。尽管意大利字体当时正越来

越流行,而且有时这两种字体交错使用。然而同莎士比亚一样,莎士比亚时代的大多数人写一种英国字体。在戏剧手稿中,对话部分通常用英国字体,意大利字体经常在出版时给印刷成斜体字,以区分专有名称,剧本中台词前标注的人物姓名和舞台指导等。

医学 (Medicine) 在伊丽莎白时代,医学总的说来要比人们所认为的水平要高。行医者分由两个主要的机构控制:内科医师学院于1518年设立,而理发师与外科医师公司则于1540年成立,它是由理发师公司与外科医师协会合并而成的。1546年,在牛津和剑桥大学设立了王家医学教授之职,1597年成立了格列什姆学院,同时也在此设立了医学教授之职。

内科医师学院最初是个资格审定机构,在一组学院审查员的领导下负责管理医生候选者的考试。内科医师学院当时受到普遍尊重,莎士比亚在提到其成员时称之为“博学的医生”及其“人材济济的学院”(《终成眷属》,二幕一场)。

莎士比亚时代最著名的内科医生是威廉·哈维(1578—1657)。他曾在帕度亚学习,1602年在那里获得医学博士学位,他的研究导致了血液循环的革命性伟大发现。他不同意他那时代的普遍看法:心脏的功能有如水库,给全身供应养分。哈维虽然直到1616年才证明了其理论(在莎士比亚去世前6天),但他的假设却早就获得人们一定程度的普遍相信。这在莎士比亚的剧作里多次含糊地提及过:在《裘力斯·凯撒》里,有“滋润我悲哀的心的鲜红的血液”(二幕一场)的说法;而在《科利奥兰纳斯》里,则有著名的“肚皮寓言”,肚皮在这里成了“整个身

体的仓库和工场”,它把“你们赖以生存的食物……从你们血液的河流里一路运输过去,一直传达到心的宫廷和脑的宝座”(一幕一场)。

乡村医生如莎士比亚的女婿约翰·霍尔等的生涯,是并不怎么惹人注目的,但却也有其成就。霍尔医治过一些贵族病人,有几个还很成功,使其名声在他死后尚为人所传颂。詹姆斯·库克这位华列克的外科医生,整理出版了霍尔本人的医案记录《英国人躯体的选择性观察,又名对患不治之症的显贵施行的经验性与历代相传性的疗法。由艾汶河畔斯特拉福著名内科医生约翰·霍尔先生先用拉丁文写就……》(1657)。

另一方面,外科却不是那么受敬仰,莎士比亚提到它的不多几处也是贬抑性的。比如在《第十二夜》里,费斯特告诉托比·培尔契爵士说,“狄克(外科)医生”烂醉如泥,无法前去看病(五幕一场)。外科医生协会在解剖学上由于直接观察人体(解剖被处决犯人的尸体)而不是从书本上去了解,因而取得了重大进步。这一协会对外科医生一直坚持高标准的伦理素养与技能。他们经常互相评价各人的工作,特别是发生“伤残”或“死亡”时更是这样。在莎士比亚剧作中所提及的解剖学和标本解剖,反映了一般人对外科医师协会工作的了解。在伊丽莎白时代的英国,最伟大的外科医生是威廉·克洛斯爵士(约1540—1604)。克洛斯曾在军队服过役,后来成为圣巴塞洛缪医院的医师。

在伊丽莎白时代的英国,其中特别是伦敦,可谓疾病肆虐。这个城市很少得免淋巴腺鼠疫之害,在1592年和1603年,这一疫病曾发生大流行。令人吃惊的是,伦敦竟没

有一所专门性的鼠疫病医院,但在外国较小的城市都设有这种医院。莎士比亚时代的伦敦,的确有三所医院,但它们原先全是宗教性建筑物,是在宗教改革后才改成医院的。只有圣巴塞洛缪医院,才是一开始就是专用于收治病人的医院。圣托马斯医院,原是一处施赈所,1552年才由伦敦市民指定为救治穷人的医院。贝德拉姆医院原是伯利恒圣玛丽医院的修道院,亨利三世接管它后把它送给了伦敦市,才改建成了第一家疯人医院。

当时最普通而又为害最大的疾病,除了鼠疫外,还有疟疾、痛风、肺结核与天花。其中疟疾至为猖獗,因为有大片田地缺乏灌溉,因而成了现在被认定是疾病的传播者蚊蚋跳蚤的滋生地。天花是一种可怕的瘟疫。人们所接受的疗法是在一个腌肉的大缸里用朱砂进行熏蒸,在《亨利五世》中曾提到过,说这是“腥臭的腌肉桶”(二幕一场)。

莎士比亚的剧作提到了好几种药,大黄和玉桂(《麦克白》,五幕三场)、苦瓜和柯萝辛(《奥瑟罗》,一幕三场)只是其中几种罢了。毒药和麻醉药在《罗密欧与朱丽叶》及《辛白林》的故事里起了很重要的作用,但人们所怀疑的是,莎士比亚实际上所指的不知到底是哪些毒药。

对于某些疾病,当时的通行的木语在《特洛伊罗斯与克雷西达》里作了生动的开列:

但愿南方的各种恶病,绞肠、脱肠、伤风、肾砂、昏睡症、痢疾、烂眼、坏肝、哮喘、膀胱肿毒、坐骨神经痛、灰掌疯、无药可医的筋骨痛、终身不治的水泡疹,一古脑儿染到你这荒唐家伙的身上!(五幕一场)

上述疾病的现代对应叫法是梅

毒、绞肠痧、疝痛、粘膜炎、由肾结石所造成的腰痛、昏迷性中风症、四肢长期瘫痪、睫毛内翻的眼睑慢性发炎、肝炎、气喘病、慢性膀胱炎、腰部风湿痛、坐骨神经痛、手掌干癣、任何原因引起的骨痛及慢性金钱癣。

《医生道狄鲍尔的智慧》(Wisdom of Doctor Dodipoll) 一个无名氏的剧本,1600年10月7日登记,同年出版,保罗儿童剧团曾演过此剧。剧中有这样一句话:“我知道,理性跑到动物那里去了”,几乎和琼生的《人人扫兴》(1599)一剧中的一句话一模一样:“你们知道,理性早就逃到动物那里去了。”这似乎都是针对莎士比亚的《裘力斯·凯撒》里的一句话而作的嘲笑戏言,《凯撒》中的这句话是“啊,判断力!你跑到野兽那儿去了,人们都失掉了他们的理性。”(三幕二场)这一事实表明他们之间有着某些芥蒂,但更有意义的是它证实了《凯撒》创作于1599年。

音乐(Music) 伊丽莎白时代的人擅长声乐,其中特别是小曲,能够上台参加合唱被认为是一种必要的社交才能。但很多世俗器乐曲,却是专门为诗琴、六弦提琴、八孔笛和古钢琴写作的。乐器组合通常采用同种乐器的方式,而不是采用由弦乐器、木管乐器、铜管乐和打击乐组成的现代管弦乐方式。因此,六弦提琴的组乐,便是一群演奏者使用大小不同的六弦提琴演奏。一旦有时不可避免不同组乐器合奏,便称之为“不标准音乐”或“非标准乐器组合”。

像插图里的普通演员那样,“游吟诗人”往往被当成无赖、流浪汉和乞丐来加以对待,只有在如王国里的贵族长期雇佣他们的情形下才不是这样。伊丽莎白女王当然有自己的乐师,许多贵族也在家里的款待乐师

们,其情形一似《第十二夜》里奥西诺的情形一样。大法官亨斯敦也有自己的乐师,他们在一且需要时便为莎士比亚的剧团服务。1624年,赫伯特曾提到过附属于国王仆人剧团的乐师。某些演员兼股东的人本人便是乐师。很可能莎士比亚及奥古斯丁·菲力普斯均把低音六弦提琴、西特琴、班多尔琴及笛子让其学徒们去演奏。阿明肯定是个歌唱家。

莎士比亚及其同时代人在其剧作里或多或少都对某些乐器作过惯例性应用。因此除了宣布演出开始外,喇叭声表示的是王族人物的上场,在战场情境中吹出的紧急集合号与退却号声则能增加现实感,鼓与风笛声则表示军队在行进,而猎号声则表示是在打猎。为了戏剧上的种种原因,歌曲也通常加以使用,其中特别是悲剧,因为它们在其中可以突出不正常的思想状态,奥菲利娅疯了时唱的歌和苔丝狄蒙娜所唱的杨柳歌便是例子。在无言的紧张时刻里,也可以使用乐器奏出音乐,如李尔王从发疯中痊愈;它还常与魔法结合在一起,如《暴风雨》便是一例。为一出戏专门谱曲的情形看来绝无仅有;通常演奏的是时调和为现有的咏叹调所填的词。

因此,成人剧团在演剧时可有声乐与器乐音乐供观众欣赏,但在露天剧场进行廉价演出时,开演前或幕间一般没有音乐。因此,黑僧剧场的男童演员便处于有利地位,他们的剧场是关闭的,当他们作为合唱队员时,便能够以其附属性音乐或戏中音乐来娱乐其较有教育的观众。这种情形从黑僧剧场上演马斯顿的《恨世者》可以清楚看出;此剧在环球剧场演出时,便不得不加以拖长以补足剧中的音乐,因为国王

陛下剧团未能或无法习惯于提供这种音乐。当国王仆人剧团于1608年接管黑僧剧场时,他们看来继续保持演奏音乐的传统作法,此后音乐在其戏剧演出中便成了普遍特色,这在演出莎士比亚的传奇剧或卜蒙和弗莱彻合写的悲喜剧均是这样。1634年,黑僧剧场的音乐被认为是伦敦剧场中最好的音乐。

莎士比亚很懂音乐是确定无疑的,我们也有理由认为,他本人至少能演奏一种乐器。他不但能在其剧作中利用声乐与器乐,而且他的剧作里还充满了种种音乐形象,提及音乐之处就更多了。威尔森·奈特发现,音乐与暴风雨这两种对照鲜明的象征贯串于莎氏的全部剧作中。

印刷图案 (Devices of Printers) 早期印刷工和出版商用作区别性商标的装饰图案。对这些图案的研究有助于确定某本书是哪个印刷厂印刷的,在某些情况下,还有助于确定该书的印刷日期。罗纳德·B·麦克鲁在《英格兰和苏格兰印刷工与出版商的图案,1485—1640》中论述了早期图案的复制。他在书中对这一术语进行了解释:“在扉页、末页或书中其他显眼的地方发现的图画、图案或装饰(不是首字母),以及明显涉及到该书印刷工或出版商所制作的标记,或其中一方的名字,包括其中一方的纹章或纹饰——不管它原样是什么——那就是印刷工或出版商的图案。”

印刷与出版 (Printing and Publishing)

在伊丽莎白时代,图书出版是出版商公会的一个有效专利。出版商公会是1557年组成的印刷商和出版商的联合组织。这个公会不仅具有英国国内惟一的印刷权力(除牛津大学和剑桥大学出版社),并有权

追查任何人开的有关图书行业的事务所,以及违反许可和检查法所印刷的图书。根据 1586 年的法令所有图书都要有许可,即,在出版前呈交坎特伯雷大主教或他的代理人认真审阅。出版商公会的董事们要按照这些条款,一本书被登记在出版登记簿上之前要有许可。出版登记簿也可被看作一种版权记录。登记簿上记录了公会出版的每一本书的日期,成为提供传记方面情况的重要来源。

在莎士比亚时代,剧作家对戏剧的出版不像对戏剧的上演那么感兴趣。多数作家专门为直接付钱的演出公司写作,在公司没有通过上演赚到足够利润时,出卖剧本是不利的。然而,演出公司经常允许出版一些戏剧,或允许剧作家出版戏剧。莎士比亚的第一对开本(1623)就是国王供奉剧团演员股份人允许出版并编辑的。本·琼生本人监督了他的第一对开本(1616)的出版工作。

剧本一旦卖出,一切权利永远属于印刷商,甚至剧本不经剧作家知道或同意就已经被卖出。没有作者监督印刷和校勘,或加入必要的改动,剧本在出版过程中被掺杂进讹误。实际上,某些印刷商是根据他们自己的意愿来“改正”或改变剧本;有的把诗改成散文,把散文改成诗以适合版面;有的不认识手稿上的手写字;很少有人认真校对。到印刷商手里的可能有各种版本:改得乱七八糟的手稿,或作者抄写前的最后一稿;没有提白员注释的剧本;剧团提白员的剧本;演出时速记的剧本,或一个演员凭记忆写下来的剧本。歪曲的或掺杂讹误的剧本大多是凭记忆写下来的剧本(这大概就是差的四开本莎士比亚戏剧的来源)。

《英格兰的赫利孔山》(England's Helicon) 该书是伊丽莎白时代最好的杂录之一,于 1600 年出版;其中重印了《爱情的礼赞》(1599)中的第 17、18、20 首和第 21 首的一部分。“赫利孔山”是传说中缪斯居住的地方。

《英格兰、苏格兰和爱尔兰编年史》

(The Chronicals of England, Scotland and Ireland) 见“贺林希德”条。

尤菲绮斯体 (Euphuism) 1578—1580 年约翰·李利发表了散文体传奇《尤菲绮斯》,作品发表后,在英国产生了极大的影响,并得到伊丽莎白女王的赏识。其绮丽、匀称、高度典雅、过分雕琢的文风被称为“尤菲绮斯体”。在当时英国文坛盛极一时,对近代英语的形成有良好的影响。莎士比亚早期作品中也可以见到它的痕迹,尤其是《爱的徒劳》,但莎士比亚从未慎重对待这种文体。当他模仿它时,总是加以嘲讽和戏拟。

《犹太人》(The Jew) 一部业已失传的戏剧,尽管有人认为莎士比亚的《威尼斯商人》可能来源于《犹太人》,但关于该剧的情况,如今只能从斯梯芬·格森的《淫秽学校》里了解到一星半点。

语音 (Pronunciation) 虽然与乔叟时期的语音相比,莎士比亚的语音更接近现在英语的语音,但是在许多重要细节上与现在的英语不同。为了研究,我们不仅找到了拼写和节奏方面的明显根据,而且有莎士比亚同时代人对语言的大量评论。由于处于 16 世纪这样一个社会大变化的时期,英国人,特别是新兴的中、上层社会,首先开始意识到他们的语言问题,并寻求改进。在莎士比亚生活的年代,出现了许多研究英语语音和拼写的书,为我们提供

了大量当时英语口语的根据。最著名的有：约翰·哈特《表音法》(1569)、威廉·布洛卡《英语发音表音法的修正案》(1580)和理查德·马尔卡斯特《基本转换的第一部分》(1582)。虽然这类权威经常互相矛盾，但当与其他依据结合时，他们的理论产生出一些可靠的音素数据。必须记住，在当时和我们现阶段一样，英语语言中有大量的社会和年代上的差异，更优雅或更老式的用法与较新的或不太巩固的音素同时存在。

在这里把莎士比亚时代英语的语音与当代美国英语的语音比较一下。

在当代英语中，beet、boat 和 bought 都发长元音，然而 beat 和其他有 ea 的单词的元音在过去不像现在这样与 beet 的元音相同，而是与 bait 和 bate 的元音相同，像当代英语中的 fair 一样是开中元音。因此在《哈姆莱特》三幕二场中哈姆莱特的话“Speak the speech”中，speak 的元音与 speech 的元音不同，在当代英语中 speech 的元音发生了变化。在莎士比亚时代的英语中，有许多组同音异义词，如，beat: bait: bate, mead: maid: made 和 peal: pail: pale 等。虽然它们的发音发生了变化，但现在 bait 和 bate 仍然是同音异义词，但 beat 现在是 beet 的同音异义词而不是 bait 和 bate 的同音异义词了。带有 oo 的单词，如 food、good 和 blood（现在发三个不同的元音），在莎士比亚时代的英语中有两种不同的发音。与 food 和 good 同类型的词发当代英语中 food 的元音；与 blood 同类型的词发当代英语中 good 的元音，与 bud 和其他发“短 u”音的词押韵。grow 和 cause 的元音与现在的发音一样。

bite 和 bout 的双元音，在乔叟时代是单元音（分别是“长”i 和 u），显然还没有像当代英语这样发音，每个双元音的第一个音的音值在当时与 sofa 中的第二个元音音值一样；在一些语音保守的地区仍能听到这样的发音，如弗吉尼亚的太德沃特地区。toil 和 joy 中的双元音，像当代英语中这样发音，似乎从莎士比亚时代就开始了，但根据韵律和双关语可表明另外许多人把这些词发成 tile 中的元音。这样的发音在英语中延续了很长时间，至今仍能发现，如在美式英语方言中像 jine 和 pizen 这样拼写的单词。动词 rile 作为 roil 仍然流行。few 和 due 中的双元音发音与当代英语发音一样。

bit、bet 和 bat 中的短元音发音与当代英语中一样；bodkin 的第一个元音大概是某个圆唇音，像当代英式英语或像新英格兰东部的讲话一样。在 put 和 bud 中，现在元音不同，可能经历过很多变化，较早、较保守的发音在上述两种类型的单词中都用了 put 的元音，这样 bud 和 blood 就押韵了，虽然现在它们的元音不同。当代英语发音中 bud 和 blood 的音也许有人使用，但在多大范围内使用我们不清楚。art: convert 和 deserts: parts（莎士比亚十四行诗第 14、17 首）这种押韵法说明 er 加上一个辅音的单词发当代英语中 sergeant 的元音；所有这些单词除 sergeant（和英式英语的 clerk），由于拼写的影响，都变成了现在 ur 的音。

莎士比亚时代辅音的发音与英语现在的发音在几个方面也不同。在以 kn 和 gn 开头的单词中，如 knight、know、gnat、gnaw，开头的 k 和 g 对一些保守的人来说仍然可以发音。在中间有 ssi、ti 和 si 的单词

中,如 mission、nation 和 vision,原来发 mis-yon 和 viz-yon 这类的词,都被 sh 和 zh 的新发音所代替了。但到 16 世纪末发展到怎样的程度并不清楚。

盎格鲁与撒克逊时代以后,英语的重音形式变化不大。到莎士比亚时代,大多数中古英语阶段从法语借用的词都采用了英语的重音。但在许多直接或从法语借用的拉丁语来源的词中,重音还不固定。莎士比亚和他同时代的人比现代诗人更自由地为韵律方便移动单词的重音。如 canónized (《哈姆莱特》一幕四场,47 行)、cómmandable (同上,一幕二场,87 行)、córrosive (《亨利

四世》下篇,三幕二场,403 行)、démónstrate (《奥瑟罗》,一幕一场,61 行)、和 démonstrable (《奥瑟罗》,三幕四场,142 行)、perséver (《错误的喜剧》,二幕二场,217 行)、和 persévérance (《特洛伊罗斯与克瑞西达》,三幕三场,150 行)、sepúlchre (《维洛那二绅士》,四幕二场,118 行)和《理查二世》,一幕三场,196 行)。

上边描述的发音规律似乎在 17 世纪多数年代中很普遍,但到 18 世纪开始,标准的英语发音一定很像当代的美式英语。当代英式英语的特征如 half 和 pass 中的“开元音 a:”,都是后来才出现的。

Z

詹金斯(Thomas Jenkins) 继西蒙·亨特(Simon Hunt)之后的 1575 至 1579 年间艾汶河畔斯特拉福镇文法学校的校长。早年毕业于牛津大学圣约翰学院,并于该院成为评议员(即大学管理委员会成员)。1570 年获硕士学位后,出任沃韦克学校校长。詹金斯是威尔士人,可能是《温莎的风流娘儿们》中休·伊文思爵士的原型。他担任斯特拉福镇文法学校校长期间,莎士比亚才 11 至 15 岁。

詹姆斯(Richard James, 大约 1573—1629) 学者。著名的牛津大学博德利恩图书馆第一任馆长托马斯·詹姆斯的侄子。曾求学于牛津大学。在周游欧洲大陆后成为罗伯特爵士的图书馆管理员。与本·琼生是朋友,曾为他写过诗。还与其他英国著名人物有交往。1625 年在

给亨利·鲍彻爵士的书信中解释过福斯塔夫问题。

詹姆斯(Elias James, 大约 1578—1610) 伦敦酿酒商。他的一首诗体墓志铭有人说可能是莎士比亚所作。埃里亚斯·詹姆斯是德里克·詹姆斯(卒于 1590 年)的儿子。德里克在黑僧剧场附近有一家酿酒厂。埃里亚斯 1600 年继承产业,一直经营到他 1610 年去世。埃里亚斯同莎士比亚的另一联系是他的嫂子改嫁给了莎士比亚购买黑僧剧场门房时所请的委托管理人之一的约翰·杰克逊。

埃里亚斯·詹姆斯的墓志铭是在牛津大学图书馆的劳林森手稿里发现的,写作日期可能是在 1630—1640 年之间。

詹姆斯一世(James I, 1566—1625)

英国国王(1603—1625)。玛丽·

斯图亚特(苏格兰王后)的儿子。1567年玛丽·斯图亚特被迫放弃王位后,他被拥立为苏格兰王。1598年与丹麦公主安妮结婚,在安妮的影响下,开始沉溺于戏剧。他不失时机地作莎士比亚剧团的赞助人,1603年在皇家专利权中宣布了他们的地位。作为感谢,莎士比亚至少在创作《麦克白》时迎合了他的口味。他的王权思想在莎士比亚的《李尔王》和《科利奥伦纳斯》等一些詹姆斯一世时代的戏剧中有所体现。还有人认为《仲夏夜之梦》中波顿这个人物讽刺了詹姆斯对英国王位的要求,可说明詹姆斯与莎士比亚的联系,但这个推测一般不被人们所接受。

《詹姆斯四世》(‘James IV’) 罗伯特·格林的一部戏剧,约创作于1591年,注册于1594年5月4日,出版于1598年,主要内容是写被害于弗洛丹的詹姆斯四世的苏格兰历史。并穿插一出欢快的喜剧,有仙王奥布朗出场。莎士比亚在1597年创作的历史剧《亨利四世》中,也穿插进了喜剧情节,而莎士比亚的《仲夏夜之梦》中的仙王奥布朗很有可能就来自格林的这出戏。

正厅(Orchestra) 伊丽莎白时代剧场舞台两侧的座位区及第一层楼座的部分。正厅是绅士们的观剧室,这种观剧室还有舞台上方的楼座。托马斯·海伍德的《闺房,又名有关妇女的各色故事的九本书》(1624)说这是“剧场里只供贵族使用的地方”,而在科特格雷夫的《词典》(1611)里,它则是“剧场里供议员或贵族观剧的地方,位于舞台和普通座席之间”。约翰斯·德·威特所绘天鹅剧场的速写画有环绕这剧场的三层楼座,其中“正厅”一字标明的第一层或最低一层的楼座。王政

复辟时期(17世纪下半期)之后,正厅区才变成乐师使用的地方。正厅可能是剧场票价最高的观剧区,因为戴克尔在《盖尔斯号角书》(1609)里提及贵族或议员们坐在“舞台旁边票价12便士的观剧室”里。

朱厄尔(John Jewel, 1522—1571)

教士兼作家。曾在牛津大学受教育,玛丽就职(1553)时是学校的演说家,向玛丽写了贺信,他还签过一些天主教的文件。然而他被怀疑有同情新教的嫌疑,逃离英国,直到玛丽死后才回国。伊丽莎白就职时被任命为索尔兹伯里的主教(1560),成为伊丽莎白教派的辩护人。他的作品《英国国教的辩白》(1562)被认为是英国教会第一个反对罗马教会的声明。在以后的辩论中他站在伊丽莎白教派一方,反对清教徒的攻击。

朱文纳尔(Juvenal, 60? —140?)

拉丁语全名为德奇姆斯·尤尼乌斯·尤文纳里斯。罗马讽刺家。写过16个讽刺作品,讽刺性强、风格文雅,对同时代的人和事都使用神秘的暗示,在16世纪末的英国很受欢迎,一些“英国的朱文纳尔”也开始出现。由于讽刺作品太多,太强烈,当局认为有必要限制讽刺作品的出版,并公开烧毁一些最令人不快的书。一般都认为哈姆莱特嘲笑波洛涅斯时说的“专爱把人讥笑的坏蛋”是指朱文纳尔(二幕二场)。

专利(Patent) 在都铎和斯图亚特王朝,专利证是皇家行使特权的一种普通方法,越来越不受欢迎。专利证是国王签发给有关人员的公开证书,授予专利权获得某种官职或特权。1572年法律规定,演员公司要有贵族或更高级的人物的许可。伊丽莎白时期,1574年专利批准莱斯特剧团可以在英国各地演出是个

例外。詹姆斯一世统治时期，公司要得到君王允许。伦敦所有私人剧团都得到了许可，都有皇家庇护人，所以1603年5月19日王家供奉剧团得到了专利。

《捉住老家伙的诡计》 (Trick to Catch the Old One) 托马斯·密德尔顿的一个喜剧，也是他最好的喜剧之一。1608年出了未署名的四开本，同年出第二四开本，署名为T. M.。1916年出第三四开本，标明作者为“T.密德尔顿”。17世纪中叶，一些书商把它归之于莎士比亚的名下。

罪恶 (Vice) 道德剧中的一个角色。罪恶本来是所有罪恶坏事的抽象概念，因此也是魔鬼的同伙，他折磨着魔鬼并且常常用木制的匕首把他赶出舞台。在时间过程中他成为一个讥诮的阴谋家，用一些名字如“肉欲联想”、“第三名誉”、“诡计多端”，和“多行不义”之类来欺骗和引诱意志薄弱的人上当。他以玩世不恭、愤世嫉俗的愉快心情来嘲笑舞台上发生的悲剧事件。他的性格在莎士比亚的两个最突出的坏蛋伊阿古和理查三世身上表现得淋漓尽致。

最高权力法案 (Act of Supremacy)

(1) 是结束罗马教会在英国的领导权的法案。1534年通过的最高权力法案中规定“国王陛下理所当然的是教会和英国的最高领袖”，这个法案的产生是由于亨利八世要使他与凯瑟琳的离婚合法化。

(2) 是产生于1559年的法案，它

恢复了王室对英国教会的统治。女王玛丽1553年至1558年的统治时期信奉罗马教会，造成英国严重的宗教分裂。为了重建这个苦难国家的宗教和民族的统一，第二个法案宣布女王(伊丽莎白)是“这个王国的最高统治者，是精神上，宗教上及世间一切事物的统治者。”并要求教会头头和国家首脑宣誓，承认伊丽莎白的最高权力。法案把伊丽莎白定为“统治者”，而不是“教会的首领”，这样就暗示了她对宗教的争论一般是保持回避和不受约束的态度。

作为演员的莎士比亚 (William Shakespeare as Actor) 莎士比亚的名字在“第一对开本”中“所有这些戏剧的主要演员表”和琼生的《人人高兴》于1616年重印的对开本中所附的1598年演出时的“主要喜剧演员表”中均列于首位。他的名字也见于1603年上演的琼生《希杰那斯》的“主要悲剧演员表”。但他所担任的角色不详。戴维斯留下几句暧昧不明的诗句，其中一句说：“倘若您没有扮演若干国王的角色……”。罗武的研究只得出这样的结论：“他在自己的作品《哈姆莱特》中扮演的鬼魂是他演出生涯中最成功的角色。”史蒂文斯于1778年将一传说出版，说他扮演过《皆大欢喜》中的亚当。十四行诗第110和111首提到他厌恶使他“扮作斑衣的小丑供众人赏玩”和“除了养成我粗鄙的众人米饭”而外别无其他的生活。

二、莎士比亚的作品

A

阿萨特 (Arcite) 《两个高贵的亲戚》中两个亲戚之一，底比斯国王克里翁的外甥。虽然阿萨特被忒修斯从雅典驱逐出去，可是他非常爱艾米丽娅，以致于他化装之后重又回到宫廷，并做了艾米丽娅的一个仆人。为了得到艾米丽娅的爱，忒修斯判定在阿萨特与帕拉蒙之间进行一次比武，阿萨特打败了他的表兄帕拉蒙之后，从马上掉下来，摔成致命重伤。在呼吸最后一口气时，阿萨特把艾米丽娅让给了帕拉蒙。

阿隆佐 (Alonso) 《暴风雨》中那不勒斯国王，腓迪南的父亲，西巴西辛的哥哥。虽然阿隆佐帮助安东尼奥篡夺了普洛斯彼罗的公国，但这个相当优柔寡断的统治者能够真正感到悔恨。由于爱丽儿提醒了他的罪行，加之对于丢失儿子的极度悲伤，这位国王准备自杀。阿隆佐是这群恶棍中唯一请求普洛斯彼罗原谅的人，接着又交还了普洛斯彼罗的公国。当他发现腓迪南仍然活着并与米兰达订婚时，这个真诚悔罪者的不幸便完全烟消云散了。

阿提修斯 (Artesius) 在《两个高贵

的亲戚》中，一个雅典船长。雅典公爵忒修斯命令阿提修斯整顿军队与底比斯开战，为被杀害的三个女王的丈夫们报仇（一幕一场）。

阿埃基摩 (Iachimo) 《辛白林》中一个讨厌的意大利人。他打赌说能够诱惑波塞摩斯的妻子伊摩琴。当他诱惑的企图失败后，他私自进入伊摩琴的卧室，窥视睡眠中的伊摩琴，并把室内的陈设都记录下来。他谎称获得了成功，详细叙述了他在伊摩琴卧室见到的一切，使波塞摩斯轻易相信了伊摩琴不贞。戏剧结束时他悔恨地承认了自己的欺骗行为，请求原谅。

阿斯帕雷 (William Aspley, 1574—1640) 伦敦书商。威廉·阿斯帕雷从1588到1597年当学徒印刷工。1598年4月11日，他被批准加入伦敦书商出版商公会。他和安德鲁·怀斯于1600年联合出版了《无事生非》和《亨利四世下篇》的第一个版本。他也是1623年“第一对开本”的出版者之一，其他几名共同出版者是威廉·杰格德、爱德华·布朗特和约翰·斯麦西克。他也是1632

年的“第二对开本”的出版者之一。他逝世那年(1640)成为“书商出版商公会”的负责人。

阿米奥特 (Jacques Amyot, 1513—1593) 法国作家。阿米奥特翻译普鲁塔克的《希腊罗马名人传》(1559),由托马斯·诺思于1597年翻译成英语,成了莎士比亚罗马戏剧的题材来源。阿米奥特是古典学者,但是他的译作却显示出与学者并不相符的活泼和自由。在阿米奥特的一生中,他经常获得荣誉,他先在布尔戈斯当古典语言教授,后在奥塞尔做主教,直到1593年去世。

阿米恩斯 (Amiens) 《皆大欢喜》中,被流放到亚登森林的公爵的一个从臣。他唱“在绿色树底下,”(二幕五场)和“吹吧,吹吧,冬天的寒风”(二幕七场)。

阿伯霍逊 (Abhorson) 在《一报还一报》中是一个刽子手。他的名字正如他的职业一样凶残。阿伯霍逊反对狱吏雇用庞贝(一个堕落的酒吧招待)作为刽子手的助手。他说“他会丢我们的脸。”但阿伯霍逊遭到了上司的谴责,于是不得不接受了他的新助手,并且传授他一点手艺(四幕二场)。

阿德里安 (Adrian) 《暴风雨》中,那不勒斯王的一个侍臣。在阿德里安那天真的感觉中,岛上的“空气是最香甜的。”西巴斯辛和安东尼奥打赌,看是贡柴罗还是阿德里安先开口,结果阿德里安使西巴斯辛输了,赌注是“大笑三声”(二幕一场)。

阿喀琉斯 (Achilles) 在希腊神话中是塞萨利部落中迈密登人的国王,是特洛伊战争中希腊最杰出的勇士,在特洛伊战争中他杀死了赫克托。作为荷马史诗《伊利亚特》的英雄,阿喀琉斯在希腊人心目中成为男子美与英勇的象征。在《特洛

伊罗斯与克瑞西达》里,他是一个将军,他在两次冲突中受到了挫折。另一方面,阿喀琉斯发誓要停止与特洛伊的交战,因为他爱着赫克托的妹妹波吕克塞娜。但他是一个希腊战士,任务是继续战斗,而且尤利西斯又不断地提醒他肩负着这个任务。最后阿喀琉斯之所以重返战斗的行列是因为要给他的朋友帕特洛克罗斯报仇。在剧中他战胜赫克托的情景并不像荷马史诗里写的那样,而是对一个手无寸铁的人进行的不名誉的谋杀。在所有这些场景中莎士比亚始终贬低阿喀琉斯作为一个英雄人物的形象。

阿加门农 (Agamemnon) 在希腊的传说、荷马的《伊利亚特》及莎士比亚的《特洛伊罗斯和克瑞西达》中,是迈西尼国王米尼拉斯的兄弟,希腊人围攻特洛伊时的主帅。虽然这个角色经常出现在舞台上,但具体的戏却不多。

阿格里巴 (M. Vipsanius Agrippa, 纪元前63—12) 是奥克泰维斯在阿克兴的舰队司令。后来又成了他的女婿。在《安东尼与克莉奥佩特拉》中,他是奥克泰维斯的朋友。他建议安东尼与奥克泰维斯的妹妹奥克泰维娅结婚(二幕二场)。

阿拉勃斯 (Alarbus) 在《泰特斯·安德洛尼克斯》中,哥特人的女皇塔摩拉的长子。泰特斯活下来的四个儿子杀了阿拉勃斯来祭奠与哥特人交战时战死在沙场的21位哥哥的英灵。

阿拉贡亲王 (Prince of Arragon) 《威尼斯商人》中,鲍西娅的一个求婚者。他猜错了首饰盒里的东西。阿拉贡亲王选择了装有“一个眯着眼睛的傻瓜的画像”的银盒子(二幕九场)。

阿维拉古斯 (Arviragus) 《辛白林》

中国王的小儿子伊慕琴的兄弟。他和他的哥哥吉德律斯从小就被培拉律斯偷走,并作为自己的儿子抚养长大成人。培拉律斯是一个被流放的贵族,化名为摩根,也给他们兄弟化名为波里多和凯德华尔。阿维拉古斯更为敏感,勇敢也不亚于他的哥哥。当罗马入侵不列颠时,培拉律斯计划到山里寻找安全之处,被阿维拉古斯拒绝,他说:“我们要是摒弃行动和进取的雄心,把生命这样幽锢起来,人生还有什么乐趣呢?”于是这个青年王子联合他的哥哥和敌人进行无畏的战斗。

阿利奥斯托 (Lodovico Ariosto, 1474—1533) 意大利诗人和戏剧家。阿利奥斯托是意大利文艺复兴时期伟大人物之一。他是从学习法律开始他的事业的,后来又转向古典文学的研究。他最早的文学尝试是散文喜剧,其中的《想象》(1509)是一部闹剧,是《驯悍记》中比恩卡的求婚者的次情节的来源。1503年阿利奥斯托开始创作他的伟大史诗《疯狂的奥兰多》,1516年出版,此后他把他的余生全部用来修订和完善它。完成的修订版于1532年出版,这是他去世的前一年。

《疯狂的奥兰多》对16世纪的英国文学有着相当的影响。罗伯特·格林于1589年把《疯狂的奥兰多》这个史诗中的一部分改写成剧本。1591年约翰·哈林顿把它全部译成英文。但是《疯狂的奥兰多》在英文中得到最好表现的是斯宾塞的《仙后》,他用阿利奥斯托的作品作为《仙后》的主要来源。斯宾塞的作品及1583年上演的皮得·贝弗利的也是根据《疯狂的奥兰多》改编的《阿利奥丹特和杰讷芙拉》提供了莎士比亚的《无事生非》的主要来源。当然除了这些本子外,很可能莎士比

亚知道并用了《疯狂的奥兰多》,不是原文就是哈林顿的译本。J. S. 司马特曾主张,《奥瑟罗》里面有关手帕的情节正是基于阿利奥斯托长诗中最后一章写的。

阿契达摩斯 (Archidamus) 《冬天的故事》中一个波希米亚的大臣。他陪同波希米亚国王波力克希尼斯一起访问西西里。作客期间和西西里大臣卡密罗谈论两国和两个国王之间的情深谊长的友好关系。

阿朗松公爵 (Duke of John Alençon, 死于1476年) 阿朗松公爵一世的儿子,死在阿金库尔战役中。在《亨利五世》中莎士比亚提到了这个人物。年轻的阿朗松1424年在弗钮尔被福斯塔夫俘获,但随后作为谈判条件而获释。1429年他在加佐率领着法国军队。虽然阿朗松参加了查理七世的加冕典礼,但是他策划了反对国王的阴谋,被判为谋反罪,关进监狱。后来,在反叛路易十一后,阿朗松被处死。在《亨利六世上篇》中,在一次小规模接触后,法国军队被英国军队阻挡在奥尔良城前,阿朗松称赞英国军队说:“这些骨瘦如柴的恶棍呀!谁料得到他们竟是如此勇敢善战?”(一幕二场)

阿德里安娜 (Adriana) 在《错误的喜剧》中,是以弗所小安提福勒斯的好猜疑的妻子。阿德里安娜跟踪叙拉古的大安提福勒斯到一个修道院,以为被跟踪的这个男人是她的丈夫。她被修道院的住持责骂了一顿,因此她必须为她丈夫的“疯狂”负责。但是这个误会被解开后,夫妻二人又言归于好。

阿特米多勒斯 (Artemidorus) 《裘力斯·凯撒》中一个修辞学老师,克尼陀斯的诡辩学者。他想解救凯撒,给凯撒写了一个条子,警告他有一个已策划好了的阴谋,后来又当

面请他阅读,但凯撒拒绝看这张条子并把他当做疯子赶走(二幕三场,三幕一场)。在蒲鲁塔克的《名人传》中,阿特米多勒斯是修辞学博士,和这一阴谋集团某些成员相识,因而得知这一反对凯撒的阴谋并记了下来,准备送给凯撒。而凯撒忙于看别人的请愿书,把他的记录置之旁。

《阿登莎士比亚》(The Arden-Shakespeare) 莎士比亚著作的 37 卷本,出版于 1899 至 1924 年间。1899 到 1906 年的主编是 W. J. 克雷格,1909 到 1924 年的主编是 R. H. 凯斯。由于《阿登莎士比亚》有广博的介绍、原文注释和评注,以及各种不同的文句,它成为一个标准博学的版本。1951 年由尤娜·爱丽丝·弗尔莫主编,开始修订工作,这就是通常提到的《新阿登莎士比亚》。1958 年尤娜去世后,由哈罗德·F. 布鲁克斯和哈罗德·詹金斯继续这一工作。原来计划是修订本,但实际《新阿登莎士比亚》已是一个新的版本,加入了很多改正和补充材料,原有的评价也大半被更换掉。

阿玛宗女战士 (Amazons) 《雅典的泰门》里,泰门的宴会大厅假面舞会中的一些人物。他们跳舞,弹琴,和宾客们共舞(一幕二场)。

阿伯格孚尼勋爵 (Lord Abergavenny, George Neville, 大约 1471—1535)

是阿伯格孚尼男爵二世乔治的长子。虽然他曾是亨利七世忠实的仆人,而且与勃金汉公爵的女儿玛丽·斯特福德结了婚,可是这一切却引起了亨利八世对他的怀疑,认为他参与了公爵想篡夺皇位的阴谋。他入狱一年后被赦免,但再也不能重获国王对他的宠爱。在《亨利八世》中,阿伯格孚尼也像勃金汉公爵一样,受到了红衣主教伍尔习的憎恶,

并和公爵一同被判为谋反罪而投入监牢(一幕一场)。

《阿利奥丹特和杰努瓦拉》(Ariodante and Genovara, 1583) 一部失传的剧,1583 年曾由“商人泰勒学校学童戏班”在宫廷演出过。这个剧大概是根据阿利奥斯托的《疯狂的奥兰多》中的阿利奥丹特和杰努瓦拉那段情节改编的,这段情节是《无事生非》中希罗·克劳狄奥的主要情节的来源。

埃阿斯 (Ajax) 在古代传说中,是萨拉米斯国王。在荷马的《伊利亚特》里,他被描写成特洛伊之战中除阿喀琉斯之外的最勇敢的希腊英雄。在《特洛伊罗斯和克瑞西达》中,埃阿斯是作为一个希腊战士出现,是莎士比亚展示古代英雄中的一个最突出的范例。从《伊利亚特》的这个高大形象,莎士比亚把他改塑成一个粗暴的,爱嫉妒的,迟钝的和四肢发达的人物。有人争辩说埃阿斯是莎士比亚戏剧中本·琼生的形象,并说这个形象是从《从巴拿萨斯神山归来第二部》“净化”出来的。可能性最大的是,埃阿斯是托马斯·戴克尔描写的琼生。在“戏院战争”中,戴克尔是琼生的敌人,琼生把他描绘成忒尔西忒斯。但是莎士比亚没有太直接地讽刺戴克尔和琼生,因为他本人是他们两人之间爆发“战争”的起因(见“戏院战争”条)。

还有关于《特洛伊罗斯和克瑞西达》的另一种看法说,阿喀琉斯是艾塞克斯的形象,说埃阿斯是因在阿喀琉斯面前失去光辉而产生嫉妒的人物,这正和沃尔特·瑞里爵士情况一样,他作为英国的最重要的廷臣和贵族的显赫地位被艾塞克斯所取代。

埃尔德 (George Eld, 或 Elde, 死于

1624年) 伦敦的一位印刷工。莎士比亚十四行诗(1609)和《特洛伊罗斯与克瑞西达》(1609)最初几版就是他印刷的。1592到1600年,埃尔德做学徒,住在舰队街。十四行诗是他为出版商托马斯·索普印刷的,《特洛伊罗斯和克瑞西达》是他为理查德·波里安和亨利·沃利印刷的。埃尔德于1624年死于瘟疫。

埃涅阿斯(Aeneas) 在希腊传说和荷马的《伊利亚特》中,一个特洛伊将军。作为维吉尔《伊尼德》里面的英雄和传说中的英国人民的前辈,埃涅阿斯是莎士比亚时代的观众认为是荷马英雄中最伟大的一个。在《特洛伊罗斯和克瑞西达》中,他是一个较次要的角色——一个特洛伊将军和特洛伊罗斯的朋友及顾问。

埃塞克斯伯爵(Earl of Essex) 名叫杰弗里·菲茨彼得(Geoffrey Fitzpeter,死于1213年)。埃塞克斯伯爵第一杰弗里·德·曼德维尔的女婿。杰弗里死时,他继承了爵位。理查一世很信任他,任命他为首席大法官。约翰王登基后,他仍居此位。但约翰王并不喜欢埃塞克斯伯爵,对他的死感到高兴。在《约翰王》中,他只出现在第1幕第1场里,向约翰王请示是否将福康勃立琪及其庶兄带上来。

艾尔博(Elbow) 《一报还一报》中的角色。他是一位糊涂的差役,说话颠三倒四,乱用词语,使人发笑。他把庞培和弗洛斯带到安哲鲁面前,称他俩为“穷凶极恶的好人”,认为他俩跟咬弗动太太不清不白,指责弗洛斯侮辱他的老婆(第2幕第1场)。艾尔博很像《爱的徒劳》中的德尔和《无事生非》中的道格培里。

爱洛斯(Eros) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。他是安东尼的将佐,忠于安东尼。当安东尼告诉

他克莉奥佩特拉已死,命令爱洛斯杀死他。但爱洛斯自杀身亡,以示忠心。(第4幕第15场)

爱德伽(Edgar) 《李尔王》中的角色。葛罗斯特伯爵的嫡子。由于其庶弟爱德蒙的陷害,他被迫离家躲避,乔装成“疯子汤姆”,衣不蔽体。“疯子汤姆”(Tom O'Bedlam)指伦敦一座叫“疯人院”(Bedlam Hospital)的病人,他们被定期放出来乞讨钱财支付收容费。李尔、弄人、肯特到一座茅屋避雨时(第3幕第3场),他们发现了这个所谓疯乞丐。爱德伽的凄惨景象使李尔认识到:“人类在草昧的时代,不过是一个像你这样寒碜的赤裸的两脚动物”,并撕掉自己的衣服。爱德伽听到瞎眼的葛罗斯特承认他冤枉了自己后,原谅了父亲,给他带路,把他从绝望的境界中解救出来,又把他安顿在一个朋友处。剧末,奥本尼要求爱德伽与肯特一起帮他主持大政,“培养这已经断伤的国本”。

爱德蒙(Edmund) 《李尔王》中的角色。葛罗斯特伯爵的庶子。他对其私生子的身份感到屈辱和恼怒,决心获得嫡兄爱德伽的财产,于是设计陷害,爱德伽被迫出走。为了谋取父亲的爵位,他不惜诬陷父亲与前来讨伐的法国军队勾结。葛罗斯特矢口否认,只承认将李尔转移到了多佛。结果葛罗斯特被挖去双眼。爱德蒙利用里根和高纳里尔对自己的感情,分别与两人立下了爱情的盟誓,试图从中渔利。在李尔和考狄利娅被抓以后,他派人前去杀害他们。他说:“保全自己的地位要紧,什么天理良心只好一概不论。”剧末他与爱德伽决斗受到致命的创伤,临死前良心发现,想撤回杀害李尔和考狄利娅的命令,但为时已晚,考狄利娅已被处死。李尔虽

然幸存,但受不了爱女之死的打击,心力衰竭而死。

从社会学的角度看,爱德蒙是当时颇为时兴的马基雅维里的极端利己主义哲学、唯我主义、权术思想的典型代表,被称为文艺复兴时代的“黑色巨人”。从文学史的角度看,他与中世纪道德剧中为人熟知的恶棍形象“邪恶”(Vice)有相似之处,与理查三世和伊阿古有共通的地方。他清醒的自我认识和不择手段的个人主义是他最突出的特征。

爱丽儿(Ariel) 《暴风雨》中,一个没有形体的淘气的精灵。他被女巫禁闭在一棵裂开的松树里,直到普洛锡彼罗解救了他,于是他就忠顺地服务于解放他的恩人。听从普洛锡彼罗的吩咐,他在海上掀起风暴,制造沉船海难,后来又引导腓迪南和米兰达相遇;及时惊醒贡柴罗,挫败了杀害国王的阴谋。最后他为主人和所有人航回米兰,提供了平静的海面 and 顺风,这个快活的精灵也由此获得了自由。

爱莲娜(Aliena) 《皆大欢喜》里,当西莉娅陪伴罗瑟琳出逃外地时采用的名字。她化装成一个农村姑娘。

《爱的徒劳》(Love's Labour's Lost)

莎士比亚创作的一部喜剧。

版本原文 该剧唯一具有权威的版本是1598年出版的四开本,因为只有它才有可能出自莎士比亚手稿。这也是出版的第一部标有莎士比亚大名的剧作。四开本的书名页上写道:“一部生动活泼、充满奇想的喜剧,名叫《爱的徒劳》。刚在圣诞节里为女王陛下演出过,并由W. 莎士比亚新近作过修改。W. W. (威廉·怀特 William White)为书商卡特伯特·巴比(Cutbert Burby)在伦敦出版。1598年。”该剧没有“幕”和“场”之分。第一对开本的编者以四

开本作蓝本,修正了一些旧错误,同时又犯了一些新错误。第一对开本标明了“幕”,但没有标明“场”。巴比用来出版四开本的原稿经过了大量修订,其中有些修订显然是粗制滥造的结果。例如,四幕三场从第302行“从女人的眼睛里我得到这一教训”开始的那一段,竟在同一幕同一场的同一段里,即从第350行开始,又重复出现。一些学者为解释这些上下文出现混乱现象的原因,便假设说1598年出版四开本之前,就已经出现了一种“糟糕的四开本”。但是,除了第一四开本的书名页上出现的“由W. 莎士比亚新近作过修改”字样外,再没有证据能够支撑这一观点了。

写作年代 普遍认为,该剧最初是为私人演出而创作的。创作时间要么是1593年,要么是1594年。演出地点是某位达官贵人——很有可能是骚桑顿伯爵——的庄园府第的大厅。持这种观点者认为,莎士比亚在创作这部喜剧的同时,曾将他创作的两首长诗《维纳斯与阿童尼》和《鲁克丽丝受辱记》,以及他最早创作的部分十四行诗敬献给骚桑顿。这三种诗作的内容,与《爱的徒劳》有许多相似之处。此外,阿尔弗雷德·哈贝奇(Alfred Harbage)为这一观点提供了进一步的,比较可信的解释,即该剧是在1588年为一家儿童剧团的一次演出而创作的,后于1597年,为准备在圣诞节里为女王陛下演出而特意作了彻底修改。该剧在1598年出版的两部著作中被提到,这两部著作分别为米尔斯的《智慧的宝库》和罗伯特·托福特(Robert Tofte)的诗《阿尔巴,或一位忧伤情人的渴望》(Alba, or The Month's Mind of a Melancholy Lover)。但两位作者都没有注明该

剧的创作年代。托福特在他的诗中也只是提到“曾经看过”。如果他所说的“曾经”指“很久以前”的话，那么该剧的创作时间可能更早。

题材来源 1578年，凯瑟琳·德·梅迪西斯(Catherine de Médicis, 1519—1589)和女儿玛格丽特·德·瓦洛伊斯(Marguerite de Valois)——那瓦国王亨利的王后访问涅莱克(Nérac)。外界看来，这次访问是为了促使分居多年的亨利与玛格丽特和好，而实际上是同亨利王谈判阿奎丹(Aquitaine)问题。莎士比亚在创作《爱的徒劳》时，可能是参考了记载这次访问的有关文件。这些文件如今已经散失。

该剧也可能来源于一部已经失传的法国或英国戏，内容是关于玛格丽特的上述访问的。玛格丽特外出访问时，总有一帮被称作“飞行中队”的侍女们保护在左右。这些侍女年轻而且漂亮，很受当时的王侯贵族们青睐。此外，该剧的题材来源也不排除这种可能性，即来源于某位年轻的英国贵族——凯瑟琳和玛格丽特访问涅莱克时他也一直停留在那里——所写的文章。

剧中有些人物，如俾隆、朗格维和杜曼等，在历史上都实有其人。俾隆(Biron, 莎士比亚拼作 Berowne)和朗格维(Longueville, 莎士比亚拼作 Longaville)是1589至1592年法国内战期间那瓦国王亨利的两个军事指挥官。德·梅因(de Mayenne, 莎士比亚改为 Dumain)则是对立派的一位领袖。俾隆在1592年尤其受英国人爱戴，因为他是前来帮助亨利的英军将领艾塞克斯伯爵的军事盟友兼顾问。剧中的“小小的学院”也极像16世纪兴盛于意大利和法国的哲学研讨会——统称为“学院”。莎士比亚可能是从皮埃尔·德·拉·

普赖莫戴(Pierre de la Primaudaye)的《法兰西学院》(L'Académie française)一书中了解到这种文化风气的。

剧中的一些人物，如怪诞的西班牙人亚马多，教区牧师纳森尼尔，塾师霍罗福尼斯等，在形象塑造上，显然受到意大利即兴喜剧角色的影响。

故事梗概 第一幕 那瓦国王腓迪南希望把他的宫廷变成“一所小小的学院”。他为此立誓三年之内潜心探讨学术，不近女色。他的侍臣俾隆、朗格维和杜曼也发过同样的誓言。俾隆虽对这一誓言的价值表示怀疑，但他仍然吹嘘说，他将比其他任何人信守这一誓言的时间更长。

戒约上并没有严禁他们找些有趣的消遣。于是，他们找来“脑筋里收藏着取之不尽的古怪辞句”的怪诞的西班牙人唐·阿德里安诺·德·亚马多和会“制造无穷笑料”的乡人考斯塔德为他们提供娱乐。

考斯塔德作为巡丁德尔的犯人被带到国王面前。德尔同时还带来亚马多一封信。信中说“卑鄙的村夫”考斯塔德公然违反国王“颁布晓谕的诏令和禁抑邪行的法典”，在御苑里追随村女杰奎妮坦。考斯塔德被判“禁食一星期，每天吃些糠喝些水”，并由亚马多作他的看守人。然而，亚马多却向他的侍童毛子承认，他自己反而爱上了杰奎妮坦。

第二幕 与此同时，法国公主充当父王的使节，前来那瓦同腓迪南谈判阿奎丹问题。由于那瓦国王发过誓言不近女色，公主和她的三个侍女罗瑟琳、玛利娅、凯瑟琳被安排在御苑之外的大帐幕里，在那里受到腓迪南及其近臣的会见。

第三幕 考斯塔德成了大忙人。

亚马多请他转交一封信给杰奎妮坦，俾隆也请他把一封密信转交给罗瑟琳。俾隆曾经鞭责爱情，如今却叛弃誓约，爱上“一个白脸盘细眉毛的风骚女人”。

第四幕 阴差阳错，考斯塔德错将亚马多的信交给罗瑟琳，将俾隆的情诗交给杰奎妮坦。杰奎妮坦请牧师纳森聂尔先生读给她听。纳森聂尔对该诗大加赞扬，而他的朋友、塾师霍罗福尼斯却不以为然。

就在俾隆陷进爱的“泥坑”里难以自拔的同时，腓迪南也表白，尽管他已发过誓言，他如今却深深地爱上了法国公主。杜曼和朗格维也不落后，分别爱上了凯瑟琳和玛利娅。俾隆则伪装清白，嘲笑他的害相思病的朋友们，责怪他们反复无常。他洋洋得意地诘问他的朋友们：“你们什么时候见我写过一句诗？或者为了一个女人而痛苦呻吟？”恰在这时，杰奎妮坦和考斯塔德拿着俾隆写给罗瑟琳的那封信来禀报国王，俾隆不得不承认自己也是“恋爱场中的扒手”。但他为替自己辩解，大谈特谈女人与学问的关系。他对朋友们说：“爱情的战士们，想一想你们最初发下的誓，绝食，读书，不近女色，全然是对于绚烂的青春的重大的谋叛！……因为除了一张女人的美丽的容颜以外，您，我的陛下，或是你，或是我，什么地方找得到学问的真正价值？从女人的眼睛里我得到这一个教训：它们是艺术的经典，知识的宝库，是它们燃起了智慧的神火。”国王、杜曼和朗格维听完他的这番振振之词，顿时减除了叛誓的内疚。于是，他们决定以新奇的娱乐方式向那几位法国女郎求爱。

第五幕 正当公主及其侍女们开心地研究那些求婚者送来的诗篇

时，公主的侍臣鲍益前来报告，说那瓦国王及其同伴装扮成俄国人来了。公主建议她们也玩一个小小的游戏，每一个人都套上面罩，并且交换她们身上的佩物，以掩盖她们各自的真实身份。结果，每个男人求婚都求错了对象。当这些绅士们又换上他们自己的服装回到姑娘们居住的帐幕时，姑娘们含沙射影地将刚才拜访过她们的那帮莫斯科傻瓜肆意嘲弄一番。这场闹剧过去之后，俾隆接受教训，发誓“再也不信任那些预先拟就说辞”，再也不使用“那些绢一般柔滑、绸一般细致的字句，三重的夸张，刻意雕琢的语言”来表白他的爱情了。

这时，考斯塔德等人前来为他们表演《九个伟人》的戏剧。剧中，乡人考斯塔德扮庞贝大王，教区牧师纳森聂尔演亚历山大，塾师霍罗福尼斯饰犹大·麦卡俾斯，西班牙怪人亚马多装赫克托，亚马多的童儿毛子扮演年轻时的赫刺克勒斯。演出正在进行的时候，公主突然得到父王去世的噩耗，被迫立即动身回国。临行前，这几位法国女郎对她们的信誓旦旦的求婚者约法三章。公主要求腓迪南“必须赶快找一处荒凉僻野的隐居的所在，远离一切人世的享乐；在那边安心住下，直到天上的列星终结了他们一岁的行程”。只有这样，他到时才能得到她的满意的答复。罗瑟琳要求俾隆“必须在这一年之内，昼夜不休地服侍那些呻吟床榻的病人”，以洗涤他“身上沾染的种种恶德”。凯瑟琳希望杜曼有“一把胡须，一个健康的身体，一颗正直的良心”。玛利娅则对朗格维说：“一年过去以后，我愿意为了一个忠心的朋友脱下我的黑衣。”绅士们虽不太情愿，但还是都答应了女士们提出的要求，并主动

提出在大家听完霍罗福尼斯和纳森·裴尔所写的赞美鸚鵡和杜鹃的一段对话之后，护送她们一程。

评论 《爱的徒劳》放在上流社会风流喜剧一类中最合适不过。如果把《驯悍记》同《爱的徒劳》作一对比，就会发现这两出戏截然不同。《驯悍记》中的闹剧场面在《爱的徒劳》中为人物的优雅的词语交锋所取代。这出戏自始至终都洋溢着浓郁的上流社会气息，以至让人想起约翰·李利的那些优雅喜剧。

《爱的徒劳》既不属于闹剧，也不属于浪漫剧。它的特色首先是没有多少情节。在全部莎剧中，像《爱的徒劳》这种事变不多的作品，还找不到第二部。整个喜剧充满对话，而该剧的价值恰恰就集中在对话上。登场人物就各式各样的题目发议论，他们的言谈与其说揭示了说话者的性格，倒不如说显露了他们的才华或机智。整个喜剧几乎全由词句交锋和辩论构成。

国王意欲设立一所“学院”，当时这一类学院在醉心人文主义文化的名门贵族圈子里纷纷出现。这一类团体不仅在意大利和法兰西有，在英国也有，莎士比亚的嘲笑正是针对贵族知识分子这种时髦风气而发的。

国王同俾隆在喜剧开场的争论，令我们想起了文艺复兴时代人文主义哲学家所提出的人的灵与肉的问题。这里其实跟莎士比亚的长诗有相同的主题。

那瓦国王要求他的近臣遵循新柏拉图主义的哲学条规办事。他把放弃人世的享乐同对生活伊壁鸠鲁式的享乐主义对立起来了。

俾隆在整个戏中始终驳斥这种戒约，虽然他不得不签署自己的名字，表示服从国王制定的严厉的规章。

俾隆听到要他潜心读书，便声明这样读书得意甚少。读书的目的是为了追求真理的光明，可是真理既然不在书中，而在生活之中，何必死抱着书本苦苦钻研。他特别反对用禁欲主义来压制人的一切愿望和意向：

每个人都是生来就有他自己的癖好，对这些癖好，只能宽大为怀，不能用强力来横加压制。

（第一幕第一场）

全部喜剧剧情都确证俾隆这句话的正确性。他捍卫人权，把人当作血肉之躯的活物来对待；国王心血来潮，却要通过实验来测试，看新柏拉图哲学能结出怎样优秀的果实来。

这几个年轻人尚未来得及实行这种种严格的禁令，尤其是不接触女人的禁令，就得到消息说，法国公主及其侍女一行到来，有要事进行谈判。国家大事使那瓦国王只好把计划延期执行，至少得破坏一条禁令，因为他必须接见公主。

国王及其近臣原来都经不住考验，国王爱上了公主，他的三个朋友分别爱上了三个侍女。瞧，那法国代表团搭着帐幕的御苑郊外，充满了爱情的呻吟，骑士们个个给自己的意中美人大写十四行诗；他们很快就发觉，他们中没有一个人是守约的。当大家都彼此发觉了内心的秘密时，俾隆发表了一篇长长的演说（第三幕第四场），彻底推翻了国王所号召遵守的禁令。他的话里可笑之处很多，我们也不会把他说的话当作表明莎士比亚哲学观点的严肃理论来对待。如果用唯理主义的态度把俾隆的话分成论据和论题，那就会失去幽默感。他阐述自己观点的方式尽管多么可笑，但他所表达的观点，对莎士比亚来说却不是

偶然的。

关于研究哲学和修身养性的学问问题,早在喜剧《驯悍记》里业已有了戏谑的说法;仆人特拉尼奥力求使自己少爷求学的热情受到节制:

您能够立志在哲学里寻求至道妙理,使我听了非常高兴;可是少年,我们一方面向慕着仁义道德,一方面却也不要板起一副不近人情的道学面孔,不要因为一味服膺亚里士多德的箴言,而把奥维德的爱经深恶痛绝。

(第一幕第一场)

研究莎士比亚早期作品时,我们开始觉察到他肯定的是一个观点——新柏拉图主义,接着又发现他认为享乐主义生活合理。后来我们看出,莎士比亚的理想是灵与肉之间的和谐,这时人的理智能使人天性中的各种欲望保持均衡。

在这出喜剧中,爱情确实战胜了国王及其朋友们放弃世俗享受的最初意图。但《爱的徒劳》并没有以喜剧传统的结婚方式告终。一个出乎意料的消息突然传来:公主的父亲死了。公主及其侍女临离开那瓦时,要求恋人等上一年。这样一来,四个求婚者又有了新的考验——对他们感情和忠诚的考验。

这段有情人未成眷属的故事,在莎士比亚笔下乃是“高雅喜剧”的第一个样板。“高雅喜剧”内容写的是道德品格问题、才智和心灵问题,以及人的社会行为问题。在文艺复兴时代的英国戏剧中,李利的作品属于高雅喜剧之列。但在李利笔下,一切都淹没在矫揉造作、装腔作势、过分的殷勤多情和炫耀博学之中了。对李利的夸饰文体以及一般喜爱堆砌空洞词藻、卖弄字句等毛病,莎士比亚的喜剧则抱着嘲笑的态度。

在写高雅喜剧的同时,又写对高雅喜剧的讽刺性模拟作品,这在莎士比亚后来的创作中将是司空见惯的现象。剧中写了一个西班牙人唐·亚马多,他是一个迂腐不堪的贵族,他用极其夸张的言词表达他想说的话,他用异常精致的语言形式来表达最简单的事情,因而越发显得可笑。此外我们还看到私塾教师霍罗福尼斯、教区牧师纳森聂尔,他二人喜欢卖弄学问,那多半是些装点门面的货色,因为他们的知识范围不过是背诵小学课本中一些零碎的东西而已。

最后,从这出喜剧中还应指出一点:运用“戏中戏”手法,由村塾教师组织一次业余演出,来为贵人助兴。取笑业余演出,在《仲夏夜之梦》等喜剧中还要继续;男女主人公唇枪舌箭式的交锋也是莎士比亚第二创作期全部喜剧惯用的手法之一。

舞台演出史 《爱的徒劳》的第一次演出记录是1597年圣诞节期间为伊丽莎白女王及其廷臣的演出。1604和1605年的圣诞节期间,在萨里斯伯利伯爵或骚桑顿伯爵的府邸里还举行过一次私人演出。1762年出版过该剧的一部改编本,名叫《学者们》(The Students),但显然从没上演过。此后,直到19世纪早期,再没有该剧的演出记录。1839年9月30日,考文特花园剧院的经理伊丽莎白·维斯特里斯(Elizabeth Vestris)演出该剧,她亲自扮演的罗瑟琳受到评论界一致好评。但就在这天晚上,新上任的经理马休斯—维斯特里斯(Mathews-Vestris)因决定关闭票价最低的顶层楼座而引起一场骚乱,这次演出就此夭折。1857年9月30日,塞缪尔·菲尔普斯(Samuel Phelps)在萨德勒的威尔斯剧场上演该剧,他亲自扮演亚马

多。亚马多是菲尔普斯最喜欢扮演的喜剧角色。这次演出也只上演9场。1885年4月23日,为纪念莎士比亚诞辰,该剧第一次搬上莎士比亚纪念剧场的舞台。1886年7月2日在圣詹姆士剧场有过一次该剧的演出。1907年,这部几乎不为斯特拉福人所知的喜剧被选定在莎士比亚诞辰那天演出,演出单位是本森剧团,本森亲自扮演俾隆。

1918年和1923年,老维克剧团先后两次演出该剧。第一次演出中由欧内斯特·弥尔顿扮演俾隆;第二次由罗伯特·阿特金斯导演,伊翁·斯文利扮俾隆,乔治·海斯饰亚马多。1919年,伯明翰定期换演剧目剧场演出一次音乐剧《爱的徒劳》。1925年,经常演出稀奇戏剧的“演员剧团”在阿波罗剧场演出了该剧。

1932年,32岁的泰伦·古斯利在威斯敏斯特剧场演出该剧,以其明快、活泼的风格而引人注目。1936年他为老维克导演该剧时,有幸拥有一个声势强大的演员阵容,其中包括欧内斯特·弥尔顿(饰亚马多),亚历克·科伦斯(扮俾隆)和迈克尔·勒德格雷夫(演腓迪南),但这场声势浩大的演出并没有取得应有的成功。该剧在斯特拉福不太流行。1934年,布里奇斯—亚当斯在那里演出过一次这部喜剧。巴里奥尔·霍洛韦生就一副亚马多的滑稽相,但他对这一角色却不太看中。1935,1936和1943年,露天剧场都上演过该剧,但直到1946年,这出戏的演出才获得一定的成功。那是那一年在斯特拉福,由彼得·布鲁克导演。这次演出可以说是本世纪最成功的一次《爱的徒劳》的演出。演出中,布鲁克牢牢抓住“该剧甜蜜中包含着悲伤的气氛”,由保罗·斯科菲尔德塑造出一个忧郁的亚马多形

象。这场演出于1947年在纪念剧场又重复一次。与此同时,在休·亨特的导演下,老维克剧团在新剧场演出该剧,动用出理想的演员阵容:迈克尔·勒德格雷夫饰俾隆,马克·狄南演霍罗福尼斯,米尔斯·马勒森扮纳森聂尔,巴里奥·霍洛韦扮演亚马多。

较近的演出包括1953和1962年露天剧场的两场,老维克剧团在1954和1955年戏剧季节里的演出,由约翰·内维尔饰俾隆,保罗·罗杰斯演亚马多;以及斯特拉福演出的一场,由彼得·霍尔担任导演,哈利·安德鲁斯扮演亚马多。

批评摘要 威廉·赫士列特。如果作者的哪部喜剧可以舍弃的话,那只能是这部。但我们却不愿舍弃那位怪诞大王,唐·阿德里安诺·德·亚马多,不愿舍弃他那满口妙语;不愿舍弃纳森聂尔牧师,霍罗福尼斯塾师,以及他们饭后关于“诗律”的讨论;也不愿舍弃乡人考斯塔德,巡丁德尔。俾隆这个人物太有才艺啦,世界不能失去他。但如果没有别的廷臣及国王他又如何能亮相呢;如果我们漏掉女士们,那些先生们岂不失去了情人。因此我们无法舍弃全剧。我们也决无勇气“现出一丝非难之意。”我们只是对其风格有些不满意。我们认为这种风格不是他的天才的作品,而是莎士比亚那个时代的学究式精神的产物;不是出自诗人的灵感,而是有争议的神学及彼得·伦巴德的逻辑所造成的。它传输给我们的不仅有自然景物或他想象之中的童话世界,还有许多宫廷的习惯、法庭的遁词。莎士比亚尽力模仿当时在贵人小姐、智者学人中盛行的礼貌对话的口气,他模仿得过分忠实了……(摘自《莎士比亚戏剧人物论》,1817年)

塞缪尔·泰勒·柯勒律治。此剧第一场贯穿着其妙无比的思想活动，不管我如何赞之也不足以尽言其妙。此剧以其独到新颖的构思和人物的选择再现了自然……这类故事非常适于莎士比亚时代，当时英国的宫廷正是尊荣与诗才的温床。当时的廷臣、有身份及赶时髦的人都喜欢用风趣、简练、格言式的表达方式。而现在这无疑是无法令人忍受的。但百年来的争论——包括政治性的及社会家庭方面的趣味却正好熏陶了最下层人们的兴趣，使他们也参与了进来。另外，当时的说教式文风及新教徒所热衷的频繁的训道随处可见。全英国从亨利八世的登基到詹姆斯二世的逊位所受的这种教育是别国无法与之相比的。（摘自《莎士比亚批评》，1960年）

乔格·哥特弗莱得·吉尔维纳斯。在题材的结构与组织方面看，它是公认的诗人作品中最差的一部。但其更深层的价值却未得到挖掘，也轻易挖掘不出来……全剧描写了机敏的打趣与苦修主义，戏谑与诚挚，浅薄的人物，堂皇空虚的戏话，却没有行动。然而我们感到这种缺陷并非是无意的疏忽，而是作者的有意安排。剧中荒唐奇怪的人物混杂在一起，他的本性上多半都有不健全之处。但诗人对此心中有数，因此我们完全可以相信他把这些人放在一起是有其原因的，这个原因正值得我们探究。的确，更仔细地研究后我们发现这部剧有一个深奥的人物，在此莎士比亚的卓越才能已经显露其力量。我们从这部剧——他的戏剧中的上品中可看出他在创作中贯穿一种道德目的，这个目的在此剧中较在其他剧中要易见得多。（摘自《莎士比亚评论》，1863年）

维克多·雨果。在她（伊丽莎白女王）的约束下，宫廷中最年轻、最漂亮的三位廷臣艾塞克斯，罗利及骚桑顿甘愿拜倒在那位70多岁的圣母座下……

因而，这三位发誓陪伴守贞女王严守独身的新信徒已有两位破了约。他们是艾塞克斯和罗利——艾塞克斯娶了锡德尼夫人，罗利娶了斯洛克莫顿子爵的长女。只剩一位永守信诺了，那就是骚桑顿伯爵亨利·里奥塞斯利（Henry Wriothesley）。莎士比亚的两首献诗《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》就是献给他的。亨利是英国伟大家族的一个代表，漂亮、年轻、博学、富裕、高贵。贵人行为理应高尚。如若这样，父权乃是其第一需要，尊敬老人的就要寄希望于后人。就为了一个老处女的任性，亨利就应该断送其高贵的血统吗？他应该白白浪费祖先借给他的（而不是送给他的）那高尚的美吗？“决不应该”——莎士比亚在其十四行诗中大胆地做出了回答……要使年轻的伯爵相信诗人的话只要一个机会。甜蜜的诗句不及甜蜜的眼睛更能激起爱情。听了莎士比亚的诗骚桑顿尚有疑虑；当看到伊丽莎白·凡农夫人的眼睛，他相信了……

然而，莎士比亚——骚桑顿的密友设计的这出喜剧的情节因此遭到误解。——为了诏示人们：人的小权比之于最高权力的可笑，为了证明专制的小小法规见之于永恒不变的律法的微不足道，这种原始律法对专制法令的胜利，为了在笑声中摒弃那些束缚人的基本需要和本能的满足的虚妄禁令，为了摒弃所有无理强加于人的可笑的社会条件，简言之，为了向所有权利的专制，时尚的专制，虚伪趣味的专制，名利的

专制,成功的专制——宣布自然那不可侵犯的主宰地位,这就是诗人创作《爱的徒劳》的用意。作者的计划不仅大胆,那是名符其实的揭露和讽刺,莎士比亚旨在猛烈抨击宫廷,抨击其作风、其矫揉造作的温情脉脉。(摘自《爱的徒劳》,新集注本,1904年)

斯温伯恩。……《爱的徒劳》的真正精彩辉煌之处是俾隆用散文讲的对爱情的赞美。其优雅与甜美都不亚于马洛。不仅如此,它还具有想像的优美绚丽,既严肃又轻松,正像孩童一上帝,既有庄严的嘴巴又带着欢笑的眼睛,这是马洛所没有的灵感。此剧的开端和结局,特别是俾隆追求罗瑟琳那杰出的一段比《错误的喜剧》最严肃的插段中最优美的部分其笔法更完美,基调更深沉。与莎士比亚喜剧创作的最初成果相比此剧总的说来是更为轻松的喜剧,结构愈加变幻莫测,情节愈无形荒诞。《爱的徒劳》中想象如风一样狂放,故事结构如云雾搭成的房子任风随意将其构筑摧毁。从中我们看到欢闹的韵调,狂放不羁。有些场使我们产生似站在喜剧新生儿的襁褓边的感觉,听到婴唇中发出格格的笑音,但当语调一变我们认识到那是上帝的声音。诗的或浪漫喜剧的更高基调与一种完美的形体在文学中首次碰撞到了一起。马洛只为悲剧目的奠定的非凡的手法在莎士比亚手中得到了其新颖优美的运用。这为《皆大欢喜》及《暴风雨》铺平了道路;为罗瑟琳及米兰达的戏剧语言做了准备。(摘自《莎士比亚研究》,1880年)

《爱的获得》(Love's Labour's Won)

在1598年的《智慧的宝库》中,弗兰西斯·米尔斯提到莎士比亚的悲、喜剧各6部:

喜剧,看过他的《维洛那二绅士》、《错误的喜剧》、《爱的徒劳》、《爱的获得》、《仲夏夜之梦》和《威尼斯商人》;悲剧,看过他的《理查二世》、《理查三世》、《亨利四世》、《约翰王》、《泰特斯·安德洛尼克斯》和《罗密欧与朱丽叶》。

我们据此可能会认为,这里所说的《爱的获得》可能是《驯悍记》的别名,因为后者是已知莎士比亚早期喜剧中米尔斯没有提到的唯一一部。但1953年伦敦书商T.W.鲍德温发现一份出版商克利斯朵夫·亨特1603年8月备有的书单,包括“《威尼斯商人》、《驯悍记》、《爱的徒劳》、《爱的获得》”。《爱的获得》与《驯悍记》同列在一份书单中,显然二者不是同一出戏。它要么是一部已经失传的喜剧,要么是后来被收入第一对开本,在1603年出版时换了另外一个名字,而且后一种可能性很大。但究竟是哪一部剧,众说纷纭。书单的发现者T.W.鲍德温认为是《无事生非》。莱斯利·霍特森认为《爱的获得》这一题目的真正意思是“爱情带来痛苦”,所以他认为该剧应该是《特洛伊罗斯和克瑞西达》。但绝大部分人认为是《皆大欢喜》。

《爱的牺牲》(Love's Sacrifice) 见“约翰·福德”条。

爱米利娅(Emilia) 《冬天的故事》中的角色。她是赫米温妮的侍女。在第2幕第2场中她向宝丽娜报告赫米温妮在狱中生了一个女儿。

爱米利娅(Emilia) 《奥瑟罗》中的角色。她是伊阿古的妻子,苔丝狄蒙娜的仆人。爱米利娅老实单纯,很容易受丈夫的骗。她拾到那张致命的手帕后没有立即还给苔丝狄蒙娜,而是被丈夫夺走,并按丈夫的要求守口如瓶。她还帮助凯西奥与苔

丝狄蒙娜独自交谈了一会儿。这两件事都无意中为悲剧的发生创造了重要的条件。但艾米利娅发现丈夫的阴谋后,怒不可遏,揭露了事情的真相,既推动了结局的到来,又使观众借助她的愤怒,在悲剧的紧张气氛中,发泄了情感。在辛西奥的《寓言百篇》中,艾米利娅没有名字,扮演了一个被动的角色。

艾米利娅 (Emilia) 《两个高贵的亲戚》中的角色。她是希波利塔的妹妹,雅典公爵忒修斯的小姑子。阿喀提和帕拉蒙都向她发起求爱的进攻,她无法做出选择。阿喀提死后,她与帕拉蒙订婚。

艾米利娅 (Aemelia) 《错误的喜剧》中,伊勒的妻子。由于相信她已丧失了孪生的两个儿子和丈夫,艾米利娅便去以弗所修道院,当了修道院的住持。她在无意中为叙拉古的安提福勒斯提供了避难所。在伊勒被押赴刑场的途中,她认出了他。最后,一家人历尽苦难后,终于团聚。

爱格勒莫 (Eglamour) 《维洛那二绅士》中的角色。他是一位优雅的绅士,在妻子坟上发誓终身不娶。爱格勒莫帮助西尔维娅从父亲的监视下逃跑,并陪同她去见凡伦丁。但在森林里遇到强盗时,他却跑开了(第5幕第3场)。

爱德华四世 (Edward IV, 1442—1483) 英国国王。其父为约克公爵理查,其母为西塞莉·内维尔。他作马契伯爵时,曾帮助约克党的华列克和萨立斯伯雷在诺桑普顿打败亨利六世的皇家军队。其父1460年在威克菲尔德战死后,他被推为国王,并于赛顿战胜兰开斯特党后加冕。1464年,华列克为爱德华向法国王后三妹波那求婚时,爱德华四世却与伊丽莎白·伍德维尔(格雷夫人)

成婚。受到侮辱的华列克决心报复。玛格丽特王后、爱德华的兄弟克莱伦斯公爵与华列克联合起来。爱德华对他们发起了进攻,大获全胜,杀死了华列克和威尔士亲王爱德华,活捉了后者的父母玛格丽特王后和亨利六世。

在《亨利六世》中篇里,爱德华的父母因叛国罪被捕,他与兄弟葛罗斯特公爵理查受召前去保释父亲。在《亨利六世》下篇中,他俩敦促约克篡夺王位,约克被说服。在威尔菲尔之战中,约克战败被捉,玛格丽特下令割下他的首级。爱德华在赛顿打败了兰开斯特党,成为国王,与伊丽莎白·格雷夫人结婚。在兰开斯特党捉住他后,他暂时让位与亨利六世。在葛罗斯特的安排下,爱德华逃到弗兰德斯,组织力量,重新夺回了王位。在《理查三世》刚开始时,他就驾崩了。

爱德华五世 (Edward V, 1470—1483) 英国国王。爱德华四世和伊丽莎白·伍德维尔的长子。他出生于亨利六世短暂的复位期间。1471年,爱德华四世复位后,他成为威尔士亲王,被托付给他的叔父克莱伦斯、葛罗斯特和利维斯庇护。13岁,他登上王位,统治了两个月。伍德维尔一家与葛罗斯特公爵理查争吵不休。最后理查攫取了大权,爱德华被关进伦敦塔。不久他的弟弟约克公爵也与他关在一起。两人后来都被谋害了(有人说是僭君理查三世下令干的)。其时,爱德华因父母婚姻无效,已被废黜。

在《亨利六世》下篇里,襁褓中的爱德华被保姆抱着出场,叔父克莱伦斯和葛罗斯特吻他以示敬意。在《理查三世》中,他和弟弟接受劝告住进了伦敦塔,直到加冕典礼时才出来。但葛罗斯特派人将他俩杀害

在塔里，篡夺了王位，成为理查三世。

爱诺巴勃斯 (Domitius Enobarbus)

《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。他是安东尼部下将佐，为安东尼所信任。但安东尼在阿克兴战败后，他却背叛了他。安东尼仍然宽宏大量地把自己的珠宝送给他。爱诺巴勃斯非常悲伤，自杀身亡（第4幕第9场）。他在剧中表现出对安东尼与克莉奥佩特拉的行为的深刻而尖锐的观察。如茂西那斯和阿格立巴返回罗马时，爱诺巴勃斯向他俩描述了游艇上克莉奥佩特拉的情态（第2幕第2场）。历史上的爱诺巴勃斯是公元前32年的一位执政官，阿克兴之战后抛弃了安东尼，此后不久身亡。

爱斯卡勒斯 (Escalus) 《一报还一报》

中的角色。他慈祥可爱，公爵出巡时，任命他辅佐安哲鲁。他多方设法营救克劳狄奥，并向安哲鲁说情，但没有成功。他还释放了弗洛斯和庞培，只是给予了警告。剧末，公爵微服出场做依莎贝拉和玛丽安娜的证人，爱斯卡勒斯没有认出公爵，他接受路西奥的证词，以诽谤罪要将公爵投进监狱。

爱斯凯尼斯 (Escanes) 《泰尔亲王配力克里斯》

中的角色。他是泰尔大臣，只在第2幕第4场中说过话。配力克里斯和赫力堪纳斯去塔萨斯后，他留在泰尔进行统治（第4幕第4场）。

《爱情的礼赞》 (Passionate Pilgrim)

以莎士比亚名义出版的一本诗集。1599年威廉·贾格德，也许是一位名声不太好的出版商，把不同作者的一些诗收集起来，编成诗歌杂集。封面上写着：“《爱情的礼赞》，W. 莎士比亚，伦敦，出版商 W. 贾格德，出售商 W. 利克，1599年，波利斯教堂。”实际

这是该书第二版的封面，第一版除福尔杰图书馆保存的二页外所剩无几。第三版1612年问世。

诗集共收入诗歌20首，只有5首确实是莎士比亚的作品，如第一首和第二首分别是莎士比亚十四行诗第138首和第144首，第三、五、十六首分别是莎士比亚《爱的徒劳》四幕三场56—69行；四幕二场100—113行和四幕三场101—120行的抒情诗。其余诗歌都是其他诗人的作品，任何一首都不能被证明是莎士比亚的。1612年版又增加了托马斯·黑武德的9首诗歌。同年黑武德在《为演员一辩》的前言中谴责了贾格德这种不道德的行为，他说：“在这里，我必须声明，这本诗集损害了我的名誉。该书用另一位作者的名字翻印了我的书信体诗《帕里斯致海伦》和《海伦致帕里斯》，世人会以为我窃用了他的诗歌；……据我所知，这位作者对擅自盗用他名字的作法极为愤慨。”结果贾格德删去了还没有出售的1612年版封面上莎士比亚的名字。

爱克塞特公爵 (Duke of Exeter)

名叫亨利·霍兰 (Henry Holland, 1430—1473)，他是约克公爵理查的女婿，虽然如此，他仍然支持亨利六世。爱德华四世因此剥夺了他的财产。在《亨利六世下篇》中，爱克塞特是王党一员，跟随亨利六世，出场时间很短。他先是斥责约克的父亲是王室叛逆，后来又说约克是合法的君王（第1幕第1场）。

爱克塞特公爵 (Duke of Exeter)

名叫托马斯·博福特 (Thomas Beaufort, 约1375—1427)。其父是刚特的约翰，其母是凯瑟琳·斯温福德。他是家中幼子。1405年，在反对北方叛乱中，爱克塞特指挥同父异母兄弟亨利四世的军队。1412

年,他参加远征法国。亨利五世登基时,他被任命为诺曼底总督。哈弗娄城投降后,他被任命为该城总督。1416年,他成为终身爱克塞特伯爵。他参与了特洛瓦条约的谈判,1420年出席了条约签署仪式。

在《亨利五世》中,爱克塞特是国王的叔父。他督促亨利要求法国王位,后来又出使法国,要查理王臣服。爱克塞特与亨利王一起参加了哈弗娄与阿金库尔之战。在《亨利六世》上篇中,他是国王的叔祖和私人顾问。

《爱德蒙·艾恩赛德》 (Edmund Ironside) 归于莎士比亚名下的一部剧本手稿。该剧是在一个有15个剧本的手稿集(《埃格顿手稿》,1904)中找到的,现存大英博物馆。剧本叙述11世纪不列颠一位撒克逊统治者爱德蒙·艾恩赛德(死于1016年)的事迹。近代研究该剧的E.B.埃弗里特将其写作日期定在1585到1590年间。他认为剧本的主题、风格、意象与莎剧非常相像,出自莎士比亚之手。但他的观点未被大多数学者所接受。

爱德华·普兰塔琪纳特 (Edward Plantagenet, 1453—1471) 威尔士亲王。亨利六世和玛格莱特王后唯一的儿子。1466年,国会任命约克公爵为王位继承人。约克死后,其子继位,为爱德华四世,爱德华·普兰塔琪纳特被剥夺了继承权。与此同时,获得兰开斯特王室的支持的玛格莱特王后在套顿惨败。她与儿子先逃到苏格兰,后来又回到法国。华列克伯爵抛弃约克党之后,加入了兰开斯特党,爱德华亲王和玛格莱特王后与他汇合,打回英格兰。他们在图克斯伯雷战败。爱德华被捉,遭到杀害。

在《亨利六世》下篇中,亨利王承

认自己对王位的要求是不充分的,任命约克为继承人。但玛格莱特王后发誓要维护爱德华天生的权利。她与华列克达成妥协后,爱德华与华列克的长女订婚。图克斯伯雷之战中,爱德华被杀。

暖昧语 (Equivocation) 16世纪天主教神学家提出的理论。他们认为在发誓时所做出的虚假的、使人误解的回答是合乎道德的。从1600年到1606年间,这种观点引起了广泛的争论。以罗伯特·帕森斯为首的耶稣会教士为其合法性辩护,天主教僧侣在大主教惠特吉夫特和国教派的支持下,反对这种观点。莎士比亚在《哈姆莱特》中第一次提到这个术语(第5幕第1场)。哈姆莱特回答掘墓人谜一样的答复时说:“我们讲话可得字斟句酌,精心推敲,暖昧含糊就会出丑。”《麦克白》中,看门人也提到了这个术语(第2幕第3场,9—14行),暗示对亨利·加纳特的审判。加纳特是耶稣会会上,被控参与了火药案阴谋,他引用这种理论为自己辩护(见“《麦克白》:创作日期”条)。F.L.亨特利认为暖昧语的理论为《麦克白》提供了永恒的主题之一。暖昧是该剧的一个突出特征,不仅三个女巫模糊的外貌体现了这一点,麦克白本人的语言也体现了这个特征。1679年,教皇英诺森十一世猛烈地抨击了暖昧语理论。

艾·西 (I.C.) 生卒年不详。诗歌《圣玛丽·玛格达伦的皈依》(1603)的作者。该诗明显地提到了几出莎士比亚的作品:

海伦被强暴,特洛伊受困,

特洛伊罗斯忠心耿耿,克瑞西德虚情假意,

理查图谋英国王位,诡计多端,

塔昆斯好色淫逸,鲁克丽丝忠贞

不二。

所有这一切,我的缪斯决不放过,

她讲述伟大的征服、伟大的战争和伟大的爱情。

如果诗里的“特洛伊罗斯”(Troilus)和“克瑞西德”(Cressids)是莎剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的人物,这就为确定该剧创作日期提供了重要线索。“艾·西”是谁尚未查明,有可能是约翰·库克(John Cooke,生卒年不详),1604年,他在另一首诗歌中间接提到了《特洛伊罗斯与克瑞西达》。

艾伦(Aaron) 在《泰特斯·安德洛尼克斯》中一个恶毒的摩尔人;是哥特皇后塔摩拉的情夫。在他的策划下,塔摩拉的儿子们杀死了巴西安纳斯。阴谋得逞后,泰特斯的儿子昆塔斯和马歇斯被判为谋杀罪。艾伦又让泰特斯砍掉他自己的一只手,以赎回他儿子们的性命。作为惩罚,路歇斯命令手下人把艾伦埋入土中齐胸深。最后艾伦饿死在那里。

艾丽斯(Alice) 《亨利五世》中法国凯瑟琳公主的侍女。在三幕四场中,艾丽斯给她的女主人上英语课。

艾莉诺(Eleanor (或 Elinor) of Aquitaine, 1122?—1204) 阿基泰勒公爵威廉·艾克斯之女。1137年,她与法王路易七世结婚,1152年离婚。同年她与安茹伯爵诺曼底公爵亨利结婚。亨利后来在英格兰登基,称亨利二世。这是一场没有爱情的婚姻。1173年,她的儿子发动反对亨利的叛乱时,她支持儿子,被捕后受到监视,直到亨利去世。她的儿子理查一世继位后,她的权势达到鼎盛。理查死时,她让兄弟约翰继位,剥夺了孙子亚瑟的继承权。

在《约翰王》中,艾莉诺以亨利二世遗孀的身份出场,虚伪卑劣。尽

管她知道约翰继承英格兰王位并不合法,仍然支持他,反对亚瑟。在对法战争中,她一直陪着约翰。第4幕第2场,约翰得到艾莉诺的死讯。

艾西巴第斯(Alcibiades, 大约公元前450—404) 一个反对民主的雅典将军和政治家,在《雅典的泰门》里是一位雅典的军官。由于受到他的煽动,人们赞成征伐西西里。公元前415年,雅典人把他派到一支巨大的舰队里当首领。由于他破坏赫尔墨斯神像的石碑而犯了渎圣罪被召回受审。但是艾西巴第斯被缺席判处死刑,财产全部没收,于是他投到反对雅典的斯巴达人一边。后来受到斯巴达首领们的妒忌,不得不逃回雅典。在雅典他受到了欢迎,但很快又被怀疑。他再逃到波斯人那里,但在斯巴达人的挑唆下,他在俾斯尼亚被杀死。

在《雅典的泰门》中艾西巴第斯是雅典军官。他为一个朋友要求赦罪,但遭到元老院的拒绝。他愤怒的对答导致了被流放。有泰门的黄金在财政上的资助,艾西巴第斯打回雅典城来,报复他和泰门的敌人。

艾勒克萨斯(Alexas) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中,克莉奥佩特拉的一个侍从。在四幕六场里,爱诺巴勒斯说艾勒克萨斯叛变了,他奉安东尼的使命到犹太去,却劝诱希律王归附奥克泰维斯,反对安东尼。为了他这一“功劳”,奥克泰维斯把他吊死。

艾帕曼特斯(Apemantus) 在《雅典的泰门》里,一个玩世不恭的哲学家。他警告泰门说,泰门的那些朋友都不是真正的朋友,但泰门不以为意。当泰门发现事情真相后,这位慷慨的贵族变得比艾帕曼特斯还要厌世。

艾普利尤斯(Lucius Apuleius, 125—?)

罗马哲学家及讽刺家,《变形记》或《金驴记》的作者,出生在努米底亚,在迦太基和雅典受过教育。《唐·吉珂德》和《吉尔·布拉斯》中的一些情节是《金驴记》里面的。《变形记》于1566年被威廉·阿丁顿译成英文。小说叙述了一个变成金驴的年轻人的冒险故事。由于人们不怀疑他,他能听到、见到人们最卑鄙的思想和行为。小说也写了不少巫术、怪异、神秘等事物。《变形记》大概是《仲夏夜之梦》中波顿变成驴子的来源。也有人认为《维洛那二绅士》中凡伦丁在逃犯中的冒险是受到《变形记》的影响。与此书有渊源关系的还有《维纳斯与阿都尼》中打猎野猪的插曲、《麦克白》中女巫们的妖法、《辛白林》中王后企图毒害伊摩琴的情节,等。

艾克斯顿爵士 (Sir Pierce 或作 Piers, of Exton) 据说他是1388年伦敦市长尼古拉斯·艾克斯顿爵士的近亲。他在国会里坚决反对理查二世。在《理查二世》中,他是亨利四世的朋友。无意中听到亨利要理查死后,艾克斯顿就杀死了理查二世以迎合亨利王,但亨利并不感谢他(第5幕第4—6场)。

安·培琪 (Anne Page) 《温莎的风流娘儿们》中,培琪的女儿。她有700英镑钱和三个追求者。她父亲想让她与斯兰德结婚,她母亲想让她嫁给卡厄斯医生,最后她与自己所爱的范顿私奔。事后培琪大爷和培琪大娘承认了安自己的选择。

安忒诺 (Antenor) 在荷马史诗《伊利亚特》中一个特洛亚人,他曾劝说海伦回到梅纳雷阿斯去。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里是一个特洛亚的将领,被希腊人俘虏。在克瑞西达的父亲卡尔卡斯的要求下,用安忒诺交换克瑞西达。

安哲鲁 (Angelo) 《错误的喜剧》中一个金匠商。他为小安提福勒斯定制了一个项链,但把项链错给了大安提福勒斯,从而闹出了一连串的误会。

安哲鲁 (Angelo) 《一报还一报》中由公爵指定的一个代理人,让这个代理人在他不在的时候对不道德的行为施行法律上的制裁。安哲鲁判克劳狄奥死刑,因为他勾引了朱丽叶,但是他向克劳狄奥的姐姐依莎贝拉提出:她可以用肉体来换取她弟弟的生命。在化了装的公爵的安排下,被安哲鲁抛弃了的未婚妻玛丽安娜代替依莎贝拉在黑暗中去和安哲鲁床上幽会。他相信他已经占有了依莎贝拉,但仍然下令处死克劳狄奥。他的欺骗奸诈和犯罪行为被公爵拆穿,戏的最后,安哲鲁被迫与玛丽安娜结婚。

安格斯 (Angus) 《麦克白》中一个苏格兰贵族。他和马尔康反叛的军队一道攻打麦克白(五幕四场)。

安东尼 (Mark Antony, 大约公元前83—30年) 罗马的三头政治之一和将军;在《裘力斯·凯撒》中是三执政之一;在《安东尼与克莉奥佩特拉》中是主角。从历史角度看,安东尼虽然有些放荡,但作为一个战士,他获得了很高的声誉。与裘力斯·凯撒联合后,成为凯撒的执政官(公元前44年)。凯撒被刺杀后,安东尼决心成为罗马唯一的统治者,但他被奥克泰维斯打败了。他后来与奥克泰维斯达成协议,加上莱必多斯,组成第二个三头执政,打败了勃鲁托斯和凯撒率领的共和军。后来安东尼遇到了埃及皇后克莉奥佩特拉,于是他们成了情人。安东尼一直和情妇呆在一起,直到他的妻子富尔维娅死亡的消息传来后他才回到罗马。在罗马他为了政治的需

要，与奥克泰维斯·凯撒的妹妹奥克泰维娅结了婚，但几年后他又抛弃了她，回到克莉奥佩特拉身边。安东尼变得非常专横，他挑起了和奥克泰维斯之间的战争。这场战争以他在阿克提莫的惨败而告终。不久他自杀身亡。

在《裘力斯·凯撒》中，安东尼在凯撒葬礼上讲话，煽动市民群众起来反对勃鲁托斯和他的同党。凯撒的精神体现在安东尼身上，他和奥克泰维斯一道战胜了勃鲁托斯和凯歇斯领导的共和军队。虽然安东尼的品格不如勃鲁托斯那样高尚，但是政治上他更胜一筹。

《安东尼与克莉奥佩特拉》展示了安东尼由于对克莉奥佩特拉的热恋而留在埃及，不回罗马。在士兵们的眼里，安东尼是“世界上三大柱石之一，现在已经变成一个娼妇的弄人了”（一幕一场）。但是他的朋友，著名的爱诺巴勃斯和道拉培拉后来证实了这一事实：皇后极赋魅力，的确非常美丽。安东尼的妻子富尔维娅的死，引起这对情人的关系一系列的不幸变化：与奥克泰维娅结婚，克莉奥佩特拉的嫉妒，在阿克提莫被奥克泰维斯打败，安东尼的绝望，他的自杀，然后是克莉奥佩特拉的自杀。

安东尼是一个悲剧人物，他被束缚在克莉奥佩特拉无休止的恋情与他自己的远大目标之间。虽然由于他选择了克莉奥佩特拉的世界而丧失了政治生命，但在这个世界里享尽了人间乐事，虽然最后败于奥克泰维斯，但他们双双自杀是战胜自己以及敌人的高尚死亡。

安东尼奥 (Antonio) 《威尼斯商人》中一个重要人物。安东尼奥为了帮助他的朋友巴萨尼奥，向夏洛克借贷 3000 块钱，以自己的船和货

物作抵押。当年轻的安东尼奥不能按期还钱时，夏洛克就要按约从安东尼奥身上割下一磅肉来作为补偿。在以后的较量中，巴萨尼奥的妻子鲍西娅装扮成安东尼奥的辩护律师，聪明机智地将夏洛克置于窘迫之中。最后夏洛克像罪犯一样灰溜溜地走了。虽然法庭判决没收夏洛克的全部财产，但仁慈的安东尼奥要求只没收这个老头的一半财产。他的要求得到了法庭的允许。

安东尼奥 (Antonio) 《无事生非》中，里奥那托之弟。在第五幕第一场里，安东尼奥劝告里奥那托不要为他女儿希罗的事情过分悲伤，这样会毁了他自己。当安东尼奥向克劳狄奥提出挑战时，他的哥哥都无法使他爆发出的愤怒平息下来。剧终时，安东尼奥把他的“女儿”，其实是戴着面具的希罗，许配给了深表悔恨的克劳狄奥。

安东尼奥 (Antonio) 《暴风雨》中，普洛斯彼罗之兄弟。罪恶的野心促使恶魔般的安东尼奥篡夺了他哥哥的公国，并将普洛斯彼罗和他的女儿米兰达押到一条破船上，任其在海上漂流。12年后安东尼奥也在海上遇了难，破船残骸被抛到一个奇怪的小岛上。安东尼奥的本质未改，策划谋害正在熟睡的那不勒斯王阿隆佐。阿隆佐及时醒来，才免遭毒手。

安东尼奥 (Antonio) 《第十二夜》中的一个船长，西巴斯辛的朋友。具有牺牲精神的、仁慈的安东尼奥，冒着被逮捕的危险，陪伴着西巴斯辛来到伊利里亚，并把自己的钱袋给了他（三幕三场）。后来安东尼奥错把小厮西萨里奥当成了西巴斯辛，当西萨里奥否认安东尼奥曾给他钱袋时，安东尼奥既感到惊讶，又感到失望。

安东尼奥 (Antonio) 《维洛那二绅士》中,普洛丢斯的父亲。安东尼奥把他的儿子派遣到米兰的宫廷中去,相信普洛丢斯“要是不在外面多经历经历世事,将来很难成为大器。”

安德鲁爵士 (Sir Andrew Aguecheek)
《第十二夜》中一个愚蠢的骑士,奥丽维娅的求婚者。托比·培尔契爵士开了一个玩笑,唆使安德鲁去向西萨里奥提出挑战。但托比又编出一套假话,说那个年轻人如何凶猛。于是安德鲁又从迎战中退缩回来。尽管安德鲁遭到托比的愚弄,但这个愚蠢的贵族也分享了捉弄人的乐趣。

安德洛玛刻 (Andromache) 在希腊传奇和荷马的《伊利亚特》中,安德洛玛刻是赫克托的妻子。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里,仍是同样的角色。她哀求她的丈夫不要去应阿喀琉斯约定的战斗,她说:“脱去盔甲吧,脱去盔甲吧,今天不要出去打仗了。”赫克托不听,终于被杀。(五幕三场)。

安提哥纳斯 (Antigonus) 在《冬天的故事》里,西西里岛一个大臣,宝丽娜的丈夫,他俩是一对忠诚的、耿直的夫妻。安提哥纳斯坦诚地对里昂提斯说出自己的意见,“你应该仔细考虑你做的事,免得你的聪明正直反而变成了暴虐。”他忠实地执行了里昂提斯的命令,去把无辜的婴孩潘迪塔抛弃到遥远荒漠的地方。在波希米亚的漠野里,不幸被熊吃掉(三幕三场)。

安提奥克斯 (Antiochus) 《配力克里斯》里安提奥克斯邪恶的国王。他宣布说,凡是想得到他女儿爱的人,都必须解开一个谜,这个谜底就是他和她女儿那可怕的乱伦关系的秘密。当配力克里斯正确地翻译出这

首谜诗时,安提奥克斯害怕王子揭穿他的丑事,于是指使一个行刺者去暗杀他。在三幕一场中一老人报告了国王和他女儿的死讯。

安提福勒斯 (Antipholus) 《错误的喜剧》中一对双胞胎兄弟的名字,他们是伊勒和爱米利娅的儿子。一个是以弗所的安提福勒斯,另一个是叙拉古的安提福勒斯。在一次船只失事中幼年的兄弟二人失散了。几经周折后他们终于重逢。重逢前发生了一系列误会,因为人们总是把他们当成一个人。

安纳斯雷爵士 (Sir Brian Annesley, 死于1603) 伊丽莎白女王的领年金的扈从。安纳斯雷与他的女儿们的关系如同李尔王和他女儿们的关系一样。1600年安纳斯雷写了一份遗嘱,很明显这份遗嘱的内容不利于两个已婚的女儿——维德古斯夫人和桑狄夫人。三年后,也就是在安纳斯雷去世前不久,两个女儿找借口说她们的父亲宣布遗嘱无效。但她们的阴谋被三女儿——考黛尔挫败了,考黛尔给女皇的大臣罗伯特·塞西尔写了一封信,请求不要把她父亲当做疯人处理。考黛尔的父亲死后,她用自己的钱为她的父母建起了一个纪念碑,用来“对抗那个忘恩负义的难忘年代”。后来考黛尔嫁给了威廉·哈维爵士,即后来的莎士比亚的庇护人骚桑顿伯爵的继父。由于和这家的亲密关系,莎士比亚可能了解了安纳斯雷事件,把它用到《李尔王》中,特别是李尔疯狂这点,明显是受到这一事件的启发,因为在任何已知的《李尔王》故事来源中,李尔都是清醒的。

安提奥克斯之女 (Daughter of Antiochus) 《泰尔亲王配力克里斯》中的角色。其父安提奥克斯为安提奥克国王。她长得“容华绝代,天生

就风流的体态”。不少公子王孙慕名前来求婚，安提奥克斯要求他们必须解答一个谜，正确者便可娶之为妻，否则就得处死。配力克里斯也前来求婚。他发现谜语讲的是这父女俩乱伦。后来她和父亲一起被火烧死了。

安妮·纳维尔夫人 (Lady Anne Neville, 1456—1485) 选帝侯沃里克的小女儿。虽然安妮夫人在1470年与亨利六世和玛格丽特王后的儿子爱德华订了婚，但他们是否举行过婚礼这一点并不能肯定。葛罗斯特公爵理查的权力上升后，安妮被她的姐夫——克莱伦斯公爵送到一个没人知道的地方。但理查最后找到了安妮，并于1474年同她结了婚。他们唯一的一个孩子爱德华大约生于1476年，但8年后就死去了。

在《理查三世》中，安妮是作为威尔士王子爱德华的遗孀在剧中出现的。在一幕二场里安妮咒骂理查杀害了她的父亲和她的丈夫，但又同意嫁给他。在安妮加冕后，她就非常神秘地死去。波士委战役的前夕，安妮的鬼魂出现在理查面前，对他说：“你将绝望而死！”（五幕三场）

安怒的玛格丽特 (Margaret of Anjou, 1430—1482) 安怒公爵雷尼·雷尼埃尔的女儿。1444年于图尔举行和谈后与英国的亨利六世订婚，翌年出嫁，以萨福克伯爵作代理人。然后她前往伦敦加冕为王后。其子爱德华于1453年出生后，本想继承王位的约克公爵便成了玛格丽特的竟敌。公爵起兵反抗她并于1455年在圣阿尔班斯击败王党军队。

当国会于1460年指定约克公爵为护国公和精神不正常的亨利王的继承人时，玛格丽特安排其子与苏格兰詹姆斯三世的妹妹玛丽结亲，

从而取得苏格兰人对其事业的支持。约克公爵于威克菲尔德去世后，其子爱德华当上了国王。在沃里克伯爵的帮助下，爱德华四世于陶顿(1461)给玛格丽特的军队以致命的打击，她只好与亨利于此地逃往苏格兰。后来，玛格丽特虽与华列克伯爵和解；1471年，她于图克斯伯雷战役被击败，其子被杀，她与亨利被俘。玛格丽特于1476年获释并被带回法国，后贫困死去。

《亨利六世》上中下篇和《理查三世》里瑞尼埃(安怒公爵雷尼)之女，后嫁与亨利六世。在《亨利六世》上篇里，她为萨福克所俘获；他表示，要是她愿作他的情妇，他便设法让她当上亨利的王后。在《亨利六世》中篇里，她以王后的身份出现，与葛罗斯特公爵夫人争吵，使葛罗斯特被解除职务并劝说萨福克杀死葛罗斯特。当萨福克被流放和杀死后，她公开表示了对他的爱。玫瑰战争开始前，约克称她是个“满手沾满鲜血的那不勒斯人”。兰开斯特家族于圣奥尔本被击溃后，她与亨利逃往了伦敦。在《亨利六世》下篇里，玛格丽特在亨利王使约克公爵成了王位继承人后继续进行反对约克的斗争，结果得以剥夺约克儿子的继承权。她率军于威克菲尔德战胜了约克，拿他开心并用刀杀死了他；但她后来却在套顿吃了败仗，于是逃往法国求援，结果得华列克之助。她于图克斯伯雷战败被俘，其丈夫和儿子被杀害后，她被赎并遣回其父亲处。在《理查三世》里，她以预言者的身份出现，回忆起可怕的往事并诅咒和预言灾难会落到约克家族身上，其中特别是杀了其丈夫和儿子的理查。(作为历史事实，玛格丽特在战败并放逐到法国后并未回到英国来。)

《安东尼与克莉奥佩特拉》(Anthony and Cleopatra) 是莎士比亚的一部悲剧。

版本原文。 唯一权威原本是收在“第一对开本”中的戏文(1623), 共有3000多行, 远远超出上演的本子篇幅, 这说明它不是根据供剧团的提词本编辑, 而是根据莎士比亚本人的手稿或者是他的手稿的抄本。第一对开本中的戏文除了很多印刷错误外, 可以说是一个不同寻常的好版本。这些印刷错误大都在1632年的第二版中得到了改正。

写作年代。 这部剧和《配力克里斯》一同于1608年5月20日在“书商公会登记处”登记。1607年塞缪尔·丹尼尔出版了《克莉奥佩特拉的悲剧》的修订本。丹尼尔修订本的特色与《安东尼与克莉奥佩特拉》有惊人的相像之处, 以致一些评论家认为丹尼尔在从事修订他的剧本以前就已看过了舞台上演出的莎士比亚戏剧。如果事实确实如此, 那么《安东尼与克莉奥佩特拉》一定最晚于1607年初上演过。但谁也不能肯定这两部剧之间是否具有某种联系。这两个剧的近似也可能是莎士比亚抄了丹尼尔的结果。如果是这种情况, 那么《安东尼和克莉奥佩特拉》就可能写于1607年末或1608年初。很多学者倾向于前一个观点, 他们认为是丹尼尔借用了莎士比亚的东西, 并把这部剧的写作日期定在1606至1607年。

题材来源。 这个剧本主要来自托马斯·诺思于1579年翻译的普鲁塔克的《希腊罗马名人传》中的安东尼的传记。这一作品中的很多章节给莎士比亚提供了一些场景, 而且也提供了实际语言, 莎士比亚把它转变为诗句。这种改变最著名的例子是爱诺巴勒斯向阿格立巴的描

述: 克莉奥佩特拉是怎样在昔特纳斯河上乘船游玩的(二幕二场)。在这一段中, 很多细节都可以在普鲁塔克的书中找到。诗人可能也看到过上面提到的缪塞尔·丹尼尔写的《克莉奥佩特拉的悲剧》, 其中在安东尼死后讲了这个故事。在丹尼尔1599年出版的《诗的试作》中, 一篇叙述诗《阿克泰维娅》可能提供了阿克泰维娅与安东尼两人之间关系的素材。1578年“W. B.”翻译的阿片的《内战》, 其中的某些历史情节也被莎士比亚所采用。莎士比亚可能同样参考了罗伯特·加纳于1578年写的法国新古典主义的悲剧《玛克·安东尼》, 这个剧是由帕姆布罗克伯爵夫人玛丽·赫尔伯特译成英文的。

故事梗概。 第一幕。在亚历山大里亚, 三头执政者之一马克·安东尼已经落入到埃及女皇克莉奥佩特拉的情网里, 他终日吃喝玩乐, 谈情说爱。他不理会从罗马来的紧急召唤, 也不听他的同僚们的劝告, 以致他们抱怨说, “这世界上三大柱石之一, 现在已经变成一个娼妇的弄人了。”但尽管如此, 当安东尼听到他的妻子富尔维娅已经死了, 庞贝大帝的儿子塞克斯特斯·庞贝厄斯正在海上向凯撒挑战, 于是他决定振作起来。安东尼离开后, 克莉奥佩特拉申斥她的女仆查米恩, 因为她把裘力斯·凯撒和安东尼相提并论。她每天都派人去问候安东尼。

第二幕。在罗马, 在莱必多斯家中举行了一次会议。会上三执政的第三个成员阿克泰维斯·凯撒谴责安东尼辱骂了他的信使, 并煽动富尔维娅向他发起进攻。当争吵就要爆发时, 安东尼接受了好心的阿格立巴的建议, 同意与凯撒的妹妹结婚, 以巩固双方的友好关系。在安东尼和凯撒走后(去看阿克泰维

娅),凯撒的另两个支持者阿格立巴和茂西那斯询问安东尼的一个好朋友爱诺巴勃斯有关埃及和它的女王的情况。爱诺巴勃斯向他们描述了克莉奥佩特拉第一次与安东尼会见的情景。那时她坐在昔特纳斯河上的一只“看上去就像一尊燃烧的光彩夺目的宝座”的画舫里,茂西那斯认为安东尼现在会离开克莉奥佩特拉,但爱诺巴勃斯不这样想。

安东尼与奥克泰维娅结婚后,他请了一位占卦者为他算命,他想知道是否凯撒的运气比他好。占卦者回答说,只有安东尼远远地离开凯撒,他才能发出光辉,才能一往无敌。安东尼决定回埃及去,但他得先陪着凯撒和莱必多斯去西西里的密西嫩,在那儿与庞贝相会。庞贝邀请他们到他的船上去参加晚宴。席间莱必多斯喝醉了,人们把他抬到床上。庞贝的副官茂那斯对庞贝耳语说,只要庞贝下令让他把来客杀掉,那么庞贝将成为世界的主人。庞贝拒绝了茂那斯的提议,但却训斥他不该先让他知道,应该按自己的想法去干。

与此同时,克莉奥佩特拉在亚历山大里亚正沉浸在与安东尼在一起那段生活的幸福回忆之中。但她的美好回忆被意大利赶来的信使无情地打断了。从信使的脸上可以看出他带来的是坏消息。当这个可怜的信使说出安东尼与奥克泰维娅结婚的消息后,盛怒下的克莉奥佩特拉差点把他杀掉。

第三幕。克莉奥佩特拉恢复平静后又叫回了那个信使,盘问有关她那个对手的相貌。于是她知道奥克泰维娅是一个30岁的寡妇,声音低沉,矮矮的个头,一张圆脸上面有一条狭窄的前额。这一切使克莉奥佩特拉感到宽慰。

安东尼和新娘到了雅典后,有消息报告说凯撒说了些有关安东尼的无礼的话,并违背了他们之间的协议,向庞贝发起了进攻。还有消息说凯撒关押了莱必多斯。奥克泰维娅为了调解她的丈夫和哥哥之间的不和回到了罗马。凯撒听说安东尼回到埃及,并与克莉奥佩特拉及其子女平分了东部各省,于是他根本没有与安东尼讲和的愿望。凯撒宣称奥克泰维娅像一个市场上的女佣一般无声无息的到来是安东尼对他的侮辱。他想说服奥克泰维娅,让她相信安东尼所干的一切都是背叛行为。于是他向安东尼进军,并以闪电般的速度接近了希腊的阿克兴海岬。安东尼不听爱诺巴勃斯和凯尼狄斯的劝阻,决定用军舰与凯撒交战。当战斗在激烈地进行时,爱诺巴勃斯眼睁睁地看到克莉奥佩特拉的60只战船突然掉转船尾逃走了,安东尼“像一个痴心的野鸭子”,温顺地跟着他们跑了。于是,凯尼狄斯决定带领他的全部队伍投奔凯撒。安东尼在羞愧之中克服了怯懦的心理,他首先责备了克莉奥佩特拉的逃跑行为,但很快他又要求克莉奥佩特拉给他一个吻,算做给他的丰厚的补偿。安东尼派他的老师尤弗洛涅斯与来到埃及的凯撒谈判,但凯撒拒绝谈判,并派遣赛琉斯去挑拨克莉奥佩特拉与安东尼之间的关系。安东尼听到尤弗洛涅斯的报告后决定向凯撒挑战,与他个人决斗。爱诺巴勃斯观察到凯撒不仅控制着安东尼的士兵,而且控制着安东尼的判断力。克莉奥佩特拉热情地接待了赛琉斯,但安东尼叫人把赛琉斯抽打一顿,并痛骂克莉奥佩特拉,说他是“已故的凯撒吃剩下来的残杯冷炙”。但他们很快又言归于好,安东尼决定把自己的前途

押在另一次战役上。与此同时，爱诺巴勃斯看到了安东尼那由于沮丧而激起的狂暴的勇猛，他决定伺机离开安东尼。

第四幕。凯撒嘲笑安东尼的挑战，他决定第二天与安东尼进行最后一战。爱诺巴勃斯找到了凯撒的帐篷，但当安东尼派人送来他未带走的财物时，他悔恨万分，在战斗进行中，因为极度伤心而死。虽然战斗刚开始对安东尼是有利的，但第二天埃及上兵纷纷逃跑，致使安东尼转胜为败。安东尼痛斥克莉奥佩特拉背叛了他。他的狂怒吓坏了克莉奥佩特拉，她躲到陵墓里去，命令她的仆人玛狄恩通知安东尼说她自杀了。安东尼决定也用此做法结束自己的生命，他请求他的朋友爱洛斯将他杀死。爱洛斯拒绝了安东尼的请求，当安东尼转过身去时，爱洛斯将自己刺死，安东尼也随之自杀倒地。当克莉奥佩特拉预感到安东尼要出事时，她传出话说她仍旧活着。安东尼叫人把他抬到克莉奥佩特拉面前，他请求她记住，他曾经是“全世界最伟大的君王”，他说他并不是卑怯地死去，而是“罗马人英勇地死在一个罗马人的手里”。安东尼死后，克莉奥佩特拉不知道为什么自己还要留在这个“阴暗的”世界里，这个世界里没有安东尼，那么它就“比猪圈好不了多少。”

第五幕。听到安东尼的死讯后，哀痛的凯撒派普洛丘里厄斯去通知克莉奥佩特拉，让她不要怕他。克莉奥佩特拉从道拉培拉那里知道了凯撒计划把她带回去，穿过罗马大街，炫耀自己的胜利。此时，克莉奥佩特拉的陵墓外面已经布满岗哨。凯撒亲自来到陵前，表现出善意，对克莉奥佩特拉和蔼可亲，但警告她不要有自杀的企图。克莉奥佩特拉

交给他一个包括金钱、金银餐具和珠宝的财产目录，她补充说只有一点东西没写在上面。克莉奥佩特拉还叫来了掌管财务的人塞琉克斯，让他证实她的说法。可是塞琉克斯宣布说克莉奥佩特拉留下的财产足以抵得过她所呈献出来的一切。克莉奥佩特拉痛斥了塞琉克斯，但凯撒对这件事信以为真。凯撒走后，道拉培拉告诉克莉奥佩特拉说凯撒要动身前往叙利亚，并要把她和她的孩子们也一同带走。克莉奥佩特拉想到自己将成为罗马贱民嘲弄的对象，于是她宣布她将和安东尼作伴，并穿上了最漂亮的衣服。一个乡下佬应她的召唤来到她面前，拿着一个藏有毒蛇的篮子，毒蛇上面用无花果覆盖着。克莉奥佩特拉从篮中取一条毒蛇放在胸部，又拿一条放在她的胳膊上。很快，她就平静地死去了，她的女仆查米恩和伊拉丝也与她一同死去。凯撒回到陵墓时，看到几具尸体，便命人将克莉奥佩特拉埋到安东尼的同一坟墓里。

评论。这个悲剧在主题和结构上和莎士比亚以往的戏剧都无明显联系。战争与和平，政治与爱情，公共事业与个人享乐，西方的社会传统与东方的生活习尚，写实主义与浪漫情调，英雄的豪迈与儿女的私情，以及自然、社会、人生和伦理价值观念等等都在这里得到了恰如其分的既矛盾又统一的完美表现，融化为色彩斑斓的艺术整体。

莎士比亚的人物有一普遍特点，就是女的胜过男的，克莉奥佩特拉与安东尼也是如此。克莉奥佩特拉是美的，性格是复杂的，性情是闪电式的，思想和感情的瞬间变化难以捉摸。她有一种谁也抗拒不了的无限魅力的动态美，一撇嘴，一丝微

笑，一声叹息，都会使即使恨她的人也会为之销魂，正如安东尼所说的那样：“你生气，你笑，你哭，都是那么可爱；每一种情绪在你的身上都充分表现出它的动人的姿态。”（一幕一场）。克莉奥佩特拉自己也说出这样的事实，许多君王曾经吻过她的手，“他们一面吻，一面还发抖呢”（二幕五场）。要知道，她这时已经是徐娘半老了，这些美质只不过是她犹存的余韵而已。无怪在她以往青春的岁月里，使得庞贝、凯撒等这些最伟大的君王都拜倒在她的石榴裙下，即使她在卖弄风情的时候，神圣的祭司也不得不为她“祝福”（二幕二场）。她的死也是美的，表现为“英勇的柔弱”，既壮烈又抒情，使敌将成了“一头无谋的蠢驴”，保持了自己的人格、国格；战胜自身的弱点，成为一个强者的感人形象。

这个悲剧的一个突出特点，就是和中国的某些悲剧人物和情节有相通之处。如由于安东尼的不在而引起克莉奥佩特拉那种寂寞感、空虚感和百无聊赖的心情，这自然使我们联想到“贵妃醉酒”的一出戏，无论是环境，人物，心情，气氛，情调，二者都很酷似，非常吻合。安东尼的最后英雄末路，和楚霸王的十面埋伏，乌江自刎的悲剧结局也有着同样的性质。四幕三场的兵士们议论的“空中音乐”，和“张子房歌箫散楚兵”起了同样作用，都是大势已去，人心涣散，思念家乡的可悲气氛。楚霸王哀叹自己“力拔山兮气盖世”，安东尼也说自己“是全世界最伟大、最高贵的君主”；楚霸王无限悲伤地和虞姬生离死别，唱着“于今于今奈若何”，而安东尼则以西方世界的告别方式，要求克莉奥佩特拉“让我把最后的一吻放在你的唇上。”项羽在敌人重重包围中遇到背

叛投敌的他的手下一个将领时，并没有把他杀死，而是心平气和地要他拿自己的头颅去请功，助他迁升的一臂之力；安东尼对待叛徒爱诺巴勃斯，也是以德报怨，让人把他没带走的财物全部送去，这一情节都同样表现出英雄本色和死前的宽大胸怀。还有第二幕第七场庞贝在大船上酒宴招待三巨头凯撒、莱必多斯和安东尼一场，很有“鸿门宴”的味道，茂那斯献计趁酒醉跳舞之际谁也不备的时候，砍下他们三人的头颅，轻而易举的就可得到他们的三分天下，可是庞贝没有听从，认为这是不义之举，非英雄行为，“不能把利益放在荣誉的前面”。项庄不就是茂那斯么，他的舞剑助兴实际是“意在沛公”，但项羽和庞贝一样，也不愿做出这样不光明磊落不讲信义的事，而放走了刘邦，结果庞贝和项羽后来都被放走的敌人所杀。如果再把安东尼的话“我那古老的尼罗河畔的花蛇呢”和我们的长江上的白蛇青蛇相对照，在艺术想像和比喻上又有着多么酷似之处。

在塑造人物的美学观点上，和我们古典美学也有相通的地方。克莉奥佩特拉体现出女性的美，但不是西方传统的健壮美，而是东方的病态美，弱不经风，多愁善感的女子，正如爱诺巴勃斯所形容的那样：“那吁吁娇喘的神气，也是那么楚楚动人，在她破碎的语言里，自有一种天生的魅力。”（二幕二场）。这种林黛玉和西施式的“柔弱”的娇媚和风韵，这种动人爱怜的天生的丽质，超越一切其他的美貌。莎士比亚笔下的克莉奥佩特拉是典型的东方美人，整个悲剧都也由此被抹上一层东方艳丽而又神秘的色彩，洋溢着异国的情调。再加上男女主人公的不一般的爱情，“不爱江山爱美人”，

使全剧自始至终洋溢着浓烈的浪漫情调,显示出莎士比亚晚期创作的浪漫传奇的倾向来。

舞台演出史,英国。在内务大臣记事档案中有一份文件,时间为1669年1月,其中把《安东尼与克莉奥佩特拉》列为莎士比亚的21部剧之一,由皇家剧院演出。文件中写着:这部剧以前在黑僧剧院上演过。这说明在1608年国王剧团接管黑僧剧院后曾演出过这部悲剧。档案中没有记载1642年剧院关门以前是否有过演出。王政复辟后,这部剧由于德莱登的《一切为了爱》的上演而停演了100年。1759年,大卫·加里克使《安东尼与克莉奥佩特拉》再次复生。这次演出的剧本是经莎学者兼编辑爱德华·凯帕尔之手重新整理的。凯帕尔对剧本做了大量的缩减,去掉了一些人物,并把一些人物的台词做了调换。加里克扮演安东尼,乔治·安娜·贝拉米扮演克莉奥佩特拉。过度的布景和服装花了大量金钱,仅仅演了六个晚上。1813年11月15日约翰·菲利普·肯布尔重演这部悲剧,又做了很多改动,把《一切为了爱》中很多章节插了进来。最后一幕是德莱登与莎士比亚的奇怪的混合,戏剧在音乐与合唱伴随下一队送葬行列中结束。尽管肯布尔努力把这部剧编排得很魅力,但它仅仅上演了九次。在德鲁瑞剧院,这部剧分别于1833年的11月21日,22日和12月2日上演了三次,由查理斯·麦克莱迪扮演安东尼。但查理斯对每个人物的表演都不满意,包括他自己扮演的角色。下一次的演出是在1849年,在萨德勒的威尔斯剧院由塞缪尔·费尔普斯演出。但是1867年费尔普斯的女演员格林小姐在公主剧院在查理斯·卡尔维特的糟糕本子中再

次扮演克莉奥佩特拉时,演出失败了。1873年在德鲁瑞剧院这部剧的上演再一次失败,安哲鲁·哈利代比卡尔维特走得更远,竟然把这部悲剧减缩为仅仅是一个插曲,温习着安东尼与克莉奥佩特拉的爱情。1890年,在公主剧院的一次演出,尽管舞台的幕景布置得很豪华,但扮演这一对情人的主角表演得仍不成功。

弗兰克·本森于1898年在斯特拉福装饰华丽的舞台布景中第一次上演此剧。1912年再度演出。在这几年期间他还于1900年到莱塞姆剧院演出。本森的安东尼和奥斯卡·厄斯切的庞贝都得到了评论家的好评。

1906年12月27日比尔邦·特里上演了这部悲剧,布景极为华丽。这次演出以康丝坦斯·科利尔扮演的傲慢专横的克莉奥佩特拉和林恩·哈丁扮演的粗犷的爱诺巴勃斯而获得声誉,但主要还是以布景的壮观与服装的华丽取胜。

1922年12月4日罗伯特·阿特金斯又将这部剧展现在老维克剧院的舞台上。这次演出风格有很大革新。阿特金斯取消了42场每一场的传统布景,他用的仅仅是一个无任何布景、道具的舞台,而且在整个表演过程中仅落下一次帷幕。继阿特金斯之后的所有演出人都遵循了他的这一创举,采用了象征性的布景方法,而且演出很少间断。

1925年在老维克剧院上演此剧时,由巴里奥·哈罗威扮演安东尼,爱蒂丝·伊凡斯扮演克莉奥佩特拉;1927年在斯特拉福,威尔弗雷德·沃尔特扮演安东尼,多萝西·格林扮演克莉奥佩特拉。1930年哈考特·威廉斯在老维克导演了《安东尼与克莉奥佩特拉》,安东尼由约翰·吉尔

古德扮演,克莉奥佩特拉由多萝西·格林扮演。次年 W. 布里奇斯·亚当斯又在斯特拉福上演此剧。但是他的扮演两个主角的演员——盖尔斯·伊山和多萝西·马辛汉姆与格林小姐和吉尔古德的形象比较起来,相差甚远。

1934 年这部悲剧又被搬上老维克剧院的舞台,但演出并不成功。亨利·卡斯为这个剧团导演,威尔弗雷德·劳森扮演了并不适合他扮演的安东尼这个角色。演出失败了。1935 年在斯特拉福的第一戏剧季节中 B. 伊顿·佩恩也选择了《安东尼与克莉奥佩特拉》这部悲剧,凯瑟琳·拉西扮演克莉奥佩特拉,兰德尔·艾尔顿扮演爱诺巴勃斯。

1936 年西奥多·柯米萨杰夫斯基在新剧院将这部剧的剧本又大大地加以删改。一个俄国的喜剧女演员尤金·里昂托维奇扮演了克莉奥佩特拉这个角色,人们听不懂她说的台词。柯米萨杰夫斯基导演的《安东尼与克莉奥佩特拉》仅仅上演了四场。

10 年后由格伦·拜姆·肖经过慎重考虑后上演了《安东尼与克莉奥佩特拉》。使用的是一个固定的布景。克莉奥佩特拉由伊迪丝·埃文斯扮演,这个演员自 1925 年后第一次扮演克莉奥佩特拉;安东尼由戈德弗雷·梯尔扮演。他们的演出均令人失望。肖指导的这部悲剧于 1953 年在斯特拉福大获成功,克莉奥佩特拉由佩吉·厄士克劳夫特扮演,她表演得惟妙惟肖,把克莉奥佩特拉的特点全部展现在观众面前;安东尼由迈克尔·勒德格雷夫扮演,演得不像安东尼;哈里·安德鲁斯扮演爱诺巴勃斯。

1951 年在圣·詹姆斯,劳伦斯·奥利维尔与维温·利分别扮演了安东

尼和克莉奥佩特拉。在迈克尔·本索尔的编导下这两个演员在罗杰·福斯设计的旋转舞台上表演得虽然有点拘谨,但人物的形象很真实。1957 年罗伯特·赫尔门将这部剧再度搬到伦敦老维克剧院的舞台上。

美国。《安东尼与克莉奥佩特拉》是于 1846 年 4 月在纽约的公园剧院第一次被搬上舞台的,演员阵容很强,乔治·范登霍夫和哈丽特·布德分别担任男女主角,阿克泰维斯由约翰·戴奥特扮演,爱诺巴勃斯由汉弗莱·布兰德扮演。虽然演员们的表演出色,舞台设计也壮丽辉煌,但仅仅演出了六场。老百老汇剧院于 1854 年和 1855 年上演了这部悲剧。1859 年 3 月 7 日这部悲剧以完全崭新的布景和穿着地道的历史服装又展现在观众面前。这次最后两场演出是在 1859 年的 4 月 2 日,这是为了提高老百老汇剧院的经理爱德华·埃迪的声誉而进行的演出。埃迪扮演安东尼,波尼西夫人扮演了令人销魂的克莉奥佩特拉。前一年詹姆斯·科利尔和玛吉·米切尔在玻瓦利剧院担任了悲剧中的两个主角;1859 年 4 月朱莉亚·迪安·海恩在尼伯罗花园剧院扮演了安东尼和克莉奥佩特拉。同年 11 月,由罗斯·艾廷吉在百老汇推出了《安东尼与克莉奥佩特拉》的一次盛大演出,弗雷德里克·B. 沃德扮演安东尼。艾廷吉小姐扮演克莉奥佩特拉,她演出了一个烈性的,反复无常的克莉奥佩特拉,这是 19 世纪全美国所难看到的对尼罗河女王最有意义的解释。1889 年这部悲剧在美国达到了当时戏剧上演次数的最高峰——连续上演 57 场,首场于 1 月 8 日在帕尔默剧院与观众见面。这次安东尼的扮演者基尔·贝路把这部剧改为 6 幕 14 场,去掉阿克泰维斯一

角,于是这部悲剧被演成为一部色情剧。贝路、他的对手柯拉·欧库哈特·波特、演奥克泰维斯的配角伊恩·罗伯逊、演爱诺巴勃斯的亨利·爱德华斯等都不适合扮演他们所扮演的角色。1892年R. D. 麦克莱恩和玛丽·普雷斯科特在工会广场剧院扮演了安东尼与克莉奥佩特拉,1909年11月在路易斯·卡尔弗特的导演下,爱德华·H. 骚森和朱莉亚·马洛在命运不佳的新剧院第一次演出中,分别担任了剧中的男女主角。由于传音性不佳,招致演出失败;再度演出时虽然他们具有才能,但欠缺感情。马洛小姐拒绝再演剧中的任何角色。1924年琼·考尔演克莉奥佩特拉,饶罗演安东尼。1937年塔鲁拉·班克赫德在曼斯菲尔德剧院以极高的费用上演了这部悲剧,但只上演五场就关门了。班克赫德小姐大胆地背离了传统的克莉奥佩特拉这个人物的特点,把这个历史人物表演成缺少女皇本质的阴险女人。她的表演缺乏人物感情的细腻变化,而且扮演安东尼的科威·蒂尔也与她不能默契配合。尽管扮演爱诺巴勃斯的托马斯·查尔莫斯在这个角色上下了很大功夫,但人物特点并没有充分体现出来。全剧的演出令人沮丧。10年后《安东尼与克莉奥佩特拉》的再次演出取得了巨大成功。在格瑟瑞·麦克林蒂克的导演下,戈德弗雷·泰勒和凯瑟琳·科内尔分别担任男女主角,肯特·史密斯扮演爱诺巴勃斯。从1947年11月26日起,这部悲剧连演了126场。

1960年在康涅狄格的斯特拉福举行的美国莎士比亚戏剧节的演出中,罗伯特·赖安扮演了一个极其愚蠢的安东尼,凯瑟琳·赫普本扮演了一个具有独特风格的毫无魅力的克

莉奥佩特拉。1959年约瑟夫·派帕举办了个悲剧的配乐朗诵会,演员们坐在一字排开的椅子上按照自己的角色朗诵台词,受到喜爱莎士比亚台词的观众极大的好评。1963年派帕在纽约莎士比亚戏剧节中举办了更加传统化的一次朗诵会,未留下任何影响,演员们把很多诗句朗诵得平淡无味。虽然迈克尔·希金斯胜利愉快地表演了安东尼,但柯琳·丢赫斯特并不适合扮演克莉奥佩特拉这个角色。

评论摘要。 塞缪尔·约翰孙。这部悲剧从头到尾都能给人极大的新奇感,里面的爱情故事也能引起人们的兴趣。情节不断地变化,事件不住地发生,各种角色不停地出现,使观众始终全神贯注,直到剧终。但保持观众兴奋的主要力量是来自于场景的不断变化。剧中每个女角都少有点,着色不多,这是为了大大突出克莉奥佩特拉的形象(摘自《威廉·莎士比亚戏剧》,1765年)。

塞缪尔·泰勒·柯尔律治。这部剧应该从人物内心深处的感情方面与罗密欧和朱丽叶加以对照,即热烈的感情上的爱慕之情与人的本性和情欲之间的对照。体现在克莉奥佩特拉身上的艺术表现力在这方面是很深刻的,尤其是在她的激情中浸有犯罪行为的想法时,她那真挚爱情的深沉和活力就减少了在观众心目中的分量,我们此时看到的只是从放荡的本性中迸发出来的激情,这种激情被有意识地引发着,而不是自然的热情中萌生出来的。

但是或许在莎士比亚的全部戏剧中,《安东尼与克莉奥佩特拉》是最吸引人的一部,因为在他的戏剧中很少有像这部悲剧这样深入细致地描写历史事件,也没有在任何地方

表现出如此强大的力量，恐怕他再也没有其他剧能够给人更强烈的印象，这是由于莎士比亚用了巧妙的手法把抽象的历史在短暂的瞬间体现在舞台上，并以克莉奥佩特拉的死来说明了一切（摘自《悲剧笔记》，1819年）。

安娜·布罗奈尔·詹姆孙。克莉奥佩特拉性格中最令人惊异的是她身上存在的矛盾的结构，即她那始终如一的不一致性。在这诸多矛盾的交织中，虚荣心和热爱权力占统治地位，但是我们不敢肯定就是这样，因为这两种本性是与其他上百种的特质溶合混杂在一起，它们转换着，变化着，或者一掠而过，就像孔雀长尾上的色彩一样变幻无常，难以捉摸……。克莉奥佩特拉缺少的一致性和单纯感，给我们的印象是永远的和不调和的矛盾统一体。反应在她的性格、情境和情绪方面的完全相反的表现，如果不是那样真切自然，将会使人感到乏味；如果她不是那样令人销魂，人们会以为她神经错乱。

我毫不怀疑莎士比亚的克莉奥佩特拉是历史上的真实的克莉奥佩特拉——“一个伟大的埃及人”——一个极有个人特色的人物。她的才艺，她那不能比拟的风度，她那女人的智慧和女人的诡计，她那不可抗拒的魅力，她那不可控制的暴发出来的脾气，她那活跃的想象力，她那无礼的任性，她那反复无常的感情和骗人的谎言，她的娇柔和她的真诚，她那孩子般的对奉承话的敏感，她的高尚的精神，她那王室的傲慢，她的灿烂的东方色彩——莎士比亚把所有这些矛盾因素混杂交织在一起，构成她千姿百态、光彩夺目的典雅的风格，东方的妖艳和吉普赛的妖术（摘自《莎士比亚的女主角》，

1832年）。

H.海涅。埃及的妖妇不仅拘禁了他的心，并且还拘禁了他的脑，甚至迷乱了他的统帅才能。……她以最卑劣的方式欺瞒着他，为了在他倒霉时得以救住她自己的财产，或者为了谋取一些更大的利益……她用诡计和谎言使他陷入绝望和死亡……然而，直到最后一瞬间，他还是全心全意地爱着她；是的，每当她对他使出一次背叛之后，他的爱情反而更加炽烈地燃烧起来……就像阿喀琉斯的枪矛能够重新治愈它所刺伤的伤口一样，爱人的嘴也能用它的吻重新治愈它的尖言利语加于被爱者的情感的致命伤……每当古老的尼罗河的蛇对罗马的狼耍了一次卑鄙手段之后，每当罗马的狼为此而嚎叫出一顿臭骂之后，它们两个的舌头相互舐得更加恩爱上了；他临死时还在她的嘴唇上印下那么多吻中最后的一吻……（摘自《莎士比亚的少女和妇人》，1839年）。

A.C.斯文朋。当罗马人放松了控制并放弃了整个世界的时候，莎士比亚为了变化无穷和永不褪色的爱情，也一度让自己带着千变万化的生活、思想和行动从他那更广大的想象世界中走了出来。他自己成了第二个，或者较为幸运的安东尼，他在克莉奥佩特拉的脚下重又安排了一个世界，一个比以往更奇妙美好的世界。为了克莉奥佩特拉，他把所有其他女性的形体和形象放到一边；他是罗瑟琳、考狄利娅、苔丝狄蒙娜和伊慕琴的父亲或创造者，现在像太阳神和唱赞歌的人一样，把他的眼睛完全盯在“福玻斯深情地一捻”，到时脸上仍无皱纹，甚至到生命的最后“死神的打击也不过像情人手下的一捻，虽然疼痛，却是心愿的”克莉奥佩特拉身上。对他来

说,他亲手创造出来的这个女人可以毫不夸口地说,她是他生的所有她的姐妹中最可爱最完美的一个。总之莎士比亚在别的地方给了我们理想的母亲,理想的妻子,理想的女儿,理想的情人,或者理想的少女等完美的典型,但在这里惟独一次给我们塑造了完美的和永恒的女人(摘自《莎士比亚研究》,1880年)。

A. C. 布拉德雷。在《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》和《奥瑟罗》中,虽然我们能够接受作者以这些男女主人公的死来结束悲剧,但我们对他们的死仍旧非常悲痛,我们怀念他们是多么高尚与美丽,希望死亡的命运不是落在他们的头上,而是落在他们敌人的头上,梦想他们应该过着理想的生活。可是对于这部悲剧我们很难做到这一点。虽然我们对这一对情人也是赞叹,抱有同情,但并不希望他们赢得世界。为了世界的缘故,也为了他们自己,他们失败和死亡更好。与其他悲剧人物不同,与科利奥兰纳斯,甚至麦克白不同,当他们第一次出现在我们面前时,他们的光辉形象就黯然失色,他们的声誉被他们的过去损害了一半。的确,在他们的故事中,奇特的最不寻常的力量源泉竟然是:这种不同寻常的感情发生在饱经世故和情场的老手们身上,而他们在这方面的魅力已经就要消逝完了。这种爱情的光彩使我们感到目眩,但是当这种光彩消失后,我们并不为他们难过,像为罗密欧或奥瑟罗的爱情悲伤一样,那是最灿烂最美好的东西的丧失(摘自《在牛津关于诗的演讲》,1909年)。

卡罗琳·F. E. 斯珀津。分析《安东尼与克莉奥佩特拉》时,其中包含的许多意象会立刻引起我们的注意,它是此剧的一个特征,其中包含有

世界的意象,穹苍的意象,海洋的意象和宇宙的意象。这就是这部悲剧的主调、意义和动人心弦。意象被表现在许多方面,用来不断激发我们的想象,从意象的刻画中我们看到安东尼的巨大形象。什么“地球半个擎天神”,什么“世界三大柱石”,放在如此广漠无垠的范围内,以致对他来说,整个地球不过是一个玩具而已,或者如同他可以用剑切开的小球或苹果一样,把它的一半戏于手掌之中,他能创造幸运,也能损毁幸运。

安东尼在回答克莉奥佩特拉问他爱有多深时,他马上为自己的爱情弹奏起赞歌,他说如果她要测量他的爱的深浅的话,她“必须去发现新的天,新的地。”

作者用“世界”这个词把广阔的空间在我们面前不断扩大,这个词在剧中出现42次,比在其他大多数的剧本中要多出两倍以上,被不断用来增加伟大感,增加权力和空间的感觉,并且使这个世界充满着想象,想象着它是如此之大,以至物质世界被消灭,人们习惯了的整个地球比起它来也要退避三舍了(摘自《莎士比亚的意象》,1935年)。

S. L. 贝塞尔。埃及人和罗马人的相互对立贯穿于全剧之中。他们表现在相对立的价值标准,表现在对世界相对立的态度和解释。人们应该以埃及人和罗马人相对立的价值观念来读完这部悲剧。首先,埃及和罗马在对待爱情和责任或者快乐和责任,或者甚至爱情乐事和责任有着不同的看法。克莉奥佩特拉体现了爱情享乐的信条,而这却与安东尼的罗马的思念,责任的召唤相抵触。与这紧密联系的是放纵与约束的对立……。在克莉奥佩特拉身上莎士比亚描绘了女人的神秘,情欲

的神秘,生命中蕴藏的活力和对它的目的联想。直觉或者自发的感情是与实际的理智相对立的,大度和谨慎是相对立的,爱与责任是相对立的,私情和公益是相对立的;而且在每个事例中,人们宁要前者,不要后者。罗马人的价值观也不是完全不可取的,虽然凯撒在某种情况下不过是一个命运的奴仆。但埃及人的价值观更能得到肯定。罗马人的价值观可以遭到否定或者是有限的,因为他们美好的生活可以建立在埃及人的身上,而不是建筑在罗马人的身上,这就是说强大的犯罪者可能在谨慎的议员之前进入天堂(摘自《莎士比亚和民间的戏剧传统》,1944年)。

D. A. 特拉维尔西。《安东尼与克莉奥佩特拉》是一部抒发灵感的抒情悲剧,它表明剧中人物的爱情战胜了死亡,或者它是更为无情地揭露人类的弱点,表现了精神力量由于愚蠢地屈服于感情而化为乌有,难道不是这样吗?……从一个观点来说,不错,这部悲剧是莎士比亚把爱情看做至高价值的极大表现,认为它能战胜时间和死亡,而另一方面,它也通过人类爱情关系的考虑,揭示了这样一个弱点,就是有使一个悲剧英雄覆没的可能。……

虽然世俗的人们围绕在她的周围,但克莉奥佩特拉有时也能从中超脱出来,显示出卓尔不凡,使她的周围的一切生气勃勃,充满活力,这种活力一直保持与它周围的事物联系在一起,直到最后,这点是十分惊人的。在独特的、无限复杂的创造中,自然和人为的结合,生命力和腐朽的结合,同时成为她的个性和在整个悲剧过程中激发人们灵感的她与安东尼之间关系的不同评价的钥匙(摘自 M. 卡内编《莎氏罗马剧的

研究》,1964年)。

奥维德(Ovid, 公元前43—公元17)

生于萨尔莫,曾于罗马和雅典学习法律,但其真正爱好却是诗歌。他定居罗马,生活闲适并被尊为诗人,曾三次结婚,生有一女,受到奥古斯都的庇护,但在公元8年,后者却突然把他流放托米,与黑海的哥特人杂处,原因是他卷入了有关皇族声誉的丑闻。他虽然向奥古斯都及其继承人提比略吁求原有并奉承他们,但未有结果,余生只得在托米度过,死后埋在那里。其作品有《爱情诗》、《爱的艺术》、《岁时记》、《变形记》等,后者是一部15卷的叙事诗,用六韵部诗行写成,描写了希腊与罗马神话中的种种变形。

莎士比亚对奥维德甚为熟悉,也是他所甚为喜欢的拉丁诗人,在文法学校时可能就读过其作品,其中特别是《变形记》;此书1567年由阿瑟·戈尔丁译成英文。《维纳斯与阿都尼》的故事取自《变形记》,使用的不是奥维德的拉丁文本,就是戈尔丁的英译本,但很可能是二者均有;在此诗卷的扉页上莎士比亚还从《爱情诗》中摘了一个偶句。《鲁克丽丝受辱记》出自《岁时记》,此书没有直接的英译本,但有用英文和法文改写的故事。在莎士比亚的剧作中特别是其早期剧作,有许多提及和引用奥维德作品的地方。米尔斯曾把语言甜蜜的莎士比亚与用词甜蜜而诙谐的奥维德作过比较。牛津大学图书馆的一本《变形记》的扉页上有“W^mSh^r”这个莎士比亚姓名的缩写式署名。

奥克斯(Nicholas Okes, 1636年后去世) 戴克尔和黑武德的某些作品的印刷商,他还印行过乔治·威瑟的讽刺小册子《威瑟箴言》(1621)并因此而入狱。他约于1608年接管

乔治·斯诺登和利奥内尔·斯诺登的印刷所，并可能因此于此年印行了《李尔王》的差劲的第一四开本，这一本子的扉页上印有斯诺登的厂标。他分别为约翰·哈里斯和托马斯·沃克利印行了《鲁克丽丝受辱记》(1607)的第四八开本和《奥瑟罗》(1622)的第一四开本。

奥布朗 (Oberon) 《仲夏夜之梦》里爱忌妒的仙王。当提泰妮娅拒绝把一个小孩给予奥布朗作侍童时，他便让迫克用魔汁滴在她眼里，使她丢脸地竟喜欢上愚蠢的波顿。奥布朗还命迫克用同样的东西滴在狄米特律斯眼里，让他爱上海丽娜。当两对恋人各得其爱人后，他才解除了提泰妮娅的魔力，然后为庆祝忒修斯与希波吕忒的婚礼而准备前往公爵府里跳仙人之舞。

奥列佛 (Oliver) 《皆大欢喜》里约翰·罗兰·德·鲍埃爵士的长子，奥兰多与贾奎斯之兄长。由于妒忌奥兰多并想结果他，于是他挑唆他与拳师查尔斯交手。在比赛中战胜查尔斯后，奥兰多离开了弗莱德里克公爵的宫廷，结果奥列佛受派前去把他弄回来。奥列佛跟踪其弟进入阿登森林。在他受到狮子攻击时奥兰多不记前仇救了他一命。奥列佛从此洗心革面，把自己的封地给了他，后来还娶了弗莱德里克公爵之女西莉娅为妻。

奥兰多 (Orlando) 《皆大欢喜》里罗兰·德·鲍埃爵士的幼子。由于其兄奥列佛剥夺了按其地位该接受的教育，他发誓不再忍受这种不合理的待遇并要求由他继承爵位。结果争吵发生了。奥列佛企图除掉他所仇恨的弟弟，但奥兰多得到仆人亚当的报告，于是逃进了阿登森林，遇见了被放逐的公爵及他那女扮男装并取得名盖尼米德的女儿罗瑟琳。

奥兰多在森林里散步碰见奥列佛在一棵树下睡着了，一头狮子正要扑向他，原来他是尾随奥兰多而进入森林的。奥兰多抛弃了复仇的渴望，与狮子进行搏斗，救出了他哥哥。结尾时奥兰多与罗瑟琳喜成眷属。

奥西诺 (Orsino) 《第十二夜》里一位伊利里亚公爵。他一厢情愿地爱上他人，扮演着一个痛苦的求婚者的角色。他一心一意追求奥丽维娅，始终保持着适合他情感的忧伤气质。但奥丽维娅这位伯爵小姐，由于哀悼其亡兄，决意不见任何男人，拒绝接见奥西诺的信使。打扮成侍童并取得名西萨里奥的薇奥拉最后终于得见奥丽维娅，向她转达公爵的情意，但奥丽维娅却告诉她，虽然她知道公爵品德高尚，出身高贵且家道富有，但她却无法爱上他。当奥西诺终于认识到这种求婚无望时，他便接受了薇奥拉作他的爱人。

奥德蕾 (Audrey) 《皆大欢喜》中一个呆头呆脑的、无知的乡村姑娘。奥德蕾随意抛弃了她以前的爱人威廉，因为她认为自己与试金石更相配。试金石把她描绘成“一个寒伦的姑娘，一个其貌不扬的东西，但是是我自己的”(五幕四场)。

奥尔德 (Edward Allde, 活跃于1584—1628) 伦敦印刷商，曾印过一些莎士比亚戏剧的四开本。作为印刷商的儿子，奥尔德于1584年加入书商同业公会。他印刷了塞缪尔·丹尼尔、托马斯·戴克尔、克里斯托弗·马洛及其他一些著名作家的作品。还印刷了一些天主教争论性的文学作品，结果1597年他的印刷厂被查封了。后来他又恢复原来出版商的职业，直到1628年前后去世。他对莎士比亚剧本的出版包括1611年的第三四开本《泰特斯·安德洛尼克

斯》。同年他也印刷了《大不列颠年鉴》第二版,但用了罗伯特·切斯特特改的新书名《殉情者》。这是一部诗集,收有莎士比亚的《凤凰与斑鸠》一诗。

奥瑟罗 (Othello) 同名剧中主人公的名字,效劳于威尼斯国的摩尔人大将。奥瑟罗最初是以英勇而高尚的形象出现的,但在随后剧情发展期间性格上却经历了剧烈的质变。他在第一幕中所具有的崇高、冷静与威严,却为伊阿古恶毒的诡计所摧毁,从而使其性格中不为人知的狂暴的野蛮性暴露无遗。他越来越大的愤怒引出了剧中令人难忘的台词,但其中也有粗野不堪的话语如“我要把她剥成一堆肉酱。”(四幕一场)到了最后一场,他才再次显出其英雄气概,说出了令人难忘的诀别话:“且慢,在你们未走之前,再听我说一两句话。”(五幕二场)一些 20 世纪的批评家如 T. S. 艾略特和 F. R. 莱维斯等,觉得奥瑟罗的再现是无法作到的,因此,剧中著名的结束性台词,用艾略特的话来说便是“人性弱点的可怕揭示”,而奥瑟罗在这里及在整出戏中,实有自我戏剧化之嫌。这一观点的结果,便是把奥瑟罗描绘成一个“莎士比亚悲剧英雄中最不英雄的一个”。这种情形很大程度是对 A. C. 布拉德雷和 19 世纪其他批评家过高评价奥瑟罗的崇高性的反驳,这种情形约翰·霍洛威在其《黑夜的故事》(1961)有过令人信服的诘难。霍洛威认为这最后一段台词很好地表达了奥瑟罗自我谴责和认为自杀才是这件事的恰当结局的意识。

奥瑟罗所引出的第二种争论是他的肤色问题。有些评家(如柯尔律治)便回避不同种族的爱情观问题,认为对莎士比亚来说,“摩尔人”一

词并不表示黑人,而是表示某个肤色黝黑的人而已。然而此剧所涉及到的(还有《泰特斯·安德洛尼克斯》里那位摩尔人般的坏人艾伦所涉及的),却清楚表明,在莎士比亚笔下,“摩尔人”一词所意指的,是与黑人有关的那些体质上的特征。

《奥瑟罗》(Othello) 是莎士比亚所写的一部悲剧。

版本原文。 《奥瑟罗》于 1621 年 10 月 6 日在书商公会注册登记:“托马斯·沃克莱为由乔治·巴克爵士与斯文霍·沃登师傅转来的文稿《威尼斯的摩尔人奥瑟罗的悲剧》登记注册。”翌年即 1622 年第一对开本问世,书名是:“《威尼斯的摩尔人奥瑟罗的悲剧》。此剧多次由国王仆人剧团于环球和黑僧两剧场上演,威廉·莎士比亚编剧……由尼古拉斯·奥克斯为托马斯·沃克莱于伦敦印出并将在其书店……发售。1622 年。”此剧的四开本是一个好本子,但却比第一对开本少了约 160 行。四开本中的删节,可能是演出本所作的删节。因此,这一四开本的原文,便可能是据提词本的抄本排印的。第一对开本原文的来源,是一个引起论争的问题。它要么参照过提词本的第一四开本的抄本,要么便是参照过此剧誊清稿而进行过校改的第一四开本的抄本。

写作年代。 1604 年 11 月 1 日,莎士比亚所在的剧团携此剧进宫首演,因此几乎可以肯定是写于并首演于是年的上半年。有人认为,参照首演于 1604 年的戴克尔与米德尔顿合写的《诚实的妓女》里的悲剧情形,是与 1604 年这一日期符合的。

题材来源。 莎士比亚是在乔万尼·巴蒂斯塔·吉拉尔狄(别名辛西奥)受读者喜爱的故事集《寓言百

篇》中第三个十年的第七篇小说里见到奥瑟罗的故事的。此书中的每个故事,据说是由1527年罗马受劫掠后中一群绅士淑女中的一人在海上航行期间讲述的。在这个故事的人物中,苔丝狄蒙娜的名字叫狄斯德蒙娜,奥瑟罗的名字则叫摩尔人克里斯托福罗·摩罗,伊阿古则叫奥菲埃罗少尉,凯西奥则是连长。《奥瑟罗》中其他主要人物,在此小说中均有其原型。被凯西奥所刺死的罗德利哥则只是个士兵。这一故事来源虽然阴谋险恶和罪行残忍,但情节的基本特色却与《奥瑟罗》一般无二。用心险恶的那位上尉对狄斯德蒙娜的美色垂涎欲滴。当她拒绝其追求时,他便决计污蔑她与其丈夫的一位朋友即那位连长私通来进行报复。因此,这位坏蛋的动机是惯常性的和清楚的,但是莎剧中的伊阿古的动机却完全相反。然而,伊阿古加以歪曲以引起奥瑟罗极大怀疑及用以促使他起意杀人的嫉妒的那些事实,实际上与这故事来源的情形十分相似。比如说,辛西奥笔下那位尉官在狄斯德蒙娜逗弄自己孩子时偷走了她那幅宝贵的手帕,然后把它放到那连长的卧室,其情形就是一样的。然后,他便把这摩尔人带到他可以看见这位连长的妻子仿绣这手帕刺绣图案的地方,使这摩尔人目睹他妻子的罪过。这位尉官与这摩尔人一起用装满了沙子的袜子把她打死,然后再把谋杀现场的天花板弄塌压在她身上,以造成这一谋杀仿佛是事故所造成的样子。辛西奥的故事有一个很长的结尾,写狄斯德蒙娜的亲属通过杀死这个摩尔人而为她报了仇。那位上尉则落了个惨死的下场。为了逼他供出自己的罪恶而对他施加了酷刑,结果使他躯体断裂而死。“苍天

便这样为无辜的狄斯德蒙娜复了仇。”莎士比亚就是这样把充满恐怖的故事改变成了他最伟大的悲剧之一的。

莎士比亚最重要的改动之一,便是升华了奥瑟罗这个人物。对奥瑟罗针对说他迷惑苔丝狄蒙娜的指责所说出的高贵的话,莎士比亚摘自普里尼的《自然史》一书,此书由非勒蒙·霍兰德于1601年译成英文。对于故事的背景,他参考了《威尼斯的共和政体与政府》(1543),此书为拉丁文,1599年由刘易斯·刘克诺据意大利文译本译出。

故事梗概。第一幕。奥瑟罗是个高尚的摩尔人,在威尼斯的军队中效劳,但却引起了其旗官伊阿古的仇恨,原因是他不理睬伊阿古要他提升他的要求,反而让迈克尔·凯西奥当了副将;伊阿古看不起此人,认为他只是个纸上谈兵的军人。但伊阿古却继续为了自己的目的而为奥瑟罗效力。当他获悉奥瑟罗已与威尼斯元老勃拉班修的女儿苔丝狄蒙娜秘密结婚后,便和罗德利哥这位被苔丝狄蒙娜所拒的求婚者一起,前去叫醒勃拉班修,告诉他说“一头老黑羊在跟您的白母羊交尾哩”。被惹怒的这位老人立刻想法找到奥瑟罗,指控他迷惑他女儿,但这摩尔人却打断他的话说,他刚接到威尼斯公爵的紧急召见命令。

奥瑟罗与勃拉班修赶赴公爵会议厅,其他元老此时正谈论据说土耳其舰队正开向塞浦路斯的报告。勃拉班修指控奥瑟罗行使巫术,但后者解释说他因经常应这位元老之邀而造访其家,结果因讲述其历险故事引起了苔丝狄蒙娜的兴趣。他说:“她为了我所经历的种种患难而爱我,我为了她对所抱的同情而爱她。”苔丝狄蒙娜到来宣称说她忠

诚于奥瑟罗，此时奥瑟罗已被任命为塞浦路斯总督，于是她便请求跟他一起前往该地。被提名护送苔丝狄蒙娜前往塞浦路斯的伊阿古，责备罗德利哥不该因苔丝狄蒙娜的结婚而考虑自杀；罗德利哥要是舍得花钱，伊阿古保证说他有办法可使他博得她的欢心。伊阿古仍然在捉摸奥瑟罗对他的轻视，又听流言说他妻子爱米利娅与奥瑟罗有染，于是便决计激起奥瑟罗的疑心，办法是暗示说苔丝狄蒙娜和凯西奥打得火热，而奥瑟罗一定会中计上当，因为他对伊阿古的看法很好并“看见人家在表面上装出一副忠厚诚实的样子，就以为一定是个好人”。

第二幕。在塞浦路斯，前任总督蒙太诺被告知说，一场风暴已摧毁了土耳其人的舰队。这场暴风雨也把威尼斯人的船只吹散，结果凯西奥、苔丝狄蒙娜、伊阿古、罗德利哥和爱米利娅反而先于奥瑟罗抵达塞浦路斯岛。很有趣地留心凯西奥与苔丝狄蒙娜之间关系的伊阿古，再次坚定了他挑动奥瑟罗的嫉妒的欲望，并让罗德利哥来帮助他来使凯西奥失去信任。

在一夜宴饮以庆祝其新婚及塞浦路斯得免土耳其入侵期间，凯西奥向伊阿古坦白说他极易喝醉。伊阿古于是设法灌醉了凯西奥，促使他与罗德利哥和蒙太诺发生一场公开争吵。奥瑟罗到达后问谁挑起这次争执时，伊阿古故作勉强，说是凯西奥干的，结果奥瑟罗撤掉了凯西奥副将之职。

第三幕。在伊阿古的建议下，凯西奥要求苔丝狄蒙娜为他说情，于是她向奥瑟罗施加压力，要他恢复凯西奥原职。听奥瑟罗说凯西奥早就认识苔丝狄蒙娜，伊阿古故作吃惊，并多次说他认为凯西奥会是个

老实人，结果奥瑟罗反而要求他说出心里话。伊阿古说他不愿意这样做，但他突然警告奥瑟罗不要有嫉妒心，“那是一个绿眼的妖魔，谁做了他的牺牲，就要受它玩弄。”奥瑟罗说他并不会受单纯的怀疑所左右，伊阿古于是建议他观察他妻子与凯西奥的行为；他指出说，她既然曾经能够欺骗其父亲，因而是会后悔嫁给某个与她背景和肤色如此不同的人的。对伊阿古的话深思一番之后，奥瑟罗心里说，苔丝狄蒙娜要是被证明不忠贞，他就毫不犹豫地抛弃她。他痛苦地思想着时，苔丝狄蒙娜和爱米利娅进来了。在他们谈话时，苔丝狄蒙娜掉落了奥瑟罗作为定情物而送给她的那块手帕，爱米利娅拾起了它，把它交给了伊阿古，因为后者一直要她偷这手帕，希望把它放在凯西奥的住所来陷害他。失去内心安静的奥瑟罗十分痛苦，于是责怪伊阿古诬蔑苔丝狄蒙娜并要他证明她的不忠实。伊阿古说他听到凯西奥在梦中说起她来并看见他用她的一条手帕擦脸。奥瑟罗要苔丝狄蒙娜交出他那条手帕，她回答说她把它丢了，接着便再次为凯西奥求情。与此同时，凯西奥在其房间里发现了这条手帕，把它送给了他的情妇比恩卡。

第四幕。对苔丝狄蒙娜的疑心使奥瑟罗痛苦不堪，结果发起癫痫倒在伊阿古脚下，使后者对自己的得计大为高兴。奥瑟罗恢复过来后，伊阿古建议他站到一边，让他跟凯西奥谈论苔丝狄蒙娜。但实际上两人谈论的是比恩卡，此人此时前来归还那幅手帕。奥瑟罗由于听不到他们的谈话，于是便认为凯西奥下流地大笑是因为提到了苔丝狄蒙娜之故。看见了那手帕更使他大吃一惊。他发誓要杀死苔丝狄蒙娜，而

当伊阿古提议除掉凯西奥时，他便马上表示默可。

接到威尼斯的来信，召奥瑟罗回去而任命凯西奥为塞浦路斯代理总督时，苔丝狄蒙娜表示希望，奥瑟罗和凯西奥两人能因为她对凯西奥的爱而重归于好。奥瑟罗一怒之下而打了她。后来，他指责她背叛他并骂她是娼妇，毫不理睬她的抗辩和爱米利娅担保说她是贞洁的。照爱米利娅的话来说，“一个爱管闲事、鬼讨好的家伙”把胡思乱想的疑心灌进了奥瑟罗的心里了。苔丝狄蒙娜十分伤心，竟向伊阿古求教起来，但他对此却毫不关心。后来，她想起了母亲的女仆巴巴拉，她因为在恋爱时被人抛弃，死前还唱着“杨柳之歌”，这种情景苔丝狄蒙娜一直记在心里。

第五幕。在伊阿古的怂恿下，罗德利哥企图杀死凯西奥，结果只是刺伤了他。由于担心真相暴露，伊阿古于是把他刺死了。奥瑟罗在寝室里发现苔丝狄蒙娜睡着了。在他把灯弄灭时，他想，苔丝狄蒙娜的生命之火一旦熄灭，就不再会有什么神火能使它重新点燃起来。他吻她，结果把她弄醒了，于是他告诉她准备就死。他不理睬她恳求他仁慈为怀，和发誓说她是无辜的，但他还是动手把她扼死了。突然，他听见爱米利娅敲门，他开门让她进来。苔丝狄蒙娜喊叫起来，于是爱米利娅问这是谁干的这种恶事。苔丝狄蒙娜答道：“谁也没有干；是我自己。再会吧；替我向仁慈的夫君致意。”奥瑟罗向爱米利娅承认这事是他干的，伊阿古、蒙太诺和其他人在爱米利娅的喊叫下来了。她再次断言说她相信苔丝狄蒙娜是贞洁的，当奥瑟罗提到手帕的事时，她宣告说是她拾起给了伊阿古的。奥瑟罗拔剑

刺向伊阿古，而后者则把爱米利娅刺伤后逃去，但很快被捉住带了回来，最后让奥瑟罗一刀刺死。凯西奥这时也来了，他解释他是怎么发现那手帕的。在罗德利哥口袋里搜出的信向奥瑟罗揭示了伊阿古险恶用心的全部情形。奥瑟罗说自己是“一个在恋爱上不智而过于深情的人”，然后使用刀自杀，倒在苔丝狄蒙娜的尸体上死去。

评论。此剧的主题是写一个坏人恶毒地使一桩美满婚姻归于毁灭的故事。其剧情与《哈姆莱特》或《李尔王》不一样，并不使人浮想联翩，而是使人的想象力始终保持在中心思想上。剧中没有副情节，使对剧情产生情感紧张的情形得到放松的喜剧性成分也极少。不像《理查三世》那样，此剧也没有任何暗示说，超自然的力量主宰了人的行动并引导它历经灾难挫折而到达一个道德上令人鼓舞的结局。对于恶的胜利，作者没有作出任何的抵消，对精神的洞察力也没有任何平衡。剧中人物一旦陷于狂暴的激情迷雾中，即使有人或神的任何道德再生性影响力出现，也会使我们对他们一直加以注意。

奥瑟罗与苔丝狄蒙娜这对恋人，无论社会传统还是种族方面均完全不同。作者选取了对比鲜明的方式来突出分隔两人之间的鸿沟。他清楚地表明，奥瑟罗是黑肤色的，黑得像黑人，这种情形就像我们倾向于料到伊阿古说出像“老黑羊”、“巴巴里马”这种蔑视性的话一样。想要保留莎士比亚意图的导演，就得让舞台上的奥瑟罗黝黑得让苔丝狄蒙娜难以把握。在现代的北美洲，用黑人来饰演奥瑟罗，很有可能悖于莎士比亚所赋予这一情景的用意，把它扭曲成美国方式的混血问

题。对于正确阐释剧情,这是有害无益的,因为奥瑟罗并不是企图挣脱奴隶地位向上爬的人而是个贵族。无论他是以神奇还是恐怖向苔丝狄蒙娜讲述他的故事,他总能使她着迷。对她及最终对她父亲来说,奥瑟罗成了浪漫的化身,身上罩着神秘的光环。在这些方面,他与辛西奥笔下的那位野蛮人毫无相似之处。莎士比亚根据事实和幻想为他创造了一个故事,这些事实部分取自威尼斯多年对土耳其的战争,部分出自他在普里尼的著作里所读到的种种奇闻异事。他把这些东西全都揉进了奥瑟罗给苔丝狄蒙娜与她父亲所讲述的他年轻时的各种经历中:“我说起最可怕的灾祸,海上陆上惊人的奇遇,间不容发的脱险,在傲慢的敌人手中被俘为奴。”(一幕三场)这种神奇的故事从他还是个小孩时便开始。关于他母亲,我们只知道是个出身名门的妇女并擅长巫术。她送给奥瑟罗的手帕,是一个能洞悉人心的埃及女巫送给她的。奥瑟罗所闯荡进的地区,比起他那半神话性的出生地还更神奇。他曾经站在山脚下,山头顶着青天,在那里看见了“彼此相食的野蛮部落,和肩下生头的化外异民”(一幕三场)。在莎士比亚的剧作中,没有任何一位远方来客为如此浓厚的浪漫气氛所环绕。然而,在这位魁梧的摩尔人的平静表面下,却隐藏着暴怒和暴力,而伊丽莎白时代的人是希望摩尔人在精神紧张时会不由自主地暴露出来。这些从非洲攻入西班牙的入侵者在16世纪他们在其中出现的所有作品里全都以这种伪装出现。在流行的西班牙帕尔默林的传奇故事里,他们全都被描写成是野蛮人和令人难以置信的恶魔。这种平静与沉睡中的暴力的不

稳定混合被认为是所有亚热带居民所特有的。约翰·戴维斯爵士(1564—1628)在其《小宇宙》(1603)里列举了这些特质:

南方人残忍、阴郁、疯狂,

像黑瘦刚猛的豹子,好色且言谈夸张,

但行动冷静明智,可畏又忧伤。

恶者极恶,善者极善良。

莎士比亚赋予奥瑟罗某些这种气质,即既令人钦慕但又显粗暴唐突。但一般人对剧中人物奥瑟罗的看法,主要根据A.C.布拉德雷的观点。布拉德雷认为,奥瑟罗那高贵、强壮和可信赖性达到理想程度,这种性格使他易于成为恶魔般的人的邪恶的牺牲品。对这种阐释持异议的人认为,这种分析,使此剧成了只是一出成功的阴谋剧而已,因而在主人公身上便没有悲剧性的缺陷,从而使造成的灾难完全归咎于他,此剧因而便变成了一出罚不当罪的悲剧了。对此剧及其主人公持不同看法的人中,F.R.李维斯是最有说服力的。他认为,奥瑟罗的过错,在于自我理想化。作为向命运斗争的人,他的成功使他对自己的能力产生了过高的想法。在战争里,自视甚高是一种长处。在其婚姻使他得以进入他并不熟悉的威尼斯上层社会里,美德已变成了过错,或至少是毛病。G.威尔森·奈特有趣地认为,延误了奥瑟罗率领到塞浦路斯的舰只的暴风雨,意在给观众留下这样的印象,背景的改变,也恰如奥瑟罗情绪发生的变化一样,是十分巨大的。伊阿古洞察奥瑟罗的内心,深知他的为人自高自大而常献媚。当奥瑟罗表示抗议时,伊阿古便讨好地说道:“我不愿您的慷慨豪迈的天性被人欺骗;留心着吧。”(三幕三场)当奥瑟罗的愤怒达到顶点时,他

的自我理想化便变成最初对伊阿古的诡计视而不见，最后便变成了残暴的利己主义：“我要把她剁成一堆肉酱。叫我当一个忘八！”（四幕一场）

在杀死苔丝狄蒙娜的一场里，他的自视甚高达到了顶点。他先是赞美他那举起的剑，继而赞美起他用它所杀死的人：“瞧！我有一柄剑；从来没有一个战士佩带过比这更好的剑。”（五幕二场）他自杀前所说的话把他带回到军人的世界，他在那里无忧无虑，取得了荣耀并向威尼斯表明了自己的忠诚：“再补充一句说：在阿勒坡地方，曾经有一个裹着头巾的敌意的土耳其人殴打一个威尼斯人，诽谤我们的国家，那时候我就一把抓住这受割礼的狗子的咽喉，就这样把他杀了。”（五幕二场）对奥瑟罗持这种看法，虽然有损这一为人所熟悉的人物形象，但对于始自布拉德雷对这个人物所持的高度理想化的看法，却不失是一种纠偏的观点。

伊阿古的动机一直为许多批评家所不解。可以肯定地说，其动机是清楚而有力地表现了出来。首先是他对挑选凯西奥任副将感到不满，认为奥瑟罗不公正，因为凯西奥只是个军事理论家，对战争没有第一手经验。伊阿古认为，这个职务对他才更合适。他知道，威尼斯的显贵们都是些银行家，他们资助战争但从不参加战斗。使他感到气愤的不仅是他的敌手的升官，而且还因为凯西奥很有魅力，使伊阿古甚为恼火。他说道：“他那翩翩风度，叫我每天都要在他的旁边相形见绌。”（五幕一场）最后，他还疑心奥瑟罗搞上了他妻子阿米利娅，“这一种思想像毒药一样腐蚀我的肝肠。”（二幕一场）在伊阿古那样的反常性

格里，这样的动机自然便会有力地促使他进行报复。许多批评家发现，伊阿古的这种动机的表现，并不足以解释他自动地对美和善抱有敌意。他们认为，伊阿古所坦露的理由，只是把他有力但又不加承认的作恶倾向加以合理化而已。这些学者认为柯尔律治把伊阿古的动机的表露说成是“对没有动机的恶的有动机的搜寻是很有道理的。”对他的这句话，他们是用戏剧传统来加以阐释的，认为伊阿古是对许多道德剧中隐蔽的恶的一种新的形象化，是恶的化身，是神学里善的死敌。像恶那样，伊阿古在扮演伪君子 and 骗子的角色享受到很大快乐，对自己轻易地把其他人牵着鼻子走暗暗好笑。他也像恶一样，对美德加以讥讽。还有，他也像恶一样，对魔鬼忠诚不二。在整出悲剧的某些时刻，他承认自己是魔鬼的同伙。在其首处独白的末尾，他坦露了他作恶的计划，说道：“有了！我的计策已经产生。地狱和黑夜正酝酿成这空前的悲剧，它必须向世界显露它的面目。”（一幕三场）魔鬼才应对伊阿古的信条即每个人的动机均是追求私利和罪恶两者紧密合作的结果。他对人及其言行所作的所有评论，都充满了强烈的贬抑意味。他污蔑凯西奥的军事技巧是纸上谈兵，爱好的广泛则是随意胡行。因此，他自然便把凯西奥对苔丝狄蒙娜的礼貌看作是存心激起她的情欲，奥瑟罗对阿米利娅的客气则证明他已勾引了她，而苔丝狄蒙娜对奥瑟罗的吸引力则是不正常人所追求的情欲。他道德上的空虚败坏了理想主义，使剧中任何一个人物都会表达和唤起挖苦讽刺所常会引起的大笑。

尽管在到达灾难前的所有戏剧行

动都是伊阿古的阴谋的逐渐实现，但他却没能预见其悲剧性结果，更谈不上安排这种结果了。正如 G. L. 基特里奇所指出的，伊阿古是个机会主义者，他随机应变地修订其阴谋并需要防止其暴露。他也像其牺牲者那样毫无办法，被事件发展的大潮裹胁住冲向共同的灾难。其阴谋的初步得手使他高兴起来。他遭遇挫折要求行动的欲望终于得以满足。行动的快乐使他觉得时间过得很快，因为他已安排好凯西奥和罗德利哥在其复仇的悲剧里他俩要表演的角色。但这一行动出现的无法左右的高潮却使他有苦难言。他要么是给不明智地一手制造的恐怖吓坏了，要么像许多艺术家那样，在完成一件杰作后，却要求它作其创造者的代言人。剧中其他人物的个性，没有多少是越出了剧情的要求的。苔丝狄蒙娜是莎士比亚据辛西奥的故事所塑造的一位温柔的女性。他赋予她中世纪和文艺复兴时期叙事故事的女主人公所具有的那种令人称道的气质，即贞洁并忠于其夫。苔丝狄蒙娜最后的台词之一即在奥瑟罗把她窒息后，完美地表现了她对他的彻底忠诚。爱米利娅惊呼：“啊！这是谁干的事？”这时苔丝狄蒙娜挣扎着用全身最后的力气答道：“谁也没有干；是我自己。再会吧；替我向仁慈的夫君致意。啊，再会吧！”（五幕二场）莎士比亚对一个热恋中的姑娘的这些传统性的特色添加上了富于青春气息的理想主义和浪漫思慕的色彩。她不为她自己的社会阶层中那些头发卷曲的年轻人所吸引，但奥瑟罗讲述他在当时的已知世界的东方地区的历险故事，却先是打动了她的好奇心，继而又激起了她的想象力。他成了她心目中的英雄，他体现着每个深锁围

门的姑娘所相信的围绕她所熟悉的小天地的生活的外部世界的神秘。她父亲认为她的着迷实在难以解释，因此认为这一定是施行巫术的结果。他实在无法解释，只要一意识到自己的春情便要脸红耳赤的他的女儿，竟“去跟一个她瞧着都感到害怕的人发生恋爱！”（一幕三场）对于这种指控，奥瑟罗答道：“她为了我所经历的种种患难而爱我，我为了她对我所抱的同情而爱我：这就是我的惟一的妖术。”（一幕三场）奥瑟罗对他俩的相爱的解释使威尼斯公爵深为感慨，他说道：“像这样的故事，我想我的女儿听了也会着迷的。”（一幕三场）苔丝狄蒙娜带有理想主义色彩的热恋使她不去怀疑在奥瑟罗的黑皮下竟会涌动着桀骜不驯的情感。这种情感的第一次爆发使她不知所措，从而解释了她在悲剧性的不幸时刻里替凯西奥求情时的心慌意乱及她对她那丢失的手帕的那种幼稚的推搪支吾。最具有悲剧讽刺意味的是当奥瑟罗告诉她伊阿古已杀掉了凯西奥时她的哭喊：“唉！他被人陷害，我的一生也从此断送了！”（五幕二场）对奥瑟罗来说，这种惊叫清楚地显露了她的罪过，于是他便以他重新恢复到野蛮人的那种暴烈方式把她扼死了。

剧中的两个次要人物罗德利哥和爱米利娅只值得加以扼要的评论。罗德利哥是个可鄙而卑鄙的威尼斯绅士，他的愚蠢实在可笑。好色使他成了伊阿古随便玩弄的傻瓜。伊阿古骗取这个好色轻信的傻瓜的钱财不算，还利用他来为他目的卑劣的阴谋服务。爱米利娅是16世纪意大利剧中那种传统妇女类型即心腹女仆的典型。在伊丽莎白时代的戏剧中，她往往被不恰当地称之为“乳媪”。她也像其意大利原型一

样,有时会说些生硬粗野的话并在性方面比较随便。但爱米利娅对女主人的忠心是由于她仰慕苔丝狄蒙娜的天真与纯洁。当她吃惊地获悉,她被利用而成了伊阿古的帮凶时,她便把她对他和他那阴谋的极大憎恶倾泻出来,从而也把观众被抑制的感情给宣泄出来。伊阿古只能给她一刀来制止她说话。她的死使她有一阵子显得英勇悲壮。莎士比亚充满塞内加悲剧味的结尾所造成的紧张感情,在《哈姆莱特》和《李尔王》里,则只起着部分地代替主人公道德和精神上的胜利的作用。

舞台演出史,英国。最早记录《奥瑟罗》的演出的是1604年11月,是在白厅宫为詹姆士一世演出的。1610年9月在牛津大学的演出也有记录,在上一年度的4月也有演出记录。1629和1635年,此剧曾在黑僧剧场演出,1636年则于汉普顿宫演出过。

在其17世纪间接提到莎士比亚的研究里,G.E.本特莱表明,在印刷品中提到《奥瑟罗》的,除《暴风雨》外,要远多于任何其他一出莎剧。王政复辟后,此剧成了国王仆人剧团独家演出的剧目并逃过了威廉·达夫南特的“改进”。佩皮斯曾两次观看过《威尼斯的摩尔人》的演出,第一次是在“凤凰剧院”,那是1660年10月,纳撒尼尔·波特饰奥瑟罗,沃尔特·克伦饰伊阿古。他第二次观看此剧是1669年2月在德鲁瑞巷剧场,波特再次饰奥瑟罗,迈克尔·莫恩饰伊阿古,马格丽特·休斯饰苔丝狄蒙娜,而她还可能是英国公共剧场的第一位女演员。1662年,此剧在都柏林上演。后来在德鲁瑞巷剧场上演此剧有案可查者是1674、1675和1683年;托马斯·伯特顿于1683年首次饰奥瑟罗,1684年

又重饰此角。

在整个18世纪,此剧几乎不断地被上演。1703年5月21日,伯特顿饰奥瑟罗,安妮·布雷斯特格德尔饰苔丝狄蒙娜,约翰·维布拉根饰伊阿古。伯特顿不时饰演此角,先是在林肯法学院剧场,后在干草市剧场和德鲁瑞巷剧场演出。巴顿·布思继伯特顿之后饰奥瑟罗,本杰明·维克托的记载说,他的表演催人泪下。1711年,他于德鲁瑞巷剧场再饰此角,由布拉德肖夫人饰苔丝狄蒙娜;他饰此角直至1727年。1709年3月24日,伯特顿于德鲁瑞巷饰奥瑟罗时,由科利·西伯饰伊阿古。后者把这个人物演成明显的坏人,因而降低了这个人物的可信性,但他却一直饰此角至1732年。1722年,詹姆斯·奎恩饰奥瑟罗于林肯法学院剧场演出,其服装一身白衣,把他演成了一个威严、不易激动而很有克制力的人。这种演法人物虽令人尊敬,但却缺少内心情感的流露。由于他主宰了他那时代的伦敦舞台,因而便得以在此剧场一直饰此角至1733年,然后又转到德鲁瑞巷剧场继续上演,并于1751年2月9日于考文特广场花园剧场最后一次饰演此角。这个时期最经常饰伊阿古的莱西·赖安,最初与奎恩搭档在林肯法学院剧场,后又移到考文特剧场演出至1759年。

1745年3月7日,大卫·加里克首次于德鲁瑞巷剧场饰演奥瑟罗,苏珊娜·西伯饰苔丝狄蒙娜(她最初曾与奎恩搭档饰此角),伊阿古则由查尔斯·麦克林饰。加里克把角色的感情全部表现了出来,但有人批评他夸大了奥瑟罗的暴烈且完全忽视了此角色的高贵性。两天后加里克再次饰此角,并在此冬季期间在都柏林与托马斯·谢立丹轮流分饰奥

瑟罗与伊阿古。翌年6月,加里克于考文特剧场再次饰此角,随后此角转由斯普兰格·巴里饰演,后者后来成为这一时期奥瑟罗的伟大饰演者。巴里理想地把爱与嫉妒的对立感情集中到了这个人物身上,有力而真实地表现了这个人物的崇高、温和与难堪的痛苦。巴里于1746年10月4日首次饰奥瑟罗,麦克林饰伊阿古,并在20余次重演中没有人能胜过他,这种情形一直继续到1775年2月9日。从1750至1753年,西伯夫人一直与巴里搭档上演此剧,而巴里后来的妻子安·斯特里特(丹塞太太)在巴里去世后从1766至1780年一直饰苔丝狄蒙娜。这两位女演员所饰苔丝狄蒙娜具有优雅而生气勃勃的特色。1749年,加里克所饰伊阿古令人信服,巴里则饰奥瑟罗;1751年3月11日,奎恩饰演伊阿古而巴里则饰奥瑟罗。

在此世纪末尾,约翰·菲力普·坎布尔所饰奥瑟罗可说大名鼎鼎。他的表演虽然缺乏这个人物所应有的感人的力量,但所表现出的极端痛苦的感情却令人颤抖,并取得商业性成功。他首次饰此人物是1785年3月8日在德鲁瑞巷剧场的演出。其姊妹莎拉·西登斯是个优秀的悲剧女演员,所饰苔丝狄蒙娜惊人地温柔而令人同情。1787和1791年在德鲁瑞巷剧场,1792和1793年在干草市剧场,他们俩再次一起分别饰这两个人物,其间罗伯特·本斯莱饰伊阿古。1794年3月12日,重修一新的德鲁瑞巷剧场启用,是年11月18日,这三人在此重饰这三个人物。1797年在德鲁瑞巷剧场,坎布尔与西登斯夫人上演了此剧;1804年,西登斯夫人于考文特剧场最后一次饰苔丝狄蒙娜。1805年5月22日,坎布尔最后一次饰奥

瑟罗。在这个时期,乔治·弗雷德里克·库克所饰伊阿古令人一看便知是坏人,1800年他于考文特剧场饰此角,1804和1808年与坎布尔搭档上演此剧。

巴里饰奥瑟罗的最高地位一直无人能动摇,直到1814年5月5日埃德蒙·金在德鲁瑞巷剧场饰演此角才打破了这种状况。金所饰奥瑟罗是个暴躁而令人可怕、伤心而悲怆的人,他克服了自己个矮的缺点,竭力表现这个人物的威严。赫士列特称颂说,这个奥瑟罗是“世界上最优秀的表演”。金曾邀朱尼乌斯·布鲁图斯·布思这位当时21岁且在考文特剧场的演出已引人瞩目的人与他搭档,由后者饰伊阿古而他则饰奥瑟罗,其用意是要使这位年轻的对手处于不利地位。布思的表演令人信服,但金还是占了上风。这一比赛发生于1817年2月18日德鲁瑞巷剧场。两天后,布思不再参加演出而返回考文特剧场。是年7月,他饰演伊阿古,而由名声不那么大的查尔斯·梅恩·扬饰奥瑟罗。与此同时,金继续不时饰演此角,偶尔也饰伊阿古。1825年1月28日,公众舆论反对他借饰演丈夫的角色来悲叹自己妻子不贞的明显虚伪行为,因为不到两周前,他曾被人指控通奸而损害了他人并败诉。但是他的表演魅力使他克服了这一障碍,此后他依然饰奥瑟罗至其戏剧生涯的结束。1833年3月25日在考文特剧场的一次演出中,他当场倒在了舞台上并被抬下台。在此次演出中,他儿子查尔斯·金饰伊阿古,而查尔斯的妻子爱伦·特里则饰苔丝狄蒙娜。

较不著名的奥瑟罗的饰演者有下列一些人。威廉·查尔斯·麦克莱迪于1816年10月10日在考文特剧

场饰演的奥瑟罗富于理智但说不上伟大。5天后,他又饰伊阿古,把他表现成是个心怀怨恨、有着利己动机的人;由于他逐年完善对这个人物的表现,因而到1832年,他所饰的伊阿古便可比美于金所饰的奥瑟罗了。麦克莱迪随后一直继续饰演这两个人物,但对奥瑟罗的表现远不及伊阿古。1836年,他饰奥瑟罗而海伦·福西特饰苔丝狄蒙娜,后者的表演使往往显得过于阴郁的这位女主人公大为生色。1849年,与他搭档在公主剧场饰苔丝狄蒙娜的则是范妮·坎布尔。1837年10月,麦克莱迪与塞缪尔·费尔普斯分饰伊阿古与奥瑟罗。1838年8月,费尔普斯与麦克莱迪分饰伊阿古与奥瑟罗,但两个月后,他俩却颠倒饰演这两个人物。1842和1843年费尔普斯在德鲁瑞巷剧场先饰伊阿古,但尔后却饰奥瑟罗。1844年,他于萨德勒斯韦尔斯剧场开始一些剧作的重演时上演了此剧,在他任剧院经理的17年中有3年重演过此剧并分别饰演过这两个人物,其中奥瑟罗演得更好。他最后一次在此剧场饰这个人物是1785年3月8日,然后在其他剧场继续饰演这两个人物达十多年。

在1861—1862年的戏剧季里,法国演员查尔·菲奇特在公主剧场先饰奥瑟罗,后来又饰伊阿古。他饰前者未获成功,但饰演后者却获得了成功。这期间新出现的奥瑟罗的饰演者是美国演员埃拉·奥德里奇这位黑人。他1826年在皇家(Royalty)剧场,1833年在考文特剧场,1865年在干草市剧场饰演此角,所饰奥瑟罗文质彬彬且有节制。奥德里奇的演出效果甚佳,虽缺灵感,但还是受到了整个欧洲观众的欢迎。

亨利·厄尔文于1876年2月14

日在莱休姆剧场首次饰奥瑟罗,亨利·福雷斯特所饰伊阿古则令人信服。这一演出虽演了49场,但厄尔文所饰奥瑟罗仍然是个失败。他对这个人物的阐释与意大利人托马索·萨尔维尼所表现的伟大的奥瑟罗大相径庭;后者曾于1873年在纽约音乐学院饰演过此角,1875年又在德鲁瑞巷剧场饰此角,伊阿古则由埃德温·布思饰演。萨尔维尼的奥瑟罗是个耽于逸乐、情感强烈但最终完全陷入绝望的人,厄尔文的奥瑟罗却是个虚弱的摩尔人,最初软弱,只是到了最后才发起狠来。他是莱休姆剧场的经理,1881年重演此剧时,他与埃德温·布思轮流饰演剧中主要人物;而1863年在公主剧场曾饰苔丝狄蒙娜的爱伦·特里则再次饰此角,威廉·特里斯则饰凯西奥。伊阿古成了厄尔文塑造的最伟大的人物之一,但奥瑟罗却一直未能演好。厄尔文饰伊阿古成功并赚了钱后,便不再上演此剧,因而使特里所饰的十分温柔的苔丝狄蒙娜也跟着消失在舞台上。

在莎氏故乡斯特拉福,从1880至1904年,曾24次重新上演此剧。巴里·沙利文先饰奥瑟罗,接着便有弗兰克·本森饰这个人物(1886)。1896年,本森在环球剧场饰演奥瑟罗,而奥斯蒙德·蒂尔则在斯特拉福执导此剧并饰主角。斯特拉福在19世纪最后一次上演此剧是1897年,而本森则于1900年上演此剧而开始了20世纪此剧的首次上演。1902和1905年,本森于莎士比亚纪念剧场饰奥瑟罗,其妻子康斯坦斯·费瑟斯通霍则饰苔丝狄蒙娜。

20世纪初出现了两个把奥瑟罗演得崇高的人,但他们却只表现了这个人一半的特点。1902年,相貌威严的约翰森·福布斯—罗伯逊在

抒情诗剧场所饰的奥瑟罗是个十分文雅的摩尔人，头缠白头巾，身穿白长袍，但却缺乏这个人物的刚烈火爆。奥斯卡·阿希的演出则暴烈有余而诗意不足。福布斯·罗伯逊后来只于1913年在德鲁瑞巷剧场再次饰演过这个人物。在这两次演出中，苔丝狄蒙娜均由其妻子格特鲁德·埃利奥特饰演。1900年夏，阿希与李莉·布雷顿在维根剧场分饰奥瑟罗与苔丝狄蒙娜；1911年，这两人往访斯特拉福并专门为本森上演了此剧。1907年，刘易斯·沃勒与伊夫林·米拉德从伦敦来到纪念剧场并在此分饰剧中两个主要人物；他们两人前一年曾于莱休姆剧场饰演过这两个角色，H. B. 欧文饰伊阿古。1910年，西西里演员吉奥瓦尼·格拉索于抒情诗剧场塑造了一个令人可怕而野蛮的奥瑟罗，他扼住伊阿古的脖子把他摔倒在地上。1912年，比尔波姆·特里在陛下剧场举行了一次豪华的演出，剧中的奥瑟罗变得更柔弱与文静。那年夏天，本森在斯特拉福也上演了此剧。菲力普·本·格里特从1914至1917年每季均在老维克剧场上演此剧，他于1916年把此剧带到纪念剧场上演，由罗伯特·阿特金斯饰伊阿古。马修森·朗在上演描写一对演员夫妇的《狂欢节》里，想把莎士比亚的《奥瑟罗》作日场演出，而前一剧则在夜场上演。1920年2月11日，他首次于下午在新剧场上演此剧，由阿瑟·鲍彻、希尔达·贝莱和胡丁·布里顿分饰伊阿古、苔丝狄蒙娜与爱米利娅。朗所饰奥瑟罗受到评论界的好评，但公众却喜欢看《狂欢节》，于是他原打算在晚场上演《奥瑟罗》的计划告吹。

1921年，戈德弗雷·蒂尔在宫廷剧场饰演了一个有自制力但却独断专

行的奥瑟罗，巴西尔·拉思伯恩则把伊阿古表现成是个无忧无虑的坏人。1925年，戈德弗雷·蒂尔于王子剧场为演员联谊会上演了此剧，由西德里克·哈德威克饰伊阿古。沿这一路子表演的还有威尔弗里德·沃尔特所饰奥瑟罗，他于阿特金斯主持的1921—1922年的戏剧季里在老维克剧场上演了此剧；他开始时把这个人物的蛮子特色表现得过了火，最后才使这个人物具有令人同情的温柔。1930年，沃尔特再次饰奥瑟罗，由乔治·海伊斯饰伊阿古，于斯特拉福演出。沃尔特对这个人物的阐释得到了人们的充分肯定。海伊斯在1924年曾于老维克剧场饰演过伊阿古，当时由伊安·斯文莱饰奥瑟罗。1927年，由安德鲁·利在老维克剧场主持上演了此10年中此剧的最后一次演出，巴利奥尔·霍洛威(1922年曾在斯特拉福饰伊阿古)饰主角。

由黑人饰演的第二个引人注目的奥瑟罗是保尔·罗伯逊，他拥有理想地表现这个人物所要求的所有形体条件，但却未能完全表现这个人物所固有的特色。他的表演生动悲怆有余而令人可怕性不足，声音也显单调。1930年，他于萨伏伊剧场演出，西比尔·桑戴克所饰爱米利娅引人瞩目，佩吉·阿什克罗夫特饰苔丝狄蒙娜，拉尔夫·理查森饰罗德利哥。两年后，理查森在老维克剧场所饰伊阿古显得“很是老实”（《泰晤士报》语），威尔弗里德·沃尔特所饰奥瑟罗则威严。在哈考特·威廉斯领衔主演的演出中，伊迪丝·伊文斯饰演了一个粗率而冷漠的爱米利娅。两个月后，厄内斯特·米尔顿于圣詹姆斯剧场主持并领衔主演此剧，但只上演了一场。1935年1月，阿伯拉罕·索费尔所饰奥瑟罗几达

炉火纯青,但谋杀一场却演失败了。与他搭档饰伊阿古的莫里斯·伊文斯的表演使人喜欢这个人物,因此他的作恶便变得失去了意义。是年5月,威尔弗里德·沃尔特于威斯敏斯特剧场最后一次饰奥瑟罗。蒂隆·格思里1938年在老维克剧场执导此剧,拉尔夫·理查森饰奥瑟罗,劳伦斯·奥利维尔饰伊阿古。为探索对此剧作出新的阐释,导演与奥利维尔赋予伊阿古对奥瑟罗有一种下意识的同性恋的引力,结果演出遭到惨败。阿历克·克卢恩1939年在斯特拉福饰演的伊阿古很恶毒,是这个时期的另一个著名的伊阿古。

唐纳德·沃尔菲特1940年初于国王大道剧场的定期轮演剧目戏剧季期间上演此剧而开始了下一个10年《奥瑟罗》的演出。1941年1月6日,他于海滨剧场上演了此剧的缩略本,同月25日则进行了全本演出。1942年,老维克剧团上演此剧,剧中的奥瑟罗有力且富诗意。奥瑟罗的饰演者弗雷德里克·沃克这位捷克演员是在新剧场上演此剧的,伯纳德·迈尔斯所饰伊阿古狡猾而冷酷。1943年,巴利奥尔·霍洛威和阿伯拉罕·索费厄于斯特拉福轮流饰演剧中的主角。翌年,唐纳德·沃尔菲特于斯卡拉剧场执导了另一个定期轮演剧目戏剧季,演出剧目便有此剧;他亲饰奥瑟罗,罗莎琳德·埃登饰苔丝狄蒙娜。两年后,沃尔菲特于冬园剧场执导了另一个戏剧季,并亲饰伊阿古。1947年,沃尔菲特于萨伏伊剧场在伦敦西区的定期轮演剧目演出中最后一次饰演伊阿古。与此同时,彼得·鲍威尔于皮卡迪利剧场执导了此剧,杰克·霍金斯饰演了一个稳健的奥瑟罗,安东尼·奎尔饰伊阿古。在1948年戈德弗

雷·蒂尔在斯特拉福执导的此剧中,奎尔再次饰伊阿古,保尔·罗杰斯饰罗德利哥,戴安娜·温亚德饰苔丝狄蒙娜。蒂尔在下一戏剧季期间再饰奥瑟罗,而奎尔则于1952年11月和1954年饰主角,苔丝狄蒙娜则由巴巴拉·杰福德饰演。在其所饰奥瑟罗中,奎尔成功地表现了主人公的威严与刚烈,这位朴实的将官不是因卑下的妒忌而是因善良损害了自己的那种难以忍受的意识而痛苦万分。

沃尔菲特退出剧坛后,伦敦西区对此剧的兴趣便低落下来。1949年,安德列·范·盖斯厄姆于大使剧场上演了此剧;1951年则有奥尔森·韦尔斯于圣詹姆士剧场上演此剧。韦尔斯的块头、体重和声音使他很适于表现这个人物。这一演出改成突出情欲方面,虽很富悬念性,但却不是富于高度的激情。奥瑟罗怒火冲天却不露痕迹,其声音越来越弱,最后竟被别的声音盖过了。

20世纪50年代,老维克剧场上演过两次此剧,第一次是1951—1952年间,迈克尔·朗格厄姆执导,道格拉斯·坎贝尔饰奥瑟罗,保尔·罗杰斯饰伊阿古,艾琳·沃思饰苔丝狄蒙娜。1956年,理查德·伯顿与约翰·奈维尔轮流饰演剧中主角,每人均从不同方面去表现这个人物。伯顿把主人公表现成无法控制自己的蛮子,而奈维尔则把他演成一个文明化的温驯绅士,深陷痛苦之中而无法自拔。在第二次老维克上演的此剧中,温迪·希勒饰艾米利娅,罗斯玛丽·哈里斯饰苔丝狄蒙娜。这10年中最后一次上演此剧是在斯特拉福。1956年,格伦·拜厄姆·肖任导演,哈里·安德鲁斯饰主角,埃姆林·威廉斯饰没良心的恶魔似的伊阿古,马格丽特·约翰森饰勇敢的苔丝

狄蒙娜,戴安娜·邱吉尔饰爱米利娅。托尼·理查森 1959 年执导保尔·罗伯逊上演了此剧,奥瑟罗声音单调地大喊大叫,山姆·沃纳梅克饰伊阿古,玛丽·乌尔和安吉拉·巴德莱分饰苔丝狄蒙娜与爱米利娅。

1961 年,斯特拉福上演此剧,由于道具复杂而使换景时间拖长,虽有约翰·吉尔古德和伊恩·班南分饰奥瑟罗与伊阿古也无济于事。这次演出由多萝西·图亭饰苔丝狄蒙娜,佩吉·阿什克罗夫特饰爱米利娅。

老维克剧场最后一个戏剧季(1962—1963)上演了卡斯帕·里德执导的此剧。利奥·麦克恩所表现的粗暴的伊阿古受到好评,卡瑟琳莱西饰爱米利娅。厄洛尔·约翰饰奥瑟罗。1963 年,国家剧场开始其首届戏剧季,演出剧目为《哈姆莱特》与《奥瑟罗》。约翰·德克斯特执导劳伦斯·奥利维尔饰奥瑟罗获得巨大成功。奥利维尔的成功表演得益于 T.S.艾略特和 F.R.李维斯对这个人物的阐释:奥瑟罗是个自吹自擂的利己主义者。他把这个角色表现成一个富于运动的运动员式的人,沉醉于以前比赛场面中的胜利,结果在不利情况下使动作粗野起来。此次演出由弗兰克·芬莱饰伊阿古。

舞台史,美国。第一次有记录的《奥瑟罗》的演出是 1751 年 12 月,地点是纽约纳索街一座剧场,罗伯特·厄普顿饰奥瑟罗。大卫·道格拉斯 1759 年 1 月 10 日于克拉格码头的一座剧场上演此剧并饰主角,1762 年 1 月 25 日又为穷人义演过。1768 年 4 月 11 日,他再饰奥瑟罗,刘易斯·哈拉姆之弟饰伊阿古。1791 和 1793 年,哈拉姆两次饰伊阿古,奥瑟罗则由约翰·亨利与约翰·霍奇金森饰演。詹姆斯·芬内尔曾

多年饰伊阿古,而托马斯·阿布索普·库柏所饰奥瑟罗与伊阿古则受到普遍赞誉。

美国第一位伟大悲剧演员埃德温·福雷斯特先把奥瑟罗表现成威严、热心肠、富有激情和崇高,然后充分表现其蛮子的刚烈性,最后的表演则显严肃。从 1826 至 1871 年,他几乎每年都饰演此人物,但因人批评他缺乏激情而放弃饰演伊阿古。埃德温·布思继他之后饰演奥瑟罗,把他演成一个严肃的“绅士般的人物,充满柔情蜜意且始终很有自制力。他所饰伊阿古被人称誉是其时代对这个人物的最好阐释者。布思极力传达这个人物的用心邪恶,同时表面又装得友善与诚实。他从 1860 至 1891 年一直饰演此二角,除在美国外还到过英国、德国和加拿大演出。1862 年,他于冬园剧场上演此剧,1869 年又在布思剧场举行了豪华的演出。在这期间,他又于 1866 年 12 月 29 日于冬园剧场饰伊阿古,德国悲剧演员波古米尔·道维森饰奥瑟罗。1886 年,他曾短期饰过伊阿古,托马索·萨尔维尼饰奥瑟罗。当时的批评界认为布思缺乏这个人物所必须的生动性,对他的魅力和对观众的吸引却视而不见。他从 1888 至 1891 年与劳伦斯·巴雷特轮流饰演这两个人物,但这一合作却以不幸告终:1891 年 3 月 18 日,巴雷特饰奥瑟罗时倒在了台上,两天后去世。是年 4 月 1 日,布思最后一次饰奥瑟罗,4 月 4 日告别剧坛。

20 世纪初,此剧被罗伯特·曼特列入其定期轮演剧目,他所饰奥瑟罗充分表现了这个人物的悲怆、暴烈与威严。1942 年 8 月,保尔·罗伯逊于麻省康布里奇首次饰奥瑟罗。1943 年 10 月,他随戏剧公会剧团于

舒伯特剧场再饰此角，连演了295场。他把伊阿古表现为作恶缺乏动机，而其主宰一切的地位则显得使悲剧性与原剧脱节。安大略省的斯特拉福在让·加斯肯和乔治·麦戈文执导下曾上演此剧，奥瑟罗和伊阿古分由道格拉斯·坎贝尔与道格拉斯·雷恩饰演。1964和1965年的两个夏季，在约瑟夫·巴普执导下，纽约莎士比亚戏剧节剧场也上演了此剧。

批评摘要。 托马斯·赖默。在此剧里，莎士比亚称他们为非常精巧美妙的威尼斯人，然而，仔细剖析这一悲剧，我们觉得，在高贵的苔丝狄蒙娜身上，没有什么能胜过任何一位乡下女佣的……我们见到的是流血与杀人，其描写的格调与伦敦行刑场被处决的人的最后话语与忏悔大同小异；利用这种差别，我们因而便把握住了正义的真情与正确的过程，而我们的诗人却不顾一切正义与理性，不顾一切法律、人性与天性，以野蛮专横的方式，把落进其手中的人物这样或那样地处决并使之遭浩劫。苔丝狄蒙娜失落了手帕，她因而被扼死。奥瑟罗按法律应车裂分尸，但诗人却狡猾地使他割喉自杀而得以逃脱惩罚。凯西奥不知怎么回事，结果折断了胫骨。伊阿古把其恩人罗德利哥杀了，因为这是富有诗意的感恩。伊阿古尚未被杀死，因为根本世上就不曾有这样一个坏人。要是魔鬼曾使一个人罪恶深重，便会扔下他不管，让他咎由自取；而当可恶的魔鬼除掉了这个人时，我们聪明的作者便把这个罪人写进他的诗里，以此成就他自己并干本该魔鬼干的苦活……

从这种诗歌里，还能剩下什么供观众带回家供他们咀嚼以获得启示呢？除了（而不是使心灵得到安宁并

净化我们的情感）欺骗我们的感官，搅乱我们的思想，弄乱我们的头脑，颠倒我们的情感，分散我们的想象力，倒我们的胃口并使我们的满脑子虚荣、混乱、吵闹和乱七八糟，而这一切又超过了理查二世时代上演《圣经·旧约》闹剧及各种插剧的伦敦教士们所曾妄称的程度，它还能起什么作用呢？为了观众的灵魂起见，我们的惟一希望是，这些人上剧院看戏能像他们进教堂那样，安静地坐着和互相看着，没有任何反应，不理睬此剧比布道词更甚才好。

在这出戏里，确有些滑稽、幽默、散乱的喜剧性诙谐、娱乐和哑剧表演可娱乐观众，但悲剧的部分却显然只是一出流血的闹剧而已，而且还是平淡无味的闹剧。[摘自《悲剧短论》，1693]

塞缪尔·约翰孙。此剧之美会给读者留下深刻的印象，因而他们无需借助评论者的阐释。奥瑟罗暴烈直率、高尚、不矫饰，但又轻信、过度自信、情感热烈、义无反顾和报复心重；伊阿古冷静恶毒、恨而不怨、诡计多端、有利必图、有仇必报；苔丝狄蒙娜温柔纯朴、自信清白无辜、在婚姻上固执而不矫饰、对自己被人怀疑迟迟不觉；这一切是莎士比亚对人性洞悉很深的明证，我觉得，这在任何现代作家里都是找不到的。伊阿古一步步使奥瑟罗信以为真及他用以煽起后者怒火的事实，很有艺术性地显得十分自然，因此他是个不易嫉妒的人，这与其说他说的是自己，还不如说别人这样说他，因此在他终于发现自己走上了极端道路时我们就只能同情他。

这样的危险总是存在着，即与能力紧密相联的险恶竟会胜过尊严，尽管这缺乏确证，但伊阿古这个人就是这样的构建的，因此从第一场

到最后一场，他都是被人憎恨和鄙视的。

甚至此剧中的次要人物，要是在任何别的一出戏里，也会是十分显眼的，这不但因为他们显得合情合理，而且还因为他们很有力量。凯西奥是勇敢、仁慈而诚实，只是由于没有坚决抵制住一次用心险恶的邀饮，他才毁了自己。罗德利哥虽有疑心但却轻信，不耐烦落入他明知是为他而设置的骗局并由于耳软而一再受骗；这些骗局生动地描绘了一个意志软弱的人由于非分之想而被其虚情假意的朋友所骗。爱米利娅的品德是我们经常能够见到的，虽然随随便便，但却不是缺德少行，虽易于犯些小罪，但对于残暴的犯罪行为，却又能很快警惕起来。

从头到尾的各场甚是热闹，通过令人愉快的换景和适时地推进剧情来产生变化。故事的结尾虽已为人所知道，但让奥瑟罗死掉却是必要的。

要是开头一场便是塞浦路斯，且先前的一些事件只是偶尔才相关联，那将成就一出最为准确而又审慎规整的好戏。[摘自《威廉·莎士比亚的戏剧》，1765]

威廉·哈士列特。此剧人物所具有的美妙对比几乎与其情感的深刻一样显著。摩尔人奥瑟罗、温柔的苔丝狄蒙娜、坏人伊阿古、脾气好的凯西奥、愚蠢的罗德利哥，这些人物的各式各样，其鲜明与呼之欲出与一幅画中不同服装的对照那样。他们各别的特色在人们心目中十分突出，甚至我们并不去想他们的行动或情感时，这些人的印象还总是浮现在我们脑海里。印在我们脑海里的这些人物和形象，真是天差地别，他们之间的距离是无限的；然而，诗人在表现其天才的这些极端性人物

时所表现的丰富知识和创造性，则稍为大于他用以使各个人物有别于他人或把他们不同的特色一起溶进在同一个故事里的真实性和恰当性。奥瑟罗这个人物与伊阿古这个人物形成了多么鲜明的对比啊！与此同时，这两个人物用以相对抗的观念力则被表现得更是有力，而这这是由于每个人物的气质的显现，不但前后完全一致，而且还进行了最高级的加工。使这个黑而那个白，这个肆无忌惮而那个不幸，并达到极端地步，是可以达到富于效果的一般目的并满足一位技艺平平的人物画家的抱负的。莎士比亚对这两方面的差异极力作出区分，其小心与技巧一如他只为获其构思的成功而须依赖把它写出来一样。[摘自《莎士比亚戏剧人物论》，1817]

约翰·昆西·亚当斯。我不喜欢苔丝狄蒙娜这个人物并不是据伊阿古、罗德利哥、勃拉班修或奥瑟罗就她所说的话，而是据她本人的所作所为。她深夜从其父亲家里出走，嫁给一个摩尔人。她伤透了她父亲的心并使他的家庭蒙上了阴影，为的是追求像朱丽叶或米兰达的那种纯爱情吗？不是的！这是不自然的冲动，且是无法加以细说的。喜欢她的人们现在会说，这是对1835年的批评；说奥瑟罗的肤色与苔丝狄蒙娜的冲动毫无关系。不对？那末，奥瑟罗如果是白人，那她有什么必要要从家里私奔呢？她是可以名正言顺地嫁给他的。她父亲也不会有理由反对这一婚事，而悲剧也就不会发生了。要是奥瑟罗的肤色对于整出悲剧的重要性并不如朱丽叶的年龄对她的性格和命运那样重要，那我算是白读莎士比亚这个剧本了。苔丝狄蒙娜的父亲指责奥瑟罗为获取她女儿的爱慕而施用了巫

术。为什么呢？只是因为他对他的恋情不自然；而为什么这是不自然呢？不就是因为他的肤色吗。〔摘自“致詹姆斯·亨利·哈克特的信”，重印于《关于莎士比亚的剧作与演员的札记、批评与通信》，1863〕

维克多·雨果。伊阿古接近奥瑟罗一如悬崖靠近山崩处。“向这边走！”他低声说道。圈套给盲目出主意，黑暗的热爱好者引导着那黑人。欺哄负责提供黑夜所需的光明。虚情假义起着给忌妒当瞎子的引路犬的作用。黑人奥瑟罗与叛徒伊阿古、白色和率直互相对立；还有什么能比这更有力呢？这些黑暗的暴行一致地行动起来。这两个人是散布黑暗的化身，他们一个咆哮如雷，一个冷言冷语，合谋把光明悲惨地窒息死亡。

我们对这件深刻的事情来探讨一下。奥瑟罗就是黑夜，而既然是黑夜并渴望杀人，那他拿什么东西来杀人呢？用毒药、大棒、斧头、刀子吗？不，是用枕头。杀人有如催人入眠。莎士比亚本人也许并未考虑到这一点。创造者有时候会情不自禁地屈服于其文体，只要这文体有力就行。而正因为这样，苔丝狄蒙娜这位黑夜的人的妻子便被枕头窒息死了，而且在弄死她之前还吻了她并作了最后的叹息。〔摘自《威廉·莎士比亚》，1864；M. B. 安德森译，1898〕

A. C. 布拉德雷。最后一点，奥瑟罗的天性是十分完整的。只要他信任，他的信任便是绝对的。对他来说，犹豫几乎是没的。他极端自信，一作决定便马上行动。要是被惹怒了，就像曾在阿勒坡那样，给对方以闪电般的一刀。他要是爱，爱情对他来说就必须是天堂，他要么活在那里要么死在那里。要是像忌

妒那样的激情缠住了他，它就会增大成几乎是无法控制的洪流。他会急着要求立刻证明有罪或立刻去掉心里的疙瘩。如果他确信无疑，他就会以法官的权威和一个极度痛苦的人的敏捷来行动。如果醒悟过来，他则会对自己毫不原谅。

这种性格十分高贵，因此奥瑟罗感情与行动便不可避免地产生自这种性格和压迫它的种种力量，而他的痛苦是那样令人心酸，因此我认为他在大多数读者心中激起的是爱与怜悯这种混杂的情感。这种情感是读者对莎剧中的任何别的主人公所没有的，而且甚至连史文朋先生对此也无法公平对待……于是怜悯本身消失不见，只有爱与钦佩留了下来……议事会堂的奥瑟罗和塞浦路斯的干城回来了，或者说一个更伟大更高贵的奥瑟罗静止不动了。当他说出最后那些话时——他一生所有的荣耀与痛苦，即从前在印度、阿拉伯和阿勒坡，后来在威尼斯而现在在塞浦路斯所经历的一切，便似乎一一出现在我们面前，就像在快淹死的人眼里一闪而过的各种景象一样；于是对束缚我们肉体的镣铐和一定会活得比他长久的所有人的渺小的傲视，便把我们心头上的悲伤一扫而光，而当他在—吻里死去时，所有悲剧中最痛苦的这一悲剧便暂时地使我们摆脱掉痛苦，兴奋地沉醉在“爱情和人那无法征服的心”的威力里。〔摘自《莎士比亚的悲剧》，1904〕

T. S. 艾略特。我一直感到，除了奥瑟罗最后所说的那一番伟大的话外，我还未曾读过比它还更可怕地暴露人的弱点——普遍的人的弱点的作品。我不知道是否曾有人持这种观点，而这种观点可能显得既主观而又极为古怪。在表达一个高尚

但有过失的人的失败的伟大时，人们通常按其表面价值来加以论断……在我看来，奥瑟罗说这番话的用意是给自己打气。他正竭力逃避现实，他已停止考虑苔丝狄蒙娜，他所考虑的是他本人。谦恭是所有美德中最难于做得到的；没有什么会比认为自己是个好人的欲望更难放弃了。奥瑟罗成功地做到了把自己改变成一个悲怆的人物，其方式是采用审美的而不是道德的态度，在其环境的影衬里把自己加以夸张。他使观众受骗，但人的动机则主要将使使受骗。我并不认为，有什么作家曾暴露过这种自夸，即人的意志要比莎士比亚更清楚地看到事物的本来面目。[摘自“莎士比亚与塞内加的斯多噶主义”，载《T. S. 艾略特论文选集》，1932]

哈利·格兰维尔·巴克。根据辛西奥所写的摩尔人，莎士比亚铸造出了他所喜欢的英雄奥瑟罗，一位自信、威严、率直而冷静的人。他又树立起与奥瑟罗完全相反的伊阿古这一粗俗的人，此人思想肮脏、语言粗野、夸夸其谈、宽于律己却严于待人、妒忌心重、为人卑鄙、病态地爱虚荣。他有很大的活力，能说会道，有很大能力使别人喜欢他，我们就只看到那些愤世嫉俗的大话，如带有预兆性的“我并不是像表面上看起来的那样”等等。他使罗德利哥留有深刻印象，但后来对奥瑟罗说起来，却变成了具有严肃而富有军人气质的谦逊话语。由于在戏的过程中伊阿古装腔作势和装出各种姿势，而且不仅在其受害者面前这样，而且还要对他本人表现这种机巧及看来几乎是鬼惑般的狡猾，因此莎士比亚一开始便至少给予了我们有关他及他的本质这种坦率的想法；这种本质，伊阿古曾在罗德利哥面

前显露出来，他对后者十分瞧不起，只想骗他的钱，而在别的事情上并不对他说假话……

奥瑟罗有着敏捷而有力的想象力。这种天赋对一个富于行动的人来说要么成就其伟大，要么便造成灾难。要是对其加以约束和磨炼，就能变成一种可以洞悉问题本质的洞察力，相比起来，迟钝的人却只能触到问题的表面；这种天赋还可使思想完全与现实脱离。奥瑟罗甚至在紧急关头却不能洞悉苔丝狄蒙娜的无辜和伊阿古的欺诈，这是怎么回事呢？相反，他的想象力只起到煽起他的怒火的作用。他是意识到了自己无法驾驭自己的。……因为想象力会使“一点儿”增大到无法丈量的地步；而当情感使理智离开了他的肉体后，这就是他第一次说的话。想象力生出了荒谬的念头：“要是全营的将士，从最低微的工兵起，都曾领略过她的肉体的美趣，只要我一无所知，我还是快乐的。”而且伊阿古还不断给这种想象灌输诸如凯西奥作梦等诸如此类的故事，越来越带色情性地描绘她“脱光了衣服，和她的朋友睡在一床”，说凯西奥承认跟她“睡在一床，睡在她身上；随您怎么说吧”，直到最后明显的淫猥话语使想象力不知所措，而天性则使这种折磨在晕眩过去而得以暂时忘却。尔后，自我折磨便以较含糊和较反常的“可怕的想象”的形式出现，看见苔丝狄蒙娜成了妓院的妓女，他本人则成了嫖客。想象力终于变成了胡思乱想……

我们认为，奥瑟罗的故事是个盲目与愚蠢的故事，是一个人发了疯的故事。正如剧中所安排好的，邪恶几乎毫无疑问地在他身上发生了作用，直到最后到了不可救药的地步。在善与恶的斗争中，他的灵魂

便是战场；就清楚地意识到邪恶正在他身上起作用来说，他却是毫无意识。直到疯狂的事情干出来了，“曾经是奥瑟罗的那个他”才再次醒悟过来并有了理智。因此，他的悲剧从其“灵魂的深度”看来证明了，人是会陷入各种程度的野蛮状态的。而在面对无法改变的事情方面，野蛮人和开化的人其实一无二致。[摘自《莎士比亚作品序言》，第四卷，1946]

约翰·霍洛威。……奥瑟罗在其自杀前所说的那番话一直是某种诋毁性的评论的话题。艾略特先生说，奥瑟罗是在“给自己打气”。李维斯博士则使用“自我夸示”和“非自我包容性的”这样的字眼；他还断言说，奥瑟罗所流的泪是因为“他本人处境”的悲惨而流的（不是如人们所认为的，是为这一情形的重要事实而流的）；他最后还认为，在剧末的台词里，奥瑟罗回想起并重现“他最重大时刻时的蓄意的勇气”。这是没有用的，因为这是（请注意）另一种安上布拉德雷的破碎的羽毛的尝试，然后在此剧开始前带着它们飞回来，或在一个人物的整个一生的上方飞来飞去。介入街上的争吵并（在一个不友好的市镇）杀死一个可能甚至还不是兵士的人，根本不是一位成功的雇佣将领生涯上审慎的勇气的光辉时刻，因此就其本身的是非曲直来说，这显然是这种生涯中的一件次要事件。

这方面说得很详细。没有细说的是，情形看来像是，这两方面的批评家们，在写到他们如何看待这段台词时，并不了解这段台词当初写出时所遵循的惯例，因此也就不了解应在其中必须找出的东西及如何来对之作出判断。一个主人公所说的最后的台词，根本不是个人沉思的

话语，而是一种程式性的类型。它是剧中人有特权加以评论的时刻：要么总结他本人的一生及这意味着什么，要么总结他死去的原因。在伊丽莎白时代的戏剧里，这些程式是很普遍的，但冈特、霍茨波、国王亨利四世、亨利六世里的华列克、哈姆莱特与安东尼的情形对这方面有很好的说明。所有这些人要么按照程式来说话，要么刚开口说话，却马上为死亡所中断。这也是奥瑟罗的程式。他的话应以非人格性和符合程式地送进观众的耳里。这些话权威而又准确地述说剧中到底发生了什么事。这个人物根据其角色要求而走上前并以隐蔽的歌队的那种声音说话，而歌队在莎士比亚的戏剧里是经常说话的。

那末，奥瑟罗最后的台词那似乎不相关的往事到底是什么意思呢？“请你们把这些话记下，再补充一句说：在阿勒坡地方，曾经有一个裹着头巾的怀有敌意的土耳其人殴打一个威尼斯人，诽谤我们的国家，那时候我就一把抓住这受割礼的狗子的咽喉，就这样把他杀了。”（五幕二场）这并不是不相关的。它并不只是自我陶醉于再现奥瑟罗往事里一次最辉煌的时刻或任何一个别的时刻。奥瑟罗其实是由于他前面所说的两句话而引出此事的：他说他是个“像印度人一样糊涂的人，会把一颗比他整个部落所有的财产更贵重的珍珠随手抛弃。”（五幕二场）他明白，他一直并不是像一个威尼斯人那样生活，而是像个蛮子那样生活，而这一想法便导致他回想起往事。这一往事由于有着强烈的嘲讽力，因而便对他所作出的事作出最后性的评论，也对理解这件事提供了决定性的作用。他已经明白，威尼斯的主要敌人土耳其人和摩尔人其实

是一样的。 “受割礼的狗子”便是他本人。因为在苔丝狄蒙娜这位威尼斯元老女儿的事里，奥瑟罗所干出的，其实就是“殴打一个威尼斯人并非谤这个国家”。早先的事嘲讽地重新浮现在脑海里，因为它揭示了现在的根本轮廓。而在奥瑟罗回想起其往事时还有一种意义：他那时是对其社会里的一位小小的敌人报复，而这则清楚地表明，他现在却是对一位伟大的人干着同样的事。他对苔丝狄蒙娜所实施的公正其实是虚假的公正。这是不公正的。这一悲剧的格局终于完成。 [摘自《黑夜的故事》(1961)里的“奥瑟罗”]

W. H. 奥登。 尽管奥瑟罗表示其妒忌的意象是性意象(他到底可以用别的什么意象呢?)，但他的婚姻对他来说，其重要性在性关系方面远不如其象征性，即象征他作为一个人而被人爱及像兄弟那样被接纳进威尼斯社会里。在他心中作怪的东西因为太阴暗而没有表现出来的是他一直压在心底下的这样一种担忧，即他的受看重只是因为他对这个城邦社会有用，但对他的职业来说，他可能是被作为一个黑蛮子来对待的。

正如伊阿古所告诉我们的，奥瑟罗一直显出的那种过于轻信和脾气太好的性格，其实是一种藏头露尾的征兆。他不得不过于轻信，为的是以此来抵消他压在心底里的怀疑。无论是在此剧开头时他那幸福里还是在他后来的巨大绝望里，奥瑟罗使人更多地想到的是雅典的泰门而不是雷欧提斯。

由于奥瑟罗确实看重的是苔丝狄蒙娜爱那真正的他，因此伊阿古只需造成他怀疑她实际上不是这样，便可使他终生压在心底下的担忧和愤怒爆发出来，于是她干没干那件

事的问题便无所谓了。 [摘自“潜伏的危险”，载《染匠之手与其他文集》，1962]

阿尔文·克南。 此剧的地点，从威尼斯转到塞浦路斯，从威尼斯市转到前线，从有组织的社会转到更接近处于自然状态的状况，从集体生活转到孤独的个人生活。这种变化是莎士比亚剧中无论喜剧还是悲剧的一种富有特征的格式……

从威尼斯到塞浦路斯跟土耳其人作战并与野蛮的势力遭遇，是既发生于社会也发生于心理的各个层级的一种地理性的行动形式。也就是说，存在着对应于威尼斯和塞浦路斯的社会与精神的状态；此外还有与土耳其人、愤怒的海洋与“彼此相食的化外之人”相对应的各种势力，而这些势力不仅作用于社会，而且还作用于人……

我们一直所追寻的是一种以地理和社会的象征来表达的一种变化，这种变化是从威尼斯到受敌人进犯的塞浦路斯、从城市到野蛮状态、从基督教世界到土耳其人的国度、从秩序到混乱、从公道到野蛮的报复与谋杀、从真诚到虚伪的变化。

《奥瑟罗》提供了各种各样互相关联的象征，这些象征从历史的、自然的、社会的、道德的、和人的方面限定并定义了存在与无处不在的各种势力的种种特色；而这种种势力，永远会在宇宙中对抗，处身其间的悲剧性的人便永远处于不断变动中。

一方面是土耳其人、吃人生番、野蛮、天性的可怕扭曲、海洋那无情的力量、混乱、暴民、黑暗、伊阿古、仇恨、情欲、只关心自己和愤世嫉俗，另一方面则是威尼斯、城邦、法律、元老院、友爱、等级、苔丝狄蒙娜、爱情、关怀他人与真诚的信任。在剧中人物行动与说话时，他们便以并

行和比喻的方式把五花八门的种种不同生活方式集中到一起来了……

奥瑟罗从威尼斯转到塞浦路斯，从对苔丝狄蒙娜绝对的爱转到熄灭她生命的灯，再到杀死他自己，这便是莎士比亚为悲剧的人所写的话。[摘自《〈奥瑟罗〉绪论》，印章出版社莎士比亚经典作品集，1963]

奥丽维娅 (Olivia) 《第十二夜》里一个富有的伯爵小姐。美丽贞淑的奥丽维娅一直沉浸在对其哥哥去世的极度悲伤中，每天用“辛酸的眼泪浇灌她的卧室”，发誓不见男人和与人交往。然而她的浪漫行为却在她深深地爱上了西萨里奥后找到了新的发泄渠道；而这位西萨里奥，其实是女扮男装的薇奥拉。奥丽维娅的悲伤从此一扫而光，主动地追求起这位年轻的“侍童”来。

薇奥拉的孪生哥哥西巴斯辛出现时，奥丽维娅错把他当成了她所钟情的“侍童”并催促他快跟她去教堂举行婚礼。当她再次遇见西萨里奥时，错称这“侍童”是她丈夫，结果为后者所否认。当西巴斯辛再次出现时这一误会得到消除，奥丽维娅得免嫁个女人当丈夫的困境。

奥菲利娅 (Ophelia) 《哈姆莱特》里波洛涅斯之女，哈姆莱特的恋人。她是个软弱被动的女子，被周围发生的悲剧性事件所摧垮。在尼庵一场(三幕一场)里哈姆莱特对她的表现，有些读者认为粗暴得过了头；有人则认为这是王子因其母不从而终而作出的反应。奥菲利娅发疯一场(四幕五场)是戏剧史上伟大的折子戏之一。

奥斯里克 (Osric) 《哈姆莱特》里一位矫揉造作的廷臣。在五幕二场里，他宣告说，克劳狄斯用哈姆莱特和雷欧提斯将要进行的比武进行打赌，同这位王子进行了一番唇枪舌

剑的交锋，说他要主持这场斗剑。奥斯里克是莎士比亚笔下一个描绘得很好的次要人物，用不多的话便使一位拍马奉承的典型伊丽莎白时代廷臣的嘴脸勾勒出来。用哈姆莱特的话来说，这个人的特征是：“他先把他母亲的奶头恭维几句，然后吮吸。”

奥斯华德 (Oswald) 《李尔王》中高纳里尔的仆人。他对其女主人及其邪恶的奸谋的忠心至死不悔。这一点使约翰爵士大惑不解，说道：“我实在不懂得莎士比亚何以给这位只不过是恶毒的一个因素的管家赋予如许的忠心不二。”这一点也许可以用剧中的一些重要暗示加以解释，即奥斯华德和高纳里尔之间的关系具有性的性质，这一点在爱德伽有关这个仆人的话里作了暗示：这位仆人“惯会讨妇女的欢心，干些不可告人的勾当”。(三幕四场)。

奥菲狄乌斯 (Tullus Aufidius) 《科利奥兰纳斯》中，伏尔斯的将军，科利奥兰纳斯的对手。当科利奥兰纳斯从罗马被流放后，他寻求与奥菲狄乌斯联合，奥菲狄乌斯接受了这个联合。科利奥兰纳斯便率领伏尔斯大军前来进攻罗马。当科利奥兰纳斯决定和罗马讲和而不进攻时，奥菲狄乌斯出于嫉恨便指使他的党徒将科利奥兰纳斯杀死。

奥托里古斯 (Autolycus) 《冬天的故事》里，一个货郎和扒手。这个人物在剧中起了必要的作用，他淡化了第四幕中可能过重的抒情气氛。他那玩世不恭的蠢人形象提供给我们一个间接的、对没有完全否定的、简朴的田园生活的评价。他本人对生活的爱体现在他在剧里唱的五首歌中。

奥本尼公爵 (Duke of Albany) 在《李尔王》中，高纳里尔的丈夫。虽

然他痛恨他的妻子先是巴结,后来又背叛她的父亲的行为,但是由于所担负的责任,他不得不击退考狄利娅带来帮助李尔的法国军队。李尔死后,他成为不列颠国王。

奥墨尔公爵 (Edward Aumerle, Duke of Norwich, 1373—1415) 约克公爵一世爱德蒙·兰格雷的长子,理查二世最积极的支持者之一。奥墨尔参加了逮捕葛罗斯特、阿伦德耳和华列克,因为这些人联合起来反对国王。1399年在亨利四世的第一个议会上奥墨尔被指控杀害了葛罗斯特,但又被赦免。虽然有人说他已卷入到1400年1月反对新国王的阴谋活动中,但他是否确实参与,仍是疑问。他的父亲于1402年去世,于是他成了约克的第二世公爵。后来奥墨尔(已是约克)随同亨利五世去法国打仗,在阿金库尔的战役中被害。

在《理查二世》中,奥墨尔支持他的堂兄理查来反对他的另一个堂兄波林勃洛克。在亨利的议会上约翰·巴各特和费兹华特勋爵指控奥墨尔犯了谋害葛罗斯特罪(四幕一场),后来奥墨尔的父亲约克公爵谴责了儿子的背叛行为。奥墨尔坦白了他的罪过,亨利原谅了他(五幕三场)。在《亨利五世》里,他作为约克公爵在英勇地战斗之后死去(四幕六场)。

奥尔良公爵 (Duke of Orléans, Charles 1391—1465) 法国诗人兼查理六世之侄。在《亨利五世》里,他为法国皇太子的英勇名声作辩护,不同意法国元帅含沙射影的攻击,并嘲笑愚蠢的英国人竟胆敢进犯法国(三幕七场)。后来在阿让库尔战役里,奥尔良公爵为英军所俘。

奥克泰维娅 (Octavia) 《安东尼与克莉奥佩特拉》里奥克泰维斯·凯撒

之妹,安东尼之妻。奥克泰维娅嫁与安东尼,是为了弥合她哥哥与安东尼之间的分歧。安东尼抛弃她而爱上克莉奥佩特拉预示了最终发生的阿克兴战役。

奥温·葛兰道厄 (Owen Glendower)

《亨利四世上篇》中的人物,与霍茨波一起举兵起事。历史上真实的葛兰道厄大约生于1359年,曾打败并俘获了霍茨波的姻亲摩提默,却将其女嫁与摩提默,继而一起参加霍茨波的叛乱,但他没有前往索鲁斯伯雷战场。亨利四世战胜霍茨波后,率领大军前往威尔士讨伐他和摩提默。他最终去向不明。

奥尔良炮兵队长 (Master-Gunner of Orléans) 《亨利六世》上篇里一法国军官,他把大炮瞄准了英国人观察法国人在奥尔良的活动的一座塔楼的铁窗棂的秘密洞口,他的儿子点着了炮,结果射死了萨立斯伯雷伯爵及托马斯·嘉格莱夫爵士。

奥凡涅伯爵夫人 (Countess of Auvergne) 《亨利六世上篇》里,法国的贵妇人,她试图在她的城堡里抓住塔尔博勋爵,但没有成功(二幕三场)。奥凡涅伯爵夫人的原型可能是奥凡涅伯爵勃兰德三世的妻子玛丽。

奥菲狄乌斯的副将 (Lieutenant to Aufidius) 《科利奥兰纳斯》中,他拿科利奥兰纳斯同他的主帅作比较,对奥菲狄乌斯说:“我不知道他(指科利奥兰纳斯——引注)有一种什么魔力,可是他们简直把他当作食前的祈祷、席上的谈话、和餐后的谢恩一样一刻不离口。您的声名,主帅,在这次战役中已经相形见绌,甚至于您自己的部下对您的信仰也一天不如一天了”(四幕七场)。

奥菲狄乌斯的党羽们 (Conspirators with Aufidius) 在《科利奥兰纳

斯)剧中,他们帮助奥菲狄乌斯杀死 | 了科利奥兰纳斯。

B

八开本(Octavo) 印刷术语,指把一张纸折迭3次形成约5英寸宽7英寸长的8页16面的纸所装订成的书。《维纳斯与阿都尼》与《鲁克丽丝受辱记》的许多早期版本,就是以八开本形式印行的。(对于直至第一对开本印行时的莎士比亚作品八开本的所有版本,可参看“四开本”条)

巴特(Nathaniel Butter, 卒于1664年)

新闻工作者,出版商,印行过《李尔王》的“花牛版四开本”(1608)。1604年巴特入图书出版公司,4年后建立印刷厂,以花牛为标志出版过《李尔王》四开本。1605年巴特印行《伦敦浪子》,书名页上署名是莎士比亚。同年非法印刷海伍德的《你若不认识我就谁也不认识》是速记下来的复印稿。1622年他转向新闻事业,出版多卷外国新闻半年刊系列。1639年巴特把属他的全部戏剧的版权转让给米尔斯·弗莱彻。

巴罗夫(Geoffrey Bullough 1901—)

学者,伦敦大学国王学院英文教授,编辑《莎士比亚叙事诗和戏剧的来源材料》(6卷本)。它汇集了每部莎剧的主要来源,前面都有一篇序言,详细阐述莎士比亚是如何运用这些来源的。

巴斯比(John Busby) 伦敦出版商。他未经许可出版过几种莎士比亚戏剧四开本。1585年巴斯比被出版公司接收为荣誉成员。1600年他与托马斯·米林顿合作印行《亨利五世》的一种“糟糕的四开本”,同年将

版权转让给托马斯·帕维尔。1602年巴斯比登记《温莎的风流娘儿们》,并将其出版权转让给亚瑟·约翰逊,约翰逊出版了此书。1607年巴斯比与纳撒尼尔·巴特联合登记《李尔王》,次年由巴特出版。

巴各特(Sir William Bagot) 理查

二世的一位大臣。遭放逐的亨利·波林勃洛克带兵归来,巴各特逃往爱尔兰,因为国王理查二世当时正在爱尔兰处理那里发生的事情。理查放弃王位后,奥墨尔公爵指控巴各特怂恿理查干出不端勾当。有些历史学家称他被押到塔狱之后就再也不见了。但是,还有人讲巴各特获释后重得宠幸。在《理查二世》中,巴各特指控奥墨尔公爵谋害葛罗斯特公爵(四幕一场)。剧中巴各特、布希和格林被波林勃洛克斥为“祸国殃民的蠢虫”。

巴塞特(Basset) 《亨利六世》(上)

中人物,兰克斯特派成员,与约克党凡农争吵(四幕一场)。这个人物的历史原型是罗伯特·巴塞特或者菲利浦·巴塞特,他们两位都曾参加过阿金库尔战役,都是著名的康华尔家族成员。

巴道夫(Bardolph) 《亨利四世》

(1.2)中人物,福斯塔夫的跟班。上部中,巴道夫伙同福斯塔夫抢劫旅客;下部他与福斯塔夫去招兵接受贿赂并把弱汉、影子和肉瘤招入军中。《温莎的风流娘儿们》中福斯塔夫安排巴道夫作了嘉德酒店的招待员,预言他会因此而安家立业,这正

是巴道夫梦寐以求的。《亨利五世》中,巴道夫因在战役期间抢劫法国教堂被送上了绞架。正如毕斯托尔所讲,巴道夫的“生命线给那烂草绳切断了”。

巴道夫 (Thomas Bardolph) 第五代巴道夫男爵(1368—1408)。1400年帮助亨利四世平定苏格兰的叛乱,后来加入霍茨波的反叛队伍,但仍未失去国王的恩宠。1405年巴道夫又一次背叛国王加入诺森勃兰一伙。1408年在布兰海姆与洛克斯比之间的战斗中被杀。

《亨利四世》(下部)里,巴道夫爵士是诺森勃兰的追随者。他给诺森勃兰带来假消息,说霍茨波在索鲁斯伯雷战役中获胜。后来他又跑到约克大主教理查·斯克鲁普那边。剧中四幕四场诺森勃兰和巴道夫的死讯同时报告出来。

巴那丁 (Barnardine) 《一报还一报》中被判死刑的杀人犯。这个罪无可赦的家伙“对于过去、现在和未来的事情毫不关心、毫无顾虑,也一点没有忧惧”。由于朋友的疏通,巴那丁多次得到缓刑,在监狱里已住了9年,给他机会逃走他也不愿逃,因为他在狱中很自由,可以整天醉酒睡觉。公爵劝狱吏处死巴那丁,用他的头替下克劳迪奥的头给安哲鲁大人交差。但当时巴那丁还醉着,拒绝就刑,马上处死不合适。活该巴那丁不死,另一个犯人死了,就拿这人的头顶替了事。剧终公爵赦免了他的俗世的罪恶,把他交给彼得神父让他洗心革面为来生作准备。

巴萨尼奥 (Bassanio) 《威尼斯商人》中无忧无虑的穷困绅士。为了气派地追求鲍西娅,他从朋友安东尼奥处借了3,000元钱。安东尼奥因船上的一笔买卖暂时拿不出这么

多钱,于是安东尼奥只得向夏洛克告贷,订立契约,规定如果契约规定期满还不了借款,安东尼奥就必须用自己身上的一磅肉来抵债。巴萨尼奥到了 Belmont 鲍西娅的寓所,通过3个盒子的考验,选了上面写着“谁选择了我,必须准备把所有的一切作为牺牲”的铅匣子,匣内有鲍西娅的画像。巴萨尼奥成功了。这时安东尼奥因还不起贷款而受到传讯,富裕的鲍西娅让她的新婚丈夫回到威尼斯提出还夏洛克双倍的钱,结果遭到拒绝。鲍西娅秘密来到威尼斯,装扮成律师,机敏地处理案件,夏洛克取肉不成反受追究。

巴西安纳斯 (Bassianus) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中人物,已故罗马皇帝的小儿子,新当选的皇帝萨特尼纳斯之弟。萨特尼纳斯宣布他打算娶巴西安纳斯的恋人拉维妮娅,巴西安纳斯带拉维妮娅出逃。后来他被塔摩拉的儿子狄米特律斯和契伦谋杀,这是塔摩拉陷害泰特斯一家的罪恶阴谋的一部分。

巴普提斯塔 (Baptista Minola) 《驯悍记》中人物,帕度亚富商。他的两个女儿凯瑟丽娜和比恩卡,一个泼悍,一个温柔;小女比恩卡倍受求婚者的青睐,长女凯瑟丽娜则无人问津。于是巴普提斯塔定下规矩:在大女儿出嫁之前决不嫁出小女。此剧情节也就赖此而展开。

巴伐利亚的伊莎白拉或伊利莎白 (Isabella or Elizabeth of Bavria, 1370—1435) 法王查理六世的王后。《亨利五世》中,莎士比亚称她为伊莎贝尔王后,她只在最后一场(五幕二场)中出现,乞求上帝保佑她的女儿凯瑟琳公主和亨利王的即将缔结的婚姻。

白罗克 (Master Brooke or Brook)

《温莎的风流娘儿们》中福德的化名。他为了秘密查访福斯塔夫化名白罗克来到福斯塔夫的住处。有学者认为作者用此名是为侮辱第七代柯伯汉伯爵威廉·白罗克(William Brooke)。第一对开本把此名改为“布鲁姆”(Broome)。

白兰绮 (Blanche of Castile 1185—1252) 卡斯蒂耶的奥方索八世和英格兰的艾丽诺所生的第三个女儿,后为法国太子(继位后称路易八世)之妻。这桩婚事是英王约翰和法王菲力普二世缔结的一个条约的一个条件。白兰绮坚决支持丈夫举兵入侵英格兰的行动。路易逝世后,白兰绮任摄政,成功地击退英王发动的一次进攻。

《约翰王》中,白兰绮为约翰王的侄女。她与法国太子路易的婚姻促成英法暂时联盟。

班柯 (Banquo) 《麦克白》中人物,苏格兰大将。班柯与麦克白共同平定了麦克唐华德的反叛势力及其挪威盟军的势力。奏凯班师的路上,两位将军遇到三个女巫,女巫预言班柯的后代将成为苏格兰王。麦克白篡夺王位之后,为防止这一预言实现就安排谋杀班柯父子,但班柯的儿子弗里恩斯逃脱劫难,保证了班柯家族香烟不断。在一次大型宴会上班柯的鬼魂回来纠缠麦克白。

班德洛 (Matteo Bandello, 1480?—1562) 意大利作家。班德洛生于伦巴第区的托尔托那。他先后做过牧师(曾任法国阿让的主教)、廷臣和士兵。班德洛写过大量中篇小说和散文传奇,这些传奇与薄伽丘的《十日谈》传奇类似。他的数卷本的《故事集》(1554—1573)内收214篇生动的散文传奇;1565年由弗朗索瓦·德·贝勒福雷和皮埃尔·布瓦斯图(1566年去世)译成法文,名为

《悲剧故事》(1559—1582);1567年又由杰弗雷·芬顿爵士转译成英文。威廉·佩因特编的散文故事集《快乐之宫》(1567)中也收有许多班德洛写的故事。说莎士比亚直接使用班德洛的故事作为素材未必可信,但莎士比亚确实间接地借鉴了班德洛的许多故事情节。亚瑟·布鲁克根据布瓦斯图翻译的班德洛的《故事集》编写了《罗密厄斯与朱丽叶》(1562),莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》就主要取材于此。巴纳比·里奇的《告别军旅生涯》(1581)中“阿波洛尼厄斯与西拉”的故事是莎士比亚《第十二夜》的主要取材来源,这个故事就是根据勒福雷译的《故事集》中第二部第36个故事——维奥拉与奥西诺的故事改写的。另外,《无事生非》中希罗与克芬迪奥的故事与第22个故事很相像。《故事集》可能也是《鲁克丽丝受辱记》的一个取材来源。

班伏里奥 (Benvolio) 《罗密欧与朱丽叶》中人物,罗密欧的堂兄。班伏里奥性情温和,自持稳重,似乎是罗密欧和茂丘西奥这两个极端人物的平衡,这两位一个热情浪漫,一个玩世不恭。他们与提伯特在街上打斗起来,亲王来维持秩序,明令禁止街上打架。班伏里奥鼓动罗密欧参加凯普莱特家的舞会,才有罗密欧与朱丽叶舞会上一见钟情的戏。

版面计算 (Casting-off Copy) 校勘术语。伊丽莎白时代印书坊的一道工作程序。印刷工在开机前对一部手稿需要多少纸张和排满一页需要几张手稿进行估计,这一工作需要一些工人同时进行。莎士比亚第一对开本就是这样的印刷的。如果印刷工在计算版面(Cast-off)时出了差错,要么版面太大,在较大的空白上排较少的印刷符号;要么版面太小,

行与行很拥挤,甚至省略几行,这就导致了错误。如《泰特斯·安德洛尼克斯》有一页下面一行排成了两行(第3幕第1场,93行),而在《无事生非》中,由于最后一行很拥挤,诗句以散文形式排列,省略了一些词,以节约空间。这就给莎剧研究带来了一定的困难。

现在这一术语的使用,应归功于查尔顿·欣曼。他发现第一对开本是用印版排版的,即第一对开本每一册前面排的几页是第六和第七页,这就是说印刷工(或排字工)必须计算需要排满前5页的行数。如果印刷工在估计时出了差错,要容纳前5页的行数不是太大,就是太小。印刷第一对开本时,这种情况常常发生,所以有大量古怪的印刷符号。鉴于欣曼的发现,学者们开始研究确定早期四开本印刷中“版面计算”的范围。

半行(Split Line) 指分两部分印刷的完整整体诗行。造成这种现象可能有三种原因:

一、前一人物的台词不满一行,由后一人物补足:

Destroyed in such a shape.
cleo. I'll give thee Friend...

(没有人逃得过他的剑锋的诛戮。克莉奥佩特拉朋友,我要送给你……)

(《安东尼与克莉奥佩特拉》第四幕第八场)

这种情况随台词在行内结束的增多而有所增加。

二、台词被打断或为加强台词语气:

The honour'd gashed whole.
[Enter Cleopatra.] Give me thy hand.

((吻愈了)那光荣的创痕。

(克莉奥佩特拉上)把你的手给我。)

(《安东尼与克莉奥佩特拉》第四幕第八场)

三、排字工人难以把角色姓名和一整行剧诗排在一行内:

King. The Prince hath ta'ne it hence:

Goe seeke him out.

Is hee so hastie, that hee doth suppose....

(一定是亲王把它拿去了;快去找他来。难道他这样性急,看见我睡着,就以为我死了吗?)

(《亨利四世》下篇第四幕第五场)

在莎士比亚的后期作品中,前两种情况逐渐增多。

薄伽丘(Giovanni Boccaccio, 1313—1375) 意大利作家,人文主义者,诗人。他的《十日谈》(1353)是世界著名的杰作。这是个故事集,有100个东方寓言及民间故事。故事的讲述者是10位为逃避大瘟疫而躲在佛罗伦萨城外的青年男女。后来这些故事在欧洲大陆,在英格兰普遍流行开来,为乔叟作《坎特伯雷故事集》(约1387—1400)提供了总的框架和部分故事内容。威廉·佩因特的《快乐之宫》(1567年)中也收了许多《十日谈》故事(英文译文)。因而在伊丽莎白时代《十日谈》故事唾手可得。但人们仍认为莎士比亚可能参照了意大利原文素材。《终成眷属》取材于《十日谈》第三天第九个故事“吉列塔与纳波那”的故事(此故事在佩因特的《快乐之宫》中有译文)。《辛白林》中以伊摩琴的贞操打赌的情节借鉴了薄伽丘《十日谈》第九天第二个故事。《威尼斯商人》彩匣选亲的情节借鉴《十日谈》第一天第十个故事。

薄伽丘的《菲洛斯特拉托》(约1338年)是《特洛伊罗斯与克瑞西

达)最早的传奇本,乔叟的诗取材于此,继而也为莎士比亚同名戏剧提供了素材。

宝丽娜 (Paulina) 《冬天的故事》中安提哥纳斯之妻;赫米温妮忠实的侍女,里昂提斯心直口快的批评者。她强烈支持赫米温妮反抗里昂提斯指责她不贞,把赫米温妮在狱中生的孩子抱给里昂提斯,不久又宣布了赫米温妮死亡的消息。16年后,她让里昂提斯发誓不得到她的许可决不结婚,并带他去看赫米温妮的“塑像”,这塑像正是赫米温妮本人,她成功地设计、制作并导演了塑像这场戏。最后里昂提斯劝说宝丽娜嫁给卡密罗。她性格坦诚,作用类似《李尔王》中的肯特。

宝石匠 (Jeweller) 《雅典的泰门》中一个次要人物。一幕一场中享受泰门慷慨恩赐的人之一。

鸨妇 (Bawd) 《泰尔亲王配力克里斯》中人物,米提林妓院拉皮条者兼老板的妻子。她诱导玛丽娜干她们的行当,告诉玛丽娜,“在干那件事的时候,虽然心里愿意,也要装出几分害怕的样子。”(四幕二场)倔强的玛丽娜不从,要保持自己的贞节,鸨妇说她“会叫这一辈青年人一个个绝了后代”,于是叫龟奴“破坏她的贞操”。

《暴风雨》 (The Tempest) 是莎士比亚的一个浪漫传奇剧,也是他写下的最后一部戏剧。

版本原文。唯一有权威的原文是1623年的第一对开本中的《暴风雨》。这个本子中可能有一部分戏被删掉了,是为了给一个假面舞剧倒出地方(四幕一场)。1612年12月27日詹姆斯一世女儿和德国的一个选帝侯订婚和次年2月14日的结婚两次庆典上都演出了这个传奇剧,并形成了欢庆的高潮。不过

此剧在前一年11月1日的万圣节之夜已在宫廷中上演过。莎翁为了宫廷演出不得不加进去许多舞蹈、哑剧、音乐、歌唱等成分,以加重浪漫传奇色彩。

第一对开本中的《暴风雨》的舞台指导,除了《亨利八世》外,比起任何其他莎剧的导词都要更为精致和更为特殊,这可能是编者约翰·海明斯和亨利·康德尔在决定把《暴风雨》作为此集的首篇后而下了更大功夫,以便作为后面各剧的形式的规范。

原文被准确地分成了幕场。在这个集子中只有《暴风雨》和另外三个剧附有登场人物表,但是其中与剧本有出入,这不是编者的错。有些明明是韵文的章节却被写成散文。可以看得出,在少数凯列班的台词中就有着隐晦的押韵。第一对开本的原文是基于一个国王剧团的抄写员名叫拉尔夫·克雷因精心准备的抄写本。

写作年代。如上所说,此剧于1611年11月1日曾在宫廷上演,如果这不是此剧第一次的演出,也是这次演出前不久被成功地搬上了舞台。所以写作日期几乎可以肯定是1611年。

题材来源。整个故事来源没有,但某一个章节可能有它的出处。蒙田的《尝试集》中有一章“吃人肉者”,莎士比亚可能读过约翰·弗劳瑞的此文的英译本(1603年)。在这篇文章中蒙田认为:新世界提供了一个没有被文明腐蚀了的完全是大自然的生活范例。在《暴风雨》的二幕一场中贡柴罗给我们描绘了一个往古黄金时代,他说如果普洛斯彼罗的岛归他统治的话,他就会组织这样一个理想的社会。他的言论是原始社会崇拜主义者的浪漫思想的

讽刺,他自己也说他的设想“只是开一个玩笑”。西班牙作家埃斯拉瓦的小说集《冬天的夜晚》中也有一个描写暴风雨的故事,其中有个魔法师,也是个被废黜的国王;像《暴风雨》的结尾一样,他的女儿与那个篡位者的儿子结了婚。德国有一个类似的旧剧《美丽的西狄娅》可能是《暴风雨》的来源。这两个剧的故事基本相同:仁慈的魔术师、一个俘虏、扛木头的王子、魔术家的女儿,以及她坠入对俘虏的情网和最终这对恋人的幸福的结合。此剧曾于1605年由一个英国喜剧团在德国演出过,但是找不到有关这两个剧本之间的直接关系的任何证据。此外,在意大利也有很多这类悲喜剧的故事。

莎士比亚的创作不仅仅只从古典文学中取材,也反映现实生活中发生的典型事件,《暴风雨》就是和当前社会生活联系得最紧密的一部戏剧。1609年一个满载英国移民的船队驶向弗吉尼亚,在百慕大附近遭遇风暴,旗舰“海上冒险者”触礁沉没,但没一个人丧生,都上了一个荒岛,有着种种遭遇。1610年,出现五本描述这一事件的小册子,还有许多叙述岛上土著野人生活的信件,这些都给莎士比亚的这个传奇剧提供了大量细节。

故事梗概。第一幕。那不勒斯王阿隆佐、他的弟弟西巴斯辛、阿隆佐的儿子腓迪南、米兰篡位者安东尼奥等在海上风暴中翻船后,被抛到一个魔岛上,岛上住着被篡位的前公爵普洛斯彼罗和他的女儿米兰达。当风暴来时,普洛斯彼罗对米兰达讲起12年前他的弟弟安东尼奥和阿隆佐勾结,利用他潜心于学术研究,不问政治之时,把他和三岁女儿放到一条破烂小船上,船上什

么都没有,幸亏善心的贡柴罗给他们送些衣食书籍和必需用品。后来他们飘流到这个荒岛。这岛曾住着一个恶毒女巫西考拉克斯,她是被一些水手丢弃在这座岛上的,不久她生了一个蠢物卡列班后就死了。普洛斯彼罗为了教化这个孩子,收容他做自己的仆人,但卡列班天生野性难改,不堪教育。西考拉克斯有一个小仆人爱丽儿小精灵,被她幽禁在一株裂开的松树内,被普洛斯彼罗解放出来。爱丽儿被迫做了普洛斯彼罗的仆人,但是他渴望主人能给他自由。普洛斯彼罗自从流放到这个岛上之后,对魔术已有了透彻的研究,所以他能呼风唤雨,兴起风暴,用法术把国王和他的随从飘到这个岛上来。

听从主人的吩咐,爱丽儿隐起身形,用音乐把腓迪南引到普洛斯彼罗的洞穴来。正如普洛斯彼罗预期那样,腓迪南坠入米兰达的情网,而米兰达除了他的父亲,从未见到第二个人,所以立即对这个青年王子产生了爱情。普洛斯彼罗唯恐这种得来容易的爱情靠不住,就假装不同意他们的罗曼史,故意折磨折磨他。

第二幕。与此同时,阿隆佐、西巴斯辛和安东尼奥在岛的另一处上岸,他们中还有贡柴罗和别的官员。阿隆佐的女儿嫁给突尼斯国王,他刚从突尼斯回来,一想到现在失掉了唯一的儿子,自然感到悲哀。他们受到爱丽儿的音乐催眠,全都酣睡起来,除了西巴斯辛和安东尼奥。安东尼奥乘机劝说西巴斯辛杀掉他的兄弟国王,以便他来接替那不勒斯王位,他提醒西巴斯辛,他就是用类似的办法得到了米兰公国,而从不感到什么良心上的痛苦。这些话被爱丽儿听到了,当他们正要

下手时，就在贡柴罗的耳朵里唱歌，使他醒来，阻止了这一阴谋得逞。

当卡列班不乐意地搬木头时，破船上的一个烂醉小丑特林鸠罗在风暴又来，躲到卡列班的大氅下面。另一个还活着的酒鬼斯丹法诺也来到了这里，手拿酒瓶不住地大喝，也让卡列班分享。卡列班非常陶醉，说这是“仙水”，把斯丹法诺尊为他的天神。

第三幕。为了考验腓迪南是否真心实意，普洛斯彼罗要他搬运和堆集上千根本段。米兰达于心不忍，恳求让她帮着搬，劳动中，他们交换了永不变心的誓言。斯丹法诺和特林鸠罗此时仍在畅饮，而爱丽儿隐身一旁，紧紧注视着他们。听了卡列班的主意，他们几人决定去杀死普洛斯彼罗，让斯丹法诺做岛上之王，米兰达做他的王后，特林鸠罗和卡列班做他的总督。当听到爱丽儿的鼓笛声，他们推迟一下阴谋，跟着神秘的乐曲走去。

阿隆佐和跟随他的臣僚们都困乏极了，只有安东尼奥和西巴斯辛仍在计议杀害国王。而普洛斯彼罗站在上空，他们毫无所见，一些奇形怪状的精灵抬一桌酒席来，请他们用餐。当阿隆佐正要吃第一口时，酒席立即消失了，爱丽儿化为女面鸟身的怪物出现在雷霆闪电之中，指出阿隆佐、安东尼奥和西巴斯辛谋杀普洛斯彼罗和他的女儿的罪行，爱丽儿宣布报应的时候到了。阿隆佐已经失去了儿子，活地狱的无情的痛苦将不断降到他的身上。贡柴罗注意到这三个人现在那种绝望的样子，良心在咬啮他们的灵魂。

第四幕。普洛斯彼罗表示对腓迪南的行为满意，就答应把米兰达许配给他，但警告他在神圣仪式没有举行前，不能侵犯她处女的尊严。

为了庆祝订婚典礼，特举行一次假面舞会，会中伊里斯和瑟瑞斯，还有朱诺都前来为这对新人祝福。普洛斯彼罗突然记起爱丽儿告诉他的卡列班的密谋，立即结束了舞会。腓迪南对普洛斯彼罗的突然狂怒，感到困惑，于是普洛斯彼罗对他说：这儿的一些演员们原是一群精灵，现已化成空气了，正如世界和一切事物都将同样消散，“就像这场幻景消失一样，一点痕迹都不曾留下”。爱丽儿说他把卡列班一伙引到一个臭水池中，水没到他们的下巴。在普洛斯彼罗和爱丽儿隐形后，卡列班、斯丹法诺和特林鸠罗走进来，斯丹法诺和特林鸠罗还在惋惜把酒瓶丢失了，见到爱丽儿预先放好的漂亮衣服，他们拿起就穿，完全忘记了他们的计划，卡列班在一旁干着急。然后精灵们化为群狗，跑进来把他们赶了出去。

第五幕。爱丽儿报告普洛斯彼罗：国王和他的随从都被囚禁在附近菩提树林中。当爱丽儿说如果普洛斯彼罗看到他们的悲伤样子，也会受到感动，普洛斯彼罗深深触动了，他想，爱丽儿不过是空气，竟然对他们同情，作为人，是他们的同类，难道心肠会更硬吗？这时他宁愿压服复仇愿望，听从高尚的理性，觉得“道德的行动较之仇恨的行动是可贵得多的”。于是他就叫爱丽儿把他们带来，好给他们解去魔法。普洛斯彼罗穿着米兰公爵的服装，对他们解释他怎样来到这个荒岛。然后让他们进入洞中，腓迪南和米兰达正在这里下棋哩！遵照普洛斯彼罗的命令，爱丽儿领来这艘遇难船的船长和水手长来报告说：这条船已经神奇地恢复了原状，所有水手都在船上，安然无恙。爱丽儿遵命去释放了卡列班和他的朋友们，

他们穿着偷来的花衣，醉意蒙眛。普洛斯彼罗宣布，明天早晨他们出发去那不勒斯，为腓迪南和米兰达举行婚礼，之后，他就回到米兰。爱丽儿也从此获得了一直在追求的自由。

评论。D. A. 斯道弗曾这样论说过：《暴风雨》是一部回忆的剧作，它掠过莎士比亚的整个戏剧生涯。的确，作者是用它的艺术表现来总结自己的思想变化和创作道路，并通过它向舞台、向观众、向自己的不平静的心境告别。这在最后终场诗里明白地写着：

现在我已把我的魔法尽行抛弃，
剩余微弱的力量都属于我自己，
横在我面前的分明有两条道路，
不是终身被符箓把我在此幽禁，
便是凭藉你们的力量重返故乡。
……

求你们解脱了我灵魂上的系锁，
赖着你们善意殷勤的鼓掌相助。
我再没有魔法迷人，再没有精灵
为我奔走。

无疑，“魔法”指的是他的戏剧，“精灵”指的是他的创作灵感。

此剧有一半是神话，有一半是真实，虚幻的成分化为具体的形体，而现实的成分又隐在魔法妖术之中，一切仿佛都在变化流动；真实明确的却难以捕捉，蒙眛虚幻的却历历可数。但，正如别林斯基指出的：它并非“不是隐没在某种没有内容的形式或者某种没有形式的内容里面，而是出现在轮廓异常鲜明，外表十分确定的形式和形象之中。”这种性质，使它与纯现实主义的作品区别开来，也使象征和寓意成了它思想内容的表达手段。

把蒙在戏剧表面的一层虚幻迷雾拨开，我们看到原来普洛斯彼罗不是什么法师、魔术家，而是一个学

者、科学家，他的所谓法术，也不过是他的研究所得，是他的知识、学问。他驱使爱丽儿为他服务，象征他对知识力量、对自然法则和客观规律的掌握，所以才能呼风唤雨，无所不为。知识就是力量是这个剧的重要主题之一。

《暴风雨》反映了作者的人文主义思想的变化。通过一生的追求，人间的美好、和谐与幸福在哪里呢？但作者并没有绝望，在幻想中他给人类的远景描绘出一幅美丽的图画，人间充满着音乐和诗，充满着理解 and 爱，“人类是多么美丽啊，辉煌的新世界！”以往的一切不幸，只不过是历史过程中一场短短的噩梦而已，“暴风雨”的轰响将惊醒这可怕的噩梦，“暴风雨”将冲刷这污浊的大地，“暴风雨”将带来一个新鲜的、干净的、美好的新世界，在这个世界中，年轻一代，像米兰达和腓迪南那样，都将会有自己的锦绣前程，将要过着一种全新的，人们从没有过过的美满幸福的生活。这些都是这部剧剧的主要思想内容，也是它的重要的象征意义。

舞台演出史。1611年11月1日一个叫“暴风雨”的剧在宫中白厅上演。1612年3月“暴风雨”又是伊丽莎白公主订婚和结婚典礼上演出的剧目之一。1667年11月7日塞缪尔·帕匹在林肯法学院“公爵剧场”看到一次《暴风雨》或《魔岛》的演出，这是在德莱登帮助下威廉·达夫南特的改编本，这个本子被乔治·奥德尔断为是“两个世纪历史中对莎士比亚的作品最坏的歪曲”。米兰达被配上一个男伴叫希波里托的人物，是一个从未看见过任何女人的青年。还有一个叫多琳达的小妹妹。其他人物还有姐姐西考拉克斯，女精灵米尔卡代替卡列班和爱

丽儿,西巴斯辛和反对那不勒斯王的阴谋都被省去了,还有许多莎士比亚语言被删掉。不过帕匹对这个改编剧很欣赏,在看了七次以上之后,他说道“一部喜剧竟给了我这样大的乐趣”,公众也是这样感觉。所以达夫南特—德莱登的《暴风雨》竟能把莎士比亚的戏剧赶下了舞台直到18世纪后半叶。托马斯·舍德维尔又改变了这个代替本,扩大米尔卡这个角色,并把它改为歌剧,由亨利·普塞尔配乐。这个本子于1674年出版并在前一年被精心搬上了道塞特花园剧院舞台。1702年10月13日在林肯法学院剧场上演一个《暴风雨》,弄不清是原始本还是改编本,但1714年6月4日和1729年1月2日在德鲁瑞剧院上演的确实是达夫南特—德莱登的改编本。1746年1月31日和5月19日在德鲁瑞剧院莎士比亚的原剧废黜了达夫南特和德莱登的僭作,这次演腓迪南的是戴尼斯·戴伦,演斯丹法诺的是查理斯·迈克林,爱丽儿是凯蒂·克莱伍。不幸得很,下一年的12月26日,这部败坏了原剧的作品又复辟了。1775年大卫·加立克在达夫南特—德莱登的《暴风雨》的基础上,编出了另一个改编本的改编本,由约翰·克里斯朵夫·史密斯作曲。出的海报说是“一部新的英国歌剧”。可能加立克对这个歌剧感到后悔,一年后他恢复了莎士比亚的原本,演出中由亨利·摩萨帕和爱德华·伯里分担普洛锡彼罗和卡列班,理查德·叶提斯扮演特林鸠罗,裴里卡德小姐(哈纳·裴里卡德的女儿)饰米兰达。

从此直到1787年,似乎每年都在德鲁瑞剧院上演莎士比亚的《暴风雨》,但是在1777年仍有两次演出是谢立丹的改编本,由小托马斯·林

利配音。叶提斯继续扮演特林鸠罗,裴里卡德小姐(现在是帕尔莫夫人)仍演米兰达。

《暴风雨》在考文特公园剧院第一次有纪录的演出是一个无名氏的歌剧本,音乐是选自亨利·帕塞尔、J. C. 史密斯、托马斯·安娜和约翰·A. 费舍等人的作品。这个歌剧在1776、1777、1779年都上演过。这些是考文特剧院在18世纪中演出《暴风雨》的仅有的尝试。还有一个为傀儡戏改编的剧本,于1778和1780年在英国爱塞特“印第安剧院”上演。1788年《暴风雨》又被改编为哑剧《米兰公爵》在王家剧院演出。

1789年约翰·菲立浦·克姆拜恢复了希波里托和多琳达这两个主角。他的改编本大半是根据达夫南特和德莱登的本子,再夹杂一些莎士比亚的某些成份。克姆拜的本子于这年10月13日在德鲁瑞剧院首演,这一年至少演出9场,第二年又演7场。从1791直至1794年每一戏剧季节,德鲁瑞剧团都把这个《暴风雨》搬上千草市剧院舞台。1797年2月22日又在德鲁瑞剧院重演这一喜剧,到这一世纪结束前,共演了9次以上。这一时期,多琳达的角色在重要性方面已经超过了米兰达,当时的重要女演员都愿担任这个角色。伊丽莎白·法伦、玛丽·罗根·吉卜斯,和多萝丝·乔丹都演过更为出名的姐姐。克姆拜改编的第二个本子增添了更多的莎士比亚的原文,删减不少较为早期的音乐。在1806年考文特花园剧院上演这个本子时,他自己扮演普洛锡彼罗,查理斯·克姆拜演腓迪南,他的妻子演多琳达。这个本子在考文特花园剧院一直演到1815年。1821年5月15日弗莱德里克·瑞诺德和亨利·罗莱·毕晓普在考文特花园剧院演出

的歌剧就是根据这个本子改编的，查理斯·麦克莱迪扮演普洛斯彼罗，玛丽娅·胡特演爱丽儿，大多数人物都被分配给了歌唱家。1833年奥弗莱德·班恩在德鲁瑞巷剧院恢复德莱登和达夫南特的改编本《暴风雨》的演出中，麦克莱迪仍饰普洛斯彼罗，但是，1838年在他任考文特花园剧院经理时，他把莎士比亚原剧搬上了舞台，只有少数轻微的改动，已经被演出过55次的多琳达和希波里托在这次精心计划的演出中被摒弃了。海伦·佛西特扮演米兰达，帕里西拉·霍顿任双重角色，即塞瑞斯和爱丽儿。在麦克莱迪的演出中，演安东尼奥的塞缪尔·弗尔帕斯于1847、1855和1860年在他自己的恢复莎士比亚的《暴风雨》的演出中，担任了普洛斯彼罗。1857年7月1日查理斯·金演出了莎士比亚原本，舞台布景壮丽宏伟，但牺牲掉许多原文中诗的美质。暴风雨的景象是一个特殊的胜利，舞台机械装置也是精心设计，能恰到好处地表现剧中的种种魔法因素。查理斯·金扮演普洛斯彼罗，约翰·赖德尔扮卡列班，卡罗塔·莱克勒克演米兰达，凯特·特里演爱丽儿。这一世纪里扮演卡列班最出色的要算是漂亮的乔治·里格诺德了，那是1871年11月在“王后剧院”的一次演出，他扮演这个野蛮人，长着长牙，戴着纸板做的下巴。里格诺德后来又因成功地饰演亨利五世而受到普遍赞扬。这一次莎士比亚原本演出中有着各种景象、诗歌、民谣和假面舞。赖德尔在这次和后来1875年两次演出中都扮演普洛斯彼罗，一次是4月10日在“欢乐剧院”，一次在7月“水晶宫”。

弗兰克·般生于1891年第一次在斯特拉福上演《暴风雨》，接着在20

世纪头10年中又有另外四次演出。1900年他的剧团在“莱休姆剧院”上演此剧时，般生演卡列班。1903年又由演出人约翰·李在“王宫剧院”演出莎士比亚的原剧，李饰卡列班。当毕尔鲍姆·特利想把《暴风雨》演出自己特色时，他破坏了这个戏剧原本，把表演集中在卡列班身上，并为他自己保留这个角色。在广阔的背景中，一条船颠簸在沸腾的大海上，最后消失在地平线尽头，这时，畏缩而又愚蠢的卡列班朝着它伸出他的双臂，沉默在绝望中。这次演出是1904年在“陛下剧院”。A. B. 沃克莱把此剧换了个名字，为《来自普洛斯彼罗岛的女孩》。在随后两年中，特利的第二和第三个莎士比亚戏剧节期间一再演出。1915年约翰·德林克瓦特在伯明翰也有一次演出，主要在色彩上做一番试验。自1914直到1921年克维克每一季度都上演《暴风雨》。第一次世界大战期间，演员不足，西比尔·桑戴克担任许多男角，其中有腓迪南。1915年罗伯特·阿特金斯参加了老维克剧团，扮演普洛斯彼罗。1920年他作为导演，又回过头来扮演卡列班，他演这角色前后共有40年之久。1919年威廉·伯利奇·亚当斯在斯特拉福他的第一个演出期间就上演了这个喜剧，巴西尔·拉兹本演腓迪南，乔绮丝·卡莱演米兰达。随后他又三次重演这个喜剧，最后一次是1934年，和巴里奥尔·霍拉维（卡列班）、尼尔·泼特尔（普洛斯彼罗）和拉彻尔·克姆孙（爱丽儿）等人同台演出，这是“纪念剧院”戏剧史中最好的演出之一。

特利最后一次演卡列班16年后，他的女儿薇娥拉·特利在奥德维奇又完成一次演出（1921年），由亨利·恩利演普洛斯彼罗，特利小姐演朱

诺。1926年亨利·贝因顿的剧团在萨瓦伊演出《暴风雨》，由小约翰·吉尔古德饰腓迪南。在老维克的1923至1924年演出期间，罗伯特·阿特金斯导演的《暴风雨》第二次演出中，由恽·斯文莱演普洛斯彼罗。以后的三个演期，安德鲁·李又在斯特拉福导演了这个传奇剧，普洛斯彼罗、卡列班两角由尼尔·泼特尔和巴里奥·霍罗威分担。1930年约翰·吉尔古德和拉尔夫·理查孙在哈科特·威廉斯导演的这出戏中扮演这些角色。威廉斯于1933年决定以饰演普洛斯彼罗这一角色来结束他在老维克的戏剧生涯，和他对演的卡列班是演员迈尔考姆·凯因，演米兰达的是帕姬·阿士克劳夫特。这年9月阿特金斯为“摄政公园露天剧场”第一次《暴风雨》的演出，重新创造了他的卡列班，而莱斯利·弗兰奇，这个老维克1930年的爱丽儿，仍扮演这个精灵。十年间弗兰奇都是定期地扮演爱丽儿。1939年他为牛津大学戏剧协会导演了《暴风雨》。1933年演普洛斯彼罗最权威的、给人印象最深刻的是约翰·德林克瓦特。1936和1937年在这个公园剧场演《暴风雨》，都是恽·斯文莱扮演普洛斯彼罗，由他独占了这个角色。在B.霍罗威之后的演出中，卡列班则是由拉萨尔·桑戴克扮演。从此往后，在每一次公园的《暴风雨》演出中，都以R.阿特金斯扮演的野人卡列班叫座。到了1938年他主演的这个角色被菲立蒲·麦利威尔所取代；到了1943年则是威尔弗利德·沃特尔，1955年是罗伯特·艾狄生，1960年为阿伦·贾德。

1934年泰隆·格兹莱演出《暴风雨》，他布置在这个岛上不止一根木段，还有一些海藻。查理斯·劳夫顿统治着这片看来荒寂的领土，他演

的普洛斯彼罗有点太仁慈了，卡列班被温和友善的罗杰尔·里夫塞表现得几乎是惹人爱的了。爱丽儿拯救了这次演出。厄尔萨·劳彻斯特对这个精灵的迷人的表演简直是无比的。斯特拉福多多少少定期地继续着演出这个戏剧，如1935年由伦德尔·埃顿导演的一次。B.伊顿·裴因在1938、1941、和1942年都把这部剧搬上了舞台。

1940年德国轰炸伦敦之前，《暴风雨》是老维克最后演出的一场戏，然后剧团被迫迁去外省，不久这个剧团的戏院又被部分炸毁。这次演出发出了与这个时代相一致的情调。约翰·吉尔古德扮演的苦行的普洛斯彼罗，与这次告别演出特别调和，收到特殊效果。杰克·霍金斯演卡列班，杰西卡·坦迪饰米兰达，导演是乔治·戴凡和马留斯·戈林。1957年吉尔古德的普洛斯彼罗，经过多年的流放生活后，是个沉思冥想的、了解自己 and 熟知人性的人，又出现在斯特拉福的舞台上。这年9月当剧团搬迁到德鲁瑞巷时，又在该院上演这个戏剧，由阿列克·克隆斯扮演卡列班，西里尔·拉克亨演贡柴罗，多玲·艾力斯饰米兰达。罗伯特·哈里斯于1946年曾在斯特拉福演过普洛斯彼罗，复于1947年在诺曼·莱特的导演下，扮演阿隆佐。这时斯特拉福也有两次《暴风雨》的演出，导演都是米彻尔·本特霍尔。1951年先演出一个假面舞剧，开始时是一幅不幸的典型的海船遇难的景象，但跟着就发现了陆地。能干而又幽默的米彻尔·勒德格雷夫演普洛斯彼罗，阿伦·贝德尔饰活泼的爱丽儿，休·格利菲斯扮演卡列班，赫泽尔·彭沃登饰米兰达。1952年《暴风雨》在斯特拉福的演出不大成功，拉尔夫·理查孙表演的普洛斯彼

罗,看上去是心神不定的样子,米彻尔·霍顿演卡列班,马格丽特·雷登饰爱丽儿。

1954年罗伯特·赫尔门演出了老维克的《暴风雨》,理查·波顿扮演卡列班,米彻尔·霍顿演普洛斯彼罗,克莱·布鲁姆饰米兰达。1959年,道格拉斯·西尔用乔治·莱伦兹编写的戏文,普塞尔和洛克作的乐曲,把达夫南特—德莱登的残缺不全的本子搬上了舞台。1962年奥利维尔·纳维尔又在老维克恢复了原剧,由从莎士比亚舞台消失了30年之久的阿拉斯泰·锡姆扮演的普洛斯彼罗,是一个性情平和的富于幻想的统治者。

《暴风雨》有两个无声电影,一个是美国拍制,于1910年放映;一个是1912年德国拍制。这两部电影在美学上都是失败的作品,50分钟片子竟有20分钟专门用来表现暴风雨。1960年出现了一部电视片,也过分集中布景的效果和商业的目的,爱丽儿是被缩小了的,飞翔在空中,而卡列班则又被放大了,在地面上爬行。

批评摘要。塞缪尔·泰勒·柯尔律治。在这个剧中,莎士比亚特别借助于想象,构成一幅适于表现他的意向的图案。根据他的设计,在时间和地点上,他没有凭藉任何感受到的印象,而只靠想象,同时它是发自心灵的东西,看到的也只是外界的景象,所以这个戏剧可以说更适于讲述,而不是表演,也就是说,描绘与叙述取代了视觉的展示;观众只能从听到的描述想象到他们正在看到的景象和事物。这是一幅用语言而不是用颜色描绘的图画。

应该特别加以注意的是第一幕中的风景和在国王船上的混乱。从最高层到最低层的各种人物都被带到

了一起,这是多么卓越的处理啊!最高和最低,最快乐和最悲伤等的有趣的联系组合中显示了莎士比亚的惊人天才。在他的笔下,不是这一场滑稽有趣,或另一场忧郁悲伤,而是两者能融汇在同一场景中。笑到极致时就会涌起悲伤的眼泪,而眼泪又混合着笑的爱心,这就赋予场景以诗的光彩。莎士比亚显示出具有一种超人的力量,就是他能够在非人们始料所及的地方,插入最深邃的智慧的哲理而十分自然。莎士比亚艺术的一个奥秘,他的台词似乎常常与上文无关,而是源于说话的人的特殊性格。(摘自《莎士比亚批评》,1960年。)

威廉·赫士列特。《暴风雨》是莎士比亚最新颖最完美的作品之一,它表现了作者所有的艺术力量和这种力量的变化多端,内容充满着慈悲美德,形式是富丽堂皇。真实的人和幻想的角色,戏剧性的和荒诞怪异的东西都用伟大的艺术混杂溶合在一起,而没有任何外露的痕迹。虽然他在这儿给所谓精灵一个住处和一个名字,这当然仅仅是他心中想象的创造物,但是这部分和其他部分一样,有着同样明显的结构,并彼此恰到好处地结合在一起。当超自然部分有着真实的形态时,也就是会赋予幻想以真实的感觉,真实的人物和事件一起分担了这个梦的风暴。魔术师普洛斯彼罗被从一个公国放逐,但无数精灵却聚集在他周围,听他的吩咐;作者把所有的艺术力量都集中在普洛斯彼罗的女儿米兰达身上,她似乎是这个岛上的女神;王子腓迪南被命运抛到这个对他来说是幸福的避风港,使他获得了真正的爱情;轻盈、美妙的爱丽儿;原始的卡列班,一半是野兽,一半是魔鬼;烂醉的船员——所有这

一切都是这个故事构成的有机部分,很难被从他们所在的部位抽掉。甚至岛上的景色也是戏剧的一部分和该岛的特色。普洛斯彼罗的魔岛似乎是从大海中升到海面上来;空中的音乐、风景中颠簸的船只、汹涌澎湃的海浪,都有着某个精美风景画面的效果。莎士比亚的笔,正如他自己所做的比喻那样,像一个染工的手,手伸到哪,哪儿就变了颜色。(摘自《莎士比亚的戏剧人物》,1817年。)

维·格·别林斯基。比起其他的戏剧,《暴风雨》和《仲夏夜之梦》是莎士比亚创作的两个完全不同的世界——幻想的世界。《暴风雨》中的人物,从丑怪卡列班到快活的小精灵爱丽儿,从严肃的魔术师普洛斯彼罗到美丽迷人的米兰达,都好像影子一样,在深夜透明的迷雾中,从朝霞绯红的帷幕内,在花卉的芳香所构成的五彩云霞上,打你面前闪过。总而言之,莎士比亚的《暴风雨》是一出令人神往的歌剧,其中只差音乐,但它的幻想的形式却给人留下最富于音乐的印象。……《暴风雨》的特点就是从幻想的因素所产生的这种蒙眛神秘的色彩,你读完后,就仿佛做了一个惊悸不安然而甜蜜得令人心醉的梦。莎士比亚的幻想的对象是多么奇妙地迷人,多么无限的美好!……单是米兰达就是一个充满诗意的、美的完整世界。(《别林斯基全集》,1954年。)

维克多·雨果。很多评论家都一致相信,《暴风雨》是莎士比亚的最后创作,我也这样相信。《暴风雨》中有着严肃的遗嘱语调。可以这样说,在诗人死前,在这部表达理想的史诗中,为未来设计了一个图案。在这个充满着令人愉快的音响和歌声的魔岛上,我们有希望可以看到

一个理想国,未来世世代代的天堂,复得了失去的乐园。在真实中谁是这个岛的国王,普洛斯彼罗?普洛斯彼罗是到达港口的遇难船只的水手,是复得他的国土的流放犯,是从绝望的深渊变成了掌握一切权力的人,是用科学驯服实体的卡列班,用才能驯服精神的爱丽儿。普洛斯彼罗是人,是掌握大自然的主人和命运的专制君主,他是上帝式的人!

《暴风雨》是莎士比亚为创世纪的流血戏剧所梦想的最终结局。它是原罪的赎罪方式。在这个魔岛上,惩罚被宽厚仁慈所解除,赦免谋害手足之罪使和好有了保证。在这场结尾中,由于感情的激动,诗人把安东尼奥投入普洛斯彼罗的怀抱,他使该隐得到了亚伯的宽恕。(摘自新集注本《暴风雨》,1892年。)

詹姆斯·拉塞尔·罗威尔。如果我对《暴风雨》理解得不错的话,我认为它是伟大诗人应如何写作寓言的典范。它不是想象中的抽象概念具体化,而是给我们从生活本身提炼出来的理想,字里行间处处都有着言外之意,没有强加于我们的地方,而是用内含那样多说出那样少的许多暗示来引发我们的好奇心,使得我们的眼睛和耳朵热切而又紧张地不放过任何一点细微末节,即便没有所得,你也会有所期待。作品中的主要人物不仅是典型的,也是象征的,也就是说,他们不是被用来说明人的某阶级,而是属于无所不包的大自然……整个戏剧的确是一系列幻影幽灵,那个伟大的魔术师的庄严语言始终使人紧张兴奋不已,他召唤着每一个快活的或者感情的形体,召唤着这部生活的悲喜剧中的每一个人物的来为他服务,而现在他正向他的胜利的场景告别了。(摘自《在我的书中》,1870年。)

爱德华·道顿。我应当说普洛斯彼罗是一位天才，一个伟大艺术家，开始时缺少导致物质成就的实际才能，因而被流放飘泊在生死莫测的危险海洋，在这里他发现了他可以实现他的奇迹的魔岛……普洛斯彼罗离去这个岛是莎士比亚放弃他的剧院，他的不平常的工作场地：“因着我的法力无边的命令，坟墓中的长眼者也被惊醒，打开了墓门出来。”自此以后，普洛斯彼罗仅仅是一个人，不再是一个伟大的魔术师。他回到了他失去的在斯特拉福的公园，再也不给任何阿隆佐或者路西所有他们进贡了。（摘自《莎士比亚——他的思想和艺术》，1875年。）

亚瑟·奎勒—柯奇。我尊崇这位曾用《奥瑟罗》和《李尔王》洗涤我们的激情，使我们不得不为人们眼前忧患而痛苦流泪的艺术家，我认为《暴风雨》要迫使我们流出更神圣的眼泪，为纯粹的美而流泪；这个世界和它如何流逝而去给人一种美妙感，它的未来又深深打动了人们的心弦。这种美妙感乃是艺术的最高境界，我们觉得我们要比自身所知的更伟大。（摘自新剑桥版单行本《莎士比亚作品》，1921年）

法兰克·科尔莫德。学问是这个剧本中一个重要主题。米兰达是有知识的，而卡列班就没有，我们知道为什么会如此。普洛斯彼罗像亚当一样，因对知识过度的饥渴而丧失了他的王国，但是学问对道德大有裨益；走学问的路我们会爱和效法上帝，能“修补我们第一个父母的废墟”，并且由于学问作为手段，他能够使自己回来。当“世界完全呈现在他们面前的时候”，伴着亚当和夏娃的愁虑也一样伴着普洛斯彼罗和米兰达，由于“遭到了奸谋”，他俩在他们的破烂的大酒桶的残骸中，任

其漂流。但也和亚当一样，普洛斯彼罗最终是幸运的，他的后裔将成为那不勒斯的王族，是“超乎寻常的喜事”。他自己也达到了学术研究的远大目标，恢复了他被夺去的一切。

关于普洛斯彼罗要收复他自己的王国和与王室联姻来加强他的家族地位都不是什么不可理解的事。献身于学术研究和好沉思冥想，又能把知识转变为实际生活中的力量，这才是他身体力行的目标。活动和思考的两种类型生活是互相补充的。

作为一个魔法师他控制着自然；作为一个公爵他征服了那种曾把他驱出王国，使法律颠倒的邪恶；作为一个学者，他使自己那个伊甸园的损失得到补偿；作为一个人，他学会了如何去缓和自己的激情，要想在任何活动中取得成功，他所得到的东西都是必不可少的。

在所有方面，普洛斯彼罗都表明了艺术的世界和没有罪恶的世界的特质，这些特质在他的世界和邪恶的世界生动的对比中、在艺术世界和大自然的世界对比中都显示得一清二楚。（摘自《暴风雨》导言，亚登版莎士比亚，1958、1961年。）

鲍益 (Boyet) 《爱的徒劳》中人物，法国公主的随行侍臣。他向公主及其侍女报告国王和他的贵族要乔装成俄罗斯人来参加舞会（五幕二场）。

鲍西娅 (Portia) 《裘力斯·凯撒》中勃鲁托斯的妻子。她不愿意看到丈夫那样忧虑，温柔、固执地劝说勃鲁托斯把他心里的秘密告诉她（二幕一场）。凯撒被刺杀后，勃鲁托斯被迫逃离罗马，鲍西娅吞食烧热的煤块自杀身亡。

鲍西娅 (Portia) 《威尼斯商人》中

的女主角。她不但有智慧和魅力，还是富有的女继承人。许多读者都把鲍西娅看作莎士比亚理想的女主角，因此她一直是文学作品中倍受推崇的人物。在19世纪，从事写作的妇女普遍具备热情奔放的性格特点，因此鲍西娅为她们树立了完美的典范。F. A. 肯布尔夫人在《大西洋月刊》(1876年6月刊)上把鲍西娅描绘成“爱说爱笑、豁达开朗、真挚、深沉的女人。她有深邃的见解，行动的效率，被爱激发的智慧、温柔无私的奉献和宽宏大量；她高贵、朴实、谦恭、纯洁、真诚、有责任感，笃信宗教、富于情趣，讨人喜欢，是女人中的佼佼者。”

相反，男性批评家们对这位完人的评价显得要冷淡些。威廉·赫士列特恼怒地说她“装腔作势，卖弄玄虚”。后来的批评家们注意到鲍西娅关于慈悲的说教与她对夏洛克的态度不一致。在审判一场戏中，她用女性的残酷来羞辱夏洛克。然而多数批评家，甚至那些对她似乎专横的个性纠缠不休的人也不得不承认她集女性的高雅和智慧于一身。

鲍德勒 (Thomas Bowdler, 1754—1825) 牧师，编辑。生于巴斯附近，在爱丁堡学习医学，后定居南威尔士。鲍德勒以出版莎剧新版本《家庭莎士比亚》而成名。1807年鲍德勒的妹妹编辑出版了4卷本的《家庭莎士比亚》，收入20部删改后的莎剧。1818年鲍德勒重新编辑，出版10卷本，补充了另外17部剧的修改本。这种新版本“没有在原文之上增加什么内容；只是删去了在家庭中读来有欠妥当的语词”。因为毕竟莎士比亚“提供的不单是娱乐而且有取之不竭的教诲性底蕴，即使是严苛的道学家也不会因害怕污染清白的灵魂而避而远之”。

因此，这种版本“不掺杂任何可以使羞怯的面颊因羞耻而泛起红晕的东西”，更没有不适于“一位绅士朗声读给女士听的东西。”可以说是妇孺皆宜。

鲍德勒删除了《罗密欧与朱丽叶》、《奥瑟罗》和《李尔王》开头几场中极有价值的内容。但有些不雅之词在剧本中埋藏至深无法大动手术。

1836年佩罗内特·汤普森杜撰出“bowdlerize”一词，取贬意，意思是指编者过分挑剔。《家庭莎士比亚》在整个19世纪都很受欢迎，不仅受到维多利亚时代的普通人的赞誉，而且得到许多激进人士的诚心称颂。如史文朋在《散文与诗歌研究》(1894)中评道：“若讲对莎士比亚的贡献无人堪与斯人相比。他为富于智慧和想象的孩子接受莎士比亚提供了可能。”

鲍尔萨泽 (Balthasar) 《威尼斯商人》中鲍西娅的仆人。鲍西娅打发鲍尔萨泽给她的堂兄帕度亚的培拉里奥博士送一封信(三幕四场)，鲍西娅假扮律师用的就是培拉里奥的名字。

鲍尔萨泽 (Balthasar) 《无事生非》中唐·彼得罗的随从。二幕三场鲍尔萨泽唱了一曲“不要叹气，姑娘”的小调。第一对开本中有舞台指导词暗示这个小角色是由“杰克·威尔逊”扮演的。

鲍尔萨泽 (Balthasar) 《罗密欧与朱丽叶》中，罗密欧的仆人。罗密欧被放逐到帕度亚后，朱丽叶在劳伦斯神父的帮助下用假死的办法避免与帕里斯成婚。鲍尔萨泽把朱丽叶已“死”的消息告诉罗密欧，二人一同来到凯普莱特家墓地，鲍尔萨泽藏在外面守望被守夜人捉住。

鲍尔萨泽 (Balthazar) 《错误的喜

剧》中一商人。鲍尔萨泽应以弗所的安提福勒斯之邀去安提福勒斯家吃晚饭,结果二人被拒之门外。安提福勒斯不胜其怒,声言要破门闯进去,鲍尔萨泽劝他要克制。

鲍德勒小姐 (Miss Henrietta Maria Bowdler, 1754—1830) 托马斯·鲍德勒博士的妹妹,第一版《家庭莎士比亚》的未署名的编者。书中收了20部莎剧的删改本,于1807年出版。她还出版过训诫文、宗教诗及杂文,很畅销。

贝尔 (John Bell, 1745—1831) 伦敦出版家。1773—1775年出版过一种莎剧版本。它依据弗兰西斯·金特尔曼编辑介绍的皇家剧院的提词本,戏剧史家视这种提词本为无价之宝。贝尔还把不属剧院保留剧目的戏剧印成完整的集子,附有金特尔曼的删节建议。每部剧都附有两张插图,一张是扮演戏剧角色的演员,另一张绘剧中一景。插图单印,不一定夹在剧本中。1788年贝尔根据塞缪尔·约翰孙和乔治·史蒂文斯的版本出版了又一种传统的版本。

贝伦登 (John Bellenden, 约1533—1587) 苏格兰翻译家,苏格兰王詹姆士五世的廷臣。贝伦登受国王钦使用苏格兰文翻译赫克托·勃茨的拉丁文《苏格兰史》(1526)。《麦克白》便取材于贝伦登的译文(1535年出版),可能借鉴的是贺林希德《编年史》中的英译文。有的学者推断莎士比亚直接运用了贝伦登的题材,但此说证据不足。

贝勒福雷 (François de Belleforest, 1530—1583) 法国诗人、翻译家、历史编纂家。贝勒福雷作为外省诗人开始他的文学事业,为了建立名声他来到巴黎,但很难得到富于世故的巴黎读者的青睐,于是他转向散文创作。他著有一系列关于

法国历史的书,为此他得到“法国编史家”的称号(但后来丧失了)。他的最光辉的成就要算他的《悲剧故事》——皮埃尔·布瓦斯图(1566年卒)译的班德洛《故事集》的续篇。布瓦斯图仅译完6个故事,贝勒福雷的续篇增至7卷,于1559至1582年间出版,其中还有取材班德洛《故事集》以外的故事。贝勒福雷故事中最著名的一篇是根据“萨克索·格拉玛蒂科斯”改写的一个古老的传说。这个传说便是《哈姆莱特》的素材(见HAMLET: Sources)。莎士比亚的《无事生非》,《鲁克丽丝受辱记》,《罗密欧与朱丽叶》,《第十二夜》及《终成眷属》可能间接地取材于贝勒福雷的续篇。

贝德兰的汤姆 (Tom O' Bedlam)

贝德兰是伦敦一个疯人院,“汤姆”是指这个病院的精神病人。《李尔王》中的爱德伽为了逃避追捕,假扮成疯子,把自己叫做“汤姆”,因此和气疯了的李尔王接近,形影不离。

贝特丽丝和培尼狄克 (Beatrice and Benedick)

《无事生非》中一对风趣的情人,一见面就开始“激烈的斗嘴”。他们是次要情节的男女主人公,但戏剧一开始他们就占据了主要场面主要活动,横扫一切,甚至盖过了主要情节克劳狄奥与希罗的传奇。17世纪一提起这部剧就往往提“培尼狄克与贝特丽丝”。查理一世在他那本《无事生非》第二对开本的扉页上亲笔题写:“培尼狄克与贝特丽丝”。里奥纳德·迪格斯在为1640年版《诗集》写的纪念诗中提到这对情侣在当时的观众中是非常受欢迎的。(见《无事生非》演出史)

受欢迎的原因是这对情人的言辞富于异彩,他们斗嘴时在激烈而又巧妙的辩辞之中隐含着这对情人彼此的迷恋。用马克·凡·多林的话

说,培尼狄克是“夸张的能手”,但他远不能与贝特丽丝相齐驱,贝特丽丝是“自来说笑惯了,没有一句正经”。他们之间的斗嘴不仅给本剧提供了契机,而且为王政复辟时期喜剧描写情趣横溢的青年男女的交往提供了先例。莎剧人物不仅可与后来戏剧中的诙谐人物相媲美,而且比王政复辟时期戏剧中精明而又冷漠的人物更富于热情和人情味。

本森 (John Benson, 卒于 1667 年)

伦敦书商。1640 年本森出版一本诗集,称是莎士比亚所作。这种版本著作权的权威性很不可靠,但在 18 世纪它却是学者们参考的主要蓝本。扉页上印着:“诗集:绅士威廉·莎士比亚作,伦敦印刷厂索·科茨印刷,约翰·本森销售,住址圣·邓斯坦教堂院区,1640 年。”扉页背面有一幅版画,署名“雕刻家 W. M.”,即威廉·马歇尔。版画下面印有本·琼生第一对开本献给莎士比亚的赞辞。另外,此集中还收入两首赞颂莎士比亚的诗,作者分别是寥纳德·迪格斯和约翰·沃伦。

本森版莎士比亚诗集没有收入莎士比亚的真作《维纳斯与阿东尼》和《鲁克丽斯受辱记》,却取而代之收了据知出自他人手笔的诗。集中收有 1612 年版的《爱情的礼赞》中的全部诗作,《凤凰与斑鸠》,《情女怨》,及除第 18, 19, 43, 56, 75, 76, 96 和 126 首之外的全部十四行诗。集中非莎士比亚诗作有马洛的“多情的牧人”和瓦尔特·瑞理的“尼姆答牧人”。《爱情的礼赞》中也收了这两首诗。本森集子还收了约翰·弥尔顿的“墓志铭”,威廉·巴斯的“悼威廉·莎士比亚”及一首无名氏的“悼著名作家及演员威廉·莎士比亚先生”:

唯恐惊扰了对你的回忆,
却忍不住悲伤的话语;
我只能默默哭泣,
把深沉的泪雨洒在你盛大的葬
仪;

为每一双倾注了泪雨的眼睛
写一首幽哀的诗,痛悼你的殒逝。
哪位诗人堪与你相媲,
他们的作品怎能与你的并论相
提,

即使你长眠墓地;
更莫听小册子作者的诤语,
他们的散文既无价值亦无意义。
请博学的琼生为你吟挽歌一曲,
让悲哀的谐曲弥漫天地环宇;
纪念品于我们毫无意义,你的声
誉

将永远伴随你那光辉的业绩,
为后辈所铭记,我们时时感到
失去的太多,因为失去了你:
你是万世奇才,你流畅的韵律
无意针砭困顿的时世,而要重整
世风。

自然的兴致全在她自己,
只要你也乐意
以她本来的光彩,为她修饰,
你的装点才是她美的极致。
那么我们怎能忘记你,由于你的
逝世

时代,她的最高鉴查和失侣的舞
台,

她唯一的宠儿,以及
自然最赖以夸耀的一切已全然失
去。

安息吧,你诗人丰富的灵魂,
可怜的我们,只能从你的遗作中
获益;

那已使我们感到相当的快意,
你的成就不会埋没墓地,
你那辉煌的诗句无与伦比,
足以将千秋万代启迪。

残存的本森集子中的一卷名为

“对著名的莎士比亚的原诗的补篇，别的绅士作”，里面有琼生，弗兰西斯·博蒙特，罗伯特·赫里克，托马斯·卡鲁和一些未明身份的诗人的诗作。

他做了出版登记的只有那些非莎士比亚诗篇，所以本森版莎士比亚诗集可能是越权的。不仅如此，他还写了一篇言辞虚假的“致读者”的前言：

致读者

在此我斗胆(如果您允许我这样讲的话)给您献上大师威廉·莎士比亚的一些优秀、美妙的诗篇，作者本人生前证实这些诗纯属真作；作者逝世时，这些诗刚刚问世。因此，很遗憾没有同他的其他作品一样得到应得的光荣。我的任何保证都不如您一读这些诗篇，才能得您真正的承认。蒙您细读，您便会发现这是些美妙的诗篇，清新、优雅、朴素。这些轻弱的诗节会使您愉悦，而不会令您烦恼；诗句极为流畅，没有任何艰涩不清令人为难之处。我保证这会得到您的承认，提高您的赞美之感。这些诗篇一定会充分证明我的看法。我久盼出版这些诗篇以得大家正确的评价；现在将其出版，能够有助于这些诗篇的作者继续得到光荣，便是本人的心愿。

彼得 (Peter) 《罗密欧与朱丽叶》中，朱丽叶乳媪的仆从。

彼得教士 (Friar Peter) 《一报还一报》中一教士，他帮助公爵文森修实现了揭露安哲鲁的计划。

彼特鲁乔 (Petruchio) 《驯悍记》中一个幸运的求婚者。这个维洛那的绅士，装模作样，没有礼貌，到帕度亚寻找一个有钱的妻子。听说凯瑟丽娜有许多嫁妆，马上成了凯瑟丽娜的求婚者，充满信心地把结婚日期安排在星期天。为了抑制新娘的

任性，他扮成过分讲究的丈夫，挑剔用具，狂暴地责备仆人。通过一系列实际的戏弄，使凯瑟丽娜变得柔顺了。在彼特鲁乔的坚持下，他的妻子终于承认太阳是月亮；当彼特鲁乔把上了年纪的文森修当作可爱的姑娘打招呼时，凯瑟丽娜用自己的话形容她是“年轻娇美的姑娘”。彼特鲁乔终于降伏了一个“悍妇”。

彼得·邦弗雷特 (Peter of Pomfret)

预言者。他预言约翰王将在1213年升天节以前除下王冠。在《约翰王》中，国王命令把他押起来，并处绞刑(四幕二场)。升天节那天预言真的实现，约翰王与教皇和解把英国变成教皇的封地(五幕一场)。

比恩卡 (Bianca) 《驯悍记》中人物。巴普提斯塔·米诺拉的小女儿，温柔、漂亮。巴普提斯塔定下规矩，在嫁出大女儿凯瑟丽娜之前决不谈小女儿比恩卡的婚事，以此拒绝了络绎不绝的比恩卡的求婚者，而泼悍的凯瑟丽娜却无人敢问津。事实上比恩卡还不及其姊那么“恭顺”，她与情人路森修私奔了。

比恩卡 (Bianca) 《奥瑟罗》中人物，凯西奥的情妇。苔丝狄蒙娜将奥瑟罗送给她的手帕失落在地；爱米丽娅拾到手帕交给其夫伊阿古，却不知他的歹意。伊阿古把它丢在凯西奥的住所。凯西奥捡到后让比恩卡描下上面的图案。在伊阿古的恶意安排下，让奥瑟罗看到了比恩卡把手帕还给凯西奥的场面，强化了奥瑟罗的嫉妒之情。伊阿古还使奥瑟罗相信凯西奥戏谑比恩卡实际上是在谈论苔丝狄蒙娜。冥冥之中比恩卡成了伊阿古实现阴谋诡计的工具。

比昂台罗 (Biondello) 《驯悍记》中人物，路森修的仆人。主人路森修为了接近比恩卡和仆人特拉尼奥交

换了身份,这样在名义上比昂台罗就服侍特拉尼奥了。

俾隆 (Berowne or Biron) 《爱的徒劳》中人物。他对爱情持怀疑态度,嘲讽爱情是心病,不料他本人也得了这种“病”。3位爵爷同那瓦国王一起发誓摒绝女性,献身学术。俾隆一开始就不十分情愿。他坦白地讲想要抗拒爱情是不合理的。他也未摆脱受讽刺的命运,受到黑肤女郎罗瑟琳的一再嘲讽,弄得非常尴尬。他们的关系在彼此的嘲笑中不断升华。这种“激烈的舌战”在《无事生非》中描写得更充分,更精采。

俾高特勋爵 (Lord Bigot) 《约翰王》中人物。与彭勃洛克伯爵及萨立斯伯雷伯爵一起在城墙下发现亚瑟的尸体,以为是约翰王授意赫伯特谋杀的。三人叛离约翰王投奔法国太子路易。但是当他们知道法国太子达到目的之后准备处死他们时就回到了英王一方,恢复了对他的忠诚。

历史上,这个人物的原型可能是罗杰·俾高特,是第二代诺福克伯爵,死于1221年。他是与约翰王争执并迫使国王签署《大宪章》的贵族之一。法国路易太子入侵英国时,俾高特成了这个外邦国王的盟友。亨利三世继位后,俾高特伯爵恢复了对自己国家的忠诚。

毕钦 (Henry Charles Beeching, 1859—1919) 英国神学学者,文学家。编辑过多部16世纪及17世纪诗人的文集。1904年编辑出版《莎士比亚十四行诗》,附有前言和批评性注释,极有价值。1916年为《向莎士比亚致敬》撰稿。1911年被任命为诺里奇教长。

毕萨尼奥 (Pisanio) 《辛白林》中波塞摩斯忠实的仆人。他受被逐放的波塞摩斯指派照顾伊摩琴,当他的

主人命令他杀死伊摩琴时,他怀疑波塞摩斯受了意大利人的欺骗。他闷闷不乐地陪伊摩琴去她认为是与丈夫约会的地点。当泄露了波塞摩斯命令杀害她时,忠实的毕萨尼奥说服伊摩琴女扮男装,到路歇斯身边作一个童仆。最后一场毕萨尼奥揭示了伊摩琴的真实身份。

毕斯托尔 (Pistol) 《亨利四世》下篇中福斯塔夫的旗官。在五幕三场中,毕斯托尔向他的主人报告了亨利四世死亡的消息。当亨利五世开始反对他的老朋友福斯塔夫时,毕斯托尔同福斯塔夫一起被捕。在《温莎的风流娘儿们》中,毕斯托尔拒绝为福斯塔夫传递给培琪大娘的情书,被福斯塔夫解雇。为了报复,毕斯托尔把福斯塔夫对福德大娘的企图告诉给福德。最后与快嘴桂嫂一起把福斯塔夫引到温莎林苑。

《亨利五世》中,毕斯托尔与野猪头酒店的女店主结了婚。后来加入英国军队去法国作战。五幕一场他听到了“桃儿”死亡的消息(权威人士认为是误当作“耐儿”),他决定溜回英国,开窑子或作扒手。

《变形记》 (Metamorphoses) 奥维德所写的结构复杂的拉丁文长诗。《变形记》有15卷,所写传说和故事是人和神变形的故事,故事里的时间从创世起至朱利乌斯·凯撒时止。这部长诗对莎士比亚的作品产生过最有力的经典性影响。他经常翻阅原文和由阿瑟·戈尔丁译成英文(1567)的这部长诗。对于《仲夏夜之梦》里的皮拉摩斯和提斯柏的“悲惨喜剧”,对于《冬天的故事》里雕像的一场,对于《泰特斯·安德洛尼克斯》和《暴风雨》里的种种成分及他那叙事诗《维纳斯与阿都尼》,莎士比亚都从《变形记》里获益匪浅。牛津大学图书馆收藏有一卷1502年

版的《变形记》，扉页上有“W^m Sh^r”或“W^m Sh^{re}”字样。书面页的内侧有一行字，写着“奥维德这本小书是W.霍尔所赠，他说此书原是威尔·莎士比亚所有。T.N.1682年”。扉页上的莎士比亚署名一般认为不是真的，但这即使是伪造的，却也伪造得极为可信。莎士比亚是很有可能拥有这样一本而不是别的任何一本书的。正如罗伯特·K.鲁特所认为的：“对于该诗几乎所有重要的插曲，对于这15卷中的每一卷，第12和第15卷也许除外，他（莎士比亚）的熟悉程度，显然是很清楚的。”

标题 (Title) 作品的题名。在伊丽莎白时代的戏剧舞台，习惯把一个剧用两个或两个交替使用的剧名。例如《第十二夜或听从君便》。有的剧为了醒目和风行，就用剧中主人公的名字或其他广为人知的人物的名字为剧名，如《亨利四世》有时也被标为《欧尔卡苏》或《福斯塔夫》；《第十二夜》被换上《马伏里奥》；《奥瑟罗》也叫《威尼斯的摩尔人》；《亨利八世》的另一剧名是《全是真事》。

标点符号 (Punctuation) 18、19世纪的大多数编辑们认为莎士比亚戏剧早期四开本和对开本的标点点得很粗心、无条理，所以被忽略了。1911年珀西·辛普森发表了《莎士比亚的标点符号规律》一书，提出早期版本中的标点符号是莎士比亚亲手所为。辛普森的意思是说莎士比亚的标点符号是为指导演员读好诗句而标，而不是为读者阅读而标；是达到口语效果的手段，而不是语法或逻辑的手段。因此辛普森提出，在特定的段落中，莎士比亚希望快读的一系列从句都只用逗号分开，而到这段话结束才用一个句号。辛普森的理论很快被A.W.波拉德所修正，他说早期剧本中只有某些段是

莎士比亚原来的标点，总的来说，这些剧本中的标点不是莎士比亚加的，而是印刷所里的排字工加的。波拉德的推测被《托马斯·摩尔爵士》的手抄本中雇工D的标点符号所证实，一般认为D的标点符号方法就是莎士比亚的点法。标点不多，77行中有25个逗号，4个句号和2个分号。没有任何四开本标点这样少。因此，现代学者一般认为早期四开本和第一对开本中的标点符号是印刷所排字工的事，偶然是莎士比亚原来的标点。持有反面意见的J.多弗·威尔森认为莎士比亚原稿上的标点实际没有什么变化，如《哈姆莱特》第二四开本（1604）。菲利浦·爱德华所代表的观点较易被接受，他在分析《泰尔亲王配力克里斯》（1609）时，假设有三个排字工。假设排字工X标点丰富多变，Z标点较少，Y标点更少。在对开本的《哈姆莱特》中，以排字工A为标志的那段分号很多，而以排字工B为标志的一段分号很少。

波琳 (Anne Bullen, 1507—1536)

亨利八世王后，伊丽莎白一世之母。安·波琳出生于贵族家庭，父亲托马斯·波琳爵士是富商的后代，母亲是诺福克公爵托马斯·霍华德的女儿。安入宫作凯瑟琳王后的女佣。不久，她便引起国王的注目。过了11年，1533年，亨利八世娶安为后，废了先后凯瑟琳。3年后亨利八世又以不忠为借口把安处死。《亨利八世》中在伍尔习家的假面舞会上国王与安第一次相遇（一幕四场）。不久亨利八世封安为彭布洛克侯爵夫人（二幕三场）。在西敏寺加冕（四幕一场）后便出现在皇家行列中。

伍尔习给教皇写信企图阻挠国王与安的婚姻。结果信被送错了，到了国王手里，成了他垮台的祸根。

在《亨利八世》中安是作为背景出现的，注意力集中在伊丽莎白的诞生。

波福 (Henry Beaufort) 《亨利六世》(上) 国王的叔祖，温彻斯特主教，后升红衣主教。他与护国公葛罗斯特发生争执，葛罗斯特责斥他害死了亨利五世(一幕三场)。他在巴黎给亨利六世加冕(四幕一场)。在五幕一场出现时已当上红衣主教。

《亨利六世》(中)，他伙同萨福克等人陷害葛罗斯特，把葛罗斯特置于死地。三幕三场写了他死时的状况，灵魂受到折磨。

历史上，亨利·波福是约翰·刚特第三个妻子凯瑟琳·斯温福的儿子，是亨利四世的异母兄弟。亨利五世封他为温彻斯特主教和司法官，1426年任红衣主教，1447年去世。

波福 (Thomas Beaufort) 《亨利五世》中初次露面，身份是爱克塞特公爵。《亨利六世》(上) 他充当和事佬的角色，预见到玫瑰战争即将爆发，“这苗头是越来越明显了，爱克塞特但愿在那不幸的日子到来之前，寿命已经结束了才好。”

历史上，托马斯·波福是道塞特伯爵、红衣主教的弟弟，于1416年受封为爱克塞特公爵，1426年去世。

波福 (Edmund Beaufort) 《亨利六世》(中)，与其兄约翰一样不断与约克公爵吵架。一幕三场被任命为法国总管。约克要“清君侧”要挟亨利六世监禁萨穆塞特，但看见他与王后仍自由出入王宫，约克以此为借口挑起玫瑰战争(五幕一场)。五幕二场在圣奥尔本战场被约克杀死。

爱德蒙·波福，第二代萨穆塞特公爵，1404—1455，第一代萨穆塞特公爵之弟。

波福 (Edmund Beaufort) 《亨利六世》(下)，国王爱德华四世与格雷夫

人结婚后，他倒向华列克一方。是他把亨利·理士满(后来的亨利七世)送到布列塔尼避难(四幕六场)，后来在图克斯伯雷被捕并被处死(五幕五场)。

爱德蒙·波福，第四代萨穆塞特公爵，任期1438—1471，是第二代公爵的小儿子。1464年爱德华四世处死其兄后，他继承爵位。理士满是他的堂妹玛格莱特·波福的儿子。

波顿 (Nick Bottom) 《仲夏夜之梦》中一小人物，织工。一伙粗鲁的工匠准备在忒修斯和希波吕忒的婚礼上表演戏剧小品“皮拉摩与提斯伯”。在这些“演员”中波顿还是个“明星”哩。这个人物清高却无恶念，再配上一副空虚的大脑，是个地道的喜剧角色。波顿有过许多冒险经历，滑稽可笑，令人捧腹。他变成一头驴子，神后迷恋上他，对他百般缠绵，他却一点也没有动情。有些批评家认为这是莎士比亚对职业演员的巧妙的讽刺描写。他们在自我包容的心境中生活，不时从狂慕者的喝彩中得到满足。

波里多 (Polydore) 《辛白林》中培拉律斯为古德律斯起的化名。古德律斯幼年时被培拉律斯拐来作为自己的儿子养大成人(第三幕第三场)。

波因斯 (Ned Poins) 《亨利四世》上篇亨利亲王的一个小丑朋友。波因斯建议他和亲王乔装改扮，把福斯塔夫掠夺客商的财物都抢去了。后来他又和亨利一道戏弄酒保弗兰西斯。在《亨利四世》下篇中，他建议和亲王一起化妆成酒保，暗中监视福斯塔夫。

波尼安 (Richard Bonian, or Bonion)

伦敦书商。曾与亨利·沃利合作出版《特洛伊罗斯与克瑞西达》第一四开本(1609)。由乔治·埃尔德印

行,印刷两次,两次书名页差别很大。

波洛涅斯 (Polonius) 《哈姆莱特》

中奥菲利娅与雷欧提斯的父亲,丹麦御前大臣。在该剧中波洛涅斯说出了一段著名的话(第一幕,第三场,59—80),但他在字里行间表现出的实用主义才智都被他后来笑柄的形象所抵销了。他把哈姆莱特装疯解释为对奥菲利娅爱情的失意。为了证实他的猜测,他安排二人约会,而他与克劳狄斯作探子。还有一次,为了刺探哈姆莱特的秘密,波洛涅斯躲在帷幕后偷听哈姆莱特与他母亲的谈话。哈姆莱特误以为他是国王,刺杀了他。

波拉契奥 (Borachio) 《无事生非》

中人物。唐·约翰的侍从。他们二人设计一个诡计想“使亲王受骗,叫克劳狄奥懊恼,毁坏了希罗的名誉,把里昂那托活活气死。”诡计被巡夜人发现,波拉契奥被逮捕。

波旁公爵 (Duke of John Bourbon, 1433年卒)

法王查理六世的叔父。1433年卒于英国。《亨利五世》中波旁在阿金库尔战役中成为战俘(四幕三场)。

波林勃洛克 (Roger Bolingbroke)

术士。教唆葛罗斯特公爵夫人谋取王位,说葛罗斯特将当国王。1441年波林勃洛克被捕,处以绞刑,并肢解。《亨利六世》(中)波林勃洛克唤来一个精灵,当公爵夫人面问它国王、萨福克和萨默塞特的命运各自如何。

波林勃洛克 (Henry Bolingbroke, 1367—1413)

《理查二世》中人物。理查王的堂兄,把理查二世推翻,自己登上王位,成为英王亨利四世。

历史人物亨利·波林勃洛克,是兰开斯特公爵约翰·刚特之子。波林

勃洛克得自其父在林肯郡的城堡名。他是德比伯爵,后来娶海瑞福德伯爵之女玛丽·德·波昂,1397年自封为海瑞福德公爵。1399年其父去世,波林勃洛克理应继承兰开斯特的产业,却被理查给剥夺了。同年他带兵从流放地归来夺了理查的王位。

波匹律斯·里那 (Popilius Lena)

《裘力斯·凯撒》中的一个元老。三幕一场中,他希望勃鲁托斯和凯歇斯的计划成功。但当勃鲁托斯和凯歇斯看见他在同凯撒谈话时,他们立刻就害怕他已经出卖了他们。

这件事普鲁塔克也曾描述过。

波力克希尼斯 (Polixenes)

《冬天的故事》中波希米亚国王。前半部戏中,波力克希尼斯是里昂提斯妒嫉的对象;而在后半部戏中,他成了潘狄塔和弗罗利泽的报复者。波力克希尼斯是个模棱两可、反讽自身的角色,由于他开始作为不公正的受害者,而后来竟成了不公正的代理人。

波塞摩斯·里奥那托斯 (Posthumus Leonatus)

《辛白林》中伊摩琴的丈夫。他虽然很贫穷,但知识渊博。由于他与国王的女儿私下结婚被流放。在罗马,波塞摩斯·里奥那托斯被狡猾的阿埃基摩激怒,拿他妻子的坚贞打赌。波塞摩斯·里奥那托斯无法不相信阿埃基摩关于他妻子伊摩琴不贞的谎言。他说:“凡是一切男人所能列举、地狱中所知道的罪恶”都是属于女人的,并命人去杀害伊摩琴。然而当他听说伊摩琴死亡的消息很后悔,当阿埃基摩说出她是无辜的时,他非常绝望。伊摩琴并没有死,她原谅了他对她的不信任,波塞摩斯也同样原谅了阿埃基摩。

伯比 (Guthbert Burby, 卒于1607年)

伦敦书商,出版过莎士比亚的两部戏剧。1598年他出版《爱的徒劳》第一四开本,1599年出版《罗密欧与朱丽叶》第二四开本,二书皆印得很差。他去世后将这两本书的版权转让给了尼古拉斯·林。

勃茨 (Dr. William Butts, 卒于 1545 年) 亨利八世的首席御医,曾组织建立医学院。《亨利八世》中人物。勃茨把国王引到枢密会议厅门外目睹了克兰默受羞辱的场面(五幕二场)。

勃兰顿 (Sir William Brandon)

1485年在波士委战场上任理士满伯爵旗手。威廉爵士勃兰顿在战场上发挥了重要作用致使理查三世发誓要亲手杀死他。在《理查三世》中勃兰顿没列入人物表,只在五幕三场露一次面,受命为理士满的旗官。五幕五场传报说他已死去。

勃克雷 (Thomas Berkeley) 第五代勃克雷伯爵,卒于 1417 年。1399 年勃克雷受约克公爵派遣要波林勃洛克解释清楚为何兴兵重入英格兰。《理查二世》中,勃克雷勋爵没有称波林勃洛克兰开斯特公爵,只称他为海瑞福德公爵,受到波林勃洛克的责斥,因为他回返英格兰正是来要求这个爵位的(二幕三场)。剧中勃克雷仅有 8 句台词。

勃那多 (Bernardo) 《哈姆莱特》中一军官,与马西勒斯一起在露台守夜,最先发现鬼魂。幽灵两次出现后,他们将此事告知霍拉旭,并带他来观看。三个人一起告诉了哈姆莱特这种奇特事情。

勃伦特 (Sir Walter Blunt, 卒于 1403 年) 约翰·刚特的主要拥戴者。约翰死后沃特·勃伦特辅佐亨利。在著名的萨里斯伯雷战役中勃伦特任国王亨利四世的旗官,穿着与国王一样的盔甲,结果被错认成国王

而遭杀。《亨利四世》(上)勃伦特受亨利之遣代他听取反叛者申诉不平(四幕三场)。在五幕三场被道格拉斯杀死。

勃伦特 (Sir John Blunt) 《亨利四世》(下)中人物,受约翰王子兰开斯特之命看管犯人科尔维尔(四幕三场)。历史上,约翰·勃伦特为沃特·勃伦特爵士之子,于 1418 年去世。

勃伦特 (Sir James Blunt) 《理查三世》中人物。理士满军中一名上校,拥戴理士满。历史上,詹姆斯·勃伦特为沃克·勃伦特之孙,死于 1493 年。

勃特拉姆 (Bertram) 《终成眷属》中人物,年轻的罗西昂伯爵,勉强与海丽娜成婚。勃特拉姆是莎剧主人公中最令人反感,受诋毁最多的人物。他对海丽娜的粗暴拒绝,他的寻欢作乐逢场作戏,他的执拗愚顽,这些都引起大多数当代读者的蔑视。马克·凡·多林称他是“一个平庸的无赖”。

近来的评论看法有些改变。以布拉德布鲁克为代表的一些批评家把勃特拉姆视为中世纪道德剧中心人物的发展。在道德剧中主人公代表人类,是善恶两种力量争夺的目标。主人公有时受到恶势力的诱惑犯些错误,但最后终将被善的力量争取回来,类似圣经故事中悔罪的罪人。因此勃特拉姆是作为海丽娜和他的“知己”、卑鄙的帕洛所争夺的对象来表现的。从斗争中勃特拉姆终于认清了以海丽娜为范例的“真正高贵”的品质。

勃鲁托斯 (Junius Brutus) 《科利奥兰纳斯》人物,护民官。勃鲁托斯与西西涅斯煽动民众对科利奥兰纳斯的愤怒情绪,控告科利奥兰纳斯施行暴政并使其遭放逐。科利奥兰纳斯率领伏尔人回罗马讨伐,包围

罗马。这时这两位护民官又否认他们的责任，哀求米尼涅斯阻止科利奥兰纳斯前进。

勃鲁托斯 (Decius Brutus, 约公元前84—前43) 罗马大将, 参与谋杀独裁者凯撒。他用恭维的方法把凯撒哄到议事厅。为哄凯撒, 狄歇斯·勃鲁托斯把凯尔弗妮娅的不祥之梦解释成大吉大利之兆, 还说元老院准备给凯撒加冕。如果凯撒不去元老院元老们可能会改变主意。最后狄歇斯警告说如果人们知道凯撒因为害怕预言不去元老院那他会成为嘲笑的对象。这一招果然奏效, 凯撒上当, 去了元老院。(二幕二场)

勃鲁托斯 (Marcus Brutus, 前85—前42) 罗马将军, 反裘力斯·凯撒的叛党领袖。内战期间公元前49年曾与庞贝联合, 帕萨里亚战役之后得到凯撒的宽恕。公元前44年他领导叛党密谋刺杀凯撒, 希望恢复共和政府。公元前42年菲利比战役中他和凯歇斯被安东尼奥和奥克泰维斯·凯撒战败, 勃鲁托斯在战场自杀。

莎士比亚在《裘力斯·凯撒》中对这个人物的刻划使许多读者迷惑不解。人们习惯上把他视为一位具有崇高动机, 敏感而且好思索的人——哈姆莱特的雏形。对此人物的评论近来有新的见解。许多当代读者头脑中理想主义的东西已破灭, 对其局限极为敏感, 因此把勃鲁托斯看作讽刺的对象。这样他就代表胚胎状态的伍德罗·威尔逊, 是位自以为公正善良的改革家, 其政治上的和个人的幻想招致灾难。与大多数莎评一样这种过于极端的看法所揭示的与其说是人物本身倒不如说是论者所处的时代。

勃拉班修 (Brabantio) 《奥瑟罗》中人物, 威尼斯元老, 苔丝狄蒙娜的父

亲。一幕一场, 元老院开会时勃拉班修控告奥瑟罗偷走了他的女儿。苔丝狄蒙娜说她爱奥瑟罗, 自愿与他结合。勃拉班修恼羞成怒, 声称她既然可以欺骗父亲, 她也可以欺骗摩尔人奥瑟罗。五幕二场, 葛莱希安诺通报勃拉班修的死讯。

勃艮第公爵 (Duke of Burgundy)

《李尔王》中人物, 考狄利娅的追求者。勃艮第称他极爱考狄利娅, 但当李尔拒绝给考狄利娅嫁妆时他便打了退堂鼓。除在剧中第一场外没再出现。

勃艮第公爵 (Duke of Philip Burgundy)

外号和事佬菲律普(1396—1467)。1419年其父勃艮第公爵无畏的约翰遇刺, 菲律普与英国签订阿拉斯条约, 承认英王亨利五世为法国王位继承人。1420年签订特鲁瓦条约。勃艮第一直是英国的盟友。1423年其妹安娜嫁给英军驻法国统帅培福公爵。安去世后他又转而效忠法兰西王查理七世, 查理死后他拥护路易十一。路易十一傲慢自大激怒了公爵之子, 勃艮第重向法国开战。

《亨利五世》中勃艮第以调解人身份出现, 在英王亨利和法王查理六世之间斡旋, 达成特鲁瓦条约, 促成亨利与凯瑟琳的婚姻。《亨利六世》(上)开始他是英国盟友, 配合塔尔博进攻奥尔良。后来, 勃艮第在贞德的感召下抛弃英国盟友回到他的法国同胞一方。

勃金汉公爵 (Duke of Edward Stafford Buckingham) 第三代勃金汉公爵

(1478—1521)是第二代勃金汉公爵亨利·斯塔福德的长子。受亨利八世恩宠受封为警察大臣。1521年暴露出邪恶的野心, 企图谋取王位, 结果落在权高势强的劲敌伍尔习红衣主教手中, 被判叛逆罪处死。《亨

利八世)中勃金汉与其婿阿伯根尼勋爵一起被捕。他的总管被红衣主教收买出卖了他(一幕一场)。在被押往刑场的途中对公众演讲(二幕一场)。

勃金汉公爵一世 (Buckingham, Humphrey, Stafford, 1st Duke of, 1402—1460) 五代斯塔福德伯爵爱德华之子,一岁便继承伯爵爵位。斯塔福德在亨利五世率领下征战法国。亨利五世驾崩后他是幼王亨利六世摄政之一,与亨利六世去了法国,被任命为法国总管。回英国后,斯塔福德受封为勃金汉公爵(1444年)。他忠于国王,逮捕葛罗斯特公爵,帮助玛格莱特王后反对野心勃勃的约克公爵。1460年在北安普顿战役发生的前夜勃金汉被杀。

《亨利六世》(中)勃金汉是致使葛罗斯特公爵夫妇垮台的主要责任者。约克公爵带爱尔兰军队返回英国要“清君侧”,勃金汉代表国王向他保证约克的敌人萨穆塞特已进伦敦塔狱。约克信以为真遣散军队,却在宫廷中见到萨穆塞特,盛怒之下带兵与皇家军队作战。《亨利六世》(下)使者通报勃金汉的死讯。

勃金汉公爵二世 (Buckingham, Henry Stafford, 2nd Duke of, 1454?—1483) 第一代勃金汉公爵亨弗雷·斯塔福德之孙。他娶了爱德华四世王后之妹凯瑟琳·伍德维尔,但他并未得宠。爱德华四世逝世后他才高升显位。他帮助葛罗斯特公爵理查逮捕了利弗斯、格雷和爱德华五世,竭力劝诱人民相信已故国王的继承人爱德华王子是私生子,呼吁人民起来拥护葛罗斯特登上王位。葛罗斯特继位称理查三世。不久勃金汉不知何故逃到理士满一方,后被下属出卖并被理查下令处死。

《理查三世》中勃金汉先是葛罗斯特的忠诚党徒。理查称他为“我的另一个自我”,曾帮助理查处决利弗斯、格雷和海斯汀斯,又向伦敦人民诋毁已故国王爱德华。理查要勃金汉在伦敦塔杀死年轻的王子,勃金汉拂逆国王意图,引起国王理查敌意。勃金汉打算投奔理士满,结果被捕处死。波士委战役前夜他的鬼魂在理查梦中出现。

勃金汉公爵总管 (Surveyor to the Duke of Buckingham) 《亨利八世》中的人物。被解职后卖主求荣,诬陷勃金汉公爵(第一幕第二场)。

博登汉 (John Bodenham, 约 1558—1610) 文学赞助人。他是富裕的食品商的儿子,靠继承来的大笔财产赞助文学作品的出版。他一度被视为许多伊丽莎白时代诗歌和散文集的编者,其中最有名的是《英格兰的赫利孔》(1600)。现在我们知道博登汉并非编者而是提出编辑这些杂集的倡议者。

《英格兰的赫利孔》中收了莎士比亚《爱的徒劳》(四幕三场)中的诗行(101—120行)。这些诗行曾收在1599年出版的署名莎士比亚的诗集《爱的礼赞》中。博登汉还倡导出版过《贝尔维德尔,或缪斯花园》(1600)。准确地讲,此集并非杂集,而是诗体引文词典,编者A. M. A. M.可能就是安东尼·芒戴(MUNDAY)。前言中以诗体形式列举了引文作家的名字,其中有:

克里斯多弗·马洛

本杰明·约翰逊

威廉·莎士比亚

属莎士比亚的引文最多,一共有213条,分别出自《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》、《亨利四世》(上、下)、《理查二世》、《理查三世》、《维纳斯与阿东尼》、《鲁克丽丝受辱记》、《亨

利六世)(下)。

博斯威尔 (James Boswell, 1778—1822) 英国学者。毕业于牛津大学布拉森诺斯学院。我们一般称他为小詹姆斯·博斯威尔,以示与其父的区别。其父是著名的约翰逊博士的传记作者。通过他小博斯威尔早年便与爱德蒙·马龙相识。马龙去世后,小博斯威尔编辑完成了马龙的莎士比亚作品第二版。1821年出版第三集注版,共21卷。这是最重要的莎剧版本中的一种,其中收了博斯威尔写的一篇回忆马龙的文章,还有马龙写的莎士比亚传及莎剧演出史。这本宝贵的著作出版后不久博斯威尔就逝世了。

布希 (Sir John Bushy, 卒于1399年) 理查二世的宠臣。布希惯施谄媚以得理查二世欢心,得到高位。1399年亨利·波林勃洛克从放逐中举兵回国,布希与亨利·格林和维特希尔伯爵逃往布里斯托,并在那里被俘被杀。

《理查二世》中人物,与格林逃往布里斯托,被波林勃洛克抓获处死。波林勃洛克称他们为“祸国殃民的蠢虫”。

布伦特 (Frankes de Brent, 卒于1225年) 英国约翰王的朋友和忠实臣仆。他是位威尔士边境地带的勇敢的土著人,曾帮助英王作战。历史学家贺林希德把他描叙为“一位大腹便便鲁莽异常的人”。他可能是莎士比亚《约翰王》中庶子福康布利奇的原型。

布鲁克 (Arthur Brooke, 卒于1563年) 诗人,翻译家。他的长诗《罗密欧与朱丽叶》(1562)是布瓦斯图《悲剧故事集》(1559)的诗体译本,是莎士比亚的悲剧作品《罗密欧与朱丽叶》的主要素材来源。这首长诗有3,020行,用押韵对仗句式,行文平淡。

诗的前言带有很强的说教色彩和很浓的新教论战意味,所以他把悲剧视为年轻人违反父母之命,“神父爱管闲事”,忏悔已酿就的悲剧。布鲁克在法文本基础上加了几个人物,如絮叨不休的乳媪。莎士比亚剧中采用了这几个人物。

布朗特 (Edward Blount, 1564—1632)

伦敦书商,第一对开本(1623)出版者之一。1588年加入出版公会,成为伦敦出版界的一位佼佼者。曾与克里斯多弗·马洛有交往,出版过马洛的戏剧和诗歌。他还出版过李利的《六部宫廷喜剧》,约翰·弗洛里奥译的蒙田的《散文集》第一第二版。1601年出版诗集《殉情人》,其中有莎士比亚的《凤凰与斑鸠》。1608年5月20日他在出版登记处登记《安东尼与克莉奥佩特拉》和《佩力克里斯》,却从未出版过。至于其中的原因,人们看法不一,一种认为这是莎士比亚的剧团为防止流行戏剧的出版而使用的一种手段;另一种认为由于这一年布朗特的店铺搬家所以没能出版。1622年布朗特出版列纳德·迪格斯译的《不幸的西班牙人杰拉多》。

布瓦斯图 (Pierre Boaistuau, 卒于1566年) 法国翻译家。著名的译著是《故事集》(原作班德洛),其中有《罗密欧与朱丽叶》中的故事,亚瑟·布鲁克改写成诗体,莎士比亚的同名悲剧借鉴了这个故事。

布雷肯伯里 (Sir Robert Brackenbury, 卒于1485年) 伦敦塔狱官,受理查三世之命处死小王子(爱德华四世的两个儿子)。布雷肯伯里派詹姆斯·提瑞尔爵士完成此命并把伦敦塔的钥匙交给他。《理查三世》中,布雷肯伯里是伦敦塔卫队长,接到理查的命令把克莱伦斯公爵交给两个刽子手。

布希埃红衣主教 (Cardinal Bourchier) 《理查三世》中人物。他被迫接受理查三世的命令,把约克公爵和亲王的母后从修道院中带出(三幕一场)。

历史上,托马斯·布希埃(约1404—1486)在1454年授命为坎特伯雷大主教,1473年升为红衣主教。爱德华四世,理查三世及亨利七世都是他给加的冕。

C

查米恩 (Charmian) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。她是克莉奥佩特拉的侍女。第1幕第2场预言者告诉她,她将比女主人活得长,她回答说:“啊,好极了!多活几天总是好的。”但在给自杀身亡的克莉奥佩特拉戴正王冠后,她也放了一条毒蛇在自己身上,临终时赞美克莉奥佩特拉“干得很好!一个世代冠冕的皇家之女是应该堂堂而死的。”(第5幕第2场)

查尔斯 (Charles) 《皆大欢喜》中的角色。他是弗雷德里克的拳师,向所有前来观看者提出挑战。但当他了解到奥兰多前来与他决斗的目的时,他要求奥利佛劝他弟弟奥兰多走开,他认为奥兰多注定要受伤丢脸。但奥利佛却诬陷奥兰多,用心险恶地要查尔斯送奥兰多的命,查尔斯同意好好教训他一顿。可是事与愿违,比赛时奥兰多胜了,查尔斯被打得半死,抬下场去。(第1幕第2场)

查理六世 (Charles VI, 1368—1422)

法国瓦罗亚王朝国王,其父为查理五世,其母是波旁的让娜。他12岁登基,叔父们为王权明争暗斗。最后查理崭露头角,1388年开始亲自执政,处理国务才能突出。直到第一次精神病发作,他的叔父们才重新获得权力。

1396年,他的女儿伊丽莎白与英国理查二世成婚,保证了两国的和平。1399年爆发内战,一派由阿马尼亚克伯爵领导,一派以勃艮第公爵无敌的约翰为首。1411年,勃艮第公爵与英格兰的亨利四世签约,查理向阿马尼亚克派求援。1415年,亨利五世入侵封建内讧的法国,在阿金库尔取得了决定性的胜利。法兰西内战一直持续到特鲁瓦条约签订才结束,按这一条约,亨利五世入主法兰西。

在《亨利五世》中,查理是法兰西国王,他同意亨利王的请求,答应将女儿凯瑟琳嫁给他,允许他继承法兰西王冠,并与亨利五世签署了特鲁瓦条约。

查理六世死于亨利五世驾崩前几周,其子查理七世继承他的王位,在《亨利六世》上篇中被误称为皇太子。

查理七世 (Charles VII, 1403—1461)

法国瓦罗亚王朝国王,法国查理六世之子。1417年他成为皇太子,1422年在布尔热继承王位,1429年在兰斯加冕。奥尔良战役时,贞德前往求见,说服其委派她为军事指挥,前去解救奥尔良。在《亨利六世》上篇中,查理先是皇太子身份出场,后来成为国王,爱上了圣女贞德,明确地将法国的胜利归于她。

贞德被捕后,他垂头丧气,向亨利六世表示臣服。(第5幕第4场)

查理斯·哈罗德·赫福德 (Charles Harold Herford, 1853—1931) 学者、批评家,曾编辑过埃弗斯利版《莎士比亚全集》(1899)。

《惩办弑兄犯》(Der Bestrafte Brudermord) 《哈姆莱特》18世纪初的一种德文译本,全名为《惩办弑兄犯,或丹麦王子的悲剧》。这可能是莎士比亚所取材的古代戏剧《乌尔—哈姆莱特》(UR-HAMLET)的改编本,也可能是莎士比亚《哈姆莱特》第一四开本盗印本的译本,亦或兼而有之。最早的德文译本是1781年根据一份日期为1710年的手稿出版的。从其中的许多东西看来其日期应早于莎剧,如其中有一段介绍性的开场白,另外用科兰毕斯取代了波洛涅斯。(第一四开本中波洛涅斯的名字也是科兰毕斯。)因而《惩办弑兄犯》为《乌尔—哈姆莱特》中的某些东西提供了线索。其出处却仍是个谜,只能猜测而已。G. I. 达西认为《惩办弑兄犯》是根据第一四开本的纪念性复制品。17世纪早期约翰·格林领导的剧团曾在欧洲大陆演出过这部剧。《丹麦王子哈姆莱特的悲剧》是该剧团的保留节目。达西推断《惩办弑兄犯》主要依据第一四开本,某些地方参考了《乌尔—哈姆莱特》。

出使英国的法国大使(Ambassadors to the King of England) 《亨利五世》中,法国两位大使呈献英国国王一份礼物,这个礼物法王查理六世认为最适合亨利五世的口味——网球。这一玩笑的恶意激怒了亨利王,他说:“他这玩笑开得多愚蠢,为了一两声笑声就将哭坏了千千万万人。”(一幕二场)

船长(Sea Captain) 《亨利六世》中

篇中一海盗。他俘获萨福克公爵后,列数他的“阴谋诡计”给英格兰带来的殃祸,下令“把他带到舢板上,砍掉他的脑袋”。(第四幕第一场)

船长(Sea Captain) 《第十二夜》中薇奥拉和西巴斯辛所乘船的船长。船在伊利里亚海岸附近失事后,他获得薇奥拉的信任,把她扮作一个仆人送给奥西诺公爵(第一幕第二场)。在第五幕第一场,薇奥拉告诉奥丽维娅他跟“马伏里奥有点讼事,被拘留起来了”。

船长(Master of a Ship) 在《暴风雨》里,其海船由于普洛斯彼罗作法掀起暴风雨而陷入险境之中。

创作年表(Chronology) 这一术语指重新安排莎剧写作顺序这一问题,它与莎士比亚创作分期紧密相连。如果创作年代不能确定,对创作分期的看法必然产生分歧。更重要的是,确定创作年表又是全面理解莎士比亚创作进程的关键的一环。所以,多年以来,莎剧的具体时间和写作顺序一直是研究的重点,然而还是没能也不可能最后确定,因为莎士比亚作品没有手稿流传下来,每部作品的写作时间都无绝对可靠的记录。

就学者而言,决定创作年表也就是试图确定剧本可能的写作时间的上限(terminus a quo)和下限(terminus ad quem)。要达到这一目的,既要研究剧本之外也要研究剧本之内的证据。外部证据源于某些书籍、记录和此时其他作品,内部证据则来自对剧本本身的风格、结构、主题模式和韵律特征的研究。最后,将外部证据和内部证据结合起来,再加上剧本中所提到的当时的的事件,就可以做出一个大致推算。

外部证据最重要的来源是弗朗西

斯·米尔斯的《帕拉迪斯·塔米阿：智慧的宝库》中的剧目名单和“书业登记册”（Stationer's Register）在剧本出版前作的登记。此外还有第一四开本的扉页。内部证据则不那么确切，因为不可避免地有大量的主观成分，且不说伪科学的“韵律考证”（verse test）和其他研究方法。但莎士比亚作品有一个清晰而无可否认的风格发展过程，至少可以追溯出其轮廓。

第一个思考年表问题的学者是尼古拉斯·罗武。1709年，他想到一个问题：“第一篇关于莎士比亚的奇妙想象力的论文是怎么回事？”但罗武未作任何努力来解答这个问题。1778年，爱德蒙·马龙出版了他的名作《试论对莎士比亚剧本写作顺序的确定》（1790年修订，1821年第三集注本最后完成）。这是首次最重要的单独研究创作年表的尝试。他既采用了内部和外部证据，也使用了“基本韵律考证法”（elementary verse-tests）。19世纪F. G. 弗里、F. J. 弗尼伐尔和“新莎士比亚协会”（New Shakespeare Society）扩展了马龙的研究，他们都试图通过对诗律的深入分析来确定创作年代和剧本写作顺序。弗里的论述发表在他的《莎士比亚指南》一书（1876, 1878），弗尼伐尔的论述见其为《利奥波德版莎士比亚》（1878）写的导言。他认为：“必须将莎剧看作一个整体，根据年代进行研究。”其他研究著作有：威廉·斯波尔丁的《论莎士比亚风格的特征》（1833），詹姆斯·斯佩丁的《〈亨利八世〉为谁所作？》（1850），查尔斯·巴瑟斯特的《论莎士比亚的韵律》（1857），德国学者格雅努斯的《莎士比亚》（1850）。此外，C. M. 英格尔比、德国的W. 柯尼希、H. 康拉德和G. 萨

拉青都做出了特殊的贡献。

这些研究都采用了诗律测定中的音量法。即测定韵脚的百分比，最后一个重音在倒数第二音节做结尾的诗行的百分比等。一般再加上其他证据就可以将日期确定在一定的范围。这些证据包括注册日期、第四对开本的扉页、上演记录、同时代人的记载等。尤其是米尔斯的记载，1598年，他记录了12个莎剧的名字。米尔斯未作记录的就是写于1598年后的证据，剧中提到的当时事件可进一步确定其日期。但这些事件在莎剧中很难找到。比如，米尔斯没有提到《特洛伊罗斯与克瑞西达》，它是1603年2月7日注册的。因此它可能写于1598年底到1602年底，从风格来看，它紧接《哈姆莱特》之后。这样它就可能写于1602年，尽管它的原型也许早在1598年就出现了。

20世纪对年表的标准处理是E. K. 钱伯斯的《事实与问题研究》（第2卷，1930）。书中有专章论述这一问题，为研究莎氏创作年代提供了重要参考和依据，其后的许多年表主要是根据它制定的。

经过学者们长期精心研究和争论，到目前意见渐趋一致，得出了比较客观可靠的结论。下面就是为多数人接受的、目前流行的莎士比亚创作年表：

- 1590：《亨利六世》中、下篇
- 1591：《亨利六世》上篇
- 1592：《理查三世》、《错误的喜剧》
- 1592—1598：十四行诗
- 1593：《泰特斯·安德洛尼克斯》、《驯悍记》、《维纳斯与阿都尼》
- 1594：《维洛那二绅士》、《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》、《鲁克丽丝受辱记》
- 1595：《理查二世》、《仲夏夜之梦》

- 1596:《约翰王》、《威尼斯商人》
 1597:《亨利四世》上、下篇
 1598:《无事生非》、《亨利五世》、
 《温莎的风流娘儿们》
 1599:《裘力斯·凯撒》、《皆大欢喜》
 1600:《第十二夜》
 1601:《哈姆莱特》
 1602:《特洛伊罗斯与克瑞西达》、
 《终成眷属》
 1604:《一报还一报》、《奥瑟罗》
 1605:《李尔王》、《麦克白》
 1606:《安东尼与克利奥佩特拉》
 1607:《科利奥兰纳斯》、《雅典的
 泰门》
 1608:《泰尔亲王配力克里斯》
 1609:《辛白林》
 1610:《冬天的故事》
 1612:《暴风雨》、《亨利八世》

床上巧计 (Bed-trick) 一位女子代替另一位女子与男人共床,冥冥之中男人还以为此女子是他的意中人。这是浪漫文学常见的主题,莎士比亚戏剧《终成眷属》和《一报还一报》都用过这类情节。

刺客 (Murderers) 为行刺他人而受雇于人的无姓名者,在《亨利六世》中篇里杀死了葛罗斯特,在《理查三世》里杀了克莱伦斯,在《麦克白》里则杀了班柯及麦克德夫一家。有人认为,《麦克白》中神秘的“第三位刺客”就是麦克白本人。

《错误的喜剧》 (The Comedy of Errors)

莎士比亚早期喜剧。可能是他最早的剧本。

版本原文 该剧在书业公会 (Stationer's Company) 注册后,1623年11月8日与15个先前未曾付印的莎剧一起在第一对开本中印刷出版。它是莎士比亚最短的剧本,只有1,777行。剧情不需要里台 (inner stage),是典型的拉丁喜剧布景:

在一广场上有3间房子,开着门,从广场延伸出两条街道。因此该剧可能是为某一特定情形下在某一法学院的一个简单舞台上演出而写作的,也可能是为女王在白厅宫中大厅后面的舞台上演出而写作的。这是莎士比亚惟一个为公众剧院创作的未受损毁的剧本。

剧中人姓名有好几处错误和不一致,这说明第一对开本的底稿是作者的草稿。J.多佛·威尔逊认为第一对开本是根据抄写员誊写的抄本印刷的,这一观点未被大多数人接受。

创作年代 1598年米尔斯提到该剧写作于1593—1594年。该剧第一次有记录的演出是1594年12月28日,在格雷法学院。本世纪的学者认为创作日期可能是1592或1593年,有些专家认为比这还要早。其根据在于剧中的大德洛米奥和大安提福勒斯有一段关于一个“淫荡的厨房丫头”的对话,充满了双关语和色情。大德洛米奥声称在她蹉蹉的身体上可以找到许多欧洲国家。大安提福勒斯问他:“法国在哪里?”他回答说:“在她额头上,那蓬蓬松松的头发好像刀枪并举,起兵反对她的继承人”(第3幕第2场,126行)。这个玩笑是建立在“hair”(头发)与“heir”(继承人)的谐音上的。它所提到的凿凿有据的事件是,1584年,亨利三世的兄长安茹公爵去世。亨利成为法兰西王,新教徒纳伐尔的亨利被指定为继承人。但1589年亨利三世遭暗杀,导致了4年内战。内战结束后,纳伐尔的亨利才得以继位。对这些事实的两种不同解释,得出这一剧本两个不同的写作日期。彼得·亚历山大等认为从1589年起纳伐尔的亨利在新教的英国被承认为法兰西的合法国

王,任何提到他时称之为“继承人”都一定早于这个时期。但另外许多学者认为此处提到的“叛乱”是指内战,所以剧本写作时间在1589—1593年之间。在这个时期内,1591年可能是适当的,因为埃塞克斯伯爵在这年率领一支远征军前往法国帮助亨利。

另一方面,T.W.鲍德温认为剧本写于1589年。他发现对剧中人伊勒判处死刑与1588年10月在芬尼斯伯利广场处决一位神学院牧师有相似之处。还有的学者仍然认为该剧可能是特为1594年在格雷法学院举行的圣诞狂欢而作。这一较晚的时间可以解释莎剧与威廉·沃勒译的普劳图斯的《孪生兄弟》的相似之处。尽管《孪生兄弟》直到1595年还未出版,但它于1594年6月就已登记注册,莎士比亚有可能得到它。由于《错误的喜剧》创作很早,人们常常把它看作莎士比亚的第一部喜剧。

莎士比亚模仿普劳图斯的喜剧而开始自己的剧作生涯,这是很自然的。他在斯特拉福的文法学校读过普劳图斯的作品。假如他年轻时在乡村任教(这是可能的),他也许会给他的学生讲授普劳图斯的喜剧,这是他最熟悉的。

题材来源 《错误的喜剧》是根据普劳图斯的《孪生兄弟》改编的,某些新添的情节可能来自他的《安菲特律翁》。普剧中的一个“错误”系身份的误认。自从1492年特雷维斯的尼古拉斯发现了中世纪失传的普劳图斯的12个剧本以后,所有教师和受过文法学校训练的人都认为普劳图斯和泰伦斯是英国喜剧的最好典范。莎士比亚试图扩大《孪生兄弟》的内容,增加它扑朔迷离的氛围,使原剧中两位孪生兄弟的仆人

也变成了外貌相同的孪生兄弟,年龄与他们的主人一样。通过这一创造,莎士比亚使错误由单变双,至少使剧中的每一个人都增加了一重困惑。

莎士比亚也改变了背景,把原剧的埃必丹农换成了以弗所。普剧中的仆人梅森里奥列举了埃必丹农的邪恶之处,它充满了放荡、酗酒、卖淫、诈骗。莎士比亚让大安提福勒斯来到以弗所,这里的欺诈与妖术在古代非常盛行。他自言自语地说:“他们说这里有很多骗子”(第1幕第2场,97行)。在都铎时代,以弗所臭名昭著。按鲍德温的说法,莎士比亚虚构的以弗所就是“使徒行传”第19章中的以弗所。圣保罗来到以弗所,除了显示别的奇迹外,还给病人驱鬼。杰弗利·布洛坚信莎士比亚选择以弗所有两个理由。首先,这座城市对伊丽莎白时代的人来说非常熟悉,它既是一个大海港,又因狄安娜神庙而闻名。其次,该剧涉及的是家庭关系,莎士比亚发现保罗的使徒书中对以弗所人的某些教诲用于处理该剧主题会令人留下深刻印象:“你们做妻子的,当顺服自己的丈夫,如同顺服主”(《新约·以弗所书》5:22)。露西安娜给阿德里安娜的建议就与此相同。

莎士比亚给《孪生兄弟》增加的情节是伊勒的故事,这是莎士比亚最为精心的构思,它来自一部伪造的古希腊传奇剧《泰尔的阿波洛尼乌斯》。他在《泰尔亲王配力克里斯》中再次利用了这个剧本。

有人提出保罗的童伶剧团1577年1月1日在汉普顿宫上演的已佚的剧本《错误的故事》是《错误的喜剧》的直接来源。这只是推测,没有一点证据。

《错误的喜剧》的修辞特征显示出

莎士比亚艺术形成期李利的强大影响。人物的对称安排就是这种影响的明显特征,许多段落中诗句的特点又很清楚地表现了文法学校修辞学教学的影响,李利独创的风格发展了这一影响。

故事梗概 第一幕。叙拉古商人伊勤进入以弗所,违反了禁止这两个敌对城一切往来的法律,被判处死刑。他向以弗所的索列纳斯公爵讲述了他的悲惨故事,解释他来这里的原因。20多年前,伊勤的妻子生下一对双胞胎。与此同时,他们雇用了另一对双胞胎来照顾他们的儿子。他们离开埃必丹农还乡,航行中,船遭到风暴的袭击遇难。伊勤和大儿子以及仆人孪生子中的兄长被埃必道勒斯的一艘船只搭救。他的妻子和另外两个孩子则被科林多的渔民搭救。18年后,伊勤养大的孩子与仆人离开叙拉古出来寻找弟弟。幕启时,伊勤来到以弗所就是找他这个儿子的。索列纳斯公爵被他的故事打动,给他24小时的期限去找1,000马克的赎金。

与此同时,伊勤正在寻找的儿子大安提福勒斯和仆人大德洛米奥也到达以弗所。他派大德洛米奥把1,000马克拿到他们下榻的马车旅店放好。刚过一会儿,他就看见他回来了。然而这个德洛米奥其实是他的仆人的弟弟,即他弟弟的仆人小德洛米奥。他俩就住在以弗所。大安提福勒斯当然毫无知晓。小德洛米奥把大安提福勒斯当成他的主人小安提福勒斯,叫他赶快回家去吃晚饭,还说他的妻子“大发脾气,因为肉冷了”。大安提福勒斯莫名其妙,小德洛米奥还声称没有拿1,000马克,他更糊涂了,想起人们说过以弗所充满了妖术和骗子。

第二幕。小安提福勒斯的妻子阿

德里安娜对大多数男性都非常气愤,尤其是她磨磨蹭蹭的丈夫。但她妹妹露西安娜则认为女人就意味着服从男人。小德洛米奥受到大安提福勒斯一顿揍,浑身疼痛,回到家中。向女主人报告“主人”行为古怪,阿德里安娜怒不可遏,怀疑丈夫不忠。

大德洛米奥完成任务从马车旅店返回时,不承认叫主人吃饭的事,遭到大安提福勒斯一顿揍。这时阿德里安娜来了,把大安提福勒斯当作小安提福勒斯,责怪他把她忘了,根本不理睬他的抗议,将他带回去吃晚饭。

第三幕。小安提福勒斯与仆人小德洛米奥及商人鲍尔萨泽、金匠安哲鲁来到自家门前。安哲鲁正在给阿德里安娜制作一条金项链。小安提福勒斯想进屋时,受到在里面守门的大德洛米奥的拒绝。他怒火中烧,想用铁棍破门而入,只是由于安哲鲁的劝告才作罢。他决定去普本丁酒店晚餐,把给妻子做的项链送给酒店女老板。

在小安提福勒斯的屋里,露西安娜要大安提福勒斯多为阿德里安娜着想,多一些柔情,哪怕他有外遇。可大安提福勒斯并不为其所动,宣称他爱露西安娜。他的仆人在闹恋爱了,他的对象是黑皮肤的浑身油腻的厨娘。

大安提福勒斯在以弗所遇到一系列怪事,极度苦恼,决定离开这个到处“都是妖魔鬼怪”的城市。他吩咐大德洛米奥去看看有没有船只当晚启航。正在这时安哲鲁出现了,他把为小安提福勒斯打的项链交给大安提福勒斯。

第四幕。小安提福勒斯在普本丁餐毕,命令小德洛米奥给他拿根绳子去捆妻子。他遇到安哲鲁问起项

链一事，金匠却反过来向他要工钱，因为债主正在逼他。小安提福勒斯坚持一手交钱一手交货，安哲鲁则认定已经把项链给他了。由于安哲鲁的债主商人乙的控告，小安提福勒斯被逮捕了。这时大德洛米奥回来向小安提福勒斯报告说一艘埃必丹农的小船正在等他们，还说根本不知道绳子的事。小安提福勒斯发誓说事后再惩罚他，派他去找阿德里安娜要保释金。

当露西安娜向阿德里安娜描述拜访大安提福勒斯的情形时，大德洛米奥带来了“主人”被捕的消息，阿德里安娜给他500元做保释金。他在街上碰到大安提福勒斯，见“他”恢复了自由非常惊讶，将500元钱交给他。大安提福勒斯相信他俩都“疯了”，“踏进了妖境”。一位妓女向他要“他”吃晚饭时答应用来换戒指的项链，还说那个戒指值40块钱，她已经给他了。大安提福勒斯益发大惑不解。

与此同时，小安提福勒斯仍然被监禁。小德洛米奥给他拿来一条绳子而非保释金时，他勃然大怒。阿德里安娜、露西安娜、妓女，以及品契医生都来了。品契是一位巫师，他想给“疯了”的小安提福勒斯恢复神智，小安提福勒斯一拳打在他耳朵上。他和小德洛米奥都被当作疯子抓起来拖走了。当大安提福勒斯和大德洛米奥出现时，女人们以为他们是从守卫那里逃出来的，他们则把她们看作女巫。

第五幕。在修道院前的一条街上，安哲鲁发现大安提福勒斯戴着那条项链。阿德里安娜、露西安娜和其他人冲进来。大安提福勒斯和大德洛米奥忙躲进修道院避难。女修道院长出来询问吵闹的原因，阿德里安娜说丈夫神智失常。在院长巧妙

的询问下，阿德里安娜表现出她对丈夫不断吹毛求疵，争风吃醋。院长帮助她认识到是她的挑剔把丈夫“逼疯的”。不过院长拒绝交出大安提福勒斯。

正在这时，公爵与面临厄运的伊勤路过此处。阿德里安娜请求公爵向院长说情。突然，小安提福勒斯逃了出来，要从公爵那里讨得公道。小安提福勒斯严厉指责他的妻子、安哲鲁和品契，向莫名其妙的公爵滔滔不绝地诉说他的冤枉。公爵说：“我看你们都喝了迷魂的酒了。”

伊勤也开口讲话了。他说他认识小安提福勒斯和小德洛米奥，希望他们能够为他交付赎金。但他们否认见过他，伊勤为这“背信弃义”的话悲痛万分。当院长与大德洛米奥和大安提福勒斯再度出现时，这个“错误”才结束了。她解释说，这两个安提福勒斯就是伊勤的孪生子，她是他妻子爱米利娅，那次遇难之后便与儿子分开了。全家团圆，伊勤获得了自由。大安提福勒斯打算向露西安娜求婚，小德洛米奥则不久就会有一位胖厨娘作嫂子。

评论 《错误的喜剧》和《暴风雨》是莎士比亚最符合新古典主义理论家所提倡的三一律的唯一两个剧本。一般认为该剧是《孪生子》的仿作。它的模仿痕迹确实也很明显。两兄弟被错认、主人公对妻子不忠等情节都是原作中有的，莎士比亚以此构成自己喜剧的情节核心。这个剧基本上还未脱离闹剧的窠臼，尽管这是莎士比亚唯一在标题中冠以“喜剧”的剧本。作者大量使用巧合、误会的手段，极尽打趣、夸张、笑谑之能事，以博取人们的笑声。但这个剧并非原版照抄，莎士比亚不仅把原来的一对孪生兄弟改成了两对，使情节更加曲折有趣，而且加强

了人物性格刻划,尽量使充塞于此剧中的大量偶然因素变得合情合理。莎士比亚还给这个剧加进了原作中所没有的爱情故事,可以看作是莎士比亚探索浪漫喜剧的最早开端。剧情尽管发生在以弗所,但莎士比亚把这座城市变成了一个典型的英国海港。有一个中心市场和几家小旅店,形象地命名为“老虎”或“马人”;剧中的房子跟伦敦的房子一样,可以从商店的招牌区分开来,商店下面是居住区。剧中总是饥饿的食客仍保留了罗马喜剧的特点。仆人还是普劳图斯剧中那种小丑式的人物,好胡闹,爱玩弄词汇,花言巧语,生拉硬扯。但是由于乡下来的蠢人或小厨工不可能真正为主人所信任或做主人的帮手,因此莎士比亚不让德洛米奥来设计或操纵这个计谋,表明莎士比亚即使在闹剧中,也要依据现实生活发展的逻辑,虽然仅仅是一点苗头,但在日后将发展成。从大德洛米奥尽力反对胖厨娘耐尔的讨好中,观众可能会看到常在他们屋里或楼下发生的事情。胖耐尔就是在伊丽莎白时代肮脏的厨房中鬼混的仆人的漫画像。当小德洛米奥敲门喊着厨娘的名字时,观众们可能会兴高采烈地笑起来。这些名字在英国非常普遍:阿毛、白丽姐、玛琳、雪莉、琪琳、阿琴!

在改编普劳图斯的剧本以适应英国舞台时,比起《孪生兄弟》和《安菲特律翁》的情节成分和背景,莎士比亚作了更多的变动。通过加入罗曼蒂克式的爱情,缓和原剧的低下格调,使其变得严肃了些。《孪生兄弟》中性的奇遇变成了爱的奇遇。在性的吸引中,罗马人看不见任何高尚的东西。在普劳图斯的剧本里,性无法给人以柔情,只能引起嘲笑。

从普劳图斯到莎士比亚的几个世纪里,存在着宫廷之爱和骑士们对女士(而非妻子)的忠诚。莎士比亚的观众希望在他的喜剧里看到浪漫的求爱。他在《错误的喜剧》里,充分地满足了这一希望。在普剧中,市民的妻子仅仅称为“女人”,是一个传统的舞台形象,她的事情就是不断地抱怨和唠叨。正是她对市民认为是自己的私事的烦恼和唠叨使市民梅那克米投进了妓女的怀抱。阿德里安娜有时也撒泼,但她由于丈夫长期不在家而产生的烦恼通常是很真诚的,能够引起同情。小安提福勒斯不像其罗马原型那样是一位好色之徒。伊丽莎白时代的人不像罗马人那样能容忍丈夫的不忠。如果小安提福勒斯每一次厌倦了妻子的泼悍就去找妓女,他就会完全失去观众的同情。他只是在他被关在门外并坚信妻子在同别的男人调情时才去找别的女人。他的“朋友”根本不是妓女,而是一位“长得很不错,人也很玲珑,谈吐也很好,挺风骚也挺温柔”的淑女。她的谈话很逗趣,但正派、庄重、愉快。在她的桌前,他忘掉了家庭的烦恼。对此我们认为他并没有错。由此可见莎士比亚对情感逻辑和观众欣赏心理的把握是很有分寸的。这正是他日后成为一个伟大戏剧家必备的素质。《孪生兄弟》中没有露西安娜的原型,她是莎士比亚的创造,正是她给该剧引进了罗马喜剧精神完全陌生的情感因素。她与阿德里安娜交谈时,几乎完全用的是圣保罗的话规劝姐姐服从丈夫。她宣称:“我未解风情,先要学习出嫁从夫。”(第2幕第1场)她把大安提福勒斯当作小安提福勒斯来责怪,劝他应该善待妻子;如果要找一位女伴的话,也不应让妻子知道。她女性的温柔在

这位不苟言笑的旅行者同时也是正直的人心里唤起了爱,使他能够抗拒妓女的诱惑,向露西安娜求爱:

你美妙的清音就像蛟人的仙乐,

莫让我在你姊姊的泪涛里沉溺;

我愿意倾听你自己心底的妙曲,

迷醉在你黄金色的发浪里安息。

那灿烂的柔丝是我永恒的眼床
把温柔的死当作出幸福的天堂!

(第3幕第2场,47—51行)

这一段台词很长,高度形象化,具有强烈的抒情性,以上几行可作代表。它显示出莎士比亚第一次试图切身体会和表达恋人的心情,当然还不很成熟。

莎士比亚用伊勤的故事作为开场白,具有一种悲哀和绝望的情调。他来到以弗所,陷入了危境。熟悉16世纪意大利城邦激烈的商业竞争之危险的观众可以发现伊勤的困境。它不是虚构的一个浪漫故事,而是许多前往地中海的商人在生活中可能出现的故事。伊勤叙述他不幸中之万幸的海难,是为了引起惊讶和期待,它给情节制造了先前没有的悬念,吸引观众聚精会神地倾听伊勤冗长而复杂的叙述。在叙述中,奇迹一个接一个。他第一次出场时,偌大的年纪,对找到失散的妻儿的绝望,对将被绞死的恐惧,立刻引起了观众的同情,希望他获释。这种感情一直持续到太圆满的结尾。结尾处情节所有的纠葛都集中到一起,引进了女修道院院长。她扮演了一个道德说教者,反对嫉妒和唠叨。她把修道院作为自己的避难所,在它的庇护下,混乱消失了,欢乐的气氛确立了。

不过,作为莎士比亚最早的作品来说,这个作品在刻划真实性格和

赋予琐碎事情以准悲剧的重要性时,其喜剧观念并不明确,情节从一个外在的闹剧转向另一个外在的闹剧。德洛米奥每一次出现时几乎总要挨打。从小德洛米奥的一段台词中看出,莎士比亚似乎在为连续不断地打人表示歉意,也许是要唤起观众对这个淘气鬼的一点同情。他悲哀地描述自己受到的惩罚:

我冷了,他把我打得浑身发热;
我热了,他把我打到浑身冰冷;我睡着的时候,他会把我打醒;我睡下的时候,他会把我打得站起来;我出去的时候,他会把我打到门外;我回来的时候,他会把我打进门里。

(第4幕第4场,34—39行)

这种闹剧精神在品契医生的漫画像中达到了顶点:

一个面黄肌瘦的混帐家伙,
像一副枯骨,一个潦倒不堪的江湖术士,
简直是个活死人,自以为能降神捉鬼,
他的一双眼睛盯着我的眼睛,
摸着我的脉息,说我有鬼附身。……

(第5幕第1场,237—241行)

他试图驱除魔鬼,宣称小安提福勒斯和小德洛米奥有魔鬼附体。

莎士比亚构思他的喜剧时,毫无疑问其唯一目的是给观众提供一两个小时快乐与欢笑,但是他对行动和人物动机逐渐发生的兴趣,使人深信剧中所有人物的命运都具有人类意义,在为动作的复杂的喜剧性提供人类情感时,莎士比亚非常仔细。《错误的喜剧》中加入了严肃情感,减缓了传统的闹剧情节发展速度,削弱了狂欢程度。喜剧结构相比原作也要精致一些。由于这些原因,莎剧并不像普劳图斯的范本

那样是一出纯粹的闹剧，它比纯粹的闹剧提供了更丰富更复杂的体验，并显示了莎士比亚早期处理戏剧性和使用语言的技巧的才能，在某些方面预示了莎士比亚喜剧后来所取得的伟大成就。

舞台演出史 《错误的喜剧》第一次演出记录是1594年12月28日晚，在格雷法学院举行的圣诞欢迎会上演出。来宾是法学院学生邀请的内殿法学院的同事以及许多贵妇人。几乎可以肯定，演员是莎士比亚剧团的成员，他们当天下午曾为女王演出。据估计，演出的是同一个剧本。作为圣诞庆祝活动的一部分，该剧还在白厅为宫廷演出。1734年10月9日，有了第二次演出记录。这时，该剧被减为两幕，名叫《看你是否喜欢或全是错》，在考文特花园剧院上演，还在德鲁瑞巷剧院演出了5场。查尔斯·麦克林饰大德洛米奥。在加里克任经理的长时间内，该院从未上演此剧。托马斯·赫尔的改写本，名为《双胞胎》，从1762年到1808年一直长演不衰，很受欢迎。1808年，约翰·菲利普·肯布尔对这一改写本作了大规模的增加，扩大了大德洛米奥的作用，延长了阿德里安娜和露西安娜之间的情感交流，他还喜欢给无名的人物命名，称商人乙为查尔斯。1819年，弗雷德里克·雷诺德将其改编为音乐剧，在考文特花园剧院上演，招来了约翰·吉尼斯特的批评：“雷诺德可以坚信，莎士比亚的真正朋友对他唯一的感受就是对他的企图表示愤怒，对他的粗制滥造表示蔑视。”1855年11月8日在萨得勒的威尔斯剧院上演了由撒缪尔·费尔普斯恢复了原状的《错误的喜剧》。当时它附加在一出名叫《波斯韦尔勃的汉密尔顿》的剧本上，作者

A.R. 斯娄斯，不太知名。1856年，费尔普斯在剧院广告上给了它一个独立的地位。1864年，查尔斯·韦伯和亨利·韦伯兄弟俩在女王剧院导演《错误的喜剧》，并饰孪生兄弟德洛米奥，他们保持了莎作原貌，没有任何添加。1883年，著名喜剧演员克拉克在J.S.查尔斯的斯特兰德剧院饰大德洛米奥。1905年夏季，弗兰克·本森为阿德尔菲剧院导演该剧，观众很少。1914年11月30日，西比尔·桑代克第一次在阿德尔菲剧院登台演出，饰阿德里安娜一角。1924年9月1日，亨利·贝恩顿在塞俄伊剧院上演该剧，剧情几乎被砍掉一半；德洛米奥兄弟伪装成黑人；在剧院广告上，它与《钟》并列在一起。当时才21岁的埃里克·波特曼饰大安提福勒斯。1937年9月，艾翁·斯温利饰索列纳斯公爵，这是他演的最后一个角色，是他突然去世。

1938年一个不太重要的节日里，西奥多尔·科米萨耶夫斯基导演了《错误的喜剧》，演出丰富多彩，生动活泼，上座率很高。人物穿着不同时代的服装。男角戴翎毛圆顶硬礼帽，女角穿有裙环的女裙，拎现代手提包。汉德尔和安东尼·伯纳德作曲，以弗所市民演唱，跳芭蕾舞，使人不觉冗长沉闷。科米萨耶夫斯基将莎剧滑稽化，尽管赢得了广泛的喝采，还是招致了某些人的诽谤。从那以后，它曾以维多利亚式的音乐喜剧的形式搬上舞台（剑桥，1951年），也曾由亚瑟·沙利文作曲，赋以爱德华时代的华丽风格，在伦敦上演（1954年）。1954年，朱丽安·斯莱德谱曲的歌剧版出现在电视上，1956年在艺术剧院上演。1976年在斯特拉福上演了特雷弗·纳恩改编的音乐剧。

除上述外,最出名的演出还有:1948年,道格拉斯·西尔导演,在伯明翰轮换剧场上演,唐纳德·普莱曾斯出色地刻划了德洛米奥的形象。1949年,罗伯特·阿特金斯导演,《错误的喜剧》的广告与《驯悍记》的广告并列,独出心裁;演出在露天剧场进行。1957年,华尔特·哈德在老维克剧院导演,剧本缩短到1小时,该剧的广告与《泰特斯·安德洛尼克斯》的广告放在一起。1962年到1963年,克利福德·威廉先后在艾汶河畔的斯特拉福和阿尔德怀治剧院导演该剧,1964年又去美国演出;他的导演风格活泼欢快。

最早演出该剧的美国演员是亨利·普拉西德与托马斯·普拉西德兄弟俩,每年他们都要去拥有剧院的美国城镇演出,饰德洛米奥兄弟,直到1877年托马斯自杀。1878年,威廉·亨利·克兰与斯图亚特·罗伯逊接替他俩,饰德洛米奥兄弟,很受欢迎。这出剧在本·格丽特的剧团剧目中占有很重要的地位。1905年他们首次在伦敦演出,接着在美国许多地区的室内剧院和室外剧场,包括大学校园演出。1938至1939年,在纽约的阿尔温剧院演出了理查德·罗吉斯和罗伦佐·哈特改编的音乐剧,题目叫《叙拉古来的孩子》,洋溢着狂欢和放肆的气氛,观众兴高采烈;1963至1964年再度上演,大获成功,久演不衰。

批评摘要。 威廉·赫士列特。这部喜剧很大程度上源于普劳图斯的《孪生兄弟》,没做什么改进,莎士比亚好像没花大力气,不过有几段明显打下了莎士比亚天才的印记。他似乎依赖原作者和由剧情的复杂而产生的兴趣,剧情所引起的惊奇肯定是非常巨大的,虽然并不是最使人愉快的那种。尽管它给我们一

个谜,捉弄我们,但我们还是想解开。阅读剧本时,由于两个安提福勒斯和德洛米奥的名字都是相同的,当人们看见他俩时又老是搞错,如果不集中注意力,很难在心里将两组人物分开。此外,在舞台上,他们第一次出现时完全相同的形象和服饰,一定会令人产生同样的困惑,否则所设想的外在的同一就会遭到破坏。不过有线索可以解决这一难点。一旦不同的角色开口说话,只要根据他们所引起的现实矛盾,我们仍然可以分辨出谁是谁。当我们看见其他人陷入的困惑和误解比我们大而且几乎不可解时,我们的心理就得到了补偿。——这个剧本(除其他考虑外)并不使我们为莎士比亚不是所谓古典学者而感到太大的遗憾。我们认为他的“长处”大概不在于模仿或改造别人的创作,而在于自己创作,并完善自己的创作——也许不是通过去掉错误,而是增加了精华。(摘自《莎士比亚戏剧的人物》,1817年)

撒缪尔·泰勒·柯勒律治。才能卓著的我们的和所有人的莎士比亚在这个作品中给我们提供了一出合理的闹剧,与闹剧的哲学原理和戏剧人物完全一致,并与喜剧和娱乐节目相区别。名符其实的闹剧与喜剧的区别主要在于情节允许甚至要求恣意取乐,以产生奇怪而可笑的情景。故事不必合理,只要可能就足够了。喜剧几乎不会允许有两个大安提福勒斯。因为尽管有两个差不多无法分辨的一致这种情形,但仍然只是个别的偶然事件,真实不会为不可能辩护。但闹剧却敢再增加两个德洛米奥。这样做由于合乎闹剧目的和结构的合理性而显得是正确的。总之,闹剧是在一个得到认可的假定情形中开始的。(摘

自《莎士比亚批评》，T. M. 雷泽编，人人丛书版，1960年。）

查尔斯·奈特。再没有什么比伊勤的叙述更为美丽，或更莎士比亚化。这段叙述如此清晰，给人印象如此深刻，以致在随之而来的所有错误和困惑中，读者从不会忘记它。像读者和观众一样，听了这段叙述的公爵，在剧情快要结束时，立刻发现了事情的真相：“啊，现在我记得他今天早上所说的故事了。”

读者和观众早已就明白了真相——这肯定是注意力集中的结果。否则人物就可能像似睡似醒时梦见的空无的阴影一样纠缠不清。由于明白了这一点，我们认为，读者和观众一直准备解开这个谜的体验仅仅令人愉快这种看法是不正确的。在我们看来，《错误的喜剧》的每一个观众如果睁大眼睛，对两个安提福勒斯和两个德洛米奥有所了解之后，就会找到某种线索，能够发现每一个人的不同之处。（摘自《莎士比亚研究》，1849年。）

E. K. 钱伯斯。从某一角度看，《错误的喜剧》可以定为喜剧，然而就整体而言，这个标签是不适用的。因为正如我已经指出过的，在伊丽莎白时代精神的激励下，伦理因素——并不亚于浪漫因素——被引入原作。除去这些修饰成分外，巧妙编织成的两对孪生兄弟表面上的相似和来到同一城市互不认识的偶然事件不断发生，它所引起的兴趣本身就完全构成了情节的一部分。主题思想是通过这一技巧表现出来的，但对这种技巧不能过分赞扬。无可否认，这一方面在《孪生兄弟》原来的构思上作了许多改进。两个安提福勒斯之外，又增加了两个德洛米奥。这就有了产生误解的四种可能性。错误一个接一个，玩

笑也更多更加热烈。如果说莎士比亚本人重新处理了普劳图斯的结构，那他已称得上是一位舞台技巧大师了。看看其明显的特征，我们可以称这种特殊的戏剧形式为闹剧，而非喜剧。的确，文学史家运用闹剧这一术语有两种很不同的意思。一是从《孪生兄弟》和其他典型的15世纪法国幽默戏剧中派生出来的。它是喜剧的一个变种，而不是其他非喜剧的东西。闹剧是将一个有教养的社会的语言和风俗转变为中产阶级的语言和风俗的喜剧；或者说由于机智的深刻化和道德问题的精细化——它们伴随着不同于中产阶级的有教养的社会的发展，或者形成其发展的一个部分——喜剧体现了闹剧的发展演变。这样说也许更加符合历史的真实。这种闹剧是表现更野蛮的罪恶和更强大的美德的喜剧。在这种喜剧中，玩弄词藻、咬文嚼字的交锋代替了机智灵敏的戏剧冲突。（摘自《莎士比亚概观》，1925年。）

H. B. 查尔顿。阿德里安娜毫无疑问是一个彻头彻尾的泼妇、悍妇、恶妇，她把仆人的脑袋都打裂了口，尽管这并没有在剧中给她的性格增添特色。在这样一个剧本里，斗殴成为很普遍的交流手段。她睡觉时抱怨，吃饭时抱怨，嫉妒使她的吵闹显得凶狠，增加了一种恶毒的感觉。普劳图斯对此差不多避免了，因为只是在现代意义上，爱才“充满了嫉妒”。此外，莎士比亚笔下比普劳图斯笔下的罗马泼妇厉害得多的英国泼妇想起她对所选择的男人曾经有过的感情，行动就受到阻碍；有时阿德里安娜就充满了柔情，莎士比亚把她写成一个将哭得死去活来的柔肠寸断的新娘，从类型和性格来讲都是一个败笔。更

为可信的具有人性的描绘是她激动地夸张叙述丈夫疯狂的举动。当她叙述她认为是亲眼看见的事情时，充满了想象，超越了事实（第5幕第1场，136行），让公爵看了一场扩散谣言的表演。不过剧本结尾处，这位悍妇并没有人们想象的那么难堪，人们不可能不会记住那位一本正经地谴责阿德里安娜的泼悍的住持尼，她同普劳图斯的剧本一样不是阿德里安娜的亲生母亲，而是她的婆婆。她丈夫也没有因为她的脾气而过多地扰乱心智。一个人骂自己的妻子“欺人的淫妇”，威胁要挖出她的眼睛，由此产生了家庭矛盾，这个人并不是感情丰富的人。他脸皮很厚足以保护自己。确实，《错误的喜剧》中描绘的生活气氛一般说来太粗暴、太粗俗、太野蛮，以至阿德里安娜的错误好像不是她太泼悍，而是没有巧妙地运用泼悍。（摘自《莎士比亚的喜剧》，1938年。）

内维尔·考格希尔。（喜欢诗的形式的）任何人比较了《错误的喜剧》与它所采用的《孪生兄弟》的素材就会发现这两个剧本在形式和内容上有明显的区别。它不仅仅是双胞胎变成了两对，莎士比亚的开头和结尾都很新颖，剧本还加入了温柔的情调和爱情。实际上他使这个故事中世纪化，以烦恼开头，以快乐结尾。它以一个人要被带出去处决开头，令人心情沉重（对喜剧来说这是很大胆的），这个人就是孪生子安提福勒斯兄弟的父亲伊勤，他是一个主要人物。普劳图斯的剧本不是这样开场的。公爵延迟处决伊勤，但他仍然处于死亡判决的威胁之中（尽管发生在后台），直到最后一场。当他终场时再一次被带出来行刑时，意外地出现了一座尼庵，更出乎意料的是住持尼，尤其使人惊讶的

是人们发现她就是伊勤失散多年的妻子，安提福勒斯的母亲。这意味着伊勤将被释放和全家团圆。她也是莎士比亚的创造，把灾难变成大欢喜。全部演员都集中到一场里，兴高采烈地结束了全剧。这是所有喜剧的模式。结束时舞台上挤满了幸福的人，剧中世界充满了欢乐，观众的世界也因此而欢乐。

尽管剧本的主要事件是搞错了身份引起的滑稽可笑，但彬彬有礼的爱情语言（这是普劳图斯所不知道的）和莎士比亚创造的大安提福勒斯与露西安娜的浪漫副情节赋予剧本雅致的情调：

好姑娘，请你开启我愚蒙的心智，
为我指导迷津，扫清我胸中云雾，

我是一个浅陋寡闻的凡夫下士，
解不出你玄妙神奇的微言奥义。

我这不欺人的寸心惟天可表，
你为什么定要我堕入五里雾中？

你是不是神明，要把我从头创造？
那么我愿意悉听摆布，唯命是从。

这样，中世纪的幻想就可以改变罗马式想象世界那种呆头呆脑的滑稽。（摘自《莎士比亚的喜剧基础：与中世纪相似之处的研究》，载《论文与研究》第3卷，1950年。）

弗兰西斯·弗格森。该剧属于从米南德到明斯基的通俗喜剧这一范围，但作者显示出一种理智和控制。这在任何一种戏剧中是罕见的，它比《孪生兄弟》要轻松愉快得多。在语言中这种控制表现得并不充分，尽管那样做非常适合它有节制的意图；在一致接受的闹剧的局限性中，以及情节的独创性中，则表现了这种控制。情节的构成确实像

“瑞士表”这个俗语一样，它跟莱布尼茨事先确立的和谐一样虽然不合理却很匀称。这种喜剧，或这类情调——以拉丁喜剧为基础的理性化——的喜剧在随之而来的启蒙时代进行了更为充分的探索，产生了数不清的喜剧，照亮了从莫扎特到莫里哀的欧洲舞台。但莎士比亚在不同的方向上发展了这种喜剧，他不是追求几何图形般的单一的完美，而是互补的观点的和谐；不是进一步独出心裁，而是更深刻的洞察力。

《错误的喜剧》像这一类的其他喜剧一样，非常清楚，以至应该缩略为一个公式。莫里哀的喜剧往往给人同样的印象。人们肯定可以从中发现许多标准的大众化的构思，不管是情节、观点，还是传统人物刻划。没有前人的遗产，我认为莎士比亚不会一开始就能写得如此从容自信。不过，他是为自己的目的运用它们的。就像一个好厨师，先是进行学习，然后忘记基本菜谱；或者像一位服装设计师，他采用陈旧的模样只是为了超越它们，而获得某种意想不到的效果。只有莎士比亚才能根据普劳图斯的剧本创作出《错误的喜剧》，只有他才能把简单的玩笑发展成他那成熟的使人入迷的幽默。（摘自《戏剧文学中的人的形象》，1957年。）

哈罗德·布鲁克斯。 该剧开头和结尾以一个家庭的四分五裂，后来又团聚而首尾相连，一以贯之。伊勒和以弗所境外的安提福勒斯和德洛米奥之所以来到充满危险的以弗所，正是寻求家庭的团聚，但它又受到以弗所境内的安提福勒斯婚姻的紧张状况的威胁。身份的混淆与时间的错误造成了主要混乱：

原来我们彼此认错了人，

我被当成他，他被当成我，
所以闹了这么些错误。

孪生兄弟看上去是一个人，其实是两个人。遇见他俩的人都由于表面现象而产生了错觉。其中一人不断地设想自己同另一个人具有共同的经历，其实是与别的人有共同经历。结果，两人无法明白对方的设想，在一个或多或少是个人的天地里陷入了孤立。身份的颠倒差点毁灭了家庭的联系，失去了这种联系使真实的身份更成问题，主要人物对自己产生了怀疑，或者被人怀疑失去了理智，或者被超自然的力量所控制、包围、攻击。发疯或着魔会掩盖真正的自我，也许巫术才能祛除它。境外的安提福勒斯和德洛米奥害怕随着时间流逝他已经面目全非，无人认得。不过，变形的危险和失去现在身份的危险也是新建和恢复联系之途。单身的安提福勒斯希望露西安娜会改变他，把他创造成一个新人。阿德里安娜坚信婚姻中两人先前的身份结合在一起，得到了对方的认同。如果理解正确的话，这并没有错。不过，这种充满占有欲的解释——几乎到剧尾阿德里安娜才放弃它——与免费给予和冒险极不一致，在这种给予和冒险中，爱情的财富和债务不同于商业中的财富和债务。这是该剧的又一主题。J.R.布朗对此很有见地地做过评述。阿德里安娜对丈夫地位的嫉妒违反了莎士比亚和正统的伊丽莎白时代的人的秩序观。他们将秩序观扩大到整个宇宙。《驯悍记》中凯德的台词暗示出丈夫和妻子的地位是与他们在等级制中的地位联系在一起的：

一个女人对待她的丈夫，

应该像臣子对待君王一样忠心恭

顺。

阿德里安娜后来称丈夫为夫君。他们和公爵都想起这个婚姻最早就是由公爵作主许配的,由于他俩都亲眼见到所发生的事情,就各自在公爵面前陈述他们的遭遇。在这种情况下,关系的多种混乱所产生的

无序在社会中已无法容忍,只能向上帝在精神和尘世的总管——住持尼与公爵呼吁公正,解决问题的时机成熟了。(摘自《错误的喜剧》的主题与结构),收在《莎士比亚初期创作》中,艾汶河畔的斯特拉福研究会编,1961.3。)

D

达台涅斯(Dardanius) 《裘力斯·凯撒》中的角色。他是勃鲁托斯的仆人。勃鲁托斯在腓利比战败后,要求他杀死自己,但被达台涅斯拒绝(第5幕第5场)。奥克泰维斯和安东尼到来时,他就逃跑了。根据普鲁塔克的记载,他的职责是为勃鲁托斯持盔甲。

打油诗(Doggerel) 这种诗体不合诗韵、音步不规整,从4音步到7音步不等,结构松散。16世纪的剧本里经常采用这种诗体,如《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》和《葛登大娘的针》。莎士比亚早期剧本中试用过它,但1595—1596年后就很少见到。《错误的喜剧》中德洛米奥兄弟经常用打油诗说话:

想说什么你就说,
一清二楚我全知道;
你在市场打了我,
身上的印记你赖不脱,
如果我的皮肤是羊皮纸,
你的拳头是墨水,
你的笔迹要告诉你,
我心中想着的是些什么。

大副(Master) 《亨利六世》中篇里俘获萨福克的海盗船的水手之一。船长送给他一个俘虏,以此作为分

给他的一份战利品。

大法官的仆人(Servant of the Chief Justice) 《亨利四世》下篇中一次要人物。他在伦敦街头认出福斯塔夫,大法官命他去带后者过来;福斯塔夫急于躲避大法官,装聋作傻,对他大加戏谑辱骂(第一幕第二场)。

代西(Alexander Dyce, 1789—1869)

编辑、文学史家。他很早就对文学感兴趣,主要致力于编辑出版早期作家作品。他编辑了米德尔顿、格林、韦伯斯特、卜蒙和弗莱彻的作品。1857年出版了6卷本的莎士比亚全集,他的准确的校勘在当时获得了高度评价,1866年修订再版。此外,他还为卡姆登协会编辑了肯普的《9天的奇迹》,为莎士比亚协会(他是创始人之一)编辑了《托马斯·莫尔爵士》。他的《对科利尔新编莎士比亚的责难》破坏了他与科利尔的友谊。代西于1864年出版的《词汇》也很有价值。

丹特(John Danter) 伦敦的印刷工。生卒年不详。1582年到1588年作学徒期间,他曾卷入一桩非法印刷活动。1589年,他与亨利·切特尔和威廉·霍斯金斯(约死于1604年)合伙。丹特印刷了不少东西,但质量很差。自1589年,其声望受到

了怀疑。1591年他在史密斯菲尔德附近的达克巷开设了一家作坊。1594年印刷了《泰特斯·安德洛尼克斯》的第一四开本，注册后，被怀特和米林顿买去，如今只有一册流传下来，1905年在瑞典发现。丹特未注册就印刷的《罗密欧与朱丽叶》的四开本，质量低劣，与权威版相比，少了约800行。扉页上也没有他的地址，他正在印刷时被人抓获。

丹尼 (Sir Anthony Denny, 1500—1549) 亨利八世的宠臣。在《亨利八世》剧中，他只出现了一次，将克兰默带到国王面前(第5幕第1场)。

丹尼斯 (Dennis) 《皆大欢喜》中的角色。他是奥列佛的仆人(第1幕第1场)。

道纳里 (Ignatius Donnelly, 1831—1901) 美国作家、政治家、历史学家。他第一个提出可以通过仔细研究莎士比亚剧本中的密码来证明培根的著作权(见“培根说”)。1888年，他出版了厚达998页的巨著《伟大的密码》一书。根据道纳里的说法，在莎士比亚的第一对开本中，培根就已用密码说明他的手稿藏在威河河床下。1911年，人们挖开威河河床一无所获。道纳里还根据这一密码宣称许多无名氏的剧本均为培根所作，伯顿的《忧郁的剖析》，蒙田的随笔和马洛的全部作品也出自培根之手。1899年他出版了《莎剧和其墓碑上的密码》一书，详细阐述了他的观点。道纳里因此名声远播，并产生了一大批模仿之作。

道纳本 (Donalbain, 又拼作 Donald Bain) 苏格兰邓肯一世的次子。父死后，麦克白继位，道纳本逃到苏格兰以西的海布里地群岛。麦克白统治时期，他可能一直住在那里。其兄马尔康去世后，他要求继承王

位。但1097年，马尔康之子爱德华将其废黜。在《麦克白》一剧中，邓肯被谋杀后，他逃到爱尔兰，马尔康逃到英格兰。结果人们怀疑是他俩谋杀了父亲。道纳本只在第2幕第3场中有几句话。剧末，凯士纳斯提到过他一次(第5幕第2场)。

道拉培拉 (Dolabella) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。凯撒部下将佐之一。凯撒派他去劝安东尼投降时，他发现安东尼已死。他还将凯撒想要带着克莉奥佩特拉穿过罗马城夸耀他的凯旋的意图告诉克莉奥佩特拉，促成了她的自杀。道拉培拉对安东尼和克莉奥佩特拉非常崇敬和同情。

道格培里 (Dogberry) 《无事生非》中的角色，梅西那的警吏。他的语言和逻辑颠三倒四，荒谬可笑。他负责夜巡，就是“看见什么流氓无赖就把他抓了”。他对手下说：“要是你们碰见一个贼，按照你们的职分，你们可以疑心他不是个好人”。最后他劝告他们“千万留心点儿”。他安排好夜巡离开不久，巡丁们就抓住了波拉契奥和康拉德(第3幕第3场)。审讯这两个罪犯时，道格培里控告他俩犯了极恶大罪，他很恼怒他被康拉德称作“驴子”。一再说“给我写下我是头驴子”，“别忘记我是头驴子”(第4幕第2场)。然而就是这位“蠢货”揭发出亲王唐·彼得罗“智慧所观察不到的”(第5幕第1场)，使波拉契奥坦白了他们陷害希罗的阴谋。

按奥布里的说法，莎士比亚是在从伦敦到斯特拉福的路上在一家旅店住宿时偶然想到拿道格培里来取笑。这个角色先由肯普扮演，后来阿明又饰过。

道里克尔斯 (Doricles) 《冬天的故事》中波希米亚王子弗罗利泽的化

名。

道塞特侯爵第一 (1st Marquis of Dorset) 名为托马斯·格雷 (1451—1501)。约翰·格雷与伊丽莎白·伍德威尔的长子。伊丽莎白后来成为爱德华四世的王后。在《理查三世》中,理查处决其兄格雷勋爵和其叔父利维斯之后,他投奔里士满(第4幕第1、2场)。但波土委战役中他并未出现。(史载:托马斯于1475年被封为道塞特伯爵。)

道格拉斯伯爵第四 (4th Earl of Douglas) 名叫阿奇博尔德 (Archibald, 1369?—1424), 苏格兰罗伯特三世的女婿。1402年,他为奥本尼公爵之故侵略英格兰,在霍米尔顿被霍茨波和摩提默爵士俘获。霍茨波反叛亨利四世后,道格拉斯获释。他在索尔兹雷与霍茨波并肩战斗,被亨利四世的军队俘虏。在《亨利四世》上篇中,道格拉斯在霍米尔顿战败,为霍茨波所俘。他加入了后者的叛军,与亨利的部队在索尔兹雷雷作战。他杀死了勃伦特爵士,到处找亨利四世,要与他亲自交手(第5幕第3场)。最终被俘。亨利王子未要赎金,将其释放。

德尔 (Anthony Dull) 《爱的徒劳》中的角色。他是一个无知而且缺乏想象力的巡丁。德尔奉国王的旨意将考斯塔得交亚马多看守(第1幕第2场)。后来他受邀参加“九大伟人”的演出,同意跳舞或替伟人打小鼓让别人跳舞(第5幕第1场)。

德贝说 (Derbyite Theory) 即认为德贝伯爵第六威廉·斯坦利 (William Stanley, 1516—1642) 是莎剧的作者。这一说法是英国一个档案保管员詹姆斯·格林斯特利特在发表于《家系学家》的一系列论文中首次提出来的(1891—1892)。1915年,罗伯特·弗雷泽在《沉默的莎士比亚》

中重提此说。1919年,法国学者阿贝尔·勒弗阿勒在《论“威廉·莎士比亚”的伪装:德贝伯爵第六威廉·斯坦利》(注:“莎士比亚”与“斯坦利”的英文第一个字母均为S,两人的名字都可缩写为W.S。——编者)详细地阐述了这一看法。勒弗阿勒1923年和1945年出版的该书后两卷重述了他的观点。他认为莎剧表现出对宫廷生活了解很透,只有像德贝这种廷臣才能如此熟悉宫廷生活。他的观点获得了A.W.蒂瑟利博士的支持。蒂瑟利曾任利物浦大学科学系主任。他发表了《莎士比亚的身份》(1952),将这一问题化简为一系列自然科学的公式,证明德贝是作者。但这些公式都是建立在无法验证的假说之上的。A.J.伊万斯在《莎士比亚的魔圈》(1956)中断定莎剧是牛津伯爵、培根、鲁特兰和德贝联合创作的,大部分出自德贝之手。伊万斯这一说法的长处是包括了所有主要的假想的作者,马洛除外。因此为反斯特拉福说者提供了团结起来的机会,结成统一战线,反对大多数持怀疑态度的人。

德西塔斯 (Decretas) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。安东尼部下将佐之一。安东尼扑在他的剑上自刎后,他把血迹斑斑的剑献给奥克泰维斯·凯撒,愿意为他效劳(第5幕第1场)。这个人物的名字有时又写作“德克雷塔斯”(Decretas)。诺什根据普鲁塔克的拼法,称其为“德克雷塔厄斯”(Decretaeus)。第一对开本中,“德克雷塔斯”和“德西塔斯”两种拼法都出现过。

德洛米奥 (Dromio) 《错误的喜剧》中的角色,一对孪生仆人的名字,他俩长得一模一样,给另一对一模一样的孪生子做仆人。他俩的主人老把他俩弄错,他俩也总把主人搞混,

受了不少骂,挨了不少打。剧末,兄弟相认大团圆。

德伊福波斯 (Deiphobus) 在古希腊传说中,他是特洛伊国王普里阿摩斯之子。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,他只露了一面,第4幕第1场开始时说了一句话。

“等级”台词 (“Degree” Speech)

《特洛伊罗斯与克瑞西达》中尤利西斯的一段台词(第1幕第3场,75—137行)。它详细阐述了把宇宙间各种因素联系在一起以防陷入混乱的等级制原则。这段台词有名的程度,几乎可以跟“生存还是毁灭”的独白相比。哈丁·克雷格在《魔镜》(1936)、E. M. W. 蒂里亚德在《伊丽莎白时代的世界图象》(1943)中详细论述了莎士比亚这方面的看法。

邓肯一世 (Duncan I, 死于1040年)

苏格兰国王、马尔康二世的孙子。1034年他继承了马尔康二世王位。邓肯可能统治福斯和克利德的南部陆地,他的堂兄统治北苏格兰,麦克白统治位于莫利的两块陆地之间的部分。邓肯同意将北部陆地给其侄子莫顿管辖,莫顿前往该地时被索芬击败。邓肯前去救援,被加入索芬的麦克白所杀。在《麦克白》一剧中,他夜宿麦克白城堡。麦克白胸怀野心,加之夫人的怂恿,杀害了邓肯。公元972年,唐沃德受其野心勃勃的妻子的教唆,命令杀死达夫国王。莎剧即取自这一弑君事件。

狄多 (Dido) 维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》中的人物。狄多又名埃丽莎,丈夫被其兄谋害后,她逃到北非,建立了迦太基国。特洛伊战争后,埃涅阿斯带领特洛伊人经过7年海上漂泊,来到了迦太基。女王狄多热情地款待他们。埃涅阿斯的母亲、女神维纳斯不想让儿子再流浪,希望他在迦太基定居下来,于是

叫另一个儿子爱神丘比特促使狄多对埃涅阿斯产生爱情。狄多对埃涅阿斯一往情深,心如火焚,在尤诺的帮助下,两人结为夫妻。但朱比特遣神使去警告埃涅阿斯不要忘记建立家国的伟大使命,要他立刻离开迦太基。他决定牺牲个人的安乐,向狄多陈述必须离开的理由,并断然登舟而去。狄多再三设法挽留他,未能成功,她在悲恨之中饮刃自焚而死。

文艺复兴时代,狄多的痛苦使她成为悲剧中经常出现的人物。她身为英雄,具有英雄般的高贵,但为爱情所毁灭。马洛的《迦太基女王狄多的悲剧》(1593)满怀同情地刻划了受到神们支配的这位伟大女王的形象。狄多的传说对莎士比亚也有很大的影响,有6个莎剧提到了她。埃涅阿斯讲述特洛伊陷落的故事无意中打动了狄多的心与苔丝狄蒙娜爱上奥瑟罗有相似之处。埃涅阿斯描述普里阿摩斯之死和特洛伊的陷落,给莎士比亚提供了他所需要的关于演员的台词的素材,产生了哈姆莱特的第二个独白:“我是一个多么不中用的蠢材!”不管莎士比亚在写作《仲夏夜之梦》和《暴风雨》时是否想到了狄多的故事,这两个剧中的爱情都受到魔力的影响。根据这种相似,人们可以作出一点猜测。

狄克 (Dick) 《亨利六世中篇》里的一个角色。他是一名屠夫,参加了凯德的起义。他怀疑凯德吹嘘的高贵门第(第4幕第2场)。狄克对敌人就像对自家屠宰场的牲口一样,博得了凯德的夸奖(第4幕第3场)。

狄温 (Dion) 《冬天的故事》中的角色,西西里的大臣。里昂提斯派他和克里奥米尼斯去德尔福找阿波罗的祭司。他俩带回密封的神谕。神

喻宣布赫米温妮是无辜的。赫米温妮假死 16 年后,狄温劝国王不要再悲伤,并责备不主张国王再婚的宝丽娜不考虑“假如陛下绝了后嗣,国家将会遇到怎样的危机,就是一筹莫展、袖手旁观的人也难脱身事外。”(第 5 幕第 1 场)

狄安娜 (Diana) 《终成眷属》中的角色。她是弗罗棱萨一寡妇的女儿。海丽娜追踪勃特拉姆到该城后,就住在她家开的旅店。为了帮助海丽娜与勃特拉姆成亲,在勃特拉姆勾引她时假意应允,夜里却让海丽娜顶替自己与勃特拉姆同床,海丽娜得以将自己的指环套在勃特拉姆的手上,并得到勃特拉姆的指环,达到了勃特拉姆信中要求的条件:“汝倘能得余永不离手之指环,且能腹孕一子,确为余之骨肉者,始可称余为夫。”最后,狄安娜向国王陈述了实情,获得国王赏赐。

狄安娜 (Diana) 罗马神话中的月亮和狩猎女神,即希腊神话中的阿耳忒弥斯。在《泰尔亲王配力克里斯》中,她拜访了沉睡中的主人公,要他去以弗所她的神庙中献祭(第 5 幕第 1 场)。配力克里斯在那里与他失散多年的妻子泰莎相会,泰莎已成为女祭司。以弗所的狄安娜是亚洲神话中一个不贞的女神,臭名昭著,因此莎士比亚在写作时,想到的可能是罗马神话中的狄安娜。

狄奥妮莎 (Dionysa) 《泰尔亲王配力克里斯》中的角色。她是塔萨斯总督克里翁之妻。配力克里斯将自己的女儿玛丽娜托付给克里翁,狄奥妮莎保证要像宠爱自己的女儿菲萝登一样宠爱玛丽娜。但由于玛丽娜的美貌和令名使菲萝登黯然失色,引起狄奥妮莎的嫉妒,设计谋害玛丽娜。自以为阴谋得逞之后,她又毒死了雇用的杀手。事情传开之

后,愤怒的市民烧毁了克里翁的宫殿。剧末,致词的老人说她死于市民之手。

狄俄墨德斯 (Diomedes) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。他是克莉奥佩特拉的仆人。克莉奥佩特拉先派玛狄恩去告诉安东尼她已经死了。过了一会儿,又怕安东尼自杀,就派狄俄墨德斯去说明事实真相,可是为时已晚。

狄俄墨德斯 (Diomedes) 《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的角色。他是希腊将领,说话坦率,玩世不恭。克瑞西达当着特洛伊罗斯怀疑的目光与他调情、约会(第 5 幕第 2 场)。在希腊神话中,他是阿耳戈斯国王。荷马在《伊里亚特》中将他描绘为特洛伊战争中最勇敢的武士之一。

狄米特律斯 (Demetrius) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色,安东尼部下将佐之一。他只在第 1 幕第 1 场中出现了一次,听菲罗讲安东尼的事。

狄米特律斯 (Demetrius) 《仲夏夜之梦》中的角色。雅典的一位青年。海丽娜爱上了他,他却讨厌海丽娜,去追求赫米娅,而赫米娅喜欢拉山德。但是赫米娅的父亲坚持要她嫁给狄米特律斯,赫米娅只好逃出雅典。海丽娜将这个信息告诉狄米特律斯,他追踪到雅典城外的森林,海丽娜也尾随而去。仙子迫克在狄米特律斯睡着时将有魔力的花汁滴在他眼睛上,他醒来后就看到了海丽娜,便向她倾诉了他的爱恋之情。

狄米特律斯和契伦 (Demetrius and Chiron) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中的两个角色。哥特女王塔摩拉之子。他俩强奸了泰特斯的女儿拉维妮娅之后,又砍掉她双手,割下她的舌头。事先他们还谋杀了皇帝的兄弟巴西安纳斯,然后嫁祸于

泰特斯的儿子昆塔斯和马歇斯，昆塔斯和马歇斯因而被处决。泰特斯为了复仇，捉住他俩后，割断两人的气管，并把他俩做成肉酱，端给其母塔摩拉吃。

《第十二夜》(Twelfth Night) 也叫《各遂所愿》(What You Will)，是莎士比亚最著名的一部喜剧。

版本原文。收在1623年第一对开本中的是唯一有权威性的原文。没有早期的任何版本。第一对开本中的戏文是好的，大概是根据一个剧院提词本，不仅分了幕场，而且有相当详细的舞台指导词。戏文中有一点错误，就是一幕五场中一条导词里，把薇奥拉写成薇奥伦德。

写作年代。《第十二夜》可能写于1600至1602年的某个时候。有一份早期演出的报告帮助确定此剧的日期。约翰·麦宁汉于1602年2月2日的圣烛节在日记中记下了他在“中殿法学院”观看《第十二夜》的演出。他这样写着：“在我们的节日上演了一台名叫‘第十二夜或者各遂所愿’的戏，很像‘错误的喜剧’或者普劳图斯的‘孪生兄弟’”。麦宁汉明白写着，他看的是莎士比亚的戏剧，并评论了一番，对捉弄马伏里奥的恶作剧大加欣赏。还有另外一些证据，能证明此剧是写于1600至1602年间。三幕二场中马丽娅提到“增加的东印度群岛的新地图”，是指艾默里·摩利诺克斯1599年所画的地图，这幅地图比任何以前的地图对东印度群岛这一地区画得要详细得多。费边在二幕五场中得意地说：“即使索菲(波斯王的称号)给我一笔几千块钱的恩俸，我也不愿错过这场好戏。”这可能是指1599年罗伯特·舍勒坐着“索菲”号船带着波斯王丰厚的赠礼回到英国那回事。

更为可信的证明，这个喜剧第一次演出是1601年1月6日主显节，也就是圣诞节后的第十二天晚上在宫廷宴乐时演出，所以叫“第十二夜”。这次演出是招待来英国访问伊丽莎白女王的意大利塔斯肯公爵奥西诺的晚会上的欢乐高潮。也有学者认为，既然“奥西诺”进入了戏，那么写戏的日期放在奥西诺访问后更为合适。

题材来源。主要是巴拉巴·里奇所写的散文故事《告别军职》(1581)中的“阿波洛尼斯和西拉的故事”，而里奇的故事最终又来自本特罗的《小说》(1554)和弗朗梭·伯勒福斯特的《悲伤的故事》(1571)。根据抒情喜剧的需要，莎士比亚把原作中的人物和情节都作了一些变动，如把奥丽维娅由原来的寡妇改成了小姐，还删掉了她的一些失于检点的行为。此外，他还创造了马伏里奥、托比等人物并在剧中给他们安排了一系列的活动。

故事梗概。第一幕。伊利里亚公爵奥西诺爱上了奥丽维娅小姐，但是她正在为不久前死去的哥哥服丧，不愿接待公爵派来说媒的人。奥丽维娅的与世隔绝只能更加煽起公爵的热情，他派了一个年幼侍从西萨里奥作为爱情使者去见奥丽维娅。西萨里奥即女扮男装的薇奥拉，她在海上遇难和她的哥哥分开后即漂流到伊利里亚来，做了公爵的仆人，并且陷入和公爵的单恋中。

奥丽维娅延长服丧期使她的放纵的叔叔托比·塔尔契爵士扫兴，奥丽维娅通过女仆玛利娅警告他：她对他深夜不归和纵酒行为很反感。马利娅也批评了安德鲁·艾古契克爵士是个傻瓜和浪子，但托比却把他定为侄女儿的择婚对象。安德鲁已认为自己失败，但托比劝他再留一

个月。奥丽维娅家中的其他成员还有她的小丑费斯特和她的自以为是、爱发脾气的管家马伏里奥。当薇奥拉前来为公爵向奥丽维娅求爱时，好不容易进入门内。奥丽维娅再次拒绝公爵的求婚，但却对这个年幼的使者一见钟情，深深入迷，以致她制造一个借口，让马伏里奥追上去送他一个指环，说是他拉下的。

第二幕。托比和安德鲁正在黄昏畅饮，费斯特唱歌助兴，玛利娅进来埋怨他们猫儿叫春似地胡闹，这时马伏里奥也跟着进来对托比说，如果他再不循规蹈矩，奥丽维娅将要把他赶走。托比对他这种无礼很生气，问道：“你以为你自己道德高尚，别人便不能喝酒取乐了吗？”马伏里奥离开后，玛利娅嘲笑他是“一头装腔作势的驴子”，自以为了不起。她建议他们利用他的弱点使他相信奥丽维娅已经爱上了他。于是便设计了一场捉弄马伏里奥的恶作剧。

奥西诺公爵仍沉溺于单相思，不管一再被拒绝，又一次派薇奥拉去见奥丽维娅表述他的爱忱。奥西诺嘲笑薇奥拉的建议，说某个女人可能深深地爱着他就如同他爱着奥丽维娅那样，没有一个女人能有他那样深沉的感情。

玛利娅和托比一伙躲在花园隐秘处，等着马伏里奥前来“表演”。马伏里奥在小道上拾到一封情书，字迹很像奥丽维娅的笔锋，信中说的话也完全是她的口气，“这叫他心窝里都痒起来了”。其实这是玛利娅假造的把戏。信中叫他在她面前永远微笑，叫他永远穿着十字交叉的黄袜子，而这些正是奥丽维娅所讨厌的打扮和颜色，就奥丽维娅的现在抑郁心境来说，微笑也一定会使她大不高兴。

第三幕。薇奥拉仍然扮做西萨里

奥，再次前来拜访奥丽维娅。这次，奥丽维娅不再隐藏自己对西萨里奥的迷恋，对他倾吐了自己的真实感情。这可使安德鲁感到难堪。在托比和费边撺掇下，于是向年轻人挑战。托比相信，既不是安德鲁也不是西萨里奥有对打的勇气。

这时，薇奥拉的孪生哥哥，西巴斯辛来到了伊利里亚，他是在海上被一个叫安东尼奥的船长救起的。虽然安东尼奥是伊利里亚要抓的敌人，但是他不仅陪伴着西巴斯辛，还把钱袋交给他，供他使用。

微笑的马伏里奥穿着一双黄色的长筒袜，出现在奥丽维娅面前，嬉皮笑脸地引用信中的话，以暗示收到了小姐的情书。奥丽维娅断定他是疯了。托比捉弄安德鲁的诡计也在开始。这个受罪的追求者向薇奥拉下了挑战书。薇奥拉自然对这一挑战迷惑不解，声明她不是一个战士。托比两头撺掇，对安德鲁说西萨里奥是个无人能招架的剑师，致使胆小怕死的安德鲁很后悔，不该提出挑战。正当这两个都不愿决斗的决斗者举起他们的剑时，安东尼奥出现了，上去制止这场战斗，但就在此时他自己被两个警吏逮捕了。他误认薇奥拉是西巴斯辛，找他要钱袋，而薇奥拉却说根本不认识他，真使他惊呆了。

第四幕。在奥丽维娅门前的街上，西巴斯辛碰见了安德鲁，被他打了一下，西巴斯辛正要回敬时，奥丽维娅走来了，请他进家。她又找来一个牧师，请西巴斯辛和她去教堂秘密举行婚礼。不管西巴斯辛怎样迷惑不解，还是跟着去了。

与此同时，小丑费斯特假装是一个好心牧师托巴斯来和被锁在一间黑屋子里的马伏里奥谈话。托比怕奥丽维娅生他的气，再闹下去于他

不利,就建议结束这场闹剧,于是费斯特同意给马伏里奥拿来蜡烛和纸笔。

第五幕。在公爵和薇奥拉等着和奥丽维娅会见时,警吏带着安东尼奥回来,安东尼奥控诉薇奥拉的最卑鄙的忘恩负义。奥丽维娅也责备她背信弃义,欺骗了她,这就使得薇奥拉感到双重的困惑。在牧师前来证明薇奥拉(西萨里奥)确已是奥丽维娅的丈夫时,公爵就更以为薇奥拉是坏人,起了要杀死她的恶念。这时安德鲁和托比又撞了来,大声叫嚷要一个外科医生。原来是他们以为是胆小鬼的西萨里奥把他们打得头破血流。直到西巴斯辛前来为打了奥丽维娅的亲属向她道歉,这个谜才一下揭开。他和薇奥拉很快明白原来他们是失散的亲兄妹。

奥丽维娅想起了马伏里奥,他已被放了出来,让她看使他倒霉的那封信。看笔迹,她猜想是玛利娅写的,费边解释说玛利娅是受他和托比的鼓动,才写了这封信。作为酬劳,托比已经娶玛利娅为妻了。马伏里奥发誓要向他们报复,但是公爵希望他能息事宁人。当公爵看到薇奥拉穿上女服时,他对她说,她将成为“奥西诺的夫人”,也是他“想像中的王后”。

评论。《第十二夜》是莎士比亚在创作第一时期里写下的最后一部喜剧,是向愉快和欢乐告别的喜剧,也是莎士比亚喜剧艺术所达到的顶峰,最能显示莎士比亚喜剧风格和才能的典范之作。莎评家们几乎是众口一词地用“最高级”或“最精粹”的形容词来评论它。赫士列特说:“理所当然地要把它看作是莎士比亚所有喜剧中最令人快乐的一部”。曼斯菲尔尔德说“它是莎士比亚所有喜剧中最欢乐、最愉快的一部,也是

最优秀的英国喜剧。”

薇奥拉活泼漂亮,多才多艺,会唱歌,懂音乐,善于辞令,举止得体,有着做人美德。作为奥西诺的爱情使者,这对她的感情来说,是多么痛苦,多么难堪的事,但她还是忠实地去执行受委托的使命,衷心希望自己所爱之人能够得到爱情的幸福。就在这个行动中,薇奥拉美好善良的心地,自我牺牲的精神,忘我无私的品格,都深深地使人感动。

与薇奥拉相比,奥丽维娅的性格显得更为深沉一些。她情调高雅,风度洒脱,外表涂着一层梦幻般的色彩,内心却笼罩着一团淡淡的哀愁,整个人就是一首优美动听的抒情诗。她是个品德高尚,聪明能干的姑娘,由于父兄相继去世,心情沉重,发誓不再跟男人来往。她的忧愁似乎是无法排遣尽的,但愁情遮不住她的天性:淘气、幽默、还有惹人爱怜的娇气;爽快、开朗、又不时流露出一种少女的矜骄。从她和薇奥拉进行的一系列对话,看出奥丽维娅的绝色天姿,看出她的过人才情和幽默、洒脱、豪放的性格以及一颗天真烂漫、温柔多情的少女的心。她的爱情标准不受世俗观念限制,追求的是爱情本身,是人本身,而不是附加在爱情上的荣华富贵,权势地位,所以才能不爱主人爱仆人。她的可贵之处还在于,一旦爱上了一个人,便一往情深,忠贞不渝。作者通过这一女性描写反映了文艺复兴时期的爱情观。

体现喜剧的讽刺性的人物便是马伏里奥。从表面看来,马伏里奥并不是一个可笑或可憎的人物,相反,倒是一副正人君子的模样,在小姐面前,他从不失态,都是谦恭谨慎,不苟言笑,彬彬有礼,然而在他装腔作势的后边,却隐藏着一个卑鄙可

笑的灵魂,内心深处是一个充满了野心和欲望的不可告人的世界。他在花园里的独自表演,是他内心世界潜藏的向上爬的念头,一心要出人头地的梦想的一次大暴露,也是作者剥去虚伪人物假面具还他们以本来面目的最绝妙、最精采、最无情的喜剧设计。最可悲的是他的对小姐一厢情愿的痴人说梦和爬上公爵高位的美梦不仅是自我误会和自我妄想,而且是不自觉地落入了别人设下的圈套,受尽了屈辱。马伏里奥在情场上的遭遇和福斯塔夫的没落同样有趣,可说是难兄难弟,都遭到同样可悲可笑的下场,成了千古笑柄,是一对取乐不尽的喜剧角色。

《第十二夜》有着类似《亨利四世》的那种上、下双层结构。在《亨利四世》中上层是朝廷王室,下层是平民社会;组成了一幅历史与现实的广阔画面;《第十二夜》的上层是贵族生活的天地,下层是奥丽维娅家中的一角下层人物生活的天地,同样也构成了一幅时代的平面图。在这两层结构里,一个是主体,一个是背景,一个为喜剧提供了诗情画意,一个为喜剧提供了欢乐的气氛,两者融合为喜剧的浪漫色彩和情调。这两层结构虽作用不同,但却互为表里,联系紧密。马伏里奥向小姐的求爱,薇奥拉在小姐与公爵之间的往来,还有女仆玛利娅的穿针引线的活动,他们起到了把上下两层结构缝合在一起的作用。这种结果产生出了特殊的戏剧效果,使严肃与诙谐的场景交替出现,诗情画意与取笑打趣熔为一炉,抒情性与滑稽性赫然并陈。按这种结构的方法,整个戏剧场面和情节被注入了生气勃勃的活力,一场场不同格调的生活场景轮流出现在舞台上,使观众目不暇接,兴趣盎然。

喜剧反映了文艺复兴时期的时代生活和人的精神面貌。西巴斯辛兄妹走向大海,顶着巨浪,奔向远方;奥西诺身为公爵,却书生气十足,喜欢听音乐谈学问;人们都不愿再背封建传统的包袱,自由自在去进行人生的探索,思想解放,感情奔放,敢想、敢说、敢笑、敢爱,一切虚伪的教条,陈腐的道德观念,在他们眼中早已失去了神圣的光圈,只给他们提供了笑料;唱歌要“唱个情歌”,“劝人为善”的歌儿有什么意思;他们要的不是天堂的享受,而是人间的快乐,是现在的幸福,而不是来世的荣华。在他们身上体现了旧的传统观念被打破之后,人们出现了朝气蓬勃、热情洋溢、热爱生活、勇于进取的精神面貌。

莎士比亚以《第十二夜》结束了他的早期喜剧创作。他以抒情的笔触,浪漫喜剧的形式,热烈的激情,再次讴歌了人文主义爱情与友谊的美好理想,再次揭示了生活的美,感情的美和人的美,今天读来,仍使人感到身心愉快,耳目一新,精神振奋,对现实生活充满希望。几百年过去了,这出戏的喜剧场面并没有失去多少动人的力量,人物的喜怒哀乐还在感染不同时代不同国度的人们,这就足以说明莎士比亚喜剧艺术的伟大与不朽。

舞台演出史,英国。《第十二夜》第一次演出是1601年1月6日。最早有文字记载的是约翰·麦宁汉的日记,那是记1602年2月2日的一次演出。1622年2月2日这个剧在王宫白厅上演,戏名用的是“马伏里奥”,可见由于马伏里奥这个人物《第十二夜》出了名。

1660年随着剧院重新开放,此剧成了“威廉·达夫南特的公爵剧团”的固定上演剧目。在塞缪尔·帕匹

斯的日记中记下了他观看此剧三次不同的表演(最早一次是在1661年9月11日),没有一次使他满意。演员表中有托马斯·伯特顿,扮演托比爵士,还有亨利·哈里斯演安德鲁爵士。

1703年威廉·波纳比上演了一出畸形戏剧,名叫《愉快的失望》。这是一个《第十二夜》的改编本,改编和上演的目的,据说是为了一个歌剧或舞剧的剧本作准备。波纳比对剧情和人物的改动也走得太远了,例如,把马伏里奥和安德鲁合并为一个角色,名叫塔克勒特;又把玛利娅一分为二,一个是女主角的聪明的心腹,一个是多情的老女仆。

1741年前,在加立克掌管“德鲁瑞巷剧院”之初,《第十二夜》又受到青睐。在这年1月,查理斯·迈克林首先扮演马伏里奥,而且随后许多年,都是他的无可挑剔的角色。和他同台演出的有哈娜·普里卡德,饰薇奥拉;凯蒂·克里夫饰奥丽维娅,这个剧受到普遍喜爱。1741年后,《第十二夜》同在德鲁瑞剧院和考文特花园剧院年复一年地上演,一直演到1819年,马伏里奥这一角色都由重要演员担任。

19世纪早期,音乐开始介入这个喜剧。1820年11月8日在考文特花园剧院的演出,是用音乐修饰最多的一次演出。薇奥拉唱的是亨利·罗利·毕晓普作的歌曲,在戏单上印有这样说明,“在演剧过程中将插入四部合唱,这些歌词完全选自莎士比亚的戏剧、诗歌和十四行诗。”

整个19世纪中,英国和美国的演出都在互相影响。海拉剧团于1804年在纽约演出此剧。美国的姐妹卡劳特和苏珊·卡西门,曾因扮演罗密欧和朱丽叶震惊伦敦和纽约,这次上演了《第十二夜》,卡劳特扮薇奥

拉,苏珊饰奥丽维娅。1850年9月在“新公主剧院”查理斯·金选定此剧为他的戏剧季节的开场戏。1850年第一个季节,就演出了40多场,布景十分华丽,这几乎是金的所有演出的特色。他的妻子爱伦·特里扮演薇奥拉获得极大成功。1884年7月厄尔文在“莱休姆剧院”演出中分配自己担任马伏里奥这一角色。他的演出,为了全部场景的华丽壮观而牺牲了人物的性格化。他把马伏里奥几乎表现为一个悲剧角色,充满着感伤味道。爱伦·特里承认这次演出是厄尔文最不成功的一次,说它是“单调的、笨拙的和沉闷无生气”,而她扮演的薇奥拉却十分迷人。1894年1月8日在伦敦“戴利剧院”,她仍扮演薇奥拉,这是她119次始终一贯地饰演这个角色,这一现象是这一时代少见的。

20世纪初出现了对《第十二夜》的相反的解释。1901年比波姆·特利在“国王陛下剧院”演出这个喜剧。特利演的马伏里奥是一个令人难以忍受的傲慢无礼的严酷的人,四个无足轻重的小人物围着他转,挺直身子,注意聆听他们的主子的训话。1903年,威廉·颇厄尔的“伊丽莎白戏剧协会”演出了有教训意义的而不是使人愉快的《第十二夜》,但是艺术家巴埃姆·肖却向颇厄尔祝贺,希望“其他剧团都能以此为榜样,让我们听到莎士比亚的声音。”

哈里·格伦威尔·巴克在《冬天的故事》实验性的演出之后,紧接着就推出了同样反传统的《第十二夜》,于1912年11月15日在伦敦“塞瓦伊歌剧院”开始上演,一连演了137场。他的妻子莉拉·麦克卡兹,扮演薇奥拉,爱弗琳·米拉德演奥丽维娅。亨利·恩里表演了马伏里奥的立体形象——一个自命不凡,想入

非非的管家、荒谬可笑、受骗上当的情人，和悲哀不幸、疲劳不堪的囚徒。托比和安德鲁都被恢复了绅士的身份地位，新从音乐喜剧舞台招来的海登·考夫因扮演戏中有着潜在悲哀的人物费斯特。

詹姆斯·波纳德·佛根于1918年在宫廷以传统方式上演了《第十二夜》，赫尔伯特注意不把马伏里奥表演得总是装腔作势。

1932年夏，锡德尼·卡罗尔选择《第十二夜》为他的在摄政公园露天剧场的下午演出的剧目，遇雨不散，雨水浸透了观众和演员的衣服。演员有琼·福布斯—罗伯逊，她演的薇奥拉严肃而聪明；费丽丝·纳尔逊·特利饰奥丽维娅，把这个角色演得生动活泼，高贵华丽，富有色彩。罗伯特·金又于1933年6月5日“露天剧场”的第一个戏剧季节开始时上演了这同一戏剧，观众有3,000以上。

20世纪30年代，《第十二夜》在伦敦几乎连续不断地演出。在巡回演出剧团中都是选定的标准剧目。扮演薇奥拉的爱蒂斯·伊凡斯的关于纪念“戒指”的独白给1932年老维克剧团哈考尔特·威廉斯的演出增辉添彩。5年后，在泰隆·该兹里克的导演下，劳伦斯·奥利维尔扮演托比爵士，乐于大大夸张这个角色；杰西卡·堂迪担任两个角色——薇奥拉和西巴斯辛，但在相逢一场中，自然受到限制，顾此失彼；埃勒克·根尼斯扮演幽灵似的安德鲁。1938年夏在“凤凰剧院”的一场虽然不值得怀念的演出，但却是莎士比亚戏剧第一次被电视从剧院完整播出，从而立了殊勋。在这次演出中，由帕琪·阿什克劳夫特扮演薇奥拉，米彻尔·勒德格雷夫扮演艾古契克，都获得成功。

1939年在多纳尔德·沃夫特第一次未经宣布的巡回演出中，《第十二夜》是他选定的剧目。1940年在他的秋季巡回演出必须取消前，已经在伦敦“斯特兰德剧院”演出了许多场。沃夫特又于1943年秋旅行到东英格兰英国皇家空军营地演出了《第十二夜》。

1945年在斯特拉福罗伯特·阿特金成功地地上演了这个喜剧，并通过这次演出介绍了美国女演员克萊·路西，她极出色地表演了薇奥拉。1948和1949年戏剧节，埃勒克·根尼斯在“新剧院”为老维克上演了一场温柔甜美的《第十二夜》。这次演出的特点是由米彻尔·沃勒设计一个舞台旋转装置，公认是一项天才的创造，但仍然至少激怒了一个批评家，他认为“长久的舞台布景装置决不会容纳它”。萨德里克·哈德维克演的托比爵士控制了伊利里亚的场景。两个戏剧季节之后，老维克剧团从“新剧院”回来，由休·罕特演出《第十二夜》，由于布景简陋，受到批评，但帕婕·阿什克洛夫特的薇奥拉演得光彩照人而大受称赞。

1955年约翰·吉尔古德为斯特拉福演出了《第十二夜》，薇雯·雷扮演薇奥拉，她的丈夫劳伦斯·奥利维尔扮演薄嘴唇、口齿不清的马伏里奥。1958年在斯特拉福的一次演出，喜剧的平衡多少有点被扭曲了，朵萝丝·图廷饰薇奥拉，而杰拉尔丁·麦克旺演的奥丽维娅则是轻浮的、喋喋不休的角色。1960年斯特拉福剧团在演出者彼得·霍尔指导下，在奥得维琪上演了此剧，尼立克·波特扮演了马伏里奥。

1959年和1962年，《第十二夜》被搬上“露天剧场”舞台，演出者先是罗伯特·金，后是戴尼斯·卡雷。在1960、1961和1962年的演戏季节都

有老维克的《第十二夜》的演出。1964年约翰·弗兰克林·罗宾斯在“喜剧院”把此剧作为下午场演出，巴里·鲍伊斯扮演马伏里奥。

舞台演出史，美国。《第十二夜》在美国第一次有记录的演出是1794年5月5日波士顿弗德勒尔街的“戏院”。在纽约的第一次演出是1804年“公园剧院”。19世纪早期很少有《第十二夜》上演，但是1824年8月10日在“切泽姆花园”的演出，演员都是一流的，包括演马伏里奥的亨利·瓦勒克。1852年3月29日，在“钱伯斯街戏院”的演出是演员威廉·E.伯尔顿的初次登台，《第十二夜》的上演也开始流行起来。粗鲁的但有着天赋的喜剧演员伯尔顿的表演大大充实了托比爵士这个角色；和他配合很好的扮演艾古契克爵士的莱斯特·瓦勒克，威廉·R·布莱克饰马伏里奥，还有亨利·普拉斯德扮演费斯特。在随后的重演中，伯尔顿的演员表有了变动，1853年的演出中，担任马伏里奥角色的是查理斯·费舍，被认为是“出色完成了一部离奇喜剧”的表演。1856年詹姆斯·威廉·瓦勒克演出了《第十二夜》，由约翰·迪沃特扮演严厉而苛刻的马伏里奥，查理斯·M.沃考特扮演卑恭屈节而又轻信的安德鲁爵士。1869年奥格斯丁·戴利在他的“五马路剧院”第一次重演这个戏剧，演员阵容很不平常，计有特各特·西顿夫人，她演的薇奥拉显示出焦虑而又羞涩；法尼·达文波特饰充满活力的玛利娅；威廉·P.达维奇演托比，快乐而又幽默的样子，不只是个酒鬼，无疑的是一个重要人物；乔治·克拉克扮演马伏里奥，是一个冷酷无情、想入非非而又荒谬可笑的家伙。1877年戴利第二次演出了《第十二夜》，爱德蕾德·纳尔逊作为

薇奥拉出现在舞台上，查理斯·费舍再一次扮演马伏里奥，不过他的最出色的表演是在戴利的1893年的一次演出，这次演出中放进了两项音乐节目，一个是《暴风雨》中的“来到黄沙的海滨”，一个是《维洛那二绅士》中的“谁是西尔维娅”，这自然是用来代替“奥丽维娅”的名字。乔治·克拉克在这次演出中扮演马伏里奥，詹姆斯·路易斯饰闹饮的托比爵士，这位爵士从不忘记他的骑士道的影响。最出色的表演是爱达·莱亨在她第一次演薇奥拉之后重演这个角色，她演的喜剧是无可比拟的，作为一个大胆、幽默、而又有着渴望的女扮男装者，对薇奥拉满怀同情，表现出了一个人物演得光辉灿烂。

1881年由查理斯·韦伯改写，威廉·H.克莱因和斯图亚特·罗宾孙在“五马路剧院”表演的《第十二夜》增强了托比和安德鲁这两个人物的重要地位，但是曲解了这个喜剧，把主次弄颠倒了。罗宾孙和克莱因两人比较起来，少有天赋的罗宾孙扮演安德鲁要好些，而克莱因扮演的托比在性格上没有什么创造，除了由于醉酒引起的狂暴喧闹。同一年，海丽娜·默杰斯卡在华盛顿第一次扮演薇奥拉，第二年又在布兹的演出中，扮演了这个海上遇难的姑娘，收效极微。

薇奥拉·爱伦在1904年1月8日和1905年在纽约尼克波克演出《第十二夜》，她扮演薇奥拉。这次演出试图把这个喜剧的幻想色彩和浪漫气氛表现出来，同时把伊利亚的生活演为和其他地方日常生活没有两样。本·格里特在爱伦小姐在喜剧中第一次露面之后不几个星期，在这同一剧院上演同一戏剧。他仅

用一个简化了的舞台装置,却收到了更大的效果,主要由于更有才干的演员们的努力,包括他自己演的马伏里奥就受到称赞。1905年爱德华·休·索曾和朱丽娅·马罗从事《第十二夜》的演出,被认为是他们的最好的莎剧表演。马罗小姐饰的富丽愉快的薇奥拉(她于1887年第一次演此角色),“创造了真实形象而没有诗的魅力。”同时索曾对马伏里奥这一人物的完美构想和精湛的表演令人敬佩,马伏里奥看上去装腔作势、华而不实,但也还有他的价值,在不牺牲他的本质的情况下,十分理想地表现了所有这个人物的独特之处。他们在1913年戏剧季节中又上演了这个喜剧。多年后(1919年)由于马罗小姐回到了舞台,他们又在沙白尔特,重新上演了《第十二夜》,这次演出的舞台背景是印象主义的,用一些帷布和平挂的背景对着一幅灰绿色的弧形舞台画幕。罗兰·倍克斯通演托比爵士,丁·绥尔·克劳雷演安德鲁,弗南·克尔索演费斯特。马罗小姐的毫未减色的声音的魅力给人印象深刻,但是索曾的高级喜剧表演更使观众着迷,感动得“都要流泪了”。

这一时期有关这个剧的大多数的演出,只有少数令人失望。1910年安妮·拉萨尔的薇奥拉和路易斯·卡尔福特的托比被认为是失败的,但是菲迪南·哥特斯卡克演的安德鲁表现了这位愚蠢骑士的可笑的幻想,而且明白显示了隐藏起对奥丽维娅选择西萨里奥的愤怒。1914年在哈得孙演出的《第十二夜》缺少特色,演员表包括马格丽特·安格林(薇奥拉),富勒·麦里施(马伏里奥),和锡德尼·格林斯垂特(托比)。同一年,在利波特的一次演出则引人注目,主要因为是费丽斯·纳尔

逊—特利在美国首次公演,他扮演的薇奥拉获得了极大的成功。

1930年的演戏季节期间,弗里兹·雷伯尔扮演的马伏里奥和薇娜·阿伦扮演的薇奥拉的两次演出,都受到好评,但是他们的有价值的努力比起另一演出未免有些逊色,那就是同一年10月15日马克辛·伊利奥特的演出,由肯尼斯·麦克广和约瑟夫·威尔纳·列德主演,连演了65夜。费斯特翻着一本巨大书页,以现出每一迷人的新的场景。重要演员有简·考尔饰薇奥拉和里昂·夸特明演马伏里奥。1932年11月“莎士比亚剧院剧团”上演了《第十二夜》,主要演员有伊恩·麦克莱伦表演一个傲慢自大,但缺少勇气的傻瓜,科替斯·库克西扮演几乎什么也听不见的托比。1940年在圣詹姆斯,海伦·赫伊斯坦担任薇奥拉一角,毛里斯·伊凡斯演马伏里奥。“契诃夫剧团”于1941年在利特尔临时推演这个剧,演得很有传统风格,有自己特色的佩特丽丝·斯特雷特饰薇奥拉,福德·雷尼扮演托比爵士,霍德·哈特菲尔德演安德鲁,阿伦·哈克尼斯则担任费斯特一角。后来不到三年时间,在“新校”戏剧研习会上进行了一次很好的演出。尤金·凡·格罗纳扮演一个优柔的、愚蠢得可怜的马伏里奥,而杰纳德·兰西扮演的福尔斯塔夫式的托比爵士则叫人一直开心。达林·多布林演的安德鲁也全然有趣,厄梭·斯特里契没有充分表现出费斯特愉快地唱歌。马龙·布兰多担任的小小角色西巴斯辛,戏不多,但令人满意。

1949年10月3日在密歇根州安亚伯市戏剧节期间“帝国剧院”上演了《第十二夜》。凡伦丁·温得特出色地导演了这个喜剧,表现了一个富于幽默感而又热心肠的薇奥拉

(弗兰西斯·锐德饰),菲立浦·汤吉和卡尔·本顿·锐德演醉酒胡闹的安德鲁和托比,安诺德·毛斯扮演的是大摇大摆、滑稽可笑、偶尔引人感伤的马伏里奥,尼娜·弗奇担任薇奥拉一角。1957年6月在安大略莎士比亚戏剧节期间,泰隆·格兹利演出了《第十二夜》,背景放在骑士时代。道格拉斯·克拜演的粗野爱闹的托比爵士与克里斯托夫·帕拉默演的安德鲁和布鲁诺·杰拉西演的总是面带忧伤的老人费斯特恰成鲜明的对照。在这个了不起的高水平的演员阵容中还有莎白翰·默肯纳扮演机灵的薇奥拉,道格拉斯·莱因演马伏里奥,弗兰西斯·海伦德演奥丽维娅,以及劳埃德·波其奈扮演的奥西诺。1958年纽约莎士比亚协会戏剧节期间献演了《第十二夜》,表演的水平不是很高,只演了两场。演员有亚瑟·昆吞,表现一个纵情恣乐、粗鄙卑怯的托比;麦利迪斯·道拉斯的角色是虚荣自负、吹毛求疵而又容易上当的马伏里奥。塞基·米勒扮演一个心烦意乱的安德鲁爵士;凯萝尔·盖斯塔夫孙饰的薇奥拉似乎太有点性急了;帕琪·本尼昂演的奥丽维娅又有点太易怒了。在这同一年里,老维克剧团在百老汇上演《第十二夜》,纵情发挥喜剧特点,是一次令人愉快的演出。芭芭拉·杰福德扮演薇奥拉,约翰·奈维尔演胆怯的艾古契克,焦斯·艾克伦德是一个说大话吓唬人的托比,而理查·华滋华斯则是一个高视阔步、装腔作势、而又颇令人喜爱的马伏里奥。1960年美国莎士比亚戏剧节期间上演了1811至1820年摄政时期的《第十二夜》,被沃尔特·科尔斥为“精心设计的胡说八道”,而不予置评。

批评摘要。A. W. 史雷格尔。这

个喜剧,通过巨大的设计和创造,把错综复杂的剧情和丰富多样的众多喜剧人物以及轻柔甜美的诗的美丽色彩融合成一体。在莎士比亚的多数戏剧中,对爱情的处理多半是作为想象中的事情而少有发自内心的,但是在这里作者特别提醒我们,在他的语言中同样一个词“幻想”却有着双重意义,即幻想和爱情。迷恋音乐的公爵对奥丽维娅的爱情不仅是空虚的幻想,而且是真实的想象;薇奥拉出现之初就似乎对公爵产生了爱情,虽然她是侍候他的仆人,但后来对他弹拨了感情的最温柔的琴弦。高傲的奥丽维娅被谦逊有礼而又能说会道的公爵使者迷惑得神魂颠倒,一点都未想到或看出她是一个乔装打扮可与自己匹敌的女子,最后又受到第二次欺骗,错把哥哥当做妹妹。对这些真真假假,阴差阳错,我可以称之为完美的荒唐无稽,和剧本中那些滑稽可笑的人们的有趣的诡计引起的不是装出的愚蠢荒谬构成鲜明的对照,而且也是在爱情的伪装下的类似方式……这些喜剧场景和它们是可笑的一样,都是美妙的构思和意味深长。(摘自《戏剧文学的连续讲演》,1846年。)

威廉·赫士列特。这个喜剧被公正地认为是莎士比亚的最能使人开心的戏剧。全剧充满了甜美可爱和插科打诨。作为喜剧,它也许是过于善良了些。这里没有什么讽刺,没有恼怒。它针对荒唐事而不是针对可笑事。它使我们因人类的蠢事发笑,而不是蔑视它们,更不是对它们抱恶感。莎士比亚的喜剧天才和蜜蜂一样,在于它那从杂草恶花中收集蜜糖的能力,而不在于留下一根螫人的刺。他对剧中人物的弱点作了极有趣的夸张;夸张的办法是

让这些人物自己不会觉得难堪，反而几乎也共享这种欢乐心情；他宁可给剧中人物提供机会，让他们表现出自己最快乐的方面，而不让他们在别人的机智或恶意的想法中成为可鄙。……

《第十二夜》的巨大的隐秘的迷人之处在于薇奥拉这个人物。虽然我们很喜欢剧中人物的滑稽轮唱、肉饼和酒，但还有一些我们更为喜爱的东西。我们对托比爵士发生好感，我们支持安德鲁爵士，我们和小丑之间也有默契，对玛利娅和她的恶作剧不自觉地叫好，我们关注马伏里奥，对他的严肃态度、他的笑、他交叉的袜带、他的黄袜子，以及他被带上脚镣禁闭起来，我们都会同情。但还有引起我们比这一切更加强烈的感情的，那就是薇奥拉承认自己的爱情。……（摘自《莎士比亚戏剧人物论》，1817年。）

查尔斯·兰姆。马伏里奥基本上不是一个可笑的人物，只是偶然变成滑稽可笑。他是冷酷的，一本正经的和令人厌恶的；但却是威严的，不可侵犯的，不管是什么也好，确切的说是一个道貌岸然的人。玛利娅说他是一个鬼清教徒；他可能已经在我们老清教派家庭为一个姓兰姆巴特的人或者一个费尔福克斯夫人当过差役，从而可能骄傲地戴过金链。但是他的道德和行为都被错放到了伊利里安来。他反对哪怕是片刻的不安静，制止托比等人的轻狂喧闹，因此争辩了起来。他的骄傲，或者他的严肃是与生俱来的，是他的本性，既不可笑，也不动人，可是正是这个使他后来成为众人的笑柄。他的为人充其量是不招人喜欢，但却不是丑角，也不可鄙。他的态度是高傲的，有点超过他的身份地位，但是与他的贡献相比可能不

是超过很多。我们找不到理由为什么他不能是勇于负责的、体面的、完善的人。他把戒指扔在地上（奥丽维娅吩咐他还给西萨里奥），表示他的出身和感情高贵，慷慨大方。他的语言在所有场合都是一个绅士的语言，一个受过教育的人……。奥丽维娅起初以为他真的疯了，对大家说：“我宁可失掉我嫁妆的一半，也不希望看到他有什么意外。”这不就表明这个人物不是无足轻重和微不足道的吗？的确，有一次她当面指责他是“太自命不凡了”，但那是以温和和体谅的口气说的，而不能看做是他的特别弱点掩盖了某些长处。他斥责爵士和酗酒纵饮者是明智的和有心计的；当我们考虑到他的女主人无保护的情况和她的隐藏的悲哀将会引起世人对她的家事的注意，马伏里奥可能会觉得他管理这个家的光荣；看来奥丽维娅没有任何兄弟或者亲戚能够协助她，至于托比爵士，已经完全堕落为吃喝玩乐的酒徒。马伏里奥表现了具有可尊敬的品质，甚至在被锁在黑屋子里受尽屈辱的状态下，一种伟大感似乎也没有离开他。他和以为是真的牧师的托巴斯辩论得多好，勇敢而又头脑清楚，在这人身上一定有某种有价值的东西，一定是比仅仅是一钱不值或衙门里作威作福的小官僚小差役有着值得称道的东西。（摘自《埃利亚文集》，1822年。）

阿拉达斯·尼科尔。马伏里奥比之莎士比亚以前任何一部浪漫戏剧中的人物都得到了更加细致深入的刻画。他那自鸣得意的自信，他的野心，他对其他人清教徒式的轻蔑，全都受到了嘲笑，然而摆在我们面前的这幅讽刺画又是那样微妙，它带有无穷的幽默和精美，以致使我们对这个遭受虐待的大管家，不知

怎么会发生一种同情感。(摘自《英国戏剧》，1925年。)

约瑟夫·H.撒穆斯。……当然，马伏里奥受到了惩罚，上演了一场发疯的戏；在小丑的捉弄下，他这场戏演得很滑稽可笑。为了这一次受到的委屈，他也得到某种补偿。但是他至终都是骄傲自负神气十足，使得他仍然是个可笑的角色。他威胁着要报复，不过他现在已无力做到，这只是用来维持喜剧气氛和人物的性格一贯化，并且阻止哀感凄恻之情的产生。

是费斯特而不是马伏里奥最后提醒我们关于对不幸福的罗曼蒂克幻想是不可靠的，没有价值的，我们都曾在这方面有过误入歧途的经验。不过他的经历是沉重的，把真实的自我隐藏了一生，这都是浪漫的爱情为之带来的后果。剧终时，一个人在台上，唱了一首未实现的爱情的歌，让我们看到了事情的另一面。对费斯特，也对他的观众，伪装的面具看来永远不会被抛弃：“朝朝雨雨呀又风风”……

《第十二夜》是莎士比亚喜剧早期成就的顶点。早期喜剧的力量和价值在这里具体熟练地表现在错综复杂的结构中。……薇奥拉的慧眼和她自己的洞察力还有世界的无理性都是我们想望的成功，但是我们也随之明白了：伪装起来的美德只有在恶德没有伪装的时候才会得到完全的成功，而不是现在。在解决了喜剧这一特别形式问题之后，很明白，莎士比亚不想再另有收获。《第十二夜》之后的所谓喜剧都要求有一个幸福的结局，更为急进的人物和自由行动——无所不知的和无处不在的公爵、法术和复活。更加清楚的是，喜剧需要存有罪恶的世界存在着奇迹，这一奇迹不仅是新

生的，而且有着力量。(摘自《第十二夜的假面具》，载堪萨斯市大学学报，第22卷，秋，1955年。)

C.L.巴勃。莎士比亚的两个最大的滑稽可笑人物马伏里奥和夏洛克表现了在资本主义上升中人们对待工作的基本态度和新的价值观……。代表了无情的金钱力量的夏洛克实际在弄钱方面和马伏里奥可以等量齐观，但马伏里奥有着清教徒的道德准绳，被认为是一个真实的清教徒的形象。不过，从文学的和社会的历史高度来看，在莎士比亚最后的自由而轻快的欢乐喜剧中，马伏里奥的出现倒是非常合乎时宜，他作为一种异己分子被嘲笑声驱赶着，排除出人群。他是一个热心事务的人，一个严酷的人，或者是一个想向上爬的人，为了向上爬，他就用严谨和道德作为手段。通过观察，人们可以把这一切从道德意义上来理解，终于在17世纪40年代马伏里奥报复了所有这一伙人。

但是，莎士比亚的喜剧以它的无所顾忌的发挥，区别虚假关注和真正自由之间的不同，远远流传在1640年之后，继续感动着观众，教育世世代代人从新认识人性和社会的力量，这种力量能够冒争取文明和自由的风险。对此，你不能忽视这一真情实事：“朝朝雨雨呀又风风”。(摘自《莎士比亚的欢乐喜剧》，1959年。)

第一对开本 (The First Folio)

第一对开本出现于1623年，由莎士比亚的朋友与同事约翰·海明斯和亨利·康德尔两人收集编辑而成，由威廉·杰格德和伊萨克·杰格德父子，还有后加入的出版商爱德华·布朗特一同出版。

第一对开本共908页，大约印了1,000册或1,200册，当时售价每本

1 英镑, 现在还存有 230 册到 240 册。这个对开本共收入莎氏 36 个剧本, 除了已出版过四开本的 18 部剧外, 还收入了没有出版过的 18 个剧, 几乎是莎士比亚的全部真作。这个版本的开头是本·琼生的致读者辞, 然后是海明斯和康德尔给威廉·赫伯特和菲利普·赫伯特兄弟的献词, 他们就是帕姆布罗克和蒙特戈麦里伯爵。接下来是他们写的“致各式各样的读者”, 然后是本·琼生写的莎士比亚赞美诗, 再后边是休·霍伦德、列奥纳德·狄格斯、I. M. 等人写的纪念莎士比亚的诗。还有一份莎士比亚剧团主要演员名单, 莎士比亚排在第一位, 第二是伯贝奇, 以下是海明斯、菲利普等 26 人。此外, 还有一张马丁·德鲁肖特刻制的莎士比亚的肖像。在演员表上头, 写着“莎士比亚作品集, 包括所有他的喜剧、历史剧和悲剧, 依据原文, 忠实发表。”

这个对开本中戏剧排列顺序不是按时间先后, 而是按照体裁分类编排的, 先是喜剧, 然后是历史剧, 最后是悲剧。目录中没有《特洛伊罗斯和克瑞西达》这个剧本, 正文中却有。唯一所缺的是《泰尔亲王配力克里斯》, 原因可能是一时找不到合适的本子。

第一对开本的重要研究成果有 W. W. 格莱格的《莎士比亚的第一对开本》(1955)、查尔顿·辛曼的《第一对开本的印刷和校读》(1963)、E·K·钱伯斯的《莎士比亚的事实与问题研究》(1930)。第一对开本的复制本也已出版, 其中有重要学术研究价值的是 1968 年出版的《诺顿复印本》, 它是由查尔顿·辛曼从 30 个不同本子中选择最好的版面复制而成的。

第二对开本 (Second Folio) 莎士比

亚戏剧集第二个版本, 出版于 1632 年, 由考茨 (T. Cotes) 承印。他于 1627 年购得第一对开本印刷人杰格德兄弟的产业。第二对开本出版人为阿洛特、斯梅西克、霍金斯、阿斯普里和米恩。该版本扉页上写道:

威廉·莎士比亚先生所著喜剧、历史剧和悲剧。据真迹手稿印刷。第二版。[中间部分为德罗肖特画像] 伦敦。托马斯·考茨为罗伯特·阿洛特印刷, 并在出版人位于圣保罗教堂墓地黑熊标志附近的书店出售。1632。(有的本子出版人不是阿洛特, 而是约翰·斯梅西克、理查德·霍金斯、威廉·阿斯普里或理查德·米恩)

据布莱克 (M. W. Black) 和莎伯 (M. A. Shaaber) 研究, 同第一对开本相比, 该版改动 1, 679 处, 平均每页就两处。显然, 第二对开本曾经某学者凭自己的感觉做过详细校订, 以求做到文从字顺, 合情合理。经后来鉴定, 他的判断在很大程度上是正确的。

在正文之处, 该版本除重印了第一对开本中琼生的诗、海明斯和康德尔合写的序及迪格斯 (L. Digges)、"I. M."、霍兰 (H. Holland) 的诗外, 还加了弥尔顿和署名 "I. M. S." 的人所写的诗。弥尔顿的诗题为《为尊敬的戏剧诗人威廉·莎士比亚写的墓志铭》, 这是他发表的第一首诗。后来, 这首诗又以《1630 年悼念莎士比亚》为题收在作者 1645 年出版的第一个诗集里。这首诗在第三、第四对开本中一直保留着。

第三对开本 (Third Folio) 第三个莎士比亚戏剧集, 出版于 1663 年, 1664 年重印。重印本中, 在原有的 36 个剧之外, 又加进去七个新剧。这外加的七个剧中有六个已被认定是伪剧, 即《伦敦浪子》、《托玛斯·克

伦威尔勋爵)、《约翰·欧尔卡苏爵士》、《清教徒》、《约克郡的悲剧》和《劳克林》。剩下的一个剧《配力克里斯》现在已被承认是莎士比亚的真作。

第四对开本 (The Fourth Folio)

1685年重印的第一对开本称为第四对开本。这个本子与第三对开本一样,仍然保留着那6部伪剧。

店主 (Host) 莎剧中共有两个:一个出现在《维洛那二绅士》中,他带领朱丽娅找到了普洛洛斯;另一个出现在《温莎的风流娘儿们》中,即嘉德饭店的店主。

《冬天的故事》(The Winter's Tale)

是一部莎士比亚后期写的传奇剧。

版本原文。唯一权威的版本就是收在1623年第一对开本中的戏文。它被分成幕场,戏文也整理得很好,很正规,标点符号都很精确。这个戏文不是来自莎士比亚的原始手稿,就是来自一个用心抄写的提词本。

写作年代。西蒙·弗尔门于1611年5月15日在“环球剧院”观看了《冬天的故事》。在一本宫廷娱乐记事簿(1611和1612年)里也有这样记载:“1611年11月5日,国王剧团演出戏剧‘冬天的故事’”。据此,莎士比亚写作此剧肯定是在1610或1611年。

题材来源。来源于格林的小说《潘达斯托》,也叫《时间的胜利》,出版于1588年,1607年重印,改名为《道拉斯特斯和弗尼亚》。莎士比亚在创作《冬天的故事》时,把格林用的人名全部换掉,还增添了几个他自己新创造的人物,如安提哥纳斯、宝丽娜、奥托里吉斯和小丑等。莎士比亚把地点波希米亚和西西里也换了位置,格林的波希米亚国王和王

后变成了西西里的统治者,反过来格林的西西里国王成了波希米亚的主人。这一变动迫使诗人给了波希米亚一条海岸,这一错误苦恼了从本·琼生起直到现在无数的批评家。

情节上,特别是故事的最后也有着彻底变动。在格林的小说《潘达斯托》中,王后在受审后又听到儿子的死讯,立即伤心而死,她的丈夫也于晚些时候悔恨自杀。而《冬天的故事》中,赫美温妮此时只是暂时晕死过去,苏醒后被宝丽娜隐藏在家中的礼拜堂里,由此给16年后的美满相聚埋下了伏笔。

故事梗概。第一幕。西西里国王里昂提斯满怀喜悦接待他的儿时朋友波西米亚国王波力克希尼斯。在波力克希尼斯提出要回自己家乡时,里昂提斯极力不让他走,劝他再多待一些时日,并叫自己的妻子赫米温妮帮他留客。她挽留生效了,再加上她的殷勤好客和热情谈话,已足够引起她的丈夫的妒忌,很快他就确信无疑他的妻子对他不忠,相信波力克希尼斯是她尚未生下的孩子的父亲。他甚至相信小王子迈密勒斯也不是他的儿子。里昂提斯把自己的疑心告诉了大臣卡密罗,卡密罗坚决相信王后是贞节的。但是还是不得已同意去毒害波力克希尼斯。波力克希尼斯也已注意到他的东道主的态度有了变化,恳求卡密罗把国王的密谋告诉了他,便决定带着卡密罗马上离开。

第二幕。波力克希尼斯的逃走,更使里昂提斯对自己的判断深信不疑。无辜的赫米温妮公开否认,群众也都一致批驳,但里昂提斯不管这些,下令把迈密勒斯从她身边带走,并逮捕了赫米温妮。赫米温妮在狱中生下了一个女儿,宝丽娜抱着这个孩子去找国王,以为他看到

这一无辜婴儿会平息盛怒，可是恰恰相反，他大骂这是个野杂种，并骂不绝口地把宝丽娜赶走。他吩咐宝丽娜的丈夫安提哥纳斯把这个孩子送去远处荒漠无人的地方扔了，死活不管，听天由命。正在这时，报告说，奉旨前去得尔福叩求神的指示的大臣克里奥米尼斯和狄温现在回来了，带着阿波罗僧侣的密封的神谕。

第三幕。赫米温妮被押到法庭前，里昂提斯正式控告她，不仅是通奸罪，而且和波力克希尼斯以及卡密罗密谋杀害他。虽然他以死来威胁她，她仍从容答辩，说她的生命没有什么可贵，但名誉是不能丢的。她愿听从阿波罗的裁决。于是开封宣读，“赫米温妮洁白无辜；波力克希尼斯德行无缺；卡密罗忠诚不渝；里昂提斯者多疑之暴君；无罪之婴孩乃其亲生；倘已失者不能重得，王将绝嗣。”宣读完毕，群臣欢呼，但是里昂提斯不服，说这是假造的，吩咐审判继续进行。突然一个仆人前来报告，说迈密勒斯小王子因担心母亲的命运死了。于是赫米温妮晕死过去。看到由于他不信神造成的恶果，国王百般悔恨，要和赫米温妮、波力克希尼斯、卡密罗重新和好，但是他的悔悟太晚了，由于嫉妒受到了痛苦谴责和报应，宝丽娜宣布王后死了。

安提哥纳斯来到波希米亚海岸执行一个扔掉孩子的可悲命令。他在梦中见到了赫米温妮，她请他给孩子取名为潘狄塔。当安提哥纳斯被熊追下时，一个老牧人发现了这个被弃的孩子。他的小丑儿子这时前来报告说，安提哥纳斯已被咬死，他的船也已在风暴中沉没。

第四幕。16年过去了。在老牧人当做自己的女儿抚养下，潘狄塔已

长成为一个优雅美丽的少女，为波力克希尼斯的王子弗罗利泽所热恋。虽然潘狄塔在起初没有注意到弗罗利泽的身份，并相信他是一个乡下青年，但是，她现在害怕国王将因为出身大不相同会强迫他抛弃她。这时，波力克希尼斯和卡密罗也已知道弗罗利泽迷恋一个牧羊女，便化装前去访问牧羊人的小屋，牧羊人正在举行剪羊毛庆宴会。潘狄塔用夏日的花环欢迎他们，一番应酬之后，国王注意到她“是牧场上最美的小家碧玉。但当他看到弗罗利泽对潘狄塔那样亲热，甚是吃惊，决心去拆散他们。因为国王是化了装的，弗罗利泽没有认出他来，当他的面，说出最高贵的皇冠也抵不上她的爱情，并请波力克希尼斯和卡密罗作为他们订婚的证人。国王当即去掉伪装，把弗罗利泽和潘狄塔大骂一顿，禁止他们接触。卡密罗劝他听从国王的意旨，而弗罗利泽非常坚决，宁愿不做王子，要同她一起出海飘流。卡密罗于是为他设计前去访问西西里国王，自己也可趁机回国。这时小丑给牧羊人出主意：去告诉国王她是拾来的孩子，不是亲生骨肉，并把当年在她身边的东西拿出作证，这样就不会受到惩办了。他们的谈话都被流氓奥托斯古斯听到了，他又先听到了卡密罗的计划，于是，为了得到一笔丰厚的报酬，就带他们两人去海边船上找弗罗利泽。

第五幕。里昂提斯为自己所做的蠢事那么痛悔和伤心，大臣克里奥米尼斯不断劝慰，求他原谅自己。宝丽娜仍然坚定不移地赞颂赫米温妮的美德，并且劝说国王不再结婚，除非他看到和死去的王后长得一模一样的人。弗罗利泽和潘狄塔来到时，里昂提斯热情地接待了他们，但

是不一会儿，听人报告说，波力克希尼斯也已上岸，是在追捕逃犯，而且抓住了牧羊人和小丑。

由于牧羊人和小丑说出事情的原委和里昂提斯与女儿的意外重逢，西西里的宫中立即沸腾了起来。应潘狄塔的请求，宝丽娜让他们去她家拜谒赫米温妮的石雕像。里昂提斯被它的酷似王后惊呆了，虽然他指出雕刻家给赫米温妮刻上了她生前没有的皱纹。当里昂提斯提出他希望和雕像接吻时，宝丽娜说，她甚至能使她走动。听了这话，赫米温妮的雕像从她的座位上走了下来，拥抱着里昂提斯。现在她泄露了这些年来，她一直活着的秘密，希望看到神谕的应验。在劝说宝丽娜嫁给卡密罗之后，里昂提斯请求赫米温妮和波力克希尼斯的原谅，并把未来的女婿介绍给他的妻子。

评论。这个剧的题目出自剧中二幕一场，王后要王子迈密勒斯讲一个快乐的故事解闷，他却说：“冬天最好讲悲哀的故事。”这句话不仅点了题，而且也点明了莎翁意欲用季节象征故事，用时序更替暗示情节变化的戏剧构思来。不止一个批评家看出了这一点，并在剧中发现了《冬天的故事》在表现罪恶的成年和被自然庇护的青年之间的对比时，把它们与季节的变化紧密地联系在一起。

一年四季之中，冬天的性格是最冷酷无情的，它用风雪笼罩苍穹，挡住了温暖的阳光，它用冰霜覆盖大地，扼杀了活泼的生命。莎翁正是按照这个用意，把这个剧前三幕的时间背景安排在冬天里。冬天总是和死亡联系在一起的，王子为母亲担忧而死，赫米温妮也“死”了，安提哥纳斯被熊吃了，王后刚生下来的女婴被里昂提斯勒令抛弃，生死不

知。冬天使出了它的全部淫威，给人间留下了一片哀伤，无限悲凉。

按照自然界的盈虚消长，冬天过后便是春天。春天里冰消雪化，阳光灿烂，温暖有情是它的性格。春天里万物复苏，生机盎然，它又是新生的象征，而新生的意象总是和青春的美好、新鲜、活泼联系在一起。因此，春天的主人公必然是新生的一代，春天的生活要求是青春的爱情。正是按照这个用意，莎士比亚把整个第四幕的时间背景安排在春天里，在这明媚的春光映衬下，发生了里昂提斯的女儿潘狄塔和波力克希尼斯的儿子弗罗利泽的恋爱故事。他们是春天的化身，正当美妙的青春年华，像春天一样生机勃勃。他们的爱情又是春天的阳光，融化了父辈在冬天里存留下来的残雪。里昂提斯见到这一对年轻人时，就好像见到了王兄好友，“像大地欢迎春光一样，我们欢迎你们的光临。”儿辈的婚姻消除了他们心中的芥蒂，友谊恢复了，创伤愈合了，春风驱走了严冬，人们又重新回到了夏天。

以季节变化和它们本身固有的象征意义为线索，来分析这个陈旧的传奇故事，或许可以帮助我们更深刻地理解莎翁在其中寄寓的积极意义：春夏秋冬，生死存亡，冬天和老年总是要让位于春天和青年，新生的总是要战胜死亡的、陈旧的，过去的一代人固然是没有什么希望了，但未来却是美好的，青年一代是大有希望的。这体现了莎翁后期创作中仍然保持的人文主义理想。

这个剧中最引人注目的形象是里昂提斯。在莎剧中出现过一连串嫉妒的形象，克劳狄奥、奥瑟罗、波塞摩斯等。他们嫉妒的产生是有原因的，主要是坏人从中捣鬼，使他们中

了奸计,因此他们既是害人者,同时又是受害者、牺牲品。里昂提斯与他们截然不同,他的嫉妒没有任何外因条件,仅仅是他自己的疑心,可以说他是一个不折不扣的害人者。里昂提斯的嫉妒完全是一种狂妄偏执的心理作用。里昂提斯的思维方式本来是病态的,早应得到纠正,但他身为君主,有至高无上的权力,这种条件使他得以把它发展下去,一直走向极端。这是一个独具一格的暴君形象,他凭着手中掌有生杀予夺的大权,以自己的喜怒哀乐作为是非准则,仅仅因为心存疑心就可以任意颠倒黑白,滥杀无辜。遗憾的是,里昂提斯中途突然间改恶向善了。这不仅不合情理,更重要的是把这个形象所包含的批判力量弄得一干二净。

从里昂提斯的嫉妒很容易使人联想起奥瑟罗来,他俩都曾被嫉妒冲昏了头脑,去亲手杀害忠实于自己的人,但他们的动机和目的却不相同。奥瑟罗明显地要比里昂提斯更高尚一些;他们俩作为一种人物性格来说,奥瑟罗也比里昂提斯更典型、更完整、更真实。嫉妒所具有的一切效力和伴生物,在里昂提斯身上全有表现,而在奥瑟罗身上却不存在。

舞台演出史。除了西蒙·弗尔门在1611年看到的在“环球剧院”一次演出外,所有在1642年前的有记录的七次演出都是在宫廷中举行。其中至少有一次是在查理一世的宫中,其余都是在詹姆斯时代。100年后,亨利·吉法德使这个剧复活,在新建的“古德门剧院”上演。同年又被搬上考文特花园剧院舞台,突出一点是哈娜·普里卡德主演宝丽娜。

18世纪中叶,《冬天的故事》在演出中,除了佛罗利泽和潘狄塔的故事,

所有情节都经常受到剪裁,最著名最好的删节本是出自大卫·加立克之手,戏名改为“佛罗利泽和潘狄塔”,于1756年1月21日在德鲁瑞剧院第一次演出。除了牧羊人和小丑发现潘狄塔的一场外,加立克的“改善”包括选用了最后两场的材料和剧前加立克自己用散文写的长篇说明文字。说明文是用的在卡密罗和一个“绅士”之间的对话形式,他们热心地彼此互相讲述前三幕的故事情节。尽管他把莎士比亚戏剧的前一部分全部砍掉,加立克仍然不顾事实,在他的前言中硬说他的“计划不漏掉这位不朽作家任何一滴”。不过,他的改编本在德鲁瑞演出时,使观众那样感到满意,以致这个戏剧霸占了舞台直到世纪末。麦克纳马拉·莫尔根为都伯林“斯摩克巷剧院”的改编本(1756)和托玛斯·富尔为考文特花园剧院的改编本(1773)都不很成功。1771年乔治·克莱门在一个说是莎士比亚写的传奇本中,大大恢复了原始内容,但是他的努力远远不及加立克的《佛罗利泽和潘狄塔》的受欢迎,一个戏剧季节之后便让位给缩编本。

19世纪早期,类似原始形式的《冬天的故事》回到了伦敦的舞台。1802年3月25日,约翰·菲立浦·肯姆拜上演了几乎完全是莎士比亚的戏本,不过,他删去了时间的歌词和用加立克的结局。肯姆拜是一个大受赞赏的里昂提斯,莎拉·西丹斯的角色是赫米温妮。1823年11月威廉·查尔斯·麦克莱迪在德鲁瑞舞台上作为里昂提斯出现,并且在这儿继续演这个角色两年以上。1845年撒缪尔·费尔普斯在萨德勒的“威尔士剧院”上演此剧。

1856年,查尔斯·金在“公主剧院”上演了《冬天的故事》,这是一次昂

贵华丽、蔚为大观的演出,伴以音乐舞蹈,还装饰着无数拟作的古西那库斯(西西里岛东南部之一海港)的建筑模型。他把第四幕的场景从波西米亚变为俾斯尼亚(小亚细亚西北之古国),他能够让牧人穿上古希腊的服装,这样,就顺利完成一次狂野放荡的酒神的欢乐宴饮。这是华丽装饰和舞台机械的混合景观,就在这一场景中,爱伦·特里扮演她第一个角色小王子迈密勒斯。这次演出整整连续不断演了102场。1887年9月玛丽·安德森上演了莎剧原本《冬天的故事》,她特别致力于舞台布景的华丽,使观众着迷。这次演出用了13套不同的布景,因此莎剧演员的表演常常被华丽布景所掩盖,这并不是罕见的现象。但是,安德森小姐演的双重角色潘狄塔和赫米温妮却博得许多批评家的高度赞扬,没有其他任何女演员在演这些角色时获得如此荣誉。1895年亨利·厄尔文所在的剧团,在斯特拉福演出这部戏剧,厄尔文扮演了里昂提斯。

1906年9月在“国王陛下剧院”,比尔波海姆·特利演出了三幕《冬天的故事》,爱伦·特里饰赫米温妮,这是她最后演的重要角色中的一个。布景中有一个像瀑布一样挂着的小河,奥托里古斯在河边洗脸,一面唱着“当水仙花开始露出娇面时”。

然后,1912年,亨利·格兰威尔·巴克,选演了《冬天的故事》,他想从全本戏剧演出中找到“把莎剧演得自然和动人的某些手段”。由于这次演出是在塞鄂伊,他设计了有三个表演区的戏台,不用脚灯,只删去6行台词。在巴克的导演下,演员的语流速度快,却又要不断分出一只耳朵听“台词的音乐结构”。这一大胆冒险激起了一阵批评风暴。虽然

他的班子,包括里拉·麦克卡兹和亨利·恩里这些著名的演员,进行了生动感人的表演和他吸引着许多热心的戏迷,但是公众不支持格兰威尔·巴克。6周后,便收场了。

19世纪20年代,在斯特拉福有两次演出,一次是1921年,另一次是1925年。伦敦西区看到此剧的演出是1923年“演员联谊会”在“抒情剧院”,接着又在“王子剧院”再次演出,由哈科特·威廉斯扮演里昂提斯,丽莲·布莱斯特饰赫米温妮。

1931和1932年《冬天的故事》被搬上斯特拉福舞台,伦德尔·厄尔顿扮演里昂提斯,多萝丝·马辛海姆演赫米温妮。1933年老维克上演此剧时,帕姬·阿士克劳夫特演潘狄塔,麦考姆·昆演里昂提斯。1935和1936年的戏剧季节,由米彻尔·迈科旺为老维克导演了《冬天的故事》。

1937年杰克·霍金斯在“露天剧场”扮演里昂提斯;这年和1942年在斯特拉福由B.伊顿·裴因导演的《冬天的故事》中,巴利奥·霍罗威担任这个角色。1943年斯特拉福又有另一次此剧的演出,这次是多萝丝·格林负责主持。接着,1944年,在“露天剧场”,由欧奈斯特·米尔顿和赛丝丽·伯恩分别担任主角里昂提斯和赫米温妮。

1948年安东尼·奎尔在斯特拉福上演的本子,由厄斯蒙德·奈特、黛安娜·温亚德和保尔·斯考菲尔德扮演动作很慢的小丑,恢复了活熊追逐安提哥纳斯的传统面貌。1951年彼得·布鲁克在“凤凰剧院”上演了完全的、成功的《冬天的故事》。他的演员表中有约翰·吉尔古德(里昂提斯)、黛安娜·温亚德(赫米温妮)、芙萝娜·罗宾孙(宝丽娜)。吉尔古德表演的里昂提斯,从第一次出现在舞台上就看出是一个嫉妒的人,

是一种无合理动机的嫉妒，表现真实合理。

1955年，雯迪·希勒饰老维克的赫米温妮，演里昂提斯的是保尔·罗杰斯，演宝丽娜的是马格丽特·罗林斯。1960年彼得·武德演出的《冬天的故事》，由艾立克·波特演里昂提斯。

在美国1945和1946年的戏剧季节中，在“纽约戏剧协会”上演出此剧，亨利·但尼尔的技术高超的表演，使得国王的几近疯狂的嫉妒真实可信。透过演员的眼睛，可以看到，王后成功地劝说波力克希尼斯留了下来，最初激起她丈夫嫉妒的感情，从而怀疑他们两人之间有着亲密的关系。伊菲·格利奈饰演赫米温妮，芙萝伦斯·里德演出了一个绝妙的宝丽娜，除了极好地表演自身角色外，还起到使观众把幻想当做真实接受的作用。使批评家们大吃一惊的，这次演出极为成功，受到观众最大欢迎。

1958年在加拿大安大略的“斯特拉福莎士比亚戏剧节”期间，由道格拉斯·肯姆拜导演，上演了《冬天的故事》。爱琳·赫利演宝丽娜，克里斯朵夫·派拉蒙演里昂提斯，卡米恩·昆饰赫米温妮，还有道格拉斯·莱因担任小丑角色。

批评摘要。卡罗特·伦诺克斯。人们常常以此来颂扬莎士比亚，说他从《道拉斯特斯和弗尼娅》这个没有多大价值的古老故事推陈出新，创作了自己的冬天的故事。但是如果我们拿这个戏剧中所发生的事件活动来和他用作创作基础的这个没有价值的故事中的情节比较一下，我们将会发现原来的故事更少荒唐可笑。……莎士比亚似乎为了让王后在最后一幕重新出现而让她活着，这是一个不高明的可笑的设计，因

为这怎么可能：一个善良贞洁受人爱戴的妻子竟能把自己隐藏在一个孤寂无人的房子里达16年之久！何况她还知道她的已经后悔的丈夫一直为她的死在悔恨和痛苦中煎熬，折磨得死去活来。再说，在她可以得到她丈夫的爱和分享他的王位的尊荣这样幸福的时候，她有什么理由让自己过着一种可怜的孤独幽寂生活？一个伟大王后，居然甘心忍受这样戏弄，站在一个像座上，定住眼睛，一动不动，最后被宝丽娜的魔法命令召引下来，这一切又是多么滑稽可笑。……旧故事中少有如此低下的东西，也不可能有雕像之类的发明，的确，不管莎士比亚怎样更改变换或发明创造，他的《冬天的故事》是远远不如给他提供素材的这个不大为人注意的古老故事的。（摘自《插图莎士比亚》，1753年。）

维克多·雨果。这个戏剧从最初出版，就受到人们的误解；第一对开本的编者把它放到喜剧一起，于是人们就根据这个标签来接受它，把它当做一个老妇人的故事，或者一时想入非非，兴之所致之作，而不是诗人上乘的作品，其实它是莎士比亚的最严肃最深刻的戏剧之一。《冬天的故事》不是喜剧，而是一个悲剧，比《辛白林》更为可悲，更具悲剧性质。确实是这样，安提哥纳斯，尤其是迈密勒斯之死，比起克洛顿之死感动我们更深。说《冬天的故事》是一部戏剧，不仅仅由于这两起灾祸，也由于它的戏剧结构、它的动情感人的语调，和主要场景合乎情势的发展。在风格方面和《无事生非》大不一样；在《无事生非》中，莎士比亚小心翼翼地不让观众感受到痛苦的感情，他让观众事先知道事件发展的趋势，不会因想象中的不幸而使自己受到痛苦的折磨。当克

劳狄奥离开我们去他未婚妻的坟前祈祷时，我们决不会为此悲哀而感动，因为我们知道坟墓是空的，作者明白告诉我们，希罗没有死，而且也知道在关键时刻她将会再度出现。可是，《冬天的故事》却与此相反，诗人保守了秘密，只有他自己知道，他不让我们有片刻时间来考虑主人公可能的命运。诗人希望我们陷入他的人物失望之中，他有意让我们和里昂提斯一样相信赫米温妮是死了，让宝丽娜的诡计一直把我们欺骗到最后。因此，它的结局的深奥是震撼人心的。这时，我们的焦急已经达到了顶点，当雕像动了的时候，当大理石变成肌肉的时候，当王后从像座上走下来的时候，这只能被认为是我们自身处在某个被超自然的魔法力量召来的鬼神场合，对这一真真切切的死人复活，我们会瞠目结舌，感到难以形容的惊愕。（摘自新集注本《冬天的故事》，1898年。）

F. J. 弗尼瓦尔。它是莎士比亚最后一个完美的剧本，就好像他的艺术天才到了落日的时候，上面洒满了金色的落日光辉，温柔和煦的乡村的微风从上面轻轻吹过。在莎士比亚的剧本中，很少有比《冬天的故事》具有更令人愉快的画面。只要人类还能思想，潘狄塔总会使人的心灵和生活变得愉快和甜美，赫米温妮总会使人的心灵和生活变得高尚和纯洁。在我们面前，莎士比亚给我们描绘的种种情境又是多么开心和有趣，穿插着他的家乡斯特拉福的剪羊毛庆宴会，流浪货郎的胡编乱造的谎骗使人开心，叫人喜欢的华列克郡的娇美少女们争买“礼品”，给孩童讲说着妖魔鬼怪的故事，从前“有一个人住在教堂墓地附近”——作者对着天真无邪的一切

欢乐，再一次敞开自己的胸怀，尽情享受着围绕在自己周围的美丽的自然景色。（摘自《利物浦莎士比亚》，1877年。）

法兰克·科尔摩德。从主题和戏剧来鉴定，这确是莎士比亚的真作。当然，它比起我们能想象得到的更为复杂得多。赫米温妮的复活证明潘狄塔的美丽；似乎已经是毁灭角色的时间，却是一个拯救者。在一个奇妙的瞬间，站在被认为是石像的她的母亲身边，潘狄塔自己就像一座雕像，这提醒我们被创造的事物创造了他们自己的完美和在时间中继续存在，以及在时间的制约下忍受着一切。在终场时，这个戏剧似乎在说（我借用叶芝的话），“不管什么被引出、产生和死亡”比起“圣贤的不朽纪念碑”要高贵得多，同时，认真想一想，也更为真正的持久和永恒。

这是一部伟大的戏剧，有着自然的能量，这种能量支持它所说的有关自然的力量；它的构思是深远而精巧的，它的语言有着丰富的联想。历史学家不会抓住它不放，虽然他会说这不过是追随悲喜浪漫剧的时尚，并且拿潘狄塔来和帕斯托若拉作比较；当然它也不会落入寓言的罗网。……

《冬天的故事》和其他许多故事一样，是写罪过和宽恕与时间的胜利，也是一个宗教的主题。但是，我们重视它不是由于某些隐秘的真理，而是它的如实表现经历的力量；表现生活中的只能通过戏剧形式的媒体，用智慧和想象的紧张活动来表现的某些事物，它不是一个伟大的寓言，或者一篇伟大的议论，而是一部伟大的戏剧。（摘自《冬天的故事》序论，“印章本古典作家莎士比亚”，1963年。）

豆花 (Peaseblossom) 《仲夏夜之梦》中,仙后提泰妮娅的一个小神仙。

独白 (Soliloquy) 演员说给观众的长篇“旁白”。莎士比亚继承了这一技巧,而且在后期作品中应用得日益纯熟而经济。内心独白有时能获得喜剧效果,如在培尼狄克和马伏里奥的独白中即是如此。独白者有时如情节的叙述人,如爱德加(《李尔王》第二幕第三场)讲自己将化装出逃;有时如同详述剧情发展的合唱队,如肯特在前一场中的独白就是一例。在更多的场合中,独白则用来表现人物性格。这在莎士比亚早期作品中处理得较为简单,如理查三世说他要“打定主意以歹徒自许”。在后期,这一技法则应用得更高超,诗人让人物从思想、语言、意象,甚至说话的节奏等许多方面来表现自己的性格。在悲剧中独白通常只用于内省型的人物,如勃鲁托斯、哈姆莱特、麦克白等,安东尼和科利奥兰纳斯心直口快,无须向观众吐露什么秘密。

有学者认为,剧作家应用独白并不总是为了让人物表现自己的性格,如哈尔亲王解释自己荒唐举止的一段台词只是袭用传统套数,让观众放心,一切都会好起来的。

杜曼 (Duman) 《爱的徒劳》中的角色。他长相英俊,思想乐观。与另外两位贵族一起发誓过三年祈祷忏悔的生活,三年内不见女人。但是当法国公主与其三个侍女来到那瓦国时,三位贵族身不由己地爱上了三位侍女。杜曼受到对“最神圣的凯德”的爱情折磨,给她写了一首颂诗(杰加德 1599 年将该诗收入《爱情的礼赞》),背弃了自己的誓言,还扮着俄罗斯人前去求爱,但被要求苦修一年。历史上的杜曼是马延公

爵。

《终成眷属》中的臣甲和臣乙兄弟俩也叫杜曼,他们伪装成敌人绑架了帕洛,在审讯中使他暴露了怯懦的本相。

杜伯尔 (Tubal) 《威尼斯商人》中的一个犹太人,夏洛克的朋友,他从热那亚给夏洛克带来一个不愉快的消息,就是他的女儿杰西卡正在挥霍他的金银珠宝;但是,也报告了值得夏洛克大为高兴的消息,那就是安东尼的大队商船已全部触礁覆没,他全完了(三幕一场)。

杜埃手稿 (Douai MS.) 现存法国杜埃公共图书馆的一份手稿,作于 1694 至 1695 年。包括有 6 部莎剧手稿,它们是:《第十二夜》、《皆大欢喜》、《错误的喜剧》、《罗密欧与朱丽叶》、《裘力斯·凯撒》和《麦克白》,均抄自第二对开本(1632)。这些手稿可能是用于早期业余演出。它们为研究 17 世纪晚期这些剧本的演出本提供了一些有价值的线索。

短行剧诗 (Short Lines) 指不足五音步的不完整的素体诗诗行。有时这是由于删改或印刷错误造成的。威尔逊(D. Wilson)把这种诗行作为修改的痕迹而加以重视。不过,莎士比亚也时常用短行剧诗来表示慨叹、问候、道别等;有时则为取得某种效果,如表示停顿等,如《理查三世》第四幕第四场的一段台词:

Meantime, but think how I may do
the good,
And be inheritor of thy desire.
Farewell till soon. [Exit Tyrrel]
The son of Clarence have I pent up
close
.....

(同时不妨想一想我如何酬谢你,怎样满足你的欲望。再见,等你来。[提瑞尔下])

克莱伦斯的儿子我已经关禁起来;……)

随着莎士比亚戏剧艺术的发展,短行剧诗的使用愈见频繁了。台词时常一足一行即告结束,而并不总是由下一个说话人补足。如《安东尼与克莉奥佩特拉》中:

Ant. I am not married, Caesar:
Let me hear Agrippa further
speak.

Agr. To hold you in perpetual ami-
ty

.....

(安东尼 我没有妻室,凯撒;让我听听阿格立巴有些什么话说。

阿格立巴 为了保持你们永久的和好……)

(第二幕第二场)

大体说来,在早期作品中,每40行剧诗中有一行短行诗句;在后期悲剧中,短行诗句和正常诗句的比例为1:15;在传奇剧中为1:25。《仲夏夜之梦》和《约翰王》特殊,比例为1:150。

对开本 (Folio) 印刷术语,指的是把一整张纸对折一次成两页而印制成的书,其高度为11~16英寸,宽度为8~11英寸。最初出的莎士比亚戏剧集就是这种样式。第一对开本在1632、1663、1685年各重印一次,分别称为第二对开本、第三对开本、第四对开本(见各条)。

对偶词 (Paired Words) 在莎士比亚创作中期,意象采用一个形容词短语修饰两个名词的形式。其中一个名词是典型的拉丁语,抽象、多音节、概括性强,另一个是萨克逊语,具体、单音节、意思特殊,如:“意外和飞来的好运”(accident and flood of fortune)。这个技巧扩展到较普遍的词的搭配上。到创作《哈姆莱特》时,这几乎成了习惯:“……国家所

瞩望的一朵娇花;时流的明镜、人伦的雅范、举世瞩目的中心,这样无可挽回地陨落了!我是一切妇女中间最伤心而不幸的,我曾经从他音乐一般的盟誓中吮吸芬芳的甘蜜,现在却眼看着他的高贵无上的理智,像一串美妙的银铃失去了谐和的音调,无比的青春美貌,在疯狂中凋谢!”(三幕一场)

原文如下:

The expectancy and rose of the fair state,

The glass of fashion and the mould of form,

The observ'd of all observers,
quite, quite down!

And I, of ladies most deject and wretched,

That suck'd the honey of his music
vows,

Now see that noble and most sov-
erign reason,

Like sweet bells jangled, out of
tune and harsh;

That unmatch'd form and feature
of blown youth

Blasted with ecstasy.

虽然在莎士比亚的下一部悲剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中也有许多对偶词,但是在《哈姆莱特》之后,这个技巧不常用了,所以《哈姆莱特》成了更受重视,并具有特殊风格的悲剧。

多德斯利 (Robert Dodsley, 1703—1764) 作者、书商。他先后出版了蒲伯、约翰逊、杨格、阿肯沙、哥尔德斯密斯和格雷的作品。他最出名的是他编辑出版的《旧剧本选》(1744),共12卷,具有开拓性的功劳,选材广泛,对18世纪莎士比亚编辑和批评家有不可估量的价值。兰姆编纂《英国戏剧诗人撷英》

(1808),从中获益不少。

E

二副 (Master's Mate) 《亨利六世》中篇里俘获萨福克的海盗船水手之一,分得了他应得的一份战利品。

俄底修斯 (Odysseus) 即尤理西斯,见该条。

F

法国元帅 (Constable of France)

《亨利五世》中的角色。他是阿金库尔战役中的法军统帅。战前他对胜利抱有信心,与皇太子和其他贵族开玩笑,夸海口。战斗中被杀。史载,他名叫夏尔·德·拉·布雷,是那伐尔王夏尔·勒·莫维的私生子。由于他的继母与英格兰的亨利四世成婚,他成为亨利五世的兄长。

法兰西国王 (King of France) 法兰西国王的形象共在4部莎剧中出现过:《终成眷属》、《李尔王》、《约翰王》、《亨利五世》。

法国太子路易 (Louis the Dauphin, 1187—1226) 法国菲利普二世的大儿子。娶亨利二世的孙女、约翰王的侄女、西班牙郡主白兰绮为妻。路易1216年侵入英国,尽管他以他妻子的权利要求英国王位,但英国王位在约翰王去世后为亨利三世夺走。路易1223年继承他父亲的王位,成为法国国王路易八世。

《约翰王》中,路易娶白兰绮为妻。法国战败后,路易接受潘杜尔夫主教的规劝,以他妻子的权利要求英国王位,企图借此侵占英国。

法兰西斯神父 (Friar Francis) 《无事生非》中的人物,给希罗和克劳狄奥举行婚礼,婚礼进行间,由于克劳狄奥中了别人的诡计,当众辱骂希罗不贞,以致希罗晕死过去。神父将计就计,决定让希罗“死里求生”,使悲剧转变为喜剧。

凡农 (Vernon) 《亨利六世》上篇中的人物。他在国会花园里摘下一朵白玫瑰花,从而表明自己是约克党(二幕四场)。在和兰开斯特党巴塞特争吵时,他要求亨利王批准他和巴塞特决斗,遭到亨利王的拒绝(四幕一场)。这个人物的原型可能是莱塞斯特的下议院的议长理查·凡农勋爵。

凡农 (Sir Richard Vernon) 《亨利四世》上篇中的人物,他参加了霍茨波的叛乱。凡农和瓦斯特串通一气,决心不把亨利王主动提出的和平建议转告给霍茨波,因为一旦背上叛逆之名,以后不管你怎样忠心,永远也不会得到信任,随时有杀身之祸,或者痛苦一辈子。后来在索鲁斯伯雷被俘,两人都被亨利王处死(五幕五场)。历史上,凡农是西

伯布鲁克男爵，理查勋爵的第二个儿子，他参加了反对亨利四世的叛乱，协助指挥索鲁斯伯雷的战役，结果战败被俘而被杀。

凡罗 (Varro) 《裘力斯·凯撒》中勃鲁托斯的一个仆人。菲利比战役的前夜，他睡在萨狄斯附近他的主人的营帐内，睡梦中大喊大叫，被梦见凯撒鬼魂的勃鲁托斯叫醒(四幕三场)。

凡伦丁 (Valentine) ①《泰特斯·安德洛尼克斯》中，是泰特斯的一个亲戚。此人在剧中没有说话，只是顺应处于疯狂状态的泰特斯，参加把信息用箭射给上帝的活动(四幕三场)。

②《第十二夜》中奥西诺公爵的侍臣。奥西诺派他作为爱情使者去向奥丽维娅小姐求婚，他回报说，小姐根本不让他见面，只传话说，她为了哀悼死去的哥哥，在七年内闭门谢客，不与任何人往来。

③《维洛那二绅士》中的主人公之一。为了阅历人世，获得生活经验，他投身到米兰公爵府下，并与公爵小姐西尔维娅相爱。他的好友与情敌普洛丢斯为了夺取爱情，不惜背叛友情，与公爵共谋，驱逐了凡伦丁。之后，凡伦丁成了哨聚山林的逃亡者和强盗的头目。凡伦丁被逐后，西尔维娅也逃离家庭，跟踪追寻，途中被强人俘虏。当普洛丢斯救下她并强行非礼时，凡伦丁赶到，以致普洛丢斯没有得逞，并对自己不忠不义对不起朋友的行为表示忏悔，凡伦丁不究既往，原谅了他，也赢得了西尔维娅的爱情。

凡里厄斯 (Varrus) 1.《安东尼与克莉奥佩特拉》中庞贝部下一个将佐。在二幕一场中，凡里厄斯向庞贝报告了安东尼即将到达罗马的消息。

2.《一报还一报》中文森修公爵的一个近侍。虽然他在剧中出场过两次(四幕五场和五幕一场)，但都没有说话。在对开本的演员表中没有这个角色的名字。

凡勒利娅 (Valeria) 《科利奥兰纳斯》中维吉利娅的一个友人。在一次访问中，盛赞小马歇斯不同凡响，并带来一些战场的消息。在科利奥兰纳斯被逐后，她又伴随伏伦妮娅、维吉利娅前往敌军营帐，说服科利奥兰纳斯饶了罗马。

凡罗的仆人 (Varro's Servants)

《雅典的泰门》中债主凡罗派他的两个仆人去向泰门逼债。凡罗本人在剧中没有出现。

凡勒利厄斯 (Valerius) 《两个高贵的亲戚》中的一个忒拜贵族，他对阿赛特和帕拉蒙说：忒拜和雅典忒修斯的战争已迫在眉睫。

范顿 (Fenton) 《温莎的风流娘儿们》中的一个少年绅士，与安·培琪谈恋爱，不顾培琪小姐父亲的反对，与之私奔成婚。

飞蛾 (Moth) 《仲夏夜之梦》里提泰妮娅手下小仙之一，被前者委派侍候波顿。

菲罗 (Philo) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中安东尼的一个朋友。他只在一幕一场中出现，发表了该剧倾向性的讲话。

菲苾 (Phebe) 《皆大欢喜》中的一个牧女。她爱上了女扮男装的罗瑟琳，轻视忠实于她的西尔维斯。罗瑟琳向她保证如果和女人结婚，就娶她为妻。条件是假如菲苾不愿意嫁给她就和西尔维斯结婚。

菲罗登 (Philoten) 《泰尔亲王配力克里斯》中克里翁与狄奥妮莎之女。在剧中虽然她没有出现，但在四幕开场诗中，高尔说玛丽娜的敏慧大大地减低了她的声望。

菲利蒙 (Philemon) 《泰尔亲王配力克里斯》中萨利蒙的仆人。三幕二场中萨利蒙派他为海上遇难的人生火,拿食物。

菲洛特斯 (Philotus) 《雅典的泰门》中泰门债主的一个仆人。菲洛特斯去要债也失败了(三幕四场)。

菲莉妮娅 (Phrynia) 《雅典的泰门》中艾西巴第斯的两个情妇中的一个。在四幕三场中,泰门把发现的金子分给她一部分,但对她进行了诅咒。

菲拉里奥 (Philario) 《辛白林》中波塞摩斯的一个意大利朋友。波塞摩斯被放逐时,住在罗马菲拉里奥的家里,在他家里波塞摩斯遇到了阿埃基摩。菲拉里奥是赌伊摩琴是否贞洁的见证人。当阿埃基摩从英国回来,宣布了他的胜利,菲拉里奥劝说波塞摩斯不要相信不充分的证据,但没有成功。

菲利普二世 (Philip II, 1165—1223)

法国国王。1180年他的父亲路易八世死后,继承了王位。菲利普在国内建立起自己的地位后把注意力转向国外,当英国亨利二世的儿子起来反对他们的父亲时,他支持他们。菲利普发誓忠于战胜亨利的理查一世,但他没有遵守诺言。结果理查与诺曼底贵族联合反对法国国王,1194年打败了菲利普。1199年理查死后,约翰王与菲利普签定条约,放弃了拜里(Berri)、奥弗涅(Auvergne)和布里塔尼(Brittany),以及对他侄子亚瑟的监护人身份。然而1202年,战争再次爆发,约翰王打了几个胜仗后,菲利普继续去征服诺曼底。

在《约翰王》中,菲利普支持亚瑟争夺英国的王位,派大使要求约翰王让位。义愤之下,约翰王立刻入侵法国。

菲劳斯特莱特 (Philosotrate) 《仲夏夜之梦》中忒修斯的掌戏乐之官。他负责安排忒修斯结婚庆典上的娱乐节目,他介绍了插剧“皮拉摩斯和提斯柏”,他告诉忒修斯虽然这个剧很短,但也会嫌太长(五幕一场)。

斐迪南 (Ferdinand) 莎剧中有两个人物叫斐迪南,一个出现在《暴风雨》中,系那不勒斯国王之子。另一个出现在《爱的徒劳》中,为那瓦国王。

费边 (Fabian) 《第十二夜》中的一个丑角形象,奥丽维娅的仆人,曾和托比等人一起捉弄过管家马伏里奥。

费斯特 (Feste) 《第十二夜》中的一个丑角形象,奥丽维娅的弄人。他也参与过捉弄马伏里奥,还假扮成牧师托巴斯欺骗被囚禁起来的马伏里奥。

费尔德 (Richard Field, 1561—1624)

印刷商,生于斯特拉福,与莎士比亚是同乡。1579年来到伦敦,后来成为当时比较有名的印刷商。他与莎士比亚很可能在家乡时就相互认识,到伦敦后友情进一步加深。莎士比亚第一部正式出版的作品《维纳斯与阿都尼》,就是他负责印制的。不久以后,他又为莎士比亚印行了《鲁克丽丝受辱记》和《爱情的礼赞》。

费舍尔 (Thomas Fisher, 生卒年不详) 出版商。1600年,他登记出版了《仲夏夜之梦》,并在他位于舰队街上的店铺里出售。

费伯尔 (Francis Feeble) 《亨利四世》下篇中的一个人物。Feeble意为虚弱,据此他的名字在中译本被译为弱汉。他的职业原是女服裁缝,后被福斯塔夫招募为士兵。

费兹华特勋爵 (Lord Fitzwart)

《理查二世》中的一位年轻贵族,

在五幕一场中提出了与奥墨尔决斗。

分裂莎著 (Disintegration) 指某些学者认为莎士比亚的许多作品并不是他一个人写的这种观点。19 世纪后半叶和 20 世纪前 20 年,这一呼声达到高潮。不过早在 1687 年就有人怀疑莎剧是否是莎士比亚独自创作的。1687 年,爱德华·雷文斯克洛福特在《泰特斯·安德洛尼克斯》改编本的前言中就认为该剧是别人写的,莎士比亚只对一两个主要角色进行了加工。

18 世纪,亚历山大·蒲伯怀疑《错误的喜剧》、《爱的徒劳》和《冬天的故事》这三个剧本的大部分是否为莎士比亚所作。撒缪尔·约翰逊在《理查二世》中发现了别人的手笔。爱德华·马龙给这些推测提供了某些证据,他提出了一个尝试性的创作年表,根据初学到熟练的内在发展进行排列。他认为在这一框架内,只有《亨利六世》三部曲和《泰特斯·安德洛尼克斯》与莎士比亚缺乏实质性的联系。

直到 1870 年,马龙的推测才为大多数人接受。是年,新莎士比亚协会对莎士比亚诗歌进行“韵律考证”,对某些莎剧的真伪产生了新的怀疑。主要怀疑者有 F. G. 弗里。他发现这些剧本的韵律缺乏一致性。他基于从中获得的分析结果形成了假设。他认为《驯悍记》中有些部分为托马斯·洛济所作,《罗密欧与朱丽叶》中有乔治·皮尔的手笔,《裘力斯·凯撒》中有的出自本·琼生。弗里还辨别了早期剧本《泰特斯·安德洛尼克斯》、《亨利六世》和《理查三世》许多假想的合作者的身份。

弗里的推测在他的时代,科学的声望达到新的顶点。他借助于统计

学和定量分析,使其成果披了一层“科学”权威的外衣,为他赢得了大批热情的信奉者。其中最有力的是 J. M. 罗伯逊,他的方法有些不同于弗里。他依赖大量主观判断,猜测某些剧哪些部分可能非莎士比亚所作;根据自己的印象,把低劣的部分归于其他风格和词汇相同的剧作家。于是他认为《理查三世》、《理查二世》、《亨利五世》和《裘力斯·凯撒》的早期版本主要为马洛所作,《维洛那二绅士》主要是罗伯特·格林写的。由早期的形式发展到目前这种版本经过了一系列修改。他还认为《哈姆莱特》、《终成眷属》、《温莎的风流娘儿们》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《雅典的泰门》和《泰尔亲王配力克里斯》是莎士比亚根据乔治·查普曼早期的草稿或版本写成的。罗伯逊的许多观点不仅没有说服力,而且大部分的证据都是模糊、主观的,遭到了多数学者的反对。

多佛·威尔逊的看法要有力得多,并吸引了大批追随者。他的推测是以现代校勘学所提供的观点为基础的。现代校勘学考察伊丽莎白时代印刷厂的技术与活动,考察印刷工使用的抄本的特征,以及抄本发展变化的可能性。威尔逊比他的前辈温和。他认为莎士比亚所有早期喜剧和历史剧的版本基本上是对更早的剧本的改写。例如,他认为《温莎的风流娘儿们》是莎士比亚改自无名氏的《嫉妒的喜剧》,但后者也可能仍是莎士比亚所作。

现在对莎剧版本的研究已基本上确定了莎剧为莎士比亚所作。同时承认《泰尔亲王配力克里斯》、《亨利八世》,可能还有《雅典的泰门》、《泰特斯·安德洛尼克斯》中有他人的手笔,《麦克白》中有窜入的成分。对

《亨利六世》中篇和下篇，长期以来学者们认为是由无名氏的“争斗剧”改写的，现在大多数人同意“争斗剧”也是莎士比亚所作，是一“劣质四开本”。

伊丽莎时代改写旧剧本和合作写剧非常普遍，因此莎士比亚显然也这样干过。虽然分裂主义作了不懈的努力并没有从实质上改变第一对开本的编辑，莎士比亚同台演出的海明斯和康德尔的论断，他们认为第一对开本中36个剧本均为莎士比亚所作。

讽刺喜剧 (Comic Satire) 本·琼生创造的一种戏剧类型。1599年，他的《人人扫兴》由内务大臣剧团搬上舞台，可能是在新的环球剧院演出。琼生称它为“讽刺喜剧”(comical satire)，系指该剧将喜剧和讽刺的传统特征结合起来了。这可能是琼生对1599年6月1日坎特伯雷大主教和伦敦主教的禁令的回答。他们禁止继续出版讽刺诗，尤其是约瑟夫·霍尔、约翰·马斯顿和约翰·戴维斯的作品。琼生寻求与这些讽刺相等的戏剧形式，采纳古典喜剧和即兴喜剧取笑讽刺对象的方法，确立了这种戏剧的典范。他在剧中先是通过情节刻划傻瓜或恶棍的形象，夸张地表现他们的愚蠢；最后，要么人物性格得到改变，要么顽固不化，通过情节进行嘲弄。

为了将观众的嘲弄集中到讽刺对象上，琼生在《人人扫兴》中安排了两个评论员。一个是阿斯帕—麦西伦特，他是作者的代言人，愚蠢与罪恶的鞭笞人，表达作者的理想。另一个是卡诺·巴蓬，他是一个典型的小丑。根据文艺复兴时期的批评理论，他不是合适的讽刺者，因为他进行挖苦时，时间、地点都不适宜；再者他也不假装要改变他讽刺的人，

他仅仅是要炫耀他的语言技巧，以贬低和辱骂他人来取悦观众。琼生所说的“掺假的真喻”(adulterate similes)，即修辞格滑稽粗俗，它指出了这些滥用语言的最鲜明的特征。尽管在上下文中，每一句话虽然荒唐却有某种合理性，但这些夸张的俏皮话使小丑似乎与他的讽刺对象一样荒唐，常常令人厌恶。就此而言，这种讽刺便是双关的。

莎士比亚在他的“阴郁喜剧”(dark comedies)中运用了与琼生非常相似的讽刺理论。其创作早期在揭露福斯塔夫的怯懦(《亨利四世》上篇第3幕第2场和第4场)和马伏里奥的虚伪(《第十二夜》第2幕第5场和第3幕第4场)的细节中，小丑受人怂恿，表现出自己的愚蠢。不过这些细节的基调是引起观众对人类怪癖的善良的嘲笑。但在《终成眷属》中，尽管帕洛的表现(第4幕第1场和第3场)在许多方面和福斯塔夫一样，但由于剧中其他人的反应而引起的观众的嘲笑，大概要苛刻得多。剧末，帕洛像琼生讽刺喜剧中某些受嘲笑的角色一样，从情节中消失了，不值一提。

在该剧中，莎士比亚刻划了一个类似卡诺·巴蓬的小丑(“巴蓬”意为“小丑”)，虽然莎士比亚的拉瓦契是一个典型的宫廷小丑。他借鉴了卡诺·巴蓬枯燥的语言，形成了荒唐的语言特征。帕洛潦倒不堪之后，他在向拉佛介绍时说：

“大人，这儿有一只猫，可不是带麝香味的猫，它自己说因为失欢于命运，所以跌在烂泥潭里，沾上了满身的肮脏。

(第5幕第2场，20—23行)

他以更低级的粗俗语言刻划帕洛：“从命运的茅厕里送信给一位贵人。”小丑在这里显然没有其他目

的,只不过是显示自己创造粗俗低级的语言的聪明劲。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的忒耳西忒斯尽管是以古典模式创造出来的,仍然表现了讽刺喜剧中小丑的特征。他一心一意创造诘屈聱牙的语言,而且全都是贬义的。他称帕特洛克斯“你这一绞轻薄的丝线,你这罩在烂眼上的绿绸眼罩,你这浪子钱袋上的流苏”(第5幕第1场,35—37行);说阿伽门农“人倒很老实,他也很爱玩鹌鹑,可是他的头脑总共不过像耳屎那么一点点……不过是用链条穿起了挂在他哥哥腿上的一块小小的鞋拔”(第5幕第1场,58—59行,62—63行)。潘达罗斯也是一个讽刺性的人物,正是他那玩世不恭的态度决定了特洛伊罗斯与克瑞西达夭折了的爱情的基调。

在“问题剧”(problem plays)中,阴郁和悲观的情调注入了强烈的讽刺后,显得非常深刻。假如说剧中无关的因素没能与剧情完美地结合在一起,这也许是因为莎士比亚的心灵和精神与这种艺术手法完全不相融。

《凤凰与斑鸠》(The Phoenix and the Turtle, 1600) 一首无题诗。一般认为是莎士比亚之作。这首诗最初出现是附加在罗伯特·切斯特的《殉情者或罗瑟琳的控诉》(1601, 1611)后的一组诗歌中。这首诗还出现在约翰·本森的《诗集》中,作者威廉·莎士比亚(1640)。这是一首用长短格四音部写成的67行挽歌。诗歌开始招唤其他鸟来参加凤凰与斑鸠的哀悼:

爱情和忠贞已经死亡;

风和鸠化作一团火光

一同飞升,离开了尘世。

“一团火光”建立起下面两个死鸟

象征性结合的主题,这是爱的结合,它向一切理性和自然的法则挑战。最后15行“哀歌”歌颂了美(凤凰)与忠贞的熔合。该诗强烈的寓言性和非人格性倾向与莎士比亚的任何其他作品都不一样,这引起过去一些评论家对版权问题的怀疑。现在一般认为这不仅是莎士比亚原作中合法的一部分,而且是很重要的一部分,因此吸引了不少读者和评论家。有些人把该诗作为政治性寓言,认为该诗是指伊丽莎白和埃塞克斯的爱情悲剧。另一些人则认为该诗是指约翰·索尔兹伯里爵士,因为这本诗集是题献给他的;还有的人把该诗看作是安妮·林恩的哀歌,安妮·林恩是一个不服从国教的天主教徒,因包庇牧师被处决;也有人认为该诗指雷德福德伯爵夫人露西·哈柏林和她的丈夫雷德福伯爵三世爱德华·拉塞尔。

近些年来,诗中的哲理性和象征都被挖掘出来。威尔逊·奈特在分析这首诗时联系诗集中的其他诗歌,找到了支持他观点的证据,认为《凤凰与斑鸠》像莎士比亚的十四行诗一样,赞扬男女熔为一体。其他理解从神学到传记体都有。

弗雷肯(Ludovic Verreyken) 法兰德斯国(今比利时和法国的一部分)驻伦敦大使。1600年3月内务大臣亨斯顿在宅邸宴请他,并在“黑僧”剧院由莎士比亚剧团为他上演《亨利四世》上篇。3月8日,罗兰·怀特写给锡德尼的信中,谈到这次招待和演出。

弗吉斯(Verges) 《无事生非》中一个警佐,和警官道格培里一起,负责巡逻守夜。他报告梅西那总督说他们抓到两个出名的坏蛋康拉德和波拉契奥(唐·约翰的仆人),并帮助审问。弗吉斯和道格培里都是剧中思

维混乱、语无伦次，而又自以为是的可笑丑角（三幕三、五场；四幕二场）。

弗洛斯 (Froth) 《一报还一报》中的一个愚蠢的绅士。

弗内斯 (Horace Howard Furness, 1833—1912) 美国莎学家，新莎士比亚集注本编辑计划的倡导者和实施者。1871年，新集注本第一卷《罗密欧与朱丽叶》，由他编辑出版。他的儿子 H. H. 小弗内斯(1865—1930)把这项浩大的工程继续进行下去。1936年，美国现代语言协会成立了一个委员会，接替已故的小弗内斯继续从事这项工作。这套集注本质量参差不齐，但内容丰富，具有一定的参考价值。

弗鲁特 (Francis Flute) 《仲夏夜之梦》中的人物，修风箱者，在戏中戏里扮演提斯柏。

弗兰西斯 (Francis) 《亨利四世上篇》中的酒保，成为哈利太子和波因斯的取笑对象。

弗鲁爱林 (Fluellen) 《亨利五世》中的一个威尔士小军官，跟随亨利五世前往法国作战。

弗洛利泽 (Florizel) 《冬天的故事》中的人物，波西米亚国王之子，与潘狄塔谈恋爱。

弗里恩斯 (Fleance) 《麦克白》中的人物，大将班柯之子。麦克白原打算把他们父子一起杀掉，但他侥幸逃脱了。

弗莱维斯 (Flavius) 莎剧中有两个人物叫弗莱维斯，一个出现在《裘力斯·凯撒》中，是罗马护民官之一。另一个出现在《雅典的泰门》里，是泰门忠心耿耿的管家。

弗兰西斯科 (Francisco) 莎剧中共有两个叫弗兰西斯科的人物。一个是《哈姆莱特》中的士兵，另一个是《暴风雨》中的朝臣，与那不勒斯国

王阿隆佐等人一起流落到荒岛。

弗莱德里克 (Frederick) 《皆大欢喜》中的篡位公爵，西莉娅的父亲，后悔悟前非，将爵位归还兄长。

弗兰西丝卡 (Francisca) 《一报还一报》中的女尼。

弗莱米涅斯 (Flaminius) 《雅典的泰门》中的人物，泰门的忠实仆人。

佛罗伦斯公爵 (Duke of Florence)

《终成眷属》中的人物，只在第三幕中匆匆露过两次面。

伏根爵士 (Sir Thomas Vaughan, ?—1483) 是一个狂热的约克党徒(白蔷薇)，为爱德华四世打过多次战役，四世委他为爱德华王子的监护人。国王死后，伏根、葛雷和利佛斯护送年幼爱德华五世去伦敦加冕，三人被葛罗斯特公爵(即后来的理查三世)逮捕，旋即以叛逆罪被处死在邦弗雷城堡。在《理查三世》中，临刑前，他诅咒篡位者和他的党徒们：“你们今天虽活着，可是由于干下了这种事，你们将在灾祸中哀号不已。”

伏提曼德 (Voltimand) 《哈姆莱特》中的一个朝臣。克劳狄斯派遣他和另一朝臣考尼律斯出使挪威，企图说服挪威老王，劝阻福丁布拉斯入侵丹麦。他们成功地完成了使命。

伏伦妮娅 (Volumnia) 《科利奥兰纳斯》主人公的母亲。他和儿子一样瞧不起罗马平民，但她劝他在被选任为执政官之前先把这种轻蔑感情隐藏起来，不必外露(三幕二场)。当科利奥兰纳斯被逐，愤而投敌，带领敌兵前来进攻罗马谁也劝阻不了时，虽然她对平民没有感情，而且驱逐了他的儿子，但为了国家，她毅然决然带领儿媳和小孙子前往敌营，哀求儿子放下屠刀，饶了罗马。在铁石心肠的科利奥兰纳斯面前，她

最后说：“我决不让你侵犯你的国家，除非先从你生身母亲的身上践踏过去”。这一高尚情感终于使科利奥兰纳斯的复仇决心像冰雪一般融化了（五幕三场）。

伏伦涅斯（Volumnius） 《裘力斯·凯撒》中的人物，勃鲁托斯的同学、朋友和同僚。当勃鲁托斯恳求伏伦涅斯执着剑柄，让他伏剑自杀时，伏伦涅斯拒绝了他，说：“那不是朋友能做的事”。敌人打来，伏伦涅斯逃离。在《希腊罗马名人传》中，普鲁塔克写这一情节时是根据伏伦涅斯写的关于勃鲁托斯之死的报告。

伏瑞吉讷（Jacobus de Voragine, 大约1230—1298） 西班牙僧侣，热那亚大主教。他的《黄金传奇》或者圣徒生活，是中世纪最著名的书之一。其中圣巴拉的传说是关于四个匣子的道德故事，两个涂着金色，两个涂着黑漆，金匣子中放着骷髅，漆匣子中是宝石和珍珠。这可能是《威尼斯商人》中选匣子故事的来源。

浮士（Sir William Vaux, ? —1471） 兰开斯特党的一个忠实信徒，1471年被杀死在图克斯伯雷战场。在《亨利六世中篇》中，威廉·浮士爵士向玛格丽特王后报告波福红衣主教病危就要死去的消息。

浮士（Sir Nicholas Vaux, ? —1523） 朝臣和军人，威廉·浮士之子。威廉被杀后，所有财产被没收。亨利七世即位后，把没收的财产归还给尼古拉斯·浮士爵士。在《亨利八世》中，他是负责处死勃金汉的执行官（二幕一场）。

福德（Ford） 《温莎的风流娘儿们》中的人物，福德大娘的丈夫。

福德大娘（Mistress Ford） 《温莎的风流娘儿们》中的人物，福德之妻，与培琪大娘一起教训了企图勾引她们的福斯塔夫。

福丁布拉斯（Fortinbras） 《哈姆莱特》中的人物，挪威王子，其父为先王哈姆莱特所杀，他决心为父复仇，最终继承了本来属于哈姆莱特的丹麦王位。

福康勃立琪（Faulconbridge） 《约翰王》中有三个叫福康勃立琪的人物。一个是罗伯特·福康勃立琪，他是福康勃立琪爵士之子。另一个是他的生母福康勃立琪夫人。据福夫人自称，她曾失身于狮心王理查，由此生下一子，命名为腓立普·福康勃立琪，在剧中通称为庶子腓立普。

福斯塔夫爵士（Sir John Falstaff） 莎士比亚笔下乃至整个英国文学中最著名的喜剧形象。福斯塔夫在历史上实有其人，死于1459年，在英法两军的阿金柯战役中，曾抛弃主帅塔尔博而逃。尽管是无奈之举，但却留下了怯懦的名声，被剥夺了嘉德勋章。莎士比亚在《亨利六世》上篇写到过这个人物。先是借使者之口说出他临阵脱逃引起全军崩溃。接着又描写了他在卢昂城前两军混战中逃之夭夭。后来，塔尔博当着亨利六世的面扯下了他的骑士绶带。亨利王当众宣布革除他的骑士职衔，驱逐出境。这里的福斯塔夫完全是一个胆小鬼的形象。

出现在《亨利四世》上下篇中的福斯塔夫，其原型来自贺林希德的编年史，即罗拉教派的宗教领袖约翰·欧尔卡苏。他是亨利五世少年时的伴侣，对王子的影响很大。莎士比亚一开始在剧中所用的就是欧尔卡苏的名字，但在该剧上演后遭到欧尔卡苏后代的抗议，因而在剧本付印时把名字改成约翰·福斯塔夫。并在剧本收场白中声明：“福斯塔夫将要出汗而死……因为欧尔卡苏是为宗教而殉身的，我们演的不是他。”

《亨利四世》中的福斯塔夫，是英

国封建社会解体时没落的骑士阶层的典型形象。他是骑士出身，一有机会就卖弄自己的头衔，但骑士所应具有的勇敢、荣誉观念等，在他身上却无影无踪。他贪生怕死，空话连篇，不务正业，轻浮淫荡，沉缅于酒色，过着不劳而获的生活。他还伙同一帮社会下层人物，啸聚于野猪头酒店，胡作非为，寻欢作乐。按恩格斯的评价，这是一个“五光十色的平民社会”，“一幅福斯塔夫式的背景。”

福斯塔夫虽然是个喜剧人物，但在这里却有着悲惨的结局。他在与混迹江湖的哈尔太子相处期间，处处想用吃喝玩乐讨好他，以期有朝一日享受荣华富贵。但是在哈尔太子登基称王之时，却对日夜兼程而来的福斯塔夫及其同伙不屑一顾，宣判将他们放逐，并送进监狱拘留悔过。福斯塔夫的结局是时代的必然，作为一个没落阶级的代表，其灭亡是不可挽回的。

福斯塔夫这个形象，后来又出现在喜剧《温莎的风流娘儿们》中。在这里，他的外貌虽无变化，但在性格上却有了不同的发展。过去跟随他的伙伴，都先后离他而去。为了维持其寄生生活，他偷窃、赌博，还勾引有钱人家的妇女，希图人财两得。其结果不但没有成功，反而遭到一次次戏弄。这里的福斯塔夫已经堕落成了流氓无赖，既不受王权宠信，又得不到资产阶级青睐，只能被时

代所淘汰。

福斯塔夫的侍童 (Page to Falstaff)

《亨利四世下篇》中，威尔士亲王派去侍候福斯塔夫的童儿。在《亨利五世》中，福斯塔夫死后，他随巴道夫、皮多、尼姆等一道去了法国。在阿金库尔战役中，他去帮助看守辎重，被法国人杀害。虽然没提到过他的名字，但很可能他就是《温莎的风流娘儿们》中的罗宾。

复制本 (Facsimiles) 利用照相技术拍制而成的莎剧版本。第一对开本可资利用的最佳复制本是由查尔顿·欣曼筹划的《诺顿莎士比亚第一对开本复制本(1968)》，它是从30个不同的版本中精选印成的。从1939年开始，世界莎士比亚协会着手编印了一系列莎士比亚戏剧四开本的复制本，它们都由W. W. 克瑞格编辑的。后来，牛津大学出版社接替了这项工作，编辑改由查尔顿·欣曼和理查德·普劳德夫特担任。

富丽场面 (Spectacle) 受假面剧的影响，在詹姆斯一世和安妮王后的宫廷中风行壮观富丽的场面。这诱使剧作家写作类似效果的剧，并在旧作中插入这样的场面。莎士比亚的传奇剧和《亨利八世》比以前的喜剧和历史剧更多令人赏心悦目的东西，而《麦克白》中有关赫卡忒的情节是1606—1622年之间的某一时间插入原剧的。这一情节在王政复辟时期被加工演变为众女巫飞舞歌唱的场面，直到19世纪才删去。

G

噤登纳 (Gardiner) 《亨利八世》中

的温彻斯特主教。历史上确有噤登

纳其人，全名为斯蒂芬·噶登纳(Stepher Gardiner, 1843? —1555)。曾任亨利八世的秘书，1531年被亨利八世任命为主教。他反对彻底推行新教，后来成为玛丽·都德恢复天主教政策的坚定支持者。

盖兹山(Gadshill) 《亨利四世上篇》中的一处地名，福斯塔夫等人曾在此处打劫过旅客。

盖勒斯(Gallus) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的人物，奥克泰维斯·凯撒部下的将佐。

盖尼米德(Ganymede) 这是《皆大欢喜》中的罗瑟琳女扮男装时所用的假名。

《盖木林的故事》(Tale of Gamelyn)

出现在14世纪假托乔叟所作的一部韵文故事。洛基以它为素材写成小说《罗瑟琳达》，这部小说又成了《皆大欢喜》的题材来源。盖木林即《皆大欢喜》中的奥兰多。

感情的误置(Pathetic Fallacy) 对动物或无生命的事物的拟人化，理查二世惯用的一种表现手法，如：“亲爱的大地，虽然叛徒们用他们的铁骑蹂躏你，我要向你举手致敬”。

刚特(John Gaunt) 《理查二世》中的人物，位居兰开斯特公爵，理查王之叔父，波林勃洛克(后为亨利四世)之父。他的一段歌颂赞美英格兰的台词(二幕一场)，一直被视为感人的爱国主义诗篇。

高厄(Gower) 莎剧中共有三个叫高厄的人物。《泰尔亲王配力克里斯》中的高厄是作为剧情解释者出现的，每一幕开演之前，都由他简略地介绍情节，抒发感慨。《亨利四世下篇》中的高厄是保王党成员，大概是诗人。《亨利五世》中高厄是英国的低级军官。

高厄(John Gower, 约1330—1408)

诗人，乔叟的好朋友，被其称为

“道德的高厄。”他的英文代表作是长诗《一个情人的忏悔》(1390—1393)，其情节由寓言组成，鼓吹爱情必然会把人引向七大罪恶。这首长诗中有一个讲述泰尔的阿普洛尼涅斯的故事，莎士比亚很可能在《错误的喜剧》和《泰尔亲王配力克里斯》中借用了其中的某些情节。在《泰尔亲王配力克里斯》中，那位充当剧情解释者的老人其名就是高厄。

高纳里尔(Goneril) 《李尔王》中的人物，李尔王的大女儿，奥本尼公爵之妻，在剧中和她的妹妹里根干了许多坏事，迫害其父李尔王致死。

戈尔丁(Arthur Golding, 1536? —1605?) 翻译家，曾以十四行诗形式将奥维德的《变形记》译成英文，并于1567年出版。莎士比亚在写作中有可能参考过戈尔丁的译本。当然，如果莎士比亚懂拉丁文的话，他也有可能直接参考原文。但不管怎样说，在莎士比亚的作品中，比如《维纳斯与阿都尼》、《暴风雨》等，都可以找到受《变形记》影响的地方。

歌(Songs) 莎剧中的许多歌取自当时流行的谣曲，因而很难判别某一首歌为莎士比亚本人所作或是后人添加的。不过，以下所列几乎可以肯定为莎士比亚本人的作品(年代为剧本创作时间，但剧中的歌未必作于当时)。

1594年 《维洛那二绅士》“西尔维娅伊何人”(第四幕第二场)

1594年 《爱的徒劳》“当杂色的雏菊开遍牧场”(第五幕第二场)

1595年 《仲夏夜之梦》“两舌的花蛇，多刺的蝟”(第二幕第二场)

1596年 《威尼斯商人》“告诉我爱情生长在何方”(第三幕第二场)

1598年 《无事生非》 “不要叹气，姑娘，不要叹气”（第二幕第三场）

“惟兰蕙之幽姿兮”（第五幕第三场）

1599年 《皆大欢喜》 “绿树高张翠幕”（第二幕第五场） “不惧冬风凛冽”（第二幕第七场） “杀鹿的人好幸福”（第四幕第二场） “一对情人并着肩”（第五幕第三场）

1600年 《第十二夜》 “你到哪儿去，啊我的姑娘”（第二幕第三场）“过来吧，过来吧，死神！”（第二幕第四场）“当初我是个小儿郎”（第五幕第一场）

1603年 《一报还一报》 “莫以负心唇”（第四幕第一场）

1609年 《辛白林》 “听！听！云雀在天门歌唱”（第二幕第三场）“不要再怕骄阳晒蒸”（第四幕第一场）

1610年 《冬天的故事》 “当水仙花初放它的娇黄”（第四幕第二场）“白布白，像雪花”（第四幕第三场）“你去吧，因为我必须走”（第四幕第三场）

1611年 《暴风雨》 “来吧，来到黄沙的海滨”（第一幕第二场）“五呎的水深处躺着你的父亲”（第一幕第二场）“蜜蜂吮吸的地方，我也在那儿吮吸”（第五幕第一场）

1612年 《亨利八世》 “俄耳甫斯弹琴的地方长出了树林”（第三幕第一场）

1594—1600年期间，所有的歌都来自喜剧。这些歌就戏剧效果而言大都无关紧要。这期间，若剧团没有唱歌的合适人选，便从外边找一男人或小孩。应景而作的《仲夏夜之梦》和《温莎的风流娘儿们》，演出时可能还请唱诗班的小孩来演唱其中的歌。后来，剧团有了善于歌唱

的演员后，剧中的歌也趋于增多。例如，后来加入莎士比亚所在的剧团的喜剧演员阿明(R. Armin)曾演唱《第十二夜》中的歌。

历史剧中很少有歌，只有《亨利八世》例外。不过，在“俄耳甫斯弹琴的地方长出了树林”创作的年代，音乐、假面剧及富丽壮观的场面几乎是一部剧不可缺少的因素。

后期悲剧中的歌极大地加强了戏剧效果，如《李尔王》中弄人的歌、奥菲利娅的时断时续的歌及苔丝狄蒙娜的杨柳歌，绝大多数采自当时流行于民间的歌谣，而因其家喻户晓，更增强了效果。

传奇剧同早期喜剧一样，其中的歌都是纯抒情的。

格森 (Henry Gosson, 生卒年不详)

伦敦出版商，1609年印行《泰尔亲王配力克里斯》的第一个四开本，同年重印一次。不过，这是一个讹误很多的版本。

格林 (Green) 《理查二世》中的人物，理查王之近侍，因追随理查二世而被波林勃洛克所杀。

葛雷勋爵 (Lord Grey) 《理查三世》中的人物，爱德华四世之后与其前夫约翰·葛雷爵士所生的小儿子，被理查下令处死。

葛雷夫人 (Lady Grey, 1437—1492)

利佛斯伯爵理查·伍德维尔之女，最初出现在《亨利六世下篇》的3幕2场中，恳求爱德华四世恩准她收回已故丈夫的庄园。爱德华王爱上了她，与之成婚。立为伊莉莎伯王后。

葛朗伯莱 (Glandpré) 《亨利五世》中的法国贵族，在阿金库尔战役中阵亡。

葛鲁米奥 (Grumio) 《驯悍记》中彼特鲁乔的仆人。

葛莱米奥 (Gremio) 《驯悍记》中的人物，比恩卡的求婚者之一。在对

开本的舞台导演说明中,他被称作“潘特伦”(Pantaloan),意即古代意大利喜剧中的常见角色傻老头。

葛莱古里(Gregory) 《罗密欧与朱丽叶》中的人物,凯普莱特家的仆人。

葛利菲斯(Griffith) 《亨利八世》中凯瑟琳王后的男司仪。

葛莱西安诺(Gratiano) 莎剧中有两个叫葛莱西安诺的人物。一个出现在《威尼斯商人》中,安东尼奥和巴萨尼奥的朋友,最后与鲍西娅的侍女尼莉莎结婚。另一个出现在《奥瑟罗》中,勃拉班修之弟,苔丝狄蒙娜之叔。

葛罗斯特伯爵(Earl of Gloucester) 《李尔王》中的人物,李尔在位时的朝臣,爱德伽和爱德蒙的父亲。

葛罗斯特公爵夫人(Duchess of Gloucester) 莎剧中有两个葛罗斯特公爵夫人。一个是《理查二世》中艾丽诺·德·波赫恩,葛罗斯特公爵托马斯·伍斯托克的遗孀。另一个是《亨利六世中篇》中的艾丽诺·柯柏汉,葛罗斯特公爵亨弗雷的第二房妻子,因犯罪而被流放。

公爵(Duke) 《皆大欢喜》中的角色。他是罗瑟琳的父亲,被其弟放逐后,在亚登森林过着流放生活,一伙愉快的贵族随侍左右。他从哲学的角度接受了流放生活。这可以理解为“命运的顽逆”变为“恬静而可爱”的存在。当奥兰多到达亚登森林饥肠辘辘时,公爵温柔地邀请他就餐。复位和恢复财产的消息传来后,他答应与忠诚的贵族们分享好运,不过又劝大家“且把这种新近得来的尊荣暂时搁在脑后,举行起我们乡村的狂欢乐”,庆贺年轻人的婚礼。在洛济的《罗莎琳德》中,他是法兰西国王,名叫热里斯蒙。

公牛四开本(Pied bull quarto) 《李

尔王》第一版本的名称。1608年纳撒尼尔·巴特出版。由于出售该书的巴特印刷厂座落在“公牛的标志”下,因此得名。现存十二本。见《李尔王》:版本。

宫内大臣(Lord Chamberlain) 《亨利八世》中的一个人物。他是伍尔习红衣主教举办的宴会的管理员。在宴会上,他把安·波琳引见给国王。作为枢密院的官员之一,坎特伯雷大主教克兰默在他面前受到指控。五幕四场中,他为指挥伊丽莎白的洗礼而忙乱。历史上,这时担任宫内大臣的是华斯特伯爵查尔斯·骚默塞特(1509—1526)和威廉·桑兹爵士(1526—1543)。

贡柴罗(Gonzalo) 《暴风雨》中的一个忠心耿耿的大臣,普洛斯彼罗被篡位后,他曾帮助普洛斯彼罗父女弃国出走。

古德律斯(Guilderius) 《辛白林》中的人物,英王辛白林之长子,伊摩琴之兄。化名波里多,为培特律斯所收养。

寡妇(Widow) 1.《终成眷属》中狄安娜的母亲,她把海丽娜留宿在自己客店,并帮助她用计策使勃特拉姆回到她身边来。2.《驯悍记》里的人物,在霍坦西奥追求比恩卡不成时,她嫁给了他(四幕二场)。

管家(Steward) 《终成眷属》中一次要人物。在第一幕第三场,他告诉伯爵夫人海丽娜在暗暗爱着勃特拉姆。

龟奴(Boult) 《泰尔亲王佩力克里斯》中人物,米提林妓院主的仆人。他把玛丽娜从海盗手中买来,并到市场上去宣传她的美貌以招徕顾客。玛丽娜却把来妓院的顾客都给说服转化了,破坏了院主的生意。粗俗的龟奴发誓要被玛丽娜的贞操,结果也被她说服。她给龟奴银

钱请他把她送到“良家妇女中间”，她可以教授唱歌，跳舞，缝纫。

鬼魂 (Ghost) 莎剧中多次出现过鬼魂的形象，计有《理查三世》中亨利六世等人的幽灵、《裘力斯·凯撒》中凯撒的幽灵、《麦克白》中班柯的幽灵、《辛白林》中波塞摩斯父母等人的幽灵、《哈姆莱特》中哈姆莱特老王的幽灵。鬼魂登场是伊丽莎白时代戏剧中的一个普遍现象，造成这种现象的原因有两个，一个是受塞内加流血悲剧的影响，一个是当时复仇剧的盛行。在莎士比亚戏剧中，以《哈姆莱特》中老哈姆莱特的鬼魂运用得最为成功。据罗武说，这个鬼魂形象当时是由莎士比亚亲自扮演的。

贵族 (Lord) 《驯悍记》序幕中的人

物。他打猎回来的路上，遇见喝醉了的补锅匠斯赖，便把他抬回家，打扮成贵族，以此来娱乐自己和他的同伴。

国会花园场景 (Temple Garden Scene)

《亨利六世上篇》中的二幕四场。在这一场里，莎士比亚创造了这样一个情节：普兰塔琪纳特邀请他的支持者摘下一朵白玫瑰花，而支持反对派萨穆塞特伯爵的则摘下一朵红玫瑰花。华列克公爵当场预言：

今天这次争论，

在这国会花园里产生了两派，

在红与白的两色玫瑰花之间，

必将送掉千万个人的生命。

事实是从此揭开了英国 30 年玫瑰战争的序幕。

H

哈里森 (John Harrison, ? — 1618)

伦敦书商。1594 年 6 月，理查·费尔德将《维纳斯与阿都尼》交付于他，据此他于 1595 年和 1596 年印行了这首诗的第一四开本和第二四开本。1594 年 5 月，他还将《鲁克丽丝受辱记》付诸登记，同年出版。

哈科特 (Harcourt) 《亨利四世下篇》中保王党成员，出现在 4 幕 4 场里。

哈斯奈特 (Samuel Harsnett, 1561—1631) 学者，1629 年后任约克大主教。1603 年出版一本名叫《极端蔑视教义的骗子们的宣言》，其攻击矛头对准耶稣会。刘易斯·西奥博尔德最先指出，《李尔王》中爱德伽装疯卖傻时的胡言乱语，就是来自这本小册子。肯尼斯·缪尔经过进

一步研究后又指出，《泰尔亲王配力克里斯》和《暴风雨》也借用了小册子中的材料。

《哈姆莱特》 (Hamlet) 莎士比亚的著名悲剧。

版本原文。1602 年 7 月 26 日《丹麦王子哈姆莱特》进入出版登记。当时此剧有三种版本，即第一四开本（1603 年版），第二四开本（1604 年版）以及第一对开本（1623 年版）。第一四开本由瓦伦丁·西姆斯印行。这是一种糟糕的四开本，是盗印版。这种版本曲解原意，把原文弄得支离破碎，因此不及另外两种那样具有权威性。一般认为这种版本出自扮演马西勒斯与路西安纳斯的演员之手，是根据记忆整理的。记不清的地方他就把此剧别处

的台词拿来补充,甚至还有《乌尔—哈姆莱特》(Ur-Hamlet)中的台词。

第二四开本,由詹姆斯·罗伯兹印行,1604年出版,是三种版本中篇幅最长的,有4000行。部分内容印自第一四开本的订正本(至少第一幕如此),部分出自莎士比亚的草稿。第一对开本的主体是一位职业抄写员誊写下来的提词本,个别地方参照了第二四开本。它比第二四开本短了200行,少了许多哲理性的或道德教训性的段落,如最后一段长独白“我所见到、听到的一切都在谴责我”的开头(四幕四场)。

写作年代。《哈姆莱特》的创作及首演年代约在1601—1602年。E. K. 钱伯斯在《论威廉·莎士比亚》中写道:“总的说来,从1598年至1601年头一周的任一日期我看都有可能”。有两点可以说明此剧肯定不会是在1598年前创作的。其一,在同年出版的米尔斯的《帕拉迪斯·塔米亚》的戏剧单上没有此剧。其二,剧中二幕二场提到儿童演员时称他们是“一窝小儿”。这无疑是指皇家小教堂儿童剧团,而该剧团1598年刚进黑衣僧剧院演出。另外,在1599年至1601年间莎士比亚是不会以诋毁之语加到儿童剧团头上的。因为在这段时间内他们还不至于对内务大臣剧团的走红构成严重威胁。

盖布里尔·哈维在1598年版的《乔叟故事集》上做的边注对揭开创作时间之谜很有帮助:

爱塞克斯伯爵盛赞海神之子英格蘭……年轻人推崇莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》,而阅历较广的人则从他的《鲁克丽斯受辱记》及《丹麦王子哈姆莱特的悲剧》得到满足。

爱塞克斯于1601年被处死,而哈维

在同一段话中用现在时提到他和《哈姆莱特》。这就说明此剧一定是在那之前创作并表演的。

题材来源。莎士比亚《哈姆莱特》素材的直接来源是一个讲哈姆莱特故事的早期英文戏剧。托马斯·纳什在他为罗伯特·格林的小说《迈纳夫昂》(1589年出版)写的前言中提到了哈姆莱特的故事。从纳什的某些言辞中我们可以推测出在莎士比亚的《哈姆莱特》之前就已存在《乌尔—哈姆莱特》一剧,它的作者可能是基德。基德的《西班牙悲剧》(约1589年)极受欢迎。莎士比亚的《哈姆莱特》借鉴了这部杰作的某些技巧。

《乌尔—哈姆莱特》早在1589年在伦敦就很出名。海军大臣剧团的经理菲力普·亨斯洛记录了1594年6月11日在纽纹顿巴茨剧院的一次演出,提到此剧时没把它当“新剧”来看。托马斯·洛奇《智慧的痛苦,及世界的疯狂》(1596)中有一句话可说明此剧是内务大臣剧团演出的剧目。

至于《乌尔—哈姆莱特》的内容我们可以从17世纪德国戏剧《弑兄遭惩》得知。莎士比亚在很大程度上参照了此剧的故事。这是一个古斯堪的纳维亚人中流传的民间故事,至于其准确发源地及流传的情况现已很难查证。丹麦史学家萨克索·格拉马迪克斯(约1150—1206年)首次对这个民间故事赋予书面语言形式,记入他的《丹麦史》(约1200年)。记录的主要情节与莎士比亚的悲剧大致相同。都有对弑兄、乱伦、反常性情的描写,主人公与霍拉旭、波洛涅斯、罗森格兰兹及吉尔登斯吞的关系也基本相同。但也有明显的不同之处。萨克索书中有“阿姆莱特的叔父芬根杀了的父亲,阿

姆莱特担起复仇使命,为防止芬根阴谋陷害,阿姆莱特假装疯痴。另一个重要的不同点是阿姆莱特复仇的方式。阿姆莱特娶了英国公主归国,见到芬根及其走狗正在狂欢,他们以为阿姆莱特已死。阿姆莱特装扮成弄人将狂欢者灌得烂醉,然后放火烧掉大厅,杀死芬根。最后阿姆莱特宣布为王。

这是典型的古代北欧野蛮故事。贝勒福雷的《悲剧故事集》(1559—1580,7卷本)第五卷中收了这个故事。贝勒福雷扩展了萨克索集中的故事,增加了阿姆莱特父亲遭谋杀前其母与其叔父私通的情节。莎士比亚和《乌尔—哈姆莱特》的作者可能从贝勒福雷和萨克索都有借鉴。贝勒福雷故事的英译本《哈姆莱特的故事》(1608年)则受到莎士比亚戏剧的一定影响。

至于哈姆莱特性格的某些细节,莎士比亚借鉴了蒂莫西·布莱特的《忧郁专论》(1586)。哈姆莱特对好饮酒的丹麦人的评论可在纳什的小册子《分文不名的栈桥》(1592年)中找到原话。波洛涅斯对雷阿提斯的训导可从伊丽莎白时代一种常用的课文找到来源。奥菲丽娅的葬礼可从天主教葬仪上观察到。哈姆莱特的犹疑性情反映出蒙田《散文集》的某些特点。爱塞克斯伯爵是莎士比亚创作哈姆莱特的现实生活中的原型。

故事梗概。第一幕。老王哈姆莱特的鬼魂接连两个夜间出现在艾尔西诺皇家城堡上,这令守夜军官又惊又怕。霍拉旭应邀来城堡也见到鬼魂,他担心王国遭到厄运。这时王国之内正在备战。因为挪威王子福丁布拉斯招募了一支军队要夺回丧失的土地,报杀父之仇。

王宫一室,克劳狄斯宴请宫廷大

臣以答谢他们对他继承老王王位娶寡后乔特鲁德的默认。酒席之间克劳狄斯遣使节前往挪威,请福丁布拉斯的叔父管束自己的侄子,不要对丹麦动武。国王、王后责备哈姆莱特,劝他不要一味消沉忧郁。哈姆莱特对父亲的猝死感到悲伤、对母亲匆匆再婚感到愤怒。霍拉旭告诉哈姆莱特城堡上发生的事,哈姆莱特准备亲自去露台看个究竟。

雷阿提斯就要启程去法国继续深造,临行时警告妹妹奥菲丽娅不要相信哈姆莱特爱情的盟誓。他们的父亲波洛涅斯是克劳狄斯的主要顾问,总是絮絮叨叨爱管闲事。送行时对雷阿提斯训导了一番处事之术,还责令奥菲丽娅不要再和哈姆莱特在一起。

当晚,城堡露台上鬼魂再度出现。鬼魂告诉哈姆莱特它是遭谋杀的老王的鬼魂,凶手就是克劳狄斯。他支走了王后,趁老王午睡之机将毒药灌入耳中。老王还未来得及忏悔就一命归阴。鬼魂要哈姆莱特复仇,绝不让丹麦皇室的床榻成为贪欲和乱伦的安乐窝。哈姆莱特决心抛却一切念头,只把复仇的嘱托铭记于心。

第二幕。几周过去了,哈姆莱特始终没有动手。他不愿成为复仇者的角色,也拿不准鬼魂是善良的精灵还是魔鬼的化身。他装疯等待时机。奥菲丽娅遵照父亲的嘱咐拒绝与哈姆莱特来往。波洛涅斯告诉克劳狄斯:哈姆莱特是由于陷入对他女儿的爱情而疯狂的。为证实这一点他设计了一个方案让两位年轻人见面,他和国王躲在暗处窥听他们的谈话。克劳狄斯先派哈姆莱特的两位同学即罗森格兰兹和吉尔登斯吞去窥伺一下哈姆莱特性情反常的原因。这时传来消息说挪威王子福

丁布拉斯受到叔父责备不再对丹麦采取行动,只请求允许经过丹麦国境向波兰进攻。

哈姆莱特请来一队戏班子,要他们在宫廷演出一出悲剧,情节与他父亲遇害大致相同。哈姆莱特要观察一下国王是否受得住以证实鬼魂讲的是不是实情。

第三幕。第二天王子与奥菲丽娅相见了。他贬斥女人、贬斥婚姻,还要奥菲丽娅“进尼姑庵”去。奥菲丽娅惊骇不已。藏在暗处的国王和波洛涅斯全听见了。国王还是担心会发生什么不祥的事,要把哈姆莱特打发走。波洛涅斯以为王子会对自己的母亲吐露真言。他建议再安排一次他们母子的会面。

戏剧尚未演完克劳狄斯就高叫着狼狈不堪地逃出大厅。他命令罗森格兰兹和吉尔登斯吞把哈姆莱特送到英国。国王独自一人正在祈祷。哈姆莱特恰巧路过。他拔出宝剑要结束克劳狄斯那罪孽深重的生命。但他转念一想,若在克劳狄斯祈祷时杀掉他岂不是把他的灵魂送上了天堂,于是又罢手,想找一个更合适的机会处死克劳狄斯。

王子来到母亲卧室。他斥责她对父亲不忠,与叔父乱伦。王后大惊大叫起来。躲在屏风后面的波洛涅斯慌乱之中弄出了响动。哈姆莱特以为是克劳狄斯在偷听,一剑朝屏风后面刺去,结束了多管闲事的老大臣的生命。哈姆莱特辛辣地指斥母亲,要她不再与克劳狄斯同床。这时鬼魂出现了,提醒王子复仇的使命。哈姆莱特将波洛涅斯死尸拖走。

第四幕。乔特鲁德告诉国王哈姆莱特杀死了波洛涅斯。国王很害怕,命令罗森格兰兹和吉尔登斯吞送哈姆莱特去英国,并携带给英国

国王的公文。公文中要英国处死哈姆莱特。途中见到福丁布拉斯的军队正向前线开进,他们为了一小块毫无实利的土地不惜牺牲生命。相比之下哈姆莱特感到无地自容,下定决心摒除一切疑虑妄念,把流血的思想充满在脑际。

雷阿提斯知道父亲的不幸后返回艾尔西诺,找到国王、王后质问害死他父亲的罪责。这时孤独忧伤的奥菲丽娅已经神经失常,唱着歌到处游荡。雷阿提斯见到这种情景更急切地想杀死罪魁祸首。克劳狄斯告诉雷阿提斯波洛涅斯是哈姆莱特杀死的,又说他鉴于哈姆莱特在乔特鲁德和丹麦人心目中的地位而不敢处罚哈姆莱特。这时哈姆莱特已从国王安排的圈套中逃出,给霍拉旭写信,告诉霍拉旭他是如何遇险又如何回到艾尔西诺的。哈姆莱特也给国王写了一封信,通报他的不期而归。

克劳狄斯给雷阿提斯出主意,给哈姆莱特安排一个“意外”之死。他让两位年轻人比试剑术,暗地里给雷阿提斯的剑锋上涂上毒药,想置哈姆莱特于死地。王后匆忙跑来惊恐地告诉国王及雷阿提斯奥菲丽娅不幸溺水身亡。

第五幕。哈姆莱特回到艾尔西诺,在墓地会见了霍拉旭。谈话之间来了一队送葬的队伍。哈姆莱特知道死者是奥菲丽娅便从隐秘处走出来,结果和雷阿提斯厮打起来。

哈姆莱特告诉霍拉旭他改写了文书让罗森格兰兹和吉尔登斯吞去送死。奥斯里克来通报哈姆莱特,国王为哈姆莱特和雷阿提斯的比试下了很大赌注。

二人在宫中比剑。克劳狄斯偷偷往酒杯中放入一颗带毒的珍珠,打算毒死哈姆莱特,不想毒酒被王后

喝掉了。这时哈姆莱特被雷阿提斯的毒剑刺伤。再次交手时哈姆莱特夺过毒剑给雷阿提斯致命一剑。王后昏倒在地，告诉哈姆莱特酒中有毒。

雷阿提斯弥留之际揭露了国王的阴谋。哈姆莱特用剑刺伤克劳狄斯逼他喝下杯中剩余的毒酒。哈姆莱特要霍拉旭活在世上告诉世人这场变故的真相，然后死在霍拉旭怀中。福丁布拉斯奏凯班师，继承丹麦王位，下令以军礼送哈姆莱特入葬。

评论。《哈姆莱特》问世几个世纪以来一直享有世界性的名誉，受到全世界人民的青睐。原因在于它有一位发人深思的主人公。人们大量地将注意力集中于对主人公的评论，结果忽视了主人公所置身于其中的整个戏剧本身。人们把哈姆莱特从这部悲剧中抽取出来使其成为独立的存在，成为现代人、浪漫诗人或仅仅是优柔寡断的典型。我们不应忽视主人公性格的这些方面，这是对的。但我们还必须记住他的性格必须在整部剧的总体框架中才能表现出来。我们说这部剧是莎士比亚戏剧创作的最高峰，不仅因为此剧的人物塑造水平的高超，而且因为它表现了莎士比亚戏剧艺术的成熟和完善。莎士比亚通过改造旧有题材在艺术创作上臻于完美。原型是一部复仇悲剧，充满了流血与恐怖的情节。莎士比亚没有把兴趣投到复写耸人听闻的故事上，而是放在主人公的内心斗争和道德品质上。因此哈姆莱特的形象也不再是有极强复仇欲望的中世纪复仇者，而是一位高贵、敏感的主人公，是一位理想的文艺复兴时代的青年。正如奥菲丽娅所称赞的，他是：

朝臣的眼睛、学者的辩舌、军人的利剑，

国家所瞩望的一朵娇花，
时流的明镜，人伦的雅范。

（三幕一场）

戏剧一开场，由于敬爱的父亲死因不明，母亲的匆匆改嫁，哈姆莱特陷入深深的悲哀和苦闷之中，终日忧郁寡欢。他性情敏感又优柔寡断，却要担起命运赋予他的复仇的重任。这二者之间的不协调构成严重的心理冲突。他所受的教育及所信仰的宗教信条与鬼魂的训诫相抵触。他必须完成不合于他的性格的行动，这必然冲击他那不朽的灵魂。因为哈姆莱特不再是北欧传说中的异教复仇者而是伊丽莎白时代的基督徒的代表，接受了当时普遍的对鬼魂等超自然现象的糊涂认识。因此他困惑摇摆，拿不定鬼魂是父亲的灵魂，还是魔鬼的化身。这不是他为延宕复仇找的借口而是都铎时代思想混乱的反映。莎士比亚暗示了哈姆莱特延宕行动的原因：哈姆莱特的性格与鬼魂要求复仇的训令之间的心理冲突。悲剧第一部分就展示了这位新型复仇者的思想和感情。他徘徊于对命运的思索与莽撞的行动之间。彷徨构成了他人格的律动。

与彷徨相联系的就是他的忧郁的性格。可以说忧郁是哈姆莱特这个人物的主要特征，是他的生命的颜色。他的忧郁，不光是个人不幸的感伤情绪的外在表现，也是悲天悯人，忧国忧民的性质，是摸索和寻找行动途径的过程中的彷徨和忧郁。忧郁始终离开不了哈姆莱特，因为他不能超脱这个悲惨的令人忧郁的世界，直到最后快要死时，嘴上还挂着“这冷酷的人间”。所以说哈姆莱特的忧郁也是时代的忧郁。

他的独白最清楚地揭示了这种忧郁中的矛盾心情。莎士比亚运用独

白的戏剧技巧来展示人物的内心世界在此剧中最突出,取得显著的艺术效果。

复仇者形象的塑造是此剧结构的主要方面。另外莎士比亚还以疾病、混乱等意象渗透全剧,增加了死亡的气氛。这种命定必死的主题在古代仪式剧中就有其原型。吉伯特·莫雷等学者认为《哈姆莱特》是一位世界性英雄的神话,主人公命中注定要“重整颠倒乾坤的世界”,起初虽不情愿但最后还是接受了命运的安排,赎清了社会的罪恶。但我们认为《哈姆莱特》不仅仅是一部反映宗教教训的戏剧。最根本上讲它是一部艺术杰作,可以有无数种解释,但哪种说法都无以包容或最终限定其丰富性。这是一部既有个性又有共性的戏剧,还具有哲学的复杂性,有表面的和深层的多种主题,涉及自我与周围世界关系及行动本质的思考。这些只是学者、哲人所考察的众多问题之一小部分。这说明此剧的基本特点是具有丰富的内涵和无限的多样性。

演出史,英国。莎士比亚剧团的明星演员理查·贝伯奇曾经扮演过哈姆莱特。传说莎士比亚本人扮演过鬼魂。据记载1607年9月5日东印度公司的《巨龙号》船上为了愉悦船员和乘客曾演出过《哈姆莱特》。1619—1620年冬季有一次宫廷演出,约瑟夫·泰勒担任主角,接替贝伯奇(1619年3月13日逝世)的角色。1637年1月24日在哈姆敦的演出中泰勒再扮哈姆莱特。

王政复辟时期威廉·达夫南特爵士的公爵剧团于1661年夏在林肯剧院演出这部悲剧,所用脚本较原剧有很多不同之处。删改虽然很大,但达夫南特却纠正了惯常对此剧的曲解,在结构上忠实于原文的

表演文本。1661年8月24日,塞缪尔·佩皮斯观看了表演并表示非常欣赏,称伯特顿的哈姆莱特表演“超乎想象”。伯特顿当时才26岁。他演了近50年哈姆莱特这个角色。

1695年伯特顿等主要演员退出德鲁瑞街剧院组建新剧团,罗伯特·威克斯担起了哈姆莱特角色。威克斯的表演令许多评论者失望,但他的“生存还是毁灭”一段独白表演得却非常精彩,赢得观众喜爱,这使此剧在1710至1733年间每隔一个季度就演出一次。这一期间有许多演员扮演过哈姆莱特,其中最水平的是拉西·莱安的表演。

1742年12月9日在古德曼剧院有一次演出。戴维·加里克饰鬼魂,亨利·吉法德饰哈姆莱特。次年8月加里克在都柏林饰哈姆莱特,帕格·沃芬顿饰奥菲丽娅。11月他在伦敦的德鲁瑞戏院首次出场,饰哈姆莱特。同场,凯蒂·克利夫饰奥菲丽娅,哈纳·普利查德饰王后,查尔斯·麦克林饰第一掘墓人。在这一个演出阶段加里克就演了13次哈姆莱特。此后他每年都演此角,1776年5月3日告别演出。

起初加里克按照莎士比亚原著要求扮演主角。但1772年他对原剧结构大动了手脚。G. C. D. 奥戴尔说这是因为他看到伏尔泰对此剧的苛评后受了影响,试图遵照18世纪的批评标准,使其“合乎规则”。他删去了低级幽默的场次,如掘墓人和哈姆莱特对话一场;“残暴的”对打场面,如哈姆莱特与雷阿提斯在奥菲丽娅墓中厮打的场面。另外,结尾改动也很大。王后不是死在台上,而是下了台并暗示由于负罪恶感她发了疯。国王与哈姆莱特以剑角斗最后被杀。这种脚本受到一些人的批评,但它仍一直占据着德鲁瑞

戏院的舞台,直到1779年10月30日以后才销声匿迹。

1774年威廉·史密斯转到德鲁瑞。在此之前,1757至1773年间他曾在考文特剧院多次扮演过哈姆莱特。到德鲁瑞之后一直演主角。1783年他与约翰·亨德森竞争扮演哈姆莱特之荣。亨德森突出了主人公的软弱性格。浪漫主义运动时期约翰·菲力普·肯布尔扮演的王子突出表现他的内向、忧郁的性格。1783年9月30日肯布尔在德鲁瑞首次问津此角,穿黑色天鹅绒的宫廷服装,脸上施了粉。仅这一个演季就演了122次。此后10年内每年都演此角。

1786年萨拉·西登斯在德鲁瑞饰奥菲丽娅。10年后还扮演过王后。在此之前她还扮演过哈姆莱特。一次是在1777年在曼彻斯特及利物浦两地;第二年在巴斯扮演哈姆莱特;1781年在布里斯多尔;最后一次在1802年的都柏林。当时还有一位女性扮演过哈姆莱特,那就是威廉·波威尔夫人。她于1796年把哈姆莱特作为保留剧目演出,1797年再担任此角。两次都由多萝西·约丹扮演奥菲丽娅。据C. B. 霍根统计,这部剧在18世纪上座率最高,共有601次演出。

肯布尔的脚本在1803年至1817年间曾做过多次删改。不仅删掉了一些情节,如哑剧、国王祈祷及哈姆莱特此时的独白,波洛涅斯对雷阿提斯的训导,而且删去了几个人物,如福丁布拉斯、外交官及雷纳尔多。有些段落也有删节,如描述奥菲丽娅死状一段和哈姆莱特在王后房中与王后的谈话。

爱德蒙·金于1814年3月13日在德鲁瑞扮演《哈姆莱特》,发挥了他的浪漫天才。他对此剧的理解是

前后不一的,他只注重一系列感人的戏剧性的闪光点,却忽视了人物的总体性格。他过分夸大形式却否认哈姆莱特的内向性格特征。麦克莱迪吸取金的经验自1821年至1837年在考文特剧院演哈姆莱特。他突出表现了主人公的优柔、虔诚和高贵。1845年他将《哈姆莱特》列为保留剧目并带到法国去演出。

查尔斯·金借鉴其父的经验,突出具有高度戏剧性的时刻却忽视了对完整形象的塑造。他曾于1838年,1843年和1850年扮演过哈姆莱特。

1852年2月7日巴里·苏里万在伦敦的干草剧院扮演哈姆莱特。他演的哈姆莱特是个理智完全清醒的却是无诗意的王子形象。他穿青挂紫、戴浅棕色卷曲漂垂的假发,恰到好处地表达了情境中所要求的王子的苦闷心情。

1861年3月法国人查理·费奇尔在伦敦的公主剧院扮演哈姆莱特。这是自然主义的、冷淡的、专业化表演,毫无生气,失去了这出悲剧应有的深度。

在费奇尔之前一个德国剧团在圣詹姆斯剧院用德语演出了《哈姆莱特》。1873年另一个德国来的访问剧团也在公主剧院演出此剧。这次与前次不同,丹尼尔·爱德华·班德曼对原剧做了改动。例如王宫内室一场,哈姆莱特见到鬼魂后倒在地上,下面的台词都是仰卧在地时讲出的。1875和1876两年意大利演员托玛索·萨尔维尼和厄尔内斯托·罗西分别在德鲁瑞扮演过哈姆莱特。他们的表演技巧都很娴熟,取得了很好的戏剧效果。

1864年亨利·厄尔文在曼彻斯特剧院扮演哈姆莱特,沿袭了费奇尔的风格,戴淡黄色假发。1874年10

月31日厄尔文首次在兰辛剧院登场仍采用自然主义的表演方法,只是没戴假发。演出很受欢迎,因此演了200次,这是史无前例的。1878年12月30日厄尔文本人开始组织演出此剧获得成功,共演了108个晚场。爱伦·特利为表演的胜利立下了功劳。她扮演的奥菲丽娅优美动人。

1884年10月在公主剧院的一次演出用了威尔森·巴勒特的改编本,结果引起争议。争论的焦点不是哈姆莱特性格的思想意义,而是关于威尔逊对场面的处理和新颖的理解。巴勒特理解的哈姆莱特是一位神智正常、爱冲动、鲁莽行事的18岁青年。他还在细节上做了不必要的改变。如他把戏中戏一场安排在花园,这样就没必要地加大了这一细节在全剧中的份量。

1892年毕尔勃姆·特里扮演哈姆莱特。这次演出删去了第一掘墓人的重要台词,连雷阿提斯和奥斯里克两个人物也省去了。1905年至1909年特里任国王陛下剧院经理期间每年都组织演出《哈姆莱特》。1909年在斯特拉福庆祝莎士比亚诞辰时还亲演主角。1897年约翰斯顿·福布斯—罗伯森把《哈姆莱特》列入他的保留剧目,把福丁布拉斯这个次要人物又补上了。他理解的青年王子是位思索的哲人,把生命花费在不适宜他做的行动上了。他的这种理解的诗意美为后世演员树立了榜样。1913年他在德鲁瑞举行告别演出,他本人扮演哈姆莱特。

在19世纪演出史结束前还应提到1899年的两件事。一是萨拉·本哈特5月在巴黎、6月在伦敦扮演哈姆莱特。本哈特女士很能独出新裁,有一些大胆的动作,如敲罗森格兰兹和吉尔登斯吞的头,用小腿踢

波洛涅斯。第二件是弗兰克·R·本森用未经删削的原本演出此剧,这还是史无前例的。1900年他在兰辛剧院再度搬演全本的《哈姆莱特》。1902至1916年间本森在斯特拉福剧院用标准的莎士比亚原剧演出。这一阶段在纪念剧院有多次《哈姆莱特》特别表演,有1908年福布斯—罗伯森,1909年玛蒂森·郎,1910年约翰·马丁·哈维等人组织的演出。

哈维从1905年起就在伦敦扮演过哈姆莱特。1910年演出此剧时,他采用了一个巨大的三角棱体旋转柱,上面雕有简单的图案表示各种场景。但这种设置有其局限性。它只能提供一个狭小的场景范围。1916年哈维在国王陛下剧院演出时引入一种更简单的设置,用一大幅凹形白色帆布表示地平线。1919年哈维在皇家歌剧院第四次搬演《哈姆莱特》,演出失败。

1914年春亨利·厄尔文的儿子H. B.厄尔文在斯特拉福、伦敦两地扮演哈姆莱特。他演的哈姆莱特是一位有理性、和蔼却软弱的贵人。1917年春他最后一次演哈姆莱特。

1914年1月27日威廉·波尔组织《哈姆莱特》演出,“展现了现代舞台上演的版本中从未演过的场景。”艾斯米·潘西饰哈姆莱特。后来他演出《弑兄遭惩》成了明星,1924年他又在新牛津剧院组织演出《哈姆莱特》。

1916年4月本·格里特领导老维克剧团演出第二四开本《哈姆莱特》,同年夏天在斯特拉福戏剧节上演出哈姆莱特,威廉·斯达克饰哈姆莱特。1916年冬至1917年春老维克剧团再演此剧,鲁塞尔·桑达克饰主角。1926年他在兰辛剧院,1932年在金斯威剧院又扮演主角。这一

段时期内有许多演员演过哈姆莱特,他们有:亨利·贝恩顿、厄内斯特·弥尔顿、伊翁·斯温利、巴里奥·霍洛威、约翰·劳利、乔治·哈伊斯。

1925年《哈姆莱特》上演过4次。2月,约翰·巴里莫在干草市剧院演出此剧,用的是经过严重删削的脚本,情节缓慢拉杂。弥尔顿扮演过一次哈姆莱特,由阿特金斯任导演,玛丽·内伊饰奥菲丽娅。5月,高德弗雷·蒂尔扮演王子。这一年最重要的演出是在8月5日在金斯威剧院,巴里·杰克逊着现代服装扮演王子,H.K.爱利夫任导演。

1930年有4次演出。爱斯米·潘西演的哈姆莱特哀婉动人、亲切、充满活力。2月12日彼得·高德弗雷导演了一次宫廷演出。亨利·恩雷遵循传统的表演模式扮演哈姆莱特得到广泛欢迎,伊伦·范布鲁夫饰乔特鲁德,马尔康·金布克劳狄斯,格温·弗兰根一戴维斯饰奥菲丽娅,高德弗雷·蒂尔饰霍拉旭。4月28日约翰·吉尔古德扮演哈姆莱特使老维克的观众激动不已。

1934年吉尔古德扮演哈姆莱特155次。这个数目仅次于厄尔文在兰辛剧院的一次连续演出。吉尔古德用的是-一种精心设计的有14个场次的脚本,采用莫特利设计的多层次的旋转台。1936年10月他将这台戏搬到纽约的圣詹姆斯剧院。在此达到《哈姆莱特》在美国演出的最高纪录132次。1935年,利物浦的一座剧院演出《哈姆莱特》,主演杰弗雷·爱德华兹;都柏林门剧院演出浪漫的哈姆莱特,主演迈克尔·麦克利阿摩,导演希尔顿·爱德华兹。同年毛利斯·伊文斯在老维克剧团扮演哈姆莱特,他表演的哈姆莱特精力充沛、和蔼可亲,却缺乏深度。1938年他在纽约的圣詹姆斯剧院演

了98次,1939年又在第44号街演出。1946年他在纽约着19世纪服装,配以19世纪的场景扮演哈姆莱特。

多纳尔德·沃尔费特扮演哈姆莱特也很有成绩。他首次演莎士比亚戏剧是在1930年在老维克剧团扮演克劳狄斯。1933年他参加毕业演出,在艺术剧院礼堂扮演哈姆莱特。1936年他入斯特拉福剧团多次扮演哈姆莱特。

1937年1月老维克剧团演出《哈姆莱特》,劳伦斯·奥立维尔演主角,观众无不为了他的表演而倾倒。这年春末,老维克剧团启用维维恩·莱芙扮演奥菲丽娅;阿列克·吉奈斯扮奥斯里克、雷奈尔多及伶后;安多尼·奎勒扮雷阿提斯;约翰·阿伯特扮克劳狄斯;列奥根扮霍拉旭。该剧团举行旅行演出,来到艾尔西诺,在克隆堡的庭院取景演出。结果遇大雨,户外演出停止,转到室内表演,在餐馆中临时搭台演出,却取得了独特的效果,受到观众欢迎。泰隆·古斯利从多方面考察了这种非正规的场景,认为是一种有效的舞台表演方法。

1947年奥立维尔导演电影《哈姆莱特》,这是第十七部《哈姆莱特》电影片。奥立维尔对原著大动了手脚,其实已不是莎士比亚作品了,倒成了他本人的一个展览品。

1937年迈克尔·麦克欧文在西敏剧院导演《哈姆莱特》。演出在光秃的舞台上进行,没有灯光效果,没有生气。克里斯多弗·奥德曼扮王子不很成功。塞西尔·托隆塞尔扮的波洛涅斯及马克·迪格南扮的鬼魂却很出色。

1938年老维克剧团着现代服装演出全本《哈姆莱特》,阿列克·吉奈斯扮哈姆莱特。1939年6月20日阿

列克塞斯·米诺提斯率领希腊皇家剧团用希腊语在国王陛下剧院演出此剧。28日,吉尔古德在兰辛剧院组织演出此剧。1944年10月他又在乔治·莱兰德导演的剧中再扮哈姆莱特,佩吉·阿斯克洛福特扮奥菲丽娅,莱斯利·班克斯扮克劳狄斯。在此之前泰隆·古斯利和迈克尔·本索尔曾在罗伯特·海普曼领导下随老维克剧团演出。本索尔还导演过三次《哈姆莱特》演出,一次在斯特拉福(1948年),另两次在老维克剧团(1953,1957年)。1945年阿列克·克伦斯在艺术剧院扮演哈姆莱特。1948年罗伯特·爱迪生随老维克剧团在圣詹姆斯剧院扮哈姆莱特。1950年2月休弗·亨特为老维克剧团导演《哈姆莱特》,迈克尔·莱德格拉夫扮主角。同年6月老维克剧团在苏黎士和荷兰戏剧节上演出此剧,伊昂·米歇尔扮奥菲丽娅。1958年莱德格拉夫在斯特拉福剧院再扮哈姆莱特。在格兰·白延·肖导演的《哈姆莱特》中,塞西尔·卢克海姆扮波洛涅斯,多萝西·图丁饰奥菲丽娅,古吉·威瑟斯饰乔特鲁德,马克·迪格南饰克劳狄斯。这年冬天老维克剧团去列宁格勒和莫斯科演出。

阿列克·吉奈斯于1951年在新剧院方形平舞台上演出《哈姆莱特》。他演的哈姆莱特内向、冷漠。50年代伦敦舞台上表演哈姆莱特的还有大卫·马克海姆(约翰·哈里森导演);1953年劳伦斯·佩恩;1959年迈克尔·克洛夫特。迈克尔·本索尔两次为老维克剧团导演此剧,首次演出的主演为理查·伯顿,迈克尔·霍尔顿扮波洛涅斯,克莱尔·布鲁姆扮奥菲丽娅,费伊·康普顿扮乔特鲁德,于1953年演出。第二次是在1957年由约翰·纳维尔任主演。迈

克尔·郎海姆也曾两次导演此剧。第一次在1956年,阿兰·巴德尔演主角;第二次在1957年为加拿大莎士比亚戏剧节导演,克里斯多弗·普鲁莫扮哈姆莱特,道格拉斯·坎贝尔扮克劳狄斯,乔伊·拉弗洛扮乔特鲁德,弗兰西斯·海兰德扮奥菲丽娅。

1963年10月22日国家剧院成立,首演剧目就是《哈姆莱特》,奥立维尔导演,彼得·奥图尔扮主角,迈克尔莱德格拉夫扮克劳狄斯,迪安娜·温亚德扮乔特鲁德,罗斯玛丽·哈里斯扮奥菲丽娅。

美国第一位演哈姆莱特的美国人是路易斯·哈莱姆。1759年7月27日在费城剧院演出,大卫·道格拉斯饰鬼魂。1761年哈莱姆在纽约的柴佩尔街剧院扮克劳狄斯,欧文·莫里斯扮波洛涅斯,莫里斯夫人扮奥菲丽娅。1767年1月9日在费城的索斯沃克剧院,12月21日在纽约的约翰街剧院重演,全班演员除奥菲丽娅的扮演者换了玛格丽特·齐尔之外均未动。18世纪90年代演哈姆莱特的有:1792年11月30日查尔斯·斯图亚特,1794年4月,詹姆斯·费纳尔,1796年4月13日,约翰·P·莫顿,1797年查尔莫斯。

1798年年仅21岁的托马斯·阿布索帕·库帕在公园剧院扮演哈姆莱特,赢得纽约最佳哈姆莱特演员的声誉。在1799年12月4日的一次审查演出中库帕在王后内室一场的表演非常成功,得到褒奖。但在奥菲丽娅葬礼一场则有欠妥当,受到批评。霍格金森夫人扮演奥菲丽娅,赢得一片好评,观众特别欣赏她唱的甜美的疯歌。哈莱姆扮的鬼魂和约瑟夫·杰佛逊扮的波洛涅斯也非常成功。

1818年詹姆斯·威廉·沃拉克首次登台演出扮演哈姆莱特。此后他多

年扮演这个角色。1821年朱尼厄斯·勃鲁托斯·布思开始扮演哈姆莱特,演了近30年。1824年1月12日威廉·奥古斯特斯·康韦在公园剧院扮演哈姆莱特。

英国名演员们到美国演出首选人物一律是哈姆莱特。1825年11月1日托马斯·汉布林在公园剧院扮哈姆莱特,在以后的25年戏剧实践中一直把《哈姆莱特》作为保留剧目。1831年3月9日詹姆斯·巴顿在纽约扮演哈姆莱特。1832年查尔斯·坎布尔访美演出,扮演哈姆莱特。约翰·范登霍夫先后于1837年和1841年在美国扮演哈姆莱特。其子乔治·范登霍夫1842年在公园剧院也扮过哈姆莱特。

1845年詹姆斯·E.穆尔多科重返舞台时扮演哈姆莱特。1858年11月22日巴里·苏里万在纽约扮演哈姆莱特,1875年最后一次旅美期间再扮此角。

爱德文·福雷斯特1829年加入公园剧团,10月扮演哈姆莱特。他是第一位生于美国扮演哈姆莱特赢得好评的悲剧演员,仅次于福雷斯特美国哈姆莱特扮演者爱德华·路弥斯·达文波特。达文波特于19世纪中叶开始扮演哈姆莱特直至1877年去世。

在美国舞台上表演哈姆莱特获得最高荣誉者要数爱德文·布思。1853年4月25日布思在旧金山首次扮演哈姆莱特。他于1857年在纽约登台演出,取得令人瞩目的成绩。1864年11月26日开始连续演出100场哈姆莱特,创造了美国莎士比亚演出的最高纪录。1865年4月14日布思应波士顿之邀演哈姆莱特。就在这天其弟约翰·威尔克斯·布思刺杀了林肯总统。布思暂时退出舞台。1866年1月3日在冬宛剧

院重又登台扮演哈姆莱特。以后多次演出,1870年1月5日在布思剧院的一次最成功。1891年4月4日布思在布鲁克林音乐研究院举行告别演出,演的还是哈姆莱特。布思演的哈姆莱特表现了王子的尊严,表达了王子对已故父亲的热爱以及为母亲的罪孽而感到的痛苦心情。

这一阶段扮演哈姆莱特较有成绩的有:劳伦斯·巴勒特、约翰·麦克洛夫及沃尔特·蒙特哥麦里。布思生前在美国演过哈姆莱特的外国人有:丹尼尔·爱德华·班德曼(1863年)、托马索·萨尔维尼(1873年)、厄内斯托·罗西(1881年)、阿多尔夫·冯·索内萨尔(1885年)、路德维希·巴内(1888年)、吉恩·莫奈特-苏利(1894年)。

1909年9月17日爱德华·H.索瑟恩在加尔登剧院开始他的莎士比亚戏剧演出事业。此后他与妻子朱丽娅·马洛(扮奥菲丽娅)一起演了20多年莎士比亚戏剧。与他同时代的罗伯特·曼托尔于1904年返回纽约舞台多次扮演哈姆莱特。1912年约翰·E.凯列尔德开始连续演出哈姆莱特,达102场,打破了布思连续演出100场的纪录。1913年4月23日沃拉克剧团举行莎士比亚诞辰日庆祝演出,伊安·麦克莱伦扮演哈姆莱特。20世纪初在美国舞台上表演哈姆莱特最熟练的应数英国来美访问演出的约翰斯顿·福布斯-罗伯森。他先后于1904年3月7日,1905年及1913年多次在纽约扮演哈姆莱特。

沃尔特·汉普顿于1919年5月20日开始在39号街剧院演出《哈姆莱特》。评论者称他的表演诚实、理智,也指出了他的过于精力充沛的表演与人物的深沉的不协调。

约翰·巴里莫扮演的哈姆莱特是

本世纪最出色的演出。他以流畅低沉的念白方法表现了主人公深沉敏感的个性,也不失严肃、智慧和活力,准确地传达了原剧诗意之美。他对王子与王后关系有独特的处理。亚历山大·沃尔考特及其同事将巴里莫的表演称为“我们所知道的最忠实的哈姆莱特。”1922年11月16日在哈里斯剧院开始的一次演出连续演了101场。即使是来访的吉尔古德也无法取代巴里莫在纽约观众心目中的地位。

在巴里莫与吉尔古德之间还有几次莎士比亚戏剧演出值得称道。弗里兹·莱伯在达利剧院扮演雷奥提斯,1920—1921年这个演季在莱克星顿歌剧院扮主角。独白部分表现不甚理想。1930年在舒伯特剧院,1931年在大使剧院的两次演出获得好评。他表演的优点是完整、忠实。

1938年10月12日莫里斯·伊文斯在纽约开始哈姆莱特演出,演了98场,表现了一位快活的青年人形象。1945年又演了131场。

1948年12月纽约保留剧团在柴里街剧院演出《哈姆莱特》,比尔·巴特勒扮演主角。1952年12月吉恩·路易斯·巴劳尔特用法文译文在设菲尔德剧院演出,表现了一位面目可怕的陷入存在主义的阴郁之中的王子。

1956年10月唐纳德·H.格罗德曼演出此剧,但结果不令人满意。1957年1月亨利·海威斯尝试一种新的表演方法,只让西奥布汉·麦克凯纳扮的哈姆莱特一个人在舞台上,别的人物的台词由别的演员在屏风后读出。1958年12月在百老汇演出传统的老维克剧团的《哈姆莱特》,导演为迈克尔·本索尔,主演约翰·奈维尔,次年夏天在康涅迪格斯特拉福剧院举办的美国莎士比亚

戏剧节上复演。

1961年在凤凰剧院的一次演出中,唐纳德·麦丹担任主演,表现了一位受伤害的无辜的青年。他的表演有时不太自然,因此破坏了原著的意义。但总体上还保持了完整的主题思想。1964年约翰·吉尔古德导演的一次彩排演出赢得一片赞扬。理查·伯顿演主角。他的表演很有技巧,只是有时显得太匆忙。休姆·克隆恩扮演的波洛涅斯,阿尔弗莱德·德雷克扮演的克劳狄斯和林达·玛尔士扮的奥菲丽娅令人失望。

批评摘要 萨缪尔·约翰孙。如果对莎士比亚的戏剧分类,指出每部剧的优长之处的话,那么我们要给哈姆莱特的悲剧的好评应该是多方面的。例证太多了,有关此剧的评论也非三言两语讲得完的。不同场景相互转换,时欢快,时严肃;欢快中包含着深邃的哲理性思考,严肃中包含着诗的冲动却绝对超出人的自然情愫。随着剧情的发展不时出现新的人物,表现了不同方式的生活及独特形式的对话。哈姆莱特装疯引起多少笑声,悲恸过度的奥菲丽娅神智失常又唤起多少恻隐之情;从第一幕令人毛骨悚然的鬼魂到最后一幕令人嗤之以鼻的纨绔子,每一人物的刻划都取得了预期的效果。

这种处理不能保证一点缺点没有。实际上大部分活动都是个连续的过程,但也有某些场景既不趋前也不脱后。哈姆莱特装疯的原因找不出令人满意的答案,因为他装疯之前的行为没有明确描述。他待奥菲丽娅太粗鲁,太冷酷,这时他多半是疯了。

全剧中哈姆莱特并不是行动的主宰而是处处受外界变化的支配。按

此剧的安排，哈姆莱特证实了国王的罪行之后并未打算惩治他。最后国王之死也不是哈姆莱特主动安排的行动。（摘自《威廉·莎士比亚戏剧》，1765年。）

歌德。这位国王的儿子，他的形象清晰地浮现在你的眼前，他的国家也历历在目，接下去他父亲的灵魂向他走来，在那恐怖的夜鬼魂立在他的面前。一丝恐怖掠过他的身心，他战栗了；他对这种神秘的形体讲话；见到它向他颌首，他便跟上去听它讲话。他叔父那可怕的罪行回应在他耳际，那是复仇的召唤，那是反反复复的祈祷：记住我！

鬼魂消失，是谁站在我们面前？是切望复仇的青年英雄？是天生的王子乐于受召惩罚篡位的国王？不！苦难与惊扰控制了孤独的年轻人。他痛恨含笑的恶徒，发誓牢记鬼魂的嘱托，对时事下了结论：

时代脱了节，唉，倒霉的我，
却要把它整好！

我想在这些话中会发现哈姆莱特整个行为过程的契机。我认为很显然，莎士比亚旨在表现这样的主题：一件伟大的行动担在一位不胜任者肩上。依我看整部剧的创作宗旨就是这样。一棵橡树种在一只昂贵的罐子里，若是一朵花确实是悦人的；但橡树的根一伸长，罐子就会碎裂的。

一位可爱、纯真、高贵、道德高尚的青年，缺乏英雄的胆略，沉入不堪忍受又不能解脱的重负之下。每种责任对他来说都是神圣的；这个责任却是太沉重了。要他做他无能为力的事实在难为他。他困惑、彷徨、烦恼，最后几乎失去了行为的目标，再也恢复不了心灵的平静。（摘自《威廉·麦斯特的学习时代，1795—1796》，1824年。）

萨缪尔·泰勒·柯勒律治。莎士比亚希望通过哈姆莱特这个人物阐释我们对外部客体的注意与内心活动之间适当平衡的道德需要——一种现实世界与想象世界的适当平衡。哈姆莱特身上并不存在这种平衡。他的思想、意象及想象的生动性远超过他的悟力……因而他沉溺于思维活动却对实际行动产生反感……

与奥斯里克谈话那场之后，哈姆莱特仍耽于反思，几乎忘却了刚刚起手的重任。他讲起话来坚决果断，意向明确，而要将其决心和意图付诸实施时则优柔寡断。就这样他下决心采取行动却最终一事无成。他满腹心计却缺乏将其实施的决心。

莎士比亚旨在向我们阐释这样一个真理：行动是存在的主要目的；人的智力天才不管如何高明，与行动比起来都是无足轻重的。相反，如果思想使我们退缩或讨厌行动，那么思想无异于灾难。莎士比亚强调了这种教谕性的真理，展现了他天才的力量和全面性。他赋予哈姆莱特除一种品质之外的所有友善的优秀品质。哈姆莱特是一位生活于冥想之中的人，他生活的伟大目标在一味地下决心却从不行动中幻灭了。（摘自《莎士比亚批评》，1960年。）

威廉·赫士列特。哈姆莱特这个人物本身便很说明问题。此人物的显著特征不是意志或情感的力量，而是思想和情操的纯化……。他是个冷静思辨的王子。他不能按照自己最完善的想法实施复仇行动，所以他彻底放任了……。他的兴致在于思索而不是行动，任何模糊的借口都会立刻令他改变行动的初衷。（摘自《莎士比亚戏剧人物》，1817年。）

亚伯拉罕·林肯。我读过的莎士比亚戏剧有《李尔王》、《理查三世》、《亨利八世》、《哈姆莱特》。《麦克白》读的次数最多。我认为没有可与《麦克白》相提并论的作品，这部剧太棒啦。我与你们搞专业的先生们的看法不一样，我认为《哈姆莱特》中，“啊！我的罪恶的戾气已经上达于天”那段独白要比“生存还是毁灭”那段好。斗胆做了这一点点评论，敬请鉴谅。（摘自《美国莎士比亚评论集》，1939年。）

伊万·塞尔吉耶维奇·屠格涅夫。……一方面，哈姆莱特深沉、谨慎、智力全面，但却没有用处，命定不会行动；另一方面，堂·吉珂德帮助和影响人类，但所见所做的只是虚幻不存在的东西……

哈姆莱特发展了堂·吉珂德已表现出来的某些特点。有人会问既然哈姆莱特怀疑一切，只相信虚无如何会使事物发展？我的回答是：本质上讲既没有彻底的哈姆莱特家族也没有完全的堂·吉珂德群体。他们只标示了两种生活倾向，是两位诗人在两条道路上设置的指向标。哈姆莱特的生活是倾向悲剧的，堂·吉珂德的热情则是倾向喜剧的。但是，生活中纯喜剧的和纯悲剧的人生都是很少见的……

哈姆莱特与堂·吉珂德死得都很悲惨，但他们的结局却有多大不同啊！哈姆莱特的临终之语是崇高的。他认命了，安静下来，请霍拉旭活着代他向年轻的福丁布拉斯转达他的弥留遗言。他闭上双眼永远沉默了。堂·吉珂德之死向人们转达了无法表达的情感。在那一瞬间人们最易于接受这个人格的全部重要性。他的老仆人告诉他，他们不久就又能出发出去游侠探险，想使堂·吉珂德高兴起来。弥留的骑士答

道：“不，一切都永远结束了，我请求各位的宽恕；我再不是堂·吉珂德，我又是好人阿隆佐了。”（摘自《哈姆莱特与堂·吉珂德》，1860年。）

A. C. 布拉德雷。施莱格尔及柯勒律治认为哈姆莱特的延宕是耽于沉思的本性面对棘手的现实所做出的正常反应。

换句话讲，哈姆莱特的思考当然是害了自己，甚至他的天才也会成为他的灾源（有点夸张）。假设他的精神受到激烈撞击，使他陷入阴郁，使他拒绝任何形式的行动，那么他的想象的和概括的心理习惯无疑会把这种撞击的影响扩散到他的整个身心。他的心理忧郁会因此而加深。突发的事变需要做出必要的行动，而处于忧郁心态的人只对行动做出无止境的心理剖析，最后一事无成。最后他又为延宕行动而感羞愧，进而变得更加软弱。这样忧郁程度进一步加剧了，因而思考的习惯势必成了拖延行动的病态的一个间接原因；这种习惯又会以变化了的形式成为这种病态的一种症状。

“忧郁”并不是沮丧，也不是神智失常。哈姆莱特可能接近疯癫的边缘。他采取装疯的办法是出于他对现实的恐惧。凭着自我保护的直觉，他预感到可以用装疯的方式表达压在心头的重负，但又怕一发而不可收拾。哈姆莱特的忧郁不仅仅是一般的精神压抑，不严格地说是一种“疾病”，运用意志也无法将其祛除。即使他能够立即完成鬼魂的训令，在阴郁的笼罩下他也会拖延一段时间。

因此我仔细研究了哈姆莱特的忧郁。从心理学观点出发，它是悲剧的核心。对此不给予应有的重视就不易领会莎士比亚的故事。但心理学观点并没有揭示出悲剧性。给予

哈姆莱特的忧郁应有的重量后我们可以大胆地认为这种病理状况只能引起一点点的悲剧兴趣。施莱格尔及柯勒律治的理论误解了天才和哈姆莱特的失败间的联系。但我们说就是这种联系使他的故事具有特殊的魅力,并使其作为人的生性本质中一个悲剧性秘密的象征。这部悲剧在全部莎剧中占有独特地位。只有歌德的《浮士德》方可与之相媲美。这并不是说《哈姆莱特》是莎士比亚创作的最伟大的悲剧,或最完美的艺术品,而是说《哈姆莱特》最能使我们立即感受到灵魂的无限感和死亡的关系。死亡不仅限定灵魂的无限而且是其产生的根源。(摘自《莎士比亚的悲剧》,1904年。)

T. S. 艾略特·J. M. 罗伯逊先生得出的结论无疑是正确的:莎士比亚的《哈姆莱特》是一部反映母亲的罪恶对其子影响的戏剧;莎士比亚创作这一主题时没能运用好古代戏剧的提供的棘手的素材……

莎士比亚没能处理好的不仅仅是这部关于“母亲的罪恶”的戏剧,还有关于奥赛罗的怀疑、安东尼的迷恋和科利奥兰纳斯的骄傲的那几部剧。《哈姆莱特》和他的十四行诗一样,里面有许多拿不出手的东西……

以艺术形式表达情感的唯一方式是找到一种“有相互关系的客体”,即一系列客观事物、一个场合、一连串事件。这些就是情感赖以表达的良好方。因此诉诸于感性的客观事件给定时情感马上也就产生了。考察一下莎士比亚较成功的悲剧就会发现这样的事实。你会发现梦游时的麦克白夫人的心态是作者巧妙地运用一系列感性形象传达给你的。艺术的“必然性”存在于外向于情感的这种充分性,这便是《哈姆莱特》所

缺乏的。哈姆莱特是受一种无法表达的情感控制的。哈姆莱特的感情的客观对应体丧失时的困惑就是莎士比亚对艺术问题困惑的延长。哈姆莱特讨厌母亲,他讨厌的对象不仅仅是他母亲。因此这便是一种他无法理解的感情;他又无法抛开这种感情,因此他的这种感情经常影响他的生活,阻碍他的行动。(摘自《论文选集》中的“哈姆莱特的问题”1932年。)

凯洛琳·F. E. 斯帕津。从莎士比亚剧中的意象来看,《哈姆莱特》中的问题主要不是意愿与理性的关系问题,也不是思想过于深沉或性格过于神经质而不适于迅速行动。他根本不把个人视为问题的关键,而是把悲剧的原因视为一种与个人无关的某种重大甚至于神秘的东西。它在发展过程中毫不偏袒毫不留情地将哈姆莱特及其他有罪的和无辜的人们毁灭。这便是哈姆莱特的悲剧,也是人生大悲剧的秘密。(摘自《莎士比亚的意象》,1935年。)

厄内斯特·琼斯。……如果哈姆莱特在孩提时就恋母而恨父,那么这种情感必然要受到压抑。他从小所受的教育及孝悌等道德观念使他必须隐藏那种猥亵的意念不敢露出马脚。他父亲死在令他嫉妒的情敌手上使他孩提时就有的却一直受压抑的记忆活跃起来。这种早年的冲突的记忆以抑郁等苦恼的方式引发出来。这便是在接受心理调查的生活中的“哈姆莱特”们身上发现的机制。

因此,哈姆莱特在完成复仇使命时表现出延宕和自我困扰,他想完成复仇的重任,但又一直不敢想起这双重的罪恶。要是能将其遗忘那该是多么快乐,但遗憾的是他有良知不能不想。他受一种无法排解的

内心冲突的折磨,不得安宁。(摘自《哈姆莱特和俄迪浦斯》,1949年。)

威利·西佛。柯勒律治谈《哈姆莱特》和《李尔王》时指出恐惧是同可笑的东西紧密相连的,因为乐与惧都是极端痛苦的表达,二者是紧密相关的。因此哈姆莱特也是滑稽可笑的对象。笑颜与苦相有共同之处;喜剧假面与悲剧脸孔都是扭曲的形象。一个喜剧性的活动有时蕴藏着悲剧性的价值……

刚从威登堡归来的哈姆莱特独自站在可怕深渊的边缘,肩负清除罪孽的重负却没有采取行动,却视自己为天地间爬行的可笑的家伙。他装疯作傻,脾气古怪。如果矛盾和滑稽感是喜剧的因素的话,那么哈姆莱特就是一位喜剧性很强的人物。

悲剧主人公高贵、伟大而且有令人敬畏的形象。喜剧主人公则总是穿着滑稽的小丑服,显得活泼可笑。我们是否可以说哈姆莱特是概括了悲剧价值的喜剧主人公?(摘自《喜剧》中的附录“喜剧的意义”,1956年。)

哈姆莱特对演员的忠告 (Hamlet's advice to the players) 哈姆莱特对演员说的关于表演艺术的话(三幕二场)。

海伦 (Helen) 莎剧中共有两个叫海伦的人物。一个出现在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,原为墨涅拉俄斯之妻,后与帕里斯私奔,由此引起特洛伊战争。另一个出现在《辛白林》中,随侍伊摩琴的宫女。

海丽娜 (Helena) 莎剧中有两个人物叫海丽娜。《仲夏夜之梦》中的海丽娜与德米特律斯相爱。《终成眷属》中的海丽娜是寄养在罗西昂伯爵夫人府中的少女。与伯爵夫人的儿子勃特拉姆的婚姻,几经波折,最

后施以床上换人的诡计,终于达到“终成眷属”的目的。

海明斯 (John Heminges, ? —1630)

与莎士比亚同时代的演员,名字列于第一对开本上的26名演员的第三位,由此可见他当时在剧团中的地位。莎士比亚与他私交不错,在遗嘱中指明留给他26先令8便士,用于买一个纪念戒指。海明斯对后世的最大贡献就是与亨利·康德尔一起整理编辑了第一部莎士比亚戏剧集——第一对开本。

海司丁斯勋爵 (Lord Hastings) 莎剧中有两个人物叫海司丁斯。一个是《亨利四世下篇》中反王党的领导人之一,叛乱平定后被杀。另一个是《亨利六世上篇》中爱德华四世的支持者。后来他又出现在《理查三世》中,反对理查觊觎王位,结果遭到陷害,被处死。

汉弗莱·朗斯 (Humphrey Lownes, 卒于1629年) 书商和出版商。1602年为威廉·利克印刷了第7版(一说第9版)八开本《维纳斯与阿都尼》。朗斯从1587年开始作书商和出版商,直到他去世。1604年,他娶出版商彼得·肖特的遗孀为妻,并且接管过他的产业。1609年,他以出版商公司理事的身份登记了《特洛伊罗斯和克瑞西达》。他还担任过出版商公司的董事长。

合作创作 (Collaboration) 这种创作方式在伊丽莎白时代的剧作家中非常普遍。从当时的记录,尤其是剧院老板菲利普·亨斯洛的日记中,可以很容易地看到这种情况。17世纪,卜蒙和弗莱彻是最显著的合作创作的例子。通常是两个剧作家合作,但也有多达5人的。当时的剧作家受托创作剧本,没有自由,从而产生了合作的必要性。这些剧本一般寿命不长,不能吸引观众,于是对

新剧本的要求一直不断。

英国第一部悲剧《高布达克》(1561)就是托马斯·诺顿与托马斯·萨克维合作的成果。大学才子有时也进行合作。1597—1600年为海军大剧团和乌斯特伯爵剧团所购买的130余个剧本中多半是合作而成的。

有经验的剧作家进行分工合作可以大量而迅速地生产出作品。他们不是在一起一幕一幕地写,而是有了情节轮廓之后,一人写主情节,另一个写副情节;一人写悲剧,另一个写喜剧;或者一个人构思主题,另一个展开主题。莎士比亚与弗莱彻合作的《亨利八世》就是采用这种方法。莎士比亚参与合作的唯一外部证据是他的戏剧生涯快结束时,与弗莱彻合作了《两个高贵的亲戚》和已失传了的《卡迪纽》。内部证据则是《亨利八世》,以及他可能写过《托马斯·莫尔爵士》中的一场。由于莎士比亚完全为一个剧团写作,因此有固定的市场,也不像同时代其他作家那样生活窘迫;同时他是一个伟大的戏剧家,一定为自己的工作而自豪,因此有理由设想,他与人合作的情况很少。

荷马 (Homer) 古希腊诗人,生活于公元前10世纪左右,《伊利亚特》和《奥德赛》这两部著名史诗,相传为他所作。在16世纪的英国,最受推崇的古典诗人不是荷马,而是维吉尔。1581年,亚瑟·霍尔(Arthur Hall)用十四行诗的形式把《伊利亚特》译成英语,但并未引起太大反响。1598年,乔治·恰普曼又把《伊利亚特》译成英文,这才引起广泛关注。莎士比亚很可能读过恰普曼的译本,《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的部分段落,尤其是忒耳西忒斯的形象,都可能从中有所借鉴。尚无

材料可以表明,莎士比亚读过荷马史诗的原文。

贺林希德 (Raphael Holinshed, 约1529—约1580) 编年史家。在伦敦生活期间,曾应一位出版商之约,编写世界史。出版商死后,他继续工作,终于在1577年出版了《英格兰、苏格兰和爱尔兰编年史》。这部著作并非出自他一个人之手,还有其他人参加了工作,但英格兰史部分是由他写成的。1587年,该书经过增补再度出版。莎士比亚在创作历史剧时,参考过这本书。另外,《麦克白》、《辛白林》、《李尔王》等剧也可能从贺林希德的著作那里借用过素材。贺林希德逝世前,在华列克郡的一个贵族那里当管家,这位贵族在斯特拉福附近的地方有产业。据推测,莎士比亚有可能与贺林希德见过面。

赫克托 (Hector) 《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的人物,特洛亚国王普里阿摩斯的长子,安德洛玛刻的丈夫,被希腊将领阿喀琉斯所杀。

赫卡忒 (Hecate) 月亮、大地、冥界三女神之统称,女巫的保护人。在《麦克白》三幕五场中,她现身并唱歌,这首歌有可能出自托马斯·米德尔顿的《女巫》一剧。

赫米娅 (Hermia) 《仲夏夜之梦》中的人物,与拉山德相爱,不顾其父反对,双双逃进森林。

赫米温妮 (Hermione) 《冬天的故事》中的人物,西西里国王里昂提斯之妻。由于国王的无端嫉妒,遭到了迫害,隐藏了16年后才全家团聚。

赫勒诺斯 (Helenus) 《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的人物,特洛亚国王的儿子,特洛伊罗斯称他为“祭司兄弟”。

赫力堪纳斯 (Helicanus) 《泰尔亲

王配力克里斯》中的人物，泰尔大臣，受配力克里斯之托管理国家。

赫伯特·德·勃格 (Hubert de Burgh)

《约翰王》中的人物，曾接受了约翰王处死王侄亚瑟的命令，但他没有执行，而是将其隐藏起来。历史上的赫伯特(?—1243)曾位居肯特公爵，担任过亨利三世的摄政。

黑肤夫人 (Dark Lady) 指第126到第152首十四行诗中提到的女人。

一些批评家认为现实中并不存在一位黑肤夫人，她是诗人的想象，是《爱的徒劳》中的罗瑟琳的姐妹，令人信服地表现出男性的友谊高于肉欲。其他批评家则认为至少有两位美女促成了献给黑肤夫人的十四行诗的写作，他们相信实有其人，并试图找到她，进行了大量的探索。不过有些是想入非非的。如乔治·查默斯在其《为相信莎士比亚文献者辩护》(1797)中提出了一种怪论，认为所有十四行诗都是写给伊丽莎白女王的。有些批评家声称，十四行诗都是奉骚桑顿伯爵之命写的，他将其作为礼物献给他的情人(后来成为他的妻子)伊丽莎白·弗南。G. B. 哈里森在《伊丽莎白时代的莎士比亚》中宣称黑肤夫人是一个臭名昭著的妓女，周旋于法律学院的年轻绅士之间，她是克勒肯威尔女修道院院长，称为尼格鲁夫人(Lady Negro, Negro意为“黑人”)，显然肤色黝黑。爱德华·I·弗里普在其两卷本的《莎士比亚：男人与艺术家》(1938)中接受哈里森的看法，信口开河地说尼格鲁夫人就是黑肤夫人的原型。

还有人试图证明黑肤夫人是简·达夫南特夫人。她是牛津一位酒商的妻子，与丈夫一起经营酒店。据说莎士比亚往返于伦敦和斯特拉福

之间时就常在该店住宿。阿瑟·艾奇逊的《达夫南特夫人：莎士比亚十四行诗中的黑肤夫人》发展了这一观点。他称他在别的书中“发现”《威洛比的阿维莎》中的阿维莎就是达夫南特夫人，她叫简·达夫南特，威廉·达夫南特是她与莎士比亚的私生子。按照约翰·奥布里的说法，威廉·达夫南特很乐意人们把他看作莎士比亚的儿子。确实他也力图到处散布这一传说。后来艾奇逊又有一个发现，说简不是这位黑肤夫人，黑肤夫人是约翰·达夫南特的第一位妻子，但没有证据证明有这位女子存在，她显然是艾奇逊的虚构。

玛丽·芬顿是黑肤夫人这种观点本世纪中叶为许多权威的历史学家所接受。托马斯·泰勒据有第一次提出她的权利。1884年5月30日他在新莎士比亚协会举行的会议上宣读了他的论文。他在1898年发表的《“赫伯顿—芬顿”说》中仍然坚持这一看法。那些认为十四行诗是献给帕姆布罗克的学者们发现玛丽·芬顿婚前做女王侍女的一些已知事实符合莎士比亚在十四行诗中告诉我们的那位黑肤夫人的情况。

A. L. 罗斯在其《男人莎士比亚》(1973)中认为黑肤夫人是爱米丽娅·拉尼尔。这一观点也缺乏说服力。

《亨利四世》上篇 (Henry IV, Part One)
莎士比亚的一部历史剧。

版本原文。1598年2月25日在书商登记处注册。

此剧的权威版本是1598年出版的第一四开本。第一四开本根据的是一种更早的四开本(这种四开本目前只有8页还幸存)。1599年第一四开本重印。1604, 1608, 1613, 1622年又四次重版。第一对开本是根据1613年四开本定稿的，对原本

中的咒语做了认真删改。一些学者认为现存版本是一种早期版本的修改本,其中的喜剧场次原是用诗体写的,后来又有扩展,“欧尔卡苏”改成了福斯塔夫。

写作年代。诗人接着《理查二世》结尾的历史事件,继续创作。米尔斯在他的《帕拉迪斯·塔米亚》的戏单中(1598年10月19日完成)将此剧列为莎士比亚的“优秀悲剧”。《亨利四世》上篇是在《温莎的风流娘儿们》(1597年创作)之前不久创作的,所以它的创作日期应为1596年下半年。

题材来源。莎士比亚的《亨利四世》取材于贺林希德的《英格兰、苏格兰及爱尔兰编年史》(1587年版)第二版和塞缪尔·丹尼尔的史诗《约克和兰开斯特两大家族的内战》(1595年版)。哈尔太子青年时代放荡的故事已在民间流传很久,无名氏戏剧《亨利五世的著名胜利》将其收入。这种原始剧本于1594年登记出版,现存版本的出版年代是1598年。莎士比亚从中提取了哈尔太子放荡生活的许多细节,从中看到约翰·欧尔卡苏这个名字并将其塑造成福斯塔夫形象。在《亨利六世》上篇欧尔卡苏这个名字多次出现。诗人用此名字招来许多麻烦。真正的约翰爵士可不是整天逛酒吧的人。贺林希德将约翰柯勃汉爵士写成了勇敢坚强的绅士。坎特伯雷斥责老爵士为异端。1417年老约翰爵士被判为异教徒处以火刑。约翰·福克斯的《殉道者纪传》(1563)将他收入。到莎士比亚时代柯勃汉爵士的名衔传到威廉·布鲁克。莎士比亚将布鲁克已殉道的祖先写成这样一个声名败坏的形象,布鲁克当然受不了。他迫使莎士比亚改掉这个名字。因此莎士比亚在《亨利

六世》上篇将其改成“约翰·福斯托夫爵士”,进而改了元音字母成了“福斯塔夫”。

莎士比亚取材的来源还有:奥温·葛兰道厄这一人物的塑造参考了《官长的借鉴》(1559)。哈尔太子行为的描写借鉴了约翰·斯托记录下来的《英格兰编年史》(1580年),或《英格兰年鉴》(1592年)。福斯塔夫关于荣誉的台词(五幕一场)模仿无名氏戏剧《索里曼和玻塞达》中相应的台词。

故事梗概。第一幕。为了赎清谋杀理查二世的罪恶,亨利四世准备远征圣地。这时却听说北方贵族叛乱的情况。威尔士将军葛兰道厄打败了马契伯爵爱德蒙·摩提默领导的大批英军,马契被俘。亨利透露亨利·潘西·霍茨波战胜了道格拉斯领导的苏格兰军队却拒不向国王交出战俘。他把霍茨波和他那不如意的哈尔太子相比较,不由对霍茨波的父亲诺森伯兰产生嫉妒之情。

这时哈尔王子正在和胖爵士约翰·福斯塔夫爵士鬼混在一起。福斯塔夫已囊中空空。他的小厮奈德·波因斯给他出主意:在盖茨山下拦路抢劫。他暗下劝哈尔也去,去看看福斯塔夫出乖露丑的懦夫相。独自一人时哈尔王子思来想去,他把自己眼前的行为比作乌云掩盖着太阳,当他一旦复出时将放出更强的光。

霍茨波的叔父华斯特伯爵提醒国王是他们将他扶上王位的。这样国王与潘西家的关系愈加紧张了。霍茨波声言如果国王不赎出摩提默他就不交出俘虏。这使国王大为恼火。

国王拂袖而去,霍茨波暴跳如雷。诺森伯兰和华斯特认识到国王对摩提默的敌意根源在于摩提默是理查

二世的合法继承人。霍茨波静下来后华斯特建议靠摩提默、葛兰道厄、道格拉斯及约克大主教理查·斯克鲁普的支持起兵反叛。

第二幕。福斯塔夫率领众匪徒埋伏在盖茨山下抢劫过路旅客。王子与波因斯躲在一边。当福斯塔夫等人抢下旅客的钱物正往回走时王子与波因斯戴着面具冲出，吓得福斯塔夫一伙歹徒屁滚尿流，扔下赃物狼狈逃跑了。回到野猪头酒店，王子与波因斯听到福斯塔夫正绘声绘色地描叙他是如何只身勇敢地打败众多对手的，还拿出他自己在石头上砍坏的刀作为凭据。国王派人来叫王子。使者走后王子与福斯塔夫等人又在旅店胡闹了一阵。

第三幕。阴谋叛乱的将领在威尔士的班谷集会商讨起兵大事。霍茨波讲话粗鲁与奥温·葛兰道厄发生冲突。他们还就胜利后领地的分配争执不休。摩提默和华斯特都责备霍茨波不该欺负葛兰道厄。

宫中，国王正在开导哈尔王子，劝他改掉坏毛病，并把他与霍茨波比较。王子发誓要剥去霍茨波的荣耀。

第四幕。在索鲁斯伯雷附近营地，叛军知道了诺森伯兰因病不能参加战役的消息。华斯特说诺森伯兰不到会让人以为他放弃了他的事业。霍茨波说有道格拉斯帮助，他们的力量并未削弱。传令兵来报皇家军队已经向他们驻扎方向开拔，葛兰道厄的队伍要延误两周才能到。霍茨波对胜利仍信心十足。

国王的军队刚到索鲁斯伯雷，霍茨波迫不及待地要与之决战。华斯特与凡农爵士都劝他要谨慎。这时国王派勃伦特爵士前来劝他们申诉不平、罢兵求恕，国王答应宽恕他们。霍茨波则说国王对潘西集团耿

耿于怀，根本没诚意。

第五幕。华斯特、凡农二人与国王会谈。国王许诺如果叛军解散他们会得到宽恕，哈尔王子声言要与霍茨波单独决战。福斯塔夫招兵收取贿赂，招来一批羸老残弱之卒根本不能打仗。他知道荣誉会让他早早送死，他觉得荣誉对死人活人都无用。所以他根本不要什么荣誉。

华斯特深信国王对叛逆者是不会信任的。他决定不让霍茨波知道国王宽容的诺言，告诉霍茨波国王非常严酷决不会宽贷他们。霍茨波急于马上进行战斗。

战斗中哈尔王子表现非凡，从道格拉斯手下救出父王，还亲手杀死了霍茨波。福斯塔夫则倒在地上装死。哈尔杀死霍茨波后，福斯塔夫从地上爬起在霍茨波的死尸上刺了两剑便拖着尸体去报功，声言是他杀死了霍茨波。王军胜利，国王下令处死华斯特和凡农；哈尔王子敬佩道格拉斯的勇敢精神放了他。国王宣布铲除反叛的新计划。

评论。《亨利四世》上、下篇再现了比莎士比亚其他历史剧更宏大的军事行动。上篇主要事件是关于霍茨波的反叛。反叛于1402年末开始，1403年7月2日结束。反叛领袖是诺森伯兰的长子亨利·潘西，号称霍茨波(Hotspur)，这个名字恰似他的火暴性格。霍茨波在平息苏格兰人叛乱时抓了一批俘虏。他拒绝向国王交出俘虏，国王与霍茨波的关系骤然紧张。亨利则不愿赎回摩提默，双方决裂。国王视摩提默为敌人，因为他是理查二世的合法继承人。

放荡王子的故事取材于民间传说。亨利四世为儿子的放浪郁郁不欢。他把这归咎于他推翻理查二世所犯的罪行，表示要赎清罪孽，他认

为儿子的野性行为是天降之罚。莎士比亚是以这种方式将戏剧的政治主题与国王天性的道德缺陷融合在一起。莎士比亚把亨利四世篡位写成一种罪恶行动。它是后来分裂的根源。因此他把亨利写成一位不值得怜悯的人物。亨利工于心术、冷酷。他是政治独裁者又是不理解人的父亲。

霍茨波的性格完全出于莎士比亚的虚构。他是中世纪浪漫游侠的一个精神后裔。他不把战争视为一种政治工具而是视为达到荣誉的途径。他是动荡的贵族的代表。君王要建立强大的中央集权必须和这些贵族较量。霍茨波性情暴躁，容易被国王利用。哈尔提起霍茨波时轻蔑地说，“那北方的霍茨波那样的心理，他会在一顿早餐时间杀了七八十个苏格兰人，洗了洗他的手，对他妻子说，‘这种生活太平静啦！我要的是活动。’”（二幕四场 115—119行）。但莎士比亚并未完全表现他天性的这一方面。在他与妻子在一起那两场他表现出温情。霍茨波受了哈尔王子致命一剑后，莎士比亚让我们对他尊敬起来。哈尔王子用头盔上的翎饰把他那扭曲的脸盖上了。莎士比亚让骑士时代向我们无力地告别了。

莎士比亚所取的素材中王子就是个浪子形象。表面上看过去的那种道德戏剧宣扬了伦理教训，但也要借助于大量的酒吧和妓院的描写以及浪子恣意挥霍的场面。莎士比亚有意强调浪子挥霍的一面，所以他为我们描写了野猪头酒店流氓纠集的不雅场面。哈尔参加了盖茨山抢劫，但莎士比亚将《亨利五世的著名胜利》中的暴徒改造成了没有堕落得非常严重的可以转变的浪子。一幕二场结尾有一段台词说明他是装

成浪子好在转变时令人刮目相看。这段台词是莎士比亚为打消观众对王子的顾虑而设计的。他晓喻观众王子会放弃放荡的生活成为一位负责任的国王的。

伊丽莎白时代人去剧院看戏时已知道他们将看到一位放荡的王子，却急于看到莎士比亚如何处理哈尔放荡的原因，又是如何转变的。福斯塔夫回答了这两个问题：是他的快乐的魔力引诱这位年轻人离开父亲那阴郁的宫廷，来到以他为首的下层社会。

表面上看福斯塔夫是那个时代一种下贱士兵的代表，他在战争期间偷偷溜入伦敦城，进酒店、逛妓院、寻欢作乐。实际是他是一个混合体，是许多传统的喜剧人物的结合，具有复杂的个性。他“俗如泥土”，但他的“智慧”却使他插上了翅膀，一副巨大的皮囊寄存了一个快活的灵魂。这是自然施加于人的所有不谐调中最可笑的。福斯塔夫是自然之神们开玩笑的极致，他还是丢了体统的清教徒。他很高兴说起他过去进教堂时才挂在嘴边的不恰当的口头禅。当波因斯答应他劝王子参加抢劫时，老约翰爵士以清教徒的口吻说道：“好，愿上帝给你一条循循善诱的舌头，给他一双从善如流的耳朵；让你所说的话可以打动他的心，让他听了你的话，可以深信不疑”（一幕二场）。《亨利四世》下篇，他向大法官保证他是因为唱圣歌而嗓音沙哑的。他是酒店的常客，是那伙引诱王子放荡的匪徒们的头目，却假装是圣洁的灵魂，是野性的王子将他引入歧途。

福斯塔夫还是喜欢吹牛的士兵的化身。这类人的特征最初在拉丁喜剧中出现，后来进入英国文艺复兴时的戏剧。这类人物总是喜欢狂欢

怪谎,吹嘘他在军队中的业绩和浪漫生涯。但一遇考验便现出懦夫的本色。盖茨山下王子一声高喊就吓得他鬼哭狼嚎抱头鼠窜。之后却在衣服上涂上血迹,在石头上砍坏佩剑大吹特吹他的勇敢行为,在索鲁斯伯雷战场上的表现更突出地展示了这类人的特征。莎士比亚将这个令人厌恶的人物改造成一个滑稽人物,一个能迷惑王子的笑料之源。《亨利四世》上篇今天已成为莎士比亚历史剧中最受欢迎的剧目,它再现了英国历史上的著名军阀,以骑士决斗这样盛大的场面饱了观众眼福,以漂亮的素体诗创造出迷人的音乐,娱悦了人们的心灵。它再现了一位浪荡王子改邪归正成为英国理想君王的历史,在伊丽莎白时代满足了观众的爱国主义情绪的需要。

演出史。普遍认为《亨利四世》上篇首演是在1596或1597年。首次有记录的演出是一次私人演出,是1600年内务大臣为款待外国大使下令演出的。1612—1613年为了庆祝伊丽莎白公主结婚演出了20出剧,其中有两部剧,一部叫《霍茨波》,一部叫《约翰·福斯塔夫爵士》。爱德蒙·钱伯斯猜想它们分别是《亨利四世》上、下篇。约1623年在爱德华·德林家两部合二为一演出。1625年元日之夜《约翰·福斯塔夫》上部在白厅上演。1638年5月29日国王剧团在宫廷斗鸡场剧院演出《欧尔卡苏》。不知这是上篇还是下篇,亦或二者的合体。爱德蒙·马龙讲过他曾经读到过约翰·海明奇扮演过福斯塔夫。据批评家猜测,威尔·肯普或托马斯·颇普曾扮演过此角,理查·贝伯奇扮过哈尔太子。詹姆斯·莱特在他著的《戏剧史》(1699年)中有这样一句,“战前的时候洛文曾演

过福斯塔夫极受欢迎。”17世纪上半叶这部剧非常流行。

《亨利四世》上篇是托马斯·基利格鲁的国王剧团最先演出的剧目之一。1660年11月8日第一次演出,地点在吉朋网球场剧院。1660年12月31日塞缪尔·佩皮斯观看了一次演出,结果很令他失望。他觉得1661年和1667年的两次演出确实是上乘的。据约翰·唐涅斯记载,演员表如下:威廉·卡特莱特饰福斯塔夫,巴特饰王子,查尔斯·哈特饰霍茨波,威廉·温特塞尔饰国王。约翰·拉西也曾成功地扮过福斯塔夫。1682年国王剧团和公爵剧团合并,托马斯·伯特顿扮演霍茨波。1700年在林肯剧院他再次参加此剧演出,这次他扮福斯塔夫,此后他主演福斯塔夫成了定角。后来的演出者往往为了抬高福斯塔夫而大量地删削《亨利四世》上篇的历史内容。伯特顿无意删改原剧,他只做了少量改动,变换了场次。他扮演的胖爵士深受欢迎。詹姆斯·奎恩也开始演福斯塔夫,成了伯特顿的竞争对手。他是1718年在林肯剧院开始演莎士比亚戏剧的,当时他扮演霍茨波。后来他演过国王,再后来扮演福斯塔夫。1734年奎恩转到考文特剧院,继续扮演福斯塔夫,他赋予福斯塔夫教养和知识。巴顿·布思扮演霍茨波。18世纪后半叶演福斯塔夫最有成绩的是约翰·亨德森,他在1777年至1785年间扮演此角。

约翰·菲力普·肯布尔多次组织莎士比亚戏剧演出。1803—1804他任考文特剧院经理,组织演出《亨利四世》上篇。1791年他开始担任角色,扮霍茨波,乔治·弗莱德里克·库克饰福斯塔夫。肯布尔之弟斯蒂芬1802至1820年间在德鲁瑞剧院扮演福斯塔夫。1824年肯布尔最小的

弟弟查尔斯也扮演过福斯塔夫。肯布尔的同时代人威廉·查尔斯·麦克莱迪在巴斯剧院开始戏剧演出事业,1815年扮演霍茨波。后来他又在考文特剧院和德鲁瑞剧院演过此角。著名悲剧演员塞缪尔·菲尔普斯1846任塞德勒威尔斯剧院经理,他先扮演霍茨波,后来扮演福斯塔夫。1864年莎士比亚300年诞辰纪念期间法尔康纳-夏特顿剧团在德鲁瑞剧院演出《亨利四世》(上、下),演员阵容层次很高,菲尔普斯扮演福斯塔夫,沃尔特·蒙特葛麦里扮演霍茨波,沃尔特·拉西扮王子,约翰·莱德扮国王,爱德蒙·法尔康纳夫人扮快嘴桂嫂。威廉·贝费尔利为这次演出设计的索鲁斯伯雷战场的场景取得了很好效果。演出很顺利,进行了近12个月。

浪漫主义时期和维多利亚时代人们觉得福斯塔夫太粗俗了,与他们的高雅趣味不投合。19世纪末伦敦人对《亨利四世》的兴趣淡泊了,只有1885年牛津大学剧社在剑桥举办了几次演出。亚瑟·布瓦希埃扮霍茨波,第二代柯勒律治爵士扮福斯塔夫,阿兰·麦金农扮王子,霍尔曼·克拉克扮葛兰道厄。开场白由即将上任的坎特伯雷大主教C.戈登·郎格朗诵。

毕尔勃姆·特里曾在《温莎的风流娘儿们》中饰福斯塔夫受到欢迎。1896年5月8日他在干草剧院演出的《亨利四世》上篇中扮福斯塔夫,得到好评。这次演出中,刘易斯·沃勒尔饰霍茨波,海伦·特里夫人饰潘西夫人。1906年在国王陛下剧团每年一度的莎士比亚戏剧节上再次演出此剧。1914年特里饰福斯塔夫,马特森·郎格饰霍茨波,巴西尔·吉尔饰国王。弗兰克·本森曾为突出《亨利四世》下篇而忽视过上篇。

1905年,1909年两次在斯特拉福组织《亨利四世》上篇的演出,刘易斯·沃勒尔饰霍茨波,路易斯·卡尔沃特饰福斯塔夫,罗伯特·劳雷恩饰王子。1909年5月在“抒情剧院”又演此剧。

1913年10月11日巴里·杰克森导演,伯明翰保留节目剧院演出了一次无场景变换的全本。1921年4月23日杰克森又导演了一次,在一天之内演出了《亨利四世》上下篇。1922年挪利奇演员剧团在麦德尔马基特剧院演出了一次伊丽莎白时代风格的《亨利四世》上篇。1919年乔治·福斯导演,老维克剧团演出此剧。1920年卢塞尔·桑戴克扮演福斯塔夫。1922—1923年罗伯特·阿特金斯导演《亨利四世》上篇,威尔弗里德·沃尔特饰福斯塔夫,道格拉斯·伯比奇饰霍茨波。1930—1931年哈考特·威廉斯在老维克剧团导演莎士比亚戏剧,演出过《亨利四世》上篇,他安排约翰·吉尔古德饰霍茨波,拉尔夫·理查德逊饰哈尔王子,亨利·沃尔斯顿饰福斯塔夫,多萝西·格林饰潘西夫人。1932年W.布里奇斯—亚当斯效仿杰克逊在一天之内演出《亨利四世》上下篇。

1935年2月28日罗伯特·阿特金斯导演的在国王陛下剧院的一次《亨利四世》上篇的演出全场爆满。这是65岁的喜剧大师乔治·罗比的功劳,他在剧中扮演福斯塔夫非常出色。刘易斯·卡森扮葛兰道厄,约翰·劳利饰道格拉斯也非常成功,但受欢迎程度远不如罗比。爱德蒙·维拉德饰霍茨波显得年龄大了些,约翰·德林克沃特饰的国王则有些拘谨。同年,罗伊·白福德在斯特拉福剧院扮福斯塔夫,由B.伊登导演。罗伊扮的福斯塔夫远远超出罗比,

他从外表上看扮福斯塔夫就很自然。1940年罗伯特·阿特金斯再次导演并亲自主演福斯塔夫。艾斯米·潘西饰霍茨波。1942年阿特金斯在西敏剧院饰福斯塔夫。

当代扮演福斯塔夫最有成绩的当数拉尔夫·理查孙。1945年拉尔夫在新剧院扮演福斯塔夫，老维克剧团演出，约翰·布莱尔导演。一般当代演员强调福斯塔夫的饕餮和好色，而理查孙的表演则不注意这方面，他全面地刻划了福斯塔夫的心理活动和机智。劳伦斯·奥利维尔扮演火暴、粗鲁的霍茨波，尼古拉斯·哈嫩扮演国王，迈克尔·瓦尔扮演哈尔太子，西比尔·桑戴克扮快嘴桂嫂。

1947年6月罗纳德·沃特金斯在哈罗学校狭窄的教室中导演《亨利四世》上篇。1951年约翰·基德和安东尼·奎勒合作导演《亨利四世》上篇，安东尼·奎勒亲自扮演福斯塔夫，迈克尔·莱德格拉夫饰霍茨波，理查·伯顿饰哈尔太子，哈里·安德鲁斯饰亨利四世，休夫·格里菲斯饰葛兰道厄。1952年11月再次演出。1953年唐纳德·沃尔菲特在国王剧院导演此剧。

1954—1955年保尔·罗杰斯在老维克剧团扮演福斯塔夫，道格拉斯·西尔导演，约翰·奈维尔饰霍茨波，安·托德饰潘西夫人，罗伯特·哈代饰哈尔王子。1960—1961年丹尼斯·凡斯为老维克剧团导演《亨利四世》上篇，道格拉斯·克姆拜尔扮演福斯塔夫，托尼·布里顿扮霍茨波，罗伯特·哈里斯扮亨利四世，约翰·斯特里德扮哈尔太子。1958年道格拉斯·克姆拜尔在加拿大斯特拉福扮演福斯塔夫，小杰森·罗巴兹扮演霍茨波。

1964年彼得·霍尔在斯特拉福剧

院导演《亨利四世》上篇，排出优秀的演员阵容，休夫·格里菲斯扮福斯塔夫，伊安·霍尔姆扮哈尔太子。这次演出突出了福斯塔夫与哈尔之间的关系，也突出了亨利(爱里克·波特扮演)因为推翻理查二世而产生的罪过感。

《亨利四世》下篇 (Henry IV, Part Two) 莎士比亚的历史剧。

版本原文。《亨利四世》下篇是1600年8月23日进入出版登记的，同年出版了四开本。同年再版一次补上了初版时漏掉的第三幕第一场。这一四开本是根据莎士比亚本人的手稿印的，成为1623年第一对开本的主要参考本。第一对开本补上了漏掉的部分，主要有：

- 1) 莫顿对诺森伯兰讲的台词(一幕一场 166—179行)
- 2) 巴道夫爵士在一幕三场的台词(一幕三场 36—55行)
- 3) 二幕三场潘西夫人的台词(二幕三场 23—45行)
- 4) 四幕一场大主教申诉冤情的台词(四幕一场 54—79行)
- 5) 毛勃雷与威斯摩兰的一段对话(四幕一场 103—139行)

一般认为这些地方都是官方的审查员删去的。他觉得有些段落所讲内容与当时宫廷与爱塞克斯伯爵派系的关系很相似。(此剧出版不久就爆发了爱塞克斯1601年2月领导的暴乱。)剧中多处谈到理查二世的命运，而伊丽莎白女王把自己比作理查二世。

对开本有两个可能的来源。一是，剧团演出时用的提词本的誊本；一是根据手稿整理的四开本。对开本也经过了删削。这是遵循议会1606年通过的一项议案。议案禁止使用下列名字：“上帝”、“基督耶稣”、“圣灵”、“三位一体。”因此对开

本把“上帝”改成了“上天”，把“上帝作证”换成了“决无戏言”。

今天最受承认的《亨利四世》版本是四开本加上第一对开本补上的段落。

写作年代。《亨利四世》上篇取得成功，莎士比亚要把这部剧继续写下去。特别是福斯塔夫深受欢迎，他要利用这个机会。福斯塔夫的另一部剧《温莎的风流娘儿们》是在1597年创作的，而《亨利四世》下篇是在这之前，那么它的创作是在1596年末或1597年初。

题材来源。此剧的题材来源与上篇一样，是1587年版的贺林希德的《编年史》和《亨利五世的著名胜利》（1594年5月14日注册）。但剧中没有几场涉及历史事件，更多的是诗人的虚构：如福斯塔夫和他的跟班的冒险活动。哈尔太子冒犯大法官的故事在托马斯·艾略特的《统治者》（1531年）中有记载，约翰·斯托的《年鉴》（1592年）收了这个故事。

故事梗概。第一幕。诺森伯兰伯爵接二连三接到报告，先有人来报告说他儿子霍茨波取得胜利，马上又有人报告说霍茨波已经被杀。兰开斯特王子和威斯摩兰伯爵率皇家军队正向他的驻地进发。诺森伯兰决定率部与约克大主教的军队汇合。

第二幕。伦敦，伊斯特溪野猪头酒店女老板快嘴桂嫂吵着要警察逮捕福斯塔夫，因为福斯塔夫欠债不还。最后在福斯塔夫哄骗下不但没要回帐反倒又赊下一笔新账。哈尔太子与波因斯想看看福斯塔夫的本来面目，装扮成酒店侍者侍候福斯塔夫饮酒。

福斯塔夫、快嘴桂嫂、桃儿·贴席、巴道夫、毕斯托尔这一帮狐朋狗友混到一起取乐。哈尔王子观察着他们的闹剧。福斯塔夫说王子是浅薄

的少年。当王子露出真面目揭露他时，他又巧言抵赖。国王的使者名叫哈尔和福斯塔夫随军出征去抗击北方贵族的叛乱。

第三幕。威斯敏斯特宫中，病弱的亨利王辗转难眠，思考着为王者的命运。华列克伯爵贬低叛军的实力，告诉他威尔士叛党奥温·葛兰道厄已死，想鼓起国王颓唐的精神。

福斯塔夫到葛罗斯特郡为王军招募新兵，见到年轻时的朋友夏禄法官。福斯塔夫收取贿赂，放走适合的人选，却留下几个羸老之卒：弱汉、影子、肉瘤和霉老头。

第四幕。在约克郡一森林，约克大主教告诉毛勃雷和海司丁斯说诺森伯兰伯爵已在妻子和儿媳的劝说下放弃了事业躲到苏格兰去了。威斯摩兰来和反叛领袖谈判。约翰王子许诺国王会听取他们的申诉，答应他们的条件。他要求叛党遣散军队。约克大主教听信王子的话遣散军队，结果叛党首领被逮捕。

国王在威司敏斯特的耶路撒冷寝宫听取威斯摩兰等人报告：约翰王子已粉碎暴乱，诺森伯兰已被约克郡吏击败。国王病倒了。王宫另室，哈尔太子走到父王床前，以为父王已宴驾，悲哀地从父亲头上取下王冠。国王醒来知道哈尔拿走了王冠，他很痛苦，指责哈尔是盼着他早死。哈尔赶忙解释，向父亲保证他取下王冠的动机不是出于不忠不孝。国王听了王子的话受了感动，把王子叫到身边。他知道自己是靠不正当手段夺取王位的，王子继承王位后会保险些，但他警告王子要当心国内斗争，要多多利用对外战争来防止国内斗争。

第五幕。老王宴驾，新王继位。群臣及新王的弟弟都为自己的命运担忧。大法官在新王年轻放荡时曾

监禁过他,现在他成了新王,大法官很害怕。新王却赞扬了大法官,发誓永远遵从他的明鉴的指导,并声明他年少的放浪已随父亲之死而消失了。

福斯塔夫、巴道夫正在葛罗斯特郡和夏禄饮酒,毕斯托尔来报告说老王驾崩,他们的老伙伴当了国王。他们以为这下交上了弘运,匆忙赶到伦敦。在新王加冕仪式上,福斯塔夫故意站在显眼的地方向国王致意。国王却下令驱逐了他。

评论。《亨利四世》下篇所写的历史事件并未构成一个连续的整体,只有8场联系不紧的剧情集中在历史事件,主要描写了诺森伯兰挑起的北方贵族的新叛乱、约克大主教叛乱及约翰王子玩手腕镇压叛乱。剧作家写出了这次叛乱与1569年北方天主教贵族反对伊丽莎白女王的暴乱的共同之处。这种历史上的危机与当代政治生活的相似性增强了伊丽莎白时代观众的兴趣。他们接受了这种历史循环运动的观念,因此可以通过研究过去的事件判断现实的危机。此剧莎士比亚表现了国王亨利推翻并处死理查二世所遭到的惩罚。三幕一场国王首次出场。他得了失眠症。(莎士比亚戏剧中失眠症是犯罪感的象征。)他叹道:“睡眠啊!柔和的睡眠啊!大自然的温情的保姆,我怎样惊吓了你,你才不愿再替我闭上我的眼皮,把我的感觉沉浸在忘河之中?”(三幕一场4—6行)失眠使他陷入深深的忧郁,忧郁又加深了悲观情绪和不祥感。濒死的国王受到不断加剧的恐惧感的袭击,儿子的放浪也使他对他死后王国的未来产生忧虑。焦虑之中他摘下王冠放在枕边便昏睡过去。王子以为父亲已死,戴上王冠进入隔壁房间。国王醒来发现儿

子拿走了王冠,他怀疑哈尔急于继位所以盼着他死。这怀疑与失望令国王在弥留之际也不得安宁,这是上帝对他政治罪恶的惩罚。王子被叫到国王身边,解释了他拿走王冠并无不正当的用意。国王知道这是上帝用间接的办法惩罚他篡位的罪恶。哈尔的放浪是神罚的一种手段,所以亨利四世死后惩罚也就将解救了。

莎士比亚设计《亨利四世》下篇的结构时,心里明白观众已知道亲王摒弃了福斯塔夫。他一点一点逐步地贬抑约翰爵士以消除观众对这个老流氓的好感。下篇中的福斯塔夫已不再那么可爱而变得粗俗卑鄙。他的朋友除了原来的跟班,又多了个毕斯托尔和妓女桃儿·贴席。

他的老朋友、乡村法官夏禄与福斯塔夫形成了鲜明对比。夏禄身材瘦弱,大脑贫乏,扯起他那虚构的年轻时的风流韵事津津有味。夏禄这个人物概括了伦敦人对乡村法官的看法:愚蠢、自以为是、贪赃腐败。

因此到最后一幕观众见到福斯塔夫的两个密友犯罪受惩便不会感到奇怪。福斯塔夫给观众印象已经很差了。在加冕礼结束时见到亨利,被亨利驱逐了。亨利在臣民的欢呼声中见到福斯塔夫,他年轻放荡的象征,他必须做出抉择。亨利毫不犹豫地选择对他刚刚宣誓过的王权的责权忠诚。

舞台演出史。《亨利四世》下篇在导演和演员的心目中总是不及上篇那么受欢迎。因此下篇的福斯塔夫就不及上篇的胖爵士那么受青睐。下篇第一次演出是在上篇演出后不久,演员表也可能与上篇相同。约翰·海明奇或托马斯·颇普扮演福斯塔夫。1613年2月19日在庆祝詹姆斯一世之女伊丽莎白公主婚礼之

际演出了《霍茨波》和《约翰·福斯塔夫爵士》，分别是《亨利四世》上下篇。1600年和1638年上演过一部叫《欧尔卡苏》的剧，不知是上篇还是下篇亦或二者的合称。1623年前后在肯特郡的爱德华·德林爵士家演出过这样一出合编戏。

1720年12月17日在德鲁瑞剧院有一次《亨利四世》下篇演出。参照的是已故伯特顿先生修改的脚本。删改很多，不仅删了剧中的对话，连第一场的前言也略去了。国王关于睡眠的独白（三幕一场）换到了第四幕亨利床前那场的前面。漏掉的地方还有诺森伯兰告别，桃儿和女店主被逮捕。剧末加上了《亨利五世》第一幕的部分内容。参加这次演出的演员有巴顿·布思饰国王，约翰·弥尔饰福斯塔夫，罗伯特·威尔克斯饰威尔士亲王，考利·西伯饰夏禄。

据记载1720年至1750年间伦敦有80次《亨利四世》下篇的演出。1710年至1747年9月戴维·加里克任德鲁瑞剧院经理这段时间在该剧院就有45次《亨利四世》下篇演出。1758年3月13日加里克导演《亨利四世》下篇。1770年前在德鲁瑞剧院有7次该剧演出，加里克4次扮演国王。詹姆斯·奎恩扮演福斯塔夫，与伯特顿展开激烈竞争。1751年退休前他一直扮演福斯塔夫。1754年提奥菲厄斯·西伯将《亨利四世》下篇改编成二幕剧《幽默大师》，从出场人物看，此剧主要由《亨利四世》下篇的第二幕第四场和第三幕第二场构成。18世纪考文特剧院每隔一段时间就演出《亨利四世》下篇。1761年至1762年为庆祝乔治三世登基举行了一次华丽的演出。奎恩之后演福斯塔夫较有名的首先要算约翰·亨德森。1777年亨德森在德鲁瑞剧院首次扮演福斯塔夫。

后来他又4次参加《亨利四世》编导。1784年他在考文特最后一次扮演福斯塔夫。此后20年《亨利四世》下篇没再演出。

1821年8月25日在考文特剧院举行纪念乔治四世继位演出。这次演出精心设计并渲染了宏大的场面、庆典仪仗。威廉·查尔斯·麦克莱德扮演国王，查尔斯·肯布尔扮演王子。1827年麦克莱德将这台戏带到纽约的公园剧院演出。

1853年3月17日至4月13日塞缪尔·菲尔普斯多次在同一部剧中扮两个角色，即国王和夏禄。1861年又在塞德勒威尔斯扮演这两个角色，表现出多面手才能。1864年在德鲁瑞剧院、1874年在曼彻斯特剧院他又两次展露奇才。

弗兰克·本森与一般人不同，他更喜欢《亨利四世》下篇而不是上篇。1894年至1916年间他在斯特拉福12次导演下篇。W.布里奇斯-亚当斯担任纪念剧院经理后，本森的剧团又两次演出《亨利四世》下篇。乔治·威尔生前一直在本森导演的《亨利四世》下篇中扮福斯塔夫。

1917年10月老维克剧院上演《亨利四世》下篇，本·格里特导演。1920年卢塞尔·桑戴克与查尔斯·瓦尔勃登合导此剧，桑戴克亲自扮演福斯塔夫。1922年10月罗伯特·阿特金斯在老维克剧院导演《亨利四世》下篇，威尔弗利德·沃尔特扮福斯塔夫。1921年J. B.法甘在宫廷剧院扮演福斯塔夫，H. D.尼柯尔森扮夏禄。1925年演员同事会演出此剧，阿尔弗莱德·克拉克扮福斯塔夫。

1932年4月23日斯特拉福开放新纪念剧院，在同一天内演出《亨利四世》上下篇。1935年亨利·卡斯导演在老维克剧院演出，乔治·麦里特

饰福斯塔夫,亚伯拉罕·索法尔饰亨利王,毛利斯·伊文斯饰塞伦斯。

1942年11月罗伯特·阿特金斯再次导演《亨利四世》下篇,一个月后又导演上篇,他本人扮演福斯塔夫。

1945年约翰·布莱尔在新剧院为老维克剧团导演此剧,获得成功,主要归功于拉尔夫·理查德逊的无与伦比的福斯塔夫表演。酒店一场演得最精彩,劳伦斯·奥利维尔扮演夏禄,尼克拉斯·哈南扮亨利四世,迈克尔·瓦尔扮哈尔太子,乔治·莱尔夫扮毕斯托尔,乔伊斯·莱德蒙德扮桃儿·贴席。1951年布莱尔在斯特拉福导演《亨利四世》下篇,与《理查二世》、《亨利四世》上篇及《亨利五世》构成一个系列。这次演出中安东尼·奎勒扮演福斯塔夫,理查德·伯顿扮哈尔太子,哈里·安德鲁斯扮亨利四世,阿兰·巴德尔扮夏禄,黑斯尔·斯坦纳德扮桃儿·贴席。

1954和1955年老维克剧团演季期间道格拉斯·西尔导演此剧,保尔·罗杰扮福斯塔夫,约翰·奈维尔扮毕斯托尔,保尔·邓曼扮夏禄。1961年8月迈克尔·克洛夫特导演,在阿波罗剧院由青年剧院演出此剧。1964年在斯特拉福剧院,彼得·霍尔与约翰·巴顿、克列福·威廉斯合作导演《亨利四世》下篇,休夫·格里菲斯扮福斯塔夫,艾里克·波特扮亨利四世,伊安·霍尔姆扮哈尔太子。这是从《理查二世》始至霍尔的《玫瑰战争》三部曲结束的系列历史剧的一部分。

批评摘要。塞缪尔·约翰逊。……福斯塔夫是个满身毛病的人物,因为这些毛病而引起人们的蔑视。他是个贼,饕餮之徒,懦夫,吹牛大王。他欺诈弱者,劫掠穷人,恐吓胆小鬼,侮辱无助之人。他当面奉承人,背后却加以诽谤。他是与

王子熟识的恶徒,以认识王子为自豪,在一般人面前趾高气扬,目空一切,自以为与兰开斯特公爵一样显要。不管他如何可鄙如何败坏,王子如何鄙视他,但他的机智、他的快乐的心境、他引人发笑的力量使王子离不开他。他的机智并不是那么高雅的,只不过说些自我解嘲轻浮无稽的俏皮话,会开开玩笑。他没犯过大的罪恶,他的放荡也就不是那么令人讨厌。

这个人物所寓含的深意是:有败坏的性情却又能使人愉悦的人才最危险。我们看到亨利受福斯塔夫引诱之后已经领悟到与这样一位伙伴在一起连智慧与诚实的美德也是靠不住的。(摘自《威廉·莎士比亚的戏剧,1765年。》)

毛利斯·莫根。我认为福斯塔夫性格的主要特征(其他特征因其而生色)是高度的机智和幽默,天生的活力和快活的心绪。这使他极早地进入生活,使他极容易被社会所接受,所以他似乎没有必要获得别的品质。他不断地做出各种放荡的行径。从本质上讲他不应具有恶意或罪恶的本性,但他却从未努力得到任何善良天性。尽管他有这么多缺点他还是受到尊重和喜爱。他的缺点都与幽默有关,而且这些缺点大多因为幽默而产生。他的军旅生涯给他的性格提供了必要的环境。他的职业要求他有大胆进取的精神,他的这种精神淹没在他幽默的性情中。他在社会中,在酒吧里以各种放荡的方式取乐。他饮酒、宿娼,骄奢淫逸;他喜欢杜撰一些莫须有的故事,讲着一派谎言骗语;他蔑视尊严的名声。他的机智派上了用场。他借债,耍手腕,进行诈骗,甚至抢劫,但他一点也不感到羞耻,靠的都是他的机智和笑声。每件事都能激

发他的玩笑和幽默，玩笑和幽默又伴随着每件事。福斯塔夫是最完美的喜剧人物。（摘自《论福斯塔夫戏剧性格》，1777年。）

威廉·赫士利特。福斯塔夫的谐趣是美好性情的喷放，是美好脾性美好品质的充溢，是好行乐喜交往的自然表现，是他心情舒畅，对己对人都满意的吐露。那胖胖的身躯正适于他的性格。他有无限丰富的想象力，他酷爱物欲满足……他是谎话大王、吹牛大王，又是个懦夫、饕餮之徒。但他并不令我们反感，反而令我们快乐。他这种人自己愉快也令别人愉快。

福斯塔夫谐趣的秘密在于高度的沉着，一种不受任何干扰的绝对心境。他的巧辩是他的自爱的不自觉流露，是一种规避，规避搅扰他的快乐和自我满足的事物。他的大块头漂游在欺骗的大海中，摆脱了重重困难。他会随机应变应对自如。他对不快的想法或处境有天生的反感，并总是给予最放肆的回答。他只知捏造，他捏造的东西越是离谱儿他讲起来就越起劲。（摘自《莎士比亚的戏剧人物》，1817年。）

A.C.布拉德雷。于幽默中获得自由之极乐便是福斯塔夫的精髓。他讨厌打搅他快活的事物，因此厌恶尊贵的合乎道德的事物，因为这些东西给我们强加上了各种限制和责任，使我们成了法律、绝对命令、身份、良心、名誉以及各种各样令人讨厌的事物的奴隶。说他讨厌这些东西意思是说他已认识到它们的力量。他把它们看成是荒唐可笑的。把事物看成荒唐就等于把它当成了虚无，便可以随心所欲欢欣愉快了。这便是福斯塔夫对他生活中严肃事物的做法。讲到严肃的事物时他便煞有介事，真理到了他嘴里也变得

荒唐可笑。他说荣誉不能给人装上一条腿，无论活着的人还是死去的人都不能拥有它。他会躲避法律的最高代表的攻击。他的爱国主义是收取贿赂将强壮的服役人放走，收下无战斗力的人去为国打仗。显示偷窃的本领是他的责任。他的勇气就是装死，还开俘虏的玩笑。战场上王子向他索要剑他却将酒瓶子递过去。说到宗教，他会在闲来无事时以忏悔取乐。他会悠闲地坐在酒肆里大吹他的“勇敢”行为。这些都是他表演的绝招。他没有愤世者的不满，有的是孩童般的快活。因此我们赞美他。他只冒犯正人君子，他否认生活是真实的，把我们从梦魇的压抑中解脱出来，把我们送入绝对自由的境界……

在某种程度上说福斯塔夫的心灵自由是虚幻的，但生活现实不会被他的幽默所驱除——这是我们从莎士比亚那不竭的天才中所领会到的东西。（摘自《牛津论诗讲义》，1909年。）

马德莱恩·多兰。读完《理查二世》后马上读《亨利四世》上篇，你会注意到作者对意象的不同处理以及其它方面的成熟。《理查二世》中的意象直接、清楚、完整、相互关联、步步紧扣所象征的思想，又彼此独立；而《亨利四世》上篇中的意象则模棱两可、不完全、易变、彼此交融……（摘自《理查二世和亨利四世中的意象》，1942年。）

J.多佛·威尔逊。莎士比亚的《亨利四世》是在英国舞台上流行了很多世代的题材的都铎时代改编本。到16世纪上半叶它才成为世俗剧。在此之前，它只有一个主题，即人类的得救。表现这一主题的方法有两种：①叙事的方法，即奇迹剧的方法，表现的是从创世纪到末日审判

的整个救世主题；② 寓言的方式，即用道德剧的方法，表现个人灵魂受到人间阴谋和恶魔诡计的毒害，在生死间徘徊及灵魂得救的过程。用上述两种方法在舞台上充分展示了罪恶的势力，人类的得救是至高无上的主题。黑暗势力总是被光明的使者击溃。随着时代的发展，到中世纪加了许多花样，宗教剧逐渐加长并且复杂化了，这种发展带来了必然的反作用。随人文主义时代的到来，都铎王朝初期道德剧就冗长乏味令人厌烦了。这种形式让位于更短更轻松的道德插剧了。这种剧不把人类的总体生活作为描写对象，而是把青年及其常犯的恶习作为目标……

所有这些……都给莎士比亚写作《亨利四世》提供了模式。哈尔称福斯塔夫为“恶魔”（奇迹剧中角色）、“罪恶”（道德剧中角色）及“放荡”（插剧中角色）……简言之，福斯塔夫和哈尔的关系情节蕴含了一个包含几个世纪的混合神话。这在伊丽莎白时代看来有深远意义，而后世人们则无法领会得到。这也是我们误解此剧的原因。（摘自《福斯塔夫的命运》，1943年。）

J. I. M. 斯特华特。……人类学说常给我们讲述这样的故事：老朽、罪孽的国王统治着国家，国家遭到不幸变成荒芜之地。在救世之雨降临之前国王被杀，其子或新王取代他的位置。亨利四世不正是处在这个国王的位置上吗？……

因此，我们又窥见为什么福斯塔夫遭摒弃不可避免的另一个原因——不仅有其传统的和道德的原因而且有其象征意义。这也是为什么我们看戏时不因福斯塔夫遭摒弃而产生不快的原因。按我们的理解，哈尔当上国王后确实应当对老骑士

大发脾气，应当杀死他，因为杀死他是一种仪式上的暗示，悲剧死亡的隐匿的怜悯。

我认为哈尔杀死福斯塔夫而不是杀死父亲应该是这种变革的程式化替代。在某种意义上说福斯塔夫就是他的父亲，用心理学家的话说这叫“替父”……福斯塔夫代表老朽的国王，象征统治者的多重罪恶，象征继之而来的土地的荒芜。但年轻的国王在祭坛前及时拔出刀子，刺向那罪孽的心脏。……（摘自《莎士比亚戏剧中的人物和动机》，1949年。）
《亨利五世》（Henry V） 莎士比亚的历史剧。

版本原文。1600年8月4日出版商詹姆斯·罗伯兹在书业登记处为《亨利五世》办了出版登记。注册凭条上附有按语“保留印刷”，即注册的目的不是为了出版而是防止有人出版盗印本。但事实上就在当年第一四开本就出版了。

这是一种糟糕的四开本，可能是根据剧团旅行演出时用的删节本凭记忆整理的。记录的人可能是演高厄和爱克塞特的演员。1602年托马斯·帕维尔和威廉·扎加德重印这个四开本。1619年再次印行，印的出版时间是1608年，比实际出版日期早了11年。这是为了对付内务大臣的禁令的办法，因为禁令规定不许未经允许偷印国王剧团的剧本。

第一对开本（1623年出版）是唯一权威的版本，参考的是莎士比亚的粗稿，某些地方参考1619年的四开本。二幕三场快嘴桂嫂描述临终前的福斯塔夫时有一句话，对开本中为“and a Table of green fields”（三幕二场第17行），路易斯·特奥巴尔德对此做了校勘，将其改为“a'babbed of green fields”，得到广泛承认。但近年又有人企图推翻这种修改意

见。

写作年代。此剧的出版日期主要根据剧中的一段话判断确定的,即讲到爱塞克斯伯爵出征爱尔兰那段:

那就是我们圣明的女王的女将军去把爱尔兰征讨,看来不消多少周折,就能用剑挑着被制服的“叛乱”回到京城;那时将会有多少人离开那安宁的城市来欢迎他!

(五幕序曲 30—34 行)

爱塞克斯 1599 年 3 月 27 日离开伦敦出征到爱尔兰,9 月 28 日返回英格兰。因此《亨利五世》是在 1599 年创作的。

题材来源。亨利五世(1387—1422)于 1413 年继位。莎士比亚取材于贺林希德的《编年史》(1587 年出版)和爱德华·霍尔的《约克和兰开斯特两大著名家族的联合》(1548 年第二版),有些细节取自罗伯特·法比安的《新英法编年史》(1516 年版)。近年来有些学者把《亨利五世的著名胜利》(1594 年 5 月 14 日在书业登记处注册)看作《亨利五世》的素材来源。这部剧只是王后剧团剧目中一种节略本,是根据记忆记录下来的,1594 年出版。因此根本不是《亨利五世》的素材来源。据亨斯洛在日记中记载,在《亨利五世的著名胜利》之前女王剧团上演的剧目中有一部叫“亨利五世”的剧,据认为这便是《亨利五世》的题材来源。

人们企图从剧本中找出线索。其中最有说服力的有:威尔士上尉弗鲁爱林的原型是罗杰·威廉斯爵士或路多维克·洛伊德;毕斯托尔是马洛剧本中说大话的英雄贴木儿的仿造。

故事梗概。第一幕。坎特伯雷大主教和伊里主教正谈论国王要没收

天主教财产的事。他们希望国王反对这一方案。他们知道亨利自从继位后便一改放荡的毛病,成了一位贤明、博学、尊严的君主。大主教说他已答应以教方的名义给国王一笔丰厚的捐赠,因为国王要夺取法国王位。按家谱亨利继承法国王位是理所应当的。

应国王的要求大主教详述了舍拉法的来龙去脉,讲了亨利按家谱继承法国王位的合理性。国王召见法国使臣,使臣交给亨利法王的侮辱性的礼物——网球。亨利动怒,声言这个玩笑将给法国带来灾难。

第二幕。英国招兵买马准备出征法国。中尉尼姆和红鼻子巴道夫将随军出征。他们与快嘴桂嫂和毕斯托尔又来到一起。桂嫂曾与尼姆相好,却给毕斯托尔夺了去,两位先生成了情敌,巴道夫居间调停。他们是一起去福斯塔夫病榻前探病的,福斯塔夫已奄奄一息。

亨利王来到扫桑顿。剑桥伯爵、斯克鲁普爵士和格雷爵士与法国勾结企图谋杀亨利。阴谋败露,三人被处以死刑。

毕斯托尔、尼姆,还有巴道夫为福斯塔夫之死而哀悼。巴道夫希望他还活着,与他们在一起。桂嫂说老骑士去“老祖宗亚瑟的怀里”报到去了,他已得到一个上等基督徒的结局。

法国王宫,法国太子嘲笑亨利王是“虚浮、浅薄、任性、轻举妄动的哥儿”。爱克塞特作为使臣来到法国转达亨利五世的意愿,他要查理放弃王位。

第三幕。查理答应将公主凯瑟琳嫁给亨利王,附带几处小公爵领地。亨利不满意,渡海前来法国,包围哈弗娄城,哈弗娄总督投降。

英军渡过索姆河向加莱逼进。在

毕卡第英军阵地弗鲁艾林和高厄上尉谈起了毕斯托尔的勇气。毕斯托尔来请弗鲁艾林为巴道夫讲情，巴道夫因为抢劫教堂要被绞死。弗鲁艾林拒绝了，遭到毕斯托尔的咒骂。

在阿金库尔，英法两军对垒，相距只有 1500 步。法国太子急切盼望黎明到来，与英军开仗。

第四幕。在国王的鼓动下英军士气正旺。亨利披着大氅只身在营帐间巡查。一位叫威廉斯的士兵声言如果开仗的理由不正当国王必须为战斗中死去的人负责。亨利说君王不必为士兵的灵魂负责。威廉斯与微服的国王交换手套以示挑战决斗。亨利独自一人思考着为王的苦衷。

天刚放亮，法军信心十足，准备对付英军的进攻。英方营帐，亨利正鼓舞全军士气。

战斗打响，英军大获全胜，法军四散溃逃。战斗停止，亨利王看到戴着他的手套的威廉斯。他想开个玩笑，于是把威廉斯和他交换的挑战手套给了弗鲁艾林，并告诉他谁向戴这只手套的人挑战谁就是国王的敌人。结果弗鲁艾林与威廉斯动手打了起来，弗鲁艾林命人抓住威廉斯交给国王。国王放了威廉斯并往那只手套中装满银币送给了他。

第五幕。英军凯旋班师。亨利王为和法国签署条约再次渡海来到法国。英国军队营帐外，弗鲁艾林遇到宿敌毕斯托尔。毕斯托尔侮辱威尔士民族，弗鲁艾林狠狠地教训了他一番，让他吃下一把韭菜。毕斯托尔的妻子桂嫂已故，他打算回英国后重操偷盗旧业。

英王亨利、法王查理举行会谈，勃艮第公爵居间调和。谈判期间亨利追求法国公主凯瑟琳。作为英法媾和的条件，查理王将女儿嫁给亨利，

宣布亨利为法国王位的继承人。

评论。首先《亨利五世》是一部民族主义戏剧。莎士比亚把大布列颠各族人民——苏格兰人，爱尔兰人，威尔士人及英格兰人团结起来进行对外战争戏剧化。

《亨利五世》也是一首歌颂伟大征服者及民族英雄的史诗。年轻国王的爱国热情常常表现为沙文主义。他蔑视法国人，特别是蔑视法国太子。剧中的法国人卑微、爱吹牛。法国太子反复无常，比比划划吹起牛来不知羞耻。他残忍，恨不得杀死并吃掉所有的英国人。相反，亨利则对敌人宽宏大量。他警告士兵不要抢掠。巴道夫因抢劫教堂而被绞死。他也不许他的军队以不洁之语侮辱法国百姓。他诚实，笃信宗教。

他只有确信他的事业符合法律和道德的要求时才发动战争。莎士比亚要让他的观众知道亨利五世对法国领地的要求是合理的。所以他从贺林希德的《编年史》中找出一长段关于家谱的证据以及法律条文以说明继承法国王位的合理性。剧中第一幕他用 63 行叙述这个问题。伊丽莎白时代观众很容易接受这种说法。亨利知道战争是血腥残忍的。他威胁哈弗娄人，如果他们不投降，那么他们的婴儿会遭到杀戮，少女会遭到强暴（三幕三场）。J. 多弗·威尔逊认为莎士比亚的目的是想“让观众了解战争会给人类带来痛苦。”亨利的个人品质与他讲的暴力威胁是不协调的。哈弗娄城投降后他指示爱克塞特要对全体市民仁慈相待。

从《亨利四世》中那个粗放的哈尔太子变成这样一位人君的典范，这变化太神奇了。坎特伯雷对此大为感慨，他说“从来没看见谁一下子就

变得这样胸有成府——这样彻底洗心革面，像经过滚滚的浪涛冲洗似的，不留下一点污迹。”（一幕一场33—34行）莎士比亚让观众知道哈尔太子的放荡是上帝对亨利四世推翻神授的君王理查二世的惩罚。亨利四世死去，也把所有罪过都带入了坟墓，所以哈尔的放浪生活也突然停止了。

莎士比亚不再让他与他的伊斯特溪的老朋友们鬼混了，这样会有损他的形象，所以亨利五世把他们驱除出去。莎士比亚没有信守《亨利四世》（下）“尾白”中的诺言继续写老约翰的故事。他让快嘴桂嫂报告了福斯塔夫的死讯。既可怜又可笑这正是福斯塔夫的特色。这一人物的塑造是诗人杰出天才的一个突出表现。

《亨利五世》开始几场，福斯塔夫匪帮中有几位出现了，但很快就被驱逐。尼姆又和毕斯托尔和巴道夫勾搭起来重操旧业。毕斯托尔只会自吹自擂，称自己是什么大英雄，实际上却是个十足的懦夫。受到布鲁艾林羞辱后他便潜回英国重操旧业，偷盗、作鸨。取代这几个恶棍的是几位活泼、幽默的有重要政治意义的人物。他们是威尔士人布鲁艾林，苏格兰人上尉杰米，爱尔兰人麦克莫里斯及两位英格兰士兵：贝茨和威廉斯。他们各讲一种方言各代表一种社会特性。他们代表英国各个民族在军队中友好合作，并肩战斗。

威廉斯这个人物的构思又有一层用意。他与微服巡营的国王讨论战争中的道德和宗教问题。天主教徒对这些问题特别感兴趣：一个基督教国家对另一国发动战争合理吗？有罪孽的士兵在上帝接受他之前就被杀，国王应应对此负多少责任？士

兵在国王们争执引起的战争中杀了人，他应应对此负什么责任？这些问题对今天的观众来说没有什么特殊意义，却是次日就要参加战斗的伊丽莎白时代士兵最关切的问题。

从约翰逊博士始批评家们都认为亨利追求凯瑟琳王后的行为太粗俗，表现出他连宫廷行为最简单的规矩都不懂。亨利乐于寻找新鲜经历，另外莎士比亚要使亨利的简单、质朴与法国公主的娇柔构成强烈对比。他赢得她的爱情并给多年的宿敌带来了和平。

结尾所歌颂的不是沙文主义化的爱国主义而是对英国的思考。莎士比亚以颂歌、合唱等形式高扬了理想国王的品质，创造了史诗般的效果。它是戏剧化的抒情诗，歌颂了伊丽莎白时代英国最进步的国家理想。

舞台演出史。第一次《亨利五世》的演出是在1599年3月27日和9月28日之间，理查·贝伯奇演主角。1605年1月7日在圣诞节期间在宫廷演出《亨利五世》，这是此剧第一次有记录的演出。1723年阿容·布尔改编《亨利五世》，删去了所有喜剧角色，增加了一条感伤的次要情节。希尔的改编本一时间替代了莎士比亚的原著。1735年11月26日在古德曼剧院才有了真正的《亨利五世》演出。考文特剧院于1731年至1739年间曾有10次演出《亨利五世》，1750年3次，1752年至1773年间每隔4年演出一次。斯普兰格·巴里于1747年在德鲁瑞剧院扮演国王，在考文特剧院又演了3次。这段时间威廉·史密斯演亨利的次数较多，他于1755年至1779年间17次扮演亨利。1789年10月1日约翰·肯布尔在德鲁瑞剧院复演此剧，这一年他曾10次扮演主角。从

1790年始他又连续5个演季演国王。这些演出的特点是讲究排场,场景设计复杂。1767年考文特剧院有次特别演出。

1839年6月10日在查尔斯·麦克莱德即将离任考文特剧院经理时精心设计了一次《亨利五世》的演出,取得了预期的效果。自王政复辟时起(1747年加里克的演出例外),《亨利五世》的演出都略去致词者,到麦克莱德才重又恢复致词。乔治·范登霍夫以“时间”为“人物”讲了这些台词。这次演出是麦克莱德经理生涯的最高成就。1859年查尔斯·基恩在公主剧院扮演国王,基恩的妻子爱伦·特里诵“致词”。1852年塞缪尔·菲尔普斯在塞德勒维尔的一次演出中扮国王,1876年在女王剧院演出,并将他的经验传给约翰·柯尔曼。

1879年奥古斯都·哈里斯就任德鲁瑞剧院经理,就职仪式上组织演出《亨利五世》。19世纪70年代初查尔斯·卡尔沃特在曼彻斯特改编此剧,并把演出权卖给纽约的布思剧院经理。1875年在布思剧院乔治·里格诺尔德扮演亨利,演出获得圆满成功。哈里斯在开场戏上采用了有闯劲的演员,采用卡尔沃特的脚本。后来他将此剧搬到澳大利亚去演出,里格诺尔德赢得了亨利五世最成功的演员的世界声誉。

1900年弗兰克·本森率领他的剧团来到兰辛剧院演出,当时亨利·厄尔文去美国旅行了。此演季开场戏就是《亨利五世》。2月15日伦敦观众看见了本森扮演的亨利五世。当时演剧团人才济济,有莱斯利·费贝尔(饰威斯摩兰),H. H. 恩莱(饰葛罗斯特公爵),哈考特·威廉斯(饰格雷),A. M. 朗格(饰蒙乔伊),李利·布雷顿(饰艾丽丝)及伊萨多拉·邓

肯(饰一法国军卒)。同年12月刘易斯·沃勒尔把此剧作为他在兰辛剧院演出的首演剧目。《亨利五世》的爱国热情每逢战时都倍受青睐。当时正值波尔战争,沃勒尔的高度戏剧化的演出受到了欢迎。当亨利背向观众讲完克里斯宾节演说时全场起立热烈欢呼。1905年在帝国剧院,1908年在莱里克剧院,1910年在国王陛下剧院,沃勒尔先后以激动人心的表演(仍扮国王)受到欢迎。1910年至1916年间的14个演季中,本森在斯特拉福搬演《亨利五世》。在1914年那个动荡的圣诞节本森匆忙赶到伦敦,在沙夫茨伯里剧院以《亨利五世》的爱国主义情调恢复了伦敦人的活力。1916年5月约翰·马丁·哈维在国王陛下剧院扮演国王。6月玛丽·斯拉德的妇女剧团在女王剧院举行招待演出。这是一次奇特的演出,斯拉德女士扮亨利。1921年4月26日在斯特兰德剧院又演了一次。《亨利五世》是老维克剧团的保留剧目,1915年至1920年间的每个演季都有演出。西比尔·桑戴克在此剧团期间扮演过致辞者及凯瑟琳公主。1921年至1922年,1923至1924年这两个演季间罗伯特·阿特金斯搬演《亨利五世》(后一次由伊翁·斯文利扮国王)。安德鲁·雷夫领导老维克剧团期间曾两次组织演出此剧,第一次是在1926年,与巴里奥·霍洛威合作;第二次于1928年1月在莱里克剧院,刘易斯·加森饰主角,西比尔·桑戴克扮致辞人。

1920年W. 布里奇斯—亚当斯在斯特拉福剧院导演此剧,在相对独立的19场之间只安排一次短短的间隙。这是一种图画式的演出。次年10月转到斯特兰德剧院演出。1927年布里奇斯—亚当斯在斯特拉

福剧院再次导演此剧。1934年罗伯特·阿特金斯在纪念剧院导演此剧，约翰·韦斯饰亨利五世。在斯特拉福剧院演出《亨利五世》的还有：B.伊登·佩恩（1937年），米尔顿·罗斯梅尔（1943年），巴里奥·霍洛威（扮主角），多罗西·格林（1946年），保尔·斯科菲尔德饰国王。

1931年11月哈考特·威廉斯导演《亨利五世》，拉尔夫·里查孙饰国王。1934年斯坦利·贝尔导演《亨利五世》，高德弗雷·蒂埃尔饰国王。1936年在黑衣僧区的林格剧院罗伯特·阿特金斯导演此剧，使用了白色灯光，许伯特·格莱格扮亨利五世。1937年4月泰隆·古斯利在老维克剧院导演此剧，哈考特·威廉斯饰查理理六世，列奥·根饰勃艮第公爵，劳伦斯·奥利维尔饰亨利王。1938年刘易斯·加森在德鲁瑞剧院导演《亨利五世》。1941年8月19日帕特里克·金塞拉冒雨在露天剧场扮演亨利，观众不足50名。

1944年11月27日，劳伦斯·奥利维尔成功地将诗与宏大场面结合在《亨利五世》电影脚本中。他导演的莎士比亚电影堪称是所有莎士比亚戏剧电影中最完美的，为将来的莎士比亚戏剧演出确立了样板。全剧在复制的环球剧场的舞台上进行，莎士比亚时代伦敦鸟瞰景引出头两幕，紧接着便是包围哈弗娄和阿金库尔战役的景象。表演水平很高。奥利维尔扮亨利五世，竭力保持原剧的真实感。这部电影受到大西洋两岸观众的欢迎。1946年至1947年戏剧演季期间首次在纽约放映就引起了轰动。

1951年老维克剧院和斯特拉福剧院分别演出《亨利五世》。老维克剧院的演出由格兰·白安·肖导演，阿列克·克隆斯饰国王。安东尼·奎勒

在纪念剧院导演此剧，理查·伯顿扮亨利五世，他的表演严肃、英雄化，但也有些苍白。1952—1953这个演季布里斯托尔剧团在老维克剧院演出《亨利五世》，丹尼斯·卡雷扮主角。1953年7月约翰·巴顿在威斯特敏斯特导演《亨利五世》。1955年巴顿在老维克剧院扮演亨利五世，导演是迈克尔·本索尔，约翰·奈维尔饰致词者。1960年5月奈维尔在老维克剧院导演此剧，唐纳德·胡斯顿扮主角。

1962年8月在塞德勒威尔斯，迈克尔·克洛夫特任导演，演出《亨利五世》。1964年佩得·霍尔、约翰·巴顿和克利福德·威廉斯合作在斯特拉福剧院导演此剧，伊安·霍尔姆饰国王。

1956年在加拿大戏剧节演出的《亨利五世》是莎士比亚戏剧演出中最激动人心的一次演出。加拿大演员克里斯托夫·普鲁莫饰国王，法裔加拿大演员饰法军士兵。1935年在加利福尼亚帕萨迪纳公益剧院莎士比亚历史剧戏剧节上演出过一次《亨利五世》。1961年彼得·丢斯为英国广播公司制作电视系列片，名为《君王时代》，《亨利五世》是其中一部。

批评摘要。 威廉·赫士列特。亨利五世是英国民族极敬仰的英雄，也是莎士比亚最得意的君王。因此莎士比亚极力为亨利五世的行为辩护，写他的好的性格，称他为“善良人民的国王”。亨利五世却不配有此名誉。他喜欢战争，乐于同下流人交朋友；他粗鲁放荡，野心勃勃；他除了干坏事外便无所作为。他的个人生活是不健康的。他过着一种无拘无束的放荡生活。在公共事物中他似乎不懂得是非标准，只有强权。他以对宗教的伪装的虔诚

和大主教们的谏佑来掩盖是非。他没有因为环境和地位的改变而改变生活信条。他在盖茨山的冒险正是他阿金库尔生涯的前奏,只不过不流血而已。福斯塔夫纵容暴虐的罪恶,与教会为了保住财产而以王家继承谱系为国王大肆掠夺和谋杀开脱比起来真是小巫见大巫。莎士比亚让上院议长讲出了国王发动战争的背后动机。亨利因为不知道如何治理自己的国家便决定向邻国开仗。他自己在国内的宝座尚未坐稳,又不知如何操纵刚刚到手的若大权力,所以他向法国要求王位。施暴是他的拿手好戏。(摘自《莎士比亚的戏剧人物》,1817年。)

查尔斯·奈特。《亨利五世》给我们的印象是:我们伟大的诗人要是不涉及这一题材,要是以前舞台上不曾有旧剧《亨利五世的著名胜利》就好了。《亨利四世》作为一个戏剧整体,没有《亨利五世》这个尾巴就已经是完满无缺了。从莎士比亚这次不太成功的尝试我们可看出他非常畏惧这一根本没什么戏剧性的题材,但很可能莎士比亚为了迎合观众而把故事连续写下去。另外,很明显他原设想靠塑造福斯塔夫来提高此剧的趣味,但不知为什么他又放弃了这一意图。旧剧所提供的戏剧材料,诗人在史实中所能找到的东西也是极贫乏的,是不孚人意的。因此我们认为他先构思了《亨利五世》的轮廓(即四开本的样子),匆忙赶出剧本来满足观众的要求,紧接着他又把此题材处理成具有抒情风格的作品。《亨利五世》就成了他创作总规划的例外篇了。剧中没有命运与意志斗争的描写,没有坠入罪与悔深渊的人性的弱点——没有罪恶,没有执拗,没有忏悔。有的是崇高和无法战胜的国家的及个人的英

雄主义精神。我们不应忘却那些奋战沙场的英雄,他们最后的声音就是光辉高亢的颂歌。归根结底这一素材是一篇抒情宏篇,但不是莎士比亚应该选来作戏剧的。(摘自《莎士比亚研究》,1849年。)

托马斯·肯尼。莎士比亚对国家和个人生活的看法在《亨利五世》中昭然若揭。这种情况在他的其它作品中是没有的,但我们又不可能把此剧从他那天才的伟大作品中分离出来。从戏剧表现生活这一角度考察,此剧在其广泛性、多样性、深度上、真实性方面以及想象的力度上肯定劣于那些著名的悲剧,就连那几部混合剧都不如。剧中没有一段称得上手法娴熟,对人物和情感深入刻画的描写,说明莎士比亚对原题材没有做完满的处理。这是一部英雄的历史,对此做史诗式的或抒情的处理才是最有效的。但这是一部戏剧,如果亨利五世被塑造成一个完美的很容易被我们理解的人物就失去了其戏剧性。在描写伟大人物伟大业绩的史诗中则理当如此。但在戏剧作品中我们则不受这些因素的影响。在戏剧作品中我们应见到的是戏剧人物搅在感情冲突中。我们知道这种因素在我们的本性当中也是存在的,只不过是长远的和潜在的。史诗这类叙事文所唤起的主要是我们的崇敬感,表现生活的戏剧则诉诸我们的同情心。《亨利五世》就是这样一部不表现伟大的情感而是表现重大事件的戏剧。因此它肯定不会获得最强的戏剧生命。(摘自《莎士比亚的生活与天才》,1864年。)

巴莱尔·文德尔。我们美国人崇尚《亨利五世》是因为我们是英国血统,对它有一种诚实的伪善感情。就正常的人类情感来说,大多数不

得不承认《亨利五世》至少作为戏剧是令人讨厌的。

尽管乏味,剧中仍充满了精彩的细节。在线条清晰的历史部分主要是具有有修辞效果的精彩细节,人人都会看出亨利的台词是流畅的。更值得注意的是写坎特伯雷大主教叙述舍拉法的那段文字,莎士比亚的风格清楚地展现出来。这段叙述以问题的形式叙述了法律和许多历史细节,就像一位伊丽莎白时代的律师的辩词一样……

《亨利五世》中有许多值得注意的喜剧性场面。其中的喜剧人物都是伊丽莎白时代称作“幽默”的人,是我们所说的“古怪的”喜剧性人物。剧中还运用了具有喜剧意味的方言(这种方法在《温莎的风流娘儿们》中用得最好),杰米、麦克莫里斯、弗鲁艾林使用的都是方言。这些都是传统的喜剧人物,但他们让人感到是真实的人物。(摘自《伊丽莎白时代文学研究,威廉·莎士比亚》,1894年。)

威廉·巴特勒·叶芝。塑造一个又一个人物,又让他们处于相互的关联中,这是莎士比亚艺术的一个特色。每一部剧中都有许多相互补充的人物。他塑造的亨利五世与理查二世有完全相反的性格。他有粗野的恶习,粗暴的果敢,他将朋友毫不留情地驱出门外,他和某些自然力量一样残酷、令人琢磨不透。剧中最引人注目的地方就是他的故友伤心地离开他,后来又被送上了绞架。人们很容易看到他的目的。他似乎是成功了,但实际上是失败了。他在国外征服的成果被他的妻子和孩子弄得荡然无存。他和凯瑟琳生的“半英格兰半法兰西血统”的孩子没能“到康斯坦丁堡去扯土耳其人的胡子”,却成了圣人,连他在国内的

江山也断送了,最后还送了命。

事实上莎士比亚没把他作为空想的伟大灵魂来处理,而是把他写成一匹漂亮的生气勃勃的马。莎士比亚讲亨利的故事和讲别的故事一样带有悲剧式的反讽意味。(摘自《善与恶的观念》中的“在斯特拉福”,1903年。)

查尔斯·威廉斯。……因此莎士比亚的《亨利五世》达到了再现生活的最高峰。它既是一个终结又是一个开端。根本上讲它不是一部爱国主义戏剧而是一部热情的缪斯剧。它揭示了两个强大君王之间的争斗。

从艺术上看福斯塔夫的塑造是完整的,没什么需要再补充的了,可以继续改变但不能再提高了。亨利的塑造是完整的但仍需要提高。(摘自《莎士比亚批评:1919—1935》,1936年。)

罗斯·A. 靳巴多。《亨利五世》是内容与形式完美结合的产物。其主题的精髓赖其文体和结构而存在。此剧的发展构成一高雅的庆典式的舞蹈,每个造型再现主人公优秀品质的一个不同方面。每个造型各自保持独立的层次和自身的界限,以均匀的节奏运动着,完成一个完整的设计。每个行星各行其道各司其职取得宇宙和谐的效果。主题与结构完美结合,理想国王自身保持一种理想的秩序,也为他的国家设计秩序的生活。各部分在有秩序的整体中和谐共处,是完美的国王、国家及宇宙的构成,“那政府就像音乐一样,尽管有高音部、低音部、下低音部之分,各部混合起来,可就成为一片和谐,奏出了一串丰满而生动的旋律。”(二幕二场 180—183行)。作为艺术客体的戏剧模仿这种理想的形式。

战争在此剧中是作为装饰品,衬托英雄的业绩。剧中没有战争的喧嚣,没有实际战争活动,也没有战争带来的紧张,因为人们知道上帝与亨利同在。人们知道英国人肯定会胜。谋杀亨利的阴谋也很快败露,亨利控制了局面。剧中所有人物的存在都是为了烘托亨利的崇高,例如亨利军队中的几个小人物苏格兰人杰米,爱尔兰人麦克莫里斯及威尔士人弗鲁艾林的作用就像一个扩大了的音乐厅,表明理想国王领导下国家的和谐秩序,可与上帝统治下的宇宙和谐相媲美。

《亨利五世》是和谐与秩序的作品,但它并不是秩序的复制,而是战胜混沌无序之后的形态。这种形态决定着国王的每一个特点,因此也决定了此剧各方面——结构、人物塑造及文体各方面的特点。最后它超出了此剧的限制发展了具有新意的四部曲,把画的圆圈接合起来了。(摘自《莎士比亚赞歌》中的“亨利五世的形式主义”,1964年。)

亨利六世(Henry VI, 1421—1471)

《亨利六世》上中下三篇中的主人公。其父亨利五世,其母凯瑟琳,法王查理六世之女。他于1422年登基为王,1426年在威斯敏斯特加冕,1431年又在巴黎行加冕礼。他先后创建了伊顿学院、国王学院和剑桥大学。1445年,迎娶安佐公爵之女。1471年在国内战争中被杀。

《亨利六世》上篇(Henry VI, Part One) 莎士比亚的历史剧。

版本原文。《亨利六世》上篇的唯一权威版本是第一对开本,1623年11月8日出版登记的名字是“《亨利六世》第三部”,其实是《亨利六世》上篇。

这个版本中有多处相互矛盾的地方,有的学者认为是多位作者所作,

也有人认为是修改的结果。多弗尔·威尔逊认为此剧大部分是“大学才子”作家托马斯·纳什和罗伯特·格林所作,并由莎士比亚修改完成。他还认为这就是亨斯洛日记中提到的“亨利六世”。而以彼得·亚历山大为代表的一些学者认为此剧为莎士比亚一人所作。A.S.凯恩克洛斯认为其中不一致的地方是因为此剧本参考的是莎士比亚本人未经修改的手稿,加上一位“舞台改编人”做的某些小改动。

写作年代。三部《亨利六世》的创作年代和创作先后顺序是两大谜,给人们留下了推测的空间。有的学者认为《亨利六世》中下篇的创作先于上篇,还有的认为三部剧是按其自然顺序创作的。越来越多的学者倾向于后一种说法。因为《亨利六世》中下篇的“糟糕四开本”中提到了上篇引起的反响。另外《约翰王的多事之朝》(1591)有的地方借鉴了《亨利六世》上篇,因此可以将此剧的创作时间推至1590年前后。

但是,J.多弗尔·威尔逊为代表的学者认为亨斯洛1592年3月3日日记中提到的“新编”“亨利六世”;指的是《亨利六世》上篇。他们认为亨斯洛提到的这部《亨利六世》是大学才子作家创作的,莎士比亚做了修改。还有人认为莎士比亚打算把他的头4部历史剧构思成一个连续的玫瑰战争长篇,于是1592年他将自己的原剧做了修改,加上了最后一场将此剧与《亨利六世》中篇连接上。争论的关键在“亨利六世”和《亨利六世》上篇是不是同一部剧。亨斯洛日记中讲《亨利六世》是由斯特兰奇剧团演出的。无法证明1592年莎士比亚曾为该剧团创作剧本,所以也无法证明二者为同一部剧。

题材来源。莎士比亚的《亨利六

世》上篇取材于拉法尔·贺林希德的《英格兰、苏格兰和爱尔兰编年史》(1587年版)和爱德华·霍尔的《兰开斯特和约克两大家族的联合》(1548年版)。诗人改变了编年史的严格顺序以适应其戏剧目的,如,贞德是1431年被处死的,但在莎士比亚的剧中她参加了1435年波尔多战役,看到塔尔博牺牲。剧中还有多处虚构的情节,如塔尔博将计就计粉碎奥凡涅伯爵夫人阴谋的插曲,二幕四场国会花园一场都是虚构的。

这部剧的强烈的爱国主义主题是作家切身体验的表达。1588年英国打败西班牙“无敌舰队”后英国上下人心振奋,民族自豪感增强,莎士比亚在剧中表达了这种情感。伊丽莎白时代观众对塔尔博英雄行为的热烈反应则是沙文主义的表现。

把贞德视为女巫、妓女并不是莎士比亚的发明。莎士比亚决不怀疑贺林希德的《编年史》中的观点。从五幕三场的描写可看出作者熟知雷吉纳尔德·斯科特的《巫术揭秘》(1584),也知道巫师以血喂鬼的民间传说。

故事梗概。第一幕。亨利五世早逝,新王亨利六世尚在襁褓之中,掌权的大臣之间互相龃龉,甚至大动干戈。由于国内的纷争,英军在法国领地上节节败退。英雄塔尔博虽智勇善战却也难免败局。严肃的国内斗争首先是在国王的叔父摄政王葛罗斯特公爵和国王的叔祖温彻斯特主教亨利·波福之间展开。宫内争吵很快演变成当街械斗。公爵有事要去伦敦塔,守塔官员按温彻斯特之命阻拦公爵入内,结果公爵的随身兵丁与温彻斯特家丁大打出手。

这时的法国领地,牧人之女贞德声称自己受了上帝感召来拯救自己

的国家,取得法国查理的信任。在她的帮助下法军包围了奥尔良。

第二幕。法军占领了奥尔良。但好景不长,塔尔博和勃艮第联合夜袭奥尔良,法军尚在睡梦中就被英国夺下了城池。奥尔良公爵夫人邀请塔尔博去她的城堡企图抓住塔尔博,结果阴谋被塔尔博识破,塔尔博将计就计带兵前来赴约,揭穿了她的阴谋。

伦敦,国会花园。理查·普兰塔琪纳特与萨穆塞特伯爵发生争执,双方各有支持者。最后普兰塔琪纳特请支持他的人摘下一朵白玫瑰。萨穆塞特针锋相对,摘下一朵红玫瑰。华列克选了白玫瑰;而萨福克伯爵则站在萨穆塞特一边。萨穆塞特侮辱普兰塔琪纳特,他讲起理查之父剑桥伯爵被亨利五世判了叛国罪的旧事,普兰塔琪纳特的财产继承权也给剥夺了。他发誓要进行报复。华列克保证要在下次议会开会时为他争回财产继承权。华列克还预言红白玫瑰的冲突将使许多人失去生命。

普兰塔琪纳特想了解其父被处死的真象来到伦敦塔狱询问坐了多年牢的舅父爱德蒙·摩提默。摩提默告诉普兰塔琪纳特他是现王祖父亨利·波林勃洛克推翻的理查二世的合法继承人。普兰塔琪纳特的父亲娶了摩提默之妹,因为密谋扶摩提默登上王位也遭处死。摩提默没有后裔,他当即宣布普兰塔琪纳特为他的合法继承人,并警告外甥提出王位要求一定要看准时机谨慎行事。

第三幕。议会大厅内葛罗斯特与温彻斯特吵得不可开交,令幼王亨利非常伤心,他说:“臣僚不和,好比是一条毒蛇,会把国家的心脏给啃掉的。”两家敌视的贵族的仆人也互

相仇视。伦敦市长明令禁止携带武器,他们就用石块互相攻击。在国王和华列克的劝说下葛罗斯特和温彻斯特才勉强讲和,心里却都藏着怨恨。国王慷慨,恢复了普兰塔琪纳特的爵位和约克家族的财产。亨利出发去法国领地举行加冕典礼。老公爵爱克塞特悲哀地预言亨利六世将丢掉亨利五世赢得的一切。

贞德和查理企图夺回卢昂城,但计划被塔尔博挫败。在关键时刻福斯塔夫爵士临阵脱逃,致使英国受创。贞德以充满爱国主义激情的话语说服勃艮第回到祖国怀抱。

第四幕。亨利在巴黎加冕不久,福斯塔夫带着一封勃艮第公爵给亨利王的绝交信来到巴黎。塔尔博揭露了福斯塔夫的懦夫行径,扯下他佩带的骑士授带和勋章。亨利读信后命令塔尔博惩罚勃艮第的背叛行为。约克和萨克塞特的争执令国王十分头疼。他极力在中间斡旋,怕他们的争斗会影响英军的战斗力。他随手摘下一朵红玫瑰,说这并不意味着他偏向萨穆塞特,萨穆塞特和约克都是他的皇亲,他都喜欢。

塔尔博在波尔多附近被法军包围。求援的使者找到任法国总管的约克公爵请求出兵驰援,但约克要萨穆塞特出兵,指责他不给他急需的骑兵所以无力支援,而萨穆塞特却说约克应该出兵支援塔尔博。

战场上孤军作战的塔尔博已坚持不住,他催促刚见面的儿子约翰赶快撤走,但约翰宁愿和父亲死在一起也不撤走,父子双双阵亡。

第五幕。伦敦,葛罗斯特禀告国王,教皇敦促英法两国罢兵讲和,要亨利娶法王查理的近亲阿玛涅克伯爵之女以缔结和约。国王称自己年纪尚小不能结婚,但最后为了王国的利益他还是答应了。他命令温彻

斯特(此时已从教皇那里贿赂到红衣主教的头衔)去法国签署和约。

在安及尔斯城前贞德呼唤鬼神失灵,被约克公爵俘虏。萨福克俘获有名无实的那不勒斯王瑞尼埃之女玛格莱特。萨福克被玛格莱特迷住了,他想到自己已结婚,于是他决定把她嫁给国王,这样玛格莱特驾馭国王,他控制玛格莱特,那他就可以在王国之内随心所欲了。

贞德被斥为女巫,押往刑场受火刑。一位老牧人赶到刑场称自己是贞德的父亲,贞德拒不承认,称自己是王室后裔。临刑为保全性命她称自己已有身孕,却说不清孩子是谁的,结果遭到约克和华列克的嘲骂。闻知波福红衣主教已来法国和谈,约克十分恼火。法王查理勉强答应了英方的条件,同意以亨利王在法国的总督身份戴王冠。

伦敦,萨福克描绘玛格莱特是如何地品优貌美,打动了亨利的心。亨利不顾葛罗斯特提醒他已与阿玛涅克有约在先,宣布要娶玛格莱特。他命令萨福克去迎娶玛格莱特,正中萨福克下怀。

评论。《亨利六世》三部加上《理查三世》构成一个四部曲,描写玫瑰战争的历史过程。《亨利六世》上篇写的是玫瑰战争前的英国国内外形势。上篇主要写了英军远征法国的统帅塔尔博悲剧,因此蒂里亚德认为此剧最好叫“塔尔博的悲剧。”但塔尔博的失败与牺牲却主要由于约克和兰开斯特两大家族的斗争。莎士比亚主要写了双方斗争初期的局面。国会花园一场集中表现了这一斗争。塔尔博的失败不是由于法军强大而是因为英国贵族矛盾,后援接济不上。

诗人把贞德描写成女巫、妓女形象令许多人不能接受,人们习惯把

她视为圣女。而剧作家们写的贞德却是魔鬼的代理人；他写的塔尔博也是超自然力量的化身。塔尔博成了皇室罪孽的替罪羊。罪魁祸首就是推翻神授君王理查二世的波林勃洛克。

此剧贯穿着天真的沙文主义。在伊丽莎白时代法国是英国的敌人。在莎士比亚历史剧中贞德是法国人最可怖的代表。剧中的法国人反复无常、背信弃义。

与描写贞德的沙文主义调子相反，写塔尔博则表现了他的英雄主义。他在战场上的英勇行为酷似原始民族英雄，他攻占 50 座堡垒，取下 12 座城池和 7 座外围城镇，俘获 500 名敌兵。他的形象令法国人不寒而栗。他不会死在贞德手里。他在战场上英勇杀敌，最后受伤牺牲，令“上万观众热泪盈眶”（纳什语）。

《亨利六世》上篇展示了年轻的剧作家不断成熟的戏剧天才。虽然此剧的艺术技巧不如他的其他戏剧那么成熟，但也初步显露了他的艺术才华。他运用“大学才子”们业已熟悉使用的素体诗进行创作。有些地方有不尽人意之处，有些段落臃肿滞涩，但大多数台词还是工整流畅的。莎士比亚用工整的押韵对仗句给予诗行以程式化的庄重，例如四幕六场七场塔尔博的台词诗体节奏匀称，有临终遗嘱的那种凝重感。

诗人在这部历史剧处女作中就表现出非凡的戏剧技巧。他将贺林希德和霍尔写的编年史以人物为中心、以统一的主题将庞杂的历史事件贯穿起来，反映了玫瑰战争的历史。剧中还描写了一些重大的场面，战场上的刀光剑影都通过人物的台词反映出来。

更重要的是此剧蕴含了历史变迁的哲理性思考。他把英国历史上的

玫瑰战争戏剧化，揭示了贵族在战争中自取灭亡的历史规律。

舞台演出史。1592年3月3日斯特兰奇剧团在玫瑰剧院演出了一出称为《亨利六世》的戏剧，便是《亨利六世》上篇。演出很受欢迎，当年演出了 13 次，次年一月又演了两次，此后没再演出。直到 1738 年才又有《亨利六世》上篇上演，这是 1738 年 3 月 13 日在考文特剧院演出的，丹尼斯·德雷恩扮演塔尔博，拉西·莱安扮演葛罗斯特，这是 18 世纪唯一一次《亨利六世》上篇的演出。1817 年 12 月 22 日爱德蒙·基恩在德鲁瑞剧院扮演约克，用的是名为《约克公爵，或约克和兰开斯特的纷争》的《亨利六世》改编本，只有上篇的一些片断，大部分是中篇的内容。

距考文特剧院那次演出 150 年后才才有了《亨利六世》的演出。1889 年奥斯蒙德·蒂埃尔在斯特拉福的纪念剧院导演《亨利六世》上篇，这次演出花销极大。蒂埃尔从亨利·厄尔文处借来服装和道具。一开场葬礼一场还设置了一座西敏寺的模型。蒂埃尔本人扮演塔尔博。1906 年弗兰克·本森自 5 月 2 日起在斯特拉福剧院连续几个夜晚演出《亨利六世》三部曲，本森扮演塔尔博，康斯坦丝·本森扮演玛格莱特。

1923 年 1 月 29 日罗伯特·阿特金斯导演整个三部曲，实际只演出了上篇和中篇上半部分，厄内斯特·米埃兹扮塔尔博，威尔弗雷德·沃尔特扮葛罗斯特，麦克思威尔·格雷扮温彻斯特，鲁波特·哈维扮约克，D. 黑伊·佩特里扮摩提默及巴塞特，道格拉斯·贝伯奇扮勃金汗及法国太子，约翰·芬里扮萨福克。1938 年他在老维克剧院导演对开本中的全部莎士比亚戏剧（《辛白林》除外）。

1935 年夏在美国帕萨戴纳公益剧

院吉尔莫·布朗恩导演了所有莎士比亚历史剧。7月25日至27日《亨利六世》上篇在美国演出,马上受到欢迎。1953年道格拉斯·希尔在伯明翰保留节目剧院搬演此剧,用的是巴里·杰克森的扩充本。同年7月在老维克剧院按编年史顺序演出完整的三部曲。这次演出用了芬雷·詹姆斯设计的哥特式拱形布景,是一次有力的、节奏合理、凝炼的演出,获得评论家一致好评。阿兰·布里奇斯扮演塔尔博,南希·杰克森扮演贞德。1957年10月希尔再次在老维克剧院导演完整的《亨利六世》三部曲。

1963年在斯特拉福剧院演出约翰·巴顿根据《亨利六世》上篇和中篇上半部分合编的《玫瑰战争》。1964年1月11日《亨利六世》三篇和《理查三世》在同一天内演出。1964年返回斯特拉福。这种演出的处理强调宫廷的分裂和战场上的失败是由于亨利四世推翻理查二世的罪孽,戴维·瓦尔纳扮演国王,罗伊·多尔特里斯扮演培福,詹纳德·辛登扮约克公爵,佩吉·阿什克洛夫特扮玛格莱特。

1961年彼得·丢斯为英国广播公司导演电视节目《君王时代》,包括《理查二世》至《理查三世》的莎士比亚历史剧,由几个保留节目剧团演出,在艺术上取得极大成功,曾在英国本土及美国的纽约、华盛顿播放。

《亨利六世》中篇 (Henry VI, Part Two) 莎士比亚的历史剧。

版本原文。 确定《亨利六世》的权威版本是莎士比亚研究的一个棘手问题。主要版本有1623年第一对开本,还有一种1594年和1600年出版的,1619年合并重印的四开本。四开本封面上为:“约克和兰开斯特两大家族的纷争第一部:好公

爵亨弗雷之死,萨福克公爵的放逐和惨死,骄傲的温彻斯特红衣主教的悲惨结局,杰克·凯德的著名反叛,约克公爵首次提出王权要求。托马斯·克利德为托马斯·米林顿印于伦敦,在康华尔圣彼得教堂下的书店出售。”

自18世纪著名的莎士比亚学者爱德蒙·马龙起,学者们都认为四开本是对开本版本的参考本。到本世纪人们普遍接受了彼得·亚历山大的观点:这种四开本是用此剧节缩本演出的演员根据记忆整理出来的。另外,A.S.凯恩克洛斯认为四开本中的某些段落在严格的官方审查下做过修改,对开本参照了1619年出版的四开本修改本的部分内容。

写作年代。 如果《亨利六世》(中)是在下篇之前创作的话那一定是在1592年9月之前。罗伯特·格林的《一钱不值的才子》于1592年出版,其中有攻击莎士比亚的话和对下篇一行台词的模仿。现在普遍接受的日期为1590—1591年。

题材来源。 史实部分参考的是拉菲尔·贺林希德的《编年史》和爱德华·霍尔的《约克和兰开斯特两大家族的联合》。二幕一场辛普考克斯假造奇迹参考托马斯·莫尔的《关于偶像崇拜的对话》[在理查·格拉夫顿的《编年史》和福克斯的《殉道者纪传》(1563年)都收入此故事]。其他的来源还有约翰·哈丁(1378?—1465)的《英国编年史》和罗伯特·法比安的《英法新编年史》(1516年)。莎士比亚改造了史实中的部分内容以适应其戏剧需要。

故事梗概。第一幕。 萨福克公爵被派往法国为国王迎娶玛格莱特。作为条件英国将安茹和缅因让给玛格莱特之父。结果导致英国国内派

系斗争加剧。亨利王陶醉在萨福克替他签署的婚姻中，护国公葛罗斯特却怀疑萨福克对国王的忠心。为了推翻葛罗斯特，波福红衣主教与萨福克、勃金汉公爵、萨穆塞特公爵达成默契。老萨立斯伯雷伯爵、约克公爵及华列克伯爵一致反对这些人的阴谋，但约克公爵“心怀大志”，只对夺取王权感兴趣，只有对他夺取有利时他才支持葛罗斯特。

葛罗斯特之妻艾丽诺有僭越王位的野心，葛罗斯特劝阻她，她不听。乘公爵与国王、王后出去打猎之机，公爵夫人请来休姆教士为她占卜未来，却不知休姆是萨福克和红衣主教收买的奸细。召来的精灵称亨利将被一位公爵推翻，萨福克死于水边，萨穆塞特应避开城堡。约克和勃金汉突然闯来以叛国罪逮捕了艾丽诺。

第二幕。在圣奥尔本葛罗斯特揭穿了辛普考克斯假造奇迹的把戏。勃金汉来通知艾丽诺被捕的消息，葛罗斯特称自己是清白的，因妻子毁坏了自己的名誉，他宣布与她断绝关系。

国王将艾丽诺放逐男人岛，撤销葛罗斯特护国公职务。玛格莱特一向讨厌不可一世的艾丽诺，这下没谁比她更高兴了。

艾丽诺游街示众，葛罗斯特来看她，心里暗自悲伤。她警告公爵，大臣们要陷害他。但他坚持只要他不做什么坏事谁也害不了他。

第三幕。在圣爱德蒙伯雷大寺院国会开会，王后向国王告状，说葛罗斯特傲慢无礼，他与国王在血统上离王室最近，他又深受平民欢迎。她劝国王与他保持距离。萨福克以叛国罪逮捕葛罗斯特。国王心里很沉重，他希望葛罗斯特洗清嫌疑。

国王退朝回宫。王后打算彻底清

除葛罗斯特。这种想法与萨福克和红衣主教一拍即合，红衣主教提出由他物色凶手人选。爱尔兰出现叛乱，约克带兵讨伐。贵族们决定给他兵权，这正是他求之不得的。他暗中鼓动一个叫杰克·凯德的退役士兵在他出征爱尔兰时发动暴乱，看一看公众对约克家族要求王权是什么反应，也为他有朝一日推翻亨利找个借口。

萨福克报告说葛罗斯特已死，亨利六世当即昏倒。华列克和萨立斯伯雷带着一群愤怒的群众入宫谴责萨福克和红衣主教谋害葛罗斯特的罪行，要求放逐萨福克。

萨福克就要启程，王后与他含泪道别。国王与华列克来到濒死的波福床前，波福说胡话，道出了杀死葛罗斯特的阴谋。

第四幕。萨福克放逐途中被海盗劫获，被一位叫水忒满的人杀了，应了他死于水边的预言。

杰克·凯德声称是约翰·摩提默，是理查二世的合法继承人，在黑荒原起兵谋反。义军一路杀向伦敦，绞死书吏只因为他“能写会读”。他们处死赛伊勋爵。在骚士瓦克叛军与勃金汉和克列福率领的军队相遇。他们向叛军发表演说瓦解了叛军的军心，叛军扔下凯德四散逃回乡去。凯德逃到肯特郡又累又饿，在乡绅亚历山大·伊登家的花园被杀。

第五幕。约克率领大批爱尔兰军队返回英格兰，声称要清君侧，铲除国王身边的佞臣萨穆塞特。勃金汉向他保证把萨穆塞特关进伦敦塔，约克同意解散军队。但萨穆塞特出现在宫中，与国王、王后在一起。约克非常愤怒。在华列克和萨立斯伯雷的拥戴下约克公然提出王位要求。

国王与约克的冲突最终导致内战的爆发。内战在圣奥尔本拉开序幕。战斗中华列克杀死老克列福，克列福的儿子发誓要在约克的儿子身上报复。萨穆塞特在一所城堡前被约克的驼背儿子理查杀死。王军溃退，国王、王后逃回伦敦，约克和华列克紧紧追赶。

评论。《亨利六世》中篇的情节发展开始于1445年。亨利娶了玛格莱特，国内的种种矛盾开始激化。亨利是个虔诚的教徒却无能担起国家元首的职责。英国国外丧失领地，国内社会混乱，他不能使教会为王权服务。红衣主教怀着险恶的用心。

亨利无能，国家的正常社会秩序遭到破坏，甚至爆发了平民起义。杰克·凯德领导不满的平民起来反抗，甚至要问鼎王权。莎士比亚遵循编年史家的看法，描写了凯德起义的全过程，揭示了其必然性，也写出了平民起义军的局限。这是一群乌合之众，他们到处杀人放火，崇尚无知。对平民起义贬低的评价是莎士比亚从原素材转移过来的。

莎士比亚刻画了形形色色的人物，表现了对日益成熟的人物刻画的能力。剧中有软弱无能的国王，有凶恶的贵族，有善良的公爵亨弗雷，有狡猾的约克等等。对这些人物的性格的刻画都随剧情发展不断加深。

莎士比亚的台词具有雄辩力和修辞性。不同人物的台词适用于其身份和场合的意象。此剧充满了复仇、谋杀、混乱的气氛。因此，作者使用了相应的意象来表现，如神秘的森林，鸟兽的追杀，乌鸦，蟾蜍，毒蛇，蜥蜴，蜘蛛等。许多段落中的意象微妙地强化并升华情感。

《亨利六世》中篇不仅是《亨利六

世》三部中最出色的，也是莎士比亚所有历史剧中最成熟的作品之一。

《亨利六世》下篇 (Henry VI, Part Three) 莎士比亚的历史剧。

版本原文。第一对开本中的版本是此剧的唯一权威版本。在此之前还有一种讹误本，即第一四开本，其实这是一种八开本，1595年出版，1600年再版。书的封页上印有“约克公爵理查的悲剧，善良的亨利六世之死，以及兰开斯特和约克两大家族的纷争。彭布洛克伯爵剧团多次演出，彼得·尚特为托马斯·米林顿印于伦敦，在康华尔圣彼得教堂下的书店有售。”普遍认为这种四开本是参加此剧演出的演员根据记忆整理的。关于《亨利六世》著作权的较早的争议，见《一钱不值的才子》条。

写作年代。《亨利六世》下篇创作的时间普遍认为是1590—1592年。根据罗伯特·格林的《一钱不值的才子》中的一段话可将最迟界限定在1592年。这本小册子是格林1592年9月去世前不久作的。格林写道：“有一个用我们的羽毛打扮起来的暴发户式的乌鸦，其演员之皮下包藏着虎狼之心。”后半句是模仿约克斥骂玛格莱特的话，“女人之皮下包藏着虎狼之心”（一幕四场137行），这说明《亨利六世》下篇在1592年9月之前就已上演过。

题材来源。史实材料取自贺林希德的《编年史》和爱德华·霍尔的《兰开斯特和约克两大家族的联合》。下篇的戏剧活动与中篇联系紧密，所以人们猜想作者设计此剧时是想将两部剧连续演出。下篇第一场的事件与中篇最后两场的事件，即1452年5月22日的圣奥尔本战役衔接紧密。若将两篇分开，下篇就令人费解了。

理查杀死亨利的细节，莎士比亚可能参考了1559年出版的《官长的借鉴》。

故事梗概。第一幕。圣奥尔本战役约克战胜亨利王的军队，国王、王后逃回伦敦。约克带领儿子爱德华和理查以及华列克一路追到伦敦。约克坐上王座，亨利和兰开斯特党愤愤难平，双方展开激烈斗争。亨利承认自己继承王位的理由不充分，于是立约克为他的王位继承人。玛格莱特王后在北方贵族帮助下发誓要与约克家族斗争到底。

约克在儿子们劝说下决定打破与亨利的誓约，夺过王权。王后率领两万大军正向他开进。两军交锋，克列福杀死约克的幼子鲁特兰伯爵。约克被俘，遭到玛格莱特等人戏弄。王后把一顶纸冠戴在他头上，还让他用擦着鲁特兰鲜血的手帕拭眼泪。最后玛格莱特和克列福残忍地将他刺死。

第二幕。几天后约克的儿子爱德华和理查路过海瑞福德郡附近平原，见到天上有3个太阳，3个太阳又合为一体，爱德华以为这是胜利的象征。华列克来见爱德华和理查，告诉他们约克和鲁特兰的死讯。他们发誓要把亨利赶下王位。

兰开斯特和约克两大家族的军队在约克郡的条顿对垒。亨利被玛格莱特和克列福扔在一边。他独坐在山坡上目睹了父子相残的惨象。王军溃败，克列福被杀，王后领着爱德华王子逃走。约克之子爱德华称王，封理查为葛罗斯特公爵，乔治为克莱伦斯公爵。华列克建议爱德华娶法国国王路易的侄女波那郡主，与法国联盟。爱德华同意，并派华列克去法国签署婚约，他本人启程去伦敦加冕。

第三幕。亨利从苏格兰的避难所

回到英格兰，被两名守林人抓住交给新王爱德华。

爱德华王看上了葛雷夫人，准备娶葛雷夫人为后，这种做法出乎克莱伦斯和葛罗斯特的意料。葛罗斯特长着丑陋的外表却有恶狼般的野心，想攫取最高权利，为达目的他不择手段。

华列克来到法国宫廷，玛格莱特早已做好法王的工作，法王答应帮助兰开斯特家族。华列克讲了与爱德华王媾和的好处并提出爱德华要娶波那郡主。于是法王改变主意，决定与爱德华联盟。但爱德华娶了葛雷夫人的消息传到法国，法王和华列克都感到受了侮辱。华列克与玛格莱特这多年的仇敌决定合盟，回国报复爱德华王。华列克将女儿许给玛格莱特的儿子爱德华。

第四幕。爱德华王得罪了弟弟克莱伦斯公爵，克莱伦斯投向倒戈的华列克。华列克打回英国，囚禁了爱德华王，把亨利从伦敦塔狱接出来扶上王位。亨利让华列克和克莱伦斯共掌朝政，自己只想潜心宗教度过余生。爱德华被软禁在约克郡，葛罗斯特把他营救出来，重新组织军队，先占领约克城，接着攻下伦敦，俘虏亨利六世。

第五幕。在科文特里城前爱德华与华列克谈判。爱德华说如果华列克投降会得到宽恕。华列克则愤然指出是他华列克把爱德华扶上王位的。克莱伦斯重又回到爱德华一方。

在巴纳特附近敌对双方展开激战，华列克受了致命伤，死在战场上。玛格莱特的军队也被打败，玛格莱特和爱德华王子被俘。爱德华王、克莱伦斯、葛罗斯特当着玛格莱特的面杀死爱德华王子。葛罗斯特到伦敦塔杀死亨利。

评论。《亨利六世》下篇再现了1455至1471年5月4日图克斯伯雷战役这段玫瑰战争前期历史。据史书记载亨利在这场战役后死在伦敦塔狱。莎士比亚把民间传说当成史实，写理查闯进塔狱杀死了亨利。

《亨利六世》下篇与中篇构成一个有机整体，进一步深化了《亨利六世》上篇就已勾勒出来的混乱与罪恶的主题。下篇中零散的历史片断最多，每个片断都与玫瑰战争双方的斗争有关。结局的无政府状态正符合作者总的设计意图。王权争夺是混乱的根源，而混乱无序的顶峰则是残暴的葛罗斯特公爵理查的出现。这个恶魔登上权力峰顶正是贯穿全剧连接众多战斗和谋杀场面的一个主题。除了理查外，剧中参战的其他贵族都是用道德剧形式来刻画的，写了爱德华四世的贪欲，克莱伦斯的假誓，克列福的复仇等等。理查有无限野心，阴险狡诈，凶狠残暴，但他身上不单单有这些恶德，莎士比亚还给他赋予了大胆、坦率、冷峻的性格特征。

此剧充分揭示的另一个主题就是国王的软弱性格所带来的悲剧。作为动荡年代的国家首脑亨利在世事的变迁中不断受到挫折和侮辱。他在约克的胁迫下剥夺了儿子的继承权，贵族们把他当成胆小鬼。王后对他的懦弱行为更是反感。当王后听说议会已通过剥夺儿子的继承权的决议之后断然离开了亨利。莎士比亚并未只把他作为讥嘲的目标，在战争肆虐的时代他成为和平力量的代表。在战场一角，一座山坡上他独自表白了牧歌式的愿望——文艺复兴时代和平的象征：

上帝啊！我宁愿当一个庄稼汉，反倒可以过着幸福的生活。
就像我现在这样，坐在山坡上，雕

制一个精致的日晷，看着时光一分一秒地消逝……（二幕五场）

他的沉思被父子相残的惨象打破。从这点看此剧无疑成了一部反战剧。

因此，《亨利六世》下篇不仅仅是把编年史改成戏剧的不成熟之作，它是莎士比亚对饱受内战摧残的分裂的英国的评论。

舞台演出史。三部《亨利六世》的演出少得可怜。王政复辟前没有用这一剧名演出的记录。

第一位改编《亨利六世》的人是约翰·克隆恩（卒于1703年）。他按王政复辟时期的舞台传统和观众的要求改编了这三部剧。他将那些累赘的场面删减浓缩为两个部分。第一部分葛罗斯特公爵亨利弗雷遭谋杀的故事，从《亨利六世》头三幕提取的素材，写波福、约克、萨福克、玛格莱特王后阴谋陷害葛罗斯特公爵的过程。这样克隆恩就给玫瑰战争的重要事件赋予了结构的整一性，但他将原剧3幕的内容扩展为5幕（当时的批评权威和戏剧习惯要求这样），很大程度地削弱了原剧的力度。

第二部分名为《内战的苦难》，除关于凯德起义的片断取自《亨利六世》中篇，其他内容皆出自下篇。为迎合王政复辟观众的口味，克隆恩杜撰了一个叫艾丽诺·巴特勒的妇人作爱德华四世的情妇。据记载两部都是1681年首次演出的。第一部分中，托马斯·伯特顿扮演葛罗斯特，伯特顿夫人玛丽·桑德森扮葛罗斯特夫人；第二部分中，托马斯·伯特顿扮演华列克，伯特顿夫人扮格雷夫人。约瑟夫·威廉斯在两部中扮亨利王。

1723年，德鲁瑞剧院演出了两部根据《亨利六世》改编的剧。一部是

安布罗斯·菲律普斯的《葛罗斯特公爵亨弗雷》，于2月15日演出。它不太像莎士比亚的原剧，只有35行台词从《亨利六世》中篇前三幕直接拿过来的。科利·希伯扮演波福红衣主教，巴顿·布思扮演葛罗斯特。此剧只演了9次。另一部叫《亨利六世统治时期内战的历史悲剧》，7月5日演出。此剧由提奥菲勒斯·希伯改编，所用材料除莎士比亚的《亨利六世》中篇第五幕和《亨利六世》下篇之外，还包括从克隆恩的《内战的苦难》提取的大量内容。第四、第五两幕是希伯自己的创作，除了把亨利五世在哈弗娄城前的台词（三幕一场7—33行）加在五幕四场玛格莱特王后的台词中。

1817年12月22日德鲁瑞剧院又有了一次《亨利六世》的改编演出，爱德蒙·基恩领衔主演。J. H. 麦里瓦尔改编，名为《约克公爵理查，或约克和兰开斯特的斗争》。内容包括《亨利六世》三篇，绝大部分出自中篇和下篇。此剧演出了7次。由于此剧忽视了戏剧的连续性而受到严厉批评。

19世纪伦敦只有一次《亨利六世》中篇的演出，是在1864年4月23日在苏雷剧院纪念莎士比亚诞辰300周年之际演出的。这是16世纪以来第一次演出中篇原剧，演出了一个星期。《伦敦图解新闻》上有一条评论对演出大加褒扬，特别提到了伊登杀死杰克·凯德的战斗。著名演员詹姆斯·安德森扮演约克公爵和杰克·凯德双重角色。詹姆斯·费尔南德兹扮演萨福克和伊登。到这时下篇仍没有演出。

1899年，1901年及1909年弗兰克·本森在斯特拉福导演《亨利六世》中篇。1906年他还导演了7部历史剧，其中有《亨利六世》三部曲。

本森在中篇扮演红衣主教，在下篇扮葛罗斯特公爵理查。康斯坦斯·本森扮演三部中的玛格莱特王后，以她有力的表演赢得了好评。1899年及1901年弗兰德·罗德内伊扮葛罗斯特，奥斯卡·阿什扮杰克·凯德，马蒂森·郎格扮波林勃洛克。哈考特·威廉斯1899年扮演克列福，1901年演《亨利六世》中篇时改演萨立斯伯雷，亨利·恩雷扮勃金汉。1906年H. O. 尼柯尔森扮演上篇和中篇中的葛罗斯特，下篇中的爱德华四世；乔治·布查南扮国王，莫雷·加林多扮小克列福。

1923年罗伯特·阿特金斯在老维克剧院导演《亨利六世》，1月9日的那次演出他把中篇前半部合并入上篇。2月12日的那次演出他把中篇后半部分并入下篇。阿特金斯扮演理查，威尔弗雷德·沃尔特扮葛罗斯特和杰克·凯德，D. 黑伊·佩特里斯扮辛普考古斯和工匠迪克，道格拉斯·伯贝奇扮勃金汉，鲁伯特·哈维扮约克。

1951年4月伯明翰保留节目剧团演出《亨利六世》中篇，开始《亨利六世》系列演出。次年4月演出下篇，7月在老维克剧院进行短期演出。1953年6月在伯明翰剧院演出《亨利六世》上篇。这之后在老维克剧院用芬雷·詹姆斯设计的场景按编年史顺序演出完整的三部曲，获得成功。道格拉斯·希尔担任导演，用的是巴里·杰克森的扩充本。1957年10月希尔在老维克剧院再次导演完整的三部曲演出。

1961年8月瓦莱利·霍文顿在霍文顿剧院俱乐部导演《亨利六世》中篇。同年剑桥的马洛协会演出中篇和下篇。1963年彼得·霍尔在斯特拉福导演《玫瑰战争》三部曲，包括《亨利六世》（上篇及中篇前半部

分)、《爱德华四世》(中篇后半部分和下篇内容),以及《理查三世》。约翰·巴顿设计了旁白将编年史连接起来。伊安·霍尔姆扮演葛罗斯特公爵理查,戴维·瓦纳扮演国王,佩吉·阿什克洛夫特扮演玛格莱特,唐纳德·辛顿扮演约克公爵,罗伊·多尔特里斯扮爱德华四世。

后来这种编导的演出权转让给阿尔威奇剧院,并于1964年1月11日在一天之内演出完整的三部曲,后来又分部连续演出。1964年春《玫瑰战争》又转回斯特拉福演出。

1935年在帕萨德纳公益剧院演出《亨利六世》中篇和下篇。这是美国第一次《亨利六世》的演出。这年夏天,吉尔莫·布隆恩按编年史顺序连续导演莎士比亚10部历史剧。7月29日演出《亨利六世》中篇,8月1日演出下篇。1961年彼得·丢斯为英国广播公司按编年史顺序导演莎士比亚的“国王剧”,片名为《君子时代》。同年在英帝国及美国的纽约和华盛顿播放,大饱观众眼福。这个历史剧系列在艺术上取得了巨大成功。

批评摘要。塞缪尔·约翰孙。西奥巴德先生怀疑《亨利六世》三部剧是冒莎士比亚之名,瓦布顿博士称肯定不是莎士比亚创作的。西奥巴德先生的怀疑是根据剧中的某些过时的字句。实际上剧中的措辞与我们的作家的文体毫无二致,至于个别字句我没做过多少研究,无法做结论。

瓦布顿博士没提出根据。我想他的看法是从作品的总效果总精神得出的。他认为此剧劣于其他历史剧。

从此剧不如别的剧这点不足以得出什么结论,智慧的产品总是会有好坏优劣之分的。判断有时会出

错,有时素材本身令艺术家很棘手。每位作家的作品中总有一部最好的,一部最差的。

风格的不同、观点有差异才能充分表明一部著作确定不属于某位名作家。但在这几部剧中却没有这类不一致的迹象,措辞、诗体及人物都是莎士比亚的。且不论其人物和事,仅把它们当叙事诗文来看都要比《约翰王》、《理查三世》、《亨利四世》及《亨利五世》中的叙事诗构思得更轻松,完成得更准确。它们不是莎士比亚的会是谁作的呢?当时哪位作家会这样表达自如、流畅、恢弘呢?

让我们再探讨一下别的例证。最早的全集编者根据当时的实际情况将这几部剧归入莎士比亚作品之列。他们是从莎士比亚剧中的台词得出的结论。莎士比亚在《亨利五世》“尾白”中提到《亨利六世》中篇,《理查三世》第一幕及《亨利六世》下篇最后一幕,他讲到了这几部剧受到欢迎的情况。若把这作为理由,那么我们也同样可以说诗人自然认为自己的作品有别于劣等作家的作品。如果作者本人的证言都可以被纯理论的批评推翻的话,那谁也不敢保证有什么文学声誉了。

我认为三部中中篇最好。此篇人物刻画得最为明晰。亨利王,玛格莱特王后,爱德华王,葛罗斯特公爵及华列克伯爵这些人物刻画得都非常充分、清晰。

《亨利六世》中篇、下篇及《亨利五世》这几部剧的旧版本不完整。无法证明它们是否是莎士比亚的初稿。我认为是由某位观众根据记录整理出来交给出版商出版的。(摘自《威廉·莎士比亚戏剧》,1765年。)

威廉·赫士列特。这两个人物(理查二世和亨利六世)的性格和所处

的环境太相似了，一位平庸的诗人会把他们写得难辨你我，而在莎士比亚的剧中则刻画得泾渭分明。二人皆为国王，皆有不幸的命运，由于他们软弱无能不善理政都丢了王位。但他们却是一个毫无头脑滥用职权的人，其中一个则对王位不感兴趣。他们忍受不幸的方式与导致不幸的原因密切相关，一个为失去权力而悲伤却无力将其夺回；一个只后悔当初不该为王，并为失去权力而高兴。面对困境他们都失去了阳刚之气。一个表现为骄奢淫逸、傲慢自大，想要复仇却一遇矛盾就心烦意乱，遇到不幸就沮丧透顶；一个表现为懒散、心地善良，讨厌野心带来的纷乱、高位带来的忧虑，他只希望在悠闲与思考中度过一生。理查悲叹王权的丧失是因为有了它他的傲慢和奢侈就有了保证。亨利则只把它作为行善的工具，他不是渴望得到它而从中获益，而是害怕对它使用不善。（摘自《莎士比亚的戏剧人物》，1817年）

G. G. 吉尔维纳斯。葛罗斯特公爵在《亨利六世》中篇与上篇中完全不同。作者赋予他极度温和、仁慈的性格，赋予他所罗门般的智慧；他毫无野心，对每个人都保持勃鲁托斯式的刚正无私，甚至对妻子也如此。他的自我约束的伟大精神与妻子的无羁的情感形成对比。莎士比亚突出了葛罗斯特这一方面的美德。中篇一幕三场，他受到萨福克等人围攻，气愤地退了出来，又无缘无故回来了。莎士比亚有意这样设计，忠心耿耿的葛罗斯特试图以此方式平息暴怒。他的性格太崇高啦，我们不能不为他的不幸而伤心。他的悲剧完全是羊和狼的寓言的实例（狼以羊搅了他的泉水为借口吃掉羊）。莎士比亚意在指明他缠入

了他那美德的花环，愚蠢地认为只要自己是清白的就什么也不怕。正是他的清白才导致了他的毁灭。他只知道自己无辜却没想到他的政敌蓄意迫害他，在他遭到不幸时方才感到自己的和国王的末日将至。莎士比亚通过国王的性格刻画揭示的意义是软弱即是犯罪，这也是几部《亨利六世》深入探讨的问题之一。格林只把国王作为次要人物放在背景之中，而莎士比亚把他推到了前台并揭示了他的无足轻重的存在。他是一位圣徒，他的懦弱的统治毁了美好的英格兰。他更适于作教皇而不适于作国王，更适于生活在天堂上而不是人间。莎士比亚笔下的亨利六世是一位向往作臣民的国王而不是臣民所期望作的国王。他的无能是搅乱王国的所有恶行的根源。（摘自《莎士比亚》，1849年。）

爱德华·道顿。……他（亨利六世）应该珍重他所继承来的光荣和权力并加以发扬光大，而他却对至高无上的特权和责任不感兴趣。他最关心的是洁身自爱。他既无贪心又无野心，却受自我主义控制。他的自我主义表现为懦弱无能的圣洁。他的美德是被动消极的，因为他身上没有圣洁崇高赖以发展的刚健品格。他因为惧怕恶的事物就不敢追求善的东西。忠贞的圣徒不应这样，他应以正直之心做判断，为了正义的事业也不惜发动战争。在恶势力面前亨利消极被动，只知以泪拭面。他只顾洁身自好，不让自己的衣服上沾染污迹，而上帝的圣兵却从不因污秽沾身而在战斗中退缩不前，他的衣服反倒越发光洁纯净。天堂中的圣徒在人间都有代表，亨利是其中之一。热情必须先于慈爱，有了慈爱热情又变成自我克制。但亨利根本不懂什么叫热情，他的

性情只是温良并无慈爱。(摘自《莎士比亚：他的思想和艺术研究》，1875年。)

弗兰克·哈里斯。莎士比亚刻画贞德时遵循了贺林希德的传统。开始像写玛格莱特那样写贞德，后来把塔尔博理想化，继而诋毁贞德。对此人们只能说作者还年轻、不成熟。剧中贞德用阴谋手段占领卢昂城，而塔尔博靠英勇夺回卢昂城。贞德的胜利都是借助巫术取得的，这是莎士比亚从贺林希德《编年史》继承下来的看法。贞德被俘后为苟且求生假称已有身孕却说不出孩子的父亲。莎士比亚从第一幕起就让她给人留下坏印象。

我对莎士比亚的这种做法并不感到奇怪。这完全符合莎士比亚，这只能说明莎士比亚有势利作风。(摘自《莎士比亚的妇女》，1911年。)

马克·凡·多伦。剧中一切都是明晰的，每个行动的动机都暴露出来，每个人物都高声告诉他的观众他私下里想干什么，他让人领会的又是什么，每个人物的敌意都明白讲清。冲突也是公开的，行动的目的都明确讲出决不隐藏，没有不能解释的行动。莎士比亚剧中的15世纪是一段充满了派系斗争的年代，贵族分裂，结党纷争，仇恨与厮杀到处可见，充满戏剧性：葛罗斯特对温彻斯特、塔尔博对贞德、玛格莱特对葛罗斯特公爵夫人、萨福克对葛罗斯特、约克对克列福、萨穆塞特对约克、华列克对爱德华四世、杰克·凯德对贵族、凡农对巴塞特、红玫瑰对白玫瑰……莎士比亚自始至终保持着清楚的文风……(摘自《莎士比亚》，1939年。)

E. M. W. 蒂里亚德。……这个四部曲与后来的四部曲一样更有力地表现出莎士比亚意识到了秩序与等

级的重要性。在内战混乱的背后蕴含着一种信条，即整个世界是房屋的法则的一部分，正如斯宾塞晚期作品所表现的，人世的无常本身就是更大更永恒的规律的一部分。另外，服从永恒法则的人间事件在天人对应关系的复杂系统之内，因此更紧密地织入事物的整个网络之内。四部曲之第一部的开头，培福公爵的台词就说明了这个问题：

让天空张起黑幕，叫白天让位给黑夜！预兆时世盛衰、国家兴亡的慧星，望你们在空中挥动你们的万丈光芒的尾巴！用你们的尾巴鞭挞那些恶毒的叛逆的星辰，以惩治它们坐视先王崩殂的罪戾！

(第一幕第一场)

这里阴谋害死亨利的“叛逆的星辰”是陷入斗争的英国贵族在天上的对应物。实际上整个宇宙都是和谐一致的，人类的政治形态及人类的政治事件在天空中都有相应的反应。《特洛伊罗斯与克瑞西达》中关于“秩序”的一段就讲了这种对应：

可是众星如果出了常轨，陷入了混乱的状态，那么多少的灾祸、变异、叛乱、海啸、地震、风暴、惊骇、恐怖，将要震撼、摧毁、破坏、毁灭这宇宙间的和谐！

(第一幕第三场)

(摘自《莎士比亚的历史剧》，1944年)

厄尔文·里布纳。《亨利六世》把冗长的悲剧事件系列做了片断式处理，继承了《玛丽·玛格达列恩》、《坎比西斯》及《帖木儿大帝》这些奇迹剧所树立的戏剧传统。《亨利六世》(中篇、下篇)与《帖木儿》有非常密切的联系。马洛剧中有帖木儿这样用系列战斗场面的片断平稳发展的人物，《亨利六世》中也有以片断方

式刻画的人物即约克公爵理查。一个重要区别是约克还未到达他的荣耀的顶峰就没落了，而帖木儿得意到最后。莎士比亚剧中没有像马洛剧中那样揭示人文主义历史哲学。就理查的命运而言，他的能力没给他带来什么益处，他因罪恶而遭到了报应。《亨利六世》与《帖木儿》在文体方面极其相似，特别是大量使用的动词的排比曾使人认为马洛参与了《亨利六世》的创作。可以肯定，如果莎士比亚要模仿哪位作家的话，那只有马洛。《亨利六世》三部的作者显然把《帖木儿》当成了范本。他模仿此剧的素体诗、修辞手法及其片断式结构。但他没有学习《帖木儿》剧中所信奉的政治和哲学信条。

对莎士比亚来说历史决不仅仅是华丽庆典的演习，他从中观察到重要的意蕴。他用道德剧方式将其揭示，比编年史所揭示的要透彻得多。……在不断变化的事件中经常出现的主人公，那只能是英国。《亨利六世》用片断式结构，继承了《共和政体》这样的政治道德剧的戏剧传统。这三部剧，加上《理查三世》蕴含了一个深远的主题：英国如同一个道德主人公给自己带来了灾难；她在玫瑰战争中退化，失去了法国领地，在理查三世专制统治下几乎完全毁灭了。但上帝同情英国，降下恩赐，让她通过理士满做出正确选择，统一了分裂的王国。英国得到了更大的福泽，在都铎王朝发扬光大。这种英国得救的主题是四部剧的核心。（摘自《莎士比亚时代的英国历史剧》，1957年。）

J. P. 勃劳克班克。三部《亨利六世》表现了卷入历史大变动的个人的遭遇，其责任是社会性的和历史性的，而非个人的和现实的。这几

部剧揭示了两个重要历史人物冲突的根源，展现了人作为政治动物的最高困境——亨利和理查，一个是殉道士，一个是马基雅弗利主义者。……莎士比亚对世界与舞台，事物的形态与戏剧的形态，历史进程与个人的关系，剧作家和他塑造的人物之间的关系，这些微妙的联系非常敏感。莎士比亚从一开始就努力探索一种戏剧样式与编年史事件之间的结合体。叙事文与剧文不相容时，只能取其一种形式。在根据英国史和罗马史创作的戏剧中莎士比亚为了阐明素材中蕴含的全部潜在意义，使用了场面、结构、对话融为一体。他的最后一部运用历史文献的戏剧，《暴风雨》就是一个全面的例子。从那几部早期戏剧中就可以找到历史剧中运用想象和技巧的例子，而这几部剧又最严格地忠实于历史事实。（摘自《早期的莎士比亚》，1961年。）

《亨利八世》(Henry VIII) 莎士比亚的历史剧。

版本原文。《亨利八世》于1623年在第一对开本中首次出版。这是此剧的唯一的权威版本。一般认为此剧是莎士比亚与约翰·弗莱彻合著的，但找不到确凿的证据。据推断《亨利八世》的创作时间与莎士比亚和弗莱彻合著《两位贵亲》的时间可能相同。1850年詹姆斯·斯白丁首次指出合作的分工情况。根据他的说法，莎士比亚创作的只有第一幕的前两场，第二幕三、四两场，第四幕第一场1—203行及第五幕第一场。一般认为这种推断还是准确的。这一推断的根据是剧中的两段台词，即三幕二场351—372行和428—457行。斯白丁认为此剧的构思是由莎士比亚完成的。近年来许多学者都同意这种看法。F. G. 弗利

埃则进一步认为全剧都是莎士比亚创作的,1613年环球剧场的大火烧掉了部分手稿,弗莱彻只是补上了烧掉的部分。普遍认同的说法为爱德华·道顿提出的观点:两位作家一起工作,莎士比亚完成戏剧开头及介绍主要人物的场次,弗莱彻完成其余部分。不同意此观点的人提出反对的证据,即此剧创作时莎士比亚住在斯特拉福而弗莱彻在伦敦。另外,此剧结构松散,没有中心主题,没有逻辑高潮。莎士比亚在即将结束戏剧生涯时创作的戏剧会这样不成熟吗?很难令人置信。

第一对开本中所用的底稿可能是职业书记员记下来的作者粗稿的誉本。

创作年代。1613年6月29日这部剧首次演出,演到一幕四场国王入场放礼炮时环球剧场着了火,剧场夷为平地。由此可肯定此剧是在这一日期之前创作的,也就是1612年。

题材来源。主要来源是贺林希德的《编年史》,另外还有《兰开斯特和约克两大著名家族的联合》(1548年版)。第五幕克兰默故事的内容取自福克斯的《殉道者纪传》(1563年)。莎士比亚没有扩大《编年史》中的故事,只写了亨利八世当政时期的部分历史事件,描写了伍尔习没落的过程。从诺福克描叙英法媾和的盛况(1520年)开始,到伊丽莎白公主受洗礼结束(1533年)。剧中有些地方有年代错误,例如凯瑟琳王后逝世于1536年,在剧中却安排在第四幕末尾。历史上克兰默受辱是在1540年,而剧中却在伊丽莎白入教之前(五幕三场)。这些与编年史时间不符的地方对此剧的戏剧价值没有影响。

故事梗概。第一幕。王宫前室诺

福克公爵、英王亨利与法王弗兰西斯一世在锦绣田野会面的情形。这是红衣主教伍尔习一手安排的。勃金汉公爵及其婿对伍尔习的奢侈和傲慢极为不满。伍尔习以叛国罪逮捕勃金汉。

宫廷中,国王准备听勃金汉抗辩。勃金汉的管家指控公爵觊觎王位。凯瑟琳王后说那是管家报复公爵,因为公爵解雇了他。国王答应王后的请求,削减了伍尔习强加给布商的赋税,对勃金汉却未宽贷。

第二幕。在伍尔习的策划下勃金汉被判了死罪。他宽恕了那些阴谋陷害他的人,只悲叹他也和父亲一样被自己的仆人出卖了。

诺福克指责伍尔习唆使国王怀疑他与凯瑟琳王后结合的合法性。凯瑟琳是亨利王兄亚瑟的寡妻。按宗教传统亨利在亚瑟死后娶了凯瑟琳,已经20年。公众认为伍尔习为报复凯瑟琳之侄神圣罗马皇帝而建议亨利与王后离婚。他还建议国王娶法王之妹阿朗松公爵夫人。亨利从罗马请来坎丕阿斯红衣主教审理此案。

在伍尔习官邸举行的舞会上国王看上了王后的侍女安·波琳。他封安为彭布洛克侯爵夫人,每年加年禄1,000英镑。高级教士们开会研究国王与凯瑟琳婚姻的合法性。王后不愿伍尔习做她的法官,称要请教皇帮助,便愤然退了廷。国王对王后的美德大加赞美,但又称因为女儿玛丽的身世受到怀疑而对自己与凯瑟琳的婚姻的合法性产生了动摇,感到良心的不安。现在他只想让教士们证明他们的婚姻是合法的,但坎丕阿斯以王后缺席为由而宣布休会,令国王大为恼火。

第三幕。伍尔习和坎丕阿斯劝王后接受国王的保护,但王后决不让

步。她大骂两位主教，表示绝不放弃王后的称号。

国王决定娶安·波琳为后，使伍尔习安排的计划失败了。他给罗马写信请求教皇不要批准亨利离婚。结果信落到国王手中。国王知道了伍尔习财产的清单，了解了 他聚敛财务的内幕，伍尔习没落之日到了。诺福克受国王之命，令伍尔习交出玉玺，财产充公。克兰默被任命为坎特伯雷大主教。亨利王与安结婚。

第四幕。安在西敏寺加冕为英国之后。凯瑟琳在金莫顿病倒了，在病榻上听说伍尔习死了，她原谅了他的过错，祝他安祥。凯瑟琳于睡梦中见到幻像，有 6 个穿白袍的仙人给她献上花冠。

第五幕。温彻斯特主教噶登纳和托马斯·洛弗尔爵士对克伦威尔和克兰默受皇恩心怀不满。噶登纳透露，参议院建议召集大主教开会。国王深信克兰默是无辜的，赐给他一枚戒指以示皇恩。安王后生下一女孩。

克兰默应召开庭受审，却不准入场，只好站在议事厅前。这一情景恰被国王看见。首相和噶登纳指控克兰默，说他到处散布异端邪说。克兰默被判到伦敦塔听候发落。克兰默出示国王赐的戒指。国王出面，责斥贵族们对大主教太无礼。亨利亲自请克兰默作公主的教父。公主受洗入教，取名伊丽莎白。克兰默预言这个皇室婴儿将给英国带来无穷幸福，她将成为“她同辈君主以及一切后世君主的懿范。”

评论。莎士比亚这部历史剧与他的其他历史剧有很大差别。他的历史剧多是道德化或宗教式的，对历史事件的处理体现一种神圣的目的，主要表现英国国王蔑视上帝的

意愿遭到惩罚的主题。亨利四世推翻了神授的国王理查二世，动了天怒，他的后代遭到惩罚，最后其孙亨利六世被杀，兰开斯特家族灭亡。《亨利八世》则没有局限于这种构思，是戏剧化的《官长的借鉴》，再现了勃金汉、凯瑟琳、伍尔习及克兰默的遭遇。作品是片断式的、松散的统一体，围绕同一主题展开。剧中还渲染了宏大的庆典的场面。

开场白可能是弗莱彻作的，说明了这部剧与传统的英国“历史剧”是如何不同。开场白中讲：“只有那等听客，来到我们戏院只想听浪荡快活的戏文和耍枪弄棒的声音，只想看身穿镶着黄边的彩袍的丑角，才定然会感到失望。”

作者抛弃了旧式“历史剧”的大多数框子，独具匠心地发展了自己的方法。作者用场景和环境作为人物说话的场合，人物的台词有着不乏精彩之处，如“再见！我全部的宏伟事业从此不再见了”一段台词，后世学子把这段作为演讲比赛的演讲词。再如伍尔习劝诫克伦威尔一段（三幕二场，428—457行）结尾处很有感染力：“唉，克伦威尔，克伦威尔，如果我把为国王效劳的热诚，用一半来侍奉我的上帝，他也不会在我垂老之年把我赤条条地丢给我的敌人了。”

此剧完整地刻画了凯瑟琳王后这个人物。在廷臣们看来她是皇家礼貌的典范，也是有献身精神的妻子的典范。诺福克讲“王后像一颗宝石似的 20 年来悬挂在国王的胸前，一直没有丧失她的光辉；她爱国王爱得这样纯正，就像天使爱善良的人一样。”亨利为与寡嫂的结合感到不安，却也为凯瑟琳的魅力所倾倒，称她为“人世间王后之后”。这样一位洁白无瑕、光彩照人的人的失落

是极令人同情的。

王后哀叹道：“我是活在世上的最不幸的女人。咳，可怜的姑娘们，你们的前程今天又在哪儿呢？我就像个沉船落难的人，漂泊到了这个国家，举目无亲，没有希望，没有人为我掬一把同情之泪，简直可以说是死无葬身之地。”（三幕一场，147—151行）她是男人残忍地对待女人的牺牲品。她以自己的尊严和精神与亨利和伍尔习抗辩，赢得了无限的怜悯和尊敬，在莎士比亚塑造的有头脑有魅力的女性当中占居了荣耀的地位。

弗莱彻觉得很难给亨利塑造出前后一致的形象。特别是亨利对待离婚的态度更是个棘手的问题。他不能不写亨利同意离婚的事实，但如果如实写出亨利极力促成此事那就失去了对他的同情。保持对他的同情是出于历史政治的需要，因此剧中的亨利对离婚的态度模棱两可。作者试图摆脱这种困境，因此做了独具匠心的处理。他让国王处于崇敬、热爱凯瑟琳和良心不安的矛盾状态。他说，“但是，良心，良心，它是最敏感的，我必须把她抛弃。”（二幕二场 143—144行）。这样他就不至于受到伊丽莎白时代观众的谴责。

对伍尔习这个人物的处理暴露了合作的局限。剧本开头部分伍尔习是主要人物。按这样发展下去他遭到贬黜会成为一个动人的悲剧。但剧情没有按这种构思发展，他的失宠不是遭到同僚的政治威胁，而是因为纯偶然的事件，他给教皇的信送到了国王手中。这是一个败笔，作者没能使人物和场景与情节相谐调为戏剧活动服务，每一场都是相对独立的。因此有些批评家认为：这是一个松散地连在一起的美丽动

人的片断的集合体，与其说是一部整齐的戏剧，倒不如说是一个多元化的娱乐品。尽管如此，《亨利八世》仍不失为伊丽莎白及詹姆斯一世时代舞台上演出的编年史剧中较有历史效果的一部。

舞台演出史。第一次《亨利八世》演出就是在那次历史性的1613年6月29日的演出，环球剧场着火，演出中断。王政复辟时期还有一次演出，即1628年7月29日在重建的环球剧院。1709年托马斯·伯特顿扮演亨利八世。据约翰·唐涅斯记载伯特顿扮演此角得到过威廉·达夫南特指导，达夫南特本人是“从洛文（约翰·洛文）那里学来的，而洛文受过莎士比亚本人指导。”

18世纪演出次数多了起来。演出多在德鲁瑞街剧院、林肯剧院及考文特剧院进行。1707年约翰·弗尔布鲁根扮演伍尔习。1727年为庆祝乔治二世登基，巴顿·布思在德鲁瑞扮演国王。1744年在考文特剧院詹姆斯·奎恩扮演国王，汉娜·普利查德扮凯瑟琳王后。1751年佩格·沃芬顿扮王后，1752年至1761年普利查德夫人在德鲁瑞扮演王后。

1788年11月25日托马斯·谢立丹在德鲁瑞导演《亨利八世》，精心设计了盛典的场面，把伍尔习和凯瑟琳作为主角。萨拉·西登斯扮王后。约翰·菲律普·肯布尔扮伍尔习。

从1806年至1816年他们又9次在考文特剧院扮男女主角。1823年1月15日威廉·查尔斯·麦克莱迪在考文特剧院扮演伍尔习。1837年他本人导演《亨利八世》并亲自扮演伍尔习，获得成功。海伦·范西特扮凯瑟琳，约翰·范登霍夫扮亨利。1847年麦克莱迪又在公主剧院扮伍尔习，夏洛特·库什曼扮王后。1845年

塞缪尔·菲尔普斯扮伍尔习。1855年查尔斯·基恩在公主剧院导演《亨利八世》，不漏过剧中的任何一次盛典。他还补上了当时完全删去了的第五幕的内容。他还精心设计了舞台布景，设一只游动的船，还有历史上伦敦的全景观，场与场的变换间落下幕布。剧中基恩扮伍尔习，基恩夫人艾伦·特里扮凯瑟琳，演了100次。这在《亨利八世》的演出史上还是史无前例的。1858年重演一次。

1892年亨利·厄尔文在兰辛剧院组织《亨利八世》演出。这次演出十分出色。剧中艾伦·特里扮凯瑟琳，薇奥莱特·范布鲁夫扮安，约翰斯顿·福布斯—罗伯逊扮勃金汉，威廉·泰利斯扮国王。厄尔文的剧本中前三幕基本没有删削，第四幕做了部分修改，第五幕只保留了克兰默的预言演说和伊丽莎白受洗仪式。共演出203场，场面豪华程度超过了基恩的那次演出。场景道具的花费远远超过了收入，令后世导演望而却步，不敢与之比阔。

在20世纪前《亨利八世》演出的配套基本上按照当时的历史服装样式。1910年亚瑟·布瓦希埃在国王陛下剧院在毕尔勃姆·特里导演的《亨利八世》中扮国王。这次演出的着装与以往不同，服装样式摹仿霍尔本画的亨利八世画像。这次演出只有三幕，到安王后加冕为止，删去了以后的内容。薇奥莱特·范布鲁夫成功地扮演了凯瑟琳，特里扮伍尔习。1911和1912年在第七、第八届莎士比亚戏剧节上两次演出，1916年搬到美国演出。

1902年艾伦·特里在访问艾冯河畔斯特拉福期间扮演凯瑟琳。1916年夏非律普·本·格里特领导老维克剧团在戏剧节剧院演出《亨利八

世》，次年9月又在老维克剧院演出。1918年罗素·桑戴克扮演伍尔习，西比尔·桑戴克扮凯瑟琳。1924年老维克剧院又演《亨利八世》，罗伯特·阿特金斯任导演，伊翁·斯文利扮伍尔习和勃金汉，威尔弗利德·沃尔特扮国王，弗洛伦斯·桑德斯饰凯瑟琳。1925年12月在帝国剧院有一次演出，路易斯·加森导演，分四幕十三场，西比尔·桑戴克扮凯瑟琳，塑造了有尊严、英雄式的凯瑟琳，E.利奥·斯威特饰伍尔习，诺曼·V.诺曼扮演亨利，年轻的劳伦斯·奥利维尔扮演第一位侍者。

1931年泰伦·格雷在剑桥戏剧节剧院组织《亨利八世》演出。他打破了传统的服装及舞台设置的方法。服装是根据扑克牌上的图案设计的，舞台上放一个巨大的弯曲铅制斜面。这次演出为了刺激观众，在伊丽莎白受洗入教一场，格雷将婴儿——小伊丽莎白抱到观众中间。1933年11月泰隆·古斯利在塞德勒威尔斯导演《亨利八世》，查尔斯·劳夫顿饰国王，弗劳拉·罗布森饰凯瑟琳。1936年《亨利八世》首次在露天剧场演出（在雷根特公园），林·哈丁饰国王，巴里奥·霍洛威饰伍尔习，菲利斯·内尔森—泰利饰凯瑟琳。1938年B.伊登·佩恩在斯特拉福导演《亨利八世》，内尔森—泰利女士再饰凯瑟琳。1945年罗伯特·阿特金斯在斯特拉福导演《亨利八世》。1949年古斯利导演《亨利八世》，运用无颜色的灯光，加快了庆典的节奏。主要人物沿用传统的方法演出，小人物得到了前所未有的重视。有些独出新裁但往往不必要地分散了观众的注意力。总的说来，古斯利导演的这次演出是成功的。

1958年迈克尔·本索尔导演《亨利八世》，平衡运用了室内剧与露天表

演的特点。约翰·吉尔古德扮演伍尔习,艾迪斯·伊文斯扮凯瑟琳,哈利·安德鲁斯扮演国王。1963年伯明翰保留节目剧团演出《亨利八世》,戴维·巴克斯顿任导演。

批评摘要。塞缪尔·约翰孙。《亨利八世》仍然以其宏大的场面占据着舞台。大约40年前的加冕盛典把人民聚到了一起。但宏大壮观的场面并非此剧的唯一优点。温顺善良的凯瑟琳的叹息和忧伤使一些场次具有了悲剧的力量。

我怀疑此剧的“开场白”和“尾白”都不是莎士比亚写的。我认为很可能是琼生出于友情给填上去的。“开场白”和“尾白”都极像琼生的文笔。还有人推测这些是莎士比亚告别舞台以后修改原剧时加上去的……(摘自《威廉·莎士比亚戏剧》,1765年。)

G. G. 吉尔维纳斯。在《亨利八世》中诗人不得不绘一幅既有吹捧意味又要与本人相像的肖像。他不得不忠实于历史,因此塑造了一位令人讨厌的专制暴君。莎士比亚决不掩盖亨利的残忍、好色、反复无常、天生的粗野,但只把这些性格特征在背景中反映出来。这个人物自最初洛文扮演始,就成了英国演员最中意的角色。他喜欢阿谀逢迎,又独断专行;在知道受骗时就恼羞成怒,同样用欺诈手段进行报复;他反复多变,鲁莽行事;形象笨拙又有一定的心理素质;他缺乏感情、性情孤僻;他有好色的天性却又披上宗教和良心的外衣;他举止粗野。所有这些都为演员解释这一人物提供了契机。(摘自《莎士比亚》,1849—1850年;英译本为《莎士比亚同时代人》,1863年。)

G·威尔逊·奈特。莎士比亚戏剧中最令人注目的是勃兰汉、伍尔习

和凯瑟琳王后三人的失势,前两位的描写属于莎士比亚悲剧主题的两种主要类型,即背叛和权力追求的主题,而关于王后的戏则概括了莎士比亚对女性的同情。这类悲剧以《雅典的泰门》、《暴风雨》(以男人为同情对象)、《安东尼奥和克莉奥佩特拉》,以及他最后的几部悲剧为高峰,把莎士比亚的人道主义思想发展到了极限。我们见到的是纯洁的人文主义的境界……

亨利八世是莎士比亚戏剧中唯一一位其人与其职不能分开的人物。亨利六世、理查二世、理查三世、约翰王及哈尔太子这些人物都是可分的。亨利五世是位国王,理想的民族英雄形象,同时作为个人他又有坦率的性格。民族英雄形象与坦率性格并不十分相合。克劳狄斯是一个靠犯罪过活的决断的国王的代表。亨利八世有些男子气概,皇室贵胄的优点,有狮心王的庶子的性格特征,还有理查二世为王的显赫,他具有明确的同情精神。他是莎士比亚塑造的国王形象的结合体,是国王身份的人格化。这种国王身份是世俗的,并不是毫无过失,而是并不很严重。他更近乎于我们的脾性而不是宗教上讲的灵性。他像在座诸位一样信仰宗教,却有自己的个性而并不依从宗教。(摘自《生活的王冠》,1947年。)

弗兰克·柯莫德。……我们要谨防将此剧视为戏剧片断。它叫《亨利八世》,是关于亨利八世的戏剧。众所周知,国王不单是神的代理人也是生活中的人。亨利八世是位爱听奉承的国王,他好色成性,性情暴躁,穷奢极欲。他抛弃凯瑟琳就是因为他有这些人性的弱点。另外也不能忽略他出于国家利益的考虑。人世的公正没有神界的公正那么有

定性,所以勃金汉受到的是公正的裁判,他并非无辜。造成这一悲剧的人在处理王后的问题上背信弃义,结果也受到贬黜。他知道他的悲剧意味着什么,并以己为镜告诫克伦威尔要“抛掉野心”。直到此时他才感到一点快乐。有了野心他的心理总是不能平静。伍尔习因野心而冒犯国王受到惩罚,克兰默却因其美德而得到了擢升,显然他们分别代表天主教和英国国教、极恶和极善。当克兰默面临灾难时他得到了国王的恩典。国王在此事上的功与过可凭其结果做出判断,这便是伟大女王的诞生和国教的确立。此剧可视为晚期道德剧,再现了国家大人物的没落,有善良的王后,野心勃勃的高级教士,品德高尚的高级教士。他们的没落或因善行或因恶德,其中国王起了作用,他既是普通的人,又是上帝的代理人,是神罚与神怜的代理人。(摘自《达拉谟大学学报》,IX,1948。)

厄尔文·瑞布纳。《亨利八世》与早期兰开斯特剧是有区别的。此剧创作时历史剧已开始衰落,历史剧时代结束了。《亨利八世》没能包孕一个像莎士比亚其他历史剧那样连续的一致性的主题。

《亨利八世》中有多处富于爱国主义情调的盛典描写。对开本中的舞台指导告诉我们演出的豪华程度。开头四幕莎士比亚盲目依从贺林希德的素材,最后一幕则沿袭了福克斯的材料。这部剧比他以前的任一部历史剧都更忠实于原素材,却没注意到素材中有前后不一致的地方。因此他也把这些不一致之处转入他的剧中。因而把伍尔习塑造得让人几乎无法理解。(摘自《莎士比亚时代英国历史剧》,1957年。)

亨利亲王(Prince Henry, 1207—1272)

约翰王之子,9岁登基,称亨利三世。在《约翰王》中,他只在最后一场中露过一面。

亨利·潘西(Henry Percy, 1364—1403)
见霍茨波条。

《亨弗雷公爵》(Duke Humphrey)

一出已佚的历史剧。1660年登记注册,亨弗雷·莫斯利署名为莎士比亚所作。约翰·沃伯顿(1682—1759)被烧毁的稿本手稿表中写道:“《亨弗雷公爵》,莎士比亚作”。毫无疑问,该剧写的是葛罗斯特伯爵亨弗雷的生平,他在莎士比亚的《亨利六世》上中篇里都出现过。

亨利·潘西·霍茨波(Henry Percy Hotspur, 1364—1403) 莎士比亚历史剧中的人物。在《理查二世》中,他与其父诺森伯兰伯爵一起出现,支持波林勃洛克,即后来的亨利四世。在《亨利四世上篇》中,他领导了反对亨利四世的叛乱,在索鲁斯伯雷战场被亨利太子所杀。莎士比亚在剧中把霍茨波安排与亨利太子同龄,实际上,他比亨利四世年龄还大(亨利四世生于1367年,亨利太子生于1387年)。

亨利·吉尔福德爵士(Sir Henry Guildford, 1489—1532) 曾任亨利八世的家庭审计官,宴会特别司仪。在《亨利八世》中他只在一幕四场中出现过一次,在约克府大厅替伍尔习接待客人。

亨弗雷·葛罗斯特公爵(Humphrey Duke of Gloucester, 1391—1447)

亨利四世第四子。在《亨利四世下篇》中初次露面时,身份为王子。继而在《亨利五世》中,以王弟身份出现。在《亨利六世上篇》中,他是王叔,身居护国公之位。在《亨利六世中篇》中,被王后等人陷害,遭暗杀而死。

《亨利五世的著名胜利》(The Famous

Victories of Henry V) 无名氏所作的历史剧, 登记日期为 1594 年 5 月 14 日, 现存的版本印行日期为 1598 年, 有可能写成于 1588 年。莎士比亚所写的《亨利四世》上下篇以及《亨利五世》, 很可能取材于它。

华列克伯爵 (Earl of Warwick) 1.

爱德华·普兰塔琪纳特 (Edward Plantagenet, 1475—1499)。克莱伦斯公爵乔治的长子。他在三岁时成了孤儿, 由他的婶婶后为葛罗斯特公爵之妻安夫人抚养。他先被他的叔叔理查三世囚禁在哈顿城堡, 后又被亨利七世转移到伦敦塔狱, 在这里一直监禁到被处决。处死原因说是阴谋反叛国王之嫌。在《理查三世》中, 奈德·普兰塔琪纳特和他的姐姐玛格莱特与祖母约克公爵夫人一起哀伤他们父亲之死 (二幕二场)。理查王后来泄露了是他囚禁了这个孩子 (四幕三场)。

2. 理查·彪卡姆 (Richard Beauchamp, 1382—1439)。军人和外交家。在四世统率下, 他勇战奥温·葛兰道尔和潘西父子。后来又随五世出征法兰西。华列克成为国王最信任的大臣, 在亨利临终时, 委托他照管年幼的六世。1437 年他被任命为诺曼底代理长官, 直到两年后逝世为止。

在《亨利四世》下篇中, 华列克是国王的顾问。三幕一场里, 他为了恢复亨利的信心, 说: “像声音与回声一样, 谣言能把敌方军力增加一倍”。在这场之前, 莎士比亚把华列克当做“堂兄奈维尔”, 这是把事实弄混了, 这一混乱是由于这样事实, 即华列克的小女儿安娜嫁给理查·奈维尔, 奈维尔后来成为华列克伯爵。

在《亨利五世》中华列克是英国征讨法兰西军队的主将之一, 他虽然

出场多次, 但仅仅说了一句话: “怎么啦, 怎么啦! 是怎么回事?” (四幕八场)。在《亨利六世》上篇里, 他在国会花园摘了一朵白玫瑰花, 帮助普兰塔琪纳特恢复了公爵称号, 这样就把他和约克党联系在一起。五幕四场中他是把贞德送上火刑柱人之一。

3. 理查·奈维尔 (Richard Nevil 或 Neville, 1428—1471)。萨立斯伯雷伯爵的长子, 华列克伯爵理查女儿安娜·卜卡的丈夫, 因而继承了华家的爵位。华列克伯爵奈维尔支持约克公爵对王位的要求。1460 年在诺桑顿胜利后, 华列克押送被俘国王亨利六世去伦敦。同年, 约克于威克菲尔被杀和次年玛格莱特王后在陶荡战败之后, 华列克加入了新约克公爵一边, 并拥戴他为国王爱德华四世。当华列克为了加强英法联盟, 前往法国商订爱德华和法国王后之妹波那联姻时, 爱德华却自行其是娶了伊丽莎白·乌维尔 (葛雷夫人) 为后, 于是结束了两人的友谊, 华列克转而反对爱德华国王了。他联合法兰西路易十一和玛格丽特的兵力入侵英国 (1470), 废黜爱德华, 恢复了亨利六世王位。可是, 1471 年, 爱德华的军队在巴奈特打败和杀死了这位伯爵。

《亨利六世》中篇中, 华列克和他父亲萨立斯伯雷一起, 向国王控告萨福克杀害葛罗斯特公爵, 国王因此下令放逐萨福克。他父子二人都是约克党, 参加了蔷薇战争, 在奥尔本抗击王室军队, 打赢了第一仗。在《亨利六世》下篇中, 华列克负责为约克的儿子加冕, 拥立他为国王爱德华四世。在华列克前往法国为国王和波那公主订亲时, 想不到在他走后, 爱德华却娶了葛雷夫人, 听到这一消息, 他怒不可遏, 立即和玛

格莱特王后讲和，加入了兰开斯特党。在爱德华被华列克入侵军队俘虏后，华列克摘下他的王冠，归还给六世，但后来在巴奈特和他父亲萨里斯伯雷一起战败被杀。

华特·赫伯特爵士 (Sir Walter Herbert) 《理查三世》中的人物，支持里士满反对理查三世。

花腔喇叭乐 (Sennet) 一种嘹亮、喧闹、较长的喇叭乐，常常在剧中皇族成员出场时鸣奏。见《麦克白》第三幕第一场、《李尔王》第一幕第一场等。

画师 (Painter) 《雅典的泰门》中的一个次要人物。他假装请泰门品评他的作品，然后把画卖给泰门。在泰门居住的洞穴前，他又想与泰门重叙旧情，被泰门赶走。

怀特 (Richard Grant White, 1821—1885) 美国学者。怀特最初从事的事业是为纽约一些新闻报刊撰写音乐和文学评论的稿件。虽然终身积极从事职业性的写作，但他也找时间研究莎士比亚，并对他的作品发生浓厚的兴趣。他的12卷版《莎士比亚全集》(1857—1866)，于1883年作为“河滨莎士比亚”重印，是那个时代美国的最好的莎士比亚版本。他另外还写作了《莎士比亚学者》(1854)和《莎士比亚研究》(1886)。

怀特 (Edward White) 伦敦书商、出版商。他的书店开在保罗教堂的小北门处。他和米林顿两人都受约翰·丹特的委托，销售他印刷和出版的《泰特斯·安德洛尼克斯》的第一个四开本。1598年丹特死后，怀特和米林顿便接过了此剧的版权，于1600年出了《泰特斯》第二个四开本。1602年版权又转让给托马斯·帕韦尔，转让条件是允许怀特继续出版此剧，因而他又能在1611年出

了此剧的第三版，即《泰特斯》的第三个四开本。怀特活跃于1577至1612年。

怀特 (William White) 伦敦印刷商。1598年他为C.波毕印刷了《爱的徒劳》第一个四开本，这是第一本封面印有莎士比亚名字的戏剧，但戏文印得比较草率。1600年他又为T·米林顿印刷了《约克公爵理查的真实悲剧》的第二四开本，这是《亨利六世》下篇一个粗劣的本子。1608年怀特也承印了《理查二世》的第四对开本，它收入了废位一场，而这一场在前几个本子中都是被略去了的。1609年他又印刷了《泰尔亲王配力克里斯》第一和第二四开本，戏文讹误极多。1613年，他最后印刷的莎剧是《亨利四世》上篇的第五个四开本。怀特也像许多其他印刷商一样，除了戏剧外，也印刷歌谣之类和一些昙花一现的文学作品。

《环球版莎士比亚全集》 (The Globe Shakespeare) 一卷本莎士比亚全集(1864)，由W. G. 克拉克、J. 格洛弗和W. A. 赖特编辑，其内容来自剑桥版《莎士比亚全集》(1863—1866)，其作品分行法曾一直被认定为标准。

换页 (Cancel) 校勘术语。指印刷工发现了错误，或因其他原因而换掉原来的那页，用经过技术处理的新的一页来代替。被去掉的那页称为“去页”(Cancelland)。莎士比亚时代，印刷工印刷时发现一连串错误后，就可能采用这种方法加以纠正。《特洛伊罗斯与克瑞西达》的四开本(1609)中有一个明显的例子：扉页被去掉了，新增加了两页，第一页没有署名，第二页有一封致读者的信(见《特洛伊罗斯与克瑞西达》：版本)。

皇太子路易 (Louis the Dauphin,

1396—1415) 法王查理六世的大儿子。《亨利五世》中,他送给亨利一份污辱性的礼物——一个网球,且扬言法国将在阿金库尔战役中轻易取胜,结果却被打得一败涂地。事实上的皇太子路易并没有参加阿金库尔战役,而且在这场战役后不久即去世。皇太子的头衔便落在他弟弟若望头上。但若望不幸于第二年去世,皇太子头衔便由他的小弟弟查理继承。查理后来成为法王查理七世。

霍兰德 (Philemon Holland, 1552—1637) 翻译家,曾译过普利尼的《自然史》。莎士比亚在创作《奥瑟

罗》时,极有可能读过他的译著,该剧中奥瑟罗讲的种种怪异的海外见闻,即取材于此。

霍拉旭 (Horatio) 《哈姆莱特》中的人物。哈姆莱特的同学、好朋友。哈姆莱特唯有对他才透露心声。他准备自杀以追随王子,但被哈姆莱特阻止,让他替王子传述其故事于世人。

霍坦西奥 (Hortensio) 《驯悍记》中的人物,比恩卡的求婚者之一,失败后和一寡妇结婚。

霍坦歇斯 (Hortensius) 《雅典的泰门》中一位替主人向泰门讨债的仆人。

J

吉尔登斯吞 (Guildenstern) 《哈姆莱特》中的人物,丹麦朝臣,哈姆莱特的大学同学。曾受克劳狄斯指使,与罗森格兰兹一起去试探哈姆莱特。后又执行克劳狄斯的命令,与罗森格兰兹一起押解哈姆莱特去英国,企图借英王之手将其除掉。哈姆莱特中途逃脱,并偷换公文,使吉尔登斯吞二人送命。

《嫉妒的喜剧》 (The Jealous Comedy) 剧名,1593年1月5日登在汉斯洛的《日记》中,标有“新剧”字样。这个剧极有可能是在玫瑰剧院里上演的。弗利认为这个剧有可能是《温莎的风流娘儿们》的一个早期版本,钱伯斯则认为它或许与《错误的喜剧》有关。

集注本 (Variorum Editions) 莎士比亚著作的一种版本,即除了戏文,收入早期编者和批评家们的各种注释、序文和评论,以及有关资料。集

注本共有四种。

第一和第二集注本分别出版于1803和1813年。它是在斯蒂文斯编辑出版了四版莎士比亚戏剧集并在他于1900年逝世后,由他的朋友伊萨克·李德在前四版的基础上编出了第五、第六版,这两版被正式称为第一和第二集注本。第一集注本共21卷,没有收入莎诗,那是因为斯蒂文斯很不欣赏莎士比亚的诗作,在他所有版本中都拒收莎诗。在第一版本中除了戏文、斯蒂文斯和约翰孙的注释外,还收有爱德芒·马龙、乔治·卡迈尔和理查·法莫等人的论莎士比亚的文章。1813年出的第二集注本是第一集注本的再版,它是约翰孙—斯蒂文斯—李德的三结合产品。

第三集注本出版于1821年,也是21卷,它是小詹姆斯·波斯维尔在马龙(死于1812年)编的莎士比亚戏

剧和诗的版本基础上编辑而成。这个版本被认为是莎学纪念碑之一，也被称为波斯维尔—马龙版本。它的前三卷 1800 页是序文材料，收集了 18 世纪大多数莎剧版本序言，和许多莎学家的论文，如法莫的《论莎士比亚的学识》、罗武的《莎士比亚生平》、马龙的《莎士比亚传记》和《英国舞台史》、波斯维尔的《确定莎剧顺序的尝试》和《论莎士比亚的措辞和韵律》、《书商登记簿摘录》、《亨斯洛的日记》，以及无数的对戏文极有价值的注释。第 20 卷是莎诗，这恐怕是全书中最重要的一卷。

第四或新集注本，1871 年由美国学者霍累斯·弗尼斯创始，在他生前共出了 18 卷，后来不断换人，一直持续到现在尚未最后完成。弗尼斯于 1912 年死后，由他的儿子小弗尼斯接手编辑。1936 年，这项工作又移归美国语言协会负责主持。1936 年后它的主编人是约瑟夫·昆西·阿达姆、1947 年后是海德·罗林斯、1966 年后是詹姆斯·马克马拉维。后来还有赫尔鄂德·派拉斯、托马斯·鲍德温等人参加。这是一部所有莎士比亚版本中内容最丰富、最详尽、最大综合的版本。

新集注本已经完成出版的各卷列表如下：

卷号	剧名	出版年代
1	罗密欧与朱丽叶	1871
2	麦克白	1873
3、4	哈姆莱特	1877
5	李尔王	1880
6	奥瑟罗	1886
7	威尼斯商人	1888
8	皆大欢喜	1890

9	暴风雨	1892
10	仲夏夜之梦	1895
11	冬天的故事	1898
12	无事生非	1899
13	第十二夜	1901
14	爱的徒劳	1904
15	安东尼奥和克莉奥佩特拉	1907
16	理查三世	1908
17	裘力斯·凯撒	1913
18	辛白林	1913
19	约翰王	1919
20	科利奥兰纳斯	1928
21	亨利四世上篇(补遗, 1956)	1936
22	诗	1938
23	亨利四世下篇	1940
24、25	十四行诗	1944
26	特洛伊罗斯和克瑞西达	1953
27	理查二世	1955
28	泰特斯·安德洛尼克斯	?
29	错误的喜剧	?

妓女 (Courtezan) 《错误的喜剧》中的角色。她主要在第四幕第三场和第五幕第一场中说过话。她分不清大安提福勒斯与小安提福勒斯，向大安提福勒斯要小安提福勒斯曾答应给她的项链和拿走的戒指，并请他吃晚饭。后来她向以弗所公爵索列斯作证，证明小安提福勒斯拿走了她的项链，无意中连累了已受到冤枉的小安提福勒斯。

加奈特 (Henry Garnet, 1555—1606)

耶稣会教士，1575 年前往意大利，

加入耶稣会,1587年成为英格兰耶稣会首领。1606年1月30日,因为涉嫌火药爆炸案而被迫自首。同年3月28日被审判,法庭宣布他犯有重罪,于5月3日将其处以绞刑。《麦克白》中的门房在2幕3场中有这样一段台词:“哼,一定是什么讲起话来暧昧含糊的家伙,他会同时站在两方面,一会儿帮着这个骂那个,一会儿帮着那个骂这个;他曾经为了上帝的缘故,干过不少亏心事,可是他那条暧昧含糊的舌头却不能把他送上天堂去。”据认为,这段话很可能是暗指加奈特。另外,门房在此之前还说过这样的话:“一定是个囤积粮食的农民,眼看碰上了丰收年头,就此上了吊。”加奈特的化名中有一个正好是“农民”。如果上述推断无误的话,就有助于确定《麦克白》的写作日期。

嘉格莱夫爵士 (Sir Thomas Gargrave)

《亨利六世上篇》中的英军军官,在进攻奥尔良的战斗中阵亡。

贾奎斯·德·鲍埃 (Jaques de Boys)

《皆大欢喜》中罗兰·德·鲍埃爵士的二儿子,奥列佛的弟弟,奥兰多的哥哥。五幕四场中,贾奎斯报信说:“弗莱德里克公爵因为听见每天有才智之士投奔到这林中(指亚登森林——引者注),故此兴起大军,亲自统率,预备前来捉拿他的兄长,把他杀死除害。他到了这座树林的边界,遇见了一位高年的修道士,交谈之下,悔悟前非,便即停止进兵;同时看破红尘,把他的权位归还给他的放逐的兄长,一同流亡在外的诸人的土地,也都各还原主”。

假想作者 (Claimants) 有人认为莎剧并非莎士比亚所作,而是别人写的,这些人被称为“假想作者”。最早的假想作者是弗朗西斯·培根。早在1769年就有人声称莎剧著作

权归培根所有。“培根说”在“反斯特拉福人”一派中占据了一个多世纪。19世纪以来,越来越多的伊丽莎白时代其他名人成为莎剧的假想作者,培根的权利被削弱。在这些假设中,经过认真研究而提出的有马洛说、牛津伯爵说、鲁特兰伯爵说和达比伯爵说。

以下这些人也被认为全部或部分地创作了莎剧:威廉·亚历山大(斯特林伯爵)、安东尼·培根(弗朗西斯·培根的兄弟)、巴纳伯·巴恩斯、理查德·班菲尔德、约翰·伯纳德爵士、查尔斯·布朗特爵士(蒙特乔伊勋爵、德翁谢尔伯爵)、理查德·伯贝奇、罗伯特·伯顿、威廉·巴茨、罗伯特·塞西尔(索里斯伯爵)、亨利·切特尔、撒缪尔·丹尼尔、托马斯·戴克尔、罗伯特·德弗罗(埃塞克斯伯爵第二)、沃尔特·德弗罗(埃塞克斯伯爵第一)、约翰·堂恩、迈克尔·德雷顿、爱德华·戴尔爵士、伊丽莎白女王、亨利·费勒斯、约翰·弗莱彻、约翰·弗罗里奥、罗伯特·格林、巴索洛缪·格里芬、托马斯·黑武德、耶稣会、本·琼生、托马斯·基德、托马斯·洛济、约翰·李利、苏格兰女王玛丽、托马斯·米德尔顿、安东尼·芒迪、托马斯·纳什、亨利(帕格特勋爵)、乔治·皮尔、亨利·波特、沃尔特·瑞理爵士、秘密社团会员、托马斯·萨克维尔(布克赫斯特勋爵、道塞特伯爵)、安东尼·雪利爵士、伊丽莎白·锡德尼(鲁特兰女伯爵)、玛丽·锡德尼(帕姆布罗克女伯爵)、菲利浦·锡德尼爵士、温特渥斯·史密斯、埃德蒙·斯宾塞、威廉·沃勒、托马斯·沃特逊、约翰·韦伯斯特、安妮·沃特利、罗伯特·威尔逊、托马斯(伍尔习红衣主教)、亨利·赖奥斯特利(骚桑顿伯爵)。

这些说法的支持者们耗费了大量

的智慧,在毫无根据的假说上建立了一座富丽堂皇的理论大厦。大家共有的一个前提可能是:一个来自乡间、受教育不多的人不可能写出如此深刻广博的作品。在他们看来,写出这些作品的人应当具有古典的和外国的语言、文学、地理知识,能够时时刻刻接近宫廷,熟悉贵族阶级的各种生活和一切事物,同时还要有在他的作品中所能找到的其他知识,而这样的人只有在贵族学者或大学才子中间才能挑选出来。

剑桥伯爵理查 (Richard Earl of Cambridge, 约 1374——1415) 其父是爱德蒙·兰格雷,即《理查二世》中的约克公爵;母亲是凯斯泰尔·伊莎贝拉,其兄是《理查二世》中奥默尔公爵(即《亨利五世》中的约克公爵)。1414年,亨利五世封他为剑桥伯爵,继承其父的爵位。亨利五世出征法国之际,他与斯克鲁普勋爵和托马斯·格雷爵士企图在骚桑顿谋杀国王。阴谋被揭穿后,他们三人被捕并处以死刑。剑桥伯爵虽然承认了罪行,乞求宽恕,也未能免死。在《亨利五世》中,如史书所载,他被描绘为一个卖国贼,与斯克鲁普和格雷一起“勾结了法国人”,策划杀害国王。他们来到国王面前时并不知道阴谋已经暴露,剑桥伯爵假惺惺地说:“从来没有一个君王像陛下这样受到臣民的爱戴,为臣民敬畏”,还建议惩罚一个冒犯了国王的人。亨利五世当众揭穿了他们的阴谋和叛逆行为宣布将其逮捕,“听候国法处理”。(第二幕第二场)

《剑桥版莎士比亚全集》 (The Cambridge Shakespeare) 9卷本的莎士比亚作品集,是19世纪最重要的莎士比亚校勘本。1863—1866出版了第一版,编注者是克拉克、格罗弗

和赖特。它的脚注根据1700年以前所有版本中各种不同的异文和解释,也参用了后来一些有选择的版本而集成。第二版(1891—1893)由赖特修订。1864年再版为一卷本环球版莎士比亚全集,方便实用。这个本子没有脚注,但分幕场,其分行法和行的标号成了参考查找的标准记行号码。克帕尔遗赠给剑桥三一学院的书籍对剑桥版的编纂有很大帮助。

教士 (Priest) 《哈姆莱特》中的次要人物,在五幕一场奥菲利娅的葬礼上出现。当雷欧提斯问还有什么仪式时,他回答说她的葬礼已经超过了她所应得的名分,若不是迫于权力,她就不该安葬在圣地内,因为她的死状“可疑”。

教堂司事 (Sexton) 《无事生非》中一次要人物。在第四幕第二场,他挑唆道格培里质问波拉契奥和康拉德。

《皆大欢喜》 (As You Like It) 莎士比亚的一部喜剧。

版本原文。收在第一个对开本中的《皆大欢喜》,是唯一权威版本,戏文很好,很完整。它可能是抄自“内务大臣剧团”的提词本;舞台导词相对不足,现有的导词看起来是一个簿记员的加工。

写作年代。1600年8月4日在书商出版登记处登记了四部戏剧,这四部剧全都属于“内务大臣剧团”的,它们是《皆大欢喜》、《无事生非》、《亨利五世》和本·琼生的《人人高兴》。《皆大欢喜》在1598年米尔斯的《智慧的宝库》中没有提到。从马洛的《喜梦与林多》中引用来的菲苾那句名言“哪个情人不是一见就钟情?”(三幕五场)同样也能说明这部剧是1598年以后写的,因为马洛的诗直到1598年才出版。因此这

部喜剧的创作日期经常被定在1599至1600年间。

题材来源。《皆大欢喜》直接的和主要的来源是托马斯·洛奇的小说《罗瑟琳达》。莎士比亚戏剧和洛奇的小说比较接近,但无论怎样,诗人改变了很多人物的名字,并创造了杰奎斯、试金石、奥德蕾、威廉和奥列佛·马坦克斯特师傅等人物。更重要的是他摒除了洛奇小说情节那种发展迟缓和烦琐的特点,以使戏剧主题高度集中和突出。洛奇的故事是根据《盖姆林故事》写的,这是一首有902行诗句的14世纪的诗,曾被错误地归之于乔叟的作品。抒情诗般的森林绿色世界是在14世纪末两部流行的戏剧中发掘出来的,剧的内容是有关罗宾汉的传说。1598年莎士比亚剧团的主要竞争对手海军大臣剧团演出过两部戏剧:安东尼·曼迪的《罕廷顿的罗伯特伯爵的没落》和曼迪与亨利·切特尔的《罕廷顿的罗伯特伯爵的死亡》。《皆大欢喜》是莎士比亚对田园剧风行的一个贡献。菲利普·锡德尼于1580至1581年写的《阿卡狄亚》唤醒了人们描写理想世界的兴趣,这个理想世界就是纯洁无邪的牧羊人处在理想化的景色里。但是1598年巴塞洛缪·杨吉翻译了焦济·芒特迈耶1552年写的西班牙原文《戴安娜·厄纳摩拉达》,在英国激起了更大的运动,洛奇的小说就是这一运动下的产物。莎士比亚在他的喜剧中多半删去田园世界中那种过分的浪漫情调。一些现实主义笔触可能是来自一个无名氏的戏剧《克留芒和克拉米狄斯爵士》,这个剧写于1570年和1590年之间,1599年出版。

故事梗概。第一幕。罗兰·德·鲍埃爵士最小的儿子奥兰多被他的哥

哥奥列佛弄得像个乡下佬一样留在家中。奥列佛自己是一家之主,不让奥兰多受到任何正规教育。现在奥兰多要求受教育的权利,于是兄弟俩打了起来。奥列佛非常忌妒他弟弟的才德与勇气,当他得知奥兰多准备向查尔斯拳师挑战时,就别有用心地警告查尔斯说奥兰多下决心要打败他,甚至不惜用阴谋诡计除掉他。

比赛在弗莱德里克公爵的宫内举行。弗莱德里克是最近篡夺了他哥哥的爵位的。正义的公爵被流放了,和他一同走的还有几个愿意跟随他的臣子,他们避难在亚登森林里,像罗宾汉和他的“快乐的人”一样生活在那里。老公爵的女儿罗瑟琳在她堂妹西莉娅的坚决要求下留住宫廷里。西莉娅是弗莱德里克的女儿。一个名叫勒·波的好心的朝臣通报了这场比赛,于是这两个女孩跑去观看,她们看到奥兰多把查尔斯摔倒在地。弗莱德里克公爵得知奥兰多父亲的身分后很不高兴,因为奥兰多的父亲是被流放公爵的一个朋友,但罗瑟琳从自己脖子上摘下了项链,送给了获胜者。奥兰多默默地爱上了罗瑟琳。勒·波忠告奥兰多应该防备弗莱德里克公爵,于是奥兰多决定逃离宫廷。

罗瑟琳深深地爱上了奥兰多,西莉娅对堂姐这一突发感情极为高兴。弗莱德里克公爵恐怕罗瑟琳在宫廷里出现会给他带来危险,于是他命令罗瑟琳离开宫廷。西莉娅坚持要与罗瑟琳同行。她们决定化装出走,罗瑟琳化装为一个叫盖尼米德的青年男子,西莉娅扮成他的妹妹,化名为爱莲娜。她们唯一的伴侣是宫廷小丑试金石。

第二幕。罗瑟琳、西莉娅和试金石大胆地进了亚登森林。他们听到

年轻的西尔维斯在向一位老牧羊人柯林吐露自己对高傲的非苾深深的爱。他们的谈话勾起试金石回忆自己年轻时对一个女孩的痴情。当柯林告诉疲倦的来者说他的主人有一个村舍和一些羊想要卖掉时，罗瑟琳就请他替她把这笔财产买下来。

与此同时，奥兰多在一个忠诚的老仆人亚当的陪伴下离开了他哥哥的家门。他们到达亚登森林后，亚当由于饥饿感到很虚弱，于是奥兰多为他四处寻找食物。奥兰多发现被流放的公爵正要和他的同伴们享用一顿森林美餐。在这些人中有忧郁的杰奎斯——一个曾是放荡的人，而现在却愿“把这染病的世界的丑恶的身体清洗干净”。奥兰多这时拔剑到来，要他们将食物放下，但公爵仁慈地邀请他到桌子旁边，这使奥兰多平和下来。在他吃东西时他想到了亚当，于是动身去接亚当。听了奥兰多的遭遇后，公爵评论道：“这个广大的宇宙的舞台上还有比我们所演出的更悲惨的场景吗？”杰奎斯说：“全世界是一个舞台，”“所有的男男女女仅仅是一些演员。”

第三幕。奥兰多仍在迷恋着罗瑟琳，他为她写了很多情诗，并把诗篇挂在树上。罗瑟琳喜欢欣赏诗中的文学价值，直到后来她才知道那个不知名的诗人就是奥兰多。奥兰多很快出现在罗瑟琳面前，但他没认出穿着男装的罗瑟琳。罗瑟琳在善意地嘲笑了奥兰多为她消耗掉的精力后，答应如果奥兰多把她当作罗瑟琳向她求婚的话，她就可以治愈他的相思病。同时试金石的幻想照亮了一个其貌不扬的农村姑娘奥德蕾，试金石向她求婚。

西尔维斯热烈地向非苾求爱，但铁石心肠的牧羊女轻蔑地拒绝了他。罗瑟琳目睹了这一情景，气愤

地责备了非苾的傲慢，并告诫她应该感谢上帝，让西尔维斯这样的好男人向他求爱。不幸的是非苾回答说她迷恋上了罗瑟琳。

第四幕。杰奎斯宣称自己的忧郁症是在旅行中所得到的各种观感把自己笼罩在悲哀之中，这引起罗瑟琳的嘲笑：“我宁愿有一个傻瓜来逗我发笑，也不愿叫经验来使我悲哀。”奥兰多在一次约会时晚到了一个小时，罗瑟琳觉得这种迟缓的行为没有体现出真正的爱情。听到罗瑟琳的吩咐后，奥兰多描述他将如何追求罗瑟琳，坚持说如果罗瑟琳拒绝他，他就会死去。但罗瑟琳回答说：“男人一代一代地死去，他们的尸体都被蛆虫吃掉了，但并不是为了爱情。”当奥兰多说他必须离开她两个小时的时候，她宣布说如果他晚来一分钟，他就不值得罗瑟琳去爱。罗瑟琳后来对西莉娅吐露说她对奥兰多的爱是那么深，这种爱情是无法用语言表达的。

最近到达森林的另一个人是奥列佛，弗莱德里克公爵命令他把奥兰多找到。奥列佛看到了罗瑟琳，他把一个带血的手帕给了罗瑟琳，说这个手帕是他兄弟的。奥列佛解释说奥兰多救了他的命，当他睡着的时候，奥兰多杀死了一头正在等待着他醒来的饥饿的母狮。他证明自己是奥兰多的哥哥，并宣称他们已经言归于好。奥兰多在与母狮搏斗中受了伤，他让奥列佛拿出血手帕给罗瑟琳看，来解释他不能按时赴约的原因。看到手帕，罗瑟琳晕了过去。

第五幕。奥列佛告诉奥兰多说，尽管他与西莉娅相识的时间很短，但他们已经相爱了。当奥兰多向罗瑟琳透露他们的婚礼将在第二天在公爵那里举行时，罗瑟琳对他说她

认识一个魔术师，这个魔术师能够使他和罗瑟琳结婚。罗瑟琳还答应满足西尔维斯和菲苾的愿望，菲苾这时仍在为盖尼米德叹息。

第二天罗瑟琳实现了她的诺言。她向她的父亲——公爵和奥兰多显露了自己的身份。因此奥兰多得到罗瑟琳做他的新娘，菲苾也不得不归属于西尔维斯。试金石和奥德蕾，奥列佛和西莉娅也结成夫妻。四对情人终成眷属，“皆大欢喜”。

奥兰多和奥列佛的兄弟贾奎斯·德·鲍埃带来了出人意外的好消息：弗莱德里克公爵已带兵前来森林，要抓他的哥哥。在与一个老隐士交谈后，弗莱德里克决定弃恶从善，恢复他哥哥的爵位和财产。与这个快乐场面不调和的是，玩世不恭的杰奎斯宣布说他不愿和他们作乐，“要留在被他们遗弃了的山窟中”潜心修道。

评论。喜剧以大森林为背景。莎士比亚对森林有着特殊的感受和热爱，他的故乡就有一片叫亚登的古森林，给他留下了极其美好而深刻的印象，因此在他的一生创作中，曾不止一次使用过森林作为戏剧背景。在这之前，有《维洛那二绅士》和《仲夏夜之梦》，在这之后，又有《雅典的泰门》和《辛白林》。但在这些剧中，森林一般只为人物提供某些活动的场景，而在这个剧中，森林的场景不仅包容了几乎所有的情节，而且还是作为作者某种观念的体现物而存在的，也就是说，莎士比亚所要描绘的并不仅仅是一片森林，而是要借它所具有的和谐优美的自然特色，来象征他所向往的理想社会，以及这个社会理想的人际关系。

亚登森林俨然就是一个小社会，在这里，最高统治者是公爵，他不依

靠任何统治工具和统治手段，他的全部统治秘诀就是一个字——善。他待人接物，和蔼可亲，虚怀若谷，从善如流。他全凭个人品德的高尚、操守的纯洁赢得了人们的拥戴，很多人都自甘流放，追随他到森林中过清苦的生活。在他的统治下，没有尘世的喧嚣，只有悦耳的音响；没有宫廷里的尔虞我诈，只有“君子国”中的你敬我爱。人们尽情领略着大自然的奥秘，倾听树木谈话，溪水低语，观赏日月转换，天气变化。这里不单单是一个“世外桃源”，而且还有一点“哲学王国”的味道。

在这个理想的王国里，人与人的关系也可以只用一个字来概括——爱。罗瑟琳和西莉娅虽然不是同胞，但却胜似同胞，友谊超过亲姐妹。弗莱德里克严令把罗瑟琳驱逐出王宫，西莉娅宁肯抛弃父亲和豪华舒适的宫廷生活，也要和罗瑟琳一起去逃亡。奥兰多和亚当主仆二人，互相关心，相依为命，其情意更是真挚感人。奥兰多虽然遭受哥哥的百般虐待，但当他看到哥哥落入毒蛇猛兽之口时，却用高贵的善良克服了私怨，以爱代替了恨，奋不顾身冲上去与饿狮搏斗，救出了哥哥，自己却受了伤。在这个理想的王国里，爱情更具有巨大的魔力，人人都能获得爱情的幸福。罗瑟琳对奥兰多爱得是那样深，奥兰多对她爱得又是那样真。总之，在这一天地之中，爱情与友谊是绝对化了的，人人都以仁爱之心待人，整个世界出现了绝对的和谐，生活达到了绝对的完满，真正是“皆大欢喜”。

两个世界，两种生活在喜剧中是有着鲜明的对比的。现实生活的世界虽大，但那里是在恶人的魔爪控制之下，没有好人栖身之处；亚登森林虽小，却是有德之士、良善之人的

居处。在这里没有现实生活中那些阴谋诡计,勾心斗角,只有大自然时序的交替,老人在这里可以找到清静无忧的生活,年轻人在这里可以找到纯洁高尚的爱情。在这样温暖的世界面前,人们不禁要问,那冰冷的现实社会还会持续多久呢?弗莱德里克的宫廷和奥列佛的家庭的特征是对一己私利的执意追求,令人生厌,而亚登森林却是一个躲开文明世界罪恶的避难所,令人神往。

莎士比亚悲剧中有着喜剧色彩,喜剧中也有着悲剧因素。《皆大欢喜》的悲剧因素主要体现在一些人物身上。其中突出的一个就是经常被他人提到的那个忧郁的杰奎斯,他终日哀叹,咒骂社会,嘲讽人生;他完全无视自己的命运,只注目于整个社会和人生。他的忧郁已接近于哈姆莱特,都是根源于“苦恼的世界”,“染病的世界”。他们的共同点是过多地想着人类而不是个人,思想中有着对世界的深刻见解。但杰奎斯对人生的认识是灰色的,对社会已经完全丧失了信心,在全剧以皆大欢喜收尾时,他是唯一没有跟公爵回去共享荣华的人,要继续住在远隔人群的山林洞穴之中。他这种看破红尘式的愤世者的举动,给人们的幸福和欢乐带来了深深的疑虑。这种忧郁感伤的调门也影响到了剧中的其他人物。

作为一个人文主义者,即使在写悲剧时,莎士比亚也没有完全丧失对未来的信心,他相信善必将战胜恶,美必将战胜丑,爱情友谊必将战胜背信弃义。他幻想用以德怀人的宽容精神,就可以使恶人幡然醒悟,弃恶从善,所以戏的结尾弗莱德里克和奥列佛都痛悔前非,和自己兄弟和好如初。这种“道德感化”的方式是莎士比亚喜剧的一个特点,也

是一个弱点。在《维洛那二绅士》和《暴风雨》中的最后都是捐弃前嫌,不咎既往,敌对双方握手言欢,化干戈为玉帛。这只是作者一己好心的无可奈何的幻想,真实生活远不是这样的。它是作者最理想化的一部剧,一部田园抒情诗的典范。

舞台演出史,英国。在刚搬上舞台的《皆大欢喜》演出中,除了罗伯特·阿明几乎可以肯定扮演过试金石外,在最早的《皆大欢喜》演出中,我们只能猜出其他演员的名字。在《莎士比亚剧团的组织和全体成员》(1927)中,T. W. 鲍德温推测理查德·伯贝奇扮演了奥兰多;托马斯·波普扮演了杰奎斯;莎士比亚扮演了亚当;约翰·海明斯扮演了老公爵。1603年12月2日国王剧团演出了人们认为是《皆大欢喜》这部剧,是在威尔顿的帕姆布罗克伯爵庄园为詹姆斯一世上演的。那时伦敦由于瘟疫的漫延,公共剧场仍然关闭着。

1723年1月德鲁瑞剧院上演了查尔斯·琼森改编的《森林中的爱情》。作者删去了试金石、菲苾、柯林、威廉、奥德蕾和奥列佛·马坦克斯特师傅,琼森从《仲夏夜之梦》、《无事生非》、《第十二夜》和《理查二世》里硬拉出一些小角色来填补这些空缺。在这个杂凑里,由考利·西伯扮演的杰奎斯是西莉娅的情人。1740年12月20日查尔斯·迈克林使这部喜剧在德鲁瑞剧院得到了再生。在这之后的半个多世纪里,舞台上经常出现这部喜剧。迈克林在这次演出中没担任角色,在第二年10月的演出里他扮演了试金石。詹姆斯·奎因扮演杰奎斯,哈娜·帕里卡德扮演罗瑟琳,基蒂·克莱夫扮演西莉娅。基蒂是扮演西莉娅最成功的女演员,一直到1763年,她始终扮演这

个角色。著名的托马斯·阿思博士为这次演出中的诗歌编写了乐曲。到了1750年，帕里卡德夫人和帕格·沃封顿成了扮演罗瑟琳的竞争对手。德鲁瑞剧院和考文特花园剧院的很多主要女演员都演过这个角色，甚至悲剧皇后萨拉·西登斯也尝试过这个角色，但表演得不成功，她未能剥掉扮演悲剧人物的那种庄严外表。观众表现多萝西娅·乔丹的表演演出了他们希望看到的那个欢快淘气的女孩。于是多萝西娅在德鲁瑞剧院从1785到1809年一直扮演着这个角色。在这些年中，《皆大欢喜》这部喜剧一直是按莎士比亚原作上演的，只是杰奎斯这个角色被扩展了，另外《爱的徒劳》最后一幕中“杜鹃之歌”也被移植过来。

威廉·查尔斯·麦克莱迪于1837年在考文特剧院将这部喜剧搬上舞台，1842年在德鲁瑞剧院再次演出。在德鲁瑞剧院的这次演出受到约翰·布尔的热烈好评，说它摆脱掉了旧舞台导演那种古老的感伤的气氛；它不仅实现了莎士比亚的意图，也证实了他的意图。但很多评论家认为扮演罗瑟琳的艾达·尼思伯特很不适合演这个角色。19世纪后半叶，很多女演员都因为扮演罗瑟琳而获得了她们的声誉，但或许没有一个能像艾达·莱亨那样完全迷住了伦敦的评论家和观众。当1890年7月15日她出现在兰心剧院舞台上时，莱亨小姐扮演的罗瑟琳达到了她的戏剧顶峰，而这个顶峰过去只属于爱伦·特里一个人的。

这部喜剧一直到20世纪都很流行，一般都是在伦敦西区或斯特拉福上演。1907年奥斯卡·亚什在陛下剧院推出了他的一部典型的连环画式的演出，亨利·恩雷扮演奥兰多，这个角色一年前他已在圣詹姆

斯扮演过；莉莉·布雷顿扮演了罗瑟琳。1919年奈杰尔·普雷法在斯特拉福把这部喜剧以非正统的处理方式搬上了舞台，他去掉了传统的舞台布景和服装，完全按照原本将这部喜剧搬上了舞台。但这个尝试是不成熟的，虽然亚辛纳·绥勒、普雷法和赫伯特·马歇尔的表演很成功，但本剧的舞台监督及设计者克劳德·罗法特·弗雷泽和整个班底都受到斯特拉福旅店和大街上的观众的冷落，因为他们竟敢“胡乱处理我们的莎士比亚”。

主要的女演员继续成功地扮演着罗瑟琳。伊迪丝·埃文斯在她第一次参加1925年老维克的戏剧季节时，就淋漓尽致地刻画出女主角的机智诙谐的形象。1932年当佩吉·阿什克劳夫特在老维克开始她的舞台生涯时就接受了扮演罗瑟琳角色的任务，于是这个角色成了她扮演过的人物中最熟悉的一个角色。

莫里斯·考尔鲍尼和巴里·琼斯于1933年在凤凰剧院分别扮演了奥兰多和杰奎斯。这次演出删掉了原本中一些不必要的部分。不论怎样，这个剧本是不错的，演出也格外成功，尤其整个班底更加引人注目，其中包括费边·德雷克和伦德尔·艾尔彤。

1936年由保罗·金纳导演的一部令人沮丧的《皆大欢喜》电影在英国制成。饰奥兰多的劳伦斯·奥利维尔的表演被扮演罗瑟琳的伊利莎白·卜格纳的卖弄风情完全破坏了，而扮演被流放公爵的亨利·恩雷几乎被羊群淹没。1937年在新剧院的演出取得了巨大胜利，伊迪丝·埃文斯最后一次扮演罗瑟琳，迈克尔·勒德格雷夫重复他在老维克的表演，仍旧是一个爽直的浪漫的奥兰多。

第二次世界大战期间，《皆大欢

喜》几乎每年都在摄政公园的露天剧场或者在斯特拉福上演。从1948年以后这部剧就未在伦敦上演过，直到1952年露天剧场才重演了这部喜剧。同年玛格丽特·莱顿在斯特拉福扮演了罗瑟琳，从此以后《皆大欢喜》这部喜剧就经常上演了。1953年伯纳德·迈尔斯在王家交易所演出过；1954年演戏季节中保罗·罗杰斯在老维克扮演了试金石；1956年露天剧场上演了此剧；1957年佩吉·阿什克劳特在斯特拉福再次扮演罗瑟琳。第二年露天剧场又一次上演了《皆大欢喜》；1959至1960年的演季期间老维克也跟着演出此剧，亚勒克·麦考文扮演试金石。但1961年在斯特拉福上演的《皆大欢喜》是近年来一次最好的演出，是对戏剧节的最好的贡献。在米切尔·伊里奥特导演下，温尼娜·勒德格雷夫把亚登的春天注入了她的角色罗瑟琳身上。1962年转移到奥德维奇时，斯特拉福的演出获得了极大的成功。

美国。在美国，这部喜剧的第一次上演是1786年7月14日在纽约约翰街剧院进行的。受观众欢迎的凯娜夫人担任了罗瑟琳的主角。1794年费城的新剧院上演了这部剧。同年波士顿的市民也观看了一场成功的《皆大欢喜》。18世纪末，《皆大欢喜》在纽约上演了两次，一次是1796年在约翰街剧院，另一次则是1798年1月29日在公园剧院。被人们誉为优秀喜剧演员的刘易斯·哈勒姆扮演了试金石。

纽约舞台演出记录几乎有40年的空白。1836年12月12日的爱伦·特里选择了罗瑟琳这个角色在公园剧院进行了她在美国的首次演出。她的演出引起热烈的评论，此后不久罗瑟琳就成了很多著名女演

员喜欢扮演的角色。1841年玛丽·肖在纽约鲍厄里剧院第一次扮演了罗瑟琳。夏洛蒂·卡西曼于1850年在阿斯特歌剧院扮演了罗瑟琳，她把罗瑟琳演成了一个温柔女子。次年斐尼·华莱克在柏顿街剧院主演《皆大欢喜》，1852年安娜·科拉·莫沃特在老百老汇扮演了一个异常迷人的罗瑟琳。1856年11月18日在劳拉·坤尼杂耍场的开幕式上，曾在华莱克的演出中扮演过罗瑟琳的坤尼小姐与一个极好的班底演出了这部喜剧，她再次扮演了这一角色。那年初春，刘易斯·霍华德扮演的罗瑟琳是美国在兰心剧院的第一次演出。第二年朱莉亚·贝内特·巴罗在特里帕勒大厅扮演了这个角色。

19世纪后半叶，《皆大欢喜》在美国大大风行起来，罗瑟琳这个角色也一直由最吸引人、最受欢迎的女演员扮演。1868年11月14日斯科特·西登斯夫人在波士顿博物馆扮演了罗瑟琳，这是她第一次在美国表演这个人物。同月30日她又在纽约初次登台，仍旧扮演同一角色。这一年内她至少重复了三次这个角色，她把温柔的、爱恶作剧的、有生命力的和炽热的人物性格诸因素理想地溶合在一起。次年10月她与克莱拉·詹宁斯在第五大街剧院交换了角色，她扮演西莉娅，克莱拉扮演罗瑟琳，一个聪明伶俐的喜剧演员威廉·达维奇扮演试金石，乔治·克拉克扮演了浪漫的奥兰多。1876年奥古斯丁·戴利又两次重演《皆大欢喜》，最后一场斐妮·达文波特主演罗瑟琳，劳伦斯·巴勒特演奥兰多；斐妮的父亲E.L.达文波特将尊严和感伤溶化在一起，演出了一个幽默而偏执的杰奎斯。这个角色达文波特在1871年就扮演过，这次演出是5月份在第五大街剧院进行

的。1877年11月戴利推出了一个精心排练的《皆大欢喜》，达文波特小姐再次扮演主角，但这次她演出了一个令人失望的，仅有一种性格的罗瑟琳。幸运的是舞台布景异常引人，服装漂亮，达维奇熟练地表演了试金石。

1872年的演剧季节期间，阿德莱德·内尔森在纽约初露头角，扮演了《皆大欢喜》的女主人公，从此她便名声大振，到70年代末被公认为是一位优秀演员。1879年艾达·卡文迪什在华莱克剧院首次亮相，扮演了剧中的罗瑟琳，但演出结果证明她还是不能充分体现主人公那种深奥的思想感情。1880年9月30日萝丝·考夫伦在莱斯特·毕莱克的演出中也受到与艾达同样的批评。

莉莉·朗特里和海伦娜·摩杰斯卡俩人于1882年同在纽约第一次露面扮演罗瑟琳。朗特里夫人于11月13日在华莱克剧院演出，摩杰斯卡夫人于11月11日在布兹剧院演出，这位波兰女演员表演得很出色，但是，毫无疑问，完美的罗瑟琳应该是朗特里的光辉灿烂和摩杰斯卡天赋的优雅和温柔表情相结合。不过，批评家们宁愿要摩杰斯卡扮演的悲剧气质人物。

1885至1886年间的演出季节中玛丽·安德森在斯特拉福成功地表演了罗瑟琳后，又在明星剧院尝试了这个角色。她演出一个惹人喜爱的女主人公，集朝气、智慧、温柔和情感于一身，熟练地扮演了一个习于安静思考转变到羞涩的欢快的罗瑟琳。阿德莱德·穆尔1855年以罗瑟琳的角色出现在明星舞台上。玛丽·温赖特于1889年在同一剧院表演了这个角色。奥古斯丁·戴利被称为是19世纪《皆大欢喜》最优秀的演出者。艾达·莱亨在美国舞台

第一次扮演罗瑟琳的那场表演，也正是奥古斯丁的《皆大欢喜》的一次最好的演出。在这次演出中莱亨小姐以生气勃勃、天真无邪、迷人激动和女性娇柔创造了她的人物。约翰·德鲁胜任了奥兰多的角色，但美中不足的是缺少一点激情；乔治·克拉克扮演了一个品格端正、玩世不恭和有说服力的杰奎斯。《皆大欢喜》在那次戏剧节中共连演了60场，1898年戴利去世后莱亨小姐一直扮演着剧中的女主人公，克拉克则与她一道扮演杰奎斯。

虽然朱莉娅·马洛扮演罗瑟琳的时间前后共有20多年，但她的表演很难激发出观众的情感。她首先出现在1889至1890年戏剧节的第五大街剧院的舞台上，然后又在1898年的尼考鲍克剧院登台演出。19世纪90年代期间，在几次演出中扮演奥兰多的演员有奥蒂斯·斯金讷、W.S.哈特和莫德·班克斯。1902年初亨丽埃塔·克罗斯门在纽约首次扮演了罗瑟琳。亨丽埃塔于1899年曾与艾达·莱亨同台演出，扮演过西莉娅。

1910年在纽约的选定剧目演季中朱莉娅·马洛在音乐学院重演了罗瑟琳这个角色。朱莉娅的丈夫E.H.索曾在这场演出中扮演了杰奎斯，而且在以后的三年内索曾一直扮演这个角色，但他的表演没有赋予这一人物新的意义。罗伯特·蒙太尔的选定剧目演出中也包括《皆大欢喜》这一喜剧，1911年他在戴利剧院扮演了奥兰多，玛丽·布思·拉塞尔扮演罗瑟琳。1918年2月8日伊迪丝·温讷·麦辛孙在考特剧院扮演了罗瑟琳。

1923年，在第44街的美国民族剧院落成日子里的第一次试演就是这部喜剧。这次的演出人是奥古斯塔

斯·托马斯和罗伯特·米尔顿。4月23日开场,演出6场后收场,民族戏剧运动不很顺利。

弗利兹·雷伯剧团在芝加哥于1929到1930年间演出了这部剧,1930到1931年这个剧团在纽约的沙伯特和大使剧院又演出此剧。1932到1933年间,莎士比亚剧团在纽约的莎士比亚剧院把这部喜剧16次搬上了舞台。

1930年10月30日萨利剧团在里兹上演了一场栩栩如生的《皆大欢喜》,但演员过分欢闹的表演破坏了全剧的气氛。凯瑟琳·艾米利扮演的罗瑟琳虽然很迷人,但过于忸怩,不自然的羞涩。舍帕德·斯特拉维克杰出地表现了一个正直的奥兰多。在后来的这部喜剧的很多演出中,扮演罗瑟琳的女演员们都不十分令人满意。1941年在曼斯菲尔德剧院演出了8场由尤金·S·布莱登粗陋导演的《皆大欢喜》。虽然阿尔弗雷德·德雷克表演了一个有男子气概的、富有诗意的、易理解的奥兰多,但海伦·克雷格扮演的罗瑟琳又是一个忸怩的人物,与德雷克的精神不能匹配。寥纳德·伊利奥特演出了一个非常年轻的试金石,菲利普·波纽夫扮演了爱挖苦人的杰奎斯。

1945年7月4日约翰·伯吉斯编排的三幕《皆大欢喜》由华盛顿大学剧团学生在纽约的总统剧院演出。演员们穿的是现代服装。演出没有获得成功。玛格丽特·拉姆齐扮演了一个有男孩气的罗瑟琳,伯吉斯有能力演好奥兰多,但只有纽约专业演员诺曼·巴德扮演的试金石给观众留下了深刻印象。唐纳德·沃尔菲特的固定剧目剧团于1947年在世纪剧院演出了四场《皆大欢喜》。1950年凯瑟琳·赫帕本在一场

具有豪华布景的演出中担当主角。这次演出是在考特剧院,连续演145场。其成功部分在于赫帕本小姐的美貌和身材迷人。威廉·普林斯演奥兰多,欧奈斯特·泽西杰演杰奎斯,比尔·欧文演试金石。导演是米切尔·本特霍尔。

纽约莎士比亚戏剧节上演了两次《皆大欢喜》。第一次是1958年由斯图亚特·沃恩导演的,乔治·C·斯科特卓越地扮演了杰奎斯,优美地朗诵了“人生七个时期”的台词。南希·威克瓦将天真的本性与急躁的情绪揉合在一起,成功地将罗瑟琳展现在人们面前。第二次是在1963年戏剧节中由约瑟夫·帕迫演出的《皆大欢喜》。这次演出进行得不顺利,扮演杰奎斯的费兰克·斯科菲尔德虽然能够胜任角色,但没有演出新的见解。而扮演罗瑟琳的波拉·布伦迪斯得到的是观众的尖叫。

在这两次演出期间,这部喜剧于1959年在安大略和1961年在康涅狄格的斯特拉福戏剧节都曾上演过。在美国上演的最后几次《皆大欢喜》中,有一次是德伦和塔尼·遂兹的音乐改编本。德伦和塔尼是孪生姐妹,她们在纽约的德莱斯剧院演出了这个音乐剧,两人分别扮演了西莉娅和罗瑟琳。很多莎士比亚的东西被放在诗的抒情中,瓦尔·佛拉兰德指挥的乐剧团在下午演出,为人们提供娱乐,没有更多的目的。

批评摘要。史雷格尔。流放和逃亡的人们汇集在亚登树林这个单一的社会里:一个公爵被他的弟弟篡了位,和忠实于他的伴侣们共患难,一起住在深山老林,靠野生食物为生。两个化了装的逃亡公主姐妹般地互爱着,相依为命。一个聪明的宫廷小丑;最后,树林里的当地居民——理想和友好的牧羊人与牧羊

女。这些人物在不同的场面中交替出现；我们看到的总是浓阴翠绿的风景布景，呼吸到的是想象中的树林里的新鲜空气。这里没有钟表计时，这里不存在人们应负的责任和辛劳；人们在自觉自愿地干着事情，这些事情都是符合他们自己的乐趣和意向的。这种无止境的自由补偿了他们失去的生活中的所有舒适和安逸。每个人都可以躺到一棵树下，沉浸在对命运变化的感伤的回忆中，感叹人世的虚伪，社会生活的磨难。另有一些人使森林回响着欢乐的歌声，伴随着号角的长鸣。自私、嫉妒和野心都被留在他们身后的城市里；所有人类的热情和爱情只在这个荒无人烟的地方找到了入口。一个过分拘谨的牧羊女对女扮男装的罗瑟琳立刻产生了爱情；后者严厉地责备牧羊女对她那可怜的求爱者的冷酷，并用她自己的感受向她说明被一个人拒绝的痛苦。这番责备使牧羊女对求婚者产生了同情，并想补偿她的过失。小丑达观地看待自己受到的侮辱，他怀着对爱情的幻想决定找到那个最丑陋最单纯的乡村姑娘作他的爱人。通过整个画面人们可以看到诗人的目的：不必要去呼唤已经存在于自然和人们心中的诗，但必须抛弃所有人为的束缚，恢复他们天赋的自由。（摘自《戏剧文学讲稿》，1809—1811。）

威廉·赫士列特。它是作者所有作品中最理想化的一部戏剧，是一部田园抒情剧，引起人们兴趣的不是它的情节和场面，而是它的情感和人物；引起人们注意的是人物之所言，而不是人物之所为。在寂静中生活，在忧郁的大树荫下偃卧，幻想变得柔和而精美，智慧也任意放纵起来，像一个从未上过学的被宠

坏了的孩童。幻想和想象在这里主宰一切，纵情欢乐。一切严格的东西都被抛弃在宫廷里。人类温柔的情感在思想和安逸中加强。撞击着耳膜的世上的忧虑和嘈杂的回音在时间和距离的隔绝中变得微弱了。那地方的空气似乎带有富有哲理性的诗歌精神；怜悯搅动着思想，撞击着心房，就像呼啸的风把沉寂的树林煽动得沙沙作响……。在远离人世和浪漫的亚登森林空地上，他们发现闲暇自在的最好方法是捉弄小丑和谈情说爱。罗瑟琳的性格充满着爱开玩笑的快乐和天生的温柔；她那爽快的语言隐藏了心中的压抑。（《摘自《莎士比亚戏剧人物论》，1817.）

爱德华·道顿。总的来说，《皆大欢喜》是莎士比亚全部喜剧中最甜美，最愉快的一部。没有人受苦，没有人生活在极度的紧张中；不像《威尼斯商人》和《无事生非》，在它里面没有悲剧的成份。它是欢笑的，而且这种欢笑是生气勃勃的、优雅的、精巧的，一点也不像《第十二夜》中托比爵士的那种喧嚷乱闹。试金石的智慧不仅仅是滑稽幽默，也不包含任何内在的严肃的意义，它和杰奎斯的忧郁相比，有着一一种高雅的荒唐价值。奥兰多不乏青年人的健美和实力；而罗瑟琳

腰间插一把出色的匕首，
手里拿一柄刺野猪的长矛，

内在的聪明，温柔，忠诚的女子气质鼓舞和恢复了我们的心情，就像音乐的效果那样，这个人物形象既不爱闹，也不肤浅，不过，很少知道世上的深情和悲哀。

当莎士比亚写这部田园戏剧时，他正生活在亚登森林。他已实现了一个伟大雄心——完成了历史剧的创作，但还没有开始他的悲剧。（皆

大欢喜)正是一个暂停休息之处。他把他的想象力伸展到了森林里来寻求安息。……他所需要的是身心清爽,需要透过森林枝头的阳光,吹拂过前额的微风,低语在耳边的流水……。 (摘自《莎士比亚思想和艺术研究》,1875年。)

马克·范·道伦。《皆大欢喜》是对田园伤感调的一个批判,是对有关简朴生活和黄金时代的某种熟悉观念的考查。它不是讽刺剧;它的考查没有任何偏见。世上曾有一个来自各阶层的共同普遍的看法,这个看法可能是多重的,就是乡村要比宫廷更富有大自然的魅力,牧羊人过着令人羡慕的纯洁质朴的生活;一旦人们漫步在绿树荫下,吞噬着文明人类心灵的罪恶就将从人们身上去掉,怨恨和恶意不能够在广阔的天地中生存,山毛榉树荫是真正的柏拉图学院,人们从春天的树林中吹出的风那里得到的东西要比所有圣人教我们的东西都多。然而,这些自然景物太简单了,田园文学只能单调地吟咏这一切。莎士比亚以可理解的陈述,用一半是可笑一半或全部是爱情的批评解除了田园文学的令人厌倦的单调。只是,剧的结局有些令人奇怪。当罗瑟琳已经向观众屈膝致敬,喜剧就此完了时,田园诗的感伤没有一条腿站着,但是它站着,不仅站着,而且在跳舞。简单纯朴的生活想法已经被笑声淹没,但它还在这儿,从亚登的每一根树枝上向我们回笑。亚登森林显示不存在了,但它的树却没有一棵倒下,随风飘摆的树枝将永远翻动着绿色的波澜,炫耀在它上面的太阳将永无止境。黄金时代的学说曾经如此多地创造,又如此多地毁灭。我们知道其中什么也没有,但我们也知道其中存在着一切。我

们知道它有多么愚蠢,但我们也永远不能没有它,否则将一事无成。我们了解犬儒主义终未能废弃感伤,但这儿既没有感伤,也不存在犬儒主义,这儿只有理解。(摘自《莎士比亚》,1939年。)

哈罗德·詹金斯。在柯林身上,莎士比亚提供给我们一个试金石,用这个试金石来测试田园剧。在剧的中间部分,柯林和试金石有关宫廷的一段对话可以看到一直是两路人——朝臣和乡下人之间存在着真实情况。我们把宫廷描画成暴政、野心和腐败的集中点,这种描绘无疑是真实的。但是当试金石告诉我们宫廷里的常规礼节时,图画的色彩便改变了许多。对试金石来说,宫廷是一个他曾进进出出过的地方,奉承过一个夫人,迎合讨好过敌人和撤掉过三个裁缝。虽然试金石用他的智慧纠缠着柯林,但他的宫廷比牧场好的看法却与他自己对其它事物的看法互相矛盾,如廷臣身上涂着香料,但也和别人一样出汗。无论在城市还是在乡村,生活的道路基本相同。

杰奎斯忧郁的说教和公爵罗宾汉似的欢乐虽然是一个鲜明的对比,但都是人类精神的同等产物。在亚登森林有一些人来提醒我们人是有着必不可少的欲望的。莎士比亚把这种强烈的挖苦讽刺体现在小丑身上。要想决定小丑比别人更聪明还是更愚蠢是不可能的,但试金石既是人造的最聪明的小丑,也是最有人性的小丑。在到达亚登森林后,罗瑟琳诉说精神上感到的疲倦,试金石反驳她道:“如果我的腿不疲劳,我就不在乎精神上的疲劳。”当他看到奥兰多费劲写的那些拙劣的诗句时,他便显示出自己的才智,说“我可以这样给您凑韵下去,凑它整

整的八年，“他想了想又加上“午餐，晚餐和睡觉的时间除外。”正像杰奎斯对他的评语那样，“好一个有见识的傻瓜。”（摘自《论〈皆大欢喜〉》，《莎士比亚年鉴》8，1951年。）

约翰·拉塞尔·布朗。《皆大欢喜》既非简单的情节喜剧，又非简单的叙事喜剧，莎士比亚在持续不断地探索，以便找出这样一种喜剧形式，它能够在互相关联，彼此对照中表现几个或几组人物，在终场时，把这些多种因素组成某种固定的关系……。

莎士比亚在创造出明确的为罪恶与毁灭驱使的人物之后，却不愿意在喜剧结尾激发起我们对他们的严厉谴责，他不允许明确的讽刺态度……。

剧中既宽宏大量又充满自信的人物性格主要体现在罗瑟琳的身上。她体现了莎士比亚的爱情理想不是一个冷冰冰的教条；在她身上，爱情的怀疑与信任，爱情的顺从与自由，同时存在于她那活泼可爱、生气勃勃的机体中。

在奥兰多和罗瑟琳这两个中心人物之间，莎士比亚呈现在我们面前的是他们日益增长的相互信任，宽宏大量，忠诚和坚定的爱情。在终场前，莎士比亚让他们手拉手站在几对情人的最前面；跳过最后一次舞之后，他们将和公爵一同回到宫廷，去到社会大舞台上扮演他们应扮演的角色，确定社会秩序与和谐。（摘自《莎士比亚和他的喜剧》，1957年。）

C. L. 巴伯。亚登森林，像雅典郊外的树林一样，被人们认为是一个从各种束缚中解放出来的地方，它是一个欢乐的地方，在那里浪漫的愚蠢得以生存。《皆大欢喜》的前半部分是以一个专横的哥哥和一个专

制的公爵开始的，然后剧情进入森林中来。这种安排主要为了确立以后自由的意识。传统的宫廷与乡村的对照一直是通过平时和节日来进行对比，这已发展成为一种形式，犹如对照方法已经变成莎士比亚艺术与情感的一部分一样。一当我们安全地进入善良公爵和“很多快乐的人们”生活的黄金世界，田园图像自然就成了我们看到的背景。在第三幕第二场中罗瑟琳发现了奥兰多的诗，然后其余的情节便是两人的爱情故事。喜剧的第二部分的活动就像用模仿变奏表现了音乐的主题一样……。西尔维斯和菲苾，试金石和奥德蕾，奥兰多和罗瑟琳等一对对情人相继出现在发展顺利的场面中，而戏剧家巧妙地使他们彼此之间互相取闹坐收戏剧效果。（见《莎士比亚的欢乐喜剧》，1959年。）

玛格丽特·亚历山大。如同莎士比亚的其他喜剧一样，《皆大欢喜》也把两个世界并置在一起，每一个都有自己的意义。弗莱德里克的宫廷和奥列佛的家庭的特征是对一己私利的执意追求，而亚登森林却是一个躲开文明世界罪恶的避难所——后者令人神往，因此它成为田园抒情诗的典范。（摘自阿尼克斯特的《英国文学史纲》中译本，1980年。）

节略本（Abridged Texts） 伊丽莎白时代的剧本，为了适应特殊形式的表演需要，很明显是被缩短了。这种剧本由于受到删节，所以在内容上不是很清楚明白。有些人建议为宫廷表演的戏剧应该有所削减，有些人建议冬天在公共剧场的演出应该有所缩减，因为下午开始演剧到剧终仅有两个多小时天就黑了。但大多数人建议在地方巡回演出时应该对剧本有所缩减，因为由于演

员的减少,就必须略去不大必要的一些小角色。

显然节略本都是莎士比亚戏剧中“低劣的四开本”,著名的《罗密欧与朱丽叶》和《亨利六世》的四开本可能都是在各地巡回演出时缩减了的。在权威的版本中也有这种节略的形式,比如《维洛那二绅士》、《错误的喜剧》和《麦克白》,这些节略本都是第一次被刊印在1623年的第一对开本中。J.多佛·威尔逊同样指出,对开本的《暴风雨》也是一个节略本。

节奏停顿 (Pauses) 不同的节奏停顿是使无韵诗生动和不断变化的手段。早期无韵诗一般是连续几行,每行是语法上完整的一个短语、一个从句或一句话,结尾有明确的停顿。莎士比亚对此进行了改进,使一句话从一行延续到下一行,一行中间有停顿,使一行中停顿的位置有变化。

杰奎斯 (Jaques) 《皆大欢喜》中被放逐到亚登森林的公爵的从臣。杰奎斯性情忧郁,终日哀叹,咒骂社会,嘲讽人生。这位忧伤的“哲学家”对人类愤世嫉俗的轻蔑,在他的著名的人生“七个时期”的台词中(二幕七场),表现得最为充分。杰奎斯的忧伤并不是因为他自己在生活中遭遇到什么不幸和灾难,而是像他自己所说的那样:“我的忧愁全然是我独有的,它是由各种成份组成的,是从许多事物中提炼出来的,是我旅行中所得到的各种观感,因为不断沉思,终于把我笼罩在一种十分古怪的悲哀之中”(四幕一场)。他只注目于整个社会和人生,他的忧郁已接近于哈姆莱特,属于哲学家一类的思考与探索的苦闷。他们共同的病根都是在于这个“苦恼的世界”、“染病的世界”。杰奎斯对人

生的认识是灰色的,对社会已经完全丧失了信心。当全剧以皆大欢喜收尾时,他是唯一没有跟公爵回去共享荣华的人。他要继续住在远离人群的山林洞穴中。他的这种所谓看破红尘式的恨世者的举动,给人们的幸福和欢乐带来了深深的疑虑。

杰克逊 (Roger Jackson) 书商。

1614年,哈里逊将《鲁克丽丝受辱记》转手给杰克逊,斯诺笃姆于1616年10月5日印刷出版。

杰西卡 (Jessica) 《威尼斯商人》中夏洛克的女儿。她化装成男孩,与罗兰佐一起私奔。

杰尼斯 (Charles Jennens, 1700—1773) 庇护人。曾就读于牛津大学,1747年继承了在格普赛尔的家庭全部财产,成为艺术的庇护人和作家。他编辑了一本全集,其中收集了28条莎士比亚的语录。晚年开始编辑莎士比亚戏剧,他1770年编辑的《李尔王》成了争论的主题,反对派以乔治·斯狄文斯为首,批评他企图确立一个正确的版本,提供各种理解的阅读,但结果是版面混乱,方法难以掌握。他以小册子《李尔王的悲剧:驳评论家们的攻击》(1772)来回敬对他的批评。他后来又编辑了《哈姆莱特》(1773)、《麦克白》(1773)、《奥瑟罗》(1773)和《裘利斯·凯撒》(1774,死后)等四部剧。

杰格德 (William and Isaac Jaggard)

威廉·杰格德(1569—1623)是伦敦书商和出版商。1623年,他与他的儿子艾萨克·杰格德(1595—1623)一起,出版了著名的第一对开本。他们的出版徽章是半鹰和雕楼里的钥匙。威廉·杰格德与莎士比亚的第一次联系是1599年出版的八开本诗集《爱情的礼赞》。尽管这一诗集被冠以“莎士比亚”的大名,

但其中莎士比亚的诗作可能不超过25首。1612年,杰格德亲自印了一种“新增订”版,“增添”部分为杰格德1609年曾经出版过的黑武德的《大不列颠的特罗娅》中的两个部分。黑武德在他的《为演员一辩》中对此提出抗议,而莎士比亚可能也提出过抗议,因为黑武德知道莎士比亚也“受到了威廉·杰格德的极大冒犯”——杰格德似乎在标题页上取消了莎士比亚的名字,而代之以另外一个人。

大约在1605年,杰格德接管了詹姆斯·罗伯茨的出版业务,10年左右以后,与他的朋友托马斯·佩维埃尔和当时刚成为他的帮手的儿子艾萨克一起,产生了出版一种莎士比亚部分戏剧合订本的念头。出版后的合订本被后人称为四开本。四开本中的剧本大部分都属于盗印本。尽管如此,它们却有极高的文献学价值。正如波拉德(Pollard)、葛莱格(Greg)和W.内迪格(W. Neidig)所指出的,这些剧本表明它们全部出自1619年杰格德出版的版本;根据杰格德的建议,他们都是同样的规格,比正常的四开本稍微高那么一点,而且在纸上印上同样的水印图案。《恩仇记》、《亨利六世》中,下篇和《佩力克里斯》等甚至有连贯的帖码。这些戏剧及盗印本如下:

《兰开斯特和约克两家族恩仇记》(《亨利六世》中、下)为T. P. 出版,伦敦。

《佩力克里斯》。1619年为T. P. 出版。

《约克郡悲剧》。1619年为T. P. 出版。

《温莎的风流娘儿们》。1619年为亚瑟·约翰逊出版。

《约翰·欧尔卡苏爵士》(第一部)。伦敦。1600年为T. P. 出版。

《亨利五世》。1608年T. P. 出版。

《李尔王》。1608年为那撒尼尔·巴特出版。

《威尼斯商人》。1600年由詹姆斯·罗伯茨出版。

《仲夏夜之梦》。1600年由詹姆斯·罗伯茨出版。

上述10部剧(含《亨利六世》中、下)中,有5部是为“T. P.”出版的。“T. P.”即“托马斯·佩维埃尔”姓名的第一个字母。这说明这5部剧的版权都归托马斯·佩维埃尔所有。

杰米上尉(Captain Jamy) 《亨利五世》中,驻哈弗娄英国军队中的一个苏格兰上尉。三幕二场中,杰米同威尔士人弗鲁爱林和爱尔兰人麦克摩斯有一段谈话。弗鲁爱林称赞他“一肚子全是古代打仗的知识和经验”,“只要他谈起古代罗马人用兵之道来,天下随便哪个军界里的人都别想驳倒他”。他的生活原型可能是苏格兰国王詹姆斯一世。詹姆斯一世在亨利四世当政期间被作为囚徒关在温莎城堡里一段时间,后被亨利五世释放,并作了亨利五世的私人骑士。

杰奎妮妲(Jaquennetta) 《爱的徒劳》中的一个村女。同时受到怪诞的西班牙人唐·阿德里安诺·德·亚马多和乡人考斯塔德的追求。五幕二场中唐·阿德里安诺向考斯塔德挑战,二人差一点为她进行决斗。

芥子(Mustardseed) 《仲夏夜之梦》里仙后提泰妮娅命令侍候波顿的小仙之一。

进行曲式音乐(March Music) 这种音乐在戏里主要是鼓与横笛奏出的音乐。在《亨利四世》上篇三幕三场里就有“亲王及波因斯作行军步伐上;福斯塔夫以木棍横举口旁作吹笛状迎接二人。”而《雅典的泰门》四幕三场则有“鼓角前导,艾西巴第

斯戎装率菲莉妮娅、提曼德拉同上。”在一出悲剧的末尾，往往用鼓敲出或横笛吹出丧葬进行曲，这在《哈姆莱特》、《雅典的泰门》及《李尔王》中便是这样。在《科利奥兰纳斯》里则是“在你的鼓上敲出沉重的节奏来……奏丧礼进行曲”。（五幕五场）

剧中人 (Dramatic Personae) 莎剧四开本中一个剧中人名单也没有。第一对开本的《暴风雨》、《维洛那二绅士》、《一报还一报》、《冬天的故事》、《亨利四世》下篇、《雅典的泰门》和《奥塞罗》之后，附有“演员名字”，即人物的名字。1664年，第三对开本中的《泰尔亲王配力克里斯》也有同样一个名单。1709年，尼古拉斯·罗武编辑的莎剧集中拟出了剧中人的全部名单。本·琼生作品的第一对开本(1616)和卜蒙与弗莱彻作品的第二对开本(1679)中有演员名单。《马尔菲公爵夫人》第四对开本(1623)有演员名单及其所扮演的角色(见“内务大臣剧团”、“演员表”)。

剧本的回忆性整理 (Memorial Reconstruction) 记录莎士比亚剧作坏四开本的本文所可能使用过的一种方式。剧本的回忆性整理理论指的是，一个演员(或演员们)根据回忆整理出全剧。有证据表明，在一出戏里饰演次要角色的演员们常常企图进行剧本的回忆性整理。引起剧本的回忆性整理的原因很难确定。伊丽莎白时代的印刷商可能是这种事的促成者，他们引诱莎士比亚剧团的演员或其以前的演员进行剧本整理以获得点酬金。或则这些促成者本身可能就是演员。最有可能的是，这些原因在每种情况里会各不一样。

最先于1910年提出这一理论的

是W.W.格雷格，当时他认为，《温莎的风流娘儿们》(1602)的“坏四开本”是曾在此剧饰嘉德饭店店主的一位演员进行回忆整理的。

对于《亨利六世》中、下篇坏四开本的来源，彼得·阿历山大也有相似的评述。他认为，此剧中篇是由饰演萨福克和克列福的两位巡回演员(他们演出的是此剧的缩略本)提供的，而下篇则是由饰演华列克和克列福的两位演员提供的。

G. I. 达西曾争辩说，《哈姆莱特》坏四开本的本文是由饰演军官马西勒斯的演员叙述记录的或回忆整理的。达西还认为，现在一般认为是坏四开本的《李尔王》的“花牛”四开本，是由国王仆人剧团的全班人员在巡回演出期间回忆整理出的。但很多学者却坚持认为，《李尔王》本文的来源是速记本，而阿丽斯·沃克和J.多弗·威尔逊则认为，此剧部分是由饰演高纳里尔和里根这两个背信弃义角色的演员回忆整理出的。

《亨利五世》坏四开本看来可能是饰高厄和爱克塞特的演员整理的。《罗密欧与朱丽叶》则可能是在节略本中饰罗密欧与帕里斯的演员整理的。哈里·霍普(《罗密欧与朱丽叶》的坏四开本，1948)认为，这两个演员名叫加布里埃尔·斯宾塞和威廉·伯德，两人于1597年离开宫廷大臣仆人剧团而加入新组建的帕姆布罗克仆人剧团。1597年版的《理查三世》，虽是回忆整理出的，但却认为是个好四开本的来源，而这回忆整理，则是由整个剧团在外省进行巡回演出期间搞出来的。

军官 (Captain) 《李尔王》中一次要角色，爱德蒙的属下。第5幕第3场里，李尔和考狄利娅被捕后，爱德蒙命令他去处死考狄利娅。该场快

结束时,李尔说他杀死了这个军官,另一军官证明确有其事。

郡吏 (Sheriff) 《亨利四世》上篇中的人物。当亨利亲王和朋友们在野

猪头酒店喧闹作乐时,他走了进来,说要追捕“一个大胖子”(第二幕第四场)。

K

卡厄斯 (Caius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中的角色,他是泰特斯的亲属。第4幕第3场中,他依照泰特斯的吩咐,给天神萨登射了一箭,箭端系着一封书札。

卡密罗 (Camillo) 《冬天的故事》中的角色。他是西西里的大臣。国王里昂提斯要他保证毒死波希米亚国王波力克希尼斯,因为他怀疑后者是自己的妻子赫米温妮的情人。卡密罗不相信这一点,他告诉了波力克希尼斯,他们秘密渡海来到波希米亚。16年后,里昂提斯派人召卡密罗回去,卡密罗便告假想返回故国。但波力克希尼斯请求他留下,继续像过去那样为他服务。卡密罗帮助国王发现王子弗罗利泽爱上了牧羊女潘狄塔,她实际上是里昂提斯与赫米温妮之女。波力克希尼斯坚决不同意这门亲事。卡密罗指点这对情人逃到西西里,自己也得以借陪同波力克希尼斯的机会回到了故国。最后在里昂提斯与赫米温妮团聚后,里昂提斯将卡密罗交给宝丽娜,两人结为夫妻。卡密罗在这次团聚中一言未发。

在全剧情节的发展中卡密罗起到了重要的连接作用。

卡尔卡斯 (Calchas) 在荷马史诗《伊利亚特》中,他是阿波罗的祭司,在希腊军中服役。在莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,他是

克瑞西达的父亲。在该剧中,他背叛了特洛伊人,投奔希腊,“顶上一个叛逆的名字”。希腊人捉住特洛伊的将领安忒诺后,卡尔卡斯要阿伽门农“拿我的女儿克瑞西达来交换被俘的特洛伊重要将士”(第3幕第3场),克瑞西达到达希腊军中后就背叛了特洛伊将领特洛伊罗斯。卡尔卡斯还支持希腊将领狄俄墨得斯勾引自己的女儿(第5幕第2场)。

卡厄斯医生 (Doctor Caius) 《温莎的风流娘儿们》中的角色。他是一位法国籍医生,安·培琪的求婚者之一,脾气有点乖戾。当他得知休·爱文斯师傅赞成斯兰德向安求婚时,便向休提出挑战,要“割断他的喉咙”(第1幕第4场)。嘉德饭店的店主捉弄他俩,让他们到不同的地方去等待各自的手,再安排他们相遇,并说明自己的目的是阻止两败俱伤。卡厄斯和爱文斯发觉上当,决定“商量出一个办法”进行报复(第3幕第2场)。

在向安·培琪求婚中,卡厄斯得到了培琪夫人的支持。她吩咐他当她与福德大娘在温莎林苑捉弄福斯塔夫时,将安带走。但安和范顿破坏了这一安排。卡厄斯医生将一位装成仙女的绿衣少年当作安偷走了,他要与之结婚的竟是一个“乡下男孩子”,大声惊呼:“我上了当啦!”

(第5幕第5场)

卡莱尔主教 (Bishop of Carlisle)

名叫托马斯·默克(Thomas Merke),死于1409年。他是威斯敏斯特寺的本尼狄克派僧侣。在理查二世治下,他深深地卷入了俗务,反对罢黜理查二世。据说,他出席了策划暗杀亨利四世的会议。之后,被囚禁在伦敦塔。后来由于品行端正而获释。在《理查二世》剧中,国王结束了对爱尔兰的灾难性的远征在威尔士登陆后,他向理查表示安慰和鼓励(第3幕第2场)。他是理查忠实的追随者。在理查被迫向僭君亨利·波林勃洛克交权时,他跟在理查身边。他反对波林勃洛克废王自立之举,因此遭逮捕(第4幕第1场)。后来他参与了威斯敏斯特寺长老反波林勃洛克的阴谋。事发后,亨利原谅了他,说:“我却可以从你身上看到忠义正直的光辉。”(第5幕第6场)

卡斯蒂利奥内 (Baldassare Castiglione, 1478—1529) 意大利作家、外交家。1506年曾出使英国。卡斯蒂利奥内早年受人文主义教育和宫廷教育,后在宫廷任职。他的名作是《侍臣论》(1528),共4卷,虚构了在马尔比诺宫廷举行的怎样才能成为理想侍臣的争论,用对话的形式加以阐述。该书结合文艺复兴时代追求学识和优美的特点,试图重塑中世纪的骑士理想。1561年,托马斯·霍比爵士将该书译成英语,对伊丽莎白时代的宫廷生活产生了强烈的影响。《无事生非》中贝特丽丝和培尼狄克之间“愉快的战争”可能脱胎于该书中帕拉维奇诺和皮亚所进行的智慧的交流,他俩讨论理想绅士的特征。这二者非常相似。

卡厄斯·马歇斯 (Caius Marcius)
见“《科利奥兰纳斯》”。

《卡厄斯·马歇斯》(Caius Marcius)

托马斯·奥特韦改编的《罗密欧与朱丽叶》(1679—1680)的名字。奥特韦改编本的故事发生在古罗马,贵族与平民之间结下了怨仇。年轻恋人马歇斯和拉维妮娅的遭遇体现了这一怨仇。与莎剧不同的是,马歇斯还没死,拉维妮娅就醒来了。直到19世纪,都还保持着这一特点。

卡厄斯·路歇斯 (Caius Lucius) 《辛白林》中,罗马军队主将。作为奥古斯都·凯撒的大使,卡厄斯·路歇斯要求英国国王辛白林向罗马进贡,遭到拒绝,便向辛白林宣战。战败后,这位高贵的军人和绅士请求释放伊摩琴,自己最终也被宽宏大量的辛白林释放。

开场白 (Prologue) 在戏剧中,加在一个剧前面向观众发表的正式的演说。在伊丽莎白时代的戏剧中,开场白一般以普劳塔斯和泰伦斯的拉丁语喜剧为典范,用韵文写成。《罗密欧与朱丽叶》、《亨利四世》下篇、《亨利五世》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《泰尔亲王配力克里斯》和《亨利八世》等六部莎士比亚戏剧有开场白。有趣的是莎士比亚戏剧的开场白和收场白都是在他戏剧生涯的两个时期写成的:在他所谓“悲剧时期”(1600—1607)将开始之前和刚刚结束之后。这一事实得到的解释是在17世纪最初几年开场白和收场白过时了,而十几年后又再次流行起来。

莎士比亚最有趣的开场白是1609年版《特洛伊罗斯与克瑞西达》前的著名的开场白,这场开场白公开提及了戏剧战争:

开场白

这场戏的地点是在特洛亚。一群心性高傲的希腊王子,怀着满腔的

愤怒、把他们满载着准备一场恶战的武器的船舶会集在雅典港口；69个戴着王冠的武士，从雅典海湾浩浩荡荡向弗里吉亚出发；他们立誓荡平特洛亚，因为在特洛亚的坚强的城墙内，墨涅拉俄斯的王妃，失了身的海伦，正在风流帕里斯怀抱中睡着；这就是引起战衅的原因。他们到了忒涅多斯，从庞大的船舶上搬下了他们的坚甲利兵；这批新上战场未临矢石的希腊人，就在达耳丹平原上扎下他们威武的营寨。普里阿摩斯的城市六个城门，达耳丹、丁勃里亚、伊里亚斯、契他斯、特洛琴和安替诺力第斯，都用重重的铁锁封闭起来，关住了特洛亚的健儿。一边是特洛亚人，一边是希腊人，两方面各自提心吊胆，不知道谁胜谁败；正像我这念开场白的，又要担心编剧的一支笔太笨拙，又要担心演戏的嗓子太坏，不知道这本戏究竟演得像个什么样子。在座的诸位观众，我要声明一句，我们并不从这场战争开始的时候演起，却是从中途开始的；后来的种种事实，都尽量在这出戏里表演出来。诸位喜欢它也好，不满意也好，都随诸位的高兴；本来胜败兵家常事，万一我们演得不好，也是不足为奇的呀。

《罗密欧与朱丽叶》的开场诗值得注意的是把男女主人公描绘成“一双不幸的恋人”。在其余几部剧的开场白中，《亨利八世》的开场白一般被归于该剧臆想的合作者约翰·弗莱契（见《亨利八世》：版本）；《亨利四世》下篇的楔子由“谣言”来演说，把《亨利四世》下篇的情节与上篇中的情节联接起来；《泰尔亲王配力克里斯》每幕前的开场白都由“老人”演说，开场白的作者仍悬而未定。

凯德 (John Cade) 又叫杰克 (Jack,

死于1450年)。15世纪英国农民起义军首领。1450年，他领导肯特郡农民起义，反对腐败官吏，声称自己是约翰·摩提默，理查二世合法的继承人。他在塞温诺克击败了国王派来的军队，继续向伦敦挺进，并宣布自己为伦敦市长。起初伦敦市民还很支持他，但由于凯德滥施暴力，市民们都很恐慌，他们在马修·高夫的率领下，将起义军赶出城外，于7月5日关闭了伦敦桥。凯德众叛亲离，但他继续战斗。当局悬赏1,000英镑取他首级。最后凯德被肯特郡郡长亚历山大·艾登在索塞克斯的林区中活捉。在押往伦敦途中，凯德因伤势过重而死亡。

《亨利六世》中篇里对凯德的描写基本符合史书上的记载。剧中，凯德在黑荒原上发动了叛乱，声称自己的父亲是一位摩提默贵族，他向手下保证说，他登基后，“三个半便士的面包只卖一个便士”，“三道箍的酒壶要改成十道箍。”他痛恨文字，痛恨知识分子，滥杀无辜，攻进了伦敦城，宣布说：“今后我的一张嘴就是英国国会。”他在骚士瓦克战败后，痛骂群众“像鸡毛一般，风吹两面倒。”最后，艾登在自己的花园中发现了精疲力尽的凯德，二人决斗，凯德被刺身亡。（见原剧第4幕）

凯撒 (Julius Caesar, 公元前100—44)

古罗马统帅、政治家。《裘力斯·凯撒》一剧的情节是围绕谋杀他而展开的。凯撒公元前62年任大法官，次年出任西班牙总督，前60年与庞培和克拉苏结成前三头同盟。前59年凯撒当选为执政官，前58年出任高卢总督。在此后的9年里征服了中欧。庞培慑于凯撒的巨大声望，与元老院贵族结成反凯撒派。前49年，庞培发动了内战。翌年，

他在法萨罗战败。前47年,凯撒在泽拉镇压了法纳西斯的反抗。继而经北非、西班牙肃清庞培残部。前45年,元老院宣布凯撒为终身独裁官。破例任5年执政官,亦为终身保民官,兼领大将军、大教长之荣衔,及“祖国之父”尊号,成为名符其实的独裁者。凯撒的专制招致元老院一批贵族共和派人物的反对,前44年3月15日,被勃鲁托斯、凯歇斯等密谋刺杀。凯撒还是一位作家,其《高卢战纪》(De Bello Gallico)和《内战纪》(Commentarii de Bello Civili)简明精练、朴实无华,堪称拉丁散文的典范。

在莎士比亚笔下,凯撒被塑造成一个充满矛盾的形象,与现代关于“问题剧”的概念相当一致。莎士比亚刻划了一个复杂的,在某种程度上使人困惑的多重组合的形象,一个神话般的英雄。他既是“全世界头号人物”,又是一个极易犯错误的人。这种性格上的分裂反映在对凯撒的评论上。有的批评家认为他本质上是高贵的,有的则把他看作是一个傲慢动摇、自吹自擂的人。某些现代评论家,如欧内斯特·香泽则认为凯撒性格中的这种不一致是莎士比亚有意安排的。在这个剧本中,莎士比亚深刻地认识到个人生活与社会生活的矛盾,他没有去评价只是客观地表现了这一矛盾。

凯撒 (Octavius Caesar) 公元前63—公元14年) 罗马帝国第一任皇帝,裘力斯·凯撒的甥孙。一般译为屋大维·凯撒。在《裘力斯·凯撒》和《安东尼与克莉奥佩特拉》中他是“后三头”之一(“后三头”指公元前43年结成的新的“三头同盟”)。史载,奥克泰维斯·凯撒曾举兵进攻谋杀裘力斯·凯撒的勃鲁托斯和凯歇斯,公元前42年他在腓利

比击溃了叛军。“后三头”中以安东尼和奥克泰维斯势力最大,互相争夺帝国的最高领导权,奥克泰维斯控制了罗马和西部地中海,进攻以埃及为据点的安东尼。公元前31年,他在阿克兴击败了安东尼和克莉奥佩特拉的联军,被罗马称为“救星”。公元前27年1月17日,他成为罗马帝国第一任皇帝,尊称为“奥古斯都”(即“神圣”之意)。罗马帝国从此开始。由于他掌握了统治艺术,在位41年长期保持和平,这是他最大的成就。

在《裘力斯·凯撒》中,奥克泰维斯·凯撒出场时间很短暂,与史实相符。他与马克·安东尼和莱必多斯在凯撒遇刺后,结成“后三头同盟”,并在腓利比打败了谋杀者。

在《安东尼与克莉奥佩特拉》中,他被描绘成一个冷酷无情、清心寡欲、野心勃勃的人。他囚禁了“三头”之一莱必多斯,在阿克兴之战中战胜了安东尼,进入埃及。奥克泰维斯试图将克莉奥佩特拉带回罗马,炫耀自己的胜利。但这一目的因克莉奥佩特拉的自杀而被挫败。最后,他宣布自己的军队“将要用隆重庄严的仪式参加他们的葬礼”,以表示他对安东尼和克莉奥佩特拉的敬意。

凯帕尔 (Edward Capell, 1713—1781)

学者、编辑,莎士比亚全集的第7个编者。剑桥大学毕业后,1737年,他被任命为剧本副检查官,这一职务使他有大量时间用于研究莎士比亚。他的第一部作品是《古诗试讲或选萃……》,书中收入了无名氏剧本《爱德华三世》,并暂时归入莎士比亚名下。挑剔的凯帕尔对罗武漫不经心的校勘感到非常震惊,对汉莫的编辑非常诧异,他决心尽量挽救莎剧版本,以免继续遭到破坏,他

阐述自己的观点说：

于是，他（凯帕尔）占有了其他当代版本、对开本以及当时所能找到的尽可能多的四开本。几年之后，幸运和勤奋帮助他获得了所有其他版本，只有6个例外。他给版本目录上增加了先前编者所不知道的12个版本。事成之后，他立即投入考证活动——这是这一工作的第一步。没有它，什么目的也不能达到。首先将当代的版本互相比较，然后比较先前的与当代的，最后又将更早的与先前的进行比较……他发现解决问题的根源后，他的校对取得了进展。他持之以恒地寻找古老的版本（也就是最好的版本），这些版本现在在莎士比亚原稿中占有重要地位。

据说凯帕尔24年间曾10次抄写莎士比亚剧本。1768年，他出版了10卷本莎士比亚全集，成为莎学研究的里程碑。他是全面研究并仔细考证过四开本的第一位编者，采用了当代资料，参考过书业登记册和米尔斯的《帕拉迪斯·塔米阿》，还研究了“莎士比亚传说的起源”。凯帕尔还写了一篇导论，对莎士比亚丰富多彩的生平缺乏史料表示歉意：

尤其应该增加一段确凿的必要的插曲，即我们戏剧的简史，从它的起源到诗人之死，他演过角色的舞台、舞台的形状、服饰、演员都应该加以研究。因为在这种情形中，每一个人都对他的创造做出了一定的努力。这个题目肯定具有研究价值，不久的将来（我们希望）某位杰出的作者会着手进行。

才华出众的马龙不久便开始进行莎士比亚戏剧编年研究。

1774年，凯帕尔出版了其版本的注释与评论集第一卷，名为《莎士比亚注释与多种阅读》（第1卷）。后

来，他从此书中抽出注释与另外两卷合在一起出版，书名依旧（1779—1783）。凯帕尔的注释中有许多不足为信的莎士比亚故事，其中一则民谣的另一改写本据称为莎士比亚所作。叙述托马斯·路西爵士的故事，并谈到莎士比亚在《皆大欢喜》中扮演亚当一角：

在斯特拉福有一则传说，好几年前非常流行——那个地方有一个老人，头脑迟钝，不过跟莎士比亚有点关系——他的邻居问他，记得莎士比亚什么事，他回答说，他曾看见一个人把他背到台上。听众将这理解为他看见莎士比亚在这一幕中扮演亚当。莎士比亚演这个角色很可能是另一种持久的传统使然。他不是——一个出众的演员，因此除了这种角色之外，他没有可扮的角色；也许还由于意外的瘸腿，他尤其适合扮演这一角色——在他的十四行诗87、89中，反映了他部分的生平——他没有说怎样演的、什么时候、演得怎样、达到什么程度，不过他的表情仿佛已经说明了。

凯帕尔死时给三一学院留下了莎剧早期版本集，很有价值。他的主要贡献在于尽可能以最早的版本，即好的四开本作为莎剧版本的基础。他是第一个运用这条原则的编者，第一个认识到好的四开本的极端重要性。这一观点不仅打破了当时的传统，也预示了当代校勘编辑的一条原则。

他死后两年，斯蒂文斯编辑的莎剧第一版发行后10年，有人试图抹煞凯帕尔的开创工作和重要地位。

凯列班（Caliban）《暴风雨》中的角色。普洛斯彼罗在岛上发现了，教他语言，让他做自己的仆人；但他极不情愿，仍然保留着兽性。Caliban一词可能是cannibal的变形，

后者在莎士比亚时代用来指美洲大陆的土著居民,蒙田在其散文名篇《论生番》(of Cannibals)中就使用了该词这个意思。该文是《暴风雨》的一个来源。凯列班的心灵和身躯都是畸形的,他是他母亲女巫西考拉克斯与一魔鬼违背自然而结合的产物,低于人类而又高于兽类,在这个怪物身上表现出人类天性中存在的兽性本能。他被剥夺了两个高贵的品质:理性和尊严。但鉴于其自然本性的局限和无法改变,他的邪恶是可以理解的,比起剧中安东尼奥这类人,凯列班应少受谴责。安东尼奥们尽管文明程度很高,但犯下了不可饶恕的罪行。虽然凯列班是一个否定人物,但表明了这样一种观点:低劣的天性高于堕落了优越。正如莎士比亚在第94首14行诗中所说:“烂百合比野草臭得更难受”。

凯菲斯(Caphis) 《雅典的泰门》中的角色。他是泰门债主的仆人,他的主人命令他去向泰门收缴债款,但泰门无力偿付(第2幕第1场和第2场)。

凯斯卡(Casca) 《裘力斯·凯撒》中的角色。反对凯撒的叛党之一。剧中描述他“现在虽然装出一副迟钝的形状,可是干起勇敢壮丽的事业来,却不会落人之后。”他讲述凯撒3次拒绝王冠时,玩世不恭,冷嘲热讽(第1幕第2场)。但在第1幕第3场谈起凶多吉少的“从天上掉下火块来的狂风暴雨”时,却胆战心惊,浑身发抖,变成了另外一个人。不过,他毫不犹豫地参与了反凯撒的阴谋,第一个刺杀凯撒。此后,他就从剧中消失了。

凯茨比(William Catesby, 死于1485年) 理查三世的主要顾问之一。在《理查三世》中,他被误为威廉爵

士。他参与了第2幕第1场和第2场理查进行的欺骗活动。他们劝说市长和市民相信理查圣洁的热情。葛罗斯特派他去考查海司丁斯是否忠于理查三世,他发现后者忠于年轻的爱德华五世(第3幕第2场)。凯茨比至死效忠理查三世,在波士顿战场上最后一句话是:“后退一下,我的君王,我来扶你上马。”

凯瑟琳(Katharine) 《爱的徒劳》中,法国公主的一个侍女。凯瑟琳受到那瓦国王侍臣杜曼的追求,并与他陷入爱河。当她奉命同公主一道返回法国时,凯瑟琳许诺,只要杜曼能孤独地等她一年,她到时候就嫁给他。

凯瑟丽娜(Katharina) 《驯悍记》中,帕度亚的富翁巴普提斯塔的泼辣凶悍的大女儿。巴普提斯塔安排给凯瑟丽娜一份丰厚的嫁妆,一心指望有人赶在她的追求者甚多的妹妹比恩卡之前把她娶走。受到嫁妆的吸引并极切想帮助一位朋友娶得比恩卡的维洛那绅士彼特鲁乔娶了凯瑟丽娜。彼特鲁乔即以其人之道还治其人之身,最终把凯瑟丽娜驯成喜剧结束时三个新娘中最温顺的一个。

凯德华尔(Cadwall) 《辛白林》中培拉律斯绑架了国王的两个孩子,他给其中一个孩子阿维拉古斯取名为凯德华尔。(第3幕第3场)

凯尼狄斯(Canidius) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。他是安东尼的副将,劝安东尼不要在海面上迎战奥克斯维斯·凯撒,安东尼未采纳他的意见(第3幕第7场)。阿克兴海战失败后,凯尼狄斯向凯撒投降。

凯士纳斯(Caithness) 《麦克白》中的角色。他是一位苏格兰贵族,加入了马尔康的义军与麦克白作战。

凯普切斯(Eustachius Capucius (拉丁

文作 Chapuys)] 神圣罗马皇帝查尔斯五世派往英国的大使。《亨利八世》中,莎士比亚按贺林希德的记载安排情节,凯瑟琳王后死时,他服侍于侧,并答应将她的遗信送交国王(第4幕第2场)。

凯普莱特 (Capulet) 《罗密欧与朱丽叶》中的角色。他是朱丽叶的父亲,脾气暴躁,顽固坚持要朱丽叶嫁给帕里斯,导致了悲剧的发生。尽管他气势汹汹,唯我独尊,是家庭暴君,但仍不失为一个热心人;而且他也并不知道朱丽叶与蒙太古家的罗密欧的秘密婚约。由于剧情发生在意大利,使我们不易辨认出他实际上是一个典型的英国乡绅,或者说一个富裕商人。

凯尔弗妮娅 (Calpurnia) 裘力斯·凯撒的第3个妻子,公元前59年与凯撒结婚,婚后无子。在《裘力斯·凯撒》中,她为恶梦和夜晚的凶兆所萦绕,乞求丈夫不要离家。刚开始,凯尔弗妮娅充满恐惧的请求并未生效,但她的重重忧虑后来使凯撒动摇了。可是,兴高采烈的狄歇斯·勃鲁托斯的到来,又使凯撒改变了看法。勃鲁托斯用好言来解释凯尔弗妮娅的梦,暗示凯撒将要大吉大利。当凯撒邀请勃鲁托斯“进去陪我喝口酒”时,凯尔弗妮娅在旁边默默无言,悲绪万千。连勃鲁托斯也因凯撒的坦荡而良心有所发现,“不免有些惆怅”(第2幕第2场)。

凯瑟琳王后 (Katharine of Aragon, 1485—1536) 西班牙菲迪南和伊莎贝拉的女儿。她先后于1501年嫁给亨利的哥哥亚瑟,1509年嫁给亨利,1533年离婚,一年后去世。

《亨利八世》中,凯瑟琳王后是亨利的第一个妻子。她请求公正地审判勃金汉公爵,不相信亨利王的首相伍尔习红衣主教,但在他失意时

又同情他。离婚后不久死去。

凯瑟琳公主 (Katharine of Valois, 1401—1437) 法国查理六世和伊莎贝拉王后的小女儿。1420年嫁给英国的亨利五世,次年生一男婴,即后来的亨利六世。1422年丈夫去世,几年后秘密嫁给欧文·都铎,先后生埃德蒙和雅斯皮尔。埃德蒙后来成为里契蒙德伯爵,雅斯皮尔成为帕姆布罗克伯爵。埃德蒙娶玛格丽特·比奥佛特为妻,他们的唯一的一个孩子后成为亨利八世。

《亨利五世》三幕四场中,她的侍女艾丽丝教她学说英国话。五幕二场中,亨利五世向她求婚,并且不惜以作为与法国媾和的全部条款的一部分而娶她为妻。

凯普莱特夫人 (Lady Capulet) 朱丽叶的母亲,凯普莱特的妻子。她与丈夫一样,也要朱丽叶嫁给帕里斯。她是莎剧中有限的几个母亲女主角之一。

坎丕阿斯 (Lorenzo Campeius (拉丁文作 Campeggio), 1461—1539) 意大利红衣主教,罗马教皇使节。1510年,他作为著名律师进入教会,很快获得晋升,教皇派他作为罗马教廷使臣前往英国,进行监护,并任波隆那主教。亨利八世又封他为索尔兹伯雷主教,以示敬意。1528年,克莱门特七世派他与伍尔习为使节,处理亨利八世的离婚案。但受凯瑟琳娜侄子查尔斯五世控制的教皇指示坎丕阿斯拖延诉讼过程,后来又拒绝亨利的离婚要求。愤怒的亨利免去了他索尔兹伯雷主教职务,坎丕阿斯离开了英国。

在《亨利八世》中,坎丕阿斯指责伍尔习嫉妒亨利的秘书佩斯博士地位显赫(第2幕第2场),老把他派到国外去,导致他“郁郁寡欢,因疯而死”。后来坎丕阿斯和伍尔习推

迟了离婚审判(第2幕第4场),不久又劝告对他们疑心重重的王后不要反对国王(第3幕第1场)。坎丕阿斯说得好听,但什么也不做,正如亨利所言:“我看这几位红衣主教是在捋我的虎须。我厌恶罗马教廷拖延懒散的作风和这套把戏。”(第2幕第4场)

坎特伯雷大主教 (Archbishop of Canterbury) 名叫亨利·奇切利(Henry Chichele, 1362? —1443),出生于自耕农家庭。牛津毕业后他成为卡尔特会僧侣,1414年升为大主教。亨利五世登基时,他的教职已迅速上升,和华列克伯爵一起出使法国。回国后,他被任命为坎特伯雷大主教。尽管他赞同向法国开战,但莎士比亚描绘大主教仅仅为了教会的目的催促开战是不符合事实的。在《亨利五世》中,坎特伯雷是国王的智囊。为了避免国王没收教会的财产,他向亨利保证教会将从经济上予以支援,并鼓励国王对法兰西王位提出要求。他那通“证明”亨利是法兰西合法国王的讲演是不真实的,完全是从贺林希德的书中一字不漏照搬过来的,它也许是莎士比亚最沉闷的台词(第1幕第2场)。

坎特伯雷大主教 (Archbishop of Canterbury) 名叫托马斯·布希埃(Thomas Bouchier, 约1404—1486)。其父是威廉·布希埃,其母是安·普兰塔琪纳特。他是兰开斯特和约克两个家族之间的调解人。1458年,他帮助他们达成了暂时的和解。1461年,布希埃立爱德华四世为王。爱德华死后,又主持了理查三世的加冕仪式,他向理查三世暗示年轻的王子们非常愤怒,他承担着保护他们的责任。后来理查在波士委战败后,他兴高采烈,又为亨

利七世加冕,并让他与约克的伊丽莎白结婚,从而完成了他要使这两家联合起来的夙愿。

在《理查三世》中,理查的支持者勃金汉公爵劝他不要庇护年轻的约克公爵,他听从了。(第3幕第1场)他就在剧中露了这一面。

康德尔 (Henry Condell, 死于1627年)

演员。他与海明斯编辑了莎士比亚第一对开本(1623),这是他最重要的功劳。康德尔大概与莎士比亚同时加入内务大臣剧团,1598年参加演出《人人高兴》。他虽然不是环球剧院最早的股东,但后来他从该剧院和黑僧剧院获取利润。他参加了琼生的《西杰纳斯》、《伏尔蓬涅》、《炼金术士》和《卡蒂林》的演出,但康德尔唯一为人所知的角色是《马尔菲公爵夫人》中的红衣主教。

大约1623年,康德尔退出舞台,搬到福尔汉的乡间庄园居住。1627年12月13日签署的遗嘱中,他任命妻子伊丽莎白为执行人。约翰·海明斯、卡恩伯特·伯贝奇、赫伯特·芬奇(女婿)和彼得·桑德孙(食品商)为监护人。他的遗孀是遗产的主要接受者得到他在环球剧院和黑僧剧院的股份。显然,康德尔一直与团里其他演员保持亲切真诚的友谊,好几个伙伴,包括莎士比亚的遗嘱里都有他的名字。莎士比亚遗赠给他26先令8便士买戒指。康德尔与海明斯对圣玛丽的阿尔德曼伯雷教区事务很热心,康德尔死后葬在该地。1896年,教堂外面建起了他和海明斯的纪念碑,纪念他俩编辑出版第一对开本的功绩。

作为一个演员,康德尔根本没有名气,但他在剧院里显然得到了很高的评价。有的学者认为编辑第一对开本的实际工作是别人作的,但他与海明斯仍是以负责监督出版第

一对开本而闻名于世的。他们工作的重要性在当时几乎立即得到了承认,索尔兹伯里手稿表明了这一点。

康拉德 (Conrade) 《无事生非》中的角色。他是唐·约翰的侍从,建议约翰暂时忍耐,向唐·彼得罗讨好,并答应一有机会就反对克劳狄奥,死心塌地地帮助他。尽管他实际上并未卷入阴谋之中,但在他听波拉契奥讲述他参与陷害希罗的阴谋时,被逮捕。审讯他时,他叫道格培里“驴子”。此后,他再未说话。

康华尔 (Duke of Cornwall) 《李尔王》中的角色。他是里根的丈夫。他命令给李尔派来送信的肯特戴上脚枷,后来又命令葛罗斯特锁上门将暴怒的李尔关在门外。李尔只好在荒野上流浪,任狂风暴雨吹打。由于葛罗斯特帮助李尔,康华尔挖出了葛罗斯特的双眼。一仆人忍无可忍,拔剑杀死了康华尔。

康斯丹丝 (Constance of Brittany, 死于1201年) 布列塔尼公爵科隆·勒·珀蒂之女,杰弗里·普兰塔琪纳特之妻,亚瑟之母。杰弗里死后,她多次结婚。在《约翰王》中,她下决心要让亚瑟登上王位。约翰击败了她的盟军,活捉亚瑟后,她神智失常而死。

考特 (Alexander Court) 《亨利五世》中的一个小角色。他是英国士兵。阿金库尔战役前夜,他与几个士兵谈话时,化了装的亨利五世也加入进来(第4幕第1场)。

考密涅斯 (Cominius) 《科利奥兰纳斯》中的角色。他是罗马执政官,征服伏尔人的将领。他将自己的马赠给卡厄斯·马歇斯,表彰他在战斗中的勇敢,并赐给他“科利奥兰纳斯”的称号。当罗马人决定放逐科利奥兰纳斯时,他陈述他在伏尔斯

之战中的表现,为他求情,但未成功。后来,他又试图劝说科利奥兰纳斯,不要率领伏尔人进攻罗马,也未收效。

考狄利娅 (Cordelia) 《李尔王》中的角色。她是李尔王的小女儿。因拒绝像两个姐姐一样表露爱心向父王邀宠,而被李尔王剥夺了应得的土地和财产,远嫁法国。当李尔王受到两个大女儿的迫害时,考狄利娅举兵返国,兵败被俘,死于狱中。虽然她在剧中出现的时间相对来说来很短暂,但给观众留下了深刻的印象。考狄利娅是莎士比亚人文主义理想的象征人物,体现了人的真正价值。但是许多批评家,包括柯勒律治都责备考狄利娅在开场时表现的骄傲与固执;其他人则认为她的坦率表现了她感情的力量和性格的美丽。没有人否认剧末所表现的她的性格吸引人的魅力,弗洛伊德却把她看作是她死亡愿望的体现。当代学者从基督教的角度解释该剧,使考狄利娅日益重要。约翰·F·丹比认为“理解了考狄利娅就理解了全剧。”对丹比来说,考狄利娅代表博爱,这是全剧超越一切的原则。

考斯塔德 (Costard) 《爱的徒劳》中的角色。他是一个乡下人、弄人,滑稽地模仿时髦语言。亚马多送给国王的信上说考斯塔德与杰奎妮娅结伴同行,违反了国王的规定,国王判决他禁食一星期,每天吃糠喝水。后来与考斯塔德争夺杰奎妮娅爱情的亚马多将其释放,并让他给杰奎妮娅传递情书。俾隆也信任他,让他给罗瑟琳捎信,但考斯塔德将这两封信弄混淆了,使两位小姐觉得非常好笑。在九大伟人的插剧中他饰庞培大帝。

考尼律斯 (Cornelius) 《辛白林》中的角色。他是一位心地善良的医

生。当王后向他要一种可以令人致死的慢性毒药时，他怀疑王后是要谋害伊摩琴，因此把一种实际上是使人安眠而不会致死的镇静剂给了她。伊摩琴服用之后，暂时失去了知觉，看上去像死了似的。剧末，考尼律斯告诉辛白林，邪恶的王后死前承认她不惜手段要为儿子克洛顿谋取王位。

考尼律斯 (Cornelius) 《哈姆莱特》中的角色。他是一位廷臣。克劳狄斯派他与另一廷臣前往挪威执行外交使命，以阻止福丁布拉斯进攻丹麦(第1幕第2场)。这一使命圆满完成。

柯林 (Corin) 《皆大欢喜》中的角色。他是一位老牧羊人，他帮助罗瑟琳和西莉娅购买他主人的房屋、羊群和草地。试金石宣称柯林是天生的哲学家，又幽默地以从不上朝罪判他死刑。柯林对此表示异议，但他承认试金石“太会讲话了，我说不过你”(第3幕第2场)。在柯林身上浪漫的热情早已消退，他既不羡慕别人的幸福，又不跟别人结怨，最大的骄傲就是瞧他的母羊吃草，羔羊喂奶，是个完全的现实主义者。

科隆内 (Guido delle Colonne) 13世纪西西里亚作家。他将博卢瓦·德·圣-莫尔的诗歌《特洛伊的故事》译为拉丁散文，名为《特洛伊的毁灭》(1270—1287)。薄伽丘的《菲罗斯特拉托》使用了这两个本子。乔叟的《特洛伊罗斯与克瑞西达》则使用了这三个本子，反过来，它又成为莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》的主要来源。

科尔维尔 (Sir John Colvill) 《亨利四世》下篇中的角色。兰开斯特称他是“一个有名的叛徒”，他在高尔特里森林里碰到福斯塔夫时，毫不犹豫地，毫不犹豫地向福斯塔夫投降了，兰开斯

特吩咐说“把科尔维尔和他的同党一起送到约克去，立刻处死。”(第4幕第3场)

科朗比斯 (Corambis) 劣质四开本《哈姆莱特》(1603)中波洛涅斯的名字。

科特兄弟 (Richard Cote, 死于1652年; Thomas Cote, 死于1641年)

莎士比亚第二对开本(1632)的印刷工。1627年，兄弟俩接替了杰加德兄弟的工作，并接管了全部版权。杰加德兄弟俩是第一对开本的印刷工，因此，第一对开本第二版的印刷任务自然落在科特兄弟身上。他们还为出版商约翰·本森印刷了莎士比亚诗歌(1640)。

科尔彻斯特 (William de Colchester)

威斯敏斯特寺长老，死于1420年。他是被派去塔狱要理查二世退位的官员之一。科尔彻斯特长老似乎已经接受了这一政权更迭的变化，即理查二世让位给亨利；而且也无任何证据，能证明他对此持反对态度。他在威斯敏斯特度过了60个春秋，负管理责任34年。虽然有些人认为剧中的长老不是威廉·科尔彻斯特，而是他的后继人理查·哈维顿，但一般人都肯定他就是科尔彻斯特。

《理查二世》中，科尔彻斯特长老似乎是国王理查的支持者。他和奥墨尔一道，策划反对波林勃洛克，但密谋被奥墨尔的父亲约克公爵所揭露，于是在最后一场中我们听到他死亡的消息。

科利维尔爵士 (Sir John Colevile)

《亨利四世》下篇中的角色。他是叛军的一个头目，被福斯塔夫活捉。他的原型可能是威斯比奇堡的总督约翰·科利维尔爵士。

科利奥兰纳斯 (Coriolanus) 他的真名叫卡厄斯·马歇斯(Caius Mar-

cius),生活于公元前5世纪上半叶,是古罗马大将。在《科利奥兰纳斯》一剧中,他是主角,因独自冲进伏尔人占据的科利奥里城,大败伏尔人,被尊称为“科利奥兰纳斯”。他生性高傲,瞧不起普通人。在竞选执政官时,他拒绝向市民袒露自己为他们作战留下的伤口,请求市民的同意;再加上野心家的操纵挑拨,科利奥兰纳斯被驱逐出罗马。他投奔他的手下败将伏尔人的统帅奥狄菲乌斯,率领伏尔人进攻罗马。在母亲的请求下,他放弃了这一计划,结果被奥狄菲乌斯及其党羽杀死。

科利奥兰纳斯的故事主要是传说,所知史实不多。史载他是一位高贵的勇士,功勋卓著,但直言不讳,蔑视普通人,公元前491年被逐出罗马。他转而向罗马进军,后来屈从于母亲的请求,赦免了罗马城。普鲁塔克对此都有记录,莎士比亚即取材于此,依据的是托马斯·诺什的译本,出入不大。

莎士比亚笔下科利奥兰纳斯对普通人的态度不可避免地引起了现代观众的批评。因此许多现代读者都把该剧看作“讽刺悲剧”,主人公与他的对立面平民都受到了嘲弄。

《科利奥兰纳斯》 (The Tragedy of Coriolanus) 莎士比亚的悲剧。

版本原文。 《科利奥兰纳斯》唯一权威的版本是第一对开本,其中也有许多错误,主要是线索混乱,有时将散文印成诗,有时又将诗印成散文。这是由于印刷工对剧本所需空间计算错误而造成的。

写作年代。 根据韵律考证和风格特征,学者们将《科》剧的写作时间定在《安东尼与克莉奥佩特拉》和《泰尔亲王配力克里斯》之间。莎士比亚可能在写完《安东尼与克莉奥

佩特拉》之后不久就开始创作该剧。当时有两个剧本,即本·琼生的《沉默的妇女》(1609)和罗伯特·阿明的《意大利人泰勒和他的孩子的幻象》(1609年出版),其语言风格与《科》剧有相似之处。当然琼生喜剧的这种所谓“相似”在伊丽莎白时代的文学作品中极为普遍,也许无法作为确定剧本时间的证据,但阿明作品中引用了《科》剧的语言就提供了更充分的证据。在莎剧中,卡厄斯·马歇斯谈到市民的申诉得到接受时说:“他们抛掷他们的帽子,好像可以把他们的帽子挂到月亮的钩上去”(第1幕第1场,216—217行)。阿明在剧本的前言中也写道:

这真是一个奇怪的征税时节,每一位作家和他的书童都把他的帽子对准月亮的钩扔出,好像他的智慧就挂在那里,每月月缺时才会回来。

阿明对这一意象的借用,给《科》剧写于1609年前的观点提供了证据。从1599年到1610年,他是莎士比亚剧团的成员,在《科》剧的排练和演出中所说的台词他可能听见,并很容易地记在心里。要说是莎士比亚可能借用了阿明的语言又不像。G. B. 哈里森指出阶级斗争的主题在1608年大概使人特感兴趣,因为就在前一年的初夏,这一矛盾在英国北部和中部地区引起了一系列暴动。所有可能获得的外部证据表明,1608年《科》剧第一次出版发行。

题材来源。 剧本的主要来源是普鲁塔克在《希腊罗马名人传》中叙述的卡厄斯·马歇斯·科利奥兰纳斯的生平。该书由托马斯·诺什爵士根据雅克·昂约的法译本转译成英语。莎剧将普鲁塔克叙述的事件戏剧化,教育统治者政治上要忍耐与调和。莎士比亚从普鲁塔克的书中

获得主要事实,根据剧本的目的和需要进行了扩充和修饰。如米尼涅斯和伏伦妮娅的性格塑造就与原著有出入。

米尼涅斯对平民讲“肚子的寓言”在普鲁塔克的著作中有记载,但莎士比亚可能使用过这个寓言的其他版本,尤其是威廉·埃夫里尔的《不平常的斗争》和威姆·卡姆登的《历史拾遗》(1605)中的叙述。莎士比亚可能还读过李维的《编年史》中的记载(第32卷),也许读的是原文,要不就是非利蒙·霍兰的英译本(1600)。A.L.罗斯认为第4幕第5场中奥狄菲乌斯家中三个仆人讨论战争胜过和平来源于托马斯·迪格斯和杜德雷·迪格斯的《政论》(1604年)。

故事梗概。 第一幕。由于谷物缺乏而即将举行暴动的罗马市民受到贵族卡厄斯·马歇斯的粗暴对待,他们叫他“人民的头号敌人。”尽管他为国家做出了巨大贡献,但据说因其过于骄傲和为国效劳只是要取悦母亲,他的功劳便被抵销了。马歇斯的朋友米尼涅斯“一贯热爱他的人民”,试图劝说市民们相信贵族们真心地关心他们的幸福。他给他们讲了一个寓言:身体各部位起来反对肚子,但最后他们认识到肚子维持着他们的活力。但马歇斯粗暴地责怪市民三心二意,自以为是。他厌恶地说:为了回答他们的请求,元老院已任命了5位护民官来保护他们的利益。不久,伏尔斯人在塔勒斯·奥狄菲乌斯的率领下起兵,马歇斯与执政官考密涅斯、泰特斯·拉歇斯前去迎战。马歇斯将奥狄菲乌斯比喻为一只狮子,以去猎获他而自豪。马歇斯的妻子维吉利娅听说他要离开很悲伤,决定足不出户,等丈夫回来才离开屋子。但马歇斯的

母亲伏伦妮娅却很高兴儿子去远征。她愉快地回忆起他与塔昆人作战第一次赢得橡树叶的桂冠。

马歇斯在伏尔斯人的都城科利奥里附近扎寨。他责骂士兵的怯懦,用自己的勇敢激励士兵去攻占科利奥里城。胜利后,马歇斯拒绝分享战利品,蔑视人们的赞扬。但考密涅斯仍然尊称他为“科利奥兰纳斯”,以纪念他的战功。塔勒斯·奥狄菲乌斯与他不共戴天,发誓哪怕使用阴谋诡计也要毁掉马歇斯。

第二幕。护民官西西涅斯·维鲁特斯和裘涅斯·勃鲁托斯告诉米尼涅斯说马歇斯目中无人,但这位“幽默的贵族”识破了他们的野心和卑鄙,加以嘲笑。科利奥兰纳斯在万众欢呼中胜利地回到罗马,成为执政官的候选人,并很快获得元老院的批准。但他极不愿意屈就习惯,穿上表示谦卑的粗衣,向市民袒露伤口,以赢得他们的投票。尽管市民们乐于投票给他,但其中一些人后来认为他的请求中包含嘲笑。在护民官的煽动下,他们决定撤销他们的同意。

第三幕。科利奥兰纳斯接到消息说奥狄菲乌斯在安息设立了大本营,准备重新集合起一支军队。正在这时,西西涅斯和布鲁托斯宣布市民不同意选举他为执政官。他们指责科利奥兰纳斯反对免费分发谷物给市民。科利奥兰纳斯回答说既然他们不愿意为保卫祖国而战,就不应该得到谷物。被护民官召集起来的愤怒的市民要来抓科利奥兰纳斯,米尼涅斯和元老们想方设法进行阻拦。护民官要求处死科利奥兰纳斯,米尼涅斯只有好言安抚,答应将他带到广场上去向不满的市民做出答复,但科利奥兰纳斯拒绝米尼涅斯的要求。他母亲伏伦妮娅劝他

通权达变,说和平时期与战时一样,荣誉与权谋密不可分,科利奥兰纳斯最终接受了母亲的建议。当他出现在广场上时,市民们指责他怀有暴君的野心。他忘记了自己曾保证要温和地说话,针对市民和护民官发表了一通言词激烈的演说。于是,西西涅斯命令他立即离开祖国,市民们一致高呼同意放逐科利奥兰纳斯。他说他希望他们驱逐他们的保卫者,在敌人面前发抖,直到最后落入敌人手中。

第四幕。 在母亲哭泣着失去了她“从前的勇气”时,科利奥兰纳斯离开罗马向安息走去。他化了装,穿上粗陋的衣服。他走进奥狄菲乌斯的家门,表明了自己的身份,愿受宿敌的处理:或被伏尔人处死,或成为他们的朋友。奥狄菲乌斯称自己万分高兴把他当作伙伴来迎接,要他与自己一同指挥伏尔人向罗马进攻。

科利奥兰纳斯加入了奥狄菲乌斯的军队,准备进攻罗马的消息传到罗马,护民官心神不宁。他们刚因成功地放逐了科利奥兰纳斯而心满意足,又突遭变故。米尼涅斯讽刺地向他们表示祝贺,说他们驱逐科利奥兰纳斯做了一件“大好事”。市民们也开始后悔了,一人说:“虽然我们同意放逐他,可是那也并不是我们的本意。”

与此同时,奥狄菲乌斯对科利奥兰纳斯的骄傲和在伏尔人中日益增长的威望大为不满。不过他坚信,尽管科利奥兰纳斯毫无疑问会重获罗马人的喜爱,但他天性中的某些缺陷会使他再一次失去他们。

第五幕。 考密涅斯来到伏尔人的帐篷里为罗马人求情未果,他返回罗马告诉人们科利奥兰纳斯下决心要毁灭罗马城。在护民官的请

求下,米尼涅斯又去看望科利奥兰纳斯,满以为能够打动他。然而出乎意料的是,科利奥兰纳斯对老朋友请求仍然无动于衷。接着伏伦妮娅,维吉利娅和他的小儿子都前来求情。伏伦妮娅跪在儿子面前,求他怜悯她和维吉利娅,因为她们已被忠于罗马和热爱他的感情撕裂了。她并不要他伤害伏尔人,只是求他为两边的和平进行调停。科利奥兰纳斯好像仍不为所动。但当她们转身要走时,他抓住伏伦妮娅的手,声称她为罗马赢得了“一场幸运的胜利”,尽管这对他预示着危险。

当罗马人用鲜花和音乐来欢迎科利奥兰纳斯时,奥狄菲乌斯回到安息。他对科利奥兰纳斯异常愤怒,因为他在伏尔人心中占据了 he 原来的地位,并在胜利前夜抛弃了他们。科利奥兰纳斯回到安息向伏尔人解释自己的行为,并向他们报告说他带回的战利品足足抵偿出征费用的三分之一而有余,把与罗马人缔结的和约给他们看。当奥狄菲乌斯谴责他背叛了伏尔人时,科利奥兰纳斯以侮辱的口吻提起 he 从前在科利奥里的胜利,反驳奥狄菲乌斯。市民们受到奥狄菲乌斯的亲信的挑动,想起死在罗马人手中的亲属,扑向科利奥兰纳斯,杀死了他。奥狄菲乌斯的愤怒消失了,感到非常悔恨,宣布要给他举行“一个光荣的葬礼”。

评论。 《科利奥兰纳斯》是莎剧中人所公认的古典悲剧,但在情节的进展中,时而能看到喜剧成分的渗入。比如奥狄菲乌斯仆人之间的交谈,米尼涅斯和奥狄菲乌斯卫兵的争吵等,都带有更多的喜剧性质。在这个剧中,作者一点都没有涉及到男女之间的爱情,它的内容几乎

完全是政治性的，其风格可以称得上是极其严肃的。情节发展的动因是公元前490年在罗马发生的一场阶级斗争，平民与贵族，穷人与富人，弱小与强大相冲突。这对莎士比亚和他的观众来说正好具有现实意义，它反映了当时的社会形势。1607年5月，英国爆发了一场群众起义，反对贵族，因为他们圈占了大量农田养羊，导致粮食缺乏，物价高涨。莎士比亚把同样的经济危机作为剧中平民反抗的原因。在这样一出悲剧中，其悲剧主角必须不同于早期大悲剧的主角。

因此，我们在分析科利奥兰纳斯的悲剧时，首先需要分析这个剧中人民群众的集体形象。如果说在《裘力斯·凯撒》中，他们还只是从属于某个贵族集团，整体形象模糊不清的话，那么在这里，他们则是作为一个强大而独立的社会政治力量出现在舞台上，虽然他们有时也免不了受到野心家、阴谋家的挑拨与操纵。戏剧冲突主要就发生在科利奥兰纳斯和他们之间。这个剧的幕布刚一拉开，作者就描写了市民暴动的场面。高涨的粮价和苛刻的利息使得民不聊生，民怨沸腾，人民在忍饥挨饿，贵族却粮食满仓。贫富悬殊的社会现象教育了人民，也启发了他们的觉悟，促使他们认识到：“我们的痛苦饥寒，我们的枯瘦憔悴，就像是列着他们的富裕的一张清单；他们的享福就是靠了我们受苦。”他们终于忍无可忍，揭竿而起。只是由于伏尔斯人的突然入侵，国内矛盾暂时得到了转移，市民的愤怒才没有燃成烧毁整个贵族统治的熊熊大火。但当时的政治斗争形势已经非常清楚了。人民力量空前强大，已能够与贵族统治阶级相抗衡了。贵族要想当执政官，必须尊重

市民的意志。与《裘力斯·凯撒》中人民群众另一个重要不同点是，他们认识到了自己在政治生活中的作用，“有人民才有城市”，因而他们就不能任人宰割，就不能让别人来掌握自己的命运。他们反对科利奥兰纳斯当执政官，就是因为他们看清了一旦他掌权，必然给自己套上枷锁。他们把他放逐了，也是对他蔑视群众的反动立场的惩罚。这里的市民比《裘力斯·凯撒》中的群众稍微理智一些，有通情达理的一面，他们对科利奥兰纳斯并不是采取一棍子打死的态度，既看到了他的长处，也看到了他的反动性。他们说：“您虽然有功于国家，可是不孚众望。”“您鞭答罗马的敌人，也鞭答罗马的友人，您对平民一向没有好感”。（第2幕第3场）他们也诚恳地希望他能做人民的友人。尽管如此，他们在政治上还是不可能达到完全成熟的地步，缺乏战略眼光和判断能力，容易冲动，感情用事。实际上两位护民官并不是人民利益的真正代表。他们为了满足个人野心，在背后操纵和利用群众，拼命扩大事端，激化矛盾。而人民对他们的阴谋伎俩并没有察觉，盲目地让人牵着鼻子走，最后虽然也严惩了护民官，但很难说这就是他们的觉醒。总的说来，作者还是写出了人民群众在历史上的重要作用和巨大力量来，是有着一定的历史意义的，它客观地展现了在人民群众力量的冲击下，贵族统治正处在衰微没落的历史趋势。

从这种认识出发，我们可以进一步说，这个剧的冲突虽然是在科利奥兰纳斯与人民群众之间展开的，但决不能把它误解成完全是个人与群众的对立。科利奥兰纳斯并不是作为一个人而独立存在的，他是贵

族集团中的英雄人物，他是作为这个集团的代表而活动的，他的个人斗争是和这个集团的政治利益联系在一起的。

科利奥兰纳斯的爱憎极其分明。他爱的是罗马贵族统治政体，恨的是对这种政体构成威胁的平民百姓。他的这种强烈的阶级观念是和他的贵族出身不可分的。他又是在贵族母亲的严格家教中成长起来的，贵族的某些优秀品质和传统都可能被他继承下来。比如，他作战勇敢，不怕牺牲，多次参战，屡负重伤；他还十分谦虚，从不居功自傲，也不夸耀自己，沽名钓誉。他性格坦率正直，不喜欢听歌功颂德，讨厌阿谀奉承，也不会搞阴谋诡计，不会甜言蜜语，假仁假义地去欺骗别人。仅就个人品质而论，在某些方面，他是一个很高尚很可爱的人。然而蔑视平民的反动观念也是从小在心中牢牢地扎下了根子。他母亲常对他讲，市民只是一些萎靡软弱的角色，几毛钱就可以把他们买来卖去。由于贵族血统和贵族的思想教育，使得他敢于公开站出来与人民为敌，并把这当作自己的光荣。文艺复兴时代的思想家们论述政府时认为统治者对待臣民应该像对自己亲爱的孩子一样，他们为成功的统治者规定的行为准则中这是最重要的一条。而科利奥兰纳斯对人民既不仁慈也不同情，而是鄙视。他担任统帅时，对普通士兵非常蔑视。在与伏尔人作战时，他的人马被打得向壕沟退却，他怒冲冲地斥责他们：

南方的一切瘟疫都降在你们头上，

你们是罗马的耻辱！愿你们长满毒疮恶病互相传染，闻到你们的气息人们就会远远退避！

（第1幕第4场，30—31行）

通过科利奥兰纳斯的悲剧，莎士比亚比他的同代人更深刻地揭示出个人主义的反人民性质。科利奥兰纳斯固然是一个杰出的将领，国家干城，也具有某些优良品质，但他却是一个个人主义者。他目空一切，狂妄骄横，把自己看成整个民族的救世主。他要通过对别人的尊严和权利的蔑视与否定来肯定自己的存在和个性，他把自己的恩怨得失凌驾到国家和民族的利益之上。一旦个人受到损伤，便不顾一切，即使把整个国家毁灭也在所不惜。克拉克在分析其悲剧时，也这样指出：“尽管罗马人勇武，爱国，高尚正直，但他们也不时因过分的骄傲感而犯罪。科利奥兰纳斯就是这种骄傲的化身。这部悲剧的主导动机就是骄傲的罪恶堕落成了自我主义。”克拉克也认为科利奥兰纳斯有不少优秀的品质，“蔑视谄媚和劫掠。他的骄傲是以对那些他所具体体现的，并使他高尚起来的美德的热爱为基础的。这样一种罗马人的品质如能有所节制，便会赢得人们的赞美，但如果发展到了极端，它便会毁灭它所意欲突出的精英。”

舞台演出史，英国。第一次有记载的演出是1681年，采用的是内厄姆·泰特的改编本，名叫《一个共和国的忘恩负义，或卡厄斯·马歇斯·科利奥兰纳斯的毁灭》。1719年，约翰·丹尼斯也进行了改编，题为《入侵者，或致命的愤怒》。剧本很沉闷，理所当然地失败了。詹姆斯·汤姆逊的《科利奥兰纳斯》新颖，富于独创性，于1749年第一次搬上舞台。它之所以重要，仅因为它后来与莎士比亚的原作合在一起，形成了一出混合剧，在英美两国久演不衰。1754年托马斯·谢立丹改编的第一个汇编本在考文特花园剧院

上演,他本人饰主角。在这次演出前,11月11日德鲁瑞巷剧院将莎士比亚原作原封不动地搬上了舞台,亨利·莫索普饰科利奥兰纳斯,汉纳·普里查德饰伏伦妮娅。约翰·菲利普·肯布尔将莎士比亚的原作与汤姆逊的改编合在一起,于1789年2月7日在德鲁瑞巷剧院上演,萨拉·西登丝饰伏伦妮娅。这个本子是最有名的混合本。1806年11月3日在考文特花园剧院上演了肯布尔的本子,他本人饰主角,西登丝夫人饰伏伦妮娅。二人已经完全形成了自己的解释。科利奥兰纳斯成为肯布尔喜爱的也是他演得最好的角色。

1820年1月24日,在德鲁瑞巷剧院上演了莎士比亚的原作;4天后,演出结束。埃德蒙·基恩饰科利奥兰纳斯,只是略有省略。基恩地位不高,演技平平,导致了演出的失败。威廉·查尔斯·麦克莱迪1819年扮演过主角,1838年3月12日他在考文特花园剧院再次演出这部悲剧,演技出众。撒缪尔·费尔普斯曾4次演出该剧,第一次是1848年9月27日,在萨德勒的威尔斯剧院赢得了极大的赞许。弗兰克·本森1893年和1898年在斯特拉福上演《科利奥兰纳斯》,1901年2月13日他在伦敦的“喜剧院”演出该剧,与饰伏伦妮娅的吉纳维夫·沃德搭档,赢得了桂冠。从1907年到1919年,他与沃德在斯特拉福纪念剧院多次上演该剧,一再获得成功;1910年他俩曾在第6届莎士比亚节上演出。1901年4月15日,亨利·欧文在国王陛下剧院演出《科利奥兰纳斯》,他饰科利奥兰纳斯,艾伦·特里饰伏伦妮娅,二人均不适合他们所扮演的角色,且费用高昂,演出遭到失败。

1920年4月,吉内维尔·沃德在

“老维克”剧院演出该剧,她创造的伏伦妮娅一角独具特色;查尔斯·沃伯顿饰科利奥兰纳斯。1924年3月,罗伯特·阿特金斯将这部悲剧搬上舞台,艾翁·斯文利饰科利奥兰纳斯,乔治·海斯饰奥狄菲乌斯。

W.伯利奇斯·亚当斯1926年春季在艾汶河畔的斯特拉福上演了《科利奥兰纳斯》。1933年再度演出,使用了里台和活动布景。1931年5月切尔塞·帕拉斯上演了该剧。威廉·波尔在78岁高龄时将这出剧搬上舞台,演出一个半小时。

现代最令人感兴趣的是1934年春在巴黎的法兰西喜剧院的演出。当时,“法兰西行动”和其他反共和组织开始鼓动造反,希望推翻他们所认为的最腐败的民主制。作为行动的一部分,他们劝喜剧院上演勒内·路易·毕索改编的《科利奥兰纳斯》。他说他的本子“不受英语原作的束缚”和“改编来适合法国舞台的情况。”其实他应该说“改编来适合法国的政治形势”。演员们与毕索合作,使剧本成为对所有民主程序的激烈批评。演出在剧院激起了愤怒的抗议,差点发展成街头骚乱,但并未发生革命。

与此同时,老维克剧团演出《科利奥兰纳斯》,以劳伦斯·奥利维尔为金字招牌,演出非常宏伟。奥利维尔成功地刻划了傲慢的贵族科利奥兰纳斯。西比尔·桑代克饰伏伦妮娅,从开始时对家庭有点自鸣得意到在向儿子求情时成为罗马的象征,将人物刻划得栩栩如生。导演刘易斯·卡森使这出剧富于强烈的戏剧性。21年后,彼特·霍尔在斯特拉福导演该剧,奥利维尔再饰科利奥兰纳斯,将人物刻划得更加傲慢自负,他成为一个职业士兵与母亲的影响密不可分的人,这一点在他

同意挽救罗马与母亲站在一起，最后造成了他的毁灭时，表现得最为充分。爱迪丝·伊万丝饰伏伦妮娅，她将悲哀的母亲与胜利的女家长的双重特征精心结合起来。

1939年，本·艾登·佩恩在斯特拉福将该剧搬上舞台，亚历克·克卢恩斯饰科利奥兰纳斯，多萝西·格林饰伏伦妮娅。1948年，老维克剧团在伦敦“新剧院”上演《科利奥兰纳斯》，亚历克·吉尼斯饰“幽默的贵族”米尼涅斯，分寸感把握得很准确，一点也没有粗暴的怪癖，为该剧增色不少。1952年，格伦·班扬·肖导演该剧，安东尼·奎尔饰科利奥兰纳斯，迈克尔·霍登饰米尼涅斯。1954年2月23日，迈克尔·本索尔导演的《科利奥兰纳斯》在老维克剧院的春季演出中作首场演出，理查德·伯顿饰主角。

1963年，蒂龙·格恩里在诺丁汉姆剧院将该剧搬上舞台时，有一篇短评使人们注意到对剧中人心理解释的演变，希望人们考察“科利奥兰纳斯与奥狄菲乌斯之间的爱和恨。”

1972年，特雷弗·纳恩导演该剧，在艾汶河畔的斯特拉福上演。伊恩·霍奇饰主角。1973年，尼科尔·威廉接替他饰科利奥兰纳斯，在阿尔迪威治剧院演出。1977年，特利·汉德在艾汶河畔的斯特拉福导演该剧，艾兰·霍华德饰主角。

美国。1767年6月8日，在费城的骚士沃克剧院第一次上演该剧，大卫·道格拉斯饰主角，这次演出用的是谢立丹—汤姆逊—肯布尔的版本。美国第二次有记载的演出也是在费城，时间是1796年6月3日，基本上依据原作，演出在新剧院举行，由大明星约翰·P·莫尔顿领衔主演，演员阵容强大，包括威廉·格林，他饰奥狄菲乌斯。1799年6月

3日，该剧在公园剧院上演，托马斯·阿布索普·库柏饰科利奥兰纳斯，这是在纽约第一次恢复该剧原貌的演出。由于无法得到托马斯演出该剧的记录，因此其演出水平只能从他饰演其他莎士比亚悲剧主角成功的记载中加以推测。巴雷特夫人饰伏伦妮娅，艾伦·韦斯特利(威廉·B·伍德夫人)饰维吉利娅。詹姆斯·W·沃勒克也曾在公园剧院饰演科利奥兰纳斯，同样缺乏具体记载，但对他的表演大多表示赞同。由此可见他理解了这一人物性格内在的全部高贵成分。

1831年5月9日，埃德温·福里斯特饰演科利奥兰纳斯。他是美国舞台上第一个该角色的杰出扮演者，后来他长期扮演这一角色，所赢得的赞誉超过美国任何一个科利奥兰纳斯扮演者。托马斯·波尔用大理石为饰科利奥兰纳斯的福里斯特塑了一座雕像，使其永垂不朽。在福里斯特饰演这一角色的顶峰时期，别的饰演者均未取得他那样大的成就。1837年，约翰·范德霍夫饰科利奥兰纳斯，演出在国家剧院举行。一位评论者指出：“目空一切的傲慢从未如此有力地表现出来。”1844年，詹姆斯·R·安德森在公园剧院饰科利奥兰纳斯，获得很高的评价。1849年和1852年托马斯·汉柏林在鲍尔利剧院饰科利奥兰纳斯，演出证明只有他才能胜任这一角色。在1852年的演出中，饰奥狄菲乌斯的爱德华·埃迪显露了才华，于1862年在新鲍尔利剧院饰演主角，乔治·博尼费斯饰奥狄菲乌斯，M.A.法伦夫人饰伏伦妮娅。尽管埃迪演技高超，但从未威胁到福里斯特的地位。

福里斯特死后几年，1878年12月16日约翰·E·麦卡洛在大歌剧院上演该剧，他认为科利奥兰纳斯在理

智上胜过他所蔑视的群众,这个看法很新颖。他塑造的科利奥兰纳斯对放逐所表示的轻蔑和他在伏伦妮娅与维吉利娅出现的第5幕第3场中激起怜悯的能力,尤其具有感染力。麦卡洛之后,19世纪只有两人饰科利奥兰纳斯,他们都来自欧洲。一位是德国的路德维希·巴尔奈,1883年他在美国第一次登台演出。另一位是意大利的托马索·萨尔维尼,1886年他与一说英语的剧团在大都会歌剧院演出。这两次演出都成功地塑造了蔑视平民的贵族科利奥兰纳斯,他为温柔的天性和报复的意愿所折磨,又令人同情。

1938年2月,查尔斯·霍普金斯率领纽约州立联合剧院演出团在纽约的马克辛·艾略特的剧院演出这部很少上演的悲剧。尼福德·盖奇饰主角,充满温情的场景非常富于感染力,但他的性格刻画由于着重蔑视平民这一特征,一般说来缺乏力量。利奥诺·索斯比饰伏伦妮娅,年轻而庄严。

16年后,约翰·豪斯曼在凤凰剧场将该剧搬上舞台。罗伯特·瑞安第一次演莎剧,他刻画的科利奥兰纳斯性格刚强而任性,但瑞安的语音令人失望,没有作为主角所需要的变化多姿,他的咆哮常缺乏效果,有些最好的台词被他糟蹋了。艾兰·内皮尔饰米尼涅斯,很有活力,非常出色。约翰·埃默里刻画奥狄菲乌斯的背信弃义也颇有吸引力。米尔德里德·纳特威克扮演伏伦妮娅,虽然最激动人心的场景没有取得应有的效果,但家庭场景却很感染人。洛莉·马奇饰的维吉利娅也富于魅力。

1965年,《科利奥兰纳斯》在中央公园的纽约莎士比亚节剧院上演,罗伯特·伯尔饰科利奥兰纳斯,简·

怀特饰伏伦妮娅。同年还在斯特拉福举行的美国莎士比亚节上演出该剧。菲利浦·博斯科饰科利奥兰纳斯,阿琳·麦克马洪饰伏伦妮娅。

批评摘要。约翰·丹尼斯。善一定会繁荣,恶总是受到惩罚。否则,事故,尤其是大事故即灾难就容易归因于偶然而不是上帝的行为和最高正义。缺乏公正的正义安排,使莎士比亚的《科利奥兰纳斯》缺乏道德感。如果其他人命运中没有某种东西(剧本使人对此生疑)向持怀疑态度的读者暗示出这可能是偶然发生的,那么的确,科利奥兰纳斯是被那些外邦敌人杀死的,他公然与他们站在一起反对自己的国家;他的死好像可称为天意,看上去好像是无限智慧设计好的,由最高正义执行的,使得科利奥兰纳斯对那些率领外邦军队进攻祖国的人成为一个可怕的榜样。主谋杀害科利奥兰纳斯的奥狄菲乌斯冷酷地指挥暴徒杀害了科利奥兰纳斯,而不是让他受到国法和伏尔斯元老院的裁决,奥狄菲乌斯犯下这一桩极恶大罪不是由于错误的激情和错误的为公众的精神,而出于嫉妒、怨羨和刻骨仇恨。但这个杀人犯不仅活着,未受惩罚,而且由于这一可憎的行动受到奖赏,把先前科利奥兰纳斯与他一起分享的荣誉集于一身。他好像立了大功似的,受到褒奖,……于是在莎士比亚最好的悲剧之中善与恶不分青红皂白地全都消失了,连一点教益也没有。因为这种不分青红皂白的事件而对天意的统治提出了疑问,怀疑论者将其归结为偶然。(摘自《论莎士比亚的天才和写作》,1712年。)

撒缪尔·约翰孙。悲剧《科利奥兰纳斯》是我们的作者最有趣的剧本之一。米尼涅斯身上老年人的快

乐,伏伦妮娅身上上层妇女的尊严,维吉利娅身上新娘子般的谦卑,科利奥兰纳斯身上贵族与军人的高傲,勃鲁托斯和西西涅斯身上平民的恶意和护民官的傲慢,这一切形成了多种多样的愉悦和兴趣,主人公命运的多次变更,使人迫不急待。剧本开头好像有太多的吵闹,而结尾几乎没有。(摘自《威廉·莎士比亚的剧本》,1765年。)

威廉·赫士列特。莎士比亚在这出戏中表现出他非常通晓历史和政务。《科利奥兰纳斯》是一座常见政治语汇的仓库,任何一个研读它的人都可以免于阅读伯克的《随想录》,或潘恩的《论人权》的麻烦,或法国革命和我们自己的革命时议会里的辩论的麻烦。维护和反对贵族统治或民主政治的争论,少数人的特权与多数人的权利的争论,自由和奴役、权力和滥用权力的争论,和平与战争的争论,此处都得心应手地用诗人的心灵和哲学家的敏锐进行了处理。莎士比亚本人好像是按自己的好恶来处理这一问题,也许这是因为他对自己的出身的某种轻视的感情。他不放过任何机会来折磨暴民。他关于他们的说法非常符合实际,关于他们的上层人士的也很符合实际,尽管他对此考虑不多。人民的理由几乎未曾作为诗的主题加以分析,而是充满了花言巧语,进行争论和辩解,但它没有立即或鲜明地给心灵留下印象。没有(诗歌)所需要的突出的中楣、扶壁,或有利之处,以便把它的有垂饰的床和装着婴儿的摇篮放进去。诗歌的语言自然会采纳有力的语言。我们身上对权力的爱和他人身上对权力的崇拜,对人类来说都是自然的。前者使人成为暴君,后者使人成为奴隶。披上骄傲堂皇的外衣的错误比抽象

的权利更有吸引力。科利奥兰纳斯抱怨人民朝三暮四,然而一旦他不能以他们为代价来满足自己的骄傲与固执时,便对他的国家兵戎相见。如果他的国家不值得保卫的话,为什么他要将他的骄傲建立在保卫国家之上?他是一个战胜者和英雄,他战胜了别的国家,便把这做为奴役自己国家的借口。当他受到阻挡时,他就与敌人结成同盟来毁灭自己的国家。(摘自《莎士比亚戏剧人物》,1817年。)

弗兰克·哈里斯。科利奥兰纳斯引起我们极大兴趣的是莎士比亚全神贯注于向我们显示科利奥兰纳斯如何爱他母亲,母亲是他梦中的知心女友和童年时的野心,以及他为她感到深深的懊悔。他宣布说:“世界上没有一个男人比我欠母亲更多,……她是世界上最高贵的母亲。”

他也为我们描绘了她:伏伦妮娅脾气暴躁,但目光锐利,头脑清醒,她总是能够控制自己,遵从理智判断。莎士比亚的母亲玛丽·阿登既不能读又不能写,但她身上可能具有英国最杰出的智慧,她能看见自己和儿子的缺点,经常劝告自己和儿子要谦虚。莎士比亚崇拜的不是他性格暴躁、生活不幸、喜欢冒险的父亲,而是聪明的富于爱心的母亲。剧中每一次提到她都沉浸于柔情之中,即使渺小的怀有偏见的护民官西西涅斯也不得不承认科利奥兰纳斯“深爱着他的母亲”。

高级教授们自然会蔑视所有这些说法,好象是夸张的猜测,但应由读者来判断我们之间的是非。我不怕权威裁决,不过我承认教教授们阅读是一桩吃力不讨好的事。(摘自《莎士比亚剧中的妇女》,1911年。)

A.C. 布拉德雷。毫无疑问,《科利

《奥兰纳斯》是莎士比亚最后的悲剧之一，有理由认为它就是最后一部悲剧。……

我们不能说它显示了莎士比亚力量的衰退，尽管某些部分也许表明莎士比亚使用力量的懈怠。它有缺陷，其中一些要归因于历史材料，但所有悲剧都有缺陷。《安东尼与克莉奥佩特拉》的素材甚至更使人烦恼。剧本里没有一点爱情故事，然而《麦克白》也一点都没有，《李尔王》差不多也是如此。由于语言晦涩，使阅读受到障碍；莎士比亚的格律受到破坏，使人心烦意乱。二者部分要归因于对开本质量很差。但同样的烦恼并未使《奥塞罗》的感染力大为削弱。主人公的缺点使人讨厌，败坏我们的同情，这也许是一个更严重的障碍。但麦克白比起科利奥兰纳斯来说卑劣得多，更不用说他的凶杀罪行。所有这一切无疑都有某种作用。但一定还有更进一步的理由表明为什么该剧不同于四大悲剧和《安东尼与克莉奥佩特拉》。其中一个主要理由大概是：莎士比亚仅仅通过某种方式想象主人公的性格就可以解释他找到的故事，他必须与那一概念相一致来安排全剧。在这一点上，他无疑是完全正确的。但他在某些效果上停步不前，由于这种缺陷；他无法展示悲剧的全部力量，他不得不满足于某些低层次的东西，甚至是另外的东西。于是我们有了现在这个剧本。

约翰逊博士评论说：“悲剧《科利奥兰纳斯》是我们的作者最有趣的剧本之一”。他说的“有趣”并不是指“使人愉快”，而是说《科利奥兰纳斯》激起了一种活跃的兴趣，并因事件和人物的丰富多彩而持久不衰，这是对的。不过我们也可以补充说，按“有趣”一词的通用意思来说，

该剧包含了大量有趣的东西。当人民作为个别人出现时，他们常常或多或少地有些可笑。莎士比亚总是喜欢描写没有文化的人说话文不对题。愿用荒谬的形式表达出正确的看法。此外，仆人之间的谈话和他們与蒙面的主角的对话，哨兵与米尼涅斯的对话都是很有趣的。当我们偶尔看见伏伦妮娅与维吉利娅不太严肃时，两人的对比中有些喜剧色彩。如同普鲁塔克的原著一样，不仅在开头，而且贯穿全剧，我们都会遇到愉快聪明的老贵族米尼涅斯。他的幽默感告诉他怎样达到目的，同时保持和平，以及怎样在不触犯众怒的情况下说出科利奥兰纳斯说出来就要引起一场冲突的话。也许该剧中别的人没有一个从开头到结尾都能获得如此完全的赞同。即使在他前去劝说科利奥兰纳斯失败，造成了笑话，成为笑柄时，这一点也未减弱。如果我们从这一角度来看该剧，我们发现它与莎士比亚几乎所有悲剧都不一样，尽管它和《安东尼与克莉奥佩特拉》有某种相似。它大部分有趣之处都很纯粹，没有悲剧色彩。它不同于哈姆莱特对波洛涅斯的嘲弄，不同于我们记得的小丑在挖奥菲莉娅的坟墓时讲的笑话，不同于伊阿古的幽默。对我们来说，伊阿古的幽默中充满了邪恶。谁又会想到把它与李尔的弄人的取笑相比较呢？甚至连莎士比亚的大胆，即主人公的小儿子打断伏伦妮娅的谈话也使我们开怀大笑。这一切有助于产生这部悲剧独特的情调。（摘自不列颠学会讲座：“科利奥兰纳斯”，1912年；1929年重印于《杂录》中。）

格兰威尔—巴克。《科利奥兰纳斯》不能列入最伟大的悲剧之列，也缺少它们那种超越的生命力和想象

的力量。虽然故事与人物都没有产生这些特征,但它们所产生的东西处处都得到了充分的表现。该剧因其技巧纯熟而闻名,它是一个知道每一笔的效果是什么而一点也不浪费的人的作品。当然有时也许缺乏轻松和简洁,可是很难找到不确定的和多余的台词。也许莎士比亚知道他的想象力有某种程度的下降——该剧可能是在《奥瑟罗》、《李尔王》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和《麦克白》创作出来后,过了几年方写的,他是否有意识地选择了这一主题和人物呢?因此他能通过技巧和判断进行充分的创造。……

全剧的情节和语言意味深长地结合在一起,情节与语言一样重要。马歇斯穿着粗劣衣服出场与其台词一样给人留下了鲜明的印象,后来我们正好又看见他穿着罗马服装,周围是身着伏尔斯服装的伏尔斯人,他们坐在一起讨论军情国是,率领他们进入科利奥里城——这一鲜明的不和谐音使结尾给人留下深刻的印象。默默走近的伏伦妮娅·维吉利娅和凡勒利娅的身影这一场面造成了双重的效果,它直接作用于我们,又通过对马歇斯的影响再次作用于我们。尽管维吉利娅几乎未说话(凡勒利娅一个字也没说),但伏伦妮娅仍坚持拉她们一起与她来求情,于是她们一出场,其意义就一目了然。马歇斯冲进科利奥里城。单枪匹马战斗的真实情景比“双方喝采”更能证明他的勇敢。他对“双方喝采”很清醒地加以拒绝。此外,关于他的勇敢的记忆并不会减退,只是潜伏着直到最后被那一声极为有力的断喝重新点燃:

“孩子”! 说谎的狗!

要是你们的历史记载实事,请翻开来看,

我曾经象一头鸽棚里的鹰,
单拳独掌,

在科利奥里把你们伏尔斯人打得落花流水。

因此,我们看到的是一出描写行动的人的行动剧。莎士比亚从未写过比这更好的行动与人物互补和平衡的剧本。(摘自《莎士比亚序》,1927—1947年。)

克伦 (Curan) 《李尔王》中的角色。一位朝士。他向爱德蒙报告说康哈尔公爵可能要与奥本尼公爵开战。

克拉克 (William George Clark, 1821—1878) 学者。生于达灵顿,毕业于剑桥三一学院,1844年任研究员,直到1873年一直在剑桥从事研究工作,是一位杰出的古典型学者。他参与创办了《语言学杂志》,并任编辑。1857年,他被任命为在重大场合发表演说的校方代表(public orator)。克拉克给三一学院遗赠了一笔钱,以举办英国文学年度讲座。该讲座称为“克拉克讲座”。

他的主要著作是“剑桥版莎士比亚全集”(1863—1866)。该书由他主编,约翰·格洛弗与他合编第1卷。后来威廉·阿尔迪斯·奈特也投入这一工作。以“剑桥版”为基础的一卷本“环球版莎士比亚全集”(1864)也是由克拉克和奈特合编的。

克里翁 (Cleon) 《泰尔亲王配力克里斯》中的角色。他是塔萨斯总督,狄奥妮莎的丈夫。致辞者预言这位慈祥的统治者“遭遇将非寻常”。配力克里斯在灾荒年间解救了他的国家。为了感谢他,克里翁承担了照管他的女儿玛丽娜的责任,尽心尽意地完成“给予她高贵教育”的誓言。但是当他了解到自己的妻子设计陷害玛丽娜时,尽管他对这一背叛行径表示反对和谴责,却由于儒

弱的性格，而不能阻止与声张，只知道照妻子的话去做。最后，克里翁夫妇被愤怒的民众烧死。

克利福 (Thomas de Clifford, 8th Baron of Westmoreland, 1414—1455)

其父为约翰勋爵第七，其母是霍茨波之女伊丽莎白·珀西。他在伯德福德公爵率领下出征法国。玫瑰战争爆发时，他站在亨利六世一边，在第一次圣奥尔本战役中被杀。《亨利六世》中篇里，克利福支持国王，劝凯德的叛军抛弃他们的首领，向亨利投降。在圣奥尔本战役中被约克公爵杀死。

克利福 (John de Clifford, 9th Baron of Westmoreland, 1435? —1461)

托马斯·德·克利福之子，约克家族不共戴天的仇人。据说他在魏克菲尔德之战后，杀害了约克的儿子鲁特兰公爵，砍下了约克的头，并在他的头上戴了一顶纸糊的王冠，把它呈献给获胜的玛格丽特王后。克利福死于条顿战役前。《亨利六世》中篇里，他看见父亲在战斗中被害，发誓要向约克的儿子们复仇。在《亨利六世》下篇里，克利福杀死了约克的幼子鲁特兰，手刃约克，最后在条顿战死。爱德华等打算从约克城头取下约克公爵的头，换上克利福的首级示众。(第2幕第6场)

克洛顿 (Cloton) 《辛白林》中的角色。他是国王的继子，粗鲁、愚蠢、好色、野蛮，大臣们都看不起他，认为他是一个恃强欺弱的懦夫。克洛顿追求国王的亲生女儿已婚的伊摩琴，遭到她的蔑视。在母亲的策划下，克洛顿请来乐师清晨在伊摩琴窗下奏乐，向她求爱。但伊摩琴认为他连自己的丈夫波塞摩斯最廉价的衣服也比不上。

在接见奥古斯特斯·凯撒派来的使节路歇斯时，克洛顿拒绝向罗马

献纳礼金。他讽刺性的语言表现出这个恶棍有一定的智力。此外，当路歇斯告别时，请求与他握手，克洛顿伸出手说：“接受我这友谊的手吧；可是从今以后，我们是要化友为敌了”(第3幕第5场)。他在此处显示出的宽恕与高贵则令人无法理解。

而且他的宽恕思想转瞬即逝。当他得知伊摩琴逃跑后，他前去追赶，打算强奸伊摩琴。此刻，克洛顿的卑劣暴露无遗。他在培拉律斯的山洞前遇见了培拉律斯等三人。克洛顿出言不逊辱骂吉德律斯，两人拔剑相斗，吉德律斯取了克洛顿的首级。

克兰默 (Thomas Cranmer, 1489—1556) 坎特伯雷大主教。1529年他任剑桥大学神学教授时认为可以宣布亨利八世与凯瑟琳的婚姻无效，这与罗马教廷无关。他的观点使他获得亨利八世的欢心。4年后，他勉强接受了坎特伯雷大主教的职务。此后不久，他宣布亨利的婚姻无效，赞成亨利娶安·波琳为妻，并加冕为王后。英国国教从很大程度上说是克兰默创立的。他为英语《圣经》的流行和印刷日常祈祷书的准备工作做出了很大贡献。他是亨利的顾问，说话很有份量。后来又为孩子国王爱德华六世出谋划策。爱德华死时，他反对玛丽·都铎继位，被控犯有叛国罪，并当作异教徒烧死。

在《亨利八世》剧中，克兰默出席了离婚案的开庭审理，并在幕后为新王后加冕。他唯一的行动是在第5幕。他在国王面前为自己辩护，显得柔弱温和。众多的诽谤者试图将他投进监狱，国王保护了他。剧末，在小伊丽莎白的洗礼仪式上，他应国王的要求做伊丽莎白的教父，充

满信心地展望伊丽莎白统治的光明前景。

克里德 (Thomas Creede) 生卒年不详。他是莎士比亚时代伦敦最好的印刷工之一,印刷了莎士比亚好几个剧本。1578年他脱离了书业公会。1593—1600年,他在泰晤士街的“凯瑟琳车轮”印刷厂工作。1594年,他印刷了《约克和兰开斯特两望族的争斗》上部,即《亨利六世》中篇的“劣质四开本”。1595年,印刷了《洛克林的悲剧》,扉页上标明为“W.S.(莎士比亚)著。他还印刷了《理查三世》的第二、三、四、五四开本(1598—1612)和《罗密欧与朱丽叶》的第二四开本(1599)。1600年,印刷了《亨利五世的编年史》,这个四开本质量很差,1602年重印。同年他印刷了《温莎的风流娘儿们》的第一四开本,质量很低。他还是印刷伪托莎士比亚的《伦敦浪子》的那位T.C.,该剧1605年出版,署名为莎士比亚。1600—1617年,克里德在旧市场的“鹰与孩子”印刷厂工作。1616年,伯纳德·艾尔索普成为他的助手。1617年退休(或死亡后),伯纳德接管了他的业务。

克莱勃 (Crab) 《维洛那二绅士》中朗斯的狗。在朗斯的许多滑稽场面里,它默默地跟在主人身边。朗斯非常喜欢这条狗,常常一个人自言自语地数说这条狗的毛病。恩格斯曾说:“单是那个朗斯和他的狗克莱勃就比全部德国喜剧加在一起更具有价值。”

克莱因 (Ralph Crane, 生于1550,或1560年,大约死于1632年) 专职抄写员。他的工作主要是为律师抄写,偶尔也为剧团抄写剧本。现存克莱因的最重要的抄本是米德尔顿的《一盘棋赛》(1624)和《女巫》(约写于1610—1616年)。后者包

括窜入《麦克白》中的歌曲。他抄写的《一盘棋赛》中开头的舞台指示里,有一场所有人物的名字都挤在一起。莎士比亚的某些剧本,尤其是《维洛那二绅士》和《温莎的风流娘儿们》中也有同样的情况。

在为印刷工准备第一对开本的排印本时,克莱因很可能起了重要作用。据说他的抄写特点可以从《暴风雨》、《温莎的风流娘儿们》、《维洛那二绅士》、《一报还一报》和《冬天的故事》的对开本中看出来。牛津大学的T.H.霍华德—希尔用电子计算机对克莱因的拼写特点进行了分析。多佛·威尔逊的“集合戏文”理论:在某些情况下,第一对开本的排印本是由演员扮演的“角色”加“情节”构成的,暗示克莱因既是抄写员也是编辑。

克伦威尔 (Thomas Cromwell, 约1485—1540) 商人之子,本人也是一个成功的商人、债权人、律师。克伦威尔获得了一系列荣誉,最后被封为埃塞克斯伯爵。虽然他收受贿赂,言行遭人嫉恨,但红衣主教伍尔习和亨利八世都先后借助于他的狡诈谋取利益。克伦威尔后来失宠,以叛国罪被处决。其中部分原因是他曾帮助亨利与克利维斯的安妮结婚。在《亨利八世》中,他是伍尔习的亲信,出现在第3幕第2场,听伍尔习告别自己的荣华富贵。他后来虽然得到了国王的提升,但遭到托马斯·洛弗尔爵士和温彻斯特主教噶登纳的嫉恨。

克劳狄奥 (Claudio) 《一报还一报》中的角色。他是维也纳的一位年轻绅士,女主人公伊莎贝拉的弟弟,安哲鲁严厉的改革计划的第一个牺牲者。由于他跟朱丽叶发生了关系,使她有了身孕,根据古老严峻的法律,他被判处死刑,以警戒行为放荡

者。当伊莎贝拉告诉他,如果他要想得救,就得牺牲她的名誉时,克劳狄奥先是显得很高尚,同意伊莎贝拉的话:“哦,天哪,这是不可能的。”过了一会想到死,他又受不了,脆弱的心灵痛苦不堪,可怜地乞求伊莎贝拉牺牲她的贞操,挽救自己的生命。伊莎贝拉严厉地谴责了他的懦弱,触动了他的良知,他悔恨自己的堕落,请求姐姐原谅:“让我向我的姊妹赔罪。现在我对生命已经毫无顾恋,但愿速了此生。”(第3幕第1场)后来,公爵返回维也纳,主持公道,赦免了克劳狄奥,让他与朱丽叶成婚。

克劳狄奥 (Claudio) 《无事生非》中的角色。他是弗罗棱萨的一位少年贵族,“看上去像一头羔羊,上起战场来却像一头狮子”(第1幕第1场);在生活中又容易被人利用。克劳狄奥从战场上胜利归来后,满怀热情去看望希罗,却轻信谣言。先是怀疑彼德罗是为自己向希罗求婚,怀疑消除后,他和希罗订于一周后结婚。但约翰设计诬陷希罗的名声,克劳狄奥再次上当,认为希罗不贞。在婚礼上,他指责希罗是一个“声名狼藉的淫妇”(第4幕第1场),抛弃了她,使她晕厥过去。为了唤起克劳狄奥的爱情和悔恨,希罗的父亲里奥那托接受神父的建议,向外界宣布希罗已死。事情的真相被揭露后,克劳狄奥表示愿意去做里奥那托指派的任何事情,以弥补过错。里奥那托吩咐他去为希罗哀悼一夜,把悲悼的诗歌挂在她的墓前,第二天同他那“几乎是我的孩子的副本”(第5幕第1场)的“侄女”结婚。这位“侄女”其实就是希罗本人。

克劳狄斯 (Claudius) 《裘力斯·凯撒》中的角色,勃鲁托斯的仆人,腓

利比战役前,他睡在勃鲁托斯的帐篷里。

克劳狄斯 (Claudius) 《哈姆莱特》中的角色。他是哈姆莱特的叔父,谋杀了哈姆莱特的父亲,篡夺了丹麦王位,又娶了哈姆莱特的母亲。在察觉到哈姆莱特的复仇行动后,他几次想除掉哈姆莱特未果。最后,克劳狄斯安排雷欧提斯与哈姆莱特决斗,在酒中下了毒药,阴谋暴露后,哈姆莱特与他同归于尽。克劳狄斯是一个贪婪无耻、阴险狡诈的人物,“满脸堆着笑的万恶的奸贼”。在萨克逊·格兰玛狄克的《丹麦史》中,克劳狄斯名叫芬根(Fengo)。

克利特斯 (Clitus) 《裘力斯·凯撒》中的角色。他是勃鲁托斯的仆人。勃鲁托斯在腓利比战败后,要求克利特斯杀死他,遭到拒绝。克利特斯说:“我宁愿杀死自己”。听到奥克泰维斯和安东尼到达的消息后,他与伏伦涅斯和达台涅斯一起逃走,并叫勃鲁托斯与他们一起跑。

克瑞西达 (Cressida) 在中世纪及其后的文学作品中,她是特洛伊罗斯的情人。尽管古代传说中并没有她,但在波卡西欧的《菲罗斯特拉托》中,她是主角;在乔叟的《特罗勒斯与克丽西德》中,她也是主角。从乔叟时代到莎士比亚时代,她在英国文学中一直受到尖锐的贬斥,以至于逐渐被看作妓女的原型。《亨利五世》中的毕斯托儿称桃儿为“克瑞西达这一类的麻疯女人”(第2幕第1场,80行),就表达了这一观念。

在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,莎士比亚塑造克瑞西达这一形象时,并未对这一概念做大的改动。克瑞西达确实体现了女性的脆弱,但她既不骗人,也不堕落。她的调情卖俏、机智迷人是无法改变的。

但她本质上很轻浮,不能维持一种真诚的关系。因此这个根据传说虚构的人物虽然意义不大,但更易为人接受。

克利奥佩特拉 (Cleopatra, 公元前 69—30 年) 古埃及托勒密王朝的末代女王(前 51—前 49 年,前 48—前 30 年)。其父为托勒密十二世。克利奥佩特拉据传有倾国倾城之貌,又有很强的权势欲。父王去世后,把王位留给她和弟弟托勒密十三世,让他俩共商国是。按古埃及王室的惯例,二人应结为夫妻。托勒密不愿与姐姐共治埃及而向她开战。在裘力斯·凯撒的帮助下,克利奥佩特拉夺回了王位,并成为凯撒的情妇,为他生了一个儿子。凯撒死后,她结识了安东尼(公元前 41 年),又成为他的情妇。在阿克兴海战中,她的舰队被打败,导致了安东尼的毁灭(前 31 年)。克利奥佩特拉对安东尼命运的逆转感到失望,吩咐仆人佯言已身亡,安东尼因此拔剑自刎。克利奥佩特拉引诱奥克斯泰维斯·凯撒未果,为逃避被活捉的羞辱,她将一条致命的埃及小毒蛇放在胸前,中毒而死。托勒密王朝至此终结,埃及被并入罗马版图。莎剧基本遵循史实。

莎士比亚在《安东尼与克利奥佩特拉》一剧中,鲜明地刻画了她的美貌、魅力、坦率和强烈的诱惑力。莎士比亚很少从外貌着笔,多半是通过她的动作、姿态、表情、风度、声音、笑貌等多侧面多角度来表现,栩栩如生,而又给人充分的想象力。克利奥佩特拉对安东尼的爱情不是单纯天真少女式的,而是与政治结合在一起。她为了保全国家和个人的一切,不得已出卖自己的肉体,用女色来换取强者的保护。她集中体现了与罗马政治世界瞬时性相对

立的埃及的声色犬马和绵延无尽。安东尼的整个存在,就是要反应出她的影响。通过不断的变化——莎士比亚常用正在进行时动词 becoming(变成)来描述,克利奥佩特拉表现了生活反复无常同时又循环往复。剧本结尾可以清楚看到她的双重性:她玩弄了一个很低劣的名妓的伎俩——散布自己死亡的谣言,从而造成了安东尼之死;但安东尼之死引起了她性格上的突变,政治的因素消失了,爱情恢复了应有的纯洁性。她试图改变自己的价值观,获得了某种高贵感。她迎接死亡的方式很有美感:她把一条小蛇放在自己的胸脯上,庄严安详。当奥克斯泰维斯·凯撒进来抓她时,像傻瓜一样呆住了。克利奥佩特拉胜利了,她把她迷人的本质带进了坟墓,挫败了一切企图。不管是浪漫的,还是道德的,都无法把她“无穷的可变性”降低到一个很容易界定、范围有限的概念里,正如她临终时所说:“我是火,我是风”(第 5 幕第 2 场)。凯撒也不禁赞道:“她最后终究显示出了无比的勇敢;她推翻了我的计划,为了她自身的尊严,决定了她自己应该走的路。”

莎士比亚对克利奥佩特拉这一女性形象的塑造,赢得了不少批评家的喝采。赫士列特说:“克利奥佩特拉是一个杰作,……她的死几乎抵消了她的过失,从绝望的深渊中她认识到了自己爱情的力量。”西蒙斯指出:“克利奥佩特拉是莎士比亚女性中最奇妙的一个。”安吉拉·皮特认为在克利奥佩特拉身上,莎士比亚凭借诗歌的魔力“把那些对立的东 西,不可思议的东西,耽于声色和淫荡放纵奇迹般地融合在一起,使人为之惊奇。”

克里奥米尼斯 (Cleomenes) 《冬天

的故事》中的角色。他是西西里大臣，与狄温一起被派往得尔菲的阿波罗神庙询问赫米温妮的真实情况。他带回的神谕说：“赫米温妮洁白无辜”。16年后，克里奥米尼斯认为里昂提斯的忏悔已经够了，遂告诉国王说：“请您遵照天意，忘怀了您的罪过，宽恕自己吧。”（第5幕第1场）

克劳伦斯公爵 (Duke of Clarence)

名叫乔治·普兰塔琪纳特 (George Plantagenet, 1449—1478)。他是约克公爵理查的第3个儿子，爱德华四世之弟，理查三世之兄。1461年，他受封为克劳伦斯公爵。爱德华登基后，1469年他与华列克伯爵的女儿结婚，并与华列克联合起来扶助亨利六世复位。但克劳伦斯本人也想称王，就抛弃了华列克和兰开斯特派。1471年他在巴纳特和图克斯伯雷与爱德华再度携手。帮助重建约克王朝。1478年，他被控企图用巫术谋害爱德华王，在伦敦塔中被秘密处决。

在《亨利六世》下篇中，克劳伦斯一开始与兄长爱德华四世同盟，被爱德华四世封为克劳伦斯公爵（第2幕第6场）。由于不赞成爱德华与格雷夫人的婚姻，他与华列克一起叛逃到兰开斯特军中。但在巴纳特战役前，他再次转向，抛弃了华列克，支持爱德华。在图克斯伯雷，他参与了杀害亨利六世之子年轻的爱德华亲王。

在《理查三世》中，克劳伦斯是理查三世篡权的障碍，很快就被理查除掉了。他告诫爱德华王，说“爱德华的继承人中有个G字起头的要弑君篡位”（第1幕第1场），假手爱德华除掉克劳伦斯。克劳伦斯被囚于伦敦塔，因为他的名字 (George) 的第一个字母就是G。理查命令将其杀

害于塔中（第1幕第4场）。

克劳伦斯公爵 (Duke of Clarence)

名托马斯 (Thomas, 1388? — 1421)。亨利四世的次子。《亨利四世》下篇中，国王临终前请他在亨利王子登基后辅佐他（第4幕第4场）。在《亨利五世》中，他只在第5幕第2场出现过一次，国王向他打招呼（第84行）。

刻瑞斯 (Ceres) 《暴风雨》中的角色

他是岛上的一个精灵，在普洛斯特罗安排的假面剧中扮演了一个角色，取悦腓迪南和米兰达。刻瑞斯是丰饶女神，伊里斯派她给这对新订婚的夫妇送去繁荣和富裕的礼物。她为腓迪南和米兰达唱的祝福歌可能是写给詹姆斯一世的女儿伊丽莎白公主与德国的一个选帝侯的。1613年2月他们结婚前，该剧在宫廷上演过。

肯特伯爵 (Earl of Kent) 《李尔王》

中李尔王的忠臣。因警告李尔取消考狄利娅的财产继承权是犯了个错误而遭放逐。肯特却化装成为一个名叫“卡厄斯”的仆人跟随李尔。他曾因高纳里尔的管家奥斯华德冒犯李尔而殴打他。他后来伴随李尔来到暴风雨的荒原上，并且设法把李尔带给在多佛法国军营里的考狄利娅。李尔死后，他对身边的人说：“不要烦扰他的灵魂。啊！让他安然死去吧；他将要痛恨那想要使他在这一无情的人世多受一刻酷刑的人。”当最后奥本尼请求他和爱德加帮他主持大政时，肯特回答：“不日间我就要登程上道；我已经听见主上的呼召。”

寇提斯 (Curtis) 《驯悍记》中的角色

他是彼特鲁乔的仆人，只在第4幕第1场中出现过，为彼特鲁乔和凯瑟琳的到达作准备。

快嘴桂嫂 (Mistress Quickly) 《亨

利四世》上、下篇中依斯特溪泊野猪头酒店主妇。在《亨利四世》上篇三幕三场中福斯塔夫说她的酒店是掏顾客口袋的窑子。虽然在该剧中桂嫂是成了家的人,但在《亨利四世》下篇里,她成了寡妇,由于福斯塔夫没有遵守娶她的诺言,因此为了夺回他求婚时桂嫂送给他的30先令,她参与了反对福斯塔夫的行动。该剧结束时快嘴桂嫂与桃儿·帖席一起被捕,罪名是协助凶手打死了一个人。

《温莎的风流娘儿们》中,快嘴桂嫂是卡厄斯医生的女管家和职业媒婆。她不偏不向,为安·培琪的求婚者们忙碌着,声称“深知安的心思”,对每位求婚者都给予同样的鼓励。然而她私下认为没有一个求婚能被接受。那些风流娘儿们还雇用她替她们送信给福斯塔夫。毕斯托尔看到了她作媒人的可观收入,决心娶她为妻。

《亨利五世》中,前快嘴桂嫂,现与毕斯托尔结婚。在二幕三场她叙述了福斯塔夫的死,并与出发去法国参加英国战役的丈夫告别。在五幕一场中,毕斯托尔提到桃儿得了花柳病死在医院里,许多权威人士认为这是误把桃儿当成耐尔了。

《快乐之宫》(The Palace of Pleasure)

见威廉·佩因特。

昆斯(Peter Quince) 《仲夏夜之梦》里的一个木匠。他是皮拉摩斯和提斯柏一对情人的最悲惨的悲剧的作者和导演者。他念的开场诗“就像一个小孩子学吹笛,全不入调。”(五幕一场)

昆塔斯(Quintus) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中泰特斯的一个儿子。同他的兄弟马歇斯一起都落入塔摩拉儿子们扔巴西安纳斯尸体的坑里,被指控谋杀了巴西安纳斯,因此被处死。

L

拉弗(Lafeu) 《终成眷属》中,法国宫廷中的老臣,罗西昂伯爵夫人的朋友。他将海丽娜从罗西昂带到巴黎,送她到国王面前。他与帕洛争吵,并且警告勃特拉姆不要信任他,而当帕洛显露出装腔做势的懦夫面目时,他则又宽宏大量地对待他。

拉山德(Lysander) 《仲夏夜之梦》中人物,赫米娅的情人。赫米娅拒不接受其父为她安排的与狄米特律斯的婚约,毅然与情人拉山德逃离雅典城。他们逃到树林中,小精灵迫克错施了魔药,结果拉山德抛弃了赫米娅而追求海丽娜。错误纠正

后原来的情人重归于好。

拉戈静(Ragozine) 《一报还一报》中著名的海盗,死在狱中。当安哲鲁要狱吏把克劳狄奥的首级送去时,狱吏把拉戈静的头割下来顶替(四幕三场)。拉戈静没有在舞台上露面。

拉瓦契(Lavache 或 Lavatch) 《终成眷属》中罗西昂伯爵夫人府中的小丑。一幕三场中,他向伯爵夫人表明他想到外面成家立业,因为他的肉体有这样的需要;同时,他还对通奸作了一番花言巧语的评判:“耕耘我的田地的人,省了我牛马之劳,

使我不劳而获,坐享其成;虽然他害我做了忘八,可是我叫他替我干活儿。夫妻一体,他安慰了我的老婆,也就是看重我,看重我;也就是爱我;爱我,也就是我的好朋友。所以吻我老婆的人,就是我的好朋友。”伯爵夫人骂他是“狗嘴里永远长不出象牙来”。二幕二场中,他向伯爵夫人证明,他用“啊,岂敢岂敢!”(O Lord, sir)这一句话,就可以应付一切问题,因而被派往法国宫廷去办事。

拉维妮娅 (Lavinia) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中,泰特斯·安德洛尼克斯的女儿。当罗马皇帝萨特尼纳斯宣布他将娶她为王后时,她却同皇帝的弟弟巴西安纳斯私奔并结婚。她的丈夫很快就被谋杀,她不仅受到污辱,而且被哥特女王塔摩拉的儿子们给砍掉双手,割去舌头,借此来作为报复征讨哥特人的罗马大将泰特斯·安德洛尼克斯的计划的一部分。聪明的拉维妮娅借翻看她的侄儿小路歇斯的书《奥维德的〈变形记〉中菲罗墨拉被忒柔斯奸污的悲惨故事,向父亲说明了自己的不幸遭遇。在把悲剧推上高潮的宴会上,她的父亲把她杀死,以终结她的耻辱(五幕二场)。

拉·普里毛戴 (Pierre de La Primaudaye) 《法兰西学院》的作者。莎士比亚从中提取了《爱的徒劳》的背景材料。1586年托马斯·鲍维斯将其译成英语。此书正迎合了当时在法国宫廷流行的时尚:从现实世界隐退专心追求学术。此著描写了由4位年轻的理想主义者树立的学术样板,与莎士比亚《爱的徒劳》中的内容极为相似。

拉西马卡斯 (Lysimachus) 在《泰尔亲王配力克里斯》里,拉西马卡斯是米提林的总督。他常光顾妓院,

栖身于各种嫖客之间,被贞洁的玛丽娜所感,于是离开这个污浊之所,“临走还作祈祷”。拉西马卡斯认出玛丽娜受过高贵的教育,说玛丽娜如果确是世家贵族后裔,他“一定不再作其他奢求”,并认为“得到这样一位妻子是终身的幸事”。当玛丽娜与配力克里斯相逢并证实她确是国王的女儿后,这一愿望很快得到实现。

拉德克利夫 (Samuel Radcliffe, 1614—1648) 牛津大学布拉斯诺学院院长。拉德克利夫被假设为一本收入莎士比亚引文的摘句簿的编辑者。据拉德克利夫记载,其中有一段引文曾被尼古拉斯·理查森1620年在圣玛丽教堂布道时引用。有趣的是这段话引自《罗密欧与朱丽叶》,它证实遗失该剧早期一个版本的可能性。

赖特 (William Aldis Wright, 1836—1914) 威廉·赖特毕业于剑桥大学圣三一学院,并在该院工作,先后做过图书馆员、高级会计师和副院长,但从未获得教席。他最初的学术工作是圣经领域的研究和为威廉·史密斯的《圣经辞典》(3卷本,1860—1863)做出一定贡献,然后和威廉·乔治·克拉克编辑了9卷本剑桥版莎士比亚全集(1863—1866),这是对现代莎学的一项重大贡献。编者第一次列举了以往的版本,并尽力建立起新旧版本之间的联系。他所作的修改和评论大部分经受了时间的考验。在剑桥版的基础上,他又于1864年和克拉克编辑出版了环球版一卷本莎士比亚全集,这也是一个标准的有着指导意义的版本。1868至1913年,他负责主编《语言学杂志》。1909年编辑了圣经权威版本(5卷本)和其他一些重要学术著作。

朗格维 (Longaville) 《爱的徒劳》中,那瓦国王腓迪南的三个侍臣之一。他爱上法国公主的侍女玛利亚并致她以十四行诗“你眼睛里有天赋动人的辞令”(四幕三场)。该诗由加格德于1599年收集在《爱情的礼赞》中出版。朗格维的生活原形是朗格维公爵亨利,那瓦的亨利在争取法国王位时期(1589—1593)的一个支持者。

朗普尔爵士 (Lord Rambures, 死于1415年) 法国在阿金库尔的弓弩手指挥。《亨利五世》中,在战斗前与其他法国贵族对英国人的勇气提出怀疑。最后他被列入阵亡贵族名单。

朗斯洛特·高波 (Launcelot Gobbo) 《威尼斯商人》中的小丑,夏洛克的仆人,曾帮助罗兰佐与杰西卡私奔。这个剧中另一个叫高波的是他的瞎眼老高波,他带着其父一起投奔了巴萨尼奥。

浪漫传奇剧 (Romances) 指莎士比亚最后一个时期(约1608—1612)创作的戏剧:《泰尔亲王配力克里斯》、《辛白林》、《冬天的故事》和《暴风雨》,或还应包括《两个高贵的亲戚》。这几部剧具有某些共同的特点:都具有传奇色彩;都属于卜蒙和弗莱彻在黑僧剧院和詹姆斯一世时宫廷里普遍演出的那种悲喜剧;除普洛斯彼罗、爱丽儿、凯列班等几个喜剧性人物外,其他令人难忘的人物都是女主角如玛丽娜、伊摩琴、潘狄塔和米兰达;浪漫传奇剧诗歌又回到早期戏剧那种抒情风格上,但更加成熟和深刻。

劳埃德 (Ludovic Lloyd, 享年于1573—1610) 威尔士诗人和廷臣。伊丽莎白的法官克里斯托弗·哈顿爵士(1540—1591)的追随者。通过哈顿的举荐,劳埃德成为英国宫廷

的一个成员,并很快得宠。爱德华·欧文声称,这位在宫廷中以“弗洛伊德”(Floyd)闻名的劳埃德先生就是莎士比亚在《亨利五世》中所描述的威尔士上尉弗鲁爱林的生活原型。欧文的这一论点和多弗·威尔逊的不同,后者认为弗鲁爱林这一人物形象的生活原型叫罗杰·威廉斯。

劳伦斯神父 (Friar Laurence) 《罗密欧与朱丽叶》中,法兰西斯派教士。他帮助罗密欧与朱丽叶冲破家庭的阻挠,为他们出谋划策,并为他们主持秘密婚礼。但由于一连串的阴差阳错,劳伦斯神父的计划没能成功执行,致使罗密欧与朱丽叶双双自杀殉情。

老太太 (Old Lady) 《亨利八世》里一位快活的小角色,在二幕三场里,她对安·波琳说了些有似莎剧中的那种淫猥的话。在五幕一场里,当国王问她安是否生了个男婴时,她十分激动地答道:“哎,哎,主上;是个可爱的男孩,愿上帝现在和此后保佑她!虽是个女孩,此后却会招来弟弟。”

勒·波 (Le Beau) 《皆大欢喜》中,篡位者弗莱德里克公爵的侍臣。一幕一场中,勒·波向西莉娅和罗瑟琳讲述公爵的拳师查尔斯的胜利,然后建议即将和查尔斯摔跤的奥兰多离开公爵宫。(在第一对开本中,除第一个舞台提示外,他都被叫作 Le Beau.)

勒格比 (Rugby) 《温莎的风流娘儿们》中卡厄斯医生的仆人,头脑简单,是他变化无常的主人和有主见的管家快嘴桂嫂的陪衬。

雷欧提斯 (Laertes) 《哈姆莱特》中,御前大臣波洛涅斯儿子,奥菲利娅的哥哥。雷欧提斯不顾一切地急切地为父亲的死亡复仇,与哈姆莱特的优柔寡断形成鲜明对比。雷

欧提斯这一形象通常受到批评家们的粗暴对待。他们认为他在奥菲莉娅葬礼(五幕一场)上的表现与其说是发自内心的悲哀,倒不如说是在装模作样地演戏。

雷奈尔多(Reynaldo) 《哈姆莱特》中波洛涅斯的仆人。在二幕一场中被波洛涅斯派到巴黎去探听雷欧提斯的行为。

《黎尔王》('King Lear') 全名《黎尔王的真正编年史》('The True Chronicle History of King Lear'),一部无名氏戏剧,先后两次登记于1594年5月14日和1605年5月8日。1605年出版。题作“黎尔王的编年史及其三个女儿,高纳里尔,里根和考狄利娅”。菲利普·亨斯罗(Philip Henslove)在他的1594年的日记里记载,该剧曾由伊丽莎白女王供奉剧团和艾塞克斯供奉剧团于1594年4月6日和9日联合在他的玫瑰剧院上演过。该剧的作者众说纷纭,猜测的对象有托马斯·洛奇、乔治·皮尔、罗伯特·格林和托马斯·基德,而普遍认为皮尔的可能性最大。

莎士比亚肯定知道《黎尔王》,因为这是一部在时间上最接近他自己的剧作版本,而且该剧在1605年的一次演出很可能激发他创作了《李尔王》,但《黎尔王》与《李尔王》有明显的不同之处。前者如同该故事以前的所有版本一样,以皆大欢喜的局面结尾,而且没有葛罗斯特一家的次要情节。

该剧还能引起大家注意,是因为它在莎士比亚批评史上不时被人提及,而且列夫·托尔斯泰公开声称它胜于莎士比亚的《李尔王》:

原剧在一切方面,也都无比地胜于莎士比亚的改写,虽则这种看法在莎士比亚的崇拜者看来是

如何的怪诞。原剧较为出色之处是:第一,它没有纯然多余而只诱人分神的人物——恶汉爱德蒙,毫无生气的葛罗斯特与爱德伽;第二,它没有十足虚伪的效果——李尔在荒原上的奔窜,跟弄人说的话,以及那一切不可能有的乔装改扮和不相认识,剧中人的大量死亡;最主要的是这个剧中有莎士比亚剧中所没有的单纯、自然与深深动人的李尔性格,以及更其动人的、明确而优美的考狄利娅性格,加之在原剧里没有像莎士比亚那样以不必要的考狄利娅之死来糟塌李尔和她觐面的一场,却有李尔跟考狄利娅言归于好的令人神往的场面,像这样的场面,在莎士比亚的所有戏剧里,是没有一场可以与之媲美的。

李维(Livy, 公元前59年—公元17年) 拉丁文名字叫泰特斯·李维尤斯(Titus Livius)。罗马史学家。出生于帕度亚。年轻时去罗马,赢得奥古斯都大帝的庇护,并在罗马度过他的大半生时光,后退居故乡帕度亚,不久谢世。李维的罗马史学著作(*Ab Urbe Condita*, 照字面直译为“从城市的建立说起”)包括142部书,但只有四分之一流传下来。李维对鲁克丽丝受辱的描述被威廉·佩因特(William Painter)译成英语,收在他的《快乐之宫》(*The Palace of Pleasure*, 2卷本,1566—1567)中,成为莎士比亚的长诗《鲁克丽丝受辱记》的故事来源之一。莎士比亚在《科利奥兰纳斯》中,通过米尼涅斯之口所讲述的“身体上的各部器官联合向肚子反抗”的寓言,据说也来源于李维的史书。

李尔(Lear) 《李尔王》中的男主人公。世界戏剧史上首屈一指的著名

人物之一,同时也是导致许多人经常认为《李尔王》才是莎士比亚最伟大的悲剧的中心人物之一。李尔这一形象用“原始模型”这一词语来评判并不算是夸张。他堪与《圣经》和希腊悲剧中的伟大形象相提并论,他们同样都要求读者在想象上发挥出比生活更伟大的想象。19世纪的一些评论家认为李尔的悲剧在某种感觉上是“罪有应得”的倾向,如今已经被否定。的确,李尔的痛苦与死亡出自于他最初的盲目,但在他的最初的错误和他的继之而来的悲剧性命运之间的差距太大太明显,以至于不能用任何因果报应的观念来解释。详见“《李尔王》”。

《李尔王》(King Lear) 莎士比亚的一部悲剧。

版本原文。“图书出版登记处”在1607年12月26日登记过该剧:“……名叫威廉·莎士比亚的历史剧李尔王。该剧曾由经常在泰晤士河畔的环球剧场演出的吾王陛下供奉剧团在圣诞的最后一夜圣·斯蒂芬之夜在白宫为吾王陛下演出。”

第一四开本出版于1608年,题名是:“威廉·莎士比亚:李尔王及其三个女儿的生与死的真实的编年史剧。外加葛罗斯特伯爵的儿子和继承人爱德加的不幸遭遇,以及贝德拉姆的汤姆的阴沉而假装的幽默。该剧曾于圣诞节里的圣·斯蒂芬之夜,由经常在泰晤士河畔的环球剧场演出的吾王陛下供奉剧团,在白宫为吾王陛下演出。为纳撒尼尔·巴特印刷,由他在圣·奥古斯丁斯门附近的可以看见波德·布尔的保罗教堂场的书店经销,伦敦。1608年。”

尽管“波德·布尔”(Pied Bull,意为杂色公牛——编者注)四开本显然是一种权威版本,但这一版本中讹

误之处甚多。是否该把第一四开本划到“糟糕的四开本”里去,意见不甚统一,但它无论如何还是表现出了糟糕的四开本的许多特征。为解释该版本讹误的原因,有关人士做了许多尝试。列奥·基尔希鲍姆认为该版本是根据一位簿记员之类的人靠他观看过演出之后的回忆所提供的资料加工出版的。G. I. 达西(G. I. Duthie)一度指出,该版本显然是一种回忆的产物,回忆者是在外省巡回演出的某个剧团的全体人员。有些学者则认为,该版本是根据该剧演出期间的速记记录整理而成的。艾丽斯·沃克(Alice Walker)在上述学说的基础上,进一步认为,该版本是在整理和默写的基础上加工而成的。她指出,莎士比亚所在的剧团中分别扮演高纳里尔和里根的两个小男孩有机会看到莎士比亚的修改得一塌糊涂的手稿,然后再通过回忆将该剧的内容口述给一位出版商的代理人。艾萨克·吉尔1619年出版的第二四开本(他为欺骗读者,在标题页上印的日期是1608年),实际上是第一四开本的重印本。

像1608年的四开本一样,第一对开本中也是错误百出。有关学者所做的最好的猜测是:第一对开本是根据第一四开本(或许是第二四开本)的内容出版的。由此看来,要想确定出这部重要悲剧的准确版本或内容,决非一件容易事。第一对开本中有100行台词为第一四开本里所没有,而第一四开本中有300行台词在第一对开本中无法找到。

写作年代。《李尔王》可能是创作于1605年末或1606年初。它于1606年11月26日在宫内演出。剧中葛罗斯特在一幕二场第112行所说的“最近这一些日蚀月蚀”发生在

1605年9月和10月里,但该剧的第一次演出也许更早些,因为莎士比亚之前的《黎尔王》登记于1594年,却在1605年5月才出版,这可能是因为莎士比亚的《李尔王》上演之后,在人们心中掀起了一场对李尔故事的新的兴趣浪潮,出版商认为有利可图,便抓紧时间出版了搁置已久的老《黎尔王》。如果这种推断准确的话,那么,《李尔王》的第一次上演肯定是在1605年5月之前。

题材来源。 今天以悲剧闻名于世的《李尔王》,其故事情节并非莎士比亚的独创,而是源于古老的传说和别人的著述中。从传说中 Lyr 这个词来看,它显然是公元前居住在英伦三岛上的凯尔特族人的名字。可见,关于李尔的民间传说应当属于非常遥远的年代。最早记载此事的著作可能是《布列颠王国史》,它的作者是12世纪蒙茅斯的杰弗里。此后,这个故事又出现在15世纪非常流行的一部故事集《罗马人的伟绩》之中。到了16世纪,这个故事又被不少历史学者、诗人纳于自己的作品中,比如威廉·沃纳用诗体写的英国史《海神的英格兰》、霍金斯的《官长的借鉴》、斯宾塞的《仙后》、贺林希德的《英格兰与苏格兰编年史》。托马斯·萨克维尔和托马斯·诺顿创作的《高布达克》在内容上也与《李尔王》有许多相似之处。在威廉·卡姆登于1605年出版的《历史拾遗》一书中,也详尽地描写了这个故事的细节。这些文字材料对于《李尔王》的创作,或许都有一定的作用,比如考狄利娅这个名字就是来自《仙后》,她的形象塑造也受到了该书第二册第七篇一些描写的影响。这里尤其值得一提的是贺林希德的编年史,和16世纪其他作品比较起来,它对李尔故事的

叙述要长一些,详细一些,对于莎士比亚的启示也许要大一些。此外,还有一个名叫《真实的李尔王编年史》的旧剧,它登记于1594年,可能同年在玫瑰剧院上演过,1605年印行,没有署名,据说其作者可能是基德,这不大可信。它在写作时间上很接近莎士比亚的《李尔王》,从情节、人物乃至语言方面,也与《李尔王》颇多共同之处,按一般常理推断,这个旧剧给莎士比亚的创作提供了重要的参考材料。

在莎士比亚之前,有不下50个人写过这个富于传奇色彩的古老故事,但它们大都是默默无闻,很少能引起人们的注意。由此可见,决定《李尔王》成为永不褪色的戏剧诗篇的主要原因并不在于材料本身,而在作者本人的思想认识和艺术功夫。莎士比亚好像具有点石成金、化腐朽为神奇的力量,一经过他的艺术加工和改造,那些旧传说、旧故事立刻就会产生脱胎换骨的变化,成为不朽的杰作。在莎剧乃至世界戏剧史中,《李尔王》一向以伟大、庄严而雄浑的诗意,惊天地而泣鬼神的艺术力量著称。

故事梗概。 **第一幕。** 不列颠国王李尔80多岁了。他决心把国土分给三个女儿,让给年轻有为的人去治理,自己不再过问。有了这样打算,他就把3个女儿叫到跟前,让她们各自表达对他的爱。大女儿高纳里尔说,她对父王的爱非言语所能表达,非数量可以计算,她这份儿爱是举世无双的。李尔听了眉开眼笑,立即把富庶国土的三分之一给了大女儿和她的丈夫奥本尼公爵。二女儿里根说,她对父王的爱跟她姐姐一样。她厌弃一切快乐,只有爱父亲时才感到无上幸福。李尔又把同样富庶国土的三分之一给了二

女儿和她的丈夫康瓦尔公爵。李尔最喜欢的小女儿考狄利娅听了两个姐姐的花言巧语非常反感,心想:自己只好安于贫穷了,但深信内心的爱比停留在口头上的爱更可贵。于是她表示没什么好说的,她爱父王只是按照她的名分。她不愿言过其实,她要把自己的爱一分为二,一半给他的父亲,一半给她未来的丈夫,她要做一个孝女,婚后还要做一个贤妻。李尔听罢勃然大怒,竟把剩下的三分之一国土平分给了大女儿和二女儿。在众朝臣面前,李尔把王冠交给他们两人,他自己只保留国王的名义和 100 名武士做侍从,以后每月轮流住在他们的王宫里,由她们供养。

众朝臣对此十分震惊,秉性善良、一向敬重君王的肯特伯爵立即直言劝谏,请求李尔王“仔细考虑你的举措,收回这鲁莽的成命。你的小女儿并非最不孝顺你,那两个有口无心的也决不是真正爱你的。”年老昏庸、刚愎自用的李尔听了怒不可遏,以手按剑,骂肯特为“逆贼”,并限他在 10 天以内离开国境,否则处以死刑。

早已到不列颠王宫里来向考狄利娅求婚的法兰西国王和勃艮第公爵这时候被召进去,听取李尔关于他的小女儿的决定。当他们听李尔说,小女儿的陪嫁“只有憎恨与诅咒,别无他物”时,勃艮第公爵面露难色,谢绝了这门婚姻。可是法兰西国王了解考狄利娅是由于什么样的过错失掉她父亲的宠爱和嫁妆的。他说她的品德是比一个王国还要贵重的一份嫁妆,美丽和美德加在一起更加令人爱怜,他决定娶考狄利娅为法兰西王后。考狄利娅在随未婚夫去法国之前,嘱咐她的两个姐姐要好好爱戴父亲,要照她们

所表白的那样做。姐姐们绷着脸说,她们自己会尽自己的本分,用不着她指点。

与此同时,葛罗斯特伯爵的私生子爱德蒙对自己横遭世人冷眼的私生子地位感到愤愤不平。他决心用计策压倒他的合法的哥哥爱德伽,诬陷他企图谋杀父亲。

考狄利娅刚走,她的姐姐们的恶魔般的性情就暴露出来。李尔在大女儿处住了不到一个月,就被视为累赘。高纳里尔怂恿她的管家奥斯华德冒犯她的父亲,结果奥斯华德被恼羞成怒的李尔和已改装化名为卡厄斯并当上了李尔的仆人的肯特给踢打一顿。高纳里尔以埋怨她父亲的侍从行为粗野为名,硬要把他的侍从给减少一半。李尔受够了气,只好怀着希望投奔二女儿处。

第二幕。葛罗斯特伯爵的城堡里,爱德蒙继续玩弄他的阴谋诡计陷害他的哥哥,而且欺骗葛罗斯特伯爵说他一直在力劝爱德伽放弃杀害他亲生父亲性命的行动。爱德伽不但不听劝阻,反而在阴谋暴露之后,用剑刺伤他的手臂(实际上是爱德蒙自己在自己身上使用的苦肉计),尔后逃之夭夭。偏听偏信的葛罗斯特相信了爱德蒙的鬼话,下令追捕“凶徒”爱德伽。

肯特带着李尔写给葛罗斯特的一封信,来找葛罗斯特伯爵。在离伯爵城堡不远处,他遇见奥斯华德,两人因前嫌而发生争执。奥斯华德的呼救声引来葛罗斯特、里根和她的丈夫康瓦尔公爵等人。听完奥斯华德对争执起因的诉说之后,康瓦尔命令仆人将肯特套入足枷,丢置门外。李尔来后,见他的仆人受到如此污辱,大为恼怒。李尔认为:“这种举动使我相信公爵和她对我回避,完全是一种预定的计谋。”众人

释放了肯特之后，李尔强压着怒气委屈求全，向二女儿诉说大女儿的不尽孝道。里根听罢，不但不同情父亲，反而说他错怪了她的姐姐，要他赶紧回去“对她赔个不是”，等轮到她供养时再来，并且只准带25个侍从。李尔这时候心都差不多碎了。他转过身来告诉亲自跑来挑拨妹妹反对父亲的高纳里尔说，他愿意跟她回去，因为50还是25的加倍，证明他对他的爱还比里根的多一倍。可是这时候高纳里尔又变了卦。她说，为什么要用25名这么多呢？其实连10名、5名也用不着。这两个坏心肠的姐姐在虐待父亲上像是有意拼命比赛似的，竟想一步步地把表示他曾经是个国王的那点尊严和那些侍从全部取消。李尔强忍着眼泪对他的两个女儿说：“啊！不要跟我说什么需要不需要；最卑贱的乞丐，也有他的不值钱的身外之物；人生除了天然的需要以外，要是没有其他的享受，那和畜类的生活有什么分别，”并发誓说：“你们这两个不孝的妖妇，我要向你们复仇”。说罢，他冲进暴风雨的黑夜里。里根和康华尔劝葛罗斯特说：“关上您的门；他有一班亡命之徒跟随在身边，他自己又是这样容易受人愚弄，谁也不知道他们会煽动他干出些什么事来。”

第三幕。无家可归而又侍从星散的老国王带着弄臣奔赴原野，在暴风雨的伴随下，气得发了疯。但风雨的袭击毕竟没有女儿们的狠毒那样叫人痛心。李尔在黑夜里迎着狂风暴雨的袭击，在一片荒原上彷徨，向着暴风雨挑战。他要风把地面刮到海里去，要不然的话，就把海浪刮得泛滥起来，把地面淹没，好让叫作人类的这种忘恩负义的动物绝迹。李尔身边的弄臣竭力用诙谐和怪诞

的话来排遣这种不幸的遭遇。这时候，忠实的肯特找到他们，催促他们寻找一个避难所。李尔在狂风暴雨的荒原上，第一次产生对“衣不蔽体的不幸的人们”的同情，并呼吁“安享荣华的人们啊，睁开你们的眼睛来，到外面来体味一下穷人所忍受的苦，分一些你们享用不了的福泽给他们，让上天知道你们不是全无心肝的人吧！”在荒原上的茅草屋里，他们遇见了同样被逼得无家可归、只得化装成疯乞丐、靠吃老鼠和野草度日的爱德伽。

葛罗斯特不顾康华尔的禁令，暗地里去寻找和救济李尔。他把李尔等几个人领到一家农舍里，疯狂了的李尔在想象中设立法庭，审判他的两个女儿。葛罗斯特告诉肯特李尔有生命危险，要肯特带李尔到多佛，那里有他的朋友。

康华尔从爱德蒙嘴里听说葛罗斯特私通李尔后，下令抓获葛罗斯特，并在里根的怂恿下，挖去他的一只眼。他正要挖葛罗斯特的另一只眼时，一个仆人突然挺身而出，试图阻止他，结果被里根杀死。但在此之前，康华尔也被这位仆人给刺伤。但他还有力量把葛罗斯特另一只眼珠挖出，并告诉葛罗斯特：正是他所信任的私生子爱德蒙出卖了他。这位伯爵直到这时才明白真相，痛悔自己错怪了爱德伽。

第四幕。葛罗斯特雇用仍然装扮成疯丐的爱德伽带他到多佛附近的悬崖上，计划从那里纵身跳下去。爱德伽却把他领到一块平原上。在葛罗斯特从一个想象中的高处纵身跳下而丝毫未伤之后，爱德伽说他的生命为奇迹所救，葛罗斯特竟信以为真。这时，满身杂饰着野花的李尔王突然疯疯癫癫地出现。尽管一个疯狂，一个盲目，李尔和葛罗斯

特还是认出了对方。奥斯华德在里根的唆使下想刺杀葛罗斯特，结果被爱德伽杀死。李尔后来被受考狄利娅之命前来寻找他的侍臣带到法兰西王的营帐里。原来，法兰西王和考狄利娅听了李尔王的悲惨遭遇之后，带兵从多佛登陆，特来讨伐两个残忍的姐姐和她们的丈夫。经过很长一段时间的昏睡之后，李尔醒过来，意外地发现考狄科娅在她身边。他起初还不敢相信自己的眼睛，因为，他解释道，“我是一个非常愚蠢的傻老头子，……我怕我的头脑有点儿不大健全。”

第五幕。在考狄利娅的热切关心下，在医生和众侍从的治疗和帮助下，李尔逐渐清醒。他心中悲喜羞惭交集，竟跪下向被自己错怪了的小女儿请求宽恕。考狄利娅也急忙跪下为他祝福，并亲吻了惨遭两个姐姐虐待的老父。与此同时，康华尔受了那个仆人的剑伤而一命呜呼，爱德蒙已成为里根的情夫。高纳里尔也与爱德蒙关系暧昧，高纳里尔的丈夫奥本尼公爵因此而憎恨他的妻子。他宣称，他带领军队抵抗法军，只是因为他们的侵犯了不列颠国土，而并非因为他们企图帮助李尔。乔装成农民的爱德伽送给奥本尼一封信。信是从奥斯华德的口袋里发现的，信中，高纳里尔表白了他对爱德蒙的热烈爱情，和她希望除掉她丈夫的决心。

奥本尼、爱德蒙、高纳里尔和里根率领的英军取得胜利，李尔和考狄利娅被捕入狱。行为卑劣的爱德蒙为扫除他篡夺王位路上的障碍，瞒着奥本尼，私下里下令把考狄利娅在狱中缢死，并对外人说是她自己在绝望中自杀的。高纳里尔和里根姐妹俩一直暗中争风吃醋，都竭力施展本领想独占欢情。高纳里尔听

说里根要和爱德蒙结婚，就设法把里根给毒死了。奥本尼发现这种事后，就把高纳里尔关进监牢。高纳里尔因爱情受挫，又气又恼，不久就寻了自尽。奥本尼要以“叛逆重罪”逮捕爱德蒙，爱德蒙狗急跳墙，要和任何一个胆敢叫他叛逆的人决斗。仍然乔装打扮的爱德伽迎接了这一挑战，并致命地把他刺伤。爱德伽这时才显露出自己的真实身份，并向奥本尼叙述说，当他把自己的真实身份和遭遇告诉父亲时，万万没有想到，他的父亲葛罗斯特的“破碎的心太脆弱了，载不起这样重大的喜悦和悲伤，在这两种极端的情绪猛烈冲突之下，他竟含着微笑去世了。”他还讲述了肯特告诉他的肯特自己乔装打扮的故事。这时，自知死期不远的爱德蒙突发善心，坦白了他要致李尔与考狄利娅于死地的密令，但为时已晚。李尔抱着考狄利娅的尸体走过来，经过一阵徒劳的唤醒她的努力之后，自己也心力交瘁而死。拒绝参预谋杀考狄利娅、一向反对妻子高纳里尔虐待老父的奥本尼公爵，在爱德伽和肯特的帮助下，主持大政，决心医治这已经伤痕累累的国本。

评论。《李尔王》与《哈姆莱特》一样，被认为同是莎士比亚悲剧的高峰作。《李尔王》主人公的痛苦程度，超过了莎士比亚在此之前和后来所塑造的一切悲剧人物的遭遇。同莎士比亚别的作品相比，《李尔王》不仅以紧张有力的剧情见长，而且以广阔而真正包罗万象的宏大规模取胜。

莎士比亚的创作勇气，无论在什么地方，也许都不如在他这部天才作品中表现得如此强有力。我们有这种感觉，是来自悲剧的语言，来自李尔王的谈吐，来自诗意化的形象，

《李尔王》中诗意化的形象，其勇气大大超过了莎士比亚以前写的所有人物。

当人物受着内心风暴冲击的同时，自然界也出现了可怕的急风暴雨。全部生活在腾跃翻滚，整个世界在动摇，一切都失去了稳定性，没有任何持久坚固的东西了。大地在强烈震动，天上在下着倾盆大雨，悲剧人物就在此情此景之下生活和行动。他们身内身外都是自发力量的旋风掀起的惊涛骇浪。

狂风暴雨的形象控制了悲剧的全局。悲剧的剧情便是轮番震动，震动的力量和规模一次比一次加大。开头我们看到的是宫廷家事悲剧，随后蔓延全国，冲突最终超过了国界，主人公们的命运便取决于两大强国的战争了。

这样的震动应该经过长久酝酿。但我们并未看到阴云四合。雷雨是突然产生的，从悲剧第一场李尔咒骂并赶走小女儿起，接着就刮起了一场大旋风——人物激情的旋风，把全部登场角色都卷进去了，于是在我们眼前呈现出一幅可怕的社会画面：“进行着你死我活的战争，打起仗来，谁还顾什么父亲、兄弟姐妹、丈夫，谁还顾什么老人的白发、青春的如花似月！”

要是在我们眼里，这个古不列颠王的悲剧是一出社会哲学性质的大悲剧，探讨的不是与某一个时代有关的问题，而是具有全人类意义的问题，那么在当时人看来，《李尔王》便是一部历史剧，至少他们相信李尔实有其人，当时的主要史学权威贺林希德在这个问题上能叫大家心悦诚服，他的《编年史》上卷记述了李尔的“历史”。

《李尔王》中的人物，虽都具有封建爵位和称号，但剧中所描写的社

会却并非中世纪的样子。在封建外衣下面隐藏着个人主义。这里也如同莎士比亚别的产品一样，登场人物个性的新觉醒表现得各不相同。其中一组人物的个性同凶恶的利己主义结下了不解之缘。这样的人首先是高纳里尔、里根、康华尔、爱德蒙。这种类型的人所一致奉行的生活哲学的表达者是爱德蒙。

爱德蒙是私生子，因而他哥哥爱德伽——葛罗斯特的合法嫡子能够世袭的生活财富和社会荣誉地位，他是没有指望到手的。这种不公平令他感到愤懑。他奋起反对世俗法，因为世俗法对他想要谋取的生活地位并不起保障作用。他表达自己人生观的一段话，是以下面的名言开头的：

大自然，你是我的女神，我愿意在你的法之前俯首听命。为什么我要受世俗的排挤，让人的歧视剥夺我的应享的权利；只因为我比一个哥哥迟生了一年或是十四个月？

（第一幕第二场）

建立在天然联系之上的秩序井然的自然界、和谐匀称的人间世界，即葛罗斯特十分珍贵的一切东西，都叫爱德蒙否定了。对他说来，这是“世俗瘟疫”。他崇拜的是另一种大自然，那是力量、精力和激情的源泉，这些东西是不甘心对那种世俗的偏见俯首听命的。他嘲笑像他父亲那样一种人，他们信仰中世纪的学说，认为天体运行影响着人的性格和遭遇。爱德蒙说：“往往当我们因为自己行为不慎而遭逢不幸的时候，我们就会把我们的灾祸归怨于日月星辰，好像我们做恶人也是命中注定，做傻瓜也是出于上天的旨意，做无赖、做盗贼、做叛徒，都是受到天体运行的影响，酗酒、造谣、奸

淫,都有一颗什么星在那儿主持操纵,我们无论干什么罪恶的行为,全都是因为有一种超自然的力量在冥冥之中驱策着我们。明明自己跟人家通奸,却把他的好色的天性归咎到一颗星的身上,真是绝妙的推诿!……嘿!即使当我的父母苟合成奸的时候,有一颗最贞洁的处女星在天空眨眼睛,我也决不会换个样子的”(第一幕第二场)。

上述关于破坏自然法则的言论说明,葛罗斯特是传统世界观的表达者。与父亲相反,爱德蒙所理解的大自然,则意味着人有奋起反对现存制度的权力。葛罗斯特觉得,万古不变的法则在他一边,一切违背法则的行为都是个人自由行事的结果,可是他错了。这里,以小见大,反映了世界史上两个社会形态的交替过程;对这个交替过程,马克思在说明悲剧的社会实质时作过阐发:“当旧制度还是有史以来就存在的世界权力,自由反而是个别人偶然产生的思想的时候,换句话说,当旧制度本身还相信而且也应当相信自己的合理性的时候,它的历史是悲剧性的”。葛罗斯特相信旧制度的合理性,因而便把对旧制度的破坏视为对自然法则的践踏。爱德蒙已经不承认旧制度赖以支撑的东西——各种旧的宗法联系。在否定旧的宗法关系上,爱德蒙干得很彻底,他不仅成了李尔老王的敌人,而且离间兄长,出卖父亲,因而撕毁了最神圣的亲属血缘关系。

葛罗斯特家里发生的事,也在李尔家中重演。

主要的破坏力乃是猎取财产权的图谋,因为财产权能使人独立自主,在有的场合还能使人有支配别人的权力。

·舞台演出史,英国。《李尔王》

最早的演出可能是1605年在环球剧场的演出。第一对开本的标题页上,曾记载过1606年12月26日在宫廷内的演出。第一次有记载的《李尔王》的早期演出是在1609至1610年间,由理查德·乔米利爵士剧团在圣烛节(2月2日)那天在约克郡的高斯韦特厅演出。在公爵供奉剧团1662至1665年间在林肯法学院剧场的演出剧目中也包括有《李尔王》;领衔主演托马斯·伯特顿。当时所采用的剧本很可能是忠实于原著的。但佩皮斯没有提到过该剧,显然是该剧当时与莎士比亚的其他许多剧相比,没能引起人们的重视和喜爱。这种状况一直持续到1681年纳姆·泰特的改编本在道塞特园上演。泰特在他所写的《〈李尔王〉献辞并序》(1681)中声称,他发现莎士比亚的《李尔王》“缺乏工整性与可靠性”,而且他扬言他能想到一种“能把原剧中故事缺乏工整性与可靠性的缺陷加以改正的办法,乃是他的大好运气。”泰特的“改正”主要有三点:一,让爱德伽同考狄利娅相爱,为复辟时期的观众提供一个他们要求在所有严肃的戏剧中所应有的英雄爱美人的故事。这种改变无疑就必须删除掉法兰西王的情节,而代之以考狄利娅必须留在英国;二,泰特删掉了他认为不适合于悲剧的庄严气氛的弄臣,一直到1838年,这一有趣的人物形象才得以重返舞台;三,泰特安排了一个大团圆的结局,让李尔恢复了王位,并同意考狄利娅嫁给爱德伽。泰特虽然保存了李尔愤慨发疯和两个大女儿卑劣凶残的情节,但经他“改正”过的《李尔王》,实际上已面目全非,给莎士比亚的原剧的思想性和艺术性带来很大的损害和贬低。这种情况的出现,有一定社会思潮作背景。

在17、18世纪,古典主义统治着英国文学,有些人不惜对莎士比亚戏剧进行粗暴的篡改,以求把莎士比亚纳入古典主义的创作程式。这个时候的英国戏剧更是腐朽衰落,流行的是充满道德说教的市民剧,莎剧也被篡改来迎合这种世俗的要求。正因为如此,在从1681至1838年的150余年时间里,纳姆·泰特的蹩脚的《李尔王》改编本在舞台上竟代替了莎剧原著。甚至加里克1756年演出的《李尔王》,说是“恢复莎士比亚原著”,实际上却还包括了泰特对情节所作的所有改变。加里克所做的努力,只是在泰特的改编本里加进去了大量莎剧原诗,尤其是在前三幕里。加里克的改编本在特鲁瑞街一直上演到1788年。

在泰特的改编本占据考文特花园舞台的那个世纪里,有6年(1768—1773)除外。这6年里,泰特的改编本为老乔治·科尔曼的改编本所取代。科尔曼的改编本留下莎士比亚的前四幕几乎没动,除了删去了弄臣,取消了考狄利娅与爱德伽的爱情故事。尽管大团圆的结局仍然保留了下来,但观众还是喜欢泰特的《李尔王》,科尔曼的改编本最终还是失败了。1792年,约翰·菲利普·肯布尔演出该剧时,他采用的仍是泰特的改编本,只在很少无关紧要的地方保留了莎士比亚的原作,如爱德蒙假装刺伤了爱德伽(二幕一场),以及他希望处死李尔和考狄利娅(五幕三场)等。

1820年,罗伯特·埃利斯頓,当时的特鲁瑞剧院的经理,在使用一种极为接近肯布尔的演出本时,对内容作了两处主要的恢复。在李尔漫游于荒原一场的开始处,以及后来的父女相认一场里,他采用了莎士比亚的语言。1823年2月10日,埃

德蒙·金第一次在伦敦舞台上扮演李尔王。3年后的1826年2月10日,埃利斯頓与金联合,第一次大胆地恢复了莎剧原貌——悲剧结局。然而,考狄利娅与爱德伽的爱情故事仍然给保留下来,弄臣依旧给删掉,直到威廉·麦克莱迪删掉前者而加进去后者。麦克莱迪的改动无疑是一大进步。

1838年1月25日,麦克莱迪在考文特花园的演出,虽然作了一些可以理解的删节并对剧中一场作了重新安排,但仍可以称得上是150多年来,第一次把真正的《李尔王》搬上舞台。这次演出,终于成功地埋葬了泰特的改编本。李尔的诅咒被放在第一幕的结尾以增强戏剧效果,葛罗斯特被挖去双眼的细节给删掉,他的“纵身跳下悬崖”被李尔经过策划的到来而给阻止。在后来的演出中,麦克莱迪认为他因找不到合适的演员而不得不痛舍弄臣,一直到后来有人建议由一位女性来扮演此角。女扮男装的普里西拉·霍顿赢得一片赞誉声,被认为“表演活泼,感情真挚。”当代的批评家们却普遍认为她所表演的弄臣并没有完全忠实于莎士比亚的创作。在一场极为强调精确,尤其是在暴风雨一场里产生良好效果的演出中,麦克莱迪亲自扮演李尔,海伦·福西特饰考狄利娅。

1845年11月5日,塞缪尔·费尔普斯一反公众长久以来的口味,毫无顾忌地在萨德勒的韦尔斯剧场演出了几乎完完全全的莎士比亚原著《李尔王》。演出中,只做了为数不多的几处删节,场与场之间的顺序都忠实于莎剧原著,弄臣给还回本来面目,由一位男演员扮演。1858年4月17日,查尔斯·金采用麦克莱迪的演出本,在公主剧场演出该

剧,一炮打响而成为明星。他所采用的布景和服饰都是模仿遥远的8世纪的。在这段时间的演出中,范妮·斯特林经常扮演考狄利娅。在此之前的1845年里,她就经常与埃德温·福雷斯特在公主剧场合作。1848年,范妮·肯布尔接替这一角色与麦克莱迪配戏。在费尔普斯的第一次演出中,担任考狄利娅这一女主角是库柏小姐。1858年与金配合演考狄利娅的是凯特·特里。1880和1881年的戏剧季节期间的2月14日,埃德温·布恩在公主剧场大胆革新,成功地扮演了李尔王一角。

1892年,亨利·厄尔文(Henry Irving)演出了这部悲剧,把原有的26场减少到16场。厄尔文的演出独具特色,他所扮演的李尔有着褐灰色头发和胡须,身穿豪华而板正的礼服。尽管李尔的穿着打扮具有王室特色,但却没有任何证据能证明厄尔文的表演有过人之处,相反,爱伦·特里扮演的考狄利娅却美丽而动人。这种演出从11月10日开始,一直持续到第二年的2月6日。

继厄尔文的努力之后,《李尔王》被广泛认为只宜于阅读而不适合在舞台上演出,在伦敦西区的舞台上成为稀有之作,甚至准备上演全部莎剧的演出经纪人弗兰克·本森也只偶尔提供几次机会演出该剧。在此之前,艾汶河畔斯特拉福镇仅有两次《李尔王》演出,一次在1883年,演出单位是埃利奥特·盖勒剧团,另一次是在1890年,演出负责人叫奥斯蒙德·蒂尔。在1902、1904和1906年的3个戏剧季节期间,本森在斯特拉福的莎士比亚纪念剧场演出该剧,给观众塑造出一个没有胡须的李尔形象。17年后,赫尔伯特·特伦奇,干草市剧场的新任经理,在1909年9月为西区奉献出一

场演出。然而,他的由诺曼·麦金尼尔扮演的李尔毫不成功。尽管干草市剧团应邀于1901年在吾王陛下剧场参加了比尔博姆·特里的第6届一年一度的莎士比亚戏剧节,可《李尔王》一剧却没让他们演出,而是安排给了另外一家剧团。

在老维克第四个戏剧季节(1917和1918年)里,本·格里特演出了《李尔王》,由拉塞尔·桑代克演李尔,他的妹妹西比尔饰弄臣,引起人们的注视。在作为老维克的导演的第一个戏剧季节(1920和1921年)里,罗伯特·阿特金斯与扮演考狄利娅的玛丽·萨姆纳配合,亲自扮演李尔。此外,爱德蒙由鲁珀特·哈威扮演,高纳里尔由佛罗伦斯·桑德斯扮演;在1921和1922年间他的第二次演出中,阿特金斯将原来由他扮演的李尔一角让给了桑代克。之后有两次不太重要的演出,一次是1922年初,演出团体是在外省巡回演出的萨沃伊剧团,导演是亨利·贝恩顿;另一次是在1924年3月,由凤凰协会剧团在摄政剧场演出,休伯特·卡特演李尔,格温·弗兰肯—戴维斯饰考狄利娅。

不久之后,W.布里杰斯—亚当斯在斯特拉福上演了这一悲剧,由亚瑟·菲利普斯主演。这是18年来纪念剧场第一次演出《李尔王》。1928年,欧内斯特·弥尔顿在老维克出色地塑造了老态龙钟的李尔王形象,琼·福布斯—罗伯逊与他合作,塑造了一位可爱的考狄利娅。约翰·吉尔古德在哈库尔特·威廉斯的指导下第一次扮演李尔是1931年在老维克。令人可喜的是,同台演出的全是著名演员,真可谓是众星拱月,如拉尔夫·理查森演肯特,多萝西·格林饰考狄利娅等。

与此同时,兰德尔·艾尔顿和威

廉·德维林挺身而出,反驳一些批评家们所说的《李尔王》“不适合舞台演出”的论调。1931年,艾尔顿在纪念剧场成功地塑造了一个高傲、专横、暴躁、疯狂、悲哀的老李尔形象,被誉为“陌生的激情而熟悉的事情的李尔。”导演布里杰斯—亚当斯主持设计的布景以舞台内部后面的用粗糙的石头筑成的厚实的拱形走廊为中心。这班人马于当年冬天到美国演出,第二年春天返回斯特拉福,履行另一次合同。1936年,艾尔顿在西奥多·考米沙耶夫斯基的值得纪念的《李尔王》演出中再现,领衔主演李尔,给斯特拉福镇又带来一次成功。演出中,高纳里尔由巴巴拉·克劳珀扮演,肯特由唐纳德·沃尔费特扮演。这次演出第二年又在斯特拉福重演过一次。

1934年,年仅22岁的德夫林在威斯敏斯特剧场的演出颇为激动人心,使观众感到极为震惊。他在休·亨特的指导下塑造了一个高大而有力的李尔形象。与他配合扮演恶魔般的高纳里尔的是多萝西·格林。两年后,德夫林在老维克为亨利·卡斯再次表演了他所成功地塑造的李尔形象。在这次演出中,维维恩·贝纳特塑造的考狄利娅不像其他人所扮演的那么温驯甚至逆来顺受,这使那些希望看到考狄利娅从父亲那里继承来力量的观众喜出望外。此外,荣·斯文利塑造了一个平静而忠实的肯特形象,而多丽丝·福德莱德和凯瑟琳·莱西所塑造的高纳里尔和里根二姐妹的形象是有史以来最腐化堕落的。40年代中期,德夫林还为布里斯托在老维克剧团的演出中扮演了李尔。后来,在1950年和1951年,他在美国麻萨诸塞州坎布里奇市的布拉托尔剧场再次扮演了这一角色,给观众留下深刻印象。

哈利·格兰威尔—巴克的《李尔王》“序言”为刘易斯·卡森1940年在老维克的演出提供了坚实的基础。这次演出使吉尔吉德大为走红,刷新了他1931年在哈库尔特·威廉斯指导下所扮演的同一形象。格兰威尔·巴克不仅提供个人建议,而且不畏劳苦,亲自监督十场演出,他特别强调对人物形象的理解和人物心理的刻画,吉尔古德在他的严厉要求下所塑造的骄傲自大的李尔形象一直深受广大观众欢迎。

从1943到1953年的10年间,唐纳德·沃尔费特在伦敦舞台上不断表演一个被毁灭的倔强的“老族长”似的李尔形象,受到伦敦观众的热情欢迎。多次重复演出中的考狄利娅一角一直由罗瑟琳·伊登扮演。1943年,亚伯拉罕·索费尔在斯特拉福扮演的李尔形象似乎过于明智,以至于让观众认为他不可能放弃王冠。尽管如此,他的表演有些地方还是可信的。然而,剧中最可信的还是巴利奥尔·霍洛韦塑造的肯特。1946年,劳伦斯·奥利维尔在新剧场为老维克导演并领衔主演《李尔王》。他的出色表演进一步驳斥了查尔斯·兰姆所提出的李尔王不适合舞台演出的论调。但奥利维尔的这场演出也有不成功的地方,例如,G.奈特在《莎士比亚演出》中就批评他一上场就把李尔演成“几乎是顽皮可爱的老人”,态度松软平常,缺乏凶恶断然的意味,不能发展成暴风雨场景中的李尔。因此,这场演出中最成功的形象还应推亚勒克·吉尼斯扮演的弄臣。

1950年,约翰·吉尔古德与安东尼·奎尔联合在斯特拉福导演该剧,他饰李尔王,佩吉·阿什克罗夫特扮考狄利娅,格温·弗兰肯—戴维斯演高纳里尔,哈里·安德鲁斯扮爱德

伽,安德鲁·克鲁克香克饰肯特。1951至1952年的戏剧季节里,休·亨特又为老维克导演了一场《李尔王》,由斯蒂芬·默里担任主演。1953年,迈克尔·勒德格雷夫在乔治·德维恩的指导下,在斯特拉福第一次扮演李尔,由哈里·安德鲁斯配合演肯特,伊冯娜·米切尔饰考狄利娅。德维恩的下一场《李尔王》演出是1955年在宫殿剧院,合作者是斯特拉福的一家剧团。主演是约翰·吉尔古德。

1958年,道格拉斯·西尔导演了老维克的最后一场《李尔王》,由保罗·罗杰斯担任主演,演员阵容十分庞大,其中包括保罗·戴恩曼(饰弄臣)、德里克·戈弗雷(演爱德伽)、约翰·汉弗莱(扮爱德蒙)、科拉尔·布朗(演高纳里尔)和罗斯玛丽·韦伯斯特(饰考狄利娅)。第二年,格伦·拜厄姆·肖将该剧搬上斯特拉福舞台,由查尔斯·劳顿担任主演,安吉拉·巴德利演里根,西里尔·拉克姆扮葛罗斯特,斯蒂芬妮·比德米德饰高纳里尔,佐伊·考德威尔扮考狄利娅,艾伯特·菲尼饰爱德伽,伊安·霍尔姆演弄臣,安东尼·尼科尔斯扮肯特。

1962年,保罗·斯科菲尔德以简·科特的理论为基础,把《李尔王》搬上斯特拉福舞台,对李尔的形象作了存在主义的阐释。斯科菲尔德扮演李尔,彼得·布鲁克担任导演,演出的具体地点是奥尔德韦奇剧院。这场演出后于1964年搬到纽约,并于1970年拍成电影,受到高度评价。1983年,大不列颠格拉纳达电视公司拍制的电视片《李尔王》荣获美国电视艺术和科学学院国际委员会戏剧片奖。

美国。第一个在美国舞台上扮演李尔的是马龙,演出时间是1754年

1月14日,地点是纽约的纳索街剧院。美国舞台上早期演出的《李尔王》,依据的实际上都是纳姆·泰特的改编本。直到1844年9月27日,查尔斯·麦克莱迪在纽约公园剧场演出《李尔王》,美国观众才第一次有机会看到莎士比亚这部悲剧的本来面目。1754年的第一次演出中,肯特由刘易斯·哈勒姆扮演,考狄利娅由哈勒姆夫人扮演。1759年,戴维·道格拉斯在费城演出该剧,由原先的哈勒姆夫人、如今的道格拉斯夫人再次扮演考狄利娅。1767年1月,小刘易斯·哈勒姆在费城骚斯沃克剧院第一次扮演李尔,然后于1795年(由他的妻子扮演考狄利娅)和1798年先后两次在纽约约翰街剧场重复演出。在后一次即1798年演出时,反对该剧在舞台上演出之风盛起,经理们不得不将该剧隐姓埋名扮作“道德说教剧”,在节目单上将《李尔王》改作《不孝子女的罪恶》。

19世纪初期,有好几位不太著名的悲剧演员扮演过李尔这一角色,但显然都没有给人们留下深刻印象。其中包括托马斯·阿布蒙普·库柏1824年在纽约中央公园演出、詹姆斯·芬内尔1810年的演出、乔治·弗雷德里克·库克1811年在纽约的演出。库克第一次扮演李尔是1792年在英国利物浦,1802年在伦敦又扮演过这一角色,反应一向挺好。没想到1811年在美国纽约却碰了钉子。类似的情况还有朱尼厄斯·勃鲁托斯·布思1821年在弗吉利亚的弗里奇的演出。更有甚者,连著名演员埃德蒙·金1820年12月在安东尼街剧场和1821年2月在波斯顿剧场两场演出,也只产生了一点死水微澜的影响。

在美国舞台上,第一位以塑造李

尔王形象而使自己立身扬名的演员是埃德温·福雷斯特。1826年12月27日年仅20岁的福雷斯特采用戴维·加里克使用过的泰特改编本的修订本,在纽约鲍厄里剧场第一次扮演这一角色,获得很大成功。他在以后的演出生涯中逐步发展这一人物形象,最终达到几乎无需采用舞台手段就能把李尔形象演得淋漓尽致的炉火纯青的程度。他演的这一光彩夺目的形象,一直占据了舞台40多年。

奥古斯都·亚当斯1848年和詹姆斯·沃利克第二1852年先后按莎士比亚原著的缩写本演出。约翰·范登霍夫1837年、查尔斯·沃尔特·库代克1849年、埃德华·达文波特1850年、詹姆斯·斯塔克1852年等都曾扮演过李尔这一形象。此外,在福雷斯特影响下先后扮演过李尔一角的主要有詹姆斯·安德森(1854)、詹姆斯·斯科特(1854)、约瑟夫·普罗克特(1864)、乔治·博尼费斯(1865)和查尔斯·狄龙(1867)等。

埃德温·布思在他演出生涯的早期阶段,他扮演的李尔形象采用的是泰特的改编本。但后来有几年,他放弃了这一角色,目的是为了准备塑造莎剧原作中的这一人物。1870年,他在芝加哥麦克韦克剧场第一次扮演莎士比亚笔下的李尔形象,1875年11月16日又在纽约第15条大街重演。尽管他的演出效果好时好,但他塑造的李尔形象,像他扮演的哈姆莱特、奥瑟罗和伊阿古一样,达到了高度完美的水平,给观众们留下了不可磨灭的印象。

继埃德温·布思之后不久,美国舞台上又出现了一个有影响的李尔形象。这一形象的塑造者叫约翰·麦卡洛。麦卡洛曾经于1873年在旧

金山演过这一角色。但他第一次在纽约舞台上扮演李尔,还是1877年4月23日在布思剧场。他塑造的李尔形象是受了福雷斯特影响,但他的成功之处在于,他吸收了福雷斯特之长,舍弃福雷斯特之短,从始至终,总保持着李尔曾经是一位国王的内在威严。

劳伦斯·巴勒特演出该剧,使用的是他自己的改编本。巴勒特的改编本十分接近莎剧原著。巴勒特塑造的李尔强调他的父爱精神,而一旦在他疯狂之后,他则完全失去了往日的威严。

本世纪初,在美国舞台上塑造李尔比较成功的只有罗伯特·曼特尔一人。曼特尔1905年11月27日在花园剧场第一次扮演李尔,随后在本世纪的20年里一直在不断地演出这一悲剧角色。曼特尔很注重刻画李尔由一开始的唯我独尊、刚愎自用和性情暴躁逐渐成为一个孤独的、疯狂的、最终走向毁灭的老态龙钟的形象的转变过程,给观众留下深刻印象。

1923年3月间,雷金纳德·波尔在卡罗尔伯爵剧院负责该剧演出并且领衔主演。舞台布置全是伊丽莎白时代风格的。但波尔扮演的李尔王,吉娜维芙·托宾扮演的考狄利娅,以及劳伦斯·蒂贝特扮演的爱德伽都离莎剧人物形象甚远,而且由一女演员扮演的弄臣形象更是令人不可思议。曾经在曼特尔1918年的演出中扮演爱德伽的弗里茨·利贝尔,于1929和1930年的戏剧季节间,在芝加哥的内战中心剧场扮演李尔获得成功,然后再接再厉,于1930年4月1日和第二年的12月份先后到纽约舒伯特剧场和大使剧场演出。他塑造的李尔形象缺乏合乎情理的发展,而且不太像是一位

国王。1940年,德国导演埃德温·皮斯卡托受“社会探索新学派话剧实习班实验剧场”聘请,首次在美国展露自己的才华,使用装置在一张旋转板上的升降舞台场景来进行实验演出。萨姆·贾菲扮演的李尔形象虽花费了极大心血,却不成功。同一年,路易斯·卡尔亨在约翰·豪斯曼的指导下,在国家剧院扮演李尔一角,受到众多评论界人士的好评。但也有人对他的演出提出异议,例如乔治·简·纳森就曾指责卡尔亨“似乎不知道他扮演的是李尔还是黎尔。”同台演出的还有扮演肯特的马丁·加贝尔、扮演康华尔的内赫米亚·帕索夫、扮演葛罗斯特的阿诺德·莫斯、扮演高纳里尔的伊迪斯·亚特沃特、以及扮演弄臣的诺曼·劳埃德。里根与考狄利娅分别由乔·范·弗里特和尼娜·福奇扮演。但他们仅演出48场,损失100,000元。1956年,由奥森·韦尔斯导演并主演的《李尔王》在纽约市中心剧场也只演出27场,便以损失惨重而告终。

随着《李尔王》在美国舞台上上演的次数越来越频繁,美国人对这一悲剧的兴趣也与日俱增。1959年,演员剧团即原来的莎剧演出团在菲利普·劳伦斯的指导下演出该剧,由西德尼·沃克担任主演。1962年8月纽约莎士比亚戏剧节期间,约瑟夫·佩普在中央公园上演该剧,由弗兰克·西尔韦拉担任主演。以上演出各具特色,对满足美国观众的兴趣起到一定作用。

但本世纪塑造李尔形象最成功的美国人是莫里斯·卡诺夫斯基。他是1963年在艾伦·弗莱彻的指导下,在美国莎剧节剧场演出该剧的。卡诺夫斯基塑造的李尔是一位官能有些失调的老头子,但他内在的尊严依然保存。卡诺夫斯基演得最精

彩的地方是李尔与小女儿考狄利娅重聚一场,他把人性刻画得如此深刻,如此淋漓尽致,真是言语难以表达。除此之外,莱斯特·劳林斯扮演的弄臣、菲利普·博斯科扮演的肯特、帕特里克·海因斯扮演的葛罗斯特,以及道格拉斯·沃森扮演的爱德蒙等都非常出色。经过一段时间的巡回演出后,卡诺夫斯基1965年又回到斯特拉福,他的这次演出,无论是在人性刻画还是悲剧艺术方面,都取得更高一步的成就。

除英、美舞台外,在前苏联舞台上,《李尔王》演出的次数仅次于《奥瑟罗》。18世纪的天才演员巴维尔·莫洛恰夫就曾演过李尔,另一个同样著名的悲剧演员瓦西里·卡拉蒂根也演过这一角色,前者以刻画性格的惊人力量取胜,后者则以细致微妙的演技见长。1920年尤理·尤理叶夫在列宁格勒大剧院演出中扮演李尔,音乐家尤理·沙波林为之配乐作曲,诗人亚历山大·勃洛克为之发表演说,对《李尔王》作了分析和讲解。1923年这个剧在莫斯科艺术剧院,由著名演员伊拉里昂·勃夫佐夫担任主演,弄人由女演员娜黛日达·布罗姆莱扮演。从1935年3月起,国家犹太剧院开始上演此剧,在它的剧目中一直保留着这个剧本,即使在德战争期间,上演也没停止,主角由人民艺术家梭罗门·米赫尔斯担任,弄人由维尼亚明·茹金斯扮演,两人都演得非常出色,从此该剧成为苏联剧场上演节目中的固定剧目。1941年春列宁格勒大剧院再次上演此剧,由格利高里·柯琴柴夫主演,由德米特里·肖斯塔克维奇作曲。在苏联各共和国的地方剧院里,也从未停止过《李尔王》的上演。在以后各个年代里,《李尔王》在苏联舞台上很少冷落过。1972年,格

里高里·柯金斯夫把它拍成了电影，在全世界上演，把《李尔王》的演出艺术提高到了前所未有的水平。

我国对这个剧一直停留在翻译介绍上，直到1986年第一个莎士比亚戏剧节期间，才被天津人艺搬上了舞台，同时中央戏剧学院对它进行民族化，改编为《黎琊王》在北京演出。同时，还有辽宁人民艺术剧院也上演此剧，李默然扮演李尔王，受到好评。林纾最早在《吟边燕语》中用故事体裁把它译成了《女变》，此后又先后出过四种译本。一般说来，《李尔王》在莎剧中属于最难上演的剧目之一，它受到许多条件的限制，不易取得理想的舞台效果，一般不敢轻易尝试。前苏联于1930年代前后，也曾停演过10多年，对它的主题思想、艺术方法进行了一番极为深入的研究。在英美，历次演出都曾发生过争执。但这并不意味着此剧不适于上演，而是说明了此剧思想内容的深远庞大，人物性格的复杂多样，因此在舞台表现上难以把握。然而，随着舞台实践的增加，人们认识水平的提高，舞台上的《李尔王》已日臻完美。特别是进入20世纪以后，由于苏联加强了对该剧的研究和上演，使人们更加充分地认识到了它的真正价值。又由于现代电影技术的发展，许多以前在小小舞台上无法做到的事情都可以得到完美而逼真的表现，这对《李尔王》的演出是一个强大的推进力量，使它在舞台实践上不断出现新的突破。

批评摘要。 查尔斯·兰姆。……倘若看李尔王上演，看到的是个老人，拄着拐杖，颤颤巍巍在台上走来走去，在风雨之夜被女儿赶出门外，除了令人痛苦和厌恶之外，从中什么也看不出来。我们一心只想

领他到个避风雨的地方，减少他的痛苦。这就是舞台上的李尔王在我心里产生的全部感受。但是莎士比亚的李尔是不能上演的。那些用来模拟李尔出走时所遭遇到的风暴而使用的不值一提的道具，完全不足以表现真正风暴所产生的恐怖，正如任何演员都演不好李尔一样。他们倒不如在舞台上扮演弥尔顿的撒旦或米开朗哲罗所画的可怕的人物，倒还容易些。李尔之伟大不在他的巨大的身躯，而在他的思想伟大；他的激情暴发起来，像火山一样可怕；它像风暴一样搅起海浪，翻开海底——李尔的内心——展现出无穷无尽的宝藏。所展示出来的正是他的内心。他那具血肉之躯太微不足道了，不值得考虑，正如李尔自己也不把它当回事一样。在舞台上，我们看到的不过是躯体的摇颤和衰弱，狂怒而无能为力；而在阅读时，我们看不见李尔，我们就是李尔，我们进入了他的内心思想，一种宏伟感支持着我们，足以挫败女儿们和风暴的恶毒；在他的迷悟的理性中，我们发现一股强大的、无规律的推理的力量，远非日常生活中所需的推理方法，但却能对人类的腐败和弊端随意施加它的威力，就像任意吹动的风一样。李尔把自己的老年等同于天的老年，他责骂上天对儿女的不义视而不见，提醒上天“你们自己也老了”，这是何等崇高啊，舞台上的面部表情、声调高低，同这种境界简直是风马牛不相及。有什么恰当的手势能表达呢？嗓音和眼神同这些东西有什么关系呢？……（摘自杨周翰编选《莎士比亚评论汇编》上，173页。）

海涅。在《李尔王》的第一幕，我们同样一下子就被卷入到那在我们眼前预示、展开和终结的他人命运

中。诗人在此为我们显示了一幅比一切魔界鬼域的恐怖更为可怕的面貌：即他向我们展示了那种冲破一切理性堤坝的人的激情，这种激情在一种国王疯癫的可怕威势中怒号着，拼命地与狂呼怒啸的自然竞赛。但我深信，莎士比亚过去总是不费吹灰之力地像玩耍般的随意便能将题材处理好的这种状况，这里已不复存在了；这里，他的创造精神比在《麦克白》和《哈姆莱特》里更加严格地管束着他。在上述两出戏中，他以艺术家的冷静，在感情黑夜最黑暗的阴影旁抹上了诙谐的、最美妙的光辉，在最狂暴的行为旁边画上最欢畅的静物。在悲剧《麦克白》中，大自然温存、饱和地朝我们微笑：发生血腥罪行的宫殿的窗檐上，粘附着安静的燕窠；一个晴和的苏格兰夏天，不顶暖，也不顶凉，整个戏轻轻地吹拂过，到处是浓郁的树丛和葱绿的簇叶，最后甚至整座森林在我们眼前涌现——先是邓西嫩，接着是比尔那姆森林。同样，在《哈姆莱特》中，宜人的景色和抑郁的情节却依然放射着它那娇艳的光辉，波洛涅斯依然是个有趣的小丑，笑剧在平静展开，绿色的树荫下坐着可怜的奥菲利娅，她在用鲜花编结她五色缤纷的花冠。但在《李尔王》中却看不到情节与自然间的这种映衬；狂风暴雨，雷鸣电闪，纵情地呼啸怒吼，拼命和国王的疯癫竞赛。一桩非同小可的伦常事件触动了那所谓无生命的自然了吧？自然与人情之间是否存在一种显而易见的亲和关系？是否我们的诗人看到了这个而想将它再现出来？……（摘自《莎士比亚的少女和妇人》，1839年）

杜勃罗留波夫。……李尔的确有坚强的性格，而普遍对他的卑屈奉

承只是使这种性格得到片面发展，——不是为仁爱和共同利益这伟大事业，而仅仅是满足于自己个人的任意妄为。这一点在那种惯于把自己算作一切欢喜与快乐的来源，算作他的王国中一切生活的起点和终点的人们身上，是完全可以理解的。在这儿，由于外部活动天地的广阔，由于一切愿望都能轻易得到奉行，他的精神上的力量便无从发挥。但是他的自我崇拜终于越出一切常识的范围：他把由于自己地位而享受到的一切显赫和尊敬，都直接归之于自己个人，他决定抛弃他的权力，他相信在这之后，人们也不会就不敬畏他。这种狂妄的信念驱使他把王国让给了女儿们，因此之故，他就从自己野蛮的无意识的状况转到一个平凡人的普通地位，并体验到与人类生活联结一起的悲苦。他的灵魂中的一切好的方面，也就在这里，就在随之而来的斗争中显露了出来；同时我们也在这里看出他也有仁慈，也有温和，也能同情不幸者们，也有最富于人道的正义感。他的性格的力量不但表现于对女儿们的诅咒，而且还表现在当考狄利娅的面，认识自己的错误，表现在责备自己的严厉的性格，表现在悔恨他很少去想到不幸的穷人，很少去爱过真正的诚实。就因为这样，李尔就有这样的深刻的意义了。当观察他的时候，开头我们会对这毫无约束的专制暴君觉得痛恨；可是，随着戏剧的发展，我们却越来越会把他当作一个人而加以谅解，而到了最后，我们就已经不是对他、而是为了他、为了整个世界——对那种甚至能够把李尔这样的人们也引到无法无天的野蛮而无人性的环境，充满着不满和炽烈的憎恶了。我们不知道，对别人究竟怎么样，可

是，李尔对于我们，至少是常常能够引起这样印象的。（摘自杨周翰编选《莎士比亚评论汇编》上，497页。）

列夫·托尔斯泰。这个名剧就是这样。不管在我的力求公允的转述里它显得如何荒唐，我敢于说，它的原著还要荒唐得多。任何一个现代人，要是他没有因人指教说，这是尽善尽美的戏剧，从而受到影响，那他只消从头至尾读它一遍（假定他对此有足够的耐心），那就足以确信，这非但不是无上杰构，而且是很糟的粗制滥造之作，如果在某时还能让某人或某些公众发生过兴趣，那末，在我们之间，除了厌恶和无聊，它再也不会唤起别的感觉了。任何一个不受别人指教影响的现代读者，从莎士比亚所有受人赞赏的其他戏剧里，会得到同样的印象……。

《李尔王》剧中的登场人物，表面看来，真的被安排在跟周围世界的矛盾之中，并与周围世界作斗争。然而他们的斗争不是本乎事件的自然进程，不是本乎性格，而是出于作者十分任意的安排，因此不能让读者产生构成艺术主要条件的那种幻想。李尔没有任何必要和原因而必须退位。同样地，他跟女儿们活过一辈子，也没有理由听信两个大女儿的言辞而不听信幼女的真情实话；然而他的境遇的全部悲剧性却是由此造成的。

次要的开端——葛罗斯特与他两个儿子的关系，与这毫无二致，而又同样不自然。葛罗斯特和爱德伽的境遇之所以造成是由于葛罗斯特像李尔一样，轻信最笨拙的骗局，甚至不想问一问被骗的儿子，所加于他的罪名是否真情，却就诅咒他并驱逐了他。

李尔对女儿们同葛罗斯特对儿子的关系之全然雷同，令人更强烈地

感到，前者与后者都系特地臆造出来，而不是本乎性格和事件的自然进程的。李尔在全剧里没有认出旧日随从肯特，这也同样牵强而显然出于臆造，因此，李尔同肯特的关系，也不能唤起读者或观众的同情。关于那个没有被人识破的爱德伽的境况，也可以这么说。尤有甚者：他领着失明的父亲，当父亲在平地上跳跃时，他却能令他相信是从峭壁上跳下来。

登场人物被完全任意安排进去的处境是这样不自然，以致读者或观众不仅不能同情他们的痛苦，甚至对于所读和所见的都不能发生兴趣。……（摘自杨周翰编《莎士比亚评论汇编》上，501页）

布拉德雷。《李尔王》是莎士比亚的最高成就，但非最佳剧作。舞台是对严格的戏剧品质的考验；《李尔王》规模宏大，舞台容不下它……。有的场面舞台上是可以有满好的效果的；我想到三个场面——一是李尔和高纳里尔对话的场面，一是李尔同高纳里尔和里根三人对话的场面，一是在第四幕里李尔和考狄利娅相会的优美动人的场面，这些场面在舞台上可以保持想象所引起的那种魅力。还有，本剧那两个情节逐步结合到一起的技术在舞台上也几乎和《爱的徒劳》同样美妙。但是（姑不谈纯因作者粗心而造成本剧的缺点），构成《李尔王》特殊伟大的因素，例如本剧规模是那么宏伟；本剧包含着那么大量的、多变的、深刻的经验；本剧的崇高想象、动人心弦的悲愤激情和同样动人的诙谐是那么自由地交错在一起；大自然和人类激情竟是那样汹涌澎湃；行动发生所在的场面和场上人物的活动竟那么飘忽不定；在我们进入这一场景时感到那么暗淡寒冷的奇异气

氛,好像冬天雾气笼罩着这些人物并且放大了他们的昏暗轮廓;这个个人怀着恐惧和激情的世界好像启示着天地的广大无边的威力——这一切即使在阅读时也在模糊着戏剧的清晰度,而在舞台上它们就不只难于在观众面前全面地展现出来,而且在彼此之间它们还表现出矛盾的情况。奥瑟罗受骗和邓肯被害的场景在舞台上可能受到些损害,但他们没有丢失本质,而且它们是得失兼半的。《李尔王》里的风暴场面在舞台上却一无所得,而且本质上受到了损害。……这种诗是无法移植到舞台灯光下面的;它只能在想象中存在。这就是莎士比亚最伟大之处,但可不是戏剧家的莎士比亚。(摘自《论莎士比亚悲剧》,1904年)

斯帕津。《李尔王》一剧,感情强烈、焦点集中,这由莎士比亚在全剧的想象上只贯穿着一种起主导作用的强烈而连续的意象可以看出来。这个意象是十分强有力的,甚至于那些显然不同的次要意象也都要为它服务,用以增添并加强这一主导意象的力量。

我们感到全剧充满着冲击、紧张、挣扎的气氛,有时感到体力紧张到极端痛苦的程度。戏剧的情节和李尔内心的苦痛使我们十分自然地感受这种紧张,几乎意识不到这种感觉是如何由于一系列普遍存在的“浮动”意象而得到加强。这些意象都是关于人身所感受的一些极端痛苦的体罚的,其表现主要是用动词但也用隐喻,如被拖走、被扭断、棒打、刺伤、螫痛、鞭笞、脱臼、剥皮、割肉、开水烫、严刑拷打,甚至在刑架上分尸。

只要你翻开这个剧本的任何一页,其中的意象和动词就会给你极为深刻的印象,因为不管给身体带

来痛苦的哪一类行动,都不只表现为身体的痛苦,也表现为心理和精神的痛苦。举几个例子说吧。李尔在他的痛苦的悔恨中,把自己描写为被“刑具”“扭伤”和拷打的人,同时敲打着他把愚蠢放进来的那扇大门(他的脑袋)。高纳里尔竟有“震动”他的勇气的力量,他抱怨他用舌剑“刺中”了他,使眼泪从眼里“迸落”下来,他说他的心“将裂成千万道裂纹”。高纳里尔的眼睛“刺穿人心”这一事实使奥本尼都感到吃惊,葛罗斯特的“已现裂纹的心”破碎了,最后这颗心微笑地“爆裂”了。肯特想把奥斯华德踹进臼子里,在他愤怒地描绘这个管家时,他引用的意象是:咬坏绳索的老鼠,随风转的风标,跟着主人后面跑的狗,被赶着乱跑的鹅。李尔喊道,把肯特系在足伽里的暴行,比杀人还凶,他看到这情景,感情在上涨,在升高。同时弄人添上这样一幅图景:一个大车轮在滚下山坡,一个人抓住它,跟它一起滚下来,他要不及时放手,就会脑浆迸裂。……

肉体折磨的感觉继续到剧末,葛罗斯特捉住了这一悲剧重复出现的主题,在一幅令人恐惧的图画里把这一主题结晶化了:神灵像顽皮的孩子捉弄苍蝇一样,为了取乐把人的四肢任意撕断。李尔告诉考狄利娅说,我是缚

在一个烈火的车轮上,我自己的眼泪也像熔铅一样灼痛我的脸。

爱德伽看见了神在做刑具,专为捉弄人。在剧末,真心热爱李尔的肯特向他已死的主人的尸体说出了唯一恰当的永别词,话到嘴边还是个隐喻,

啊,让他安然死去吧!他将要痛恨想使他在这无情的人世多受一

刻酷刑的人。……

只能把悲剧的意象这一特点简述如上,但这也也许已能说明了这种意象里套着意象的手法是多么明确而有力。(摘自杨周翰编《莎士比亚评论汇编》下,341页)

杨·柯特(Jan Koff)。所有莎士比亚的情节都是快速而直接的,冲突呈现后立即展开,全剧的调子就定了。如果我们要在《李尔王》的情节展开部分寻求心理的逼真性,我们会感到《李尔王》的情节未免有些荒谬。一位强大的君主在他的女儿中间举行一次讲演比赛,看看谁最能表达她们对父亲的爱,以便决定分给她们最大的国土份额。老人家好像看不出也不大懂事理的样子,里根和高纳里尔的虚伪是一眼就能看穿的。所以作为一个人,一个性格来说,李尔未免可笑、幼稚而愚蠢。他疯的时候,只能引起观众的同情,而引不起怜悯或恐怖心理。

葛罗斯特也是幼稚、可笑的。在本剧前几场里,他好像是风俗喜剧中的老一套人物。斯塔培把他比作一个旧脑筋的绅士,经常带着圆顶礼帽,夹着雨伞,沿着圣詹姆斯街散步。他没有露出后来将被挖瞎眼睛,成为悲剧人物的苗头。不错,《哈姆莱特》里的波洛涅斯也是个喜剧角色,后来也是被刺身而死的。但是,波洛涅斯之死有些滑稽,而李尔和葛罗斯特却要经受巨大的苦难。

演出者认为处理好《李尔王》的情节实际上是不可能的。用现实主义方式处理它,李尔和葛罗斯特便显得可笑而不成为悲剧角色。要当作神话或传说处理这一情节,莎士比亚的残酷世界又变得不真实。然而《李尔王》的残酷性对伊丽莎白时代的人来说,却具有时代的真实性的,

而且它一直真实到今天。但是,这是一种哲学意义上的真实。浪漫主义和自然主义的剧作都表现不出这种残酷;只有新的剧院才能办到。在新剧院中没有人物,而且悲剧因素已为怪诞不经所代替。而怪诞不经是比悲剧更为残酷的。

《李尔王》的主题是世界的衰落和垮台。本剧的开始和历史剧一样,是国土的瓜分和国王的让位。本剧的结束也和历史剧一样,是宣布新王。在开场白和收场白之间发生了内战。但是这个世界不再能愈合了,这一点是和历史剧与悲剧不同的。在《李尔王》里,没有年轻有为的福丁布拉斯继承丹麦王位;没有头脑清醒的屋大维成为奥古斯都·凯撒;没有高贵的马尔克姆“给我们饭桌添上酒肉,使我们夜间得到安眠”。在历史剧和悲剧的结束语里,新国王要邀请客人参加他的加冕大典。在《李尔王》里,不能有什么加冕。爱德伽找不到可邀请的人。所有的人都死了或被害了。葛罗斯特说的这句话是确切的:“这个伟大的世界将消灭干净。”那些活着的人——爱德伽、奥本尼和肯特都同李尔一样成为“毁灭了的生命”。(摘自杨周翰编《莎士比亚评论汇编》下,528页)

里德 (Isaac Reed, 1742—1807) 学者。代理人兼藏书家。艾萨克·里德收藏了大量书籍,许多学者,包括约翰孙博士和爱德蒙·马龙,都用过他的书。里德编辑的《戏剧传记》(二卷,1782)是重要的英国戏剧史书籍。1785年他修订了他的朋友乔治·斯狄文森编辑的莎士比亚全集(十卷)。斯狄文森去世后,里德完成并出版了扩编为21卷的版本,称为“第一集注本”(1803)。

里根 (Regan) 《李尔王》中李尔的

二女儿。她虽然缺乏像她姐姐高纳里尔那种强硬和残忍的性格，但她也同样残酷无情。她卑劣的品质比她的姐姐更令人讨厌。A. C. 布拉德雷在《莎士比亚悲剧》(1904)中说她是“莎士比亚笔下最可怕的人”。

里德利 (Maurice Roy Ridley, 1890—) 学者，伦敦波德弗德学院英语讲师。他编辑了《新莎士比亚戏剧》(1934—1936)、新亚登版的《安东尼与克莉奥佩特拉》(1954)和《奥瑟罗》(1958)。他还是《莎士比亚戏剧评论》(1937)的作者。

里奥宁 (Leonine) 《泰尔亲王配力克里斯》中，狄奥妮莎的仆人。狄奥妮莎说服他去杀害配力克里斯的女儿玛丽娜。里奥宁正要对付玛丽娜下毒手时，碰上几个海盗，被迫逃跑。回去后他却告诉主人玛丽娜已死，不幸被主人毒死以灭口。

里奥那多 (Leonardo) 《威尼斯商人》中，巴萨尼奥的仆人。二幕二场中，里奥那多被派遣去为夏洛克的仆人朗斯洛特·高波买新制服，并为安东尼奥准备告别晚宴。

里奥那托 (Leonato) 《无事生非》中人物，梅西那总督，希罗之父。里奥那托热情接待了阿拉贡王子唐·彼得罗一行人。唐·彼得罗刚刚结束与其庶兄唐·约翰的战争得胜而归，战斗中克劳迪奥表现非常突出。克劳迪奥爱上了希罗并通过唐·彼得罗表达了爱情。里奥那托答应了这桩亲事，但他要他们等一个星期，等等培尼狄克与贝特丽丝那“冤家对头”的一对。他与唐·彼得罗一道用计促成了这对“胡闹”情人的婚姻。

里昂提斯 (Leontes) 《冬天的故事》中的西西里国王。里昂提斯的疯狂的嫉妒在该剧的前三幕中起着主导作用。里昂提斯的显然是毫无

动机的嫉妒困惑着众多读者和观众的心。在莎剧中，出现过一连串嫉妒的形象，如克劳狄奥、奥瑟罗和波塞摩斯等。他们嫉妒的产生是有原因的，主要是坏人从中捣鬼，使他们中了奸计，因此他们既是害人者，同时又是受害者、牺牲品。里昂提斯与他们截然不同，他的嫉妒没有任何外因条件，仅仅是他自己的疑心，可以说他是一个不折不扣的害人者。里昂提斯的嫉妒完全是一种狂妄偏执的心理作用。里昂提斯的思维方式本来是病态的，早应得到纠正，但他身为君主，有至高无上的权力，这种条件使他得以把它发展下去，一直走向极端。这一个独具一格的暴君形象，他凭着手掌有生杀予夺的大权，以自己的喜怒哀乐作为是非的准则，仅仅因为心存疑心就可以任意颠倒黑白，滥杀无辜。遗憾的是，里昂提斯中途突然间改恶向善了。这不仅不合情理，更重要的是把这个形象所包含的批判力量弄得一干二净。

从里昂提斯的嫉妒很容易使人联想起奥瑟罗来，他俩都曾被嫉妒冲昏了头脑，去亲手杀害忠实于自己的人，但他们的动机和目的却不相同。奥瑟罗明显要比里昂提斯更高尚一些；他俩作为一种人物性格来说，奥瑟罗比里昂提斯更典型、更完整、更真实。柯勒律治是最早把二者加以比较的批评家，他认为嫉妒所具有的一切效力和伴生物，在里昂提斯身上全有表现，而在奥瑟罗身上却不存在。

另外，传统莎评都认为里昂提斯无原因的嫉妒是莎翁艺术上的失误，现在莎评却认为后期剧是童话故事，而不是现实生活的反映，因而里昂提斯的嫉妒和悔过都是不足为怪的，其真实性不在于外部动机，而

在于人物的内心世界和心理活动。现代莎评对莎翁后期剧的研究做了大量工作,也提出了一些有价值的观点,对里昂提斯加以某种程度的肯定便是一例。(里昂提斯在格林的散文传奇《潘达斯托》中是波希米亚国王潘达斯托)

里加律斯 (Caius Ligarius) 《裘力斯·凯撒》中,反对凯撒的叛党之一。尽管身体患病,可他仍然参加了反对凯撒的团伙。普鲁塔克描写过同样的情节。

理查二世 (Richard II, 1367—1400)

英国国王。《理查二世》中的主人公。“黑王子”爱德华的儿子。爱德华没有成为国王就去世了。理查继承了他祖父爱德华二世的王位。他的加冕典礼是英国最隆重的,它的华丽庄严将成为理查统治时期(1377—1399)的标志。在他的主要顾问和监护人约翰·刚特监护下,理查发展了一个神权君主的学说,神权君主是高于法律和传统的绝对统治者。约翰死后,他夺得了他的全部土地,剥夺了他儿子亨利·波林勃洛克的继承权,这时理查的傲慢和自负达到了顶峰。波林勃洛克成功地篡夺了理查的王位这件事在莎士比亚戏剧中是次要的,实际上,戏剧的焦点更多地放在理查本人的性格上。

莎士比亚笔下的理查是一个聪明、敏感、善辩的人。然而这些性质却被他性格中的轻浮、放纵和自吹自擂的弱点所损坏了。这些品质复杂地结合在一起,产生了莎士比亚第一个悲剧主人公。

《理查二世》 (Richard II) 莎士比亚的一部历史剧。

写作日期。 登记日期是1597年8月29日。1598年米尔斯提到该剧写于1595—1596年。

版本原文。 1597年出了第一四开本,该版省略了让位一场戏(四幕,一场)。该版本源于一个手抄稿,很可能是莎士比亚涂改的原稿。其他四开本分别出现在1598年(二个版本)、1608年和1615年。每个四开本版本都是在前一个四开本的基础上再版。让位一场戏第一次出现在第四四开本(1608)。第一对开本显然基于第三和第四四开本,偶尔对照提白演员用的剧本或演出用剧本。废黜王位一场戏大概是原剧本中的一部分,但第一到第三四开本中都删去了这个内容。伊丽莎白女王认为她与理查二世相似,因此强烈反对舞台上表现废黜他的王位,直到詹姆斯巩固了他的王位后,才允许演员演这场有争议的戏。

题材来源。 贺林希德的《英格兰与苏格兰编年史》。王后与园丁的戏是莎士比亚加的。如果该剧写于1595年,那么可能还有丹尼尔《内战》的前四册。

《理查二世》的结构很像马罗《爱德华二世》的结构。马罗首先把受历史事件支配的剧写成了展示一个软弱但有吸引力的人物性格的剧。莎士比亚模仿并改进了马罗《爱德华二世》的模式,像爱德华一样,莎士比亚的国王也是无理性和冲动的奴隶。

情节梗概。 **第一幕。** 兰开斯特公爵约翰·刚特的儿子、理查的堂弟亨利·波林勃洛克控诉毛勃雷谋害了葛罗斯特公爵,理查的叔父。毛勃雷把他叫作“丧心的叛徒”。理查下令以决斗来裁决,但到了最后的时刻宣布毛勃雷无期放逐,波林勃洛克放逐出境十年。

第二幕。 约翰·刚特死后,理查没收了他的财产,也就是剥夺了波林勃洛克的权力。他把这笔财产用于

爱尔兰战争。理查没有听从他的叔父约克和诺森伯兰的劝说。诺森伯兰听说波林勃洛克要回国要求他原应得的权利，率军加入了他的队伍。理查去爱尔兰时，波林勃洛克在约克郡登陆，在诺森伯兰的陪同下来到勃克雷堡，摄政约克公爵被迫迎接他们。

第三幕。理查在威尔士登陆，听到了他威尔士的军队已经解散或加入了波林勃洛克的军队，他的心腹布希和格林都被波林勃洛克杀死。理查和约克的儿子奥墨尔一起到弗林特堡避难，在弗林特堡理查成了波林勃洛克的阶下囚，但波林勃洛克声称他只要求归还他的土地。三幕四场是个抒情的幕间穿插表演，王后与园丁谈论理查王被废黜的可能性。

第四幕。理查的心腹巴各特被押到波林勃洛克面前，巴各特指控奥墨尔是杀害葛罗斯特的凶手。波林勃洛克下令赦毛勃雷回国，与奥墨尔对质。但卡莱尔主教宣布毛勃雷已死于威尼斯。理查被带上来，把王冠让于波林勃洛克；卡莱尔试图阻止，被诺森伯兰逮捕。理查将被送到塔狱，卡莱尔和奥墨尔策划“从我们这国土之上除去这罪恶的污点”，波林勃洛克。

第五幕。理查没有被送到塔里去，而是去邦弗雷特。在路上他与将被送往法国的王后告别。约克发现了奥墨尔的阴谋，匆忙赶去报告波林勃洛克，现在的亨利四世，但奥墨尔抢先一步来到波林勃洛克面前，要求宽恕，在约克公爵夫人的请求下，奥墨尔得到了宽恕。皮厄斯·艾克斯顿爵士奉波林勃洛克之命在邦弗雷特堡杀了理查。当艾克斯顿把理查的异棺送到波林勃洛克面前时，波林勃洛克虽然承认他乐意看

到理查死，但他矢口否认了这件事，他声明用鲜血浇灌成他的地位将使他的灵魂抱恨无穷。

评论。1592年因大瘟疫伦敦的剧院关闭了一年多，到1594年春重新开放。莎士比亚重新开始写历史剧。他着手完成他四部连续的历史剧《理查二世》(1595)、《亨利四世》上篇(1596)、《亨利四世》下篇(1597)和《亨利五世》(1599)的计划。

理查二世是一个有自我意识的诗人。在写这部剧时，莎士比亚刚刚完成了《维纳斯与阿都尼》(1593)和《鲁克丽丝受辱记》二篇长诗，正在写十四行诗。在理查二世的讲话中，莎士比亚加上了抒情的成分，使该剧与他以前的戏剧在结构和语气上都不同。新诗的风格很像礼拜式上的诗篇。理查二世有些像马罗的爱德华二世，但他是个更令人同情的人物。爱德华缺乏男子气概，令人厌恶，而理查以诗的形式说出的话，使人同情，同时加上了音乐色彩。

理查二世不像理查三世，他不是个明显无疑的罪犯。理查二世是自我陶醉的抒情诗人，随口吟诵着他创作的诗句。如三幕二场中，他回到威尔士，听说波林勃洛克的“势力一天一天强大起来”，他没有根据形势的需要采取任何军事行动，而是习惯地吟诵起挽歌。在这个时刻，扮演该角色的演员应该表现出悲痛，理查二世用了过于修辞性的语言说：“谁也不准讲那些安慰的话儿……为了上帝的缘故，让我们坐在地上，讲些关于国王们的死亡的悲惨的故事”。废黜一场戏是剧情发展进入高潮的标志，也是理查人物性格发展进入高潮的标志，因为在这个时刻，他必须放弃他所有王

权的标识；他设计了一个戏剧性场面，希望留下一个值得纪念的场面。他为每个演员分配“任务”，他首先从波林勃洛克开始：“这儿，贤弟，把王冠拿住了；这边是我的手，那边是你的手。现在这一顶黄金的王冠就像一口深井，两个桶一上一下地向这井中汲水”（四幕一场）。理查像导演一样高兴。在他放弃了王冠之后，他要来一面镜子，要看看脸上悲哀的表情，当他辨明没有什么悲哀的迹象，便摔碎了镜子。波林勃洛克的评价是：“你的悲哀的影子毁灭了你的面貌的影子”。这句话使理查完全忘记了自己的处境，把注意力全都放在这句话的巧妙性上，他转向波林勃洛克：“把那句话再说一遍。我的悲哀的影子！哈！让我想一想。一点不错……”（四幕一场）。他开始分析这句话，并评论它用得是否合适。甚至在他被关在邦弗雷特堡中监狱时，他也忘记了严酷的现实，试图把他栖身的牢狱与墙外的世界进行赋有诗意的比较。在这种情况下他成了一个可笑的喜剧性人物。后来，他杀死了艾克斯顿手下的两个仆从，暂时又成了悲剧人物。

刚特临终时数落了理查的罪行，这段话后来成为莎士比亚最著名的爱国言论。国王受那些阿谀奉承的人所引诱，他把钱花在这些人身上了，然后再去收税。虽然这些政策离间了他与臣民们的关系，但并不能为波林勃洛克的行为作辩解。根据当时人们可接受的理论，国王是上帝的代理人，如果反对国王，那就是亵渎。在理查被废黜和死亡问题上波林勃洛克的所作所为便是罪恶，在《亨利四世》上、下篇中他受到了惩罚。

在《理查二世》中，莎士比亚解决

了摆脱坏国王的问题。理查自己放弃了王位。虽然有许多令人怜悯的因素，但当理查坚持说他的情况比犹大出卖基督更严峻时，不免有些可笑。理查对自己过于敏感，而对别人的关心过于冷淡，这就削弱了对他的同情。因此他不是常规的悲剧主人公，该剧也不是传统的悲剧。然而理查命运的衰落与他上升时期成反比，他最后的行动虽然从年代上标志着他的失败，但却是他改过自新的开端。

舞台演出史。 该剧第一次有记载的演出是1601年2月7日，即艾塞克斯起事的前夕，在环球剧院。英国王权复兴后的第一次演出是1680年，纳汉姆·泰特的版本。1719年在林肯法学院剧场演出了著名的莎剧编辑刘易斯·西奥博尔德改编的剧本。1738年在考文特花园上演了很长一段时间。1815年3月在德鲁瑞街演了理查·罗顿改编的剧本，爱德蒙·金演理查二世。到1857年，该剧非常流行，共演了85场。1899年11月11日，在伦敦大学伯林顿花园的礼堂里哈利·格兰维尔·巴克为威廉·波尔演了一场《理查二世》。直到1900年3月，弗兰克·本森才把该剧带到兰心剧院。1905到1910年的莎士比亚戏剧节上，特里导演了《理查二世》，同时除1912年，从1901年到1913年，本森都在艾汶河畔斯特拉福演出了该剧。以后1916—1917，1919—1920年都上演了该剧。1924年乔治·海斯扮演的理查在老维克剧院上演。此后吉尔古德1929年在此和女王剧院扮演理查。

1934年莫里斯·埃文斯在老维克剧院扮演理查二世，1937年又在纽约圣詹姆斯剧院扮演理查二世。1947年亚历克·吉尼斯在新剧院扮

演理查二世,接着1951年、1955年、1956年英国各地都上演过该剧。

批评摘要。 塞缪尔·泰勒·柯勒律治。我要评论国王的人物性格。他不乏果断的决心,在他遭谋杀时表现了这一点,他也不乏思维能力,全剧都表现出他的谋略。但他仍然很软弱,反复无常,女人气,他感情丰富,简直是阴差阳错,总之不合国王的身份。在他处于顺境的时候,他专横无礼,在他处于逆境的时候,如果我们相信约翰逊的话,他虔诚仁慈。我不同意后者,因为我认为理查的人物性格始终如一,他开始是什么性格,最后还是什么性格,只不过他会随机应变,所以他在剧开始时的表现和剧结尾时的表现没什么两样……

从剧的开始到结束,他不断显示出他独特的思维能力。他追求新的希望,寻找新的朋友,他失望、绝望,最终把退位变成了一个荣誉。他把自己的精力分散在大量的想像之中,最后又竭力用他自己模糊的想法回避萦绕着他的这些想像。从他的整个生涯中,人们会注意到一些极迅速的变化:从希望到失望,从无限的爱到极端的忿恨,从虚假的退位到最尖锐的指责。所有这些过渡,都是由大量最丰富的思想活动来衔接的,如果演员能扮演好理查,那么这个角色一定会比莎士比亚戏剧中任何一个角色,也许只有李尔王例外,更令人喜欢。[摘自S. T. 柯勒律治:《莎士比亚评论》,1960]

沃尔特·佩特。也许没有任何其他戏剧充满了这样丰富、新鲜和斑驳华丽的词藻。语言的色彩和比喻不是简单地与所修饰的词组连在一起,而是完全熔合于该词组之中。莎士比亚情不自禁地把这些华丽的词藻施于他的人物,如“理查二世被

废黜”这个剧,作为一个高雅的诗人,如果是这样,理查二世从头到尾,无论在明亮的地方,还是在阴暗之处,都能把任何事情看得富有诗意,在作艺术处理时,加上诗歌的措词。理查二世用最美好的语言使国王的自负与必然命运之间讽刺性对比的陈词滥调赋有新意。这简直是词汇的宝库。在理查手里,无韵诗优美、娴熟,是音乐的变音,是韵脚消失的真正诗篇。而对莎士比亚来说,至少年轻时的莎士比亚,韵脚消失是对诗歌进行最后细腻的润色,恰如其分。理查对朋友和他的妻子和葛可亲,他也清楚他美妙的口才在他的敌人所害怕的人身上所产生的效果,莎士比亚细心地考虑到他“高贵的血液”怎样随情感的急剧变化上升或下降。

……戏剧《理查二世》,像音乐作品一样,注意到作品的每个成分,简单的连续性、连贯性效果,这在戏剧大师手下也不多见。该剧与《罗密欧与朱丽叶》一样,通过幸福的降生和不断的发展,使戏剧成为集民歌、抒情诗、歌曲和音乐的旋律为一体的统一体,这类剧只有几部。《罗密欧与朱丽叶》是由三个独立的诗歌形式构成的更大的诗歌形式,是一篇完美的交响乐。[摘自《欣赏》,1889年]

威廉·巴特勒·叶芝。我认为莎士比亚是用同情的目光来看待他的理查二世,而不是别的什么。他真正理解在历史的某个时刻,理查作为一个国王是多么不合适,但他可爱,充满了反复无常的幻想,像彼得说的,是一个“狂热的家伙”。在塑造理查二世时,莎士比亚模仿了贺林希德的人物,这个人充满了法国式的优雅风格,赋予生活新的可贵的东西和新的光彩,他对朋友“过于

友好”，对敌人“过于偏袒”。当然莎士比亚在写他的国王失败时想到了他失败的原因，其中很少一部分原因是理查无疑缺乏令同伴们喜欢的品质，而更多的原因是他的某种品质是任何时代都不能接受的品质。如果假设莎士比亚喜欢废黜国王的人，就是假设莎士比亚用市政议员审视城镇职员的优点的眼光来判断一个人；如果他走过时，听到沃莱恩在床上喊：“先生，你是笔的转动制造出来的而我是上帝的呼吸制造出来的”，他一定会认为医院的负责人更好。我认为在理查二世身上，莎士比亚确实看到了失败在等待着所有的人，不管他是艺术家还是圣人，他们发现人们期待着他们付出力量，而他们除了令人沉思的美德，如抒情的幻想、或甜美的性情、或朦胧的尊严、或上帝的爱、或上帝制造出来的精灵的爱以外什么也没有。他看到迷惑和耐心过后，这种人也会像普通人、像波林勃洛克或约翰王一样无正义感，那样野蛮。中世纪虔诚慈善的理想已不存在，现代实用主义的思想已经笼罩着穹苍；可爱的英格兰已不存在，然而诗人并不完全失望，因为他们还能平静地、同情地看世界变化的过程，虽然人们有这样种种所作所为。这就是悲剧性讽刺的实质。（摘自《善与恶的思想》，1903年）

理查三世 (Richard III, 1452—1485)

英国国王；在《亨利六世》中篇和下篇中，是葛罗斯特公爵，约克党的领袖，暗杀亨利六世的凶手；在《理查三世》中，是个杀人凶手，英国臭名昭彰的篡权者。莎士比亚对理查的刻画主要根据都铎时期历史学家们的描述，这些历史学家是在理查的敌人统治时期从事写作，他们毫不犹豫地把自己一切罪恶都加在理查身

上，因此莎士比亚笔下的理查弓腰驼背，在篡夺王位的过程中杀人无数，十恶不赦。

虽然理查毫无疑问是个篡权者，也许还是个暗杀者，但在历史上，他只不过是时代的产儿，他的凶残和灭绝人性与他同时代的许多人是一致的。然而理查本人的性格确实不能使人信赖，事实上最终导致他在波士委失败的主要原因是他的同盟者们背弃了他。但不管怎么说，理查还是有个竞争力的领导者，一个武艺高超的勇敢的战士，不会是像莎士比亚要表现的那样身体畸形的人。

然而莎士比亚人物性格的成功不在于历史的真实性，而在于通过丰富的想象力使抽象的罪恶具体化。这样塑造人物形象是有先例的。莎士比亚塑造理查的人物形象时考虑到中世纪戏剧中象征罪恶的角色。像中世纪的人物，驼背理查以他十足的丑恶性格控制着他的行动，他的力量来自他全心从恶，因此他取得了一种恶魔般的尊严，只有弥尔顿的撒旦可比拟。理查是莎士比亚第一个最伟大的坏蛋，是爱德蒙和伊阿古的祖先。

《理查三世》(Richard III) 莎士比亚的一部历史剧。

写作年代。登记日期是1597年10月20日，同年出版，大约创作于1592年至1593年。

版本原文。在第一对开本出现之前曾五次再版（第二四开本，1598；第三四开本，1602；第四四开本，1605；第五四开本，1612；第六四开本，1622）。

题材来源。主要是贺林希德的《英格兰与苏格兰编年史》第二版（1587）。理查从葛罗斯特公爵到后来的理查三世等重要事件，都是贺

林希德逐字照搬爱德华·霍尔的编年史(1548)。霍尔的大部分题材又来自托马斯·莫尔的历史故事《理查三世》(1513)和波利多尔·弗吉尔的《英国史》(1534)。莎士比亚的《理查三世》集中了早期悲剧的许多传统,戏剧性地把理查三世写成了驼背的皇族恶魔。

情节梗概。在爱德华王的弟弟理查通向王位的路上有六个障碍:爱德华四世的两个儿子,威尔士亲王和约克公爵、女儿伊利莎白、理查的哥哥克莱伦斯公爵,以及克莱伦斯的儿子和女儿。

第一幕。随着约克王室的胜利和爱德华四世的就任,英国国内基本恢复了平静,但葛罗斯特公爵的灵魂一刻也不安宁。由于他身体的畸形和天生的丑相不能找到半点赏心乐事,他决心要证明自己是个恶人,克莱伦斯公爵就成了他第一个暗算的目标。他制造谣言使爱德华四世相信克莱伦斯是阴谋篡位者,把他关进伦敦塔,并假装同情,使克莱伦斯相信这一切都是王后伊利莎白和她的弟弟利佛斯伯爵造成的。从海司丁斯嘴里,理查得知国王病重。这个消息使理查想到,他如果要实现自己的野心,必须让克莱伦斯死在爱德华四世之前。

在安夫人为公公亨利六世送葬途中,理查向安夫人求爱。理查正是杀害她丈夫和公公的凶手,安夫人用了许多恶毒的字眼来咒骂他。理查为自己的罪行辩护,把政治谋杀说成是情杀,是出于对安夫人的痴情,并要以死来表明他的真情,最后安夫人半信半疑地接受了他的戒指。

亨利六世的寡妻玛格莱特告诫人们去反对理查。

理查派两个刽子手去伦敦塔杀害

了克莱伦斯。

第二幕。生病的爱德华王急切地要恢复宫廷内的友爱,劝说玛格莱特王后和她的亲属与海司丁斯勋爵和勃金汉公爵和好。理查在场,并报告了克莱伦斯的死讯。爱德华认为这是自己的过失,郁郁不乐。

爱德华死后,年轻的威尔士亲王继位,和平的气氛被打破。伊利莎白王后和理查的母亲公爵夫人惊讶地听说葛罗斯特和勃金汉把派往威尔士护送亲王去伦敦的利佛斯、葛雷和马斯·伏根爵士都下了狱。伊利莎白王后决定和小儿子约克公爵去圣堂避难。

第三幕。爱德华亲王和理查、勃金汉回到伦敦后,勃金汉劝说红衣主教把约克公爵从圣堂接回来。爱德华亲王与他的弟弟团聚,他们接受了理查的建议,被送往伦敦塔等待加冕典礼。

理查和勃金汉派凯茨比打探海司丁斯,如果理查获得王位,他会有什么想法。凯茨比探知海司丁斯宁可脑袋落地也不愿看到理查篡夺王位。海司丁斯被押往断头台时,回想起斯丹莱的警告和玛格莱特的诅咒。

理查欺骗市长说海司丁斯死有应得后,理查又命令勃金汉跟市长去市政厅,看时机提出爱德华的孩子们出身不清楚,还暗示说爱德华本人也不是他父亲约克公爵的亲生前嗣。勃金汉带回消息说,虽然在他夸夸其谈的演讲后群众没有什么反映,但他自己的人齐呼“上帝保佑理查王!”当市长和一些市民到来时,理查正装作专心祈祷,勃金汉和市长请求他接受王位,理查再三推辞后才同意。

第四幕。在伦敦塔前,伊利莎白王后、约克公爵夫人和现理查的夫

人安要见二位王子，但勃莱肯伯雷挡住她们，说国王严令禁止出入。斯丹莱来请安去西敏寺加冕为理查王后，几个人听到后都惊呆了。

理查加冕后，暗示勃金汉除去两个王子，勃金汉犹豫不决，理查雇了提瑞尔去杀害这两个孩子。接着，理查指示凯茨比去散布消息说安病危。因为他要巩固他的王位，必须与已故爱德华王的女儿伊利莎白结婚。他要把克莱伦斯的女儿嫁给穷汉，克莱伦斯的儿子是个傻子，他不在乎。勃金汉逃跑。

伊利莎白王后和公爵夫人哀悼两个王子，遇到玛格莱特王后。理查提出向伊利莎白王后的女儿求婚。虽然理查是杀害她儿子的仇人，但理查说这个结合会带给她儿孙之福和国家的和平，她最后同意劝女儿与理查结婚。

使者们带来消息，里士满已从布列塔尼到英国来索取王冠，得到了勃金汉的支持。理查很快得知勃金汉公爵就擒，里士满伯爵正在弥尔福登陆。

第五幕。在波士委战场，里士满的军队正准备第二天发动进攻。理查梦见所有被他杀害的人的鬼魂，预言他将被打败，里士满将要胜利。理查醒来，很快战胜了恐惧。战斗刚开始，理查就得知斯丹莱已投奔了里士满。虽然理查拼命顽抗，但终于被里士满杀死。里士满后称亨利七世，他宣布与爱德华的女儿伊利莎白联姻，结束红、白玫瑰二家王室的恩怨。

评论。《亨利六世》中篇、下篇与《理查三世》一起构成了约克王室和兰开斯特王室冲突的玫瑰战争的戏剧化历史。《亨利六世》下篇似乎进入了战争的最后阶段，约克人获胜，爱德华四世终于登上了王位。恶魔

理查的出现对将来更为重要，他构成了《理查三世》的全部情节，使《亨利六世》下篇和《理查三世》产生联系，并构成一个统一的整体。莎士比亚大胆的几笔就在我们头脑中留下了这个恶魔的形象。在亨利的剧中，理查在图克斯伯雷战役中，刺死爱德华亲王，在伦敦塔杀害亨利王，使他的恶发展到顶峰，在《理查三世》中，莎士比亚经常提醒观众，理查在前二部剧中杀过人。在伊利莎白王后和公爵夫人哀悼被理查杀害的亲人时，玛格莱特哀诉说：“我有一个爱德华被一个理查杀害了，我有一个亨利被一个理查杀害了；你有一个爱德华被一个理查杀害了，你有一个理查也被一个理查杀害了。”

莎士比亚不断用与理查相应的动物意象，使理查这个非人的恶魔更生动。玛格莱特把他称作“一条打鬼印、流产下来的掘土猪”。在接下去的一段话中，她警告伊利莎白王后，“小心那个狗东西；要知道摇尾的狗会咬人。”最后里士满杀死理查后说：“今天我们战胜了，吃人的野兽已经死了。”

理查的邪恶是许多戏剧传统的综合。最明显的是塞内加悲剧中凶残的暴君，在马罗的剧中改成了帖木耳、暴君的暴虐行为使戏剧充满了暴力和流血。除暴君和复仇的主题外，该剧还采用了希腊悲剧和塞内加悲剧的技巧。恶人往往矜骄傲慢，看不到迫近的惩罚。理查就要背弃海司丁斯和勃金汉时，都首先骗取他们的信任，然后捏造“背叛”的罪名，把他们立刻处死。他们的惊讶就成了理查轻蔑他们的笑料。这些插曲都是理查恶魔幽默的最好例证。

玛格莱特在悲剧中不寻常的地位

说明她是出自塞内加悲剧中的人物。她在《理查三世》中那些戏剧性的事件是毫无历史根据的。1475年她离开英国去法国,并死在那里,在此期间从未回过英国。莎士比亚为她安排的角色是超出人类范围的。她像塞内加悲剧中的地狱恶魔复仇女神。她们出现在人间是为了激起对过去的罪行复仇。玛格莱特的诅咒远远超出了一般受挫折妇女的愤怒语言,而是命运女神发出的声明。模仿挽歌和轮流对白使该剧显得语言奔放。在理查企图说服伊丽莎白王后要她的女儿与他订婚时的对话就使用了轮流对白的技巧。

理查王:为我向她巧用你的辞令。

伊丽莎白王后:老老实实最能打动人心。

理查王:那就老老实实告诉她我这一片真情。

伊丽莎白王后:老实而不真切,说起来倒很别扭。

理查除具有恶魔般的人物性格特点外,还表现出喜剧性人物的性格特点。M. M. 瑞斯把他称为莎士比亚“最伟大的喜剧性人物”。伊丽莎白时代的观众会把他看成道德剧中象征罪恶的角色。理查自己也承认他与道德剧中象征罪恶的角色之间的联系:“就这样。好比传统戏剧里那个名叫‘孽障’的丑角一样,我也来一个一词两用,故弄玄虚。”(三幕一场)

理查总是牵着他的牺牲品的鼻子走,并从中得到乐趣。他轻而易举地将克莱伦斯送进监狱,使人物性格更具讽刺性。他对自己说:“……单纯的克莱伦斯!我是多么爱你,恨不得马上把你的灵魂送归天国,单看上天是否有意收下我这份礼物。”(一幕一场)这些并不是塞内加悲剧中暴君的特征,也不是臭名昭

著的恶棍的特征,而是道德剧中象征罪恶的角色的特征。

理查用演员般的能力创立了一套骗术,甚至引起勃金汉愚蠢的模仿。莎士比亚借此让他进行过火的表演。勃金汉向理查保证时吹嘘他的表演技巧说:“我就会扮演老练的悲剧角色,讲着一句话,回头看看,四下窥视,战战兢兢,草木皆兵,而满腹狐疑;我也会装出假笑,又能运用各种鬼脸怪相;这两副脸谱都由我随意调配,以丰富我的技艺。”(三幕五场)莎士比亚写《理查三世》的一个主要目的是表现在英国历史上如何按上帝意愿行事的例子。戏剧中发展了这样的主题,由于神的惩罚和帮助,使分裂的英国重新团聚。在《亨利六世》中,玛格莱特王后在理查和他的兄弟克莱伦斯、爱德华中间,孤立无援,亲眼目睹他们刺杀了她的儿子爱德华,她诅咒他们,并预言上帝的复仇。祈求神的惩罚构成了该剧的道德结构。超凡的存在预示着理查应该受到惩罚,也可以把这看作该剧结构的主要支柱。克莱伦斯、王后的亲属、海司丁斯、勃金汉等人遭受的报应构成了这个支柱下的其他成分。剧中每个小的灾难都是上帝主持公正的一种方式。

理查随心所欲,除去了争夺王位的所有对手。他在著名的开场白中赤裸裸地说出了他的目的和开始他罪恶行径的原因。“绵绵的歌舞升平的年代”没有为他这样丑陋的驼子提供任何适当的机会。他不能在贵妇们的内室里伴随春情逸荡的琵琶声轻盈地舞蹈,他感到无聊。为了摆脱无聊,他只好以歹徒自许,用尽醉酒谎言、毁谤、梦呓。他接着又描述了篡夺王位的第一个步骤。此后他一直是一帆风顺,直到“里士满”这个名字出现后,复仇女神的影

子降临到他身上,他的智慧暗淡,意志消退,他不再发号施令,坏消息接踵而来,被他杀害的所有人的幽灵都向里士满欢呼,并预言他在第二天的战役中会失败。这些超自然的来客使理查感到震惊和失望,他对自己说:“怎么!我难道会怕我自己吗?旁边并无别人哪,理查爱理查;那就是说,我就是我。这儿有凶手在吗?没有。有,我就是;那就逃命吧。怎么!逃避我自己的手吗?大有道理,否则我要对自己报复,怎么!自己报复自己吗?”(五幕三场)对于这段话还有另外一种解释。兰勃特的荷兰戏剧《红白玫瑰》(1651)明显地参考了莎士比亚戏剧,该剧中和鬼魂同时出现的还有理查本人的鬼魂。在神话故事中一个人的鬼魂出现就预示着这个人死期临近,所以这种想法是很有趣的。这样上面的对话就是理查与他自己的鬼魂的对话。当这个奇怪的幻觉消失后,他说:“我只有绝望了。天下无人爱怜我了;我即使死去,也没有一个人会来同情我”。这与《亨利六世下篇》中理查那段趾高气扬的吹嘘也是一致的。他说:“我是无兄无弟的,我和我的兄弟完全不同。老头们称作神圣的‘爱’也许人人都有、人人相同,可我却没有什么爱,我一向独来独往。”(五幕六场)

天亮后,理查又恢复了原状,他开始呼唤人马,安排迫近的战役,趋赶夜间的恐惧。他既告诫士兵又告诫自己说:“将士们,担起各自的任务来。莫让喋喋的梦呓使我们丧胆”。理查虽然勇敢地冲上战场,但不到一个回合就被里士满杀死。

莎士比亚赋予里士满的不是什么人类的特征。说他是一个人,不如说他是上帝的工具,他的使命是完成约克和兰开斯特两家王室的结

合,使长期遭受内战蹂躏的国家恢复和平。里士满从来没让他的人,或者说莎士比亚从来没让他的观众,忘记上帝与里士满同在。他向士兵们致辞时说:“上帝和正义都在同我们一起作战。”而他的敌人“始终与上帝为敌。你们既和上帝的敌人交战,做上帝的战士必得天道庇佑”。(五幕三场)在胜利后他以统帅身份颁布各种命令,并宣布他与伊利莎白凭神旨联姻,这会使后裔永享太平,国泰民安。最后他用祈祷结束了他庄严的讲话:“今日国内干戈平息,和平再现,欢呼和平万岁,上帝赐万福(阿门)!”这是祈祷终了之语,伊利莎白时代的观众都会随他说“阿门”。

舞台演出史。英国。理查德·伯贝奇扮演理查三世,他很快成为莎士比亚剧团中最著名的演员。该剧在17世纪演了多长时间,有多少人看过该剧,详细情况不太清楚。1633年11月16日有一个在宫内演出过一次的记录,但没有关于王政复辟时期该剧重新上演的记录。

1700年科利·西伯改编的剧《理查三世王》一直上演到近代。西伯改编的剧本把《亨利六世下篇》、《理查二世》和《理查三世》的一些内容都穿在一起了。他甚至把《亨利四世下篇》第一场的一部分和《亨利五世》第四开场白中的14行都插入他的剧本,其中理查在最后一场战斗中的独白中还有他自己写的诗句。他的剧本把玛格莱特这个角色和所有那些悲叹的女角都删掉了。他还删去了克莱伦斯和斯丹莱。直到1739年,西伯本人一直扮演理查。

两年后,1741年,大卫·加里克采用了西伯剧本的一部分,在古德曼剧院首场演出。1742年到1776年每年都上演加里克的改编剧本。

1783年约翰·菲利普·肯布尔第一次扮演理查，他扮演的理查是很克制的，与加里克那个讽刺的危险人物完全不同。1811年肯布尔对西伯的剧本稍加改进，恢复了一些莎士比亚的语言，并担任主角，获得了巨大成功。伊利莎白王后在这场戏中由肯布尔的妹妹著名的萨拉·西登扮演。19世纪前50年，扮演过理查的著名演员有乔治·弗雷德里克·库克、埃德蒙·金和朱尼厄斯·布鲁特斯。1821年3月13日，查理斯·麦克莱迪大胆试验，恢复了莎士比亚的《理查三世》原剧本的大部分内容，慎重地保留了西伯剧本中最通俗的插科打诨。但令他失望的是评论家和公众明显喜欢西伯的剧本，他被迫重新回到西伯的剧本上。1837年查理斯·金在西伯的《理查三世》中扮演主角，轰动了伦敦舞台。1850年，他在剧中选用了100名演员，场面十分壮观。

塞缪尔·费尔普斯是真正在英国舞台上恢复上演莎士比亚的《理查三世》剧本的人。1845年2月20日该剧在萨德勒的韦尔士剧院上演。评论家为恢复了玛格莱特这个角色而欢呼，但认为西伯剧本中的理查更好些。1861年11月，费尔普斯再次督导《理查三世》时又用了西伯的剧本。

1877年1月，在兰心剧院亨利·厄尔文恢复使用的莎士比亚原剧本首次上演，但有几处删改。1896年他的剧本也同样没有成功。1889年理查德·曼斯菲尔德恢复改编的《理查三世》在伦敦环球剧院的演出很壮观，后来他把该剧带到美国。为了在剧中展示理查的罪恶进程，他在演出公告上详细地标出了五幕的情况。虽然曼斯菲尔德大部分采用了莎士比亚的原剧本，但仍然是相当

简练，删掉了玛格莱特，也按西伯的开头用了《亨利六世下篇》关于谋杀亨利六世的部分。

《理查三世》是弗兰克·本森剧团的基本剧目，本森扮演理查。1886年至1915年间经常在斯特拉福演出。1911年合作电影公司发行了本森在斯特拉福纪念剧院扮演理查的两盘影片。吉纳维夫·沃德在伦敦和斯特拉福1908和1909的演出中都扮演玛格莱特王后。1916年在陛下剧院她仍然担任这个角色。罗伯特·阿特金斯1915年和1916年在老维克剧院本·格里特的剧本中扮演理查三世。1920年至1923年再次上演。这十几年也许贝利奥尔·霍洛韦扮演的理查三世最著名。1921年和1923年他在斯特拉福为W.布里奇斯·亚当斯担任了这一角色。1923年12月他扮演的阴险的葛罗斯特第一次与西部观众见面。两年后，他再次扮演理查三世，同时伊迪丝·埃文斯扮演的玛格莱特也同样获得了成功。1927年他再次扮演了狡猾的坏蛋，1930年在新剧院的演出使他倍受欢迎。

1934年有一次露天演出，皮特·格伦维尔担任主角。老维克剧院1937年演出了亨利·卡斯的剧本，1938年演了蒂龙·格斯利的剧本，埃姆林·威廉斯扮演理查。1939年斯特拉福演出了艾顿·佩恩的《理查三世》，约翰·劳里扮演葛罗斯特，多萝西·格林扮演玛格莱特，阿利克·克卢恩扮演里士满。唐纳德·沃尔福特战时在斯特兰德剧院举办的莎士比亚戏剧演出，包括1941年1月8日《理查三世》简本，和1942年1月《理查三世》全剧。1944年在斯卡拉剧院，沃尔福特再次扮演理查三世。他的妻子罗瑟琳·艾顿扮演安夫人。

劳伦斯·奥利维尔塑造、扮演的理

查三世,把聪明智慧与大胆的戏剧表现相结合,充分体现了理查三世特殊的人物性格。在老维克剧院演过25年玛格莱特的西比尔·桑代克再次扮演玛格莱特。1944年9月13日,在新剧院上演了老维克的版本,约翰·伯勒尔演理查,拉尔夫·理查森演里上满,尼古拉斯·汉南演勃金汉,乔伊斯·雷德曼演安夫人。1948年奥利维尔与老维克剧团一起到澳大利亚和新西兰巡回演出,三个上演的剧目中包括《理查三世》。1949年他回到新剧院,再次扮演理查,这次维维恩·利扮演安夫人。1955年奥利维尔自己导演的影片中保留了奥利维尔扮演的可怕的、恶毒的理查三世形象。这部影片作了精心删改(删去了玛格莱特),演出精彩,约翰·吉尔古德扮演克莱伦斯,塞德里克·哈德威克扮演爱德华四世,拉尔夫·理查森扮演勃金汉,阿利克·克卢恩扮演海司丁斯,评论家对该片意见有分歧。

1953年格伦·拜厄姆在斯特拉福导演了《理查三世》,马里斯·戈林主演理查,亨利·安德鲁斯扮演勃金汉,尤尼·米切尔扮演安夫人。同年在加拿大安大略省斯特拉福,蒂龙·格斯利主办的第一届莎士比亚戏剧节上,上演了《理查三世》,阿利克·吉尼斯担任主角。1957年老维克上演的《理查三世》由罗伯特·赫尔普曼、巴巴拉·杰福德和费伊·康普顿分别扮演葛罗斯特、安夫人和玛格莱特,演出由道格拉斯·西尔督导,这次演出并不成功。1961年斯特拉福演出的《理查三世》也不成功。1961和1962年老维克剧院科林·格雷厄姆监制的《理查三世》,虽然有保罗·戴恩曼、罗伯特·爱迪森和艾琳·阿特金分别扮演理查、克莱伦斯和安夫人,但也不理想。与此同时

电视向观众演了《国王们的时代》,这个节目1961年制作,从莎士比亚的历史剧《理查二世》演到《理查三世》。

1963年皮尔·霍尔的《玫瑰战争》三部曲在斯特拉福上演,其中有《理查三世》。该剧1964年在阿尔德维奇上演,次年又在斯特拉福戏剧节上演。约翰·巴顿的剧本把《亨利六世》和《理查三世》按逻辑排列叙述。

舞台演出史。美国。美国演出的《理查三世》紧跟英国,1820年和1825年,埃德蒙·金两次访问美国,发现《理查三世》很受欢迎。1821年朱厄尼斯·布鲁特斯·布思访问美国时首次扮演了理查三世,他塑造的野蛮的流氓形象受到好评。1852年他的儿子埃德温·布思也由于塑造了理查的形象而闻名。最初他扮演的理查突出了他的恶魔和欺骗行为,后来他越来越接受他父亲的影响。1876年他在纽约布鲁克萊恩剧院演出的《理查三世》,在美国舞台上恢复使用了莎士比亚的原剧本。1904年12月5日在纽约公主剧院罗伯特·曼特尔选用了西伯的剧本,也获得了成功。1920年约翰·巴里莫尔采用理查德·曼斯菲尔德的演出方案,他扮演的理查三世令人难忘。1965年明尼阿波利斯上演该剧时休姆·克罗宁主演,他塑造的理查是恶魔似的小丑,体现了黑色幽默。除舞台上演的戏剧外,还有两部影片,第一部1908年发行,第二部1913年发行。

批评摘要。撒缪尔·约翰孙。这是莎士比亚最著名的戏剧之一;然而我还不知道对它是否有像对其他作品那样过高的赞扬。该剧中有许多场本身非常壮丽,给人以极深刻的印象,这是不可否认的。但有些部分是无聊的,有些部分很糟,还有

些内容是不大可能发生的。(摘自《威廉·莎士比亚的戏剧》,1765年)

詹姆斯·拉塞尔·洛厄尔。我认为在莎士比亚的戏剧特别是历史剧中应期望找到微妙的诗歌措词、幽默和修辞等三个特点。在我看来,《理查三世》中,这三个特点比在他的任何其他类似戏剧中都少;因为虽然在《理查二世》中没有幽默式的人物,但在国王被废黜后的讲话中多次用讽刺性幽默。在《理查三世》中不时可见到些幽默,如理查训斥勃金汉的诅咒中说:“噢,不用发誓,我的勃金汉公爵”;剧中还有其他许多莎士比亚的润色;但该剧给我的总印象是除舞台效果外,如果把它作为莎士比亚本人,或主要是他本人的作品来考虑,它缺乏所有莎士比亚最独特最有代表性的特征。我认为这是结论性的,因为,歌德说得非常正确,如果在莎士比亚最优秀的戏剧中有什么不足之处的话,那就是它们超过了应有的数量。他在谈到莎士比亚的《亨利四世》时也讲了同样一个事实:“如果传给我们的这类其他东西都丢失了,我们可以从该剧中重新创造出诗句和修辞技巧。”

《理查三世》给我们的第一个印象是,该剧在观念和技巧上都具有情节剧的特点。看过该剧在舞台上演出的人都知道,扮演理查的演员肯定会违反哈姆莱特为演员所提出的所有审美原则。他肯定会动怒;他肯定会把廉价座位上的观众耳朵震裂;他的舞台步伐肯定不会那样自然、稳重。这时作为适合大众口味的节目筹备人,莎士比亚可能愿意让其他人和廉价座位上的观众帮助填满他剧团的金库,因此必须为他们提供合他们口味的精彩节目。所以,他也许修改或甚至加上一个已

被证明是受大众欢迎的拙劣的戏剧,这点不是不可理解的;但是不可理解的是他为什么要写一个完全违反我们多少可从他的作品中推断出的审美原则的戏剧。(摘自《詹姆斯·拉塞尔·洛厄尔全集》,1904年)

沃尔夫冈·克莱门。这个剧突出的特点是主人公理查三世无所不在。我们已经说过,整个剧情都依靠他这个人物。但不仅如此,甚至在他不在场上的时候,我们也感到他的存在。这部分是由于意象。理查的本性给他人留下的印象不断从他们的语言中反映出来,主要以动物意象的形式表现。他最基本的意象是可憎的狗,这个意象可追溯到《亨利六世下篇》。在第四幕哀悼一场戏中,玛格莱特王后最生动地阐述了 this 意象:“从你那狗窝般的肚腹里爬出了一条地狱猛犬,来追噬我们大家。他张牙舞爪,扑住羔羊,撕咬,舐吮着他们宝贵的血……”(四幕四场)理查三世还进一步被说成毒蛤蟆、毒蜘蛛、驼背蟾蜍、打了鬼印、流产下来的掘土猪……

我们不能夸大这些令人厌恶的动物意象的想象作用。如果我们没意识到这个作用,那么由于在舞台上驼背理查的讨厌形象不断被转换为与他本性一致的动物,因而从这个角度也能说明他残酷的兽性。《理查三世》是莎士比亚第一部用象征性意象作为主题反复出现来刻画主要人物的戏剧。在《亨利六世》中,动物意象偶尔被用到格斗的个人身上,没有什么区别。克列福和萨立斯伯雷,还有塔尔博都被比作狮子,这些人物都不能用属于他们的意象来相互区别。当莎士比亚把勇士比作熊、狼、牛、鹰等动物时,他没有考虑独立的个人;他试图创造一个战斗和战争的总气氛。然而,在《理查

三世》中,意象开始为独立的人物性格服务。(摘自《莎士比亚戏剧意象的发展》,1951年)

A. P. 罗西特。表面上看,他(理查)是魔鬼、地狱里产生的恶魔和畸形的蟾蜍等(一切丑恶的东西)。但通过作为演员的杰出才能和把喜剧丑角与恶魔幽默的结合,他把虚假表现得比真实更有吸引力(演员的作用),他赞美丑恶和罪恶,以此逗趣(小丑颠倒黑白的把戏)。你可以说,“我们不把他看得很认真”。我回答,“那正是他的熟人多数都进了地狱的原因:正是这个恶魔小丑所依靠的。”但他不仅是这个恶魔的化身,在惩罚罪恶的预定计划中,他实际上是上帝的代理人,是“上帝惩罚的工具”。按都铎宗教历史原则,这个计划是正确的。因此,从真正意义上讲,理查是“不可能做错事”的国王;因为在对邪恶进行惩罚的过程中,他的作用是复仇的天使。因此我的似非而是的标题是“带角的天使”。

似非而是被我大部分疏忽的东西,仁慈地说,被令人厌恶的“正义”所加强。这也许是上帝的意愿,但它令人厌恶:它像(被召来的)魔鬼的意愿一样无情。与马罗《帖木耳》中无痛苦的、无人性的屠杀形成明显对比。(摘自《带角的天使》,1961年)

理查·霍金斯 (Richard Hawkins, ? — 1636) 伦敦书商,1632年参与出版了第二对开本。

理查·葛罗斯特公爵 (Richard Duke of Gloucester, 1452—1485)

理查·普兰塔琪纳特第四子,约克公爵三世,后为理查三世。他最初出现在《亨利六世》中篇中,和其父一起参加圣奥尔本战役。真实,历史上真正的理查此时年仅8岁。在

《亨利六世》下篇中,其兄爱德华封他为葛罗斯特公爵。他杀死了亨利六世之子,威尔斯亲王爱德华,又杀死了囚禁在伦敦塔里的亨利王,辅佐其兄登上皇位。在《理查三世》中,他野心萌发,暗害了其兄克莱伦斯公爵。爱德华四世病故后,他又谋害了先王留下的两个儿子,其中一个刚即位的爱德华五世,另外还把克莱伦斯之子囚禁起来,将其女嫁与穷人,清除所有有可能争夺王位的人。他终于如愿以偿,登上王位,称理查三世。后来在波士委战场被里士满率军击败,当场殒命。

理查·拉德里夫爵士 (Sir Richard Ratcliff or Radcliffe, 死于1485)

《理查三世》中理查三世的主要顾问,监督处死了利弗斯、葛雷和伏根(三幕三场)。后在波士委战场上出现,并在该战役中阵亡。

“利益”台词 (Commodity speech)

《约翰王》中庶子的一段台词(第二幕第1场,561—598行),嘲讽法兰西王在“利益”的诱惑下,放弃对亚瑟王子的支持:

那笑脸相迎的绅士,使人心痒骨酥的利益,

利益,这颠倒乾坤的势力……

这段台词表明,是“利益”这个魔鬼在统治世界。

利科丽达 (Lychorida) 《泰尔亲王配力克里斯》中,玛丽娜的保姆。利科丽达陪伴配力克里斯和泰莎航海去泰尔,途中泰莎生玛丽娜时不幸“死去”,被抛入海中(三幕一场)。后来,利科丽达与玛丽娜一块被留在塔萨斯(三幕二场)。在四幕开头的序诗中,剧情解释者“老人”报告说利科丽达已经死亡。

利摩琪斯 (Lymoges) 《约翰王》中人物,奥地利公爵。莎士比亚剧中的利摩琪斯是两个历史人物的结

合:奥地利第二代大公列奥波得和利摩琪斯子爵维多玛。二人皆为狮心王理查的敌人。奥地利大公在阿克受了理查之辱。为了报复他曾将理查监禁了起来。利摩琪斯子爵在自己的地产上发现了财宝,拒绝全数上交理查。理查以此为由围攻利摩琪斯的城堡并将其拿下,俘虏利摩琪斯。

《约翰王》中利摩琪斯为法王菲律浦二世的盟友,对狮心王理查之死负有责任,最后被庶子菲律浦·福康布里奇杀死。

利佛斯勋爵 (Earl Rivers, 1442? — 1483) 爱德华四世王后伊丽莎白的弟弟。在《亨利六世下篇》四幕四场中出现。伊丽莎白王后告诉他爱德华王被华列克逮捕了。在《理查三世》三幕三场中,理查下令处死了他。他的父亲,理查·伍德维尔,在《亨利六世上篇》一幕三场中出现,作为伦敦塔卫队长。

利奥波德版《莎士比亚》 (The Leopold Shakespeare, 1877) 莎士比亚著作一卷本普及版本。该版本以尼古拉斯·德琉斯为他的柏林版(1854—1861)修订的莎氏著作作为内容,并且附有F.J.弗尼瓦尔写的一篇论述诗歌的创作日期与发展的考证方法的引言。该版本是献给维多利亚女王的小儿子,阿尔巴尼公爵利奥波德亲王的,故名。

两商人 (Merchants) 《错误的喜剧》里两个次要的角色。在一幕二场里,商人甲建议安提福勒斯和叙拉古的德洛米奥假装是从埃必丹农来的,以免他们的货物被没收和被处死,因为当地的法令禁止与外来人进行贸易。在四幕一场里,商人乙要求安哲鲁还他的那笔债,后者为了照办,只好追收回安提福勒斯的欠债。在五幕一场里,商人乙由

于误认叙拉古的安提福勒斯是后者的兄弟,于是对他加以侮辱,结果造成叙拉古的安提福勒斯要跟他决斗。

《两个高贵的亲戚》 (The Two Noble Kinsmen)。莎士比亚和约翰·弗莱彻合写的浪漫传奇戏剧。

版本原文。这部戏剧最早、最好的版本是1634年出版的标题为《两个高贵的亲戚》的四开本。作者是当时引人注目的重要作家约翰·弗莱彻和威廉·莎士比亚。这个四开本的根据可能是作者的草稿。后来剧团的作品保管员为了准备一部提词本,就将这篇文章做下了记号。如果印刷是根据作者的草稿,那么这个四开本有很多错误,并且缺少润饰,尤其是莎士比亚写的那些场景,错误更多,这就可以理解了。这部戏剧再次印刷是1679年弗莱彻的戏剧集第二个对开本,但在莎士比亚的第一对开本中却没有把这部戏剧收进去,而且在17世纪,甚至在1664年出版的第三对开本第二版中加上的七部认为是莎士比亚的作品中也没有把这部戏剧收进去。弗莱彻的作品容易认出,他的剧本中的诗句具有一种柔弱的特点,诗句末往往没有重音。剧中孤立地交错着两个故事情节,而这两个情节毫无内在联系。

许多学者将剧中很多明显不是出于弗莱彻之笔的部分归之于莎士比亚,他们认为在《两个高贵的亲戚》和诗人的最后几部作品之间,无论韵律还是戏剧特征都极为相似。把这部剧归之于弗莱彻和莎士比亚,多半都是把《亨利八世》归之于这两位戏剧家的学者们。

在英国,热衷于莎士比亚的浪漫派如兰姆和柯尔律治都强调他们自己的观点,认为诗人与弗莱彻在戏

剧创作上进行过合作。少数人,如雪莱等认为在《两个高贵的亲戚》里根本没有莎士比亚写的一行诗。否认莎士比亚是这部作品的作者之一的许多人认为,与弗莱彻合写这部戏剧的人是菲利浦·马辛格。关于弗莱彻和莎士比亚合写的各种理论被提了出来:(1)莎士比亚帮助他的“徒弟弗莱彻”设计了剧本,并且写了几场,很明显的是第一幕的第一场和第五幕的非常重要的第一场。这两场为其他场次打下了良好的开端。(2)弗莱彻设计了整个剧本并写了剧本的部分内容,但并没有完成整个剧本,莎士比亚后来将它完成。所有学者都认为弗莱彻构思了监狱看守那使人迷恋的、疯狂女儿的次情节,并且写了有关她的全部内容。取得一致的看法是,莎士比亚写了剧本中的以下部分:第一幕中的1—3场,第三幕中的第一场以及除了第二场的整个第五幕。

写作年代。虽然没有这部剧本完成的日期及第一次上演日期的证据,但学者们一致认定1613年是最可能的日子。1613年2月20日弗朗西斯·卜蒙的《内殿和葛雷法学院的假面舞剧》第一次在宫廷上演。《两个高贵的亲戚》中第三幕第五场中的莫利斯舞在卜蒙的《假面舞剧》里再度出现,可能是在宫廷戏剧演完之后进行的简短表演。

题材来源。主要情节大部分来自于乔叟的《骑士故事》。遗失掉的有关这个主题的一些剧于1566和1594年曾在舞台上上演过。莎士比亚曾利用了忒修斯和希波吕忒的婚礼这个情节作为《仲夏夜之梦》里庆祝五月节的舞台布景。说它是从不同的莎士比亚戏剧中借用来的情节和模仿他的戏剧中的场面及情景是不会错的。

故事梗概。第一幕。雅典的忒修斯公爵与希波吕忒的婚礼被三个王后的出现打断了。她们请求公爵为她们的丈夫报仇。她们的丈夫是被底比斯的国王克里翁杀掉的。希波吕忒和她的妹妹爱米丽娅得知死去的人还不允许被埋葬时非常震惊。她们替王后们向忒修斯求助,忒修斯最后同意采取行动,派遣他的将领阿特修斯准备打仗。

底比斯宫,克里翁的两个侄子——两个高贵的亲戚阿萨特和帕拉蒙正在谈论有关在他们的叔叔的专制统治下底比斯的腐败状况。他们很想离开这个国家,但是一个名叫弗里如斯的贵族告诉他们,与雅典的一场战争就要打起来了。他们明白除了留在那里和为克里翁打仗外,没有其它选择。

在雅典的城门口,希波吕忒和爱米丽娅在向忒修斯的将军庇里索斯告别。他赞扬了他自己和公爵之间的契约。爱米丽娅声称妇女们之间的友爱是坚固的。她向希波吕忒回忆起她少年时期的一个女友,这个女友已经死了。她对那个女孩子是那么依恋,以致她宣称她绝不会去爱一个男人。

在底比斯的外面,战场上正在进行着一场大屠杀。忒修斯进来了,他是胜利者。三个王后对他感激不尽。公爵问起了阿萨特和帕拉蒙的情况,他们已经受伤,并被俘虏了。公爵赞扬了他们英勇善战的英雄行为,并吩咐一定要好好照看他们。战场的另一边,三个王后正在认领他们丈夫的棺材。

第二幕。雅典的监狱看守和他女儿的求婚者正在商讨结婚典礼的事情,这时监狱看守的女儿进来了,她赞美了两个高尚表兄弟的美德。

与此同时,帕拉蒙正在对自己没

有获得勇士的名声而遗憾，而阿萨特则对他没有妻子和孩子怀念他感到悲伤。但他们两个庆幸能够在一起互相爱护，他们把监狱看成是与外面腐朽世界隔离开的避难所。从监狱的窗口他们看到爱米丽娅在花园里散步，两人立刻都爱上了她。他们平日的相互赞扬变成了争吵和威吓。阿萨特被带到公爵那里。当帕拉蒙得知他的表兄被流放，而他将继续呆在监狱里的消息后，他发誓要逃出去。

在雅典城外乡间，被流放的阿萨特担心他的表弟会赢得爱米丽娅。当他听一些乡下孩子们说他们将向公爵进行游戏比赛时，他决定把自己也装扮成一个乡下孩子，混在他们当中，以便引起爱米丽娅对他的注意。

此时，监狱看守的女儿爱上了帕拉蒙。虽然她明白自己是“卑微和低贱的”，但她决心要得到他的爱。

阿萨特凭着自己的智慧在比赛中显得很出色，他赢得了宫廷贵族们的好评，并成为爱米丽娅的仆人。此时，监狱看守的女儿把帕拉蒙放了出来，并领他来到树林里。树林中，她希望能得到帕拉蒙的爱。

第三幕。五月节(五月一日)这一天，阿萨特在树林里自言自语地说着他的好运气。仍然被束缚在镣铐里身体衰弱的帕拉蒙偶然遇到他的表兄，把他表兄叫作叛徒。他为了得到爱米丽娅的爱，立刻要向阿萨特发起进攻，但阿萨特坚持首先要帮助他恢复体力。在树林的另一边，监狱看守的女儿正在寻找帕拉蒙，因为她听说由于犯人逃跑了，她父亲将被绞死。没有找到帕拉蒙，她疯狂了。

阿萨特给他的表弟带来了食物和水，并回忆起他们在底比斯时的美

好时光，但帕拉蒙为了爱米丽娅的爱，仍决定和阿萨特决斗。当阿萨特明白他不能劝阻帕拉蒙时，便同意去给他拿来剑和盔甲。

监狱看守的女儿精神错乱，到处游荡，走到一帮正在为皇家随从人员表演舞蹈的乡下人那里。不远处，两个高尚的亲戚正准备进行决斗。但是，当他们听到忒修斯正走近时，就停了下来。帕拉蒙在冲动下暴露了他们的真正身份，并请求公爵让他们将这场格斗进行下去。忒修斯同意了帕拉蒙的要求，但希波吕忒害怕爱米丽娅的名声受到损害，于是他请求爱米丽娅出来调停。爱米丽娅要求将这表兄弟俩流放掉，但他们坚持打下去。由于爱米丽娅不能在两个中做出选择，所以忒修斯决定他们俩人先回去，一个月以后再行决斗，赢者将与爱米丽娅结婚，输者将被处死。

第四幕。监狱看守被饶恕了，但他和他女儿的求婚者都为疯狂的女儿担心。宫中，爱米丽娅正在比较表兄弟俩的画像，她想做出选择，但她怎么也选不出谁最可爱。当她听说决斗马上就要开始时，她非常悲伤，因为他们其中的一个或两人都将为她死去。

监狱看守和求婚者找到了一个医生，医生劝告求婚者，为了使监狱看守的女儿恢复理智，他必须装扮成帕拉蒙。

第五幕。在格斗场的祭坛旁，几个人跪在地上祈祷——为了成功阿萨特在向战神马尔斯祈祷，帕拉蒙在向爱神维纳斯祈祷。爱米丽娅则向月神狄安娜祈祷。

监狱外面，装扮成帕拉蒙的求婚者赢得了监狱看守女儿的信任。大夫不顾监狱看守的反对，让求婚者与她睡觉。

爱米丽娅拒绝观看表兄弟俩的格斗。获胜者必须把对手逼到公爵树起的一个锥形柱上。阿萨特胜利了，不高兴的爱米丽娅接受了他。

一块砧板准备好了，这是为砍帕拉蒙和他的侍从骑士们的头准备的。帕拉蒙询问看守女儿的情况，当他听说她已经全愈，并将结婚时，他把他的钱包送给了她。侍从骑士们也照着这样做。正当帕拉蒙把他的头放在砧板上时，一个信使冲了进来，庇里索斯紧跟其后，对大家说：一个花花公子把阿萨特的黑马惊下了，这四马将阿萨特摔下，并踏伤了他。

皇室成员带着将死的阿萨特进来了。帕拉蒙恳求他让他最后说几句话。在阿萨特死前，他将爱米丽娅让给了帕拉蒙。忒修斯吩咐准备阿萨特的葬礼和帕拉蒙与爱米丽娅的婚礼。

评论。 如果弗莱彻和莎士比亚之间的关系在1603年仍然是艺徒和师傅的话，那么我们就有可能在为国王剧团和黑僧剧院的观众编排的《两个高贵的亲戚》里发现其他剧本中的某些特点。最突出的是剧中那些辉煌的庆典与其他剧本中的形式极其相似。《两个高贵的亲戚》是以一种宗教庆典的形式开场的——在“婚姻神殿”前，音乐和歌声伴着一队华丽的婚礼队伍。婚礼被相反的气氛——穿着黑衣的三个寡妇皇后的到来打断了。她们跪在新郎的脚下，请求他强迫克里翁答应埋葬她们在战斗中被杀害的丈夫。另一个具有同样宗教色彩的行列出现在第五幕的第一场中，这就是对战神、爱神和月神的祭典。本剧中这两次及其他游行行列的壮丽场面是莎士比亚浪漫剧中类似情节的最辉煌的景象。

第三幕中发生的一切都是在雅典附近的林中，这使我们想起了《仲夏夜之梦》里的吉罗尔德和《爱的徒劳》里的霍罗福尼斯，一样都是乡村教师，他在为忒修斯的乡村消遣导演一场莫利斯舞。弗莱彻的“巧妙的猥亵话”经常说得并不巧妙，而且跳的通常是乡下佬和乡村姑娘的舞蹈。疯狂中的监狱看守的女儿说出了猥亵的语言。这些情景经常使人联想起麦克白夫人梦游时的景象和奥菲利娅的颠狂的形象，以及由于她对哈姆莱特的爱遭到了挫折，就可怜地出卖了自己的种种场面。在监狱看守女儿对帕拉蒙表示的爱情中缺少悲哀和细腻的感情。她是一个出身低贱的被疯狂的性欲困扰着的乡村姑娘的化身。弗莱彻利用了一个出身低下的女孩子爱上高贵绅士的荒唐行为。在这种关系之间，莎士比亚在他的剧本中始终避免描写粗野的行为。

这部戏剧中的每个人物性格都没有很好地刻画出来。每个人物都想使自己适合于所处的场合。爱米丽娅的形象被她每次的出现污损了。她第一次出场说出的一段话表明了她是一个有尊严的、高贵的女孩，而且第五幕第一场在她对狄安娜的祈祷中也证明了这一点。但是在第一幕的第三场里，她的本性就不同于以上场景中表现出的那样了。弗拉维娜临死前对她所爱的女友表明道：

少女与少女之间的真正的爱，

胜过异性之间的爱。（一幕三场，81—82行）

因此她肯定不会“爱任何一个叫做男人的男人”。这个小小的对同性恋爱的一瞥给人提供了瞬间的感动。由于作者受到他的故事约束，他不仅描写了一个在恋爱中的爱米丽

娅,而且同时在一样爱着两个人。对于爱米丽娅来说,他们是“同样宝贵”;她愿意同在决斗中获胜的那个人结婚,因为那是命中注定的。作为她天真的、犹豫不决的象征,她把阿萨特的画像挂在她的右边,帕拉蒙的画像挂在左边。这样一个极易被环境所控制的人,作者很难提供出她的行动的动机。弗莱彻作品中最大的弱点就是,他创造的很多人物的行为都没有明确的目的,他们那些可爱的、高尚的做法都是出于缺乏考虑的冲动的结果。

弗莱彻也着实用了些笔墨来区别表兄弟俩的特点。他们都是英俊潇洒的骑士,都是具有勇武气质的优秀青年,但帕拉蒙要比文雅温柔的阿萨特更充满精力,也更实际些。当这两个骑士在幕后拼杀时,爱米丽娅用独白详述了他们的这种不同点。阿萨特是“温柔的面孔”,“在他的脸上流露着仁慈和男子汉的勇气”。帕拉蒙

有一个令人生畏的面孔,他的眉头是严肃的,似乎要埋掉他对之皱眉的东西。

忧伤使他变得高贵,阿萨特则是由于欢乐,

但帕拉蒙的悲伤是一种欢乐。
(五幕三场)

爱米丽娅唯一担心的是如果阿萨特赢得了她,帕拉蒙就可能伤害阿萨特,这样就会“有损他的形象”。这样衡量两人可爱之处是可笑的,除了爱米丽娅外,我们每个人都会想到这必定是以帕拉蒙的胜利和阿萨特的死而终结的一部伤感的悲剧。

很明显,研究《两个高贵的亲戚》的最好途径是通过对于弗莱彻其他浪漫剧的研究,而不是通过对莎士比亚最后一些不能与之相比较的戏剧研究。从这个角度看,这部剧由

于诗文流畅,形式完美,能够为人欣赏。这些美好的诗句表达出一个吸引人的故事,故事中充满了令人惊讶的、快速的、人们命运的改变。剧中的人物是被客观地观察和评价。去寻找复杂感情的动机不是作者的目的。除了莎士比亚的传奇剧外,《两个高贵的亲戚》是詹姆斯一世时期传奇悲剧中最受欢迎的剧本之一。

舞台演出史。《两个高贵的亲戚》最早一次演出纪录,是宴乐官乔治·巴克爵士一个没有标明日期的记事本上的记录,这个记录列出了在宫廷上演的一系列剧目,其中包括《两个高贵的亲戚》。王政复辟时期,威廉·达夫南特把这部剧进行了改编,题目改为《情敌》。佩普斯于1664年9月10日看了这部剧的演出,他说这次演出的“剧本不好,但表演成功”。他于12月2日再一次观看了有托马斯·伯特顿和亨利·哈里斯参加演出的《情敌》,他为他们的表演喝彩。在改编本中,达夫南特取消了监狱看守女儿这个次情节,并变换了结局。《情敌》于1667年11月19日为查理二世演出了一次。很显然它是一部成功的戏剧。最后一次有纪录的演出是在20世纪。

《两个高贵的亲戚》是在260多年以后才又重新回到英国舞台上。1928年3月12日,这部剧由云·斯文利扮演帕拉蒙,在老维克剧院与观众见面。

批评摘要。威廉·斯波尔德丁。是否能适应在《两个高贵的亲戚》中莎士比亚所体现出的他的思想格调及与众不同的本质,正是对你鉴别力和判断力的一次考察,所以不要参考我在这里所下的评论。莎士比亚所关心的是尽可能的道德的高尚和完美。没有人能够否定莎士比亚和

弗莱彻在这方面存在的差别。在这部剧里,我认为莎士比亚所写的部分中道德气氛明显地高于弗莱彻所写的部分。道德气氛是始终如一的,是纯洁的,虽然在这方面不如其他剧本中的态度那么严肃。但如果是马辛格或者琼生写了这个剧的一部分,那就很难找到任何证据把它们区别开来;但是当问题仅仅涉及到莎士比亚和弗莱彻时,不管是对下流猥亵的节制还是对道德真理的完全隐藏,都是决定属谁的重要因素。那么剧中明显的高笔调正是为纯洁的作者做出强有力的争辩……。

弗莱彻选择这个主题几乎是不可能的,而莎士比亚却很可能选择这个主题。如果计划的制定被人们认为表明了某种程度上莎士比亚与本作品有关,那么我们就肯定地得出这样结论:主题是由莎士比亚选择的。这里的证据在我看来要比其他任何论证更强有力。戏剧的场景安排提供了类似莎士比亚的观点。戏剧的宏大规模也类似莎士比亚的宏伟气魄,这种设计如此之大,不可能是出于偶然,它的特点也如此显著,以至于我们不能想象它们是模仿出来的产物。即使有人怀疑是否莎士比亚选择了这个主题或者安排了任何一个情节,我认为这个剧的某些个别部分,只要通过考证,会肯定是他写的,这个结论也会为人们所普遍接受……。(摘自《关于〈两个高贵的亲戚〉莎士比亚著作权的信》,1833年。)

西奥多·斯宾塞。剧中莎士比亚的部分,不论怎样,是值得认真分析的,因为它们比《暴风雨》或《亨利八世》里的任何东西还要更清楚地说明了在莎士比亚事业即将结束的阶段,他发生了什么变化。最显著的

事实说明了莎士比亚不再对创作方法和事物变化感兴趣,因此对人物的发展也不再感到兴趣。无论他是否写了剧中的某些部分,有一点很清楚,那就是他的心神状态正像剧中忒修斯对诸神说的作为全剧终结的话一样:

让我们感谢

现存状况,是非留给你们吧

那不是我们能解决的问题

人们的另一种感觉是他们在接受这一“现状”中,存在着一种对善与恶的理解的混合物,其中之一几乎是令人欣喜若狂,尽管象在《冬天的故事》里并非完全如此;另一个则是令人觉得不断地处在背景当中,虽然不是立刻进入情节。王后们、帕拉蒙和阿萨特等人的台词是令人深思的,不是积极活跃的,而且出现在主要角色中的变化是非常明显的。有一点可以肯定,故事本身要求一种模糊的虚饰处理,并且在特点上略有不同,莎士比亚一定清楚这一点,但他却没有令人满意地说明他那种几乎不必要的“静态平衡”的写法。

在《两个高贵的亲戚》中,莎士比亚的角色风格,如帕拉蒙对维纳斯说的话,很明显是一个老年人的方式,这种方式显示出处理语言时所具有的专门技巧和掌握熟练的动听语言,但是这种语言风格只能迎合很少一部分观众的癖好,而且这种风格给人一种呆板感觉,缺少戏剧的生动活泼。研究莎士比亚这一部分戏剧后,我们觉得他回到斯特拉福并放弃了写剧本这一选择是一个必然结果。事实上,人们可能在对于他的隐退是否完全出于自愿这一点提出疑义。在“环球”的股东们知道大众的要求;在莎士比亚缓慢的虚饰和弗莱彻的轻松流畅之间的差别使每个人都能清楚地看到:弗莱

彻的风格非常明显地更适合日益上升的大众的肤浅口味。一个人甚至设想要成立一个代表团，呼吁莎士比亚回家乡去，不要再写剧本了，这是他最明智的选择。但这不是一个令人愉快的想法。（《论〈两个高贵的亲戚〉》，摘自《现代哲学》，36卷，1938年）

肯尼思·缪尔。我认为几乎全部莎士比亚后期剧都有神的显现，这一点是值得注意的。狄安娜在《配力克里斯》中出现；朱庇特在《辛白林》中出现；在《冬天的故事》里，有一个神谕宣示所和一次显圣；在《亨利八世》里有一次显圣。所有这些剧都涉及到了上帝或者众神。《暴风雨》的收场诗也是以祈求神明的宽恕来结束全剧的：

我的结局将要变成不幸的绝望，
除非依托着万能的祈祷的力量，
它能将慈悲的神明的中心刺切，
赦免了可怜的下民的一切过失。
你们有罪过希望别人不再追究，
愿你们也格外宽大，给我以自由！

在这方面，《两个高贵的亲戚》是和莎士比亚后期作品的形式一致的。但在其他方面，这部剧与别的剧相比又存在着明显的差别。莎士比亚不再着迷于乞求神明饶恕的那种必要性，他不再涉及到由于父亲对孩子的爱而和解了他们之间关系这样的情节，不再涉及到失去的妻子和孩子重新回来，失去的王国重新获得等这一类题材。有的不是里昂提斯和波塞摩斯恶意的妒忌，安东尼奥和西巴斯辛谋杀的企图，只是帕拉蒙和阿萨特之间令人同情的敌对情绪。险恶的克里翁从未出现过。

戏剧情节确实没有多少深度和精妙之处。比如，假使爱米利亚的窘境多于她的忧郁，假使她有一个自己的意愿或者伊摩琴所面对的现

实，那么剧的结局将更不容易被接受。总之，弗莱彻缺乏诗人的灵感，而不能按照第三场中所描绘的爱米莉娅去发展她。但黑僧剧院的戏迷们很可能更喜欢弗莱彻这种花哨、时尚和感伤的场面，而不是莎士比亚最后的戏剧风格中那种饱经风霜的严峻景象。

有人提出这部剧是在匆忙中写成的，这种说法不无道理。或许当莎士比亚最后一次访问伦敦时，他的老同事邀请他帮助他们为黑僧剧院写点什么，因为在即将到来的戏剧节里，黑僧剧院没有新的戏剧可以上演。莎士比亚希望于两周内返回斯特拉福，时间不多，于是他同意草拟出一部剧，并在限定的时间内能写多少就写多少。已经与他合写《亨利八世》的弗莱彻将完成剩下的其余部分，并可以对莎士比亚已写完的部分进行任何必要的修改。这不是一部扩大莎士比亚名声的剧，但在那时，或那时以后，没有其他英国的戏剧家所写的作品能与《两个高贵的亲戚》的第一幕和第五幕中的第一场那些戏剧诗句相比。（摘自《合作者莎士比亚》，1960年）

列诺克斯 (Lennox) 《麦克白》中的一个苏格兰贵族。发现邓肯被人谋杀后，列诺克斯与麦克白一起到被害者的房间里去，据剧情来判断，他是麦克白杀死两个被说成是凶手的侍从的唯一目击者。后来观察到宴会上麦克白在班柯的鬼魂出现时惊恐万状的神态，他断定麦克白是杀害邓肯的凶手，然后加入了叛军来反对麦克白。

林仙 (Nymphs) 《两个高贵的亲戚》中出现在忒修斯与希波吕忒婚礼上的仙女。

林肯主教 (John Longland, Bishop of Lincoln, 1476—1547) 亨利八世

的忏悔神父。他是第一个建议亨利与凯瑟琳王后离婚的人,正如他在《亨利八世》二幕四场中所说的那样。

琉西安纳斯 (Lucianus) 《哈姆莱特》戏中戏《捕鼠机》中,国王的侄子。他为了觊觎权位,在花园里把国王毒死(三幕二场)。

六骑士 (Six Knight) 《两个高贵的亲戚》中,以三人为组分别陪伴帕拉蒙和阿萨特受惩罚的骑士。帕拉蒙的三个骑士在五幕四场有一段台词,表明他们准备随他赴死。

鲁特兰说 (Rutland Theory) 该术语用于描述这样一个观点,即认为原属于莎士比亚名下的戏剧应为罗杰·麦纳斯,鲁特兰伯爵五世所作。1906年德国的彼得·阿尔弗在《新莎士比亚福音》一文中第一次提出。但他只提出喜剧是鲁特兰所写。卡尔·布利克波特罗在《莎士比亚问题的解答》(1973)中发展了阿尔弗的观点,认为莎士比亚全部戏剧都是鲁特兰所为。美国的路易斯·波斯特尔曼和比利时的克莱斯丁·登布伦又发展了布利克波特罗的观点。登布伦的《鲁特兰伯爵就是莎士比亚》一书中认为这些戏剧是鲁特兰生活的秘密记载。另一本提出鲁特兰说的重要论著是《摘下假面具的莎士比亚》(1940, 1955),该书中提出弗朗西斯·培根是鲁特兰的合作者,还发现第一对开本(1623)中尚待证实的培根的迹象。(见“培根说”)为鲁特兰说辩护的最新理论是克劳德·W·赛克斯,他运用“福尔摩斯的手法”推断出必然的结果。但尽管他们都如此断言,鲁特兰的辩护者们到目前为止还不能拿出鲁特兰曾写过任何形式的文学作品的证据。

鲁特兰伯爵 (Edmund Rutland,

1443—1460) 在《亨利六世下篇》中,正如历史上一样,爱德蒙·鲁特兰伯爵是约克公爵理查·普兰塔琪纳特的小儿子。在威克菲尔战役中,“杀人不眨眼”的克列福为父报仇,残忍地杀害了他。

鲁特兰的家庭教师 (Tutor to Rutland)

《亨利六世》下篇中,这位教师徒劳地哀求克列福不要杀害年幼的鲁特兰伯爵,并表示愿和他同生共死,但没有感动满怀仇恨的克列福(一幕三场)。历史上,鲁特兰的家庭教师是教士罗伯特·埃斯鲍尔爵士。

《鲁克丽丝受辱记》 (Rape of Lucrece)

莎士比亚的叙事诗。

写作年代。 在《维纳斯与阿都尼》的题献中,莎士比亚向他的庇护人保证“从事差可不负阁下青睐之作以自励”,一般认为这里指《鲁克丽丝受辱记》,因此把写作日期固定在《维纳斯与阿都尼》的出版日期1593年到《鲁克丽丝受辱记》的登记日期1594年之间。

版本原文。 1594年5月9日注册登记,同年印刷。理查·菲尔德为约翰·哈里森出版。1640年前七次再版,比在此之前出版的《维纳斯与阿都尼》流传更为广泛。该诗七行一节,韵脚为ababbcc。

该诗的四开本很精致。象《维纳斯与阿都尼》一样,印刷仔细,大概基于作者抄写清楚的版本。也许莎士比亚本人进行过校对。

题材来源。 ①奥维德的《变形记》;②李维的《罗马的历史》(威廉·佩因特译成英语《娱乐宫》,1566年和1575年);③乔叟的《好女人的故事》;④约翰·哥瓦的《一个情人的忏悔》。这些故事大多比莎士比亚的诗短。诗的主要情节、感伤和情调,类似但尼尔的《罗瑟蒙达的哀

怨》。

故事梗概。《鲁克丽丝受辱记》的序言是故事梗概。“故事梗概”也许是莎士比亚自己写的。如果是这样，其中却有某些与长诗不一致的细节。如“故事梗概”中说，鲁克丽丝派遣两个信差，而诗中只派遣一个。

评论。一些莎士比亚同时代的人发现《维纳斯与阿都尼》的性行为为很令人厌恶，无疑为了避免再受到同样的评论，莎士比亚希望在写第二篇长诗时确立一个高尚的道德。为了这个目的，他又从奥维德那里选了另一个故事，把它写成颂扬贞洁，憎恶淫欲的诗篇。该诗在修辞技巧上比前一篇更为放肆。事实上，诗人对他的主题比对诗的主题下的功夫要大得多，正如道格拉斯·布丝所说：“情感在睡大觉时，雄辩已在怒吼了。”如塔昆站在鲁克丽丝的床边，疯狂地要占有她，鲁克丽丝用80行的诗句来阻止他。塔昆侮辱了鲁克丽丝后，诗歌写成了鲁克丽丝的哀悼：

她的悲思的潮流，消退之后又泛滥；

她的不停的怨诉，使时间也恹恹困倦。(1569—1570)

第1298行“她的思绪和悲痛，进行着急剧的争斗”，显然思绪战胜了悲痛。现代读者在《鲁克丽丝受辱记》中能够发现的美是诗中始终以多种音调回荡着悲痛的乐曲。只有《维纳斯与阿都尼》能与该诗比美。到1616年该诗已出版六次，16世纪90年代末的“诗歌选萃”中，有19段选自《鲁克丽丝受辱记》。

约瑟夫·昆西·亚当斯指出，亨利·威洛比的《威洛比的阿薇莎》与《鲁克丽丝受辱记》同年同版，它既是对莎士比亚诗歌的模仿，也是对莎士

比亚诗歌的赞颂。1600年托马斯·米德尔顿写了莎士比亚诗歌的续篇，标题为：《鲁克丽丝的鬼魂》，用同样的诗节。该诗孤本存于美国福尔杰莎士比亚图书馆。

路森修 (Lucentio) 《驯悍记》中，比萨的老绅士文森修的儿子，帕度亚的青年学生，帕度亚的富翁巴普提斯的小女儿比恩卡的追求者。他化装成家庭教师来接近比恩卡。

路西奥 (Lucio) 《一报还一报》中的纨绔子。他请依莎贝拉去解救克劳狄奥，并且陪她去见安哲鲁。他诋毁化装成教士的文森修公爵，然后谎称是那位教士在造谣中伤。当公爵现出真实身份时，他赦免了路西奥的诽谤罪，但命令他娶那位跟他生了孩子的女人为妻。

路歇斯 (Lucius) 《裘力斯·凯撒》中，勃鲁托斯的小仆人。勃鲁托斯对年幼的路歇斯非常体贴。路歇斯值班却睡着时，勃鲁托斯不愿打扰他，而且在腓利比之战前夜，勃鲁托斯许愿道：“要是我还能够活下去，我一定不会亏待你。”

路歇斯 (Lucius) 《雅典的泰门》中，谄媚的贵族之一。他接受泰门大量恩赐，却很少给泰门回报。一幕二场中，他仅送给泰门“四匹乳白的骏马，鞍辔完全是银的”，但后来，泰门的仆人替他破产的主人向他求钱时，这位虚伪的朋友却予以拒绝。三幕四场中，路歇斯家仆人去向泰门讨债。

路歇斯 (Lucius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中，泰特斯·安德洛尼克斯的大儿子。在哥特女王塔摩拉和她的摩尔人嬖奴艾伦所实施的一系列计划中，路歇斯的妹妹拉维妮娅遭到奸污然后被割掉舌头砍去双手，他的两个弟弟被处死，他的父亲砍去自己的左臂。路歇斯因此而求助

于哥特人，靠他们的援助反抗萨特尼纳斯皇帝，并且把他杀死。在向罗马人揭露了塔摩拉和艾伦等人迫害死泰特一家人的罪恶之后，路歇斯被拥为皇帝。路歇斯命令不准为已经被杀死的塔摩拉举行任何葬礼，“谁也不准为她服丧志哀，也不准为她鸣响丧钟；把她的尸体丢在旷野里，听凭野兽猛禽的咬啄。她的一生象野兽一样不知怜悯，所以她也不应该得到我们的怜悯。”他还命令把“那万恶的摩尔人艾伦”“齐胸埋在泥土里，让他活活饿死。”当了皇帝的路歇斯最后宣称：“从今起惩前毖后，把政事重新整顿，不要让女色谗言，动摇了邦基国本。”

路西律斯 (Lucilius) 《裘力斯·凯撒》中，勃鲁托斯和凯歇斯的友人。在腓利比被捕后，他先自称是勃鲁托斯，然后等安东尼到来时对安东尼说：“安东尼，勃鲁托斯还是安然无恙。我敢向你说一句，没有一个敌人可以把勃鲁托斯活捉；神明保佑他不致于遭到这样的耻辱！”安东尼深为他的仗义精神所感动，对自己的部下说：“朋友，这个人不是勃鲁托斯，可也不是等闲之辈。不要伤害他，把他好生看待。我希望我有这样的人做我的朋友，而不是我的敌人。”(五幕四场)

路西律斯 (Lucilius) 《雅典的泰门》中，泰门的仆人之一。泰门给他钱，以便他能迎娶爱他的姑娘。

路库勒斯 (Lucullus) 《雅典的泰门》中，谄媚的贵族之一。他接受了慷慨大方的泰门大量恩赐，自己却很少给泰门回报。一幕二场中，路库勒斯只送给泰门两对猎犬。但当泰门的仆人弗莱米涅斯为他破产的主人向他求钱时，路库勒斯却企图贿赂弗莱米涅斯，让他回去撒谎说没能找到他。

路易十一世 (Louis XI, 1423—1483) 法国国王，查理七世的儿子，亨利六世和玛格莱特王后的侄子。1461年继承父亲的王位。

《亨利六世》下篇中，路易十一世是法国国王。他先是答应帮助玛格莱特王后反对爱德华四世，后来却又同意华列克关于爱德华应当娶波那的建议。

路歇斯家仆人 (Lucius Servant)

《雅典的泰门》中，泰门的债主路歇斯的仆人，也被叫作“路歇斯”。他替主人向泰门讨债，最终却一无所获。

露丝 (Luce) 《错误的喜剧》中，小安提福勒斯的妻子阿德里安娜的女仆。三幕一场中，露丝拒绝小安提福勒斯进他的家门。

露西塔 (Lucetta) 《维洛那二绅士》中，朱丽娅的语言犀利的女仆。露西塔赞同普洛丢斯向朱丽娅求婚，因此，她试图劝阻朱丽娅去米兰旅行(二幕七场)。

露西安娜 (Luciana) 《错误的喜剧》中，阿德里安娜温柔、未婚的妹妹。露西安娜把大安提福勒斯错当成她的姐夫，大安提福勒斯的孪生弟弟小安提福勒斯，所以大安提福勒斯向她表示爱情时，露西安娜非常惶惑。但真相大白之后，露西安娜非常乐意地嫁给了他。

律师 (Lawyer) 《亨利六世》上篇中的一个次要人物。二幕四场中，他在国会花园中跟随约克党人凡农摘下一朵白玫瑰，以此表明他是理查·普兰特琪纳特的同盟者。

《孪生兄弟》(Menaechmi) 普劳图斯所写的一出喜剧。埃皮达姆奴斯的米尼奇米为其久已失散的孪生兄弟所找到，结果别人却因他而闹出不少笑话。此剧是莎士比亚《错误的喜剧》的故事来源，但莎氏增添了

两个孪生仆人及伊勤与爱米利娅的故事。约翰·曼宁厄姆 1602 年 2 月 2 日于中殿法学会观看《第十二夜》的演出时写道,此剧“很象《错误的喜剧》或普劳图斯的《孪生兄弟》”。

伦敦市长 (Lord Mayor of London)

《亨利六世》上篇中,市长制止了发生在伦敦街头的葛罗斯特公爵和温彻斯特主教之间的派系斗争,并且恳请国王出面干涉这场争执(一幕三场和三幕一场)。这场派系斗争发生于 1425 年,历史上当时的伦敦市长是约翰·考文特里(John Coventry),据说他还怂恿了温彻斯特的人去参加战斗。

《理查三世》中的伦敦市长是以葛罗斯特公爵理查(即位后称理查三世)的忠实支持者的形象出现的(三幕五场和七场)。据史料记载,这一市长的原型是埃德蒙·肖爵士(Sir Edmund Shaw, 约卒于 1487 年)。

《亨利八世》五幕五场中,伦敦市长出席伊丽莎白的洗礼仪式。这位伦敦市长在历史上是斯蒂芬·佩科克爵士(Sir Stephen Pecocke)。

轮流对白 (Stichomythia) 人物每人一句的对白形式,多见于塞内加和伊丽莎白时代早期剧作。莎士比亚在《约翰王》(1597)之前诸剧中时有使用。下面一段即选自该剧第三幕第一场:

潘杜尔夫 我要向他宣告一个咒诅。

腓力普王 你没有这样的必要。英格兰,我决定和你绝交了。

康斯丹丝 啊,已失的尊严光荣地挽回了!

艾莉诺 啊,反复无常的法兰西的卑劣的叛变!

约翰王 法兰西,你将要在在这个时辰内悔恨你这时所造成的错误。

罗武 (Nicholas Rowe, 1674—1718)

戏剧家,诗人,第一位莎剧编辑和第一位有权威的莎士比亚传记作者。罗武是成功的悲剧作家。他的戏剧以早期历史悲剧为模式,具有道德的庄严和崇高、爱国的理想主义,以及与复辟时期不合规则的戏剧强烈冲突的特点,这些使他成为文学全盛时期戏剧的先驱。他最著名的戏剧作品是受莎士比亚风格影响的《简·肖尔的悲剧》(1714)和受塞缪尔·约翰孙赞扬的《虔诚的忏悔者》(1703)。1715 年他成为桂冠诗人,死后葬于威斯敏斯特教堂。

1709 年,罗武编辑的莎士比亚戏剧第一次加入了评论与注释,共六卷八开本,第二版 1714 年出版,增加了诗歌,共九卷。作品按对开本顺序排列,有疑问的剧放在后面。基于他戏剧家的经验,他做了许多技术上的改进:把戏剧分成幕和场,注明演员上场和退场,在剧本前加了戏剧人物表。此外还有:使拼写、标点和语法现代化,使 18 世纪的观众和读者能看懂听懂莎士比亚戏剧,为将来的莎剧编辑奠定了基础。

他的《威廉·莎士比亚先生的一些生活小事》是 1709 年版的前言,这是第一篇正式的传记。这篇传记成为 18 世纪的标准,以后的莎士比亚作品编辑不断修订再版。

罗宾 (Robin) 《温莎的风流娘儿们》中福斯塔夫的侍童。他把福斯塔夫的情书传递给风流娘儿们。他的主人派他去侍侯培琪大娘时,他说他宁愿走在培琪大娘前面象个人,也不愿跟在福斯塔夫后面象个矮子。因此,他参加了取笑福斯塔夫的阴谋。

罗网 (Snare) 《亨利四世》下篇中的人物,乡村法官手下的一名捕役,曾协助爪牙逮捕福斯塔夫。

罗瑟琳 (Rosalind) 《皆大欢喜》中,流亡公爵美丽聪明的女儿。罗瑟琳被留在被弗莱德里克篡夺的宫廷中陪伴他的女儿。在奥兰多打败了拳师查尔斯后,罗瑟琳爱上了奥兰多,把从脖子上摘下来的项链送给了他。然而弗莱德里克对她父亲的恶意重新燃起,不久将她逐出宫廷。在西莉娅和试金石的陪伴下,她女扮男装,化名叫盖尼米德,来到亚登森林。在亚登森林,她又遇到了从哥哥奥列佛家里逃出来的奥兰多。当她看了奥兰多写给罗瑟琳的诗后,她答应治奥兰多的相思病,让奥兰多把她当作罗瑟琳,每天到盖尼米德的茅屋来求爱。最后罗瑟琳脱下男装,征得了父亲(也在亚登森林)的同意,与奥兰多结婚。

罗瑟琳 (Rosaline) 《爱的徒劳》中,法国公主聪明的侍女。罗瑟琳和女主人公一样才情横溢,是《无事生非》中贝特丽丝的雏型。在舌战中,罗瑟琳的主要对手是俾隆,罗瑟琳远远超过她的对手。当俾隆宣布了他的爱情时,罗瑟琳获得了最后的胜利。在她接受爱情前要求俾隆必须在这一年内不间断地去访问病人,改掉挖苦人的缺点。

罗瑟琳 (Rosaline) 《罗密欧与朱丽叶》中,罗密欧最初爱上的女子。罗瑟琳根本没在舞台上露面,在罗密欧遇到朱丽叶后,她很快就被遗忘了。

罗尔夫 (William James Rolfe, 1827—1910) 美国教育家。他上过三年大学,未取得学位便离开了阿默斯特。在这之后的20年里,他一直在家乡马萨诸塞州担任中学校长。把英国文学引入中学课程被认为是一次彻底的改革,他为此于1859年获得了哈佛大学的荣誉学位,1865年和1887年获得了阿默斯特大学

的荣誉学位。1868年为了从事旅游、讲学和教材的编写工作,他从正常的教学中退了下來。1871年到1884年和1903年到1906年这两段时间里,他分别出版了两种不同版本的莎士比亚全集,每版本40卷。这两个版本成了美国中学使用得最广泛的课本。尽管罗尔夫对莎剧做了某些他认为必要的删节,但他的版本仍受到了大西洋两岸著名学者的高度评价。罗尔夫还在期刊上发表过许多对莎士比亚作品注释性文章,出版了两部传记:《莎士比亚的童年》(1894)和《威廉·莎士比亚传》(1904),后者载有19世纪莎学校权威书目提要。他的其他作品还有:司各特和丁尼生的版本的指南、旅游、自然科学和教育性质的书籍。他一生中除了期刊上发表的文章外共编辑写作了144卷书。

罗林斯 (Hyder Edward Rollins, 1889—1958) 美国学者。1939年罗林斯接替G.L.基特里奇,成为哈佛大学英语教授。他编辑了全部伊丽莎白时代重要的诗歌杂集,包括二卷本《陶特尔杂集》(1928—1929)、《莎士比亚诗歌》(1938)和《十四行诗》(1914)。1947年罗林斯被任命为莎士比亚全集第四集注版总编辑。他晚年的时间全部用来从事浪漫主义时期的研究,编辑了二卷本《约翰·济慈书信集》(1958年)。

罗兰佐 (Lorenzo) 《威尼斯商人》中,巴萨尼奥的朋友,杰西卡的恋人。与杰西卡私奔后,罗兰佐陪伴巴萨尼奥来到贝尔蒙特,受到鲍西娅的信任,在鲍西娅去威尼斯期间,受托为她管理家业。

罗伯兹 (James Roberts, 1564—1608) 伦敦的印刷商兼出版商。他出版过许多莎士比亚戏剧的四开本。

罗密欧 (Romeo) 《罗密欧与朱丽

叶》中的主人公。罗密欧开始出现时是一个发狂的青年,随着剧情的发展,转变成悲剧性人物。虽然他不乏男子的生气和魅力,但在最初几场,他有些放纵和故作姿态。他对罗瑟琳的迷恋完全是故作姿态,而不是出自感情,因此也就成了茂丘西奥诙谐挖苦的对象。但是他性格中真实的,未经考验的能力一直被其文雅、平常的举止所掩盖,他的能力在无情的悲剧行为中得到了证实。罗密欧在经历了不可避免的痛苦之后,从天真幼稚走向成熟。批评家称罗密欧是哈姆莱特的雏形,同样具有忧郁和喜欢诡辩的倾向。

有人认为最早扮演罗密欧的演员(可能是加布里埃尔·斯潘塞)是1597年发表的差的四开本参与人之一。

罗德利哥 (Roderigo) 《奥瑟罗》

中,威尼斯的绅士,爱上了苔丝狄蒙娜。伊阿古假装帮助他,劝说他必须谋杀他臆想的情敌凯西奥。当凯西奥带伤逃跑后,伊阿古怕阴谋被泄露,杀了罗德利哥。

罗多维科 (Lodovico) 《奥瑟罗》

中,勃拉班修的亲戚。四幕一场中,罗多维科带给奥瑟罗一封信,召他回威尼斯,叫凯西奥代理他在塞浦路斯的职务。四幕三场中,苔丝狄蒙娜称赞“罗多维科是一个俊美的男子”时,爱米利亚说:“我知道威尼斯有一个女郎,愿意赤了脚步行到巴勒斯坦,为了希望能碰一碰他的下唇。”

罗多维克教士 (Friar Lodovico)

《一报还一报》中,维也纳公爵文森修装扮成教士时的化名。

《罗马人的伟绩》(Gesta Romanorum)

用拉丁文写成的故事集,出现于1400年左右,在英国、法国、德国都有流传。故事内容不仅限于罗马

人,还有古希腊和中世纪的传说、东方故事、圣徒故事以及道德箴言。1510年左右该书译成英文,1577年又经过修订。该书在当时十分流行,很多作家都从中寻找创作素材。莎士比亚的《威尼斯商人》和《错误的喜剧》有可能间接采用过该书中的部分情节。

罗德利哥·洛佩兹 (Roderigo Lopez)

葡萄牙出生的犹太人,伊丽莎白女王的医生。因被指控企图毒死女王,于1594年6月7日被处绞刑。莎士比亚在创作《威尼斯商人》的过程中,写到关于“毕达哥拉斯所说畜牲的灵魂可以转生人体的议论”时,脑子里可能联想到了洛佩兹,因为葛莱西安诺紧接着说夏洛克:“你的前生一定是一头豺狼,因为吃了人给人捉住吊死,它那凶恶的灵魂就从绞架上逃了出来,钻进了你那老娘腌臢的胎里……”(四幕一场)。再则,拉丁语里的“狼”是“lupus”,正好和洛佩兹的音相似。

罗西昂伯爵夫人 (Countess of Rousillon)

《终成眷属》中,勃特拉姆的母亲,海丽娜的监护人。她把海丽娜看成自己的女儿,赞成海丽娜对她儿子的爱情,鼓励她跟他去巴黎。

《罗密欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet)

莎士比亚的一部悲剧。

写作年代。人们猜测《罗密欧与朱丽叶》的创作日期为1591年到1596年间。剧中乳媪提到“自从地震那一年到现在已经11年啦”,这里指的是1580年伦敦发生的那场地震,所以有人推断该剧写于1591年。还有人认为1596年较准确,因为该剧提到1596年埃塞克斯领导下对加的斯的远征,或者因为第一四开本的扉页上提到汉斯顿剧团,莎士比亚的剧团只有1596年7月

到1597年3月17日之间才被称为汉斯顿剧团。然而最普遍承认的日期是1595年,这是莎士比亚“抒情时期”的一个开端。

版本原文。1597年版《罗密欧与朱丽叶》的第一四开本是一个“差的四开本”,显然是盗印版,通过演过该剧的一、两个演员回忆记录,充满了讹误,许多话被删掉了。

第二四开本1599年出版,比第一四开本多700行。这是剧团为修正第一四开本的错误出版的。第二四开本或根据莎士比亚原稿核对修正,或直接根据原稿排版,偶尔参照第一四开本。有些舞台指示中还有提词员的记录,如在第二四开本四幕五场不是第一四开本的“彼得上”,而是扮演彼得的“威尔·肯普上”。1609年出版了第三四开本,第四四开本的出版日期不详,1637年出版了第五四开本。第三四开本是第一四开本的蓝本。

题材来源。情节主要来源于亚瑟·布鲁克1562年写的长诗《罗密欧与朱丽叶哀史》。罗密欧与朱丽叶的故事以1303年发生在意大利维洛那城的真人真事为基础,始见于意大利作家科尔太的《维洛那的故事》。卢基·达波特和马迪奥·彭德罗的短篇小说中也都有这个故事。1562年英国诗人亚瑟·布鲁克根据这个故事的法译本写成长诗《罗密欧与朱丽叶哀史》。1566年威廉·潘特又把这个故事从法文译成英文,收入他的故事集《快乐之宫》(1566,1567,1575)。

莎士比亚的整个故事情节和个别词句都来自布鲁克。布鲁克的《罗密欧与朱丽叶》与原始的意大利故事有重大差别。在意大利短篇小说中,朱丽叶从坟墓中醒来与罗密欧有一段短暂的交谈。在布鲁克的长

诗和莎士比亚的剧中,朱丽叶在情人喝了致命的毒药后,从昏迷中醒来,然后在绝望中用罗密欧身上的短剑刺死自己。布鲁克丰富了乳媪这个人物形象,但对茂丘西奥的描写仅寥寥几笔,而莎士比亚使这个人物形象变得栩栩如生。

布鲁克改变了原题材的精神实质,严格按照清教徒道德家的方式进行创作,他说讲述这个故事的目的是警告年青人不要屈从于不正当的欲望,并提醒他们要服从父母,听从朋友们的善意相劝。在布鲁克笔下,朱丽叶是个“狡诈的少女”,她为蒙骗了母亲而欣喜若狂。她假装为帕里斯所吸引,使她父母无法追踪罗密欧,然后得到罗密欧。罗密欧对爱情的表达也只限于失恋诗人常常发出的报怨而已。他们生活在邪恶的世界里,死是不可避免的。莎士比亚把时间由布鲁克的几个月缩短为几天,使该剧更加激动人心。莎士比亚以这种方式来表现这对情人由于急切,而显得轻率。

故事梗概。第一幕:在意大利的维洛那,蒙太古和凯普莱特两家的世仇由于双方家人在一次公共场合的争吵再次爆发。维洛那亲王爱斯卡勒斯对这场骚动十分恼火,宣布任何参加类似争吵的人将被判处死刑。蒙太古年轻的儿子罗密欧没有参加这场争斗,因为他已完全陷入了对美丽的罗瑟琳徒劳的爱恋中。罗密欧的朋友班伏里奥劝他找别的女人,忘掉罗瑟琳。当他得知当晚凯普莱特家将举行一次盛大的晚宴,罗瑟琳也将出席时,便建议罗密欧去参加,这样他就可以把罗瑟琳与其他女子加以比较。

在被邀请来参加晚宴的客人中还有年轻的贵族帕里斯,他希望赢得凯普莱特的女儿朱丽叶的爱情。凯

普莱特夫人不耐烦地听了朱丽叶爱絮叨的乳媪一番回忆，又告诉不满14岁的女儿朱丽叶关于帕里斯求婚之事，并告诉她在晚上的舞会上可以从年轻的帕里斯脸上读到用秀美的笔写成的迷人诗句。

罗密欧戴着面具在班伏里奥和另一位亲戚茂丘西奥的陪同下参加了凯普莱特的舞会。舞会上罗密欧与朱丽叶相遇，并一见钟情，尽管双方在了解到对方的身份后都感到十分震惊。与此同时朱丽叶的堂兄提伯尔特从罗密欧的话音中认出了他，要向他挑战，但是凯普莱特不愿伤害客人，阻止了他。

第二幕：罗密欧避开了班伏里奥和茂丘西奥，躲藏到凯普莱特家的花园里。在朱丽叶的窗下，他听到朱丽叶诉说对他的爱慕，尽管他姓可恨的蒙太古。朱丽叶发现偷听她讲话的人正是罗密欧时，只好坦率地承认他刚刚听到的都是她的心里话，请求他不要把她看作是轻佻、不端庄的女子，并保证总有一天她会让罗密欧知道她的忠心要远远胜过那些善于矜持作态的女人。黎明时罗密欧离开了朱丽叶，并答应与她派的人联系，以安排他们的婚事。当晚二位情人在劳伦斯神父的寺院秘密成了亲。劳伦斯神父希望这种结合会使两家释嫌修好。

第三幕：提伯尔特还想找岔与蒙太古家的人争吵，在街上主动与班伏里奥和茂丘西奥说话。此时罗密欧也到现场，但由于他已与朱丽叶结婚，摈弃了对凯普莱特家的世仇，用十分温和的话语来回答提伯尔特的侮辱。茂丘西奥被罗密欧的温顺所激怒，拔出剑，但却被提伯尔特刺伤致命。茂丘西奥的死再次燃起了罗密欧的怒火，愤怒之下将提伯尔特刺死，然后逃走。爱斯卡勒斯亲

王在听了班伏里奥陈诉这场格斗的经过后，决定将罗密欧流放。

提伯尔特的死使朱丽叶悲痛万分，当得知罗密欧因杀人将要被放逐更是痛不欲生。她打发乳媪去把罗密欧找来做最后的告别。在劳伦斯神父的密室里，乳媪找到了正在哀叹自己命运的罗密欧。他欲拔剑自刎，被劳伦斯神父严厉地制止了。当夜幕降临的时候，罗密欧来到朱丽叶身边，共度了美好的一夜，直到报晓的云雀唱起歌来，才恋恋不舍地与朱丽叶分手。罗密欧离开了朱丽叶被放逐到曼多亚，朱丽叶的父亲以为他女儿的悲伤完全是由于提伯尔特的死造成的，宣布要她在周四与帕里斯伯爵结婚。朱丽叶听到此讯困惑苦恼，当即予以拒绝。老凯普莱特大为恼火，威胁说，如果朱丽叶不听话就把她逐出家门。痛苦的朱丽叶转向乳媪来寻求安慰，但她却说既然罗密欧已被放逐，朱丽叶不妨与帕里斯结婚，与帕里斯相比，罗密欧只能算一块“抹布”。

第四幕：朱丽叶万般无奈，只好求助于劳伦斯神父。好心的神父为她出了个主意，让她告诉父亲，她将按父母要求与帕里斯结婚，然后在结婚前夜喝下一小瓶药，象死人一样昏睡过去，42小时后她会在自己家族的墓穴中醒来。同时，劳伦斯神父将把这一计划通知给罗密欧，他会回来带她一道去曼多亚。尽管朱丽叶一直担心在最近埋葬提伯尔特的墓穴中醒来将是多么恐怖，但当父亲准备结婚宴会时，她还是喝下了那瓶药。

第五幕：在曼多亚，罗密欧从飞快地跑来给他送信的仆人鲍尔萨泽那里得知朱丽叶死亡的消息。悲痛欲绝的年轻人决定返回维洛那，并从置法律于不顾的穷药剂师那里购买

了毒药。这时为劳伦斯神父送信的约翰神父因被怀疑染上了瘟疫而被扣押,没有把信送出去。

前来为朱丽叶撒花的帕里斯在凯普莱特家的墓穴里发现了罗密欧,认为他打算侮辱在那里安放的尸体。罗密欧劝帕里斯走开,但遭到帕里斯的拒绝。在格斗中罗密欧杀死了帕里斯。罗密欧在墓穴里发现了朱丽叶的尸体,最后一次拥抱她,然后喝下毒药,死去。正当朱丽叶渐渐苏醒时,劳伦斯来到现场,发现罗密欧与帕里斯的尸体。他试图带朱丽叶离开这个悲伤的地方,但听到有人走近的声音,顿觉恐惧,独自逃离了现场。朱丽叶醒来,看到罗密欧手中的毒药杯子,猜到这里发生的一切,拔出罗密欧身上佩带的短剑,刺死了自己,然后倒在她忠实的罗密欧身旁。在帕里斯的侍僮呼唤下巡丁们来到出事地点,他们都对眼前的惨景迷惑不解,立刻派人去叫爱斯卡勒斯亲王,以及蒙太古和凯普莱特家里的人。劳伦斯神父讲述了这对情人不幸的故事,蒙太古和凯普莱特意识到他们之间的仇恨才是这场悲剧的真正原因。在血的教训中两家终于言归于好,并许诺为朱丽叶和罗密欧建两座金像,纪念他们忠贞的爱情。

评论。虽然《罗密欧与朱丽叶》是一部抒情悲剧,但却深受塞内加的影响。命运和星相不利被看作是悲剧结局的原因。机遇构成了悲剧结构的重要线索。机遇使罗密欧在舞会上见到了朱丽叶,机遇使他在关键时刻卷入提伯尔特和茂丘西奥的决斗,机遇使约翰神父因瘟疫受阻未能让罗密欧知道劳伦斯神父的计划。最后恶运使朱丽叶没有及时醒来,阻止罗密欧喝下毒药。从占星术的角度来思考,机遇的作用是莎

士比亚把塞内加的命运观运用到戏剧情节中的一种方法。

《罗密欧与朱丽叶》还表现出典型的塞内加悲剧流血和恐怖的特征,这在《泰特斯·安德洛尼克斯》一剧中已有充分表现。墓地一场戏中,裹着血淋淋的殓衾的提伯尔特躺在那里,在朱丽叶的墓穴和墓穴的四周,罗密欧的头脑中始终萦绕着蛆虫,最后舞台上横躺竖卧着好几具尸体,这都是地地道道的塞内加恐怖场景的风格。朱丽叶对在墓穴中醒来后将看到的可怖情景的想象是对这一场景的铺垫,也是为制造塞内加式毛骨悚然的气氛而设计的。

然而从大部分情节中,找不到罗马闹剧的痕迹。罗密欧在要求立刻满足爱情的欲望方面很像马罗笔下的人物。莎士比亚在剧中表明,罗密欧感情上的轻率行为必然引起不可避免的灾难。劳伦斯神父惊叫道:“这种狂暴的快乐将会产生狂暴的结局。”朱丽叶也曾打断首次与罗密欧交换誓言时的狂喜,坦恳地说:“我不喜欢今天晚上的密约;它太仓促、太轻率、太出人意外了,正象一道闪电,等不及人家开一声口,已经消隐下去。”(二幕二场)

罗密欧在各种关键时刻所表现出的鲁莽行为,以及蒙太古和凯普莱特两家人过激的言行,似乎与意大利炎热的夏天有一定关系。茂丘西奥曾暗示,多数人在某种程度上的轻率、鲁莽行为都是由天气引起的:“天这么热,凯普莱特家里的人满街都是,要是碰到了他们,又免不了吵架;因为在这种热天气里,一个人的脾气最容易暴躁起来。”(三幕一场)同时意大利的夜晚到处弥漫着柔香,夜莺欢唱到黎明,也是产生炽热爱情的好地方。

在对罗瑟琳的爱情上,罗密欧表现出的与彼特拉克十四行诗诗人类似的那种情绪。他知道叹息、眼泪和绝望是被拒绝的追求者表现真正爱情的最好证明,所以他扮演了一个受爱情折磨的年轻人。他躲在房间里,四门紧闭,培养阴郁的情绪。他父亲说,在一棵大枫树下,“好多天的早上曾经有人在那边看见他,用眼泪洒为清晨的露水,用长叹嘘成天空的云雾”(一幕一场)。当真正的爱情把罗密欧从这种状态下解脱出来时,劳伦斯神父回忆说:“耶稣,玛利亚!你为了罗瑟琳的缘故,曾经用多少眼泪洗过你消瘦的面庞!”(二幕三场)起初,罗密欧的语言象他的行为一样别扭、不自然。他玩弄各种修辞手法,往往象对彼特拉克诗人浮华词藻的拙劣的模仿。他对班伏里奥说:“啊,吵吵闹闹的相爱,亲亲热热的怨恨!啊,无中生有的一切!”(一幕一场)但一见到朱丽叶,所有虚假的迹象一扫而光。罗密欧在舞会上首次与朱丽叶做简短的交流时几乎没有一点自我欣赏的造作之感。确切地说他采取了虚构的浪漫方式,正像哈利·格兰维尔·巴克所指出的,罗密欧的礼节恰如其分,“带有某种神圣、羞怯、严肃和甜蜜之感”。

罗密欧在越墙进入朱丽叶家的花园后,讲起话来又有些循规蹈矩,像原来那样彬彬有礼。这是为了制止回响在他耳朵里那些茂丘西奥的下流话。但是朱丽叶朴实而强烈的感情立刻使他最后一点虚伪的痕迹也消失得无影无踪。他这样表达他的真情实意:“我的慷慨像海一样浩渺,我的爱情也像海一样深沉;我给你的越多,我自己也越富有,因为这两者都是没有穷尽的。”(二幕二场)无论朱丽叶的芳龄多少,爱已经使

她成熟,使她隐藏在内心深处的感情迸发出来,使她的端庄和勇气远远超过任何少女。莎士比亚为什么让她的年龄为14岁呢?这个问题从未有过满意的回答。玩世不恭的人认为他这样做是为了使观众相信罗密欧是她的第一个情人。

罗密欧与朱丽叶短暂的欣喜过后,便发生了致命的格斗。罗密欧偶然对茂丘西奥的死负有责任,这便是下一个灾难事件的根源。因此茂丘西奥在莎剧中的作用十分重要,这个人物几乎完全是莎士比亚创造的。在布鲁克诗中,他的原型是追求朱丽叶的竞争者,仅在舞会上露了一面。莎士比亚把这个模糊的角色变成了如此新颖、精力旺盛的人物,以致于爱开玩笑的评论家说,莎士比亚为了防止他过分突出自己,不得不将他除掉。与罗密欧的理想主义相比,他是一个世俗人物,一个不顾一切,爱嘲弄人的现实主义。

朱丽叶像莎士比亚许多处在灾难边缘的悲剧人物一样,完全处于孤立无援的状态中。她所处环境的复杂化把她与她应该求得安慰和支持的人对立起来。凯普莱特把她拒绝与他所看中的人结婚视为对父母权威的反抗。而凯普莱特夫人又完全是他的附庸,对他言听计从。乳媪解决朱丽叶悲剧困境的办法则是令人憎恶的。对这个上了年纪的世俗女人来说,爱只不过是肉体快感的一种形式。浪漫和忠诚都是愚蠢的烦恼。她劝朱丽叶忘掉罗密欧;他的放逐就象被判处死刑。她劝朱丽叶与帕里斯伯爵结婚,说帕里斯“真是可爱的绅士!罗密欧比起他来只好算是一块抹布。”在另一场戏中,朱丽叶哭喊道:“天知道我心里是多么难过,难道它竟会不给我一

点慈悲吗？”(三幕五场)她所处的困境使悲怆日益加剧,这个剧简直就要成了“她的悲剧”,但在关键时刻,莎士比亚把观众的兴奋点转向另一个重要问题上,盲目的激情导致自我毁灭,避免不了一个悲哀的结局。罗密欧在接到误以为朱丽叶死亡的消息后,顿时像个绝望的醉汉。借此,莎士比亚让观众意识到,一个如此受感情左右的人是注定要遇到灾难的。

虽然作为剧作家莎士比亚从布鲁克的诗中获得了情节,但是作为诗人莎士比亚却未从布鲁克那里发现任何爱情的光辉和表达理想爱情的语言。然而莎士比亚却从1596年之前出现的歌集和十四行诗集中找到了表现爱的完美的语言。当罗密欧和朱丽叶互诉衷肠时,借用了英国16世纪朴素歌曲和抒情诗语言的惯用法。从某种观点上看,英国早期抒情诗可以被视为该剧的一个源泉。《罗密欧与朱丽叶》中有四种传统抒情模式。两个情人第一次交谈产生了一首十四行诗。傍晚朱丽叶不耐烦地等待罗密欧时所做的独白是一支小夜曲。两个情人在清晨道别时采用的是中世纪抒情诗叹晨歌。而帕里斯在朱丽叶的坟墓上撒花告别时用的是一曲挽歌。

斯托尔在《莎士比亚笔下的年轻情人》(1937)一书中,坚信《罗密欧与朱丽叶》中的人物不是从心理上,而是从诗意上打动观众。该剧还试图通过两个情人所用的不同的修辞手法来揭示他们感情上的差异。罗密欧的想象极为丰富,可冲出大地直上云霄。他说:“啊!再说下去吧,光明的天使!因为我在夜色之中仰视着你,就像一个尘世的凡人,张大出神的眼睛,瞻望着一个生着翅膀的天使,驾着白云缓缓地驰过天

空一样”。他的想象也可达到天涯海角,“我不会操舟驾舵,可是倘使你在辽远辽远的海滨,我也会冒着风波寻访你这颗珍宝”。(二幕二场)朱丽叶的想象力极为贫乏,都是些孩提时的经历。她仅有一个例子具有同样强烈的想象力,她把自己比作一个淘气的女孩,把罗密欧比作囚在女孩手中的鸟,这表明她不愿让罗密欧离开,担心他离开后会被别人抓到。

莎士比亚在《罗密欧与朱丽叶》中的主要成就是在早期戏剧生涯中,把伊丽莎白时期的悲剧中罕见的紧迫感赋予该剧中的每个因素,并以全新的美学观点表现了主要人物的情感,使一对年轻男女的古老爱情故事成为最受人们喜爱的浪漫悲剧。

舞台演出史。英国。从《罗密欧与朱丽叶》第一次在舞台上演出,它就一直是莎士比亚戏剧中演出得最经常和最成功的戏剧之一。某些早期读者对该剧的热情可从牛津大学图书馆拥有的第一对开本的情况推断出来。1623年该馆进了这本书,把它锁在学生容易看到的书架上,虽然该书所有的书页都破损了,但被弄得最皱的是印有一对情人相爱后又马上分别时的抒情诗(三幕五场)那一页。三个四开本(1597、1599和1609)的封面证明莎士比亚剧团多次上演该剧,这个事实也说明该剧在舞台上也同样受到称赞。但在1642年剧院关闭之前没有留下准确的演出记录。

1662年达夫南特和玛丽·桑德森重新演出了该剧,之后伯特顿夫人扮演过朱丽叶,伯特顿扮演了茂丘西奥。佩皮斯对这次演出表现出轻蔑的态度,他说该剧演出是“……我有生以来听到的最糟的,也是演得

最糟的一部剧……”。无疑为迎合王政复辟时期的欣赏力,詹姆士·霍华德把该剧改为悲喜剧,“让罗密欧和朱丽叶都活着。”多年来,该剧上演时总是一个晚上演成悲剧,一个晚上演成悲喜剧。1679年至1680年的戏剧演出阶段,奥特威把《罗密欧与朱丽叶》中的许多场拿出来,加到他的《凯厄斯·马维斯》中的情人年轻的马维斯和拉维娜身上。伯特顿扮演凯厄斯·马维斯,伊丽莎·巴里扮演拉维娜。这个拼凑的剧除偶然一年没有上演外,直到1727年一直很繁荣。直到1744年,西奥菲勒斯·西伯才在干草市剧院开始恢复上演莎士比亚原剧本的一些内容。西伯不敢删去奥特威在灾难中加强怜悯性的因素,保留了朱丽叶在她的情人死前醒来的场面和感人的告别对话。

1748年11月29日,大卫·加里克上演了他自己改编的《罗密欧与朱丽叶》,该剧本在舞台上演出到1845年。这个剧本也保留了最后那场戏。总体上说加里克改编的剧本比西伯的剧本更接近莎士比亚原剧本。斯普兰格·巴里和西伯夫人担任主角。据C. B. 霍根的记载,从1751年至1800年,《罗密欧与朱丽叶》的上演一直没有间断,比莎士比亚任何其它戏剧上演的次数都多,共计演出399场。1750年9月考文特花园剧院巴里和西伯夫人主演的一对情人和德鲁瑞巷剧院加里克扮演的罗密欧,乔治·安·贝拉米扮演的朱丽叶展开了竞争。虽然加里克以演出13场对考文特花园剧院演出12场初步获胜,但《罗密欧与朱丽叶》的竞争仍在暗中进行。从1750年到1772年,又从1776年到1796年有8个戏剧演出季节,《罗密欧与朱丽叶》都在德鲁瑞巷剧院上

演。而在考文特花园剧院,18世纪的后50年仅有1年(1780)除外,一直上演该剧。亨利·伍德沃德一直成功地扮演了茂丘西奥,开始在德鲁瑞巷剧院,1763年至1776年在考文特花园剧院。约翰·帕尔默1758年在德鲁瑞巷剧院担任这个角色,然后直到1767年,他死前,这个角色仍由他担任。加里克扮演罗密欧直到1761年,而巴里1758年前每年都在考文特花园剧院扮演同一角色,不过1766年和1767年到干草市剧院,最后1767年12月22日和1768年4月11日在德鲁瑞巷剧院演出该角色。除1763年前西伯夫人扮演的女主人公朱丽叶受到赞扬外,1770年贝拉米塑造的朱丽叶自然热情。其他扮演过朱丽叶的还有诺西特和普里查德(后来的帕尔默夫人)。她们的首场演出都是扮演朱丽叶,前者1753年10月10日在考文特花园剧院,后者1756年10月9日在德鲁瑞巷剧院。

加里克之后还有些最著名的演员参加了该剧的演出。1788年约翰·菲利普·肯布尔搬演了两场,1789年5月11日萨拉·西登斯在伦敦唯一一次扮演朱丽叶时,肯布尔扮演罗密欧,但1796年肯布尔的《罗密欧与朱丽叶》最后一次在德鲁瑞巷剧院上演时,巴里莫尔扮演了罗密欧,乔丹太太首次扮演了朱丽叶。查里斯·肯布尔扮演帕里斯。后来,罗密欧成了肯布尔最成功的角色。1803年老肯布尔开始管理考文特花园剧院时上演了《罗密欧与朱丽叶》,他启用查里斯担任主角,直到1828年。然而肯布尔最好的角色是茂丘西奥,1829年10月5日他扮演了这一角色,这次演出特别值得纪念的是19岁的范妮·肯布尔首场演出扮演朱丽叶获得成功。1836年3月

10日,肯布尔扮演茂丘西奥,海伦·福西特也成功地扮演了朱丽叶,罗密欧由乔治·贝内特扮演。1810年在伯明翰也有一场成功的演出,威廉·查里斯·麦克莱迪扮演年轻的男主人公。之后他在巴斯的演出也很成功。虽然1817年在考文特花园剧院麦克莱迪以罗密欧这个角色最初在伦敦露面并受到了热烈的欢迎,但他仅在1822年1月又扮演了二次罗密欧。然而作为考文特花园剧院的经理,1838年他二次上演该剧,并扮演劳伦斯神父,J.R.安德森和海伦·福西特担任了男女主人公。1852年和1855年他们又在德鲁瑞巷剧院演出,而1855年巴里·沙利文在干草市剧院扮演罗密欧,福西特再次扮演朱丽叶。

1815年1月埃德蒙·金扮演的罗密欧没有成功。1828年他年仅17岁的儿子在德鲁瑞巷剧院接任了这个角色。1829年小金在干草市剧院扮演罗密欧,1841年他再次在这里担任该角色,爱伦·特里演朱丽叶。在这之前特里小姐从1829年到1836年一直演男主角罗密欧。1832年她的朱丽叶是著名的范妮·肯布尔。另一个在这个时期扮演男主人公的女性是普里西拉·霍顿,1834年她在维多利亚剧院演罗密欧。所以1845年12月29日夏洛特·库什曼扮演罗密欧,她的妹妹苏珊扮演朱丽叶,并不算什么革新。在干草市剧院新上演的剧本加入了被删去的奥特威那段朱丽叶醒来的戏。到1846年7月11日,这个成功的戏剧每周演出三场,共计演了84场。1855年1月库什曼小姐扮演的罗密欧再次与伦敦观众见面,艾达·斯旺巴勒演朱丽叶。同年年底,库什曼小姐在皇家剧院改扮女主人公,而W.R.贝德福德演罗密欧。

塞缪尔·费尔普斯首次演出《罗密欧与朱丽叶》在1846年9月5日,共演了15场。几乎13年后他再次演《罗密欧与朱丽叶》,查里斯·扬扮演女主角。同年9月和10月第三次演出该剧,卡罗琳·希思扮演朱丽叶。赫尔曼·韦津夫妇1861年首场演出主演男女主人公。费尔普斯1862年主管萨德勒的韦尔士剧院的最后一年,他再次演出《罗密欧与朱丽叶》。

1865年后有15年,阿德莱德·尼尔森扮演的朱丽叶最受欢迎。她首次演出几乎没有引起什么注意,但后来她不断在伦敦和美国获得成功。她最受欢迎的演出是1870年12月19日在德鲁瑞巷剧院,J.B.霍华德演罗密欧。1882年,亨利·厄尔文和爱伦·特里在兰心剧院主演罗密欧和朱丽叶。在这次演出中次要角色演得很成功,而主角却令人失望。斯特林太太扮演的乳媪和乔治·亚历山大扮演的帕里斯都受到了赞扬,而厄尔文缺乏罗密欧的浪漫性格,特里也缺少朱丽叶的悲剧气质。但不管怎样,这个剧的场景艺术使该剧一直演出了161场。两年后,在厄尔文去美国时,在兰心剧院,威廉·特里斯首次扮演罗密欧,玛丽·安德森扮演朱丽叶的演出进展更好些。这次演出从1884年11月1日开始,后来一整个冬季一直连续上演这个剧。1884年安德森小姐在纽约扮演朱丽叶时,罗密欧由约翰斯顿·福布斯·罗伯翰扮演。福布斯·罗伯翰1881年3月曾与海伦娜·莫迪斯卡在宫廷剧院分别担任男女主角。帕特里克·埃贝尔太太1895年在兰心剧院扮演朱丽叶,还是福布斯·罗伯翰演罗密欧。

1881年弗兰克·本森在帝国剧院的首次演出失败后,他又继续在莎

士比亚纪念剧院演出 12 场,都获得了成功。早在纪念剧院建立之前,1864 年在斯特拉福就曾上演过《罗密欧与朱丽叶》。1879 年纪念剧院建立后,1882 年爱德华·康普顿剧团,和 1885 年伯纳德·艾莱恩剧团都演出过该剧。在本森租赁纪念剧院期间,他和他的妻子几乎总是扮演男女主人公,只有两次是特邀演员担当主角。1908 年,亨利·安利和康斯坦丝·科利尔扮演罗密欧与朱丽叶,1911 年,刘易斯·沃勒和马奇·蒂瑟拉奇接替了这两个角色。早在 1905 年,在帝国剧院,沃勒扮演的罗密欧严肃无情,伊夫林·米勒德扮演的朱丽叶也令人失望。这场戏与 1904 年在宫廷剧院查理斯·兰德和赛扎·诺曼为男主角上演的《罗密欧与朱丽叶》同样平淡。1905 年 5 月,在皇家剧院上演四场。1907 年 E. H. 萨森和他的妻子米莉娅·马洛在美国演出成功,他们演出的剧也包括《罗密欧与朱丽叶》。1908 年 2 月在皇家剧院,保罗·洛维特和伊尼·卡梅伦,3 月在兰心剧院,马西森·兰和诺拉·克林也主演了该剧。1909 年杰拉尔德·劳伦斯 and 费·戴维斯在宫廷剧院接替了男女主人公角色。1911 年 9 月 2 日,在新剧院上演了一场大规模的《罗密欧与朱丽叶》,18 岁的菲利斯·尼尔森—特里扮演的朱丽叶大受欢迎。当比尔博姆·特里拿出布景壮观的《罗密欧与朱丽叶》时,尼尔森·特里再次成功地扮演了朱丽叶,菲利普·梅里维尔扮演罗密欧,特里扮演茂丘西奥。在这之前,3 月份,哈考特·威廉和莉连·哈洛斯在亲王剧院主演该剧。但本世纪最精彩的一场是 1919 年 4 月在利里克剧院的演出。主要角色仅仅是茂丘西奥和乳媪的附属,利昂·夸特梅因扮演的那个维洛那的

求爱者赢得了热烈的掌声,71 岁的海伦·特里扮演的乳媪,欢快,惹人喜爱,而且强健。1920 年在纽金特·蒙克的茜草市剧院,演员们首次上演了《罗密欧与朱丽叶》,同年普通人剧团在汉普斯特德剧院上演该剧,尼古拉斯·汉南和穆里尔·普拉特主演。1922 年 H. K. 艾利弗在伯明翰剧院导演该剧,约·斯温利和格温·弗兰肯·戴维斯主演;1924 年他最后一次在摄政剧院上演该剧时,罗密欧由年仅 20 岁的约翰·吉尔古德扮演,弗兰肯·戴维斯扮演朱丽叶,吉尔古德生病时,约恩·斯温利和欧内斯特·米尔顿先后扮演罗密欧,直到吉尔古德复原,完成了六周的演出。1920 年至 1921 年间,米尔顿曾在老维克剧院罗伯特·阿特金演出的剧中扮演罗密欧,玛丽·萨姆纳演朱丽叶。在此之前老维克剧院曾两次上演该剧,之后,1926 年 4 月 12 日,安德鲁·利导演了第四台《罗密欧与朱丽叶》,弗兰克·沃斯珀和内尔·卡特分别担任男女主人公。伊迪丝·埃文斯和贝利奥尔·霍洛韦分别扮演乳媪和茂丘西奥。同年 12 月,在斯特兰德剧院,劳伦斯·安德森和琼·福布斯·罗伯逊扮演的男女主人公受到高度赞扬。1928 年在老维克剧院,约翰斯顿爵士的女儿再次成功地在安德鲁·利演出的剧中扮演朱丽叶;埃里克·波特曼饰罗密欧,他的表演深深打动人心;欧内斯特·米尔顿饰茂丘西奥。

在斯特拉福,十几年来 W. 布里奇斯·亚当斯曾三次演出了《罗密欧与朱丽叶》,第一次是 1919 年,第二次是 1926 年,第三次是 1929 年夏季,乔治·海斯和乔伊斯·布兰德担任男女主角。30 年代又演出三次,1933 年和 1934 年在纪念剧院,约翰·怀斯和雷切尔·肯普森扮演的一对情

人是最好的一对之一。以前乔治·海斯曾扮演过茂丘西奥。

1929年9月,吉尔古德第二次在老维克剧院扮演罗密欧,这次是哈考特·威廉斯导演,阿黛尔·狄克逊演朱丽叶,马蒂塔·亨特演乳媪。1932年春,吉尔古德与牛津大学戏剧协会剧团一起演了《罗密欧与朱丽叶》。同年A.R.沃特莫尔在使馆剧院上演该剧,塞巴斯蒂安·肖和乔伊斯·布兰德联合主演,在国王路剧院,波特·迪林督导并扮演罗密欧,玛丽·卡森演朱丽叶。1933年3月,哈考特·威廉斯第二次导演《罗密欧与朱丽叶》,佩吉·阿什克罗夫特再次扮演朱丽叶,马里斯·戈林和马尔科姆·基恩分别扮演罗密欧和茂丘西奥。1934年12月在纽约的马丁·贝克剧院,伊迪丝·埃文斯充实了乳媪的形象,凯瑟琳·科内尔扮演朱丽叶。1935年10月17日,在新剧院劳伦斯·奥利维尔与吉尔古德联合,开始导演并扮演罗密欧,佩吉·阿什克罗夫特扮演朱丽叶,共演了186场。开始吉尔古德扮演茂丘西奥,伊迪丝·埃文斯扮演乳媪,六周后,奥利维尔和吉尔古德互换角色。1940年奥利维尔又在自己导演的剧中扮演罗密欧,他导演的剧在纽约市第51街剧院上演。

罗伯特·多纳特没能在1935年吉尔古德导演的剧中担任角色,直到1939年10月,他才有机会在斯特里塞山剧院默里·麦克唐纳导演的剧中扮演罗密欧。康斯坦斯·卡明斯扮演朱丽叶,但不成功。在斯特拉福,1936年兰德尔·艾尔顿导演了一场《罗密欧与朱丽叶》,皮特·格伦维尔和帕梅拉·布朗为主角,1938年和1941年本·艾顿·佩恩导演了两场,弗兰西斯·詹姆斯和瓦莱里亚·图德与戈弗雷·肯顿和玛格蕾塔·斯科特

分别担任两场戏的男女主人公。1945年罗伯特·阿特金导演,戴维·皮尔和莫伊拉·利斯特主演。1946年3月C.兰顿和雷尼·阿谢森在国王剧院克莱尔·哈里斯演出的剧中担任男女主人公。1947年皮特·布鲁克放弃了复杂的布景,忽略掉一些情节。然而演出几场后,又恢复了修道士致命的小药瓶那场戏。斯特拉福上演这场戏时,有才华的达夫妮·斯莱特扮演朱丽叶,劳伦斯·佩恩扮演罗密欧,比阿特丽克斯·莱曼扮演乳媪。

1952年在伦敦又有二场戏上演。8月在斯卡拉剧院剑桥马罗协会在乔治·赖兰兹和约翰·巴顿指导下演了一台。另一台是9月休·亨特导演老维克剧团,阿兰·巴多和克莱尔·布卢姆演男女主人公。1954年斯特拉福也按常规上演《罗密欧与朱丽叶》,演出者格伦·拜恩·肖,劳伦斯·哈维和曾纳·沃尔克主演。1956年罗伯特·赫尔普曼导演了老维克剧院上演的该剧,约翰·内维尔和克莱尔·布卢姆主演,保罗·罗杰斯演茂丘西奥,同年十月在纽约上演。

1958年格伦·拜恩·肖在斯特拉福第二次导演,理查德·约翰逊和多萝西·塔廷主演。1960年10月4日,弗兰克·泽菲尔利导演了老维克剧院的《罗密欧与朱丽叶》。约翰·斯特赖德和朱迪·登奇担任男女主角。亚历克·麦考恩演茂丘西奥。

1961年在斯特拉福,伊迪丝·埃文斯最后一次塑造了乳媪形象,她担任这个角色整35年。这场演出是皮特·伍德导演,布赖恩·默里扮演罗密欧,多萝西·塔廷扮演朱丽叶,伊恩·班恩扮演茂丘西奥。

舞台演出史。 美国。1730年《罗密欧与朱丽叶》在美国费城首次与观众见面。1754年,里格比和哈

勒姆夫人扮演罗密欧和朱丽叶。18世纪,纽约市对该剧不感兴趣,仅仅演了12场,但1800年到1839年中有7年,以后到1894年,纽约每年都上演《罗密欧与朱丽叶》。1829年莉迪亚·凯利开始女扮男装演罗密欧,之后演此角色的又有夏洛特·库什曼和H. B. 康韦夫人,最后1857年费伊·坦普尔顿。1869年2月3日,埃德温·布思和玛丽·麦克维克开始,在布思剧院主演《罗密欧与朱丽叶》,共演了十周。14年后,在布思剧院关闭前夕,莫里斯·巴里莫尔和莫迪卡太太演了这一对情人。19世纪最后15年中阿德莱德·尼尔森和玛丽·安德森扮演的朱丽叶最受欢迎,到20世纪初,朱丽亚·马洛的朱丽叶再次受到欢迎。受到赞扬的罗密欧只有埃德温·布思和劳伦斯·巴勒特。1877年5月31日,乔治·里格诺德扮演罗密欧,广告中说有7个人扮演朱丽叶,但由于阳台约会一场阿德莱德·尼尔森没有出现,结果成了戏剧界的笑谈。

从1904年开始,马洛的罗密欧都是由她的丈夫爱德华·H. 萨森扮演。他的演出技巧很高,但没有感情,而他的妻子扮演的朱丽叶却热情,令人怜悯。他们的多次演出中都是由尤金妮亚·伍德沃德扮演乳媪,弗雷德里克·刘易斯扮演茂丘西奥。在20世纪前10年中,经常是罗伯特·曼特尔扮演罗密欧,吉纳维夫·汉普尔扮演朱丽叶。1922年在阿瑟·霍普金斯演出的这一剧中,麦凯·莫里斯和埃塞尔·巴里莫尔担任男女主人公。莫里斯扮演的罗密欧效果不太好,但巴里莫尔小姐扮演的朱丽叶很动人。然而最受欢迎的是巴兹尔·西德尼扮演的茂丘西奥。1923年从1月24日开始又上演了一台《罗密欧与朱丽叶》,弗兰克·赖克是

舞台监督,在亨利·米勒剧院共演了150场。简·考尔扮演的朱丽叶年轻、有诗意、想像力丰富,罗洛·皮特斯扮演的罗密欧有生气,浪漫。皮特斯还为该剧设计布景,特别是墓地一场非常好。丹尼斯·金的茂丘西奥勇敢,有音乐感。杰西·拉尔夫的乳媪粗俗、幽默。1930年在西维克剧院伊夫·利·加林扮演朱丽叶,唐纳德·卡梅伦扮演罗密欧。1933年11月,在布法罗的厄兰格剧院,凯瑟琳·康尼尔塑造了朱丽叶,埃迪斯·埃文斯演乳媪,莫里斯·埃文斯演罗密欧。1937年12月帕萨坦纳剧院上演的莎剧中也有《罗密欧与朱丽叶》,担任男女主角的演员分别为16岁和14岁。

1951年3月,电影演员奥利维亚·德·哈维兰首场演出扮演朱丽叶,在纽约深受欢迎,共演了49场。奥利维尔·梅塞尔为该剧设计了极好的布景,皮特·格伦维尔监制,他用的是一个精心删节的剧本。杰克·霍金斯扮演的茂丘西奥总的来说也不错,评论家对伊夫琳·瓦登扮演的反复无常的、不审慎的乳媪很满意。道格拉斯·沃森扮演的罗密欧有男子气概,受到好评。但德·哈维兰小姐的朱丽叶有些令人失望。1958年,康尼狄克州斯特拉福美国莎士比亚戏剧节上演了一场《罗密欧与朱丽叶》,理查·伊斯顿和英戈·斯温森担任男女主人公。1960年6月,在安大略斯特拉福莎士比亚纪念剧院,迈克尔·兰厄姆导演了《罗密欧与朱丽叶》,布鲁诺·格鲁西和朱利·哈利斯担任男女主人公,克里斯托弗·普卢默演茂丘西奥,凯特·里德演乳媪。1965年,康尼狄克州斯特拉福剧院再次上演该剧,泰伦斯·斯卡梅尔和玛丽亚·塔西扮演女主角,莉莲·吉什演乳媪,约翰·坎宁汉

演茂丘西奥。

《罗密欧与朱丽叶》比莎士比亚任何其它剧拍成电影的次数都多。1916年无声电影中西达·巴拉担任女主人公。1936年乔治·卡可导演的电影中莱斯利·霍华德和诺玛·希勒演一对情人,约翰·巴里莫尔演茂丘西奥。这部电影剪辑得不好,演得也不成功。1953年英国和意大利合拍的电影由雷诺托·卡斯特里尼导演,这部电影强调了布景和画面效果而忽视了该剧的诗意,同样遭到评论家们的反对。

批评摘要。塞缪尔·约翰孙。这部剧是作者的最得意之作。各场内容紧凑、多样、事件丰富、重要、悲剧的结局有不可抗拒的影响。象悲剧所要求的那样。剧情的发展是合情合理的,至少与大众的看法是一致的。

剧中莎士比亚试图表现绅士们的谈吐,再现青少年潇洒的生机。他只在很少几部剧中进行了这样的尝试。德莱登提到一个传说,这个传说很可能传到他的时代,即,莎士比亚说在第三幕中他不得不杀死茂丘西奥,不然他就会被茂丘西奥杀死。然而他认为茂丘西奥并不是那么令人生畏的人物,他可以活到剧终,寿终正寝,而对诗人没有什么危险。如果德莱登想知道真实情况,他很清楚,在一个直截了当的句子中,人们常注意词,而不注意思想,这点是很少被人理解的。茂丘西奥的才智、快乐和勇气永远能赢得愿他长寿的朋友;但是他的死并不是突然的,他的生命超过了戏剧结构允许他活的时间;虽然德莱登可能不理解他的一些俏皮话,因为他的天赋并不充满快乐,也不适合幽默,他的天资是敏锐、好争辩、理解力强和崇高,但是我不怀疑莎士比亚让茂丘

西奥存在下去的能力。

乳媪是作者喜爱的人物之一,他以极微妙的手法把她描绘得过于健谈又能保守秘密,奉承又傲慢,可靠又不诚实。

莎士比亚精心设计了喜剧场面,但悲哀的旋律永远被某种意想不到的恶化所加强。他的人物,无论怎样忧伤,“在痛苦中都有一个幻想,一个可怕的幻想”(摘自《威廉·莎士比亚的戏剧》,1765年)。

塞缪尔·柯尔律治。《罗密欧与朱丽叶》中的主要人物可分为两类:在一类人物中,激情,爱情的激情描写得美好而真实;但人物像舞台上的演员一样,没有多少个性。剧中只有恰当的描写和爱情的发展过程,如果我可以这样表达我的观点的话,没有写出爱情的哲理过程,没有表现这种特殊激情怎样在人物身上起作用,而这种激情贯穿于戏剧所有事件之中,在表现中占优势地位……。

关于《罗密欧与朱丽叶》,我的另一个意见是,在这部悲剧中,诗人不象我所指出的完全与剧作家合为一体,至少不像后来在《李尔王》、《哈姆莱特》和《奥瑟罗》中所表现的那样。凯普莱特和蒙太古讲话中的语言常常是仅仅属于诗人的,而不是人物在所处境势下有感情特点的特殊语言。这个错误,或无个性,是后来许多剧作家剧本中常出现的。

……罗密欧迷住了自己头脑中的想象,把第一个真正的异性看得象他希望的那样完美。他好象爱上了罗瑟琳;但实际上他爱的只是他的想象。他感到受到爱戴是高尚的头脑不可缺少的感情。诗人非常了解人的本性,在这时把罗密欧介绍给朱丽叶,使他们的爱情不仅热烈而且永恒,无知和不动脑筋的人以此

来嘲笑莎士比亚。罗密欧在对爱情最敏感的状态下见到了朱丽叶，他的情感被激发，并一直保持着这种情感。

这使我注意到莎士比亚的一个特点，这个特点属于一个具有深邃思想的伟人。当莎士比亚剧中的一些东西不能用诗人的几句话来解释清楚时，人们习惯于把它们忽略掉，或说成我们无法理解，哲学无法理解，对发现者来说，这是个隐匿身份的未知领地，是一个有待于开发的海洋。另一些人把这样的段落看成对现在不存在的某种东西的暗示和一瞥，看作是古代神殿残存的碎片，虽然不清楚各部分之间的特殊关系，但它的每一个部分都是美丽的。莎士比亚了解人的思想，知道它最细微的内部变化，他没有一个词或一个思想用错或用得不恰当；如果我们不理解他，那就是我们的过错，或抄写员和排字工的错误；但是通过学习，掌握一些他使用的手法方面的知识，能够使我们正确理解和解释他的本意。他从来不随便写作，或随意构想人物性格和行为特征，他头脑中最零星的想法也常常与最完美、最规范和最一致的整体有关。（摘自 S. T. 柯尔律治：《莎士比亚评论》，1960）

约翰·昆西·亚当斯。根据亚里士多德令人赞美的定义，悲剧是模仿人类生活的诗篇，悲剧通过恐惧和怜悯来净化观众的灵魂。恐惧存在于故事的每个事件和人物所遭受的痛苦之中；怜悯存在于对人物的同情关系。恐惧和怜悯都受人类遭受痛苦的细小方面所左右，但同情的强烈程度在于我们对遭受痛苦的人物关心程度如何。根据悲剧的这个定义，《罗密欧与朱丽叶》是一部精心安排的戏剧。剧中引起恐惧的事

件和主要人物遭受的痛苦都足以唤起怜悯之心，和对朱丽叶产生同情。执着的爱，史无前例的灾难和少女天真柔弱的心肠，都集中在她的身上。戏剧结束时，维洛那亲王真诚地说：“古往今来多少离合悲欢，谁曾见过这样的哀怨辛酸！”

全剧中朱丽叶的年龄似乎是她人物性格的关键，是她唤起强烈同情的基本因素；莎士比亚不仅在她的谈话中突出了这个因素，而且甚至她的名字，只能用于对孩子的慈爱。如果莎士比亚在舞台上表现的是一个19岁的妇女，他就要去掉乳媪，把她的名字叫作朱丽娅。她可能仍然是个非常有趣的人物，但该剧的全部色彩都会发生变化。一个聪明的、善良的女人爱上了一个年龄相当、情投意合的男人，这也是戏剧中最有意思的人物。但当你用所有的慈爱去分享一个孩子的悲欢时，对恋人的同情会加深，会增强。朱丽叶的对话中有孩子气，诗人说明了原因；因为她几乎还是孩子。（摘自“给詹姆斯·亨利·哈克特的一封信”，见哈克特：《关于莎士比亚戏剧和演员的评论和通信》，1863）

·约翰·路德维格·蒂克。莎士比亚没有以朱丽叶的死来结束悲剧是非常正确的，尽管我们现代人是多么缺乏耐心。不仅令人感动的两家世仇和好和劳伦斯神父的辩白使戏剧的继续有必要，更重要的是，当巨大的灾难过后，悲剧真正的思想，悲剧值得赞赏的精华展现在我们的灵魂面前，而此时我们的灵魂遭受了极度悲痛和巨大冲击，无法理解诗的深层意义，或无法对它进行痛苦而亲切地观察。……很可惜在舞台上茂丘西奥那些简短的妙语和乳媪那些粗俗的唠叨必须被删掉。我们不再幼稚和勉强地把这些玩笑仅仅当

作玩笑来听；我们的礼貌立刻被激起；在这种场合下和在较和缓的场合下，我们的礼貌决不允许那些只供消遣的东西。在较现代的作品中，我们的礼貌为什么为更坏的东西鼓掌，感觉并因此被大大启发和加强，对那些认为在这方面我们是生活在一个颠倒的世界上的人来说不再是个谜。在这样从多方面描述爱情主题的悲剧中，笑话和笑声的反衬是不应被忘掉的。象一部许多声音的交响乐，在乐曲中，年轻人的声音曾经混在齐奏中，然后分离，洋溢发展，形成对照；班伏里奥稳重，提伯特狂暴，茂丘西奥诙谐，罗密欧热情，帕里斯脆弱、文雅。确实，我们甚至可以加上亲王命令的音调，我一直认为亲王很年轻，是其他人的对应人物。（摘自《新集注本罗密欧与朱丽叶》，H. H. 弗尼斯编辑，1871）

唐纳德·A. 斯托弗。从求爱宗教式的意象到凯普莱特家的墓穴变成了欢宴华堂的意象，当罗密欧的妙语象“死前的一阵回光返照”时，爱情的力量被理想化了；真正的爱情，似乎象一个带连接号的复合词，在全剧回响。

莎士比亚找到了实现他的目的的技巧，在充满浪漫色彩的戏中，只有舞会上的求爱、月光下的求婚和新婚之夜等纯洁的爱情。通过与罗密欧最初的装腔作势，凯普莱特的争论和动怒，茂丘西奥的淫猥下流语言，教士温和的哲理和乳媪不加约束的实用主义等进行对比，莎士比亚使爱情更加纯洁。他显示出爱情能够使恋人无所畏惧。在朱丽叶的颂诗中，他唱出了爱的赞歌；通过朱丽叶和罗密欧都为对方把睡眠和死亡的药水一饮而尽，来表现爱情高于生命。在罗密欧那个枯瘦可憎的

妖魔把朱丽叶藏在“幽暗的洞府里做他的情妇”的想象中，他引入了他特别喜爱的主题的死亡——新郎。

此外，他还用强烈的对比手法来表现爱的怜悯因素。时间驱赶着一切事物，在光的意象中，吻和美好的瞬间像火和火药。在灾难的笼罩下，少女的爱变成黑暗中光明的东西，“像黑奴耳边璀璨的珠环”。一切都是孤独的：朱丽叶被她的父亲抛弃了，然后被她的母亲抛弃，后来又乳媪抛弃了，最后只有死亡，或把自己交给可怕的墓穴。罗密欧被流放，确实在整个中间几场戏中，“放逐！放逐！”像脉搏在跳动。从绝望到放逐，从粗俗的乳媪到“吞食爱情的死亡”本身，爱情不断遇到敌人。

该剧的奥秘是一对情人的死亡并不是两家世仇的结果，也不是什么其它原因，而是爱情本身，爱情在死亡中寻找复苏的强心剂。爱情不仅战胜了仇恨，更战胜了死亡。爱情战胜了死亡这一点甚至比爱情战胜了仇恨更明确。爱情扫除了一切意外，使命运本身似乎也显得无能为力。时间被战胜了，因为情感的强烈超过了它在时间上的延续或继续，这最初只是个激动人心的信念，最后莎士比亚完全相信了。（摘自《莎士比亚的意象世界》，1949）

沃尔夫冈·克莱门。在莎士比亚的作品中，传统风格和较自由、较自然的表现模式不是明确区分不同时期的两个极端。不能说在某部剧中，传统的风格结束了，从此一个新的风格独占鳌头。有许多过渡和相互之间的关系，有些戏剧处于莎士比亚从青年到成熟的转折时期，最传统最规范的措词与明显非常新的语言同时并存，从中我们可预见莎士比亚的伟大悲剧。《罗密欧与朱

丽叶》就是这两种风格并存的最好例证。H. 格兰维尔·巴克已经指出,在独立的场中和戏剧的结构中,都有新的自发性钻出传统的法衣,但它还不够强壮,不能弥漫全剧。对意象也应该这样看。

《罗密欧与朱丽叶》中有几处可说明莎士比亚怎样在意象和人物之间,内、外部形势和戏剧主题之间产生较和谐的效果。但甚至在这部剧中,还没有我们所说的“戏剧性”意象。该剧中丰富的诗歌语言,大量表示性质、特征的词语和拟人手法,都说明描写仍然是意象的主要特点。……在《罗密欧与朱丽叶》中,莎士比亚遵循的格式仍然是把一切都全面地讲出来,不过这种全面表现,清楚阐明、详细叙述和形容的倾向有利于丰富多彩的诗歌措词的发展,使暗喻因素能自由展开。因为与早些时候的戏剧进行比较,我们发现在《罗密欧与朱丽叶》中,使用了大量的暗喻,而从前这种地方是用牵强附会和复杂的比喻。事实上这样的比喻剧中仍然存在,但对暗喻的偏爱似乎更值得注意,它说明了莎士比亚发展的方向。从这个角度看,《罗密欧与朱丽叶》也是过渡的戏剧。(摘自《莎士比亚戏剧意象的发展》,1951)

罗森格兰兹和吉尔登斯吞 (Rosencrantz and Guildenstern) 《哈姆莱特》中,哈姆莱特的同学,受克劳狄斯的指示监视哈姆莱特。虽然罗森格兰兹和吉尔登斯吞通常被看成不可靠的人,但在剧本中,除哈姆莱特反常地怀疑他们外,没有什么事实证明他们有什么动机,但他们的行为表现确属于卖友求荣的性质。

洛基 (Thomas Lodge, 1557/8? — 1625) 作家,大学才子之一。伦敦市长的儿子。先后受教于商人泰

勒斯学校和牛津大学三一学院。他放弃所学的法律而从事写作,几乎尝试了各种各样的文学形式。他的论文《为诗体音乐和舞台戏剧一辩》(A Defence of Poetry Music and Stage Plays, 1580)是针对斯蒂芬·格森在他的剧作《淫秽学校》(School of Abuse, 1579)对音乐和戏剧的攻击而作的。伊丽莎白时代广受欢迎的一出戏《穆西多罗斯》(Mucedorus, 出版于1598年;演出于约1589年),先前曾一度归在莎士比亚名下,后被认定为是洛基的作品。另一流传甚广的作品,有着皆大欢喜的结尾的《黎尔王》(1594?)剧本,也被说成是洛基所作。在多年的创作过程中,洛基创作过悲剧《内战的创伤》(海军大臣供奉剧团在1588年左右演出),《伦敦和英格兰的一面镜子》(与格林合作,1590)以及诗集《西拉变形记》(西拉,古希腊神话中的六头女妖)。后者出版于1589年,可能为莎士比亚创作《维纳斯与阿都尼》提供了灵感。尽管如此,但不无讽刺意味的是,洛基所以还能常被后人提起,主要是因为他在1588年,随克拉克船长航海去大西洋东北部的亚速尔群岛和加那利群岛途中创作,回国后于1590年出版的《罗瑟琳达》(Rosalynde)后来成为莎士比亚创作《皆大欢喜》的素材。洛基的《罗瑟琳达》无非是将古老的《盖梅林》(Gamelyn)这一故事揉进了牧歌传奇里面。洛基的这篇散文传奇在组织结构上实在是无可称道,但是大量点缀在他的传奇中的抒情歌曲却是很迷人的。而且,洛基的《罗瑟琳达》在语言风格上完全模仿“尤菲绮斯体”,它的剧标题就标明为“尤菲绮斯的珍贵遗赠”(Euphues Golden Legacy)。对于莎士比亚这个可能只读过几年文法学

校,当时尚未形成自己语言风格的乡下人来说,这种文体就有着更加不可抵抗的诱惑力。因而,当我们在《皆大欢喜》中读到奥兰多写给罗瑟琳的情诗,“不要让任何面孔铭记在心,单单记住那美丽的罗瑟琳”时,当我们听到两个童子唱着“一对情人肩并肩,啾啾啾啾啾啾”的民歌时,脑海中就禁不住回旋起洛基写下的那些优美诗句。毫无疑问,莎士比亚在借用了《罗瑟琳达》的情节的同时,这些歌谣也激发了他的浪漫诗情。此外,莎士比亚在《皆大欢喜》中所写的主要情节和人物,在《罗瑟琳达》和《盖梅林》中都能找到对应之处。但莎士比亚对原作也作了诸多改动,其中最引人注目的地方是在结尾。在洛基的传奇中,结尾也是篡位的国王率领部队向森林逼近,但他并没有象莎士比亚《皆大欢喜》中的弗莱德里克那样,遇到了一个年老的修道士,经过他的开导,便悔过自新,主动将大权交还给兄长,而是被追随合法国王的贵族们击溃,篡位者本人也在战斗中被杀死。另外,莎士比亚还为自己的作品增添了这样几个人物:弗莱德里

克的侍臣勒·波、公爵的从臣杰奎斯、阿米恩斯、小丑试金石和村姑奥德蕾等。莎士比亚增添这几个人物,加深了故事情节的现实性。最后应当指出,洛基笔下的罗瑟琳达并没有逃出传统牧歌传奇中的女主角的窠臼,而莎士比亚笔下的罗瑟琳达则早已成为世界戏剧史上塑造得最成功的女性形象之一。

洛斯 (Ross) 《麦克白》中,苏格兰军中大将。在四幕三场,洛斯给麦克德夫带去了他妻子和儿女被麦克白杀害的消息,然后他便加入了反抗麦克白的军队。

洛弗尔勋爵 (Lord Lovel or Lovell, 1454—? 1487) 理查三世最信任的顾问之一。《理查三世》中,他以理查的忠实走狗的形象出现。他遵从理查的命令,把海司丁斯勋爵送上断头台,并且带回他的首级(三幕四场、五场)。

洛斯勋爵七世 (7th Lord William Ross, 死于 1414) 亨利四世统治时期英国财政大臣。在《理查二世》中,理查没收了刚特的财产,剥夺了刚特的儿子亨利的继承权后,洛斯投奔了波林勃洛克。

M

马龙 (Edmund Malone, 1741—1812)

爱尔兰学者。马龙生于都柏林,就读于三一学院并取得律师资格。1774年其父去世后,他迁居伦敦并结识了琼生、波斯韦尔、沃波尔、雷诺兹、伯克及首相卡宁等人。有一个时期,他参与了乔治·斯蒂文斯编辑莎士比亚著作的工作。他所写的《试确定莎士比亚剧作的写作次

序》,是这方面编年性研究的第一篇文章,此文后来收入斯蒂文斯 1778 年所编《莎士比亚剧作集》的第二版内。对于 1780 年出的第三版莎士比亚剧作集,马龙负责编辑另外两册;在第一册里,他写了长篇文章《舞台史》,另一册则收录了第三与第四对开本的一些伪作及非戏剧诗。马龙因而成了第一个批评性地

编辑莎氏十四行诗的人及第一个根据大量原始资料写出一部英国舞台史的人。

1790年,马龙出版了他本人编辑的莎士比亚作品(10卷本,合11册)。这时,马龙和斯蒂文斯便不再是合作者而是对手了,因为后者于1793年出版了其编辑的莎作15卷。在他去世前,马龙还在修订其莎作版本;他去世后,其资料移交传记作家波斯韦尔的儿子詹姆斯·波斯韦尔。这一版本出版于1821年,有各种叫法,有叫“波斯韦尔—马龙本”的,也有叫“第三集注本”的,在“绪论”中收有关于马龙的一篇传记性短文。马龙还编辑了《德莱登作品集》(1800),内附一篇回忆录。他对原始资料的掌握使他敢于否定托马斯·切特顿所谓的劳莱诗歌的古本并揭穿威廉·亨利·爱尔兰德所搞的伪作。

作为18世纪莎士比亚作品的重要编辑者,马龙的重要性主要不在文本上的校勘,而在于他对文献资料拥有无人可及的渊博知识。大卫·尼科尔·史密斯说过:“他是他那个时代英国学术主要运动的代表者。他所编辑的莎士比亚作品集可以说是总结了一个世纪这方面的工作,所有的东西都要经受他调查研究的检验并受制于大量新证据而决定取舍……没有人对英国文学研究作出过如此大的贡献。”

马奇(Edmund de Mortimer March)

第五位伯爵(1391—1425)。封地马奇的第四位伯爵罗杰之子。理查二世宣布罗杰为王位继承人,马奇在其父死后,普遍被认为是未来的国王。因此,亨利四世把他置于监视之下。马奇后来交由太子哈尔监管并成为太子的忠诚朋友,在太子成为亨利五世后依然如此。后来,

马奇还拒绝参与1415年剑桥伯爵拥立他为王的阴谋,并把这一阴谋密告亨利。他追随英王出征法国,后来退归并终老于爱尔兰。

在《亨利六世》(上篇)里,摩提默(马奇)是关在伦敦塔内的一位老迈且健康欠佳的犯人,他自青年时代起便一直被监禁在那里。由于没有子裔,他在解释了他被监禁原因及王位应属他后,便指名其侄子理查·普兰塔琪纳特为其继承人,他祝福完理查兴盛发达后便死了。这事历史上实无其事。在《亨利四世》(上、下篇)里,莎士比亚把马契(即马奇)第五伯爵与其叔父埃德蒙·德·摩提默搞混了。

马罗说(Marlovian Theory) 这一说法认为,归属于莎士比亚名下的作品,其实马罗才是其作者。在19世纪,马罗的名字常被列入各种各样反对莎士比亚的人所提出的作品的归属权的“派别”和“学派”(见“培根说”)里,但到了威尔伯·齐格勒(Wilbur Ziegler)的小说《原来是马罗:一个埋没了三百年秘密的故事》(1895)一出版,马罗便被认为是所有这些作品的唯一作者了。1901年,托马斯·科文·曼登霍尔博士表示支持这一说法,其根据是他应用来鉴定这些剧作的作者的方法结果证明如此。曼登霍尔的方法是在莎士比亚的作品里取样400,000个字,然后计算其中各种字母的数目,结果发现,莎士比亚“最经常使用的字是由四个字母组成的字”。在马罗的作品里依此法进行分析时,他发现了同样的现象。不幸的是,曼登霍尔的理论并没有考虑到,他所利用的,是这些剧作的现代拼写版。卡尔文·霍夫曼的《被谋杀的人是莎士比亚》(1955)一出版,对这一说法的兴趣又重新活跃了起来;霍夫曼

的这一作品声称,马罗于1593所干的所谓谋杀,其实是一次计谋好的事件,因而使马罗得以逃到法国。他在那里创作了这些剧作,然后经由马罗的同性恋者托马斯·华星汉爵士之手转回英国。

这一说法的证明,据说可在华星汉的陪葬品里得到证实。1956年,霍夫曼得到许可开掘了这座坟墓,结果一无所获,连托马斯爵士的骸骨也没有。

马歇斯 (Martius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》里泰特斯的儿子之一。

马歇斯与其兄弟昆塔斯掉进了塔摩拉的儿子们把巴西安纳斯的尸体抛了进去的坑里,结果被指控谋杀了巴西安纳斯而被处死。

马凯德 (Mercade) 《爱的徒劳》里法国公主的一位侍臣,他带来了公主父亲驾崩的消息(五幕二场)。

马修·劳 (Matthew Law or Lawe, 卒于1629年) 伦敦书商,出版过莎士比亚四开本的后来几版。马修·劳原是布商,1600年转入书商公司。三年后,他从安德鲁·怀斯手里得到《理查二世》、《理查三世》和《亨利四世》上篇的出版权。他因此而出版了

《亨利四世》上篇:第三四开本,1603年;第四四开本,1608年;第五四开本,1613年;第六四开本,1622年;

《理查三世》:第四四开本,1605年;第五四开本,1612年;第六四开本,1622年;

《理查二世》:第四四开本,1608年;第五四开本,1615年。

马修·劳既出书又开店卖书。他因礼拜天继续营业卖书和销售盗版书而被罚款过好几次。

马伏里奥 (Malvolio) 《第十二夜》里奥丽维娅的管家,是头“装腔作势

的驴子”,在托比·培尔契爵士及朋友的作弄下,其愚蠢行为是此剧的情节的要素之一。有时候,马伏里奥被认为是莎氏笔下的一位活生生的清教徒,但他实际上并不怎么代表清教主义,因为他的形象集装腔作势、虚伪与自爱于一体。除此之外则是他那古怪的满脸苦相,从而使他在喜剧的天地里显得特别倒霉。因此,马伏里奥与其他许多不值得同情的人物不同,并没有被描写成最后终于获得自知之明,使他能够参与莎士比亚喜剧结尾时所特有的喜庆活动,也就并不奇怪了。马伏里奥所经受的耻辱并没教会他用新眼光来观察自己,因而只好象莎士比亚其他许多伟大但同样毫不妥协的喜剧人物如夏洛克那样,一边走下舞台一边发誓说要进行报复。

莱斯利·霍特森有力地争辩说,马伏里奥实际上是莎士比亚给伊丽莎白女王的家务审计员威廉·诺利斯画像。诺利斯有许多与马伏里奥相同的气质,其中包括同情清教主义和习惯于穿着他的长睡衣去打搅别人的欢宴。他爱上了他的受监护人玛丽·菲顿,后者是女王的宫廷女侍,也有人说是莎士比亚十四行诗里题献的黑夫人的对象之一。诺利斯还是埃塞克斯伯爵的叔父,并曾是他那小集团的一员。他随后脱离了这个集团,因而被埃塞克斯伯爵的追随者们目为“反复无常的逢迎取巧者”——玛利娅也是用这个字眼来描绘马伏里奥的。

马西勒斯 (Marcellus) 《哈姆莱特》中一军官,他与勃那多最先见到了鬼魂。鬼魂在城垛处出现两次后,马西勒斯与勃那多把霍拉旭带到鬼魂出没的地方并再次见到了鬼魂,于是便把他们三人看到的怪事告诉

了哈姆莱特。当哈姆莱特开口与鬼魂说话时，马西勒斯与霍拉旭发誓保守秘密。伊丽莎白时代首次饰马西勒斯的演员，人们认为他就是《哈姆莱特》“坏四开本”的笔录者。

马坦克斯特 (Sir Oliver Martext)

《皆大欢喜》里的牧师，他提议试金石和奥德蕾结为夫妇。然而杰奎斯却提议试金石去找“一位可以告诉你们婚姻的意义的好牧师”(三幕三场)。

马苏西奥·萨勒尼坦诺 (Masuccio Salernitano)

真名托马斯·夸达蒂(1420—约1480)。意大利小说家。薄伽丘《十日谈》(1353)的一群意大利模仿者中的第一人，马苏西奥也许是这群人中最好的一个。其《小说集》(1476)收有100个散文爱情故事，其中包括马里奥托和吉亚诺莎的故事，这个故事与《罗密欧与朱丽叶》十分相似。马苏西奥可能还是《威尼斯商人》里罗伦佐和杰西卡的爱情情节的原始故事的作者。

玛丽娅 (Maria) 《爱的徒劳》里法国公主的侍女。玛丽娅为朗格维所追求并爱上了他。在必须随公主返回法国时，她答应朗格维说，如果他一年不婚等着她，她就嫁给他。

玛利娅 (Maria) 《第十二夜》里奥丽维娅的侍女，一位“好机灵鬼”。聪明的玛利娅既是捉弄马伏里奥的计谋的定计者，又是那情书妙计的发明人，这使托比·培尔契爵士甚为高兴，竟致最后娶了她。玛利娅细心地设计了一个恶作剧使那位管家上当受骗，促使他对奥丽维娅发疯地产生非分之想，让他依计打扮起来并怂恿费斯特模仿一个副牧师以进一步折磨上了当的马伏里奥。

玛丽娜 (Marina) 《泰尔亲王配力克里斯》里主人公丢失的女儿。玛丽娜的遭遇是剧中第四幕和第五幕

的主要情节。贞洁是玛丽娜的突出特征，因此，她是维多利亚时代观众所喜爱的女主人公之一也就不奇怪了。她对妓院嫖客进行抵制并转变他们的思想行为，使道德家们深受感动，而这些人与此同时则对妓院的粗鲁情景甚为反感。然而，撇开道德方面来说，玛丽娜的受苦与克制力却有着戏剧性的价值，它解释了其中那获救的意义；而她的获救，则增强了她与其父相聚时那种深为感人而美丽的情景。

玛狄恩 (Mardian) 《安东尼与克莉奥佩特拉》里一位侍候克莉奥佩特拉的太监。她派他向安东尼报告说她已自杀了。

玛格莱特 (Margaret) 《无事生非》里侍候希罗的文静的侍女，她那张嘴“说起俏皮话来，就像猎狗那样咬人”。莽撞的玛格莱特无意中卷入了诬陷希罗的行动。由于与波拉契奥相好，她在他的恳求下便同意合谋从其女主人的房间里探身出窗外，而他则用希罗的名字向她求爱。克劳狄奥和彼德罗目睹了这一切，受骗上当，转而怀疑希罗不贞洁。后来，波拉契奥坦白了其所干的坏事，但却分辩说玛格莱特并不是故意干这种恶事。但不管怎样，她是不会完全给饶恕的，因为里奥那托弄清楚了“她怎么跟这个下流的东西来往”。

玛利安娜 (Mariana) 《终成眷属》里狄安娜母亲的一位朋友兼邻居，玛利安娜提醒狄安娜警惕勃特拉姆和帕洛。

玛利安娜 (Mariana) 《一报还一报》里被安哲鲁抛弃的未婚妻。她的嫁妆由于海船失事而丢光，结果被安哲鲁所抛弃，但她仍然对他一往情深，同意代替依莎贝拉去跟他幽会。安哲鲁的不道德被揭露后，

公爵命令他立刻与玛利安娜成亲，然后便下令将他处死。玛利安娜对这位流氓成性的丈夫先是甚感满意，继而又对他将被处死吃惊非小，于是便请求依莎贝拉出面替她为他求免死刑。

玛伽瑞隆 (Margarelon) 《特洛伊罗斯与克瑞西达》里特洛亚王普里阿摩斯的私生子。玛伽瑞隆向忒耳西忒斯挑战，后者公然不讳地说他本人也是个“私生子”，不想和另一个私生子战斗。

玛吉利·乔登 (Margery Jourdain) 《亨利六世》中篇中的巫婆，她用魔法为葛罗斯特公爵召唤“精灵”(一幕四场)，后被捕并处火刑。

玛格丽特·德·瓦卢瓦 (Marguerite de Valois, 1553—1615) 法王亨利二世之女，那瓦的亨利之妻，1572年她出于无奈而嫁与他。1578年，她与丈夫别居后，陪同其母梅狄西的卡瑟琳出任法国驻那瓦大使，与那瓦的亨利进行谈判。在此次行动中，她企图利用其几位侍女的美色实施美人计以影响谈判的结果。这件事通常被认为就是《爱的徒劳》的历史题材来源。像《爱的徒劳》里的公主那样，玛格丽特话锋锐利且美色迷人。她与亨利那种一直脆弱的关系终于在1599年破裂，由教皇准许他们离婚。

玛克斯·安德洛尼克斯 (Marcus Andronicus) 《泰特斯·安德洛尼克斯》里的一位护民官兼泰特斯的兄弟。拉维妮娅被狄米特律斯和契伦奸污和残害后，他找到了她。发现了针对泰特斯家族这一罪行及其他罪恶的犯罪者后，玛克斯与其兄弟联合起来向皇帝萨特尼纳斯的家族复仇。

玛格莱特·普兰塔琪纳特 (Margaret Plantagenet, 1473—1541) 克莱

伦斯公爵乔治的三女儿。亨利七世把她嫁给了理查·波尔爵士。《理查三世》中，克莱伦斯的女儿，与哥哥爱德华·沃里克爵士一起哀悼亡父。

迈克尔 (Michael) 《亨利六世》中篇里杰克·凯德的追随者(四幕二场)。

迈密勒斯 (Mamillius) 《冬天的故事》里里昂提斯与赫米温妮的年幼儿子，这孩子能“使老人的心变年轻”。迈密勒斯醋意暴发的父亲，使这孩子母子分离。在二幕三场里，这位风度翩翩的小王子“心地却是过人地高贵”，有人报告说他病了；而当里昂提斯不顾阿波罗神喻的判决时，迈密勒斯因担心母亲受处死而死掉了。儿子的死使这位国王恢复了理智，对他因醋意而产生的怀疑深感痛悔。

迈克尔爵士 (Sir Michael) 《亨利四世》上篇中约克大主教理查·斯克鲁普之友。后者委托迈克尔给司礼大臣及其族弟斯克鲁普急送一密信(四幕四场)。

麦克白 (Macbeth, ?—1057) 苏格兰王。莎剧《麦克白》中的悲剧主人公。历史上的麦克白是封地罗斯的领主芬列之子。约在1040年，他起兵反叛苏格兰王邓肯，于邓西嫩一役将邓肯击败。尔后17年，据可靠的史籍，麦克白公正而有效地治理苏格兰。他后来在冷法南(Lumphanan)一役(1057)被马尔康率领的叛军击败并被杀。莎剧中麦克白的形象来源自文艺复兴时期苏格兰史学家们的不准确记载(参见“《麦克白》的题材来源”)，这些史学家们想把麦克白的统治时期写成是苏格兰列王纪里没有中断的各王朝的唯一中断环节。

莎剧中的麦克白是一个高尚而富有英雄气概的人物，随着剧情的进

展而逐步变成一个恶魔式的人物。但似非而是的是，他的恶提高而不是降低了他的地位。在这方面，他在莎士比亚笔下的悲剧主人公中是独一无二的。那些悲剧主人公登上悲剧高峰，得到了智慧与洞察力，从而使他们得以听天由命和以新的目的意识来面对命运；麦克白却是掉进了自我的地狱里，与他一起呈现的是人生毫无意义和令人颓丧的一幅震慑人心而又令人难忘的景象，他那“明天，明天”（五幕五场）的一番话便反映了这点。这是度量麦克白在悲剧级别中的特有的伟大和在道德级别上的完全堕落的一种尺度；因此，他的这番话所意味的并不是听天由命，而是对身陷日渐到来的绝望的蔑视。

由于弄不清何以把一个暴君和谋杀犯变成悲剧主人公，许多批评家便争辩说，麦克白在道德上的堕落并不伴随有任何戏剧性的扩展。他们看到麦克白在谋杀邓肯前表现得犹疑不决，谋杀后则被悔恨所吞噬。但对于现代的大多数评论家来说，这种观点虽是尼采对这个人物的那种启示录式的看法的必要修正，但却过于偏狭。他们指出，麦克白的伟大在于他意欲支配时间并进而支配命运的那种超人式的抗争。他所说的话不断地暗示这种抗争，暗示他试图摆脱时间的限制，及极力企图实现这种无法达到的目的；在这种抗争中，他便成了观众那没有说出的希望的代表者，但结果是他给打败了。因此，使他成为一个悲剧英雄的，就正是这种抗争的伟大性。

《麦克白》(Macbeth) 莎士比亚所写的一出悲剧。

版本原文。第一对开本(1623)是《麦克白》的唯一权威性版本。这个剧本很短，只有2,107行；相比起

来，《奥瑟罗》却有3,224行，而《哈姆莱特》的第一对开本则有3,924行。《麦克白》的这个版本，大概是据该剧的官方的舞台提示本或某一手稿编定的。学者们一致认为，要么是莎士比亚不像往常那样细心地写完这一悲剧，要么便是此剧很有可能是与人合作写就的，因为最后一幕的很多措词不够有力，而且用韵不是软弱无力就是显得勉强。评家们还认为，这一演出戏文与其原来的形式有某些改动。赫卡忒的行动与态度与三女巫的有很大不同。她对三女巫的长篇训斥(三幕五场)是一种插话，其情形正如她第二次对她们所说的几行话(四幕一场)及第一女巫请她的同伴歌舞一样(四幕一场)。此对开本中有两处舞台提示——“里面响起音乐和歌声：‘走开，走开’”(三幕五场)和“音乐与歌声：‘幽灵之歌’”(四幕一场)——这两处要求要有歌声，其歌词全文出现于托马斯·米德尔顿的《女巫》(1778年据现存于牛津大学图书馆的唯一手稿首次出版)里。这些歌典意味着，米德尔顿参与了对《麦克白》的修改，目的在于增强其歌剧味。

这个剧本这样短，有人猜测是为宫廷演出而赶写出来的，也许是娱乐丹麦王克里斯蒂安四世的节目之一，因为他曾于1606年夏对英国王室进行过访问。也有可能此剧是环球剧场上演过的一出正常长度的剧作的缩略本。最后一幕文笔比较松散，原因可能是莎氏要在规定的重日期前赶写完此剧之故。

写作年代。尽管没有直接的证据可证明1606年就是《麦克白》首演的那一年，但参照某些同时代的事件，却又说明就是那一年。那个“眼看碰上丰收的年头”，就此上了吊的

囤积居奇的富农,是个定型性的人物,但1606年的麦价十分低,因此莎氏的观众便会想到大多数当时的麦子投机商的困境。门房关于暧昧含糊的家伙的话指的是同时代的一次著名的审判。喝醉了的门房想象他是地狱的看门人,他说有个人想要进来,“哼,一定是什么讲起话来暧昧含糊的家伙,他会同时站在两方面,一会儿帮着这个骂那个,一会儿帮着那个骂这个;他曾经为了上帝的缘故,干过不少亏心事,可是他那条暧昧含糊的舌头却不能把他送上天堂去。啊!进来吧,暧昧含糊的家伙。”(二幕三场)这段话显然指的是审判和处决加内特神父,因为他卷入了火药阴谋一案中。在此次审判里,加内特承认,他曾对起诉者说过谎并极力用暧昧含糊的话来掩饰其欺骗行为。在某些情况下这种作法起了作用,从而以掩饰的办法掩盖住了真相。这种情形便成了1606年3月28日后举行的审判的主要问题之一。在1606年的全年里,这件事及火药阴谋案的每一方面,均引起了人们广泛的浓厚兴趣。莎氏此剧的文体和诗的用韵,也具有他在1606年前后的作品的特色。

题材来源。《麦克白》剧情的所有主要成分,均取自贺林希德(Holinshed)的《英格兰、苏格兰与爱尔兰编年史》(1577)。莎士比亚由于不是写一出编年历史剧而是一出悲剧,因而他对贺林希德的材料便自由地加以运用。对于麦克白生涯史中的大多数事实,他严格遵循其原始材料;但对于谋杀邓肯一事,他却用的是贺林希德此书中邓沃德谋杀更早的一位国王戴夫的记载。他在那里发现了毒死内侍及神童们参与了那未遂的谋杀。邓沃德也像麦克白那样,受其野心勃勃的妻子的煽

动。莎氏写作此剧,部分原因大概是为了讨好英王詹姆士一世,为了使邓肯的被谋杀显得更像是波斯韦尔(Bothwell)谋杀英王詹姆士的父亲丹莱,于是莎氏使用麦克白来代替邓沃德的弑君行为。这样,他便可以更有把握地引起国王的恐惧并深恨邓肯的被谋杀。

据贺林希德的记载,“留心麦克德夫”的警告,是“麦克白对其话深信不疑的几个男巫”说的;而他害怕的是不是女人所生的男人及勃南森林的移动这一预言,则是由某个“他深为相信的女巫”作出的。贺林希德有关麦克白的故事,来源于赫克托·波伊斯用拉丁文写的《苏格兰史》(1526)。这本书被约翰·贝伦登译成英文,书名改成《苏格兰编年史》。在波伊斯此书后,有文图恩(Wyntoun)的安德鲁(1350—1420)所写的诗歌体苏格兰史,书名叫《苏格兰原始编年史》(约1424),此书把自1040—1057年间的历史与传说加以综合,其中有些地方则完全是虚构,此外还有约翰·福顿的拉丁文本《苏格兰编年史》(约1384)。在福顿此书里,没有什么预言的女人,但在文图恩的著作中却有三个女人,她们在麦克白的梦里出现,这个梦使他胡思乱想,于是便促使他把邓肯谋杀了。

莎士比亚所借用的,是麦克白与三个女巫的极为惊人的相遇的情节,而这情节又是来自马修·格文(Matthew Gwinne)所写的一出庆典剧里,此剧在英王詹姆士、王后和威尔士亲王子于1605年8月访问牛津时在御前演出过。在圣约翰学院的门口处,三个“穿着像林中仙女或女巫”的年轻女人出现在国王一行之前。这使国王回想起,她们在过去曾预言过,班柯的子孙永远拥有权

力一事,这三个女人宣称,她们现在又来为詹姆斯及其后代作预言,说他们会有同样光辉的命运。这三个女巫然后依次向国王作如下致礼:

- 第一女巫 祝福您这位苏格兰王!
- 第二女巫 祝福您这位英格兰王!
- 第三女巫 祝福您这位爱尔兰王。

这一情境的细节及甚至这些相似的话,也出现在《麦克白》里(一幕三场):

- 第一女巫 万福,麦克白! 祝福您,葛莱密斯爵士!
- 第二女巫 万福,麦克白! 祝福您,考特爵士!
- 第三女巫 万福,麦克白! 祝福您,未来的君王!

威廉·斯图亚特的《苏格兰编年史》是一部很长的诗体史书,这本著作可能也为莎士比亚利用过,乔治·布坎南(George Buchanan)用拉丁文写的《苏格兰史》(1582)也同样为莎氏利用过。布坎南所述麦克白这个人物,说他是个“具有天才的洞察力的人而又…野心勃勃”,这种看法更接近莎氏而不是贺林希德的观点。还有人认为,莎士比亚在塑造三个女巫时,还可能利用过另一部拉丁文的苏格兰史籍,即约翰·莱斯利的《苏格兰的来源》(1578)。莎氏此剧的某些段落(用沾血的手、睡眠的消除疲劳性等用语来表示的犯罪意识)看来是模仿了塞内加的《阿伽门农》和《疯狂的赫拉赫勒斯》中的某些段落。门房一场可能借用自中世纪神秘剧所描述的“地狱里的痛

苦”的说法。莎士比亚可能还参考过詹姆斯本人的著作,特别是他那《鬼神学》(1597)。

故事梗概。第一幕。麦克白和班柯这两位苏格兰大将,在平息了反叛邓肯王的叛乱后,正取道返回这位苏格兰王位于福累斯的王宫,这时,突然出现的三个女巫把他们吓了一跳。她们告诉格拉密斯爵士麦克白,他还将成为考特爵士及苏格兰王;女巫还预言班柯虽然当不上国王,但其儿孙却能当上。

麦克白在获悉已命令处死反叛朝廷的考特爵士并把此封号赠给他时,他便开始打起算盘,认为可以通过暴力来实现女巫的全部预言。麦克白夫人已决心除掉邓肯,因为后者此时意欲在他们位于殷佛纳斯的城堡过夜。通过嘲笑麦克白的畏惧和顾忌,她最终说服丈夫在那天晚上谋杀了邓肯。

第二幕。为了转移别人的怀疑,麦克白是用国王仆从的匕首来刺死睡着了的邓肯的,但由于他被死人吓得要命,竟于慌乱中忘了把凶器留在国王的卧室里,因此,一定是大胆的麦克白夫人把凶器放回去的。尽管麦克白夫人深信已取得成功,但是麦克白却意识到,他们所招来的麻烦才刚刚开始。谋杀被发现后,邓肯的长子兼继承人马尔康及其弟弟道纳本担心自己有性命之虞,于是决定出逃,前者逃到了英格兰,后者则逃到了爱尔兰。结果,他们便被怀疑是这一谋杀的唆使者。麦克白于是登上王位。

第三幕。麦克白的野心虽得到了满足,但是却为班柯的后代以后将统治苏格兰这一女巫的预言所苦恼。他请班柯及其独子弗里恩斯前来赴宴,然后雇佣杀手在他们前来麦克白城堡的路上刺杀他们。在宾

客入席之时，杀手之一前来报告麦克白，说班柯已被杀死，但弗里恩斯却从伏击中逃掉了。麦克白回到宴席的座位上，说他的主要客人不能前来，深感遗憾；这时他却给吓了一跳，原来他看见了浑身是血的班柯的鬼魂正坐在他的椅子上。宾客们却谁也没有看见这鬼魂，但麦克白却被吓得不断高叫，于是麦克白夫人只好送客。由于决心想知道前途如何，麦克白于是安排与女巫们再见一面。

第四幕。女巫们警告麦克白当心费辅爵士麦克德夫，而麦克白对此人的忠心早有怀疑；女巫们还向他担保，他会一直平安无事，除非勃南森林移到了邓西嫩，而且女人所生的人没有一个能伤害他。然而，他却为一连出现八个国王的幻影而班柯的鬼魂则跟随在后面的景象感到沮丧，因为这一景象十分清楚地意味着，班柯的后代将统治苏格兰。当他获悉麦克德夫已逃到英格兰与马尔康会合时，麦克白突袭了麦克德夫的城堡并命令把麦克德夫全家杀掉。在英格兰，麦克德夫费了好大劲才使马尔康信任他，但当麦克德夫全家被杀的消息传来时，马尔康便邀请他加入他为进攻苏格兰所征集起来的军队。

第五幕。麦克白夫人由于不堪恐惧和负罪感的重压，终于发疯。她在晚上梦游并极力想洗去她想象中沾在她双手上的血迹。她的医生对她的病束手无策。麦克白在其邓西嫩的城堡等待进犯的军队前来时，显得惶恐不安，只好拼命藉女巫所说的无人能杀死他的预言自慰。由于惶惶不可终日，当他听说他妻子已死去时也无动于衷。对他来说，生活已变成“一个愚人所讲的故事，充满着喧哗与骚动，却找不到一点

意义”。当他获悉敌军在马尔康率领下，用勃南森林的树枝作伪装正向邓西嫩前进时，麦克白有一阵子显得沮丧。在随后的战斗中，他与充满复仇心的麦克德夫相遇，他吹嘘说，他的性命给施了法术，只有不是女人所生的人才能杀死他。他的敌手反驳说：“不要再信任你的魔法了吧，麦克德夫是没有足月就从他母亲的腹中剖出来的。”麦克白失去了最后一线希望，但他却依然勇猛地战斗，最后为麦克德夫杀死。麦克德夫把麦克白的人头献给大获全胜的马尔康，后者遂被拥立为苏格兰王。

评论。在选取和扩展麦克白的故事时，莎士比亚的目的是要去取悦英王詹姆斯，使之产生兴趣，因为这一悲剧就是要演给他看的。詹姆斯是可以把其王位追溯到班柯的，而班柯实际上却是苏格兰史学家赫克托·波伊斯所编造的一位十一世纪的苏格兰贵族。这样做的目的，是为了给斯图亚特家族提供一个合适的贵族先辈。国王北部的臣民可能知道他们的君王与班柯的事业有关的重要性，但是英格兰人却大概从未听说过有这位伟人。因此，詹姆斯一定很高兴看到这样一出戏，这出戏再现了有关其王位及更大权势的古代超自然预言，而这一预言则正是他在1606年所正在实现的。

教唆麦克白犯罪的女巫，把詹姆斯所深信的迷信之一不但加以戏剧化，而且还证明有道理。他深信，巫术一再拖延并阻碍他娶丹麦的安妮为妻的努力。因此他认为，妖术所产生的法力，掀起了大海的狂风暴雨，结果使运送其新娘的船只一再不得不驶回挪威的港口停靠。

撒旦手下人所搞的这些阴谋，促使詹姆斯在整个苏格兰搜捕被怀疑

能行巫的女人，捉到后便把她们投入监狱；他还列席审讯她们的审判并对亲自盘问这些可怜人有一种虐待狂般的快意。在重刑之下，她们只好招认能施行《麦克白》中的女巫所吹嘘的某些非凡的事情。比如说，一位抗不住重刑的老妇人便招认说，她就是总数 200 个的女巫之一，她们每人曾坐在一个筛子上飞到海上，企图弄沉一艘从丹麦返回英国的船，而这条船可能就是安妮公主所乘坐的那条船。

对于深信女巫的法力对其私事会产生坏影响的一位君王来说，雷金纳德·斯各特（Reginald Scot）于 1584 年所写的那本名为《揭露巫术》的书，自然便成了一种甚为危险的出版物。因为斯各特断言说，相信女巫是一种愚蠢的迷信，至于惩罚丑陋的老太婆，说她们与魔鬼沟通，则是残忍的和恶毒的。1597 年，英王詹姆斯就斯各特的论点进行了有力的反驳，写成了名为《鬼神学》的一本书，以此发泄他对“在公开出版物中毫不脸红地否认说根本没有巫术这样一种东西”的某人的义愤。

在《麦克白》里，莎士比亚对女巫的看法并不是一清二楚的。贺林希德生动地描绘了麦克白与班柯第一次与女巫相遇的情境：

他们一起狩猎……穿过树林和田野，突然间，在一片林中空地里，他们碰见了三个古怪而蓬乱衣服的女人，她们的样子就像是来自以前的世界的人……然后，他们认为，这些女人要么是命运女神，要么便是林中仙女或女神仙，由于懂巫术，她们能进行预言，因为她们所说过的事，随后都会发生。

在莎士比亚时代，“女巫”、“仙女”和“丑老太婆”都称为女魔鬼。对麦

克白来说女巫们是些“神秘的幽冥的夜游的妖婆子”（四幕一场）。她们对他所施加的超自然的威力是有限的。她们引诱他，但绝不强迫他采取任何行动。她们并不预言他实际上会干的任何邪恶的事情。

这些女巫正与英王詹姆斯所相信的相一致。她们的行为证实了他的怀疑的正确。莎士比亚几乎忽视女巫本性中那些超自然的成分，把她们表现成公众所认为的那种女巫，而这位国王的看法，也与此无异。她们是满脸皱纹的丑陋老太婆，或者说是魔鬼化身成她们的样子。她们把灵魂卖给了魔鬼以换取半令人敬畏半显怪异的法力。由于寻求并接受她们的助力，麦克白于是便犯了与魔鬼进行虽非直接的交易的罪。以这种生动方式来描述一个依附于魔鬼的人便打动了这一悲剧的每一位观众或读者，当然也一定打动了英王詹姆斯。

像理查三世一样，麦克白是罪恶的野心的牺牲品。在此剧末尾处，尽管他变成了一个极为恶毒的人，但他却不是坏蛋型的主人公，也不是恶的欣赏者，他是有意地把邪恶奉为其神的人。贺林希德使我们确信，在他屈从于野心的捉弄之前，他一直是国王忠诚的臣子和英勇的大将，根本没有一点儿邪恶。莎士比亚给观众所揭示的有关麦克白那尚未变质的本性的简括看法，肯定了他确有这样的美德。甚至在他走上犯罪的道路之后，他依然不断地打心有愧，他尽管不理睬良心的警告，但是却无法把它压下去，他的内心声音的外部显现便是恐惧，它古怪地迫使他讨厌他即将着手进行的每一种邪恶行径。但野心一旦控制了他那小天地，便立刻变成了扫除掉一切道德屏障的压倒一切的欲望。

在其夫人的促使下，他便犯下了他那第一种有口说不出的大罪。这一谋杀不可避免地导致了另一次谋杀，最后麦克白那符合道德的本性完全崩溃，他的精神则跌入了悲观绝望的深渊。用通常的话来说，麦克白道德的迅速堕落，令人信服地表明了伊丽莎白时代的人们所称的“邪恶的链条”，而这链条的最后一环，便是“良心的悔恨”。但是，莎士比亚通过使麦克白日渐陷于恐怖的可怕折磨中，从而使其故事平添起特有的使人可加以想象的紧张性。麦克白夫人认识到，谨慎向来是麦克白天性的根本。在她的第一番独自里，她便使我们知悉，谨慎对他的野心产生了多大的影响。她懂得，她要做的是把他头脑中的这种非英雄的气质统统赶出去。然而，她首次所作出的努力，本来是要鼓足他的勇气，结果却反而使他的谨慎变成了害怕在这个世界受到惩罚。良心上的斗争则加剧了这种苦恼。麦克白由于认识到他企图弑君的事实属卑劣，因而他便觉得对这位秉性仁慈的老君王“有点儿怜悯”并在干这勾当时难于下手。但是麦克白夫人嘲笑他的胆怯并说他担心被人发现实属过虑，从而消除掉他的所有犹豫。

在他妻子接连不断的鼓动之下，麦克白终于干下了弑君的勾当。但甚至在他干这件事时，他那病态的想象力使他完全失去了勇气。他听见了心里喊出的“不要再睡了”的声音；这声音也喊出了他道德良心所做的最后反抗，这是一种征兆，预示着报应直至他死掉前的那一天将始终追随着他。

在谋杀后的那天晚上这座城堡所响起的敲门声，再加上麦克德夫发现邓肯被人谋杀后所惊喊的“啊，可

怕！可怕！可怕！”，均意味着道德健全的世界已攻进到门房所把守的这个小小地狱的门口了。

此后，麦克白良心日感不安，使他整天心乱如麻。由于那莫名的恐惧，他往日的英勇与刚强消失殆尽。他那出于纯粹主观的恐惧，便要寻找其根源，于是班柯便首先成了牺牲者。他计划对班柯的行刺，也就无须其妻子的帮助或出主意了。他利用职业刺客来干这种事，从而使他的双手不必为那使人感到可怕的血所玷污。班柯的鬼魂坐在筵宴上麦克白的那把椅子上，其实是麦克白心中那无法消除的莫名的恐惧的一种可怕投影。他对鬼魂所作出的最初反应，有如顽童在作某种禁止的游戏时被人当场发现时的反应一样：“你不能说这是我干的事；别这样摇着你的染着血的头发。”（三幕四场）但他鼓起勇气，决心不顾一切，从而使他消除了恐惧。由于麦克白是这群人中唯一看见鬼魂的人，许多批评家便认为这鬼魂有似飘浮于空中的匕首，是被惊吓得半疯狂时想象的产物。不过莎士比亚显然是希望其观众——如果不是赴宴者的话——能看见这鬼魂的。

在费里恩斯逃跑后，麦克白的恐惧和怀疑便落到了麦克德夫身上，而前者把后者的妻儿一家全给杀了——这种罪行意味着，他已一头走上了屠夫的道路，从而使他变成了现代下层社会所称的“杀手”。他干的这种大屠杀行径，也是一种狂傲，使他那对女巫的过度自信达到了纯粹愚蠢的程度。他抛弃一切谨慎，拒绝相信有一万敌军压境的仆从的报告，反而对他恶毒咒骂，因为他的消息使他惊恐起来。尽管为防守其城堡作出了每一种稳妥可靠的军事考虑，但最后他还是死在了麦克德

夫的刀下。

莎士比亚并不是要我们认为，所有这些假装大胆的行为，只不过是為了掩饰其深深的沮丧之情和彻底的悲观情绪。麦克白的狠毒使他众叛亲离，也使其生活失去了一切意义，终于使它仿佛变成了“一个愚人所讲的故事，充满着喧哗与骚动，却找不到一点意义”。（五幕五场）因此，麦克白在其事业的危机时刻的这种倾向便富于哲理化，使他个人的死亡似乎变成了在人的命运的进程中的一个重要时刻。

麦克白夫人走向其灾难的历程与她丈夫的截然不同。她的毁灭是由于她那女人的天性的反抗，而这种反抗以前一直是用强力压了下去的。她消除自己女性的气质的行为最初使她高兴非常。她渴望把自己决心坚定的精神灌注进麦克白的意志里，因为后者的意志本身显得太软弱，难以执行她谋杀邓肯的计划。在麦克白杀死侍从前，她一直是坚定不移的。麦克白的这一行为并非原先计划的一部分，而这一行为也引起了麦克德夫的怀疑。麦克白反抗她仔细计谋好的控制，再加上对那件事所作的解释很空洞，这种情形使她深为震惊。她的惊慌使她的坚强意志受挫。她在紧张与晕眩中倒下了。这是她精神与肉体崩溃的第一个暗示，而这随后便将给她带来灾难。梦游一场是莎士比亚最伟大的创造之一，我们在其中可以看出，使她的精神逐渐承受不住的，不是对随后发生的事情的惧怕，而是她所记得的进行谋杀的那个可怕的晚上所发生的一大堆乱七八糟的事件。她成了彻底忠诚于她那邪恶的丈夫的牺牲品，她的死引起了我们的恐惧，但又不乏我们对她的怜悯之情。

到了这个时候，麦克白对于妻子的死所能引起的个人悲痛早已麻木不仁，尽管他与她有着普遍经验的种种最牢固的联系。她的死只是使他深感自己及每一个人的生命的徒劳：“人生不过是一个行走的影子，一个在舞台上指手划脚的拙劣的伶人，登场片刻，就在无声无息中悄然退下。”（五幕五场）

某些评家认为，莎士比亚在此悲剧中只塑造了两个重要的人物，这不能不是个瑜中之瑕。其他人物远未进入他那富于创造性的想象力的王国。《麦克白》的结构，由于全剧用一个情节贯串到底，因而是莎剧中最简单的一部剧作。除了门房那充满喜剧性和尖刻讽刺的插剧外，莎士比亚未能使观众从扣人心弦的紧张中获得轻松愉快。他使观众的注意力牢牢地集中于罪行及其作恶者的下场上。直到宴会这一场，戏剧行动发展之快，是莎氏的其他悲剧所无法比拟的。此后，莎士比亚便转而采用他早期的编年史剧的那种朴实的叙事方式，而最后一幕，除了梦游这一插曲之外，便全由最后一战的一系列独立的冲突所构成。其中一些冲突，可以肯定地说，超越了历史剧类型的冲突，因为它们揭示了麦克白性格的分崩离析。这种场面的不协调，是会使现代观众的紧张情绪不得时机地松弛下来的。伊丽莎白时代的观众，由于熟悉舞台上出现的战斗场面的种种程式，对于那慢慢逼近麦克白灵魂的那内外力量，是无疑会比我们感受得更深刻的。在战斗的进程里，他们看见了矛盾冲突的双方的发展情形，到了最后，这些冲突的唯一解决办法便是灾难了。但在麦克白的死亡中，我们所看到的却是超自然的邪恶势力战胜一个已变成它们顺从

的仆从的凡人那令人可畏的情景。

舞台演出史,英国。《麦克白》的题材寓意表明,此剧早在1606年,曾上演过几次。几乎可以肯定的是,在丹麦王克里斯蒂安四世于1611年8月7日访问英国时,此剧和其他剧曾在汉普顿宫上演过。最早专门提及舞台上上演的《麦克白》的,是西蒙·弗曼(Simon Forman)所写的《看戏手记》(Bocke of plaies),其中便写到1611年4月20日在环球剧场此剧上演的情形。从此之后直到王政复辟时期,均没有进一步的演出记录。

塞穆尔·佩皮斯从1664至1669年,至少观看过此剧的9次演出。托马斯·伯特顿夫妇在这些演出中,在莱斯利网球场曾首次领衔主演此剧。在这些演出中,至少有几次大概是采用威廉·达夫南特爵士的此剧的改编本。佩皮斯对显然是添加进去的“娱乐”极感兴趣。一位自称是莎氏仰幕者的达夫南特不禁手痒,便对《麦克白》进行改动,以便“适合”王政复辟时期观众的口味。他那“改进本”印行于1674、1687和1710年。这些改动可分为两类:第一类改动,其用意在于给此剧添加上歌剧的壮观华美。达夫南特渲染场面的喜好导致他在女巫的角色中添加大量的歌舞,而且她们还能通过机关在空中飞来飞去。第二类改动是改动原剧的结构,以满足他对形式上的平行的嗜好。他把麦克德夫夫人一角大加扩充,为的是使他得以在她们夫妇之间引入一些场次以对应于麦克白夫妇的场次。麦克白夫人恶毒地促使其丈夫走向犯罪的长篇台词则用麦克德夫夫人警告丈夫警惕野心的邪恶影响的长篇台词来加以平衡。除了这些改动之外,达夫南特还对莎氏此剧的语言

加以“精炼”,并认为他所添加的场次中的那些枯燥乏味的诗才是典范。佩皮斯的赞同一定是具有普遍性的,因为达夫南特的歪曲本一直占据舞台至1744年。1672年,此剧演出于新建造的多塞特花园剧场,1682年又为摩洛哥大使演出过。从1685至1695年,“公爵剧团”和“国王剧团”联合在德鲁瑞巷剧场上演了此剧;这两个剧团拆团后,这个剧场还每年重演此剧。与此同时,伯特顿和伊丽莎·巴里领衔主演的麦克白和麦克白夫人则独占了干草市剧场。1708年1月,在这两个剧团再次合并前,这一悲剧是最后一个上演的剧目。此后,德鲁瑞巷剧场每个季度均上演此剧几次,在18世纪上半叶期间,此剧是莎剧中上演最多的剧目。继伯特顿之后,以詹姆斯·奎恩(James Quin)饰演的麦克白最为有名,他曾于1717年在德鲁瑞巷剧场饰演此角,而从1718至1739年间,他在林肯法学院剧场则一直饰此角。奎恩在德鲁瑞巷最后一次饰演麦克白是1739年,随后他便在考文特花园剧场搭班,在1742至1743年和1749至1750年间的几个季节里饰演过此角。1751年,在此世纪最后演出达夫南特改编本时,他再次饰演此角。

1744年1月,大卫·加里克“按莎氏原本”上演了此剧,这使奎恩吃惊非小并评论道:“他这是什么意思?难道我饰演的麦克白不是用的莎氏的原本吗?”加里克动手把达夫南特添加进去的最糟糕的部分去掉,特别是麦克德夫夫人所有有关道德忠告的部分,但保留了女巫歌舞的部分,这使观众极为满意。然而他仍然不敢恢复醉酒的门房和杀害麦克德夫夫人的孩子这两处。由于决定让麦克白在舞台上死掉,他便感到

有必要给他写一段临终时说的台词,从而使加里克有机会强调这一行动的道德意义,办法是通过这气息将尽的罪犯的嘴对罪衍的忏悔及认识到在其来世将受到一定的惩罚。与加里克搭档饰演麦克白夫人的是安妮·吉法德;1748年,汉娜·普里查德取安妮而代之,并从此起直至1768年,她与考文特花园剧场多位饰演此角的人相比,技压群芳,在这群芳之中,最有名者便是贝格·沃芬顿。甚至连其后继者斯普朗格·巴里太太和玛丽·安·耶次,在饰演此角时,也无法使普里查德太太显得失色。加里克与亨利·莫索普在德鲁瑞巷剧场轮流饰演此角直至1759年,然后便继续饰此角至1763年。在超越其同时代人斯普朗格·巴里和托马斯·谢立丹方面,比起与他搭档的饰演女主角的女演员来,他的成功只稍逊于他们。1768年,巴里在德鲁瑞巷剧场饰麦克白一角,而威廉·鲍威尔则在考文特花园剧场饰此角;1769年12月,后者在此剧场所饰此角为威廉·史密斯所代替。加里克在此悲剧中所取得的成功比起他所穿的戏装来,有点相对失色:他穿着一件英国军官的红大衣,头上则戴着扑了粉的假发。直到查尔斯·麦克林于1773年10月23日首次登台饰演麦克白后,戏装才开始改为现实主义式的苏格兰服装。与此同时,与他搭档饰麦克白夫人的女角,发挥了其女性的优点并改穿其同时代人的服装。麦克林在考文特花园剧场饰此角又演出了五次,最后一次的时间是1776年12月2日;但除了麦克白的多次换装外,他的演技大都无法使人留下深刻印象。

史密斯于1788年退出剧团后,约翰·菲利普·肯布尔便成了饰演此角

的后继者。肯布尔在德鲁瑞巷剧场执导其首次戏剧季演出时,他所上演的《麦克白》一剧风格华美。1794年4月21日,他在扩建后的新德鲁瑞巷剧场进行了第一次戏剧演出,把所有的插科打诨全都去掉,还把班柯鬼魂的出现也给去掉了。评论对这种作法大为光火。于是在1809年9月于新建的考文特花园剧场上演此剧时,他又恢复了鬼魂这段戏。但这种讨好的作法却使《泰晤士报》一位匿名的评论者觉得可厌,要求把班柯的鬼魂“去掉,永远地去掉”。在这一开张演出中,还捅了个大漏子:由于提高了票价,观众表示抗议的吵闹声使台词无法听清。

这位伟大导演的演出风格,饰麦克白还是游刃有余的,但他从未显出过他妹妹莎拉·西登斯的那种天赋,后者是饰演麦克白夫人的所有英国女演员中所最有名的。她天生显得极适于饰此角。她是个大美人,个子高大,仪容威严。她所饰演的麦克白夫人是个庄重威严、有女王风度及决心不顾一切的女人,完全左右了其丈夫的意志,使他敢于挺而走险,不怕被人发现其罪行、受惩罚及受敌对的超自然力所威胁的种种危险。在梦游一场里,她把落到她身上的灾难的性质表露无遗。在这一场里,西登斯夫人显得满面愁容、形容枯槁,两眼无神,目光呆滞而又急如火焚。她快步横穿舞台,吹灭蜡烛,然后便发狂似地作出一连串洗手的动作,在此同时却又保持着极尊贵的样子。观看演出的观众,对她这种痛苦绝望,无不从心底里产生敬畏而又怜悯之情。西登斯夫人所表演的麦克白夫人,长期以来一直被认为是英国舞台戏剧艺术的最伟大典范之一。据说她饰此角时才20岁。1777年,她在利物浦

的演出中饰麦克白夫人,后在巴斯(1779)和布里斯托尔(1780)演此剧时情形也是一样。她在伦敦首次饰此角是在1785年2月2日。早先曾在都柏林饰麦克白的肯布尔,于1785年3月31日和她搭档,首次在伦敦上演此剧时饰麦克白夫妇。此后两人继续搭档,领衔主演其他剧作,她们最后一次搭档演出的地点是考文特花园剧场,在1817年6月5日。

爱德蒙·金首次饰演麦克白是于1814年11月5日在德鲁瑞巷剧场,饰麦克白夫人的则是巴特莱太太,他饰此角的表演气势恢宏壮美,与肯布尔令人叫绝的表演足可一较高下。金对女巫场面的处理特别令人称颂,他的功劳是把从达夫南特时代以来使此剧得以受人欢迎的“垃圾”删除掉,从而率先成了恢复这些不怀好意的女巫的正确本质的人。

1820年,威廉·查尔斯·麦克莱迪首次于考文特花园剧场饰演麦克白一角。1837年,已是该剧院经理的他重新上演了这一悲剧并得到评论界的喝采,在此季节里上演此剧18次。他于1831年在德鲁瑞巷剧场上演此剧,由沃纳夫人饰麦克白夫人;1835年则由爱伦·特里(Ellen Tree)饰配角麦克白夫人;1843年,他又在德鲁瑞巷剧场上演此剧,以此作为他经营此剧院的告别演出。1846年和1848年,他于公主剧院上演此剧,依次饰演麦克白夫人的是夏洛特·库什曼和范妮·肯布尔。在19世纪上半叶,库什曼小姐是麦克白夫人的伟大饰演者之一。在赴美巡回演出中,她与麦克莱迪搭档,饰演过此角和其他角色。1845年,她在伦敦首次登台并饰麦克白夫人,而埃德文·福雷斯特则饰麦克白。英国人立刻称她是她那时代的最伟

大的悲剧演员。她声音洪亮,体态威严,表情丰富,气质热情,把此角演得高贵且富英雄气概。

1844年,塞缪尔·菲尔普斯首次领衔主演萨德勒·韦尔斯的《麦克白》。在他再次于1847年9月27日重演此剧时,达夫南特所作的改动的最后几处给恢复了。女巫场次的音乐性装饰给去掉了,而麦克德夫夫人与其儿子的地方则给恢复了。只有英国医生这个人物及其场次(五幕三场)仍然给略去了。《泰晤士报》赞扬菲尔普斯,说他“给这整个事件打上了天才的印记”,而且在女巫的场次中通过使用绿色纱幕所取得的特殊消隐效果使几个评论者获得了深刻的印象。在服装方面,菲尔普斯不再用麦克林所采用的格子花呢服,而改用更符合以前时代的服饰。令人遗憾的是,查尔斯·金却改而采用达夫南特的歌剧式改编本,于1853年2月14日在公主剧场进行了布景华美的演出,在20个星期里一连上演了60场。

亨利·厄尔文演出的《麦克白》,其布景很有效果,但因他这位演出人未能令人满意地表现剧中主人公,因而是一种失败。厄尔文的身材和声音均不足以扮演一位鲁莽的大将,因此他便把麦克白演成了一个胆怯而神经衰弱的罪犯,不断地为涌上心头的犯罪念头所侵扰。他的举止典型地显得“拘束”,而他在念台词方面,也很为人所诟病。1875年,他于兰心剧场领衔主演此剧,与他搭档的是凯特·贝特曼;1888年,他又与爱伦·特里搭档重演此剧。这两次演出演期很长,后一次共演了151晚,究其原因主要是厄尔文有名气且舞台布景华丽异常。特里小姐饰演的麦克白夫人是个脆弱的女人,她出于妻子对丈夫的忠诚而

变成了其共谋；然而，与厄尔文的演技相比，她显得技高一筹，被认为无论在洞察力和舞台技巧方面均大获成功。在这期间，赫尔曼·维金（Herman Vezin）分别于1876年在德鲁瑞巷剧场，1881年在萨德勒的韦尔斯剧场领衔主演《麦克白》，第一次与他搭档的是珍妮维夫·沃德（Genevieve Ward），在后来重演此剧时，维金则与查尔斯·沃纳轮流饰麦克白与麦克德夫一角。维金在其第二次演出即1889年1月17至26日的演出中，取已不适于演戏的厄尔文而代之。随后接替厄尔文饰演麦克白一角的是约翰斯顿·福布斯—罗伯逊。

在1896至1916年的10个季度里，弗兰克·R·本森在莎氏故乡艾冯河上的斯特拉福镇执导《麦克白》。1906年，阿瑟·布尔齐厄和维奥莱特·范布劳访问斯特拉福并分饰此剧的男女主角，是年12月，他俩又在加里克剧院上演此剧。布尔齐厄夫妇于1909年在比尔波姆·特里的第五届莎士比亚戏剧节上，还在英王殿下剧场再次饰这两个角色。两年后，当特里亲饰麦克白一角时，范布劳小姐则饰麦克白夫人，而她丈夫则饰麦克德夫一角。此次演出与特里的大多数演出相比，显得不那么周密，要不是范布劳小姐在拾级而上时仪态优雅，那条摇摇晃晃的楼梯，真使人人为她捏着一把汗。

从1914至1917年，本·格里特主政的老维克剧团每个季度均上演《麦克白》；1916年它参加了斯特拉福戏剧节并上演了这一悲剧，由玛丽·安德森（Mary Anderson）饰麦克白夫人。在此期间，饰过麦克白夫人的还有亚比尔·桑戴克，而在1915至1916年间，则有罗伯特·阿特金斯饰麦克白，在紧接着的下一季度

中，饰此角色的则是拉塞尔·桑戴克。在1918至1919年间，在乔治·福斯执导的演出中，由厄内斯特·米尔顿饰麦克白。在随后一个季度里，桑戴克和查尔斯·沃伯顿联袂演出，这次演出是老维克剧团在这10年中第五次上演《麦克白》了。1920年，声音洪亮的美国悲剧演员詹姆斯·K·哈克特戴着红色假发和胡子于奥德维剧场饰演麦克白。另一女主演者帕特里克·肯贝尔太太饰麦克白夫人，效果未能尽如人意。《麦克白》的演出，经常事故不断。1926年，在老维克剧场举行演出时，由巴利奥尔·霍洛威饰麦克白，多萝亚·马辛厄姆饰麦克白夫人，结果前者在最后战斗一场中被刺伤，只好暂时由厄内斯特·米尔顿顶替他。巴里·杰克逊在H.K.埃利夫执导的穿现代服装的演出，是于1928年在宫廷剧场举行的，他所遇到的事故是在公演前的那天晚上，戏院花楼失火，在第一周的演出中又出现布景倒塌的事故，但更惨的是穿现代服装上演此剧难于使人接受。由于其他演员拒绝领衔主演，加之埃里克·马图林所饰的主角刻画这一悲剧主人公乏术，因而他所穿的花呢现代服装显得特别刺眼。

从1920至1931年，在W.布里奇斯—亚当斯的执导下，斯特拉福除了四个季度外，其余的每个季度均演出此悲剧。1920年，埃德蒙·威拉德饰演过麦克白。在1923和1927年，多萝西·格林饰演过麦克白夫人，而弗兰克·塞利厄则饰麦克白，尔后麦克白一角均由威尔弗里德·沃尔特饰演。布里奇斯—亚当斯在斯特拉福最后一次执导《麦克白》是在1931年，由兰德尔·埃尔顿饰主角。1924年2月，“演员联谊会”于海滨剧场上演了此剧。罗伯特·阿

特金斯于老维克剧场两次上演此剧,后一次演出是在1924与1925年之间。安德鲁·利随后也作了两次演出,后一次演出是在1928和1929年之间,由约翰·劳里和埃斯梅·邱奇分别饰麦克白夫妇。

约翰·吉尔古德于1930年首次饰演麦克白, 执导者是哈库特·威廉斯, 地点是老维克剧场。他对这个受野心折磨的人所作的敏锐而富于诗意的刻画获得了成功。在威廉斯执导并于1932年11月开演的此剧的演出中, 饰麦克白夫人的是玛格丽特·韦伯斯特, 而其他几位演员如马尔科姆·金和马里乌斯·戈林在此演出季中则饰主角。那年早些时候, 拉塞尔和爱琳·桑戴克参与了在国王大道剧场举行的为期一周的定期轮演剧目的演出, 这次演出的执导者是彼得·狄阿林, 演出剧目则包括《麦克白》。泰伦·古斯利1934年拒绝在老维克剧场开演有女巫场次的《麦克白》, 希望借此消除女巫控制了悲剧性事件的任何含意。他只采用他认为对于剧情来说是至关重要的有关她们的那些场次。查尔斯·劳顿把麦克白演成一个精神变态者, 行为反复无常。麦克白夫人则由弗洛拉·罗伯森饰演。1935年11月, 阿瑟·菲利普斯和莫琳·肖于“抒情诗剧场”领衔主演此剧; 那年年末, 亨利·卡斯在老维克剧场也上演了《麦克白》, 由埃恩·斯文莱和维维恩·本内特分饰男女主角。两年后, 米切尔·圣丹尼斯执导此剧, 由劳伦斯·奥利维尔和朱狄丝·安德森主演。奥利维尔所饰的麦克白虽然很有分量, 但与他后来对麦克白的全面塑造来说都只是个梗概, 而安德森小姐所饰的麦克白夫人则嫌表演过火。尽管这样, 看戏的观众却很踊跃, 于是第二个月转到新剧场

上演, 再次上演了三个星期。

1933年, 在西奥多·科米萨耶夫斯基所执导的于斯特拉福的演出中, 超自然的成分给只是恶梦式的东西所代替, 即女巫只是在梦中出现, 而班柯的鬼魂则只是麦克白自己的影子。B.埃登·裴因于1933年在斯特拉福所执导的《麦克白》较合常规性, 詹姆斯·戴尔和菲莉斯·内尔逊—特里分饰男女主角, 麦克德夫则由盖尔斯·伊萨姆饰演。在此期间, 利物浦轮演剧目剧团也于1934年上演了《麦克白》, 由威廉·阿姆斯特朗执导。业余性的马罗协会于1939年则由乔治·赖兰茨执导于剑桥上演了这一悲剧。

在二次大战早期, 西比尔·桑戴克曾到矿区巡回演出, 分别饰第一女巫和麦克白夫人两角。这个旅行剧团的道具布景比起约翰·吉尔古德演《麦克白》时的简单得多。后者于1942年在皮卡狄利剧场演出时所用道具, 是由迈克尔·爱尔顿和约翰·明顿设计制作的, 色调是蓝、绿、灰的低色调。吉尔古德所饰的这位悲剧主人公, 被塑造成为其本人野心所俘虏, 演出获得了成功; 搭档者是格温·弗兰康—戴维斯, 她的身体条件本不适于饰麦克白夫人一角, 但她所作的表演, 却还算是认真和令人信服的。1946年, 在迈克尔·麦科文在斯特拉福所执导的《麦克白》中, 使用了两座台阶, 这使行动受到妨碍, 结果此悲剧的力量反给削弱了。两年前, 罗伯特·阿特金斯于纪念剧场执导了这一悲剧, 由乔治·海斯和帕特里西娅·杰塞尔分饰男女主角。而在此前的两年, B.埃登·裴因曾让很有天赋的玛格丽塔·斯各特饰麦克白夫人, 与她搭档演出的则是乔治·斯基兰。1949年, 在斯特拉福所进行的揭幕性演出中, 两

楼梯的布景证明是不可取的,因为在本次演出中,狄安娜·温妮阿德在表演梦游时从其上摔了下来。她只稍停了一下,便又勇敢地继续演出,但是她所塑造的麦克白夫人,却嫌过于温文尔雅,而戈德弗莱·捏厄尔所饰的麦克白则嫌有点胆小怕事。

在20世纪40年代期间,继吉尔古德的演出后,伦敦西区共进行过四次《麦克白》的演出。1944年,厄内斯特·米尔顿在抒情诗剧场饰演此角,维维恩·本内特则饰麦克白夫人。唐纳德·沃尔菲特曾在1937年的马尔文戏剧节中首次饰麦克白,1945年2月和1946年,他在冬园剧场再次饰此角,并对人物进行了成功的塑造;与他演对手戏的是帕特里西娅·杰塞尔。在国王剧场举行的另一个戏剧季中,沃尔菲特与其妻子罗莎琳德·埃登分饰男女主人公,这一戏剧季的时间是1953年2月至12月。最后,由诺里斯·豪顿执导此剧的一次演出分由迈克尔·勒德格雷夫和艾娜·布里尔分饰男女主角,这次演出是这十年中伦敦所进行的重要演出的最后一次。

1955年,劳伦斯·奥利维尔在格伦·拜厄姆·肖匠心独运的执导下,于斯特拉福演出的《麦克白》中实现了他先前的诺言。这位大将开始时举动文静,随后便逐渐痛苦万分,从而揭示出他从一开始就盼望邓肯死掉的犯罪感。在琼·斯温斯特德的执导下,伯纳德·迈尔斯在两次《麦克白》的演出中对台词进行了实验:第一次是1952年于美人鱼剧场,采用17世纪早期的说话方式;第二次是1952年于王家交易所剧场,用当代口音念台词。这两次演出的搭档者是约瑟芬·威尔逊,评家认为进行这种实验是合法的。1957年,在斯特拉福东区的琼·利特尔伍德剧场

工作室进行了现代服装式演出,但结果不那么令人满意。台词念得随随便便,而且与她原先声称要把此剧演得不带感伤的意图似乎相矛盾的是,利特尔伍德小姐竟插入了一段苏格兰高地挽歌,站在被杀死的麦克德夫夫人及其子身旁唱起来。一年后,道格拉斯·西尔却运气不错,他执导了迈克尔·霍登和比阿特丽斯·勒赫曼的演出,前者所饰麦克白令人生畏,而后者所饰麦克白夫人则十分卑鄙,令人难忘。1962年在斯特拉福上演的《麦克白》,由唐纳德·麦克文尼所细心执导,首次对剧中诗行细加斟酌,并由埃里克·波特和艾琳·沃斯饰男女主角。

美国。1759年10月和1767年3月,小刘易斯·哈拉姆在费城演出此剧并饰麦克白;在第一次演出中,他母亲大卫·道格拉斯太太饰麦克白夫人,在第二次演出中,这一角色则由玛格丽特·奇尔接替。翌年,即1768年,此剧首次于纽约上演。第五次上演是1794年,从此直至1834年,《麦克白》每隔四年上演三次。此后直至19世纪末,这一悲剧几乎每年都有演出。埃德文·福雷斯特在40年(1828—1868)内是这一角色最经常的饰演者。但自1845年于伦敦与卡洛特·库什曼搭档演出后,他便从此不再饰此角了,因为她所饰演的麦克白夫人,使他所饰的这位健壮的大将完全黯然失色。由于在英国首都受冷遇,福雷斯特对英国演员威廉·查尔斯·麦克莱迪甚为反感。当二人分别于1849年5月10日同时演出《麦克白》时,在麦克莱迪演出的地点阿斯托广场歌剧院处,一群反英的人群进行闹事,结果死了22人。

与他那位伟大的同胞埃德温·布斯相比,福雷斯特对麦克白的阐释

便显得不足称道,因为后者随着时光的流逝,从最初把此角演成粗野的情节剧式的人物,逐步把他演成一个强有力的、高度诗意和富有想象力的人物了。布斯还与库什曼小姐搭档演出过,1888年,他还与不怎么合适的海伦·莫狄叶斯卡饰麦克白夫妇。另一位与库什曼小姐上演此悲剧的是威廉·克雷斯威克,他于1871年在布斯剧场饰演麦克白,把他演成一个高度理智和有点不动感情的人物。1881年2月10日,托马斯·萨尔维尼首次于美国的布斯剧场饰演麦克白,把麦克白演成是个蛮子而不是被野心烦扰的大将,但他的演出,用的虽是意大利语,却很受称道。1889年2月21日,查尔斯·科兰和李莉·朗特里于第五大街剧场上演了这一悲剧。1898年,约瑟夫·哈沃斯与摩德耶斯卡夫人搭档演出此剧,她翌年又与约翰·E.克勒德搭档,再次饰麦克白夫人。在饰这一悲剧的男主人公方面,这两位男人可说无人可比,而饰女主人公的她的情形亦然。

20世纪初,美国人饰演过麦克白的还包括罗伯特·曼特尔,他曾在英国一些省份饰演过此角,然后于1905年11月12日在美国首次饰演麦克白,此后他便在20世纪的头20年里经常饰演此角。从1910至1913年,爱德华·H.索顿和朱莉娅·马洛分别饰《麦克白》中的男女主角,在百老汇剧场和曼哈顿歌剧院演出。1900年,约翰·E.克勒德与海伦娜·摩德耶斯卡于第五林荫大道饰此剧的男女主角;随后,他于1911年又与莉莲·金斯伯里于欧文广场剧场搭档演出此剧。

1916年,维奥拉·阿伦与詹姆斯·K.哈克特演出这一经过重新加工的悲剧,二人分饰男女主角。在诸如

麦克白与女巫相遇的事件里,超自然的作用被缩到最小,他们在标准剧场的这一演出共演了40场。1921年2月,阿瑟·霍普金斯执导并改成三幕的这一悲剧于阿波罗剧场开演。此次演出的布景设计是罗伯特·埃德蒙·琼斯,他设计的布景是未来主义式的,它所暗示的是气氛而不是要表现物质性的真实。利奥纳尔·巴里莫尔明智地把麦克白演成一位鲁莽的大将,但其缺点是口语味不足,台词有时也念得单调乏味。他所表现的麦克白,是个道德上的懦夫,与他搭档的是朱莉娅·阿瑟,她所饰的麦克白夫人显得极有女人味。1930年,弗里茨·莱伯主持的芝加哥市民莎士比亚协会于舒伯特剧场上演了这一悲剧,后于下一季度转到大使剧场演出。在1932至1933年的季度里,莎士比亚剧团上演过27场《麦克白》。在同一季度里,曾于1928年演出这一悲剧达64场,而创造了演出新纪录的弗洛伦斯·里德,与林恩·哈定搭档饰演麦克白夫妇。1935年,格拉狄斯·库柏和菲力普·梅里瓦尔领衔主演了这一剧作。“联邦戏剧计划”上演过由黑人表演的改编过的《麦克白》,由杰克·卡特和埃德娜·托马斯分饰男女主人公;这一演出在纽约连续上演了59场,在后来的巡回演出中则演出22场。在美国,这一悲剧所取得的最大商业成功是在1941年,在国家剧场一共上演了131场,由莫里斯·伊万斯和朱狄丝·安德森饰男女主角。1961年,他们再次进行了电视演出,并受到高度赞扬。

1955年10月,纽约有两个地方上演了这一悲剧,一是在琼·胡斯礼堂举行,由布赖安·肖执导上演此剧,珀内尔·罗伯茨和梅尔·多德饰男女主角,演出直接而令人激动,但不幸

的是,由于念台词像喊叫,诗行的悲剧美便大都丧失殆尽,而罗伯茨所饰的麦克白一副粗壮的恶棍样显得满脸凶气,美貌的多德小姐所饰麦克白夫人却肆无忌惮,因而动机反而给掩盖了。然而,这一演出却显然远胜于雷·波伊尔在屋顶剧场的那次演出——后一演出的不足之处在于未能有效地表现剧中主人公,一会儿把他表演成是个嘻皮笑脸的坏蛋,一会儿又把他演成一个眼露凶光的疯子。沃尔特描述巴西尔·朗顿所表现的麦克白,说他是“伊阿古的堂兄,肢解者杰克的表弟”,并说这快速推进的演出是“快而无味”。1961年6月,在康涅狄格州斯特拉福举行的美国莎士比亚戏剧节上,杰克·兰多所执导的此剧的演出显得阴郁。帕特·欣格尔所饰麦克白,显得没有诗意和不连贯,是一种片面性的阐释且又着力不均匀。但是杰西卡·坦狄所饰麦克白夫人,却演得含而不露,令人折服,生动地表现了她对野心和疯狂都有所节制,只是在梦游的情境中才显出她负罪的重负。其他的配角也很得力,作出了上佳的表演:詹姆斯·雷饰演的马尔康很有力,理查德·沃林所饰麦克德夫既美而又使人印象深刻,而唐纳德·哈伦则演出了一个能言善辩而又富于洞察力的班柯。希拉姆·谢尔曼充分利用门房的台词,为这一完全阴沉的演出提供了受人欢迎的喜剧性轻松。三女巫则由金·亨特、卡拉·赫斯顿和卡斯琳·洛德所饰。1962年2月,迈克尔·本塔尔所执导的《麦克白》也同样显得阴沉,这次演出的班子是来访纽约市中心剧场的老维克剧团的人马。这一演出是一次低调的演出,约翰·克莱门茨所饰麦克白有点随随便便,而巴巴拉·杰福德所饰麦克白夫人

则显得冷冰冰、充满渴望而又古怪的台词很少。同年,克里斯托弗·普拉默所饰麦克白使观众大伤脑筋,因为他逐步使这个人物越来越高尚和有自知之明。在彼得·科的执导下,他又在加拿大的斯特拉福莎士比亚戏剧节上演出了这部悲剧。在纽约,迈克尔·希金斯所饰麦克白是个坚忍不拔而残忍的蛮子,而贝蒂·米勒所饰麦克白夫人则骄横无情,这一演出是由纽约市中小学教育董事会组织赞助的。这一《麦克白》的演出富血腥味,剧本经过改编,导演是格拉狄斯·沃恩,先在赫克斯切剧场演出,随后移到该市各个学校演出。

批评摘要。塞缪尔·约翰孙。此剧的出名是由于其虚构性强、严肃华美、行动丰富;但人物性格的塑造不细腻,事件太多无法呈现特定事件所造成的影响,因而剧情的发展过程便决定了人物的行为。

野心所带来的危害写得很好;我不知道是否在为现在看来是不可能的某些部分作辩护时说,在莎士比亚时代,提醒人们警惕奉承人的和迷惑人的种种预言是必要的。

欲望总是会走向其真正的目的。麦克白夫人只是令人嫌恶而已;而麦克白的勇敢虽值得敬重,但所有读者对其灭亡却是感到高兴的。(摘自《莎士比亚的戏剧》,1765年)

托马斯·德·昆西。当我还年轻时,我就一直对《麦克白》中的一个地方大为迷惑不解,即敲门声的那一场,它继邓肯被谋杀之后,对我的情感所产生的作用实在无法言传。这种作用就是:它对于这场谋杀映照出一种特有的可怕性和深刻的严肃性;然而,无论我多么顽固地设法想去理解这一点,我却多年来一直未能明白它何以会产生这种作用。

……我的答案是：在平常情况下的谋杀，同情心完全转到被谋杀者方面，它是引起人们粗野庸俗的恐惧的一个事件；因此，它便把人们的兴趣完全转移到天生但并不高尚的本能上，有了这种本能，我们才得以生存；对于自卫和自我保存的根本法则来说，这种本能是必不可少的，所有生物中在本能上都是相同的（只是程度上有差异）；因此，这种本能，便以最卑劣和最丢人的方式展现了人的天性，因为它消除了一切区别，使人最伟大的东西降低到“我们踩在脚下的甲虫”的地步。这样一种方式几乎无法适合于诗人的目的。那么他该怎么办呢？他就得把人们的兴趣转到谋杀者方面。我们的同情对象必须是他；（当然，我指的是那种领悟性的同情，是那种我们因此而得以深入其感情并使我们得以理解这种感情的同情，而不是怜悯或认为有理的那种同情。）在被谋杀者方面，所有的思想斗争，所有的欲望和目的消长变化，全都给一种压倒一切的恐惧所粉碎；立刻死掉的恐惧“以使人送命的钉头锤”把他击倒。但在谋杀者方面，作为诗人写的这样一个谋杀者，却不得不屈从于妒忌、野心、报复心和仇恨（因为某种欲望的风暴一定会在咆哮）——这些东西使他的内心成了地狱；而我们将要看到的就是这个地狱……

现在把这种情形用到麦克白身上去。正如我所说的，在这方面，良心的消失和魔鬼般的狠心的出现就得表达出来并使之显得有理。另一个世界踏进来了，于是谋杀者们便被带出了人类事务、人的意图和人的欲望的范围。他们变了形：麦克白夫人“失去了女性的温柔”，麦克白则忘记了他是女人所生的；于是魔

鬼的世界便突然显现出来了。但怎么样才能把这一点传达出来并使之具体化呢？为了让一个新世界进来，这个世界必须暂时消失。谋杀者和谋杀'一事，便必须加以隔离——用巨大的鸿沟使之与日常生活潮流和一系列人的事情断开——使之锁禁起来并隔绝进某个深洞里。必须使我们意识到，日常生活的世界突然停止不动了——睡着了——昏睡了——处于一种可怕的停战状态，时间一定是消灭了，外部事物的关系消失了，一定是自我退缩进昏睡状态，和尘世欲望脱离。因此，事情便成了。在干出这事后，在黑暗的作用已完成时，这时黑暗的世界便像变幻不定的云彩那样消失了：敲门声传了过来，它使人们从声音里知道，反作用已经开始了，人已经使其倒退转到魔鬼方面了；生命的脉搏再次开始了跳动；我们生活在其中的世界的继续运转再次开始，它首先使我们深切地意识到那使这一切停止下来的这种可怕的间歇。（摘自《敲门声》，载《杂文集》，1851年）

爱德华·道顿。麦克白有足够多的长处，使他得以成为一个身心交瘁的悲惨的罪犯，但这些长处却并不足以阻止他犯罪。他的手很快变得屈从于它所介入的事——它所搅溅出的血……

然而，麦克白的灵魂却从未消隐在黑暗的阴影里。他是不会下雨的云，被风所吹来吹去；他是一棵会枯萎的果子树，但甚至到了最后，却还没有被连根拔起。麦克白那阴暗的暴行是没有快乐可言的。他的一生不可救药地偏离了正轨，而他对此也是知道的。他的疑心变得无法控制；他的统治成了一种恐怖的统治；随着他越来越深陷于孤独和忧郁，

他不幸地误入歧途的意识,尽管徒然和无济于事,却在日渐增强。他在阴云下行动,一切于是均显得是灰色的和冰冷的。他活的时间已很长,可是他却紧抱住生命不放。诸如“荣誉、爱心、乐天安命、朋友如云”等伴随老年的东西,在他看来并不拥有。最后,他的情感变得十分迟钝,甚至连他妻子的死讯——她与他是因密谋犯罪而连在了一起的——他也几乎无动于衷,并觉得这只不过是人生那冗长而毫无意义的故事的一件附加的事件而已。(摘自《莎士比亚:其思想与艺术的批评与研究》,1875年)

A. C. 布拉德雷。通常说来,一出莎士比亚的悲剧,总是有其特有的情调或气氛的,但这种东西,却只可意会而难于言传。这种气氛的作用,在《麦克白》中,其标志是非同寻常的力量。这是因为有各种各样的影响力与上述的东西合在一起,在作用和反作用中,它们便形成了一个整体;而石楠凋萎的地方的荒凉、女巫的意图、主人公灵魂的犯罪感、黑夜的黑暗,均似乎是从那唯一的源泉里流淌出来的。这种效果通过大量一笔带过的小事所加强,而这些小事,当时可能并不引人注意,却仍然在人们的想象力中留下了其印记。通过分清这总效果的某些成分,我们便可以得悉对人物和行动设置上的用意。

黑暗——我们甚至可以说黑色——笼罩着这一悲剧。很明显,几乎所有立刻浮现在我们脑海里的场次,不是发生在夜晚,就是发生在某个黑暗的地方。匕首的幻象、对邓肯和班柯的谋杀、麦克白夫人的梦游,全都是在夜景中发生的。女巫们在狂风中跳舞,或则是“神秘的幽冥的夜游的妖婆子”在一个洞穴里

会见麦克白。夜晚的黑暗,对主人公来说是一件可怕或甚至是恐怖的事;而他所感觉到的,便成了此剧的精神所在。黄昏时分西天的淡淡微光在这里是威胁着人的;这个时候是“天色在朦胧起来”,是“黑夜的罪恶使者却在准备攫捕他们的猎物”,是野狼开始嚎叫,猫头鹰哀号及受挫的谋杀者偷偷上前干其勾当之时。麦克白恳求星星藏起它们的亮光,好使他“阴暗的”欲望得以掩盖;麦克白夫人召唤漆黑的夜晚来临,好罩上地狱那最阴暗的黑烟。班柯由于害怕梦中正在来临的夜晚,于是很不情愿地上床睡觉,剩下麦克白去等待那小铃铛的召请,在这个时候,月亮已经下山,天上也没有一颗星星。当第二天黎明时,其光线却被“扼杀了”,而“黑暗却笼罩在大地的上面”。在整出戏里,太阳似乎只照耀过两次:第一次是在邓肯看见燕子在那死亡的城堡周围飞来飞去的那一美妙而具讽刺性的台词里;第二次是剧末,此时复仇的大军已集合起来以洗雪大地的耻辱。在加深这种效果的许多次要的描述中,我发现的只有一处。麦克白夫人的天生弱点是害怕黑暗;“她身边得不断有灯光”。在这一句她在梦中脱口而出表示害怕的句子里,她所说的其实是受折磨的那个地方的黑暗。(摘自《莎士比亚的悲剧》,1904年)

弗兰西斯·弗格森。……我想表明这样的观点,即《麦克白》可以大致按亚里士多德那句话“对一个行动的模仿”的意思来加以理解。

“行动”这个词(拉丁文是 *praxis*)是亚里士多德在《诗学》里所使用的,它并不意味着是外部性的行为或事件,而是某种更像“目的”的东西。英文“*motive*”(动机)这个词也

许可以表达其大部分的含意……

我认为,行动并不是外部性行为或事件;但从另一方面来说,没有行动,也就没有结果性的行为。我们猜想一个人的行动,是从他干的是什来作出的,也就是从他外部性的和可见性的行为中来推知的。我们知道,我们自己的行动或动机,只要还存在,是会产生某种行为的。既然一出戏的情节就是对外部性事件的安排,而戏剧家则如亚里士多德所告诉我们的,是把它用作模仿行动的首要方式的。戏剧家安排一连串事件,这些事件全都是为了说明它们所生发的行动或动机。有人可能会说,行动是悲剧的精神性的内容——剧作者的灵感——而情节则规定了其作为一出可以让人理解的剧作的存在。因此,有剧作而没有情节和行动是不可能的;然而区分情节和行动所具有的根本上的重要性正有如区分形式和素材那样。行动就是素材,而情节则是“第一形式”,或则像亚里士多德所说的,是悲剧的“灵魂……”

戏剧的行动总的说来在下面所述的一句话里得到了最好的表达,这就是麦克白在二幕三场里就有关谋杀的后效所说的话。麦克白竭力想装出无辜的样子,但他所说的一切却暴露出他对自己那邪恶的动机或行动有着清楚的意识。为了开脱他谋杀邓肯的两个侍从,他说道:“我的理智来不及控制我的愤激的忠诚(他意指对邓肯)。”在我看来,正是“我的理智来不及控制”这句话,总的来说描述了此剧的行动或者说是动机。当然,麦克白实际上指的是,他对邓肯的忠诚十分强烈而迅猛,致使它超越了理智,于是便失去了理智。但我们可以看到他的贪婪与野心,在他进行谋杀时也同样摆脱

了理智的束缚;同样,所有的人物,在苏格兰这一失去理智的邪恶时刻的黑暗中,也不得不行动起来,以挣脱只能通过理智才能理解得了的束缚。

……情节本身——“各种事件的安排或综合”——同样是对一场孤注一掷的比赛的模仿。比赛一方面是个速度的问题,主要的事实得依靠它才能表达;另一方面,比赛又是同时性行动的作用:麦克白夫人读信的同时,她丈夫和邓肯正向她冲过来。因此,此剧这部分的事实在含意及甚至作为事实来说都是含糊其辞的……

“失去了理智的束缚”在开始时显得像纯粹的邪恶,而在剧末,我们却可以明白,一种超越理智的信仰行为,如何才可能是好的。(摘自“作为对一种行动的模仿的《麦克白》”,载《英文讲座散论》1951年,1952年)。

R. S. 克兰。……我首先考虑的是,《麦克白》主导形式中的什么思想,看来才最适合于此剧的事实及它引起我们产生的一系列情感。我假定,我们不得不涉及的,并不是“抒情地表现邪恶”或寓意地表现罪恶对灵魂及其状态的影响,或先是毁灭继而再生的一个形而上的神话,或是一出具有个性化的人物而不是类型性人物的道德剧;我们要涉及的只是基于历史性材料的一出模仿性悲剧的问题……此剧的行动是二重性的,其中一个方面是对马尔康、麦克德夫及其友人的惩罚性行动;而正是他们,最后终于导致了麦克白的垮台与灭亡。此剧中的这些人全都是好人,是麦克白不肯谅解地冤屈的好人;他们的事业是一种绝对正义的事业,是把苏格兰从一位嗜血的暴君手里解放出来并恢

复合理的王统的事业。所有这一切在演出中都表现得很清楚,不但直接地通过复仇者们的台词和行动表现出来,而且还间接通过妙不可言的种种生动意象及总的思想而表现出来,而现代批评家们正是在这些意象里发现了此剧的至关重要的价值及意义。当此剧的行动的这一部分呈现在我们面前时,我们的反应,便明显地受制于种种急切的事件及其富于诗意的评述:就是说,我们希望进行反击行动的那一方取得彻底胜利,而这也确实尽可能迅速地发生了,使麦克白无法干出进一步的恐怖行为来。但我们期望这样——而这立刻使情节一形式脱离开纯粹报复性的那些人——不但是为了众多的人和苏格兰,而且也是为了麦克白本人。因为最清楚地区别我们对麦克白的看法与我们对其牺牲者和敌人的看法的,就在于当他们只从外部来观察他时,我们也从全剧的其他行动(主要行动)而从内部来观察他,就像他观察自己的情形一样。因而我们所观察到的,便是一种道德上的景象,这种景象的情感特色,对于不带偏见的观察者来说,便距《诗学》中所规定的悲剧的动力(dynamis)不太远了……

正如我所说过的,我们希望他给杀了,这不但是为了他,同样也是为了苏格兰;但我们却既不希望他找到麦克德夫,也不希望他逃脱那已到来的遭遇战,去“学那些罗马人的傻样子”拔剑自杀。我们并不希望他显得根本不认识他杀戮麦克德夫一家的错误,或当他对女巫的最后一点信仰消失后,却显得恐惧或束手待擒或依然十分勇猛地战斗下去。剧中并没有让他去干任何这种事情,而是让他干些与此相反的事,从而使麦克白到了最后,其行动恰

如我们在此剧第二场里所听到的对他所赞扬的那样。我还认为,这些赞扬的话和行动所具有的净化性(cathartic)作用在表演中是间接地强化的,是通过类比性来强化的,对于这种类比,我们是可以在他现在的行为和小西华德的最初的行为来作出,因为对于麦克白来说,我们可以说“他死得很英勇,他的责任已尽”;这种类比性的含意,显然是一种作用,但却不是唯一的一种,而这就是有关小西华德的话所意图起到的作用。(摘自《批评的语言与诗的结构》,1953年)

玛丽·麦卡锡。麦克白“后悔”杀死了国王的侍从,但这只是让观众去这样想就是了。“啊!可是我后悔一时卤莽,把他们杀了。”实际上,这是一件他以前或以后都并不后悔的事(就是说,怀疑干这种事的明智与否)。这种虚伪的自责其实是他间接地宣布他刚杀掉了国王的侍从这一令他左右为难的事,而他对邓肯的被谋杀也假作悲痛(“一切都不过是儿戏;荣名和美德已经死了;生命的美酒已经喝完”等);这一切在剧中是他行为最卑鄙但也是最大胆妄为的时刻。一个几乎是雄纠纠的恶魔来了。

其戏剧效果,在莎士比亚方面,也是很大胆的。麦克白所说的是纯粹的莎士比亚诗歌,在他的口里说出的,我们却知道他是在说谎,这诗歌变成了流畅的诗,对莎士比亚的诗加以模仿的诗。“这儿躺着邓肯,他那白银的皮肤上镶着一缕缕黄金的宝血……”的情形也是一样。这一形象要是用到麦克德夫身上,它就会是不受玷污的诗;但从麦克白嘴里出来,它却是“粗货”,是夸夸其谈的话而已。这提出了艺术上诚实这个要命的问题:一行诗对我们来说

是否会因诗人(或念诗者)的诚实与否而有所不同呢?……我认为,麦克白的独白不是诗,而是巧言令色,是长篇的讲话而已。也就是说,它们并不显露灵魂或良心的任何痛苦运动,而只是一连串吐出的词而已。麦克白既不是在大胆地思考,也不是在大胆地摸索,他只是在朗诵而已。(摘自“麦克白将军”(1962);重印于《玛丽·麦卡锡戏剧编年史1937—1962》,1962年)

麦克德夫 (Macduff) 在《麦克白》中,麦克德夫是费辅爵士。他发现邓肯被人谋杀,怀疑此事是麦克白干的,于是拒绝参加后者的加冕典礼和宴会,后又逃到英格兰扶持邓肯的儿子马尔康。女巫提醒麦克白要警惕麦克德夫,但同时又安慰他说“没有一个妇人所生下的人可以伤害麦克白”。(四幕一场)麦克白听说麦克德夫逃跑后,便把后者的妻子和儿子杀了。麦克德夫率领由苏格兰贵族和英格兰士兵组成的军队杀了回来,与麦克白在战场上相遇,说他不是足月生下来,而是最后“从他母亲的腹中剖出来的”,随后便杀死了麦克白。

麦克摩里斯 (MacMorris) 《亨利五世》中一位在英王亨利与法国作战时的爱尔兰军官,曾与弗鲁爱林发生争吵(三幕二场)。

麦克白夫人 (Lady Macbeth) 《麦克白》里的悲剧女主人公,是莎士比亚所塑造的最成功的女性人物之一,被很恰当地描述成“在犯罪上极有胆略”。她专横、胆大,有着强烈的信念,这些东西抵消了她的女人气。在此剧的开头部分,她被表现得几乎毫无人性。然而甚至就在这些场次里,我们也看到了她极力地加以压制的紧张与怀疑,而她是在壮起胆来才干出了她所面临的那可

怕的事的。她意识到了自己人性的弱点,于是她便进行邪恶的祈祷以获得完成谋杀邓肯所需的那种魔鬼般的力量。这种向魔鬼祈祷的行为,伊丽莎白时代的观众无疑会认为就是邀请魔鬼附身。然而,尽管魔鬼附了身,麦克白夫人却缺乏战胜良心折磨所必要的那种铁石心肠。结果她便深陷于悔恨与忧虑的重压而无法自拔,这种情形在梦游一场所作的描绘令人难忘。

麦克德夫夫人 (Lady Macduff)

《麦克白》中麦克德夫的妻子。麦克德夫逃到英格兰后,麦克白命令人把麦克德夫夫人及其子给杀了。(四幕二场)

毛子 (Moth) 《爱的徒劳》里唐·亚马多鲁莽而诙谐的侍童。毛子在上演《九大伟人》时饰婴儿时期的赫拉克勒斯。人们认为毛子是对托马斯·纳什的生动写照。

毛顿 (Morton) 《亨利四世》下篇里诺森伯兰伯爵的随从。他带来了霍茨波战死于索鲁斯伯雷的消息。

毛顿 (John Morton, 1410—1500)

《理查三世》中的伊里主教。他派人给理查送草莓,结果遭逮捕,逃脱后加入里士满的部队。在亨利七世在位时,毛顿当上了坎特伯雷大主教、红衣主教和大法官。托马斯·莫尔爵士就是在他家中长大的,据说莫尔曾从他那里获得材料,才写成了《理查三世史》一书,此书是莎士比亚《理查三世》一剧的间接题材来源。

毛勃雷勋爵 (Lord Thomas Mowbray, 1386—1405) 诺福克公爵一世的长子。1405年,由于认为不为国王重用,毛勃雷于是帮助大主教斯克鲁普汇集一批对政府不满的人,诺森伯兰伯爵也参与了其事,最后他们征集起一支反叛部队。但是,

在西普顿莫尔,由于威斯摩兰假意答应叛军提出的条件,结果使大主教遣散了军队。最后威斯摩兰不但没有像他所许诺的那样免叛乱者的头目并把他们的不满上达君听,反而把他们逮捕起来处决了。

在《亨利四世》下篇里,毛勃雷勋爵所起的作用像史书所记载的那样。他与大主教斯克鲁普和海司丁斯勋爵一起起兵反叛国王,约翰亲王的假意许诺使他们把自己的部队遣散了,结果被逮捕起来处死了。

毛大姐与陶姑儿 (Mopsa and Dorcas) 《冬天的故事》里的两位牧女,她们在剪羊毛一场里就小丑的事进行了争吵。毛大姐和陶姑儿跳起舞来,并与奥托里古斯唱起“你去吧,因为我必须走”的歌。

茂伦 (Vicomte de Melun) 法国皇太子路易的追随者,曾警告叛变投敌的英国男爵们他那主子对他们所怀有的恶意。茂伦是否确系如莎士比亚所说的祖籍英国,不得而知。

在《约翰王》里,茂伦是一位法国伯爵,其“先祖是英国人”。在战场受伤即将死去时,他警告站在法国人一边战斗的英国贵族们说,路易意图在兔死鸟尽之时把他们全部处死。

茂那斯 (Menas) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中庞贝部下一位将佐与友人。在庞贝宴请罗马三执政时,他与他们签订了和约,茂那斯建议说,把他们的船开到海上并杀掉马克·安东尼、奥克泰维斯·凯撒和伊米力斯·莱必多斯。庞贝回答说这主意虽好,却应该先干出来而不该先提出来让他知道。

茂西那斯 (Mecaeas) 《安东尼与克莉奥佩特拉》里奥克泰维斯·凯撒的一位朋友。在二幕二场里,茂西那斯向爱诺巴勃斯问起了埃及及其

女王的壮丽豪华的事。

茂丘西奥 (Mercutio) 《罗密欧与朱丽叶》里罗密欧的一位朋友,他脾气急躁,爱讲些下流笑话。人们一般认为茂丘西奥是莎士比亚所塑造的两类主要人物中的最杰出者之一,当他出现在舞台上时,实际上所有人物便会相对失色。人们又认为,茂丘西奥是莎士比亚对克里斯托弗·马洛的写照;而后者也是在一次争吵中被人刺死的,而且也有着同样的“反复无常”的性情。

玫瑰剧院 (Rose Theatre) 伊丽莎白时代的剧院,归非立普·亨斯洛所有。玫瑰剧院位于伦敦河畔区,后来的希望剧院和环球剧院之间,该剧院的地点以前曾是个玫瑰园。1587年1月,亨斯洛与一个杂货商约翰·乔姆利达成协议,共同修建玫瑰剧院,亨斯洛负责剧院安装和修建该租地内的桥梁和码头的费用,以及土地税等。乔姆利负责其他维修费用,并按季度分期向亨斯洛付款共816英镑,他可以得到在此演出的戏剧收入的一半。双方都可为玫瑰剧院选演员。

1587年玫瑰剧院的建立使河畔区在戏剧演出方面成了北方地区的竞争对手。玫瑰剧院由于1591年到1592年的瘟疫而关闭。这使泰晤士河上摆渡观众的船夫们生活十分困苦,他们请求枢密院允许玫瑰剧院重新开放。在此期间,亨斯洛的演员们都在一家不盈利的剧院演戏。大约1592年末,枢密院同意了船夫们的请求,令玫瑰剧院重新开放。亨斯洛的日记中记载了1592年到1597年间他的财政事务,这些记录证明玫瑰剧院利润很高。1594年5月每日平均利润为41先令。日记中详细列出了1592年2月到6月22日亨斯洛剧团在玫瑰剧院上演的

剧目和门票收入情况。同年还有关于玫瑰剧院维修费用高达 108 英镑的记录。1592 到 1594 年间,由于瘟疫所有剧院的演出季节都很短。1593 年到 1594 年有关于萨赛克斯剧团从 12 月 26 日到 2 月 6 日的演出纪录;和萨赛克斯剧团和女王剧团联合从 1594 年 4 月 1 日到 8 日在这里演出的记录。

1594 年之后,爱德华·艾莱恩领导的海军大臣供奉剧团几乎成了专门使用玫瑰剧院的剧团。亨斯洛与该剧团关系十分友好(特别是 1592 年艾莱恩与亨斯洛的养女结婚后);亨斯洛只收取适当的利润,不向演员收租金,这与环球剧院的房东作法一致。然而在 1600 年海军大臣供奉剧团迁入命运剧院后,亨斯洛与玫瑰剧院后来的演员们关系完全不同。亨斯洛收取廊座票收入的一半(廊座票在柱廊入口处收钱),亨斯洛仍负责维修,否则,所有费用都要由演员负责。1600 年帕姆布洛克剧团在玫瑰剧院演出,该剧团无视枢密院关于演出剧团仅限于命运剧院海军大臣剧团和环球剧院内务大臣剧团的命令。然而亨斯洛的日记中仅有帕姆布洛克剧团两次不盈利的演出的记载。1603 年乌斯特剧团占据了玫瑰剧院,直到 1604 年该团建起了自己的红牛剧院为止。1605 年亨斯洛的土地租借期满,当然从这个日期之后再没有关于在此上演戏剧方面的记载。1606 年玫瑰剧院被推倒。钱伯斯推测,在楼房被推倒后该地点仍被作为一个娱乐场所。该地区另一座建筑物重新采用了“玫瑰剧院”这个名字。艾莱恩的文件中记载着 1622 年玫瑰剧院交纳什一税的情况。爱德华·马隆在他的集注本中说,他在节庆负责人亨利·赫伯特的办公记录中发现,1620

年玫瑰剧院和天鹅剧院都被用来作拳击赛表演。

梅恩 (Richard Meighen, 活跃于 1615—1641) 伦敦书商。梅恩原是个法律书籍出版商,其书店位于河岸街。他是赞助出版莎士比亚第二对开本(1632)的一群出版商之一。其他则为罗伯特·阿洛特、约翰·史密夫威克、威廉·阿斯普利和理查德·霍金斯。

梅萨拉 (Messala) 《裘力斯·凯撒》里勃鲁托斯和凯撒的友人。梅萨拉给勃鲁托斯带来鲍西娅的死讯。但在腓利比战役之后,他却效忠于奥克泰维斯。据普鲁塔克的记载,奥克泰维斯后来提到梅萨拉在阿克兴战役里对他矢志不二的忠诚,梅萨拉于是答道:“凯撒,您会发现,我总是站在大势所趋的正义的那一方的。”

霉老儿 (Ralph Mouldy) 《亨利四世》下篇福斯塔夫所约见的“手脚粗健”的新兵。霉老儿交纳 40 先令后便得以免征入伍。

门房 (Porter) 《麦克白》中酗酒的看门人。紧接邓肯被害一幕,门房让麦克德夫和列诺克斯进入葛莱密斯城堡(二幕三场)。门房的醉中呓语长期被看作剧中艺术瑕疵。如,柯勒律治认为这一幕被人窜改过。但托马斯·德·昆西在《〈麦克白〉中的敲门声》(1823)中毫不含糊地推翻了这种观点。这篇文章成为莎士比亚评论中的一个里程碑。该文论证了门房一场与主题的关系,这场戏恢复了被谋害邓肯残忍的凶手暂时所打断的日常生活。之后,一些批评家也注意到,看门人像中世纪道德剧中的地狱卫士;而麦克德夫的闯入则与道德剧《狭窄的地狱》中表现的基督下地狱相似。

蒙乔 (Montjoy) 《亨利五世》里法

国主要使臣。蒙乔在三幕六场和四幕三场出场,带来法王的要求说,由于亨利就要被打败,因此他应准备一笔相当于他所造成的破坏的赎金。然而在四幕七场,在阿金库尔战役后,蒙乔承认说,亨利已打败了法国人。

蒙纳科 (Monarcho) 一个智力有缺陷的意大利人,常以弄人的身份出入伊丽莎白的宫廷并认为抵达伦敦的船只都是他的。T.丘奇亚德在其《机运》(1580)中写有“异想天开的蒙纳科的墓志铭”。在《爱的徒劳》(四幕一场)里,鲍益把亚马多描绘成“一个荒唐古怪的家伙,一个疯子(蒙纳科),常常用他的奇腔异调逗国王发笑。”在《终成眷属》(一幕一场)里,海丽娜称帕洛为“一个傻子(蒙纳科)”。

蒙太诺 (Montano) 《奥瑟罗》中奥瑟罗的前任塞浦路斯总督。苔丝狄蒙娜被害死后,蒙太诺缴了奥瑟罗的武器并派人把他看管起来。

蒙太古 (Montague) 《罗密欧与朱丽叶》里罗密欧的父亲和凯普莱特家族的仇人。罗密欧与朱丽叶这一对年轻恋人死后,蒙太古的心情骤变,说要给以前仇家的女儿立一座金色塑像。

蒙特马约 (Jorge de Montemayor, 约 1521—1561) 诗人与小说家,生于葡萄牙科英布拉附近,但成年后大部分时间在西班牙度过并用西班牙文写作。其声誉主要来自其散文传奇《狄安娜·埃纳摩拉达》。1578年,尼古拉·科林把此书译成法文,1582年巴托洛缪·扬把原书译成英文,但直到1598年才出版。莎士比亚的《维洛那二绅士》,就是源出于这本传奇第二册中的一个故事。费莉斯米娜(朱利娅)女扮男装,跟随其恋人费利克斯(普洛丢斯)并成了

其侍童,前者请她代他去向西莉娅(西尔维娅)求婚。但在这本传奇里,却没有对应于凡伦丁的人物,因此也就没有十四行诗题材中的那个奸诈的友人。西莉娅爱上了女扮男装的费莉斯米娜,最后却死掉了。1585年《宴乐记事》载有一次由女王仆人剧团进宫演出《费利克斯与菲莉奥米娜的故事》一剧,这一剧作可能便是莎士比亚所写剧作的直接题材来源。

蒙太古夫人 (Lady Montague) 《罗密欧与朱丽叶》里罗密欧之母、蒙太古之妻,她只在一幕一场出场与说话。在五幕三场里,她丈夫宣告说她因罗密欧被流放而伤心死去。

蒙太古侯爵 (Marquis of Montague, John Neville, 死于 1471) 拥立国王者华列克之弟,因在赫克斯厄姆战役获胜(1464)而受封为诺森伯兰伯爵。他倒向兰开斯特家族之后,其封地与爵位结果归还给原主。在《亨利六世》下篇里,蒙太古原是个约克派,但在爱德华四世迎娶葛雷夫人后,他与其兄站到了兰开斯特家族一边,后于巴纳特战场被杀死。

蒙茅斯的杰弗里 (Geoffery of Monmouth, 约 1100—1154) 圣·阿瑟福教堂的一位主教,据说他是《不列颠国王史》一书的作者,这本书叙述了亚瑟王之前的历代不列颠国王的事迹。这本书的内容为许多后世作家所采用。莎士比亚的《李尔王》、《辛白林》等剧本中的一些情节,最早都源于此。

蒙特奇麦里爵士 (Sir John Montgomery) 英国爵士。莎士比亚把他与其兄弟托马斯·蒙特奇麦里爵士(死于1495)搞混了,后者是爱德华四世的重要谋士。在《亨利六世》下篇里,前者是约克派忠实的朋

友；他在爱德华从勃艮第回来时说服他提出王位要求而不只是约克公爵的封号。

蒙佩尔嘉德伯爵 (Count of Frederick Mompelgard) 他 1592 年出访英国时其驛马出了问题, 1593 年被封为符腾堡公爵。他很想获得嘉德骑士的封号, 宣称说伊丽莎白女王已授予了他。1597 年她终于授给他这个封号, 但却忘了通知他。这一插曲在《温莎的风流娘儿们》中似乎间接提及, 而此剧就是为了 1597 年举行嘉德骑士受封仪式而创作的, 在这一仪式中, 这位公爵是获此封号却不在场的唯一一人。此剧有一个偷马的插曲, 提到了“加蒙布尔”(cosen garmombles)(四幕五场, 但只有四开本才有), 这可能是拿他的名字开玩笑。

孟提斯 (Menteith) 《麦克白》里一位苏格兰贵族。他与马尔康率领的反叛军队一起与麦克白交战(五幕四场)。

米林顿 (Thomas Millington, 活跃于 1583—1603) 伦敦书商, 积极参与莎士比亚非权威四开本剧作的出版。他于 1591 年加入书商公会。其第一本登记注册的书是《约克和兰开斯特两大家族间的斗争》(上篇)(1594), 即《亨利六世》中篇的“坏四开本”。同年, 他与爱德华·怀特一起作为这一四开本的发行人。在《泰特斯·安德洛尼克斯》的扉页上署名。1595 年, 他出版了《亨利六世》下篇的坏四开本(《约克公爵理查的真实悲剧》)。他又与约翰·巴斯比 (John Busby) 合作出版了《亨利五世》(1600)的坏四开本。1602 年, 他把《亨利六世》中篇和下篇(后一剧本的第二四开本他已于 1600 年出版)的坏四开本的版权转给了托马斯·巴维厄; 后者还接受了米林

顿的《泰特斯·安德洛尼克斯》的版权, 但这一剧作实际上先由约翰·丹特出版, 然后在其去世(约 1598)后版权才转到米林顿和怀特的手里。

米兰达 (Miranda) 《暴风雨》中普洛斯彼罗之女与女主人公。米兰达是自然的纯洁之子的细腻写照, 是美、天真与同情的化身。她从小在海岛长大, 不知其出身与其同胞, 她对因海船失事来到岛上的腓迪南一见钟情, “不想看见一个更美好的人”了。当普洛斯彼罗要考验王子, 让他把几千根木头堆放起来时, 她虽慷慨提议分担他的工作, 他却给以了谢绝。

米兰公爵 (Duke of Milan) 《维洛那二绅士》中西尔维娅之父。普洛丢斯恶毒地告诉他说他的朋友凡伦丁计划与西尔维娅私奔, 于是公爵命令后者离开他的宫廷。当西尔维娅随后追赶凡伦丁时, 公爵则在后面追赶她, 结果让强盗捉住, 但凡伦丁却使他获得释放。最后公爵同意了他与西尔维娅的婚事。

米尼涅斯·阿格立巴 (Menenius Agrippa) 《科利奥兰纳斯》中主人公的一位贵族朋友。米尼涅斯告诉反叛的市民有关肚子和身体其他器官的一个寓言, 以此劝诫他们不要反叛罗马元老院的老人们(一幕一场)。当科利奥兰纳斯被迫请求市民同意他出任执政时, 米尼涅斯恳求这位骄傲的候选人不要显出他对民众的蔑视。他后来竭力劝阻被放逐的科利奥兰纳斯不可引颈伏尔斯科人入侵罗马, 但未获成功。

密码说 (Ciphers) 见“培根说”。

摩根, 又名巴克 (Luce Morgan or Parker, 约 1560—1610) 伦敦一妓女, 莱斯特利·霍特森认为她可能就是莎氏十四行诗里的黑夫人。她开设的妓院位于克拉肯韦尔区的圣约翰

街。1600年，她被送进布拉德韦尔监牢：“露西·摩根，又名巴克，因出卖肉体与言谈邪恶，是个臭名昭著的荡妇，兹奉命立刻把她送进布拉德韦尔监狱终生监禁并罚作苦工，以使其改邪归正。”1656年印制的一则墓志铭表明她死于花柳病。

莱斯利·霍特森认为，露西·摩根就是莎氏十四行诗里的黑夫人。他认为她就是1579—1582年充任女王寝室或厕所侍女的某位露西·摩根，或者就是1594年《Gesta Grayorum》里提到的一位妓女“黑露西”：“黑露西，克拉肯韦尔妓女，居于克拉肯韦尔女修道院……。”墓志铭中的“黑”字，通常指黑肤色的人。

霍特森把她等同于黑夫人，其根据是有关她的名字的有些藏而不露的且他声称在莎氏某些十四行诗里发现的双关语。然而他却未能拿出什么有关她与莎士比亚或他认为的可能是W. H.（即威廉·哈特克利夫）先生的任何证据。

摩洛哥亲王（Prince of Morocco）

《威尼斯商人》里鲍西娅的一位肤色黝黑的外国求婚者，他挑选了金匣子，结果发现里面是个“骷髅”。这位亲王于是失意而去。

摩提默爵士（Sir Edmund de Mortimer, 1376—? 1409） 马契伯爵三世爱德蒙·德·摩提默的次子，马契伯爵四世罗杰之弟。在《亨利四世》上篇，他被误称为“马契伯爵”。摩提默与其妻弟霍茨波联合与奥温·葛兰道厄战斗，而后者率北威尔士军队反对亨利四世。摩提默战败并被葛兰道厄关进监牢，但不久即娶后者之女为妻。这一婚姻加深了兰开斯特派的亨利王的疑心，认为摩提默已设法与威尔士人结盟，以便为其侄子马契伯爵五世爱德蒙提出王位要求，因为后者是已失去王位的

理查二世的直系后裔。在一个短时期里，摩提默、葛兰道厄与霍茨波合兵反对国王，但被击败。摩提默在国王军队所包围的哈列克堡死去。但是，摩提默家族的子孙即约克家族的国王后裔爱德蒙四世和理查三世，却有权提出对王位的要求。在《亨利四世》上篇里，莎士比亚错误地让爱德蒙爵士领有其侄马契伯爵五世所拥有的对王位的军阶与头衔的权利。摩提默登位实际上是在两年后即1405年，其中诺森伯兰伯爵与其他三人参加了登位典礼，但他们之中却没有人是霍茨波，因为后者已于1403年战死。

摩提默夫人（Lady Mortimer） 《亨利四世》上篇里威尔士叛军奥温·葛兰道厄之女，后嫁与被俘的爱德蒙·摩提默为妻。她在三幕一场里出场，哭送丈夫出征，担心从此永诀。由于不会说英语，她没有台词，但舞台指示表明，“这夫人讲威尔士语”。

摩提默二爵士（Sir John and Sir Hugh Mortimer, 死于1460） 约克公爵理查的二位舅舅。在《亨利六世》下篇里，他们战死于威克菲尔德。

墨涅拉俄斯（Menelaus） 希腊神话里的斯巴达王，阿伽门农的兄弟和海伦的丈夫；帕里斯诱拐走海伦显然便成了特洛伊战争的原因。墨涅拉俄斯在荷马的《伊利亚特》里是希腊军队的一位将领，此外他还出现在欧里庇得斯的三出剧作中。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里，墨涅拉俄斯是希腊将领之一和海伦的丈夫。他在战场上与帕里斯相遇并打败了他，而忒耳西忒斯则在一旁喃喃咕咕说三道四：

那忘八跟那奸夫也打起来了。
出力，公牛！出力，狗子！哟，帕里斯，哟！啊，我的两个雌儿的麻雀！哟，帕里斯，哟！那公牛打胜

了；喂，留心他的角！（五幕七场）

缪歇斯 (Mutius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》里泰特斯的幼子。当泰特斯企图阻止巴西安纳斯带走拉维妮娅时，缪歇斯为了巴西安纳斯之故而进行干预，结果被其父亲所杀。（一幕一场）

牧羊人 (Shepherd) 《冬天的故事》中潘狄塔的养父。他在海滨发现女婴潘狄塔，把她作为自己的女儿抚养成人。后因他准允她同弗罗利泽相会而被波力克希尼斯判以绞刑。他只好偕同这对恋人逃往西西里。潘狄塔的真实身份被发现后，他的善行得到善报。

牧羊老人 (Shepherd) 《亨利六世》上篇中圣女贞德的父亲。听了贞德否认自己出身的一番话后，让捉拿她的士兵烧死她，“若是吊死她，就太便宜她了。”（第五幕第四场）在贺林希德的史书中，他被称作“可怜的牧羊人阿克的詹姆斯”。

幕场的划分 (Act-scene Division)

一部剧分成五幕是从塞内加流传下来的习惯。场景的划分是从戏剧结构上的划分，当舞台空下来之后，另一场就自然地开始了。一些尚存的手稿表明自1600年起，戏剧就已分幕，一幕往往包含几场。

在莎士比亚戏剧的四开本中没有间段的划分，只有在《罗密欧与朱丽叶》、《配力克里斯》和《奥瑟罗》几部“低劣”的四开本里才有幕场的划分。但是在第一对开本里，大多数的戏剧都有幕的划分，其中有一些也分了场。除了紧挨着的《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》和《威尼斯商人》只冠以第一幕外，其他的剧开头都写上第一幕第一场，其余分成四个部分。

琼生采纳了新古典主义的传统，当下一场开始时，这场所主要人物首先出现在舞台上。1616年他出版的他的第一个对开本肯定为后来出版莎士比亚对开本的编者作了榜样。这些作品中划分的形式是不一致的，也许这是因为抄本不同的原故。第一对开本中最初的四部剧和《冬天的故事》可能是克莱因的手抄本，他把自然主义和新古典主义划分场次的方法结合在一起，以众多人物的出场标志着另一场次的开始。我们不知道莎士比亚是否也按照幕次的方法来进行创作。

在罗武1790年出版的八开本中，他完成了幕场的划分。颇普(1725)按照法国剧本的模式，用主要人物的出场和退场来表示场景的变换。

N

纳森聂尔 (Sir Nathaniel) 《爱的徒劳》里一位教区牧师兼霍罗福尼斯的友人。在表演《九大伟人》（五幕二场）时他饰亚历山大，结果被鲍益的嘲笑弄得不知所措，无法继续把戏演下去。考斯塔德替纳森聂尔辩护，说他是个和善的老实人，并认为

饰亚历山大是派错了角色。

《驯悍记》中彼特鲁乔有个仆人也叫纳森聂尔（四幕一场）。

奈特 (Edward Knight) 生卒年不详。国王供奉剧团的簿记员。1624年12月27日由亨利·赫伯特爵士记录在册，以免被捕（见“簿记员”和

“演员的保护”)。W. W. 格雷格认为,除海明斯和康德尔外,奈特可能也是第一对开本的执行编辑,因为材料的严格管理任务最大的可能是落在像该团的簿记员之类的人身上。J. H. P. 帕福德进一步发展了格雷格的观点,指出每一个人物的名字后面冒号的应用,例如第一对开本里的《冬天的故事》中,就是奈特在编辑过程中所做的与众不同的工作,而且他企图以此来表明他参加了第一对开本的编印工作。

男童 (Boy) ①《麦克白》中人物,麦克德夫之子。麦克德夫逃奔英格兰,麦克白下令杀死麦克德夫夫人及孩子(四幕二场)。

②《两位贵亲》中人物。在忒修斯与希波里塔的婚礼上,男童唱道:“玫瑰,尖利的芒刺已脱退。”(一幕一场)

内战 (Civil Wars) 撒缪尔·丹尼尔写的一首史诗,全名为《兰开斯特和约克两家族间的内战》,叙述从理查二世统治(1377—1399)到亨利七世登基(1485)期间的英国历史。全诗分为两部分,1595年出版前4章,1609年加以扩充和修订。它是莎士比亚《理查二世》的重要来源,《亨利四世》和《亨利五世》也采用了其中的材料。《理查二世》借鉴了《内战》中约翰·刚特向英格兰呼吁的情节和第5幕开始时伊莎贝拉王后路遇被贬的丈夫理查的情节。另一方面,丹尼尔在1609年版的修改中又可能借鉴了莎士比亚的剧本。丹尼尔修改本中最突出的变化是对理查的形象做了很大的改动,更为接近莎剧。

尼姆 (Nym) 《温莎的风流娘儿们》里福斯塔夫的一个跟班。在福斯塔夫命他给福得大娘送一封信时,他拒绝干这种龌龊的事。由于这事

他给福斯塔夫解雇了,于是他决计报复,告诉培琪老爷福斯塔夫要勾引他老婆。这个人物常被认为是对本·琼生的讽刺。

在《亨利五世》里,尼姆是个军士,他与快嘴桂嫂订了婚,结果和娶了桂嫂的毕斯托尔吵了起来,但两人后来和解,并和巴道夫一起随军出征法国。由于抢劫法国教堂,尼姆和巴道夫给判处绞刑。

尼尔森 (William Allan Neilson, 1869—1948) 生于苏格兰的教育家与学者,曾就读于爱丁堡大学和哈佛大学。执教多年后,他于1917年出任史密斯学院院长并任职至1939年。“史密斯学院的尼尔森”被认为是美国杰出的教育家之一。其著述包括学术性的《求爱行为源流考》(1899)和通俗性手册如《诗歌基础》(1912)和《有关莎士比亚的某些事实》(1913,与A. H. 桑戴克合著,1931年修订)。他还编辑过几本选集:《英格兰与苏格兰民谣》(1909,与R. A. 威瑟姆合著)、《不包括莎士比亚在内的伊丽莎白时代主要戏剧家》(1911)和《十四、十五世纪主要英国诗人》(1916,与K. G. T. 韦伯特合著)。他编辑的《莎士比亚戏剧与诗歌全集》于1906年首次出版,1942年与查尔斯·贾维斯·希尔合作对此书进行了修订。他还编辑过都铎王朝的莎士比亚著作、《韦尔英语国际新词典》(1934,第二版)及《韦氏传记词典》(1943,第一版,1948,第二版)。

尼莉莎 (Nerissa) 《威尼斯商人》中鲍西娅的活泼侍女与密友。她嫁给了葛莱西安诺,然后又化妆成律师的书记,随鲍西娅前往威尼斯救助安东尼奥。

尼科尔森 (Brinsley Nicholson, 1824—1892) 学者。在英国陆军作了

几年医务官后,于1870年退役,然后余生便专事学术活动。1875年,他为新莎士比亚协会编辑了《亨利五世》的第一对开本与第一四开本。随后,他便着手编辑类似的版本。因健康欠佳,这一工作改由P. A. 丹尼尔斯接手并于1877年完成。尔后,他曾编辑过琼生、查普曼和唐恩的作品集。他为人鱼丛书所编的琼生的剧作,在其去世时尚未完全完成,于是改由C. H. 赫福德接手完成。他所编辑的唐恩的作品,构成了缪斯文库(1896)的基础。他还编辑过雷金纳德·斯各特的《揭穿巫术》并在新莎士比亚协会上宣读过几篇论文。

尼古拉斯·林 (Nicholas Ling, 活跃于1580—1607) 书商。与约翰·特伦代尔合作出版过《哈姆莱特》第一四开本(1603年),即所谓的“糟糕的四开本”。1578年,林被书商会承认为一个享有市民特权的人。他的出版事业通常是与人合作进行的。1597年,他编辑一本散文引言集,取名叫《智慧的财富》(Wits Commonwealth),作为包括最为著名的弗兰西斯·米尔斯的Palladis Tamia:《智慧的宝库》(Wits Treasury, 1598)在内的系列丛书的一部分。1607年,林从库斯伯特·伯比手里得到《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》以及《驯悍记》的出版权。后来在同一年里,他将上述三部剧本连同《哈姆莱特》一起转让给约翰·斯梅里韦克。林虽然出版过糟糕的《哈姆莱特》第一四开本,但他第二年却出了一本好四开本,显然是后来从演员们那里得到了该剧的精确本。

涅斯托耳 (Nestor) 在希腊传说和荷马的《伊利亚特》中,他是皮洛斯的王,是特洛伊战争中希腊众将中年纪最大和最有智慧的人,经常以

长篇大论的方式提出明智的建议。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里,涅斯托耳(即涅斯托耳)在希腊军营中以话多但却智慧的老参谋的身份出现。他与尤利西斯合谋,通过宣布埃阿斯是“更可敬的人”而企图激起阿喀琉斯从拒绝出阵到上阵作战。

涅斯托耳在古典文学中具有法官般智慧的声誉也反映在莎士比亚胸像纪念碑里,其中把涅斯托耳与苏格拉底及维吉尔相提并论。

牛津说 (Oxford Theory) 这一术语用来指这样一种说法,即认为牛津伯爵十七世爱德华·德维尔是所有归于莎士比亚名下的剧作的真正作者。这一说法在得到人们支持方面现已超过“培根说”,而首先提出这一看法的则是J. 托马斯·鲁尼,他写了《“莎士比亚”实乃牛津伯爵十七世爱德华·德维尔》一书。鲁尼此书导致成立“莎士比亚联谊会”这一显然非派别性的、反斯特拉福派的兄弟会,并很快与牛津派联合起来。1928年,由于有关牛津伯爵的一本传记出版,这些人活跃异常。伯纳德·M. 沃德所写的这一传记名叫《牛津伯爵十七世(1550—1604)》,书中对牛津伯爵的生平收集了许多新材料并心照不宣地赞同“牛津说”。这本传记促使多产作家珀西·阿伦对这个问题进行追索并于20世纪30年代出版了好几本书。但阿伦最惊人的证据是1949年他所出版的《与伊丽莎白时代人谈话揭破了“威廉·莎士比亚”之谜》。在此书里,阿伦是以下述方式来研究这个问题的:“通过一位有才华的巫士的帮助(此人经验丰富且人格无可指责),我在过去的许多个月里,一直与上述三个伊丽莎白时代的人牛津伯爵、培根和莎士比亚谈话,从他们那里我终于获得了揭破莎士比亚

之谜的方法……”这一方法就是，莎士比亚、牛津伯爵及其他人合作写出了这些剧本，主要工作则是由牛津伯爵完成的。有点比较沉闷的是多罗西与查尔顿·奥格本那本部头很大的“这位英国之星”(1297页)的研究性著作：《“威廉·莎士比亚”，文艺复兴时代的人》。该书主要是用心良苦地重复牛津说的理论，但它也提出一些惊人的新的“事实”，如说骚桑顿伯爵是牛津和伊丽莎白女王的儿子。传统的莎学家们反对牛津说的主要论据是：牛津伯爵于1604年即已亡故，而莎士比亚的许多伟大剧作都是在此之后创作的。

牛津伯爵十三世 (13th Earl of Oxford, John de Vere, 1443—1513) 兰开斯特家族一员，曾帮助华列克拥立亨利六世重新登上王位。在爱德华四世复位时，他逃到了法国，但于1485年随里士满伯爵亨利·都铎返回英国，后者后来成了亨利七世。在《亨利六世》下篇里，牛津伯爵于法王路易的王宫里责备华列克，说他背叛亨利王并回想起是约克家族的人造成了其父与其兄弟的死亡(三幕三场)。在《理查三世》里，他作为波士委战场上里士满的支持者而短时出场(五幕二场)。

弄人 (Fool) 又叫弄臣、小丑，中世纪的封建宫廷内或贵族家中一般都养有弄人以供娱乐之用。莎剧中有两种专职弄人，一个是《李尔王》中李尔的弄臣，另一个是《雅典的泰门》中高等妓女家的弄人。莎士比亚笔下的弄人不只是一味插科打诨，他们表面装傻，其实并不傻，对于剧中发生的事件有着极为透彻的认识，疯颠滑稽的语言中常常包含着深刻的哲理。《李尔王》中的弄人就是一个很有代表性的形象。

《女巫》 (*The Witch*) 托马斯·密德

尔顿创作的一个悲喜剧，大约写于1609至1611年。此剧没有出版，现存的是出自“国王剧团”的抄写员拉尔夫·克莱因之手的手抄本。《女巫》中有些舞台指导词出现在莎士比亚的《麦克白》一剧里，如三幕五场中的[内歌声，“来吧，来吧”等]和四幕一场中的[乐声和歌声：“黑色的幽灵”，等]，而且这两首整个歌词也都存在于《女巫》一剧中。这一事实必然导致一些研究者产生这一联想：《麦克白》中有着这些歌曲的两场戏是密德尔顿写的，或者是密德尔顿受到《麦克白》的影响。

女店主 (Hostess) 《驯悍记》序幕中的人物。

诺福克公爵 (Duke of Norfolk, Thomas Howard the Elder, 1443—1524)

萨立伯爵一世兼诺福克公爵(霍华德家族)。他像其父约翰·霍华德一样，忠于任何一位登上王位的人，曾支持过理查三世。他曾被亨利七世关禁过几年，但逐渐重新获得国王的信任并弄回其伯爵爵位。在伍尔习得势前他一直是亨利八世的主要谋士，而国王则于1514年封他为诺福克公爵。在他退出社交生活的前两年，他勉为其难地主持了对其好友勃金汉的审讯。其子托马斯·霍华德继承了萨立伯爵(在《亨利八世》里，他就是以此封号出现)和诺福克公爵的封号，并在红衣主教伍尔习倒台前成为反对前者的一派中的为首者。他是勃金汉公爵的女婿，是安·波琳的叔父，后来又主持了对她的审讯。

在《理查三世》里，霍华德以萨立伯爵的身份出现，是波士委战场里理查的支持者。在《亨利八世》里，诺福克公爵集两位公爵一生各种事件于一身，但却明显露出想当长老之意。他先后与勃金汉和其他贵族

商讨推翻伍尔习,最后与他们一起对红衣主教的即将倒台表示幸灾乐祸。在其他时候,他又支持王后凯瑟琳提出减税以防止造反的主张,枢密院企图监禁克兰默时他在场但却没有参与此事,他还出席了安妮的加冕和伊丽莎白出生后的洗礼。

诺福克公爵一世 (1st Duke of Norfolk, Thomas Mowbray, 约 1366—1399) 毛伯雷男爵十世约翰与诺福克公爵夫人马格丽特的女儿伊丽莎白的次子。毛伯雷于 1388 年参与了谴责理查二世的一些宠臣们,但后来与国王和解了。反叛的葛罗斯特公爵在毛伯雷的监护下死去时,据说是他把前者谋杀的。毛伯雷否认对此有责任,但却获封为诺福克公爵的奖赏。由于担心自己的安全,毛伯雷向亨利·波林勃洛克吐露了心中的恐惧,结果后者不守信用地指控他犯了叛国罪。理查把他终身放逐,翌年死于威尼斯。

在《理查二世》里,毛伯雷是理查叔父葛罗斯特的监护人,后者死于狱中。由于与波林勃洛克发生争执,结果被后者指控他挪用王室资金,且是谋杀葛罗斯特的凶手,结果被国王终生放逐。

诺福克公爵一世 (1st Duke of Norfolk, John Howard, 1430? —1485)

活跃的纽克派成员,他由于支持理查三世并协助囚禁年轻的王子们而违背了扶助爱德华五世继位的誓言。在《理查三世》里,诺福克和萨立在理查的军队里“分别率领步兵和骑兵”。诺福克把在营帐上发现的一个纸条拿给理查,上面写着:“诺福克,你这马贩儿,不要太胆大,因为你的魔鬼头子已被人出卖。”(五幕三场)

诺福克公爵三世 (3rd Duke of Norfolk, John Mowbray, 1415—

1461) 约克公爵理查的外甥。在《亨利六世》下篇里,诺福克是约克家族的支持者。有些权威认为,此剧中的诺福克,是诺福克公爵四世,其女儿与爱德华四世的幼子订婚。

诺森伯兰夫人 (Lady Maud Northumberland) 《亨利四世》下篇里诺森伯兰伯爵之妻,她说服丈夫逃往了苏格兰。历史上她是诺森伯兰的第二位妻子和霍茨波的继母。

诺森伯兰伯爵一世 (1st Earl of Northumberland, Henry Percy, 1342—1408) 最初原是理查二世的支持者,后来逐渐对前者失望,于是转而支持亨利·波林勃洛克,后者主要通过伯爵的努力与合作,终于登上王位,成为亨利四世。诺森伯兰及其子霍茨波于 1402 年在霍米尔登山击败苏格兰军队,但后来又起而反叛亨利王,因他拒绝苏格兰人不交其俘虏的赎金,或帮助他们使埃德蒙·摩提默爵士获释。霍茨波于索里斯伯雷战败身死,诺森伯兰投降并获宽恕释放,后又于 1405 年带头再次造反。被迫逃离英国后,过了三年才回国。可是他和随从于布拉姆厄姆沼泽与洛克比的军队相遇,诺森伯兰在此役中被杀死。

在《理查二世》里,诺森伯兰拥戴波林勃洛克;在四幕一场中,当理查被赶下王位时,他给这去位的国王送上开列其各种罪行的单子。在《亨利四世》上篇里,诺林伯兰假装染病以逃避参加索里斯伯雷战役。在《亨利四世》下篇里,他诱使大主教斯克鲁普相信,他将支持主教的叛军。但他没这样做,却逃往苏格兰,结果给人彻底击败。

诺森伯兰伯爵三世 (3rd Earl of Northumberland, Henry Percy,

1421—1461) 兰开斯特方面的一位贵族,于1460年在威克菲尔德击败并杀死约克公爵。他于1461年在圣奥本斯的第二次交战中帮助玛格丽特女王推翻华列克伯爵后,在陶顿被人杀死。在《亨利六世》下篇里,由于被俘后为约克充满情感的话所感动,他说道:“纵使我对他有不共戴天之仇,我也忍不住要痛哭了。”(一幕四场)

诺森伯兰伯爵九世 (9th Earl of Northumberland, Henry Percy, 1564—1632) 廷臣与艺术爱好者。他是莎士比亚历史剧中潘西家族的直系后裔,于1585年继承爵位。1594年,他娶埃塞克斯伯爵之妹多萝西·德弗罗为妻,但婚后不合,两人经常分居。诺森伯兰本人不是天主教徒,但却极为同情天主教的事业。1605年火药阴谋被粉碎后,他的这种同情结果导致他被囚禁于伦敦塔达16年之久。他虽然

没有介入这一阴谋,但却被认为有罪,原因是他与阴谋者之一有过从并未能帮助捉拿阴谋者归案。

诺森伯兰是沃尔特·瑞理的朋友,他也像后者一样,是科学、炼金术和数学方面的研究家。弗兰西斯·耶茨发现了这位伯爵写给其妻子的一篇文章,文章说,学问与知识是女性极为喜欢的伴侣。耶茨小姐认为,在《爱的徒劳》中表达了相似观点的那位年轻贵族,其实是诺森伯兰、瑞理及其朋友们的写照。

诺森伯兰了解莎士比亚剧作的证明是他于1628年间接地提到了《亨利四世》上篇。所提到的事是在他所写的一封信里,信的内容是关于他儿子与萨利斯伯里伯爵女儿的婚事安排事宜:“因此,阁下,我们就有话直说,而不要拐弯抹角了,我们还是像亨利·霍茨波和摩提默在地图上把英国一分为二那样痛快才好。”

O

欧苏拉(Ursula) 《无事生非》里希罗的一个侍女。她和希罗知道贝特丽丝在偷听她们的谈话,故意说培尼狄克如何如何好,而且使她相信,他真在爱她。这一“诡计”使贝特丽丝上了钩,大受感动,责备自己不近人情,从而对培尼狄克真的产生了爱情(三幕一场)。

欧锡克(Christopher Urswick, 1448—1522) 牧师和外交家,曾是里士满即后来的亨利七世的母亲玛格莱特·碧尤弗特的神父,随后又促成亨利七世和约克家的伊丽莎白公主的联姻(1484)。在《理查三世》中,欧

锡克被德比伯爵(斯丹莱勋爵)派去给里士满送信(四幕五场)。

欧平汉爵士(Sir Thomas Erpingham, 1357—1428) 英国一军人,深受亨利四世和亨利五世的信任。《亨利五世》中他只出现在第4幕第1场里,与亨利王亲切交谈,并遵命召集大臣们到亨利的营帐里去。历史上的欧平汉曾帮助波林勃洛克获得王位,在阿金库尔战役中指挥部队排成战斗队列。

欧尔卡苏爵士(Oldcastle, Sir John, 约1375—1417) 罗拉教派一员,理查德·欧尔卡苏爵士之子,代表赫里

福德郡的奥梅利县参加议会。他参加了亨利四世对威尔士人的战役，成了亨利亲王的朋友，1408年与科布厄姆的嗣女简结婚，从而取得科布厄姆勋爵的封号。大约在这时，他成了威克利夫的信徒，1413年被指控犯了信奉异教罪。新王亨利五世竭力说服他这位老朋友放弃这种信仰，但未能成功，于是他被判有罪。他从伦敦塔逃出后，与苏格兰人合谋与罗拉派教徒俘获国王；此外他显然还参与了1415年剑桥—斯克罗普—格雷阴谋。1417年他被擒获，吊死后被焚化。在福克斯的《殉道者书》中，他被奉为殉道者之一。

在《约翰五世的伟大胜利》里，欧尔卡苏是亨利亲王的好友，此剧是《亨利四世》的题材来源性剧作，在

最初的剧本里，莎士比亚仍保留了欧尔卡苏的名字。可能是由于科布厄姆勋爵七世威廉或亨利八世勋爵的抗议，因而莎士比亚便在1598年2月为《亨利四世》第一对开本登记注册前，把这个名字改成了福斯塔夫。原来名字的某些踪迹仍可在《亨利四世》里找到，如上篇一幕二场里的“我的城堡里的老家伙”（“老”Old和“城堡”Castle合起来即为“Oldcastle”欧尔卡苏。），在下篇的收场白里则有“因为欧尔卡苏是为宗教而殉身的”，及三幕二场说福斯塔夫据说曾在“托马斯·毛勃雷的身边当一名侍童”，而欧尔卡苏确作过此人的侍童。对于《约翰·欧尔卡苏爵士》一剧，威廉·杰加德于1619年把它归于莎士比亚名下。

P

帕洛 (Parolles) 《终成眷属》中勃特拉姆的侍从。他劝说勃特拉姆去参加“都斯加战役”。除勃特拉姆外，谁都知道帕洛是个爱吹牛皮又胆小如鼠的人。当他中了假设的埋伏被捕，又被蒙住眼睛时，他急于向看不见的同伴人泄露出军事机密，这时，甚至勃特拉姆也信服了，知道他是怎样一个人。

帕里斯 (Paris) 《罗密欧与朱丽叶》中一个少年贵族，在朱丽叶的父亲安排下与朱丽叶订婚，后来被罗密欧杀死在朱丽叶的墓穴。最初扮演帕里斯的演员(威廉·伯德, William Bird?)被认为是《罗密欧与朱丽叶》“差的”四开本记录者之一。

帕里斯 (Paris) 希腊神话和荷马史

诗《伊利亚特》中，特洛亚王与赫卡柏的儿子。他拐走海伦，引起特洛亚战争。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中，他扮演了同样角色。诗人突出了他对海伦理想主义和幻想的爱。

帕拉蒙 (Palamon) 《两个高贵的亲戚》中的一个亲戚，底比斯国王克隆的侄子。他和表兄阿希特被忒修斯捉住，两个年轻人从监狱的窗户看到了爱米利娅，并都爱上了她。阿希特被放逐后，狱吏的女儿爱上了帕拉蒙，并帮助他逃跑。在争夺爱米利娅的比武中，帕拉蒙输给了阿希特。当帕拉蒙就要被处死时，传来了他表兄突然死亡的消息，结果救了他的命。后来他赢得了爱米利

娅。

帕特洛克罗斯 (Patroclus) 在荷马史诗中,阿喀琉斯忠实的朋友;在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,希腊军队的将领。在荷马史诗和莎士比亚的剧中,帕特洛克罗斯都试图劝说阿喀琉斯拿起武器重返战场,但直到他被特洛亚人杀死,悲痛的特洛亚人才终于重新参战。

彭勃洛克伯爵 (William Herbert, Earl of Pembroke, 死于 1469) 军人,在玫瑰战争中为约克党人打了许多胜仗。他被打败后,被捉到赫奇科特,被北兰开斯特人砍头。在《亨利六世》下篇中,彭勃洛克作为爱德华四世的支持者出现(IV. i)。

迫克 (Puck) 《仲夏夜之梦》中,奥布朗手下一个恶作剧的小精灵。迫克在莎士比亚剧中也叫作好人儿罗宾和“小仙”。“迫克”最初是用来描述魔鬼或邪恶的精灵。莎士比亚似乎是第一个把迫克与好人儿罗宾联系在一起的作者。好人儿罗宾喜欢恶作剧,是中古英语民间传说中经常出没在英格兰的精灵的头儿。虽然罗宾能变成各种形状,但他的把戏、他的笑声和他的扫帚总能被辨认出来。他用这些来完成英格兰任何他认为要被居住的房屋里的家庭杂务。在《仲夏夜之梦》中,莎士比亚把这个奇异的民间传说中的人物用在他幻想的世界里,作为导致不幸和幻想的主要神灵。

潘狄塔 (Perdita) 在《冬天的故事》中,西西里国王里昂提斯与王后赫米温妮失散的女儿,波希米亚王子弗罗利泽所心爱的人。尽管她处于卑贱的环境,但潘狄塔真实高贵的品质毫无约束地表现出来,对与她交往的人们产生着影响。

她被许多评论家看作新生和再生的一个象征,看作戏剧由开始集中

表现邪恶和死亡向后来美好的新生活开始过渡的动因。剧中反复提到潘狄塔酷似母亲,这被认为是赫米温妮“普罗瑟潘女神”神灵的扩展。普罗瑟潘是季节女神,在第四幕中,由前三幕黑暗的冬天过渡到四、五幕可爱的春天时,潘狄塔才出现。

潘西诺 (Panthino) 《维洛那二绅士》中,安东尼奥的仆人。在安东尼奥的兄弟的请求下,他催促主人把儿子普洛丢斯送到米兰去寻找出路(一幕三场)。后来他叫船把普洛丢斯和朗斯送到米兰(二幕二、三场)。

潘达洛斯 (Pandarus) 在希腊神话中,Lycian 的首领,在特洛亚战争中,是特洛亚王的同盟之一。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,是克瑞西达的舅父,克瑞西达和特洛伊罗斯的媒人。虽然在古典时代,潘达洛斯被描写成一个受人羡慕的弓箭射手和可尊敬的神,在乔叟的《特洛伊罗斯与克丽西德》中,是一个可爱的、令人尊重的老人,但结果还是被乔叟贬为一个“拉皮条的人”。

他遭到贬低的部分原因是历史造成的。到莎士比亚时代,由潘达洛斯的字发展来的“pander”(拉皮条者)一词已经出现。因此,伊丽莎白时代的观众希望见到的潘达洛斯,是一个拉皮条的人,就像希望把克瑞西达塑造成妓女形象一样。然而,莎士比亚的潘达洛斯远非荒淫、纵欲的老人,他更像朱丽叶的乳媪。

潘多斯托 (Pandosto) 罗伯特·格林的浪漫散文或小说,1588年出版。《潘多斯托》被认为是“时代的胜利……它有助于老年人避免思想呆滞,年轻人避免嬉闹消遣”。1607年版题为《多拉斯特斯与福尼娅》(Dorastus and Fawnia)。该小说是《冬天的故事》的题材来源,虽然有所不同。潘多斯托(里昂提斯)爱上

了他的女儿福尼娅(潘狄塔),潘多斯托自杀。贝拉里亚(Bellaria,赫米温妮)听到儿子的死讯后,真正死去。莎士比亚加了宝丽娜、奥托里古斯、安提哥纳斯和小丑等人物,并颠倒了波希米亚和西西里王国,延长了格林只有几行的剪羊毛一场戏。法国剧作家亚力山大·哈迪于1625年将这个故事改为戏剧,叫做《潘多斯特》,剧本遗失,但劳伦特·马休罗特关于舞台布景的草图保留了下来,它是多样舞台布景的重要范本。

潘杜尔夫(Pandulph) 罗马政治家和罗马教皇的使节。1211年罗马教皇英诺森三世派他去英格兰解除约翰王坎特伯雷大主教职位,让史蒂芬·兰顿任职,当约翰王拒绝了红衣主教的要求时,潘杜尔夫把他逐出教会。然而他反对法国国王侵略英国的企图。后来,潘杜尔夫又把挟迫约翰王在兰尼米德(Runnymede)签署英国大宪章的贵族逐出教会,国王感激他,将诺里奇给他做主教辖区。

在《约翰王》中,红衣主教潘杜尔夫以罗马教皇的使节身份出现,他将约翰王逐出教会,又劝说法国腓力普王和法国太子路易发动反对英国的战争,接着劝说法国太子路易以他妻子白兰绮郡主的权利,要求英国的王位。

潘西夫人(Lady Percy, 卒于1444) 伊丽莎白·摩提默。马契伯爵三世爱德蒙·摩提默的女儿,亨利·潘西,也称霍茨波的夫人。在她丈夫被打败死于索鲁斯伯里后被逮捕,后来又释放。在《亨利四世》上篇中,潘西夫人随霍茨波到了威尔士,反叛者都集中在那里,霍茨波请求他夫人凯蒂唱歌,但她拒绝了他。在《亨利四世》下篇中,她劝说潘西的

父亲诺森伯兰伯爵不要侮辱他儿子的亡魂,离弃霍茨波,而去援助其他反叛者。

庞贝(Pompey, 纪元前75—35)

庞贝大帝的小儿子。在《安东尼与克莉奥佩特拉》中是一个反对罗马帝国主义的战士。该剧中庞贝继承了父亲反抗罗马帝国主义的斗争事业。他与罗马三执政马克·安东尼、奥克泰维斯·凯撒和伊米力斯·莱必多斯签定了协约之后,战争再次爆发,他被奥克泰维斯击败。

庞贝(Pompey Bum) 《一报还一报》中的小丑,妓院中的当差。当安哲鲁下令关闭维也纳所有妓院时,庞贝拒绝放弃他的职业,因此入狱。狱吏答应他可以保释,但前提是协助刽子手行刑。他高兴地接受了。他说:“我做一个偷偷摸摸的王八也不知做了多少时候了,可是我现在愿意改行做一个正正当正的刽子手。”

培茨(John Bates) 《亨利五世》中的人物,英国战士。阿金库尔战役前夜在与战友谈话时恰好微服巡营的国王亨利在场,谈话中他讲出希望国王自己在战场上,因为国王只要交一笔赎金,“许多穷人的生命也就有救了。”(四幕一场)

培根(Delia Bacon, 1811—1859)

美国学者,教师。迪莉娅·培根的著述推行一种看法,认为莎士比亚并非是一向认为属于他的那些剧本的作者。1856年她在《普特南月刊》上发表文章初次提出她的观点,后来在名为《莎士比亚戏剧展示的哲学》(1857)一书中加以展开。纳撒内尔·霍桑为她的书写了序言。书中认为弗朗西斯·培根领导下的伊丽莎白时代主要思想家团体创作了这些剧本,目的是用象征的手法提高培根业已奠定的哲学上的地位。因

此,迪莉娅·培根并不认为弗朗西斯·培根自己创作了这些剧本,而认为他只是这些思想家的天才的主持者。迪莉娅把他们归于“瑞理学派”(Raleigh School),为了给她的论证找到实据,在此书出版前不久培根女士动身前往英国。她确信在莎士比亚墓碑之下定能发现证据。但是显然她没能搬去石碑。此后不久她精神失常,一病不治,被禁闭在疗养院里直至1859年去世。

培根说(Baconian Theory) 此说把莎士比亚的著作归于培根。这种耸人听闻的歧说由来已久,持此看法的大有人在。

培根说是由赫伯特·劳伦斯在1769年首先提出的,但似乎没有人注意。大约80年后,1848年约瑟夫·C.哈特在《快艇游航罗曼司》中重新提起,进而得到W. H.史密斯进一步发挥(1856年史密斯著《培根是不是莎士比亚戏剧的作者》)。最后在迪莉娅·培根的著作中登峰造极。迪莉娅·培根认为这位“斯特拉福偷猎者”是一个“目不识丁的粗人”,并把莎士比亚剧团的演员描绘成一伙“肮脏的爱吵闹的戏子”。她无论如何不能相信:那深邃的哲学思想、广博的历史知识和精湛的戏剧天才会出自这样一位下贱的凡夫俗子。这是培根派的共同疑问。培根女士道出了培根说的最基本的理论——这位来自斯特拉福的几乎目不识丁的乡巴佬根本不可能是那些据认为由他所著的不朽文学杰作的作者。但迪莉娅·培根又认为弗朗西斯·培根不是这些剧作的唯一作者。

1885年培根派学者在伦敦建立培根协会,出版学刊《培根研究》。1892年芝加哥步其后尘办起同名季刊,定期出版。同时在美国又兴起

用密码学进行研究的方法。C. F.阿什米德·温德尔夫人对莎士比亚剧本进行研究,认为剧本中有“隐藏的讽喻”;迪莉娅·培根著作中曾参考过温德尔讲到的一个密码。伊格内修斯·唐纳利巧妙地修改了温德尔的观点。在巨著《大密码》(1888)中宣称他破译了培根在第一对开本中植下的密码。密码证明培根不仅是已知的莎士比亚剧作的作者,而且也是克里斯多弗·马洛的著作、蒙田的《随笔集》和伯顿的《抑郁症分析》的作者。

唐纳利著作问世时莎士比亚著作权问题已经成为一项国际性的严肃事业。他的著作启发了人们的灵感,却也打开了一直泛滥到20世纪仍未停息的臆测潮流的闸门。1909年唐纳利最著名的信徒马克·吐温用别的笔名写了《莎士比亚还在吗》。E. W.盖洛普夫人和埃德温·德宁—劳伦斯爵士用密码学方法做了深入研究。1910年埃德温爵士出版《培根就是莎士比亚》,书中埃德温爵士把《爱的徒劳》四幕一场那个有27个字母的长词“Honorificabilitudinitatibus”(拉丁文,意为“在充满了荣誉的情况下”)拿来证实他的理论;他认为把这个词的字母顺序重新组合一下就揭开了一个拉丁文启示“Hi Ludi F. Bacon. Nati Tuiti Orbi”(“这些剧作系F.培根所著,为世人所传阅”)。

20世纪欧洲大陆加入了莎士比亚著作权争论的行列,结果却分化了“反斯特拉福人[莎士比亚]”的阵营。“培根说”的影响因此而削弱了。许多学者断定向来认为属于莎士比亚的著作权应归于伊丽莎白时代的其他著名人物。德国和比利时学者认为真正的莎士比亚是五代鲁特兰伯爵罗杰·马纳斯;法国学者

认为是第六代德比伯爵威廉·斯坦利；卢尼先生还杜撰出另一位贵族，即第十七代牛津伯爵维尔的爱德华。美国学者近来又把马洛加了进来。虽然培根说的影响衰弱了，但是培根协会至今仍活跃着，以不衰的热情发表奇谈怪论，坚持要打开莎士比亚的陵墓，蔑视一切对他们的观点持异议的人，对那些分裂他们学说的人（如J. 费里曼·克拉克认为培根的著作也是莎士比亚所作）也毫不宽贷。

培尔契 (Sir Toby Belch) 《第十二夜》中人物，奥丽维娅小姐的叔父，好饮酒吵闹。托比爵士称自己是理想的绅士，从富裕的傻骑士安德鲁·艾古契克那儿骗钱花。他许诺把侄女嫁给安德鲁，使安德鲁充满浪漫的幻想，好从他腰包骗钱来饮酒，他还怂恿安德鲁使剑。安德鲁是个十足的玩物，而托比爵士则是一位无懈可击的骗子高手。但是托比也有出乖露丑的时候。他与安德鲁误把西巴斯辛当成了西萨里奥，虚张声势地与他斗剑，结果被打得头破血流。

培维斯 (George Bevis) 《亨利六世》(中)一小人物，是杰克·凯德起义队伍之一员，追随凯德一路杀人抢劫打到伦敦城。

培福公爵 (John of Lancaster, Duke of Bedford, 1389—1435) 约翰·兰开斯特，亨利四世与玛丽·德·波衡的第三子。其兄亨利五世继位后，1414年培福受封为公爵。亨利五世远征法国期间，培福官任王国总代理。亨利晏驾之后，培福任亨利六世的保护人和护国公。培福被任命为法国总管，继续对法兰西的征战。在凡尔内伊打败法国人和苏格兰人，重新征服许多已落入法国人手中的城镇。但是1429年贞德解了

奥尔良之围以后，培福在法国遭到几次失败。贞德被俘之后，培福把她买下在卢昂审判，施以火刑(1431年)。4年后公爵本人也死于卢昂。

《亨利四世》(上)五幕一场，约翰·兰开斯特在索鲁斯伯雷战役中露面，其兄亨利称赞他勇猛，派他去对付反叛的北方贵族。《亨利四世》(下)中兰开斯特在威斯摩兰的帮助下，用计谋擒获反叛首领。先许诺替他们申冤诱使他们解散军队，然后轻而易举地将他们逮捕(四幕二场)。《亨利五世》，兰开斯特在阿金库尔以培福身份出现。《亨利六世》(上)中培福为法兰西总管，占领奥尔良和卢昂之后死于卢昂。

培拉律斯 (Belarius) 《辛白林》中遭放逐的贵族，化名为摩根。20年前培拉律斯遭到不公正的放逐。为了报复，他拐走了辛白林的两个儿子。在威尔士的山野中培拉律斯像生父一样抚养吉德律斯和阿维拉古斯。善良的培拉律斯在这种质朴宜人的环境中经常教导两个年轻人，培养他们质朴高尚的趣味，摒绝宫廷般的勾心斗角，但他们不愿完全接受他的哲言，而且时时表现出过人的天性。他们自愿参加了反抗入侵的罗马人的战斗，表现出非凡的勇武。他们竟奇迹般地使英国人反败为胜。

培拉律斯为了解救吉德律斯便公开了两个孩子和自己的身份。辛白林恢复了对他的恩宠，说：“你是我的兄弟，我们从此是一家人了。”

培琪大爷 (Master George Page)

《温莎的风流娘儿们》中一个绅士。安和威廉的父亲。在一幕一场中被称作托马斯，但在二幕一场和五幕五场中又被称作乔治。当尼姆告诉他福斯塔夫企图勾引他的妻子时，他不但没有产生嫉妒和怀疑，还劝

告福德信任自己的妻子。当培琪的女儿安拒绝与他喜欢的斯兰德结婚,与范顿私奔后,他毫不迟疑地承认了这桩婚事。

培琪大娘 (Mistress Meg. Page)

《温莎的风流娘儿们》中,风流娘儿们中的一个,福斯塔夫两封同时发出的情书的收信人之一。她和福德大娘一起羞辱了这个“肥爵士”,并通过关于猎夫赫恩的古老传说,设计了在温莎林苑最后惩罚福斯塔夫的计划。她的女儿安与范顿私奔,辜负了她想让女儿嫁给卡卡斯医生的期望,但她还是马上承认了这个女婿,并祝福他。二幕二场中她丈夫叫她玛格。

佩因特 (William Painter, 大约 1540—1594)

翻译家。英国肯特郡人,曾在剑桥大学圣约翰学院学习,任过校长。从 1561 年开始在伦敦塔军械部门任职,直到逝世。任职期间他曾滥用职权,盗用公款。1566 年他出版了《快乐之宫》的第一集,收集了从意大利语、法语和拉丁语翻译的 60 篇故事。1567 年《快乐之宫》的第二集出版,增加了 34 篇故事。1575 年《快乐之宫》的合订本出版,又增加了 7 篇故事,共 101 篇故事。《快乐之宫》是英国当时最大的故事集,它成了伊丽莎白时代剧作家戏剧情节的主要来源。这些故事主要来自李维、蒲鲁塔克和希罗多德的古典作品,以及意大利薄伽丘、马休·班德罗和哥万尼·菲兰狄诺的小说。威廉·佩因特文笔简练,平铺直叙,冲淡了故事的恐怖性。大概莎士比亚的《终成眷属》是从佩因特翻译的薄伽丘的《十日谈》若干故事中取材的。另外,《鲁克丽丝受辱记》、《罗密欧与朱丽叶》的某些细节,和《雅典的泰门》大概也源于此。

佩维尔 (Thomas Pavier, 死于 1625)

出版过莎士比亚四开本的出版商。佩维尔最初是布商,1600 年转入出版公司。同年他得到了托马斯·米林顿 (Thomas Millington) 和约翰·巴斯比 (John Busby) 的《亨利五世》“拙劣的四开本”和基德的《西班牙的悲剧》等几本书的出版权,两年后,米林顿把《泰特斯·安德洛尼克斯》好的四开本 (1594), 以及《亨利六世》中篇 (1594) 和下篇 (1595) 的拙劣的四开本转给他。佩维尔显然要再版这些剧本,然而直到 1619 年他才与威廉·贾格德 (William Jaggard) 合作出版了一个由十个莎士比亚戏剧和伪莎士比亚戏剧组成的选集。他对该选集提供了上述提到的《亨利六世》中、下篇和《亨利五世》等三个剧本,此外,他还被引证为《配力克里斯》和《约翰·奥尔卡苏爵士》上篇 (1 Sir John Oldcastle) 的出版商,这两个剧本是他 1600 年出版的,1619 年四开本的封面上把它们归于莎士比亚的作品。

佩雷兹 (Antonio Perez, 约 1540—1600)

西班牙菲利普二世的国务大臣。由于多次卷入政治和桃色阴谋,安东尼奥·佩雷兹被迫冒着生命危险逃离西班牙,旅行到那瓦亨利宫廷,最后成了埃塞克斯伯爵家的成员。罗伯特·吉廷斯认为《爱的徒劳》中那个怪诞的西班牙人唐·亚马多就是佩雷兹的化身。用以支持他论点的证据是这样的事实,佩雷兹对自己的称号是“流浪汉”,在莎士比亚的剧中,形容亚马多时也用了同样的字眼,“他太拘泥不化,太矫揉造作,太古怪,也可以说流浪汉习气太重。”(五幕一场)

配力克里斯 (Pericles) 《泰尔亲王配力克里斯》中被用作标题的主人公。他近似于悲剧的不幸是该剧情节的基础。配力克里斯是莎士比亚正直

的人受到命运折磨的最著名的例子之一。在戏剧进程中,他遭受了一系列个人灾难,这些灾难没有一个可追溯到他个人性格上的缺陷。毫无目的地遭受痛苦使人想起乔治的传记故事之类的东西。另有些人研究了配力克里斯的人物性格,试图找到某种潜藏的罪恶,因此认为配力克里斯神秘地或不自觉地被卷入某种与他有关的罪恶之中。

然而这种观点没有被广泛接受。一致意见认为配力克里斯是具有禁欲主义坚韧不拔的精神或具有基督徒忍受命运折磨的耐力的典范。因此他最终的胜利是理解力的象征。正如威尔逊·奈特所说的,这种理解力使他在与所有传奇文学作品中歌颂的对生活积极协调中,吸收悲剧性经验。

《配力克里斯》 (Pericles, Prince of Tyre) 莎士比亚的一部传奇剧。

版本原文。 《泰尔亲王配力克里斯》既不包括在第一对开本(1623),也不在第二对开本(1632)中,该剧被收入第三对开本(1664)第二版中。唯一权威性的版本是1609年的第一四开本。封页上用广告性语言说:“最新、最受人喜爱的戏剧《泰尔亲王配力克里斯》,描写亲王的全部历史、冒险和命运。他的女儿玛丽娜的身世也很奇特。该剧曾多次在环球剧院上演,作者莎士比亚。伦敦亨利·格森出版。1609年在帕特诺斯特街出售。”这个四开本的来源似乎是一本损坏的记录版本。有三个排字工人排版,至少有一半篇幅不是封面上所印的威廉·怀特印刷所印刷。排字工不是粗心就是不能辨识手写体。

学者几乎都不相信该剧出自莎士比亚之手,多数批评家认为第一、二幕与莎士比亚无关,而第三、四、五

幕确实是莎士比亚所写。解释各种各样。一种解释是《泰尔亲王配力克里斯》是莎士比亚没改写完的另一个人的作品。因为后半部比前半部更使莎士比亚感兴趣,所以他是从后三幕开始改写的。也许演员急于排演适合黑僧剧院观众的剧,莎士比亚才同意把没改写完的剧拿出来上演。另一种解释是他在剧团限期内没能完成剧本,请乔治·威尔金斯写了前二幕。第三种解释是这个文本是莎士比亚根据过去戏剧故事《泰尔的阿波洛尼厄斯》改编成自己戏剧的草稿。

还有另外一种解释,菲利普·爱德华根据第一四开本的印刷历史认为该文本是根据两个人的记忆记录下来的,前二幕的人记住了戏剧的梗概,而后三幕的人记得较接近原剧。他的观点是为了证实莎士比亚是该剧主要作者。在学者们假定的合作者中除了威尔金斯,还有威廉·罗利、托马斯·黑武德和约翰·戴。

写作年代。 该剧登记日期1608年5月20日。E. K. 钱伯斯认为登记的日期是指莎士比亚1608或1609年冬改编的另一部剧。承认这个登记日期的学者倾向于写作日期为1607—1608年。据国家文件威尼斯类记载,1606年1月5日到1608年11月23日驻英国的威尼斯大使在宫廷看了一部叫作《配力克里斯》的剧。因此写作日期限定在1606—1608年之间。

题材来源。 该剧最早的来源是约翰·高尔根据意大利故事《泰尔的阿波洛尼厄斯》改写的《一个情人的忏悔》中的一段,同时也参考了劳伦斯·特文恩1576年登记出版的《痛苦的冒险》。该剧只有两个版本,一个无日期,一个标明1607年。当故事情节有出入时,作者经常参照高

尔的故事。1608年乔治·威尔金斯出版了一部小说《配力克里斯的痛苦冒险》。书封页说明该作品与“伟大古代诗人约翰·高尔的故事一样，是配力克里斯的真实历史。”现在多数批评家认为小说《配力克里斯的痛苦冒险》是《配力克里斯》的非韵体形式，大部分基于莎剧，小部分参考了特文恩的故事。

如果威尔金斯的小说基于莎剧，那就提供了一个比损坏的四开本更接近原剧结构和情节的参照。

剧情梗概。 **第一幕。**诗人高尔出现在安提奥克王宫前讲述国王安提奥克斯和他女儿乱伦的关系，为了阻止她的婚姻，他要求每个求婚者必须解答一个哑谜，答错者必死。年轻的泰尔亲王配力克里斯来到安提奥克宫前，不顾国王警告，决心“尝一尝那仙树上的果实”，否则宁可死。然而读完哑谜后，配力克里斯发现了国王的罪恶秘密，同时国王也认识到他的罪恶败露了。安提奥克斯让配力克里斯留在宫内，继续通过考验，但亲王怀疑国王的殷勤，急于离去，以防不测。他躲过了泰利阿德受国王指派暗害他的阴谋，回到泰尔。但担心国王的敌意也会祸及到那里，再次秘密出走，把国事托给精明能干的大臣赫力堪纳斯。配力克里斯到了塔萨斯，带去大批粮食救济了饥荒中的人们，总督克利翁和他的夫人狄奥妮莎非常感激。

第二幕。配力克里斯得知泰利阿德仍在追踪，他离开了塔萨斯。在海上一场可怕的风暴中，他的船翻了，被冲到潘塔波里斯，几个渔夫可怜他，给他吃的。他找到甲育后，决定到西蒙尼狄斯的王宫参加西蒙尼狄斯的生日比武会。他赢得了比武的胜利和泰莎的爱。泰莎告诉她的

父亲，她要嫁给泰尔的骑士。虽然他同意女儿的选择，但假装不悦，说配力克里斯迷惑了她。配力克里斯证实了自己的忠诚后，西蒙尼狄斯向他祝福。

第三幕。高尔继续讲故事。配力克里斯接到信，得知安提奥克斯和他的女儿已死，泰尔的百姓谈论如果他一年内不返回，就要赫力堪纳斯接替他的王位。泰莎怀着身孕与配力克里斯一起踏上归途。海上又遇风暴，泰莎生下一女后身亡。配力克里斯不情愿地同意了水手们的迷信要求，把他妻子的尸体放在一个箱子里抛入海中。箱子被冲到以佛所岸边，被带到高明的医生萨利蒙家中，萨利蒙救活了她。泰莎认为自己成了寡妇，去附近狄安娜神庙当了修女。这时配力克里斯到了塔色斯，把小女儿玛丽娜交给克利翁与狄奥妮莎抚养。

第四幕。根据高尔的故事，配力克里斯回到泰尔，玛丽娜已长大，受到人们的称赞。然而她却遭到狄奥妮莎的嫉恨，因为她的女儿远不如玛丽娜。她命令仆从里奥宁去谋杀玛丽娜。当他正要动手杀害她时，一伙海盗掳走了她，卖给米提林妓院。她纯洁的美德不仅使她拒绝了妓院的顾客，甚至劝他们改掉放荡的恶习。在与米提林总督拉西马卡斯会见时，她的谦虚和忍耐深深打动了她。拉西马卡斯送给她金子，并发誓要保护她。在玛丽娜诚恳的请求下，妓院同意她教唱歌、缝纫。

第五幕。克里翁和狄奥妮莎把玛丽娜已死的消息告诉配力克里斯后，他伤心地乘船回泰尔。但大风把船吹到米提林，拉西马卡斯上船慰问。当拉西马卡斯从赫力堪纳斯那里听说配力克里斯伤心的原因时，叫玛丽娜来劝慰他，保证“凭着

她的美妙的歌声和种种动人的美点”会振作他的精神。她为配力克里斯唱歌,但没得到任何反映。当她讲到自己的悲伤和父母时,才引起配力克里斯的兴趣。她讲的身世使配力克里斯发现她就是自己认为已死去的女儿。突然美妙的音乐使他入睡,梦中他见到了狄安娜,狄安娜吩咐他去以佛所神庙。玛丽娜、拉西马卡斯和他一起到了神庙。配力克里斯向女祭司说明了来意。女祭司正是泰莎。接着全家幸福地团圆了。配力克里斯宣布玛丽娜与拉西马卡斯订婚。听到西蒙尼德斯去世的消息后,配力克里斯宣布他和泰莎要到潘塔波里斯消度余生,而让拉西马卡斯和他的女儿去泰尔主持国政。

评论。由于剧团让他写的这部剧没有戏剧题材来源可参照,莎士比亚不得不发明一种新的戏剧形式,这就是所谓的“传奇剧”。《泰尔亲王配力克里斯》是他的第一个尝试。因此该剧结构简单,人物性格和情感都不细腻,甚至当这些人物处在压力最重的形势下,是故事在吸引观众的注意力。构成故事的事件是奇特和耸人听闻的,能引起人们的惊奇和好奇心,有时甚至是突然或瞬间的恐惧,天降下的火把安提奥克斯和他的女儿烧成灰,泰莎几乎死而复生,海盗正在里奥宁要杀害玛丽娜时登陆,在妓院一场戏也很奇特,吸引人。莎士比亚通过把龟奴和鸨妇改变成喜剧人物使这场戏得到净化,玛丽娜也成功地劝走了顾客,使妓院的人枉费心机。配力克里斯的行踪构成了这部传奇剧的主要情节。他不断的海上旅行成为通过生活挫折和风险到达安全平静码头的人生旅程的象征。从宗教意义上说是灵魂得到拯救的旅

程。不像多数其它剧中的主人公,配力克里斯不是主动的,而是被动的。他没有屈服,他是忍耐。F. D. 霍尼格(Hoeniger)指出,这个剧的情节类似奇迹剧,配力克里斯承受的不幸命运的打击是上帝在考验他的孩子是否屈从他的意愿,最后上帝降福给他作为报答。配力克里斯还屈从于其他神,到梦见狄安娜时才得到自由。狄安娜吩咐他去她的神庙献祭,她用银弓起誓从此他会幸福。

《泰尔亲王配力克里斯》中第一次出现的许多主题在后来的传奇剧中又出现过。例如,泰莎死而复生与《冬天的故事》中赫米温妮的塑像复活。女儿失踪、遇到危险、被发现后又重新与父母团聚等一系列事件在《冬天的故事》中也有惊人的发展。风暴首先导致失散,接着是灾难,然后是重新团聚,得到美好的祝愿等与《暴风雨》极相似。玛丽娜的养母狄奥妮莎与辛白林的第二个夫人,伊摩琴的继母相似。《泰尔亲王配力克里斯》中罪恶的力量也说明了《辛白林》和《冬天的故事》的大部分情节。《泰尔亲王配力克里斯》的故事中时间的流逝,在《冬天的故事》中也成了有意义的情节,因为它说明时间能够治好创伤恢复健康。剧快结束时剧情突然离开悲剧轨道,转到一切差别开始调和,一切罪恶都让位的神圣气氛中,这是《泰尔亲王配力克里斯》与其它传奇剧的共同之处。因此证明《泰尔亲王配力克里斯》是莎士比亚后来创作更复杂的传奇剧的基础。

在莎士比亚的《泰尔亲王配力克里斯》中也有某些假面剧的特征。剧中有类似假面舞会的场面,六个骑士衣着甲冑跳舞,这是奉西蒙尼狄斯的吩咐解除配力克里斯的愁

闷,还有许多歌曲和音乐。安提奥克斯让音乐伴随他的女儿出场,“像春之女神一般姗姗”而来。而萨利蒙救活似乎死亡的泰莎时再次呼唤奏乐:“再请你们叫他们把那粗浊而忧郁的音乐奏起来。”(三幕二场)当玛丽娜被带到配力克里斯面前时,其他人退下,她开始唱歌。配力克里斯太伤心,没有听她唱歌,但观众却听到了她的歌声。后来当狄安娜在配力克里斯的梦境中出现时,他说天乐“摄住了我的听觉,沉重的睡眠已经爬上我的眼睛。”这天乐既是要唤起配力克里斯,也是要唤起观众,对神圣的指点产生宗教的敬畏。《泰尔亲王配力克里斯》的大量音乐使人想到歌剧,而歌剧正产生于假面舞。

莎士比亚让中世纪诗人高尔作剧中读开场白的角色,这是首创。高尔的作用与《亨利五世》中读开场白的角色的作用不一样,《亨利五世》中读开场白的人在剧中有角色。他们的作用都是向观众讲叙台上没演出来的事情,因此把零散的事件串在一起,但高尔还有形象化作用。他穿着他那个时代古怪严肃的服装,不断出现,时时提醒观众故事中那神圣的时代被戏剧化了。把故事与“有道德的高尔”联系起来也加强了传奇剧的宗教色彩。

舞台演出史。 在莎士比亚时代,《泰尔亲王配力克里斯》是个很流行的戏剧。1609到1613年间剧本以莎士比亚的名字印刷了六次。1607年末或1608年初,该剧在宫廷演出时,威尼斯的大使看了此剧。1610年2月2日在约克爵士官邸高斯威特官,财务大臣供奉剧团演出了该剧。1619年5月20日,法国大使在怀特宫观看了各种表演,其中有《泰尔亲王配力克里斯》。1625年

到1631年6月该剧至少在环球剧院上演过一次。

王政复辟后,《泰尔亲王配力克里斯》是第一个上演的剧目(1660)。黑僧剧团的戏装保管员约翰·罗兹组织的演员剧团演出13部戏剧,其中《泰尔亲王配力克里斯》是在凤凰剧院上演的唯一的莎剧。当时25岁的托马斯·伯特顿演配力克里斯,受到观众好评。1661年初,在索尔兹伯里宫,还是由他演配力克里斯。之后没有什么演出记录。直到1738年8月1日,考文特花园剧院上演了乔治·利罗根据《泰尔亲王配力克里斯》后二幕改编的三幕剧《玛丽娜》。

1854年菲利普斯在萨德勒的威尔斯剧院导演了该剧,非常成功。

1921年5月罗伯特·阿特金在老维克剧院导演了《泰尔亲王配力克里斯》,罗普特·哈维和玛丽·萨姆纳分别扮演配力克里斯和玛丽娜。从此该剧受到越来越广泛的欢迎。1924年德国演出两次,1920年美国斯密斯学院演出该剧。1930年代在剑桥节庆剧院、美国帕萨登纳剧院等演出多次。

1947年纽金特·蒙克把该剧带到斯特拉福演出,把第一幕全部删掉,演出缩短为一个半小时。三年后斯科菲尔德和斯莱特小姐成功地演出了约翰·哈里森导演没删改的剧。1954年道格拉斯·希尔在伯明翰剧院导演的剧稍有改动。同年阿瑟·利思戈在俄亥俄导演,1957年另一位导演在俄勒冈重新导演了该剧。1957年在巴黎雷内·杜普伊导演,1958年托米·理查森在斯特拉福导演,稍有改动。

1960年4月在纽约,5月在波兰分别上演过该剧。

批评摘要。 G. G. 杰维纳斯配

力克里斯脆弱的性格使他在平静的时刻感到焦急,不幸时过于激动,没有反抗的力量。当他的妻子和孩子被认为死亡时,他又表现出第一幕他从安提奥克宫冒险归来时那种精神状态,感情激动,忧伤痛苦,内心深处急剧变化。他又委身广阔的世界,屈于过分悲伤的感情,忘记了人类和责任,直到后来不相识的女儿回到他身边,使他同时找到了妻子和孩子。这种从悲到喜的巨大转折与前面从期望和幸福到忧愁和悲伤的下跌都用了同样的表现手法。上面仅是对这个人物的粗略描述,一个伟大的演员把这个轮廓变成完美的形式时还要用他的表演来润色。因此我们在前面提出,莎士比亚选择这部其它部分没有任何精彩之处的戏剧,大概只是为扮演这个角色的伯贝奇准备一个新的主题。(摘自《莎士比亚》,1849—1850,翻译本《对莎士比亚的看法》,1863)

凯瑟琳·F. E. 斯珀津:在传奇剧中只有《泰尔亲王配力克里斯》没有用意象来表现任何连续的“动机”,或连续的画面或思想,这一事实就足以怀疑该剧的原作者是谁。

虽然总的来讲《泰尔亲王配力克里斯》中的意象似乎很少,仅有一小部分是诗歌意象,但是意象的比例和主题都与莎士比亚其它戏剧相符。虽然有些意象属于莎士比亚通常类型的意象,平淡、普通、没意思,不太像莎士比亚的意象,但有相当数量的意象明显具有莎士比亚的风格。(摘自《莎士比亚的意象》,1935)

G. 威尔逊·奈特:《泰尔亲王配力克里斯》可以叫作莎士比亚的道德剧。收场白也是这样断定的。但对较重要的几场来说并不完全如此,因为这些场比其它部分突出,把它

们与已知的戏剧类型等同是极大的错误。但不管怎样看,这些场都很自然,赋有新意。然而虽然有许多优点,但不能把它们都孤立起来,《泰尔亲王配力克里斯》是个有机的整体,戏剧的思想、意象和事件等都具有一致性。

不管我们对某些部分有什么样的看法,总的来说该剧毫无疑问有一个统一的构思,很清楚是莎士比亚的构思,而莎士比亚也处在文学的一个独特发展过程中。(摘自《生命的王冠》,1947)

肯尼思·缪尔:旅行结束,情人相聚,兄妹、夫妻或父女分别,都认为对方已不在人世后,又重逢,这些都是伊丽莎白时代小说中常见的情节,在希腊传奇剧中这些是最基本的东西,无论是在希腊悲剧还是在拉丁喜剧中,这些在舞台上总是给人以深刻印象。欧里庇得斯最动人的两个场面是伊菲戈涅亚与俄瑞斯特斯在奥利斯相遇和阿尔赛斯提斯与她丈夫恢复关系。甚至在《错误的喜剧》这样的滑稽剧中,伊勤与他妻子的重新团聚也是个动人的场面。《一报还一报》中依莎贝拉与克劳狄奥无言的重逢是鲜为人知的妙笔之处。《第十二夜》中薇奥拉和西巴斯辛相逢是剧的高潮。配力克里斯与玛丽娜的相逢超过所有这些场面。它的动人之处,也是全剧的动人之处,部分由于莎士比亚创造了一种能够抵制人生中变化和机遇的神话。他在呼唤一个修补旧世界残余的新世界,在这个新世界里,罪恶的人遭到失败,一切终究会好转,美丽的王后不会真死,美丽的公主不会被杀害、被奸污,也不会被妓院玷污,主人公在比一般人遭到更多的艰苦与磨难后,会得到不可预知和不可想象的幸福。莎士比亚知道他

的故事完美得失真了,但这种寓言是对生活的批判,……是一个信仰的声明。(摘自《合作者莎士比亚》,1960)

弗兰克·柯莫德:国王和贞操的公主,分离和重逢的主题是传奇剧的原型。像潘狄塔和米兰德拉,玛丽娜具有良好的本质,使自己不管外界怎么艰苦也不会堕落。《泰尔亲王配力克里斯》能有助于我们研究以后的几部传奇剧。只是就上述方面而言该剧是寓言体。在锡德尼和斯宾塞手里传奇是一种非常灵活但不稳定的道德寓言方式。莎士比亚可能知道,斯宾塞不写强烈不变化的寓言,而是用巧妙的比喻手法使主要寓言发生各种变化。在莎士比亚的剧中这样的事情很多,但主要的主题都是直截了当的而不是比喻的。他是为舞台演出而创作,他不能把嚎叫的野兽弄到台上去,而是把造谣中伤的人和小丑放到台上。福洛瑞摩尔被一个“女人肉”喂养的怪物追赶,而玛丽娜是被送到一确实的妓院。剧作家不能忽视丹比教授所谓的“动物与存在”。与其它剧相比,《泰尔亲王配力克里斯》仅提供了那些与传奇喜剧不能分割的主题的纲。这实质是寓言的重要因素。但硬把该剧作为寓言来读是错误的。结束时戏剧解释了这一点。这场演出集中注意了喜剧形式的规则,是喜剧重大的,也许是过度的发展,传奇剧的寓言特点或多或少各处可见。叙述中真理在闪光,语言中真理碰撞。但总之《泰尔亲王配力克里斯》出自伟大的剧作家之手,他精通一般戏剧,想在喜剧创作中创新。(摘自《莎士比亚:后期戏剧》,1963,《作家和作品》丛书155辑)

威廉·恩普森:我不想否认在莎士

比亚最后几部剧中有宗教或神话的感觉;我确实认为他在写这几部剧时对死亡是有所准备的,但他并没有把写剧作为手段。虽然他用了三年或四年完成了这几部剧,但显然连续写作已成为不受欢迎的义务。在剧团得到黑僧剧院内部使用权那年,莎士比亚不知为什么不想写悲剧了。他翻阅了他人较差的一个剧本,觉得这样的东西就足够了。接着几年的写作中,他再次使用这个故事。(摘自《寻找象征》,《泰晤士报文学增刊》,1964年4月23日)

皮多 (Peto) 《亨利四世》上篇中,他帮助福斯塔夫抢劫行人。后来告诉亲王他和他的同伙们怎样掩饰他们的胆怯。《亨利四世》下篇中,他把叛乱的消息告诉亲王(二幕四场)。

皮里索斯 (Pirithous) 《两个高贵的亲戚》中一个雅典的大将。

品契 (Pinch) 《错误的喜剧》中,教师兼巫士。阿德里安娜叫他拿出驱邪逐鬼的本领,使以弗所的安提福勒斯恢复正常,他说被阿德里安娜误认为她丈夫的小安提福勒斯和他的仆人德洛米奥被鬼附上身了,建议把他们捆起来放在黑屋子里。

品达勒斯 (Pindarus) 《裘力斯·凯撒》中凯歇斯的仆人。他报告了泰提涅斯被敌人捉去的消息,凯歇斯凄凉地想到自杀,当凯歇斯命令他动手时,品达勒斯服从了他的命令,这时虽然他自由了,但是“那却不是我自己的意思”,他要远远离开罗马。

坡勃律斯 (Publius) 《裘力斯·凯撒》中的一个元老,护送凯撒去元老院人中的一个(二幕二场)。谋杀发生后,西那说坡勃律斯“给这场乱子吓呆了”。

坡勃律斯 (Publius) 《泰特斯·安德

洛尼克斯)中,护民官玛克斯·安德洛尼克斯之子,泰特斯的侄子。坡勃律斯用幽默的语言与疯伯父泰特斯对话(四幕三场),帮助他向狄米特律斯和契伦复仇(五幕二场)。

蒲伯 (Alexander Pope, 1688—1744)

诗人、讽刺作家。亚历山大·蒲伯是英国启蒙主义时期杰出的诗人,他与同时代多数文学名家都有交往,如艾狄生和斯威夫特。他尖刻的笔锋给他引来许多敌人,自己也陷入无数争执之中。他的早期诗歌都是田园诗,主要有《温莎林》(1713)。他的哲理诗《论批评》(1711)、《道德论》(1731—1735)、《论人》(1733—1734)和讽刺长诗《卷发遇劫记》(1712, 1714)、《愚人记》(1728, 1743最后版)、《贺拉斯的摹仿》(1733—C. 1739),以及《与阿布斯纳博士书》(1735)等,使英雄双韵体发展到顶峰。他的诗精练、明了,在尖锐性和辛辣的讽刺性方面都无以伦比。他还创作散文诗,并用“英雄双韵体”翻译了《伊利亚特》和《奥德赛》。

1725年蒲伯出版了莎士比亚戏剧集,四开本,共六集。1728年第二版中又增添了续集,包括伪莎士比亚剧本和一张29个四开本的书单。蒲伯查阅了这些资料,但似乎没有采用。乔治·斯威尔编的《诗歌集》也作为附加本在第二版发表。蒲伯采用的是罗武的版本,这个版本正是错误百出的第四版对开本。印刷时蒲伯加上了一些他认为必要的“修正”。蒲伯是位诗人,他按照自己的兴趣,删掉许多词,甚至整个句子,然后加上自认为合韵的词。他还把幕次作了更详细的划分,促进了理解。

1726年,刘易斯·西奥博尔德发表了《莎士比亚校勘:或蒲伯先生近版中的讹误抽样》,批评了蒲伯的版

本。虽然蒲伯承认西奥博尔德的一些校勘,并将这些校勘收入第二版中,但在他1728年版的《愚人记》中对西奥博尔德进行报复,称他为“愚蠢之王”。

普鲁塔克 (Plutarch, 公元46—120)

希腊传记作家。生于波可细亚境内凯罗涅亚,曾旅居罗马。回故乡后,普鲁塔克完成了著名的《希腊罗马名人传》。另外60多篇作品统归在《道德论丛》之中。1603年菲利蒙·霍兰德将该书译成英文。

文艺复兴时期,《希腊罗马名人传》是最受欢迎、最有影响的古典著作之一。其中包括50篇希腊及罗马贵族的传记,有46篇按两篇一组排在一起,每组由一个简短“比较”相承接。这部著作流行的部分原因是1559年杰奎斯·阿米欧的法译文本生动活泼,1579年托马斯·诺思爵士又将法译本译成英文。《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和《科利奥兰纳斯》都取材于诺思的译本。《仲夏夜之梦》和《雅典的泰门》也部分索源于此。莎士比亚在取材时,不仅利用了普鲁塔克对人物生平的叙述,还参考了他衔接上下文的“比较”。

普劳图斯 (Titus Maccius Plautus, 约公元前254—184) 罗马戏剧家。早年当过士兵、商人和磨坊主。45岁开始写剧。他写的戏剧都是以希腊新喜剧,特别是米南德的喜剧为题材的喜剧。他共写了130部喜剧,留传下来的有21部。

对于爱挑剔的奥古斯都时期的评论家来说,普劳图斯似乎是不成熟的剧作家,因此他的名誉开始下降,到了中世纪几乎很少受到人们的重视。文艺复兴时期他又恢复了一个伟大的古典戏剧家的地位。通过翻译和改编的剧本,使他对伊丽莎白

时代宫廷和学术界产生了很大影响。英国的幽默在他固定的情节模式基础上扩大。认错人、私下的爱情关系、失散多年的孩子最终与全家团聚。伊丽莎白时代的人喜欢普劳图斯那种滑稽的喜剧环境：私通、混乱和荒谬的争吵，还有像《麦克白》中守门人一场戏里持续的敲门声那样的舞台特技。

莎士比亚在能用上的地方都用了普劳图斯的翻译本，这足够说明他在文法学校所学的知识使他能够看拉丁语写成的剧本，他还懂得法语和一些意大利语。哈姆莱特说：“塞内加的悲剧不嫌其太沉重，普鲁图斯的喜剧不嫌其太轻浮。”这证明莎士比亚非常熟悉拉丁语戏剧。

莎士比亚直到后期的戏剧都体现出普劳图斯戏剧的某些因素。但总的来说早期喜剧更突出，如《错误的喜剧》、《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》、《维洛那二绅士》某些部分、《罗密欧与朱丽叶》和《终成眷属》，某些情节和人物塑造手法反复出现。普劳图斯的序曲在《亨利五世》每一幕开始都有，在《亨利四世》下篇中用了楔子。又如《罗密欧与朱丽叶》第一、二幕的开场诗、《冬天的故事》第四幕中的“时间、引子”等。《亨利四世》下篇和《皆大欢喜》结束时都有收场白。《错误的喜剧》、《冬天的故事》和《辛白林》中失散的孩子回到父母身边这一主题，以及家庭重新团聚作为戏剧高潮，在其它剧中也可见到。普劳图斯《一坛黄金》中关于一个青年人与吝啬鬼的女儿私奔的描述使人想到《威尼斯商人》中罗兰佐与杰西卡这对情人的从属情节。普劳图斯剧中有女扮男装的角色，莎剧中有朱利娅、鲍西娅、罗瑟琳、薇奥拉和伊摩琴。

吹牛的军人体现在怪诞的西班牙

人唐·亚马多、意大利的坏蛋帕洛、巴道夫、尼姆和毕斯托尔身上，当然还有福斯塔夫。伊丽莎白时代戏剧与普劳图斯戏剧之间的关系还表现在“骗子受骗”这一主题，如《亨利四世》和《温莎的风流娘儿们》中的福斯塔夫，但最大的联系还是后来的喜剧中大量运用的打诨。

与普劳图斯戏剧联系最密切的是《错误的喜剧》。莎士比亚从几部戏剧中吸取了认错人的主题，有《安菲特鲁》和《梅那奇米》（1595年翻译出版），可能还有《麦尔斯·格洛萨斯》。主要情节出自《梅那奇米》的二、三幕，但他把主要人物都吸收到伊丽莎白时代的戏剧中，所以普劳图斯戏剧中的食客潘尼克勒斯被仆人德洛米奥代替。孪生兄弟作仆人大概受了《安菲特鲁》的启发。莎士比亚通过伊勒的被捕和沉船后的许多灾难发展了一系列其它情节，使家庭的不幸更加复杂。宗教背景使阿德里安娜代替妓女成为中心人物，保证了婚姻的神圣，纯洁了剧中的道德问题。

古典戏剧总的来说使伊丽莎白时代的作家更注意结构，更注意时间和地点的一致性，以及行为的动机。

普洛丢斯 (Proteus) 《维洛那二绅士》中的二绅士之一。反复无常的朋友和情人。他阻挠凡伦丁与西尔维亚私奔，出卖了他的朋友，不忠实于他对朱利娅的誓言，强求西尔维亚的爱情。当他的背信弃义行为被揭露后，他感到羞愧；但凡伦丁首先原谅了他，后来朱利娅也原谅了他。

普里阿摩斯 (Priams) 在希腊神话、荷马史诗《伊利亚特》和《特洛伊罗斯与克瑞西达》中，当特洛亚城被攻破时，普里阿摩斯是特洛亚国王。在莎士比亚的戏剧中，他主持了赫

克托与特洛伊罗斯的辩论,但在最后决定继续与希腊作战时没有发表意见。在他试图劝阻赫克托不要与阿喀琉斯交战时也同样毫无效果。普里阿摩斯缺乏权威性是戏剧主题之一,旨在戏剧性地表达出推翻“等级”。

普洛斯彼罗 (Prospero) 《暴风雨》中被流放的米兰公爵。他靠巨大魔力控制着剧中每个人物的命运。由于他绝对的威力、渊博的知识和他正义与仁慈的美德,许多评论家都把他看成神化的人物,把《暴风雨》看作神的审判的寓言。更早一点的评论家更倾向于把该剧看作传记体而非寓言体,把普洛斯彼罗视为莎士比亚本人的形象,把普洛斯彼罗保证要捐弃他的魔术那段讲话看作莎士比亚向他的艺术告别(第五幕一场)。

虽然两方面的评论不同,但两方面的批评家都注意到普洛斯彼罗在莎士比亚所有人物中独特的地位这一共同点。在诗人的创作中只有普洛斯彼罗控制着自己的命运。这种半人半神的地位把他从戏剧的情节中分离出来,甚至脱离观众。结果尽管普洛斯彼罗有毫无质疑的美德和智慧,他仍然是个无吸引力的人

物。

许多现代读者不接受把普洛斯彼罗描绘成“道德教师”的说法,指责他缺少幽默感,对腓迪南、爱丽儿,甚至包括凯列班太严厉。这种看法的根源大概由于普洛斯彼罗太按自己的意志行事,甚至对自己也不例外。在普洛斯彼罗身上,没有一点现代观众习惯寻找的戏剧人物的内心矛盾。他的冲突矛盾在戏剧开始已经完成。然而,他最后对待他的敌人实行“善”而不是“报复”的决定是一个戏剧性选择,这个决定是他作为一个真正的、高尚的人物的标志。

尽管对这个人物有种种分析和评价,但最简单最明白的一点是,这是一个知识分子的典型,他的所谓法术只不过是他的学问的别称;他的呼风唤雨只不过是他掌握了自然法则。他是知识就是力量的象征。

普洛丘里厄斯 (Proculius) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中,奥克泰维斯·凯撒的朋友。安东尼死后,奥克泰维斯派普洛丘里厄斯去向克莉奥佩特拉保证她将不会被新的主人所羞辱(五幕一、二场)。

《普雷斯顿的鞋匠》 (The Cobbler of Preston)。 见“《驯悍记》”。

Q

契伦 (Chiron) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中的角色。他是塔摩拉的儿子,与兄长狄米特律斯一起蹂躏了泰特斯的女儿拉维妮娅,然后又砍掉她的双手,割下舌头。他们还杀害了皇帝的弟弟巴西安纳斯,并嫁祸于泰特斯的两个儿子,使他俩被

处死。最后泰特斯为了复仇,割断了契伦和狄米特律斯的咽喉,将他俩剁成肉酱,做成馅饼,端给他们的母亲塔摩拉吃。

乔特鲁德 (Gertrude) 《哈姆莱特》中的人物,丹麦王后,哈姆莱特之母,嫁给毒死她的丈夫的小叔,这也

是使哈姆莱特深为烦恼的问题之一。在哈姆莱特与雷奥提斯比剑的场合上,误饮克劳狄斯暗害哈姆莱特的毒酒而死。

乔治·培维斯 (Geroge Bevis) 《亨利六世中篇》中的人物,追随凯德造反。他先是出现在4幕2场里,对开本上的舞台指导说明为“培维斯及约翰·霍兰德同上”。后来他又出现在4幕6场里,对开本上的舞台指导说明为“乔治上”。莎剧编辑者普遍认为这两个人是同一个形象,因而便把这两个名字合到一处。

切特温德 (Philip Chetwind) 生卒年不详。1664年他出版了第三对开本,他在第二版中增加了《泰尔亲王配力克里斯》和6个伪托的莎剧。其妻为第二对开本出版商之一罗伯特·艾洛特之遗孀,切特温德因此获得莎剧版权。

《情女怨》 (A Lover's Complaint) 1609年第一版莎士比亚《十四行诗集》中的一首诗,标题上简单声明道,“情女怨,莎士比亚著”。该诗后来被收入约翰·本森1640年版的《诗集:绅士威廉·莎士比亚创作》。除此而外,再没有资料可以证明《情女怨》为莎士比亚所作。从该诗本身来看,尽管有些段落很有可能为莎士比亚早期创作,但总的说来,莎士比亚是该诗的作者这一点还值得怀疑。该诗用每节7行、每行10个音节的诗体写成,莎士比亚在《鲁克丽丝受辱记》中曾采用这种诗体,似乎在模仿斯宾塞。如果该诗真为莎士比亚创作(肯尼斯·缪尔即持此观点),那么,它也可能是创作于1580年代或1590年代。

丘里奥 (Curio) 《第十二夜》中的角色。他是奥西诺公爵的侍臣,在剧中只说了4次话,其行动也微不足道。

丘比德 (Cupid) 《雅典的泰门》中的角色,他出现在泰门的宴会厅里举行的假面剧中,赞扬泰门的慷慨好施。(第1幕第2场)

《裘力斯·凯撒》 (Julius Caesar) 莎士比亚的一部悲剧。

版本原文。 第一对开本是唯一具有权威性的版本。它的简短与凝炼说明它是在被莎士比亚剧团长期使用演出的演出脚本的基础上整理而成的。第一对开本中,有明显的修订痕迹。布伦茨·斯特林曾经指出,台词前人物名字的不规则的简略(二幕一场86—228行)和如鲍西娅死讯的重复之类的细节(五幕三场143—195行),表明莎士比亚在这些方面修改过他的剧本,以便加快戏剧情节的进程。由于该剧在舞台上的迅速而不断的传播,并广为人知,在第一对开本之前,没有出版过《裘力斯·凯撒》的任何版本,而且直到17世纪后半叶,也没出版过该剧的四开本。

写作年代。 约翰·威弗(John Weever)在他的《机智短诗集》(Epigrammes, 1599)中,有一首赞美诗是献给“甜言蜜语的莎士比亚”的。在《殉道者的明镜或约翰·欧尔卡苏爵士的生与死》(The Mirror of Martyrs or The Life and Death of Sir John Oldcastle)中,威弗曾提到《裘力斯·凯撒》,他还用诗描绘出当时该剧的演出盛况:

万头攒动的群众被吸引,
听勃鲁托斯演讲凯撒的野心;
当能说会道的马克·安东尼出示凯撒的美德时,
谁还能想到有人会比勃鲁托斯更阴狠?

这部著作直到1601年才出版,但根据威弗记载,它“在大约两年前就已准备出版了”,由此看来,这里指

的应是1599年。

瑞典医生托马斯·普拉特1595—1600年间曾写有一本旅行日记,其中一则是描述他1599年访问英国的,在那里,他看过两部戏,其中一部是悲剧《凯撒大帝》。他观看该剧的时间是1599年9月21日,地点是泰晤士河南岸一家剧场。这部戏只能是莎士比亚的《裘力斯·凯撒》,普拉特的日记确定了该剧的上演日期是1599年。另一证据是,该剧的题目没有出现在米尔斯的《智慧的宝库》(1598年秋)的目录中。钱伯斯确定该剧创作于1599—1600年间。

题材来源。《裘力斯·凯撒》所加以戏剧化的历史事件的正规来源是普鲁塔克的《希腊罗马名人传》的托马斯·诺什爵士的英译本(也许转译自阿米欧的法译本(1559—1565)中的凯撒、勃鲁托斯和安东尼的生平。在莎士比亚的《裘力斯·凯撒》之前,凯撒的形象已经在伊丽莎白时代的戏剧舞台上出现过不止一次。亨利·马其恩(Henry Machyn)的日记(1561—1562)中,有一篇其真实性值得怀疑的日记中提到:有一部关于裘力斯·凯撒的戏于“1562年2月1日晚”上演过。另根据亨斯洛的日记记载,1594年间,他的剧团曾经上演过一部关于凯撒的共分两部分的戏剧,莎士比亚肯定了解这部戏。我们只能猜想这是一部什么样子的戏剧。《哈姆莱特》三幕二场中,哈姆莱特问波罗涅斯:“您说您在大学里读书的时候,曾经演过一回戏?您扮的什么角色?”波罗涅斯大言不惭地回答:“是的,他们都称赞我是一个很好的演员呢。我扮的是裘力斯·凯撒;勃鲁托斯在朱庇特神殿里把我杀死。”这种丰富的关于凯撒的前莎士比亚英国戏剧给戏

剧传统注入了勃勃的生命力。然而,这并不能使学者们为莎士比亚的这部戏剧找到直接的来源。

故事梗概。第一幕。凯撒打败了庞贝的军队后,凯旋回到罗马,但许多人对他的统治不满,其中的凯歇斯对凯撒“这样一个心神软弱的人”将要统治整个世界而表示震惊。他向他的姐夫,爱戴凯撒的贵族玛克斯·勃鲁托斯陈述他的看法。勃鲁托斯虽然爱戴凯撒,但也关心后者的巨大权力可能会产生不良后果。他们对话时,不时听见欢呼声从凯撒正在观看的卢柏克节赛跑的地方传来。从说话直率的凯斯卡嘴里,他们得知凯撒的部下安东尼三次把王冠献给凯撒,凯撒三次拒绝了,每一次都比前一次更客气。“当他拒绝的时候,那些乌合之众便高声欢呼,拍着他们粗糙的手掌,抛掷他们汗臭的睡帽,把他们令人作呕的气息散满在空气之中……结果凯撒晕了过去倒在地上。”凯歇斯自信他能赢得勃鲁托斯的支持,便决定将声称是来自于那些惧怕凯撒野心的人的信件掷进勃鲁托斯窗内。

在“因为世人的侮慢激怒了神明”而引起的“一场从天上掉下火块来的狂风暴雨”里,凯歇斯遇见凯斯卡,声称这些“妖妄怪异的现象”是上天在警告人们不要让凯撒“做一个暴君”,“他只是因为看见罗马人都是绵羊,所以才做一条狼;罗马人倘不是一群鹿,他就不会成为一头狮子”。凯斯卡声明他将与凯歇斯合作之后,他们两人决定在天明以前到勃鲁托斯家里去看他一次。

第二幕。这时的勃鲁托斯正在受着矛盾的折磨。一方面,他爱凯撒;另一方面,他又害怕凯撒被加冕后,会真的成为暴君。勃鲁托斯的结论是,“我们应当把他当作一颗蛇蛋,

与其让他孵出以后害人,不如趁他还在壳里的时候就把他杀死”。勃鲁托斯的深夜沉思被凯歇斯、凯斯卡,以及他们的同谋狄歇斯·勃鲁托斯、特莱包涅斯和麦特勒斯·辛伯的到来所打断。当凯歇斯建议“让我们宣誓表示我们的决心”时,勃鲁托斯却表示异议,说“我们彼此赤诚相示,倘然不能达到目的,宁愿以身为殉,何必还要其他的盟誓呢?”他同样不赞成凯歇斯的建议,把安东尼和凯撒一块杀掉,因为他相信,“凯撒的头要是落了地,他这条凯撒的胳膊是无能为力的”。聚会结束后,勃鲁托斯的妻子鲍西娅请求丈夫告诉她他烦恼的秘密,但勃鲁托斯只答应以后告诉她。

那个雷电交加的夜晚,发生了许多可怕的异象。凯撒的妻子凯尔弗妮娅在睡梦之中三次高声叫喊,“救命!他们杀死了凯撒啦!”所以,当凯撒想要出门时,凯尔弗妮娅请求他那天不要走出屋子。她的警告为占卜者们的发现所印证。为了不忍拂妻子的意思,凯撒决定呆在家里,但绝对不愿撒谎说他有病,“只是不高兴来”,直到来接他到元老院去的狄歇斯给凯尔弗妮娅的梦解释出令凯撒满意的“真正的意义”,并且提醒凯撒,如果他躲在家里,元老们会认为凯撒是出于恐惧,“而且这种事给人家传扬出去,很容易变成笑柄。”

第三幕。凯撒在安东尼、勃鲁托斯、凯歇斯以及其他密谋者的陪同下,走向元老院,看见那个曾经警告过他留心3月15日的预言者,便停下来挖苦他,说一句:“3月15日已经来了!”预言者却回答:“是的,凯撒,可是它还没有去。”狄歇斯·勃鲁托斯拿着特莱包涅斯的一份请愿书走了过来。这时,诡辩学者阿特米

勒多斯也挤进来,想把他的警告信塞到凯撒手里,凯撒却十分傲慢地把信推开。

在元老院里,特莱包涅斯把玛克·安东尼拉到一边。密谋者开始按计划行事。麦特勒斯·辛伯假装跪交一份恳求撤回放逐他兄弟的成命的请愿书,趁凯撒反对时,其余人都像是为麦特勒斯求情似地紧紧包围上去,凯歇斯一声唱喊,猛地一刀刺进凯撒的胸膛,其他密谋者也一拥而上,举刀一阵乱劈乱砍。凯撒想负隅顽抗,结果却挨了他最信任的勃鲁托斯致命的一刀。惊吓坏了的元老们和围观者一窝蜂似地逃散,密谋者用凯撒的鲜血涂抹他们的手和武器。从震惊中清醒过来的安东尼表面上答应与勃鲁托斯他们合作,其实是要“跟这些屠夫们曲意周旋”;尽管凯歇斯一再从中作梗,安东尼还是从勃鲁托斯那里得到在凯撒的葬礼上演讲的许可。当他单独与凯撒满是刀口的“最高贵的英雄的遗体”在一起时,他发誓要向那些凶手复仇,并且预言“残暴惨酷的内乱将要使意大利到处陷于混乱”。

在凯撒的葬礼上,勃鲁托斯向市民们解释,凯撒所以被杀,是因为他的野心对他们的自由是一种威胁。在赢得了人们的赞同之后,勃鲁托斯请市民留下听安东尼讲话。安东尼却提醒听众不要忘了凯撒的美德,并指出他曾经三次将王冠献给凯撒,而三次都遭到拒绝。他欲擒故纵地向市民们宣布他有一张凯撒的遗嘱,而又故意不急于念给他们听,等到市民们急不可待时,安东尼却从凯撒的尸体上揭起那件外套,提醒众人这是凯撒在征服了纳维人的那天晚上第一次穿上的,可如今,却布满了凯歇斯、凯斯卡和勃鲁托斯等“正人君子”的剑洞。听众这时

都哭起来。安东尼趁热打铁，宣布凯撒的遗嘱：“给每一个罗马市民 75 德拉克”，“把台伯河这一边的他的花园和果园赠给全体市民，永远成为他们的产业，供他们游息之用。”激动的市民们再也听不下去了。他们在广场上奔跑，抓起板凳、座椅、桌子，堆起一座火葬柴堆。他们把凯撒的尸体放到上面，在柴堆上点着火，当柴堆烧旺时，他们抽出燃烧着的木头，高喊着复仇，向阴谋者的房子冲过去。他们甚至疯狂地杀死一位名叫西那的诗人，仅仅因为他的名字同阴谋者相同。但真正的阴谋者们已经得到警告，急忙奔出城门。

第四幕。在反对勃鲁托斯和凯歇斯的战争中，安东尼与凯撒的侄孙阿克泰维斯和莱必多斯结为联盟。在一次协商会议中，他们自封为三人执政官。为实现这一目的，他们必须除掉某些杰出的人物。阿克泰维斯把西塞罗交给安东尼；反过来，安东尼也抛出了他的舅舅路歇斯·凯撒；而莱必多斯特别感到羞耻的是，他不得不忍痛让他的亲兄弟保罗斯列入要惩处的人的名单。安东尼后来反对阿克泰维斯说，莱必多斯“是一个不足齿数的庸奴”，不配与他鼎足三分，在这世界上称雄道霸。

凯歇斯来到萨狄斯附近的勃鲁托斯的营帐里，因勃鲁托斯罢黜了对萨狄斯居民犯有偷窃罪的部属路歇斯·配拉而恼怒。勃鲁托斯在指责了凯歇斯的手“也很有点痒，常常为了贪图黄金，把官爵出卖给无能的人”之后，又责骂他拒绝借钱。凯歇斯对这位朋友有口难辩，便袒露出胸膛，让他挖走他的心。这时，勃鲁托斯怒气已消，双方讲和。当勃鲁托斯说出鲍西娅已自杀身亡时，竟

显得非常平静。凯歇斯对他的斯多葛主义修养倍加崇敬。

他们开始讨论军事形势。在压制了凯歇斯的反对意见之后，勃鲁托斯决定在腓利比迎战阿克泰维斯和安东尼的军队，凯歇斯离开之后，勃鲁托斯请他的小男仆路歇斯弹奏一首琵琶曲。这可怜的女孩为了他敬爱的主人，瞌睡懵懂地一边拨动琴弦，一边唱歌；琵琶几乎要从他的手上滑下来，勃鲁托斯轻轻地从他手里拿开琵琶，那女孩就一头倒在枕头上睡着了。勃鲁托斯一人守夜，便捧起一本书阅读。这时，他突然看见凯撒的幽灵，后者宣称他们将在腓利比重逢。

第五幕。在腓利比与安东尼和阿克泰维斯作战的那天早晨，凯歇斯与勃鲁托斯毅然决别。战斗中，凯歇斯受到安东尼的军队的重压，便派泰提涅斯去察探一支正在向他们急驰而来的骑兵是敌是友。当他的仆人品达勒斯错误地报告泰提涅斯被捉住时，凯歇斯觉得大势已去，便说服品达勒斯用剑把他刺死。等泰提涅斯回报勃鲁托斯打败了阿克泰维斯的军团的喜讯时，却看见他的主人死在山坡上，他便在主人的尸体旁自尽。

勃鲁托斯的军队在战场的另一部分被打败时，勃鲁托斯请他的仆人克勒提斯和伏伦涅斯像品达勒斯为凯歇斯尽责那样，把他刺死。他们却拒绝。最后，他请求斯特莱托拿着他的剑，转过脸去，他则对准剑锋扑了上去。发现了他的尸体后，安东尼情不自禁地表示对他的尊敬，因为他“是一个高贵的罗马人”，“只有他才是激于正义的思想”而对凯撒下手的。阿克泰维斯则命令“按照他的美德，给他应得到的礼遇，替他殡葬如仪”，让他“充分享受一个

军人的荣誉”。

评论。《裘力斯·凯撒》在莎剧中以其表现了两部平行而相对独立的悲剧——凯撒的悲剧与勃鲁托斯的悲剧而独树一帜。凯撒的殒落是一个历史悠久的君王凋殒的故事，这一故事在三幕结尾谋杀时达到高潮。凯撒的形象在莎剧读者的心目中各有不同。有些人认为他被描写成16世纪传统的专暴而自大的人。另一些人则争辩说，尽管凯撒在为人处世方面有不足处，但凯撒的伟大在这两部悲剧里是显而易见地存在的。尽管如此，在这两派人的观点中，有一点是一致公认的，即凯撒的过错在于过分的自信，而且他的这一缺点到莎士比亚时代，在描写凯撒灭亡时，已成为传统。凯尔弗妮娅在警告她的丈夫的过程中已经把这一点表现得很明显。他的貌似自信的回答其实正是他的内心焦急的虚张声势的表现。正是这种焦急——对公众意见的恐惧，迫使他走向元老院，置占卜者等人的预言和警告于不顾。莎士比亚笔下的凯撒形象不仅仅加强了其殒落的悲剧效果，而且被塑造成为一个活生生的高大的历史人物的形象。

集中在该剧最后两幕的第二部悲剧是勃鲁托斯的悲剧，而且它再现出莎士比亚艺术上的创新。勃鲁托斯是一个高贵的人物，一个彻头彻尾的斯多葛主义者。作为斯多葛学派的一位哲学家，他发现，在一个罪恶的世界里，唯一有益的力量是一颗修行的灵魂和它所产生的宁静。他与凯撒的著名争吵，就是他们借以打败凯撒的不同理由的结果。凯撒为嫉妒所操纵；勃鲁托斯则是真诚地认为这是他不得不奉行的一项痛苦的责任——为罗马除去暴君。他的失败是革命力量的理想主

义者的失败。他的斯多葛学派的修炼，使他能够在任何困难的情景面前，甚至在听到他的妻子死去的噩耗时保持平静。他的冷静的自我控制来自于他的性情的温和与他对他的下层人物——例如在为主人演唱而睡着了的小男仆路歇斯的考虑中。勃鲁托斯不但不责怪路歇斯，反而温情脉脉地朝他弯下腰，从他手里把琴拿开，并且以同样温和的姿态，向他道晚安。他的自杀的理由是同他的斯多葛学派的修炼分不开的。他结束他的生命，不是为逃避上天为他选择的命运，而是为了躲避不体面的被捕以及作为一个囚徒被带到罗马去的可耻下场。在腓力比战役之前和之中，他一直为凯撒的亡魂所追踪。凯撒的亡魂实际上是他在杀害国家元首之后所产生的负罪感的象征。这是莎士比亚加强戏剧的政治教训的一种方式。即使理想主义者的动机也不能净化一个犯了几乎是渎圣的谋杀罪的高贵者。这种道德的两分法给莎士比亚提供了一个机会去第一次奏响讽刺的音符，并且陪伴勃鲁托斯的行动的延续一直到不可避免的悲剧结局。

舞台史。最早记载《裘力斯·凯撒》演出的资料出自托玛斯·普拉特之手。他在1599年9月21日在环球剧场参加过一次演出。1642年剧院关闭之前，该剧一直为伦敦观众所喜爱。列奥那多·迪格斯在评论莎士比亚《诗集》(1640)的韵文里提到该剧的广泛影响。该剧在1612—1613年间为庆祝伊丽莎白公主与那位享有选举权的伯爵的婚礼而举办的节日大典期间，还有1637年1月31日和1638年11月13日，在宫廷上演过。

这部悲剧是莎士比亚专门为托马

斯·基利格鲁的皇家供奉剧团创作的戏剧之一,因此逃过了威廉·达夫南特的肆意删节的改编。大约1671年的一次演出登记中,包括在特鲁瑞街皇家剧院演出的一份演员表:埃德华·金纳斯顿(玛克·安东尼),查尔斯·哈特(勃鲁托斯),迈克尔·莫恩(凯歇斯)和理查德·贝尔(凯撒)。继皇家供奉剧团和公爵供奉剧团在特鲁瑞街联合演出之后,又出现1676年的一次演出和1684年的另一次演出的记录。在后一次演出中,托马斯·伯特顿扮演勃鲁托斯,卡代尔·古德曼扮演凯撒,威廉·史密斯扮演凯歇斯,而金纳斯顿仍然扮演安东尼。除了少数几处改动之外,如第一场中凯斯卡代替了护民官马鲁勒斯,整个演出基本上是忠于原著的。

当这两家剧团分道扬镳时,伯特顿定期演出这一悲剧,而且1704年在林肯法学院和1706年在干草市剧院由他亲自扮演勃鲁托斯的演出都有记载。紧接着的1707年1月的演出,有一个阵容庞大的演员表,其中包括约翰·沃布鲁根饰凯歇斯,罗伯特·威尔克斯饰安东尼,巴顿·布思饰凯撒,安妮·布雷格德饰鲍西娅,伊丽莎白·巴利饰凯尔弗妮娅。1709年年终时,伯特顿让位给布思,第二年他死后,由他的后继者布思每季(仅一次除外)扮演勃鲁托斯,直到1715年。那些年里,与布思同台演出的有乔治·鲍威尔(扮凯歇斯),威尔克斯(饰安东尼)和威廉·米尔斯(演凯撒)。之后,托马斯·艾尔林顿在每年度的演出中扮演凯歇斯,直到1722年米尔斯接替这角色。

特鲁瑞街连续上演《裘力斯·凯撒》直到1728年,此后的7年中,该剧在演出单中消失,也许是由于布

思不再扮演勃鲁托斯。1719年出版在特鲁瑞街使用的一个演出本,声称是达夫南特和德莱顿的改编本。然而,这一声明很有可能带有欺骗性。该本中,凯斯卡虽然依旧代替马鲁勒斯说话,但他还是属于泰提涅斯那一帮人的,而波匹律斯则把他自己的角色同伏伦涅斯结合在一起。预言者和阿特米多勒斯合二为一。无名诗人被删掉。凯撒的鬼魂出现之后,勃鲁托斯给加上一些毫无性格特征的、过于华丽的词藻。其中的一些变化,外加勃鲁托斯临终时的台词,一直持续到约翰·菲利普·肯布尔时代。

从1716到1729年间,有11场独立的演出在竞争激烈的林肯法学院剧场上演。其中的第一次演出中,西奥菲勒斯·基思扮演勃鲁托斯。1718年3月,他再次扮演这一角色时,曾经不断与布思竞争勃鲁托斯。詹姆士·奎因扮演安东尼。1734年,当奎因在特鲁瑞街与饰凯撒的米尔斯搭班扮演勃鲁托斯时,该剧再度风行一时,而且从1736到1741年间,除1737年外,每年都有演出。

1747年3月,斯普兰格·巴里在特鲁瑞街扮演安东尼,丹尼斯·德莱恩扮演勃鲁托斯。那年秋季,大卫·加里克接管剧场,之后的33年里《裘力斯·凯撒》再没有演出过。与此同时,考文特花园剧院持续不断而很有规律地演出该剧。从1742至1758年间,共演出11次,已经转入考文特花园剧院的奎因扮演勃鲁托斯,直到1751年。他的这一角色在1744和1755年为托马斯·谢立丹(Thomas Sheridan)取代,而1753、1754和1758年的勃鲁托斯又是由斯帕克斯扮演的。1766年,该剧只重演4次,分别由沃尔克、威廉·史密斯和大卫·罗斯扮演勃鲁托斯,凯

歇斯和安东尼。在1767年4月25日的一次演出中,托马斯·赫尔取代了罗斯。除上述之外,该剧在那一世纪中还上演过8次。一次是1769年在干草市,由谢立丹再次饰勃鲁托斯;一次是1773年在考文特花园剧院;其余6次是1780年在特鲁瑞街。1780年4月27日,这部悲剧最后一次在伦敦舞台上出现,尔后消声匿迹长达32年。

约翰·菲力浦·肯布尔1812年2月29日在考文特花园剧院重新上演了这出戏。在这次演出中,他不仅花费了很大本钱和力气,而且极力强调历史的真实性。他在合并次要人物,取消里加律斯和诗人西那方面,用了约翰·贝尔1773年的演出本,但他抛弃了鬼魂一场末尾经人窜改过的台词。这次演出收效甚好,肯布尔成功地扮演了一位独具特色的勃鲁托斯形象;他的弟弟查尔斯与他配合,扮演安东尼;查尔斯·梅恩·扬出色地塑造了一位令人折服的凯歇斯形象。这种《裘力斯·凯撒》每年都要在考文特花园演出,直到1817年。1819年在考文特花园,杨扮演勃鲁托斯。这一角色他反复扮演了5个季节,直到1827年。不过,他扮演勃鲁托斯的最后一次记录是1829年10月在特鲁瑞剧院。

威廉·查尔斯·麦克莱迪在1819年《裘力斯·凯撒》的重演中,扮演凯歇斯,这是他扮演的该剧中的第一个角色。1836年5月,他又在考文特花园扮演凯歇斯,一直在有规律地扮演安东尼的查尔斯·肯布尔这一次又扮演了这一人物;勃鲁托斯由谢立丹·诺尔斯扮演。麦克莱迪曾于1836年和1850年(在温莎城堡中为维多利亚女王和阿尔伯演出)先后两次饰演勃鲁托斯。他最

后一次扮演这一角色是1851年在干草市剧场。费尔普斯1846年亲自扮演勃鲁托斯,一直持续到1862年11月6日他告别演员生涯,出任干草市剧场经理时,举行一次《裘力斯·凯撒》的庆祝演出为止。不过,1865年费尔普斯在特鲁瑞剧院又饰演过勃鲁托斯(由J.D.安德森配合演安东尼)。

19世纪中叶之后,这部悲剧除两次演出外,在伦敦舞台上遭到忽视。两次演出中的第一次是1880年代在特鲁瑞街,由路德维希·巴内和赛克斯—梅宁根剧团上演的这次演出以处理乌合之众的场景而著名。另一次由埃德蒙·蒂尔1892年在奥林匹克剧场演出。

比尔鲍姆·特里在该世纪末最后将这一悲剧搬上舞台。1898年1月22日,特里在女王陛下剧场隆重演出经过改编的以马克·安东尼为中心人物的《裘力斯·凯撒》。安东尼是特里为自己挑选的角色,诗人西那以及里加律斯两人物又给补充进去。这次的演出本分三幕,对乌合之众的场景处理尤其有力。刘易斯·沃勒扮演的勃鲁托斯和弗兰克·麦克利扮演的凯歇斯极具个性。这种演出先后演出100个夜晚。1900年9月6日再次重演,而且从1905年到1913年间(除1908年和1912年外),每年都在“陛下剧场”一年一度的莎士比亚戏剧节间演出。

在艾汶河畔的斯特拉福镇,奥斯蒙德·蒂尔1889年曾经组织过这部悲剧的演出,而且,在弗兰克·本森的指导下,该剧从1892年到1915年间的11个季节里重复演出。演出中由亨利·安利饰马克·安东尼,亚瑟·鲍彻扮勃鲁托斯,H.B.厄尔文演凯歇斯。本森因成功地演出该剧而受到乔治国王的授勋。

老维克剧团从1914年到1921年每年演出该剧。演出中,罗伯特·阿特金斯在1915和1916年间的戏剧季节与演安东尼的欧内斯特·弥尔顿同台饰演凯歇斯;在此之前,由特里扮麦泰勒·辛伯。弥尔顿还曾于1920年1月在圣詹姆斯剧院扮演过狄歇斯·勃鲁托斯。当时同台演出的有亨利·安利(饰安东尼)和巴兹尔·吉尔(扮玛克斯·勃鲁托斯)。克劳德·雷恩斯扮演凯斯卡。该剧在5月份开始巡回演出时,雷恩斯被提拔出来演凯歇斯,而这一角色,通常是由弥尔顿·罗斯默扮演的。1922年由亨利·贝恩顿主持戏剧节期间,曾调演了由贝恩顿在伦敦西区扮演了10年勃鲁托斯的悲剧《裘力斯·凯撒》。

与此同时,阿特金斯在1922、1923年戏剧季节里为老维克剧团导演过另外一出《裘力斯·凯撒》。1926年,安德鲁·利搬演过这出戏,由弗兰克·沃斯珀扮安东尼,邓肯·亚罗演勃鲁托斯,贝利奥尔·霍洛韦饰凯歇斯,伊迪丝·埃文斯扮演鲍西娅。哈库尔特·威廉斯在他1930年亲自为老维克导演的《裘力斯·凯撒》中扮演勃鲁托斯,同台演出的有约翰·吉尔古德(饰安东尼),唐纳德·沃尔菲特(演凯歇斯)和马蒂塔·亨利(扮鲍西娅)。1919到1934年间,W.布里奇斯—亚当斯曾先后6次在斯特拉福演出过该剧。

除1932年在斯特拉福的一场演出外,该年度主要还有3次《裘力斯·凯撒》的演出。两次开始于1月25日,其中在老维克的那一场演出拉尔夫·理查森一炮打红,他所扮演的勃鲁托斯被誉为“自沃勒以来最好的”(戈登·克劳斯语)。罗伯特·斯佩特扮凯歇斯,哈库尔特·威廉斯演凯撒,罗伯特·哈里斯饰安东尼。

另外一场在王后剧院的演出,由维克托·卢因森扮演安东尼,圣巴布·韦斯特扮演凯歇斯。巴兹尔·吉尔在这次以及在陛下剧场的第三次演出中都饰勃鲁托斯一角。第三次演出开始于2月8日,由奥斯卡·阿谢负责。这次演出的一些情节遭到粗暴的批评,其中包括鲍西娅发现一份揭露谋杀始末的文献和另一份凯尔弗妮娅俯在凯撒尸体上痛哭的文献的情节。尽管如此,这次演出是富有天才的,而且除巴兹尔·吉尔亲自扮演勃鲁托斯外,还有戈弗雷·蒂尔扮演安东尼,贝利奥尔·霍洛韦扮演凯歇斯,多萝西·格林扮演鲍西娅,莉莉·布雷顿扮演凯尔弗妮娅。两年后,在奥斯瓦尔德·斯托尔的阿尔汉布拉剧场,蒂尔与吉尔再次同台演出,分别演出安东尼和勃鲁托斯,凯歇斯由弗兰克·戴尔扮演。

1935年,亨利·卡斯为老维克演出《裘力斯·凯撒》,由荣·斯文利成功地扮演了安东尼,列奥·金恩和威廉·德夫林分别扮演勃鲁托斯和凯歇斯。剧中的争执一场表现得比通常较为激烈。安东尼是斯文利扮演的最后几个重要角色之一,而且在1937年7月,他英年早逝的两个月前,还在“露天剧场”扮演这一角色。在这次演出中,埃里克·波特曼演勃鲁托斯,莱德曼·布朗饰凯歇斯,费·康普顿扮凯尔弗妮娅。当亨利·卡斯再一次导演《裘力斯·凯撒》时,波特曼担任了安东尼一角。这次是1939年第一次在大使馆里演出的现代服装的《裘力斯·凯撒》,引起普遍关注。之后,该剧又在下一个月搬到陛下剧场上演。伦敦西区的观众反应却极为冷淡。剧中的军人们穿着的是墨索里尼军队的服装,战地指挥官用电话联络,凯撒(由瓦尔特·赫德扮演)被塑造为一位戴眼镜

的怀疑病症患者。这次演出中,勃鲁托斯由戈弗雷·蒂尔扮演,凯歇斯由克利福德·埃文斯扮演,鲍西娅和凯尔弗妮娅分别由维维恩·贝内特和马乔里·克拉克扮演。

继布里奇斯—亚当斯的演出之后,斯特拉福又于1936年演出了由约翰·怀斯导演的《裘力斯·凯撒》。在这次演出中,唐纳德·沃尔菲饰凯歇斯,詹姆斯·戴尔扮勃鲁托斯,彼得·格伦维尔演安东尼。5年之后,又出现了由安德鲁·利导演的古典风格的《裘力斯·凯撒》,由贝里奥尔·霍洛米演凯歇斯,乔治·海斯扮勃鲁托斯,戈弗雷·肯顿饰安东尼。1950年,约翰·吉尔古德置导演安东尼·奎尔和迈克尔·兰厄姆让指挥官们坐在桌边的安排于不顾,在争执一场里出人意料地塑造出一个虎虎生风的凯歇斯形象。在这场斯特拉福的演出中,奎尔亲自扮演了安东尼一角。

另一场现代服饰的《裘力斯·凯撒》是1949年在汉默史密斯的国王剧场里演出的。剧中的安东尼由布赖恩·约翰逊扮演,凯歇斯由尼格尔·克拉克扮演。唐纳德·沃尔菲特这次扮演勃鲁托斯,他的妻子罗萨琳·艾登扮演鲍西娅。后来在1952年,由马洛协会的无名演员们演出了一场在台词方面完全伊丽莎白时代化的《裘力斯·凯撒》。

1952—1953年间的戏剧季节期间,休·亨特推出了近20年后老维克剧团的第一场《裘力斯·凯撒》的演出,由保罗·罗杰斯、威廉·德夫林和罗宾·贝利分别扮演凯歇斯、勃鲁托斯和安东尼。米切尔·本索尔1955—1956年间的演出中,由保罗·罗杰斯扮演勃鲁托斯,约翰·内维尔扮演安东尼。老维克剧团记录的该团最后两场演出的就是《裘力斯·凯

撒》这部悲剧。道格拉斯·西尔在1958年导演该剧,由迈克尔·霍登扮演凯歇斯,约翰·菲利普斯扮演勃鲁托斯,罗纳德·刘易斯扮演安东尼。1962年的演出是由希腊导演弥诺斯·沃兰纳基斯执导的。沃兰纳基斯让罗马市民们穿上褴褛的长袍,并命令他的舞台设计师尼古拉斯·乔吉亚狄斯在舞台上营造适合凯撒世界的场景。这次演出以罗伯特·艾迪生出色地塑造了一位因谋杀而痛苦不堪的凯歇斯的形象而闻名,莫里斯·古德和约翰·格莱格森分别扮演安东尼和勃鲁托斯。

在伦敦西区的5场《裘力斯·凯撒》演出中,最后三场都是由迈克尔·克罗福特的青年剧团演出的。1960年8月间,该剧团在女王剧场演出一场现代服装的《裘力斯·凯撒》;1962年8月30日他们又在萨德勒的韦尔斯剧场演出过一场。第二年,从8月到9月,在西拉剧院举办的戏剧季节期间(其间还上演有《理查三世》和《哈姆莱特》),克劳福特又演出了现代服饰的《裘力斯·凯撒》。继这3场演出之后,1963年在英国议会所在地威斯敏斯特由伊丽莎白剧团演出过一场,由托比·罗伯森扮演安东尼;1964年2月,由约翰·弗兰克林—罗宾斯在喜剧院演出一场,剧中的安东尼由巴里·博伊斯扮演。

在这段时间里,斯特拉福又上演过两场《裘力斯·凯撒》。一次是在1957年,由格伦·拜厄姆·肖导演,亚历克·克卢恩斯饰勃鲁托斯,理查德·约翰逊扮安东尼,杰弗里·基恩演凯歇斯。第二场是在1963年,导演为约翰·布拉奇利,凯撒由罗伊·多特利斯扮演,勃鲁托斯由汤姆·弗莱明扮演,凯歇斯由西里尔·丘萨克扮演,安东尼由肯尼斯·黑格扮演。

在美国,小刘易斯·哈勒姆 1774 年在南卡罗莱纳州的查尔斯顿第一次演出《裘力斯·凯撒》。19 世纪的一百年里,该剧先后有 51 年在纽约舞台上演出过。1830 年,托马斯·汉布林和朱厄尼斯·布斯二人在鲍厄里剧团分别扮演勃鲁托斯和凯歇斯。19 世纪后期,埃德温·布思和劳伦斯·巴勒特担任这两个角色,在美国各地引起轰动。1864 年 11 月 25 日,该剧曾在温特公园上演,为的是给中央公园的莎士比亚塑像募捐。三个“布思”同台演出:埃德温·布思演勃鲁托斯,朱厄尼斯·布思扮凯歇斯,约翰·威尔克斯·布思(他于第二年刺杀了林肯总统)饰安东尼。劳伦斯·巴勒特曾先后两次长期扮演凯歇斯这一形象,一次是在 1871—1872 年间与扮演勃鲁托斯的埃德温配合,共演出 85 场;另一次是在 1875—1876 年间与扮演勃鲁托斯的 E. L. 达文波特配合,演出 101 场。

奥森·韦尔斯在 1937 年严格按照原著演出的《裘力斯·凯撒》是本世纪纽约上演的第 17 次。由于认识到这部悲剧的当代意义,韦尔斯采用现代服饰,而且以反法西斯的腔调修饰剧中的阴谋。这次演出虽然没置任何舞台布景,却立即取得成功,而且连续演出 157 场。韦尔斯亲自扮演勃鲁托斯。在现有的 8 部《裘力斯·凯撒》影片中,有一半是美国拍摄的。其中包括 1908 年拍摄的两部无声影片。1949 年,戴维·布拉德雷为西北大学将这部悲剧拍摄成电影,使得查尔顿·赫斯顿一跃而成为令人瞩目的明星。最近一部影片,是 1952 年由米高梅公司拍摄的,凯歇斯由在斯特拉福走红的约翰·吉尔古德扮演,安东尼由马龙·白兰度扮演。

批评摘要。 伏尔泰。莎士比亚

是伟大的天才,但他生活在粗野的时代,在他的戏剧中显露出了这个时代的粗野性;这种粗野性大大超过了作者的天才……也许在这里我们的诗人走到了另一个极端。许多人在他的戏剧里看到了极端的残忍;他们恐惧地看见,勃鲁托斯出于对祖国的爱,牺牲了他的恩人和父亲。我们可以这样作答:不这样,就不成其为勃鲁托斯的性格了;必须按照人物的本来面貌描绘人物。我们还可以读到这位高傲的罗马人的一封信,信中说,他杀死父亲是为了拯救共和国。我们知道凯撒是他的父亲;不必再煞费苦心去为这种胆大包天的行为辩解了。(摘自《凯撒之死》序,1763 年)

车尔尼雪夫斯基(Н. Т. Чернышевский)。……罗马倾向于君主的统治;共和派变得腐朽,对罗马国家不合时宜了。这个倾向的代表就是裘力斯·凯撒。这种倾向比起力图保持罗马现存的、久已建立的制度的对立倾向来说是更加合理,也就是更为强大有力。因此,裘力斯·凯撒也就比后一种原则的代表庞培更有力。裘力斯·凯撒由于打败了他的敌人,就迅速结束了斗争。但是现存的制度也有它存在的权利;它受到了裘力斯·凯撒的破坏,于是受到这个人所破坏的法制就以勃鲁托斯为代表起而反对凯撒。凯撒死亡了,但是这些阴谋家自己却又感到烦恼,因为他们意识到在他们手里死去的凯撒,比他们更高,最后,他们自己也在他们反对的,而在三头政治中东山再起的势力下灭亡。然而在勃鲁托斯的坟墓前,安东尼与奥克泰维斯却对勃鲁托斯表示惋惜,承认了他的愿望的合理。这样由于每种倾向都有它合理的一面,有它的片面性,有不合

理的一面,于是互相矛盾的倾向就终于得到和解;这种片面性逐步因为这些倾向中的每一种毁灭和受苦而磨平,统一的和新的生活就在这斗争和毁灭中产生。(摘自《论崇高与滑稽》,1854年。)

许金(L. L. Schücking)。关于凯撒的性格刻画的问题……有一种意见认为,凯撒这个人物是典型的吹牛大王,会演戏,夸夸其谈,自以为了不起,趾高气扬,骄傲自满,爱说大话。这种看法是对莎氏艺术方法的极大误解,一百年来莎士比亚评论都有这毛病。不错,我们这时代的人读凯撒的话或听凯撒的话,但对莎氏塑造人物的方法又无系统的观念,必然会产生上述那种反感的印象。例如,凯撒几次重复他不懂得什么叫害怕,我们听了就会感到吃惊。他谈到凯歇斯时说:“我不怕他。不过,如果我会害怕的话,我不知道有谁比那瘦子凯歇斯是最应远避的人……我不过是告诉你哪一等人是可怕的,而不是我怕什么,我永远都是凯撒。”(一幕二场 95 行以下)他又对夫人说:“在我所听到的一切怪事之中,我认为最怪的是有人竟会害怕;我们知道死是必然的结局,什么时候死该来了,死就来了。”(二幕二场 34 行以下)又如:“‘危险’知道得很清楚,凯撒比它还危险;我和它是同一天出生的两头狮子,我是哥哥,比它更可怕。”(二幕二场 44 行以下)下面这句话也同样表现他自视之高:“……恐吓我的东西只敢在我背后装腔作势;它一看见凯撒的脸,就会销声匿迹。”(二幕二场 10 行以下)

最能表现他自负的就是在他被刺前在圣殿上的一场戏。按照阴谋集团的安排,辛伯跪在凯撒面前,向他请愿,凯撒毫不怀疑危在眉睫,愤愤

地回答道:“这种打躬作揖也会煽动平常人的心,使那已决定了的命令和宣判变成儿戏的法律。但不要这样愚蠢,以为凯撒的心也这么卑贱,能使傻瓜的心融化的东西,融化不了凯撒坚强的心……。”(三幕一场 36 行以下)

凯撒最后对全体阴谋集团说的一段话更加清楚地在他自己和他们之间划了一条线。他说:“要是我也跟你们一样,我就会被你们所感动;要是我能用哀求打动别人,那么你们的哀求就会打动我;但是我像北极星一样坚定,它的不可动摇的品质,在宇宙中是无与伦比的。天上布满了无数的星辰,每个星都是一团火,都有各自的光辉,可是在众星之中,只有一个卓立不动。在人间也是这样:无数的人装点着人间,人是有血有肉有知觉的;可是在芸芸众生之中我知道只有一个人能确保其地位而不可侵犯,任何动荡不能使他动摇;他就是我,让我在这件事情上略作证明……。”(三幕一场 58 行以下)

当西那不顾凯撒的拒绝再次请求他的时候,他的愤怒到了高潮,把他以上说的话总结成一句话:“滚开!你想把奥林波斯山一手举起吗?”(三幕一场 74 行)阴谋者对这句话的回答就是一阵匕首。(摘自《莎剧的人物性格问题》,1919年。)

利·亨特(Leigh Hunt)。除《科利奥兰纳斯》外,《裘力斯·凯撒》也许比莎士比亚的其他任何悲剧都缺乏诗意;然而,该剧场景与情节并不适合于幻想和意象。在色彩与装饰方面,它所缺乏的正好为鲜明的人物形象对比而弥补。该剧本身犹如展示人类本性的一次大荟萃。凯撒的刚愎自用,居功自傲,目中无人,安东尼的表面上道貌岸然,私下里自

私自利的老于世故,凯斯卡的庸俗的嫉妒,凯歇斯的较为高级一点的嫉妒和急躁情绪,勃鲁托斯的头脑冷静,胸怀坦荡和以自我为中心的哲学,似乎立即在我们面前展示出成千上万不同的教育,不同的习惯,不同的环境,激情或反映所产生出的各种各样不同的人物性格。无论如何,勃鲁托斯显而易见是这个故事的主人公,正如吉尔顿(Gildon)所指出的,该剧应该以他的名字命名,因为凯撒只在短短的两场里出现,而且在第三幕刚刚开场时就消失了,而勃鲁托斯从该剧开始时他同凯歇斯的第一次会晤之后,已经成为决定整个剧情发展的主宰者。(摘自《利·亨特的戏剧评论,1808—1831。》)

R. G. 莫尔顿(R. G. Moulton)。《裘力斯·凯撒》这出戏的情节集中在那帮密谋者身上。并且随着他们的命运而发展和变化。如果我们想准确地把握住这些密谋者的不同行动,我们就必须记住他们的性格,尤其是他们的领导者勃鲁托斯和凯歇斯的,他们的行动实际上并非出于自私自利的目的,而是为着公众利益和共和国的自由而考虑的。因此,在探索他们行动始末时,我们不应该过多地关注他们个人的成功与失败。解开该剧主题思想的关键应该集中在观众心目中所产生的对密谋者的事业的评判上,正是这一点使得剧情逐渐发展到高潮并由高潮发展到结尾。(摘自《作为戏剧艺术家的莎士比亚》,1885年。)

伯恩哈德·坦·布林克(Bernhard Ten Brink)。尽管勃鲁托斯是悲剧中的主要人物,但该剧被冠以“裘力斯·凯撒”的名字并非没有道理。凯撒比剧中其它人物都伟大,这就证明了该剧是建构在凯撒的世界上,

并且以凯撒为代表的。勃鲁托斯及其同伙们与这一力量的抗争是徒劳的。在这场战争中,真正被消灭的是他们。(摘自《莎士比亚五讲》,1895年。)

玛丽·麦卡锡(Mary McCarthy)。“使者剧团”演出《裘力斯·凯撒》的目的……是为了说明一些关于现代世界的事情,是为了借助莎士比亚笔下的人物形象来揭露当今法西斯主义的恐怖和愚蠢……

《裘力斯·凯撒》是描写在理想企图付诸行动时就遭到失败的悲剧。它也许也是对行动的无益与危险所作的总的评价。用非政治性的观点来看,它是一部“自由主义的”戏剧,因为它有三个主要人物,凯撒、安东尼和勃鲁托斯,其中勃鲁托斯的灵魂是最伟大、最可爱的。莎士比亚的“自由主义的”准则(表现在戏剧中,就是对所有人物都给以公正的评判)显然是同奥森·韦尔斯先生的反法西斯主义的准则大相径庭的,因为后者的准则是剧中无论如何必须有英雄和恶棍……韦尔斯先生曾经将该剧切割得支离破碎……他把非常阴险的凯歇斯改变成为一个机敏的、快活的、主持公道的喜剧形象;把凯撒这样一位使得该剧庄严而伟大的政治家形象改变成为一个机械的、没有表情的“机器人”;他把夸夸其谈的、浪漫的、海盗一般的安东尼改变成为一个可憎的、邪恶的蛊惑民心的政客。如果他能够一直这么做,并且能够创作出一部流传千古的成功戏剧,那么这种试验便可以饶恕。关键是有些东西是不能够删掉和改变的。一旦它们遭到改变,就会面目全非,就会毁坏戏剧的整体效果。莎士比亚的名言中的名言(“在他们那一群中间,他是一个最高贵的罗马人”,太著名了,毫无疑

问不能删掉),在韦尔斯笔下的那位黑衫僧人嘴里,似乎成了悼唁勃鲁托斯的一句无力而乏味的应酬之言。(摘自《玛丽·麦卡锡的戏剧编年史,1937—1962》中的“论奥森·韦尔斯的1937年用现代服装的演出”,1962年)

G. 威尔逊·奈特(G. Wilson Knight)。在《裘力斯·凯撒》中,人类的自然环境中充满一种压倒一切的性欲,所有的人都是“情人”。这种情是热烈的,奔放的,但不是肉体上的性的欲望,甚至鲍西娅和勃鲁托斯之间的爱也仅仅是种温情脉脉的伴侣之情。尽管舞台是为表演“最血腥、最野蛮、最恐怖”的情节,尽管这种表演是最好的,激动人心的,富有冒险性的,但高贵的血在第三幕里才被抛洒,而人类的自然环境常常是温情脉脉,融化人的心肠、眼泪,以及软化爱情之火的。有许多主要和次要的爱情主题。在勃鲁托斯和凯歇斯,勃鲁托斯和凯撒,以及安东尼奥和凯撒;勃鲁托斯与鲍西娅,勃鲁托斯与优伦涅斯,勃鲁托斯与路歇斯;凯撒和狄歇斯;凯歇斯和路歇斯·佩拉,凯歇斯和泰提涅斯;里加律斯与勃鲁托斯,阿特米多勒斯与凯撒之间,都表示或表明爱的存在。也许还有其它例子。“情人”一词得到非同一般的强调,有时候,尽管它的意味比“朋友”多了多少,但总的说来,是希望相互间建立起一种同志式的友谊氛围。爱情在这里是庄严的,是用以征服一切的现实;谋杀凯撒实际上是向罗马身上刺了一刀,而这一刀的伤口用爱给愈合了,因此,该剧的情节首先强调“精神”与“物质”的分离,那就是罪恶、恐怖和无秩序,尔后这两种因素又重新组合成为紧密的一体,即爱情、秩序与和平。(摘自《帝国的主

题》,1954年。)

布伦茨·斯特林(Brants Stirling)。莎士比亚从来没有把勃鲁托斯写成一位蛊惑民心的政客,但对这位政治家,也不是没有嘲讽的地方……事实上也很奇怪,尽管勃鲁托斯被公认为是不关心政治利益的,但在刚才引用的段落中,以及三幕二场第244—251行的台词中,他同意安东尼奥在葬礼上发表演说,只要安东尼奥答应告诉公众,他的演说是得到了慷慨允许的,而且只要他答应不提密谋的罪恶,这时的勃鲁托斯在广场上的讲演也并非都是所谓的非政治性的表演。当然,莎士比亚笔下的罗马市民是这方面的最好的评判者,他们的反应是非常强烈的……

二幕二场中,场景是在凯撒家中,但重点也是在前面的仪式上。剧中不无讽刺意味地描写到,鉴于勃鲁托斯不久前刚说过的把凯撒当作一盘祭神的牺牲而宰割的那段台词,凯撒命令他的仆人道:“你去叫那些祭司们到神前献祭。”凯尔弗妮娅从来不注意什么预兆,现在却有些惴惴不安。仆人回来报告说,卜者们剖开一头献祭的牲畜的肚子,预备掏出它的内脏来,不料找来找去却找不到它的心。凯尔弗妮娅还梦见凯撒的雕像仿佛一座有一百个喷水孔的水池,浑身流着鲜血,许多壮健的罗马人欢欢喜喜地都来把他们的手浸在血里;而狄歇斯、勃鲁托斯对这个梦作了被凯撒认为是“很好”的解释,结果把凯撒置于死地。

生动形象的谋杀一场,戏剧以生动的细节刻画出勃鲁托斯的传统仪式,因为谋杀是一丝不苟地按照传统的仪式进行的,最后一次是下跪,密谋者一个接一个跪下,直到把“牺牲品”包围起来。他们的这一举动,

遭到凯撒一连串的反驳：“……去！你想把俄林波斯山一手举起吗？”这位“牺牲品”最后绝望地说道：“勃鲁托斯，你也在内吗？那么倒下吧，凯撒！”密谋者举行欢庆仪式，把他们的手浸在凯撒的血里，然后勃鲁托斯呼喊：“迈步前进，到市场上去，把我们鲜红的武器在我们头顶上挥舞。”而且凯歇斯预言：“多少年代以后，我们这一场壮烈的戏剧将要在

尚未产生的国家用我们所不知道的语言表演！”（摘自《莎士比亚悲剧中的协调统一》，1956年。）

《全是真人真事》(All is True) 这个名字是亨利·沃顿在一封描写1613年6月29日“环球”剧院那场大火的信里给《亨利八世》起的名字，大概是由于开场白里三次强调事件的真实性。

R

忍耐 (Patience) 《亨利八世》中凯瑟琳王后的女仆。她服侍了奄奄一息的王后。（四幕二场）

乳媪 (Nurse) 《泰特斯·安德洛尼克斯》里塔摩拉生下她怀上的艾仑的孩子的三个见证人之一。当乳媪把这初生婴儿抱给他父亲时，为了保守婴儿出生的秘密，艾仑便把她杀害了。（四幕二场）

乳媪 (Nurse) 《罗密欧与朱丽叶》中健谈而言语下流的朱丽叶的友好保姆，名叫安吉莉卡。乳媪尘俗的爱欲是朱丽叶理想的浪漫主义的陪衬，在这方面，她是罗密欧愤世嫉俗和好说笑的朋友茂丘西奥的女性对应人物。她虽是杰出地创造出的一

个人物，却因为背叛了这对恋人的理想而为某些读者所不快。但这与她本人在伦理方面与知识方面的局限倒很一致，与塞缪尔·约翰孙所称之为她性格中“既健谈又不老实”的“细微但又重大的差异”却又是相一致的。

瑞尼埃 (Reigner or Regnier, 1409—1480) 安佐公爵，兼那不勒斯、西西里和耶路撒冷国王。他的女儿玛格莱特嫁给了英国的亨利六世。在《亨利六世》上篇中，瑞尼埃忠实支持法国皇太子和贞德。当萨福克伯爵逮捕了他的女儿玛格莱特时，瑞尼埃默许了她与亨利六世的婚姻。

S

萨克森 (Saxo Grammaticus, 1150? — 1200?) 丹麦诗人、历史学家。他用拉丁文撰写了一部历代丹麦国

王史话《丹麦人的业绩》(约1185—1200)，于1514年在巴黎出版。此前曾以手抄本的形式广为流传。

哈姆莱特的故事见于该书第三、四卷,其梗概如下:霍文迪尔杀死挪威国王娶丹麦公主葛鲁瑟,生了儿子阿姆莱瑟斯。后霍文迪尔为弟弟芬所害,后者同孀嫂结合。阿姆莱瑟斯佯疯伺机复仇,他识破芬用美女试探他的诡计,杀死偷听的密探,并把母亲争取到自己一边。芬又派两人送他去英国,阿姆莱瑟斯巧换密书,让两人替他送死。回国后,在母后的帮助下,他灌醉群臣,纵火皇宫,最后手刃芬,夺回王冠。后来,他在征战中战死。

萨克索的故事是贝勒福雷(François de Belleforest)《悲剧故事》中哈姆莱特部分的直接来源,而后者可能就是莎士比亚之前关于哈姆莱特的英国古剧的素材来源。

萨利蒙(Cerimon) 《泰尔亲王配力克里斯》中的角色。他是以前所一位富裕的贵族和医术高明的大夫,他的令名和善行有口皆碑。当看上去已经死了的泰莎的“尸体”冲到他面前时,他古道热肠,用药品和音乐把她救活过来。泰莎愿意终身修道,萨利蒙指点她前往狄安娜神庙。配力克里斯拜访以弗所的狄安娜神庙时,他证实了泰莎的身份,夫妇二人团聚。萨利蒙在这一场里扮演的角色类似于《冬天的故事》中的宝丽娜。

萨立公爵(Thomas Howard 或 Holland, Duke of Surry, 后为肯特伯爵第三, 1374—1400) 肯特伯爵托马斯的长子。1397年,理查二世封他为萨立公爵。次年,为挑起亨利·波林勃洛克和诺福克公爵之间的仇隙,又委任他为纹章院院长之职。亨利登基后,萨立的爵位被褫夺(1399)。随后,他因参加刺杀亨利王的密谋,被捕后被斩首。

在《理查二世》中,巴各特指责奥

墨尔公爵暗杀葛罗斯特时,萨立为后者辩白开脱(第四幕第一场)。萨立后来参加威司敏斯特长老颠覆亨利的密谋而被杀。

萨立伯爵(Earl of Surry) 《亨利四世》下篇中的人物。在第三幕第一场,国王询问萨立伯爵和华列克伯爵他们是否读过涉及北方叛乱的几封信;但剧中只有华列克的台词,萨立未说话。这个人物可能是阿伦德尔与萨立伯爵托马斯·菲茨伦(Thomas Fitzalan, 1381—1415, Earl of Arundel and Surry)。

萨立伯爵(Earl of Surry) 一英格兰爵位。从12世纪到16世纪曾几易其主。在16世纪为同时又是诺福克公爵的霍华德家族所拥有。1514年,萨立伯爵托马斯·霍华德复得他父亲因追随理查三世而被褫夺的诺福克公爵的封号后,把萨立伯爵爵位传给他的儿子托马斯。1524年,后者在父亲死后继承公爵爵位,他的儿子亨利遂成为萨立伯爵。

在《亨利八世》中,尽管大部分剧情发生的时间当在此后,但其中的萨立伯爵显然是小托马斯。伍尔习为防止他协助岳父勃金汉公爵而派他去爱尔兰;他回国时正赶上这位红衣主教东窗事发,托马斯和他的父亲及其他贵族对他冷嘲热讽,幸灾乐祸(第三幕第二场)。安·波琳加冕时他也在场。

萨雷里奥(Salerio) 《威尼斯商人》中的人物。葛莱西安诺和巴萨尼奥的朋友,是他报告了安东尼奥商船失事的消息,安东尼奥受审一场戏中他也在场。出版于1637年的第三四开本的演员表中有萨莱尼奥和萨拉里诺,但没有萨雷里奥。有人据此认为萨雷里奥是萨莱尼奥或萨拉里诺的讹误。

萨福克公爵(Charles Brandon, 1st duke

of Suffolk, 卒于 1545) 布兰登爵士(Sir W. Brandon)之子, 很长时间深得亨利八世宠幸, 后因与国王的姊妹、法国路易十二的孀后秘密结婚, 使国王与他疏离, 幸有红衣主教伍尔习从中斡旋, 萨福克才得以重受宠信, 但他后来与伍尔习反目。在《亨利八世》中, 伍尔习的密谋败露后, 萨福克及众贵族对他大加奚落(第三幕第二场)。安·波琳加冕时他为大总管(第四幕第一场)。伊丽莎白受洗时也在场(第五幕第五场)。众贵族策划拘禁克兰默时, 他力主慎重从事(第四幕第三场)。此外, 在第五幕第一场, 他还陪同国王游戏。

萨福克伯爵(后为萨福克公爵, William de la Pole, 4th earl and 1st duke of Suffolk, 1396—1450) 萨福克伯爵第二迈克尔之子。其兄萨福克伯爵第三死后, 他继承爵位。他曾随亨利五世和贝德福德公爵参加对法战争, 并在萨立斯伯雷死后成为英军统帅, 亨利六世登基后回国, 娶萨立斯伯雷伯爵夫人为妻。促成亨利王与安佐的玛格莱特的婚姻之后, 在王后的帮助下除掉政敌葛罗斯特公爵。1448 年受封公爵。但是, 玛格莱特立为英格兰王后时安佐和缅甸两地割让法国, 人们因此对萨福克大加责难。此后, 英国在法国的利益相继蒙受损失。萨福克被诉犯有出卖王国罪, 被投入伦敦塔。国王以流放为名试图解救他, 但他的船在途中被拦截, 萨福克被处死。

在《亨利六世》上篇中, 萨福克在国会花园摘下一朵红玫瑰, 参加兰开斯特家族, 在安及尔斯俘获安佐的玛格莱特后, 虽情有所钟, 但自己已有妻室, 因而安排了她同亨利王的婚姻。在《亨利六世》中篇中, 亨利王为报答萨福克的好意, 立他为

公爵。萨福克以巫术罪使葛罗斯特夫人受审, 继而将她流放, 并最终派人暗杀了葛罗斯特公爵。此后, 国王默许萨立斯伯雷和瓦列克流放萨福克的要求。离别之际, 王后玛格莱特向他吐诉衷情。后萨福克在多佛附近海上被一伙船民俘获, 最后被一个叫水忒满的人杀死。剧中萨福克与玛格莱特之间的爱情可能不合史实, 为莎士比亚杜撰。

萨特尼纳斯(Saturninus) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中的人物, 罗马前皇之子, 因泰特斯拒绝当政而即位称帝。他许诺娶泰特斯的女儿拉维妮娅为妻; 但其弟巴西安纳斯声称拉维妮娅同他有约在先, 遂借其出走。萨特尼纳斯同泰特斯的敌人、哥特女王塔摩拉结合。塔摩拉同嬖奴艾伦设毒计诬称泰特斯的两个儿子涉嫌谋害巴西安纳斯而将他们处死。泰特斯为报仇, 诬请萨特尼纳斯和塔摩拉赴宴, 让塔摩拉吃下自己死去的儿子的肉, 后将她杀死, 自己又为萨特尼纳斯所杀, 而萨特尼纳斯则死于泰特斯幸存下来的儿子路歇斯的刀下。

萨穆维尔爵士(Sir John Somerville)

《亨利六世》下篇中的人物。在第五幕第一场, 他报告瓦列克克萊伦斯和他的军队正逼近考文特里。据考, 这一人物的原形为葛罗斯特郡的托马斯·萨穆维尔爵士(卒于 1500 年)。

萨穆塞特公爵(Edmund Beaufort, 2nd duke of Somerset, 卒于 1452 年)

萨穆塞特公爵第一, 约翰·波福的弟弟。他继约克公爵之后任法国摄政王; 但是他在任期间, 英国在法国的许多权益陆续丧失, 因此他在国内很不得人心。1452 年, 亨利六世首次疯癫后, 摄政王约克把他关进伦敦塔。国王康复后, 萨穆塞特又

恢复原位。约克率追随者向王党开战，萨穆塞特在圣奥尔本战役中阵亡。

在《亨利六世》中篇中，萨穆塞特和他哥哥一起继续与约克公爵为敌。萨穆塞特出任法国摄政王后，约克从中作梗，把他撤掉；后又率军胁迫亨利王把他关进塔狱，但当约克晋见国王时却发现他随玛格莱特王后走上前来，并未失去自由。约克与兰开斯特两大家族开战后，萨穆塞特在圣奥尔本战死。

萨穆塞特公爵 (Edmund Beaufort, 4th duke of Somerset, 1438? —1471)

萨穆塞特公爵第三亨利·波福的弟弟。其兄于1464年被约克党人处决后，由他继承爱德蒙(Edmund)这一名号。在《亨利六世》下篇中，国王爱德华同葛雷夫人结婚后(第四幕第一场)，他投身华列克军队，图克斯伯雷一役后被俘获斩首(第五幕第五场)。

萨穆塞特伯爵 (John Beaufort, 3rd earl of Somerset, 后为萨穆塞特公爵, 1403—1444) 萨穆塞特伯爵第一约翰·波福的次子，于1419年其兄亨利死后继承爵位。翌年，他前往英国投身亨利五世座下，但不久被法国人俘获。被赎出后，又跟随亨利六世打仗。1443年被封萨穆塞特公爵，并被委以阿基坦和诺曼底总领。约克公爵被任命为法国摄政王后，萨穆塞特一气之下返回英格兰，于次年死去，很可能死于自杀。

在《亨利六世》上篇中，萨穆塞特先以伯爵，后以公爵出现。在国会花园，当理查·普兰塔琪纳特邀支持他的人同采一朵白色玫瑰时，萨穆塞特同他发生争执，并采一朵红色玫瑰以对。这一争执贯穿全剧。

萨立斯伯雷伯爵第一 (Richard Neville, 1st earl of Salisbury, 1400—1460)

威斯特摩兰伯爵第一，拉尔夫的长子，娶萨立斯伯雷伯爵第四，托马斯·德·蒙塔古特的女儿艾丽斯为妻，并于1429年继承爵位。他们的儿子便是后来的国王拥立者华列克。一段时间，他在皇族和约克家族的斗争中立场暧昧，这显然同他的家族与对垒双方的世交有关。他参加了1447年逮捕葛罗斯特公爵亨弗雷的行动，但1453年亨利疯后，他支持约克摄政，他本人也荣任大法官。国王康复后，他的官职被褫夺，此后一直辅佐约克集团，后在韦克菲尔德受伤后被俘，在庞蒂弗拉克特被处死。

在《亨利六世》中，萨立斯伯雷作为约克集团的一员力主放逐谋杀葛罗斯特的萨福克，并目睹了另一个敌人波福红衣主教的死，后来又在圣奥尔本参加了同皇家部队的战斗。

萨立斯伯雷伯爵第三 (John Montacute, 3rd earl of Salisbury, 1350? —1400) 约翰·德·蒙塔古特爵士(Sir John de Montacute)的儿子，萨立斯伯雷伯爵第二威廉的侄子。因促成理查二世同瓦卢瓦的伊莎贝拉的婚姻而备受国王宠信。1399年，随理查二世前往爱尔兰，因亨利·波林勃洛克进犯英格兰，同国王一道返回弗林特。理查二世在此投降。萨立斯伯雷曾参与威斯敏斯特大主教推翻亨利四世的未遂计划(1400年)，后于赛伦塞斯特为乱民所杀。

在《理查二世》中，萨立斯伯雷同史料记载的一样是理查的忠实支持者，因参与谋杀亨利四世的计划被捕后被处死。

萨立斯伯雷伯爵第三 (William de Longsword, 3rd earl of Salisbury, 卒于1226年) 亨利二世的私生子，约翰王的顾问、朋友。1216年曾

短期加盟企图进犯英格兰的法国皇太子路易。约翰死后,萨立斯伯雷复归本国阵营,辅佐侄子亨利三世及以后的摄政王休伯特·德·伯格。

在《约翰王》中,萨立斯伯雷反对约翰二次加冕。他怀疑国王害死了他的外甥亚瑟,因而随同其他英国贵族一起倒戈法国皇太子路易,后探知路易的毒计而重归约翰麾下。

萨立斯伯雷伯爵第四 (Thomas de Montacute, 4th earl of Salisbury, 1388—1428) 同法国交战时英军中最英勇善战、最受人们喜爱的将领之一,国王拥立者华列克的祖父。在《亨利五世》中,他参加了阿金库尔战役(四幕三场)。在《亨利六世》中,当他从一“窗棂眼里”观察奥尔良城时为炮弹所伤而阵亡(一幕四场)。

萨莱尼奥和萨拉里诺 (Salario and Salanio) 《威尼斯商人》中的人物,安东尼奥和巴萨尼奥的朋友。两人在第一幕第一场,第二幕第四场、第八场及第三幕第一场一同出场,谈到杰西卡出走后夏洛克反应和安东尼奥的船只失踪的消息。在第二幕第六场,萨莱尼奥协助罗兰佐和杰西卡私奔;在第三幕第三场,他见到被捕的安东尼奥,并备述自己的同情之心。

塞内加(Lucius Annaeus Seneca, 公元前4—公元65) 古罗马哲学家、戏剧家。他出身名门,后成为尼禄的老师。除大量论及斯多葛哲学和公民事务的著述外,他一生写了《费得尔》、《美狄亚》、《特洛亚妇女》等九部悲剧。他师承欧里庇得斯等古希腊晚期悲剧家,把剧分为五部分;表演时,演员在舞台上没有动作,而是以轮流对白的方式朗诵精辟有余而失之冗长矫饰的台词;剧情往往涉及犯罪、受罚、通奸、乱伦、谋杀、复

仇等耸人听闻的主题;主人公面对一个或多个对手,但他总有一个可信赖的朋友;神灵、鬼魂等超自然力量对剧中情节起着重要作用;剧中有合唱队。由于悲剧缺少应有的情感,人物形象呆板而无变化,语言重拙不化,这使得塞内加的剧像是一段段雄辩词,而不像戏剧演出。

中世纪作家,尤其是但丁和利德盖特(J. Lydgate)等人,视塞内加为最伟大的悲剧作家之一。他的剧作对文艺复兴时期的戏剧创作产生了极大影响。当时关于古希腊、罗马文学的第一手材料极少,而塞内加是流传下来的唯一一位悲剧作家,于是,戏剧家们只能以他的剧为范本,结合老学究们训释的亚里士多德的片言只语来写作自己的剧本。早期的仿作,如法国加尼埃(C. Garnier)的作品和萨克维尔(T. Sackville)和诺顿(T. Norton)合写的《高布达克》等,或用拉丁文或用本国方言,在学术机构或宫廷演出,观众只有极少数受过良好教育的人。

一部由多人合译的《塞内加悲剧集》于1581年出版。大约在1589年,基德把传奇、密谋和塞内加式的因素相结合,写出可说是伊丽莎白时代最著名的“血与雷”剧本《西班牙悲剧》。基德可能在莎士比亚之前也写过一部《哈姆莱特》(已佚,参见“**乌尔哈姆莱特**(Ur-Hamlet)”条)。

《哈姆莱特》中波洛涅斯说一班戏子演“塞内加的悲剧不嫌其太沉重,普鲁斯特的喜剧不嫌其太轻浮”,这足资证明莎士比亚对这些古罗马作家的熟悉。他在1590年代初期的作品有明显的塞内加影响的痕迹。从《亨利六世》到《理查二世》的一系列历史剧中生硬、矫饰、强烈的悲剧色彩使它们有“**华藻悲剧**”(rhetoric

tragedies)之称。塞内加的《特罗亚妇女》写了有着不同经历、不同痛苦的三代人,这对《理查三世》的情节结构产生了影响。理查杀死安的丈夫而后又向她求爱(第一幕第二场),这同塞内加《疯狂的海格立斯》中吕喀斯(Lycus)杀死麦格拉(Megaera)的父、兄之后向她求爱的情节十分相似。约翰王临终前的话语让人联想到《奥塔山上的海格立斯》中海格立斯的呼喊,而同该剧的英译本就更相像了。后来的《安东尼与克莉奥佩特拉》中也有类似的情节。

莎士比亚的早期悲剧也从塞内加那里汲取了不少养分。《泰特斯·安德洛尼克斯》中残忍可怖的饕宴以及剧中的复仇主题可能源自塞内加《提埃斯忒斯》中阿特柔斯讲的故事。这一故事见于伊丽莎白时代的若干故事集。剧中牺牲俘虏以酬死者复仇之愿的做法在《特罗亚妇女》中就有。《裘力斯·凯撒》全剧弥漫着一种塞内加式的气息。有人指出,受他的著名论文《论幸福》的影响,在莎士比亚的笔下,勃鲁托斯所卷入的与其说是共和思想同专制统治的斗争,毋宁说是天真的幻想同现实的政治之间的冲突。

莎士比亚的后期悲剧同样反映出这位古典戏剧家的影响。《哈姆莱特》一剧包含有引导全剧情节发展的鬼魂、不择手段的恶人、迟疑不决的复仇者、真疯假疯、暗杀和其他暴力场面、哑剧、剧中剧、主人公戏剧性的死等诸多塞内加式的戏剧因素,而且全剧在很大程度上是由一段段警策的雄辩编织而成的。《麦克白》同《海格立斯》和《阿伽门农》两剧在戏剧环境和情绪变化上也有许多相似之处,如睡眠的特殊作用、谋杀者事后的恐惧和反悔、沉重的

犯罪感,认为全世界海水都难以洗刷手上沾有的鲜血的心情以及暴君和英主之间的对比等。此外,《阿伽门农》第五幕中卡桑德拉对于未来的预言让人想起《麦克白》中主人公讲述起初如何陷入诱惑的旁白和看到空中的匕首时的独白;而《阿伽门农》中乳媪的格言“谁助长自己惧怕的事,谁就会罪债高筑”尽可看作是莎剧的主旨。

莎士比亚剧中引用古典神话的方式也有似塞内加。不过,从毕斯托尔塞内加式的高谈及福斯塔夫某些可笑的吹牛可以看出,莎士比亚已经意识到这种风格已不合时尚。

塞琉克斯(Seleucus) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中克莉奥佩特拉的司库。被凯撒召来核对她的财产清单时,他告诉凯撒清单上只登记了一半。

塞维律斯(Servilius) 《雅典的泰门》中泰门的仆人。他试图为向路歇斯借钱未成功(第三幕第二场)。

赛伦斯(Silence) 《亨利四世》下篇中一个乡村法官。在第五幕第三场,在夏禄果园的一次晚宴上他醉酒后满口淫辞浪调,直到福斯塔夫让人把他抬走。莎士比亚可能原本把他的名字写作 Scileus。

赛琉斯(Thyreas) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的人物。第一对开本里叫做西狄厄斯,后被提博尔德根据普鲁塔克的《希腊罗马名人传》改成“赛琉斯”。《安》剧中他是奥克泰维斯·凯撒的朋友,凯撒派他去诱降克莉奥佩特拉,允以满足她提出的任何要求。克莉奥佩特拉同意了,当赛琉斯吻别克莉奥佩特拉的手时,不巧被安东尼看见了,命人把他狠狠一顿鞭打(三幕十三场)。

赛伊男爵(James Fiennes, Baron Say, 卒于1450年) 对法战争中亨利五

世手下的一名军官。亨利六世在位期间,赛伊任宫内大臣。他追随莎福克公爵,被认为应对安茹和曼恩的投降负部分责任。凯德打败史泰福德后,众臣胁迫亨利若不拘禁赛伊他们将倒戈叛民,亨利只得把他关入伦敦塔。1450年,伦敦塔总管斯凯尔斯勋爵把他交给叛民,遂被处死。在《亨利六世》中篇中,赛伊以财政大臣出现。被凯德抓获,以敲诈勒索、出卖英国在法国的属地及开办文法学校毒害青年等罪名,被带下场处死。

赛勒斯(Publius Syrus, 约公元前一世纪) 罗马戏剧家兼警句作者。他的《格言》是一部警句集,对莎士比亚有强烈的影响。他生在安蒂奥克,是奴隶。到罗马后,他的能力很快给他争得了自由。他的剧现已丢失,为他的剧裘力斯·凯撒给了他荣誉。他的《格言》在中古欧洲广泛流传,1514年作为拉丁语课本出版。据查理斯·G. 史密斯统计,莎士比亚有180行诗句与帕布利厄斯·赛勒斯的拉丁语格言相似,包括《特洛伊罗斯与克瑞西达》中俄底修斯关于等级的演说(一幕三场)。

三女王(Three Queens) 《两个高贵的亲戚》中,她们出现在忒修斯(Theseus)和希波吕忒(Hippolyta)的婚礼上。在新娘和她的妹妹爱米利娅的帮助下,女王们说服了忒修斯,替她们向杀害她们丈夫的底比斯国王克利翁复仇(一幕一场)。

三女巫(Three Witches) 即《麦克白》中三个神秘的、幽冥的、夜游的妖婆子,是作者运用超自然事物的艺术手法的具现。这些女巫在一幕一场中开始短暂的出现,接着在一幕三场中,他们在路上拦住了麦克白并向他问候,一个称他为“葛莱米斯爵士”,一个叫他为“考特爵士”,

第三个恭维他为“未来的君王”;然后又向班柯问好,说他“比麦克白低微,可是地位在他之上”,说他虽然不是君王,但他的子孙将要君临一国。在四幕一场中,她们应麦克白的要求,在他面前用妖法唤出了三个幽灵,第一个幽灵头戴钢盔,警告他要留心麦克德夫;第二个是一流血的小儿,告诉他说“没有一个妇人所生下的人可以伤害麦克白”;第三个幽灵为一戴王冠的小儿,手拿树枝,对他说:“麦克白永远不会被人打败,除非勃南树林会向邓西嫩山移动。”所有这些预言在后来的剧情发展中都一一应验。

三路人(Strangers) 《雅典的泰门》中告诉路歇斯泰门破产消息的三路人。泰门的仆人塞维勒斯替主人向路歇斯借钱遭拒绝后,三路人痛斥他们及所有谄媚之徒的行为,说他们“万事总须权熟利害”,而不问良心。

骚士威尔(John Southwell) 教士。因帮助葛罗斯特公爵夫人艾丽诺·科伯姆被指称为危害邦国的行动而被捕,不久死于伦敦塔。在《亨利六世》中篇中,骚士威尔是公爵夫人的魔法师,后被处绞刑。

杀父之子(Son that has killed his father) 《亨利六世》下篇中的人物。当他发现自己在战场上杀死的竟是在敌方从军的父亲时,悲痛欲绝(第二幕第五场)。

莎士比亚喜剧(Comedies) 第一对开本中将14个莎剧称为喜剧,《辛白林》列入悲剧中,全名为《辛白林的悲剧》。1664年,第三对开本中增加了《泰尔亲王配力克里斯》。有的学者将这些喜剧分为早期喜剧(Early Comedies)、浪漫喜剧(Romantic Comedies)、问题剧(Problem Comedies, 或 Problem Plays; 问题剧

又叫阴郁喜剧(Dark Problem)、晚期剧(Last Plays, 又叫传奇剧 Romances)。

早期喜剧(1592—1594):《错误的喜剧》(5)、《驯悍记》(11)、《维洛那二绅士》(2)、《爱的徒劳》(7)。

浪漫喜剧(1595—1600):《仲夏夜之梦》(8)、《威尼斯商人》(9)、《无事生非》(6)、《温莎的风流娘儿们》(3)、《皆大欢喜》(10)、《第十二夜》(13)。

问题剧(1602—1604):《终成眷属》(12)、《一报还一报》(4)。

晚期剧(1608—1611):《泰尔亲王配力克里斯》、《辛白林》、《冬天的故事》(14)、《暴风雨》(1)。

括号中的数字为该剧在第一对开本中的排列顺序。

莎士比亚的悲剧(Shakespeare's Tragedies)

第一对开本的分类有11个是悲剧,排列次序是:《科利奥兰纳斯》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《罗密欧与朱丽叶》、《雅典的泰门》、《裘力斯·凯撒》、《麦克白》、《哈姆莱特》、《李尔王》、《奥瑟罗》、《安东尼奥和克莉奥佩特拉》和《辛白林》。最后一个现在已被分离出来,归到喜剧或浪漫剧。《特洛伊罗斯与克瑞西达》也曾一度被放在悲剧类中,后来也被抽出来,放在历史剧和悲剧之间。既非《辛白林》,也非《特洛伊罗斯与克瑞西达》具有悲剧性质,因为就莎士比亚的悲剧意义来说,主人公最后必须死亡,否则就不是悲剧。《辛白林》事实上是一个典型的詹姆斯时代的悲喜剧,而《特洛伊罗斯与克瑞西达》则是一部喜剧或问题剧。莎士比亚的四部历史剧《亨利六世》、《约翰王》、《理查二世》和《理查三世》倒都有着强烈的悲剧气氛,也与悲剧原则吻合,但它们的情节不是故事,而是历史,是根据史实

创作的,所以被归于历史剧类。当然,我们叫它们为“历史悲剧”也是完全可以的,因为事实上这些剧中有的剧最初的名字就叫做悲剧,如《理查二世的悲剧》和《理查三世的悲剧》便是。

莎士比亚作品编辑(Editors of Shakespeare)

1623年:第一对开本,约翰·海明斯和亨利·康德尔编。

1632年:第二对开本,编者不详。

1663年:第三对开本,编者不详;1664年第二版中增加了《泰尔亲王配力克里斯》和6个伪托的剧本。

1685年:第四对开本,编者不详。

1709年:尼古拉斯·罗武,6卷,八开本。

1725年:亚历山大·蒲伯,6卷,四开本。

1733年:刘易斯·西奥博尔德,7卷,八开本。

1744年:托马斯·汉默,6卷,四开本。

1747年:威廉·沃伯顿,8卷,八开本。

1765年:撒缪尔·琼森,8卷,八开本。

1768年:爱德华·卡佩尔,10卷,八开本。

1773年:乔治·斯蒂文斯,10卷,八开本。

1790年:埃德蒙·马龙,10卷,八开本。

1803年:第一集注本,21卷,琼森·斯蒂文斯,由艾萨克·里德编辑。

1813年:第二集注本,21卷(系第一集注本的再版)。

1821年:第三集注本,21卷,马龙,由詹姆斯·波斯韦尔编辑。

从第一对开本的出版到第三集注本的出版,历时200年,但17世纪的读者只有依靠印刷粗糙、错误很

多的对开本,或四开本(如果有的话)。对那些未曾以四开本印刷的剧本来说,第一对开本是唯一版本,其质量也超过已出版的完全是“劣质”四开本(如《亨利六世》中、下篇、《亨利五世》、《温莎的风流娘儿们》)。但对其他剧本来说(尽管海明斯和康德尔宣称他们提供了莎剧的绝对数目,跟莎士比亚设想的一样),第一四开本一般说来更好一些,因为第一对开本的印刷者通常采用刚出版的四开本(虽然它常参考提白本或原始草稿),并且增加了错误。

第二对开本根据第一对开本印刷,尽管对拼写、格律、舞台指示作了改正,但大多数以前的错误保留下来了,又犯了一些新错误;不过,有600处修改得很好。

第三对开本根据第二对开本印刷,第四对开本根据第三对开本印刷,错误大增,版本越来越多讹误。

18世纪编者作的第一个修改是用更灵活的形式印刷使莎剧易于阅读。通常是八开本,6至10卷不等。从罗武到卡佩尔,编者们关心的主要是校勘。这方面罗武是第一人,他可以取得很多成就,但由于他主要依据讹误多的第四对开本,因此大多是猜测。他写作了第一本莎士比亚生平的书,给剧本增加了统一的舞台指示,完成了剧中人名单。蒲伯根据罗武的版本研究,对几个四开本进行了核对,但价值不大。西奥博尔德是第一个莎士比亚学者,他校对四开本,做了大量出色的修订,还研究了莎剧的来源和写作年代。汉默依据西奥博尔德的版本,凭直觉出发。沃伯顿也使用西奥博尔德的版本,却对他进行诽谤中伤,增加了“他自己毫无根据的假设”。约翰孙以沃伯顿的版本为基

础,但过于懒惰,要么没有校对加以改进,要么不仔细研究莎士比亚的生平和戏剧;但他那篇卓越的序言却很有价值。卡佩尔是最后一个重要的修订者,他第一个充分认识到四开本的重要性,花了30年的时间收集和修订四开本。

卡佩尔还是第一个杰出的莎士比亚学者,他运用如米尔斯的《帕拉迪斯·塔米阿》、书业登记册、贺林希德、诺什的《普鲁塔克》和意大利小说等材料,不仅研究四开本,还研究伊丽莎白时代的文学。斯蒂文斯和马龙继承卡佩尔开创的工作,寻找原始资料,系统研究“所有从未阅读过的材料”,以期发现有助于研究莎士比亚及其作品的东西。斯蒂文斯利用约翰孙的版本,引用莎士比亚同时代的人的观点,加以阐述,1778年的第二版中包含大量新材料。马龙的《确定莎剧写作顺序的尝试》非常重要,他依据亨斯洛的文件、宴乐记录、达尔威治的“情节”和其他当时的记录,第一个写作了论述伊丽莎白时代戏剧的专著。马龙为三种集注本所写的三篇绪论是18世纪传给19世纪的无价宝。

18世纪第一次注重莎士比亚的版本,以及莎士比亚的生平和时代,注意他的戏剧,但未注意诗歌。头两个集注本就未出诗歌卷,在第三集注本第20卷中才有莎士比亚诗歌。19世纪早期的批评家,尤其是柯勒律治和赫士列特非常重视诗歌,开创了审美批评的时代。

19世纪有许多版本,最重要的是克拉克、格洛弗和赖特的《剑桥版莎士比亚》(1863)和H. H. 弗内斯的《新集注本》(1871—?),两书都非常出色,各具特点。

20世纪最重要的版本也许是《耶鲁版》、《阿登版》、《新阿登版》和《新

剑桥版)。

莎士比亚的早期喜剧 (Shakespeare's Early Comedies) 莎士比亚早期喜剧是:《错误的喜剧》、《驯悍记》、《维洛那二绅士》和《爱的徒劳》。《仲夏夜之梦》有时也列入此中。

莎士比亚戏剧中的古典神话 (Classical Myth in Shakespeare) 文艺复兴时期,读者阅读任何诗歌或散文,几乎都要遇到古典神话。它为感官诗(sensuous poems)提供主题,为严肃的论文提供道德范例。莎士比亚第一部署名出版的作品《维纳斯与阿都尼》写于1593年,题献给骚桑顿伯爵,它以富丽雕琢的手法复述一个神话。这种手法在欧洲大陆上已广泛流行,在英国这一类型是由托马斯·洛济的《斯库拉变形记》(1589),尤其是马洛未竟之作《希罗与林达》(1593)所确立的。后者虽然直到1598年才印刷,但其手稿已广为人知。《维纳斯与阿都尼》一问世,便风靡一时,仅次于《希罗与林达》。

像这类型的大多数诗歌一样,《维纳斯与阿都尼》取材于奥维德的《变形记》,主要故事来源于第10卷。热情的维纳斯和冷淡的阿都尼的概念可能借鉴了第4卷萨尔玛基斯和赫尔玛佛罗狄斯的故事。熊的故事在第8卷中有记载。但长诗的主要思想是莎士比亚本人的,与他的十四行诗和早期戏剧是一致的。尤其是叙述沾满露水的野兔时所描写的真实的田园风光,就是莎士比亚本人的体会。当香汗淋漓的维纳斯满怀热情而又滔滔不绝地叙述她的爱情追求时,莎士比亚似乎比马洛始终如一地超然,更加冷静理智,更倾向于玩弄修辞和机智。与奥维德相比则更加明显。正如斯宾塞、查普曼(他完成了《希罗与林达》)的诗歌

和琼生的假面剧一样,文艺复兴时期诗歌、绘画、雕塑对神话的处理,具有广泛复杂的寓意和象征。由于受到批评界迷醉神话和象征的影响,许多批评家在《维纳斯与阿都尼》中发现了不同的象征主题,从相对的爱与美的理念到人的堕落,其中一些主题可能是该诗具备的,但最早的评论并未超过奥维德的色情主题。在非神话的《鲁克丽丝受辱记》中,莎士比亚一反《维纳斯与阿都尼》的构思,表现了一个成为男性淫欲的牺牲品的无辜女性。

研究剧本里的神话典故应该记住:不管是伟大作家还是平庸作家,使用神话典故在整个欧洲,其主要概念和意义都是一样的。神话是一种语言,一种凝炼的表达方式,它体现和描绘了自然元素与自然力量,尤其是以超人的方式表现人的美德与邪恶。神话中的人物也许可以称为天使的异教对应物,受到良好教育的人非常明白这些神是因撒旦而堕落的恶天使,但产生他们的神学传统并不限制他们的文学功能。他们可以是邪恶的、中性的或善良的。但不管怎样,他们象征着超越人类界限的力量、美和激情,从基督教信仰和道德观的价值于限制中解放了想象力,尽管缺乏道德感。另一方面,他们乐于被基督教传统同化,因为异教神话如黄金时代和洪水的神话好像是《圣经》真理的变种。对那些虔诚的诗人,如斯宾塞和弥尔顿来说,牧羊神潘可能就代表基督这位善良的牧羊人。不管《维纳斯与阿都尼》是否有哲学主题,莎士比亚在戏剧中像乔叟一样,很少注意大多数人所理解的神话的寓意。两位诗人所看中的,主要是个人而非抽象的学院概念。当然,在寓意与道德范例中有微弱的联系,但莎士比

亚很少超过其基本的为人熟知的意义。

莎士比亚在为大众舞台写的剧本中大量使用神话说明他的大部分观众都能理解这些神话。文法学校(包括斯特拉福的文法学校)全部进行古典教育(见“莎士比亚的教育”),莎士比亚读过或可能读过大家都非常熟悉的拉丁文作家的作品。正如现代戏剧家可能随意提到弗洛伊德原理一样,莎士比亚也可能随意提到古典神话。在这一点上他与一大批戏迷心是相通的。此外,无论是在剧院里还是剧院外,许多神话都广为传播,哪怕是下层观众不用书本,也能懂一点皮毛。特洛伊战争中的人物,比起玫瑰战争(Rose War)的大将军更为人熟悉。

对莎剧中使用典故的多少进行比较没什么意义与启发,因为它的成份是多种多样的。比如:各剧的素材和人物是不一样的,习惯性名字出现的频率也不一样(如随处可见的丘比特),提法有的简单有的复杂。不过,给出一个简单的目录还是有益的。按 R. K. 鲁特《莎剧中的古典神话》(1903)的统计,出现典故最多的剧本是:《特洛伊罗斯与克瑞西达》56 个,《泰特斯·安德洛尼克斯》53 个,《安东尼与克莉奥佩特拉》39 个,《爱的徒劳》38 个,《仲夏夜之梦》37 个,《辛白林》31 个,《无事生非》30 个,《威尼斯商人》28 个,《皆大欢喜》27 个,《科利奥兰纳斯》26 个,《罗密欧与朱丽叶》、《终成眷属》、《泰尔亲王配力克里斯》各自均为 25 个。这个统计并不表明神话出现的频率与剧本的优劣有什么联系,也不是莎士比亚“试验时期”的标志,虽然早期有几个剧本使用典故属于最多之列。莎士比亚许多大悲剧并没有出现在这个名单上,这

些悲剧中神话出现得更少。《裘力斯·凯撒》5 个,《哈姆莱特》19 个——不包括剧中人的台词,《奥塞罗》11 个,《李尔王》7 个,《麦克白》8 个。问题在于这些典故的诗意和戏剧性。

莎剧的神话可以大致分为横向的和纵向的。第一种方式就是简单地分为可笑的和严肃的引喻。在历史剧、喜剧和悲剧中,它们都可能出现。文艺复兴运用神话主要是指在严肃处使用,但用神话开玩笑也是很普遍的。这二者并没有真正的矛盾。文艺复兴时代,对古代道德智慧或神话中的理想美的钦佩与大不敬完全和谐共存。毕斯托尔(《亨利四世》下篇第 2 幕第 4 场,169 行)和《仲夏夜之梦》中皮拉摩斯和提斯柏的表演,《皆大欢喜》中罗瑟琳对两位著名恋人特洛伊罗斯和林达的嘲弄(第 4 幕第 1 场,97 行),桃儿将福斯塔夫比作赫克托、阿伽门农和九大伟人感到欣喜万分(《亨利四世》下篇第 4 幕和第 2 幕第 4 场,236—239 行),俾隆论述爱情时那段半开玩笑半浪漫的妙语(《爱的徒劳》第 4 幕第 3 场,339 行),这些不同的例子体现了两种浮夸风格,是对先前写作模式的戏拟。同样的神话在不同的上下文中可以表达不同的情感,或严肃,或滑稽。爱挖苦的茂丘西奥可以说罗密欧“瞎眼的丘比德的箭已把他当胸射中”,催促他“借着丘比德的翅膀,高高地飞起来”。但同样的形象与另外的人再度出现在特洛伊罗斯充满性欲的台词中,则显得轻佻:

我在她的门口踟蹰,
像一个站在冥河岸边的游魂,
等待渡船接引。啊,请你做我的
船夫卡戎,
赶快载我到那片乐土

我要徜徉在百合花的中央
享受我的本分！啊，好潘达洛斯
啊，

请你从丘比特的肩上拨下彩翼，
陪我飞到克瑞西达身边！

（《特洛伊罗斯与克瑞西达》，第3
幕第2场，9—16行）

莎剧神话的纵向性或历时性有一个基本的发展模式，不过也有很多例外。他对神话的严肃处理自然是与他的文学观、想象力和道德感同步发展的。它摆脱了文艺复兴时期古典主义的学究气，表现出多才多艺的独特的创造性。在最早的剧本中，从马洛式的夸张中可以看到作者还不成熟，常常缺乏马洛那种充满激情的想象力，引喻缺乏戏剧性联系，或不是作为戏剧性细节来构思。比如，塔尔博的豪言壮语在舞台上是很常见的。当他即将死在法国人手上时，他对他倔强忠诚的儿子说：“既然如此，你就学伊卡洛斯的榜样，紧跟在他父亲代达罗斯的身边”（《亨利六世》上篇第4幕第6场，54行）。大量的引喻只是一种诗意的措词。文艺复兴时代运用神话变化很小，如“大海”仍用“尼普顿”这一名字。即使在莎士比亚最成熟的剧本中也可以看到这种情况，如玛克·安东尼回忆他过去的伟大时说：

我曾用我的剑，

宰割世界，驾着战舰，

在绿色的尼普顿的背上建立城市。

（《安东尼与克莉奥佩特拉》第4
幕第14场，57—59行）

莎士比亚早期和晚期剧本中许多简洁的引喻在更高的层次上表达了人的或超人的理想，这是神话的主要功能之一。因此，哈姆莱特在给母亲看他被谋杀了的父亲的肖

像，并将它与克劳狄斯的肖像进行比较时，要他母亲：

你看这一个的相貌多么优雅，
海披里安的卷发，朱威的前额，
像战神玛斯一样威风凛凛的眼睛，

像降落在高吻穹苍的山巅的神使
墨丘利一样矫健的姿态。

（《哈姆莱特》第3幕第4场，55—
59行）

有时，这种简洁的引喻，也可以赋予一个扩大的含义。魏斯教授认为，通过塞内加的戏剧以及一般常识而为人熟知的希腊神话英雄赫拉克勒斯的不同成分可以与伊丽莎白时代和詹姆斯一世时代戏剧中的高贵人物融合在一起。莎士比亚的许多比喻基本上意义不大，但当哈姆莱特认识到行动的英雄才是完美的时，某些引喻则获得了，或者应该获得更深刻的含义。不过，当他说：

我父亲的弟弟一点也不像我父亲
正如我一点也不像赫拉克勒斯。

（第1幕第2场，152—153行）

或者在与鬼魂谈话后，他宣称身上的每一块肌肉“都像涅墨亚的狮子的筋骨一样坚硬”，或者在奥菲莉娅墓中遇到雷欧提斯时他说：
这些都不用说了。

赫拉克勒斯愿干什么就干什么，

猫总是要叫的，狗总是要闹的。

（第5幕第1场，313—315行）

这些引喻是否取得了充分的效果，还是一个问题。《安东尼与克莉奥佩特拉》运用神话引喻质高量大，通过赫拉克勒斯这一形象取得了出色的效果。按照普鲁塔克的记载，安东尼“这位罗马的赫拉克勒斯”（第1幕第3场，84行）被人当作他的先辈，受到追怀。当读者（观众）没有看到他们所希望的事情时，将赫拉克勒斯与吕狄亚女王翁法勒联系起

来,这两个词就造成了强烈的印象。安东尼运气不佳时,他的士兵对“空中的乐声”大惑不解,一个人解释到:

这是安东尼崇拜的赫拉克勒斯,
现在离开他了。

(第4幕第3场,15—16行)

在普鲁塔克的著作中,这是酒神的音乐和歌曲,莎士比亚将其变为赫拉克勒斯,从而具有很强的戏剧色彩,并且富于诗意。后来,克莉奥佩特拉的背叛导致了安东尼的毁灭,痛苦的安东尼呼喊到:

涅索斯的毒衣披在我的身上,
我的先祖教给我你的愤怒。

让我把利卡斯悬挂在月亮的尖角上。

用这双握过最沉重的武器的手,
征服我最英雄的自己。这妖妇必须死。

(第4幕第12场,43—47行)

此处塞内加的赫拉克勒斯变成了莎士比亚的。

同一主题的三种变化显示出莎士比亚想象力和艺术发展的不同阶段。这种变化贯穿于莎士比亚的大半创作生涯。早期血腥悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》中,无情的塔摩拉把自己与其残酷的情人艾伦看作:

正像狄多和她的流浪王子
受到暴风雨的袭击,
躲避在一座秘密的山洞里,
我们也可以彼此拥抱在各人的怀里。

(第2幕第3场,21—25行)

塔摩拉此刻想起维吉尔并没有内在的联系和戏剧性。然而在明朗的月光下,罗伦佐和杰西卡的对话,情景交融,生动感人,抒情性强,很切合这对年轻恋人的心情。莎士比亚的狄多显然是以乔叟笔下被遗忘的

亚丽阿登为原型的:

正是在这样一个夜里,
狄多手里执着杨柳,
站在辽阔的海滨,
招她爱人回到迦太基。

(《威尼斯商人》,第5幕第1场,
9—12行)

但是,体现了莎士比亚运用神话的最高水平,具有高度的戏剧性和深刻的悲剧性的是《安东尼与克莉奥佩特拉》。莎士比亚的埃涅阿斯(安东尼)并没有抛弃狄多(克莉奥佩特拉)去寻找罗马,然而他仍然失去了世界,也失去了狄多(如他所认为的)。于是他命令手下人杀死自己:

爱洛斯——我来了,我的女王——
爱洛斯,等等我!

灵魂偃息于花朵之处,我们将携手相亲,

用我们活泼的神情引起幽灵们注目,

狄多和她的埃涅阿斯将要失去追随的人群,

到处是我们遨游的地方。

(《安东尼与克莉奥佩特拉》第4幕第14场,50—54行)

还有两段可以表明年轻的模仿的诗人与成熟的有特色的诗人之间的区别。《驯悍记》中仆人给斯赖看的富于诱惑力的图画正是奥维德的描写风格:具体而又优美:

阿都尼站在流水旁,
西塞利娅隐身在芦苇里,
芦苇似乎因受她的气息的吹动
在那里摇曳生姿。

或是在荆棘丛中漫步的达芙妮,
她的腿为棘刺所伤,仿佛真的在流血,

伤心的阿波罗见到这幅景象,潸然泪下,

那血和泪被画工描绘得栩栩如生。

(序幕第2场, 52—55, 59—62行)

但在《冬天的故事》的半神话半田园的背景中, 古代的神祇与英格兰春天的到来一起复活了:

普洛塞庇那啊,

现在正需要你惊惶失措中

从狄斯车上坠下的花朵。水仙花燕子归来前就已大胆开放,

丰姿招展迎着三月之和风; 暗色的紫罗兰

比朱诺的眼睑, 或者西塞利娅的气息

更甜美; 苍白的樱草花,

未曾看见光明的福波斯在中天大放荣辉,

以未嫁之身奄然长逝。

(第4幕第4场, 116—124行)

在斯宾塞的作品中, 还有其他类型的神话, 莎士比亚并未模仿。如果他跟许多同时代人一样, 仅仅照搬书本, 他就不是莎士比亚。他最好的作品没有一点书卷气, 丰富的想象力, 意味深长的灵感, 只可意会不可言传。

山普孙(Sampson) 《罗密欧与朱丽叶》中的人物, 凯普莱特的仆人。他对着亚伯拉罕和鲍尔萨泽咬拇指而引起一场械斗, 从而导致爱斯卡勒斯亲王关于街上斗殴的禁令。

山兹勋爵(Lord Sands) 《亨利八世》中的人物。在第1幕第3场和第4场, 出席伍尔习的宴会前, 他同宫内大臣一起嘲讽欧洲大陆的时尚; 在第2幕第1场, 他随同其他贵族为临刑的勃金汉公爵送别。这一人物的原形可能是威廉·山兹爵士。他于1526年受封男爵, 同年接替华斯特侯爵任宫内大臣, 但在莎剧中, 华斯特好像自始至终担任这一职务。

删除(Deletion) 在现存曾属于某一剧团的剧本手稿中, 要删除的段落有的划叉表示, 更常见的是用竖线, 或者在左边空白处用括号标出。假如在印刷时后两种符号被看作是一个任意的符号, 排字工就可能不管它。于是删除的段落就被印刷出来。这样, 同一台词就可能出现两种版本。著名的例子是《爱的徒劳》第4幕第3场中俾隆那一大段台词。

商人(Merchant) 《雅典的泰门》里的一位小角色, 他受到了泰门慷慨的庇护(一幕一场)。

神殿莎士比亚(Temple Shakespeare)

莎士比亚全集版本之一, 共40卷, 编者为伊斯拉·歌伦兹(Israel Gollancz), 出版于1896年(见哥伦兹条)。

圣一莫尔(Benoit de Sainte-Maure)

法国12世纪行吟诗人, 著有《特洛伊传奇》(1160)。特洛伊罗斯和布里西达(即克瑞西达)的故事最早见于这一诗作。它是薄伽丘《菲洛斯特拉托》的材料来源之一, 而且通过乔叟成为莎士比亚《特洛伊罗斯与克瑞西达》的材料来源之一。

圣女贞德(Joan of Arc.) 本名拉·普赛勒(La Pucelle, C. 1412—1431)。法国圣女和女英雄。贞德是法国道勒密地方一个叫杰奎斯·德雅克的农民的女儿。她受圣迈克尔、圣玛格丽特和圣凯瑟琳的启示, 奉命要把英国侵略军从法国驱逐出去。1429年, 贞德去见法国皇太子查理。得到查理和教会的支持, 她带领一支军队进军奥尔良, 击溃敌人。第二年, 她在一次抵御战中被俘。查理忘恩负义, 丝毫没有采取行动搭救她, 她被勃艮第人卖给英国人, 最后在鲁昂给烧死。

《亨利六世》上篇中, 贞德被当作

“一位圣女”介绍给法国皇太子。她拒绝了皇太子的求爱，解除了奥尔良的重围，说服了勃艮第公爵为了法国同胞的利益而舍弃英国人。五幕三场里的安及尔斯战役中，她召唤出众幽灵，愿将她的灵魂、躯体和一切都交给它们，只求它们保佑法国人取胜。但众幽灵弃她而去，她被约克擒获。在法庭上，她说她“不是牧羊的村夫所生”，“乃是皇族的苗裔”，“从降生以来就是一个处女”。可当她被判以火刑处死时，她则又声称自己“是个孕妇”。在被押下时，她对英国和英国人高声咒骂道：“叫你们居住的地方永远见不到太阳的荣光，叫你们的周围尽是黑暗和死亡的阴影，叫各种各样的灾祸逼你们去上吊，或者折断你们的颈项！”

圣奥尔本镇长 (Mayor of St. Alban's)

在《亨利六世》中篇里，他把骗子辛普考克斯送交给国王。辛普考克斯的骗局被戳穿后，镇长便奉命叫人拿鞭子抽这骗子一顿。

诗人 (Poet) 《裘力斯·凯撒》中一个无名姓的冒失、卖弄的打油诗人。他打断将军们的争论，吟出一段关于爱情和友谊的蹩脚诗。勃鲁托斯被这个“胡诌几句歪诗的傻瓜”激怒，命令他滚出营帐，可凯歇斯却被他逗乐，容忍了这个可怜虫（4幕3场）。普鲁塔克叙述说，诗人马卡斯·法涅斯强行进入将军们的营帐，并引用了老内斯特从荷马的《伊利亚特》中学来的几句诗。

另一诗人是《雅典的泰门》中一个次要角色。在一幕一场里，他享受泰门的资助，五幕一场中他听到有关泰门的金子的传说，便去恩人的洞穴，企图恢复他们的关系，泰门把他赶走了。

《诗歌》 (Poems) 对《维纳斯与阿都

尼》(1593)、《鲁克丽丝受辱记》(1594)和《凤凰与斑鸠》(1601)的总称，《情女怨》和《爱情的礼赞》也理所当然保留于该名下。《诗歌》不包括十四行诗。在第一对开本中没有这些诗歌，实际上直到18世纪这些诗歌才发表。这个名称最早见于本·琼生1640年出版的一本诗集：《诗歌：作者威廉·莎士比亚绅士》。然而该诗集没有《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》，却收进了许多被误认为莎士比亚的诗歌。收在集内的张冠李戴的莎士比亚诗歌还很多，其中有纪念一个伦敦啤酒商埃利亚斯·詹姆斯的悼词，和所谓的非顿十四行诗。

《十四行诗》 (Sonnets) 莎士比亚所作的十四行诗，共154首。

版本。 《十四行诗》唯一可信的版本是由索普(T. Thorp)于1609年出版的四开本。此前，据书商同业公会登记簿记载，埃德加(E. Edgar)曾于1600年1月3日为一本名为《爱情》的书登记，作者为J. D.，“其中附有W. S.所作的若干首十四行诗”。该书已亡佚。这里的J. D.可能是戴维斯爵士(Sir John Davies)，W. S.可能是威廉·史密斯(参见该条)，也可能是莎士比亚。索普的版本在书商同业公会登记簿中的记载如下：“5月20日托马斯·索普为一本《莎士比亚的十四行诗》的书注册，该书将由威尔逊师傅和公会理事洛尼斯师傅经手印刷。”这一版本的扉页上写道：“莎士比亚的十四行诗。此前从未印行。伦敦。埃尔德(G. Eld)为托·索印刷，由居住在基督教堂门的约翰·赖特出售(有的本子上作‘由威廉·阿斯普利出售’)。1609年。”该版本很可能是根据诗人亲笔手稿或一个细致的誊本印的，可能同莎刷好的四开本相仿佛。

原诗稿(1600年)显然系暗中窃得,印刷时也未经作者审校。其中第138首和第144首曾于此前在由后来出版第一对开本的杰格德(W. Jaggard)和他儿子于1599年编辑出版的多人抒情诗合集《热情的朝圣者》中出现。但两首诗同索普的版本中不尽一致,第144首中差异之处尤多。学者们普遍认为,就两首诗的可靠程度而言,杰格德的诗集不及1609年索普的四开本。

1609年版本的著作权并非无懈可击,其中若干首诗或者因为艺术水平低劣,或者因为有伤败教化之虞而时常被人划在其他诗人的名下;而莎学界所谓的“裂解派”(Disintegrators)尤其善于从中发现其他诗人的手笔。不过,上述观点并无确凿证据。

1640年,出现了第二个《十四行诗》的版本,即本森(J. Benson)的本子。其中除其他诗人的作品外,只收有莎士比亚的八首十四行诗,而且次序全部重新安排,并加上《美的颂歌》、《摧残一切的时间》等标题。这一版本的质量不及1609年的四开本。

创作时间。 莎士比亚十四行诗的创作时间未知。米尔斯(F. Meres)于1598年曾提到莎士比亚所做的“在他的密友当中传阅的精美十四行诗”。由此可知,到这时,莎士比亚的部分或多数或全部154首十四行诗都已完成。但今天已很难确定索普的版本中哪些诗曾为众人传阅;其中有些涉及受诗人的无耻行为,显然不便公诸于世。1591年,锡德尼爵士《爱星者与星星》出版后,诗人们蜂起效尤,竞作十四行诗。1592年,丹尼尔(S. Daniel)的《迪莉娅》和康斯托布尔的《狄安娜》率先面世。在此后的三年间,陆续

出版的十四行诗集竟达20余部之多。以后这一浪潮渐趋式微,到1597年,十四行诗的形式已无多少人问津。文学史上这一十四行浪潮成为后来人们推测莎士比亚《十四行诗》创作时间的主要依据之一。多数学者相信,莎士比亚当时投身于这一热潮,曾与众诗人一同逞才竞艺,因而认定他的《十四行诗》的创作时间应在1592—1595年这一阶段。

其次,有的学者以对《十四行诗》风格的研究——包括同剧作的比较——为依据,试图确定它的创作时间。在莎士比亚的早期剧作中,常有一种急于在十四行诗这一领域一试身手的强烈愿望。仅在《爱的徒劳》一剧中就有七首十四行诗;有的插入大段的台词之中,有的作为独立的情诗出现。他的早期剧作与两首长诗在思想、词藻及意象等方面同他的《十四行诗》有许多相似之处。这一事实也说明,《十四行诗》的创作时间当在1592—1595年之间。有的学者根据剧作家写作风格的发现指出,到1597年时,莎士比亚已全身心投入戏剧创作,无暇染指这一过时的诗体了。

再次,诗中喻指的史实为学者们的研究工作提供了证据。第107首时常被称作指示时间的一首诗,“人间的月亮已度过被蚀的灾难”,(The mortal Moon hath her eclipse endured)可能指伊丽莎白女王安然度过西俗常说的63岁“大关口”,这一年是1596年;也可能指女王崩驾,这一年是1603年。霍特森则认为上引诗句喻指常列成半月型编队的西班牙无敌舰队被击败,这样就把莎士比亚《十四行诗》的创作时间提前到了1588—1589年。威尔逊认为,第124首结尾的双偶句“被时

光愚弄的人们,起来作证:你们毕生作恶,却一死得干净”意指误入歧途、策划1605年11月5日火药阴谋案的耶稣会会士。若此说成立,那么至少到1606年初,莎士比亚仍不断传诗给他的朋友。

此外,莎士比亚致诗的人和《十四行诗》中所讲的事引出种种说法,而这些说法又反过来成为划定诗歌创作时间的依据。索普把全部154首诗分作两部分。前126首是致给一个年轻人的,其中前17首吁请他娶妻生子;第40—42首说朋友夺走了诗人的情人;第78—86首写一位同行诗人与他争获朋友的垂青,朋友似乎又是作者的保护人。第127—152首大体是致作者的情人、一位深肤色贵夫人的。第153首和154首为同一首咏丘比特的希腊短诗的两译,有人认为并非由莎士比亚所译。人们通常认为,诗中的朋友就是诗所呈献给的人W. H. 先生。骚桑顿伯爵亨利·娄塞斯雷(Henry Wriothesley, 3rd earl of Southampton, 1573—1624)和帕姆勃洛克伯爵威廉·赫伯特(William Herbert, 3rd earl of Pembroke, 1580—1630)常被拉来充当这一角色,尽管他们都不应被称作先生,而且前者名字的缩写当为H. W.,而不是W. H.。90年代初期,骚桑顿的监护人伯利竭力促成他同自己的外孙女维尔小姐(Lady E. Vere)的婚约,骚桑顿坚决不从,于1594年偿付5,000英镑巨资而解约。次年,同弗农(E. Vernon)偷情私通。因此,在1592—1594年间,莎士比亚或许曾写诗以助伯利的计划。从1595年起,有人曾怂恿帕姆勃洛克娶宫内大臣亨斯顿的外孙女卡利(E. Carey)为妻,但同样以失败而告终。在此前后,帕姆勃洛克的父母或许会要求莎士比

亚写诗劝说儿子娶妻成家。

虽然所依的根据各个有别,但多数学者认为,《十四行诗》的创作时间应在1592—1598年之间。

诗体渊源。到莎士比亚时代,十四行诗的形式在西方文学中已有300年的历史。把莎士比亚的作品置于这一背景上来考查无疑会增进我们对这些诗作的认识。十四行诗的开山鼻祖彼特拉克创立了这一诗体的若干套数。他的《歌集》中几乎全部317首诗都是致给一个半实半虚的女性劳拉的。他匠心独运,巧作安排,这些诗作仿佛合讲一个不幸的爱情故事;每首诗涉及一个片断。莎士比亚未必曾亲炙这些十四行的意大利文原作,但很可能通过魏特和萨利伯爵结识了彼特拉克,因为他们的诗有许多实际是后者作品的翻译。1591年,锡德尼爵士的十四行组诗被人以《菲利普·锡德尼爵士的爱星者与星星》为名偷偷付印。锡德尼的组诗继承了彼特拉克的套数,把自己同德弗罗(P. Devereux)即后来的里奇夫人的爱情安在爱星者与星星的名下写了出来。莎士比亚显然读过锡德尼的诗集,不过有些学者发现丹尼尔的《迪莉娅》对他的影响似乎更大。丹尼尔先有28首十四行诗附在《爱星者与星星》之后印行,次年又独自出一集子,收35首诗。有人在莎士比亚的作品中发现他刻意模仿丹尼尔婉艳诗风的痕迹,如他对奇喻(conceit)和着意新巧的修辞手段的爱好就是明显的例子。此外,学者们还从两位诗人的作品中发现类似的意象和把一首首诗串联起来的相似手法。不过,丹尼尔诗中的人物形象若隐若现,苍白而不可寻;而莎士比亚笔下的人物形象却有血有肉,呼之欲出。

另一个重要的影响来源是奥维德

的《变形记》。在莎士比亚时代有戈尔丁的译本刊行于世。莎士比亚最常咏叹的便是存在于奥维德、贺拉斯以及彼特拉克的作品中的主题之一——永恒。这一主题基于这样一种观念：诗人在诗中对保护人的颂扬使他在世间万古流芳，这是生命免遭时间侵蚀的唯一手段。在莎士比亚的《十四行诗》中有 13 首涉及这一主题。如第 55 首中说：

没有云石和王公们金的墓碑
能够和我这些强劲的诗比寿；
……

在第 64 首，又同奥维德一样，用大海不断剥蚀陆地的意象来感喟在永恒的变化面前万物皆空的事实：

当我眼见那欲壑难填的大海
一步一步把岸上的疆土侵蚀，
……

毁灭便教我再三地这样反省：
时光终要跑来把我的爱带走。

这种万物的脆弱易变从另一角度观之则变成了“时间的胜利”。“胜利”（triumph）本指古罗马时为战胜敌人的战士举行的盛大庆典。彼特拉克以虚幻的笔调写了贞洁、死亡、荣名、时间及永恒的庆典；莎士比亚则独独歌颂时间的胜利，这表明他对万物易变易逝这一悲凉感受的刻骨铭心。

题材。莎士比亚的十四行诗共计 154 首，其中最后两首是同一首希腊讽刺短诗的不同改写，原诗见于一部收有 300 多个诗人的 4500 首作品的即兴诗选集。许多现代学者认为其余的 152 首构成一个结构紧凑的小型剧，具有自传性质。小型剧中有三个人物：诗人；他的朋友，可能是一个出身豪门的贵族；一个深肤色贵妇。前 126 首是致朋友的书信；第 127 首到 152 首是描述那位

女性的，很可能也是写给朋友的。起初，诗人受贵族青年的父母的委托，给他写了 17 封诗体信，力劝他娶妻生子。这样，他同这个孩子气的贵族由相识而成挚友。这种关系历经波折，先是另一个诗人前来争宠；而后，这位英俊的纨绔公子同诗人的情人暗结相好，至此，“剧情”达到高潮。一段时间两人平分秋色，互不相知。诗人得知实情后，原宥了朋友的行为，但痛斥情人的放荡和欺诈，诅咒她在自己身上激发的情欲。最后，诗人断绝了同情人的关系，而同朋友重修旧好。

形式。开文艺复兴时期十四行诗之风的彼特拉克把自己的每一首诗分作两部分：前八行由两节四行诗组成，押 abba 韵；后六句由两节三行诗组成。莎士比亚的十四行诗不同于彼特拉克体，而是由三节四行诗外加一个双偶句构成，每行 10 个音节。这一形式首先由魏特爵士引入英国诗坛，后经萨利伯爵之手渐臻完善。都铎时期的十四行诗诗人几乎无一例外都采用这一形式。莎士比亚的十四行诗常在每一节末有一意义上的停顿，在第二节末尤其如此。最后的双偶句有时总结全诗意蕴，有时引入布鲁克（T. Brooke）所说的“一个出人意外的否定”，而多数诗作则是用最后两行把全诗骤然拉回到现实。莎士比亚对这一诗体驾轻就熟，他的诗饱含丰富多变的音乐美。

评论。莎士比亚抛弃了彼特拉克诗中一些冗赘的定式。他没铺陈求爱者遭拒绝后的痛苦，很少推衍辗转反侧的不眠之夜，而是力图用自然中的美好事物来设喻描摹情人的美。相反，他在第 21 首中讥讽那些陈腐的比喻；在第 130 首中又说：

我情妇的眼睛一点不像太阳；
珊瑚比她的嘴唇还要红得多；
……

莎士比亚的十四行诗有半数以上摆脱了彼特拉克的阴影，从而得以书写属于自己时代的新的内容。他“为了那些长埋在夜台的亲朋”而流泪（第30首）；因缺乏“这人的渊博，那人的内行”而自惭形秽（第29首）。更引人瞩目的是他袒示他对深肤贵妇的迷恋纯粹出于肉欲，而纵欲之后紧接着是反感和懊恼。然而，最使他痛苦的是她的欺骗和不忠。尽管他识破她心口不一，但他不愿承认事实：

我爱人赌咒说她浑身是忠实，
我相信她（虽然明知她在撒谎），
……

他断绝同她的关系后，诅咒她在自己身上激起的肉欲，他知道这是“把精力消耗在耻辱的沙漠里（第129首）。他在灵魂的最深处搜寻，而又发现他必须“拿无用时间来兑换永久租期”（第146首）。

在这些格调高拔的诗作中，莎士比亚超越了同时代人的思想感情；而在背后支撑诗作主题的是若干人所皆知的观念，这其中最重要的可能要数造化的完满性（Plenitude）。莎士比亚坚信这一观念，因而对自然万物感到欢欣不已。这可以解释朋友不育子嗣给他带来的不快。在他看来，生殖传后是一种自然美德。他提到生殖器官时言词坦然，令人唾舌。

时间(Time) 《冬天的故事》中一个致辞者，起歌唱队的作用，填补三幕到四幕之间隔断了的时间空隙，像桥一样把两幕很自然地连

接了起来。四幕开场时，“时间”叙述已经过去16年，里昂提斯仍在悔恨自己不该嫉妒；被扔掉的女儿潘狄塔现在已长大成人，“出落得丰秀超群”。

史比德(Speed) 《维洛那二绅士》中凡伦丁的傻仆。他陪主人一同去米兰并告诫他普洛丢斯也钟情于西尔维娅，最后同主人一起为众强盗所俘。

史密斯(Smith) 《亨利六世》中篇中一织工、杰克·凯德的党羽。他抓来“切特姆地方之书吏”，并怂恿凯德处死了他。

史泰福德(Simon Stafford, 卒于约1630年) 印刷商。他曾承印《亨利六世上篇》的第二四开本(1599)和莎士比亚《李尔王》的素材来源《李尔王正传》(True Chronicle History of King Leir)(1605)。

史蒂文斯(George Steevens, 1736—1800) 学者，莎士比亚作品的第八位校订者。曾相继在伊顿公学和剑桥大学就学。1766年，史蒂文斯以莎剧四开本为基础校订出版《莎士比亚的二十部剧》。1773年，又以约翰逊校订的版本为蓝本，加进自己的学术成果，推出十卷本莎士比亚戏剧全集，1778年修订重印(10卷)，1785年经他的朋友里德(I. Reed)修订再次重印(10卷)。1790年马龙校订的版本问世后，有口皆碑，赞誉不绝。这促使他对自己的版本作了最后一次修订增补，于1793年出版(15卷)。史蒂文斯同约翰逊博士、加里克等当时许多文人既有友谊也有怨隙；他为莎剧中一些插科打诨的片断加以引伸发挥，作出更为低俗淫露的解释，然后安在两个无辜的僧人名下，为自己赢得“迫克注家”(the Puck of Commentator)的雅号。史蒂文斯是首先

对四开本进行认真研究的学者之一,他同卡佩尔和马龙一起从根本上扭转了以前学者只注意对开本的方法。他对伊丽莎白时代的文学造诣精湛,很少有人能望其项背。他的版本共 1778 页,而前言竟达 346 页。该版本的价值通过前言的目录便可见出一斑:

德罗肖特(M. Droeshout)刻莎士比亚头像,转载自 1623 年对开本。

约翰逊的序言。

史蒂文斯的导言。

德克《古尔的角帖书》(the Gull's Hornbook)关于英国古代剧坛部分节选。

环球剧院,选自佩皮斯藏书中《从安特卫普远眺伦敦》。

早期希腊罗马古典作品译作目录。

科尔曼译泰伦斯剧作附录(与莎士比亚的文学修养有关)。

1623 年对开本中海明斯和康德尔的献辞。

海明斯和康德尔的序言。

蒲伯序言。

西奥博尔德序言。

汉莫序言。

沃伯顿序言。

史蒂文斯编《二十部剧》所附导言等。

罗武著《莎士比亚传》。

宗谱纹章局手稿。

莎士比亚剧诗破格(Licences)现象等,转载自赖默的《费得尔》及其手稿。

莎士比亚头像,依 1640 年诗集中马歇尔所作头像复制。

复制的莎士比亚手迹。

莎士比亚轶闻,转载自奥尔迪斯手稿等。

法默关于被认为是莎士比亚所作

的一本小册子的记述,及关于沃顿著《巴瑟特传》上一段文字的各种评论。

对于法译莎士比亚全集前言若干部分的看法。

有关莎士比亚家族的文件记载。

格兰杰编《莎士比亚肖像目录》。

古今论莎士比亚诗(附注等)。

古今莎剧版本目录;根据莎剧改编的剧本目录;孤篇评论文章等目录。

书商同业公会登记簿中莎剧注册记录。

爱德蒙·马龙先生著《被认为是莎士比亚所作的剧本写作次序试考》

史蒂文斯的另一重大贡献是把《泰尔亲王配力克里斯》列入莎士比亚真作之内。他的这一版本成为以后学者宝贵的参考文献。1803 年和 1813 年第一、第二集注本(参见该条)都以它为基础而成,1821 年的第三集注本也吸收了他的注释。不过,他的版本并未收莎士比亚的诗作,对此,他尖刻地解释说“即使议会制订出最严厉的法令,也难以迫使读者去读它们。”

史泰福德爵士(Sir Humphrey Stafford)

受封后任加来总督。返回英格兰后,随即被凯德义军杀死。在《亨利六世》中篇中,史泰福德和弟弟威廉率王军于布莱克希思与凯德的部队展开战斗,兄弟二人双双阵亡。

史泰福德爵士(Sir Humphrey Stafford,

1439—1469) 约克党人,但因撤出派往约克郡平定一次起义的部队而被爱德华四世处死。他是被凯德义军杀死的史泰福德兄弟的堂弟。在《亨利六世》下篇中,爱德华王命他征召军队(第四幕第一场)。第一幕第一场,约克公爵谈到的战死的史泰福德勋爵来自兰开夏郡,和他

不是一个人。

试金石 (Touchstone) 《皆大欢喜》

中弗莱德里克的宫廷里一个聪明的小丑,他以嘲笑态度看待人类的虚伪浮华,讽刺那些浪漫蒂克的奇异幻想,戏谑宫廷中那种装腔作势华而不实的态度。但是他自己也没能完全把自己和人类的诸多弱点分开,在他陪伴着西莉娅和罗瑟琳到了亚登森林后,却用他自己的古怪可笑的方式,追求一个村姑奥德蕾,并和她结了婚。他在剧中不仅是滑稽小丑角色,也是一个富有哲理的世态评论者。

侍童 (Boy) 《亨利五世》中次要角色

福斯塔夫的跟班。二幕一场侍童唤来毕斯托尔和耐儿帮他把讨厌的主人福斯塔夫抬到床上。后来随尼姆、巴道夫和毕斯托尔来到哈弗娄战场。他看不惯这些人的偷盗行为,下决心离开他们谋一个好点的差使(三幕一场)。尼姆和巴道夫犯罪被处死之后,侍童与毕斯托尔一道在战场上露面。毕斯托尔俘虏了一个法国士兵,侍童给他们当翻译(四幕四场)。毕斯托尔走后他准备与穿号衣的男仆一起看守帐篷以防法国人偷袭。

收场白 (Epilogue)

剧末对观众的正式致词。莎士比亚有 10 个剧本都有收场白,它们是:《仲夏夜之梦》(迫克致词)、《皆大欢喜》(罗瑟琳致词)、《亨利五世》(致辞者致词)、《终成眷属》(法兰西国王致词)、《特洛伊罗斯与克瑞西达》(潘达洛斯致词)、《泰尔亲王配力克里斯》(老人致词)、《暴风雨》(普洛斯彼罗致词)、《亨利四世》下篇(角色身份不明,可能一舞者致词)、《亨利八世》(一身份不明之演员致词)。

致收场白者通常是剧中一主要人物。他对剧本表示歉意,请大家包

涵;接下来也许是为国王祈祷(如《亨利四世》),然后跳小步舞。有时——至少在查理一世时期——还要预告下一出剧。1647 年出版的鲍蒙和弗莱彻的第一对开本的诗序中可以清楚地看到这一点:

收场白后,一人上台,

告诉大家,下出剧目。

16 世纪末似乎更喜欢用收场白,而不用开场白。如约写于 1597 年的《赫丘利诞生记》中说:“时新收场白,开场白再不用了。”

悲剧没有收场白。

莎剧中《第十二夜》和《亨利四世》下篇的收场白最为有名。《第十二夜》的收场白是小丑唱的歌“当初我是个小儿郎”,幽默欢快洒脱。《亨利四世》下篇的收场白否认虚构的福斯塔夫像历史上的约翰·欧尔卡苏爵士,“欧尔卡苏是为宗教殉身的,我们演的不是他。”

首相 (Lord Chancellor) 《亨利八世》中,

托马斯·莫尔爵士被提名接替伍尔习的首相职位(三幕二场)。伍尔习担任枢密院的首相时,他企图将坎特伯雷大主教克兰默投入监狱(五幕三场)。历史上,伍尔习是 1515 至 1529 年间的大法官;他的后继者是托马斯·莫尔爵士。托马斯·莫尔爵士 1532 年辞退后,由托马斯·奥德利爵士接替,任职到他 1544 年去世。他是安·波琳受加冕期间的大法官。在他之后,是托马斯·赖奥斯特利。

抒情时期 (Lyrical Period)

所谓的莎士比亚“抒情时期”指的是他创作《维纳斯与阿都尼》、《鲁克丽丝受辱记》和十四行诗的时期,即大约 1593 至 1596 年,属于这个时期创作的剧作则有《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》、《理查二世》及《仲夏夜之梦》,这些剧作是其所有剧作中最为抒情

的。《威尼斯商人》最后一幕看来标志着这个时期的结束，而经过下一时期严格的散文后，诗便成了各剧的要素且无法分离。歌曲的情形则不一样，它们的使用虽很有戏剧效果，但却不是对白的部分，并常出现在后期的传奇剧与早中二期的喜剧中。

书吏(Clerk of Chatham) 《亨利六世》中篇里的角色。他由于犯有“会写会念还会记账”的罪行，被约翰·凯德绞死(第4幕第2场)。

庶子奥尔良(Bastard of Orléans)

让·杜诺瓦(1402—1468)的别称，奥尔良公爵路易的私生子。在其辉煌的军人生涯期间，曾帮助贞德收复奥尔良，此后在对英国人的战斗中取得过许多胜利。由于多年成功的军事行动，使他得以把英国人逐出法国。在《亨利六世》上篇里，他把贞德引见给太子，说她是“圣女”，奉天命派遣来把英国人逐出法国(一幕二场)。

水手(Mariner) 《冬天的故事》里一水手，他所搭乘的海船把安提哥纳斯送到“波希米亚的荒漠”以抛弃那小孩潘狄塔。在三幕三场出场的这位水手警告安提哥纳斯说暴风雨即将发生，而海岸上则会有吃人的野兽。

水手长(Boatswain) 《暴风雨》中一位妙趣横生、精力充沛的小官。乘着皇族贵客的海船遇到了凶猛的暴风雨。水手长不愿这些贵客们打扰他工作，高喊道：“好好地待在舱里吧；你们简直是跟风浪一起来和我们作对”(一幕一场)。

水忒满(Waltar Whitmore) 《亨利六世》中篇里一个海盗水手，在海上抓获萨福克时被弄瞎了一只眼睛，出于报复，他砍掉了萨福克的脑袋(四幕一场)。但据哈勒意见，在这

一事件中不是无名的水忒满，而是第四对开本中的“瓦特满·惠克摩尔”(Water Whickmore)。

斯赖(Christopher Sly) 《驯悍记》序幕中烂醉的补锅匠。酒醉后，被抬到一贵族府邸，换上华丽的衣着；醒来发现四周都是自己的仆人，身边还有一个娇妻告诉他他刚从长达15年的疯癫中清醒。喜剧《驯悍记》就是演来供他消遣、以防旧病复发的。(参见“《驯悍记》：题材来源”(“Taming of the Shrew”: Sources)条)

莎剧的素材来源、旧剧《驯悍妇》中有一个叫斯赖的人物。在斯特拉福也有姓斯赖的人。史蒂芬·斯赖便是科姆(W. Combe)于1610年试图在威尔科姆(Welcombe)圈地时派去挖水渠的劳工之一。

斯汤顿(Howard Staunton, 1810—1874) 记者、莎学学者。他曾编辑出版三卷本莎士比亚全集和照相平版印刷的第一对开本摹真本(1866)，并著有《莎士比亚回忆》(Memorials of Shakespeare, 1864)。

斯纳格(Snug) 《仲夏夜之梦》中一雅典细木工匠。因为他“记性不大好”，因而在戏中戏里扮演“只要嚷嚷就算了”的“狮子”。

斯诺特(Tom Snout) 《仲夏夜之梦》中一雅典补锅匠。在戏中戏里起初让他扮演皮拉摩斯的父亲(第一幕第二场)，而实际演的是“墙”(第五幕第一场)。

斯兰德(Abraham Slender) 《温莎的风流娘儿们》中的人物，夏禄的傻侄儿。他欣然接受夏禄要他向安·培琪求婚的怂恿，但无力自为，全然依赖夏禄和麦文斯的安排。这门亲事得到安的父亲赞许，他安排这对年轻人趁着众人在温莎林苑愚弄福斯塔夫的混乱中私奔。安巧设计

谋骗过父亲,同范顿私奔,而同斯兰德一同出走的则是一个装扮成精灵的男童。这一形象的原型可能是韦特(W. Wayte)。

斯卡拉(Bartolomeo Della Scala, 卒于1304年) 出生于意大利维罗那豪门德拉·斯卡拉即斯卡利杰家族。据说罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧就发生在他执掌家族的时期(1301—1304)。《罗密欧与朱丽叶》中的爱斯卡勒斯是德拉·斯卡拉的讹误。

斯特莱托(Strato) 《裘力斯·凯撒》中勃鲁托斯的仆人。在腓利比平原,其他仆人都逃走后,勃鲁托斯请求斯特莱托帮助他自杀;斯特莱托与主人握手后把剑立于地上,勃鲁托斯扑上去自杀身亡。(第五幕第五场)

斯塔佛林(Robin Starveling) 《仲夏夜之梦》中一雅典裁缝。他认为血淋淋的场面不应搬上他们排演的短剧中。最初安排他提堤柏斯的母亲,实际演出时饰月亮,但他刚开口就被观众打断,早早下场(第五幕第一场)。

斯丹法诺(Stephano) 《暴风雨》中那不勒斯王阿隆佐“酗酒的膳夫”。在第二幕第二场,凯列班和特林鸠罗见斯丹法诺手持酒瓶,慌忙挤在一起躲在衫子下面,他疑为“生四条腿的什么怪物”“在发疟疾”,并拿出酒来为他们治病。凯列班喝一口他的“琼浆玉液”后许诺他若杀死普洛斯彼罗就把该岛交给他统治。普洛斯彼罗在他洞前挂满华服,使他忘记自己的恶念。爱丽儿派若干精灵化作猎犬追逐三人。最后,斯丹法诺和他的同伙被普洛斯彼罗仁慈处置。

斯丹法诺(Stephano) 《威尼斯商人》中鲍西娅的仆人,在第五幕第一场,他告诉罗兰佐鲍西娅即将回到

贝尔蒙特。

斯诺德姆(Thomas Snodham) 《托马斯·克伦威尔勋爵》第二四开本(1613)和《鲁克丽丝受辱记》第五四开本(1616)的承印人。他活跃于1603—1625年间,娶伯比(Cuthbert Burby)的妹妹为妻,卒于1625年。

斯梅西克(John Smethwicke, 卒于1641年) 伦敦书商。第一对开本(1623)和第二对开本(1632)的出版人之一。斯梅西克的经营活动主要是在1596—1640年期间,曾多次因出售特许专售书籍而遭处罚,但后来逐渐发迹。1631年被推选为书商同业公会的低级理事,1635年改任高级理事,1639年擢升为会长。他一度是威廉·杰格德(W. Jaggard)的兄弟约翰的搭档。1607年尼古拉斯·林(N. Ling)把《驯悍记》、《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》诸书的版权转让给他。他后来出版了《哈姆莱特》的三种四开本:第三四开本(1611)、第四四开本(时间不详)、第五四开本(1637);和《罗密欧与朱丽叶》的三种四开本:第三四开本(1609)、第四四开本(时间不详)、第五四开本(1637)。

斯凯勒斯(Scarus) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的人物,安东尼的部下将佐。他描述了克莉奥佩特拉的舰队在阿克兴溃逃的惨状(第三幕第八场)。他对安东尼始终忠诚不二,英勇善战,克莉奥佩特拉许赠一副金甲(第四幕第八场)。

斯诺登兄弟(George and Lionel Snowden) 印刷商。但他们的印刷行,后由奥克斯(N. Okes)于1608年前后盘买。《李尔王》于1607年11月27日由巴特(Butter)和巴斯比(Busby)注册,但1608年出版后,扉页上没有印刷人的姓名,仅有斯诺登—奥克斯印刷行的标志。因而实

际承印者可能是斯诺登兄弟或奥克斯。(参见“奥克斯(Nicholas Okes)”条)

斯丹莱爵士 (Sir William Stanley, 卒于1495年) 斯丹莱男爵托马斯之子。他早先支持爱德华四世,不愿效忠继位的理查三世。波士委一战,他率3,000人马支援里士满伯爵亨利,使战局扭转,但他后来与沃贝克谋反,事败后被亨利七世以叛国罪斩首。在《亨利六世》下篇,斯丹莱掩护爱德华四世从米德尔汉堡逃出,但无台词(第四幕第五场)。在《理查三世》中,克利斯朵夫称他为反对理查王阵营中“有名的贵人”之一(第四幕第五场)。

斯丹莱爵士 (Sir John Stanley, 卒于1458或1459年) 在《亨利六世》中篇里,他解送被放逐的葛罗斯特公爵夫人前往男儿岛。根据史料记载,艾丽诺可能被交由他的父亲、当时任该岛总督的托马斯·斯丹莱爵士监管。

斯丹莱爵士 (Sir Thomas Stanley, 即后来的德比伯爵第一,1435?—1504) 发妻为华列克的姊妹艾丽诺·内维尔,后续娶里士满伯爵夫人玛格莱特·波福。他惯于见风使舵,趋炎附势,先后辅佐亨利六世、爱德华四世、爱德华五世和理查三世,后又背叛理查,转而支持他的继子里士满伯爵,即即位后的亨利七世。1485年,后者登上王位后,酬以德比伯爵。在《理查三世》中,斯丹莱逢迎僭主理查:“我从来没有、也决不会背叛你”,但理查并不信任他,把他的儿子乔治扣为人质,胁迫他纠集人马对付里士满(第四幕第四场)。

斯克鲁普爵士 [Sir Stephen Scroop (或作 Scrope), 卒于1408] 博尔顿的斯克鲁普男爵第一理查之子,威尔特郡伯爵之弟。他同威尔特郡伯

爵等人在波林勃洛克得势后仍对理查王保持忠诚。但他后来又获得新国王的信任,被委以爱尔兰副总督。在《理查二世》中,斯克鲁普向国王报告了其追随者布希、格林和威尔特郡伯爵被杀的消息(第三幕第二场)。

斯克鲁普男爵 [Henry le Scroop (或作 Scrope), 3rd Baron, 1376?—1415] 马尚的斯克鲁普男爵第二斯蒂芬的长子,哈尔王子即后来的亨利五世的密友和信从。但不知为什么,他后来参与了剑桥伯爵谋杀国王的阴谋。事败后,同剑桥伯爵、葛雷爵士一起被杀。在《亨利五世》中,他以斯克鲁普勋爵出现,和剑桥、葛雷一起接受法国人贿赂,密谋暗害亨利王,但事情败露,三人均被处死。(第二幕第二场)。

斯凯尔斯男爵第七 (Thomas de Scales, 7th Baron, 1399?—1460) 兰开斯特家族的忠实追随者。曾在对法战争中征战多年;回国后为保护亨利六世于1450年征募军队与凯德率领的义军对抗;十年后为保卫伦敦塔顽强抵抗萨立斯伯雷指挥的约克党军队,最后因粮绝投降,为几个伦敦船民所杀。在《亨利六世》上篇中,有人禀报斯凯尔斯在奥尔良城前被法军俘获(第一幕第一场)。在《亨利六世》中篇中,凯德的起义军逼近伦敦时,他受命守卫伦敦塔(第四幕第五场)。

四开本 (Quarto) 印刷术语,通常略作Q或4°,表示书的大小。四开本的书页约为一张印刷纸的四分之一,每张印刷纸的正反两面各印4页,然后折两次,成为4张8页。由于原来纸张的大小不同,切后的书页也大小不一。在莎士比亚时代,四开本约7英寸宽、9英寸长,是理想的出版剧本规格。

在出版第一对开本之前,有18部莎士比亚戏剧出版了四开本(如算《驯悍记》“差的四开本”,共19部)。出版第一对开本时遗漏了《配力克里斯》,1609年出了四开本。《维纳斯与阿都尼》(1593)、《鲁克丽丝受辱记》(1594)和《十四行诗》(1609)的初版也是四开本。

由于早期的编辑们几乎完全依赖于莎士比亚戏剧的对开本,常常忽略了四开本,所以在现代学者们力图建立权威性文本的尝试中,四开本的作用日益重要。在解决文本难题时,即使所谓“差的四开本”也大有助益。

下面是出版第一对开本前已知莎士比亚戏剧、十四行诗和诗歌的全部四开本和八开本的书单:

1593 《维纳斯与阿都尼》,四开本第一版,菲尔德

1594 《亨利六世》中篇,四开本第一版(差的四开本),克里德为米林顿出版

《鲁克丽丝受辱记》,四开本,菲尔德为哈里森出版

《驯悍记》,四开本(差的四开本)肖特为伯比出版

《泰特斯·安德洛尼克斯》,四开本第一版,丹特尔为怀特和米林顿出版。

《维纳斯与阿都尼》,四开本第二版,菲尔德

1595 《亨利六世》下篇,四开本第一版(差的四开本;实际是八开本),肖特为米林顿出版

1595? 《维纳斯与阿都尼》,八开本第一版(不完整),菲尔德为哈里森出版

1596 《驯悍记》,四开本第二版(差的四开本),肖特为伯比出版

《维纳斯与阿都尼》,八开本第二版,菲尔德为哈里森出版

1597 《理查二世》,四开本第一版,西姆斯为怀斯出版

《理查三世》,四开本第一版,西姆斯为怀斯出版

《罗密欧与朱丽叶》,四开本第一版(差的四开本),丹特尔出版

1598 《亨利四世》上篇,四开本第一版,肖特为怀斯出版

《爱的徒劳》,四开本第一版,怀特为伯比出版

《鲁克丽丝受辱记》,八开本第一版,肖特为哈里森出版

《理查二世》,四开本第二、第三版,西姆斯为怀斯出版

《理查三世》,四开本第二版,克里德为怀斯出版

1599 《亨利四世》上篇,四开本第二版,斯塔福德为怀斯出版

《爱情的礼赞》,可能是八开本第一版和第二版(附莎士比亚诗五首),贾德森为贾格德出版

《罗密欧与朱丽叶》,四开本第二版,克里德为伯比出版

《维纳斯与阿都尼》,八开本第三版,肖特为李克出版

《维纳斯与阿都尼》,八开本第四版,布雷多克为李克出版

1600 《亨利四世》中篇,四开本,西蒙斯为怀斯和阿斯普雷出版

《亨利五世》,四开本第一版(差的四开本),克里德为米林顿和巴斯比出版

《亨利六世》中篇,四开本第二版(差的四开本),西蒙斯为米林顿出版

《亨利六世》下篇,四开本第二版(差的四开本),怀特为米林顿出版

《鲁克丽丝受辱记》,八开本第二和第三版,哈里森出版

《威尼斯商人》,四开本第一版,罗伯茨为怀特出版

《仲夏夜之梦》,四开本第一版,奥

尔德或布雷多克为费希尔出版

《无事生非》，四开本，西蒙斯为怀斯和阿斯普雷出版

《泰特斯·安德洛尼克斯》，四开本第二版，罗伯茨为怀特出版

1601 《凤凰与斑鸠》，四开本第一版，菲尔德为布朗特出版

1602 《亨利五世》，四开本第二版(差的四开本)，克里德为帕维尔出版

《温莎的风流娘儿们》，四开本第一版(差的四开本)，克里德为琼生出版

《理查三世》，四开本第三版，克里德为怀斯出版

《维纳斯与阿都尼》，八开本第五版(日期不详)，布雷多克为利克出版

《维纳斯与阿都尼》，八开本第六版，罗沃思为利克出版

《维纳斯与阿都尼》，八开本第七版，洛温斯为利克出版

《维纳斯与阿都尼》，八开本第八版，为利克出版

1603 《哈姆莱特》，四开本第一版(差的四开本)，西蒙斯为林和特伦德尔出版

1604 《哈姆莱特》，四开本第二版，罗伯茨为林出版

《亨利四世》上篇，四开本第三版，西蒙斯为劳出版

1605 《理查三世》，四开本第四版，克里德为劳出版

1607 《鲁克丽丝受辱记》，八开本第四版，奥克斯为哈里森出版

《驯悍记》，四开本第三版(差的四开本)，西蒙斯为林出版

1608 《亨利四世》上篇，四开本第四版，为劳出版

《李尔王》，四开本第一版，奥克斯或斯诺登为巴特尔出版

《理查二世》，四开本第四版，怀特

为劳出版

1609 《泰尔亲王配力克里斯》，四开本第一和第二版，怀特为戈萨恩出版

《罗密欧与朱丽叶》，四开本第三版，为史密斯威克出版

《十四行诗》和《情女怨》，四开本，埃尔德为索普出版

《特洛伊罗斯与克瑞西达》，四开本，埃尔德为博奈恩和沃利出版

1611 《哈姆莱特》，四开本第三版，为史密斯威克出版；四开本第四版，为史密斯威克出版，日期不详

《泰尔亲王配力克里斯》，四开本第三版，斯塔福德出版

《凤凰与斑鸠》，四开本第二版(载于大不列颠年鉴)，奥尔德为朗斯出版

《泰特斯·安德洛尼克斯》，四开本第三版，奥尔德为怀特出版

1612 《爱情的礼赞》，八开本第三版，贾格德出版

《理查三世》，四开本第五版，克里德为劳出版

1613 《亨利四世》上篇，四开本第五版，怀特为劳出版

1613? 《罗密欧与朱丽叶》，四开本第四版，可能为史密斯威克出版

1615 《理查二世》，四开本第五版，为劳出版

1616 《鲁克丽丝受辱记》，八开本第五版，斯诺德哈姆为杰克逊出版

1617 《维纳斯与阿都尼》，八开本第九版，斯坦斯比为巴雷特出版

1619 《亨利五世》，四开本第三版(差的四开本，日期误印为1608年)，贾格德为佩维出版

《亨利六世》中、下篇，四开本第三版(差的四开本)，贾格德为佩维出

版

《李尔王》，四开本第二版(日期误印为1608年)，贾格德为巴特尔出版

《威尼斯商人》，四开本第二版(日期误印为1600年)，罗伯茨为贾格德出版

《温莎的风流娘儿们》，四开本第二版(差的四开本)，贾格德为琼生出版

《仲夏夜之梦》，四开本第二版(日期误印为1600年)，罗伯茨为贾格德出版

《泰尔亲王配力克里斯》，四开本第四版，贾格德为佩维出版

1622 《亨利四世》上篇，四开本第六版，珀富特为劳出版

《奥瑟罗》，四开本，奥克斯为沃克利出版

《理查三世》，六开本第六版，珀富特为劳出版

有时为学者们讨论时提及方便起见，把八开本纳入四开本序列，因此《维纳斯与阿都尼》的版本不是按四开本第一、第二版，八开本第一、第二版排列，而是按四开本第一、二、三等版排列。

每部作品的连续版本文本，大部分只是根据前一个版本重新印刷。越来越多的人认为许多以前出版的对开本都是根据四开本排印的，而四开本又是根据那些修改得面目全非的、供提白员用的手稿进行了增、减的。

苏格兰王马尔康三世(King of Scotland Malcolm III, 1093年去世) 邓肯一世的长子。1040年在其父驾崩而麦克白登上王位时，马尔康逃到英格兰。后来，他率兵杀回苏格兰，于1057年战胜并杀死麦克白，登上王位。他在位期间，大部分时间忙于战争以确保其王国的独立地位，后

来战死于阿尔尼克附近。在《麦克白》里，马尔康的父亲封他为肯勃兰亲王和王位的继承人。但在邓肯被谋杀后，马尔康逃到了英格兰，同时其弟道纳本则逃到了爱尔兰，结果他们便被怀疑是其父亲的谋杀者。

缩减本(Cuts) 亨弗雷·莫斯利在卜蒙和弗莱彻作品集第一对开本(1647)的书商致词中写道：

在人们提出异议之前，我必须回答的一件事就是：这些悲剧和喜剧在上演之前，(经作者同意)演员根据情况省略了某些场景和段落。当好朋友要一册时，他们后来(也可能立刻)就抄下他们扮演的部分。

这种情况据估计莎剧也遇到过，如未以四开本的形式印刷过的《麦克白》可能就是缩短了演出的本。

索尔普(Thomas Thorpe, 1570—1635) 伦敦出版商，1609年，通过不为人知的途径获得了莎士比亚十四行诗的手稿，并于是年出版。诗集前面，索尔普写有致“Mr. W. H.”的献辞，说他是“下面刊行的十四行诗的唯一促成者”。不言而喻，这位 Mr. W. H. 就是提供诗稿的人，但他是谁？这在文学史中留下了一个谜一样的难题。

索列纳斯(Solinus) 《错误的喜剧》中的以弗所公爵。由于两座城市彼此敌对，他依照律法判处在以弗所登陆的叙拉古商人伊勤死刑。若后者不能在一天之内筹齐1000马克的赎金就要被处死。剧终时，喜剧里的错误一一解开，人物身份真相大白，公爵豁免了伊勤的死罪。

索鲁斯伯爵(John Talbot, 1st earl of Shrewsbury, 1388—1453) 古德里奇卡斯尔的塔尔博男爵理查的次子。他曾跟随培福公爵出征法国，取得许多胜利，1429年在帕泰被法军俘获。两年后获释，他又参加

了勃艮第公爵在法国西北部的成功战役。塔尔博在攻克波尔多及周围地区之后兵败被杀。

在《亨利六世》上篇中，他被表现为英军首领。奥凡涅伯爵夫人设下

圈套，试图出其不意抓获他反而为他所制。他击败贞德，再度攻克卢昂后，亨利封他为索鲁斯伯雷伯爵。最后，他试图攻取波尔多时阵亡。

T

塔尔博 (John Talbot, 1413? —1460)

英国战争史中的名将。亨利六世时因作战有功受封为索鲁斯伯雷伯爵。在莎士比亚历史剧《亨利六世》上篇中，他是一员英勇善战、忠于祖国的猛将。战争中，用智逃脱了奥凡涅伯爵夫人为他设下的陷阱，后又因懦夫福斯托夫的叛逃在帕台一役中而一度被贞德俘虏。脱逃后，重振军威，收复了卢昂。最后由于英国朝臣之间的互相倾轧，得不到援军，在争夺波尔多战役中被贞德包围，和他的年幼儿子小塔尔博双双战死。莎士比亚笔下的塔尔博父子为国捐躯的英雄形象，真正惊天地而泣鬼神，催人泪下。

塔摩拉 (Tamura) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中的哥特皇后。她和她的三个儿子都被泰特斯作为俘虏带回了罗马。为了给战死的21个儿子报仇，泰特斯处死了她的大儿子阿拉勃斯。不久塔摩拉得到罗马皇帝萨特尼纳斯的宠幸而封为皇后，便寻找机会报仇，和她带来的嬖奴摩尔人艾伦勾结，设下圈套，让她的两个儿子先杀死泰特斯的女婿巴西安纳斯，又把他的女儿拉维妮娅轮奸并砍掉她的双臂。然后又通过皇帝萨特尼纳斯处死泰特斯的两个儿子。泰特斯本人也被艾伦捉弄砍掉了自己一只手。为了报仇，泰特斯

用计杀了塔摩拉两个儿子，用他们的血肉和骨头做成人肉包子，宴请皇帝和皇后。席间泰特斯杀死塔摩拉，萨特尼纳斯杀死泰特斯，又被泰特斯的儿子路歇斯所杀。

塔狱卫队长 (Lieutenant of the Tower)

《亨利六世》下篇中，亨利王被囚禁在伦敦塔时的看管者。亨利王被华列克释放出来时，这位卫队长请求亨利王对他宽恕(四幕六场)。史实上的这一人物可能是约翰·蒂普托夫特或蒂伯托夫特(John Tiptoft or Tibetoft)。蒂普托夫特生于1427年，约克郡人，1499年被封为沃斯特伯爵一世。爱德华四世登基后，蒂普托夫特被提升为伦敦塔的总管。1470年，他宣布吊死和钉死克莱伦斯公爵的20名追随者后，以“英国的屠杀者”而闻名遐迩。爱德华逃跑后，这位伦敦塔的总管本人也给囚禁在塔中并被绞死。

台维 (Davy) 《亨利四世》下篇中的角色，夏禄的仆人，照管夏禄的法律事务、农场和家务。他劝主人多多照应温科特村的威廉·维泽的案件。他解释说，虽然维泽是个大大的坏人，但“一个坏人要是朋友替他说情，是应该得到贵人的照应的，”因为“一个好人，老爷，可以为他自己辩护，坏人不可能”。(第5幕第1场)。

台词前面的人物姓名 (Speech-prefixes) 在剧本手稿上通常用斜体字写出;在四开本和对开本中,虽无定规,但通常以缩写形式出现,用斜体印刷。有时提白人用的本子写演员名字而不写角色名字。莎士比亚有时用心目中的演员代替角色的名字,如《无事生非》中以肯普(Kempe)代替道格培里。

苔丝狄蒙娜 (Desdemona) 《奥瑟罗》的女主角。奥瑟罗的妻子。她在剧中完全是一个洁白无瑕的受害者,阴谋诡计的牺牲品。

苔丝狄蒙娜美貌多姿,多才多艺,爱好交游,口才慧敏,而且慷慨仁慈,有求必应,体贴人心,是一个人间无比的佳人。她很少接触到复杂的世界,也不知道人间的卑鄙与丑恶,年轻幼稚,无忧无虑。后来奥瑟罗来到她的家里,他的英雄气概、冒险经历和浪漫情调使她产生了强烈的共鸣,催发了感情。爱情给了她这个温柔纯洁的姑娘以勇气和力量。她不顾父亲的反对,偷偷出走和奥瑟罗秘密结婚,并敢于站在元老们面前,理直气壮地为自己、为奥瑟罗辩护。

爱情同时也给苔丝狄蒙娜带来了怯懦和软弱,成了驯服的羔羊。她对奥瑟罗的爱到了偶像崇拜的地步,连他的缺点也变成了可爱的东西。把自己的一切、独立的人格、个人的尊严,以至于生命都委之于奥瑟罗,成为男人的奴隶。苔丝狄蒙娜因此失掉了对自己命运的把握,在爱情的迷惘中无所适从,无能为力,她的刚强与力量也随之消失了。最后在伊阿古设计的圈套里,步步中计。在奥瑟罗的嫉妒面前茫然失措,在奥瑟罗的愤怒面前默默忍受,最终死于奥瑟罗之手,临死时还要爱米莉娅“替我向我的仁慈的夫君

致意”。这固然是她爱情的绝对忠贞纯洁(这使她能够超越和宽恕奥瑟罗的野蛮)的最完美的证明,也是她性格中那种过于自信、执拗、痴情的表现。

苔丝狄蒙娜从父亲封建意识的羁绊中解脱出来,又陷入资产阶级邪恶的罗网中,受到极端个人主义与唯我独尊的利己主义思想的残害。奇怪的是她并没有逃脱18、19世纪少数具有片面的严峻的道德信念的批评家的责难。她被看作一个说谎者,一个道德上的懦夫,不听话的女儿。她的悲剧命运是罪有应得。但大多数批评家基本上都认为她的秉性卓异美丽,激起了人们的同情,但没有感伤主义;体现了较为宽泛的价值观念,又是一个有血有肉,得到认同的人物。伊阿古是中世纪戏剧中邪恶的寓意形象。苔丝狄蒙娜体现了抽象的善,尤其是爱和仁慈。从文学史的角度看,这两个人物的对立和苔丝狄蒙娜完全战胜了死亡的观念都植根于中世纪的传统,这一传统为剧本提供了结构框架。

泰门 (Timon) 《雅典的泰门》的中心人物,也是莎士比亚创造的最难理解的人物之一。泰门在戏剧进程中,由一个非常慷慨大方、热爱人人的一个极端转变为恶毒咒骂、仇恨人类的另一个极端,这发生在同一个人身上的前后截然相反的性格变化,是人们热衷争论的课题,如作者对泰门到底是什么态度?他是一个喜剧性的讽刺对象,还是一个传统的悲剧人物?回答是颇不一样的。

泰莎 (Thaisa) 《泰尔亲王配力克里斯》里的人物,潘塔波里斯国王西蒙尼狄斯之女,配力克里斯之妻,玛丽娜之母。曾被相信死于海难,但最后终于和丈夫及女儿重逢团聚。

泰特斯 (Titus) 《雅典的泰门》中

泰门债主的一个仆人。主人派他去
找泰门讨债,但一个小钱也没要到,
空手而归(三幕四场)。

泰伦斯 (Terence, 公元前 190? —159)

原名为普布留斯·泰伦提乌斯·阿
非尔(Publius Terentius Afer),通称
泰伦斯。罗马大喜剧家。本为北非
迦太基人,被人带去罗马做奴隶,但
主人发现他有天才,就让他自由并
受教育。他和普劳图斯一样,模仿
希腊喜剧,特别是米南德的作品。
在写完六部喜剧后,便航海去了希
腊,再也没有转回。

他的戏剧于 16 世纪前半叶,流行
于英国学校、宫廷和舞台上,为那个
时代的戏剧家提供了编戏和演戏的
一套方法,他的名声甚至比普劳图
斯、贺拉斯更高。英国第一部正规
喜剧尼古拉·乌达尔的《拉尔夫·劳
埃斯特·道埃斯特》(Ralph Roister
Doister)就是对泰伦斯戏剧的模仿。
李利的尤菲绮丝体也得自泰伦斯。

泰伦斯的戏剧对莎士比亚的影响
是多方面的,无论在幽默风格、情节
安排、人物性格化以及形式结构,两
人都有许多一致的地方。莎剧中一
些吹牛皮的军人,如帕洛、巴道夫、
毕斯托尔,当然还有福斯塔夫等人
身上都可以看到泰伦斯笔下人物的
影子。《第十二夜》中的情节安排、
海难及重逢,以及戏剧模式和泰伦
斯《安德利娅》(Andria)有许多一致
的地方。泰伦斯的喜剧多是通过父
子家庭的关系反映老少两代人之间
的矛盾,这是因时代的不同而出
现的代沟,思想道德上的裂变。在
许多莎剧中这一矛盾更为突出,如
《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》、
《仲夏夜之梦》,以及《终成眷属》
等剧中都可以看到。

泰提涅斯 (Titinus) 《裘力斯·凯
撒》中的一个勇敢的军人,勃鲁托斯

和凯歇斯的朋友。在腓利比战场,
凯歇斯派他去侦察一处军队,弄清
是敌人还是友军。没等到他回来报
告情况,凯歇斯就听信品达洛斯
的话,把勃鲁托斯部队当作敌军,并
相信泰提涅斯已成了敌人的俘虏。
凯歇斯绝望了,便说服品达洛斯杀
死了他。泰提涅斯从勃鲁托斯那
里带着胜利的花环回来,发现凯歇
斯已死,但仍忠实地执行勃鲁托斯
的命令,把花环戴到凯歇斯的头上,
悲哀地说:“罗马的太阳落下了!”
说完便用凯歇斯的宝剑刺入自己
的胸膛。

泰利阿德 (Thaliard) 《泰尔亲王配
力克里斯》一剧中安提奥克国王
的使臣。国王安提奥克斯派他去
追杀配力克里斯,但是当他追踪到
泰尔时,发现配力克里斯已扬帆
远航,不知到什么地方去了。

泰特斯·拉歇斯 (Titus Lartius)

《科利奥兰纳斯》中,伴随科利奥
兰纳斯,带领罗马军队征伐科利奥
里城伏尔人的将领之一。一幕九
场中,考密涅斯派他回到科利奥
里去,叫伏尔人派代表到罗马,商
订议和的条款;三幕一场中,泰
特斯·拉歇斯向科利奥兰纳斯回
报,说伏尔人的大将奥菲狄乌斯
已经退到安息。

泰特斯·安德洛尼克斯 (Titus Andronicus) 同名悲剧中的主人公,一个
贵族罗马将军。在和哥特人打了
十年仗,胜利回到罗马时,人民拥
戴他做罗马皇帝,但由于愚忠思
想,他拒绝接受,把皇冠让给罗
马前皇之子萨特尼纳斯。为了
国家利益,他的 22 个儿子光荣战
死沙场,他并不因此悲伤。而在
和平时期,他的另两个儿子马歇
斯和昆塔斯却被奸人诬陷杀害
巴西安纳斯而蒙冤受屈。泰特
斯这时极为伤心,泪流满面,哀
求当权者宽恕他们,但终被处死。
祸

不单行,当他看到女儿拉维妮娅又遭到轮奸暴行并被砍掉双臂,他不再用悲伤来解脱痛苦,而是叫他的儿子路歇斯和缪歇斯以及他的弟弟玛克斯一起设计报仇。在他杀死塔摩拉及其两个儿子之后,又杀了自己女儿拉维妮娅,为了不让她忍辱含羞地痛苦地活着。接着他又被萨特尼纳斯所杀。

《泰特斯·安德洛尼克斯》(Titus Andronicus) 莎士比亚早期创作的第一部悲剧。

版本原文。1594年2月6日出版商约翰·敦特在出版商公会登记处登记:“一本名为一个高贵的罗马人泰特斯·安德洛尼克斯的历史……”这一登记一般认为就是这年晚些时候敦特出版的莎士比亚的戏剧。不过也有人提出,这次登记是莎士比亚的戏剧来源的一部散文体的历史书。现存的1594年出版的此剧第一四开本现在被认为是这部戏剧的最权威的原本。这个本子一直不为人知,直到1904年才在瑞典发现了这个孤本,现在保存于“莎士比亚福尔杰图书馆”。这个四开本标题为“最悲惨的泰特斯·安德洛尼克斯的罗马悲剧”。这个四开本于1600年和1601年重印,有少处改动。1611年的四开本为第一对开本的原文提供了基础,除了少数分散的诗行例外,还有三幕二场为四开本所无。第一对开本中的这一场一定是来自手稿或者不再存在的一个印刷本。

《泰特斯·安德洛尼克斯》的著作权是长期以来争论不休的问题,因为很多批评家都不愿意相信“温和的”莎士比亚能够想出这么多令人毛骨悚然的恐惧来。但是,莎士比亚的著作权已经被事实肯定了下来,即它被收入了第一对开本和它

出现在1598年米尔斯的《智慧的宝库》中的戏剧表里莎士比亚“杰出的悲剧”中。

首先不同意是莎士比亚作品的是爱德华·拉文斯克劳夫特,他说他曾听某些熟习舞台的老人说过,这个剧原来不是莎士比亚的,而是一个不愿出名的作者送来演出的剧本,莎士比亚只是在一两个主要部分或者人物方面作了某些画龙点睛的改动。拉文斯克劳夫特的说法虽然没有多大权威性,但是18世纪多数学者们,包括路易斯·提博尔德、约翰孙博士等都持这一观点。

现代一些学者们,如多佛·威尔逊,相信莎士比亚是和别人合写的,从第一幕可以看到有别人插手,这个人是乔治·皮尔。J. M. 罗伯逊则认为这个合作者是托马斯·基德,是基德构思的情节。后来的批评家们都倾向承认整个悲剧是莎士比亚一人所写,而且在其中发现了诗人某些成熟的悲剧的预示,特别是《奥瑟罗》和《李尔王》。

写作年代。在非立浦·亨斯罗1594年1月24日的日记中记载着《泰特斯》的演出,并且附上个“新”字。当然,他的“新”不一定是完全新剧的意思,也可能是旧剧新演。所以T. W. 鲍得温主张原有的《泰特斯》是另一个作家写于1589年,1594年由莎士比亚和皮尔修订。在确定写作年代时,一些其他线索也必须考虑到。其中之一仍是亨斯罗日记。1592年4月11日记载着名为《泰特斯与维斯佩扎》的戏剧,这可能或者不可能是《泰特斯》同一个剧。另一个剧也被提到,即1592年6月10日演出的《惩治坏人的办法》,此剧提到泰特斯征服哥德人,这说明此剧不是莎士比亚的来源,或者就是莎士比亚的《泰特斯》。最

后,1614年本·琼生为他的《巴塞罗缪市场》写的一篇著名序论中有这样的话:“《西班牙的悲剧》或者《安德洛尼克斯》是最好的戏剧……在舞台上已经持续25年或30年了。”虽然琼生用的是约略数字,这个数字就把这个剧的写作年代至少推回到1589年。日期问题虽然仍没有得到很好解决,但一般莎士比亚创作年表都把它放在1593至1594年间,也有放到1591年的。

题材来源。1936年在“福尔杰图书馆”发现了一本18世纪的小册子,书名为《泰特斯·安德洛尼克斯的历史》,和莎士比亚的戏剧极为相似。据推断,这本小册子是1594年在“出版商公会登记处”登记的一本书的“后裔”。这一推断得到有力证实,即登记册上写着“书名为高贵的罗马人泰特斯·安德洛尼克斯的历史……也登记了属于它的歌谣”,同时被印的歌谣也出现在被发现的这一小册子中。这本小册子不管是否1594年登记的那本书的再版,现在已被认为是莎士比亚的戏剧来源。此外,还有这个故事的两个剧本的存在,一个是荷兰文,一个是德文,这两个本子出版都较晚,不是根据莎氏的戏剧,就是与莎氏的本子有着同一来源。有些人认为这三个戏剧都和《泰特斯与维斯佩扎》一剧有关系。

至于剧中某些事件,莎士比亚可能用了一些古典文学的故事。从奥维德的《变形记》VI菲罗墨拉和普罗克涅的故事中,莎士比亚可能采用了“奇特而高明的计策”,就是一个被强奸又被砍去双臂的女孩透露了罪犯的名字。莎士比亚也参考了塞内加的《塞埃斯提兹》来构成泰特斯杀死塔摩拉的儿子们,并用他们的肉做成馒头请他们的母亲吃的情

节。泰特斯杀死自己女儿拉维妮娅的情节是套用了塞内加的《特洛伊妇女》中的故事,即维吉涅斯处死他的女儿以拯救她不被色鬼阿匹沃斯玷污。

故事梗概。第一幕。在和“野蛮的”哥特人打了十年仗之后,泰特斯·安德洛尼克斯和他的剩下的四个儿子带着俘虏胜利凯旋,回到罗马。俘虏有哥特皇后塔摩拉,她的儿子阿拉勃斯、狄米特律斯和契伦,还有她的摩尔情人艾伦。泰特斯不理睬塔摩拉的请求,杀死了阿拉勃斯来祭奠他战死的儿子们。泰特斯的弟弟玛克斯·安德洛尼克斯和一位护民官劝说这位胜利的将军宣布自己是空着的皇位候选人,来和皇帝两个儿子萨特尼纳斯和巴西安纳斯竞选。泰特斯拒绝了这一光荣,劝说人民给萨特尼纳斯加冕,萨特尼纳斯表示要娶泰特斯的女儿拉维妮娅的愿望。但是,拉维妮娅已经和巴西安纳斯有了婚约,在她的兄弟们的帮助下,他把她抢走。混乱中,泰特斯杀死了阻止他追捕巴西安纳斯的自己的一个儿子缪歇斯。由于嫉恨泰特斯的威望,萨特尼纳斯指控他与巴西安纳斯合谋,并声称他将立塔摩拉为罗马皇后。塔摩拉劝他假装与泰特斯和好,直到她能够实现她报仇的时候。

第二幕。塔摩拉两个活着的儿子狄米特律斯和契伦,决心要占有拉维妮娅,虽然她已经嫁给了巴西安纳斯。在艾伦的提议下,他们决定在即将来到的打猎中对她采取行动。这天拉维妮娅和巴西安纳斯惊讶地看到塔摩拉和她的奸夫一起在森林中。当她儿子们到来时,她对他们说,巴西安纳斯和拉维妮娅威胁折磨了她,于是这两个儿子就刺死了巴西安纳斯,轮奸了拉维妮娅,

割掉她的舌头，砍去她的双臂，以便他无法揭露残害她的人。巴西安纳斯的尸体被扔进一个坑里。艾伦把泰特斯的两个儿子马歇斯和昆塔斯骗到这里，以嫁祸于他们。在塔摩拉的帮助下，他成功地使萨塔尼纳斯相信他俩是杀死他弟弟的凶手。

第三幕。不管泰特斯如何苦苦哀求，他的两个儿子被判处死刑，而第三个儿子路歇斯由于试图救出他们，又受到永远放逐的处分。艾伦传话说，如果泰特斯或玛克斯或者路歇斯只要砍掉一只手送去作为忠心的表示，就可以赦免泰特斯的两个儿子的死刑。玛克斯和路歇斯都争着自我牺牲，泰特斯假装答应了他们，等他们离开后，就叫艾伦砍下自己的一只手。不一会儿，这只手和他的两个儿子的头颅一起送回给泰特斯。泰特斯几乎疯了，发誓要报复这一深仇大恨，就叫路歇斯到曾是他的敌人哥斯人那里去，调集一支军队回来报仇。

第四幕。拉维妮娅用她的断臂残余部分翻着奥维德的《变形记》，翻到有着和她类似的不幸遭遇的菲罗墨拉的故事，再用嘴衔着枝条在沙子上写出契伦、狄米特律斯的名字，这就一切真象大白了。于是泰特斯就定下报复的计划。他先让小路歇斯给狄米特律斯和契伦送去武器礼物和一封费解的信，但艾伦明白是暗示他们的犯罪。塔摩拉现在正在生孩子，这是摩尔人艾伦的孽种，所以狄米特律斯和契伦声言这个孩子必须死，但是艾伦要用另一个孩子来替换。这时萨塔尼纳斯闻听路歇斯统领哥斯大军前来征讨罗马不禁大惊失色。

第五幕。艾伦抱着孩子逃离罗马，被路歇斯一个士兵抓获。在路歇斯发誓不伤害他的孩子后，艾伦

承认了他是反对泰特斯的罪魁祸首，他干了这些坏事好不开心，并大言不惭地说：“我曾经干下一千种可怕的事情，就像一个人打死一只苍蝇一样不当作一回事。”

塔摩拉希望泰特斯能劝说路歇斯不和哥斯人联合，就假扮为复仇女神去拜访似乎已经疯了的老头，并且带着两个儿子，一个扮成“强奸”，一个扮成“暗杀”。在她的请求下，泰特斯同意把路歇斯召来参加皇帝也出席的家宴。塔摩拉走时，泰特斯要她把“强奸”和“暗杀”留下来陪伴他。于是，泰特斯叫人把这两个坏蛋绑起来，自己用刀割他们的喉咙，让拉维妮娅用两只断臂托着盆接血，以使用他们的血、肉和骨头做酒宴，招待皇帝和皇后。

路歇斯来到泰特斯的家和皇帝会面。泰特斯扮成厨子，在拉维妮娅帮助下，准备饭菜。酒宴开始时，他力劝客人们尝尝他们面前的菜肴。突然，他举刀杀死拉维妮娅，说是为了结束她的耻辱。然后，他指出狄米特律斯和契伦是残害她的人，并说这两个该死的青年已被烤成他们母亲刚吃的肉饼。就在这时，他一刀刺死了皇后，于是萨特尼纳斯杀死泰特斯，路歇斯又杀了萨特尼纳斯。

玛克斯和路歇斯向罗马人讲述塔摩拉和她的两个儿子的滔天罪行和安德洛尼克斯所受的不义和伤害。人民的回答是拥戴路歇斯为罗马的新的皇帝。在定艾伦饿死处分后，路歇斯下令为萨特尼纳斯、泰特斯和拉维妮娅举行葬礼，但是塔摩拉的尸体不许埋葬，扔到旷野里任凭野兽猛禽啄食。

评论。这是一部政治性很强的悲剧，由对外战争到国内党争，由个人受害到国家安危，由四分五裂到团

结统一,由坏人掌权到好人当政等等。戏剧以争夺皇位继承权开始,而继承权由于伊丽莎白女王无嗣,在16世纪最后十年中是最搅扰人心的敏感问题。萨特尼纳斯要求根据长子身份的合法继承权,理所当然的继承王位,可是由于他的人品不佳而不得人心,人民不拥护他;他的弟弟巴西纳斯主张应根据个人品德高贵与否来决定王位的继承,并由群众选择来决定。而更多的人则一反正统观念,主张由对国家有功的泰特斯来接掌最高权力。泰特斯把这一光荣让给了萨特尼纳斯是符合伊丽莎白时代任何一个有名望的政治思想家的主张,他们坚持维护长子继承权这一传统法规。但这一世袭制度对国家利益并无好处,让合法的坏人上台,必然给国家和人民带来灾难。最后是并非皇族的路歇斯收拾了残局,结束了混乱。从事件这样发展的结局中,可以看出莎士比亚的政治倾向,他是反对传统的世袭制度,而是按德才的标准和民意来决定国家的政治领袖。他特别强调政治的道德性和人民性,对马基雅维利的政治哲学深表反感。从这部剧也可看出,没有一个剧作家有着莎士比亚那样深厚的国家感情,也没有一个人如他那样对错综复杂的政治形势有着深刻的了解。《泰特斯》给作者以后的悲剧定下了基调。

《泰特斯·安德洛尼克斯》虽然是莎士比亚的悲剧习作,带有当时流行的“血与雷”的悲剧的性质,但它含有许多在后来的悲剧中开花结实的种子。路歇斯为了报仇,求助敌国来反对罗马,这和科利奥兰纳斯的经历非常近似;艾伦是纯粹的恶魔化身,他预示着伊阿古,在坏的程度,两人不相上下,不同的是伊阿

古多了一副伪善的面孔。残忍的塔摩拉预示着麦克白夫人,不同的是塔摩拉淫荡成性。从陈尸舞台的结局上,它与《哈姆莱特》相同,不同的是《哈姆莱特》的悲剧冲突是内在的,诉诸理性的。泰特斯的疯狂诅咒与李尔一样,但李尔的咒骂中包含深刻的社会意义,到了泰门则发展到了极致。就疯狂这点来说,由泰特斯到哈姆莱特,到奥瑟罗,到李尔王,到泰门,一直延续发展,形态各异,作者抓住这一表现,深刻揭示了那时的社会人生的残酷现实,也加大了戏剧艺术的震撼力量。还有,这个剧中的党争有点像《裘力斯·凯撒》,但《凯撒》却有着更高更高的政治理想。艾伦是一个摩尔人,后来又出现另一个摩尔人奥瑟罗,但他俩却有着天壤之别。总之,莎士比亚的悲剧是从这儿发源的,尽管它的源头之水还不怎样纯洁,是涓涓细流,但是时代的激浪,生活的风雨,会逐渐使它清澈,使它充盈,最后变成又深又宽、波澜壮阔的大江大河。

舞台演出史。从第二(1600)和第三四开本(1611)的标题页上写着此剧由“内务大臣剧团”在各个时期上演来推知,它在早期风行一时。有一次演出纪录,那是1596年元旦在约翰·哈林顿宅邸上演的。另一次演出反映在朗格利特此剧一场的插图中。王政复辟时期,它是被分派给“国王剧团”在“德鲁瑞剧院”演出的九部戏剧之一,不过这个剧团是否上演过它,还是个疑问,因为1686年第一次演出莱文斯克劳夫特的改编本,很受复辟时期观众的欢迎。19世纪只有三次演出,人们记得它,是因为伊拉·阿德里奇扮演了艾伦这个角色,阿德里奇是一位伟大的美国黑人演员,由于他在1826年伦

敦“王家剧院”表演奥瑟罗的成功而出了名。

1923年10月,罗伯特·阿特金斯在老维克演出了莎士比亚的《泰特斯》,威尔弗里德·沃特尔扮泰特斯,乔治·海斯演艾伦。观众彬彬有礼地观看着,直到最后一幕谋杀连续发生,观众爆发出哄堂大笑。32年后,这个悲剧又重新上演,那就是1955年彼特·布鲁克第一次在斯特拉福演出了《泰特斯》,劳伦斯·奥利维尔作为诉苦战士出现在舞台上,而不是得胜的英雄。后来,奥利维尔作为一个悲伤痛苦的真正悲剧英雄,以优美流畅的语言克服了措词的困难。薇雯·李饰拉维妮娅,安东尼·奎尔演艾伦,迈克辛·奥德雷扮塔摩拉,阿伦·韦伯扮演玛克斯·安德洛尼克斯。两年后,1957年又在伦敦“斯托尔剧院”演出此剧。前两年由威尔弗里德·沃特尔扮演泰特斯,乔治·海斯扮演艾伦,在B. B. C.演出。与此同时,马罗协会也在剑桥演出此剧。1957年4月老维克再度上演此剧,戴勒克·戈德弗雷饰泰特斯,凯斯·米彻尔演艾伦。1963年,为欢庆狂欢节,伯明翰“固定剧目剧院”上演了三个剧,其中之一是《泰特斯·安德洛尼克斯》,戴勒克·杰科比演艾伦,导演是罗纳德·艾尔。

批评摘要。 查理斯·奈特。塔摩拉是这个剧主宰一切的天才,在她身上,我们看到智慧力量和道德腐败统一起来的奇妙观念的产生,这在莎士比亚后来的创作中,以他的绝顶的聪明,更加明白地显示了出来。强烈的感情,敏思急智,完全的自我控制,和一种超凡的想象力,把塔摩拉和一般妇女区别开来……

摩尔人艾伦是一个纯然的流氓恶

棍,与人类完全不同的魔鬼,所以只有受人憎恨。但是由于上面说的恶德与美德的统一观念,莎士比亚让艾伦进入人的圈子,他也能够感动了我们,他受到的是诗的正义的惩罚。他对他的孩子的疼爱就使人受到感动。(摘自《莎士比亚研究》,1849年。)

H. T. 普拉斯。《泰特斯》和莎士比亚其他作品一样,既是喜剧又是悲剧,完全建立在对照反衬规律上。我们在剧中能看到相反的一对或一群:泰特斯对艾伦,拉维妮娅对塔摩拉,萨特尼纳斯对巴西安纳斯,泰特斯的儿子们对塔摩拉的儿子们等,对比是十分鲜明,人物的各个方面都显示出尖锐的对立。而且这种对照不仅在两个敌对阵营的彼此成员之间,在同一阵营内部彼此也有着绝然相反的性格和行为。我们看到,玛克斯是生性温和,而泰特斯则为人苛严,对比是鲜明生动的。对照反衬规律在剧中占统治地位,支配着每一个场景。……一方面我们看到勇敢无畏,刚正不阿,光荣名誉,但同时也存在着刚愎固执,冷酷无情和愚蠢冥顽。另一方面则是奸滑狡诈,诡计多端,阴谋陷害和种种邪行恶念。有人认为这个剧有别的戏剧家插手,看来除了莎士比亚,不会有任何其他戏剧家能够构思出如此错综复杂和严守对照法则的戏剧来。但还不止于此,莎士比亚走得更远,他用对照反衬法加强了事件和情势以及人物性格。二幕二场和三场是说明莎士比亚的艺术技巧的极好例子。早晨的新鲜愉快和森林的清新美丽并不是为了这些景色自身而写,如某些批评家所指出的,而是回忆斯特拉福的思乡病。但更为重要的,作者冷静地描写这一环境景色,目的是要和随之而来的恐怖

形成强烈的对照。……

我们再来谈谈情节的一个重要方面,这是学者们通常忽略的问题。《泰特斯》是一个政治剧,莎士比亚是所有戏剧家中政治性最强的戏剧家,他的作品激起了像格莱斯顿和俾斯麦这类政治家敬重,他们两人都奇怪莎士比亚怎么会如此透彻了解那么多他们所从事的职业的秘密。莎士比亚的政治兴趣表现在各个方面,他喜欢把他的主角和牵涉到国家命运的事件联系起来,他善于追踪政治阴谋的过程,他也乐于揭示性格或智力的缺憾,这些缺憾有害于公共生活。他的政治剧的真正主角是国家,在某些剧里是英国,在另一些剧里是罗马。《泰特斯》集中围绕一个国家事务,它的主角不是一个特殊的人,而是罗马自身。所有人物都关系着罗马。这一主题一直贯穿全剧,由第一幕到第五幕……。(摘自《〈泰特斯·安德洛尼克斯〉的著作权》,载《英德哲学杂志》XLVII,1943年。)

尤金·魏斯。《泰特斯·安德洛尼克斯》的主题是太平常了,可以归之于任何一个来源。我认为,它是道德的和政治的混乱与友好情谊和明智政府二者结合的力量相对应,是莎士比亚终身感兴趣的课题。蒂里亚德若干年前就注意到这个悲剧和历史剧并延及罗马戏剧以及《李尔王》、《麦克白》等许多其他莎士比亚戏剧的关系。玛克斯在戏剧的末尾叙述了这个主题,

愁容满面的罗马人民和儿子们,
变乱隔断了你们,像群鸟一样,
在狂风暴雨中惊惶地四散飞逃,
啊!让我教你们如何去把
散乱的禾秆重新结合在一起,
把支离破碎的肢体连成一个整

体。

拉维妮娅被强奸和毁坏肢体是道德和政治混乱的重要象征,在这方面很像莎士比亚写鲁克丽丝被奸污的情节。从两次提到塔昆,一次是四幕一场中提到他的强奸罪行,一次是三幕一场中被流放的国王,足证这两种混乱之间的联系是明白无误的。这一联想在很多年以后仍然存在莎士比亚的心中,那就是他让麦克白说的“形容枯瘦的杀人犯”“用塔昆的淫乱脚步走去”(二幕一场)。

正面的力量在大半戏剧中是太弱了,对混乱起不了平息作用,但也存在于虚伪的友谊、假装的兄弟之爱、非正义和忘恩负义之中。在戏剧开始,玛克斯就称泰特斯为罗马人民的“公正的朋友”(一幕一场),在戏剧最后,他又叫路歇斯为“罗马的亲爱朋友”(五幕三场)。在那可怖的插曲中,昆塔斯为了把他的兄弟救出那个深坑而牺牲了自己的过程中,和玛克斯要代替泰特斯砍掉自己的手,都显示出兄弟之爱。在开始第一场中,萨特尼纳斯和巴西安纳斯的争吵中是看不到兄弟的情谊的。不讲道义和忘恩负义则是全剧控诉的主题。(摘自《〈泰特斯·安德洛尼克斯〉中暴力的变态》,载《莎士比亚年鉴》1957年第10期。)

H. B. 查尔顿。它的情节是人为的,它的人物不过是戴着人类面具的机械木偶,对于极其微弱的表面的人性也毫无反应,除非他们犯下了由一种原始的人类情欲引起的罪恶,而这样的罪恶,人类中有些更近于野兽的家伙才会不时干出来。它是纯粹的情节剧,而不是悲剧。(摘自《莎士比亚的悲剧》,1961年。)

唐·约翰(Don John) 《无事生非》中,阿拉贡亲王唐·彼德罗的庶弟,一个自称“不会说话(一幕一场)的挑拨离间者”。

唐·彼德罗 (Don Pedro) 《无事生非》中的阿拉贡亲王。他安排克劳狄奥与希罗订婚,但后来听信了关于希罗不贞的话,并支持克劳狄奥在婚礼上戳穿她。当他发现了自己的错误后,尽力改正它。他还策划了一条妙计,说服培尼狄克相信贝特丽丝爱上了他。

唐·亚马多 (Don Adriano de Armado) 在《爱的徒劳》中一个爱噜嗦的、自负的、古怪的西班牙人,国王和贵族们都拿他开心。唐·亚马多是考斯塔德的情敌,他们都爱着杰奎妮姐。当唐·亚马多给杰奎妮姐的一封信错投给罗瑟琳时,信中那自以为是的浮夸语言又引出很多笑话来。唐·亚马多是意大利文艺复兴时期令人讨厌的士兵的一个典型,人们认为他是华尔特·瑞理爵士、格里贝儿·哈尔维或者安东尼奥·帕里兹的讽刺画像。

桃儿 (Doll Tearsheet) 《亨利四世》下篇中的角色。一位妓女、福斯塔夫情人。第2幕第4场里她与福斯塔夫和快嘴桂嫂在野猪头酒店共进晚餐。在第5幕第4场中,她被关进了监狱,因为“最近有一两个人为她送了命呢。”《亨利五世》中她没有出场,但毕斯托尔与快嘴桂嫂成亲后,曾提到过她。他对尼姆说:“快向医院跑,那儿有只腥臭的‘腌肉桶’,到那里去找克瑞西达这一类的麻疯女人吧——她的芳名就叫桃儿。”(第2幕第1场)在第5幕第1场中,毕斯托尔听说他的“桃儿死在医院里”。有的学者认为这里的“桃儿”是快嘴耐尔(Nell Quickly),但威尔逊认为此处无错,因为莎士比亚最早是为福斯塔夫写的这段台词,在某些情节中不得不用毕斯托尔来代替福斯塔夫,因此有时就出现了错误。

陶姑儿 (Dorcas) 《冬天的故事》中的角色。她是一位牧羊女,爱上了小丑。在割羊毛一场里(第4幕第3场),她是舞者之一,还与奥托古里斯和毛大姐轮唱:“你去吧,因为我必须走。”

陶勒斯 (Statilius Taurus) 《安东尼与克利奥佩特拉》中的人物,是奥克泰维斯的副将,指挥阿克兴一役的战斗。

特拉尼奥 (Tranio) 《驯悍记》中路森修的一个仆人。他假扮为他的主人,以便路森修能够扮作一般教师,去做比恩卡的家庭教师,从而有机会接近她,追求她。特拉尼奥冒充路森修后,就假装去向比恩卡求婚,以便把那些和路森修竞争的情敌引开,转移目标。特拉尼奥在嫁妆上出了高价,以压倒别的求婚者,于是比恩卡的父亲巴普提斯塔答应把女儿嫁给他,条件是他的父亲必须亲自前来做出保证。于是特拉尼奥又胁迫一个老学究冒充路森修的父亲,满口答应下应允的条件。正在这时,真的父亲出现了,于是真相暴露,骗术被揭穿,特拉尼奥只好逃之夭夭了。

特拉弗斯 (Travers) 《亨利六世》下篇中诺森伯兰伯爵的从仆。特拉弗斯向他主人报告在索鲁斯伯雷打了败仗、少主人霍茨波已经战死的消息。诺森伯兰悲恸欲绝,特拉弗斯在一旁好心劝慰(一幕一场)。

特兰德尔 (John Trundle 或 Trundell, ? —1626) 伦敦戏剧和歌谣出版商。1603年特兰德尔和尼古拉·林格联合出版了《哈姆莱特》质量低劣的四开本。很明显他和伦敦戏剧界有着密切关系;琼生在他的《人人高兴》(1616)一剧中曾把他作为一个歌谣出版家开玩笑地提到了他。

特林鸠罗 (Trinculo) 《暴风雨》里那不勒斯王阿龙佐的弄臣。“海难”后他在海岛上游走，遇到丑怪的凯列班。醉了的特林鸠罗不知道它为何物，心想，这样稀奇古怪的东西，在英国“无论哪一个节日里没事做的傻瓜都会掏出整块的银洋”来瞧一瞧这个怪物。为了躲避风雨，他就钻到这个妖怪的外衣下面，还不无感慨地说：“一个人倒起霉来，就要跟妖怪一起睡觉。”不久被斯丹法诺发现，于是凯列班就怂恿他们一起去杀害普洛路彼罗，以便让斯丹法诺做这个岛的主人。

特莱包涅斯 (Trebonius) 《裘力斯·凯撒》中反对凯撒的集团成员之一。当凯撒因妻子的恶梦征兆不准备去元老院开会时，特莱包涅斯便跟随勃鲁托斯等人一道去凯撒家迎接，请他出席会议。颇具讽刺意味的是：凯撒特意对他说：“站得离我近一点，免得我把你忘了，”可特莱包涅斯的反应是：“我要站得离你这么近，你的好朋友将来一定会怪我不站远一些呢”(二幕二场)。在预谋中，他同意勃鲁托斯的只杀凯撒不杀安东尼的意见。在他们下手刺杀凯撒之前，他故意把安东尼从现场引开(三幕一场)。后来他告诉大家：安东尼吓得逃回家去了。

特洛伊罗斯 (Troilus) 古典文学神话中，普里阿摩斯的儿子，在特洛伊战争中被阿喀琉斯所杀。他对克瑞西达的爱情，最初是在中世纪的罗曼斯中受到赞美，而不是古典故事的一部分。在莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》中，特洛伊罗斯被写为青年英雄，他忠于克瑞西达的爱情，却被克瑞西达无可奈何地背弃。

特莱塞尔和勒克雷 (Tressel and Berkeley) 《理查三世》里的两个侍从

官，陪同安夫人去为她的丈夫安葬。途中遇到葛罗斯特(理查三世)向安夫人求爱，因此发生了争执，这两位侍从官从始至终，一言未发(一幕二场)。

《特洛伊罗斯和克瑞西达》(Troilus and Cressida) 一部遗失了的戏剧。根据亨斯洛的日记，亨利·彻特和托玛斯·戴克尔在1599年4、5月间创作此剧，是为了“海军大臣剧团”演出之用。从残存的片断来看，它和莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》似无任何关系。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》(Troilus and Cressida) 莎士比亚的一部喜剧。

版本原文。这个剧收在第一对开本中。出版之前，只印过一次。1609年在第一四开本印刷中途，它的书名页被换掉了，所以就出现了一个版本两种不同封面的事情。原来的书名页(标QA)是这样：“特洛伊罗斯与克瑞西达的故事。曾由国王陛下剧团在环球剧院上演过。莎士比亚作。”在这版尚未印完之前，这一书名页被取消，换上一个新的书名页(标以QB)，即“著名的特洛伊罗斯和克瑞西达的历史剧，极好地表现了他们爱情的开始……莎士比亚作。”还附有致读者信，但没有提及此剧曾经上演。对此有数种解释，第一种可能是这个剧在环球演出失败了，编者不得不为此书的销路着想，所以干脆不提舞台演出。第二种可能是有人告诉了编者，此剧从未在环球演过，或者从未公开演出。第三种可能此剧是为一种特殊听众如律师们所写，在某一法学院演出过，但从未出现在一般观众面前。

第一对开本和这一四开本的关系模糊不清，解释不一。牛津版本的编者相信第一对开本根据的本子是

莎士比亚原始稿的誊写本，经过作者自己校对和少许改动，在第一对开本付印前，稿子又有别人插手。早期批评家们都有这样的意见，就是最后一幕的第四至第十的战争场景，不是莎士比亚所作；还有奇怪的不能令人信服的结尾，也非莎士比亚之笔。现代批评家倾向于承认莎士比亚是第一对开本中此剧的独一无二的作者，结尾也是他的原作，和整个戏剧的设计完全调和一致。

第一对开本的戏文似乎是1609年的四开本和莎士比亚的原始手稿二者结合的产物。而四开本根据，一般相信是莎士比亚草稿抄本，这个抄本是为了阅读，而不是表演。由此看来，第一对开本收入的此剧戏文是最权威可信的了。不过第一对开本的戏文是那样草率和排字印刷不当，以致显得四开本更为优越。再一方面，对开本中有45行和开场白都为四开本中所无。现在的版本是参照四开本和对开本以及其他不同的有关资料编辑而成。

写作年代。在“书商会”登记日期是1603年2月7日：“特洛伊罗斯与克瑞西达一书由内务大臣剧团演出”。自1599年开始流行的讽刺喜剧达到极盛时，莎士比亚编写了这个喜剧。它一般被认为是针对琼生的两部剧而作，即《月亮女神的欢宴》（1600）和《蹩脚诗人》（1601）。有人认为俄底修斯的关于“等级”的言论，曾被托马斯·密德尔顿在他1602年写的《爱的家庭》中模仿嘲弄。由此看来，《特洛伊罗斯》的合理的日期应是1601至1602年。

题材来源。莎士比亚从他的文学事业一开始，就对《特洛伊罗斯和克瑞西达》这个中世纪的故事感兴趣。在《鲁克丽丝受辱记》中，他用了从1366到1561行专门来描写一幅特

洛伊故事的图画，并且对这个古老故事中的一些主要人物给以性格刻画。在许多莎士比亚的戏剧中都提到了这个故事，例如《亨利五世》二幕一场中毕斯托尔辱骂妓女桃儿是一个“克瑞西达一类的麻疯女人”。莎士比亚利用了乔叟的《特洛伊罗斯和克瑞西达》中对这个故事的描写，例如，依照乔叟的事件发生的顺序，采用乔叟的某些人物的思想观念，突出的是潘达洛斯。莎士比亚这个剧对希腊人的看法则来自恰普曼的《伊利亚特》的翻译（1598），还有亚瑟·霍尔对《伊利亚特》前十章的翻译（1581）。不过，如果把莎士比亚的戏剧看做近似这两人的作品那就错了，因为莎士比亚的戏剧事件属于不同的传说和来源。荷马的战争故事中的英雄人物从古希腊，经中世纪，到文艺复兴，经历了许多世纪。莎士比亚对希腊和特洛伊的战士的表现，主要是根据威廉·卡克斯通的《特洛伊的历史》的翻译（1475）。有关军营场景的其他细节则来源于利德盖特的《特洛伊之书》（大约1412—1420）。这两种15世纪的故事叙述，以及乔叟的诗又都是基于吉托·科隆搜集编写的有关特洛伊的中世纪的故事，书名叫《特洛伊的历史》（1287）。中世纪作家都是信守骑士道的，所以阿克琉斯成为凶暴野蛮的化身，其余的希腊人也都是一群无纪律的胆小鬼和欺负弱小的恶霸，而特洛伊的赫克托已经成为骑士道德的典范；作为群体的特洛伊的士兵则堕落为一群无纪律的乌合之众，不听从良心或理智的指导。

爱情的故事也有着类似的堕落。这是中世纪基督教徒蔑视爱情的自然结果，他们专一于骑士理想和宫廷式的爱情，这些都是古代希腊人

的道德和态度。对一个希腊女奴表现为优雅是违反所有理想爱情行为的规范的。所以对荷马来说原是一个爱神的天使的克瑞西达，却变成了一个痛悔和受嘲弄的女人。莎士比亚贬低克瑞西达的思想首先是来源于罗伯特·亨利森的《克瑞西达的遗嘱》，写于15世纪后半叶，把克瑞西达表现为一个深受麻疯病痛苦的乞丐，还一直常常由于梅毒而精神错乱，行动失常。在莎士比亚年代，这个故事的各个组成部分已经固定了下来：克瑞西达是淫荡的，有时就是一个人尽可夫的女人；特洛伊罗斯是一个热情的年轻的勇士，由于爱一个不名誉的女人而遭受痛苦；潘达洛斯则是一个拉皮条的淫媒。莎士比亚的克瑞西达也是他所熟悉的出现在许多文学作品中许多克瑞西达中的一个。

故事梗概。第一幕。特洛伊王普里阿摩斯之子帕里斯拐走了希腊王子墨涅拉俄斯之妻海伦，为了报复，希腊诸王子率领大兵包围了特洛伊，到现在已经七年了。普里阿摩斯的最小儿子特洛伊罗斯深深爱上了克瑞西达，她是已经投敌的特洛伊祭司卡尔卡斯的女儿。克瑞西达也以爱回报，不过她隐藏了这一感情。煽起他们的爱情火焰的是克瑞西达的舅舅潘达洛斯，他自愿充当他们的中间人。

在希腊军营的一次会上，围城大军司令阿伽门农，表示了他对迟缓疲踏的战争进程表示不满。伊萨卡王子俄底修斯认为希腊军的士气都被他们一位重要战将阿喀琉斯败坏了，此人矜骄自负，目空一切，整天躲在他的营帐里，骂这个骂那个，非难嘲笑别人，由他的朋友粗鲁的小丑帕特洛克罗斯陪伴着，两人一起嘲讽希腊军的战略。会议被特洛伊

将领埃涅阿斯的到来打断，他带来普里阿摩斯的儿子赫克托的挑战，向任何一位“重视荣誉甚于安乐”的希腊人挑战。俄底修斯明白，这次挑战的目标是阿喀琉斯，但是他劝说他的主帅选派“愚钝没有头脑”的埃阿斯去和赫克托交战，而不选派阿喀琉斯，以挫伤一下他的傲气。

第二幕。年高的涅斯托给特洛伊送来了希腊的和平条件，即如果他把海伦送还给他们，战争可以立即结束。赫克托劝说家人接受希腊人这一要求，他对战事前途的判断也被他的妹妹卡珊德拉的预言所加强，她预见到特洛伊的毁灭，如果不归还海伦的话。更易感情激动的特洛伊罗斯不赞成这样做，认为帕里斯的行为是光荣的。至于帕里斯，一步也不退让，不管自己怎样疑虑。赫克托最后还是同意了他的兄弟们的意见。

阿伽门农前来找阿喀琉斯，被营帐前的帕特洛克罗斯挡住，他说阿喀琉斯明天不愿上阵，也不屑得为他的行为有所歉意。阿伽门农让埃阿斯去和阿喀琉斯谈，但是俄底修斯和涅斯托用许多美言来恭维易上当的埃阿斯，使他相信他去央求阿喀琉斯将会贬低他的身份。

第三幕。通过潘达洛斯帮忙，特洛伊罗斯和克瑞西达终于来到了一起。她承认她早就爱上了特洛伊罗斯，并且发誓永远对他忠贞，表示了这样心意：如果她对他负心，她将永远受人唾骂。

作为给希腊人做事的回报，卡尔卡斯要求用俘虏来的特洛伊将领安德诺作为交换，把他的女儿克瑞西达带来希腊军营。阿伽门农同意他的建议，派狄俄墨得斯去完成这一交换任务。依照俄底修斯意见，阿伽门农和埃阿斯故意冷落阿喀琉

斯,以致他提出责问是否他们把他的功劳忘了。俄底修斯回答说,希腊人都在开始崇拜埃阿斯,因为活动的东西是比停滞不动的东西更易引人注目,阿喀琉斯的光辉被埃阿斯掩盖了。生怕丧失荣誉,同时极想见一见赫克托,阿喀琉斯叫嘲弄辱骂的忒耳西忒斯去见埃阿斯,请他在战斗完了后,把赫克托邀请到阿喀琉斯的营帐来。

第四幕。和自己心爱的人伤心告别的时候,特洛伊罗斯送给克瑞西达一只衣袖,作为他忠心不变的象征,克瑞西达也一再重复她的永不变心的许诺。他警告她要注意希腊青年的奉承,不要受狄俄墨得斯的引诱,堕入他的圈套。当狄俄墨得斯和克瑞西达来到希腊军营时,她卖弄风情地吻了希腊的将领们,使俄底修斯看出“她身上的每一处骨节,每一个行动,都透露出风流的心情来。”

在赫克托和埃阿斯两人之间的战斗结束后,赫克托指出他的对手是属于特洛伊的王室家族,并宣称他不愿意流一个亲戚的血。然后他欣然接受希腊人和平的邀请,并友善地会谈。只有阿喀琉斯表现粗鲁,吹牛他将会杀死这个特洛伊的王子。特洛伊罗斯随同赫克托来访,从俄底修斯那里得知狄俄墨得斯已经爱上了克瑞西达。

第五幕。在俄底修斯和忒耳西忒斯的陪伴下,特洛伊罗斯亲眼看到狄俄墨得斯和克瑞西达在调情。狄俄墨得斯向她要一件信物,在表示了一下不情愿之后,她把特洛伊罗斯的衣袖送给了他,并且同意他第二晚再来。特洛伊罗斯很难相信他所看到的这一切,痛骂假情假意的克瑞西达,发誓要杀死狄俄墨得斯。

第二天,赫克托坚持出阵战斗,不

顾卡珊德拉的预言和他的妻子安德洛玛刻的梦兆和苦苦哀求。战斗进行中,特洛伊罗斯向狄俄墨得斯挑战,狄俄墨得斯无心应战,且战且走。帕特洛克斯被赫克托杀死,激起了阿喀琉斯的复仇怒火。他发现赫克托卸下武装休息时,就毫不犹豫地命令他的随从一窝蜂地扑上没有防御的赫克托,杀死了他。特洛伊罗斯把这不幸消息带到特洛亚的军营,并且说赫克托的尸体被缚在阿喀琉斯的马尾上拖过战场。这位从迷梦中醒悟过来的青年,大骂潘达洛斯,潘达洛斯的反应是所有媒人必须忍受如此辱骂,但他奇怪,“为什么人家这样喜欢我们所干的事,却这样痛恨我们的行业?”

评论。批评家们都同意《特洛伊罗斯》是最令人困惑难解的一部莎剧。在四开本B的标题页上写着它是一部“著名的历史剧”,而在它的序言中,却又不止一次地说它是一部“喜剧”。

此剧在第一对开本中放在模棱两可的位置上,即在历史剧和悲剧之间,它也是唯一没有列在书前目录表中的一部剧。这一矛盾的位置处理通常被认为是编者在处理这个剧的时候,对它的性质难以确定的反映。不过对第一对开本印刷的新近研究又提供了另一种解释,就是:编者原来计划把它放在悲剧中,紧跟在《罗密欧与朱丽叶》之后。但是,在排印了三页之后,他们发现他们还没有从1609年四开本的出版者获得版权。很明显,在获得此剧的版权方面存在着某些困难,以致此剧的排印受到拖延,不得不在悲剧已经排印后的晚些时候重排。

不管对这一情况如何解释,这个剧的难以确定的位置是完全合情合理的,因为人们都清楚看出它既不

是喜剧、悲剧，也不是历史剧，而是一出讽刺剧。本·琼生在他的《人人扫兴》(1599)中为这类剧提供了一个模式，叫它为“讽刺喜剧”。某些批评家对《特洛伊罗斯》的讽刺性质曾进行过探讨。W. W. 劳伦斯这样写着：“我们可以叫莎士比亚对特洛伊故事的描写为探讨喜剧与悲剧的中间地带的实验。”这个“中间地带”就是琼生适当地称它为“讽刺喜剧”的领域。另一些批评家相信这个剧的精神就是讽刺，是马斯顿的辛辣讽刺精神的反映。但是很少批评家对包裹讽刺精神的外衣，也就是莎士比亚的戏剧形式给以注意。

莎士比亚讽刺锋芒主要对准没有理性、没有价值的战争和背信弃义朝秦暮楚的爱情。主题的另一方面是社会秩序：“只要把纪律的琴弦拆去，听吧，会发出多少刺耳的噪音！”戏剧充满着社会伦理和为人道德。

故事的背景是罗马史诗中的英雄时代，在当时许多人文主义者的心目中，那是一个“黄金时代”，是一个最完美的人类社会，然而莎士比亚却一反其是，故意用反英雄主义的精神来处理这个古老的题材，越出了乔叟等人一向承袭的旧的传统。在作者的希腊营帐中，军纪松弛，人心浮动，一片厌战情绪。将领们也各怀心腹事，明争暗斗，互不服气，为一些琐碎小事争执不休。盖世英雄阿喀琉斯成了搞暗杀的懦夫，趁赫克托卸掉盔甲休息之际，带人把他用乱刀杀死。这样描写的目的，自然是借古喻今，来表现当时丑恶的英国现实和人文主义的理想之间存在着多么大的距离。

和莎士比亚早期喜剧相比，这个剧最大的不同点还在于女主人公的形象塑造上。前者都是作为正面人

物出现，从不容许她们有什么污点，尤其是道德方面的。而后的克瑞西达却几乎是人尽可夫的女子。所以一到了希腊军营，很快就爱上了另一个人，还把特洛伊罗斯的信物送给了新的相知，作为爱情的保证。可以说她是全部莎剧中最薄情的女子。

舞台演出史。王政复辟期间才有《特洛伊罗斯与克瑞西达》演出的最早纪录，演出地点是都柏林“斯摩克巷剧院”。在英格兰，德莱登的改编本《特洛伊罗斯和克瑞西达，或发现真相太晚》于1679年在道塞特花园上演，代替原剧掌握舞台直到1734年。自此以后一直到20世纪，这个剧似乎再也无人理睬。德莱登的本子很著名，那是由于情节的调和一致，又增加了某些动人的场景，改造了克瑞西达这一女角，把她表现为对特洛伊罗斯一贯忠实，而不是水性杨花。但这个本子对原剧有些不幸的删节，特别是删去了俄底修斯的有关时间的议论，也失去了许多精妙的诗。增加的有特洛伊罗斯和赫克托的争吵和妥协，特洛伊罗斯和狄俄墨得斯的争斗都曾受到赞赏。第一次演出由托马斯·伯特顿和马丽·李扮演男女主角，马丽·伯特顿扮演扩展了的安德洛玛刻。这个剧在18世纪里有过10次演出。1709年在德鲁瑞剧院重演此剧，由罗伯特·威尔克斯演特洛伊罗斯，布拉德绍夫人饰克瑞西达，伯特顿是忒耳西忒斯，巴顿·布兹则是阿喀琉斯。后来又于1720、1721和1723年在“林肯法学院剧场”上演此剧；1733年12月20日和1734年1月7日又在“考文特花园剧院”两次重演，到此完成了德莱登的改编本的演出纪录。在这所有五次演出中，莱西·拉彦担任特洛伊罗斯主角，早

些时候曾经扮演赫克托的詹姆斯·奎因,1723年后改演忒耳西忒斯。安娜·波希演克瑞西达,演到1723年11月。考文特花园的克瑞西达则是克里斯托夫·布劳克夫人。

1907年6月1日在“大天后街剧院”,查理斯·弗莱恢复了莎士比亚原剧,但演出很不吸引人,只能使批评家们相信莎士比亚写的《特洛伊罗斯》很难处理,不适合演出。这次演出弗莱自己演忒耳西忒斯,路易斯·卡孙演特洛伊罗斯,奥丽芙演克瑞西达。但是,1912年,威廉·颇厄尔运用新的演出方法,于12月10日、15日和18日在考文特花园国王大厅演出,证明了此剧经过舞台处理,能够表现出合乎逻辑的前后一贯性。某些过分的删节致使减少了俄底修斯关于时间台词中许多最好的诗句,还有特洛伊罗斯在四幕四场中向克瑞西达告别的话,以及完全删去他为赫克托之死感到的失望诗句,未免使人感到美中不足。空空的舞台上悬挂着黑色和紫色的帷幕,24岁的业余演员爱蒂丝·伊凡斯,在舞台上生动地表演着这个荡妇,完美地刻画出这个遭人讥笑的美人。颇厄尔自己扮演潘达洛斯。在角色分配上,独出心裁地把忒耳西忒斯、埃涅阿斯和帕里斯这些男角派给女演员担当。埃斯墨·帕西演特洛伊罗斯,后来在下一个5月12日,在斯特拉福重演这个喜剧时,又改为伊温·斯文利担任这个角色。

1922年3月“马洛协会”在剑桥上演此剧时,全都用的男演员,由于表演生动有力而受到赞扬,但也由于过度强调剧中的喜剧成份而受到批评。这年6月,这个剧团把此剧推上了汉普斯特的“人人剧院”舞台,由弗兰克·卜欧奇导演,连续上演一周,全由女演员担任女主角,艾妮德·

巴德利饰克瑞西达。黛尼斯·罗伯逊扮潘达洛斯,演得非常出色,受到特别称赞。1932年,卜欧奇又在“剑桥节日剧院”演出此剧,仍是罗伯逊再次发挥他的富有特色的表演。在乔治·莱伦兹领导下,“马洛协会”又完成另外三次演出,第一次是在1940年,另一次是1948年,最后一次是1956年和约翰·巴顿及罗宾·弥德格雷联合演出。莱伦兹也负责1954年B.B.C.广播公司电视剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》的制作。另一个大学团体牛津大学戏剧协会组织过两次演出,一次在1938年爱塞特学院,第二次是1956年在圣约翰学院。

老维克也于1923年11月5日上演过此剧,演出者为罗伯特·阿特金斯。扮演者虽然都是有才能的演员,如伊温·斯文雷再次扮演特洛伊罗斯,弗罗伦斯·桑黛丝演克瑞西达,黑·帕特利演忒耳西忒斯,乔治·赫伊斯演埃阿斯,但是泰晤士报却说这次演出单调枯燥。1928年纳兼特·芒克和挪利其剧团在“茜草市场剧院”上演此剧。1936年B.I.裴因在斯特拉福再一次努力上演此剧,以前他曾于1934年在美国匹兹堡城演出过《特洛伊罗斯》。他的演员阵容有多纳德·艾克利斯和帕米拉·布朗演主角,多纳德·沃尔夫特演俄底修斯,伦德尔·艾尔顿演潘达洛斯,詹姆斯·克尔演忒耳西忒斯,罗瑟琳·伊顿饰卡珊德拉。两年后在西敏司特米彻尔·迈克文用现代服装上演此剧。特洛亚人穿着黄色卡机布服,希腊人则穿着蓝色的制服。罗伯特·哈里斯和露茨·洛济扮演特洛伊罗斯和克瑞西达,司提芬·摩雷是吊儿郎当的穿着雨衣的报告员忒耳西忒斯。潘达洛斯被玛克斯·阿德里恩打扮成纨绔子似的流氓恶

棍,俄底修斯被演员罗伯特·斯佩特赋以新的意义,在他的性格中注入了聪明的和善于辞令的外交家的特征。在慕尼黑临时协定后的9月,反战主题是很合时宜的。1946年在摄政公园上演了《特洛伊罗斯》,由罗伯特·阿特金斯担任主角,他把特洛伊罗斯演得紧张热烈而富于同情心;帕特丽西娅·霍克把克瑞西达具像为没有头脑、空虚懒散的女人;拉萨尔·桑戴克表演潘达洛斯。12年后,安东尼·奎尔又在斯特拉福上演此剧,和1932年在剑桥演出一样,他扮演赫克托。保尔·斯考菲尔德和赫黛娥·斯坦纳德是一对情人主角;迪安娜·温雅德扮海伦;挪厄尔·威尔蒙演潘达洛斯;埃斯曼德·奈特演忒耳西忒斯。1954年在斯特拉福“纪念剧院”第二次演出中,威廉·得夫林扮演阿伽门农,但是演得不像过去那样好。格伦·拜姆·肖导演这次的《特洛伊罗斯》,劳伦斯·哈尔维和杜莉哀·帕夫罗担任男女主角,安东尼·奎尔这次是扮潘达洛斯,而凯兹·米彻尔则试演阿喀琉斯。

1956的老维克第二次演出莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》,泰隆·盖斯去掉了开场白,把希腊人都穿上第一次世界大战前的德国制服,特洛亚人则穿着特为这次演出设计的服装。克瑞西达第一次出场时穿着拖到膝盖下面的女裙,轻飘自如;雯蒂·赫勒演在特洛亚的海伦,在弹奏着一首浅薄轻浮的钢琴曲。一切都是辛辣讽刺,把戏剧复杂的内蕴和诗人的感情都被滑稽可笑的表现所埋葬掉了。约翰·奈维尔和罗瑟玛丽·哈里斯演特洛伊罗斯和克瑞西达,演得很艰难,而保尔·罗杰尔演老色鬼潘达洛斯则很出色,克里弗德·威廉斯演忒耳西忒斯也收到很好效果,是一个衣帽不

整的战时记者。这年晚些时候,这一演出又转到了纽约,在“冬园”开台戏中,奈维尔改演忒耳西忒斯。1958年又在“青年剧院”和“抒情剧院”演出。两年后,彼得·霍尔和约翰·巴顿在斯特拉福上演《特洛伊罗斯》,1962年在爱丁堡戏剧节中再次搬出了此剧(可能这是此剧在苏格兰的第一次演出)。在下一个十月,人们又在奥德维其看到此剧。朵萝·芬·图廷第一次和登霍尔姆·埃利奥特搭档演出,后来又由伊恩·霍尔姆接手克瑞西达这个角色,提高了水平,她的表演特色最后在奥德维其得到了充分的发展。玛克斯·阿德里奥不止一次地演潘达洛斯受到欢迎,彼得·奥土尔演忒耳西忒斯,艾立克·波特演俄底修斯,德莱克·葛德弗雷演赫克托,伊丽莎·萨拉斯扮演海伦。

为了“伯明翰固定剧目剧院”在狂欢节中的演出和完成该剧院上演莎剧的纪录,约翰·哈里森在1963年上演了三部剧,其中之一就是《特洛伊罗斯与克瑞西达》(另二为《亨利八世》和《泰特斯·安德洛尼克斯》),德莱克·杰可比饰特洛伊罗斯。

在美国舞台上看到的《特洛伊罗斯》大半是业余的大学戏剧团体的演出。第一次搬演此剧的是1916年在埃特加·乌利的主持下的耶鲁大学男性戏剧协会。1927年伊利诺斯州的洛福克学院全由女性演员上演此剧。1934年继伊顿·裴因的演出之后,1947年西部特区大学在俄亥俄州克利夫兰也演出此剧,演出者为厄里克·卡朋。第二年哈佛大学学生又演出了十次。

1932年6月在“百老汇剧院”由一职业剧团演出《特洛伊罗斯》,受到广泛的赞誉,但几乎是在同时,也受到否定。詹姆斯·劳拉和爱蒂丝·巴

勒特担任男女主角,尤金·鲍威尔和奥提斯·斯克纳演潘达洛斯和忒耳西忒斯赢得好评。查理斯·科本演阿埃斯受到忽视,但是布兰琪·郁卡演的海伦受到适度的赞扬。此时又回响起此剧现在和将来都不适舞台演出的主张。不过,吉尔摩·布朗却把它包括在1936年帕沙第纳话剧院的演出中。1941年7月普林斯顿剧院和同年12月华盛顿市中心剧院都献演了《特洛伊罗斯和克瑞西达》。1965年10月28日纽约莎士比亚戏剧节期间,又在“中心公园剧院”看到了此剧上演。

批评摘要。威尔逊·奈特。主题是:人类道德价值和人类缺点过失的强烈对比。在莎士比亚的整个创作中有两种主要的“道德价值”,就是爱情和战争。这两种价值被生动地表现在《特洛伊罗斯和克瑞西达》一剧中,但是它们却存在于一个怀疑他们的最终意向和什么是美的世界上。特洛伊罗斯的爱情,赫克托的英雄主义,燃烧在海伦形象中的象征性的罗曼蒂克,这些都和阿喀琉斯的卑俗下流的玩笑与懒散的傲慢,埃阿斯的愚蠢呆笨,忒耳西忒斯的挖苦嘲弄等放在一起,形成鲜明的对照。特洛伊人为人类的美和价值而战,希腊打仗则是由于人类的兽性和愚蠢的因素,知识与行为分离的停滞落后,戏剧以冷嘲热讽来批评揭露这些不良事物。这两个敌对阵营的气氛对照得那样鲜明。把克瑞西达送到希腊军营,是戏剧事件的转换点,有着如此象征的暗示。现在这两种人性的主要方面能够用“直觉”和“理性”或者“感情”与“理智”暂时相提并论。戏剧中,这一区别有时可以看作是在“个人主义”与“社会秩序”之间的两相矛盾的形式。……那么我们可以说《特洛伊

罗斯》的基本思想是这两种本能在思想中的明显对立,即直觉和理性。(摘自《烈火的车轮》,1930年。)

S. L. 伯泽尔。能够看出来《特洛伊罗斯与克瑞西达》是一部哲学的戏剧。莎士比亚的哲学思想通常都融化在性格和行为中,而他的充满意象的诗的思想则直接属于性格和行为间接表达的一般都是属于普遍的真理。“明天,明天”的台词,直接表示了麦克白对他妻子之死的反应,仅仅暗示出无神论的思想,这一思想是由于他罪恶心肠逐渐变硬的结果。在《特洛伊罗斯》里的思想只有一部分在人物和行为中具体化,充溢着所有对话,这些对话常常发展为独立于它所涉及的情况之外。俄底修斯的关于“等级”的长篇大论是特洛伊故事的开始和结束,但是它比起特洛伊战争来,则更为多得多地关系到政治哲学的原则,在《特洛伊罗斯》中,故事只是思想的说明而不是思想的具体化。从开始,悲剧难了解的问题一定是莎士比亚从具体经验中体会来的。时间,价值以及它们的相互关系应是观众首先注意到的问题。……

在这样一部戏剧里,发现人物有着“道德”气味就不足为怪了。如忒耳西忒斯回忆道德剧中古老的恶的角色,还有俄底修斯讲起一个抽象的老于世故的精明鬼的某些暗示。剧中大多数人物表达自己都富有哲理性,但是俄底修斯比起来在这方面占有着特别大的份量,包括著名的“等级”和“时间”的言论,甚至比别人更多的,是他所说的事情比起他为什么要说它更加重要得多。有时甚至他的行为表现用自然主义的角度也很难理解。(摘自《莎士比亚和民间戏剧传统》,1944年。)

尤娜·艾利斯·弗尔默。黑暗的灵

魂扑到想象中的美好世界的没有光亮的被毁灭的残骸上。《特洛伊罗斯与克瑞西达》仍然是这一经验的栩栩如生调和一致的表现。灾难幅度之宽广使我们什么都看不见。我们不情愿地去想象这一颠倒和毁灭,至少我们中某些人直到最后对此一点也不理解,因为它像是一首过于深奥的乐曲,以致我们很难听懂,或者是像一幅太宽大的风景画,以致我们体验不了它的美。我们可能更接近明白这一悲剧,比起这部没有悲剧而可能又是记录了在人类生活中最深重的灾难的戏剧。“地球的转动带来伤害和恐惧,人们算计着它在干什么或意味着什么,但是对离我们非常之远的天体害怕是无知幼稚的表现。”如果我们不去试图了解《特洛伊罗斯》中深层思想的性质和考虑表现这些思想的形式,我们就会看到已经实现的事实上正是我们在开始所想象的。混乱的、分裂的、极端无组织和否定一切的思想被一种高超的艺术技巧赋以形式,作者没有用多少抽象的辞藻来描写它。……以简练的手法来构造戏剧内容,不仅是艺术技巧的运用,作为艺术发挥最大功能的一个范例,它有着更为深远的意义。创作这部戏剧的经验在任何时候都有着深刻意义,特别对我们自己的时代,这是无须讨论的。(摘自《戏剧的边缘》,1945年。)

肯尼斯·米尔。这部戏剧意欲揭示的是女人和战争之魅力的虚假性。海伦和克瑞西达毫无价值。打这场战争不过为了“一个王八和一个婊子,结果弄得彼此猜忌,白白损失了多少人的血”。荷马史诗中的英雄们成了爱虚荣、追求私利、愚笨残忍的个人主义者;作为《伊利亚特》中高潮的伟大功绩变成了一场

懦怯的谋杀。(摘自《论〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉》,载《莎士比亚年鉴》第8期。)

提泰妮娅 (Titania) 《仲夏夜之梦》

中的仙后。仙王奥布朗向她要“小小的换儿”来做自己的侍童,提泰妮娅拒绝给他,于是发生了争吵。奥布朗用“花汁”魔法来惩罚她,使她因迷恋驴头人身的波顿而出丑。最后解除了魔法,仙王仙后重归于好。

提伯特 (Tybalt) 《罗密欧与朱丽叶》

里的人物,凯普莱特夫人的内侄。在凯普莱特家的晚会上,他认出了化了装的罗密欧,便要动起剑来,被凯普莱特劝阻。后来在街上两人相遇,提伯特向罗密欧挑战,罗拒绝决斗,但是当茂丘西奥迎战而受重伤时,他再也按捺不住,用剑刺死了提伯特。提伯特死在罗密欧的手中,是戏剧向悲剧发展的转折点(三幕一场)。

提曼德拉 (Timandra) 《雅典的泰门》

里的两个妓女之一,艾西巴第斯的情妇。泰门骂她,诅咒她,要她去“多卖几次淫,多害几个人”,“让所有的人都被你们害得身败名裂”,骂完,给了她一些在林中发现的金子。

提瑞尔爵士 (Sir James Tyrrel)

《理查三世》中的人物,被理查王派去谋杀囚禁在伦敦塔里的两个王子。提瑞尔唆使戴登和福利司特这两个凶徒去执行,然后报告理查说已完成使命,两个王子已被杀死并且已经埋葬了(四幕三场)。此人后来因此罪行被亨利七世处决(1502年)。

跳舞者 (Dancer) 《亨利四世》下篇中致收场白者。

忒修斯 (Theseus) 古代希腊传说中雅地加的英雄人物,立过无数功勋,是希波吕特的恋人。在《仲夏夜之梦》中是雅典的公爵,为他的即将

到来的和希波吕特的婚礼,他命令掌管戏乐官准备演戏庆祝。与此同时,发生了另一些恋爱纠纷,他从中调停,劝说赫米娅听他父亲的话,嫁给狄米特律斯。但是当四个睡着的恋人从他们的林中之梦醒来时,他发觉狄米特律斯爱的是海丽娜、拉山德爱的是赫米娅时,他就批准了两对新的配偶,于是三对恋人一起举行婚礼。庆婚会上演出了“皮拉摩斯和提斯柏”的插剧。

在有争议的据说是莎士比亚写的《两个高贵的亲戚》中,忒修斯也是雅典公爵,在他正要和希波吕特成亲时,他把派拉蒙和阿萨特下了狱;后来这两个人又都爱上了希波吕特的妹妹艾米丽娅,发生了争执。忒修斯又在这两个高贵亲戚之间从中调停,命令他们决斗。结果是输家但仍活着的派拉蒙赢得了艾米丽娅。

忒尔西忒斯 (Thersites) 在荷马的《伊利亚特》里是一个丑陋的出言不逊的包围特洛伊的希腊军队中的军官。在莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西克》里,忒尔西忒斯则是一个满口脏话、好讥笑嘲讽、评头评脚的希腊人。他的谩骂和秽语形成这个剧的总的风格,也是对特洛伊罗斯的罗曼斯的衬托。他把人类所有行为动机都贬斥为奸淫:“奸淫、奸淫,永远是战争和奸淫,别的什么都不时髦了。”(五幕二场)他在戏中是小丑角色,但起合唱队的作用,承担批评者的任务,用一针见血的语言来刺痛主人公们的自我虚饰的感觉和幻象。剧中许多人都是他的讥笑和攻击对象,特别是头脑迟钝的埃阿斯。由此某些批评家认为忒尔西忒斯的谩骂是影射玛斯顿攻击本·琼生。也有学者,特别是 J. D. 威尔逊和 G. B. 哈里森,认为这个剧是对艾

塞克斯 1600 年也就是在他起事失败的前一年的命运的寓意描写。

托巴斯师傅 (Sir Topas) 《第十二夜》中小丑费斯特假扮成一个牧师,名叫“托巴斯”,来戏弄马伏里奥(四幕三场)。

托马斯教士 (Friar Thomas) 《一报还一报》中的人物。

托马斯·汉莫 (Thomas Hanmer, 1677—1746) 学者、乡村绅士、第四个编辑莎士比亚全集的人。他编辑的 6 卷本《莎士比亚全集》(1743—1744)基本上依赖以前的版本,其中讹误疏漏之处很多,被认为是 18 世纪最差的一个莎士比亚版本。它的优点是印刷优良,插图精美。

托马斯·霍纳 (Thomas Horner)

《亨利六世》中篇中的军械匠。其学徒彼得控告他犯有叛国罪,曾说过约克公爵理查是英国王位的合法继承人。霍纳不承认。护国公葛罗斯特让他们俩人用比武的方式明辨是非。在比武中,霍纳被彼得所杀。1446 年,在史密斯菲尔德曾发生过相类似的事件。

托马斯·海斯 (Thomas Hayes, ? — 1603) 伦敦出版商,1600 年首次印行《威尼斯商人》四开本。他死后,这个剧的版权转入其子劳伦斯·海斯之手。1619 年,威廉·吉格德擅自印行此剧,劳伦斯·海斯重申了自己的版权。1637 年,他又再次印行《威尼斯商人》。

托马斯·格雷爵士 (Sir Thomas Grey, ? — 1415) 居于诺森伯兰的一位爵士,与剑桥伯爵等人接受法国人的贿赂,密谋在骚桑顿刺杀亨利五世。阴谋败露后,被亨利五世处以死刑。这个人物出现在《亨利五世》2 幕 2 场里。

托马斯·洛弗尔爵士 (Sir Thomas

Lovell, 卒于 1524 年) 亨利八世统治下的伦敦塔总管。尽管他死前 6 年已退出公共生活,他却自始至终出现在《亨利八世》中。在《亨利八世》中,他是财政大臣,深受国王信

任。他在很多场里出现。二幕一场中,他把已经定罪的勃金汗公爵领到河岸;五幕一场中,他赞同温彻斯特主教噶登纳对坎特伯雷大主教克兰默的评判。

W

瓦特(Thomas Wart) 《亨利四世》

下篇中夏禄法官召集应征入伍者之一,也被福斯塔夫选中,强迫他当兵(三幕二场)。在朱生豪的中译本中意译为“肉瘤”。

瓦依斯(Andrew Wise) 安德鲁·瓦

依斯或叫安德鲁·瓦依兹斯(Andrew Wythes),伦敦出版商,活跃于 1589 至 1603 年间,曾出版过莎士比亚作品一些四开本,如 1597 年的《理查二世》和《理查三世》的第一四开本,随后又继续出了这两个剧本的第二、第三四开本。瓦依斯大概是从莎士比亚剧团买得了这两个剧本的手写稿。他所出的四开本质量很好,戏文少有错误,看来他和莎士比亚剧团有着良好关系。1598 和 1599 年瓦依斯出版了《亨利四世》上篇的第一和第二对开本。1600 年,他又联合威廉·厄斯伯里出版了《亨利四世》下篇和《无事生非》的第一对开本。1603 年他把《理查二世》、《理查三世》、《亨利四世》上篇的出版权转让给了马太·劳。此后再也没有他的活动纪录。

瓦波顿(William Warburton, 1698—

1779) 教士和学者。1747 年他编辑出版了八卷莎士比亚作品集,是莎士比亚第五个编者。瓦波顿是蒲伯的好友,蒲伯在遗嘱中托付他为遗著管理人和编者,所以他编的

戏文都是根据蒲伯编的莎士比亚版本,但他的某些修正却很有影响。在自己的版本序言中,他攻击前两个莎著编者西奥博德和汉莫,一个是“可怜人”,一个是“可怜批评家”。说西奥博德“只能读他所抄写的,至于他所想的,如果他曾思想过的话,他只能表达很糟糕,所以他只有读下去,用这个方法获得学术的虚名”;说汉莫“对批评艺术绝对无知,对那一时代的诗和诗人的语言也一窍不通。”在这番诟骂之后,用马龙的话说,瓦波顿又开始把西奥博德的材料精华部分“和他自己的奇特古怪理解相混合,取代了作者的天才的原文。”

托马斯·爱德华(1699—1757)写的《瓦波顿先生的莎士比亚版本补遗》一文是对瓦波顿的不胜任编莎著的揭露,指出他虽然是一个杰出的人,但不是一个莎士比亚版本的杰出编者,他“似乎把他的宝座建立在一个石头堆上,可以随心所欲地把石头投向所有过路人的头上”。作为一个莎士比亚编者,瓦波顿可能没有怎样受到人们的重视,但是在他的版本中确实做了一些有意义的原文订正工作,如把在四开本和第一对开本中哈姆莱特的“好(good)亲吻的臭肉”改为“神(a god)亲吻的臭肉”,就受到约翰孙大

大地称赞,并为许多后来的版本所接受。

瓦洛伊斯的伊莎白拉 (Isabella of Valois, 约 1389—1409) 法王查理六世的女儿,英王理查二世的第二个妻子。伊莎白拉 1396 年嫁给理查二世时还是个未成年的孩子。理查深深地迷恋他的这位王后,但他于 1399 年去爱尔兰之后,就再也没有见到过她。当波林勃洛克推翻她丈夫的政权后,伊莎白拉受过一段时间的监禁。1406 年,她改嫁给她的堂兄查理,安吉莱姆伯爵,三年后分晚期死去。

《理查二世》中,伊莎白拉是以理查的成年妻子的形象出现的。当理查二世被押往邦弗雷特堡中监狱时,伊莎白拉与他进行了一场悲伤的告别(五幕一场)。

晚期戏剧 (Last Plays) 对莎士比亚晚期创作的《泰尔亲王配力克里斯》、《辛白林》、《冬天的故事》和《暴风雨》的总称,有时有人也把《亨利八世》和《两个高贵的亲戚》包括进去。

王后 (Queen) 《辛白林》中国王的第二个妻子。由于对她丈夫的憎恨,王后谋划让她与前夫所生之子克洛顿与辛白林的女儿结婚,争得王位,但没有得逞。王后又策划毒死国王和他的女儿以达到自己的目的,阴谋再次落空,克洛顿没有从威尔士旅行中返回,她在绝望中病倒。在第五幕五场中考尼律斯报告了她临死前的忏悔和悔悟。

王家法庭大法官 (Lord Chief Justice)

《亨利四世》下篇中,他先后为亨利四世和亨利五世供职。他有点像是一个道学家,提醒福斯塔夫要弃恶从善,改变其荒唐的生活方式,而且命令他向快嘴桂嫂道歉。他还囚禁过鲁莽的威尔士亲王。当亲王成

为亨利五世国王时,大法官则害怕得到报复。然而,亨利五世不但没有撤他的职,反而命令他把福斯塔夫带走关闭起来。

这一人物在历史上的原型是威廉·盖斯科因爵士 (Sir William Gascoigne, 1350—1419)。盖斯科因爵士 1400 年被选为王家法庭大法官,但他是否真正囚禁过哈尔亲王却无从考证。盖斯科因在亨利五世继位后不久便辞去这一职务,也许是他主动要求的。

威廉 (William) 《皆大欢喜》中一个村民,热恋着村姑奥德蕾,而试金石已经声言奥德蕾是他的,警告威廉不要和她来往,否则的话,“我要用 150 种法子杀死你”(五幕一场)。

威廉斯 (Michael Williams) 《亨利五世》中英国在阿金柯的军队中一个士兵。战斗前夜,米彻尔·威廉斯和化装的国王争吵,并交换了手套,以便后来能够彼此认出,好进行决斗(四幕一场)。战争完了,亨利把威廉斯的手套送给弗鲁爱林,弗鲁爱林遇到了威廉斯,两人便打了起来。弗鲁爱林命令士兵逮捕威廉斯,正在这个时候,亨利王来到,释放了他,并因他正直勇敢,奖赏他一满手套的银币。

威廉·培琪 (William Page) 《温莎的风流娘儿们》中,安的弟弟。在四幕一场中,爱文斯牧师考他拉丁文文法,由于快嘴桂嫂把拉丁文的词当作英语中的同音词,引出了一系列双关语。最后爱文斯牧师夸他记性好。

威廉·李利 (William Lily, 1468? — 1522) 学者和人文主义者。伊拉兹马斯,托马斯·莫尔和圣保罗教堂教长约翰·科利特的朋友。1510 年被任命为圣保罗教会学校校长。李利与科利特合编了一本拉丁语语

法书,以《李利著拉丁语语法》或《词法》(1543)著称于世。该书在以后的300年里一直是英国学校的标准拉丁语教科书。

莎士比亚对该书的了解主要表现在《温莎的风流娘儿们》四幕一场,休·爱文斯师傅“出几个拉丁文文法题目”考问威廉·培琪中。此外,莎士比亚在《第十二夜》(二幕三场第3行)、《爱的徒劳》(四幕二场第82行)、《驯悍记》(一幕一场第167行)以及《泰特斯·安德洛尼克斯》四幕二场第20—23行)中,都借用过李利的内容。

威廉·利克(William Leecke) 书商兼出版商。大约在1586年开始经商,1633年去世。利克印刷过《爱情的礼赞》(1599),出版过《维纳斯与阿都尼》第五四开本(1599),第六四开本(1599),第七四开本(1602?),第八四开本(1608?)和第九四开本(1609?)。利克在书商公司的继任者,他的儿子威廉(卒于1681年)在1650年出版过《威尼斯商人》的一个四开本,1655年出版过一版《奥瑟罗》。

威廉·霍尔(William Hall,生卒年不详) 印刷商,大约于1598年开始独立承担印刷业务,1614年前后退休。锡德尼·李认为,他就是莎士比亚十四行诗最前边对促成诗集出版表示谢意的W.H.先生。

威廉·哈维(William Harvey,?—1642) 军人、朝臣,1598年与骚桑顿伯爵二世的孀妻玛丽结婚,而玛丽恰好是莎士比亚的保护人骚桑顿伯爵之母。由于这层关系,有些学者认为威廉·哈维就是莎士比亚十四行诗开篇前致以敬意的W.H.先生。此外,他还在一首诗中提到过《鲁克丽丝受辱记》,这是关于莎士比亚这部作品的最早记载。

威廉·休斯(William Hughes) 据说此人是一个男童演员,专演女角,是莎士比亚的朋友。莎士比亚十四行诗献辞中提到的那位W.H.先生,指的就是此人。这种说法始于18世纪,其根据是莎士比亚第20首十四行诗中的第七行(“绝世的美色,驾驭着一切美色”),这里的原文使用了“hue”。据有人研究,这是一个双关语,暗指休斯。到了18世纪末,这种说法经过奥斯卡·王尔德的臆测,就更加风行一时。

威廉斯爵士(Sir Roger Williams,大约1540—1595) 威尔士人,一个职业军人,参加过多次战争,最后在艾塞克斯部下服役,对艾塞克斯有着狂热的崇敬。多佛·威尔逊和其他一些学者都相信,《亨利五世》中那个坚强勇敢的威尔士人弗鲁爱林就是莎士比亚以同情的笔调描写的罗杰尔·威廉斯爵士。

威罗比勋爵(William de Willoughby,死于1409) 理查二世和亨利四世统治时期的国会议员。《理查二世》中,在理查没收约翰·刚特的财产,也就是剥夺了刚特的儿子波林勃洛克的遗产后,威罗比勋爵和洛斯、诺森伯兰一道,参加了波林勃洛克一边,起而反对理查王。

威尼斯公爵(Duke of Venice) 1. 《奥瑟罗》中的一个人物。在元老院会议上,他任命奥瑟罗为镇守塞浦路斯的主帅,迎击土耳其人的进攻,并劝勃拉班修同意奥瑟罗为他的女儿苔丝狄蒙娜的丈夫。

2. 《威尼斯商人》中的一个人物,是安东尼奥和夏洛克一案的主审官。他同情安东尼奥,警告他夏洛克是“一个不懂得怜悯、没有一丝慈悲心的不近人情的恶汉”。他根据鲍西娅审问的结果,饶恕了夏洛克的死罪,但必须改信基督教和死后

把全部财产转归他的女儿和女婿所有(四幕一场)。

《威尼斯商人》(The Merchant of Venice) 莎士比亚所作的一出喜剧。

版本原文。此剧最好的版本是第一四开本(1600),通称海斯四开本。剧名的附文这样写道:“威尼斯商人的最杰出的故事。其中有犹太人夏洛克对上述商人所作的极端残忍的行为,即从其身上割下正好一磅肉;还有鲍西娅用三个盒子选夫婿的故事。此剧多次由宫廷大臣仆人剧团演出,由威廉·莎士比亚编剧。由伦敦的詹姆斯·罗伯茨为托马斯·海斯印刷出版,将于挂有绿龙标牌的保利斯教堂庭院发售。1600年。”

第二四开本(1619)是一个错误很多的盗印本,所标日期为1600年,是据海斯四开本盗印的。人们长期以来一直认为这两种版本是较早期的四开本,后经A. W. 波拉德研究后证明,后一四开本是于1619年由威廉·杰加德为托马斯·巴维厄印刷的,同时印刷的还有其它9出剧作。扉页上的错误日期,其目的在于躲避宫廷大臣于1619年5月3日发布的一项命令,即未经同意,禁止出版任何属于国王仆人剧团的任何剧作。第一对开本的此剧戏文,是据1600年的四开本印就的。

印刷商印制第一四开本的稿本,也许就是莎士比亚本人的原稿。J. 多弗·威尔逊认为,这版本是据演员所饰角色和此剧的情节合起来而凑成的,但这一看法一般认为不可信。

写作年代。此剧1598年7月22日在图书出版登记处注册:“7月22日詹姆斯·罗伯茨经两位管理员之手为其书《威尼斯商人》又称《威尼斯的犹太人》注册登记,此后如未首先经合法而很有声誉的宫廷大臣仆

人剧团同意,上述的詹姆斯·罗伯茨或任何其他他人则无权印刷……”人们认为,这一注册登记意味莎士比亚所在的剧团企图制止他人出版印行这一受欢迎的剧作。这一剧名也收进了米尔斯的《智慧的宝库》(1598)中的戏剧表上。此剧最早的上限可以定在1594年6月洛贝茨医生的处决日。另一题材性的间接提及是“看见我那满载货物安德鲁号商船倒插在沙里”(一幕一场)的这一台词,很明显,它指的是英国人远征加的斯时大获全胜所俘获的西班牙商船圣安德鲁号。这一胜利消息于1596年7月传到英国,如果不是在此剧的修订本中特地添上了这句台词,那么此剧的写作日期,就会定在1596与1598年之间。

题材来源。此剧是据来源不同的两个故事拼合而成的,即首饰盒故事与一磅肉故事。其中大部分情节来自吉安尼托所讲的故事,即名叫《傻瓜》的小说集中主人公在第四天所讲的第一个故事;而这一小说集是由默默无闻的作家乔万尼·菲奥伦蒂诺所收集或创作的。这一有关的故事早在1378年便已写成,但直至1558年才首次出现在印行的小说集里。我们在其中发现,“贝尔蒙特”是这一故事的发生地点,原来的大部分情节也以此为背景——这个地方就是赢得另一个世界的新娘的许多故事的发生地点。求婚的条件很奇怪:没有什么盒子之类的东西,但求婚者却必须彻夜不眠,否则便得不到所看中的姑娘。在三个求婚者的头两个里,求婚者喝下了偷偷放有催眠药物的药酒,结果大睡不醒。第三天晚上,第三个求婚者躲过了这药酒,彻夜醒着,于是赢得了新娘。莎士比亚显然认识到,这一情节不适合于舞台,于是便改用三

个匣子来考验求婚者的场面。

三个匣子的故事广为流传。莎士比亚可能在下述三个地方之一处读到了这个故事：约翰·高尔的《一个情人的忏悔》(1390)这一 35,000 行八音节偶句体英语长诗；薄伽丘的《十日谈》；但最有可能的是佚名的《罗马人传奇》这一大型故事集，它于 14 世纪在欧洲大陆编成，首次印行于 1472 年，两种英文译本于 16 世纪问世。

一磅肉的故事也广为流传。这一故事有两种版本，可能均为莎士比亚见到过：《残忍的格伦图斯的民谣》和《演讲家》，前者大概创作于 1590 年，后者则是一演讲集，其中之一(第 59 篇)的标题是“有个犹太人想要一个基督徒割一磅肉抵债”。这一篇故事由安东尼·芒戴据出版于 1596 年“西尔文”(亚历山大·范·德·布希)的《悲惨的故事》译成英文。莎士比亚可能在一失佚的英国剧作中找到了所有戏剧成分；斯蒂芬·格森在其《海淫的学校》(1579)里曾提到一出名叫《犹太人》的剧作，他认为此剧“代表了世俗选择者们的贪婪及高利贷者思想的嗜血性”。这些句子被用作粗略地描写有关匣子和一磅肉的情节，但由于《犹太人》一剧已佚，它与《威尼斯商人》的关系就只能是猜测性的。

莎士比亚也一定很熟悉马洛的《马耳他的犹太人》，此剧当时尚由海军大臣仆人剧团在罗斯剧场上演，领衔主演者则是爱德华·艾莱恩。马洛笔下的巴拉巴斯也跟夏洛克一样有个女儿且十分富有。他也同样憎恨基督徒，而且比夏洛克还更残忍和更爱报复——实际上，他是一个残忍的魔鬼。在其对夏洛克的描写里，莎士比亚有些地方得归功于《马耳他的犹太人》，不过他把

这个人物类型改变成了一个人，此人虽然邪恶，却带有明显的人的动机与行为方式。

当时现实生活的一系列事件使莎士比亚此剧吸收了当时一些重大事件进去。1586 年，罗德里戈·洛贝茨这位犹太人与葡萄牙人的混血医生当上了女王的私人医生。他在宫廷的地位使他卷入了政治阴谋。他被任命为安东尼奥·贝雷兹的翻译与官方监护人，后者是有一半犹太血统的葡萄牙王位的觊觎者。在他起着这样的双重作用时，他被西班牙间谍拉进了谋杀安东尼的阴谋。后来，这些间谍当然几乎肯定十拿九稳地会设法诱使洛贝茨去毒死女王。埃塞克斯伯爵虽然坚持认为洛贝茨有罪，但女王却半信半疑。到了最后，尽管洛贝茨声言无罪，女王本人也显勉强，却终于签署了处死他的命令。1594 年 6 月 7 日，在一大群嘲讽挖苦的人们的围观下，他被绞死、剖腹和大卸四块。为了利用伦敦人对洛贝茨和所有犹太人的敌意，海军大臣剧团重新上演了马洛的《马耳他的犹太人》；在 1594 年里，此剧共上演了 15 次，而且场场满座。洛贝茨事件虽然不是《威尼斯商人》的正式来源，但却有可能激发了莎士比亚写一出有关一个犹太坏蛋的戏的念头。关于“一头豺狼，因为吃了人给人捉住吊死”(四幕一场)这一暗喻，可能指的就是洛贝茨，因为“狼”这个字实际上就是洛贝茨的名字的双关语。(洛贝茨 López 与狼 loup 这个拉丁字极相似。)

有些评论家认为，于 1594 年 8 月 25 日于罗斯剧场上演的那出剧作，亨斯洛在其日记中称之为“写威尼斯人的喜剧”，可能就是莎士比亚此剧的直接来源，但可惜此剧却已遗

失。

故事梗概。第一幕。安东尼奥是威尼斯一个成功的商人，其海船来往于七海，但他却不像他那位健谈年轻友人葛莱西安诺，总是“闷闷不乐”，后者希望前者的一切皱纹，均来自快乐与欢笑。安东尼奥的另一位朋友巴萨尼奥，欠了他一身债，可是却又请他再借他一笔钱，以便向他爱上了的 Belmont 一位富家女子求婚。安东尼奥由于没法立刻满足巴萨尼奥的请求，于是让他用他本人的名义去向别人借钱，巴萨尼奥于是去向犹太高利贷者夏洛克借债。夏洛克恨死了安东尼奥，这不仅因为后者是个基督徒，而且还因为他诋毁夏洛克的民族，还有便是借钱与人还不收利息。夏洛克同意借给安东尼奥三千块钱，借期三个月；但如到期不还，他就要割他身上二磅肉抵债。巴萨尼奥不同意安东尼奥签订这一契约，但后者却深信，他的船队会早在借期到来前已满载货物归来。

在 Belmont，巴萨尼奥所恋的女人鲍西娅，正因其父遗嘱所立的条件而叹息，因为根据这一遗嘱，她必须嫁给从金、银、铅三个匣子之一中选中装了她玉照的那个人。她与其女仆尼莉莎谈起了那一帮从各国前来求婚却失望而去的求婚者们，说她看到他们离去心里也就轻松多了。她只对巴萨尼奥有好感。

第二幕。夏洛克的仆人朗斯洛特在街上遇到他眼睛快瞎的父亲，费了好大劲才使他相信他就是他儿子。朗斯洛特在夏洛克家当仆人生活很苦，很想让巴萨尼奥雇用他。他向夏洛克的女儿杰西卡告假，后者请他给罗兰佐送封信，计划与后者一起私奔。在夏洛克与安东尼奥进餐时，杰西卡打扮成侍童的模样

跑了，随身还带走了夏洛克好大一份家财。据人说，夏洛克发现杰西卡逃走，他对失去财物又丢了女儿哭得呼天喊地。

鲍西娅的求婚者之一摩洛哥亲王大胆地挑选了金匣子，发现里面是个骷髅，一张字条上写着：“发光的不一定是金子。”阿拉贡亲王也同样不走运，他斟酌了一下铅盒上的铭文“谁选择了我，必须准备把他所有的一切作为牺牲”后，挑选了银盒，结果发现里面是个眯着眼睛的傻瓜的画像。

第三幕。有谣传说，安东尼奥的船队失事沉入了海底，夏洛克于是坚持按契约行事，要割下安东尼奥的一磅肉抵债。有人问他安东尼奥的肉有什么用处，夏洛克想起因他的宗教信仰而忍受的嘲弄，回嘴说道：“拿来钓鱼也好；即使他的肉不中吃，至少也可以出出我这一口气。”

巴萨尼奥一来到 Belmont，立刻就经历挑选匣子的考验，鲍西娅主张他把此事往后拖一两天再说。当乐师们在歌曲里对他进行暗示时，巴萨尼奥仔细察看了这几个匣子，警告自己不要为外表所欺骗，然后便选取了铅匣子。他一打开它，使他高兴之极的是看到里面有张鲍西娅的画像。他问她她能否证实他选对了时，她回答说她但愿自己更美丽，更富有，更贤德，好让她在他心中占据一个很高的位置。为了表示她的柔顺，她送给他一个指环，而他则发誓永远戴着它。与尼莉莎一起目睹了这一幸福景象的葛莱西安诺这时宣布说，尼莉莎早已答应，要是巴萨尼奥能娶她女主人为主，她就嫁给葛莱西安诺。杰西卡与罗兰佐在巴萨尼奥的陪同下这时到达此地，后者带来一封安东尼奥的信，告

知巴萨尼奥他的船队已全部沉没而夏洛克则在迫他还债；他要求巴萨尼奥回威尼斯去再见他一面。巴萨尼奥和葛莱西安诺双双举行婚礼后，便立刻起程返回威尼斯。鲍西娅要求罗兰佐留下来帮她管家，说她和尼莉莎准备退居修道院等她们的丈夫归来，但在她给她亲戚培拉里奥博士一封神秘的信后，却告诉尼莉莎说她俩将女扮男装前往威尼斯。

第四幕。在法院里，夏洛克向威尼斯公爵声称说，他决心执行契约，为的是一泄他对安东尼奥之恨。巴萨尼奥提议按欠债的两倍之数偿还，但夏洛克却坚持要割安东尼奥一磅肉抵债；他还威胁说，否定他的权利就证明威尼斯的法律不过是一纸空文。公爵说，他请了个博学的律师培拉里奥博士来就此案作出决断。这时，化装成律师的书记到来，给公爵一封信说他因病无法前来，改派名叫鲍尔萨泽的年轻同行来代替他审理此案。后者原来是扮成律师的鲍西娅，她要求夏洛克在要求公道时对安东尼奥慈悲为怀，夏洛克拒绝这样做。当鲍西娅叫安东尼奥敞开胸膛让夏洛克割肉时，夏洛克便大赞这位律师的聪明。但是他却高兴得太早了。这位律师提醒他说，按照威尼斯的法律，他必须在割肉时只能割正好一磅，而且还不能流一滴基督徒的血；否则就要没收他的财产并处他以死刑。夏洛克无奈，只好提议以还他三千块钱的方式了结此案，但鲍西娅指出，对于图谋一个威尼斯公民的生命的人的惩罚，是把其财产的一半送给受害者一方，另一半则没收归公。但是公爵饶了夏洛克一命，把没收一半财产改为罚款；安东尼奥则表明说，他愿意把他所得的那一半送给杰西卡

和罗兰佐，条件是夏洛克答应改信基督教并在他去世时把其所有财富遗赠她女儿杰西卡和女婿罗兰佐。夏洛克在精神上完全被击败，不得不答应这些条件。

安东尼奥与巴萨尼奥万分感谢这位年轻律师，但作为回报，她只要巴萨尼奥戴在手上的指环。巴萨尼奥最初不愿意给，但在安东尼奥的劝说下最后还是给了。尼莉莎对鲍西娅低声说，他这位书记也要葛莱西安诺送给她同样的一件礼物。

第五幕。在鲍西娅月光如水的花园里，香气袭袭的静夜使杰西卡与罗兰佐的谈话充满了抒情诗似的美。鲍西娅与尼莉莎在天亮前回来了，随后来的还有巴萨尼奥、葛莱西安诺与安东尼奥。尼莉莎问葛莱西安诺要她那定情戒指，假装不相信他会把它送给了一位律师的书记。鲍西娅责备葛莱西安诺这样随便把妻子的礼物送人，并说她丈夫要是这样，她可是要发脾气了。巴萨尼奥这时只好承认他也把鲍西娅的戒指送人了并讲清了原因。鲍西娅最后同意原谅丈夫一次并送给他一个指环，希望他真能永远保存着。当巴萨尼奥认出这就是他给了律师的那同一个指环时，鲍西娅和尼莉莎才向她们各自目瞪口呆的丈夫说出她们俩曾化装成律师与其书记。鲍西娅还给其他人带来了好消息：杰西卡与罗兰佐获悉，他俩将继承夏洛克的财产，而安东尼奥的船队则平安返回了威尼斯。

评论。《威尼斯商人》是出写夏洛克的戏。对于这个传统人物，莎士比亚倾注了比这个角色所需要的还要多的生气，使夏洛克拥有了独立于莎士比亚为他所创造的故事的一种生命力。

在把夏洛克设计成此剧的坏人

时,莎士比亚一开头便使用了伊丽莎白时代人们对犹太高利贷者所抱有的根深蒂固的观念。莎士比亚给这个人物起的夏洛克(Shylock)这个名字,是会引起众人敌意的名字,因为大家都知道,Shylock 这个字几乎是希伯来字 Shalach 的直接音译,这个字眼在詹姆士王朝版的《圣经》里,其意为“鸬鹚”,而在伊丽莎白时代,任何肉食性鸟类均是高利贷者的一种传统象征。高利贷,即从放债来谋取利息的行为,不但从中世纪便认为是不道德的,而且还被认为是违反天性的行为:因为金银之物显然是不会生育之物,因此放债者便成了把其金钱用之于“不自然的生殖行为”。从这个观点出发,但丁在《地狱篇》里,便把高利贷者置于与性反常者所处的同一个地狱的轮回里。剧本一开头就把夏洛克表现成是个狡猾而好算计人的高利贷者,这便等于向伊丽莎白时代的观众暗示说,夏洛克在其中扮演坏人的剧情,不可避免地会引出悲剧的下场。

纵然莎士比亚赋予这位谋财害命的犹太人几乎令人同情的人的传统气质——他那著名的台词“难道犹太人没有眼睛吗”就是明证——但此剧的趋向,只要夏洛克还活跃在台上,便是悲剧性的。因为它所写的是在安东尼奥一方的一位绅士兼浪子的人诱拐走了杰西卡,而且这班人还挖苦讽刺他最深刻的家庭和宗教本能,因而使他那压在心底下的故意化成了复仇的烈焰。只是在夏洛克作为被打败的坏人退下舞台后,喜剧的精神才得以确立起来。因此,只有把《威尼斯商人》看作是莎士比亚的第一出悲喜剧才能很好地理解它。对于伊丽莎白时代的观众来说,鲍西娅对仁慈的呼吁包含

有宗教的言外之意。许多神秘剧的组剧含有一场末日审判的戏,公道和仁慈在其中为谁占有人的灵魂而争论。仁慈的鼓吹者往往是圣母玛利亚。神秘剧的这种痕迹可以解释此剧的高尚与庄重,而莎士比亚正是通过二者,才把一个只属聪明地玩弄通词的意大利故事改造成他所写出过的使人印象最深的剧作之一。由于鲍西娅与圣母玛利亚有着久远的承传关系,因此她的严肃庄重与审讯犯人看来并无不妥。此外,她完全不是意大利即兴喜剧中一个毫不足道的情人(amorosa),而是作者笔下文艺复兴时期理想女性的第一个写照——富有交际风度、机智和思想敏捷的女性。

像鲍西娅一样,安东尼奥也是个复杂的人物,他的作用对伊丽莎白时代的观众来说可能会具有多种不同的含意。首先,他属于那种最为令人敬慕的绅士,对其知心朋友有着理想的忠诚,对后者的一时急难,乐于让其“钱囊可以任意取用,身体可以任意驱遣,并尽一切力量给以帮助”。在这及其他方面,他是个富有浪漫色彩的人物。对其同时代人来说,他可能具有更广泛的含意。在名字叫做《阿伯拉罕和西奥多的故事》的几个中世纪故事里,从高利贷者手里救助一个借债人成了人进行赎罪的一种象征。在这些故事里,“人”这个人物与魔鬼签订了一份契约,但当魔鬼企图把其牺牲者攫为己有时,“圣母”便呼吁要行仁慈,于是上帝便把人救了出来。这种对寓言式人物的沿袭关系可以解释安东尼奥那神秘的忧郁——无法赎罪的人所处的不可避免的状态——也解释了他除了巴萨尼奥外没有与其余任何一个人物有任何的日常性关系。甚至是现代的观众,也

会在安东尼奥的天性上觉察出一种驱之不去的特质。

把一磅肉的情节和挑选匣子的情节结合起来,再通过鲍西娅化装成请来审断夏洛克对安东尼奥一案,真可称得上是莎士比亚的大师性手笔。J.多佛·威尔逊称这一古老的喜剧性手法是此剧情节的关键性支点。选匣子的主题所具有的兴趣显然对于伊丽莎白时代的人要比对于我们当代人要大。现代的导演在讲述这故事的场景中所能发现的只不过是表现摩洛哥亲王和阿拉贡亲王所穿的华丽长袍来使舞台增添上五颜六色的色彩。对于莎士比亚时代的观众,这却具有较重大的意义。因为对他们来说,这些失望的求婚者的言词由于具有格言式的智慧而使他们倍感有趣。这两个人失意表明他们性格里有某种缺陷,或他们的价值观念有问题,致使他们无法配得上鲍西娅。铅匣子上的铭文“谁选择了我,必须准备把他所有的一切作为牺牲”引领我们到达巴萨尼奥进行其至关重要的选择的那一场。当他站在这些匣子前面时,他很长的独白的头一句话便是“世人都容易为表面的装饰所欺骗”,这是莎士比亚喜爱的题材——把外表错当成真实的危险——的一种变化。当巴萨尼奥站在那里深思这铭文的意义时,鲍西娅让人唱起歌来,歌中的押韵字如“bed”(心房)、“head”(脑海)、“nourished”(生育)、“engendered”(发生)和“fed”(成长),就是对智力低下的人来说,也明白是“lead”(铅)的意思。J.多佛·威尔逊不同意说鲍西娅就这样不太露骨地引导其求婚者去作出正确的选择这种普遍的解释。他认为,莎士比亚的意图,是通过这支歌来对观众暗示巴萨尼奥在设法解开

这三个匣子之谜时心中所出现过的想法。

随着夏洛克的退场,剧中的兴趣很有可能减弱下去。但是认为审判一场便是此剧的结束却是一种错误,它只是悲剧性紧张的结束。然后,莎士比亚便以最后一幕的皆大欢喜来使剧中的行动达到最高潮。创造一种浪漫气氛的困难促使他调动其一切艺术魔力。他把我们从威尼斯的喧哗和审判的紧张转移到贝尔蒙特那月光如水的花园及罗兰佐与杰西卡之间的富于抒情性的爱情对白里。他希望我们坐下来

让音乐的声音悄悄送进我们的耳边;柔和的静寂和夜色,是最足以衬托出音乐的甜美的。(五幕一场)

然而对许多读者来说,此剧的整个结构却缺乏谐和与一致。情人们的欢乐一旦与那被打败的坏人那深仇大恨对比起来,便有着微不足道及甚至是令人不快的味儿。

舞台演出史,英国。海斯四开本的扉页上写着:“此剧曾多次由内务大臣仆人剧团演出过。”有传说说,理查德·伯贝奇对夏洛克一角进行了创造,把他表演成一个喜剧式人物。我们可以据威廉·赫士列特对金对这一角色所作的新的阐释的描述里推断出,在埃德蒙·金之前有什么演员演过这个角色。赫士列特的话是这样开头的:“我们本希望看到一个年老体弱的老头,背驼丑陋,思想畸形,笑里藏刀……一门心思全用在不可告人的复仇勾当上。”

第一次有记录的演出是1605年2月10日的忏悔星期日,由国王仆人剧团于白厅举行宫廷演出,随后又在紧接着的忏悔日进行了一次演出。在王政复辟时,指定由托马斯·基利格鲁演出的剧目中虽然包括了此剧,但演出记录中没有提到《威尼

斯商人》系由莎士比亚编剧；到了1741年，才有名为《威尼斯的犹太人》的改编剧上演，主要演员是乔治·格兰维尔，后来则由洛德·兰斯多恩主演。这一改编本于1701年5月首演于林肯法学院剧场，托马斯·伯特顿饰巴萨尼奥，说些本该别的角色说的台词，鲍西娅则由安妮·布雷斯格德尔饰演，托马斯·多格特饰夏洛克，约翰·多恩斯说夏洛克是所饰演过的最佳喜剧角色之一。原剧本的很多地方给删了，其中包括高波父子这两个人物，而大部分台词也进行了改写，但其中也有增加的东西，如珀琉斯和忒提斯的假面剧及安东尼奥与夏洛克在狱中的一场戏。这种画蛇添足式的“改进”，如把某些散文式的语句通过改成长度相等的“诗”等，从1714到1735年在约翰·里奇的经营下先是在林肯法学院剧场演出，后来又移到考文特剧场演出。

然后，1741年，查尔斯·麦克林大胆试饰“莎士比亚所刻画的犹太人”。他扮演的夏洛克不再是个低级喜剧的人物，而是个嗜血和报复心重的坏人，诡计多端而又“可怕地残暴”。此剧演到一半，观众便鼓掌欢迎这位新的夏洛克，麦克林也因此一举成名。在这第一个演出季期间，他共演出了22场；他饰夏洛克的最后一次演出是1789年5月7日在德鲁瑞剧场的演出。此时的麦克林已年届90，还未演到一半便心脏病发，于是只好由托马斯·赖德代替他。基蒂·克莱夫饰演的鲍西娅带有格兰维尔表演的遗风，她模仿了真正法官的演说式说话风度及著名律师的法庭技巧，而许多观众是熟悉这些人的言行举止的。

1742年1月，托马斯·阿恩给鲍西娅配上一首歌，后来又为罗兰佐谱

了两支歌，一是私奔前在杰西卡手下唱的，另一则是在贝尔蒙特唱的。罗兰佐于是成了要唱歌的角色。后来，又插进了更多的歌，甚至还有偶尔的舞蹈。1754年5月在德鲁瑞巷剧场演出时，大卫·加里克在第三幕的末尾还插进了一场皮埃洛（法国哑剧中的丑角）的舞蹈，在第五幕又加了一场号笛舞。加里克虽然从未在此喜剧饰任何角色，但他却选定此剧为其于1747年9月15日执掌德鲁瑞巷剧场剪彩时上演的剧目。

1777年，约翰·汉德森由于在伦敦千草市剧场成功地饰演夏洛克而一举成名，约翰·菲力普·坎布尔称“这是我所目睹过的舞台上最杰出的演出”。坎布尔本人首次于1784年1月在德鲁瑞剧场饰过此角，随后20年一直饰此角，与他搭档的莎拉·西登斯则饰鲍西娅。他于1803年执掌考文特花园剧场后，便让乔治·弗里德雷克·库克饰夏洛克一角，后者曾于1800年饰过此角。库克设法保有了这个人物心怀恶意的特色，同时又赋予他笃信宗教及有点悲怆的情调。1814年1月26日，埃德蒙·金饰演此角，以其富于浪漫色彩的演技而大获成功。当时以哈士列特为首的所有评家，均是一片赞美之声。他摒弃夏洛克所有令人反感的特色，把他表演成是个很有理由怨恨而导致灾难的人物。他最有特色的创新也许要算是用稀疏的小黑胡子来取代过去一直沿用的红胡子。

威廉·查尔斯·麦克莱迪在考文特剧场首次饰演夏洛克是1823年，他赋予这个角色些微高贵气质，而这则为以后的演员所发展与突出。另一个饰演夏洛克取得成功的人是查尔斯·金，他所用的演出本详尽（但有重大删改）以迎合19世纪观众的

趣味；他是1858年6月12日于公主剧场上演此剧的，布景企图再现威尼斯生活的景象。斯奎尔·班克罗夫特夫妇于1875年于威尔士亲王剧场上演此剧时，所用布景是于前一年在威尼斯绘制的风景画中选出来的。爱伦·特里饰演的鲍西娅虽然高雅细腻，但这次演出却失败了，主要原因是查尔斯·库格林饰演的夏洛克有欠缺。

19世纪演出《威尼斯商人》最有名的是亨利·厄尔文爵士，这是1879年11月1日在兰心剧场开演的。他饰演的夏洛克是个种族与宗教源远流长的贵族式人物，是个受偏见凌辱的牺牲者，他自豪且通常头脑冷静，只是偶尔才大发脾气和目空一切。这一角色成了厄尔文最有名的角色，而他对这个犹太人的观念则为后来的大多数演员稍加改动后所沿习。这一演出由于爱伦·特里所饰鲍西娅很有魅力，使之成为一次景象壮观的演出，其中有威尼斯街头上的狂欢场面及审判一场的法院站满了满怀同情的犹太人。这一演出连演了250场，随后又于1883年转到美国纽约的明星剧场上演。

到了20世纪，夏洛克依然主宰了这出戏，但重点偶尔有所变动，如阿兰·麦金农于1905年在加里克剧场执导阿瑟·鲍彻时就是一例。鲍彻饰演的夏洛克虽然只是个报复心重且头脑并不复杂的高利贷者，但麦金农坚持认为，安东尼奥与巴萨尼奥应始终主宰全剧。随后，1908年，比尔波姆·特里于陛下剧场把夏洛克演成是个歇斯底里和装模作样的犹太人，身边总是跟着个令人反感的杜伯尔。在夏洛克返回其空无一人的家一场里，特里所饰此角要胜过其前人。反复敲门之后，他突然把门推开，高喊“杰西卡！”，然后气

冲冲地在各房间窜来窜去，看见远处有只平底小船驶去时突然顿足捶胸地伤心痛哭并砰地躺在了地上，他撕烂了自己的衣服，最后还把一盆灰倒在了头上。特里的这种表演，招来了评家不客气的批评。

马西森·朗格所饰的夏洛克虽然外表上奴气十足，然而却在智力上、技能上和待人接物上胜过基督徒。这种阐释是他向伊斯雷尔·赞格威尔求教的结果，而这一演出则是于1915年12月在圣詹姆斯剧场演出的。1919年于宫廷剧场上演了J. B. 费根执导的此剧，莫里斯·莫斯科维奇首次用英语饰此角，他所表现的夏洛克是个严厉而现实的夏洛克。在这一演出的最后几周里，74岁的德国悲剧演员路易·波乌米斯特代替莫斯科维奇饰此角，据说他把他演得十分令人害怕，有个女人吓得当场尖叫一声昏了过去。他用德语念台词，他儿子则在包厢里向其他演员挥手帕作提示。

《威尼斯商人》是巡回剧团的基本保留剧目。1926年10月，年已69岁的弗兰克·本森中断其外省巡回演出而在国王剧场的日场演出里饰演此角并获得短暂成功。同年，特伦斯·格雷在剑桥大学执导此剧时，宣称他讨厌它。在他的指导下，鲍西娅把有关仁慈的那段台词念得毫无生气和毫无感情，公爵则唔唔声不断，法院里的其他人则呵欠连声。在这10年的末期，美国女演员露西尔·拉弗纳饰演了夏洛克，《泰晤士报》对此的评论是“偶尔不像演戏，但又绝不像唱歌”。他们后来又移到利特尔剧场演出；演出人员有饰朗斯洛特的安德鲁·利，这是他离开老维克剧团导演之职从事演员生涯所饰的第一个角色。同年，老维克剧团的新导演哈卡特·威廉斯执导

了此剧，由布雷默·威尔斯饰夏洛克。他的表演缺乏特色，但格兰维尔-巴克写信给他说：“安东尼奥演得不错，只是稍微有点放不开。”而饰演此角的正是约翰·吉尔古德。

1932年此剧有三次著名的演出。第一次是在圣詹姆斯剧场并取得了艺术上的成功，其中饰傲慢的夏洛克的是厄内斯特·米尔顿。第二次演出则取得了情感上的成功：弗兰克·本森从斯特拉福举行最后一次演出回来后，举行了一次特别的日场演出，演员中许多人原是本森剧团的成员。其中饰鲍西娅的是莉莲·布雷斯特，塞德里克·哈德威克饰杜伯尔，罗伯特·多纳特饰罗兰佐，奈杰尔·普莱费尔饰阿拉贡亲王——全按传统的风格进行演出。在本森饰演的夏洛克离开法院时，大幕便落下了。尔后，是年夏天，斯特拉福上演了由西奥多·康米沙里耶夫斯基执导的此剧，演出令人吃惊而又古怪。在老态龙钟的公爵打瞌睡时，戴着角质眼镜的鲍西娅念出了“慈悲的性质”的台词；安东尼奥戴着宽硬的轮状皱领，他对兰德尔·阿尔顿饰演的虽属传统但不协调的夏洛克的举动显得没精打采和麻木不仁。

20世纪30年代期间，《威尼斯商人》经常得到上演。1938年，约翰·吉尔古德于女王剧场饰演了一个没有特色而又满怀怨愤的夏洛克，贝吉·阿什罗夫特饰演的鲍西娅则主宰了全剧。评家肯定了安吉拉·巴德莱饰演的快活的尼莉莎和阿列克·吉尼斯饰演的深谋远虑的罗兰佐。1939年伦敦进行“灯火管制”期间唐纳德·沃尔菲特在外省巡回演出时剧目中也有这出喜剧；在1940年战火正旺时，在海滩剧场他所举办的午餐莎士比亚戏剧节目中还演

过此剧的折子戏。沃尔菲特执导的此剧后来于1942、1945、1946和1947年在伦敦举行过演出，而他亲自饰演的夏洛克则往往取得成功。巴利奥尔·霍洛威从1940年开始一连三年在斯特拉福及在B.埃登·佩恩执导的此剧中饰演夏洛克，而迈克尔·本达尔则先后于1947和1948年在纪念剧场执导过此剧。罗伯特·赫尔普曼饰夏洛克，在后一次演出中则由黛安娜·温亚德饰鲍西娅。

保尔·罗杰斯以其所饰健壮的夏洛克而左右过老维克剧场(1952—1953)，但1953年在斯特拉福剧场演出时，此剧的浪漫情调起了主导作用。迈克尔·勒德格雷夫饰演的夏洛克引人注目，但贝吉·阿什克罗斯特所饰鲍西娅和哈里·安德鲁斯所饰安东尼奥也均有上佳表演。最近饰演过夏洛克的人则有埃姆林·威廉斯(1956年由马格丽特·韦布斯特执导，于斯特拉福剧场演出)和彼得·奥图尔(1960年在同一剧场演出，迈克尔·兰厄姆执导此剧)。

美国。最早提及《威尼斯商人》的演出是1752年9月5日于维吉尼亚州威廉斯堡的演出，由比阿特丽丝·哈拉姆小姐饰杰西卡，刘易斯·哈拉姆太太饰鲍西娅而小刘易斯·哈拉姆则饰朗斯洛特。大卫·道格拉斯控制了美国剧团后，《威尼斯商人》曾于1760年在安纳波利斯剧场、1776年在费城索斯沃克剧场、1768年又在纽约约翰街剧场上演过。后两次演出由小刘易斯·哈拉姆饰夏洛克。1773年，此剧再次上演于费城，由约翰·亨利饰夏洛克，尔后多年他一直在哈拉姆剧团饰此角。1774年，托马斯·威格纳尔的剧团在费城的新剧场上演了此剧，查尔默斯饰夏洛克，惠特洛克太太饰鲍西娅。

1799年,托马斯·阿布索普·库帕与哈拉姆搭档演出此剧并饰夏洛克。一年后,约翰·霍奇金森饰演夏洛克,詹姆斯·费纳尔在两次入狱的间隔时间里曾饰巴萨尼奥,但不成功,哈拉姆再次饰安东尼奥,霍奇金森太太饰杰西卡,朗斯洛特和老高波则由约瑟夫·杰弗森和约翰·霍格饰演。1803年1月,库帕再次饰夏洛克并在这10年期间继续不时饰演这个犹太人。

1810年11月30日,乔治·弗雷德里克·库克于纽约首次饰夏洛克。他从来不愿牺牲这个人物本质性的东西并靠哗众取宠的戏剧性来博取观众的掌声。在表现夏洛克对安东尼奥的仇恨时,库克的挖苦讽刺很有力量。一位评家评论道,“贪婪和仇恨这两种交替出现的感情得到了细腻的表现”,而且在他发现了杰西卡私奔后的愤怒与痛苦里也多少溶有这种情感。库克于1811年9月27日在奥林匹克剧场举行他最后的一个演出季里再次饰此角。随后饰演过夏洛克的人有亨利·芬(1818、1820和1830)、罗伯特·坎贝尔·梅伍德(1819、1826)。1820年12月,纽约观众在安东尼街剧场观看了埃德蒙·金饰夏洛克的演出,他对夏洛克的著名阐释使此剧在美国这次演出是有史以来最成功的。翌年夏季,金答应在波士顿和费城演出后再次于纽约饰演此角,但愤怒的观众对他未去波士顿演出表示抗议,要他立刻离开美国回英国去。几年后,他再次来到美国,分别于1825和1826年三次饰演夏洛克。随后饰演夏洛克的人有李(1824—1825年间演出季)和查尔斯·金(1830年访问纽约演出)。

1824年,亨利·沃拉克在克特海姆花园剧场饰夏洛克,法院一场获得

极大成功。沃拉克于1824和1832年再次饰此角,饰鲍西娅的则为托马斯·汉布林太太。1826年7月23日,埃德温·福雷斯特首次于纽约饰夏洛克,翌年又再次饰演此角。1827年12月19日,年仅16岁的克莱尔·费希尔饰演过夏洛克,1830年11月29日,又有年仅11岁的马斯特·约瑟夫·伯克饰演此角。这个时期饰演过比较恪守传统的夏洛克的有托马斯·汉布林(1830),饰鲍西娅的则为其夫人;此外还有查尔斯·肯布尔(1832—1833年的演出季),鲍西娅则为范妮·坎布尔。

1858年12月,J.W.沃拉克领衔主演了布景壮丽的《威尼斯商人》,恢复了摩洛哥和阿拉贡亲王两个人物,但删去了最后一幕。沃拉克所饰夏洛克被评家认为演得过火,但他所表现的这位受损害的犹太人总的来说还是值得称道的,最终表现了一位被斗败但却不服输的夏洛克。在这一演出中,巴萨尼奥由其子莱斯特·沃拉克饰演,而此剧则连演了33场。

埃德温·布思于1866年在波士顿饰演夏洛克后,于1867年1月28日于纽约的冬园剧场一次布景华丽的演出中重饰此角(他还曾于1854年和1861年分别于澳大利亚和伦敦饰演过夏洛克)。这一演出连演了几个星期,但《泰晤士报》对布思所饰夏洛克表示失望,批评他过于情节剧化,发出过多无意义的声音和莫名其妙地发火。尽管这样,布思仍不时饰演此角,与他搭档演鲍西娅的则有玛丽·麦克威克、贝拉·贝特曼和海伦娜·莫德叶斯卡(1889)。与布思同时代饰过夏洛克的人尚有爱德华·L.达文波特(他饰演的这个人前后不一致,开始时是个诡计多端的阴谋家,到中间时变

得凶狠,最后变成崇高的悲剧人物)、约翰·麦卡劳(他所饰夏洛克因袭旧套,不受欢迎)和劳伦斯·布雷特(所饰夏洛克是个冷酷、好报复人和恶毒的高利贷者)。

1893年10月23日,理查德·曼斯菲尔德于赫尔曼剧场饰夏洛克,在审判一场末尾处赋予这个人物以种种暗示性的可赎救的特色,即最后让这个令人十分同情的犹太人自杀而死。奥古斯丁·戴利于1898年其最后一次莎士比亚戏剧演出中执导了此剧,并起用喜剧演员西德尼·赫伯特饰夏洛克,从而开始了一个短命的表演倾向;期间有1901年由纳撒尼尔·古德温饰演的喜剧味的夏洛克,有擅于喜剧的爱德华·休·索瑟恩饰演的夏洛克,后者在20世纪初常在定期轮演剧目中饰此角,与他搭档饰鲍西娅的则为朱莉娅·马洛。索瑟恩所饰夏洛克虽受观众欢迎,但评家却不赞同他把此角演成一个仁慈却又贪婪的犹太人。在此期间,罗伯特·曼特尔的演出却与此不同,他把夏洛克演成一个工于心计的两面三刀的人。

除了索瑟恩和曼特尔外,在20世纪头20年里,纽约观众还看过本·格里特、约翰·克勒德、福布斯·罗伯森、赫伯特·特里和艾伯特·布鲁宁饰演的夏洛克。布鲁宁曾于1922年在兰心剧场饰杜伯尔。大卫·沃菲尔德把夏洛克表演成有着高度智力和明显的代表性人物,但却又绝不是伟大。这一演出以连演92场而打破了此剧的上演纪录。好几年来,此剧一直是沃尔特·汉普登剧团的定期轮演剧目;1925年,他在自己的剧场里上演了此剧,伊塞尔·巴里莫尔所饰鲍西娅极为可爱,在审判一场中演得庄重典雅。但汉普登所饰夏洛克还是主宰了全剧。他把此

角演成一个痛苦、孤独而聪明的犹太太人,但未能引起观众的同情,因为他没有感情、心怀恶意和偏执,结果落了个可悲下场;但威廉·索特所饰安东尼奥却演得很有生气,令人感兴趣且可信。乔治·阿利斯于1928年在布罗德赫斯特剧场饰演此角,这次演出周密且有韵味,但夏洛克被演成是阴险的阴谋家,因而未能产生感人的力量。其他次要人物演得倒是不错。贝吉·伍德的鲍西娅令人可信,特别是念仁慈的台词时自然且有说服力,而通常不受欢迎的小丑朗斯洛特(由罗姆尼·布伦特饰演)也演得不错。由莫里·塔克曼和诺埃尔·安利所饰高波父子随意发挥到极点,这次演出是1930年12月由安德鲁·利执导在时代广场剧场的演出,但这两个角色的台词有很大删削。在这次演出中,莫里斯·莫斯科维奇塑造了一个曲意奉迎但本质上脾气好的夏洛克,与他作对的鲍西娅(塞伦娜·罗伊尔饰)则是个具有男人般粗暴的人,其中审判一场以缺乏痛苦而闻名。尖锐的地方给去除了,使人兴奋的东西也就几乎没有了。

在20世纪30年代早期,上演此剧的是定期轮演剧目剧团如弗里茨·莱伯剧团和莎士比亚剧团。1931年,奥提斯·斯金纳与莫德·亚当斯分饰夏洛克和鲍西娅。1935年,又有伊安·基斯和埃斯特林·温伍德于明尼阿波利斯市和阿尔文剧场饰演这两个角色。1942年,约翰·卡拉丁于旧金山饰演夏洛克,后来与其定期轮演剧团进行巡回演出时,除了兼饰其他角色外,主要饰夏洛克。

1953年3月,年轻的路德·阿德勒于纽约市中心剧场饰演了夏洛克。在阿尔伯特·马尔的执导下,夏洛克

的塑造无特色可言,这个犹太人性格中的不合口味的成分给删除了,如果不是剧本明白好懂,那这次演出也就不值一提了。菲力普·布尔纽夫所饰安东尼奥尚算不错,但玛格丽特·菲力普所饰鲍西娅却显冷峻和有点狠毒,她所呼吁的仁慈也就显得冷冰冰的。1953年,芬奇学院的戏剧俱乐部再次想使夏洛克变得富有人情味。由克拉伦斯·德文特所饰夏洛克是个有人的尊严的悲剧人物,即“一个没有毒的坏人”,这位高利贷者过于自叹自怜,因而无法引起人们的同情。一个月后即在于2月,莎士比亚戏剧爱好者剧团里的托马斯·巴布尔饰演的夏洛克是个无情的、挑剔他人的和傲慢的犹太人;同年6月,在泰伦·古斯利的指导下,在安大略市斯特拉福莎士比亚戏剧节上,弗雷德里克·沃克饰演了又一个有人的尊严的夏洛克。1957年,在康涅狄格州斯特拉福举行的美国戏剧节上上演了此剧,效果很是感人;主演者为莫里斯·卡诺夫斯基与凯瑟琳·赫本。卡诺夫斯基所饰夏洛克是很有人情味的坏人,自爱且不动感情,不去自叹自怜,因而赢得了观众的同情;赫本小姐所演的鲍西娅是个有头脑而且果断的人物,使这一诱人的演出锦上添花;此次演出由杰克·兰多执导。

此剧于1962年上演了两次,由于夏洛克的出色表演而增辉生色。由波里斯·图马林执导的盖特威剧团演出是一次多彩的、富有生气和场次快速推进的演出,此人在盖特剧场的这次演出中还亲饰主角。在这次没有歇斯底里的演出中,图马林很好地表现了一个自投罗网的犹太人,他那吝啬的气质使他经受惩罚而落了个有尊严的穷鬼的下场。卡罗尔·古斯塔夫森对鲍西娅的阐

释总的说来很有力量。

在美国,现代对夏洛克最有独创性的阐释者是乔治·C.斯各特,他于1962年6月在纽约莎士比亚戏剧节上于中央公园饰演了此角。他所表现的这位犹太人显得更有智慧、更会挖苦人、更加使人望而生畏,但同时又更加为人所理解,这都是史无前例的。在表现他的痛苦的自我嘲讽里,这位高利贷者嘲讽地为一磅肉的问题讨价还价,充分运用其意在报复的智慧,然后随着他那愤世嫉俗的仇恨的增大,尖声大叫,着魔而又愤怒地要求还债。在这方面,夏洛克的智力显然胜过那些与他为敌的浅薄的威尼斯人。

批评摘要。威廉·特。随着夏洛克不再是受欢迎的坏人,他成了观众中喜好哲理的那部分人的半个宠儿,他们不愿意认为,犹太人的复仇行为,至少是跟基督徒的伤害行为那样半斤八两。夏洛克是个有深仇宿恨的人,要是他所作的报复过了火,那是因为他有足够的理由说明他何以对安东尼奥“有深仇宿怨”,这一点他同样雄辩有力而又合理地加以了解释。他似乎成了其种族仇恨的具体化身。尽管长期以来习惯于对日常所遭受的侮辱与伤害敢怒而不敢言,并使其性情积聚起根深蒂固的愤世嫉俗,使他仇视他人和心硬似铁,因而这种情形几乎抵消掉他的敌人那种战胜者的得意洋洋。在夏洛克的痛苦与愤懑里混杂有强烈、机敏而深刻的正义感。由于不断地意识到自己正被活活烧死、被抢夺、被放逐、被谩骂和被践踏,因而便有可能使最有克制的性格也感到痛苦并从“人的仁慈的善心”里去寻求点什么,而其迫害者们就是以此来付度其种种无礼的行为的。复仇的欲望与被冤枉的感觉几

乎是密不可分的，而我们几乎忍不住同情起那隐伏在其“犹太长袍”下的自豪精神，由于再三再四不公正的受凌辱而被激得要发疯，于是便极力想通过“合法地”孤注一掷的报复行为来解除加在他和他的整个种族身上的指责和压迫的重负；只是由于他企图达到其目的而采用的手段的残忍及他执拗地不放弃这种手段，才使我们转而反对起他来。但甚至到了最后，他所渴望的血腥复仇化为泡影并因他毫不容情地坚持执行的法律条文使他面临行乞生涯和受人蔑视时，我们却又同情起他来，并觉得法官们对他的判法太严酷了。（摘自《莎士比亚戏剧的人物》，1817年）

亨利希·海涅。当我在德鲁瑞巷剧场看此剧的演出时，在包厢里我的座位后面站着个脸色苍白、长相俊美的英国人，在第四幕的末尾处他竟动情地抽泣起来，好几次还叫了起来：“这个可怜的人被冤枉啦。”这是一张最崇高的希腊人的脸，眼睛又大又黑。我永远忘不了那为夏洛克而哭泣的那双大大的黑眼珠。

当我想到这些眼泪时，我便只好把《威尼斯商人》列入悲剧之列，尽管此剧的框架点缀着假面剧、狼人剧和爱情剧的种种甚为快活的人物，而且作者也把此剧定为喜剧。也许莎士比亚之意是要娱乐“大众”，才去表现这个受折磨的狼人、这个满怀仇恨的、嗜血的传说性人物的，到头来这家伙当然不仅丢了女儿和金钱，而且还受到了挖苦和嘲弄。但是这位诗人的天才，即在他身上所体现的人性的天才，却总是超越了其个人的愿望，结果情形便成了这样：在夏洛克身上，尽管他有各种粗野可笑之处，诗人却是在为一个不幸的教派在作辩护；由于

种种神秘的目的，这个教派负载着上苍所压在其身上的仇视无论职位尊卑的芸芸众生的重负，而报答这种仇视的，却并不总是爱。（摘自《莎士比亚剧作中的妇女》，1839年）

伯恩哈德·坦·布林克。要是制止夏洛克对安东尼奥进行流血的报复，甚至即使他受到无情的惩罚，使他受到致命的伤害，那也只不过是偿善惩恶而已。我们的感情所反感的正是他被迫去改信另一种宗教。诗人的同时代人无疑对此并未附加上这样的重要性。但我们的感情所要求的却并不只是偿善惩恶。夏洛克太接近我们了，我们逐渐深入地懂得了他的仇恨的根本原因，他的愤懑的强烈程度，因而他的形象变得极具人的意义，而落到他头上的不幸深深地打动了我们的同情心，使我们只好认为，如此具有悲剧意味地打动了我们的他的命运，实在应认为是一出悲剧而不是别的。（摘自“作为喜剧诗人的莎士比亚”，载《莎士比亚五讲》，1895年）

乔治·M. 布兰克斯。《威尼斯商人》的重要价值，在于莎士比亚赋予原来的故事所表现的不明显的性格特征以应有的深度和严肃性，在于此剧结尾时在月光如水的夜色中那使人陶醉的优美歌曲……

《威尼斯商人》的结尾以高度愉快欢乐的气氛引领我们进入到莎士比亚的生活本能里的一个终止期。在他这个光明的时期里，他热烈地讴歌男人的力量与智慧、女人的聪明与才智；他生命中这些最光辉灿烂的岁月也是最富音乐性的。他的诗歌、他的整个存在，现在似乎全都献给了音乐，献给了和谐。（摘自《威廉·莎士比亚：批评与研究》，1896年）

E. S. 斯托尔。认为莎士比亚绝无

偏见或深不可测的时代已经过去；研究他及他的同胞的作品并认为它们是伊丽莎白时代观点与技巧的一种表达使我们学到了更多东西。比如说，《威尼斯商人》是否本想把它写成一出悲剧这个谜，却是给弄清楚了，因为正如贝克教授所认为的，我们只要忘记亨利·厄尔文的表演而记住剧名——及其主人公——并非“威尼斯的犹太人”，就成了，而他就是这样引导我们去这样想的。这一喜剧只不过一如《一报还一报》及《无事生非》等其他剧作一样，并没有清除掉死亡威胁的阴影；而在一幕的结束处，在情侣们之间的秘密被揭开及使安东尼奥的快乐溶于他们的快乐之中，夏洛克及其刀子却给忘记了，从伊丽莎白时代的观点来说，这并不会破坏剧情的突降，而是像伊丽莎白时代的许多剧作一样，使为故事而故事的东西走向结束。谢林教授说：“夏洛克是而且一直是主人公。”但是，为什么莎士比亚却在第四幕结束之前便把他的主人公从剧中赶出去了呢？这是一种他从此再没有重复过的花招——我认为，这是他无法把握的花招……

因此，据莎士比亚编剧的所有手法来看，也正如据法庭传呼员的三次传呼来看一样，夏洛克被认为是坏人，尽管是个喜剧性的坏人或被人嘲笑的对象。诗人同样没有放过当时的任何偏见，而这是有助于加深这种印象的。吝啬鬼、高利贷者、犹太人——所有这三者自古以来便是大众厌恶与嘲笑的对象，这无论在生活中还是在舞台上均是这样。把这两者结合进一个人身上是莎士比亚时代无论在剧作中还是“性格”刻画中的一种定规；在大众的形象中，一个高利贷者是个长着鹰钩鼻

子的卑鄙的吝啬鬼。因而，这便成了夏洛克和马洛笔下那脖子细长的怪物即马耳他的犹太人巴拉巴斯那众所公认的原型。（摘自“彻头彻尾的坏蛋夏洛克”，载《莎士比亚研究》，1927年）

涅维尔·考格希尔。……因此，我们绝不能认为鲍西娅使夏洛克上当的计谋是她性格中某种狡猾的成分，因为这是符合传统的，此外她还给予了夏洛克一切机会。以钱还债对他提了三次。鲍西娅还请他请个外科医生来。但是，不行，契约上没有这样的条款。从剧场媒介的观点来看，这一场当然是建立在突转的原则上的，或某种情境的突然倒转，这是剧作法里的重要手法之一。有一阵子，我们看到仁慈成了公道的乞求者；过了一会，一转眼间，公道却又成了仁慈的乞求者。这种逆转是转瞬之间的，是出乎事先并不知道故事本来的观众的意料的。……

当然，人们会争辩说，对夏洛克来说，收敛起他的自豪，放弃其本族的信仰并接受洗礼是痛苦的。但这样来看，基督教却是令人痛苦的。我们要是追索夏洛克离开法庭后的思想，我们便很有理由怀疑他最终不得不接受洗礼是否便会使他拿起十字架并追随基督。但从安东尼奥的观点来看，夏洛克至少得到了享受永生之乐的机会，而给予他这一机会的则正是安东尼奥。即使仁慈的道路是条艰难的道路，但仁慈还是战胜了公道。（摘自“莎士比亚喜剧的基础：与中世纪戏剧的相似性研究”，载《论文与研究》，1950年。）

布伦茨·斯特林。其诗句是莎士比亚早期抒情诗中的佳作，但其感情的充沛在戏剧的目的性和恰当性上却很有节制。萨莱尼奥在开头处的赞美话结束时使用了“满载货物

的商船倒插在沙里”这个形象，而葛莱西安诺说到有关人的台词时，说他们的脸“装出一副心如止水的帅气”，这些都很适合说话者的身份与情境。而夏洛克在一幕三场和二幕一场自我标榜的话也一样。它们不但巧妙地起了作用，而且还通过剧作的上下文而得到了增强。“难道犹太人没有眼睛吗”这句话很有分量，这是由萨拉里诺嘲讽地说出的那句话“那（他的肉）有什么用处呢？”引起的，而随后夏洛克与杜伯尔的对话也使这句话的效果得到肯定。甚至第五幕的固定布景及抒情的对话，也是富有戏剧性地安排好的。还在相对地早的时期，莎士比亚便已在严格的戏剧媒介体中掌握了诗歌艺术。

其诗歌的凝聚性成分便是出于各种目的而以不同形式出现的短语性重复。作为夏洛克的台词的一种节律性特色，它稳定地贯穿了四幕，但上述这种重要的效果，却有其对应的东西。比如说，先以夏洛克的话开始吧，他说：“这（金刚钻）就是两千块钱，还有别的贵重的珠宝。我希望我的女儿死在我的脚下，那些珠宝都挂在她的耳朵上；我希望她就在我脚下入土安葬，那些银钱都放在她的棺材里！”（三幕一场）把这句话与鲍西娅下面的话比较一下：

虽然为了我的缘故，我不愿妄想自己比现在的我更好一点；可是为了您的缘故，我希望我六十倍胜过我本身，再加上一千倍的美丽，一万倍的富有；但我愿我有无比的贤德、美貌、财产和亲友，好让我在您的心中占据一个很高的位置。（三幕二场）

再举另一个例子，即巴萨尼奥在三幕二场的话，最后看一下在多样性的一致性上是如何扩大到差异甚大

但仍然类似的段落“正是在这样一个晚上……”（五幕一场）和“指环……”（五幕一场）。（摘自《威尼斯商人》引言部分，1959年。）

弗兰克·柯莫德。无论我们是否同意他的观点，即认为莎士比亚是个喜剧作家，但当他置此剧再三出现的词“gentle”于不理，认为这只是莎士比亚的喜好，是诸如“fatal Cleopatra”（不幸的克莉奥佩特拉）这种双关语的又一例子而已时，我们却很有可能不会犯约翰逊教授的错误。“Gentleness”在此剧里从其旧有的全部意义来说指的是温文尔雅，即天性变善良；但对基督徒来说，它还意指“Gentile”（非犹太教徒），这个词因而在一定程度上说指的是同样的东西……

因此，《威尼斯商人》写的是审判、赎罪与仁慈；是爱与仁慈的时代替代人类历史严酷的四千年那孜孜以求的公道。此剧始于高利贷与污浊的爱，但结尾却是和谐与完美的爱。它在所有时间里都告诉观众说，这就是主题，只有下决心视而不见的人，才会误解《威尼斯商人》的主题。（摘自“成熟的喜剧”，载《早期的莎士比亚》，1961年。）

J. 多佛·威尔逊。……鲍西娅的那番话，是一切文学中最伟大的布道词之一，也是宗教思想的一种表达，可与圣保罗赞美爱的诗篇并列，但这番话当然是对那犹太人说的。我觉得难以相信的是，莎士比亚的本意只是说给犹太人听的。它完全是据对希伯来人是毫无意义的主祷文写出来这一事实却意味着，它旨在打动基督徒的心。

当Q指责莎士比亚没有确立起“宽厚、博爱，特别是基督教的博爱”的理想，以此反对残忍与复仇的理想时，他便奇怪地忘记了“仁慈的特

质”。正如我所说的，夏洛克被轻易地放过了。他丢掉了通过高利贷而积聚的钱财——这是罪有应得。他被迫改信基督教——这可是被迫的但对他却有好处。但他没像洛茨医生那样被吊死、车裂和分尸，却使葛莱西安诺大失所望。

夏洛克是个令人生畏的老人，但他却是几个世纪以来种族迫害那不可避免的产物。莎士比亚没有作这方面的道德上的描写，他只是把情势揭示出来，他是既不赞成也不反对夏洛克的作法。莎士比亚是从不表明自己站在哪一边的。然而可以肯定的是，他要是活到今天，他便会认为仁慈（最广义的仁慈），即包含着理解与原谅的仁慈，才是我们的种族仇恨和敌视的唯一解毒剂。（摘自《莎士比亚的快乐喜剧》，1962年。）

威斯摩兰伯爵 (earl of Westmorland)

1. 拉尔夫·纳维尔 (Ralph Neville, 1364—1425)。1397年理查二世封他为威斯摩兰伯爵一世。当理查把亨利·波林勃洛克从国中放逐时，威斯摩兰便起而反对理查王。波林勃洛克于1399年入侵英国，威斯摩兰便参加了波林勃洛克一方。1403年潘西叛变，威斯摩兰奉亨利四世命令，赶回叛军。两年后他又阻止了大主教斯克普鲁的进攻。由于兵力不足，威斯摩兰假装满足斯克普鲁和毛勃雷的要求，哄骗他们解散自己的军队，于是逮捕了这两个叛军主将，并移交给国王。

《亨利四世》上篇中，威斯摩兰支持国王反对叛变，叛军首领是霍茨波和瓦斯特伯爵托马斯·潘西。威斯摩兰参加了索鲁斯伯雷战役，打败了叛军。《亨利四世》下篇中，威斯摩兰帮助约翰·兰开斯特引诱叛军自行解散他们的军队，用欺骗赢

得了胜利。《亨利五世》中，在阿金库尔英军阵地上，他向亨利王表示了一个不可能做到的愿望，就是能再增添一万兵力就有取胜的可能，从而激起国王的一番著名的“圣·克里斯宾节”的讲话（四幕三场）。

2. 拉尔夫·纳维尔 (Ralph Neville, ?—1484)。是威斯摩兰伯爵二世。作为兰开斯特党，比起他的兄弟们来，他的活动较少，他的一个兄弟在陶顿战役被杀。《亨利六世》下篇中，当亨利王被迫答应约克为他的接位人时，威斯摩兰痛骂他是“胆小的，下流的国王”（一幕一场）。

威尔特郡巡吏 (Sheriff of Wiltshire)

《理查三世》中的人物。他领送勃金汉公爵就刑。据史料记载，这一巡吏为亨利·朗（卒于1490年）。

威廉·路西爵士 (Sir William Lucy)

《亨利六世》上篇中，一位英国军官。四幕三场及四场中，路西徒劳地请求约克和萨穆塞特派兵援助被强敌围困的塔尔博勋爵，并责备他们应为塔尔博之败担负责任。这一人物被认为与华列克郡的行政司法长官、约克王朝成员威廉·路西爵士（1398—1466）是同一个人。

威尔士军队长 (Captain of a Band of Welshman) 《理查二世》中的角色。他认为理查二世已经死了，不愿再等下去，就逃走了（第2幕第4场）。

威尔士亲王亨利 (Prince of Wales, Henry, 1387—1422)

《亨利四世》中的人物，亨利四世波林勃洛克的长子，人称哈尔太子。在《亨利四世》上篇中，他伙同福斯塔夫等人一起胡作非为。后来，他愿意改过自新，率领军队与叛军作战。在索斯伯里战役中，他单枪匹马杀死了敌方主将霍茨波。在《亨利四世》下篇

中,他出场不多。直到其父病重,他才出面。亨利四世驾崩后,他登上王位,为亨利五世。

威廉·诺里斯爵士 (Sir William Knollys, 1547—1632) 1596 至 1602 年间王室家产的审计员。莱斯利·赫特森认为诺里斯是莎士比亚创作《第十二夜》中的马伏里奥时所依据的生活模型。像马伏里奥一样,他似乎有着强烈的清教徒意识,爱吹毛求疵,同时又自作多情,总以为自己为贵妇人眼中的白马王子。按赫斯顿的解释说,他的上述性格中的最后一个方面在他企图勾引玛丽·费顿(他所监护的少女,莎士比亚十四行诗中所谓“黑肤夫人”的生活原型“候选人”之一)的行为上表现出来。诺里斯还是艾塞克斯伯爵的叔父,在艾塞克斯伯爵的朋友圈中,他被看作是一个善于阿谀奉承的、风风火火的“趋炎附势者”。

威尔士亲王爱德华 (Edward, Prince of Wales, 1470—1483) 爱德华四世之子。《亨利六世》下篇最后一场时他刚出生不久。《理查三世》中,他年幼登基,称爱德华五世。他与其弟约克公爵住进伦敦塔后,被叔父葛罗斯特公爵理查杀害,理查攫取了王位。(见“爱德华五世”)。

威廉·葛兰斯台尔爵士 (Sir William Glansdale) 《亨利六世》上篇中的人物,英国军官。

威廉·马歇尔,彭勃洛克伯爵一世

(William Marshall, 1st Earl of Pembroke, 死于 1219 年。) 亨利二世的忠实追随者和继承人。在为理查一世服务时,他以理查的名义参加了反对约翰王篡夺王位的战斗,但 1199 年理查逝世后,他起了帮助约翰接近王位的作用,成了约翰王最亲近的顾问之一。1216 年,当法国太子路易入侵英国时,伯爵

的儿子威廉为法国人作战,然而他仍然忠实于约翰王。

在《约翰王》中,莎士比亚把帕姆勃洛克误当作他的儿子,反对约翰王,并加入了那些投靠侵略者法国太子路易的贵族行列,当得知路易在达到目的后要把这些贵族处死时,又回到约翰王方面。

薇奥拉 (Viola) 《第十二夜》里的女主人公,西巴斯辛的孪生姊妹。海难中被风浪吹上一块奇异的陆地,她意识到为了保护自己的需要,必须化装为一个男童,并化名为西萨里奥。随后,薇奥拉成了奥西诺公爵的侍从,并且作为爱情使者替奥西诺向奥丽维娅小姐求婚。虽然她自己爱上了公爵,但是他还是忠实地执行违反自己心愿的任务。事情发生了戏剧性的变化,奥丽维娅小姐始终拒绝奥西诺的爱情,却爱上了这个女扮男装的少年仆人,使得薇奥拉处于难以解脱的困境,“我怎么能打开这个结”。她的耐心,他的无私的爱,终于得到了报偿,和奥西诺结成伉俪。

薇奥兰塔 (Violenta) 《终成眷属》中狄安娜的寡母的一个邻居女友。她只在三幕五场中露一面,而且没有说话。

维吉尔 (Vergil, 公元前 70—19)

拉丁全名是普布留斯·维吉留斯·马罗 (Publius Vergilius Maro), 罗马大诗人。在伊丽莎白时代的英国,维吉尔被看做是超级古典诗人。受到这样尊崇,主要是由于他的 12 卷近万行的伟大史诗《伊尼德》。莎士比亚曾引用过此史诗中的一些典故,主要是第二卷中特洛伊城毁灭的插曲和第四卷中狄多所讲的故事。最著名的引用是《哈姆莱特》二幕二场中伶甲描述的特洛伊的掠劫和老王普里阿摩斯之死。

维吉利娅 (Virgilia) 《科利奥兰纳斯》主人公的温柔而忠实的妻子,丈夫出征,她留下管家,不出家门一步,静心等待他的丈夫从战争中归来。在五幕三场里,维吉利娅偕同她的婆婆和幼子前往敌方营帐,帮助说服科利奥兰纳斯不要带领伏尔斯特大军前来毁灭罗马。

《维洛那二绅士》 (The Two Gentlemen of Verona) 莎士比亚的一部喜剧。

版本原文。 唯一具有权威性的戏文就是1623年的第一对开本。这部喜剧可能为了适应某一特殊场合的演出需要曾被大大地删减过。剧本唯一指导词就是每一场完了的“退场”一词;没有相应的“入场”字样,代替它的是在每场开头有一份出场人物表。全剧只有2,380行,大大少于伊丽莎白时代戏文的正常量3,000行。对此一般解释是:送给印刷商的是职业抄写员拉尔夫·克雷因给剧团抄写的提词本。

写作年代。 这个剧的写作年代一直没有被完全肯定下来。由于艺术不够成熟和戏剧结构比较粗糙,一般人都认为是早期的作品,写于1593或1594年。

题材来源。 《维洛那二绅士》的故事主要来源于葡萄牙作家乔基·蒙特马约用西班牙文写的散文体传奇故事《多情的黛安娜》(1542)。一个无名氏据它改编的剧本《弗利克斯和菲寥米娜的故事》,曾由“女王陛下剧团”于1585年在宫廷中上演过,剧本现已失传,肯定莎士比亚熟知这个戏剧。《二绅士》与蒙特马约的故事之间,实际上并无多少一致之处,但故事中某些情节对于这个剧的结构却起到重要作用。例如,一个女孩打扮成侍童,尾随自己的情人,发现他已向另一个女子求爱,

而她竟充当了他们之间的中间人。但《二绅士》和这个失传的剧本肯定有更多的相似之处。

《维洛那二绅士》的最后一场中,凡伦丁为了友情竟要把自己所爱的人西尔维娅让给朋友普洛丢斯这一情节,又和托马斯·伊利奥特的《总督》(1531)第二部第十二节中的情节相似。

故事梗概。 第一幕。 在凡伦丁准备从维洛那出发前往米兰寻求上进时,他向朋友普洛丢斯告别,并且责备他不该让对朱利娅的爱情把“青春消磨在懒散无聊里,在家无所事事”。虽然普洛丢斯在朱利娅的女仆露西塔的心目中已是朱利娅选中的对象,但是,朱利娅表示她对他并无兴趣,也不读普洛丢斯由露西塔传递给她的情书,并且把它撕碎。但是她对撕碎的信的纸片上的内容那样关心,说明她已经深深坠入了情网。不过他们的罗曼斯被普洛丢斯的父亲安东尼奥打断了,把他送去米兰。

第二幕。 凡伦丁已经爱上了米兰公爵的女儿西尔维娅。当西尔维娅请凡伦丁替她写给她所爱的人的信时,然后对他说,“我现在不要了,就给了你吧。”而凡伦丁却莫明其妙,使得他的仆人史比德对他如此感觉迟钝感到吃惊,他竟然不明白他就是这个受信的人,西尔维娅所爱的人。

在普洛丢斯向朱利娅深情地告别时,这对爱人交换了戒指作为他们的忠贞的象征,并作了一番山盟海誓,普洛丢斯的仆人朗斯因离开维洛那也感到难过,而他的“狠心的”狗克来勃对他们的即将离去“连一滴眼泪都不流。”

普洛丢斯来到米兰公爵府上,凡伦丁和西尔维娅热情地接待了他。

凡伦丁告诉普洛丢斯他和西尔维娅彼此相爱,但是她的父亲宁愿选择一个更富有的求婚者修里奥。凡伦丁已计划好和西尔维娅私奔,夜间用绳梯爬上她的窗口,把她接出来。见异思迁的普洛丢斯这时也已经迷上了西尔维娅。虽然他也觉得这是对朱利娅和凡伦丁的双重背叛,但“罪恶的恋情”使他决定向西尔维娅的父亲告密。与此同时,朱利娅不知道普洛丢斯已经变了心,渴望着见他,决定女扮男装前来米兰。

第三幕。 普洛丢斯向公爵解释,他的动机是出于对公爵的忠心和爱护,而不是出于对凡伦丁的嫉恨,才把他们计划私奔的事泄露给公爵。于是,公爵抓住了凡伦丁,身上藏着绳梯和给西尔维娅的一封信约定逃走的信。凡伦丁因此被驱逐,普洛丢斯暗害的阴谋没有暴露。在修里奥抱怨凡伦丁的被逐并没有增加西尔维娅对他的好感时,狡诈的普洛丢斯便决定为自己赢得她的心,把她弄到手,方法是在西尔维娅面前尽量说修里奥的好话,同时尽量说凡伦丁的坏话。

第四幕。 凡伦丁和史比德走在靠近曼多亚的一个森林里,遇到一伙逃犯,他们是由于触犯种种刑律逃亡到此,做了强盗。他们被凡伦丁的外表和口才所感动,便提议他做他们的首领,凡伦丁同意了,但条件是不许侵犯女人和掠夺穷苦的旅客。

普洛丢斯虽然未能动摇西尔维娅对凡伦丁的忠心,但他仍让修里奥相信他继续在为他努力追求。在普洛丢斯建议下,修里奥雇来一个乐队在西尔维娅窗前用音乐来赞美她。修里奥离去后,普洛丢斯赶紧向西尔维娅表白他自己对她的爱,而西尔维娅却用最大的蔑视回答了

他,斥他为“居心险恶,背信弃义之人”,“是一个虚伪成性的人”。这时他们两人都不知道扮成男童的朱利娅就在旁边把这一切看在眼里,听在心中。在西尔维娅得知她的父亲就要把她嫁给修里奥时,她决心逃走,去寻找凡伦丁。他请爱格勒莫骑士陪伴她,此人曾在自己爱人的坟墓上发誓终身不娶。

与此同时,朗斯和克来勃也有了麻烦。不管它的主人如何用心训练它,克来勃还是不知道在社交场合如何行为得体。朗斯自己这时已成了普洛丢斯的发作对象,因为他说普洛丢斯要送给西尔维娅的狗被人偷走了,不得已才把自己的克来勃送去给她,遭到了她的拒绝。把朗斯斥退后,普洛丢斯吩咐他的新仆人西巴斯辛把一封信和一个戒指前去送给西尔维娅,以换回她的一张小像。西巴斯辛实际是朱利娅假扮的。她悲哀地注意到:这个戒指正是在普洛丢斯离开维洛那时她送给他作为交换的信物。西尔维娅拒绝接受这一礼物并且为这个被普洛丢斯背弃的女孩表示深深同情。

第五幕。 西尔维娅在逃去曼多亚的路上,受到普洛丢斯和修里奥的追逐。她被强盗抓住,但很快被普洛丢斯救出。他正要向她强行非礼时,凡伦丁出现了并且阻止了他。普洛丢斯受到朋友的申斥,感到无地自容,请求凡伦丁的原谅。凡伦丁表示“愿意把我在西尔维娅心中的地位让给你”。一直女扮男装伴着普洛丢斯的朱利娅一听此言,当即晕倒,无意现出了普洛丢斯在维洛那送她的戒指。这时她揭去伪装,斥责普洛丢斯变心。普洛丢斯也回心转意,承认朱利娅和西尔维娅一样美得迷人,而重归于好。于是两对情人双双回到米兰结婚。

评论。这部喜剧的重要性就在于莎士比亚在这里做的试验与探索。从形式上看,它是莎士比亚写下的第一部浪漫喜剧;从内容上看,他第一次以爱情与友谊作为喜剧的主旨,此外,还有充满诗意的场面描写,环环相扣的剧情安排等,这些都将在他成熟的喜剧中被重复运用。……这个剧吸引人的主要之处在于,莎士比亚在这里初步使用的主旨和习惯,将在以后的作品中以更完美的技巧来使用。也有人把他比作莎士比亚的“一个戏剧实验室”,他在其中试验了许多思想和计划,这些将成为他未来创作的储备。也可以说,这个剧是莎士比亚喜剧创作的真正起点。

这个剧在刻画人物上以两相对照的手法见长。凡伦丁襟怀坦荡,天真纯正,怒则形于色,喜则发于声。他向公爵无私地赞扬普洛丢斯的少年老成,见识过人。和普洛丢斯一见面,他就把心中的秘密和盘托出。他不仅以诚待友,而且对爱情也极其忠贞,只要爱上一个人,就心甘情愿地为对方献出一切。凡伦丁性格中的单纯与普洛丢斯的狡狴恰成对比。普洛丢斯所信奉的是极端自私的个人主义信条,为了一己私利,他不仅可以牺牲朋友,也可以背弃爱人,如他说的:“爱情永远是自私的,我自己当然比一个朋友更为宝贵。”傻仆人史比德和朗斯构成了另一对互为反正的有趣人物。史比德是假傻,傻气之下掩盖着聪明和智慧,他谈吐自如,幽默机敏,一眼就能看出主人的心事,有时还比主人高出一筹。朗斯却是真傻,但他的傻气中却有着人性与感情,傻的可爱。他的狗在公爵客厅里撒尿闯下祸,公爵要吊死它,他连忙说是自己尿的,为狗承担罪责,宁肯自己挨一顿鞭

子。恩格斯对这个人给予了极高的评价,他说:“仅仅是一个朗斯和他的狗克来勃就比全部德国喜剧更有价值得多。”但是当这两个人凑到一起时,聪明的史比德却成了一个傻子,总是要上朗斯的当,相比之下,又显示出朗斯虽愚于外却秀于内。这个喜剧还表现了两个爱情忠贞、勇敢智慧、敢于冲破重重障碍争取个人美满幸福的女性——西尔维娅和朱利娅,她们是莎士比亚喜剧中最早的浪漫化、理想化的女性形象。此外,朱利娅的女扮男装还为莎士比亚这一经常使用的喜剧手段首开先例。在这个剧里还出现了一群生活在森林中的强盗,他们光明磊落,很容易使人想起民歌中的绿林好汉罗宾汉的故事来,这也说明了莎士比亚的喜剧取材与民间文学有着密切的关系。

舞台演出史。这个喜剧经过许多年很少招引演出者和演员的注意。第一次有记录的演出是1762年12月22日在德鲁瑞剧院,由大卫·加立克导演。但是这一次演的是经过本加明·维克多修改了的本子,他改变了一些场景,并且为最后一幕加写了一些新的材料,以便让朗斯和史比德能够再一次碰面,从而加强最后一场戏的效果。莎士比亚自己的戏剧第一次被搬上舞台是1784年4月17日在考文特花园剧院,仅有少数变动。1790年约翰·菲立浦·克姆拜在德鲁瑞上演了真正莎士比亚的戏剧,但是1808年4月21日在考文特剧院他上演的《维洛那二绅士》,却又用了维克多的本子,这次演出失败。1821年11月29日在考文特花园剧院连演了29场。弗莱德里克·瑞诺德对喜剧增加了音乐表现,由亨利·毕晓普作曲,玛丽娅·特利歌唱。1841年12

月29日在德鲁瑞剧院,威廉·查尔斯·麦克莱迪演出了莎士比亚这个喜剧,也遭到了失败。1850年查尔斯·金和撒缪尔·费尔普斯试着演出这部喜剧,遇到同样冷淡的观众,他们可能认为这个喜剧是《第十二夜》的拙劣前身。1895年奥格斯丁·戴利在伦敦戴利剧院演出此剧,遭遇也不见得更好,即便他的演员阵容强大,包括阿达·莱亨扮演朱利娅。

20世纪第一次上演这个不大受欢迎的喜剧的是格兰威尔·巴克,他本人担任仆人史比德。这是1904年在“宫廷剧院”的一次不寻常的演出。路易斯·卡孙扮演第一个逃犯,爱格勒莫在这场演出中几乎被忘掉。1910年4月20日毕尔波姆·特利邀请威廉·皮尔的“伊丽莎白舞台协会”到“国王陛下剧院”演出此剧,他们在突出于幕前的有着特别装置的舞台上表演。自1890年奥斯芒德·泰利在斯特拉福上演此剧20多年后,斯特拉福人才又重新看到此剧上演,这次演出是弗兰克·般生的剧团。《二绅士》成了老维克的保留剧目,并于1916年夏在斯特拉福由本·格里特指导演出。1925年有两次演出,即W.伯里吉斯·亚当的剧团在斯特拉福的一次,和罗伯特·阿特金斯剧团在阿波罗和“友谊剧团”的演出,约翰·吉尔古德扮演凡伦丁,杨·斯文利扮演普洛丢斯。

13年后,1938年B.伊顿·裴因又在斯特拉福搬出此剧,由贾尔斯·伊双演凡伦丁。又过了11年,也就是1949年,罗伯特·阿特金斯在“露天剧场”把《二绅士》和《错误的喜剧》合并为一次演出。

有点令人惊讶的,布里斯托尔的老维克的《二绅士》的演出增加了伦敦维克的1951和1952年的戏剧节的阴郁气氛。在但尼斯·卡雷的导

演下,由约翰·奈维尔扮演凡伦丁,表演是在文艺复兴假面舞剧的框架内进行,以便给戏剧赋以生命,有如春天似的青春年少性质。1956和1957年戏剧节期间,老维克又进行了另一次值得回忆的演出,这次演出由米彻尔·朗海姆导演,采用摄政时期的青葱翠绿的浪漫色彩的布景,由凯斯·米彻尔演普洛丢斯,芭芭拉·杰福德演朱利娅。

《维洛那二绅士》的演出中出现一次令人遗憾的不如人意的纪录,那就是1960年,彼得·霍尔在斯特拉福的一次演出,主要演员们的铿锵台词也无济于事。不过有两人的表演还是引人的,即厄立克·波特扮的米兰公爵和德里克·戈德弗雷演的普洛丢斯。

批评摘要。撒缪尔·约翰孙。当我阅读此剧时,我不禁想我看到了既严肃又可笑两者都有的场景,看到了莎士比亚的语言和感情的实质。它的确不是他的最有力的思想感情奔放的力作之一,它既没有许多性格的多样变化,也没有许多生活的引人注目的描写,但是它的思想道德的丰富内含,远远超出他的大多数戏剧,其他戏剧,就个别章节和某些诗行来说,很少有比这个剧更多的诗行或章节是如此惊人的完美。我也乐于相信,它不是一部很成功的戏剧……。(摘自《威廉·莎士比亚戏剧集》,1765年。)

威廉·赫士列特。它是以很少的劳动或修饰把一部小说的故事戏剧化了的作品,但是其中有许多章节具有高超的诗的精神和无与伦比的有趣而精巧的幽默。毫无疑问,这些都是出自莎士比亚自己的创造,还有,在整个故事处理中,有一种不自觉的优雅和美妙的构思与措词都指明这是莎士比亚的作品。这个喜

剧中人们所常见的角色的风格的确是奇思妙想的产物——他们有的可能不尽如人意，但是他们并不贫乏，而是丰富充实的人物。朗斯和他的狗的一场（不是第二幕而是第四幕中的那场）是诙谐幽默的笑剧方面的完美杰作；我们也不会以为史比德从凡伦丁种种表现，证明他的主人陷入情网的这一行为是智力或感官有什么缺憾，虽然这一方式可能受到批评，因为它还不够单纯到适合现代人的欣赏趣味。（摘自《莎士比亚戏剧人物论》，1817年。）

G. G. 杰维纳斯。这部戏剧是表现爱情的力量和本质，特别是爱情对一般判断力和习惯的影响，同时，它没有借助更多的现成的观念。在这里爱情的两重性质从一开始就以同等强调和绝对平衡而显示了出来，这使哥德被莎士比亚作品那样深深地感动。诗人用他自己的特别审美技巧，轻易地解决了这一双重问题，在这部青年时代的作品中看得很清楚，几乎在他所有戏剧中都能一再遇到。戏剧结构和设计是在严格的对应中实现的；人物和事件是那样精确地放在相互关系和反衬对照中，以致于不仅仅那些相同的性格，甚至那些相反的性格，都起到彼此相互解释的作用。……

……但是在粗鲁的朗斯和他的狗克来勃的故事中，存在着一种更为深刻的意义，这种意义对文雅的读者来说，毫无疑问是最令人不快的。就愚蠢的有着一半兽性的粗人来说，对他的畜牲的同情几乎超过了对人的感情，他的狗就是他的最好的朋友。他为它遭受鞭打，他把它的过失说成是自己犯的过失，并且愿意为它牺牲一切。而在最后，如同凡伦丁和朱利娅的自我牺牲一样，他甚至愿意舍弃这个朋友，为了

主人的需要，准备放弃他的最好的财富。把这样一个能为别人而自我牺牲的孩子，放在普洛丢斯身边，一个极端自私，出卖朋友和背叛爱情的典型，自然形成强烈的对照。（摘自《莎士比亚评论》，1863年。）

乔治·P. 倍克尔。再也没有比这个戏剧的最后一幕的处理更糟糕的了。我们正在期待看到的每一件事都没有做到。凡伦丁，像《皆大欢喜》中的被放逐的公爵一样，在自言自语后就退到一边，看着穿过森林走来的旅客。由仍然假扮仆人的忠实的朱利娅陪伴着的普洛丢斯，找到了西尔维娅，企图强迫她接受他的爱。凡伦丁从旁听到了，跳了出来，指责他的朋友。如果莎士比亚不希望用朱利娅和普洛丢斯的意外情节来带住这一场戏，或者延长普洛丢斯和西尔维娅之间的戏，在凡伦丁再次出现时，他就有机会写出强有力的最后一场，在这场戏中，四个人物感情的相互作用，可能会导致一个圆满的结局。

很难使人相信凡伦丁那样快地就原谅了普洛丢斯，甚至走得这样远，居然提出要把西尔维娅让给普洛丢斯，这真是反常和荒谬的了。当朱利娅显出了真像时，普洛丢斯突然回心转意也同样荒诞可笑，叫人难以置信。在发生所有这些出人意料的事情之后，可能，人们情愿同意朱利娅愉快地接受一个那样没有价值的人普洛丢斯的易变的爱情。……（摘自《作为戏剧家的莎士比亚的发展》，1907年。）

H. B. 查尔顿。《二绅士》就它的情调来说不能说是喜剧，而是一部浪漫剧。在表演此剧时，也应该掌握这个方面，那就是为什么它的人物很少像有血有肉的人，缺少血肉，他们就很难成为戏剧形象，作为每一

一个戏剧形体都是被塑造来最大限度地表现性格中的人性。也许《二绅士》中的人物在人们意识中是可笑的,但这一意识在写作之初绝没有进入作者的心中。凡伦丁是寻求同情,而不是为了观众的大笑;他满以为赖以生活的理想能得到世人的认可。但是在实践中这些理想却使他陷入最可笑的境地。他把世界从它的同情的赞许转移到怀疑的诘问心情。浪漫喜剧的主角似乎不比它的小丑更好,所以颠倒混乱就是传奇世界,在这个世界上正是小丑施展才能的地方,至少表现出理智和常识的模糊迹象。例如修里奥在剧中是昏愤糊涂的人,当然未尝不是一个大傻瓜,但是在剧的最后轻蔑地排除了他,意味着情况转变到完全不同的方面。他在凡伦丁宝剑的威胁下,放弃对西尔维娅的要求,认为为一个不爱他的女人而去冒生命的危险,那才是一个大傻瓜。这就引起观众叫修里奥是一个蠢人,由于他在剧中表现为是一个有着世俗的聪明,为着活命可以牺牲一切。……(摘自《莎士比亚喜剧》,1938年。)

德莱克·特拉维尔西。作为一个早期的试验,利用传统方式来探索正确的创作方向,如果又是为了表现生活,那么应该看看《维洛那二绅士》……《二绅士》指明了作者后来的更为成功的发展。在后来的喜剧中运用的许多手法和技巧,如女扮男装,以女性的特有机智对付背叛她的恋人;在两个朋友之间的关系,一个忠诚的朋友盲目地信任另一个阴谋坏蛋;还有宫廷里的尔虞我诈和森林中的纯朴生活,等等这类描写都第一次出现在这部喜剧中。我们一定看到凡伦丁所做的明显是荒谬愚蠢的事情,就是最后一场里,竟

然不加思考地立即把自己爱人让出给正是出卖他的人,这是后来喜剧中极有意义的表现手法的第一次尝试。在这些描写中,与传统作法当然不是完全绝缘,而是在它的基础上发展了,成了揭示人的种种关系的手段,尤其是爱情的关系;也是用来表现对待爱情本身的真实态度,在这种态度中,诗和现实主义,传奇和喜剧,都是千变万化地联系在一起。虽然对这部早期作品看得太多是危险的,但是它的结局值得我们注意:像它的更为伟大的后来剧本一样,结局是敌对双方和解复交,人们重新结合,逃犯们也回到文明的社会的生活。……(摘自《莎士比亚:早期喜剧》,1964年。)

《维纳斯与阿都尼》(Venus and Adonis) 是莎士比亚写的第一篇叙事诗。

版本原文。1593年出了第一个四开本,本子很精致,出版者是莎士比亚同乡兼好友理查·菲尔德,所以印刷质量很高,根据的原文大概是诗人提供的自己手抄本,可见莎士比亚对此诗的出版是非常重视的。

1594年改为约翰·哈里森出第二版。1595年出第三版,但改为八开本,以后出的都是八开本。莎士比亚生前(至1616年)共出十二版,到1640年共出十六版。第五版本只传下一本,现保存在牛津大学图书馆。1627年在爱丁堡出的一个版本,现在也只剩一册,保存在大不列颠博物馆。在牛津大学图书馆还有1630年出版的一个孤本。1870年M.C.艾德蒙出版了一个1599年的版本的复制本。此后很少再版,直到1905年锡德尼·李才出了一个珂罗复制版,提供了有益的原文。1911年C.K.蒲勒出亚登版莎士比亚诗集,把这篇叙事诗收了进去,是一个

很有价值的版本。1938年H.E.罗林斯的《莎诗》新集注本提供了直到1930年代早期范围广泛的知识 and 评论。1960年F.T.普林斯也出莎诗新版,是一个重要的版本。1982年乔治·杰斯奈编的莎诗全集,《维纳斯与阿都尼》放在首篇,因为“它受到普遍的喜爱”,本子很精致美观。

写作年代。登记日期是1593年4月,一般认为写作日期可能在此前不久,大概开始于1592年8月,也就是由于瘟疫流行戏院关门的期间。

写诗背景。1592和1593年伦敦瘟疫流行,所有戏院都被迫关门,演员失业,生活无着。莎士比亚在骚桑顿伯爵资助下,转向诗的创作。莎士比亚对待写诗很认真,因为在那个时代的传统观念,戏剧被认为是低下之作,不能登大雅之堂,只有诗歌才是文学的正宗。再加当时由斯宾塞掀起的写叙事诗的风潮,年轻的莎士比亚也受到这一时尚的影响,雄心勃勃,开辟自己创作领域新的天地,来叩诗的艺术之宫的大门。

诗前献辞。是献给他的恩主、保护人骚桑顿青年伯爵的。此人对文学和戏剧都有浓厚兴趣,思想也很开明,对文化人有好感,不少诗人、戏剧家都受过他的庇护和恩惠。献辞中有“我的第一个创作”,使许多人迷惑不解,因为在此之前,莎士比亚已经出了好几个剧本。事实是这样:莎士比亚所有的剧本都不是自己意思出版的,他写完剧本卖给剧院,剧院付以五镑报酬,就算了事。再说,戏剧那时不算文学,谈不上是创作,而诗才能为自己赢得名誉,使他登上文坛,所以他说这是他第一个创作。

题材来源。①奥维德的《变形记》。②格林的两首歌曲:《帕里米

迪斯铁匠》和《决不要太晚》。③斯宾塞的《仙后》。④马罗的《喜梦和林多》。⑤意大利的古典名画,如丁托莱多的《战神马尔斯和维纳斯》、威罗尼斯的《维纳斯和阿都尼》,特别是提申的《维纳斯与阿都尼》等。

故事梗概。爱神维纳斯与她小得多的美貌少年阿都尼在郊野相遇而动了心,一厢情愿地去拥抱他,吻他,要和他野合。而阿都尼对此道不感兴趣,甚至极为反感。维纳斯苦苦相求,纠缠不放,并施出晕倒、假死之类的种种花招,非要满足自己情欲不可。阿都尼一面安慰她,一面教育她,告以什么是爱,什么是淫;什么是高尚,什么是低下。在他的耐心感化下,维纳斯终于提高了精神境界,不再强求,感情得到了升华,并对阿都尼产生了真正爱情,苦劝他不要再去追猎野猪,因为那会有断送生命的危险。阿都尼不听劝告,终于被野猪咬死。维纳斯伤心极了,决心断绝红尘,为了神圣的爱情,甘心把青春岁月消磨在寂寞的庵院中,从而成为名符其实的爱神。

主题思想。叙事诗表现了人类最基本的关系即男女之间的关系应遵守的道德准则。什么是真正的爱情,什么是淫邪欲念;爱情使人高尚,淫邪使人堕落;爱情既不能随便施舍,也不能任性强求,必须建立在互相爱慕互相敬重、有着共同的思想感情的基础上,离开这一基础,两性结合便是不自然的,不道德的,是自我和互相亵渎,不会有真正的爱情欢乐和幸福。特别是男女一时的苟合,只能给双方带来耻辱和不幸。

艺术风格。叙事诗的诗节构成是六行一节,抑韵方式为ababcc,也就是末两行是个偶句。情节结构是两种追逐,即维纳斯追逐阿都尼和阿

都尼追逐野猪。前一种追逐是男女之间性的追求,是主情节,是喜剧性的;后一种追逐则是自然界的弱肉强食的表现,是悲剧性的生死性质。这种由讽刺的风格一变而为感伤的情调,赋给叙事诗以特殊的意义和魅力。环境和人物、事件、表现等都有着高度的完美统一,充满着青春气息和感情色彩,说明诗人对从小生活其中的斯特拉福家乡的一草一木都是那样熟悉和亲切,美丽的风光和自然景色什么时候都会在他心头浮起,难以忘怀。叙事诗语言夸张、辞藻华丽的风格则是伊丽莎白时代的文学风尚的最好范例。

当时反响。《维纳斯与阿都尼》出版后,立即受到广大读者的欢迎,特别受到青年人的欢迎。在剑桥大学上演的《从巴拿萨斯神山归来》一剧中有这样一段台词:“让愚蠢的世人去欣赏斯宾塞和乔叟吧,我只崇拜、新鲜悦耳的莎士比亚,为了尊敬他,我把他的《维纳斯与阿都尼》放在我的枕边,以便随时阅读。”G.哈尔维在他的一本乔叟作品书页边上注上这句话:“年轻人非常喜欢莎士比亚的维纳斯和阿都尼”。这说明为什么这一诗集在当时就一版再版。

评论概述。在莎士比亚时代,对此诗篇赞誉多于批评。如F.米尔斯在他的《智慧的宝库》中写道:“如同尤波斯的灵魂被认为活在毕达哥斯身上一样,奥维德的美妙智慧的灵魂也活在有着音乐般的声音和甜美流畅的语句的莎士比亚身上。诗人理查·巴恩菲尔德也写诗赞美:

你的流着蜜的血管,

使世界欢乐,也赢得世人的赞颂
……

你的美名已与这不朽的诗篇共存。

但自1640年以后,很少有人再提

到它,直到19世纪浪漫派兴起时,一些诗人和批评家才又开始对此诗注意起来。柯勒律治评论说:此诗可以看到莎士比亚对美的无论形式或音响的敏感,对自然的热爱,和使自己走进想象中的事物的才能,具有哲学思想的最深刻的心灵。

现代评论可以从乔治·温德海姆开始,1898年他认为:由于栩栩如生和脱俗的性质,这篇诗是一种语言的画,它显示出的更多的是美而不是痛苦,是对理想的信念,并以这一信念作为生活的准则。随后的几十年间也出现了一些相反的意见,如W.瑞理认为是“人类感情的贫乏”;D.布希对该诗的道德价值加以抨击,说是在“淫荡的琴弦上弹奏着”。

有贬也有褒,玛斯菲尔于1927年为之辩护说:这虽是莎氏最早的诗,但它的思想却是他最伟大戏剧中所有的思想,也就是罪恶来自欲念……诗是美的,也是粗犷和血气方刚的。同时另一位女作家L.E.帕珊也宣称:它是一篇教诲的诗,维纳斯象征着贪图肉欲的毁灭的力量,这种力量玷污它接触的一切;阿都尼在爱情上是有理性的,尽善尽美。帕珊把这篇叙事诗放到一个新的更有价值的观点上来。

1945年H.T.普拉斯把该诗说成是一篇悲剧诗,说莎士比亚把某些美的东西被暴虐的罪恶所毁灭,看做是生命的主要矛盾。往后的评论趋向对诗完全的肯定,如1957年F.M.迪克提出的论点是:该诗的感情不完全是毁灭,也是创造。但维纳斯不喜欢“文艺复兴的上帝;阿都尼是一个理性主义者;我们也会发现密尔顿的撒旦比上帝更值得同情;密尔顿的亚当因为吃了禁果而受苦,阿都尼却因为禁欲而死亡。”

在当前,人们从这篇诗中都能领

悟到莎士比亚的更多意义。那些喜欢道德价值的人,那些喜欢言情加幽默的人,特别是那些二者都喜欢的人,可以在这儿发现正是他们想读的东西。尤其在今天,传统道德受到性解放冲击的西方世界,人们都想从中找到各自所需要的行为准则和依据,所以《维纳斯与阿都尼》受到更多的人特别是广大青年层的欢迎。

尾顿句 (End-Stopped Lines) 莎士比亚时代之前,素体诗通常是一连串句子的组合,每行自成一个单元,每句 10 个音节,结尾有一个语法性的停顿。马洛的“雄伟诗行”将这种单一类型的诗句发展到极致。莎士比亚早期剧本的诗句也大多是结尾停顿。如《错误的喜剧》第 1 幕第 1 场 113—118 行:

At length, another ship had seized
on us;

And, knowing whom it was their
hap to save,

Gave healthful welcome to their
ship wreck'd guests;

And would have reft the fishers of
their prey,

Had not their bark been very slow
of sail;

And therefore homeward did they
bend their course.

(后来,另一艘船只救起我们,
他们知道救起的是什么人后,
招待我们殷勤备致。

他们本打算赶上渔船,夺回我的
爱妻娇儿,

只可惜他们的航速太慢,

只好掉转船头返回家园。)

温莎 (Windsor) 在泰晤士河南岸的一个城镇,离伦敦 21 英里,温莎堡王宫即在这里。爱德华三世 (1312—1377)曾在此修建一座圣乔

治礼拜堂,专门用来为嘉德武士授勋。莎士比亚在《温莎的风流娘儿们》中用这一称号做一个饭店的名字,即“嘉德饭店”,作为福斯塔夫这个没落的武士栖息玩乐的场所,具有明显的历史讽刺意味。1597 年 4 月 23 日,《温莎的风流娘儿们》在这个教堂为女王作第一次演出。

《温莎的风流娘儿们》(The Merry Wives of Windsor) 此剧是莎士比亚所写的一出喜剧。

版本原文。第一对开本(1623)是权威性版本。它的原文显然据国王仆人剧团舞台提词本的抄本,或据职业抄写员拉尔夫·克莱因所抄写的官方演出本印出。这一版本没有舞台提示,没有“退场”,只是各场末才标有。可是在每场的开首处,却列有该场依次上台的所有人物。J. 多弗·威尔逊认为,第一对开本的原文,是借助于剧情把各角色的台词串在一起而凑成的,但这一看法未被普遍接受。

1602 年 1 月 18 日,此剧的一个早期版本于出版登记处登记注册:

约翰·巴斯比。由西顿师傅亲手为其版本登记注册,书名是《约翰·福斯托夫爵士与温莎的风流娘儿们的一出妙趣横生的喜剧》。……

这一早期抄本,同年以四开本形式出版,其扉页上这样写着:

一出极为愉快而又花哨的喜剧,写约翰·福斯塔夫爵士与温莎的风流娘儿们,剧中杂有五花八门各色各样娱人的幽默,其他人物有威尔士骑士休爵士、法官夏禄及其聪明的侄儿斯兰德。还有饶舌而爱虚荣的毕斯托尔和尼姆。莎士比亚编剧。曾多次由内务大臣仆人剧团在女王御前和别处演出过。

此剧本由托马斯·克里德尔为阿瑟·约翰森印刷并准备在其位于鲍尔斯教堂庭院处的书店出售。出版日期1602年。

这个1602年的版本是个“坏四开本”，是据此剧可能是饰店主的一位演员的回忆而搞出的残缺不全的剧本。此剧本于1619年由威廉·贾加德再版。

写作年代。近年学者提供了有力的证据，证明《温莎的风流娘儿们》是在1597年初创作的，首演于嘉德骑士的授爵位仪式上。在4月23日圣乔治节这一天，接受封号的骑士要在温莎堡的大厅里举行隆重的仪式。1597年，受封的两个骑士是莎士比亚剧团的庇护人亨斯顿勋爵乔治·加雷和符腾堡大公弗雷德里克，剧中挖苦地称他是“德国公爵”。这些事实，再加上剧中经常间接提到的温莎堡和嘉德勋章，便证明此剧确与这一封爵仪式有联系。在这一基础上，三出有福斯塔夫的剧作的写作日期，便可确定如下：《亨利四世》上篇，1596年末；《亨利四世》下篇，1597年初；《温莎的风流娘儿们》，1597年4月。

题材来源。这一喜剧没有题材来源。然而我们也许可以通过间接地研究问题的办法来确定其性质，即首先探究一下约翰·丹尼斯所说的这一喜剧的创作动因；他的这一说法刊于《可笑的骑士》（1702）的那“书信体献词”里，而他这一作品，则是改写自莎士比亚这一喜剧。他在这献词里写道：“这一喜剧并不令人讨厌，我认为有几个原因。第一，我很清楚，它曾使有史以来最伟大的女王之一愉悦过——这出喜剧是她下令并指示写的，她十分渴望早日看到此剧的演出，因此她下令在14天内把它写出来，此后便如传说所

说的，她很高兴地观看了此剧的演出。”

尼古拉斯·劳在其六卷本的《著作集》（1709）的前头“莎士比亚生平”里，则对丹尼斯的这一说法大加渲染。他添加说：“伊丽莎白女王对《亨利四世》上下篇中那令人赞叹的人物福斯塔夫看了十分开心，于是便命令他（莎士比亚）再写一个写福斯塔夫坠入情网的戏。”这一传说尽管为大多数批评家所接受，但是没有几个人相信这位戏剧家能在如此之短的时间里写出一出全新的戏。因此，很有可能的是，他是改编了或至少是采用了一部旧戏，而且很可能还是其剧团所拥有的一个剧本。据威廉·格林的推测，伊丽莎白女王于1596或1597年的圣诞节狂欢节期间观看过《亨利四世》上篇的演出，因为亨斯顿勋爵侍从剧团此时入宫演出。在1596年12月26日和27日及1597年1月之间，他们曾为女王演出过6次。当时所演出的6部戏之一很可能就是《亨利四世》下篇。福斯塔夫的表演使她很开心，于是她便对其表弟乔治·加雷即亨斯顿勋爵这位莎士比亚剧团的庇护人说，她很乐意看到一出写这个老坏蛋坠入情网的戏。4月17日，亨斯顿勋爵被任命为内务大臣，4月23日颁给他嘉德骑士勋章。为了报答女王对他的恩宠，他便授命自己剧团的剧作家莎士比亚写一出福斯塔夫谈情说爱的戏。亨斯顿勋爵只能给莎士比亚3个星期的时间，因为他知道他的受封仪式就在那天举行。虽然3个星期比丹尼斯的14天长了一点，但要创作一出全新的戏，这个时间仍嫌太短，即使像莎士比亚这样技巧熟练的艺人也是如此。因此，几乎可以肯定的是，他是便只好采用旧戏新演的办法了。

人们往往竭力想弄明白这一假想剧作的特色。早在1886年前，弗莱便认为，这一剧作可能是《妒忌的喜剧》，因为亨斯洛曾在其日记中称这是一出“新”剧并记录说它首演于1593年1月5日，由海军大臣仆人剧团和斯特兰奇剧团联合演出。

《妒忌的喜剧》很可能是意大利通俗喜剧的典型之作，其人物是些定型的人物类型。在《维洛那二绅士》里，莎士比亚用了不少这种人物。福斯塔夫却不再是太子哈尔那快活而吵吵闹闹的伙伴，而是摇身一变成了个书呆子或村学究式的人物。这类人物的例行公事，便是告诫学生别干非法恋爱之事，可是后来他自己却被人当场捉奸，公开出丑。这就是福斯塔夫的情形。与书呆子一类人物相同的这种角色的特点，在《爱的徒劳》里霍罗福尼斯这个人物身上得到了充分表现。这种书呆子最显著的特色之一，便是在其言谈方面，即这种言谈讲究文法。福斯塔夫描述勾引福德大娘的艺术便是一个很好的例子：“我觉得她对我很有几分意思；她跟我讲话的那种口气，她向我卖弄风情的那种姿势，还有她那一瞥一瞥的脉脉含情的眼光，都好像在说，‘我的心是福斯塔夫爵士的。’”毕斯托尔的评论是：“你果然把她的心理研究得非常透彻，居然把它一个字一个字地解释出来啦。”（一幕三场）因此在大多数时间里，这位说话下流的福斯塔夫，既不像太子哈尔的好友，也不像阿瑟·奎勒一考奇所认为的这个人物的原型是源自那位“夸夸其谈的情人”，而是意大利即兴喜剧里那种典型的书呆子。《温莎的风流娘儿们》里的其他人物，也是意大利通俗喜剧里某些固定的类型性人物的发展。因此，这一剧作的主要来源，很

有可能便是那假设的《妒忌的喜剧》。

在四开本中，偷马一场的题材来源的明显证据，是爱文斯对店主的警告：

留心你的客人。我有一个朋友到城里来，他告诉我有三个德国骗子，一路上骗人家的马匹金钱；里亭、梅登海、科白路，各家旅店都上了他们的当。（四幕五场）

这里所指的事由卡厄斯大夫所说的话作了进一步说明：

我不懂你的意思；可是人家告诉我，你正在准备隆重地招待一个德国公爵。（四幕五场）

这些话指的是某个蒙贝尔加特伯爵，此人后来于1593年成了符腾堡公爵。他于1592年作客温莎堡二三天，由于接连派特使请求女王授予他嘉德勋位，因而使他成了人们的笑柄并使人讨厌。这些特使中的第一位偶尔得为其主子买马匹。拖了一段时间后，女王于1596年4月提议给弗雷德里克公爵授予这一勋位，1597年4月23日又在他没列席的情况下授予他入选骑士勋位。所有这些事实廷臣们均清楚知道，因而提到这位德国贵族，便可能会使出席4月23日首演式的人们大笑起来。

多年来人们一直认为，在其所描写的夏禄法官的形象里，莎士比亚其实是对托马斯·路西爵士进行讽刺；但这一看法却为莱斯利·霍特森所推翻，他坚决认为夏禄其实是萨里的治安法官威廉·加丁纳的写照，斯兰德则是对加丁纳的继子威廉·韦特的抨击，此人曾于1596年对莎士比亚和其他人提出指控，要他们具结治安保证书。

霍特森还争辩说，在此剧的四开

本里,福德老爷所使用的名字“白罗克”,是间接讽刺了威廉·布鲁克,此人是科巴姆勋爵七世,曾于1596年8月至1597年4月出任宫廷大臣。然而,威廉·格林却认为,这种相似性只是巧合,而且一发现有可能要冒侮辱他人的风险,这个名字在第一对开本中便改为“布鲁姆”了。

故事梗概。 第一幕。乡村法官罗伯特·夏禄与其侄儿斯兰德声称约翰·福斯塔夫爵士及其“专欺免崽子的流氓跟班”巴道夫、尼姆和毕斯托尔欺侮了他们。这场争执的仲裁人有威尔士牧师休·爱文斯爵士、嘉德饭店店主和培琪大爷;后者请他们到家中饮酒吃饭,以便“一杯在手,旧怨全忘”。培琪有个女儿安小姐,她有700镑的嫁妆和种种可能的陪嫁,使她的美貌更像锦上添花。向她求婚的人有斯兰德和法国医生卡厄斯;前者的举动,是由夏禄和爱文斯爵士促成的。爱文斯要求卡厄斯的女仆快嘴桂嫂给斯兰德帮个忙,这位脾气急躁的法国人知道后,便要与此位牧师进行决斗。快嘴桂嫂不但鼓动斯兰德和卡厄斯,而且还鼓动另一位绅士范顿去追求安小姐。

与此同时,福斯塔夫由于手头拮据,只好解雇几个跟班,巴道夫只好在嘉德饭店当了酒保。福斯塔夫深信,培琪大娘和她的朋友福德大娘喜欢上了他,眼光“一膘一膘地脉脉含情”;她们两人还控制着各自家里的银钱,因此他便想勾引她们,把她俩用作他的“国库”。他给这两位太太各写了封同样的情书,但尼姆和毕斯托尔却拒绝前去送信,于是他便解雇了这两人,把这事交由他的侍童罗宾去干。尼姆和毕斯托尔怀恨在心,于是决定把福斯塔夫意图告诉培琪和福德二人来报复他。

第二幕。培琪和福德大娘对福斯塔夫根本没有好感,她俩同意报复一下这位一身肥油的骑士,办法是假意鼓励他去追求她们。福德大娘让快嘴桂嫂传信,让她告诉福斯塔夫说,她丈夫那天上午10到11点期间不在家。与此同时,福德和培琪已从毕斯托尔和尼姆之口知道了福斯塔夫的计划,培琪对妻子完全放心,但心有疑忌的福德却决定考验一下福德大娘的忠贞。他假扮成白罗克大爷,要求福斯塔夫帮他把福德大娘弄到手,答应事成之后对他重金相谢。福斯塔夫吹牛说,他将前去与这个女人幽会,福德因“娶了一个不贞的妻子,真是倒霉”而十分痛苦,决定设法制止这种幽会。

第三幕。休爵士到达约定好与卡厄斯进行决斗的野地,但却看不到那个法国人的踪影。嘉德饭店的店主后来才说,他故意把这两个要进行决斗的人支使到了不同的地点,而且他还费多大麻烦,就使二人和解了。同时,斯兰德继续为可爱的安·培琪叹息,他的追求也得到了她父亲的支持,可是培琪大娘却认为那法国医生更合适。培琪拒绝了范顿的提亲,原因是他没有家产,以前还跟那位胡闹的王子哈尔和波因斯厮混过。

福斯塔夫刚开始向福德大娘献殷勤,培琪大娘突然跑进来说,福德赶回家来了,跟着他的是温莎城半数以上的人。福斯塔夫听后吓得躲进堆满了脏衣服的篮子里。福德家的仆人们遵照早先的吩咐,立刻把这篮子抬走,把里面的东西倒进泰晤士河附近的一条烂泥沟里。培琪把里外搜了个遍,但什么不速之客也没有发现,于是责怪福德,说他不该疑心自己妻子不贞,但福德却依然

不放心。这两位大娘认为，福斯塔夫这种放荡病还需要再服一帖同样的药，于是同意再捉弄他一次。因此，第二天，福德大娘让快嘴桂嫂去向福斯塔夫致歉并请他再次前去她家。福斯塔夫尽管上次因落了个浑身湿透而甚为不快，但却又立即表示愿意赴约。打扮成白罗克大爷的福德，获悉此事，发誓说决不让好色的福斯塔夫再次逃出他的手。

第四幕。 福斯塔夫在约定的时刻来到福德大娘家，结果再次被吃醋的福德搅坏了“好事”。福德和培琪两人的妻子让福斯塔夫穿上普拉老婆子的衣服扮成她的样子，这老女人曾是勃伦府的巫婆。她俩没有告诉福斯塔夫福德讨厌这个老太婆并不许她登门。因此，打扮成这老巫婆的福斯塔夫一出现，福德马上给他一顿老拳，把他打了出去。

认为福斯塔夫已受到了教训后，培琪和福德两位大娘告诉她们的丈夫对这个老骑士所设置过的骗局。福德请求妻子原谅他并答应从此完全相信她。培琪提议再捉弄福斯塔夫一遍，他妻子提醒他们关于温莎林苑里猎人赫恩的鬼魂绕橡树兜圈子的古老迷信传说。她提议由她们把福斯塔夫诱到这个据说闹鬼的地方，然后让化装成各种精灵的人把他整一顿。培琪暗地里决定利用此次机会让斯兰德和安私奔结婚，而培琪大娘也想为卡厄斯作出同样的安排。赢得了安的爱情的范顿向嘉德饭店店主表明说，安意图骗过自己父母而嫁给他。

第五幕。 福斯塔夫打扮成猎人赫恩的样子，头上还戴着两只角，于半夜时分来到林苑与福德大娘和培琪大娘会面。可能是让一阵吵嚷声把这两个女人吓跑了，这时，穿着林神服装的爱文斯带着毕斯托尔、安、

快嘴桂嫂等人装扮成精灵来了。当福斯塔夫伏在地上时，他们拧他，用蜡烛烧他并痛骂他好色贪淫。这时，卡厄斯带走了一个穿绿衣服的精灵，而斯兰德则拉走了一个穿白衣的，只有范顿与安一起走了。培琪与福德夫妇此时对遍体鳞伤的福斯塔夫道破此事的全部真情。斯兰德和卡厄斯抱怨说，他们受骗上当了，因为他俩带走的是小伙子，而安和范顿则回来宣布说他俩刚举行了婚礼。看到生米已成熟饭，培琪大爷只好向新女婿祝福，他的妻子则邀请包括福斯塔夫在内的所有人前往她家，“在火炉旁边把今天的笑话谈笑一番”。

评论。 此剧的第一场，便使人误以为莎士比亚要写一出有关福斯塔夫及其老友真事的新戏。比起写他与毕斯托尔、巴道夫和尼姆搞些新的恶作剧来，给他重新创造一种新的情境可是个很好的办法。这些人得准备面对夏禄法官，他来到温莎，想要报复一下福斯塔夫对他所造成的伤害。夏禄把乡下的侄子斯兰德也带来了，后者是个典型的英国丑角，热心的是赛狗之类的事，他的社交风度，靠的是他那《歌本和十四行诗集》（见“陶特尔的杂文”）和他那必不可少的《谜语集》。他对福斯塔夫的手下人有气，因为他们在酒店把他灌醉，把他的钱全扒走了。这两条具有发展新情节的线索几乎立刻就割断了，后来也没有什么结果。作者显然认识到，他没有时间去充分展开其素材，于是便只好让其不了了之。这三个坏蛋很快便不再出现。巴道夫当了酒保。尼姆和毕斯托尔由于拒绝给福斯塔夫送情书给福德和培琪大娘，福斯塔夫于是把他们解雇；他俩对此怀恨在心，于是便把福斯塔夫企图勾引这

两个大娘的计划告诉了她们丈夫。

但对于斯兰德,莎士比亚却还另有他用。休·爱文斯爵士这位威尔士牧师兼培琪儿子的家庭教师,建议让斯兰德娶培琪的女儿安为妻。夏禄高兴地接受了这一建议,于是斯兰德便变成了意大利即兴喜剧传统情势里的女情人中的三个求婚者之一。另外两个求婚者则是卡厄斯医生和范顿少爷,只有后者才是安所钟情的人。这一三角式爱情故事,在此剧的结构里所起的重要作用一似福斯塔夫再三上当受骗一样。莎士比亚通过充分展示斯兰德和卡厄斯医生两人的荒唐而展现这一主题的重要性。他抓住机会挖苦讽刺伊丽莎白时代绅士阶层喜欢外国医生的陋习,让卡厄斯医生以法国医生面目出现。卡厄斯患有伊丽莎白时代的人所认为的典型的法国人所患有的那种脾气急躁病。斯兰德在追求安期间,虽然不遗余力,但却出尽洋相,构成了此剧最好笑的情境之一。这种笨拙而土里土气的情人在爱情场面中通常是要让他有戏好做的。这种构思出的具有新意的人物,一旦套进传统的情境里,在此剧及在他处,都起着催化作者的创造力的作用。

福斯塔夫所下榻的嘉德饭店及其店主,使人马上就想到了在《亨利四世》上篇和下篇里福斯塔夫寻欢作乐的野猪头酒店。这位店主所干的事,远不只是服务来客,而且还具有意大利即兴喜剧中男情人的狡猾仆人所起的某些传统功能。这种定型性人物的主要任务是帮助其主人去赢得女情人的爱情并化解女方父母反对这一婚姻的行为。这位店主还激起了卡厄斯医生与休爵士之间的决斗。在这种阴谋里,他简直就是

即兴喜剧里的滑稽男仆,为了自己而以搞恶作剧为乐,同时又乐于揭露范顿的情敌的愚蠢。但这店主除了是个典型的滑稽男仆外,从他一出场起,又显出了他个性上的古怪。此剧剑桥版的编辑们肯定知道,这位店主是温莎人所共知的实有其人的某个人的写照。他们认为:“没有人怀疑……嘉德饭店店主这个人物,讽刺的是实有其人的某人……”

快嘴桂嫂使人想起的肯定是福斯塔夫的那班随从。野猪头酒店的这位女店主现已变成了卡厄斯医生的万能女佣,一个天生的变化多端的人。在最初几场里,她显示出的是我们所熟悉的她的那种热心与愚蠢及对标准英语的胡套乱用。后来,她又成了个忙人,牵线搭桥给安的三个求婚者帮忙。她说:“我要替他们三个人同样出力,因为我已经答应过他们,说过的话是要算数的,可是我要为范顿大爷特别出力。”(他刚把钱塞到了她手里。)她还在两位大娘和被骗的福斯塔夫之间传递消息。由于有这样多的事,她的本来性格便分崩离析,使作者在最后有似化妆舞会的一场里毫不犹豫地让她扮演仙后的角色。在那一场里,福斯塔夫头戴鹿角,扮成猎人赫恩的样子,结果被“精灵们”把他又推又拧,想以这种方式来洗涤掉他那好色贪淫。这些小精灵无疑是由温莎堡皇家教堂唱诗班的十多个孩子扮演的。在这一场里,其富有浪漫气息的结局是通过神话剧的方式快速表演的。卡厄斯医生和斯兰德受骗上当,错误地把他人认作了安,等发现真相后却为时已晚,因为范顿才真正把安拉去教堂举行了婚礼。安的父母原先反对这一婚姻,但看到生米已煮成熟饭,也就只好认了。在这一喜剧的整个过程中,明

朗化的情节线有所松动,目的是使一群英国村民的古怪和愚蠢得以充分展现。莎士比亚慷慨地使其想象力服务于这些可笑的村民,使每个观众看到他们在舞台上欢快地胡闹时全都忍俊不禁。此剧虽有结构上的种种不足,但由于戏剧性主题充实,从而使它得以成为莎士比亚喜剧中最受欢迎的作品之一。此剧传达出了欢乐愉快的气息,而这种气息则是他把握了喜剧神韵的产物。

舞台演出史。英国。这出喜剧的演出可能举行于1597年4月23日。第一四开本(1602)宣称,此剧曾“多次由声誉卓著的內务大臣仆人剧团为女王及在他处上演过”。1604年11月4日曾在白厅举行过演出,1638年11月15日则由伊丽莎白夫人仆人剧团于宫内的斗鸡场为查尔斯一世及其王后亨丽埃塔·玛利亚演出过。王政复辟后,此剧曾是指名由托马斯·基利格鲁上演的剧作之一,据约翰·唐斯的记载,前者的剧团曾“不时上演”它。然而,塞缪尔·佩皮斯在1660和1667年间曾三次观看过此剧。在这三次观剧中,无论是剧本还是演员的演技均未能使此人感到满意。1702年,由约翰·丹尼斯改编并取名《滑稽骑士,又名约翰·福斯塔夫的恋情》的此剧于德鲁瑞剧场上演。1704年4月23日,王室下旨上演此剧,由托马斯·伯特顿饰福斯塔夫,安妮·布雷斯格德尔饰福德大娘,伊丽莎白·巴里饰培琪大娘。詹姆斯·奎恩因饰演此剧的福斯塔夫一角而走红。他于1720年10月22日于林肯法学院场院首次饰演此角,随后于1720至1721年戏剧季后的其余时间里一直饰此角,尔后又于1734年12月在德鲁瑞巷剧场连续5个晚上饰演此角。在整个18世纪期

间,这一喜剧一直极受欢迎。所有的主要的男演员都饰过福斯塔夫,而最受欢迎的女演员则均饰演过此剧两位大娘的其中一人。这种风尚在整个19世纪期间一直如此。1840年,乔治·弗雷德里克·库克于考文特花园剧场饰福斯塔夫,福德大爷则由约翰·菲力普·肯布尔饰演。1824年,弗雷德里克·雷诺兹用此剧创作出了一出歌剧,由亨利·毕肖普谱曲(见“据莎士比亚剧作创作的音乐”)。这一歌剧于是年2月上演,伊丽莎白·维斯特里斯参加了演出。毕肖普所谱写的音乐,好些在随后的许多演出中一直被采用,直到1851年查尔斯·金上演这一喜剧,才把剧本中所有这些枝蔓剪除干净;这是他出任公主剧场的唯一经营者时在第一个戏剧季里所上演的首演剧目,但他保留了其中的一首歌,此歌因有“呸,你这有罪的幻想”这样的歌词而为人广泛传唱。这一演出的班子由金夫妇饰演福德夫妇,乔治·巴特利饰福斯塔夫,斯兰德则由J.P.哈莱饰演,并以连演25晚而为剧院赢得了声誉。塞缪尔·费尔普斯于1874年12月在欢乐剧场上演了此剧,他用一首新歌取代了人们所喜欢的那首旧歌,其中的歌词是由史文朋特意为此次演出所写,谱曲者则为阿瑟·沙利文爵士。对于这种改动,观众以喝倒彩来表示抗议。

1889年,比尔波姆·特里在干草市剧场首次重演莎剧时上演了此剧并饰福斯塔夫,安·培琪则由特里夫人饰演。1902年在陛下剧场,比尔波姆再次上演此剧,但幕数改成三幕,由马奇·肯达尔和爱伦·特里饰福德和培琪大娘。1911年,奥斯卡·阿希于加里克剧场上演此剧,但把传统的“四五月春光”的背景改成了冬天

的背景,结果令评家大为不快。他对季节的阐释是剧本中有培琪大娘邀请众人“在火炉旁边把今天的笑话谈笑一番”,培琪又说过“这样阴寒的天气”及猎人赫恩的故事里有赫恩的“鬼魂常常在冬天的深夜里出现,绕着一株橡树兜圈子”的话,但阿希还是受到了抨击。

评论家詹姆斯·阿加特把 W. 布里奇斯—亚当斯 1923 年在奈杰尔·普莱费尔的抒情诗剧场所上演的此剧称之为“可喜的成功”,但此次演出只招来了少量的观众。其中由埃迪斯·埃文斯饰培琪大娘并演得很生动,多萝西·格林所饰福德大娘显得很活泼,罗伊·拜福德所饰福斯塔夫一点不沉闷,而兰德尔·艾尔顿所饰福德则近乎疯狂。这个演出班子当时尚不很知名,而演出人虽在斯特拉福享有名声,对伦敦却不熟悉。普莱费尔后来回忆说:“莎士比亚的名字像受了禁咒那样不起作用,票房售票情形不佳。”

厄内斯特·米尔顿在王家剧场饰演了福德大爷,其表现上的魔力充分抵消了布景贫乏的不足;1924 年哈罗德·V. 奈尔森介绍他到普利茅斯参加了其举办的年度性戏剧节。米尔顿假扮的“白罗克大爷”聪明地给了福斯塔夫一点银钱引他上钩,最后又把钱全拿了回来。

奥斯卡·阿希于 1929 年让演员穿现代服装上演了这一喜剧,但却栽了跟头,他对剧本作了改动,加进了朗诵“轻骑兵冲锋陷阵”及其他不恰当的种种革新。评论界对他大肆抨击。其演出班子包括有饰福德的罗伯特·阿特金斯和饰休牧师的海·皮特里,他们于是年 7 月 26 日在干草市剧场举行首演,翌日便转往阿波罗剧场演出,演出不到一个星期便收了场。

1929 至 1930 年戏剧季期间,在泰伦·古斯利的执导下,剑桥节日剧场上演了此剧。1931 年,贝利奥尔·霍洛威于公爵夫人剧场以闹剧方式上演了此剧并饰福斯塔夫。1932 年,弗兰克·本森于冬园剧场举行了非官方的告别伦敦舞台的演出,并在剧中饰卡厄斯医生。奥斯卡·阿希改用传统方式上演此剧,并饰福斯塔夫一角,这是他最后饰演的一个主要角色。斯坦利·贝尔是想在曼彻斯特马戏场树立起莎士比亚剧作声誉的人,但是他于 1934 年 5 月采用无布景形式上演此剧却蚀了本,剧中的二位大娘由维奥莱特和艾琳·范布勒姊妹俩饰演。西奥多·科米沙里耶夫斯基想给不景气的斯特拉福纪念剧场带来点生气,于是于 1935 年上演了其富有想象力的此剧,剧中以维也纳作背景。罗伊·拜福德饰演的福斯塔夫贴着络腮胡子,穿着猩红色的猎装,他是罗伯特·阿特金斯于 1937 年请来在拳击场演出的。范布勒姊妹俩在此剧中饰二位大娘,她俩 1940 年还于海滩剧场在唐纳德·沃尔菲特执导的一小时午餐莎士比亚戏剧演出中饰此二角。在这次及在 1942 年的演出中,沃尔菲特均饰福斯塔夫。埃斯米·丘奇也在 1942 年于新剧场上演了此剧。20 世纪 40 年代期间,这一喜剧在伦敦剧坛受到很大忽视,但在 1951 年,休·亨特于老维克剧场重演了此剧,佩吉·阿什克罗夫特饰培琪大娘,福斯塔夫由罗杰·利夫西饰。1955 至 1956 年戏剧季期间,道格拉斯·西尔在老维克也执导上演了此剧,二位大娘由温狄·希勒和玛格丽特·罗林斯饰演,保尔·罗杰斯所饰福斯塔夫很有新意,很有出人意料的高贵性。

斯特拉福于 1955 年圣诞节上演

了由格伦·拜厄姆·肖执导的此剧，布景采用了奥斯卡·阿希所阐释的冬景。肖也像其有创新性的前人那样受到猛烈抨击，但是他引用了剧本台词来为自己辩护。自此之后，此剧便遭冷落，只是在1959至1960年的老维克戏剧季期间才上演过，在这次演出中，阿列克·麦考恩对福德的阐释令人难忘，把他演成了刻板粗俗的人。

美国。1770年3月2日，费城的塞斯沃克剧场首次上演了此剧，参加演出者据猜有刘易斯·哈勒姆所饰福德，因为他于1779年在牙买加曾演出过此剧。1789年10月5日，纽约首次上演了此剧，即在约翰街剧场为哈帕太太作了专场演出。在这次演出中，约翰·哈帕饰福斯塔夫。在18世纪结束前，于1790和1795年费城再次上演了此剧，在后一次演出中，由查尔斯·E.惠特洛克饰福斯塔夫。1796年，J. B.威廉森于波士顿上演此剧时饰福斯塔夫。19世纪初年饰福斯塔夫而受欢迎的人有老威廉·沃伦（1813年饰此角）和托马斯·希尔森（1829年饰此角）。这两个人中，沃伦饰这位胖骑士获得的声誉较大，但他与詹姆斯·亨利·哈克特相比却又相对失色，后者曾于1832年在伦敦的访问演出中饰此角。从那时起几乎至其去世（1871）止，哈克特实际上垄断了福斯塔夫这一角色，这无论是在此剧及《亨利四世》的上下篇中均是如此。但其间也有人染指这一角色，这就是约翰·德怀尔1839年于国立剧场，查尔斯·巴斯1850年于巴顿的钱伯斯街剧场。在后一次演出中，嘉德店主一角由威廉·E.伯顿饰演，三年后，他又领衔主演了极为滑稽的福斯塔夫，托马斯·普莱塞德和约瑟夫·霍尔曼分饰卡厄斯医生和

范顿；此次演出吹嘘说服装全新和海尔奇所绘布景可以乱真。1858年，伯顿于特里普勒会堂举行义演时再饰此角，观众对这一人物十分喜欢，但是他还是赶不上哈克特所饰的此角。

1838年12月，哈克特在某个公园剧场领衔主演此剧，查尔斯·费希尔饰休爵士，夏洛克·库什曼饰培琪大娘。对哈克特所阐释的福斯塔夫，评论界分成了两派，而哈克特所作的阐释，根本没有表明这位爵士有高贵的出身，而是极力表现其挖苦人的幽默、好色和自欺欺人的乐趣。与他在各种演出中搭档的约翰·杰克（在其后来饰福斯塔夫时显出哈克特对他有影响）饰夏禄，亨利·普莱塞德饰卡厄斯，詹姆斯·H.斯托达特饰斯兰德。

1872年11月19日，奥古斯丁·戴利在其第五大街剧场首次上演此剧，查尔斯·费希尔饰福斯塔夫，乔治·克拉克和范妮·达文波特饰福德夫妇，路易斯·詹姆斯和范妮·莫兰特饰培琪夫妇，威廉·P.戴维奇饰休牧师。在1885至1886年的戏剧季期间，奥古斯丁比较成功地再次上演了此剧，费希尔所饰福斯塔夫明显地表现出他有高贵的出身，艾达·里恩和约翰·德鲁饰福德夫妇，维吉尼亚·德雷厄和奥蒂斯·斯金纳饰培琪夫妇，查尔斯·列克勒克饰爱文斯。在这两次演出中，斯兰德均由詹姆斯·刘易斯所饰。在后一次演出中，戴利把此剧改成了4幕11场并上演了35场。戴利最后一次重演此剧是在1898年1月，乔治·克拉克所饰福斯塔夫不甚如人意，而快活的福德大娘则再次由里恩小姐饰演。

大约在戴利两次演出此剧的期间，还有其他人上演过此剧，但福斯

塔夫一角演得有欠火候。这就是1885年威廉·H. 克兰所饰演的这一角色, 而其搭档斯图亚特·罗布森则饰斯兰德。克兰在尔后几年的保留剧目中一直饰这位肥硕的爵士, 但只取得有限的成功; 他最后一次饰演此角是在明星剧场, 由老 H. A. 威弗和小约瑟夫·惠洛克饰夏禄和斯兰德。

1910年, 路易斯·卡尔弗特于新剧场饰演福斯塔夫, 培琪和福德大娘由罗斯·科克兰和伊迪丝·温·马蒂森饰。1916年, 由赫伯特·特里饰福斯塔夫, 康斯坦丝·科利尔饰福德大娘于新阿姆斯特丹剧场上演了此剧, 连演了12场。同年, 詹姆斯·K. 哈克特原计划饰演此角(其父因饰此角而成名), 但因病只好放弃, 改由托马斯·A. 怀斯救场饰此角, 后者的表演富有活泼的幽默感, 极好地表现了这个人物的恶毒。维奥拉·阿伦和亨利埃塔·克罗斯曼饰演的两位大娘不很成功, 但富勒·梅利什却把培琪表现得很有能耐, 而查尔斯·W. 巴特勒所饰的店主却显沉闷。在标准剧场举行的这一演出, 其布景和服装具有较多的阿拉伯味而不是温莎味, 对于这次演出无甚帮助。翌年, 怀斯在西尔维奥·海恩执导于公园剧场上演此剧时领衔主演, 由康斯坦丝·科利厄饰福德大娘。

1928年3月, 奥蒂斯·斯金纳在纽约人剧场饰演了一个恶棍式的福斯塔夫, 他这个福斯塔夫是有史以来最瘦的一个。这个沉默寡言的福斯塔夫吃尽了那两个女人的苦头, 其中明妮马登·菲斯克所饰培琪大娘是个快活的雌老虎, 而亨利埃塔·克罗斯曼所饰福德大娘则漂亮而风骚, 此剧的导演是哈里森·格雷·菲斯克。大约就在这个时候, 查尔斯·

科本也饰演了福斯塔夫, 他在全国各地的演出使观众得到很大快乐。1934年, 他在联合学院举行了莫霍克戏剧节开幕式并上演了此剧; 1946年, 他又为戏剧公会携此剧进行巡回演出。

1938年, 罗伯特·汉德森于帝国剧场执导了此剧, 此次演出总的说来是一场歇斯底里和幼稚的欢闹, 只有埃斯特尔·温伍德所饰培琪大娘才较如人意, 即使这样, 她有时也被人喝倒彩。路易斯·利顿所饰福斯塔夫显得像个傻瓜, 他只是触摸到了这个人物的表面。尔后的两次演出情况较好。1956年, 在安大略省斯特拉福所举行的莎士比亚戏剧节里, 迈克尔·兰厄姆执导了此剧, 道格拉斯·坎贝尔所饰福斯塔夫非比寻常; 1959年, 在康纳狄革州举行的美国莎士比亚戏剧节里, 拉里·盖特斯顿领衔主演福斯塔夫, 把他演成一会儿是个上当受骗的小丑, 一会儿是个很有尊严的放荡的人, 即一个充满可笑的自尊心的笨头笨脑的小丑。两个快活的大娘由南希·威克怀厄(福德大娘)和南希·马钱德(培琪大娘)饰演, 她俩为这一满堂笑声的演出增色不少。

1962年, 理查德·格雷厄姆在平等图书馆剧院内的大师剧场饰演福斯塔夫, 但未能传达出这个角色的可笑性。对这位阐释得十分不够的骑士来说, 其他演员对他也无甚帮助, 因为其他人也演得不是无甚生气就是缺少幽默感, 执导此剧的是爱德华·佩森·考尔。

批评摘要。威廉·赫士列特。《温莎的风流娘儿们》无疑是一出很能娱乐人的戏, 有大量的幽默、人物和各种性格的人。如果有别的人而不是福斯塔夫作剧中的主人公, 我们就还要更喜欢它。要是莎士比亚不

是“奉命写一出写这位骑士谈情说爱的戏”，那我们就该觉得满意了。在很大程度上，才子和哲学家们在这个人物身上是无能为力的，可是约翰爵士本人却大获全胜。许多人抱怨说，堂吉诃德在其种种冒险中经常遭人侮辱和丢脸，这很不应该。但是，与福斯塔夫自作自受的明显倒霉比起来，堂吉诃德所受到的无意的侮辱又算得什么呢？与篓子里衣物的肮脏相比，与打扮成勃伦府的胖婆子相比及与猎人赫恩的角（人们发现戴在了福斯塔夫头上）相比，堂吉诃德被扬格西亚车夫的棍棒或桑丘·潘札更加狠心的双手的殴打又算得了什么呢？在阅读此剧时，我们的确希望他安然度过所有这些磨难，但要是他没有遇到这些麻烦，那倒不错。《温莎的风流娘儿们》里的福斯塔夫已不再是《亨利四世》上下篇里的他了。他的机智和口才已从其身上消失殆尽。他不再是使别人成为笑柄的人，而是让别人把他弄成了笑柄。（摘自《莎士比亚剧作里的人物》，1817年）

G. G. 格维纳斯。与福斯塔夫的恶作剧形成鲜明对比的是，整出戏中突出的是诚实的恶作剧……

这种简朴而诚实的恶作剧取得了对狡猾和自以为是的完全胜利。自作聪明的单相思结果是自作自受；即使是纯朴的人，有这种单相思也难免要吃苦头，因为自以为是的狡猾对其敌手太低估了。这些话可以看作就是此剧的灵魂。莎士比亚的其他剧作里并没有这种反映，只是这出阴谋剧情形才是这样。此剧所有的次要情节均与这一点有联系，也与其中的教训有联系。狡猾的店主好吹牛皮，满嘴挖苦人的话而又诡计多端，自以为是个政治家和阴谋家，戏弄拿不定主意、躲躲闪闪的

卡厄斯医生和威尔士学究爱文斯；结果落得了福斯塔夫那样的下场，被一些甚至不会说英语的纯朴的人合谋反对他，把他的马匹给骗走了……像在所有这些相应的事件里的情形一样，事情总是设法让诚实上当，狡猾欺负纯朴，妒忌压倒天真，贪婪则作弄善意；而结果邪恶的计谋总是落得个害人反害己的下场。光明正大的诚实总是战胜卑劣的情欲……我们所揭示的福斯塔夫天性的灵魂是自私自利，这种自私自利在与贞洁和纯朴作对并使后者成为其猎物时，便会达到登峰造极的地步。当其自以为得计时，便会认为更加巧妙的狡猾手段已无必要，结果使自己落进更大的圈套里。像福斯塔夫那样的利己主义者，其最大的失败是败在了他所不相信的诚实和他所不自重的愚昧无知里。因此，在这出戏里，单相思更为可笑的一个方面，是落得了个可笑的悲喜剧式的倒霉下场；就时间和情节的发展来说，这种情形在这次严重的悲喜剧式的倒霉之前早已发生过，这就是福斯塔夫在国王登基时所遇到的，当时他这种单相思中那严肃而有恶作剧式一个方面眼看就要获得成功。（摘自《莎士比亚》，1849—1850；1863年译成英文，改名《莎士比亚评论》）

弗兰克·哈里斯。要是《温莎的风流娘儿们》是在一般的情况下演出，若要解释其不够有力，人们恐怕得大费脑筋。其原因是不仅可爱的“幽默爵士”变成了一个小丑，而且剧中的逗人之处主要靠情境。说它是喜剧也好闹剧也罢，反正几乎半斤八两。由于这种种原因，我相信这样的传说，即伊丽莎白女王由于十分喜欢福斯塔夫这个人物，于是降旨让莎士比亚写一出描写这位胖

爵士坠入情网的戏。莎士比亚恭奉圣命,于是便在两个星期里写出了这《风流娘儿们》。剧作家要是急急忙忙趁热打铁并乘女王兴头未消之时把它赶写出来,那他该怎么办呢?他自然得为其剧中人物费心思,追索年轻时那栩栩如生的回忆,于是便准确地构思出人物的形象,以弥补人物没有深度的不足。而这正是《风流娘儿们》的显著特色。……想要衡量一下艺术家那深思熟虑的作品与新闻记者那急就章之间的差别,那就只要比较一下《风流娘儿们》里的福斯塔夫与《亨利四世》上下篇里的福斯塔夫就行了。但我们要是真的认为,《风流娘儿们》是奉旨匆匆写就的,从福斯塔夫的不够有力及其求爱的不真实性里可以恰当地引出什么推论呢?我想。在我看来,要是福斯塔夫是一种创造物,那莎士比亚一定会把他写得更有力量……

这件事的核心是,莎士比亚要是不借助于历史或传说,他笔下的人物,便会显得不够丰满和有力,而那些喜剧性人物如福斯塔夫、托比爵士和道格培里、玛利亚、快嘴桂嫂和乳媪等,虽然是些通过观察而塑造出的人物,作为艺术品来说只次于他据自己而塑造出的人物如罗密欧、哈姆莱特、麦克白、奥西诺和波塞摩斯等而已。正是其本人的气质,才使莎士比亚成了最伟大的戏剧家和完人。(摘自《莎士比亚其人》,1909年。)

E. K. 钱伯斯。《风流娘儿们》……其结构很妙,阐释者要是够格,也会使剧情以惊人的活力推向前进。在现代舞台上,此剧往往会为精美的布景所累,从而延缓了剧情的迅速推进,而这则正是闹剧的本质性特色。但很显然,莎士比亚不

应为此负责,而那关键的两场——其中洗衣婆起到了非凡的作用——完全取得了行动的活泼性;这种活泼性,正是许多伊丽莎白时代的喜剧遗憾地所没有,而往往依赖唇枪舌剑的口头交锋。家庭阴谋的复杂性使此剧几乎成了一出现代意义上的闹剧;不过它比较准确地符合这种观念较旧的形式,而这种形式在15世纪时的法国曾风行一时。这种闹剧,你要是乐意,尽可定义为表演性的韵文故事。而就韵文故事而言,《风流娘儿们》堪称是英文里的最优秀代表,这正如乔叟那《磨坊主的故事》和《里夫斯的故事》是叙事性英文韵文故事中最优秀代表一样。(摘自《莎士比亚概观》,1925年。)

J. 多佛·威尔逊。伯格森把喜剧定义为以人物的名义所进行的社会批评,这些人物对于社会习俗和交际显现出“特别地不善于适应”。莎士比亚的喜剧,从其人物的观点来看,确是对社会本身及其习俗的一种批评,这些人由于缺乏智慧、教育或适应性,或由于他们是像夏洛克那样的社会弃儿,因而未能被接纳为社会的正式成员。这种喜剧实际上更类似于陀斯妥也夫斯基的小说(如《白痴》),而不是莫里哀或易卜生的剧作,原因是其喜剧确含有悲剧性的意味。但就《风流娘儿们》而论,其中却没有什么悲剧性的东西。福德大爷的吃醋,只是给剧中增添了点严肃的味儿,而这除了他本人之外,谁也不把这加以严肃看待。比起欢快的《爱的徒劳》来,此剧甚至从头至尾远更使人开心,因为它没有什么死亡的信使出现在剧末而把兴高采烈的气氛转变成严肃。从头至尾,恰如剧名所示那样,全是一片快乐(中文剧名中的“风流”,其实

是“快乐”的误植)。(摘自《莎士比亚的快乐喜剧》，1962年。)

温彻斯特主教亨利·波福 (Henry Beaufort, bishop of Winchester, 死于1447年) 约翰·刚特和凯瑟琳·斯文福德在安加波福城堡所生的第二个私生子, 1397年理查二世宣布他为合法。不久, 亨利四世就任命他为温彻斯特主教(1404), 并为威尔斯王子的家庭教师。王子即位为亨利五世时, 他就被封为国务大臣。国王死时, 他被提名为年幼国王六世的监护人, 成了摄政。后来由于和他的侄子葛罗斯特公爵亨弗雷长期不和和剧烈的争吵, 温彻斯特辞退了他在的大臣职务。

1426年罗马教皇任命他为圣尤思别斯的红衣主教, 和驻德国、匈牙利及波希米亚的大使。但是, 在他回到伦敦时, 葛罗斯特拒绝承认他的使节身份, 并要取消他的主教辖区。当后来温彻斯特成为王国兰克斯特党魁的时候, 葛罗斯特立即和约克家族结成联盟。对法战争时, 温彻斯特几度尝试和平解决, 但都没有成功。在他的宿敌葛罗斯特神秘死后数周, 他也不治而死。

《亨利六世》上篇中, 波福是国王的叔祖, 葛罗斯特的政敌, 指控葛罗斯特谋杀了亨利五世。亨利六世在巴黎加冕后不久波福即被教皇任命为红衣主教。《亨利六世》中篇中, 波福同意玛格莱特和萨福克的意见: 必须干掉葛罗斯特, 并答应提供杀手。后来在他躺在死床上, 精神错乱中; 在国王面前, 泄露了他参与杀害葛罗斯特的阴谋。

文森修 (Vincenzio) 1. 《一报还一报》中的维也纳公爵。在实施惩治不道德的法律失败后, 他把权力移交给安哲鲁, 一个一向被认为是德行高超, 持身紧严, 一丝不苟的大人

物。同时公开宣布公爵出访波兰, 而实际上, 他却假扮成一个教士留在维也纳, 暗中观察安哲鲁执政中的行为和处理公务的情况。当安哲鲁向伊莎贝拉提出如果她把肉体献给他, 他就可以饶她的弟弟克劳狄奥不死时, 假扮教士的公爵才恍然大悟, 为什么社风败坏, 法律无能, 于是他便想出一个两全的办法, 既拯救了被判死刑的克劳狄奥, 又保全了依莎贝拉的名誉。在戏的结尾, 他命令安哲鲁娶马丽安娜为妻, 这是一个被他玩腻然后抛弃, 而她却为他求情免于死的一死的忠于爱情的女子。

2. 《驯悍记》中从披萨来的一个老绅士, 路森修的父亲。在他旅行到帕度亚来看他的儿子时, 路上遇到彼特鲁乔, 得知路森修已经娶了比恩卡。在他的替身老学究碰面时, 他竟被认为是假冒者, 几乎被抓进监狱, 幸而路森修及时赶到, 认了自己的真父亲(五幕一场)。

文提狄斯 (Ventidius) 1. 《安东尼与克莉奥佩特拉》中安东尼部下一个将领。文提狄斯在战场上打败了帕提亚人, 但却不去继续追逐那些逃亡的敌人, 以扩大战果, 因为他意识到: 部下的军功如果太大, 就显不出主将的威名, 这样会引起安东尼的恼怒和嫉恨, 不如适可而止(三幕一场)。

2. 《雅典的泰门》中泰门的负心友人之一。文提狄斯因欠债被债主逼得下了监狱, 是泰门用钱把他从监狱中赎救了出来, 而且拒绝他的偿还和报答。可是后来当泰门失势和破产, 被债主逼得走投无路时, 文提狄斯虽然继承了他父亲大笔财产, 却一毛不拔, 拒绝援助过去的恩人渡过难关, 成了忘恩负义的小人(一幕一场; 三幕三场)。

问题剧 (Problem Plays) 与莎士比亚戏剧有关的一个术语,用来描述那些观点有分歧的莎士比亚戏剧。因此在莎士比亚评论中,这个术语不仅引起对社会问题的注意,而且引起对读者戏剧解释方面问题的注意。

1896年, F. S. 博厄斯在描述《哈姆莱特》、《终成眷属》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》和《一报还一报》等剧的多种解释和复杂性时,第一次把这个术语与莎士比亚联系起来。以后的评论在涉及《哈姆莱特》时不使用这个术语,而在涉及另外三个剧时经常用“问题剧”或“问题喜剧”来说明。随之产生的倾向是把这三部剧看作在年代上、讽喻手法上,甚至对生活的冷嘲热讽上都有紧密联系的戏剧。然而这个观点的准确性却受到质问,厄恩斯特·香茨在《莎士比亚的问题剧》(1963)中论述了这个问题,他重新把这个术语用在《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和《一报还一报》上。

沃利 (Henry Walley) 伦敦出版商, 1655年为“图书文具公会”会长。他与理查·鲍年联合于1609年出版了《特洛伊罗斯与克瑞西达》第一个四开本,同年再版。在第二版本中增加了一篇“致读者信”,大概是出版者所写,亦说是出自“中殿法学院”理查·马丁之手。

沃克力 (Thomas Walkley, ? — 1658) 伦敦书商,于1618年加入伦敦“图书文具商公会”。《奥瑟罗》经他登记在公会登记簿上,登记日期是1621年10月6日,1622年他出版了《奥瑟罗》第一个四开本。这个版本提供了比收在第一对开本中的《奥瑟罗》质量更好的戏文。沃克力在该版正文前面写了“出版商致读者”中说:此书“作者的名字足以说

明他的作品的价值”,这是对《奥瑟罗》一剧最好的宣传。

《乌尔—哈姆莱特》(Ur-Hamlet)

是在莎士比亚的《哈姆莱特》之前出现的一个剧本,这个剧本现已失传,但莎学家们肯定存在过这一剧本,根据是:1. 在纳什给格林的传奇《梅那芬》(1589)所作的序中有这样的话:“整个哈姆莱特,我应当说少数悲剧台词”,并且明白指出作者是基德。2. 1594年6月11日亨斯洛在剧院日记中记录了“内务大臣剧团”在纽文吞靶场关于《哈姆莱特》的一次演出,记录中没有说这是一部新剧,而且只得八先令的报酬,可见这个剧早就搬上舞台,现在已经过时了。3. 洛济在他的《智慧的痛苦》中写道:“那个面色苍白的鬼魂,像一个卖牡蛎的女人一样,在‘大剧院’里叫得那样凄惨:‘哈姆莱特,报仇!’”这个“大剧院”到1596年一直是莎士比亚所在的“内务大臣剧团”的家,可见这个剧为该剧团所有。莎士比亚的《哈姆莱特》中没有这样词句。4. 戴克尔的讽刺剧《滑稽诗人的嘴脸》(1601)里,塔卡这样说:“我的名字是哈姆莱特复仇,你们曾在帕里斯公园演出此剧,是吧?”据霍特孙记载,1596年秋天“内务大臣剧团”曾在帕里斯公园(即熊园)“天鹅”剧院演出,而莎士比亚的《哈姆莱特》这时尚未问世。

这些材料证明“内务大臣剧团”有一个老的复仇剧本《哈姆莱特》,一般认为是基德写于1589年。马龙是第一个把这个剧归之于基德的人,并给以“乌尔—哈姆莱特”或“原始—哈姆莱特”的剧名,是莎士比亚的《哈姆莱特》的直接来源。也有人提出《哈姆莱特》的低劣的第一四开本,就是《乌尔—哈姆莱特》的修订本。还有人指出,即便在《哈姆莱

特》的第二四开本中仍存在有这个旧剧的若干片断。两者关系究竟如何,到现在也无肯定结论。

乌斯特伯爵托马斯·潘西 (Thomas Percy, earl of Worcester, 1344? — 1403) 诺森伯兰一世亨利·潘西的弟弟,在国内事务和战争时期都追随爱德华三世。随后被任命为理查二世的管家,曾伴随二世最后一次远征爱尔兰。在波林勃洛克成功登陆后,他就投向波林勃洛克。前后四年乌斯特都是亨利四世的一个忠实的支持者。后来,不知为什么他又背叛了四世参加了他的侄儿霍茨波的公开叛乱,反对国王。在关系重大的索鲁斯伯雷战役前夕,双方谈判,亨利四世试图与叛军妥协,乌斯特作为谈判代表,回来后故意歪曲国王的建议,谎说国王要把他们斩尽杀绝,从而挑起这场战争,失败后被四世处决。《亨利四世》上篇五幕二场生动地反映了这段史实。

《无事生非》 (Much Ado About Nothing) 是莎士比亚的一出喜剧。

版本原文。此剧最权威的版本是1600年的四开本,其扉页上写着“《无事生非》。此剧曾多次由内务大臣仆人剧团上演。威廉·莎士比亚编剧。瓦伦丁·西姆斯于伦敦为安德鲁·怀斯与威廉·阿斯普莱印制。1600年。”这一版本没有分幕与分场。在四幕二场台词的开头处,莎士比亚剧团的两名低级喜剧演员的名字“肯普”与“考莱”取代了道格培里与弗吉斯。这一混乱导致人们猜想,印刷商的稿本乃是剧团所用的提词本。然而此版本中的所有其他证据,却表明印刷商所用的稿本是作者原稿。舞台提示中的不一致在剧团所用的提示本中是不可容忍的;然而这种错误却是作者在写其

初稿时难免会犯的。第一对开本是根据这一四开本印就的。

写作年代。此剧的首演日期可能是1598年末。1600年8月4日,在图书登记处注册的除了此剧外,还有《皆大欢喜》、《亨利五世》与本·琼生的《人人高兴》,但注有尚未印行字样。这种封锁性注册(blocking entry)旨在防止登记处不诚实的工作人员出版未经作者同意的作品。此剧后来在同一个月(8月23日)再次登记注册,并以典型的注册方式宣布把它付印出版的意图。这一喜剧的剧名未出现在米尔斯1598年秋出版的《智慧的宝库》中的剧目表里。创造了道格培里一角的肯普后来于1599年末的某个时候离开了内务大臣仆人剧团,这一事实证明了几乎是普遍一致的看法:《无事生非》创作并首演于1598年的下半年。

题材来源。C. T. 普劳蒂对此剧的题材来源作了大量的研究,他列举了莎士比亚可能使用过的16种戏剧和非戏剧作品。非戏剧作品的题材来源可能取自阿里奥斯托的史诗《疯狂的奥兰多》(1516)或马提奥·班德洛(Matteo Bandello)的《小说》(1554)。莎士比亚可能读过班德洛意大利文原本,但更有可能读的是收在贝尔福雷斯特《悲剧故事》(1559)第三卷里的译成了法语的这一作品。班德洛书中所讲的故事是提姆布里奥爵士与非妮西娅相恋,由于上了别人的当,以为看见她在她闺房的窗口处与其情人说话,便决意与她断绝关系。这是一个古老而广为传播的故事,并被阿里奥斯托写进了其《疯狂的奥兰多》里第四至六的诗章里。他笔下的女主人公叫吉涅沃拉,而其恋人则叫阿里奥丹特。这一史诗由约翰·哈灵顿于

1591年译成英文，而莎士比亚也可能据此译本而熟悉了这一故事。斯宾塞在其《仙后》里则浓缩并改编了这一故事，而莎士比亚无疑也读过这一作品。《无事生非》的英国故事来源，有人认为是两出失佚的剧作，第一出叫《阿里奥丹特与吉涅沃拉的故事》，此剧曾于1583年由默钱特·泰勒学校的孩儿班进宫演出过；此剧的题材来源，则很可能源自彼得·贝弗莱的一首诗《阿里奥丹特与吉涅沃拉》（1566）。第二出剧作是《菲德尔与福丘尼奥》（1585）；这是一部改编剧作，很可能由多才多艺的代笔作家安东尼·芒戴改编自一出意大利剧作《他是忠实的》（1579）。《帕妮西娅》（1574）这部失佚剧作曾于1575年1月1日进宫演出，这一剧名可能是“菲妮西娅”之误，即班德洛书中女主人公的名字之误，不过这纯是猜测而已。另一出意大利剧作《两个敌对的兄弟》与莎士比亚此剧的情节近似，不过前剧却直到1601年才出版，因此莎士比亚不大可能熟悉它。贝特丽丝与培尼狄克之间的唇枪舌剑，有人认为与巴尔达沙·卡斯蒂格利奥内的名作《侍臣论》（1528）的某些章节相似。由于托马斯·霍比爵士于1561年翻译出版了此书，因此莎士比亚可能读过它。

故事梗概。第一幕。梅西那总督里奥那托欢迎阿拉贡亲王唐·彼德罗从征讨其反叛的庶弟唐·约翰胜利归来，他与其庶弟亦已言归于好。亲王的欢迎晚会上有一位年轻的佛罗棱萨人克劳狄奥，此人军功卓著；还有帕度亚贵族培尼狄克。培尼狄克再次与里奥那托的侄女贝特丽丝见面，称她是“我的傲慢的小姐”。她也像培尼狄克一样，宣称说她对结婚反感。克劳狄奥“战争的思想”

已被“一缕缕柔情”所代替，爱上了里奥那托的女儿希罗，并把其心情向唐·彼德罗透露，后者于是答应亲自帮他去向她求婚。偷听到了这番谈话的波拉契奥把此事告诉了其主子唐·约翰这位“正大光明的小人”，由于对克劳狄奥不久前的胜利很不快，他因而急于想用任何可能的手段来叫前者受些挫折。

第二幕。在里奥那托的家庭舞会上，贝特丽丝对她那带面具的舞伴说，培尼狄克是个“语言无味的傻瓜”，唯一的本领就是“捏造一些无稽的谣言”；她不知道听她说话的人正好是培尼狄克，后者后来便对她说话，尖酸刻薄痛骂一番，但在她走进房间时走开了。唐·彼德罗成功地替克劳狄奥向希罗求婚，但这位佛罗棱萨人有一阵子却认为，亲王其实是为自己追求希罗而把他骗了。克劳狄奥想第二天就举行婚礼，但里奥那托却要求他再等一个星期。唐·彼德罗建议说，在这期间，他们得设计让贝特丽丝和培尼狄克相爱起来。

唐·约翰企图破坏克劳狄奥的婚事，于是便赞同波拉契奥定下的使人对希罗的贞洁产生怀疑的奸计。波拉契奥解释说，他得到了希罗的侍女玛格莱特的欢心，他要让玛格莱特傍晚在克劳狄奥和唐·彼德罗在附近时穿着希罗的服装出现在希罗闺房的窗口并和他亲热地说话，好让他们相信她的不贞。唐·约翰同意了这一计划，答应赏给波拉契奥1,000块钱。

在培尼狄克躺在凉亭里时，唐·彼德罗、里奥那托和克劳狄奥设法让他偷听到贝特丽丝对他怀着单相思的谈话；他要是不对她的情意加以回报，那她有可能会送了命，但是她又宁死也不承认她爱他。听到别人

责备他傲慢，培尼狄克便大大地变得满怀柔情蜜意了。

第三幕。希罗和她参与这一计谋的另一位侍女欧苏拉，也让贝特丽丝偷听到有关培尼狄克的谈话。她俩评论说，培尼狄克对贝特丽丝的爱白费了，因为后者十分倨傲，在男人身上找不到任何使她喜欢的东西。听到了这些话，贝特丽丝决心抛弃她的傲慢，要把她那狂野的心收束起来，呈献在他那温情的手里。

在婚礼的前一天，唐·约翰告诉亲王和克劳狄奥说，希罗是个不忠诚的女人，答应给他们提供证据，并要他们那天晚上在离她闺房窗户不远处地方与他会见。克劳狄奥发誓说，要是希罗确实不贞，他要在人们面前当众羞辱她。

那天晚上，警吏道格培里和弗吉斯找了两个市民巡丁巡夜，吩咐他们应适当地执行他们的任务。道格培里认为，谁把手伸进染缸里，就得弄脏自己的手，因此他们应避开作贼的人和其他扰乱治安的人。在哨位值夜时，他们听见喝醉了的波拉克奥向唐·约翰的另一位亲随康拉德吐露说，克劳狄奥和唐·彼德罗曾站在里奥那托的果园里，看见了玛格莱特向他道晚安，把她误以为就是希罗了。这两位巡丁立刻逮捕了这两个人，把他们送交道格培里与弗吉斯，而后者则把这两人交里奥那托审问。但里奥那托由于忙着为婚礼作准备，于是便叫警吏代他审问这两人。

第四幕。希罗和克劳狄奥站在祭坛前，法兰西斯神父问他们关于这一婚姻有什么阻碍的事没有。里奥那托断言说没有，说很乐意让女儿与克劳狄奥成亲。这时，克劳狄奥却拒绝同意这门婚事，说他不把自己的灵魂跟一个“声名狼藉的淫

妇”结合在一起。他说，她脸红不是因为羞涩，而是因为罪恶。里奥那托和希罗要亲王唐·彼德罗说点好话，但他的话却支持克劳狄奥的看法。听了克劳狄奥描述她所谓的幽会时，希罗立刻晕了过去，而克劳狄奥则与唐·彼德罗和唐·约翰走了。希罗恢复了知觉，被父亲狠狠痛斥了一番，但法兰西斯神父却深信她是无辜的。他建议说，应该放出风声说她死掉了，因为男人所珍视的，是丢失了的东西，这样克劳狄奥就可能会对自己的行为感到后悔，而她的名誉也就得到补救了。在其他的人离开教堂后，培尼狄克对啜泣的贝特丽丝说，他认为希罗被冤屈了。他向她承认说他爱她，为了她的缘故她让他干什么事情他均在所不辞，她便马上回答说，“把克劳狄奥杀了”。他最初觉得此事不好办，但为她的恳求所感动，于是发誓说要跟克劳狄奥决斗。

道格培里和弗吉斯在教堂司事的面前着手审问波拉克奥和康拉德。听了两位巡丁所叙述的这两个人的对话后，教堂司事命令把这两个犯人送交里奥那托。听到康拉德叫他驴子时，道格培里高傲地反驳说，他是个“聪明人，而且是个官，而且是个有家小的人；再说我的相貌也比得上梅西那地方无论哪一个人。”

第五幕。伤心之极的里奥那托谴责克劳狄奥要了他那无辜的女儿的命，并向他挑战，要和他决斗。克劳狄奥和彼德罗想拿培尼狄克对贝特丽丝的事开玩笑，可是他也向克劳狄奥挑战，并说从此之后不与他们为伍。他还告诉他俩说，唐·约翰已从梅西拿逃跑了。这时，道格培里和弗吉斯押着波拉克奥和康拉德来了。波拉克奥揭发了唐·约翰针对克劳狄奥的阴谋并认为玛格莱特在

这一阴谋中是个无辜的参与者。悲伤的克劳狄奥请求里奥那托罚他苦修来责罚他；里奥那托要求他娶他兄弟安东尼奥的女儿为妻时，克劳狄奥即表同意。

克劳狄奥在希罗的坟墓前表示过哀思后，翌日便来到里奥那托的宫殿准备娶前者的侄女为妻，但她的面貌却给面具遮住了。当她除掉面具后，克劳狄奥吃惊地发现新娘竟是希罗本人。贝特丽丝和培尼狄克再次设法掩饰他俩的爱慕之情，但被人们发现他俩一直在偷偷写致对方的诗后，培尼狄克只好宣布说，他因为“可怜”贝特丽丝，因而才准备娶她为妻。她则回答说她之所以同意嫁给他，是因为“却不过人家的苦苦劝告”。风笛手吹响了舞曲，人们纷纷起舞，这时有使者传来消息说唐·约翰已被捉住押回梅西那来了。

评论。《无事生非》是莎士比亚三出所谓快活喜剧的第一出，另外两出是《皆大欢喜》与《第十二夜》。此剧由两条主要情节线组成：希罗与克劳狄奥及培尼狄克与贝特丽丝的故事，前者具有某些悲喜剧的特色，而后者则是《爱的徒劳》里对廷臣们进行嘲讽的那些女性的发展。也许是担心克劳狄奥与希罗的情节会使培尼狄克与贝特丽丝的情节显得失色，莎士比亚才以草率的方式来加以处理。克劳狄奥虽是个勇将，在爱情上却毫无经验，竟乐于让唐·彼德罗代他去求婚；然而当唐·彼德罗愿意这样做时，克劳狄奥却又疑心他会为了自己而去追求这位姑娘。克劳狄奥对女性的了解，显然只来自中世纪的传奇，女人只有贞洁才算有德，没有贞洁，则成了“一个烂桔子”。因此，当克劳狄奥深信目睹了希罗的淫荡后，他便只好通过在祭坛处猛烈地揭露和谴责她来保持

自己的名声不受污辱。在第二次婚礼的场面中，他的情绪则几乎是冲动的。他发誓要娶据说是死去了的希罗的堂妹为妻，“即使她长得像黑炭一样”。由于认为自己应为造成里奥那托失去女儿负责，他觉得应尽可能作将功补过的事。

唐·约翰是个没有动机的坏人。在班德洛的小说里，诬蔑菲尼西娅的人是个求婚遭拒绝的人。对于这种俗套，莎士比亚代之以唐·约翰天性中的原因。他的闷闷不乐是因为他妒忌克劳狄奥。他喊道：“自从我失势以后，那个年轻的新贵出足了风头。”在“论妒忌”一文里，培根写道，最易心生妒忌的人是那些“身患残疾的人、老人和庶子”，而唐·约翰就是个庶子。

贝特丽丝和培尼狄克充满诙谐的唇枪舌剑属于输赢各半的爱情喜剧里的戏剧性传统套路并通过约翰·李利的剧作而流行起来。这种喜剧里的精华，乃是上流社会里绅士淑女之间快活而诙谐的对话。莎士比亚首次采用并对之加以提高的剧作是《爱的徒劳》；《无事生非》第二幕的假面舞乃是《爱的徒劳》中相似插曲的某种重复。

多弗·威尔森认为贝特丽丝“是我们的文学及也许是欧洲文学里的第一个女人，她不但头脑灵活，而且还乐于随时利用它。”我们还可以加上一句话，她把全部的聪明都用到打趣上了，她只对男人的聪明有兴趣。男人们的不断求爱使她心烦：“与其叫我听一个男人发誓说他爱我，我宁愿听我的狗向着一只乌鸦叫。”培尼狄克吸引她的不是其性魅力，而是他的聪明及他在他俩之间的唇枪舌剑中能够与她平分秋色。但在他俩的斗嘴中，他可能会屈居第二，并可能有点不快地认识到她玩这种把

戏比他更拿手。他断言说，“每一句话都是一把钢刀，每一个字都刺到人心里”的正是贝特丽丝。然而她却总是不带恶意。他们两人均绝不相信希罗是有过失的。培尼狄克对贝特丽丝说：“我相信令妹一定是受了冤枉。”对培尼狄克的话“来，吩咐我给您做无论什么事吧”，她的回答是“杀死克劳狄奥！”这一需要他以极端方式来保护希罗荣誉的要求，经常使现代读者大吃一惊，但莎士比亚正是想以此来令人信服地说明贝特丽丝的无限忠诚与愤慨。激起了贝特丽丝心中爱情的是她无意中听到了这一喜剧中多次偷听场面中的一场对话，即希罗设计让她听到她与欧苏拉就培尼狄克苦于相思的对话：“可是造物造下的女人的心，没有一颗比得上像贝特丽丝那样骄傲冷酷的……她不会恋爱，也从来不想到有恋爱这件事，她是太自命不凡了。”（三幕一场）贝特丽丝虽然宣称讨厌谈情说爱，可是却不愿意她的两位知心朋友认为她无法有任何形式的柔情。当培尼狄克以相似的方式偷听到别人说，贝特丽丝因爱他而憔悴时，他也认为，他俩兴高采烈的唇枪舌剑，其实往往是爱情在像他俩那样有教养的人身上产生的一种兴奋之情的表达。希罗和欧苏拉离开花园后，贝特丽丝从她刚才藏身的花木中出来，随随便便地宣布说，她不但产生了爱心，而且还要服从丈夫，而这是伊丽莎白时代的男人所期望于妻子的。

莎士比亚创造出道格培里和弗吉斯这两个人物，目的是使观众得到他们所期望的笑料。不朽的道格培里是一种人物类型的发展，而《爱的徒劳》中的那位傻呵呵的巡丁德尔，则是这种人物类型的概。此外，道格培里也是对伊丽莎白时代乡村

巡夜的巡官的讽刺。这个人头脑笨，吵吵嚷嚷却又无能，谨慎地避免与任何作恶的人相遇，整夜在教堂庭院里的长凳上睡到天亮，这一切过去是而且现在仍然是肯定会引人发笑的好东西。但道格培里和弗吉斯却远非只是引人发笑的孤立的人物。他们在此喜剧的结构里占有着重要的地位。莎士比亚认识到，他要是想阻止观众去期望希罗落个悲惨的下场，那他就得让他们知道唐·约翰和波拉契奥的阴谋会在关键时刻被揭露才行。两个小丑式的警吏证明正好是完成这一任务的合适人选。里奥那托由于急于脱身去主持婚礼，于是只是听了一下他们企图告诉他的重要消息。由于这两个人说话东拉西扯及讲述他们所发现的阴谋实情时有漏掉要点的烦人倾向，里奥那托便失去了耐心，把审问那两个坏人的事交给了道格培里本人。在扭转即将发生的悲剧时这两个乡巴佬似的人物起到了决定性作用，这一场在整出剧中因而便产生出唯一重要的悬念与紧张的时刻。

舞台演出史。1613年5月，为庆祝伊丽莎白公主与选帝侯的订婚与结婚，内务大臣仆人剧团入宫演出了14部戏，《无事生非》便是剧目之一。剧中由于充满了很有戏的角色，因而直到1642年关闭剧场时，此剧一直大受欢迎。在莱奥纳德·狄格斯题于约翰·本森1640年莎士比亚诗集作为序言性的一首诗里，有下面这几行：

要是上场的是培尼狄克与贝特丽丝

转眼间斗鸡场剧场楼座

便会座无虚席。

然而，在整个17世纪期间，此剧的演出情形却没有留下任何记录。内务大臣1660年12月12日的记录

载有9出莎士比亚剧作,其中便有《无事生非》,这些剧是威廉·达夫南特的公爵剧团的专演剧目。达夫南特提议把这些剧作“加以改造以适合”其剧团的演员。《无事生非》是第一出被他“改造提高”的剧作。由于过分热衷于改编《一报还一报》,使之合当时人们的口味,达夫南特于是便把《无事生非》是培尼狄克与贝特丽丝的故事作为副情节安进了此剧。塞缪尔·佩皮斯看过1662年2月18日改名为《针对恋人的法律》这一大杂烩的演出并认为是“一出好戏”。不同意这一观点的可能是大多数,因为没有记录表明此剧曾重演过。

1721年2月9日,约翰·里奇于林肯法学院剧场重演了莎士比亚这一喜剧,宣称说此剧已有30年未在剧场上演了。因此,真正的《无事生非》可能会在1690年左右上演过一次以上,而这是此剧在公共剧场上演的最早记录。在里奇的这次演出里,莱西·瑞安饰培尼狄克,克鲁斯夫人饰贝特丽丝,里奥那托的饰演者则可能是詹姆斯·奎恩。尔后18年,此剧一直没有上演,但培尼狄克某些最美妙的台词,却在查尔斯·约翰森的《森林里的爱情》出现,这一剧作的基础是《皆大欢喜》,前者发表于1723年并在是年1月9日于德鲁瑞巷剧场上演过。1737年2月28日,詹姆斯·米勒那出生硬地糅合了《无事生非》和莫里哀的《埃利德公主》二剧的《人皆有欲》于德鲁瑞巷剧场上演。由于此剧有两个相似的主题,结果显得很沉闷,只因其中有音乐和舞蹈成分,才减轻了这种情形。此剧在这一季度里又再次上演了9次,其受欢迎的原因可能是由于参加演出的有:基蒂·克拉夫饰演利伯里娅(贝特丽丝),她后来于

1741年举行的义演中再次上演此剧;奎恩饰普劳修斯(培尼狄克),西奥菲勒斯·西伯饰试金石小丑佐库洛,伊丽莎白·巴特勒饰路西利娅(希罗),汉娜·普里查德饰德莉娅(玛格莱特)。约翰·里奇1727年11月2日再次于考文特花园剧场恢复上演了原貌的《无事生非》,由托马斯和伊丽莎白·文森特兄妹二人分饰培尼狄克与贝特丽丝。1746年3月,考文特花园剧场三次上演了这一喜剧,由普里查德夫人饰贝特丽丝,莱西·瑞安饰培尼狄克。

大卫·加里克于1748年11月14日首次饰演培尼狄克,从这时起直到他于1776年退出剧坛,《无事生非》一直是德鲁瑞巷剧场的定期轮演剧目。此剧在第一个演出季里上演了15次,其中最初曾连演了8次,此后加里克于此剧场演出期间,每隔一年便上演一两次。首次饰贝特丽丝与他搭档至1756年的是普里查德夫人,尔后才由她女儿接饰此角。1762年和1763年,约翰·帕尔默夫人饰贝特丽丝与加里克搭档,但从1764至1775年,经常饰此角与他搭档的却是伊丽莎白·波普,从而有了一个接替普里查德夫人的有名的接班人。这期间饰道格培里的是詹姆斯·塔斯韦尔(至1758)、理查德·耶茨(至1766)和威廉·帕森斯(至1776)。

考文特花园剧场由于德鲁瑞巷剧场培尼狄克一角很受欢迎,因而无法与之竞争,只是由于加里克在此饰此角才在两个演出季里上演过此剧。1774年此剧在此演出三次,1775年上演一次,均由约翰·李饰培尼狄克,而曾与加里克搭档饰过弗吉斯的爱德华·舒特则饰道格培里。加里克退休后,贝特丽丝的饰演者便转而引人注目。曾于1773年在

巴斯首次饰演过培尼狄克、1778年2月又首次在德鲁瑞巷再饰此角的约翰·亨德森,甚至也无法使此角的前任饰演者失色。于1775至1776年的戏剧季曾与加里克搭档饰过贝特丽丝的弗兰西斯·阿宾顿于1783年和1785年与亨德森搭档饰贝特丽丝,剧中女主人公的地位才真正开始上升。1786和1787年,她再次与约瑟夫·霍尔曼(饰培尼狄克)搭档饰此角,从1789至1798年则与威廉·刘易斯搭档饰此角。另一个著名的贝特丽丝的饰演者是伊丽莎白·法伦,1787年8月17日她首次于干草市剧场饰此角;1788年4月约翰·菲力普·坎布尔于德鲁瑞巷剧场上演此剧时她与他搭档再次饰此角。到1797年,法伦小姐在此剧的7次独立的重演中均饰此角。翌年,乔登夫人(艺名多萝西·布兰德)接饰此角而约翰·菲力普·坎布尔则饰培尼狄克,她成了这一世纪及随后一段时间里的最后一位引人注目的贝特丽丝。

培尼狄克是查尔斯·坎布尔饰演过的比较成功的人物之一。他本饰克劳狄奥,1803年改饰此角,然后一直饰演此角多年。饰贝特丽丝与他搭档的女演员有安妮·布伦顿、范妮·坎布尔、海伦·福西特和路易莎·尼斯比特。1815年在巴斯饰演培尼狄克未获成功的麦克莱迪,于1843年在德鲁瑞巷剧场上演此剧并饰主角,贝特丽丝则由尼斯比特夫人饰演。塞缪尔·费尔普斯一直未在这一喜剧中饰任何角色,但在萨德勒斯韦尔斯剧场主持上演过此剧,由亨利·马斯顿饰培尼狄克,饰贝特丽丝的则有库柏小姐(1848)、伊莎贝拉·格林(1850)和查尔斯·扬夫人(1858)。1858年11月20日,查尔斯·金这位公主剧场的经理上演了

布景华丽的此剧,夫妇二人分饰培尼狄克与贝特丽丝;他后来还再次上演过此剧。在此世纪中期饰演过这两个人物的还有J. W.沃洛克与夏洛特·库什曼,后者于是年(1845)首次在伦敦演出。1850年,威廉·克雷齐克于萨利剧场饰演培尼狄克,1873年在霍尔本剧场饰培尼狄克与道格培里两角。翌年,克雷齐克于干草市剧场主演此剧,由海伦·福西特饰贝特丽丝。1865年,曼彻斯特的王子剧场上演了此剧,由查尔斯·克拉弗特夫妇领衔主演。1875年,赫尔曼·韦金与阿达·卡文狄什于约翰·霍林塞德的快乐剧场领衔主演此剧。在1897年期间,斯特拉福的巴里·沙利文曾在干草市剧场和斯特拉福的纪念剧场饰演培尼狄克。

1882年10月11日,亨利·厄尔文于兰心剧场上演此剧。这一演出是他戏剧生涯里的最大成功。厄尔文删掉了贝特丽丝在希罗举行婚礼的那天早晨看望希罗的地方,但恢复了克劳狄奥在墓地悼念她的部分。乔治·C.奥德尔对此次演出的评论是:“对此剧的整个阐释接近于人的艺术所能达到的完美性。”厄尔文所饰培尼狄克是他所饰演过的最成功的喜剧人物之一,其表演的不足,由于约翰斯顿—罗伯森所饰克劳狄奥和其他配角的出色表演而给充分遮掩过去了。爱伦·特里所饰贝特丽丝,是剧坛最有名的人物之一,其轻松愉快甚至胜过她所饰演过的鲍西娅。对于杰西·米尔沃德,奥德尔说:“我所见过的最妙的希罗。”剧中的布景和服装,则美不胜收。此剧连演了212个夜场,此后由于厄尔文首次赴美巡回演出才告中断。1882年5月31日他回到兰心剧场,便又重新上演此剧,又连演了31场,直到7月5日才结束。1903年,

在威斯敏斯特的帝国剧场,爱伦·特里再次饰演她那传奇性人物贝特丽丝,先后与她演对手戏的是奥斯卡·阿希与马西森·朗。为这次演出作布景设计的她儿子戈登·克雷格,由于对描绘精确的复制性布景不耐烦,他于是便设计了简朴的布景,这震惊了許多人,但在戏剧史上却为他赢得了一席之地。此剧在伦敦的演出为时很短,但特里小姐却带此剧在三个省份进行巡回演出。

在克雷格的创新前,乔治·亚历山大曾于1898年在圣詹姆斯剧场上演过布景华丽的此剧,由他饰培尼狄克,朱利娅·尼尔森饰贝特丽丝,但除布景外,人们对此剧没什么印象。1905年,比尔波姆·特里在所主持的精心演出中饰培尼狄克,但却未能演好,乔治·伯纳·肖对此剧的描写是:“在舞台动作方面,有无穷无尽的打闹并伴有許多天真的乐趣。”在这一布景华丽的演出中,刘易斯·卡尔弗特饰道格培里,利奥内尔·布劳饰弗吉斯,巴西尔·吉尔饰克劳狄奥,劳伦斯·欧文饰唐·约翰,米里亚姆·克莱门茨饰希罗。

弗兰克·本森1891年于斯特拉福首次上演此剧,在随后的12个戏剧季节里继续上演此剧,直到1914年才结束。他的剧团的优点是乔治·韦尔所饰道格培里极为出色。1907和1908年,亨利·安利在斯特拉福饰培尼狄克,与他搭档的是温·马西森,翌年与他搭档的则是康斯坦丝·科利尔。1909和1910年,罗伯特·洛兰饰培尼狄克,贝特丽丝的饰演者则为维奥莱特·范布勒。1913年,范布勒小姐再次于斯特拉福饰贝特丽丝作客串演出。两年前,弗雷德·特里和朱莉娅·尼尔森在纪念剧场访问演出时曾分饰培尼狄克与贝特丽丝。1914年,帕特里克·柯万在此

上演此剧,由阿瑟·鲍彻尔饰培尼狄克。1916年夏,本·格里特执导此剧,由西比尔·桑戴克饰培尼狄克。在整个20世纪20年代,由W.布里奇斯—亚当斯执导,此剧曾在斯特拉福上演;1933年由乔治·海斯与费比亚·德雷克分饰男女主角,1934年由巴利奥尔·霍洛威(1926年曾在老维克剧场饰培尼狄克)与多萝西·布拉克饰男女主角。1926年2月,布里奇斯—亚当斯于新剧场主持上演此剧,由亨利·安利与马奇·蒂瑟拉奇分饰男女主角。自从比尔波姆·特里于1905年上演过此剧外,在伦敦西区只有另外两次上演过这部喜剧:1920年于国王剧场,1924年于海滩剧场。在老维克剧场1918至1919年的戏剧季期间,厄内斯特·米尔顿曾饰培尼狄克;1926年,安德鲁·利主持上演了此剧,由伊迪丝·伊万斯饰贝特丽丝。翌年末,老维克剧场进行重建时,利又在抒情诗剧场主持上演了此剧,由刘易斯·卡森与西比尔·桑戴克主演。1934至1935年的戏剧季期间,亨利·卡斯上演了这部喜剧,由莫里斯·伊万斯饰培尼狄克,玛丽·纽科姆饰贝特丽丝;这是老维克最后一次上演此剧,直到过了20余年才再次重演。

1937年1月,曾于20世纪20年代两次主持上演此剧的罗伯特·阿特金斯,于拳击场再次上演此剧,由杰克·霍金斯与玛格丽塔·斯各特领衔主演;1939年6月3日,他在露天剧场的夏季演出中也上演了此剧,由D.A.克拉克—史密斯与卡特琳·涅斯比特分饰培尼狄克与贝特丽丝。一个半月前,斯特拉福为庆祝莎士比亚诞辰及剧场60周年纪念,也上演了此剧。由于电路故障,90分钟内舞台一片黑暗,排除故障后波拉契奥说:“您的智慧所观察不到

的,却让这些蠢货们暴露在亮光里了。”这一不走运的演出,由亚力克·克卢恩斯与维维安·本内特领衔主演。

在1938年秋的一次外省巡回演出中,唐纳德·沃尔菲特首次饰培尼狄克,尔后1940年初在伦敦定期轮演剧目演出季期间又首次在国王路剧场饰此角。1945年,他再饰此角与罗莎琳德·艾登演对角戏。同年,罗伯特·阿特金斯把此剧搬上斯特拉福舞台,由安东尼·尤斯特雷尔与克莱尔·卢斯主演;1949年,他再次于摄政王公园的露天剧场上演此剧,由安东尼·尤斯特雷尔与奥利夫·格里格主演。在阿特金斯的两次演出期间,伦敦也有两次演出:1946年,罗伯特·多纳特饰培尼狄克与饰贝特丽丝的雷尼·阿谢森演对角戏,于奥德维剧场演出了几个星期。1947年,老维克剧团转到大使剧场上演此剧,由休·亨特执导穿现代时装演出,道格培里(威廉·德夫林饰)穿防空队长的服装并骑着自行车,培尼狄克(克莱门特·麦卡林饰)则穿意大利军官服装。罗莎莉·克拉奇利所饰贝特丽丝令人信服。

20世纪50年代上半期,约翰·吉尔古德上演的此剧独占鳌头。1949年,他于斯特拉福执导上演了富于风格化的此剧,由安东尼·奎尔与戴安妮·温亚德演对角戏,这一演出最后成了剧坛的样板戏。1931年曾于斯特拉福饰演过培尼狄克的吉尔古德,在1949年的下一个戏剧季里亲自饰演主角,贝吉·阿什克罗夫特则饰贝特丽丝。吉尔古德台词念得很快,戏装十分华丽,加上灵巧欢快的夸张表演,使这一演出令人难忘。乔治·罗斯所饰道格培里演得妙趣横生。1952年,斯特拉福的这一演出移到凤凰剧场演出,由吉尔古德

与戴安娜·温亚德演对角戏。男角的低沉声调、令人难以置信地第一次拒绝“杀死克劳狄奥”,通常观众看到这儿便会笑起来,这一回却不笑了,从而使培尼狄克与贝特丽丝之间的情景的真实性得以实现。在这一演出中,保罗·斯科菲尔德饰唐·彼德罗。此剧在欧洲和英国外省进行巡回演出后,吉尔古德与斯特拉福剧团于1955年返回伦敦宫殿剧场,演出了达到炉火纯青的此剧。贝吉·阿什克罗夫特与吉尔古德再次饰贝特丽丝与培尼狄克。1959年8月出现了女主人公新的饰演者玛格丽特·莱顿,她在波士顿的康布里奇戏剧节上饰贝特丽丝,9月2日在纽约的隆特—芳丹剧场演出。

自吉尔古德取得成功以来,此剧于1956年在老维克剧场上演过一次,由基思·米切爾与巴巴拉·杰福德领衔主演,但演出节奏显得有点慢;在露天剧场上演过两次(1956和1961);在斯特拉福上演过两次,第一次是1958年,演出布景华美,但尚大有改进余地,由迈克尔·勒德格雷夫与古奇·威瑟斯饰男女主角;第二次是1961年,由克里斯托弗·普卢默饰贝特丽丝。

批评摘要。安娜·布劳内尔·詹姆森。莎士比亚在贝特丽丝这个人物身上揭示了她那时代闺女的富有生气而又忠诚的形象。其间的行为举止、语言、风俗及暗喻,均为一个特定时代特定的一类。但形成其基础的个人与剧中人物,却是有强烈差别的,又因为他们来自日常世界,因而又是属于所有时代的。既聪明而又生气勃勃的贝特丽丝,像烈火那样激荡着每一个人。她的诙谐(既高明而又脱口而出)里有点儿目空一切的味儿,这种情形在女人里是不常见的,因为诙谐支配着思想与

想象力。她的脾气里也多少有点悍妇的味儿，而且她对一切事物均不加区别地进行嬉笑戏谑，因此只有在我们的同情范围之内真正觉得会有这样一种女人才行。但贝特丽丝虽然任性，却不刚愎自用；她生性活泼，但不是没有感情。她不但十分诙谐活泼，而且心地高洁，生气勃勃；她不像现代喜剧里的名门淑女——这种人的诙谐在于临时的暗指，或玩弄文字游戏，而且她们的发火表现在摇摇头、用扇子卖弄风情或挥挥手帕——宛如菲力普·西德尼爵士那样一位现代公子哥儿。

莎士比亚在贝特丽丝身上设法使这个人物的诗意不但不会减弱，而且将增强其喜剧效果。我们不但乐于原谅贝特丽丝身上一切目中无人的神气，而且还乐于原谅她所有辛辣的玩笑及她高人一等的举止行为。我们一看到她以孩子般的轻率与纯朴，一头掉进为引起她的恋情而设下的圈套时，当我们看到她男人虽是上帝的造物却配不上她，说讨厌把终身托付给“一块顽固的泥土”并像其他女性那样低头伏小，把她那自豪感掩盖起来并收束她那狂野之心以俯就她所蔑视嘲笑和苛待过的男人时，却使我们倍感高兴愉快。（摘自《莎士比亚笔下的女主人公》，原刊于《女人的特征》，1832年。）

托马斯·坎贝尔。然而，除了莎士比亚外，谁还能通过像道格培里那样令人笑痛肚皮的不朽的人物来措干我们对希罗所产生的兴趣而流下的眼泪呢？如果我竟让福斯塔夫使我们忘掉了我们这位诗人所创造的其他所有喜剧人物，那我希望得到原谅。我怎么竟忽略了你们，忽略了兰斯及他那条狗及道格培里呢？说福斯塔夫使我们忘掉了道格培

里，就像道格培里本人会说“简直目中无人”一样。然而莎士比亚在用这个可笑的人物后，又使我们走向高度的戏剧性，这就是使误责希罗的克劳狄奥后悔不迭，竟同意娶据说是希罗堂妹的另一个女人，这个女人戴着面纱，待揭掉面纱后，才发现她竟是原来那位被他所冤屈的新娘。

与此同时，要是莎士比亚站在我身后，我对这出喜剧是会忍不住提出些反对意见的。这出戏使我不由得觉得，它无法被列入我们这位诗人的最富魅力的剧作之列。我总的来说在戏剧可能性方面持自由主义态度。我们的想象力及其诚意，乐于相信能使之愉悦的任何东西，但我还是乐于用一句俗语来表示这种情形，即“好马不该老被骑”。我们想象力上的诚意，实在是用错了地方，因为它促使我们相信，唐·约翰根本不爱希罗，只是出于纯粹对克劳狄奥的个人宿怨，才定下了阴险的奸谋，使克劳狄奥果真醋意大发。此外，在剧中进行到一半时，却出现贝特丽丝这样一个令人不快的女性人物。我听人说，她的形象，是刻画深刻且又细细加工的。情形确是这样；培尼狄克的情形也是这样，他完全成了她的副本，只是他不那么讨厌就是了。但是，由最优秀的大师所画出的最好的画像，虽然细细推敲可能并不合意，但在制作时却令人叹服，而贝特丽丝的形象就属于这一类。从莎士比亚本人的描绘来看，她是个悍妇，而是把她视作是个正常的女人，她又不是这一性别的使人愉快的代表者。在帮助希罗方面，她几乎使我们受她摆布，但却又不完全是这样。对于心地好的人来说，只是在极端的时候才会露出本相；这对于脾气坏的人来说，却不是

充分的补赎,这种情形在贝特丽丝身上表现得很明显。(摘自《莎士比亚戏剧作品选》,1838年。)

托马斯·马克·巴罗特。《无事生非》是一出行动来源自性格的戏,但它也是一出充满生动活泼而又逗人发笑的对白的戏。实际上,此剧的大部分笑料均出自台词;常有这样的情形,行动虽然停止了,但我们却在听着一连串起伏不定的对白。戏文可以很容易地分成诗歌和散文两种,但这种划分虽易却并不均等,因为戏文的四分之三约为散文,这在莎士比亚的喜剧里是一种新现象。莎士比亚笔下的村夫粗汉及小丑式的仆人,说话用的是散文,但像茂丘西奥那样的快活绅士,说话却可以用的是诗歌,然后变成散文,接着又变成诗歌。然而在此剧里,无论男女绅士的对白,大部分却第一次用散文表达。情形看来是,莎士比亚此时认为,对于比较轻松和不那么浪漫的喜剧,散文是合适的工具。这种看法可能在他心里扎了根,因为他创造的最伟大的喜剧人物福斯塔夫是难得念出一句诗的。下面的事实看来也证实了这种猜测:亨利王向法国公主求婚,这在英国戏剧里也许是最不浪漫的,说话用的全是散文。这一场的用意显然是想用结束时的喜剧情调来调和一出吵吵闹闹的戏,而且《亨利五世》与《无事生非》均是在同一年里写就的。

关于此剧的诗歌,实无必要多说。优美的诗行散布各处,但是却缺少《仲夏夜之梦》的抒情性音乐及《威尼斯商人》的严肃雄辩。技巧娴熟的诗歌,几乎毫无例外均用于结构上主要但实际上却属派生的情节上;这种情形无疑再次证明,与他对添加进去的新题材及那两个人物的兴趣相比,莎士比亚并不看重这一

情节。正是此剧的散文而不是其诗歌,才久久留在了人们心中:道格培里喜剧性的错话连篇,互相蔑视的两位恋人的唇枪舌剑,培尼狄克对爱情和婚姻的嘲弄性评论,贝特丽丝的轻松玩笑话,而最妙的是这两人用朴素而毫无掩饰的散文所坦露的互相爱慕之情。(摘自《莎士比亚的喜剧》,1949年。)

M. C. 布拉德布鲁克。如果《罗密欧与朱丽叶》是一出辅以喜剧作补充的悲剧,而《威尼斯商人》则是一出溶有悲剧的怜悯与恐惧的喜剧的话,那么《无事生非》则是一出假面喜剧,其更深刻的问题让欢笑给遮盖了,只是在全剧的高潮处即教堂一场才显现出来。由于这种原因,像唐·约翰这样一个十分死板的坏人,才成为剧情中所必不可少的人物。像夏洛克、爱德蒙或理查三世这样的名符其实的坏人,是会毁掉这出喜剧的:不认为唐·约翰是个无能的人实应细想一下,要是他不是剧中的那个样子,整出戏的编排会有怎样的情形。女仆打扮成其女主人的样子的陈腐老套,虽是几百年来欧洲小说常用的技巧之一,但在剧中却是为达到特别目的才加以使用的。这并不是如现代读者往往认为的那么不可信:葛莱西安诺和尼莉莎的故事应该使我们记得,富家女仆确有可能模仿她们的女主人,而在窗口与男人谈话的情形,却早在莎士比亚以前的作品里便已出现过,而且即使情形是最严重的,也不会引起任何道德上的非难。只是因为这种情形发生在希罗举行婚礼的前夕,所以它才染上了不贞和轻佻的特色。然而,这种程式,是以直接的传统方式加以使用的;当克劳狄奥提出指责时,玛格莱特并不加以干预,而且克劳狄奥也不扑向介入

者并像《名誉上的污点》的主人公那样把对方刺死；这两种情形都是显而易见的、自然的和有可能的，但是却不适于他们去这样做。（摘自《莎士比亚与伊丽莎白时代的诗歌》，1951年。）

弗兰西斯·弗格森。有人可能会说，《无事生非》表现的是人类喜剧性的诗意景象，而《错误的喜剧》的意图则更接近于职业性歌舞杂耍艺人的意图，这种人量度其成功与否，靠的是准时引起观众的笑声，即引起人们那种几乎是条件反射式的不加思考的欢笑。这两出剧作的差别清楚之极，这种情形只要回想一下二剧均写的是被误会的身位问题便看得出来。但在《错误的喜剧》里，这种误会是确实的误会，而在《无事生非》里却是洞察力失误，或者更确切地说，是由不同的人物所造成的各种不同的失误的结果。

莎士比亚以发展迅速的一幕来结束《错误的喜剧》。要改正一种事实上的错误并不难；而只要这两对双胞胎均一起在舞台上，这种错误也就冰释了。但纠正洞察力上的错误，却是个十分微妙而奇妙的过程，在《无事生非》里，莎士比亚认为可以有数不清的方式：通过面具的象征性、黑夜及词语上的混合与利用三个各不相同的喜剧性副情节的突变来实现。（摘自《戏剧文学中人的形象》，1957年。）

乔治·斯坦纳。对照的功用在于《无事生非》中被美妙地加以了表现。几乎整出戏都是用散文写成的。不多的诗节只是一种加快事情发展的媒介。随着此剧的出现，英语散文在才子才女喜剧里确立起了牢固的地位。康格里夫、奥斯卡·王尔德和萧伯纳，均步莎士比亚之后，表现过有似贝特丽丝和培尼狄克一类的人

物。诗歌会有害于他俩爱情中的那种严肃而心直口快的特色。他俩互相爱悦，但只是半露半隐，所迷恋的既不是肉体，也完全不是情感，而是为互相的诙谐所迷。他们欢快的唇枪舌剑表明了才智是如何给散文增添上其真正的音乐性。但在最后一幕里，所出现的诗歌给人留下了难忘的印象。其景象是希罗的假坟，克劳狄奥、唐·彼德罗及乐师前来祭奠。他们唱起了追悼亡人的抒情挽诗“夜之女神，请谅我等”。亲王然后转身对乐师们说道：“早安，列位朋友；把你们的火把熄了。豺狼已经觅食回来；瞧，熹微的晨光在日轮尚未出现之前，已经在欲醒未醒的东方缀上鱼肚色的斑点了。”这些诗句产生了一种止痛性的魔力，把剧情中奸谋的邪恶气氛一扫而光。在此诗歌的影响下，全剧转入到一种更为光明的情调之中。我们知道，阴谋的揭发已迫在眉睫，而事情的结局将是皆大欢喜。此外，这种对早晨的礼赞，对贝特丽丝和培尼狄克来说则是温和的指责。唐·彼德罗召唤来了富于牧歌式且富有神话性的世界秩序。已不带一点儿恋人们的散文那种世故味，而是比较富于永久性了。（摘自《悲剧的死亡》，1961年）

伍尔习（Thomas Wolsey, 1475—1530） 林肯和土尔纳的主教、约克郡的总主教（1514）、红衣主教（1515）和首相。《亨利八世》中，他帮助实现国王和王后凯瑟琳离婚，但反对国王和安·波琳的婚姻，这引起亨利的不快。

托马斯·伍尔习出生微贱，是牛津大学的出色学生，后来他在牛津建立了“红衣主教学院”，即现在的“基督教会学院”。1503年他成了亨利七世的牧师，并成功地完成了某些

外交使命。亨利八世统治时期,他甚至升得更快,到了1511年就掌管了枢密院的大权。伍尔习支持亨利和凯瑟琳离婚,目的是想给国王娶一位法国公主,这样就可以控制国王。因此他反对国王娶安·波琳为后。这时他还想担任罗马教皇使节,以扩大自己的权力,但由于他主持的国王和凯瑟琳离婚事,没有得到教皇的同意,使他的官运美梦化为泡影,也是他突然失宠和从高位上跌落下来的主要原因。事实是由于身在高位,长期以来和反对教权的贵族们的疏远,又由于他的极端高傲,刻薄无礼,千方百计觊觎教皇位置的野心,他很快被从权力高位上拉了下来,被贬回他的约克教区。一年后面对着判国罪的控诉抑郁死去。

在莎士比亚时代,伍尔习的经历被看作是命运轮子作用于人的典型事例:当一个人上到好运的顶点时也就是他突然摔下、跌入失望的深渊之时,这是中世纪以后一个重要的悲剧观念,当然也是《亨利八世》的主题之一。

伍德维尔 (Woodville) 《亨利六世》

上篇里的伦敦塔卫队长,执行温彻斯特主教的命令,拒绝葛罗斯特公爵进入塔内(一幕三场)。历史上有个理查德·伍德维尔,是亨利五世的忠实侍从,后来又做过贝德福德公爵的管家,最后是伦敦塔的管理人。他的长女伊丽莎白是约翰·葛雷的寡妻,后被爱德华四世娶为伊丽莎白王后。

《伍德斯托克》(Woodstock) 一个没有确定日期的无名氏的剧本,没有印刷本,至今保存的只是手稿。剧本内容是写理查二世早期的统治和杀死他的叔叔托马斯·伍德斯托克,即托马斯·葛罗斯特公爵。A. P.

罗习尔认为莎士比亚的《理查二世》中的约翰·刚特就是写的伍德斯托克。E. K. 钱伯斯和 W. W. 葛莱格把这个剧本的写作日期定在1592和1595年之间,也就是在莎士比亚的剧本之前。钱伯斯并且相信,莎士比亚写《理查二世》是有意用来作为《伍德斯托克》的续集,也有的学者不同意这一看法。但有一点是清楚的,即莎士比亚知道这个无名氏的剧本,从这两个剧本里的许多用辞上的雷同和近似可以得到证明。

舞台指导说明 (Stage Directions)

早期印刷的四开和对开本莎剧中的舞台指导说明多数是由剧作家写的,而不是如先前认为的那样由提白员或导演后加的。莎剧中的指导说明多含糊不定,有时备出另一种替代剧情。莎士比亚在剧中使用舞台指导说明有以下几种情况:

1. 人物首次出场作一交代,如“一个叫品契的教师上”。(《错误的喜剧》第四幕第四场)

2. 说明假扮他人的情况,如“罗瑟琳假作盖尼米德,西莉娅假作爱莲娜及化名试金石的小丑上”。(《皆大欢喜》第二幕第四场)

3. 标出声音效果,如“内喇叭奏花腔……”(《哈姆莱特》(第一幕第四场)

4. 说明演员在台上的动作,如“众集视”。(《错误的喜剧》第五幕第一场)

5. 交待一场面,如“普洛斯彼罗发现腓迪南与米兰达在内对弈”。(《暴风雨》第五幕第一场)

6. 说明特定舞台区域,如“罗密欧与朱丽叶自阳台上”。(《罗密欧与朱丽叶》第三幕第五场)

当然,莎士比亚也用舞台指导说明在必要时标明舞台动作,如《冬天的故事》中众所周知的一例“被大熊追

卜”。(第三幕第三场)

可以想见,事实也确实如此,莎士比亚早期创作中的舞台指导说明全面充分,后来当他加入内务大臣供奉剧团之后,变得稀少而简单,而在他创作生涯后期他可能已回到斯特拉福远离剧团之后,又变得详细而充分了。

早期的四开本和对开本有的依照剧团用的提白本印刷,有的依照莎士比亚草稿印刷。前者有提白员加

的说明,其中关于上场的说明最多,而且常提前几句台词标出,以提醒演员准备;后者有时以演员姓名代替角色的姓名,如《亨利四世》下篇第二四开本中以“辛克洛(Sincklo)上”代替“酒保上”。

其他附加说明,尤其是场景地点等在四开本和对开本中原本没有,是罗武等18世纪校订者们连同幕场划分,剧中人物表一起后加的。

X

西那(L. Cornelius Cinna) 《裘力斯·凯撒》中的角色,反凯撒的阴谋家之一。他的职责是把所谓罗马市民的信扔进勃鲁托斯的窗户里。信中说市民们害怕凯撒的野心(第1幕第3场)。谋杀凯撒后,他就没有出场了。

西那(Gaius Helvius Cinna) 古罗马诗人。在《裘力斯·凯撒》中,他在参加凯撒的葬礼途中,被愤怒的群众当成了阴谋家西那。知道他是诗人后,群众把他撕成碎块,“因为他做了坏诗”(第3幕第3场)。历史上的西那是一个著名的诗人,也是凯撒的朋友。根据普鲁塔克的记载,他就是被人撕碎的。

西登(Seyton) 《麦克白》中麦克白的侍臣。在第五幕第三场,他证实了英格兰军队到来的消息,两场后,他又报告麦克白夫人的死讯。

西华德(Siward,卒于1055年) 丹麦武士。诺森伯兰伯爵,贝奥恩的儿子,娶伯尼西亚伯爵伊尔德雷德的女儿为妻。他杀死诺森伯兰伯爵攫取他的爵位,随后又受封亨廷顿

伯爵。他是苏格兰马尔康三世的舅舅,竭力协助外甥复位。1054年率10000人进犯苏格兰,但只把马尔康推上坎布里亚的王位。在《麦克白》中,他率领英格兰忏悔者爱德华派往苏格兰的军队,协助马尔康同麦克白交战。

西塞罗(Marcus Tullius Cicero,公元前106—前43) 古罗马政治家、演说家、作家。在《裘力斯·凯撒》中他是一位议员。在一个雷声隆隆的夜晚,他遇到卡斯卡,听他讲述他亲眼目睹的不祥之兆(第1幕第3场)。在第2幕第1场,卡歇斯建议请西塞罗参加他们反凯撒的阴谋,遭到勃鲁托斯的反对,他说:“他是决不愿跟在后面去干别人所发起的事情的。”凯撒被谋杀后,据说后三头命令处死了西塞罗(第4幕第3场)。史载,西塞罗在腓利比的演说中攻击安东尼,公元前43年被暗杀。

西可尔(Seacoal) 《无事生非》中有两个西可尔。乔治·西可尔是巡丁乙,后受任巡丁班长,逮捕波拉契奥和康拉德(第三幕第三场)。在第三

幕第五场,道格培里曾提及一个叫法兰西斯·西可尔的人,此人即第四幕第二场中的教堂司事。

西莉娅(Celia) 《皆大欢喜》中的角色。她是篡位的弗里德利克公爵之女,同情并忠实于可爱而机智的堂姐罗瑟琳。她父亲认为罗瑟琳走后,西莉娅会显得格外光彩贤德,但她不为所动,伪装成村姑阿丽娜,陪同堂姐一起流放。她建议去亚登森林寻找罗瑟琳的父亲。西莉娅在那里遇到了奥利弗。剧末,二人成亲,皆大欢喜。西莉娅就是托马斯·洛济的牧歌式传奇小说《罗莎琳德》(Rosalynde)中的阿琳达。

西米斯(或作西姆斯, Valentine Simmes 或 Sims, 卒于约 1622 年) 伦敦印刷商。经他印刷的莎剧有《理查三世》(1597)和《理查二世》(1597)第一对开本及后者的第二、第三四开本(1598);1600年,他印行了《亨利四世》下篇和《无事生非》;1603年又印了《哈姆莱特》“四开劣本”;1604年印了《亨利四世》上篇。

西米斯是一个优秀的莎剧印刷商。《无事生非》是为数不多的印得像样的莎剧之一。但他因印刷非法出版物而屡屡引咎,并于 1622 年被禁止从业。

西奥博德(Lewis Theobald, 1688—1744) 作家、戏剧家、古典作品翻译家、莎士比亚第三个编者(第一对开本之后,第一是罗武,第二是蒲伯)。1726年他发表了《恢复莎士比亚》,攻击蒲伯编的 1725 年出版的莎士比亚全集版本,指出其中出现的许多不应有的错误,并表示自己打算要把已经出版的所有莎士比亚版本中的文句讹误都给改正过来。蒲伯对此不甘示弱,反唇相讥,在他的 1728 年出版的讽刺诗《唐西阿德》(Dunciad)第一版中,把西奥博

德作为诗中的主人公达尔尼斯王,给以嘲讽:

他坐着孜孜不倦,身旁堆满着书,
思想一个接着一个,无限深奥,
他的意识深深陷入没有底的洞,
不过是胡乱写呀,在绝望中挣扎,
不幸的莎士比亚受到如此伤痛,
他但愿在此之前已经自我玷污。

1733 年西奥博德的莎士比亚七卷本出版,里面确有许多有价值的订正,如人所共知的一处,就是《亨利五世》二幕三场中老板娘描述福斯塔夫之死的字句。在四开本和第一对开本中,老板娘的一句话都是“他的鼻子像笔一样尖和一张绿地的桌子”(His nose was as sharp as a pen, and a table of greene fields),这后半句显然无法解释。西奥博德认为这里有错字,便把“a table”改为“a' babbled”,意思便成为“唠叨地谈到绿色的田野”(“a' babbled of green fields”),这就可以理解了。类似这样改正有 300 多处,许多改正为大多数现代批评家所接受,证明他是第一流莎学家。

西奥博德对伊丽莎白时代的文学知识非常渊博,对莎士比亚第一对开本和相当数量的四开本都做了大量研究工作。他是第一个引人注意莎著来源的人,特别重视贺林希德的《编年史》、纳什翻译的普鲁塔克的《希腊罗马名人传》,和一些旧剧如《李尔王》、《亨利五世的著名的胜利》等的研究。此外,他还从事莎剧改编工作,如《理查二世》、《双料的谎言》(Double Falsehood),后者他说是一个遗失了的莎剧《卡狄纽》(Cardenio)的现代化了的本子,是莎士比亚在他一生中最后几年内作为赠给他的非婚生的女儿的礼物而写的剧。由于这个剧始终未被发现,所以无法判断它是否真的存在过。

西巴斯辛 (Sebastian) 《暴风雨》中阿隆佐之弟。他讥讽试图安慰阿隆佐的贡柴罗,同时又深知国王的绝望心境,说“他厌弃安慰好像厌弃一碗冷粥一样”。受安东尼奥唆使,他试图谋杀自己的胞兄,因爱丽儿唤醒后者使他未能得逞。后为普洛斯特罗所救。

西巴斯辛 (Sebastian) 《第十二夜》中薇奥拉的孪生兄弟。他在伊利里亚奥丽维娅门前观光时,被错认作薇奥拉假扮的西萨里奥。安德鲁·艾古契克爵士向他挑战决斗,他刺伤对方,惊愕未定,奥丽维娅向他表示爱情,两人遂订婚。这时,西萨里奥出现,显现原形。

西萨里奥 (Cesario) 《第十二夜》里,薇奥拉假扮侍童时使用的化名。

西里厄斯 (Silius) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中文提狄斯手下的一名军官。剧中他只出现一次:在第三幕第一场,他力劝文提狄斯追击溃败的帕提亚人,但文提狄斯未采纳他的建议。

西尔维娅 (Silvia) 《维洛那二绅士》中米兰公爵的女儿。她貌美娴淑,修里奥、凡伦丁和普洛丢斯向她竞献殷勤,最终待人忠诚的凡伦丁得到了她的爱情。

西尔维斯 (Silvius) 《皆大欢喜》中一年轻的牧羊人,对菲苾空怀痴情而得不到回报。最后,当菲苾所钟情的罗瑟琳揭去男装,显露真实身份后,西尔维斯赢得了恋人的爱情。

西蒙尼狄斯 (Simonides) 《泰尔亲王配力克里斯》中潘塔波里斯国王、泰莎的父亲。当褴褛不堪的外来骑士配力克里斯在为庆祝泰莎生日而举行的比武中夺魁后,他不以貌取人,对他大加褒赏。泰莎决意除配力克里斯不嫁时,他佯装不悦,称这位亲王对他女儿施了巫术,但他很

快抛去装出的怒容,转而高兴地向这对新人祝福。

西西涅斯·维鲁特斯与裘理斯·勃鲁托斯 (Sicinius Velutus and Junius Brutus) 公元前464年罗马平民起义领袖。起义中,平民们拒绝为贵族劳作,并退出罗马城邦。在《科利奥兰纳斯》中,西西涅斯·维鲁特斯与裘理斯·勃鲁托斯为护民官。他们煽动人们对科利奥兰纳斯的不满情绪,促成他的放逐;然而,当他率领伏尔士人进攻罗马时,他们又否认曾加害于他,还敦促米尼涅斯去劝阻他。

希罗 (Hero) 《无事生非》中的人物,梅西纳总督之女,与克劳狄奥相爱,因奸人挑拨而遭受磨难,但最终如愿以偿。

希波吕忒 (Hippolyta) 《仲夏夜之梦》中的人物,阿玛宗女王,忒修斯的未婚妻。

《希腊罗马名人传》(Lives of the Noble Grecians and Romans) 见“托马斯·诺思爵士”和“普鲁塔克”。

戏剧讽刺 (Dramatic Irony) 指剧中人物的愿望与其愿望的最终结果之间的不一致,又称之为悲剧讽刺(tragic irony)。它是悲剧常见的特征。其古典代表是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》中俄狄浦斯无意的自我谴责。莎剧中最突出的是《麦克白》。比如麦克白夫人在谋杀邓肯后洋洋自得地坚信:“一点点水就可以替我们泯除痕迹。”(第2幕第2场,67行)然而,后来她却感叹道:“所有阿拉伯的香料都不能叫这只小手变得香一点。”(第5幕第1场)又如,麦克白从女巫那里获知他不用害怕任何女人生出的男人(女巫的全部预言都用的是讽刺笔法),他便以为世界上无人可以打败他。结果杀死他的麦克德夫恰好是从“母

亲的腹中剖出来的，”而非生下来的。这两处讽刺都是意味深长的。

莎士比亚的其他悲剧也用了悲剧讽刺笔法，著名的有《奥瑟罗》与《哈姆莱特》，但都不及《麦克白》。

夏禄 (Robert Shallow) 《亨利四世》下篇中的一个乡村法官。他在村里为福斯塔夫招募一批壮丁。福斯塔夫从战场归来后，曾在他家里住宿并向他借了 1,000 英镑。在《温莎的风流娘儿们》中，他是斯兰德的叔叔。此时他年已八十，老态龙钟。他吹嘘“以前凭着一把剑，就可以叫四个高大的汉子抱头鼠窜……”，如今看到一支拔出的剑依旧技痒。因福斯塔夫打了他手下的人、猎杀他的鹿并闯入他林中的棚屋而威胁要把他“告到御前法庭去”。后来，他说服培琪同意他侄儿的求婚，安排斯兰德与安·培琪谈话；但最终还是由他代斯兰德表白对她的爱情的。

在 1700 年前后，戴维斯首次提到莎士比亚从露西爵士的林园中偷猎鹿、兔的事情，并认定夏禄是以露西爵士为原形而塑造的。但霍特森 (L. Hotson) 在《莎士比亚与夏禄之争》(1931) 中认为他源自萨瑟克的治安推事加德纳 (W. Gardiner)。

夏提昂 (Chatillon) 《约翰王》中的角色。他是法国腓利普二世派往英国的使节，胁迫约翰放弃王位传给侄儿亚瑟，否则就要诉诸武力。这一人物的原型可能是休·德·夏提昂，1223 年他在巴黎出席了国会，是一位显赫的贵族。

现代拼写法 (Modern Spelling) 从第一对开本出版以来，几乎所有莎剧的版本，都使拼法与当时的习惯相一致。有些时候，要把不同的拼法和异体字区分开来很为困难，因此，有些编辑者，便把诸如 murder

这样的字改成现代的拼法 murder；另一些人则保留 murther 这个字不变，原因是这是个不同的字。

献词 (Dedications) 莎士比亚作品有献辞的有：《维纳斯与阿都尼》(1593) 和《鲁克丽丝受辱记》(1594)。两部作品都是“献与骚桑顿伯爵兼提齐非尔男爵亨利·娄赛斯阁下”。十四行诗有一出版者 T. T. 献给 W. H. 先生的献辞。第一对开本的献词是海明斯和康德尔写的，献给帕姆布罗克伯爵和蒙哥马利伯爵。

乡下人 (Country People) 《两个高贵的亲戚》中的 4 个无名氏。他们决定参加五月节活动 (第 2 幕第 3 场)，表演莫利斯舞 (第 3 幕第 5 场)。

相似版本 (Parallel Text) 在对开本的 36 个剧中，有 18 个剧没有四开本，而在有四开本的 18 个剧中，又有 4 个剧仅有“差的”四开本，这样，只有 14 个剧有较好的四开本。由于对开本以这 14 个剧的四开本为范本，很可能这些剧出现相似版本。这些剧包括：《爱的徒劳》、《罗密欧与朱丽叶》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《亨利四世》上篇、《亨利四世》下篇、《理查二世》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《理查三世》、《李尔王》和《泰特斯·安德洛尼克斯》。

其中《爱的徒劳》和《罗密欧与朱丽叶》的四开本与对开本几乎完全相同。但由于与提白演员用的剧本进行参考和校对，或由于书页本身的破损玷污，其他剧都有不同程度的差别。四开本《泰特斯·安德洛尼克斯》、《罗密欧与朱丽叶》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》的开头部分、《哈姆莱特》、《李尔王》和《奥瑟罗》的某

些页,是由不能处理手稿、不熟练的排字工排版。《河滨版莎士比亚》(1886—1906)是相似版本的汇编。

肖特 (Peter Short, 卒于 1603 年)

伦敦出版商。他曾出版过若干四开本的莎士比亚作品。1598 年,他印行了《亨利四世》上篇第一四开本,并印行了《鲁克丽丝受辱记》八开本第五版。这一年他还印行过《维纳斯与阿都尼》第五版,其中有许多其他版本中找不到的片断,但这一版本错误较多。他也是作者不详的古剧《驯悍妇》(Taming of A Shrew, 1594)的印刷商和出版商。

小童 (Page) 《驯悍记》序幕中的人物。他扮成妇人,假装斯赖夫人。

小丑 (Clown) 这个词可能与 Clod (愚蠢的乡村青年)有关,在莎士比亚时代就用来指乡村青年。不一定是一个有意识的供人娱乐者,但常与“傻瓜”(fool)同义。《哈姆莱特》中说:“还有你们那些扮演小丑(Clown)的,除了剧本上专为他们写下的台词外,不要让他们临时编造一些话加上去。……这种行为是不可恕的,它表示出丑角(fool)的可鄙的野心。”(第 3 幕第 2 场)

莎剧从早期《维洛那二绅士》的朗斯到晚期《暴风雨》中的斯蒂芬诺,经常都有小丑出现。在喜剧中最为常见,他们是德洛米奥兄弟、葛莱米奥、考斯塔德、高波父子、波顿、道格培里和《冬天的故事》中牧羊人的快乐儿子。历史剧中比较罕见,虽然不容置疑快嘴桂嫂是作为一个小丑来表演的。没有小丑的悲剧几乎没有,如《哈姆莱特》中的掘墓人、《麦克白》中的看门人、《李尔王》中的弄人和《安东尼与克莉奥佩特拉》中送毒蛇的小丑。不过,现代批评家将天性滑稽的喜剧人物或小丑(如朗斯、波顿、道格培里)与职业傻瓜或

弄臣(jester)(如试金石、费斯特,李尔王的弄人)区别看待。前者大多粗俗,在剧中嬉笑打闹,后者则要精妙聪明得多,有的甚至含有悲剧性的嘲讽。莎士比亚剧团的主要喜剧演员有肯普、蒲伯、阿明、考利、罗宾逊和香克。

小丑 (Clown) 《奥瑟罗》中的角色。他是奥瑟罗的仆人,在剧中出现了两次,而且两次都极为短暂(第 3 幕第 1 场和第 4 场)。因此, A. C. 布拉德雷在《莎士比亚悲剧》(1904)一书中,正确地指出,大多数读者都没有意识到《奥瑟罗》中小丑的存在。这一角色出台时间短,且不重要。在布拉德雷看来,这一点突出了《奥瑟罗》的一个重要而鲜明的特点——痛苦深重,无法用幽默来解脱。

小丑 (Clown) 《冬天的故事》中的角色。他是老牧羊人的儿子,潘狄塔的奶兄弟,一位慷慨的乡村少年,乐善好施。他安葬了安提哥纳斯,热心帮助“遭枪又挨打”的流氓奥托里古斯,却受到捉弄,被他偷走了钱,还从他那里为毛姐儿和桃姑买来山歌。他非常聪明,建议父亲把在潘狄塔身上找到的“秘密东西”给国王看。他做了 4 个小时的“上等人”,就乐于像一个上等人那样发誓和撒谎。

小凯图 (Young Cato) 《裘力斯·凯撒》中的角色。他是玛克斯·卡图的儿子。在腓利比战役中,他支持勃鲁托斯和凯歇斯,在战斗中阵亡。按普鲁塔克的记载,他在战斗中非常勇敢,高呼着自己父亲的名字。莎剧保留了这一说法。(第 5 幕第 4 场)

小马歇斯 (Young Marcius) 《科利奥兰纳斯》里主人公之子。在五幕三场里,小马歇斯与伏伦妮娅和维吉利娅一起走到他父亲的帐篷里,

恳求科利奥兰纳斯不要血洗罗马。

小路歇斯 (Young Lucius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中，路歇斯之幼子。他的姑姑拉维妮娅被塔摩拉的两个儿子狄米特律斯和契伦强奸并给割掉舌头砍去双手后，借助翻动他的奥维德的《变形记》一书到菲罗墨拉的故事而说明自己的悲惨遭遇。为揭破狄米特律斯和契伦的秘密，小路歇斯送给他们一捆箭和泰特斯的一封信恐吓信，上写着贺拉斯的两句诗：“弓伸天讨剑诛贼，扶尽神奸巨慝心。”

小西华德 (Young Siward, 原名奥斯本, 卒于 1054 年) 诺森伯兰伯爵西华德的长子。他随父出征苏格兰, 在同麦克白的战斗中被害。在《麦克白》中, 他问讯对手名字, 并说“即使你给自己取了一个比地狱里的魔鬼更炽热的名字, 也吓不倒我。”(第五幕第七场)

小公牛彼得 (Peter Bullcalf) 《亨利四世》(下) 三幕二场, 福斯塔夫招兵, 硬拉来彼得应征。彼得请求免除兵役, 因为他是“一个有病的人”, 他拿“4 个 10 先令的法国克郎”买通巴道夫解除了他的兵役。

谢尔登对开本 (Sheldon Folio) 一种第一对开本的抄本。17 世纪时为华列克郡朗康普顿地方的谢尔登家族所藏, 是威廉·谢尔登于 1628 年以大约 3 英镑 15 先令的价格购得的。这一抄本之所以重要在于它显示出现在我们看到的第一对开本中各剧的排列顺序同出版人原先的计划不同。在《罗密欧与朱丽叶》之后原本为《特洛伊罗斯与克瑞西达》; 但出版人最后对原先的顺序作了改动, 把《雅典的泰门》放在《罗密欧与朱丽叶》之后, 而《特洛伊罗斯与克瑞西达》则作为悲剧中的首部插入中间。这势必导致正面印有《罗密

欧与朱丽叶》结尾、反面印有《特洛伊罗斯与克瑞西达》开头的一页(第 77—78 页)被抽去。在谢尔登对开本中, 这一被抽去的书页装订在《特洛伊罗斯与克瑞西达》第一页之后。

“心愿十四行诗” (Will Sonnets) 十四行诗第 135 和 136 首中, “心愿”(will) 一词出现了 18 次之多; 在四开本里把 will 10 次印为 Will, 这不禁使人想到它是莎士比亚的教名双关语。诗的开头是这样:

假如女人有满足, 你就得有你的
“心愿”(Will),
“心愿”(Will) 会使你激励, “心
愿”(Will) 是无穷无尽……

如你的灵魂强制你不让我走近,
向你瞎眼灵魂发誓我是你的“心
愿”(Will)……

辛伯 (Mettelus Cimber) 《裘力斯·凯撒》中的角色。他是反凯撒的阴谋家之一, 卡歇斯建议请西塞罗加入他们的队伍, 辛伯附和说: “他的白发可以替我们赢得好感, 使世人对我们的行动表示同情”(第 2 幕第 1 场)。在元老院里, 他跪在凯撒面前请求他赦免他的兄弟坡勃律斯·辛伯。他的下跪求情是暗杀的信号(第 3 幕第 1 场)。

辛西奥 (Cinthio) 他的真名叫吉拉尔迪 (Giovanni Battista Giraldi, 1504—1573), 意大利学者、戏剧家、小说家。他的悲剧模仿塞内加, 使“恐惧”的概念作为悲剧成分广为传播, 他一共写了 9 个悲剧。他的散文故事集《寓言百篇》(1565?) 中的“威尼斯的摩尔人”和“我与埃皮蒂亚”与莎剧有关。前者是《奥瑟罗》的主要来源, 它未译成英语, 莎士比亚可能读过意大利原文。后者由辛西奥本人改编成剧本, 乔治·惠茨彤译成英语, 名为《普洛摩斯和卡珊德

拉》(1578)。《一报还一报》即根据这个版本改编而成,而没有直接借鉴辛西奥的原作。辛西奥还写过两本批评专著。在评论喜剧和悲剧时,坚持新古典主义立场。同时,又为用当代语言写成的文学作品辩护。

辛普儿(Simple) 《温莎的风流娘儿们》中斯兰德的仆人。休·爱文斯师傅令他送信给快嘴桂嫂,恳请她成全斯兰德与安·培琪的婚事。辛普儿路遇爱慕安的卡厄斯医生,后者发现个中内情后打发辛普儿回去,向爱文斯提出挑战。(第一幕第四场)在第四幕第五场,福斯塔夫等人就此取笑他。

辛白林(Cymbeline) 古代不列颠南部最强大的卡图维尼王国的国王,原名库诺比林努斯(Cunobelinus)。公元5—40年间为不列颠南部的霸主,在其钱币上自号“不列颠之王”。他鼓励罗马人到不列颠通商侨居,与罗马皇帝奥古斯都和提比略保持着友好关系。库诺比林努斯建都在科尔切斯特。公元40年,其子阿德米尼乌斯向罗马皇帝称臣,遭到他的流放。公元43年,库诺比林努斯死后,罗马皇帝克劳狄派普劳提乌斯率50,000军队远征不列颠,攻占科尔切斯特。不列颠长期沦为罗马帝国的一部分。

在莎士比亚的《辛白林》中,库诺比林努斯叫辛白林,为英国国王,剧中主角,但与历史上的人物和事件无关,扮演了一个自我毁灭的角色。辛白林让第二个妻子做王后。王后是一个虚伪的女人,憎恶辛白林,并试图为自己与前夫生的儿子克洛顿谋取王位。辛白林听从谗言,流放了他的大臣培拉律斯,培拉律斯偷了辛白林的两个儿子以示报复,辛白林误以为他们已死。辛白林前妻

的女儿伊摩琴嫁了一个贫穷但高尚的人,他龙颜大怒,将其丈夫流放。由于辛白林拒绝向罗马进贡,导致了罗马军队的入侵。培拉律斯和辛白林的儿子打败了罗马军队,辛白林封他们为骑士,但未认出三人的真面目。当他听说两位年轻人杀死了他的继子克洛顿后,他命令将他们俩逮捕。王后死时承认了自己的阴谋,培拉律斯也说明了事情的真相。全家团聚,辛白林兴高采烈,他宣布为了友谊,他将继续给战败了的罗马人进贡。

《辛白林》(The Tragedy of Cymbeline)
莎士比亚的传奇剧。

版本原文。 唯一可信的版本是第一对开本(1623),名为《辛白林的悲剧》。第二对开本(1632)纠正了第一对开本中的一些错误。许多学者认为第5幕第4场中的幻景至少有部分非莎士比亚所作。第一对开本的原稿可能是提白本,更有可能是抄写员依据作者的原始手稿作的抄写本。

创作年代。 西门·福尔曼在其《观剧记》中记载他观看了《英格兰国王辛白林》的演出,但日期不详。福尔曼死于1611年9月8日,大多数学者接受这一假设,即《辛白林》是莎士比亚为黑僧剧院的观众写的第一个剧本。1608年,国王供奉剧团买下了黑僧剧院。因此对创作日期的最佳推测是1609—1610年。

题材来源。 该剧情节由三条各不相同的叙述线索组成:虚构的英国国王辛白林的执政史,他在公元前33年成为国王;打赌的故事;培拉律斯绑架王子的故事。关于国王的半传说半历史的材料来源于贺林希德的《编年史》。此外,莎士比亚写作《麦克白》时采用的《编年史》中苏格兰的部分也是培拉律斯、吉德

律斯、阿维拉古斯的英勇行为的素材。莎士比亚从中找到了一位苏格兰人和他两个儿子的故事，他们在隆卡特之战中击败了丹麦人(976)。莎士比亚还借鉴了两出关于吉德律斯的悲剧，这些材料可在《官长的借鉴》的附录中找到。第一出悲剧叫《吉德律斯的不满》，载于《官长的借鉴第二部》。第二出叫《吉德律斯的悲剧》，载于《官长的借鉴》1587年版。

打赌的情节可能来自薄迦丘的《十日谈》第二天第9个故事。不过莎士比亚也许是在一个名叫《热那亚的弗里德里克》的小册子中读到这个故事的所有细节的，该书由一荷兰人从薄迦丘的故事译成英语。这个译本1518年在安特卫普第一次印刷，1520年和1560年在伦敦再版。虽然小册子中的故事与薄迦丘的基本一样，但在某些方面《辛白林》还是不同于《十日谈》。

培拉律斯故事的主要来源很可能是一出名叫《爱情与幸福的罕见胜利》的传奇剧。该剧于1582年12月30日在宫廷上演，1589年第一次印刷。1901年，阿什利·桑代克提出一个观点，说卜蒙和弗莱彻创造了传奇剧的模式，并第一次用于他们的剧本《菲拉斯特》，《辛白林》借鉴了此剧。桑代克的设想一度为人接受，现在却鲜有支持者了。《菲拉斯特》的创作日期从未得到首肯，大多数学者不可能相信一位成功的剧作家会模仿两位初学者的作品。

故事梗概。 第一幕。英国国王辛白林前妻的女儿伊摩琴因为许嫁给一位“有才的穷士”波塞摩斯·里昂那斯托违逆了父王的意志，辛白林怒气冲冲。波塞摩斯自童年起就住在宫里，他出生时母亲就死了，故名“波塞摩斯”(意为“遗腹子”)。他

因为娶伊摩琴这件超越常轨的事得罪了国王被放逐到意大利。临行前他送给伊摩琴一只手镯作为分别礼物。伊摩琴送给他一枚宝石戒指。辛白林的后妻假装同情这对不幸的恋人，实际上希望自己与前夫生的儿子迟钝的克洛顿登上王位。她向医生考尼律斯要一种其毒无比的毒药，医生怀疑她的目的，给了王后一种无害的安眠药。她试图劝说波塞摩斯的仆人毕萨尼奥背叛他的主人，并把她所认为的毒药交给他，说是奇妙的灵药。

波塞摩斯到罗马后，去他亡父的一位老朋友菲拉利奥家，在那里结识了一个名叫阿埃基摩的意大利人。波塞摩斯向他夸耀伊摩琴的美德，阿埃基摩表示怀疑，用一万块金圆和波塞摩斯的戒指打赌，说他能赢得伊摩琴的心。虽然菲拉利奥反对，波塞摩斯仍然接受了这一挑战。他给阿埃基摩一封写给伊摩琴的介绍信。阿埃基摩在英国宫中见到伊摩琴时，立刻认识到必须使用欺骗手段才能达到目的，他向伊摩琴责怪波塞摩斯的不忠，建议伊摩琴把自己当作情人以示报复，伊摩琴嗤之以鼻。他解释说他只是想试一试她对丈夫的忠诚。伊摩琴接受他的道歉后，他问她是否能替他保管一件贵重的东西，她让他把装东西的箱子送到她的卧室中去。

第二幕。当晚，伊摩琴睡熟之后，阿埃基摩从箱子里爬出来。他仔细地记下了伊摩琴卧室里的家具，又从伊摩琴手上轻轻地退下波塞摩斯送的手镯，并看见她左胸上有一颗痣。这一细节足以使波塞摩斯相信他的成功。凌晨3点，他又回到箱子里，清晨，克洛顿命令乐工们在伊摩琴屋前演奏，试图获得她的芳心。伊摩琴只好出来开门，直言相告说，

就是波塞摩斯最粗劣的衣服也比克洛顿使她感到亲近。说话时,她发现手镯不见了,忧心忡忡。与此同时,阿埃基摩返回罗马。他将伊摩琴房间的情况和身上的特点告诉波塞摩斯,并将手镯给他看,不由他不信。波塞摩斯诅咒女人是一切邪恶的根源,发誓要进行报复。

第三幕。 辛白林在宫中接待罗马大将路歇斯,他带来了奥古斯都的口信,说辛白林没有交付自裘力斯·凯撒以来英国每年都要献纳的年贡,罗马人对此非常气愤。辛白林在王后的支持下宣称英国决定摆脱罗马的统治。路歇斯以武力威胁时,辛白林表示要为自由而战。连克洛顿这个恶棍也要坚决保护英国的自由。

与此同时,毕萨尼奥接到波塞摩斯要他杀死伊摩琴的命令,但他不相信女主人有好情。为了给毕萨尼奥一个机会,波塞摩斯又给伊摩琴送了一封信,要她去密尔福德港与他相会。她立刻与毕萨尼奥上路了。他们到达威尔士时,毕萨尼奥将波塞摩斯的信给她看。伊摩琴痛骂男人的虚伪。毕萨尼奥建议她女扮男装,参加路歇斯的军队,以便到罗马去找波塞摩斯。他从伊摩琴那里得到一个血证,以交给波塞摩斯,让他相信她已经死了。然后他将他从王后那里得到的“药”交给伊摩琴,生病时服用。

伊摩琴遵从毕萨尼奥的劝告,穿越威尔士山区。两天之后,她又累又饿,来到一个山洞前,找到了食物。山洞是培拉律斯的住处。很久以前,辛白林听从谗言,将他流放。为了报复,他劫持了辛白林的两个幼小的儿子吉德律斯和阿维古拉斯。在远离城市和宫廷的威尔士山区把他们抚养成人,当作自己的孩

子。吉德律斯和阿维古拉斯发现伊摩琴后,热情地欢迎她。她称自己为斐苔尔。他俩不久就对这位来历不明的“少年”产生了感情。

第四幕。 当培拉律斯和他的两个“儿子”外出打猎时,伊摩琴感到心里不舒服,就把毕萨尼奥给她的“药”吞服了。结果昏倒在地,看上去像死了似的。与此同时,在宫中,克洛顿强迫毕萨尼奥把要伊摩琴去密尔福德的信给他看。他想起伊摩琴提起过波塞摩斯的衣服,便穿上波的衣服前往威尔士。他要杀死波塞摩斯,强奸伊摩琴。当他来到培拉律斯的山洞时,与吉德律斯发生了争吵,被砍下了脑袋。吉德律斯和阿维古拉斯找到伊摩琴时,见她昏迷过去,就以为她已经死了,便轻轻地将她放在一个坟墓里,周围装点着鲜花。她醒来后发现穿着波塞摩斯衣服的无头的克洛顿的尸体,以为丈夫已经被克洛顿和毕萨尼奥杀死了。这时,准备进攻英国的路歇斯恰巧路过这里,便将伊摩琴收归帐下。

培拉律斯了解到英罗之战迫在眉睫,打算离开这个地方。但他的养子们厌倦了与世隔绝的生活,渴望到山洞外的广大世界去建功立业。培拉律斯同意了他们的要求,决心一起为祖国而战。

第五幕。 波塞摩斯已经开始后悔杀死伊摩琴了。他随军队来到威尔士,不愿向自己的同胞开战,决心换上农民服装,保卫祖国。战斗开始时对英军非常不利,但培拉律斯和两个养子英勇参战,挽救了英军。波塞摩斯表现得非常出色,但被当作罗马人俘获了。在狱中他看到了朱庇特的幻影,朱庇特说:“雄狮之幼子于当面不相识、无意寻求间得之,且为一片温柔之空气所笼罩之

时,自庄严之古柏上砍下之枝条,久死而复生、重返故株、发荣滋长之时,亦即波塞摩斯脱离厄难、不列颠国运昌隆、克享太平至治之日。”

在战胜罗马军队之后,辛白林赐封培拉律斯、吉德律斯、阿维古拉斯,但并未认出他们。王后已经死了,在死前承认了自己的罪过。路歇斯和阿埃基摩被英国人俘获,他俩与伊摩琴和波塞摩斯一起被带到辛白林面前。应路歇斯的请求,辛白林赦免了伊摩琴(但此时他没有认出她),还答应满足她的一个要求。伊摩琴与辛白林耳语之后,国王就问阿埃基摩戴的手镯是哪里来的。阿埃基摩讲述了事实真相,波塞摩斯一听后悔莫迭,狠狠责备自己的愚蠢。伊摩琴试图安慰他,他没有认出伊摩琴,把她推倒在地。毕萨尼奥再也忍不住了,告诉波塞摩斯斐苔尔就是伊摩琴。辛白林与波塞摩斯大喜过望。毕萨尼奥又向辛白林报告克洛顿的卑劣,吉德律斯承认自己杀死了克洛顿,辛白林命令逮捕他。培拉律斯只好把一切都讲出来,告诉辛白林吉德律斯和阿维古拉斯是他的亲生儿子。辛白林家人团聚,异常高兴。波塞摩斯要求占卜家解释他在狱中的所见所闻,占卜家回答说“雄狮的幼儿”指的是波塞摩斯,“一片温柔的空气”指伊摩琴,“庄严的古柏”代表辛白林,“砍下的枝条”指辛白林的两个儿子,他们的后裔将要使不列颠享受着和平与繁荣。最后辛白林宣布,尽管他在战场上取得了胜利,他还是要向罗马纳贡,两国将友好下去。

评论。 尽管第一对开本把《辛白林》置于《安东尼与克利奥佩特拉》之后,把它视为莎士比亚最后一部悲剧。但还是应将其看作一部传

奇剧,才能得到充分的理解。

《辛白林》与《泰尔亲王配力克里斯》一起代表莎士比亚创作能满足某些观众趣味的最初努力。国王供奉剧团希望把这些观众吸引到他们的新黑僧剧院去。观众中有朝臣和其他贵族成员,他们到剧院不是想看到深刻的性格刻划,或艺术地处理情节结构等,而是去寻求娱乐、惊讶、悬念和奇迹。任何一个为这类观众写作的剧作家不可避免地要屈从他们的意愿。莎士比亚也只能这样,那个时代的艺术家还没有获得后世文人那种完全独立的地位。他显然认为传统的浪漫故事成分,即爱情与冒险可以解决这一问题。忠贞的爱情战胜了险恶的环境和邪恶的对手。这些是希腊传奇中常有的因素,是亚历山大时代被败坏了的艺术趣味的产物,也是16世纪早期粗糙的传奇奇剧的结果。

莎士比亚在创作《辛白林》时试图满足所有新的要求,但只取得了部分成功。他以前那种统一大量叙述线索形成一条主线并熟练展开的技巧仿佛已不再存在。他的独白只提供了故事进程,未能反映出思想感情。一些苛刻的批评家还发现描写西塞律斯·里奥那托斯和他的儿子出现的幻觉场面的诗句(第5幕第4场,30—122行)与莎士比亚的风格很不相称。弗内斯在《新集注莎剧》中指出,它们可能出自一位低劣的合作者之手,许多学者同意这一说法。造成以上这些缺点大概是因为莎士比亚无可借鉴,他对不得不执行出于商业考虑而强加给他的任务感到恼火。

许多评论家——尤其是在莎士比亚偶像崇拜时代——都不同意这种对莎士比亚不利的判断。弗内斯认为一旦删掉他所设想的合作者的部

分,《辛白林》仍然是“几乎所有不朽之作中最甜蜜、最温柔、最深沉的”。约瑟夫·昆西·亚当斯讲述了大诗人丁尼生挚爱这部剧的动人传说。据说丁尼生临死前用颤抖的声音叫人拿来他保存的莎剧。他死后家人发现他最后的动作就是要想打开有他所喜爱的《辛白林》的那一卷。该剧陪葬于丁尼生的墓里。其他深受这个剧本感动的批评家也对伊摩琴这一人物着迷。他们不是把她看作剧中一个人物,而是一个有魅力的女人,一个维多利亚时代的理想女人,“像未受太阳照耀的白雪那般皎洁”。史文朋说:“在伊摩琴身上,我们发现女性不朽的神性已经被半神圣化。”她在与丈夫的亲密关系中表现出的“羞红了脸的拘谨”,她对阿埃基摩编造的夫君追逐妓女的谎言的反应是“我怕我的夫君已经忘记英国了”(第1幕第6场),这都是维多利亚时代那种拘谨与道德趣味的典范。

剧中有许多令人高度紧张而又富于抒情性台词的场景,其中最著名的有阿埃基摩闯入伊摩琴的卧室(第2幕第2场)和王子们安葬伊摩琴的“尸体”(第4幕第2场)。该剧中还有莎士比亚最令人喜爱的歌曲中的两首。一首是“听!听!云雀在天门歌唱”(第2幕第3场),因舒伯特为其谱曲而广为人知。另一首是王子们唱的悲歌,把死亡看作苦难的解脱,富于异教精神(第4幕第2场)。

最后一场很成功,出色地表现了作者的艺术技巧,充满了悬念和惊讶,这正是黑僧剧院的观众希望看到的。这一场共有8个惊讶,引出了奇迹般的结果,莎士比亚将其浓缩在480行,24种情境中,其中每一个都足以写成完整的一场。伊摩琴

的死而复生就像《冬天的故事》中的赫米温妮一样,它是一个完全再生的象征,标志着进入了一个欣欣向荣的新世界。

舞台演出史。 西蒙·福尔曼曾写下他于1611年9月前某一天观看过《辛白林》的演出。1634年1月为查理一世和玛丽亚王后演出了该剧。托马斯·德伯的改编本叫《伤心的公主,或致命的赌注》,大约写于1673年,1682年出版。多年来该剧一直代替了莎士比亚的原作。1720年和1738年还曾上演过这一改编本。自卡罗琳时代以来,《辛白林》原剧于1746年第一次上演,演出在考文特花园剧院举行。1759年该院又上演了威廉·霍金的改编本,这个本子后来再未上演。剧中伊摩琴叫毕萨尼奥,毕萨尼奥则叫菲拉利奥。大卫·加里克1761年在德鲁瑞巷剧院上演了稍作改动的本子。波塞摩斯成为他最喜爱的角色之一。但在他手下第一个饰伊摩琴的是才疏识浅的伊丽莎白·布里德。技巧高超的演员,如玛丽·安·叶芝、安·斯特利特·巴利和多萝西·乔丹等在德鲁瑞巷剧院的演出中采用了加里克的构想。1785年和1787年约翰·菲利普·肯布尔在德鲁瑞巷剧院饰波塞摩斯,萨拉·西登斯饰伊摩琴,表演极为出色。1806年,肯布尔在考文特花园剧院重演该剧,他给剧本中两个无名的贵族分别取了教名:马登与洛克林。

1817年,巴顿·波恩在考文特花园剧院饰波塞摩斯。1818年,威廉·查尔斯·麦克莱迪,1820年,查尔斯·肯布尔都曾饰演波塞摩斯,麦克莱迪夫人饰伊摩琴。海伦·福西特饰的伊摩琴仅次于西登斯夫人。1837和1838年她两次在考文特花园剧院扮演这一角色,与撒缪尔·费尔普斯搭

档。直到1865年,她还曾饰演伊摩琴。

1827年,查尔斯·肯布尔导演此剧,服装与布景都符合历史。1896年9月,亨利·欧文执导《辛白林》,“云雀”歌穿插在第3幕,爱伦·特利饰的伊摩琴完美无缺,但欧文刻划的阿埃基摩则不是他最好的角色之一,演出失败了。

在20世纪,编者对《辛白林》作了一些改动与增减。1909、1920和1922年夏天,斯特拉福都上演了该剧。1920到1925年,罗伯特·阿特金斯导演,在老维克剧院上演的《辛白林》是唯一根据第一对开本排演的。西比尔·桑代克1918年在老维克剧团饰伊摩琴,1923年她在新剧院再度饰演该角色。但伊摩琴一角几乎不适合她的天才,她是一位杰出的悲剧女演员。1923年演出的版本只有两幕,导演是刘易斯·卡松。《泰晤士报》评价该剧“或多或少有未来主义的色彩”。在此5个月前,巴利·杰克逊曾在伯明翰固定剧院上演了一出穿现代服装的《辛白林》。塞德里克·哈德威克饰阿埃基摩,晚餐提议打赌时,他穿着晚礼服。伊摩琴则穿灯笼裤,头戴一顶帽子,女扮男装。吉德律斯和阿维拉古斯穿着法兰绒衬衣和短裤。正是这次演出产生了一个批评短语:“穿灯笼裤的莎士比亚。”

1932年,老维克剧团演出的《辛白林》令人失望,虽然佩吉·阿什克洛夫特饰的伊摩琴非常出色。导演是哈考特·威廉斯。1937年,B.艾登·佩恩在艾汶河上的斯特拉福导演该剧,却大获成功。詹姆士时代宫廷假面剧的处理很有感染力,演员中有贝利奥尔·霍洛威和唐纳德·沃尔菲特,分别饰克洛顿和阿埃基摩。同年9月,安德烈·范·吉塞亨姆在

大使剧院将该剧搬上舞台。他采用了萧伯纳写的最后一幕“辛白林新编”。萧伯纳说自己“毫不留情地将不再使人惊讶的奇迹删去了。”他最早将这一幕交给老维克剧团和斯特拉福剧团,但这两个剧团都未重视。这次演出后,“辛白林新编”再未搬上任何大剧院。但1952和1963年,分别在斯隆学校剧院和诺丁汉剧院上演过这一幕。

1946年,唐纳德·沃尔夫特在冬天花园剧院导演《辛白林》,并饰阿埃基摩。同年,纽金特·蒙克在斯特拉福将该剧搬上舞台,保罗·斯科菲尔德饰克洛顿。1949年,米歇尔·本索尔又一次导演该剧。1952年露天剧院上演该剧。1956年时隔20多年,老维克剧院再次上演该剧。1957年,佩吉·阿什克洛夫特在斯特拉福再次饰克洛顿,彼特·霍尔导演,将该剧处理成神话传说。同年,威廉·加斯基尔再次在莎士比亚纪念剧院导演该剧,埃里克·波特饰阿埃基摩,瓦妮沙·雷德格莱夫饰伊摩琴。

批评摘要。 撒缪尔·约翰逊。该剧有许多恰当的情感,一些自然的对话和令人愉快的场景,但它们的获得是以大量不协调为代价的。

可笑的虚构,荒谬的行动,名字及不同时代习俗的混淆和在任何一种生活方式中都不可能出现的,要评价这一切就是把精力耗费在评论愚蠢之至的事情上,评论显而易见却又异常严重的失误。(摘自《威廉·莎士比亚的剧本》,1765年)

威廉·赫士列特。《辛白林》中的哀婉既无暴力色彩,也无悲剧意味,而是最令人愉快最使人感到亲切的那种,一种柔和的忧郁弥漫全剧。表面上看波塞摩斯是剧中主角,然而最大的魅力则来自伊摩琴的性情。波塞摩斯之所以令人感兴趣,

是由于伊摩琴对他感兴趣；她本人之所以令人感兴趣，则源于她对丈夫的温柔和坚贞……。莎士比亚所有女角中，她也许是最温柔最朴实的。她在第一幕里不信任阿埃基摩所说的丈夫不忠与苔丝德蒙娜很晚才意识到奥瑟罗的嫉妒差不多是一样的。她对这最使人感到悲伤的情况的回答只是：“我怕我的夫君已经忘记英国了。”她愿意原谅阿埃基摩的诽谤和他诬陷自己的计谋，这对假正经的女人是一个很好的教训。它可以说明只要真正坚持美德，就没有必要用对罪恶的愤怒和虚假的厌恶来努力支持美德本身。（摘自《莎士比亚的戏剧人物》，1817年）

托马斯·肯尼。不过我们还是应该认为，相对于莎士比亚来说这是一出基本上失败的剧。他从未达到更精采更富于想象力地表现生活的高度。戏剧作品所有更高的目的，在这里或多或少都得牺牲，这仅仅是为了传奇故事的必要性。我们认为对《辛白林》一瞥，就会看到这出剧的优点主要不是生动的性格刻画。国王年迈虚弱，没有动人的表演。两位年轻王子相对说来也不重要，尽管对于他们置身其中的特殊环境来说非常真实，但说不上是杰出的戏剧创造。王后是缩小了的麦克白夫人之类的人物，但在那些复杂却又不可能的情节中，没有任何机会鲜明地发展她的性格。克洛顿的刻划则较有独特性，尽管只有寥寥几笔，尽管这里或那里有一些显然矛盾的地方使他时而我们料想的要好些，时而要坏些，但我们还是仿佛被他那野蛮而又并非全无人性的特点所吸引，偶尔显示出他确实是一个非传统型的人。“卑鄙的阿埃基摩”是莎士比亚众多恶棍中的一个，他们犯罪没有任何合理的动

机，后来在需要的时候，他们好像轻而易举地就改邪归正了，这同样无法解释。

本剧中，伊摩琴是一个拯救型的人物，正是她才给予剧本极为关键的兴趣。莎士比亚不用任何明显的努力和勉为其难，她的可爱在我们面前就显得非常自然、迷人。她圣洁和温柔的魅力出色地与我们一见面便着迷的对她外貌的端庄和迷人的感觉结合在一起。毫无疑问，她是莎士比亚所有女角中最优美者之一。但我们还不能将她看作莎士比亚天才最伟大的成就之一，因为她显然产生于敏锐的感受力，而非最高的创造性想象。（摘自《莎士比亚的生平与天才》，1864年）

萧伯纳。我不为《辛白林》辩护，此剧极为拙劣，属下等情节剧，处处令人作呕，全剧格调低级。以现代观念来看，此剧低俗、荒谬，令人生厌，叫人恼怒，不可容忍。有时人们会绝望地发出疑问，我们的舞台竟会遭殃于这样一位剽窃别人的故事和思想的“不朽的”小偷。他措辞极为夸张，废话连篇，且自以为是，将生活中最微妙的问题简化为最平常的事情，对此综合性辩论俱乐部则会提出抗议。他叫人乏味得难以置信，思想贫乏，而一时思考所得又像格言式地简洁，以致让最无知的观众一眼就明白。他语调庄严，却实为陈辞滥调，以致那些较为恭顺的听众难以相信如此之伟人竟试图以他们祖母的口吻说话。将我们的智慧同莎士比亚比较，我对他的鄙视甚于任何人（除荷马一人之外），甚至司各特也比他强。对他我简直不能容忍，若能将他从坟墓掘起以石痛揍，那真是一大快慰，因为他及他的崇拜者才能低下头来，不会有其它任何高雅的表现形式。读读辛白

林,想想歌德、瓦格纳、易卜生,无异于危及我数年记者生涯逐渐形成的言辞混和的习惯,这已几乎成了我的第二天性。(摘自“谴责这位诗人”,《星期日评论》,1896年9月26日)

亨利·格兰威尔·巴克。大量关于这个剧本的阐述——它的结构和技巧——肯定不是莎士比亚的,但究竟有多少是莎士比亚的很难说,因为可疑的材料常常与结构紧密地结合在一起;也许这些材料是作为一个整体来构思的,但只写了部分。在这种情况下,他认真写作了现在第一对开本上该剧的前两幕。然后,他注意最使他愉快的是什么,对伊摩琴、她的兄弟和克洛顿看得很透彻,喜欢路歇斯,赋予他现实性。这样,他就尽可能多地刻划波塞摩斯,慷慨地把他交给狱卒甲,并使阿埃基摩最后还能发挥一点作用。这挽救了他,不致为整个剧的胡乱安排负责。他可以根据他的爱好重新安排第一部分,但他为什么要在最后本来可以写得很好的地方留下那么多无能为力的表现呢?是他不知道与他们在感情上的联系?还是莎士比亚在洗手不干之后又重操旧业?当然我们现在只能在纯粹“代人受罪”的教条里探索,在里面可以找到充分的缺陷。莎士比亚大概从“无法抵抗的愚蠢”的时刻里解脱出来了,他有时可能粗心大意,或者心不在焉。批评的常识不会使我们把它们强加给他。……没有一个人会把《辛白林》列入较优秀的剧作中,它的构思很不好,充满了不完善之处,但它也有自己的优点。一个人从《奥瑟罗》、《李尔王》、《安东尼与克莉奥佩特拉》转向它就如同从一幅绘画杰作转向——比如说——一幅壁挂,从至美转向更为难解的魅

力。(摘自《莎士比亚序》,1927—1947年。)

G. 威尔逊·奈特。《辛白林》与李利的《恩狄米翁》有相似之处,是一个含意深广的寓言。但它比后者精炼得多,很有份量,没有寓言那种呆板。两个超验事件表明一种命运感,一是朱庇特的出现,一是预言者的展望;一个主要涉及个人,一个主要涉及国家,然而两者结合得很好。

朱庇特对波塞摩斯显象,这时情节达到高潮。现在让我们仔细地研究一下这一场。如果不能充分理解波塞摩斯超过了个人的意义和他婚姻中的社会和国家的内涵,就无法正确理解这一奇迹。朱庇特留下一纸神喻,用隐晦的术语预告国王将得到他失去的儿子,波塞摩斯将与伊摩琴团聚。这使人想起《恩狄米翁》中的梦中书。国王被称为“庄严之古柏”,波塞摩斯·里奥那托斯叫“雄狮之幼儿”,伊摩琴是“一片温柔之空气”。这是由预言家从“微风一般温和而柔静”中引伸出来的,强调她典型地体现了女性的美德(第5幕第5场,436—453行)。他婚姻的成功立刻使个人婚姻和睦、国家社会统一,英国男性与忠诚的本质(伊摩琴就体现了这一“本质”)融为一体,这也是力量与温柔的统一。于是波塞摩斯的表现功能就体现得格外清楚:

波塞摩斯脱离厄难之时,就是不列颠国运昌隆、克享太平至治之日。

(第5幕第5场,441行)

波塞摩斯的幸福中也有英国的幸福,他的婚姻幸福得到了朱庇特的保障,他在他的“神庙”中成婚(第5幕第4场,106行)。的确,在莎士比亚作品中,确保婚姻不受侵犯的愿望相当强烈,也许这来源于罗马素

材而非希伯来素材。因此,通过波塞摩斯年青的英国获得了古罗马守护神、伟大的朱庇特的祝福与保护。(摘自《生活的冠冕》,1947年。)

辛普洛涅斯 (Sempronius) 《雅典的泰门》中一个趋炎附势的贵族。在第三幕第三场,借口泰门最后才来求他是瞧不起他,而拒绝借给他钱。

辛普洛涅斯 (Sempronius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中泰特斯的族人。他没有说话,但同众人一起向众神射系了信札的箭以哄骗看上去已经疯了的泰特斯。

辛普考克斯夫妇 (Saunders Simcox and his wife) 《亨利六世》中篇中的人物。辛普考克斯声称一生失明,但最近在圣奥尔本神庙医愈。葛罗斯特公爵揭露了他们的谎言。(第二幕第一场)相传亨利六世执政时发生过类似故事。一盲人携妻子前往圣奥尔本神庙祈祷数日后自称复明,后被葛罗斯特上足枷惩处。但这一传说在贺林希德和霍尔的史书中均无记载,最早见于莫尔爵士所著《关于异端邪说的对话》。

《新剑桥版莎士比亚》(New Cambridge Shakespeare, 1921—1962) 共39卷的莎士比亚作品丛书。这一版本是按A. W. 波拉德等人所提出的科学的书目基础而编辑的。这套丛书中的第一出剧作是《暴风雨》(1921),内有阿瑟·奎勒一考奇所写的总导论和J. 多佛·威尔逊所写的文本导论。奎勒1944年去世后,威尔逊便接管了全部工作。但后来几年,一些单册由其他人主编。这套丛书以威尔逊主编并于1966年出版的十四行诗诗集而结束。丛书中的每一册分导论、新编且加以现代化的正文、舞台演出史、评论及术语汇编几部分。

《新阿登版莎士比亚》(New Arden Edition) 仍然继续出版的莎士比亚作品版本,其形式是一剧一册。这种版本1951年开始发行,乌娜·埃利斯—弗莫尔任主编,1958年由哈罗德·F. 布鲁克斯和哈罗德·詹金斯教授继任此职,后又增添了布赖恩·莫里斯教授。这一工作的本意,是修订阿登版莎士比亚剧作集,但后来却独立地发展出来。新版的每一册均有一完整的学术性注释,其中包括扩写的引论、校勘、详尽的注释、原始资料的重印等。

《新企鹅版莎士比亚》(New Penguin Edition) 其形式为每剧一册,由总编辑T. J. B. 斯宾塞于1967年确定。每一册有扩写的导论、新编且加以现代化的正文、详尽的评论及关于正文的介绍。

信使 (Messenger) 在《两个高贵的亲戚》里,他向国王一行人描述了陪伴阿塞特和帕拉蒙的骑士们那壮丽的队伍,他们前来是为了向埃米莉亚求婚。

刑吏 (Executioner) 《两个高贵的亲戚》中的角色,在剧中一句话未说,在他即将处决帕拉蒙时,皮利修斯带信来说阿喀提临死之际已将爱米丽娅托付给帕拉蒙。帕拉蒙得以死里逃生。

熊 (Bear) 《冬天的故事》三幕三场中一句与熊有关的舞台提示。安提哥纳斯“被大熊追下”,后被大熊给吃了。

休亚夫人 (Jane Shore, 约1445—1527) 爱德华四世的情妇。休亚夫人本为一个金匠的妻子,于1470年成为爱德华的情妇。她曾叱咤一时,但在爱德华死后以巫术罪遭监禁,最终潦倒而死。《理查三世》中提到了她(第一幕第一场;第三幕第一场)。

修订 (Emendation) 指编辑为了恢复原意而在莎士比亚某一版本中加入自己设想是正确的东西。莎剧的印刷工常常粗心大意,也无法证明莎士比亚本人是否亲自负责剧本的重印,使其准确。因此莎剧早期版本中有大量错误,许多世纪以来,学者们一直努力加以纠正。W. W. 格雷格将可接受的修订或校勘定义为:“准确地提供上下文所需要的意思给人留下理解力训练有素的印象,同时向批评家揭示产生错误的方式。”

明显的印刷错误很容易纠正,但要准确地纠正不太明显的错误则需要十分熟悉伊丽莎白时代的印刷技术、文艺复兴时代的书法、当时的历史、文学和英国地方土名等复杂而多样的材料。此外,还必须有诗的想象力。在莎剧版本中有两个相当著名的校订,学者们至今仍持不同意见。一个是《亨利五世》,一个是《哈姆莱特》。

《亨利五世》中的老板娘描述垂死的福斯塔夫(第2幕第3场,16—17行)。第一对开本中这几行读作“for his nose was as sharp as a pen, and a Table of green fields”(因为他的鼻子像笔那样尖,脸绿得像铺在账桌上的台布)。刘易斯·西奥博尔德订正为:“……and a’ [he] babbled of green fields”(说话模糊不清,像田野中流水潺潺。)于是,这一个含意明显的短语就变得适合上下文了。但18世纪的编者嘲讽西奥博尔德的订正,他们提供了富于想象力的解释,如亚历山大·蒲伯猜测“and a Table of greene fields”不是台词的一部分,而是舞台指示,说明要抬一张桌子过来放在舞台上的这个地方,“Greenfield”(格林菲尔德)是莎士比亚剧团道具管理员的名字。

西奥博尔德的订正最终获得了大多数学者的赞同,尽管还有人试图恢复第一对开本原来的读法,用 on 代替 for,即:“his nose was as sharp as a pen on a Table of green fields”(他的鼻子尖得像放在铺在账桌上的绿台布上的笔)。这就含有许多性的双关语,伊丽莎白时代的观众不会听不懂。其他学者认为 Table (桌子)不过是印错了的 Talk’d (交谈)。

哈姆莱特的第一个独白(第1幕第2场,129行)开头几行的校勘也引起了争论。第一对开本读作:“O that this too too solid flesh would melt”(但愿这一个太坚实的肉体会融解),但两个四开本都读作:“sallied flesh”(颤动的肌肉)。编者们一般倾向于接受“solid”,不必订正。J. 多佛·威尔逊则提出四开本中的“sallied”印错了,应是“sullied”(玷污的),“a”和“u”在伊丽莎白时代很容易印错,此外,哈姆莱特认为他的肉体“被玷污”是由于母亲与克劳狄斯乱伦。从剧本上下文看这一说法更有说服力。因此在这种情况下将伊丽莎白时代的书法知识与对台词的有感受力的阅读结合起来的校勘方法,越来越为现代编者们所接受。

修订本 (Revision) 在伊丽莎白时代的剧院,定期上演的最新修订的老剧本。例如,从1597年到1603年,海军大臣剧团重新上演了23部旧剧,其中有4部进行了大量的改动。因此并不像某些人臆想得那样普遍,他们认为莎士比亚经常修订他自己和其他人的戏剧。

莎士比亚修订他自己的一部戏剧《爱的徒劳》时,第一四开本的封面写着:“由莎士比亚最新修订增补”。也许《罗密欧与朱丽叶》的好的四开本也是对差的四开本的修订。

否认青年时代的莎士比亚仅仅是一个修订他人戏剧的人,已经成为一种倾向。彼得·亚历山大认为《亨利六世》中,下篇实际上是莎士比亚原作。然而,许多学者仍然认为《泰特斯·安德洛尼克斯》和《温莎的风流娘儿们》是莎士比亚改写自己或他人的旧剧本。还有一个重要的例证,莎士比亚参加了托马斯·莫尔的手稿改写,有三页被人们认为是莎士比亚的手笔。关于莎剧的许多不解之谜使我们无法对这个问题下任何肯定的结论。

修里奥 (Thurio) 《维洛那二绅士》

中凡伦丁的愚蠢的情敌,西尔维娅看不上他,但她的父亲却很中意,因为他是富家子弟。凡伦丁被放逐后,西尔维娅也逃离家庭,跟踪追寻凡伦丁。凡伦丁的不忠实的朋友普洛丢斯假装替修里奥成全好事,他俩又紧跟在西尔维娅后面。途中遇到凡伦丁,怯懦的修里奥不敢和他较量,不得不同意放弃得到西尔维娅的企图。

许门 (Hymen) 希腊神话中的婚姻之神。在《皆大欢喜》中,他把改换女装的罗瑟琳带到其父面前,并主持了奥兰多与罗瑟琳等人的婚礼。

序幕 (Induction) 戏剧的一部分,既独立于主要情节之外,又引导主要情节。莎剧中最突出的例子首推《驯悍记》的开场。第一对开本赋予引介《亨利四世》下篇的“谣言”以同样的作用。

学究 (Pedant) 《驯悍记》中,在特拉尼奥的威胁下,他假扮成路森修的父亲文森修(四幕二场)。当真的父亲到达帕度亚时,他想把文森修当成疯子抓起来,但是当他们的诡计被揭穿后,他逃跑了。在最后一场的宴会上他又出现了。

《驯悍记》 (The Taming of the Shrew)

一部莎士比亚早期的喜剧。

版本原文。 唯一具有权威性的原文,是1623年收在第一对开本中的《驯悍记》,它来源于一个可能是用作为演员的提词本的手抄本。由于难以决定这个剧本和另一无名氏剧本《驯悍妇》(The Taming of a Shrew)的关系,使得《驯悍记》的原文问题复杂化起来。

长期以来,《驯悍妇》都是被当做《驯悍记》的直接来源。不过近来,多数学者趋向于这一说法:这个无名氏的剧本只是《驯悍记》的一个劣等四开本,或者是存在着一部更早的剧,《驯悍妇》和《驯悍记》都来源于它,但找不到这一剧本存在过的任何证据。有一些学者,如帕特·亚历山大就不认为曾有一个更老的剧本存在,主张《驯悍妇》是《驯悍记》的一个劣质四开本,第一对开本的出版者很显然注意到了《驯悍妇》是《驯悍记》从前出版过的本子。

一个与此有关连的问题就是《驯悍记》的著作权。许多学者,如 T. M. 帕劳特和 E. K. 钱伯斯,都主张此剧不完全是莎士比亚的作品,一般把相当乏味的比恩卡和她的追求者的次情节归之于一个无名氏的合作者,他可能是托马斯·洛济、罗伯特·格林,或者乔治·恰普曼。但最近学术研究的结论是:它完全出自莎士比亚一人之手。

写作年代。 在弗朗西斯·米尔斯的《智慧的宝库》(1598)中,没有提到这个戏剧,除非它真是叫《爱的获得》。在亨斯洛的日记中有1594年6月上演《驯悍妇》的记录,在这同一时候,莎士比亚剧团正在亨斯洛剧院演戏,所以日记中提到的这个剧肯定是莎士比亚的《驯悍记》,而不是那个无名氏的剧,因为此剧是帕姆布罗克剧团上演的。再说,

两个剧名只一个冠词(the、a)之差,容易弄混。一般把《驯悍记》写作年代定为1593,但是很多人觉得1593是修订本的完成,而它的原始本则写于1590年之前。现在的莎氏创作年表中都把此剧写作年代列为1592年。

题材来源。《驯悍妇》是不是《驯悍记》的来源或者只是《驯悍记》的一个陈旧本子,但两者确有某些有趣的相似之处。两剧都有一个关于克利斯朵夫·斯赖故事的序幕,只是莎士比亚的序幕几乎两倍长于无名氏的序幕。这个序幕实际是另一个很长故事的摘要戏剧化,它就是人所熟知的《阿拉伯1001夜》中的《睡者醒来》的故事。几个绅士出外打猎,遇到一个农民或者一个工匠,喝得烂醉,像死人一样躺在一家小酒馆前。他们把他抬到一个绅士家中,给他换上漂亮的衣服。当他醒来时,他们使他相信:从外貌看起来,他是一位真正的绅士。在莎士比亚的剧本中,这个被戏弄者克里斯朵夫·斯赖,在第一幕完了前早就消失了。但是在《驯悍妇》中,他一直留到最后,在演员表演进行中不断插入一些可笑的评语。这个喜剧还有一个尾声,斯赖又处在烂醉昏迷状态,被抬回到他原来躺的破烂堆。在他醒来时,他省悟到他做的梦对他很有教训意义,启发他大胆地采用彼特鲁乔的办法去驯服一个悍妇——他的老婆。为什么《驯悍记》中见不到这一幽默可笑的非常得体的尾声,学者们的最好解释是:第一对开本根据的手抄本可能最后缺了几页。

不管这两个剧本的关系如何,有一点是清楚的,就是莎士比亚的剧本有着特殊的魅力和独特的艺术风格,它的丰富多样的性格化描写,

《驯悍妇》是无法与之相比的。

那些认为《驯悍妇》仅仅是《驯悍记》的一个劣质四开本的学者们,只好到别处寻找题材的来源。驯服一个凶悍老婆是东西方民间故事和文学作品中常见的主题。理查·霍斯雷主张,这个剧本的主要来源是一首流行歌谣《一个悍妇和该诅咒的老婆的愉快笑话》(1550年),这首歌谣详述如何驯服,悍妇被狠狠鞭打,然后被裹在一张死马皮里。虽然驯悍手段和细节比莎士比亚的剧本更为粗鲁和野蛮,但基本情节无大出入。霍斯雷进一步主张:剧中比较人道的因素是来自荷兰作家伊拉斯马斯的《对话集》,此书于1557年被译成英文,书名为《愉快的对话,凶恶的悍妇和贤惠的妻子》,其中有一个道德故事,大意是没用肉体折磨手段,也达到对悍妻驯服的目的。

《驯悍记》的情节来自乔治·盖斯凯因的《想入非非》(1566年),它是译自阿利奥斯托的《求婚者》(1509年)。《想入非非》可能给莎士比亚提供了这个喜剧的意大利的环境背景。

故事梗概。序幕中一个贵族带着随从打猎回来,发现一个名叫斯赖的补锅匠醉卧在地。为了取乐,就叫人把斯赖抬到他家,给他换上华贵衣着。斯赖醒来时,周围人都对他说:他是一位高贵绅士,患了一种奇怪的疯病,酣睡了15年。起初斯赖坚持他现在是一个补锅匠,但不久他终被说服,相信他确是一位老爷,并且娶了一个美貌可爱的太太,实际是绅士的一个小厮装扮的贵妇人。为了给他去病除灾,消愁解闷,就由一个戏班子给他演一台开心喜剧。

第一幕。商人文森修的儿子路森修来到帕度亚,计划潜心研究一番

学问。这个年轻人听说帕度亚富翁巴普提斯塔宣布：他的女儿比恩卡必须守在闺房，不许出嫁，直到他姐姐凯瑟丽娜结婚为止。比恩卡的求婚者葛莱米奥和霍坦西奥不再彼此敌对，齐心合力要为凯瑟丽娜找一个丈夫，但谈何容易，因为她是一个出名的地狱里的活阎王，许多前来向她求婚的人，都被她的泼辣凶悍吓跑了。这时路森修已经陷入了对比恩卡的爱情，决定扮做学者，充当她的家庭教师，得以进入她家。他的仆人特拉尼奥取代了他的位置，宣布自己是比恩卡未婚夫候选人之一。另一个新来者维洛那绅士彼特鲁乔对霍坦西奥说，他正在寻求娶一个有钱的妻子。霍坦西奥告诉他凯瑟丽娜如何富有，如何漂亮，但也不得不警告他：她是帕度亚一个出名的泼妇。彼特鲁乔不在乎这个，马上决定非娶她不可。

第二幕。在霍坦西奥等人陪同下，彼特鲁乔来到了巴普提斯塔家，表示他极愿见到凯瑟丽娜，因为他听到许多人说，她非常漂亮、聪明和温柔。他履行诺言，推荐霍坦西奥为比恩卡的家庭音乐教师。彼特鲁乔向巴普提斯塔提出保证，他会赢得凯瑟的爱情。不管她的打骂和反对，他宣告他们将于这个礼拜日结婚。葛莱米奥和假扮路森修的特拉尼奥仍在竞相争取比恩卡的欢心，各自吹嘘他们会给她带来多么大的财产。巴普提斯塔中意特拉尼奥的条件，不过坚持必须他的父亲文森修亲自前来给他保证。

第三幕。在上拉丁课时，路森修向比恩卡透露了自己的真实身份，以及对她的爱情。星期日巴家举行婚宴，但彼特鲁乔迟迟不来，好容易他来了，却穿得破破烂烂，骑着一匹脊背凹陷的老马，而且拒绝换装。

在婚礼进行中，他的行为简直像一个疯子，把牧师打翻在地，把酒洒在司事的脸上，然后也不为婚宴停留一下，就急忙把凯瑟丽娜带走，好像是把她从强盗手中救出来一样。

第四幕。照彼特鲁乔的仆人葛鲁米奥看来，从帕度亚回来的路上简直是一场灾难，凯瑟丽娜的马跌跌撞撞，彼特鲁乔那样狠揍葛鲁米奥，以致凯瑟丽娜不顾满地泥泞，跑去劝阻，吓得两匹马也双双逃走。到家时，彼特鲁乔找每一个仆人的错，打骂他们，说晚饭烧焦了，把饭菜摔在地上，凯瑟丽娜在一旁劝他不要生气，岂不知就是不让她进食。很明显，彼特鲁乔像养鹰人一样，他必须驯服他的野鸟，“使她能呼之即来，挥之即去。”

在帕度亚，霍坦西奥和特拉尼奥目睹在比恩卡和路森修之间的亲密情景。霍坦西奥明白了比恩卡爱上了她的家庭教师，于是决定自己还是和爱他的富孀结婚。路森修的另一仆人比昂台罗报告他的主人，他发现一个老学究，很像老爷文森修。于是他们就用谎言，骗得这个学究冒充文森修，以免一死。

与此同时，凯瑟丽娜在彼特鲁乔家好几天不让睡觉，不让吃饭。当裁缝和帽匠给凯瑟丽娜送来新衣新帽时，彼特鲁乔大骂，说做得乱七八糟，虽然凯瑟丽娜连说自己喜爱也不行，硬要裁缝拿走。在回到帕度亚途中，彼特鲁乔把太阳说成是月亮，凯瑟丽娜纠正他时，他蛮不讲理地说：“我说是月亮，就是月亮”，并要掉转马头不去帕度亚了。凯瑟丽娜只好屈服，也跟着说是月亮，“您叫它什么，凯瑟丽娜也叫它什么就是了。”后来又遇到一个老头，彼特鲁乔叫他为年轻姑娘，凯瑟丽娜也跟着叫他为姑娘，彼特鲁乔立即改

口说他是白发衰翁，凯瑟丽娜马上承认自己弄错了，请求原谅。原来这个老头正是文森修，到帕度亚来探视他的久别的儿子路森修的。

第五幕。彼特鲁乔、凯瑟丽娜和文森修来到路森修门前，发现老学究在那里，而且自称是路森修的父亲。当文森修明白特拉尼奥冒充是他的儿子，他猜想他的儿子一定被这个仆人特拉尼奥害了。于是发生了厮打和混乱，直到比恩卡和路森修从教堂秘密结婚回来，才真相大白。在几对新人的婚宴上，彼此打赌谁的妻子最贤惠，结果是比恩卡和寡妇都不大听自己丈夫的话，唯有凯瑟丽娜对彼特鲁乔言听计从，百依百顺，还当众讲了一番顺从夫君的道理。霍坦西奥说：“悍妇真的被驯服了。”

评论。这个剧常被认为是米尔斯的《智慧的宝库》中提到的《爱的获得》。彼特鲁乔求婚的方式不像莎士比亚其他喜剧中的求爱者。和《错误的喜剧》一样，行动紧凑，喜闹气氛浓烈，充满着喧嚷和吵闹。但诗人对可笑滑稽的行为尽量赋以人类真实感情的意义。剧的开场是很别致的，作者把斯赖由自信到不信，从半推半就到装腔作势的变化写得真实有趣。彼特鲁乔是以十分荒唐可笑甚至野蛮方式扮演他的角色，他表现的许多狂乱的和暴风雨般的行为，当然都是为了征服凯瑟丽娜，表面看来都是对别人而发，是维护她的利益，为了她的好。他和她说话的可笑的克制方式，以及从不正面伤害她的自尊，使她无话可说，无从发作。作者也明白表现出凯瑟丽娜的凶悍撒泼是出于对她妹妹嫉妒感情的自然流露。比恩卡对求婚者有着那样大的吸引魅力，而她自己却使人望而生畏，不敢问津。凯瑟

丽娜也恨她父亲偏爱比恩卡，叫嚷着：“她是你的宝贝，她必须有个丈夫”。看来，在凶悍的外衣下面，凯瑟丽娜也像莎士比亚大多数到了结婚年龄的女孩子一样，热切需要找个郎君。在彼特鲁乔已经娶她之后，她就处于传统的妻子附属地位，只有对他俯首帖耳，恭顺服从了。这个剧仍然带有很多闹剧的成分，但在结构上却预示了莎士比亚成熟喜剧的特点：双重或多重情节的平行交错，完美地结合在一起。

这个喜剧的更为重要的意义是它所表现的夫妻矛盾实际上是一种具有相当普遍意义的社会性冲突，凯瑟丽娜与家庭、丈夫的对立，实质上是她为了求得人的尊严和独立人格所进行的斗争。这个剧的主题是由《错误的喜剧》中阿德里安娜发出的妇女要求自由、平等呼声所激起的更大回响。凯撒丽娜被冠以“悍妇”的恶名，可是在她凶悍的外表后边却隐藏着难言的辛酸。在家中，父亲过份偏爱小妹妹，而把她视为滞销在商人手中的一笔不易脱手的货物，把她的婚姻大事完全看做一桩商业交易。这样一来，向她求婚的人就不可能怀有真情，所以她打妹妹，骂求婚人，这都是怒有所怨，怨有所因的。严格的说，彼特鲁乔是个残暴无耻的市侩，他公开宣称，自己的求婚目的就是为了钱，只要能达到这个目的，“无论她怎样淫贱老丑，泼辣凶狠，我都一样欢迎。”在他向凯瑟丽娜求婚时，还能装出几分温柔敦厚的模样，一旦把她弄到手，立刻一反常态，不惜用各种卑劣的手段迫使她就范，甚至不许她吃饭睡觉。凯瑟丽娜虽然一直没有停止反抗，但是势单力薄，孤立无援，最后不得不委屈求全，任凭一个男人的摆布。彼特鲁乔可以把这叫做

“一切的美满和幸福”，实际是妇女们在那个男权时代的社会悲剧。

作为诗的艺术，《驯悍记》是莎士比亚的最不著名的戏剧，但是它是舞台上最成功的莎剧之一。

舞台演出史，英国。在非立浦·亨斯罗的日记中，这个喜剧最早搬上舞台的纪录是1594年7月，由内务大臣剧团在“巴提斯剧院”上演。根据宴乐官亨利·赫尔伯特的记载，《驯悍记》曾于1633年11月26日在圣·詹姆斯宫为国王和王后演出。在赫尔伯特记录中还可看到此剧于1663和1664年再度上演。

1667年，“国王剧团”一个水平不高的喜剧演员约翰·拉斯把《驯悍记》改编为《苏格兰人索尼》，“索尼”是代替原剧中的葛莱米奥，由路西扮演，是这个剧中的主角。拉斯说的是北方话，因此，撒缪尔·帕匹抱怨说，他一点也听不懂。该剧主要用散文写成，如G.C.D.奥德耳指出那样，被掩藏在苏格兰语的迷雾下，“来自莎士比亚的成语短句熠熠发光”。该剧场景是伦敦，多数人物是英格兰人的名字。拉斯删掉了序幕，损害了也庸俗化了这个戏剧。例如，在一个卧室里，索尼上去脱玛格莱特（凯瑟丽娜）的衣服。

1716年1月24日克利斯托夫·布劳克的闹剧《普勒斯顿的鞋匠》，是莎士比亚的斯赖插曲的扩充品，在林肯法学院上演。十天后的查理斯·约翰孙又把把这个序幕加工一番用同一剧名搬上了德鲁瑞舞台，但它不似布劳克的有趣。由于插入当前政治，约翰孙的剧比较枯燥无味。一个世纪后，约翰孙的《鞋匠》政治内容被去掉了，在修订本中又加了一个爱情故事，并配上音乐，于1817年9月29日在德鲁瑞上演，但演出不很成功，主要由于约瑟夫·曼顿的

表演把斯赖过于丑化了。在这个时期，《苏格兰人索尼》却很流行，它在1698年就已重印出版。布劳克曾担任索尼这一角色，乔治·鲍威尔扮演彼特鲁乔，苏珊娜·沃布鲁简演悍妇，苏珊娜·西伯饰比恩卡。根据路西的改编本，肖像画家J.沃斯克尔写作了歌谣滑稽剧，题名为《治愈一个苏格兰人的药方》，于1735年2月25日在德鲁瑞演出。索尼改名为阿契尔，他的戏大大减缩了，更加精练和英国化，由萨尔韦担任这个角色，查理斯·迈克林演芒莱（彼特鲁乔），凯蒂·克莱夫演帕格（凯瑟丽娜），哈娜·帕里卡德饰帕罗拉（比恩卡）。这个剧在1750年还能看到，但是一当大卫·加立克根据《驯悍记》缩写的《凯瑟琳和彼特鲁乔》出现在德鲁瑞舞台上时，这个剧和不断重演的《苏格兰人索尼》便被摒弃和忘却了。1754年3月18日，帕里卡德夫人在这个本子中扮演凯瑟琳，1756年又由克莱夫夫人担当这个女主角，哈利·伍德华德扮演彼特鲁乔，理查·耶提斯演葛鲁米奥。加立克删去了序幕、比恩卡的情节和葛莱米奥这个人物，把剧缩短为三幕的短剧，受到极大欢迎，直到19世纪长演不衰。约翰·菲利普·肯姆拜上演这个节略本，弗勒德里克·瑞诺尔兹用这个节略本写了他的歌剧《驯悍记》，并于1828年搬上德鲁瑞舞台，威廉·查理斯·麦克莱迪经营考文特和德鲁瑞剧院时也都把加立克这个本子作为保留剧目。

1844年3月16日，莎士比亚这个喜剧已经全面恢复和完整上演，这是从剧院被关闭之前以来的第一次。干草市剧院经理本加明·韦伯斯特从事这一复兴工作。J.R.普兰彻把莎士比亚《驯悍记》重新搬上了舞台，用近似伊丽莎白时代的舞台

风格,不用景观和道具;屏风和两块帆布就构成了整个戏剧装置,用字幕指示场景的变动。舞台前的垂幕上绘有伦敦景色,包括重建的“环球剧院”。韦伯斯特饰演彼特鲁乔,爱达·尼斯贝特演凯瑟丽娜。1847年《驯悍记》再度被搬上舞台,原来演斯赖和葛鲁米奥的斯特里克伦德和约翰·巴克斯通,被爱德华·兰姆伯特和罗伯特·奎里所代替。当塞缪尔·弗尔帕斯为复兴莎士比亚,也选择了这个喜剧,于1856年把它搬上萨德勒的威尔斯舞台,他扮斯赖,演得极其成功。他偶而回到仍然受观众欢迎的《凯瑟琳和彼特鲁乔》,这时《驯悍记》在伦敦便被搁置一旁,直到1888年5月29日奥格斯丁·戴利把由美国人表导演的此剧搬上“快乐剧院”舞台为止。戴利的演出立即受到欢迎,主要由于爱达·莱亨对凯瑟丽娜性格的深刻表现。这次演出很快取代了《凯瑟琳和彼特鲁乔》,但《凯》剧自1768年在约翰斯特利剧院由小刘易士·赫勒姆演男主角和玛格丽特·齐尔演女主角后,在美国舞台上也久演不衰。戴利于1887年1月18日在纽约“戴利剧院”第一次上演此剧。在伦敦演出,由约翰·德鲁和莱亨小姐担任男女主角。1893年3月12日这个剧又被选作为伦敦新“戴利剧院”开章戏,莱亨小姐再度扮演凯瑟丽娜,人们认为这是一次最伟大的莎剧演出之一,由乔治·克拉克担任彼特鲁乔。

此后,《驯悍记》便定期地演出。首先法兰克·本生于1893年在斯特拉福第一次演出此剧。从1896到1917年春在他演出节略本《理查三世》和《驯悍记》一张戏单上,写着他在斯特拉福“纪念剧院”已上演此剧14场。本生和他的妻子康丝坦斯扮

演男女主角,只在1912年春季莎剧节演出此剧时,把这两个主角让给外请演员亚瑟·波契尔和薇奥丽特·温布鲁。在1901年的“喜剧院”和1910至1911年在王家剧院举办的特利的第六和第七届莎士比亚戏剧节期间,本生剧团都占主导地位。这个时候,在伦敦西区出现了另两个彼特鲁乔。奥斯卡·阿斯契同时担当两个角色彼特鲁乔和斯赖,1904、1906、1908,还有1916年都有他的戏。每次演出,他的凶悍的凯瑟丽娜都由他的妻子丽莉·布雷顿扮演。马丁·哈尔维于1913年在“威尔士王子剧院”和1919年在“国王剧院”上演的《驯悍记》中,斯赖总是不变的固定一个人扮演。他坐在乐队当中,从开始到剧终,都是背对着观众。先是查理斯·格伦尼扮演这个角色,和他的后继者鲁特兰·巴林顿比起来,他是一个更好的醉酒的补锅匠。哈尔维演彼特鲁乔,尼娜·锡尔瓦演凯瑟丽娜,唯一布景,是一幅具有传统风格的风景画,上面画着一个15世纪的凉亭和一个花园的背景。

1907年2月牛津大学戏剧社和1918年6月伯明翰选定剧目剧团都上演过此剧。从1914一直到1921年,每逢戏剧节,老维克剧团都把《驯悍记》搬上舞台,第一个演出者是马兹桑·朗格和哈丁·布里顿,有三次是本·格利特的演出。导演有一次是乔治·福斯,另一次是拉塞尔·桑戴克和查理斯·沃布顿,最后一次是罗伯特·阿特金斯,他于1922和1923年的戏剧节间和老维克剧团在新牛津再次上演此剧,由乔治·赫斯和弗罗伦斯·桑黛尔扮演彼特鲁乔和凯瑟丽娜。

《驯悍记》是以爱德华·丹斯通、查理斯·多伦和亨利·贝音顿为首的巡

回演出剧团的基本固定节目。1922年初,贝音顿来到“萨弗伊剧院”,演出他的选定节目下午场,其中有他扮演的受到喝彩的彼特鲁乔。这年春天,劳伦斯·奥利维尔在斯特拉福《驯悍记》的演出中第一次在舞台上露面,他扮演凯瑟丽娜,演出者是“万圣歌唱队学校”的孩儿班。1925和1927年间,安德鲁·李为他的老维克剧团上演此剧物色了好几个“悍妇”。第一个凯瑟丽娜爱蒂丝·伊凡斯表演饥饿的痛苦是那样逼真,以致一名观众请求卖点心的小贩救救她。她的彼特鲁乔是经验丰富的鲍利奥·霍罗威,总是能把握住观众。第二个“悍妇”是丝碧尔·桑戴克,她的对手是路易斯·卡森,在伦敦锻工区的“抒情歌剧院”上演此剧,这时“老维克剧院”正在重建中。另一个著名的女演员以演麦克白夫人和克莉奥佩特拉而著名的朵萝兹·格林,于1926年在“阿波罗剧院”饰演凯瑟丽娜,演彼特鲁乔的是罗伯特·罗莱因。

1928年巴里·杰克逊在“王宫剧院”全部用现代服装上演此剧,在帕度亚路上,不用毛驴,而是人涉水过河。司各特·孙德仑德扮演彼特鲁乔,爱玲·贝尔丹饰凯瑟丽娜,法兰克·帕廷格尔演斯赖,和他的“侍从主人”整夜坐在一个包厢里;奥利维尔和拉尔夫·理查孙扮演特拉尼奥。1931年哈科尔特·威廉斯在老维克剧院导演此剧时,理查孙升为彼特鲁乔,对手是菲丽丝·托马斯。在W.布里奇·亚当斯领导下,从1920至1933年,几乎每年或每两年都有此剧的演出,由厄钮·麦克马斯特和玛琪·科顿扮演男女主角。1936年B.伊顿·裴因为“纪念剧院”上演了这个喜剧,演员多奈德·沃费特也和奥利维尔一样,在《驯悍记》中第一

次登上舞台。爱蒂丝·伊凡斯于1937年在“新剧院”的演出中再度担任凯瑟丽娜,但却不如过去演此角那样成功,和她搭档演出的是莱斯利·本克斯。伊凡斯小姐虽然在早期走红,表现超凡,但这时,她的嗓音已因常年过分紧张使用过度而受到损伤。亚瑟·辛克莱担任学究和史赖双重角色,当他演斯赖时,坐在床上看着目前的一切。亚勒克·克隆斯和爱丽丝帕兹·杜克斯伯里扮演路森修和比恩卡。老维克于1939年,老维克剧团演此剧时,由泰隆·格兹莱演彼特鲁乔;罗杰·里弗西的彼特鲁乔在和欧苏拉·琼斯饰的凯瑟丽娜结婚时,穿着一件红、白、蓝色的紧身裙。这一年出现另一革新者,佐道耳·科密萨杰夫斯基,他在斯特拉福演出这个喜剧,由亚勒克·克隆斯演彼特鲁乔,薇芬纳·巴奈特演凯瑟丽娜,杰·劳利奥演斯赖。

1940年在“金斯威剧院”沃费特在他自己的演出季节上演的此剧中,他对彼特鲁乔这个角色又有所革新,饰凯瑟丽娜的是罗瑟琳达·富勒。1953年他又在“国王剧院”和罗瑟琳·伊登搭档演出。随后在不同的四个露天剧场重演。1941年帕特里克·金塞拉和克莱尔·路西担任这个剧的主角,拉萨尔·桑戴克演斯赖。第二年乔治·斯特利特和马丽迈特钮是“花园剧院”演出中的彼特鲁乔和凯瑟丽娜,到了1950年,安东尼·欧斯特莱尔和露丝·洛济担任了主角。莱斯利·弗兰奇于1958年6月为老维克剧团导演了《驯悍记》的最后一次演出,他饰葛鲁米奥,这个角色他于1931年就在老维克演过,这次演出,由波纳德·布朗和萨斯丽娅·苏南伯格担任男女主角,罗伯特·阿特金斯演巴普提斯塔。B.伊顿·裴因于1940年开始在斯特拉

福连续三个戏剧节上演了这个喜剧。在第二个演出中,巴利奥·霍罗威驯服了弗莱达·杰克逊。16年后他又担任同一角色,驯服爱蒂丝·伊凡斯。1944年阿特金斯又一次在斯特拉福上演《驯悍记》,参加演出的有安东尼·欧斯特莱尔和帕特丽丝娅·杰赛尔。1947年,在约翰·巴莱尔主张下,老维克剧团把这个喜剧带到“新剧院”来,彼特鲁乔由漂亮的特莱福·霍华德扮演,他温文尔雅地折磨着帕特丽丝娅·博克(饰凯瑟丽娜);波纳德·马尔斯,是一个十足的醉汉(斯赖),在观看表演。1954年老维克此剧第二次演出者是戴尼斯·卡雷,男女主角是保尔·罗杰斯和安·陶黛。第二年,老维克的一个剧团去澳大利亚旅行演出,《驯悍记》是其选定的节目。

1948年米彻尔·本特霍尔在斯特拉福上演《驯悍记》,两个主角是安东尼·奎伊尔和黛安娜·文亚德饰。乔治·迪凡于1953和1954年两次导演这个喜剧。前一次的主角是马琉斯·戈林和伊芬妮·米彻尔,后一次则是凯兹·米彻尔和芭葩拉·杰福德。1960年的一次演出是由约翰·巴顿导演,帕特·沃吐尔演彼特鲁乔,帕姬·阿士克劳夫特饰凯瑟丽娜,杰克·麦克戈仑扮斯赖,裴特里克·维马克是葛鲁米奥。在这次演出的基础上,又于1961年9月由莫里斯·但尼尔斯再度任导演,在奥德维其上演,演员阵容有了变化,新男主角是德莱克·葛德弗雷,女主角是艾达·莱亨和弗妮莎·瑞德格利夫。这次演出在下一个戏剧节被原封不动地移到斯特拉福。

美国。自1766年11月21日在美国费城第一次演出加立克的改编本《凯瑟琳和彼特鲁乔》之后,这个改编本在美国就一直不变地取代了莎

士比亚的原剧。在这第一次上演加立克的改编中,玛格利特·契尔扮演女主角,这是她第一次登上莎剧舞台;路易斯·赫莱扮彼特鲁乔。第二年4月这个改编本由费城演员班子在纽约作首次演出。自此之后,几乎每一个杰出的男女演员都担当这个喜剧中的主角。直到19世纪后期,奥格斯丁·戴利才把莎士比亚的《驯悍记》原本搬上了美国舞台,在此之前,美国从未演过这个喜剧。

戴利的莎士比亚原本的光辉的舞台演出立即获得观众的好评,从1887年1月18日开幕后,连续不断演了137场。台词自然流畅,删去所有粗鲁的语言和第一幕中路森修和特拉尼奥的大部分对话,但是序幕仍保留着,这在美国过去以任何形式上演此剧时都是看不到的。艾达·莱亨扮演凯瑟丽娜,她的凶悍仅仅是表面的;作为泼妇,她表现出咄咄逼人、阴森可怕和凶狠野蛮,但最后终于融化为完美的甜蜜的女性的温柔。她的第一个彼特鲁乔,约翰·德鲁,确实有其人一样,简直是大男子主义的化身;暴躁鲁莽,但并不野蛮。这个世纪最后十年里在这个喜剧的重演中,男主角是一个更好的彼特鲁乔,即乔治·克拉克,他赋予这个角色精明强干、坚定决心和温文尔雅的幽默感。女主角仍由莱亨小姐担任。戴利死后,由查理斯·李奇曼和奥提斯·斯奎诺继演这个角色。

1905年,E.H.索曾和朱丽娅·马罗先后两次于克利夫兰和纽约上演此剧时,序幕再次被删除了。他们用的是一个拙劣的压缩了的脚本,把《驯悍记》演成为一个最粗野的闹剧,不过他们的表演熟练而有技巧,有许多长处值得回味。马罗小姐表现出一个爱恶作剧的和机智诙谐的

凯瑟丽娜，“一个可爱的悍妇”。她表演的人物是永不减弱的火和力量，从不显露出在这后面隐藏着更为温柔的性格；而索曾的彼特鲁乔则在欢笑取闹和狂言豪语中使尽了力气。

玛格丽特·安格林于1913年在旧金山重演了这个喜剧。这次演出的特点是严格依照莎士比亚原则，即便有某些剪裁，也是用的莎士比亚语言。这次演出于1914年3月移到纽约哈得孙时，开始时还保留序幕，接着就不要它了，于是舞台表演显得呆板，戏剧进行缓慢而无趣，显得苍白无力。安格林小姐饰凯瑟丽娜，埃里克·布兰德扮彼特鲁乔，把戏演得没精打采，暗无光泽。曾经是凶猛的母夜叉成了个面带愠色、阴郁少欢的女人，像贵妇一样雍容高雅，实际是一个脾气乖戾的女人而已。她的对手彼特鲁乔也同样地平平常常，毫无特色。参加演出的还有锡德尼·格林斯特利特，他的比昂台罗的表演如一个批评家说的那样：“是一幅人类的讽刺画”，它“玷辱了最没有经验的业余演员”。

1925年H.K.埃立夫用现代服装在加立克剧院上演这个喜剧，由玛丽·厄里斯和巴西尔·锡德尼担当男女主角，马丽娅·奥斯彭斯卡娅扮演极其有趣的寇提斯。1929和1930年的戏剧节，《驯悍记》也被弗里兹·莱伯作为固定剧目在芝加哥上演。1933年莎士比亚剧团在一次未大引人注意的演出中，这个喜剧连演了十五场。

在美国，《驯悍记》的最著名的一次演出，恐怕是1935年9月在同业公会剧院的那次演出了。在哈利·瓦格斯塔夫·格里伯导演下，由奥弗莱德·兰特和林·芳坦妮主演。作为喜剧，未免有点粗野，但却是极好的

闹剧；脾气暴躁的凯特和她的作福作福的彼特鲁乔抓住了喜剧的不恭不敬言行的精神实质，完美地表达了出来。P.托马斯·葛枚兹演葛鲁米奥有特色，锡德尼·格林斯特利表演的肥胖巴普提斯塔，幽默地传达出精神错乱的父亲希望和担心，唤起观众的兴趣和共鸣。这一演出连续演了129场，而且五年后在奥尔芬城重演时，胡佛总统作为观众，出席了2月5日的第一夜演出。

1951年在“纽约城中心剧院”，马格莱特的演出中，把这部剧演成为过分的闹剧，由凶猛而激烈的女演员克莱尔·路西和一个怒吼咆哮的拉尔夫·克伦敦主演。批评家们称这次演出是“吻我，凯特，不要音乐”，使每个人都笑得死去活来，筋疲力尽。

随后的《驯悍记》的演出有所改进。在加拿大的斯特拉福莎剧节上演了两次，一次是1954年，由泰荣·格兹莱导演，它的表演风格使人想起美国西南部的演出。另一次是1962年米彻尔·朗格海姆导演，这次演出，运用创造性的舞台艺术，滑稽诙谐，给人以美感。它的演员阵容也很整齐，凯特·李德担任女主角，威廉·尼德尔斯扮葛莱米奥，帕特尔·道纳特演霍坦西奥，还有演彼特鲁乔演得非常出色的能说会道的约翰·科利考斯。1956年在康乃狄克州举办的美国莎士比亚戏剧节期间上演了《驯悍记》，由诺曼·劳伊德导演。多次演出中的最后一次是1963年“凤凰剧团”在纽约一家剧院上演了这个喜剧，南·马丁扮演凯瑟丽娜，表现为一个爱吵闹的非常任性的女人，但从一开始就博得观众的同情，她的杰出的表演显示了她的爱情是准备倾洒给她面对的这个罗伯特·杰林鸠扮演的鲁莽而又狂

暴的人的。

批评摘要。 巴勒特·温德尔。人们对这部永远使人愉快的喜剧考虑越多,就会发现它包含的实在内容越少,它毕竟是一部经过大量削减的闹剧,不过是一部很好的闹剧,虽然喜闹是任何文学时期有着时效短暂的特点,但这个喜剧的有趣却是永恒的。再说,考虑到它至少经过三个人不同的手的可能性,在娱乐效果方面,它却仍有着惊人的一致。这种效果的统一很难说是偶然的,没有理由不把这归之于莎士比亚的有着实践经验和技艺高超的妙笔,改写和完成了他人的极为粗糙的作品。(摘自《威廉·莎士比亚,伊丽莎白时代的文学研究》,1894年。)

乔治·伯纳德·肖。《驯悍记》是莎士比亚一再试图创作为公众承认的现实主义喜剧的不寻常的范例。彼特鲁乔作为一个人来研究,其价值抵得上五十个奥兰多。在开始的场景里,作者表现他的人物在竖起耳朵倾听一个消息:一个人能得到一笔财产,只要他能将一个又丑又泼的女人从她的父亲那里弄到手。于是他赶快前去在别人未下手前谈这笔买卖。这一情节当然不怎样罗曼蒂克,但人们看到的是一个真实的人的一幅朴实的精巧的图画,这样的人我们都遇到过。用驯服一个畜牲的方法来降服一个女人是出自他要使自己富起来和生活舒服起来的决心,为了这个目的,他可以完全不用温柔体贴的力量和等待机遇。事情进程是可以忍受的,因为这个人的自私是正常的和善的心理状态,一时任性的虐待也无可厚非,再说,让一个悍妇碰上那样大的压力,尝一尝别人凶恶的滋味也是好事。不幸得很,由于莎士比亚自己的不成熟以及艺术的不成熟,他不可能把

这个喜剧的现实主义的水准保持到底,以至最后一场戏使现代人感到十分恶心,不会有任何一个文明礼貌感的人能在这个女人身边安然坐下去,对这种打赌中的道德和放进这个女人自己口中的说教而不感到极大羞耻。所以,这个喜剧,虽然仍值得全部和有效的上演,但需要加以某些解释和辨别。而加立克对这个剧的解说却是一个可笑的戏后加演的短剧!(摘自《星期六评论》,1897年11月6日。)

弗兰克·哈里斯。《驯悍记》中的女性人物很难使人尊敬,无论凯瑟丽娜还是比恩卡,作为一个女人的形象都是不大有价值的,不完美的,而寡妇甚至连轮廓都看不清。但是这个喜剧本身却别有情趣,当我们弄清楚莎士比亚的生活和性格的时候。不管它在舞台上获得多么大的成功,也不管它甚至在我们的时代受到如何普遍的喜爱,但是,它是一个极端贫乏的闹剧,这样主题实在不值得戏剧大师去写它。戏剧的某些部分读起来不像是出自莎士比亚笔下,但是在凯瑟丽娜和彼特鲁乔之间的一些场景中,却又明明显示出了莎士比亚的手来。事实上,这部喜剧是他的作品。人们不能不好奇地问:为什么莎士比亚去写这样没有价值的东西?中肯的回答是:他自己有个不幸的婚姻,娶了一个嫉妒心强的、脾气不好的、爱破口骂人的女人。对他来说,这是一个失败的婚姻,他只有睁着眼睛看着。在这个喜剧中,他让人看到不管多么厉害的泼妇也能被驯服,不管多大的暴行也能被暴力制服,以此来使他的自尊心得到安慰。当你以这个观点来看此剧时,它的潜意识的目的就一清二楚了,它的某些缺点也就完全可以解释了。(摘自《莎士比

亚的妇女》，1911年。）

托马斯·马克·帕劳特。《驯悍记》的真正戏剧价值是在双方的斗争中，是意志的撞击和冲突。在现代戏剧家的手中，它可能很容易地走到悲剧的结果。但，莎士比亚不是易卜生，对莎士比亚来说，在心理上不可能想像有一个凯特把背转向她的丈夫，走出门时，把门砰然关上，去到那不可知的世界。对他来说，怀有这样思想那将是和一直存在的中世纪传统观念决裂。我们已经看到诺亚和他的儿子们是怎样用体力把他的反抗的妻子弄去方舟的；汤姆·泰勒叫来一个朋友揍他的凶悍的妻子，使她屈服一时。在一首粗野的民谣中，有一个叫“愉快的杰斯特”的凶恶而可憎的妻子，不仅受到狠狠地痛揍，而且最后被包裹在用盐腌的一张老马皮里。莎士比亚年轻时，这首民谣仍在流行。熟悉鹰的一切习性的莎士比亚，他叫彼特鲁乔不用暴力去驯服他的野性的女人；他的脾气的爆发用语言的力量，而不是动手，即使又打又骂，也都是对着别人而不是冲着凯特，实际上，这种行为是她自己的那种凶狠泼辣的夸大表现。凯特目光敏锐，一眼就看出她丈夫行为的愚蠢荒谬，当她终于明白这是她自己的行为被扭曲表现时，她便心甘情愿地弃悍妇的角色，做一个贤惠的可爱的妻子。（摘自《莎士比亚的喜剧》，1949年。）

约翰·拉萨尔·布朗。凯瑟丽娜关于妻子的义务和付出的“贡献”的一番话是愉快的和得意的，同时也令人奇怪得难以理解。毫无疑问，在《驯悍记》的结尾，他或她付出的代价最大，但不是以发财致富为条件，而是为了爱的婚约，这样肯定得到的也最大。用生动的戏剧语言来表现这一婚约的幸福是《驯悍记》的巨

大成功。这出喜剧有时被说成是粗野和格调低下的戏，如果凯瑟丽娜的屈服是不幸和难堪的，或者胜利的彼特鲁乔出尔反尔，拒绝娶她，这样说才有道理，而事实是彼特鲁乔和凯瑟丽娜当众相互接吻和她所说的话充满着自信和愉快，这些话也是整个剧中最耐人寻味、最生气勃勃的语言，和莎士比亚的爱情的富有的理想一致。这个喜剧以自己的愉快而有趣的方式表现了一个深奥的道理：爱情中的“财富是多么令人吃惊”，“两者之一都是另一个人的宝藏”。（摘自《莎士比亚和他的喜剧》，1957年）

《驯悍妇》（The Taming of a Shrew）

是一部无名氏写的剧，出版于1594年。它的内容近似莎士比亚的《驯悍记》，只是次情节比较简单些。克利斯朵夫·斯赖有三个话题，驯服凯德的是弗伦多（彼特鲁乔），次情节是取自盖斯凯恩（George Cascoigne, 1525?—1577）的《想入非非》（Supposes）中的菲莱玛（比恩卡）。某些台词读起来像是模仿马罗，剽窃了《帖木儿大帝》和《浮士德》中许多章节。著名批评家钱伯斯（E. K. Chambers, 1866—1953）认为《驯悍妇》是《驯悍记》的来源；另两位批评家亚历山大（P. Alexander, 1894—1969）和威尔逊（J. D. Wilson, 1881—1969）则相信它是《驯悍记》的一个质量不怎么好的四开本；而达扎（G. I. Duthie）则主张它是一个早期的粗劣的《驯悍记》四开本，莎士比亚据此编写了自己的《驯悍记》。

《殉情者》（‘Love’s Martyr’, 1601.）

罗伯特·切斯特（Robert Chester，约1566—1640）给一本诗集取的名字。该诗集出版于1601年，其中包括归在莎士比亚名下的《凤凰与斑

鸠》。该书 1612 年以《大不列颠年鉴》(The Annuals of Great Britaine) 的

新名字重新发行。

Y

雅典老人(Athenian) 在《雅典的泰门》中一个公民,他的女儿被泰门的仆人路西律斯深深地吸引住。年老的雅典人请求泰门阻止路西律斯对他的女儿的追求。泰门查明他的仆人和那个女孩是相互爱恋,于是,就赠给这个仆人一笔财产,和老人的财产对等,便得到了老人的认可,使这对恋人结成伉俪(一幕一场)。

《雅典的泰门》(Timon of Athens)

是莎士比亚的最后一部悲剧。

版本原文。 《雅典的泰门》第一次出版是 1623 年。在《莎士比亚戏剧集》第一对开本中,被排在悲剧部分,放在《罗密欧与朱丽叶》和《裘力斯·凯撒》之间。这个位置原来计划是给《特洛伊罗斯和克瑞西达》的,但由于出版商无法获得它的版权而停排。第一对开本的编者可能原来没有打算把《雅典的泰门》收进这个集子,而这时不得不把它收进来,以填补因《特洛伊罗斯和克瑞西达》被移开而留下的空白。不过这个剧并不适合放在这个地方。戏文的好坏,用乔治·科特里奇的话说“是优美诗句的奇特的混杂,音律杂乱无章,实际是彻头彻尾的散文。戏文依据的本子,可能是一些错误百出的草稿拼凑在一起,由职业抄写员拉尔夫·克莱因抄誊的原始本。

早期的批评家们认为它是一个合写的剧本,但这一意见已不再流行。普遍为人们接受的想法是:戏剧原文不是一个不完全的原始戏剧,就

是一个更早剧本的改写而没有完成。但问题是,为什么莎士比亚不把《泰门》写完? E. K. 钱伯斯是这样回答的:他停止了这一写作是由于他长期不间断的戏剧工作,已使他身心交瘁,感情状态处于精神崩溃的边缘。而 G. B. 哈里森发现了另一理由:莎士比亚中止这项工作,完全是由于对泰门这一人物和他的故事的厌烦。更为可信的解释是:剧作家发现他不可能把泰门转变成一个可以接受的悲剧主人公。

写作年代。 这是一个仍然未解决的问题。单就如此粗糙的戏文来说,这个剧本似乎没有多大价值,就它所显示的音律、语气和说话方式等联系起来看,这就有可能把《泰门》写作时间放在 1605 到 1609 年之间的任何时候,也就是在《李尔王》和《配力克里斯》之间。不过也有人把它的写作年代推回到写作《特洛伊罗斯和克瑞西达》的时期(1601—1602),这一推论,主要基于这两个剧在嘲讽讽刺、怀疑恨世,以及故事发生的时代等方面都有着极其相似的地方。

与《泰门》有着明显关系的是《李尔王》。瓦特尔·端里大胆地提出,在主题和气质方面,《泰门》是《李尔王》的一个最初轮廓。但其他的批评家们都宁愿把《泰门》放在《科利奥兰纳斯》(1608)和传奇剧(1608—1609)之间,相信它含有传奇剧的胚芽。莎士比亚在准备写《安东尼和

克莉奥佩特拉)时一定读了诺斯翻译的蒲鲁塔克的《马克·安东尼传记》,因此也必然会遇到泰门的故事,这个故事出现在“传记”中是题目的插曲。基于这个间接的证据,就得出了出入不大的《泰门》的写作日期,即1606—1607年。

题材来源。 莎士比亚早就熟悉泰门和他的故事。《爱的徒劳》中,俾隆的一串荒谬可笑的议论中就有这几句话:

伟大的赫拉克勒斯抽弄陀螺,
渊深的所罗门起舞婆娑,
年老的涅斯托和儿童球戏,
厌世的泰门戏弄懒惰的玩偶。

(四幕三场)

《雅典的泰门》一个可能的来源是一部无名氏的传统戏剧《雅典的泰门》,写于1581至1590年间的某个时候,由亚历山大·戴斯为莎士比亚协会第一次印刷于1842年。和莎士比亚的戏剧一样,这个剧表现了泰门的两种境况,即富有和贫穷。在两剧之间,还有其他一些相似之处,这不能说是偶然巧合。反对这一来源的理由是:在莎士比亚写作他的《泰门》时,这个传统剧尚未出版。莎士比亚知道普鲁塔克的有关泰门的插入故事,据此,诗人写了泰门之死、尸骸埋在海边,和墓碑。他也可能读过路西恩的有趣的对话本《厌世的泰门》,不是希腊文本,就是拉丁文本或者是法文译本。源自路西恩的有泰门发现黄金、一些寄生文人的到来和被打走,以及元老们的来访并许以高官厚禄等情节。

故事梗概。 **第一幕。**泰门是一位高贵的雅典人,以慷慨好施、性情和善出名;诗人、画家、商人、元老、贵族等各种人物都纷至沓来,群集他家,乞求接受他的恩惠。当他知道他的朋友文提狄斯因还不起五泰

伦的债而下狱时,他立即为他送钱还债,恢复了朋友的自由。他毫不犹豫提供仆人路西律斯娶一个富家女所需要的钱数。他是一个绝好的主人,蔑视繁文缛节,重视真诚友情。只有桀骜不驯的艾帕曼特斯没有回应泰门的仁慈而是嘲笑他相信围绕着他的谄媚小人的甜言蜜语。但是,泰门喜爱他的朋友,并且相信人生来就是互爱互助,乐善好施,所以照样像败家子一样,大把大把向人赠送贵重的礼物,使得他的管家弗莱维斯惊惶不安起来,因为他知道他主人的财产差不多就要被送光了。

第二幕。当他的债主逼债时,泰门最后不得不听听弗莱维斯早就要告诉他的实在情况:他已经荡尽了他的全部财产。他的直接反应是怀疑这个仆人不忠实,但是弗莱维斯断言自己是老老实实的,而且总想抑制他的挥霍浪费。但是泰门并没有真正为此事感到吃惊,他满怀期望他的朋友们都会慷慨地帮助他,并且派出仆人去贵族路歇斯和路库勒斯借钱,也派人去文提狄斯那里,此人最近继承了他父亲的一大笔财产。

第三幕。当泰门仆人弗莱米涅斯为他的主人向路库勒斯借50泰伦时,路库勒斯拒绝了,并且说,他常常劝告泰门少浪费点。然后他给弗莱米涅斯几个钱,贿赂他就说没有找到路库勒斯。这个年轻人把钱给他扔了回去。另一个朋友路歇斯抱歉说他没有力量帮助泰门。还有一个朋友辛普洛涅斯,也同样拒绝,宣称他自己受到了侮辱,因为泰门没有先向他借,是看不起他。文提狄斯更是忘恩负义,翻脸不认人。

在发现他的家被债主的仆人们包围的时候,而这些债主正是接受过

他的礼物后来又拒绝帮助他的人，泰门决定再一次宴请这些虚伪的朋友。觉察到泰门的财产又有了起色，他们又都纷拥到他家来了，并且为没有借钱给他而表示歉意。泰门为他们摆出了盛大的筵席，但杯盘都是盖着的。当盖子拿掉后，原来碗碟里装的是热水。在责骂他的客人都是“微笑的、柔和的、可厌的寄生虫后”，泰门把碗里的水泼向他们的脸上，用盘子掷打他们，把他们都轰了出去。

在雅典的元老院，元老们正在听取艾西巴第斯军官为一士兵说情，这个士兵因酒后杀人而被定罪。他为他请求原谅，因为是为了自卫而杀人，而且立过军功。但是元老们固执己见，不听他的。最后元老们被艾西巴第斯的固执激怒了，命令他在48小时内离开雅典。

第四幕。泰门绝望了，诅咒所有雅典人，并离开这个城市，去到海边树林的岩洞中穴居，在这里他期待着发现“最不仁慈的野兽也能比人类仁慈。”在挖掘树根充饥时，他发现了一堆金子。在听到鼓声时，他又把大部分金子重新埋起。鼓声说明艾西巴第斯走进来了，他已经武装起来反对雅典。泰门拒绝了艾西巴第斯的友谊和帮助，但是在他知道这个军官在进行反对雅典人的战争需要钱的时候，他给了他一些金子，劝他毁灭这个城市，不要留下一个雅典人。他也给了艾西巴第斯的贪得无厌的情人菲莉妮娅和提曼德拉一些金子。

与军官分手后，泰门又接待艾帕曼特斯来访，艾帕曼特斯嘲笑他的新的生存方式，说这不过是一时的感触，因为命运的转移而发生的怯懦的忧郁。实际他仍愿做一个廷臣，而不是一个乞丐。泰门反驳说，

艾帕曼特斯由于出身低贱，从不知道人的谄媚和忘恩负义，所以没有理由去憎恨人类。在互相侮辱一番后，泰门赶走了艾帕曼特斯。不久，又来了一些窃贼，他们是听说泰门有钱而来的。泰门认为他们干的是贼而不是蒙着庄严神圣的假面具，而那些道貌岸然的正人君子才是最可怕的大盗哩！于是给了他们一些金子。然后泰门又和他的忠实的管家弗莱维斯见了面。弗莱维斯在把自己的钱财分给泰门的所有仆人然后散伙后，就一直在寻找他的主人。泰门相信他已经在世界上发现了一个诚实无欺的人，于是把他剩下的财富都送给了弗莱维斯，劝告他不要对任何人发慈悲心。

第五幕。听到了泰门拥有黄金的传言，诗人、画家都找了上来要为他服务，不过他们收到的不是黄金，而是一顿痛揍。某些雅典元老也前来请他回去，帮助抵抗艾西巴第斯的进攻，他的回答是：他的同胞们只有直接了当地吊死，才能解除他们的痛苦。当艾西巴第斯出现在城门前，元老们辩解说，所有公民不应受到他的处罚，请他只报复那些冒犯他的人。艾西巴第斯答应他们的请求，只要他们交出他的和泰门的敌人出来领死，其余一概不论。这时，一个士兵前来报告说泰门死了，他的墓碑上刻着：“我，泰门，躺在这儿，他活着时，憎恨所有的活人。”

评论。《雅典的泰门》主要表现了金钱是万恶之源这一思想，这是莎士比亚对整个私有制社会普遍罪恶的本质性认识和愤怒的抗议，深得马克思的赞赏，评为“莎士比亚绝妙地描绘了货币的本质。”

泰门是一个纯粹的理想或空想主义者，他对世界的模式，人与人的关系，有着自己的想法，但却是没有任

何现实基础的幻想。他对现实社会的认识极其简单,也有些天真,这就决定了他的理想也十分简单朴素:天下之人皆兄弟、诚如兄弟、亲如兄弟。他认为,在人与人之间只应该存在着真实的友谊,一切虚伪的形式都应一律摒弃。而一旦社会把丑恶黑暗的一面呈现于他面前时,他的理想便粉碎,天下人皆兄弟的海市蜃楼便烟消云散了,于是由爱人变成恨人,由温情变成了刻毒,由赞美变成了咒骂,由理智变成了疯狂。

泰门对世界的诅咒,对人的憎恨,和传统的恨世者有着不同的形象。在此之前的恨世者往往只是作为一种世界观,一种人生哲学的体现者,和实际生活不一定有什么必然的因果关系。而泰门的恨世则完全是来自社会的不仁,来自朋友的背叛,来自受惠者的恩将仇报,深切感到人性的堕落,人类社会卑鄙无耻到了不可救药的地步。泰门的痛心疾首,不全是由于人去财空的悔恨感情,更多的是由于人文主义的那种人与人之间的美好关系的幻想的破灭;恨世思想也并非全因受骗变穷和被抛弃,后来他在林中发现大量黄金,雅典的元老们也前来请他回去,完全可以恢复往昔的荣华,但他视这些如粪土,视人类如蛇蝎,他的决绝态度,全因他的人类友爱的梦想被无情的现实彻底粉碎,使他一直陶醉的那种亲如一家的兄弟般的关系,原来是骗人的虚假现象,是最无耻的谄媚逢迎,是骗钱敛财的一种手段。没有了理想,人就只剩下躯壳,生命便成了沉重的负担,活着只意味着痛苦,所以绝望必然使泰门远离人群,以死来摆脱这不值得生存其间的齷齪人间。

作者在《雅典的泰门》中,也给我们反映了另一种人生,另一种应付

冷酷现实的态度,也就是不同于泰门的另一种人。同为恨世,艾帕曼特斯则是另一种类型。由于自己始终是一个饿狼,对自己的名誉地位、精神和物质的强烈欲望的追求而一无所得,从而发出对现实对人报以恶毒的诅咒,刻骨的讽刺,他的玩世不恭和冷嘲热讽,只是他的人生不得意的一种情绪的发泄,甚至是为了卖弄自己的才华,从而自我欣赏,感到乐趣。这种态度实质是卑躬屈膝,恭维奉承的扭曲的表现,和达到追求目的的另一手段。他劝泰门“也去做一个献媚的人……倾听着每一个流氓恶棍的话,你必须自己也做一个恶棍。”(四幕三场)这足以说明艾帕曼特斯的骂世后面隐藏的动机,就是随波逐流,同流合污,在罪恶中与坏人竞赛,这样才能适应这种社会,才能成为生活的强者。可以设想,艾帕曼特斯一旦走运,爬到社会上层时,以他的才能和欲望来说,必然会如泰门所预言那样,“所有的恶人站在你的身边,相形之下也会变成正人君子。”(四幕三场)

第三种态度就是艾西巴第斯。他对现实有着比较清醒的认识,斗争也有着比较合理的途径,是一个改造现实的积极的形象。虽然他开始时也和泰门一样,无条件的为统治阶级服务,用自己生命为他们效劳,“让他们安安稳稳地在一边数他们的钱,而自己只得到了满身伤痕”,结果还被永远放逐。在他认清元老们的胡作非为,肆行不义之后,把愤怒变为行动,毅然进行有效的斗争,为自己和泰门报仇,达到惩凶治恶,改变现实的目的,给社会开创了一个可能合理的新局面。他也不像泰门那样,把自己所受到的不公对待遇,迁怒于所有人,能够平衡自己的感情,实事求是地分清敌友。这也

可能是莎士比亚“接受”在上一个悲剧《科利奥兰纳斯》中的主人公的不分青红皂白要踏平罗马的“教训”。

但是,也许是更为重要的一点,莎士比亚让我们看到另一种人,另一种人生,戏剧向我们展示了广阔的社会上下两层的生活图景。泰门的所有朋友都是元老、贵族或诗人、画家,所谓上流人物,除泰门外,几乎所有这些人都是见利忘义,尔虞我诈,落井下石的小人,伪君子,或者是胁肩谄笑,阿谀献媚,溜须拍马的无耻之徒,一个比一个坏。和这类人相对照的,是来自社会下层的一些卑微的小人物,仆人、侍童、弄人,或更多的路人,他们都是忠诚正直,是非心强,有着高尚的人性,丰富的同情心,可贵的人情味,无私的正义感。泰门的仆人们最后不得不含悲分手,管家弗莱维斯在最后还要去伴随一无所有的靠草根充饥的将死的孤老头子,这才是真正的人!即便那些为不义“朋友”向泰门讨债的仆人们也都为不幸的泰门叹息,而谴责自己的毫无道义良心的主人。这些人的存在,足以证明莎士比亚的人民感情,也同时说明莎士比亚的社会理想并未完全破灭,才能在随之而来的新的创作中表现出人类的生活终于苦尽甜来。

舞台演出史。《雅典的泰门》在詹姆士一世时代没有演出记录。从莎士比亚在世直到19世纪末,除了1761年6月3日在都柏林“斯摩克巷剧院”的一次演出外,搬上舞台的都是改编本。第一个改编本的演出是托玛斯·舍得维尔的《恨世者雅典泰门的历史》,那是1678年在道塞特花园。主要不同的地方,是加了两个女性人物,一个是忠实可爱的伊凡黛拉,一个是不忠实的轻佻的美丽莎,这两个人物有助于这个改

编本的流行;又由于剧情中的爱情兴趣,也避免了演出的平淡无奇。舍得维尔这个改编本更加使观众喜欢的另一特色,是其中的由普塞尔作的曲子的假面舞,约翰·多尼斯说它使宫廷和市民都大为欣赏。托玛斯·伯特顿最初演主要角色,亨利·哈里斯演艾帕曼特斯,伯特顿夫人马丽·桑德孙演伊凡黛拉,舍得维尔夫人安娜·吉卜斯演美丽莎。舍得维尔的改编本经常不断上演,从1701至1737年在干草市、德鲁瑞巷和考文特花园等剧场都上演过。巴顿·布兹和其他少数演员都多次扮演过泰门这一主角,詹姆斯·奎因爱演艾帕曼特斯;1733和1734年在考文特和1740年在德鲁瑞等演出中都是他担任这一角色。

杰姆斯·罗夫(演员名为杰姆斯·丹斯)抛开莎士比亚和舍得维尔的《泰门》而用自己的本子,在里士满演出,但从未在伦敦演出过。跟着就是理查德·坎贝伦德的改编本于1771年12月4日在德鲁瑞巷演出,到了1772年2月6日共演出11次之多。它的主角由斯帕伦杰·巴利担任,巴利的妻子安·斯特利特-巴利演泰门的女儿伊凡泽,这是一个新的人物。伊凡泽深深陷入和艾西巴第斯的热恋中。大卫·加立克以豪华布景上演此剧,但没有成功。再往后,舍得维尔的改编本又被从未出版过的托玛斯·赫尔的本子所代替,这个代替本只在1786年5月13日在考文特花园演过一次,由约瑟夫·霍尔门担任主角。

最初尝试恢复莎士比亚原剧在舞台上演出的是乔治·兰姆,那是1816年10月28日在德鲁瑞巷剧院。但是,在最后一场他添进了一些坎贝伦德的东西,不过,整个来说,仍不失为是莎士比亚的作品,仅有些省

略而已,如艾西巴第斯的两个情人被去掉,戏剧就一个女人都没有了,缺少罗曼蒂克的变化,会给观众以单调的感觉,但由于埃德蒙·金对泰门的精采的表演,大大弥补了这方面的缺憾。

下一个致力于此剧的是塞缪尔·费尔普。他处理这个剧的各个方面都极其谨慎。第一次莎士比亚的《泰门》所有人物,除了弄人外,全都出场。虽然舞台布景仍因袭1851和1856年塞得勒的演出,但是整个戏文几乎全是莎士比亚的原文,除了少数由于表演的需要而有所删节。费尔普对泰门的表演特别成功。这第一次恢复《泰门》原本的演出,从1851年圣诞节开始至少连演40场。亨利·马斯顿扮演艾西巴第斯,乔治·贝奈特饰演艾帕曼特斯,后来这一角色又转让给马斯顿。

弗兰克·般生对《雅典的泰门》特别喜爱,经过他特殊处理,把它改为三幕,于1892年在斯特拉福上演。4月22日演一场,莎氏诞辰23日演两场。不过,观众对此剧的悲剧趣味是短暂的,把《泰门》看作为一部更为新奇的作品的态度一直持续到今天。约翰·李于1904年5月在宫廷剧院上演这个悲剧主要是基于般生的演出本子。李扮演主角,赫尔曼·维曾扮艾帕曼特斯,弗兰克·库帕演艾西巴第斯。虽然这是自1856年以来第一个伦敦的《泰门》,但是再也没有第二个留给人们更深刻的印象了,一直要等到罗伯特·阿特金斯在老维克根据第一对开本原文的使人们瞩目的演出。在1922年5月1日的《泰门》演出中,阿特金斯自己扮演泰门。1928年布里奇·亚当斯又在斯特拉福电影院上演此剧,维尔弗里德·沃特演主角,乔治·海斯演艾帕曼特斯。1935年纳兼

特·芒克在威斯敏斯特演出《泰门》,删去“某些明显不是莎士比亚的喜剧场景,压缩“另一些重复的场景”,芒克强调表演的快速度。欧奈斯特·米尔顿试演泰门,试得过于古怪;哈考特·威廉斯演艾帕曼特斯,也不令人信服。21岁的本加明·伯里吞为这次演出作曲。

这出戏剧的永久性的主题使它也适用现代服装演出。1947年巴里·杰克逊在伯明翰固定戏剧剧院上演《泰门》时就是用的时装,剧中人物都变成了当代雅典人,艾帕曼特斯聚精会神忙着他的纵横字谜。戏的后一半的背景是一个弹坑,旁边放着一门大榴弹炮。这次特殊表演是在斯特拉福会场为莎士比亚学者会议演出的,没有布景,音乐是用的法国作曲家拉维尔的录音。

泰隆·格斯利考虑到这是一部讽刺实利主义的悲剧,在1952年为老维克的演出中,为了增添生动活泼气氛,他用某些不适当的低级喜剧手段来取悦观众。元老们被表现为困惑烦恼的古怪可笑的人,并在第一次宴会场景结束时,插入许多粗鄙笑闹的恶作剧。恩德利·毛勒尔演泰门,于这年晚些时候,他又在苏黎克戏剧节再次担任这个角色。四年后(1956)的9月,老维克第二次上演此剧,这次演的是米切尔·本特霍尔提供的一个删节本,饰演泰门的拉尔夫·理查孙台词念得不很成功。

美国很少上演此剧。1936年在第二个夏季戏剧节期间于帕沙第纳剧院吉尔默·布朗演出《雅典的泰门》。这次戏剧节专演莎士比亚的希腊—罗马戏剧。1953年俄亥俄州的安提阿克的戏剧节期间,《泰门》演了九场;1963年在安大略的斯特拉福戏剧节,用现代服装进行了一次十分

成功的这个悲剧的演出。

批评摘要。 撒缪尔·约翰孙。戏剧《雅典的泰门》是一个家庭的悲剧，所以强烈地吸引着读者的注意力。构想中没有更多的艺术，但发生的事件很自然，人物各式各样，也很真实。戏剧的灾祸结局，对那些夸示慷慨好施的人提供了一个非常有力的警告，即遍撒金钱财物，并非善举恩施，买到的只是溜须拍马，而不是真诚情谊。（摘自《威廉·莎士比亚的戏剧》，1765年）

爱德华·道顿。艾西巴第斯虽然没有泰门那些潜在的高贵品质，但是他具有这样一种优点，能够感知到存在于他有限观察领域之内的那些事实，他至少没有一直生活在梦幻中；他抓住了生活中肯定的、比较粗糙的欢乐，忍受着它那肯定而有限的痛苦，它那存在于可感知的界限之内的无限的不幸。因此，像泰门那些绝对的、理想的痛苦便不能征服他。他不去作无意义的叫喊，而是按世界的本来面目来对待它，去惩罚，去原谅。（摘自《莎士比亚：他的思想和艺术》，1879年）

弗兰克·哈里斯。《雅典的泰门》标志着莎士比亚的痛苦已到了极限。可以说它不是一部艺术作品，甚至也很难说是一部悲剧，它是一个灵魂的无原由的毁灭，是一个没有充分动机的毁灭，仅仅由于他对人的完全信任和挥金如土的慷慨大方。如果曾经有过这样一个像泰门那样过度慷慨的人，如果曾经有过这样一个愚蠢的盲目信任他人的人，那么，他的毁灭的命运是咎由自取。他无区别的施舍导致一无所有的破产，没有艺术的发展过程。整个戏剧是痛苦的叫喊，或者毋宁说是对人类所有正常生活情况的无穷咒骂。在剧中看不到莎士比亚的崇

高品质。剧中没有使《李尔王》熠熠发光的那些壮丽辞句，也少有超人的智慧，甚至没有性格描写值得一谈。诚实的管家弗莱维斯是李尔的忠实的肯特的再现，他的诚实和忠心超出了自然；而艾帕曼特斯则是另一个忒耳西忒斯。至于泰门这个人物，很明显完全是莎士比亚自己。莎士比亚疯狂咒骂这个世界，是因为他发现所有男人都不诚实，所有女人都不道德，到处是罪恶，到处是盗贼。（摘自《莎士比亚其人》，1909年。）

马克·温·多伦。阿里斯多德说情节是悲剧的灵魂，如果这是对话，那么《雅典的泰门》就没有灵魂。有些人声称，剧中有着莎士比亚的灵魂，在危机转折中，一眼就可以看到作者内心生活。但是也有另外一种说法，即这个戏剧并没有使情节变为复杂的其他因素，它的情节是最简单的。当他需要钱，四个朋友拒绝借钱给他的时候，泰门便从随便施舍的极端走到憎恨人的极端，在人类中间是悲剧而不是喜剧。艾帕曼特斯说泰门的转变是从疯子变为傻子，从闪亮的凤凰变为光秃的笨鸱。作者的性趣完全放在泰门的幻象或从幻象中醒来的绝对化。这个剧是两部剧，在中间随便联接起来；或者说是两篇诗，两幅画，一边是白天鹅，一边是黑老鸦，对比反衬是一切。（摘自《莎士比亚》，1939年。）

亚当（Adam） 在《皆大欢喜》中，奥列佛的一个老仆人。亚当警告奥兰多，说奥列佛在阴谋杀害他，并催他赶快逃走。亚当慷慨地拿出自己的积蓄作为他们的路费，并陪伴着奥兰多一起去流亡（二幕三场）。第二幕之后就没有再提到亚当这个人物。人们认为莎士比亚本人扮演了这个角色。

亚伯拉罕 (Abraham) 《罗密欧与朱丽叶》中蒙太古的一个仆人。

亚历山大 (Alexander) 在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中,是克瑞西达的仆人。亚历山大对埃阿斯的描绘:“像狮子一样勇敢,熊一样粗蠢,象一样迟钝,”有人认为这是讽刺本·琼生的。

亚里士多德 (Aristotle, 公元前 384—322) 希腊哲学家。亚里士多德经过中世纪到文艺复兴都一直是最伟大的哲学家。16 世纪初,他那部《诗学》的重新发现为文艺复兴提供了人文主义,并为美学奠定了理论基础。

16 世纪亚里士多德的著作有不少语言译本,但没有根据能够说明莎士比亚熟悉任何本子。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中有一个著名的错误,即“亚里士多德所说那种不适宜于听讲道德哲学的年轻人”(二幕二场),这是莎士比亚根据埃拉斯马斯用方言译的错译。同样错误也在培根 1605 年写的《学术的推进》中存在。莎士比亚仍然将哲学家翻译错的东西写了出来。

亚历山大·艾登 (Alexander Iden)

亨利六世当政期间的肯特郡长。艾登发现了被同伙抛弃、藏在荒野里的起义领袖杰克·凯德,并且在遭到凯德攻击时,把他杀死。等明白了他杀的人是谁之后,艾登提着凯德首级去见国王,得到加官封爵。此人出现在《亨利六世》中篇中。

亚瑟·普兰塔琪纳特 (Arthur Plantagenet, 1187—1203) 布列塔尼公爵,是乔弗雷·普兰塔琪纳特和康斯丹丝的遗腹子。当乔弗雷上了年纪时,亚瑟提出要求:英国王位应该属于比约翰更具活力的人。但,还是约翰做了国王,亚瑟被定为英国在法国的统治者。随后他成为他叔

叔约翰的最大威胁。战争中,他被俘虏,为约翰所杀。

在《约翰王》里,国王抓获了他的侄儿亚瑟,把他交给赫伯特将他处死。赫伯特不忍心照约翰王的吩咐施以酷刑,然后杀害,而把他藏了起来,谎报国王,说 he 已死了。亚瑟随后逃跑,不幸跳城墙摔死。

杨柳歌 (Willow Song) 《奥瑟罗》中苔丝狄蒙娜在死前唱的一首古老的传统悲歌(四幕三场),预兆不幸事件即将发生。

扬扬格 (Spondee) 指有两个重读音节的音步:

Blōw wīnds, | ānd crāck yōur cheeks! | rāge! | blōw! |

(吹吧! 风啊! 胀破了你的脸颊,猛烈地吹吧!)

(《李尔王》第三幕第二场)

随着莎士比亚诗风的发展变化,扬扬格同其他突破常规之处一样有增多的趋势。

扬抑格 (Trochee) 诗的韵律的一种,即每一音步含两音节,先长后短。在以重音为节奏的诗行里,同样,先是一个重音节,跟着一个非重音节,也就是先重后轻(—)。

例如:

Thōu' t cōme nō mōre, Nēvēr, nēvēr, nēvēr, nēvēr!

(你不再回来了,永不,永不,永不,永不,永不!)

——《李尔王》五幕三场)

扬扬抑格 (Dactyl) 这种诗律每行以三音节为一个音步,其中第一个为重音节,后两个为轻音节,它也许是古典诗歌中最古老的格律,在英诗中颇为罕见。莎士比亚有时用扬扬抑格代替扬抑抑格,但这种情况并不常见;相比之下,晚期剧作中要出现得多一些。

约翰 (John, 1167? —1216) 英国

国王,《约翰王》的主人公。狮心王理查的弟弟,当理查去圣地不在英国时取代他当了国王。1194年理查回到英国后被废黜,1199年理查去世时再次登上王位。很快成了无耻的暴君,与英国教会和贵族二个最有力的派系疏远。他与教会的冲突导致他被中世纪罗马教皇伊诺森三世逐出教会,他与男爵们的争论导致签发了《大宪章》(1215)。很长时期以来约翰一直是英国历史上最不受欢迎的国王。然而在宗教改革运动中,他与罗马教会的对抗成了第一个新教徒的革新,他也成了亨利八世的先驱。这在约翰·贝尔的短剧《约翰王》(1548)中有所反映。但是莎士比亚笔下的约翰仍是个较传统的人物,一个愤世嫉俗、自私自利的暴君。

《约翰王》(King John) 莎士比亚创作的一部历史剧。

版本原文。 该剧唯一具有权威性的版本是1623年的第一对开本。该版本被认为是以莎士比亚本人的手稿为基础印刷而成的。第一对开本的标题读作“约翰王的生与死”。

写作年代。 关于该剧的创作年代,过去一直众说纷纭。直到最近,人们才一致公认该剧创作于1594—1597年间。但该剧的最近的编辑者霍尼格曼和多佛·威尔逊争论说该剧的创作年代应为1590—1591年间。霍尼格曼争论的根据是,1591年印行的一部无名氏的剧本《动荡不安的英格兰王约翰王朝》(The Troublesome Raigne of John King of England),并不像人们通常认为的那样,是莎士比亚《约翰王》的题材来源;事实上正好相反,它来源于莎士比亚的《约翰王》。

米尔斯在他的《智慧的宝库》(1598)的书目中,提到过《约翰王》。

该剧中所描写的英国政治事件,也不足以用来断定该剧的创作年代。能够证明该剧创作年代的最可靠的证据是,在基德的《西班牙悲剧》(1589)中有下列几行:

他擅于猎杀死狮,
并且剥下死狮的皮做衣,
就像兔子敢拉死狮的胡须。

(一幕一场)

在莎士比亚的《约翰王》中,庶子和白兰绮在嘲骂奥地利公爵时,分别说:

庶子:你正是俗语所说的那只兔子,它的胆量只好拉拉死狮子的胡须。

白兰绮:啊!他穿着从狮子身上剥下来的皮衣,那样子是多么威武!

(二幕一场)

在这一点上莎士比亚借用得十分恰当而且自然。尽管如此,这两部分之间的相似也不足以证明莎士比亚是在基德的《西班牙悲剧》1589年第一次出版后不久就立即写出了他的上述几行。基德的《西班牙悲剧》在当时风靡一时,出自该剧的那句生动而形象的话,很有可能会在莎士比亚的头脑中贮存好长时间。

《约翰王》还牵涉到伊丽莎白时代另外一部无名氏的戏剧《索利曼与珀西达》(Soliman and Perseda)。该剧创作于1589年前后。

较为广泛被人接受的一个观点是,该剧的创作年代大约与《理查二世》同时。关键问题是这两部剧中,哪一部出现得更早。就概括现实及现实中对立面的广度,人物形象刻画,抒情力量的加强等方面讲,《理查二世》优于《约翰王》,出现的时间可能是在《约翰王》之后。但一些文学史家坚信,《约翰王》中康斯坦丝对她的儿子亚瑟所作的那段悼

词(三幕四场,93—105行),反映了莎士比亚对他的1596年8月夭折的儿子哈姆尼特(Hamnet)的悲哀。哈姆尼特死时才11岁。莎士比亚亲眼目睹儿子濒死的挣扎不能不感到痛苦。但他没有写悼念儿子夭折的哀伤,而是把他的哀思集中反映在《约翰王》中。从康斯丹丝王后哀悼亚瑟王子的台词中,我们不难听出被丧子的痛苦所压倒的莎士比亚的声音。如果从这一点来推断,那么《约翰王》的创作日期应该是1596年末或1597年初。

题材来源。总的说来,人们大多认为莎士比亚的《约翰王》是在无名氏的上下两部《动荡不安的英格兰王约翰王朝》的基础上改编而成的。至于霍尼格曼说的这个剧不是莎士比亚《约翰王》的题材来源,而只是莎士比亚该剧的一个糟糕的四开本,一般不为人所接受。《动荡不安的英格兰王约翰王朝》标题页上写道:

动荡不安的英格兰王约翰王朝,以及狮心王理查的私生子(通常被人叫作庶子福康勃立琪)的沮丧,另有约翰王在史温斯丹庵院的死亡。该剧曾由女王陛下剧团(于各种时间)在光荣的都市伦敦公开演出。为桑普森·克拉克出版,并在他的位于伦敦交易所后部的书部出售。伦敦。1591年。

该剧第二部的标题页上写道:

动荡不安的英格兰王约翰王朝第二部,包括布列塔尼公爵亚瑟之死,路易登陆,约翰王在史温斯丹庵院中毒。该剧曾由女王陛下剧团(于各种时间)在光荣的都市伦敦公开演出。为桑普森·克拉克出版,并在他的位于伦敦交易所后部的书店出售。伦敦。1591年。

该剧1611年再版,标明作者是“W. Sh.”,1622年又一次再版时,作者的名字干脆就写成“W. Shakespeare”(威廉·莎士比亚)。因此,关于该剧作者的混乱从该剧1611年再版时便开始出现,并且一直延续到今天。莎士比亚的《约翰王》,像它的题材来源一样,描写了约翰王朝的整个时期,即1199—1216年,叙述的是同样的事件,表现的是同样的人物。两个剧都没有提·玛格娜·卡塔(Magna Carta)1215年的签名。然而,两个剧的精神全然不同。《约翰王朝》具有强烈的反天主教精神。莎士比亚则删除了有关这种精神的所有情节,甚至包括那些对全面理解剧情发展所不可缺少的场景。例如史温斯丹庵院一位僧人的一段独白,在这段独白中,他表明自己谋杀约翰的目的,是因为他洗劫了修道院而要对他施以罪有应得的惩罚;以及具体投毒一场,在这一场里,展现了约翰王和装扮成约翰王的“试食侍从”的那位僧人从放有毒药的酒杯里喝酒的情景。由于同样的政治原因,莎士比亚还删去了原剧中约翰死亡一场。无名氏的剧作中这一场里,约翰王因中毒而痛苦不堪的神态给予大肆渲染,显然是受了塞内加戏剧的影响;类似被删掉的还有福康勃立琪彻底搜查一座修道院时,却搜出一位隐藏在那里的修女的喜剧性一场。莎士比亚只借助潘杜尔之口,将此事一笔带过:

那庶子福康勃立琪正在搜掠教会,不顾人道的指责

(三幕四场,171—173行)这两个剧只有一行台词相同(五幕四场第42行),而《约翰王》比《约翰王朝》短大约300行。《约翰王朝》的作者众说不一,但总的倾向于大

学才子派中的克利斯朵弗·马洛、乔治·皮尔、罗伯特·格林、或托马斯·洛基。早在这两个剧之前，英国舞台上就上演过一出插剧《约翰王》，作者是新教辩护士约翰·贝尔（John Bale），莎士比亚似乎没有采用过贝尔该剧中的任何东西。如果说《动荡不安的英格兰王约翰王朝》果真不是莎士比亚《约翰王》的题材来源，那么，我们就不得不考虑被忽视的其他若干可能性的来源，其中包括历史资料。

故事梗概。 **第一幕。**英国宫中大厅。约翰王接见了法国国王菲力普的使臣夏提昂，后者要求约翰放弃用武力霸占的权力，把王冠让给亚瑟。布列塔尼公爵亚瑟是约翰王已故的哥哥吉弗雷的儿子，合法的王位继承人。约翰王愤怒地打发夏提昂回去答复法国国王，他要以武力回报菲力普的威胁。但约翰王所以这么兴师动众，多半是受了他母亲艾利诺王后的挑拨。宫廷内的注意力现在都集中到两个年轻人罗伯特·福康勃立琪和庶子腓力普身上。他们原来都被认为是罗伯特·福康勃立琪爵士的儿子，但如今事实却表明，庶子是约翰王的哥哥原英国国王狮心王理查的私生子。这时，庶子毅然放弃福康勃立琪家的财产继承权，被约翰王授予理查爵士的称号，成为约翰王的一个忠实的追随者。

第二幕。法国安及尔斯城前。法王菲力普在亚瑟以及亚瑟的母亲康斯丹丝的陪伴下，同英王约翰及其群臣谈判，诅咒约翰篡夺了他侄儿亚瑟的王权。与此同时，庶子对法王的一位同盟者、奥地利公爵利摩琪斯冷嘲热讽，责备他应为理查之死负责。安及尔斯城的居民们紧守城门，拒绝臣服于城外交锋的任何

一方，直到他们认定出胜利一方为止。在庶子的建议下，菲力普和约翰同意暂时联合起来，齐心协力攻克该城，然后再解决他们之间的争端。在这紧要关头，安及尔斯城的居民代表建议让法国太子路易同约翰王的侄女，西班牙郡主白兰绮结婚，以此来保存城市。

第三幕。法王营帐里。令康斯丹丝震惊的是，路易和白兰绮的婚姻居然真的缔结了。但他们的婚礼为潘杜尔夫主教的到来而中断。潘杜尔夫是教皇的使节，因约翰拒绝新当选的坎特伯雷大主教史蒂芬·兰顿进入英国而前来问罪。约翰怒而拒绝教皇的要求时，潘杜尔夫一方面把约翰槟于教门之外，一方面强迫不情愿的法王菲力普解除他与约翰刚刚缔结的盟约，向约翰发动进攻。

安及尔斯附近的平原上。英、法之间的一场战争就这样暴发了。战斗中，英国一方取胜，庶子杀死奥地利公爵，约翰捉住小亚瑟，派手下赫伯特·德·勃格严密看管他。法王营帐里，康斯丹丝为儿子亚瑟的性命忧心忡忡。与她相反，潘杜尔夫则指点法国太子路易，一旦扫除亚瑟这个障碍，他如今就可以白兰绮的丈夫的名义从约翰手里夺过英国王权。

第四幕。遵照约翰的命令，赫伯特准备烙瞎亚瑟的双眼。但这位年幼的公爵以自己的天真和善良感动了赫伯特。赫伯特便决定把亚瑟隐藏起来，并向约翰谎报说，亚瑟已被处死。彭勃洛克伯爵和萨里斯伯爵已经对约翰的一些“英明”决策开始怀疑，等他们听到亚瑟被处死的消息时，他们进一步清醒过来。

一位信使给约翰王带来消息，说他的母亲和康斯丹丝都已在法国死

亡,而且一支法国军队已经侵入英国境内。由于亚瑟王的死讯引起一片反对声,约翰听到赫伯特说这位小公爵还活在人间时,便感到非常欣慰。其实,他们两人都不知道,这位小男孩在企图从囚禁他的城堡里越墙逃跑时,不幸自己摔死了。他的尸体被彭勃洛克、萨立斯伯雷和俾高特发现,尽管赫伯特一再解释,他们三人仍然认为亚瑟是被国王命令谋杀的。

第五幕。向教皇卑躬屈膝后,约翰请求潘杜尔夫遵守诺言,前去劝说法国军队放下武器。这时,庶子却跑来通知他,伦敦已经开门迎接法国太子和他的军队进城,那些贵族们也不愿意接受他的命令,全部投奔到敌人那边去了。他劝约翰振奋起精神,“趁着敌人还没有进门,赶快跑出门外去给他迎头痛击。”

圣爱德蒙兹伯雷附近的法国营地里,潘杜尔夫通知法国太子,约翰已经和罗马复和,要他偃旗息鼓,不要再对英国进行侵袭。法国太子却予以拒绝,不愿放弃争夺英国王位的计划。庶子在听说法国太子一味固执,不愿放下武器后,他轻蔑并嘲讽这帮侵略者道:“对于你们这一次猴子学人的无礼进兵,这一场全武行的化装舞蹈,这一轻举妄动的把戏,这种不懂事的放肆,这支孩子气的军队,我们的王上唯有置之一笑;他已经充分准备好把这场儿戏的战争和这些侏儒的武力扫荡出他的国境以外。”战斗中,一位受了致命伤的法国伯爵茂伦对彭勃洛克等投敌叛国的英国贵族说,法国太子一旦达到目的,就将把他们全部杀死。得到这一消息,他们决定返回约翰王的营帐。英国贵族的倒戈,再加上急需的援军又在古德温沙滩上船毁人亡,法国太子的处境变得越来越

岌岌可危。

约翰王在战斗中热病复发,被送到史温斯丹庵院。他在那里不幸为一位修士投毒害死,把王位留给他的儿子亨利。仍然急切地要击败入侵之敌的庶子,在听说潘杜尔夫已经代表法国太子向他们提出求和的建议,并且宣布他们准备立刻撤兵停战的决意之后,便平静下来,因为他也认为,这样的建议是不损害他们的荣誉的。他最后总结道:“我们英格兰从来不会,也永远不会屈服在一个征服者的骄傲的足前,除非它先用自己的手把自己伤害”。

评论。就剧情的严整和集中讲,《约翰王》不如《理查三世》,就概括现实及现实中对立面的广度,《约翰王》又比《亨利四世》逊色。跟《理查二世》的情况相仿佛,《约翰王》在两组四部曲之间是一出过渡性的历史剧。同第一个四部曲相比,《约翰王》中的人物形象较为个性化了;不难察觉,莎士比亚扩大了体裁的范围,其中包括引进了一些喜剧因素,特别是引进了幽默的福康勃立琪,这是后来《亨利四世》中福斯塔夫式的幽默的前兆,虽然是星星点点的,为时尚早的前兆。

也如同其他历史剧的情况一样,莎士比亚突出了《约翰王》情节中当时人感兴趣的政治色彩,并将其同伦理道德问题联系起来,这一点,在中心主人公约翰王形象身上获得了集中的体现。

约翰是个僭位者。按王位继承权排,狮心王理查死后应是少年王子亚瑟做皇上。但约翰强行夺了权,当了政。不过他意识到自己的地位不稳固。有形形色色的敌人威胁他,有许许多多的危险激怒他:亚瑟之母康斯丹丝死抱着替儿子复位的图谋不放;法兰西力求从约翰手中

夺回布列塔尼的疆土；罗马教皇为了保护教会在英国的利益，警惕地注视着约翰的行动；此外，约翰还时常密切注视封建大贵族的动向，他们对他也绝不是甘心俯首听命的。

面对这一切阴险毒辣的政敌，约翰开头还表现了一个大丈夫气概，决意捍卫自己的政权，以排除所有的危险，打退各路蓄谋侵犯。他对法国勇敢作战，既为了保护自己的利益，同时又为了保护英国的利益。不过对国家利益的考虑，并不是他作为君主的占压倒优势的特点。个人利益对他要重要得多。为了保住政权，他决定除掉弱小的竞争者——亚瑟王子。至于势力强大的对头，他却想与之媾和。

我们看到，约翰逐步地越来越甚地暴露出他的自私本性，作为皇帝，他不像例如理查三世那样顽强和坚定。约翰残酷无情，诡计多端，翻云覆雨，乃至卑躬屈节，同意交出王冠，以便从罗马教皇代表手中重新加冕。

就是干起残忍勾当来，约翰也畏首畏尾。他渴望害死亚瑟王子，但拿不定主意，他不像理查三世那样说谋杀就下手。他用种种暗示怂恿自己的近侍赫伯特，叫赫伯特杀掉少年王子；可他这么办的时候，还想保持一种可能：既要亚瑟身死，又不愿在良心上承担杀人的罪责。

约翰把个人利益置于国家之上，这特别表现在：他为了巩固自己的权力，不惜用割让领土的代价来换取法国的支持。对这一点，即使对约翰矢志效忠的福康勃立琪，也感到无比气愤。

约翰施巧弄乖，要尽花招，到头来却毫无用处。他失去了朋友，拥护者，同盟军，临到最后，却作了本国

僧侣阴谋的牺牲品——一僧人为报劫掠寺院之仇，下毒药毒死了约翰。

通过约翰的形象，莎士比亚刻画了一个无能治国的皇帝。这里的问题，与其说在于他没有合法权利继承王位，倒不如说在于他精神面貌的卑劣。他是杀害一个无辜少年的凶手，这一点在道义上就剥夺了他作为国家元首的权利。更何况他在行动上暴露出：为了个人的好处，他随时随地都准备出卖国家利益。

《约翰王》中的根本问题，也跟莎士比亚别的历史剧一样，是国家安危问题。如果说约翰是个不够格的君主，那么剧中另一个人却是维护国体的爱国主义代表，他便是福康勃立琪。

福康勃立琪是狮心王理查的私生子，受一名门爵士的教养长大成人，便以为该爵士是他的生身之父。发现自己真实的来历之后，福康勃立琪面前摆着两种可能供他选择：或者承认自己是亡故的爵士的亲生子，从而可以获得富有的遗产；或者同意说自己的父亲是狮心王，这样就会失掉任何财产继承权。福康勃立琪选择了后者，因为有幸成为狮心王理查这样一个光辉勇士的儿子，哪怕是私生子，对他来说，也比他可能得之于老爵士遗留的全部产业更可贵。

然而福康勃立琪绝不是见义勇为的理想骑士。他生逢乱世，逞勇斗狠，为报约翰王知遇之恩，杀人如麻也心安理得。当皇上命他前去倒空教会的私囊以充实贫乏的国库时，福康勃立琪便欣然领命，出发去抢劫寺院。

不过这个稍嫌粗鲁的武夫，毕竟还是本能地具有道德情操的，其表现便是他以忠君报国为天职。君主和国家在他看来是分不开的。即使

发现君主不够格，无能保卫祖国时，福康勃立琪仍以国王的名义负起保家卫国的使命，虽然他也明白，国王的为人全然不值得尊敬和从命。即使谋害亚瑟王子的罪恶已经彰明昭著，福康勃立琪虽也谴责国王，但却没有舍弃他。福康勃立琪仍继续战斗，现在与其说是为国王而战，倒不如说已经是为英国而战斗了。

福康勃立琪严峻的英雄本色无疑是很动人的。如果说剧中还有个英雄人物的话，那恰恰就是他。福康勃立琪不仅勇猛无比，也聪明过人。处身争权夺利的环境中，耳闻目睹所发生的样样事情，尤其是在约翰同法国人勾结之后，福康勃立琪从自己的观察和体验中得出了深刻的结论。这些结论表达在他的一次独白（第二幕结尾）中，那一大段诗句讲明，是“利益”这个魔鬼统治着世界。

福康勃立琪也表达了爱国思想，这一点在他用以结束全剧的最后一次独白中写得特别有力。他断言，国家独立最牢靠的支柱是内部必须统一。在建立以民族为基础的君主政体的时代，这种思想有反封建分散主义的进步性，这一原则，无论是人文主义者，还是人民大众，凡是捍卫民族独立，使国家免受外来侵犯的人，无不表示赞成。《约翰王》中的英国之敌，是法国封建主和罗马教庭。

除两个中心人物形象之外，其他角色，轮廓也勾勒得很突出。这样的人物有约翰之母——贪权的艾莉诺太后，有亚瑟王子之母康斯丹丝，她的权欲并不小于太后，但她又是个苦命的母亲；还有少年王子亚瑟的动人形象，他的死是剧中极为悲惨的一幕；再是潘杜尔夫大主教，他诡计多端，残忍无情，是个马基雅维

利式的政客；最后是好战成性的法国封建主——国王腓力普和太子路易。

看来，复杂的故事情节编排得富于动势，唯结局部分有点草率。结局部分的台词残缺不全，而且漏掉了国王死前的一些细节，所以约翰之死显得不是出于合乎规律的剧情发展所致。

舞台演出史。1737年2月26日约翰·里奇在考文特花园演出《约翰王》之前，一直没有任何关于该剧演出的记录。截止到1737年3月底之前，该剧共上演7次。亚瑟由伊丽莎白·伯克斯扮演，从此奠定了由女演员扮演这一角色的传统。同样是1737年，科利·吉伯（Colley Giber）已经作出该剧的改编本，改名叫《约翰王朝时期的罗马天主教教会的暴虐》（Papal Tyranny in the Reign of King John），但这一改编本直到1745年2月15日才得以上演。吉伯继承并加强了《动荡不安的英格兰王约翰王朝》中的反天主教精神。吉伯第一次在考文特花园演出5天后，大卫·加里克在特鲁瑞巷演出了莎士比亚的原著《约翰王》，这次演出非常出色。加里克扮演约翰王，苏珊娜·吉伯扮演康斯丹丝，丹尼斯·德莱恩扮演福康勃立琪，查尔斯·麦克林扮演潘杜尔夫，麦克林小姐扮演亚瑟。

理查德·瓦尔皮牧师为教导他的年轻学生，不仅改编了《约翰王》的故事情节，而且对莎士比亚的语言加以提炼和润色。这一天真的改编本1803年5月20日首次在考文特花园上演，而且在那个季节里重复演出过几场。这一演出所以能取得一定的成功，也许主要因为加进去了一些反对法国的思想内容，能够迎合当时人们的政治口味。19世纪

的几乎所有著名演员和演出经理都演出过该剧。约翰·菲力普·肯布尔从1804年起,到1817年止,每年都要演出该剧。演出最为观众瞩目的是萨拉·西登斯扮演的康斯丹丝。康斯丹丝是西登斯塑造的最好的人物,完全可以和她本人成功地塑造的麦克白夫人媲美。

《约翰王》最著名的演出是1823年11月24日开始在考文特花园演出的那些场。查尔斯·肯布尔指使普兰切严格按剧情发生年代的样式设计服装。对演员来说,这种服装未免显得太笨重,太繁杂,但观众第一眼就发现这种服装很美丽,而且富有教育作用。1823年12月30日的《贝尔每周通讯》(Bell's Weekly Messenger)上,刊登一篇代表观众热情的文章,说“查尔斯·肯布尔出色地扮演的庶子福康勃立琪的形象,达到他演出艺术的登峰造极的地步。他的演出服装尤其美丽而形象”。威廉·查尔斯·麦克莱迪1842年在特鲁瑞巷的演出,获得同样的成功。麦克莱迪亲自扮演约翰王,塞缪尔·菲尔普斯扮演赫伯特,詹姆斯·安德森扮演福康勃立琪,海伦·福西特扮演康斯丹丝。《约翰王》演出艺术精确的高峰是查尔斯·金1852年2月9日在公主剧院的演出。这位演出者要求舞台布景和演出服装必须严格按照剧情发生年代的样式设计。在今天看来,他当时的要求未免有些苛刻或者说有些拘泥于形式。但是这场演出进一步奠定了由明星演员扮演庶子,女演员饰亚瑟的传统。在这次演出中,金和爱伦·特里分别扮演男女主角。尽管《约翰王》这部戏并不太长,演出者们还总是要删去一些内容,而另外加进去一些新的东西。例如,比尔博姆·特里在他1899年的演出

中就加进了玛格娜·卡塔表示同意的一段哑剧表演。

尽管本世纪的人们对《约翰王》一剧普遍熟悉,但该剧的演出却不正常。1900年代初的20年里,伦敦似乎忘记了该剧的存在,只有莎士比亚的故乡斯特拉福在1907、1909和1913年偶尔上演过它。除此之外,就是老维克剧团在1917—1918年间的戏剧季节里的演出了。演出中,拉塞尔·桑代克扮演约翰王,他的妹妹西比尔扮演康斯丹丝。老维克的另一次演出是1920年。导演是罗伯特·阿特金斯,约翰王由一鸣惊人的厄内斯特·弥尔顿扮演,庶子由鲁珀特·哈威扮演。1924年,弥尔顿又在斯特兰德剧场扮演过约翰王。第二年在斯特拉福的演出中,这一角色的扮演者换成了兰代尔·艾尔顿。

拉尔夫·理查森于1931—1932年间在老维克扮演庶子。但此后一直过了10年,《约翰王》才在伦敦一家大剧院再次“露面”。那就是1941年7月,老维克的一支巡回演出团,于完成了一系列遍及不列颠的演出合同之后,在泰伦·古斯利和刘易斯·卡森的指导下,为新剧场奉献的一场演出。演出中,西比尔·桑代克扮演康斯丹丝,刘易斯·卡森扮演潘杜尔夫,乔治·哈根扮演庶子,厄内斯特·弥尔顿再次扮演约翰王。

伯明翰固定节目演出剧团1945年在彼得·布鲁克的指导下,演出了以庶子福康勃立琪为中心的改编剧,但仅演出3次之后,约翰王一角则又东山再起,重新成为贯串全剧的主要人物。1948年,罗伯特·赫尔普曼和大卫·里德分别在斯特拉福和露天剧场扮演约翰王。1952年,唐纳德·沃尔费特在电视上演出这一角色。1953年,乔治·迪瓦因为老

维克执导该剧,由理查德·伯顿扮演庶子,迈克尔·霍登扮演约翰王,费伊·康普顿扮演康斯丹丝。1957年,道格拉斯·西尔在斯特拉福的演出,使扮演庶子的演员亚历克·克卢恩斯一炮打响。1961—1962年间的戏剧季节里,彼得·波特为老维克上演该剧,由保罗·戴恩曼和莫里斯·德纳姆分别扮演庶子和约翰王。

批评摘要。利·亨特。西登斯夫人塑造的康斯丹丝形象,是年轻的女演员们学习的榜样。狂悲与悲狂之间的区别很细微,要想表演好,这就要看演员的艺术水平了。在水平较低的演员看来,康斯丹丝悲痛欲绝的怒吼只是噪音,西登斯夫人通过自然表情和手势,通过寓意丰富的语调和停顿所表现出的温和与驯服,同她所表现出的疯狂与嚣张同样令人折服。肯布尔先生扮演约翰王,用戏剧腔调刻划约翰王的高傲,复杂的自信和哀怨等,成为他塑造的最得意的形象之一。与赫伯特共处的一场戏里,他充分地表现出了权力的威力,尤其是在他用嘴表达,而又急切地希望赫伯特明白他的暗示的时候,他把台词说得很轻,很柔,像是无意间从嘴角里滑出来似的;但与此同时,他的双眼一直在表达一种强烈的信息。查尔斯·肯布尔身量魁梧,颇有骑士风度,而且语言犀利,尖刻,正如人们所希望的那样,他演福斯勃立琪倒更合适。(摘自《考文特花园剧院演出评论》,1810年6月3日)

查尔斯·奈特。直到第三幕终场,我们还没有从莎士比亚笔下产生对约翰王的憎恨。我们可以把他看作一位篡位者,我们的最大同情也可能在亚瑟和他母亲一边,但他是勇敢而且自信的。普兰塔琪纳特家族某些残余精神给了他一种高傲而坚

强的忍耐精神。从一开始,我们甚至不敢肯定,在他的争吵里,他究竟有没有正义。在同潘杜尔夫一场里,我们完全站在他一边。但与此同时,我们不得不认识到,他终归有一天,会屈膝在他此刻所蔑视的权力脚下。当他对这位狡猾而诡辩的主教说“没有一个意大利的教士可以在我们的领土之内抽取捐税”时,他正好表达了我们所有人的心声。但这种潜伏在约翰胸中已久的思想的表达,扫除了除憎恨之外的所有情感,而且比憎恨更糟糕。自此以后,我们在这位国王身上所看到的只是一个卑躬屈膝的、懦弱的暗杀者的形象,致使他几乎害怕提起自己的名字,而是在不间断地用他的“乐器”弹奏着最低的奉承话。此外,正如事实所表明的那样,他还一直在向我们展示他的伤口的疼痛,最终使他蜕变成为一个恶毒的、可恶的、卑鄙的奴隶形象。(摘自《莎士比亚研究》,1849年)

巴莱特·温得尔。……《约翰王》的情形与《罗密欧与朱丽叶》的情形一样。创造性的想象使从前的舞台人物模式真正活动起来。

这就是为什么《约翰王》给人总的印象比《理查二世》更具古风,或者说更古怪的原因。《理查二世》各部分都保持一贯性,这使我们感到只要接受了其中任一部分也就接受了全剧。《约翰王》中真实的人性活力的描写与古老的半歌剧式的传统相搀杂,总体结构又粗枝大叶,显得很不协调,和那种一贯制传统一样令人难以接受。正是其优点强化了其缺陷和古怪之处。(摘自《伊丽莎白时代文学研究:莎士比亚》,1894年)

G.P.巴克。莎士比亚的《约翰王》在戏剧技巧方面是成功的,但仍有一些老毛病。约翰是个懦弱的人

物,不能引起我们更深的同情,他的死也不那么打动人心。如果开始几场就把他写成具有非凡气质的人的话,情况就远非如此了。无疑福康勃立琪是本剧的重心。把莎士比亚的《约翰王》与那部早期剧比较过的读者都知道莎士比亚是从《约翰王的多事之朝》及贺林希德的《编年史》这些模糊、不完整的材料中提取福康勃立琪这个人物的。但福康勃立琪这一人物的塑造给人深刻印象不仅仅因为他的勇气、随机应变和机智,是他唤起了我们的同情和热爱。特别值得注意的是此剧的喜剧因素的发展。《亨利六世》(上部)只露出一点迹痕且很粗浅;下部则没有;中部对凯德的追随者的描写是喜剧性的调剂。《理查二世》缺少喜剧因素;《理查三世》中其位置被对国王的抨击所取代;《亨利五世》中喜剧因素与严肃场面交替出现。因此这些剧中的喜剧性,如果有所表现的话也几乎全是在对与主情节关系不大的次要人物的描写中表现出来的。《约翰王》则不然,福康勃立琪几乎在所有主要场景中出现且都是作为主要人物出现的,对他本人的描写是喜剧性的……从《约翰王》中亚瑟与赫伯特那场还可看出莎士比亚创作的进一步成熟,单纯的恐惧对我们的影响小于我们对亚瑟的同情。从此剧的一些地方还可看出作者对剧院的了解更多了,处理得更得心应手了。在原剧中赫伯特—亚瑟那场莎士比亚做了独特处理。早期戏剧家似乎不懂得如何使入场和退场产生戏剧效果。在此剧中莎士比亚使二者与场景相联系,显示其重要性。(摘自《莎士比亚作为戏剧家的发展》,1907年)

马斯菲尔德。与莎士比亚最好的悲剧一样,《约翰王》是一个理性式

的剧,剧中人物的活动证明了背信弃义的观念。证明是多样化的,其中最有趣的是对各种背信行为的描写。莎士比亚历史剧中贯穿一种观念:悲剧命运的国王们的失败是因为他们没有信守低于他们自己的一种观念模式……约翰王是表现背信的形象中最微妙的一个,他不能信守自己的思想标准。他作为国王失败是因为他的理智促使他尝试完全超出自己天性所能胜任的事情。与他并列莎士比亚描写了庶子这个人物。庶子本应是国王。他天性适于统治英国,没有理智却有原始的潜能。约翰王在全剧中被放在与生活相背叛的关系中。他背叛了他兄长的儿子,背叛了自己的思想,背叛了英国人的思想,背叛了他为王的誓约。他比周围的人都更有理智。他大脑中充满了嗜欲和瑕疵,这些使他没落了。(摘自《威廉·莎士比亚》,1911年)

邦约尔。国家的分裂与国王灵魂的分裂相一致。就此意义上讲约翰的个人悲剧并不重要。相反,庶子自觉地置国家利益于个人利益之上;他不为实际利益所动,在最艰难的条件下保持了清白,最后表现出天生的统治者的气质。当他周围的一切似乎都在王国命运危机的关键时刻崩溃时他“独自撑着”,使王国防止了被敌打垮的灾难,并使贵族与王权之间妥协有了可能。这就是他忠诚不渝的善果。他对亨利王子的态度极为明确,这点批评家们都忽略了。当他正在事业的顶峰,手中握有权力、威望与王国的未来时他自然要对小王子(不仅在年龄上而且阅历上都不及庶子)发誓效忠。因此约翰将死时由他主持了权力的移交工作。多亏了他亨利才当上国王。这是此剧的立国思想的最后阐

释。(摘自《通向斯温斯特修道院之路》,《英国文学》18期,1951年)

凯尔德伍德。我要提出的观点是:《约翰王》是一个戏剧熔炉。莎士比亚以此揭示并验证了两种截然相反的伦理原则,利益与荣誉。利益(或称利我设计)与荣誉(广义上忠信,其最高形式是对英国权益的忠诚)之间的对立构成了此剧的基本主题,几乎所有活动和人物都与之有重要联系。此剧主题以其政治性的暗示揭示了为王者性格所要求的特质;这一主题贯穿始终使全剧具有一个整齐的结构……

约翰陷入利益的可耻深渊,而庶子则获得真正的荣誉,具有了适于做国王的条件……

因此,全剧结局庶子做了总结性讲话,这是最合适不过的。最后一场他坚定了对英国的忠诚,对即将即位的亨利三世的忠诚。这是他的最后台词——“……只要英格兰对它自己尽忠,天大的灾祸都不能震撼我们的心胸。”这不仅仅是一篇例行的爱国主义的敷衍宣言,它是一篇国家统一理想的鼓动性宣言,也是要贵族们遵循的准则……(摘自《多伦多大学季刊》,29期,1960年)

约翰逊(Arthur Johnson) 1602至大约1621(?)年间的伦敦书商。后去都柏林,于1631年在那里去世。他于1602年出版过《温莎的风流娘儿们》的“糟糕的”四开本。该剧1602年1月18日由约翰·巴斯比登记,并由巴斯比于当天转交给约翰逊。它1619年由威廉·杰格德重印,并注明“1619年为亚瑟·约翰逊出版”。

约克市长(Mayor of York) 《亨利六世》下篇里一个“好心的老人”,他最初拒绝给爱德华王打开城门,但却被说服交出其城门钥匙。历史上

的这位市长是托马斯·贝弗利,1471年他让国王爱德华进城,条件是国王只设法恢复其公爵领地。

约翰神父(Friar John) 《罗密欧与朱丽叶》中,法兰西斯派教士,受师兄劳伦斯神父的差遣,到曼多亚去告诉罗密欧:朱丽叶在坟墓里还活着。约翰神父因被怀疑染有瘟疫而给关闭起来,没能及时把信送去(五幕二场),致使罗密欧与朱丽叶殉情而死。

约翰·刚特(John of Gaunt) 兰开斯特公爵(1340—1399)。爱德华三世的第四个儿子。亨利·波林勃洛克(即位后称亨利四世)的父亲。1387年他的哥哥葛罗斯特公爵结成联盟反对国王理查二世时,刚特和他的儿子亨利为理查二世作战,恢复了和平。由于一场争论亨利被放逐,刚特不久便去世。

在《理查二世》中,刚特死后理查没收了他的全部财产,引起波林勃洛克返回英国,推翻了理查二世的统治。

刚特在死前的一段台词,充满对自己祖国英格兰的热爱之情,是一篇感人的极好的爱国主义颂歌。

约翰·休姆(John Hume) 《亨利六世》中篇中的教士,被波福和萨福克买通,引诱葛罗斯特公爵夫人行使巫术。事情暴露后,他并未逃脱,被判判处绞刑。

约翰·霍兰德(John Holland) 莎剧人物,出现在《亨利六世》中篇中,追随凯德造反。

约克公爵理查(Duke of York, Richard, 1472—1483) 爱德华四世和伊丽莎白·武德威尔的第二个儿子。1478年他和诺福克公爵约翰·毛勃雷的女儿安妮联姻。国王死后,理查和他的兄长爱德华五世被移交塔狱监禁起来,并被理查三

世派刺客把这两个孩子在这里杀害。据说，凶手是用枕头把他们窒息死的。《理查三世》中，这个公爵用他的聪明才智把篡位国王葛罗斯特嘲弄奚落了一番（三幕一场）。

《约克公爵的真实悲剧》 (True Tragedy of Richard Duke of York) 1596

年出版的一部无名氏戏剧，马罗和莎士比亚曾一度被认为是它的校订人，但现在都承认它是《亨利六世》下篇一个蹩脚的四开本。早在1864年托玛斯·肯尼在他的《莎士比亚生平与天赋》一书中就提出这个剧是《亨利六世》中下篇的讹误和涂改过的脚本。帕特·亚历山大于1924年也得出同样的结论，在他的1929年出版的《莎士比亚的〈亨利六世〉和〈理查三世〉》中提出的意见已被普遍接受，那就是此剧是《六世》下篇的纪事式的低劣四开本。它的长度仅是《六世》下篇的三分之二，显然戏文受到了窜改，但它还比上篇好些。

约克公爵夫人琼·霍兰德 (Duchess of York, Joan Holland) 肯特伯爵

托玛斯的第三女儿，约克公爵一世爱德蒙·兰格雷的第二个妻子，大约死于1434年。在莎士比亚笔下，奥墨尔是琼·霍兰德的亲生儿子，实际他是约克的第一个妻子所生。《理查二世》中，不管奥墨尔的父亲怎样坚决要求国王由于他的叛逆罪惩治他，但公爵夫人为奥墨尔赢得了宽恕（五幕二场、三场）。奥墨尔的亲生母亲死于1394年，这里的约克公爵夫人是他的继母，比奥墨尔小10岁，但在剧中看不出这一年龄差距，表现为亲生母子。

约克大主教托马斯·罗塞汉 (Archbishop of York, Thomas Rotherham, 1423—1500) 罗塞汉是爱德华四世信赖的朋友，由于他在爱德华

死后，继续忠于伊丽莎白王后，而被理查三世关了监狱。理查加冕后，他被释放，就很少介入公众事务。《理查三世》中，罗塞汉在听到伊丽莎白王后的弟弟利佛斯伯爵和她的儿子葛雷都被篡位者投入监狱，于是他就把国玺交给王后保管，并领着王后等人进入圣堂躲避（二幕四场）。

约克大主教理查·斯克鲁普 (Archbishop of York, Richard le Scroop, 1350?—1405) 纳什姆男爵

一世亨利·斯克鲁普的第四个儿子。斯克鲁普先同意波林勃洛克接位为亨利四世，后又转向潘西反对亨利国王。在他发表宣言声称他要寻求一个更为公正的政府之后，1405年这位主教就和托马斯·毛勃雷组织武装，带领8000人开至舍普汤摩尔，在这里迎战威斯摩兰带领的国王军队。经双方会商，威斯摩兰同意约克宣言的要求，于是约克就遣散了他的军队，岂知威斯摩兰立即撕毁他的诺言，并逮捕了约克大主教和毛勃雷勋爵，迅速审判和处决。

《亨利四世》上篇中，斯克鲁普大主教支持霍茨波和他的叔叔华斯特伯爵的叛变，但他没有参加索鲁斯伯雷的战役。《四世》下篇中，约翰·兰开斯特王子用狡诈欺骗伎俩，使斯克鲁普上当，解散了他的军队，因而主教束手就擒，送了性命。

约克公爵一世爱德蒙·兰格雷 (First Duke of York, Edmund of Langley, 1341—1402) 爱德华三世

的第五个儿子。当理查二世不在国内时，曾三次被任命为摄政。1399年，国王征讨爱尔兰期间，约克开始是忠于国王，反对亨利·波林勃洛克，后来，当波林勃洛克向勃列斯托尔胜利进军时，他便倒向叛党，参加到波林勃洛克一边，并承认他为亨利

四世。

《理查二世》中，约克似乎已是一个衰弱老人，他想在他的两个侄子理查和波林勃洛克之间维持和平，但没有成功。在波林勃洛克加冕为亨利四世时，约克发现他自己的儿子奥墨尔公爵参加暗杀亨利的图谋，他向国王揭露了这一阴谋。

约克公爵二世爱德华·兰格雷 (Second Duke of York, Edward of Langley)

即《理查二世》中的奥墨尔，是理查二世的叔伯兄弟。他支持理查二世，反对他的另一叔伯兄弟布林勃洛克。他参加了一个反对篡位的阴谋，但又在布林勃洛克面前交待了这一密谋，从而得到了宽恕(五幕三场)。在《亨利五世》中他是阿金柯战役的先头部队，并在战斗中被杀。

约克公爵夫人德丝丽·奈维尔

(Duchess of York, Cicely Neville)

威斯摩兰伯爵拉尔夫·奈维尔和琼·波福的女儿。她于1438年嫁给约克公爵三世理查·普兰塔琪纳特，死于1495年。《理查三世》中，如史实一样，她是爱德华四世、葛罗斯特公爵理查和克莱伦斯公爵乔治的母亲。二幕二场中，当她和她的孙子们正在悲伤他们的父亲克莱伦斯之死时，她又听到爱德华的死讯。四幕四场中，她诅咒理查，叫他癞蛤蟆。

约克公爵三世理查·普兰塔琪纳特

(3rd duke of York, Richard Plantagenet, 1411—1460) 剑桥伯爵

理查和安妮·摩提默的儿子。在普兰塔琪纳特的叔叔爱德华·兰格雷于阿金柯战死后，他就成为约克公爵。约克卷进了和萨穆塞特公爵二世爱德蒙·波福长期斗争，最后把他的政敌关进了伦敦塔，这时正是国王亨利六世疯癫病发作的时候。在国王病情好转后，约克被解除了摄

政职务，萨穆塞特恢复了权力。在萨立斯伯雷和华列克的帮助下，约克聚集了一支队伍，在奥尔本打败了王家军队，赢得了胜利(1455)。在亨利第二次犯病时，约克又成了摄政官，但一当国王恢复时，又被解除了职务。

在威尔士避难一个时期后，1460年约克回到了兰格雷，要求王位。国会提议：亨利继续他的统治，约克担任摄政，一当亨利王死时，就由约克继承王位。玛格莱特王后对此决议很气愤，居然不让她儿子爱德华接位。于是就和约克重开战火，在威克菲尔一战中，约克战败被杀，脑袋被砍下，戴着纸糊王冠，挂在约克城门上。

《亨利六世》上篇中，约克第一次出现，是作为理查·普兰塔琪纳特。在伦敦国会花园和萨穆塞特公爵三世约翰·波福争吵时，普兰塔琪纳特邀请那些支持他的人摘一朵白色玫瑰花，表示拥护他。萨穆塞特和支持他的人则摘一朵红玫瑰花，作为对答，形成两派。《六世》中篇中，约克是白玫瑰党的首领。他的政敌波福红衣主教和萨福克，为了摆脱约克党，派他去爱尔兰镇压叛乱。后来，当约克军队在奥尔本战胜兰开斯特一方时，他就向伦敦推进，追赶亨利王以夺取王位。《六世》下篇中，约克是王位觊觎者，在威克菲尔一役，败于玛格莱特王后，被砍下了脑袋。

谣言 (Rumour) 《亨利四世》下篇中朗读楔子的人。他要对诺森伯兰宣布说他的儿子霍茨波已经赢得了索鲁斯伯雷战役的胜利。这个消息是假的。

咬弗动太太 (Mistress, Overdone)

《一报还一报》里一位淫荡的老鸨。她有9位丈夫，“最后一个才

是咬弗动”。由于担心公告上说妓院一律关闭的话,庞贝安慰咬弗动太太说,她可以迁地为良,重操旧业,她侍候人家辛苦了这一辈子,人家总会可怜照应她的。但她后来还是给关进了监牢。

药剂师 (Apothecary) 《罗密欧与朱丽叶》里的小角色。在第五幕第一场里,这个药剂师接受了罗密欧的40块钱,不顾曼多亚的法律卖给他一服致命的毒药。

《耶鲁莎士比亚》 (Yale Shakespeare)

出版于1917至1927年间,共40卷,主编为W. L. 克劳斯和T. 布鲁克。

《一报还一报》 (Measure for Measure) 莎士比亚的一出喜剧。

版本原文。 此剧的唯一权威本即第一对开本,不是个好版本,里面充满了明显的错误与莫名其妙的段落。通常对这种缺点所作的解释是,编辑交给印刷商的稿本,要么是文书拉尔夫·克莱因抄自官方提词本的抄本,而提词本中杂有剧团在多次上演此剧时所作的常有的修改与变动;要么是克莱因抄自作者原稿的抄本,这种原稿肯定改得很乱并处于一种十分粗糙的状态。

写作年代。 据娱乐局 (Revels Office) 的记载来看,对于写作日期的确认存在着争论,此剧于1604年12月26日圣斯蒂芬之夜进宫演出。由于瘟疫流行,公共剧院被关闭了一年,只是到了这一年的4月,剧院才重新开张,因此此剧有可能在1604年4月和12月之间的某个时候举行过首演。剧中所提及的一些事情也为这种猜测提供了旁证:比如说,其中间接提到荷兰和西班牙之间为结束战争而进行的和谈。这种谈判发生于1604年4月和8月。

题材来源。 此剧的主要题材来

源是乔治·惠茨通分上下篇的一部剧作《普洛莫斯与卡珊德拉》(1578)。惠茨通在其《国民谈话中的赫普塔默隆》(Heptameron of Civil Discourses, 1582)再次重复了这个故事的情节。他是在吉奥瓦尼·巴蒂斯塔·吉拉尔迪(人称辛西奥)那名叫《寓言百篇》(1565)的故事集里发现这个故事的,而这个故事又是以第10天的第5本长篇小说的形式出现。辛西奥后来把这个故事写成了剧本(1583年出版)并以女主人的名字埃庇西亚命名它。惠茨通不可能知道这个剧本。辛西奥稍加浪漫化的事实是一个匈牙利学生在1547年的信里所描述的涉及一件卑鄙的意大利人的事件的事实。这学生所写的是:“意大利一小村庄的一位公民以谋杀罪判处死刑。他的妹妹是个美丽的姑娘,她恳求法官赦免她哥哥的死罪。法官答应了这一要求,但要她牺牲贞操,对他以身相许。她牺牲了自己的贞操,但法官却依然把她哥哥砍了头。姑娘告到皇帝那里去要求伸冤。皇帝于是命令这位邪恶的法官娶她为妻,然后便把他杀掉了。”这一现实生活中的悲剧痕迹保留在用这情节重新创作的所有作品里,既有戏剧的,也有非戏剧的,同时也解释了《一报还一报》中的某些情节剧式的特色。惠茨通所选作此剧背景的匈牙利,市政的腐败触目皆是;莎士比亚则把这种腐败现象改变成放荡者、妓女及荡妇的低级喜剧的各种活动,在城郊的妓院里便麇集着这些人。莎士比亚的创新,最妙的要算是创造出了路西奥这个在妓院里寻求作乐的纨绔子弟。在类型上他是个小丑,举止言谈愤世嫉俗而又随随便便;在莎士比亚逗人发笑的人物中,他是最有独创性的人物之一。在来

源上没有原型可供借鉴的另一个人物是心事重重的玛利安娜，她使伊莎贝拉得以摆脱无法忍受的处境，即为救其兄弟而把贞操献给安哲鲁，其办法是让她代替伊莎贝拉与安哲鲁同床。由于玛利安娜已正式与安哲鲁订了婚，因此，她晚上在安哲鲁房间里取伊莎贝拉而代之而与并非自愿的丈夫最终实际上结了婚的作法却是合理的。

故事梗概。 第一幕。维也纳公爵文森修准备前往波兰，于是任命安哲鲁摄理政务，同时又命老臣爱斯卡勒斯辅佐他。安哲鲁一上任，便下令关闭维也纳城郊的所有妓院，这使鸨妇咬弗动十分慌乱，但又无计可施。安哲鲁的另一个牺牲者是青年人克劳狄奥，他由于使其未婚妻朱丽叶怀了孕，于是便被判处死刑，罪名是蔑视反纵欲法令，其实这法令早就废置。在他被押往监牢途中，克劳狄奥向其健谈的朋友路西奥解释说，他和朱丽叶推迟结婚，原因是她的嫁妆还有些麻烦事未获解决。在克劳狄奥的要求下，路西奥前往圣克莱尔修道院，找刚当修女的他姐姐依莎贝拉，请她为其弟弟的性命去向安哲鲁说情。

与此同时，公爵并没离开维也纳，而是隐居于附近一座修道院里。他向一个叫托马斯的修士说出他设此圈套的原因。他说，在他19年宽容的统治期间，维也纳市的法律普遍受到忽视，而且由于他本人过于宽厚，不想骤然作出改变的决定，于是他便把这件事交安哲鲁去作，因为他是个“持身严谨、摒绝嗜欲的君子”。为了便于观察安哲鲁主政的行为，公爵于是计划扮成修士的样子留在维也纳。

第二幕。爱斯卡勒斯力主安哲鲁饶了克劳狄奥，但这位代理执政却

态度坚决，认为法律一定要加强。随后，他们传唤差役爱尔博。爱尔博于是把“两个穷凶极恶的好人”庞贝和弗洛斯带到他们面前，指控他们搞了他老婆。庞贝是咬弗动太太妓院里的乌龟兼酒保，他详细解释了此事。爱斯卡勒斯警告了他们一下，放这两个人走了。但是庞贝却意欲不再干这一行了。

路西奥低声鼓励依莎贝拉，陪她前去看安哲鲁，恳求他对其弟弟发发善心。她那少女的谦恭激起了安哲鲁心中一种莫名的情欲。“狡恶的魔鬼为了引诱圣徒，会把圣徒作他钩上的美饵。”她翌日重来时，他告诉她说他愿意搭救克劳狄奥，条件是她对他以身相许。依莎贝拉愤怒地回绝了他，威胁说要揭发他，但他回答说没有人会相信她的话。依莎贝拉于是决定对弟弟揭发安哲鲁的无耻要求，认为她的荣誉受到侵害，可能会使他从容就死。与此同时，公爵化装成修士洛度维克探访监狱，从朱丽叶悔恨的话里深察了克劳狄奥的违法性质。

第三幕。依莎贝拉走进弟弟的牢室，发现修士洛度维克陪着他。洛度维克说些安慰的话，想使他坦然迎接死亡。修士走后，依莎贝拉告诉克劳狄奥安哲鲁的意图，结果才发现她弟弟十分怕死，认为最悲惨的俗世生活也比死后那种莫名的可怕好得多。他恳求姐姐屈从于安哲鲁的意愿，说她这样作也不算犯罪。她正对他的胆怯大加申斥时，洛度维克把她叫到一边；他听到了他们的谈话，于是定下计来，使她既可救其弟弟而又无须玷污荣誉。他解释说，安哲鲁原已正式与名叫玛利安娜的女子订婚，但在她失掉了嫁妆后他却把她抛弃了；他建议依莎贝拉假装答应安哲鲁的要求，但在约

会时候却让玛利安娜代替她。依莎贝拉对此欣然同意。

在监狱前面的街道上，依然扮作修士的公爵遇到了爱尔博及一些押送庞贝的差役，庞贝是以拉皮条的罪名被逮捕的。庞贝希望路西奥借给他保释金，结果遭到拒绝。路西奥就着化装成修士的公爵的耳朵，对安哲鲁的花费大肆嘲讽并污蔑公爵，说他与他很有交情。

第四幕。依莎贝拉与玛利安娜依公爵之计而行，但是不守信用的安哲鲁却命令狱吏于当天下午处决克劳狄奥并送上他的头来。狱吏接到安哲鲁的命令时正好修士洛度维克在场，他说服狱吏处决另一名已判死刑的酒鬼巴那丁来代替克劳狄奥。刽子手与其新助手（此人不是别人而正好是庞贝）传唤巴那丁受刑，他却坚决拒绝那天去死，最后只好杀了狱中一个长得像克劳狄奥的海盗充数。但是修士告诉依莎贝拉克劳狄奥已经死了，并说公爵明天回来，要她到公爵那里控告安哲鲁。

第五幕。当公爵进入维也纳时，安哲鲁和爱斯卡勒斯等在城门口处迎接他。依莎贝拉走上前来指控安哲鲁与人私通，但公爵假装不相信，命令把她送进监牢。玛利安娜为依莎贝拉的指控作证。当她揭去面纱露出真容时，迫使安哲鲁不得不承认她就是五年前他所抛弃的女子，但又矢口否认自那时后从未与她见过面。公爵依然装出相信安哲鲁是无辜的样子，他离开一会后扮成修士洛度维克的样子和依莎贝拉一起回来。爱斯卡勒斯指责修士唆使这个女人对安哲鲁进行莫须有的指控，实质是想通过他责怪公爵。修士反驳说他并不是公爵的臣子而只是暂时居留维也纳的人而已，但他在这里却看到“维也纳教化废弛，政

令失修”。路西奥指控修士在监牢里说话诽谤公爵，动手把他的头巾扯了下来，结果发现他却是公爵本人。公爵于是命令表示悔罪的安哲鲁与玛利安娜立刻成婚，一待行完婚礼，便下令把他处死，罪名是把克劳狄奥送上了断头台的同样的犯罪行为。玛利安娜和依莎贝拉恳求饶恕安哲鲁，但公爵却要照此办理。这时巴那丁与克劳狄奥被带上来，依莎贝拉才知道自己弟弟还活着。公爵原谅了安哲鲁，训诫他要爱妻子，然后又下令路西奥与怀上了路西奥孩子的婊子结婚。他下令克劳狄奥与朱丽叶完婚后，便开始向依莎贝拉求婚。

评论。大多数现代批评家把《一报还一报》、《特罗伊罗斯与克瑞西达》及《终成眷属》界定为“问题剧”。在这些剧作里，早期喜剧里的那种浪漫蒂克的爱被性欲所取代，而这些剧作所关注的，则是这种情欲的牺牲者。在伊丽莎白时代的批评术语里，《一报还一报》是一出杂有强烈讽刺的悲喜剧。此剧有团圆性结局，而副情节里的人物则逗人发笑，这种情形使此剧与喜剧挂上了钩。但由于安哲鲁的邪恶行径形成了主要行动而克劳狄奥的怕死则促成了剧情中的最重大的危机，因而此剧又像是一出悲剧。此外，副情节里的人物所引出的笑声，既是下流的也是嘲弄性的，很像是嘲讽所旨在引起的那种笑声。《一报还一报》的结构，的确很像琼生的“讽刺喜剧”之一的结构。公爵暗示说，他准备对安哲鲁进行一次考验以确定和揭露安哲鲁的真正本质，因为后者的气质显得像是“拘谨严肃”。用公爵的话来说，安哲鲁

从不承认他的感情冲动，或是面包的味道胜过石子，所以我们倒要

等着看看,要是权力能够转移人的本性,那么世上正人君子的本来面目究竟是怎样的。(一幕三场)

公爵显然怀疑安哲鲁情感冷漠并不是真的,于是他计划考验一下安哲鲁的道德的真诚性,但不是用一个老练的妖艳女人,而是用准备到圣克莱修道院过严格修女生活的一个“圣洁崇高,超世绝俗”的女人的冷漠的美。这样,莎士比亚便可以使依莎贝拉处于极端的困境之中。这既是把中世纪一个守贞操的故事加以朴实的情节安排的老套,同时又是一种情节剧式的情境先例,这种情境后来则变成了卜蒙和弗莱彻那热烈地描写爱情的剧作的最显著的特色。与这种新型剧作在方法上的相似性,出现在依莎贝拉与安哲鲁出场的那重要的两场里。第一场(二幕二场)是她恳求安哲鲁饶她弟弟一命;第二场(二幕四场)是她慢慢明白过来,最后终于吃惊地回绝他提议牺牲她的贞操来拯救其弟弟。这两场是匠心独运的两场。每一场都逐渐稳步向前推进,直到进入到令人震惊的高潮阶段。在这些对白里,依莎贝拉成了表达莎士比亚最为意味深长地呼吁慈悲为怀的呼声的传声筒。此剧标题具有讽刺性。“报”是表示公正的报应,因此这标题的意思是“公正还报公正”——但是安哲鲁受到的不是对其恶行的公正惩罚,而是仁慈与宽恕。

依莎贝拉去见克劳狄奥,他由于极为怕死,于是恳求她满足安哲鲁的要求,好让他继续活下去。这一场的结构也达到了炉火纯青的地步。但依莎贝拉激烈地指责其弟的行为却使许多批评家感到震惊,于是便指斥她的纯洁,说她“迂腐”。然而,她拒绝克劳狄奥的恳请时所

使用的激愤语言,虽为现代的读者所讨厌,但我们要是设身处地地为依莎贝拉着想,就会认为是适合情境的要求的。她动情地这样说道:

还是这样的好,宁可让一个兄弟在片刻的惨痛中死去,不要让他的姐姐因为救他而永远沉沦。(二幕四场)

因为要是她同意以自己的肉体作交易,她就会犯下致命的罪愆而处于永远沉沦的危险之中。

在第三幕的末尾处,我们不再理会道德的和宗教的及由人性的弱点所造成的问题,反而被 G. B. 哈里森所称的惊险情节所吸引住了。剧情发展是公爵成了作者的代言人,他以带有适当悬念的方式告诉我们,克劳狄奥是如何被搭救的,安哲鲁得到了宽恕,依莎贝拉得到了嫁给公爵的报偿及皆大欢喜的结局;其中只有路西奥除外,他得到的不是鞭子的痛打,而是宽厚地让他自食其恶果。公爵对安哲鲁的宽恕使许多批评家愤愤不平。史文朋便代表他们高声喊道:“正义被人凌辱和当面一拳。”但这些苛刻的批评家却似乎忘记了,莎士比亚是意在把这种谴责变成仁慈战胜法律的正义显现。罪过越大,宽恕就一定得更彻底才行。

《一报还一报》是莎士比亚最富独创性的作品之一。它无论在方法上还是在精神上均有所不同,部分用讽刺的口吻,部分则用宗教式升华的口吻来加以表现的行为问题,在依莎贝拉那令人崇敬的话里得到了表达。这些往往相互矛盾的气氛构成了一出剧作的精神实质,而且这部剧作还匠心独运地利用了一切戏剧的及舞台的技巧。

舞台演出史。除了1604年12月26日于圣斯蒂芬之夜由国王仆

人剧团在白厅举行过一次宫廷演出外,在王政复辟时期以前没有任何演出纪录。1662年2月18日,佩皮斯于林肯法学院剧院里看过威廉·达夫南特的《针对情人的法律》的演出,这出戏里综合了《一报还一报》及《无事生非》两剧的一些成分。在这出戏里,安哲鲁在最后一幕经受了他在前四幕中所干的邪恶行径的惩罚,他彻底洗心革面后终于与玛丽安娜结成夫妇。佩皮斯认为这是“一出好戏,演得也好,特别是那几个小姑娘(在前一幕没有出场),边唱边舞。”1669年,查尔斯·吉尔登演出了这出戏的改编本《一报还一报,又名美丽是最好的辩护》。在这出戏里结合进了假面剧,而所有下层社会的和喜剧性的成分全给删掉了。在1669或1700年的戏剧季里,吉尔登的这一演出也曾在林肯法学院剧场里上演过并上演了8次,分别由托马斯·伯特顿饰安哲鲁,安妮·布莱斯格德尔饰依莎贝拉,而约翰·沃布鲁根饰克劳狄奥。

到1738年2月26日,莎士比亚此剧在德鲁瑞巷剧场恢复演出。曾于1720年在林肯法学院剧场饰演过公爵的詹姆斯·奎恩,在这次演出中再次饰演此角,1742年又在考文特花园剧场饰此角。在后两次的演出里,依莎贝拉由苏珊娜·西伯太太饰演,此角是她所喜欢扮演的角色之一。1738年4月12日,她出于喜欢之故又在德鲁瑞巷剧场饰演此角。汉娜·普里查德1774年在考文特花园剧场首次饰演此角,1756年12月30日于德鲁瑞巷剧场再次饰此角。但这两人均未把依莎贝拉演好。这个时期另一位依莎贝拉的饰演者是贝格·沃芬顿,她于1746年与饰公爵的斯普兰格·巴里和饰路西奥的查尔斯·麦克林搭档于德鲁

瑞巷剧场演出此剧。

在西伯太太退出舞台后,此剧一度不再上演,直到1770年才在考文特剧场重演,此次演出由罗伯特·本斯利饰公爵,乔治·安妮·贝拉美饰依莎贝拉。到了下一个演出季,改由玛丽·安·耶茨接替饰依莎贝拉,在考文特剧场至少演出了6场。从1775年起,此剧每年改在德鲁瑞巷剧场演出,一直演到1778年10月20日。1780年,耶茨于考文特剧场再次饰依莎贝拉并在随后的两个演出季中一直饰此角,其演技赶上了西伯太太第二个成功地饰演过依莎贝拉的莎拉·西登斯。在这段时间里,最常饰演公爵的是威廉·史密斯,从1775年至1785年德鲁瑞巷的每次重演里,他均饰此角。在1780、1781和1782年里,在考文特剧场饰演公爵的则是约翰·汉德森。

西登斯太太在巴斯首次饰此角是在1779年12月11日,1782年春又再次饰演此角。1783年11月3日,她首次在伦敦的德鲁瑞巷剧场饰演此角,公爵则由史密斯饰演,在那个月里演出此剧4次,翌年又上演了1次,1785年则上演了2次。西登斯太太饰依莎贝拉的随后一次有记录可查的演出是1794年12月30日,地点是德鲁瑞巷剧场,约翰·菲力普·坎布尔首次饰公爵。两人在此剧场饰此二角一直到1802年,然后于1803年冬季转到考文特剧场上演此剧,这是8年来《一报还一报》最后一次在此剧场重演。然后,1811年,在西登斯太太的告别演出季期间,这两人再次上演此剧中这两个角色,共演出8场,其中安哲鲁由威廉·巴里莫尔饰演,后者虽从1798年起在德鲁瑞巷一直饰此角,但此次饰演却并不成功,而克劳狄奥则由查尔斯·坎布尔饰,他于1798

年10月27日此剧演出时亦饰此角。

1816年2月8日,伊丽莎·奥尼尔在考文特剧场饰演依莎贝拉,与她搭档饰演公爵的则是查尔斯·梅恩·扬,克劳狄奥则由查尔斯·坎布尔饰演;1811年曾分别饰庞贝、巴那丁和咬弗动太太的约翰·李斯顿、约翰·埃默里和达文波特太太,则再次分别重饰这三个角色。这个时期饰公爵的最后一位著名演员是威廉·查尔斯·麦克莱迪,他曾于1824年5月1日首次但也是最后一次饰此角。

19世纪下半期,《一报还一报》失去了人们的眷顾而极少上演。1846年11月4日,塞缪尔·菲尔普斯在萨德勒斯韦尔剧场饰演公爵一角。随后伦敦上演的《一报还一报》以阿德莱德·尼尔森把依莎贝拉演得维妙维肖而著名,她曾在美国饰演过此角,她的这次演出是1876年4月1日在干草市剧场举行的;1878年她再次在此饰演此角。在这个世纪里,此剧在英国只有两种重要演出,一是爱伦·兰卡斯特·沃利斯小姐饰依莎贝拉于19世纪80和90年代在外省与各城郊举行的演出及于1899年3月27日于肯宁顿剧场举行的演出,另一是查尔斯·伯纳德和阿莱恩小姐剧团于1884和1885年在斯特拉福进行的演出。

1906年,牛津大学剧社上演了此剧,同年,奥斯卡·阿希也在阿德尔菲剧场把此剧搬上了舞台。他所饰演的安哲鲁无甚特色,依莎贝拉则由李莉·布雷顿饰演。这次演出比较令人难忘的是爱伦·特里的客串演出,她于是年4月28日为庆祝其金婚周年在此剧场参加演出,饰修女弗兰西丝卡。

1893年11月,威廉·波埃尔的伊

丽莎白时代剧团于王权剧场举行开张性首演,剧目便是《一报还一报》。1908年,波埃尔再次于曼彻斯特上演此剧。是年稍后又于斯特拉福演出。当地的一群人以不适于公开演出为由,企图阻止这后一次演出,结果失败了。这次演出给评家们留下了深刻印象,剧中人物演得生动有力,波埃尔饰安哲鲁,莎拉·奥尔古德饰依莎贝拉,简朴的伊丽莎白时代的平台式舞台也为这次演出增色不少。

在1918—1919年戏剧季期间,乔治·R·福斯在老维克剧团上演了此剧。1923年,在W.布里奇斯·亚当斯的执导下,在斯特拉福上演了此剧,由弗兰克·塞利厄和多萝西·格林分饰安哲鲁与依莎贝拉。在下一及随后一次演出中,饰路西奥的均是巴利奥尔·霍洛威,于1924年4月13日在海滩剧场演出,安哲鲁由厄内斯特·米尔顿饰演。1925年老维克剧团再次上演此剧时,霍洛威饰安哲鲁,尼尔·卡特饰依莎贝拉,玛利安娜则由伊迪丝·伊万斯饰演。在这10年结束之前,霍洛威饰公爵在干草市剧场演出此剧,弗兰克·塞利厄饰安哲鲁,而简·福布斯·罗伯森则饰依莎贝拉。1931年,名演员罗伯特·阿特金斯于命运剧场饰演安哲鲁,福布斯·罗伯森小姐再次饰依莎贝拉,公爵则由亨利·奥斯卡饰演。同年,兰德尔·艾尔顿在斯特拉福饰演公爵,盖尔斯·艾沙姆饰安哲鲁,希尔达·科克斯赫德饰依莎贝拉,这是布里奇斯·亚当斯在此剧场第二次执导此剧。

最为经常主持此剧演出的也许要算泰伦·古斯利了,他最初于1929—1930年期间主持了剑桥的戏剧节演出,1933年进而主持老维克和萨德勒斯韦尔剧场举行了一次令人印象

深刻的演出，查尔斯·劳顿饰演的安哲鲁表明他对这个人物不安本分的灵魂有着惊人的洞察力，而弗洛拉·罗布森饰演的依莎贝拉则演技极佳，古斯利起用的新人詹姆斯·梅森则饰克劳狄奥。在1937年巴克斯顿夏季戏剧节举行过预备性演出后，古斯利于是年10月把此剧搬到老维克剧场上演，埃姆林·威廉斯饰严峻的安哲鲁，玛丽·奈伊饰依莎贝拉，西尔维亚·科尔里奇饰玛利安娜。1954年于加拿大安大略的斯特拉福莎士比亚戏剧节上，由古斯利执导上演了此剧，詹姆斯·梅森饰安哲鲁，弗朗西斯·海兰德饰依莎贝拉，道格拉斯·雷恩饰克劳狄奥，庞贝则由道格拉斯·坎贝尔饰演。

老维克剧团除了于1955年由一巡回剧团带此剧到澳大利亚演出过外，一连20年从未上演过此剧；在这期间，只有斯特拉福才继续上演《一报还一报》。1940年，在B.埃登·裴因主演的演出中，霍洛威再次饰路西奥。1946和1947年，保尔·斯科菲尔德于斯特拉福两度饰演路西奥。1950年，此剧再度在纪念剧场上演时，导演彼得·布鲁克设计的一个单一性永久布景给此剧大为增色。在此次演出里，约翰·吉尔古德把安哲鲁演得像是个痛苦不堪的狂热者而不是个恶狠狠的坏蛋；哈里·安德鲁斯饰公爵，巴巴拉·杰福德饰依莎贝拉，乔治·罗斯饰庞贝。1956年，埃姆林·威廉斯在安东尼·奎尔主演的此剧里再次饰演安哲鲁，依莎贝拉和路西奥由玛格丽特·约翰斯顿和阿尔·巴德尔饰演，咬弗动和庞贝则由狄安娜·邱吉尔和帕特里克·怀马克饰演。斯特拉福另一次演出此剧是在1962年期间，由约翰·布拉奇利导演、朱迪·丹奇饰演的依莎贝拉令人信服。

在斯特拉福最后的两次演出期间，玛格丽特·韦布斯特于1957年执导老维克剧团上演了此剧，由约翰·内维尔和巴巴拉·杰福德领衔主演，德列克·戈德弗雷饰路西奥，玛格丽特·科特尼和保尔·戴恩曼分饰咬弗动和庞贝，而朱迪·丹奇则饰朱丽叶，在老维克剧团解散组建国家剧团之前最后一次上演此剧是在1963年6月15日，由迈克尔·埃利奥特执导向观众作告别性演出。此次演出结束时还鸣钟放炮。

评论摘要。A. W. 史莱格尔。此剧的名字，有惩罚之意，这有点不恰当；整剧的真正意义，是仁慈战胜严格的公道；没有人能不犯错误，从而有资格去指斥他人。这一作品写得最美的是依莎贝拉这个人物，她在即将去当修女之时，却为作姐姐的爱所牵留，再次踏上尘世那复杂的道路；与此同时，在普遍的腐化之中，她心灵的圣洁却不为尘腐所染；她虽穿一身见习修女的谦恭长袍，实际上却是个光明的天使。在公爵假装出国而命他摄政并严格执法以制止过度放肆的不道德行为的安哲鲁，先前尚是荣誉上毫无污点且严峻严酷，此时也不禁为依莎贝拉那处女的娇艳所迷；她是为恳求他饶她弟弟克劳狄奥一命而去恳求他开恩的，因为克劳狄奥由于年轻人的不检点行为而被判处了死刑。安哲鲁最初以藏头露尾含糊其辞的话来讨好她，最后便无耻地宣称他准备饶克劳狄奥一命，但要她为他献出她的贞操。依莎贝拉以高尚的话轻蔑地回绝了他；她把这次见面情形告诉了弟弟，后者先是赞扬了她的行为，但最后却由于怕死，于是极力劝说她屈服于这种可耻行径。在这些匠心独运的场次里，莎士比亚便探索到了人心的深处。（摘自《戏剧

文学讲座》，1809—1811；约翰·布拉克译于1846年。）

塞缪尔·泰勒·柯勒律治。此剧是彻头彻尾的莎士比亚式剧作，对我来说又是他以真诚见称的作品中最痛苦的——确切地说是唯一令我痛苦的——部分。其中喜剧性与悲剧性的角色同样接近于令人憎恨，一个是令人作呕，另一个是令人畏惧；而对安哲鲁的宽恕及其婚事，则不但使要求伸张正义的强烈义愤感到尴尬（因为残忍而又带有情欲与极为卑劣的成分，是不能原谅的，原因是我们无法认为它们可以从道德上来加以悔改），而且它同样也贬低了女人的性格。卜蒙与弗莱彻由于只会学莎士比亚的不足之处，因而在其《梦游者》里便提供了一个同一类型的更糟糕（因为更令人讨厌和矛盾百出）的例子，即让阿拉斯与奥格拉普结婚。对于《一报还一报》中的平衡美，我无须多说，因为我已经说过，此剧是彻头彻尾的莎士比亚式剧作。（摘自S. T. 柯勒律治与T. M. 雷索编：《莎士比亚批评》，人人图书馆版，1960年）

R. W. 钱伯斯。化装、假扮和误会 是浪漫喜剧的生命所在。化装成平民的君主便可以知悉其最谦恭的臣民的私人之事，于是他便变成了某种尘世的天意，即无所不知与无所不能。这个故事的魅力历久不衰。“这就是聪明的长官在一切时代里所会干的”（琼生：《巴塞洛缪市场》，二幕一场）；然而把这位宽厚仁慈的君主的这一古代习惯纳入我们的日常生活里，却会招致必然的讽刺。毫无疑问的是，莎士比亚到底要我们怎样来看待公爵呢。爱斯卡勒斯说：“他是一个重视自省工夫甚于一切纷争扰攘的人。”在其极为沮丧之时，依莎贝拉仍然记得他是位“好公

爵”。安哲鲁在其最丢脸之时，以极为敬畏的口气对他说话。路西奥（像我们现代人一样）则对公爵极尽挖苦之能事，但最后却不得不承认他这样胡说八道实该挨顿鞭子。

安哲鲁这位摄政，给他起这个名字并不是无缘无故的。他“在外观上像位天使”——在审理平民百姓时是位苦行的圣人，尽管（应该说是因为）其精神卑鄙，却是个自封的圣人。他的独白证明了这一点，依莎贝拉最后也认为他有点儿诚实……《一报还一报》表现了“在道德世界里史无前例的最伟大的发现”，这种令人甚为不快的发现就是，对于自己 and 他人来说，存在着远比避免死亡与痛苦更重要的事情……

然而，在莎士比亚最伟大的剧作里，其笔下最伟大的人物，除了各具个性之外，还有着使人浮想连翩和象征性的含意。这在《暴风雨》里是这样，在《哈姆莱特》里也是这样。因此，李尔这个人物，不但是个走投无路的老人，而是其父权和王权也受到了践踏；还有便是“葛莱密斯已经杀害了睡眠。”在莎士比亚的作品里，没有任何一个女人比依莎贝拉更有个性，她是个寡言却善辩，严肃正直却又无限宽厚，既是圣人又是悍妇的人，但她却彻头彻尾地“代表着”仁慈。在我们看来，公爵是个总督，对公道与他所追求的正义里感到迷惘，而他所极力追求的则是认识自身。再次记住《一报还一报》是于1604年的圣诞节在王宫里演出的，就会使人浮想连翩：依莎贝拉开始时极力恳求开恩（她最后也如愿以偿）时，其理由是

他却可以凭藉他的权力，把自己的过失轻轻忽略过去。

《一报还一报》演出前的那天，找到的补救办法是举行纪念庆祝。所有

头脑清醒的批评家必须记住，在莎士比亚时代的思想里公认的神学所扮演的角色；基督诞生节就是神的仁慈和神的正义的结合，而且在圣诞节圣歌进行称颂：

仁慈与真理汇合一起：正义与和平相互亲吻。

莎士比亚的观众，在剧末是渴望出现一次婚礼的，尽管可能是巧合，依莎贝拉与公爵结婚对于一出圣诞节上演的戏来说却是一种很好的结尾。（摘自《在人们不可征服的头脑里的〈一报还一报〉》，1939年。）

M. C. 布拉德布鲁克。这出戏与莎士比亚的大多数作品相比更带理论性，但又难于理论化，因为其作品往往不易纳入理论或进行分析……在《一报还一报》里，其间的问题是伦理性的，关系到行为而不是信仰；其文体比较直露、尖锐和严厉；语言比较纯朴与平易，人物则富寓意性而不是象征性……

克劳狄奥与朱丽叶代表的是人性，是原罪；玛利安娜代表的则是性爱[以别于圣爱(agape)]；巴那丁与克劳狄奥形成鲜明的对比，目的是要表明，纯粹的没有情感的兽性要比受惊恐所困扰的利己主义更要低下。克劳狄奥使之“出差错”的朱丽叶一开始就表示忏悔，因而得到了公爵的赦免，她还显然从未使自己的生命处于危险之中，而且她在最后一场里也不像其他人那样受到审判。在最后一场里，各人各得其报；但各人的所报，也许并不是根据尘世的法律——因为巴那丁得到了赦免——而是为了拯救他们灵魂而想出的最好的报应。这一场的主要目的，是为了促使安哲鲁悔罪，而为了使这样强硬的人作到这一点，便只好对之施加可怕的压力。公爵手段的无情与有效是跟他的目的的宽宏

大度毫无二致的，他逐步地以宗教法庭庭长的技巧来进行逼供；而为了达此目的，他随时准备使玛利安娜和依莎贝拉暂时受苦一下。她俩要是知道了他的目的，本来是会乐于接受这种处境的——依莎贝拉抛弃宽厚，而玛利安娜则抛弃深情……他(公爵)自然是个仁慈的人；在理论上，他可以谴责巴那丁，但当他亲眼见到这位杀人犯，这位“毫无准备的家伙，现在还不能就让他死去”时，他认识到，“叫他在现在这种情形之下糊里糊涂死去，是上天所不容的”(四幕三场)。正如有些批评家们有时所指出的，并不是莎士比亚在自己创造的奇迹面前心肠变软，从而使巴那丁暂缓处死——在此剧里，莎士比亚很难说显得心肠宽厚——而是公爵对于不考虑后果而实施法律的惩罚有一种本能性的反感之故。他把巴那丁交给彼得神父，好让他接受宗教的教诲，因为他对康特的金科玉律有着先见之明，并把每一个人看作是目的而绝不是手段，而不管这种手段是否是为了显示一下法律的威力或是为了达到其他目的。[摘自“《一报还一报》中的权威、真理与公道”，载《英国学术评论》，第17期，1941年10月]

威廉·恩普森。对于公爵来说，真正有罪的是……他竟把其臣民当作傀儡来对待，从用线牵动他们来取乐。但在这方面，我认为，其人物却因其情节而得到补救。他竟然不但就克劳狄奥的事毫无必要地欺骗依莎贝拉，而且还设法把想象出的克劳狄奥的死刑情形强加到她的脑海里，这实在显得特别地残忍与轻率……但在这方面却有个对观众作用的技巧问题；我们为此原谅他，原因是依莎贝拉表明对克劳狄奥的生死毫不在意，而我们想要知道的是她

是否会那样。事情看来何以不错的原因,我们要是一直寻根究底,便会对这个故事得出甚为不同的看法。

多弗·威尔逊。奈特先生觉得,在剧中的某处存在着某种微妙的伦理观,而这种伦理观又与基督教的特性混合到了一起,这是很有道理的。但是我想,对于这种情形有一个相抵消的观念,这一观念解释了那两个善良人物的令人不快性。它也许简直就认为,人们绝不应事先按照这些绝对性来行事。甚至即使生活条件本来就令人不快,一个人根据这种真实来行动,就会使自己实际上变得更令人不快;你无法脱离这个世界与不受公道的管束,而着手这样做的一个统治者(除了在十分特殊的情况下,即靠运气),只会把事情弄糟。而同样的矛盾性在神圣的依莎贝拉身上也会有。在一定程度上,我的确认为这是这位大师的一部全面而成功之作,但这种程度却很奇特,因为它等于假装去写一出浪漫喜剧,并在实际上等于使观众轻微地但却越来越明显地不自在。(摘自“《一报还一报》里的理智”,载《复合词的结构》,1951年。)

弗兰西斯·弗格森。……把这一幕看作是仁慈降临到审判人的场面的一个寓意故事是可以的。公爵就像上帝一样,他的出现不是为了摧毁法律——他是用它表明每一个人都是有罪的——而是要超越它。他在整出戏里的作用,有如天恩的作用一样,就像神学家所描述的那样有其各种各样的形式;他借助于悔罪的玛利安娜与克劳狄奥而得以点出他们的动机并阻止他们的愚蠢行为;在这方面,到了最后,在依莎贝拉的调解之后,便对玛利安娜的恳求加以回报。这些关系是以神学的审慎来加以解决的,因此我认为,莎

士比亚一定意识到了人们是有可能进行这样的阐释的。

但与此同时,他并没有把公爵描绘成上帝或是神学观念的一种纯粹的象征,而是把他写成一个真正的人;因此,第五幕可以看成是一场戏的结束。玛利安娜对安哲鲁的爱增强了她的洞察力,使她能够透过他那实际的凶暴而看到他内心里精神上的困惑,而使他仍有可能改恶从善的则正是这种精神上的困惑。而扮作教士的公爵,在这种力量、博爱与同情心方面对她给予鼓励。依莎贝拉一开始就有着明智的信条,但这种信条却始终于事无补并四分五裂,后来由于遭受苦难与玛利安娜求助于她,才使她成熟起来。总而言之,此剧表明了,爱的计谋如何出自公爵而由这两个女人实行,而当她俩在剧末说出真情时他又最后加以证实。这就是在维也纳生长出的智慧的戏,这种智慧终于把走向混乱状态的悲剧进程颠倒了过来。(摘自《戏剧文学中的人的形象》,1957年。)

汉斯·萨克斯。在这个人物(安哲鲁)身上的突出气质是残暴,这种气质集中体现了他对待无论大小事情的态度。对其下属,他粗暴和不友好,随时准备给予责备或威胁……他残暴的集中表现,是选择克劳狄奥作为重新加强反对放荡的法律的牺牲品。在荡妇成群、妓院处处的维也纳,要想找一个其犯法行为比克劳狄奥有过之而无不及的犯罪者,实在是太容易了。他之所以被安哲鲁挑出来,似乎只是因为他是触犯法律的最无辜的犯人。根据习俗,其订婚礼可使他享有合法丈夫的权利,而他的这些违法行为,又是在恢复严厉的法律之前发生的。用这种方式来加强原有的法度,使之

拥有新的权威性,实在于事无补,但是通过使它显得荒谬与不可能来使之不起作用……

通过其职务,他找到了以社会职能的形式来发泄其阴暗欲望的途径,而这种社会职能,是得到了社会及他本人所批准的。总之,他表现出了心理分析所称的那种升华,只是这种升华根本不是什么完美而成功的升华而已,因他本来的天性透过他那楚楚衣冠的缝隙而显露了出来。但当他遇见依莎贝拉后,这种升华却突然啪地一声跌得粉碎。她的纯洁所发出的光辉,使他所习以为常的一切显得黯然失色,再加上使她落入其掌握中的情势,使他当然难以自禁……

这种情形刺激了他,再加以情欲的风暴的袭击,他的残暴便失去了升华的一切特色,从而逐步地倒退回其原先的根源里,从而显现出其原始的、色情的形式。这两种东西在安哲鲁的头脑中相隔很近,而他认为杀人和淫欲罪一般无二便表明了这一点:“用伪装的手段剥夺合法的生命,和非法地使一个私生的孩子问世,完全没有差别。”这种新的诱惑就是施淫虐的诱惑,安哲鲁想把它压下去,但却无济于事。这种心理上的景象,即退回到情欲的施淫虐阶段所引起的矛盾,对我们这些关心心灵进程直接而深刻显现的现代人来说,便构成了一种无法摆脱的精神病症。作为文艺复兴时代的亲生的莎士比亚,由于把其心理的直觉投射进外部世界的事实与形式中,从而使他成了一位法官……

乍一看来,此剧表明的是,在法官的头脑里,为了得到别人的敬仰,自制在诱惑力以受压制的淫虐狂或欲望的形式出现时,是如何土崩瓦解

的。法官由于他那原始的、未经升华的情欲的复活,便情不自禁地作出他所谴责的那种行为,于是他与犯人的位置便颠倒了过来。(摘自“《一报还一报》里的报应”,载《创造的无意识》,第2版,1951年。)

伊勤 (Aegeon) 《错误的喜剧》中一个从叙拉古来的老商人。他被判为死罪,因为在寻找他的一个孪生儿子时,他进入了以弗所境内。在最后一幕中,伊勤终于同他的两个儿子及失散多年的妻子爱米利娅重逢。

伊阿古 (Iago) 《奥瑟罗》中一个以阴谋诡计著称的恶棍。柯勒律治认为他没有任何动机,纯粹是邪恶的本性决定他作恶。他自己解释说是因为没有受到重用,怀疑奥瑟罗与他妻子有奸情。评论家对他做出了各种各样的解释,如对苔丝狄蒙娜的欲望,对权力的欲望,支配他人的欲望等。在伊丽莎白时代的戏剧中,不一定每个人物都有动机,所以伊阿古也可以被解释为英国说教剧中那个象征“恶”的角色。然而他也是一个愤世嫉俗的唯理性主义者,除自己的利益外不承认任何价值的存在,与伊阿古对立的人物是苔丝狄蒙娜,她的生与死都是对伊阿古的信条的无声驳斥。

伊吉斯 (Egeus) 《仲夏夜之梦》中的角色。赫米娅的父亲。他坚决要女儿嫁给他选中的狄米特律斯,而不是女儿所爱的拉山德,否则就要按雅典的法律处女儿以死刑或在修道院里终生过着禁欲生活。赫米娅被迫与拉山德逃离雅典,最后还是终成眷属。

伊米力斯 (Aemilius) 《泰特斯·安德洛尼克斯》中一个罗马贵族。他向皇帝萨特尼纳斯报告说由路歇斯率领的哥特人的军队正朝罗马开来

(四幕四场)。伊米力斯也向路歇斯传达了皇帝提出谈判的要求(五幕一场)。他是第一个承认路歇斯为罗马皇帝的人(五幕三场)。

伊丽莎白 (Elizabeth, 约 1437? — 1492) 爱德华四世的王后。其父为利佛斯伯爵第一, 其母为卢森堡的杰奎塔。伊丽莎白第一任丈夫是约翰·格雷爵士, 1461年在第二次奥尔本之战中被杀。由于她家与兰开斯特党结盟, 爱德华四世登基后, 她便丧失了继承权。她请求爱德华帮助, 爱德华却爱上了她。1464年, 他俩秘密结婚。爱德华驾崩后, 理查三世继位, 劝伊丽莎白王后将女儿伊丽莎白交他照管。这一行动激怒了里士满伯爵, 因为他已经向她女儿求婚了, 所以里士满成为亨利七世后, 便剥夺了王太后的土地。亨利与年轻的伊丽莎白结婚, 她母亲在伯蒙塞修道院度过了晚年。

在《亨利六世》下篇中, 伊丽莎白刚出场时, 是寡妇格雷夫人。爱德华王爱上了她。在华利克为爱德华与波那的婚姻谈判即将完成的时候, 爱德华却与格雷夫人结婚, 致使华利克加入了玛格莱特王后一方。在《理查三世》中, 她扮演了一个被动的角色。爱德华死前使她同其亲属理查、勃金汉言归于好。但爱德华死后, 她的弟弟利佛斯伯爵和她的三个儿子格雷勋爵、爱德华五世、约克公爵都被理查三世杀害了。第4幕第4场中, 伊丽莎白这个“浅薄易变”的女人在理查劝其将女儿嫁给他时, 同意了这门亲事。

伊里主教 (Bishop of Ely) 名叫约翰·福德姆 (John Fordham, 死于 1425年)。他是约克大教堂牧师会的成员, 理查二世的秘书。1382年, 福德姆当选为达拉漠主教。1390年, 由于参加反对国王一派, 失掉人

心, 到伊里任主教。在《亨利五世》中, 坎特伯雷大主教对他讲亨利性格变了, 他打算催促国王开战(第1幕第1场)。

伊里主教 (Bishop of Ely) 名叫约翰·毛顿 (John Morton, 1420? — 1500), 忠实于兰开斯特派。套顿之战后, 他陪同玛格莱特王后流放。但兰开斯特派在图克斯伯雷战败后(1471), 他默许爱德华四世继位, 并在爱德华统治时起了重要作用。爱德华死后, 葛罗斯特公爵理查篡夺了王位, 勃金汉指责毛顿怂恿他背叛理查三世, 毛顿被关进监狱。他逃出英国后, 提醒里士满说国王要逮捕他, 挽救了里士满的生命。里士满成为亨利七世后, 毛顿成为他的重臣之一。1486年, 他被任命为坎特伯雷大主教, 后来又当了大法官和红衣主教。

在《理查三世》中, 伊里主教出席了讨论年幼的爱德华五世加冕日期的会议, 葛罗斯特要他派人去他的花园里取草莓, 后来, 伊里被捕, 逃出来后, 他加入了里士满的部队。

伊米力斯·莱必多斯 (M. Aemilius Lepidus, 卒于公元前13年) 罗马第二个三人执政的成员之一, 他在公元前36年企图控制西西里, 后被野心勃勃的奥克泰维斯逼下台。在《裘力斯·凯撒》中, 他是凯撒被刺杀的目击者, 后与玛克·安东尼和奥克泰维斯·凯撒组成第二个三人执政。在《安东尼与克莉奥佩特拉》中, 他试图调和奥克泰维斯与安东尼之间的关系, 却被逼退, 并被奥克泰维斯投进监狱。

伊里斯 (Iris) 《暴风雨》中, 在为娱乐腓迪南和米兰达而举办的化装舞会上由岛上精灵扮演的一个人物。伊里斯本是希腊罗马神话中诸神(尤其是主神朱庇特的妻子朱诺)的

信使，又为虹之女神，所以另一精灵塞瑞斯一上场便对伊里斯说：“万福，你永远服从着天后命令的，五彩缤纷的使者！你用你的橙黄色的翅膀常常洒下甘露似的清新的阵雨在我的花朵上面，用你的青色的弓的两端为我的林木丛生的地亩和没有灌枝的高原披上了富丽的肩巾；敢问你的王后唤我到这细草原上来，有什么吩咐？”伊里斯回答：“为要庆祝真心的爱情结合，大量的赐福给这一双有福的恋人。”（四幕一场）。

伊拉丝（Iras） 《安东尼与克莉奥佩特拉》中克莉奥佩特拉的一个侍女。伊拉丝在她的女主人向她的侍女们告别之后不久死去（五幕二场）。

伊摩琴（Imogen） 《辛白林》中的女主人公，被史文朋称作“全世界诗歌中和自古以来最值得爱戴的女性。”伊摩琴是莎士比亚笔下最可爱的女性之一，同时也是他塑造的最复杂、最细腻的人物之一。她的美德达到无以复加的程度，既温柔、纯洁，又勇敢、坚忍。面对父王的抛弃，恶棍的追缠，无知的丈夫由于相信她的不忠贞而产生的蔑视，她都能够不屈不挠地忍受，这就容易给人以误解，认为她的本性似乎单一化。

然而，她事实上要远比人们第一眼瞟见的她复杂和可信。伊摩琴所展示出的多面性要大大超越文艺创作中的她的先辈们，那帮散文罗曼史中的女主人公们，她们只需要纯洁和作牺牲品。而伊摩琴的高尚精神和聪明才智却能使她克服女性角色的这种被动观念，而且她的高尚精神和聪明才智也同时使得伊摩琴这一人物形象更复杂，更丰满，更生动。然而这种复杂性却招致一些非议，例如肖伯纳就把伊摩琴说成是“一个模棱两可的想象……一个自然的贵族，脾气暴躁，又十分英勇，

同时也是一个愚蠢的美德楷模。”尽管如此，伊摩琴依然被认为是莎士比亚创造的最光辉的形象之一。

依莎贝拉（Isabella） 《一报还一报》中的女主人公，克劳狄奥的姊妹，皈依圣克来的姊妹们之一。纨袴子路西奥衷心地称赞她“崇高圣洁、超世绝俗”，像“神明一样”。当克劳狄奥因“在禁河里摸鱼”，干下了伤风败俗的事而被捕入狱时，依莎贝拉出面向摄政安哲鲁求情，安哲鲁则趁人之危，示意她拿自己的贞操来换取克劳狄奥的自由。依莎贝拉无奈，只得规劝弟弟决心赴死，因为她坚信“比我们兄妹之情更贵重的是贞洁。”

在莎士比亚笔下的所有女性中，没有一个像依莎贝拉这样引起那么广泛的争论。争论的重点集中在她不愿意失去自己的贞操来拯救自己的亲生弟弟的性命这一点上。依莎贝拉或被诅咒为“冷血动物”，或被赞誉为圣人，总之褒贬不一。其中较著名的评论是乌娜·艾丽斯一佛默，说她“无情无义”，只知道“自我欣赏”。再就是R. W. 钱伯斯把她看作基督教殉道士的典型。这是对依莎贝拉形象评论的两个极端。有人甚至认为，依莎贝拉为了换取弟弟活命，即使失去贞操，也不会玷污自己的心灵，她的灵魂反而会因此而净化。但他们不知道，依莎贝拉如果这么做，那么，她的这一形象就会降低到克劳狄奥的水平上。克劳狄奥的人生目的是为了活下去。依莎贝拉则要活得有价值。克劳狄奥身上是极其单纯无比的自然本能，在说话——活下去！不惜任何代价！在依莎贝拉看来，生命只有不单纯是活着，而且活得无愧于人的称号时才有价值。依莎贝拉同勃鲁托斯、哈姆莱特一样，在道德上要求过苛。

生命只有符合人的崇高观念,才能得到她的承认。看起来是她心灵冷酷的地方,实际上是她真正高贵之处。

医生 (Doctor) 《李尔王》中一位极次要的角色。他出现在第4幕第4场和第7场中,跟随考狄利娅,并照料发疯的李尔。在《麦克白》中也有两位医生,一位是英格兰医生,他亲眼看见麦克白夫人的梦游(第5幕第1场);一位是苏格兰医生,他向麦克白报告麦克白夫人“因为思虑太过,继续不断的幻想扰乱了她的神经,使她不得安息。”(第5幕第3场)

意大利小说 (Italian, Novel) 现代欧洲小说始于意大利,约于1300年出版《古代小说百篇》,为佚名作者的小说集。随后有14世纪弗兰西斯科·达·巴伯里诺的《爱情文献》(Documenti d'Amor)、薄伽丘的《十日谈》(约1350)与乔万尼·菲奥伦蒂诺那内收50个故事的《傻瓜》(约1378)。15世纪最重要的小说是意大利南部人马苏西奥(Masuccio)所写的小说,其《小说集》(Novellino)于1476年出版。早期意大利小说于16世纪达其巅峰,出现了马蒂奥·班德洛的《小说》(1554)及其同时代人辛西奥的《故事百篇》(Hecatommithi)(1565),但同时也标志着这种文学形式开始走下坡路。莎士比亚的《终成眷属》和《辛白林》在一定程度上得益于薄伽丘,《威尼斯商人》得益于乔万尼·菲奥伦蒂诺,《罗密欧与朱丽叶》得益于马苏西奥,《无事生非》和《奥瑟罗》则分别得益于班德罗与辛西奥。

《印章版莎士比亚》 (Signet Shakespeare) 一种美国出版的莎士比亚作品平装版本,由巴尼特(S. Barnet)主编,一剧一册,附有前言、

注释和精选的评论,于1963、1968年出版,1972年出一卷本。

《英国约翰王的麻烦的统治》 (The Troublesome Reign of John, King of England) 一个无名氏的戏剧,被莎士比亚用作《约翰王》的来源。虽然它仅仅比莎士比亚的《约翰王》长300行,但却被分成两部于1591年出版。1611年两部合并为一册出第二四开本,写上作者的名字为“W. Sh.”似乎要把它说成是莎士比亚的作品。1622年出的第三四开本干脆就写上“为W. 莎士比亚所作”了。《麻烦的统治》大概写于1588年战胜西班牙“无敌舰队”时期,因为约翰被写成为反对罗马教皇暴政的爱国战士,戏剧有着强烈的反天主教的倾向。情节发展中,约翰多次被下毒;下毒的和尚自己因为先饮了第一杯而被毒死;庶子杀死已经赦免他的修道院院长。莎士比亚参考它时,照搬了故事情节,因而也出现了原有的同样错误,例如把Austria(奥地利)和Limoges(利摩琪斯)地名和人名弄混了,但是他很快又重新写过,大大压缩和删节一番,并扩大了台词的含蓄性。戏剧的作者曾被认为是马罗或别的什么人,皮尔最有可能,但他又是在1596年死去。蒲伯和后来的一些学者都认为是莎士比亚本人写的剧。更多的专家确定它顶多是莎士比亚写《约翰王》时的来源参考而已。

影子 (Simon Shadow) 《亨利四世》下篇中福斯塔夫招募的兵士之一。

尤理西斯 (Ulysses) 是希腊神话中一个重要形象,荷马《奥德赛》史诗中的英雄,也是《伊利亚特》中的主要人物。罗马人叫他为俄底修斯,所以两个名字可以任用,朱生豪的《特洛伊罗斯与克瑞西达》的中译本就是用的俄底修斯。

尤理西斯在莎士比亚的戏剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中是作为一个希腊将领出现。他的关于“等级”的长篇大论是这个剧中最著名的一段台词。这个人物在剧中有着范围广泛意义，是人们经常谈论的话题。某些评论家把他当做剧的主角和作者的代言人，而另一些评论家却把他看做是腐朽的马基耶维利式的人物。两种看法似乎都未免失之偏颇，他既不是剧的主角，也不是被嘲讽的对象，倒像是被个人主义的自我放纵所任意破坏了的传统秩序和等级的价值观的试金石。

尤弗洛涅斯 (Euphronius) 《安东尼与克莉奥佩特拉》中的角色。安东尼派往凯撒处的使者。安东尼在阿克兴战败后，派尤弗洛涅斯去请求奥克泰维斯·凯撒允许他住在埃及或雅典，克莉奥佩特拉仍做埃及女王，但奥克泰维斯没有同意(第4幕第10场)。道拉培拉称尤弗洛涅斯为安东尼的“教书先生”。

预言者 (Soothsayers) 莎剧中的预言者印证了伊丽莎白时代人们相信超自然力量的事实。在剧中，他们的预言增强了悬念的紧张气氛。莎剧中有三部出现了预言者。在《裘力斯·凯撒》中，预言者一声“留意三月十五日”的警告为即将发生的惨祸布下一种不祥的预感。在《安东尼与克莉奥佩特拉》中，预言者告诉女王的两个仆人克莉奥佩特拉将先她们而亡，并向安东尼透露凯撒的命运比他强。而在《辛白林》中，预言者一反常态，预言的都是好消息；在第四幕第二场，他报告路歇斯罗马人胜利在望；在第五幕第五场，波塞摩斯梦醒后发现自己胸前有一张笺纸，预言者认为这是吉兆。

娱乐 (Sport) 在莎士比亚的剧和诗中多次提到骑马、狩猎、犬猎、鹰

猎、游泳及钓鱼等娱乐活动。有时直接谈到，有时用作意象。这表明莎士比亚对这些活动颇有兴趣。

郁利克 (Yorick) 《哈姆莱特》中提到的人物，是艾尔西诺前王宫中的弄臣。他的骷髅的发现，激起哈姆莱特的无限感慨：“唉，可怜的郁利克！……他是一个最会开玩笑，非常富于想像力的家伙……现在你给我到小姐的闺房里去，告诉她，凭她脸上的脂粉搽得一寸厚，到头来总要变成这个样子的。”(五幕一场)

狱吏 (Provost) 《一报还一报》中维也纳监狱的总管。他希望安哲鲁能减轻对克劳狄奥严厉的判决，他质问安哲鲁为什么要处死克劳狄奥。依莎贝拉请求安哲鲁宽恕她的兄弟时，狱吏在场，并祈祷她把安哲鲁说服。按惯例他安排庞贝作刽子手的助手，答应赦免他。公爵看出狱吏的仁慈说：“这是一个善良的狱官，像他这样仁慈可亲的狱官，倒是难得的。”

狱吏 (Jailer) 《两个高贵的亲戚》中，阿森监狱的看守。在忒拜被征服后，他看守阿希特和帕拉蒙。阿希特被贬后，帕拉蒙入狱，他的女儿爱上了帕拉蒙，并协助他逃出监狱。后来他和伍尔雇医生来为女儿治疗神经病。

狱吏的女儿 (Jailer's Daughter)

《两个高贵的亲戚》中，她被伍尔所爱，但她却爱上了正在狱中的帕拉蒙，并帮助他逃跑。在树林里寻找帕拉蒙时发疯，伍尔扮成帕拉蒙的样子治好了她的病。

原本 (Original) 在对开本的扉页上，印刷者要我们相信，莎士比亚的剧作是“据真正的原本印刷”的，这一声明在演员表上方的头排标题处再次出现：“据最初的原本排印。”这种情形引起了很大误解。它并非意

味着这些剧本是据莎士比亚的手稿排印的(尽管有许多是这样),而是据在剧场上演的剧作的权威文本排印的。在中世纪时代,“原本”看来意指一出戏的权威本。当汉弗莱·莫斯利印刷卜蒙和弗莱彻 1647 年的对开本剧作时,他对杰加德的原

本也作了相似的声明:“现在你们手里的这个版本,剧场上上演的和没有上演的均收入其中,是没有进行过任何删削的完整原本。”不过我们知道,他据以排印的本子往往会受到某种舞台改编。

Z

“糟糕的”四开本(“Bad” Quartos)

指一些讹误的莎士比亚戏剧的早期版本。最早运用这一专门名词的是伟大的文献学者 A. W. 波拉德,他试图区别对待这些四开本。海明奇和康德尔在第一对开本序言中指出这些四开本是“盗印的和窜改了的抄本”指的是所有的四开本,但马龙在这些四开本中鉴别出许多上品。波拉德在《莎士比亚的对开本和四开本》(1909)中指出海明奇和康德尔区别开了某些版本(即“形形色色的版本”)和“其他各种版本”。波拉德称前者为“糟糕的”四开本,有《罗密欧与朱丽叶》第一四开本、《亨利五世》、《温莎的风流娘儿们》和《哈姆莱特》第一四开本(1823 年才发现),不是因为这些版本印得不好而是因为给窜改得实在不成样子。

1929 年的彼得·亚历山大扩大了糟糕四开本的范围。他总结性地阐明几部《纷争》剧(包括《纷争》的第一部分, 1594, 和《真实的悲剧》1595)不是人们长久认为的《亨利六世》中下篇的素材来源而实际上是莎士比亚这两部戏剧的盗印本。

有时当作糟糕四开本的另一部剧是所谓的《李尔王》“花牛”版(1608 年版),只是这种版本没有像早期糟

糕四开本那样给窜改得那么严重。类似情况,1609 年出版的《配力克里斯》也有糟糕四开本的某些特征。

还有两部据认为可能是糟糕四开本,它们是莎士比亚戏剧的两个原始稿本。《约翰王麻烦的统治》据猜测是《约翰王》的一种糟糕四开本;彼得·亚历山大认为《驯悍妇》(The Taming of A Shrew)是莎士比亚的《驯悍记》(The Taming of The Shrew)的糟糕四开本。尽管证明这些假设的论据得到了相当独到的发挥,但是这种猜测仍未受到普遍承认。

糟糕四开本的主要特征是版本中存在着严重的错误。把它们与正确的四开本好版本或与对开本一比较就会发现这些四开本中经常省略、窜改或插入台词。有些场次中有从剧中别的场次移来的台词,甚至有从另一部剧——不一定是莎士比亚戏剧中搬来的台词;诗体往往不按音步给印成了散文体,而把散文体印成了诗体。例如《哈姆雷特》糟糕四开本中哈姆雷特对伶人的训导(三幕一场)之后接下来是一大堆玩笑(这些玩笑是从 1638 年印行的《塔尔顿笑话集》中抄来的);“生存还是毁灭”那段著名独白也给歪曲

得支离破碎:(下面是第一四开本中的“生存还是毁灭”这段独白,现存于亨廷顿图书馆)

哈:生存还是毁灭,这是关键问题
死了,睡着了,那便完了吗?完了,

不,死了,会做梦,我怕的就是做梦,

因为在那死亡的梦中,当我们醒来,

在上天审判之前新生,

从那个不曾有人归来的

那个未知的国度,在那里的战争中,

幸福者微笑,可恶者遭诅咒,

要不是为这个,对此满心欢喜的希望,

谁愿忍受世人的讥嘲和谄媚,

受巨富的讥笑,穷人受富人的咒骂?

寡妇受到欺凌,孤儿受到虐待,
忍饥挨饿,在暴政下忍气吞声,
身边躺着成千上万的死伤者
在这种繁劳的生活压迫下呻吟流汗

要是只用一柄小刀

就可以结束自己的一生,谁愿忍受这些,

要不是因为那死后的希望?

这就迷乱了大脑迷惑了意志
使我们宁愿忍受现在的磨难,
也不敢向我们不知道的痛苦飞去。

所以思虑使我们都变成了懦夫,

小姐,在你祈祷里别忘了为我忏悔。

为了解释糟糕四开本的来源,学者们做了各种各样的尝试。有些学者提出是出版商的代理人在观众席上记下笔记,后来根据笔记转抄印行出来的。但较普遍的看法是在剧

中扮演角色的一位或多位演员凭记忆重新整理下来的,为的是应付外省演出需要。这种观点得到普遍承认,主要论据是某些角色的台词复制得极为准确。例如,《哈姆雷特》中的马西勒斯和《温莎的风流娘儿们》中店主的台词复制得分毫不差。哪位演员这样做可能就是在背叛同事,但这只不过是个假设。没有证据说明某位演员有任何不忠于同事的行为,也不会有出版商出那么多钱来引诱这样一位叛徒。但是,可以肯定的是这些版本是在没有得到剧团许可或剧团一无所知的情况下印行的。

詹姆士·葛尼 (James Gurney) 《约翰王》中福康勃立琪夫人的仆人,这是此剧中唯一的一个由莎士比亚自己编造的人物。

掌柜 (Chamberlain) 《亨利四世》上篇里洛彻斯特小酒店的老板。他在第2幕第一场中出现,他告诉盖兹希尔旅客们什么时候出发,身上带了些什么东西,盖兹希尔答应与他分赃。

爪牙 (Fang) 《亨利四世》下篇中的一个捕役,曾受命去逮捕福斯塔夫。

真作 (Canon) 一般都认为37个剧本为莎士比亚所作,其中只有《泰尔亲王配力克里斯》一剧未曾出现于第一对开本(1623)中。第一对开本的扉页上写着:“威廉·莎士比亚先生的喜剧、历史剧和悲剧,按真实原本出版……”,它的编者是莎士比亚的演员伙伴海明斯和康德尔,他俩写的前言有力地说明了这是莎士比亚的真作(见“第一对开本”)。但18世纪以来,有的学者对其可靠性产生了怀疑。此后对这些剧本进行考察的结果提出了这样的问题:莎士比亚是否是每一个剧本唯一的作者?这些剧本中的少数甚至大多数

是否系他人所作？支持海明斯和康德以及第一对开本权威性的另一证据是其中 19 个剧本是以莎士比亚的名字在书业登记册上注册的（其中 3 个后来曾以四开本的形式出版过），另外 18 个剧本中的 16 个直到第一对开本出版时才问世。弗朗西斯·米尔斯的《智慧的宝库》中引用了 12 部标明为莎士比亚所作的剧本。此外还有其他散见的同时代人提到的莎士比亚所作的某一剧本。

莎士比亚真伪之辨既扩大了，又无法确认。17 世纪早期某些伪作被归于莎士比亚名下。在第三对开本（1664）中有 7 个伪作托名莎士比亚，直到 18 世纪，编者才将其删去。但越到近代，由于详细的校勘，出现了扩大莎士比亚真作的倾向。学者们认为《两个高贵的亲戚》和《托马斯·莫尔爵士》部分为莎士比亚所作，《爱德华三世》中也有少数可以肯定出自莎士比亚手笔。

争斗剧（Contention Plays）指通常被认为是“劣质四开本”（bad quartos）的《亨利六世》中篇和下篇。它们最早于 1594 年和 1595 年出版，扉页上写着：

约克和兰开斯特两望族之争的第一部分，讲述善良的亨弗雷公爵之死，萨福克公爵被放逐和死亡，骄傲的温彻斯特红衣主教的悲剧结局，杰克·凯德的著名暴乱，约克公爵第一次问鼎王冠。由托马斯·克里德为托马斯·米林顿印刷。

约克家的理查公爵的真正悲剧，善良的亨利六世之死，兰开斯特和约克两家族争斗的全过程。由可尊敬的帕姆布罗克伯爵剧团的仆人第一次上演。

附：为托马斯·米林顿印刷。

1600 年，两剧重印；1619 年，合并出版，收入伪托莎士比亚的剧本集中，其日期也是伪造的。1619 年版的扉页上标明为莎士比亚所作。

从埃德蒙·马龙时代到 20 世纪，学者们一般相信争斗剧是某位大学才子写的，后经莎士比亚修改，成为《亨利六世》的中篇和下篇。学者们猜测的争斗剧的作者第一位是克里斯托夫·马洛；罗伯特·格林和乔治·皮尔也可能是作者。他们认为格林在《一文不值的才子》中对莎士比亚的攻击就是证据。但是彼得·亚历山大 1929 年谈到 1864 年由托马斯·肯尼首先挑起的一场争论时指出，争斗剧是莎士比亚的“劣质四开本”。

亚历山大的观点得到了大多数人的赞同，但某些学者如 J. 多佛·威尔逊和查尔斯·T. 普劳蒂仍持怀疑态度。

致辞者（Chorus）好几个莎剧中，均有一人在开场、幕间或结尾时介绍背景、进行评论、补充情节、表示歉意，或进行总结。《罗密欧与朱丽叶》第 1 幕和第 2 幕之间的开场诗就由致辞者朗诵（有的学者认为这段诗不是莎士比亚所作）。《亨利四世》下篇由“脸绘多舌”的“谣言”充当致辞者，朗诵开场楔子，而由舞者致收场白，表示作者的歉意，并介绍《亨利五世》的部分人物。《亨利五世》每一场均由致辞者的一段话作开场白，其台词是全局中最好的诗篇。剧末致辞者上表示歉意，回溯《亨利六世》。在《泰尔亲王配力克里斯》中由一老人充当致辞者，扩大了致辞者的作用，该剧每幕的开场白诗都采用抑扬格四音步。《冬天的故事》中，第 2 幕和第 4 幕间 16 年的时光是由“致辞者时间”的台词叙述的。《亨利八世》第 4 幕第一场

的开场白是由两绅士的对话组成的。在《两个高贵的亲戚》中也有一段对话构成开场白和收场白，通常认为是弗莱彻所作。

《终成眷属》 (All's Well That Ends Well) 莎士比亚的一部喜剧。

版本原文。 收在第一对开本中的《终成眷属》是唯一的权威本子。正如亚瑟·奎勒—库奇曾经写的那样，它是“一个粗制的本子”。有很多内容省掉了，在各个角色的台词之间，有很多由于粗心大意而造成的错误。比如一段话的第一个句子，或者有时甚至是前几个词与下文联系不上，有的话被错安给别的角色。很多散文和韵文段落要么是莎士比亚的最初原始草稿，要么就如J.道沃尔·威尔逊相信的那样，是一个有热情的，没有名望的戏剧家为了某种理由而修改过的作品。奎勒—库奇把这种本子刻画成“一张巨大的羊皮纸。花费很多时间后，写出来的只不过是一个不成熟的作品。”这表达出现代编辑的观点。还有人主张戏文的混乱讹误的最好解释是：印刷的本子就是未经莎士比亚校改过的错误百出的原始手稿。

写作年代。 要确定这个喜剧完成的日期，有必要假定收在第一对开本里的戏文都是一次写成的。如果我们进一步假设莎士比亚设计丑角帕洛是为了让罗伯特·阿明扮演，而阿明取代了威尔·肯姆普，当上了喜剧演员是在1599年的下半年，那么《终成眷属》的写作日期一定是在这之后。

很多学者一直认为这个剧就是1598年米尔斯的《智慧的宝库》中提到的《爱的获得》。这个理论特别受到一些人的支持，他们相信第一对开本中的此剧是莎士比亚早期写的不完全的修改本。更多的学者同意

E.K. 钱伯斯的说法，即这部剧是1602—1603年完成的。它的主题、语言、人物性格的刻画以及整个结构都与《一报还一报》非常相似，这就可以肯定这两个“阴暗的喜剧”是在同一个时间写的，“一报还一报”(1604)则写于《终成眷属》之后。

题材来源。 《终成眷属》的主要来源是薄伽丘的《十日谈》里第三天的第九个故事。它是关于罗西昂的勃特拉姆和那邦的吉格丽特娜的故事，这个故事莎士比亚可能在威廉·彭特尔的英译本《快乐之宫》中读到过。H.G. 赖尔特教授认为莎士比亚读的可能是《十日谈》的法文译本。

至于帕洛这个人物，莎士比亚可能写的是他的同时代诗人巴那柏·巴尼斯的冒险生活。

故事梗概。 第一幕。 死去的著名医生吉拉·德·拿镑的孤女海丽娜在罗西昂伯爵夫人家已经长大。她爱上了伯爵夫人的儿子勃特拉姆，但是由于他们的地位不同，她没有赢得勃特拉姆的爱。伯爵夫人第二个丈夫死后，勃特拉姆就在胆小的帕洛和忠诚的老贵族拉佛的陪伴下，离开罗西昂，来到了巴黎，成了正在病中的法国国王的侍臣。海丽娜掌握了一些她父亲治病的秘方，于是她决定自己去一趟巴黎，希望靠着父亲的秘方治好一直折磨着国王的溃瘍病。这样就可提高她在人们眼中的地位。

第二幕。 勃特拉姆到达巴黎时几个贵族正要去佛罗伦斯公爵的军队里服役，但是国王认为他还年轻，坚持让他留在后方。当海丽娜到达皇宫时，国王对她的治疗报着怀疑态度，因为很多知名的医生都没有治好他的病。但是海丽娜愿意用生命打赌，说她的治疗一定会有效果。

如果治好了，报酬是国王允许她挑选宫中一名单身汉作为她的丈夫。国王在海丽娜的护理下恢复了健康，于是她宣布她选中了勃特拉姆做丈夫。勃特拉姆坚决反对，认为这一联姻降低了他的身份。但由于害怕得罪国王，勃特拉姆最后同意与海丽娜结婚。但在帕洛的唆使下，他决定婚后立刻秘密地到佛罗伦斯去。

第三幕。海丽娜在勃特拉姆的要求下回到了罗西昂，在那她接到了勃特拉姆的一封信，信中说只有她能得到他总是戴在手指上的戒指，并给他生个孩子，他才能成为她的丈夫。把海丽娜看成自己女儿的伯爵夫人被儿子的行为激怒了。

海丽娜知道勃特拉姆是因为她才离开法国的事实后非常悲痛，于是她把自己装扮成一个朝圣者，前往圣约克·勒·格朗进香。到了佛罗伦斯后，她听一个老寡妇说勃特拉姆企图勾引她的女儿狄安娜。狄安娜谴责帕洛是一个“披着肩巾的鬼家伙”，她认为是他把这个年轻的伯爵引入了歧途。在海丽娜使寡妇相信她是勃特拉姆的妻子后，海丽娜答应如果狄安娜假装屈服于勃特拉姆的纠缠，那么她将送给狄安娜一批丰厚的嫁妆。狄安娜将把戴在勃特拉姆手上的戒指要下来，然后和他约定一个幽会的时间，到那时海丽娜将会代替狄安娜和他幽会。

第四幕。帕洛的行为引起了佛罗伦斯同僚们对他的轻蔑，他们决心使勃特拉姆改邪归正。帕洛吹嘘他能从敌人手中夺回他们抢走的一面鼓。当他刚刚走出帐篷，他的同事将他抓住并蒙住双眼，嘴里假装说着一种奇怪的语言。一个“翻译官”审问了他，他很快就泄露了很多有关法国军事力量的情报，并把年轻

的伯爵说成是“一个危险的、好色的家伙”；他还可怜地向他们乞求饶了他的性命。帕洛知道这是一个骗局后也略感羞愧，但仍装出不在乎的样子，“还是我行我素。”

同时狄安娜说服了勃特拉姆放弃他的戒指，尽管他不愿意失去这个传家宝；狄安娜还安排好了幽会的时间。海丽娜把国王给她的戒指戴在了勃特拉姆手上。他相信妻子已经死了的消息，于是决定回法国。

第五幕。国王、伯爵夫人和拉佛都得到了海丽娜死去的消息。拉佛提出让他的女儿做勃特拉姆第二个妻子。勃特拉姆答应了这桩婚事。为了讨好新娘，他把他认为狄安娜给他的那个戒指给了拉佛。国王立刻认出了这个戒指是海丽娜的。国王怀疑海丽娜的死与勃特拉姆有关，于是派人逮捕了他。狄安娜与她母亲一同到了法国。狄安娜控告勃特拉姆勾引了她，并且指责他违背了他的妻子死后将要她的诺言。勃特拉姆说狄安娜是在往自己脸上抹黑。后来，她说的事情又让人难以理解，她说勃特拉姆既有罪又无辜，他的妻子虽然已经死了，但他已经得到了他的妻子和孩子。国王在盛怒之下要将狄安娜关入监牢，这时狄安娜请求她的母亲去把她的保人找来。于是寡妇与海丽娜一起出现。海丽娜宣布，她已经全部完成了勃特拉姆提出的条件。她问勃特拉姆他是否可以成为她的人了，勃特拉姆回答说，他准备“深深地爱她，永远、永远地爱她。”

评论。《终成眷属》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》和《一报还一报》同为莎士比亚写悲剧时期的作品，所以悲剧的阴影不能不给这些喜剧罩上一层灰暗的色彩，以致人们把这几部喜剧称之为“阴暗的喜剧”或者

“问题剧”，也就是早期喜剧那种活泼的气氛，轻松的情节让位给严肃的情绪，尖锐的批判；对爱情友谊的赞美转为对社会黑暗丑恶的暴露；主人公由洒满阳光的平川大路转入坎坷不平的崎岖小径。总之，浪漫主义让位于现实主义。

故事来源于薄伽丘，但又不同于薄伽丘。海丽娜是个穷人，而原故事中的女主人公是个富人。莎士比亚又增添了罗西昂的伯爵夫人、帕洛、小丑和拉佛等人物。在这些人物身上，突出显示了莎士比亚的艺术创造力，以致于肖伯纳把伯爵夫人称为最美妙的角色刻画，罗斯把帕洛叫做小福斯塔夫。在结构上也比原故事更为紧密得多。

这个剧最引人注目的是作者通过爱情故事所反映的社会不平等问题。在等级森严的阶级社会里，各个阶级、各个阶层之间存在着明显的界限，它所体现的是统治与被统治、奴役与被奴役的社会关系。这种不平等造成了人类社会中的种种不合理现象，它在人们中间筑起了层层高墙，莎士比亚对此是有所批判的，说什么高贵低贱，“要是把人们的血液倾注在一起，那颜色、重量和热度都难以区别，偏偏在人间的关系上，会划分这样清楚的鸿沟，真是一件怪事。”按作者的观点，人的高贵与低贱，不在门第、地位、血统这些虚名，而在于人本身的品德，在于人本身具有的价值。“穷巷陋室，有德之士居之，可以使蓬荜增辉，世禄之家，不务修缮，虽有威名，也将隳败。”（二幕三场）。海丽娜就是这种观点的体现者，她虽然是闾巷平民出生，但却具有美好的禀赋，温和善良，智慧勤恳，而出身贵族之家的勃特拉姆却品行不端，企图勾引良家少女。

对于海丽娜这个形象，历来存在着不同看法，赞扬她的人说她是莎士比亚最动人、最可爱的角色，在她身上找到了“力量和温柔的统一”。攻击她的人认为她拼命追求一个行为不端灵魂不美的纨绔子，有损自己的人格和形象，尤其是用计谋，甚至包括“床上换人”的卑劣手段来征服勃特拉姆，这是有伤风化的行为。还有人说她是“为爱情所感而看不到自己行为的后果”，结果耽误了一个渴求荣誉和功名的年轻人的前程……。其实作者给我们塑造的海丽娜是一个果敢、坚决，不依傍他人，不是用语言而是用自己的智慧和行为去争取平等的社会地位和生活的权利。正像道顿所说的那样，“她不是通过语言来展现自己，除了极例外情况，她也不允许自己的感情丧失约束；她性格的全部力量就集中在他所做的事情中。”敢于行动正是她性格中焕发出最耀眼光彩的地方，当她爱上勃特拉姆之时，就已经意识到了，“他是那样高不可攀；我不能逾越我的名分和他亲近”。但她不甘心受命运的摆布，受社会地位的束缚，决心用自己的力量向不平等观念抗争，这实际是向不合理的社会挑战。我们不能把海丽娜当作一个具有清醒的阶级意识的人来看待，她至多是一个体现着追求平等精神，充满新兴阶级自信心的女战士。要她对勃特拉姆采取坚定的不合作态度，或者根本就不应该爱他，甚至应该蔑视他，那只是一种脱离时代的天真愿望罢了。

特别使后人争论不休并引以为憾的，是那么高尚的海丽娜为什么对一个不值得她爱的不那么高尚的人苦苦追求，甚至为他贡献一切？最后历经千辛万苦，终于实现了自己的愿望，但勃特拉姆是在自己玩弄

女性的行为遭到控告,海丽娜又实现了他的两个条件,再加上国王的压力,才勉强接受了她为妻子,丝毫也没有痛改前非之意,这种强拉硬扯到一块的婚姻能持久吗?海丽娜能获得真正的平等和幸福的家庭生活吗?在这里,作者不愿深究,留给各个观众自己去思考、判断和解答了。

舞台演出史。《终成眷属》是莎士比亚戏剧中很少搬上舞台的一部剧。在剧院被关闭前,没有演出这部剧的任何记载。1660年后也没上演过,直到1741年3月7日才第一次在一个旧式的,名叫“哥德蒙”的剧院上演。第二年,索菲拉斯·锡伯在“德鲁瑞剧院”把帕洛这个角色演得更加逼真,因此这部剧也曾轰动一时。在这次演出中佩格·沃芬顿扮演海丽娜演了10场。锡伯演的角色继由亨利·伍德华德担任,他从1746年开始扮演帕洛这个角色,一直演了30年,成为一个大明星,致使其他罗曼蒂克的角色黯然失色。观众的注意力都集中在伍德华德和扮演帕洛丑角的每个演员身上。1794年12月12日,约翰·菲利普·肯布尔在“德鲁瑞剧院”恢复了浪漫剧和滑稽戏之间的适当平衡关系。在剧中他本人扮演了勃特拉姆。乔丹夫人(朵萝丝·布伦德)扮演了海丽娜。演出不很成功,1811年肯布尔在“考文特花园剧院”上演这部戏也一样不很成功。1832年10月12日《终成眷属》被改编成歌剧在“考文特花园剧院”上演。歌剧出的一些歌是从莎士比亚其他戏剧中选择出来的,还根据《仲夏夜之梦》插入一场“奥布朗和仙人”的假面舞。1852年9月1日塞缪尔·菲尔普斯在他的第九个演戏季节演出了这部剧。他扮演帕洛,但这次演出也不

太成功。

弗兰克·本森可能对他在1916年把这部戏搬上斯特拉福的“莎士比亚纪念剧院”舞台而感到后悔,因为他从没到外地巡回演出过这部剧。他扮演帕洛,弗劳伦斯·格罗索·哈里斯把海丽娜演成一个专为自己打算的机会主义者。1920年5月20日威廉·波埃尔在贝斯瓦特的伊斯克尔教堂上演了《终成眷属》,他对剧本的处理有点古怪,偏离了原剧。伊迪丝·埃文斯和威妮弗雷德·奥夫顿分别扮演了杜曼兄弟俩的角色。当克莱尔·格利特——一个快乐的,具有母性的女演员,在第一次排练后就放弃了帕洛这个角色后,波埃尔本人承担了这个角色。海丽娜追求勃特拉姆是作为一个解放的新女性展示出来。演出海报中没有写明舞台监督是罗伯特·阿特金斯。

巴里·杰克孙于1927年在伯明翰“选定剧目剧院”用现代服装演出此剧。劳伦斯·奥利维尔把帕洛演成一个令人愉快的,世故很深的人,这一点使乔治·伯纳德·肖很高兴。

1940年夏秋之交,这部喜剧自1811年以后第一次在伦敦公开连续上演。罗伯特·阿特金斯在“杂耍剧院”演出时扮演了拉佛,凯瑟琳·莱西扮演海丽娜,欧内斯特·密尔顿扮演法国国王。他们表演的口才深深吸引了观众,他们似乎还没觉察到残酷的战争就要爆发。13年后,米彻尔·本特霍尔于1953年在伦敦“老维克剧院”上演此剧,颇令观众失望。法国国王被贬,成为一个可笑衰老的病人,他的宫廷被谄媚小人充塞着。克莱尔·布鲁姆扮演海丽娜,费伊·康普顿扮演伯爵夫人。

1955年《终成眷属》在斯特拉福上演,演员穿的是路易八世时代的服装,1959年,蒂龙·格斯利导演了这

部剧,演员穿的是爱德华七世时代和现代样式相结合的服装。在这次演出中,导演取消了拉佛这个角色,以前后无关连可笑的富丽辉煌的场面扩大了第三幕第三场。这次充满生气的表演,使爱蒂丝·伊瓦斯饰演的仁慈公爵夫人,佐·卡德维尔演的令人同情的海丽娜,和斯里尔·拉克海姆扮演的自负吹牛的帕洛,都令人难以忘怀。

评论摘要。 塞缪尔·约翰孙。这部戏剧有很多愉快的场面;虽然不令人十分开心,也有一些可爱的人物,虽然不是新人,也具有对人类本性深刻的认识。帕洛是一个狂妄自大的人,但又是个懦夫,这种人物总是舞台上被嘲弄的对象,但或许从没像在莎士比亚手中那样引来更多的笑声和受到更大的轻蔑。

我不喜欢勃特拉姆这个人物。一个高贵的人却没有宽宏大量,一个青年却不诚实;他像一个懦夫娶了海丽娜,又像一个浪子离开了她。当海丽娜由于他的不仁而“死”时,他偷偷溜回家要第二次结婚。这时一个曾受他欺骗和损害过的女人前来控告他,他用谎言为自己辩护,弄得狼狈不堪。

在《玛利安娜和安哲鲁》之前,我们就已听到过《勃特拉姆和狄安娜》的故事了,说实在的,不值得再去听第二次。(摘自《莎士比亚的戏剧》,1765年。)

塞缪尔·泰勒·科尔律治。我不同意批评家们对《终成眷属》中勃特拉姆这个人物的严厉辱骂。他是封建时代的一个年轻绅士,是一个初出茅庐刚要成年的男子,有一种出身高贵的自豪感,渴求愉快和自由的欲望,这对这样一个人物来说是很自然的,是正常的情况。当然,在整个家庭中他从没把海丽娜看得比侍

从高多少,他也从不注意海丽娜的善良、忠诚和勇气,而这些方面足以弥补她那卑微的出身。何况她最主要的长处是从她那位当医生的老父亲那里继承的一点医道,她凭着这个本领治好了国王的病,而这一点是勃特拉姆最终娶海丽娜为妻的关键一环。勃特拉姆有充分理由把国王强迫他娶海丽娜看成是一种非常专横的行为。必须承认海丽娜的性格不是十分幽娴贤淑的,需要莎士比亚极为精湛的技巧来使我们对这个人物产生兴趣。莎士比亚主要通过公爵夫人,拉佛等其他一些人物的表演,来达到这一目的。由于这些人对海丽娜的赞扬和评价,使得我们更加喜欢这个人物。(摘自《桌边谈话》,1835年。)

托马斯·肯尼。勃特拉姆这个不受欢迎的人物看来是构成了这部戏剧最大的欠缺之处。他年轻、勇敢、出身高贵,同时又无礼、傲慢、冷酷、自私。但是他的恶行并不带有强烈兴趣的性质。他这个人物之所以不受欢迎,毫无疑问在某种程度上是因为由于国王和海丽娜之间的协议,致使他被不公平地放到了一个错误的位置上。但是他本人的性格似乎被描写得很令人讨厌,而这些描写是不必要的。在他悔悟之后,我们立刻又对他失去了信任,因为我们发现他在叙述他与狄安娜之间的关系时,非常不诚实。这个出人意外的败德行为,似乎有些不可理解,因为在薄伽丘原来的故事中并没有这个情节。这个令人讨厌的年轻伯爵使人们非常扫兴,同时会使人们感到美丽而苦恼的海丽娜所干的一切都是在冒险。我们对于海丽娜是否能成功地追求到她所一直追求的目标并不十分关注,因为这个目标几乎不值得她为之而贡献一

切。另外,我们可以直率地说,海丽娜只不过使用了一个过分的,不太高超的计谋达到了她的目的。她把自己崇高的人格变得渺小了,美丽的形象弄得歪曲了。很明显,她没把严格的,绝对的诚实看得很重。她并不真想去圣约克朝圣,她对狄安娜说她不认识勃特拉姆,这不是事实。另外,我们发现她毫不犹豫地让她死的虚假消息传到佛罗伦斯的军营。毫无疑问这些非真实性的描写和古老的传奇故事是合拍的,但是和莎士比亚创造的许多完美女性比较起来,却有着不令人满意的差距。(摘自《莎士比亚的生平和天才》,1864年。)

爱德华·道顿。在《终成眷属》中,从伦理方面考虑,莎士比亚完全意识到他在处理一个难以处理的主题。一个寻找丈夫的女人,并且违反他的意愿得到了他;后来她又用善意的诡计打破他远离她的意图,并且成为他孩子的母亲;表现这样的人物想要吸引观众,得到他们的赞扬似乎是非常不容易的。可是柯尔律治把海丽娜说成是“莎士比亚戏剧中最可爱的人物”。或许柯尔律治赏识海丽娜具有的独特才能。这种才能如果放到一个最终被她征服了的男人身上,那么这个男人将会在无生气的,支离破碎的生活中明确方向,得到勇气。莎士比亚对这个故事如此感兴趣的原因正在于此。他赞美这个故事,以至他除尽量抬高和美化海丽娜这个角色和她的所作所为外,别无选择。莎士比亚赞扬的是海丽娜不懈的努力,是她的意志的升华,是她朝着光明和正确的方向奋斗的精神。虽然勃特拉姆不愿意,但他也应该接受海丽娜为妻;勃特拉姆也的确应该是海丽娜没有出生的孩子的父亲,因为

这些都已成为事实,这样做只有好处。现在,勃特拉姆开始对自己的所做所为产生了怀疑,也许他已学会了如何谦虚。也许他现在还不能更公正地估计事物和人的真正价值。取代了狄安娜的海丽娜虽然欺骗了她的丈夫,但她的出发点是好的,她的本质是美的,她“为了他的缘故才欺骗了他”。男人“顺从女人”,但这“没有坏处”。(摘自《莎士比亚:他的思想和艺术研究》,1875年。)

弗兰克·哈里斯。事实是,由于第一个不成熟的短剧及后来修订本的影响,海丽娜仅仅是一个自相矛盾的人物,既不连贯,又不可爱。她对生活并无足够清醒了解,或者并没有深刻了解。她做的是一个未经深思熟虑的尝试,也是一个令人气馁的失败。

戏剧的整个故事对一个年轻的女孩来说是不合适的。也许对这样一个长时间追求并用诡计来赢得一个男人的女孩不应注意她的美貌和是否令人信服,但无论如何,还没有一个戏剧家以这个主题写剧而成功过,它可能是小说家创作的题材。(摘自《莎士比亚的妇女》,1911年。)

W.W. 劳伦斯。《终成眷属》实际上是一部矫揉造作的戏剧,剧中精彩的部份几乎都是一个程式。这是一部从记叙文改写成的戏剧,改写得相当有条理,但戏剧家的想象力却很少点燃起来,或者激起他的感情。一种奇怪的严酷和冷漠常常明显地表现出来。剧中有些温柔和美好的闪光,如对海丽娜和伯爵夫人生动的描写,但这些描写实在太少了。帕洛和小丑缺少和蔼诚恳的品质,这就使我们觉得像福斯塔夫和试金石这样的人物更为可爱。人们不得不得出这样的结论:莎士比亚

需要为剧团写一部剧本,于是他选中了一个可以尝试的题材,并根据这时已经熟练的规则把它发展成为一部戏剧。虽然剧本改写的技巧很高明,但莎士比亚却没有把全部心灵都投入到这一剧本的创作中来。他依靠的不是人们的激情和生活的真实,而是人们对于故事的熟悉和流行,以及个别场景的戏剧效果。我认为,这就是为什么现代的读者对它感到困惑不解的原因,因为他们不熟悉这个流传的故事,所以他们也就不可能评价整部剧的舞台效果。(摘自《莎士比亚的问题》,1931年。)

托马斯·马克·帕劳特。在《终成眷属》中,莎士比亚的帕洛这个人物可能模仿了琼生写的《人人高兴》里面波巴迪尔这个人物,莎士比亚曾参加这部剧的演出;但帕洛具有更复杂和更现实的特点,即便对一个不可爱的当代的讽刺形象的刻画,莎士比亚也承认一个说谎者和懦夫的基本人性。揭露帕洛是一场大型的闹剧,受到讥笑,但他没有受到像董赖特的棍棒下波巴迪尔受到的那些耻辱和痛苦。帕洛带着几分忏悔的心情溜走了,他将让他闲置在一边的剑生锈,他将尽力过着一种“愚蠢”的生活。这里我们可以捕捉到莎士比亚本人的心声,“每一个活着的人都有他生存的一席之地和方法。”事实是留给帕洛的一席之地就是拉佛的桌子;这个正直的贵族是第一个看透帕洛的人,他愿意招待他,作为嘲弄取笑的对象。他说:“虽然你是一个傻瓜,无赖,但是你可以有饭吃。”莎士比亚不像琼生那样痛恨傻瓜和无赖。(摘自《莎士比亚的喜剧》,1949年。)

《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream) 是莎士比亚所作的一出

浪漫喜剧。

版本原文。此剧最可靠的版本是第一四开本,印行于1600年,即在图书出版登记处注册后不久印行的:“10月8日。托马斯·费希尔。由罗兹少爷与其监护人经手登记注册。书名叫《仲夏夜之梦》。”四开本上的扉页上写道:“《仲夏夜之梦》。曾多次由内务大臣仆人剧团公演。莎士比亚编剧,由托马斯·费希尔于伦敦印行并将在其书店即舰队街的怀特·哈特书店出售。1600年。”

这个版本相当准确,一般认为是据作者手稿印行的,但J.多佛·威尔逊认为,这一版本是据舞台提示本印的。后一说法在某些方面有矛盾,但却可以据W.W.格雷格的猜测来作出解释,即使人觉得可能是提词本的那些添加进去的东西,其实是簿记员在手稿上所写的笔记,是他在整理提词本时写的。

第二四开本(1619年,但错标成1600年)是第一四开本的重印,但添上了舞台提示,这意味着参考了提词本。第一对开本(1623)则是第二四开本的重印。这两个四开本均分幕和场。第一对开本分了幕,但没有分场。这一版本在这个剧本集中是第四出最短的剧作,只有1106行。批评家们几乎一致认为,此剧是为私人演出而创作的,因庆祝活动的一部分显然是从属于一个贵族的婚礼,这就是其理由。

写作年代。此剧的创作日期虽无法肯定地加以确定,但某些时事问题的暗指却使1594—1595年成为很可能是此剧的写作之年。最有用的暗指是提泰妮娅所描述的那反常地多雨的1594年。天气如此潮湿和多风,致使那年的四季完全变了样,最后竟无人能说得究竟是哪个季节。因此,这出喜剧一定要么

写于1594年末,要么很有可能写于1595年初,这样观众便对于洪水、歉收、粮价因而上涨及普遍的银根紧缩尚记忆犹新。

有些评家发现剧中间接提到了罗伯特·格林于1592年去世:

“九缪斯神痛悼学术最近沦为乞丐而亡”。那是一段犀利尖刻的讽刺。(五幕一场)

格林死于极端贫困,这给同为戏剧家的其同仁留下了深刻的印象。在1592至1595年间问世的许多小册子里,其作者向那群年轻放荡的“大学才子”提出了道德上的忠告,而这群人就是在这些年里在剧坛成名的。所有这些事实证明,1594—1595年最有可能是此剧的写作之年。

题材来源。此剧的剧情是莎士比亚所编造的。但其中的各种成分却均各有其独立的来源。交叉求婚和两对恋人表错了情的忠诚是意大利即兴喜剧中的一种程式,对于这种程式,莎士比亚在《维洛那二绅士》中曾加以使用。它又是《错误的喜剧》中错误主题的发展。至于作者有关忒修斯与阿玛宗女王希波吕忒的知识,则是他从乔叟《坎特伯雷故事》中的“骑士的故事”获得的,乔叟在此故事里提到了这两人婚礼中的一次盛宴。莎士比亚看来还读过由诺思翻译(1579)的普鲁塔克《罗马名人传》中的“忒修斯传”,在他后来创作其罗马剧时,他曾广泛使用这一作品。

对于皮拉摩斯和提斯柏的故事,则源自他在学校时所读过的奥维德《变形记》中的故事。关于迫克和好人儿罗宾的神话传说,很可能是他还在斯特拉福上学时听老太太们讲故事时得来的。在快乐的英格兰各地,仲夏日是个快活的庆祝假日;而

仲夏夜则是夜间出没的各种仙女、女巫和精灵聚会的时候。奥布朗和提泰妮娅却是英国民间传说所没有的。在奥维德的作品里,提泰妮娅是女魔喀尔刻的别名。奥布朗作为仙王第一次出现在英国文学中,是在罗伯特·格林的《詹姆士四世》(约1591)里。然而,莎士比亚却可能是从法国传奇《波尔多的儒昂》里获得这两个名字的,这一作品早已在1534年便由洛德·伯纳斯译成了英文。“迫克”这个调皮捣蛋的小妖精,其来源可追溯到盎格鲁—撒克逊时代。(他也是吉卜林笔下的“普克山的迫克”。)好人儿罗宾是迫克的另一个名字,在雷金纳德·斯各特的《揭穿巫术》(1584)里,莎士比亚可能读过有关他的故事。所有工匠的名字都是与他们的称呼有关联。波顿就是织工缠绕纱线的轱轴的底儿或者芯。昆斯是一堆木头,对于木匠是个合适的名儿。斯诺特意为水壶的嘴,而补水壶则是补锅匠的主要生意。斯纳格意为“拼合很密”,对细木工匠来说也是个很好的名字。弗鲁特是修风箱的,其主要手艺是修理教堂管风琴。斯塔佛林是描述裁缝的一个自然的字眼,这种人往往个子矮和骨瘦如柴。最后这个角色最初可能由名叫约翰·辛克洛的演员扮演,此人以演“瘦子”角色出名。

很多批评家(其中最近一个便是J.多佛·威尔逊)认为,提泰妮娅追求戴着驴头的波顿,是据《朱庇特与普赛克》故事的一些细节改的,而这个故事又是由吕西乌斯·阿普列乌斯(约125—192)的《金驴记》中一个人物讲的。上述这部传奇叙述了希腊青年吕西乌斯的冒险故事,其中一个女巫曾使他变形成了一头驴子。莎士比亚可能看过《金驴记》,

因为威廉·阿德林顿把此书译成了英文(1566),是据从希腊文译成拉丁文后的这本小说译成英文的。阿普列乌斯笔下的那位好色的女主人爱上了这头驴子,而莎士比亚则把这个女人改换成提泰妮娅并使她多情地追求波顿。J.多佛·威尔逊发现,莎士比亚此剧与《金驴记》的其他地方有不少相似之处。

故事梗概。第一幕。雅典的人们正为忒修斯公爵与希波吕忒这位阿玛宗女王的婚礼筹谋,这一婚礼定于下个新月的晚上举行。赫米娅的父亲伊吉斯气冲冲地走进公爵府,指控拉山德诱惑他女儿,使她恋上了他,而她却早就许嫁给狄米特律斯了。当赫米娅承认她爱拉山德时,忒修斯告诉她,按照雅典的法律,她若拒绝嫁给她父亲为她定亲的那个人,就得要么自杀,要么进修道院。他准许她可以等到新月来临之时再作出决定。然而这两位恋人却决意一起逃离雅典,并安排好第二天晚上在雅典城外的一座树林里会面。他俩把计划告诉了海丽娜这位赫米娅儿时的朋友,后者曾是狄米特律斯的恋人并对他仍然一往情深。由于想和他重归于好,她决定把这对恋人计划逃奔他乡的事告诉他。

与此同时,一群工匠正在准备一出插剧,准备在公爵举行婚礼时演出。由木匠彼得·昆斯任导演并选定名叫《最可悲的喜剧,又名皮拉摩斯和提斯柏最残酷的死》。织工尼克·波顿很想扮演皮拉摩斯及其他一些角色。法兰西斯·弗鲁特这位修风箱的,准备饰演提斯柏。裁缝罗宾·斯塔佛林分配他演提斯柏的母亲,而汤姆·斯诺特这个补锅匠则饰皮拉摩斯的父亲。狮子一角由细木工匠斯纳格饰演,他记性不大好,

但也无妨,因为他只要咆哮就行了。

第二幕。在雅典附近一座树林里,仙王奥布朗与仙后提泰妮娅因一个可爱的换儿而不和,她把这小儿收为侍童,但仙王却大加反对,原来他想把他收为侍者。当提泰妮娅拒绝让出这小孩时,奥布朗命令调皮捣蛋的精灵迫克,又名好人儿罗宾,给他摘来“西方的一朵小花”;丘匹德的神箭,由于未射中本意要射的“美好的童贞女”,结果便落到了这花上。要是用这花的液汁滴到一个睡着了的人的眼皮上,他就会爱上醒来时第一眼所看到任何一种生物。奥布朗的用意,是要让她恋上某种野兽而迫她就范。迫克在完成这一任务时,奥布朗目睹了海丽娜和狄米特律斯之间发生的事情,后者一直在跟踪拉山德与赫米娅,然而对被她抛弃的女人的爱却不耐烦地置之不理。迫克把花摘来后,奥布朗让他去找到狄米特律斯,说这是个穿着雅典人服装的“薄幸的青年”,并让迫克在他眼里滴上这种具有魔力的液汁。

奥布朗发现提泰妮娅睡着了,于是便把花汁滴到了她眼皮上。拉山德与赫米娅在树林里迷了路,也在附近互相离开一点儿的地方像“束身自好的未婚男女”那样睡着了。迫克碰见了拉山德,把他错当成狄米特律斯,把花汁滴在了他眼皮上。狄米特律斯和海丽娜这时来到这里,她弄醒了拉山德,结果拉山德立刻恋上了海丽娜,可她却认为这是他在戏弄她。

第三幕。在靠近提泰妮娅躺下睡着了的地方,工匠们正在排练他们的戏。在波顿的建议下,他们决定添加两个序幕,以便向观众说明皮拉摩斯并没有真的自杀而死,而那狮子则是斯纳格而已。很感兴趣地

观看这场排练的调皮捣蛋的迫克，把一个驴头放到了波顿肩上，结果吓得其伙伴们一哄而跑。提泰妮娅一觉醒来看见波顿，立刻为之心醉，于是召来豆花、蛛网、飞蛾和芥子四个小仙来侍候他。

奥布朗高兴地听着迫克描述使提泰妮娅恋上了的“怪物”，但当他意识到迫克把花汁不是滴在狄米特律斯眼皮而是拉山德时，却甚感不快。当狄米特律斯睡着了时，奥布朗改正了迫克所作的错事，结果后者一觉醒来，便立刻迷恋上了他原先所抛弃的海丽娜。海丽娜仍然肯定地认为，她是被人拿来开玩笑而已。而赫米娅对拉山德的恶话感到震惊，于是反过来指责海丽娜抢走了她的爱人。拉山德和狄米特律斯现在成了追求海丽娜的爱情的情敌，他俩决意大打一场来解决这一纷争。迫克遵从奥布朗的命令，把这两人引开，使他们奔波得精疲力竭后睡着了，然后再把爱情的解除汁滴到拉山德眼皮上。海丽娜和赫米娅与此同时也各自睡到了其恋人的身旁。

第四幕。看见提泰妮娅睡在波顿身边，奥布朗虽然把小换儿弄到了手，此时却不禁同情起她来，于是解除了施加在她身上的魔力，两人最后重归旧好。迫克也把波顿肩上的驴头给去掉了。

忒修斯公爵、希波吕忒和伊吉斯进森林狩猎，结果惊醒了睡着了的这两对恋人。花汁的作用已失效，但仍有点使人头昏，拉山德解释说，他和赫米娅私奔是要逃避雅典的法律制裁；而狄米特律斯则与海丽娜重归旧好并放弃他对赫米娅的要求。忒修斯宣布，这两对恋人也将在他与希波吕忒举行婚礼时同时结婚，然后众人取道回雅典。波顿醒

来后寻路来到昆斯家，他的朋友们正在这里焦急地等待着他。波顿给这些演员们说了些最后一次的提示：提斯柏准备穿上干净的衬衫，狮子不得把指甲铰掉以作爪子用，而他们所有人均不得吃洋葱和大蒜。

第五幕。婚礼举行过后，忒修斯公爵问戏乐之官菲劳斯特莱特是否准备有假面剧或音乐以供娱乐。看到菲劳斯特莱特递给他的节目单上有一出工匠们演的小戏，忒修斯不顾前者的规劝，说“要把那本戏看一次，因为纯朴与忠诚所呈献的礼物，总是可取的”。

当昆斯朗诵开场诗时，念得就像骑一头顽劣的小马，其他演员则用哑剧方式表演这场悲剧。在演出期间，斯诺特解释说，他是横在那两个运气不佳的情人的两家人之间的墙；当皮拉摩斯想从墙缝里看一眼他的恋人提斯柏时，昆斯就只好张开手指。在这两位恋人安排好宁尼的坟头见面时，狮子和月光上场，后者声称说，他拿着的灯笼就是月亮，而他本人则是月中仙人。悲剧发生之后，演员们表演了一场贝格摩舞。舞完之后，公爵与其客人安歇去了；因为此时已过午夜，是神仙们游戏的时候了。在迫克的召唤下，众仙“像一场梦景幽凄，追随黑暗的痕迹”那样出现。在奥布朗和提泰妮娅的要求下，他们唱歌跳舞，然后散进屋子去，为这三对新人及其婚床祝福。只有迫克仍然留下来，许诺补救这些“影子”似的仙人可能引起的不快，要求观众相信，“这种种幻景的显现，不过是梦中的妄念”。

评论。这出喜剧现存的唯一版本，是供准备在伊丽莎白时代一位绅士的乡村别墅的大厅里演出的版本，也有可能是要在宫里供伊丽莎

白女王观看演出的那个版本。版本上某些不一致处表明,正如我们所看到的,此剧曾经修改过,而描写幻觉的台词则只构成了剧本两个层面的一个。有人认为,较低和较旧的层面,主要由恋人们的对白及其他生硬的韵诗段落构成;这样的诗,一定是莎士比亚在其戏剧家生涯之初时写的。稍后的和较高级的层面,便是为庆祝寓意性地加以描述的婚礼所写的诗。这一层面充满着富有音乐性的词语,莎士比亚正是希望以此来吸引那有教养的婚礼客人。剧本较高的层面也可能包含有不太露骨的时事性暗指和针对个人的讽刺。

把各种使人感兴趣的东西联结到一起的主题是“爱情是种完全不为理性约束的激情,是异想天开和幻想的牺牲品。所有恋人的行为都是可笑的。”

忒修斯与希波吕忒缔结了婚约后,便庄重严肃,为婚期的到来作准备。他们将做新娘与新郎,而非劳斯特莱特则在他俩的婚礼举行狂欢作准备。忒修斯不是位希腊暴君,而是个彻头彻尾的英国绅士,他的耳朵听着其猎犬的大声吠叫,如同听钟声和鸣。

奥布朗在剧末所念的诗旨在表明,此剧形成了婚礼庆祝的一个重要部分。在这些诗里,奥布朗打发一位小仙去为这三对新人的婚床祝福,其中特别是那“最好的婚床”。

对那最好的婚床
祝福它吉利祯祥;
这三对新婚伉俪,
生下男孩和女孩,

无妄无灾福气大。(五幕二场)

在约1594—1596年间有许多贵族举行婚礼,有人认为,此剧便是为此而写的。很多历史学家认为,最

有可能的那一婚礼,便是伊丽莎白·德维尔的婚礼;她是牛津伯爵的女儿,嫁给了德比伯爵,两人的婚礼是在1595年1月26日举行的。有人认为是另一次婚礼,即托马斯·赫尼奇爵士与寡居的骚桑顿伯爵夫人的婚礼,后者是莎士比亚的庇护人的母亲。这一婚礼仪式举行于1594年5月2日。还有另一种可能是托马斯·贝克莱和伊丽莎白·加雷的婚礼,后者是莎士比亚剧团庇护人亨斯顿勋爵的孙女,婚礼于1596年2月10日举行。

莎士比亚对纠葛复杂的情人们进行了粗略的划分。海丽娜是传奇里的那种被人抛弃和为情憔悴的传统少女,是对用情不专的男子痴心忠诚的体现。赫米娜是个较有独创性的人物,她个子小,皮肤黑,敢自作主张。她在学校时便被认为是个雌老虎。她对海丽娜说她个子矮很反感,于是便报之以诸如“你这涂脂抹粉的花棒儿”。

那两个男恋人却无法如此明显地加以区分,但狄米特律斯却较像传统里被人拒绝的唉声叹气的恋人,而拉山德则更大胆和更有手段。所有这四个恋人都严格遵从浪漫的崇拜仪式——在月光下唱小夜曲、交换用头发编成的手镯、交换花束、糖果和指环。对他们来说,作爱是一种微妙的、完全不合法的行为。

在其写这几个恋人产生错乱的初稿中,莎士比亚便一定写到了迫克及其他仙人,因为为他们而写的一些偶句诗,显得机械而草率,一如这些恋人互相对答的很多诗句一样。由于他们的其他诗句有似莎士比亚所写的任何别的诗那样富有魅力,因此它们显然是他经修改过并扩大了的原稿最后进行重写的部分。

迫克是仙王奥布朗宫廷里的官方

弄臣。他“在奥布朗面前想出种种笑话来逗他发笑”。他还是奥布朗的密使，是个无影无形的小精灵，跟其他小仙没什么两样。在所有的民间传说里，都说他喜欢捣鬼、作弄和迷惑不幸的人。

对于这个爱丽儿似的精灵，莎士比亚赋予他某些好人儿罗宾的气质，而后者则是个粗俗而友好的精灵。他所作的好事之一是走进厨房帮助人干家务活，人们对他则报之以摆在厨房门口台阶上的一碗奶油和一份面包。他吹嘘使用过的诡计比起迫克本人所使出过的还更粗俗和更富闹剧性。其他的小仙如豆花、蛛网、飞蛾和芥子，则几乎完全是莎士比亚想象的产物。

在其仙人的周围，莎士比亚给他们染上一种迷人的色彩，而门德尔松则愉快地把这种色彩改变成以此剧为题材的著名的音乐。莎士比亚使奥布朗的王国的美与月光如水的英国乡村的花结合到了一起，从而产生出一种迷人的魔力。提泰妮娅在群花中酣睡，这里长满了樱草和紫罗兰，漫天张起了一幅芬芳的锦帐。

忒修斯对艺术加以了描述，莎士比亚的想象力据此给虚无缥缈的仙界点染成通过热爱者的眼睛所见到的英国乡村的聚居区。

波顿与其工匠朋友“啞”的一声掉进了仿佛用蛛网编织成的世界里。他们所演出的“最悲惨的喜剧”是对莎士比亚在世时乡下人所喜欢演的戏的讽刺。当伊丽莎白女王出巡时，为娱乐她的节目之一是一出租俗的表演，演出者是女王驾幸的一位勋爵的田庄附近乡村的农民。波顿是这个“剧团”的明星。像大多数自以为是的业余演员那样，他觉得有能力饰演导演所分派的所有

角色。波顿是为剧团里的低级喜剧演员威尔·坎普设计的角色，莎士比亚因而希望波顿被表现成是《维洛那二绅士》里的兰斯一路的蠢汉。但是这个人物的发展情形却远超过了兰斯的词语误用和村夫的粗蠢，因而变成了英国人在喜剧上的体现者；他也像兰斯一样，坚实地扎根于尘世并对其广大的表面上的一切缺点完全感到顺眼。没有什么会使他感到不适或扰乱了他那巨大的自信。他在仙界的体验未能使他有片刻的神奇感或困惑。他是所有戏剧文学中最有趣的人物之一；在莎士比亚的喜剧人物里，无论欣赏趣味和文艺风尚发生了多大的变化，他始终以其无法抗拒地引人发笑而居首位。

有些读者在此剧里看出了有对政治和个人进行讽刺的种种粗俗暗示。掩盖在剧情里的这种时事问题上的第一种暗示，便是奥布朗在派迫克去摘姑娘叫做“爱懒花”时对迫克所作的吩咐。这段话是这样开头的：

我的好迫克，过来。你记不记得有一次我坐在一个海岬上，望见一个美人鱼骑在海豚的背上，她的歌声是这样婉转而谐美，镇静了狂暴的怒海，好几个星星都疯狂地跳出了它们的轨道，为了听这海女的音乐。（二幕一场）

这些台词经常被人认为是描写莱塞斯特伯爵在女王于1575年7月9日至27日在他庄园停驾三个星期期间为她所提供的娱乐。J. 多佛·威尔逊就是以此来提出其论点的。更有可能的另一个证明可能就是E. K. 钱伯斯的了，他认为，诗意的描写更加确定地适用于赫特福德伯爵在女王于1591年驾幸其埃尔维厄姆田庄时他给女王所提供的水上

娱乐。最初出版于当时的一本小册子[现收藏于约翰·尼科尔斯的《伊丽莎白女王的出巡与公众的游行》(1788—1821)]里有一幅舞台调度图,此图画有一个海岬,它延伸进一个新月形的人工湖。湖面上有一条大船,其甲板上有个依稀可辨的人鱼。这条船实际上很可能形状像条海豚,或者作者的想象使它具有这种形状。其相似之一是“出了轨道的星星”,而它们所指的则是赫特福德为此而准备的焰火。

伊迪斯·里克特对于暗指赫特福德的水上游乐提出过有见地的解释,这一解释的要点涉及到一个有关宫廷阴谋和女王的独裁的复杂故事。这一故事的开头涉及赫特福德于1560年与女王的宫廷女侍之一的卡瑟琳·格雷夫人秘密结婚一事;提泰妮娅把格雷夫人描述成是个“我神坛前的信徒”(即处女)。女王对这一婚姻大为不快,因为卡瑟琳夫人是亨利八世妹妹撒福克女公爵的后人。根据亨利的遗嘱和国会的两项立法,卡瑟琳夫人的任何合法子女,都有权继承王位。因此,当她生下一个儿子时,女王觉察到了一个家庭阴谋新中心已经形成,于是便把卡瑟琳投进了监牢。女王随后便设法使教廷宣布此婚姻无效,而这孩子也就成为不合法的了。坐牢期间,卡瑟琳又生下了一个儿子,而在1568年,她虽然不十分确定像提泰妮娅说的那样“那孩子……死了”,但她却确实在女王的严厉制裁下屈服了。1580年,她的丈夫赫特福德伯爵开始秘密策划,想把教廷的判决改过来并承认这个男孩合法,从而使他(至少)可以继承他赫特福德伯爵的爵位。1591年他所举行的水上游乐便是他想达到这一目的的活动的一部分。1595年,其阴

谋被告发,女王勃然大怒,立刻把他关进了伦敦塔,他就在此了其余生。《仲夏夜之梦》就是在赫特福德的事业的这个时候上演的。如果认为此剧与赫特福德一生的这个危机时刻有关,那么,奥布朗和提泰妮娅为之争吵不休的那个“小换儿”,便指的是赫特福德的儿子了。尽管他苦苦哀求,女王却无动于衷。提泰妮娅是这样回答奥布朗的

拿整个仙境也不能从我手里换得这个孩子。(二幕一场)

这个仙境,当然就是那水上游乐了。

除了表现赫特福德伯爵的情境外,莎士比亚还应里克特小姐的要求,对苏格兰王詹姆斯六世进行了讽刺。在工匠们排演他们的戏时,他们决定采用简单的方法,以免斯纳格扮演的狮子出场时吓坏了女士们。1595年,在由廷臣所组成的观众里,每个人看到这里,肯定都会笑起来,因为它使人不禁想起詹姆斯王胆小如鼠的一个可笑的例子。这位国王搞了一次游行庆祝,为的是庆祝1594年8月30日于斯特林城堡为其子亨利举行洗礼,洗礼车将由一头狮子来拉。但由于害怕危及他本人,于是在最后一刻,他决定用一个摩尔人来代替狮子拉车;他解释说,他是怕狮子“吓坏了女士们”。

这一针对詹姆斯王的讽刺挖苦使其他批评家们在剧中寻找起针对他的其他间接性讽刺,结果是发现还真有不少。他们的发现中最为有趣的是,使波顿饰演皮拉摩斯一角显然是击中国王要害的一招。因为在写给其表妹英国女王的一封信里(他曾希望娶她为妻),他提醒她说,她和他并不像希罗和利安德,而更像皮拉摩斯和提斯柏,

那堵隔开这两个情人的坏墙头;

他们这两个可怜的人只好在墙缝里低声谈话。

在为迪克所写的最后台词里，莎士比亚无意中露出了担心之意，怕自己在这种问题上进行讽刺可能是太大胆了。这一台词反复请求人们要对之加以原谅：

要是我们这些影子

有拂了诸位的尊意

先生们，请不要见笑！

倘蒙原宥，定当补报。（五幕二场）

这是这一台词的一种简单解释，而批评家们以前甚难把它解释清楚。这种把波顿与詹姆斯拉扯在一起的说法对很多人来说显得难于接受。莎士比亚怎么竟胆敢向女王暗示，她要是拒绝承认赫特福德的儿子是后者合法的后裔，命运就有可能造成她对国界那边那位可笑的表兄的求婚作出反应呢？对于这种反对意见，可作出两种回答。第一，要是莎士比亚确实使波顿具有詹姆斯王的某些特征，他绝不认为观众会把这两个人认出来。伊丽莎白时代的讽喻和类比方法绝不会是这样地明显的。他可以指望其绅士观众偶尔认出波顿和这位国王有某种相似，从而爆发出一阵笑声。但这种相似，只是很快地暗示一下，然后便过去了，于是波顿便又恢复到一位愚笨的织工的本色，只关心于演好皮拉摩斯一角。

第二个理由是，在1594至1595年，拿詹姆斯开玩笑是能讨英国宫廷的欢心的。在莎士比亚正创作此剧时，各自为王的这两个王室之间的关系紧张了起来，原因是詹姆斯与女王的一些敌人密谋，以使他们赞同他继承英国王位。

读者要是可以作出选择，对于史学家和学者声称在《仲夏夜之梦》里

所发现的这些讽刺和时事话题，完全可以置之不理，而把注意力集中在此剧戏剧上的和诗意上的伟大价值上。在此剧里，莎士比亚把多个情节扭合到了一起，其技巧的高超和诗的优美均超越了他的其他剧作。

舞台史，英国。正如上文所解释的，这部喜剧里的某些话题，使得其首演可能是在1595年的进宫演出。在1604年的新年之夜里，这一喜剧改名为《好人儿罗宾的戏》后再次在宫上演。1624年，约翰·吉在其《旧曲新声》里，曾提到《皮拉摩斯与提斯柏的喜剧》。这一剧名意味着，小丑们演出的插剧，已经从剧本的其他部分分了出来并享有了很长一段的戏剧生命。在清教徒主政的政权空白期间（1642—1660），工匠们及其上演的戏的故事成了一个滑稽故事《织工波顿快活的奇想》（1646）。这一故事于1661年首次出版。波顿是演员罗伯特·科克斯定期轮演剧目中的各种角色之一，此人在剧院被关闭期间曾在集市和酒馆里演出。弗兰西斯·科克曼所收集的滑稽故事里就有这个剧本的版本，名叫《才子们；又名玩笑的玩笑》（1672）。其中的人物包括所有工匠、奥布朗、提泰妮娅与迪克。

托马斯·基利格鲁及其国王仆人剧团所上演的莎士比亚剧作，其中就有《仲夏夜之梦》。塞缪尔·佩皮斯于1662年9月29日看过一出戏，“这是我从未看过、以后也无法再看的戏，因为这是一出我一生中所曾看过的最枯燥乏味而又可笑的戏”。1692年，托马斯·伯特顿为了迎合王政复辟时期喜好华丽的趣尚，根据莎士比亚此剧改编成一出华美的歌剧在女王剧场即以前的多塞特花园剧场演出，剧名叫《仙后》。

在整个18世纪期间,有过据此剧而改编的各种歌剧的演出。1716年10月19日,约翰·里奇作为剧终余兴上演了理查德·列弗里奇的一部作品《皮拉摩斯与提斯柏的假面喜剧》,这是一出仿歌剧,意在仿照当时流行的意大利歌剧中的滑稽剧。约翰·弗雷德里克·兰普的独幕剧是列弗里奇那一歌剧的扩大,剧名就叫《皮拉摩斯与提斯柏》,1745年于考文特花园剧场演出。其剧目介绍单上写有“仙子们”是“一出英国新歌剧”,内有歌曲28首。大卫·加里克把莎氏此剧改成三幕,于1755年在德鲁瑞巷剧场上演。到1763年11月23日,加里克的这一演出中的歌曲已增加到33首。此剧上演三晚后为乔治·科尔曼改编自莎氏此剧的两幕剧《神仙故事》所取代,此剧的歌曲数减少到13首。

直到1840年11月,当伊丽莎白·维斯特里斯与其丈夫查尔斯·马修斯上演《仲夏夜之梦》后,此剧才自1642年以来,第一次显得像是莎士比亚所写的。1827年,德国诗人路德维格·蒂克在柏林监督此剧的演出,而门德尔松则为此剧创作了著名的序曲。维斯特里斯夫人尔后在此剧的演出中也采用了他的序曲。她上演的最后一场很有感染力。在奥布朗的命令下,仙人们在台上排成队穿行于舞台上,每人手拿一个闪闪发光的彩灯。这些仙人在黑暗中分成几组跳起舞来。

塞缪尔·菲尔普斯超越了维斯特里斯夫人的成就,他1853年在萨德勒斯韦尔剧场以其迷人而富于诗意的演出真正体现了莎士比亚这一《仲夏夜之梦》。在他重演此剧时,波顿成了菲尔普斯最伟大的角色之一。三年后,查尔斯·金在公主剧场上演了经过大力删削的此剧,结果

取得了极大成功,连演了150场。在这一演出中,迫克一角由此时年方8岁的爱伦·特里饰;她首次出场时坐在通过活动门而慢慢升起的一个蘑菇上。

20世纪以比尔波姆·特里于1900年1月10日成功地进行《仲夏夜之梦》的商业性演出而开始。此剧是特里在女王陛下剧场上演的第一部喜剧,对于这一华美的演出,每一种可能的布景上的美妙表现都加以了采用,其中甚至有活兔子在树林里蹦来跳去。特里饰波顿,刘易斯·沃勒饰拉兰德,朱丽亚·尼尔森和特里夫人(海伦·莫德·霍尔特)分饰奥布朗和提泰妮娅。1900年2月19日,弗兰克·本森自信地于兰心重新上演1889年他曾在斯特拉福上演过的此剧,但结果证明几乎无法与特里相比。翌年秋季,罗伯特·考特尼奇在曼彻斯特上演了此剧,另一位8岁的女孩西塞莉·考特尼奇首次登台饰演豆花仙子。1905年11月,在阿德尔菲剧场,奥斯卡·阿希的剧团由于上演这一喜剧而得到公认;1906年12月,此剧再次在此上演。阿希饰波顿,而李莉·布雷顿则饰海丽娜。

1914年2月6日,哈莱·格兰维尔-巴克于萨伏伊剧场上演了此剧,这是他最后一次实验性演出;此剧的演出,是他所执导过的争议最大的一出戏。有些评家抱怨说,这一演出虽有创新却又使此剧显得古怪;另一些人则争辩说它揭示了莎士比亚的“梦”。格兰维尔-巴克不用门德尔松的音乐而用英国民歌取而代之,并用彩色纱幕来表示换景。但人们争议最大的也许是这一演出对于仙人的处理方面:他们的手和脸部全都涂上金色,大腿部分的衣物则用青铜片制成。这些“金色仙

人”的动作形同木偶，确实暗示了他们来自另一世界。此剧上演了 99 场，利拉·麦卡锡饰海丽娜，奈杰尔·普莱费尔饰波顿，埃安·斯文莱饰拉山德，巴利奥尔·霍洛威饰忒修斯，唐纳德·卡尔特洛普饰迫克，丹尼斯·尼尔森—特里和克里斯丁·西尔弗分饰奥布朗和提泰妮娅。翌年，格兰维尔—巴克把此剧带到纽约的沃勒克剧场上演，结果又引起了一场争论。

从 1903 年起，莎士比亚的故乡斯特拉福每隔两三年举行一次此剧的演出，执导者均为弗兰克·本森；而从 1919 年起，执导演出者则为 W. 布里奇斯—亚当斯。1915 年，本森与其剧团在宫廷剧场上演此剧并饰忒修斯，结果他莫名其妙地加上了几句《理查二世》一剧里的台词。从 1914 至 1920 年，老维克剧场几乎每年都上演此剧，而罗伯特·阿特金斯则在 1920 至 1925 年间的三个戏剧季里上演了这部喜剧。1923 年，唐纳德·卡尔特洛普于国王路剧场上演了此剧，演出采用简单化布景。其演出班子强大：维奥拉·特里饰海丽娜，尼古拉斯·汉南和阿蒂恩·塞勒饰奥布朗与提泰妮娅，巴利奥尔·霍洛威饰波顿，弗兰克·塞利厄饰昆斯。抱怨过卡尔特洛普的演出布景贫乏的人，翌年却在舞台监督巴西尔·戴恩所执导的布景华美的此剧演出中大饱眼福。德鲁瑞巷剧场的舞台就像个树木浓密的森林，里面满是迈着芭蕾舞步的神仙们。这一演出阵容强大，有利昂·夸特曼（拉山德）、弗兰克·沃斯柏（狄米特律斯）、伊迪斯·伊文斯（海丽娜）、格温·弗兰奇安—戴维斯（提泰妮娅）、D. 海伊·贝特里（迫克）。这是德鲁瑞巷剧场在随后 13 年里的最后一次莎剧演出，共上演了 96 场。

伦敦西区曾有意大利孔提剧团两次在此上演此剧，第一次是 1926 年于冬园剧场，第二次则是 1926 年于阿德尔菲剧场。安德鲁·利在 1926 至 1927 年的戏剧季期间曾于老维克剧场执导这一喜剧并饰迫克一角，波顿和海丽娜则由巴利奥尔与多萝西·马辛厄姆饰演。1929 年 12 月 9 日，哈考特·威廉斯于老维克剧场上演了此剧，这一演出终于完全改变了观众们的习惯而接受了台词说得很快的格兰维尔—巴克的主张。威廉斯还把塞西利·夏普原采用的民歌改为门德尔松的音乐，并使其绿脸神仙身穿海草样服装而不是传统的胶片服装。这一作法取得了成功，而这与饰奥布朗和迫克的约翰·吉尔古德和莱斯利·弗兰奇的表演也大有关系。1931 年，威廉斯再次在老维克剧场上演此剧，由拉尔夫·理查森饰波顿，罗伯特·哈里斯饰奥布朗。莱斯利·弗兰奇在这一演出中再次饰迫克一角，他此后在整个 20 世纪 30 年代于露天剧场上演此剧时还一直饰此角。在这十年的中期，一系列愉快的演出由于马克斯·莱因哈特拍摄了一部此剧的电影并引起争论而中断。在这一电影里，狄克·鲍威尔饰拉山德，维克托·乔里饰奥布朗，米基·鲁尼饰迫克，詹姆斯·卡格尼饰波顿。

两年后，在 1937 年圣诞节期间，泰伦·古斯利在老维克剧场成功地上演了此剧，他的演出恢复了华丽和富有芭蕾舞味的维多利亚时代的风格，拉尔夫·理查森所饰波顿具有空想、头脑混乱和不知所措的特色，罗伯特·海尔普曼所饰奥布朗舞步翩翩，提泰妮娅则由费雯·丽饰。适于露天剧场上演的《仲夏夜之梦》，从 1933 至 1940 年，每年均作为一出田园剧来上演。在这些年期间，

在摄政王公园剧场里,饰演过波顿的有罗伯特·阿特金斯、巴利奥尔·霍洛威、莱斯利·弗兰奇和弗兰西斯·L. 沙利文。菲利普·尼尔森—特里经常饰奥布朗,1938年才把此角让与简·福布斯—罗伯森饰演,这年秋季,则由格拉狄斯·库柏饰。1936年,伯明翰定期轮演剧目剧团上演了此剧;1938年12月老维克剧场,1941年,唐纳德·沃尔菲特在海滩剧场,1942年本·埃登·佩因于斯特拉福剧场,1943年巴利奥尔·霍洛威在纪念剧场均上演过此剧。1942年7月在露天剧场及翌年12月在威斯敏斯特剧场也上演了此剧,罗伯特·阿特金斯饰波顿。1945年,约翰·吉尔古德在干草市剧场对奥布朗进行了再创造,提泰妮娅由佩吉·阿什克罗夫特饰演,尼维尔·科格希尔执导,演出风格是雅各宾时期的假面剧形式。

1951年,泰伦·古斯利第二次上演了此剧,虽有保尔·罗杰斯饰波顿,效果还是大不如前。如果说此次演出问题主要出在布景过于简单的话,那么他于1957年在老维克剧场上演的此剧可能就更没有什么可称颂的了,后一演出虽有华美的布景和优美的芭蕾舞,却造成了喧宾夺主。此次演出在转到美国演出前,曾在爱丁堡首次戏剧季中演出过。

1959年,彼得·霍尔于斯特拉福剧场上演此剧,把它演得又吵又闹,其中查尔斯·劳顿饰波顿,玛丽·乌尔饰提泰妮娅,西里尔·勒克姆饰昆斯。1962年,此剧再次上演时显得平缓多了,1963年在奥德维其剧场上演时终于达到了不瘟不火的地步。在霍尔上演此剧后,迈克尔·兰厄姆在老维克剧场上演了此剧(1960),阿历克·麦高文饰奥布朗,道格拉斯·坎贝尔饰波顿,后者曾在

是年6月于安大略省的斯特拉福执导过这一喜剧。由于台词念得太差,托尼·理查森1962年在宫廷剧场上演此剧失败了。1962和1963年,大卫·威廉两度在露天剧场上演过此剧。

美国。美国首次上演《仲夏夜之梦》是在1826年11月9日,是为爱伦·希尔森而上演的,地点是纽约市的柏克剧场。在此次演出中,爱伦·希尔森饰迫克,而其丈夫托马斯·希尔森这位有成就的喜剧演员则饰波顿,年轻但尚未完全为观众所重视的喜剧演员亨利·普莱塞德饰斯诺特,詹姆斯·H. 哈克特的妻子卡瑟琳·哈克特饰赫米娅,其姐姐夏普夫人则饰提泰妮娅。1841年,突出仙境的另一次演出8月30日于柏克剧场开演,但只上演了很短一段时间;25岁的夏洛特·库什曼饰奥布朗,玛丽·泰妮饰提泰妮娅,伊丽莎·奈特饰迫克。

威廉·E. 伯顿是粗俗闹剧的优秀阐释者,他曾在伯顿剧场上演此剧时饰波顿,此次演出从1853年2月3日持续到3月3日。翌年,他又再次上演此剧。三天后,即1854年2月6日,老百老汇剧场也上演了此剧,在E. A. 马歇尔的经营下,这一演出很受欢迎。1855年,老百老汇剧场两次上演此剧。1859年,劳拉·基恩在其剧场里上演了布景华丽的此戏,参加演出的有爱德华·A. 索森和饰拉山德的E. H. 索森。基恩小姐所饰迫克获得好评,此剧从4月18日至5月28日共演40场。此次演出采用了查尔斯·金的演出本。1867年10月28日,在此剧场(已改名奥林匹克剧场)又上演此剧,此次演出布景之华丽远胜于美国舞台上任何一次此剧的演出,取得连演百场的美国最高纪录。

1873年8月19日,奥古斯丁·戴利在大歌剧院首次上演此剧,费伊·坦普尔顿饰迫克。1888年1月31日,在戴利剧场开张时,此剧再次上演,布景华丽且具庆典味,演出阵容强大,詹姆斯·刘易斯把波顿演得既愉快又自鸣得意和荒唐。奥提斯·斯基纳和约翰·德鲁所饰拉山德与狄米特律斯及艾达·里恩和维吉尼亚·德雷赫所饰海丽娜与赫米娅,极好地表现出了迷人而浪漫的这两对恋人。在第一个演出季里,这一演出上演了50余场,1890年又再次上演,其演出新班子里有饰昆斯的蒂龙·鲍尔。

其他较不有名的演出尚有约翰·W.阿尔保旅行剧团1889年在明星剧场的演出,刘易斯·詹姆斯和卡瑟琳·基达的剧团1901年在大歌剧院的演出及1903年克劳一厄兰格在新阿姆斯特丹的演出,后一演出由纳特·C.古德温饰波顿。1906年9月21日,阿斯托剧场开张时也上演了这一喜剧,此次演出布景的华美胜过了演技。1910年,来美访问的本·格里特在花园剧场的演出中饰波顿。1915年2月16日,即在哈利·格兰维尔—巴克在萨伏伊剧场的实验性演出引起争议一年后,格里特在沃拉克剧场所进行的不正统的演出引起了相类似的争论,剧中的波顿由厄内斯特·科萨特饰。

德语演出的《仲夏夜之梦》由马克斯·莱因哈特于1927年11月17日转到美国世纪剧场演出,他对此剧作了改编,曾先在柏林的德意志剧场和维也纳的约瑟夫市剧场演出。这是莱因哈特的剧团首次在纽约的演出,批评家们一致赞许这一布景华丽的演出;为了吸引观众,这一演出采用了一切可以想象的机械装置。亚历山大·莫伊西所饰奥布朗

和弗拉基米尔·苏科洛夫所饰迫克的表演均很出色。接着,1932年又上演了此剧,但布景不那么华丽和有点凑数。由柏西瓦尔·维维安执导的莎士比亚剧团的这一演出,是在乔尔森剧场(后改名莎士比亚剧场)举行的,这一演出班子有不少未受过训练的演员,因而效果很受影响。

可能是由于上演此剧时有种种困难和开销大,纽约的戏剧演出人对它很少有兴趣,但自20世纪50年代中期以来,美国还是有过几次演出。1954年,老维克剧团在大都会歌剧院上演了此剧,芭蕾舞星罗伯特·海尔普曼和莫伊拉·希勒分饰奥布朗和提泰妮娅,斯坦利·霍洛威饰波顿。1956年,莎士比亚工匠剧团在诺曼·佩克的执导下,克服演出中的许多困难,在简·哈斯大礼堂演出了没有布景的此剧。这次演出主要依靠工匠们的滑稽表演来补偿缺乏迷人的布景的不足,结果证明这样做很有见地,在表演提斯柏和皮拉摩斯的插剧时,补锅匠们的表演使观众享受到很大乐趣。但大多数主要人物的塑造却未能成功,特别是罗伯特·卡斯所饰波顿显得好斗而非力普·劳伦斯所饰迫克则缺乏顽童的特色。

1958年,由杰克·兰多执导,在康涅狄格州的斯特拉福由美国莎士比亚戏剧节剧团上演了此剧,这一演出主要以喜剧性见长,而剧本的诗意美则几乎荡然无存。英加·斯文森、巴巴拉·巴里和琼·哈伏克分饰海丽娜、赫米娅和提泰妮娅,而希拉姆·谢曼则饰波顿,莫里斯·卡诺夫斯基饰昆斯,理查德·伊斯顿和理查德·沃林分饰迫克与奥布朗。1960年安大略的斯特拉福举行莎士比亚戏剧节时也由工匠们上演了此剧,

但效果却较好,皮拉摩斯和提斯柏插剧的小丑表演很有看头,但显得喧宾夺主。此剧由道格拉斯·坎贝尔执导,重点放在神仙各场的不停活动而牺牲此剧的诗意美。约翰·丹吉尔所饰的迫克显得无处不在,讨厌地使人难以精神集中,海伦·伯恩斯所饰赫米娅则令人不快地可笑,凯特·里德把尴尬的海丽娜演成了喜剧性人物,突然而又莫名其妙地被两个害相思病的男人所追求。1960年康涅狄格州斯特拉福举行莎士比亚戏剧节时,请了些明星来演出此剧,由伯特·拉尔饰波顿,这一演出班子后来还到18个城市巡回演出过。1961年,在纽约莎士比亚戏剧节时,约瑟夫·巴普主持上演了此剧,导演为乔埃尔·弗里德曼,这一演出再一次让粗俗表演压倒了剧中的诗意。约翰·考尔饰迫克,把他演成了一个笨手笨脚的宫廷小丑,充满欢闹与玩笑,而阿尔伯特·昆顿所饰波顿也是喜地欢天。卡瑟琳·威多斯所饰提泰妮娅很有风度,而詹姆斯·厄尔·琼斯所饰奥布朗则像严肃而又迷人的魔鬼,把他“演得像伊阿古”。

1962年3月,弗兰克·麦克马伦给耶鲁戏校执导此剧。最有趣的演出之一是1964年由杰克·西多为纽约莎士比亚戏剧节的德拉科特流动剧场执导的此剧,这一演出在五个行政区里巡回演出过,特德·范·格里修森所饰奥布朗高贵而威严,克莱德·M. 伯顿所饰迫克像精灵,而克利夫顿·詹姆斯所饰波顿则粗俗和像小丑;这一演出使莎士比亚戏剧解放出来,让许多以前从未看过活人演戏的人一饱眼福。

批评摘要。托马斯·肯尼。《仲夏夜之梦》是莎士比亚涉足神仙世界的一出最有特色的作品。他在其中

找到了一种声音和形式,用以表达人的幻想中那最闲适和最难确定的运动。他在完成这一奇妙的任务时虽然取得了成功,但也存在着明显的及在一定程度上无法避免的局限性。韵律,特别是韵脚,往往或多或少地显得松散与马虎……《仲夏夜之梦》也许并非是欢闹,而是完美的优雅。它当然不属“协和的疯狂”那种最为迷人的形式。但是在剧里,我们却发现幻想世界和现实世界合在了一起,其驾轻就熟与真实性在任何前人的作品中尚未有过。这是天才显示的一种新现象。它表明,一个诗人终于出现了,他借助于想象力且显然不借助任何理智的努力,或满足任何个人性的偏好,因而得以给心中最为模糊和短暂性的形象赋予一种外观形式;而在这一明亮的威力里,他可以说前无古人后无来者。(摘自《莎士比亚的天才与生活》,1864年。)

乔治·布兰克斯。对于《仲夏夜之梦》,我们怎样才能充分地评价呢?只考虑其性格刻画的不深入,那是不动脑筋,因为作者的目的并不是性格描写。无论其不足是什么,作为一个整体的诗却是莎士比亚所写过的诗中最温柔的,最富独创性的和最完美的。

莎士比亚的诗是斯宾塞写仙后的诗的发展与浓缩;它又是雪莱写精灵的诗在两个多世纪前的先兆。而那虚无缥缈的梦夹杂着随意的嘲讽性模仿。精灵的世界和小丑的世界的边界混在一起无法区分。

在忒修斯和希波吕忒这一对太子公主般的恋人及其宫廷里,我们可以看到一种贵族气质的成分。还有一种成分是工匠们所表演的提斯柏与皮拉摩斯的故事,由于杂以温和的讽刺和极妙的幽默,因而显得活

泼而滑稽。最后,我们还可看到那超自然的诗歌的成分,这种成分不久后便在《罗密欧与朱丽叶》中再次闪现出来,茂丘西奥对麦布女王作为的描述,就是在此剧里。迫克、豆花、蛛网和芥子这些小仙灵在玫瑰花苞里捉虫,逗弄蝙蝠、追逐蜘蛛并对夜莺称王称霸,它们在一出写小精灵的戏里都是主要演员,是无与伦比地快乐和美妙的一次仙灵们的狂欢,充满了仲夏夜带露的花朵和花香的气息,映衬在闷热的夏夜那若有若无的余辉中。这种使人产生幸福的灵感的奇迹包含着后来两个多世纪英国、德国和丹麦那难以数计的浪漫作品的萌芽……

我们在此剧里看不到悲怆。情感的风暴尚未席卷莎士比亚的作品。是的,没有剧中所展示的,只是爱情那浪漫而使人联想翩翩的方面,是渴望借之以改变并理想化其对象的魔力,是愚蠢和错爱的成分,是渴望出现的幻觉与其随之而来的可变性与短暂性。从本性上说,人是没有内心指向的存在,为本能与梦想引入歧途,永远摆脱不了受其本人或其他人的欺骗。这一点莎士比亚认识到了,但尚未十分悲观地看待它。因此,他在此剧所描写的人物,甚至或特别是在他们的爱情问题上,尚显得不像是理想的生物。恋人们依次互相追求和互相躲避,他们恋爱却又不被爱人爱;夫妇由于误解而互相吸引;一位青年追求一位姑娘却为后者所不爱,而另一位姑娘却躲开崇拜她的另一位青年。作者那微妙的讽刺使这种混乱达到了高潮并找到了其象征性的表达,即仙后在爱情之梦的迷乱下,竟认有个驴头的纺织工匠为其理想的情人。(摘自《莎士比亚批评与研究》,1896年。)

E.K. 钱伯斯。从推理上说,人们可能会希望一位来自华列克郡中心地区的并非学究式的作家,会更紧密地遵守有关“好人”的古老的民间传说,甚至还会对产生这些信仰的思想和想象力抱有共同的思维习惯。但对于莎士比亚,情形却肯定不是这样,无论好坏,他彻头彻尾地是文艺复兴时期的产物,并显示出不仅热爱文艺复兴时期对从各个地区搜集来的离奇传说,而且还热爱文艺复兴时期的积极精神,对于这种精神来说,这样的传说除了作为写诗的素材外别无多大的其他意义。他作品中的种种迷信,是从学者的著作和文艺作品中获得的,这就恰如他的自然史知识,既有从动物寓言故事中获得,也有从他自己的观察中获得的。甚至即使其材料是源自英国的,常常使人弄不清楚的是,他到底是从其对华列克郡的童年的回忆中得来的,还是从某本如雷金纳德·斯各特的《揭发女巫》或哈斯内特的《揭穿罗马教皇的骗局》这样的通俗的书里获得的。因此,我们不应认为,莎士比亚为了戏剧的目的而使用超自然的东西,便意味着他相信其实际而客观的存在。只要不是纯粹被历史所强加给他的,看来便会为两个目的之一服务。它要么使观众的心思对一个悲剧性的或讽刺性的问题产生共鸣,如驼背理查在波士委战场作战前所作的噩梦一样;要么它只是作者所采用的一种象征,以此作为对神秘的认可,因为后者是世上人生事务发展过程中的一种无法解释的成分。这就是它在一些最伟大的剧作中的真正重要的功用。(摘自《莎士比亚概论》,1925年。)

约翰·拉塞尔·布朗。要是有人想描述一下对《仲夏夜之梦》的判断,

他可能会简单地这样做：此剧暗示着，恋人就像疯子、诗人和演员一样，他们都有各自的“真”，而这“真”是从他们看到的他们所爱的美而确立起来的，而且他们还相信这“真”，因为从旁人看来它虽可能是“最蠢的东西”，但对他们来说都是很有道理的；此剧还暗示着，恋人就像演员一样，需要且有时得要求我们信任；还有就是这种信任的给予，只有在我们慷慨大方地奉送并拥有想象力，“就像他们对自己的评价那样，不会把他们想得很坏”。

此剧最大的成功是其所使用的方式，在这种方式里，我们对戏剧幻觉有所犹豫地加以接受的东西却被用作一种有血有肉的接受者的形象，这一形象与演出这一爱情剧的那些人那古怪且属个人性的“真”则是适宜的。通过使用这种活生生的形象，莎士比亚便超越了用字或行动来加以直接表明的范围，并通过一种存在的方式、一种关系来表示其判断，作为观众的我们，实际上是卷入到了这种判断里。他还保证，这一形象是以第一手的方式体验到的，因为戏中戏里的观众，并不会作出完美的反应：他们中之一描述了这需要什么，但是作好这种描述的事却留给了我们。此剧的成功与否，最终将取决于我们对其影子似的人物所作的反应。（摘自《莎士比亚及其喜剧》，1957年。）

C. L. 巴伯。要是莎士比亚把《仲夏夜之梦》改了个名，使人想到节庆游行演出和五月节游戏，这个我将着重涉及的论题的方方面面，将会更多地为人们所讨论。为了庆贺一位贵族的婚礼，莎士比亚在一出戏里集中了那种庆典性的露天剧表演，这种表演经常在贵族的娱乐活动、在公园、在宫廷及大厅堂里表

演。五朔节活动这种大众的娱乐，便为这整个活动提供了一种格式，即从“城镇走到树林里”，然后再返回来，从而把夏季带给了婚礼。这种事情是人们所熟悉的，因而没有必要用剧名来加以突出……

此剧的幽默是把迷信、魔法和情感的误置说成是“幻想的形象”。实际的剧名通过把这一喜剧称为一个“梦”而强调一种怀疑的态度。看来不大可能的是，剧名对梦即对“仲夏夜之梦”的刻画，意味着联想到了仲夏前夕的特定风俗习惯，仲夏前夕是一年中最短的一夜，但“仲夏夜”却不一样并带有暗示一种美妙的时间之意。在英国，仲夏前夕守夜的习惯是点起篝火，但在莎士比亚这一充满月色的戏里，却根本没有提到篝火。在这个时间里，通过做梦或是占卜，姑娘们有可能找到她们的心上人。人们还有用草木和悬挂灯火来装饰房屋的习惯；这些灯火，正好可能与剧末仙人们的火把有关联。而当人们在半夜采集羊齿草籽时，他们有时候便会提到精灵们不为人们看见地从他们身边很快地走过的事。有人要是翻阅一下《金枝》（苏格兰民俗学家詹·弗雷泽（1854—1941）所著论民俗的书），有关仲夏前夜那带有折中味的各页，就会找到暗示了莎士比亚此剧的其他风俗习惯如欣赏月光，看水里的月亮，收集露水等等，这种习俗在瑞典、巴伐利亚或更远的地方也有而不只是英国才有。有人可能会假定说，并行的英国风俗习惯现已消失，也有人假定说莎士比亚的想象力找到了通向相似的民间习俗的方式，这种习俗起自五朔节的习惯，而且人们通常认为，在仲夏黄昏长而黑夜短的这个时候里，精灵会在各处出现。《第十二夜》里的奥丽维娅，

就提到过“仲夏中暑”。在没有证据时,我们没法确定它究竟有多少成分是来自民间传说。但确实清楚的是,莎士比亚并不是简单地在写他年轻时听来的民间传说,但浪漫主义评家就喜欢这样假定。相反,他笔下的仙人其实是融合了节庆性戏剧、大众娱乐和通俗观念而成的。此外,正如我们将会看到的,这些仙人在对人的威胁方面并不严重,而民间流传的仙人对人的威胁却是严重的。他们的严重性是以极为不同的方式表现出来的,他们是五朔节中男女和花草树木那春心荡漾的体现,而对相信他们确实存在的迷信倾向则加以了讽刺。整个夜晚的行动被表现为形成中的幻想的驰骋,而这种幻想则阐明了强有力的想象的窍门。我们在观看一个梦;但无论是在爱情、迷信或波顿那机械的戏剧表演里,由于把幻想当真的倾向充满了幽默,我们却又是清醒的。就像在《爱的徒劳》里一样,聪明反被聪明误的情形,在令人吃惊地发泄聪明的新发明的过程,便变成了带有普遍性的喜剧题材,因此此剧在发挥包容更广的想象的过程里,幻想的愚蠢行为便成了普遍的题材,在此剧模仿性的多声部旋律之间回荡。(摘自“五朔节游戏与仲夏夜时的变形”,载《莎士比亚的节庆喜剧》,1959年。)

沃尔夫冈·克莱门。要是工匠们的故事形成了对恋人们的情节的讽刺性抗衡力,那么确实可以说,皮拉摩斯与提斯柏的戏开始了一种双重性或甚至三重性的意义。因为在这出模仿爱情悲剧的戏里我们所得到的,是对四对恋人的情感、他们对爱情的夸夸其谈的抗议及他们的假作正经的夸张性描写——这种描写采用了倒叙的形式,因而他们此时也

就可以作为旁观者来加以思考,可以心平气和及互相之间作出谅解。情人们自己本身的关系同样是一出戏,使仙人觉得很有趣,而这些瓜葛与奥布朗和提泰妮娅之间的争吵是并行的,而造成恋人们之间的误解,恰好就是这一争吵。

莎士比亚美妙地写出的“戏中戏”使我们深刻地认识到,整出戏确实是一出“戏”,剧作者的魔杖一挥,便立刻有了生命,再一挥便又轻松地消失了。迫克在其收场诗的第一行说的话(“要是我们这辈影子,有拂了诸位的尊意”),指的不仅是仙人,而且还指参加演出的全体演员,这时我们便认识到,莎士比亚再次向我们表明,我们是在观看一场“幻灯片”,起作用的是外表而不是真实的某种东西。

特别具有讽刺意味的是波顿、昆斯与其朋友所演出有关皮拉摩斯与提斯柏的悲剧,这是为庆祝公爵新婚而演的,因此也就是以喜剧和滑稽剧的方式来表现《罗密欧与朱丽叶》的题材。之所以采用夸张的悲剧形式,是为了使前面的各场显得有似喜剧。皮拉摩斯和提斯柏的戏不但滑稽地模仿了爱情的种种磨难(这是雅典的情侣们现在可以冷静地回顾了),而且还模仿了塞内加式的伊丽莎白时代那带有情节剧味和笨拙程式的悲剧。莎士比亚在此剧中是通过对笨拙而古怪的用法加以夸张来模仿这些程式的,而这些是用包括诸如过露的开场白、冗长的自我解释与评说,表达悲伤的死板的词句,及过多使用诸如省略、头韵、夸张和修辞性设问等修辞手法。(摘自《仲夏夜之梦》导言,印章出版社经典莎士比亚剧作,1963年。)

朱诺(Juno) 《暴风雨》中,普洛锡彼罗为庆贺腓迪南和米兰达订婚而演

出的假面剧中,由岛上一位精灵扮演的天后,希腊罗马神话中主神朱底特的妻子。四幕一场中,朱诺与刻瑞斯一同祝福腓迪南和米兰达。

朱利娅 (Julia) 《维洛那二绅士》中,朝三暮四的普洛丢斯的忠诚恋人。

朱丽叶 (Juliet) 《罗密欧与朱丽叶》中的女主人公,凯普莱特的女儿。在莎士比亚的题材来源中,朱丽叶是16岁,而在莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中,朱丽叶才14岁;她的年轻可以帮助显示她的纯洁和勃勃的生命力。朱丽叶既天真又活泼,既勇敢又果断,既聪明又机智,敢于斗争,性格坚强,代表着希望的力量。在和罗密欧的秘密幽会中,在应付她父母的逼婚中,在冒着生命危险躺在坟墓中的行为中,她都显示了极大的才智和勇气,像一个非凡而成熟的女人。黑格尔对朱丽叶分析道:朱丽叶“从许多关系的整体中显出她的性格,例如她对父母、保姆、帕里斯伯爵,以及神父劳伦斯的关系。尽管有这些复杂的关系,她在每一种情境里也是一心一意地沉浸在自己的感情里,只有一种感情,即她热烈的爱,渗透到而且支持着她整个的性格。朱丽叶和她的爱情是悲剧的中心和主体,一切人物,一切事件都围绕着她存在和进行,都对她的爱情发生关系或起影响作用。”(参见“《罗密欧与朱丽叶》”条。)

朱丽叶 (Juliet) 《一报还一报》中克劳狄奥的恋人。因与克劳狄奥婚前私通而怀孕,并致使克劳狄奥因伤风化而被判处死刑。二幕三场中,她承认自己的罪比克劳狄奥更重。最后一场中,公爵命令克劳狄奥娶她为妻。

著作权 (Authorship) 大约1785年

前后,是Rer.詹姆斯·威尔莫特第一次提出:莎士比亚并没有写过剧本,所谓莎士比亚的戏剧都是弗朗西斯·培根所作。但威尔莫特没有公开他的结论。一个行为古怪,名叫约瑟夫·C.哈特的纽约律师于1848年在他的《游艇航行的罗曼斯》一书中提出了同一个看法,但他并没有说明戏剧的原作者是谁。

1856年一个名叫迪莉娅·培根的美国人在一篇文章里详细地说明了他们认为这些戏剧都是出自弗朗西斯·培根笔下的根据。同年一天,迪莉娅在圣三一教堂花了一晚上的时间企图打开莎士比亚的坟墓,但最终又放弃了这个想法。她的理论在她1857年写的《莎士比亚戏剧哲学的探本求源》一书中做了详尽的论述。

“培根说”是最有影响的,而“马罗说”则最耸人听闻,卡尔文·霍夫曼的《莎士比亚其人》全然是一部侦探小说,而不是什么科学研究。

“反斯特拉福”的运动向前发展着。1885年英国成立了“培根协会”,还出版期刊;1892年美国也成立了类似的一个机构。人们花费了很多时间和精力在戏文中和其他地方寻找有关著作权的密码和别的线索,这个运动得到了一些显赫人物的支持,如马克·吐温和西格蒙德·弗洛伊德等。

近些年来一些小集团想用很多不同的名字来代替莎士比亚,包括狄尔拜伯爵、艾塞克斯伯爵、伊丽莎白女王、牛津伯爵、鲁特兰伯爵和骚桑顿伯爵等。在S.舜邦于1970年写的“莎士比亚生平”第六部分中,对这一问题作了全面叙述。

有很多实实在在的证据说明1623年出版的第一个对开本里面的戏剧都是斯特拉福的威廉·莎士比亚写

的。企图取消莎士比亚的著作权的
一般都是基于一种势利的观点，认
为一个从乡下来的地位低下的人不

可能具备写剧本的本领。这种做法
不是为了标榜自己，就是由于愚蠢。

三、莎士比亚研究和批评

A

I. M. 附于莎士比亚剧作第一对开本(1623)的评论性诗歌的作者名字的字首字母:

纪念威廉·莎士比亚先生

I. M.

我们悲叹您(莎士比亚)从世界舞台

走向那令人厌倦的坟墓,
竟是如此匆匆。

您去了,但您的这些剧本,

却仿佛使观众看见您在满堂喝彩声中登场。

演员的生命虽短,其艺术却长存,
并在第二个角色中出现。

您的去世是死亡的下台;

但这些剧本却会在掌声雷动中再次登场。

“I. M.”到底是何人,有各种不同看法,有人认为是约翰·马斯顿,也有人认为是贾斯帕·梅恩或詹姆斯·马布的。有证据表明,马布是利奥纳德·狄格斯的友人,而后者也是这一对开本的题诗者之一,因此增强了马布是此诗作者这一说法。

阿伯(Edward Arber, 1836—1912)

古物专家。1854至1878年是英国海军部的职员,1881至1894年任伯明翰大学的英文教授,最后在伦敦任荣誉教授,并在国王学院当研究员。作为旧书和过去文件的编辑,他出版了三套英国作家的书,这是为了满足人们用合理的价钱就能买来可靠的再版原本书的需要。他在1868至1880年出版的三十卷英文再版书中有格森的《弊端学校》和陶特的《杂集》。他对英国研究最有价值的贡献是1875年至1894年间编辑出版的《伦敦文具图书公会登记簿抄本》(1554—1640),这给研究莎士比亚写作日期带来极大方便。

阿切尔(William Archer, 1856—1924)

戏剧评论家,生在佩思,在爱丁堡大学读书。他可能因编辑并翻译易卜生的戏剧而出名。他在1908年的《每季评论》中发表了“我们所知道的伊丽莎白时期的舞台”。1923年他在《新旧戏剧》中表示出除了莎士比亚,对伊丽莎白时期任一戏剧家都无好评。

阿普顿(John Upton, 1707—1760)

英国批评家,毕业于牛津大学。

在18世纪关于莎士比亚的学问论争中,他写了不少文章,在他的《莎士比亚研究》中,他论断莎士比亚是精通古典文学的。

阿姆斯特朗 (John Armstrong, 1709—1779) 苏格兰物理学家和诗人。阿姆斯特朗在他的一些《小品文》中提到莎士比亚,这些文章署的都是他的笔名“朗斯劳特·坦普尔”,发表于1758年。他引证莎士比亚是他主张的传统规则的著名的例外。比如他反对把不自然的假面舞或者游行行列引进到戏剧里来,但他承认在《罗密欧与朱丽叶》中的假面舞会是表演中一个十分重要的部分。阿姆斯特朗特别热衷于戏剧的三一律,但也承认这一规律很难保持住,因为他也认为莎士比亚的成功就在于无视这种规则,这就为其他同时违反三一律的作者做了很好的辩护。

埃尔茨 (Karl Elze, 1821—1889)

德国莎学家。1875年被任命为哈佛大学英国哲学教授。他将提交给德国莎士比亚协会的论文汇集成册,名为《论莎士比亚》,1874年用英文出版。1876年他的《莎士比亚生平》问世,1880—1886年埃尔茨发表了3卷本《论伊丽莎白时代的戏剧家》。

埃斯考夫 (Samuel Ayscough, 1745—1804) 学者和图书馆管理学家。1785年埃斯考夫被任命为不列颠博物馆助理馆员,在那里他不知疲倦地编纂手稿和图书的索引和目录。1790年埃斯考夫出版了他的《莎士比亚索引》,这事实上是第一个莎士比亚戏剧索引,在约翰·巴特利特和玛丽·科登·克拉克的索引取代之前,这个索引一直是人们参考的莎士比亚戏剧的标准索引。

埃克尔斯 (Mark Eccles, 1905—)

美国学者。威斯康星大学英语教授。他的《克里斯托弗·马洛在伦敦》(1934)描写马洛的社会环境,《莎士比亚在华列克郡》(1961)提供了有关莎士比亚故乡同代人的情况。

爱德华 (Thomas Edwards, 1699—1757) 评论家。先在私立学校读书,后入林肯法学院。爱德华继承父亲的财产后,开始从事文学。1747年他出版了《沃伯顿版莎士比亚集增补》,翌年改名为《批评的标准》,该书揭示了沃伯顿作为莎士比亚编辑的不足之处。约翰孙将爱德华比作牛虻:“先生,一只牛虻也许会叮着一匹高头大马,使它退缩。但一个只是昆虫,另一个还是一匹马。”

爱默生 (Ralph Waldo Emerson, 1803—1882) 美国散文家、诗人、演讲家,超验主义作家的主要代表。他经常入选的散文有:《论自然》(1836)、《论美国学者》(1837)、《论自助》(1841)和《代表人物》(1850)中的一些篇章。他较为人熟知的诗歌有:《每一个和全体》(1839)、《和谐的赞歌》(1837)、《哈玛特律阿》(1846)、《时光》(1857)和《论梵天》(1857)。

爱默生的《莎士比亚,或诗人》(《代表人物》)一文好像是责备莎士比亚。他称他为“狂欢主义”,具有“一半不完美的人性”。这位美国超验主义者很遗憾莎士比亚的生活不值得效仿,但他的作品更具有启发性。他认为“其他可敬的人的生活在某种程度上与自己的生活保持一致,而这个人却形成了巨大的对比。”爱默生遗憾地发现“这位最好的诗人过着一种昏暗的凄神的生活,用他的天才去使大众娱乐。”这些观点表明了爱默生的道德观和清教徒对戏剧的怀疑。

R. P. 福尔克认为爱默生表面上大肆谴责莎士比亚,其实不然。爱默生称莎士比亚为“世界第一诗人”。在《代表人物》中用他来代表诗人,在日记中“经常大量地”评说莎士比亚,把莎士比亚抬高到弥尔顿、但丁、荷马等人之上,他为“那些清楚地看到莎士比亚远远高于所有作家的人”感到高兴,莎士比亚不仅“毫无保留地使一切作家相形见绌”,而且也是世界上最伟大的艺术家。爱默生认为没有一个人能够“创造出可与《哈姆莱特》或《李尔王》中任何一场相比的东西”,没有任何东西——“雅典的陶立克神庙、雕塑、绘画,或建筑”可与莎士比亚相提并论。从上述可知,爱默生看来并不是莎士比亚的诋毁者,而是对莎士比亚有深刻了解的热情的崇拜者。

爱默生赞美莎士比亚的“才智”和“诗意”,而忽略了莎士比亚作为戏剧家所具有的优点。他全力称颂莎士比亚的“不容亵渎……不受玷污”,坚信莎士比亚是“人中之王”,他与任何人都能如鱼得水。

爱默生阅读过莎士比亚协会的出版物,歌德、柯勒律治和马龙的莎评,以及《威斯敏斯特评论》和《伦敦季刊》上科利尔和戴斯的文章,但他的莎评是赞美型而非学者型。他认为“通过对作品本身更为精巧的阅读,我们最终会描绘出莎士比亚的生平,要靠发现当时的文献却做不到”。尽管他对“所有可能获得的有关莎士比亚的知识都要寻根究底”,他还是觉得除了他自己的而外,值得他重视的有价值的莎评不多。

爱默生相信,莎士比亚做为一个诗人,拥有“超出一切人之上的想象力的主要才能,即使自然服从于表达目的的能力。”在莎士比亚作品中,自然“不得不放弃它以前一直保

持的表面的相似”而显出其本质。爱默生在《论自然》中描绘了莎士比亚想象力的特点:“他专横的缪斯像在手手上玩弄小玩艺一样玩弄着造物,用它体现在他心灵里至高无上的各种奇思异想,通过微妙的心灵联系,自然的天涯海角都拜访到了,隔得最远的事物也被弄到一起”。

艾迪生 (Joseph Addison, 1672—1719)

散文作者和评论家。出生在威尔特郡的密尔斯顿。曾在伦敦卡特豪斯公立学校和牛津女王学院读书。艾迪生在莫德林学院获得研究生奖学金,并吸引了辉格党人对他的注意,他们同意给他做研究文学用的补助金。在四年后的欧洲大陆学习和旅行后,艾迪生写了《战役》(1705)这首诗,这是一首庆祝马文博罗取得布伦亨战役胜利的诗。这首诗开始了他的政治与文学生涯。他于1708年进入议会,掌管着一些政府部门,包括贸易和殖民地等部门,1717年被任命为部长。他写了三部戏剧,《卡图》(1713)是最著名的一部,是一部古典悲剧。

艾迪生最值得纪念的主要是他的散文——都发表在1709至1711年他和斯蒂尔办的刊物《塔特勒》和1711至1712年办的《旁观者》上。这些文章是英语期刊中的最好作品,刊登这些作品的目的在于改进英国人的趣味和习俗。他们认为:“一个天才的作品,尽管里面有很多错误和疏忽,但是这些作品要比一个劣等的作者写出的作品更可取,虽然这个作者可能在写作时是极其认真的,准确的,并且轻松自如地遵循着所有正确写法的规则。”艾迪生认为莎士比亚就是这样一个人,自然的天才。艾迪生是那一时期拒绝用古典主义的标准来评价莎士比亚的最早批评家之一。有人谴

责莎士比亚在诗里用了过多的双关语,并且不是太朦胧就是太琐细。但艾迪生的批评绝对不是没有根据的过分指责。虽然艾迪生更偏爱法国古典悲剧,而不是伊丽莎白戏剧,但他相信,激发想象力要比形式和风格的尽善尽美更为重要。

艾略特 (Thomas Stearns Eliot, 1888—1965) 诗人、批评家。出生于美国密苏里州圣路易斯一个商人家庭,早年在哈佛大学、巴黎大学和牛津大学攻读形而上学、心理学、法国文学、梵文、印度和古希腊哲学等课程。他是当时文坛上的领袖人物。1927年,艾略特加入英国籍。

艾略特的诗歌深受埃兹拉·庞德、玄学派诗人约翰·堂恩和法国象征主义的影响。他的重要诗作有《普鲁弗洛克的情歌》(1915)、《荒原》(1922)、《空心人》(1925)、《灰星期三》(1930)、《四个四重奏》(1943)。其中最著名的是《荒原》,为艾略特的代表作,亦是20世纪西方文学中一部划时代的作品,现代派诗歌的里程碑。艾略特还写有诗剧《大教堂的谋杀案》(1935)、《全家重聚》(1939)、《鸡尾酒会》(1950)和《机要秘书》(1954)。艾略特研究安德鲁·马维尔、约翰·德莱登、但丁和大批伊丽莎白时代的戏剧家的作品,写出了有影响的论文。他的文学评论有:《圣树》(1920)、《朗斯洛特·安德鲁斯》(1929)、《但丁》(1929)、《诗歌的用途和批评的用途》(1933)、《陌生的神们之后》(1934)和《诗歌的三种声音》(1954)。现在看来他最重要的论文收录在他的《文选》中。艾略特的评论主要是关于美学问题和艺术技巧问题的探讨。艾略特早期认为对过去诗人的评价是与他的措词与技巧是否与20世纪的文学相称。按照这一标准,弥尔顿,以及从

某种程度上来说,莎士比亚都逊于堂恩、德莱登和但丁。尽管艾略特赞成古典主义,但他的研究常带主观和浪漫色彩。他写道:莎士比亚“从事斗争——正是斗争构成了一个诗人的生活,把他个人的独自的痛苦变成某种丰富而奇特的东西,某种普遍而非个人的东西。”

艾略特研究莎士比亚的名作是《哈姆莱特和他的问题》(《文选》),试图解释为什么《哈姆莱特》“从艺术上几乎肯定是失败的”。在该书中,他创造了一个著名的术语“客观对应物”(objective correlative),后来逐渐被认为是具有重要意义的批评原则。按艾略特的说法,“客观对应物”是“艺术里表达感情的唯一方法”,情感不得直接表达,只能客观地通过一种场景、一系列事情——客观对应物——来唤起情感,诗人要抒情,要在具体化的人物经历中得到反映。诗人意识到个人感受(情感)的主观性和局限性,试图通过客观事物的叙述,与诗的主观叙述取得呼应和平衡。《哈姆莱特》之所以失败就是因为哈姆莱特的感情没有足够的客观对应物,“哈姆莱特(这个人)受到感情的控制……但剧中所出现的事实却不足以表达其感情”。

《莎士比亚和塞内加的苦修主义》一文也载于《文选》,是艾略特对莎士比亚的较为总体的评述。他在该文中认为“莎士比亚的某些主人公在悲剧性的紧张关头,就采取这种自我表演的态度”,这种手法来自塞内加。艾略特引奥瑟罗为例,对这一人物提出了一种新的有争议的看法。

艾略特晚年对莎士比亚的某些观点有明显的变化。1955年,他重读他论述伊丽莎白时代戏剧家的论

文,对那些有关次要剧作家的文章很高兴。他说有两篇论莎士比亚的文章令他很“尴尬”,因为这两篇都“极不成熟”。艾略特认为对莎士比亚看法前后一致是心灵渺小的标志,要研究莎士比亚“一生远远不够”,“一个人观点的发展也许是一个人智慧发展的尺度”。

艾莉丝·弗莫尔 (Una Mary Ellis-Fermor, 1894—1958) 学者。曾就读于牛津萨默维尔学院。1918—1947年她在伦敦大学伯德福德学院任教。她的第一部著作是《克里斯托弗·马洛》(1927),接着编辑了马洛的《帖木尔大帝》上下篇。艾莉丝在《詹姆斯时代的戏剧》(1936)中有一章逐个论述了10位剧作家,研究了莎士比亚与同时代戏剧家的关系。她的专著还有:《爱尔兰戏剧运动》(1939)和《戏剧先驱》(1945)。后者包括有关莎士比亚的资料和易卜生作品的译文。艾莉丝举办的讲座有:“近期对莎士比亚意象的某些研究”,收入《莎士比亚协会论文集》第20期(1937);“戏剧家莎士比亚”是1948年不列颠学会莎士比亚年度讲座;“莎士比亚研究”(1948)是伯德福德学院的第一个讲座。艾莉丝还是《莎士比亚概观》顾问委员会的成员,前3卷(1948—1950)评述每年的莎士比亚研究。1946年,她担任新阿登版莎士比亚全集的编辑工作。在《麦克白》卷(1951)里她阐述了她的编辑方针。艾莉丝·弗莫尔逝世前正在对莎士比亚进行全面的研究,可惜未能完成。肯尼斯·缪尔在《戏剧家莎士比亚和论文新编》(1961)中谈到了这本预计中的著作的概貌,重印了她的几个讲座和几篇文章,以及一些未发表的资料。

奥威尔 (George Orwell, 1903—1950)

笔名埃里克·阿瑟·布莱尔。作家。曾就读于伊顿公学,1922至1927年在缅甸当帝国警察。返欧洲后,作过各种卑下的工作,他在《巴黎伦敦落魄记》(1933)、《通向威根码头之路》(1937)记述了他的经历。《向卡塔洛尼亚致敬》(1938)则记录了他在西班牙内战早期时的活动。他为报刊杂志所写的文章重印在好几本书里,后来集中收进了《论文集》(1961)里。“李尔、托尔斯泰与弄臣”最初发表于1947年,此文是对托尔斯泰抨击莎士比亚,特别是《李尔王》的回答。奥威尔指出了托尔斯泰与李尔王之间的相似性即二者均表示放弃权利但又希望保有对权威所表示的敬重,最后得出结论说,托尔斯泰对《李尔王》所抨击的,其实却是其本人不可容忍的形象。奥威尔的这一论文是一篇才华横溢的心理分析之作,但也像其很多文艺批评文章那样,包含有根本性的学术错误并表明他对此剧的很多方面并不敏感。

奥尼恩斯 (Charles Talbot Onions, 1873—1965) 字典编辑家。从1895年起,他一直是《牛津英文词典》的编辑成员,1914年出任此词典的双主编,参与此工作直至此书于1933年完成。他还编辑过《牛津英文小词典》(1933)。为这两本词典所收集的伊丽莎白时代的材料,后来便成了他编辑的《莎士比亚作品词语汇编》(1911)这一供研究者使用的极宝贵的指南。他接替了西德尼·李爵士的工作,编辑了探讨伊丽莎白时代社会生活的所有方面的论文集《莎士比亚笔下的英国》(1916,两卷本)。

B

巴特勒 (Samuel Butler, 1612—1680)

诗人。代表作是讽刺诗《许迪布拉斯》，这是根据《唐·吉珂德》改写的讽刺清教的诗作。此诗得到查理二世欣赏。查理二世每年赐予他100英镑补助金。巴特勒是受宫廷指派发表论辩文章，旨在为查理一世辩护。清教徒指控查理一世耽于世俗生活，称“如果他仅用研究本·琼生或莎士比亚一半的时间研究《圣经》的话，他会不尽天年”。巴特勒的抗辩文章发表在《揭露剽窃者》(1691年)上，对清教徒的不敬之语反唇相讥：

……之所以你们对他阅读琼生和莎士比亚的戏剧恶语中伤是因为你们心中似乎有许多见不得人的邪恶居心，否则你们绝不会对他们的报怨申诉者[指剧中人物]的方言进行直接攻击……

巴特勒认为琼生高于莎士比亚，因为他的学识渊博，受过良好的训练。这是17世纪普遍的观点。

虽然维吉尔的先天资质较奥维德差一些，但他勤奋努力长期钻研，因而最终在文学上达到极为完美的程度，获得的成就较有聪明天份却不如他努力的人[指奥维德]要高一筹。我们可以看到琼生和莎士比亚就是同类情形。因为能够长期思考又肯认真钻研的人一定会发现更有价值的东西，而靠偶然灵机一动的人虽然来得迅速敏捷，但靠意外得到的只是很平常的东西，并非真正的技艺和思辨。

巴格霍特 (Walter Bagehot, 1826—1877) 生于萨默塞特郡，就学于伦敦大学并取得律师资格。1860年做《经济学家》的编辑。1853年撰写论文《莎士比亚——其人》文中重构了莎士比亚的性格，强调莎士比亚热爱并了解他的国家、同情普通人、不信任中产阶级，还强调莎士比亚刻画妇女形象的能力。

巴特莱特 (John Bartlett, 1820—1905)

美国出版家，编纂家。生于马萨诸塞州的普利茅斯。1855年编辑出版《常见语录》并因此闻名于世。他是利特尔、布朗和康伯尼的波士顿出版公司的合伙人。1894年巴特莱特编辑《莎士比亚剧作及诗歌语词索引全编》。这部大部头的编著一直保持着权威地位，后来为斯皮沃克编辑的更完备的语词索引所取代。

巴瑟斯特 (Charles Bathurst) 著有《论莎士比亚在不同阶段所用诗体的不同》(1857)。这是较早用考察韵步的方法来确定莎剧创作顺序的一篇论文。

《百年赞歌》 (Centurie of Prayse)

17世纪有关莎士比亚的一个选本，C. M. 英格尔比编纂。1875年该书由新莎士比亚协会出版，全名为《莎士比亚的百年赞歌，莎士比亚及其作品的评论材料，1591—1693》。1879、1886、1909年先后分别有L. T. 史密斯、F. J. 弗尼瓦尔、J. 蒙罗对该书加以修订和扩充，名为《莎士比亚引喻手册，1591—1700》(Shakespeare Allusion Book, 1591—1700)。1932年，埃德蒙·钱伯斯爵士重新编

辑了该书。

版权 (Copyright) 1710 年第一部版权法(Copyright Act)颁布之前,英国实际上不存在作者版权。作者对他的著作有一种或多或少不言自明的习惯法权力。在某些情况下,法律赋予的直接版权保证作者对出版其作品的控制权。另一方面,出版商的版权也受到书业公会的保护。现在还不完全清楚获得版权的程序,据说只要在书业登记注册就获得了版权。但利奥·基尔希鲍姆认为版权受出版而不是注册的保证,他的观点有一定的道理。他指出,即使未经注册秘密出版的剧本,如莎士比亚的“劣质四开本”,出版者仍然拥有版权。这种观点可以解释某些费解的事实。如尼古拉斯·林 1603 年出版了《哈姆莱特》的“劣质四开本”(第一四开本),1604 年他又出版了该剧的“优良四开本”(第二四开本)。又如据估计伊丽莎白时代有三分之一的书籍从未注册。

基尔希鲍姆的观点遭到 C. T. 西森的反。他研究了书业公会的争论,得出结论说版权只有注册后才能得到保证,因为注册过的书以前从未印刷。按他的说法,未注册的书有可能后来会被别的书商印刷;在这种情况下,最早的印刷商只有求助于书业公会法庭裁决。

鲍尔斯 (Fredson Thayer Bowers, 1905 年生) 文献学家。自 1949 年始任弗吉尼亚大学英文教授,用版本学批评方法对莎学做了很大贡献。著作有:《论莎士比亚及伊丽莎白时代其他剧作家作品的编辑》(1955 年),《文本与文学批评》(1959 年)等等。编著有《托马斯·德克尔的戏剧著作》。

鲍德温 (Thomas Whitfield Baldwin, 1890—) 美国学者,纽约大学

英文教授,伊利诺大学名誉教授,从 1958 年始任南伊利诺大学访问教授。1927 年鲍德温出版第一本书《莎士比亚剧团的结构和成员》,重写了莎士比亚所在的剧团(内务大臣剧团)的历史,把具体角色分配给每个演员,真是颇费匠心。他的理论论据不充分,所以学者们大多不愿毫无保留地接受他的推论,但他们十分欣赏他的敏锐,敬重他的睿智。鲍德温的大多数著作都有材料详尽的特点,所以他的著作具有非常宝贵的参考价值。他的著作还有《威廉·莎士比亚的不足道的学业》(1943)和《威廉·莎士比亚少拉丁希腊》(1944 年,两卷本),透彻地研究了莎士比亚时代的小学 and 中学。在《莎士比亚的五幕结构》(1947)中鲍德温认为莎士比亚受了古典的戏剧原则的影响,所以把他的戏剧写成五幕。鲍德温晚期的两部著作涉及莎士比亚戏剧的素材,有《论莎士比亚的诗和十四行诗的文学渊源》(1950)和《论莎士比亚 1592—1594 戏剧的文学渊源》(1959)。

贝克 (George Pierce Baker, 1866—1935) 美国学者,教育家。1905 至 1924 年间贝克在哈佛大学任英文教授,建立“47 专修班”——戏剧专业学生的训练基地,按他的理论培养戏剧专业学员,造就了一批美国最出色的戏剧家和作家。1925 年贝克出任耶鲁大学戏剧系主任。他的著作《莎士比亚作为戏剧家的贡献》(1907)特别强调莎士比亚注重戏剧实践的作用——这一点 19 世纪的批评家们很少注意。他还著有《戏剧技巧》(1910)。

贝恩斯 (Thomas Spencer Baynes, 1823—1887) 英国作家。1864 年任圣安德鲁斯大学逻辑学和英国文学教授。1873 年任《布列颠百科

全书》编辑，他为第九版写了一篇关于莎士比亚的文章，1894年此文连同其他文章成书出版，名为《莎士比亚研究》。

贝瑟尔 (Samuel Leslie Bethell, 1908—1955) 批评家。著有《冬天的故事》研究(1947)和《莎士比亚和流行的戏剧传统》(1944)。为纠正用“心理自然主义”方法评论莎士比亚戏剧的倾向，贝瑟尔强调莎剧的非现实主义方面。他认为莎士比亚“大致是在两个实用的极端之间”，即易卜生的《玩偶之家》式的自然主义和《人人》式的因袭主义之间。

本特利 (Gerald Eades Bentley, 1901—) 美国学者。从1945年始任普林斯顿大学英文教授。著有《詹姆士一世和查理一世时期的舞台》(5卷本, 1941—1956)。这是一部1616至1642年的戏剧史，材料详实，是E. K. 钱伯斯4卷本的《伊丽莎白时代的舞台》(止于1616年)的续篇。本特利还撰写过《莎士比亚和琼生》(2卷本, 1945年出版)和《莎士比亚传记手册》(1961年)。《手册》严肃地阐述了莎士比亚的生活事件，与那些基于推测和幻想的关于莎士比亚的生平极为不同。他的一篇重要论文，《莎士比亚和黑僧剧院》(《莎士比亚研究》第1卷, 1948年)认为：1608年莎士比亚的剧团获得黑僧剧院的专营权，这是一个投合挑剔的观众趣味的私立剧院，因此剧团就需要“为新的不同的观众提供独出心裁的戏剧”，所以莎士比亚尝试创作了传奇剧《辛白林》、《冬天的故事》及《暴风雨》。

本·琼生 (Ben Jonson, 1572—1637)

英国人文主义戏剧家，莎士比亚的朋友和剧坛敌手。

1592年，琼生在伦敦开始当演员并创作剧本。1598年，他把自己单

独写成的第一部讽刺喜剧《人人高兴》手稿送给莎士比亚所在的剧团，莎士比亚亲自读了手稿，立即接受了它，由该团于当年在伦敦首次公演，取得巨大成功，为他登上文坛打开了大门。

琼生的戏剧创作主要集中在1600年到1616年间。他在《人人扫兴》(1600)、《伏尔蓬涅》(1606)、《炼金者》(1610)、《巴索洛缪市场》(1614)等讽刺喜剧中，深刻地揭露了资产阶级的贪婪和伪善；在悲剧《希杰那斯》(1603)和《克蒂林》(1611)中，批判了君主专制主义。

在《人人高兴》的序幕中，琼生批评了以莎士比亚为代表的英国戏剧中缺乏时间和地点的一致，嘲笑了通过“三把锈剑”来描绘红白玫瑰战争的戏剧假定性。他认为，喜剧不应去表现重大历史事件，而应像在实际生活中一样描写思考着与行动着的人物。琼生还提出了一种特殊的理论，叫作“气质”论。文艺复兴时代有些学者继承了中世纪的一种概念，认为人体内包含着一定的流质或活液，即所谓“气质”；这些“气质”的不同结合，仿佛就决定着人的这种或那种不同的心理特征；这些特征不以周围环境为转移，有时表现为热情，有时表现为奇思怪幻。琼生剧本里所有人物性格，都是为证实这种理论而刻画的。这种理论和实践，同莎士比亚式的人物性格的多面性完全对立；这也是当时闻名的“剧坛论战”(1601—1602)中，这两位戏剧家争论的焦点之一。据说，琼生在演员和剧作家常去的酒店里，曾同莎士比亚进行过多次激烈的争论。

琼生也有比莎士比亚等同时代作家显得特别出色的方面。他不像莎士比亚那样袭用古人现成的事情情

节,而是主张直接描写现实生活。他在《炼金者》中说:“我们的舞台是伦敦,我们要使世人知道,没有一个国家的笑料比我们的更好。”他的直接描写伦敦生活的出色的讽刺作品,使他成为最先在文艺复兴时期的英国戏剧中描写日常生活的现实主义戏剧家。

莎士比亚死后,他的戏剧界朋友搜集了他的遗著,在1623年编印出第一个莎士比亚戏剧集,即后人所谓“第一对开本”。本·琼生为它写了一篇题词:

题威廉·莎士比亚先生的遗著,
纪念吾敬爱的作者(1623)

莎士比亚,不是想给你的名字招嫉妒,

我这样竭力赞扬你的人和书;
说你的作品简直是超凡入圣,
人和诗神怎样夸也不会过分。

这是实情,谁也不可能有异议。

我本来可不想用这种方法来称道你,

生怕给可怜的“无知”开方便之门
[(它讲得像挺好,实际是人云亦云)],

也怕让盲目的“偏爱”随意搬弄
[(它从不讲真实,只瞎摸乱捧)],

也怕叫奸诈的“恶意”捡起来耍花招

[(它存心毁谤,因此就故意抬高)]。

这就像娼门夸奖了良家妇女,

还有什么比这个更大的揶揄?

可是你经得起这一套,既不稀罕,
也不怕他们带给你什么灾难。

因此我可以开言。时代的灵魂!

我们所击节称赏的戏剧元勋!

我的莎士比亚,起来吧;我不想安置你

在乔叟、斯宾塞身边,卜蒙也不必

躺开一点儿,给你腾出个铺位:
你是不需要陵墓的一个纪念碑,
你还是活着的,只要你的书还在,
只要我们会读书,会说出好歹。
我还有头脑,不把你如此相混

同那些伟大而不相同的诗才并论:

因为我如果认为要按年代评判,

那当然就必须扯上你同辈的伙伴,

指出你怎样盖过了我们的黎里。

淘气的基德、马洛的雄伟的笔力。

尽管你不大懂拉丁,更不懂希腊文,

我不到别处去找名字来把你推尊:

我要唤起雷鸣的埃斯库罗斯,

还有欧里庇得斯、索夫克利斯、

巴古维乌斯、阿修斯、科多巴诗才,

也唤回人世来,听你的半统靴登台,

震动剧坛:要是你穿上了轻履,

就让你独自去和他们全体来比一比——

不管是骄希腊傲罗马送来的先辈
或者是他们的灰烬里出来的后代。

得意吧,我的不列颠,你拿得出一个人,

他可以折服欧罗巴全部的戏文。

他不属于一个时代而属于所有的世纪!

所有的诗才都还在全盛时期,

他出来就像阿波罗管动了听闻,

或者像迈克利颠倒了我们的神魂。

天籁本身以他的心裁而得意,

穿上他的诗句来好不欢喜!

它们是织得多富丽,缝得多合适!

从此她不愿叫别的才子来裁制。

轻松的希腊人，尖刻的阿里斯托芬，

利落的泰棱斯，机智的普劳塔斯，
到如今

索然无味了，陈旧了，冷清清上了架，

都因为他们并不是天籁世家。

然而我决不把一切归之于天成：

温柔的莎士比亚，你的工夫也有份。

虽说自然就是诗的材料，

还是靠人工产生形体。谁想要
冶炼出你笔下那样的活生生的一
句话，

就必须流汗，必须再烧红，再锤打，

紧贴着诗神的铁砧，连人带件，
扳过来拗过去；为了叫形随意转；

要不然桂冠不上头，笑骂落一身，
因为好诗人靠天生也是靠炼成。

你就是这样。常见到父亲的面容
活在子女的身上，与此相同，

在他精雕细琢的字里行间，

莎士比亚心性的儿孙光辉灿烂：

他写一句诗就像挥一枝长枪，

朝着“无知”的眼睛不留情一晃！

阿文河可爱的天鹅！该多么好看，

如果你再在我们的水面上出现，

再飞临泰晤士河崖，想当年就这
样

博得过伊丽莎詹姆士陛下的激赏！

可是别动吧，我看见你已经高升，
就在天庭上变成了一座星辰！

照耀吧，诗人界泰斗，或隐或显，

申斥或鼓舞我们衰落的剧坛；

自从你高飞了，它就像黑夜般凄凉，

盼不到白昼，要没有你大着放光。

(卜之琳译)

这是遗留下来的同时代人的莎士

比亚评论当中最出名的一个文献。这里满篇都是恭维话，没有多少理论可说。但是这里发表的是莎士比亚同时代人的反映，特别是和莎士比亚分庭抗礼过的大戏剧家的看法，因此有重要意义。这里包括了后人视为权威的一些片言只语。现在大家都知道的“时代的灵魂”和“他不属于一个时代而属于所有的世纪”这两句名言，就出自这里。后人也常援引“温柔的莎士比亚”（这里译成“温柔”是用我国古人说“温柔敦厚”的“温柔”，和我们今日常说的“温柔”意味上略有不同），“不大懂拉丁，更不通希腊文”这一类话。关于其他的一些形容词也受批评家重视。如“讲究天籁（天然，自然）也讲究工夫”（艺术，匠心），意思虽属老生常谈，因为用在莎士比亚身上，出在本·琼生嘴里，整段话又写得比较精彩，也就有了分量，似乎更值得一提。

毕提（James Beattie, 1735—1803）

苏格兰诗人，教育家。毕提在论文《记忆与想象》（1783）中针对批评家们的挑剔为莎士比亚辩护。他认为莎士比亚打破的只是呆板的，因而也是毫无约束力的戏剧规则。他推崇莎士比亚，没有把莎士比亚作为一位伟大的却未受过教育的诗人来看，而是讲莎士比亚通过对自然、人性和英语语言的细致研究补偿了他正规教育的缺陷。

在给几位朋友的信中，毕提强调莎士比亚的伟大天才在于他对人类心理和情感的洞察力。他还为莎士比亚剧中悲喜剧因素的混合使用辩护，他认为如果《哈姆莱特》或《李尔王》中悲剧活动一味加强，造成过强的张力，势必使观众无法承受。

毕尔勃姆（Max Beerbohm, 1872—1956）英国讽刺作家，艺术家。

他给多次莎剧演出写过剧评(见斯坦利·威尔斯,《迈克斯·毕尔勃姆剧评中的莎士比亚》,《莎士比亚研究》第29期,1976),绘制了几部描写莎士比亚的卡通片,其中一部提到了著作权之争。

波拉德 (Alfred William Pollard, 1859—1944) 学者、文献学家,现代文本批评的先驱之一。艾尔弗雷德·威廉·波拉德毕业于牛津大学圣·约翰学院,曾在大英博物馆印刷品部任职,在那里他学到了古书收藏的专业知识。1904年成为文献研究期刊《藏书》的编辑。

《莎士比亚的对开本和四开本……1594—1685》(1909)是波拉德第一篇有关莎士比亚的论文。该文指出,部分早期四开本是根据莎士比亚手稿印刷,从而重新确立了早期四开本的权威性。他的其他文献学论文还有:《莎士比亚与非法翻印者的斗争》(1917,1920年再版)、《莎士比亚文本的基础》(1923)。他还编辑了重要文集《莎士比亚在托马斯·摩尔爵士剧本中的作用》(1923)。参见托马斯·摩尔爵士。

波拉德唯一最重要的学术著作是他与G.R.雷德格雷夫合编的《英格兰、苏格兰及爱尔兰出版书籍书名简写目录……1475—1640》(二卷,1926)

勃兰兑斯 (George Morris Brandes, 1842—1927,原姓科恩,Cohen)

丹麦学者,批评家。勃兰兑斯作为自由与理性精神的斗士把毕生献给了文化事业,致力于把丹麦从文化孤立中拯救出来。他在哥本哈根大学的讲稿的英文译文为《19世纪文学思潮》(Main Currents in Nineteen Century Literature)(6卷本,1901—1905年出版),讲的是19世纪初至1848年革命这一段。勃兰

兑斯回顾了法国、德国及英国文学的发展,突出了革命文学和反动文学间的斗争。到1870年他先后出版了《美学研究》、《法国美学》及《批评与肖像》,确立了北欧先驱批评家的地位。1873年勃兰兑斯定居柏林。1877年又回哥本哈根大学,1902年被任命为美学教授。他的著作《威廉·莎士比亚批评研究》译成英语于1898年出版2卷本,在德国及英国本土都发挥了强烈影响,对莎士比亚在欧洲大陆普及做出了极大贡献。勃兰兑斯的论题引起英国读者的特殊兴趣,有如下几个方面原因:勃兰兑斯把莎士比亚置于他与大陆学的关系中进行考察,反复把莎士比亚与卡尔德隆,哥德及高乃依做比较;这位丹麦人发表关于“哈姆莱特问题”的长篇大论;勃兰兑斯把莎士比亚十四行诗和戏剧当作莎士比亚自传来解释。他视莎士比亚十四行诗为莎士比亚的亲身经历,把第三代彭布洛克伯爵视为诗人的年轻漂亮的朋友,把玛丽·菲顿当作黑肤女郎。不仅如此他还把黑肤女郎与剧中许多女角联系起来。

博厄斯 (Frederick S. Boas, 1862—1957) 莎士比亚学者。1901—1905年任贝尔法斯特女王学院的英文教授。编撰《英语研究年鉴》,著有《莎士比亚和他的前辈》。

布莱尔 (Hugh Blair, 1718—1800)

苏格兰牧师,教育家,批评家。布莱尔的莎评包含在他的《关于修辞学与纯文学的讲演录》(1783)中——此文集选录了他在爱丁堡大学20年中发表的讲稿。他探讨古典戏剧的规则,认为戏剧的规则不应是绝对的法则,而只应作为有益的指南为剧作家提供参考。他引了一些打破了规则的戏剧杰作作为论据,

主要引证了莎士比亚戏剧。布莱尔认为莎士比亚的功绩太卓著了,他打破规则是可以理解的。布莱尔对莎士比亚的人物刻画手法,莎士比亚的理解力以及莎士比亚对人类情感的完美表达极为赞赏。在布莱尔看来,莎士比亚的戏剧感人至深,其水平远远超过法国人而与古希腊悲剧诗人相比肩。他的悲剧杰作为《奥瑟罗》和《麦克白》,最有生命力的喜剧是《温莎的风流娘儿们》。

布鲁克 (Charles Frederick Tucker Brooke, 1883—1946) 美国学者,耶鲁大学优秀的英文教授。他是40卷耶鲁版莎士比亚全集(1918—1928)的主编(与W. C. 克罗斯合作)。他著有《都铎戏剧》(1911)、《斯特拉福的莎士比亚》(1926)、《莎士比亚十四行诗》(1936)。他还编辑了《莎士比亚轶事》(1908)、《莎士比亚的普鲁塔克》(1909)及《克里斯多弗·马洛著作集》(1910)。

布鲁克斯 (Cleanth Brooks, 1906—)

美国批评家,耶鲁大学格雷学院修辞学教授。他是“新批评派”的一位代表人物,注重对文本的仔细分析和详尽阐述,强调暗喻,模棱两可,反讽及似非而是的反论等修辞因素的作用。他著有《当代诗歌与传统》(1939)、《精制瓮》(1947)阐述了这种批评方法。《精制瓮》中有一篇题为《裸体婴儿与人格面具》的文章分析了《麦克白》中的两个意象,说明它们主宰全剧的象征作用。布鲁克斯著的本科教材得到广泛使用,产生强烈影响。它们是:《诗歌赏析》(与R. P. 沃伦合著,1938;1950,1960修改版)、《戏剧赏析》(与R. B. 海尔曼合著,1945)。《戏剧赏析》中有《亨利四世》(上)和《李尔王》的剧本,附有详尽的批评性分析;《奥瑟罗》、《麦克白》及《安东尼

与克利奥佩特拉》附有简短的批评注释。

布里奇斯 (Robert Bridges, 1844—1930) 英国桂冠诗人。著有论文《论观众的影响》,文中责备莎士比亚迎合观众的愚蠢和“道德上的迟钝”。

布拉德雷 (Andrew Cecil Bradleg, 1851—1935) 批评家,学者,(1901至1906年任牛津大学诗歌教授。布拉德雷最重要的著作是《莎士比亚悲剧论》(1904),书中对《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔王》及《麦克白》都有透辟分析。他的批评注重莎剧人物。他把莎剧人物视为生活中存在的真人。布拉德雷对莎剧的阐释是莎评史上的伟大成就。

他的两篇重要的论文:《福斯塔夫的拒绝》,和关于《安东尼与克利奥佩特拉》的文章收在他的《牛津大学诗歌讲义》(1909)中。1912年发表关于《科利奥兰纳斯》的文章,此文一直被视为这部剧的重要研究成果。

在《莎士比亚悲剧论》中布拉德雷指出几乎所有莎氏悲剧人物都表现出“一种突出的倾向性,一定偏向的癖性;在某些情况下根本无力抵御这种偏向的力量;一种致命的倾向——把整个人类归于一种兴趣、目标、情感或思想习惯。”

布拉德雷的莎士比亚批评贯穿一种信念:他认为莎士比亚作品世界中的道德力量毫无顾忌地硬性纠正了对秩序的违反。这种力量所毁灭的不单单是人性之中的极恶方面,而且也毁灭了人性之至善方面。这种“神秘的东西”给人留下毁灭的悲剧印象。但它绝不会令人感到“受煎迫,受不住,或感到绝望。”莎士比亚昭示“伟大的灵魂……受到压迫,陷入矛盾以至遭到毁灭”却“使我们

非常清晰地认识到所毁灭的东西的价值,因而我们不致没入‘一切皆空’的迷惘中希求安慰。”

布拉德布鲁克 (Muriel C. Bradbrook, 1909—) 学者。剑桥大学葛登学院毕业。布拉德布鲁克女士的著作有:《伊丽莎白时代悲剧的主题与传统》(1935),《伊丽莎白时代喜剧的形成与结构》(1955)和《普通演员的成长:莎士比亚时代英国演员与社会之研究》(1962)。她的另一

部著作《伊丽莎白时代的舞台条件在莎士比亚戏剧阐释方面的位置之研究》(1932)考查了伊丽莎白时代的戏剧传统。她还著有《莎士比亚与伊丽莎白时代的诗歌》(1952)。这是一部综合性的著作。作者把莎士比亚诗歌与锡德尼、斯宾塞、马洛及恰普曼的诗歌联系起来谈。布莱德布鲁克着重分析了伊丽莎白时代的爱情、荣誉、责任及才智观念,还阐述了莎士比亚对文体的发展。

C

查默斯 (Alexander Chalmers, 1759—1834) 苏格兰记者、编辑。1797年,他出版了《莎士比亚词汇》,1810年编辑出版了史蒂文斯的《莎士比亚》。

查默斯 (George Chalmers, 1745—1825) 苏格兰古董收藏家、作家。他最重要的著作是《苏格兰》,一部未完成的苏格兰历史著作,上起1世纪,下迄3世纪。1797年,他发表了《为相信莎士比亚文献者辩护》。那些文献是威廉·亨利·爱尔兰德伪造的;1795年,爱尔兰德的父亲撒缪尔在诺福克街家中展出。查默斯相信它们是真品。1796年,爱尔兰德承认是他的伪造后,查默斯写作了《辩护》一文,1799年,又发表《辩护补》。他在该文中试图证明这些文献可能是真的,尽管已被承认是伪作。因此,招来了马龙和斯蒂文斯的敌视,他们宣布这些文献是假的。不过,查默斯这些坚持错误的文章对研究莎士比亚的标点符号和舞台还是有价值的。可参见他的《英国舞台史探究》。(见“爱尔兰

德”。)

查尔顿 (Henry Buckley Charlton, 1890—1961) 学者。曾任曼彻斯特大学英国文学教授。他的著作有《卡斯特尔维特诺的诗歌理论》(1912)和《文艺复兴时期悲剧中的塞内加传统》(1921, 1946年再版)。1939年,他主持“英国社会科学院莎士比亚年度讲座”,题为“实验悲剧:《罗密欧与朱丽叶》”。查尔顿还以其两部莎士比亚通论:《莎士比亚喜剧》(1938)和《莎士比亚悲剧》(1948)而广为人知,后者是布拉德雷在其《莎士比亚悲剧》中使用的心埋分析的发展和深化。应该看到对布拉德雷的攻击是上一代解释莎士比亚悲剧的最鲜明的倾向,而查尔顿则称自己是“虔诚的布拉德雷派”。他的研究方法正是“布拉德雷所展望的”。他像布拉德雷一样,集中研究四大悲剧,但他也对其他剧本略作评述,其中包括他关于《罗密欧与朱丽叶》的演讲的中心意思。1933年,他与R.D.沃勒合作编辑出版了马罗的《爱德华二世》。

超自然物 (the Supernatural) 在伊丽莎白时代,各个阶层的人都相信超自然物的存在。莎士比亚的戏剧中至少有一半涉及到超自然物,这些现象主要包括巫术、鬼魂、魔鬼、占卜及占星术。超自然物在《仲夏夜之梦》、《哈姆莱特》、《麦克白》和《暴风雨》四部剧中对剧情发展具有举足轻重的意义。莎士比亚对超自然现象的态度并非一成不变的,而是不断发展变化的,最初的接受和玩味变为严肃的思索和畏惧,而最后又重新接受这种信仰并相信它善的一面。

在伊丽莎白时代的迷信活动中,以巫术最为玄秘离奇而又耸人听闻。在人们的心目中,巫女是一些与撒旦结盟的老朽丑妇。魔鬼赋予他们奇特的法力,他们可以在空中飞翔,可以遁入地下,可以使人 and 动物发病。《温莎的风流娘儿们》一剧就提到这样一个丑妇。《亨利六世》上篇则把贞德也列入此类。《麦克白》中的姊妹巫女三人不属于人间,同常说的巫女不同。在莎士比亚生活的时代,绝大多数人对巫术深信不疑,1584年,司各特(R. Scot)出版一本揭露巫术的书,苏格兰国王、后来在伊丽莎白女王死后又继承英格兰王位的詹姆斯下令焚烧此书,并亲自著书《精灵崇拜论》(1597)为巫术辩护。

当时的人相信,魔术师把自己的灵魂出卖给魔鬼而换得驱使魔鬼协助自己作恶的本领。马罗笔下的浮士德博士就是这种魔术师的典型代表。莎士比亚《暴风雨》中的普洛斯彼罗与浮士德恰成对照,是一个用法术为善的魔术师,是莎士比亚有悖传统的独创。

莎士比亚应用最频繁的超自然物是鬼魂。莎剧中有实在的和虚幻的

两种鬼魂。前者如哈姆莱特父亲的鬼魂实实在在地出现,并为某些人所感知;后者如《麦克白》中的班柯和《裘力斯·凯撒》中的凯撒只是人物的想象。有时鬼魂还在梦中出现,如理查三世在波士委战役之前和《辛白林》中波塞摩斯所遇到的情形。

莎士比亚在剧中采用的另一类超自然物是精灵。在民间迷信中,精灵或“小人儿”搅扰人间事务,惯于恶作剧,但莎士比亚剧中的精灵则欢快友善、乐于助人,如《仲夏夜之梦》中的小生灵即是如此。

此外,莎士比亚还在剧中引入其他各种各样的迷信观念。《理查二世》中约翰·刚特和《亨利四世》上篇霍茨波的剧情涉及临终前的人能看见未来的说法;后一部剧中盖兹希尔曾提到关于羊齿草子微小不可见,谁若得到它就可获得隐身术的迷信。除此而外,剧中还有关于飞鸟、植物及蜘蛛和蟾蜍的种种迷信。

莎剧人物对占星术的态度不尽相同,仿佛构成一场连续不断的争论。《裘力斯·凯撒》中凯歇斯是一怀疑论者,他对勃鲁托斯说“那错处并不在我们的命运,而在于我们自己”。与此相仿,《终成眷属》中的海丽娜说“一切办法都在我们自己,虽然我们把它诿之天意”,该剧中的拉佛则攻击新的观念,抱怨人们“把惊骇视同儿戏,当我们应当为一种不知名的恐惧而战栗的时候,我们却用谬妄的知识作为护身符”。《李尔王》中葛罗斯特对日蚀月蚀的不祥之兆深信不疑,而爱德蒙则把星体对人世产生影响的观念看作是虚伪骗人的鬼话:“人们最爱用这一种糊涂思想来欺骗自己。”(第一幕第二场)另一个恶人伊阿古也说过类似的话,认为人应对自己的行为负责,“我们

变成这样那样,全在于我们自己。”克拉克(C. Clark)在《莎士比亚与超自然物》(1932)中指出一个饶有趣味的事实:像爱德蒙和伊阿古等这样“追求个人利益、为达目的不惜任何手段”的人时常说出“更合乎情理、更明智、更科学的意见”。不过,莎士比亚在各种灾难和悲剧之前安排噩梦或自然预兆,似乎又是在为民间通行的迷信观念辩护。

莎士比亚在剧中频繁采用民间迷信,但他不时以自己的形式加以改造,如在《仲夏夜之梦》中即是如此。莎士比亚笔下的鬼魂常常具有鲜明的性格而且对剧情发展具有极大关系。他从不沉湎于哥特式的恐怖气氛中,从不以写超自然物为目的。表现的悲欢离合在莎剧中始终是中心。

莎士比亚在《仲夏夜之梦》中描写一个精灵世界,他大胆摒弃民间传统中这些精灵令人生厌的一面,以丰富的想象刻画了一群欢乐自由的精灵。剧中这些小人们尽管具有捣乱的禀性,但实际未对人对世生活产生任何真正的影响,显得并无真正作恶的能力。按照传统,奥布朗和提泰妮娅的王国里,众精灵本来各具神通,迫克善隐身,而且能化作各种东西;提泰妮娅和奥布朗吵架会影响天气,但剧中只有一处涉及传说中的阴暗的一面:“一个个鬼魂四散地奔返冥宫……”。有学者指出,莎士比亚把精灵写作小巧、善良、来去无踪的东西,使以往传说中可怕的作恶多端、人不得不服从精灵形象为之一改,对此后有关这一主题的作品产生了极大影响。

《哈姆莱特》是超自然物在其中具有举足轻重地位的另一部剧。在这部剧中,莎士比亚在表现哈姆莱特父亲的鬼魂时,严格依照人们通常

关于鬼魂的说法。他在夜阑人静时出现,使艾尔西诺的卫兵惊恐不已,别人不跟他说话时他从不开口。一种常见的说法是鬼魂实际是借死者生前形象而出没的恶妖,因而哈姆莱特起初对鬼魂的真实身份有所怀疑。但剧中的鬼魂并无直接复仇的能力,而必须借助人的力量,说服哈姆莱特为其复仇。莎士比亚艺术手段高超,剧中鬼魂出现之前的铺陈十分成功,即使同20世纪的优秀剧作相比也毫不逊色;鬼魂的出现不仅加强了气氛而且为观众理解剧情提供了许多必要的信息,充分体现了剧作家的情节安排的艺术天才。

《麦克白》是所有莎剧中超自然物最具重要作用的一部剧。超自然物在《哈姆莱特》中似乎是告示过去,但在《麦克白》中则是昭示未来。麦克白虽保留自由意志,但该剧中姊妹巫女对人的命运的影响力比任何一部莎剧都大。她们可以随时隐身,能变幻,能呼风唤雨,但却不能伤害人类。在莎士比亚的悲剧中,行动与否总是取决于主人公;在《麦克白》中,两组预言也是由麦克白而非巫女实现的。麦克白的命运完全掌握在自己手里,因而有批评家指出舞台上的巫女只是麦克白内心欲望的象征性表现。谋杀邓肯之前空中悬浮的刀和班柯虚幻的鬼魂则是主人公内心的幻觉。麦克白把这刀子称作“从狂热的脑筋里发出来的虚妄的意匠”,而麦克白夫人说班柯的鬼魂只是麦克白的“恐惧所描绘出来的一幅图画”。

在《暴风雨》中莎士比亚让人完全控制邪恶力量。普洛斯彼罗把爱丽儿从凯列班的母亲西考拉克斯的妖役中解放出来,他既是爱丽儿也是凯列班的主人,在全剧中,他的话就是法律。剧作家似乎在剧中暗示这

样一种意思:人无须害怕超自然物,但还是敬而远之为妙。普洛斯彼罗对精灵和自然规律的控制源自自觉的研究,但他从不假借这些力量去作恶。《仲夏夜之梦》虽然也表现了一个精灵世界,但剧作家把这些因素写入剧中仅仅在于赏玩而已;而《暴风雨》则引出若干寓意,普洛斯彼罗特对自然和超自然物的控制似乎表明一种对生活和艺术的态度,表明知识就是征服自然的力量。

上述四部剧中,超自然因素在剧中都具有重大意义。除此而外,至少还有十多部莎剧包含有人世以外的其他因素的影响。择其要者,如

《裘力斯·凯撒》和《理查三世》都涉及鬼魂和预言;《亨利六世》上篇把贞德刻画为巫女;《亨利六世》中篇中一个幽灵预言亨利王、萨福克公爵和萨穆塞特公爵的下场,该剧还有真假奇迹的对比;《温莎的风流娘儿们》中安·培琪率假扮精灵的伙伴尽情作弄福斯塔夫。此外,《特洛伊罗斯和克瑞西达》、《李尔王》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《泰尔亲王配力克里斯》、《辛白林》和《冬天的故事》中都有预言、征兆、占卜、幻景等因素,其中最后一部剧中赫米温妮的鬼魂极不寻常,因为赫米温妮还活着。

D

达西(George Ian Duthie, 1915—)

学者。达西于1947—1954年任麦克吉尔大学英语教授,1955年以来任阿伯丁大学教授,著有《伊丽莎白时代的速记》、《莎士比亚》等。

丹比(John Francis Danby, 1911—)

学者。曾在舍费尔德大学讲授英国文学。蒂里亚德和威利对英国文学思想背景的研究引起他对莎剧思想研究的兴趣。丹比著有《莎士比亚自然观:〈李尔王〉研究》(1949),是一部思想史,反对胡克—培根和霍布斯的自然观,迄今还是一部标准著作。其后他又写了《幸运山上的诗人:锡德尼、莎士比亚、卜蒙和弗莱彻研究》(1952),趋向于象征派批评。

道顿(Edward Dowden, 1843—1913)

爱尔兰传记作家、批评家。道顿出生于科克,先后就读于科克的王后学院和都柏林的三一学院。1867年他

被推举为都柏林大学英语和修辞学教授。他的第一部重要著作《莎士比亚:他的思想和艺术》(1875),使他名声大振,成为莎学权威,并被译成德语和俄语。道顿后来还著有:《莎士比亚的十四行诗》(1881)、《热情的朝圣者》(1881)、《莎士比亚导论》(1893),编辑有《哈姆莱特》(1899)、《罗密欧与朱丽叶》(1900)、《辛白林》(1903)。1896年到1900年,道顿任爱尔兰教育专员,还担任过爱尔兰国立图书馆理事。

道顿认为莎剧准确地反映出莎士比亚的感情和个人观点。《莎士比亚:他的思想和艺术》一书采用弗尼瓦尔的四分法,将莎士比亚创作分为四个时期,即在实习室里、在世界中、深奥难解、登上高峰。该书试图追溯莎士比亚“从青年到完全成熟的智力和性格”的发展过程,是第一部全面展示莎士比亚艺术发展的著

作，也是一部标准的莎士比亚批评传记。但由于道顿立传侧重于解释剧本，后来的批评家对其成就评价偏低。

德莱登 (John Dryden, 1631—1700)

诗人、剧作家、批评家。生于北安普敦郡，就学于伦敦威斯敏斯特公学和剑桥三一学院。虽然他的家庭是清教徒，但德莱登同情英国国教，最后倾向于罗马天主教。他的政治观点比较保守，反映了英国政府的变化。

德莱登是当时最重要的文人。他主要因抒情诗和讽刺诗而闻名，也创作了大量剧本。其中有风俗喜剧《时髦婚姻》(1672)、用素体诗写的英雄悲剧《印度皇帝》(1665)、《格拉纳达的征服》上下篇(1670、1671)和《奥伦一蔡比》(1675)。德莱登的《论戏剧诗》(1668)被认为是英国对17世纪文学批评的最大贡献。在这篇论文中，他探讨了决定当时戏剧家应该遵从哪些范例的实际问题，是遵从古代的，还是法国的，抑或英国的？他的论述基本上规定了莎评的方向，直到下个世纪浪漫主义莎评的兴起才取得了突破。

人们认为德莱登“优点是他本人的，缺点是他时代的”他对莎士比亚的看法最能说明这一点。当他根据王政复辟时从16、17世纪意大利和法国的亚里士多德式的形式主义那里派生出来的批评标准判断莎剧时，他痛惜莎士比亚不合规范，缺乏良好的趣味。但当他不受新古典主义清规戒律的束缚，完全从自己艺术家的直觉出发时，他赞许莎士比亚是“神圣的莎士比亚，我们的戏剧诗之父”，在“所有现代诗人，也许还包括古代诗人中，这个人灵魂最宽广、最富于理解力。”

作为时代的产物，德莱登批评莎

士比亚没有构思统一的情节。历史剧“是国王们繁杂的编年史，或是三四十年来多次发生的事情，挤进两个半小时的演出中”；莎士比亚“通过某一观点的错误结论”看自然，在这些剧本里对生活作了歪曲的渺小的反映。其他剧本，如《泰尔亲王配力克里斯》、《冬天的故事》、《爱的徒劳》和《一报还一报》，“要么建立在不可能的基础上”，要么写得很糟糕；无论是喜剧部分还是严肃部分都不令人满意。莎士比亚及其同时代人除本·琼生外，都忽略了三一律。在德莱登看来，莎士比亚还违反了诗的正义，“克瑞西达很虚伪，却没有受到惩罚”。不过，不能完全责怪莎士比亚，因为他是为一个沉溺于荒谬故事的愚昧时代而写作的，观众要求“魔力与奇迹”。他按人们所相信的来写作。德莱登对莎士比亚的不满主要是语言不适当，“他的喜剧机智流于逗笑取乐，而悲剧中的严肃又膨胀为装腔作势”，“或是铸造新字异句，或是硬把日常使用的字句粗暴地误用”。自莎士比亚以来，英语已完全净化，而“他的许多单词、短语几乎很不合理，……有的不合语法，其他的粗俗不堪，他的整个风格都充满了比喻性的表达方式，人为而含混不清”。德莱登特意选择了《哈姆莱特》中演员的台词。这段台词描绘了赫卡柏对普里阿摩斯之死的激烈反应，“聪明人也许会很高兴在这些夸张的词语下面找到躲藏的一点意思，因为夸张常常使热爱诗歌的观众高兴，但它无法理解。那些常常这样做的作家们不能把自然的感情与理智融合在一起，就忙于打扰耳朵，噪音使他们的判断令人晕眩。”莎士比亚沉溺于此，“超出了理智的界限”。

这些话是德莱登在1679年前后

写的,当时他似乎特别受托马斯·拉摩的影响。拉摩是一位新古典主义批评家,他一心一意猛烈攻击莎士比亚。德莱登甚至也采用了拉摩的方法,因此他也犯了拉摩常犯的错误,不是将词语置于恰当的戏剧背景中作出判断。比如伶人对赫卡柏的哀悼本身就被认为是人为的、夸饰的,因此用词就显出这一特点。不过,德莱登一方面接受了拉摩对莎士比亚的指责,另一方面又看到了莎士比亚的天才。在他看来,莎士比亚的缺点只不过是“在一个野蛮时代未受教育和训练的人”会发生的。

德莱登后来反对狭隘的形式主义。既承认王政复辟时代的诗人更加精致和正确,又认为他们赶不上伊丽莎白时代作家的力量,后者“是大洪水发生前的巨人族。”任何人都可以写出规规矩矩的剧本,遵守三一律,“但天才是天生的,不是教出来的。”他认为康格里夫是莎士比亚精神上的继承人。虽然德莱登对自己的成就感到高兴,他还是承认:“偷偷的羞愧/侵入他依赖莎士比亚圣名的胸膛。”他从杰弗里·内勒爵士赠给他的莎士比亚肖像上获取灵感。“(我)满怀敬意望着他高贵的脸庞,为他天神般的民族而自豪。”对德莱登来说,莎士比亚缺乏正规教育算不了什么,“他天生学识,不需要借助大量书籍去阅读自然,他向内视,发现自然就在那里”。在这方面,莎士比亚与荷马很相似,“在他俩任何一人身上,我们都发现了全部的艺术与科学、全部道德的和自然的哲学,不用去知道他们是否研究过这些。”

由于向“内”视,莎士比亚创造了鲜明的人物,其中有亨利四世、茂丘西奥、福斯塔夫和凯列班。凯列班

并不是自然界存在的人物,莎士比亚成功地完成了这样一个格外大胆的举动。勃鲁托斯和凯歇斯的争吵是“无与伦比的”。在其他语言中没有什么能与《理查二世》废黜一场的激情和辛酸相媲美。莎士比亚虽然不是一贯伟大,但他是令人敬畏的。“他刻画大场面时总是了不起的,没有一个人能说他的才智正好适合某一主题,但没有一个人不把他抬高到其他诗人之上,(如同高大的松柏通常超出低矮的灌木)。”(见“莎士比亚评论——18世纪”)

德莱登不仅在其诗歌和序言里,而且在其剧作中表明了他对莎士比亚的态度。1660年,剧院重新开放时,新剧团由于没有自己的剧目,开初依靠重演伊丽莎白时代的剧本,经常加以“改动”以适应王政复辟时期观众的所谓高雅趣味。德莱登除了借鉴莎士比亚外,还直接改编了3部莎剧:《暴风雨,或魔岛》(1667)、根据《安东尼与克莉奥佩特拉》改编的《一切为了爱》(1677,与威廉·达夫南特爵士合作)和《特洛伊罗斯与克瑞西达》(1679)。在后者的改编中他试图克服原作的凌乱,使其清晰明白。

实际上,德莱登的《暴风雨》和《特洛伊罗斯与克瑞西达》都与原作不一样。《暴风雨》增加了米兰达的一位男性翻版,爱丽儿有了一位情人,凯列班则添了一个姐妹,普洛斯彼罗的重要性降低了,低级喜剧的场面扩大了。《特洛伊罗斯与克瑞西达》要好一些。女主角挑逗狄俄墨得斯只是为了保护父亲卡尔卡斯,她最后自杀身亡,表明了对特洛伊罗斯的忠贞。尤利西斯也谈到一些秩序问题,这是莎剧的伦理中心。希腊和特洛亚的战士都变崇高了,没有受到嘲笑。原作尖锐地嘲讽了

战争和淫乱,改编本则要干净一些,但理智上给人的思索要少一些。

《一切为了爱》是真正的改编而非“改动”。莎士比亚原作剧情历时11年,共42场,横跨欧洲和罗马帝国,德莱登的情节只限于亚历山大里亚,时间只有一天。莎剧的人物由34人减少到12人,奥克泰维斯消失了,文提狄斯吸收了爱诺巴勃斯的许多特点。德莱登使克利奥佩特拉与安东尼的妻子发生了冲突,这在莎剧中是没有的。德莱登真正突出的地方是将一部大悲剧改编得适合新古典主义的严格要求,获得了形式上的正确,保留了悲剧诗的庄严和强烈。

德雷克 (Nathan Drake, 1766—1836)

美国学者。生于纽约,以行医为业。业余写作了大量论文。他最重要的作品是1871年出版的两卷本的《莎士比亚和他的时代,包括诗人生平、对其天才与创作的评论、一个新的创作年表、十四行诗的目的,以及其时代风俗、习惯、娱乐、迷信、诗歌和雅文学的历史》。

德雷克 (James Drake, 1667—1707)

作家。他曾著文就杰里米·科利尔对王政复辟时代戏剧,并间接地针对莎士比亚的著名攻击进行反驳。该文发表于他的《古代和现代舞台述评》(1699)一书。他捍卫莎士比亚,广泛地讨论了《哈姆莱特》高度的道德感和它对“诗的正义令人赞赏的安排”。德雷克在结尾总结了该剧的道德感和莎士比亚其他剧本相同的范例:

所有这一切的道德感是很明显的。它向我们表明:罪犯的伟大并不能减轻其犯罪行为,没有任何人类力量或计谋足以与公正之处罚和天意之目光相抗拒,它挫败了罪犯的邪恶目的,使他们搬

起石头砸自己的脚。当哈姆莱特告诉霍拉旭他发现要在英格兰结束他的生命的诡计时,他亲自向我们暗示出他的道德观:鲁莽草率反而会带来令人惊讶的结果。因此他得出这样一个结论:

有时深谋远虑反而失败,一时孟浪却会成功,由此可知,无论我们怎样辛苦图谋,自有天意,布置好我们的结果。

在道德与教诲和许多类似的方面,古代最好的作家也无法媲美。他的《李尔王》、《雅典的泰门》、《麦克白》以及其他一些剧本在这方面都很突出,以至于要麻烦读者稍稍考察一下广为人知和深受喜爱的莎剧也是无礼的。

德雷克 (Nathan Drake, 1766—1836)

学者、医生。1789年在爱丁堡大学获硕士学位后,德雷克在索夫克行医,业余时间研究文学。1817年,他出版了两卷本的专著《莎士比亚和他的时代》。这是综合18世纪学者们研究成果的最早尝试之一。书中有一个假想的创作年表,并第一次将“W. H. 先生”看作骚桑顿伯爵。1828年,他编辑出版了《莎士比亚纪念集》,这可能是第一部莎评选集。

德·昆西 (Thomas De Quincy, 1785—1859) 散文家、批评家。他对莎评做了两个重要贡献。德·昆西从他的朋友和同事柯勒律治那里吸收了浪漫派批评的方法,收入《不列颠百科全书》第7版中他的论诗人的文章是浪漫派批评早期卓越的典范,但德·昆西最重要的莎评名篇是《论〈麦克白〉剧中的敲门声》。该文第一次发表在《伦敦杂志》1823年10月号上,富有感情色彩和深刻的洞察力,是一篇浪漫主义的文论。德·昆西描述了自己对剧中敲门声的感觉,即敲门声使凶手更加阴森

可怕。他试图用心理学来解释这种感觉,提出了作用和反作用的理论。莎士比亚通过对话和独白创造了麦克白和他的妻子这两个悲剧人物。他俩“都符合恶魔的形象,魔鬼世界突然被显示出来了。”人性退场,魔性登台。但“莎士比亚的构思非常巧妙,”创造了有人敲门这个情节。通过这个情节,莎剧中的反作用开始了,“罪恶的世界就像空中的幻景那样烟消云散了”。敲门声宣布人性的恢复和魔性的被驱除,日常生活的世界“重建起它的活动”。通过敲门声所起的这个反作用,莎士比亚成功地深化、强化了他所描绘的“地狱”和“恶魔世界”的恐怖效果。因此敲门声使凶手显得更加阴森可怕,并起到了“净化”的作用,使读者或观众所感受到的“怜悯”和“恐惧”更为加强、加深。最后,德·昆西把莎士比亚的作品比作大自然的现象,认为我们应该虚心学习,努力研究,寻找和发现自然界的规律,更好地理解 and 说明自然现象。我们学习、研究、分析、说明莎士比亚的作品,也应该抱着同样的态度。

德利乌斯 (Nikolaus Delius, 1813—1888) 德国莎学专家,波恩大学教授。1852年,他出版了《莎士比亚词典》。1854—1861年,他编辑出版了莎士比亚作品集,很有价值。弗尼瓦尔编辑的勒波尔德版,就参考了这一版本。德利乌斯还是研究伊丽莎白时代舞台的先驱人物之一,著有《莎士比亚时代的英国戏剧》(1853)。1878和1888年他出版了两卷本的《莎士比亚研究》。

德拉蒙德 (William Drummond of Hawthornden, 1585—1649) 苏格兰诗人。本·琼生的朋友。他记载了琼生对莎士比亚的评论。德拉蒙德毕业于爱丁堡大学,后去国外

研究和旅游。1610年其父去世后,他成为霍桑顿的地主,在该地度过了后半生,致力于文学创作。他的诗歌步斯宾塞的后尘,流畅庄重。但即使在当时,同时代的人也认为他的诗歌有点矫揉造作,陈旧过时。

1618至1619年,琼生前往拜访他。德拉蒙德记下了他们的谈话内容,于1843年发表,名为《本·琼生与霍桑顿的威廉·德拉蒙德谈话录》。琼生最有名的话就是“莎士比亚需要技巧”,也就是说莎士比亚违反了琼生信奉的古典主义法则。德拉蒙德《谈话录》中还记载说琼生告诉德拉蒙德,“莎士比亚某出剧(即《冬天的故事》——编者)中许多人说他们在波希米亚遇到海难,而那附近大约100里内根本没有海。”

登海姆 (Sir John Denham, 1615—1669) 诗人。出生于都柏林。内战时他在保皇党军队服役。他最出名的作品是《索菲》(1642),是为黑僧剧院写的一出悲剧。《库柏山》是一首长篇地志诗,也很有名。诗中风景描写与对写景时联想到的各种问题而发出的种种议论结合在一起。琼生因这首诗的成就而称其为“乡土诗歌”创始人。登海姆还为卜蒙和弗莱彻的《作品集》(1647)写过一首评论诗。诗中认为莎士比亚和琼生分别代表了自然与艺术。在17世纪,这一看法人所共知。不过在他们的作品中自然和艺术也并不是分开的,登海姆认为:

没有人能说

此处自然结束,艺术开始,

而是水乳交融,像对孪生子,

如此贴切,如此相似,如此一样,

称此为自然,彼为艺术远远不够。

狄克 (Johann Ludwig Tieck, 1773—1853) 德国作家,莎学家,浪漫主义运动的重要人物。他的早期戏

剧《凯撒·奥克泰维斯》(1804)显示了受到莎剧的强烈影响。1811年出版了他的《英国古典戏剧》两卷本,主要是翻译莎士比亚以前的伊丽莎白时代的戏剧,卷首附有一篇具有历史意义的批评性质的绪论。1823至1829年又写出并出版了两卷本《莎士比亚入门》,也是一部颇有影响的莎学专著。为了更好地研究莎士比亚,狄克曾于1817年去了英国,搜集许多写作资料。他的《论〈哈姆莱特〉中的人物》,是一篇很有份量的论文,被奥斯华德·莱文特收入《莎士比亚在欧洲》(1963)。他的一本未完成的论莎书稿片断,后来由亨利·卢迪克编辑出版,书名为《莎士比亚论集》(1920)。但是狄克在这个领域从事的最重要的工作,是他试图编出一部莎士比亚全集的标准的德文范本。于是他就接过史雷格尔遗留下来的未译完的莎士比亚全集,在他的女儿和女婿的协助下,把所缺的戏剧补译完,编辑出版了德文本莎士比亚全集。史雷格尔一狄克的译本使莎士比亚作品成为德国的古典文学,奠定了后来德国学术和批评基础。

狄德罗 (Denis Diderot, 1713—1784)

法国哲学家、戏剧家、批评家。他主编的《百科全书》在启蒙运动中起了普及科学和哲学知识的作用。他的剧作有《私生子》(1757)和《一家之主》(1759)等;小说有《修女》(1760)、《拉摩的侄儿》(1761)和《宿命论者雅克和他的主人》(1771)等。狄德罗创立了市民剧的理论,促进了西方戏剧艺术的发展。其戏剧理论著作有《论严肃剧》、《论戏剧体诗》(1758)和《演员是非谈》(1830年出版)等。狄德罗是最早反对伏尔泰将莎士比亚看作野蛮人的观点的批评家之一。

迪格斯 (Leonard Digges, 1588—1635)

诗人、翻译家。他为莎士比亚的第一对开本(1623)写过一首评论诗。迪格斯毕业于牛津大学,1606年获硕士学位。他在该校结识了詹姆斯·麦布,并成为英语大师,精通英语和西班牙语,还是一位优秀的演说家。(他在牛津结识的朋友威廉·孔姆,家住斯特拉福,1611年,由于斯特拉福的什一税之事与莎士比亚发生了矛盾。)1617年,迪格斯翻译了克劳迪安用拉丁语写的《普罗塞潘恩受辱记》。1622年,他翻译了西班牙小说《不幸的西班牙人赫拉尔多》。

迪格斯父亲死后,他的母亲嫁给了莎士比亚的朋友和遗嘱监督人托马斯·拉塞尔。迪格斯通过拉塞尔逐渐认识了莎士比亚。拉塞尔住在离斯特拉福不远的阿尔德明斯特村。他们之间的关系也许是迪格斯在第一对开本中的赞诗里表现出热情和理解的原因:

纪念已故作家威廉·莎士比亚先生

莎士比亚,你忠实的同事们终于向世界

献出了你的作品集;凭借这作品集

你的令名将活得比你的坟墓更久:

有一天,时间会使斯特拉福的纪念像粉碎,

墓石断裂,但活着的人仍在这里看到你。

铜泥石烂,但这本书将使你永世长青。

后世会厌弃新的东西,而认为除莎士比亚之外

都是异物。这里的每一行诗都将

使你从你的灵柩里复活。

像奥维德说自己的书那样,你的书

充满机智的语言,火烧不掉,也不会衰老。

你虽已不在,我决不相信你已死亡,

除非(这是不可能的)有什么超过

罗密欧与朱丽叶的爱情的新戏能点缀我们破了产的舞台;

除非我听到一幕更高贵的台词,

比之你佩短剑的罗马人之间的对话;

除非能有更富激情的言词,比之你任何其他的诗册。

放心吧,我们的莎士比亚,你永远不死亡,

你将头戴桂冠永远存活。

迪格斯这首诗还因提到了莎士比亚的纪念像而引人注目,有助于确定那座莎士比亚雕像的日期。

迪格斯第二首关于莎士比亚的诗放在1640年版的莎士比亚《诗集》之前,生动地描述了莎士比亚的喜剧人物,得到了公正的推崇。

迪格斯在这首诗中持与琼生相反的看法,认为诗人是天生的,不是炼成的,永恒的莎士比亚就足以证明这条真理。莎士比亚的作品包含各种智慧,是没有艺术的艺术品,这一点还罕有其匹,其次自然还大力帮助他。莎剧没有借鉴古希腊戏剧一个短语,没有模仿拉丁戏剧,也没有借鉴拙劣的翻译和他那些机智的朋友。莎士比亚构思精巧的情节和精妙的语言纯粹是他自己的。我们给予他的热情有力的赞扬超过了君王,连莎士比亚的演员也因此沾光,而其他则随时间的流逝销声匿迹。迪格斯说,当凯撒、勃鲁托斯和卡歇斯出现在舞台上时,观众如痴

如狂。此后他们就无法容忍费尽心血写成的沉闷的《卡蒂林》,《西杰纳斯》也使人厌倦,更多地称赞“忠诚”的伊阿古和嫉妒的摩尔人(奥瑟罗)的塑造。虽然《伏尔蓬涅》和《炼金术士》使古人也感到羞愧,可以受到好评,它们的作者琼生才华卓绝,上演时却无法招徕观众,但

只要让福斯塔夫、哈尔、波因斯上场

你们那些剧中人就找不到立锥之地;

贝特丽丝和培尼狄克一上场,观众看见

他俩一见钟情,却又纠缠不休;

斗鸡场剧院、方盒剧院座无虚席,

倾听扎十字吊袜带的笨蛋马伏里奥的台词。

迪格斯认为莎士比亚作品里每一页的诗句都将流传后世,“第二个莎士比亚必须莎士比亚写”。

蒂里亚德(E. M. W. Tillyard, 1889—1962) 英国学者,著名莎学家,1945至1959年任剑桥大学耶苏学院院长,从事英国文艺复兴特别是弥尔顿和莎士比亚的研究。在莎学领域中写出一些很有影响的专书,如《莎士比亚的历史剧》(1944),主张《亨利六世》至《理查三世》和《理查二世》至《亨利五世》是作者构思的两个历史系列,首次提出两个四部曲的论点。他的《莎士比亚晚期剧》(1938),专门研究《辛白林》、《冬天的故事》和《暴风雨》;他的《莎士比亚的问题剧》(1949)是考察《哈姆莱特》、《特洛伊罗斯》、《终成眷属》和《一报还一报》。这些都是他的颇具影响的莎学专著。《伊丽莎白时代的世界图象》一书是探讨文艺复兴时期的一些现象,如观念、等级、通讯等。此外还有《英国小说中的时代旋律》,是把莎士比亚与司各特

的某些作品作比较研究。

杜斯 (Francis Douce, 1757—1834)

学者、古董商。他的职业是图书馆管理员、孤本收集者和大英博物馆的手稿保管人。他的两卷本《莎

士比亚论》收集了很有价值的莎评,包括最早评论莎士比亚的弄人的文章。该书虽有琐碎和错误之处,但解释了有关莎士比亚的许多含混之处。

E

恶的寓言 (Psychomachia) 一种宗教寓言,寓言中善与恶为了争夺人的灵魂而发动战争。伯纳德·斯皮

瓦克认为恶的寓言是《奥瑟罗》的基本模式。苔丝狄蒙娜和伊阿古代表着善与恶的敌对势力。

F

法默 (Richard Farmer, 1735—1797)

学者。1767年发表《论莎士比亚的学识》一文,提出了一个在当时与众不同的看法。他认为莎士比亚不是在少年时代上文法学校时接触到了古希腊罗马的语言和文化,而是从同时代的英国作家的作品中掌握了这方面的知识。今世莎学学者大多对此持有异议。

范海姆 (Willard Farnham, 1891—)

美国莎学家,加利福尼亚大学名誉教授。他的主要著作是《伊丽莎白时代悲剧对中世纪的继承》(1936),其中对莎士比亚的悲剧和历史剧有所论述。他的莎学研究专著有《莎士比亚的悲剧新天地——后期悲剧的世界》(1950)。此外,他还为企鹅出版社出版的莎剧丛书编辑过《哈姆莱特》。

菲利普斯 (Edward Philips, 1630—1696) 传记家。约翰·弥尔顿的侄子,为弥尔顿写过传记。他最重

要的著作是《戏剧诗》(1675)。他赞扬莎士比亚是极其丰富的诗人,虽然17世纪经常说莎士比亚是未受过教育的诗人:

“威廉·莎士比亚,英国舞台上的骄傲;他生于埃汶河畔斯特拉福,他是这个城镇最引以为自豪的人。他从悲剧和喜剧演员成长为剧作家,虽然也许其他人会装得更体面,更经济,特别是在悲剧中,但从来没有人像这个剧作家那样把悲剧表现得更崇高;没有人像这个剧作家那样把自然表现得更接近生活,也许他的知识不是惊人的,所以在需要艺术修饰时,他采用了某种放肆的,自然的美,在他所有的作品中,有一种清晰的风格,在他的戏剧中,以及在他的长诗《维纳斯与阿都尼》、《鲁克丽丝受辱记》和其他诗歌中都是如此。”

费拉特 (Albert Gabriel Feuillerat,

1874—1952) 法国学者。从1910年开始,他发表了一系列研究莎士比亚的文章,用法文翻译了一些莎剧,并加以介绍和注释。1953年问世的法文版《莎士比亚全集》虽然不是他翻译的,但其中包含了他的许多心血,他对于莎剧著作权、年代、本文的研究成果,都收集在这本书的第一卷里。

风格 (Style) 风格就其最广泛意义而言,指一个创造者在造物上留下的痕迹。艺术家作品中的一切如题材的选择、材料的安排以及统领二者的道德、情感和美学等的都可放在“风格”的标题下加以讨论。即使单就一个作家所采用语言的类型和性质进行分析,也难以做出全面的概括。如同所有真正的艺术家莎士比亚也是在不断发展的,《亨利六世》(约1591年)、《理查二世》(约1596年)和《哈姆莱特》(约1601年)三剧风格有着明显分别;而且,他的风格因不同类型的剧作如粗俗的滑稽剧、舞台史诗、严肃悲剧或诗情画意的浪漫剧而异,或因不同人物的不同性格而异,如《温莎的风流娘儿们》、《裘力斯·凯撒》和《哈姆莱特》写作的时间十分接近,但第一部剧用质朴活泼的散文,第二部用话锋尖锐、适用于“公开”场合的诗体,而第三部则用韵散并举、语言风格富有想象而又错综复杂;再次,即使在同一部剧中也存在多种不同风格,试想如果哈姆莱特、波洛涅斯和掘墓人使用同一风格的语言,《哈姆莱特》会怎样大为减色。

莎士比亚的风格其生命就在于丰富多样,因而我们只能就其大端即贯穿所有不同类型的剧作、所有千差万别的人物及人物或散文或韵诗或素体诗的不同台词而普遍存在的特征作一概述。莎士比亚的语言风

格能够恰当表现人物性格和人物所处的场合。台词或为韵诗,或为素体诗或为散文并非随意安排,而是决定于在一特定场合何种体裁可以收到最佳效果;同样,台词有的为滔滔雄辩,有的成优美抒情,有的语气亲密,有的只是客观陈述,也要视情况而定。当然,这种高超手段也是发展的,直到莎士比亚完成90年代中期通常所说的“抒情阶段”后才变得得心应手,自然天成。《罗密欧与朱丽叶》中冷漠世故的凯普莱特夫人的热情富丽的词句大谈未婚的恋人有如一本缺少一与之相得益彰的封面的经典的话显得不自然而且没来由。实际并非人物需要这么说,而是诗人的才情使他不由得这么说。但纵观全剧、凯普莱特、朱丽叶和乳媪等人物的语言风格却始终自然妥贴。即使在《亨利六世》这样的早期剧作中,尽管诗句尚嫌僵直,意象失之生硬,但就语言风格与人物场面等的贴合而言,已经现出日后将大放异彩的雏形。

剧中的台词实际就是人物之间的交谈、人物的自言自语或人物对观众所说的话。莎剧中的台词虽然都是高度精炼、文采斐然的“文学”语言,但给人的感觉却是真实生活中的话语,即便台词是诗也是如此。这是莎士比亚风格的大特征。他的台词始终浸润在最普通的句法和口语化的措词之中,因而十分自然毫无书卷气。台词的背后可能有着精巧的逻辑安排,但表面上常有枝节话等,因此仿佛是不假思索脱口而出的话语而不是经过深思熟虑、修改润色的文字。加之,每个人物的台词都不是孤立存在的,而是一个统一体的有机部分,都是对前面台词的反应,或加以评述,或表明态度。这使得全剧的语言风格更趋自

然,观众面对的仿佛不是单一的台词,而是一场真实的思想交流。

莎士比亚具有非凡的语言感受能力,因而他的语言既自然又新颖,既有口语的简洁生动,又不失书面语的准确微妙。他似乎能够掌握读到和听到的任何东西,并能揣摩体察每一个词的细微意蕴,既熟悉它旧有的含义,又能用以表达新的思想,而且善于用一个词来表达众多的意义。他生活在一个语言急速变化、英语词汇激增的时代,但他使用的词汇不仅多于同时代任何作家,而且可以说是空前绝后的。他自己发明了 critic, critical 等若干新词,而且新创了不少现在已成常见习语的表达法,如:“cudgelling” one's brains (绞尽脑汁)、“breathing” one's last (气绝身亡) “falling” to blows (动手互殴)和“bury” one's head in one's hands (双手掩面)等。当然,使用多少词汇本身并不能说明问题,拉辛用的词汇只及莎士比亚十分之一,同样写出不朽的巨著。莎士比亚的成就在于丰富的词汇并没有因词害义而是为他的作品增色,使原本简洁有力的剧文更加优美、更加多姿多彩、更具表现力。在他的剧作中,总是常见词常用,而冷僻词则非到必不可少时才出现,如“love”(爱)一词平均每10—15行就出现一次,而不常见的“incarnadine”(血红色)在100 000多行中只出现了一次。他从不滥用庄重的大词,只让它们出现在庄重的场合。他时有新创,但极少重复,“The rank of osiers by the murmuring stream”(从那微语喃喃的泉水旁边那一系列柳树……)一行中“murmuring”(微语喃喃)一词极其恰当生动,读者不免希望它多出现几次,但除了在以后的一部剧中有“微语喃喃”的波浪的说法外,再

未出现。莎士比亚才情洋溢,即使自己独创的词语也不愿重复,“guarled oak”(扭曲多节的橡树)、“pedantical term”(迂腐的语言)和“lack-lustre” eye(没有光泽的眼珠)都是他创设的,但都只出现过一次。

英国文艺复兴时期的文体大师在遣词造句时常有所选择:(《圣经》翻译者喜欢用本土的“英语”词汇,也有人则大胆引进拉丁词语。斯宾塞喜用古语或仿古语;李利惯用华丽的词藻;纳什属意于村言俚语的活泼生动;莎士比亚则兼收并蓄,在他的作品中,拉丁词语和日耳曼词语或平列并行或杂糅一起,如“The enemy, marching along by them,/By them shall make a fuller number up,/Come on refresh'd, new-added and encourag'd”(敌人一路前来,这些人民一定会加入他们的队伍,增强他们的力量),有时又把具有不同语言渊源的词缀和词根相互嫁接(如他喜欢用“dishearten”而不用“discourage”)。拉丁词语的优雅、准确、华丽的特性同日耳曼词语的尖锐有力合在一起使他的语言产生一种独特的韵味。他的语言不仅精妙有致,而且注意音乐效果。在《哈姆莱特》第一幕第五场中,在日耳曼词语的铺垫烘托下再用拉丁词语表现鬼魂的悲愤之情使人仿佛听得见他急切痛苦的呼号:

Cut off even in the blossom of
my sin,

Unhousel'd, disappointed, unanelled...

(甚至于不给我一个忏悔的机会,使我在没有领到圣餐也没有受过临终涂膏礼以前,就一无准备的负着我的全部罪恶去对簿阴曹……)

再如《一报还一报》第三幕第一场

中克劳狄奥的台词：

To lie in cold obstruction and to rot:

This sensible warm motion to become

A kneaded clod. . .

(长眠在阴寒的囚牢里发霉腐烂,让这有知觉有温暖的、活跃的生命化为泥土。)

其中, obstruction、sensible、motion、cold、rot、clod 放在一起,相得益彰,充分体现了他对死亡的恐惧和嫌恶之情。无论是通过丰富的变化还是通过简单的重复,莎士比亚作品语言中语音和意义的谐和都是其他作者所不可比拟的。如哈姆莱特“啊,奸贼,奸贼,脸上堆着笑的万恶的奸贼!”夏洛克“什么?什么?什么?他也倒了霉吗?他也倒了霉吗?”和麦克白“明天,明天,再一个明天”便是使用反复手法的佳例。观众即使不懂台词的意思,也可以听出哈姆莱特的愤怒、夏洛克的窃喜和麦克白的绝望。同样,观众听罗兰佐讲述“应和着嫩眼的天婴的妙唱”的天宇间的音乐时,可以感觉到“音乐的甜美”。

莎士比亚时常严肃表达和文字游戏并发,在玩弄文字的同时借以实现自己的目的。约翰孙认为莎士比亚一个致命的毛病在于他不能抵御双关语的诱惑。下面两行台词可说是一个例子:

才子娇娃同归泉壤,

正像扫烟囱人一样。

(《辛白林》第四幕第二场)

不过,正是这一双关语“同归泉壤”以一身烟灰的穷孩子的形象,说明在死亡面前贫富贵贱无区别的事实,在庄严的挽歌中,加进调侃的色调,使挽歌更觉酸楚。在他的作品中,游戏和正言水乳交融,很难确切

找出游戏止于何处,正言始于何处。

在莎士比亚的作品中,人为的雕琢和诗情的自然流淌同样巧妙地糅合在一起。在他的身上既有不拘一格、丰富多变的一面,也有刻意追求工巧的一面。在他的诗句中,文艺复兴时期的各种修辞手段俯拾即是,所有平衡、反复、排比和对比等都是着意雕琢的结果。朱丽叶所说的“Parting is such sweet sorrow”(离别是这样甜蜜的凄清)看似信笔写来,实际包括三种修辞手段:“甜蜜的凄清”(sweet sorrow)是矛盾修辞法;“这样甜蜜的凄清”(such sweet sorrow)用了头韵;句子开头和结尾的两个词都用双音节词构成一种平衡。

随着莎士比亚戏剧艺术的发展,他的修辞形式越来越圆熟而天衣无缝。同以刻意雕琢著称的《理查三世》相比,《暴风雨》中遣词派字的平衡、反复和对比有增无减,但从未有人说过《暴风雨》的风格矫饰雕琢。原因在于他后期剧中各种手法沉入语言表面之下。同样,随着莎士比亚对素体诗的把握日渐得心应手,这种五音步抑扬格诗句诸如单调的节奏、一味一行一句等呆板特征日趋改变,变得越来越自然鲜活有如日常话语而又不失为诗。(参见“修辞(rhetoric)”条)

莎士比亚剧中的意象也发生了变化,同前期作品相比,后期的剧作中意象的数量并未减少,还有所增加,但意象已不单单是为了装饰而是赋予了更重大的作用,也更加新颖贴切,散文和诗都是如此。如,制图者用来标示方向的婴儿图案他借来象征一个无情的时代的让人怜悯的东西——“一个赤身裸体在狂风中飘游的婴儿”,这一奇特的意象只能出自麦克白躁热紧张的大脑。又如西

利娅把相思的奥兰多比作“一颗落下来的橡果”。这些意象即十分耐人玩味,体现了莎士比亚独有的风格。他的意象简洁明快,一行台词能道出丰富的内涵,如“广大的岩窟、荒凉的沙漠”概括出一个美妙神奇的世界,“我们曾经听过半夜的钟声,夏禄先生”感慨已逝去的青春华年,“它(生命)是一个愚人所讲的故事”揭示了生活的毫无意义。有时一个系列意象贯穿全剧,这有助于制造氛围和表现主题。如《仲夏夜之梦》中神异的月光;《罗密欧与朱丽叶》中互为对比的光明和黑暗;《麦克白》中的血等。莎士比亚作为诗人能把观念和情感变得可见,把理想的东西变得可信,把抽象的事物变得具体,这主要是透过意象达到的。(参见“意象(Image)”条)

莎士比亚的语言之所以有如此强大的感染力还在于那种平易近人栩栩可感的品质。《圣经》、古典作品或常见谚语中我们所熟知的东西在莎剧中总是以全新的面目出现,但这些熟悉的东西总能给我们一种可亲的感觉。他的作品常有关于自然界或人类生活最常见的东西的描写,如“冬天的酷寒”,“春天的和煦”、“美妙的朝霞”或谁都可能经历过的事情。这些任何时代任何情况都存在的事物使莎士比亚的风格不至于陈腐过时。

弗利 (Frederick Gard Fleay, 1831—1909) 学者,新莎士比亚协会领导成员之一。1874年3月,在该协会成立大会上,他宣读了题为《韵律检验法在戏剧诗中的运用》的论文。他所提供的莎剧韵律检验表虽然很不准确,但他所做的却是一项很有价值的开拓性工作。他的莎学著作主要是《莎士比亚生平创作年表》(1886)。

弗赖 (Northrop Frye, 1912—)

加拿大批评家。他虽然不是专门研究莎士比亚的学者,但目光锐利,常有新见。比如,他的《解剖与批评》(1957)就提出了一些莎士比亚研究中被忽略的问题。他认为喜剧是对再生和死亡的表现,并运用这个观点对莎士比亚的喜剧结构和喜剧人物作了分析。他对莎士比亚的后期剧也有研究,这方面的著作有《自然的展望——莎士比亚喜剧和浪漫剧的发展》。

弗莱特 (Richard Flatter, 1891—1960)

澳大利亚莎学家、翻译家。他的著述主要有《莎士比亚的创造之手》、《哈姆莱特的父亲》等。

弗里普 (Edgar Innes Fripp, ? —1931)

学者、文物收藏家。毕生致力于研究莎士比亚的故乡、亲朋以及莎士比亚本人,其主要著作是两卷本的《莎士比亚,普通人与艺术家》,在他去世后于1938年出版。据他考证,莎士比亚曾受过非常良好的教育。

弗兰奇 (George Russell French, 1803—1881) 建筑师、文物收藏家。

1869年,出版了《莎士比亚家谱》一书,对莎剧中的人物和地点进行了诸多考证。

弗格森 (Francis Fergusson, 1904—)

美国文学批评家。他以戏剧批评闻名,莎剧批评贡献突出。他的主要批评著作有《戏剧观念》(1949),其中对于《哈姆莱特》的评论十分有名;还有《戏剧文学中的人的形象》(1957),其中对于莎士比亚的喜剧以及《麦克白》的评论也很有说服力。他还担任过戴尔·劳雷尔莎士比亚作品平装本的总编辑。

弗尼沃尔 (Frederick James Furnivall, 1825—1910) 19世纪著名学者之一,语言学家。作为莎学家,他为杰维涅斯《评论集》的英译本写了重

要的前言,亲自编辑了利奥波尔德版莎士比亚全集(1876),从1880年到1889年,他又监督出版了44卷莎剧四开本照相平版印刷复制本。他还创建了新莎士比亚协会,着重研究莎剧的诗律。

伏尔泰 (Voltaire, 1694—1778) 原名是弗朗梭瓦·玛丽·阿卢埃(François-Marie Arouet)。法国哲学家、历史学家、戏剧家和诗人;博学多才,思想锋利,是十八世纪法国启蒙运动的领袖人物之一。当他流亡英国时(1726—1729)对莎士比亚戏剧发生了兴趣,研究和翻译莎士比亚的作品,把莎士比亚传播到法国和欧洲大陆。但是,由于伏尔泰是一个崇尚古典主义艺术原则,受古典主义美学思想的束缚,对莎士比亚的艺术本质的理解就必然有着一定局限性。从他许多对莎士比亚评论中可以看到这一明显的矛盾态度。如《哲学通信》第18封信(1734)中他说莎士比亚“创造性地发展了戏剧。它具有充沛的活力和自然而卓绝的天才,但毫无高尚的趣味,也丝毫不懂戏剧艺术的规律”。在《塞米拉米斯》序(1748)中,先说《哈姆莱特》是一个“既粗俗又野蛮的剧本……是一个烂醉的野人凭空想象的产物”,然后又说在这个剧本里“我们还可以发现一些无愧于最伟大天才的崇高特点”。在《给贺拉斯·沃尔波尔的信》(1768)中,也有类似的既否定又推崇的自我矛盾的两种评价:“这是高尚的性格,但很粗野;既不规律,也不典雅,更不艺术。卑贱与伟大相交,滑稽与恐怖共处:这是悲剧

的混沌世界,其中却有万道金光。”

伏尔泰对莎士比亚的苛求,固然主要是源自他的古典主义美学思想,但也有其他因素。他最初对莎士比亚是热衷的,也是五体投地的,要借助莎士比亚的艺术力量来发展、提高和丰富自己民族的文化,改造法国文学。但一当他看到莎士比亚部分由于他的介绍和推崇,风靡整个法国甚至整个欧洲时,出于民族利己主义思想,担心这对弘扬本民族文化产生不利影响,才又一反其是,夸大莎士比亚创作中的某些不足之处,贬抑他的历史地位,甚至把正是莎士比亚的长处也说成“更为令人憎恶”,是“无理取闹的手法”(《高乃依评论:〈贺拉斯〉》),正和他说别人把莎士比亚的“缺点也变为可敬的了”一样极端和反常。他对莎士比亚这种否定的态度,遭到莱辛、巴西蒂等许多人的反击甚至嘲笑。

福尔曼 (William Fulman, 1632—1688)

学者,文物收藏家。在世时有意收集英国诗人的生平材料,临终前将这些材料交付好友理查德·戴维斯(参见理查德·戴维斯条)。

富勒 (Thomas Fuller, 1608—1661)

传记作者、年代史编者。1662年在他死后,出版了他最有名的著作《英格兰杰出人物轶事》。在这本书中,他对如何塑造福斯塔夫这个形象发表了看法,还介绍了莎士比亚本人的一些情况,并且把莎士比亚和本·琼生作了对比,把前者比作“英国军舰”,把后者比作“西班牙大帆船”。

G

冈多夫 (Friedrich Gundolf, 1880—1931) 德国学者, 著有《莎士比亚其人 and 作品》(1928—1929) 一书。他在《莎士比亚和他的独特才能》(1911) 中, 精辟分析了莎士比亚对德国文化的影响。

高特舍特 (Johann Christoph Gottsched, 1700—1766) 德国新古典主义批评家, 主张德国文学必须以法国古典主义文学为典范, 片面强调古典主义的规律, 对莎士比亚和狄尔顿持排斥态度。

格兰兹 (Israel Gollancz, 1863—1930) 学者。1894 年至 1896 年间, 编辑殿堂本《莎士比亚全集》, 1916 年整理出版了《莎士比亚赞语抄》, 其中

收集了当时著名文学家和学者对莎士比亚大量评论。此外, 他还编辑了《第一对开本研究》(1924)、《哈姆莱特》的来源》(1926)。他是英国莎士比亚协会的主要创建人之一。

格莱格 (Walter Wilson Greg, 1875—1959) 莎学学者、文献学家。他的最大贡献就是写成了《莎士比亚第一对开本》(1955) 一书。此外, 他还编写了许多对于莎学研究必不可少的著作, 其中有《莎士比亚编辑问题》(1942)、《伊丽莎白时代剧院的戏剧文件》等。作为最伟大的莎士比亚学者之一, 他于 1950 年被授予骑士爵位。

H

哈贝奇 (Alfred Harbage, 1901—)

美国学者, 哈佛大学英国文学教授。他对莎士比亚时代的社会状况和戏剧舞台颇有研究, 著有《莎士比亚的观众》(1941)、《莎士比亚与竞争传统》(1952) 等。他还在《莎士比亚读者指南》(1963) 中, 对莎剧逐部加以详细介绍。他是“鹤鹑莎士比亚系列本”的总编辑, 由他亲自编辑的有《李尔王》、《麦克白》、《爱的徒劳》。

哈里斯 (Frank Harris, 1856—1931)

作家、旅行家, 生于爱尔兰。1909 年出版《莎士比亚其人及其悲剧故

事》, 在这本书中他提出, 从十四行诗以及罗密欧、杰奎斯、哈姆莱特等人物中, 可以发现莎士比亚的真实面目: 他是一个内心充满痛苦的人, 因为爱恋着黑肤夫人而伤心欲绝。哈里斯还著有《莎士比亚的女性》以及戏剧《莎士比亚和他的恋人》。

哈德森 (Henry Norman Hudson, 1814—1886) 美国教士、学者。

1848 年出版了两卷本的《莎士比亚演说集》1851 年至 1856 年间, 他编辑出版了 11 卷本的《莎士比亚全集》。1872 年, 《莎士比亚的生活、艺术和性格》一书出版, 标志着他的研

究水平达到了一个新高度。1880年至1881年间,他编辑了20卷本的《莎士比亚全集》,为莎士比亚在美国的普及做了最重要的贡献。

哈里森 (George Bagshawe Harrison, 1894—) 莎学学者,英国文学教授。其著述甚丰,有《莎士比亚时代的英国》(1928)、《莎士比亚在工作》(1933)、《伊丽莎白时代的戏剧和演员》(1940)、《莎士比亚的悲剧》等。他是当代研究莎士比亚时代日志的权威,著有三卷本《伊丽莎白朝代日志》(1928—1933)、两卷本《詹姆斯朝代日志》(1941—1958)。此外,他还和格兰威尔—巴克一起编辑过《莎士比亚研究指南》(1934),担任过许多种版本莎士比亚作品的编辑工作。

哈利维尔 (James Orchard Halliwell, 1820—1899) 学者、藏书家,1840年第一届莎士比亚协会的创建者之一。他对斯特拉福现存的与莎士比亚有关的材料素有研究,其成果全都收入《莎士比亚生平概况》(1881,最后修订本1887)一书。此外,他还著有《莎士比亚生平》(1848),编辑了16卷本的《莎士比亚全集》(1853—1865)。1872年,按照他第一个妻子的祖父,文物收藏家托马斯·菲利普斯的遗嘱要求,将其名字改为哈利维尔—菲利普斯。

海涅 (Heinrich Heine, 1797—1856) 德国著名诗人。1838年,海涅应巴黎书商德罗瓦的邀请,为其编辑的画册《莎士比亚戏剧中的女性形象的铜刻像》撰写解说词。这组解说词对莎士比亚戏剧中的重要女性形象,分别作了精彩的评论。这组解说词后来以《莎士比亚笔下的女角》的单行本出版。

赫德尔 (Johann Gottfried Herder, 1744—1803) 德国作家、评论

家,“狂飚突进”运动的领袖。曾著有《莎士比亚》一文,从历史环境条件的不同来说明莎剧和希腊悲剧的差别。1771年,他与年轻的歌德相遇,歌德受其影响,也对莎士比亚产生了巨大热情。

赫士列特 (William Hazlitt, 1778—1830) 文学评论家、随笔作家。他写过不少评论莎士比亚及其作品的文章和专著,比如《莎士比亚戏剧人物论》(1817)、《英国诗人讲话》(1818)中的“莎士比亚与密尔顿”、《英国喜剧作家讲话》(1819)中的“莎士比亚与本·琼生”等。赫士列特对莎士比亚评价很高,认为他是那个时代集大成的人物,观察力强,想象力高,人物塑造合乎自然,性格丰富多彩。作为浪漫派评论家,他在分析作品时还很重视作品对观众或读者的内心感受。他的评论特点还表现在欣赏式的评论,用活泼的文笔反复渲染。

赫士列特 (William Carew Hazlitt, 1834—1913) 文献学家,威廉·赫士列特的孙子,1875年编成《莎士比亚比士图书馆》,共六大卷,莎士比亚的作品无一遗漏,悉数收入。

亨特 (Joseph Hunter, 1783—1861)

古物收藏家,曾任英国公共档案馆的副专员。1845年,出版了两卷本的《莎士比亚生平研究、著述的新图解说明》。该书第一卷介绍了莎士比亚及其亲属,第二卷用图文并茂的方法介绍了莎剧。

惠特利 (Walter Whiter, 1758—1832)

英国哲学家,他的《莎士比亚的一种评论模式》最先提出意象研究,但直到20世纪才形成意象批评派别。他的这一著作完全被忽略了达一个半世纪之久,直到1967年才被阿伦·俄弗尔和玛丽·贝尔编辑重印。

惠特利 (Thomas Whately, ? —1772)

英国政治家和批评家,1761至72年是国会议员,《莎士比亚的某些人物评论》的作者。此书大约写于1770年,死后1785年作为遗著出版。书中显示出来的惠特利的主要批评标准是鲜明的人物个性的成功的塑造,所以他特别注意莎士比亚的人物,而不是戏剧的情节和结构。在比较莎士比亚的麦克白和理查三世两个人物,活动在相同的环境中而却有着完全不同的性格时,惠特利赞美莎士比亚创造了两个在表面一样的情势下,却有着如此差别的各自个性的形象。惠特利还计划研究某些别的人物,但死亡没有使他如愿,因此,莎评史中第一部详细分析莎士比亚人物的书——《莎士比亚的某些人物评论》就没有最后完成。

惠特曼 (Walt Whitman, 1819—1892)

美国诗人、记者和《民主的展望》(1871)的作者,而最为人所熟知的是他的诗集《草叶集》(1855)。这个诗集在随后扩大的版本中惠特曼不断加以修改并增加了一些新诗。在他逝世那一年,诗人看到了出它的第九版。

在《民主的展望》中,惠特曼把诗人看做是未卜先知者,强调他的作用是一个洞察未来的预言家。照惠特曼的说法,诗人应该是领导整个社会进入一个光明的民主的未来的先锋领袖人物。在他的一生中,每逢提到莎士比亚时,都把他作为封建文学的典型,是“贵族老爷和贵妇人以及反映他们的生活的”诗人,说莎士比亚“是为宫廷和新贵族绅士们”而写作。惠特曼认为:许多伟大文学作品,包括莎士比亚在内,“是对人民群众的骄傲与尊严的思想有害的,是对民主的根本有害的。”他相信美国必须“跨越封建主义的历

史阶段,否则就将将是时代的最巨大的失败。”于是,他提出:比起荷马的特洛伊的围城,或者莎士比亚所写的法兰西战争来,美国的内战——这个国家为实现民主的最后一次斗争,应该是更为感人的文学主题。

惠特曼批评莎士比亚的风格和政治观点。当着当代的莎士比亚崇拜者的面,他坚持说莎士比亚是“十分自负的”和“过于华而不实的”;说他的风格是“纠缠不清和华丽浮夸”,“拖沓冗长,啰唆苏得没完没了。”不过,于此同时,他也乐于承认“对这个最深刻的灵魂,在他留给我们的宝贵遗产中挑剔找错,吹毛求疵,批评他的无限高贵和多种多样的性质,用肉眼镜子衡量他的阳光般的眩目光辉,似乎是可耻的。”

惠特曼赞美莎士比亚的“生命的运动紧张而热烈”和莎剧中描写的“情节”。他认为莎士比亚是一位有着狂风暴雨般感情的戏剧家。他发现莎氏喜剧的性质“非常广阔深远,非常纯洁透明,但也时常粗鲁野蛮。”对莎氏悲剧的看法则是“更为隐秘抽象,更为精致微妙,更为虚幻迷妄”。基于对莎剧的反感,惠特曼的莎评当然不能被认为是新颖的或有意义的。令人感兴趣的可能是他的莎士比亚知识的渊博和莎士比亚对他的创作的影响。据 R. C. 哈里森的意见,“很清楚,这位诗人曾精读了十四行诗,特别是莎士比亚的戏剧”。作为一个戏迷,惠特曼看过在纽约舞台上相当数量的莎剧,而且在看剧之前,都要详细阅读剧本。使他感动最深的是裘尼厄斯·勃鲁特斯·布兹扮演的理查三世、李尔、夏洛克和伊阿古。他也赞赏托姆·哈姆布林演的麦克白和福康勃立琪、约翰·克拉克演的《哈姆莱特》中的鬼魂和《暴风雨》中的普洛斯彼

罗·查里斯·金演的约翰王、爱伦·特里演的康丝丹丝王后、以及詹姆斯·赫克特演的福斯塔夫。

根据 C. J. 弗尼斯的意见, 惠特曼“似乎曾专心致志地研究过在他那时流行的有关莎士比亚评论和莎学著作。”虽然惠特曼为报纸杂志写过一些论莎士比亚的文章, 并且对莎士比亚的生平传记、故事来源、拥有财产、与同时代人的关系, 还有马龙、蒲伯、伏尔泰、爱默生等人的评论都做了笔记, 但是他的有关莎学知识, 据弗洛伊德·斯托瓦尔的意见, 还是被估计得过高了。惠特曼的有关莎士比亚的笔记分量比较大的也不过是八张稿纸, 而且似乎是大半从约翰·培因·科利尔的莎士比亚传记(1844)中抄来的。虽然他在1888年也读过道顿的《莎士比亚: 他的思想和艺术的批评研究》(1874), 但是他的莎士比亚知识不像人们一般想像的那样丰富, 作为一个莎士比亚研究者还是很有限的。斯托瓦尔推断: 惠特曼真正熟悉的莎士比亚戏剧也不过八到十部, 这些都是流行于十九世纪三十和四十年代大受观众欢迎的剧本。

哈里森掌握了充分证据, 证明惠特曼的作品, 特别是他的散文, “充塞着莎士比亚的诗句”。哈里森不间断地研究, 发现惠特曼引用了莎士比亚 23 个剧本中 45 个人物。但正如斯托瓦尔指出的那样, 这些“回声”常常是格言谚语而且少有价值, 只能作为他熟识戏文的证据而已。

惠特曼怀疑莎士比亚的“封建主义”和他的华而不实的风格, 但是他确实喜爱许多莎剧像《理查三世》中那些暴风雨般的章节和富有戏剧性的场景。至于他对莎士比亚的题材来源、他的舞台知识和他的生平传

记感到奇怪, 那也可以理解, 因为他毕竟不是一位莎学专家。

霍尔斯 (John Wesley Hales, 1836—1914) 学者, 伦敦国王学院的英文教授, 曾主编过 10 卷本的《英国文学便览》(1895—1903), 并著有《莎士比亚研究论文集》(1884), 为托马斯·塞考姆和 J. W. 阿伦编辑的《莎士比亚时代》一书写过序言。

霍罗威 (John Holloway, 1920—)

诗人、评论家。他虽然只写过一部莎士比亚评论专著, 但却在当代莎学界中占有极为重要的位置。他的专著《夜晚的故事》(1961), 对莎士比亚的主要悲剧作了论述, 多年来一直被认为是莎评新学派的代表作。他强调戏剧的道德价值, 注重观众的心理反应, 反对用里维斯等人的美学原则解释莎剧。

霍特森 (Leslie Hotson, 1897—)

学者, 生于加拿大, 毕业于哈佛大学。他对于伊丽莎白时代的各种文件和记录做过详细深入的研究, 由此提出了许多新的观点和看法。他在《克里斯托弗·马洛之死》(1925) 一书中, 试图揭开马洛之死的秘密。他曾在一份当时的法庭文件中发现了莎士比亚的名字, 以此为基础写成了《莎士比亚与夏禄》(1931) 一书。在《第十二夜的第一夜》(1954) 一书中, 他推测了《第十二夜》这部喜剧的首次演出时间。在《威廉·莎士比亚》(1937) 一书中, 他探讨了莎士比亚与他的遗嘱监督人托马斯·拉塞尔之间的关系。霍特森还提出了许多引起争议的观点。比如, 他根据自己的理解, 把莎士比亚第 107 首十四行诗的写作时间定在 1589 年。由于他善于挖掘材料, 所以有“文学侦探”之称。

J

基特利 (Thomas Keightley, 1780—1872) 爱尔兰作家。基特利在都柏林特利尼提学院受教育,后定居伦敦,靠笔杆为生。他早年出版过一些神话,历史以及古典名著方面的著作,晚年转而研究英国文学。他编辑的6卷本莎士比亚全集(1864)不怎么成功,内容校订不周全,而且没加注释。不过他在1867年又出版过一本《莎士比亚讲解者》(The Shakespeare Expositor),能够给他的读者提供一种有用的介绍和指导。

基特里奇 (George Lyman Kittredge, 1860—1941) 美国学者,受教于哈佛大学,后于1894—1936年间在该校作英国文学教授。他以研究乔叟、《贝奥武夫》、《高文爵士》、英格兰与苏格兰谣曲,和莎士比亚著称。在莎学研究领域,他的著作并不算丰。除编辑《莎士比亚全集》(1936)之外,他还写过《莎士比亚》(1916)等。但很遗憾,基特里奇没有写出一本可以与他的《乔叟及其诗歌》(1915)相媲比的莎学论著。

吉尔顿 (Charles Gilton, 1665—1724) 批评家、戏剧家。1698年,他编辑并增补了原由杰拉德·朗格贝恩编写的《英国戏剧诗人的生平与性格》一书,在有关莎士比亚一条里,他记录了这样一条传闻:莎士比亚“写《哈姆莱特》中鬼魂一场时,所住的房子挨近尸骨存放所和教堂大院。”1700年,他对达文南特根据《一报还一报》改编的《不利于恋人的法律》作了简洁处理,写成《一报还一报,

即美是最好的辩护》,并在两幕之间插入了珀塞尔的歌剧《狄多和阿尼亚斯》。1710年,他出版了一卷本的莎士比亚诗集,与罗武编辑的七卷本莎士比亚全集颇多相似之处。另外,他对莎剧中的人物还作过一些评论,其中把伊阿古看作喜剧人物的观点,首开由喜剧演员饰演伊阿古的风气。

吉纳斯特 (John Genest, 1764—1839)

《1660至1830年王政复辟以来英国舞台纪实》一书的作者,给后世研究这一阶段的舞台史提供了早期资料。

吉维涅斯 (George Gottfried Gervinus, 1805—1871) 德国历史学家、文学批评家。1849至1850年,他出版了4卷本的《莎士比亚》,1863年被译成英文,改名为《莎士比亚评论集》。1868年,他又写出了《海德尔和莎士比亚》,把作曲家和戏剧家放在一起进行比较研究。他是第一个追溯莎士比亚的艺术发展道路,把莎士比亚作品当作一个整体来分析的批评家。

计算机研究 (Computer Scholarship)

到本世纪末,很可能有10万多册有关莎士比亚的著作和论文及版本问世。因此,采用电子技术手段储存莎学成果以利于查找,即使不是绝对必要也是很有用的。早在60年代,柯达公司就完成了它的小型卡片系统(Minicard System)。这一系统能够在长5/8英寸,宽1¼英寸的一张胶片上储存常规尺寸的12页,或比常规尺寸小的18页资料,

以及必需的编码信息。为了及时参考,这些卡片可以每分钟1,000张的频率进行检索。但柯达公司在充分开发这一系统时,又因造价昂贵构造复杂而不得不放弃了它。文件缩微系统(Recordak System)要便宜得多,几乎具有同样的效率。不过,除非使用拼接,就无法在已完成的胶片上进行检索。但美国商用机器公司和别的公司已经建立了另外的储存手段,几乎可以在极短的时间里满足未来进行研究的任何要求。一百年以后,莎士比亚研究者将坐在桌前,只需拨号,所需资料几秒钟内就会出现在他面前的电视荧屏上。645页的书可以缩微复制在一英寸平方的胶片上,这些资料通过光学仪器上千分之一秒内就可以研究完毕,学者们将不再像过去那样进行耗时费事的研究。

电子计算机为对过去的研究进行考查以及进行原始研究都提供了同样令人鼓舞的前景。就后者而言,尤其是那种需要上百个小时的机械性的、重复的劳动,如编制索引,比较两位作者作品的细微之处,以及那种需要几乎是包罗万象的记忆的工作,这一切都变得简单多了。

在英国,特雷弗·H.霍华德—希尔对拉尔夫·克莱因对莎剧对开本的底稿的影响进行了研究。拉尔夫·克莱因是国王供奉剧团的抄写员,

剧本就是他抄写的。霍华德—希尔指出他研究了克莱因用过的已知的4000份拼写参考资料,作为进一步分析的线索。

现在第一对开本已全部录制完毕供深入查询研究,还计划录制罗纳德·B.麦克鲁和艾利斯·沃克编辑而未曾印刷的用旧法拼写的某些剧本,供牛津大学的霍华德—希尔和爱丁堡大学的学者们使用,将来其他地方任何想复制它们进行研究的人都可以得到。我们还可以设想最终可以用电子技术制作四开本的磁带。由于作这种研究的学者日益增多,可望将莎剧的素材来源,他的同时代人的戏剧、诗歌、散文作品,以及同样的材料都录制下来。一旦录制下来,可以完成的研究数量仅受研究者的想象力的限制。电子数据处理仪也可用于完善或确证前辈学者的著作。

虽然电子数据处理不可能解决莎学家面临的所有问题,但由于大量统计证据的积累,所有能解决的问题到本世纪末都可能解决。

纪德(André Gide, 1869—1951) 法国随笔作家、小说家。他曾给很多法文版莎剧单行本写过序言,还翻译过《安东尼与克莉奥佩特拉》和《哈姆莱特》,终身对莎士比亚感兴趣。

K

卡鲁(Richard Carew, 1555—1620)

诗人、古董收藏家。他出生于康沃尔,是威廉·卡姆登的朋友。他的

主要贡献是地理文献的写作。他与莎士比亚的联系是他写的一封不引人注目的书信,该文收录在卡姆登

的《拾遗》一书里，题为《论英国语言之美妙》。信中论证英国作家与古典作家一样伟大时，他将莎士比亚和马洛与古罗马诗人卡图卢斯进行了对比：

你想读维吉尔吗？看看萨利伯爵。

要读卡图卢斯吗？看看莎士比亚和马洛的片断。

马洛的片断显然指《希罗与利安德》，提到莎士比亚显然想到的是《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》。关于卡图卢斯可能指的是《阿提斯》。

卡莱尔 (Thomas Carlyle, 1795—1881)

苏格兰散文家、历史学家。由于他对社会和道德观念的批评，被称为“哲人”和“预言家”，在欧洲近代思想史上有着举足轻重的影响。宗教、革命、伟人是他笔下永恒的主题，英雄史观是贯穿于他所有著述的主旋律。他的主要著作有：《成衣匠的改制》(1833—1834)、《宪章主义》(1840)、《论英雄、英雄崇拜与历史上的英雄》(1841)、《过去和现在》(1843)、《奥列佛·克伦威尔的信件和演说》(1845)、《近日评论》(1850)、《普鲁士腓特烈大帝史》(6卷本, 1858—1865)。

卡莱尔的莎评主要见于《英雄和英雄崇拜》。该书第7章的标题是“诗人英雄”，卡莱尔将莎士比亚与但丁并列在一起，认为正如但丁体现了那个时代的内在生活一样，莎士比亚则体现了它的外在生活，他具体地描绘了那个时代即将解体时的面貌。在卡莱尔看来，莎士比亚具有人类的一切天才。他的力量在于他的观察力，他体现了英国的爱国主义，但又不止于此，他是关于未来和所有时代的宇宙教堂的预言家和牧师。

卡莱尔继承了狂热崇拜莎士比亚的浪漫主义传统，他的观点并没有超越关于莎士比亚广泛的同情心和描绘活生生的人物的泛泛之言。但卡莱尔有助于使莎士比亚作为一个“斯特拉福的乡下人”的形象而永垂不朽。

卡莱尔评论摘录：

莎士比亚是迄今为止一切诗人的首领；是在我们有记录的世界里，以文学方式留下关于自身记录的最伟大的知识分子。

啊，莎士比亚应为全城的剧院写作，他的伟大灵魂不得不把自身挤塞进这种模子里。

在我们这块有几百万英国人的土地上，难道我们不会为了不放弃他们，而去放弃这个斯特拉福乡下人？决不存在值得我们用出卖他来换取的成群的高贵人物。他是我们曾产生的最伟大的东西。为了我们在异族中的荣誉，作为我们英国家庭的一个增添光彩的人物，除了放弃他这一条外，有什么条款我们不会让步？试想一下，如果有人问我们，你们英国人是愿意放弃你们的印度，还是愿意放弃你们的莎士比亚；要么不再有印度帝国，要么不会有莎士比亚？这确是一个重大问题。官方人士无疑会用官方语言来回答；但我们，也是为了我们自身，不得不回答：有无印度帝国我们不管，但我们不能没有莎士比亚！无论如何，总有一天印度帝国会失掉，但这个莎士比亚不会走开，他永远和我们存在下去；我们不能放弃我们的莎士比亚！（《论英雄和英雄崇拜》）

卡特赖特 (William Cartwright, 1611—1643) 戏剧家、牧师。1635年在牛津获文学硕士后当了牧师。他是大学里穿着最华丽，心情最愉快的布道者。在同时代人中，作为作家，

他名声很大,他的戏剧与诗歌选集(1651年出版)前有56首颂诗可以为证。他本人也写过一首颂诗《赞约翰·弗莱彻先生的戏剧诗》,诗中两次提到莎士比亚。在这首诗中,他认为弗莱彻介于“琼生的庄严和莎士比亚的轻松之间”,莎士比亚中最逗乐的是小姐们的问题和小丑们的回答,他的“旧式机智”在这个高雅的时代显得猥亵;莎士比亚的艺术是自然,弗莱彻和他一样挥洒自如,但没有他的粗俗。

卡姆斯爵士 (Lord Henry Home Kames, 1696—1782) 苏格兰哲学家、法理学家。卡姆斯著有《批评的要素》(1762),书中多处引用莎士比亚戏剧台词作为他理论的典据。他认为莎士比亚是最伟大的天才,赞赏许多段台词蕴含的心理洞察力,如安东尼的送葬演说、哈姆莱特的独白。他把这些精彩的段落与高乃伊和拉辛的类似段落相比较发现高乃伊和拉辛的东西乏味、没有戏剧效果。

卡姆斯赞美莎士比亚描写的生动性——这种效果是用具体的词而非概括性的词表现出来的;赞美他用三言两语勾勒出人物的能力。他高度评价莎士比亚的戏剧对话,认为莎士比亚的对话自然。他还推崇莎士比亚交替使用散文体与诗体以适应不同人物不同场合。

卡姆斯指出了莎士比亚的几点缺陷:有时对情绪的夸张超出了实际限度,有失得体;频繁使用双关语,玩弄词汇;一些悲剧中偶然因素占比重太大;次要情节与主要活动的联系不紧密;有几个反面人物(伊阿古最突出)描写得太坏太可怕,无法令人接受。但他指出莎士比亚大多数缺陷是技术性的,不会严重影响他创造性的天才。

坎贝尔 (Lily Bess Campell, 1883—)

美国学者,加利福尼亚大学英语教授。李莉·坎贝尔的《文艺复兴时代英国舞台的布景和装置》(1923)反映了当时学者对莎剧舞台的兴趣。她在《莎士比亚的悲剧英雄:激情的奴隶》(1930)中分析了莎士比亚悲剧英雄的性格。在《莎士比亚的“历史剧”:伊丽莎白政治的镜子》(1947)里坎贝尔认为莎士比亚的历史剧反映了当时的政治生活,如约翰王对亚瑟的态度体现了伊丽莎白女王对苏格兰的玛丽女王的态度。

坎贝尔 (Oscar James Campell, 1879—)

美国学者,哥伦比亚大学英语教授。著有《喜剧讽刺和莎士比亚的〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉》(1938)。在此书中,坎贝尔认为莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》模仿了琼生首创的一个新剧种。他在《莎士比亚的讽刺》(1943)中探讨了莎剧的讽刺成分。他的观点引起了某些争论,比如他认为《雅典的泰门》的性格描绘是悲剧性的讽刺。坎贝尔还编辑有《不朽的莎士比亚》,其中包括21个最常见的莎士比亚剧本。坎贝尔还是矮脚鸡版平装本莎士比亚系列丛书的编辑。

坎伯兰 (Richard Cumberland, 1732—1811) 戏剧家、小说家。他毕业于威斯敏斯特公学和剑桥大学三一学院。担任过小官吏,写过许多剧本,大多是感伤喜剧,最好的是《兄弟》(1769)和《西印度人》(1771)。谢立丹在《批评家》(1779)这出滑稽剧中创造的弗雷特弗尔·普莱贾里爵士就是讽刺他的。1771年,坎伯兰改编了《雅典的泰门》,在德鲁瑞巷剧院上演。他的作品集《观察家》(1785)中有好几篇文章论述莎士比亚,尤其是比较《麦克白》与《理查三世》一文很像托马斯·惠特利那篇。

坎伯兰认为《麦克白》要好一些,因为它的主人公本质上是崇高的,因而引起了怜悯。《理查三世》的技巧高超,作者把一个人格单一的人写得兴趣盎然,令人同情。坎伯兰还认为麦克白夫人激起了她丈夫的野心,是女巫的对应物。他高度赞扬宴会和梦游两场,它们对麦克白和其妻的性格塑造增添了独特的色彩。他也推崇《理查三世》中的战斗场景,认为它显示了理查三世这一人物的豪迈勇敢。坎伯兰的其他几篇文章讨论了福斯塔夫和他的伙伴,尤其欣赏夏禄和赛伦斯的喜剧(《亨利四世》下篇中的人物)。

考托普 (William John Courthope, 1842—1917) 学者。曾就读于牛津大学。1895到1900年任牛津大学诗歌教授。他的讲座1901年以《诗歌里的生活,鉴赏力的规律》为名出版。考托普的第一件主要学术成就是他与埃尔温合编的蒲伯集。他是在埃尔温中途放弃这一工作后,独自接手完成的。

考托普的其他主要学术著作有《英国诗歌史》(6卷本,1895—1910),该书追溯英国诗歌史和它所反映的英国史上的大事件,作了全面的评述。该书第4卷包括许多论述莎士比亚的章节和一份重要的索引,并考察了莎士比亚早期剧本的真伪和年代。在确定某一剧作的真伪时,考托普没有采用当时流行的“韵律考证法”,而是对结构和人物进行比较研究。此外,他还认为“争斗剧”是《亨利六世》中篇和下篇的早期草稿,而不是像人们通常认为的那样是其素材。现在一般认为“争斗剧”是“劣质四开本”。考托普比他的同时代人更接近真实情况。他还认为《约翰王的多事之朝》是莎士比亚所作。他并未受惠于现代校

勘学,却预测到某些现在的观点。蒂里亚德对他关于莎剧真伪的观点评价很高,称其为“早期莎剧的卓越解释者”。

柯里 (Walter Clyde Curry, 1887—)

美国学者,万德比尔特大学英语教授。他主要因其从科学的角度研究文学而知名。写有论弥尔顿的宇宙学和论乔叟及其他中世纪作家的专著。他在《莎士比亚的哲学模式》(1937)中探讨了莎士比亚的思想观点。

柯勒律治 (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834) 诗人、批评家、英国浪漫派莎评最重要的代表,对后代评论影响极大。柯勒律治出生于德文郡,毕业于伦敦的基督学堂,并在剑桥大学的耶稣学院学习多年,但未获学位。1795年他结识了威廉·华滋华斯,成为至友。他与华滋华斯交往期间,正是他诗歌上取得最大成就的时期。这一阶段他创作了《忽必烈汗》(1797? 1816年出版)、《古舟子咏》(1798)和《克里斯托贝尔》(第1部1797年,第2部1800年;1816年出版)。1798年,华滋华斯和柯勒律治一起出版了《抒情歌谣集》。同年他们前往德国旅行,柯勒律治沉溺于德国文学批评和古典唯心主义文学之中,并在哥廷根大学研究哲学,精通了德语。

柯勒律治是当时英国最重要的文学批评家,对后世也发生了巨大影响。他的批评著作有《文学生涯》(1817)和《文学遗产》(1836—1839)。他的莎评按最标准的说法达到了浪漫主义时代的高峰,完整地反映了浪漫派艺术与莎士比亚创作所产生的共鸣。就英国莎评而言,可以说他标志着对莎剧进行新的真正富于理解的探讨之开端,并且卓有成效。他是第一个宣布并

论述莎士比亚不仅是一个伟大的戏剧家、性格的创造者，也是一个伟大的诗人的批评家。正是运用伟大的艺术家和伟大的诗人这两个概念，柯勒律治向读者传达出“他接触莎士比亚富于想象力的作品所感到的惊讶与兴奋带来的激动。”

但是柯勒律治从来没有收集校对过他的莎评，使其具有内在联系。实际上他只有两篇莎士比亚论文是放在一起的，出版时经他审阅过。它们是《评析莎士比亚的〈维纳斯与阿都尼〉和〈鲁克丽丝受辱记〉所阐明的诗意力量的具体表现》（《文学传记》第15章）和《思想论》（《都市百科全书》总导论，1818年出版，同年修订发表在《朋友》中）。现存全部论述有的是讲座笔记，或清楚或不清楚；有的是书中旁批，有的是信中一笔带过，有的是新闻报道，有的是听讲者的速记，有的是日记者的叙述，数量很大。1883年才得到大部分最可靠的讲座报告。当时托马斯·阿什收集了J.P.科利尔的速记，并与布里斯托尔一位无名记者的记录、伦敦报纸上的记录和亨利·克拉布·罗宾逊日记中的一些细节结合在一起，于1883年编辑出版了柯勒律治的《关于莎士比亚和其他英国诗人的讲座和笔记》。在此之前，柯勒律治的侄子H.N.柯勒律治将一些不准确的旁注与讲座笔记片断合在一起，发表在《文学遗产》一书里，后来许多版本均以此为“标准”。直到1930年，T.M.雷森编辑了《柯勒律治的莎评》一书才取代了这一歪曲窜改的版本。该书印刷了柯勒律治手稿中的原话，成为权威性的版本。（第二版1960年由人人图书馆出版，稍加修订。）

这个材料的大部分包括流传下来的、从1808年到1819年间柯勒律

治在伦敦和布里斯托尔以文学和哲学为主题举办的讲座，至少有7、8次。这些讲座几乎一半可能直接跟莎士比亚有关，尤其是他的7个剧本：《理查二世》、《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》、《奥塞罗》、《麦克白》、《暴风雨》和叙事诗，《李尔王》显然讲得有点马虎，这个剧本的旁注和笔记都相对粗略。柯勒律治指出“就我的风格而言，（它）不适合整个讲座。”《安东尼与克莉奥佩特拉》他几乎没有涉及到，尽管笔记手稿提到它时说：“也许是莎士比亚最出色的剧本”。十四行诗被忽略了，《一报还一报》遭到误解（他称为“一个令人憎恨的作品”）。关于喜剧的讲座计划好了，但似乎从未举办。

由于该讲稿在柯勒律治生前从未出版，给它带来了损害。人们各取所需。虽然这说明他的讲座对听众具有长久的生命力，但也不可避免地会从各自的倾向加以毁损和割裂。由于听众不管水平高低，都是一般人而非专家学者，他们既需要教诲也需要娱乐；而柯勒律治也因为要靠不断的入场费来维持这些年的大部分生计，他演讲的风格就具有轶闻与漫谈的特点。他说这使他的听众喜笑颜开，他也觉得非常舒服。因此，我们有时从中发现令人失望的重复和支离破碎。但由于使同一题目针对不同的人反复讲述，并时常加以修订，建立了一座给人深刻印象的批评大厦。同样，那些片断性的评论也有独到的眼光，显示出其演讲的深度。其中一些非常重要的部分不仅仅是取悦听众，而是完美地达到了柯勒律治所保证的目的：“在演讲时使听众保持清醒，兴趣浓郁，事后留下一种刺激——根据一种新的原则再度研究这一题目的想法。”比如他对《奥塞罗》的著

名评论：“最后的台词，即伊阿古的独白表现出无动机的作恶的动机——多么可恶！”

这一原则看来具有两重性。早在1804年一封写给乔治·波蒙爵士的信中，柯勒律谈到他的意图是：“显示这些剧本和莎士比亚心灵的特点。”他要考虑：

“措词、节奏、韵律，性格、激情、道德或形而上的性质、戏剧效果的适度。”

关于剧本，他要讨论：

“它们各自承担的部分……发现并且能够证明莎士比亚哪些东西属于他的时代，属于当时文人普遍的东西；哪些属于他自己和他自己特有的东西……”

这一宏大计划没有实现，不过还是进行了一些浮光掠影式的工作，并隐约显示了这一大工程。1807年，他写给亨弗雷·戴维的信中说，拟议中的讲座课程的题目是“莎士比亚、斯宾塞、弥尔顿、蒲伯体现的诗歌原则和当代诗歌”。其中5讲是“莎士比亚的天才和作品”，在这5讲中，他打算阐述：

多年不断思考鉴赏、想象、幻想、激情、美文的快感的来源、人类对立平衡的可爱天性和这些快感与美德的结合，所有这一切的全部成果。

实际上，柯勒律治目的的第一部分，即把莎士比亚与他的同时代人“置于”他们的文化背景中，从来没有完成，甚至可以说没有进行过这方面的尝试。他的成就在第二方面，即上面所说的“不断思考”，他指出莎剧是自主的艺术品，它所表现的“人类对立平衡的可爱天性”给人快感，因为它们是人类所拥有的最突出的才能——想象力的产品。

柯勒律治想象力的概念（他在《文

学生涯》第13和第14章曾加以阐述）是他莎评的中心。他以为这一才能的主要作用就是综合、平衡、创造三者和谐统一。想象力

“使以下各种相反或是不协调的品质取得平衡或调解；同一和殊异；一般和具体；概念和形象；个别和类型；清新的感觉和古老习见的对象；异于寻常的感情和异于寻常的克制；清醒的判断、沉着的自持和深刻的感情、激动的热诚。”（《文学传记》第14章）

在柯勒律治看来，这种活动正是莎剧体现的灵魂，莎剧本身就是统一和谐的，它们表现了统一和谐的优点，并将其输入观众的心灵。

这些观点放在上下文里格外令人感兴趣。正统的新古典主义者认为尽管莎士比亚有许多不足，但也取得了巨大成就。他基本上缺乏真实的趣味，结果抛弃了三一律，因而创作不合规范，剧本结构不统一，但他“天生”的才能凌驾于这一切之上。这些观点从17世纪中期到柯勒律治写作时，一直占支配地位。在他之前，这些观点深受坎普斯和约翰孙的批评。直到1815年，华兹华斯在《抒情歌谣集》序言中还采用了关于莎士比亚的流行观点，称莎士比亚是“一个狂放的无规则的天才，在他身上至美弥补了大错。”

不过，由于坎普斯和约翰孙的论述，三一律所坚持的统一论实际上已没法再坚持下去了。多年来莎评的结果必然唤起人们对莎剧“人物”的兴趣，这一兴趣是对以往评论的补充，同样也是一种限制。不过这似乎更是与浪漫主义运动对个人的关注相一致的。实际上它发端于较早的新古典主义，既先于也有别于柯勒律治对莎士比亚的那种兴趣。

这一思潮的最好典范也许是莫里斯·莫尔根的《论约翰·福斯塔夫爵士的戏剧性格》(1777)和剧作家亨利·麦肯齐(1745—1831)发表在《镜》杂志上的莎评(1779—1780),他的文章给布拉德雷以深刻的印象。

人们常常认为柯勒律治开创了莎评中着重性格分析一派,他和莫尔根一样突出人物塑造的核心地位,认为莎剧的特点在于结构服务于人物,而不是人物依附于结构。他对莎士比亚的许多剧本和人物都有较精彩的论述,其中明显地体现出作品的妙处就在于对人物的体验和感受中这一浪漫派的审美趣味。布拉德雷在他的论著中大量地引用柯勒律治,因此在反布拉德雷的局限的潮流中,柯勒律治的评论也就相应被冷落。历史派的一些批评家对他评价就不高。

事实上,柯勒律治的重点是要阐明莎剧具有更大范围的有机统一,这一目的与亚里士多德的精神是一致的,而非时间、地点、情节的机械统一。莎士比亚的规则是有机的,与古典主义的教条不同,他的作品所具有的形式是天然形成的,由内部的必然所形成的,而不是像古典主义作品那样,其形式是外加的。柯勒律治这一观点得力于辩证法的内因决定论。他认为艺术不是模拟自然的外形,而是自然的作用。他运用这一原则分析《暴风雨》,其论述也许是最有说服力的例子之一:

“《暴风雨》是纯粹浪漫剧的范本,它的兴趣不是历史的,也不在于描写逼真或事件的自然联系,而是想象的产物,仅以诗人所认可或假设的要素的联合为依据。它是一种无需顺乎时间或空间的剧本,因此,在这个剧本中年代和

地理学上的错误(在任何剧本中都是不可宽恕的过失),是可原谅的,无关紧要的。”

后来,他具体解释他使用的术语:

“这就是机械的和有机的规律的意思。前者一定要显得好像与原型一模一样,后者有一条各部分都得服从的规律,它们既与外部形象一致又表现出根本原则。比如,如果我们看一下树木的生长,就会发现同样的树木由于土地、空气或位置的不同,差异很大,但我们还是能够立刻断定它们是橡树,还是榆树,或者是杨树。

“莎士比亚的人物就是这种情况,他按有机规律向我们显示出每一个人的生活和本性。”

比起仅以浪漫戏剧的名义对古典主义的简单攻击而言,柯勒律治的这一意图更为广泛。如华滋华斯所说,这个最高意图显示出:

“莎士比亚在选择材料和采取什么方式组织时,尽管常常是千差万别,但自身形成了一个统一体,所有的一切都服从于一个大目标。”

在柯勒律治的大量批评中,这一努力取得了相当大的成功。虽然缺少一定的独创性,但并不能贬低他的功绩。德国浪漫主义对莎评的倾心,在精神上与柯勒律治是一样的。德国大批评家 W. 施莱格尔(1765—1845)1808年在维也纳举办的《关于戏剧艺术和文学》的讲座(1809—1811年出版)的结论在某些方面与柯勒律治非常相似。柯勒律治认为指责自己剽窃是不公正的,他说他和施莱格尔都读过康德的著作。

莎士比亚卓越的天才在柯勒律治看来就是浪漫派诗人的最高典范。他认为不能因为莎士比亚的戏剧的

形式不合乎亚里士多德的三一律，就说它们是“野蛮的”或“不规则”的。他认为莎士比亚每一个剧本的形式是其概念中先天具有的。这样柯勒律治就把读者引到莎士比亚的人物引人入胜的基本原因的核心。他认为这些人物要通过沉思冥想从其内部来理解。他企图从剧中人的思想、感情、行动来说明作者的戏剧意图，并依靠他的艺术直觉与审美观点对莎士比亚作品的艺术性进行分析。

布拉德雷继承的新古典主义传统比柯勒律治所依据的原则更古老，令人反感。贯穿于布氏的莎评概念是认为人物在某些方面既是特殊的又是“普遍”的，与单纯的心理逼真相比，体现了更广泛的人类图景。他的著作就是建立在这个基础之上的。因此，有的学者认为不能简单抛弃他的著作。如同柯勒律治所说：“事实是，莎士比亚的人物全都属于一个血统，强烈地具有个人特色。”此外，许多后布拉德雷批评家知道，他们生活的时代的诗歌和戏剧都是与行动相分离的王国，这是一个无能为力的时代，他们从这一立场出发写作。他们认识到了把这种观点强加给莎士比亚以及把莎剧看作是对人类动机的乏味研究的危险。像这些批评家一样，柯勒律治坚持认为，莎剧的鲜明特征就是它们的作者既是诗人又是戏剧家。他也承认莎士比亚“客观化”的特征，这是莎士比亚的伟大之处，为现代批评家所推崇。柯勒律治的莎士比亚不是具有独特“观点”的文学“人物”，而是具有“海洋般心胸”的变化无常的普洛透斯。莎士比亚是一个“斯宾诺莎的神——具有全能的创造力”，这个人本身就体现了多元化统一的原则。他笔下的人物从另一

角度在一般和特殊两个方面显示了这一原则。

大多数“性格”批评推测莎剧的模式是准自然主义，柯勒律治从不让人怀疑他完全反对所谓准自然主义。他关于戏剧幻觉实质的观点，清清楚楚地表明了这一点。他的观点是以关于想象力的典型论述为基础的：

莎士比亚戏剧作用于想象力而非知觉……想象力任意控制时间和空间；如果诗人有能力仅仅激起我们的内在情感使我们主要在想象中看见这个场景，他就获得了运用时间和空间的权力，像它们在想象中的存在一样，仅仅服从于想象力活动的规律。

因此对于诗剧来说，他论述的这一方式实际上在剧院里起作用：“在形成诗的真实时，人们自愿放弃不信任。”这样就：

产生了暂时的半信任，观众从自己的角度出发鼓励自己相信它，自觉自愿地支持它，因为他知道任何时刻他都有能力发现事物的真相。

大多数现代学者也认为这是莎剧与同时代观众联系的方式。

当然，柯勒律治其实常常沉浸于性格分析而过了头（比如他对《李尔王》中埃德蒙的分析），推测得超出了剧本的范围。这也许是可以“原谅”的专横，是一种失误；或者出于他对心理分析的迷恋。他的许多听众立刻觉察到他对哈姆莱特“性格”的解释与他本人有相似之处，他也不是不知道这一点，尽管他说“如果我可以这样说的话，我也有一点哈姆莱特”，确实是在开玩笑。

在柯勒律治对莎剧特色的概括中，还有两点是颇为精当的，就是莎士比亚戏剧的抒情性和哲理性。这

两个特点是莎剧留给一般读者的最普遍的印象,也常常是莎剧与其他剧作家的作品相互区别的质的规定性所在。柯勒律治认为莎剧的抒情性不仅表现在收场白上,而且渗透和贯穿了整个剧作。莎剧中表现了不同事物的矛盾与对立,而且这种矛盾不仅体现在外在事物上,也反映在人物的内心世界中。柯勒律治因此称莎士比亚是“真正哲学晨星、向导和先驱”。和约翰孙等古典主义学者相反,他对莎士比亚寓教于乐的特点是心领神会的。他认为莎士比亚是坚守道德原则的,虽然对激情的表现有些放肆,却包含着道德。他的剧中永远保持着高尚的生活,对宗教和理智都教导我们憎恶的东西,他从不把它们描写成可爱的。

在莎评中没有形成柯勒律治“派”。他是独特的。他勾勒了当代历史批评整个基础的轮廓,尽管他自己从没有建立这一派。他经常表现出他的注意力是要将莎士比亚置于一个适当的“世界图景”中。他对文本严密的审读,对歧义的兴趣,更重要的是他对每个剧本自足的统一和内在有机形式高度成熟的感觉,基本上与今天的观点相一致。尽管柯勒律治不是这诸多概念的创造者,但他也许是最有力的阐释者。他的继承人——如果说有的话——就是20世纪中期的批评家。

科林斯 (John Collins, 1741—1797)

莎学家。他支持卡佩尔的观点,反对斯蒂文斯。卡佩尔1781年去世后,他出版了《莎士比亚注释和不同的阅读》(2卷本,1781)和《莎士比亚学校》(1781)。斯蒂文斯在其1793年编辑的莎士比亚作品集中对科林斯进行了不文明的攻击。

科林斯 (John Churton, Collins, 1848—

1908) 批评家。出生于葛罗斯特郡。先后就读于伯明翰大学和牛津大学。1904年被任命为伯明翰大学英国文学教授。科林斯著有《莎士比亚研究》、《诗歌与批评论文集》等。在《莎士比亚批评家波生》中,他为被忽视的西奥博尔德的声誉辩护,他把他看作一个校勘学者。

科利尔 (Jeremy Collier, 1650—1762)

牧师、戏剧反对派。他以《简评英国舞台之不道德和渎神》(1690)而出名。该书攻击复辟时期的舞台亵渎神圣。科利尔称复辟时期的戏剧家为“堕落者”(Relapser),指责他们道德沦丧,毒害观众,降低了戏剧的功能。在矛头直指同时代的舞台时,他还隐晦地指责莎士比亚,尤其是他对牧师的描写,批评莎士比亚在好几部剧中(如《一报还一报》、《无事生非》、《第十二夜》、《亨利四世》上篇、《罗密欧与朱丽叶》、《温莎的风流娘儿们》)“表现牧师时非常不恭”,有一两个剧“过于放肆”,如将休牧师(《温莎的风流娘儿们》)的性格刻画得可笑而俗气。但科利尔赞同《亨利四世》下篇结尾对福斯塔夫的处理。历史上的约翰·欧尔卡苏爵士发假誓、赌博、勾引妇女、拦路抢劫、狡辩、酗酒,而莎士比亚笔下的福斯塔夫的性格有某些优点,看起来忠诚勇敢,捉拿了约翰·艾克顿爵士和其他造反的囚犯,受到了国王的嘉奖,大法官对他彬彬有礼;福斯塔夫虽然淫荡下流,但并非微不足道,他最后丧失了名誉和官职。

科利尔 (John Payne Collier, 1789—1883) 学者、莎士比亚材料伪造者。1809年,科利尔继承父亲职业任伦敦《泰晤士报》和《纪事晨报》的记者。他研究早期英国文学,出版了3卷本的《英国剧诗史和舞台编

年史》(1831)。他因此而得以进入德文希尔公爵和埃尔斯米尔伯爵的图书馆,接触了大量的私人藏书。他根据这些材料写作了《新事实》(1835)和《新详情》(1836),这是他众多与莎士比亚有关的书籍的第一批。在他的研究中,真正的学术发现与完全的伪造混在一起。然而当时人们并没有怀疑他的欺骗,他作为莎学家的声望与日俱增。1840年,他与哈利韦一菲利普斯等人创立了莎士比亚协会,并为该会出版了《E.艾林回忆录》(1841)、《艾林文献》(1843)和《菲利浦·亨斯洛日记》(1845),以及《关于莎剧中的主要演员》。这些都是根据达尔威治学院收藏的手稿编辑的。科利尔在原始资料上伪造的条目,给后来的学者带来了大量问题。

1852年,科利尔宣布他保存了30多年的一册第二对开本中有17世纪作的注释和原文订正,书上题写着“珀金斯藏书”,他将它们集为《莎士比亚剧本原文的注释和修订》一书出版。但他拒绝专家们对对开本进行检查。1853年和1855年,先后有S.W.辛格和A.E.布雷在各自的著作《为莎士比亚原文辩护》和《文学伪造者》中对其真实性提出质疑。这使科利尔身败名裂。1859年,不列颠博物馆的N.E.汉密尔顿证明它们是当代人的伪造。不止这本书,他的其他著作中的许多章节都被证明是伪造的。例如:1596年宫廷大臣剧团递交给枢密院的申请——这份申请是回答黑僧区居民反对预备重开伯贝奇的剧院的申请;一份显示莎士比亚1609年在骚士沃克居住的名单;1617年3月,斗鸡场剧院学徒造反的民谣;另一本所谓《魔岛》——科利尔认为这是《暴风雨》的来源;等等。坦南鲍姆甚至

指责他伪造了所有记录,其中包括1842年坎宁安发现的詹姆斯时的《宴乐记事》。不过,这一《记事》几乎与他无关;但这也说明他的伪造引起了怀疑和混乱。科利尔还是做过颇有价值的工作,但他也没有使莎士比亚问题的解决变得更容易。

他死时也未承认自己的伪造,但他死后,从他的论文中发现的证据表明他应该受到谴责。在钱伯斯的《问题与事实研究》一书中可以找到他有名的伪造的详细清单(第3卷,384—393页)。凡是经他处理过的手稿或副本都应怀疑。

科利尔还出版了一个8卷本的莎士比亚全集(1842—1844)。

克莱门(Wolfgang H. Clemen, 1909—)

德国学者。曾在德国多所大学和英国剑桥大学求学。自1946年以来,任慕尼黑大学教授。1951年他出版了《莎士比亚意象的发展》一书,该书系他1936年用德文发表的《莎士比亚的形象》的英译本,原著争议很大,翻译时进行了修订。在英译本的前言中,J.多佛·威尔逊指出这是第一次将莎士比亚的意象作为其戏剧艺术发展的一个内在组成部分来研究。他说克莱门的研究集中在“特殊的意象或意象群在其出现的段落、台词或剧本这样的背景中所表现的形式和意义。”克莱门的其他著作有《莎士比亚之前的英国悲剧》(1961)、《乔叟的早期诗歌》(1964)和《莎士比亚的独白》(1964)。

克拉克(Mary Cowden Clark) 原名玛丽·维克多利娅·诺韦洛(Mary Victoria Novello, 1809—1898)。著名音乐家克拉克夫人之女,与济慈、雪莱、兰姆、利·亨特等关系密切。1828年,她与莎学家C.克拉克结婚。她的著作有《与莎士比亚完全

一致》(1845)。她的名著是《莎士比亚女主角的童年》，共3卷(1851—1852)。该书是19世纪把莎士比亚的人物看作真人的倾向的极端表现(见“性格批评”)。

克拉克 (Charles Cowden Clark, 1787—1877) 学者。玛丽·科顿·克拉克(学者)的丈夫。早年他是济慈所敬爱的中学校长，与雪莱、柯勒律治、兰姆和同时期的其他一些作家都相识。1834年，他举办了著名的莎士比亚讲座。该讲座是维多利亚中期英国对莎士比亚产生深广兴趣的主要因素之一。讲座的某些内容后来出版，其中有《莎士比亚的次要人物》(1863)、《莎士比亚的对比人物》(1864)。1828年他与玛丽·诺韦洛结婚，开始合作研究莎士比亚。他们编辑了《打开莎士比亚风格宝库》和多卷本莎士比亚集(1864—1868)。

克雷格 (Hardin Craig, 1875—1968)

美国学者。先后在斯坦福大学、北卡罗林纳大学和密苏里大学任教。其《魔镜：文学中表现的伊丽莎白时代的精神》(1936)一书使他名声大振。该书研究伊丽莎白时代的思想，为开山之作。《莎士比亚解》(1948)概述莎士比亚的剧本和诗歌，引言一章包括他早期著作的内容。1951年编辑的莎士比亚全集和1958年编辑的21个莎剧集，注释丰富，并对历史批评方法进行了广泛的介绍。他的其他著作有《中世纪的英国宗教戏剧》(1955)、《旧文新解：〈魔镜〉续编》(1960)和《莎士比亚四开本新论》(1961)。克雷格还是《英国文学史》的主编，他写作了该书第二部《英国文艺复兴时期的文学，1485—1600》，1950、1962年单独出版。

克雷格的莎评运用了历史批评方

法，他说：“我们必须使自己熟悉文艺复兴。”

克雷克 (George Lillie Craik, 1798—1866) 苏格兰作家、教育家。克雷克在圣安德鲁大学毕业后搬到伦敦，与查尔斯·奈特和“有用知识传播协会”建立了联系，写作了大量关于英国语言和文学的普及读物，从期刊文章到3卷本的斯宾塞和培根研究。1849年他被任命为贝尔法斯特的王后学院的英国文学教授。他最重要的学术著作是关于莎士比亚语言的长篇论文《莎士比亚的英语》(1856)，对《裘力斯·凯撒》的语言作了详细分析。他的《英国散文》(5卷本，1893—1896)中的评论导言很有价值，清楚地描述从14世纪到19世纪英国散文的发展。克雷格还是1840年第一个莎士比亚协会的创始人之一。

克罗齐 (Benedetto Croce, 1866—1952)

意大利哲学家、历史学家、美学家、文艺批评家。他是一个理想主义传统型的形而上学者和自由主义历史学家，著有《作为表现的科学的美学》(1901)，对艺术哲学作出了重要贡献。他的《阿里奥斯托、莎士比亚和高乃依》指出了莎士比亚风格和艺术发展的特点，分析了莎士比亚富于诗意的个性，反对莎评中传记派、主观派、颂扬派和现实主义派的臆测。他认为任何根据对单个剧本“目的”的看法来解释莎士比亚哲学的企图都是可疑的。通过区别“诗意”人格与“现实”人格，克罗齐认为根据剧本中发现的材料而作出的对诗人个人经历的推测毫无用处。正如J. M. 罗伯逊在其《莎士比亚批评家克罗齐》一书中所说，克罗齐从一个相当教条的模式出发，贬斥除审美而外的其他所有方法，忽视了“有关知识”。

克洛代尔 (Paul Louis Charles Marie Claudel, 1868—1955) 法国戏剧家、诗人、外交家。克洛代尔在法国毁誉参半,他常被比作莎士比亚,在法国仅他一人享此殊荣。他还被认为是理想的剧本翻译家。他做一些翻译,但从未译过莎剧,只是做过一些评论。作为一个狂热的天主教徒,克洛代尔的莎评表现了一种矛盾,他把莎士比亚的世界看作一个没有上帝,只用人语来衡量的世界。他认为莎剧中天堂的丧失使莎剧具有一种无法解脱的恐惧、痛苦和黑暗,因为人们意识不到存在着比人类事务更重要的东西。他感受到了莎士比亚的诗意和激情,但他关于莎士比亚世俗人文主义的观点妨碍了他深入研究。在克洛代尔看来,莎剧的心理深度缺乏相应深刻的形而上。

像法国许多评论家一样,克洛代尔将莎士比亚与拉辛进行比较,颇有微词,他认为拉辛结构更加严谨,在激情与逻辑之间保持了完美的平衡。

肯里克 (William Kenrick, C. 1725—1779) 英国作家。肯里克出生在沃特福附近,后怀着对文学的一腔热情投身到伦敦。他一开始靠写传单过日子,而且经常是同时替唇枪舌战的双方都写传单相互攻击。他写过几出戏,其中一出《福斯塔夫的婚礼》(Falstaff's Wedding, 1760),是以莎士比亚的风格,并继续《亨利四世》中篇的有关情节而创作的。肯里克绝大多数方面并不成功,因为他经常对诸如奥利维尔·戈德史密斯(Oliver Goldsmith)、塞缪尔·约翰孙、詹姆士·波斯韦尔(James Boswell)和戴维·加里克等同时代人进行辱骂性的攻击。约翰孙编的莎士比亚版本出版时,肯里克写了《约

翰孙博士新版莎士比亚评论:看其中所暴露出的编者的无知或心不在焉》(1765),对约翰孙大肆攻击,约翰孙对此不予理会,倒是一位年轻学生出面为他进行了辩护。于是,肯里克就发表一篇署名为“一个朋友”的匿名文章进行反驳。他声称自己准备独自编一套莎士比亚全集,而且已经招来几位赞助者。但他的这一工程毫无起色。拖延了8年之后,肯里克对他的赞助者们宣布,由于乔治·史梯文斯(George Steevens)也在编莎氏全集,他决定放弃他原来的计划。为了应付他们,肯里克发表了一系列讲演,结集出版时题名为《莎评流派引论…附对尊贵批评家们的一次回击》(1774)。尽管称不上一个严肃的批评家,肯里克还是提出了一两个正确观点:他为莎士比亚的韵律辩护,主张机械地数音节并不是理想的批评方式;再则,在反驳约翰孙指责莎士比亚不懂语法时,他则断言诗人的语言是地地道道地合乎习惯的。

奎勒库奇爵士 (Sir Authur T. Quiller-Couch, 1863—1944) 学者。1882年毕业于牛津大学三一学院,后来在伦敦当了十年记者。1892年隐退回老家康沃尔,以笔名“Q”发表了大量各种类型的文学作品,如小说、短篇小说、小品文、诗歌、模仿滑稽作品和诗文选集等,赢得了广泛的读者。1910年和1912年,他因活动出色,分别被封为爵士,并被任命为剑桥大学耶稣学院研究员和爱德华七世的英国文学教授。晚年写作成名后,他进入大学教书,这对他的教学和学术研究都影响很大。他讲课饶有风趣,诱人思索,深受学生欢迎。在帮助剑桥大学摆脱过份强调文学的语言学方面起了很大作用。他的许多讲稿被编辑成书出版,如:

《论写作艺术》(1916)和《文学研究》(1918、1927、1929),他在剑桥关于莎士比亚的几次讲演被编辑成《莎士比亚写作技艺》(Shakespeare's Workmanship, 1918)。他和 J. 多弗·威尔逊一起成为《莎士比亚作品集》新剑桥版的合作编辑,并为第一卷

《暴风雨》(1921)写了导言。1932年他做了英国研究院年度莎士比亚演讲,题目是“莎士比亚作品渊源”。1944年他去逝后不久,他未完成的自传《回忆与见解》出版, S. C. 罗伯兹为该书写了引言。

L

拉辛(Jean Racine, 1639—1699) 法国剧作家。在路易十四统治时候,拉辛是最主要的悲剧作家,他创作了一些法国戏剧中最优秀的作品。他的第一部剧本是 1667 年上演的《安德洛玛克》。他的其他优秀作品还有:《布里塔尼居斯》(1669)、《贝蕾妮丝》(1670)和《费得尔》(1677)。

虽然拉辛同莎士比亚一样是戏剧史上伟大的悲剧作家,但是他与莎士比亚的创作风格截然不同。这位法国作家把戏剧看作对特定时刻一种精神危机的描述,把视野集中在少数人在关键时刻的相互影响。这种把精力集中于一段特定时间内的技巧有助于挖掘人头脑中的秘密,唤起心理现实主义。拉辛在没有次要情节或分散描述的严格结构中创作他的新古典主义悲剧,而且既轻松又有效地采用了亚里士多德关于戏剧时间、场景和情节统一的原则。而莎士比亚不仅考虑到特定的时刻,还有与此有关的发展过程,在观察一个活动时考虑到整个生活。他的作品是人类活动的全面复制,形式自由、多变,常常悲喜剧因素共存。

二位戏剧家都堪称为诗人,然而他们的写作手法完全不同。莎士比

亚的写作风格淋漓尽致地表现了英语刚劲有力、不同凡响和粗犷的特点,同时还具有丰富的想像力。然而拉辛却创造了一种威严、流畅的声音与音乐效果,所用词汇仅一千五百多单词。莎士比亚的成功基于语言的绚丽多彩,拉辛却通过谨严、清晰和准确来达到诗歌的效果,证明用最简单的手段也能达到最高的艺术水平。

莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781) 德国批评家、剧作家和诗人,德国启蒙运动文学的杰出代表,德国民族文学和现实主义戏剧理论的奠基人之一。出生于卡门兹,受教于莱比锡大学。在戏剧创作方面,他以德国第一部市民悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》(1755)、喜剧《明娜·封·巴尔姆》(1767)、悲剧《爱米丽雅·迦绿蒂》(1772)和《智者纳旦》(1779)而著称。在文艺理论批评方面,他著有文艺批评论文集《关于当代文学的通讯》、美学名著《拉奥孔、论绘画与诗的界限》和戏剧理论批评名著《汉堡剧评》。在《汉堡剧评》中,莱辛反对德国许多作家对法国古典主义悲剧的模仿和崇拜,要求戏剧反映 18 世纪德国资产阶级现实,提倡写市民悲剧,号召向莎

士比亚学习,因为莎士比亚的创作体现了资产阶级的情感和愿望,忠实地再现了丰富多彩的生活。莱辛探讨了“模仿自然”问题,要求文学反映客观现实。他说,作家在刻画人物性格时,必须合乎“内在可能性”,合乎自然,也就是要有逻辑的原则。莱辛又提出作家在描绘客观现实时,必须善于区分主要和次要的东西,把注意力集中在本质事物上。关于历史剧,他说剧作家不是历史学家,剧作家采用历史故事,只是为了创作上的需要,不必追究历史细节。但是人物性格不应脱离历史环境,必须刻划出特定环境中特定人物应有的性格,即性格和环境要有内在联系。莱辛的戏剧理论基本上表达了现实主义的精神。谈到莎士比亚时,他写道:“人们责备莎士比亚,说他的剧作根本没有什么构思计划,说他的剧作里的喜剧性的东西和悲剧性的东西是一种用奇特的方式混合在一起的……,人们对这一切发出责难,却不想莎士比亚的剧作恰恰是在这种地方真实地反映了人类的生活。”19世纪的德国学者G. G. 杰文努斯把莱辛说成是“第一个全面评论莎士比亚的是非功过的人”。

赖特 (Thomas Wright, 1810—1877)

出生于拉得罗附近,在拉德罗和剑桥圣三一学院受的教育。托马斯·赖特是1840年“莎士比亚协会”创建人之一,编辑了许多有价值的书,包括《伊丽莎白女王和她的时代》和《一帙原始书信》(1838)。还为“莎士比亚协会”编辑了一套《彻斯特戏剧》(奇迹剧)(1843—1847)。1859年又和贺利维尔—菲立浦斯修订了罗伯特·奈尔的《莎士比亚辞汇》(1859)一书。

赖特 (Louis Booker Wright, 1899—)

美国图书馆专家和历史学家。在担任“福尔杰莎士比亚图书馆”董事一职(1948)之前,路易斯·赖特是亨利·亨廷顿图书馆研究部的一名成员,前后有16年之久。在此期间,他也在许多大学讲课,编辑“亨廷顿图书馆季刊”(1946—1948)和在一些学术杂志编辑部工作。他的第一部和最著名的书是《伊丽莎白英国的中产阶级文化》(1935)。他的民间文化连续研究的成果是《大西洋彼岸:殖民地美洲文化》(1947)和《美洲殖民地的文化生活》(1957)。路易斯·赖特编辑了许多性质不同的书。他和维吉利娅·A. 拉玛同是《福尔杰图书馆读者的莎士比亚》的编者,这是一个平装本,收入福尔杰图书馆收集的许多有关莎士比亚的插图。他还和拉玛编辑了《都铎和斯图亚特英国的生活和书信》(1962),也收入许多著名的插图和有评注的书目,由福尔杰图书馆自己出版。赖特又和维吉利亚·弗朗德编辑了塘鹅版《亨利五世》。他的《人人必读的莎士比亚》是试图解释为什么莎士比亚现在仍然受到举世瞩目和喜爱的一本普及性的入门书。其他著作还有《在福尔杰图书馆莎士比亚周年纪念讲话》(1966)和《莎士比亚生平和时代指南》等。

赖莫 (Thomas Rymer, 1641—1713)

古董专家兼评论家。作为英国皇家史官,他写过十五卷英国对外政策的巨著,但就他的学识,不适合从事文学批评。在他的《悲剧简论》(1693)中,他提出了对《奥瑟罗》著名的批评观点。他主张戏剧应该是可能发生的事,人物性格应符合礼仪原则,即属于一个民族、一个阶层、一个年龄段或一种职业的那些固定的性格特点。严格遵循这种观点,他得出的评论是奥瑟罗的“爱和

嫉妒不是一个军人的品格”。他认为在情节中给手帕如此重要的地位是不合理的,也有失悲剧的严肃性。

赖兰兹 (George Rylands, 1902—)

学者。曾在剑桥大学当过英文讲师,后任老维克管理人,主管为英国文化委员会记录莎士比亚戏剧情况。他是莎士比亚文集《人类的时代》(The Ages of Man, 1939)的作者。1951年他在“英国学术报告会”上作了《莎士比亚的诗人能量》(Shakespeare's Poetic Energy)的报告。

兰贝恩 (Gerard Langbaine, 1656—1692)

戏剧界的传记作家和历史学家。1687年出版《莫墨斯的胜利》,又名《英国舞台上的剽窃行为——暴露在一系列喜剧、悲喜剧……中》。该书不厌其烦同时也不无价值地排列了一系列早期戏剧家所借用过的题材来源。莎士比亚也在这些戏剧家之列,而且在他的名下,排列了46部剧,其中包括不足凭信的《伦敦浪子》、《约翰·欧尔卡苏爵士》、《洛克林》、《清教徒寡妇》、《约克郡悲剧》和《梅林的诞生》。1691年他写出《漫谈英国戏剧诗人》,只可惜他并没有提供关于莎士比亚的更多的知识。该书在1699年由查尔斯·吉尔顿作一番修订,得以流传至今。

朗斯 (Launce) 《维洛那二绅士》

中,普洛丢斯的傻仆。当他丢失了他的主人准备送给西尔维娅小姐的狗时,朗斯就拿自己的狗送给她(四幕四场)。

1873年12月1日,恩格斯在给马克思的信中很气愤地谈到:有一个“无赖汉”的德国人抛出了一本“臭气熏天”的书,无非要证明“莎士比亚并不能同我国的诗人,甚至不能和现代的伟大诗人相提并论。看来

简直应该把莎士比亚从他的台座上拉下来,而让大屁股罗·贝奈狄克斯坐上去。”于是他接着写道:

单是《风流娘儿们》的第一幕就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性。单是那个朗斯和他的狗克莱勃就比全部德国喜剧加在一起更具有价值。

朗沃思 (Clara Longworth, 1873—1954)

作家、学者。出生于美国。克拉拉·朗沃思与一法国官员结婚后,取得了法国国籍。她在巴黎、华盛顿和摩洛哥居住期间,撰写了多种论述英语和法语的著作。朗沃思的第一部诗学专著是《威廉·莎士比亚的十四行诗:新眼光与旧证据》(1913)。在该书的长篇导论中,她证明十四行诗中的年轻人就是骚桑顿伯爵,并摘录了许多一直被忽略的16世纪的材料。朗沃思抛弃了十四行诗的传统组合,重新加以排列,构成了一个更具内在联系的故事。1921年,她获得巴黎大学博士学位,其学位论文《乔瓦尼·佛罗里奥》清楚地显示了意大利和法国对伊丽莎白时代英国的影响。朗沃思研究莎士比亚的专著还有《从公开记录中认识莎士比亚》(1938)。《起来,我的莎士比亚》(1935)是一部虚构的莎士比亚的故事。作者称这是王政复辟时期的演员约翰·路西讲述的。朗沃思的特殊贡献是引起了人们对与莎士比亚有关的,但不为人知或被人忽略了的材料。比如,有关莎士比亚家庭信奉天主教的材料。但她对这些材料的处理并不总能令专家学者满意,有时她想当然地解释她的发现,并且忽略同时代的研究和评论。这使她显得过于简单和夸大其辞。

浪漫主义运动 (Romantic Movement)

指18世纪末和19世纪初的一场

反对理性统治和理性崇拜的运动。自由、多样化和感情被用来反对抑制、统一和理性。古典主义占主导地位地位的18世纪,虽然承认莎士比亚的天赋,但却认为这种天赋太不受约束;浪漫主义则把莎士比亚不受约束、有洞察力和多样化的特点视为优点,如同德国的海德尔、歌德和史雷格尔,法国的雨果,俄国的普希金,在欧洲大陆上由法国强加的具有统一性的古典戏剧,在解放莎士比亚的旗帜下被推翻了。在英国,虽然新古典主义的教条从未牢固地建立起来,但蒲柏和约翰孙却认为有必要对莎士比亚的不规范性和判断差错表示歉意。然而柯勒律治却对莎士比亚公开称颂,说他的艺术形式是有机的,而不是机械的,他的判断完全可以与他的天赋相媲美。他和赫士列特表明莎士比亚不仅是剧作家,而且是诗人。浪漫主义运动使他们对莎士比亚有了更深刻的理解。然而,许多浪漫主义的追随者不加批判地把莎士比亚视为自由的象征,导致后来的一些现实主义者反对19世纪中期对莎士比亚的奉承和看法。

劳伦斯 (William Witherle Lawrence, 1876—1958) 美国学者,哥伦比亚大学英文教授。著有《莎士比亚的问题喜剧》(1931)一书。该书引起了当代对莎士比亚的所谓问题剧的重新评论。

劳伦斯 (W. John Lawrence, 1862—1940) 爱尔兰出生的学者。他的最重要的著作有《伊丽莎白时代剧场的保健条件》(1927)。该书探讨了伊丽莎白时代剧院里有关健康方面的种种问题,以及这种问题对戏剧结构的影响。他的其他著作还有关于伊丽莎白时代各个方面,尤其是戏剧舞台方面的论文集《伊丽

莎白时代的剧场及其他研究》两辑(1912, 1913),《王朝复辟之前的舞台研究》(1927),《莎士比亚专题研究》(1928),《那些吃坚果的伊丽莎白时代人》(1935)和《莎士比亚速读速解》(1937)。

劳恩斯伯里 (Thomas Raynesford Lounsbury, 1838—1915) 美国学者。其《莎士比亚战争》(Shakespearean Wars)包括三卷,分别为《作为舞台艺术家的莎士比亚》(1901),《莎士比亚与伏尔泰》(1902)和《莎士比亚版本》(1906)。三卷著作的总的主题是莎士比亚的实践与古典主义理论之间的“战争”。第一卷综述编辑工作和古典主义,重点在古典主义理论;第二卷研究法国新古典主义理论,着重伏尔泰;第三卷追溯探讨莎士比亚版本,从对开本和四开本的出版到蒲柏版和梯博德版。劳恩斯伯里还出版过很有份量的研究英语语言、研究乔叟、勃朗宁、丁尼生和库柏的论著。

勒弗兰斯 (Abel Lefrance, 1863—1952) 法国学者。1904至1937年间法兰西学院的法文教授。他在自己的两卷论著《莎士比亚的一个发现》(1945, 1950)中主张,莎士比亚著作的作者是德比伯爵威廉·斯坦利。然而,这一论著的真正价值是它为《爱的徒劳》提供了历史背景。

雷尼尔 (Emilia Lanier, C. 1569—1645) 生于英国,音乐家巴普提斯塔·巴萨诺(Baptista Bassano)的女儿,作曲家阿尔封索·雷尼尔(Alphonso Lanier)的妻子。据西蒙·弗尔曼1597年的笔记记载,艾米莉娅·雷尼尔曾经是亨斯顿勋爵的情妇。A. L. 罗斯认为她就是莎士比亚十四行诗中的黑肤夫人。

雷文斯科罗夫特 (Edward Ravenscroft, 1650—1697) 剧作家。雷

文斯科罗夫特早期改编的戏剧有《泰特斯·安德洛尼克斯》(1686)。剧的开头有一段演说,在涉及莎士比亚是否是《泰特斯·安德洛尼克斯》的原作者这个问题时经常引证这段演说词:

“我认为盗取死者的荣耀比盗取活人的钱是更大的盗窃。我有必要告诉你们,我似乎没有犯这种罪。莎士比亚先生的戏剧集中有个剧叫《泰特斯·安德洛尼克斯》,我吸收了一些东西。一些熟悉戏剧的老人告诉我,这部剧的原作者不是莎士比亚,是一个私人作者拿来上演的,莎士比亚仅仅对一、二个重要部分或人物进行了某种润色;我倾向于相信这件事,因为这个剧是他的作品中错误最多,条理最不清楚的剧;与其说是结构,不如说是堆砌。”

李爵士 (Sir Sidney Lee, 1859—1926)

莎士比亚学者。出生于伦敦,受教于牛津。1883年出任《国家传记词典》(Dictionary of National Biography)副主编,1891年继莱斯利·斯蒂芬斯之后担任主编。除主编工作外,他还创作出820篇文章,其中绝大部分是关于伊丽莎白时代的。锡德尼·李的莎学文章《威廉·莎士比亚的生平》(1898),在发表后的30年里,一直是这方面的权威之作。他的其他论著还有《从最初时期到莎士比亚逝世期间的艾汶河畔的斯特拉福》(1885)、《十六世纪的伟大英国人》(1904)、《莎士比亚与现代舞台》(1906)、《法国文艺复兴在英国》(1909)、《自传规则》(1911)和《莎士比亚与意大利文艺复兴》(1915)等等。1902年,他编辑出版了第一对开本的牛津摹真版本。1911年被封为爵士,1917年担任英语协会(the English Association)主

席,1913至1924年间,任伦敦大学英文教授。

里奇 (Clifford Leech, 1909—) 批评家,多伦多大学英文教授,著有大量批评著作,其中包括《莎士比亚悲剧》在内的十七世纪戏剧(1950)和《莎士比亚:编年史》(1962)。他还是宴会剧团戏剧——一套伊丽莎白时代戏剧系列的总编。

里特森 (Joseph Ritson, 1752—1803)

学者。一个恶毒,有时卖弄学问的学者。他以恶毒攻击当时莎士比亚学者闻名。他在《评论:对最近出版的莎士比亚作品和注释的批评》(1783)中对1778年约翰孙和斯蒂文斯编辑的版本进行了辛辣的攻击,也攻击了李德和马龙。他没有完成他计划编辑的莎士比亚戏剧。

理查德森 (William Richardson, 1743—

1814) 苏格兰作家兼编辑。在他的《哲学地分析和解释莎士比亚某些重要戏剧人物》一书中,他对麦克白、哈姆莱特、杰奎斯和伊摩琴进行了哲理上和道德上的分析说明;在《莎士比亚戏剧人物论辑》(1784)中把理查三世、李尔和泰门看作同类人物;在1789年出版的《莎士比亚的福斯塔夫和女角论辑》中,他突出强调了福斯塔夫不幸的结局。在1784年发表的论辑中,他还指出了莎士比亚戏剧方面的问题,主要是莎士比亚忽视了古典戏剧的一致性,偶尔出现些历史和地理上的错误,最重要的是他把悲剧和喜剧并列,把严肃的人物置于平常杂乱琐事之中。

连续本 (Continuous Copy) 校勘学

术语,指J.多佛·威尔逊和A.W.波拉德提出的一种看法。他们认为剧本最初的提白本不管会遭到多少修订和改动,仍会继续作为提白本保留下来。连续本理论的基础是相信

剧团极不愿意复写或复制,那样的话就可能落入印刷工或竞争剧团的手里。通常用来支持这一理论的提白本是《托马斯·莫尔爵士》的手稿,该剧虽经许多人大幅度改动和修订,但仍保留了最初的稿纸。

这一理论遭到了 W. W. 格莱格的反驳。他认为它过分强调剧团不愿印刷,其实,恰恰相反,剧团常将剧本卖给印刷工。格莱格还指出无法证明《托马斯·莫尔爵士》在伊丽莎白白剧院作为可用的提白本而搬上了舞台,或使用过现存的剧本,或剧本在这种混乱的状况下的确可以使用。

列文 (Harry Levin, 1912—) 美国批评家。哈佛大学比较文学教授。出版过研究詹姆斯·乔伊斯,法国和美国长篇小说以及克利斯朵夫·马洛的专著。列文还出版过一本莎学著作,名叫《哈姆莱特问题》(1959)。他还为“塘鹅版莎士比亚丛书”(The Pelican Shakespeare series) 编辑过《科利奥兰纳斯》(1956)。

列诺克斯 (Charlotte Ramsay Lennox, 1720—1804) 美国出生的小说家和莎士比亚学者。列诺克斯夫人是英军陆军上校詹姆斯·拉姆齐的女儿。女儿出生时,他正担任纽约市代理总督。夏洛特·拉姆齐·列诺克斯 1735 年去伦敦,并在那里度过余生。她从父亲那里没有继承到分文财产,只得靠写作维持生计。她还有过一段短暂的、不成功的演员生涯。她的第一部重要著作是长篇小说《女吉诃德》(The Female Quixote, 2 卷, 1752)。塞缪尔·约翰孙曾为她的天才羡慕得五体投地。谈到伊丽莎白·卡特,汉娜·摩尔和芳妮·伯尼时,约翰孙说:“她们是三位不可多得的女性;我不知道去哪里再找第四个,除列诺克斯夫人之

外,而她又在她们三人之上……” 1753—1754 年间,她出版了一部三卷本著作,名叫《插图版莎士比亚;或莎剧所依据的小说与史料被收集和翻译》(Shakespeare Illustrated; or the Novels and Histories, on which the Plays are Founded, Collected and Translated)。书中,她提供了莎士比亚 22 部戏剧的来源故事或节选,并且对莎士比亚使用它们的方式作了一些分析。

刘易斯 (Clive Staples Lewis, 1898—1963) 学者、作家。受教于爱尔兰和牛津大学,1954 年担任剑桥大学教授,讲授中世纪与文艺复兴时期的英国。刘易斯被公认为是基督教传统的卫道士。1942 年,刘易斯应邀为不列颠艺术研究院作一年一度的莎士比亚讲演时,他企图对批评家们没能解开《哈姆莱特》之谜作一解释。在他看来,历代的批评家们过于注重哈姆莱特的性格而忽视了当时的情景。他认为,《哈姆莱特》是部描写鬼魂和死亡的意念的戏剧。他的结论是,我们不应该关心哈姆莱特的动机,而是应该注重情景和“包围着哈姆莱特和整个悲剧以及所有读者或观众的黑暗”。

卢斯 (Morton Luce, 1849—1943)

作家。卢斯对莎士比亚和丁尼生作了广泛而深入的比较。他的《莎士比亚著作手册》(1906)为读者理解莎士比亚著作提供了详实的背景资料,而且对每一部莎剧都作了一次批评性探讨。他的《莎士比亚其人其著》(1935)收集了七篇论文。卢斯为“莎士比亚图书馆”编辑了巴纳比·里奇的《阿波洛尼厄斯和西拉》(Barnabe Riche's Apolonius and Silla)——《第十二夜》的可能性来源。他还为阿登版莎士比亚编辑了《暴风雨》和《第十二夜》。《人与自

然》(1935)是他的一本文学论文集,其中有几篇是论述莎士比亚的。

路德维希 (Otto Ludwig, 1813—1865)

德国剧作家和长篇小说家。他的剧作深受莎士比亚戏剧影响。他对莎士比亚的极力推崇集中表述在他1871年出版的《莎士比亚研究》里。

《论读书过多的害处》 (Essay Against Too Much Reading, 1728)

作者不详。该书论述“天生的智慧”对获得知识具有优越性,其中一个例子就是莎士比亚。莎士比亚死后,他的声望一度因受教育不多而下降。这本小册子的目的是解释莎士比亚如何获得历史知识的:

我将简要地告诉你《莎士比亚先生的创作》一书的内容,该书是我从他的一位好友那里得到的。他在某些方面了解并不全面,因为他不是一位学者,这使他不得不找一位呆头呆脑的历史学者做专业助手。因为他的剧本都与历史有关,当他要按自己的方式获取材料时,他就去找他,记下于他创造形象有用的历史人物,这比他找书来阅读要快许多倍。然后他靠自己天生的横溢的才智,依据他的美妙的想法,创造出各种类型和形式,再用规范的语法表达。他没有阅读,而是集中精力写作和研究,不用书。你认为阅读有助于他产生这些美妙的想法吗?它只会浪费时间。只要他活着,一旦他发现他头脑中产生了想法,他就不停地写。

罗斯 (Alfred Leslie Rowse, 1903—)

历史学家。牛津教会学院研究

员。他的主要著作有:《伊丽莎白时代的英国》(1950)、《伊丽莎白时代的一个花环》(An Elizabethan Garland, 1953)、《伊丽莎白时代英国的开支》(1955)、《伊丽莎白时代的作家与美国》(1959)和《沃尔特·瑞理爵士》(1962)。近些年他又转向文学领域的研究,写了《威廉·莎士比亚传》(1963)、《莎士比亚十四行诗》(1964)和《克里斯特弗·马娄传》(1964)等。他认为过去的尝试都不成功,因为研究莎士比亚的人都是些文学学者,他们缺乏历史学方面的训练。这位历史学家解决了许多问题。如,辨别出 W. H. 先生就是骚桑顿伯爵。罗斯对莎学的最大贡献是他编辑的三卷本《注释本莎士比亚全集》(1978年)。

罗伯逊 (John Mackinnon Robertson, 1856—1933)

学者兼政治家。莎士比亚作品文本分解理论的倡导者之一。他还是一个全面的社会批评家和积极的活动家。1906年至1918年他是议会的成员。他写过涉及宗教、经济和社会科学等领域的重要论著。

在莎士比亚研究方面,他是 F. G. 弗莱的追随者。弗莱最早提出莎士比亚的真作中有许多并不是莎士比亚所作。罗伯逊特别倾向于找出莎士比亚的文本中包含了马洛和查普曼的作品。他的立场主要在《莎士比亚的真作》(5卷,1922—1930)中表明,该书详细地分析了莎士比亚的每一部戏剧。虽然今天普遍反对这种观点,但一般认为这种观点在当时是很有影响的。

M

马登 (Dodgson Hamilton Madden, 1840—1928) 1895—1919 年任都柏林大学副校长, 后任爱尔兰检察长。其著述有《威廉·塞伦斯大师日记》; 莎士比亚与伊丽莎白时代体育运动研究》(1897)、《莎士比亚与其同侪; 对其人其性格进行破译的尝试》(1916)。

马布 (James Mabbe, 1572—1642)

翻译者兼诗人。马布是莎氏剧作第一对开本的题诗者利奥纳德·狄格斯的友人, 因此通常被人认为就是 I. M. (见 I. M. 条), 即这一对开本的另一题诗者。马布是牛津大学的西班牙语学者, 在牛津毕业后当上了英国驻西班牙大使约翰·狄格比爵士的秘书。马布还是一出失传剧作《西班牙妓女塞莱斯丁娜》, 又名《卡利斯托与梅莉比亚的悲喜剧》(1631) 的译者, 译自费尔南多·拉贾斯的名剧《塞莱斯丁娜》。

马修斯 (James Brander Mathews, 1852—1929) 美国学者。在 20 年的时间里, 马修斯一直活跃于纽约文艺、戏剧和社交界, 常为文艺期刊撰稿, 并创作有儿部戏剧。1900 年, 他被授予哥伦比亚大学戏剧文学教授; 在美国大学中, 这是第一个这样的教职。马修斯继续从事内容广泛的写作, 其著作反映了其学术环境, 但又未失其通俗性。这个时期的著作包括两部戏剧研究之著、一部莫里哀研究及《剧作家莎士比亚》(1913)。他与 A. H. 桑戴克合编了《莎士比亚研究》(1916), 书内收有哥伦比亚大学英文系教员所写的

论文, 以此纪念莎士比亚逝世三百周年。马修斯的自传《岁月如流》(1917) 生动地记述了其多方面的活动。

马克思主义批评 (Marxist Criticism)

按照马克思有关文学的观点而对莎士比亚所作的批评, 这种批评自然主要集中在苏联。然而, 英国和美国的批评界, 也有大量的人以马克思主义的观点来分析莎士比亚的剧作。

总的说来, 马克思主义批评家们是按马克思对发生于伊丽莎白和詹姆士王朝时代英国的社会、政治、经济进程的阐述来看待莎士比亚的。伊丽莎白王朝被认为是中产阶级中早期的资本家同化旧贵族的顶峰, 而这个中产阶级, 则是在亨利八世时取得政权的。这种局面造成了一种知识的和文化的气候, 对艺术特别有利, 从而造成了既保留了传统的形式又在内容的选取上获得了新的自由。因此, 在其历史剧里, 可以看到莎士比亚赞颂文艺复兴时期日益高涨的民族精神。这种民族精神暂时地可以把新的生命力赋予腐朽的阶级结构, 这一事实使莎士比亚得以用其快乐的喜剧来乐观地赞颂社会。但是到了 1599 年新兴的市民阶级和新贵族之间所发生的不可避免的冲突已显而易见, 于是这种情形便在这一年所创作的《裘力斯·凯撒》中那政治上的矛盾心理和怀疑里得到了反映。

雅各宾专政时期 (1603—1625) 则被看作是中世纪封建主义的东山再

起,莎士比亚对此的反应是断然厌恶并反映在其悲剧和问题剧里。这些批评家承认,莎士比亚的社会良知和觉悟很少是直接地表达的。相反,只是在单个人物深刻的人格变化和在其剧本特别是悲剧中有关人的一般图景中才显现出来。

莎士比亚的后期即传奇剧时期,则被认为他企图与雅各宾朝廷腐朽的贵族情趣妥协,这种妥协,是受到了经济压力的结果。但甚至就在这种情况下,他对历史进程的深刻洞察力也是显而易见的,这在他最后一出伟大剧作《暴风雨》里表现得特别明显。

总而言之,马克思主义者认为莎士比亚是个“革命的人道主义者”,其非宗教的和唯物的人生观结合有革命舞台——文艺复兴——的最优秀的种种特色。

麦凯尔 (John William Mackail, 1859—1945) 教育家与学者。从1884至1919年,麦凯尔供职于教育部,1906至1911年任牛津大学诗歌教授。他于牛津大学所作的讲演大部分收进了《赫利孔的喷泉》(1909)、《希腊诗歌讲座》(1910)和《诗歌讲座》(1911)。收进上述最后一书里的,还包括论十四行诗和论浪漫主义戏剧的讲稿各一篇。《莎士比亚入门》(1930)是一概观性之作。在《莎士比亚面面观》(1933)里,收有麦凯尔自选的在英国社会科学院(British Academy)莎士比亚讲座的9篇讲稿。

麦肯齐 (Henry Mackenzie, 1745—1831) 苏格兰小说家、社会公仆。麦肯齐是莎士比亚的仰慕者,对其作品作过批评性论述,其中四篇论文很有名,有两篇于1780年在《镜子》上发表,另外两篇则于1786年在《闲人》上发表。

在1780年发表的论文里,麦肯齐认为哈姆莱特的反常行为是由于他情感极丰富,因而只是偶尔才会为其所处势态所克服。麦肯齐指出,哈姆莱特的犹豫不决就是他所具有的戏剧性力量;他要是像索福克勒斯剧中的奥瑞斯忒斯那样有目的而又直接地行动,我们的兴趣就会转到行动而不是其性格了。麦肯齐认为哈姆莱特的疯癫完全是装出来的,他按照这一看法解释了其中一些令人不解的场次。

在其1786年的论文中,麦肯齐把莎士比亚与荷马进行了对比并对前者赞扬有加,他还分析了福斯塔夫的性格。他还认为,莎士比亚的剧作应从其总体效果,而不是从个别的章节来加以论断,他对改编莎士比亚剧作或作“改造性提高”的行为严加谴责,而这种作法在18世纪十分盛行。

麦克劳 (Ronald Brunlees Mckerrow, 1872—1940) 文献学家。麦克劳执教几年后,结识了A. W. 波拉德和W. W. 格雷格,转而进入描述性和分析性文献学这一新领域。他们在研究诸如手稿、笔迹、水印图案、提词本、校样和图书出版等方面进行了开拓性的工作。在其生活的大部分时间里,他一直是文献学会的一员,他加入此学会是在1903年;1913年他与波拉德一起成为该学会的秘书。他对其会刊《图书馆》写稿不少,并从1934至1937年任此刊主笔。他还创办主编了《英国学术评论》并任主编之职一直到其去世。

麦克劳以编辑托马斯·纳什的著作而成名。当三卷本的这一著作问世时(1903—1904),学者们在其中看到了高级编辑的新标准,这种情形特别是表现在有关版本的确认

上。这一编辑工作于1910年结束，出了评论和索引二册，这套书被确认为是英国作家中的最佳版本。麦克劳的重要著作有《1557—1640年英格兰、苏格兰和爱尔兰印刷商与书商、英文图书外国印刷商词典》(1910)、《1485—1640年英格兰与苏格兰印刷商与出版商的工具》(1913)。其著作《文艺研究者文献学引论》(1927)是其经验总结之作，又是标准的入门书。麦克劳去世前的最后几年，计划出一部莎士比亚著作新版本，但在其去世前却只出了一卷《牛津本莎士比亚著作绪论》(1939)，并在其中制订了其编辑原则。

麦克马纳威 (James Gilmen McManaway, 1899—) 美国学者，《莎士比亚季刊》主编及福尔杰莎士比亚图书馆文学与文献学顾问。麦克马纳威与其他人合作，编纂有《1641—1700年英国剧作查核表》(1945)并编辑了《约瑟夫·昆西·阿当斯纪念文集》(1948)。他为《都铎与斯图亚特王朝英国的生活与文学》(1962)写有题名为“莎士比亚作品的原作者问题”的小册子，前者为路易斯·B. 赖特及维吉尼亚·A. 拉马尔所编辑。为了纪念莎士比亚诞生400周年，麦克马纳威特地出了一期《莎士比亚季刊》特刊，其中的论文著者均为美国最著名学者；这一期的文章稍作改动后取名《莎士比亚400周年纪念》(1964)，以图书形式出版。

芒罗 (John James Munro, 约1883—1956) 学者。他与F. J. 福尼瓦尔合著有《莎士比亚生平与作品》(1908)这一为一般读者而写的手册。《莎士比亚引喻手册》(1909)则是其先前几本著作的综合、改写与编删的结果。他为“莎士比亚丛书”

编辑了两本题材来源性质的书《罗米乌斯与朱丽叶》(1908)及《风雨飘摇的约翰王王朝》(1913)。他的最后一本著作，是编辑六卷本的《莎士比亚在伦敦》(1957)这一注释性与批评性著作。

梅森 (John Monk Mason, 1726—1809)

爱尔兰政治家。梅森就学于都柏林三一学院，1725年取得律师资格；从1761年起，他曾间断地在国会里工作过。1779年，他出版了由他编辑的马辛格的剧作。他酝酿编辑莎士比亚的作品，但终于放弃了，因为他发现他的许多校勘与评论早已由伊萨克·里德于1785年编辑的莎士比亚作品里作过了。他的《莎士比亚剧作最新版本评论》(1785)是他意图用作其所编版本的注释的缩略本。乔治·斯蒂芬斯把梅森的许多注释用在了他所编辑的版本里并称他是个“尽管十分浮泛”，却还算有知识的和博学的人。在《卜蒙与弗莱彻剧作评论》(1797)里，梅森附上了一份附录，内有“对莎士比亚的某些进一步的考查”。他最后出版的一本著作是《莎士比亚剧作第七版评论，兼评马龙与司蒂文斯的剧作》(1807)。

梅斯菲尔德 (John Masefield, 1878—1967) 英国诗人。1930年，在罗伯特·布里奇斯去世后，梅斯菲尔德被封为桂冠诗人。其作品的大量精品，均收进了《诗集》(1951)里。梅斯菲尔德既写诗，也写剧本、论文、文艺批评、历史、小说和自传。他的好几出剧作，显示有伊丽莎白时代剧作的影响。在《庞贝大帝的悲剧》(1909)里，他沿习莎士比亚的作法，利用有似普鲁塔克《名人传》的托马斯·诺斯的作品作素材。《忠诚的人》(1915)以18世纪日本为背景，他承认此剧的写作得益于格兰维

尔一巴克所上演的莎士比亚的剧作,因而在结构此剧时,让连续性的行动在平台式的舞台上进行。《菲力普王》(1914)写了西班牙的非力普二世,而《结束与开始》(1933)则写的是苏格兰女王玛丽最后的时日。梅斯菲尔德为“家乡大学图书馆”写了一本通俗的入门性著作《威廉·莎士比亚》(1911,1964年再版)。1924年,他作了题为“莎士比亚与精神生活”的讲座,此文后来收入《近代散文》(1933年编)。

蒙田 (Michel Eyquem de Montaigne, 1533—1592) 法国散文家。生于波尔多附近名叫蒙田的其庄园,接受私人教育后入波尔多居因学院,其时此学院名声最著。蒙田后来攻读法律,地点可能是图卢兹。完成正规教育后,蒙田进行了广泛的旅行,有几次曾入宫随侍。1565年结婚,几年后退居庄园专事研究与思考。然而他也偶尔打破隐居而外出旅行并曾出任波尔多市长。在此期间,蒙田开始写下其阅读和体验的心得,称这些作品为“随笔”,从而实际上为他所开创的新文体造出了一个词。1580年,他发表了两部随笔集,1588年第三本随笔集发表,书内兼有前二书的改写文章。在他去世后,1595年出版了另一随笔集,由其友人所编辑并被奉为标准本,甚至胜过他在世时出版的那几本。

对于英国文学的研究者来说,蒙田的名字与伊丽莎白时代翻译其著作的约翰·弗洛里奥的名字密不可分。弗洛里奥所译的《随笔集》于1603年出版,但书名却在出版前三年即已在图书公会登记注册,因此在出版前,其手稿可能已为人所知。莎士比亚很有可能认识弗洛里奥,因为二人的庇护人均是骚桑顿伯爵,这种情形使莎士比亚在1603年

前曾读过此手稿的可能性大为增加。

莎士比亚与蒙田的关系一直为人们所猜测。截至1940年,塞缪尔·A.坦南波姆统计过就此发表过意见的有80余篇文章。莎士比亚直接受惠于蒙田且为人们普遍接受的唯一例子是《暴风雨》里贡柴罗那所谓的共和政体的台词:

在这共和国中我要实行一切与众不同的设施;我要禁止一切的贸易;没有地方官的设立……(二幕一场)

第一个指出这段台词来源的是爱德华·卡佩尔,此段话载于蒙田的随笔“论食人者”一文里,人们因而认为,莎士比亚使用了弗洛里奥的译文。但是,更后来对此问题进行研究的玛格丽特·T.霍金却指出,在易于为莎士比亚所接触到的其他著作里,也有与此段话相似的话;这种思想不仅很普遍,而且表达的方式也一样。因此,莎士比亚在描写原始社会时,遵循惯例用否定式及如果可能使用排比结构的句式:“……禁止一切贸易……没有地方官……没有文学……不使用金属……废除职业……”,但是霍金小姐认为,权衡这种证据,仍然有利于弗洛里奥所译蒙田的著作是其直接来源的观点。除了《暴风雨》中这一段外,在19世纪期间,其他许多论述蒙田和莎士比亚关系的文章屡见不鲜。在某些例子里,有人甚至声称,这两位作家都有诸如怀疑主义、宽容、悲天悯人、老于世故和富于哲人气质。其他人则走得更远并坚持说,这种相似性乃是直接影响的结果。《暴风雨》和《哈姆莱特》两剧是人们最为经常地列为蒙田像莎士比亚的例子。J.M.罗伯逊这位持这种看法的最严肃和最知名的人,便认为持

怀疑态度和好疑的哈姆莱特便是蒙田的反映。雅各布·费斯认为,莎士比亚创造哈姆莱特是有意的,想以此借蒙田来向世人敲响警钟:哈姆莱特也像蒙田一样是个文艺复兴时的人文主义者,由于无法完全摆脱过去的条条框框的束缚,因而便给自己和他周围的人招来了灾难。总而言之,职业性莎士比亚研究者要么不知有这些看法,要么便像沃尔特·雷利和 J. C. 科林斯那样对之不加置理;西德尼·李是对罗伯逊的看法持一定程度同意的唯一学者。持这种看法的人通常不加批评地引用类似的章节,把自己的看法强加到蒙田和莎士比亚头上,把莎士比亚的观点等同于其人物的观点,并偏向于对其剧作做自传性的阐释。对于某些孤立的台词的解释,则往往把它们看作如同蒙田的随想录式的自我内心显露。

对这个问题持学者和客观态度的是乔治·科芬·泰勒,其著作《莎士比亚得益于蒙田论》(1925)便是这种观点的反映。泰勒列举了莎士比亚作品中的 100 处,认为极为接近弗洛里奥所译的蒙田作品的某些章节,因而这并非巧合,而另外 100 处,他则认为也很有可能出自蒙田的作品;他还从弗洛里奥的译本里列举了 750 个词,而这些词是莎士比亚在 1603 年期间和其后而不是在此之前使用。在这许多的相似处,其肯定性和可能性虽仍有可争议的余地,但是其总的效果,在打过折扣后,却仍然使人印象深刻。泰勒的结论是,弗洛里奥译本的影响,在 1603 年期间和随后一段时间里最大,随后便慢慢减弱,然后到《暴风雨》的创作时又再次产生了有力的影响。《哈姆莱特》里相似的地方居首位(51 处),其次是《李尔王》(23

处),在《暴风雨》里,除了上文提到的有关共和政体的台词外,还有 7 处相类似的地方。这些相似的章句经常出现在台词那离题的、东扯西拉的部分。莎士比亚的这些借用,大都是字句上的,得益于蒙田的思想或哲学的并不多。关于后者的所谓影响,一般可解释为二人都共同受惠于一个特定的作家如普鲁塔克,因为两人都喜欢他的作品。莎士比亚往往惯于拿来蒙田一种思想,然后便按照自己的方向加以发展。

蒙太古 (Elizabeth Montagu, 1720—1800) 本名伊丽莎白·罗宾森。作家与才女。蒙太古夫人的文艺沙龙的常客有大卫·加里克、乔舒亚·雷纳德爵士、埃德蒙·伯克等,这一沙龙是第一个把“蓝袜”用作其标志的沙龙。她那《论莎士比亚的作品与天才》(1769)主要为反驳伏尔泰对莎士比亚的粗暴批评而作。她争辩说,遵循古人的法则与典范并不是具有创造性的天才所关心的,而伏尔泰所称颂的高乃依及其他法国作家的剧作,尽管遵奉旧法,却贫乏而缺乏热情。蒙太古夫人认为,伏尔泰不赞赏莎士比亚,主要是因为他并不懂英语。

她为历史剧中杂有悲剧与喜剧成分时辩护说,莎士比亚所创造的是一种新的戏剧形式,因而无法用旧标准来加以衡量。在深入分析了《亨利四世》后,她强调指出,莎士比亚所占有的材料虽然稀少,但其所进行的性格刻画却准确而全面。她对莎士比亚利用鬼魂和其他超自然的妖巫也持赞扬态度,原因是这些东西并不像古典剧作中的鬼魂,而且它们在剧情中起到了必要的作用。

蒙太古夫人特别欣赏《麦克白》,

认为它表现了“与惩罚的恐怖无关的犯罪感所引起的痛苦”。她对《裘力斯·凯撒》也深有研究，认为它远胜高乃依的相似剧作《西拿》。

米尔斯 (Francis Meres, 1565—1647)

生于林肯郡的克顿，于剑桥大学彭布罗克学院毕业，1587年获学士学位，1591年获硕士学位，两年后又获牛津大学硕士学位。1597—1598年居住于伦敦，1602年出任拉特兰温镇教区长与校长。1598年9月7日，其《智慧的宝库》登记注册，不久后出版。此书收集有关哲学与艺术的各种格言警句，其中我们“英国诗人与希腊、拉丁及意大利诗人的比较性评论”一文却甚为宝贵，他在此文中以高度的艺术方式评价了从乔叟到他那时代的英国作家的作品。对于莎士比亚，他写道：

“人们认为，正如欧福尔玻斯（特洛伊战争中特洛伊一方的勇将）的灵魂活在毕达哥拉斯身上一样，奥维德那甜蜜智慧的灵魂则活在美言如蜜的莎士比亚身上，这从其《维纳斯与阿都尼》、《鲁克丽丝受辱记》、在其友人中流传的甜蜜的十四行诗等便可看出来。

正如人们认为普劳图斯和塞内加被认为是拉丁作家中最优秀的喜剧与悲剧作家一样，莎士比亚则堪称英国舞台剧这两种剧作的最杰出者，在喜剧方面，他有《爱的徒劳》、《爱的获得》、《仲夏夜之梦》和《威尼斯商人》；悲剧方面则有《理查二世》、《理查三世》、《亨利四世》、《约翰王》、《泰特斯·安德洛尼克斯》及《罗密欧与朱丽叶》。

正如埃皮乌斯·斯托洛说的，缪斯要是想讲拉丁话，她们就会借普劳图斯的嘴说话；我要说，缪斯

要是想讲英语，她们一定会借莎士比亚美妙而雕饰的词藻说话……

正如品达罗斯、阿那克里翁和卡利马科斯是最优秀的希腊抒情诗人，贺拉斯和卡图卢斯是最优秀的拉丁抒情诗人，在这一行里我们最优秀的诗人则有斯宾塞（他在所有诗歌类里都是出类拔萃的）、丹尼尔·德雷顿、莎士比亚、贝雷顿……

我们最善写悲剧的人有巴克赫斯特勋爵、剑桥的莱格博士、牛津的埃德斯博士、爱德华·弗里斯先生、《官长的借鉴》的作者、马洛、皮尔、沃森、基德、莎士比亚、德雷顿、恰普曼、戴克尔和本·琼生……

我们最善于写喜剧的则有牛津的爱德华伯爵、牛津的盖杰博士、劳莱先生……爱德华兹先生……约翰·李利、洛治、盖斯科因、格林、莎士比亚、托马斯·纳什、托马斯·黑武德、安东尼·蒙迪……”

米尔斯还把莎士比亚列为“我们之中最富激情悲叹哀诉爱的缠绵悱恻的人”。

有趣而值得一提的是，一个有能力的同时代人不在于认为莎士比亚是喜剧和悲剧的最杰出作家，真正重要的是米尔斯告诉我们，莎士比亚的十四行诗在1598年间曾在其友人中流传，而且莎氏已创作出米尔斯所提到的6出喜剧与悲剧。这在确定这些剧作的写作日期方面很有价值。但所述《爱的获得》却是个疑问。

缪尔 (Kenneth Muir, 1907—) 学者。自1951年以来一直任利物浦大学英国文学教授，著述内容广泛，对莎士比亚与托马斯·韦艾特有特别兴趣，编辑过韦艾特的《诗集》

(1949)与《未发表过的诗》(1961)并著有《托马斯·韦艾特爵士生平与其书信》(1963);其有关莎士比亚的著作有:《伊利里亚之行:莎士比亚新析》(1937,与肖恩·奥洛林合著)、《莎士比亚作品题材来源》(第一卷《喜剧与悲剧》,1957)、《莎士比亚与悲剧格局》(1959)、《作为合著者的莎士比亚》(1960)、《莎士比亚、拉辛、易卜生的最后时期》(1961)、《莎士比亚的悲剧》(1961)、《莎士比亚与〈哈姆莱特〉》(1963)。对于新阿登版莎士比亚作品集,他编辑了《麦克白》与《李尔王》。缪尔还编辑过某些其生前未能出版的乌娜·埃利斯-弗莫尔的文章,收入《戏剧家莎士比亚与其他文章》(1961)里。缪尔曾为“国际莎士比亚协会”副会长。

摩尔根 (Maurice Morgann, 1726—1802) 散论作家与市民公仆。曾任谢尔本内阁的副国务卿,其作品主要涉及政治。他的散论《福斯塔夫的戏剧性格》(1777)率先预告了浪漫主义时期莎评的到来,他所主张的原则是,“在戏剧创作中,印象即是事实”。在此文里,摩尔根为福斯塔夫开脱,不赞成人们说后者是个胆小鬼的指责,其理由是剧中没有任何东西支持此一指责。这是一种强加于人的道德判断而不是从剧中得出的印象,于是便导致指责福斯塔夫而置自然地显露出的爱他和原谅他的情形于不顾。对《亨利四世》进行深入研究之后使摩尔根认为,善意的幽默与诙谐是福斯塔夫性格中的根本成分而不是纯粹的装饰。摩尔根争辩说,我们主观上对这些气质的赞同应当成为我们欣赏和评价这个人物的指南。

莫里斯 (Corbyn Morris, 死于 1779)

散文作家。主要以《论确定诙谐、

幽默、嘲笑、讽刺和挖苦的真正标准》(1774)而著名。他的研究很大一部分是对莎氏笔下人物福斯塔夫的研究,认为后者完美地体现了诙谐与幽默。在把福斯塔夫与本·琼生笔下的塞特和伏尔蓬涅这两个讽刺性人物对比之后,莫里斯认为,琼生的人物尽管诙谐而聪明,但由于没有其他抵消其恶的美德,因此最终只能落个失败与被谴责的下场。另一方面,福斯塔夫及扩而论之的夏禄与毕斯托尔,并非是心怀恶意的,而是天生幽默与讨人喜欢及聪明。这一点及莎士比亚反对人为地定下的中庸与赏善惩恶的法则,对于莫里斯来说,这正是福斯塔夫与其他喜剧人物十分受人欢迎的原因。

莫里哀 (Molière, 1622—1673) 法国戏剧家。本名让-巴蒂斯特·波克林。莫里哀的喜剧创作遵循中世纪闹剧和意大利即兴喜剧的传统,它们入木三分地剖析了人的诡计、虚伪和怪癖。诸如《伪君子》、《吝啬鬼》和《恨世者》等剧作,使我们得以一睹文学史上那些一直无与伦比的具有普遍代表性的各种人物类型。

莫里哀虽不懂英语和不知道有莎士比亚其人,但这两位剧作家却有很多共同点。他俩都是演员与戏剧家而不是哲学家、批评家或理论家,他们对公众的习尚与兴趣均了如指掌。他们毫不犹豫地从其前人的作品那里汲取借用自己所需的东西,但他们这种作法,均只是用作基本素材,据此而创造出自己的艺术品。他们往往会采用相似的情节手法如错误的身份或男(女)扮女(男)装及诸如独白与旁白等类似的对白技巧。他们虽然在自己的戏剧里使用闹剧,但他们的许多剧作如《一报还一报》或《吝啬鬼》,却可以比较合适

地称之为悲喜剧。在塑造人物方面,两人都很大胆并富独创性,但他们的创造性想象力,却又往往互相类似:哈巴贡与夏洛克并无很大的不同,塔杜夫也与伊阿古没什么两样。最后,这两位剧作家均把他们本国所积累起来的传统——莎士比亚笔下所表现的是生气勃勃的伊丽莎白时代,莫里哀笔下的则是路易十四的黄金时代——吸收进自己的剧作里,并在舞台上使这些传统走向完美。

然而,这些传统却又使这两个人的创造性产生差别。莎士比亚的悲剧和浪漫喜剧反映的是一个冒险时代的题材:英国和罗马的英雄历史,幻想地表现意大利和希腊。另一方面,莫里哀描写的,却是他那时代的人们,而这个时代的生活,优雅、规矩而又井然有序。莎士比亚也许是最伟大的奇才,莫里哀在历史剧、探索灵魂的悲剧或优雅的浪漫喜剧方面是无法与之相提并论的。然而,在对人所进行的敏锐而富有洞察力的观察上,莫里哀却胜过前者。

默瑞 (John Middleton Murray, 1889—1957) 编辑与学者。曾就读于基督医学院和牛津的布雷森诺斯,后出任《学园》(Athenaeum)和《阿德尔菲》杂志的编辑。他的莎士比亚研究著作有《济慈与莎士比亚》(1925)、《心灵之乡》(二卷本,1922,1931),其中有入木三分的莎士比亚批评,及《莎士比亚》(1936年)。

默瑞 (George Gilbert Murray, 1866—1957) 学者与批评家。他是声誉很高的古典学者,写有关于莎士比亚作品批评的一部开创性著作。他在《哈姆莱特与奥瑞斯忒斯》(1914)里声称哈姆莱特的故事与奥瑞斯忒斯的神话均属同一起来源。

暮夜的学党 (School of Night) 《爱

的徒劳》中的一段台词,可能指以瑞理(W. Raleigh)爵士为首的一个知识沙龙。这段台词出自第四幕第三场第254—255行:“黑色是地狱的象征,囚牢的幽暗,暮夜的学党。”它长期被视为讹误而订作“暮夜的衣裳”(suit of night)(汉译本所依据的牛津版作“暮夜的阴沉”(scowl of night))。1903年,艾奇逊(A. Acheson)指出,这一段台词乃至整个这部剧的用心在于攻击瑞理和他的一帮朋友。他们同剧中贵族青年一样都以智者自诩。莎士比亚是埃塞克斯和骚桑顿两位伯爵的门客,而瑞理等人则是他们的政敌。但历史上有无这一沙龙并不确知。不过,1592年出版的一本小册子中提到了“瑞理爵士的无神论派”。据推测属于这一沙龙的诗人恰普曼(G. Chapman)曾作诗《夜影》颂扬读书和思索而谴责那种围着女人转的轻挑作派。诗中也颂扬了黑色和夜晚。这两条旁证无疑使艾奇逊的论断更为可信。

穆尔顿 (Richard Green Moulton, 1849—1924) 学者。从伦敦(1869)和剑桥(1874)大学获得学位后,他参与了在英国和美国两地设立这两所大学分校的活动。1892年芝加哥大学建成后,他到那里任教授,执教文艺理论,1919年退休。穆尔顿写过和编辑过几本广泛使用的教科书,内容均是把《圣经》作为文学来看待。这些书是《〈圣经〉的文学研究》(1896)、《〈圣经〉文学简论》(1901)和《〈圣经〉现代读本》(21卷,1896—1898;一卷本1907)。在《作为戏剧艺术家的莎士比亚》(1885)里,他意图写“一本导论性的文艺批评学”;通过深入分析五出剧作,他在改编、情节、人物等方面得出某些结论。在此书随后几版中,他增添

了更多剧作的分析,在1892年的第三版中,分析的剧作已达九个。他后来对此书又进行了增补,添上了《莎士比亚的道德体系》(1903)部分;这一部分后经扩大并单独印行,

取名《作为戏剧思想家的莎士比亚》(1907)。穆尔顿说此书是“把小说作为哲学的实验来进行通俗阐释”。他的文艺批评理论全收在《文学现代研究》(1915)一书里。

N

奈茨(Lionel Charles Knights, 1906—)

学者和批评家。曾任《钩隐》(Scrutiny)杂志编辑,剑桥大学、布利斯托尔大学文学教授,著有《琼生时代的戏剧和社会》(1937),《莎士比亚的政治》(1957),《莎士比亚的几个主题》(1959)和《对哈姆莱特的一个探索》(1960)。他的论文《麦克白夫人有多少孩子?》(1946)是对A. C. 布拉德雷之类的批评家的批评中所使用的对人物的现实主义分析的攻击。奈茨指出,这种现实主义的探索破坏了全剧的统一。他不仅在莎士比亚的单个戏剧中,而且在莎士比亚的整个创作中,发现了一个统一体。他的《莎士比亚的几个主题》就是“建立在对莎士比亚戏剧组成一个紧凑的整体的坚信基础上”的。根据他的这种观点,莎士比亚的伟大悲剧是解决早已在早期戏剧中露出端倪的“压抑与困惑”的。例如表象与真实之间的冲突问题在《特洛伊罗斯和克瑞西达》中提出,在《李尔王》中得以解决——奈茨认为《李尔王》是“经典中的经典”。这一结论得之于对《麦克白》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和《科利奥兰纳斯》的“准确判断”以及它们的“伟大的生命力”。

奈特(Charles Knight, 1791—1873)

作家和出版商。出生于温莎。作

为一个书商兼出版商的儿子,奈特将毕生精力都贡献在通过各种各样的书籍、期刊和系列丛书(其中包括《一便士杂志》和《一便士百科全书》等)来传播有用的常识上。在他的几种莎士比亚版本中,插图版(8卷,1839—1843年)由于附有大量图片而深受欢迎。他的《威廉·莎士比亚:一本传记》(1843年)本意是与这一版本配套的,所以也不厌其烦地加进大量插图。其他版本还有《图书馆版莎士比亚》(12卷,1842—1844年)和《斯特拉福版莎士比亚》(6卷,1867年)。在《莎士比亚研究》(2卷,1849年)中,他收集了原先零散发表的关于“插图版”和“图书馆版”的注释。尽管主要是对广大观众和读者所进行的普及教育,但奈特在他的批评注释中还是表现出了一些学者的才能,而且他是1840年第一个莎士比亚协会的成立者之一。

奈特(George Wilson Knight, 1897—)

英国当代著名的莎士比亚学者。早年就读于牛津大学多尔威契学院和圣埃德蒙·豪尔学院,后来在加拿大多伦多大学和英国利兹大学讲授英国文学,并曾到英、美、加拿大、南非和西印度群岛等各国的大学讲学。奈特自己也创作过剧本。此外,他还导演并主演过许多莎剧,其

中包括《雅典的泰门》、《李尔王》和《奥瑟罗》。他的《莎剧演出原理》(1936;1964年的修订本简称为《莎剧演出》)是探讨莎剧演出的很有价值的一本书。

威尔逊·奈特著述极丰。从30年代起,他就发表了一系列研究莎士比亚的专著,其中重要者有《烈火的车轮》(1930)、《帝国主题》(1931)、《莎士比亚的暴风雨》(1932)、《生命之冠》(1947)、《维吉尔与莎士比亚》(1976)、《莎士比亚戏剧的挑战》(1977)等等。

1928年,威尔逊·奈特发表《莎士比亚阐述规则》。这篇文章,他又重印在他的杰作《君主之花》(1958)中。下面一段初步表明了他的研究成果(详见“象征主义”)及其与意象的关系:

读者将会发现,每一部戏剧都表达出一种关于人类生存环境的特殊而独特的幻想。这种幻想不仅决定主要情节的取舍,而且关系到次要场景及人物的选择或创造,关系到内容、语言、意象、隐喻以及主题思想的定夺。

从《烈火的车轮》开始,奈特便把每一部莎剧,都视作一个建立在具有个性特色的措词、意象和事件模式上的幻想统一体,而作出阐述。奈特的这种新颖的研究方法,使他在莎评界赢得良好声誉,他强调从莎剧的语言入手,通过研究各种意象和象征,发现莎士比亚作品的内在统一。19世纪的浪漫主义莎评强调剧中人物的个性,把各个人物几乎当成活人来分析。奈特主张把人物看成剧作家思想或创作原则的象征,强调各剧的联系,就是反对浪漫派倾向的。在《象征性的典型》一文中,奈特认为除《麦克白》以外的所有莎士比亚悲剧,基本上都有三个

主要人物形成一种三角关系,分别代表着崇高的人类、精神之爱的最高价值和嫉恨人世,冷嘲热讽的恶。悲剧的主角往往是崇高人类的典型代表,女主人公往往是纯洁的爱的代表,而反面人物往往是一个嫉恨人世者。奈特认为《奥瑟罗》以生动具体的方式反映了同一主题。他从同一观点出发分析了《李尔王》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》等其他剧作,并进一步指出《哈姆莱特》包含了各剧的萌芽,哈姆莱特这个人物形象综合了这三种原则,完整地反映了莎士比亚的创造精神,这就是《哈姆莱特》一剧之所以特别生动、丰富,特别吸引人,也特别难以分析的原因。奈特还指出莎士比亚的晚期剧作《辛白林》和《暴风雨》中仍然贯穿着这同一主题。通过这样的分析,奈特揭示了莎剧情节和人物结构的统一原则,并赋予它以普遍意义。

在《莎士比亚的暴风雨》中,奈特仍然以寻找莎剧中的统一原则为目的。他认为莎士比亚总是把暴风雨的意象与音乐的意象相对照,以此展开戏剧的冲突和情节。在“序”中,他概括阐述了这两类象征的意义,指出“暴风雨”代表诗人“对冲突与混乱的直觉”,而“音乐”则代表他“对和谐与爱的直觉”,两者都是具有普遍意义的象征。在“论《威尼斯商人》”一节中,奈特运用这一原则,具体细致地分析了《威尼斯商人》的剧情以及许多重要片断,指出与暴风雨相联系的意象如何形成剧中的悲剧势力,与音乐相联系的意象又如何形成与之相对的爱与和谐的力量,最后是“传奇征服了悲剧,音乐与爱情的黄金征服了暴风雨”。

奈特曾把每部剧作都看成“一个扩展的隐喻”,认为反复出现的意象就代表着莎士比亚的某个哲理原

则,由此可以找出全部莎剧的内在统一。所以,奈特的评论总是把莎士比亚的各个剧本以及其他诗作,尤其是十四行诗,用作互相参照的佐证。把莎士比亚的全部创作看做一个有机整体,并力求从作品的具体实际出发去寻求整体的统一原则,这是威尔逊·奈特的长处;与抱有同样主张的批评家比较起来,奈特也没有忽略莎剧的舞台演出的性质。正因为如此,奈特已经成为当代最有影响的莎士比亚批评家之一。

奈特声明,他所以能取得研究成果,应该感谢约翰·米德尔顿·默里和 A. C. 布拉德雷。奈特曾经认为,他的著作其实是布拉德雷著作的扩展。尽管布拉德雷观察问题的方式与奈特并不完全相似,但从深层意义上讲,布拉德雷的著作可能为奈特提供了灵感,使他的阐述方法得以发展。

尼科尔 (John Ramsay Allardyce Nicoll, 1894—) 学者、伯明翰大学英语与英国文学荣誉教授,《莎士比亚年鉴》的主编。在伯明翰大学任教授期间,他于 1951 年在莎氏故乡斯特拉福创办了莎士比亚学会并任其指导直到他于 1961 年退休。他还是莎士比亚诞生地托管会的托管人之一。他的二十多本著作涉及戏剧及剧场的各个方面,如英国和欧洲各国的戏剧文学、戏剧史、戏剧演出等。他那儿几卷的英国舞台史著作,是对自王政复辟时期至 20 世纪各个时期英国舞台史的穷尽性研究;实际上,这些著作可以说是 E. K. 钱伯斯与 G. E. 本特莱所进行的更早期研究的继续。他有两本论述莎士比亚的专著:《作为莎剧改编者的德

莱顿》(1922)及《莎士比亚研究》(1927)。他还编辑过图纳与恰普曼译的《荷马》两书并给《伊丽莎白时代的人们》(1956)写有导论,对这个时期的剖析内容丰富而明晰。

纽卡斯尔公爵夫人 (Duchess of Newcastle, Margaret Cavendish, 约 1625—1673) 科尔切斯特圣约翰的托马斯·卢卡斯爵士之女。1645 年,她与纽卡斯尔公爵于巴黎邂逅并成为其第二位妻子。她出版过几本书,如写其丈夫的《纽卡斯尔公爵传》、《联谊书信集》(1664)等,后者中有一信(第 73 封信)曾为莎士比亚作过很有名的辩护:“……他便这样很好地在其剧作里表现了各种各样的人,人们会认为他化身成了他所描绘的这些人中的每一个人……而在其悲剧里,他把七情六欲及种种不幸与倒运表现得十分自然而贴切,从而以十分真实的感觉和感情触动了其读者的灵魂深处,使他们眼泪不禁夺眶而出……的确,莎士比亚有着明晰的判断力、随机应变的诙谐、丰富的想象、细致的观察、深入的理解力和十分雄辩的台词。他不愧为一位自然的诗人和一位自然的演说家。”

纽卡斯尔公爵夫人是兰姆所喜欢的作家之一,但霍勒斯·沃波尔却认为她只不过是位学究式的拙劣作家而已。

王政复辟前不久,他丈夫致信查尔斯(二世)亲王,建议他关心一下人们的“娱乐”,信中还提到 1642 年关闭剧院前有关剧场的事,但其中把环球剧场与凤凰(斗鸡场)剧场搞错了,然而他却是提到野猪头剧场的唯一史官。

P

帕洛特 (Thomas Mare Parrott, 1866—1960) 美国学者, 普林斯顿大学教授。除没完成的《小贩》(二集, 1910—1914)和《雅典的泰门问题》(1923)外, 他发表过许多学术文章, 他的书是学生和一般读者的指南。他注释的莎士比亚 23 部戏剧和十四行诗多次再版, 二次修订。《伊丽莎白时代戏剧概观》(与 R. H. 鲍尔合著, 1943, 1955 年修订)是一本很有用的概述。他的其他著作有《莎士比亚的喜剧》(1949)和《维多利亚时代文学指南》(与 R. B. 马丁合写, 1955)等。

帕克协会 (Parker Society) 一个学术团体。成立于 1841 年, 旨在再版 16 世纪英国主要新教徒作家的著作。这个协会以伊丽莎白时期第一任坎特伯雷大主教马瑟斯·帕克命名。到 1855 年出版工作全部完成, 包括索引共 55 卷。除理查·霍克的所有著作外, 包括了当时所有重要宗教作家, 如贝尔 (Bale)、比根 (Becon)、科弗代尔 (Coverdale)、格拉默 (Granmer)、格林德尔 (Grindal)、朱厄尔 (Jewel)、拉蒂默 (Latimer)、帕克 (Parker)、廷代尔 (Tyndale)、怀特吉夫特 (Whitgift)。800 多页的综合索引是当时宗教领袖们讲演题目的指南。

排稿本 (Copy) 指莎剧印刷者使用的手稿或印刷本。莎剧印刷好的版本所依据的排稿本, 已成为现代校勘学的一个重要而恼人的问题。确定莎士比亚剧本印刷者使用何种排稿本有助于确定印刷后的莎剧离

开原作程度的大小。印刷者使用的排稿本有以下来源: 1. 作者的原始草稿, 或最早的草稿; 2. 作者的誊清本, 即经作者或专业抄写员改正和修订后的本子; 3. 剧团的提词本; 4. 剧本早期的印刷本, 这种本子有时经过了修订和添加; 5. 以回忆拼凑而成的本子为依据的手稿; 6. 以速记本为依据的版本, 它是在剧院观看演出的观众记录的; 7. 集合本, 它是将演员个人扮演的角色与剧团采用的情节合并在一起而成。

W. W. 格莱格是研究莎剧排稿本的先驱。根据他的说法, 典型的原始草稿有《爱的徒劳》和《理查二世》的第一四开本, 《罗密欧与朱丽叶》的第二四开本; 誊清本的典型有《奥瑟罗》的第一四开本以及《终成眷属》与《一报还一报》的第一对开本的版本。国王供奉剧团的提词本或其抄本可能用于《维洛那二绅士》、《温莎的风流娘儿们》、《裘力斯·凯撒》、《皆大欢喜》、《第十二夜》、《麦克白》和《辛白林》的第一对开本排版。《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《理查二世》、《无事生非》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《奥瑟罗》和《李尔王》的第一对开本的版本可能是根据早期印刷的版本(四开本, 其中包含提词本的注释)或作者手稿印刷的。以回忆拼凑而成的本子或速记本为基础的版本被称为“劣质四开本”, 它们有《约克和兰开斯特两望族的争斗》上篇(即《亨利六世》中篇)、《理查·约克公爵的真实悲剧》(即《亨利六世》下篇)以及《罗密欧

与朱丽叶》、《哈姆莱特》、《亨利五世》、《温莎的风流娘儿们》(可能还包括《李尔王》)的第一四开本。某些学者把《驯悍妇》(The Taming of A Shrew)看作莎士比亚的泼妇剧的“劣质四开本”。把集合本作为排稿本的观点是多佛·威尔逊提出的。他以此解释《维洛那二绅士》和《冬天的故事》的第一对开本的版本以及第一对开本中其他剧本的某些鲜明特征。但他的看法未被普遍接受。

应该补充的是莎剧版本的排稿本问题目前正在进行深入研究,上述划分大多是临时性的,格莱格本人也说:“这都是猜测”。它们将随进一步的考察而变化。

排字工人 (Compositor) 现代校勘学已经开始对莎士比亚时代排字工人的习惯进行深入研究,校勘学的最后一步就是深入研究伊丽莎白一詹姆斯时代排字工个人的特点。某些版本的突出特征也许源于某位排字工的怪癖或技巧。伊丽莎白时代用手工排字,一个字母一个字母地排,这使排字工要记住底稿的意思就很困难。因此伊丽莎白时代印刷好的书籍增加了大量无意义的段落。此外,由于缺乏统一的拼写程序,每个排字工都根据个人的好恶,随心所欲地拼写单词。所以,学者仔细研究排字工的拼写习惯和其它癖好后,就能认出某一书本谁参加了排字。格莱格认为:“很明显,对排字工习惯的研究将来不仅会影响编辑工作,而且会影响关于版本性质的基本设想。”

1920年,T.萨切尔夫通过《麦克白》排版中的不同拼写发现有两位排字工A和B参加了排版。E.E.威洛比在他的《第一对开本的印刷》(1923)中将另外一些剧本,如《理查

二世》、《裘力斯·凯撒》、《哈姆莱特》、《暴风雨》等的某些部分也归于这两人。他认为“还有一对排字工参加排版”。艾利斯·沃克指出A排得更准确些。

查尔顿·辛曼在《莎士比亚第一对开本的印刷与校对》(1963)一书里详尽地研究了由艾萨克·杰加德和威廉·杰加德兄弟印刷厂印刷的第一对开本的印刷特征。辛曼发现有5个排字工参加了第一对开本的排版。他用字母A、B、C、D、E来标志这5个人。根据辛曼的研究,对开本的主要部分是B排的,大部分喜剧和悲剧都出自他的手,共有450多页。大多数历史剧是A排的。C和D相对说来不太熟练,他们主要排喜剧。E可能是学徒,未参加该书最后部分悲剧的排版。《罗密欧与朱丽叶》和《泰特斯·安德洛尼克斯》差不多是他一个人排的。《李尔王》的大部分,《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《哈姆莱特》和《奥瑟罗》三剧的部分章节是他排的。杰加德印刷厂的这几个排字工的名字无从知晓,不过,从1610年到1617年,他们有一个学徒,名叫约翰·莎士比亚,来自华列克郡,可能为他们雇佣参加了印刷第一对开本的工作。

培特 (Walter Pater, 1839—1894)

曾在坎特伯雷皇家学校和牛津王家学院学习过。1864年成为布拉斯诺斯(Brasenose)的成员。1889年在《欣赏》中发表了三篇论莎士比亚戏剧的文章,前二篇写得较早,《一报还一报》(1874)、《爱的徒劳》(1878)和《莎士比亚笔下的英国国王》(1889)。这三篇文章对莎士比亚评论所做的贡献不大,但很有价值。

拼写 (Spelling) 在莎士比亚生活的时代尚无规范统一的拼写体系。现存的手稿和书信中拼写极不统

一,一个词在同一页也常有不同的拼法。印刷品情况稍好些,但也不尽统一;词的拼写常常取决于排字时空间的大小,而且排字工人自己的拼写习惯也时常反映在印刷的作品中。因而通过研究早期四开本来确定是否为莎士比亚本人的拼写是极其困难的。《托马斯·莫尔爵士》手稿即是一例。据信,其中三页为莎士比亚手书。有时剧诗无标点符号,诗行行首用小写字母。莎士比亚在拼写上相当老派,“son”(儿子)、“he”(他)、“go”(去)等单词他通常写作“sonne”、“hee”、“goe”;现在以“y”结尾的单词他写作“ie”。印刷四开本或对开本时,排字工人似乎把原稿中的老式拼写改成新式拼写,不过偶有遗漏。威尔逊指出,《托马斯·莫尔爵士》剧这三页手稿中一些

颇不寻常的拼写在其他莎剧中也偶有出现。如“silence”一词在手稿中作“scilens”,而《亨利四世》下篇第一四开本中台词前的角色名中塞伦斯法官亦作“Scilens”。这一发现为莎士比亚参与写作《托马斯·莫尔爵士》一剧的说法增加了新的证据。

普赖斯 (Hereward Thimbleby Price, 1880—1964) 美国的学者,密执安大学教授。普赖斯的主要学术活动在哲学和戏文研究领域,即,《从卡克斯顿到伊丽莎白时代末不规则动词中的元音交替》(1910)、《“亨利五世”的文本》(1920)、《外语对中古英语的影响》(1947)和《莎士比亚的句法结构》(1951)。在他去世时,普赖斯完成了《新编泰特斯·安德洛尼克斯》。

Q

恰尔德 (Harold Hannyngton Child, 1869—1945) 作家、批评家。他先学法律后转向戏剧,并成为《社科院》杂志和《柏林顿杂志》的助理编辑。1912年到1920年为《观察家》写作戏剧评论,尔后又为《泰晤士报》撰写评论。他的亲身舞台实践使他能够正确评价戏剧创作的各个方面,成为莎士比亚戏剧史的权威。他为《泰晤士报》文学副刊撰文长达40多年,还为“新剑桥版莎士比亚集”写作戏剧史文章,为《剑桥英国文学史》写作了大量章节,为《国民传记词典》撰写戏剧人物述评条目。他的其他文学作品包括一部小说,一本诗集,论托马斯·哈代的专著,为沃冈·威廉的《赶马人休》作的歌

剧剧本等。

签名 (Signatures) 确知的莎士比亚签名有六处:

1612年5月11日 Willm Shakspe
贝洛特诉蒙乔伊案证词;

1613年3月10日 William Shaks-
pe 黑衣修士剧院门房出售契约;

1613年3月11日 Will Shakespere
黑衣修士剧院门房抵押契约;

1616年3月25日

William Shakespere

Willm Shakespere

By me William Shakespeare

三份遗嘱。

这些签名笔法拙朴,同现代德国体相近,但在个别地方已有意大利体的圆润笔法的痕迹。汤普森爵士

(Sir M. Thompson)根据对这些签名的笔迹的研究,认定部分《托马斯·莫尔爵士》(参见该条)手稿为莎士比亚所写。照他的说法,遗嘱上的签名显然出自一个病人之手。据称是莎士比亚手迹的有一百多处,但大多是艾尔兰德伪造的。

钱伯斯 (Sir Edmund Kerchever Chambers, 1866—1953) 学者。毕业于牛津大学, 1892—1926年在教育部供职, 1925年受封为骑士。他的两卷本《中世纪舞台》(1903)和四卷本《伊丽莎白时代的舞台》(1923)涉猎面广, 确立了他的学术地位。1924年, 他开设了“不列颠学会莎士比亚年度讲座”(British Academy Annual Shakespeare Lecture), 题目是“莎士比亚的分析”, 主要讨论J. M. 罗伯森评论。这个讲座后来由J. W. 麦凯尔编辑, 以《莎士比亚拾遗》为名出版(1944)。1925年, 钱伯斯出版了《莎士比亚概论》, 收集了先已出版的针对一般读者的莎剧导论。1930年, 他出版了综合性的研究著作《威廉·莎士比亚: 事实与问题研究》, 共两卷, 资料详实丰富, 尤其是第2卷, 重印了有关文献, 使这部著作成为一部重要参考书, 而不是供一般性阅读。查尔斯·威廉摘录该书, 编著了《莎士比亚生平简介》(1933), 供一般人阅读。比特丽思·怀特编纂了《伊丽莎白时代的舞台》和《事实与问题研究》两书的全部索引(1934), 为研究者提供了有用的工具。这两部专著已成为莎学的经典之作。不过, 1975年S. 舍恩布伦出版了《威廉·莎士比亚: 生平纪实》部分地取代了《事实与问题研究》。

钱伯斯的莎学著作还有《莎士比亚传记来源》(1946)。

钱伯斯在《詹姆斯时代的莎士比

亚和《一报还一报》(1937)中, 认为《一报还一报》是一出基督教赎罪喜剧。在一篇论《李尔王》的文章(1940)中他指出莎士比亚以比他所依据的原始资料更为乐观的调子结束了该剧。钱伯斯发表于A. W. 波拉德编辑的专题论文集的论托马斯·莫尔爵士的论文《托马斯·莫尔爵士剧本中莎士比亚的手迹》(1923)明确地肯定了莎士比亚的政治哲学与匿名的“D手迹”(Hand D., 他是该剧作者之一)的政治哲学的密切联系。这篇论文被认为证明“D手迹”出自莎士比亚的最重要的论述之一。该文再版于他编辑的自己的论文集《人类不可战胜的心灵》(1939)。

在中世纪研究领域里, 钱伯斯也作出了重要贡献, 出版了《不列颠的亚瑟》(1927)、《英格兰民间剧》(1933)、《中世纪末的英国文学》(1945), 该书收入《牛津英国文学史》。此外还有好几本论文集, 其中的《托马斯·怀亚特爵士和评论选》(1933)涉及中世纪和都铎王朝的文学。钱伯斯还撰写有关柯勒律治和阿诺德的长篇论文, 编辑了兰道、弥尔顿、沃恩的作品集、英国田园诗和早期诗歌以及《16世纪诗歌牛津卷》(1932)。

乔伊斯 (James Joyce, 1882—1941)

爱尔兰著名作家。他所开创的以描写人物意识流动状态为特色的“意识流”小说, 在当代欧洲文学中有相当大的影响。

乔伊斯出生在都柏林市, 青少年时期在天主教耶稣会办的学校读书, 后来进入天主教国立大学, 即今都柏林大学学院。1902年, 由于对都柏林文化知识界的空气不满, 他离开爱尔兰去巴黎学医。其后除短暂的时间住在爱尔兰外, 大部分时

间都是在瑞士、意大利和法国度过的。他的代表作有《都柏林人》(Dubliners, 1914)、《一个青年艺术家的画像》(1916)、《尤利西斯》(1922)和《为芬尼根守灵》(1939)。

除弗洛伊德、荣格和詹姆斯·弗雷泽等人的学说外,莎士比亚的戏剧肯定也对乔伊斯的文学创作产生了重大影响。这一点从《一个青年艺术家的画像》、《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》中的内心独白、双关语的使用,以及梦幻描写等方面可以看出。

在按照荷马史诗《奥德赛》的结构创作的《尤利西斯》中,乔伊斯用写实手法记录了都柏林三个平凡人物一天的琐碎活动,通过人物的各个器官的感受,逼真、细腻地描绘了都柏林市从早到晚万花筒般的活动情景。小说第9章的故事发生在国家图书馆的办公室里,主人公斯蒂芬·代达罗斯在那里构想一个莎士比亚的生活故事:年轻的莎士比亚遭到比他大8岁的女人安妮·哈莎薇的诱奸,事后莎士比亚逃往伦敦,在那里成为杰出的剧作家;安妮留在斯特拉福,又与莎士比亚的一个弟弟勾搭成奸。在乔伊斯看来,莎士比亚至死都没有从那次被诱奸所留下的精神创伤中解脱出来,这从他不断在戏剧中表现兄弟间反目为仇、背信弃义这一方面就可见一斑。

为证明这一理论,代达罗斯不顾客观事实,拉出《哈姆莱特》一剧来作例证。他认为莎士比亚在《哈姆莱特》中表现的其实是他自己的生活。因此,他把老王哈姆莱特看作是莎士比亚,把乔特鲁德看作是安妮·哈莎薇,把克劳狄斯看作是那位弟弟,把哈姆莱特看作是莎士比亚的儿子哈姆涅特。随着这一章情节

的发展,越来越清晰地显现出,代达罗斯不仅仅是阐明了关于莎士比亚的理论,而且他把自己看作是莎士比亚与哈姆莱特——正如浪漫派批评家们所指出的那样。因此,代达罗斯认为自己是一个孤独的人,是一个不被社会所容忍、同时也不容忍社会的艺术家,一个没有根的、正在寻找精神上的父亲的男人。实际上,在代达罗斯早年出现的《一个青年艺术家的画像》中,这种莎士比亚—哈姆莱特式的比较已初露端倪,只是不像在《尤利西斯》中表现得那么明显。在《尤利西斯》的这一章中,乔伊斯引用了大量莎士比亚语言,使用了大量莎士比亚式的引喻和双关语,如“*If others have their will, Ann hath a way*”。

在《尤利西斯》的第17章中,有一段关于利奥波尔德·布罗姆和莎士比亚的比较,表示出二者的相像与矛盾。

琼斯(Ernest Jones, 1879—1958)

心理分析学家,作家。21岁就获硕士学位,后到维也纳师从弗洛伊德。他的成名作《西格蒙·弗洛伊德的工作与生活》(3卷,1953—1957)受到广泛好评。琼斯对文学批评的最杰出贡献是他的《哈姆莱特与俄底浦斯》(1949)。早在1910年的《作为对哈姆莱特之谜的一种解释的俄底浦斯情结》中,他就提出了用“俄底浦斯情节”来解释哈姆莱特的延宕的理论。根据他的这一理论,克劳狄斯成功地做了哈姆莱特潜意识里想做的两件事:杀死他的父亲,娶他的母亲,他对自己这种念头的负罪感麻痹了他的意志,使得没有能力为父亲的死复仇。

R

瑞理爵士 (Sir Walter Alexander Raleigh, 1861—1922) 学者。生于伦敦,曾在伦敦大学和剑桥大学王家学院学习,在利物浦大学、格拉斯哥大学,1904年在牛津大学分别担任英国文学教授。1911年受勋。

1907年沃尔特·亚历山大·瑞理发表的《莎士比亚》,把浪漫主义的热情与古典主义的谨慎结合起来,仍然是一本莎士比亚概述的好书。1908年他还编辑了《约翰逊论莎士比亚》。

S

萨立斯伯雷爵士 (Sir John Salisbury, 1566?—1612) 诗人、文人保护人。世居登比郡卢埃尼(Llewini, Denbyshire),1586年同德比伯爵第四亨利·斯坦利的私生女厄休拉·斯坦利结婚。1601年,罗伯特·切斯特选编的诗集《殉情者》问世,题献萨立斯伯雷。莎士比亚的《凤凰与斑鸠》也收在这里。有学者根据前述事实认为萨立斯伯雷及其妻女就是莎诗的主题。斑鸠代表萨立斯伯雷,他的妻子是凤凰,鸠凤结合所生的雏凤是他的女儿简。还有一种观点认为诗中描述的是萨立斯伯雷和他妻子的妹妹之间的一段不幸的爱情纠葛。但二者都不能令人信服。

桑戴克 (Ashley Horace Thorndike, 1871—1933) 美国学者,哥伦比亚大学教授。他的第一部书是《鲍芒和弗莱彻对莎士比亚的影响》(1901)。他的《莎士比亚的戏剧》(1916)是对观众、剧场、剧团和表演

艺术的研究。桑戴克还和纳尔逊(W. A. Neilson)合写了《关于莎士比亚的事实》(1913)和《都铎时代的莎士比亚》(1911—1913)。曾去英国演讲“莎士比亚在美国”(1927)。桑戴克是“美国莎士比亚协会”第一任会长。

莎学 (Shakespearean Scholarship)

莎学主要有如下分支:生平研究;个人的、社会的及文学的背景研究;剧场考证;剧本的鉴定、注释及版本沿革的研究;作品素材来源研究;作品语言研究;剧诗及其他诗作的研究;作品写作年代考证;作品真伪鉴别。

莎士比亚逝世几年后出版的第一对开本(1623)只是应演出之需重印一位当代作家的作品而已;随后的几种对开本除了更改一些明显的讹误、订正拼写形式以及第三对开本加进几部据认为是莎士比亚作的剧(见“伪作”(Apocrypha))而外就别无

他图了。此外,只有富勒(Fuller)和奥布里(Aubrey)对莎士比亚的生平有零星记述;兰贝恩(Langbaine)对作品素材来源作了一些研究;雷文斯科特(Ravenscroft)对《泰特斯·安德洛尼克斯》的著作权问题提出了疑义。真正意义上的莎学滥觞于18世纪。

莎学——18世纪。18世纪的主要成就在于对莎剧的校订。从世纪初的罗武(Rowe)到世纪末的马龙(Malone),各家利用前人的成就,不断推出新的成果。罗武作为莎剧的第一位校订者,在莎学史上占有重要的一席。他校订的版本(6卷本,1709)虽有种种局限,但在他手里莎剧变得眉目清晰,整洁易读了,为后人更为谨严的研究打下了基础。罗武本人也是剧作家,深谙以下几点缺憾带来的不便,因此他替莎士比亚加上人物表、场幕划分和人物上下场的标示。剧文主要依据1685年的第四对开本,只做了些诸如订正拼写、修订几个含混难解的片断等些小更改。

1725年,蒲柏出版了一个版本(6卷本),后休厄尔(Sewell)增补一卷,包括诗作和一篇关于剧场演变史的长文。蒲柏是在剧文上作文章的第一人。他以多种四开本为依据(1728年再版时列出29种),却很少借助它们来进行校勘工作。他在很大程度上凭主观臆断、个人好恶和当时的时尚大修大改,把他不以为然的片断抽出来附在页末。西奥博尔德(Theobald)撰长文揭指蒲柏的诟病;蒲柏则在《群愚史诗》(1728)中对前者大加嘲讽。1733年,西奥博尔德自己的版本问世(7卷本,1733)。首次用古典研究的标准来研究英国作品。他凭借自己对伊丽莎白时代文学历史的广博知识,以

第一对开本为蓝本,同时大量利用不同的四开本,使自己的版本千锤百炼,在半个世纪内无人能与之匹敌。

1744年,一位喜好文墨的乡绅汉默爵士(Sir Thomas Hanmar)出版了一个版本(6卷)。这个本子引人注意的只是法国画家格拉夫洛所作的漂亮的版画插图和精美的装帧,在学术上没有什么可称道的。尤为恶劣的是,他依据罗武的版本,但未经翔实材料验证,只凭直觉胡乱修改。这个版本中有沃伯顿(William Warburton)的部分注释,但他在多大程度上参与了这项工作至今众说纷纭。1747年,沃伯顿自己校勘的版本印行。他在前言中谴责汉默未经他的同意就收用他的注释。沃伯顿作为蒲柏的朋友、作品经理人,不仅采用蒲柏的剧文,而且还攻讦他的论敌西奥博尔德,但同时又毫不迟疑地吸收后者的学术精华。约翰孙博士在1745年和1756年两度提到要校注一个新版本,但他的版本直到1765年方问世,分八卷。就剧文而论,人们不免觉得有失所望。约翰孙虽然承认第一对开本的价值以及对照不同的四开本进行校勘的必要性,但他的本子只是把沃伯顿的版本稍作修补拿去重印而已。这一版本的主要价值在于那篇序文以及质朴易晓的点评。

18世纪60年代,一个新的时期开始了。有人把它称作“四开本时代”。在此之前,自罗武以来,除西奥博尔德以外,各家版本基本是第四对开本的货色,只是对照别的版本稍作改动了事。这样,在许多问题上,第四对开本以讹传讹,贻害颇多。卡佩尔(Edward Capell)意识到罗武和汉默的不足之处,自1744年后者的版本出版起,开始收集各种

四开本,苦心经营20年,力图以此为基础新编一个准确可靠的版本。1768年,这一十卷本的新版问世,但遭到当时学人的冷遇,因为可以证实他的修订工作的证据直到后来才发现。

与此同时,斯蒂文斯(George Steevens)在进行一项与卡佩尔相似的计划。1766年,他根据加里克(David Garrick)所收藏的版本,出了20部四开本剧。几年后,他修订的全集出版(10卷,1773)。他以约翰孙的版本为基础,凭借自己对伊丽莎时代文学的深湛造诣和对各种四开本的研究,填补了约翰孙的不足。1778年再版。1785年,由他的朋友里德(Isaac Reed)修订后再次出版。

马龙是斯蒂文斯的合作者之一。1780年,他为斯蒂文斯的版本增补两卷,包括诗、第三对开本中来历不明的几个剧和一篇关于莎剧演出史的长文。以后两人不和而分道扬镳。马龙着手编修自己的版本,1790年出版,共十卷。斯蒂文斯于此大受鞭策,修订扩充自己的版本,1793年分15卷出版。此后马龙转而从事其他学术活动,但他仍念念不忘收集材料,筹划出版修订版。1812年他逝世后,他所收集的材料和积累的笔记经鲍斯韦尔(James Boswell)之手编入1821年出版的第三集注本。

除了绵延不断的版本更新外,其他方面也取得可喜成就。1709年,罗武撰写了第一个小传,虽说其中有几点大可怀疑。奥尔迪斯广集各种生平材料,最后马龙写出《莎士比亚传》,使人们对莎士比亚的了解明朗了许多。卡佩尔、斯蒂文斯、马龙和法默(Richard Farmer)的研究大大增加了人们对莎士比亚活动背景的了解。西奥博尔德和伦诺克斯夫人

(Charlotte Lennox)对剧本素材来源进行了考证。蒲柏在他的版本第七卷中写了一篇莎剧演出史。马龙撰写了《英国戏剧舞台史述》,后查默斯(George Chalmers)再写一篇《补述》。西奥博尔德和卡佩尔对莎士比亚的诗作作了研究。卡佩尔在他的版本之外另出三卷本的《莎士比亚作品注释及其他材料》(1783)。1778年,马龙写出《莎剧写作次序试考》。此外,分别出版于1803年、1813年和1821年的几种集注本的前言中都详尽概述了18世纪莎学的成就。

莎学——19世纪。19世纪的莎学在继承上个世纪传统的同时发生了重大转折,即由单枪匹马的研究转入多人合作,同时研究的深度和广度都有所突破。早在1773年,斯蒂文斯在自己的版本中收入约翰孙的部分注释,从而在集注本的路上迈出了第一步。里德沿着这条路继续前进,吸收约翰孙和斯蒂文斯的成果,于1803年出版了19世纪第一个版本第一集注本(21卷)。他把自己的版本纳入斯蒂文斯的系列,因而在扉页上注明是第五版。里德死后几年出版的第二集注本(1813)可说是第一集注本的重印,只作了几处小的改动。与此同时,鲍斯韦尔也在以类似的方法对马龙的版本进行改进。他根据马龙在晚年积累的材料对原版本作了大量增补,于1821年出版了第三集注本(21卷)。此后半个世纪再没有用集注本这一名目的新版本问世。1871年,美国人在这一领域的首份贡献,即弗内斯(Horace Howard Furness)的版本问世,称作新集注本。

除以上的集注本而外,针对不同目的的其他版本也层出不穷。德国学者戴流士(Nickolaus Delius)的版

本(2卷,1854)以其剧文饮誉莎学界。弗尼瓦尔(Frederick James Furnivall)在自己的利奥波德版(Leopold Shakespeare, 1877)就用了他的剧文。戴斯(Alexander Dyce)的本子内容晓畅,注释简洁实用并附有词汇表,1857年面世后获得很高声誉。从30年代到60年代,奈特(Charles Knight)面向普通读者的版本一再重印。莎士比亚进入学校课程后,各种相应的版本纷至沓来。在19世纪中期,大约每十年就有一个新的系列。这种版本往往一剧一册,配有介绍、注释和词汇表;最新的学术成果通过这一渠道为广大学生和普通读者所接受;其中最重要的是赫德森(H. H. Hudson)、罗尔夫(W. J. Rolfe)、维里蒂(A. W. Verity)及戈伦茨爵士(Sir Israel Gollancz)等人编的本子。克拉克(W. G. Clark)、格洛弗(J. Glover)和赖特(W. A. Wright)校订的《剑桥版莎士比亚全集》(9卷,1863—1866)充分利用卡佩尔生前收藏、后捐赠剑桥大学的四开本,使它的剧文卓立权威地位,在剧诗行数等许多方面成为人们接受、征引的标准。这一版本于1864年合印成环球版一卷本。1899年,由克雷格(W. J. Craig)和凯斯(R. H. Case)主编的《阿登版莎士比亚全集》第一卷出版。这个版本剧文可靠并附有异文,有长篇介绍和重要素材来源摘选,评注则博采众家,虽未称是集注本,却具有其优势,为专业学者提供了极大的方便。

由于人们日益认识到完整的对开本、四开本的价值,也由于现代印刷技术提供了可能,各种摹真本纷纷面世。布斯(L. Booth)、斯汤顿(H. Staunton)和哈利韦尔—菲利普斯(J. O. Halliwell-Phillipps)分别于1864年、1866年和1876年重印了

第一对开本。另外还有多种四开本摹真本,其中以哈利韦尔—菲利普斯的本子最为重要(平版印刷,48卷,1862—1876)。由阿普尔顿(J. Appleton)校注、纽约莎士比亚协会资助出版的《河滨莎士比亚全集》把对开本和四开本中的剧文并列在一起,也十分实用。

先后组建的几个莎士比亚协会代表了19世纪这一领域的协作精神。这些协会定期召集会议,出版论文并资助复印各种珍贵资料。1840年,柯里尔(J. P. Collier)发起组织第一个莎士比亚协会。主要成员有克雷克(G. L. Craik)、戴斯、奈特和哈利韦尔—菲利普斯。协会定期出版论文集,并复印了一些古剧及与伊丽莎白时代剧坛有关的文献资料。1853年,柯里尔的伪作被揭露,协会遂各解散。1873年,弗尼瓦尔创立新莎士比亚协会。此后20年间,莎学界最重要的学术成果多是通过在该协会主办的会议上宣读论文而后编入《新莎士比亚协会会报》(Transaction)出版而公诸于世的。另外,协会还组织复制了一批有关莎剧素材来源的资料。1842年和1885年,费城和纽约分别成立自己的莎士比亚协会。1865年,德国莎士比亚协会于魏玛成立。它历经各种动荡,战乱而不衰,主办的《莎士比亚年刊》(Jahrbuch)除1944—1947年三年外至今从未中断。这些协会如同20世纪的大学,在推动各种学术活动方面发挥了主导作用。

莎学——20世纪。进入20世纪后,莎学的各个不同分支才真正展开。学者们把科学的方法引入这一领域,经过艰苦的研究、考证,在许多方面取得空前的进展。

剧场考证。1888年发现德威特(John de Witt)所画的天鹅剧院后,

人们对伊丽莎白时代的剧院产生了极大兴趣。在20世纪初期,这一题目的研究在莎学上占了举足轻重的地位,涌现出不少卓有建树的论著。在美国有劳伦斯(W. J. Lawrence)的《伊丽莎白时代的剧院》(1912)、桑代克(A. H. Thorndike)的《莎士比亚的剧院》(1916)和亚当斯的《莎士比亚时代的剧院》(1917)。在英国,1923年钱伯斯(E. K. Chambers)的四卷本巨著《伊丽莎白时代的舞台》问世。它进而又诱发了一系列更为专业化的研究,如坎贝尔(L. B. Campbell)的《布景与机械》(1923)、鲍德温(T. W. Baldwin)的《莎士比亚所在剧团的成员与组织》(1927)、布拉德布鲁克(M. C. Bradbrook)的《伊丽莎白时代的舞台状况》(1932)、哈比奇(A. Harbage)的《莎士比亚的观众》(1941)等。对伊丽莎白时代剧院的重新发现引发了波尔(W. Poel)、格兰维尔—巴克(H. Granville-Barker)及法国的科波(J. Copeau)等人对戏剧演出形式的革新。被称为“现实主义”派的一批批评家的崛起也是上述研究活动的直接结果,这些批评家以美国的斯托尔(E. E. Stoll)、克雷格(H. Craig)和德国人许金(L. L. Schücking)为代表人物,力图把莎士比亚置于伊丽莎白时代的戏剧发展环境,或更宽泛一些,置于当时的文学和社会的背景来研究。

文献记载研究。1884年,哈利韦尔—菲利普斯领导的新莎士比亚协会解散了。他深感在莎学领域还有许多有待后人去研究的题目。这一年,他写下《为寄望于从档案资料中发现有关莎士比亚新的生平事实的同道者备考》,其中列出三十个有待调查的题目。斯托普斯(Charlotte Carmichael Stopes)和弗尼瓦尔循着他指的道路,分别在伦敦、华列克郡

和康普顿等地查阅了大量的文件档案,获得不少有关莎士比亚的家庭和朋友的资料。1900年,一个叫皮尔逊(Pearson)的人查到一份记载23个人冒名获取纹章的资料,在其中一幅纹章图下记有“演员莎士比亚”的字样。1904年,克拉克(Andrew Clark)从普鲁姆家族的手稿中获知莎父为一手套商。

美国内布拉斯加大学的华莱士(C. W. Wallace)同妻子一起查阅了大量法院卷宗,从莎士比亚本人和他周围的人的诉状中获得了不少有关莎士比亚生前生活细节的材料。例如,1615年5月15—22日间,莎士比亚同其他同人曾上书大法官,要求培根(Mathew Bacon)让出在黑僧剧院门房的股份;1613年3月31日,鲁特兰伯爵(Francis Manners, 6th earl of Rutland)因制作一盾形徽章而付给莎士比亚和伯贝奇(R. Burbage)44先令的金币。华莱士从考证中获知莎士比亚在1615年占有黑僧剧院七分之一的股份,环球剧院十四分之一。夫妇二人最重要的发现是比洛特对蒙乔伊一案中莎士比亚及别人的证词,从中我们知道莎士比亚是玉成学徒比洛特(S. Belott)和蒙乔伊小姐(Mary Mountjoy)婚姻的主要人物。

在这一领域取得重大成就的另一位学者是霍特森(L. Hotson)。他从哈利韦尔—菲利普斯那里得到启发,在最高法院(Queen's Bench)堆积如山的卷宗中开始自己的工作。1931年,写出《莎士比亚与夏禄对垒》,其中披露了韦特(William Wayte)同莎士比亚、兰利(Francis Langley)等人之间发生的争吵的种种细节。根据这些事实,霍特森力图证明莎士比亚在《温莎的风流娘儿们》一剧以夏禄和斯兰德影射讥

讽加德纳(William Gardiner)和韦特。霍特森还以自己的发现为据把该剧的创作时间移至1597年7月28日戏剧禁演之前的某一时间(见《温莎的风流娘儿们》:创作年代)。他还发现了在第一对开本中对莎士比亚大加褒扬的迪格斯(Leonard Digges)和莎士比亚遗嘱监督人之一的拉塞尔(Thomas Russel)之间的关系。然而,他后期的一些理论则立论险奇,论证又嫌苍白。例如,他认为《爱的酬劳》(Love's Labour's Won)即《特洛伊罗斯与克瑞西达》、十四行诗中的W. H. 为威廉·哈特克利夫(William Hatcliff)以及十四行诗的创作时间等观点都难以为人接受。《莎士比亚的木结构圆》(Shakespeare's Wooden O, 1959)一书不乏真知灼见,但对于舞台上观众坐在四周,演员从地板门上场的描述委实难以想象;书中对于《第十二夜》首场演出的描述趣味盎然,但显得证据不足。

生平研究。试图从莎士比亚的作品中发现并重建他的性格和生平是20世纪初这一领域的一大特色。1878年,道顿(E. Dowden)综合柯勒律治和德国浪漫主义批评家以及其他人的观点,按照莎剧中艺术风格的发展和作品所反映的作者生活状况的变化把莎士比亚的生平分作四个阶段。史文朋、哈里斯(F. Harris)、布林克(B. T. Brink)和布兰克斯等一大批学者群起效尤,力图从莎士比亚的作品中找回他的真实生活状况。他们认为,作品中的悲剧只能来自作者个人生活的悲剧,于是认为产生莎士比亚悲剧作品的真正原因是儿子哈姆尼特的死、骚桑顿和埃塞克斯的失势、深肤色情人的不忠、父亲的死以及女王沉痾在身将不久于人世的境况。而淡泊

达观的传奇剧则表明一段将息之后莎士比亚趋于成熟。哈里斯在《莎士比亚其人及其不幸的生活故事》(1909)一书中煞费苦心,力图证实十四行诗中的深肤色女性是非顿(Mary Fitton)这一早先出现的观点,并断言莎士比亚在罗密欧、杰奎斯和哈姆莱特等人物身上体现了自己的性格。

这种观点早在卡莱尔(《论英雄与英雄崇拜》)中论莎士比亚的部分和勃朗宁(《美人鱼旁》)那里就已遭到斥贬。1909年,李(S. Lee)撰文《莎士比亚艺术中非人格化的一面》,对前文所述观点进行驳斥,认为决定莎剧主题的公众趣味而不是个人生活。1934年,西森(C. J. Sisson)发表题为《莎士比亚的神秘哀愁》的演讲,抛弃并抨击“神秘哀愁”的概念,认为影响莎士比亚创作的不是有人所说的“神秘哀愁”,促使他登上悲剧巅峰的是他本人不断发展的艺术天才和思想力量。

1936年,基特里奇(G. L. Kittridge)著文《莎士比亚其人》,否定从剧中找出莎士比亚个人生活的可能性。然而,这种努力并没有被放弃,着意于从莎剧中寻找作者生活的心理批评派还是悄然崛起。阿姆斯特朗(E. A. Armstrong)写出《莎士比亚联想与灵感心理研究》(1946),试图应用心理学在潜意识研究方面的成果,通过对基于所读书籍、过去经历、记忆和感情的意象群的研究来分析莎士比亚的艺术个性。麦克迪(G. McCurdy)从每部剧都是当时作者思想的反映这一前提出发,认为莎剧是作者个人生活与丰富想象相结合的产物。剧中明显地体现了他颠沛不定而又渴求得到承认的心态;剧中人物随着作者年龄的增长而变老;莎士比亚可能是个潜在的

同性恋者,对有女人参与的事情表现出某种不信任,对周围环境十分敏感;认为《哈姆莱特》和《科利奥兰纳斯》是在作者父母双亡的境况下写就的,哈姆莱特父亲所遭的冤屈反映了莎士比亚的父亲约翰的冤屈。1964年,曼海姆(L. F. Manheim)发表《莎士比亚的神秘欢悦》,批评西森的文章中“神秘”一词意义含混,认为人对于理性不可喻解而且在心理动力的层面上难以接受的现象有一种不自觉的、急于予以神话式的解释的内在驱使,而“神秘”一词所描述的便是源于这种内在驱使的东西。由此出发,他对《第十二夜》作了分析,说剧作家通过在女扮男装的薇奥拉身上体现的“溺水而死”的西巴斯辛的性格,实际是借女儿朱迪丝之身而还早夭的儿子哈姆尼特之魂,从而为自己创造了一个暂时的“欢悦的(非理性的)国度”而聊以自慰。

在20世纪,正统的生平研究也十分活跃。本世纪初文献材料考证所取得的成果为它提供了大量的可靠资料。无论有无新的发现,各种传记不断涌现。作者或从不同角度,或以不同侧重点对已有材料进行加工,以出新意。在亚当斯(J. Q. Adams)的《莎士比亚传》(1923)出现以前李初版于1898年的《莎士比亚传》一直处于权威地位,到1925年止修订、重印共达十一次之多。梅比(H. W. Mabie)的传记(1900)在学术上无甚见地,但浅显通俗,到1912年也印行四版。

兰伯特(D. H. Lambert)编写的《莎士比亚生平材料汇编》(1904),篇幅不大,但非常实用。它以年代为序,或整篇收用或择要摘录,汇集了同莎士比亚有关的文献资料161篇。1913年,尼尔森(W. A. Neilson)和桑

代克合编的《莎士比亚实录》出版,书中配有大量图表、附录、参考文献,言简意赅,宜作教材,因而大受欢迎,到1931年共发行21版。斯托普斯夫人在这一领域占有一显著地位。除华莱士而外,本世纪前20年许多新的发现都是由她完成的。她一生撰写论文百多篇,其中一部分汇集成册,如《莎士比亚在华列克郡的同时代人》(1897;修订版,1907)、《莎士比亚的家庭与朋友》(1901)、《莎士比亚的生活环境》(1914)和《莎士比亚的经营活动》(1916)。

此后,各种著作层出不穷。亚当斯的《莎士比亚传》几乎收录了所有有用的材料。斯马特(J. S. Smart)所著的《莎士比亚:事实与传说》(1928)以谨严慎密的学风被誉为本世纪最优秀的传记之一。弗里普(E. L. Fripp)继承哈利韦一菲利普斯和斯托普斯的遗风,仔细查阅华列克郡档案,九年中先后出版了《艾汶河畔斯特拉福镇执行官奎尼》(1924)、《莎士比亚时代的斯特拉福镇》(1928)、《斯特拉福附近莎士比亚常往之处》(1929)和《莎士比亚生平与创作研究》(1930)。1938年,他的遗著《莎士比亚其人其作》(二卷)出版。该书文笔滞涩、材料安排也有失精当,但无疑是前所未有的、最有趣味、材料最为详实的一本评传。此外,布鲁克(C. F. T. Brook)的《斯特拉福的莎士比亚》(1926)和巴特勒(P. Butler)的《莎士比亚生平资料》(1932)也提供了丰富的材料。

1930年,钱伯斯的《莎士比亚生平事实与疑点研究》(二卷)出版。全书只在第一卷辟三章论述生平,该卷其余部分研究副文校勘、剧本印刷、创作权、创作时间、素材来源等各种问题;第二卷包括八个附录在

内分 169 部分呈出生平记述赖以依据的基本文献资料。这部著作系统全面,笔法冷峻客观,被誉为权威之作,为后代学者所不可忽缺。

钱伯斯的著作之后,各种论及生平著述汗牛充栋,不可胜数。有两部著作需要特别提及。二者都沿袭哈利韦尔—菲利普斯、斯托普斯夫人和钱伯斯的传统,注重收录丰富翔实的原始材料。一部是埃克尔斯(Mark Eccles)的《莎士比亚在华列克郡》(1961)。该书详细记述了当地同莎士比亚有这样那样关联的各种故事,明了实用,对后人的研究不无启发意义。另一部是刘易斯(B. R. Lewis)的《莎士比亚生平资料汇编》(1940)。该书气魄宏大,两大卷共分 115 章,除解释性文字外,收录各种档案记录、文件、版权登记记录等 276 件,除把拉丁文文件译成英文外印刷时不作任何改动,书中配有原件复制品和插图 59 幅,并画了大量谱系图。

1946 年,钱伯斯出版一系列演讲集《莎士比亚传记的材料来源》,指出仍存在一些有待发掘的财产契约、教会、法院及行业公会文书、国家与地方档案资料以及个人手稿等,从中或许能找到新的生平材料。1964 年,伦敦档案局印行一本小书,其中收有该局所藏的同莎士比亚相关的 28 份文件。

在莎士比亚一生中,关于 1585—1592 年这 7 年的时间人们一无所知,称作“失缺的 7 年”。学者们为填补这一段空缺,提出各种各样的推测,但很少能为人们普遍接受。学者们指出,莎士比亚对音乐、园艺、动物知识、马的习性、超自然现象、政治、经济、各种娱乐消遣、纹章、居家生活、鸟类、圣经、医药等等几乎无所不知。人们在惊诧之余试

图解释莎士比亚获得如此广博知识的途径,而失缺的七年为他们提供了一片驰骋想象的天地。一时生拉硬套的考证、无稽可考的传说、捕风捉影的猜测纷纷出笼:有说这七年间莎士比亚在某一豪门深宅做家庭教师的;有说在一天主教贵族家唱诗班的;有人说他同骚桑顿伯爵过从甚密,在 1591 年就已是彭布罗克剧团(Pembroke's Men)中的一员;有人说这期间他已写了 100 多首他最好的十四行诗;也有人说此时他已开始剧本创作,旧本《李尔王》、《爱德蒙·艾恩塞德》和《爱德华三世》即是出自他的手笔。此外,还有从军说、出海航行说、做了出版商、在一律师门下学习法律等等不同观点。在诸多说法中,只有莎士比亚做过教师的传说比较可信。钱伯斯就曾在《莎士比亚传》一书中说:“对各种线索做了一切细致的探究,对各种可能进行耐心的权衡之后,对严谨自重的学人来说,剩下的只有四个字:一无所知。”

剧本校勘及相关研究。进入 20 世纪后,人们对莎剧印刷时所依据的手稿在多大程度上符合莎士比亚的原作这一问题表现出浓厚的兴趣,因而文献学的方法被引入莎学领域,产生了一种新的研究方法“校勘文献学”。它以波拉德(A. W. Pollard)、麦凯罗(R. B. McKerrow)和格雷格(W. W. Greg)为代表人物。其发展可分为两个阶段:第一阶段发端于波拉德《莎士比亚戏剧的对开本与四开本》(1909)的出版;而威洛比(Willoughby)的《第一对开本的印刷》(1932)以及战后欣曼(C. Hinman)、威廉斯(P. Williams)及沃克(A. Walker)等人的著述则标志着第二阶段的开始。他们的研究彻底革新了旧有的校勘方法。亚历山大

(P. Alexander)应用这一方法对几个在著作权问题上引起争议的剧本进行了研究,1929年出版《莎士比亚的亨利六世与理查三世》,指出这几个剧实际上是“低劣的四开本”《亨利六世》中、下篇和《理查三世》,而不是如先前认为的那样是前人的作品。这一结论促使人们对格林(R. Greene)对莎士比亚的攻讦进行重新估价。

人们对复印对开本和四开本重新发生兴趣可说是校勘研究引出的另一结果。继哈利韦尔—菲利普斯和弗尼瓦尔等人在19世纪后期的工作之后,格雷格发起印刷珂罗版四开本,这项工作后由欣曼接替完成。1902年出版的第一对开本珂罗版摹真本十分精美,即刻脱销。这之后,梅休因(Methuen)用照相法复印了全部四种对开本;威尔逊(J. D. Wilson)的对开本摹真本用珂罗版印刷,一剧一册;牛津大学原计划出版由格雷格编辑的对开本照相铜版摹真本,后因得知耶鲁大学的胶印摹真本即将出版而放弃计划。后者由科克里兹(H. Kokeritz)和普鲁蒂(C. T. Prouty)主编,于1955年面世,但由于制版者的疏忽,该版本印刷不甚理想。

“旧式拼写”的莎剧最终出版使文献学的研究又向前迈进了一步。1939年,麦凯罗在《牛津版莎士比亚全集序言》中就勾划出了这个版本的原则。不过,这一多人合作的第一对开本复制本却是在他身后由沃克主持完成的。这一版本虽不能说登峰造极,最具权威,但也近于最后定本了。

莎士比亚是否有手稿留存于世是人们关注的一个问题。1844年,一部名为《托马斯·莫尔爵士》的剧本照一手稿付梓印行。1871年,辛普

森指称此剧为莎士比亚所作。汤普森(E. M. Thompson)爵士应用古字体学和文学研究的方法对该剧进行了长期细致的考查,最后断定其中“作者丁”(Hand D)所写的三页共147行“增补”系出自莎士比亚的手笔。《(莎士比亚手迹),1916》七年后,汤普森、波拉德、格雷格、威尔逊和钱伯斯(R. W. Chambers)等几位声名显赫的学者合出一本论文集《莎士比亚在(托马斯·莫尔爵士)一剧中的工作》(1923),得出同样的结论。不久,一整本论文目录索引出版,其中所收论文观点不尽相同,如坦内鲍姆(S. A. Tannenbaum)博士就竭力否定莎士比亚曾染指该剧。《(莎士比亚与托马斯·莫尔爵士),1929》把该剧划在莎士比亚名下可资参照的仅有材料是6处已知的莎士比亚签名。

莎剧中的标点符号是20世纪学者们探讨的另一题目。1911年,辛普森(P. Simpson)发表《莎士比亚的标点符号》,表示莎剧中的标点符号不是按语法意义而是按演出需要标出的,旨在指导演员朗诵剧文。此后,围绕这一问题,学者们展开激烈的争论。支持者进一步发现并论证标点符号的演出价值;反对者则认为上述观点证据不足,或从剧本印刷时的实际情况着眼,认为莎士比亚的手稿同最后的印刷本之间存在相当距离,行世的剧本中的标点符号可能是职业誊抄员、剧团演员、排字工人等不同职业的人添加的。

各种期刊的存在为20世纪的莎学提供了便利。《新莎士比亚研究资料汇编》存世8年(1902—1909);《莎士比亚评论》于1928年发行6期;《莎士比亚协会简报》创刊于1924年,1950年改刊,变为《莎士比亚季刊》;《莎士比亚述评》为年刊,

创刊于1948年;《莎士比亚通讯》创立于1951年,按学年出版,每学年6期;1962年,日本的《莎士比亚研究》问世;三年后的1965年,美国的《莎士比亚研究》开始发行,每年一期;创刊于1865年的德国莎士比亚协会会刊《莎士比亚年刊》经久不衰,但从1965年起,由东、西德各出一册。

在20世纪,还有一批极富参考价值的辞书出版。安德斯(H. R. D. Anders)的《莎士比亚所读书籍》(1904)把莎士比亚可能阅读的书籍全都列了出来。奥尼恩(C. T. Onion)的《莎士比亚用词汇编》(1911)可看作是对施密特《莎士比亚词汇》(1874)的有益补充。斯托克斯(F. G. Stokes)《莎士比亚作品人物与专有名词辞典》(1924)不仅备有剧中英国历史人物的简传,而且对剧中每一个人物的每一次出场都有扼要简述。萨格登(E. Sugden)《莎士比亚及其同时代剧作家作品地名辞典》(1925)除收有莎剧中所有的地名外,涉及1660年以前的英国剧本629部。汤姆逊(W. H. Thomson)的《莎士比亚剧作人物历史辞典》(1951)简要地给出历史剧中人物的生平事迹。哈利戴(F. E. Halliday)的《莎士比亚指南:1564—1964》(1964)涉及莎学的各个方面,是一部极有价值的工具书。此外,还有不少关于莎剧演出的辞书,如温特(W. Winter)的《舞台上的莎士比亚》(5卷,1911年后陆续出版)、奥德尔(G. C. D. Odell)的《从贝特顿到厄尔文的莎剧演出》(1920)和霍根(C. B. Hogan)的《剧院中的莎士比亚:1701—1800》(2卷,1952,1957)。

20世纪还出版了一些文献目录索引。杰格德(W. Jaggard)《莎士比亚研究资料目录索引》(1911)收有迄

至成书时的文献36,000部(篇),但来自美国的论著和期刊论文收得不多。埃比施(W. Ebisch)和许金(L. L. Schücking)的《莎士比亚研究资料目录索引》(1931),英德两国资料兼收,而且对各种资料的甄别分类十分精当。史密斯(G. R. Smith)承袭埃比施和许金的体例,编出《莎士比亚研究资料目录索引类编:1936—1958》(1963)。伯曼(R. Berman)的《莎士比亚戏剧读者导引》(1965)备有注释,十分实用。海伍德所编的《莎士比亚与音乐》是这一领域的一部巨作。此外,《莎士比亚通讯》纪念莎士比亚诞辰400周年特刊出一个专论莎士比亚著作的书目和1867—1963年论莎士比亚的博士论文目录。

最后,关于莎士比亚声誉变迁的著述也值得一提。布朗(I. Brown)和费尔伦(G. Fearon)所著的《莎学这一行业》(1939,英文版书名作《令人叹为观止的纪念碑》)以幽默的笔调追述了莎士比亚声名的毁誉变化。哈利戴(F. E. Halliday)的《莎士比亚崇拜》(1957)记述了几个世纪以来有关莎士比亚信徒的重大事件。马德(L. Marder)的《退场与登场:莎士比亚声誉变迁记》(1953)详细记述了近400年内相关各个方面的轶事逸闻。

《莎士比亚通讯》1964年第14期和1965年第15期罗列出有待将来研究解决的约50个课题,这对此后莎学的发展不无指导意义。

莎士福特(William Shakeshafte, 活跃期1581) 这个名字见于1581年8月3日兰开夏郡的霍顿(A. Houghton of Lea)所写的遗嘱中。莎士福特可能是一个演员,也可能是仆人。霍顿在遗嘱中把一批戏装和乐器遗赠弟弟托马斯,并补充说若

托马斯不愿办剧团,这批戏装和乐器就赠与赫斯克瑟(T. Heskethe)爵士,同时请求赫斯克瑟在他身后照料威廉·莎士福特和另一个叫吉洛姆(floke Gyllome)的人,“或由他本人留用,或举荐给一位可靠主人”。这说明,在1581年,上述二人跟随霍顿,或作仆人,或为演员。有人认为这个莎士福特就是莎士比亚,他在所谓“失缺的七年”(1585—1592,人们对莎士比亚在这一时期的生活一无所知)曾在伦敦以外的什么地方当演员。在伊丽莎白时代,人们经常变换自己名字的拼写形式。莎士比亚的祖父的名字在有些记载中作“Shakeschaft”,因此,莎士比亚在1581年前后也可能用过这一拼写形式。钱伯斯(E. K. Chambers)认为莎士比亚极有可能是从霍顿那里转到赫斯克瑟爵士的剧团,后又加入斯特兰奇勋爵(Lord Strange)的剧团的。斯特兰奇勋爵的剧团便是莎士比亚所在的内务大臣供奉剧团的前身。不过,这只是无任何证据的猜测。后来,基恩(A. Keen)和拉伯克(R. Lubbock)试图证明上述假说,提出在一本属兰开夏一位姓利(Lea)的人所有的1550年版哈雷(Halle)《历代志》上发现有出自莎士比亚之手的注释。

莎士比亚批评 (Criticism of Shakespeare) 17世纪最早的莎评可以追溯到莎士比亚生活的伊丽莎白时代。当莎士比亚还没有结束他第一时期的创作时,毕业于牛津大学的学者米尔斯就在《帕拉迪斯·塔米阿:智慧的宝库》(1598)中给予他高度评价,竭尽谀美之词。他认为莎士比亚的诗歌有奥维德式的温柔敏妙,莎士比亚是英国戏剧舞台上擅长悲剧和喜剧的最杰出的大师。他是英国民族的骄傲。米尔斯为莎剧

的来源提供了宝贵的资料,但他的批评观还是陈旧的。

在伊丽莎白时代,文学批评还没有形成一门独立的学问。莎士比亚时代文学批评的不完备状态决定了早期莎评的特点:它们更多地属于那种直观的感觉,而不是理智的分析;是零散片断的而非系统完整的;批评的角度多为个人的趣味和爱好,而少有共同的美学原则;充满了主观感情的色彩,而缺乏客观冷静态度。而且批评中往往掺杂着利害关系和个人的恩怨的成分,是朋友则热情赞颂,是敌手则刻毒詈骂。

赞美、颂扬、惊叹是早期批评的主潮。

莎士比亚早期创作中的诗似乎比他的戏剧更引起文人们的注意。同时代诗人韦沃尔1599年写诗赞美莎士比亚的诗作是“甜美语言的产儿”,诗中的人物甚至会“得到阿波罗的宠爱”。

在莎士比亚同时代人的批评中,著名戏剧家和学者本·琼生的评价可以说是集大成者。他的批评以较短的序诗形式写成,集中代表了这一时期里戏剧文学批评方面的观点,并带有早期批评的典型特征。他的意见和观点不仅成为当时具有权威性的批评准绳,而且也后世的研究者们高度重视。他认为莎士比亚“不属于一个时代,而属于所有世纪”。可以说达到了同时代人评论的顶峰,并成为莎评史上的名言。由于时代的局限,琼生未能摆脱直观感想式的特点,只能预见莎翁艺术的伟大,却未仔细剖析其何以伟大,在他的序诗里笼统粗浅地谈到了莎士比亚艺术上的几点独特性。如称莎士比亚为“时代的灵魂”、“自然的诗人”。但琼生认为“莎士比亚缺乏技巧”,规定了本世纪后半期莎

评的主题。评论家从琼生处得到暗示,几乎都把莎士比亚看作自然的天才,缺乏必要的约束和学识,未使其作品达到最高水平。不过还是有一些突出的例外。约翰·黑尔1633年反对指责莎士比亚无知,他说如果谁能举出任何一个被古典作家完美表现的题目,那么他保证能举出至少被莎翁写得同样完美的同一题目。他在第二对开本那首著名的序诗中称莎士比亚“反映了过去的时代”,给人留下深刻印象。另一位莎士比亚的忠诚捍卫者是列奥纳德·狄格斯。他在1640年出版的《诗集》序言中称赞莎士比亚的“艺术无与伦比”。

由于早期莎评的直观性和感受式,因此人们不大注意研究和争论问题。在评论者当中产生分歧的问题只有两个。其一,莎士比亚有没有学问。其二,莎士比亚懂不懂艺术。这一时期对莎士比亚有无艺术以及艺术性质的争论并没有在更高级的水准上进行,它们多半是粗浅和枝节性的,没有认真涉及艺术模式问题。总的来看,从诗的角度去评价他的人更多一些,而且主要是一种“技法谈”。未能深入莎翁艺术的深层结构,但也涉及了一些最基本的表层特点,如在表现内容上的博大粗犷,他的创造力和想象力,他的语言风格和表现技巧以及创作方法上现实主义的主导倾向等。从某种意义上说,对莎士比亚的批评就是对伊丽莎白时代美学理想的分析评价,这是早期莎评给人们的最大启示之一。

到了本世纪中后期,真正意义上的文学批评已经肇始。自觉地运用某些共同的批评标准和美学原则对艺术作品进行深入细致的分析、研究和评价,是这一时期文学批评的

主导倾向,产生了诸如德莱登这样的大批评家和一系列很有价值的批评著作。

莎士比亚的创作是这一时期批评家们争相发表见解的批评目标之一。这一时期的莎评与他同时代人的批评相比较,更多地是一种理性思维的产物,系统、完整、深入。批评的态度更趋客观。当然,作为莎评史上真正批评的开端,并不意味着这一时期的莎评全面完满地道出了莎翁艺术的真正价值。以古典主义艺术原则分析评价莎士比亚的创作是莎评的主流,也是这一时期莎评中瑕瑜互见的基本原因。新古典主义莎评大致可以分为极端派和折衷派。极端派以古典主义的盲目崇拜者拉摩为代表,折衷派以英国文学批评之父德莱登为代表。

托马斯·拉摩在文学批评中机械地套用古典创作法规来品评英国作家的创作。在批评文章中他猛烈抨击伊丽莎白时代的戏剧,尤其嘲笑莎士比亚的剧作,认为莎士比亚根本不适于写悲剧,他的悲剧写得“颠三倒四,乌七八糟,吵吵闹闹,没有内在的一致,没有一点理智的火花,没有任何规则能约束他狂放的心智”。拉摩把生活真实与艺术真实混为一谈,完全否认了想象与虚构的作用。人物分析则从古典主义“类型化”的标准出发,认为每一类人只能有其固定的性格特征。他尤以对《奥塞罗》的评价贻笑大方。拉摩机械教条的批评激起了许多人的不满,结果获得了“有史以来最拙劣的批评家”的称号。但他对下一世纪的评论家仍有某种影响。

在17世纪莎评中具有里程碑意义的批评家是德莱登,他的地位与琼生在早期批评中一样。德莱登是第一个全面、系统、深入、客观地分

析评价莎士比亚创作的批评家。他的莎评主要包括在他的三部批评文集集中,它们是《论戏剧诗》、《论前一时期的戏剧诗》和《〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉序言》。他称莎翁为“我们的戏剧诗人之父”,是“今古诗人中的诗人”。莎翁有一颗无所不知、通晓万事万物的心灵,因此能真实生动地表现一切人的思想、情感与行为。在具体剖析莎士比亚的艺术成就时,德莱登紧紧抓住人物塑造这一最关键的问题,而这也恰恰是古典法规和莎士比亚同时代人评论中的最薄弱之处。他十分敏锐地注意到莎士比亚塑造复杂人物性格的能力,因为在这方面,莎士比亚的实践与德莱登的理论主张恰好一致。德莱登认为一种性格并不只包含单一的美德、恶行或激情,而应是和谐混融的多种因素的综合。

在评价了莎士比亚塑造人物性格的能力之后,德莱登马上转入了18、19世纪批评家最关注的一个课题,即莎士比亚对激情的描写。他认为要完美地表现激情,光靠天才还不行,还需要有判断力和精通伦理哲学。因此,德莱登在赞扬“莎士比亚有一颗通天之心,能够了解一切人物和激情”的同时,就为莎士比亚戴上了天才、判断力和精通伦理学三重桂冠。德莱登认为莎士比亚的长处在于描写雄壮的激情。

在莎评史上最先注意到莎剧具有深刻思想内涵的功劳也要归于德莱登,虽然他未详细论述这个问题。

德莱登虽然极力推崇莎士比亚在艺术上的长处,但由于他的艺术观基本上是古典主义的,因此也不能不为莎士比亚违背古典主义创作原则感到遗憾。例如,他也认为莎士比亚没有遵守戏剧创作的基本原则——三一律。此外,莎剧的情节结

构也不太规则。在作品要体现“诗的正义”上,他也赞同拉摩的观点。他还根据古典主义的“得体说”,对作品在各方面的“合适”与“一致”诸多挑剔。

除德莱登外,这一时期还有相当多的文人和批评家在不同程度上摆脱了古典主义的偏见,从各个角度对莎士比亚的艺术进行了有益的研究和探讨,对莎士比亚在这个时代遭受的冷遇感到不平。

17世纪还有一位极有新见的评论者,她是纽卡索公爵夫人玛格莱特·卡文迪施。她大概要算莎评史上第一位女批评家了。她所涉及的人物塑造、题材加工和莎剧女角等内容,都是莎评史上具有开拓性的课题。她非常敏锐地看到,莎士比亚的成功并不依赖于故事题材的好坏,而主要在他那种点石为金的绝妙技巧。她最后为莎翁的才情作了一个详细的鉴定:判断清醒、才思敏捷、想象高妙、观察精细、理解深刻、表达流畅。

17世纪莎评是对莎士比亚创作的第一次“定性分析”。在古典艺术度量衡的检验中,他的艺术被人们说长道短,经受了一次最严峻的考验。无论是极端派还是折衷派的指责都有着明显的形而上学的弊病。极端派把形式因素强调到了极端的程度,折衷派则更多地具有传统的力量。

作为真正批评的开端,本世纪中后期的莎评无论在题目的开拓,还是在研究的深度方面都比早期批评有了较大的进展。抽象的泛论已经减少,人们的兴趣开始转向具体问题的研究,集中围绕着人物、激情、道德、女角及莎士比亚的博大普遍等方面进行评价探讨。其中对人物的研究尤其重要,因为认识到以表

现人物性格为艺术创作的最高宗旨标志着现代文艺批评的开始。从德莱登对莎剧人物的分析中,我们看到了批评家对形象塑造的认识已经开始从类型化向典型化过渡的迹象。对莎士比亚掌握人性变化的奥秘的能力也有了粗浅的揭示。了解和表现激情(或情欲)是揭示人物行为动机和显示人物性格中自然属性与社会属性两重结构的重要环节,探讨这个问题对认识莎士比亚的艺术无疑具有重要意义。对道德问题的讨论,实际上是对“寓教于乐”这个老题目在表现形式上的不同理解。这一时期是以莎士比亚有无“诗的正义”来探讨道德问题的。它可以是今日人们所理解的“莎士比亚化”和“席勒化”的最早雏形。莎士比亚的博大普遍,表现了莎士比亚对自然与社会在总体上的把握能力,它是解决很多问题的依据,如为什么莎翁被称作自然的诗人,他在创作上非主观化的倾向等等。女角的研究虽然仅仅是开始,但和德莱登“莎士比亚擅长写男人之间的事”互相对照,不失为一种完美的补充。以上5个问题都是以后几个世纪中莎评史上的重要课题。因此可以说,17世纪中后期的批评家们真正揭开了莎士比亚批评史的序幕。

18世纪。18世纪占主导地位的美学原则和批评标准仍然是古典主义,但人们对古典主义法则的理解和运用,已经逐渐由形式转向内容。这一时期的莎评可以看作是从古典主义批评向浪漫主义批评的过渡阶段,也是从极端的形式主义导向着重内容批评的中介。

18世纪莎评的起点仍然是古典主义。但在英法两国情况很不相同。作为新古典主义的发源地,法国的古典主义批评如伏尔泰,狄德罗对

莎士比亚的态度要严厉得多。而在英国,德莱登的后继者们承袭了他的宽容态度。从蒲伯到约翰孙,莎士比亚被肯定的东西越来越多,而受责备的方面日见减少。与琼生和德莱登相似,约翰孙对莎翁的卓越见解是18世纪莎评中的里程碑。以他为代表的一群批评家站在历史的高处,以更自由的时空观念回顾和展望了莎士比亚的艺术,作出了更为豁达、深刻、精辟、客观的论断,可以说为数百年的莎士比亚批评史奠定了基调。对18世纪莎评发生了重大影响的另一个因素,是在英国出现了大批莎剧版本的编纂者。他们的工作有两重意义。一方面通过对莎剧的整理校勘来恢复莎士比亚的本来面目,使批评家们不致误伤这位伟大的剧作家;另一方面,大量剧本的出现,使人们了解莎士比亚的途径由观看演出变为阅读文字,由具象感受变为意象体味。这种认识方式的改变不能不使批评家们目光的焦点发生转移,从而为浪漫派批评的出现奠定了基础。18世纪末的莎评中涌现了两股潮流,其一是以摩尔根为代表的人物批评派,另一股潮流是感伤主义诗人葛雷等对莎士比亚的评价。这两种倾向都带有浪漫派批评的某些特点,基本上摆脱了舞台形式的羁绊。德国的文学批评家们似乎一开始就对莎士比亚抱有好感,这也许是因为他们的艺术传统与英格兰有某些相似之处。莱辛对莎士比亚现实主义成就的肯定和赫尔德等狂飙突进运动作家对莎士比亚表现自然与人类精神实质的赞扬也构成了浪漫派批评最早的序曲之一。总的来看,批评的格调不断升高是和莎士比亚的影响在社会上不断扩大相一致的。

伏尔泰在莎评史上是以反莎士比

亚著称的,实际上他并非绝对否定,而是介于拉摩和德莱登之间。他对莎剧的指责主要集中在遵守三一律和得体说这两个问题上。他认为莎士比亚缺少艺术,他的作品是未经锤炼提纯的粗糙原料,把莎士比亚称之为“一个烂醉的野蛮人”。但伏尔泰也承认莎士比亚有伟大的一面,他最终的态度已经接近英国折衷派的程度了,“他的天才是属于他的,而他的错误是属于他的时代的。”

法国启蒙主义理论家狄德罗认为莎剧的一个最大弱点是缺乏教育民众的作用。对莎士比亚的长处,他的看法与伏尔泰相近,也承认莎士比亚有天才和伟大的一面,莎士比亚的天才和壮美像闪电一样划破了漫漫长夜。

18世纪法国批评家对莎士比亚的态度并非完全一致,伏尔泰和狄德罗可以看作基准点。其余的人有的过分批评莎士比亚的缺点,有的则强调优点的一面。

从18世纪初开始,英国古典主义批评家们就循着德莱登开拓的道路继续走下去。德莱登规定了18世纪早期莎评的主调,但拉摩的影响也是不可忽视的。第一位引人注目的批评家是丹尼斯,他一方面称赞莎士比亚是世界悲剧舞台上最伟大的天才之一,另一方面又表现出古典主义的学究气,追随拉摩“诗的正义”说,责备莎士比亚悲剧对善恶赏罚不明。比丹尼斯的评论更为全面深刻的是著名的古典主义诗人蒲伯。作为莎剧版本的编纂者,他对莎士比亚的理解是比较深透的。他认为莎士比亚的地位应高于一切戏剧家,莎士比亚是有灵感的,不是自然的模仿者,而是自然的代表者。蒲伯对莎剧人物的激情特别感兴

趣,说莎剧中每一个人物都有个性,莎士比亚驾驭激情悠然自得。蒲伯还对莎士比亚有无学问做了最有力的辩护。他说莎士比亚虽然没受过多少教育,却能用直觉来了解世界,具有广博的知识。对莎士比亚的缺点,蒲伯也罗列了一份详细的清单,并把责任归之于莎士比亚的时代。总的来看,他的评价高于大多数同时期的古典主义批评家。18世纪莎评家中受古典主义束缚最少的大概要算著名的《闲话报》和《旁观者》报的编者约瑟夫·艾迪生。在捍卫莎士比亚时,他接触到使本世纪后来的批评家绞尽脑汁的问题:莎士比亚违反古典主义戏剧规则与他不知道这些规则有关。他说:“一位不知道艺术规律的大天才的作品比起知道并遵守这些规律的小天才的作品更美。”

在莎评史上,约翰孙博士以客观的态度、合理的标准、辩证的方法、精辟的分析对莎士比亚的艺术进行了总体上的评价与总结。他的文章酣畅淋漓、精湛隽永,既富于哲理又富于文采,成为18世纪莎评基调中的主旋律。他以“文学反映永恒人性”为批评标准,明确表示自己的批评目的是探讨莎士比亚久盛不衰的根本原因。具体剖析莎士比亚的艺术方法,从中找出他成功的秘诀,这是他对莎学研究的一大贡献,也是莎评史上的一次重大突破。他认为莎士比亚的创作之所以能获得超时空的价值,主要原因是莎士比亚表现了最具普遍性的事物,其核心就是人性的最普遍表现状态。他的第二个贡献是为莎士比亚违反古典主义规则进行辩护翻案。与此同时,约翰孙也客观地指出了莎剧的特点,如没有道德目的、结构松散,收尾潦草,玩笑粗俗,追求双关语等。

约翰孙对莎翁艺术的评价为后世的批评家们所高度重视,他的批评文章也变成了莎学研究者们的必读的经典。他比德莱登在更大程度上从古典主义下解放了出来。

18世纪对整个莎学研究具有重大历史意义的事情是诞生了一大批功力深厚的莎剧校勘者和编纂者。扩大了莎士比亚的影响,恢复了莎剧在语言文字方面原有的面貌,使莎士比亚形象思维的优势更为明显突出,对整个莎评逐渐脱离表演形式而走上更侧重于文学的研究奠定了基础。此外,他们对莎士比亚的批评研究也卓有建树。

罗武是18世纪的第一位编纂者,而且也是第一个莎翁生平的研究者。他在1719年版的莎士比亚全集序言中表述了新的批评模式:

如果一个人要根据亚里士多德所确立的原则和古希腊舞台采用的模式来检查绝大部分悲剧,可以毫不费力地找出许多错误,但莎士比亚生活在自然之光的照耀下,从不知道那些写作戒律,因此很难用他毫不知晓的规则来衡量他。

有的校勘者在评论莎士比亚时,把注意力集中在文字、情节和人物和分析鉴别上。马龙在莎剧美学批评方面成绩平平,但在文字和语义研究上却引人注目。

18世纪后期,对莎剧人物的批评研究形成了莎评主流。其代表人物是莫尔根、理查生和惠特利,尤以前者最为重要,可以说是整个莎评转入浪漫主义批评阶段的最后一个航标。他之所以重要在于他提出了一个理论:对作品的正确评论来源于印象和感受,而不是靠理性的分析。其次,他突出人物,把人物独立于剧情之外,开一代风气。这种强调人物分析,探索人物的内心世界,强调

观众或读者的主观感受,已具有浪漫主义的特征了。他们对加深人物的理解起了推进作用。莫尔根分析福斯塔夫的精辟与深刻的确是莎评史上少有的。

18世纪末,莱辛和赫尔德首开欧洲大陆的莎评。他们从德意志文化传统和历史条件出发认识莎翁艺术。他们来自“哲学王国”,具有哲理上的优势,格外值得人们注意。

莱辛是市民戏剧的理论奠基者,因此他对莎士比亚的现实主义特别强调,认为莎士比亚“真实地反映了人类的生活”。莎士比亚忠实地摹写自然,是一种“完美的典范”。他对莎士比亚语言艺术评价很高,说即使“在他词句最轻微的地方,都打有一种美的印记”。

和莱辛同时期的赫尔德,是德国狂飙突进运动的领袖。他对莎士比亚的评价,可以说是浪漫派批评的序曲,对歌德产生了很大的影响。赫尔德的研究方法是历史主义的,他坚持任何时代的艺术都是植根于时代土壤中的,各有自己的长处和合理性。法国人一味照搬只能产生华而不实的东西,而莎士比亚的创作才是真正艺术的果实,“是一个完美的整体”。通过具体比较,他将莎士比亚艺术粗犷的丰富和绚丽的多样的特性清晰地呈现在人们面前。赫尔德从艺术想像的角度为莎士比亚违反三一律进行辩护。他说莎士比亚创造了一个世界,有自己内在的时间和空间的标准,法国人无法理解。他的辩护比约翰孙更有气魄。赫尔德批评中最能体现出浪漫派气息的,是他对莎氏精神实质的体验。他把莎士比亚当作自然与人生的伟大的创造者来崇拜。“这里不是诗人!是造物主!是世界历史!”这已经不是18世纪理性主义

稳健沉静的声调,而是19世纪浪漫主义者那种高亢激越的赞歌了。

18世纪是决定莎士比亚艺术命运的关键时期,是艺术标准破旧立新的时期,也是批评界审美认识能力不断提高的时期。通过破除古典主义对莎士比亚的偏见和曲解,人们对莎士比亚艺术的特征和实质有了新的认识,一些更具有普遍意义的批评标准被提出来了,如作品要以表现人物性格为核心,而不是以形式因素为宗旨;衡量作品高下的尺度是它的艺术效果,而不是是否合乎某种法则;在判断作品价值时,感受和印象要比理性分析更为重要等等。从早期批评一直延续下来的关于莎士比亚是自然还是艺术的问题,通过争论出现了新的突破。莫尔根、赫尔德等人的批评表明,莎翁的创作不仅是艺术,而且是一种更高级更完美的艺术。它的真实价值,是古典主义的庸人们所难于理解的。它决不是古典主义者眼中那种对自然的粗糙模仿,而是经过天才的匠心精心处理过的珍品。

和17世纪相比,18世纪莎评在各个具体研究的领域里都有新的进展,研究内容上愈加深入细致,纯粹的泛论是极少的。对人物性格的探讨是本时期最有成效的课题。约翰逊从性格理论上的归纳,已经突破了古典主义类型化的模式。他虽然在术语上仍然使用“类型”这个词,但在内容上已比古典主义的原意大大扩展了。他对人物性格的“微观研究”揭示了艺术典型的深层结构,指出了人物性格中最基础、最稳定、最具普遍性的成分对形成艺术魅力的决定性作用。在具体的人物批评中,莫尔根等人则详尽地分析和阐明了莎士比亚典型人物所呈现的丰富、复杂、完整等与古典主义类型化

人物截然不同的特点。另外在一些传统题目,如情欲、道德、想象力、语言、女角等问题的研究上,也都比上一期更有收益。否认三一律是衡量莎剧的尺度,这是莎士比亚艺术形式研究方面的重大成果。它说明莎翁的创作并不仅仅是“内容溢出形式”的自然型作品,而是有自己内在的形式规律的艺术作品。因此,18世纪莎评以对莎士比亚在内容和形式两方面的完美鉴定而结束了。

19世纪。本世纪前20年,莎评一反18世纪古典主义对莎士比亚的保留态度,获得了蓬勃发展。19世纪的莎评是莎士比亚进入世界艺术宝库的最后一张通行证,同时也是对他作品总体价值的一次最高水平的评判。除了个别人的歪曲和偏见外,莎士比亚几乎得到了所有流派与批评家的青睐。浪漫派最早将莎士比亚迎进了19世纪,他们断然除去古典主义加在莎翁身上的一切非难之词,以他的艺术作为自己的楷模和旗帜,把他当作一个艺术世界的造物主来研究。英国、法国、德国的浪漫主义者成功地改变了莎评中理智的气氛,英、德飘忽不定的热情和法国的蔑视,一变而为某种近乎疯狂的欣喜、惊奇和赞叹,导致了一个崇拜浪潮的出现。

随着艺术创作重新被拉回到理性与现实的土壤上,莎士比亚的批评家们也恢复了冷静的思索与理智的判断。这就是19世纪中、后期现实主义批评阶段的基本状况。无论是在英国,还是在欧洲大陆,人们不再孤立谈论莎士比亚创作作为诗的意蕴,而是把它视为某一特定时代社会生活的反映,来研究它的内在规律。

似乎是古典主义的回光返照,莎士比亚在19世纪末叶遇到了两个

伟大的敌手：英国的萧伯纳和俄国的托尔斯泰，他们对莎士比亚近于诅咒的批判和否定恰与世纪初浪漫派的崇拜形成了鲜明的对照。

19世纪浪漫派莎评的旗手是柯勒律治，他的批评全面地完整地反映了浪漫派艺术与莎士比亚创作所产生的共鸣。在布拉德雷之前，他主宰了莎评。他的两篇短文《莎士比亚的判断力与其天才等同》和《莎士比亚戏剧特点的扼要重述与摘要》改变了英国莎评的性质。

查尔斯·兰姆也是浪漫派莎评的重要成员。他既论述莎士比亚也论述他的同时代人，展示了一个戏剧家团体和一个戏剧黄金时代。尽管他的评论数量不大，但其活泼的风格与洞察力使他的著作不致湮没。他是最早感到莎士比亚的悲剧如《李尔王》，甚至还有某些喜剧如《暴风雨》搬上舞台会令人失望而阅读则不然的批评家之一。他在1811年写的《论莎士比亚的悲剧是否适宜于舞台演出》详细阐述了这一问题，很有启发性。他认为舞台演出只能表现外表的东西，阅读则可以慢慢思索和仔细体味。兰姆的观点既突出了莎剧艺术上的独特性，又表现出浪漫派批评家重视语言艺术轻视表演艺术的偏见。

威廉·赫士列特也是浪漫派莎评家中最有影响的人物之一。他以对具体作品和人物的精细分析见长。赫士列特在《莎士比亚戏剧人物》(1817)、“莎士比亚的天才”(《关于英国诗人的讲演》，1818)和《伊丽莎白时代戏剧文学讲演集》(1820)中尊奉莎士比亚为最伟大、最有普遍性的天才。他虽然受惠于施莱格尔、柯勒律治和兰姆，但他对莎士比亚戏剧独具慧眼，见解独特深刻，别具一格。他的许多看法至今仍为莎

学研究者所重视。他和前两人一样，把莎剧当作诗来研究。赫士列特很注意人物的动机，及其行动的复杂性，注重莎士比亚对情感的表现，强调读者的主观感受，并带有浓厚的鉴赏方法。他特别称道莎士比亚包罗万象的博大艺术风格，对莎士比亚的语言表达也极为赞赏，坚持把心理现实主义作为他莎评的标准。

浪漫派批评中有一篇极有特色的文章《论〈麦克白〉中的敲门声》，作者是德·昆西，是描述作者本人对舞台演出的感受的杰作。虽然只论及了一个很小的场面，却有丰富的内容，提出了浪漫派审美欣赏中的一个重要原则：直观和感觉是最可靠的，而思索和理性判断却往往妨碍人们去体会作品的精粹之处。他的文章，可以说首开莎评史上钩隐探微之风。

19世纪初，莎士比亚的形象在法国批评家们的眼中开始发生变化。首先发表与伏尔泰见解不同的是法国浪漫派先驱斯达尔夫人。她认为莎作有头等的美，莎士比亚的长处在于没有盲目模仿古人，具有独创性。莎翁的特色就是依据自然，直歌其事。他的悲剧胜过古人，找到了“人类激情在哲学必然性上最深刻的根源”。斯达尔夫人是联系英国的民族精神与历史环境来分析考察莎士比亚的创作的，因此她的批评方法又体现出现实主义的一些特点。

夏多布里昂是另一位著名的浪漫派批评家，但其态度与别的浪漫派批评家有所不同。他反对一些人对莎士比亚的崇拜，因为他认为莎剧确有许多不完美之处。他从时代、天才、艺术三方面来考虑莎剧。在前两点他是肯定的，但在艺术规则

方面却重弹古典主义的老调，谴责莎士比亚违反了三一律和得体说。

司汤达是浪漫主义运动时期具有现实主义倾向的莎评者。他的贡献在于提出了舞台假象说。他说舞台剧需要观众善于想象，剧情所占时间与演出所占时间是不可能相同的，需要观众去想象。莎剧最富于完美的假象。司汤达与浪漫派莎评家不同之处在于他强调戏剧的动作，认为这是戏剧快感的主要来源。如果剧本像史诗那样只注意诗句的华丽，就会破坏戏剧效果。他的这一观点，从某种程度上说是对浪漫派一味强调诗而忽视表演的倾向的一种纠偏。

为浪漫派莎评吹起一股浩荡雄风的是浪漫主义文学大师雨果。他的气势磅礴的评论文章是自琼生以来莎士比亚艺术的最伟大的颂诗。他称莎士比亚是诗人、历史家和哲学家三位一体的人，是“人类热情的巨流”。雨果用极其形象的语言解释了莎翁作为自然诗人所具有的丰富、有力、博大的特点，表达了浪漫派把莎士比亚当成一个世界来景仰的惊喜心情。雨果认为在莎作中所体现的伟大与动乱就是人性运动的力量，他表现了整个人类的精神。雨果的另一个贡献是从本质上揭示了莎士比亚的对照原则，说这种对照是事物普遍矛盾的反映。雨果把浪漫派对莎士比亚伟大之处的体验淋漓尽致地表达了出来。

歌德是继赫尔德之后德国浪漫派中又一位莎士比亚艺术的伟大阐释者，他与雨果构成了欧洲大陆浪漫派莎评中的双星。他的评论文章的风格与雨果很相像，充满了激情与诗意。歌德比较强调莎剧与社会生活的联系，认为莎剧为我们展示了整个世界的历史。他说莎士比亚剧

本全部围绕着一个秘密点旋转，这一点还没有哲学家看见和确定过。这句话很耐人寻味。歌德把莎剧归入古典纯朴型的戏剧中，因为他着重莎翁作品的现实基础，这一点与其他浪漫派批评家是不同的。

德国浪漫派批评家对19世纪莎评作出贡献的还有弗·史雷格尔和著名诗人海涅。史雷格尔的批评曾对英国浪漫派莎评家发生了巨大影响。他着重论述了莎剧的浪漫性，认为莎士比亚的浪漫深刻、严肃而且宏伟，是最充实、完备意义上的浪漫，应该作为浪漫主义文学创作的楷模。他的另一有价值的见解是把莎翁悲剧的主调归结为对人生意义的哲理探讨，包括表现人类心灵的无法解决的不和谐性，思索生命和存在的目的等。海涅在莎评史上的地位是由他的名著《莎士比亚的少女和妇人们》奠定的。他以生动的笔触描绘和分析了莎剧中一系列著名女主人公，展示了这些人物性格的魅力。他还为莎士比亚违反三一律作了生动的辩解，对莎士比亚天才的观察力、理解力和把握现象因果联系的能力也给予了极高的评价。

在美国，爱德加·爱伦·坡对赫士列特的《莎士比亚戏剧人物》的否定性评论开美国莎评之先河。拉尔夫·华尔多·爱默生《有代表性的人》（1850）和詹姆斯·拉塞尔·罗威尔发表于《北美评论》的《再论莎士比亚》（1868）尽管也有不满，但溢美之词随处可见。

19世纪中、后期莎评的主流由浪漫转向现实，批评家们不是孤立地谈论莎剧情节和人物留给人们的主观感受，而是更深入地探讨莎士比亚创作与时代生活的联系，并力求从不同角度把所有莎剧串成一个整

体,以便从中窥见剧作家创作思想发展的轨迹。在英国,1840年和1873年两次建立莎士比亚协会,对莎评的深化与具体化起到了很大的推动作用。

卡莱尔是第一位比较重要的英国现实主义莎评家。在《英雄与英雄崇拜》中,他推举但丁与莎士比亚为“诗人中的英雄”。莎士比亚表现了欧洲生活的风貌,而但丁揭示了欧洲的信仰;莎士比亚反映了生活的实践和主体,但丁则显现了心灵的运动状况。莎士比亚在理性思维方面是超人的。卡莱尔充分肯定莎士比亚的道德意义,对莎士比亚表现了自然界的和谐与自然法则的作用以及对悲喜的不同处理等问题也有独到见解。

英国现实主义莎评家中有相当一部分人致力于莎士比亚创作的整体研究。他们认为莎剧是一个有机整体,各剧的创作阶段之间有内在的联系,因此他们就从各个不同的角度来探索这种一致性的实质。而这种探索对人们认识莎士比亚创作思想的发展过程,以及进一步研究造成这一过程的主客观原因无疑具有重要意义。

19世纪后期英国出现了3部重要的莎评专著。其中最重要的是爱德华·道顿的《莎士比亚:他的思想和艺术》(1875)。这一著作被公认为是英国第一部系统研究莎士比亚创作思想的学术著作。他把莎剧的创作分为4期,逐期探讨作家创作的主导思想。他认为莎剧中所显示的现实世界后面,蕴含着作家对生活深不可测的理解,莎剧的创作过程实际上反映了莎士比亚的才智与性格从不成熟走向最终成熟的过程。道顿对莎剧的分析基本上是从道德角度出发的,同时表现出理想化与

温情主义的倾向。他受柯勒律治的影响,又反过来影响了布拉德雷。

另外两部著作是《威廉·莎士比亚:伊丽莎白时代文学研究》(巴雷特·温德尔,1894)和《莎士比亚与他的先驱者》(F. S. 博厄斯,1896)。两书皆步道顿后尘。

19世纪后期的批评家固着于柯勒律治认为莎士比亚的无规则仅仅是他天才的另一个方面之说,无法向前迈进,或者像史文朋一样惊讶与歌赞,或者像道顿一样迷醉与巨服。克罗斯称之为“客观化”的批评流行开来,“把人物从剧本的创造中心分离出来,将其放进假想的客观情景中,好像他们是有血有肉的人。”最终在下一世纪初产生了布拉德雷的杰作《莎士比亚悲剧》(1904)。

本时期俄国莎评突出莎士比亚的现实主义成就,这是与俄国现实主义文学的胜利分不开的。普希金认为莎士比亚的伟大之处就在于表现了人民的命运和人的命运。他对奥瑟罗和福斯塔夫的分析具有重要的地位。莎士比亚的创作曾对别林斯基美学思想的形成发生过影响。他最强调的也是莎翁的现实主义,认为莎士比亚的天才客观性使他能按实在情况来理解客观事物,在分析莎剧人物时他紧密地联系人物性格的典型环境。别林斯基把莎士比亚看作是他提倡现实主义的得力助手和同盟。俄国评论家的一个好传统就是联系社会来考察文学。赫尔岑认为莎作证明了“伟大的艺术作品总是同伟大的社会运动,同对宗教的大信仰或大怀疑相适应的。”杜勃罗留波夫也高度评价莎士比亚对社会本质的揭示,说他表现了人类发展的新阶段,是他所生活时代人类认识的最充分代表,在这方面他甚至超过了科学家和哲学家们。

19世纪法国文坛上的两个大人物泰纳和罗曼·罗兰虽然没有对莎士比亚进行过专门研究,但他们的一些零散的评价却反映了这一时期法国文艺界对莎士比亚的基本态度。

泰纳论述莎士比亚仍然重视莎剧中的现实主义特征,他认为莎士比亚最富于创造的心灵中包容着实际生活的细节。但他感到莎士比亚更多地倾向于浪漫主义。他研究了莎士比亚的时代,总结出莎士比亚的风格完全是伊丽莎白时期的普遍特征。对莎士比亚塑造人物性格的能力给予很高的评价。但总的来看,泰纳的评价偏低一些,有古典主义的偏见成分。

罗曼·罗兰对莎翁的态度比泰纳要亲切得多,称之为“我最好的朋友”。他着重莎士比亚的现实主义与莎剧的社会意义。他提醒人们去注意现实问题,在莎剧中人们可以强烈地感到自己时代的问题,嗅到自己时代的生活问题。他认为在莎士比亚心中包容着世间所有的欢乐与痛苦。

19世纪后期值得莎评史纪念的是大哲学家黑格尔在其巨著煌煌3卷的《美学》中对莎士比亚所作的评价,这是19世纪莎评的一项重要成果,弥补了浪漫派批评家的不足。关于莎士比亚艺术的永久魅力,黑格尔认为根本原因在于它表现了普遍人类的旨趣。他高度评价莎士比亚对人物性格的表现,认为莎士比亚在描绘比较丰满的人物性格方面首屈一指,指出莎剧人物不仅具有丰富性,而且也具有坚定性。黑格尔把近代喜剧分为三类:讽刺性喜剧、性格和情节性喜剧、幽默喜剧,但只有最后一种才具有真正的喜剧性,莎士比亚正是这方面的光辉典范。对莎剧的有机统一黑格尔也作

出了深刻的说明。黑格尔还将莎士比亚置于世界艺术史的宏大背景中来考察,把他列为浪漫型艺术的代表人物,突出了他在世界艺术史上的崇高地位。另一方面莎士比亚的艺术实践也为黑格尔的美学理论提供了充分而有力的证据,在具体的美学范畴,如“冲突”、“情境”、“和解”等的阐述中常引莎士比亚为例。还从来没有一个美学家像他那样在其体系中大量引证和论述莎士比亚,从历史的高度、美学的广度和哲学的深度去认识和发掘莎士比亚。黑格尔的莎士比亚评论是其整个美学思想的重要组成部分,包含着丰富的辩证法思想,体现着鲜明的现实主义倾向,具有新颖的独创性和深邃的哲理性。

黑格尔去世后20年,德国莎学界出现了一位使英国同行击节称赞的人物——格韦纳斯。他在1849年出版的4卷本《莎士比亚》中,第一次把莎士比亚当作一个整体来研究其艺术发展的历程。他将莎剧分为三个时期,并分别研究了各时期创作的一般特点以及它们之间的相互联系。他主要从道德角度来阐述莎士比亚创作的整一性,同时十分注意对剧中人物的心理分析。

丹麦批评家勃兰克斯1896年出版了《威廉·莎士比亚》,进一步扩大了莎士比亚的全欧声誉。他的批评带有诗意和想象的色彩,该书被有些人称之为“传记式传奇”。他密切联系莎士比亚的生平和时代对莎剧的情节和人物进行了饶有趣味的分析。在人物分析上联想很多。在后世许多考证莎士比亚生平的学者中,勃兰克斯的逻辑臆测方式已经蔚然成风。

19世纪后期出现了两个喝倒彩的人,我们已经上面提到,就是萧伯

纳和托尔斯泰。萧伯纳对莎士比亚评价的出发点是明确的,就是戏剧应该表现重大社会问题这一个基本原则。在他看来,莎作全是些轻浮、无聊、琐碎、贫乏,一味迎合低级趣味的舞台垃圾。莎士比亚既无哲学,也无道德,他的作品没什么社会价值,是一个思想与道德上的侏儒。他说:“莎士比亚并不属于所有的时代,而只属于一个下午。”

托尔斯泰攻击莎士比亚的基点与萧伯纳可以说是一脉相承的,也是极端地强调艺术作品的教育和感化作用。他同样否定莎作具有道德价值,而且从艺术方法上进行了全面的否定。他认为莎士比亚完全缺乏美感,其作品是抄袭的、表面的、东拼西凑和乘兴杜撰出来的,与艺术与诗歌毫无共同之处。因此他断言莎士比亚不是艺术家,他的作品也不是艺术品。他还责备莎剧中的一切都是夸张的,使人不能相信的,因而也就不能打动观众。对莎士比亚的性格语言,托尔斯泰也持完全否定的看法。此外,他还批评莎剧人物是莎氏本人的传声筒,莎剧在艺术表现方面没有分寸感,时间、地点、行动的安排混乱错节等。

萧伯纳和托尔斯泰的责难至少是一种误解。历史已经证明了他们判断力的失误。

19世纪莎评的功绩在于最终确立了莎士比亚在世界艺术史上的大师地位。从此以后,人们再也不去争论他是伟大还是渺小的问题,而是一心一意去深入探索他成功的秘诀和他作品艺术魅力的丰富内含。整个19世纪莎评的美学原则基本上是两大派,即浪漫主义与现实主义。它们可以说是各有千秋,分别从不同角度揭示了莎士比亚创作的价值与特色。浪漫派莎评更多地挖掘了

莎翁运用想象力所造成的艺术魅力,而现实主义莎评家则侧重分析他的判断力带给人们的启迪。

与18世纪相比,19世纪的莎评更上一层楼。它在批评研究方面的突破主要表现在两个问题上。一是对莎士比亚所代表的伊丽莎白时代美学理想给予了理论上的论证,这项贡献是由黑格尔作出的。他把莎剧作为浪漫艺术的完美典范加以赞扬。由于他的理论来自对整个艺术史演化过程的辩证概括,因而具有较强的说服力。二是开始了对莎士比亚创作思想的整体性研究,这项研究对于人们从发展变化的角度来考查莎剧的内在联系及其与时代、作者生平的关系都是极为有益的。此外,19世纪可以看作“传统莎评”的定型过程。在这一时期里,许多研究课题被确立为具有恒定研究价值的范畴,如剧种研究、分剧研究、人物分析、情欲探讨,以及宗教、哲学、道德、情节结构、想象力、语言、女角、生平、创作道路、戏文考证等。

19世纪莎评中出现了一些比较重要的争论问题。与上一世纪相比,可以看出这样一种趋向:批评家争论的重点从艺术方法转向了思想内容。由于莎剧本身特有的丰富性与复杂性,因此对莎士比亚究竟表达了什么道德、政治、宗教和哲学观点,批评家们各执一说,莫衷一是。道德问题是个由来已久的争论问题,绝大多数批评家都坚持莎剧有坚实的伦理基础,但对其阶段属性和道德属性则所见不同。对宗教问题的讨论是19世纪莎评的新课题。对此批评家们的观点也很不一致。对于莎士比亚的哲学思想,人们讲得更多。绝大多数学者都认为莎剧中有丰富的哲学思想,但研究水平还停留在一般和表面。艺术方面的

争论问题主要是对莎士比亚创作方法基调的判断。有相当一部分人认为莎剧是浪漫主义作品,也有许多人认为是现实主义杰作。19世纪莎评的功绩就在于:它为20世纪新角度新方法的莎学研究奠定了坚实的基础。

20世纪。20世纪的西方莎评可以说是当代西方批评的一个缩影。20世纪莎评史上几乎留下了所有批评流派开拓的足迹。道德批评、社会批评、形式主义批评、心理批评、原型批评等5种主要批评模式都被运用于对莎作的研究批评中,出现了百家争鸣的局面,评论数量之多,范围之广,实为空前。此外,随着各国莎士比亚协会、图书馆、刊物的不断涌现,莎士比亚批评已经变成了一门真正的学问,使20世纪的莎评具备了“广泛化”和“专门化”的特点。而这种特点又造成了浪花虽多,但批评主潮不明显的局面。传统的题目和方法仍有许多人去开掘利用,而新课题新方法也不断显示出自己的特色,这就是本世纪莎评的概貌。

20世纪的西方学者在“基础研究”方面进行了大量的工作。18世纪莎士比亚作品校勘虽也有精当之处,但往往以臆测代替考证,把校订者自己的揣测强加给作者。19世纪吸收了18世纪的成果,更趋于严谨、“科学”,如《新集注莎剧》,《环球本莎氏全集》。到了20世纪,精采的版本更多,其中重要的有《耶鲁本》、《新阿登本》、《新剑桥本》以及一卷本《河滨本》。校订家研究16、17世纪流行的各种四开本以及各种对开本的依据,判定它们是从作者手稿,还是从传抄本,或从演员台词本排印的;研究现存各种版本之间的关系,研究当时排印抄作过程等,以求

得到最接近莎氏原作的一个版本。

对莎士比亚时代的社会政治生活方面的研究,西方学者作了大量系统的工作,使研究者对那个时代有一个很具体、生动、细致、全面的认识。功劳最大的要数哈里森。他把有关莎士比亚时代英国政治生活各方面的原始材料从1591迄1603年尽可能逐日集成《伊丽莎白朝日志》,共三大册;又从1603迄1610年集成《詹姆斯朝日志》两册。此前罗利也编了《莎士比亚的英国——生活与风俗记述》。通过它们,研究者可获得不少感性认识,如身临其境,有助于对莎剧的理解。

20世纪对作家生平的研究也有很大进展。除一般评传之外,钱伯斯的《威廉·莎士比亚——事实与问题研究》两卷,把有关莎士比亚生平和著作、舞台、同时代人对他的看法以及后代的传说等材料搜罗详备,成为一部权威性的不可缺少的参考书。

此外,关于当时的舞台、舞台的传统、剧团的组织、演出、设施等方面的,有关剧本中故事的渊源的研究;有关作品中某些具体方面如法律、宗教信仰、莎氏的文化教育、医学知识、对农村生活的体验以至于鸟兽虫鱼的知识等方面的研究,都为研究者提供了不少背景知识,促进了研究的兴趣。

布拉德雷的名字标志着20世纪莎评的光辉起点,20世纪莎评莫不受他影响。他在1904年发表的《莎士比亚悲剧》一书是一部集浪漫派莎评的杰作。他运用亚里士多德和黑格尔的悲剧理论来阐述和总结莎士比亚的悲剧作品,使人们对莎剧的美学价值和反映历史进程的本质有了更明晰的了解。布拉德雷反对用神学观念来解释莎剧。他认为莎

剧与古代悲剧不同,不是表现不可知的命运的力量,而是展示人类行为本身带来的善与恶的冲突。这种导致悲剧结局的冲突对维持道德秩序的平衡是绝对不可缺少的。而且,布拉德雷指出,莎剧的独特性在于不仅表现了两种道德力量的外部冲突,同时也表现了人物内心中激烈的内部冲突,这种内外结合的表现手法能够更生动全面地揭示人物复杂的思想、动机与情感。在人物分析上,布拉德雷体现了浪漫派的传统,把莎剧当作真人真事来加以探讨,运用自己的想象力来扩展他们的行动范围,揭示他们性格中的隐密之处。因此往往脱离作者主观意图和作品的中心思想,尤其脱离历史现实,为分析人物而分析人物,引起评论界的异议。因此,从20年代起,出现了所谓“新现实主义莎评”。

“新现实主义”莎评派的产生是学者们对19世纪以来浪漫派的一味崇拜和维多利亚道德感伤情绪发生反感的必然结果。他们要把高高在上的莎士比亚重新拉回到狭小喧闹的伊丽莎白戏剧舞台上,力求客观地、历史主义地对待莎士比亚及其创作。这一派的评论包括的面极广,一直是莎评的主力,颇能加深读者和观众对莎剧的理解。他们的总倾向是一致的,但侧重不一。许金着重研究了当时的戏剧表演技巧对莎剧人物的影响。艾塞克斯通过对伊丽莎白戏剧表演与现代剧目在手法上的不同,详细分析了莎剧在表演方面的一些具体特点。斯托尔的著作在莎评史上很有地位。他侧重分析了莎士比亚戏剧技巧在形成莎士比亚艺术独特性方面所起到的重要作用。格兰威尔—巴克是从舞台角度研究莎士比亚的另一位重要批

评家。他既是演员、导演,又是剧作家,因此他的评论显示出一个舞台行家的真知灼见。他认为莎士比亚的剧本就是为演出而写的。巴克为一系列莎剧写了序,既有助于演出,又是文学批评,全面阐述了以表演形式出现的莎剧的特色,说明莎氏如何利用舞台空间、安排时间地点和运用各种技巧刻画人物性格。

多佛·威尔逊是“新现实主义”的大师,是用戏剧传统解释莎剧人物的典范。他既从事版本考订,又从事时代背景、作者生平和舞台的研究。他从反布拉德雷开始,结合戏剧传统,来分析莎剧人物情节。他的名著《福斯塔夫的命运》追溯《亨利四世》的模式在戏剧史上的演化过程,认为它是中古道德剧、插剧和基督教浪子回头故事的变种。他对福斯塔夫性格的精辟分析可以与莫尔根的文章相媲美,而且恰好能够见出浪漫派与现实派在人物分析上的不同风格。紧密联系伊丽莎白时代的政治历史背景对莎剧进行研究的是哈里森,他是“新现实主义”另一支派的代表。他认为莎剧中有许多情节是当时发生的重大历史事件的直接反映,在评论中把莎剧同当时具体的历史政治事件联系起来。

40年代前后,涌现了一批在莎剧的哲学思想研究方面卓有成效的批评家,如蒂里亚德、斯宾塞、拉伍乔依、克雷格、丹比等人。他们的共同特点是联系伊丽莎白时代人们的自然观和历史观来考察莎剧中体现的各种哲学思想。这些批评家发表了一系列比较有影响的著作,如蒂里亚德的《伊丽莎白朝代的世界图象》,斯宾塞的《莎士比亚与人的自然》,拉伍乔依的《生存的伟大的链条》,克雷格的《魔镜:伊丽莎白时代的文学精神》和丹比的《莎士比亚的

自然观：〈李尔王〉研究》。他们认为莎剧中所表现的世界观基本上是“天人对应说”的中世纪思想体系，人们社会历史观中的“秩序”和“等级”等观念来自宗教神学的启示等。丹比教授的批评中还指出了莎士比亚对代表旧秩序破坏者的新自然观的表现。这实质上反映了资产阶级作为一个新生阶级力图在自然观和历史观领域中为自己寻求理论根据的趋向。

用比较文学的方法研究莎剧也是很普遍的。比较方法一个突出的侧面是研究莎士比亚所受的影响，往往很能说明问题。大批评家艾略特在《莎士比亚和塞内加的苦修主义》一文中，对比了莎士比亚与但丁等人的思想性，认为构成莎剧的主要思想来源是蒙田的怀疑主义、马基雅维里的玩世不恭与塞内加的宿命论。他不同意柯勒律治等人尊莎氏为伟大哲学家的作法。他认为莎士比亚的目的是表现诗的美，而不是什么思想体系。

在莎学学者中还有一种思想存在，即不可知论。他们认为不要武断地对莎剧作出什么定评，只有把各种不同的见解汇集起来，才能更全面更可靠地认识莎士比亚的本来面目。斯图亚特认为莎士比亚虽然无时无刻不在处理道德问题，却不是一个道学家，因为莎士比亚创作的根本目的不是为了解决道德问题。这方面他看问题的方法与艾略特有相似之处。

20世纪包括新现实主义的传统莎评在各方面都取得了较大的成就，在数量上也是领先的。

“心理批评派”是20世纪初兴起的一个重要的莎评流派。它之所以受到重视是因为广义的心理分析方法涉及到大多数对莎剧人物进行分

析研究的批评家。从浪漫派文学批评开始，就产生了一种想要探索人类精神活动“内在奥秘”的趋向，而弗洛伊德的精神分析学为这股潮流提供了依据。对那些试图为莎剧的人物和情节不合逻辑的缺陷作辩解的批评家们来说，精神分析学更成了一个难得的法宝，他们可以用非理性的意识活动为莎氏辩护。弗洛伊德本人就曾用自己的学说解释过莎剧的一些难点。莎剧中对各种复杂的意识活动的描写，引起了弗洛伊德极大的兴趣，所以他称莎士比亚是一个伟大的心理学家。他曾用“俄狄浦斯情结”来分析哈姆莱特的性格。琼斯博士对他的观点加以补充和完善，1910年发表了《用俄狄浦斯情结解开哈姆莱特之谜》。他认为哈姆莱特之所以仇恨克劳狄斯是因为后者所作所为——杀死哈姆莱特的父亲，娶了他的母亲——正是哈姆莱特潜意识里想做的。但他又无力去反对对手克劳狄斯。因为他受着犯罪心理的限制；同时，杀死克劳狄斯就等于自杀，因为克劳狄斯代表他所希望做到的一切。正是俄狄浦斯情结造成了哈姆莱特性格的不稳定性和复杂性。

“意象—语义派”莎评兴起于30年代，它是以艾略特、理查逊为先导的新批评思潮的产物。这一派批评家们着眼于作品的艺术形式，力图从语义的各种类别如意象、比喻、象征、典故等入手来探索作品的美学价值和作家形象思维的规律。

意象派的开创者是斯珀津。她的研究虽然比较粗浅，但很有意义，影响很大。她对莎剧中的各种意象进行了筛选和归类，试图从中找到某种规律性。斯珀津发现在不同类型的莎剧中，意象具有不同的作用。在喜剧中，意象主要起到烘托气氛，

有时也起到强调剧中某些特点的作用；在传奇剧中，这些象征性的意象变得更加敏妙，主要为了说明某种思想，而不是为了展现一幅具体的图景；在悲剧中，意象则与主题密切相关，使主题变得更加鲜明突出。斯珀津着重分析了悲剧中的意象。她认为，正因为悲剧中的意象与主题密切相关，所以每部悲剧中都有一个主题意象，它的反复出现强化了主题。斯珀津的方法可以使人窥见莎氏创作过程，窥见莎氏的形象思维方式，使莎剧的主题思想同艺术方式有机地、令人信服地结合起来。她的学说被新批评派引以为骄傲，并成为莎评史上的经典。此后的莎评都或多或少受到她的启示，接受她的方法，并有所发展。

意象派中另一位有成就的批评家是克莱门。他选择了另一角度来研究莎剧中的意象。1936年出版的《莎士比亚意象的发展》一书中，他按照莎士比亚创作道路的发展进程，总结出莎剧在不同时期里意象运用的特点，为人们从意象角度揭示莎士比亚形象的发展过程提供了可能的条件。克莱门的研究也是开创性的，在莎评史上具有与斯珀津同等的地位。

“原型批评派”是20世纪另一个引人注目的新批评派别。莎评家中比较有代表性的人物之一是威尔逊·奈特。他重点探讨了莎剧中作为原始意识之一的宗教仪式。奈特认为伟大的戏剧本身常常就是一种仪式，而莎士比亚又非常善于利用各种程式，所以他的剧有时演得几乎就像宗教仪式一样。在历史剧中，有类似原始英雄崇拜的宗教仪式涵义。悲剧的献祭仪式更明显。后期浪漫剧中，原型模式非常突出。奈特认为莎士比亚不仅表现了史前

的原型模式，而且还充分体现出现代基督教的精神，因此他的剧也可以从基督教的观念和宗教仪式加以诠释。

加拿大批评家弗莱是原型批评的权威之一。他对莎剧中各种原型的因素进行了比较系统的研究。在1965年出版的《自然的景象：莎士比亚喜剧与传奇剧的发展》一书中，他探索了原始仪式和神话对莎剧结构的影响。弗莱认为神话原型的基本构架是表现四季循环的象征意义，四季的演化就代表人类对生—死观念的简单理解。莎士比亚的喜剧就代表了春天，传奇剧中的原型模式也是各式各样的。对于莎士比亚的悲剧，弗莱的观点和奈特等人相同，认为它们是对牺牲与献祭仪式的模仿。

原型批评家们把莎剧放到文学模式演化的漫长背景中进行研究，让人们看清了莎士比亚在主题与形式上和整个人类艺术传统的关系，但没有指出莎剧在艺术上的独特性。

从二、三十年代开始，马克思主义莎评渐次开始，它以马克思主义文艺观为批评的基本依据，评估莎士比亚作品。前苏联的莎学研究工作开展得较早，主要以阿尼克斯特·莫洛佐夫为代表。此外，东欧的卢卡契、布莱希特、魏曼以及英、美等国的考德威尔、韦斯特等人也是运用马克思主义观点对莎士比亚进行批评研究的较有成就的学者。马克思主义莎评虽然在方法上有自己的独特性，但它仍应属于传统莎评的范畴，因为它也是联系社会历史背景和艺术传统来对莎剧进行研究。马克思和恩格斯本人对莎士比亚的评价就是这种批评的典范。以苏联为代表的马克思主义莎评在批评方法上的独特性主要表现为从思想内容

上强调莎士比亚的时代性、阶级性和人民性；着重挖掘他的人文主义、乐观主义和推动社会进步的积极意义。在艺术上则强调他的现实主义和创新精神。但这种批评久而久之也形成了一套固定的模式，显露出一定的片面性和单调性，反而失去了马克思、恩格斯当年的生动性与灵活性。

本世纪60年代以后的莎评很难进行总体上的概括，只能说传统派莎评仍有着强大的生命力。各种新批评派别的观点亦有人补充和完善。进入70年代后，人们似乎更乐于从戏剧表演形式上来研究莎士比亚，而把莎剧作为“纯诗”来研究的批评工作就显得有些冷落。

总之，20世纪莎评呈现的是一个五光十色的莎士比亚，而在他以往的世纪却只有黑白对比的单调颜色。无论是传统派，还是形形色色的新批评派别，都像数不清的折射面，把莎士比亚绚丽的美学色彩和价值辉映在莎评史的屏幕上。

20世纪莎评的成果很难概括，甚至无法用一份简要的清单来一一标明，其内容和数量是前三个世纪所根本无法比拟的。只能说在传统的研究范围内几乎已经没有什么空白，每一个细小的问题都有人论及，莎剧中每一个角落都有人去探索，“分工”越来越细，甚至每一个18、19世纪莎评家们不屑一顾的小题目都有一大批专家在孜孜不倦地进行研究和著书立说。各种新批评派别的研究工作也都在莎评史上取得了自己的一席之地，它们分别从不同的角度指出了传统批评无法企及的新的美学价值，甚至现代派文学也把莎士比亚看成自己的先辈也不是没有一点道理的。持此观点的人认为莎剧（如《李尔王》）与荒诞派戏剧有

相似之处。20世纪莎评的另一个可喜倾向是加强了艺术规律的研究，尤其是从艺术的内部规律来探讨莎士比亚。许多批评家明智地指出：莎士比亚虽然表现了丰富的哲学、宗教和伦理思想，但他的宗旨却是表达自己的美学理想，所以莎学研究的主攻方向应该是致力于莎士比亚全部作品以美学为核心的运动规律。在这种观点的影响下，批评家们不仅在传统题目如人物、结构、表现手法等方面旧题新作，而且从新的角度探索莎士比亚的创作规律，如意象派的研究就是一种有益的尝试。

20世纪莎评中争论的问题也是形形色色的，尤其是在莎剧所表现的思想内容和莎氏本人的思想倾向方面，观点更是五花八门。在哲学、宗教、政治观点、历史观等方面都有许多截然相反的主张。由于破除了19世纪的盲目崇拜，因此对莎剧中人物与情节的某些不一致或不合逻辑之处也产生了争论。到底是莎士比亚的“疏漏”，还是他的高明所在，评论家们其说不一。当然愿意为莎士比亚辩护的人还是多数，其中演出派的巴克和心理批评派某些学者所阐述的观点理由还是比较充分的。这些论证与19世纪浪漫派那种情感上的盲目笃信明显不同，基本上是以理论和事实为根据的，这也可以说是20世纪莎评更上了一层楼的佐证。

莎士比亚的戏剧(Shakespeare's Plays)

要对莎士比亚戏剧创作的发展过程作一概述是十分困难的。首先，他的作品创作顺序至今不能确定。其次，虽然人们可以把他思想艺术的发展过程划分为几个相递接的阶段，但他的作品并不像其他剧作家的作品一样是按一定的逻辑进

程依次出现的,例如,《第十二夜》不是《皆大欢喜》的某种发展,《奥瑟罗》也不是《李尔王》之前的试笔。再者,有关莎士比亚个人生活的故事难以对他的成就提供解释,难以显示他情感深处的秘密。激发他创作灵感的不是个人的经历而是全人类的经历。这便是琼生说莎士比亚“属于永恒”的名言的一个方面。不过同时,莎士比亚又属于一个时代——伊丽莎白时代。16世纪的英国处于两个时代交替的时候。当时,许多思想巨人奋起反对中世纪政治、宗教、伦理观念以及代表这些观念的社会制度,强烈地震撼了中世纪等级森严的统治体系。社会生活中的冲突在一些思想敏感的人内心也引发了矛盾斗争。莎士比亚对此作出最迅捷的反应。随着他艺术事业的发展,表现个人主观内心的剧作越来越占据了他的心灵,同时也深化了他的戏剧艺术。无论是在他的剧情中还是在诗行中都可以找到他对某些思想问题的思索。人们常说,伟大的戏剧产生于两个时代交替之时,它反映两种生活观的冲突。这一说法在莎士比亚身上得到了验证。

谁都不知道莎士比亚是在何时何种情况下开始戏剧创作的。近来学者们相信他始于改写剧团的剧本或始于同格林、皮尔、纳什等人的合作。不过人们认为,《错误的喜剧》、《泰特斯·安德洛尼克斯》以及《亨利六世》上、中、下三篇都是莎士比亚独自完成的。

早期戏剧。现在人们公认《错误的喜剧》是作者第一部搬上舞台的剧,演出时间是1589年。在此前后,《泰特斯·安德洛尼克斯》也告完成。很自然,他的处女作是他在文法学校学过、或许还可能在教师指

导下参加演出过的古罗马喜剧的仿作。

在《错误的喜剧》中,年轻的剧作家初试身手就表现出相当的技巧。他充分利用两对孪生子的剧情,让错认人的场面接续不断,一错未了一错又起,剧情随着观众欢悦高涨的情绪进入高潮。最后德洛米奥兄弟面对面出现,笑声嘎然而止——不过,安提福勒斯兄弟直至剧终也不知道两个德洛米奥谁是谁。

剧中适应不同的场合变换诗律的作法也体现了作者艺术上的早熟。全剧只有大约一半用没有跨行、整齐单一的素体诗写成,中间则间以节奏不同的诗,常常是在抒情的片断,如大安提福勒斯向露西安娜求爱的片断;有些滑稽喜剧场面,尤其是其中德洛米奥兄弟的台词,则用押韵的打油诗写出,如:

Say what you will, sir, but I know
what I know;

That you beat me at the mart, I
have your hand to show;

.....

(尽您说吧,大爷,可是我知道得清清楚楚,您在市场上打了我,我身上还留着您打过的伤痕。(第三幕第一场))

台词采用四音步抑抑扬格,音调刺耳。这是许多莎士比亚以前的喜剧如《葛吞大娘的针》(1552)和《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》(1553)所惯常采用的剧诗形式。

莎士比亚可能读过李利的作品,而且在后者所效力的剧团被勒令停演(1591—1599)前看过李剧的演出。那种华美的风格技巧,《错误的喜剧》和《泰特斯·安德洛尼克斯》中人物的人为平衡和对称都是从李利那里学来的。德洛米奥兄弟的姓氏也是照《伯姆比妈妈》(Mother

Bombie, 1589—1590)中老孟菲奥的童仆的姓氏取的。在早期阶段,莎士比亚时常把在学校学过的修辞和逻辑知识应用到台词中,堆砌排比、对比,刻意追求工巧的效果。以下是小德洛米奥的一段台词,从中便可见出一斑:

鸡也烧焦了,肉也炙枯了,钟已经敲了十二点,我的脸已经给太太打过。她大发脾气,因为肉冷了;肉冷因为您不回家;您不回家因为您肚子不饿;您肚子不饿因为您已经用过点心,可是我们却像悔罪的人一样为了您而挨饿祈祷。

(第一幕第二场)

莎士比亚一定以为任何喜剧都得有些爱情作料,于是便加进去大安提福勒斯向露西安娜求爱的情节。这是莎士比亚在情辞爱语上首次试笔,安提福勒斯表白心迹的一段话恪守埃拉斯慕斯规定的书信格式。这实际只是一个修辞格繁复笨拙的推衍。由此可见,《错误的喜剧》学生气十足,作品在每一方面几乎都有摹仿教科书的痕迹。作为剧作家,1589年的莎士比亚还没有放开手脚,他那无师自通、逐渐摸索出来的高超技艺还没有形成。

《泰特斯·安德洛尼克斯》也未脱学生气,是塞内加悲剧的仿作。在都铎时期,塞内加的悲剧和普鲁图斯的喜剧是公认的悲、喜剧范本。据认为,《泰特斯》作于1589年,是剧作家的第一部悲剧。

尽管剧情中一幕幕骇人听闻的场面可能全都来自奥维德关于菲罗米拉(Philomela)和普罗克恩(Procne)的故事,但悲剧那种冤冤相报、血腥仇杀的处理方式无疑深受塞内加悲剧的影响。塞内加的剧作在1560—1580年期间被纷纷译成英文。1581年,牛顿(T. Newton)把

不同的译作缀成一卷,以《英译塞内加悲剧十种》为书名出版。莎士比亚可能在上学时读过作品原文,也可能就是通过此书才了解塞内加的。不过,基德的《西班牙悲剧》(1588—1589)几乎包容了塞内加悲剧中所有的显著特征。这部当时最受欢迎的剧海军大臣供奉剧团和内务大臣供奉剧团都演过。单单从这一部悲剧中,莎士比亚就可以学到他所需要的塞内加的悲剧手段。

剧中有些情节是奥维德原文中所没有的,如泰特斯招待塔摩拉的人头馅饼、塔摩拉以寓意概念分别称自己和两个儿子为“复仇女神”、“暗杀”和“强奸”以及泰特斯真假难辨的疯癫等,这些都是高尔(J. Gower)在《一个情人的忏悔》(1390, 1393)中为奥维德原故事新增的材料。当然,泰特斯这一人物的上述特征可能来自高尔的长诗,也可能来自其他衍生之作,但这都无关宏旨,重要的是我们由此看出,莎士比亚采用了中世纪的叙事方式。

同其他早期作品一样,莎士比亚在这部悲剧中经常使用他在学校学过的东西。小路歇斯搬进来的武器上附有一个纸卷,上面写有两句贺拉斯的诗,契伦认出后大声说:

哦!这是两句贺拉斯的诗,我早就在文法书上念过了。

(第四幕第二场)

伊丽莎白时代的观众中凡是上过文法学校的也都能识出剧中套用的古典诗句,并且会想起老师讲解过的每一句所表达的情感。再如,当他们看到塔摩拉无谓地哀求饶过她儿子的性命时便会欣喜地记起这在学校课本中叫“强烈的乞求”(vehement supplication)。因此,这些华美的台词因有权威的修辞著作作依托而具有了超出剧本的意义。

悲剧几乎全篇都是用典繁密、铿锵有致、修辞华美的素体诗，只有两个人物讲自然的日常语言，因而而无清新之感。一个是“乡人”，这是剧作家笔下诞生的第一个插科打诨的傻子（第四幕第三场）；另一个是恶的象征艾伦，他用原始心理学解释自己的恶行说“艾伦宁愿让他的灵魂黑得像他的脸一样。”（第三幕第一场）

最初的历史剧。通过以上的分析可以看出，1589—1590年间的莎士比亚还没有找到自己的声音，还没有学会表达自己对人生的看法。

在仿照古罗马作品写了一部悲剧、一部喜剧之后，莎士比亚转入一个无范例可循的戏剧形式——历史剧。他运用在文法学校学到的本领，同时密切注意同时代剧中精雕细刻、近乎古典范本的语言风格，从《亨利六世》起，大胆尝试用各种修辞手段来强化和改进自己的语言表达方式。他最得心应手的夸张，同时也频频使用繁复的隐喻、成串的对比以及古代神话典故。图克斯伯雷战役前夕玛格莱特王后对手下将领讲的一番话是关于大海和覆舟的隐喻，长达36行，流于花巧而无真情实感。在这里，华列克是“我们的船锚”，蒙太古是“我们的桅杆”，牛津是“新的船锚”，萨穆塞特是“新的桅杆”，法国朋友是“船缆船篷”等等。这段冗赘的台词毫无戏剧意义，有的只是修辞价值。亨利王对牧人生活的赞美可以引为反复修辞法的例子。短短16行就有三处：

就像我现在这样，坐在山坡上，雕制一个精致的日晷，看着时光一分一秒地消逝。分秒积累为时，时积累为日，日积月累，年复一年，一个人就过了一辈子。若是知道一个人的寿命有多长，就该把一生的岁月

好好安排一下；多少时间用于畜牧，多少时间用于休息，多少时间用于沉思，多少时间用于嬉乐。还可以计算一下，母羊怀胎有多少日子，再过多少星期生下小羊，再过几年可以剪下羊毛。

（《亨利六世》下篇第二幕第五场）反复修辞法使这段格调低郁的话产生一种哀歌式的效果，使人对这位受妻子苛责、卑琐的国王顿生惻隐之情。

莎士比亚对隐喻的运用别具匠心。他把暴力和恐怖的场面同古代故事、神话相联系，以此把它们推远而使之淡化。小克列福在圣奥尔本战役中所说的话就是一例：

从今以后，我再也不会对人有什么怜悯之心了。如果我碰到约克家族的婴孩，我一定要像美狄亚剁碎阿伯西忒斯一样把他剁成肉酱。

（《亨利六世》中篇第五幕第二场）由于频繁使用修辞格，《亨利六世》三部曲中既有书卷语言，又有舞台语言，两种语言并行不悖，贯穿他的早期创作。这种风格在莎士比亚生活的时代备受青睐。

莎士比亚在创作中仍未脱离旧的绳墨，但他逐渐意识到戏剧是在舞台上演出的艺术形式，对它的把握显得日益驾轻就熟了。他选择英格兰历史作为四部连续的作品题材就表明他已注意到了观众的要求。1588年英国海军打败西班牙无敌舰队，激发了全民族的爱国热情，人们对本国历史产生了强烈的兴趣。两年后，26岁的剧作家便着手创作关于玫瑰战争的四部曲：《亨利六世》上、中、下篇和《理查三世》。在此之前，霍尔（E. Halle）的《兰开斯特和约克两大显贵家族的和好》第二、三版和贺林希德（R. Holinshed）的《历代志》相继面世，这为莎士比亚

的创作提供了素材。

虽然《亨利六世》上篇为四部曲的主要题材玫瑰战争拉开了序幕,但日益升级的冲突在这里并不重要,只是作为塔尔博在法国无谓捐躯的背景和原因。剧作家的主要用心是想说明:

忠勇高义的塔尔博,不是陷在法国军队的手里,而是陷在英国人的尔虞我诈之中。

(第四幕第四场)

塔尔博是该剧真正的主人公。莎士比亚把他和其他英国军官刻画为勇敢、忠诚、正直的形象,而把法国人则贬低为奸诈、怯懦、恶行的化身。这种夸张的对比在今天的观众看来是十足的沙文主义。不过在该剧中,它除具有激发伊丽莎白时代观众狂热的爱国热情的作用之外,还烘托出剧中讽刺的主旨:与其说勇武善战的塔尔博是死在望风而逃的法国人手里,莫如说是沦为本国贵族的牺牲品。他们在国内追逐自身的利益而置自己的将士于国外不管,听任他们孤立无援地战死在沙场。这样,莎士比亚成功地引入了蕴含在他所有历史剧中的政治教义:假如没有国内的分裂和出卖,在国外作战的英国军队就一定胜利。显然,假如他只是为了迎合观众的爱国热情,年轻的剧作家是不会选择一段由于长年内战而导致全国动乱的历史来作为自己的素材的;相反,他巧妙地把他的观点寓于这种热情之中。

莎士比亚选择这一段历史另有两个原因。一个原因是当时许多战役和其他重大事件就发生在距埃汶河畔斯特拉福不远的华列克和考文垂附近。在作者青年时代,周围有的老年人曾在孩提时代目睹了那惊心动魄的一切,许多事件成了家喻户晓

晓的美谈。另一个原因是霍尔在他的史书中处理这段历史的方法适合莎士比亚戏剧创作的需要。霍尔声称他的目的是要昭示理查三世被废被弑后约克和兰开斯特两大家族在都铎王朝亨利七世的大魔下捐弃前嫌、重新和好是上帝的旨意。莎士比亚在自己的四部曲中接受了这一道德模式。

不知是否出于舞台演出的需要,有一现象颇堪玩味:在历史剧中莎士比亚常常现出上帝的旨意而不是非基督教的命运轮回。不过,即使在创作早期,莎士比亚也不时承认存在于冥冥之中、控制着凡人的命运、称作神道、天意或命运的力量。《亨利六世》上篇中,培福开篇的一席话就是抱怨上天让亨利五世死去:

预示时世盛衰、国家兴亡的慧星,望你们在空中挥动你们的万丈光芒的尾巴!用你们的尾巴鞭挞那些恶毒的叛逆的星辰,以惩治它们坐视先王崩殂的罪戾!

(第一幕第一场)

塔尔博也怨恨“预兆不祥的星宿”使得他和手下将士落入无望困境。这是莎士比亚主要的超验观念。它为剧作家对生活严肃的戏剧处理蒙上一层悲观的色调。

《亨利六世》中篇展示了莎士比亚的社会观。这是他以后几乎所有的作品中都有的。他对凯德起义的处理暴露了他对下层阶级的观点和对任何形式的社会丑恶现象都持漠视态度的禀性。在他看来,凯德及其追随者只是一群组织涣散的乡下佬乌合之众;他们试图铲除压迫和暴虐,却不明其实质,也不懂所追求的改革的性质。他用喜剧的笔法来表现这种糊里糊涂的盲动。然而,他毕竟对下层民众有足够的了解,因

而他们对他们的举动虽有挖苦,但并非出于恶意。除在《裘力斯·凯撒》和《科利奥兰纳斯》中情况有所不同外,上述莎士比亚对下层民众的态度贯彻他所有的作品。

在《亨利六世》上篇中,最成功的场面如塔尔博与奥凡涅伯爵夫人两人罗宾汉式的片断(第二幕第二场)和国会花园前交战双方各采象征他们怨仇的红、白玫瑰的细节都不是史实。这在作者戏剧创作艺术的发展中是具有重大意义的。在此,莎士比亚已开始展示他化史实或传说为动人场面的天才。这在《理查三世》中表现得更为淋漓尽致。他作为剧团的演员所学到的东西对他的早期创作具有不可估量的价值。

莎士比亚适应戏剧艺术的要求,在四部曲中根据史料提供的线索,为剧中的人物和情节创造出栩栩如生的细节场面。如《理查三世》中理查同两位主教一同进行的宗教仪式,其根据只是霍尔的著作中的一句话;波士委战役前理查和里士满看见幽灵的一场戏来自贺林希德的书中记述理查在梦中见自己被恶魔牵拉因而醒来后情绪低落的一段话;理查呼喊要一匹战马的戏源自贺林希德在书中关于几个士兵牵来一匹马让理查逃走的描述。

《亨利六世》下篇主要是为葛罗斯特的理查在剧末发展成为一个传统戏剧中的恶人形象进而成为《理查三世》中的主人公进行过渡。在这一奸雄人物的塑造中,马洛对莎士比亚的影响首次清楚无误地显现出来。马洛在《帖木儿》上、下两篇中刻画了一个不顾命运的限度追求无限权力无限声名、在抵达事业巅峰之际猝然倒下的人物。这种无度追求权势威名的人最终必然被命运的车轮轧得粉碎,正如马洛的另一部

作品《爱德华二世》中摩提默所说:

凡事都有一个不可攀求的度数,若要强求,必然遭毙。

(第五幕第六场)

理查便是这样一个物。

莎士比亚仿照马洛,缀集许多口碑流传的玫瑰战斗后期的零碎事件,注入理查的故事。莎士比亚看待历史,往往从人的性格而不是政治力量或政治谋略的观点出发。

莎士比亚还从马洛那里学会如何把素体诗写得自然生动,使之成为戏剧艺术的有力表现形式。自英国第一部悲剧《高布达克》(1561)首次采用这种诗体后,素体诗成为翻译塞内加的悲剧以及按照他的悲剧范式进行创作必须采用的形式。不过,早期的素体诗大都难脱抑扬格的机械节奏。马洛的剧情感激荡,剧中激动的言辞的自然节奏打破了素体诗生硬单一的格律。在《亨利六世》中、下篇和《理查三世》中,剧诗慷慨激昂,形式整齐,同以往的作品判然有别。这显然是莎士比亚成功地学习马洛“雄迈诗句”的结果。同时,他应用许多华丽的词藻来装饰自己的风格,并延用塞内加以及都铎时期的众多模仿者所习用的滔滔雄辩、警句及轮流对白的台词形式,从而使他的剧诗富有变化。

剧作家赋予理查许多所谓马基雅维里式恶人的性格特征。在《亨利六世》下篇中,他在一段长长的独白的结尾处说:

我的口才赛过涅斯托,我的诡计赛过俄底修斯,我能像西农一样计取特洛亚城。我比蜥蜴更会变色,我比普罗透斯更会变形,连那杀人不眨眼的阴谋家也要向我学习。

(第三幕第二场)

从这段用典繁复的段落可以看出,莎士比亚对马基雅维里在《君主论》

(1513—1517)中阐述的、伊丽莎白时代人认为具有摧毁性作用的伦理原则有所了解。理查具有许多道德剧中“伪善的恶”的性格特征。这便是他被视作以后所有英国情节剧恶人的原形的原因所在。在西方佳作如林的悲剧中,只写暴力、流血的作品达到这样的成就是绝无仅有的。该剧的成功之处是多方面的。它是莎剧中第一部表现一个道德结构的作品。莎士比亚在自己进行艺术处理的历史事件中发现一种政治教训,《理查三世》第一次把它表现了出来:内乱把国家拖入一片混乱无序之中,其结果总是把暴君推上最高权力位置。这一教训又引出另一个更具普遍意义的现象:长期沉湎于恶行使得罪人判断变得纷乱,意志归于麻痹。理查最后的独白是一生惨痛教训的表白:上帝许诺罪孽将受到惩罚,像他这样的暴君注定要灭亡,注定要被打入地狱。

两部意大利风格的喜剧。 莎士比亚在完成关于英国历史上一段风云动荡的时期的四部剧之后,转向滑稽剧。《驯悍记》可能根据当时一部同名剧作改写而成。剧中的主题是民间故事中所习见的。莎士比亚告别了教科书中学过的古罗马喜剧,把当时的意大利喜剧奉为自己的楷模,从中借得两个意大利仆人形象——聪明伶俐、为主人巧设计谋的特拉尼奥和迟钝木然的葛雷米奥。这种聪明、笨拙仆人的对比是他后来许多喜剧的噱头之一。比恩卡的富有而年迈的求婚者葛雷米奥则是自古罗马至今喜剧中常见的套式笑柄人物。

三个女性中,比恩卡按意大利喜剧传统有三个求婚者:葛莱米奥同真正的情人路森修与霍坦西奥。但莎士比亚借机发挥,为两位年轻的

绅士和彼特鲁乔设计出三种不同的求婚方式。这是李利的小说和喜剧惯用的人为平衡技巧之一。路森修诠释维吉尔的一段诗,霍坦西奥借音乐求婚,彼特鲁乔的方法则是显示男子汉的阳刚之气。

莎士比亚竭力创造出真正的意大利氛围。剧作家对帕多瓦和曼图亚以及以后的作品中对维洛那和威尼斯的了解准确切贴,使学者们相信这些知识不可能来自游记或旅游者的口述,很可能在所谓失却的几年中,莎士比亚曾经前往意大利北部旅游。

彼特鲁乔和霍坦西奥用意大利语互致问候。有学者指出,这几句话来自莎士比亚早年在家乡的朋友、后成为伦敦著名出版商的菲尔德(R. Field)承印的一本学习意大利语、法语的入门书。显然,莎士比亚初到伦敦时曾大量读书,借以扩大自己对当代思想和文学的了解。

在这部剧中,剧作家在习见的故事情节中注入自己的东西。中世纪的许多滑稽故事涉及驯悍的内容,但对男女主人公滑稽暴戾的性格或行为都不作解释;莎士比亚则尽力找出其中的原由,这样就把机械的木偶变成了活生生的人。在他的笔下,凯瑟丽娜的乖张性格是对比恩卡吸引男人的魅力的妒忌及对父亲偏爱妹妹的不满的自然结果。彼特鲁乔对新娘粗暴的胁迫只是自己阳刚气概的体现,是吸引她的方法。剧作家已开始意识到,即使把插科打诨的人物写成真实可感的男男女女也是饶有趣味的。

《维洛那二绅士》可能于1592年后半年开始写作,于1593年因瘟疫而导致剧院关闭之前完成。这部剧标志着莎士比亚喜剧艺术的一个新方向。这是一部关于绅士举止和优

雅情调的浪漫喜剧。可以猜想,作者可能通过同骚桑顿伯爵之类的贵族青年的交游、随剧团到一些深宅大院演出时的观察或通过阅读李利的小说和剧本等途径来体味上流社会的行为准则的。

这部喜剧同他以往的几部学校剧在技巧上截然不同。剧中繁复的修辞用得极少;即使用时也颇适合于场合和说话人的性格。《亨利六世》下篇中玛格莱特王后关于大海和覆舟的滞重隐喻纯属华而不实;相比之下,朱利娅把她的爱情比作河水的一段台词虽然用了复杂的修辞,但它包含有许多前例所没有的戏剧和诗歌价值:

你知道汨汨的轻流如果遭遇障碍就会激成怒湍;可是它的路途如果顺流无阻,它就会在光润的石子上弹奏柔和的音乐,轻轻地吻着每一根在它巡礼途中的芦苇,以这种游戏的心情经过许多曲折的路程,最后到达辽阔的海洋。所以让我去,不要阻止我吧;我会像一道耐心的轻流一样,忘怀长途跋涉的辛苦,一步步接近爱人的门前,然后我就可以得到休息。就像一个有福的灵魂,在经历无数的磨折以后,水息在幸福的天国里一样。

(第二幕第七场)

这一段诗既符合少女表达爱情的情理又洋溢着甜美的激情,同时也刻画出朱利娅满怀深情、忠贞不渝的性格特征。

意大利喜剧中截然对立的仆人形象在这里比在《驯悍记》中更加鲜明突出。他们的作用得到更充分的发展。史比德的喜剧功能表现在他一串串快得喘不过气来的台词中。朗斯的功能在部分意义上还是建立在那种古已有之的愚仆的蠢行上,如

把一个字说成另一个谐音字等。他的冗长而又粗俗的独白是喜剧中的俗套。他抚摸着爱犬克莱勃的一段独白是著名的段落,极似一个英国乡巴佬对着一条未经调养的杂种狗所能说出的鄙琐话语。它的喜剧效果源自地道的在社会下层通行的词汇和语调。它标志着剧作家新的幽默源泉。

这部剧的主题是友谊重于爱情以及二者此消彼长的矛盾。牺牲爱情追求友谊是中世纪的古老主题,它在文艺复兴时期又获得了新的生命。爱德华兹(R. Edwards)在剧作《达蒙与皮特拉斯》(1565, 出版于1571)、李利在小说《尤非绮斯》(1578)都对友谊大唱赞歌,把它置于爱情之上;《圣经》中也有关于大卫与约拿单的友谊的记述。莎士比亚之所以写这一主题可能是为《十四行诗集》中赞颂的贵族青年对他的忠诚友情所促动;也可能是受到李利的影响,该剧的风格有同李利相似之处。

在以往有许多喜剧中,异性间的爱情被视作是微不足道的,男人间的友情才是深厚真挚的;爱情是愚蠢的,苦苦的相思和追求是可笑的。李利的剧除《弥达斯》而外全都挖苦爱情,嘲讽热恋的情人。莎士比亚步其后尘,在剧中表现凡伦丁对西尔维娅愚蠢可笑的崇拜。凡伦丁描绘恋人的美貌,说这位女士提起衣裙,

免得卑贱的泥土偷吻她的裙角;它在得到这样意外的幸运之余,会变得骄傲起来,不肯再去滋养盛夏的花卉,使苛酷的寒冬永驻人间。

但普洛丢斯对这些丽词艳句大加蔑视,斥之为“信口胡吹”。(第二幕第四场)

许多在《维洛那二绅士》中首次出现的细节和首次采用的手法在作者以后的作品中发展成为最成功的场面。朱利娅和女仆露西塔谈论自己的追求者的情节是《威尼斯商人》中鲍西娅和尼莉莎类似谈话(第一幕第二场)的先声。凡伦丁的绳梯和西尔维娅去修道院忏悔的托词在《罗密欧与朱丽叶》中再次出现。凡伦丁对自己遭流放感慨后来成为罗密欧在劳伦斯神父面前对自己被逐出维洛那的情绪激昂的怨诉(第三幕第三场)。史比德列数情人的特征(第二幕第一场)同《皆大欢喜》中罗瑟琳谈她伯父告诉她的鉴别情人永试不爽的“记号”(第三幕第二场)相仿佛。凡伦丁逃往森林,偶遇待人宽厚的强盗同《皆大欢喜》中众人逃往宜人的亚登森林的情节十分相像;它反映了罗宾汉谣曲中的精神特征。对莎士比亚第一部浪漫喜剧,人们称誉的是它所预示的东西,而不是它实际取得的成就。该剧在简单的结构中包含有种种潜在的东西,作者在后来把它们发展成为最能展示他艺术天才的辉煌笔墨。

《爱的徒劳》。这期间,尤其是在1592—1594年瘟疫期即创作长诗期间,莎士比亚不断拓宽自己的读书范围,扩展兴趣领域。这种自修立竿见影,在他重新投入戏剧创作时即刻表现了出来。1594年完成的《爱的徒劳》明显地反映出作者自修的结果。剧中那瓦国王腓迪南创立的学院就很可能受到了作者在书中读到的关于法王亨利三世于16世纪创立的类似机构的描述的启发。

作者显然对法国宫廷生活十分神往,并在一部可能是为私人剧院(部分观众为贵族)写的剧中把握住了其内在精神。莎士比亚再次以李利小说和喜剧中机警隽永的对话为楷

模,但以自己的才智赋予人物的话语以新的节奏和魅力。不过,他再没有耽于人物华而不实的妙语而无视其中不自然的做作和卖弄。

剧中滑稽人物和他们的戏谑表演形成与绅士们载歌载舞、假扮游戏,类似假面剧的生活恰成对照的反假面剧。莎士比亚似乎是在通过这些人物讥讽自己早期作品中满篇都在学校学来的修辞格和华艳词藻的作法。老学究霍罗福尼斯是一个自命不凡而愚蠢无知的修辞术教师。在他和他的同类看来,最重要的是教给学生能在文章中随心所欲地引入尽可能多的华美词藻的本领。与此同样重要的是对奥维德的顶礼膜拜,《变形记》中有许多精当用词的佳例。所有这些都以戏仿的形式表现在霍罗福尼斯的台词中。他对纳森聂尔自吹自擂,大谈为诗之道,他武断地说:“奥维狄斯·奈索才是真正的诗人;然而奈索之所以为奈索者,不是因为他嗅出了想象的芬芳的花朵,那激发创作的动力吗?摹似算得了什么?”(第四幕第二场)莎士比亚借他对奥维德浮躁无当的称赏再次显示学校里传授的修辞学的荒谬性。从几个重要的方面着眼,这部剧标志着莎士比亚从早期剧中那种华迂铺张的风格中解放了出来。

《爱的徒劳》大约写于作者创作十四行诗和其他诗作的同时,他新近发出的诗歌天才在这部剧中多有显现。它是莎士比亚所有喜剧中最具抒情性而且贯穿始终的一部。除此而外,该剧同十四行诗还有一层重要关系。基特里奇(G. L. Kittredge)早年指出,罗瑟琳与十四行诗中的深肤贵妇之间存在某种联系。事实上,二者非常相像。两人都是深肤色,都是水性杨花。俾隆这样描

述罗瑟琳：

一个白脸盘细眉毛的风骚女人，脸上嵌着两枚煤球作为眼睛；凭上天起誓，即使百眼的怪物阿耳戈斯把她终日监视，她也会什么都干得出来。

（第三幕第一场）

该剧在别处也多次涉及罗瑟琳的轻佻风流。以下罗瑟琳和凯瑟琳之间的对话就是一例：

罗瑟琳：“当心你在黑暗里别作什么糊涂事。”

凯瑟琳：“你不用等到黑，因为你本性就轻狂。”（第五幕第二场）在俾隆的心目中，丘匹德是

掌管一切恋爱的诗句，交叉的手臂，叹息、呻吟、一切无聊的踉跄和怨尤的无上君主，受到天下痴男怨女敬畏的大王，统领忙于处理通奸案件的衙役们的唯一将帅……

（第三幕第一场）

这里说的“衙役”（paritor）本是教会法庭上的传令官，在这一上下文实际指拉皮条的。丘匹德这个爱情宫殿里的传令官变成了拉皮条的。一个追求轻狂的罗瑟琳未果而心死如灰的人给爱神委以如此职责十分自然。罗瑟琳是莎士比亚所有剧本中第一个也可能是唯一一个根据作者周围生活中的真人塑造的形象。

这部喜剧的台词猥亵淫佚而且贯穿始终，甚于剧作家任何其他剧作。鲍益一边和罗瑟琳同唱一首暗示性爱的歌，一边和三位女性以淫语浪词斗智（第四幕第一场），语言不堪入耳。玛丽娅打断他们，斥责说：“得了，得了，别耍贫。字眼儿太脏，不像话。”不妨猜测，莎士比亚在剧中写出如此淫猥轻佻的言词可能是因为他风闻这是伊丽莎白女王的廷

臣的禀性和趣味，所以不惜趋从。

《约翰王》。《爱的徒劳》之后四部剧的创作顺序难以确定。而这几部剧千秋各异。《罗密欧与朱丽叶》是抒情悲剧，《仲夏夜之梦》是浪漫喜剧，《约翰王》和《理查二世》尽管都是历史剧，但其类型品质迥异，很难让人相信它们是作者在同一创作阶段完成的。因此，即便考证出准确的创作顺序，对于追溯作者艺术发展的轨迹恐怕也不会有大的帮助。虽然几部作品差别极大，但除《约翰王》而外全部继承了充溢于《爱的徒劳》之中的音乐美和抒情性。

莎士比亚在剧院因伦敦流行瘟疫而关闭之前不久创作的历史剧四部曲取得很大成功，因而他很自然便又回到这一轻车熟路的形式上来。他显然觉得续写亨利七世登基以后的英格兰历史是不明智的。这样延续下去就该写到伊丽莎白女王不太久远的祖先以及她本人众说纷纭的统治了，这将是危险的。于是他转而处理中世纪英格兰王约翰和理查二世的统治。虽说其中不乏与当代事件相类似之处，但作为戏剧材料也无可非议。论实际年代，约翰王在位较早；论创作时间，《约翰王》未必早于《理查二世》。莎士比亚写约翰的统治不仅无须涉险，可能还不无好处。他的主要材料来自一部叫《英格兰王约翰危机四伏的统治》的书。他抽去书中极端的反天主教倾向，从而使自己以明智审慎的态度写一部宗教题材的剧，既不会引起普遍信奉新教的观众的不满，也不会开罪于他的保护人天主教徒骚桑顿伯爵。这同女王不偏不倚的宗教态度相似。促使作者选择约翰的统治作为题材的另一原因是他可以对材料巧作文章，借机对伊丽莎白女

王始终未能摆脱的政治宗教斗争给以赞许。约翰王因阻止当选为坎特伯雷大主教的史蒂芬·兰顿就任圣职而受到教皇使臣的质问；对此他予以极大的蔑视，因而被逐出教门。这使人想起 1569 年教皇颁布训令，开除伊丽莎白出教，并同法国一起变本加厉地支持玛丽·斯图亚特取代女王即位的当代事件。然而，与约翰致亚瑟亲王于死地而后快的作法恰成对照，伊丽莎白不愿把玛丽送上断头台。这样就以曲折的方式反衬出女王的隆恩大度。庶子腓力普就策略而发的一通议论（第二幕第一场）会让观众联想到法王亨利四世为自己皈依天主教辩护，说它是政治上必要的策略的事。以上的例子表明剧作家现在接受了视历史为当代政策的一面镜子这一人们普遍认可的观点。

莎士比亚运用历史材料展开自己感兴趣的两条线索。其一是国王面对法王腓力普和奥地利公爵的天主教联合势力保卫自己的王位的过程。其二是他避开约翰自己王位来路不明这一虽是史实却不具戏剧效果的事件而着力刻画的国王的暴戾性格。这种处理方法暴露出作者对准确记录以往事件的史料缺乏兴趣，吸引他的只是那些能够转化为具有强大艺术感染力的戏剧性事件。

为此，剧中有几处以撼人的戏剧场面取代了历史事实。约翰命人把亚瑟的双目致残和寺僧投毒弑君两件事的缘由在《英格兰王约翰危机四伏的统治》一书中都有不厌其烦的交待；但在莎剧中都全部删去，而代之以剧作家自己想象的细节。赫伯特手持烧红的烙铁要烫瞎孩子的双目时，观众内心的恐惧无疑会增加戏剧力量；但作者对于亚瑟的乞

求却处理的平庸无力，目的似乎在让观众落泪。在投毒一场中，作者把全部力量用在约翰痛苦万分的死上。他运用自己积累的塞内加式意象以强化其恐怖效果。剧中人物讲寺僧如何尝了一口药，不久“他的脏腑就突然爆裂了。”（第五幕第六场）国王在垂死的痛苦中使用了同样令人毛骨悚然的语言：

在我的胸头是这样一个炎热的盛夏，把我的脏腑都一起炙成了灰；……

接着又说：

你们也没有一个人肯去叫冬天来，把他冰冷的手指探进我的喉中，……

（第五幕第七场）

莎士比亚在第一部历史剧《亨利六世》上篇中就表现出善于在强烈戏剧性场面中刻画历史事件的能力。在《约翰王》中这一能力发展到了极致。但也正因为此，戏剧的重心不是落在约翰的篡位及其引发的后果上，而是落在他反复无常的性格上，致使该剧未能对约翰无力正视更无力解决国内外出现的政治问题的事实作出明确的评论。

《约翰王》是一部过渡性戏剧。莎士比亚重新拾起现在已熟谙的修辞手段，戏剧手法和人物类型；在拓宽它们的运用范围的同时加以改造，使它们更适合作品的整体格局。在某些地方，尤其是在庶子腓力普这一冷眼旁观者身上，作者把它们发展到了可能达到的最佳效果。

该剧在作者艺术发展过程中具有承上启下的性质。这在第三幕第四场中亚瑟的母亲康斯丹丝的两段几乎彼此连接的台词中得到鲜明的体现。亚瑟从囚禁他的城堡的墙头跳下，结果落在下面的石头上摔死。康斯丹丝一通对死亡的疯狂诅咒在

孩子的悲剧上再添几分悲怆。这一修辞法在《鲁克丽丝受辱记》里鲁克丽丝对机运的咒骂中就有过详尽的展开。康斯丹丝把自己的悲痛同恐怖、死亡、朽灭联系起来，使她的咒骂具有墓地那种凄冷森然的性质：

……死，死。啊，和蔼可爱的死！你芬芳的恶臭！健全的腐败！从那永恒之夜的卧榻上起来吧，你幸运者的憎恨和恐怖！我要吻你丑恶的尸骨，把我的眼球嵌在你那空洞的眼眶里，让蛆虫绕在我的手指上，用污秽的泥土塞住这呼吸的门户，使我自己成为一个和你同样腐臭的怪物。

但这段台词中稠密的修辞反而把真挚的感情窒息了。与此相反，在同一场另一处台词中，康斯丹丝却以朴素的语言表达出撼人的悲痛：

悲哀代替了不在我眼前的我的孩子的地位；它躺在他的床上，陪着我到东到西，装扮出他的美妙的神情，复述他的言语，提醒我他一切可爱的美点，使我看见他的遗蜕的衣服，就像看见他的形体一样，所以我是有理由喜欢悲哀的。

一部抒情历史剧。尽管《约翰王》和《理查二世》写于大约同一时期，但二者之间存在明显的差异。《理查二世》标志着莎士比亚的艺术以及英国悲剧的新发展：促成悲剧的不是某一恶人，不是命运，也不是主人公难以驾驭的事件的冲击，而是存在于中心人物性格中的某种严重缺陷。理查的性格就是他的命运。他沉湎于自己的美貌和举止谈吐的恰当巧妙，听任这种自恋把他对英格兰的爱从内心排挤出去。

莎士比亚独创性地刻画了这一形象。理查只是部分意义上的悲剧人物。观众对他的态度是客观的、近

乎讥讽的；他激发不起任何亚里士多德诗学中所称的恐惧，观众内心产生的只是少许的怜悯。

在塑造自己笔下第一个因性格导致灾难的悲剧中心人物的过程中，莎士比亚开掘出大量新颖独到的东西，但未能充分利用，达到理想的效果。不过，在这里学到的东西使他得以成功地塑造勃鲁托斯和凯撒以后的悲剧英雄。

《理查二世》还标志着莎士比亚历史剧创作的新的的发展。有学者在该剧中发现详细的证据，证明诗人对骑士习尚的新的知识和对其精神的直觉感受。这说明他在这一期间广泛阅读了关于中世纪的书籍。这部作品由于浸润于其中的中世纪精神而使它同作者的其他历史剧有着明显的分野。

《理查二世》作于剧作家完成《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》之后不久；其时，他可能正在创作十四行诗。他在理查的许多台词中充注了自己诗歌中的优美抒情；国王在他笔下有若一个心灰意冷的演员或剧作家。剧诗在结构和情调上都有别于先前作品中酷似马洛风格的台词。因此，这部剧标志着作者模仿马洛“雄迈诗句”的结束，同时也标志着自己的冗长的五音步诗句的结束。

创作一部诗情画意的剧、刻画一个具有诗人气质的君主仿佛是剧作家头脑中的一种先入为主的倾向。这有时会对作品产生不利的影晌：其魅力是个人的、独特的。尽管剧中发生了许多事，然而作者为这许多事的发生制造的气氛似乎只是为了产生某种情调，而不是把观众激动的情绪引向英格兰历史上的一页。在作者的戏剧创作生涯中，诗人莎士比亚首次压倒了剧作家莎士

比亚。

《罗密欧与朱丽叶》。此时的莎士比亚在历史剧和浪漫喜剧方面都取得了相当的成就，唯独悲剧自早期习作《泰特斯·安德洛尼克斯》以后一直再未接触。《罗密欧与朱丽叶》是他在这一领域的再次试笔。他没有断然摒弃古典传统。虽然《罗密欧与朱丽叶》同16世纪后期的多数英国悲剧一样基本属于抒情悲剧，但它仍然保留有许多塞内加悲剧的特征。命运在灾难的形成中起着重要作用。两情人的命运早就写在星宿上。悲剧在开场诗中就声明，观众将看到“一双不幸的恋人”命运多乖。剧中男女主人公始终感受到恶劣打击的预感。罗密欧担心

有一种不可知的命运，将要
我们今天晚上的狂欢开始它的恐怖
的统治……

(第一幕第四场)

两个家族的世仇只是命运强大的手段之一。在约翰神父因流行瘟疫而耽误的曼多亚之行、朱丽叶迟到的苏醒等几个关键细节中起作用的全都是机运。

《罗密欧与朱丽叶》中有许多塞内加式的恐怖场面。最后长长的一幕全部发生在墓穴中，提伯特血淋淋的尸体就躺在一边——剧终前又新增了三具尸体——而且这种恐怖通过朱丽叶喝药前的预感早已投下阴影，在罗密欧关于蛆虫将成为朱丽叶的侍婢这样令人毛骨悚然的想象中更加得到强化。

虽然尚未摆脱古典模式，年轻的剧作家的戏剧力量毕竟在不断发展，对人性的理解也在不断深化。这些都不容许他把人物简单地当作命运的工具。如同劳伦斯神父一样，作者懂得，“这种狂暴的快乐将会产生狂暴的结局。”不仅喜争好

斗、锋芒毕露的禀性把茂丘西奥和提伯特送上死路；两位情人执意即刻满足青春欲望的轻率行为也导致了最后的悲剧。

《罗密欧与朱丽叶》不仅表现出塞内加的影响，而且乍一看好像只是剧作家在此前不久完成的作品简单延续。前两幕仿照《维洛那二绅士》和《爱的徒劳》而作，痴迷的情人满口华丽辞句。罗密欧对罗瑟琳故作多情的爱是通过堆砌辞藻加以表现的。在前两幕中，他的行为同他的语言一样都乖戾铺张。蒙太古说，罗密欧时常在拂晓时坐在树丛中“用眼泪泪成清晨的露水”（第一幕第一场）。或是：

一个人关起了门躲在房间里，
闭紧了窗子，把大好的时光锁在
外面，为他自己造成了一个人工
的黑夜。

(第一幕第一场)

而且，莎士比亚似乎深深地接受了英国喜剧中常见的对爱情的嘲讽态度，在剧中塑造了茂丘西奥这样一个对堕入爱河不能自拔者的蠢行说风凉话的世故者形象。不过，剧作家超越了传统，利用人们对套式情节的熟悉，对习见的形式加以点化，达到了更高的戏剧目的。伊丽莎白时代的观众会同茂丘西奥一同责备罗密欧对罗瑟琳昏头昏脑的迷恋，也会同劳伦斯神父一同嘲笑他一见到朱丽叶就很快忘掉旧日的偶像。然而最终人们会看到罗密欧新的爱情是真诚的，甚至比对死亡的恐惧更强烈。茂丘西奥作为聪明的责备者不再需要来嘲讽痴迷的情人了，而是转变成一个非常严肃的人物，临了以自己的死促使最后的悲剧更快地到来。观众被迫修正自己所预期的戏剧发展，改变自己的感情，因而被更强烈地感动了。与此

相类似,莎士比亚重新设计来自即兴喜剧(commedia dell'arte)中的人物以适应自己的戏剧框架。喋喋不休的乳媪、威严冷漠的凯普莱特和蒙太古都是其中常见的套式人物。他们本身就十分有趣。然而,随着两位情人一步步走向绝境时,他们的冷峻不化和无情无义极大地增强了主人公面对临头的灾难全然孤立的悲剧效果。

莎士比亚创造性地把浪漫喜剧的因素同传统悲剧中如命运、社会动荡及一个激情胜过理性的主人公等因素结合在一起。尽管他未能做到天衣无缝,但却赋予作品强烈的戏剧感染力和诗意美。

《仲夏夜之梦》。《仲夏夜之梦》属莎士比亚早已一显身手的浪漫喜剧,但该剧的意义远远不只是刻画出了两对好事多磨的恋人;否则,它在作者的艺术发展过程中也就无足轻重了。剧虽以梦名,但其中人们的情感以及他们表达自己情感的诗句却决非装点梦境的东西。迫克错点鸳鸯所引起的混乱也比《错误的喜剧》来的更巧妙。该剧堪称莎士比亚最具匠心的作品之一。他在这里塑造的精灵是对以往英国民谣中如真人一般大小、善于作弄人的异物的修正。他笔下的奥布朗、提泰妮娅及众仙子既真实可信又不失空灵仙风。剧作家把以往人们心目中邪恶、笨拙的兽类变化为小巧、欢乐,与蝴蝶、月光为伴的仙族,创造出了自此以后英语世界新的精灵形象。

这一似乎是作者灵感顿发而创造出的全新的梦幻般的仙境并非《仲夏夜之梦》的唯一成就。剧中“粗鲁的手艺人”是他迄今为止最成功的滑稽人物。其原因也许在于他们不是自古罗马或意大利喜剧中的套式

人物化出的,而是直接从自己观赏稚拙的乡村演出的经验得来的。那位自吹自擂的波顿和他的伙伴们的嬉戏欢闹在今天看来仍然活泼可喜。

在月光笼罩、虚幻飘渺的精灵世界和实实在在、凡烟俗火的乡村艺人世界之间,剧作家巧妙地把一个绅士淑女的世界加了进去。这部假面舞会般的喜剧结构精巧而统一,表明剧作家已掌握对复杂的戏剧结构驾轻就熟的本领。喜剧抒情色彩浓郁但以新的精湛形式出现,仿佛是同一乐章奏出的丰富多变的音乐。忒修斯和希波吕忒的台词用矜持规范的无韵诗;两位情人彼此说话时还常常用双偶体诗句,这表明他们之间永远不会产生深深的爱情。众精灵除奥布朗而外都用活泼跳动的回音步扬抑格诗句。波顿一伙则用散文体说话;而当他们扮演皮拉摩斯和提斯柏时又用歌谣体,其中的头韵、以示强调的反复使剧中戏里的台词变得十分滑稽可笑。

在此之前,莎士比亚从未表现出如此丰富的想象力,也没有表现出使自己的艺术在新的、陌生场面中应付裕如的技巧。

《威尼斯商人》。大约写于1596年的《威尼斯商人》是作者艺术创作中一部超越原先构思的喜剧。同《仲夏夜之梦》相似,剧作家把不同的主题纳入一个相当整齐的结构,但他对各个主题加以丰富和发展。这是该剧的主要成就所在。剧中对夏洛克的处理虽然未必十全十美,却是作者思想发展的引人注目的一例。在莎士比亚的构思中,这一人物当以都铎时期典型的情节剧人物(马罗《马尔他岛的犹太人》中的巴拉巴斯便是著名的一例)为模本,是剧中的反角。但莎士比亚对他的反

角性格中的一面发生了兴趣,赋予他父亲对女儿的爱护、鰥夫对亡妻的思念;他渴望具有《旧约全书》中他的祖先那种质朴的尊严,渴望对自己古老的宗教给以应有的虔敬之心。在法庭审判一场中夏洛克的自我辩护有着强烈的感染力,使得许多观众临了如同海涅笔下一位19世纪的英国观众一样,“脸色苍白,情绪激动,两眼流淌着泪水”,一再呼喊:“这可怜的人冤枉啊!”莎士比亚这样对夏洛克予以人道主义的处理,使他偏离了原先的构思,因而在剧末夏洛克犹如一个惨败的老人,而不是应受观众敌意嘲笑的不折不扣的反角。有的学者走得更远,认为《威尼斯商人》是莎士比亚的第一部悲喜剧。克雷格(H. Craig)指出,个中原因在于莎士比亚在剧中所表现的和我们执意要作的理解不是一回事。不过这一观点不无偏颇。事实上,观众或读者对夏洛克这种矛盾的态度在很大程度上应归咎于剧作家本人。威尔逊(D. Wilson)则认为这种矛盾来自莎士比亚“冷峻无情的观察同深刻的理解力与神圣的同情心之间的矛盾。”

莎士比亚以类似的方式深化了原本是东方故事中表示错误判断的三个匣子的寓言。他没有忽视这一细节增添丰富多彩的舞台效果的可能性,并试图赋予它们象征意义。在刻画鲍西娅这一角色时,作者避免在处理夏洛克时因拓宽其性格而使自己受到困扰的危险。她是作者笔下一个新的女性形象。她不是苦苦相思的憔悴情人,也不是以伶俐机敏的头脑在风花雪月的游戏中逢源应对的姑娘,而是一个有尊严、能自制的女性。只有这样一位冷静聪慧的贵族小姐才担当得起法律专家和富有基督教同情心的女性的形象;

然而,她又心甘情愿只做一个伊丽莎白时代的理想妻子,把她的财富及自己本人交付给“她的主人、她的统治者和她的君主”。

即使说莎士比亚没有十分成功地使剧中各种各样迥然不同的因素水乳交融,凝为一个统一的整体,他在处理各种不同因素时所采用的不同手法也已显示他的艺术进入了一个新的境界。

《亨利四世》和《亨利五世》。在16世纪的最后10年,莎士比亚对当时的政治思想有了更为深入的了解,对诸如国王的统治和职责、反叛国王带来的恶果等问题日趋关注。他似乎牢记着在教堂里听来的关于恪守秩序、听从官长、不得违抗命令和蓄意谋反等教条。这种思想在《亨利四世》上、下两篇中得到体现。

这两部剧的最大成就在于塑造了他笔下最成功的喜剧形象约翰·福斯塔夫爵士。学者们普遍认为这一形象树立了不朽生命的喜剧传统,对莎士比亚塑造人物时所采用的方法做了多方面的发掘,但都始终无法解释剧作家如何把关于浪子回头的道德剧中一个频繁出入酒店的无赖转化为一个喜剧形象典范的方法。这至今仍然是一个不可思议的天才之谜。可以说,福斯塔夫最突出地展示了1597—1598年间莎士比亚在艺术力量的巅峰时期化史实或传说中的人物为活生生的戏剧形象的卓越天才。

在《亨利四世》中,标示作者在艺术上走向成熟的另一证据是他在这里首次尝试人物性格的发展。这种实践在伊丽莎白时代的剧坛上很少有人尝试过,而且几乎无一成功的例子。但莎士比亚在展示一个荒唐无度的王子转变为一个运筹帷幄的军事领袖的过程中取得了初步的成

功。在此过程中，作者充分利用他在霍茨波和哈尔王子之间建立的对比关系。两人分别代表两个不同时代的战争观。霍茨波在精神上属于骑士时代，他不是把战争看作国家政策的工具，而把它视为摘取荣誉的阶梯；满口的繁辞丽藻表示他时常陷于幻想的迷宫之中，而失去对现实的把握。哈尔则从未沉湎于那些狐朋狗友之中不能自拔，他在与他们交往的过程每时每刻都清醒地意识到自己的所作所为及其原因。

在《亨利四世》下篇中，莎士比亚首次表现出对当时社会疾苦的关注。福斯塔夫征兵的一场有双重目的：一方面为福斯塔夫爵士的喜剧表演提供新的材料；另一方面则对一桩丑恶罪行予以抨击。在上篇一段独白中，他满不在乎地讲述自己如何接受应征的身强力壮但不愿上战场的人的贿赂，而身边剩下的壮丁一个个分文不名又怯懦软弱，“活像那些被狗儿舔着疮口的叫化子”。他轻谑地承认说：

我把官家的征兵命令任意滥用。我已经把一百五十个兵士换到了三百多镑钱。……一个疯汉在路上碰见我，对我说我已经把绞架上的死人一起放下来，叫他们当了兵了。谁也没有瞧见过瘦得这么可怜的家伙。

（《亨利四世》上篇第四幕第二场）

在下篇中，莎士比亚设计了一个场面，让我们看到了假征兵之名行巧取豪夺之实的丑行（第三幕第二场）。观众无疑会为福斯塔夫的作为捧腹——笑他挑选和训练那些可怜的士兵的滑稽方法，笑他恶作剧地怂恿同道夏禄法官的囊行的做法。然而，在这种戏谑背后，作者直指伊丽莎白时代的残酷和不义——对普通士兵的可耻对待。16世纪后

期许多小册子感叹职业军人生活境况的恶化。古奇（B. Googe）引述德鲁里爵士（Sir W. Drury）的话说：“老兵可望选择的前途有三：战死沙场、沿街乞讨或被送上绞架。”莎士比亚反对这些作者对普通士兵如此玩世不恭的态度。福斯塔夫把手下人的生命视若草芥，“我带着我这一群叫化兵上阵，一个个都叫枪弹打了下来；一百五十个人中间，留着活命的不满三个，他们这一辈子是要在街头乞食过活的了。”（《亨利四世》上篇第五幕第三场）亲王对他的部队评价说：“我从来没有见过这样可怜相的流氓。”他听后回答说：“咄，咄！供枪挑，像这样的人也就行了；都是些炮灰，都是些炮灰；叫他们填填地坑，倒是再好没有的。咄，朋友，人都是要死的，人都是要死的。”（《亨利四世》上篇第四幕第二场）这些场面产生一种复杂的美学效应。在剧作家的笔下，福斯塔夫既是讽刺者又是被讽刺者。这样处理的基本目的在于降低观众目睹他的巧言利色而产生的愉悦之情，但又不至把它一扫而光，使作者得以把讽刺之针藏于棉后。通过这种高超的手法，作者使剧作始终贯穿一种喜剧精神，即使在他把对某一丑恶的社会现象的强烈愤慨渗入笑声中时也是如此。

现在人们相信，莎士比亚完成《亨利四世》上、下两篇之后，暂且把历史剧搁置起来，而为1597年的嘉德勋章颁发庆典演出（the Feast of the Garter）写下《温莎的风流娘儿们》。因时间仓促，剧作家匆匆赶制，没有时间设计新的人物，所以其中多数人物都来自他的早期作品，稍作发展而成。有的来自《亨利四世》中若干喜剧性次要情节，有的来自曾以别的面目在自己以前作品中出现过

的意大利喜剧套式人物。

剧中的主要情节是安·培琪的爱情故事。按照这类剧的典型路数,她有三个求婚者,但最终快嘴桂嫂巧布迷阵,使她智胜父母和两个愚蠢的求婚者,与年轻的恋人范顿结合。在这一简单情节上,莎士比亚又另接一条趋花逐蝶者偷鸡不成反蚀米的线索。他道貌岸然地给人以如何抑制淫欲的忠告,却因企图同时诱得两个妇人而被擒。显然,由于《亨利四世》中福斯塔夫这一人物备受观众喜爱,因此莎士比亚给新作中的人物冠以福斯塔夫的名字,并且几乎未加更改为他引入他在前一部剧中的几个伙伴巴道夫、毕斯托尔与尼姆。然而,这一僭用福斯塔夫名字的人物却全然是另一个人。在《亨利四世》中,福斯塔夫头脑灵活机巧,总是先于那些试图算计他的人一步;在这里却是滑稽剧中最迟钝呆木的货色。他不同于戏剧传统中吹牛的大兵或进出酒店的无赖,而属于意大利喜剧中的冬烘一类。他本来有望成为莎士比亚的答尔丢夫,但作者在匆促之间未能把他描画得鲜明细致。

相比之下,这部剧中的几个次要人物更为成功。斯兰德本是伊丽莎白时代剧作中无才无智的乡下佬形象,夏禄把他带到城里以期把他和女继承人培琪小姐捏合成婚。莎士比亚以他经常表现出的从喜剧形象背后见出千变万化的真人真情的艺术敏感,通过斯兰德与安·培琪的一段孩子气的自吹自擂和腼腆的自惭形秽相掺杂的谈话,激发起观众对这位害羞的白脸乡仔的同情。休·爱文斯爵士同《亨利四世》中的威尔士人颇为相似。卡厄斯医生是一个易激动、指手划脚的法国人。他们反映了莎士比亚对不同民族特殊习

性的兴趣。倘若莎士比亚有充足的时间,《温莎的风流娘儿们》很可能成为他的作品中最轻松愉快的一部。

莎士比亚于1599年创作的《亨利五世》最终完成了始于《理查二世》而后两度停顿的历史剧四部曲。剧作家没有顾惜《理查二世》同《亨利六世》相比在技巧上的进步,又回到他最初写历史剧时所采用的紧贴史实的方法。不过,这种方法非常适宜于《亨利五世》这样的史诗剧。剧中金戈铁马、战鼓号角的情节只是作为背景,作者主要着力于对一位理想的英武君主的性格发展的严肃思考。因而,他写出的是一部新型的历史剧,几乎可说是一篇关于国王职责和如何正确实施战争的论文。

在莎士比亚笔下,亨利这个史诗英雄集中体现了人们熟知的道德宗教信条和埃利奥特爵士(Sir T. Elyot)等权威人士对国家政治的论述中所要求的一个国王应当具有的所有优秀品质。亨利服从国王对外宣战之前应获得政权及宗教最高机构认可的原则,向坎特伯雷大主教征求意见。他笃信基督教,在阿金库尔战役前独自祈祷。获胜后又大呼:“接受了吧,上帝,这全是你的荣耀!”(第四幕第八场)阿伊尼亚斯之外,再没有任何一个史诗英雄如此谦从神意。在这部莎士比亚独立完成的最后一部历史剧中,他依旧坚信在第一部历史剧《亨利六世》上篇中表现出的认为历史取决于上帝的意愿的观点。

许多学者相信,《亨利五世》反映了1599年埃塞克斯伯爵的政治活动。倘若果真如此,这样一部同一位当代贵族的个人命运相联系的作品在他的历史剧中是绝无仅有的。

亨利远征法国前的准备活动可能影射埃塞克斯背运的爱尔兰之行出发前的筹措安排。当时,埃塞克斯主张在同外国交战时,组成大英帝国的各族各派应紧密团结,精诚合作。《亨利五世》中有一个威尔士人,一个爱尔兰人和一个苏格兰人;虽各个表现出剧作家赋予他们的喜剧特性,然而在协助亨利五世实现一个同埃塞克斯的观点非常相似的政治理想中都表现得勇猛异常。

通常认为,《亨利五世》是莎士比亚对爱国主义及其产生的精神力量和所规定的职责义务的完美表现。在哈弗娄和阿金库尔战役之前国王及其僚属激发军队的训话是精雕细刻、讲求修辞艺术的语言风格的范例,早在《亨利六世》下篇玛格莱特王后在图克斯伯雷一役之前对众将领的讲话中就已见端倪。不过,玛格莱特围绕一个隐喻没完没了的推衍显然只是为了获得熟谙修辞术的观众的称赏;而亨利简洁明了、能唤起人们勇武之情的雄辩却真实感人。

《亨利五世》开场白中的话表明剧作家越来越意识到即便是伊丽莎白时代伸缩性较大的舞台也不足以表现大群人之间的争斗。莎士比亚承认:“这么一个‘斗鸡场’容不下法兰西的万里江山”,遂转而创作另一种其矛盾斗争不是发生在战场上而是发生在人物内心深处的悲剧。

《裘力斯·凯撒》。与《亨利五世》写于同年的《裘力斯·凯撒》(1599)是这类悲剧的开篇之作。剧中表现了两个因各自不同的原因遭到毁灭的人物。早在《理查二世》中,莎士比亚就塑造了一个因自身性格的缺陷而遭致灾难的悲剧人物。在《裘力斯·凯撒》中,剧作家在勃鲁托斯和凯撒两人身上继续探讨这一主

题。由于莎士比亚对人性的复杂性和政治道德问题的更为成熟的洞察,他不仅表现出上述主题,而且使这两个人物成为几个世纪以来随着不同的时代习尚而获得不同解释的人物形象。例如,由于不同时代的观众带有不同的先入之见,因而勃鲁托斯被分别看作是理想主义英雄、虚伪的弑君者和一个不情愿地做了错误的道德选择的真诚的人。在《浮士德博士》中,马罗依照晚期道德剧的路数把类似冲突外化为以一个人的灵魂为目的、善恶二天使之间的一场争夺。莎士比亚把这种矛盾斗争植入勃鲁托斯内心,通过勃鲁托斯的几段独白透出内中的厮杀。其中表现最充分的大概要数他下决心杀死凯撒之前的一段独白。他仔细推敲自己的推理过程。其中许多环节都是谬误或牵强的结论。他没有确证,只是觉得一旦凯撒握有绝对权力,他便会成为一个专制暴君。(第二幕第一场)他就是在这一不坚实的基础上筑起弑君的决心,从而成为谋杀带来的社会动荡的设计师;同时也间接引发了最终使他自己毁灭的灾难。因此,勃鲁托斯是莎士比亚笔下第一个有着崇高品性和高尚目的但由于错误的道德选择而失去应有的光彩的悲剧英雄。把他引向这一抉择的内心思虑是不久之后搅扰哈姆莱特灵魂的更深层争斗的先声。

莎士比亚对凯撒的处理既有落入俗套的一面,又有推陈出新的一面。古希腊人认为,每个人的一生都是逐渐上升至荣耀和权力的顶峰而后不可避免地走向毁灭和死亡的过程。中世纪和文艺复兴时期许多作家信奉这种悲观主义观点;16世纪和17世纪早期许多悲剧都以它为主题。莎士比亚未脱陈窠,套用这

一人生观。不过,虽然凯撒的一生符合这一定式,但他的悲剧并非来自不可抗争的命运的安排,而是来自自身性格中致命的弱点。同勃鲁托斯一样,莎士比亚笔下的凯撒充满人性中的各种矛盾,因而在有的观众心目中,他是高尚宽厚的形象;在另一些人看来,则是虚荣自负的暴君。剧作家在其他作品中提及凯撒时承认他是一代豪杰,一个无畏的征服者。而在《裘力斯·凯撒》中,他接受法国文艺复兴思想,强调凯撒性格中自负自大的一面,因而凯撒成为他笔下一个性格中存在严重缺陷的悲剧英雄。

凯撒葬礼上的两段演说表明莎士比亚不再是修辞术的学徒,而已成为大师。勃鲁托斯的演讲运用古朴的散文,力求唤起人们的理性,是纯逻辑斯(logos)的范例。安东尼的话起初意欲引发众人相信他的判断力和应付时局的能力(客观叙述, ethos),而临了却激起众人的情绪(感人法 pathos),同时也反映出他自己激昂的情怀。这样,他以高超的手段操纵听众的情感,直到把他们变成为一心要去烧、杀、破坏的疯狂的暴民。莎士比亚凭借非凡的修辞手段创造出文学史上最杰出的暴民场面之一。

《裘力斯·凯撒》是作者向他后来那种登峰造极的境界迈出的最大一步,同时它也表明作者已更深刻地意识到人性的复杂性和伦理、政治观念的多元性。

三部浪漫喜剧。在完成最后一部杰出历史剧之后,创作第一部杰出悲剧之前——即在两个世纪之交的几年中,莎士比亚还写了三部浪漫喜剧:《无事生非》、《皆大欢喜》和《第十二夜》——其中后两部无疑是他在这一领域最出色的成果。《无

事生非》(1598—1599)开创一种新型喜剧,史蒂文森确切地称之为“爱情—游戏”喜剧。剧中连篇累牍的斗智场面并不是什么新东西,只是《爱的徒劳》中俾隆和罗瑟琳之间的戏争的发展。而后者又是模仿李利的作法,借用在文艺复兴时期广泛争论的对爱情的两种基本态度造成喜剧环境的。一种是发轫于古时欧洲大陆游吟诗人的唱诵,后成为骑士传奇故事的精髓的神乎其神的爱情观,另一种是与这种爱情宗教相对的现实的怀疑主义观点。在文学作品,男性人物往往是痴狂的情人,女性人物多为怀疑论者。莎士比亚让笔下的情人对过时的求爱程式冷嘲热讽。这是对上述争论的贡献。

道格培里的形象为莎士比亚的喜剧艺术增添了新的色彩。这一乡村警吏的幽默同当时剧坛上插科打诨的弄人或乡下佬没有丝毫共同之处。那些人物大都由传统套式人物,特别是意大利喜剧中的人物变化而来,即使把他们安置在野猪头酒店也难以使他们脱胎换骨。道格培里和他的伙伴弗吉斯则是从英国乡村生活中抽取出来的。在塑造这一对傻瓜的过程中,剧作家向伊丽莎白时代多姿多彩的生活敞开了创作的大门。

培尼狄克与贝特丽丝的爱情纠葛虽然是一条次要线索,却是剧中最引人的部分。英王詹姆士一世就在自己的一部第二对开本中手书《培尼狄克与贝特丽丝》,代替原剧名。相形之下,主要情节显得草率无致,故作惊人。

《皆大欢喜》大约作于1600年,即完成《无事生非》之后不久,大体上也是一部爱情—游戏喜剧。不过,莎士比亚在处理这里的游戏时笔调

更微妙，讽刺意味更浓。奥兰多和罗瑟琳是剧中戏争的情人。奥兰多以夸张的形式淋漓尽致地体现出浪漫情人的言行举止：他在树上挂爱情诗，在树皮上刻写罗瑟琳的名字。在诗中他赋予意中人海伦的美貌、克莉奥佩特拉的高贵和鲁克丽西娅的淑静等古代名媛的所有动人之处。罗瑟琳则总是以明快而富有想象力的语言对这些夸张之词加以嘲讽：

啊，最温柔的宣教师！您的恋爱的说教是多么噜嗦得叫您的教民听了厌烦……自从毕达哥拉斯的时候以来，我从不曾被人这样用诗句咒过；那时我是一只爱尔兰的老鼠，现在简直记也记不起来了。

（第三幕第二场）

她佯作盖尼米德，对奥兰多的痴情极尽奚落之能事。后者谦卑地回答说，无论是诗歌的吟哦还是理性的论辩都无法表达他的爱情。对此她表示爱情只是一种疯狂，因而同疯子一样应得的是一顿鞭笞。但事实上，作者把两人引向真正的恋爱（远比《无事生非》更可信），既富浪漫情调，又不失现实基础，为传统的爱情游戏场面增添了新的内容。

试金石是这部剧中的讽刺者之一。他现身说法，讲述自己早年向琴·史美尔求婚时的种种蠢事，借以挖苦奥兰多这位古代浪漫骑士的忠实后人的放纵情感的举动。然而，临了试金石自己也经人撮合，同一个满嘴粗话但真诚老实的村姑结合。

如果说试金石这一人物只是莎士比亚对以前喜剧中聪明的乡下佬形象稍加雕琢而成的话，那么杰奎斯则是一个全新的形象。他既是讽刺者也是被讽刺者。剧作家利用他把

讽刺的锋芒指向当时掀起一场讽刺热潮的文人。同他们一样，杰奎斯想象自己将“把这染病的世界的丑恶的身体清洗个干净，假如他们肯耐心接受我的处方。”（第二幕第七场）但作者通过戏剧情节表明，杰奎斯装腔作势的讽刺态度实际上只是可笑的自作聪明。

在格调和精神上，《皆大欢喜》比《无事生非》更统一，是作者在新近采用浪漫喜剧这一戏剧类型以来的首次成功。紧接着，他在这一领域再次尝试，创作出足以代表他喜剧艺术成就的杰作《第十二夜》。显然，莎士比亚觉得已穷尽爱情游戏的种种喜剧可能，因而他写下一部直截了当的喜剧。这是他的最后一部纯喜剧。在这里，他考虑的不是创制新的手法，而是用旧有的手法来表现新的更丰富的内容。他从自己在喜剧艺术上最早的试笔之作《错误的喜剧》借用了一对孪生子在海难中分手而不知道双方都来到同一城市的情节。从他的第一部浪漫喜剧《维洛那二绅士》中借用的材料更多。两部剧有着非常相似的情节线索：一孤女假扮仆人服侍一个她爱的（或后来爱上的）人，后被遣去代主人向一女子求婚，对方误以为她是男子而与之的一见钟情。虽然在《第十二夜》中由这种爱情纠葛引出的既有酸楚，也有幽默，但莎士比亚对两位女性的情感展示出新的、不可多得的同情。剧中公爵派薇奥拉为他向奥丽维娅求婚，薇奥拉内心充满苦涩的爱恋，脱口说：“我知道得很清楚女人对于男人会怀着怎样的爱情。”这一细节把她隐藏在心里的似水柔情活脱脱写了出来。而奥丽维娅以假为真，向公爵的信使即薇奥拉坦露自己爱情的场面同样细腻微妙，几近可与前一例相媲美。

这些片断的剧诗十分优美。如果单就活泼可爱而论,在莎士比亚的任何其他作品中甚至在任何其他英国诗人的作品中都无出其右者。这些剧诗堪称作者在抒情艺术上的登峰造极之作。

莎士比亚在这部作品中保留了一些对骑士式夸饰爱情的讽刺态度。奥西诺想要体验十四行诗人们所颂扬的那种爱情。剧中把他这种情感表现为包裹在艺术外衣里的肉欲;奥西诺所渴望的并不是爱情,而是能使自己的强烈欲望历久不衰的秘方。奥丽维娅则是一个感伤主义者,无法摆脱同痛苦心绪的纠葛。薇奥拉不仅为两人传递信息,而且带来了一股清新的气息,促使他们走出一己的世界,回到现实之中,使他们懂得爱情不是狂躁,而是对自然情感的滋养。

在表现托比·培尔契爵士、他的朋友及马伏里奥之间冲突的高度喜剧化的次要情节中,莎士比亚借用琼生揭露蠢人和恶人的手法。安德鲁·艾古契古爵士酷似琼生笔下上当受骗的笨蛋,但其自以为是的蠢行足以使所有同类人物相形见绌。马伏里奥崇尚体统、规矩,不能容忍欢乐,总想要每个人都以他那种偏狭的心理称赞他的同类,酷似伊丽莎白时代一个无情无趣的卫道士。托比爵士无论身材还是他作为一个地方上胡作非为的土皇帝的角色都类似福斯塔夫。不过,他时而讲西班牙语,时而讲法语,饮酒半酣之后又向相识兜售一鳞半爪的神学知识。他可说是一个破落潦倒的绅士,而不是颓唐的清教徒。虽然这几个人物都是伊丽莎白时代戏剧中典型的笑柄人物,但莎士比亚在每个人身上都赋予新义,从而使他们的表演列于最精彩的滑稽场面之

中。

三部“阴暗”喜剧。此后,莎士比亚再没有写过一部欢乐喜剧。以后的三部包含喜剧因素的剧——《终成眷属》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》和《一报还一报》——通常称作“问题剧”。它们的确给观众或读者提出一个问题,人们从来弄不清剧作家究竟希望观众把同情寄予何方。三部剧中除一个女性外,没有一个人物能当之无愧地称作英雄。男女主人公行为的动机都是对一个后来证明显然不值得为之如此痴情的人的爱情。读者的感受是,作者仿佛站在远处,用悲观反讽甚至可说玩世不恭的目光审视着他的人物。因此,这几部“阴暗喜剧”从未为人们所普遍称赏也就不足为奇了。

三部作品通篇透出一种扰人的悲观情调,委实难以同《皆大欢喜》与《第十二夜》等欢乐喜剧相续接。人们建立各种学说试图解释这一现象。其中之一认为,在1600年前后,莎士比亚因某种个人的失意或痛苦如十四行诗中那位黑肤贵妇情意旁垂、埃塞克斯举事失败或自己身染重病等而意气消沉。如果我们确实承认一部作品是作者在创作期间的心境的确切反映,那么可以相信,莎士比亚同当时许多富有思想的人一样在世纪转折期间为一种普遍的悲观主义所困扰。这种波及广远的抑郁消沉有多种原因。新的天文理论使得许多人们以往深信不疑的传统信念受到怀疑。人们知悉月亮以外的世界并不如以往所被告知的那样永存不朽而惊诧慌张。衰亡贯彻任何一种生命形式,沧桑更迭才是万物的主宰。与此相联系的是,一种不祥的传言:地球即将度过它6000岁的寿数,此时正备受晚年疾

病的折磨,末日将至;为此,地球上的众生,即使草木也不例外,失去了往日的活力,变得萎缩羸弱。这些观点使许多头脑严肃的人陷入深刻的绝望中,莎士比亚可能就是其中之一。

促成“阴暗”喜剧灰暗格调的另一切实可感的原因是莎士比亚在处理这三部作品时引入强烈的讽刺笔调。1599年6月1日,坎特伯雷大主教和伦敦主教共同发布“此后不得印行讽刺诗文和讽刺警句”的命令,但讽刺的批判性特质在戏剧作品中保留下来。为避开这一禁令,琼生创立了一种他称之为“讽刺喜剧”(comical satyre)的新型喜剧。1599年由宫内大臣供奉剧团演出的《人人扫兴》即是他的首次尝试。剧中,琼生运用一种双重讽刺手法。一方面,他塑造一些他想要讽刺的体现愚蠢和恶行的人物,使他们通过对自己可笑的言行的夸张性表现去激发其他人物和观众对他们的讥刺挖苦。另一方面,作者引入两类评述人来实施讽刺。一类是作者的代言人,目的是对恶人或自甘受骗的笨蛋惩戒劝善;另一类则以铺张怪诞的言辞极尽侮骂之能事。

莎士比亚在创作三部问题剧时显然受到琼生的讽刺手法的影响。在一定程度上,辛辣的讽刺(明显不同于他针对如马伏里奥和安德鲁·艾古契克等糊涂虫的温和讽刺)导致了这些喜剧中的灰暗色调。《终成眷属》中的帕洛落入圈套,败露了自己的卑劣行径,最后咎由自取,以典型的琼生喜剧中的方式退下舞台。《一报还一报》中的安哲鲁也以类似方式得到处置。在第一幕中,预备装扮作一个僧侣前往各地察访的公爵向托马斯神父解释自己的计划:

安哲鲁这人平日拘谨严肃,从

不承认他的感情会冲动,或是面包的味道胜过石子,所以我们倒要等着看看,要是权力能够转移人的本性,那么世上正人君子的本来面目究竟是怎样的。

(第一幕第三场)

这实际上也解释了剧作家的讽刺计划。安哲鲁被抬高只是为了让他充分暴露自己的劣迹以教诲观众。但恶人败落后,又给他以悔过自新的机会。这也是琼生剧中受讽刺人物的结局之一。

莎士比亚还借用琼生笔下满嘴脏话的评述人。《终成眷属》中脏话连篇、爱用粗俗的东西设譬、故意正话反说的小丑拉瓦契和《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的忒耳西忒斯就是这样的人。虽然后者同荷马史诗中的原形十分相像,但他滑稽可笑的语言风格使他成为讽刺喜剧中的一个丑角。古怪的色棍潘达洛斯也具有这类丑角的许多特征。

这类怪诞而常常趣味低下的人物的存在在很大程度上为“阴暗”喜剧定下了讽刺基调,使观众对剧中玩世不恭的生活态度有了心理准备。在潘达洛斯的撮合下难以产生真正的爱情;他猥亵地介绍两位情人幽会的一幕就预示他们的爱情将以挫折和荒唐的形式終了。崇高行为和英雄主义(至少在文学中)不可能容忍忒耳西忒斯的长期存在,因此荷马在英雄史诗中特意很早就把他从情节中打发了去;而莎士比亚笔下的希腊人与特洛亚人都远非高尚。

在几部问题剧中,推动每一部剧情节发展的都是一种不合常人情理的强烈肉欲。这可说是促成剧中灰暗色调的另一个共同表征。安哲鲁固然不是一个彻头彻尾的淫棍,而是一个狂热的清教徒;自己弃绝情欲,因而也必然要对别人的冲动加

以责罚。海丽娜表现于外也不是薄伽丘笔下和中世纪故事中一心只想把情人或别人的丈夫勾引到自己床上的“聪明的荡妇”；而是一个谦逊娴雅的年轻女性。尽管如此，她却不仅不顾一切地追求一个憎恶自己的男人，而且使用计谋让自己怀上他的孩子。这种性爱上的自我欺骗因素在《一报还一报》中更为突出，往往因而败坏了剧中的喜剧情调。海丽娜对一个显然不值得她那样一往情深的人的追求应验了另一部剧中爱诺巴勃斯在另一场合所说的“只有愚人才会尽忠到底”的话，使人对她的爱以及爱情本身的性质产生质疑。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧中表现出一种同全剧格调一样灰暗的悲观主义爱情观。主人公把自己的一腔痴情投注在一个不相称的对象身上的情节与海丽娜的爱情相仿佛。特洛伊罗斯是一个如同罗密欧那样的年轻而热烈的情人。他无视众人的理性规劝而沦为激情的奴隶。然而，他的激情的对象并非天真可爱的朱丽叶，而是水性杨花的克瑞西达。这样，激情本身就显得荒唐可笑，剧终时特洛伊罗斯作为情人、作为战士都一无所获。

莎士比亚在这一阶段可能对生活持一种极其悲观的态度，这种态度就反映在上述问题剧中。可以确知的是，他此时已不再满足于以简单的方法来对待人类行为的动机。在他的第一部成熟悲剧《裘力斯·凯撒》中，已表现出剧作家对混杂在人性中的各种因素的繁复程度的认识。在问题剧中，他同样竭力展示这一繁复性，但在如何使它适应喜剧的需要和如何充分显示自己对人物的态度从而引导观众的反应的课题上还未能做到驾轻就熟。

《哈姆莱特》。在两个世纪之交，莎士比亚在创作问题剧——在许多观众看来是他最矛盾困惑的作品——的同时写下了举世公推为他最杰出的悲剧作品的几部剧；其中的《哈姆莱特》立于他整个艺术成就的最顶端。首先，它标志着莎士比亚作为剧作家艺术技巧的长足跃进。悲剧一开始，发生在城堡上的场面刚一展开，人物才刚上场，马西勒斯在全剧的第21行台词就问：“什么，这东西今晚又出现过了吗？”这一问题制造的紧张气氛直至剧终才得以解除。紧接着穿过舞台的鬼魂使人们更清楚地预感到以后的剧情，也使一种不祥的气氛更趋浓烈。霍拉旭认为鬼魂的出现是一个凶兆，预示国家正加紧准备的对挪战争将是一场灾难；这一预言就大部分剧情而言似乎不着边际，但在最后血腥惨烈的一场得到准确的验应。霍拉旭一遍遍赘陈两国关系恶化的话被着意写得冗长乏味，从而使鬼魂的第二次出现显得更加意外可怖。这一场终了时剧中的主人公才首次登场，而且是同一用心不明的超自然物联系在一起。但是剧作家巧妙地按下鬼魂来访的目的不表，直至在第二场中他把哈姆莱特同剧中其他主要人物的关系交待清楚之后才又拾起伏下的线索。哈姆莱特身着孝服远离神采飞扬的群臣独坐一边，郁郁寡欢。作者运用这一高超的视觉手段，在主人公开口说话之前就已鲜明地表现出他同宫中每个人的隔绝。最后，莎士比亚在第一幕的最末一场才让观众洞悉鬼魂在夜间出没的原委。随着鬼魂对哈姆莱特的催促，又产生一个新的悬念；这一悬念引出哈姆莱特对鬼魂所讲述的可怕故事的多方验证和他才图杀死国王的谋划，直至他

郁结的愤恨暴发而导致一场普遍的灭亡。莎士比亚在此前的任何一部作品从未像《哈姆莱特》这样清楚地体现出他作为剧作家的高超技艺。

悲剧前半部分哈姆莱特的孤独无助成为剧作家在艺术上另一重大发展的契机。由于没有一个不离左右的挚友,他不得不在内心独白中以充满激情的言辞吐诉自己对于所承受的压力反应。《哈姆莱特》中的内心独白是莎士比亚写下的第一批哲理抒情诗。对多数观众而言,它们是作者艺术天才的光辉所在,是他思想愈趋成熟的令人信服的证据。同时,它们也显示出剧作家读书的广博和精深。例如,他显然熟悉有关抑郁心情的神经特征的论述和基督教神学中有关鬼魂问题的知识。它们在剧中都是至关重要的。主人公的失常行为和他把鬼魂的命令付诸行动时的犹疑延宕在这里可以得到满意的解释。他同“这东西”初次遭遇时所表现的情形暴露了当时每一个富有思想的英国人在考虑善恶异灵的来意时都会产生的疑惑。这种疑惑在很大程度上构成剧中情节迟滞不前的原因。哈姆莱特对鬼魂说的最初几句话就表现出内心的矛盾:

不管你是一个善良的的灵魂或是万恶的妖魔,不管你带来了天上的和风或是地狱中的罡风,不管你的来意好坏,因为你的形状是这样引起我的怀疑,我要对你说话。

(第一幕第四场)

在作者的创作生涯中,哈姆莱特的几处台词第一次明确地反映出英国在都铎时期流行的哲学思想。“生存还是毁灭”这段独白的主题是“对于死后的惧怕”(第三幕第一场)。在当时每一个基督徒内心,死

后不能升入天堂而永堕地狱的恐惧是无时不在的。有学者指出,哈姆莱特自愿勇敢地“默默忍受命运的暴虐的毒箭”和他把死亡当作从“人世的鞭挞和讥嘲”中解释出来而企盼之是纯粹的斯多噶主义思想。哈姆莱特和他的塑造者都把上帝的旨意和斯多噶主义的命数相联系起来。这在那些生死决斗前他同霍拉旭的谈话中得到清楚无误的表现:

一只雀子的死生,都是命运预先注定的。注定在今天,就不会是明天;不是明天,就是今天;逃过了今天,明天还是逃不了,随时准备着就是了。

(第五幕第二场)

哈姆莱特明确表白,在他看来,理想的人是以斯多噶主义态度面对死亡的斯多噶主义者。他十分看重霍拉旭的友情,并说:

你就是我灵魂里选中的一个,因为你虽然经历一切的颠沛,却不曾受到一点伤害,命运的虐待和恩宠,你都是受之泰然。

……

给我一个不为感情所奴役的人,我愿意把他珍藏在我的心坎,我的灵魂深处,正像我对你一样。

(第三幕第二场)

莎士比亚似乎还了解文艺复兴时期的新柏拉图主义。在向罗森格兰兹和吉尔登斯吞描述自己抑郁之苦时,哈姆莱特把人放在天使和动物之间:

人类是一件多么了不起的杰作!多么高贵的理性!多么伟大的力量!多么优美的仪表!多么文雅的举动!在行为上多么像一个天使!在智慧上多么像一个天神!宇宙的精华!万物的灵长!可是在我看来,这一个泥土塑成的生命算得了什么?

(第二幕第二场)

这种关于宇宙万物等级体系的观点是新柏拉图主义观点,不过也是许多中世纪思想的基础。

《哈姆莱特》一剧蕴含有着纷复杂的思想。这标志着莎剧已同人类的命运广泛联系起来。哈姆莱特比莎剧中的任何其他人物,甚至可以说比所有文学作品中的所有其他人物都更能体现现代人所面临的矛盾和问题。

《奥瑟罗》。《哈姆莱特》的基本情节可谓简单,但莎士比亚通过丰满的人物刻画、人物之间的微妙关系和饱学的主人公所见出的深刻哲学意味而赋予该剧极大的复杂性。《奥瑟罗》尽管是作者紧接《哈姆莱特》之后写出的作品,却是他所有悲剧中结构最简单的作品之一。悲剧主题单一,剧作家避免因分散注意力或引入不必要的复杂因素而使悲剧的主题变得模糊或遭到削弱。主人公是一个直率的军人,剧作家没有寻求把他同哲学相联系。这是一个微观而非宏观的世界,其中发生的一切都源自一个昭然若揭的奸邪的恶人的阴谋和几乎所有其他人物的蠢笨。

或许莎士比亚以为,即使有某种高尚的东西作基础,妒忌总归是一种卑琐的动机,不足以支撑一部富有哲学意味的悲剧剧情。他撇开原先的故事中陈腐的情节套数而专注于各个细节,把观众的注意力引向恶人罪恶谋划的每一步骤。莎士比亚妙笔生华,点石成金,把一个难以引人同情的粗汉改造成为一个高尚豪爽的摩尔英雄。因此,他的毁灭虽然出于愚蠢而无谓的动机,却上升到了悲剧的层次。为使人相信这样一个宽宏大度的人物会轻而易举地为恶人的伎俩所蒙蔽,剧作家设

计出许多理由来解释这一事实。例如,奥瑟罗尽管知道自己的长处,但他又不由得相信一个白人姑娘到头来会后悔嫁给一个黑人的。苔丝狄蒙娜的父亲便对此惊诧万分,以为奥瑟罗一定是用药物或巫术才把他的女儿骗到手的。奥瑟罗长期在东方异域服役,这使他不熟悉威尼斯上流社会生活,不能准确判断这些淑女贵妇的行为。尽管苔丝狄蒙娜乞求要“朝夕侍奉他”,但奥瑟罗却忽略了爱情的这一方面。这些都是为摩尔人最后的行为所做的铺垫。他在请求威尼斯公爵准许他带新婚的妻子一起前往塞浦路斯时说:

上天为我作证,我向你们这样请求,并不是为了贪尝人生的甜头,也不是为满足我自己的欲望,因为青春的欲望在我已成过去了;我唯一的动机,只是不忍使她失望。

(第一幕第三场)

如果照字面来理解这段话,那么当伊阿古用粗俗猥亵的言辞谈论奥瑟罗心目中如此超尘脱俗、真贞圣洁的女人时而顿时暴跳如雷也就不足为奇了。

自然,讨论奥瑟罗的愚蠢时不应把它同伊阿古以阴险的手腕控制的凯西奥、罗德利哥和爱米利娅等其他人物的蠢笨分开来考察。斯托尔(E. E. Stoll)曾解释伊阿古轻易得逞的原因,指出他是戏剧中一个常见的类型人物诽谤者的典型,他的戏剧功能就是让人相信。另外,伊阿古和莎士比亚笔下第一个成功的恶人形象理查三世一样,来自道德剧中的一个套式人物“恶”。这一渊源关系可以解释他把同时陷害两个敌人的每一步骤透露给观众时对自己的恶行所表现出的玩世不恭的快意。此前,莎士比亚曾以“恶”为原

型塑造过一个恶人形象,以后在《李尔王》中又重演故技,这大概是因为他知道这一传统的类型人物对自己狡诈伎俩的洋洋自得会传染给观众,从而使他阴使奸谋、唾手而得的成功显得更为可信。

《李尔王》。在哈姆莱特的独自中,莎士比亚首次把他的哲学思考记录下来;而《李尔王》借用道德剧结构,仿佛全剧结构就是以哲学或伦理教谕为目的而设计的。如同凡夫(Everyman),李尔在舞台上检讨毕生是非,开始正视自己的真实品质时已是风烛残年;如同凡夫,李尔被早先对他百般趋迎的人抛弃而得到他曾嫌弃的人的助济。他忏悔自己骄傲的罪过,获得赎救;死时天堂之门已为他打开。同许多道德剧一样,《李尔王》中的正反面人物数目相同,相互平衡。一边是考狄利娅、肯特和爱德伽;另一边是高纳里尔、里根和爱德蒙。尽管他们各具个性,所有这些人物的都可看作是人格化的道德品质——肯特代表“真诚”,考狄利娅代表“爱”,爱德伽代表“知识”,两个邪恶的姊妹分别代表“淫欲”和“残酷”。剧中的情节,尤其是有关邪恶人物的情节被极端化,因而全剧像是一个有关骄傲和骄傲不逞时生发的暴怒的劝谕故事。无怪当戏剧在新大陆备受清教徒贬斥时,《李尔王》得以更名为《不孝之罪》以道德短剧的形式继续演出。

李尔作为常人、作为君主都很有代表性。身为一国之君,他有神圣的领袖职责。当他把作为家国首领的责任放弃后,他遭致可悲的罪责,给家庭和国家都带来混乱。社会的紊乱在李尔心智的紊乱乃至宇宙间诸原素的紊乱中得到反映。荒野上的风暴不仅象征李尔内心的风暴,

而且也是狂怒的自然对李尔给她的王国带来混乱的抗议。李尔乞求“在我们的头顶掀起这场可怕的骚动”的天神把人类隐秘的罪孽暴露出来,以期他本人和世人能永远从中解脱出来(第三幕第二场)。在莎士比亚的历史剧中,决定其形式和意义的是这样一种哲学观念:人世间的合法国王是神意的代表,谁若妨害国王的统治必将导致国家的混乱。尽管理查二世作为凡人和国王都有严重缺陷,但他的废黜带来了天意对新国王的惩戒,并导致玫瑰战争的灾祸和混乱。在《李尔王》中,莎士比亚赋予这种观念以新的内容:由于骄傲和对自己神圣职责的放弃,国王自己给他本人和国家带来了灾难。而且,这种观念在剧中得到延伸,触及到国家统治的另一侧面:国王的社会责任。李尔一任狂风暴雨的抽打站在茅屋前祈祷(第三幕第四场)。这里,莎士比亚在作品中第一次提出应当同情那些“衣不蔽体的不幸的人们”。李尔最后说:

安享荣华的人们啊,睁开你们的眼睛来,到外面来体味一下穷人所忍受的苦,分些你们享用不了的福泽给他们,让上天知道你们不是全无心肝的人吧!

(第三幕第四场)

葛罗斯特失去双目却洞见天堂之光。他把一个钱囊送给假扮“可怜的汤姆”的爱德伽后所说的话同李尔的祈祷有着极为相似的感喟:

来,你这受尽上天凌虐的人,把这钱囊拿去;我的不幸却是你的运气。天道啊,愿你常常如此!让那穷奢极欲、把你的法律当作满足他自己享受的工具、因为知觉麻木而沉迷不悟的人,赶快感到你的威力吧;从享用过度的人

手里夺下一点来分给穷人,让每个人都得到他所应得的一份吧。

(第四幕第一场)

两个在暴虐之中获得赎救的人都希望国家和个人能成为平等和公正的实施者。

李尔和考狄利娅一同被俘入狱时,他心里欣喜不已,然而爱给他带来的拯救并不像他所希望的那样长久。在最后一场,他再次疯了。莎士比亚是否以此表示人只有在死后才能最终征服邪恶?这种毫无希望的结局是否反映了作者极端悲观的生活态度?或者,这是否如默里(M. Murry)所相信的那样莎士比亚其人并未达到他的作品《李尔王》所表现出的哲学深度?无论答案是什么,他从此再未尝试对人类经验进行形而上的解析。他此后作品中的悲剧人物——安东尼、泰门和科利奥兰纳斯全都是因屈从于某种激情而遭到毁灭的。只是在最后一部剧中作者才在普洛斯彼罗和米兰达之间建立起《李尔王》临近结尾时本当在一个完美的瞬间实现却被毁灭的父女之间的天伦深情。

《麦克白》。莎士比亚写完结构庞杂、意义繁复的《李尔王》后,在下一部剧《麦克白》中又回到他在《奥瑟罗》中所采用过的简单戏剧结构。作者发挥自己丰富的想象力,把一个直截了当的故事改造成为紧张强烈的戏剧情节。与这一情节无关的内容被全部剔除。《麦克白》同《奥瑟罗》一样,剧中基本没有楔入“喜剧间歌”(comical relief),只有看门人一场例外;而这场实际上是作者巧妙地用来在情节发展的一个关键时刻提高悬念的。赫卡忒率众巫女歌舞的场面是剧中原本没有,由后人加进去的。麦克德夫和马尔康两

人在英格兰宫廷的长长的一场经常被被人指斥为与主要情节无密切关系,只是徒然打断剧情发展而已。但事实上并非如此,这一场围绕主题,具有三个目的:首先,马尔康对麦克德夫的机警的试探表明他谋略过人,能成为一个英主;而若没有这一场,最后战胜麦克白便成为空洞的胜利。其次,马尔康起初对麦克德夫的怀疑和洛斯带来的消息从两个角度暴露了麦克白的深重罪孽,证明他是一个暴君,从而向伊丽莎白白时代的观众指出对他发动的战争的正义性——当时所有的政治理论都认为杀死一个暴君在人和神的眼里都是正义的行动。最后,这一场如同《哈姆莱特》中福丁布拉斯出现的场面一样,赋予剧情以更深广的背景和意义,使悲剧的主题突破了为争夺王位而进行的内部政治斗争的范畴。

《麦克白》中有男、女两个主人公。麦克白夫人在谋杀一场及以后的剧情中作为与她丈夫相平行、相对比的角色大大加强了主要情节的力量。在《李尔王》中与主要情节相平行、关于葛罗斯特的次要情节是相对独立的,但麦克白夫人与葛罗斯特不同,并不构成一条独立的线索。她与麦克白同犯一桩罪行,但恐惧及邪恶的胜利并没有把他们纽结在一起,而是把他们彼此分开,使他们各自孤独地忍受着内心的痛苦,各自沿一条孤独的道路走向绝望和死亡。由于《麦克白》采用了单线性情节结构,因而该剧成为莎士比亚悲剧中最短的一部,大致只及第一对开本中《哈姆莱特》一半的篇幅。

一个暴君的兴起和衰亡是伊丽莎白时代悲剧中一个常见的主题。同莎士比亚的许多其他作品一样,在《麦克白》中,外部冲突同主人公内

心的冲突相平行,从而使一部本来可能只涉及暴力事件的剧具有了更深刻的內容。贯穿全部始末,麦克白为不可遏止的野心和难以摆脱的恐惧所撕扯。他在剧中首次出场,获悉巫女的前两个预言已经得到证实时,陷入一场险恶的梦想,暴露出他长久窥伺时机,希望有朝一日演出“帝王登场的正戏”的心迹。不过他又害怕用暴力篡位的极端行动。他低语:“我脑中引起可怖的印象,使我毛发悚然,使我的心全然失去常态,扑扑地跳个不住……”(第一幕第三场)。他在这场暂时的犹疑预示日后谋害邓肯(第二幕第二场)和班柯(第三幕第四场)之后使他失魂落魄的可怖的幻觉。这以后,支撑他的勇气的先是巫女的预言,而当预言被证明只是虚假的表象之后,支撑他的则是绝望。

在《哈姆莱特》中,莎士比亚引入一种产生多重作用的超自然物;这在《麦克白》中得到进一步发展,并获得巨大的戏剧效果。在前部剧中,鬼魂的首次出现激发起围绕主人公的紧张气氛;它的第二次出现把哈姆莱特推上复仇的轨道,这是全剧的主要情节;第三次出现的目的在于“磨砺你(哈姆莱特)的快要蹉跎下去的决心”,因而加快了剧情的发展,引出血淋淋的结局。作者虽然有意把鬼魂刻画得鲜明生动,但它在一定意义上只是哈姆莱特内心恐惧和怀疑的反映。他被告知鬼魂出现的消息后便断定“我想这里面一定有奸人的恶计”。在《麦克白》中巫女发挥几近相同的效用。在全剧第八行台词三个巫女言明要会见麦克白的意愿立刻把他同邪恶联系起来。在第三场,她们以预言激发起他潜在的野心,从而推动全剧情节的进展。在第三次也是最

后一次出现时(第四幕第一场),她们进一步劝诱麦克白“要残忍、勇敢、坚决”,从而进一步加速剧情的发展。在《麦克白》中比在《哈姆莱特》中更清楚地表明,这些超自然物是主人公阴暗隐秘思想的体现。麦克白看到悬在半空的刀时说:“你指示着我所要走的方向。”他在剧中的第一行台词“我从来没有见过这样阴郁而又光明的日子”同他尚未见到的女巫的歌声相映衬。这样,剧作家发现了甚至在两位主要人物出场前就能生动形象地表现他们的主要思想活动的有效方法。

《安东尼与克莉奥佩特拉》。
《麦克白》是莎士比亚最短的悲剧,而且同《奥瑟罗》一起,堪称他所有悲剧具有最强烈的戏剧效果的作品。但他在《麦克白》之后创作的《安东尼与克莉奥佩特拉》却是他悲剧作品中最松散的一部。他运用搁置许久的早期历史剧技巧,为这部最具异域情调和色情意味的悲剧描绘出色彩斑斓的背景。该剧剧情生动,人物塑造笔法经济;政治事件贯穿于几乎整个剧情,但剧作家着力刻画是两个中心人物的性格和他们的命运,而不是政治事件。这样的作品在莎士比亚的悲剧和历史剧中都是绝无仅有的。它同作者第一部成功的悲剧《罗密欧和朱丽叶》一样是一部以爱情战胜死亡为主题的悲剧。然而这两部剧以及它们各自所表现的爱情却有天壤之别。《安东尼与克莉奥佩特拉》描绘的是两个叱咤风云但各有严重缺陷的人物之间的一种成熟的性爱式的情愫。要准确理解这部作品自然应当在剧作家对剧中人物的态度中去找寻答案。但是,同在他许多其他后期作品中一样,作者的态度并未清楚无误地表现出来。与他的早期作品明

显不同,后期作品的戏剧目的可作多种不同的诠释。关于这部剧有两种最有影响的意见:一种认为作品客观真实地描绘了激情对于人成就远大高贵的志向的消极影响;另一种认为该剧讴歌了人类爱情超越一切——包括死亡——的力量。既然这两种观点截然对立,我们最好还是分而述之。

按照许多“新现实主义”批评家的观点,莎士比亚力图创制一种以不能摆脱脆弱人性的羁绊因而缺少传统悲剧英雄的光辉的人为中心人物的新型悲剧,《安东尼与克莉奥佩特拉》便是尝试的结果。从这一角度来看,剧中涉及的重大事件主要是用来为安东尼与克莉奥佩特拉的败落以及他们的爱情施以份量;不然,他们的剧情几乎难以成为悲剧素材。在这部剧开始时,“这世界上三大柱石之一”的安东尼“已经变成一个娼妇的弄人了”(第一幕第一场)。这位曾显赫一时的将军无视作为罗马帝国东方疆域的统治者的职责,在已届中年之时,沉湎于同一个早先曾垂青于已故的凯撒及庞贝的埃及女王的调情嬉戏中。尽管他知道克莉奥佩特拉有过许多“荒淫无耻的经历”(第三幕第八场),但仍旧未能使他警醒。尽管他仍有慷慨有为的瞬间和旋生旋灭的旧日崇高气概,但他的意志力量已为东方的淫靡生活所腐化,即使在他回到罗马稍有振作之后也难以持之久远。他是一个堕落的贵族。先前的理想在他看来已变得陈腐,因而难以对它保持忠诚,此时他已不可能对凯撒冷酷务实的现实主义认同。他逃回到克莉奥佩特拉身旁,后者巧妙的奉承使他相信他仍旧掌握着半个世界的版图。在最后的战斗中,他的勇气只是出于绝望;他未果的自杀

只是可笑的失败。

从这一冷酷的现实主义观点来看,克莉奥佩特拉也不符合任何传统悲剧人物的要求。她刚愎自用,忽喜忽悲,放纵情欲;她的死与其说是哀伤动人,莫如说是富有戏剧性。她并未在爱情中获得再生,因为安东尼和克莉奥佩特拉之间的爱情并不是那种催人成熟、使人高尚的爱情,而纯粹是被人为地抬高到宗教仪式高度的性的吸引。克莉奥佩特拉想象自己至死忠于这份爱情。然而她殉情的动机却远不是仅仅出于对安东尼的忠贞不渝;他死后,她对生活仍旧饶有兴趣,她曾试图隐藏一半的财产,并威胁要挖出使她的计谋破产的人的眼珠。她矢志一死与其说是一个妻子表达内心痛苦的最高形式,莫如说她是为逃避给凯撒的凯旋游行增色的耻辱。尽管她宣称要“依照最庄严、最高贵的罗马的仪式”而死,实际上却“访求无数易死的秘方”(第五幕第二场),最后以一种故意铺张其事、耸人听闻的东方方式死去。

对于那些认为剧中两个中心人物未能达到作者以前的悲剧英雄的高度的人来说,《安东尼与克莉奥佩特拉》或许表现出一种四大悲剧之后艺术上的滑坡;或许它表示诗人对传统悲剧形式的兴趣已趋衰竭,而正在找寻新的形式,或至少是在找寻一种对旧的形式加以革新的方法。

把这部剧视为莎士比亚最杰出悲剧之一的批评家和观众则认为它显示了作者在艺术上新的发展。他们主张,悲剧中的中心人物不同于历史剧中的中心人物,剧作家的态度同他笔下的人物对国家产生的影响并不总是一致。安东尼的反叛对罗马产生的影响显然不及哈姆莱特家

族内部的仇恨和李尔对自己女儿们的错误判断所产生的危害,但哈姆莱特和李尔无疑是悲剧英雄。因此,一个中心人物的真正意义应从其他人物对他的态度和剧作家的语言中去寻找,而后者尤为重要。这种观点很受浪漫主义批评家的欢迎,而且,对《安东尼与克莉奥佩特拉》进行的意象研究也为它提供了佐证。

在莎士比亚的所有作品中,没有一剧像《安东尼与克莉奥佩特拉》这样拥有远及世界范围的情节和主要人物的事迹所蕴含的宇宙意义。剧情横跨罗马帝国的大部——全部共有42场之多,从中即可以看出剧情的宽广范围。剧作家始终注意剧中的事件和主要人物震撼世界的意义。奥克塔维娅谈到安东尼和凯撒之间的冲突时说:“你们两人开了战,就像整个的世界分裂为二……”(第三幕第四场)。在庞贝的船上,茂那斯指出庞贝只须一举除掉安东尼、凯撒和莱必多斯“这三个统治天下、鼎峙称雄的人物”便可轻而易举地成为“全世界的主人”:

你要是有胆量,就可以做地上的君王;大洋环抱之内,苍天覆盖之下,都归你所有,只要你有这样的雄心。

(第二幕第七场)

而庞贝、安东尼和凯撒最后围在一起跳舞时唱的歌是“喝,喝,喝一个天旋地转”。

其他人物往往对他旧日的雄风萎顿殆尽、沉湎于淫靡生活的现实视而不见,对他依旧满怀崇敬之情。预言者告诉他:“你的本命是高贵勇敢,一往无敌的……”(第二幕第三场)。爱洛斯不愿刺杀安东尼而自杀前乞求他的主帅:“那么请您转过脸去,让我看不见那为全世界所崇

拜瞻仰的容颜。”(第四幕第十二场)。甚至安东尼的缺点也赢得了光辉。当凯撒抱怨说“凡是众人所容易犯的过失,都可以在他身上找到”时,莱必多斯回答说:“他的一二缺陷,决不能掩盖住他的全部优点;他的过失就像天空中的星点一般,因为夜间的黑暗而格外显著”(第一幕第四场)。即使他的主要敌手凯撒也为他的死而深深感动:

这样一个重大的消息,应该用雷鸣一样巨声爆发出来;地球受到这样的震动,山林中的猛狮都要奔到街市上,城市里的居民反而藏匿在野兽的巢穴里。安东尼的死不是一个人的没落,半个世界也跟着他同归于尽了。

(第五幕第一场)

然而,还是克莉奥佩特拉为安东尼的形象抹上一笔最显著的神异色彩:

我梦见有一个安东尼皇帝;啊!但愿我再有一次这样的睡眠,让我再看见这样的一个人!……他的脸就像青天一样,上面有两轮循环运转的日月,照耀着这一个小小的圆球。……他的两足横跨海洋;他的高举的胳膊罩临大地;他在对朋友说话的时候,他的声音有如谐和的天乐,可是当他发怒的时候,就会像雷霆一样震撼整个宇宙。他的慷慨是没有冬天的,那是一个收获不尽的丰年;他的欢悦有如长鲸泳浮于碧海之中;戴着王冠宝冕的君主在他左右追随服役,国土和岛屿是一枚枚从他衣袋里掉下来的金钱。

(第五幕第二场)

她所描绘的并不是一个世间凡人,而是从悲剧头几行台词就被视作凡间战神的人物。菲罗讲:“从前他指挥大军的时候,他的英勇的眼

睛像全身盔甲的战神一样发出棱棱的威光”(第一幕第一场)。爱诺巴勃斯不愿应莱必多斯的请求恳请他的主帅“在说话方面温和一些”，而是希望他“按照自己的本性说话；要是凯撒激恼了他，让安东尼向凯撒睥睨而视，发出战神一样的怒吼。”(第二幕第二场)在他最后失败之前(第四幕第三场)，他的兵士们听到空中传来奇怪的乐声，他们知道“这是安东尼所崇拜的赫刺克勒，现在离开他了。”

如果说安东尼是战神的化身，那么克莉奥佩特拉是维纳斯，乘舟沿昔特纳斯河而下去迎接安东尼的。如同现实的战将爱诺巴勃斯用欣喜的语言所描述的那样(第二幕第二场)，这一对情人也深信他们的爱情就像天神的爱情一样会超越世俗。安东尼在剧中第一场就清楚地表明：

让罗马溶化在台伯河的流水里，让广袤的帝国的高大的拱门倒塌吧！这儿是我的生存空间。纷纷列国，不过是一堆堆泥土，粪秽的大地养育着人类，也养育着禽兽；生命的光荣存在于一双心心相印的情侣的及时互爱和热烈拥抱之中；……

(第一幕第一场)

对于他们这份爱情，克莉奥佩特拉尽管有脆弱的时候和女性的无常，却至死忠贞不渝。她表示：

我应该向不仁的神明怒掷我的御杖，告诉他们当他们没有偷去我们的珍宝的时候，我们这世界是可以和他们的天国互相媲美的。

(第四幕第十三场)

她死了，自然不是“依照最庄严、最高贵的罗马的仪式”而死的，而是像一个东方半神半人的女王，急地

要“在死神还不敢侵犯我们以前就奔进了幽秘的死窟”(第四幕第十三场)。她告诉查米恩：“我要再到昔特纳斯河去和玛克·安东尼相会”，并平静地发布最后的命令：

把我的衣服给我，替我把王冠戴上；我心里怀着永生的渴望；……

我仿佛听见安东尼的呼唤；我看见他起来，夸奖我的壮烈的行动；……

我的夫，我来了。但愿我的勇气为我证明我可以做你的妻子而无愧！我是火，我是风；我身上其余的元素，让它们随着污浊的衣囊同归于腐朽吧。

(第五幕第二场)

对于在人物的自我评价中找寻解析这一悲剧的关键和注意人物表达情感的诗句来说，《安东尼与克莉奥佩特拉》是莎士比亚的最高成就之一。对于冷峻地观察人物的行为及其后果而后以此对他们加以评判的人来说，这一对爱人明显的缺陷使他们难以支撑起一部真正杰出的悲剧，即使剧中闪烁的诗情也似乎只是慢慢熄灭的火堆中残存的火星。

《雅典的泰门》与《科利奥兰纳斯》。莎士比亚晚期悲剧的一个显著特色是他试图以悲剧的形式来处理一些“有严重缺陷”的中心人物。安东尼、克莉奥佩特拉和科利奥兰纳斯都深陷于他们各自的脆弱人性而不能自拔。在不少观众看来，这些缺陷几近掩盖了他们的德性。在《安东尼与克莉奥佩特拉》和《科利奥兰纳斯》之后，莎士比亚写了一部悲剧，其中中心人物的德性也被表现为缺陷。如果说《雅典的泰门》是一部关于一个仁慈善良、慷慨大度、乐善好施换来的却是世人忘恩负义、卑鄙可耻因而迸发的愤

怒的伟大的人文主义者的悲剧，那么这是一部失败之作。这部剧的性质和格调并不是由前二幕中泰门的“善”行确立的，而是由悲剧剩余部分中他对世人激烈的仇恨和恣意谩骂确立的。这是讽刺剧的调式；这部剧作为讽刺剧比作为悲剧更容易理解。泰门两个阶段的行为被表现为蠢行。他矫饰的大度是一种过头的美德；他恨世的激烈言辞走向极端，因而只会引人发笑。泰门的行动引发人们的哂笑比怜悯和恐惧更符合逻辑，然而剧情的发展却是按悲剧的形式进行的。莎士比亚或许试图把《雅典的泰门》写成一部讽刺悲剧，正如他试图把问题剧写成讽刺喜剧一样。可惜结果是作为悲剧和讽刺剧都不令人满意。剧作家或许意识到他不可能把这两种因素有效地结合在一起，因而在《雅典的泰门》之后再未尝试这种形式。

《科利奥兰纳斯》的中心人物多有安东尼与克莉奥佩特拉的缺陷，却少有他们的美德。莎士比亚在塑造自己这部悲剧中的中心人物时，把各种因素混杂堆砌在他身上，而自己对他的态度却几乎不作任何表露。又因为悲剧写的是普遍存在的贫富冲突，中心人物的命运同贯穿人类历史的政治立场相联系，因此，观众和批评家对该剧态度往往因不同的政治观点而异。科利奥兰纳斯作为贵族对平民横加责骂，一出场使用这样的话对他们说：

什么事，你们这些违法乱纪的流氓，凭着你们那些龌龊有毒的意见，使你们自己变成了社会上的疥癣？

（第一幕第一场）

如果说这种态度使平民们憎恶他，也同样不会讨得具有坚定民主信念的批评家的好感。他们指出他

对人民的极端蔑视和他性格的刚直不能变通给他自己和国家都带来了灾难。“市民甲”指责说：“他所做的轰轰烈烈的事情，都只有一个目的：……只是要取悦于他的母亲，同时使他自己可以对人骄傲；骄傲便是他的美德的顶点。”（第一幕第一场）这番话为中心人物随后的行动所证实。自尊心受到伤害时，科利奥兰纳斯常常陷于狂怒而不能自控。他的感情反应往往可以预知，因而他的行动可以为两个护民官、他母亲以及奥菲狄乌斯等老谋深算的人所随意挑动支配。只有在战争中他才有用武之地，在那里他无时不有的狂怒可以宣泄至有用之处；然而即使在那里，他一旦受到冒犯，也会旋即鼓动昂扬的斗志转而反对自己的国家。他死了，但并非光荣战死沙场，而是被妒忌的奸人阴险地激起他的狂怒，从而以此为口实，在异国他乡把他不光彩地杀死的。这显然不同于莎士比亚以前作品中悲剧英雄的高贵结局，因而人们时常以为此处显示了作者对中心人物的态度。

科利奥兰纳斯作为悲剧英雄缺点累累而且十分明显，因此有批评家指出这一形象是作者有意用泰门的模式来塑造的。实际上，《科利奥兰纳斯》是剧作家在讽刺悲剧这一形式上的第二次也是成功的尝试。按照这种观点，中心人物是作者有意树立起供众人嘲讽的。同所有讽刺对象一样，他是剧中自第一场中愤怒的市民的指责起许多其他人物没完没了而且往往是敌意的品评的众矢之的。另有学者指出这部剧是莎士比亚模仿琼生的《希杰努斯》而作的。二者结构颇有相似之处；另外，米尼涅斯不时表现出琼生笔下的丑角所常有的喜欢用铺张的而且常常

是粗俗的讥讽的特点。一种对科利奥兰纳斯性格的心理诠释强调他母亲伏伦妮娅的影响。她对独子的爱主要在于儿子能为她的荣耀增色的赫赫战功而不是他本人。她对儿媳说：“倘然我的儿子是我的丈夫，我宁愿他出外去争取光荣，不愿他贪恋着闺房中的儿女私情。”（第一幕第三场）科利奥兰纳斯满腹的怒气和可怕的诅咒与无所畏惧，但在剧中两次当他母亲同他意见相左时，面对后者的责骂和气愤，他退却了。当他不惜舍弃执政官的高位而拒绝向平民屈服时，伏伦妮娅——自己常常称平民们“只是一批萎靡软弱的货色，几毛钱就可以把他们买来卖去”（第三幕第二场）——苛责他“太固执”，直至他哀求说：“请您宽心吧，母亲，我就到市场上去；不要责备我了。”（第三幕第二场）在科利奥兰纳斯行将攻击自己的祖国，而且心意已决，“意大利所有的刀剑和她的联合的军力，都不能缔结这样的和平”的情况下（第五幕第三场），伏伦妮娅一个奚落“这人有一个伏尔斯的母亲”赢来了他明知无异甘心受死的投降：

啊，母亲，母亲！您做了一件事啦？瞧！天都裂了开来，神明在俯视这一场悖逆的情景而讥笑我们了。啊，我的母亲！母亲！啊！您替罗马赢得了一场幸运的胜利；可是相信我，啊！相信我！被您战败的您的儿子，却已经遭遇着严重的危险了。可是让它去吧。

（第五幕第三场）

再次劝诫儿子捐弃她自己植入他心中的赳赳雄夫的狷介固执之后，伏伦妮娅凯旋罗马，被众人称颂为“我们的女恩人，罗马的生命！”而科利奥兰纳斯却遭放逐后不光彩地赴

死去了。

视中心人物的狷介固执为美德的批评家在科利奥兰纳斯对伏伦妮娅的斥责中找到他的悲剧的根源：

您为什么要我温和一点？难道您要我违反我的本性吗？您应该说，我现在的所作所为，正可以表现我的真正的骨气。

（第三幕第二场）

他的高傲和狷介在战场上是美德，他就是专门为此而培养的。当他母亲劝诱他暂时放弃本来的特性而去追求他并不属意的官禄荣誉时，灾难就降临了。毫无疑问，科利奥兰纳斯是莎士比亚笔下一个有着严重缺陷的中心人物。但在剧作家的笔下，他的主要敌人两个护民官都是惑众渔利的阴险之徒；平民们大多见风使舵，胆小懦弱；米尼涅斯刻板乏味又深藏城府；伏伦妮娅冷酷无情，以自我为中心；奥菲狄乌斯本当为伏尔斯人中的科利奥兰纳斯，但他除有一勇而外别无所长。置身这样一个世界，科利奥兰纳斯的狷介固执似乎成为一种高贵而不可多得的品格，同时也注定要遭到毁灭。从这种观点来看，剧中科利奥兰纳斯明知它将带来的致命的后果而表现出的片刻的怜悯之情补救了他的种种缺点；而他了然于心而慨然赴之的不光彩的死把他拔高，使他的形象得以跻身悲剧英雄之列。

在《科利奥兰纳斯》中，莎士比亚又一次拒绝显露他对自己所创造的人物的态度；相反，他赋予他们共存于人性的种种缺陷和美德。作者在舞台上再现了人类生活的纷纭复杂和是非难辨的性质，从而促使每一代观众各尽所能去理解剧中人物的行为。

传奇剧。 悲剧之后的四部传

奇剧一直是人们思考和争论的题目。这四部剧作——《泰尔亲王配力克里斯》、《辛白林》、《冬天的故事》和《暴风雨》——是莎士比亚独立完成的最后一批作品。它们同他以往所有的剧作都判然有别，因而人们不由得要问他创作这几部作品的动机何在。本特利(G. B. Bentley)就此提出的一种观点为人们所广泛接受。他认为莎士比亚的传奇剧意在取悦于剧团的一批新观众——汇集在黑僧剧院的一帮贵族。莎士比亚所在的剧团于1608年冬季租下这座剧院演出。在这以前，它一直由皇家礼拜堂儿童剧团和女王宴乐儿童剧团所租用。这批儿童的演出在很大程度上满足了这批保护人的欣赏趣味。他们演出的剧目充分发挥唱诗班男童的天赋。他们中许多人不仅能唱，还会伴奏、伴舞。因此，为这批儿童演员写剧的剧作家自然地在剧中引进了歌舞场面，有时甚至有短小的假面剧。由于这一原因，莎士比亚为了满足这些先前儿童剧团的保护人的欣赏趣味使黑僧剧院的观众的贵妇绅士们产生兴趣，在他的传奇剧中大量使用以往曾使他们心醉神迷的富丽绚烂的场面。这批观众同环球剧院的观众相比，戏剧趣味显得精雅而单一。他们希望看到悬念跌宕的剧情，原宥、和解乃至再生的场面以及这些因素结合在一起引出的蕴含某种深刻意味的皆大欢喜的结局。

在这四部传奇剧中，只有《暴风雨》无论从技巧还是思想着眼都开辟出一片新的天地。在这部剧中，莎士比亚依照文艺复兴时期批评家的理解严格遵守时间、地点、情节“三一律”。这在他整个创作生涯中是绝无仅有的。在构思普洛斯彼罗的魔术及其法力的过程中，莎士比

亚接触到一门全新的知识。它把他的想象力带入一个从未涉足的领域。普洛斯彼罗为善的魔术是《暴风雨》情节的核心。莎士比亚在这一方面的知识来自新柏拉图主义著述中一种不完整而且经常混乱不清的观点。受巫术控制的恶魔同样见于新柏拉图主义，是其中的逃逸者(fugitive)。他们实际是民间传说中的恶魔和新柏拉图主义著述中所定义的恶魔两种因素相混和而成的。因此，他们在一定程度上同自然力，尤其是自然原素相一致。例如，爱丽儿是一个空气精灵。而按卡里(W. R. Curry)的说法，凯列班则有某些水中精灵的特质；特林鸠罗曾取笑他鱼似的长相和身上的鱼腥味。但莎士比亚并未把他塑造成一个水中精灵，而是解释说这一怪物为魔鬼和女巫西考拉克斯所生。

这几部剧中还存在一些古代宗教和神话的因素。剧情中事件的更迭让人想起古希腊关于季节的神话。《冬天的故事》中潘狄塔的经历同珀耳塞福涅和她母亲得墨忒耳的故事相比应。潘狄塔的和长期失踪和珀耳塞福涅在冬天开始时便降入冥间的故事相平行，而同母亲的欢聚则与随着珀耳塞福涅返回人间大自然母亲百花盛开的故事相像。放在另一种宗教语境中，这些传奇剧可看作是基督教教义的寓意性阐述，剧中的和解象征赎救。

关于传奇剧的成就存在截然不同的意见。对传奇剧抱贬抑态度者有的持较为温和的微词；有的提出激烈的非难。前者认为传奇剧除《暴风雨》而外看不出什么戏剧技巧，语言也平淡无奇。后者则对传奇剧大加指斥，认为它们是一个吐诉一空、文思枯竭因而粗制滥造、只图混一口饭吃的作者的作品。然而，当代

批评家一直试图重新评价莎士比亚创作生涯的这批殿后之作。他们坚持认为,传奇剧中的剧诗是莎士比亚任何其他作品都不可比拟的;它们以统一的结构、精美的构思和丰富的寓意体现了一代大师的高超技艺。正是这最后一种特征引导整个一个流派的批评家去寻找一种意义背后的意义,并在剧的寓意象征因素和神话因素中找到了它。对莎士比亚思想和艺术发展的最后阶段的研究使我们相信,直至戏剧创作的最后时刻,他仍在继续寻找激发灵感的源泉,仍在探求新的方法以把他所找到的材料用越来越具有异域美和越来越深刻的戏剧形式表现出来。

莎士比亚的诗歌 (Shakespeare's

Poems) 莎士比亚在创作初期写下了两篇长诗和一些杂诗,还有写于各阶段的十四行诗。

长诗。1592—1593年间的瘟疫使得剧院关闭,莎士比亚作为演员和剧作家的的工作停顿下来。这使他有闲暇同时也有必要把自己的天才运用到其他文学形式。当时同现在一样,靠写诗为生是有现实的风险的,但年轻的诗人也相信一种普遍的观点——即写诗要比为公共剧院编写剧本高出一筹。后来他在第111首十四行诗中吁求友人

哦,请为我把命运的女神诟让,
……

因为她对我的生活别无赡养,
除了养成我粗鄙的众人米饭。
因而我的名字就把烙印接受,
也几乎为了这缘故我的天性
被职业所玷污,如同染工的手:
……

莎士比亚的剧作能保存到今天得力于别人的热心相助,而诗作则是他本人安排出版的。由此不难看出他

把身后的声名寄于何者。

斯宾塞、马罗等诗人以古典神话为题材,仿效亚历山大大帝时期的田园诗而创作的长篇巨制而饮誉一时。莎士比亚在第一首长诗《维纳斯与阿都尼》中师法他们的风格、形式及选材,在奥维德的诗作中找到所需的素材。这一选择很符合当时每一个诗人必须依附的贵族保护人的色情而又风雅的情趣。诗中讲述爱神维纳斯迷恋英俊少年阿都尼,后者面对她的一味纠缠而退避不迭的故事。年轻的诗人尽可能利用一切机会描绘出令人赏心悦目的场面。不过,他也时常表现出戏剧家的禀赋。他对少年的弃避性欲和爱神的强烈欲望都表现出令人信服的同情。他不惜笔墨描写一匹雄马追逐一匹母马的场面。这一雕琢细腻、冗长的枝蔓之笔超越了田园诗中常有的目的只在自身的类似片断,而强化了长诗的感情力量。

有学者称诗人为“文艺复兴时期的奥维德”,意指《维纳斯与阿都尼》只是以华丽的笔调重述一遍一个古典神话故事而已。不过,更多人认为长诗别有深意。一种意见是诗中强调神圣的爱与低贱的爱之间的对比:维纳斯代表赤裸裸的欲望,所及之处莫不遭到损毁,而阿都尼则代表纯洁的爱——爱情中的理性。另一种意见为更多的人所接受,认为阿都尼代表爱与美不可分割的联系。如同在十四行诗中所表现的那样,莎士比亚相信美必须不断更新。维纳斯就是刺激人们通过繁衍后代而实现更新的力量。这是自然中一切形式的美得以保存的唯一途径。由此可见,在宇宙万物的生命体系中性的冲动是极其重要的,因而维纳斯对阿都尼的一味逼迫实在是天经地义的。尽管在现代人看来这一

解释失之过分精巧,但对于一个深谙柏拉图爱情思想的人来说却未必如此。最后阿都尼死了,维纳斯情意未酬,美和爱都随之而去,混乱无序再次降临。

从第二首长诗《鲁克丽丝受辱记》的献辞可以看出,莎士比亚成功地借诗作觅到了一位可以投靠的贵族保护人。他的新作同《维纳斯与阿都尼》一样题献贵族青年骚桑顿伯爵,是为履行前一首诗的献辞中要“从事差可不负阁下青睐之作”的诺言而作的。《鲁克丽丝受辱记》的份量较前一部作品加重了,而且篇幅长了许多,但并未完全实现诗人雄心勃勃的目标。在29岁之时,诗人无疑掌握了爱情喜剧的轻快笔法,但在这样的长篇歌行中保持一种崇高的激情还有待来日。他的悲剧意识还仅限于《泰特斯·安德洛尼克斯》中那种塞内加式悲剧中的恐怖场面和善恶之间的简单对立。事实上,《泰特斯·安德洛尼克斯》同两首长诗的确多有相似之处,因此不少学者断言这部悲剧同两首长诗作于大约同一时期。

《维纳斯与阿都尼》中颇多轻佻的描写,并为此引来不少非难;《鲁克丽丝受辱记》则是对贞烈的讴歌,得到广泛的赞誉。哈维(G. Harvey)就曾说,年轻人喜爱莎士比亚的《维纳斯》,但多思者则倾心于他的《鲁克丽丝》和悲剧《哈姆莱特》。

在《鲁克丽丝受辱记》中,透过华美的修辞可以隐约见出戏剧结构的痕迹。长诗描述一个为肉欲驱使的人的可悲下场。塔昆属于典型的塞内加式情节剧中的恶人中心人物一类。为平欲壑,他不惜一切也失去了一切——地位、荣誉和功名——而得到的只是绝望和众人的鄙视。鲁克丽丝则是暴徒蹂躏下孤弱无告

的牺牲品,她所激发的怜悯之情类似苔丝狄蒙娜。

在这首诗中,莎士比亚对于华美修辞的兴趣丝毫未减。故事的发展进程不断被文采绚烂的大段穿插所打断。鲁克丽丝受辱后,自比赫卡柏,从而引出长达200行(第1368—1569行)对特洛伊围攻的精细描绘。她表达自己的痛苦和绝望很少直言抒陈,而多用精巧的奇喻和煞费苦心的富有想象的言辞加以表现。

不过,这首长诗也不是没有感人的片断。最摧人肺腑的是她诅咒“机运”和向“时间”申述的片断。在这里,诗人摆脱剧中情节不能长时搁置的顾虑,得以尽兴发挥在《泰特斯·安德洛尼克斯》中不甚成功、后来在《约翰王》和《理查二世》中还将使用的手法。这首诗真正的妙处在于以多种方式传出的悲怆乐音:

心底蕴藏的悲思,像沉重悬垂的巨钟,

它只要敲一下,便嗡嗡响个不停。

(第1493—1494行)

正是这一巨钟发出的不停的声音偶而透过曲意精致的思想和语言赋予长诗以力量和美。

《十四行诗》。莎士比亚的十四行诗写作时间不详,除与几部早期剧作——尤其是《爱的徒劳》,剧中嵌有七首完整的十四行诗——有明显的契合之处而外,把它们同诗人的任何其他活动联系起来都难免穿凿附会之嫌。自锡德尼《爱星者与星星》问世后,十四行诗的创作在90年代的英国蔚然成风。多数诗人沿用彼特拉克创设的意大利体,莎士比亚则选择经萨利伯爵发扬光大的一种变体。两种诗体比较,前者更见文字功夫,后者换韵达七次之多,

因而诗人享有更大的自由。莎士比亚的十四行诗与同时代其他诗人的作品相比,确实显出大手笔的本色。

莎士比亚与同时代诗人一样,对奇喻和文字游戏有着浓厚的兴趣,在第135、136首中反复玩味围绕他的名字设计的双关语就是一例。不过,如此斤斤于文字效果有时会给诗带来消极影响,因为莎士比亚常常显得对那些技巧陈规缺乏耐心,不能游戏到底。如果我们把诗人的谦词当真,那么可以说他已意识到自己技巧的不足。他在第85首中说自己“缄口的诗神只脉脉无语”:

像不识字的牧师只知喊“阿门”,
去响应才子们用精炼的笔调
熔铸成的每一首赞美的歌咏。

不过,他表白说:“我满腔热情,他们却善颂善祷”,并在第82首中表示别人“既已使尽了浮夸的辞藻”,他却要“用真朴的话”来刻画他的朋友。以“真朴的话”入诗正是莎士比亚对十四行诗体的最大贡献。另外,他的诗拓宽了十四行诗的题材范围,深化了它所能表现的感情。在整个154首诗中,前126首是致一个青年的,以后的26首是致一个女性的,最后的两首是根据同一首古希腊短诗的改写。不过诗中的女性不同于意大利传统中可望而不可即的贵妇,她面目“丑恶”,她的身体是众人的“公地”。她背叛了诗人,转而钟情于他最知心的朋友。他唯一的安慰是“她引诱我犯罪,也教会我受苦。”

在诗中,诗人使用通常表现性爱和激情的语言来表述他对友人的情谊。这是他的十四行诗的一大特征。不少人据此推断莎士比亚有同性恋癖。不过,在文艺复兴时期,男

人把同性之间的友情看得很重,投入炽烈的情感。这种友情被视作与圣灵在象征意义上的联系。在这一背景下,诗人急于表达自己对贵族青年的深情,称之为“虔诚的爱”(dear religious love)并用通常只用来表述异性间爱情的言辞来加以表述就不难理解了。

有学者指出,文艺复兴时期诗歌中的“爱”常常是人对美的满怀深情的理解的象征;美不可永驻,必须不断更新。莎士比亚在第一首十四行诗的头两行就开宗明义,表现了这一思想:

对天生的尤物我们要求蕃盛,
以便美的玫瑰永远不会枯死,
……

正因为此,在整个组诗中,他要口诛笔伐“这血淋淋的魔王——时光”。学者多林(M. V. Doren)写道:“如果说组诗是一个统一体,那么,它是围绕时间的腐蚀、美走向最终的衰朽的主题结构而成的。时光的蹂躏、捷足的可怕时光是其中的主导旋律。”诗人对一切形式的繁衍生殖欣喜不已,无论生息发展的一朵花还是他的“小乖乖”莫不如此。在他看来,这都意味着新美的创造。万物的易逝无常、美的不断更新再生、宇宙的完满及对于永恒的渴望等主题贯穿组诗,它们同每一首诗个别主题交织在一起,共同构筑起组诗的丰富结构。如果说在组诗的核心是上述诸多主题的矛盾和发展,那么,在外面包裹它们使诗有血有肉的则是对于纷繁美丽的世界的描述,从琐屑如“跑着去追撵一只逃走的母鸡, / 把孩子扔下”的“小心翼翼的主妇”到广大神秘、不可言说如“滔滔不息地滚向沙滩”的海浪或

“梦想着/未来的这茫茫世界”的宇宙意识。这使得组诗在表现的范围深度和强烈情感两方面超越了伊丽莎白时代或长或短的所有其他抒情诗。

莎剧中伊丽莎白时代的生活 (Elizabethan Life in the Plays) 评论家称莎士比亚“才能丰赡”(myriad-minded)是指他囊括万物,视野恢宏。济慈曾说过:“一只麻雀落在我的窗前,我也分享它的生活,和它一起啄食。”莎士比亚像济慈一样,在理解所感、所见、所闻的事物时,认识了自身,并使它们成为他体验的生活的一部分。当他感受、思考、写作时,它们就自动地成为明喻、暗喻、动词、形容词,表现出自己。于是,他选择的词、剧中人说的话,尤其是完整地表现这一事物的意象,给人强烈的听觉感、视觉感和感染力。实际呈现在舞台上的日常生活的每一幕,都有上百处暗示,留下鲜明生动的印象。

除非在它的范围与性质内,莎剧并不具有独特的可接受性。今天有广泛影响的宣传工具将娱乐、教诲和请求强加给一般人的自然感受力,伊丽莎白时代的人没有这种缺乏生命力的强烈冲击,因此他们的眼睛和耳朵对我们因过分刺激而觉得沉闷和无聊的事物则有不同的反应。为了唤醒别人的记忆,人们创造了具有生动细节的布景和情景,以回忆起确实发生过的或说过的事,因为他们确实看见过听说过。但莎士比亚使时间的这种幻觉发挥了巨大的力量,它具有使这类叙述好像与戏剧行动一样生动的才能。正因为如此,人们谈起哈姆莱特乘船去英格兰的情景和海盗船上的情景如在眼前。因为演员叙述的这些情节使我们看见的是行动的哈姆莱

特,栩栩如生,就像伶人甲使哈姆莱特——和他本人——仿佛亲眼看见特洛伊被掠和赫卡柏的哭泣。快嘴桂嫂竭力要让人逮捕福斯塔夫,滔滔不绝描述的情景,展示在我们心灵的眼睛面前,比起在依斯特渥泊实际发生的本质上更具有伊丽莎白时代的特点:

你在我的房间里靠着煤炉,坐在那张圆桌子的一旁,曾经凭着一盏金边的酒杯向我起誓;那时候你因为当着亲王的面前说他的父亲像一个在温莎卖唱的人,被他打破了头,我正在替你揩洗伤口,你就向我发誓,说要跟我结婚,叫我做你的夫人。你还赖得了吗?那时候那个屠夫的妻子胖奶奶不是跑了进来,喊我快嘴桂嫂吗?她来问我要点醋,说她已经煮好了一盆美味的龙虾;你听了就想分一点尝尝,我就告诉你刚受了伤,这些东西还是忌嘴的好;你还记得吗?她下楼以后,你不是要我不要跟这种下等人亲热,说是不久她们就要尊我一声太太吗?

(《亨利四世》下篇,第二幕第一场)

莎士比亚与本·琼生和托马斯·米德尔顿不一样,他从来不曾将背景安排在伊丽莎白时代的伦敦,而是伊里亚、维也纳、雅典、以弗所、埃及,或波希米亚的海岸,什么地方都有,就是没有英格兰,除非情节发生在15世纪、14世纪或更早的时候。但莎士比亚写作的材料正是他所了解的同時代的生活,他的作品自然而然地,或不经意地蕴藏着丰富的伊丽莎白时代生活的暗示。不管是古代英国人,还是苏格兰的国君;不管是那瓦的贵族,还是法兰西贵

妇,不管是希腊和特洛伊战士,还是罗马的政客,或雅典的手艺人,他们实质上都是伊丽莎白或詹姆斯时代的人。麦克白在每一家贵族都有一个被他“买通的仆人”,都铎时代,英国的贵族和政客都这样做。今天为了充分懂得这种暗示,我们必须对伊丽莎白时代的生活有所了解。虽然安格斯说麦克白这位暴君:“现在他已经感觉到他的暗杀的罪恶粘在他的手上”,含蓄地提到血迹,令人厌恶,想发抖,但如果我们不知道16世纪处决叛国犯的特点——罪犯被绞死时,要割断咽喉,肢裂身体,开肚挖肠——我们几乎无法理解麦克白谋杀邓肯后,凝视着双手说“刽子手的双手”的恐怖。再者,除非我们记得莎士比亚剧中的演员大多穿当时的服装(因此查米恩实际上解开的是克莉奥佩特拉的衣带),我们就不会明白爱诺巴勒斯对克莉奥佩特拉的游艇的描绘所体现的伊丽莎白时代的全部价值观。对那些生活在这个伟大的时代,曾看见过伊丽莎白的威仪的伦敦人来说,它使人回忆起在泰晤士河上经常可以看到的另一艘游艇:

英格兰的王家游艇……船舱顶篷装饰华丽,嘉德勋章上蓝色和金色相间的圆圈里是皇家纹章。船夫与王家侍卫穿着鲜红色和金黄色的大衣,王室侍女们衣着美丽鲜艳。在他们中间,可以瞥见意志坚定神秘莫测的老女王苍白的脸庞和金红色的头发……他们记得那就是伊丽莎白女王。……她性格严厉,身佩珠宝,并未随时间的消失而有一点衰老。她的侍女们出现在公众场合,如众星拱月。她用眼神使男人放下干戈,用语言使男人献身,她出其不意的洞

察力和慷慨使男人如痴如醉。她不会预先告诉男人她下一步作什么,因此他们总是兴致勃勃。

(马丁·霍尔姆斯,《莎剧中的民众》,1960年)

如果我们要想理解伊丽莎白时代有关的价值观,特定的上下文中语词的内涵,我们应该具有一定的历史或社会生活的背景知识。缺乏历史知识的读者(尤其是对人物及其故事有兴趣的读者)就不容易充分掌握描述性段落或偶然出现的提示,甚至很明确的语言的意义。我们知道关于克莉奥佩特拉的游艇的描绘来自普鲁塔克,我们必须发挥想象力才能明白它怎样吸引了莎士比亚同时代人。由于莎剧涉及到的日常生活大多很偶然,也很少直接描绘伊丽莎白时代,因此我们常常不能充分注意它们,或有意识地将它们与我们对伊丽莎白时代的了解结合起来。但是当伊丽莎白时代的场景在建筑、家具、绘画中再现出来时,我们和当时观众一样,自然也是非常熟悉的。但仅仅靠这种熟悉以及未能认识的重要性,可能使我们错过细节的描写。如果问到伊丽莎白时代的家庭送什么去洗时,也许我们会想起福斯塔夫被塞进盛脏衣服的篮子,里面装着“脏衬衫、臭袜子、油腻的手巾”,被抬到野地里的洗衣房。我们还会想到他对这些“油腻得恶心的衣服”和对其油腻的描绘,我们更愿意把它们与莎士比亚个人实际上有的对臭味和油腻的厌恶联系起来,或者自然地觉得它是对当时生活中不卫生的一面的泛泛的常常是夸张的印象。同样与臭味有关的是,如果问道波拉契奥偷听亲王与克劳狄奥讨论向希罗求婚,他在干什么时,有多少人记得波

拉契奥“把身子闪在屏风后面”，以便偷听，他当时“正在那儿熏一间发霉的房屋”？那些记得过去烧香净化污浊的空气的人是否会因为它对伊丽莎白时代的生活的叙述轻描淡写，以为是剧中自然而然地发生的，因为熟悉而忘记它，现在又因它奇怪而记住它？

另一方面，对当时生活的描绘还是通常被认为“时代错误”(anachronism)。尽管严格说来，伊丽莎白时代舞台背景建筑的外形及功能和舞台上广泛使用当时的服装与财产使这个词毫无意义。时髦的和必要的东西诸如手套、鞋饰、轻剑、帽翎、用鲸骨环撑大的女裙，不可避免地同伊丽莎白时代的服装一起出现，这一切都表现或涉及到日常生活。也许比较聪明的是不管“时代错误”这个词，仅仅把它们看作莎士比亚认为他的人物就出现在此时此地的象征。因此场景和事件都有必要扩大，考虑到当时的戏剧传统，它们不仅合乎逻辑，而且对表现真实性很重要。此外，在以弗所敲钟吃饭，在西里西亚的剪羊毛节上买卖伊丽莎白时代的民谣和零星装饰物，给客人献上英国花园中的雏菊，不仅仅只有伊丽莎白时代的观众才感到非常熟悉，它们只是名义上发生在古代和外国。男式紧身上衣和长统袜比起罗马市民的宽袍和短袖束腰外衣更令人熟悉。像勃鲁托斯匆忙穿上衣服，在口袋里摸索，找到他认为已经丢了的书这样的小情节在伊丽莎白时代的服装上常常遇到。尽管我们习惯了在野猪头酒店里看见福斯塔夫的所有情景，或者葛罗斯特郡的夏禄先生穿着中世纪的服装，我们仍然无一例外地认为这些都来自伊丽莎白时代的生活，并从这个角度进行研究。

这样一来，我们就可以从场景、叙述并通过莎士比亚的语言和意象，勾画出英格兰本身，整个农村、花园、田野、河流、森林、公路，使它的城镇、街道、房舍布满各种人，观察到伊丽莎白时代人们各种各样的活动。但是如果我们要明白那个时代认为理所当然，而与我们不相同的某些观点、思考和假设的习惯，我们还必须从社会历史学家那里了解有关社会关系和行为的模式的某些知识。当背景是日常生活时，父母与孩子、男人与女人、主子与仆从、平等的人与社会等级不同的人，这些关系显然应该首先加以考察，它是莎剧研究的中心。缺乏必要的知识，在舞台演出中就会导致误解，或角色分配不当，破坏人物和情景的真实性。我们应该看到，如在现代剧中一样，人物的服装是适宜的、有意义的，演员应该了解由于社会地位和关系而出现的人物行动与态度的含义和细微的区别。比如罗森格兰兹和吉尔登斯登被看作穷学者，服饰古怪，行动也与此相应。他们自身就很难堪，使情节更不好处理。格思里在他的现代装束的《哈姆莱特》中，把这两人变成年轻的外交官，羽毛未丰，于是可以做王子的伴侣。他们出现在宫中，穿着举止都表明了同样的教育背景。他们立刻获得了地位，如果他们为国王所用，这种地位就很重要。除非我们把他们看作国王(剧中最敏捷最聪明的人)得心应手的工具，否则克劳狄斯就仿佛是一个傻瓜，他与哈姆莱特全部关系的可信性都要受到削弱。

由于地位、年龄，或者父母与孩子的关系、下属与上司的关系，而产生的行为举止同样重要。如某人曾导演的《无事生非》，观众发现戏开始时，贝特丽丝当着她叔父梅西那总

督里奥那托的面，懒洋洋地躺在躺椅上；后来观众又看见克劳狄奥也躺在躺椅上，而他的主人、司令官堂·彼得罗则站着与他谈话。这都是很荒唐的。严肃的行动表示对地位高的人的尊敬。向父母问候时，孩子跪下来请求祝福。亨利八世的孩子与他说话时就跪着，贵族们对伊丽莎白女王说话时也跪着，直到叫他们起来。朗斯告诉我们他向家庭告别时，要求父亲赐福，然后吻父母（《维洛那二绅士》，第2幕第3场），雷欧提斯向父亲告别时同样要下跪请求祝福。夫妻称呼的形式是“夫君”（my lord）、“夫人”（my lady）、“先生”（Sir）、“太太”（madam）、“丈夫”（husband）、“妻子”（wife）。朱丽叶对母亲说话用“母亲”（madam），高纳里尔、里根和考狄莉亚称李尔“父亲”（my lord 或 Sir）。正常的尊称是“叔叔”（uncle）、“侄子”（nephew）、“侄女”（niece）、“堂兄（弟）”[“堂姐（妹）”]（cousin）、“儿子”（son）、“女儿”（daughter）；整个说来，“爸爸”（father）和“妈妈”（mother）比“父亲”（sir）和“母亲”（madam）用得少。

对婚姻关系也要用伊丽莎白时代人的眼光来看待，《威尼斯商人》提供了一个鲜明的例子。剧中契约的情节和盒子的情节都具有童话色彩。如果我们忽略了伊丽莎白时代生活的现实，像几十年前某位著名的批评家那样，把巴萨尼奥看成一个为财产而追求有钱女人的慎重的男子（这一看法当时很流行），就对剧本造成了损害。确实，莎剧中某些贵族青年单身汉，如巴萨尼奥、勃特拉姆和《无事生非》中的克劳狄奥，在我们看来似乎并没有与他们成婚的女主角可爱。我们可能怀疑，作者本人也许觉得几个巴萨尼

奥加起来也比不上一个鲍西娅。但对伊丽莎白时代的人来说，婚姻是一项商业事务，成就一桩美满姻缘是年轻男人对自己、家庭和朋友的负责。尤其急迫的是，一个年轻女人，特别是女继承人和孤儿应尽可能快地找到一个合适的丈夫。如果爱情变成一件交易，这就是幸事，它给剧本提供了欢乐。年轻男人可以并做到借足够的钱去求婚，令人尊敬的富商和严肃慎重的老朋友提供帮助，借钱给他。一旦成婚，女方所有的财产都是他的。并不因为这是一出浪漫剧，而是因为婚姻才使她成为有夫之妇。她把个人的法定权利交托给丈夫，作为妻子，这时她才获得了与她的才能、美貌、财富相匹配的社会地位。

莎士比亚活泼勇敢的女主人公鲍西娅、贝特丽丝、海伦娜，在生活中都可以找到相似的人，正如他那些年长的、更有力的女人，如伏伦妮娅、宝丽娜、罗西昂的伯爵夫人。她们修建房舍、治理庄园，监督男仆和女仆的行为道德——像伊丽莎白女王一样。即使要冒犯女王，她们也要主宰女儿的婚姻。她们与像伯利这样的大臣们一起处理自己的事务，指挥丈夫和儿子。著名的哈德威克的贝斯修了8幢房子，90年漫长生涯中换了4个丈夫，还控制着继子和孙子们的生活。弗朗西斯·培根的母亲安妮是安东尼·库克爵士的女儿，尼古拉斯·培根爵士的第二任妻子，学识渊博。她支配她的儿子。传说爱塞克斯伯爵“下流地调戏”她的亲戚，她立刻指责他，毫无顾忌；她同样轻而易举地就翻译了朱厄尔主教用拉丁文写的《向英国国教道歉》。C. S. 刘易斯曾说：“如果只求质量不求数量，培根夫人也许可以被推为16世纪所有翻译

家中最好的一个。”像这些出色的夫人一样，鲍西娅、海丽娜、宝丽娜、罗西昂伯爵夫人和莎士比亚其他引人注目的女角清楚地表明了莎士比亚独创性和塑造人物的能力之所在。她们既表面上遵守服从夫君与主人的礼仪，接受了在男性社会中名义上无助的地位，又对人类关心的事物采用自己的方式，独断独行。安妮·培根不允许出卖土地付清儿子的欠款，坚持他必须“开列和给我一份有关他全部欠款的如实的清单，把他的土地的整个关系和全部收入留给我。”弗朗西斯·培根当时大约30岁，是国会议员，他不会在其他地方滥花钱财，因此这位女家长不会有什么风险。都铎时代，受过教育和聪明的妇女都很粗暴。历史本身、戏剧及伟大的莎士比亚就是证明。莎士比亚的女主角和高贵的夫人们表现了当时这一倾向。爱情也许是情节的中心，但并不是爱情使世界运转，它也不是婚姻关系模式的中心。妇女的法律地位很低，但她们的品格和价值观并非如此，她们不像我们想象的那样无助和无权。名义上妇女带来嫁妆，不管是金钱还是土地，或二者均有，都成为丈夫的财产，正如鲍西娅将继承权交给巴萨尼奥一样。丈夫害怕自己先亡而授予妻子相应的财产——按规则从他的税收与房租上支出，这使儿子或继承人对她有极大的依赖性，直到她去世。这样女家长就获得了巨大的权力。莎士比亚描绘过旧的月亮慢慢消逝，耽延了忒修斯对婚期的希望，这里含有一种真实的忧郁：

像一个老而不死的后母或寡妇，
 尽是消耗着年轻人的财产。

（《仲夏夜之梦》，第1幕第1场，

5—6行）

——这又是有关伊丽莎白时代的一个细节。如果缺乏对当时生活的了解，我们就可能错过它。

从中等阶级的角度来看，主人与仆人、夫人与侍女之间的关系相当简单。每年在雇工集市上雇佣仆人，他们的工资是法律规定的。《维洛那二绅士》中的朗斯列举了侍女的条件，他对此非常羡慕：会挤牛奶、酿上好的麦酒、会缝纫、会编织、会揩拭抹洗、会织布。莎士比亚的这些意象里全是厨房活和家务活之类。就雇佣仆人而言，我们还遇到了“帮佣”（service）制度。在研究莎剧中仆人和雇佣者的关系时，必须了解这个制度早已为贵族提供了生活方式和社会保险。在莎士比亚之前已开始瓦解。在社会生活中，“帮佣”使秩序观变成现实。在中世纪和16世纪的观念中，每一个人根据秩序观都有他自己的位置，或与他人平等，或优于他人，或低于他人。贵族与乡绅按照他们的等级获得符合其身分的帮佣：公爵的儿子服侍王子，乡士的儿子服侍乡绅。陪伴主人或夫人、侍候他们吃饭，作忠实的秘书和书信员，为他们进行私下谈判，帮助他们穿衣，给他们读书、唱歌、演戏，这是绅士侍从和侍女们的部分事情。男仆还要和主人一起带鹰打猎、骑马、玩滚木球、扑克、下棋，组织并参与他们的娱乐活动，女仆则管理家务，与女主人一起参加绣花比赛，帮助教育女公子养成淑女应有的正确的仪态与才艺。

这种适应一时的社会契约将少男少女置于家境或者好于其父母或者与其父母一样的人家里。16世纪30年代，贵族被迫削减巨大的家务开支，设法把多余的仆人交给家境

较好的朋友，这一潮流迅速发展，破坏了这种契约。帮佣渐趋停止，出现了令人满意的全日雇佣制，乡士们开始自食其力。来自底层的自耕农和小业主开始发迹，他们的儿子靠这类为乡绅们的个人帮佣而谋求晋升。1598年有一本书中提到一个叫“罗宾·拉什”的人，他先前耕地或拉车，现在则想做乡绅的私人帮佣。尽管我们在莎剧中还能看到某些旧模式的家庭，但有些人，如朗斯、斯皮德、朗斯洛特·高波和《驯悍记》或《错误的喜剧》中不同的仆人类型，这说明莎剧里年轻乡绅的仆人并不是乡绅的侍从(gentleman-servitor)，而是自耕农。我们从他们身上还发现商人或富裕的小店主，甚至凯普莱特家里的仆人都是一种比较粗俗的类型，与奥狄菲乌斯家里的仆人一样，都是贱仆(menial)。这也许是他们出现在戏剧里的部分原因。他们使我们能更好地理解罗宾·拉什和他的伙伴，他们像朗斯和斯皮德一样在思考变化的环境。不过，在演出时，将费边、康拉德或波拉契奥这些乡绅贬低到自耕农似的仆人的地位是不对的。在导演《第十二夜》时，仍然有人忽略了剧情发生在莎士比亚时代个人关系正常的英国大户人家中，即使在原封不动地将马伏里奥刻画为贵妇的家庭总管时，玛丽亚仍然常常等同于传统的“帽子与围裙”音乐喜剧中的风骚女仆。而乡绅侍从西格诺·费边却没有一点受人承认的地位，战后的一次演出中，他被贬低为地中海边一座渔村里的一个衣衫褴褛的游手好闲之徒，受到侮辱。为此，威廉·波尔也常发出同样的抱怨。把马伏里奥误解为“喜剧中永恒的年老低下的管家”，使查尔斯·兰姆很恼怒。但1946年的一次演出中，“仆人们欢天

喜地”，这种表现遭到了伦敦《泰晤士报》的正确指责。

莎士比亚除了对奥西诺公爵和奥丽维娅伯爵小姐的大家族的描绘外，在《皆大欢喜》中他还有一些愉快的怀旧的诗句：

你身上明白地表现出古时那种侠肝义胆，

不是为了报酬，只是为了尽职而流血汗！

(第2幕第3场，57—58行)

这是奥兰多对老亚当的赞颂，他“从17岁到现在快80了”，一直服侍奥兰多的父亲罗兰·德·鲍埃爵士。他做仆人时节约了500块钱，全给了奥兰多。《驯悍记》的序幕里，贵族的仆人也是他狩猎的伴侣，他们捉弄喝醉酒的补锅匠斯赖使贵族兴高采烈，他的侍童巴索洛缪装扮成斯赖的妻子，其他仆人则做乡绅和宫廷侍从所做的事：

一个仆人捧着银盆侍候他

里面盛着浸满花瓣的蔷薇水，

另一个人捧着水壶，第三人拿着手中，

说一声：“老爷请您净手”，

另外一个人就拿一身华贵衣服，

问他喜欢穿上哪一件，

还有一人报告猎犬和马匹的情形。

(序幕·第一场，55—61行)

贵族对他们称“先生”(gentle sir)，教他们“在房间里熏起芳香的梅檀”，“等他醒来时，便弹奏起美妙的仙曲来”，要“用心”扮演他们的角色，尽职尽责。也就是说要像乡绅伺候贵族一般。《暴风雨》中，爱丽儿从普洛斯彼罗的小屋里拿来帽子

和剑,帮助他“脱下”魔术师的衣服,穿上米兰公爵的衣服。他为主人所做的事正是乡绅为贵族做的事。(第5幕第1场,82—86行)泰门的管家弗莱维斯是忠心耿耿的老式仆人的突出例子,他尽最大努力控制主人满不在乎的挥霍。他告诉泰门的仆人主人的毁灭那短短一场是对正在逝去的古老秩序的动人的告别辞,仆人丙代表大家说:

可我们心里还穿着泰门发的制服,

脸上流露出眷怀的神色,我们遭逢不幸,

依然是亲密的同伴。

(《雅典的泰门》第4幕第2场,17—19行)

弗莱维斯打发他们走时,将自己节约下来的最后的的东西分给他们说:

无论以后我们在何处相会,为了泰门的缘故,

让我们仍是好朋友,摇摇头,叹口气,

悲悼我们主人家业的零落,说:

“我们曾经见过多好的日子。”

(第4幕第2场,24—27行)

在《温莎的风流娘儿们》中,福斯塔夫抱怨他的随从每周要花他10英镑,他必须打发走一些,嘉德饭店的主人愿意“收留”巴道夫做酒保,它反映出主仆关系的变化正在影响社会的各个方面,包含着讽刺和幽默。在接下来的对话中,如果我们听得懂他们对人的行为和道德的思索方式,我们就能抓住今天的英国人对伊丽莎白时代的先辈感到亲近的某一本质方面。福斯塔夫对尼姆和毕斯托尔解释说 he 很高兴将巴道

夫赶走,因为“他的偷窃太公开啦”。尼姆赞成一个人应该在适当的时候偷窃,毕斯托尔反对使用“偷窃”一词,他说“聪明人把它叫做‘不告而取’”。福斯塔夫则用一句话就使他俩相形见绌:“没有法子,我必须想个办法,捞一些钱来”。它表明伊丽莎白时代的语言与事物本身一样生动活泼、富于变化。它在一次大战中学会了“借而不还,”在二次大战中学会了“胜利”和“自由”的一代人中必然引起反响。

《维洛那二绅士》中朱利娅与露西塔、《威尼斯商人》中鲍西娅与尼诺莎、《安东尼与克莉奥佩特拉》中克莉奥佩特拉与伊拉丝和查米恩、《理查二世》中花园一场里王后与其侍女们、尤其是《无事生非》中与希罗的侍女玛格莱特和欧苏拉有关的场景,在这些场景中,从不同的社会角度来看,女主人与侍女之间的社会关系其实是平等的,莎士比亚暗示了这一点,对此我们很清楚。王后的侍女建议玩滚木球、跳舞、讲故事,其中一人愿意唱歌,以消除王后的悲哀。玛格莱特和欧苏拉与亲王及其贵族跳舞,堂·彼德罗请她们协助欺骗贝特丽丝,她们帮助希罗打扮成新娘,从她们欢快的嬉笑中,我们似乎又听见了鲍西娅和尼诺莎、朱丽娅和露西塔谈论求婚者,气氛随便自如。然而与这些年龄相仿的少女的愉快的伴侣关系形成对照的是《终成眷属》中罗西昂伯爵夫人与海丽娜之间更深沉的关系,这同样是真实生活的写照。当管家对伯爵夫人说:“我知道您是非常喜欢这位姑娘的”,她回答说:

不错,我很喜欢她。她的父亲临死的时候,把她托付给我;单单凭着她本身的好处,也就够惹人怜

爱了。我欠她的债，多过于已经给她的酬报；我将要报答她的，一定超过她自己的要求。

（第1幕第3场，104—109行）

任何一出莎剧中两个女人之间的情景都没有接下来的场景那么微妙动人。罗西昂伯爵夫人从海丽娜的口中引出了她爱勃特拉姆的誓言，这是文学中献给“古时的侠肝义胆”的最美丽的篇章。在真实生活中也可以找到类似的例子。一位名叫简·多默的英国妇女嫁给了菲利普二世的大使费利那的伯爵，她带着侍女达玛斯茵·斯特拉德林前往西班牙。1567年达玛斯茵去世时，她给托马斯·斯特拉德林写信说：

……如果您失去了亲生女儿，我则失去了我所选择的女儿……在她生前，我不知道烦恼意味什么，我的一切忧虑、一切事务、一切渴望都卸在她的背上。她把我当作她的母亲一样尊敬，当作姐姐一样热爱，忠诚辛劳地服侍我。我敢肯定，没有一个活着的女人敢吹嘘她有一个像我的达玛斯茵一样聪明、高贵、善良、可爱、细心、能干的侍女。

当然关于当时生活的题目是研究不完的，这里讨论的仅仅是其中两个方面。但随着我们越来越认识到围绕莎士比亚而进行的生活怎样使他的对话丰富多彩，随着我们越来越为他的想象所吸引进入他的剧本世界中时，我们对有关伊丽莎白时代场景的认识就会越有收获。正如雷利教授所说：“他（指莎士比亚——编者）在世界上纵横驰骋”，而这个世界对我们来说太广阔。他的想象力无边无际，使他超出所有戏剧家，“不属于一个世纪而是所有时代”。这也正是卓越的天才的二律背反，我们越是将有关他的时代的

认识用于研究他的作品，我们越是坚信他的根深扎在时代生活之中，用惠特曼的话说就是：“现在，在这里，我和我的时代站在我自己应在的地方。”

莎士比亚作品里的中世纪情调（Medievalism in Shakespeare）

在英国，中世纪情调在影响文学和其他艺术上一直没有停止过起某种作用，只是在莎士比亚所处的那个时代之后才不再如此，在那个时代之后，其影响就基本消失了。到17世纪中叶，新的一代人便摒弃伊丽莎白时代舞台上的丑角及其在中世纪戏剧程式里所代表的一切，并以纯粹轻蔑的高傲态度来加以回顾。这种丑角像怪物一样死去了。莎士比亚把中世纪弄臣的丑角表演及别的很多东西引进到喜剧和悲剧之中。我们知道，没有多久时间可以让他继续这样作下去了。

喜剧。当我们参照时代背景来观察莎士比亚的喜剧时，便总会意识到，与其并列的还有琼生的喜剧，而这两种喜剧相形之下均各自揭示出对方的伟大性。我们再往前看，便会懂得，琼生比莎士比亚年轻好几岁并比他多活了许多年，这并不是无关紧要的。琼生是他那时代的“新秀”之一。他的天赋，特别是喜剧天赋，对于那接踵而来的未来，拥有特有的权威性。琼生有其“姓本的儿子们”，他们意识到了文艺潮流奔涌的方式。对于莎士比亚，我们却没有听说他有“姓威的儿子们”，尽管年轻诗人们对他所取得的公认的成就艳羡不已。

与琼生相比较后，我们有理由认为作为喜剧作家的莎士比亚，可以把他称之为旧派的戏剧诗人。尼维尔·科格希尔教授一向认为，从本质上说，莎士比亚的喜剧是中世纪式

的，而琼生的喜剧却并不是这样。琼生诉诸于经典的权威并使其喜剧在道德上说有匡时济世的讽刺作用。他反叛英国舞台上世纪传统所确立的东西，但又转到了比中世纪还更古老的传统上去。这并不是说，在莎士比亚的喜剧里，根本没有什么讽刺性的东西，而是说，其压倒性的动机，是走向一种积极性的欢乐而不是否定地揭示看来必须进行改革的邪恶或愚行。当莎士比亚选取福斯塔夫这个坏蛋，把他塑造成也许是最伟大的喜剧人物，从而使他成了奇怪而奇妙地受人欢迎的对象时，他便表现出了他和琼生之间的差距。他使一个无庸置疑的邪恶和愚蠢的人物活了起来，使得甚至维多利亚时代的道德家也渴望挽救他，也使他最后得免哈尔太子一成了国王就把他一脚踢开。几乎所有人似乎都知道，福斯塔夫不是消极地出现在他们面前，而是为了达到在他身上可以得到积极的乐趣的目的。莎士比亚写他及其他与他有关的名声很臭的或愚蠢的或只是小丑式的各种人物，如奥托利库斯、试金石或兰斯等，剧中充满了中世纪式为人所乐于接受的喜剧精神，这种精神是从道德剧上沿袭下来的，其中有现代人情感的某些扩展，但在质量上没有根本性的改变。莎士比亚喜剧中福斯塔夫及其一类人物是从道德剧中的“恶”演化出来的，其沿习下来的途径也各式各样。

在道德剧里，恶是反对善的阴谋家，但正像其名字所示那样，他往往是人身上的没有良心的邪恶的一种抽象而不是个魔鬼式的人物。当他在戏剧里被表现成各种邪恶的大军里的一员时，他往往便成了人的诱惑者但却又不是其中地位很高的成员。随着道德剧的发展，观众便希

望他由于彻底地和不可救药地成为恶人而提供种种低级喜剧笑料，于是他那种不受拘束的插科打诨便成了他得以存在的主要理由。在莎士比亚的作品里，坏人作恶时诡计多端并以此为乐，这在很大程度上得归之于他作为插科打诨的阴谋者这种角色的身上的恶。在其旁白里，理查三世承认他的某些恶：

就这样，好比传统戏剧里那个名叫“孽障”的丑角一样，我也来个一词两用，故弄玄虚。（《理查三世》，三幕一场）

在莎士比亚剧作里的弄臣和小丑，从戏剧传统上来说，也是从作为低级喜剧人物的“恶”而沿习下来的，尽管他们也从都铎王室仿照中世纪传统而保留的弄臣身上吸取了许多特色。费斯特在一首歌里，说出了他认为的在小丑背后的其实就是“恶”：

大爷我去了，
请您不要吵，
不多一会的时光

小鬼再来见魔王。（《第十二夜》，四幕二场）

在福斯塔夫的背后，恶也是以同样的方式，表现为是个插科打诨的引诱者和聪明的阴谋者，他征服了主人公的善并引诱他过起欢闹的生活，有时甚至是轰饮酒庐的生活。但我们在这里却发现，莎士比亚给传统的中世纪公式注进了一种极妙的喜剧性的变化花样：哈尔王子成了“人”的总称。而在哈尔于一次开玩笑性的朝觐情境下扮演其当国王的父亲时，福斯塔夫则被表现成是这个年轻“人”的腐蚀者。福斯塔夫

是“那个道貌傲然的恶徒，那个须发苍苍的恶人”，他以“一个胖老头儿的样子”引诱王子“野得不成样子”（《亨利四世》上篇，二幕四场）。这种笑料的精华是，福斯塔夫尽管十分邪恶和诡计多端之极，足可称是“恶”的化身，但他却无法以“恶”的种种典型欺骗方式把王子驾驭并把它引入歧途。王子与福斯塔夫在一起时，总是处于主导地位。远不止此的是，王子完全是自己命运的主宰者，对自己欢闹的时期及其大获全胜的最后改革早已胸有成竹（这对被福斯塔夫赢得了欢心的我们实在太失望）。这两个人互相玩弄计谋，王子却总是胜过福斯塔夫，而绝不是倒过来。在一定程度上，可怜的福斯塔夫显得像是被强中更有强中手的“人”所制服的“恶”。

在低级笑料和高度严肃戏剧性地加以并列时，中世纪的精神似乎看不到任何危险，相反却看到了可以无忧无虑地加以接受的东西。这一精神无论多么严肃，却似乎有着与具有喜剧性的非善友好相处的奇异能力。当然了，对非善进行嘲讽揶揄是可能的，但我们却往往会发现，情形会适得其反，不是以欢声笑语来尽力摧垮非善，而是用笑来欢迎它，并把它引向与善相对立的、为它所保留的一个地位。非善于是便以低级的喜剧方式来作出响应。在这个过程中，我们很难发现存在戏剧的高度严肃性所产生的任何不良作用。在解释上应该加以一说的一件事且也许是最重要的一件事是，中世纪精神往往把道德世界看作是自然不完美的王国，那里的个人是可以改造的，但作为世界的世界却无法改造得了。这样，一方面可以虔诚地蔑视这个尘俗世界，把心思专注于那完美的彼岸世界，另一方面

却又并非全无道理地去欣赏在我们脚踏实地的这个世界所存在的善与恶所造成的喜剧性的种种不协调。通过深信善与恶并不是万物的终极安排的部分，我们便可以以更加无忧无虑的方式来欣赏这不协调了。恶无论多么受人欢迎，认为它既诙谐且又是诙谐的原因，它却不必因此就自以为是。在喜剧里，一个“人”或者一个哈尔王子，最终得到了宽恕与奖赏，但是“恶”或一个福斯塔夫，却被结局美好的王国关在大门之外。作为这个不完美的世界里的“恶”的一个人物，他是无法改邪归正的，而且不论他多么可爱，当事情发展得严重起来时，他便一定会落个为人所弃的结果。即使象试金石这样一个不完全算是恶人的人，虽然最终在喜剧里得以成为一群恋人中的一员，他最后的幸福却仍然是令人怀疑的，因为他被指派前去完成为期两月的一次可爱的海上航行。

当然，从总的说来，莎士比亚的喜剧是描写恋人们的喜剧。在某种程度上说来，其幸福圆满的结局是丰产仪式的欢乐狂欢。因此，这种爱情喜剧是植根于远更遥远的古代，而这古代的一些残余，则在中世纪的戏剧里得到了保存；然而，剖析莎士比亚爱情喜剧里特定的中世纪传统，却必须服务于现在的目的。

中世纪的文化，由于拥有可以把爱的观念奉为至圣的基督教，以及拥有以“爱只存在于天国”（*L'amore move il sole e l'altre stelle*）的诗句来结束其最伟大作品的诗人但丁，是可以期待它产生出不为古代世界所知的某种爱情喜剧的。英国的道德剧在其开始时，是正适合于但丁那一种神的喜剧的观念的。在整个15世纪，这种戏剧仁慈地拯救

了“人”，使他免受屈从于诱惑而造成不幸结果，此外，尽管这种戏剧不会把“人”从“死神”的召唤救出来，但却能够给他带来天国的快乐与安慰。只是到了16世纪，道德剧才毫不仁慈地对待其主人公，使他无论在这个世界的境遇还是进入天堂的前景均很不妙，因而使他在开创伊丽莎白时代的悲剧方面具有了某种重要性。这是但丁所赞扬的爱的神圣显示，当道德剧继续走着喜剧的道路时，拯救了“人”的正是这种爱。因此而产生的仁慈与宽恕的主题，便不但与公道相反相成，而且还与之联结到了一起；但在它变得如同对于莎士比亚的喜剧如《威尼斯商人》、《一报还一报》、《冬天的故事》及《暴风雨》那样重要时，这一主题却没有完全世俗化。在不讲情面的正义与温情脉脉的仁慈之间不偏不倚及最终沿着这种平衡走向仁慈，在这里绝非简单的事情，这主要是由于它们均有着基督教神学作其背景的缘故。认为《一报还一报》里的公爵及《暴风雨》里的普洛斯特罗均是扮演上帝角色的人这种看法根深蒂固。这种看法在《暴风雨》的开头处便表露无遗，此时米兰达表达了她对因她父亲作法掀起暴风雨而可能葬身鱼腹的人的同情，并说她要是“一个有权力的神”，便一定要叫大海沉入地中，不让它把这些不幸的人淹死掉。

但丁所赞颂的爱的另一种显现是崇高优雅的爱，女人靠着这种爱而得到了一种受崇拜的地位，这种地位，是令古代世界所大为骇异的。在莎士比亚的喜剧里，这种崇高优雅的爱也有着并非无足轻重的地位。这种爱在中世纪达到其巅峰，它所赞扬的是某个比阿特丽斯在天堂的引路作用。莎士比亚笔下的这

种崇高优雅的爱比起但丁的来，要有更多的情欲的特色，因而其目标是尘世爱情花园中的玫瑰而不是极乐幻象中的玫瑰。但是莎士比亚对崇高优雅的爱优点具有专门的兴趣，而且他还十分清楚地意识到，这种爱的本质，甚至在妇女委身于人时，却可使妇女升华成某种东西的体现；这种东西，大大超出了对妇女的爱，然而要获得它却只有通过通过对妇女的爱才能实现。在某个方面上说，对于这种崇高优雅的爱的最好表达就是，它是一种爱的封建化；支持这种爱的信仰使女人处于有似封建领主的那种地位，而情人则处于为其君主服务的诸侯的地位。在其表现崇高优雅的爱文艺复兴时期式的戏剧里，莎士比亚使世俗的服务成为妇女的这位君主的诸侯所要求，但在他把这种情形进行戏剧化处理时，却引进了某些值得注意的宗教性的言外之意。

比如说，《爱的徒劳》写了一个国王与三个廷臣企图提高世俗的知识水平的故事（这也是文艺复兴时期的一种高尚的雄心），但作到了这一点的却是一个抛弃了俗念的暂时性的假修道士。而其中特别重要的是放弃对女人的爱。此剧的开头甚至使人想起了中世纪时人们对尘世和肉体的轻视。剧中有这样的台词：

身体虽然憔悴，精神上却享受着盛宴。（一幕一场）

这样的话可以放在莎士比亚的十四行诗第146首里所写的有关灵魂和肉体的诗句（“可怜的灵魂，万恶身躯的中心”）的旁边，这样的诗句实在称得上其本质更大程度是中世纪的，因为在其本身，灵魂尚未被改变成为心灵（mind）；

所以,灵魂,请拿你的仆人来度日,
让他消瘦,以便充实你的贮藏,
拿无用来兑换永久租期,
让内心得滋养,别管外表堂皇。

这位国王与其廷臣们的企图失败了,原因是女人的眼睛(一种恰当的崇高优雅的爱的题材)证明要比书本有更深知识。在没有结果的结尾处,情人们准备在翌年为其所钟情的女人效劳来显示他们对她们的爱;其中两个人的行事方式使人回想起了在此剧的开头处所响起的宗教的调子。其中一个人准备抛弃“一切尘世的欢乐”并住在“某个荒凉而不遮风雨的隐居处”,而另一个则准备去“探访已不会说话的病人”并靠着机智来使“痛苦的残疾人”欢笑起来。我们的推测是,幸福的结尾只是往后延迟而已。在很多方面上说,《爱的徒劳》是莎士比亚奇怪而深刻的一出早期喜剧,但在它为达其目的而把世俗性和超尘绝俗性结合到了一起方面,它又远不止此。

在《维洛那二绅士》里,莎士比亚早期所关心的优雅崇高的爱使他进入到具有戏剧性对立面的一个更为普遍的领域。但是表现两个朋友之间的斗争,而这两人又从小养成了遵奉贵族式的坚守信用的荣誉信条,可是其中一个却无论是在爱情上还是在友谊上均证明其不守信用,于是这种斗争便会有非同寻常的结局,而且这种结局具有宗教性意义,具有并非属于来世的那种宗教性意义。在这方面,基督教的仁慈与宽恕性,便起着有似表现仁慈为怀的道德剧的那种作用。没有道德的那位朋友,爱上了其道德高尚的朋友的妻子,而且甚至还企图以

最不荣誉的方式用强力来占有她,最后却得到了他那位品德高尚的朋友的原谅,原因是他表达了“衷心的悔恨”并说了“原谅我”。然后,这位品德高尚的朋友甚至还把他的妻子送给了他,前者原谅这种在爱情忠诚上的过失的理由是

能够忏悔的人,无论天上人间都可以不咎既往。(五幕四场)

正是因为那位洗心革面的朋友在爱情上改邪归正,再次回到其妻子的怀抱,因而所有人均皆大欢喜。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》标志着莎士比亚已经成熟,此剧借中世纪时流传的特洛亚战争的传奇故事编成此一描写崇高优雅爱情的剧作,它在精神上与上文所述二剧差异很大,可以说是大相径庭。此剧并非缺乏同情心,而是明显缺乏乔叟讲述这个爱情故事的那种文雅方式。剧中虽然有许多诙谐与粗俗的插科打诨,但真正的欢乐却几乎没有。剧中的宗教情调已不再有,而其原因也并非只是其背景是异教国家的缘故。年轻的主人公特洛伊罗斯极其守信,可是他却为一个放荡的世界所包围,其中克瑞西达的淫荡与海伦一无二致;这个世界在这次特洛亚战争中还产生出了现代种种无耻行径,而这又不是其中几笔浪漫的中世纪色彩所能掩盖得了的。甚至就在特洛伊罗斯赢得了克瑞西达之时,他便觉察到,在爱情里,“意志是无限的,实行起来就有许多不可能”。当事情的发展证明克瑞西达是个水性杨花、不守信用的人时,幻想破灭的特洛伊罗斯便只想与“奸诈的希腊人”决一死战,最后命中注定的死亡使他与特洛亚均无法幸免;这看来终于说明何以给此剧冠

之以喜剧这个名称的一切问题。称它为一出喜剧的原因已经说明，但要加上个修饰词“痛苦的”就是了。称它是一出琼生式的“讽刺喜剧”的理由也同样给指出了。有人甚至认为它是喜剧其外悲剧其内的一出剧作，只是没有悲剧的一切特色而已。

悲剧。当代的人们日益认识到，《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧很是费解，一定程度上与莎士比亚的主要悲剧的费解程度一样。此剧与《哈姆莱特》之间存在着密切的富于诗意的联系。但是此剧并不归入这些主要悲剧或任何一出莎士比亚的悲剧之列，而且此剧最显然的不同是剧中的主人公，莎士比亚却在所表现的剧情之内拒绝让他悲剧性地死掉。很大程度上出于同样的原因，此剧也不属中世纪的叙事性悲剧之列，这些悲剧起到了帮助观众接受伊丽莎白时代舞台上的一出悲剧里主人公的死亡乃是合理的结束的作用。这些叙事性悲剧包括乔叟的《特洛伊罗斯与克瑞西达》——它是这些悲剧中最优秀之作——也包括《僧人所讲的故事》里的一些短悲剧。从乔叟开始，他们返回薄伽丘的短篇小说里去寻找灵感，进而又到利德盖特的《王子蒙尘》、伊丽莎白时代的《官长的鉴戒》及随后诸如此类的许多叙事性作品里去寻找素材。中世纪的叙事悲剧对某些道德剧产生过影响，进而通过它们扩大了对伊丽莎白时代舞台悲剧的影响。

死亡可以说是叙事性或戏剧性的哥特式悲剧中的主题的主题。孕育了哥特式悲剧的中世纪后期，进而使死亡成了人们所十分喜爱的沉思默想的题目。人们通过口头或书面语言，通过图画来描绘诸如“死神之舞”或“三个活人与三个死人”的传

统题材及其他形形色色的表现来对之加以生动描述，以支持“死的象征”这位人的警醒者。所有这一切均是轻视现世的宗教仪式的一部分，而对现世的蔑视则又为中世纪末期的人们所益加信奉，以此来平衡他们那产生出了文艺复兴的那种入世行为。用文字写及用图画描画命运及其轮子也是这一宗教仪式的部分。人必有一死的世界被认为是危险的和诱人堕落的。人们发觉它越是诱人，就越需要经常地用来世的幸福来对之加以否定，而来世才是人的真正的家园。用乔叟的诗“真理”的话来说就是：

眷恋这个世界只会使人堕落，
它不是家园，而是荒原一片。

在这两行诗里，我们发现了最纯朴的中世纪悲剧里那明确的精神。这个尘世是一片荒原，原因是它是没有理性的。人那雄心勃勃的活动受制于命运，而角逐其奖赏的人则位于命运的巨轮上。这个巨轮不时出人意料地转动起来，其转动总是依命运那无常的心血来潮而动，却绝不遵照在这巨轮上的人的功过或任何指导原则而动。对于这巨轮上的任何人来说，灾难最终总会到来。

这个转动的巨轮永远不会倒转。抱住它的人可能升到最高点并处于其好运的巅峰，这种人也也许会获得王位。但这巨轮接着还会转动起来，因而随着巨轮的转动，他就一定会走下坡路。下落的结束并不只是失去其在轮子上高处的位置，而是从轮子上掉落下来而进入死亡。掉入死亡就是终极性的悲剧性真理，也是可鄙的众生的终极性悲剧根由。人第一次悲剧性地掉进死亡里去的是亚当，而且他的这一掉落，用

乔叟在《僧人所讲的故事》里所用的简洁的话来说,是从“十分兴旺”时掉落下来的。自此之后,所有的人都会掉进死亡之中,而且很多人是以著名的悲剧方式从十分兴旺的状态下掉进死亡的。在开列有著名的不幸者名字的传统“亡者录”(ubi sunt)里,人们可以找到过渡性伟人的种种例子。无论多么伟大,没有人能够利用权力或靠其功绩来使自己安稳地占有世俗的财宝,因此,这样一种占有,是应加以蔑视的,甚至在人占有着它时,到头来人生的这种自豪感最终也是会消失殆尽。

在莎士比亚的悲剧问世之前,人们的世界观已逐渐发生变化。但甚至在新的世界观正在形成之时,旧的世界观却依然有着巨大的魅力。常常有这种情形,这两种世界观被相提并论,对二者均加以赞同,因而似乎使人完全忘记了它们之间的种种矛盾。对于悲剧来说,新世界观的最重要的成分是产生自因果观念的一种量度秩序的尺度。这种情形便使主人公通过其所选择采取的行动而得以左右其悲剧上起到了某种作用。

在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里,乔叟所写的也往往就是意大利故事集里所写过的,而乔叟所写的,就是描写显贵的爱情的一出悲剧。他的故事是建立在命运的巨轮的圆上的,并把命运的威力加以了夸大。在接近此诗歌的中部处,特洛伊罗斯在巨轮上的地位在上升,终于达到巨轮转动的最高点,赢得了与克瑞西达的欢乐。然后,在描写命运的无常的诗行之后,特洛伊罗斯的地位在下降而狄俄墨得斯在巨轮上的地位在上升并赢得了克瑞西达。为了表明特洛伊罗斯主要并不是出了差错而克瑞西达也不应严加指斥

时,乔叟很是费了一番苦心的。他描写特洛伊罗斯长时间沉思默想,并把他的失意归咎于外部原因。他失意的结果便是死亡。但他立刻思想上有了升华,进入到了一种崇高境界,使他听到了众天体奏出的音乐,取笑那些为他的死而悲泣的人,并懂得了摆脱“这个卑鄙的世界”及其那终难永久而盲目的快乐是什么一股滋味。乔叟具有中世纪伟人的那种能力,可以把对尘世爱情的蔑视升华成对这种爱情大加描绘的此诗的结论。

在大多数情形里,莎士比亚是把其悲剧建立在剧情的圆环上的,这一圆环有似命运的巨轮的圆环或可以称之为与这巨轮的运转有关的互相平衡的众多兴衰。对于悲剧来说,这种形式在效果上与希腊人凭其本能而创造出的悲剧形式有着深刻的不同,而且后一种悲剧是为了对用以改编成戏剧的寓言从新的观点上进行抨击。莎士比亚的作品从来不会十分接近典型的伟人没落式的对命运的夸大,但他却使人在《罗密欧与朱丽叶》及《理查二世》里想到这一点,而且莎士比亚的这两出早期剧作,有可能是各用一年的时间写成的。罗密欧在这一悲剧进行到快一半的地方时上升到获得并享受朱丽叶的爱情的高处,然后便几乎立刻走向了并非情愿地杀死了提伯尔特,于是在其人生历程突然走上了下坡路。他注意到了这一转折,对命运进行了评论;而这样一种转折,在意大利一些故事集里总是程式性地评论一番的。但是,罗密欧的评论,却没有通常的那么长,而只是“唉!我是受命运玩弄的人。”(三幕一场)莎士比亚在利用其题材来源时是审慎的;而其故事来源,则是阿瑟·布鲁克的一首大量提及命

运的叙事诗,但是在《罗密欧与朱丽叶》里,很多人都认识到,起了很大作用的是机遇与命运。在《理查二世》里,主人公从命运巨轮的王位处掉落下来,而在他后面逐渐上升的波林勃洛克,则取他而代之登上了王位。或用另一个惯用的形象来说——这形象用的又是理查本人——这两个人均是命运的水桶,在井中互相抵消,当波林勃洛克“在空中跳跃”时,理查却必须是“下面的吊桶,充满了眼泪”(四幕一场)。理查几乎看不到造成其悲剧的任何自身的原因,于是便只好说些像薄伽丘故事集那种方式的“国王们的死亡的悲惨的故事”及“死神之舞”方式的那种“小丑”的死的话,这意味着他走的只是其他许多人所走的道路(三幕二场)。但是莎士比亚确信,我们的眼力胜过命运,能够看见它所看不见的东西。

当升降的动作对理查三世来说已处于平衡状态时,我们的眼力同样超过了命运,而当这样的动作对《裘力斯·凯撒》里的勃鲁托斯、对于哈姆莱特、对于麦克白、对于《安东尼与克莉奥佩特拉》里的安东尼及对于科利奥兰纳斯来说已处于平衡状态时,我们的眼力更要远胜于命运。在可能很快接连创作出的《奥瑟罗》、《李尔王》和《雅典的泰门》里,其中的每一个主人公在短期兴盛之后,接踵而来的是长时间的走下坡路,而且在这些剧作里,我们在一种特别的方面,眼力更远胜于命运。没有必要说的是,当莎士比亚表现井然有序的悲剧性事件在慢慢侵蚀命运的混乱秩序时,他绝不使悲剧性的正义成为一览无余的东西。但是他所表现的秩序,却使他所创造的人物所作出的选择行动确实具有了份量,对麦克白来说就更是这样,

而女巫引诱他时所作出的行动所具有的分量则相形见绌。

《麦克白》里的女巫是些超自然的引诱者,但她与莎士比亚笔下属于凡人的坏人式引诱者却有联系。这样的人物,无论是超自然的还是凡夫俗子,都是希腊悲剧里所没有的,因为他们的戏剧特色依赖于魔鬼撒旦的引诱这种基督教观念。这些人承传自中世纪戏剧中的引诱者,对于作为刻毒的揶揄者的反面人物的这种承传关系,上文已有提及。《麦克白》里的女巫也属魔鬼,这种魔鬼承传自中世纪道德剧和其它宗教剧里的魔鬼。这种反面人物式的引诱者,其中伊阿古堪称其最,则是正统地承传自道德剧中的“恶”。

在弄臣或小丑身上,只是作为插科打诨者的“恶”的气质显然是很强的,他们在莎士比亚悲剧中的地位,其重要性与哥特式宗教艺术中的怪诞人物一样。这种人无疑是莎士比亚所写的下等人中的一种显著的成功,这种情形无须认为有损于他——如果当时确实有人对他取谄上傲下的态度的话。在莎士比亚的悲剧里写得最成功的这两种人所具有的意义充分体现在李尔的弄臣身上。在《李尔王》的大部分里,这位弄臣是主人公的另一个自我,是一个眼睛不瞎的自我,而那外表是国王的那个自我却是个瞎子。在这位弄臣身上,人们可以发现使埃拉斯穆斯乐于接受对愚行的赞扬并说“我们的主感谢上帝把得救的秘密掩盖起来不让聪明人所看见,但他却向婴儿们,也就是傻瓜们加以揭示。”在莎士比亚的剧作里就像在埃拉斯穆斯的作品里一样,中世纪的愚行依然是中世纪的愚行,但是在文艺复兴时期,却给它赋予了新的

内容。

如同在“死亡之舞”里的情形那样，通过被引向死亡，莎士比亚笔下的主人公便如哥特故事里的主人公那样，注定了要发生悲剧。“死亡这位可怕的警官，逮捕人时毫不留情”，这种情形对于莎士比亚笔下的其他悲剧主人公也与对于哈姆莱特一般无二。但是，对于莎士比亚的悲剧主人公来说，死亡尽管可以像李尔的情形那样是摆脱掉“这个痛苦的世界的枷锁”，但死亡却从未使其戏剧完全变成对可鄙的世界作出中世纪式的评论。莎士比亚的悲剧从未走上把世界描绘成一片混乱的荒野的道路，并不应为这个世界只值得抛弃而只有彼岸世界才令人向往。在这方面，它们在很大程度上超过了中世纪观察人的状况的方式，甚至在像《哈姆莱特》里那样有着许多中世纪特征时也是一样。

在《哈姆莱特》里，死亡及人们对待它的方式成了总是摆在我们面前的主题。作为国王的哈姆莱特掉下来死了，而谋杀了他的克劳狄斯却在命运的巨轮上上升登上了王位。作为儿子的哈姆莱特通过古代的荣誉信条，接受了落到他肩上的为其父王复仇的责任，但他在这个新世界行动迟疑不决，想得太多，结果让这一信条把他卷进了雷欧提斯或福丁布拉斯那样的人的那种行为中。因为对他和对我们来说，看来无法加以最后表明他何以不采取这一行动的深刻理由，他却认为是很合理的，而这一行动就是取克劳狄斯在命运巨轮上的位置而代之，也就是把他赶下台。在这出戏差不多正好一半的地方，哈姆莱特有了一次在命运的巨轮上上升的机会，使他抓到了克劳狄斯谋杀他父亲的确凿证据。尔后，在他处于命运巨轮

的高处并得到了命运的青睐时，他获得了杀死因受良心谴责而正在祈祷的国王的机会，但是他却不愿趁此机会下手。由于杀死了波洛涅斯，他便立刻开始走向灾难的下坡路。当他最终变成命运的工具而杀死了国王时，他便只能与他同归于尽了。哈姆莱特在其中所经历过的世界是“一个不毛的荒岬海角”。它可以使人们萌生自杀的念头，但同时彼岸世界却是个令人怀疑的地方，无法认为它是一个逃避各种时弊之处。死的象征可以在每一处坟场里找到，而且是使人对死者默想沉思的原因。甚至是凯撒那样的伟人，最终也只能落个一抔黄土的下场。虽然这样，人却具有“多么高贵的理性”，“多么伟大的力量”，“多么优美的仪表”。而从中世纪起，由于在死亡之舞、舞台上魔鬼、舞台上的恶、怪物及弄臣里含有恶意的喜剧性成分，因此人们便得以沿袭从所有这一切不协调的事物中取乐的古怪态度。要是有人是哈姆莱特，他就可以变成一个对王公贵戚进行恶意嘲讽的弄臣，甚至还可以与在挖掘坟墓的具有急智的小丑一唱一和起来。在终极性的真实里，喜剧与悲剧是否无法合在一起，这个疑问，人们是会提出来的。

《绅士杂志》(Gentleman's Magazine)

由爱德华·卡弗创办的一份定期刊物，于1731年间世。1739年至1744年间，著名评论家约翰孙经常在这个刊物上发表文章。1850年9月，这个刊物发表了詹姆斯·史彼丁的重要文章：“《亨利八世》为何人所写？”该杂志于1914年停办。

神话批评(mythic criticism) 企图探讨文学与原始神话与祭礼关系的一种批评运动。神话批评产生自现代人类学与荣格心理学所提供的洞

察力,主要研究文学中“原型性”格局或“原型性”人物。原型是指对现实的一种基本理解或反应,而这种理解或反应,则植根于每个个人的“集体无意识”里,并以某种普遍的、不断反复出现的神话与祭礼来表达。这些神话以文学形式加以体现并成为我们对之作出深刻情感响应的来源。在莎士比亚研究里,从神话方面来加以探讨通常出自这样的论点:如我们所知道的,戏剧是从原始宗教仪式后期发展起来的,而这些仪式又与季节的神话和主人公的献祭性死亡(悲剧)及其随后的再生(喜剧)的神话有关。除了这一基本假定外,批评家们对莎剧中神话的功能与关联方面却几乎没有一致的看法。因此,说这些批评家们代表一个批评“学派”是不很准确的。比如说,他们中有些人便认为在莎剧中潜藏着各种各样的基本神话,有些人则认为这一整个理论其实是唯一极重要而又极普遍的神话如赎罪神话的发展,还有一些人则只是把神话用作他们批评性分析的一种附属性和辅助性的工具。

在莎士比亚批评里,神话批评方法是由著名学者吉尔伯特·默里在其《哈姆莱特与奥瑞斯忒斯》(1914)一书中首先利用的。默里对哈姆莱特与奥瑞斯忒斯的传说作了原型性根源的探讨,结果表明这两个故事均植根于“史前时期的和世界性的夏与冬、生与死搏斗的祭礼,而这种生死搏斗在人类理智的发展上曾经起过极大的作用。”与此有点相似的批评方法,虽然带有更大的象征性而较少神话性分析的,则可以在科林·斯蒂尔的《莎士比亚的神话剧》(1921)和G.威尔逊·奈特的著作里发现(参见“象征主义”条)。然而直到20世纪40年代,神话批评才在

莎士比亚研究中占有真正重要的地位。在这10年里,乔治·克诺德尔的《从艺术到戏剧》(1944)和弗兰西斯·弗格森的《戏剧观》(1949)探讨了戏剧的祭礼本源及在决定戏剧形式上起了重大作用的其他本源。弗格森对《哈姆莱特》的分析,旨在表明祭礼仪式的模式或决定戏剧形式成分起作用的“节奏”。其他采用神话观点对其他莎氏悲剧作分析的有赫伯特·韦辛格(“莎氏悲剧的神话与祭礼方式”,载《百年纪念评论》,1957)、克利福德·李奇(《莎士比亚的悲剧》,1950)、J. I. M. 斯图阿特(《莎士比亚作品中的人物与动机》,1949)和约翰·霍洛威(《夜之故事》,1961)。

利用神话因素的许多批评家试图使莎士比亚与特别是基督教的起源联系起来,他们认为其中的悲剧主人公便是基督式的人物,在某些例子中还列举《圣经》上的相似处来说明这些剧作的主题。这种作法引起了对莎氏剧作中的宗教价值观念的辩论(参见“宗教”条)。这种方法的例子是约瑟夫·A. 布赖恩特的《希波吕忒的观点》(1961)。

诺思罗普·弗莱和C. L. 巴伯对喜剧中的神话因素的研究很有成果。弗莱的“喜剧争论”一文后来给收进了《批评剖析》(1957)一书中,这篇文章对喜剧的结构所作的分析特别令人心服。巴伯的《莎士比亚的节庆性喜剧》(1951)则剖析了喜剧中的“农神节”的成分。巴伯企图表明,社会和艺术形式的互相作用,在这种情形里是伊丽莎白时代各种节日之间的互相作用,其实是不显眼地植根于异教的宗教仪式之中,而莎士比亚则在其剧作中把这种形式加以了体现。

然而,神话批评所最为一致(且争

论最多)地十分重视的,却是莎士比亚的后期剧作即传奇剧。如《冬天的故事》那样的一出剧作,其强调的是死亡与再生,因而便与有关季节的神话甚为类似。用神话观点来阐释这些传奇剧的已有好些文章,这种阐释甚至也为一般与神话批评并无联系的批评家如 E. M. W. 蒂里亚德(《莎士比亚的后期剧作》, 1938)和德雷克·特拉弗西(《后期的莎士比亚》, 1954)所采用。

关于神话批评的论战起因于企图确定原始神话与某部完美的艺术作品之间的准确关系到底是什么。反对神话批评的批评家责备说,采用这种方法的人往往不能认出区分一件艺术作品的真正特征。他们指责把剧作等同于神话和把人类学误解成文艺批评。这些指责虽然有理,但最杰出的神话批评家们也有大量证据表明他们清楚潜藏于他们的批评方法里的种种问题与复杂性。如果要想让这一方法在莎剧批评中占有一个更重要的地位,这些问题是不能等闲视之的。

圣茨伯里 (George Saintsbury, 1845—1933) 学者, 批评家。曾于 1895—1915 年间任教于爱丁堡大学, 是当时最权威的批评家之一。他虽不专攻莎学, 但他卷帙浩繁的著作中有许多重要的莎学评述, 其中最著名的有《伊丽莎白时代文学史》(1877)、《英国文学简史》(1898) 和《批评史》(1900—1904)。

诗行分析 (verse tests) 是一种试图确定莎士比亚作品的真伪和写作年代的方法。这一方法就是分析莎著诗句的音步和结构, 把每一个剧按每行长度变化、音节数目、重音和停顿的分布、无韵诗和散文及韵文的比例, 以及诗行连写等项统计出数字, 然后列出比较表, 就可从外部

证据证明一些事实, 得出每一部剧大概是在莎士比亚一生中哪一个时期创作的结论; 从诗行分析中得来的证据也被用来确定作品的真伪。

诗行分析的方法出现很早, 但直到 19 世纪中叶才被普遍运用。在托马斯·爱德华编的《批评准则》(1758) 的第六版中, 有一篇理查·罗德里克写的附录《论〈亨利八世〉的音步》, 作者要人们注意这个剧和莎士比亚的其他戏剧比较, 有三个反常现象: ①音节过多的诗行经常出现——两倍于其他任何一个剧本; ②和其他戏剧比, 诗行中间的主要停顿放得更后; ③前后倒置的音步数目多得不成比例。从这些事实, 很容易就可得出在多大程度上作品为莎士比亚所写和写作于哪一时期的结论。

埃德蒙·马龙在 1778 年出版了斯提文斯的莎士比亚第二版本, 在这一版本中, 他也试图确定属于莎士比亚创作的剧本顺序。他同样依靠外部证明, 但是不大注意韵文比重是早期作品的一个特征。又过了一个世纪, 这个题目才得到更进一步的研究。1857 年查理斯·巴瑟斯特发表了他的《论莎士比亚一生中不同时期作诗法的差异》, 把对莎士比亚的全部作诗法的考察和莎剧的创作年代联系在一起进行研究; 特别注意到末了一个音节的过多使用的方式的逐渐改变, 也注意到韵律的停顿和诗行的结尾相一致的渐渐变化。

这一研究课题后来又吸引了 F. J. 弗尼瓦尔的注意, 在“新莎士比亚协会”说明书中, 他说, 用诗体分析法来确定莎剧的顺序将是“协会”的主要研究目标之一。有关这个题目的论文由弗尼瓦尔自己、F. G. 弗利伊、J. K. 英格莱姆和 F. S. 普林向大会

宣读。弗利伊的重要贡献是他制定出一个统计表,表中列出了每个剧的总行数,又把总行数细分为无韵诗、散文、押韵诗各占多少;畸短和畸长的行数;音节过多的行数,等。1874年他向协会提出这个表后,经过校改,把它收进他的《莎士比亚手册》(1876)中。不久,又经他进一步修正,被收入C. M. 英格尔比的《莎士比亚:其人其书》(2卷本,1877—1881)。不管是否准确,这个统计表继续存在,并被看做标准指南许多年。比起用“诗行分析法”来认出伪剧和过去错误地归之于莎士比亚的某些章节来,弗利伊不大注意写作年代。

继弗利伊之后是J. M. 罗伯逊,也用同样方法来实现同样目的。与此同时,某些德国学者如赫兹伯格、考尼格、康拉德等也采用这个方法来进行莎剧研究。他们的研究主要集中在剧本的一部份或者单个戏剧,以便分析更为精确。G. G. 杰维纳斯在他的《莎士比亚》(4卷本,1849—1850)中也用诗行分析加上别的方法把莎著分为三个不同时期来追踪他的艺术的发展。受到这部作品的影响,弗尼瓦尔在它的英文译本中写了一篇很长的序言,来叙

述和进一步发展杰维纳斯的理论。序言的内容后来又在“利奥波特莎士比亚”(1877)全集中得到再版。

总之,这项学术研究对了解莎士比亚艺术成长过程还是有一定贡献的。它揭示了莎士比亚诗句从《亨利六世》的比较单调、生硬、少变化,发展到《冬天的故事》和《暴风雨》的活泼多样和更富有艺术表现力;明确了“抒情时期”写的《爱的徒劳》到《仲夏夜之梦》等剧的押韵诗行的高比例,和从历史剧《亨利四世》到喜剧《第十二夜》都是以散文为主的显著变化。除了少数例外,莎士比亚创作发展道路是相当稳定的;最不一般的突变,就是在《安东尼与克莉奥佩特拉》一剧中诗句的轻音和弱式结尾的数量的骤然剧增。

在当代学者中,这种诗行分析不再像过去那样受到重视,他们越来越认识到在剧本传播和出版过程中的复杂因素,使得过多依赖这一研究方法是危险的。最后,钱伯斯在他的《问题与事实》中把各种意见集中、比较、平衡,列出总结性的较为符合实际的统计表。

现将这项研究主要内容列表于下:

剧名	1 总行	2 散文行	3 无韵诗行	4 押韵诗行	5 韵文 百分比	6 连行 百分比	7 断行 百分比	8 句尾 弱韵	9 轻韵句尾	10 弱式结尾
亨利六世上	2677	2	2357	318	10	10	1	191	3	1
亨利六世中	3162	551	2515	96	3	11	1	332	2	1
亨利六世下	2904	3	2773	128	3	10	1	366	3	0
理查三世	3619	83	3384	152	4	13	3	638	4	0
泰特斯	2523	41	2352	130	4	12	3	200	5	0
错误的喜剧	1777	244	1155	378	19	13	1	198	0	0
驯悍记	2647	625	1871	151	4	8	4	371	1	1
绅士	2292	654	1510	128	7	12	6	269	0	0
爱的徒劳	2785	1051	584	1150	62	18	10	26	3	0
罗密欧	3050	455	2101	466	17	14	15	168	6	1
理查二世	2757	0	2228	529	19	20	7	258	4	0
仲夏夜之梦	2174	470	746	798	43	13	17	59	0	1
约翰王	2570	0	2438	132	5	18	13	151	7	0

剧名	1 总行	2 散文行	3 无韵诗行	4 押韵诗行	5 韵文 百分比	6 连行 百分比	7 断行 百分比	8 句尾 弱韵	9 轻韵句尾	10 弱式结尾
威尼斯商人	2658	633	1883	142	5	22	22	325	6	1
亨利四世上	3176	1493	1607	76	3	23	14	92	5	2
亨利四世下	3446	1813	1420	72	3	21	17	221	1	0
无事生非	2825	2105	644	76	5	19	21	145	1	1
亨利五世	3381	1440	1504	58	3	22	18	336	2	0
风流娘儿们	3018	2664	214	26	6	20	21	54	1	0
凯撒	2477	176	2269	32	1	19	20	413	10	0
皆大欢喜	2856	1659	926	217	6	17	22	230	2	0
第十二夜	2690	1752	762	176	14	15	36	167	3	1
哈姆莱特	3929	1211	2444	135	3	23	52	528	8	0
特洛伊罗斯	3496	1188	2062	186	9	27	31	463	6	0
终成眷属	2966	1478	1203	279	19	28	74	349	11	2
奥瑟罗	3316	685	2528	103	3	20	41	679	2	0
报还一报	2820	1154	1577	89	4	23	51	377	7	0
泰门	2374	701	1513	160	9	33	63	334	16	5
李尔王	3328	925	2234	169	3	29	61	580	5	1
麦克白	2106	158	1692	108	6	37	77	420	21	2
安东尼	3059	287	2732	40	1	43	78	666	71	28
科利奥兰	3406	829	2549	28	1	46	79	710	60	44
泰尔亲王	1140	337	781	22	3	25	71	171	15	5
辛白林	3339	526	2607	122	3	46	85	799	78	52
冬天的故事	3074	876	2107	59	0	38	88	675	57	43
暴风雨	2062	464	1445	64	0.1	42	85	472	42	25
亨利八世	1167	7	1154	6	0.5	39	72	374	45	37
二亲戚	1131	57	1050	24	2	30		312	50	34

施密特 (Alexander Schmidt, 1816—1887) 德国学者。他最重要的著作是两卷本《莎士比亚词汇》(1874—1875), 副标题是《该诗人作品中一切英语单词、词组和句法结构总汇》。全书用英文注释。此外, 他曾校订若干莎剧, 在校勘方面也卓有建树。

时事反映 (topical reference) 哈姆莱特说, 演员是“一个时代的缩影; 宁可在死后得到一首拙劣的墓志铭, 也不要生前受到他们一场刻毒的讥讽”。这同样是伊丽莎白女王一世和她的枢密院的观点, 他们都密切地注视着戏剧。残留下的记录中表明, 每几个月就要出现一起麻烦事。在1597到1605年间, 本·琼生曾两次被指责, 两次被关入狱, 因为有人认为他的评论太无礼了。但是戏剧家们竭力想使他们的赞助

人高兴, 他们继续大胆地评论公私事件和某些显赫人物。时事话题在伊丽莎白时代戏剧中是很普遍的, 它以各种不同方法使之戏剧化, 直接或间接地评论当时的事件和丑闻, 目的在于引起观众的笑声和扶正社会风气。莎士比亚时代的戏迷对暗含的意思是很敏感的。

莎士比亚也同样冒着风险。当代人在他的剧中看到他们自己时代的某些麻烦事与理查二世时期的一些事件很相似。艾塞克斯的拥护者们收买了莎士比亚剧团, 演出《理查二世》, 来为他们的起事做宣传。有人同样把描写波林勃洛克对普通人表示好感那段看成是对艾塞克斯直接的表现(一幕四场)。另外, 在《亨利四世》下篇中, 某些章节被认为具有太强的时事反映, 结果1600年第一次印刷这部戏时, 有人觉得这些内

容应被删掉才更保险。

与其他剧作家相比，莎士比亚直接涉及时事较少，最著名的是《亨利五世》中提到了艾塞克斯。在这部剧的第五幕的序曲里用这些话来描绘国王回到伦敦时的情景：

市长和他全体的僚属穿上了盛装，

就像古代罗马的元老们走出城外，

黑压压的平民跟随在他们的后面，

走向前来迎接得胜回国的凯撒。

一个位不至尊，但会受到同样欢迎，

那就是我们圣明的女王将军，

不须多久就会从爱尔兰得胜回来，

用剑挑着被制服的“叛乱”回到京城，

将会有多少人离开那安宁的城市，

来欢迎他！

1599年3月27日，艾塞克斯从伦敦出发去整顿他的司令部，每当他走到一地，人们都急切地想看到他，特别是在大路上，有大约长达四英里的人群喊着，唱着，“上帝祝福爵爷”，“上帝保护阁下”等等。

在《哈姆莱特》中，罗森格兰兹告诉哈姆莱特，舞台已被“一群羽毛未丰的黄口小儿占夺了去，他们是目前流行的宠儿，以至于许多腰佩长剑的上流顾客都因惧怕批评家鹅毛管的威力，而不敢到普通戏班那边去”（二幕二场）。显然，这里涉及到的是戏剧战争，这场战争是1600到1601年本·琼生和约翰·马斯顿在儿童剧团问题上进行的。

直接的时事反映同样在《爱的徒

劳》中可以看到，这是一部为社会观众写的剧。但涉及最多的是观众的个人利益，这些观众认出了霍罗福尼斯和唐·亚马多的原型，而且理解了以下这些诗行的意义：

狐狸、猿猴与蜜蜂，

三人吵闹不成双。

出来一个大呆鹅，

三加为四讲了和。（三幕一场）

不幸的是现代学者失掉了解开剧中大多数隐喻意义的钥匙。

更微妙的是莎士比亚“涉及时事的意义”。通常，这些时事是采取人物的语言或境况的形式，这种处理方法在剧中与上下文完全吻合，但这种方法对最初的听众有一种特殊的意义。比如，从1598年的夏末到1601年2月，艾塞克斯的死和他的事件引起了很多流言蜚语和推测，这些推测不是都对艾塞克斯有利。当希罗给贝特丽丝送了一个信息时，莎士比亚把他自己投进《无事生非》之中：

（她）偷偷地溜进到凉亭里，

缠绕着凉亭的金银花，受太阳哺育成长，却禁止阳光进来，

就像作威作福的宠臣凭藉主子的势力，羽翼丰满就得意忘形

看不起那栽培他的恩人。（三幕一场）

这明显是指培根对艾塞克斯的恩将仇报，把他判了死刑。

另一个对艾塞克斯的间接涉及是在《哈姆莱特》里。1601年2月8日，艾塞克斯策划一次没有成功的反叛，他企图激起伦敦市民的支持去进攻白宫。当女王听到艾塞克斯在城中获胜的不确切消息时，她像

往常一样继续吃她的正餐。她清楚地知道把她推上宝座的人也会将她保护在宝座里。当海军大臣率领他的很少一点支持皇家的军队出发时,几乎没有人能够阻挡住要与他们一道出发的女王,她要看一看“是否他们任何一个人敢在她面前造反。”

反叛发生后的几个月中,看过《哈姆莱特》的人都能领会到在雷欧提斯在丹麦一群叛乱暴徒前面冲进宫殿时,克劳狄斯面对雷欧提斯的那段章节的重要意义:

雷欧提斯,究竟为了什么原因,
你这样大张声势,兴兵犯上?

放了他,乔特鲁德,不要担心他会
伤害我们,

一个君王是有神灵呵护的,
叛逆只能在一边蓄意窥伺,
作不出什么事情来。(四幕五场)

在《特洛伊罗斯和克瑞西达》中,时事的意义更为明确。这部剧也是由几个交织在一起的故事组成的。其中的一个故事是莎士比亚从查普曼刚刚翻译出来的《荷马的伊利亚特的七本书》中引用来的。故事涉及到了被帕特洛克罗斯和忒耳西忒斯支持的阿喀琉斯,他在他的帐篷里大怒,批评阿伽门农和其他希腊将军。这情景与1600年末几个月中发生的事件很相似,那时艾塞克斯与他的最亲近的部下,骚桑顿伯爵和对现状不满的他的秘书亨利·卡夫都抱怨着女王的枢密院官员。比起荷马的伊利亚特来,这一情况的确更加接近实际发生的真实事件。另外,恰普曼已经识别出阿喀琉斯就是艾塞克斯。恰普曼把艾塞克斯译成为“一个真正的阿喀琉斯……”。

俄底修斯关于“等级”的著名演说(一幕三场)是一个有深谋远虑的人对当前局势的有说服力的全面评述。这段演说在这部剧中也具有极恰当的位置。这就是莎士比亚从特殊中看一般的理解事物的技巧。这段台词对任何时候社会秩序受到违反威胁时都是贴切而中肯的。

在《奥瑟罗》中莎士比亚用两段闲聊的方式为形势和讲演提供了题材。1578年在非洲与摩尔人打仗的葡萄牙国王萨巴斯辛在阿尔卡扎战役中阵亡,但他的尸体却不曾找到,于是经常有觊觎王位者出现,说自己是失踪的国王。1599年1月7日,约翰·张伯伦给他的朋友达德利·卡莱顿的信中写道:

现在有一条热门新闻,就是传说被杀死在巴巴利战役中的葡萄牙国王萨巴斯辛现在到了威尼斯,他曾遭受到那么多的磨难,所以威尼斯人允许他留下来。听人说,他讲了许多离奇的故事,包括他是怎样与大约14个人一道从战斗中逃了出来,怎样上山,又是怎样历经千难万险最后来到埃塞俄比亚或者普勒斯·约翰的王国。这意味着他从那以后就来到了东印度群岛,但是他们不得不向西班牙国王投降,并且发誓再也不敢继续前进。他讲述了这次漫长旅途中的种种险遇,他曾被抓、被买、被卖,一共12或13次,最后来到了威尼斯……。

这个故事1601年和1602年在英格兰引起了轰动;印出了三种文字材料,“海军大臣剧团”还把它们编成了戏剧。奥瑟罗对苔丝狄蒙娜讲的自身经历似乎就是根据这个故事,虽然“头长在肩下边的人们”是来自瑞理讲的他航行到圭亚那的经历:

这时,我就说起最可怕的灾祸,
海上陆上惊人的奇遇,
间不容发的逃出危险,
被粗野傲慢的敌人抓获
出卖为奴,又遇赎脱身,
以及旅途中的种种见闻;
那些广大的岩窟、荒凉的沙漠、
突兀的崖峰、摩天的峰岭;
接着又暗示我讲下去,我讲到
彼此相食的野蛮部落,
吃人肉的化外异民
他们的脑袋长在肩膀下面……。
(一幕三场)

第二个例子出现在这部剧的开始部分。伊阿古狂怒地进来,因为尽管他具有丰富的战争经验,可是奥瑟罗却把凯西奥提升到比他高的职位上,而凯西奥仅仅是一个战争中的学生,一个“书生气的理论家”。1596年在加的斯的远征中,最有经验、而且在所有职业军官中最杰出的一个人名叫弗朗西斯·费尔爵士,他在艾塞克斯的下面担任陆军第二司令官。1597年,艾塞克斯选蒙特乔伊勋爵作为他的指挥副手,地位在费尔之上。这使费尔感到非常恼怒,同时也引起了其他人对这种做法的不满,人们认为蒙特乔伊只会“纸上谈兵”。事实上,当艾塞克斯在爱尔兰失败后,他接替了艾塞克斯的艰巨任务时,显示出自己是一个最称职的将军。

但《奥瑟罗》无论从哪种意义来说都不是有关费尔、蒙特乔伊或者萨巴斯辛的时事戏剧。再者,莎士比亚利用生活中的真实事件就像他利用所有书籍中给人印象深刻的章节一样。在《李尔王》中也能看到同样的方法。

对于这位国王和他三个女儿的老民间传说,早已被贺林希德写在

他的《编年史》中。但莎士比亚在写这部剧时,他利用了几个当时发生的事件和某些书中的有用情节。如类似李尔王一家,当时确实存在过。伊丽莎白女王的卫士,一个领年俸的侍从官布里恩·安尼斯利有三个女儿,小女儿叫考狄尔;他上了年纪,两个大女儿就寻找借口把他当成疯子,妄图夺取他的全部家产,还幸亏小女儿干涉才阻拦住了悲剧的发生。

这部悲剧写于2月和12月之间。2月里在克罗地亚发生了一个十分吸引人的离奇事情:一个女人生了三个儿子,其中一个长着四个脑袋,嘴里发出奇怪的声音。这类事情预示着要有灾难发生。这一故事的编者爱德华·格雷沙姆在前言中说:

地球和月亮近来可怕的昏暗,天空中星体经常出现蚀象,这几年里行星不断离开轨道,这一切将毫无疑问地引起人们更多的惊异……。新的集团、叛变的策划、渴望取得王国、帝国的转化、当权人士的垮台、竞赛、野心、革新、分裂出的派别、教会宗派和宗教事务中更多的动乱与麻烦,还有其他许多相继发生的事情和现象。

莎士比亚可能被这段抒发感情的文字逗笑了。他用作为葛罗斯特对这一事物的理解改写了格雷沙姆的冗词:

近来这些日食和月食为我们预示了不祥的兆头:虽然人们凭着天赋的智慧能够如此这般地说出这些现象的原因,可是接踵而来的天灾人祸,却不能否认是上天对人们所施的惩罚。爱情变得冷漠了,友情变得淡薄了,兄弟姐妹间分离了;城市

里叛民四起,农村里一片混乱;宫廷里发生了谋反;父不父,子不子,纲纪伦常完全破灭……。

不久,貌似自己父亲见解的埃德蒙嘲讽地对埃德加继续这个叙述:

哥哥,我正在想起前天读到的一个预言,说是在这些日食和月食后将会发生些什么事情。……。告诉你吧,他所预言的事情,果然不幸被他说中了;什么父子的乖离、死亡、饥馑、友谊的毁灭、国家的分裂、对国王和贵族的威胁和咒骂、无谓的猜疑、朋友的放逐、军队的瓦解、婚姻的破坏,还有许许多多我所不知道的事情。(一幕二场)

这段中的措词和韵律是如此相同,这绝非出于偶然的巧合。

还有,在3月29和30日发生了有史以来最严重的一次风暴,这场风暴给整个欧洲造成了巨大的损害。在任何有关李尔故事的其他书本中,都没有提到这场风暴。莎士比亚在《李尔王》里把李尔王送到暴风雨中,这种描绘可能只是出于一种妙想,而不是一种巧合。这同一暴风雨又成了《麦克白》中邓肯被害的那个可怕夜晚的恐怖气氛。

另外,埃德加为了躲避暴怒的父亲,把自己假扮了起来。他说:

听说他们已经发出告示捉拿我,
幸亏我躲在一株空心的树干里,
没被找到。没一处城门可以进出,

没有一个地方不是警卫森严,
准备把我捉住。(二幕三场)

包括关闭城门的类似警戒措施,在不久以前1605年11月的火药爆炸事件中也同样采取过。1605年发生

的火药爆炸事件,在1606年写成的《麦克白》中也有反映。二幕三场中门房所说的模棱两可的话都是源自这次事件。醉酒的门房,想像自己是地狱大门的管门人,他问是谁在叫门,跟着说了一大串不明不白的話:“哼,一定是什么讲起话来暧昧含糊的家伙,他会同时站在两面,一会儿帮着这个骂那个,一会儿帮着那个骂这个,他曾经为了上帝的缘故,干过不少亏心事,可是他那条暧昧含糊的舌头却不能把他送上天堂去。啊!进来吧,暧昧含糊的家伙。”这一段话我们现代人听起来,当然会莫名其妙,不知所云,但当时的观众听起来却是感到津津有味的,他们自然会联想到格奈特神父的审判和处决。由于格奈特参加了火药事件的阴谋,在审判中,他承认了他对控告者说了谎,并企图借助一语多义的教条来为他的欺骗辩护。在某种情况下,这个教义能证明用欺骗来隐瞒事情的真相为正当。1606年3月28日以后,它成了审判的主要对象。如同对整个火药事件感兴趣一样,人们对这个问题普遍感到兴趣并热衷讨论,莎士比亚也就随手拈来,丰富他的悲剧的主题和情节。

这些类似的事情有可能是出于巧合,有的也可能是有意为之。但在莎士比亚戏剧里到处可见这类当时生活中发生过的事。可是漫不经心的读者对这些故事却并不那么敏感,因为只有亲身经历过这些事件的人才对剧本中的这类故事非常熟悉。当他们读到这些情节时,他们就能以最初事件的旁观者的身份察觉到这一切。如果这些人们没有察觉到这些相同之处,那才是令人惊讶的。莎士比亚是多才多艺兴趣广泛的作家,对他周围发生的一切尽

收眼帘,当然,这也是现实主义的创作方法决定他必然如此。

史密斯 ([Lloyd] Logan Pearsall Smith, 1865—1946) 出生于美国,先后在哈佛福德学院、哈佛大学和巴利奥尔大学和牛津大学求学,1913年加入英国国籍。早年的一本格言、随笔集《琐谈集》(1902;修订本,1918)引起人们的注意。《论阅读莎士比亚作品》出版于1933年,篇幅不大,多从感觉印象出发。他反对在斯托尔著作中那样过分注重历史背景的做法;在当时多数学者、批评家把莎士比亚作为一个剧院人物进行研究的氛围中,他对只有在剧院观剧才是体验莎剧的唯一有效途径的说法不以为然。他提倡读剧,注重对剧诗的欣赏。他编选的《莎士比亚作品精选》出版于1949年。此外,他还著有《弥尔顿与他的现代批评者》(1940)。自传《难忘的岁月》于1938年出版。

史文朋 (Algernon Charles Swinburne, 1837—1909) 诗人、剧作家。史文朋对伊丽莎白时代的戏剧推崇备至,曾说:“我写剧时,是想要看它们在环球、红牛或黑僧等剧院演出。”他的玛丽·斯图亚特三部曲《夏特拉尔》(Chastelard, 1860);《博思韦尔》(Bothwell, 1874);《玛丽·斯图亚特》(Mary Stuart, 1881)深受那个时代的戏剧的影响,许多人物明显地脱胎于莎剧中的人物。

史文朋写过三部论莎士比亚的著作:《莎士比亚研究》(1880)、《莎士比亚》(1909)和《论莎士比亚的三部曲》。第一部着重谈莎士比亚诗艺的流变。作者自己就是诗人,道出许多独到的见解。不过,书中对《李尔王》的评论可能是最重要的部分。他把莎士比亚同埃斯库罗斯相比较,认为后者略高一筹;但又说《李

尔王》把自然表现为非自然,是“人力所及的最骇人的作品”。在最后一部论著中,作者再次对莎士比亚和埃斯库罗斯进行比较,认为尽管《俄瑞斯忒斯》的作者是一位更伟大的诗人,但《奥瑟罗》的戏剧艺术却是不可逾越的。

史达尔夫人 (Madame de Staël, 1766—1817) 法国作家,瑞士银行家、路易十六的财政大臣奈克尔的女儿。她虽然置身于18世纪,不能全然容忍莎士比亚的华丽文风,但她意识到伏尔泰的时代已过去了,因而在《论文学》(1800)一书中承认莎士比亚、席勒及整个英国文学和德国文学应成为法国文学的楷模。不过,她的鉴赏力远不及伏尔泰,竟把《亨利六世》同《李尔王》等量齐观,认为莎士比亚只会插科打诨。《论德意志》(1813)一书竭力推崇德国文学,使得拿破仑对她侧目,致使她被迫流亡。

但是,史达尔夫人对莎士比亚研究也有许多精辟见解,她指出“莎士比亚作品中的美与奇特和英国民族精神以及北方文学天才的关系”;她认为莎士比亚的作品具有严酷的悲剧性,把悲剧人物的痛苦、恐怖等感情表现到了极致。她对莎士比亚悲剧的艺术特点发表了一些独到的精辟见解。

斯潘塞 (Hazeltan Spencer, 1893—1944) 美国学者,曾任约翰·霍普金斯大学英文教授,著有《修润后的莎士比亚》、《莎士比亚的生平与艺术》等。

斯潘塞 (Theodore Spencer, 1902—1949) 美国批评家。他对莎士比亚研究最重要的贡献是他对关于伊丽莎白时代的文学的一些含混不清的传统观念的澄清。《死亡与伊丽莎白时代的悲剧》(1936)研究了

莎士比亚及同时代剧作中对死亡的态度。《莎士比亚与人的本性》(1942)详细阐述了伊丽莎白时代人们视宇宙为一和谐有序的等级体系,而人如同一映照外面大世界的小世界的观念。

斯帕津 (Caroline Spurgeon, 1869—1941) 伦敦大学教授。1928年,她编辑出版了济慈校勘的七卷本莎士比亚全集。《莎士比亚的意象》(1935)是她最重要的著作,也是这一研究领域的经典著作。斯帕津力图通过比较莎士比亚和同时代其他作者所用的意象,考查莎士比亚的意象所表达的独特态度——例如,他对蜗牛和马的同情,来揭示剧作家的性格。她认为莎士比亚的意象“不自觉地把他自己内心的好恶、生活中的感受与兴趣、联想、观念及信仰暴露无遗”。她的研究也证明《托马斯·莫尔爵士》中的作者D为莎士比亚。参见“意象”条。

斯汤达 (Stendhal) 亨利·贝尔(1783—1842)的笔名,法国作家、批评家。他曾参加拿破仑的龙骑兵,退役后定居巴黎,以《红与黑》(1830)、《帕尔玛修道院》(1839)等现实主义小说而闻名。《拉辛和莎士比亚》(1823)使他成为浪漫主义与古典主义论战中的领袖人物之一。他认为,美与奇结合就构成浪漫主义艺术的特征,因而作家应该完全拥有选择题材及相应的处理方法的自由;优秀的作家关心的并不仅仅是理论上的定式和陈规,而是像但丁、莎士比亚、莫里哀一样,随自己时代的独特精神的转移。(参见“法国”条)

斯托尔 (Elmer Edgar Stoll, 1874—1959) 美国学者、批评家。曾在明尼苏达大学执教多年。他反对印象主义的莎士比亚批评,反对在当

时占统治地位的以布拉德雷为代表的注重人物分析的批评方法,认为应把莎士比亚放在伊丽莎白时代戏剧状况的背景上加以研究。所著的《莎士比亚作品中的艺术与技术》(1937)具有广泛的影响。其他论及莎士比亚的著作有《奥瑟罗》(1915)、《哈姆莱特》(1919)、《莎士比亚研究》(1927)、《诗人与剧作家》(1930)、《莎士比亚笔下的青年恋人》(1937)、《莎士比亚与其他大师》(1904)和《从莎士比亚到乔伊斯》(1944)。

斯蒂尔 (Colin Still, 1888—) 学者。他所著的《莎士比亚的神秘剧》(1921)于1936年经修订后以《永恒的主题》为名再版,对奈特(G. W. Knight)等一批以后的学者产生了巨大的影响。

斯基特 (Walter William Skeat, 1835—1912) 语文学家,盎格鲁—撒克逊语教授。他最有名的著作是牛津版《齐叟全集》和《英语词源词典》。此外,他还著有《莎士比亚的普鲁塔克》(1875),并同梅休(A. L. Mayhew)合编了《都铎时代与斯图亚特时代词语汇编》(1914)。

斯马特 (John Sample Smart, 1868—1925) 学者。出生于格拉斯哥,曾就学于圣·安德鲁斯大学和欧洲大陆的几所大学。1907年被聘为格拉斯哥大学玛格丽特女王学院讲师。著述包括对麦克弗森(J. Macpherson)的研究和弥尔顿十四行诗的校注;后者为弥尔顿研究中的一大成就。斯马特在身后留下一部未完成的莎学论著,后于1928年以《莎士比亚——事实与传说》为书名出版。已完成的部分有若干章,涉及莎士比亚的生平和社会文化背景;作者对种种传说和假设作了细致的考察。他在莎士比亚作品校勘

和批评等方面的观点星散四处,后经他的学生亚历山大(P. Alexander)串缀成篇才得以保存下来。亚历山大还对导师的部分尚呈雏形的论点加以发展。如,斯马特认为《约克公爵理查的真实悲剧》是《亨利六世》下篇的一种四开劣本的观点,在亚历山大《莎士比亚笔下的亨利六世和理查三世》(1929)一书中得到详细的阐述。

斯佩丁 (James Spedding, 1808—1881)

学者。毕业于剑桥大学,曾在殖民部供职10年。从1841年起,斯佩丁致力于培根研究。1847年,他同埃利斯(R. E. Ellis)和希思(D. D. Heath)一道开始编辑培根作品的工作;但埃利斯由于健康原因中途退出,希思间有协助,主要的工作由斯佩丁完成。10年后,这套全集陆续出版,共分七卷,1859年全部出齐。紧接着,《书信与生平》(7卷,1861—1874)及由此压缩而成的《时代与生平》(2卷,1878)出版。除培根研究外,斯佩丁对莎学研究的一些问题也时有旁鹜。他在1850年8月号《绅士杂志》著文指出《亨利八世》主要由弗莱彻所作,莎士比亚所写的部分实际上只有第一幕第一、二场、第二幕第三、四场、第三幕第二场前203行及第五幕第一场。同年8月24日《短评与质疑》发表希克森(S. Hickson)的一封信,对斯佩丁的观点补充了一些证据,声称他在几年前就发现了这一问题。斯佩丁在10月号《绅士杂志》再次著文,呼吁学术界给予该信充分重视,并对自己的前一篇文章作了补充。1874年,斯佩丁和希克森的文章连同另一篇支持二者论点的文章作为附录转载于《新莎士比亚学会会刊》。这是“裂解说”(disintegration theory)——即认为通常公认的莎剧中有些部分

为他人所作的观点——的最早阐述之一。1871年1月1日《短评与质疑》登载辛普森(R. Simpson, 1820—1876)的文章,根据行文特征认为《托马斯·莫尔爵士》一剧若干部分为莎士比亚所作,而这些部分的手稿可能是剧作家手书真迹。斯佩丁于次年9月21日在该杂志发表文章,对辛普森的观点表示赞同,并进一步肯定其手书说。随着斯佩丁培根专家之名日隆,一些认为所谓莎剧实际为培根作品的人试图寻求他的支持,但他始终不相信这一观点。霍姆斯(N. Holmes)是这一派学者的代表人物之一,他所著的《莎士比亚的著作权》(1866)一书颇有影响。斯佩丁曾致信给他阐明自己的观点。此外,他还撰写过关于莎剧演出的文章,并在新莎士比亚学会召集的会议上宣读过若干论文。

斯波尔多丁 (William Spalding, 1809—1859)

批评家。出生于阿伯丁,曾在爱丁堡取得律师资格,后在大学执教。斯波尔多丁曾在《爱丁堡评论》发表评论莎士比亚的若干论文。1833年他年仅24岁时发表的《论莎士比亚对于〈两个高贵的亲戚〉的著作权兼及莎士比亚的风格特征》令人信服地阐述了莎士比亚对该剧的部分著作权问题。文章开创了对莎士比亚诗风进行系统而条理的分析之风。弗尼瓦尔对它推崇备至,说这篇论文是他“所读过的最卓越最发人深思的莎士比亚评论之一”。

斯托普斯 (Charlotte Carmichael

Stopes, 1841—1929) 学者。1888年发表《论培根—莎士比亚问题》,维护莎士比亚的著作权。此后即开始对莎士比亚生活的环境和背景进行广泛的研究,先后出版《华列克郡的莎士比亚同时代人》(1897)、《莎士比亚的家庭》(1901)、《莎士比

亚的生活环境》(1914)、《莎士比亚的产业》(1916)。81岁高龄时出版《骚桑顿伯爵第三亨利传》(1922),书中认为骚桑顿为《十四行诗集》中的朋友,W.H.先生即威廉·哈维(W. Harvey)、杰奎琳·菲尔德是深肤贵妇。其他著作还有《斯特拉福雕像的真实故事》(1904)、《伯贝奇和莎士比亚的舞台》(1913)和《显示莎士比亚个人生活的早期记载》(1927)。

斯特雷奇 (Giles Lytton Strachey, 1880—1932) 学者。毕业于剑桥大学。所著的《莎士比亚的最后阶段》(1906)抨击了维多利亚时代关于剧作家晚期作品的感伤观点。《法国文学的里程碑》(1912)对拉辛和莎士比亚艺术的比较言简意赅,十分精当。

斯佩维克 (Marvin Spevack) 学者。斯佩维克为河滨版编纂了《莎士比亚作品索引全编》(6卷,1968—1970)。前三卷引出每部作品中所有单词的所有用法,还附上上下文,并为每个人物建立索引。后三卷把作品中所有单词按字母顺序排列,并附有上下文。1975年又出版增补的两卷;第七卷为舞台指导说明和台词前角色姓名的索引;第八卷为四开劣本等材料的索引。《哈佛莎士比亚索引》(1973)系以第4—6卷为基础而编的单卷著作。

斯蒂尔爵士 (Sir Richard Steele, 1672—1729) 批评家、散文家、剧作家。斯蒂尔曾创办《闲谈者》(1709—1711)并以比克斯塔夫(Isaac Bickerstaffe)为笔名发表文章。他同艾迪生合办的《旁观者》以其幽默、睿智和优美的文笔闻名于世。

斯蒂尔同艾迪生一样,不愿以定规去衡量莎士比亚,而以自己的情

感反应作出判断。作为一个以淳化民风、教益读者为己任的作家,他对莎剧的看法多以读者能够从中得到裨益和启发着眼。例如,哈姆莱特的悲剧会“铭刻于观众之心自然会影响他们的行为”。单从欣赏角度着眼,他喜欢如《理查三世》中幽灵造访和《亨利五世》开场的合唱等具有强烈感染力、启迪想象的片段。故此,他批评莎剧中本来可能动人心魄的场面由于作者同剧中人物之间存在距离而败坏殆尽,致使悲剧情节仿佛仅仅是听人讲述而已,而没有亲临其境之感。

苏格兰 (Scotland) 1574年,苏格兰长老会大会宣布禁止演出“取材于正经”的戏剧,并规定“取材于凡人俗事的戏剧”须经当地长老会执行理事会许可方可演出。1589年,詹姆斯六世迎娶丹麦的安妮时曾邀请伊丽莎白女王供奉剧团前往助兴,但安妮抵达日期延迟,剧团成行与否不详。1594年,一帮英格兰演员可能在弗莱彻(L. Fletcher)的率领下曾前往苏格兰王宫庆祝王子亨利洗礼。1599年10月,弗莱彻同一帮英格兰喜剧演员再赴苏格兰,并获得国王准许在爱丁堡城内演出。11月12日星期五这一天,他们在爱丁堡大街小巷击鼓鸣喇叭,告示所有愿往者前去黑僧胡同(the Blackfriars' Wynd)观看他们的喜剧表演。执行理事会试图干涉,但詹姆斯六世胁迫他们首肯。弗莱彻的人马可能被聘为宫廷剧团,1601年10月9日,他们曾以“陛下的仆人”的名义在阿伯丁演出。这大概是1603年5月国王供奉剧团特许状上弗莱彻的名字高居首位的原因,尽管他并未积极参与该团活动。不少学者根据弗莱彻于1601年和1603年分别为苏格兰“陛下的仆人”和莎士比亚所

在的英格兰国王供奉剧团的领班这一事实,推断莎士比亚和他的同人曾在苏格兰访问演出,时间是1601年他们在埃塞克斯反叛前一天演出《理查二世》闹祸之后。莎士比亚在此收集了有关《麦克白》的材料。威尔逊认为莎士比亚逃往苏格兰后,写出《麦克白》(1601—1602),并在爱丁堡演出。但这一观点也不无漏洞。如果说10月中旬他们在阿伯丁,那么他们势必没有时间赶回伦敦排练,以准备12月26日的宫廷演出。

索引(Concordance) 第一个莎士比亚索引是撒缪尔·艾斯库编纂的《莎士比亚著名段落和单词索引》

(1790)。1845年,玛丽·考登辛勤地编写了《索引大全》。该书后来为约翰·巴特利特的《新索引大全》取代,它是这一领域的标准作品。其他的重要索引有:

《词汇》(1822),罗伯特·内尔斯著(1859年,J.O.哈利威尔和T.奈特加以修订再版)。

《词汇》(1864),A.戴斯著。

《莎士比亚诗歌索引》(1872),H.H.弗尼丝夫人著。

《莎士比亚词典》(1874),S.施密德著。

《莎士比亚词汇》(1911),C.T.奥尼恩斯著。

T

泰纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893) 法国批评家、哲学家和历史学家。1848年考入巴黎师范学院,1853年考上文学博士,论文题是拉·封登的寓言诗,并因此论文的发表而一举成名。他的学术观点之一:种族意识趋向,加上环境因素和时代精神这三者的契合就能产生伟大的艺术成果,如十八世纪德国的音乐、十七世纪荷兰和弗兰德斯斯的绘画、十六世纪英国的诗歌等。为什么英国会产生莎士比亚、弥尔顿、斯维夫特、拜伦等文学巨匠,他认为这主要是十六、十七、十八和十九世纪英国民族性及社会动向的自然结果。泰纳在他的1863年出版的《英国文学史》中论及莎士比亚的章节是十九世纪法国对莎士比亚研究的最重要的贡献。他把莎士比亚看做是一个热情的时代中一个无拘无束

的热情的天才,说他把注意力完全放在自然本有的属性和特征上。泰纳认为莎士比亚的艺术才能和想象力是无限丰富的,他总是在描绘着奇妙而瑰丽的幻象,具现为绚烂光采的种种迷人形象。

泰勒(Thomas Tyler, 1826—1902)

莎学家,出身于伦敦大学。他是“新莎士比亚协会”最早的成员。著作有《哈姆莱特的哲学》(1874)。在他编辑的莎士比亚《十四行诗》版本(1890)中最先提出“黑肤夫人”是宫女“玛丽·菲婷”的理论,因为他假定“Mr. W. H.”是勃姆布罗克伯爵威廉·赫伯特(William Herbert),而菲婷正是勃姆布罗克的情人。这一推断被法兰克·哈里斯在他的《莎士比亚其人和他的悲剧生活故事》(1909)中肯定下来。肖伯纳还利用这一学说创作了他的戏剧《十四行

诗的黑肤夫人》(1910)。

泰尔沃特 (Thomas Tyrwhitt, 1730—1786) 学者和批评家, 不列颠博物馆的董事。他一生中大半时间从事古典学术和莎士比亚研究。他很早就成为一个语言大师, 并以精通古典和现代哲学而著名。1766年他以无名氏发表了《对莎士比亚某些章节的推敲》。这篇文章和其他研究成果, 对许多莎士比亚版本的编者, 如斯梯芬斯(1778)、马龙(1778)和里德(1785)等学者都大有裨益。他的阿里斯多德的《诗学》也很有名。他还编辑出版了乔叟的《坎特伯雷故事》五卷本。

《对莎士比亚某些章节的推敲》一文提议要对莎剧戏文作多方面的修订, 例如他对《裘力斯·凯撒》三幕一场中的一处订正就很有名: “要知道, 凯撒是不会有错的, 他所决定的事, 一定有充分的理由。”泰尔沃特是现代提醒人们注意米尔斯的文集《智慧的宝库》的第一人, 指出这个集子中对莎士比亚的引述非常重要。

坦南鲍姆 (Samuel Aaron Tannenbaum, 1874—1948) 医生和学者, 出生于匈牙利, 1886年移居美国。1889年获得哥伦比亚大学硕士后, 兴趣转向并终身从事心理学和莎士比亚的研究。他对莎士比亚的研究集中在伊丽莎白时代的书法, 是这方面的权威和笔迹鉴定专家, 曾就此写出论文《莎士比亚的笔迹问题》(1927)和《文艺复兴时期的书法》(1930)。坦南鲍姆拒绝被普遍承认的一种学说, 就是在《托玛斯·摩尔勋爵》中存在着莎士比亚的手笔。在他的《宴乐记事册中有关莎士比亚的伪造》一文中, 他指出所谓莎士比亚的手稿是赝品。坦南鲍姆从1934到1947年间任《美国莎士比亚

联合会会刊》主笔, 并和他的第二个妻子道罗兹编辑出版了大量有价值的莎士比亚单个剧本的研究书目的书, 如《威尼斯商人》、《麦克白》、《李尔王》、《奥瑟罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《特洛伊罗斯和克瑞西达》, 以及十四行诗等。他的私人藏书室现在成为北卡罗来纳大学莎士比亚图书的主要部分。

坦布林克 (Bernhard Ten Brink, 1841—1892) 出生于荷兰, 在德国受教育。1873年开始在法国斯特拉斯堡大学任英文教授。他是研究乔叟的, 写了没有完成的《英国文学史》, 其中的莎士比亚五讲, 曾在美国法兰克福演讲, 并于1895年出版了英文本。

特拉维尔西 (Derek A. Traversi, 1912—) 著名莎学家。主要著作有《莎士比亚入门》(1938), 是对莎剧的概述, 着重戏文的分析。《莎士比亚的末期》(1954)是探讨这一时期喜剧的象征意义的一致性问题。此外, 还有《莎士比亚: 从〈理查二世〉到〈亨利五世〉》(1957)、《莎士比亚的早期喜剧》(1960)、《莎士比亚的罗马剧》(1963)等十数种专著。

题材来源 (Sources) 莎士比亚的剧团和当时其他作者的作品一样, 多数以史书记载和小说情节为素材蓝本。肖伯纳曾尖刻地说莎士比亚有“讲故事的天才, 只要其他人给他先讲一遍”。不过, 莎士比亚几乎无一例外地对原始素材加以改造。

确切指出莎剧的题材来源十分困难。首先, 许多伊丽莎白时代的书早已失传, 更有许多莎士比亚作为演员或观众可能熟知的剧从未印行, 因而不可排除他通过这些佚书、佚剧而非“原始材料”获取素材的可能性。其次, 大量常见材料在多种书籍中相互转录, 因而难以确定某

一素材的真正来源。再次,莎士比亚懂何种外语、掌握程度如何也是应予考虑的问题。琼生提到他“粗通拉丁文,略识希腊文”;他可能还懂法语和意大利语,对西班牙语也略知一二。最后,对于若干莎剧同当时其他剧作的关系问题——如《驯悍记》与当时另一部《驯悍妇》何者为源、何者为流;《英格兰王约翰危机四伏的统治》是否为《约翰王》的素材来源;“两部有争议的剧”(Two Contention Plays)是《亨利六世》中、下篇的“四开劣本”,抑或《亨利六世》只是莎士比亚在他人作品的基础上增删修改的结果——在学术界尚无定论。此外,很多学者相信,《理查二世》、《维洛那二绅士》、《温莎的风流娘儿们》、《泰尔亲王配力克里斯》和《哈姆莱特》等剧可能都有失传旧剧提供素材,但均已不可考。

从当时文法学校所设课程和他作品中的某些字句可以推测莎士比亚上学时所读的书目。对于莎士比亚的个人藏书已不得而知。从他的作品看,他对某些著作极其熟悉,很可能就备于手头,如奥维德的《变形记》及戈尔丁的英译本、日内瓦版《圣经》(主教版《圣经》)他无疑经常在教堂聆听)、贺林希德的《编年史》、诺思(North)翻译的普鲁塔克《希腊、罗马名人传》及弗洛里奥(Florio)翻译的蒙田《随笔集》。迄今为止,只发现一本书留有可确信为莎士比亚笔迹的署名,这是一本盎格鲁·撒克逊法律汇编,但诗人是否读过不详。

就莎士比亚的绝大多数剧而言,题材来源是有迹可寻的;但作者在写作过程中还查阅过什么资料就不可确知了。在剧中,剧作家在有意无意之间或当他刻意模仿某种材料

时会显露出他所读过的某些书籍;而且可以断定,他还读过许多其他材料,只是没有留下任何明显的痕迹而已。为使阴险毒辣的爱德蒙的谈吐更具色彩,他可能读过哈斯尼特(S. Harsnett)所著的小册子《教皇昭彰欺诈行为举发》;事实上,《李尔王》全剧时有哈斯尼特的字句出现。这本小册子在六年后创作的《暴风雨》中同样留下了痕迹。出于同样的目的,以同样的方法,他在写《奥瑟罗》时参照过路克诺(L. Lewkenor)英译的孔塔里尼(Contarini)《威尼斯城邦及其政体》,并套用路克诺的译序和献辞中的字句,如路克诺说“我当一如既往侧耳倾听”旅行家的故事,苔丝狄蒙娜则“出神倾听”奥瑟罗的旅行故事。与此相同,《第十二夜》的主要情节来自里奇(B. Riche)的《告别军旅生涯》,并在第三场套用作者献辞中说自己不擅跳舞而向淑女贵妇们致歉的语句。

有证据显示,莎士比亚在行文中求助过《名人名言录》之类的参考书。例如,他写作波林勃洛克遭流放一节时,通过“patria”(国家)和“exilium”(流放)两个词条查到埃拉斯慕斯在作品中引用的奥维德和西塞罗的名言。在写作《鲁克丽丝受辱记》第855—861行时,又根据“avaritia”(贪婪)一词从贺拉斯的一首颂诗和一首讽刺诗中摘取了一些语句;然后又把所摘取的语句同《路加福音》第12章第15—21节中的话以及日内瓦版《圣经》在这一页的一条注释联系起来。在《鲁克丽丝受辱记》另一节中,他又从当时通行的一本教科书米兰多拉的《鲜花》中征引了材料。

早期的四部历史剧的素材主要取自霍尔(E. Halle)的《兰开斯特和约

克两大显贵家族的和好》，但同时莎士比亚也参考了费边(J. Fabian)的《新编英格兰与法兰西历代志》(《亨利六世》上篇)、福克斯(J. Foxe)的《忠烈传》(《亨利六世》中篇)及一部作者不详的悲剧《理查三世》。除此而外的其他历史剧以及《李尔王》、《麦克白》、《辛白林》则均以贺林希德的《编年史》为蓝本；不过，莎士比亚在写作每一部剧时，又往往遍搜其他各种资料加以利用。《理查二世》所用的其他材料包括古剧《伍德斯托克的托马斯》、丹尼尔(S. Daniel)的诗作《内战》、伯纳斯(Berners)所译的傅华萨(J. Froissart)的作品《治政之鉴》，另外可能还有法文版的《理查二世叛国与死亡详记》及克雷顿(Créton)记述同一题材的诗作。《亨利四世》和《亨利五世》征引了古剧《亨利五世之大捷》、丹尼尔的《内战》、《治政之鉴》及若干次要材料。莎士比亚创作生涯的最后作品《亨利八世》采用了《英烈传》和罗利(S. Rowley)的剧作《一见相知》(When you see me, you know me)中的材料。

《错误的喜剧》以普劳图斯的《孪生兄弟》为蓝本，又从作者另一部作品《安菲特律翁》抽取一场，结构则酷似泰伦斯的《安德米亚》。另外，剧作家还从盖斯科因(Gascoigne)的《猜想》和《提尔的阿波罗尼乌斯》、《使徒行传》第19章中采摘了点滴材料。

《维洛那二绅士》可能源自曾于1585年上演的一部亡佚古剧《菲利克利与费利奥米娜》或蒙特马约的《狄安娜》。《驯悍记》可能与当时另一部同名剧作都以一部失传古剧为共同来源；而其中有关比恩卡的情节则借鉴了盖斯科因的《猜想》。

《仲夏夜之梦》的情节见于乔叟

《骑士的故事》、诺思英译的普鲁塔克《希腊、罗马名人传》中的忒修斯传、格林的《詹姆斯四世》及李利的《恩底弥昂》；剧中关于皮拉摩斯和提斯柏的戏中戏的故事见于戈尔丁所译的奥维德《变形记》、乔叟的《贞节妇女的传说》、穆菲特(T. Mouffet)的《说蚕及它们所变的蛾》(Of the Silkwormes, and Their Flies)等。不过，剧本素材的直接来源不可考。《爱的徒劳》除若干喜剧人物可能脱胎于意大利喜剧、某些细节来自当代事件外，主要情节大抵是莎士比亚自己构想的。

《威尼斯商人》可能受到一部反映高利贷者贪婪残忍心肠的古剧《犹太人》和德克《威尼斯犹太人》的影响。但“一磅肉”的细节是莎士比亚从《懦弱的人》(il Pecorone)化出的；法庭一场可能从派奥特(Piot)英译的西尔万(A. Silvayn)《演说者》(1596)中的一段演说词受到启发；杰西卡私奔的情节可能有两个来源：有关“一磅肉”传说的另一故事芒戴的《泽劳托》(Zelauto, 1580)(莎士比亚还借用了其中的若干词句)和马洛的《马尔他岛的犹太人》(剧中阿比加尔皈依基督教)，不过，杰西卡女扮男装的细节是莎士比亚加的；用密匣择偶的情节采自罗宾逊(R. Robinson)所译的《罗马人传奇》(1595)。

《温莎的风流娘儿们》中的细节可能各有不同来历。《懦弱的人》中有一则关于一个情人藏在一只装衣服的篓子中逃跑的故事；《炼狱里传出的塔尔顿的消息》(Tarltons Newes out of Purgatorie)中有一则受蒙骗的丈夫的故事；里奇《告别军旅生涯》中有一则机巧多诡的妻子的故事；普劳图斯《卡西纳》(Casina)中有一段同安·培琪的戏相似的情节。莎

士比亚对这一切可能都有所了解。

《无事生非》中关于希罗的情节可能有两个不同的来源，部分细节取自阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》，部分取自班戴洛(Bandello)的一则故事。不过，有两部戏剧分别依上述两部作品情节写出，或许对莎士比亚产生过一些影响也未可知。关于贝特丽丝和培尼狄克的爱情的情节可能是剧作家从霍比(Hoby)英译的卡斯蒂奥内(Castiglione)《廷臣》受到启发而自己设计的。把上述两条情节线索结合在一起，把原始材料中的情敌改为恶人以及道格培里一千人的塑造大抵都是莎士比亚所为。

《皆大欢喜》无疑是以洛奇的小说《罗瑟莱德》(Rosalyde)为蓝本创作的。小说情节徐缓妩媚，中间夹杂有大段文笔绮艳的独白、牧歌及其他诗作。莎士比亚取其基本情节，但作了大量改动。剧作家为呼应奥兰多被恶兄算计的情节而把篡位公爵改为流亡公爵的弟弟，并让两个恶人最终双双忏悔(在原小说中，其中一人被杀)。莎士比亚一改罗曼史俗套，把贼人、猛兽、毒蛇及人物落难遇救等细节一概删去不用，并在奥兰多向亚当讲述自己身世和两恶人忏悔的时候对这类俗套大加嘲讽。莎士比亚和洛奇对亚当这一人物的处理也有不同。在小说中，他因忠心耿耿最后被委以国王卫队长的重职；而剧中的亚当已届耄耋之年，其性格与老来童心再现的杰奎斯恰成对照。此外，莎士比亚还引入几个新的人物，如勒·波、试金石、杰奎斯、奥德莱、威廉等，为本来可能一派甜美之色、了无愁苦之意的剧情抹上几笔暗淡色调；引入阿米恩斯主要为演唱剧中的几首歌。不过，最具意义的是把罗瑟琳改写为

莎剧中最聪慧的女性以及把流亡贵族、乡曲土佬、牧人牧女、女扮男装佯作他人等因素统于一体而使该剧呈现出不同层次、相映成趣的田园情调。

《第十二夜》的主要素材来源是里奇《告别军旅生涯》中一则关于阿波罗尼奥斯与西拉(Apollonius and Silla)的故事，不过作者可能还从几部意大利剧本和小说中获得一些启发。在三部同名《格林加尼》(Gl'Inganni)的作品中都有同莎剧类似的情节。其中两部作者分别是贡萨加(Gonzaga)和塞奇，前者剧情中有一个化名女性，后者写一个女性为追求爱情而假扮仆人。另一部作者不详，与莎剧最为相似，写丽利娅女扮男装，化名法比奥，被弗拉米尼奥收为仆人，后来主人派他去向伊莎贝拉转达爱慕之意，不料后者对她一见钟情。结局如同《第十二夜》一样，女主人公失散的哥哥出现才解开其中的纠葛。剧中还有一处提到主显节欢宴的事。这一故事也见于莎士比亚熟悉的班戴洛和辛西奥(Cinthio)的作品。莎士比亚从里奇的故事中删去了西拉险些被辱及哥哥同朱丽娅珠胎暗结的情节。尽管他的剧诗赋予该剧一种新的韵味，但其精神姿致颇似意大利喜剧。马伏里奥的形象显然是莎士比亚的独创；但在创作过程中，可能从诺利斯爵士(Sir W. Knollys)反对在宫中恣酒狂欢一事和哈斯尼特等人记述戴利尔(W. Darrell)驱邪的小册子中受到启发。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》的材料来源相当复杂，有乔叟的叙事诗、查普曼的《伊利亚特》英译本、卡克斯顿(Caxton)的《特洛亚史述》、利德盖特(Lydgate)的《特洛亚记事》及格林的《尤菲绮斯对非劳特斯的指责》。

莎士比亚受亨利森为乔叟的诗所作的续诗的影响,有意抹黑潘达洛斯,让克瑞西达毫无反抗便就范于狄俄墨得斯,并赋予忒耳西忒斯类似合唱队的妙用,来贬斥那些早已不是荷马史诗中的英雄的希腊将领。

《一报还一报》主要源自韦特斯顿(Whetstone)分上、下两篇的剧作《普罗缪斯与卡桑德拉》。女主人公的名字则借自同一作者的散文作品《世俗话题七日谈》(Heptameron of Civil Discourses)。莎士比亚可能还借鉴过辛西奥题材相同的两部作品。一部为剧作,风格与莎剧极似,而且有若干字句相似之处;另一部为小说,也是《奥瑟罗》的主要素材来源。但《一报还一报》的情节安排有别于上述任何材料,独特之处颇多。女主人公没有为赎救弟弟而违心许身与人,而是进入修道院;剧作家为安哲鲁另派一个未婚妻;把克劳狄奥的罪名由强奸改为未婚同居。这种种改动有三个目的:其一,使伊莎贝拉内心的冲突更为强烈痛苦;其二,抽去女主人公违心的痛苦婚姻;其三,使情节服从于公正、仁慈和宽宥的主题。

《终成眷属》的素材可能来自薄伽丘的《十日谈》,也可能来自佩因特的《欢悦之宫》。二者的情节差别甚微。莎士比亚在写作过程中基本依照原故事情节,但也做了一些改动:他把海丽娜写成一个出生高贵而不得已寄人篱下的遗孤,而对原故事中她的众多的追求者只字不提;剧中删去了国王对海丽娜的选择不以为然和她前往佛罗棱萨之前在罗西昂几个月的统治的细节;最后一幕由于勃特拉姆因涉嫌杀妻而被捕以及狄安娜的控告而更加复杂;原故事中男女主人公生有一对孪生子,而莎剧中海丽娜的孩子直至剧终还

未出世。不过,最重要的改动还在于人物性格,剧中通过伯爵夫人和帕洛的情节使勃特拉姆的形象大为减色。

《辛白林》的主要情节取自《十日谈》中的一则故事;同时,剧作家可能从这一故事的英国变体《詹农的弗雷德里克》(Frederyke of Jennen)补充若干薄伽丘的作品中所没有的细节;然后,把这些材料与一部古剧《爱情与好运的难得胜利》杂糅在一起。为此,莎士比亚变换了时空环境,并把女主人公改为一个公主。剧中的历史框架来自《编年史》和《治政之鉴》;战斗部分来自《编年史》有关苏格兰的章节(他可能在写作《麦克白》时浏览过)。

《冬天的故事》的情节来自格林的小说《潘多斯托》,同时,剧作家还参照了萨比(F. Sabie)根据格林小说写的诗作《渔夫的故事》(1595)。其中赫米温妮在受审之时的大段表白同小说极其相似。情节除若干细微之处(如小说中潘狄塔被置于舟中随波漂流,剧中改为由安提哥纳斯带至波希米亚)而外,有两次大的改动。其一,小说中王后获悉儿子的噩耗悲痛而死,而剧中赫兰温妮最终康复。其二,小说终了时西西里国王爱上自己的女儿,得知其身份后羞惭自尽;莎士比亚本着和解和原宥的精神,恢复蒙冤的赫米温妮为王后,并通过弗罗利泽和潘狄塔婚姻使里昂提斯和波力克希尼斯和解。

《暴风雨》似乎没有任何直接的素材来源,可能是莎士比亚自己构思创作的,但他可能从有关百慕大海难的记述、《爱情与好运的难得胜利》、埃拉斯穆斯的《对话录》、奥维德的《变形记》、弗洛里奥所译的蒙田《随笔集》及艾登(R. Eden)的《探

险史》(History of Travaile)诸书获得启发。

《罗密欧与朱丽叶》的故事见于当时多种作品。莎剧的直接来源是布鲁克(A. Brook)的诗作《罗密欧与朱丽叶》(Romeus and Juliet)。剧作家可能还参考了佩因特根据班戴洛原作改写的故事。此外,布鲁克声称看过的有关这一题材的一部古剧可能也是莎剧的素材来源之一。同布鲁克的诗作相比,莎士比亚对两位情人更具同情心,对劳伦斯神父的行为毫无谴责之词;原诗对茂丘西奥和提伯特只是一笔带过,在莎剧中则成为丰满的人物;朱丽叶的乳媪在剧中成为更真实可信的关键人物。更为重要的是情节节奏的加快。在布鲁克笔下,从罗密欧与朱丽叶首次相见到他们结合,从两人结合到罗密欧为自卫杀死提伯特都间隔数周;而莎士比亚强调年轻的情人炽烈的情感,把整个故事压缩到几天之内,让两人在罗密欧被迫于天亮前离城的境况下匆促结合。罗密欧最后在墓地的台词有借鉴《爱星者与星星》和丹尼尔《罗莎蒙德的怨言》之处。

莎士比亚的三部罗马剧及《雅典的泰门》都以诺思所译的普鲁塔克《希腊、罗马名人传》为蓝本。《裘力斯·凯撒》前半部源自书中凯撒的传记,后半部取自安东尼与勃鲁托斯传记。《安东尼与克莉奥佩特拉》是由安东尼最后十年的事迹压缩而成的,但剧作家删去了关于安息战役的描述。莎士比亚在创作上述两部剧的过程中,还参照了《希腊、罗马名人传》阿庇安(Appian)的译本。在写作后一部剧时,参照了彭勃洛克伯爵夫人根据加尼埃(Garnier)《安东尼传》改写的作品及丹尼尔的《克莉奥佩特拉传》。在写作《科利奥兰

纳斯》时,除普鲁塔克的《希腊、罗马名人传》而外,参照了莱维(Lyve)、锡德尼、艾弗里尔(Averell)及卡姆登(Camden)等人据米尼涅斯(Mene-nius)原作改写的作品。

就莎士比亚对诺思译本的词句上的借鉴而言,《裘力斯·凯撒》微乎其微,《安东尼与克莉奥佩特拉》有所增加,而《科利奥兰纳斯》则相当普遍。《科利奥兰纳斯》的台词不仅意义多有与诺思的译文相似之处,有时甚至把原词原句直接搬来。以下是科利奥兰纳斯向宿敌奥菲狄乌斯坦白心迹的一席话。诺思的译文为:

我是卡厄斯·马歇斯,我曾经把极大的伤害和灾祸加在你本人和一切伏尔人身上。对此,为着我所担负的姓氏科利奥兰纳斯,我不否认;因为除却这仅有的姓氏,我从未因为一切义无反顾的辛苦战役、身受体厉的重大危险得到任何利益和嘉奖。它为你对我所怀的怨恨留下一个创巨痛深的记忆和不可磨灭的证明。的确,我所剩的只有这名字;猜嫉残酷的罗马人民,得到了那些懦怯的权贵的纵许,已经遗弃了我,抹煞了我一切的功绩,把我放逐出来。

莎剧为:

我的名字是卡厄斯·马歇斯,我曾经把极大的伤害和灾祸加在你和一切伏尔人身上;我的姓氏科利奥兰纳斯就是最好的证明。辛苦的战斗、重大的危险、替我这负恩的国家所流出的血,结果只是换到了这一个空洞的姓氏,为你对我所怀的怨恨留下一个创巨痛深的记忆。只有这名字剩留着;残酷猜嫉的人民,得到了我们那些懦怯的贵族的默许,已

经一致遗弃了我，抹煞了我一切的功绩，让那些奴才们把我轰出了罗马。

(第四幕第五场)

莎剧同诺思的译文尽管颇为相似，但莎士比亚也做了几处改动。他把三次暴动合为一次；有意贬低两位护民官从而为主人公的行动提供了理由；在普鲁塔克的原作中，米尼涅斯的唯一作用是讲了关于身体各器脏的寓言，而这个人物的在莎剧中则变得更为丰满生动。

虽然莎士比亚在很大程度上依赖于诺思的译文，但从素材到剧本的过程仍然是艰巨的。有人说他对于“历史学家记载的史料”很少妄自“重新结构，更不轻易更改”。但事实并非如此。他的剧中不仅有对素材重新结构之处，而且对普鲁塔克稍有提及之处大加铺排。无论是小到对普鲁塔克的原作的微略改动还是大到对李尔的故事的重大调整，无不显示出他的创作天才。同样，无论是把诺思的散文改作诗句时还是插入大段无任何素材来源的台词时，都可看出剧作家的卓越才华。他或增或删，或重新结构或加以压缩，时而插进一个生动的譬喻，时而改用一个恰如其分的形容词，把诺思原本枝蔓随意的散文改造得谐和规整。然而，在这点石成金的高超手段中，最重要的莫过于莎士比亚式韵律的作用。以下两部作品对于安东尼与克莉奥佩特拉首次相见时的不同描述虽嫌简短，但足以看出莎士比亚引入的各种改动所产生的效果。诺思的译文是：

于是，无数人争相一睹她的丰姿，最后市场上竟只剩安东尼一个人，坐在宝座上，听着过往的人群。

莎剧是：

倾城的仕女都出来瞻望她，只剩安东尼一个人高坐在市场上，向着空气吹啸；那空气倘不是因为填充空隙的缘故，也一定飞去观看克莉奥佩特拉，而在天地之间留下一个缺口了。

(第二幕第二场)

《奥瑟罗》的主要情节见于辛西奥的《百感集》以及夏皮伊(G. Chappuy)翻译的法文本。但莎士比亚所依据的可能是前者。在此前后完成的《一报还一报》也从该小说征引了若干细节。不过，莎剧在很多地方不同于原小说。在原作中，伊阿古作恶的动机在于他以前欲娶苔丝狄蒙娜为妻但遭到拒绝，因而对于在他看来双双获得她的垂青的奥瑟罗(小说中无名姓，只称摩尔人)和凯西奥怀恨在心。他趁苔丝狄蒙娜同他的孩子戏玩时窃走她的手帕，转而骗由凯西奥送给妻子。伊阿古借此挑起摩尔人的妒火。但苔丝狄蒙娜为他亲手所害。他用沙袋把她击打致死，而后造成天花板陷落的假象，以图掩盖自己的罪行。恶人谎告凯西奥说是摩尔人加害于苔丝狄蒙娜，挑唆他控告奥瑟罗。奥瑟罗遂遭放逐，最后死于苔丝狄蒙娜的族人手下。伊阿古则因另一桩罪恶事发被折磨而死。莎士比亚对素材加以改造，并收到奇效。他把摩尔人拔高，为他的过去添加辉煌的业绩，使他成为一个崇高的形象，从而使这一桩婚姻更为可信；把伊阿古这一恶人形象刻画得更为复杂、更为阴险；在剧终时使伊阿古原形毕露，让奥瑟罗看清真相之后自戕；改变了小说徐缓的叙述风格，加快了情节节奏，尽可能使奥瑟罗的妒忌心理在舞台上显得可信。

莎士比亚对麦克白的故事发生兴趣无疑同有关詹姆斯王为班柯后裔

的传闻以及国王称许格温(M. Gwinn)一部写巫士预言的拉丁文短剧一事有关。但贺林希德《编年史》载明班柯本为麦克白的帮凶,因而莎士比亚只得移花接木,把唐瓦尔德(Donwald)借国王达夫驾幸自己的城堡之机在妻子的怂恿下弑君篡位一事搬来为班柯开脱;同时,剧作家撇开唐瓦尔德雇用四个仆人行刺的史实不用,赋予麦克白夫人更加关键的作用而让麦克白最终下手,这使得剧情更具强烈的戏剧效果。剧本的其余部分依贺林希德关于麦克白的记述为蓝本写出。不过,莎士比亚真正依照原始素材的只有麦克白首遇三巫女和马尔康试探麦克德夫两场。他对原材料做了大量改动;如把贺林希德记述的三次战役合为一次;把原本年轻而羸弱的邓肯写成成年高德劭的英主;把麦克白长达10年的成功统治大大缩短。在贺林希德的著作中,麦克德夫逃往英格兰时已知全家遇害;而在莎剧中他并不知悉这一噩耗,这样不仅使马尔康的猜疑真实可信,而且使后来洛斯带来的消息把这一段戏推上一个撼人的高潮。麦克白宴请群臣一场(可能从德·卢瓦尔《异灵论》(Treatise of Specters)得到启发)、门房一场及麦克白夫人的梦游和死亡等情节都是剧作家所加的。所有这些都表现了作者情节设计的天才。

除《编年史》而外,近来有学者又为《麦克白》列出多种素材来源,但莎士比亚可能看到的实际只有莱斯利(Leslie)和布坎南(Buchanan)的两部拉丁文苏格兰史著作,而且二者似乎在剧中意象的选择和人物刻画等方面留下了痕迹。莎士比亚在写作过程中研究了詹姆斯一世的文

章,《精灵论》(Dac-monologie)与《斥烟草》(A Counterblast to Tobacco)在行文风格上不无相似之处。此外,剧作家可能还参考借鉴了塞内加的《疯狂的海格立斯》以及他自己的作品《鲁克丽丝受辱记》和《理查三世》。

《李尔王》的素材来源则更为复杂。有关李尔的故事见于几十种不同材料,莎士比亚熟悉其中一些,包括旧剧《李尔王》、《编年史》和斯宾塞《仙后》中的简短记述、卡姆登《废墟》(Remaines)中检验孝心的传说以及《政治之鉴》中的一个片断。上述材料在莎剧中都有迹可寻。剧作家还从锡德尼《阿卡狄亚》中帕夫拉戈尼亚人的故事和《编年史》中与李尔的章节相邻的其他史料中借得一些细节,糅入李尔的故事。暴风雨一场参考了哈斯尼特《教皇昭彰欺诈行为举发》。弗洛里奥所译的蒙田《随笔集》在剧中似乎也留下了痕迹。

锡德尼的小说中备受宠爱的儿子忤逆不道,而蒙冤受屈的儿子以德报怨的故事同剧中三个女儿对待李尔的态度正相仿佛。莎士比亚想方设法把各种细节天衣无缝地粘合在一起。恶子爱德蒙成为两个恶女争相宠幸的对象,是他为野心所驱使下令处死李尔和考狄利娅的。善子爱德伽最终不仅使高纳里尔美梦破灭并且手刃爱德蒙。剧中平行的主题结构如李尔的疯癫、葛罗斯特的失明及“可怜的汤姆”的佯装等彼此相呼应,实际比情节的串接更为重要。

在旧剧剧终时,李尔重登王位;在其他材料中,李尔已死,考狄利娅因外甥发动叛乱被推翻后在狱中自杀。莎士比亚妙笔生花,颠倒战争的胜败结果,以奸人谋害取代失败后的自杀,使情节更为紧凑整一,碎

人肺腑。

《哈姆莱特》的主要素材可能来自一部佚剧,作者可能是基德。至于莎士比亚是否查阅过萨克索及贝勒福尔(Bellefort)关于哈姆莱特故事的记述不详。

研究莎剧的素材来源固然不能取代对作品的评析,但对评析不无帮助。例如,通过对普鲁塔克《希腊、罗马名人传》的考查,我们可以知道,克利奥佩特拉之所以隐藏财产,其意并不在于苟活,而在于欺骗奥克泰维娅。有时,弄清莎士比亚在何处有别于素材(如《一报还一报》、《奥瑟罗》、《冬天的故事》等)有助于我们对作品作出正确诠释。

托尔斯泰(Count Leo Tolstoy, 1828—1910) 俄国伟大小说家。他在1906年发表了《论莎士比亚及其戏剧》一文,对莎士比亚大加攻击,批评得一无是处。他着重分析了《李尔王》,认为它是不真实的、不自然的,人物也缺少个性,远不如一个旧剧《李尔王》有价值,甚至偏激怪诞到如此程度,说“莎士比亚的作品是无意义的和不道德的”。这篇文章如果是一般文人写的,也许会被人当作浅薄无聊、故作高深的惊人之谈,然而它却是出自伟大作家托尔斯泰之手,是一个伟大艺术家批评另一个伟大艺术家,这就必然要引起人们议论纷纷,说三道四。有的人直接了当认为这是出自嫉妒心理,动机是不可取的,是不甘屈居另一权威之下,让莎士比亚遮断自己的伟大光辉。多数人认为主要是两人创作思想和创作方法不一样,莎士比亚的戏剧不符合他的艺术原则,特别是贯穿在《李尔王》中的思想威胁到他的哲学和宗教信仰。

《托马斯·莫尔爵士》(Sir Thomas More) 一部为海军大臣供奉剧

团写的剧。手稿原本为16张,即32页,其中最后一页为空页。显然,这部剧写完后,送交1576—1610年间任宫廷宴乐总管的蒂尔尼审阅而遭到否决。而后,剧本经过修改,有五个人参加了这项工作。原稿有三页被撕去,而另增了七页及四张小纸片。但蒂尔尼仍不满意,因而该剧可能一直未搬上舞台。1964年在诺丁汉的演出是现在所知的该剧最早的商业性演出。这部手稿现在可考的最早收藏人为18世纪珍本书及手稿收藏家默里(J. Murry),现存于不列颠博物馆。1844年,戴斯(Dyce)曾为莎士比亚协会校注并重印了该剧。1911年,手稿得到复制,并由格雷格(W. W. Greg)重新校注;他的工作精细准确,堪称典范。

这部手稿之所以引起人们极大的兴趣在于对上面发现的七种笔迹的鉴定。格雷格在早期所做的工作现在依旧为人们所普遍接受。剧本显然由某一作者所写,格雷格称他为S,而把参与增补的五个作者分别称作A、B、C、D、E。据现存笔迹资料验证,S为芒戴,A为切特尔(H. Chettle),B为海伍德,C为一无名誊抄人(他和抄录《七大罪》“剧情”(plot)的同为一人),D为莎士比亚,E为戴克。最后还有一种笔迹是蒂尔尼留下的。

最重要的问题是D的鉴定。现存的确知为莎士比亚笔迹的材料只有六处签名。这使得鉴别工作十分困难。早在1871—1872年,在一定程度上基于对该剧风格的研究,辛普森(R. Simpson)和斯佩丁(J. Spedding)就提出该剧有一部分是莎士比亚写的。1916年,古抄本学者汤姆森爵士(Sir E. M. Thompson)通过对该手稿和莎士比亚六处签名的对比研究,认为五种增补部分中有一种

即作者 D 的部分出自莎士比亚的手笔,但他又补充说“须有若干彼此独立的古抄本学、正字学、语言学、文体学、心理学等方面的证据汇集一起”方可确证莎士比亚的著作权,“单靠某一方面的证据尚不足成论”。不久,一批新的发现提供了新的证据。这些发现都收在波拉德(A. W. Pollard)编辑的专题论集《莎士比亚参与写作〈约翰·莫尔爵士〉的问题》(1923)中。其中,威尔逊指出,作者 D 和莎士比亚写字都用旧拼法,莎士比亚作品早期版本中的许多误印的地方实际可能源自莎士比亚和作者 D 一样的拼写风格。钱伯斯(R. W. Chambers)揭示出作者 D 同莎士比亚的政治思想观点相似,都崇尚等级秩序;同情下层民众,同时又相信他们易受人煽动。三十年代初,斯帕津(C. Spurgeon)对莎士比亚所用意象的研究对此提供了进一步的证据。她指出,作者 D 的部分中几次出现的把乱民比作决

出河岸的水及其他 11 种意象同莎士比亚在别处所用的意象惊人地相似。

当然,关于这一问题还时有不同意见提出。如坦内因伯姆(S. A. Tannenbaum)曾提出作者 C 为基德,并在著作中抨击古抄本研究中得出的结论。此外,还有人提出职业誊抄人 C 抄写的部分也是莎士比亚写的。

有关该剧的另一重要问题是剧本的创作及修改时间。那位誊抄人即 C 显然于 1597 年之后还跟随着海军大臣供奉剧团。这样,如果说该剧修改于这一年之前,那么就出现一种难以解释的事实:莎士比亚为当时他的剧团的主要竞争对手修改剧本。从作者 D 增补部分的内部风格看,则接近莎士比亚悲剧创作阶段(1599—1607)的风格,但至今无人能提出一个为学术界普遍接受的创作时间。保守的估计是 1594—1595 年。

W

W. H. 先生(Mr. W. H.) 莎士比亚《十四行诗》第一四开本的被题献者。这位 W. H. 先生到底是何人是莎士比亚研究中十分迷人的问题之一。对这个问题的论争起自此诗集的编者托马斯·索尔普那密码式的题献词。

这一题献词以索尔普常用的炫耀式笔体写成,很有可能是故意让人猜不透。即使把它弄成英语句子的正常词序形式,这一献词依然令人摸不着头脑。

一般来说,学者们沿两条思路去

考虑这位 W. H. 先生。有人认为他就是大部分十四行诗提到的那位美少年;另一些人则认为他与那位美少年是两个人。后一观点为大多数 19 世纪初期的批评家所持有,他们利用索尔普版题献词中“促成者”这个词,认为它意指为出版商“弄来”或“购买”手稿的人。比如说,小詹姆斯·波斯韦尔便在 1821 年的那一版里写道:“W. H. 很可能就是莎士比亚的《十四行诗》所描写的那个人的友人之一,而后者则给出版商提供了稿本。”有人认为,这位匿名的

W. H. 是出版登记处的助理员威廉·霍尔。据西德尼·李爵士(《莎士比亚传》, 1898)认为, 此人的职业是为出版商购买手稿。杰拉尔德·马西(1828—1907)在 1867 年 4 月 27 日的《雅典娜神庙》的文章中第一个提出, W. H. 先生就是威廉·哈维(或赫维)。哈维是老骚桑顿伯爵遗孀的第三位丈夫, 后者还是骚桑顿伯爵的母亲。马西的说法由 A. L. 罗斯在其《威廉·莎士比亚》(1963)再次加以肯定。如果哈维就是 W. H. 先生, 那索尔普出版的那本诗集的题献词是恰当的。在伊丽莎白时代, 人们常称爵士为先生或老爷。赞成这种说法的人认为, 伯爵的未亡人自然会拥有这一《十四行诗》手稿的抄本。据说在她去世后, 哈维无意中发现了这一稿本, 于是便送给了或卖给了索尔普。这一说法只有在把骚桑顿伯爵看作是诗中的美少年时才站得住脚; 这一说法尔后无甚进展, 直到夏洛蒂·斯托普斯在其《骚桑顿伯爵三世亨利传》(1922)里大力主张并支持此说, 局面才有改观。

对于认为“促成者”意指“赋予灵感者”, 即 W. H. 先生和美少年实为同一个人的人来说, 最适合的 W. H. 先生的人选之一是亨利·赖奥斯利(Henry Wriothesley)即骚桑顿伯爵三世。此人曾是伊丽莎白时代众多作家的庇护人, 而且还是公认的莎士比亚的唯一庇护人。莎士比亚把其早期的情诗题献给他(参见“维纳斯与阿都尼”与“鲁克丽丝受辱记”条), 所用话语表明二者的友谊日益亲密。赞成是骚桑顿的人提出除了这些早期的题献诗外, 还列举出很多事实来支持他就是 W. H. 的说法。这些人发现他生活中的一些事情与十四行诗中的故事密切相

关。

1590 年, 威廉·塞西尔(伯利勋爵)这位当时的财政大臣极力想让他 的被监护人且年已 17 岁的骚桑顿与其 15 岁的孙女伊丽莎白·维尔成婚。可是这位年轻人却不想对此加以考虑, 因为他急于想到埃塞克斯伯爵麾下从军。包括他母亲在内的许多人对他施加压力想让他订下这门有利可图的婚事, 可是他却执意不从。正是在这个时候, 莎士比亚很可能便写下了他的第一批 18 首十四行诗, 诗中鼓动那美少年结婚生子, 以确保他的美貌得以永久。骚桑顿在 19 岁时绘下的肖像表明他是个具有几乎是女性那种显著美的人。他那金色头发垂落左肩, 鹅蛋脸显得敏锐而娇嫩, 实在是能激起诗人在其十四行诗里对其朋友所表露的爱意的那种年轻人。持这种看法的人解释说, 索尔普故意颠倒了亨利·赖奥斯利(Henry Wriothesley)的开头字母, 以掩饰十四行诗所题献给的那个年轻人的真名实姓。

这种别出心裁的解释未能说明何以缺乏任何记载表明骚桑顿自 1594 年后继续对莎士比亚或对他的友谊感兴趣。同样奇怪的是在第一对开本中, 海明斯和康德尔的题献词里也没有任何提及这位年轻伯爵之处。这就有力地表明, 骚桑顿已对莎士比亚的剧作极少或根本没有兴趣。其他反对骚桑顿是 W. H. 的人认为, 在第 135 和 136 首十四行诗中威尔(Will)这个名字的双关语不是有所指的, 除非这位美少年的名字也象诗人的名字一样也叫威尔。因此, 莎士比亚要是直到《鲁克丽丝受辱记》于 1594 年出版后才开始创作这些十四行诗, 那末骚桑顿此时已是 21 岁的人了——把早已成年的人称之为“小乖乖”(第 126 首十

四行诗)则实在有违常情。

帕姆布罗克伯爵三世威廉·赫伯特则是现代许多学者所认为的 W. H. 先生。他显然终生对莎士比亚的剧作感兴趣。他及其兄弟菲力普即蒙哥马利伯爵是第一对开本的题献对象,此书的编者写道:“由于两位勋爵大人以前一直高兴地认为这些微不足道的东西有价值并对它们及其仍然在世的作者给予如此之多的恩惠……”

的确,在引用这些大人物的名字时,如果不附上他们所拥有的封号,是要受星官法庭的审判的。但是索尔普却可能十分胆大妄为,敢于冒被起诉的危险,原因是他认为用这种狡猾的方式,可掩盖住 W. H. 先生的身份。考虑到十四行诗说这位美少年生活放荡,索尔普于是认为掩盖住其真正身份是明智的且确实也属必要。

其父亲于 1601 年 1 月去世后,威廉·赫伯特便当上了帕姆布罗克伯爵三世。在其生涯的早期,莎士比亚与帕姆布罗克家族的关系一定便已确立。他创作于 1589 与 1592 年间的第一批剧作便是由帕姆布罗克仆人剧团上演的,而这个剧团的庇护人,便是威廉·赫伯特的父亲;而其母亲,则是著名的帕姆布罗克伯爵夫人,她的哥哥菲力普·锡德尼爵士曾为她创作了《帕姆布罗克伯爵夫人的世外桃源》一书。一位演员兼仆人与其庇护人的家庭之间的关系,有时是密切的;而对作为已成名诗人的演员兼剧作家与有教养的帕姆布罗克家庭之间的关系,则很有可能是亲密的。据威廉·科里说,显然有一封 1865 年尚在但不幸现已丢失的信,这封信是帕姆布罗克夫人于 1603 年 12 月写给其儿子的,信中要求他送国王詹姆斯一世来帕

姆布罗克家的威尔顿庄园观看《皆大欢喜》的演出。信写完后她又加了一句“与我们在一起的尚有个叫莎士比亚的人”。

1592 年,当帕姆布罗克仆人剧团开始演出莎士比亚的剧作时,威廉·赫伯特年方 12 岁——这种年纪莎士比亚的确可以认为他是个可爱的小伙子。如果青年时的帕姆布罗克决定了他所要成为的那种人,那他很有可能在早期这种年纪显示出某些趣尚,这些趣尚一旦成熟,合起来就会使他成为一个文艺复兴时期的理想绅士——献身学问,庇护艺术并具有一种“和蔼、慷慨与高尚的气质”。但是他却“耽溺于女人”,而他那“性感的姿容”则使女人无法抗拒他。

当假定认为威廉·赫伯特是所有这些用十四行诗写成的信的收受者后,许多学者认为,莎士比亚首次写给他的十四行诗是在 1595 年。那年,其父母已开始为他与乔治·卡雷爵士商谈,想让他们儿子娶后者女儿为妻。可是他都拒绝对父母的要求让步。在此相持不下之际,他们可能寻求新近成名且曾穿过他们家仆人制服的诗人威廉·莎士比亚的帮助。他们显然希望,一种华美的诗歌的呼吁,可能会对这位有教养但倔犟的年轻人产生他们所希望的影响力。

1964 年,莱斯利·霍特森在其《W. H. 先生》一书里提出了另一位可能是 W. H. 的人,这就是林肯郡哈特克利夫的威廉·哈特克利夫。十四行诗中的某些词语使霍特森认为,莎士比亚是在暗示说,这位 W. H. 先生,是个亲王类的人。由于女王绝不容许任何真正的亲王染指王位,因此他便认为,这些话是向珀普尔亲王说的,而后者则主持过格雷

法学院举行的一年一度的圣诞狂欢。霍特森由于认为这些十四行诗的写作日期是1588—1589年间,这就迫使他去寻找那一年主持狂欢节的那位亲王的的名字,结果发现此人是个“珀普尔·哈特克利夫勋爵”(Dominus de Purpoole Hatcliffe)。除了霍特森在十四行诗中所发现的暗指某个亲王外,尚未见有任何证据,表明莎士比亚与哈特克利夫有关系。

另一个可能是W. H.的有名的人是威廉·休斯,提出这一看法的有好几个,其中最有名者是奥斯卡·王尔德,后者的这一看法出现在其虚构的那本传记《W. H.先生的肖像》(1889)里。

提出可能是W. H.的还有莎士比亚妻弟威廉·哈撒韦(生于1578)、与莎氏同时代的文艺庇护人威廉·哈蒙德、旅店主之子威廉·霍尔盖特(1590?—1634?)这位有抱负的诗人、另一位威廉·赫伯特或哈伯特(1573—1656,帕姆布罗克伯爵三世的表弟)、伊丽莎白时代的历史学家威廉·哈里森,最后便是“威廉本人”(这一看法得到了培根说的某些鼓吹者的支持)。

有些人则提出了可能是那“美少年”的另一些人,但认为这个人的名字与W. H.先生显然不同。这著名的另一些人是埃塞克斯伯爵二世罗伯特·德弗劳、莎士比亚的弟弟埃德蒙·莎士比亚、耶稣会殉道者罗伯特·索斯韦尔、莎士比亚剧团的演员威尔·肯普、迈克尔·德莱顿的庇护人沃尔特·阿斯顿及末流诗人查尔斯·贝斯特,所以认为是贝斯特的原因,是十四行诗中best(与“贝斯特”写法一样),这个词总共出现了23次。

瓦吞 (Joseph Warton, 1722—1800)

批评家和教育家。1753年,他在《冒险者》杂志上发表了五篇讨论莎士比亚戏剧的系列论文,特别着重《暴风雨》和《李尔王》的评述。在他指出他认为的莎士比亚在统一性方面的缺点和有时过度诗化的语言的同时,瓦吞也称赞莎士比亚的创造性的想像力、人物始终一贯的性格化和华美壮丽的诗篇。他觉得莎士比亚的不足比起他的长处来是微不足道的。瓦吞认为显示莎士比亚创造力量的最好例子是《暴风雨》,他说,在许多时候许多地方莎士比亚都能使人体体会到意在不言中,深深觉得在轻描淡写中含蓄着巨大的感情力量。他在文章中,大大赞扬那些使他深受感动的章节。

瓦诺 (Richard Warner, 大概1713—1775) 植物学家、莎学家。他曾想编辑出版莎士比亚全集,但当斯提文斯于1766年登出他的广告时,他又改变了计划,并于1768年写了“致大卫·加里克先生,关于莎剧辞典”的信。他致力于这一辞典的工作一直到死,手稿遗留给加里克,现在保存在不列颠博物馆。

瓦诺 (William Warner, 1558—1609)

英国诗人和翻译家,他的普劳图斯的《孪生兄弟》的英译本,可能给《错误的喜剧》提供了直接来源,虽然莎士比亚这个剧的日期稍早于瓦诺的译本,但莎士比亚大概在写作之前已经看到瓦诺的译稿,因为在瓦诺的书前说明中就明确道出,他翻译这本书的动机不是为了出版,而是“为了他的朋友们的使用和使他们得到娱乐,这些朋友自己还不能完全读懂普劳图斯的作品。”再有,瓦诺的保护人是韩斯顿勋爵亨利·卡里,正是莎士比亚剧团的保护人内务大臣,这足以说明两者的密切关系。对这个问题当然也有不同

看法,甚至完全相反,如鲍德温就认为是瓦诺借助于莎士比亚,而不是莎士比亚得力于瓦诺。瓦诺的长篇史诗《不列颠英国》很著名,在它的续集(1606)中,他加了一条关于《麦克白》的说明,这个说明对确定该剧的写作年代起了作用。

王尔德(Oscar Wilde, 1854—1900)

爱尔兰出身的戏剧家、小说家、诗人,是裴特尔的信徒,英国唯美派的代表作家。在《道林·格雷的画像》(1891)之后,他创造了一系列以上流社会为背景的喜剧,最著名的是《温德米尔夫人的扇子》(1892)、《一个无足轻重的女人》(1893)、《理想的丈夫》(1895)和《名叫埃耐斯特的重要性》(1895)等。1897年因行为不检被控入狱,1900年病死于巴黎。

在《W. H. 先生的肖像》中,王尔德在认定 W. H. 先生是谁的基础上,提出一个有关莎士比亚十四行诗的虚构理论。他接受 18 世纪批评家泰尔惠特的意见,根据诗中各种双关语如第 20 首“A man in hue, all ‘Hues’ in his controlling”(“绝世的美色,驾驭着一切‘美色’”),认定 W. H. 为一演女角的男童演员,名叫威廉·休斯(Willie Hughes),就是莎士比亚十四行诗中所赞美的少年。因此,他主张:莎士比亚的十四行诗不是独立于莎剧之外,而是两者的密切结合。他说如果你把十四行诗作为研究“演员艺术和戏剧家艺术之间的关系”来读,有些晦涩难解的诗句就会变得明白易懂了;劝威廉·休斯结婚就是和莎士比亚的缪斯结合的意思(如第 82 首),也就是两者在舞台上的和谐一致。这个男童的美貌使他完全适合一个女性角色,也就是由于他,莎士比亚创造出许多不朽的妇女的形象来。王尔德强调:诗人的热诚挚爱变得那样强烈,

以致莎士比亚最后在这个孩子身上看到的不仅是“一个表现他的艺术的最美妙的手段,而且也是他的美的理想的化身。”

王尔德还认为:情敌诗人是马罗,他引诱威廉·休斯离开“环球”去演他的《爱德华二世》的格弗斯顿。虽然王尔德的论述确定不了黑肤夫人的名字,但是他却断言她是“某个富有老人的放荡的妻子”,特别喜爱男演员,所以她对休斯是那样的迷恋。莎士比亚为了把她的注意力从他所喜爱的男孩演员转移开,便写了一些十四行诗赠她,赞赏她的独特的美貌,但是这一计谋并不成功,因为他自己这时更为入迷的是他自己诗的美,而不是这个女人。在有关莎士比亚和伯贝奇的逸事中这个女人是那个年老而富有的市民的妻子,但王尔德坚持那个少年不是伯贝奇,而是另一个演员漂亮的威廉·休斯。王尔德在这个问题上付出极大热情和劳动,但是他也不得不怀疑自己的理论,事实上没有任何材料可以证明莎士比亚剧团中或朋友圈子中曾有一个类似威廉·休斯的人。

威尔逊(Frank Percy Wilson, 1889—1963) 英国学者,曾任里丁(1929—1936)、伦敦(1936—1947)和牛津等大学英国文学教授。他的早期作品《莎士比亚时代的伦敦瘟疫》(1927),印证了莎士比亚作品中对这些可怕传染病的反映。1945年,在他的一系列讲稿基础上,出版了《伊丽莎白和詹姆斯时代》,这部书是研究这两个时代文学的不同特点。该书最后一章是莎士比亚专论。法兰克·帕西·威尔逊的其他著作还有《马罗和早期莎士比亚》(1953)、《十七世纪的散文》(1960)、《莎士比亚和其他研究》(1969)等。

威尔逊(John Dover Wilson, 1881—

1969) 是20世纪英国一位勤勉多产令人瞩目的学者和批评家。约翰·达维尔·威尔逊出身于剑桥大学,曾任国王学院教育教授和爱丁堡大学英文教授。他在剑桥大学念研究生时,就对莎士比亚入迷。他对莎士比亚研究的最早成果是编写了《莎士比亚时代的英国生活》(1911),这是一本描述伊丽莎白时期的社会生活的书。此后不久,在A. W. 波拉德的影响下,他开始专攻古文字学和文献学。作为《剧本托马斯·摩尔勋爵中莎士比亚的手笔》(1923)撰稿人之一,威尔逊集中研究了这部剧本手写稿的拼写方法上的特点,以使用来找出莎士比亚早期版本中错印的规律,从而使讹误得以改正。这一研究成果充分表现在他的两卷本《莎士比亚的〈哈姆莱特〉的手稿》(1934)一书中。

威尔逊出版了许多有价值的有关莎士比亚的评论专著。他的《莎士比亚精髓》(1932)是一部富于想像力的研究诗人发展道路的作品。《在〈哈姆莱特〉中发生了什么》(1935)受到学者们的高度重视,是一部很有影响的莎剧研究的书。其他还有《〈暴风雨〉的意义》(1936)、《福斯塔夫的命运》(1943)、《莎士比亚欢乐的喜剧》(1962)等。1964年,威尔逊出版了他的《莎士比亚十四行诗入门》,主张勃姆布罗克伯爵三世威廉·赫尔伯特就是十四行诗中的美少年。

除了这些成就外,达维尔·威尔逊对莎士比亚研究的最大贡献是他主编的“剑桥新版莎士比亚”的各剧单行本。这一工作开始于1921年,在他和另一主笔阿瑟·奎勒科奇合作下,第一次利用了新发现的材料和评论分类摘编的科学方法。第一卷《暴风雨》一出来,就受到读者们的

极大欢迎。最后一卷是十四行诗,完成于1966年。这个全集是二十世纪最有价值的莎士比亚版本之一。

《威罗比的阿薇莎》(Willobie his Avis) 是一篇涉及莎士比亚私生活的叙事诗。它的登记日期是1594年9月3日,同年出版,题名为《威罗比的阿薇莎,或,一位淑静的少女和忠贞纯洁的妻子的真实画像》。它被认为是“亨利·威罗毕”(Henry Willoby)所写。牛津大学学生哈德伦·道莱尔在他为此书写的“献辞”和“致温文尔雅的读者”中对此诗作了介绍。在后一篇里,他说,此书的著作权属于“我在牛津的好友M.亨利·威罗毕,他是一位青年和很有希望的学者。”据考证,有一个威尔特郡的亨利·威罗毕于1591年在牛津圣约翰学院就读,后来又转学埃克塞特学院,1595年毕业,大约死于1597和1605年之间。此诗的第四版又收进一首新写的诗,题为“英格兰贞洁的胜利”,作者是托马斯·威罗白(Thomas Willobye),诗中提及“亨利·威罗毕(Henry Willoby)兄弟最近已去世”。经研究,这时在牛津大学注册的学生中并无“哈德伦·道莱尔”其人,只在布拉萨诺斯学院有一个叫“托马斯·道莱尔”的学生。

道莱尔的献辞后面是两首赞美诗,一首作者署名为“亚伯尔·爱麦特”,另一首为“康特拉里阿·康特拉锐吉斯;维吉仑切斯;多米特纳斯”,后者经莱斯利·霍特桑鉴定,认为是罗伯特·维克曼(维吉仑切斯)和爱德蒙或爱德华·奈帕尔(多米特纳斯),两人都是16世纪90年代的牛津大学学生。

诗的本身是叙述一个旅店老板的漂亮的妻子的故事,许多人向她求

爱,试图得到她的贞洁美德,但都一一失败。阿薇莎始终对她的丈夫忠实,很明显,诗是歌颂她的忠诚和贞洁的。在她的被拒绝的追求者中有一个叫“亨利科·威罗比戈”(H.W.)的,由于被拒绝而感到失望,便求教于他的朋友W.S.,这位朋友不久前也已尝到过类似的感情苦酒而现在刚有恢复……。他(W.S.)决定要看看这个演员的命运是否会比老演员的命运更好些。这个名姓的为首字母“W.S.”的不寻常的组合,和称他为“老演员”,对许多学者来说,无疑此人就是莎士比亚。学者们也认为这个诗篇为十四行诗中的美少年、黑肤夫人和诗人的三者关系提供了线索。

在前面提到的赞美诗中还提到了《鲁克丽丝受辱记》,这就进一步加强了此人是莎士比亚这一推论:

塔昆摘走了他的晶莹灿烂的葡萄,

莎士比亚写下了可怜的鲁克丽丝受辱。

此外,W.S.试图安慰H.W.,用的是这两句话:

她不是圣人,她是一个女人,

我想她早晚会被你征服。

人们都很熟悉这是莎士比亚惯用的诗句,如在《泰特斯》二幕一场中就有着类似的诗行:

她是一个女人,所以能被追求,

她是一个女人,所以能弄到手。

事实上,这一类诗句在莎士比亚作品中随处可见,如第41首十四行诗中:

你是温柔的,所以能被征服,

你是美丽的,所以受到围攻。

《亨利六世》上篇五幕三场中也可以看到:

她是美丽的,所以应该向她求爱,

她是一个女人,所以应该把她占有。

《理查三世》一幕二场中也有这类诗句:

哪有女人被这样追求过?

哪有女人被这样弄到手?

G.B.哈里森在他1926年编辑的莎诗版本中提出这样见解:“亨利·威罗比”仅仅是瑞理的追随者迈修·饶伊顿的化名,他写这首诗是用来隐晦攻击艾塞克斯圈子里的瑞理的敌人,特别是莎士比亚的恩主骚桑顿伯爵亨利·瑞奥泽西利(Henry Wriothesley),两个大写字母“H.W.”正和他的名字吻合。威罗比是诗的作者这一理论也被霍特桑的发现所加强了,即威罗比是莎士比亚的朋友托马斯·拉塞尔的一个亲戚,通过拉塞尔,他们肯定相识。

还有一种理论,即认为此诗中还隐约提到当代一些其他人。这一说法被两件事所证实,第一件是裴特尔·考尔斯于1596年写了一首诗《珀涅罗珀的哀怨》,似乎是用来直接驳斥《威罗比的阿薇莎》。考尔斯在献辞中提到这一事实:“一个不知名的作者新近出版了一个小册子叫‘阿薇莎’,考尔斯说它的特点是‘徒然的虚荣’。《珀涅罗珀的哀怨》是用英文粗略讲述《奥德赛》中的某些章节,虽然没有提到《威罗比的阿薇莎》,但是在诗前一首拉丁文的赞诗里在两者之间却有一强烈的明显的对比,以此对比来伤害《阿薇莎》。既然考尔斯的诗是献给骚桑顿伯爵的一个朋友拉尔夫·霍尔瑟爵士的妻子,人们自然会想到《阿薇莎》一定也攻击了霍尔瑟。这一猜想也为一处描写所证实,即在阿薇莎拒绝的追求者中有一个叫“卡瓦雷罗”的人,有着“苍白的面颊”和“蓬乱的卷发”,正是霍尔瑟的外貌。

说《威罗比的阿薇莎》影射当代的人和事的第二个事实是：这个诗本是1599年惠特吉夫特大主教的“主教篝火”中直接被焚烧的禁书之一。那次被烧的书主要是淫秽色情的或者有着个人讽刺的人身攻击性质。《阿薇莎》很明显是属于这类讽刺的作品。

《达夫南特夫人》(1913)和《莎士比亚十四行诗的故事》(1922)的作者A.阿契孙曾证明阿薇莎是约翰·达夫南特的第一个妻子，莎士比亚的情人(十四行诗中的黑肤夫人)，戏剧家威廉·达夫南特的母亲。

维里特 (Arthur Wilson Verity, 1863—1937) 英国学者，剑桥大学出身。他的论文《马罗对莎士比亚早期风格的影响》获得1885年哈尼斯奖。接着他编辑了一些戏剧家的集子，如托马斯·黑武德、那桑·菲尔德和乔治·艾塞利基等人的戏剧。但是，维里特最重要的编辑工作是莎士比亚和密尔顿的作品。他的庇特版莎士比亚系列单行本共完成了13个剧(1890—1905)。他编的密尔顿的《失乐园》(1910)，有着大量而广博的注释，是该书现代最有水平的版本。

温德尔 (Barret Wendell, 1855—1919)

美国批评家，哈佛大学出身，1888年在该校任助理教授，1898年为教授。他的《威廉·莎士比亚：伊丽莎白时代文学研究》是犀利而有创见的批评著作。参见“批评”条中19世纪。

温德姆 (George Wyndham, 1863—1913) 作家、政治家。从伊顿学院毕业后，曾到军队中工作一个时期，1887年转入政界。1900至1905年任爱尔兰国务大臣，并从1889年作为多佛的代表进入了国会，一直到死。在他的党于1892年成为反

对党时，温德姆有了文学活动的机会，他结识了威廉·欧奈斯特并且为他的杂志写稿。他出版了托马斯·诺思翻译的普鲁塔克《名人传》，并为之写了导言(1896)。1898年他又出版了《莎士比亚诗集》。他为这个集子写的长篇绪论和注释一直是评介莎诗的最好的文章之一。他的一些关于莎士比亚的论文被查理斯·威柏里收在《浪漫主义文学论文选》(1910)一书中。

温斯坦利 (William Winstanley, 大约1628—1698) 英国传记家和文学家。威廉·温斯坦利由于写了《英国著名诗人传》(1687)而出名，是最早英诗史的少数作家之一。但这本书少有独创，多半根据他人同类著作写成，如爱德华·菲立蒲的《戏剧诗人》(1675)和托马斯·富勒的《英国杰出人物史》(1662)。威廉·温斯坦利在书中对莎士比亚的论述也不出这两部书的范围，没有新的东西，但有一点不同的，是他在这本书中对理查三世却进行了有趣的辩护，并且指谪莎士比亚在剧中对他的丑化，他说“作为光荣人物常会遭人忌恨，所以这位国王的名誉也受到某些人的恶意中伤和破坏，如莎士比亚在他的剧中把他演成那样一个不可救药的坏人，简直是天生的魔鬼，而不是一位可敬的君王。”

文献学批评 (Bibliographical Criticism)

莎士比亚研究的一个领域，于本世纪初由A. W. 波拉德开创，有W. W. 格雷格和R. B. 麦克罗与他相配合。研究范围涉及伊丽莎白时代书籍的出版数量，类型，印刷者和出版者和工具，水印图案等等；还涉及戏剧手稿，书法，提词员增加的内容，手稿与所印稿本的联系等等。1892年伦敦文献协会成立，并出版了刊物《图书馆》，波拉德任名誉秘书长。

沃里斯 (Charles William Wallace, 1865—1932) 美国学者, 那不拉斯加大学出身, 1910年起任该校英国戏剧文学教授。1907—1919年他和妻子在他们的莎士比亚和戏剧研究中考证了五百多万份原始记录, 发现了许多有关莎士比亚的重要文献, 如毕劳特—蒙特乔依诉讼卷宗, 为这一诉讼作证明人的莎士比亚留下了现存的最好的莎士比亚的笔迹, 也是有关莎士比亚传记的最重要的发现。沃里斯的另一有价值的发现是很多关于“环球”和“黑僧”两剧院的有关股份所有权的分配情况的文件。他发表过的文章有:《环球剧院的服饰》(1909)、《伯贝奇的凯撒和其他》(1910)、《莎士比亚之前的英国戏剧的演化》(1912)、《莎士比亚和他的伦敦伙伴》(1910)等。

沃克尔 (Alice Walker) 英国学者。1936年她和威尔考克合作编辑了理查·帕吞海姆(也有说是他的兄弟乔治·帕吞海姆)的《英国诗艺》一书。爱丽丝·沃克尔的最重要的著作是《第一对开本中的戏文问题》(1953), 在她的论述中主要把注意力集中到六个剧本, 即《理查三世》、《李尔王》、《特洛伊罗斯》、《亨利四世》下篇、《哈姆莱特》和《奥瑟罗》。她的理论是: 第一对开本的原文是根据四开本, 而四开本又是根据有着一定真实程度的手稿对照整理而成。在此之前, 这一观点曾有人提出过, 但只限于前三个剧本, 在相当程度上为人们所接受。如今爱丽丝·沃克尔小姐又把这一讨论扩展到另外三个剧本。1960年她在英国社会科学院发表演讲, 题为“爱德华·凯帕尔和他编的莎士比亚全集”, 后被帕特·亚历山大编入《莎士

比亚研究》(1964)论文选集中。

沃尔波尔 (Horace Walpole, 1717—1797) 英国小说家和批评家。他的文学批评, 包括对莎士比亚的批评, 长期受到非议。他对《仲夏夜之梦》的评语是“比任何一部意大利歌剧的最坏译本还要荒谬40倍。”对此, 麦考莱曾给以痛斥: “绝不会有第二个作家作过如此荒诞可笑的批评和犯过这样大的错误。”但是沃尔波尔并不是固执己见的作家, 他也抨击伏尔泰对莎士比亚的武断意见, 指出艾迪生的《卡图》比起莎士比亚的《裘力斯·凯撒》来相形见绌, 并指摘当时流行的许多莎剧的改编本。他特别责备加里克在演《哈姆莱特》时不该删掉掘墓人一场。在约翰孙的《莎士比亚戏剧集序言》出现之前, 沃尔波尔就已经捍卫了莎士比亚的艺术原则, 认为他的创作方法胜过古典主义的规律。

乌尔里西 (Hermann Ulrici, 1806—1884) 德国学者, 从1834年任哈勒大学教授一直到死。他以哲学家而著名, 但是, 1839年他却写出了《莎士比亚的戏剧艺术》一书, 它是最早试图追踪、探索莎士比亚艺术的成长过程和发展道路的不多专著之一。此书于1846年被译成英文。在1876年的第三版中, 他作了某种程度的修改, 对莎士比亚的早期浪漫热情谈得较少了, 而着重强调情节的统一和人物性格的发展。该书的摘要被收入《新集注本莎士比亚》。《莎士比亚的戏剧艺术》对“新莎士比亚协会”及其创始人弗尼瓦尔都产生过一定影响。乌尔里西还编辑出版了德国学者论莎士比亚主要戏剧的文集。

X

西森 (Charles Jasper Sisson, 生于 1885 年) 莎学家;《现代语言评论》编辑(1926—1957);伦敦大学教授(1928—1957)。自 1951 年起为莎士比亚学院主任助理、高级参事(superior fellow)。《莎士比亚在印度》(1926)是他的早期著作。1934 年,不列颠学院(British Academy)一年一度的莎学演讲由他主讲,题为《莎士比亚的神秘哀伤》。《亡佚的莎士比亚时代的剧本》(1936)是他的代表作。他在书中广征博引,论述有关现已失传的剧本的材料,再现了伊丽莎白时代社会生活及戏剧界的状况。由他校订的一卷本《莎士比亚全集》于 1954 年面世。《新编莎士比亚作品选读》(2 卷)收有他对各剧本的校勘和点评。

西特韦尔 (Edith Sitwell, 1887—1964) 女诗人。出生于文人世家,1954 年被册封为女骑士。爱迪丝·西特韦尔以编选一年一册的系列诗歌选集而引起人们的注意。此后,她自己的诗作也接连问世,其中重要的集子有《玫瑰小吟》(1949)和《西特维尔诗选》(1954)。《诗人札札》(1943)和《莎士比亚评论札记》(1948)是她的两部批评著作。二者都不求系统缜密的阐述,而以不拘一格的点滴印象见长。另外,她还著有两部伊丽莎白的生平侧记:《伊丽莎白宫中的喧天乐声》(1946)、《女王与喧闹的宫廷》(1962)。

西姆罗克 (Karl Joseph Simrock, 1802—1876) 德国诗人、学者。他编著的《莎士比亚作品的小说、童

话与传说渊源》(1813),是自伦诺克斯夫人(C. Lennox)的《莎士比亚诠释》(1753—1754)以来堪称无双。此外,他还翻译过莎士比亚的诗歌和多种剧作。

《希腊短诗集》(Greek Anthology)

由大约 4500 首古希腊短诗汇编而成的诗集。这部诗集现存的最早版本,是 10 世纪初由一个名叫康斯坦丁·塞发拉斯(Constantinus Cephalas)的拜占廷学者编汇而成的,共计 15 册。这个本子是 17 世纪在德国巴勒登发现的,因而又叫作《巴勒登诗集》。据研究,莎士比亚的第 153、154 两首十四行诗便取材于这部诗集。莎学家 T. W. 鲍德温则认为,第 154 首十四行诗不是莎士比亚所作,但它却是第 153 首十四行诗的来源。

夏洛克 (Shylock) 《威尼斯商人》中一个放高利贷的富有的犹太人。这一名字可能取自《旧约·利未人记》第十一章第十七节和《申命记》第十四章第十七节中“鹬鹬”一词(希伯来语 shalach: 贪婪的人)。夏洛克虽然只在剧中五场出现,却可说是莎士比亚笔下最成功也是最有争议的人物之一。他在剧中时而滑稽可鄙,时而又满腔苦楚悲愤,构成该剧情节中轻谑的一面。但在后来的演出中,演员要么把他简单处理为一个悲剧人物,要么成为一个纯粹的喜剧人物,而不去探讨其复杂性格。

有关这一人物的评论见仁见智,不一而足。在斯托尔(E. E. Stoll)等

人的论述中,他是一个滑稽可笑、在伊丽莎白时代观众的嘘声唾骂中下场的恶人。在他们看来,夏洛克性格中的悲剧性一面并非莎士比亚原作所体现出来的,而是19世纪盛行的感伤情调的产物。这种观点虽然赋予作品一种统一的格调,却完全取消了这一性格的复杂性,同剧情相左。相比之下,海涅和赫士列特对夏洛克所持的悲剧观点更能为人们所接受。他们认为夏洛克激烈的仇恨和复仇的欲望植根于几个世纪以来他的民族所遭受的迫害和屈辱,他所遭受的邪恶远胜于他自己的邪恶。这一观点虽说在某些方面较令人满意地描述出读者和观众对这一人物的印象,然而如果过分强调其性格中的悲剧面,这一人物显然是难以为这部尚嫌单薄、花哨的作品所容纳的。正如有的学者所指出的,夏洛克属于莎士比亚尚未创作的后期巨作,因此,他同这部剧显得不相谐调。

同上述观点有关的是人们长期争论的一个问题——即夏洛克形象中所蕴含的反犹太主义问题。虽然不时有人指出的种族歧视问题同该剧主题无关,但围绕在夏洛克身上反映出的对犹太人的态度问题的争论却已经持续了几个世纪。有人把莎士比亚描绘为西方文学史上第一个为犹太人辩护的伟大作家;有人把他说成“仇视犹太人者”。人们对这一问题进行了大量研究,有关的著述层出不穷,但始终未能作出最后解决。不过,有一点似乎确切无疑:莎士比亚即便亲身结识过一些犹太人也少而又少;对他以及当时的观众来说,犹太人与其说是一种活生生的现实存在,莫如说只是一个概念。在伊丽莎白时代的英国,反犹太主义只是一种理论上的观点而不

是现实中的态度,因为1290年在英国的犹太人遭到驱逐后直到1655年才获准再度进入。在莎士比亚生活的时代,尽管有犹太人住在英国,但数目非常少,正如霍姆斯(M. Holmes)在《莎士比亚笔下的民众》(1962)中所说:“这一民族变得少为人知而具有异域情调。”其实,可以说,无论夏洛克有什么缺陷,他不仅仅是某一民族的典型,而且也是一个鲜明生动的具有普遍人类意义的形象。

夏多布里昂 (François René, Vicomte de Chateaubriand, 1768—1848)

法国最早的浪漫主义作家之一。他在《基督教的真谛》一书里反对贬低莎士比亚,将莎士比亚看作他宣传的浪漫主义的美的源泉。

现实主义 (Realism) 就准确反映自己的时代或任何其他时代而言,莎士比亚似乎没打算采用现实主义手法,不像琼生、马斯顿、米德尔顿、戴克尔和黑武德。虽然福斯塔夫把《温莎的风流娘儿们》与十五世纪初联系起来,《第十二夜》中伊利里亚的次情节准确地反映了伊丽莎白时代的家庭,但是莎士比亚没有写一部反映当时英国生活的戏剧。许多剧发生在古代或文艺复兴时期的意大利,产生出许多浪漫的情节。这些戏剧的可能性小,准确性差,还有时代错误。而且在现实生活中,人们也不是出口成诗。莎士比亚的现实主义是另一种现实主义。他创造的男人和女人,通过他的艺术手法,迫使我们相信是我们在现实中看到和听到的人。

象征主义批评 (Symbolism) 现代文艺批评所说的“象征”已大大超出字典上的定义。它不是如寓意作品中那样的代代相因的固定符号,而是指作品中因其自身性质而自行产

生特定意义的一种效果、一个人物、一件事或一段描述文字。象征的作用在于赋予感性之外的精神、存在、观念或力量以可感的形式。在莎士比亚的戏剧中，超自然因素往往具有象征的意味，因而成为研究象征的莎学家进行探讨的主要领域。

在莎士比亚戏剧研究中引入象征的方法还是不久以前的事情。虽然布拉德雷、斯帕津和克莱门在研究意象时对此有所涉及，斯蒂尔在《莎士比亚的神秘剧》(Shakespeare's Mystery Play, 1921年, 1936年增补修订后以《永恒的主题》(The Timeless Theme)为书名再版)一书中把《暴风雨》同古代神话和仪式相联系，赋予剧情以深义，接触到了象征的问题，但真正对莎剧中的象征进行系统研究是从梅斯菲尔德(J. Masefield)的《莎士比亚与精神生活》(Shakespeare and Spiritual Life, 1924)开始的。他在书中对《裘力斯·凯撒》、《哈姆莱特》和《麦克白》等剧中以往论家简单目为莎士比亚只是服从素材或传统迷信的超自然因素进行了严肃的形而上的探讨。

关于这一研究方法所带来的成果不妨以下面两点为例加以说明：其一，这一派的学者把《泰尔亲王配力克里斯》和《冬天的故事》中的死后复活视为超越悲剧的某种真理的戏剧表现形式；其二，他们认为，贯穿于同一部剧中、反复出现的意象和观念为人物思维的空间显现，在关键时刻直接外化为具有超自然或半超自然性质的戏剧象征。象征批评注重以舞台意识去体验莎剧，要求在莎士比亚的世界中见出“事物的深度”(济慈语)，相信任何一种效果都是在高于表面故事的层次上根据自身性质的特性发散出的力量。

先从后一点说起。《麦克白》第四

幕第一场中分别以“戴盔之头”、“流血之小儿”和“手持树枝”“戴王冠之小儿”出现的三个幽灵便是一个佳例。这一情节让人想起《亨利六世》中篇中唤起幽灵的场面(第一幕第四场)，似乎只是精神的外化；不过，作者对它精雕细刻，又使它成为一个准确的象征。无疑，三个幽灵以预言的方式同第五幕所发生的一切相联系。但同时又以一种玄秘的方式作为全剧的缩影而存在，表示：(1)摧毁一切也摧毁自身的死亡；(2)生命植根于死亡；(3)在自然的支撑和王冠的吸引下，人不断向更高位置攀爬。第二个婴儿形象指自然、人及欲望对于忠诚的超越。两个婴儿形象同剧中比比皆是的关于婴儿的观念相联系，而后者又同多次出现的关于自然和人类安乐所蕴含的生命力相联系。此处再清楚不过地表明象征如何在半象征性土壤中生长开花以及如何以矛盾复杂的方式产生作用——麦克白只是为他们的言辞所激励，而对他们以视觉的、象征的方式给出的表白却茫然不知。

这三个幽灵表现冲突，因而都同雷鸣相联系。在幽灵之后“作国王装束”出现的众巫表示短暂的冲突并未打破永恒的和谐，因而自然同音乐相联系。雷电风暴与音乐歌舞的象征性对比在莎剧中常常出现，此处更是一个十分鲜明的例子。这一对比有时以时而狂怒、时而平静的大海的意象出现；有时不以意象的形式而直接以情节的形式出现，这种情况在浪漫喜剧、悲剧和晚期作品中都有。风暴雷电—音乐歌舞的象征是贯穿莎士比亚世界的一条基本线索，在不同的剧中，氛围、意象和主题可能变化，但其象征意义不变。

在历史剧中,暴风雨指示悲剧性事件的发生,而且常伴有宇宙间的征兆,音乐象征不受世事搅扰的充满创造力的和谐,在《理查三世》和《亨利四世》上、下篇及悲剧中都是如此。不过,历史剧中最重要的象征是王冠。无论把它顶在头上的人是多么不合格,它总是以一种神圣的象征物存在,把人及人结成的社会不断引向更高处,并把暂时的同永恒的联系起来。几乎所有的莎剧都是以帝王为中心展开的,因此,这一象征普遍存在于他的作品中。由此可见,莎剧中有两条基本线索:(1)雷电风暴——音乐歌舞;(2)王冠。二者又是相互关联的。在莎士比亚的笔下,人类冲突往往化为国王直觉中的和谐。这种和谐在《亨利八世》克兰默对伊丽莎白时代和詹姆斯时代的预言中得到阐述。在这部剧中统治者与王冠统一起来。

在《泰尔亲王配力克里斯》和《冬天的故事》中,剧作家为凡人的故事抹上一层超自然的色彩,使它们具有了象征意义。剧情中的死后复生在观众的感受中升华为宗教意义上的复活。如果说在《哈姆莱特》和《李尔王》剧终时观众所体验的是死亡,那么在上述两部剧临了的团圆和复活中所体验的则是对死亡的胜利。自然,里昂提斯和赫米温妮最终还是要死的,但这无关紧要,他们只存在于剧情之中。研究莎剧象征的学者认为,在这样以大团圆结尾的传奇结构中,死后复生的情节是不可忽视,不可不予以评析的。这样的情节是否难以为两部剧的形式所包容固然可以讨论,它的存在即使说在逻辑上难以成立,在戏剧意义上却是无可争辩的。可以说,剧作家对戏剧形式苦心经营的目的正是为了以象征的形式表现一个难

以传达的关于“永生”的真理。

象征批评认为,单单对于“性格”的分析只能给予我们一大堆对于人性的理解,丰富但杂乱;而单单对于意象与思想的研究使我们看到的只是很可能把我们引向歧途的中世纪古风。二者无疑都是必要的,但都不能把莎剧的真义给我们。只有通过象征把二者结合起来才可能把它找出来;而这种结合只能在能够消解二者差别的第三现实(或层面)得到实现。因此,象征批评对剧中超越现实主义,难以用正统术语定义的超自然现象表现出深厚的兴趣。

肖伯纳(George Bernard Shaw, 1856—1950) 爱尔兰剧作家、批评家。他的早期剧作收入《愉快的戏剧与不愉快的戏剧》(1898)中,其中包括针砭娼妓现象的《华伦夫人的职业》、抨击军方的《武器与人》及笔调哀婉、写一个被解放妇女的《康蒂妲》等。随后的作品如《人与超人》(1903)、《巴巴拉少校》(1905)、《皮格马利翁》(1913)及《圣女贞德》(1923)等依旧透露出作者不抱幻想、不作感伤的生活态度和亲社会主义的社会观点。作为批评家,肖著有《纯粹的瓦格纳迷》(1898)和《易卜生主义精华》(1891),但他最重要的批评文字则藏于他剧作前的明珠闪烁的长序中。

肖创作的同莎士比亚有关的作品包括短剧《十四行诗中的黑肤夫人》(1910)、重写的《辛白林》第五幕(1945)及木偶剧《莎克斯对莎夫》(Shakes versus Shav, 1949)。他对莎剧的观点主要见于他在1895—1898年间为《星期六评论》撰写的剧评和《十四行诗中的黑肤女人》、《凯撒与克莉奥佩特拉》、《圣女贞德》三部剧的序言。1961年,威尔逊(E. Wilson)把所有这些材料集为一册

《肖评莎士比亚》出版。编者在该书导言中说,肖攻讦莎士比亚时的“冒昧不敬大概是前无古人,后无来者的。”肖曾写道,《辛白林》“就其大部而言是分文不值的劣品,属矫情张扬的情节剧中最低一等之列。”其作者的创作“只属于一个下午,而不是永恒。”不过,他对莎士比亚警策的责难倒并非出于无知的狂妄;相反,在他看来,莎士比亚“是巴士底狱的一座堡塔,因而必然会倒塌。”肖对莎士比亚这样心怀敌意在很大程度上在于他相信莎剧的演出会阻挠人们接受易卜生和新型戏剧。其次,两人的社会观、道德观不同。肖难以接受对生活的悲观态度,而且他坚持艺术必须富有教谕意义。这些都是影响他欣赏莎士比亚作品的因素。

他对莎士比亚的才智颇不以为然,对他的艺术手法却推崇备至,甚至说,“就风格和艺术手法而言,莎士比亚是无与伦比的,因为除去疏漏之处,他所做的已达到人力的极限。”他赞扬莎士比亚遣词用字的和谐美妙时变得雄辩滔滔。另外,他还称赏以往被人忽视的讽刺喜剧并引起人们的注意。

心理学 (Psychology) 现代学术研究在揭示伊丽莎白时代心理学的主要原则方面,对理解莎士比亚戏剧做出了重要贡献。然而这并不是打开莎士比亚戏剧世界中男女心灵的一个重大关键。因为莎士比亚创造的人物并不是受复杂的心理系统中一系列复杂的键子控制的机器玩偶。他创造这些人物是通过自己对人类的观察,根据他那个时代占统治地位的对人本质的看法和他所在剧团的戏剧常规。他在塑造人物时,不是依靠伊丽莎白时代心理学上混乱和矛盾的伪科学内容,而是

用它的术语、一般概念和实验数据。因此,现代学者们对伊丽莎白时代心理学的研究是必要的。在说明它的用途时必先看一看伊丽莎白时代心理学的发现。

伊丽莎白时代的心理学,基于古典和中古的权威,受文艺复兴时期人们要找出所有事物与宇宙的某种相似之处的强烈兴趣所支配,抛开许多细节的差异。可以粗略总结如下。人体是一个与大宇宙相似和相对应的小宇宙。正像宇宙由空气、火、水和土四种元素组成一样,身体有四种体液。体液是消化产生的液体,人体内体液的颜色和质量决定这个人的肤色,不仅就面部颜色而言,而且指更广泛的伊丽莎白时代的概念,体格和头脑素质。四种体液是血液、胆汁、粘液和黑胆汁,它们都分属不同的器官,为身体的不同部位提供营养。人体内的体液适当,这个人就身体健康,头脑平静、理性绝对控制他的感情,这正是上帝所要求的。然而这种理想的情况是少见的,在实际生活中,人都在某种程度上受一种体液控制。

多血质体液的人是气质最好的人,用伊丽莎白时代的词汇是“体液平衡”。血液像空气一样是热的、潮湿的,而热度和温度都是人生来就具有的,但人将逐渐失去热度和温度,到老年变得又冷又干。血是甜的红色液体,所以多血质体液的人红润、公正、稳定、快乐、勇敢。然而生命力过剩时,人易于贪欲、放荡、不切实际地乐观。胆汁是黄色,有苦味的液体,像火,又热又干,因此胆汁多的人瘦、肤色黄,性格欠缺是易怒、急躁、骄傲。粘液是白色的,无味液体,像水,又冷又湿;粘液多的人胖、肤色白,性格欠缺是迟钝、呆滞。黑胆汁是黑色、酸味液体,像

上,又冷又干;黑胆汁多的人瘦、肤色黑、因此郁闷,内心恐惧。

人的天生气质是由这个人出生时受到哪颗星球的影响决定的。多血质体液的人出生时受到木星的影响,因此有“快活”的(木星的)气质,而多黑胆汁体液的人出生时受土星的影响,因此有“忧郁”的气质。出生时受水星影响的人是反复无常的气质,因此易变,从一种体液变化到另一种体液。

四种体液不仅受星球影响,还受生活的时期、季节、社会地位、民族、吃的食物、星期几、和时辰的影响。如,多血质体液与年轻、春季和贵族有联系;黑胆汁体液与老年、冬季和基本职业有联系。因此人的天生气质可以随时季更改,或在时间进程中完全改变。

情绪兴奋会对生理系统有影响。如果一个人不断向赋予他的感情让步,就会提高他占主导地位的体液的浓度;如果一个人不断诱发不是他天生赋予的感情,会逐步使另一种体液占主导地位。冷和干性的感情,如悲伤和恐惧,导致脾排出黑胆汁,同时引起心脏收缩,抑制血液,使身体变凉变干燥。热和干性的感情,如易怒,导致胆排出胆汁,同时引起心脏扩大,输送热血,使全身热血沸腾。热和湿性的感情,如高兴或欲望,使心脏张开,使血液流动,温暖和湿润全身。因此感情改变气质,气质的改变又导致这些感情的习惯性。瞬间感情发展到极端,会使心脏急剧收缩或扩大而破裂,导致死亡。语言中保留的一些表达方法,如“他的脾在发泄”,“我的血沸腾了”,“温暖了我的心房”和“她心碎而死”等都是伊利莎白时代一些事实的字面意思,而不是比喻手法。

理智支配感情,这是人区别好坏

的基础,但是自从亚当堕落人间,感情就成了不可依赖的东西。当感情不仅暂时占了主导,而且绝对控制了理智,并用它来达到自己的目的时,这个人就堕落了。他这一生就要受到精神上的折磨,来世要被罚入地狱。

这个心理学说的许多术语都成了通俗语言中的一部分。这说明心理学在当时是广为人知的。运用心理学的剧作家不用钻研深奥的理论,就像现在人们谈论把冲动等压入潜意识,俄狄浦斯情结和自卑情结,而不需是弗洛伊德和阿德勒的研究者一样。

莎士比亚有 150 段被认为与体液心理学有关。下面仅分析一段。当奥瑟罗说苔丝狄蒙娜的手很潮润时,苔丝狄蒙娜回答说:“它还没有感到老年的侵袭,也没有受过忧伤的损害。”(三幕四场)像我们知道的那样,老年和忧伤使身体丧失了血液而干瘪(罗密欧说:“忧伤吸干了我们的血液”)。奥瑟罗装作开玩笑,他认为苔丝狄蒙娜又热又潮的手是淫欲热血的征兆,提出一般性治疗方法:“禁食”(斋戒),以此抑制欲望,还能减少血液量。还有“祷告”,祷告能抵抗“年少风流的魔鬼”的“捣乱”。

虽然莎士比亚运用了体液心理学的知识,但是他的人物远远不是心理类型的例证。然而作解释性评论时可以利用这个心理学理论。如,伊丽莎白时代心理学的研究者们对文学世界里争论的人物所作的分析。劳伦斯·巴布分析哈姆莱特时说:“他郁闷的沉思,他消沉的沮丧、他自杀的冲动、他辛辣的讽刺、他情绪的突然变化和他易怒,以及开始轻率地行动都与伊丽莎白时代关于黑胆汁(忧郁症)的概念相符,而且

多黑胆汁(忧郁)的人按惯例是善于思虑而不善于行动的人……。”然而,值得注意的是,感情迅速变化的敏感性不是天生忧郁气质的人的特征,而是“天生不忧郁”的人,由于过分的感情或其他原因,导致一种正常的体液燃烧。哈姆莱特“天生不忧郁”,他像伊丽莎白时代舞台上早期对政治现实不满的复仇者,由于悲伤而变得软弱,由于所敬爱的人从坟墓返回而烦恼不安,暂时不能承担起他们接受的使命。

这样讲并不是要把哈姆莱特降低为一个反常的情况,或说他没有区别于拙劣的原型,在他所属的戏剧类型中是个没有个性的人物。更不需要学者们从坟墓中找出那些腐朽的概念去解释哈姆莱特的本质。A. C. 布拉德雷在《莎士比亚的悲剧》(1904)中,把哈姆莱特描述为理想主义者,由于母亲仓促结婚后揭露出的一系列事情,使他幻想破灭,意气消沉不能采取行动。他的观点正像巴布指出的那样,与学者们揭示的伊丽莎白时代关于黑胆汁(忧郁)思想是一致的。知道伊丽莎白时代的人怎样看待哈姆莱特对政治现状不满,不仅丰富了布拉德雷对哈姆莱特的描述,也证实了它的准确性。

伊丽莎白时代心理学不仅有助于分析人物的个性,而且更重要的是有助于理解莎士比亚人物塑造的某些主要特征。如莎士比亚的悲剧主人公可以被看作哈姆莱特所说的那种人(一幕四场),不论他们有多少优秀的品质,都会有一种“缺点的烙印”,或者是天生的,或者是“某种脾气发展到反常地步,冲破了理智的约束和防卫”,或者是“某种习惯玷污了原来令人喜爱的举止”,也就是由于一种体液的增长冲破了理智的防卫,或过于发展某种习惯而毁掉

了好的品质。正如布拉德雷所说,悲剧主人公都有“明显的片面性,也就是预先有某种倾向性”,和“希望、感情与一种可怕的力量”。

然而莎士比亚悲剧主人公是有比多数人更强烈的感情的人,感情导致他的毁灭,但是感情产生于人物对美好或丑恶事物追求的内在动力,这使他高于一般人。反面人物都有超人的智慧,但他的理智不是感情的对立面,而是为感情服务的。像哈姆莱特解释的(三幕四场),他的理智是去迎合情欲,不让理智发挥合理作用,而是使它堕落。理查三世冷酷,恶魔般狡猾,似乎没有一点感情,但他的母亲告诉我们(《理查三世》,四幕四场),他从出生时就暴躁倔强,只是到了“成年后”才变得恶毒,“愈是和气愈能伤人,笑里藏刀”。伊阿古在说他相信爱米利娅与奥瑟罗有关系时并不生气,也没失去控制,像奥瑟罗看到苔丝狄蒙娜不贞被证实时的反应一样,但他的理智是受恶毒的仇恨所控制的,被哈姆莱特所说的“万恶的习惯”(三幕四场)所硬化,万恶的习惯就是在罪恶中养成的习惯,莎士比亚的反面人物的心是不会受到一般人类感情所折磨的。他冷酷地为他的主要感情服务,使他成为更可怕的形象。

莎士比亚的喜剧一般被看作与本·琼生的“气质喜剧”是对立的,但莎士比亚的喜剧也有受“体液”控制的人物,这种人物受一种主导感情控制,行动机械,对娱乐和生活充满敌意,有时是喜剧性的,有时是邪恶的,有时二者都有,是莎士比亚悲剧中反面人物的副本。这类人物有夏洛克、唐·约翰、弗莱德里克公爵和马伏里奥。公爵问夏洛克为什么宁愿要安东尼奥的命,他没什么理由

可回答(四幕一场),除了他的“癖性”和对安东尼奥“久积的仇恨”。他被根深蒂固、无理的仇恨控制着,以至宁愿放弃他的钱,去要安东尼奥的命。唐·约翰问他的侍从康拉德,像他那样“土星照命的人”,怎么居然教他在烦闷时听从理智的劝告(《无事生非》,一幕三场)。弗莱德里克公爵有“无礼猜忌的脾气”(《皆大欢喜》,一幕二场),在他发怒之前总是抑制着愤怒。马伏里奥是个“自命不凡”的人(《第十二夜》,一幕二场),没有什么人对他的口味,他还是个扫兴的人。而理查三世爱自己(《理查三世》,五幕三场),“仇视眼前的闲情逸致”(一幕一场),是个嗜杀成性的人。

另一方面,莎士比亚喜剧主人公是绅士,虽然在戏剧结束时,他爱情的忧郁可能引出一些笑料,但他仍是一个性格完善的人。诺思罗普·弗莱说,他的成功使“常人从体液束缚的社会解脱出来,使正常的社会从体液的个人强加给社会的桎梏中解放出来”。莎士比亚悲剧的结局是威胁宇宙的混乱被平息,虽然付出了极大的代价,最终政体又恢复了秩序。这时政体受一个统治者的领导,这个统治者“在他渺小的一身之内”,也就是内在性格,以及在消除了动乱根源后的社会机构中都有支配权。莎士比亚的戏剧也许是关于个人的,但伊丽莎白时代的心理学强调人、社会和宇宙之间的相似之处,这也有助于对戏剧提供广泛的解释。

辛曼 (Charlton Hinman, 1911—)

美国学者、英文教授。他对福尔杰莎士比亚图书馆中保存的50册第一对开本进行了认真研究,提出了很多独到见解。其研究成果分别收入《六种异文》(1961)、《莎士比亚

第一对开本的印刷和校对》(1963)等专著中。

辛普森 (Percy Simpson, 1865—1962)

学者。早年出版《莎士比亚的标点符号》(1911)而引起学术界注意。他在书中提出,莎剧中的标点符号为节奏标号而与逻辑意义关系不大;只提示演员在何处停顿而无一定使用原则。这一观点在当时为波拉德(A. W. Pollard)、威尔逊(D. Wilson)等人所接受;但现在人们趋于认为剧本中的标点符号为排字工人而非莎士比亚所标。他的其他著述有《十六、十七、十八世纪的校对》(1935)、《伊丽莎白时代悲剧中的复仇主题》(1935)。论文集《伊丽莎白时代戏剧研究》(1955)中两篇文章尤为重要,一篇论莎士比亚诗律的发展变化,另一篇论莎士比亚对古罗马作家作品的征用。此外,他同黑尔福德(C. H. Herford)与E. M. 辛普森合作校注的《本·琼生全集》(11卷,1925—1952)具有很高价值。

辛普森 (Richard Simpson, 1820—1876)

莎学家。毕业于牛津大学,曾任教区牧师,1845年皈依罗马天主教后辞职。1874年加入新莎士比亚学会。在这以前,他已著有《莎士比亚十四行诗的哲学意义引论》(1868)和《莎士比亚的学校》(第一辑, The School of Shakespeare, No 1, 1872)。后者收集重印一些据信莎士比亚参与创作的伊丽莎白时代戏剧。先期出版的只是其中一部分。1878年,全部工作完成,共两卷,附有弗尼瓦尔的序言,收有《美丽的埃姆》(Fair Em)、《杰克·德拉姆的款待》(Jack Drum's Entertainment)及《希斯特里奥麦斯蒂克斯》(Histriomastix)等剧目。1871年,辛普森指出,《托马斯·莫尔爵士》的部分手稿为莎士比亚手迹。他也是首先发起

讨论莎士比亚历史剧中的政治问题的学者之一。

新古典主义 (Neoclassicism) 这一术语用来描述王政复辟时期(1660)至18世纪末浪漫主义兴盛时期在英国盛行的古典主义运动。英国古典主义转向古典文学(如维吉尔和贺拉斯的作品)及同时代法国新古典主义的作品(如拉辛的古典悲剧),不但把它们奉为创作的楷模,而且从总的来说,还奉之为人生与艺术态度上的楷模。新古典主义时期的特征是崇奉秩序、理性与法则。在艺术上,这一特色通过形式、逻辑、克制的情感、对称、高雅的情趣及装饰性来表现。这里最后的一个要求涉及适宜得体这样一种至关重要的观念。在戏剧上,它意味着文体应与情境、地点和人物相得当(如一个下层社会人物的台词不应为高贵的诗)。

只用于戏剧方面并在18世纪引起很大争论的这一古典主义的苛刻要求,便是一致的观念,特别是时间、地点和行动的一致性。这个古典三一律其实是从亚里士多德的理论里有点错误地归纳出来的。(亚里士多德的确坚持要求行动一致律,同时又警告说,这不一定得通过把注意力集中到一个人物的身上来实现;他只是提到时间的一致律是需要的,但地点的一致律却根本没有提过。)尽管如此,三一律在文艺复兴时期的意大利,却发展成为戏剧要有效就须遵奉的法则。

王政复辟期间,新古典主义的教条自然便成了艺术评价的标准。新古典主义者仍在回顾其先辈时,便用他们的尺度去衡量伊丽莎白时代和詹姆士一世时代的文学作品(特别是莎士比亚的作品),结果发现它们全都不合要求。对人生有着无限

热情及对之作出热烈反应的文艺复兴时期,他们却认为是个野蛮的时代。

新古典主义对莎士比亚的评价,有的全盘否定,其中托马斯·赖默是最典型的代表,有的却十分欣赏,其中约翰·德莱顿,在承认莎士比亚天才的同时,却又惋惜其过火和情趣低下。(在法国,伏尔泰对莎士比亚大肆抨击,认为他比不上拉辛和高乃依)。正是由于把新古典主义的原则应用到其作品上,才产生了莎士比亚是个“桀骜不驯的天才”的观点,即一个伟大的艺术家,由于不知有这些规律,因而他对这些规律的违反,是可以原谅的。认为莎士比亚作品中的“不当之处”,便是他使用副情节破坏了行动一致律。他使一出戏剧覆盖几个时期的作法,则违反了时间一致律。他的剧中有喜剧性场面,这在新古典主义的悲剧中是不恰当的。其剧作中浪漫蒂克的背景也是不合适的。而其历史剧则有年代错误或不准确之处。认为莎士比亚在创作戏剧时对良好的法则一无所知的观点,便导致了改进其剧本的行为,即对其作品进行“改正”以使之符合新古典主义的标准。

牛津英文词典 (Oxford New English Dictionary) 根据“主要按语言学学会所收集的材料而建立的历史原则”而编纂的一本词典。它所收词汇包括1150年通用的所有字词及此后英语里所增添的字词,这些字词的形式及用引文标示出的词义。1888年,当第一卷的前言写就后,1,300位讲师从5,000位作家的著作中已收集到3,500,000条引文。1857年产生的编排方案是据一项决议产生的,而这决议又是在R. C. 特伦奇的建议下由语言学学会通过的。首批主编有赫伯特·科尔里奇

和 F. J. 福尼瓦尔, 此后从 1878 年至其去世时的 1915 年, 则是由 J. A. H. 默里任主编。原计划分 10 卷并分部出版, 1884 年出版了第一部; 1888 年出版第一卷, 1928 年全部出完。这词典收词 414, 825 个, 各词的历史由 1, 827, 306 条引文说明。这一词典的完成对莎士比亚研究者大有裨益。

性格批评 (Character Criticism) 莎士比亚术语。它指某些莎评家着重于莎士比亚创造可信而难忘的人物的能力上。18 世纪后期, 莫里斯·莫尔根发表了《论约翰·福斯塔夫爵士的戏剧性格》(1777), 是这一批评流派的滥觞。由于浪漫主义的逐步胜利和由此而来的对个性的强调, 评论家专注于性格问题, 特别是哈姆莱特的性格, 他们认为这一方面最能取得成就。柯勒律治和赫士列特的评论最为成功。维多利亚时代, 这一流派在其极端方面倾向于将剧中人看作活生生的人物, 通过创造性的评论可以重现其生平经历。1851—1852 年, 玛丽·考登·克拉克出版了 3 卷本的《莎士比亚女主角的童年》, 试图勾画出剧中女主角在开幕前的生活。

柯勒律治之后, 性格批评在 A. C. 布拉德雷的《莎士比亚的悲剧》(1904) 中达到顶峰, 支配批评思想多年。E. E. 斯托尔倡导的历史批评 (Historical Criticism) 标志着对布拉德雷的反动, L. C. 奈茨的《麦克白夫人有多少个孩子?》是其代表作。该文被认为是莎学中“新批评” (New Critics) 的宣言。1930 年, 纯粹性格批评已经被更为复杂的性格概念所取代, 它把性格看作剧本整体构思中不可分割的部分, 看作观念、价值、情感的独特体现。后来又有这样一种明显的倾向, 性格再度占据

重要地位, 学者们把它看作是莎士比亚表达独特强烈, 既有共性又有个性的感受方式 (见“莎士比亚评论: 20 世纪”)。

休斯 (John Huges, 1677—1720)

评论家、戏剧家。他是最早把评论焦点对准莎剧人物的批评家之一。他在 1713 年发表《评〈奥瑟罗〉》一文, 论述了奥瑟罗和伊阿古的性格特征, 并指出了他们性格的复杂性。他还经常选用莎剧中的某些段落论说宗教和西塞罗的雄辩术。

休厄尔 (George Sewell, 1690? — 1726)

作家, 原本学医, 后改行写作, 曾出版诗歌、戏剧、译作和政治小册子, 最终贫困潦倒而死。蒲柏的《莎士比亚全集》第七卷由他编写, 其中除莎士比亚的部分非戏剧作品外, 还有他撰写的一篇论莎剧演出的论文、一份词汇表及对莎剧的品评文字。

修改 (Emendations) 多佛·威尔逊推测, 第一对开本的排字工人在排印《爱的徒劳》时根据它的四开本修改了 117 处错误, 剩下 59 处, 自己又增加了 137 处错误。因此, 如果排字工人根据印刷好的本子排版, 一个剧本约有 100 处错误的话, 可以设想, 根据手稿排的第一版可能犯同样多的错误。

因此, 莎剧版本的修改范围很大。这主要是早期编者的工作, 尤其是罗武 (1709) 和西奥博尔德 (1733)。1768 年卡佩尔出版他的本子时, 修改了大多是明显的错误和猜测性的改动。环球版 (1864) 标明有大约 130 行无法修改。但借助现代文献学知识和对莎士比亚笔迹的了解, 还是可以作较多的修改; 对伊丽莎白时代排字工特点的研究有助于产生更加准确的版本。

修辞 (Rhetoric) 莎士比亚是语言和用语言塑造各种各样人物的大师。莎士比亚语言的灵活性、丰富性和感染力部分是由于他的天赋,还由于他所处的语言变化的时代增强了他自由创造的精神,和当时流行的文法原则。T. W. 鲍德温认为,莎士比亚不仅在文艺复兴时期的语法学校从拉丁语课本上获得了全面系统的修辞和逻辑知识,并掌握了由此产生的技巧和材料,他还能够并确实依靠了观众随时产生的反响。

为了便于现代读者更好地理解 and 欣赏约二百个左右文艺复兴时期的修辞手段,1947年根据这些修辞手法的四个基本功能进行了重新分类:语法效果,如通过反复形成对偶,和三种说服他人的方法,这是亚里士多德在《修辞》一书中论述过的,即,作用于理智的理性(logos)、作用于感情的哀婉(pathos)和作用于使听众对讲演者性格、能力和善意产生信心的气质(ethos)。

甚至莎士比亚在学校里学到的堕落的语言和荒谬的逻辑,后来都成了他创造喜剧效果的手段。如《仲夏夜之梦》中那个奇怪的幻象波顿说,“人们的眼睛从来没有听到过,人们的耳朵从来没有看见过。”他通过这种感官的错置来传达自己怪诞的奇观。在排练中他迫切提出扮演提斯柏“细声细气”地讲话,或扮演狮子“嚷得就像一只吃奶的小鸽子那么地温柔”,这都表现了他天真幼稚和兴高采烈的心情。骄矜可笑是《无事生非》中道格培里独特的幽默。在对巡丁们下命令时,他规定的处罚都是毫无意义的。巡丁们逮捕的那个有罪的阴谋者对那个表面上的智者提出“您的智慧所观察不到的,却让这些蠢货们揭发出来

了”。类似这样荒谬的推理往往是滑稽可笑的。因此《第十二夜》中费斯特在奥丽维娅同意的情况下证明她是个傻瓜,因为她还在为灵魂已升入天堂的哥哥而悲伤。《亨利四世》中福斯塔夫被指控错误地宣称哈尔亲王欠他一千英镑时,福斯塔夫把指控转为隐喻,又夸大成恭维,巧妙地摆脱了困境,转败为胜。他这样说:“一千镑,哈尔?一百万镑,你的友谊是值一百万镑的;你欠我你的友谊哩。”

另一方面,莎士比亚把荒谬的争辩作为刻画剧中反面人物的有力手段。当受雇的杀手告诉狱中的克莱伦斯,他的兄弟理查派他们来杀他时,克莱伦斯惊叫道:“不可能,他和我在路上遇见还痛苦起来,把我抱在怀里,呜呜咽咽发着誓,说他一定尽力救我出去哩。”杀手答道,“他正是要把你救出这个苦海送上天国享福呢。”厚颜无耻和随机应变的另一个例子是,理查在承认他是杀害爱德华四世王后之子的凶手时,又同时请求王后帮助他向她的女儿求婚。理查王说:“我如果的确夺取了你儿子的王位,我就还给你的女儿作为赔偿……不必谈过去;力陈我来日的功绩。”王后终于同意了这门婚事,去说服她的女儿,而理查却反过来说“温情的傻子,浅薄易变的妇人!”伊阿古也极善于利用含沙射影的手段使他的一个受害者去反对另一个受害者,而他从中渔利。他劝说凯西奥让苔丝狄蒙娜说情来重新赢得奥瑟罗的尊重,“这样她越是忠于所托,越是会加强那摩尔人的猜疑”,伊阿古便能“利用她的善良的心肠污毁她的名誉,让他们一个个都落进罗网之中。”

文艺复兴时期的诗人都是热情的语言创造者。他们把一种词性的词

随便当作另一种词性的词来使用。最突出的就是莎士比亚把许多名词当作动词使用。如，“the thunder would not peace at my bidding.”（雷声不肯听我的话平静下来）；安哲鲁公爵“duck it well”（把地方治得很好）；“knee the way into his mercy”（膝行而进，请他大发慈悲吧）；“a hand that kings have lipped.”（许多君王们曾经吻过的手）。往往否定词更能增强效果，如，“I am unkinged by Bolingbroke”（我的王位已经被波林勃洛克推翻了）；“Let me un-kiss the oath 'twixt thee and me”（让我用一吻撤销你我之间的盟誓）；“A little to disquantity your train”（酌量减少你的扈从的人数）。莎士比亚还通过生动的隐喻来表现事物的相似，如，“我怕在泰门大爷的钱囊里，已经是岁晚寒深的暮冬时候了”；安哲鲁的“血就像冰雪一样冷”；罗森格兰兹是一块“吸收君王恩宠的海绵”；安东尼“驾着无敌的战舰建立海上的城市”。

在运用重复这一修辞手法方面，莎士比亚明显地经历了一个提高的过程。在早期戏剧创作中，他学着运用这一手法，在戏剧创作日臻成熟时，这一手法已生动自如。这一手法通过重复的词在句中的位置来实现：两个重复词之间有几个其他词，或没有其他词；把重复词放在排比词组的句首或句尾；按某种顺序排列，然后再按相反顺序排列等。下面的句子说明了第一种类型。麦克白用“明天，明天，再一个明天”道出了他对人生愤世嫉俗的看法。安东尼失败后逐一向他的侍从告别时用了极富戏剧性的重复这一修辞手法，同时又相当口语化：“把你的手给我，你一向是很忠实的人；你也是；你，你，你，你们都是，你们曾经

尽力侍候我。”下面的例子说明了重复的其他用法。如“熄灭了吧，熄灭了吧，短促的烛光”；“永别了宁静的心绪！永别了，平和的幸福！”“你有什么意见？意见，我的主帅？……天哪，他在学我的舌，好像在他的思想之中藏着什么丑恶得不可见人的怪物似的。”

莎士比亚同一时代的人们能够察觉出莎剧中一词多义的现象，并通过部分与整体间的差异对有意造成的模糊作出反映。有三种比喻，后来被称为双关语，即重复使用含糊之词等。如，“I cannot say whore — It does abhor me now I speak the word”（我不愿提起“娼妇”两个字，一说到它就会使我心生憎恶）。第四种，也是最微妙的一种修辞手法，是用一个词的二个意思，但又不重复那个词。也许莎士比亚戏剧中最有力、最动人的一句双关语是《李尔王》中肯特讲再活着对李尔意味着什么的那句话：“他将要痛恨那想要使他在这无情的人世多受一刻酷刑的人”。另一句更微妙的双关语也出现在该剧中。当李尔将挑战书置于葛罗斯特没有眼睛的眼眶前时，葛罗斯特当时只意识到受了爱德蒙的欺骗，但还未意识到爱德伽真正的爱，他说：“即使每一个字都是太阳(suns)，我也瞧不见。”难道观众不会一下子就想到“儿子”(sons)吗？

说服人的方法有三种：使人信服要用理性；唤起怜悯、愤怒或狂喜要用哀婉；想让人对他的人格、能力和善意有信心，就要有气质。讲演可以用上述一种方法或几种方法来发挥逻辑的题目和形式。安东尼关于凯撒的那段讲演，将气质、理性和哀婉等三种方法融为一体，熟练地操纵着人们的思想感情。首先他似乎承认勃鲁托斯刚说过的观点，即凯

撒有野心,这事一定是真的,因为勃鲁托斯是一个正人君子(气质)。接着他又把勃鲁托斯的话与凯撒的为人和所做所为加以对比,否定了刚才的断言(理性)。然后他又转向凯撒的棺木痛哭起来(哀婉)。与此同时市民们开始对他的演说加以评论,“他说的话很有道理”,“他的眼睛哭得像火一般红”,“在罗马没有比安东尼更高贵的人了”,“我们要听从他,我们要跟随他,我们要和他死在一起”。最后人们群情激昂,冲出去焚烧毁坏财物。

莎士比亚在运用各种手法达到戏剧目的方面比他同时代的人高出一筹。莎士比亚把真正的辩论用于人类紧急情况的情景中,使思想和感情、人物和情节有机地溶为一体,难解难分,因此更加激动人心,这在著名悲剧中更为明显。伊阿古是最具讽刺意味的例子,他是运用理性方法刻画的人物。虽然是同样的话和同样的行为,却使剧中其他人对他产生好感,而使观众产生恶感。苔丝狄蒙娜和赫米温在公开的审判中面对法官进行了庄重而又强有力的辩解。依莎贝拉巧妙地与安哲鲁的诡辩和欺诈抗衡。贝特丽丝、培尼狄克、罗瑟琳和试金石都能言善辩,思维敏捷。虽然掘墓人的话题都比较严肃,但在轻松的诡辩上不亚于宫廷弄人。无论恶棍、女王,还是小丑,人人都有自己的语言。对那些喋喋不休、肤浅无知和庄重严肃的人,莎士比亚同样给了他们相应的语言。熟练地运用语言中的糟粕使奥斯里克의 矫揉造作,霍罗福尼斯的学究气、葛兰道厄的夸夸其谈、朱丽叶乳母和夏禄的饶舌,以及忒耳西忒斯的粗俗下流都显得更加滑稽可笑。通过荒谬的诡辩,莎士比亚塑造了试金石的轻浮诡辩、艾帕曼

特斯愤世嫉俗的嘲弄和《李尔王》中弄人犀利的讽刺。莎士比亚剧中许多人物都具有天赋的口才,讲演时表现出鲜明的个性和生动的语言色彩。由于谙熟辩论的技巧(理性、哀婉、气质),无论是作为经验丰富的演说家对严肃的事物发表令人信服,具哲理的看法,还是以独白的方式吐露深深的疑虑、极端的恐惧和深切的悲痛,都能唤起观众的理性,打动他们的感情。与迫切问题和激情相对应的看法和意象,使语言同时作用于理性和想象力,不仅展开了幻想,而且赋予了美。在生动的戏剧变化中,无论从平静的思考转为歇斯底里式的激动,还是从严格的自我控制转为放纵的情绪,莎剧的语言风格都与人物的心情相一致。文艺复兴时期文法的种类和范围都在莎士比亚的艺术创作中得到了最充分的表现。

莎士比亚所受的正规教育不仅有益于他的思想向深度、广度发展,还大大丰富了他语言的表现力。他运用重复这一修辞手法编织了萦绕于心的和谐的声音。他大胆地转变词性,巧妙地运用隐喻、双关和反面术语,使他的语言新鲜、生动,充满了活力,瞬间转达丰富的含义。他通过颠倒词序,插入省略和增加连接词,把语言的流动和节奏都控制得十分得当。莎士比亚就像个花样溜冰运动员,忽而前冲,忽而平衡,忽而又转变、跳跃。莎士比亚的语言充满着智慧和深刻感情,所有这一切都基于他在情节结构和人物塑造方面的高深造诣和对人类本质的深刻洞察力。

许金 (Levin Ludwig Schücking, 1878—1964) 德国教授、文学史家。他是试图把莎士比亚置于当时戏剧创作演出背景来研究的“现实主义”批

评派的领袖人物，著有《莎士比亚戏剧中的人物塑造问题》(1919)和《莎士比亚与当时的悲剧风格》(1947)，

并同埃比施(W. Ebisch)合编了《莎士比亚研究资料目录索引》(1931;《增补》，1937)。

Y

亚当斯 (Joseph Quincy, Adans, 1881—1946) 美国学者。从1931年到去世一直任福尔杰莎士比亚图书馆馆长。在这期间，他把福尔杰发展成为世界上最大的莎士比亚图书馆。在这以前，他出版许多重要著作，使他成为一个很有名气的学者。这些书包括《莎士比亚剧院》(1917)和具有权威性质的著作《莎士比亚传记》(1923)。他还编辑了《宴乐官亨利·赫尔伯特的戏剧记录》(1917)、《泰特斯·安德洛尼克斯第一四开本》(1936)和《爱情的礼赞》(1939)。亚当斯还是莎士比亚新集注本的总编。

亚历山大 (Peter Alexander, 1894—) 学者。1935年后，在格拉斯哥大学任英语和文学教授。在他的《莎士比亚的亨利六世和理查三世》(1929)里，他指出《争斗上篇》和《真正的悲剧》是“低劣的”四开本。他提出了令人信服的证据，说明《争斗》是《亨利六世中篇》和《亨利六世下篇》拙劣的四开本。托马斯·肯尼在他的《莎士比亚的生平和天才》(1864)中也提出了同样看法。但亚历山大从事他的研究工作时，没有注意到这个被遗忘的作品。他也写了《莎士比亚的生平和艺术》(1939)，这本书是对各个戏剧的分析，表明了莎士比亚戏剧的发展；《哈姆莱特》和《父与子》(1955)是亚历山大看了劳伦斯·奥利维尔的电

影脚本后写成的；《莎士比亚》(1964)是“家庭大学丛书”中一本受欢迎的入门书。他的《莎士比亚全集》(1951)有各种版本，包括柯林斯的古典文学版的四卷。这个全集的序论也被抽出单独出版，书名为《莎士比亚导论》(1964)。《莎士比亚研究》(1964)是他每年给“英国社会科学院”演讲的论文选集。

燕卜孙 (William Empson, 1906—1984)

批评家、诗人。毕业于剑桥大学，在燕京大学教书时出版了《诗集》(1935)和《风暴来临》(1940)。他的批评论著有《复义七型》(1930)、《论几种田园诗》(1935)和《复杂词的结构》(1951)。燕卜孙在现代西方文艺理论史上占有重要地位，被认为是新批评的创始人之一。他的《复杂词的结构》一书注意到《李尔王》、《雅典的泰门》、《奥瑟罗》、《一报还一报》等剧中关键词语的含义。如在论述《李尔王》时，燕卜孙对“fool”（傻瓜）一词在剧中使用的多种意义进行了探索。

杨格 (Edward Young, 1683—1765)

英国诗人。爱德华·杨格的《哀怨，或关于生、死和永生的夜思》是“墓园诗派”诗的起源，写于1742至1745年60岁以后，抒发了诗人在妻女相继亡故的打击下个人感受到的极度痛苦。他认为生活就是痛苦，理性无能为为力。他的《对创造性的创作臆想》，发表于1759年，文章赞

成文学的创造性和独立性,他反对作家必须研究和模仿古典文学。他认为莎士比亚就是一个极好的例子:莎士比亚是一位伟大文学天才,他根本不理睬什么规则和传统,而他的创造比起那些被视为规范的古代作家毫不逊色。他说学问和天才不是一回事,莎士比亚并未受过多少高深教育,他是一个天赋作家,如果他有更多的学问,可能对他是个妨碍。看来,杨格强调创作和学术研究不一样,创作需要天才。

约翰逊 (John Johnson, 1641 有名)

诗人。一本散文小说《爱情学校,愚蠢的小伙子和谬见的女人》(1641)的作者。该书值得一提的是书中说莎士比亚是“华丽少女”所喜欢的作者。

约翰逊 (Samuel Johnson, 1709—1784)

英国 18 世纪著名诗人、散文家、文艺批评家、词典编纂家和莎士比亚全集的一个编注者。他 1709 年 9 月 18 日出生于斯塔福德郡里奇费尔德镇一个书商家庭,1784 年 12 月 13 日去世于伦敦。约翰逊曾在牛津大学读书,两年后因经济困难而中途辍学。约翰逊从青年时代起就利用业余时间为报刊撰写文章并从事翻译,后经常为伦敦的《绅士》杂志(The Gentleman's Magazine)著文作诗,撰写传记及作关于议会辩论的报道。约翰逊出版的诗集有《伦敦》(1738)和《人类欲望的虚幻》(1749);散文著作有《致吉士菲尔公爵的一封信》(1755)和《诗人传》(1779—1781)等,小说有《拉塞勒斯》(1759)。他还办过杂志《漫游者》(1750—1752)和《游手好闲者》(1758—1760),其中刊登的文章几乎全由他个人撰写。他编纂的《英语词典》(1755)在当时影响很大,对英语的规范化起了一定作用。

在莎士比亚批评领域里,塞缪尔·约翰逊占有重要地位。据说约翰逊 9 岁时就在他家的厨房里阅读《哈姆莱特》,从小就对莎剧人物产生浓厚兴趣。读到《李尔王》中考狄利娅的死亡时,他感到无比震惊,以至于他拒绝再读该剧,直到若干年后,他为编注《李尔王》而不得不读它时为止。

约翰逊认为先前的莎士比亚全集编辑者罗武、蒲柏和西奥博尔德所做的工作都不尽如人意,他们只做些修修补补的游戏,而没在内容上下功夫,且有许多问题急待解决。于是,从 1745 年开始,约翰逊就着手实施自己编注莎士比亚全集的计划,并于同年四月发表《对麦克白悲剧的多方面观察》,以向世人表示他有这种能力。由于多种原因,他的这一计划没能得以及时实施。随后的几年里,他一直在忙于别的事务,但他对莎士比亚的兴趣并没有减弱,他在《漫游者》里谈论莎士比亚,在《词典》里引用莎士比亚(莎士比亚是约翰逊在其《词典》里引用最多的一位作家,仅第一卷里就有 8700 处左右)。1755 年《词典》问世之后,约翰逊又转向他早先的计划,并且非常自信地许诺说他将在 1757 年圣诞节之前将全集全部出版。然而,年复一年地过去了,他也从资助者那里收集到了经费,莎士比亚全集却连影子也不见。在朋友们的强烈催促下,他所编注的八卷本莎士比亚全集终于在 1765 年 10 月同读者见面。

然而,约翰逊的版本却令当时的读者有点失望。尽管“序言”中表明他清楚地知道该如何编注,但从他的版本中看,他似乎不想同时也没有足够的资料作一次全面彻底的编注。与他编注的莎士比亚全集相

比,他为全集写的“序言”则更为成功。在这篇洋洋大观的文章中,约翰孙以酣畅的文笔列论莎士比亚的优缺点并提出编辑莎士比亚全集中的许多问题。约翰孙是受古典主义文学传统熏陶的评论家,他继承亚里士多德的“模仿自然”说,认为莎士比亚是自然的诗人,他的作品是生活的镜子,写的是普遍的人性;他提出“理性”、“常识”为批评的标准。但是,反映贵族趣味的古典主义同出身市民阶层的约翰孙总是有些格格不入,例如伏尔泰认为《哈姆莱特》剧中的国王克劳迪斯被莎士比亚写成酗酒醉汉,是不成体统的;约翰孙就批评伏尔泰没有看到莎士比亚笔下的克劳迪斯性格中的普遍人性,只见到了枝节。约翰孙尽管生活在18世纪,他实际上已经开了浪漫派批评的先河,例如他强调戏剧的感染力来自观众的主观同情。不过,总的说来,约翰孙还不是浪漫派批评家。他批评莎士比亚的缺点时,首先指出莎士比亚的创作缺乏道德目的,不讲是非,是严重的过失。这种论调基本上同兰姆所批评的李葵之类的作家所写的市民悲剧中所宣扬的市民道德是一致的。要想在莎剧中找到这样的说教是枉然的,这正是约翰孙不了解莎士比亚的地方,也是浪漫派所不屑谈的。

不过,约翰孙有许多可取之处。他不像一般古典主义者那样一味好古。他除了用理性为评论标准外,提出作品优劣要经过时间的考验,要用比较法。他肯定莎士比亚在悲剧中夹杂喜剧因素,他说这虽不符合创作的“法则”,但合乎生活。他用大量篇幅为莎士比亚破坏三一律辩护,他从“常识”出发,用历史发展的眼光,论述为什么莎士比亚做得对。

约翰孙在这篇序言里还分析了为什么莎士比亚能作出巨大成就。他把这归功于莎士比亚善于学习,善于观察生活。

约翰孙还谈到不少有关莎士比亚全集编辑工作方面的问题,从中可以看出莎剧是经过许多人作了大量校勘工作的。随着对莎士比亚戏剧兴趣的增长,在18世纪人们对他的剧本本身发生了兴趣。在18世纪出现的许多版本校勘家中,约翰孙的版本一般认为并非最好的,尽管他在序里作了不少自我宣传。不过,我们从中可以看出校勘、编辑工作的甘苦。正如他的传记作者波斯威尔所说:“如果他所校订的莎士比亚除了序以外别无可取,我们这民族也没有理由抱怨,因为在序里他以一个大师的手笔把这位不朽的诗人的优缺点都摆出来了。盲目地、无批判地崇拜莎士比亚使不列颠民族见笑于外国。约翰孙坦率承认诗人有缺点,这就使他给诗人的赞词——这是诗人应得的、无可辩驳的——更加有说服力。”

叶芝 (William Butler Yeats, 1865—1939) 爱尔兰诗人和剧作家,出生于都柏林。叶芝本打算继承他父亲的事业做一名画家,但很快就转向诗歌。随着他的《奥依森浪游记》(1889)获得了赞誉,九十年代他就在伦敦从事文学生涯。在他回到都柏林时,他在“大教堂剧院”工作并参加爱尔兰民族运动,这两种活动对他后来的事业有着决定性影响。他的第一个剧本《凯瑟琳伯爵夫人》写于1892年,1899年被搬上舞台。除了写诗和剧外,叶芝的作品还包括文学和戏剧评论、自传和书信。他的整个作品没有全集,只分别出版了《诗集》(1956)、《叶芝诗歌集注本》(1957)、《戏剧集》(1952)和《自

传》(1955)。也出版了他的一些书信集,以阿伦·韦德编辑的本子(1954)比较全,内容也比较丰富。

虽然叶芝在他的书信中常常引用莎士比亚,但在他的诗和剧中看不出莎士比亚的特别影响。但是,在他的后来的诗中有着莎士比亚十四行诗的痕迹。1934和1935年叶芝反复阅读莎士比亚早期戏剧和十四行诗,所以这一时期写下的诗,如同莎士比亚十四行诗一样,有时流露出幻灭和厌倦的心情。叶芝写了一篇论莎士比亚的文章“艾汶河上的斯特拉福”,收在1903年出版的《善良的和罪恶的思想》中,后来又又在1961年出版的《论文和序言集》中重印。这篇论文是他在1901年访问斯特拉福之后写的。他在斯特拉福莎士比亚图书馆阅读了许多有关莎士比亚的图书,并观看了六台莎士比亚历史剧的演出。叶芝注意到了19世纪批评家们倾向于赞扬那些有益于自己国家的人物,对那些不顾和损害国家利益的人则不感兴趣,不予重视,如科利奥兰纳斯、哈姆莱特、泰门和理查二世。叶芝相信莎士比亚是赞扬理查二世的,在承认他不适合做国王的同时,也把他作为一个高尚的人来敬重他,并且认定他高出那些废黜他的人。相反,亨利四世是一个粗鲁、暴烈,有着犯罪感,最终是一个失败者。叶芝也注意到人物之间相互补充的关系,他说“理查二世是一个不成熟的哈姆莱特;亨利四世是一个成熟的福丁布拉斯。”

意象 (imagery) 意象研究史 本世纪30年代,伦敦大学英国文学教授斯珀津(Caroline Spurgeon, 1869—1942)首先对莎士比亚戏剧意象进行了系统的分析研究,开创了分析莎士比亚作品中的意象这一批评流

派。但对莎剧意象的研究,最早还可以追溯到18世纪,因为当时浪漫主义的一个突出表现,就是注重诗歌或戏剧中的意象。

“意象”一词现已用来指表达一种相类似的思想情感或肉体上的同一感觉的所有词或词组。因此,每一种语言形象(明喻或隐喻)都是一个意象。由此,读者可以从弗兰西斯科所说的“天冷得厉害,我心里也老大不舒服”的台词中得出结论,说《哈姆莱特》中的意象是“疾病”或“灾难”。但“意象”绝对不是新鲜概念。这一术语,对自亚里士多德以来的修辞学家来说都是熟悉的,而且早就用来批评莎士比亚时代之前的诗作。约翰·德莱登和约瑟夫·艾迪生应用这种手法进行诗歌创作,约翰孙博士声称,仅仅凭借《艾琳》(Irene)中的成功的意象,就可以使得这部悲剧流芳百世。不过,文艺复兴时期和18世纪的意象口味与今天不同。他们要求意象崇高、典雅、严密。德莱登在他自己创作的《特洛伊罗斯与克瑞西达》(1679)中,“发展”了莎士比亚的创作方法,“只说隐喻、比喻、意象或描绘性语言”,这显然是对莎士比亚意象的一种误解,没有抓住莎士比亚戏剧艺术的必然本质。尽管如此,我们如果认为可以忽略18世纪莎剧编辑者们的研究成果,那就大错而特错了。18世纪的编辑们毕竟为我们提供了有关莎士比亚意象的种种可以借鉴的珍贵资料。尼古拉斯·罗武、亚历山大·蒲柏以及后来的编辑者们编辑的莎士比亚著作,至今仍有极大的权威性和可读性。这些著作同时向我们表明,莎士比亚意象研究是在不断深入和发展的。

下述这一例子将足以证明,莎士比亚戏剧中出现的意象——正如我

们今天所读到的——显然是受了18世纪版本影响的。蒲柏在1725年的版本中，声称没有理由分开《理查二世》四开本与对开本中三幕三场第100行的读法。上下文是这样的：理查王警告波林勃洛克及其同伙，说叛乱将给英国带来内战。于是理查王对诺森伯兰说：

当那被他（指波林勃洛克——引者注）所追求的王冠安然套上他的头顶以前，一万颗血污的头颅将要毁损了英格兰的如花美颜，使她那处女一般苍白的和平的面容变成赤热的愤怒，把忠实的英国人的血液浇洒她的牧羊人的青草。

（三幕三场，95—100行）
第100行的原文是 Her pastor's grass with faithful English blood。其中的 pastor 是“牧羊人”的意思。这种拼法出现在蒲柏的版本中，马修·布莱克（Matthew W. Black）在1957年的企鹅版本中继承了这种拼法。但在1956年的新亚登版本中，彼得·尤尔却将该句改为

Her pastures' grass with faithful English blood。（把忠实的英国人的血液浇洒她牧场上的青草）

也就是说，尤尔把蒲柏和布莱克版本中的 pastor（牧羊人）改成了 pastures（牧场）。尤尔作此修改，实际上是继承了18世纪末的一位莎剧编者爱德华·凯普尔（Edward Capell）的革新。修改的原因想必是出于一种意象，一种似乎更适合于戏剧与诗的前后关系，亦即更加“莎士比亚化”的意象。尤尔把整个英格兰看作是理查王的“牧场”，而蒲柏和布莱克把理查看作是英格兰的“牧羊人”，总的看来，二者并不矛盾。顺便说明，“牧场”一词比较为大家所接受，例如 G. L. 基特里奇、W. A. 尼

尔森、C. J. 布尔、G. B. 哈里森和彼得·亚历山大等人，都在自己的版本里采用了这一词语。1978年4月人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》中，所选朱生豪译本也译作“牧场”。

斯珀津小姐的重要的“组”的发现，其实早在18世纪末沃尔特·怀特（Walter White, 1758—1832）的著作中就使用过。怀特著作的名字叫《莎士比亚评论的一个样品，包括（1）“皆大欢喜”札记；（2）采用一种来源于洛克先生的联想学说的新的批评原则解释和阐明各种段落的尝试》。遗憾的是，怀特作为一位注解者的价值直到19世纪才被认识到。

怀特头脑里所拥有的一个目的是捍卫那些“遭到过于粗暴的攻击”的异文，“诸如离奇的、模糊的、或晦涩难懂的”词句等。他指出，莎士比亚有时使用一种特殊的意象，不是因为它在逻辑上适合他正表达的思想，而是因为具有联想意义的词或环境，靠独特的联想，可以表现出一种意象。例如下述例子中，moist（潮湿的）一词，实际上就很莎士比亚化，尽管托马斯·汉默爵士和埃德蒙·马龙把它校订为 moss'd（罩满苔藓的）：

怎么！你以为那凛冽的霜风，你那喧嚷的仆人，会把你的衬衫烘暖吗？这些寿命超过鹰隼、潮湿的老树，会追随你的左右，听候你的使唤吗？

（《雅典的泰门》，四幕三场）
人民文学出版社《莎士比亚全集》朱生豪译本中，该处被译作“罩满苍苔的”，显然是依照了“moss'd”说。怀特解释说，仆人烘暖衬衫的意象被联想引到形容树的“潮湿的”一词上，因为在莎士比亚时代，一件“温暖的”衬衫与一件“潮湿的”衬衫之

间的区别,等于后人所说的一件“风干的”和一件“潮湿的”(damp,亦即unaired——没有风干的)之间的不同。在“莎士比亚与公共生活措词”里(发表在安妮·里德勒主编的1963年版《莎士比亚批评:1935—1960》一书中),F.P.威尔逊指出了怀特的独创性,同时也指出了他的失误,即在这一点上,他没能认识到“潮湿的”一词在同树的关系中,可能意味着“充满树液”或“多液的”。莎士比亚的联想链条因此而得到符合逻辑的贯穿。

怀特还阐明了由感觉和声音的偶然性联想所产生的双关语的存在。他企图将这些隐藏在莎士比亚本人的思想意识之后的双关语挖掘出来,目的是为莎士比亚开脱,以免他遭到过于喜欢用双关语的攻击。显然,怀特没有意识到,无意识的习惯,其实是内在固有品质的外在表现。但他的这些解释,为我们进一步认识莎士比亚,提供了有力帮助。

继怀特之后,柯勒律治和济慈的意象研究也很值得一提。济慈对意象研究的观点主要表现在他1817年12月21日写的一封信中。他注重研究模糊、神秘、不定的意象动词,而“丝毫不急着去寻求事实和根据”,促使批评界不再非要为每一部戏剧都找出一个具有指导性的总体意象不可。

柯勒律治是英国浪漫派莎评的最重要代表,对后代的莎评影响极大。古典主义者认为莎士比亚的创作不合规范,莎士比亚没有判断力。柯勒律治则认为莎士比亚不但有他自己的规则,而且他的规则是有机的,与古典主义的机械规则完全不同;他的作品所具有的形式是天然形成、由内部的必然所形成的。柯勒律治认为艺术不是模拟自然的外

形,而是自然的作用。因此,他认为莎士比亚的每一个剧本的形式是其概念中先天具有的。这样,柯勒律治就把读者引到莎士比亚的人物的引人入胜的基本原因的核心。他认为这些人物要通过沉思冥想从其内部来理解。他企图从剧中人物的思想、感情、行动来说明作者的戏剧意图,并依靠他的艺术直觉与审美观点对莎士比亚作品的艺术性进行分析。

柯勒律治一生中作过数次关于莎士比亚的演讲。在他的《传记文学》和演讲中,柯勒律治所表明研究成果极为大家熟知,在此毋庸赘述。鲜为人知的则是收集在最近出版的他的莎学论文集《柯勒律治论莎士比亚》(Coleridge's Writings on Shakespeare, T. Hawkes, ed., 1959)中的这一段:

我读每一部莎剧的每一场,都把它看作是莎士比亚现存著作的全部。我自问什么是莎剧的特性——遣词造句,抑扬顿挫,格律,人物,激情,道德或形而上学的基本属性,以及对于剧场效果的适合与在什么样的剧场里演出——所有这些,我都寄以极大关注,并将自己的感受和发现忠实地记录下来。当我做完了所有这一切之后,我就收集起我的笔记,然后观察我记录下来东西出现得多么经常。从此,我不仅能得知莎剧的特性是什么,而且还能统计出每一特性所占的比率。

这段话出自柯勒律治1804年写给乔治·波蒙爵士的一封信。它表明了柯勒律治研究意象的程序,而且这种程序在以后几十年的若干文章中被采用。

直接或间接受到柯勒律治影响的学者有I.A.理查兹和威廉·恩普森

等。理查兹的《实用批评》(1929)和恩普森的《模糊语言的七种类型》(1930)一起,是学习意象批评的必备书。

但是,莎士比亚意象研究能够形成一个声势浩大的流派,首先还应归功于斯珀津小姐。1930年她在“莎士比亚协会”所作的演讲《在莎士比亚悲剧的意象里所见到的主导性主题》中指出:“反复出现的意象在莎士比亚悲剧中所发挥的作用”,颇像“瓦格纳的歌剧中重复出现的主题曲”和“布莱克在他的《预言集》中所作的插图”所具有的特征。借助这种观察,斯珀津小姐期望“揭示莎士比亚对剧本中的主要问题或主题的看法和感受……给我们提供一条线索,使我们能很有把握地去了解莎士比亚对问题的看法,同时也使我们能直接看到他的思想和想象力是怎样活动的”。斯珀津指出了莎士比亚早期作品与成熟时期作品中意象之间的区别。她认为莎士比亚早期作品中的意象“比较浅显、程式化,有些意象则是从原来的故事中得到启发而来的。但后期作品,尤其是几部著名悲剧中,这些意象的产生,常常由主题的感情所决定,而且……是微妙的、复杂的、千变万化的;但又十分生动,富有启发性……是无处不在、无时不有的,甚至于不只在文字表示的图像中,而且在个别单词本身也重复出现”。第二年,她在英国社会科学院演讲,题目叫《莎士比亚的重复意象:(1)作为伴唱歌曲,(2)作为其作品中的试金石》。在这篇演讲中,她集中谈论了她的主要兴趣,即通过研究“一连串某些相互关联的观念”亦即“心理学家所谓的‘情结’”,来发现莎士比亚的特性。其中最突出的“一连串”是一连串摇尾乞怜的狗、糖果和融

化。例如,哈姆莱特在对霍拉旭说“不要以为我在恭维你”时说:

为什么要向穷人恭维?不,让蜜糖一样的嘴唇去吮舐愚妄的荣华,在有利可图的所在屈下他的生财有道的膝盖来吧。

(《哈姆莱特》,三幕二场)

这种一连串词组其实早在18世纪末已为沃尔特·怀特注意到。怀特选择出四段关于“恭维”同狗和蜜糖或甜食之间联想关系的段落,并用归类法作了一定的解释。E.E.凯利特在《建议》(1923)中提出两组,乔治·赖兰兹在《词与诗》(1928)中指出四组。斯珀津则探讨了5种这样的段落,其中包括怀特没能发现的两段,但同时也包括有怀特已经提到过的两段。怀特没能解释出这种意象“组”的根源。赖兰兹则解释说,在伊丽莎白时代,狗必定是不断出现在餐桌旁,乞求甜食,舔给它甜食者的手的。尽管怀特特别强调在意象群中绝大多数联系的无意识性,但他并没有致力于探讨隐藏在联想背后的莎士比亚的性格特征。因此,斯珀津小姐的再发现就具有了新的、深远的意义。她解释出莎剧意象产生的根源。她认为,莎士比亚把“恭维”同狗和蜜糖之类的事物联系在一起,表明他本人对“虚情假意”的深恶痛绝和“对自私自利行为的反感”。她认为,“尽管没有直接证据,但仍可以充分断定,他曾经直接或间接地被这种方式伤害过”。她继而得出结论,说莎士比亚是一个安静而敏感的乡下佬,但对英格兰乡村的手工业、商业和体育运动等富有兴趣。总而言之,斯珀津对莎士比亚性格的分析并不值得我们大惊小怪。她的这种研究方式尚值得商榷。她从出现在莎剧中的意象来推断莎士比亚的生活经历和性

格,未免过于轻率和武断。

斯珀津计划创作三部探讨莎剧'意象的大部头著作。其中,第一部意欲考察莎士比亚的“人品、性格和思想”,以及莎士比亚“戏剧的主题和人物”。她的早期文章部分地完成了这一宗旨,而她的这一宗旨的最后实现还是她的《莎士比亚的意象及其意义》的出版。然而,她却没能活到完成另外两个夙愿,即探讨著作权问题和“莎士比亚的思想背景及其意象根源”。尽管《莎士比亚的意象》的主要部分是研究莎士比亚其人,而且很多结论(如说莎士比亚爱脸红和不喜欢噪音等)颇有争议,但作者所创立的从意象研究出发探讨戏剧主题的方式却不可忽视。你可以不赞成她对意象的分类法和统计法,但你不能不称赞她的确为戏剧主题的研究开辟了一条崭新的途径。

斯珀津对莎士比亚诗歌的评论非常浪漫主义。这一点她在《莎士比亚的意象》一书中,拿莎士比亚与济慈和华兹华斯作比较研究时,表现得最突出。但她也因此而暴露出她对修辞艺术的不敏感,而修辞艺术对莎士比亚及其同时代人来说是极有吸引力的。

在“爱”与“时间”的主题关系中,斯珀津小姐赞赏性地引用了威尔逊·奈特《烈火的车轮》(1930)中的有关论点。但奈特的研究完全与她背道而驰。斯珀津小姐最杰出的追随者,也许应推尤娜·埃利斯-弗莫尔(Una Ellis-Fermor)。后者在《詹姆士一世时期的戏剧》(1936)和《戏剧的前卫者们》(1945)中运用了她的方法。截止到1937年,批评界里一场新兴的意象研究运动已波澜壮阔,蔚然成风。埃利斯-弗莫尔小姐在《莎士比亚意象研究中的某些

最新探索》(1937)中对这一现象作了比较全面的回顾。在其他意象研究的先驱者中,埃利斯-弗莫尔引用了威尔逊的《伊丽莎白时代的文学中诗的意象……》(1924),布朗的《意象的世界》(1927),伊丽莎白·霍姆斯的《伊丽莎白时代的意象面面观》(1929)等。乔治·赖兰兹的《词与诗》认真探讨了与成熟时期的作品相对立的莎士比亚早期作品中的措词与象征语言,同样值得一读。1930年,由科尔比创作的另一本研究莎士比亚措词风格的著作《莎士比亚之路》,强调了在与主题观念的关系中重复出现的关键词语的重要性。而早在1928年,威尔逊·奈特就发表了有关意象研究的见解。

继斯珀津之后,已经出现的最全面研究莎士比亚意象的著作是沃尔夫冈·克莱门的《莎士比亚意象的发展》(1951)。这本书是作者对其早期著作的扩充和修订。该书的出现,很大程度上应归功于尤娜·埃利斯-弗莫尔的鼓励和她的意象研究成果。克莱门谈论的莎剧意象没有多大创新,但却令人惊叹地提供了大量丰富详实的资料。克莱门认为,莎士比亚早期戏剧的意象浮夸、生硬、呆板,较接近古代史诗中的孤立的比喻;他的成熟时期的戏剧中的意象则是高度综合的,并且具有内在的统一性,这一点在《李尔王》中表现得最突出。克莱门强调,莎士比亚伟大悲剧时期的戏剧与其说在质量上一部胜过一部,倒不如说在类型上变换了不同的形式。

意象的概念及其在莎剧中的表现
在西方现代文学批评中,“意象”是较常见的术语,意思很广泛,又很含糊,很难进行较全面的概括。庞德对意象的界定至今具有权威性。他说,意象不是一种图像式的重现,

而是“一种刹那间表现出来的理性和感情的集合体”，他还说：“意象在任何情况下都不只是一个思想，它是一团或一堆交融的思想，具有活力。”其实在文学作品中，意象就是各种生动形象化的描写。这种描绘能代表和暗示出某种不可见的，只能意会的东西，并且能瞬间使人产生对某些事物本质的想象和联想，从而达到思想和感情的融合。

诗人往往用修辞性语言来描述领悟到的东西，因此国外许多评论家又把意象看作比喻或修辞的近义词，把每一形象的比喻都称为意象。在《莎士比亚的意象及其意义》一书中，斯泊津就是从这个概念出发，对莎士比亚作品中这类意象按主题进行了详细的统计，并把这些结果作为研究莎士比亚个人经历、兴趣和气质的线索。莎士比亚是一位戏剧诗人，但是他戏剧意象与诗歌意象并不完全一样。他的戏剧已经把诗歌艺术与戏剧艺术完美结合，他的意象已经把诗的象征与戏剧的象征融为一体，远比诗歌中的意象更大胆、更复杂。

莎士比亚意象的发展与他的戏剧技巧的增长是一致的。在悲剧中，莎士比亚大量地、自觉地、熟练地采用意象，使意象自然溶于戏剧中，像戏剧的细胞，与全剧有不可分割的联系。他能用一个词，或一个短语构成意象，概括戏剧主题、情节或人物。虽然在莎士比亚的早期戏剧和后期浪漫剧中，有许多精美华丽的修辞和比喻，与早期充满诙谐和欢乐的喜剧世界，以及后期充满幻想的浪漫喜剧世界很和谐，特别在某些剧中，如《仲夏夜之梦》，“月亮”和“月光”之类的意象相当频繁。由于当时没有现代化的舞台灯光设施，这些生动的意象不仅加强了戏剧的

背景气氛，还增加了语言色彩，给观众留下了深刻的印象，但就情节和人物而言，还不能说是有机的。

莎剧中充满了人生哲理，但很少抽象的说教，甚至在以抽象概念提出问题时，也能很快超越抽象思维，用具体的感受引导观众对戏剧作出积极的反应。哈姆莱特最著名的独白“生存还是毁灭”（三幕一场）就是个很好的例子。“生存”或“毁灭”可以是纯哲学讨论的问题，但哈姆莱特提出这个问题时，思想却不断转向那些可见的、可感的事物，什么“毒箭”、“心头的创痛”、“打击”、“鞭挞和讥嘲”等等。这一个个快速闪过的意象构成意象群，一步步唤起观众的个个感官，使人似乎看到、听到，而且感受到这一切。弗莱把这种意象称为“感官现象”。这类意象简洁、绚丽多彩，在莎剧中不胜枚举，但闪过速度之快，不论是观赏还是阅读都无法有意识地注意，只能由语言学家在研究中去努力发掘。

莎剧中还有许多充分展开的画面，这类意象不能不引起观众和读者的注意。最著名的如爱诺巴勃斯关于克利奥佩特拉坐在游船上的那段描述，还有《李尔王》中爱德伽关于多佛悬崖的描绘，等等。这些生动的文字图画，使景物、色彩、声音、气味和感觉浑然一体，大大增强了舞台效果，给人以难忘的印象。

但是戏剧意象运用得是否高明，并不完全取决于每个意象，或者每个文字画面，是否生动、鲜明，而在于如何把相关的意象微妙地联系起来，产生和谐的印象和效果；应更重视形成独立系统结构的意象，以及这个结构对戏剧主题、情节和人物的影响。在莎剧中，同一母题的意象反复出现，不断发展变化，形成了一条完整的贯穿全剧的意象线索，

构成了戏剧的深层结构,转达更深刻的思想内容。《罗密欧与朱丽叶》中光明与黑暗的意象、《哈姆莱特》中疾病的意象和《李尔王》中各种身体受折磨、受痛苦的意象,等等,都有始有终,清晰可见,是剧中占主导地位的象征线索。然而莎士比亚的高明之处又在于每部悲剧中象征线索往往有若干条,它们交织在一起,像精密编织的网,把一些表面零散的细节集中起来,形成统一的基调;把戏剧各种因素凝固在一起,使全剧成为真正的有机体,产生一种综合的审美刺激。

在《麦克白》中,“血”多次反复出现,成为该剧中占主导地位的词,直接与“血”有关的是水和洗的意象。这些意象形成了一条完整的象征线索,贯穿全剧。剧中还有一条服装的象征线索。一开始麦克白就感到穿着象征他新地位的服装很不舒服,他说:“考特爵士现在还活着;为什么你们要替我穿上借来的衣服?”(一幕三场)这种衣服不是自己的、穿着不舒服的感觉笼罩全剧,不断加强麦克白的悲剧忧虑感。此外还有由女巫引入的黑暗的象征线索,以及虚伪与欺骗的象征线索。几条象征线索伴随着悲剧冲突的展开,暗示出麦克白和他夫人犯罪前后的心理状态,使人时刻感到罪恶和恐惧。而这些象征线索的每一发展变化都是在戏剧转折关头,或是人物性格变化的标志。莎士比亚戏剧往往借助多条象征线索交织的合力推向高潮。

意象在莎剧中的作用 意象在莎剧中是引起我们对情节、人物,以及主题作出适当反应的重要因素。某些意义持久的象征反复出现,便发展为贯穿全剧的象征,形成了莎士比亚特殊的象征性语言。由于象征

的象征作用,莎剧往往能深入浅出,寓意深远,把微妙的感觉和丰富的生活体验表现出来,同时把复杂的社会现象和人类冲突的本质都概括起来。因此每条象征线索都可以说是贯穿全剧的象征。

疾病象征在莎剧中是具有否定意义的象征。在历史剧中,一旦国王染上疾病,整个国家都处于病态之中,只有通过战争才能根本治愈。悲剧中亦是如此。哈姆莱特父亲的鬼魂描述了克劳狄斯怎样将毒汁注入他的耳中,使他中毒身亡。这个中毒的意象在全剧中成了主要象征。戏中戏用了同一主题,这一主题一直延续到最后一场,主要人物都先后中毒身亡。不断出现的溃瘍、肿瘤等象征,用以强调主题,暗示出由于克劳狄斯的罪恶,丹麦国王和他的人民都染上了疾病,毒素会很快蔓延,无法阻止。在莎士比亚的悲剧世界里,蕴藏着各种各样的社会危机和社会冲突,莎士比亚以这种特殊的象征性语言,探索了这些危机和冲突的实质。

动物的象征和疾病的象征同样具有否定意义。在莎剧中虽然也有些高贵的动物,如狮子、鹰,以及一些温驯的动物,如羊和鸽子,但一般情况下,动物总是与粗野、凶残、贪婪、淫欲有关。《李尔王》中丰富的动物象征一直引起评论家的重视。高纳里尔和里根是豺狼、狐狸和老虎等等,“要是上天不立刻降下一些明显的灾祸来,惩罚这些万恶的行为,那么人类快要像深海里的怪物一样自相吞食了”,(四幕二场)布拉德雷在总结《李尔王》中动物象征时说:“我们阅读时,野兽的灵魂似乎一个个进入到这些凡人的躯体;他们的狠毒、残酷、淫欲、狡诈、懒惰、凶残和猥亵,令人毛骨悚然;他们的软弱、

赤裸、毫无自我保护和识别能力，令人痛楚。”莎士比亚通过大量类似的动物意象，进一步深化了人类对自身本质的认识。

黑暗以最简单的形式表现着悲剧性的跌落和死亡。在《罗密欧与朱丽叶》中，朱丽叶是“光明的天使”（二幕二场），与光有关的意象不断在她身上发展变化，到最后一幕，朱丽叶坟墓那“漫漫长夜的幽宫”里，闪闪的火炬终于完全熄灭，结束了全剧矛盾冲突的象征。莎士比亚不断把戏剧背景的外在因素变为诗的意象，使全剧从光明到黑暗的运动与背景、气氛、人物情绪、特别是悲剧的主题融为一体，达到惊人的紧张和完美的程度。

奥瑟罗与伊阿古是两个性格截然相反的人物，他们性格的差异，以及复杂的内心动作，都通过大量的意象在台词中充分体现出来。伊阿古的意象中充满了低级的动物和纯物质的东西，而奥瑟罗意象中的事物大多属于高级的，如上天、天体、风和海等自然力。即使是同一母题的意象，他们采用的语言也完全不同。由于该剧在两个著名的港口威尼斯和塞浦路斯展开，海的意象在该剧中的作用十分重要，海既是场景和背景，又是奥瑟罗自身不可缺少的重要因素。海以及与海有关的意象不断通过剧中人物表达出来，使我们即使阅读剧本，也时时感到海风拂面，呼吸到新鲜的海洋空气。然而一个意象的反复出现，更易于产生自身的连续性，成为一种象征。在奥瑟罗生动连贯的意象中，大海广阔无垠，变幻莫测，气势磅礴，有无比巨大的威力。奥瑟罗总是自然地想到海，不断用海的意象抒发自己的感情，表达自己的情绪。因此，海的意象每次在他语言中出现都标

志着他感情上的一次巨大冲动。伊阿古虽然熟悉海，但他只是从海员和水手身份看海，用过一些海上术语和行话，大海没有作为自然景物或独立的整体在他的意象中出现。

动物是《奥瑟罗》意象的另一个重要主题，凶残的动物、淫欲的动物和捕捉猎物的昆虫，时时给人以痛苦和不愉快，甚至是邪恶的感觉。这些意象大多出自伊阿古之口，加强了对这个人物邪恶性格的刻画。伊阿古是莎士比亚最杰出的反面人物，大概只有反面主人公麦克白能与他比拟。他虽然不是悲剧的主人公，但却控制着剧中所有人物和整个剧情的发展。如果把他的话从背景中抽出来，会发现他用得最多的是蜘蛛捕食猎物的意象，这个意象贯穿全剧，推动了剧情的发展。蜘蛛的意象对我们来说并不陌生，在《理查三世》中，玛格莱特皇后曾把恶贯满盈的理查三世比做“毒蛛”（一幕三场）。虽然在该剧中这并没有形成一个完整的意象线索，但是我们很容易联想到伊阿古与理查三世作恶动机不无相似之处。理查三世曾大言不惭地承认：“我残缺不全，不等我生长成形，便把我抛进这喘息的人间。”（一幕一场）伊阿古在证实谋杀凯西奥的原因时供认：“他那种翩翩风度叫我每天都在他旁边相形见绌。”（五幕一场）同样邪恶的声明，似乎他们对恶的信奉完全出于自觉。他们像撒旦一样被美所吸引，又永远被排除在美之外，这便导致了各自如此狂妄的复仇。值得注意的是奥瑟罗果然自投罗网，走向了自己的反面。当伊阿古终于扼杀了他身上所有美好的品质时，他的幻觉中开始充满了可恶的动物意象，什么“愚蠢的山羊”、“污秽的蛤蟆”，最后他的语言几乎变得与伊阿

古的语言一样恶毒,他的意象变得与伊阿古的意象一样丑恶。应该说奥瑟罗积极参与制造了自己的悲剧,到三幕三场结束时,他已经开始与伊阿古一起制定复仇计划,并任命伊阿古为他的副将。在爱与理性的冲突中,他选择了“理性”,他看到“事实”和“证据”后,对苔丝狄蒙娜实行了“正义”的惩罚。事实上,他完全可以用对苔丝狄蒙娜的爱和信任来抵御伊阿古的谎言。但他太自怜,缺乏爱和信任,经不起伊阿古的引诱,终于毁灭了。奥瑟罗是介于哈姆莱特和麦克白之间,界正反两面人物之间的人物,他一旦与伊阿古结合,便发展成麦克白。但他的性格中有许多带有普遍性的弱点,而现实中谣言往往比真理更容易让人接受,这正是该剧引起我们激动的地方。

多少年来,克莉奥佩特拉不可思议的性格一直引起评论家们的争议。莎士比亚到底想把她塑造成什么样的人物呢?剧中其他人物对她的不同称呼清楚地概括了她“变化无穷的伎俩”(二幕二场)。起初克莉奥佩特拉还是个“少不更事的女郎”(一幕五场),她自称是“君主面前的美味佳肴”(一幕五场)。安东尼延用了这个意象说:“当我遇见你的时候,你是已故的凯撒吃剩下来的残羹冷炙。”(三幕十一场)用爱诺巴勒斯的话说,她是安东尼的“埃及风味”(二幕四场)。食物的象征说明,一个被征服的女王也免不了被当作男人手中的玩物的命运。从这点上看她是无辜的,值得同情的。然而她又被称为“妖妇”(四幕十场),甚至是“三翻四复的淫妇”(四幕十场)等。与此同时也有人称她为“了不得的女人”、“最尊贵的女王”(五幕二场)等。这些意象

说明她身上具有女王的高贵和妓女的卑微两种对立的因素。她还有些高级的意象,如“世上的光辉”(四幕八场)、“东方的明星”(五幕二场)等。这又说明了她的性格中有光彩照人的一面。克莉奥佩特拉从来就不是单一性格的人,因此既不能单纯把她看成女王,也不能单纯把她看成娼妓或女巫,她是多种对立因素的统一体。她的身份和地位,决定她必须随环境变幻颜色,她可谓“美妙的尼罗河畔的花蛇”(一幕五场)。克莉奥佩特拉体现了莎剧表现人性的深度。人物的多面性与莎剧中体现的对立、冲突的世界观也是一致的。这正是莎剧人物显得真实自然的原因之一。

暗示情节发展,引导观众的想象是莎士比亚悲剧意象的另一个重要作用。《李尔王》开始几场,弄人就以特殊的方式把李尔王的行为变成现实生活中最简单的意象,暗示出这些行动必然导致悲剧下场,如苹果的意象,蜗牛的意象和鸡蛋的意象等等,都颇具匠心,寓意深远,不断为李尔王,也为我们奠定了认识真理的基础。

在《安东尼与克莉奥佩特拉》中,开始不断有意象把安东尼和星球联系起来,因此在他死亡时,星球才会变得昏暗,整个世界都会变得黑暗起来。而这种可能性早在第二幕预言者和安东尼的对话中得到了暗示:“你的本命星是高贵勇敢、一往无敌的,可是一接近凯撒身边,它就黯然失色,好像被他掩去了光芒一般。”(二幕三场)莎士比亚就是这样用意象,从一开始把观众的想象、好奇和期待都不断引向特定轨道。随着主人公悲剧命运不可逆转,安东尼和克莉奥佩特拉对日月、星辰的呼唤也更加深沉。到最后两幕,预

示安东尼衰落的暗示越来越多。一系列悲壮的意象把观众一步步引向悲剧的黑暗中去,同时把悲剧崇高的美一步步扩展到广阔的宇宙。这样这对悲剧主人公变得伟大起来,他们的爱情也成为永恒的了。这种构思巧妙的意象也说明莎士比亚的悲剧技巧已经完全成熟,他不需要特殊使用预兆或者预言的方式来预示悲剧结局,而是有意识地用意象来达到这一目的,成功地使悲剧结局做好准备。

莎剧意象的独特风格 莎士比亚几大悲剧中反复出现的意象有些突出的特点,这就使莎剧有别于其他戏剧。首先莎士比亚通过意象在悲剧中建立起宏大的概念和气势,最大限度地响应着人的激情,使悲剧的力量震撼世界。麦克白自问大洋的水能否洗去他手上的血迹,回答是:“不,恐怕我这一手的血倒要把一碧无垠的海水染成一片殷红呢。”(二幕二场)悲剧主人公不仅表现出容下宇宙的雄伟气魄,还不断表现出要毁灭整个世界的骄矜傲慢。安东尼要“让罗马融化在台伯河的流水里,让广袤帝国的高大拱门倒塌”(一幕二场),克莉奥佩特拉呼道:“太阳呵,把你广大的天宇烧毁吧!人间的巨星已经消失它的光芒了。”(四幕十三场)几乎莎士比亚所有悲剧主人公都与宇宙和自然力伴随着悲剧行动,而且人物自己也感到他们与宇宙自然的联系。他们不仅可以直接呼唤日、月、星辰,还能够让它们改变运行。麦克白在谋杀邓肯之前曾呼喊:“星星啊,收起你们的火焰!不要让光亮照见我的黑暗幽深的欲望。”(一幕四场)上天也似乎有眼,会同情人间发生的一切,所以悲剧人物的不幸会惊天动地。对哈姆莱特来说,想到他母亲的仓促再

婚,“苍天的脸上也为它带上羞色,大地因为痛心这样的行为,也罩上满面愁容,好像世界末日就要到来一般。”(三幕四场)奥瑟罗在“证实”了苔丝狄蒙娜不贞时喊出:“天神见了它要掩鼻而过;月亮看见了要羞得闭上眼睛……”(四幕二场)悲哀可以直上九霄也是悲剧意象常见的主题。哈姆莱特听到雷欧提斯对奥菲利娅的哀悼时发问:“哪一个人的哀恸的辞句,可以使天上的行星惊疑止步?”(五幕一场)李尔抱着考狄利娅的尸体发出悲切的呼喊:“我要用我的眼泪和哭声震撼穹苍。”(五幕三场)由于主人公对自然力的强烈呼唤都发生在主人公的激情不可遏制的转折时刻,这就大大增强了主人公势不可挡的磅礴气势,建立起莎士比亚特有的崇高感。

自然气息浓厚则是莎士比亚戏剧另一个特点。在莎士比亚悲剧中,动物界、植物界和自然力都被唤醒,通过意象进入戏剧,并担任角色。虽然这可能与当时没有现代化的舞台设施有关,但莎士比亚独特、大胆、丰富的想象力在任何其他剧作家那里都是少见的。莎士比亚自然意象不仅为戏剧提供了广阔的背景和浓郁的自然气息,还作为人类事件的道德背景,甚至直接干预世俗。歌德早就注意到莎剧中自然与人物这种密切的“配合”,他说:“……一切附属事物都在说话,大自然的力量、天上、地面和海洋的现象,雷电、野兽都发出声音,它们时常好像是一种象征,但有时也作为行动的参加者而出现。”确实,在许多情况下说人物使用自然意象是不合适的,因为自然经常是台上的角色,而不是修辞成分。

莎士比亚没有任何戏剧像《李尔王》那样单纯用意象向我们转达主

人公的内心世界。由于这个原因，意象在该剧中有更重要的意义。虽然剧一开始，掌握着国家至高无上权力的李尔表面上在发号施令，支配着场上所有人，但实际上他正在失去他的一切权利。他和女儿之间的对话一开始就失去了交流思想的意义，成了猜谜游戏，他一提出问题就期望女儿们说出他事先拟定好的答案。随着外部冲突的激化，李尔逐渐走向内心世界，与外界社会的联系越来越少，语言对他来说越来越成为表现他内心世界的一种手段，甚至与别人的对话也越发具有独白性质。当人和社会终于抛弃了他的时候，他便为自己创造了一个新的想象中的谈话对象。他对自然万物说话，对宇宙星球说话。中间几幕充满了意象，这时里根和高纳里尔的阴谋，爱德蒙的所作所为，都作为李尔自身经历的背景，情节显得微不足道。荒原一场是李尔幻觉和感情的高潮，在他的语言中一个意象接一个意象，对自然的呼唤也达到了顶点。由于李尔承受了人类内心难以容纳的巨大冲突，几个世纪后，当人类开始重新认识自我时，李尔便成为超越自我，卓尔不群的形象，引起更多的评论家的注意。李尔内心巨大的容量是无法用语言表达的，也超出了一般舞台表现和戏剧表演范围。莎士比亚通过意象使李尔化作雷电，化作风暴。巴克在探讨《李尔王》的舞台技巧时也注意到这个问题：“……使风暴化身李尔，使演员既扮演李尔，也扮演反映在李尔身上的风暴。”毫无疑问，这不是自然界中寻常的风暴。弄人在该剧中肩负着把戏剧与现实联系起来的任务，他开始是那样玩世不恭，可当风暴来临时，他也只能像凡人一样，冷得直发抖，缩成一团，

平时那种辛辣的幽默感早已无影无踪，而李尔却显得异常勇敢，张开双臂冲向暴风雨，表现得那样无所畏惧，势不可挡。因此剧中雷、闪电、风以及整个暴风雨，并不是仅仅为了使观众注意这种超人的力量。在一连串的意象中，自然获得了生命，更为人间鸣不平，人呼唤自然，各自都超越了自己的界线，各种冲突对他在這時都达到高潮，预示着正义的来临。

淫秽下流的语言 (Bawdy) 莎剧中所用的猥亵的和色情的语言。埃里克·帕特里奇在《莎士比亚作品中的淫词浪语》(1947, 1955)中对“淫秽下流的语言”进行了广泛探讨。帕特里奇发现莎剧和莎诗中有许多与性有关的双关语的例子。帕特里奇认为《理查二世》是莎剧中“最干净的”，《一报还一报》和《奥瑟罗》中“性描写最多，最淫猥”。

英格尔比 (Clement Mansfield Ingleby, 1823—1886) 学者。曾求学于剑桥大学。当过见习律师。在19世纪50年代开始对讨论约翰·佩恩·科利尔作品的真实性问题感兴趣。在《莎士比亚创作》(1859)和《莎士比亚争论的全面意见》(1861)中，他揭露了科利尔的伪作，以律师的方式总结了这件事情。在《莎士比亚解释学》(1875)中提出了许多恢复莎士比亚原文的建议。在《莎士比亚祈求世纪》(1874)中收集了1591至1693年提及莎士比亚的文章，其中多数内容被并入约翰·芒罗编辑的《莎士比亚引文集》(1909)中。他的作品还有《莎士比亚，其人及其作品》(2卷，1877, 1881)和《莎士比亚精髓》(1883)等。他还是莎士比亚出生地的受托人和新莎士比亚协会的副会长。

语言与风格 (Language and Charac-

terization) 读了莎士比亚的先驱——其中包括他们之中最伟大的克里斯托弗·马罗——的作品,再来读莎士比亚本人的作品,就会对莎士比亚所用的丰富的词汇感到吃惊。这位伟大的剧作家敞开了大门,把那个时代活生生的语言尽量收罗进来。与此同时,他还从用词典雅的诗人埃德门·斯宾塞那儿,从文风绮丽的作家和剧作家约翰·李利那儿,从文艺复兴时期词藻华丽的贵族文学的其他代表人物那儿借用了许多词汇。“华丽”的修饰语与充满活力的口语的有机结合,是莎士比亚风格的首要特征。

原本中莎士比亚的语言是极为难懂的,这并不是因为语言古旧。不仅莎士比亚的许多同时代人的作品,就是他的许多先驱的作品,我们读起来也很好懂。例如,第一部用英文写作的悲剧《高勃达克》(1552),只要学过两年英语就可以很顺利地读它了。莎士比亚的语言难懂的原因在于,第一,正如我们前面所说的,他除了书面语以外,还大量运用了那个时代生动活泼的口语;第二,莎士比亚的语言可以比作是反映他周围现实的许多面小镜子,而这现实的有些详细情况我们却不了解。罗瑟林在喜剧《皆大欢喜》的结尾说道:“好酒无须灌木”。这句话的每一个字我们都认识。但要理解这句话的意思,就必须靠注释家帮忙了。注释家们解释说,在那个时代,酒馆的门上不挂招牌(识字的人不多),而是挂一束被称为“灌木”的树枝。“好酒无须招牌(广告)”也就是“好戏无须有收场白”——这就是罗瑟琳那句话的意思。当我们研究莎士比亚的剧本时,每一步都会遇到困难。然而,这位伟大的剧作家在世时,谁也没有

认为他是一个“晦涩”的作家。如果他的剧本语言是“晦涩”的,就不可能在公共剧场演出了。只是到了18世纪初,才出现了莎士比亚的剧本必须加注的问题。

尽管莎士比亚的词汇比他的先驱们的词汇要丰富得多,已达到“两万多”这样一个很大的数字,但与现代的一些现实主义作家相比,毫无疑问要少得多。甚至一个才华不很出众的当代作家(尤其是倾向于自然主义的作家),当他尽情地详细描写周围的现实时,在用词方面也很可能超过莎士比亚。如果计算表明,本·琼生所用的词汇总数超过莎士比亚,那是丝毫也用不着惊讶的。莎士比亚词汇的丰富与其说是体现在数量上,不如说是体现在他所使用的词往往具有极为丰富的含义和各种细微的差别上。可以把莎士比亚比作一个音乐家,他使乐器发出了丰富多彩得使人感到意外的音响。莎士比亚所用的词往往同时有两种,甚至多种含义。垂死的国王约翰(历史悲剧《约翰王》)说:“用寒冷给我一些安慰。”这说明,第一,国王请求别人对他的痛苦稍微表示一下同情,即便是淡漠的同情也好;第二,他的身体需要寒冷,因为他服了毒药,体内烧得很厉害。可见,“寒冷”一词在这儿既具有它的本义,又具有譬喻义。

这一特点过去和现在一直是莎士比亚作品的注释家们为确定一个词在某一段上下文中的含义经常进行争论的重要原因。这种争论常常由舞台演出作出结论:演员是最好的注释家。莎士比亚用的词不仅要读,而且要听。莎士比亚首先是为舞台演出而创作的。莎士比亚的句子结构似乎有时也显得杂乱无章(一位研究家曾中肯地指出,“这是

一种冲动性的句子结构”),但如果你不是用眼睛去看,而是在听舞台上朗诵莎士比亚的剧本,你就会觉得这种句子结构既严谨又明快。

过头的绘声绘色的描写是莎士比亚的风格特别典型的特征。英国诗人托马斯·格雷在谈到莎士比亚时指出:“每一个词到了他手里,都成了一幅画。”文艺复兴时期的作家普遍倾向于使形象具有物质感,这种倾向在莎士比亚的作品中表现得特别有力和充分。奥瑟罗不说苔丝狄蒙娜贪婪地聆听他的故事,而是说:“她用贪婪的耳朵吞没了他的故事。”莎士比亚经常把“不快的表情”说成是“酸溜溜的表情”,把“甜言蜜语”说成是“蘸糖的语言”。

莎士比亚绘声绘色的语言常常是与手势联系在一起的。道纳本(《麦克白》)在谈到周围的人虚伪的笑容里隐藏着种种威胁时说:“人们的笑脸里都暗藏着利刃。”在环球剧场的舞台上扮演道纳本这个角色的演员说到这句话时就自然而然地举起一只握紧的手,仿佛手里真的握着利刃……“把我这屋子的耳朵都封起来——我说的是那些窗子”——演夏洛克的演员对他的仆人说这句话时,也自然而然用双手捂住耳朵。

动作比物体的颜色和形状对莎士比亚更有吸引力。“我方兵士的武器,却像是猫头鹰在夜间懒洋洋地飞着。”——华列克(《亨利六世》)埋怨说;在这里,形象的实质是枭鸟翅膀的动作。理查二世为了说清楚亨利·波林洛克竭力想深入民众之心这一层意思,就说:“他似乎钻进了一颗心脏。”

我们在前面已经指出,莎士比亚作品中的形象反映了他周围的现实。为了评价这些形象,而有时只是为了一般性地理解这些形象,也

必须深入研究那个时代的生活。

有一种以统计数字为基础的研究莎士比亚形象的最新学术观点认为,“莎士比亚的比喻和对比,大多取自他在日常生活中碰到过的或观察到的最简单的现象。”

莎士比亚绘声绘色的语言的另一典型特征是尽量复活并采用一些行将“灭绝”的比喻。喜剧《一报还一报》中的公爵没有说“应受抨击的法律”这样的话,而是说“吃人的法律”,因为,这种说法像一个由于使用的次数太多因而花纹已磨损了的硬币一样,已经失去了它的具体意义。与“年轻人那种燃烧着的热情”相对应的“成熟的意愿”,到了这个公爵嘴里就被说成“长满皱纹的意愿”。

最平常的,早就被人们用厌了的一些口头语一到莎士比亚的笔下就变得非常具体、形象。《奥瑟罗》中的元老勃拉班修有这样一段话:“空言毕竟无补实际,我从未听说,好听的话儿能够送进痛苦的心底。”可是他并没有这样来表达这层意思。痛苦的心底被说成“受伤的”心底。送进心底,就是说已经碰到,或者更进一步,已经穿透了心。而话是通过耳朵送进心底。莎士比亚可以从某一支古歌中借取比喻,把谗言比作毒箭。但他仿佛是对这种比喻进行了革新,把谗言比作杀伤力很强的炮弹。同样,他把雷称为“天炮”,也是对古语风格的革新。在这一点上,我们可以发现莎士比亚与雅可夫斯基在风格上的一些共同点。

莎士比亚的早期作品中经常出现奇巧的表达方法,即夸饰文体。但是,我们在前面已经讲过,当时有许多人在日常生活中就是这样讲话的。那个时代的人要比现在的人“戏剧化”得多。莎士比亚从希腊、

罗马神话中借用名称和人物是一点也不书生气的，在数量方面，与他的同时代人的作品相比要少得多。而且，他所借用的神话中的人物和名称都是最常见的：丘比特、朱诺、狄安娜、维纳斯、阿波罗、赫克力斯——人们在广场上或集市上常常以他们的名字起誓。逢到宫廷节庆时，通常都要举行盛大的化装游行，游行队伍中占据显眼地位的就是希腊神话中的人物；老百姓都出来观看游行。甚至连织工波顿（《仲夏夜之梦》）也很熟悉赫克力斯，尽管他把赫克力斯描绘得完全走了样。

莎士比亚在赋予他所塑造的人物以个性化的语言方面，很少采用为每一个人物选用词汇的方法。只有几个滑稽人物例外。例如，喜剧《一报还一报》中的路西奥，他的语言中夹杂着不少当时纨绔子弟的“slang（行话）”。作出一系列的想象，让它们在某一个登场人物的语言中占据重要位置，是莎士比亚的一种非常典型的手法。例如，奥瑟罗的富有特色的想象是：苔丝狄蒙娜的肌肤比白雪更皎洁，比石膏更腻滑；生命好比灯火和神火，沉睡的苔丝狄蒙娜就像是一朵蔷薇；杀死苔丝狄蒙娜日月也变得晦暗不明。而他，奥瑟罗，像一个糊涂的印度人，把贵重的珍珠随手抛弃；面对死去的苔丝狄蒙娜，他的眼泪就像阿拉伯胶树上涌流的胶液。伊阿古的想象则完全是另一种“调子”：他把凯西奥的军事理论比作会计的账簿；把忠实的仆人比作蠢驴；把人们比作乌鸦，

也就是傻瓜；把人的身体比作长着各种蔬菜和花草的园圃等等。奥瑟罗的想象充满诗意，伊阿古的想象则完全是散文。更重要的是，莎士比亚的每一个剧中人的语言都有独特的口气，每一个剧中人都有自己独特的嗓音。不错，这种嗓音现在我们并不总是能听出来，因为随着语音的变化，语言本身也发生了很大的变化。然而，罗武和蒲伯在18世纪曾经多次指出，莎士比亚剧本中的任何一段台词，即使不予标明，他们也辨认得出应该是哪个剧中人说的。

莎士比亚建立了一个巨大的人物画廊，其中所有的人物都栩栩如生。他的剧本像一幅巨大的油画，包罗万象，五彩缤纷，给人以极为深刻的印象。时而有人在激昂地独白，时而又有人在说荒诞的俏皮话；在为奥菲利娅掘墓时，快乐的掘墓人不慌不忙地插科打诨；在可怕的内战背景上，却出现了一家小酒馆，约翰·福斯塔夫爵士在里面大吃大喝；在朱丽叶一生中最悲痛的时刻，滑稽演员却在那儿说着双关的俏皮话。呈现在我们面前的是“崇高和卑微，可怕和可笑，英雄和丑角的奇妙的混合”。

莎士比亚留给后世的这份充满哲理的、戏剧和诗的宝贵财富中，深奥与浅显得到了惊人的统一，简单与复杂被巧妙地融为一体。这种统一和交融是莎士比亚这位不朽艺术家的基本力量之所在。

Z

《札记与疑问》(Notes and Queries)

1849年W. J. 托姆斯创办的一个期刊,作为“文艺界人士与一般读者进行交流的媒介”。很多有关莎士比亚的问题首次在此刊提出,如1871年7月1日一期理查德·辛普森提出:“有没有流传至今的莎士比亚亲笔书写的手稿?”这一问题的提出导致了人们认真研究《托马斯·莫尔爵士》一剧手稿的字体。

詹金斯 (Harold Jenkins, 1909—)

学者。伦敦大学英语教授。《亨利·切特生评与写作》(1934)和《莎士比亚〈亨利四世〉的结构问题》(1956)的作者。与哈洛德·布鲁克斯一起编辑了新阿顿版莎士比亚戏剧。

詹姆斯 (Anna Brownell Jameson, 1794—1860) 生于都柏林,袖珍画家丹尼斯·布朗内尔·墨菲(Denis Brownell Murphy)的女儿。嫁给罗伯特·詹姆斯,婚后生活不幸。1832年,她出版了一本很受维多利亚时代的英格兰人欢迎的书,名叫《莎士比亚笔下的女主角:女性的特征》。

詹姆斯 (Henry James, 1843—1916)

美国小说家,以心理分析著称。他生于纽约,父亲老亨利·詹姆斯是宗教哲学家,哥哥威廉·詹姆斯是美国实用主义哲学的创始人。1862年,詹姆斯考入哈佛法律学校,但兴趣却在文学方面,特别倾心于巴尔扎克、霍桑等作家。1873年4月至1896年9月间,詹姆斯认真研读了11部莎剧,其中包括2部历史剧:《亨利五世》和《理查三世》;4部喜

剧:《皆大欢喜》、《威尼斯商人》、《温莎的风流娘儿们》和《辛白林》;5部悲剧:《罗密欧与朱丽叶》、《麦克白》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》和《李尔王》。在此期间,詹姆斯曾多次写文章评论《理查三世》、《麦克白》和《奥瑟罗》。尽管他的这些评论主要集中在情节与演出上,但从中可以看出詹姆斯对莎士比亚的深刻理解。詹姆斯一生写过大量莎评文章。正如威廉·斯塔福德(William T. Stafford)所说,这位小说家“有许多(关于莎士比亚的)话要说”,“他的传记回忆录,他的公开发表的书信,他的小说序言,他的笔记本,以及他的文学和戏剧批评,一旦收集在一起,我们就会发现他对莎士比亚的评论数量简直多得惊人。”

整合 (Collation) 把某一作品同一版本的不同册加以比较,以便找到印刷中发生的变动,或对不同版本加以比较,然后整理合成。比如将一部莎剧的四开本与第一对开本进行对照,整理合成。

宗教 (religion) 在考虑宗教与莎士比亚作品的关系时有两个主要问题。第一个问题是相当具体的宗教隶属关系问题,他究竟是英国圣公会教徒,还是天主教徒或清教徒。第二个问题与第一个问题不无联系,但更间接,更接近猜测,也就是他戏剧中固有的宗教信仰(或无宗教信仰)问题。近些年来后一个问题得到了相当的重视;第一个问题仍为研究人员所不解。

像最著名的莎士比亚之谜一样,

莎士比亚的教派依附问题已经被评论家的偏见和预先推理弄混了。天主教徒如 H. S. 鲍登(《莎士比亚的宗教信仰》, 1899)和克莱拉·朗沃思(《莎士比亚》, 1957)认为莎士比亚是古老信仰的坚定信徒。约瑟夫·昆西·亚当斯(《威廉·莎士比亚的一生》, 1923)和锡德尼·李(《威廉·莎士比亚的一生》, 1898)等著名学者认为莎士比亚是英国教会的成员。

就传记方面的记载来看,一般都承认莎士比亚的父亲是个天主教徒(见约翰·莎士比亚),最近发现莎士比亚的女儿苏珊娜的名字在一些不服国教的天主教徒的名单上(见苏珊娜·莎士比亚,不服国教)。斯特拉福在16世纪的宗教选择上分得相当清楚。虽然城镇的领导机构,斯特拉福自治机关在莎士比亚死后变成了明显的清教主义,但在莎士比亚形成性格的时期并没有显示出什么宗教倾向。从1571年到1575年莎士比亚上学的斯特拉福语学校,校长是西蒙·亨特,他后来成了耶稣会会士。莎士比亚的女婿是个坚定的清教徒,而他的外祖父却是天主教徒。莎士比亚在伦敦的熟人,他的庇护人骚桑顿是伊丽莎白时代英国一个重要的天主教家族的后裔。

伊丽莎白时代戏剧提及宗教要受到政府的监督。不过,莎士比亚在写《约翰王》时缓和了资料中反天主教的倾向,在《罗密欧与朱丽叶》和《一报还一报》的教士塑造上他没有明显的反教士倾向。然而在《麦克白》中他毫不犹豫地谴责耶稣会的教义,或者把塞缪尔反天主教的《极端恶劣的罗马天主教欺骗的宣言》作为《李尔王》的重要来源。

17世纪末,理查德·戴维斯的观点认为莎士比亚是“彻头彻尾的天主

教徒”,钱伯斯和 J. C. 哈利韦尔·菲利浦斯都基本同意这个观点。但戴维斯的结论似乎指的是莎士比亚后来皈依,而不是他一生的信奉。G. B. 哈里森站在一个天主教徒的立场上认为莎士比亚早年是一个天主教徒,在写悲剧和问题剧阶段陷入了怀疑主义,后来又与天主教和解。尽管有这样或那样的观点,或没多少理由的推测,学者们倾向于把莎士比亚看成英国国教的信奉者。

然而20世纪的学者和批评家对第二个问题,莎剧中的宗教观点更感兴趣。布拉德雷在《莎士比亚的悲剧》(1904)中断言:“伊丽莎白时代的戏剧都是非宗教戏剧。”神学的言论没有侵入到莎士比亚的悲剧宇宙。布拉德雷并不否认莎士比亚本人有什么信仰,但他强调莎士比亚把宗教严格排除在他的悲剧以外。在布拉德雷的悲剧理论中,死亡是最终不可改变的事实,这与宗教永生和赎罪的教义是不相容的。虽然 G. 威尔逊·奈特不承认他在解释莎士比亚的戏剧时遵循了什么正统的宗教模式,但人们认为他的评论中产生了与布拉德雷相对立的观点。奈特和一些正统宗教的戏剧评论家们,特别是那些把戏剧与主人公为赎罪所作出的宗教仪式上的牺牲联系起来的评论家,都被看作神话批评家。其他宗教分析的例证如,保罗·N. 西格尔的《莎士比亚的悲剧与伊丽莎白时代的妥协》,企图在文艺复兴时期宗教的人文主义和中世纪寓言传统中找到莎士比亚悲剧的基础。罗伊·W. 巴顿豪斯的文章、G. R. 艾略特的《〈麦克白〉中戏剧性的天意》(1958)、J. A. 布莱恩特的《希普波利特的观点》(1961)和 M. D. H. 帕克的《生活的奴隶》(1955)等都试图把戏剧看作《圣经》故事的典

范。罗兰·M. 弗莱在《莎士比亚和宗教教义》(1963)中针锋相对地纠正了这些观点,他批评了“奈特派的

神学分析”,他认为戏剧中虽然充满了神学的暗示,但这些暗示在戏剧设计中都是表面的、不重要的。

四、莎剧舞台演出

A

阿明 (Robert Armin, 1568—1615)

演员和戏剧家。阿明出生在诺福克,他曾跟一个金首饰商学过徒,之后又成为著名马戏小丑理查德·塔尔顿的门徒。他加入到“钱多斯大臣剧团”后便开始了他的演员生涯。他为这个剧团写了剧本《蠢人接近蠢人》,到这部剧出版时(1600),他已经成为莎士比亚剧团即“内务大臣剧团”的成员,因为在剧本标题页上说他是在“帷幕剧院”演员,而该剧院这时正属于“内务大臣剧团”,他们在此演戏,一直演到1599年“环球剧院”开门为止。阿明接替了“内务大臣剧团”中主要演员威尔·肯姆普的小丑角色,这一时期莎士比亚戏剧中的喜剧角色演出成功一般归之于阿明的表演天才。

阿明的一生都表现出对于扮演小丑这个角色的兴趣,很可能莎士比亚就利用了这一点为阿明创造出了许多著名小丑,如《皆大欢喜》中的试金石,《第十二夜》中的费斯特,《终成眷属》中的拉瓦契,以及李尔的弄臣等。莱斯利·霍特森认为阿明可能在《哈姆莱特》中也扮演过波洛涅斯。从阿明1609年写的《意大利的泰勒和他的孩子》的献词中可

以看出,阿明在《无事生非》中扮演过道格培里,“我求您明鉴一个乞丐的胆识,在他的时代,竟然被写为一头驴子”,这是道格培里的著名台词的反响(五幕一场)。

阿明是另一部戏剧的作者,即1600年出版的《两个更爱唠叨的少女》。里面的主要人物塔特奇可能是对试金石的回忆,也可能像查尔斯·弗尔维提出的说法,阿明的这个剧早于莎士比亚的《皆大欢喜》,莎士比亚可能采用了阿明剧中的名字。

阿斯切 (Oscar Asche, 1871—1936)

真名为约翰·斯坦杰·赫斯。奥斯卡·阿斯切是演员和剧院经理,出生在澳大利亚,年轻时来到英格兰。经过一段时间的拼搏,他于1893年参加了“本生固定剧目剧团”。在这个剧团中他有机会扮演各种角色,从《驯悍记》中的比昂台罗到《哈姆莱特》中的克劳狄斯他都扮演过。1904年阿斯切和一个演员同事奥托·斯图亚特同为“阿德尔菲剧院”的经理。在以下几个演剧季节里的演出中他在《仲夏夜之梦》、《驯悍记》和《一报还一报》中都扮有角色。他最成功的一次表演是1907年在“陛

下剧院”他自己的演出中扮演的奥瑟罗的形象，同年他成为这家剧院的经理。他出席了1916年在“德鲁瑞剧院”举行的莎士比亚三百周年纪念演出，在《裘力斯·凯撒》中扮演了凯斯卡。他在莎士比亚戏剧上最后一次冒险是1929年上演的《温莎的风流娘儿们》，这次演出很不成功，演员穿的是现代人的服装。

阿特金斯 (Robert Atkins, 1886—1972) 英国演员和导演。阿特金斯是从加入伦敦的赫伯特·比尔邦·特利剧团开始他的演剧生涯的；后来他又参加了弗伯斯—罗伯逊和法兰克·般生剧团，在这期间他扮演了很多莎士比亚戏剧中的角色。他于1915年又加入了老维克的莎士比亚保留剧目剧团，在这里他扮演过伊阿古、杰奎斯、普洛斯彼罗和凯歇斯。从1920至1925年他任这个剧团的导演，在这期间他将很多莎士比亚戏剧搬上舞台，其中有当时很少演出的全部《亨利六世》和《泰特斯·安德洛尼克斯》。从1933到1939年他上演了《第十二夜》、《仲夏夜之梦》和《暴风雨》。在二次大战期间他又将莎士比亚戏剧搬上“摄政公园”舞台。他曾于1934年在斯特拉福演出过《亨利五世》。从1944年到1945年，他任“斯特拉福莎士比亚纪念剧院”即现在的“皇家剧院”导演。1953年他再一次导演了《第十二夜》，并在剧中扮演了他喜欢的角色托比爵士。1955年他导演了《仲夏夜之梦》。

阿什克劳夫特 (Peggy Ashcroft, 1907年生) 于1926年第一次出现在伯明翰“选定节目剧院”。1930年帕姬·阿什克劳夫特扮演苔丝狄蒙娜，保尔·罗伯逊扮演奥瑟罗。从那以后她在斯特拉福和老维克多次莎士比亚戏剧节中出现过，扮演了克莉

奥佩特拉、伊慕琴、罗瑟琳、贝特丽丝和薇奥拉等角色。1956年被册封为“不列颠帝国夫人”的荣誉称号。

埃利斯頓 (Robert William Elliston, 1774—1831) 演员。1796年，他在伦敦第一次登台，成为当时最受欢迎的演员之一。他所演的罗密欧、哈姆莱特、霍茨波和莎士比亚年轻的浪漫的主人公可以与加里克媲美。晚年他成功地扮演了福斯塔夫。埃利斯頓性格怪异、酗酒成性，但仍然是当时最成功的剧院老板之一。兰姆说：“埃利斯頓在哪里走动、坐下，或静静地站着，那里就有戏。”

艾德里奇 (Ira Frederick Aldridge, 大约1805—1867) 美国演员。艾德里奇被认为是那个时期对莎士比亚时代最有能力，最忠实的解释者，但他的出身和有关他生活的细节是不清楚的，也许他出生在纽约市。埃德蒙·金让艾德里奇做他的随从，把他带到英格兰，并且帮助他学习舞台表演技巧。作为一个黑人，1826年在伦敦王家剧院艾德里奇第一次登台表演，扮演了奥瑟罗的角色。不久，观众把他欢呼为“非洲的罗歇斯”。他做了无数次巡回演出，并到爱尔兰去了一次，在那他扮演了奥瑟罗，查理斯·金扮演伊阿古。在伦敦他也经常在舞台上出现，最精彩的几次表演是他在1833年，1858年和1865年分别扮演的奥瑟罗、李尔、麦克白和艾伦这几个角色。1853年他开始了为期三年的欧洲旅行。在德国，他和一组支持他的德国演员一同演剧。观众对这个新奇的黑人悲剧演员产生了极大兴趣，他也得到很多欧洲大人物的赞扬和尊敬。1867年他在波兰的罗兹去世，那时他已经积累了可观的财产。以前人们都认为艾德里奇从未

在美国演出过,但最近学者们发现证据,证明他曾于19世纪30年代在巴尔的摩有一次不成功的演出尝试。他于1863年成为英国国民。

艾达·里恩 (Ada Rehan, 1860—1916)

真名克里汉,女演员。生于爱尔兰利默里克郡,但五岁时去美国,在布鲁克林大学受过教育,1874年第一次在舞台上露面。1875年她在费城加入德鲁股份剧团,在路易斯维尔演出了爱德温·布思导演的《哈姆莱特》中扮演奥菲莉娅。然而她主要是喜剧演员。从1879年到1899年她在奥古斯丁·戴利剧团扮演了200多个角色,包括比恩卡、西莉娅、罗瑟琳、考狄莉娅、苔丝狄蒙娜、安夫人、福德大娘、奥丽维娅、薇奥拉、凯瑟琳(《亨利五世》)、西尔维娅、贝特丽丝、海丽娜、朱丽娅、米兰达和鲍西娅。她最著名的角色是《驯悍记》中扮演的凯瑟琳。

她第一次在伦敦露面是1884年,后来又于1886、1888、1890、1893和1895年多次访问伦敦。戴利死后,她回美国演出了《驯悍记》、《威尼斯商人》、《第十二夜》、《造谣学校》和《无事生非》。1906年她在舞台上最后一次露面。

奥尼尔 (Eliza O'Neill, 1791—1872)

爱尔兰女演员。她是德洛赫达剧场舞台监督的女儿并在此饰一女孩而首次登场。尔后有两年时间在都柏林和贝尔法斯特演出,所饰朱丽叶在都柏林戏剧季中获得好评。1814年,爱丽莎·奥尼尔首次在伦敦考文特花园剧场演出,饰朱丽叶一角,随即获得“胜过西登斯夫人的年轻演员”的赞誉。此后5年,她一直走红伦敦剧坛。1819年嫁与富有的爱尔兰国会议员里克森·比彻,从此退出剧坛。

奥利维尔爵士 (Sir Laurence Olivier,

1907—) 演员兼导演。他在舞台上和电影里对莎剧的阐释与演出,起到了增大莎剧观众的作用;这种情形远不是这位16世纪的戏剧家所能想象得到的。劳伦斯爵士首次于1922年登台,参与由全部男子饰演的《驯悍记》。从1926到1928年,他加入伯明翰定期轮演剧目剧团,参与上演过《亨利四世》和《亨利八世》。尔后7年,他主要饰演非莎剧角色,声誉日隆。1935年,他放弃准备中的《罗密欧与朱丽叶》,加盟正在准备上演此剧的约翰·吉尔古德剧团。此举实为明智之举,他后与吉尔古德轮流饰演罗密欧与茂丘西奥二角。二次世界大战爆发前,他在英国和美国拍了一些非莎剧的电影。1937年,他在伦敦饰演哈姆莱特一角,随后又饰演了托比爵士、亨利五世、麦克白、伊阿古与科利奥兰纳斯。他还在纽约短期饰演过哈姆莱特。1944年,他饰演理查三世,这一演出批评界一片赞扬,作为莎剧优秀演员的声誉从此确立。大战前的拍片经验使他于1946年拍出了好几部戏剧名片,首先是执导并主演了电影《亨利五世》,翌年又拍《哈姆莱特》并于同年受封为爵士。1956年,他又拍了《理查三世》一片。(见“电影”条)除电影演出外,他还成功地主演过《李尔王》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《科利奥兰纳斯》、《安东尼与克莉奥佩特拉》及《奥瑟罗》。最后一剧的舞台演出还于1965年拍成了电影。自1962年以来,他一直是英国国家剧院的导演,在此为老维克剧团执导了《哈姆莱特》。他还是奇切斯特戏剧节(1962)的第一位导演。

奥雷里伯爵一世 (1st Earl of Orrery, Roger Boyle, 1621—1679) 军人、政治家,戏剧家,曾极力讨好克

伦威尔与查理二世。他所写的《亨利五世》(1664),佩皮斯曾观看过,认为是一出“高尚的戏”,此剧有独创性且并非据莎士比亚的剧作而写出。1667年10月19日,佩皮斯观

看了他的《黑王子》的首演,剧中的诙谐与《亨利五世》和《马斯塔法》中的相似,但由于演员查尔斯·哈特在剧中念一封长而无当的信而把此剧演坏了。

B

巴顿(John Barton, 生于1928年)

皇家莎士比亚剧团副团长。著名的编导方面的成就有:《驯悍记》(1960)、《爱的徒劳》(1965)、《终成眷属》(1967)、《科利奥兰纳斯》(1968)、《特洛伊罗斯与克瑞西达》(1968,1976)、《第十二夜》(1969)、《一报还一报》(1970)、《奥瑟罗》(1971)和《无事生非》(1976)。他把莎士比亚早期历史剧改编为《玫瑰战争》(1963)(与彼得·霍尔联合导演)。他还改编过《约翰王》(1974),改编后的《约翰王》删去了许多东西,也增加了许多东西,包括《约翰王的多事之朝》中的段落,约翰·贝尔的《约翰王》(作于1530年代)的一些台词,还有许多他本人创作的台词。

巴罗(Jean-Louis Barrault, 1910—)

法国演员、导演。1930年巴罗拜夏尔·迪兰为师,后来在著名的法兰西喜剧团工作。第二次世界大战结束后,他与妻子女演员马德莱娜·勒南一起建立了自己的剧团,演出古典的和现代戏剧都很成功。巴罗演的角色很多,最著名的要数哈姆莱特。1939年他使用法国诗人朱尔·拉法格的诗体剧本首次尝试这一角色。拉法格的《哈姆莱特》突出幽默特点,人物成了一种悲剧丑角。1941年巴罗第一次采用莎士比亚的

《哈姆莱特》(盖伊·德·普塔莱斯的法文改编本)演出此剧。1946年他的选定剧目剧团在马里尼剧院成立,巴罗再一次搬演《哈姆莱特》。这次用的是安德烈·吉德的改编本。巴罗本人也参加部分改编工作,鼓舞了吉德,1942年完成改编工作。他们合作在战后法国戏剧界获得极大成功。1952年巴罗在纽约的杰非尔德剧院导演《哈姆莱特》并亲自扮演哈姆莱特又一次获得成功。

巴罗认为哈姆莱特是一位能打动今天观众的超级英雄,并称这部剧为现代最好的戏剧。他把哈姆莱特这个人物看成踌躇于许多现存问题的人的代表,是平常人之一,在其内心世界同时共存着最好和最坏两种极端因素。

巴克(Sir George Buc, or Buck, 约1562—1622) 1610至1622年间任宫廷文娱长官。他是前任长官爱德华·蒂尔尼的外甥(1579—1609)。1603年巴克被詹姆斯一世封为骑士。巴克在中殿法学院受的教育,1588年参加英国同西班牙无敌舰队的战斗,1593年及1597年任议会议员。1596年参加加的斯远征,后来任海军大臣的外交官及信使。1609年蒂尔尼去世,巴克继任宫廷文娱长官之职,1622年神经失常被革除官职。

巴克还是一位诗人和史学家,著有《英国的第三所大学》(1615年)。书中提到他的一篇论文《节庆管理的艺术》。这是一篇关于宫廷文娱长官的历史和职责的专题论文。遗憾的是此论文现已遗失。他还著有《理查三世生平及当政的历史》1646年出版。这是一个较早为理查三世辩护的有趣的尝试。巴克的历史著作手稿的时间最早到1619年,是写在文娱办公室的废纸上的。有些纸背上还印有戏单,包括下列剧目:

《冬天的故事》

《两位贵亲》

《哈姆莱特的悲剧》……

《福斯塔夫第二部分》

《亨利八世》

《泰特斯与弗斯巴西安》

E. K. 钱伯斯认为“福斯塔夫第二部分”是指《亨利四世》下部,“这7年没上演”大概算是此剧的最早评注。表中提到的“泰特斯”是否是莎士比亚的《泰特斯》众说纷纭。此剧目列的是当时正在宫廷上演的剧目。在一部无名氏写的戏剧《乔治·格林》(1599)的书名页上有这样的注释,“由一位在剧中饰钉工的执行人著,威·莎士比亚证明”,据测这是巴克的笔迹。

巴里 (Spranger Barry, 1719—1777)

爱尔兰演员,生于都柏林。巴里是当时最伟大的莎剧演员之一,仅次于戴维·加里克。1746年在都柏林他首次登台,饰奥瑟罗(这是他演得最成功的角色)并来到德鲁瑞剧院进行演出。后来,戴维·加里克也搬到德鲁瑞戏院区。巴里演麦克白和哈姆莱特获得成功,引起加里克嫉妒,于是加里克也扮演起这两个角色以示较量。1750年巴里演罗密欧、李尔和理查三世与加里克展开公开竞争。他的后两个角色的表演

不甚成功,有人讲巴里的李尔王是“地道的国王”,而加里克的李尔王是“地道的李尔王”。巴里表演罗密欧取得圆满成功,因而引起“罗密欧与朱丽叶之争”——此剧在德鲁瑞戏院和考文特戏苑同时上演。一位女崇拜者谈他们的表演给她的不同印象,“我要是与加里克演的罗密欧——他的情感太炽热激动了——相配的朱丽叶,我希望他到楼台上来会我;但如果我是与巴里演的罗密欧——他太温柔、太富于表情了,太有魅力了——相配的朱丽叶,我一定会走下楼台来会他!”巴里在1758年之前一直很顺利。就在这年他在都柏林建起乌鸦街剧院使他在经济上垮台了。他回到伦敦,在加里克领导下演了一段时间戏,后来搬到考文特戏苑。这期间他的前妻去世,他娶了安·丹塞,安·丹塞和安·巴里一样成为杰出的女演员。

巴里 (Ann Barry, 1734—1801) 女演员,原名安·斯特里特,生于巴斯。1756年她与第一位丈夫演员丹塞一起登台演出,这是她首次在舞台上露面。1758年安·巴里在都柏林饰考狄利娅,配斯普兰格·巴里演的李尔,并在巴里先生的剧团里度过9年时间。后来她和巴里在伦敦结婚,作为女演员名声日渐提高。巴里1777年去世后,巴里夫人与托马斯·克劳福德结婚。巴里夫人演悲剧与佩格·沃芬顿和希伯夫人齐名,演喜剧也很出色。她曾在多部莎剧或改编过的莎剧中扮演角色:贝特丽丝、考狄利娅、康斯丹斯、伊摩琴、麦克白夫人、潘西夫人、鲍西娅、罗瑟琳、薇奥拉、凯瑟琳(加里克的《驯悍记》的改编本《凯瑟琳和彼特鲁乔》中人物),埃文蒂(坎伯兰在他改编的《雅典的泰门》中增加的一个人物)和潘狄塔(麦克纳马拉·摩根根

据《冬天的故事》改编的《弗罗利泽和潘狄塔》中的人物)。

巴里 (Elizabeth Barry, 1658—1713)

英国舞台上第一位杰出的女演员。据推测巴里生于伦敦。其父罗伯特·巴里曾任高级法庭律师,因为替查理一世抗辩而倒了运。关于她受的演员训练有多种说法,最可信的讲法是:在伊丽莎白·巴里 15 岁时,威廉·达夫南特的遗孀达夫南特夫人招收了一批有伊丽莎白在内的小姑娘,准备为大公剧团 (Duke's Company) 进行培养。该剧团是 1660 年王政复辟时得到查理二世批准的两个剧团之一。她演技平平,甚至舞台演出失败过,学者们常视此为她获得空前成功的反衬;得到罗切斯特伯爵约翰·威尔莫特指导之后,她才尝到了成功的喜悦。从 1680 至 1710 年她是主要演员,专利权获得者,并与托马斯·贝特顿合作经营在英国剧坛独霸了 30 多年的剧团。她在好多伊丽莎白时代、詹姆斯一世时代和查理一世时代的剧作中扮演过至少 125 个角色,许多剧中的女角在她之前还从未有女性演过。

她虽然谈不上十分漂亮,但却是公认的王政复辟时期最迷人的一位女性,成为伦敦戏剧圈里的举足轻重的人物。剧作家在刻画女角时(不论是悲剧的还是喜剧的)都要适应她的特别天才。她和情夫罗切斯特度过至少两个风波起伏的春秋,1677 年 12 月生了个女儿。同时,托马斯·奥特韦发狂地爱上了她并写了一系列寄托着他那无望的爱恋的剧本。她曾在奥特韦写的《阿尔西比亚德斯》中扮演过角色,这是她扮演的第一个有记载的女角。1689 年,罗切斯特和奥特韦都去世之后,她和乔治·埃思里奇爵士有过一段

恋情,时间不长,可能还生了一个女儿。

伊丽莎白·巴里首次尝试莎剧大概是在托马斯·奥特韦的《凯厄斯·马里厄斯》(《罗密欧与朱丽叶》的改编本)中扮演拉维妮娅(即朱丽叶)。她扮演拉维妮娅这个感人的悲剧角色能够获得成功是和罗切斯特的精心培养分不开的。罗切斯特要求她在体会每个词和词组的含义之后再背下台词,还要求她进入每句台词和场景所要求的情境。这种自然主义的女演员训练技巧在当时还是独创。在此之前,培养女演员大都使用训练演女角的男童的训练方法。她在演经纳赫姆·泰特大幅度改写的《李尔王》中的考狄丽娅时显然使这种技巧派上了用场。《凯厄斯·马里厄斯》取得成功之后,奥特韦又创作了《孤儿》(1680)(剧中巴里夫人饰莫尼米娅)和《保住的威尼斯》(1682),剧中巴里夫人饰贝尔维德拉。她对此形象的塑造使她从此获得了“伟大的巴里夫人”的称号。

当时伊丽莎白·巴里已被公认为是伦敦的头面演员。1682 年公爵剧团和国王剧团合并之后,她可以从这两个剧团的保留剧目中任选她觉得可心的角色来演。合并后的剧团主要收益是靠演当代题材的剧目。她后来演的最著名的角色之一就是德莱顿的《一切为了爱情》中的克莉奥佩特拉。她还演过《哈姆莱特》,第一次是扮演奥非利娅,由贝特顿夫人扮乔特鲁德;后来巴里夫人扮乔特鲁德,由安·布雷斯格尔多演奥非利娅。伊丽莎白·巴里演苔丝狄蒙娜没有明确记载,但从贝特顿演主角的《奥瑟罗》多次上演这一事实完全可以肯定她扮演过苔丝狄蒙娜。

1695 年时,贝特顿剧组成员有伊

丽莎白·巴里、安·布雷斯格尔多和另外9位经验丰富的演员。他们受不了皇家剧院的克里斯多弗·里奇的专横跋扈,于是和他分道扬镳,在林肯法学院建起他们自己的剧院,重新搬演莎士比亚戏剧和改编过的莎剧情节。据约翰·丹尼斯记载,在1698—1699这个演季里,仅《科利奥兰纳斯》就在林肯法学院剧场演了20个夜晚。除了巴里夫人之外这个小剧团中谁也不愿演伏伦妮娅,贝特顿演科利奥兰纳斯。1700年11月下个演季一开始,她扮演《亨利八世》中凯瑟琳王后,贝特顿饰国王,凯夫·昂德希尔饰伍尔习红衣主教。她后来的8年里一直被列为这个角色。1703年巴里夫人再次露面,在伯纳比的《背弃的爱情,或惬意的失意》(即《第十二夜》)中扮演薇拉莱塔(奥丽维娅),布雷斯格尔多夫人扮西萨里奥(即薇奥拉)。1704年4月24日剧团受命在宫廷为安王后表演《温莎的风流娘儿们》,贝特顿饰福斯塔夫,巴里夫人饰培琪夫人,布雷斯格尔多夫人饰福德夫人。

伊丽莎白·巴里与托马斯·贝特顿共同经营剧事长达30年,为英国表演传统的建立做出了贡献,今天的英国演剧界仍沿袭这些传统。科利·希伯对她的表演的赞美并非偶然:

巴里夫人在表演具有伟大意义的人物时表现出高雅的表演风度,她的神采和动作壮丽、优美、崇高;她的声音洪亮、清晰、有力。这样她表现强烈的情感不致过火;表现忧伤或温柔时使用感人至深的语调和柔和的语音。在使用激起人怜悯的技巧方面她有超乎一般的能力,超过我所见到的,或者任凭你所能想象得到的所有女演员。

在那个时代戏剧评论贫乏,但从其他材料我们了解到她把对莎剧人物重要性的透彻理解运用于莎剧角色的表演,她是第一位把现实性引入女角表演上的演员。

1710年4月24日,贝特顿辞世之前4天,伊丽莎白·巴里最后一次扮演莎剧角色,演的是麦克白夫人,后来此角色归约翰·米尔斯扮演。1710年6月13日她在希伯的《粗心的丈夫》中扮演伊吉夫人并从此告别剧坛。

巴雷特 (Lawrence Barrett, 1838—1891) 美国19世纪最著名的莎士比亚戏剧演员之一,与他的朋友及亲密的同事埃德温·布思相比则有逊色。1871年巴雷特开始与布思合作,巴雷特扮演凯歇斯配布思演的勃鲁托斯。在以后的合作演出中他们一直保持这种主配角的分配定式。他们合作演出的剧目有《威尼斯商人》、《李尔王》、《哈姆莱特》、《麦克白》和《奥瑟罗》,巴雷特扮演巴萨尼奥配布思演的夏洛克,巴雷特的艾德伽配布思的李尔,巴雷特的雷欧提斯配布思的哈姆莱特,巴雷特的麦克德夫配布思的麦克白。在《奥瑟罗》中,两人轮演奥瑟罗和伊阿古。

不与布思协作时,巴雷特常演主角,有《亨利八世》中的伍尔习,《无是生非》之培尼狄克,还有罗密欧、理查三世、哈姆莱特和麦克白。1888年在大都会歌剧院举行《哈姆莱特》鉴定表演,剧中角色全部由明星演员扮演,巴雷特饰鬼魂。巴雷特以其庄严、雅致和理智的表演而闻名。

巴里莫尔一家 (Barrymore Family)

美国演员家庭。莫里斯·巴里莫尔(真名赫伯特·布莱思,1847—

1905)生于印度的阿格拉港,其父是当地的海关检查员。父亲希望他从事公务事业或法律事业,他却在牛津开始了演出活动。1875年莫里斯来到美国,开始给明星演员莫杰斯卡、莉莉·兰特利、奥尔加·内瑟索尔和菲斯克夫人做了很长时间配角。和莫杰斯卡一起演过罗密欧和奥兰多。1876年莫里斯与著名演员约翰·德鲁的妹妹乔治娅娜·德鲁(1856—1893)结婚。乔治娅娜·德鲁早年在其父母的亚奇街剧院开始戏剧事业。一次偶然机会她在《皆大欢喜》中扮演西莉娅,芬尼·达文波特扮罗瑟琳,查理·库格伦扮奥兰多。她曾分别与艾德纹·布思、芬伦斯·巴雷特及约翰·麦卡洛一起扮过男女主角。巴里莫尔夫妇有三个孩子:莱昂内尔、埃塞尔和约翰。

莱昂内尔·巴里莫尔(1878—1954) 1893年莱昂内尔在纽约首次登台演出。无论是在舞台上还是在电影中他的表演都很成功。1921年他在纽约的阿波罗剧院扮演麦克白。

埃塞尔·巴里莫尔(1879—1959)

杰出的女演员及剧院经理。1894年埃塞尔在纽约首次亮相,在《对手》中扮朱莉娅。1922年扮演过朱丽叶,1925年扮演奥菲丽娅和《威尼斯商人》中的鲍西娅。1928年在纽约埃塞尔开放埃塞尔·巴里莫尔剧院。她在《永久的妻子》、《造谣学校》和《庄稼还绿着》中留下了最令人难忘的表现。从1914年始到她去世之前她还拍过多部电影。

约翰·巴里莫尔(1882—1942)

1903年在芝加哥首次登台,一举成为影剧界最有吸引力的演员之一。1920年在纽约他扮演过理查三世,1923—1925年在纽约及伦敦两地扮演过哈姆莱特。他表演的哈姆莱特

使人联想到19世纪对此角色的主要表演方法。(见《哈姆莱特》:舞台史)1926年巴里莫尔的自传,《一位演员的自白》问世。

贝蒂(Master William Betty, 1791—1874) 演员。他有一个闻名的绰号叫“青年路歇斯”,从1803至1809年他曾轰动一时,小有名气,演过罗密欧、哈姆莱特、理查三世和麦克白。

贝利斯(Lilian Mary Baylis, 1874—1937) 老维克剧院经理,生于伦敦。她是职业音乐家的女儿,从小受到音乐训练。1890年随家迁往南非,1898年回到英国,帮助姑母埃玛·康斯管理维多利亚皇家礼堂和咖啡馆(后来改建成著名的老维克剧院),提高了礼堂的音乐水平。1912年康斯女士去世,贝利斯继承了这两处产业。为了吸引广大的普通观众,贝利斯马上进行了一系列改革,引进了歌剧和莎士比亚戏剧。她把礼堂改名为“人民歌剧院”,使其成为歌剧和芭蕾舞剧的基地,更重要的是它成为莎士比亚之家。人们不要破费很多就可以观赏到著名编剧导演、著名演员表演的全部莎士比亚戏剧。所以不到10年剧院就作为英国莎士比亚活动中心而蜚声国际。她本人主要负责支持和领导剧院工作,没有参与戏剧的导演工作。莎士比亚戏剧演出在艺术上和商业上获得了双丰收。老维克使伦敦南部市民受益不浅,也许在北部也应有一座剧院来满足那里人们的需要。1913年贝利斯怀着这样的想法接收了萨德勒的“威尔斯剧院”。但事实证明萨德勒威尔斯更适于集中上演芭蕾舞和歌剧,老维克剧院才更适于演莎剧。贝利斯生前一直担任这两个剧院的经理,事业顺利。

贝特顿 (Thomas Betterton, 约 1635—1710 年) 英国王政复辟时期的杰出演员, 生于伦敦。关于他早期生活的材料鲜为人知, 只知他演的第一个莎剧角色是 1660 年饰的配力克里斯。1661 年他加入在莱尔网球场剧场演出的威廉·达夫南特公爵剧团。其后两年中先后塑造了哈姆莱特、麦克白、茂丘西奥及托比爵士等舞台人物形象, 博得好评。达夫南特去世后, 贝特顿和亨得·哈里斯承担了剧团的管理工作。1671 年公爵剧团与在皇家剧院演出的一个竞争剧团合并。1695 年贝特顿从中退出并回莱尔网球场重开剧场。1705 年在干草市场为他建造的一所剧院最后安顿下来。科利·西伯、蒲伯、佩皮斯及阿斯顿等批评家一致认为贝特顿作为演员是举世无双的。这种赞誉未免绝对。佩皮斯讲, 贝特顿演的哈姆莱特“超乎想像”。不过他演的哈姆莱特确实十分出色, 只有理查德·贝伯奇堪与他相媲美。贝特顿扮演李尔、亨利八世、奥瑟罗、勃鲁托斯等人物也同样受欢迎。在那个荒淫的时代, 贝特顿作为查理二世及其宫廷的宠人却以他朴素正直的人格, 及对艺术, 特别是对莎士比亚事业的献身精神而著称。1709 年罗武记道: 贝特顿对莎士比亚推崇备至, 亲自来到沃里克郡收集极有价值的材料。1708 年提词员唐斯记道: 贝特顿从达夫南特汲取了表演哈姆莱特和福斯塔夫的经验, 达夫南特分别从泰勒和洛因处学到这两个人物的表演经验; 洛因是国王剧团演员, 曾得到莎士比亚指导。

1662 年贝特顿与女演员玛丽·桑德森结婚。她是位有才艺的演员, 被誉为英国舞台第一女演员, 不过这一称号未必牢靠。西伯认为她对

麦克白夫人的塑造是他所见过的对这一人物最完美的表演。

贝尔格莱德剧院 (The Belgrade Theatre) 英格兰考文垂市的一座剧院。它是第一座完全由市政当局出资兴建的完全专业性的剧院, 除此之外它与其他市立剧院并无区别。南斯拉夫贝尔格莱德送给考文垂一批木材作为战后重建的礼物, 剧院由此而得名。1958 年 3 月 27 日剧院开放。

剧院上演节目的内容不断改变, 但仍保留大量的莎士比亚戏剧节目, 这是值得称道的。在此演出的剧目有《裘力斯·凯撒》、《无事生非》、《第十二夜》、《哈姆莱特》、《驯悍记》以及《威尼斯商人》。

本森 (Sir Francis Robert Benson, 1858—1939) 演员兼剧院经理。作为演员, 本森虽谈不上杰出, 但他的导演和表演确实为普及莎士比亚戏剧做出了极大贡献。他导演戏剧讲究朴素, 对原作很少删剪。他出生在坦布里奇韦尔斯, 在牛津大学受教育, 是创立牛津大学戏剧协会的领导者。当时, 女演员爱伦·特里观看了他在《阿伽门侬》中扮克吕泰墨斯特拉的业余表演, 鼓励他从事职业表演。1882 年, 本森在兰心剧院上演的《罗密欧与朱丽叶》中饰帕里斯。此剧由厄尔文导演, 爱伦·特里饰朱丽叶。

在家人的帮助下, 1883 年本森买下本特利剧团并在此工作了 4 个月。在短时间内, 本森就组织起一个地方剧团。该剧团在以后的 33 年中是英国演出莎士比亚戏剧的主要剧团。除了《泰特斯·安德洛尼克斯》及《特洛伊罗斯与克瑞西达》外, 本森导演过其他 35 部莎剧。他的表演既不炫耀也不弄巧, 证明是年轻演员训练的基本功。本森在自己

导演的多部戏剧中担过角色。他表演得最出色的角色为理查二世、理查三世、《驯悍记》中的彼特鲁乔和《暴风雨》中的凯列班。1900年他在兰心剧院导演了完整的《哈姆莱特》。1906年他的剧团在斯特拉福演出了莎士比亚全部历史剧。关于此事，他写道：“我们是第一个演出全部莎士比亚历史剧取得卓越成绩的剧团。”1888年至1919年间他担任斯特拉福戏剧节组织工作。

本森是戏剧界第一位受封为骑士的演员。1916年在他塑造裘力斯·凯撒这一形象之后，在伦敦德鲁瑞巷戏院举行了授勋仪式。本森是莎士比亚纪念剧院的总监，还是莎士比亚出生地托管会成员。

本索尔 (Michael Benthall, 1919—1974) 英国导演。在伊顿公学及牛津大学受教育，曾是牛津大学戏剧协会会员。1938年在该协会演出的《无事生非》中扮演克劳狄奥。1938年在泰恩河畔的纽卡斯尔首次参加专业演出。1939年始在老维克剧团演小角色。1944年2月与蒂龙·格思里合作在新剧院为老维克剧团导演《哈姆莱特》。1947年为艾汶河畔斯特拉福的莎士比亚纪念剧院导演《威尼斯商人》。在其后的两年内，他在斯特拉福先后导演过《约翰王》、《哈姆莱特》、《驯悍记》、《仲夏夜之梦》及《辛白林》。1950年他在纽约导演《皆大欢喜》，1951年在伦敦导演《安东尼与克莉奥佩特拉》，同年在斯特拉福导演《暴风雨》。1953年到老维克剧团当导演，负责导演过《哈姆莱特》、《终成眷属》、《科利奥兰纳斯》、《麦克白》、《理查二世》、《裘力斯·凯撒》、《冬天的故事》、《亨利五世》、《一报还一报》、《雅典的泰门》和《第十二夜》。其中的大多数戏剧是老维克剧团做

国外旅行时演出的，也有的是在爱丁堡戏剧节上演出的；1954年在艾尔西诺演出《哈姆莱特》。1960年本索尔在考文特花园导演《麦克白》。

彼得斯 (Matthew William Peters, 约1750—1814) 牧师、画家兼雕刻师。在博伊德尔莎士比亚美术馆有他的五幅画：说明《温莎的风流娘儿们》中二场的二幅，《无事生非》一幅，《亨利八世》二幅。

毕斯顿一家 (Beeston Family) 演员及剧院所有者家庭。

克里斯多弗·毕斯顿(1638年去世)是作为奥古斯丁·菲利浦斯的弟子开始他在莎士比亚剧团的生涯的。1605年菲利浦斯在遗嘱中遗赠给“我的徒从克里斯多弗·毕斯顿”30个先令。本·琼生的《人人高兴》(1598)的演员表中列了毕斯顿的名字。1602年他脱离张伯伦剧团加入乌斯特剧团，该剧团后来改为安王后剧团。他曾与剧作家托马斯·黑武德结为亲密朋友，并为黑武德的《为演员一辩》(1612)写了一首赞美诗。1612年克里斯多弗任安王后剧团经理，并于1617年把此剧团搬到他自己的剧院，即“凤凰剧院”。此后几年有许多剧团——“查尔斯王子剧团”，“伊丽莎白剧团”，“亨利埃塔王后剧团”及“毕斯顿儿童剧团”——先后来此剧院演出。作为剧院经理的毕斯顿也常常随团演戏。毕斯顿显然是一位内行、精明的经理，在处理和演员的关系方面他是出了名的乖巧。他所经营的最后一个剧团是“国王和王后青年剧团”，也叫“毕斯顿儿童剧团”。这可不是一个普通的儿童剧团，而是一个由许多青年演员组成的剧团。自1637年入团开始到1638年毕斯顿去世他们享有相当高的声望，赢得观众的青睐。

威廉·毕斯顿(约 1606—1682), 克里斯多弗之子。最初在父亲的一个剧团当演员。1638 年其父去世后, 他继承了土地所有权和凤凰剧院“毕斯顿儿童剧团”十二分之一的利润。1640 年在威廉领导下该剧团演出了一部未经批准的戏剧, 直接冒犯了国王查理, 结果毕斯顿被撤了“董事”之职并受到短期监禁。1642 年剧院被迫关闭以后毕斯顿的戏剧活动仍很活跃。1651 年他修缮了凤凰剧院(曾于 1649 年被拆毁), 还培养了一个儿童剧团。1652 年他得到萨立斯伯雷庭院剧场的租赁权。莱斯利·霍特森认为他是“邪恶之徒”。1653 年毕斯顿出卖了一个在议会下令关闭剧院期间内还演戏的剧团。该剧团在乔治·周里领导下在吉朋网球场演出。王政复辟时, 毕斯顿失去对凤凰剧院的控制权并作为萨立斯伯雷庭院剧场的主人介入了对这个剧团的诉讼。1663 年剧场被焚毁, 毕斯顿的戏剧活动也就此终结。

毕斯顿的重要性在于他是 1642 年前戏剧至王政复辟时期舞台的一位过渡性人物。他注意培养年轻演员, 在奠定从莎士比亚时代到 17 世纪后半叶表演风格的连续性上起了重要作用, 因此一再受到称誉。另外他还是约翰·奥布雷记录的有关莎士比亚的信息源。毕斯顿的回忆录中有这样一个推断: 莎士比亚“拉丁文相当好, 因为年轻时曾当过一所农村学校的教师。”

波特 (Eric Porter, 1928—) 演员。生于伦敦, 毕业于温布尔顿技术学院。1945 年莎士比亚剧院剧团在剑桥演出《第十二夜》时, 埃里克·波特首次登台, 跑龙套。后来随剧团在艾汶河畔斯特拉福镇演出了一个季度, 同年加入巡回保留剧目剧团。战争结束后, 他随多纳尔·沃尔

菲特爵士的剧团在英国和加拿大巡回演出。1948—1950 年在伯明翰剧团演戏。1952 年扮演过吉尔古德改编的《理查二世》中的波林勃洛克。1955 年到 1956 年扮演过班柯、波林勃洛克、杰奎斯、亨利王(《亨利四世》上、下篇)和李尔等角色。1960 年他在莎士比亚纪念剧院扮演过马伏里奥、米兰公爵、尤利西斯和雷欧提斯。从 1945 年开始他在电视上露面。

伯特 (Nicholas Burt) 英王查理一世时期演员。伯特最初在香克领导下的黑衣僧剧院当演员, 后来加入在凤凰剧院演戏的毕斯顿儿童剧团。内战期间伯特在皇家军队当兵。王政复辟时期他加入国王剧团。在《亨利六世》(上)中饰过太子。佩皮斯讲 1660 年 10 月 11 日他见到伯特在凤凰剧院演过奥瑟罗。

伯顿 (Richard Burton, 1925—) 演员, 生于南威尔士, 就学于牛津大学。1943 年伯顿在利物浦首次登台演出。1944 年牛津大学戏剧协会演出《一报还一报》, 伯顿饰安哲鲁。1953 年他随老维克剧团在爱丁堡戏剧节上演出《哈姆莱特》。他在老维克剧团创造演出最高纪录, 210 场, 全部饰主角。他也演过托比爵士、庶子及凯列班等次要人物。1956 年伯顿在老维克剧团与约翰·内维尔分演伊阿古和奥瑟罗。1964 年他参加约翰·吉尔古德导演的《哈姆莱特》彩排, 表现一般。1948 年以来他开始从事电影演出, 还在百老汇演了一年音乐剧。

伯贝奇 (James Burbage, 1530 或 1531—1597) 演员, 剧院业主。1570 年代初曾在莱斯特剧团工作过。1576 年他与妻兄约翰·布雷恩合作建起第一座固定的公开剧院。他的剧院兴旺昌隆却风波不断, 他

多次与布雷恩家及租用剧院的剧团争吵。他是位精明却经常不讲道德的商人。1596年他花600镑买下黑衣僧修道院的部分房地产,准备建一所私人剧院。他未能完成此计划,由其子理查和库思伯特完成。

伯贝奇 (Cuthbert Burbage, 1566—1636) 詹姆斯·伯贝奇之子,理查·伯贝奇之兄。库思伯特·伯贝奇不是演员却一直参加戏剧活动。他曾辅佐父亲管理剧院。1597年詹姆斯·伯贝奇去世,库思伯特继承了父亲在剧院的股权,后来又买了环球剧院和黑衣僧剧院的部分股权。库思伯特与莎士比亚剧团的演员有密切联系。

伯贝奇 (Richard Burbage, 约1567—1619) 演员,詹姆斯·伯贝奇之子。理查·伯贝奇一直是莎士比亚剧团的主要演员。文献中第一次提到他是在1590年的那场诉讼中。当时大法官法庭责令詹姆斯·伯贝奇把剧院的半数利润还予约翰·布雷恩的寡妻,理查帮助父亲抵制这一决议。1590或1591年海军大臣剧团上演的《死人的命运》演员表上有理查·伯贝奇的名字。理查·塔尔顿的《七种重罪》的招贴上也有他的名字,他饰两个主要角色。

从1594年起理查·伯贝奇便开始长期在莎士比亚的剧团演戏。他和同团演员相处融洽。莎士比亚在遗嘱中赠给三位演员每人26先令8便士买纪念戒指,伯贝奇便是其中之一。

他是公认的名流演员。他演的莎士比亚《理查三世》的主角超凡出色,在观众眼前两个理查似乎就是同一个人。理查·伯贝奇扮演过的角色除理查三世之外还有李尔、奥瑟罗、哈姆莱特、西罗尼漠(托马斯·基德《西班牙的悲剧》中的人物)和

费迪南(韦伯斯特《马尔菲女公爵》中的人物)。

1597年詹姆斯·伯贝奇去世,其子库思伯特和理查继承了“环球剧院”和“黑衣僧剧院”的产业。兄弟二人皆住在哈利维尔街。理查有7个孩子,其中6个夭折,只有儿子威廉幸存下来。1619年3月13日理查·伯贝奇逝世,将财产遗赠给妻子威尼弗雷德。

理查·伯贝奇生前和去世后都享有很高的称誉,他的表演水平极高,受到同时代人如曼宁厄姆的好评。约翰·戴维斯在《缩影》(1603)中称伯贝奇之所以成为受人欢迎的演员,是因为他的“画技和诗才”。在1602年上演的《帕纳索斯戏剧》中伯贝奇成了剧中人物。在玛斯顿的《反叛者》(1604)序幕中伯贝奇是对白人物之一。琼生的《巴索洛缪市场》(1614)中也称伯贝奇为“最出色的演员”。

伯贝奇不仅是著名的演员,而且是著名的画家。他的绘画作品有一幅自画像(现存于达利奇艺术馆),昌都斯版莎士比亚肖像,原版德罗肖特木刻。据说他还与一位叫“莎士比亚先生”的合作者为鲁特兰伯爵设计过一个“名言题辞板”,为此得到44先令金子。

伯贝奇逝世时(旧历1618年)许多人写了挽辞。其中最短的是卡姆登的“伯贝奇仙逝”一句。悼伯贝奇的长诗有86行和124行两种,题为“悼著名演员理查·伯贝奇,他于1618年[旧历]3月13日逝世”,挽诗中提到了伯贝奇扮演过的著名角色,有哈姆莱特、李尔、奥瑟罗。

伯恩哈特 (Sarah Bernhardt, 1834—1923) 法国女演员。她扮演过考狄利娅(根据《李尔王》的法文译本),这是她演出最成功的一次。

1899年她扮演哈姆莱特(根据仲马的法文译本)。麦克斯·比尔博姆认为这是一次“荒唐的表演”,他写道,“她的朋友应该制止她。本国批评家不应鼓励她。伽梭海关办公室应该没收她的黑马甲和紧身裤……凭良心说,要给她送赞词的话,那只能是:她的哈姆莱特是位彻头彻尾的伟大的贵妇。”

伯明翰保留节目剧团 (Birmingham Repertory Company) 英国伯明翰表演剧团。1913年成立,由巴里·杰克逊爵士资助并领导。1935年杰克逊将领导权移交一个托管会,自己做导演工作。这个剧团有明确的目的,即要“为艺术服务,而不是要艺术为商业目的服务”,演出过差不多所有的莎剧,以及几百种非莎士比亚戏剧。1913年2月15日首次演出,上演的是《第十二夜》。费利克斯·艾尔默饰奥西诺,约翰·达恩利·德林克沃特饰马伏里奥,塞西莉·伯恩饰薇奥拉,E.斯图亚特·文登饰费斯特,W.里布拉·海恩斯饰托比爵士。

许多著名演员都是在伯明翰保留节目剧团获得的最初的戏剧经验,其中有帕姬·阿什克罗夫特夫人、伊迪斯·埃文斯夫人、艾尔伯特·菲尼、格温·弗兰肯—戴维斯、曼德·吉尔、斯图尔特·格兰杰、塞德里克·哈德威克、玛格莱特·莱顿、约翰·内维尔、罗伯特·牛顿、劳伦斯·奥立维尔爵士、唐纳德·普莱曾茨、埃里克·波特、拉尔夫·理查森爵士、保罗·斯科菲尔德。曾在此团任舞台监督和导演的主要有约翰·德林克沃特、A.E.菲尔默、H.K.艾利夫、约翰·穆迪、威廉·阿姆斯特朗、伯纳德·赫普顿、玛格莱特·韦伯斯特及约翰·哈里森。还有些导演在演出活跃时期曾导演过一两出剧的演出,有彼得·布

鲁克导演《罗密欧与朱丽叶》(1947);迈克尔·本索尔导演《威尼斯商人》(1947,1948)、《约翰王》、《哈姆莱特》(几部剧都是在1948年上演的);纽金特·蒙克导演《佩力克里斯》(1947);安东尼·奎尔导演《冬天的故事》和《特洛伊罗斯与克瑞西达》(皆于1948年);戈弗雷·蒂尔导演《奥瑟罗》(1948)。

伯明翰保留节目剧团不仅限于在马尔文戏剧节和斯特拉福戏剧节期间演出,在伦敦演出忙季也上演多台戏剧。1962年的那个演季就很有代表性,演出了各色剧作家的剧作。这些剧作家有罗伯特·博尔特、乔治·肖伯纳、让·吉罗杜、尤金·尤内斯库、约翰·奥斯本、阿诺德·韦斯克、哈罗德·品特、彼得·乌斯蒂诺夫、奥利维尔·哥德史密斯、契诃夫和理查德·谢立丹。

布思 (Barton Booth, 1681—1733)

英国演员。早年在都柏林等地接受训练。1700年入托马斯·贝特顿的剧团,受到贝特顿器重。1711年他在德鲁瑞街戏院扮演奥瑟罗一举成名。他扮演过的角色有科利奥兰纳斯、李尔、亨利八世、勃鲁托斯及霍茨波。1719年他与演过多部莎剧的女演员赫斯特·斯坦罗结婚。1733年去世,葬在西敏寺。

布莱克 (William Blake, 1757—1827)

诗人、画家及雕刻家。布莱克的大多数绘画作品都是为书作的插图。他作为艺术家最著名的作品是根据弥尔顿的《约伯记》和但丁的《神曲》所作的系列绘画。他还创作过20余幅莎剧绘画。不像他同时代的许多艺术家,布莱克的莎剧绘画不是应约翰·博伊德尔之邀为博伊德尔莎士比亚艺术馆而作。布莱克在没有人资助也无其他物质刺激的前提下创作了20多种莎剧主题

的探索性作品。这位多才多艺,具有高度创造力的艺术家没有局限于刻板地复制人物和场景。他的绘画大都蕴含着莎士比亚文采飞扬的语言。绘画中插图与莎剧具有微妙的联系。例如他的一幅最早的雕刻作品,“愉快的白昼”就描绘出了《罗密欧与朱丽叶》(三幕五场)中的一个意象:

夜晚的星光已经烧烬,愉快的白昼蹑足踏上了迷雾的山巅。但是有人认为这幅画的题目不是布莱克本人想出的。再如肯定根据莎剧的另一幅画,“怜悯”(1795)——一幅彩印画描述了《麦克白》(一幕七场)中的暗喻:

“怜悯”像一个赤身裸体在狂风中飘游的婴儿,又像一个御气而行的天婴,将要把这可憎的行为揭露在每一个人的眼中,使眼泪淹没叹息。

布莱克绘制一组绘工小巧的莎剧人物头像(其中大多数现存于波士顿美术馆),但这些并不是这位艺术家最上乘的作品。格兰道厄和霍茨波的两幅头像习作就不太生动,现由私人收藏。布莱克最有名的莎剧场景绘画是《亨利八世》中凯瑟琳王后梦境的四幅绘画(约1807—1808)。

布鲁克 (Peter Brook [Stephen Paul], 1925—) 莎士比亚纪念剧院(现皇家莎士比亚剧院)编导。生于伦敦,在牛津大学受教育。1943年布鲁克导演《浮士德博士》,这是他导演的第一部剧。1945年他导演《爱的徒劳》,在当年的戏剧季为伯明翰保留节目剧院导演《约翰王》。他在斯特拉福导演过的剧目有《罗密欧与朱丽叶》(1947)、《爱的徒劳》(1947)、《一报还一报》(1951,与吉尔古德合作)、《冬天的故事》

(1951,与吉尔古德合作)、《泰特斯·安德洛尼克斯》(1954,与奥利维尔合作)、《暴风雨》(1956)、《李尔王》(1962,与斯科菲尔德合作)、《仲夏夜之梦》(1970)。布鲁克还为《泰特斯·安德洛尼克斯》和《暴风雨》创作了音乐并设计了布景。1955年他在莫斯科艺术剧院导演《哈姆莱特》。他还在伦敦和纽约导演过歌剧、几部电影,其中包括《乞丐的歌剧》(1953)和《苍蝇贵族》(1962年)。1953年他还为纽约导演了电视片《李尔王》。

布洛克 (Christopher Bullock, 约1690—1724) 演员,剧作家。其父威廉·布洛克(1657—1742)也是著名演员,曾扮演过福斯塔夫。克里斯多弗·布洛克扮演次要角色很出色。他扮演过的莎剧角色有《温莎的风流娘儿们》中的斯兰德(1707年演出)、《亨利四世》(上)中的波因斯(1716年演出)、《哈姆莱特》中的奥斯里克(1721年演出)。1716年1月布洛克的剧团在林肯法学院剧场上演《普雷斯顿的补锅匠》(《驯悍记》的改编本),与在德鲁瑞巷剧院表演的剧团展开角逐。布洛克的剧团轻而易举地战胜了那个竞争剧团。

布洛克的妻子简·罗杰斯(卒于1739年)也是演员,参加过多部莎士比亚戏剧演出,扮演的角色包括麦克白夫人和克瑞西达。

布思一家 (Booth Family) 美国演员家庭。朱尼厄斯·勃鲁托斯·布思(1796—1852),当时美国重要的莎剧演员,生于伦敦。他自称是犹太后裔,曾用犹太口音演夏洛克。1817年首次登台,饰理查三世。同年扮演伊阿古配爱德蒙·基恩演的奥瑟罗。1818年第一次扮演夏洛克。1820年用内厄姆·泰特的莎剧

修改本演李尔。同年他与基恩分演伊阿古和爱德伽。在德鲁瑞巷戏院有一次精彩的表演,布思饰《裘力斯·凯撒》中的凯歇斯,詹姆斯·W.沃利克饰勃鲁托斯,约翰·库珀饰安东尼。

1821年布思搬到美国定居。他为莎剧在美国普及做出了重大贡献。他担任巴尔的摩的阿德尔菲剧院经理而且亲自登台演出。1831年他首次在美国登台演出,给查尔斯·基恩当配角,饰掘墓人,基恩饰哈姆莱特。他还启用艾德纹·福雷斯特演主角。1831年他们在纽约共演《奥瑟罗》。他表演最出色的角色有夏洛克、伊阿古和理查三世。布思曾创作一部无韵诗体悲剧,名为《乌格里诺》。1863年其子约翰·威尔克斯·布思在波士顿博物院搬演此剧,表演很不理想。

小朱尼厄斯·布思(1821—1883),布思的长子。是一位优秀的剧院经理及导演。曾于1835年和1852年与其父共同表演,他扮伊阿古。小朱尼厄斯的两个儿子也从事了戏剧事业。

爱德纹·托马斯·布思(1833—1893),布思的次子。在任其父的准业务经理期间就热衷于莎士比亚。他演的第一个角色是《理查三世》中的特莱塞尔(1849年演出)。1851年在纽约他顶替父亲饰理查三世,表演不理想。1854年之后他开始树起名声。他曾在圣弗兰西斯科扮演李尔。(参照的是泰特的莎剧版本)。1856年返回纽约时在表演方法沿袭其父及基恩,取得相当的成绩。1860年他与女演员玛丽·德夫林结婚。1861年上演布尔沃·利顿的《里奇利恩》,布思饰里奇利亚,使伦敦观众倾倒不已。布思曾在曼彻斯特一个保留节目剧团演过一段戏。当

时年轻的亨利·厄尔文也在该团。1863年妻子去世,布思悲痛欲绝,退出了舞台。后来重返舞台,继续担任纽约冬苑剧院的领导职务,还与人合营费城瓦尔努特街剧院。1865年一年中他演哈姆莱特就演了100个夜场。他的忧郁症正适于表现这一人物。他以其智慧和高贵的气质刻画了这一人物形象。是年,其弟刺杀林肯,布思再次退出舞台。但他本人是忠于北方的。1866年他重返舞台,受到观众欢迎。1867年冬苑剧院正在上演一出花巨资筹备的戏时受到火灾的破坏。布思重建了一座新剧院,于1869年2月3日开放,并首演《罗密欧与朱丽叶》。1869年至1874年间他的戏剧事业进入顶峰。但他的家庭却遇到不幸,经济上也遭受了损失。

爱德纹·布思所演过的莎剧角色有罗密欧、奥瑟罗、麦克白、哈姆莱特、凯歇斯、勃鲁托斯、马克·安东尼和培尼狄克。当时的明星约瑟夫·杰克逊、约翰·麦卡洛、劳伦斯·巴雷特和夏洛特·库什曼都是在他的领导下成名的。1873年的经济恐慌使布思在经济上崩溃了。他的剧院又维持了近10年于1883年关闭并拆毁。布思晚年智力和体力日益衰退,他的兴趣转向旅游生活。1884年神经失常多年的第二位妻子去世之后布思与亨利·厄尔文约定演出《奥瑟罗》。两位杰出的演员分演伊阿古和奥瑟罗。1878年威廉·文特尔编辑出版《爱德纹·布思提词本》。集中包括15个剧的演出用本,有《理查二世》、《理查三世》、《亨利八世》、《哈姆莱特》、《麦克白》、《奥瑟罗》、《李尔王》、《威尼斯商人》、《无事生非》、《凯瑟琳与彼特鲁乔》、《里奇利恩》、《愚人的报复》、《勃鲁托斯》、《雷伊·布拉斯》及《巴赞的唐·

凯撒》。他还曾为弗尔尼斯集注本《奥瑟罗》及《威尼斯商人》做过细致透僻的注释。

约翰·威尔克斯·布思(1838—1865),朱厄斯·布思的小儿子,因为谋杀林肯总统而出名。他才华出众,成为一名莎剧主要演员。但他早年的演技并不十分成熟。他演过的角色有理查二世、罗密欧、哈姆莱特、麦克白、奥瑟罗等。他的道白激昂,很大程度上弥补了措词的粗枝大叶。

约翰是布思家唯一支持南方的人。1859年他参与了逮捕并绞死约翰·布朗的活动。1864年初设谋杀害林肯,1865年谋杀得手。他参加的最后一次演出是在冬苑上演《裘力斯·凯撒》,他饰裘力斯·凯撒,爱德纹饰勃鲁托斯,小朱厄斯·勃鲁托斯·布思饰凯歇斯。

布雷斯格德 (Anne Bracegirdle, 约1673—1748) 英国女演员。生于斯塔福德郡,伍尔弗汉普顿附近。安·布雷斯格德三四岁时父亲就去世了。伦敦公爵剧团的主要演员托马斯·贝特顿和玛丽·贝特顿收养了她。6岁时安演过奥特韦的《孤儿》(1680年)中的小听差科迪里奥。从此她与伊丽莎白·巴里及托马斯·贝特顿开始了长期的职业联系。(这三位演员成为著名的“三B”,从1690年至1707年统治英国戏剧界。)1685年,她首次扮演成人角色,扮托马斯·德非《女人国》中的克丽塔。当时她还不满13岁。

安·布雷斯格德生活作风严谨,堪称典范。她拒绝过许多求爱者。其中之一,理查德·希尔上尉1692年曾图谋绑架她,结果失败。她的懿德赢得人们的赞誉。为此她曾得过哈利法克斯爵士、道塞特公爵和德文希尔公爵赠与的800镑奖金。她

与威廉·康格里夫共事几年,康格里夫不论是在舞台上还是在实际生活中都充当她的追求者角色,结果却空追一场。

安·布雷斯格德塑造过至少85个舞台角色。在她事业上成熟的22年里,她曾参与过伊丽莎白时代、詹姆斯一世时期、查理一世时期以及王政复辟初期的多部戏剧的演出。自1685年始她扮演像《哈姆莱特》中的奥菲丽娅这样成熟的角色。到1690年她已接过巴里夫人、贝特顿夫人以及伊丽莎白·鲍特尔演的大多数保留节目中年轻的喜剧角色,并开始形成一种格局:伊丽莎白·巴里扮演强悍、狂暴、贪得无厌的女主人公;安·布雷斯格德演善良、可人怜的、得意的情敌;贝特顿演征服一切、受人爱慕,又有些缺点的角色。在演喜剧时仍维持这一定局;布雷斯格德演活泼、聪颖、善良的女主人公;巴里夫人演名誉败坏的角色;贝特顿演狂妄自大、老于世故的男主人公。康格里夫的喜剧《心心相许》(1695)和悲剧《哀伤的新娘》(1697)正反映了这种程式。为“三B”写作的剧作家又发展了这一程式。

贝特顿剧组1695年退出皇家剧院之后建起自己的剧院,在此演出了多部莎士比亚戏剧。布雷斯格德夫人已接过巴里夫人演的年轻的角色,有奥菲丽娅·拉维妮娅(即朱丽叶,奥特韦的《罗密欧与朱丽叶》改写本中人物)。1707年她扮演苔丝狄蒙娜,贝特顿饰奥瑟罗。同年她退出舞台。她还在改编的其他莎剧中担过角色,有伊莎贝拉、安·波琳、鲍西娅、伊摩琴、西萨里奥(薇奥拉)。

1703年至1710年间演出多部莎剧,布雷斯格德先后饰苔丝狄蒙娜、考狄丽娅、鲍西娅、福德夫人、奥克

泰维娅·奥菲丽娅。她演的最后一个莎剧角色是朱丽叶,是在1709年2月。

安·布雷斯格德与克里斯多弗·里奇发生矛盾。里奇坚持要把布雷斯格德拿手的角色派给年轻演员安·奥德菲尔德。于是1707年2月布雷斯格德尚在事业的顶峰便退出舞台。1708年4月7日她看贝特顿的情面上重返舞台,讲了一段特别开场白,在康格里夫的《心心相许》中饰安吉莉卡。

布里奇斯—亚当斯 (William Bridges-Adams, 1889—1965) 导演。生于哈罗,在牛津受教育。布里奇斯—亚当斯在牛津大学剧社演过普洛斯彼罗和里昂提斯,毕业后在几个剧团演过莎士比亚保留剧目,在布里斯多和利物浦两座保留节目剧院当过导演及经营者。1919年他在艾汶河畔斯特拉福莎士比亚戏剧节期间担任导演,并组织建立了新莎士比亚剧团,后来变为艾汶河畔斯特拉福戏剧节剧团。从1919年至1934年间他在斯特拉福剧团导演过第一对开本中36部剧之中的29部。1920至1926年间还为牛津大学剧社创作过戏剧。

布里奇斯—亚当斯曾率领斯特拉

福剧团几次赴加拿大和美国旅行演出。1934年他被任命为莎士比亚纪念剧院(现为皇家莎士比亚剧院)的总监。他的著作有《莎士比亚之国》(1932)、《不列颠戏剧》(1944)、《观剧》(1947)、《失去的首脑》(1954)及《压制不住的戏剧文学》(1957)。

布里斯托尔老维克剧团 (Bristol Old Vic Company) 在布里斯托尔皇家剧院演出的常设保留节目剧团。1946年著名的老维克剧团接受大不列颠艺术委员会的邀请在皇家剧院分设一个常驻剧团。几年以后布里斯托尔老维克剧团发展成为英国一流的外省保留节目剧团,培养了许多英国一流的演员,有的还享有国际声誉。1963年皇家剧院创立,接收老维克剧团,组建起布里斯托尔老维克信托有限公司。在皇家剧院演出的戏剧具有天主教趣味和国际性。许多剧作家的作品都在此上演。莎士比亚戏剧的演出是公认质量最高的。1964年春为庆祝莎士比亚诞辰400周年动用了皇家剧院小剧场和大学的所有可用的设施组织了一次规模宏大的莎士比亚戏剧素材展览。三部莎剧的演出把这次演季推向高潮,有一部悲剧、一部喜剧、一部历史剧。

D

达文波特 (Edward Loomis Davenport, 1816—1877) 美国演员,以演莎剧角色著称。他第一次登台是与朱尼厄斯·布鲁托斯·布思搭档,后来又与麦克莱德在伦敦同台演出。他的女儿芳妮(1850—1898)加盟戴利的剧团,演出莎士比亚喜剧。

戴利 (John Augustin Daly, 1838—1899) 美国剧作家、导演。他以戏剧批评家的身份开始其艺术生涯。19世纪60年代他成功地改写并导演了不少法、德两国的剧本,还将小说改编成戏剧,其中重要的有《匹克威克外传》。他创作的第一个

剧本是《煤气灯下》(1867),将情节剧引入美国剧院。他最好的剧本是《地平线》,描写美国西部生活,这使他成为美国第一位现实主义戏剧家。1870年,他开始导演古老的英国喜剧,用的是欧洲人的改编本。他还带领他的剧团到伦敦和欧洲大陆演出。戴利导演的《驯悍记》(1888)可能是美国人在欧洲演出的第一部莎士比亚喜剧。1879年,他在纽约开办了一家剧院。1891年在伦敦上演《皆大欢喜》和《第十二夜》,后者连续演出100场。1892年,丁尼生选择戴利将自己的戏剧诗《森林居民》搬上舞台。1893年,戴利在伦敦的剧院开张,演出《驯悍记》。他的剧团由艾达·里恩领导,戴利的成功与他分不开。返回美国后,他继续执导莎剧,其中《暴风雨》最为成功。戴利除了提高莎剧导演水平外,自己还创作和改编了90个剧本。

戴利导演了大多数莎剧,一般他都要重新安排和缩减,风格富丽。萧伯纳曾著文嘲讽,但称颂艾达·里恩的演技,尤其是她在《驯悍记》中饰演的凯瑟琳和在《皆大欢喜》中饰演的罗瑟琳。

丹斯—霍兰 (Sir Nanthaniel Dance-Holland, 1735—1811) 画家。他广泛地涉猎了历史、肖像和世俗生活的题材。丹斯—霍兰是丹斯家族的后裔,皇家学会的创始人之一。他在意大利师从弗朗西斯·赫曼;回到英国后,成为著名的肖像画家。他为乔治三世及其同事队长库克,和饰理查三世的大卫·加里克作过画像。加里克的肖像画1771年在皇家学会展出,它可能是加里克最出名的一幅肖像画。丹斯—霍兰后来将它与“玛克·安东尼之死”一起献给了博伊德尔莎士比亚画廊。

1790年他当选为议员。1800年被封为从男爵。

道塞特花园剧院 (Dorset Garden Theatre) 道塞特花园剧院又称“公爵剧院”,建于1671年,为公爵剧团的住地。剧院由克里斯托夫·雷恩设计,造价9,000英镑,是当时最大最豪华的剧院,座落在泰晤士河畔,它的第一任经理和领衔演员是托马斯·伯特顿。道塞特花园剧院因上演歌剧而逐渐出名。上演的剧目有威廉·达夫南特爵士改编的《麦克白》和托马斯·沙德韦尔改编的《暴风雨》[更名为《魔岛》(1673)]。它上演的最成功的剧本之一是沙德韦尔改编的《雅典的泰门》(1673)。1682年,公爵剧团与国王供奉剧团合并。合并后,在德鲁瑞巷剧院上演。1689年,道塞特花园剧院改名为“王后剧院”,以示对玛丽王后的敬意。1706年后,就无人提到它了,可能是因其音响效果太差,而弃置不用。

德鲁 (Drew) 德鲁一家均是美国演员。约翰·德鲁(1827—1862)来自爱尔兰,定居在费城,其妻路易丝·莱恩·德鲁,也是演员。长子约翰·德鲁加入戴利的剧团演出莎剧。小德鲁的妹妹乔治安娜嫁给莫里斯·巴里莫尔,他们的孩子埃塞尔·约翰·莱昂内尔,均是演员。

德鲁 (John Drew, 1853—1927) 美国演员。父母是费城穹街剧院经理。1873年约翰·德鲁第一次在父母的剧院登台演出,长达两年。1875到1892年(除1878至1879年一次旅行外)他一直在纽约奥古斯丁·戴利的剧院演出,曾饰过《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《理查二世》、《威尼斯商人》、《李尔王》、《驯悍记》、《皆大欢喜》、《温莎的风流娘儿们》、《仲夏夜之梦》中的角色。1892年,

他以“明星”的身份受雇于查尔斯·福罗曼，直到1915年，饰演了许多角色，其中有《无事生非》中的培尼狄克。1916年他在珀西·麦基执导的《黄沙造就的凯列班》中饰莎士比亚一角。这次演出是为纪念莎士比亚逝世300周年在纽约学院体育馆举行的。

德鲁 (Louisa Lane Drew, 1820—1897)

美国女演员、导演。1827年，露伊萨·德鲁与其母（也是演员）来到美国。是年，她在费城参加朱尼厄斯·勃鲁托斯·布思导演的《理查三世》中，饰约克公爵。由于年幼，她随母亲巡回演出。直到1836年与亨利·B.亨特结婚。此时她的演技渐趋成熟，开始扮演更多的角色。其间，她曾支助埃德温·弗罗斯特和麦克莱迪。1847年，她在纽约饰罗密欧和安东尼。1850年，她与约翰·德鲁结婚。其子著有回忆录《我的舞台岁月》献给母亲。

德鲁瑞巷剧院 (Drury Lane Theatre)

德鲁瑞巷剧院也曾叫国王剧院 (King's House) 和皇家剧院 (Theatre Royal)。它可能是英国历史上最有名的剧院，建于1662年。托马斯·基利格鲁、罗伯特·霍华德，以及托马斯的国王供奉剧团的8名演员联合出资修建。德鲁瑞巷剧院座落在德鲁瑞巷和布里奇斯街之间。1662年5月7日，先前在吉本的网球场剧院演出的剧团首次使用德鲁瑞巷剧院。当时的正式名称叫皇家剧院，因为剧院获得了查理二世颁发的许可证。1672年，剧院毁于火灾。后来在著名建筑家克里斯托夫·雷恩的主持下重建。

剧院一度繁荣兴旺，但由于基利格鲁将剧院交托给一位业务生疏、管理无能者经营，1681年被迫关闭。1682年，剧院重新开张，合并后的公

爵剧团和国王供奉剧团在托马斯·伯特顿的领导下进入该院。但1690年，马马虎虎的克里斯托夫·里奇接管该院。他虐待演员，引起了以伯特顿为首的演员的抗议，伯特顿一派暂时搬到林肯法学院剧院。

德鲁瑞巷剧院剩下的人与伯特顿一方展开了激烈的竞争，情况相当不妙。1709年，科利·西伯、托马斯·道格特、罗伯特·威尔克斯买下了德鲁瑞巷剧院。他们号称“三头”。在其管理下，事业蒸蒸日上。但它最负盛名的时代是在大卫·加里克领导时。1794年，加里克的继承人剧作家理查德·布林斯利·谢立丹接管了剧院，进行扩充和重建。1809到1812年，由于一场灾难性的大火，剧院被迫再度关闭。剧院重开后，爱德华·基恩在此演出大获成功。但管理不善，剧院年纯收入下降。

1840年，威廉·查尔斯·麦克莱迪任德鲁瑞巷剧院的导演，剧院再次名声大振，但他的继承人损害了它的业务。其中一人是弗雷德里克·查特顿，他有一句名言：“莎士比亚遭到毁灭，拜伦破了产。”不过，剧院仍然保存下来，并继续发展。

在德鲁瑞巷剧院的悠久历史上，它的名声与莎士比亚密不可分。王政复辟时期，国王供奉剧团在此恢复上演《温莎的风流娘儿们》、《亨利四世》、《裘力斯·凯撒》和《奥瑟罗》。1682年到1695年，伯特顿在德鲁瑞巷剧院刻画了莎士比亚的主角。大量莎剧的改编本也在这里上演，其中有内厄姆·泰特改编的《理查二世》(1680)和科利·西伯的《理查三世》(1700)，均长演不衰。正是在该剧院里，许多莎剧以改写的形式重新上演。如雷恩斯克洛夫特的《泰特斯·安德洛尼克斯》(1678)、泰特的《科利奥兰纳斯》(1682)和邓尼斯

的《可笑的求爱者》(1702)。1714年,查尔斯·麦克林对夏洛克的卓越刻画,令人难忘。德鲁瑞巷剧院上演莎剧的最伟大的时期是大卫·加里克长达30年的充满魅力的表演。加里克的继承者,从约翰·菲利浦·肯布尔和萨拉·西登斯到19世纪末,保持了加里克所确立的传统。19世纪虽然剧院经常资金短缺,但并没有降低爱德华·基恩和威廉·查尔斯·麦克莱迪领衔主演的名声。20世纪,剧院上演的莎剧仍然吸引了大批观众,这大部分是由于亨利·厄尔文爵士、艾伦·特利、约翰斯顿·福布斯·罗伯逊的杰出表演。

多格特 (Thomas Dogget, 约 1670—1721) 演员。生于都柏林。他在外省演出多年后,其饰演低级喜剧角色的特殊才能方为伦敦所知。但直到1695年,康格里夫为他写了《以爱还爱》中本(Ben)这一角色后,他才名声大振。他在乔治·格兰威尔的《威尼斯的犹太人》(《威尼斯商人》的拙劣改写本)中刻画了夏洛克这一形象,为人们怀念。格兰威尔的夏洛克与莎士比亚的夏洛克相比,几乎未作任何变动。罗武在其《莎士比亚全集》(1709)中评论这次演出时说:“尽管我们看见这出戏的改编与上演都当作喜剧,并由一位

卓越的喜剧演员饰犹太人一角,但我还是认为作者(指莎士比亚——编者)的构思是悲剧性的。”多格特曾两次饰夏洛克,并曾与科利·西伯和罗伯特·威尔克斯合作经营德鲁瑞巷剧院。实际上,他1713年就退出了舞台。

多萝希娅或多萝希·乔丹 (Dorothea or Dorothy Jordan, 1762—1816)

爱尔兰出生的女演员,弗兰西斯和格蕾丝·菲利普斯的私生女。她第一次登台演出是1777年,在都柏林扮演《皆大欢喜》中的牧女菲苾。后以乔丹夫人的身份游历约克郡,并于1785年投身于伦敦德鲁瑞巷剧院,在那里一直停留到1809年。多萝希·乔丹主要演喜剧,扮演的最有名的莎士比亚人物有罗瑟琳、薇奥拉和伊摩琴等。她还演过朱丽叶、奥菲莉娅以及坎布勒改编的《暴风雨》中的多琳达等。她的演技深得赫士列特、李·亨特、兰姆、拜伦以及约苏拉·雷诺兹爵士的赞誉。但她的私生活不够检点,例如从1790年到1811年她一直在作克莱伦斯公爵(后来的威廉四世国王)的情妇并与他生了10个儿女,这不能不影响她在舞台上的形象。她还演过莎士比亚的伪造者威廉·亨利·艾尔兰德的剧作《沃蒂金》。

E

厄尔文爵士 (Sir Henry Irving) 真名叫约翰·亨利·勃劳德里布 (John Henry Brodribb, 1838—1905)。演员兼经理。被公认为当时最伟大的莎剧演员。出生于骚默塞特郡,在

当地语法学校受过教育,毕业后担任过4年教会文书。18岁开始戏剧生涯,早期扮演的角色有《冬天的故事》中的克里奥米尼斯等。厄尔文的第一次巨大成功是他1874年扮

演哈姆莱特。他所塑造的悲哀、脆弱和反省的哈姆莱特形象,深受19世纪莎士比亚批评界的欢迎。这出戏演出多达200场。第二年,他又塑造出一个引起争论的麦克白形象;1876年他塑造的奥瑟罗又引起批评界的一场激烈反响。1877年,他将莎士比亚的原作《理查三世》搬上舞台,第一个打破了自18世纪以来考利·吉伯的改编本一直霸占舞台的局面。

1878年,他买下兰心剧院,担任剧院经理,并在以后的24年里,在这家剧院里成功地扮演了一系列莎剧中的角色,其中包括理查三世、哈姆

莱特、夏洛克、奥瑟罗、伊阿古、罗米欧、培尼迪克、麦克白、伍尔习、李尔、阿埃基摩、科利奥兰纳斯等。他的搭班女主演是爱伦·特里。他的每一角色的塑造都花费了大量心血,达到栩栩如生的程度。他说话缓慢,最擅长扮演文化型角色,例如哈姆莱特和伊阿古。

1895年,他为维多利亚女王演出,扮演夏洛克一角,受到殊荣,成为第一个被封为骑士的演员。尽管重病缠身,经济拮据,但他依然继续演出,直至去世。他的遗体埋葬在威斯敏斯特寺。

F

发现空间(Discovery Space) 指伊丽莎白时代舞台上用幕布遮挡的地方,以表现某些内部场景。学者们都认为舞台上可能有一个幕布遮挡的地方,大多数人认为它在舞台后部。对莎剧的“发现”技巧作过广泛研究的理查德·霍斯利指出发现空间位于幕布之后,占据了舞台后面的整个范围。他统计出莎士比亚全部真作有11个“发现”,《威尼斯商人》中有3个,其他8个剧本各1个。它们是:《威尼斯商人》中鲍西娅揭开盒子的场景(第2幕第7场、第2幕第9场,第3幕第2场),《罗密欧与朱丽叶》中罗密欧发现朱丽叶在坟墓里(第5幕第3场),《温莎的风流娘儿们》中辛普尔藏在卡歇斯医生房间里(第1幕第4场),《亨利四世》上篇中发现福斯塔夫睡在挂毯后一场(第2幕第4场),《特洛伊罗斯和克瑞西达》中阿喀琉斯和

帕特洛克斯自帐内走出来(第3幕第3场),《泰尔亲王配力克里斯》中发现配力克里斯偃卧在甲板中帐中榻上(第5幕第1场),《冬天的故事》中拉开帷幕发现赫米温妮一场(第5幕第3场),《暴风雨》中看见费迪南和米兰达在普罗斯彼洛的洞里弈棋一场,《亨利八世》中推门发现国王在内室阅读一场(第2幕第2场)。

《哈姆莱特》中波洛涅斯被哈姆莱特刺死后(第3幕第4场)在挂毯后发现他的尸体也可归入上列例子。但霍斯利觉得波洛涅斯可能向前扑倒在台上,因此用术语来说,没有被“发现”。霍斯利的“发现空间”理论的重要性在于它可以为关于这些场景的另外两个重要猜测作出合理选择,即这些场景是在里台(Inner Stage)表演呢,还是在靠更衣间墙搭成的用幕布挡住的“小间”

(booth)或“帐篷”(pavilion)表演?

法学院 (Inns of Court) 莎士比亚时代伦敦有四个法学院即格雷法学院、中殿法学院、内殿法学院和林肯法学院。这些法学院不仅教授年轻绅士们法律知识,而且培养他们多方面的生活情趣,如跳舞、唱歌、弹奏乐器等。而且这些活动很自然地导致了假面舞会和戏剧演出等多种形式的娱乐活动的产生。他们有时还雇专业剧组来演出。格雷法学院和中殿法学院尤其以假面舞会和戏剧演出而著名。《错误的喜剧》曾于1594年在格雷法学院上演;《第十二夜》曾于1602年在中殿法学院上演。据说更多的莎士比亚戏剧曾经在四个法学院里上演过。

凡登豪夫 (John M. Vandenhoff, 1790—1861) 英国演员。1808年在英国南部索尔斯堡市开始登上舞台。随后和埃德蒙·金在爱塞特等处演戏。1813和1814年在巴兹演出的《亨利四世》中扮演了亨利王。1820年,他从利物浦到了伦敦,在“考文特广场剧院”饰演了李尔和科利奥兰纳斯。他表演的成功角色有麦克白、凯歇斯和奥瑟罗,但最出色的是科利奥兰纳斯。1834年他主演了哈姆莱特。1837年访问了美国。1838年后他演过许多角色,如《约翰王》中的福康勃立琪、《亨利四世》中的霍茨波和《凯撒》中的凯歇斯。最后若干年中他大半在地方演出,如1857年在爱丁堡演过《亨利八世》中的伍尔习。他的告别演出是1858年在利物浦饰演了勃鲁托斯和伍尔习。他的儿子乔治(1813—1885)和女儿卡罗特·伊丽莎白(1818—1860)也从事戏剧职业,演过很多角色。伊丽莎白扮演朱丽叶和考狄利娅特别成功。

凡贝拉美 (Violet Vanbrugh, 1867—

1942) 英国女演员。1886年在“吐勒戏院”开始她的演剧生活。1892年在厄尔文导演的《亨利八世》中替换爱伦·特里扮演安·波林。1893和1894年又在《第十二夜》中饰演了奥丽维娅,1894年她嫁给“皇家剧团”经理阿瑟·布契尔后,就和她的丈夫搭档演戏。1906年在斯特拉福莎士比亚纪念剧院,布契尔演麦克白,她演麦克白夫人,随后又把此剧搬上伦敦加里克剧院舞台。后来她又饰演过贝特丽丝和凯瑟琳王后;曾和爱伦·特里分别扮演《温莎的风流娘儿们》中的福德大娘和培琪大娘。凯瑟琳王后和福德大娘是她表演的最成功的角色。1937年她和她的妹妹漪莱茵在“摄政公园”开办一个露天剧场。漪莱茵是一个很有才华很有教养的女演员,她写的回忆录《敢于做饱学之人》(1925)是对年轻女演员的有益忠告。1954年“皇家戏剧艺术研究所”建立了“凡贝拉美剧院”,用来纪念为戏剧事业而奋斗终生的这一对姊妹。

菲尔普斯 (Samuel Phelps, 1804—1878) 演员兼剧院经理。他以悲剧演员闻名于世,在伦敦首次以夏洛克、哈姆莱特、奥瑟罗和理查三世等形象在干草市剧院露面。1843年,他接管了塞德勒的威尔斯剧院,使威尔斯剧院成为当时最好的莎士比亚戏剧演出中心。到1862年退休时塞缪尔·菲尔普斯除了《亨利六世》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》和《理查二世》外演出了所有莎士比亚戏剧,包括19世纪再度流行的《安东尼与克莉奥佩特拉》(1849)和复辟后第一次上演的《泰尔亲王配力克里斯》。他演得最好的角色是李尔和奥瑟罗。

菲尔德学院剧团 (Fylde College The-

atre Group) 该学院位于英格兰的布莱克普尔, 菲尔德学院剧团成立于 1950 年, 由该院讲师弗兰克·温菲尔德 (Frank Winfield) 任总导演。该剧团从 1955 年开始上演莎剧, 将之列为保留剧目, 每年上演两部。该剧团分别在两处上演莎剧, 一处是菲尔德学院小剧场, 专演那些场景较小的莎剧。另一处是著名的布莱克普尔塔上的圆形表演场, 专演那些场景较大的莎剧。该处可供 1789 名观众就座。

费科特 (Charles Albert Fechter, 1824—1879) 法国演员。1860 年来到伦敦, 饰演哈姆莱特、奥瑟罗、伊阿古等角色, 受到热烈欢迎。他属于浪漫派演员, 在演技上追随自然主义。

费尔德 (Nathan Field, 1587—1620) 与莎士比亚同时代的演员兼剧作家。在第一对开本中开列的莎剧主要演员名单上, 他的名字排在第 17 位。他有可能在 1616 年加入了国王剧团, 并接替了莎士比亚的工作。他的创作主要是两部喜剧:《女人随风倒》、《为女人改过自新》, 此外, 他还和马辛格共同创作了《致命的嫁妆》。

费斯克 (Minnie Maddern Fiske, 1865—1932) 美国女演员, 9 岁时就曾饰演过《约翰王》中的亚瑟。后来, 她相继扮演过许多莎士比亚和易卜生剧中的女主人公。1910 年, 为反对戏院托管, 她在纽约开设了独立的“曼哈顿剧院”。

凤凰剧院 (Phoenix or Cockpit Theatre) 坐落在德鲁瑞巷教区的一所剧院。开始是一个斗鸡场所, 后来先后归安女王供奉剧团、查尔斯亲王供奉剧团、伊丽莎白夫人供奉剧团等所有。1660 年佩皮斯在凤凰剧院看了《奥瑟罗》的演出。1661 年到

1665 年乔治·乔利的军队占领了剧院, 随后剧院被废弃了。

福特 (Samuel Foote, 1720—1777)

演员, 剧作家。他第一次在舞台上露面是扮演奥瑟罗, 但未获成功。后来, 他以维妙维肖的模仿表演而成名。1766 年, 他在一次意外事故中摔断了腿, 不得不截肢。约克公爵同情他的遭遇, 替他争取来了皇家特许演出状, 从而使干草剧院恢复了公开合法演出。

福希特 (Helena Faucit, 1817—1898)

女演员, 扮演过许多莎剧中的女性人物。1879 年, 在莎士比亚纪念剧院开幕典礼上, 年逾 60 岁的海琳娜·福希特还扮演了《无事生非》中的贝特丽丝。1885 年, 她出版了《谈谈莎剧中的几个女性形象》一书。

福雷斯特 (Edwin Forrest, 1806—1872) 美国早期著名演员。从 14 岁开始演员生涯, 1826 年在纽约饰演奥瑟罗一举成名。他经常扮演李尔、科利奥兰纳斯、哈姆莱特、麦克白、理查三世等角色, 其中最为成功的是李尔。尽管如此, 他在英国却不受欢迎。他和英国演员麦克莱迪长期不和, 从而导致 1849 年在纽约一个叫阿斯特的地方发生骚乱, 造成 31 人丧生。

福波斯—罗伯特森 (Johnston Forbes-Robertson, 1853—1937) 演员。1874 年放弃绘画, 改行当演员。1882 年饰演过《无事生非》中的克劳狄奥以及其他角色, 其时尚不出名。1885 年前往美国巡回演出, 主演《罗密欧与朱丽叶》和《皆大欢喜》, 获得极大成功。他还以饰演麦克白、奥瑟罗、哈姆莱特闻名, 尤其是饰演哈姆莱特之后, 他被当时公认为英国伟大的悲剧演员。1897 年在他主演的《哈姆莱特》中, 恢复了许多以前经常被省略的段落。1913 年, 他主

演的《哈姆莱特》被拍成无声电影。同年,他被授予骑士爵位。

弗劳尔 (Charles Edward Flower, 1830—1892) 斯特拉福莎士比亚纪念剧院的创建者和捐助者。

弗尔曼 (Simon Forman, 1552—1611) 演员,占星术家。他曾经预言过自己将死于1611年12月12日,到了那一天他果然死了,但据分析他很可能死于自杀。在他留下的遗物中,有一个题为《戏剧簿》的小册子,其中记有他观看莎剧的情况和日期,这是现存的最早的有关莎剧演出的记录:《麦克白》(1611年4月20日)、《冬天的故事》(1611年5月15日)、《辛白林》(无日期)。另外,他还观看了一部名为《理查二世》的戏,但从他所描述的情节看,它不是莎士比亚的那部同名剧作。在这本小册子中,他还记录了一些戏剧梗概,分析了戏剧中包含的教益。在他作过的大量笔记中,曾经提到过爱米丽娅·雷尼尔,现代学者A.L.罗斯据此认为,莎士比亚十四行诗中的黑肤夫人就是这位爱米丽娅

弗朗肯—戴维斯 (Gwen Frangcon-Davies, 1896—) 女演员、歌唱家。她曾先后在老维克剧团、伯明翰循环演出剧团、莎士比亚纪念剧院里工作过。她饰演过许多莎剧中的女性形象,比如考狄利娅(1924)、莪菲莉娅(1930)、麦克白夫人(1942)、鲍西娅(1950)等。她还是英国和加拿大著名的电视演员。

服装 (Costumes) 伊丽莎白与詹姆斯时代的戏剧服装应被看作当时普通服装的扩展,式样丰富豪华。演员服装的华丽可与观众的服装媲美。观众穿着的是当时最流行的服装。人们还希望当时的演员继承舞台上穿着华丽服装的悠久传统。这一传统是对圣餐仪式戏剧穿着宗教

服装的继承。奇迹剧和道德剧的扮演者服饰都很丰富,在王室和贵族家庭里的伶人与侍从的服装也很堂皇富丽。

舞台上华丽的服装补偿了缺少漂亮布景的遗憾。当时舞台上,地点只有简单的暗示,家具极少,悬挂物和窗帘仅仅够用。一般的布景都是这样。服装要暗示出穿着者的尊严、美丽、高贵或野蛮。戏剧批评家认为演员穿的衣服对他们非常有利。对当时流行服装的稀奇古怪加以嘲讽的并不只是清教徒,奇装异服本身也常常在它们所出现的戏剧里受到讥刺。比如鲍西娅的一个求婚者因着流行服装而被挖苦:

他的装束多古怪!我想他的紧身衣是在意大利买的,他的裤子是在法国买的,他的软帽是在德国买的,至于他的行为举止,那是他从四面八方学来的。

(《威尼斯商人》,第1幕第2场,79—82行。)

培尼狄克由于喜欢奇怪的装束而被描绘为:

今天是个荷兰人,明天是个法国人;有时候同时做了两个国家的人,下半身是个套着灯笼裤的德国人,上半身是个不穿紧身衣的西班牙人。

(《无事生非》,第3幕第2场,33—37行。)

演员服装的开支是伊丽莎白时代剧团的一项主要支出。显然主要演员根据自己的身材购置服装。后来他们又将服装卖给剧团。剧团服装资金可用多种方式积累。剧团老板也可能同意提供服装。天鹅剧场的帕姆布罗克剧团的服装就是由弗朗西斯·兰利提供的。据估计他投资了300英镑。1610年约克公爵剧团花了11镑从国王供奉剧团的约翰·

海明手里购买了一些“通常是演员穿的旧服装或外衣”。亨斯洛的日记里记载了许多服装的一般价格。

演员偶尔也从贵族那里购买用过的服装,或者贵族的仆人在主人死时得到的主人遗赠的衣服。因为他们只能穿仆人的衣服,就把主人的服装卖给演员。节庆办事处给节庆时在宫中演出的演员提供服装,然后又赏赐给他们。办事处还常常出售宫中宴会穿过的旧服装或过时服装。

演历史剧穿着的服装可能大不相同,现存唯一一幅伊丽莎白时代舞台演出图“朗格利特手笔”描绘了穿着某种历史服装的主要演员和穿着伊丽莎白时代服装的下层佣人。这幅图可能准确也可能不准确。大多数留给观众想象。

服装的颜色不光是为了视觉的吸引力和使观众激动。从最早的戏剧和伊丽莎白时代的戏剧来看,色彩是戏剧可见景色的一部分,表现出人物的地位和感情特点。比如,女

王和她的廷臣们穿着蓝绿色或灰青绿色,甚至高等妓女也穿,暗示欺骗性的爱情。仆人穿着深海蓝色或黄褐色的仆人服。黄褐色既意味着悲哀也意味着顺从。血红色标志着大胆强健。在传统观念中,紫红色表示忠诚,柳绿色表示失恋,绿袖子是妓女服装的一部分,褐色象征坚定不移,家纺的粗布衣衫就染此色,这种颜色也用来染贵重纤维。伊丽莎白时代人称的灰色常用来染天鹅绒,很适于做色彩明亮的绣花饰物的背景。被称为老鼠色的暗灰色则用来染穷人衣服。

从剧中人的角度来说,阿拉迪斯·尼柯尔认为剧中的罗马人、希腊人、东方人,以及某些怪异人物、女神、鬼,包括福斯塔夫都有特殊的服装。这些服装并不符合历史,而是约定俗成的。如胸甲与翎饰头盔标志罗马人,而宽松裤与短弯刀代表东方人。直到18世纪舞台上还采用这些传统服装。

G

干草市剧院 (Haymarket Theatre)

又名“干草街小剧院”,1720年由木匠约翰·波特所建,1744年改由福特经管。1766年,该剧院获得皇家特许状,可以于夏季合法地在这里演戏。后来,这家剧院又转到乔治·科尔曼与其子手中。1820年,该剧院拆毁,次年又在原址上建起现代干草剧院。1887年,赫伯特·比尔博姆租用此剧院,10年之中在这里上演了很多莎剧。

格林 (John Green, 生卒年不详) 演

员,曾于1607至1627年间带领一个英国演员剧团前往德国巡回演出,在其演出剧目中有《泰特斯·安德洛尼克斯》、《哈姆莱特》、《李尔王》、《裘力斯·凯撒》、《罗密欧与朱丽叶》等莎剧。

格里特 (Phillip Barling Ben Greet, 1857—1936) 演员、剧团经理。

1883年在伦敦首次登台演出,饰演《辛白林》中的卡厄斯·路歇斯。1886年开始以露天上演莎剧的方式普及莎士比亚,并组织剧团在英美

等国作巡回演出。1914年,他率剧团来到老维克剧院,成为上演莎剧的核心力量。从1915至1918年,他与里利安·贝利斯一起领导上演了许多戏剧。1918年后,他专门从事于为伦敦的学生安排演出。由于他在戏剧和教育方面所作的贡献,1929年被授予骑士爵位。

格林威治宫(Greenwich Palace)

1300年为王家住所,15世纪初,成为亨弗雷·葛罗斯特公爵的产业。1447年归还王家,亨利八世对它进行了扩建,但后来被查理二世拆毁。伊丽莎白时代重建此宫,经常在这里演出戏剧。关于莎士比亚的第一份官方记录,就是1594年12月26日、27日作为内务大臣仆人剧团的演员在这里参加宫廷演出,领取了一份酬金。

格兰威尔—巴克(Harley Granville-Barker, 1877—1946)

著名莎剧演员、导演、剧作家。1891年首次登台演出,1910年放弃演员生涯,专门从事导演,在舞台演出技巧方面颇多革新。比如,他扩大了突出于幕前的舞台,用连续演出法加快戏剧节奏。1912年,他指导上演了全本《冬天的故事》,只从莎剧原作中删除了6行,整个演出过程只有一次15分钟的幕间休息。同年又导演了《第十二夜》,黑白分明的布景令观众耳目一新。1914年导演《仲夏夜之梦》,利用服装色彩和舞台灯光创造出了仙境气氛。第一次世界大战后,他转入莎学研究,陆续出版了五集《莎士比亚序》(1927—1947),其中文章多从舞台演出角度阐述莎剧,观点新颖。1930年,接替伊斯雷尔·格兰兹担任莎士比亚协会主席。在任职期间,与E. K. 哈里森共同编辑了《莎士比亚研究指南》。

葛莱维尔(Curtis Greville, 生卒年不

详) 演员。在《两个高贵的亲戚》四开本(1634)的提词本中,他先后以送信人和随从的身份出场。1631年,他还在国王仆人剧团当演员。莎学家多佛·威尔逊认为,他可能在《驯悍记》中饰演过小角色。

公爵剧团(Duke's Company) 王政复辟时期的剧团。1660年由约翰·罗兹创建,先受约克公爵庇护,后受詹姆斯二世庇护,是唯一获詹姆斯许可的两个剧团之一。最早在凤凰剧院演出,后进入索尔兹伯雷宫。达夫南特接管剧团后,1661年6月搬到莱斯利的网球场剧院。1668年达夫南特去世,剧团又到新建的道塞特花园剧院演出,托马斯·伯特顿任领班。直到1682年,剧团仍然很受欢迎。1682年他们与国王供奉剧团合并,在德鲁瑞巷剧院演出。

在公爵剧团的节目单上占据重要地位的既有创作的剧本,也有大量改编的莎剧。1660年12月,宫廷大臣将一些剧本交该剧团,允许他们独家改编,其中有《暴风雨》、《一报还一报》、《无事生非》、《罗密欧与朱丽叶》、《第十二夜》、《亨利八世》、《李尔王》、《麦克白》、《哈姆莱特》和《泰尔亲王配力克里斯》。不久又增加了《雅典的泰门》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《亨利六世》三部曲等其他剧本。剧团演出最成功的莎剧是《哈姆莱特》,伯特顿饰主角。佩皮斯评论说:“我相信这是人类扮演的最好的角色。”

公主剧院(Princess's Theatre) 以前是展览馆,1840年改成剧院。开始剧院主要上演歌剧,但1850年爱德华·基恩的儿子查尔斯接管剧院后,开始大规模上演莎士比亚戏剧。他们演出的《麦克白》、《约翰王》、《理查三世》和《亨利八世》被描述为“舞台技术的奇迹”。如《亨利八世》

以率先使用了灰光灯而闻名。1880年公主剧院被烧毁,次年被威尔逊·巴雷特(1847—1904)重建,随之他成功地经营了若干年,交替上演通俗的情节剧和不太成功的莎剧。1902年后,剧院被卖给美国一个联合组织,由于该组织在交换和租约上遇到困难,剧院被废弃。

公园剧院 (Park Theatre) (1)纽约最重要的美国剧院。1798年开始,演出的第一个戏剧是《皆大欢喜》。剧院主人兼演员约翰·霍奇金森(大约1765—1805)和刘易斯·哈勒姆(大约1740—1808)分别扮演了杰奎斯和试金石。1798年,托马斯·阿布鲁索普·库珀(1776—1849)还演了哈姆莱特。1848年公园剧院被烧毁。(2)1874年查理斯·艾伯特·费克特在百老汇22大街开的一个剧院。1876年到1882年(被烧毁)由美国一个著名剧院经理亨利·E·艾比(1846—1896)管理。(3)布鲁克林第一个职业剧院。从1864年开始一直由萨拉·克罗克·康韦(1834—1875)管理,直到1871年她又开了一家更大的布鲁克林剧院。(4)哥伦布地区的大剧院。1903年开始开放。从1911年到1925年叫公园剧院,1925年弗洛伦兹·齐格菲尔德(1867—1932)将该剧院改名为世界剧院(the Cosmopolitan)。

宫廷斗鸡场 (Cockpit at Court) 位于白厅宫殿广场上圣詹姆斯林园附近的一座八角形斗鸡场。它显然是詹姆斯一世1604年修建的,既用于斗鸡,偶尔也用来演戏。詹姆斯一世初期,它是给伊丽莎白公主和亨利亲王演戏的舞台。宴乐官亨利·赫伯特的事务本上记载了1639年在此演出3个莎剧。它们是《裘力斯·凯撒》、《温莎的风流娘儿们》,另一出可能是《亨利四世》上篇。

宫内司库账目 (Chamber Accounts)

由宫内财务大臣保管的,宫廷各种娱乐活动——包括假面剧和戏剧演出——支出费用的记录。戏剧演出由喜庆办事处(Revels Office)负责,并编制支付一览表,提交给财务大臣,财务大臣又将其交给宫廷审计员,然后写出原始记录的摘要并登记在册。这就是宫廷司库账目。它基本上照抄喜庆记录,仅省略上演剧目的名字。1612至1613年的记录出现了例外,未作省略,国王供奉剧团演出的两组20个剧本中有6部莎剧的名字,1613年5月20日,给剧团发赏金。6部莎剧是:《无事生非》、《暴风雨》、《冬天的故事》、《约翰·福斯塔夫爵士》(可能是《亨利四世》下篇或《温莎的风流娘儿们》)、《威尼斯的摩尔人》(即《奥瑟罗》)、《凯撒的悲剧》(即《裘力斯·凯撒》)。

莎士比亚时代宫内财务大臣先后是:托马斯·赫尼奇(1570—1595)、威廉·基利格(1595—1596)、约翰·斯坦诺普(1596—1617)。

古斯利 (Tyrone Guthrie, 1900—)

导演。其导演活动主要与老维克剧院和斯特拉福纪念剧院相连。他导演过许多莎剧,如《驯悍记》(1949)、《哈姆莱特》(1950)、《第十二夜》(1957)等。他的导演风格以大胆新奇闻名,极富个性特征。1963年,他在明尼波利斯创办泰伦·古斯利剧院。

古德曼场剧院 (Goodman's Fields Theatre) 伦敦先后出现过三座以古德曼场命名的剧院。第一座古德曼场剧院大约建于1703年,位于伦敦塔附近的雷曼街,除此外再无其他记载。第二座古德曼场剧院也位于雷曼街,1729年由托马斯·奥德尔建成,雇用爱尔兰演员亨利·吉福德

(1694—1772)任经理。1751年改作仓库,1802年焚毁。第三座古德曼场剧院由吉福德建于1733年,位于爱利福街。1741年,《冬天的故事》经过100年的沉默后在这里再度上演,同年加里克在这里饰演了理查三世。1742年,该剧院关闭。

国王剧团 (King's Company) 王政复辟时代查理二世庇护下的一个表演剧团,由托马斯·基利格鲁于1660年组建。基利格鲁接管了一批王政复辟在红牛剧院演戏的演员,主要的有查尔斯·哈特、迈克尔·莫亨及约翰·拉西。1660年8月基利格鲁和“公爵剧团”的威廉·达夫南特得到皇家赐的专利权,基利格鲁将剧团迁到基朋剧院演出。1662年基利格鲁又得查理二世赏赐。查理二世特许他的剧团为皇室仆从正式成员,把德鲁瑞巷剧院(1663年竣工)封为皇家剧院。

尽管有王室的庇护,该剧团仍不如其竞争对手公爵剧团景气。1682年两剧团合并,由公爵剧团的托马斯·伯特顿领导。公爵剧团初建时期对莎剧的兴趣不如对琼生和弗莱切的戏剧兴趣那么浓。达夫南特公爵领导的公爵剧团才倾向于专演莎剧。1669年宫内大臣为剧团定了保留演出的剧目,包括如下剧:《冬天的故事》、《约翰王》、《理查二世》、《维洛那二绅士》、《温莎的风流娘儿们》、《错误的喜剧》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《皆

大欢喜》、《驯悍记》、《终成眷属》、《亨利四世》(下)、《理查三世》、《科利奥兰纳斯》、《安德洛尼克斯》、《裘力斯·凯撒》、《威尼斯的摩尔人》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《辛白林》。

所有演出中最成功的是《亨利四世》的演出(拉西扮演福斯塔夫)、《奥赛罗》演出(哈特扮主角,莫亨饰伊阿古)和《裘力斯·凯撒》演出(哈特饰勃鲁特斯,莫亨饰卡歇斯)。

国家剧院剧团 (National Theatre Company) 英国国家剧院的演出班子,1962年成立,由劳伦斯·奥利维尔爵士领导,英国政府每年资助13万英镑。建立国家剧院的意见讨论了近百年,但直到1940至1941年,才发起了筹款建造它的运动并终于使这一梦想得以实现。

把国家剧院建成一个“戏剧博物馆”的想法是奥利维尔提出的,但为了保障这样一个博物馆不变得死板、守旧和学术化,便聘请了肯尼斯·泰南担任文艺监督。

国家剧院接管了老维克剧团,该团于1963年6月13日举行了最后一次演出。国家剧院于1963年10月23日举行开幕式,上演了《哈姆莱特》,彼得·奥图尔、迈克尔·雷德格雷夫和狄安娜·温沃德参加了演出,一共上演了27场,反应褒贬兼有。接着奥利维尔执导并领衔主演了《奥瑟罗》并获一致好评。

H

次登台,从此在那里毕其一生。他饰演过很多莎剧人物,多为配角。他还改编过《雅典的泰门》(1786)和《错误的喜剧》(1793)。

哈维(Martin Harvey, 1863—1944)

演员,1881年首次登台演出,次年加入厄尔文剧团,从此后14年没有离开那里。他的妻子海丽娜·德·席尔瓦也是演员,他们两人合作上演过许多莎剧。

哈特(William Hutt, 1920—) 加拿大演员、导演。他经常参加斯特拉福、安大略的戏剧节活动,先后饰演过杰奎斯(1959)、普洛斯彼罗(1962、1976)、理查二世(1964)、勃鲁托斯(1965)等莎剧人物。他还在这两地的剧团担任过导演。

哈特(Charles Hart, ?—1683) 演员,据说是小威廉·哈特的私生子。早年跟理查·罗宾森当学徒,经常男扮女装上戏。王政复辟时期加入基利格鲁剧团,成为主要演员之一,饰演过霍茨波、勃鲁托斯、奥瑟罗等角色。另据传闻,他还是女演员奈尔·格温的第一个情人,教她演过戏。

哈克特(James Henry Hackett, 1800—1871) 美国演员,以善于模仿而闻名。他曾模仿爱德蒙·基恩饰演过理查三世。他扮演的福斯塔夫,代表着当时美国莎剧演出的最高成就。他一生都对莎士比亚充满兴趣,1863年出版了《关于某些莎剧与莎剧演员的笔记和评论》。

哈克特(James Keteltas Hackett, 1869—1926) 演员,亨利·哈克特的儿子。1894年,自己组织巡回演出剧团,1897年上演《罗密欧与朱丽叶》中的一场折子戏。1916年在纽约导演并主演了《麦克白》。1920年在伦敦首次登台演出,仍然饰演麦克白。1922年在斯特拉福饰演奥瑟罗。

哈里斯(Henry Harris, 约1630—1682)

演员,达夫南特领导的公爵剧团的最早成员之一。他饰演过许多莎剧角色,其中以红衣主教伍尔习最为有名。达夫南特死后,他与伯特顿一起成为公爵剧团的导演。

哈德威克(Cedric Hardwick, 1893—1964) 演员,1912年首次登台演出,1914年加入老维克剧团,扮演《麦克白》中的马尔康、《哈姆莱特》中的掘墓人等角色。1922年加入伯明翰循环演出剧团,饰演过《辛白林》中的阿埃基摩、《第十二夜》中的托比等角色。1928年后,他开始从事导演工作,并到好莱坞拍过不少电影。

海斯(George Hayes, 1888—) 演员,1921年在诺丁汉皇家剧团首次登台演出。在此之后的几十年间,他饰演了许多莎剧人物。1928年之前,多演配角,如凯歇斯、高波等。1928年以后,在斯特拉福等地剧院饰演了一些主角,如罗密欧、麦克白、理查二世、普洛斯彼罗等。1935年以后,他还演过一些电影。

汉普曼(Robert Helpmann, 1909—)

澳大利亚演员、舞蹈家。先后在话剧、芭蕾舞剧中饰演过许多莎剧人物,并多次在皇家芭蕾舞团上演的《哈姆莱特》中担任主演。1947年,他与迈克尔·本索尔一起担任公爵夫人剧院的艺术指导,其后又在老维克剧团担任导演,先后指导过《暴风雨》(1954)、《皆大欢喜》(1955)、《安东尼与克莉奥佩特拉》(1956)等剧。

汉德森(John Henderson, 1747—1785)

演员,1772年首次登台,饰演哈姆莱特。曾为加里克所妒,不能在德鲁瑞巷剧院演剧。1777年饰演夏洛克一角,取得巨大成功,受到著名演员麦克林的祝贺。

赫本(Katharine Hepburn, 1909—)

美国女演员,主要以演电影而闻名,但也演过莎剧。1955年,凯瑟琳·赫本随老维克剧团赴澳大利亚作巡回演出,饰演过罗瑟琳、鲍西娅、伊莎贝拉等人物。1957年和1960年,她又在美国莎士比亚纪念剧院、斯特拉福等地出演过贝特丽丝、薇奥拉、克莉奥佩特拉等角色。

环球剧院(Globe Theatre) 伊丽莎白时代的一座剧院,座落于泰晤士河南岸靠近梅登巷。莎士比亚所在剧团内务大臣剧团(后改为国王剧团)在此演剧。1597年2月“大剧院”所有者詹姆斯·伯贝奇去世,把这座建筑遗赠给他的两个儿子库思伯特和理查德。“大剧院”所占的那块地属吉尔斯·艾林,艾林拒绝续签租约。1598年12月伯贝奇兄弟把大剧院拆毁,把木料运往河对岸,准备建一所新剧院即环球剧院。这一行动激怒了艾林。1602年他向地方法院控告伯贝奇兄弟:

所提之库思伯特……还有理查德·伯贝奇以及彼得·斯特里特,威廉·史密斯一伙12人大概在12月28日……聚到一起,携刀剑铲斧等破坏性工具,横暴地破坏剧院推倒剧院,违反了阁下的法律……他们还粗横地运走木料,运到河岸建一所新剧院。

为了资助并维持新剧院的建设,伯贝奇兄弟保留了剧院一半的所有权,把另一半分给5位内务大臣剧团成员。这5人为莎士比亚、约翰·海明奇、奥古斯汀·菲利浦斯、托马斯·蒲柏及威尔·肯普。为了使这一半能够均衡分配,他们把这部分产权委托给两位投资的朋友,威廉·莱弗逊和托马斯·萨瓦奇,再由这二人将这一半产权以均衡的5份分配给演员们。多年后曾发生过关于剧院股份分配的争执,因为这块地是从

尼古拉斯·布兰德租来的。尼古拉斯之父托马斯·布兰德拥有莎士比亚1599年居住的那块地的产权。

7位剧院所有者各自负担一份地租和剧院的部分产权,相应地每人都分得一份门票收入。因此,莎士比亚的收入就有了两个来源:与剧团演员分红和环球剧院的股份收入。

那以后10年环球剧院成了莎士比亚剧团的唯一驻演场所。正是这一阶段莎士比亚的杰作频频问世。1609年他的剧团占用黑衣僧剧院作为冬季演出地,环球剧院在夏天才用。1613年正在上演《亨利八世》时一场大火烧毁了环球剧院。

次年环球剧院重建,约翰·钱伯伦称之为“英国最漂亮的剧院”。起初,由于地租担保还有疑问,因此重建问题没法敲定。演员们提供了地租保证金,担保使用期到1644年。剧院股东们出了总共1400镑。1614年6月30日剧院开戏,到1644年“拆掉……改作分租房间。”

第一个环球剧院的外形特征、设计以及舞台形状长久以来成了学术界置疑的课题。学者们提出了种种有创见的环球剧院模型的构想,如约翰·克兰福德、亚当斯、C.沃尔特·霍奇斯及莱斯利·霍斯顿。我们所知的关于此剧院的只是它的上层楼有屋顶,其规模与命运剧院一样。《亨利五世》(第一幕开场白)提到的“木板搭成的”戏台现在也被认为不是指环球剧院而是指帷幕剧院。

1990年美国亿万富翁格蒂表示他愿捐赠100万英镑重建环球剧院,但条件是英国政府首先筹款800万英镑。格蒂是个石油巨头,担任了莎士比亚环球信托基金国际委员会主席职务。日本、加拿大、澳大利亚、新西兰和印度尼西亚都为重建

捐了钱。1997年重建的环球剧院竣工并正式宣告落成,开幕时上演《冬天的故事》。

环球剧院公司(Globe Playhouse Trust)

1971年由演员兼导演山姆·沃纳梅克创立,其主要目的就是在伦敦南岸区重建环球剧院。除此之外,这个公司还开办暑期学习班以及其他活动。

皇家莎士比亚剧院(Royal Shakespeare Theatre)

最初叫莎士比亚纪念剧院,位于英国埃汶河畔斯特拉福镇。在莎士比亚逝世263年后,斯特拉福才为他建起了这座专门上演莎剧的剧院。在此之前,在斯特拉福很少能看到戏剧,只是偶尔有巡游演员来演出,1769年在颂扬莎士比亚“加立克”狂欢节上,仅有半句话引自莎士比亚的作品。以后断断续续有些纪念活动,到1864年庆祝莎士比亚诞辰三百周年艺术节后,各种纪念活动都终止了。现在在斯特拉福老城后面的牧地上,有一圈白杨树标出了当时在两周的狂欢节上用作剧院的12面体亭子的旧址。除这些外,再没有什么其他活动。虽然1827年12月在莎士比亚大花园内也曾有过一个小剧院,但是这个剧院不过是个粗陋的小房。从1842年起有三十年,剧院被缩小成不伦不类的公共场所。

在斯特拉福建立莎士比亚剧院与斯特拉福一位忠实、热情的市民分不开,他的名字至今被人们所传颂。十九世纪七十年代,斯特拉福爱德华·福德姆·弗劳尔(1864年任市长)的儿子,一个富裕的酿造商查里斯·爱德华·弗劳尔提出莎士比亚的故乡应该有莎士比亚剧院。为此他献出了位于班克罗夫特或河边的两英亩草地,莎士比亚生前人们曾在这里放牧牛羊,1769年这里曾有一座

加立克“圆顶大厅”。弗劳尔带领人们捐款两万英镑,其中他本人捐款占很大比例。于是,莎士比亚纪念剧院委员会便开始着手建立上演莎士比亚戏剧的小剧院,以及旁边的图书馆和艺术陈列馆。

外地人不相信在这个偏僻的商业小城建立永久性剧院的想法,1879年4月23日剧院开业这天好几个作家跑来嘲笑。该建筑由威斯敏斯特寺的道奇森和昂斯沃思先生共同设计。这是一个外观呈现出奇特的“现代哥特式”风格的建筑,有葡萄干饼状的塔楼、奇特的山墙、刺眼的红砖墙、一圈杂色的木栅栏,从远处看像碗橱上的花纹一样单薄。一个批评家把该建筑称为“19世纪的中世纪冒牌货”。然而九年之后,奥斯卡·王尔德说,他认为这是“许多年来英国建造的最可爱的建筑之一”。剧院一楼大厅、前排包厢和廊座大约可容纳800人。这里是气氛和谐的场所,对演出和观看戏剧都十分理想。舞台窄浅,前部高27.6英尺,敞开26英尺。

开业当天夜晚,查里斯·弗劳尔集合的一个剧团演出了《无事生非》,演员有海伦·福西特,虽然她已退休,但还答应在这一时刻献艺,扮演贝特丽丝,沙利文扮演培尼狄克。住在斯特拉福的美国小姐凯特·菲尔德朗颂了韦斯特兰·马斯登为莎士比亚纪念剧院开业所作的抒情诗。

庆祝活动持续了两周,沙利文还扮演了哈姆莱特和《皆大欢喜》中的杰奎斯。首次演出之后,埃伦·沃利斯接替福西特扮演贝特丽丝。把视野局限于莱斯特广场和克莱尔市场的伦敦评论家们对此大为不满,他们认为莎士比亚在伦敦找到了自己的艺术生涯,不需要一个地方级别

的小剧院来纪念他。对这些,斯特拉福毫不在意。随之几年中又有不同的主办人在莎士比亚诞辰之日在这里举办了艺术节。此外,在其他季节也有过一些演出。如加利福尼亚年轻的女演员玛丽·安德森 1885 年 8 月初次登场,扮演了罗瑟琳。

次年复活节,罗伯特·本森首次与斯特拉福的观众见面,此人后来与查里斯·弗劳尔并称为莎士比亚纪念剧院两大支柱。当时他年仅 27 岁,是汉浦郡一乡绅之子。曾在温切斯特和牛津新学院上过学。他曾有一段与厄尔文同台演戏的短暂的经历,还曾随两个地方剧团巡回演出。他的第二个剧团老板因负债累累抛弃了剧团后,年轻的弗兰克·本森接管了该剧团。本森剧团从此诞生。该剧团延续了 40 年之久,并成为英国舞台史上最喜爱的班子。

本森外貌英俊,性情刚烈,是个热情忠实于莎士比亚的理想主义者,他以崭新的探索精神面对演出问题。他善于发现新演员,从而不断为剧团增添了活力。他的作品始终保持拂晓般的清新。但作为生意人,他是个不切实际的理想主义者,甚至看不懂资产负债表。然而他始终是个幻想家和虔诚的莎士比亚专家。

从 1886 年春至 1919 年春,本森和他的剧团只有五次没在斯特拉福的艺术节上演出。1889 年、1890 年和 1895 年有其他人主持了艺术节,1917 年到 1918 年因第一次世界大战艺术节一度中断。其余每年的艺术节对当地居民和不断增加的来访者来说,剧院就意味着本森。剧团经过冬季巡游工业城市的艰苦旅行之后,每到春季之行都使本森精神振奋,许多知名的年轻演员和他一起来到斯特拉福。如本森夫人,她

虽然不是极出色的女演员,但也是个可以与她丈夫相提并论的人物。还有喜剧演员乔治·R. 韦尔;以及弗兰克·罗德尼、奥斯卡·阿谢、O. B. 克莱伦斯、艾尔弗雷德·布赖顿、阿瑟·惠特比、亨利·安利和马西森·兰等演员。

节庆演出的财政安排与其他巡回演出大致相同,60% 的收入归本森,40% 归剧院。但是地方长官每年都资助上演一部不太出名的剧。1904 年是斯特拉福艺术节 25 周年,春季参加人数已由 4 千人增加到 1.4 万人。1892 年,查里斯·弗劳尔去世,他的弟弟爱德加继承了主席的职位,爱德加于 1903 年逝世,他的儿子阿奇博尔德·登纳斯·弗劳尔继任主席,他后来被封为爵士。

1904 年的春季艺术节持续了四周,本森在这三周内安排了 13 部莎剧。另外还安排了埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒斯三部曲》。多年来他推出的剧目包括:《雅典的泰门》、《科利奥兰纳斯》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和未经删节的《哈姆莱特》等。1901 年他推出了一系列历史剧,有一周连续上演了六部历史剧,被称为“国王周”。在舞台上,本森可能是个优秀的演员,他塑造的理查二世是无与伦比的,然而一些爱挑剔的作家低估了他的才华,制造了一些关于他的传说,经过夸张,本森成了迷恋体育运动的巡回演出剧团老板,这是毫无根据的,当然本森的确认为身体素质和精神耐力都很重要,并鼓励剧团成员参加运动。

本森不仅善于发挥青年人的天才,还邀请重要演员到斯特拉福来演出。随着艺术节的质量和声誉不断增高,爱伦·特里、特利·福布斯·罗伯逊、刘易斯·沃勒等许多演员都来到斯特拉福。到 1910 年,艺术节

改为每年春夏举办两次，不久每次艺术节的时间又延长到一个月。

战争带来的变故是不可避免的，但艺术节又继续举办了三年。1916年春，在伦敦德鲁巷剧院纪念莎士比亚逝世300周年演出会上，国王乔治五世封弗兰克·本森为爵士。1917到1918年这段时间斯特拉福纪念剧院没有开放。战争结束后，像1913年那样无忧无虑的狂欢已一去不复返了。按1919年春季艺术节的权宜之计，剧院移交给当地官员和国家纪念莎士比亚戏剧委员联合管理。管理小组认为要向国家剧院发展，就要创建一个或几个永久性剧团，并在适当的时机给予足够的资助，同时立即给斯特拉福实际援助。

本森拒绝了请他担任艺术导演并指导一系列演出的邀请。1919年8月，W. 布里奇斯·亚当斯接替了他的工作。布里奇斯·亚当斯是一个有经验的年轻的莎剧导演。他反对为迎合某个明星的奇想或对舞台道具的苛求而对原作肆意篡改，总之他希望看到由一个协调的演员班子演出自然的莎士比亚戏剧。他以高超的技艺执导七年。1925年剧院被并入王家特许管理范围，国王成了资助人，由以奥尔德曼·霍尔为主席的委员会来进行管理。特许中规定，纪念剧院不能作为商业部门来经营，收入必须全部用于自身的未来发展。

1926年3月6日下午，纪念剧院在那个大风天气下被烧得只剩一个框架。起火原因不清楚。多亏风向倾斜，使旁边的图书馆和艺术陈列馆都完好无损。萧伯纳寄来了萧伯纳式的贺信：“重建一个适当的现代化剧院将会极为有利，我希望再有几家剧院被烧掉。”

艺术节被局限于斯特拉福画院整整六年，布里奇斯·亚当斯以极高的技艺和才能把它变成了剧院。他在那里导演的许多戏剧都给人留下了温馨的回忆。当时的演员有：多罗西·格林（本森剧团的老演员）、多罗西·梅西姆、威尔弗里德·沃尔特、乔治·海斯和罗伊·拜福德等。艺术节表演团连续三年冬季到美国和加拿大进行演出。美国人慷慨捐款作为建设新纪念剧院的基金。伊丽莎白·司各特设计的方案在公开角逐中获胜，1932年4月23日威尔士王子飞抵斯特拉福，为这座新建的红色和银灰色砖结构的大楼剪彩。这座大楼座落在亨利街莎士比亚诞生地和三一教堂莎士比亚的墓地之间。

这个剧院与过去那个受人喜爱的古怪的剧院完全不同。从表面上看是个严肃无任何装饰的剧院，但总的来说它内部的豪华令人感到满足。它的门厅、它所用的青铜、钢、大理石、各种木材，以及那些极复杂的舞台设施，共耗资177,000英镑。剧场可容纳1,000人。舞台深，前台敞开30英尺。一位专家信心十足地写道：“剧院的形状象征着巨大的号角。这样的设计使声音均匀地传播到观众席上，使观众能听到台上各个位置上演员讲话的声音。”剧院的一切似乎为成功奠定了基础，但是经过了整整14年之后剧院才走向正轨。1932年到1939年间观众的数量是惊人的。从开始的115,000人猛增到200,000人。从1933年开始，艺术节不再分为二季举行，而是不但春季和夏季，而且要从复活节一直延续到米迦勒节。但批评家们是严厉的。斯特拉福给的工资太低，有很长一段时间不能把伦敦著名演员吸引到剧院来。由于

旅游业的缘故，剧院一周内要尽可能上演许多剧目；四月份的前几个晚上都特别拥挤。另外，这个动人的剧院对演员并不友好。舞台和前排观众之间的距离很远。演员开始渴望到老式剧院去演出。虽然有些好的剧团，但是演员与观众之间的鸿沟开始困扰人们的头脑，就像精美的版本中出现了一个印刷错误。

尽管如此，观众还在不断增加。1974年底，布里奇斯·亚当斯决定以辞职来警告地方官员，不要因旅游业的支持而骄傲，置斯特拉福的演出水平于不顾。布里奇斯·亚当斯开始邀请特邀导演（其中包括蒂龙·格思里和西奥德·科明沙杰斯基）和设计师。他后来的接替人 B. 艾登·佩恩也沿用了这个政策。艾登·佩恩曾是老本森剧团的成员，曾在美国工作过 20 年。他是温和的学院派导演，他的戏剧受到威廉·波尔朴素风格的影响。佩恩在最困难的时刻来到斯特拉福，他的主要功绩是使唐纳德·沃尔菲特成为著名演员，沃尔菲特扮演的哈姆莱特和尤利西斯获得巨大成功。佩恩还导演了《李尔王》。虽然第二次世界大战使剧院受到些影响，但艺术节仍继续举行。1942 年末，艾登·佩恩去美国讲学。米尔顿·罗斯默 1943 年主办了一届艺术节。1944 和 1945 年罗伯特·阿特金斯导演了两届艺术节。阿特金斯深知剧院舞台的危害，他把演出往前移了许多。到 1945 年底，阿特金斯也辞职了。1946 年是战后的第一届艺术节，巴里·杰克逊爵士从伯明翰剧院来到斯特拉福，开始主办了三届著名的复兴的艺术节。当时官方的主席是福德姆·弗劳尔（后被封为爵士），他是 1944 年继任他父亲阿奇博尔德的职务。巴里·杰克逊是一个坚定

的莎学专家，他制定了一个耗资巨大的计划。他征召了 8 位导演分别导演了前 8 台戏，他改善了后台条件，使剧院能够吸引伦敦的演员，当然他也善于发现当地的优秀演员。他还注意到其他一些工作，如剧院装修、布景储存、扩大改装工作室，直到后来剧院能自给。

在巴里·杰克逊在职期间，斯特拉福出现了年轻的皮特·布鲁克引起争议的演出（他 1946 年的《爱的徒劳》是一部天才的创举）和逐步走向成熟的演员保罗·斯科菲尔德。布鲁克和斯科菲尔德都曾在伯明翰剧院工作。1948 年末，杰克逊屈于采用年轻人的主张，离开剧院，他和许多人一样都感到很遗憾。34 岁的安东尼·奎尔接替了他。在以后的十几年中享誉英国舞台的演员几乎都来自斯特拉福。1950 年约翰·吉尔古德在他自编自导的《无事生非》中扮演了培尼狄克，佩吉·阿什克罗夫特扮演了贝特丽斯。吉尔古德还在皮特·布鲁克改编的《一报还一报》中扮演安哲鲁和李尔等角色。1951 年，莎士比亚纪念剧院内部维修，演员与观众间的距离没有了。同年演出了四部历史连续剧（《理查二世》到《亨利五世》），分别由米歇尔·勒德格雷夫、安东尼·奎尔和理查德·伯顿主演。

1953 年格伦·肖与奎尔共同担任莎士比亚纪念剧院的导演。从 1956 年起到 1959 年 12 月，肖单独任导演。20 世纪 50 年代的戏剧节时好时坏，但不断受到全世界各国莎学家们的大力支持。这期间也不乏传世佳作。1955 年米歇尔·勒德格雷夫和佩吉·阿什克罗夫特在肖导演的剧中扮演安东尼和克莉奥佩特拉，获得巨大成功。1955 年在皮特·布鲁克督导的《泰特斯·安德洛尼克

斯)中,劳伦斯·奥利维尔主演了泰特斯。同年夏天,奥利维尔还扮演了麦克白,1959年扮演了科利奥兰纳斯。1958年劳顿扮演了哈姆莱特。1959年查理斯·劳顿扮演的李尔引起很大争议。同年还有一位著名的女演员,叫伊迪丝·埃文斯,她在蒂龙·格思里具有特殊风格的《终成眷属》中扮演罗西昂伯爵夫人和《科利奥兰纳斯》中的凡勃利娅。

《科利奥兰纳斯》的舞台监督是29岁的皮特·霍尔,剑桥大学毕业,1960年成为纪念剧院的导演。他制定了全盘重新组建剧团方案。霍尔想建立一个永久性的斯特拉福剧团。两年以后,他与皮特·布鲁克和法国导演米歇尔·丹尼斯组成了三人共同领导的王家莎士比亚剧团。1961年,纪念剧院改名为王家莎士比亚剧院。他们还在伦敦阿尔温奇设立了一个总部,并把阿尔温奇剧院的舞台改建成与斯特拉福剧院的舞台大小一样,同时对斯特拉福剧院的舞台也进行了改进。

开始,新组建的王家莎士比亚剧团遇到了很多困难,在伦敦要比在斯特拉福的处境好些。这主要是他们对新上演的莎士比亚戏剧信心不足,后来改进了标准。他们上演的各种戏剧证明斯特拉福正向着正确的航向前进。如1960年皮特·霍尔和约翰·伯顿督导的《特洛伊罗斯与克瑞西达》,迈克尔·埃利奥特导演的《皆大欢喜》,范尼莎·勒德格雷夫扮演罗瑟琳,和1963年制作的历史连续剧《玫瑰战争》等。《玫瑰战争》把《亨利六世》上、中、下合并为上、下两部。接着又上演了《理查三世》。《玫瑰战争》在四百周年纪念日时再次上演,从此胜利地结束了这个以《理查二世》开始连续上演七部历史剧的历史剧系列项目。这是

新班子领导下创作的最精彩的项目。另一个巨大的成就是皮特·布鲁克导演的《李尔王》,这个剧立刻成了现代永恒的作品。波尔·斯科菲尔德扮演李尔王,他使李尔这个形象成了令人同情,但又骄傲自大的牺牲品。1964年,王家莎士比亚剧团带这部剧和《错误的喜剧》到东欧和纽约巡回演出,这时的王家莎士比亚剧院(阿冯为董事长,福德姆·弗劳尔爵士为主席)和新建立的国家剧院达到了英国舞台史上的顶峰。据当时的估计,每年有75万人,共花费50万英镑,来观看皇家莎士比亚剧团的演出。但剧团仍需要得到更多的资助,1964年,英国艺术委员会提供了8万英镑资助。

斯特拉福与许多演员签订了长期合同,他们都投入了紧张的新的创作工作。剧团的宗旨是“在古典戏剧和我们时代流行的戏剧之间架起一座桥梁”。在斯特拉福,莎士比亚戏剧处于试验的世界里。皮特·布鲁克主张,戏剧和布景必须摆脱“浪漫、幻想和装饰……我们必须超越外部活动,看到内部世界”。

斯特拉福正是在这种状态下向莎士比亚诞辰500周年前进。它的舞台风格离开了谨慎的现实主义,正向更富于想像力的,有时又是极严肃的现实主义方向发展。现在艺术节每年延长到9个月。

霍尔(Peter Hall, 1930—) 导演。早在剑桥大学读书期间,他就导演过戏剧。1953年,在温莎第一次担任专业导演。1956年,在斯特拉福导演了《爱的徒劳》。从此之后,他又接连导演了《仲夏夜之梦》、《第十二夜》、《维洛那二绅士》等莎剧。1960年1月,他被任命为皇家莎士比亚剧院的导演。霍尔导演的作品常以新意取胜,一反历史陈迹,蓄意

迎合当代人的心理,因而很受欢迎。比如他于1966年导演的《哈姆莱特》,就把主人公塑造成了一个孤独烦躁、仇视社会的现代青年。

霍德恩(Michael Hordern, 1911—)

演员。1937年首次登台,饰演《奥瑟罗》中的罗多维科。在此之后,又

先后饰演过《麦克白》中的麦克德夫(1950)、《科利奥兰纳斯》中的米尼涅斯(1952)、《皆大欢喜》中的杰奎斯(1952)、《暴风雨》中的普洛斯彼罗(1954)、《裘力斯·凯撒》中的凯歇斯等莎剧人物。

J

基林船长(Captain William Kealing, 卒于1620年) 1607年3月12日,基林指挥东印度公司的《巨龙号》船,在威廉·霍金斯船长(Captain William Hawkins)指挥的另一艘名为“赫克托尔”的船的陪伴下,从英国出发,航往东印度。同年9月离开塞拉利昂海岸后,船上演出了两场戏,基林船长记录如下:

1607年9月5日。我根据翻译的意愿,送他到航行较快的“赫克托尔”船上去。他回来后,我们演出了哈姆莱特的悲剧。

30日。霍金斯船长和我共进午餐。我的同伴们演出了理查三世。

同次航行的6个月后,船上再次演出《哈姆莱特》:

1608年3月31日。我邀请霍金斯船长来吃鱼宴,并在我的船上演出了《哈姆莱特》。目的是免得我的人们懒散,做非法游戏,或睡觉。

基林的航船记除第一张外已经全部遗失。但这一张的真假值得怀疑。

吉本(Thomas Gibborne, 生卒年不详)

演员,1624年掌管过“命运剧院”。在《亨利五世》四开本上列有一个名叫Gebon的演员,很可能指的就是他。

吉尔本(Samuel Gilburne, 生卒年不详)

演员,其名列在第一对开本上莎剧26名主要演员之中。他的名字还出现在奥古斯丁·菲利普的遗嘱中。他也有可能是《亨利五世》四开本上那个名叫Gebon的演员。

吉尼斯(Alee Guinness, 1914—)

演员。他最早饰演的莎剧角色是《哈姆莱特》中的朝臣奥斯里克和伶人,以及《罗密欧与朱丽叶》中的卖药人,其时是1935年。次年加入老维克剧团。1939年,随老维克剧团去欧洲大陆和希腊作巡回演出,饰演哈姆莱特。吉尼斯扮演过很多莎剧人物,其中多为配角,如《李尔王》中的弄人、《终成眷属》中的国王等。1948和1951年,他先后在老维克剧团导演了《第十二夜》和《哈姆莱特》。在莎剧电影中他也有很多出色表演。1959年被授予骑士爵位。

吉尔古德(John Gielgud, 1904—)

著名演员、导演。1921年首次登上舞台,在老维克剧团上演的《亨利五世》中饰演传令官。1929年加入老维克剧团,先后扮演过罗密欧、理查二世、马克·安东尼、麦克白等角色。1931年,他由于出色地扮演了哈姆莱特,名声波及英伦三岛。1934年和1935年,他在美国演出期

间,再次以饰演哈姆莱特扬名。1938年饰演的理查三世,被誉为本世纪最完美的舞台形象。50年代,他多次导演了《无事生非》,并亲自出演培尼狄克,又被誉为“本世纪戏剧舞台闪闪发光的里程碑”。此后,他又饰演了安哲鲁(1950)、里昂提斯(1951)、奥瑟罗(1961);导演了《哈姆莱特》(1964),同样取得了很大成功。他还主演过莎剧电影《裘力斯·凯撒》(1952),在另一部莎剧电影《理查三世》中饰克莱伦斯公爵(1955)。1959年至1960年,他所朗诵的莎剧片段录音在英美也很受欢迎。1953年,他被授予骑士爵位。现任国际莎士比亚协会会长。

加里克(David Garrick, 1717—1779)

演员及剧院经理。其父是军官。加里克生于1717年2月19日,生于海尔福德,后在利奇菲尔德长大。加里克年轻时受命与兄长彼得一起经营葡萄酒贸易。他们在伦敦开业,伦敦的剧院令加里克着迷。在优秀演员及老练的剧院经理亨利·吉法德鼓励下,他先后于1741年夏在伊普斯维奇,及1741年10月19日在古德曼菲尔德剧院登台演出。

当时,法律上演员和流浪汉、乞丐同属一等,但演员们不论男女都受过长期训练、技艺超群。1737年英国通过一项许可证法案,依此法案古德曼剧院没得到营业执照。所以加里克为了保护家庭在伊普斯维奇用假名利达尔(吉法德妻子女仆之名)参加演出。他第一次在伦敦演出《理查三世》时被当作“一位从未登过台的绅士”。他的理查三世表演与众不同、完美无缺,轰动了全城。这为他事业的成功创下了良好开端。他的独特之处在于他表演自然。1742年一位文人描写他的表演道:

加里克先生只不过是个中等身材,长得却很匀称,穿着和行为都表现出特别快活的样子。照实就这么6英尺的身高是不能成为剧界名流的。他嗓音清晰尖厉,特别甜美和谐,绝不单调,也不慢吞吞更无故作。天才莎士比亚也会认为这声音可以表现各种情感,打动人心。……在表现人物时他完全与人物融为一体了,他念台词节奏自然、语调优美。他神情、步态轻松愉快……同时有三四个人物在台上时他仔细倾听别的角色的台词。当他自己讲完台词后也不忘掉自己所扮的角色……他的行动与声音相协调,与他所扮角色和谐一致。

给他的贺信、赞扬信及建议信源源不断。他给家里写信宣布他要献身舞台。他出色地演了35年戏。他演过20个莎士比亚戏剧角色、78个非莎剧人物。加里克逝世时勃克评道:加里克把表演职业提高成为一门自由的艺术。

莎士比亚为18世纪的伦敦人,为世界上富于创造性的领域的人们——演员、编辑、批评家、小说家及绘画艺术家——提供了快乐的源泉,也为他们提供了提高能力的基地。不足为怪,演员在这种大范围的活动居中居核心地位,因为参与者间的相互影响反过来又为不断改进莎士比亚戏剧舞台演出创造了条件。粗略地概括一下英国戏剧史,可以讲17世纪是戏剧杰作在创作阶段,18世纪是杰出演员辈出阶段,19世纪是舞台效果改进阶段(灯光、置景、道具等都有改进),20世纪是新形式的实验阶段。18世纪优秀演员中最杰出的莎士比亚戏剧演员就是加里克。

1747年道斯雷编辑的《博物馆》一书中收入一位无名氏的颂扬文章,

极度赞扬了加里克的表演,称“他的演出活动就是对莎士比亚的优秀评论”。20年后莎士比亚著作编辑乔治·史蒂文斯给加里克写信(献给加里克一本他编辑的著作)也表达了对加里克的崇敬之情。

加里克对他那个时代产生了巨大影响。1747年他担任德鲁瑞巷剧院合作经理后影响更大了。他承担了演出全部莎士比亚戏剧的特殊使命。加里克以身作则加强管理、强化了制度。他个人表演认真,表演水平也大有提高;剧团的表现也有了明确思路、走上正轨。他还努力优化剧团素质,要求演员都要入戏,全神贯注于相应场景所要求的情境。他并不要求所有演员非成为明星不可,他只要求每个演员都应当表演得恰到好处。他本人不仅演过主角也演过次要角色。他对莎士比亚戏剧的剪裁特别值得研究,他剪裁的目的不是为了夸张突出主角,而是为了加快演出节奏,或者为了使演出具有新意。1772年他改编了《哈姆莱特》,剪去了掘墓人角色,同时也加上了100年来演出所忽略的前几场600多行台词。

他的一个最突出的贡献在于他逐渐地用莎士比亚戏剧原本取代了自他登台时就在舞台通行的“改进”本。他捕捉到了诗人的意境及莎剧台词的巧妙之处。他改编得很成功的剧有:《麦克白》、《李尔王》、《仲夏夜之梦》、《暴风雨》、《辛白林》及《奥瑟罗》。加里克的提词本中准确的莎士比亚词句越来越多。1759年他组织演出《安东尼与克莉奥佩特拉》,这是此剧自莎士比亚在世时第一次上演。

他经营剧团也很成功。20年间他和合作者詹姆斯·路西每年收益4000至6000镑。1776年他曾4次

将他那部分专利权卖给理查·布林斯利·谢立丹。在担任经理期间他特别注意演出版本的使用、演出总体效果、服装是否精美适当以及注意灯光和舞台效果。为了方便观众他还更新了剧院的设备。

他是一位繁忙、精明强干的人,不仅能演戏、组织演戏,而且还创作了20部剧,改编了大量戏剧。所有这些都受到欢迎。他擅长于轻松的笑剧和行为喜剧。他常乐于交友,与英国国内及国外各阶层的人有频繁交往,曾两次去法国和意大利并写下旅行日记。从他的1300多封书信中可看出他作为家庭成员非常热情,他的经营事业紧张繁忙,同法国朋友关系友好,与伦敦商界、知识界及贵族阶层相处融洽。他很容易受伤害也极易取悦。他有时发脾气,却也非常理智非常有耐心。他终生嗜好了解新闻一政治的(他与伯克、威尔克斯、豪将军及伯格恩将军有交情)、关于剧院的(来自演员、剧院经理及观众)、文学的及新闻业的。他是个敏感的人,对错误却很宽容,他随和、富于幽默感。作为一名演员他受到称赞。作为一名经理他却时时受到争议。

他步入当时最高层的社会圈,加入高层人士俱乐部。参加此俱乐部的有知识分子及艺术家,如约翰孙博士、约书亚·雷兹兹爵士、奥立维尔·哥德斯密、爱德华·伯克及爱德华·吉朋。他经常在家中招待客人。他在南安普顿街,在伦敦艾德尔菲巷,以及在汉普顿都有房产。来自英国及国外各阶层的人士经常聚在他的安普顿别墅,在这里就餐、参观他的戏剧图书馆—英国最大的戏剧图书馆,瞻仰他那著名的莎士比亚像。这座大理石像现珍藏于大英博物馆。1769年他组织斯特拉福戏剧

节,把全世界的注意力都引到了莎士比亚诞生地,给“莎士比亚事业”注入了生机。

18世纪发表了许多小册子,逐渐形成戏剧评论。开始评论的目标集中在戏剧演出,后来转到对演员的评论上。对演员,特别是对加里克的评论多在舞台演出的表现力方面。这种细致的研究成为戏剧批评的起源。此后在这种研究基础上戏剧批评开始对戏剧本身认真考查,对演出脚本准确性的核查,对作者意图的研究,对类似主题不同处理方法的价值比较。总之,它导致了所有我们现在认为有效的戏剧批评兴趣。

演员的艺术生涯是所有艺术中最短的,电影的出现才使表演艺术多了一支生力军。一些画家把最打动观众的场景“静止”下来使其永久。加里克从不避抛头露面的机会,所以许多画家画过他的像,他演戏的版画在英国流传很多。画过他的像的画家有霍加斯、雷诺兹、弗朗西斯·霍曼、盖恩斯波劳夫、纳萨尼尔·丹丝—霍兰德、约翰·佐法尼、简—巴普提斯特·冯·路、简·里奥塔德、巴托尼及科琴。

当时小说刚刚兴起,菲尔丁、理查孙、斯莫莱特、斯泰恩等50位小说家所写的小说中有许多动人的场面、插曲等是描写小说人物去看戏和对所看的戏的反应。(关于这个问题在罗伯特·盖尔·诺伊斯著的两部书中有详细阐述,这两部书为《戏剧这面镜子》(1953),和《被忽视的缪斯》)加里克及德鲁瑞巷剧院成了小说家提取素材的来源。

很显然,以加里克为代表的演员们为使那个时代了解莎士比亚做了很大贡献,因而为莎士比亚新版本的出现,为大量批评小册子的印行

提供了兴趣市场。许多编辑及批评家从他的戏剧图书馆获益。连道学家也称赞加里克拥有一个干净的舞台。他在伦敦市长就职日演出中用《威尼斯商人》换掉了原计划演的猥亵的《伦敦王八》(1681)。许多神职人员称赞他在准备保留节目时深思熟虑。他同舞蹈演员伊娃·玛丽娅·维奥莱蒂的婚姻堪称楷模。

加里克及其剧院不仅是画家、小说家提取公众所喜爱的题材的来源,他也成为批评的对象,特别是受到那些遭到他拒绝的失意的作者的批评。更多的有理智有兴趣的人得益于加里克,他的莎士比亚演出令人豁然,他日常生活中的话语令人解颐。伦敦公众从他那20多年生动的表演得到具有人文主义传统的教益和愉悦。他的同事演员得益于他的就更多了,他们友好相处,因而他们的舞台事业兴旺。他们还得到了病老保险基金。德鲁瑞巷剧院1776年以前把每个演季夜场演出最多的收入作为剧院的基金。在加里克的努力下1777年这项措施得以实施。

1776年加里克尚在精力充沛时就明智地退出了舞台。1779年加里克逝世,以隆重的仪式葬于威斯敏斯特寺诗人角。演员、经理、作家、书信作者、商人、慈善家兼于一身,有广泛的兴趣——艺术、音乐、建筑、园艺美化、旅行、藏书、新闻、交际——这就是加里克,这位自称并充分证明了莎士比亚是“他崇拜的神”的18世纪伟大人物。

加拿大斯特拉福莎士比亚戏剧节(The Stratford Shakespeare Festival, Canada) 在多伦多斯特拉福市举行的戏剧节。1952年,青年记者帕特森提议在该市兴办一年一度的莎士比亚戏剧节,并接受委托,亲赴

英国约请古斯利和吉尼斯于是年前往该市执导、主演两部莎剧。舞台由莫伊塞维奇设计。他根据古斯利所说的“一部剧以尽可能接近作者所设想的演出情况演出后方可达到最佳效果”的观点,吸收伊丽莎白时代演出场所的特点,设计出一座新颖大胆的“露天”剧院。舞台三面朝向观众席,后面部分为一优美的廊柱结构,有幕布可开可合,颇似伊丽莎白时代的内台;上面一个演出空间作为“楼上”(upper stage),与主台(main platform)有台阶相连。戏剧节兴办伊始,本着谨慎节约的精神,舞台之外未建永久性剧院,而是用巨幅蓝色帆布搭起一座马戏表演时的帐篷,为戏剧节凭添一种节日狂欢的气氛。

1953年夏季,第一届戏剧节开幕。上演的两部剧《理查三世》和《终成眷属》雅俗共赏,大获成功。前者紧张而华丽,吉尼斯饰演理查,注重刻画人物内心的矛盾自省;后者优美感人,沃思饰演的海丽娜哀婉动人,而吉尼斯扮演被病痛折磨的国王,使一个原本次要的角色大放光彩。演员或从舞台两侧、或穿过第一排观众席下面的通道从台前上场。演《理查三世》在族幡矛戟中阔步而上,演《终成眷属》宫廷场面则在翩翩舞步中上场。演人多的场面时,台上台下似乎联为一体,演悄秘的场面时,又仿佛演员观众在进行心有灵犀的密谈。演出时台上没有阴影也没有场景,演员的一举一动都在众目睽睽之下,稍有疵陋就会毕现于台上,演员完全依赖自己的演技和莎剧的诗情——不过演员的表演使二者得到充分的展现。古斯利大胆启用加拿大演员。这些原先演出实践只局限于广播剧、电视剧的演员把北美人的勃勃活力和深厚的

文学传统结合起来,为莎剧演出增添一种新的风格。戏剧节的一大成功之处在于出现了这样一个不断成长的剧团。戏剧节期间,观众从加拿大各省、从美国、英国、欧洲云集小城,戏剧节取得圆满成功。

此后,古斯利多次前来执导,其中1954年的《驯悍记》、1955年的《威尼斯商人》和1957年的《第十二夜》充分体现了古斯利莎剧演出的特征:对剧的理解深刻独到,风格统一,在二者的基础上展示主题;角色安排得当;演员在台上的动作借鉴舞蹈设计范式,富有流动感;静态造型给人深刻印象,每一个演员既是一个独立的角色,又是一个大的格局中不可缺少的部分。古斯利创立了这个剧团的特色和风格,此后加拿大演员导演日臻成熟,逐渐改变了戏剧节初期全部由英国导演和演员支撑的局面,加拿大演员普鲁默(C. Plummer)演亨利五世勇武敏感,演哈姆莱特则把角色癫疯、恋母、勇敢而又犹疑的性格曲达而出;继普鲁默之后,加拿大演员雷恩(D. Rain)、海兰德(F. Hyland)、斯科菲尔德(P. Scofield)、科利考斯(J. Colicos)等的出色演出都给观众留下了深刻印象,导演则有麦考温(G. McCowan)、加斯科(J. Gascon)等人。到1964年庆祝莎士比亚诞辰400周年时,《李尔王》和《理查二世》的大小角色已都可用加拿大本土演员担任了。

1957年,一座永久性剧院落成,由费尔菲尔德(R. Fairfield)设计,舞台及整个建筑都十分成功。穹顶呈对称型,状如馅饼壳,又如一把撑开的伞,色彩明快,保持了戏剧节的狂欢情调。1961年,莫伊塞维奇和杰克逊对舞台进行了改装,在舞台后面加了一个入口并建起一堵移动式后

墙；加高舞台上方的阳台，把原先支撑阳台的九根廊柱减为五根，并增加了两个侧门。

斯特拉福莎士比亚戏剧节举办地虽远在加拿大多伦多的一个小城，但极大地推动了现代莎剧的演出。当地的演员现已发展成为一个生机勃勃的年轻剧团，他们以向观众奉献动人心魄的舞台场面和莎士比亚的诗情为宗旨，无论是整个阵容还是明星演员都引人注目。舞台以莎士比亚时代的舞台才能最好地表现莎士比亚，对 20 世纪的莎剧演出具有革命性意义。

杰菲斯(Humphrey Jeffes) 第一对开本中历史剧的第 158 页上(现代版本的《亨利六世》下篇第三幕开头)的舞台提示为：“辛克鲁和亨福瑞手执弓弩上。”(人民文学出版社《莎士比亚全集》第 6 卷第 269 页为“两护林人手执弓弩上”)。其中的“亨福瑞”可能是指当时的演员亨福瑞·杰菲斯。他和弟弟安东尼一起于 1597 年加入帕姆布罗克剧团(该剧团于 1595 年购得《亨利六世》下篇演出权)。杰菲斯可能还在宫内大臣供奉剧团呆过一段时间；1598—1616 年，他加入“海军大臣—亨利亲王供奉剧团”。1618 年去世。

杰克逊爵士(Sir Barry Vincent Jackson, 1879—1961) 剧院经理兼剧作家。出生于伯明翰，1913 年在伯明翰成立深受观众爱戴的伯明翰定期轮换剧目剧团，并出任经理。剧团成立后的第一个季节里，上演了《第十二夜》、《约翰王》和《温莎的风流娘儿们》，以及萧伯纳的一些剧作。杰克逊经营这家剧团自 1914 年至 1918 年。剧团后来上演的莎剧有《罗密欧与朱丽叶》(1924)和当代服饰的《哈姆莱特》(1925/6)，《麦克白》(1928)，以及《驯悍记》

(1928)。由于他在伯明翰所作出的突出贡献，他得到许多荣誉。1945 至 1948 年，他出任艾汶河畔斯特拉福镇莎士比亚纪念剧院的经理，1929—1937 年，担任马尔文夏季节剧团经理。1925 年被封为爵士。他独立创作或与人合作过许多剧本，其中大部分都是对过去几百年的戏剧文学的改编和翻译。

金(Edmund Kean, 1787—1833) 英国演员。爱德蒙·金是一位巡回演出的女演员的私生子，并被母亲抛弃，自幼过着辛酸、低下、冒险的生活。1801 至 1814 年间，随同各种剧团演出，但主要在伦敦之外的地方。1814 年，他跻身于伦敦德鲁瑞巷剧院，扮演夏洛克获得成功。继而又先后扮演过理查三世、哈姆莱特、奥瑟罗、麦克白和李尔王，从而奠定了他作为当时领衔悲剧演员的声望。金从 1820 年起开始游历美国，在纽约和费城的演出受到观众的热烈欢迎。然而，他的傲慢激怒了波士顿人，他也因此而回国。尽管如此，他天才般成功地扮演的李尔王和理查三世的形象给美国剧院增添了极大光彩。他的最后一次演出是 1833 年在考文特花园。他在那里与扮演伊阿古的儿子查尔斯配戏演奥瑟罗，演出结束后不久即去世。金的同时代人，甚至包括柯勒律治，都能够证明他作为悲剧演员的伟大。

金(Charles [John] Kean, 约 1811—1868) 演员，著名演员爱德蒙·金之子。查尔斯·金生于沃特福德，就读于伊顿，后来因其父财力不济离开了学校。他步入舞台时毫无经验。1827 年在德鲁瑞巷剧院首次登场。1828 年进了其父的剧团。同年未扮演罗密欧，演出失败。1830 年他在纽约参加《理查三世》的演出。1833 年金父子在伦敦考文特剧院演

出《奥瑟罗》，查尔斯扮伊阿古，爱德蒙扮奥瑟罗。

查尔斯·金早年的演出不很成功，受到批评家的蔑视。例如，《戏剧观察》称他演的哈姆莱特“只会吵吵嚷嚷”，称他演的理查三世是个失败，称他演的奥瑟罗是“低级喜剧的代表作”。但1838年后金已成为超凡的演员并赢得批评界的高度评价。

1840年他分别在《罗密欧与朱丽叶》及《麦克白》中扮演主角（爱伦·特里饰女主角，二人后来结合）。1850年他开始任剧院经理，与罗伯特·凯利共同经营公主剧院。他组织演出过《哈姆莱特》（他本人饰主

角）、《皆大欢喜》和《亨利四世》（上）。1852年金组织演出《约翰王》，他饰主角，取得巨大成功。1853年演出《麦克白》又获成功。1855年在《亨利八世》中扮演伍尔习，这是他演员生涯到顶点的标志。此后，他导演过《冬天的故事》、《仲夏夜之梦》（1856）、《理查二世》（1857）、《李尔王》和《威尼斯商人》（1858）。他导演的最后一部莎剧是《亨利五世》，于1859年上演。金演得最出色的莎剧角色为哈姆莱特和理查三世。他还演过喜剧角色（如福德），表明他戏路很宽。

K

卡森 (Sir Lewis T. Casson, 1875—)

演员、导演，西比尔·桑代克的丈夫。1900年，他作为业余演员与查尔斯·弗赖同台演出。他扮演过西巴斯辛、杜曼和霍茨波。1903年，他扮演了波力克希尼斯和卡歇斯，开始了其专业演员生涯。从1904年到1907年，他与威廉·波尔搭档，先后饰爱格勒莫、塞维律斯、堂·彼得罗。1905年，他与亨利·欧文、奥斯卡·阿施和李利·布雷顿一起在阿德尔菲剧院演出，饰罗森克兰茨和雷欧提斯。卡森的演员生涯漫长而卓有成就，扮演过不少莎剧中的角色，包括特洛伊罗斯、勃鲁托斯、班柯、彼特鲁乔、夏洛克、培尼狄克、亨利五世、麦克白、科利奥兰纳斯、肯特、爱得蒙和葛罗斯特。同时，还导演并制作了不少莎剧节目。1951年被封为骑士。

卡特赖特 (William Cartwright) 演

员。1629—1637年在国王宴乐剧团 (King's Revels) 供职。内战期间作书商及剧本收藏家，收藏有《伍德斯托克的托马斯》（又名《理查二世上篇》），它可能是莎士比亚的《理查二世》前半部分的来源。1667年11月2日佩皮斯观看了《亨利四世》上篇的演出，他在日记中写道：“最高兴的莫过于听卡特赖特说福斯塔夫的台词：‘荣誉是什么东西？’”其子威廉·卡特赖特也是演员，从小就跟他一块演戏。

卡特赖特 (William Cartwright, 1606? —1654) 演员。其父老卡特赖特自1598年到1622年在海军大臣剧团供职。卡特赖特可能从小就在父亲剧团里做童伶演员。在关闭剧院前几年，他在亨利埃塔王后剧团 (Queen Henrietta's Men) 演戏。1642年后，他参加了另一剧团，继续秘密演出。

坎贝尔 (Mrs. Patrick Campell, 1867—1940) 女演员。1888年她第一次在利物浦登台演出,开始了她的职业生。她和本·格利特搭档,先后饰过罗瑟琳、薇奥拉、海伦娜和法兰西公主。1890年她第一次在伦敦演出,但直到1893年在《第二位汤格雷夫人》(The Second Mrs. Tanguery)中饰鲍拉·汤格雷,她才确立了自己的名声。她曾与福比斯—罗伯斯顿搭档饰朱丽叶(1895)和奥菲莉娅(1897、1898,柏林)。1902年她首次出现在纽约的舞台上。1904年她与萨拉·伯恩哈德搭档饰米丽桑德,后者饰佩利斯。1920年,坎贝尔饰麦克白夫人,詹姆斯·哈克特饰麦克白。她饰演的其他著名角色还有《皮格马利翁》和《赫达·加伯勒》中的主角。直到大约1933年她还活跃在舞台上,1934年后走上银幕。

坎宁汉 (Peter Cunningham, 1816—1869) 学者。1834到1860年他受雇在伦敦作审计员,有机会接近早期与财政事务有关的官方文件。他也是莎士比亚协会的司库,为该协会编辑了《伊丽莎白朝和詹姆斯一世朝宫中庆典记录摘编》(1842),它包括1604—1605和1611—1612年的原始记录,它们来源于庆典办事处的庆典记录,是詹姆斯时代唯一保留下来的资料,很可靠。其中包括《奥瑟罗》(1604)和《暴风雨》(1611)最早演出的证据。这些资料极其珍贵。坎宁汉死前不久宣布发现了它们。后来,许多学者对它们的真伪提出了质疑,尤其是撒缪尔·坦南鲍姆。他在《庆典记录中伪造的莎士比亚资料》(1928)中认为这些记录是约翰·佩恩·科利尔伪造的。科利尔曾是坎宁汉的朋友和助手,因此坦南鲍姆的论点显得很有说服力。但马龙证明这些是真的。

马龙死于1812年,并且知道1604—1605年的记录。所以现代学者倾向于认为它们是真实的材料。

看客(Groundlings) 意为低级观众,特指莎士比亚时代那些只交一个便士,站在舞台四周的空地上看戏的普通观众。当时的戏剧家曾多次使用过这个词。比如在《哈姆莱特》3幕2场中,哈姆莱特对伶人说:“我顶不愿意听见一个披着满头假发的家伙在台上乱嚷乱叫,把一段感情片片撕碎,让那些只爱热闹的低级观众听了出神,他们中间的大部分是除了欣赏一些莫名其妙的手势以外,什么都不懂。”

康韦(William Augustus Conway)

真名叫拉格(Rugg, 1789—1828)。他出生于伦敦,就读于巴巴多斯大学。18岁时,由于身体虚弱,返回英国,一心想作演员。康韦在彻斯特演出杨格的悲剧《复仇》获得成功。麦克莱迪因此邀请他前往外省巡回演出,饰麦克白。1813年在都柏林为剧团雇佣,取代了麦克莱迪这位明星,并对伊丽莎白·奥尼尔产生了恋情。翌年他结识了查尔斯·马修斯,首次在考文特花园剧院演出。他扮演的莎剧角色有罗密欧、奥塞罗、亨利五世、科利奥兰纳斯、安东尼(《裘力斯·凯撒》)、彼特鲁乔、奥兰多、里士满、威尔士王子、麦克德夫、福康勃立琪。1816年,康韦在加里克·朱比利剧院饰亨利五世,纪念莎士比亚去世200周年。1824年,他在美国扮演科利奥兰纳斯和彼特鲁乔,获得巨大成功。他还向公众进行宗教演讲。1828年康韦在美国自杀身亡。

康韦善于表现愤怒与悲哀,极富感染力;演说慷慨激昂,非常出色。但不够自然,动作夸张,以向观众邀宠。赫士列特在其《英国舞台观》

(1818)中描述康韦饰罗密欧(奥尼尔饰朱丽叶)时指出,其特征是动作缺乏控制,声音如雷灌耳,可与《巨人传》的卡冈都亚的声音相比,“……但是当他想低声说话时,他就很像为爱情而叹息的小牧师。”

康涅狄格斯特拉福莎士比亚戏剧节

(Stratford Shakespeare Festival, Connecticut) 见“美国莎士比亚戏剧节(American Shakespearean Festival)”条。

考利(Richard Cowley, 死于1619年)

演员。他可能是莎士比亚所在剧团“内务大臣剧团”最早的演员之一。他的名字列在1603年5月19日颁发给内务大臣剧团的许可证中,许可证称该团为国王的“仆人”。后来该团改名为“国王供奉剧团”。舞台上最早提到考利是在塔尔顿的《七大死罪》的演员名单中,该剧1590至1591年由海军大臣剧团与斯特兰奇勋爵剧团合并成的“海军大臣—斯特兰奇勋爵剧团”演出。从爱德华·阿莱恩的信件来看,他还参加过1593年斯特兰奇勋爵剧团分团的巡回演出。

根据附在1600年四开本的舞台指示可知他于1598年参加了《无事生非》的演出。他显然很瘦长,脸色苍白。由于考利的名字印在弗吉斯的台词之前,E. K. 钱伯斯推测说他的外表使他适于扮演弗吉斯,与威廉·肯布尔饰的道格培里形成对比。T. W. 鲍德温猜测他扮演的其他角色有《亨利四世》下篇中的赛伦斯、《温莎的风流娘儿们》中的斯兰德、《皆大欢喜》中的威廉、《第十二夜》中的艾古契克爵士。马龙认为他“可能只是一名低等演员”。

据记载,1601年考利与海明斯一起给在宫廷演出的内务大臣剧团提供赏金。由此,学者们推测他是剧

团的大股东。1604年5月15日,他在伦敦参加了詹姆斯一世延期举行的加冕游行,“陛下赏赐给他4码红布”。奥古斯丁·菲利普斯遗嘱中遗赠20先令的“伙伴”中就有考利。遗嘱于1605年执行。第一对开本的“主要演员表”中也有他的名字。

考利死于1619年3月,1618年1月13日签署的遗嘱中他的女儿伊利莎白·布里奇被任命为执行人,约翰·海明斯、卡思伯特·伯贝奇、约翰·尚克和托马斯·雷文斯克罗夫特为监护人。

考格希尔(Nevill Coghill, 1899—)

英国牛津大学文学教授,莎士比亚纪念剧院董事,莎剧演出家。自1957年以来他积极参与牛津大学戏剧协会的活动,导演了大量莎剧,很有影响,并赢得了声誉。他的实践活动反映在《莎士比亚的戏剧技巧》(1964)一书中,他在该书中讨论了莎剧的演出、内心独白、场面布置和一些为人熟知的东西。他还写有一篇重新评价《特洛伊罗斯和克瑞西达》的论文。

考格希尔也是中世纪文学专家,翻译的乔叟的《坎特伯雷故事集》,译笔精彩。研究威廉·朗格兰的成果有为H. W. 威尔的《农夫彼尔斯之梦》现代版写的导言(1935)、在不列颠学会的戈兰茨纪念讲座上作的“农夫彼尔斯的谅解”演讲,以及他自己的《农夫彼尔斯之梦》现代版。他还出版了两本乔叟引论:《诗人乔叟》(1949)和《杰弗里·乔叟》(1956),都颇受好评。

考米沙耶夫斯基(Theodore Komisarjevsky, 1882—1954) 导演。出生于俄国,并在那里开始导演生涯。1919年移居英国,1950年加入英国籍。他的导演生涯以他为莎剧演出所注入的创新和经常是令人震惊的

特征而著称。他 1933 年导演的《麦克白》是影射第一次世界大战的；他 1935 年导演的《温莎的风流娘儿们》把场景改成维也纳；他 1950 年在蒙特利尔戏剧节上演的《辛白林》最突出的一点是加进了许多非莎士比亚的台词，如“我们去拜访男巫”等等。考米沙耶夫斯基导演过的影响较大的莎剧还有《李尔王》（1936 年）和《错误的喜剧》（1938—1939）。尽管有这样那样不成功的标新立异之处，但考米沙耶夫斯基导演的莎剧在剧场想象方面还是高层次的。

考文特花园剧院 (Covent Garden Theatre) 座落在弓街上的一座剧院，其前身是威斯敏斯特寺的老“女修道院花园”，17 世纪上半叶修建，伊尼戈·琼斯设计。“考文特花园剧院”1731 年由约翰·里奇修建，1732 年开张，以取代林肯法学院剧院，首任经理是约翰·里奇。此后，它逐渐成为德鲁瑞巷剧院的主要竞争对手。1737 年的注册法规定：考文特花园剧院、德鲁瑞巷剧院、干草市剧院上演“合法戏剧”。不过，尽管 18 世纪在考文特花园剧院登台演出的杰出演员有詹姆斯·昆、斯普兰奇·巴里和佩格·沃芬顿，但从未对德鲁瑞巷剧院的大卫·加里克构成威胁。1767 年老乔治·科尔曼及伙伴以 60,000 英镑的价格购买了剧院及其剧团的许可证。1773 年查尔斯·麦克林第一次在考文特花园剧院演出，饰麦克白。1787 年，剧院重建并扩大。

1803 年，约翰·菲利浦·肯布尔接任剧院经理，其妹萨拉·西登斯在“考文特”演出，扮演了许多令人难忘的莎剧角色。1808 年，剧院被焚毁，几个月后重建时，票价大涨，观众要求恢复原价，引起骚乱。1817 年，肯布尔在考文特花园剧院举行

告别演出，饰科利奥兰纳斯。1823 年他的弟弟查尔斯任剧院经理，他将《约翰王》搬上舞台，詹姆斯·罗宾逊·普朗什设计的服装和布景接近历史真实。1829 年，查尔斯导演《罗密欧与朱丽叶》获得极大成功。其女芳妮·肯布尔饰朱丽叶。这两件事使查尔斯的才能名传遐迩。

1833 年，埃德蒙·金在考文特花园剧院举行告别演出，饰奥瑟罗，体力不济，昏倒在儿子怀抱里。1837 年，威廉·查尔斯·麦克莱迪任剧院经理，将《科利奥兰纳斯》（1838）和《李尔王》（1838）精心搬上舞台，自王政复辟以来第一次恢复了莎剧原貌。麦克莱迪未能支持多久，经济崩溃。查尔斯·马修斯及其妻伊丽莎白·维斯特里斯接管剧院。他们于 1839 年首次演出《爱的徒劳》，获得巨大成功。1848 年，查尔斯·肯布尔再次出任剧院经理。但它的全盛时期已经过去，剧院主要上演歌剧。1856 年剧院又一次被大火所毁。1858 年，剧院重建，由 E. M. 巴里设计，直到今天仍在在使用。

科普 (Sir Walter Cope, 死于 1614)

廷臣、古董收藏家。1603 年受封为骑士，不久被任命为财政大臣，显赫一时，挥霍放荡。1604 至 1605 年圣诞节期间，他写信给索尔兹伯里·罗伯特·塞西尔伯爵第一，信中提到上演《爱的徒劳》一事：

今天整个上午我在寻找伶人、魔术演员等类角色而不可得，遂留条让他们来找我。现在伯贝奇来了，他说王后未观看的新戏没有了，但他们重排了一出旧戏，叫《爱的徒劳》，他说这戏俏皮有趣，能使王后十分满意。现排定此戏，明晚在骚桑顿爵爷家演出，除非你手令整个节目挪到你在河滨街的寓所

去。伯贝奇送此信去，听候你的吩咐。

还有一封信也提到这事，说演出于1605年1月在塞西尔家举行。

科尔曼(George Colman, 1732—1794)

人称“老科尔曼”。英国戏剧家、导演、剧院经理。他出生于佛罗伦斯，毕业于威斯敏斯特大学和牛津大学的基督学院。他是加里克的朋友。1761年上演了他的第一个成功的剧本《嫉妒的妻子》。1768年他加入“文学俱乐部”。1767年到1774年，他是考文特花园剧院的执行经理。他在该剧院上演了大量的莎剧改编本。1777年他从福特手里买下了干草市剧院。由于健康原因，他将剧院交给儿子乔治(小科尔曼)管理。

1753年，科尔曼出版了《〈荣名宫殿〉对文学的贡献》。他认为所有大文学家都毁坏了其作品中最糟糕的部分。一般说来，他使用的标准是严格的古典主义。不过莎士比亚只清除了某些双关语、浮夸语和“不正确之处”。莎士比亚根据古典主义规则作的变化是允许的，因为他的失误与他的天才相比是微不足道的。科尔曼将莎士比亚与荷马相比，认为他远远高于其他诗人。

科尔曼的文学作品包括《仲夏夜之梦》的两个改编本：《童话故事》(1763)(根据加里克的《仙女》改编，供德鲁瑞巷剧院上演)和《童话王子》(1771)；还有根据《冬天的故事》改编的《剪羊毛：戏剧田园诗》(1771)。他改编的《李尔王》1768年搬上舞台，是以泰特的改编本为依据的，供考文特花园剧院上演，恢复了莎士比亚的许多台词，删掉了泰特加的爱德迦与考狄丽娅的恋爱和原作中葛罗斯特想象从多佛的悬崖上跳下来的情节。他与泰特一样，

去掉了弄人，保留了幸福的结局。

科尔曼大约写了30个剧本。1788年编辑出版了卜蒙和弗莱彻的合集。

科罗拉多大学莎士比亚戏剧节 (Colorado University Shakespeare Festival)

在美国科罗拉多的勃尔德举行的一年一度的戏剧节。1958年，科罗拉多大学首次举行夏季莎剧节，上演了《哈姆莱特》、《裘力斯·凯撒》和《驯悍记》。此后每年一次，历时两周。第二届戏剧节上演了《亨利四世》上篇、《麦克白》和《仲夏夜之梦》。原则上每年都要上演悲剧、喜剧、历史剧。J. H. 克劳奇是戏剧节的创始人和执行导演。戏剧节还包括电影、辩论、讲座、研讨。在勃尔德的校园新建的漂亮的名叫“玛丽·里彭”的室外剧院上演莎剧。剧院用当地产的粉红色石头修建，呈圆形，共有1,000个座位，前低后高，玻璃台口呈半圆形。剧场外有青草绿树和灌木丛。舞台高3英尺，两侧均有一倾斜的玻璃入口，入口后有宽大的中心台阶，用于诸如谋杀凯撒这些场景。舞台后面是学校博物馆大楼，门为青铜做成。该楼可用于如《李尔王》中葛罗斯特的城堡前的场景。它的灌木丛则可作《李尔王》中的茅棚，也可用于《第十二夜》中托比、费边和安德鲁爵士的隐身之处。

使用这种非限制性的舞台，在场景变换时，观众可全神贯注于作品的诗意和演员。戏剧节上演的有名作品有1961年的《李尔王》，K. 索普·奥德尔饰主角；1963年的《一报还一报》，乔治·尼科威奇饰安哲鲁。莎士比亚400周年纪念日演出了《皆大欢喜》、《安东尼与克利奥佩特拉》和《李尔王》。

克罗斯(Samuel Crosse, 死于1605年?)

莎士比亚剧团“国王供奉剧团”的成员，他的名字列在第一对开本(1623)的“主要演员”名单中。除此而外，对他便一无所知。学者们猜测他就是托马斯·黑伍德在《为演员一辩》(约1607年)中提到的那位克罗斯。E. K. 钱伯斯推测他大约1604年加入了国王供奉剧团，但差不多立刻就死于瘟疫，尼古拉斯·图利取代了他。T. W. 鲍德温推测克罗斯可能是海明斯的徒弟，扮演喜剧中的女角，这些角色有《第十二夜》的玛丽娅，《温莎的风流娘儿们》中的快嘴桂嫂，《一报还一报》中的咬弗动太太和琼生《西杰纳斯》中的莉维娅。

克莱夫 (Kitty Catherine Clive, 1711—1785) 女演员。凯蒂·克莱夫是当时最著名的女喜剧演员之一。17岁她在德鲁瑞巷剧院首次登台演出，立即获得观众喜爱。她饰演的第一个莎剧角色是德莱登与达夫南特改编的《暴风雨》中的多琳达。除一个季度外，她在“德鲁瑞”度过了她整个艺术生涯。在科利·西伯的指导下，她确立了自己的声望。当加里克在德鲁瑞巷剧院成立剧团时，凯蒂前来加盟。关于她与加里克的关系有许多子虚乌有的传说。尽管在职业上他俩互相尊重，但加里克反对她迫切要成为一名悲剧演员的愿望，并明确提出理由，反对她饰演悲剧角色。她擅长扮演低级粗俗的喜剧角色，给莎剧带来了旺盛的生命力，在当时无可比拟。她最成功的角色是加里克根据《驯悍记》改编的《凯瑟琳与彼特鲁乔》中的凯瑟琳，奥丽维娅，《威尼斯商人》中的鲍西娅。尽管她饰的鲍西娅很受欢迎，但克莱夫知道她的滑稽处理与该剧的精神不太谐调一致。1769年她退出舞台。她去世时，霍拉斯·沃

波尔写道：“你退休时，喜剧怀念你，/你去世时，喜剧泪水盈。”约翰逊博士说：“克莱夫夫人的活泼幽默，我看还无人可比。”

克雷格 (Edward Gordon Craig, 1872—1968) 演员，舞台设计师，艾伦·特利之子。20世纪初剧场艺术革新运动的倡导者之一。克雷格的舞台设计影响很大。他长期研究条屏布景的运用。所谓条屏，就是长方形的中性景片，常常两块或四块成双地用铰链联系起来，很像一组组屏风，可以方便地翻折，以各种角度竖立在舞台上构成场景。克雷格曾经在一个小舞台上试验用条屏搭成各种场景，再投以灯光，产生千姿百态的光影变化。条屏本身并不表现任何特定形象，但其组合成的各种形态却能给人带来丰富的联想。从光影交错的条屏中可以看到广场、街道、大厅、门廊、地牢、城堡等。场景的变幻、线条和色调的和谐统一，曾经使人叹为观止。1911年，克雷格为莫斯科艺术剧院设计的《哈姆莱特》的布景就体现了这种特点。

1956年，克雷格获荣誉勋章。

克卢恩斯 (Alec S. Clunes, 1912—)

演员、经理、导演。其父母均为演员。他出生于伦敦，先作业余演员，进行了大量的舞台实践，后来成为专业演员。1934年，他扮演了奥兰多。翌年加入老维克剧团，直到1941年。他的第一个角色是《安东尼与克莉奥佩特拉》中的普洛丘里厄斯。此后饰过阿克泰维斯、克莱伦斯、奥托克里古斯、埃德蒙、俾隆和路森修。1939年，他在艾汶河畔的斯特拉福的莎士比亚纪念剧院扮演过彼特鲁乔、里士满、伊阿古、培尼狄克和科利奥兰纳斯。1942年他建立了“演员团艺术剧院”，并为剧院演出和导演了一百多个剧本。

1950年,他加入重新成立的老维克剧团,演过奥西诺、福德和亨利五世。1952年他与剧团在莫斯科艺术剧院演出《哈姆莱特》,饰克劳狄斯。1957年,他在莎士比亚纪念剧院演出一个季度,扮演庶子(《约翰王》)、勃鲁托斯和凯列班。他还演过电影,其中有《理查三世》。克卢恩斯写作了《英国戏剧史》(1965),该书附有插图。

肯普 (William Kempe) 1594—1599年间内务大臣供奉剧团的演员;在1623年第一对开本中列为26个“主要演员”之一。肯普素以喜剧演员著称,他的名字曾经两次出现在莎剧的舞台指导中,一次是在《罗密欧与朱丽叶》的第二四开本中饰彼得,一次是在《无事生非》的1600年的四开本中扮道格培里。这表明莎士比亚是特意为他创作这些角色的。1600年,肯普为打赌,从伦敦一路跳莫利斯舞(英国古时的一种化装舞蹈)到近100英里远的诺里奇。他2月11日离开伦敦,3月11日到达诺威治。他的这一标新立异的举动在当时引起广泛兴趣,至今仍有许多关于这一事件的资料保存在剑桥大学图书馆等处,而且他自己也为此而写过一本书,名叫《肯普跳莫利斯舞到诺里奇》。他游历过意大利和德国,1601年9月回国,重新加入内务大臣供奉剧团(他曾于1599年离开)。1602至1603年,他加入乌斯特供奉剧团。1603年之后,再没有关于他的记载。肯普是个擅长演粗俗的乡巴佬的小丑演员,继承的是塔尔顿(Tarltan)的风格,莎士比亚在《皆大欢喜》、《第十二夜》和《李尔王》中安排的狡猾的小丑形象,肯定是为肯普的后继者罗伯特·阿明(Robert Armin)塑造的。

肯布尔一家 (Kemble Family) 英国演员之家。约翰·菲利普·肯布尔和查尔斯·肯布尔以及查尔斯的女儿弗兰西斯·安妮·肯布尔都是著名的莎剧演员。

肯布尔 (John Philip Kemble, 1757—1823) 英国演员。演员罗杰·肯布尔和演员萨拉·伍德的12个孩子中的第二个,萨拉·西顿斯的弟弟,查尔斯·肯布尔的哥哥。他一开始学做牧师,后转向舞台演出,并于1776年在沃尔弗汉普顿第一次在观众面前亮相。从1783年起,他开始了在德鲁瑞巷的漫长的演出生涯。菲利普·肯布尔先是扮演哈姆莱特,继而与妹妹配合,分别扮演麦克白和麦克白夫人,约翰王和康斯丹丝,奥瑟罗和苔丝狄蒙娜。此外,他还扮演过勃鲁托斯等。不过,他最喜欢扮演的角色是经他亲自改编过的《科利奥兰纳斯》中的科利奥兰纳斯。1788年至1802年,他曾担任德鲁瑞巷剧院经理。与老板谢立丹发生争执后,他在1803年又摇身一变而成为考文特花园剧院的经理。1808年的大火几乎烧得他倾家荡产。他幸而得到诺森布兰德公爵的慷慨赞助才得以起死回生。1817年,埃德蒙·金已经成为他的竞争对手时,他激流勇退而告别舞台。

也许是由于新兴剧院的宽广,致使肯布尔演出不可避免地要摒弃加里克的自然主义而采用奎因的形式主义,但在他导演的戏中,他让演员们穿戴接近历史真实的服饰,雇请威廉·卡彭(William Capon)设计浪漫布景,向现实主义迈进。尽管他通常更喜欢用莎剧的改编本,如泰特改编的《李尔王》,但他至少还是演出了大量莎剧。

肯布尔 (Charles Kemble, 1775—1854) 英国演员。约翰·菲利普的弟弟。

他第一次在伦敦演出是1794年在德鲁瑞巷与扮演麦克白的哥哥配戏饰马尔康。查尔斯·肯布尔参加演出过众多的莎剧,但饰演的大多是像雷欧提斯和麦克达夫之类的二流角色,因此被麦克莱迪(Macready)称作“扮演二流角色的一流演员”。1806年,他娶女演员玛丽·特里斯·德·坎普(Marie Therèse de Camp)为妻。1809年,他的大女儿范妮(即弗兰西斯·安妮·肯布尔)出生。1823年,在J.R.普兰切的帮助下,接替他哥哥出任考文特花园剧院的经理,并在那里上演了《约翰王》。他要求每一人物必须严格按故事所发生时代的习俗和服饰来表现。

肯布尔 (Frances Anne Kemble, 1809—1893) 英国演员。查尔斯·肯布尔的大女儿。安妮·肯布尔第一次在舞台上亮相是在考文特花园扮演朱丽叶。她的一鸣惊人使得她父亲濒临倒闭的剧院又焕发出新的生机。从此以后,她成功地扮演了一系列莎士比亚笔下的女主人公,其中最突出的是鲍西娅和贝特丽丝。1832年,她伴随父亲去美国,并在那里结婚。1847年与丈夫离婚后,她又重返舞台,并且于1877年回到英国。她写了不少书,其中包括《部分莎剧注解》(Notes on Some of Shakespeare's Plays, 1822)。

奎尔 (Anthony Quayle, 1913—) 演员、制片人兼导演。安东尼·奎尔生于兰开夏,曾在拉格比上学,在皇家戏剧艺术学院学习表演。1931年,他首次登台演出《罗宾汉》,同年在剑桥演出的《特洛伊洛斯与克瑞西达》中扮演赫克托。在三十年代老维克剧院演出的剧中扮演过吉尔登斯吞、雷欧提斯、霍拉旭、狄米特律斯、凯西奥、国王(《亨利五世》)和萨里(《理查二世》)。

二战后,他仍对扮演莎士比亚戏剧角色和莎士比亚戏剧演出感兴趣。1948年成为艾汶河畔斯特拉福镇莎士比亚纪念剧院的导演,并在他自己制作的许多戏剧中担任角色,如1954年的《奥瑟罗》。1956年他率剧团到纽约演出,同年辞去导演职位。1957年在巴黎莎士比亚戏剧艺术节上扮演艾伦,还曾在威尼斯、贝尔格莱德、维也纳和华盛顿露面。

奎因 (James Quin, 1693—1766)

演员。生于伦敦,都柏林一个律师的私生子,前任市长的孙子。奎因在都柏林受教育,也在那里登上舞台。最早在沙德韦尔改编的《雅典的泰门》中担任克利奥恩的角色。1714年他首次在伦敦德鲁瑞巷露面,1716年因塑造理查三世一举成名。他扮演的角色还有《李尔王》中的葛罗斯特、托马斯·奥特韦根据《罗密欧与朱丽叶》改编的《凯瑟斯·玛厄斯》中的辛纳,以及《泰特斯·安德洛尼克斯》中的摩尔人艾伦。1718年他用霍茨波的名字首先在林肯客棧广场演戏露面,并在那里生活了14年。他扮演过《裘力斯·凯撒》中的安东尼,1719年后还演过许多悲剧主角,如勃鲁托斯和科利奥兰纳斯。

1732年他到考文特花园剧院,扮演过奥瑟罗、福斯塔夫、赫克托、忒耳西忒斯、公爵(《一报还一报》)、国王(《亨利四世上篇》)、勃金汉(《理查三世》)、鬼魂、李尔王和艾帕曼特斯。1734年他在德鲁瑞巷戏院首次扮演了奥瑟罗,后来又在该院继续演出了七年,扮演过理查三世、杰奎斯和安东尼奥(《威尼斯商人》)等。从1742年到结束演员生涯,一直在考文特花园剧院演出。1745年在科利·西伯(Colley Cibber)的《约翰王

统治时期的教皇暴政》中首次扮演约翰王。1746年奎因、加里克和西伯夫人受雇于里奇在考文特花园剧院演出《美丽的忏悔者》。三位演员都十分受观众喜爱，常由于欢呼而终止演出。在一场演理查三世角色的竞争中，加里克获胜，但奎因却成了福斯塔夫的最佳人选。

1749年他在汤姆森改编的莎剧《科利奥兰纳斯》中塑造了科利奥兰纳斯形象。次年他得到年薪1,000英镑的巨额薪俸。1751年首次扮演莎剧的约翰王，后扮演伊阿古，最后退休到巴斯。此后进行过义演。他几乎成了一位伟大的演员。他扮演的奥瑟罗、麦克白、李尔和理查不太成功，但《一报还一报》中的公爵、亨利八世、福斯塔夫、勃鲁托斯和《哈姆莱特》中的鬼魂却都十分出色。

库克 (George Frederick Cooke, 1756—1811) 演员。出生于伦敦。库克在都柏林饰奥瑟罗一角确立了他的名声。1800年后，他在伦敦饰演了莎剧的许多重要角色，如福斯塔夫、亨利八世、夏洛克、理查三世、杰奎斯，成为肯布尔的对手。晚年库克饮酒过度，糟蹋了自己的演技。1811年在纽约去世。

库克 (Alexander Cooke, 死于1614年) 演员。1603年他可能是莎士比亚剧团“国王供奉剧团”的正式演员；此前，他可能是雇员，也许从师于约翰·海明。W. W. 格莱格和 F. G. 弗莱试图证明库克就是桑德，后者的名字列在塔尔顿《七大死罪》的“情节”中（该剧大约在1591年由合并后的海军大臣—斯特兰奇剧团重演）。他在描写嫉妒的情节中饰维德拉一角，在描写放荡的情节中饰普洛伊，两者都是女角。埃德蒙·马龙和 T. W. 鲍德温猜测库克专饰女角，尤其是所谓心灵坚强的女性，如

《泰特斯·安德洛尼克斯》中的塔摩拉和《驯悍记》中的凯瑟琳，但这种猜测缺乏证据。不过他的名字出现在好几份出版了的演员名单中，其中包括1623年第一对开本的“所有这些剧本的主要演员”中。国王供奉剧团演出的琼生的《西杰纳斯》(1603)、《卡蒂林》(1611)、《伏尔蓬涅》(1605)和《炼金术士》(1610)的演员名单中也有他的大名。1612—1613年他常出现在演员名单里。

奥古斯丁·菲利普斯1605年立的遗嘱里说：“遗赠我的朋友亚历山大·库克20金先令。”库克死于1614年2月，其遗嘱于1614年1月执行。遗嘱中任命亨利·康德尔和约翰·海明斯为托管人，提到海明斯时称他为“主人”。

库柏 (Thomas Abthroe Cooper, 1776—1849) 美国演员。他出生于英国。从艺之初在巡回剧团扮演次要角色，在英国开始了他的戏剧生涯。1796年，他在考文特花园剧院饰哈姆莱特，首次登上伦敦舞台。后来他到了美国，在美国度过了大半生。1804年库柏再饰哈姆莱特，他的艺术生涯进入了顶峰时期。他既是剧院经理，又当导演，并与纽约一显赫家庭联姻。直到1827年，他才退出戏剧界。在同时代饰哈姆莱特、麦克白、奥瑟罗的演员中，他是佼佼者。他饰福斯塔夫也获得了一定的成功。

库什曼 (Charlotte Saunders Cushman, 1816—1876) 美国女演员。出生于波士顿。她先学歌剧，1835年首次登台演出，饰《费加罗的婚礼》中的女伯爵。是年，库什曼访问新奥尔良。她转向话剧，饰麦克白夫人，与英国访问演员 J. H. 巴顿搭档。接着又在奥尔班尼饰罗密欧，获得成功。1842年到1844年，她任

胡桃街剧院经理,并与乔治·范德霍夫和麦克莱迪搭档演出。她的演技越来越成熟,希望去伦敦演出。1845年她如愿以偿,成为第二位在伦敦演出的美国女演员。她与埃德蒙·弗雷斯特同台演出,获得成功。不久,她又扮演罗瑟琳和罗密欧。她的妹妹苏珊饰朱丽叶。1849年,她在伦敦第一次饰《亨利八世》中的凯瑟琳王后,这是她最杰出的角色。1849年到1852年,她在美国巡回演出,是女演员中的佼佼者。1852年她退出舞台;直到1857年,一直住在英国。回到纽约后,她重返舞台,饰伍尔习。1858年她举行告别演

出,在罗马安度晚年。她最后一次演出是1874年,在纽约饰凯瑟琳王后和《盖伊·曼纳令》中的梅格·梅里莱斯,后者是她最早获得成功的角色之一。两年后,她在波士顿去世。库什曼是一位强壮、聪明、有力的女演员,个子高大,声音深沉,女性味不浓,但能表现感情的深度。她饰男角(如哈姆莱特)并不完全使人信服,但她饰的凯瑟琳王后因其力量、激情、诗意和戏剧效果而引人注目。库什曼终生未婚,投身于慈善事业。波士顿的“库什曼学校”就是以她的名字命名的。

L

《拉茨的鬼魂》(Ratseis Ghost)

1605年出版的无名氏的小册子。书中有关于伊丽莎白时代英国巡回演出剧团的一些情况。小册子中还提到《哈姆莱特》和一个成功的演员的情况,有些人认为是指莎士比亚。

莱因哈特 (Max Reihardt, 1873—1943)

剧团经理、舞台监督兼导演。生于维也纳,1893年开始了他的戏剧生涯,1903年在柏林开始做剧院经理,在剧院工作期间,他借助旋转舞台和象征性灯光,上演了场面华丽壮观的莎士比亚戏剧。后来在维也纳又重新采用简单、正规的手段演出莎剧。1933年他去美国,并在美国去世。他导演的著名莎剧有:《仲夏夜之梦》、《麦克白》、《裘力斯·凯撒》、《哈姆莱特》和《错误的喜剧》。他认为戏剧是独立于戏剧文学的一种手段。他有许多项舞台发明:利用视觉手段、表演场设在观众座席

中央的剧院和有效利用观众等。

莱尔网球场剧场 (Lisle's Tennis Court Theatre)

又叫“公爵之宅”(Duke's House)。王政复辟时期的一家剧场。建于1656年,最初是被托马斯·莱尔和安妮·莱尔建作网球场用的。莱尔网球场建在林肯法学院剧场和小林肯法学院剧场之间,即如今叫作葡萄牙大街的地带。1660年,威廉·达夫南特与莱尔签订协议,把这个网球场改装成一家剧场。第二年,达夫南特的公爵供奉剧团占据这家剧场,并于该年8月,由托马斯·伯特顿在这里扮演了哈姆莱特。

莱因选举人王权伯爵 (Elector Palatine)

腓德烈五世(1596—1632)在其父于1610年去世后成为莱因选举人王权伯爵(Elector Palatine of the Rhine)。1619年11月4日,他加冕为波希米亚国王。信奉新教的

波希米亚人拒绝承认新皇腓德烈二世。11月8日,蒂里率领帝国军队在布拉格附近的白山轻易地击败了腓德烈五世。这位被人嘲弄为“冬天之王”的短命国王逃到荷兰,并失去了选帝侯身份,默默无闻地死于美因兹。

1613年2月,腓德烈与詹姆斯一世的女儿伊丽莎白结婚。他早在1612年10月16日就到达伦敦,两周后威尔士亲王亨利染病,于11月6日去世。结婚庆祝仪式只好推迟。1612年12月27日两人订婚。1613年2月14日举行婚礼。在冬季欢宴上,国王供奉剧团演出20场,其中8场莎剧:《亨利四世》上下篇、《裘力斯·凯撒》、《无事生非》(二场)、《奥瑟罗》、《冬天的故事》、《暴风雨》,以及已佚的莎士比亚与弗莱彻合作的《卡迪纽》。1月11日,亨利王子剧团(其前身是海军大臣剧团)成为选举人王权伯爵的仆人。4月1日,腓德烈与伊丽莎白离开伦敦。

赖斯 (John Rice, 活跃于1607—1630)

演员。1607年约翰·赖斯在国王剧团约翰·海明斯手下做学徒演员。1611年在伊丽莎白夫人剧团组建时加入该团,约1619年又回到国王剧团,大概代替1619到1620年间死亡的菲尔德。赖斯的名字出现在莎士比亚戏剧第一对开本(1623)演员名单上。他大约在1625年以后退休,1630年海明斯在遗嘱里留给他20先令。赖斯是莎士比亚戏剧主要演员之一。

赖特 (James Wright, 1643—1713)

英国戏剧史家。他的《戏剧史:英国舞台记事》(1699)是共和政体和王政复辟时期有关戏剧的一部重要知识和信息来源的史书。它也记述了莎士比亚剧团的活动。《戏剧史》

是对话体形式,一个是王政复辟时代戏剧的热心者拉夫维特,一个是共和政体下老戏迷杜鲁门,他的记忆一直追溯到共和政府下令关闭伦敦所有剧院之前的时期。现摘录几段对话如下:

拉夫维特:请告诉我,先生,你能记得在老“黑僧”剧院演琼生、莎士比亚、弗莱彻等人的戏的有哪些重要演员吗?

杜鲁门:就我现在所能回忆起来的告诉你:莎士比亚(我听说比起戏剧来,他是一位更好的诗人)、伯贝奇、海明斯,和其他这类老演员,在我出世之前都已死去。但是,在我的时代,也就是在战前,洛文还常演《炼金术士》中的福斯塔夫、摩罗斯、代尔朋和马门,以及《少女的悲剧》中的麦伦歇斯,他的表演受到极大的称赞。与这同时,史蒂芬·赫穆顿扮演阿明托;赫穆顿早期是最著名的演漂亮女角的演员,而后来却以同样的优美表演年轻情人的男角,也受到同样的赞誉。泰勒扮演哈姆莱特是无与伦比的,也演过《沉默的女人》中牙戈、杜鲁维特和《炼金术士》中的费斯。斯旺斯汤常演奥瑟罗。普拉德和罗宾孙是喜剧演员,所以都演申克这一类角色,他们也常演《受人耻笑的太太》中的罗杰尔爵士。以上都是“黑僧”的主要演员。在“斗鸡场剧院”,我能说出的有这些演员:帕金斯、米彻尔·鲍岳、萨穆、威廉·阿伦和博德,这些都是优秀的演员。罗宾孙是喜剧演员。其他一些剧团我则很少注意。

拉夫维特:有这么多的剧团?

杜鲁门:战前,同时存在着许多戏院。河滨的“黑僧”和“环球”,一个是冬天演剧,一个是夏天演

剧,这两个剧院同属于“国王剧团”。德鲁瑞巷的“斗鸡场”或“凤凰”剧院是“王后剧团”的。萨立斯伯雷宫的私人剧院是“王子剧团”专用。白十字街附近的“命运”剧院和圣约翰街南端的“红牛”,这两个剧院的观众多是普通公民和社会下层人们。所有这些剧团都很有钱,并且过着体面的生活,特别是“黑僧”的演员们,都是态度严肃,行为得体。

拉夫维特:真叫我羡慕,现在这个城市的剧团就少多了,仅有五个,其中还有两个很难维持下去。

杜鲁门:这不奇怪,可以想到,虽然这个城市里现有的剧团受欢迎的连一半都不到(连布景都没有),但是票价不高,而且剧团内部都保持良好风气,这就可以让人想通过看戏得到一或二小时的消遣,虽然许多剧的本身大半都有着浓重教诲性和道德的说教……。

拉夫维特:战前,都是些什么样的戏院?

杜鲁门:“黑僧”、“斗鸡场”和“萨立斯伯雷宫”叫做私人剧院,我们现在看上去都小得很。“斗鸡场”自王政复辟一直存在,“罗德剧团”曾在这儿演过一个时期的戏……。这三个戏院的建筑在形式和大小方面几乎完全一样,正厅后部都是绅士们看戏的座位,演戏时用烛光照明。“环球”、“命运”和“红牛”都是大戏院,部分是露天的,多半是在白天演戏……。教堂中的唱诗班和孩儿班也经常演戏……。小教堂的孩儿戏班的一些儿童演员长大后,都成为“黑僧”演员,著名的有纳曾·菲尔德和约翰·安德武德。作为一个有相当才华的作家,詹

姆斯·赖特以各种题目写了好些书。他也搜集了许多旧剧本,可惜这些剧本在他死后没有得到很好保存,都散失殆尽了。

兰哈姆(Michael Langham, 1919—)

导演。出生于骚默塞特,受教于伦敦大学。二战后开始为艺术委员会导演戏剧。自1946年至1948年,在考文垂的米德兰戏院剧团任导演,其间导演过《第十二夜》。自1948年至1950年,他又在伯明翰定期换演剧目剧场(the Birmingham Repertory Theatre)担任导演,并且于1951年在艾汶河畔斯特拉福的莎士比亚纪念剧院导演了《裘力斯·凯撒》。1951年,他第一次在伦敦导戏。同年,他又在布鲁塞尔导演了安德烈·奥贝用法语改编的《理查三世》,而且在柏林为老维克剧团导演了《奥瑟罗》。1952年,他在荷兰中央政府所在地海牙导演了《温莎的风流娘儿们》。

1952年,他分别在斯特拉福,昂塔里奥,莎士比亚戏剧节上导演《裘力斯·凯撒》,随后被提升为艺术导演,两年后,又荣升为总导演。此后,他还导演过《亨利五世》(在爱丁堡戏剧节上)、《温莎的风流娘儿们》(1956)、《哈姆莱特》(1957)、《亨利四世》上篇、《无事生非》(1958)和《罗密欧与朱丽叶》。在艾汶河畔的斯特拉福,老维克以及纽约,他导演过《哈姆莱特》(1956)、《维洛那二绅士》(1957)、《威尼斯商人》和《仲夏夜之梦》(1960)。

劳顿(Charles Laughton, 1899—1962)

英国和美国演员兼导演。出生在斯卡波洛,受教于皇家戏剧艺术学院。劳顿1926年首次登台演出,自此便频繁活跃在英、美戏剧舞台上。1936年,他在法兰西喜剧院演出,成为第一个登上法国舞台的英国演

员。1933年,他在老维克—塞德勒的威尔斯剧团(the Old Vic-Sadler's Wells)饰演亨利八世、安哲鲁、普洛斯彼罗和麦克白。1959年,他出现在艾汶河畔斯特拉福的莎士比亚纪念剧场,扮演波顿和李尔王。他还是个成功的舞台导演,而且在许多影片中给观众留下难忘的表演。1938年,他的妻子艾尔莎·兰切斯特编写了一本他的传记,名叫《我和查尔斯·劳顿》。

老维克剧场(Old Vic Theatre)

1818年建造的一所剧场,通称皇家科伯格剧场,后改名为维多利亚剧场,原因是维多利亚公主1833年在此看过戏。老维克剧场虽然从1820至1831年有金及麦克莱迪等著名演员,但它相对来说依然不怎么有名气。1879年,埃玛·康斯这位热心公益者买下了这座剧场,改名为皇家维多利亚厅和咖啡酒店。她领导成立了一个委员会,此委员会于1886年以伦敦人民的名义买下了这座剧场。康斯小姐及其同仁的目的,是想以合理的票价为大量普通观众提供有益身心的娱乐。康斯小姐去世后,此剧场的管理转到其侄女莉莲·贝利斯的手中,她进行了一系列改革,其中包括一便士一场的电影。1914年10月,她不顾伦敦所有公认的剧坛人士的提议,开始以普通票价进行莎剧轮演剧目的试验演出,其意图是要在大量中产阶级观众中培养一批忠实的观众。在第一年里,上演了8个莎士比亚剧作,到1923年,所有莎士比亚经典剧作均由那个变得名扬世界的剧团演出过。

这一令人钦佩的成绩,是贝利斯小姐、剧团里有天赋的演员们忘我工作的结果,而这与乔治·丹斯爵士的慷慨解囊也分不开,他为此演出

规划捐赠了20,000多英镑。老维克剧团的班子成了这一世纪里最伟大的莎剧演员,这些人有约翰·吉尔古德爵士、劳伦斯·奥利维尔爵士、拉尔夫·理查森爵士、唐纳德·沃尔菲特爵士、查尔斯·劳顿、西比尔·桑戴克夫人和伊迪丝·伊文斯夫人。

1941年5月,由于空袭,此剧场受到严重破坏,直至1950年才重新启用。是年11月,修葺一新的老维克剧场上演了《第十二夜》。1953年,在迈克尔·本索尔的领导下,制定了雄心勃勃的“五年计划”,想在五年期间内像以前曾作过的那样,上演第一对开本的全部莎剧。在此期间,老维克剧场吸引了125万观众,1958年以上演《亨利八世》而结束这一计划,此次演出由约翰·吉尔古德爵士饰伍尔习,伊迪丝·伊文斯夫人饰凯瑟琳王后。

1963年,筹谋已久的建立“国家剧场”的行动终于得以实现,国家剧场的诞生意味着老维克的死亡,其剧团成员则被吸收进了国家剧场剧团。1963年6月14日,老维克剧团举行了最后演出,上演了《一报还一报》。《泰晤士报》称这次演出是“这一世纪英国剧坛所见到过的最富于情感的演出”。

下表是自实行定期轮演莎剧剧目制以来老维克剧团导演的名单。

1914—1915 马蒂森·兰、胡丁·布里顿、埃斯蒂尔·斯特德、安德鲁·莱、本·格里特

1915 菲舍尔·怀特

1915—1918 本·格里特

1918—1919 乔治·福斯

1920 拉塞尔、桑戴克、查尔斯·沃布顿

1921—1925 罗伯特·阿特金斯

1925—1929 安德鲁·利

1929—1933 泰伦·古斯利

- 1934—1936 亨利·卡斯
 1936—1943 泰伦·古斯利
 1944—1949 约翰·伯雷尔、劳伦斯·奥利维尔、拉尔夫·理查森
 1949—1950 休·亨特
 1950—1951 休·亨特、格伦·拜厄姆·肖、乔治·德文·狄瓦恩、迈克尔·圣·丹尼斯
 1951—1952 泰伦·古斯利
 1952—1953 休·亨特。
 1953—1963 迈克尔·本索尔。

勒·嘉琳娜 (Eva Le Gallienne, 1899—)

美国演员兼制片人。出生在伦敦。受教于皇家话剧艺术研究院。1915年首次参加演出。1916年到美国,参加了一系列演出。1926年,她与一家剧团合作,在纽约建立起一家定期换演剧目的剧场。爱娃·嘉琳娜小姐同该剧团配合扮演过薇奥拉和朱丽叶,同时还出色地演出过易卜生的戏剧。1946年,她与谢里尔·克劳福德和玛格莱特·韦伯斯特一起,又建立起“美国定期换演剧目剧场”。在爱娃·嘉琳娜扮演的莎剧角色中,还有哈姆莱特(1937)和《亨利八世》中的凯瑟琳王后。她还是将《艾丽丝漫游奇境记》搬上话剧舞台的作者之一,并且翻译过几种易卜生的戏剧,其中包括《群鬼》和《赫达·加布勒》。她的两卷本自传《33年岁月时》(At 33, 1934)和《拥有一颗平静的心》(With a Quiet Heart, 1953)已经出版。

勒德格雷夫爵士 (Sir Michael Redgrave, 1908—) 演员、舞台监督、作家、导演兼剧院经理。生于布里斯托尔,曾在剑桥大学读书,作过一段校长。1934年迈克尔·勒德格雷夫作为职业演员首次露面。1936年在老维克剧团扮演腓迪南(《爱的徒劳》)、奥兰多(《皆大欢喜》)、雷欧提斯和致辞者(《亨利五

世》)的角色。1937年在女王剧院加入了吉尔古德剧团,扮演《理查二世》中的波林勃洛克。1938年在凤凰剧院演出的《第十二夜》中扮演艾古契克,1947年在阿尔德威克扮演麦克白,1948年在纽约再次扮演麦克白。1950年在老维克剧团扮演俾隆和哈姆莱特。1950年他还在苏黎世和荷兰戏剧节上和埃尔西诺的克罗伯哥城堡扮演哈姆莱特。

1951年他在艾汶河畔斯特拉福莎士比亚纪念剧院扮演理查二世和霍茨波,并导演过《亨利四世》下篇。1953年扮演夏洛克、李尔和《安东尼与克莉奥佩特拉》中的安东尼。1958年扮演哈姆莱特和《无事生非》中的培尼狄克。1958年在莫斯科和列宁格勒扮演哈姆莱特。在荷兰和匈牙利单独表演莎士比亚戏剧。

自1938年以来,他演了许多电影,并写了二部戏剧,《第七个人》和《马戏团的男孩》,并把亨利·詹姆斯的《艾斯朋遗稿》改编成戏剧。1959年他受封为爵士。他的书有《演员的方法和手段》(1955)、《面具或脸》(1958)和《江湖故事》(1959)。

里奇 (John Rich, 约 1682—1761)

剧院经理兼哑剧演员。科里斯托弗·里奇的儿子,科里斯托弗·里奇1714年去世后,约翰·里奇和他的兄弟接管了林肯法学院露天剧院。1732年里奇的剧团在新剧院里上演了《哈姆莱特》。他开创了考文特花园剧院。1746年雇用了加里克、奎因和西波夫人,剧院获利8,500英镑。1750年在考文特花园剧院加里克和巴里竞争扮演罗密欧,1755年竞争扮演李尔王。里奇在哑剧方面的天赋显然有助于他管辖下的演员提高演技,但他自己没受过教育,没有文化。

理查森爵士 (Sir Ralph Richardson,

1902—) 演员。生于切尔滕纳姆,1921年在布赖顿舞台上首次露面,在《威尼斯商人》中扮演罗兰佐。1930年至1932年他在老维克剧院,扮演过亨利亲王、凯列班、爱诺巴勃斯、亨利五世、伊阿古等。从此他一直在老维克剧院演出,1944年成为该剧团的导演;1945年扮演过福斯塔夫,1947年导演了《理查二世》。他第一次在纽约出现是1935年扮演茂丘西奥。1947年他被封为爵士。

利 (Andrew Leigh, 1887—1957)

演员和导演。安德鲁·利1908年在《温莎的风流娘儿们》中第一次登台演出。自此直到1913年,他一直供事在F.R.本森的斯特拉福剧团,在大部分莎剧演出中扮演主要的小丑角色。1914年,他加入新成立的老维克剧团,扮演喜剧中的主角。他导演的莎剧包括《威尼斯商人》(1930),《仲夏夜之梦》(1938),《约翰王》(1940)和《裘力斯·凯撒》(1941)。

利 (Vivien Leigh, 1913—) 演员。真名叫维维恩·玛丽·哈特里 (Vivien Mary Hartley)。出生在印度,受训于法兰西喜剧院和皇家话剧艺术研究院。她1934年第一次走上银幕。1935年首次登台演出。第二年,她第一次参加莎剧演出——在为牛津大学话剧协会演出的《理查二世》中扮演王后。她以后扮演的其他莎剧人物还有安妮·布伦 (1936),奥菲莉娅 (1937,与老维克剧团一起,于艾尔辛诺),提坦妮娅 (1937,于老维克),朱丽叶 (1940,于纽约),安妮夫人 (1949,与老维克剧团一起),克莉奥佩特拉 (1951年,于纽约,与当时是她丈夫的劳伦斯·奥利维尔同台演出),以及薇奥拉,拉维妮娅和麦克白夫人 (1955和1957

年,于莎士比亚纪念剧场)。

露天剧场 (Open Air Theatre)

1933年由西德尼·卡罗尔创立,位于伦敦摄政王公园一块圈起来的地方,于夏天上演莎士比亚及其他人的剧作。

罗斯 (George Rose, 1920—) 演员。1944年至1948年是老维克剧团的成员。他扮演了许多莎士比亚戏剧中的人物,如《冬天的故事》中的奥托里古斯和《无事生非》中的道格培里。1964年在纽约约翰·吉尔古德编剧的《哈姆莱特》中成功地扮演了掘墓人甲。

罗杰斯 (Paul Rogers, 1917—)

演员。1939年曾出现在斯特拉福。第二次世界大战后他扮演过各种角色,并参加了老维克剧团。他扮演过的角色有:唐·阿德里安诺、德尔·奥斯里克、伶人、马伏里奥、医生、伊阿古、女巫丙、夏洛克、亨利八世、麦克白、彼特鲁乔、试金石、福斯塔夫、雷欧提斯、茂丘西奥、潘达洛斯、哈姆莱特和李尔等。

洛文 (John Lowin, 1576—1653)

演员,莎剧中的26位“主要演员”之一。生于伦敦一个木匠家庭。早年跟一位金饰匠当学徒,后转而演戏。1602—1603年跟随华斯特供奉剧团在亨斯洛的玫瑰剧院演出;1603年还同莎士比亚一起在王家供奉剧团里演出了本·琼生的悲剧《希杰那斯》(Sejanus, 1603),自此开始了他作为该团最著名的领衔演员之一的长期演剧生涯。1630年海明斯去世后,他购买了环球剧院和黑僧剧院八分之一的股份,与约瑟夫·泰勒一起成为该团的业务经理。在牛津大学的阿什莫利恩博物馆,至今仍保存有一幅洛文的画像。从画像上可以看出他是个高大而肥胖的男人,因而他所扮演的角色多半是些

性格开朗、语言坦率的男人。T. W. 鲍德温说他既可以扮演诚实的朋友,又可以扮演十恶不赦的恶棍;詹姆士·赖特于1699年曾写道:“洛文常常扮演福斯塔夫、莫洛斯、伏尔蓬

涅和《炼金术士》中的马蒙,《少女的悲剧》中的梅兰修斯,均受到观众热烈的鼓掌欢迎。”约翰·唐斯1708年补充说,莎士比亚曾经亲自指导过洛文扮演亨利八世一角。

M

马洛 (Julia Marlowe, 1866—1950)

美国女演员。朱莉亚·马洛生于英国,5岁时移居美国。在饰演莎剧里所有重要的女性角色中,她技压群芳,这些角色有朱丽叶、罗瑟琳、薇奥拉、奥菲莉娅和麦克白夫人,而她所饰演的克莉奥佩特拉则特别为人所称道。1911年,她与演员爱德华·休·索塞恩成婚,他们的婚礼是美国剧坛史上最盛大的婚礼之一。

马修斯 (Charles James Mathews, 1803—1878) 英国演员兼剧作家。马修斯是查尔斯·马修斯(1776—1835)之子,生于利物浦。他本来学建筑工程,但却多年涉足戏剧,当过业余演员,创作过歌曲和娱乐作品。1835年其父去世后,他继承其业,当上了阿德尔菲剧场的经理,但运气不佳,短期内即无法维持。尔后他便当起了职业演员并取得了中等成功。1838年,他与其剧院经理伊丽莎白·威斯特里斯结婚。共同经营考文特花园剧场。在第一个演出季里,他们上演了精心改写的《爱的徒劳》,结果宣告失败并弄得债台高筑。但随后的演出,却吸引了观众,其中特别是《乞丐的歌剧》和《温莎的风流娘儿们》。(在后一剧中,马修斯饰演斯兰德。)1842年他们不再经营此剧场,这期间他们共上演了100余部话剧、歌剧与

幕间插剧、闹剧、情节剧和哑剧;上演过的莎士比亚戏剧有《哈姆莱特》、《罗密欧与朱丽叶》和上演了70场的《仲夏夜之梦》。马修斯一直未能稳定其经济收入,反而分别于1842年和1856年两度负债入狱。其妻子去世后,他离开英国前往美国并结识后来成了他第二位妻子的利齐·达文波特太太。他返英后于19世纪70年代到澳大利亚、檀香山、美国、加拿大、印度及其英国故乡巡回演出过。

马丁—哈维 (Sir John Martin Martin-Harvey, 1863—1944) 演员兼剧院经理。马丁—哈维的戏剧生涯始于在亨利·厄尔文的剧团里当演员,而其随后的生涯则带有厄尔文影响的印记。他于1899年接任经营兰心剧场,1904年在此上演并领衔主演了《哈姆莱特》,这一角色是他饰演的最成功的角色之一。他经手的其他著名莎士比亚剧作的演出有《理查三世》(1910)和《驯悍记》(1913)。在1916年的三百周年纪念里,他在陛下剧场里重演了这三出剧作及《亨利五世》。马丁—哈维于1921年获爵士称号,1938年又获格拉斯哥大学授予的荣誉法学博士学位。其《自传》出版于1933年。

玛丽·安德森 (Mary Anderson, 1859—1940) 美国女演员。安德森小

姐在少年时代就受到了夏洛特·卡希曼的影响,16岁时在肯塔基州的路易斯维尔参加了她一生中的首次演出——在《罗密欧与朱丽叶》中扮演了朱丽叶。她是一个惊人的漂亮女子,并且具有一副极为悦耳的嗓音。在她参加初次演出后的两年中,她建立了自己的剧团,并且在全美国成功地巡回演出。她于1883年来到英国,演出中受到了观众的热烈欢呼。1885年在艾汶河畔斯特拉福的莎士比亚纪念剧院开幕典礼上,她在《皆大欢喜》中扮演了罗瑟琳。她还成功地扮演了朱丽叶和麦克白夫人。她是第一个在《冬天的故事》中扮演赫米温妮和潘狄塔这两个角色的女演员。出乎人们的意料,她在30岁的时候就退出舞台,结婚后在英格兰定居。

麦卡劳 (John Edward McCullough, 1832—1885) 美国演员。麦卡劳生于伦敦德里附近,父母务农,1847年移居费城。麦卡劳15岁时仍不识字,但他却决心要当演员。他的戏是在费城一家戏剧俱乐部学的,1857年在此首次登台演出。尔后,他加入了埃德温·福雷斯特的剧团,在许多莎士比亚剧作中饰演过主角和第二主角如雷欧提斯、麦克德夫、伊阿古、爱德伽、里上满和泰特斯等。在此剧团呆了几个季度后,他到旧金山演出了几年,其中部分时间与劳伦斯·巴勒特搭档演出。1881年,他到伦敦演戏。

麦卡劳长于饰演莎士比亚悲剧、英国经典剧作及福雷斯特的情节剧中的“高尚”人物。他的演出富有戏剧效果,但灵气不够。

麦克林 (Charles Macklin, 约1700—1797) 演员,出生于爱尔兰。麦克林真名叫麦卡劳林,其生涯有如急风暴雨,多次与人和仇家争斗,其

中一次杀了一个人,另一次则打伤了莎剧演员詹姆斯·奎恩。他与加里克在世仇贯串了其一生。

麦克林表演风格的特色是自然且热情洋溢。他饰演的最拿手角色包括试金石和伊阿古,他对夏洛克所进行的革命性阐释也令人难忘。在他之前,夏洛克这一角色一直被演成低级喜剧性人物,但麦克林却把他塑造成心怀恶意的人物,其感情热烈接近于悲剧性的。英王乔治二世观看了这一演出后据说因此而睡不着觉。

麦克林是第一个开设莎士比亚公开讲座的人。这些讲座始于1754年,涵盖了范围广泛的莎士比亚研究;据一本小册子所称,这些讲座包括介绍这些剧作的素材来源及莎士比亚根据戏剧规律对这些素材所作的加工或直接利用。同时,还将对有关他的传说、性格、激情及行为举止作批评性述说,还有就是其剧中主要人物在此之前是如何表演的、现在是如何表演及应该如何表演。

1748年,麦克林宣称说找到了一份英王查理一世时的小册子,里面记载有有关莎士比亚、琼生及约翰·福德的轶闻趣事。据麦克林说,这一小册子在离开爱尔兰的路上丢失了。但是麦克林这一说法的伪作,却为埃德蒙·马龙所揭穿。

麦克莱迪 (William Charles Macready, 1793—1873) 演员兼剧院经理。麦克莱迪生于伦敦,是演员兼剧院经理威廉·麦克莱迪(1829年去世)之子,原从事酒吧业,后来去了拉格比并在此呆到1808年;是年其父手头拮据,迫使他改事职业演出。1810年,他于伯明翰剧场首次登台,饰罗密欧并获很大成功,尔后四年在其父剧团里饰演过一些主角。1811年,他于纽卡索尔首次试饰哈

姆莱特,对于这次演出,他后来写道:“饰此人物完全失败,实出意料之外。”他与西登斯太太搭档演出过并受过后者的鼓励与指导;指导过他的还有约翰·菲力普·坎布尔及当时其他一些著名演员。他在四年里学会了饰演74个角色,饰演过福康勃立琪、安东尼和培尼狄克。1814年,他在巴斯饰演罗密欧、霍茨波、哈姆莱特及理查二世。1816年,他与查尔斯·梅恩·扬轮流饰演奥瑟罗与伊阿古。除了赫士列特外,评家对他给予好评,而前者对他的评论却是“女人气十足”,动辄呜咽流泪。1819年,他饰演的理查三世足可与金一较高下,然而他在《亨利五世》中的表演却未获成功。他所饰演的科利奥兰纳斯、杰奎斯及爱德蒙却甚得好评。1822年,他对《理查三世》作了部分改动,以此取代自1700年以来一直占据了舞台的科利·锡伯的改编本。1821年,他与考文特花园剧场签订了为期五年的合同,但却于1823年转到德鲁瑞巷剧场演出并在此处演了13年。在其轮演剧目中,他曾饰演过麦克白、雷欧提斯及《一报还一报》里的公爵。1823年末,他与外省著名演员凯瑟琳·弗兰西斯·阿特金斯成婚。1826年和1827年,他到美国许多城市举行巡回演出,在纽约饰演过麦克白及其他一些角色。1828年,他在巴黎饰演了麦克白、哈姆莱特与奥瑟罗。

麦克莱迪于1837年成为考文特花园剧场的经营者,是年上演了《冬天的故事》,他饰演里昂提斯。在其经营期间,他聘用了许多著名演员及歌剧与神话剧团,后者由于上演些布景华丽的莎士比亚剧作,使他得以把以前的经济损失赚了回来。1838年,他上演了《李尔王》,自17

世纪以来首次依此剧的原本演出。这一演出被描述为“在恢复莎剧原貌的整个历史中也许是最重要的”。他于1843年结束剧场经理生涯,此时他已因以最优秀的剧团来上演最优秀的剧本而名声大振。但由于不鼓励长期上演成功的剧目,因而使他经济收入不稳定。他虽然对其剧团很大方,但其爱虚荣、狂傲和粗暴也是人所共知。1849年,他在纽约饰演麦克白,结果引发了阿斯托广场剧场的暴乱。

人们一般认为,他是个具有不可争辩的天才的人,对悲剧很有研究且长于饰性格型人物。他是“最有浪漫气息的演员”,其声音明亮高昂更为他增辉生色。有不少他的肖像画传世。1875年,弗雷德里克·波洛克爵士编辑出版了他的《日记与回忆录》。

迈尔斯 (Bernard Miles, 1907—)

演员兼导演。他在《理查三世》里首次登台演出,随后饰演过的莎剧角色包括伊阿古(1941)、《驯悍记》中的克利斯朵夫·斯赖(1947)、卡尔班(1952)和麦克白(1952)。1951年,他于圣琼斯伍德创建人鱼剧场,此剧场是伊丽莎白时代剧场形式的复制。1959年,伦敦普德德尔码头重建了这一剧场。

迈尔德梅爵士 (Sir Humphrey Mildmay, 1592—1666?)

日记作者。迈尔德梅是埃塞克斯丹伯里的安东尼·迈尔德梅爵士的长子。他显然在管理其庄园的同时还抽空经常上戏院。其日记和账本很有价值地记录有1633至1642年间伦敦的戏剧演出。他所记录的其中一次演出是1635年5月6日,“剧名叫《威尼斯的摩尔人》”。

曼特尔 (Robert Bruce Mantell, 1854—1928)

美国演员。苏格兰人。

他早年便移居爱尔兰贝尔法斯特并在此开始其舞台生涯。他于1878年移居美国，与海伦娜·莫狄耶斯卡率领的一个剧团在各地巡回演出。他在美国饰演的第一个角色是《罗密欧与朱丽叶》中的提伯尔特。在其漫长的生涯里，他饰演过莎剧中各种各样的角色如罗密欧、哈姆莱特、奥瑟罗、麦克白、理查三世、夏洛克、李尔王和伊阿古等。他的表演属于维多利亚时代庄重一派，脸色阴沉，动作缓慢。

曼宁厄姆 (John Manningham, 死于1622) 日记作家。曾于中殿法学院学习法律，1605年取得律师资格。在中殿法学院学习时，他从1602年1月至1603年4月期间一直记日记。这些日记对了解17世纪早期的伦敦生活提供了大量有趣的材料，其中包括叙述1602年2月在中殿法学院演出《第十二夜》的情形：

在宴乐期间，我们看了一出叫做《第十二夜，又名各遂所愿》的戏，这出戏很像《错误的喜剧》或普劳图斯的《商人》，但极像或接近于意大利语叫《孪生兄弟》的戏。

曼宁厄姆随后又写到此剧中马伏里奥的愚蠢，认为此剧“演得很好”。曼宁厄姆的日记是莎士比亚和理查德·伯贝奇的著名趣闻的来源：

“有一次伯贝奇饰演理查三世，有个观众竟喜欢上了他。于是她在离开剧院前，约他那天晚上用理查三世的名字去见她。莎士比亚无意中听到了他们的谈话，于是便提前前往，结果受到款待，正玩得痛快时伯贝奇来到。这时家人通报说理查三世已到门口。莎士比亚叫那人转回去说，征服者威廉已占理查三世的先声。因为

莎士比亚的名字就叫威廉。”

后一个故事提供了某种证据，表明手稿曾给删改过，但西德尼·雷斯（《札记与质疑》，1954，第380—383页）却争辩说，这整个故事都是约翰·贝恩·科利厄添加进去的伪造文字，因为第一个注意到这本日记的就是他。

曼斯菲尔德 (Richard, Mansfield 1854—1907) 美国演员。生于柏林，其时其母厄米尼亚·鲁德斯朵夫正在此演出歌剧。曼斯菲尔德童年的大部分时间是在巡回演出中度过的。最后，在其父——伦敦酒商——去世几年后，他母亲于1872年携他定居于波士顿，改操声乐教员之业。曼斯菲尔德开始涉足于业余戏剧活动，1876年去伦敦，在私人剧场举行娱乐性与哑剧演出。他本人是个有天赋的歌手，1879年与多伊利·卡特合伙演出过。在1882年前，他在外省的戏剧和小歌剧中一直饰演些小角色。就在那年，他返回美国，在《一个巴黎人的浪漫史》里饰演某角色并成名。1889年，在伦敦环球剧场里，曼斯菲尔德首次饰演莎士比亚剧作里的理查三世；这一戏他又带回美国上演，而这一角色则是他饰演过的重要角色之一。1893年，他饰演了夏洛克。他因首次在美国上演肖伯纳的剧作《武器和人》(1894)和《魔鬼的门徒》(1897)而为世人瞩目。1900年，他上演了布景华美的《亨利五世》；1902年，他在《裘力斯·凯撒》里饰勃鲁托斯。他的表演适于演保留剧目中的“庄重型”剧作。他是个很有个性的演员，能充分利用面部作种种哑剧表情，念出的台词有一种怪味。

美国莎士比亚戏剧节 (The American Shakespeare Festival) 康涅狄格州的斯特拉福市每年举办的戏剧

节。1955年7月12日美国莎士比亚戏剧和学术节在一座漂亮的大楼里成立,这个建筑有点像莎士比亚的“环球剧院”。这是“戏剧协会”的联合导演劳伦斯·朗格奈尔奋斗的最大成果,他的努力使莎士比亚在美国安了家,保持了他的戏剧的活力;使年轻演员有机会学到古典戏剧的表演艺术。否则将是美国艺术的一大损失。1950年,英国斯特拉福的“莎士比亚纪念剧院”取得的巨大成就激励了朗格奈尔先生;他本来计划在他生活的地方康涅狄格的西港建立一个类似的剧院,但后来又决定在桥港城附近的斯特拉福市建立。

埃德温·L·霍华德设计了这幢六角形的建筑,造价为100万美元。观众大厅安置了1550个座位,舞台是长方形的,高度足够使观众清楚地看到舞台上的一切,是19世纪的传统样式。舞台前部有幕布或框架,很像百老汇舞台,与莎士比亚时期的舞台比较,却大不相同,不能促进演员和观众之间的感情交流。

不仅舞台和观众席像19世纪的,就连演出的惯例也像19世纪的:例如,在无关紧要的演员表前面都以明星的名字打头;高声朗诵台词,讲究声音,而不注意感觉;布景和服装有时太传统化了,以致有些单调,有时又太稀奇古怪了,令人困惑不解。尽管如此,虽不那么激动人心,但它的精神实质是稳定不变的,戏剧节还是有所收获。

剧院最主要的成就是给予优秀的演员充分的机会去扮演剧本中最好的角色。一些具有天才的年轻演员更加丰富了斯特拉福的舞台,他们是克里斯托弗·普鲁默、南希·维克瓦、约翰·科里克斯、哈尔·霍尔布鲁克和罗迪·麦克道尔。节日期间,有

两个美国演员被公认是表演最出色的,而他们可能还从未登台表演过。一个是扮演夏洛克和李尔王的莫里斯·卡诺夫斯基,另一个是扮演伊阿古的奥弗莱德·德雷克。年轻演员扮演的都是主角,而这些角色都是他们从未扮演过的。好莱坞的一些明星曾被邀请到斯特拉福扮演一些并不适合他们的角色。

在7月12日到9月3日戏剧公演季节里上演了《裘力斯·凯撒》和《暴风雨》两部戏剧,雷蒙德·马辛扮演了勃鲁托斯和普洛特斯彼罗,杰克·帕伦斯扮演了凯歇斯和卡列班,克里斯托弗·普鲁默扮演了安东尼和腓迪南,罗迪·麦克道尔扮演了奥克泰维斯·凯撒和爱丽儿。两部剧都是由一个名叫丹尼斯·卡里的英国人导演的,演出不甚精采,缺乏诗意。在《裘力斯·凯撒》的戏中,罗迪·麦克道尔和克里斯托弗·普鲁默给人留下了深刻的印象。麦克道尔扮演了奥克泰维斯这个冷酷无情的年轻人,普鲁默扮演的是酒色之徒安东尼。

第二年(1956),戏剧节的艺术指导取得了极大成功。约翰·豪斯曼掌管了整个节期,他在这个国家曾从事过“水星剧院”和影片《裘力斯·凯撒》等工作,有着相当的舞台和电影经验。在接下去的五年里,在豪斯曼先生的导演下演出都很受欢迎,其中有几部剧令人难以忘怀。

第二个演戏季节,由麦塞斯导演的《一报还一报》中,演员全部穿着维多利亚时代的服装。兰道·豪斯曼、肯特·史密斯和尼娜·福琪扮演安哲鲁和依莎贝拉。沃尔特·克尔在纽约的《先驱论坛报》上对这个用通俗口语,没有韵文的演出发表议论说:“这次演出放弃了莎士比亚这部颇为费事的戏剧中最吸引人,但

又最麻烦的东西。可是留下来的是低层次观众中的一片长久的欢叫，我想你会发现这个喧闹很有趣。”戏剧的主体以牺牲内容的严肃部分，而集中在小说和喜剧方面，这成为斯特拉福的一个持久的趋势。第二个演出期间还有由豪斯曼导演的《约翰王》，约翰·厄默利任主角；诺曼·劳埃德导演的《驯悍记》。

1957年是戏剧节最兴旺发达的一年之一。在上演《威尼斯商人》中，毛里斯·卡诺夫斯基扮演夏洛克，凯瑟琳·赫邦扮演鲍西娅。在《无事生非》的演出中，赫邦小姐和阿尔弗雷德·德雷克扮演了贝特丽丝和培尼狄克，厄尔·海门和德雷克先生则在《奥瑟罗》中扮演了奥瑟罗和伊阿古。虽然赫邦小姐带来了好莱坞的美好与魔力，而且她在《威尼斯商人》中扮演的也正是她熟悉的那种角色，但如果没有她，这部剧的演出效果也会是非常成功的。毛里斯·卡诺夫斯基出色地扮演了夏洛克，他不是把夏洛克演成一个自怜的人物，而是演成一个恶棍，极端利己和自负，无视人的价值。年轻的厄尔·海门与奥瑟罗的身材不太相称，但扮演伊阿古的德雷克却显出了他能够随着心情的变化飞快地转变声调和姿态的天才本领。

1958年上演了《哈姆莱特》、《仲夏夜之梦》和《罗密欧与朱丽叶》。赫伯特·惠泰克在《先驱论坛报》上对弗里兹·韦弗扮演的哈姆莱特发表了看法。他说：“他不是不是一个名声显赫的王子，不是一个具有浪漫色彩的人物，也不是一个声音美妙的人……，他是在平凡无奇的人中一个最幸福的哈姆莱特。”英格·斯文逊和理查德·易斯通并不是朱丽叶和罗密欧的理想扮演者。《仲夏夜之梦》太强调喜剧方面，以致布鲁克·

阿金逊在《泰晤士报》中评论道：“导演杰克·兰道可能会更为成功，如果他强调抒情，而不是喜剧……。”在这个不大吸引人的戏剧季节之后，1959年的戏剧节上演了一些令人满意的戏剧，剧团的一些演员在剧中扮演了主要角色。如在《温莎的风流娘儿们》中，南希·薇凯娃和南希·玛虔德扮演了福德大娘和培琪大娘，拉里·盖茨扮演了福斯塔夫。在《冬天的故事》中，约翰·科里克斯扮演了痛苦的里昂提斯，薇凯娃小姐扮演了赫米温妮；薇凯娃小姐还在《终成眷属》中扮演了害羞的海丽娜。

后来的三年中，戏剧节采用了原来的政策：雇用明星演员扮演主要角色。1960年罗伯特·莱恩和凯瑟琳·赫邦把安东尼和克莉奥佩特拉扮演成了一个中西部的商人和一个新英格兰的老处女。《第十二夜》属于一种十分新奇的戏剧，它是在一个靠海边的剧场里上演的。它使人联想起《H. M. S. 匹纳佛》。沃尔特·克尔提到《第十二夜》的演出时说：“比较莎士比亚的原则，情节都是随意地胡编乱造，演出也是如此。”那个演季在斯特拉福有记载以来演出最成功、效果最好的一次是《暴风雨》这部剧的上演，这次是由威廉·鲍尔导演的。整个场景是17世纪假面舞会的传统。

1961年百老汇明星承担戏剧节演出的主要角色，帕特·亨格尔扮演了一个一维的、没有诗意的麦克白，杰西卡·坦迪则演出一个生动的麦克白夫人；奎姆·亨特在《皆大欢喜》中扮演了罗瑟琳，演的很平常，不大感人。那一年演出的一部奇特的戏剧是美国内战布景的《特洛伊罗斯与克瑞西达》，为了尽量使这部剧与内战时期的一切相一致，以致失去了

戏剧的原有意义，而一无成就。1962年，海伦·海斯、莫里斯·埃文斯和理查德·贝斯卡特是戏剧明星，约瑟夫·弗纳·里德在这一年掌管了艺术节的艺术方向。海斯小姐和埃文斯先生“再次拜访了莎士比亚”。他们举办了莎士比亚戏剧朗诵节目。这个节目受到观众的好评。理查德·贝斯卡特用口语表演的莎士比亚笔下最抒情的理查二世极其美妙。《亨利四世》上篇这部剧在这一年演出中没用明星演员，福斯塔夫由厄立克·柏里扮演，霍茨波由哈尔·霍尔布鲁克扮演，演出效果极为理想。那个演季中一个富有戏剧性的事件是，当演出结束后海斯小姐在纽约报纸上攻击了“一流”的评论家们不参加戏剧节。一个评论家回答说：如果演出值得一看，他们会前往的。

1963年，非明星演出的作法又时兴起来，这是一次最好的戏剧节。莫里斯·卡诺夫斯基自1956年就是斯特拉福举行的戏剧节期间最主要的一个演员和台柱。他在这次戏剧节中扮演了令人难忘的李尔王。在此期间上演的其他戏剧还有《亨利四世》，演出这部剧的班底和前一年的相仿；《错误的喜剧》的背景是放在查理一世时代，其中德洛米奥和安提福勒斯两对孪生兄弟的扮演者还是以前的演员。

1964年在斯特拉福庆祝莎士比亚诞辰400周年活动中展出了林肯·科尔斯丁和哈佛大学赠送给戏剧节的绘画和纪念品。那个演戏剧节期间很多班子参加了全面训练，由福德基金会主办。演出的戏剧有道格拉斯·西尔导演的《哈姆莱特》，莱斯特·罗林斯扮演了主角，菲利浦·波斯科扮演克劳狄斯，卡门·马修扮演乔特鲁德；杰奎琳·布鲁克斯扮演了

《无事生非》里面的贝特丽丝，菲利浦·波斯科演培尼狄克；《理查三世》由道格拉斯·沃森扮演主角。

1965年戏剧节中突出的事件是《李尔王》的重演，这次演出使《李尔王》这部悲剧获得了新生。莫里斯·卡诺夫斯基在这次表演中扮演的角色又达到了新的高峰，受到了观众的热烈掌声，因为他不仅演出了一个悲剧型的君王，而且演出了一个深刻的平凡人物的形象。在《科利奥兰纳斯》的演出中，菲利浦·波斯科扮演主角，爱兰·麦克马洪扮演伏伦妮娅，恰当地表现了某些讽刺场面。《驯悍记》是一次令人激动的演出，鲁比·狄扮演了凯瑟丽娜。但有关这次表演的评论很少。泰伦斯·斯卡默尔和玛丽娜·图西扮演了罗密欧和朱丽叶，引起不同的反响。

除了夏季的演出外，戏剧节期间剧团还不断出外巡回演出。这些演出包括1960年的《仲夏夜之梦》，由伯特·拉赫扮演波顿。这部剧在18个城市上演。另外，非戏剧节期间也有莎剧演出。通过巡回演出，每年有10个州的大约150,000多学生能够看到演出的戏剧。

在戏剧节的第一个十年中，大多数评论家赞同说，国家有这样的一个团体贡献给人们莎士比亚戏剧的专业演出，是一件非常幸运的事情。但是他们又说，希望在演戏的同时，演员能够在呆板和过于做作之间找到一个适度的标准，这个标准可能是生动有力和抒情风格，正像莎剧本身的特点一样。

蒙克 (Nugent, Monck, 1877—1958)

演员与导演。当他还是青年演员时，便深受伊丽莎白舞台协会威廉·波埃尔影响。其生涯由于第一次世界大战而中断，战后返回挪威，组织了一个名叫“挪威演员”的业余小剧

团。1921年,他启用了有伊丽莎白时代舞台的茜草市场剧场,并在尔后30年对其给予了成功的指导。他就在此剧场执导没有名气的业余演员上演了全部莎士比亚剧作及其他许多伊丽莎白时代的剧作。蒙克还常参与演出;在他去世前一年即1957年,他还在莎士比亚故乡斯特拉福举行的莎士比亚大会上宣读了有关其剧场的介绍。

米勒 (Miller, Jonathan, 1934年生)

英国导演。执导过的莎剧包括《李尔王》(1969年于诺丁汉)、《威尼斯商人》(1970年与劳伦斯·奥利维尔在国家剧场共同执导)、《暴风雨》(1970年于美人鱼剧场)、《哈姆莱特》(1974年于格林威治)等。

米尔斯 (John Mills, 死于1736年)

演员。在托马斯·伯特顿及其剧团于1695年迁往林肯法学院剧场演出后,米尔斯加入了德鲁瑞巷剧团。此后40年,他一直呆在此剧团,但从1706至1708年曾随此剧团到干草市剧场演出过几次。他早期饰喜剧中的角色,如莱西据《驯悍记》改编的《苏格兰姑娘》中的温拉夫(或吕珊西奥)。斯蒂尔曾批评他演出时手势过多,但他却无疑是当时最有才能的演员之一,其保留剧目也甚多。他演得最好的角色是普洛斯彼罗、安东尼奥、麦克白、裘力斯·凯撒、李尔王、奥瑟罗和伍尔习。

米尔顿 (Ernest Milton, 1890—)

演员。生于旧金山,早年移居英国。在几个外省剧团演出过一些时候以后,于1918年加入老维克剧团,很快被提升并成为该剧团的主要台柱之一,尔后十年,在许多重要的莎士比亚剧作角色里作出了令人可信的表演。这个时期他所扮演的角色有夏洛克、培尼狄克、麦克白、李尔、哈姆莱特及很少上演的《两个

高贵的亲戚》里的帕拉蒙。1935年,他饰演《雅典的泰门》里的主角,1941年饰《第十二夜》里的安德鲁·艾古契克爵士,此外还饰过约翰王。1944年,他在露天剧场里上演的《冬天的故事》里饰里昂提斯。

莫恩 (Michael Mohun, 约1620—1684) 演员,1660年王政复辟后国王仆人剧团的主要演员之一。他与查尔斯·哈特和亨利·哈里斯是托马斯·伯特顿的唯一竟敌。莫恩演员生涯之初饰演的是小伙子角色,师从威廉·比斯顿,在凤凰剧场饰演过几个成人角色后,其生涯由于1648年关闭剧场而暂时中断。由于自愿站在王党一边,他很受欢迎并升任少校官阶。王政复辟后,他重返剧坛,先在克莱市场剧场演出,然后随国王仆人剧团迁到德鲁瑞巷这一新剧场演出。他和哈特是此剧团的主要演员。他最拿手的好戏虽不如哈特的(他饰演凯歇斯和伊阿古,而哈特则饰过布鲁托斯和哈姆莱特),但其所饰人物,却不会因其他演员的表演而失色。

莫索普 (Henry Mossop, 1729?—1774?) 演员,于都柏林三一学院接受教育,1749年于此地首次登台,饰演凯歇斯。翌年,穿白缎饰演理查三世。由于爱虚荣与不服管理,剧场经理说他是花花公子,一气之下离开了此剧场,1751年于德鲁巷剧院加入加里克剧团。在加里克的指导下,他饰演理查三世一举成名,随后几年饰演过麦克白、奥瑟罗、伍尔习、约翰王、科利奥兰纳斯与《一报还一报》里的威尼斯公爵。他所饰科利奥兰纳斯一般认为是他的最大成功。1757—1758年在其剧目中增加了普洛斯彼罗与哈姆莱特后,离开伦敦前往都柏林演出;因饰伊阿古(斯普兰格·巴里饰奥瑟罗)

获得重大成功。他尔后演过的角色尚有勃鲁托斯、泰门、霍茨波等。他从1760—1770年出任都柏林剧场经理，为还清欠债而奔忙，但终于失败。由于得罪了加里克与巴里夫人，他无法于伦敦演出，其生涯也随之终结。

莫洛佐夫 (Mikhail Morozov, 1897—1952) 莫斯科大学英文教授、翻译家与批评家，对于在苏联推动莎士比亚戏剧的上演作了大量的工作。(见其著作《莎士比亚在苏联舞台》)

莫伊塞维奇 (Tanya Moiseiwitsch, 1914年去世) 舞美设计家，其设计有1951年于莎氏故乡斯特拉福上演《亨利四世》上下篇的设计及在安大略斯特拉福举行的戏剧节为许多莎剧演出所作的舞美设计，塔尼娅·莫伊塞维奇还在别处进行过舞美设计。

莫德耶斯卡 (Helena Modjeska, 1840—1909) 波兰出生的美国女演员。海丽娜·莫德耶斯卡本是克拉科夫地方人，年轻时便对演员生涯感兴趣，10多岁便在波兰各省、德国及她的故乡克拉科夫演出，并在其故乡成名。不久后，她成了华沙帝国剧场的首席女演员。1876年，她移居加利福尼亚帮助建立一个波兰侨居区。这一工作失败后，她转学英语，从1877年起开始在旧金山约翰·麦卡劳的剧场演戏。尔后30年，她在纽约、伦敦和波兰均取得了重大成功。她饰演过9个莎剧中的女角如朱丽叶、罗瑟琳和克莉奥佩特拉等。尽管她以其表演富于诗意而出名，她那精美的技巧却出于她悉心分析动作与从内心上领会其饰演人物的情感。

幕 (Curtains) 舞台上悬挂的布幔。伊丽莎白和詹姆士时代的剧院里，

幕主要用作背景和遮掩主台(main stage)和高台(upper stage)的壁龛；通常也用来挡床，如苔丝狄蒙娜死于卧室中那一场(《奥瑟罗》第5幕第2场)，就用幕挡住睡在床上的苔丝狄蒙娜。当时也将幕称作 veil、arras 和 traverse。arras (挂毯)是伊丽莎白时代壁挂的名称，悬挂作墙的装饰，吊在舞台上，并提供一个空间，以遮挡在墙与挂帘(hanging)之间的演员。《李尔王》用 arras 挡住谋杀者(第4幕第1场)，《哈姆莱特》中用来挡住波洛涅斯的偷听(第3幕第4场)，这都是很必要的。福斯塔夫躲在 arras 后面才好睡觉(《亨利四世》上篇，第2幕第4场)和隐蔽(《温莎的风流娘儿们》，第3幕第3场)。学者们认为幕分别从舞台的基座和“天堂”垂挂下来。

莎士比亚戏剧演出的全部秘密都在幕上做文章。正是幕的运用给舞台上的每一部分带来了鲜明而独特的结构特征。

当时论述戏剧的作者提到过不同形式的幕。约翰·弗洛里奥的词典《意英词语世界》(1598)指出剧院化装间的正面装饰着挂帘，演员可能通过幕进入舞台。虽然罗克桑德、梅沙林那和德·威特设计的舞台后面有挂帘，但德·威特天鹅剧院的草图中没有幕。本·琼生在《月亮女神的欢宴》(1600)的导言中说：

我不是你活生生的图画，用来美化公众剧院中朽烂过时的挂毯。

托马斯·黑伍德的《为演员一辩》(1612)中的梅尔鲍美恩说：

我在挂毯上走来走去，布帘
悬绕在舞台的前端。

理查德·弗莱彻诺在《英国舞台简论》(1664)中提到早期剧院的装饰说：

先前的剧院非常简陋,没有别的布景,也没有别的舞台装饰,只有陈旧的壁挂,舞台上点缀着灯心草。

公众剧院的幕可以活动,但不能像现代舞台一样升降或遮挡舞台前部。幕布挂在一根横竿上,可以滑动以及启幕和闭幕。现在还不知道剧团管幕布的人是谁。有的学者认为可能是由在台上的演员直接拉动,也可能是雇人拉。悲剧的幕布相应是黑色的,但并不总要说明用什么布。宫廷假面剧演出时,所用的幕布是丝织薄绸,很柔软,染成多种颜色。宫廷假面具的幕布有多种用途。1610年演出《泰西斯的节日》时,伊里戈·琼斯要求在前台挂上幕布,直到观众就座。在詹姆士时代,

他的假面剧在弧形舞台上演出,幕布染上颜色,采用透视画法,上绘云彩、夜晚、红色山崖、城墙等诸如此类的景物;幕布放得很低(不升起来),像罗马时代剧院里的大幕。假面剧开始后,幕被移开,观众“发现”一个更固定的布景。没有证据证明演假面剧时用滚筒拉幕布,或用绳子从斜里拉开。E. K. 钱伯斯认为可能采用其中一种方法。

环球剧院和其他剧院里没有前幕布(front curtain),王政复辟时的剧院前幕布在剧情开始时拉起来,剧结束时降下,人们并不想挡住换景。直到19世纪中叶,由于前台(front-stage)消失,前幕布方才得到充分利用。

N

纳恩(Trevor Nunn, 1940—) 自1968年起任皇家莎士比亚剧团艺术导演,执导过该剧团演出的《李尔王》和《无事生非》(均于1968)、《冬天的故事》及《亨利八世》(均于1969)、《哈姆莱特》(1970)、莎氏罗马剧戏剧季(1972)、《麦克白》(1974)和《罗密欧与朱丽叶》(1976)。

男童演员(Boy Actors) 1660年以前女演员登台演出是极少见的。女角一般由雅声嫩气的男童来扮演。像朱丽叶、希罗、薇奥拉、罗瑟琳、苔丝狄蒙娜、玛丽娜、米兰达这些年轻的女角可能都要由男童来扮演。年龄较大的如朱丽叶的保姆、快嘴桂嫂、咬弗动太太、麦克白夫人、弗伦妮娅就要派给年轻的男演员。男孩

要经过两三年严格训练才能分担角色。成人剧团中的男童演员与由男孩组成的剧团不同。儿童剧团的小演员不仅演女角而且也演男角。

内维尔(Neville, John 1925—)

演员兼导演。他为从事戏剧曾就读于皇家戏剧艺术学院,后于1947年在《理查二世》中饰龙套角色而首次登台。尔后,他曾在露天剧场、劳斯托夫定期轮演剧目小剧团、伯明翰定期轮演剧目剧团、布里斯托尔剧团及老维克剧团参加过演出。他在莎剧中饰演过各种角色。1955至1956年间在老维克上演《奥瑟罗》时,曾与理查德·伯赖轮流饰演过奥瑟罗与伊阿古。他1956年随老维克剧团出访纽约,然后于1957—1958年在美国举行巡回演

出。他又给老维克剧团执导过《亨利五世》(1960),后又执导于布里斯托尔老维克剧团。

内务大臣供奉剧团 (Chamberlain's Men, 1594—1603) 该团曾称亨斯顿勋爵剧团(Lord Hundson's Men, 1596—1597),后来更名为国王供奉剧团(King's Men, 1603—1642)。由于莎士比亚的伟大及其所取得的成就的重要性,往往导致人们贬低他所在的剧团。当然,没有莎士比亚在其中作为创造性枢纽起作用,内务大臣供奉剧团就会降低为伊丽莎白时代戏剧史上一条默默无闻的脚注。但同样重要的是,没有内务大臣供奉剧团,莎士比亚也可能达不到如此辉煌的成就。他在剧团里激发了艺术灵感,又获得了物质支持。在大多数剧作家作为自由作家只能勉强糊口的时代,莎士比亚却能享受一个永久而突出的地位所带来的优越性。他与一个经验丰富、才华卓著的演员团体生活在一起,熟悉他们的局限和能力,他们既是朋友,也是艺术同道;在一生绝大部分时间里,不受生活窘迫之困。莎士比亚在剧团里的大部分时间,这个团体异常稳定。这种稳定有时被看作是莎士比亚不得不克服的有限的影响。与剧团的密切联系有助于而不是阻碍莎士比亚的天才。剧团有定期换演剧目的剧场,这使莎士比亚享有不容争辩的优越性。

内务大臣供奉剧团成立于1594年夏季,其核心演员来自老斯特兰奇勋爵剧团,剧团的庇护人是亨斯顿勋爵第一亨利·凯里。1585年以来,他一直是内务大臣,地位显赫。早在1564年,他就是一外省剧团的庇护人,也是另一内务大臣供奉剧团的保护人,该团1585—1590年的

演出记录在册。

1594年,内务大臣供奉剧团重新组建,成员有威廉·肯普、约翰·海明斯、奥古斯丁·菲利普斯、乔治·布赖恩、理查德·考利、托马斯·波普,他们先前都是斯特兰奇的人马。建成后不久,花名册上增加了两个演员,一个是年轻而才华横溢的伯贝奇,后来成为喜剧明星;另一个就是莎士比亚,他的名声早已确立了。莎士比亚把他过去写的剧本带来,为新剧团所有。莎士比亚既能做演员,又能写戏。此前他可能也是在斯特兰奇,或潘布罗克伯爵剧团。

内务大臣供奉剧团第一次记录在册的演出是1594年,与海军大臣剧团一起在纽因顿靶场剧院登台。这期间上演的剧本有《泰特斯·安德洛尼克斯》、《驯悍记》和《乌尔—哈姆莱特》(Ur-Hamlet)。10天之后,该团与海军大臣剧团分开,搬到伯贝奇父亲詹姆斯经营的“大剧院”(The Theatre)。这期间,剧团冬天显然住在伦敦城里的“十字钥匙旅店”(Cross Keys Inn)。只有经市长同意,才能给他们提供住宿。1594年12月26、27日,剧团首次在宫廷演出两场,为第二年3月宫廷接纳他们铺平了道路。演员工资由伯贝奇、肯普和莎士比亚共同支付。莎士比亚的名字和其他两位主要演员的名字一起出现说明莎士比亚已经在这个剧团中获得了声望。

1596年7月,亨利·凯里去世,他的儿子乔治·凯里继承了他的爵号,称亨斯顿勋爵,成为剧团的保护人。但乔治·凯里没有立即被任命为内务大臣,这一职务由科巴姆勋爵接任,直到1597年3月5日去世。科巴姆死时,乔治·凯里才得以担任内务大臣。因此1596年7月至1597年3月,剧团被称为“亨斯顿勋爵剧

团”。只是在凯里任内务大臣后，才恢复了“内务大臣供奉剧团”的名称。

1594年至1596年，剧院一直在“大剧院”演出，但到1596年，可以相信他们搬到天鹅剧院去了。翌年7月，由托马斯·纳什开始，年轻的本·琼生完成的喜剧《狗岛》由帕姆布罗克剧团在“天鹅”上演。此剧过分讽刺时政，开罪了统治集团，枢密院勒令禁演，销毁所有脚本。枢密院还说服女王颁旨完全禁止演戏和拆除剧院，但此命令未执行。8—9月各剧团都被迫离开伦敦去外省。内务大臣剧团到过拉伊、多佛尔、马尔堡、巴斯和布里斯托尔。10月枢密院特准内务大臣剧团和海军大臣剧团在伦敦城外演出，内务大臣剧团进入“帷幕剧院”（Curtain Theatre），与海军大臣剧团展开竞争，更占有优势。从1594年建团到1603年3月伊丽莎白去世，他们在宫廷演出32场，后者演出20场。1598年，剧团上演了本·琼生的《人人高兴》。该剧1616年版提供了一份主要演员的名单，其中有莎士比亚、克里斯托弗·比斯顿、威廉·斯赖和约翰·杜克。

1598年，弗朗西斯·米尔斯的《帕拉迪斯·塔米阿》在书业公会登记，旋即出版。从中可知莎士比亚已开始写作，内务大臣供奉剧团可能上演过《维洛那二绅士》、《错误的喜剧》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《理查二世》、《理查三世》、《亨利四世》、《约翰王》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《罗密欧与朱丽叶》。米尔斯没有提到《亨利六世》三部曲，也没有明确提到《亨利四世》上下篇。

1599年秋，剧团自己的剧院环球剧院落成，为以后10年剧团上演莎士比亚的杰作提供了有利条件。其

间，剧团在伦敦的第一流地位无可非议。只是在本世纪头几年受到童伶剧团的短暂的威胁。值得一提的是，这一高产期的标志是人员几乎没什么显著变动。1599年前，肯普离开了剧团，但罗伯特·阿明取代了他。股东没有变，只是波普和菲利普斯去世了，增加了亨利·康德尔、亚历山大·库克、威尔·奥斯特勒、约翰·昂德伍德和威廉·埃克尔斯通。环球剧院可能是在秋季投入使用的，因为瑞士人托马斯·普拉特9月21日在此观看了《裘力斯·凯撒》。

1601年2月7日，内务大臣剧团在“环球”演出已多年未上演的莎剧《理查二世》。这是埃塞克斯伯爵的党羽用40先令的额外酬金买通剧团奥古斯丁·菲利普斯等人而安排的。他们意在用这出弑君篡位的戏来鼓舞士气和制造舆论，但剧团领导不知内情。第二天，埃塞克斯发动叛乱，遭到失败。两周后，内务大臣剧团在白厅为宫廷演出，足证女王并未因上演《理查二世》迁怒剧团或莎士比亚。

1603年，伊丽莎白王后去世后，新王詹姆斯一世认识到剧院的名气，同年5月17日指示将“内务大臣剧团”改组为“国王供奉剧团”，并给予一些特权。英国制诰于19日盖发了国王大印颁发，文曰：

所有治安官、市长、警察、镇长等官民一体周知，朕开恩特许我的仆人劳伦斯·弗莱彻、威廉·莎士比亚、理查德·伯贝奇、奥古斯丁·菲利普斯、约翰·海明斯、亨利·康德尔、威廉·斯赖、罗伯特·阿明、理查德·考利及其同事们自由地演出喜剧、悲剧、历史剧、插剧、道德剧、牧歌剧、舞台剧等等，像他们以前或以后排演的，为了朕亲爱臣民的娱乐，也为了朕乐

意时消遣和观赏。上述各剧，在瘟疫减退后，均得在最佳条件下公开演出，无论在萨里郡他们原用的环球剧院，还是在任何市政厅、聚会厅或我的国土内任何其他城市、大学、村镇的自治区内的其他方便的地方；朕命令你们不仅允许他们无阻碍地这样做，而且在他们遭到任何非难时协助他们，并给予前此类似的礼遇。如为朕之故给予更多优惠，朕将注意及之。

演员名单中列首位的弗莱彻系国王从苏格兰带来的亲信，后来很快退出戏剧界。莎士比亚等同时被任命为宫廷内侍。约翰·海明斯为剧团领班。海军大臣剧团改名为亨利王子剧团，乌斯特伯爵剧团改名为安妮王后剧团。

1603年，剧团可能访问过牛津和剑桥，《哈姆莱特》第一对开本的扉页中有记载。

1603年12月到1604年2月，剧团在宫廷演出8个剧本，为伊丽莎白时代平均数的两倍。从詹姆斯统治开始到1606年次数越来越多。从1603年到1616年，他们在宫廷演出175次，平均每年12次。

1603年的许可证上提到，由于剧团参加了国王的加冕游行，剧团中有9位成员获得4 $\frac{1}{2}$ 码红布的奖励，莎士比亚居首。1604年1月到1605年2月，他们在宫廷演出11次，其中有琼生两个剧本，莎士比亚7个剧本，即：《奥瑟罗》、《温莎的风流娘儿们》、《一报还一报》、《错误的喜剧》、《亨利五世》、《爱的徒劳》和《威尼斯商人》。这一年，剧团人数增加到12人。波普退休，翌年初去世。

1606年冬季，剧团在宫廷演出9

个剧本，其中有《李尔王》。

1608至1609年，“国王供奉剧团”在黑僧区租赁了一座私人室内剧院，即“黑僧剧院”。由伯贝奇、托马斯·埃文斯和“国王供奉剧团”的5个人组成“管家团”共同分摊租金和维修费用，并按股分享有收入。这次搬家对剧团及上演的剧目都产生了决定性的影响。黑僧剧院比环球剧院小而精致（座位700个），处于室内，用烛火照明，夜晚和冬天也能演出，门票昂贵（至少6便士），观众多属上流社会。这些条件对所演的戏提出了新的要求，提供了新的可能。新戏的方向是新奇、华丽、高雅、多音乐插曲，适合于上流社会的口味。为了取悦他们，剧团改变了上演剧目的风格和内容，这一变化反映在莎士比亚晚期所谓传奇剧和卜蒙与弗莱彻合作的剧本中，他俩此时刚开始为国王供奉剧团写作。尽管剧团夏天仍在“环球”演出，但“黑僧”不久就变得更为重要。

这时莎士比亚显然早已不再登台演出，登记在册的最后一次演出是1603年，上演琼生的《西杰纳斯》。1610年，剧团在环球剧院演出《奥瑟罗》，大约这一年，他退休回到斯特拉福的“新居”。1611年4月和5月，西蒙·福尔曼在环球剧院观看了《麦克白》《辛白林》和《冬天的故事》。理查德·鲁滨逊取代了阿明。1611年10月—1612年4月，他们在宫中上演了22个剧本，其中有《暴风雨》和《冬天的故事》，失去了主要剧作家莎士比亚并没有立即对国王供奉剧团的命运产生影响，卜蒙和弗莱彻的剧本填补了这一空白，颇受欢迎。莎士比亚偶尔单独地或与弗莱彻合作继续给剧团提供剧本。弗莱彻这时正被推荐为他的继承人。

1612年冬天,宫廷举行盛大仪式,庆祝伊丽莎白公主与德国一个选帝侯的婚礼,国王供奉剧团演出20场,其中有莎士比亚6个剧本,琼生1个,卜蒙和弗莱彻4个,还有已佚的《卡迪纽》。

1614年,库克和奥斯特勒去世,埃克尔斯通,可能还有琼生,成为股东,代替他俩。

1616年,莎士比亚死后,剧团继续发展。1619年,获得一个新的许可证,保证他们在“环球”和“黑僧”演出的权利。许可证上的名字是:伯贝奇、海明斯、康德尔、罗文、昂德伍德、图利、埃克尔斯通、高夫、罗宾逊、内森·菲尔德、罗伯特·本菲尔德、约翰·尚克。1619年3月13日,剧团明星伯贝奇去世。1620年,又失去了菲尔德。尽管如此,剧团仍继续居伦敦剧团之首。1619年,约瑟夫·泰勒加入该团,代替伯贝奇。

1623年,海明斯和康德尔出版第一对开本。康德尔死于1627年,海明斯死于1630年。至此,剧团创始人全部过世。

1624年,剧团上演米德尔顿的剧本《一盘棋赛》,引起轰动,再次间接地得罪了国王。第二年詹姆斯驾崩后,查理一世登基,剧团重获许可证。在以后几年里,剧团长盛不衰,大约1635年的“股东文献”中引用的人名可以为证。不过1636至1637年,由于瘟疫,剧院关闭了17个月,剧团也因此遭到沉重打击。1642年,瘟疫再度发生,演出活动被迫进一步削减。1642年9月21日,议会公布一项法令,要求停止或减少公众剧院的演出。

由于这一事件,剧团长达几乎半个世纪的未曾中断的演出走向尾声。它的组成、稳定和长久在英国戏剧史上是罕见的。但它的主要成

就还在于为戏剧的创造和丰收提供了一个优良的环境,莎士比亚的天才得以在其中闪闪发光。

尼尔森 (Lilian Adelaide Neilson)

真名伊丽莎白·安妮·布朗(1848—1880)。演员,生于利兹一贫寒家庭。在干草市剧场附近一酒店当酒吧女郎期间,她便以朗诵莎剧而出名,1865年以莉齐·安妮·布兰德之名首次登台,饰演朱丽叶一角。随后,她使用起了莉莲·阿德莱德·莱松特和尼尔森两个化名。1865年,她于伦敦首次登台,饰演的也是朱丽叶一角。评论界对其演出印象深刻,说她扮相美丽优雅,声音珠圆玉润。开头几场她演得娴雅温柔,很为观众赞赏,最后几场则演得富有强烈的悲剧性。1868年,她于爱丁堡饰罗瑟琳,随后又在德鲁瑞巷剧场饰罗瑟琳与朱丽叶二角。她曾多次赴美访问演出,饰演过贝特丽丝、伊莎贝拉、薇奥拉与伊摩琴。在19世纪下半期期间,作为悲剧演员,其声誉无人可及,所饰朱丽叶被认为尽善尽美。但在喜剧角色方面,人们认为,她演得作态且往往过火,所饰薇奥拉只是“漂亮”,而罗瑟琳则只是光彩照人,但却缺乏诗意。

尼斯比特 (Louisa Cranstoun Nisbett, 约1812—1858) 女演员。生于伦敦,儿童时便跟随其父弗雷德里克·海斯·麦克纳马拉以莫登特小姐的化名登台演出。成年后于1826年在格林威治首次登台演出,饰提斯尔夫人,随后在卡迪夫曾饰朱丽叶、在莎士比亚故乡莎士比亚纪念剧场饰罗瑟琳、卡瑟琳女王、鲍西娅和麦克白夫人。1829年于德鲁瑞巷剧场演出,1830年于干草市剧场饰贝特丽丝。1831年成名后退出舞台结婚,其夫去世后旋又于1832年重返剧坛。

她以尼斯比特夫人的名字在德鲁瑞巷剧场开始饰演同时代的各种喜剧角色。1835年在考文特剧场演出《爱的徒劳》，在《温莎的风流娘儿们》则饰福德大娘。1842年，她与麦克莱迪搭档，饰罗瑟琳一角。由于生病，其舞台生涯受到妨碍。1851年被迫退出舞台。在其戏剧生涯期间，她以最漂亮的女演员和最优秀喜剧演员之一而著名。

纽约莎士比亚戏剧节 (The New York Shakespeare Festival) 每年在纽约市举行的一种自由的戏剧节。这一主意为约瑟夫·佩普所提出，他又是创办者、演出人兼导演，其目的在于突出莎士比亚作品的同时鼓励和启发人们对诗剧的兴趣，确定每年夏天举行戏剧节，并建造一座有伊丽莎白时代特色的剧场。这一主意在1954年郑重提出，地点选在东6街的伊曼尼埃尔长老会教堂。1956年，该市准许该剧团使用东河圆形剧场；一年后，在私人的捐助下，该剧团在中央公园一个临时简易舞台上举行了夏季戏剧节。尽管受到经济上和其他方面的困扰，这一戏剧节于1962年正式确定，因为此时已在中央公园贝尔弗德湖边建造起了德拉科特剧场并开始启用。1964年买下了一座专门设计的活动舞台后，组建了第二个剧团来在纽约各公园和该市各处操场举行演出。

除了每年在中央公园举行夏季戏剧节外，冬季里也有许多活动。1957—1959年曾在赫克谢尔剧场举行过多次演出，此后，纽约教育委员会便赞助他们在该市各高中举行演出。在纽约州艺术委员会的资助下，戏剧节期间还在纽约全州进行巡回演出。

佩普的想法最显著的特色是看戏不收费。他认为，这是大众剧场观

念中一个至关重要的因素。这一戏剧节的特色不但富于民主精神，而且演出活泼且充满生气，演出过的剧目有《罗密欧与朱丽叶》、《裘力斯·凯撒》、《皆大欢喜》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《麦克白》、《维洛那二绅士》、《理查三世》、《第十二夜》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《哈姆莱特》、《暴风雨》、《奥瑟罗》、《威尼斯商人》、《爱的徒劳》和《科利奥兰纳斯》。1964年，打破了只演莎剧的严格惯例，上演了索福克勒斯的《厄勒克特拉》。

牛津大学戏剧协会 (Oxford University Dramatic Society) 简称为 O. U. D. S.，于1884年成立，1885年开始活动，上演了《亨利四世》上篇。发起人亚瑟·布切尔饰霍茨波，另一发起人戈登·朗格道开场白。到第一次世界大战爆发，共举办了三十二次演出。战争期间，该协会临时解散，直到1919年恢复。1932年，约翰·吉尔古德被邀请来演出《罗密欧与朱丽叶》，由克里斯托夫·哈撒尔扮演罗密欧，佩吉·阿诗劳夫特饰朱丽叶，爱迪斯·伊凡斯演乳媪。次年，玛克斯·莱因哈特导演《仲夏夜之梦》，这是协会一次最好的演出。1939年，在“新剧院”短期演出后，O. U. D. S. 转移到“牛津剧院”，开场戏是《马尔菲公爵夫人》，由莫莱斯·考尔邦演出。

第二次世界大战后不久，该协会由于经济困难，再次暂停活动。后来由演出者和具有30年以上的戏剧老资格纳维尔·考格希尔实行强有力的领导，保持了演出高标准高水平，逐渐使协会摆脱债务困境，为1947年的重建铺平道路。

协会的一般做法是：在演出方面尽量不违背“实验戏剧俱乐部”的规定范围，因此，规定每年上演的四部

剧中,它能上演其中的一部莎剧。协会也不时到外地巡回演出,并曾到其他国家演出过三部莎剧,即《理查二世》(1961)、《奥瑟罗》(1963)和《李尔王》(1963)。他们在罗马、巴黎、格勒诺勃等城市的演出,都给人留下了深刻印象。

诺克斯或诺克 (James Nokes or Noke, 约 1692 年去世) 演员。其早年生活鲜为人知, 只知他曾在科因希尔开过玩具店。他约于 1659 年加入斗鸡场剧场的罗德斯剧团, 是该团雇佣来饰演女角的六个男青年之一。其兄罗伯特·诺克斯(约 1673 年去世) 其时已是该剧团一员。1661 年, 他与一些演员组成了达夫南特为首的公爵剧团, 于林肯法学院剧场演出。佩皮斯于 1663 或

1664 年曾观看过他在《亨利八世》中饰演的诺福克; 是年他还在洛德·奥雷里的《亨利五世》中饰过法国警察。他最拿手的角色是同名剧中的马丁·马拉尔, 此剧是德莱顿专门为诺克斯而据莫里哀的《冒失鬼》一剧的译本改编的。1672 年, 他饰内维尔·佩恩的《要命的妒忌》(Fatal Jealousy) 里乳媪一角, 结果赢得了“乳媪诺克斯”的诨号, 他于 1880 年在奥特维的《凯厄斯·马利厄斯兴衰史》里饰乳媪, 此剧改编自莎氏《罗密欧与朱丽叶》。1673 年, 他曾饰波洛涅斯一角; 戴维斯的《戏剧杂记》猜测说, 他还在伯特顿饰李尔王时饰过弄臣一角。他的专长是饰各种喜剧角色, 同时代人的记述中曾间接提到他最擅长这方面。

O

《欧尔卡苏》(Oldcastle) 在 1600 年 3 月 6 日的一封信里, 罗兰德·怀特说, 《约翰·欧尔卡苏爵士》是由内务大臣仆人剧团上演的。这可能指的是《亨利四世》的上篇或下篇, 因为

《约翰·欧尔卡苏爵士》是海军大臣剧团的戏。1639 年 5 月 29 日, 国王仆人剧团显然进宫演出了《欧尔卡苏》, 而此剧可能就是《亨利四世》。

P

帕尔默(John Palmer, 1744—1798)

演员, 生于伦敦。1762 年至 1766 年他演过一些不成功的戏剧。随后的二年中, 他开始逐步建立起自己的地位。1772 年, 他到利物浦作悲剧演员, 并在那里成名。1787 年, 他在《皆大欢喜》中扮演杰奎斯。他终

因生活无度债台高筑而入狱, 但到此时, 他已演了 300 多个角色, 包括莎士比亚戏剧中许多主要角色。他最擅长扮演那些口是心非的人, 伊阿古就是他扮演得最好的角色之一。他还是一名杰出的喜剧演员, 特别是扮演托比·培尔契爵士。

查尔斯·兰姆形容他是“略带侍者气的绅士”。

佩恩 (Ben Iden Payne, 1881—?)

演员兼导演。生于泰恩河畔纽卡斯尔镇。1899年在乌斯特镇本森剧团首次参加演出,第二年在伦敦上演的《亨利五世》中扮演角色。直到1920年,他先后为不同剧团导演和编剧,1919年到1934年是卡内基技术学院访问戏剧教授。他还在纽约和芝加哥等地为吉尔德剧院和古德曼剧院导演和编剧,1934年7月他继W.布里奇斯·亚当斯任莎士比亚纪念剧院导演。1935年他重导了《安东尼与克利奥佩特拉》。1914年和1942年在去美国卡内基和华盛顿、艾奥瓦、密苏里、科罗拉多和密执安等大学讲课之前再度在莎士比亚纪念剧院任导演。1945年他导演了吉尔德剧院改编的《冬天的故事》,从1946年开始,他一直在得克萨斯大学任客座戏剧教授。

佩恩导演了美国好几届夏季莎士比亚戏剧节:圣地亚哥1949年至1952年,1955年和1957年;俄勒冈1956年和1961年;艾伯塔1958年至1960年,和1962年。由于对戏剧方面的贡献,他获得了许多荣誉。他还写过一些剧本。

佩狄特 (Jacques Petit, 知名于1596年) 法国家庭教师,弗朗西斯·培根的哥哥,安东尼·培根的随从。在他给培根的一封信中记录了《泰特斯·安德洛尼克斯》的一次私人演出。演出是1596年元旦在约翰·海明顿家里举行。信用法语写成,虽然没有描写演出情况,但有评论:“剧的场面很壮观”。

佩皮斯 (Samuel Pepys, 1633—1703)

日记作家。生于伦敦,曾在剑桥大学上过学。佩皮斯先在海军部当职员,后成为海军部秘书。他著名

的《日记》记录了他从1660年到1669年的活动。《日记》用速记写成,直到十九世纪才翻译出来。《日记》对他和他的一生进行了坦白、无约束的生动描述。在他的生活中,看剧是他的一大乐趣,《日记》在众多有价值的内容中,还提供了文艺复兴时期剧院和莎士比亚戏剧唯一的历史记录。佩皮斯看的莎士比亚戏剧(或原版、或文艺复兴时期的改编本)有:《哈姆莱特》、《亨利四世》、《亨利五世》、《亨利八世》、《麦克白》、《温莎的风流娘儿们》、《仲夏夜之梦》、《奥瑟罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《第十二夜》和《驯悍记》。《日记》摘录如下:

1660年

10月11日——在公园里,我们遇到了索尔兹伯里先生,他带克里德先生和我去斗鸡场看了《威尼斯的摩尔人》;伯特(Burt)演摩尔人。看到苔丝狄蒙娜被窒息时,我身边一位漂亮的女人叫了起来。

12月3日——我在保尔教堂院内买了一本《亨利四世》,又到新剧院去看《亨利四世》的演出;由于我期望过高,这个剧并不能使我满意,否则会好些,我有了剧本,我想这就使演出显得逊色了。

12月5日——晚饭后,我到新剧院看了《温莎的风流娘儿们》。乡绅和法国籍医生的幽默感极强,但其余人都很差,福斯塔夫爵士也不怎么样。

1661年

6月4日——从那里出来,我到剧院看了《亨利四世》,这是部好剧。

8月24日——在歌剧院看了《丹麦王子哈姆莱特》。在场景的配合下演出很成功,但更重要的是伯特顿(Betterton)扮演的王子角色,简直超出了人们的想像力。

9月11日——穿过林肯酒家广场来到歌剧院，一个新剧《第十二夜》正在上演，国王也在那，所以我违背了自己的意愿禁不住走进去，这个剧一点也不能引起我的兴趣，我简直是受罪。

9月25日——到剧院看了《温莎的风流娘儿们》，演得很糟。

11月28日——我与夫人谈了一阵神学后，又和费勒斯船长，穆尔先生一起去剧院看《哈姆莱特》，演得好极了。

1662年

3月1日——在歌剧院看了《罗密欧与朱丽叶》的首场演出。这是我一生中看到的最差的剧，也是我看到这些人演得最差的一次。我决心再也不看首场演出了，因为首场演出都不怎么样。

9月29日——在国王剧院我们看了《仲夏夜之梦》。这是我第一次，也是最后一次看这个剧，因为这是我一生中看到的最荒唐可笑的剧。

1663年

1月6日——吃过晚饭后，在公爵剧场看了《第十二夜》。虽然这只不过是个可笑的剧，名字或时间都没什么联系，但演得很好。

5月28日——乘船去皇家剧院看剧，但票已全部售完，所以我们又去了公爵剧场，在那儿看了《哈姆莱特》，我们对伯特顿的潜力又有了新的认识。

1664年

1月1日——在公爵剧场我看了大受推崇的《亨利八世》。这是我自从上次发誓的六个月以来看的第一部剧，虽然我决意要喜欢它，但这个剧是拼凑出来的，太简单了，除了表演和游行仪式，没什么好看的。

11月5日——在公爵剧场看了《麦克白》，这个剧很好，但演得更

好。

1666年

8月20日——乘船去德普特弗德时读了《威尼斯的摩尔人奥瑟罗》，我一直认为这是一部相当好的剧，但最近读过《五小时历险》后，觉得它很一般。

1667年

1月7日——去公爵剧场看了《麦克白》。虽然才看过不久，但总的来说这还是最好的剧。虽然是个大悲剧，但娱乐性很强，恰到好处，在悲剧中可谓完美的典范。

4月9日——在国王剧场看了《驯悍记》，有些地方很好，但总的来说是个平庸的剧，最好的角色是莱西扮演的“小丑”；这个剧演得不生动的主要原因是语言让人们听不懂，我想至少我听不懂。

4月19日——在剧院看了《麦克白》，虽然我经常看这个剧，但是它还是舞台上最好的戏剧之一，各种舞蹈和音乐都是我有生以来第一次看到的。

8月15日——我和 W. 佩爵士去公爵剧场看一个新剧。国王和宫廷的人都在那儿，剧场满员，第一幕已经演完了，所以我们又去国王剧院，在那儿看了《温莎的风流娘儿们》，这个剧一点也没意思，没有一个角色使我感兴趣。

10月16日——在约克公爵剧场看到最差的演员场代替伯特顿扮演最好的角色麦克白，真令人不快。噢，可怜的伯特顿。我的偏见太强，对全剧都反感了，其他人也都不喜欢这家伙。因此我想回家，发现我妻子已经回家了，因为这家伙演麦克白，她也离开了剧场。

11月1日——在国王剧院我和夫人看了无聊的旧剧《驯悍记》。

11月2日——在国王剧院看了

《亨利四世》，没想到没有任何地方使我比对福斯塔夫关于“什么是荣誉”的讲话更感兴趣。

11月6日——我和夫人、女儿去看《麦克白》，虽然这个剧不如看伯特顿演出时那样令人满意，但我们仍然很喜欢这个剧，伯特顿的病还没好。

11月7日——中午我和W.佩爵士去看《暴风雨》，莎士比亚的戏剧。听说是首场演出。剧院里非常挤；国王和宫廷的人都在那儿，这是我有生以来看到的最天真的一部剧，奇妙的音乐伴随着语言，当演员继续讲话时，音乐重复着前半句话；效果好极了。这个剧虽然没什么妙语，但还是相当好，超过一般戏剧。

11月13日——我又去约克公爵剧场看了《暴风雨》，这个剧好极了，有许多我看喜剧时都得不到的乐趣，只是水手演得太乏味。

12月12日——吃过晚饭我自己一个人去约克公爵剧院看了《暴风雨》，每次看我都觉得好极了，看剧的人非常多。

1668年

8月31日——我们在约克公爵剧院看了《哈姆莱特》，有一年或一年多没看这个剧了，所以看了这个剧非常高兴。但更令人愉快的是看伯特顿扮演的角色，我认为他演得最好。

12月30日——晚饭后我和夫人一起去公爵剧场看了《亨利八世》，我们非常高兴，关于历史和表演都比我们预料的好多了。

1669年

1月15日——我和夫人在表兄特纳家坐了一会儿，然后到约克公爵剧场看了《麦克白》。

1月20日——在约克公爵剧场我看了重新上演的《第十二夜》，但我

还认为它是我看过的剧中最差的一个。

2月6日——在国王剧院包厢里看了《威尼斯的摩尔人》，但多数角色演得不好；莫恩演的伊阿古不如克卢恩演得好，我有些惊讶。哈特扮演凯西奥的角色也不好。伯特演的摩尔人也不如我以前想像的那样好。

皮多夫 (Georges Pitoëff, 1886—1939)

法国剧院的演员兼导演。生于苏联。1908年皮多夫开始在瑞士日内瓦的法语剧院工作，从1916年到他去逝，他和他的妻子勒德米拉一直在日内瓦和巴黎演出各种古典戏剧。皮多夫在剧团里不仅是编剧、导演和演员，还创作了许多戏剧的布景和服装。

作为演员，他善于理解那些高深莫测的人物角色，自然他特别喜欢莎士比亚的《哈姆莱特》，1920年他在日内瓦第一次在《哈姆莱特》中扮演角色。此外他还演过《麦克白》、《罗密欧与朱丽叶》和《一报还一报》。

皮多夫认为莎士比亚的戏剧是非常完美的形式，与其他剧作家不一样。他遵循这样一个原则：舞台美术设计必须有助于戏剧的重要组成部分——对话。虽然布景应该为戏剧创造一个有效的、综合的有独特风格的背景，但是布景必须越简单越好，不能转移对作者台词的注意力。他以设计《哈姆莱特》和《麦克白》的布景而闻名。

坡埃尔 (William Poel, 1852—1934)

演员兼舞台监督。坡埃尔留名于世在于他为制作莎士比亚戏剧和力图恢复伊丽莎白时代舞台条件方面所做的努力。1894年他创建了“伊丽莎白时代舞台协会”，从《第十二夜》开始，演出了一批莎士比亚以及

伊丽莎白时代的其他戏剧。坡埃尔恢复了月台式舞台，并且抛弃了十九世纪莎士比亚戏剧制作中那些复杂的舞台装置。他的努力虽然不总是卓有成效，但对后来莎剧的研究和演出，以及对沿用至今的许多重建的伊丽莎白时代的舞台具有先导作用。

蒲伯 (Thomas Pope, 死于 1604 年之前) 演员。自 1594 年内务大臣剧团成立就是该剧团成员。在这之前曾在外省及欧洲大陆巡回演出。1597 年到 1599 年的宫廷演出中，他和海明斯是内务大臣剧团的联合收款人。

鲍德温说托马斯·蒲伯演过莎士比亚的早期喜剧，他是机智的小丑和诡辩者，与扮演迟钝的乡下佬的威尔·肯普相衬。例如，在《维洛那二绅士》中，他可能扮演了史比德，而肯普扮演了朗斯。还有人猜测他扮演过福斯塔夫。因为蒲伯隐退后，洛因接替了他的位置，众所周知，洛因演过福斯塔夫。

蒲伯死于 1604 年 2 月 13 日（其遗嘱验讫日）之前，死时他已是个有财产的人。

普兰奇 (James Robinson Planché, 1796—1880) 戏剧家、古董商兼戏剧顾问。普兰奇是个兴趣广泛的出色人物。他写过滑稽剧、哑剧和一些歌剧的歌词。他写的《英国戏剧服装史》(1834) 至今仍然是现代戏剧服装设计师们可靠的参考书。他开创了莎士比亚历史剧用真实服装演出的先例。他为查理斯·肯布尔改编的《约翰王》(1824) 设计的服装获得成功。

普莱特 (Thomas Platter, 知名于 1599—1600) 瑞士哲学家。

1599 年他访问英国写下了在伦敦看戏的情况。普莱特在 1599 年 9 月 18 日到 10 月 20 日之间曾在英国，1599 年 9 月 21 日他记录了观看《裘力斯·凯撒》，以及在伦敦剧院的经历。普莱特的描述用德语写成，E. K. 钱伯斯译成英语：

9 月 21 日晚餐后，大约两点钟，我和同伴来到河边。在草屋顶的房子里看了裘力斯的悲剧，至少有 15 个人物，演得很好。喜剧结束后他们穿着服装跳舞。两个穿男人的衣服，两人穿女人的衣服演出，相互配合默契。在另外的场合，晚饭后我也看过一个喜剧，在离旅店不远的郊区，我记得是在主教门……。

普里查德 (Hannah Pritchard, 1711—1768) 女演员。汉娜·普里查德最初与剧院接触是作为集市上的歌唱演员。十几岁时，她引起了西奥菲勒斯·西伯的注意，并加入了他的剧团。1730 年她已初步确立了作为喜剧演员的地位，并加入了伦敦德鲁瑞巷剧院。

普里查德夫人在当时也许受到著名演员詹姆斯·奎因的影响，形成自己的表演风格。普里查德夫人早期主要扮演喜剧角色。1740 年在《皆大欢喜》中和奎因分别扮演罗瑟琳和杰奎斯，受到高度赞扬。同年在悲剧人物刻画上普里查德夫人得到了更高的赞赏。她最出色的角色是麦克白夫人，1748 年她第一次扮演这个角色，二十年后她告别演出生涯时又再次扮演了这个角色。其他值得注意的悲剧角色还有朱丽叶、《哈姆莱特》中的王后，和《亨利八世》中的凯瑟琳王后。

Q

茜草市剧场(Maddermarket Theatre)

英格兰诺里奇市剧院,由纽金特·蒙克创建于1921年。蒙克是名叫诺里奇演员剧团的一群业余演员的领导。得到了一座18世纪的破旧建筑后便把它改建成了茜草市剧场;此剧场仿照命运剧场的样式,改建成一座伊丽莎白时代的剧场,于1921年9月23日开张,上演了《皆大欢喜》。自此之后,诺里奇演员剧团,虽依然是业余性且一直默默无闻,却上演了莎士比亚的全部剧作及好些伊丽莎白时代的其他剧作。这个剧团被认为是英格兰最成功的业余定期轮演剧目剧团。

乔姆利剧团(Cholmeley's Men)

理查德·乔姆利爵士庇护的一个巡回剧团。17世纪前20年,理查德曾遍游约克郡。该团成员里显然没有天主教徒,他们的活动受到当局的严密监视。1610年,某地方法官传讯他们,审查他们上演的剧目。他们上演的剧目中有《泰尔亲王配力克里斯》、《李尔王》等。根据演员的证明,他们连续两晚在位于约克郡西部的高斯韦特厅和尼德戴尔上演这些剧本。这一证据使人感兴趣的另一点是这个外省剧团也习惯于使用新印刷的伦敦剧本的版本作他们的提白本(prompt-book)。《李尔王》1608年出版,《配力克里斯》1609年印刷。

R

入场与出场(Entrances and Exits)

莎士比亚早期喜剧的入场比退场标志得确切得多。这可能是因记录员根据印刷工采用的提白本,负责把人物安置在台上,而不管他们下台。罗武在其1709年的版本中,把入场和退场都标记得清清楚楚。(见“舞台指示”)

瑞安(Lacy Ryan, 大约1694—1760)

演员。爱尔兰后裔,莱西·瑞安出生在英格兰。开始学法律,1710年

辍学,在格林威治的《哈姆莱特》中扮演罗森格兰兹。1711年又在改编的一些莎剧中扮演角色。1718年至1732年在林肯法学院剧院,1732年随林肯法学院剧团迁到新剧院,考文特花园剧院,直到1760年2月。他在悲剧中扮演的情人,在喜剧中扮演的绅士都是无可非议的。他几乎可算作第一流的演员。无疑是他那个时代最多才多艺的演员之一。

S

萨森 (Edward Hugh Sothorn, 1859—1933) 演员。萨森出生于演员世家,早年就学于伦敦,1879年随父亲在纽约首次登台。他一度同麦卡罗(J. Moccullough)在美国巡回演出。后于1884年转入弗罗曼的兰心剧团,效力14年之久,是该剧团的主要演员。1904年,他在芝加哥同未来的妻子马洛(J. Marlowe)联袂演出《罗密欧与朱丽叶》,此后十余年,他们合作演出了大量莎剧,有《无事生非》、《驯悍记》、《威尼斯商人》、《第十二夜》、《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《麦克白》等,其中他扮演的马伏里奥最为人称道。1928年,萨森到各地举办讲座,并配有他声情并茂的朗诵。

1924年,他同妻子把10部莎剧的布景、服装和道具赠予斯特拉福莎士比亚纪念剧院。萨森多才多艺,除自传《我的回忆》而外,还写过两部剧,并拍摄了若干电影。

萨尔维尼 (Tammasso Salvini, 1829—1916) 意大利悲剧演员,出生于米兰。父母都是演员。他于14岁首次登台,在哥尔多尼的喜剧中扮演角色。1847年加入阿德莱德·里斯托里剧团。1849年参加了意大利独立战争。

19世纪50年代和70年代,他曾频频到各地巡回演出,足迹遍及欧美。1877年,他因演出吉亚柯梅蒂(Giacometti)的《褫夺公权》(La Morte Civile)在巴黎荣膺左拉一雨果奖。萨尔维尼以饰演奥瑟罗而饮

誉世界。1876年,他在伦敦演出《奥瑟罗》时一反一周出场四次的旧习连演三十个晚上。1886年,他曾与埃德温·布恩联袂演出该剧。除奥瑟罗之外,他塑造的哈姆莱特、麦克白、伊阿古和李尔等形象也盛名远播。1893年,他的自传的一部分以《萨尔维尼自传丛摘》(Leaves from the Autobiography)为名用英文先期面世,全书于两年后出版。

塞德勒药泉剧院 (Sadler's Wells Theatre) 位于伦敦北部罗斯伯里大街的一座剧院。1683年,一个姓塞德勒的人发现一中世纪药泉,并在旁边建起一剧场,因而得名。起初,这里主要演出一些音乐短剧,间或上演少量戏剧,如1764年曾在此上演《暴风雨》。1765年,原先的剧场被拆除重建,但直到1844年,在塞缪尔·菲尔普斯的主持下,剧院才声誉渐起。这一年,菲尔普斯饰演麦克白,在该剧院首次登台从而开始他的演员生涯。在此后的十九年中,他演的莎剧卓尔不群,始终盛况不衰。菲尔普斯死后,剧院复归萧条。1931年,莉莲·贝利斯(Lilian Baylis)接管剧院,才重振往日的盛名。是年,新剧院落成并首演《第十二夜》。此后,剧院以自己的歌剧团和芭蕾舞团闻名世界。1956年10月,塞德勒药泉剧院芭蕾舞团获得皇家特许状,该团遂成为皇家芭蕾舞团。

桑德 (Mary Saunder, 卒于1712年)

最早饰演莎剧的女演员之一,艺名艾安西。1661年,她加入达夫南

特的公爵剧团,次年同该剧团著名演员贝特顿结婚。两人多次搭档演出,而以塑造的莎剧形象最为成功。玛丽·桑德扮演过的莎剧角色有朱丽叶、奥菲利娅、麦克白夫人、安德洛玛刻及《亨利八世》中的凯瑟琳等。她也演过沙德韦尔改写的《雅典的泰门》中泰门的情妇埃范德拉。对她的成就,当时的文人西伯、佩皮斯等都称道不已。此外,她还扶植了几位年轻演员,安·布雷斯格德尔就是其中之一。

桑戴克夫人 (Dame Sybil Thorndike, 1882—1976) 英国女演员,在本·格利特 (Ben Greet) 的指导下,1904年第一次登上舞台,参加格利特剧团在牛津的《温莎的风流娘儿们》的演出。以后曾随剧团去美作四年的旅行演出,专演莎剧。1914年又随格利特一起参加老维克剧团,她在这里的四年多时间里扮演了差不多所有莎剧的重要女角,如麦克白夫人、罗瑟琳、鲍西娅、薇奥拉、康斯丹丝、贝特丽丝、伊摩琴、玛格莱特王后、福德大娘等。她不仅扮演女角,也担任过许多男角,如亨利王子哈尔、李尔王的弄臣、夏洛克的人、《暴风雨》中的腓迪南和《仲夏夜之梦》中的派克。1919和1920年在《特洛伊的妇女》演出中,她扮演了赫卡柏,赢得极大成功。1922年担任“新剧院”的经理。1927年她再度参加了老维克,随该团去南非旅行演出;也去过法国、比利时、德国等欧洲国家演出莎剧。1921年她就出现在银幕上,到了1931年被授与“不列颠帝国夫人”的称号。

沙利文 (Thomas [Barry] Sullivan, 1821—1891) 爱尔兰演员。早年在爱尔兰、英格兰外省及苏格兰随巡回剧团演出,曾在阿伯丁经营一剧院达三年之久。1852年首次在

伦敦演出,在干草市剧院饰演哈姆莱特获得成功,随后赴塞德勒药泉剧院在费尔普斯 (S. Phelps) 手下度过一个演季。1858年赴美国和澳大利亚。1876年,他原本设想在德鲁瑞巷剧院连演60场理查三世,不幸一个配角演员不慎用剑刺伤他的眼睛,计划只得搁浅,但1879年斯特拉福莎士比亚纪念剧院开幕时他坚持参加,在《无事生非》中饰演培尼狄克。

1879年之后,他离开伦敦,继续在外省和爱尔兰演出。他自称一生曾饰演理查三世和哈姆莱特3500次,共扮演过300个不同角色,其中五六十个为莎剧人物。单单在《麦克白》中他曾先后饰演过西登、马尔康、列诺克斯、洛斯、班柯、麦德夫和麦克白。在《哈姆莱特》中曾饰演过罗森格兰兹、克劳狄斯、鬼魂和哈姆莱特。他的表演富有生气、台词铿锵有力,他塑造的哈姆莱特为人称道。萧伯纳对他的评价很高,但他主要为普通观众所喜欢,表演缺乏深度。

莎士比亚戏剧的演出 (Performances of Shakespeare's Plays) 在公共剧院演出从下午两点或三点开始,大约持续两小时。莎士比亚的早期戏剧大概中间没有休息。在私人剧院,中间休息开始出现,在各幕间有男童伴音乐表演。逐渐成为惯例,在第一幕和第三幕结束时休息。

印刷的节目单或邮寄或散发,为演出做广告。入场费由“收款人”(gatherer)在主要入口和院子到门厅的楼梯口收。剧快开始时,第一声号通知期待着的观众戏剧就要开始了,并提醒休息室中的演员。第三声号响戏剧开始。有些莎士比亚戏剧,由一名身穿黑色服装的演员致开场白。在《亨利五世》中有三

次。戏剧情节挂在台后,供演员查阅。提白员拿着剧本坐在幕后。一般戏剧结束时,由剧中某个主要演员致收场白,以求得观众的掌声。在《仲夏夜之梦》中是迫克,《皆大欢喜》中是罗瑟琳。在公共剧院,戏剧结束时通常有剧终余兴。这是由丑角演出,用民谣韵律写成的滑稽剧。后来变得较复杂了,有4名演员参加演出。

剧中演员只能得到他的台词的手抄本,上面有他的全部台词和尾白(他台词的前一句话的最后一个词或几个词)。现在仅存一个角色的剧院演出用的手抄本,那就是达利维斯学院保存的格林的《疯狂的奥兰多》的主要台词手抄本,由爱德华·阿林进行了修改,他在该剧中扮演主要角色。

莎士比亚诞辰300周年戏剧节 (Shakespeare Tercentenary Festival) 庆祝活动于1864年在斯特拉福“新宅”和教堂之间搭起的一座二十边形巨棚内进行。现在原址种了一圈白杨。戏剧节于4月23日的一次宴会开始,随后演出了《第十二夜》、《错误的喜剧》、《罗密欧与朱丽叶》和《皆大欢喜》,接着是一场化妆舞会,最后是“人民一周”(People's Week),内容包括《奥瑟罗》和《无事生非》的演出,盛装游行和流产的科克斯韦尔的巨型气球(Coxwell's Monstre Balloon)升空。组织委员会主席是当时的市长弗劳尔。弗劳尔以及他的儿子的努力推动了第一座莎士比亚纪念剧院的建立。

圣迭戈全国莎士比亚戏剧节 (San Diego National Shakespeare Festival)

该戏剧节每年夏季在美国加利福尼亚州的圣迭戈举行。它发端于1935—1936年太平洋国际博览会上上演的若干莎剧。当时,莎士比亚

学者伊登·佩恩为博览会改编了几部莎剧,把每部剧压缩成只有50分钟长,在剧院设计师托马斯·伍德·斯蒂文斯模仿伦敦的河畔环球剧院设计的一座露天剧场老环球剧场演出。然而,直到第二次世界大战之后才开始组织举办一年一度的莎士比亚戏剧节。第一届举办于1949年,上演了佩恩执导的《第十二夜》。

此后很长时间,老环球剧场每年的演出计划由克莱格·诺埃尔安排。他是夏季莎士比亚戏剧节的主要发起人之一,自1949年起长期执导于该剧场。剧场在冬季由他组织督导当地业余爱好者演出十部当代作品;在夏季,为确保莎剧演出水准,聘请英国演员协会核心成员12人在剧中领衔饰演主要角色,同时,一大批经申请选拔的爱好者参加戏剧节演出工作,通过观摩、体验演出各个阶段的工作拓宽自己的戏剧知识,加深对戏剧的兴趣,提高演技。

剧场座落在巴尔波亚公园内,周遭景色秀丽宜人,宛如十六世纪各种演出前必有的一段歌舞的“乡村绿野”场景。与剧场毗邻的是几座小建筑,其中以福斯塔夫酒店最著名。酒店里时常上演一些适合在圆形剧院演出的现代剧作。老环球剧场的舞台高出地面,幕后是一“内台”,有侧门、窗户,上为二层舞台,两根粗重的柱子支撑着台口上方的盖板——“天”。这些都是莎士比亚时代剧场的突出特征,但老环球剧场的各个部分都按比例缩小了。剧场可容纳约400名观众。历届戏剧节的所有导演都力图在服装和演出上再现伊丽莎白时代的风格。

圣迭戈全国莎士比亚戏剧节所选多为收在权威集中且具有高票房价值的剧目。从1954年起每届上演三部剧。

《莎士比亚季刊》曾多次载文评论戏剧节情况。一般的看法是：尽管剧场未竟初衷，曲尽当年环球剧场的各方各面，但戏剧节自举办以来每年的演出的确使观众领略到了伊丽莎白时代观众和演员之间存在的密切合作关系和台词处理与观众能否对此体察入微在演出中的重要性。

十字钥匙旅店 (Cross Keys Inn)

1576年伦敦城郊永久剧院修建前演员使用的旅店之一。它座落在伦敦城内格雷斯契奇街，从1576到1596年，主要在冬季供演出用。第一次提到十字钥匙旅店是1579年，唯一剧院建造者詹姆斯·伯贝奇1579年夏天欠债5英镑，他在“去格雷契奇街的十字钥匙旅店看戏途中”被捕。喜剧演员理查德·塔尔顿的一则轶事中称他在那里看见过本克斯的马(会表演的马)。1589年斯特兰奇勋爵剧团公然蔑视禁止在城里演出的告示，在这家旅店演出。1594年，该剧团进行重组，成为内务大臣剧团的核心，获准冬季在十字钥匙旅店演出。人们不知道莎士比亚剧团(即内务大臣剧团)在该店演出多长时间，但1596年以后它肯定不再使用了。这家旅店成为格雷契奇街的剧院之一。1596年禁止在城里公开演出后，这些剧院被拆除。

时装演出 (Modern-dress Production)

在莎士比亚时代及直至18世纪末，其剧作的上演，虽非全部但大部分却是穿当时的服装演出。巴里·杰克逊1923年在上演《辛白林》时，看来是首次恢复这种作法的演出。这种作法不时继续被加以采用，其理由主要是：时装比起古装来，更能反映诸如社会地位等状况，而后者却显得像是化装舞会上穿的服装。

市民剧院 (The Citizen's Theatre)

位于格拉斯哥市，1943年由詹姆斯·布里迪创办。它的最高目的是建立一座真正的市民剧院。创办伊始条件极其不利，经过20多年的个人筹款和数不清的危机，格拉斯哥市议会对市民剧院的设想发生了浓厚兴趣，并参与了这一设想。剧院创始时的方针是无论如何都要坚持艺术水平，直到今天仍然是这样。在这方面剧院从不妥协。

市民剧院上演的莎剧有：《仲夏夜之梦》、《麦克白》、《威尼斯商人》、《皆大欢喜》、《李尔王》、《驯悍记》、《无事生非》、《裘力斯·凯撒》、《理查二世》、《第十二夜》、《奥瑟罗》、《哈姆莱特》、《罗密欧与朱丽叶》。

双重角色 (Doubling) 伊丽莎白时代的演员通常在剧中不止担任一个角色。在15世纪的奇迹剧《圣餐之剧》(约1480年)可以找到演员饰双重角色的最早的痕迹。都铎早期的巡回演员仍然保留了这一特色。在伊丽莎白时代的专业剧院里，它要求剧作家在构思有大量演员出场的场面时要格外仔细。比如《亨利六世》中篇里，莎士比亚为一个仅有18位演员的剧团写了47位角色。戏剧家面临这一实际问题就得作出巨大的让步。这也许就是《李尔王》第4幕以后弄人突然消失的原因，《冬天的故事》中安提哥纳斯突然死亡也可能出于这一考虑，因为扮演这些角色的演员可能要担负其他角色。耐人寻味的是，当考狄利娅或法兰西王出场时，弄人从未在舞台上露过面，可见扮演弄人和考狄利娅是同一演员。

斯赖 (William Sly, 卒于1608年)

演员。自1594年内务大臣供奉剧团草创之日起，他可能就是该团的成员。从1598到1605年期间现存的一份该团演员名单中都有他

的名字。此前，他曾在海军大臣—斯特兰奇爵士联合剧团于1590—1591年间上演的《七大罪》中饰演过玻里克斯。另外，在亨斯洛的书信文件中有一份1598年的海军大臣供奉剧团资产清单，其中一项是：“皮罗的服装，威·斯赖曾饰此角。”皮罗是查普曼的剧《布西·德·昂布阿》(1604)中的女性人物。有学者提出查普曼写于1604年的作品是据一佚亡古剧改写的，海军大臣供奉剧团曾于斯赖离开该剧团(1594)之前演出过这部现已失传的剧。

斯赖的名字出现在：琼森的《人人高兴》(1598)、《人人扫兴》(1599)、《希杰那斯》(1603)和《伏尔蓬涅》(1605)诸剧的演员表中。韦伯斯特为马斯顿的《愤世者》所写的引子中一个与他同名的角色也曾由他饰演。

鲍德温(T. W. Baldwin)推测斯赖多饰年轻浪漫的军人或足智多谋的角色，如《约翰王》和《亨利五世》中的两个法国太子、《罗密欧与朱丽叶》中的提伯尔特、《亨利四世》中的霍茨波、《哈姆莱特》中的雷欧提斯、《一报还一报》中的克劳狄奥、《麦克白》中的麦克德夫及《李尔王》中的爱德蒙。马隆断定，他曾饰演过《哈姆莱特》中的奥斯里克。

斯赖是非力普斯(A. Philips)的遗嘱执行人和监督人之一。从1605年起他是环球剧院股东之一，也是黑僧剧院最早的股东之一(1608)。但不久他便死去。在他口述的遗嘱中，他遗赠钱物给国王供奉剧团的伯贝奇和桑德斯，并把其余的财物一并赠给德罗恩(R. Drowne)一家。他的死使得国王供奉剧团的股东们同伯贝奇就租赁黑僧剧院所达成的协议中止。

斯温利(Ion Swinley, 1891—1937)

演员。1911年在《仲夏夜之梦》中扮演角色，自此开始演出生涯。1913年，在斯特拉福莎士比亚纪念剧院主演《特洛伊罗斯与克瑞西达》。此后，他陆续扮演过亨利五世、哈姆莱特、普洛斯彼罗和罗密欧。斯温利才华横溢，英年早逝，在1937年逝世时就被认为是当时最杰出的莎剧演员。

斯金纳(Otis Skinner, 1858—1942)

美国演员。出生于马萨诸塞州剑桥城。1877年首次登台，先后随奥古斯丁·戴利剧团、布思—莫德耶思卡剧团等演出，曾几度同布思、巴雷特、里安、亚当斯等人同台合作，饰演过奥兰多、亨利八世、波塞摩斯·里奥那托斯、培尼狄克、哈姆莱特、夏洛克、福斯塔夫及《麦克白》、《无事生非》、《理查三世》、《奥瑟罗》、《驯悍记》、《裘力斯·凯撒》中的许多人物。他还著有四本书：《舞台生涯与得意时分》、《痴迷的剧场中人》、《一个人的一生》和《最后一个悲剧演员》。

斯坦厄普(John Stanhope, 1st Lord Stanhope of Harrington, 约1545—1617) 贵族，廷臣，曾任副宫内大臣和王室财务主管等职。斯坦厄普在任王室财政主管期间(1596—1617)，负责向进宫演出的演员和音乐家发付聘资。在他的记载中，1612年圣诞节期间，在白厅演出的剧中包括《亨利四世》上、下篇、《无事生非》、《暴风雨》、《冬天的故事》、《奥瑟罗》和《裘力斯·凯撒》。

斯旺斯顿(Eyllaerdt 或 Elliard Swanson, 卒于1651年) 演员。据记载，在1622年前后，他在伊丽莎白夫人供奉剧团；1624年，可能作为安德伍德(J. Underwood)的顶替者加盟国王供奉剧团，直至1642年。他是剧团的主要成员之一，曾饰演

奥瑟罗和理查三世。1635年,他同另外两个演员试图成为剧院股东而未果。斯旺斯顿的政治立场不同于多数国人,在内战期间,他支持议会,反对国王。

斯普拉格 (Arthur Colby Sprague, 生于1895年) 美国学者,专攻莎剧演出史。《莎士比亚与剧院观众》(1935)研究伊丽莎白时代剧院结构及其对戏剧结构的影响。《莎士比亚与莎剧演员》(1944)讲述1660—1905年莎剧演出史。《莎剧演员与莎剧演出》(1953)详述著名演员与他们的演出。《莎士比亚的历史剧:供舞台演出的剧》(1964)也是一部力作。

斯科菲尔德 (Paul Scofield, 1922—) 英国演员,出生于苏塞克斯。他于1940年开始职业生涯;1944年到1946年,在伯明翰轮演剧目剧院演

出;1946年同布鲁克和杰克逊一起加入设在埃汶河畔斯特拉福的莎士比亚纪念剧院。他在莎剧中饰演的主要角色有唐·亚马多、路西奥、茂丘西奥、《约翰王》中的私生子腓力普、《冬天的故事》中的小丑、哈姆莱特、配力克里斯、理查二世、科利奥兰纳斯、李尔、泰门、麦克白、普洛斯彼罗等。在布鲁克于1962年导演的“存在主义风格”的《李尔王》和1970年拍摄的该剧电影中,他都担任主角。

斯莫克街剧院 (Smock Alley Theatre)

都柏林一座建于王政复辟时期的剧院。从一个剧团在此演出时用来提词的一部第三对开本可以看出,在17世纪后期至少有14部莎剧在此上演。进入18世纪后,曾有许多著名的英国演员来此演出。

T

泰勒 (Joseph Taylor (1586—1652))

莎剧主要演员之一。他最先和“伊丽莎白夫人剧团”演戏,后来参加了“查理王子剧团”,在这里因演戏出色而赢得了声誉。1619年4月转到“国王剧团”,很明显是顶替于三月间去世的著名演员理查德·伯贝奇的位子。他演过伊阿古、哈姆莱特和其他一些重要角色。有人说,在演这些角色时曾受到莎士比亚亲自训练,但泰勒来到这个剧团时,莎士比亚已经去世三年了,也可能在来此之前就已演过莎剧而受到莎士比亚本人的指导。在国王剧团主要成员康德尔和海明斯相继去世后,泰勒和洛文共同管理这个剧团

一直到死。他的名字载于1623年出版的莎士比亚第一对开本中的主要演员表里。

泰南 (Kenneth Tynan, 1927—)

戏剧评论家。伯明翰人,牛津大学毕业。1949年在里奇菲尔德专业剧团开始他的导演事业,第二年为艺术会议巡回演出导演了《奥瑟罗》。他担任的仅有的一个角色是1951年上演的《哈姆莱特》中的“第一掘墓人”。泰南主要以写剧评而出名,经常为许多杂志供稿。1963年他成为“国家剧团”的文学顾问。

唐斯 (John Downes, 约1640—约1710) 演员、戏剧史家。1662年他在威廉·达夫南特的公爵剧团开

始他的演员生涯。由于演出达夫南特的《围困罗兹》引起他对舞台的严重恐慌,唐斯的演员生涯于当年结束。但他继续留在团里作提白员。

1708年,他出版了《1660到1706年的舞台史》。该书许多地方不确切,有时使人莫名其妙,但其中有关个别剧本演员表的情况却异常宝贵。如公爵剧团演出《哈姆莱特》的名单:

《哈姆莱特》悲剧,贝特顿先生饰哈姆莱特,威廉爵士(他见过黑僧剧团的泰勒先生,后者受到过作者莎士比亚先生的教导)从各方面对贝特顿先生给予指点。他准确的表演为他赢得了声誉,超过了所有其他演员:饰霍拉旭的哈里斯先生,饰国王的里斯顿先生,饰鬼魂的理查德先生,(后来由麦德伯恩先生饰这一角),饰波洛涅斯的洛威尔先生,饰罗森克兰兹的比克森先生,饰吉尔登斯吞的普里斯先生,饰掘墓人甲的昂德希尔先生,饰掘墓人乙的达克雷斯先生,饰王后的达文波特夫人,饰奥菲莉娅的桑德逊夫人。几年来没有一出悲剧比这部悲剧给剧团带来了更大的声望和更多的钱财。

说莎士比亚教过约瑟夫·泰勒可能不准确,因为泰勒显然是在理查德·伯贝奇1619年去世时才加入国王供奉剧团的,其时,莎士比亚已去世多年。

唐斯记录了同样一件有关公爵剧团上演《亨利八世》的事情:

贝特顿先生饰的国王一角与以前一样准确生动,威廉先生曾给他指教,威廉师从过老洛文先生,洛文又获得过莎士比亚先生的传授。

唐斯还记载了达夫南特改编的

《麦克白》,指出《麦克白》、《李尔王》和《暴风雨》在王政复辟时上演过,“确系莎士比亚先生所作。”

堂斯 (James Dances, 1722—1774)

建筑师乔治·堂斯之子、演员。艺名洛弗(Love)。他演得最好的角色是福斯塔夫,还改编过《雅典的泰门》(1768),改编中参考了谢德韦尔的本子,并在他所在的剧院里上演,颇受欢迎。

忒尔勒 (Sir Godfrey Tearle, 1884—1953)

莎剧演员,是演员奥斯芒·忒尔勒(Osmond Tearle, 1852—1901)和他的第二个妻子莱菲(M. C. Levy)之子。忒尔勒初次登台是作为《理查三世》中的约克公爵。1899—1901年,在他父亲剧团演戏,以演莎士比亚角色而渐渐崭露头角。他前后演过夏洛克、罗密欧、奥克泰维斯、凯歇斯、霍拉旭、安东尼等等许多重要角色。1916—1919年,他的戏剧事业曾因到军队服役而中断;战后他又干起本行。1939年他在“陛下剧院”用现代人服装上演《裘力斯·凯撒》的戏中,他扮演了勃鲁托斯;1948和1949年他在斯特拉福莎士比亚纪念剧院演出中,先后饰演奥瑟罗和麦克白。在他的事业早期,就已在电影《罗密欧与朱丽叶》中扮演了罗密欧。1932年担任了英国演员协会第一任会长;1935年又当选为伦敦戏剧顾问委员会副主席。

特利 (Sir Herbert Beerbolm Tree, 1853—1917)

英国演员和剧院经理。虽然他对戏剧的主要贡献是舞台上的豪华壮丽场面和演出技巧的创新,但他也是那一时代的一个重要演员。1878年开始他的戏剧生涯,但在此之前,已有若干年把戏剧当做业余工作。只是由于饰演《私人秘书》中的斯鲍尔丁一角才出了

名，一跃而成为“干草市剧院”的经理后，他的事业越来越成功。1889年他在这个剧院上演了《温莎的风流娘儿们》，他扮演福斯塔夫，受到观众喝采；他的妻子摩德·沙尔忒饰安·培琪。1892年又演出《哈姆莱特》，他演哈姆莱特，妻子饰奥菲莉娅。1897年他转到“王后陛下（后来是“国王陛下”）剧团”，在这里，他接过埃德芒·金和厄尔文的戏剧传统，上演了一系列豪华壮丽的莎剧，如《亨利四世》、《裘力斯·凯撒》、《约翰王》、《第十二夜》、《暴风雨》、《亨利八世》、《麦克白》、《奥瑟罗》等。他的表演得到好评，把他和弗尔帕、厄尔文等伟大演员相媲美，但是却受到戏剧批评界的指责，甚至猛烈抨击。原因是有时为了突出华丽精致，不惜以删砍戏文和更换场景为代价，破坏了莎剧的完整。但是特利我行我素，不予理采，因为他的演出受到伦敦一般观众和戏迷们的欢迎。1909年他被封为爵士。

特利 (Ellen Tree, 1805—1880) 女演员，出身于伦敦一个戏剧家庭。爱伦·特利初次登台是在一家私人剧院。她在“广场剧院”第一次露面是1822年参加歌剧形式的《第十二夜》的演出，她和她的妹妹分别扮演奥丽维娅和薇奥拉。二十年代末她就获得优秀女演员的荣誉称号。莎剧角色，她演过罗密欧、罗瑟琳、贝特丽丝、鲍西娅等。鲍西娅是她于1836到1839年去美国的旅行演出。1842年她和著名演员埃德芒·金的也是演员的儿子查理斯·金结婚。此后，她就和她的丈夫一直同台演出，扮演的角色有薇奥拉、苔丝狄蒙娜、麦克白夫人、赫米婭妮、康斯丹丝、理查二世王后、凯瑟琳王后等。1868年，她丈夫故世后，便从舞台上隐退。

特里 (Dame Ellen Terry, 1848—1928)

英国著名女演员，出生于考文垂一个演员大家庭，其父母和三个妹妹、一个弟弟都是演员。爱伦·特里八岁时就登上舞台，饰演莎士比亚戏剧《冬天的故事》里的小王子迈密勒斯。十岁前，扮演过《仲夏夜之梦》中的迫克和《约翰王》中的亚瑟。十四岁时在布里斯托上演的《仲夏夜之梦》中又改演提泰妮娅。不久回到伦敦干草市剧院，在这里演过许多角色，如希罗、苔丝狄蒙娜、尼莉莎等。1864年嫁给一位比她大得多的四十七岁的画家沃特斯(G. F. Watts)，第二年就分开了。到了1867年，她已长大成人，在加立克(David Garric)导演的《驯悍记》中第一次和厄尔文(Herry Irving)演对手戏，即一个是凯瑟丽娜，一个是彼得鲁乔。

1868至1874年她曾一度退出舞台，和作家戈德文(E. W. Godwin)一起生活，并生了两个孩子，即艾狄兹和克莱格，克莱格后来也是英国著名戏剧家。1874年爱伦·特里又回到舞台，1875年扮演《威尼斯商人》中的鲍西娅获得极大成功。同年，她嫁给她的也是演员的第二个丈夫沃德尔(C. C. Wardell)，艺名叫柯利(Kelly)，到1881年分开。1878年她参加厄尔文经营的兰心剧院演戏，到1902年一直没有离开。曾陪伴厄尔文八次去美国访问演出。在所有厄尔文的戏中，她都承担主角任务，先后饰演的角色有奥菲莉娅、鲍西娅、苔丝狄蒙娜、朱丽叶、贝特丽丝、薇奥拉、麦克白夫人、考狄利娅、伊摩琴和伏伦妮娅。她的表演技巧极高，显示出她的伟大艺术天才，但是她的成功也由于她的美貌、她的声音、她的魅力和活力，特别重要的还由于她的智慧、同

情和交感力,以及艰辛劳动。

1902年她在莎士比亚纪念剧院上演《亨利八世》中饰演凯瑟琳王后,这年晚些时候又在国王陛下剧团特利(H. B. Tree)导演的《温莎的风流娘儿们》中扮演培琪大娘。1903年开始经营西敏寺的帝国剧院,有着许多成功的演出。1906年在德鲁瑞巷剧院举行她从事舞台工作五十年的庆祝演出。虽然她的记忆开始衰退,但并未与舞台完全脱离,这一年还在《冬天的故事》中承担黑米温妮角色。1907年在美国匹兹堡时,她第三次结婚,嫁给了她的旅美剧团中一个年轻的美国演员,艺名叫卡路(James Carew)。1919年她还进行正常的演出,在《罗密欧与朱丽叶》中担任乳媪的角色。1925年在泰晤士河北岸的莱立克剧院,进行了她一生中最后一次演出。

爱伦·特里在她演戏的后期,还从事一阵有关莎士比亚的研究工作,如1903年在克里斯朵夫·约翰的协助下,她做了多次的莎士比亚演讲,其内容多半是和肖伯纳讨论的结果。这些讲演稿于1932年由约翰编辑出版,书名为《莎士比亚四讲》。1933年作为遗著出版了《特里的回忆录》,有注释,还有艾狄兹和约翰写的有关章节。1931年还出版了《特里和肖伯纳的通讯集》。在她生前曾出版了她的一本自传《我的生活故事》(1908年),充满着生活的喜悦心情和对那一时代戏剧的卓越见解。1925年在她结束五十年演剧生活之际被封为“不列颠帝国夫人(Dame of the British Empire)”。在肯特郡的吞特敦的她的旧居,现在成为特里的博物馆。

特莱文 (John Courtenay Trewin, 1908—) 戏剧评论家,曾做过许多刊物的编辑、评论员、供稿者。

他写的有关莎剧的表演和导演的书不胜枚举。比较重要的有《莎士比亚纪念剧院》(1932)、《艾汶河上的斯特拉福》(1950)、《斯特拉福的戏剧节》(1953),以及《英国舞台上的莎士比亚 1900—1964》(1964)。在他的众多的著作中,有不少著名演员的传记,如《厄迪斯·伊文思》(1954)、《Mr. 迈克莱迪》(1955)、《斯比尔·桑戴克》(1955)、《保罗·斯科菲尔德》(1956)、《艾勒克·克拉尼斯》(1958)以及《约翰·纳维尔》(1961)等。《本孙和本孙剧团》(1960)和《伯明翰专业剧院》(1963)是对二十世纪曾对莎剧表演艺术作出过巨大贡献的两个戏剧团体的研究。

图书馆剧院 (The Library Theatre)

英国曼彻斯特一家由固定剧团定期换演剧目的剧院。因座落在圣彼得广场的中心图书馆大楼的地下室里而得名。该剧院的宗旨是,凡在该院演出的节目,必须满足各个阶层的观众的需要,即要具有较高的娱乐性和艺术性。该剧院还有一条规定,即每一戏剧季节必须上演两次莎士比亚戏剧,第一次是在9月与圣诞节之间的戏剧季节的开始之际,第二次是紧接在圣诞节季节之后。1952至1953年间的戏剧季节间,该院演出的莎剧有《罗密欧与朱丽叶》、《仲夏夜之梦》、《麦克白》、《理查二世》、《奥瑟罗》、《裘力斯·凯撒》、《暴风雨》、《亨利五世》、《第十二夜》、《亨利四世》上篇、《威尼斯商人》和《皆大欢喜》。

茶亭 (Dorothy Tutin, 1930—)

英国女演员。多萝西·茶亭演出的莎剧角色有:朱丽叶(1958、1961)、薇奥拉(1958、1960)、奥菲莉娅(1958)、鲍西娅(1960)、克瑞西达(1960)、苔丝狄蒙娜(1961)和罗瑟

琳(1967—1968)、麦克白夫人 | (1976)和克莉奥佩特拉(1977)等。

W

威廉斯(John Williams, 1582—1650)

约翰·威廉斯 1621 年为林肯市的主教,1641 年升为约克郡的总主教。大概在 1631 年一个礼拜天晚上,在他家有一次私人演出,演的是喜剧《仲夏夜之梦》,从而使他陷入困境,并因此招致了惩罚。

威廉斯(Emlyn Williams, 1905—)

演员、戏剧家、演出者和导演。牛津大学硕士,“牛津大学戏剧协会”会员。1927 年厄姆林·威廉斯在伦敦萨瓦伊歌剧院初次登上舞台,随后参加了巴克斯顿老维克剧团,担任《李尔王》中奥斯华德一类的角色,和参加易卜生的《群鬼》的演出。1937 年他在老维克剧团扮演《一报还一报》中的安哲鲁和《理查三世》中的理查三世。1956 年他又以夏洛克、伊阿古和安哲鲁等角色出现在斯特拉福莎士比亚纪念剧院的舞台上。1932 年后他导演了许多莎剧并且多次出现在电影中。他创作的剧本有《已经处理了的谋杀案》(1930)、《黑夜一定到来》(1935)和《禾谷是绿色的》(1938)等。

威廉斯(Harcourt Williams, 1880—1957)

演员和演出者。哈考尔特·威廉斯是于 1898 年第一次在舞台上露面,那是在北爱尔兰首府贝尔法斯特参加 F. R. 般生的《亨利五世》的演出。他在般生剧团干了五年,1900 年作为《亨利五世》中托马斯·葛雷爵士出现在伦敦。在般生的演出中,他演完罗密欧和奥西诺等角色之后,1903 年便随爱伦·特里

巡回演出。他演的莎剧其他角色有葛莱西安诺、克劳狄奥、奥兰多、克莱伦斯和法王查理六世。他又在劳伦斯·奥利维尔的影片《亨利五世》中再次扮演了查理六世。1923 年他在金斯威剧院上演的肖伯纳的《十四行诗的黑肤夫人》一剧中扮演了莎士比亚;1925 年又在“干草市剧院”约翰·巴利摩尔的《哈姆莱特》中饰演国王。

作为格兰维尔·巴克的信徒,1929 年 5 月他被任命为老维克剧团的演出人,参加过 50 次的演出,演的角色有勃鲁托斯、约翰·刚特和《哈姆莱特》中的鬼魂等。1940 和 1941 年他参加英国广播公司的保留剧目剧团。1944 年再次参加老维克剧团的“新剧院”的工作。以后扮演的角色有《亨利四世》下篇中的大法官格伦道尔和《无事生非》中的里奥那托。威廉斯演莎剧的风格是加快念台词的速度,摆脱传统的艺术方法,并因此得到“哈考尔特·威廉斯不停顿的莎士比亚”的绰号。哈考尔特·威廉斯还出版了两本书,即《爱波尼的故事》(1934)和《在老维克四年》(1935)。

威尔斯(Orson Wells, 1915—)

美国演员、演出者、导演。在从事戏剧工作以前,威尔斯是一个画家和报纸通讯员。1931 年在都柏林上演的《哈姆莱特》中,他第一次登上戏剧舞台,然后回到美国,跟凯瑟琳·科奈尔巡回演出她的《罗密欧与朱丽叶》,他担当茂丘西奥这一角色

(1933)。1934年威尔斯在伊利诺斯州主办了“武德斯托克戏剧节”。这年晚些时候,他又在纽约上演的《罗密欧与朱丽叶》中扮演了提伯尔特。1936年他担任“黑人剧院”的导演,导演了全部由黑人演出的《麦克白》。1937年他又成为纽约“联邦剧院”的导演,并为儿童制作了“哥伦比亚莎剧系列录音”。这一年他建立了自己的“使者剧院”,11月开业,第一台戏是用现代服装,不要布景,上演了《裘力斯·凯撒》,威尔斯扮演勃鲁托斯。1939年他饰演改编本中的福斯塔夫。

威尔斯扮演的角色最为人所熟知的是奥瑟罗,这是他第一次(1951)在伦敦舞台上扮演的角色;他同时也是这个剧的演出人和导演。1956年他又为“纽约市中心剧院”导演了《李尔王》,并扮演李尔王角色。1960年于都柏林在他的莎剧改编本《午夜钟声》中扮演了福斯塔夫,此剧于1966年拍成电影。他拍过的电影不少,如1949年的《麦克白》、1951年的《奥瑟罗》等。

韦伯斯特一家 (Webster Family)

是一个从事戏剧事业的家庭。

1. 本加明·诺廷汉·韦伯斯特(1797—1882)。是一位多产作家、戏剧改编者和著名的扮演性格特殊角色的男演员。他经常演的角色是庞贝、老高波、罗德利哥、奥斯华德、巴道夫、弗吉斯、费斯特和葛莱西安诺。1847年,为了集资购买莎士比亚房产,他在“广场剧院”扮演彼特鲁乔。在此之前(1844年),他于“茜草市剧院”上演的《驯悍记》具有历史性的意义。在帕朗舍的协助下,他抛弃了加里克的改编本,把莎士比亚的原剧搬上了舞台,没有布景,只有布幕和就地取材的木板,每场演三个半小时。这一实验性的演

出,很受观众欢迎。1837至1879年不同的时期里,他管理德鲁瑞、茜草市、阿德尔菲和公主等剧院。1874年从舞台上隐退。

2. 本加明·韦伯斯特(1864—1947)。是老韦伯斯特的孙子。先是以酒馆为业,后改行转到舞台。他最早出现在亨利·厄尔文的剧团里,然后随爱伦·特里在美国旅行演出。他也在亚历山大和布希考特的剧团里演过戏。1939年他在美国享有很高名誉。本加明后来演的最好角色是在劳伦斯·奥利维尔和维恩·莱夫剧团上演的《罗密欧与朱丽叶》中的蒙太古。他的妻子梅·薇蒂(1865—1948)是一位出色的女演员,在英美舞台上和电影中享有历久不衰的盛名。

3. 玛格莱特·韦伯斯特(1905—)。是本加明·韦伯斯特和梅·薇蒂的女儿。她于1917年初次登台。在她演过的戏中,有许多莎士比亚的角色。1935年后在英美两国已经是一位活跃的戏剧演出者和导演。1939年她还在纽约世界博览会上上演了莎剧。1946和1947年她是“美国选定戏目剧院”的导演和演出者。她导演的剧中有《理查二世》(1951)、《理查三世》(1953)、《威尼斯商人》(1956)、《一报还一报》(1957)和《安东尼与克莉奥佩特拉》(1963)。她也把“纽约歌剧团”主演的歌剧《麦克白》(1957)和歌剧《驯悍记》(1958)搬上了舞台。她也是《莎士比亚没有眼泪》一书的作者,这书是基于她的导演和演剧经历写成的。

维尔金森 (Tate Wilkinson, 1739—1803) 演员和剧院经理。有模仿天赋,以戏拟许多同行而著称,并因此冒犯得罪了许多熟人,包括沃芬顿、里奇、加里克、谢立丹、巴里等在内。不幸得很,他自己的表演风

格几乎完全是照别的演员的表演依样画葫芦,如1759年他在巴斯和德鲁瑞巷扮演的奥瑟罗是那样近似巴里的样子,以致很多人都以为是巴里本人在扮演这个角色。1758年他在朴次茅斯饰演了种种莎士比亚的角色,包括罗密欧、霍茨波、理查三世、霍拉旭、李尔王、哈姆莱特和彼特鲁乔。他对莎士比亚的解释很能被人们所接受,虽然他解释戏文未免随心所欲,任意发挥。自1766年他担任了一些剧院的经理。1773年他上演了自己改编的《哈姆莱特》。维尔金斯搜集了不少十八世纪的次要的剧作。他还写了四卷《他自己的回忆录》(1790)。

维尔克斯 (Robert Wilks, 1665—1732)

演员,在他的时代很著名,喜剧演得非常出色,也是一个真正的悲剧演员。他扮演的第一个莎剧角色是在都柏林“斯摩克胡同剧院”上演的奥瑟罗,这给他带来在伦敦演戏的机会,也给他后来能在德鲁瑞巷剧院填补了芒福特死后的空缺。维尔克斯最著名的角色是戏剧家法科尔剧中的人物哈利·威代爵士和莎士比亚不再风行的某个时候演的麦克德夫和哈姆莱特,这些演出使他获得极大的成功。此外,他的名字和巴吞·布兹、考莱·思白的名字一道出现在《奥瑟罗》、《裘力斯·凯撒》和《亨利四世》上篇的保留节目中。

维斯特里斯 (Elizabeth Vestris, 1797—1856) 英国歌唱家、女演员和剧院经理。生于伦敦,是著名的意大利雕刻家的女儿。在受过基础的音乐教育之后,16岁时(1813),她就嫁给了一位芭蕾舞演员A. A. 维斯特里斯,1820年他抛弃了她。1815年在国王剧院上演歌剧《帕罗萨比纳》时,她初次登台演唱并一举成名。

1824年,伊丽莎白·维斯特里斯扮演了《暴风雨》中的爱丽儿、《错误的喜剧》中的露西安娜,和《温莎的风流娘儿们》中的福德及培琪大娘。1831年她和马丽娅·傅特创办了“奥林匹克戏院”,专演一些奇特的闹剧。1838年她再次结婚,丈夫是演员查理斯·詹姆斯·迈修斯。此后,她主演一些轻快的喜剧和讽刺滑稽剧。她和莎士比亚的主要关系是在她和她的丈夫共同管理“考文特广场剧院”时,她转向莎剧,自王政复辟以来第一次演出《爱的徒劳》(1839),也是她第一次演出未经改编的原本《仲夏夜之梦》(1840)。

沃芬顿 (Margaret Woffington, 1714—1760) 爱尔兰出生的女演员。

童年深受贫穷之苦,曾在都柏林做过一阵水果小贩。1737年玛格莱特·沃芬顿第一次出现在舞台上,扮演《哈姆莱特》中的奥菲莉娅,从此,渐露头角,受到观众的赞誉。1740年她登上考文特剧院的舞台,把小姐的名字改为沃芬顿夫人。1741年,她开始和加里克在德鲁瑞巷剧院演戏,所演的多半是莎士比亚喜剧角色,有尼莉莎、鲍西娅、罗瑟琳、薇奥拉、海丽娜和《约翰王》中的康斯丹丝。次年,她和加里克同居,继续在伦敦和都柏林演戏,一直到1757年演最后一个角色罗瑟琳为止。在她的戏剧事业中,她曾饰演莎剧中许多重要女角,如阿德里安娜、安夫人、苔丝狄蒙娜、福德大娘、希波吕忒、伊莎贝拉、凯瑟琳王后、麦克白夫人、奥菲莉娅、潘西夫人、两个鲍西娅(《凯撒》和《威尼斯商人》)、乔特鲁德和伏伦妮娅。她的名声越来越大,钱也积攒得越来越多,被认为是这一时代的最漂亮的女演员,虽然她的品行不是无可责备的。她的最大的成功是饰演显贵

而高雅的女角。奥古斯丁·戴利曾为她写了一本《帕格·沃芬顿传》(1888)。

沃尔费特 (Sir Donald Wolfitt, 1902—1968) 演员和剧团经理。出生于英格兰诺丁汉郡。多纳德·沃尔费特于1920年第一次出现在约克郡的舞台上, 扮演《驯悍记》中比昂台罗, 后来于1924年在伦敦再度饰演这一角色。其后两年为“军人艺术联合会”表导演。1927年参加舍菲尔德“固定戏剧剧团”演戏。1929和1930年间, 他又参加“老维克剧团, 演过提伯特、凯歇斯、试金石、麦克德夫和克劳狄斯等角色。下一年随巴里·杰克逊剧团去加拿大演出。1933年他在“艺术戏剧俱乐部”上演的第一四开本《哈姆莱特》中扮演哈姆莱特。1936和1937年在斯特拉福莎士比亚纪念剧院参加一系列莎剧演出, 扮演的角色有哈姆莱特、奥西诺、凯歇斯、肯特、尤利西斯、特拉尼奥、葛莱西安诺、唐·彼得罗、阿埃基摩、福德、试金石、奥托里古斯, 等。1937年9月, 他建立了自己的莎士比亚剧团, 到国内各郡和加拿大巡回演出, 在这些演出中, 他扮演的角色有哈姆莱特、麦克白、夏洛克和马伏里奥。1940年2月他举办了第一次伦敦莎士比亚戏剧节, 他饰演的角色是哈姆莱特、夏洛克、彼特鲁乔、马伏里奥、奥瑟罗和培尼狄克。这之后, 又演过试金石、福斯塔夫、理查三世和波顿。第二次世界大战中, 他作过多次莎剧巡回演出。战后又带领他的剧团去纽约, 在那里上演了《李尔王》、《威尼斯商人》、《费尔潘》(本·琼生的喜剧) 和《哈姆莱特》。1949年他在美国凯姆登连演了四个月莎剧。1951年他的剧团为伊丽莎白女王二世演出《第十二夜》。1959至1960年, 沃尔费

特曾带领剧团去非洲、意大利、美国、加拿大、澳大利亚、亚洲、埃及、法国、比利时等许多国家演出莎剧, 把莎士比亚普及到全世界。1957年被授予爵位。

伍笃沃德 (Henry Woodward, 1714—1777) 演员。在“商人泰勒学校”念了几年书后, 1729年便参加了林肯市的约翰·里奇的哑剧团。1730到1736年在古德蒙的剧团演戏, 扮演过许多角色, 有辛普儿(《风流娘儿们》)、约翰王子(《亨利四世》上、下篇), 等。1737年转去德鲁瑞巷剧院, 一直在这个剧院工作到1747年, 扮演过50多个角色, 其中有40个是莎士比亚的人物, 如安德鲁·艾古契克爵士、爱丽儿、福斯塔夫、朗斯洛特·高波、茂丘西奥、彼特鲁乔、试金石, 和德拉德与达夫南特改编的《暴风雨》中的两个人物马斯塔乔和文托索。1757和1758年在加里克和巴里的《罗密欧与朱丽叶》的竞演中, 伍笃沃德扮演茂丘西奥, 获得了个人荣誉。1758至1762年, 他和斯伯伦格·巴里联合经营都柏林乌鸦街戏院。1777年他扮演《暴风雨》中的斯丹法诺, 是他最后一次的演出。在他一生中, 是作为无与伦比的喜剧演员受到群众欢迎, 最擅长刻画花花公子纨绔儿的形象, 虽然他自己的长像更适合演悲剧角色。有些人责难他的表演未免夸张过度, 但是他演的一些角色如帕洛、奥斯里克、路西奥、艾古契克、试金石和茂丘西奥都受到普遍赞扬。

舞台意象 (Stage Imagery) 舞台意象由人物、道具及诉诸视觉或听觉的行为在演出时构成, 作用同文艺复兴时期的寓意画册中的绘画相仿佛: 使观众得以通过直观的形式在瞬间把握剧情的真义, 而台词有如寓意画册中的配诗, 以松散自然而

又有条不紊的方式对意象加以阐发雕琢。在莎剧中,舞台意象配合台词中的语言意象,以可见的形式表现出戏剧的主题。

莎剧中所有的基本舞台情节,无论从局部看还是从整体看,都寓有深意。每一场——以《理查二世》为例,并非花园一场,而是每一场都是如此;每一件舞台道具——刺客的火炬、福斯塔夫的坐垫、理查三世的祈祷书、理查二世不情愿地交给波林勃洛克的王冠以及哈尔从父王枕边拿走的王冠都是如此;每一个造型、每一个动作如亨利六世从王座上下来,羞辱地随忠良之臣葛罗斯特公爵缓缓退场,留玛格丽特坐在王位统治王国的场面也都是如此。

一方面,莎剧中的舞台意象都具有独特的意义,须放在深刻剧情中方可理解。另一方面,每一特定意象和意义不仅仅为剧情所决定,而是几个世纪以来在西欧建立起来的一个公认的视觉象征体系的有机部分;其中有些具有更久远的历史,如双目致残的葛罗斯特的形象至少可以追溯到《俄底浦斯王》。文艺复兴时期是舞台象征的黄金时代,布匹、刺绣、颜色、珠宝、服饰、寓意画册、祈祷书上的插图、肮脏的窗玻璃、大街上的庆典演出都有其寓意。而从中世纪奇迹剧、道德剧传下来的套式场面为剧作家和观众的彼此沟通提供了一种新的方式。以往的材料为剧作家提供了大量但有限的舞台象征套式,因而可以说,伊丽莎白时代和詹姆斯时代的戏剧包括莎剧是由若干视觉套式排列为一个有意义的序列而成的。

从莎剧中有名的两场即可看出他赋予舞台意象套式的丰富意蕴。一是克莉奥佩特拉死时的一场。全剧唤起的所有古老尼罗河畔的蛇虫

——复仇、激情、痛苦、欢悦、毒物、幻变、爱情、“虫儿的快乐”及克莉奥佩特拉本人的形象等所有题旨最后都通过毒蛇这一载体触然立于眼前。此前在爱诺巴勃斯的描述中世人竞相一睹的女王华贵迷人,是中世纪剧中的“情欲”(Vuluptus);把毒蛇置于胸前的妇人有着“放纵”(Luxuria),毒蛇的牙齿带来的似乎只是一阵懒懒的快意;而最后毒蛇好似吮乳的婴儿,克莉奥佩特拉向它们温柔低语,仿佛变成慈祥的圣母或“贞洁”(Charity)。在这场多种意义杂糅于一场的戏中,或推而广之,在全剧中,克莉奥佩特拉个人性格中和人类情爱中的多种相互矛盾的因素在她身上都真实地表现了出来。

麦克白夫人梦游一场是莎士比亚巧妙利用套式场面实现自己戏剧目的的又一范例。在莎士比亚之前的剧中多次出现以抹大拉的玛利亚为原形的忏悔女性的形象,伊丽莎白时代人把她视为代表对不忠的妻子的惩罚。莎士比亚曾在《亨利六世》中篇第二幕第四场借用这一意象来表现艾丽诺夫人因被告以巫术危害邦国而受到的羞辱。舞台指导说明的描述相当清楚:“公爵夫人身披白布,背负罪状,赤足,手持细烛上……”。在《理查三世》和海伍德《爱德华四世》下篇中都有休亚夫人因叛国与通奸而受到惩戒的形象。海伍德的剧中的指导说明是:“休亚夫人身披白布,赤足,头发散垂耳边,手持细烛随……上,”而且额前烙一字。在随后的对话中是对她每一忏悔迹象的长长的解释。

麦克白夫人身着白袍、手持燃着的蜡烛,睡意朦胧、踉踉跄跄从台上走过同样是以这一忏悔女性的形象为原形的。麦克白夫人虽无通奸之

嫌,但她误入歧途的忠诚却使得丈夫对她十分疏远。她实际上怂恿麦克白背叛了人性、背叛了自己的高贵品质。而且,一桩更大的不忠——弑君窃国——时刻压迫着她。她不愿承认自己的悔罪心情,但当她在睡梦中意识已不再控制自己的身心时,沉重的犯罪感迫使她无休止地进行毫无结果的忏悔。

这一场的种种细节也各有所指:披散的头发是痛苦的表现、《约翰王》中也是如此;蜡烛和詹姆斯时代悲剧中的火炬表示现实环境和内心世界的黑暗。麦克白夫人放下蜡烛,试图洗手的情节暗寓彼拉多不愿残害耶稣洗手以示自己清白的典故,同时照应她当初说的“一点点的

水就可以替我们泯除痕迹”的话。实际上全剧的典故俯拾皆是——筵席一场暗指最后的晚餐;麦克白的滴血的刀使他同第一个谋杀者该隐和绝望的“自杀”(Suicide)统一起来;最后麦克德夫手提麦克白的首级上,他仿佛是大卫,而麦克白则是被杀死的暴君,或前者是得以斩杀奸人的施洗者约翰,而后者是滥杀无辜的希律王;剧中惨死的无辜者、满身血污的婴儿和象征男性英雄气概的披风也在舞台上出现。总之,从《麦克白》一剧的舞台意象使我们看到莎士比亚的诗并非仅仅局限于书面文字。舞台意象既写实又有象征意义,使得全剧变成一首诗。

X

西伯 (Colley Cibber, 1671—1757)

戏剧家、演员、桂冠诗人。其父是一位丹麦移民雕塑家。西伯出生于伦敦。1690年,科利·西伯加入托马斯·伯特顿领导的皇家剧院。1696年,他的《爱情的最后转移》上演后,他作为演员和剧作家立即名声大振。多年来他一直是德鲁瑞巷剧院的主要剧作家和经理。1730年他被授予“桂冠诗人”的称号。蒲伯、菲尔丁、约翰孙博士和其他人对他刻薄嘲讽,这是不公正的。他改编的莎剧有《理查三世》,他把该剧分为两段,加入其他莎士比亚历史剧的材料。这个版本是很有名的,西伯的改编也颇受欢迎,直到20世纪仍是最受欢迎的舞台本。西伯还改编了《约翰王》,名为《约翰王时代的教皇专制》(1745),以利用伦敦的反天

主教情绪。他最后一次演出就是饰剧中的潘杜尔夫主教。西伯虽然天赋略逊一筹,但对当时的戏剧起了巨大影响,他创作了30多个剧本。虽然如此,薄伯仍然在《群愚史诗》(1742)第2卷中对他加以嘲讽和抨击。西伯的自传《为喜剧演员科利·西伯先生的生平辩护》有许多关于当时戏剧事件和戏剧人物的资料。也就是本书得罪了蒲伯,招致了报复。

西伯还扮演过莎剧中的伍尔习、杰奎斯、伊阿古等角色。

西伯 (Theophilus Cibber, 1703—1758)

演员、剧作家。科利·西伯之子,一度做过苏珊娜·马丽娅·西伯的丈夫。他毕业于威斯敏斯特大学,1721年在德鲁瑞巷剧院首次演出。由于父亲的影响和作家斯梯尔的赞

助,以及他本人的才能,左菲拉斯·西伯深受公众的喜爱。虽然他面貌丑陋,嗓音尖利,但成熟的技巧和某种魅力弥补了这些缺陷。他演技的特点可以从他扮演的帕洛和毕斯托尔中看到,后者是他最成功的角色。1731年和1732年他获得许可证经营德鲁瑞巷剧院,后来他转到干草市剧院,1734年重回“德鲁瑞”与苏珊娜·玛丽娅·阿恩结婚。西伯奢侈浪费,债台高筑,1738年曾逃到法国,躲避债权人。

1741年到1755年,他在伦敦和都柏林扮演了莎剧和莎剧改编本中的许多角色。

西伯本人也改编了两个莎剧。一个是《亨利六世》下篇,名为《亨利六世治下约克和兰开斯特两家族内战的历史悲剧》,于1723年首次上演。另一个是《罗密欧与朱丽叶》,1744年首次上演。1748年出版的他的《罗密欧与朱丽叶》改编本的附录“为喜剧演员左菲拉斯·西伯生平的亦庄亦谐的辩护”讲述他取得干草市剧院许可证的艰难。

1753年出版的一本名为《诗人生涯》的书署名“西伯先生著”。约翰孙认为本书主要是他的抄写员罗伯特·希尔斯所作。出版商付款给西伯是要利用他的名气,也可能是他父亲科利·西伯所作。T.西伯在其《莎士比亚生平》一书中只补充了一件罗武未曾记载的事情,即达夫南特说莎士比亚是从在剧院门口牵马,雇佣男孩(后来称为“莎士比亚的孩子”)来帮助他,而开始其戏剧生涯的。

西伯(Susannah Maria Cibber, 1714—1766) 演员。生于伦敦。1736年她第一次登台,演唱歌剧,开始了她的戏剧生涯。苏珊娜·玛丽娅·西伯是一位伟大的悲剧演员,声望卓

著,虽然她曾师从她的公公科利·西伯,但避免了他矫揉造作的风格。加里克1744年让她在德鲁瑞巷剧院饰由他恢复了原状的《约翰王》中的康斯坦丝,表现了她无庸置疑的杰出才能。按泰特·威尔金森的说法,她也是同时代扮演奥菲利娅的佼佼者。在考文特花园剧院取得了一连串成功之后,1753年她重新加入加里克的剧院,在德鲁瑞巷剧院演到去世为止。同时代人把她看作加里克的“对手”或“姐妹”。她去世时,加里克评论说:“悲剧的一半死了。”她饰过的莎剧角色有安夫人、考狄利娅、苔丝狄蒙娜、伊丽莎白王后(《理查二世》)、伊莎贝拉、朱丽叶、麦克白夫人、潘狄塔等。她本人还写过独幕剧《神谕》,并于1752年上演。

西登斯(Sarah Siddons, 1755—1831)

原名萨拉·肯布尔(Sarah Kemble),被誉为18世纪最杰出的女演员。赫士列特说她“不比一个女神或神助的女先知逊色。”拜伦勋爵认为她抵得上库克(Cooke)、肯布尔和金(Kean)三人合在一起。约翰孙博士表示无论她在何地饰演《亨利八世》中的凯瑟琳,他都会不辞劳苦前去观看;并在雷诺兹(Reynolds)为她作的画像上签名称誉她为“悲剧缪司”。

萨拉·西登斯的父亲是兼演员和经理于一身的罗杰·肯布尔;约翰·菲利普和查尔斯·肯布尔(参见“肯布尔家族(Kemble Family)”条)是她的哥哥。她幼年聪颖,当时她的诗歌朗诵就为观众所欣赏。她的第一个角色是《暴风雨》中的爱丽儿,六年成为她丈夫的西登斯(W. Siddons)是当时与她同台演出的演员之一。婚后,夫妇俩在各地巡回演出。1775年,应加里克之邀,来到

伦敦。西登斯夫人在德鲁瑞巷剧院饰《威尼斯商人》中的鲍西娅。但剧评家们百般挑剔，她只得离开伦敦。曼彻斯特和巴斯的观众热情地欢迎她。1778—1781年期间，她在巴斯饰麦克白夫人、《约翰王》中的康斯丹丝及十多个其他角色而大获成功。1781年，德鲁瑞巷剧院再次邀她前往，这一次她得到伦敦观众和剧评家们的一致赞扬。

西登斯夫人早年在外省主要饰莎剧角色并获得成功，而在伦敦演出的最初并不是莎剧，直到1783年，她才在德鲁瑞巷剧院饰伊莎贝拉和康斯丹丝。此后，她饰演过麦克白夫人、苔丝狄蒙娜、奥菲莉娅、鲍西娅、《哈姆莱特》、《理查二世》和《亨利八世》三剧中的王后以及《冬天的故事》中的赫米温妮，其中以麦克白夫人和康斯丹丝最为成功，在她一生中反复饰演。德鲁瑞巷剧院是西登斯夫人许多令人难忘的演出的舞台，然而在1790年，由于身体欠佳和谢立丹经营剧院过分吝啬而解约离去。此后，她曾息演数年。1801年，她加入她哥哥的剧团，在考文特花园剧院演出；但在她演出的几季中，她只饰观众最喜欢的几个角色。她最受人推崇的角色始终是麦克白夫人；1812年，她最后一次饰演这一角色。1819年，她离开舞台生涯。1831年逝世。

肖 (Glen Byam Shaw, 1904—)

演员、导演。毕业于威斯敏斯特学校。1925年在伦敦哈默史密斯剧院 (Hammersmith) 首次登台。他扮演过的莎剧角色有雷欧提斯、班伏里奥、史蒂芬·斯克鲁普爵士、葛莱西奥和霍拉旭。他曾同吉尔古德合作导演过《理查二世》和《威尼斯商人》，并独力执导过《安东尼与克莉奥佩特拉》。1947年，他被聘为老维

克学校和剧院中心的导演，相继执导了《皆大欢喜》和《亨利五世》两部莎剧。

1952年，肖同奎尔一起成为艾文河畔斯特拉福莎士比亚纪念剧院的导演，两人旋即合作执导了《科利奥兰纳斯》和《理查三世》。此后，肖又独自导演了《罗密欧与朱丽叶》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《麦克白》和《温莎的风流娘儿们》。1956年奎尔辞职后，肖继续留任，先后执导了《奥瑟罗》、《皆大欢喜》、《裘力斯·凯撒》、《哈姆莱特》、《罗密欧与朱丽叶》和《李尔王》。1960年，肖辞去导演职务，但同年又重返斯特拉福执导《李尔王》。

小哈拉姆 (Lewis Jr. Hallam, 约1740—1808) 美国演员、剧院经理。12岁时随父母来到美国。他一家人都会演戏，实际上就是一个家庭剧团。他可能是美国第一个演哈姆莱特的演员，他还曾与母亲配合演戏，一个演罗密欧，一个演朱丽叶。其父去世后，这个家庭剧团变成美国剧团，由大卫·道格拉斯任导演。1775年，他到伦敦主演过《哈姆莱特》。1798年，在纽约开办了公园剧院。

谢立丹 (Thomas Sheridan, 1719—1788) 爱尔兰演员、作家，剧作家谢立丹之父。他以早年在都柏林饰演的理查三世而开始自己的演出生涯。1744年，他来到伦敦，在考文特花园剧院饰演哈姆莱特和其他莎剧主要角色，被认为是加里克之后当时最杰出的演员之一。他还曾根据莎士比亚的原作和汤姆森 (J. Thomson) 的改写本重写过一部《科利奥兰纳斯》，大大缩小原剧篇幅，第一幕除几行外全部删掉。这部剧于1754年在德鲁瑞巷剧院上演。他在晚年投身于教育改革，并在闲

暇时分协助儿子经营剧院。

谢立丹 (Richard Brinsley Sheridan, 1751—1816) 剧作家。作品中最为著名的是两部喜剧《情敌》(1775)和《造谣学校》(1777)。除创作之外,谢立丹还作为剧院主直接参与策划莎剧演出。1776年,他同另外两人以70,000英镑从加里克手中购得德鲁瑞巷剧院,随后曾两度修缮。谢立丹执掌剧院期间,聘肯布尔为经理,使加里克创立的莎剧演出传统得以继承,后谢立丹因监演由爱尔兰德所作而伪称莎剧的《沃蒂金王》(Vortigem)而一度处境维艰。

辛克洛 (John Sincler 或 Sinklo) 演员。他可能先后加入过海军大臣

——斯特兰奇剧团(1590—1591)、帕姆勃洛克伯爵供奉剧团(1592—1593)和内务大臣供奉剧团(1594—1604),但他从未成为剧团股东。资料表明,他曾在《七大罪》、《亨利六世》下篇、《驯悍记》及《亨利四世》下篇中饰演次要角色。他可能长于扮演一些瘦人形象,如《约翰王》中的福康勃立琪、《罗密欧与朱丽叶》中的卖药人和《仲夏夜之梦》中的罗宾·斯塔佛林等。

休斯 (Margaret Hughes, ?—1719)

玛格丽特·休斯可能是出现在英国戏剧舞台上的第一位专业女演员。1660年,她在国王剧团出演苔丝狄蒙娜,1676年又加入公爵剧团。

Y

雅提斯 (Richard Yates, 1706—1796)

英国演员。理查德·雅提斯的戏剧生涯是从当干草市“摩盖尔喜剧团”一名喜剧演员开始。1737年他和考文特剧院订了两年合同,专演喜剧角色,如《亨利四世》下篇中的肉瘤之类。1739至1767年主要参加德鲁瑞剧团演戏,开始时他扮演许多非莎士比亚的角色,如《造谣学校》中的奥立非·萨费斯爵士之类,和莎剧中大多数小丑,如《冬天的故事》中的流氓奥托里古斯和王政复辟后第一次重用原本《终成眷属》中的小丑拉瓦契。以后他扮演过《第十二夜》和《一报还一报》中的小丑,以及毕斯托尔、弗鲁爱林、特林鸠罗、马伏里奥、试金石、夏禄、道格培里、福斯塔夫、朗斯、波顿和夏洛克。1754年他曾在《驯悍记》的加里克改编本《凯瑟琳和彼特

鲁乔》中扮演了葛鲁米奥。1756年他娶了女演员玛丽·安·葛兰姆,这是他第二次结婚。这位第二个雅提斯夫人的表演艺术后来使他丈夫的戏剧事业黯然失色。自1767年后雅提斯明显的受到冷落,只偶而有人找他演戏。1773年在爱丁堡他演了奥瑟罗、试金石和夏洛克。直到1782年他才又在考文特剧院重新露面。他受到批评家们的不公平对待,把他只看作是一名莎士比亚小丑的扮演者。他演的最好的角色是《哈姆莱特》中的小丑掘墓人甲和《冬天的故事》里的流氓奥托里古斯。他对所扮演的人物的刻画有着独特的创造,不借用任何其他人的技巧或特殊的戏装。

亚当斯 (John Cranford, Adams, 1903—) 美国学者和教育家,

霍夫斯特拉大学校长。亚当斯的《环球剧院的设计和设施》(1942)包括他关于对莎士比亚剧院结构的理论。亚当斯在1944—1964年任霍夫斯特拉大学校长时,他摹仿“环球剧院”建立了一座剧院,专门用来演出戏剧。在伊利诺斯大学,又依照亚当斯的设计建立一座同样的剧院。与欧文·史密斯合作,亚当斯完成了一个 $\frac{1}{12}$ 比例的这个剧院的模型,放在福尔杰莎士比亚图书馆展览。在一段时间内,很多人接受了亚当斯的理论,但是更多人趋向于对这个理论采取批评的态度,指责他把自己想象的东西当做根据。

演员表 (Cast) 剧本里给某些演员安排角色的表,即演员配置。伊丽莎白时代,剧团基本上有一个固定的阵容。为某剧团创作剧本时,剧作家必须记住该团演员们的体型、性格特征、相貌和特殊才能,必须考虑到角色数目不能超过剧团所有演员总和,有必要为剧团几乎每一个长期演员提供一个角色。比如一出莎剧中的人物从来没少于15个,他所在剧团长期演员的总数适合扮演主要角色的在1600年约6人,到1619年有大约12人。除此而外,演员表中还有雇佣演员、次要的开口说话的角色、饰女角的男伶童,以及充当群众演员的偶尔跑龙套者。不过,剧团要在伦敦演出时才有这样大的阵容,在全国巡回演出时则进行精简,留下的只是些主要演员。莎士比亚的历史剧中,说话的角色多达50个,要求演员在剧中同时扮演好几个角色,巡回演出时,这就更加必要。有10人或12人,再加上伶童和雇佣演员就足以适应大多数剧本的演出,不过《亨利八世》需要许多双料演员和大量跑龙套的人。

除了演员数目外,剧作家通常还得考虑每个演员的才能。比如,莎士比亚写作喜剧时,角色安排在1598年后有一个明显的变化。当时罗伯特·阿明接替威廉·肯普任内务大臣供奉剧团的领衔喜剧演员。角色安排与前相比大不一样,结结巴巴的小丑变成了伶俐锐敏的弄人。肯普是个著名的吉格(jig)舞蹈家,身体灵活,善于演闹剧,还在舞台上即兴编造台词,任意穿插戏谑动作,只求得观众的笑声,而不管是否恰当合适。莎士比亚显然反对这一举动(《哈姆莱特》第3幕第2场中哈姆莱特对演员的劝告可以看出)。阿明的表演比别人更加精细,更有能力表现出性格的复杂性和深度。他在唱歌方面很有特长,其幽默主要不是靠动作而是靠机智巧妙的语言制造出来的,表演很有节制,不超出剧本划定的范围。《皆大欢喜》中的试金石,《第十二夜》中的费斯特,《李尔王》中的弄人,这些角色可能都是特意为他高超的演技而创造出来的。同样从1594到1601年间,很显然,内务大臣供奉剧团招收了两名具有特殊才能的伶童,一高一矮。据说,莎士比亚为他俩创造了《威尼斯商人》中两个对比鲜明的角色:鲍西娅和尼莉莎,《无事生非》中的贝特丽丝和希罗,《皆大欢喜》中的罗瑟琳和西莉娅,《第十二夜》中的薇奥拉和奥莉维娅。

杨格 (Charles Mayne Young, 1777—1856) 演员,伦敦人,在“伊顿学院”和“商人泰勒学校”受教育。他第一次出现在舞台上是在1807年在“干草市剧院”扮演哈姆莱特。在他转去“考文特花园剧院”之前,他也已经演过霍茨波和彼特鲁乔。后来又帮助约翰·菲立浦·肯姆拜上演《奥瑟罗》和《麦克白》,偶而代替肯

姆拜担任主要角色。1811年之后，他在考文特完全取代了肯姆拜，成了伦敦舞台的重要演员，直到受到爱德蒙·金和威廉·查理斯·麦克莱迪的挑战。杨格不间断地演剧直到1832年，扮演过许多莎士比亚的角色，有阿埃基摩、普洛斯彼罗、杰奎斯、科利奥兰纳斯、安东尼、理查三世、凯歇斯、《一报还一报》中的公爵、福斯塔夫、约翰王、勃鲁托斯和李尔王。他演的最叫座的角色是哈姆莱特、麦克白、普洛斯彼罗和凯歇斯，虽然某些批评家责怪他一味模仿肯姆拜。

耶茨 (Mary Ann Yates, 1728—1787)

英国女演员，喜剧演员理查德·耶茨的妻子，夫妇经常同台演出。玛丽·耶茨是1753年在德鲁瑞巷剧院第一次登台，随后扮演了许多莎剧女角，如鲍西娅、罗瑟琳、薇奥拉、伊摩琴、依莎贝拉、赫米娅妮等。1759年她在恢复莎士比亚原本的《安东尼和克莉奥佩特拉》演出中饰演克莉奥佩特拉，加里克演安东尼。1762年在本加明·维克多的改编本《维洛那二绅士》的演出中，她又扮演朱利娅一角，他的丈夫演朗斯。

伊万斯 (Dame Edith Evans, 1888—1976) 女演员。生于伦敦，曾在圣米歇尔学校就读。1912年，爱蒂丝·伊万斯在伊丽莎白舞台协会重新上演的《特洛伊罗斯与克瑞西达》中饰克瑞西达。1914年她饰《哈姆莱特》中的王后。1918年，她与爱伦·特利一起在许多剧院中演出，饰福德大娘和尼莉莎。翌年，她在王

家宫廷剧院再饰尼莉莎。1923年她在汉默史密斯饰安·培琪。此后加入伯明翰固定节目剧团，创造了许多角色，包括肖伯纳《回到麦修撒拉时代》中的夏娃和诱惑者。

1924年，爱蒂丝在德鲁瑞巷剧院上演的《仲夏夜之梦》中饰海丽娜。接着她加入老维克剧团(1925)，先后饰鲍西娅·玛格莱特(《理查三世》)《罗密欧与朱丽叶》中的乳媪(1925/1926)。1932年，爱蒂丝·伊万斯再次与老维克剧团一起演出，饰爱米莉娅和薇奥拉。1934至1935年，她在纽约参加凯瑟琳·科内尔导演的《罗密欧与朱丽叶》的演出，饰乳媪。1936年，她在老维克剧院再度饰演罗瑟琳。1937年她饰《驯悍记》中的凯瑟琳，1946年她饰克莉奥佩特拉。1950年，老维克剧院重开之时，由爱蒂丝致词。1958年，她在老维克剧院上演的《亨利八世》中饰凯瑟琳。1959年，她在艾汶河畔的莎士比亚纪念剧院饰罗西昂伯爵夫人和伏伦妮娅。爱蒂丝还参加了许多电影和电视的演出。

伊丽莎白舞台协会 (Elizabeth Stage Society) 1859年创立。创始人威廉·波尔。目的是以最接近伊丽莎白时代的条件导演莎剧，曾在牛津大学、剑桥大学和法律协会演出。

《英格兰王李尔》 ('Lear König von Engelandt') 1626年由约翰·格林的巡回演员剧团在德累斯顿演出的一部悲剧。采用的可能是莎士比亚的剧本，也可能是早期的《黎尔王》。

Z

泽斐瑞里(G. Franco Zeffirelli, 1923—)

意大利人,舞台和电影导演,也是歌剧设计和演出者。自1949年后,弗朗科·泽斐瑞里在意大利所有主要城市里,设计和演出许多歌剧和话剧;也在欧洲大陆、大不列颠和美国的多次莎剧节上大显身手。1960年他曾在“老维克”导演《罗密欧与朱丽叶》,并于1968年把该剧拍为电影。1961年又在考文特花园剧院和纽约导演了歌剧《福斯塔夫》;同年还在斯特拉福导演了《奥瑟罗》,奥瑟罗一角由吉尔古德担任。该剧演出富丽堂皇,使观众一饱眼福,但从戏剧角度要求并不十分成功。1967年泽斐瑞里拍制的影片《驯悍记》是由理查·巴顿和伊丽莎白·泰勒担任主角,是一部高水平的电影。

张伯伦(John Chamberlain, 1553—1627) 学者、书信作者。他的信件是研究伊丽莎白和詹姆斯时代所发生事件的重要的私人来源。张伯伦就读于剑桥,但未获学位。他生活很自在,花大量的时间游山玩水,研究学问,与不同的朋友书信往来。他写给拉尔夫·温伍德的信中描述了1613年环球剧院的火灾(1613年6月29日):

坐落在泰晤士河岸边的环球剧院于圣彼得日起火,你可能不知道。这是由于鸣炮向国王致敬引起的(我知道剧情中没有鸣炮)。炮口塞子点着了干草屋顶,蔓延到整个剧院,不到两小时,剧院就被夷为平地。

一年后,张伯伦在一封信中说:

“新的环球剧院……据说是英国迄今为止最漂亮的”。写于1621年12月的一封信中,张伯伦描述了“命运剧院”当年的大火和演员服装以及提白员用的剧本被烧毁。

1861年,卡姆登协会(Camden Society)出版了《约翰·张伯伦写于伊丽莎白王后时代之信件》,其中一部份收入《詹姆斯一世的宫廷和时代》。

帐幕(Tent) 是莎士比亚常用的道具,经常出现在莎剧舞台上,用来表示战场上的军营。《理查三世》中理查出现在波士委战场时,他就命令他的部下安扎他的营帐,“把我的帐篷搭好!今夜我要在这里睡觉;/可是谁知道明天又在何处?”(五幕三场)。在《裘力斯·凯撒》的第五幕里,场景从勃鲁托斯的营帐前转换为营帐的内部(三场)。在战场的背景中,舞台上要竖起两座帐篷,在它们之间的交互转换行动,使人自然地联想到敌人的军营和它的主人公。帐篷有时设计精巧,里面陈设着桌椅用具,还用门窗,甚至门上还有锁挂着。

中殿法学院(Middle Temple) 伦敦四个有权授予律师资格的法学院之一。宫廷的节庆活动常在其中举行的大厅建于1562—1572年。约翰·曼宁厄姆描述过1602年在此上演《第十二夜》的情形。霍特森使人们注意到进入中殿法学院的许多人是斯特拉福及其邻近地区的人,如威廉·科姆及其两个侄孙威廉与托马斯,另外其他人则有福尔克·格雷

维尔、亨利·雷恩斯福德、托马斯·海尔斯等；因此，他认为《爱的徒劳》和《特洛伊罗斯与克瑞西达》（《爱的获得》）“首先是为中殿法学院的节庆活动写的”。

朱迪斯夫人 (Dame Judith Anderson, 1898—) 女演员。生于澳大利亚。1915年朱迪斯夫人在悉尼第一次登台演出。1918年她开始在纽约演戏。一年之内，她从演小角色一跃担任主角。从那以后她主要在英国和美国参加演出。1936年她在纽约参加了由约翰·吉尔古德导演的《哈姆莱特》的演出，她扮演了乔

特鲁德。第二年又在“老维克”扮演了麦克白夫人。麦克白夫人和美狄亚这两个角色的扮演使她成为著名的悲剧女演员。后来她又曾多次扮演这两个角色。她也两次出现在电视剧《麦克白》中。

朱思提尼安 (Zorzi Giustinian)

1606年1月5日至1608年11月23日威尼斯驻英格兰使节。在其任职期间，他曾与其他外国使节一道观看了《泰尔亲王配力克里斯》，跟他在一起的还有法国大使夫妇。据记载，看这场演出他花了20多个克朗，他还带着佛罗伦萨的一位秘书。

五、莎士比亚的影响

A

阿恩(Thomas Augustine Arne, 1710—1778) 作曲家。在伊顿公学读书时,他自学音乐。他放弃了正规的学业,为艾迪生 1733 年写的《罗瑟曼德》谱曲。经他作曲的作品还有菲尔丁 1733 年写的先名为《托姆·则姆》后改为《歌剧中的歌剧》;弥尔顿 1738 年写的《酒神之宴》;康格里夫 1740 年写的《帕里斯的审判》;汤姆森与默里特 1740 年合写的《阿佛列》等。1740 年由“德鲁瑞巷剧院”上演的《皆大欢喜》,他为其中《在绿树荫下》和《吹吧,吹吧,你严冬的风》等歌谱曲。1744 年他被任命为“德鲁瑞巷剧院”的作曲者。1769 年在斯特拉福举办的纪念莎士比亚活动期间,他为《暴风雨》和《第十二夜》中的一些诗歌,以及格里克写的《颂歌》谱上了乐曲。

阿切尔(Edward Archer, 活跃于 1656) 伦敦戏剧书商和出版商。1656 年阿切尔发行了—本书目,标题是《一本精确的完全的书目,包括所有已经出版的戏剧和所有作者的名字》。书目中他把乔治·皮尔的《巴里斯的控告》、亨利·切特尔的

《霍夫曼的悲剧》、波芒和弗莱彻的《机缘》、托马斯·基德的《西班牙的悲剧》,还有无名氏的《伦敦浪子》和《缪司多拉斯》等的著作权都归之于莎士比亚。

阿博特(Edwin Abbott, 1838—1926)

教育家和学者。1865 年到 1889 年,阿博特任伦敦市中学校长。在这期间,他在教育改革方面取得很大成功,而且名声大振。他的改革主要体现在两个方面:对于科学研究和英国文学的引入。英国文学包括莎士比亚部分,这样就构成了完整的六种形式的全部课程。受到他启迪最多的学生是 A. H. 布伦和锡德尼·李。阿博特的著作包括他编写的很多教科书,文学知识和神学研究。他主要为学生编写的“莎士比亚语法”(1869),是最早研究莎士比亚语言的一部著作。这本书经过历届学生的使用,证明是一本不可缺少的入门书。他的《培根和艾塞克斯》(1877)一书使一些被人们忽视的资料和结论放出光彩,而这些结论不同于 19 世纪研究培根的杰出权威人士詹姆斯·斯彼丁所作出

的结论。阿博特的后半生几乎把时间都花在了神学研究上,他的重要作品之一,是《纽曼主教的英国宗教生涯》(2卷本,1892年)。

《阿科拉斯特斯,他的事后聪明》(Accolastus, His After Witte, 1600)

塞缪尔·尼科尔森写的一首诗。他是一个诗人,神学家。这首诗很出名,因为那里面非常明显地有很多不以为耻地从《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》两首诗里抄袭来的诗句。尼科尔森还借用了莎士比亚《亨利六世》下篇里的诗句,“啊,他的虎狼之心裹上了女人的外皮”。罗伯特·格林曾拙劣地模仿这一诗句,来攻击莎士比亚。《阿科拉斯特斯》对《维纳斯与阿都尼》来说有极大的用处,而它自身可能被人们认为是一首不像诗的诗,与它所模仿的诗的水平相去甚远。

埃克尔斯(John Eccles) 见“莎士比亚音乐:17世纪”条。

《埃德蒙顿快活的魔鬼》(The Merry Devil of Edmonton, 约1603)

17世纪后期,有人把此作者佚名剧归于莎士比亚名下。此剧最初于1607年在书业公所注册登记,1608年出版。其扉页这样写道,此剧“曾由国王陛下仆人剧团于环球剧场上演……”1653年,汉弗莱·莫斯利再次于书业公所注册登记,作者为“威·莎士比亚”。在弗兰西斯·科克曼和爱德华·阿切尔两个各自的戏剧目录中,此剧也被归于莎士比亚名下。此剧有一两行台词显得与《亨利四世》中篇里的福斯塔夫的话有些相似,而剧中店主这个人物则可能源自《温莎的风流娘儿们》里的嘉德酒店店主。但是,没有内在的证据能表明莎士比亚是其作者,有些人则认为其作者是米切尔·德雷顿。此剧与其他一些剧作装订成一卷并标

以“莎士比亚剧作集,第一卷”并为查理二世所据有。

爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849) 美国诗人、批评家兼小说家。在他著名的《给B的一封信》中,坡讥讽了那些认为莎士比亚是伟大作家,却从没读过莎士比亚作品的人。无疑坡对莎士比亚作品十分精通,在他的小说、通信以及文学评论中,莎士比亚的引语和典故随处可见。他仅引用《哈姆莱特》一剧就达50次之多。在他的一些作品中可见到莎士比亚对他创作的影响,更有趣的是坡对于莎士比亚的评论。

在评论赫士列特的《莎士比亚戏剧中的人物性格》(1845年8月16日《百老汇报》)时,他考虑了莎士比亚与哈姆莱特的等同问题,把哈姆莱特其人与他的人物性格相区别,并把不吻合之处归咎于莎士比亚“夸张的冲动”。“所有关于莎士比亚的评论中都存在一个偏激的错误。这个错误就是:为了协调他的不一致处,在试图解释他的人物和他们的行动时,不是把他们看作头脑中杜撰出来的人物,而是把他们看作世上确有其人”。但费金认为,在这篇评论中表现出坡对莎士比亚塑造的人物极为熟悉,这种熟悉单凭仔细阅读莎士比亚戏剧就可获得。

爱尔兰(Ireland) 在清教徒统治期间,像英格兰一样,爱尔兰的剧院也遭到封闭。随着王朝的复辟,都柏林建立起一家皇家剧院,后以“斯莫克·艾利剧场”(the Smock Alley Theatre)而著名。这家剧场演出了数量惊人的莎剧,其演出均采用供提白员用的第三对开本。该剧场演出的莎剧至少有14部,而与此同时,伦敦剧团上演的没有经过肆意改编的

原本莎剧可以说是寥寥无几。斯莫克·艾利剧场演出的莎剧有《温莎的风流娘儿们》、《第十二夜》、《冬天的故事》、《亨利八世》、《亨利四世》（上、下篇）、《雅典的泰门》、《麦克白》、《李尔王》、《奥瑟罗》、《哈姆莱特》、《仲夏夜之梦》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《裘力斯·凯撒》，也许还有《错误的喜剧》等。

整个18世纪，斯莫克·艾利一直是爱尔兰戏剧生活的中心。莎士比亚戏剧，以改编和原著的形式，不断被许多巡回演出的著名英国演员以及都柏林的一家本地剧团演出。该剧团中后来在伦敦赢得莎士比亚学者名声的成员有詹姆斯·奎因、佩格·沃芬顿和托马斯·谢立丹。谢立丹曾任该剧场经理10年。1758年，另外两位著名的爱尔兰演员，斯普兰格·巴里和查尔斯·麦克林，在都柏林开办了第二家剧场，即著名的克劳街剧场（the Crow Street Theatre）。不幸的是，这两家剧院出现竞争，最终两败俱伤，双方利益都遭受损失，不得不在另一位莎剧演员亨利·莫索普的领导下合二为一。

18世纪后半叶，爱尔兰以英格兰为榜样，改编莎剧以适合观众的口味，麦克纳马拉·莫尔根（卒于1762年）把《冬天的故事》改编为《剪羊毛或佛罗里泽与潘狄塔》（1755），罗伯特·杰夫森（1736—1803）把《无事生非》改编为《伦巴第法律》（1779），弗雷德里克·皮龙（1750—1788）1785年改编了《终成眷属》，仍用莎士比亚的原名，到了19世纪，无论是克劳街剧场还是斯莫克·艾利剧场，都为新兴的王家剧院所取代。20世纪，都柏林门剧场里不断有莎剧演出。

在著名的莎士比亚学者中，有两位是爱尔兰人：埃德蒙·马龙和埃德

华·道顿，而且一些杰出的爱尔兰文学家，其中包括詹姆斯·乔伊斯·肖伯纳和叶芝，都曾对莎士比亚发表过不少真知灼见。

爱尔兰代（John Ireland） 见“莎士比亚音乐：20世纪”。

艾森堡（Joham Joachin Eschenburg, 1743—1820） 德国学者。他根据维兰德的译本用散文翻译了德国第一个莎剧全译本（1775—1782）。

爱尔兰德（William Henry Ireland, 1777—1835） 莎士比亚手稿伪造者。爱尔兰德生于伦敦，是伦敦著名雕刻师、文物工作者塞缪尔·爱尔兰德（卒于1800年）的儿子。父子两人对珍本书和文物研究都极感兴趣。1794年，小爱尔兰德还只有17岁时，伴随父亲一起去参观斯特拉福。在那里，他们雇了一位名叫约翰·乔丹的人做向导。约翰·乔丹是当地一位诗人，同时又是一位爱好幻想，极不认真的文物工作者。乔丹给他们讲了许多所谓“流传下来的”轶事——实际上其中大部分都是他特意为他的游客编造的。老爱尔兰德后来就将他道听途说来的这些“轶事”以及他访问安妮·哈莎薇的小屋和据说莎士比亚因偷鹿而给关禁的山林小屋（在福布鲁克）的情景等等，编写成一本书，取名《华列克郡艾汶河畔的如画风光》，于1795年出版。

小爱尔兰德比他老子更富有冒险精神。19岁那年，威廉·亨利·爱尔兰德被雇作一位办理财产转让事务的律师的秘书。这一工作使他有可能会经常接触大量早年契约和其他文献，对各种手迹极为熟悉，因而能够得心应手地仿造大量牵涉到莎士比亚的法律文献，如租契、莎士比亚与演员以及海明斯和康德尔之间签署的契约、笔记、收据、致骚桑顿伯爵

的信、致安妮·哈莎薇的信(其中还包含一绺她的头发)、一份信仰表白书、诗作片断以及一份莎士比亚签名的抵押契据等。爱尔兰德声称,这些文献来自于他的一位富有的朋友。莎士比亚曾经从水中救过这位朋友的祖先的性命,并且亲自将这些文献留给他的祖先。这位朋友不愿意抛头露面,外人只知道他简称“M. H.”。爱尔兰德轻信的父亲于1795年在他的住宅里将这些手迹展出,并于1796年将它们出版,取名为《威廉·莎士比亚亲自签名盖章的多种稿件和法律文件》(Miscellaneous Papers' and Legal Instruments under the Hand and seal of William Shakespeare)。早在塞缪尔·爱尔兰德在他家里展出他儿子的“发现”时,当时的一些文学界领袖人物(包括乔治·杰默斯)曾经对他们作过检验并宣称是真的。与他们相反,至少有三位首屈一指的莎士比亚学者——约瑟夫·里特森,乔治·斯蒂文思和埃德蒙·马龙——觉察到了这是一场骗局。马龙甚至没有亲眼观察这些文献就认定它们是赝品。马龙在他的《对归于莎士比亚、伊丽莎白女王和骚桑顿伯爵亨利的某些文件真实性的质询》(1796)中,坚信这些文件是伪造之作。尽管如此,爱尔兰德受到出版“手稿”成功的鼓舞,于当年又宣称他发现了一部失踪的莎士比亚悲剧,《沃蒂金和罗文娜》(Vortigern and Rowena),该悲剧由谢立丹购买并于1796年4月2日在伦敦德鲁瑞巷上演,由于情节的粗糙和对话的不恰当等原因,引起观众们嘲笑和怀疑。爱尔兰德并不因此而收敛,反而又伪造出一部莎士比亚历史剧《亨利二世》。该剧虽然没有搬上舞台,却由爱尔兰德天真的父亲塞缪尔于1796年与《沃

蒂金和罗文娜》结集出版,分别改名为《沃蒂金,一部历史悲剧》和《亨利二世,一部历史剧,据说由沃蒂金的作者创作》。马龙的“质询”,小爱尔兰德的接二连三的“发现”,使得老爱尔兰德也开始产生怀疑。1796年底,在父亲的逼问和来自社会的压力迫使下,小爱尔兰德不得不承认他的伪造行为,并发表一篇题为《莎士比亚手迹发现的真象》的文章,完全否认他父亲是他的同谋。尽管如此,人们还是普遍认为老爱尔兰德参与了这一欺骗勾当。塞缪尔为之一写了一篇题为《行为一辩》(A Vindication of his Conduct, 1796)的文章,并于1800年去世。这一不光彩行为很可能加速了他走向人生终点的进程。同时他的死亡也向不相信他的公众表明了他的清白。他的儿子后来在《威廉·亨利·爱尔兰德的忏悔》(1805)中详细交待了这一事件的始末。但是,有关这一事件的真正结局是当初蒙受了欺骗的乔治·查默斯的《向相信莎士比亚文献的人致歉》(1797)的发表。乔治·查默斯的这篇文章是对莎学研究的重大贡献,但查默斯仍然为自己当年的荒谬行为辩护,并且仍固执己见地玩弄两面派手法,说那些文献虽是赝品,但也不能完全否定它们的真实性。威廉·亨利·爱尔兰德因伪造行为被赶出家门和失去职业之后,转向文学创作,写了几部长篇小说和几卷诗文,没有一篇称得上成功之作。1827年,他还匿名编了一部《莎士比亚资料汇编:所有关于莎士比亚的书籍、小册子……一览表》,最终在穷困潦倒中了这一生。

奥登 (Wystan Hugh Auden, 1907—)

诗人和评论家。W. H. 奥登曾在牛津大学读过书,1930到1935年在马尔威恩教书。他的《诗集》(1930

年)和《演说者》(1932年)发表后,人们把他看作是20世纪30年代中知识界左派的主要人物。他于1939年移居美国,1946年成为美国公民。他除了有很多文学作品——诗,评论,翻译和歌剧本外,还是一个编辑、教师和讲演者。1947年他的《忧虑的时代》曾获得普利策奖。1956至1960年在牛津大学任诗学教授。他的《诗集》(1945年)和《诗选》(1959年)收集了他早期的诗歌;《向克丽姆女神致敬》(1960年)收集了他后期的诗歌。作为诗人和评论家,奥登与莎士比亚有着密切的关联。他于1944年出版的《大海和镜子》,是一出适于诵读的戏剧,无论人物还是结构都与莎士比亚的《暴风雨》极为相似,只有结尾体现了奥登本人对艺术与现实之间关系的理论主题。《忧虑的时代》的第二部分是《皆大欢喜》第二幕第七场杰奎斯勒的“人生七个时期”的生理活动的解释。他于1962年出版了《染工的手》,这个标题正是取自莎士比亚十四行诗第111首,《染工的手》有许多内容是对莎士比亚的观察的评论杂集。第四部分《莎士比亚的城市》包括了几篇关于莎士比亚悲剧性质的论文,有福斯塔夫、《威尼斯商人》和《奥瑟罗》。最后一篇是“莎士比亚作品中的音乐”。奥登于1958年写了有关《罗密欧与朱丽叶》的引论,又于1964年写了印章版莎士比亚十四行诗的介绍文章。

奥斯汀 (Jane Austen, 1775—1817)

小说家,很多人认为是最伟大的女小说家。简·奥斯汀写了六部长篇小说,其中1813年写的《傲慢与偏见》和1816年写的《爱玛》被认为是她的最佳作品。一些评论家把她小说中的幽默感和写作技巧与莎士比亚喜剧的相同之处作了简略的评

述。《无事生非》和《傲慢与偏见》里的对应之处更是引人注目。两个作品中的主要情节都是关联着两对情人的命运——克劳狄奥和希罗,丙格雷和简,他们都是先分离,后结合。两个作品中的次要情节都涉及到第二对情人——培尼狄克和贝特丽丝,达西和伊丽莎白,他们在两性之间进行一场精神上的舌战,就是这对情人,而不是主要情节的那对无色彩的情人,抓住了读者或观众的兴趣。在两个作品中,次要情节的男角色必须通过帮助主要情节中的那对情人来显示出他的价值所在。在小说和喜剧中,情人间的和解都是偶然地通过小人物发生的大错促成的。在很多方面,《傲慢与偏见》抓住了《无事生非》的精神实质,并把它安放在19世纪中产阶级的环境背景中。

奥尼尔 (Eugene, O' Neill, 1888—1953) 美国戏剧家。其正规教育在普林斯顿大学一年级时即告结束,后于1914至1915年参加过乔治·皮尔斯·贝克在哈佛大学开办的编剧训练班。他的非正规教育主要靠广泛阅读、18个月的海员生活、短期记者生活及1915年后混迹于格林威治村这一艺术家、知识分子和政治人物聚集的场所。其早期独幕剧便是在这个时期由普林斯顿演员剧团上演的。他创作了约75个剧本,形式有现实主义、自然主义到最大胆的表现主义等实验之作,因而打破了美国剧坛长期以来感伤往事和命意浅薄的老套,使美国戏剧的艺术性达到了国际水平。

他最早接触到莎士比亚的剧作始自其父詹姆斯·奥尼尔这位演员。这位父亲喜欢引用莎剧中的句子和谈论莎士比亚,并且还饰演过奥瑟罗、麦克德夫、哈姆莱特、马克·安东

尼·勃鲁托斯及其他主角。在哈佛所受的正规教育使奥尼尔对莎士比亚冷淡起来,但他后来却说,他“探究了莎士比亚的剧作,获益匪浅并获极大享受。”

莎士比亚对奥尼尔的影响可以在后者的技巧、特定的情节及人物中看出来。他重新使用鬼魂、独白和旁白,以此探究人物深藏的内心世界和超越人的各种范畴,而这是肤浅的“现实主义”及其惯有的对白与人物所无法作到的。在《琼斯皇帝》(1910)里,奥尼尔采用了独白和鬼魂,以此显现布鲁图斯·琼斯这位加勒比岛国极度自私自利的“皇帝”的垮台,而其毁灭,则是他脑海中胡思乱想的幻觉所造成的。在《毛猿》(1912)、《大神布朗》(1926)、《奇异的插曲》(1928)、《发电机》(1920)和未完成的《辉煌的邸宅》里使用了独白和旁白,目的是为了使人物的主题更丰富充实。

霍斯特·弗兰茨认为,《悲悼》(1931)与《哈姆莱特》的相似要胜过此剧与埃斯库罗斯的《奥瑞斯忒亚》。埃兹拉·曼依的被谋杀及他临死时指斥其妻子的话与《哈姆莱特》中的情景相似。在奥尼尔此剧里,拉维妮娅与奥林与哈姆莱特一样得为父报仇,通过部分重现谋杀行为而使他们各自有罪的母亲原形毕露。

奥特韦 (Thomas, Otway, 1652—1685) 戏剧家。就读于牛津大学,一度在剧院当演员,但很快转向戏剧创作。1675年,其第一部剧作《奥西比阿德斯》获得上演。由于追求女演员伊丽莎白·巴里(1658—1713)未获成功,于是投笔从军,于1678年离开英国,1679年归国。其

最杰出的两部悲剧《孤儿》(1680)和《威尼斯幸免于难》(1682)获得上演,由巴里夫人和托马斯·伯特顿主演。《凯乌斯·马利乌斯兴衰史》(1679,1680年出版)是据《罗密欧与朱丽叶》的情节进行的自由改编,以罗马史作背景。

奥特韦此剧与莎剧不一样,主要写老一代人及由米特勒斯(凯普莱特)为首的贵族与由马利乌斯(蒙太古)为首的造反平民之间的民事纠纷。当米特勒斯越过马利乌斯并把执政官一职给了西拉时,马利乌斯在其子小马利乌斯(罗密欧)的帮助下企图造反,结果未获成功。

以这情节为背景,余下部分便是莎士比亚作品中的情节了。此剧的开头,写的是马利乌斯的儿子与米特勒斯的女儿拉维妮娅(朱丽叶)相恋。拉维妮娅本该嫁给西拉,但她与马利乌斯却不顾双方家长的反对而秘密结婚。小马利乌斯作战英勇,他的父亲于是对这对新人进行祝福。这一爱情故事其余部分与莎士比亚的十分相近,不同的只是老马利乌斯杀死其敌人后又被西拉所杀。

在奥特韦此剧里,爱情故事与政治阴谋别扭地合在一起。此剧唯一长处是他承认自己得益于莎士比亚的剧作。他并不称其剧作是一种“提高”,而是承认其剧作写得最好的部分是他从其故事来源整个地移植过来的东西。《凯乌斯·马利乌斯兴衰史》首次上演于1679年,随后上演了几乎一百年。这一改编作品的某些部分,特别是这对恋人在一起的最后一场,直到19世纪还继续得到上演。

B

巴斯 (William Basse, 1583? —1653)

诗人。因写了一首纪念莎士比亚的诗而出名。许多集子中都收入这首诗,1633年被错收在约翰·唐恩的诗集中。本·琼生在1623年第一对开本中赞扬莎士比亚的那首诗中曾明确提到过这首颂诗,所以很显然这首诗作于1623年以前。其内容如下:

悼威廉·莎士比亚

他于1616年4月逝世

著名的斯宾塞,向博学的乔叟
稍微靠一点;杰出的鲍蒙特
向斯宾塞靠近一点,为莎士比亚
在你们三重的墓穴之中,
让出第四个位置。
尽量把你们四位纳入一张眠床
直至世界末日;因为今后
几乎不会有第五位,为命运斩杀
为他你们的墓帷再次拉开。
但如果你们辞世的先后有碍于
在你们神圣的墓穴中让出第四个
位置,

独自长眠吧莎士比亚,长眠吧,杰
出的悲剧家

在你自己这个雕镂的大理石墓
下,

你的安息不容烦扰,你的陵墓不
可分享,

你是作为主人而非租户拥有你的
陵床

对于我们和后人,从此以后
能与你并置,将是无上荣光。

《巴拿萨斯》(Parnassus Plays) 三
个无名氏作者的系列剧:《巴拿萨斯

远游》、《巴拿萨斯远游归来》上篇和
《巴拿萨斯远游归来》下篇,又称为
《巴拿萨斯》上、中、下篇。大概1598
年、1599年和1601年的圣诞节在剑
桥大学圣约翰学院上演。这三部剧
描写了大学生的生活,并有趣地提
到关于莎士比亚和他的剧院的事,
是牛津大学和剑桥大学一种学生创
作的校园剧中最好的范例。剧中充
满了对剑桥大学学生生活讽刺性的
暗示(《巴拿萨斯》上篇)和穷学生毕
业后所面临的困难(《巴拿萨斯》中、
下篇)。

在《巴拿萨斯》中篇三幕一场中,
害相思病的古利奥引用了《维纳斯
与阿都尼》中的前二行,略有变化,
和整个第二节,然后在四幕一场中
呼喊:

让这个愚蠢的世界去崇拜斯宾塞
和乔叟吧,我信奉甜蜜的莎士比
亚先生,我要把他的《维纳斯与阿
都尼》放在我的枕下,以示敬重。

《巴拿萨斯》下篇中有关于莎士比
亚和琼生的重要参考材料。

巴拉基列夫 (Mily Alexeivich Bala-
kirev, 1837—1910) 俄国作曲
家。1859年创作《李尔王》前奏曲。
1904年出版一组为戏剧配的慢速组
曲(参看“莎士比亚音乐”条)。

拜伦 (6th Baron of George Gordon By-
ron 1788—1824) 浪漫主义诗
人,早年就学于剑桥大学。1807年
拜伦出版第一本诗集《懒散的时刻》,
表现出对现实的强烈不满。这种情
绪在《英国诗人与苏格兰评论家》
(1809)中表达尤为强烈。他在

上院演讲严厉谴责政府。1816年愤而离开英国，先到了瑞士后到意大利并在意大利完成《曼弗雷德》(1817)和《哈尔德·哈罗尔德游记》(1819)，开始写作《唐璜》。1824年在帮助希腊人民争取独立的斗争中患热病逝世，《唐璜》未及完成。

从拜伦的信和日记中的大量引文可看出他常常把自己的生活和所面临的问题同莎士比亚戏剧主人公的处境联系起来。19岁时他称自己像雅典的泰门，性情沉郁愤世嫉俗。他把自己在上议院与同堂贵族疏远比作法庭上的夏洛克，在讽刺贵族们时则把自己视作科利奥兰纳斯。他感到性格与他最契合的是哈姆莱特，他常常引哈姆莱特之语抒自己疾愤之怀。1814年他在日记中写道：“男人不会使我发生兴趣，只有一位女性使我发生兴趣——曾经”，这里拜伦借用哈姆莱特的台词根据自己的经历做了改动。

拜伦大量引用莎士比亚的戏文，或直接摘引，或转述暗指，构成了拜伦式“修辞方式”的基础。G. 威尔逊·奈特总结道，“没有莎士比亚的作品便没有拜伦的书信和日记的散文。”拜伦在诗中常引用莎士比亚，其中引用最多的是《哈姆莱特》。他还在脚注中注明引文出自莎士比亚戏剧。在《哈尔德·哈罗尔德游记》的一个注释中（第一章第75行）拜伦称赞“生存还是毁灭”那段独白写得好，在《唐璜》第九章16行又一次提到。他这篇杰作的铭文选自《第十二夜》第二幕第三场，即“你以为你自己道德高尚，人家便不能喝酒取乐了吗？”拜伦不喜欢《奥瑟罗》。在《别波》(1818)中他嘲笑摩尔人信守夫妻忠贞之念。

我们知道拜伦喜欢在雪莱面前攻击莎士比亚，其用意却在于诱引他

的朋友为莎士比亚辩护。他只有在赞美亚历山大·蒲伯或夸耀自己不墨守成规时才批评莎士比亚，他认为莎士比亚不是“没有严重的缺点”。

班菲尔德 (Richard Barnfield, 1574—1627) 英国诗人，生于斯塔福郡的诺布里，就学于牛津大学布拉西诺学院。1594年，年仅20岁的班菲尔德就发表了《笃情的牧羊人》，“达弗尼斯诉说对伽妮米德的爱情”。这首诗的风格模仿莎士比亚的《维纳斯与阿东尼》。1595年他创作了用斯宾塞诗体写的赞美女王的颂诗《辛提娅》和20首系列诗《十四行诗选》，技巧和风格上类似莎士比亚的十四行诗。他的第三本诗集《佩加尼娅小姐的赞词》包括《各种体液的人诗集》，其中一首“纪念几位英国诗人”。诗中有用诗体形式对莎士比亚的赞颂。（这年是1598年，米尔斯发表《帕拉迪斯·塔米娅》那年）：

莎士比亚，你的流蜜般的诗行
（娱娱世人）深受褒扬。

你的《维纳斯》《鲁克丽丝》（典雅，高尚）

你的名字已载入不朽的经典。

你活着，盛名于世

身躯可以消亡，名声却永不消逝。

1599年，《爱情的礼赞》出版，署名为：“威·莎士比亚”。21首诗中可以肯定是莎士比亚写的只有5首；可以肯定由班菲尔德写的有2首，即第8首和第21首，可能第18首也是他写的。此后班菲尔德没再发表诗歌，退隐于斯塔福郡的多莱斯通，1627年去世。撇开班菲尔德诗的伟大价值不论，就他是最早的莎士比亚崇拜者和模仿者这一点来说他也是值得注意的。

《暴风雨》或《魔岛》(The Tempest, or the Enchanted Island) 莎士比亚的《暴风雨》的改编本, 改编者为约翰·德莱登和威廉·达夫南特, 于1667年在里斯尔网球场第一次演出, 1670年出版。德莱登和达夫南特的《暴风雨》是王政复辟时期最成功的改编本之一, 它的流行之广仅次于在它的基础上由托玛斯·舍德维尔创作的歌剧。《暴风雨或魔岛》无疑是王政复辟时期莎剧改编最不忠实于原剧的精神和语言的。故事中大多数的改变是出自达夫南特之手, 而大多数的原文改动则是德莱登所为。许多猥亵的和淫秽的语言与达夫南特一向表现的规规矩矩形成鲜明的对照, 而和莎士比亚的浪漫剧的精神则相去更远。剧中出现了一些新的人物, 如蒙托公爵的后嗣希波里托是一个从未见过女人的人, 本是米兰达的男伴, 但最后和新创造的她的妹妹多林达订了婚。也给凯列班创造了一个妹妹西考拉克斯, 也给了爱丽儿一个名叫米尔卡的恋人。被删掉的有安东尼奥和西巴斯辛的阴谋, 腓迪南的搬码木段的劳动, 或隐或现的魔法酒宴, 和普洛斯彼罗向他的魔法告别。

《暴风雨》给达夫南特提供的无疑是华丽奇观讲究过分的舞台演出机会, 而莎士比亚的暴风雨仅仅提供一简短而混乱的场景, 改编本则是精心的豪华奢侈的演出。还有, 在改编本中, 有一场假面舞, 那是“邪恶”前来问候上了岸的绅士们并且试图劝说他们忏悔他们犯下的罪行。终场时由爱丽儿和米尔卡表演西班牙的莎拉本舞蹈。

贝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770—1827) “科利奥兰”前奏曲是贝多芬为维也纳剧作家 H. 科林改编的莎士比亚戏剧而作, 可能

在此之前贝多芬对莎剧已铭记在心了。他的第一弦乐四重奏(作品18第一号)的缓慢乐章据说是在《罗密欧与朱丽叶》的激发下创作的。当有人问贝多芬他的“作品31第二号”, D小调钢琴奏鸣曲第一乐章的意义时, 他答道: “读莎士比亚的《暴风雨》。”(参看“莎士比亚音乐”条)

《被出卖的爱情》(Love Betray'd)

威廉·伯纳比所作《第十二夜》改编本。见“威廉·伯纳比”条。

毕晓普爵士 (Sir Henry Bowley Bishop, 1786—1855) 作曲家, 歌剧指挥。1842年受封为骑士。毕晓普创作的最出名的作品是他取自莎士比亚《维纳斯与阿都尼》中“看! 云雀轻盈”(1853年)。他写过莎剧歌剧一系列混成曲集。这是些由多位音乐家创作的曲子的混成作品, 是从多首的歌曲中提炼出来串集在一起冠以莎剧剧名。第一集中有《仲夏夜之梦》(1816), 《皆大欢喜》(1819), 《第十二夜》(1820), 《维洛那二绅士》(1826)。毕晓普把自己创作的某些音乐作曲也编入集中。他为《错误的喜剧》创作过一首前奏曲, 几首歌曲, 两首二重奏曲, 还有若干首无伴奏重唱曲。他为1813年在考文特花园演出的《安东尼与克莉奥佩特拉》创作一曲葬礼挽歌。他为弗莱德里克·雷诺德改编的多部莎士比亚喜剧配过曲子, 在19世纪初广为流行。他还创作过“家, 甜蜜的家”。

波兰 (Poland) 莎士比亚早期的影响波及到波兰, 令人注目。尤其是从受新教影响的英国到受天主教影响的波兰。两个世纪以来, 这两个国家间毫无地理、文化和语言上的联系, 以前的交往纯属商业性往来, 何况当时又处于宗教战争那样艰难的时期。16世纪的波兰比现在大一

倍多,是当时欧洲最先进、最繁荣的王国之一。长期以来她的文化与西欧息息相通,吸引着越来越多的外国艺术家。克拉科夫、但泽和埃尔宾不仅成了苏格兰和英格兰羊毛商的终点站,也是许多巡回演员的终点站。随着这些演员的涌入,人们对世俗戏剧的兴趣渐增。1554年有记录说一个巡回演出团来访时,至少有一、二个最有权威性的贵族拨出房屋专供“演出”用。1572年意大利的演出团来访时成为当地一件重大事件。

1600年在波罗的海各港口,英国商人乃司空见惯。自然他们带来了自己的文化,又带走东道国的文化。因此莎士比亚对波兰略知一二,不足为奇,看过《哈姆莱特》和《错误的喜剧》的人都会想到这一点;同样在莎士比亚的时代,波兰人也已了解了不少最优秀的剧作家们的一些事。

无疑意大利演出团为以后到来的一些剧团培养了热心的观众。最初到波兰的英国喜剧演员们受到了热情的接待。据载,1603年,他们的第一次演出在但泽多米尼加市场仓促搭起的舞台上举行,大获成功。1607年9月约翰·格林剧团来到埃尔宾,在几周内演出了他们的所有保留剧目,其中至少包括五个莎士比亚戏剧和一个马罗的戏剧。他们的演出在一个大厅里举行,该厅于1599年在安德烈亚斯·莫汉伯杰·冯·巴托威斯的支持下修建,此人是市议会中最风雅最有影响的议员,很可能是他负责邀请了这些演员。之后几年格林剧团销声匿迹,直到1611年才又出现在波罗底海沿岸。先在康尼斯堡,后到新都华沙为大贵族们演出。这是莎士比亚戏剧首次在华沙演出,时间是1611年11

月16日,在皇家城堡主厅内。据资料记载,这次上演的是《驯悍记》。1616年和1618年的冬季格林剧团又回到华沙,这时他们的保留剧目又增加了《李尔王》、《罗密欧与朱丽叶》和《裘力斯·凯撒》。三年多以后,他们被爱伦·艾斯肯剧团取代,并得到了皇家的资助,在宫中逗留到1641年。艾斯肯剧团上演了《哈姆莱特》、《仲夏夜之梦》、《无事生非》、《驯悍记》和《温莎的风流娘儿们》。

虽然这些早期剧团全用英语演出(至少到1620年才出现一次用德语的演出),在很大程度上被曲解,但一些戏剧自身的强大活力使它们被波兰人接受。这段时期莎士比亚戏剧的影响成为后来波兰世俗戏剧起步的发端。留传下来的一些17世纪前叶的幕间表演中有皮奥特·巴里卡的《当了国王的农民》(1637),这是最出色的一部。尽管不够纯熟,但这些剧本应被视为波兰民族戏剧发展的基础。而莎士比亚的戏剧因素对此有不可缺少的贡献。

1655年瑞典查理十世入侵波兰之前,波兰戏剧已经呈现出衰落之势。接着是一个衰败和战乱的世纪。但最后一个国王斯坦尼斯拉斯·奥古斯塔斯·波尼托斯基(1732—1798)当选后,却于1764年出现了一个新的辉煌时期,这个时期只有法国的启蒙运动时期能与之比拟。追求法国情趣在波兰比在欧洲大陆任何其他地方更甚。法国戏剧几乎独占宫廷。新古典主义的法则,尤其是伏尔泰制定的那些法则左右着当时的形式批评。然而普遍的艺术复苏为民族戏剧的复出创造了有利条件。新国王登基后,建造了华沙第一家公共剧院,协助组建了剧作组。作家有弗朗西斯克·博霍姆莱克

(1720—1784), 弗朗西斯克·扎布洛基(1750—1821)和亚当·查尔托里斯基亲王(1734—1832)。这个剧作组除在新建的剧院中从事戏剧活动外,还创办了期刊《告诫》,第一篇真正评论莎士比亚的文章就刊登在这本杂志第七十期上。作者查尔托里斯基曾在英格兰受过教育,对英国文学有所了解,他曾改编过大卫·加里克的一部喜剧,尽管他本人偏爱新古典主义,但他也欣赏莎士比亚的作品。在他的文章中,他把莎士比亚与艾迪生联系在一起,除个别年代错误外,如他说莎士比亚死于1556年,文章是非常公正,不抱任何狭隘偏见。在这个如此有影响的崇拜者的庇护下,莎士比亚重新受到重视,同时波兰的民族戏剧也得到了第二次新生。在波兰文化的中心,莎士比亚戏剧强烈的浪漫主义倾向与广泛流传的亲法倾向同时并存。《告诫》剧作组的剧本,尤其是博霍姆莱克的《孪生子》(1775)和查尔托里斯基的《吹牛的人》都可看出莎士比亚风格的影响。

但是查尔托里斯基的文章发表后,也引起了一场文学论战。一方是伏尔泰的追随者们,打着“不规范”的旗帜;另一方是民族戏剧的支持者,以“受灵感的激发”应战。这场文学论战一直持续到下一个世纪。由于波兰没有成熟的戏剧传统,剧作家不可避免地同时受到以杜西斯、莫里哀和默西埃为一方和以莎士比亚为另一方的二方面影响。虽然当时莎士比亚戏剧已经用法语或德语演出,但新古典主义似乎注定要对波兰戏剧产生永久的影响。《哈姆莱特》在莎士比亚戏剧中第一个被译成波兰文,于1797年在利沃首次上演。这个剧本是“波兰戏剧之父”沃利西克·博古斯瓦夫斯基

(1757—1829)从弗莱德里奇·路德维奇·施罗德(1744—1816)的德译本转译成波兰文的。该德译本是与英文原著最接近的译本。像大多数18世纪莎士比亚戏剧的改编者一样,博古斯瓦夫斯基为了迎合法国美学的标准,歪曲了《哈姆莱特》,抹去了剧中大部分暴力场面,还赋予该剧一个喜剧结局。在前言中,博古斯瓦夫斯基暴露出自我矛盾和文艺繁荣时期产生的僵化、偏见,以及对自身缺点的盲目,但也流露出对莎士比亚的赞美之情:

“在此我们奉献给读者的悲剧《哈姆莱特》完全忠于莎士比亚原著中的情节,但对结构、场景和结尾都作了改动。无视戏剧常规,延续五个小时的戏剧会败尽观众的兴趣;表现卑下的人物和丑陋的场景会贬低悲剧的庄严性。另外结尾忽视道德教益,让无辜者与罪人都受罚丧失性命,不经必要的修改无法搬上一个教化地区的舞台。虽然莎士比亚天才地创造了美,并使之永恒,但这些缺点是不容忽视的。”

博古斯瓦夫斯基的《哈姆莱特》为波兰人了解莎士比亚开创了新纪元。接着又相继出现了一些波兰译文。1800年《哈姆莱特》波兰文版出处不详。1805年简·卡明斯基又将施罗德的译本转译成波兰文。1812年斯坦尼斯洛·里古斯基《麦克白》席勒的译本译成波兰文。1825年出现了佚名的《无事生非》译本。在这段时间里,先是悲剧,接着是历史剧,特别是1828年用法语演出的《亨利四世》,使波兰的戏剧迷们大饱眼福。莎士比亚戏剧的流行正赶上波兰出现了最出色的悲剧演员。这些悲剧演员使波兰的舞台光彩夺目。卡兹迈耶兹·奥辛斯基(1725—

1799)1797年首次扮演哈姆莱特,到1810年戏剧节安东尼·本兹扮演麦克白,达到高潮。这些演员需要悲剧,莎士比亚的戏剧演出达到空前盛况。

初期盛况过后,这些波兰文译本便很少被启用了。人们认为用法语和德语演出更雅致。因为这至少是从英文直接翻译过来的。约瑟夫·米纳索伊兹根据意大利歌剧《奥瑟罗》翻译的波兰译本是最后一次尝试。

19世纪20年代,浪漫主义第一次波及波兰。莎士比亚的地位又出现新的转机,莎士比亚成为民族戏剧的希望。波兰伟大诗人亚当·密茨凯维奇(1798—1855)认为莎士比亚是波兰青年剧作家的重要楷模。1828年他在一封信中写道:“我重申,我们这个时代首先需要历史剧。事实上到目前为止,还没有人认真对待这件事。席勒纵然有天才,却不过是复制了莎士比亚戏剧的形式罢了。而我们至少要模仿莎士比亚、席勒和歌德的精神,使之适应我们民族的需要。我鼓励你们去改编这几位伟大作家的作品,尤其是莎士比亚的,他使我尤为钦佩。”

对于密茨凯维奇和欧洲的许多浪漫主义诗人来说,莎士比亚代表了“天堂王国”。密茨凯维奇对这位英国剧作家的感激之情在他的著作中随处可见。如:戏剧《先人祭》、《塔杜施先生》,和一些评论文章,还有些类似的波兰剧作家和批评家,他们背弃了新古典主义,因为他们已经意识到新古典主义苛刻的规则阻碍了波兰戏剧的发展。他们要求有更多的波兰文的莎士比亚戏剧。莫里西·莫克纳基(1804—1834)是杰出的批评家,他鼓励翻译家着眼于原著,为开创莎士比亚戏剧翻译的

新纪元铺平了道路。1835年阿莱克桑德·泰金斯基(1811—1880)通过英文原版翻译了《约翰王》,虽然译文中充满了装腔作势的叫喊和粗鲁的言谈,但为后来的翻译家指明了道路。

19世纪的波兰文学在欧洲文学中享有重要地位,除大诗人密茨凯维奇外,文坛上还有许多诗人、剧作家、小说家和批评家,创作出许多有影响的作品。莎士比亚在波兰虽然没有像在德国那样引起一场狂热,但他的名字和著作却在波兰生活的各个方面脍炙人口。弗朗西斯泽克·维克(1785—1862)等作家号召本国青年通过阅读莎士比亚的历史剧来学习真正的爱国主义本质。异国的崇拜者以改编莎士比亚戏剧来抬高他们自己的理论。然而还是莎士比亚对当时文学的影响,才使他家喻户晓。他在确立民族戏剧方面的作用是不可低估的。像亚历山大·弗雷德罗(1793—1876)和朱利叶斯·斯沃瓦茨基(1809—1849)这样的优秀剧作家,也从莎士比亚那里找到了灵感。弗雷德罗的处女作《哥德哈布先生》(1819)就是把莫里哀和莎士比亚的戏剧成份有趣结合的产物。这个事实突出地表现了剧作家们代表的两种倾向在波兰文学的主流中相互对抗的存在。弗雷德罗从未摆脱过法国的影响。与他相反,斯沃瓦茨基却不具这种双向意识。他的早期作品《玛丽亚·斯图亚特》(1830)是明显的“席勒式”。1831年他游访伦敦时看了《理查三世》,从此迷上了莎士比亚。他开始重视密茨凯维奇,他不是仅仅模仿莎士比亚的手法而是吸取莎士比亚模式的精神。斯沃瓦茨基的下一部戏剧《明多维》(1832)充满了那种“污浊丑恶”的精神。他的后期作品

《巴尔拉迪娜》(1834)、《马泽帕》(1839)和《里拉·维涅德》(1840)都表明了莎士比亚精神对他强烈地渗透。斯沃瓦茨基是波兰 19 世纪唯一的剧作家,当然是指达到他那个水平的。他不流于模仿平庸的形式,而是像莎士比亚那样,从本国的资料中推引出深刻的生活哲理。在这个世纪中还有许多剧作家,虽略逊一筹,但在技巧、心理、戏剧主题以及对波兰历史事件的采用方面都得益于莎士比亚。如约瑟夫·科尔仁尼沃斯基(1797—1863)的《阿尼拉》(1832)、约瑟夫·苏尔斯基(1835—1883)的《杰兹·卢保斯基》(1862)、亚历山大·斯维托克斯基(1849—1938)的三部曲《不朽的灵魂》(1875)和简·卡斯普罗威茨(1860—1926)的《内皮尔斯基起义》(1899)。

莎士比亚对 19 世纪波兰小说的影响虽不及戏剧显著,但也值得重视。小说家中诸如斯特芬·热罗姆斯基(1864—1925)和亨利克·显奇维奇(1846—1916)的创作也受到他的影响。显奇维奇在《火与剑》(1884)和《洪流》(1886)中突出显示出他从莎士比亚那里受益匪浅。以显奇维奇为代表的小说家在创作实践中着重人物塑造,尤其是历史题材小说中的人物,创造了像霍茨波、理查、亨利五世、皮多和福斯塔夫那样集受人喜爱的性格于一身的人物。

19 世纪波兰文学在各方面都围绕莎士比亚的戏剧进行活动。业余和专业演员在各个城镇和乡村演出莎士比亚戏剧。在上个世纪表演传统的影响下,出现了一些杰出的悲剧演员。凯兹明茨·凯明斯基(1865—1929)、波斯洛·兰德诺威斯基(1841—1911)、威森特里·拉帕基

(1841—1924)、波斯洛·莱森斯基(1840—1918),还有莫迪杰西卡(原名海伦那·莫迪杰西卡,1844—1909)都获得了成功。同时他们留下了凭塑造莎士比亚戏剧人物来裁判演员成绩的惯例。这个惯例沿用至今。在他们生活的时代已出现了优秀的莎剧波兰文译本。艾哥纳西·克弗林斯基与约瑟夫·简沃斯基合作,翻译了八个剧本,分三卷于 1840 至 1847 年之间出版。1862 年,优秀的翻译家、演员兼剧院经理科兹米纳,开始把他翻译的《仲夏夜之梦》、《李尔王》、《维洛那二绅士》、《约翰王》、《理查三世》和《亨利四世上、下篇》搬上舞台,并于 1866—1877 年之间分三集陆续发表了这些翻译成果。他的译文在舞台价值上计高一筹,因此 1862 年以后在波兰舞台上法语和德语的表演销声匿迹。然而这两种译文集都不全面。波兰一流小说家约瑟夫·艾哥纳西·克拉斯威斯基(1812—1887)根据科兹米纳、里奥·屋瑞奇(1811—1885)和约瑟夫·帕兹沃斯基(1817—1861)三位最优秀翻译家的全部译文,加上自己编写的莎士比亚生平,分三卷出版了波兰文莎士比亚全集。1895 年卓越的语言学家亨利克·贝格莱森博士(1855—1934)编纂了另一版本莎士比亚全集,分十卷出版。选用剧本大体与克拉斯威斯基选用的剧本大体一致,只新增加了几个新译剧本,质量远不及老译本,但他选收的一系列自己评论莎士比亚戏剧方法的文章和文学史学者简·扎霍斯基(1858—1927)所写的《莎士比亚在波兰》,为该版本增加了风采。

与此同时评论界的争论一直没有平息过。前一个世纪新古典主义的偏见虽影响甚微,但在卡基莫兹·斯

坦德尼基(1790?—1862)的评论中仍然可见。他对莎士比亚戏剧的价值和美视而不见,指责李尔是个“喃喃抱怨的老头子”,哈姆莱特是个“自怜的罪犯”,而麦克白夫人不过是“杀人犯的妻子”罢了。影响较大的是另一些评论家,他们指责莎士比亚的作品中缺乏天主教的正统思想,带有唯物主义的理想。其中有约瑟夫·苏尔斯基,我们已经提到过他的作品《杰兹·卢保米斯基》,还有哲理诗人热姆特·克拉斯辛斯基(1812—1859)。在后黑格尔派学者,如批评家荷曼·尤利西和天主教保守党人约瑟夫·德·梅斯特(1735—1821)的影响下,这些批评家试图对几十年中浪漫主义的个性,伦理和道德的相对性发表他们的看法,同时改变艺术是“有机的”这样一个观点,使之不是从浪漫主义的意义上来提出,而让它更接近于有神论。在一封来自罗马的书信(1840,发表于1852)中,克拉斯辛斯基明显表示了这些教旨对他评论莎士比亚的影响:“他(莎士比亚)身上表面的器官在运动,但深沉的、永恒的、有机的器官在哪儿?在莎士比亚的作品中,何处可找到生存的信念?何处体现了将松散的材料汇集,将不同的零碎事件结合,将矛盾协调统一?莎士比亚是制造不和谐的大师,而不和谐只是生活的一方面;何处显示出他趋向于和谐和统一?何处表现了他步入了永恒的真理与美的殿堂?”

他还用同一腔调论证说,莎士比亚是原始的,没有灵性的,缺乏真正的悲剧气质,因为他并没有给他那个时代带来复活希望。尽管有这样的评论,甚至谩骂,但莎士比亚仍盛行不衰,在整个19世纪,他的崇拜者数目不断增加。

到本世纪,莎士比亚的研究在波兰已有较长的历史,而且不再是随机遇发展,而是走在机遇之前了。在前十年中,在德国文学评论家的影响下,波兰学者开始完成莎士比亚戏剧文本工作,着手建立有分析说明的文本,有效地解决了当时许多悬而未决的问题。这期间文艺批评也有许多新的发表,其中剧作家斯坦尼斯洛·韦斯皮扬斯基(1869—1907)和批评家、文学史学者简·柯特(1914—)的贡献最为显著。

韦斯皮扬斯基提出了一种富于想象,不拘泥字面意思的方法。1901年再版帕兹沃斯基1860年翻译的《哈姆莱特》时,韦斯皮扬斯基写了长篇引言。引言中提出一个相当有趣的论点。他说要理解莎士比亚真正写的是些什么,必须把他的思想同他的戏剧分开。同样出于对历史学方法的偏爱,韦斯皮扬斯基特别对莎士比亚的哲学思想感兴趣。他对《哈姆莱特》看法的核心基于这个事实,即莎士比亚本人扮演了鬼魂。他说鬼魂一定是该剧中的重要角色,任何演出都必须给予该角色足够的重视。韦斯皮扬斯基指出,要作到这一点,可以把所有不正义的人物都去掉,把他们转移到精灵的世界,也就是鬼魂王国。哈姆雷特父亲的灵魂并非清白无辜,正因为如此,该剧才表现了孝道问题的三个方面:年轻的福丁布拉斯与其父亲;哈姆莱特与其父亲,以及雷欧提斯与波洛涅斯。尽孝的目标是清楚的,但儿子们都不能充分证明他们行为的正确性,责任在于他们的父辈,所以他们必须去死,以便恢复正义的平衡。唯有年轻的福丁布拉斯生存了下来,因为哈姆莱特的死卸掉了他身上的义务。全剧以正义获胜告终。1901年和1905年《哈姆莱

特》精彩的演出要归功于这个观点。虽然这种观点带有古典主义的偏见,但却表明从上个世纪到本世纪初,波兰莎士比亚批评已发展到敢于试验的阶段。

柯特的观点虽然不太独特,但也有几分不同寻常。像韦斯皮扬斯基一样,他的观点也基于多年对文本的研究探索,不同的是柯特在无数次讲课中将这种观点更加精练了。第二次世界大战结束后,柯特一直是华沙大学教授。柯特与他同时代的法国演员兼导演琼·路易斯·巴劳尔特(1910—)的观点相似。柯特的观点在一本题为《我们同时代的莎士比亚》的书中得以阐述。该书1964年被译成英文。柯特在该书中指出,伊丽莎白时代与我们的时代一样,正处于过渡时期。旧的价值观念在新的价值观念尚未取而代之时就失去了活力。他把《李尔王》与塞缪·贝克特(1906—)的《最后一局》(1957)进行比较,提出了大量富有说服力的见解。柯特还说,在一个无历史、宗教式固定价值观念可依赖的时代,傻瓜就是舞台的中心,荒诞对他来说是自然的。因此就莎士比亚笔下的傻瓜而言,柯特证明用存在主义的眼光看待莎士比亚最有实效。

在剧院里,把莎士比亚戏剧搬上舞台的演出和设计在本世纪达到了相当高的标准。朱利斯·奥斯特沃斯基(1885—1947)的剧院在莎士比亚戏剧的试验演出中独占鳌头。该剧院上演的《哈姆莱特》(韦斯皮扬斯基的译本)导致波兰戏剧各个方面的重大变化。其他剧院也频繁上演莎士比亚戏剧。1913年到1938年期间,华沙的波兰剧院上演莎士比亚戏剧625场。第二次世界大战后,新政权的文化部长宣布举办莎

士比亚戏剧节,从1946年莎士比亚的生日4月23日起到1947年8月31日止。在这16个月里,11个城市的13个剧团演出了所有莎士比亚戏剧,其中最受欢迎的9个剧多次反复上演。

今天,莎士比亚在波兰已成为全国崇拜的偶像。莎士比亚比任何外部力量,或许多内部力量更有助于波兰的文化传统在各种危机中保留下来。自1650年以来,留名于世的波兰作家,几乎没有一个不借鉴莎士比亚的作品。莎士比亚之所以在波兰产生深刻的影响并流传至今,主要是当世俗剧产生时,莎士比亚戏剧被活生生的演员搬上了波兰舞台,而不是禁锢在书本里。演员们在台上传播的不是文学的传统,而是通俗的传统。值得指出的是波兰人从来不仅就表演方法来争论是否应该上演莎士比亚戏剧。如果说不和谐是活力的标志,那么把莎士比亚置于波兰之中完全证明了莎士比亚与不和谐同样具有活力。

波德梅尔 (Matin Bodmer 1899—)

瑞士藏书家。他收藏的早期莎士比亚版本数量之多仅次于英美。波德梅尔出生在瑞士一个富裕的家庭,在故乡苏黎士便开始收藏莎剧版本。1951年迁到日内瓦。波德梅尔图书馆是私人莎士比亚藏书最佳者,收藏有第一版《十四行诗集》(1609)、《爱的徒劳》(1598)、《亨利四世》(下)(1600)、《无事生非》(1600)、《李尔王》(1608)、《特洛伊罗斯与克瑞西达》(1609)、《奥赛罗》(1622)及1640年版《诗集》。还有最早的4个对开本(1623;1632;1663—1664;1685)。

波德雷图书馆 (Bodleian Library)

托马斯波德雷爵士(1545—1613)创立的牛津大学图书馆。1602年开

放,当时藏书2000多册。波德雷的宗教观念极为拘谨,所以早期藏书都是神学方面的。1821年纳入爱德蒙·马龙的私人藏书,波德雷图书馆才成为一座大型莎士比亚图书馆。此后,藏书量日益增加,现已愈50万册。馆中收有莎士比亚戏剧和诗歌的多种早期版本。有1623年前出版的43个早期四开本,2册第一对开本,3册第二对开本,1册第三对开本和2册第四对开本。另外还藏有许多手稿,重要的有西蒙·福尔曼的《戏剧籍》,约翰·奥布雷的莎士比亚“生平”,爱德华·普德赛的“摘句簿”,以及许多伊丽莎白时代戏剧手稿,包括米德尔顿的《女巫》。

伯辽兹 (Hector Berlioz, 1803—1869)

法国作曲家。伯辽兹的伟大作品中至少有两种是受了莎士比亚作品的激发而创作的。他的戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》(1839年)被谱成大型管弦乐曲,合唱曲和独奏曲;埃米尔·德尚又把他的曲谱填上词。1862年在巴登他的两幕歌剧喜剧《贝特丽丝与培尼迪克》演出获得成功。伯辽兹又创作了他自己的歌剧剧本。1848年受《哈姆莱特》激发创作了两篇作品,一篇是管弦乐“奥菲莉娅之死”和合唱曲“葬礼进行曲”(为原剧最后一场而作)。1831年伯辽兹创作“《李尔王》前奏曲”;1829年作“克莉奥佩特拉”合唱曲,不是直接根据《安东尼与克莉奥佩特拉》,却受了它的启发。1831年他将根据《暴风雨》创作的幻想曲和合唱曲(1828年作)并入他的“独脚戏”Lélio, ou Le Retour à la Vie.

伯纳比 (William Burnaby, 约1673—1706) 剧作家。在牛津大学和中殿法学院受教育。著有《背叛的爱情》(1703),是莎士比亚《第十二夜》的修改本。对原剧的大多数人

物和基本情节未作改动,只改变了一定的措词结构;许多人物换了新名;大多数篇幅用散文体写成。另外在结尾加了一个假面剧。剧中没有马伏里奥和安哲鲁爵士。伯纳比将这两个人物合并成男管家塔吉莱特这个角色。原剧道白未改动的地方不多。1703年此剧上演,但演出并不很成功。这是上演的王政复辟时期最后一部莎剧改编本。

伯德特一库茨肖像 (Burdett-Coutts Portrait) 一幅上乘的绘画作品。有人认为画的是37岁时的莎士比亚,但没有史实证明此说法。

伯明翰莎士比亚纪念馆 (Birmingham Shakespeare Memorial Library) 1864年4月23日,莎士比亚诞辰300周年纪念日,伯明翰莎士比亚纪念馆建立了,属于伯明翰公共图书馆的附属图书馆。到1877年馆中已有藏书6739卷。遗憾的是,1879年2月一场大火使图书馆及藏书悉数化为灰烬。伯明翰人民慷慨解囊,再加上一些莎学组织,如德国莎士比亚协会友好捐赠,这样图书馆又重新建立起来。现在图书馆藏有图书已逾50,000册,87种语言。其中有4个对开本版本及1709年以前出版的70种四开本,全集就有800个版本。一本大部头的18世纪莎士比亚研究目录集,还有200多大册剪贴簿,包括戏单海报、纪念文字、戏剧插图、剧照,以及英国广播节目的原稿,等。

伯明翰大学莎士比亚研究院 (The Shakespeare Institute of the University of Birmingham) 一个设于英国伯明翰的研究机构,也招收研究生。由伯明翰大学英语系主任尼科尔(A Nicoll)教授于1951年创立。

该研究院所关心的中心问题是莎

士比亚的作品以及他生活和创作的物质、精神和思想环境。但它力求把剧作家放在对他的前辈的、同时代的以及直接受到他影响的剧作家、诗人和散文作家的充分了解的基础上加以研究。因此,它鼓励对于与其主要兴趣相关的16、17世纪欧洲社会文化各个方面的研究。它不仅同该大学英语系而且同人文学院(Faculty of Arts)的许多其他系科都有密切的合作关系。

学院的部分活动在距伯明翰大学主校园东南20英里的埃汶河畔斯特拉福的一座称作“梅森-克罗夫特”(Mason Croft)的古老的大宅中进行。它前临教堂街,位于建于15世纪的救济院和文法学校对过;后面是一个广大美丽的花园,一直延伸到罗瑟街(Rother Street)。这为在这里举行的两年一届的国际莎士比亚研讨会和一年一度的莎士比亚暑期学校以及其他类似活动提供了理想的环境。研究院的图书馆和研究活动场所则在伯明翰大学主校园附近一座建于维多利亚时代称作“威斯特梅尔”(Westmere)的风景优美的巨大府邸。研究所成员在这里享有多种便利条件,而且有机会观看斯特拉福和伯明翰两地的许多戏剧演出。

研究院图书馆的基本资料是创作年代大多在1500年至1660年之间的书籍、手稿的缩微胶卷,目前数量已逾20,000种,并不断稳步增长,其中包括1700年以前所有已知的英国戏剧的手稿(许多为拉丁文)和这一时期大部分歌曲集的缩微照片。伊丽莎白时代和詹姆士一世时代的资料更为丰富,而且多姿多彩。例如,图书馆藏有当时所有的意大利即兴喜剧、书业公所登记簿和伦敦市上演戏剧目录和报刊。馆藏的

所有书籍、期刊和缩微胶卷都可为研究所成员和特派访问学者所利用。图书馆在一年中几乎每天开放。其次,附近的大学图书馆和伯明翰市立资料馆的图书资料也可利用。后者设莎士比亚纪念图书部,所藏资料可能是相同类型的图书馆中最齐全的了,对研究莎士比亚和伊丽莎白时代文学的学者具有不可估量的价值。资料馆中还藏有大量与华列克和邻近几个郡有关的契约和其他手稿,许多还有待于整理分类。在距此不远、位于华列克的郡档案馆和位于埃汶河畔斯特拉福的莎士比亚中心也有许多有待于研究的契约和手稿。此外,莎士比亚中心还藏有一批数目不大但十分重要的早期印行的书籍。

起初,研究院由主任、一名高级理事兼主任助理和三名初级理事组成。后来由于一些基金会的资助而增加了访问学者和初级理事的名额。

研究院始终同大学英语系具有密切的合作关系。自草创时期始,该系许多人积极参与研究院工作。尽管双方的人员不断变动,这种关系续承不断。

尼科尔教授创立研究院的动机在于他相信目前莎学家所面临的任务十分艰巨,非个人所能独立完成,而需要研究者沿共同方向进行合作。这种合作已经为学术研究提供了新的工具。研究院按年代顺序精细编订的印行于1641年前的英文书籍索引就是一例。人们可以轻易地从其中查出这一时期每一个月、甚至每一个星期(有的为确切日期,有的为概约日期)所出版的新书或新的版本。这使得一整套概述莎士比亚生活时代纷纭复杂的出版物的内容和特征的“书籍与读者”系列论文成为

可能。其他“工具”包括一部便于查找保护人和文学圈子的“文人交往”索引、一部附有创作和演出时间及词汇索引的戏剧目录汇编和一部1500年至1641年之间所有英国诗歌的前几行的索引。

研究院成员把大量时间用于校订出版16、17世纪作品的权威性版本，由斯宾塞主编的一套平装本莎士比亚作品、新版的福特(J. Ford)和格林的作品全集便是其中的部分成果。

在给各种期刊撰写大量文章的同时，研究院成员还出版了一批数目可观的书籍。由剑桥大学出版社出版的《莎士比亚综观》(Shakespeare Survey)和《埃及河畔斯特拉福研究》是两种系列刊物。在研究成员中，尼科尔著有《莎士比亚传》(1952)、《查普曼所译荷马史诗》(2卷，1956)、《伊丽莎白时代人》(1957)，并修订再版了他的早期著作《王政复辟以来的英国戏剧史》(6卷，1952—1959)；西森的著作包括他校注的《莎士比亚全集》(1954)和《新编莎士比亚作品选读》(1956)；布朗著有《莎士比亚与他的喜剧》，并为新阿登版莎士比亚全集校注了《威尼斯商人》(1955)，为“宫廷宴乐剧丛书”校注了《白魔鬼》(1960)；福克斯为新阿登版校注了《错误的喜剧》(1952)和《亨利八世》(1957)，并同里克特合作推出新版《亨斯洛日记》(1961)；霍尼格曼为新阿登版校注了《约翰王》(1954)；麦克斯韦尔著有《存疑莎士比亚作品研究》(1956)；马丁校注了《赫里克诗歌全集》(1956)和《沃恩诗歌全集》(1957)；斯宾塞校注了附有注解的一卷本《莎士比亚——诞辰400周年献礼》(1964)和普鲁塔克《希腊、罗马名人传》中据认为莎士比亚阅

读过的部分(企鹅丛书，1964)。

研究院招收培养攻读伯明翰大学16、17世纪文学的硕士、博士研究生。教学用讨论和个人指导的方法，但研究院成员可出席大学举办的各种讲座。研究院欢迎进行独立研究和想利用其便利条件的学者前去工作，并提供各种帮助。

勃朗宁 (Robert Browning, 1812—1889) 诗人。勃朗宁最初模仿拜伦，后模仿雪莱，开始创作诗歌，大都是失败之作。后来他摆脱了这两位诗人的影响，创作了6部戏剧和一本名为《铃铛和石榴》的诗集(1841—1846)。1846年勃朗宁与诗人伊丽莎白·巴雷特私奔意大利。他的《男人和女人》(1855)和《指环和书》(1868)中的优秀戏剧独白已形成一种艺术风格。他的晚期作品较丰富，但并未达到中年时期诗作的水平。

每当勃朗宁在信中、戏剧中或诗中提起莎士比亚，他总是带有一种近乎奉神的崇敬之情。勃朗宁在他1850年发表的诗《圣诞前夜》中把莎士比亚比作基督，在1884年发表的《名人》中他要求给予莎士比亚的名字与耶和华的名字以同样的敬意。在勃朗宁的著作和思想中可明显看出莎士比亚的影响。在诗歌理论作品《论雪莱》(1852)中勃朗宁以《奥瑟罗》为典型强调需要有一种诗人从其作品中脱离出来的客观性的诗歌。在《观美人鱼》(1876)中他让莎士比亚本人要求这种分离，在《房屋》(1876)中勃朗宁反对把莎士比亚十四行诗作为诗人的自传来读。

勃朗宁以《李尔王》三幕四场中的一行台词为题创作了诗《罗兰骑士来到黑沉沉的古堡前》(1855)，根据《暴风雨》创作《凯列班在塞特波斯》(1864)。莎士比亚对勃朗宁的影响

更多的还在戏剧方面。勃朗宁的《帕拉塞尔索斯》(1835)可看出莎士比亚诗的技巧的强烈影响,如诗的节奏停顿的安排,在主题方面可看出《哈姆莱特》的特殊影响。《名誉的污点》(1843)使人想到《罗密欧与朱丽叶》就是其原型。《路丽娅》(1846)与《奥瑟罗》极为相似。

晚年勃朗宁慨叹未得实现创作一部伟大的悲剧的最高抱负。他想创作一种19世纪的莎士比亚式戏剧。在戏剧独白“布洛格兰主教的辩解”(1855)中勃朗宁以旁白人之口讲:一位诗人想与莎士比亚争高下是徒劳无益的。

勃朗特 (Emily Brontë, 1818—1848)

小说家、诗人。爱米莉·勃朗特生于约克郡并在这里度过了她那短暂的30年人生历程。在此地与姐姐、哥哥和妹妹的共同生活中,她培养了文学素养。1846年三姐妹出版诗集。1847年她的唯一一部小说《呼啸山庄》出版。小说中人物洛克伍德曾提到过《李尔王》和《第十二夜》。有学者认为莎士比亚对《呼啸山庄》的创作有重要影响正以此为证据。第十二章凯瑟琳·恩肖神经失常的场面与奥菲丽娅的精神错乱,李尔的疯狂很相似。希斯克利夫的动机和行为与爱德蒙和理查三世的动机和行为类似,旁白人洛克伍德与《驯悍记》中的克里斯多弗·斯赖相似。

博登斯戴德 (Friedrich von Bodenstedt, 1819—1892) 德国作家。当过蒂弗利斯中学校长,慕尼黑大学教授。大学时代研究过伊丽莎白时代文学。1862年出版莎士比亚十四行诗译文,并与F.弗莱利加斯、保尔·海泽合译莎士比亚的全部戏剧,于1867—1871年间出版。

博伊德尔莎士比亚艺术馆 (Boydell's

Shakespeare Gallery) 由约翰·博伊德尔(1719—1804)创办,有两重目的:给莎士比亚著作做插图,创立一个英国历史绘画流派。博伊德尔是图片商,艺术资助人,一度作过伦敦市长。他发起建立一座莎士比亚艺术馆,收藏莎士比亚著作图饰及绘画。约请英国著名艺术家根据莎剧制作绘画,请雕刻家把这些绘画作品转雕成铜版。收集来的雕版印成两种样式:印成专门的莎作版画集和作为莎剧的插图。

为举行莎剧画展,1790年伦敦开放了一所艺术馆,最初展出的有67幅画。进入雕版阶段后,博伊德尔的经济实力减弱了。他无法支付莎士比亚艺术馆的庞大开支被迫卖掉了绘画,因此莎士比亚绘画也分散各处了。他已把画集正式移交给了国家,所以在预备出卖之前必须得到议会批准。拍卖在1805年5月17日至19日进行。共有22,000张彩票,每张3畿尼。(关于此事W. M. 莫昌特在《莎士比亚与艺术家》(1959)第五章有详细记录。)博伊德尔委托艺术家、雕刻家花费逾150,000英镑,抽彩拍卖所有绘画才得到6128镑16先令,每幅画卖了35镑多一点。

已经完成的作品共有170幅,近半数出自4位艺术家之手:罗伯特·斯默克,26幅;威廉·汉密尔顿,23幅;理查·韦斯托尔,22幅;弗兰西斯·惠特利,13幅。作品的风格,构思及质量千差万别。这不仅由于艺术家的天赋及所受的训练有别,而且由于当时英国绘画的情况极为复杂。乔治·罗姆尼,乔舒亚·雷诺兹爵士及本杰明·韦斯特这些较成熟的艺术家谙熟法国和意大利的艺术风格。他们把古典的历史绘画标准应用于莎士比亚插图。而英国的传

统画派(以威廉·霍格思, 弗兰西斯·海曼为代表)的艺术家所受到的艺术训练是实践型的而非理论型的, 作品带有一种悲剧式的或理想化的气氛。他们当中有的专攻戏剧场景绘画, 对风景绘画有极强的鉴别力(如威廉·霍奇斯和弗兰西斯·惠特利); 有的专长于画书籍插图, 画喜剧性的或感伤的场景, 如罗伯特·斯莫克和威廉·汉密尔顿。

亨利·富塞利为此画集作的9幅画则表现出另一种新型的艺术见解。他的绘画注重人物及情绪的抒发。这种差异性难免造成鉴赏标准的混乱。欣赏雷诺兹的莎士比亚插图的人会觉得斯莫克浅薄, 富塞利可笑。因此这个画集一般被视为大杂烩。

1805年出版一部绘画集, 全名叫《大布列颠艺术家为莎士比亚剧作所作的插图集》。艺术家有詹姆斯·诺思科特, 马修·彼得斯和纳撒尼尔·丹斯—霍尔德。

布兰德·马修斯戏剧博物馆 (Brander Mathews Dramatic Museum) 哥伦比亚大学收藏戏剧的图书馆, 依其奠基人布兰德·马修斯之名而命名, 1911年开放。布兰德·马修斯自1892年始任哥伦比亚大学文学教授。

博物馆中莎士比亚戏剧文件非常丰富, 主要得自罗杰·惠勒的个人收藏, 马修斯本人及学者乔治 C. D. 奥德尔赠的资料。有各种形式的插图: 版画、蚀刻画、金属版印刷品、平

版画、胶版印刷品、幻灯片, 还有从报纸期刊上剪下的照相铜版及照相凹版印刷品。其中大多数是扮演角色的演员照片, 也有根据实际表演时的戏剧场景, 还有凭想象所做的画。另外还有剧院的内外景照片。其中有一些称绝的印刷品。18世纪的有加里克扮演哈姆莱特, 李尔和理查三世的图片。19世纪的有根据演员兼经理亨利·厄尔文和比尔博姆—特里的表演所制的印刷品, 一套漂亮的波伊德尔插图。本世纪的重要演出都有照片或根据照片印制的图片。

在莎士比亚学者 H. H. 弗尼斯, 小比尔特的监督下按 1:24 的比例筑成一座环球剧场的模型也存放于馆中。这一模型融合了以前制做的模型的全部基本特征。这个模型于 1948 年拆毁, 准备重筑一个模型。设计师弗朗西斯·马利克和模型制作师史蒂夫·兰辛承担此工作, 用了 3 年时间才完成。它是博物馆中最引人注目的展品之一。其最显著的特征是装璜精美, 反映出伊丽莎白时代对雕刻、镀金、大理石外观、辉煌的色彩的趣味, 体现出意大利文艺复兴的强烈影响。

馆中还藏有另一件吸引戏剧研究者的建筑模型, 即爱德华·艾莱恩和菲利浦·亨斯洛的命运剧院, 这座剧院与玫瑰剧院同年建造。模型的制作依据保存在达利奇学院的原建筑的设计方案并参考威廉·阿切尔的想法做了补充。

C

柴可夫斯基 (Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840—1893) 俄罗斯伟大作曲家。他的最早和最成功的作品是不朽的交响诗《罗密欧与朱丽叶》序曲和幻想曲(1869)。四年后他又发表了另一幻想序曲《暴风雨》(1873), 这是这位作曲家的最富有灵感的作品。1891年又在彼得格勒演出了《哈姆莱特》即兴曲。这些都是柴可夫斯基为莎剧写的最著名的音乐作品。

昌都斯肖像 (Chandos Portrait) 17世纪早期作的一幅莎士比亚肖像。历来认为这幅肖像的作者是理查德·伯贝奇, 他将它送给了约瑟夫·泰勒, 泰勒又将它送给了威廉·达夫南特, 后为托马斯·贝特通所有, 最后归昌都斯公爵收藏, 故名“昌都斯肖像”。1847年出售时, 为埃尔斯米尔勋爵购买, 1856年, 埃尔斯米尔公爵将它献给新落成的国家肖像馆。这幅肖像有许多复制品, 其中包括戈德弗雷·奈勒为德莱登制作的一幅, 它也经常作雕刻的范本, 为18世纪莎士比亚肖像画的主要依据。如果它符合真实的话, 莎士比亚就应该有一双棕色的眼睛, 暗褐色的头发。在这张像上, 莎士比亚衣着朴素, 按当时的风俗戴着耳环。但一般认为它不真实, 部分原因是面部轮廓不太像斯特拉福的半身塑像和第一对开本里的木刻像(见“莎士比亚的肖像”)。

存疑作品 (Apocrypha) 在莎士比亚37部戏剧之外的一些被认为是莎士比亚的作品。17世纪后, 大约

有50部伊丽莎白时期的戏剧被归到莎士比亚的名下, 但缺少或者根本没有任何证据能够证明它们确是莎士比亚的作品。其中仅有三部剧被认真地认为是莎士比亚的作品, 即:《两个高贵的亲戚》和《托马斯·摩尔爵士》, 多数人认为这两部作品的部分内容出自于莎士比亚之手; 还有《爱德华三世》, 许多有利证据说明是莎士比亚的。

存疑作品中的其他戏剧有一点或几乎没有任何凭证来说明是莎士比亚之作, 这其中包括在1663年出版的第三对开本中的六部剧, 即:《洛克林》、《约翰·欧尔卡苏爵士》、《托马斯·克伦威尔勋爵》、《伦敦浪子》、《清教徒》和《约克郡悲剧》。17世纪被归入莎士比亚戏剧的还有:《马林的诞生》、《埃德蒙顿的快乐魔鬼》、《穆西多罗斯》、《第二个少女的悲剧》和《美丽的埃姆》。到了18世纪, 这个书单中又加上了两个原来丢失的戏剧《卡德尼奥》和《费维舍姆的阿登》。最近有人想把《爱德蒙·伊荣塞狄斯》这部剧的手稿也加入到莎士比亚的戏剧中。另外, 书商汉弗雷·毛斯利在图书公会登记的三部已经失传的戏剧也被认为是莎士比亚的作品, 它们是《汉弗雷公爵》、《伊菲斯和兰扎》和《斯梯芬国王》。

这一存疑表中还可加上莎士比亚早期戏剧题材来源的三个剧本, 即《约翰王的困难的统治》、《驯悍记》和《亨利五世的著名的胜利》。前两部有人认为是不是莎士比亚的题材来

源,而是他的《约翰王》和《驯悍记》的低劣的四开本;《著名的胜利》则

被认为是莎士比亚早期想写编年史戏剧的一个试作。

D

达西斯 (Jean François Ducis, 1733—1816) 法国戏剧家。创作失败后,他开始为法兰西喜剧院改编一系列莎剧。他第一个改编的是《哈姆莱特》,1769年上演。接着改编了《罗密欧与朱丽叶》(1772)、《李尔王》(1783)、《麦克白》(1784)、《奥瑟罗》(1792)。达西斯不是依据原作而是法语译本进行改编。他将莎剧改编得比较温和,以适应法国舞台新古典主义倾向。

达费特 (Thomas Duffett) 剧作家。生卒年不详。他的《摩洛哥皇帝》(约1673年)的收场白讽刺1673年在伦敦道塞特花园剧院上演的达夫南特改编的《麦克白》中有关女巫的几场。他的《魔堡》(1674)对也是在该院上演的谢德威尔改编的歌剧《暴风雨》进行了全面的挖苦。

达文波特 (Robert Davenport) 戏剧家。生卒年不详。1624年宴乐官的记录中第一次提到他,说他创作了两个剧本《城市睡帽》和《亨利一世传》。后者是为国王供奉剧团写的,它显然就是亨弗雷·莫斯利1653年在书业登记册中记载的:“《亨利一世》和《亨利二世》,莎士比亚和达文波特著”中的一个。约翰·沃伯特在手稿中记录了这两个剧本,可惜手稿被厨师烧毁。达文波特的喜剧《欺骗魔鬼的新伎俩》(1639)中有一处提到福斯塔夫,并戏仿他关于荣誉的著名独白。他最出名的作品《城市睡帽》借鉴了《一报还一报》、

《安东尼与克莉奥佩特拉》、《辛白林》、《冬天的故事》和《奥瑟罗》的语言。如果《城市睡帽》真是1624年创作的话,那么达文波特广泛地多方面地利用莎剧是由于他阅读了出版不久的莎剧第一对开本(1623)。

达夫南特 (Sir William Davenant, 1606—1668) 诗人、剧作家。出生于牛津镇,并在牛津大学就读。他父亲在牛津开了一家酒店,他很快就去了伦敦,在贵族家里做侍童。达夫南特的第一个剧本是《奥尔博维尼的悲剧》(1629年出版)。后来他为宫廷创作了许多剧本和假面剧,深得皇家宠爱。本·琼生死后,1638年他被授予一份年金和“桂冠诗人”的半官方称号。内战时他是保皇党。查理一世流放到法国时,他为玛丽亚王后做了不少事。1643年,达夫南特因援助葛罗斯特之围有功,被封为骑士。这期间他创作了史诗《贡迪伯特》(1651),是英国新古典主义的里程碑。在共和时期,他多次被投进监狱。1650年赴美途中,国会派将其逮捕,关进了伦敦塔,1654年获释。据说这是弥尔顿干涉的结果。因为王政复辟时,达夫南特曾为他说情。

1642年关闭剧院期间,他是一家剧院的经理。1654年获释后,他开始上演不同的娱乐节目。其中有《鲁特兰家的第一天娱乐》(1656)和《困困罗兹》(1656)。后者是英国第一部歌剧,冲破了清教主义对戏剧

的禁锢,标志着王政复辟时期戏剧复兴的开始。据说,该剧在英国戏剧史上首次使用舞台布景和女演员。王政复辟时期,只有达夫南特和托马斯·基利格鲁两人获准组建剧团和开办剧院。达夫南特的剧团“公爵剧团”先是在李斯尔的网球场演出;达夫南特死后,剧团搬到道塞特花园剧院。该团演出了许多达夫南特改编的莎剧,以及他与别人创作的戏剧和歌剧。达夫南特在王政复辟时期为普及英雄悲剧和歌剧以及改革舞台布景方面作出了重要贡献,并将宫廷中使用的舞台技巧引进公众剧院,对英国戏剧未来的发展产生了巨大影响。因此,他在英国戏剧史上占有重要地位。死后葬于威斯敏斯特寺。

围绕莎士比亚生平的传说之一就是莎氏与达夫南特的“关系”。据约翰·奥布里的记载(这是最有名的),达夫南特说他是莎士比亚的亲生子一事广为人知。奥布里写道:

骑士、桂冠诗人威廉·达夫南特爵士生于牛津城的王冠旅馆。其父约翰·达夫南特是当地一位酒商,一位性情严肃而可敬的市民。其母面目姣好、机智俏皮,人们乐于与之交谈。……威廉·莎士比亚每年至少回华列克郡一次,途经此处时一般总在牛津的这家酒店住宿,他在这里很受敬重。我听罗伯特·达夫南特说,威廉·莎士比亚先生吻过他上百次。这位威廉(达夫南特)爵士有时兴致勃勃地和最亲密的朋友如塞姆·巴特勒(《古狄勃拉斯》的作者)等边喝酒边谈话,他说他总觉得他写作的格调是同莎士比亚一致的,很乐意人们把他看作是莎士比亚的儿子,并谈了上面引述的故事。从这一故事中可以得出这

么一个结论:其母是一个轻浮女人,甚至似乎可以叫做破鞋。

到1709年,人们实际上认为莎士比亚是达夫南特的教父,可能也认为是其生父。其时这一传说还增加了一则笑话,它的最初形式是从17世纪早期派生出来的(见“赫恩”)。其他地方提到达夫南特的母亲时,称她遵守妇道、贤慧可爱,也是非常机智聪明。有人试图证明她就是《威洛比的阿薇莎》中的女主角阿薇莎。另一则传说称达夫南特有一封詹姆斯一世写给莎士比亚的信。

苏联莎学家阿尼克斯特认为:“达夫南特是戏剧艺术中莎士比亚的继承人之一。……他也许是想用他不仅是莎士比亚事业的、而且是莎士比亚血统的继承人的说法来加强他在戏剧界的作用。”

达夫南特改编了许多莎剧,在王政复辟时期上演。最出名的是《暴风雨,或魔岛》,由达夫南特和约翰·德莱登导演,直到18世纪还大受欢迎。达夫南特还改编了《麦克白》、《哈姆莱特》和《无事生非》。达夫南特1663年改编的《麦克白》,名为《麦克白,全面修改、增添,加上新歌曲》(1674年出版),上演后很受欢迎,主要是因为它的歌剧场面。直到1744年,加里克才恢复了原作。达夫南特的改编本,情节上几乎未作什么变动,只是有几处将几个人合成一个,把一个人的台词移到另一个人口中。结构上仅有的几处大变动主要是为了创造出原作所没有的古典对称美。他还加入了其他一些成分,如增加了台词与场景,把麦克德夫夫人塑造成为美德的象征,减弱了恶魔似的麦克白夫人的影响;削去了梦游一场,但作了补充,给麦克白夫人安排了看见邓肯的鬼魂的场景,与麦克白宴会一场相对应。

麦克德夫的作用也扩大了。在第2幕里,他遇到女巫,她们给他一个有三个含义的预言,与班柯和麦克白的预言对应。

达夫南特还对女巫加以强调,这是莎剧所没有的。这个剧本最突出的特征是在女巫场景里创造了歌剧般的效果。作者为她们写作了歌词,编排了舞蹈,包括窜入第一对开本中的托马斯·米德尔顿《女巫》中的台词(如“走开,走开……”等)。在序幕中,作者使用了机械装置,使女巫能够绕舞台飞翔,鬼魂可以升起和消失。

达夫南特对原作的最大改动是语言,几乎所有的台词都进行了重写。他尤其注意台词的绝对纯洁和清晰。他显然没有发现或者避而不见莎士比亚不守规则所特意造成的效果。甚至那些略为含混的段落他都用具体的语言重新改写。

1661年出现的《哈姆莱特》改编本也出自达夫南特的手笔,尽管这种判断的证据还不充分,但也是很有理由的。该剧是由达夫南特的剧团第一次演出的,达夫南特本人导演,其措词变化的特征与达夫南特喜爱的风格是一致的。剧本结构未作任何变动,这是它与其他改编本的区别。虽然达夫南特未认真删改原作,但他完全“改正”了莎士比亚的措词。1676年印刷的版本中包括最初导演时省略了的场景,但未置于剧本中。删去的段落包括关于福丁布拉斯的大部分情节、波洛涅斯对雷欧提斯的教诲、哈姆莱特对演员的讲话。其他一些地方也做了较大的删改,如哈姆莱特第一次遇到鬼魂、他与伶人甲在一起的场面、戏中戏,独白“但愿这一个太坚实的肉体会融化”和“我是一个多么不中用的蠢才”。达夫南特的意图可能是为

了推动情节的发展,删掉纯粹藻饰性的、沉思的段落。看来大部分删改是有道理的。

但达夫南特对语言的改动,包括演出时删掉的场景,影响了整个剧本的风格。它们遵循达夫南特的典型模式:所有粗野与渎神的句子都变纯洁了,轻微的含糊、不必要的富于诗意和象征的段落,完全变得清晰和简单。他在删掉不文雅的词时,却使人更摸不着头脑。

大仲马(Alexander Dumas) 见“法国”条。

大英博物馆(British Museum) 英国首位的博物院兼图书馆。1759年开放。它是有关莎士比亚及英国戏剧的资料最丰富最多样的收藏中心之一。馆内收藏有戴维·加里克1779年遗赠给博物馆的个人藏书(有1000部戏剧),其中包括37个莎士比亚戏剧四开本。1823年乔治三世遗赠给博物馆一批书籍,其中有23个莎士比亚戏剧早期四开本。1858年博物馆从詹姆斯·哈利维尔—菲律普斯买来18部莎士比亚的及伪莎士比亚四开本。馆中还收有5册第一对开本,4册第二对开本和3册第三对开本。博物馆手稿部收藏着《托马斯·莫尔》的手稿(有3页据认为是莎士比亚手笔),有莎士比亚在黑衣僧门房抵押文契上的签名,有大量莎剧素材来源资料,还有引用过莎剧的文件的收藏品。

戴维斯(John Davies of Hereford, 约1565—1618) 诗人。他毕业于牛津大学,以讲授写作为生,他的学生来自英国的名门望族。其作品有格言集《愚笨的祸害》(约1610年),其中一首警句诗名为“致威廉·莎士比亚先生——我们英国的泰伦斯”:

好威廉,我这里戏吟的是有些人的说法,

倘若你没有在戏里边演一些国王的角色，

你本来可以成为国王的伙伴，
或者成为较低微人们中的国王。

另外有些人责骂，骂归他骂，

你可不是贫嘴，你具有无上的机智：

你播种了“诚实”，可他们得到收获，

并为了增进资本将果实守护。

这说明莎士比亚演过一些国王的角色，仪态尊严高贵，他有“诚实”的美德，有少数人忘恩负义地责骂他。有的学者认为“责骂”是指国王供奉剧团 1604 年 12 月演出《高里的悲剧》受到责难，詹姆斯一世是剧中一个角色。莱斯利·霍特森认为这首诗提到了莎士比亚与 W. H. 先生的关系。

《愚笨的祸害》的重要性在于它提到了当时的戏剧家，也有助于确定卜蒙和弗莱彻的《菲拉斯特》的创作日期。

约翰·戴维斯还写有《死亡和幸福的内战》(1609)和《微型宇宙》(1603)。戴维斯在《微型宇宙》中的“我爱你们有人善画，有人能诗”一句旁边注了“W. S. R. B.”的字样，很可能是指威廉·莎士比亚和理查德·伯贝奇。这表明同代人对莎士比亚的尊敬。

丹麦 (Denmark) 丹麦的弗里德里克二世(1559—1588)是克里斯蒂安四世(1588—1648)和詹姆斯一世的妻子安妮的父亲。詹姆斯 1603 年继承英国王位后，丹麦对英国宫廷的影响非常大，莎士比亚在《哈姆莱特》中提到丹麦时也不得有所克制，比如描述克劳狄斯的酗酒和把丹麦比作一座监狱时，他就降低了调子。1589 年詹姆斯成为苏格兰国王时，弗里德里希二世的女儿安妮

已经与其结婚，因此丹麦与英国的关系早于 1603 年。弗里德里克二世曾接待了一个英国喜剧演员剧团，该团是莱塞斯特伯爵向他推荐的。1580 年，丹麦宫中就有英国乐师。1586 年，乔治·布赖恩和托马斯·蒲伯(他后来加入了宫廷大臣剧团)与另外 3 个演员也到过丹麦宫廷。

1606 年，克里斯蒂安四世拜访詹姆斯。宫内司库帐目记载道，当年 7 月和 8 月约翰·海明斯等在格林威治宫和汉普顿宫为“陛下和丹麦国王演出 3 个剧本”，宫廷付给赏金。哈姆莱特嘲笑丹麦的酗酒成性是有根据的。约翰·哈林顿爵士可以为证。他评论和描述 7 月份为詹姆斯和克里斯蒂安演出的假面剧《所罗门和示巴女王》时曾说：

我认为丹麦严重地腐蚀了我们英国的优秀贵族，现在他们也趋时附势，狂饮滥喝以图一时之兴，我永远也不沾一滴美酒。贵妇淑女们也放弃了庄重自持，只见她们醉得东倒西歪……

丹麦对莎士比亚的兴趣始于 18 世纪后半期。当时莎士比亚的一些剧本译介到丹麦。但莎剧在丹麦的第一次演出是 1813 年，上演了《哈姆莱特》。莎剧主要是由爱德华·兰贝克和瓦尔德马·厄斯特贝格，于 1888—1945 年出版，乔治·布朗德斯 1895 年出版了《威廉·莎士比亚》，卡尔·曼茨乌斯 1897—1907 年出版了《戏剧艺术史》，二者为普及莎士比亚起了重要作用。卡尔还是哥本哈根皇家剧院的经理，做过莎剧的导演和演员。本世纪 20、30 年代约翰内斯·波尔森继承了他的工作。1916 年在艾尔西诺的克龙贝格堡的露天剧场首次演出《哈姆莱特》。1937 年老维克剧团的劳伦斯·奥立

维尔和维维恩·雷夫,1937年约翰·吉尔古德和康普顿,1949年弗吉尼亚艺术剧院的罗伯特·布林,1950年老维克剧团等先后在此演出《哈姆莱特》。(见“斯堪的纳维亚”条)

丹尼斯 (John Dennis, 1657—1734)

戏剧家、评论家。他出生于伦敦,曾就学于哈罗公学和剑桥凯恩思学院等。约翰·丹尼斯改编了两个莎剧。他的诗歌和戏剧价值不大。他主要因其评论而出名。其中最重要的有《诗歌批评基础》(1704)、《论莎士比亚的天才和作品》(1712)。他认为诗的正义是悲剧最重要的特征,“诗的正义的确切分配以模仿神的安排,这是每一部悲剧诗的责任”。按丹尼斯的说法,莎士比亚违背了诗的正义应归咎于他没有读过亚里士多德和贺拉斯的著作;莎士比亚破坏了三一律,不及古希腊作家那样伟大。

丹尼斯将《温莎的风流娘儿们》改作《滑稽的求爱者》,情节更加紧凑,但喜剧性降低了,剧本完全用散文写成,同年出版并上演。范顿与安·培琪的恋爱成为全剧统一的中心。范顿安排人告诉福斯塔夫说培琪大娘和福德大娘都爱上他了,又安排人告诉两个丈夫福斯塔夫的行动。这些安排都是为了把注意力从这对年轻恋人的身上引开,使他们能够逃跑。然后,剧情的发展与原作一样,安和范顿直到最后一场才再度出现。这时安的父母同意他俩结婚。丹尼斯还增加了两场,充满了淫猥的对话,这是他的爱好。丹尼斯改编的《科利奥兰纳斯》,名为《入侵者,或致命的愤怒》,1720年在德鲁瑞巷剧院上演,只演了三场。丹尼斯的改编没有一个是成功的。

丹尼斯为《滑稽的求爱者》写的一封信是《温莎的风流娘儿们》是在伊

丽莎白女王的命令下,并按她的要求而写作的这一传说的来源。丹尼斯说:“她急于看到它上演,命令在两周之内完成。”两年后,丹尼斯修改了这一传说。他说伊丽莎白女王要求在10天内写完该剧。尼古拉斯·罗进一步发挥说:“她对《亨利四世》上下两部中福斯塔夫令人喜爱的性格非常高兴,因此她要求莎士比亚写一个续集,表现恋爱中的福斯塔夫。”1710年,查尔斯·吉尔顿将这些传说加以合并:“女王要求他写一个约翰·福斯塔夫爵士恋爱的剧本,我坚信他两周内就完成了。”

德国 (Germany) 英国演员在德国,1590—1620。16世纪后半叶,英国的演员、音乐家及杂技演员在讲德语的许多小公国的宫廷演出。这些演员一般是经由斯堪的纳维亚国家或荷兰进入欧洲大陆的。1590年初,组织良好的英国职业剧团强行进入德国。1591年曾在沃塞斯特伯爵剧团的罗伯特·布朗率领一个剧团在林登演出。次年,剧团扩充进了一些季节演戏的演员,如约翰·布拉德斯特里特,托马斯·萨克维尔及理查德·琼斯。他们在布伦斯维克的亨利希·朱里亚斯公爵的宫廷立足。亨利希公爵不仅是保护人而且他本人也是剧作家。1594年前他已有十部剧本出版,有莎士比亚戏剧《泰特斯·安德洛尼克斯》、《理查三世》及《温莎的风流娘儿们》的某些特点。

布朗的剧团于1592年8月访问法兰克福,表演的剧中有“著名的克里斯多弗·马洛先生”作的剧。后来该剧团转到科隆和纽伦堡。当时约翰·格林主演丑角。不久格林取代布朗任剧团领导,率领该剧团在讲德语的各小公国演出。英国演员络绎不绝地涌入德国,剧团经过多次

分裂组合。到1618年三十年战争爆发他们的足迹遍及中欧及波兰各地。

英国人找到许多设备齐全的剧院进行演出，特别是在贵族的府第。德国人帮助他们建起公共剧院。1550年，纽伦堡城为访问剧团建剧院。此后不久奥格斯堡依样效仿。这些剧院建筑中都有大舞台及深嵌的内舞台，四周有环形观众看台。詹姆斯·伯贝奇在绍尔地奇建立剧院是在此后27年的事。

当时德国的舞台演出艺术还很粗陋。在小公国宫廷的私人住宅内常有些粗俗的忏悔节目演出。在公共广场及教堂内常见宗教剧演出，这些多为手工业行会演出。纽伦堡的汉斯·萨克斯写了不同题材的短剧不下208部。这些剧内容都非常简单，结构也粗糙得很。在校园中常有有用拉丁文演出的古典主义和新古典主义戏剧。德国人的演出还都是非职业性的，演员都是未受过表演训练的技术工人和学童。

因此英国剧团能迅速成功也就不难理解了。这些英国人多数受了瘟疫、贫苦、失业以及冒险野心的驱使到国外谋求职业。他们随身带着复杂的服装和道具，还有大量的有戏剧性的新旧故事作保留节目。更重要的是他们让德国观众第一次看到了职业演出。英国人演的丑角深受德国人欢迎，特别是罗伯特·雷诺兹（约1610—1640）演的丑角。雷诺兹原系安王后剧团一员，后继约翰·格林任这个大陆剧团的领导。他的丑角艺名为皮克尔海玲。他在德文的《罗密欧与朱丽叶》中演过彼得。演员们主要借助于哑剧手段表演，并且他们的注意力多在低级的滑稽剧、残杀剧以及以活动为主的情节剧，因此语言障碍并不是个大问题。

这些旅行国外的演员最初只用英语，最早的剧团在外演出时要配翻译。丑角演员们很快学了一点德语，他们用半生不熟常常是错误的德语发言来吸引观众。1600年前所有在德国演出的演员都取了德语名。约翰·布拉德斯特里特取了“约翰·布莱斯特斯特拉斯”，广为人知；安德鲁·鲁芝取了“安德里斯·约茨”。剧团仍叫英国喜剧团。

英国人对德国戏剧创作的影响首先在亨利希·朱利亚斯公爵的剧中表现出来（虽不明显）。后在雅科布·爱里尔的著作中表现更明显了。他的《美丽的西黛娅》的情节与《暴风雨》有许多相似之处，他的《美丽的费尼西娅》与《无事生非》有相似之处。爱里尔的其他作品中有的受了基德的《西班牙的悲剧》及莎士比亚的《错误的喜剧》的影响。

1620年莱比锡出版了一卷384页无页标的题为《英国的喜剧与悲剧》的集子，收入“英国人在德国演出的剧目”，其中有关于爱斯提尔与浪子的《圣经》片断，许多部皮克尔海玲的滑稽剧，《福图纳托斯》、《朱丽亚斯与希波利塔》（似莎士比亚的《维洛那二绅士》及《泰特斯·安德洛尼克斯》（不是莎士比亚原剧，可能是根据莎剧改编的）。

德国人的莎士比亚演出，1620—1700。三十年战争中断了德国所有的戏剧活动。1648年战争结束后英国剧团扩充进了德国男女演员，戏剧演出又活跃起来。整个17世纪中，除了那段不幸的历史，莎士比亚的多部戏剧都以异乎寻常的方式占据着主导地位。有记录的当时德国莎士比亚戏剧演出有《裘力斯·凯撒》、《错误的喜剧》及《奥瑟罗》。在沃罗克劳大学图书馆至今仍保存着德文《李尔王》的一个剧情说明（大

团圆结局)。还有一些经过窜改了的演出脚本,除《泰特斯·安德洛尼克斯》外还有《罗密欧与朱丽叶》(肯定直接从莎剧改编的),《驯悍记》,从《仲夏夜之梦》中截取的《皮拉摩斯与提斯柏》的笑剧,《威尼斯商人》,《第十二夜》及《哈姆莱特》。

这些德文改本无一完整的。其中多数是多位作者作的。里面掺杂着半生不熟的德文成语及笨拙的英语语言现象,有些段落明显是刚学点德文的英国演员写的。而德国人作的那些剧本则明显地暴露出对英语词汇的误解。这些剧显然是根据提白本的手抄本改编的,有点似莎士比亚某些戏剧的“糟糕四开本”。遗憾的是作者都不止一人。他们能使用两种语言,完全有能力把英文稿本改成可接受的德文本。

这些剧本没能将许多完美的语言特色用恰当的德文转译出来。素体诗变成了平白的德文散文,精彩的台词和独白失去了精彩之处。鲍西娅关于怜悯,茂丘西奥关于麦布女王的台词及哈姆莱特的独白变成了带有激烈的情感的下级粗俗的笑闹。

这里拿出几个用德文篡改的例子加以评论。皮拉摩斯与提斯柏的闹剧被扩展成了一出喜剧,改变了原来的模样,里面有出自约翰·巴尔萨则·舒浦(1610—1661)和约翰斯·冯·里斯特(1607—1667)的“荒诞喜剧”的改编本内容。这些剧中把最低级的东西也夸张了,把狮子(雄狮)改成了“母狮”正在提斯柏的斗篷上产仔(用活猫演)。布拉一波顿成了布里·包腾。

1607年至1674年间有多部德语《威尼斯的犹太人》的演出,其文本多依据马洛的《马尔他的犹太人》或莎士比亚的《威尼斯商人》,或者二

者兼而有之。现存一种这样的脚本,从中可看出它是四种材料的合并:马洛的戏剧材料;主要部分从莎剧人物格莱希安诺和朗斯洛特这两个角色扩展而来;受莎剧《驯悍记》启发使用了乔装求婚的情节;直接模仿莎士比亚的《威尼斯商人》第四、第五幕的内容。

1677年10月30日,布伦斯威克公爵剧团为祝贺公爵夫人30岁生日在贝温城堡新建的剧院演出一部叫《爱情与德行,或随你所愿》的剧。其脚本同年出版,很明显是借鉴了莎士比亚的《第十二夜》。有些人物名字取自巴纳比·里奇的《里奇告别军旅生涯》中的人物。经对比研究可看出这部剧的脚本是英德作者们根据里奇的故事、莎士比亚剧本及英国在德国的旅行剧团的即兴表演而写的。剧中没有托比爵士、安德鲁爵士和马弗里奥。

《弑兄遭怨》。德国早期莎士比亚戏剧改编本中最有名的是《哈姆莱特》的改编本《弑兄遭怨》。它的取材来源有三处:“原型哈姆莱特”,莎士比亚的《哈姆莱特》,还有德国人自己加进去的东西。它是卡尔·安德里斯·保尔(1654?—1695)领导的德国剧团的保留剧目。1660年代至1680年代间,卡尔的剧团活跃在石勒苏益格—荷尔斯泰因,丹麦,瑞典,吕贝克,汉堡,德累斯顿,布拉格。

17世纪晚期另一位重要的演员兼剧院经理为斯比格贝尔格。他的女婿,著名演员康拉德·艾克霍夫演过《弑兄遭怨》的主角。1778年文克霍夫最后一次登台饰鬼魂,用的是威兰德的译本。在去世前不久他把自己手中的一本《弑兄遭怨》手稿(注日期为1710年10月)送给了H. A.O. 雷查德。1779年在雷查德编

的《哥塔剧院日志》中登了摘要。1781年雷查德在《奥拉·波德里达》中载了全本。到这时莎士比亚的《哈姆莱特》正在德国受到青睐。1770年代真正的莎剧与《弑兄遭怨》似乎被弄混了。1779年著名演员兼导演弗里德里希·路德维希·史略德尔扮演《哈姆莱特》，就有《弑兄遭怨》的影子。

《弑兄遭怨》的手稿现已失存，只有雷查德的抄本，已译成英文和法文。其语言和文风基本是17世纪中期的。有些段落用的德文较佳，有些则很差；有些表达法相当旧而有些则很新。除了开场白中一些难以理解的对偶句外，里面没有一点可称其为诗的东西。不管怎样它仍是非常重要的文献。

莎士比亚学术中一个最令人头痛的问题就是关于莎士比亚的《哈姆莱特》的直接取材来源——那部遗失的“原型哈姆莱特”的问题。“原型哈姆莱特”是否在莎士比亚的《哈姆莱特》版本之前进入德国？第一次有记录的德国《哈姆莱特》演出是格林的英国人剧团1626年6月21日在德累斯顿的一次演出。此后演出多了起来。《弑兄遭怨》在哪些方面借鉴了“原型哈姆莱特”的内容？

源自莎士比亚剧的内容包括开场，即露台一场，国王第一次在宫廷讲话，国王祈祷时哈姆莱特的独白（意译），剧中剧哑剧部分。还有些德国人后加进去的内容：雷阿提斯率领的不是一群暴民而是持枪卫兵，鬼魂打守夜兵耳光，哈姆莱特两个朋友杀哈姆莱特时自相射杀，农人小丑詹斯请求范塔斯莫（奥斯里克）的保护，他受到疯了的奥菲丽娅追逐。

还有“原型哈姆莱特”的部分内容：诗体开场白讲黑夜命令复仇三

女神在新王与王后间挑起不和和争吵。这和基德的《西班牙的悲剧》开场白相似，说明“原型哈姆莱特”的作者为基德。在《弑兄遭怨》中哈姆莱特杀死的是科兰布斯，这在莎士比亚第一四开本中叫科兰比斯（即第二四开本及第一对开本中的波洛涅斯）。有些学者认为这说明莎士比亚与《弑兄遭怨》的作者都用了同一素材来源。他们认为《弑兄遭怨》中有讨厌女人使用化妆品的台词，还有他讲的一个女杀人犯目睹一场悲剧后良知猛醒的故事说明莎士比亚吸收并压缩了旧材料。在《弑兄遭怨》中国王通知哈姆莱特他将被送到英国去时，哈姆莱特答道：“把我送到葡萄牙好了，那我就永远不会回来了。”这显然是暗示德雷克1589年的葡萄牙远征。在这次可怕的远征中1100名志愿参征者中只有350人生还。关于奥菲丽娅之死，《弑兄遭怨》中王后讲她从高山上跳下去而死。这可能简单转译自“原型哈姆莱特”。莎士比亚认为这种结局不太合理，他联想起他15岁时艾汶河畔提丁顿一个叫凯瑟琳·哈姆莱特的人偶然溺水而死，所以他以此替换了那个旧故事。在《弑兄遭怨》中用的则仍是旧故事。

最早的翻译和批评。对莎士比亚原剧的这些窜改尽管很可笑，但这让17世纪和18世纪初的德国人开了眼界，使德国人的注意力从古代希腊及法国戏剧转向英国戏剧，为德国人接受纯粹的莎士比亚戏剧并把他的戏剧作为他们民族戏剧的基础铺平了道路。

第一种真正莎士比亚戏剧的德文译本是普鲁士驻伦敦大使包尔克男爵翻译的。1741年出版一种用亚历山大诗体译的《裘力斯·凯撒》，有些段落用散文体。这马上引起约翰·

克里斯多弗·哥特舍德和约翰·爱利阿斯·史雷格尔的注意。他们为莎士比亚无视古典规则而感惋惜,但他们仍非常推崇莎士比亚人物塑造的天才。他们是最早从不同方面考察莎士比亚的人,得到以后几十年中德国浪漫运动及狂飙突进运动的领袖们的极大赞赏。这期间的讨论大致循着德莱登 1668 年在其《论戏剧诗》中所勾勒的轮廓展开(古代——新古典主义——现代),后来按蒲伯和约翰孙的模式进行。哥特舍德及史雷格尔的追随者本来应该转向原文莎士比亚,但随着译文的激增、舞台演出率的上升,莎评的繁荣昌盛变成了对诗人的狂热崇拜。

这一阶段主要有如下成果。1753 年出版一种月刊《新知乐事》,经常刊登对莎士比亚主要作品的精当评论。作者都没有署名,他们参照的是蒲伯 1728 年的版本。1755 年弗莱德里希·尼古莱在其《关于德国美学现状的通信》中也有评论。1756 年《新知乐事》月刊登了《理查三世》中四场译文。同年出版一种从法文转译的《暴风雨》译文。

1762 年始,克里斯多弗·马丁·威兰德出版 22 部莎士比亚戏剧的散文译本,到 1766 年全部完成。威兰德是一位诗人,他的译本受到舞台演出者的广泛欢迎。它也为德国评论者提供了值得参照的译本。

莎士比亚崇拜。 戏剧家、批评家及舞台监督高特荷德·埃夫拉姆·莱辛是德国莎士比亚崇拜的奠基人。1750 年他就写道:“莎士比亚、德莱顿、韦册利、范布鲁夫、希伯及康格里夫这些剧作家的大名我们所知甚少,然而他们应得的赞赏与我们给予法国剧作家的应该是不相上下的。”在他著的家庭悲剧《萨拉·山普孙女士》(1755)中明确宣布了他

对莎士比亚,这位英国作家的崇敬之情。他深信莎士比亚的著作满足了德国人对新型戏剧动力的真正需要。莱辛不赞成伏尔泰的看法,他为莎士比亚辩护。他认为“如果正确地理解”,莎士比亚没有打破亚里士多德的规则。他的论点与塞缪尔·约翰孙的类似。莱辛在其《关于当代文学的通讯》(1759—1765),及《汉堡剧评》(1767—1768)中清楚地阐述了自己的观点。作为第一位德国重要的戏剧家及德国“民族戏剧”的代言人,莱辛高度赞赏莎士比亚。在其最后一部重要戏剧《智者纳旦》(1779)中的素体诗是按莎士比亚的模式写的。

1776 年始 F. L. 史洛德尔把莎士比亚戏剧引入他在汉堡剧院的正规节目中,他改编的剧有《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《威尼斯商人》、《错误的喜剧》、《一报还一报》、《李尔王》、《理查二世》、《亨利四世》、《麦克白》及《无事生非》。1782 年他在维也纳演出《辛白林》。他在汉堡、柏林及维也纳演出《麦克白》、《哈姆莱特》、《李尔王》及《奥瑟罗》,得到热烈喝采。史洛德尔把莎士比亚戏剧牢固地确立为德国舞台的古典保留剧目。

莱辛的努力促进了莎士比亚戏剧的德文翻译的发展。1775 至 1782 年间约翰·约亚琴·艾森堡完成了威兰德的工作,提供了第一部权威的全部莎士比亚戏剧的德文译本(散文体)。继他之后,德国浪漫运动的领袖奥古斯特·威廉·冯·史雷格尔夫以恰当的诗体和散文体翻译了 16 部莎士比亚戏剧;1810 年译了第十七部。1825 至 1833 年格拉夫·沃尔夫·亨利希·鲍迪辛及其妻子多罗希娅(蒂克之女)在约翰·路德维希·蒂克监督下完成了这部不朽巨作。他

们译完了另外 19 部剧,其中有《麦克白》、《奥瑟罗》、《李尔王》,这种译本为德国人了解莎士比亚做出了巨大贡献,德国人此后称这位“艾汶河畔的天鹅”为“我们的莎士比亚”。1770 年至 1860 年间还有许多“改写本”或未完成译本。

德国“狂飙突进运动”的领袖之一约翰·高特夫利特·赫尔德尔在莱辛的启发下转向莎士比亚研究。吸引他的不是莱辛的逻辑批评或舞台技巧,而是莎士比亚诗歌那令人陶醉的效果。他称他最喜欢的人物是“我的高贵、善良、忧郁、疯癫的哈姆莱特”;他称《罗米欧与朱丽叶》为“全世界唯一的爱情悲剧”。他讲莎士比亚的每部著作都“包含它所触及的情感的全部哲理”。在其论文《论德国文艺》(1773)中他写道:“一个人矗立于难以登临的顶峰——他脚下是狂风暴雨和狂怒的大海——他的头却在光辉的天堂——那就是莎士比亚!”1770 年在斯特拉斯堡他遇到青年歌德,对莎士比亚的热爱使两位诗人结合了。

约翰·沃尔夫冈·歌德(1749—1832) 受赫尔德尔的启发打算在 1771 年写一部《凯撒》。他结合了赫尔德尔的狂热与莱辛的批评两个极端,对凯撒持中庸态度。但他对莎士比亚的热情达到崇拜的程度。1771 年 10 月 14 日他做了一篇著名的讲演——《莎士比亚命名日》,热情称颂莎士比亚:“我读到他的第一页就使我一生都属于他了,我读完了第一部,我就像是一个生下来的盲人,一只奇异的手在瞬间使我的双目看到光明。我认识到,我极生动地感到我的生命无限地扩大了;一切对于我都是新的、不熟悉的、不习惯的光使我眼睛作痛。……我毫不犹豫地抛弃了古人那循

规蹈矩的戏剧。我跃入自由的天地,我才感到我有了手和脚。……面对莎士比亚我承认我是个愚陋的罪人,而他以纯粹的自然之力量预言了未来。”

1773 年他写成《葛慈》初稿,他以莎士比亚为榜样,故意违反三一律。他把初稿寄给赫尔德尔,赫尔德尔批评歌德说:“莎士比亚把你毁了。”1773 年《葛慈》定稿出版(全名为《铁手骑士葛慈·封·白尔利星根》)。1774 年他写了《少年维特之烦恼》,其中注入了受莎士比亚启发而产生的感伤情调。在《威廉·迈斯特的求学时代》(1795—1796)中他指出他没有忘却古典主义的优点。书中他在解释哈姆莱特时指出:“莎士比亚要描写:一项伟大的事业担负在一个不能胜任的人的身上。……这是一棵橡树栽在一个宝贵的花盆里,而这花盆只能种植可爱的花卉;树根伸长,花盆就破碎了。”1808 年《浮士德》上部问世。其松散的结构是深受莎士比亚历史剧影响的结果。在细节方面也多处呈现了仿效莎士比亚的印迹:浮士德与学生争论(受哈尔太子及其朋友的争吵启发)、玛格莱特的寡友(朱丽叶的乳媪),浮士德与华伦亭决斗(罗密欧与提伯尔特)、玛格莱特的发疯(奥菲丽娅)。歌德改编过《罗密欧与朱丽叶》,有很大的随意性,1812 年在魏玛演出,演出失败。在《诗与真》(1811—1833)中有些片断谈了他对莎士比亚的崇敬是“均衡的”,既有古典的又有浪漫的观点。

约翰·克里斯朵夫·弗利德利希·席勒(1759—1805)早年就研究过莎士比亚。在其论文《论人的动物的和灵魂的本质》(1780)中他认为凯歇斯、理查三世、麦克白夫人、李尔及奥瑟罗是人性的忠实现。次年

完成《强盗》，剧中人物弗朗兹与理查三世有明显的相似之处。这之后，正像莱辛一样他转向了当代德国“资产阶级悲剧”，创作了《阴谋与爱情》。同时他计划改编《雅典的泰门》和《威尼斯商人》（1801年问世）。1788年他遇见歌德，从此两位诗人终生保持了亲密友情。他们对莎士比亚的看法几乎完全一致。他们认为必须重新阐释亚里士多德的规则。席勒还把改编莎士比亚主要历史剧视为划时代的伟大工程。这种意象及他对古希腊悲剧的认识促成了《华伦斯太》三部曲（1798—1799）的创作。他的最后一部剧《威廉·退尔》（1804）受了《裘力斯·凯撒》影响。

从莱辛至席勒这不到半个世纪的时间内发生了最剧烈的文化爆炸，这爆炸是由莎士比亚点燃的。对这场德国戏剧的复兴运动，赫尔德尔评道：“我们来得迟了，但我们正年轻力壮。”当时德国观众之所以对莎士比亚表现出如此热情，原因之一是德文译本所用语言在当时正广为使用，而在英国莎士比亚的词汇、习语及文体已经趋于过时。

19世纪。亨利希·海涅1819年就学于波恩大学，A. W. 史雷格尔是他的老师。在史雷格尔影响下他先追随了流行的浪漫潮流，而没有马上从事莎士比亚研究。1827年他访问了英国，受到伦敦戏剧界的感染。10年后他发表《莎士比亚笔下的女人和少女》，他最初是想构思对一套插图的评论，后来却收入了对夏洛克的一些评论。这些评论改变了对此人物评论的总的方面。他写道：“当我在德鲁瑞巷剧院观看此剧（《威尼斯商人》）演出时，一位面色苍白的漂亮妇女站在我身后的包厢里。在第四幕结束时她大哭起来，

口中一遍遍叫道：‘那可怜的人好委屈啊！’……我无法忘掉那双为夏洛克哭泣的黑色大眼睛。”

海涅继续为莎士比亚澄清反犹之嫌：“他可能意在愉悦‘广大观众’才再现了一个受苦的狡猾凶悍的人，一个嗜血的可怜造物。但诗人的天才和人性都超然于他的个人意愿之上。所以诗人为一个上帝赋予了乌合之众的憎恨的不幸的教派辩护……剧本既没有单纯表现犹太人，也没有孤立表现基督徒，而是表现了压迫者和被压迫者……。事实上，除了鲍西娅外，夏洛克是全剧最可敬的人物。”

19世纪又有许多重要译文，其中值得一提的有：J. W. O. 班达（1825—1826），J. H. 福斯（1818—1829），E. 奥尔莱普（1838—1839）的译文，还有弗里德里希·勃登斯戴德、N. 戴里厄斯及其他译者合译的译本（1867—1871）。此阶段最有成就的戏剧家如克莱斯特、格里尔帕尔泽虽然都敬仰莎士比亚，但在他们的作品中看不出莎士比亚的直接影响。只有弗里德里希·海白尔（1813—1863）不仅表现出热情而且计划改编《科利奥兰纳斯》、《理查三世》及《裘力斯·凯撒》。在1848年革命时期他打算把这几部剧改编为政治说教剧为维也纳反动势力服务。他只完成了《裘力斯·凯撒》，参照的是史雷格尔的译文。改编本没能上演，现只存一些片断。

19世纪中期还有一个显著的特点，即莎士比亚走出剧院，面向不常去剧院的广大读者，补充了莎士比亚对舞台的影响。例如，1849年D. L. B. 沃尔夫出版《家庭莎士比亚》。这是一种德文诗体选译本，面向家庭和学校，特别是面向女性世界及正在成长的青年人。再有，1800—

1875年莎士比亚朗诵非常流行。路德维希·蒂克能流利地讲莎士比亚、背诵莎士比亚。皮厄斯·亚历山大·沃尔夫步其后尘，在1820—1830年间在德累顿建立朗诵艺术小组，由30—50人组成，听众中有许多著名人物，如黑格尔、兰克、简·保尔及格里尔帕尔泽。这一时尚在柏林、耶拿和慕尼黑也流行起来。

莎士比亚戏剧演出当时已成为一种重要职业。当时观众非常熟悉的演员有：约瑟夫·施雷沃格尔、卡尔·塞德尔曼、西奥多·多林；女演员有弗莱德里克·贝多南—昂泽尔曼、索菲·史洛德及夏洛特·冯·哈根。这些演员悲剧、喜剧角色演得都很出色，他们构成了“明星系”。还有演出组织者、剧院经营者及导演也涌入莎士比亚洪潮，从中受益，获得了荣誉。汉斯·艾克霍夫的门徒奥古斯特·威廉·伊夫兰德（1759—1814）成为柏林普鲁士国家剧院的经理，搬演莎剧。他本人还是批评家及多产剧作家，他的剧作都很一般。他的继任路德维希·德弗里昂特（1784—1832）在席勒剧中担主角后，成为一位偶像式的莎剧演员兼剧院经理。他的三个侄子卡尔·奥古斯特、菲利浦·爱德华德，及古斯塔夫·爱米尔的工作也很出色。古斯塔夫·爱米尔·德弗里昂特在伦敦扮演过哈姆莱特，他的表演堪与爱德蒙·金的表演相媲美。亨利希·芬伯（1806—1884）是维也纳霍夫堡剧院经理，很有影响。所有剧院经理中最杰出的是弗朗兹·丁格尔斯戴德（1814—1881），他活跃于斯图加特、慕尼黑、魏玛和维也纳。1864年在魏玛纪念莎士比亚300周年戏剧节上他组织了莎士比亚从《理查二世》至《理查三世》的全部历史剧的系列演出。莎士比亚戏剧节的成功

促成了德国莎士比亚协会在次年的建立，这是德国莎学史上的一件大事。

德国莎士比亚协会的奠基人是慕尼黑大学教授弗莱德里希·冯·博登施泰特（1819—1892）。1862年他曾出版一种莎士比亚十四行诗的译本，并与其他人合作翻译戏剧全集。协会成立时只有30名成员，第一期《年鉴》1865年问世。发表重要文章《莎士比亚在德国》（在“1864年4月23日普福尔塔莎士比亚戏剧节”上已印行）。这是一篇关于德国莎士比亚活动的一篇有份量的总结（总结到席勒）。《年鉴》还综述当时的活动，登载详细的莎士比亚研究目录，还有从1864年初至1865年7月间的演出综述（有数据）。《年鉴》一直办下来，到本世纪已有百余卷。它成了德国莎士比亚研究信息的宝库。

1865年那期有一篇评论阿尔伯特·科恩的《莎士比亚在十六、十七世纪德国》的文章，促进了莎士比亚在英国本土之外的严肃的学术研究。继此之后研究与批评的成果日益增多，延续至今。第一次世界大战爆发前在德国发表的重要文章的人有威廉·克莱泽纳克、鲁道夫·吉尼、汉斯·哈特莱布、爱米尔·赫茨、约翰斯·麦森纳、朱丽厄斯·蒂特曼、安娜·巴埃塞克。演员及一般爱好者的队伍也不断扩大。

20世纪。1913年7月1日德国莎士比亚协会会长柏林大学的爱洛伊斯·布兰德尔在英国皇家研究院做了一次演讲，题为“莎士比亚与德国”。他回顾了长期以来德国受益于莎士比亚之处。他评述了当时的情况，当时有180个德国剧团有25个莎剧的保留节目，全德国平均每晚有三四部莎剧上演，仅在柏林

一地有时就连续五六个小时上可看到多部莎剧的演出。莎士比亚熟语已渗透到日常德语会话中。可以毫不夸张地讲,莎士比亚已成了德国的民族英雄。他为两个民族“像一个人站立起来”提供了机会,并欢呼拥立他为国际上文学创作者之最伟大者。布兰德尔的结语铿锵有力:

这样的机会将在短时间内出现,在我们纪念诗人逝世 300 周年之际——他不朽的头三个世纪。1916 年 4 月 23 日全世界都对创作《哈姆莱特》、《李尔王》的诗人致意。在此在他本国的首都,他文学活动的地方,我敢断言,正如大家所希望的:诗的和谐力量将战胜种族差别,将展示出一个莎士比亚帝国(卡莱尔这样讲,也许这样讲都太温和了),将使我们认识到人性比民族性更重要。

在《年鉴》第五十卷(1914 年出版)上他总结了 1913—1914 年的莎士比亚活动,此时协会会员已达 608 名。第五十一期《年鉴》1915 年下半年出版,内有对 1914—1915 年德国莎士比亚活动的总结。1915 年 4 月 23 日协会组织举行大会。当时情绪缓和,气氛却相当惨淡。发言人讲:“莎士比亚仍然属于我们,尽管我们忠于我们自己的祖国。”协会的经济收入被改用于战争救援。盖尔哈特·豪普特曼撰写文章《德国与莎士比亚》,他回答了当时困扰德国莎士比亚学者的问题“德国能容忍一个英国诗人受到崇拜吗?”他的回答是干脆的:“能!不仅允许而且需要!”因此“一战”期间德国莎士比亚活动毫无减少。1916 年出的第五十二期《年鉴》郑重宣布:“我们就是要坚持下去。”鲁道尔夫·布洛特奈克撰写社评,文章冷静地阐述了莎士比亚

对战争活动的描写。其中登载的唯一一次侵略主义内容就是厄内斯特·哈德特写的一个“序言”,在《第十二夜》演出时多次背诵;即费斯特上场称他确实不是傻子;莎士比亚被迫逃离故土,就在他的“第二故乡”找到了安身之处。

豪普特曼(1862—1946)称哈姆莱特为“我的长生不死的朋友。”他觉得早期四开本及第一对开本中塑造的意志软弱、忧郁动摇的性格无法让人接受。他认为这两种版本是莎士比亚真正的却失传的《原型哈姆莱特》(据基德剧改编)的讹误本。他猜想原来的哈姆莱特是一个意志坚强行动果断的人。1929 年至 1930 年他彻底修改了史雷格尔对此剧的译本,并擅自插入了五项内容,强调挪威人的侵略威胁,加了克劳狄斯与英国大使的会见,福丁布拉斯带兵侵入丹麦,又重写了第四幕,删去了他认为“滞涩的地方。”哈姆莱特成了反抗国王的起义者首领,而不是原剧中的雷阿提斯。他还把墓地一场哈姆莱特与雷阿提斯的一些台词对调了,把“生存还是毁灭”那段独白放在最后决斗之前。1936 年他创作一部新剧《哈姆莱特在威登堡》作为他的修改本的补充,他欲与莎士比亚本人比高下。

这一阶段最卓越的演出者为维也纳的迈克斯·莱因哈特(1873—1944)。他多年从事莎士比亚戏剧演出,为莎士比亚扩大了观众面,不仅局限于舞台上,还扩大到影院中。

第二次世界大战和 300 年前的“三十年战争”一样破坏了德国莎士比亚活动的展开,但却无法使其销声匿迹。德国莎士比亚协会幸存下来了。《年鉴》仍在魏玛出版。1943 年出了双刊(78、79 两期),1946 年又出双刊(80、81 期)。遗憾的是规

模缩小了。1948年在苏联军政府支持下出了第82、83期。1950年出版权转到海德堡,出了两期加刊。此后《年鉴》又恢复了作为德国莎士比亚活动不可缺少的记录的地位。1950年4月23日协会大会上会员增至2000多名。在1960年莎士比亚是德国最受欢迎的剧作家,在74个剧院演出了22部剧——总共2224次演出。

鲁道尔夫·亚历山大·史洛德尔教授自1951年以后任协会会长,1962年8月22日逝世。此后东西德会员长期争执不休,他们是否有权各自决定自己的活动。10月27日理事会在法兰克福开会,推选退休的前内阁部长杜塞尔多夫的威尔纳·舒茨博士为新会长。威尔纳勉强接受了这一职务,面对的是来自东德或魏玛小组的反对。会上达成一项“君子协定”,社会主义统一党(SED)总长及政治发言人奥托·朗格教授被选为副会长,慕尼黑沃尔弗冈·克莱门博士自愿交出此职。

争执愈演愈烈,变成势力的较量。不到8周有800多名新会员,大多数是社会主义统一党官员,被拉入东德派。会长舒茨觉得不应该使整个协会服从“苏化”政策,1963年魏玛莎士比亚戏剧节上他带领西德会员退出。这次莎剧节由魏玛市市长主持,由东柏林汉勃勒特大学马丁·烈纳特博士做大会讲话。副会长朗格发表声明德意志民主共和国协会要服务于“社会主义现实主义”思想。德累斯顿国家剧院演出一次《特洛伊罗斯与克瑞西达》,就是按此思想设计的,以展示莎士比亚对战争与和平的“真正”看法。

10月25—26日协会在会长舒茨主持下在鲁尔的波鸿开会,会议决定在莎士比亚逝世400周年在该镇

举行莎剧节。独立出来的波鸿小组称西德协会。1964年1月10日东德组建德意志民主共和国莎士比亚委员会,分裂加剧。苏区代理首相亚历山大·亚布施博士被任命为主席,新任命的委员会委员有库尔特·哈格尔(社会主义统一党中央委员会意识形态委员会主席)、汉斯·本齐恩(东柏林文化部长)、烈纳特教授及盖尔哈特·艾斯勒尔(广播宣传家)。委员会组织了魏玛四月份的戏剧节,戏剧节上演了5部莎士比亚戏剧;亚布施博士发表讲话,关于“莎士比亚,现实主义与人道主义”;还有一次750人的宴会,苏联大使参加了宴会;东德主席乌尔布里希特到纪念碑献花圈;出版了一期特刊,内有批评文章及烈纳特博士写的协会历史。

同时,西德协会在海德堡出版了第100期《年鉴》。5月8—10日在波鸿也组织了纪念活动,这期间会长做了例行发言;演出《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《李尔王》和《终成眷属》;建立了仿斯特拉福式的“莎士比亚园”;艺术馆举行展览会,有555个项目,之后送往海登堡继续展出,一直展到10月。

虽然东西德两派展开激烈的宣传、反宣传大战,莎士比亚活动在德却仍保持繁荣,甚至比以前更有活力。史雷格尔—蒂克—鲍迪辛译本已光荣地完成了各自的使命,不再垄断德国舞台,开始转向威兰德的散文译本,转向汉斯·罗蒂、理查德·弗拉特尔及R. A. 史洛德尔的用新的口语化德语译的译本。批评家、演出者进行多方面尝试,大胆使用新方法使莎士比亚在德国继续活跃下去。

德费(Thomas D'urfey, 1653—1723)

戏剧家、民谣歌手。德费作品丰

富,王政复辟时改编了《辛白林》。他创作的剧本生动活泼,深受宫廷和大众喜爱。

德费改编的《辛白林》名为《受伤的公主,或致命的打赌》,主要情节与莎剧相同,但增加了一个独创的副情节,对结尾作了一些修改。王后判处克娜丽拉(莎剧中叫海伦)由杰西马(德菲创造的人物,并非原作中的阿埃基摩)强奸,因为据说她帮助过尤杰妮娅(即莎剧中的伊摩琴)。当判决在克洛顿的监督下正要执行时,毕萨尼奥杀死了杰西马,克洛顿弄瞎了毕萨尼奥的双眼。这一事件的全过程在最后一幕里作了详细的描述。克洛顿的恶棍嘴脸大暴露,感染力很强。

德费对莎剧的措词改动不大,只是对场景的顺序作了某些变化。除上述人名的改变外,德费还将波塞摩斯改为厄沙塞斯,阿埃基摩改名为谢提里翁,使人无法认识这个“小伊阿古”的重要性。德费还试图简化和凝缩人物的遭遇和事件的叙述,以便使最后一幕结构紧凑,但并不完全成功。

德拉非 (Giovanni Baptista Draghi)

见“莎士比亚音乐:17世纪”条。

德彪西 (Claude Debussy) 见“莎士比亚音乐:19世纪,1850—1900”条。

德沃夏克 (Antonin Dvorak, 1814—1904) 捷克作曲家,为《奥瑟罗》创作了音乐序曲。

德罗肖特 (Martin Droeshout, 1601—约1650) 第一对开本莎士比亚肖像的雕刻者,其父可能是米歇尔·德罗肖特。米歇尔是佛兰芒的雕刻家,大约1590年与其父母一起定居在伦敦。莎士比亚去世时,马丁·德罗肖特大约15岁,几乎不可能给莎士比亚作素描,而且1623年前他的雕刻艺术也不成熟,要价很低。有

理由相信德罗肖特是根据某位不知名的艺术家所作的线条画而创作的。原作将莎士比亚描绘成一个年轻人,德罗肖特采用明暗对照法,给莎士比亚增加了服装,但二者都不成功。这幅铜版雕刻有三种形式,第一种即“样张”(proof state)修改前只印了几张。第二种耳朵下宽而硬的轮状竖领上有细微的差别。第三种最常见,阴影很浓,线条较硬,鬃和胡须做了夸张,顎部长满了短鬃。后来的对开本就采用了这种图版。“弗洛尔肖像”很可能不是德罗肖特据以创作的原件,大概是根据德洛肖特的雕像印刷的。

本·琼生在第一对开本中题画像致读者诗中说:

这里印着,你看到的人像,

是为高贵的莎士比亚所镌刻;

在这里镌刻者同“自然”进行斗争,

想做到胜过活着的本人:

啊,倘若他能够在铜版上

刻画出他机智的文才

像他的面貌那样真,那这幅版画

将超过以往一切铜刻的铭图。

但他既然做不到,请读者

把目光从画像转向他的书。

德罗肖特还为乔治·维利尔斯、约翰·堂恩、约翰·福克斯和其他人雕刻过肖像。

德里乌斯 (Frederick Delius) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

德国莎士比亚协会 (Deutsche Shakespeare-Gesellschaft) 1865年在魏玛成立。它出版了《德国莎协年鉴》,它的第一任编辑是弗莱德里希·冯·博登施泰特(1819—1892)。

《德国莎士比亚协会年鉴》 (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) 德国莎士比亚协会

编发的年刊,一般简称为《莎士比亚年鉴》(Shakespeare Jahrbuch),是现今仍在出版发行的最古老的莎士比亚期刊。创刊于1865年,从创刊到1943年之间从没间断过。1943年之后停办,1948年复刊。每一期都包括一套该年度莎士比亚研究成果目录。

狄更斯 (Charles Dickens, 1812—1870)

英国批判现实主义小说的创始人和最伟大的代表。他以《特写集》(1836)崭露头角,《匹克威克外传》(1837)的发表,奠定了他在文坛上的地位。他一生共写作14部长篇小说和许多中、短篇小说,主要有《奥列佛·退斯特》(1838)、《老古玩店》(1841)、《美国杂记》(1842)、《马丁·朱述尔维特》(1843)、《圣诞故事集》(1843—1845)、《董贝父子》(1848)、《大卫·科波菲尔》(1850)、《荒凉山庄》(1850)、《艰难时世》(1854)、《小杜丽》(1857)、《双城记》(1859)、《远大前程》(1861)、《我们共同的朋友》(1865)等。他的作品创造了包罗万象的社会画面,揭露了社会罪恶,对劳动人民的苦难寄予了深切的同情,显示了无与伦比的幽默才能。

狄更斯对莎士比亚的极大兴趣源于他对演戏的兴趣。他除了创作而外,还作编辑、演员,擅长朗诵自己的作品。他论《李尔王》和《无事生非》以及伊阿古和哈姆莱特的性格塑造的绝妙文章主要是对演出的评论。狄更斯本人还参加过莎剧演出,在《温莎的风流娘儿们》中饰法官夏禄。维多利亚女王曾看过他的演出。在其小说《尼古拉斯·尼克尔比》(1838—1839)中,他复述了《罗密欧与朱丽叶》的故事,讽刺装模作样的学者把“比尔”当作一个杰出的“改编者”来赞扬。在同一部小说

中,一位人物讲述了她访问莎士比亚家乡的印象。毫无疑问,这反映了狄更斯本人的感情,1838年他曾访问过斯特拉福。狄更斯编辑的杂志中有两本的名字取自莎剧。《家常话》(Household Words)一词来自亨利五世对士兵们的讲话(《亨利五世》,第4幕第3场,52行)。《年复一年》(All the Year Round)受到奥瑟罗的一句台词的启发(《奥瑟罗》第1幕第3场,130行),只是稍有错讹[原文是“一年又一年”(From year to year)]。狄更斯将其放在每期开头。他在书信、讲演、小说中多次提到莎士比亚都有谬误。因此狄更斯对莎士比亚了解的程度常受到怀疑,但他对莎士比亚的热爱是毋庸置疑的。1842年他第一次访问美国随身带了一本莎士比亚,称其为“无可言说的愉悦之源”。他晚年住在盖兹山(Gads Hill)。《亨利四世》上篇中福斯塔夫等人抢劫旅客就是在盖兹山。狄更斯对它与莎士比亚有关非常自豪。

狄更斯还曾发出资助莎士比亚故居管理人的呼吁,并组织了一次业余演出,演员中有著名的文学家,但未获成功。

迪特斯多夫 (Carl Ditters Von Dittersdorf) 见“莎士比亚音乐:18世纪”条。

电影 (Film) 最早的莎士比亚电影是无声的,共400多部,大部分为美国出品。第一部莎剧改编成的电影显然是特利执导的《李尔王》(约1899年),已佚;现存萨拉·伯恩哈德在决斗一场中饰哈姆莱特的一部电影(约1899)。有声电影时期摄制的莎士比亚戏剧迄今为止不到50部,其中最值得注意的是苏联和日本改编的。改编的数量之少,很大程度上是由于摄制正规影片耗资巨大,

通常都超过观众对莎士比亚影片的需求程度。不过,近年来这一情况已发生变化,对这类影片的电视播出需求日增。

有些杰出的导演曾把莎剧中的—些情景当作蓝本,在他们的影片中复制出“翻版”。比如,欧内斯特·刘别谦的《生存还是毁灭》(1941)、安德烈·卡雅特的《维洛那情侣》(1948)、彼得·马斯丁诺夫的《罗曼诺夫与朱丽叶》(1960)、罗伯特·怀斯在杰罗姆·罗宾斯、伦纳德·伯恩斯坦和阿瑟·劳伦斯的音乐片《西区故事》(1961)中、克劳德·夏布洛尔的《奥菲利娅》(1962),以及安杰·瓦依达的《西伯利娅的麦克佩斯夫人》(1961)。

鲍尔教授所考证到的约400部无声电影时期的莎士比亚影片,很少有真正值得一提的,它们不过是按戏的故事情节表演出来的哑剧,偶尔用无声的姿势吐出几句关键的台词。不过,以这种闷人的沉寂把莎士比亚作品拍成电影的也有一些较为严肃的尝试,如约翰斯顿·福布斯—罗伯逊的片长1小时的《哈姆莱特》(1913)和埃米尔·强宁斯的传奇式影片《奥瑟罗》(1922)。

然而对戏剧和电影导演难度最高的,都无疑是莎士比亚成熟期那些寓意更为深刻的剧作,引起制片人注意的,绝大多数也是它们。

把莎剧改编为影片的历史,也就是使这些电影适应于莎士比亚的历史。在这方面莎剧为电影工作者提供了有利的条件。首先,莎士比亚为之写作的那种舞台形式,促使他用一种极其近似电影剧本结构的方式来构思他的剧作。剧情在一连串的地点展开,不为任何束缚手脚的舞台程式所限制。由于根本没有任何布景,莎士比亚可以随心所欲地

从一处移到另一处,动作始终是流动的。

由于制片人采用一种迥异的艺术手段来改编莎剧,他们每每随心所欲地对待原作,大幅度地削减,以便径直用画面来展开动作。苏联的尤特凯维奇、柯静采夫和日本的黑泽明煞费苦心,把莎士比亚的诗意的戏剧气氛转化为视象的语言,不是仅仅运用适当的对话片断再创造出动作,而是用精心构思的视觉形象来再创造出莎士比亚的诗的形象,柯静采夫尤其是这样。英语片用的自然是莎士比亚在几个世纪以前写的凝炼深奥的台词,因此必须用尽一切努力使视觉形象把观众的注意吸引到演员说白的涵义和寓意上去,为此对正规的电影技巧作了某些变通的处理。

采用莎士比亚原文的导演必须注意确切无误地抓住观众的注意力,让他们聚精会神,以期使之更充分地领会影片说白的深刻涵义。在一定程度上,导演们又一次得益于莎士比亚为了充分利用伊丽莎白时代的大舞台而不得不采用的技巧。

由于在当时的剧场中,随着演员所占舞台的部位不同,演员和观众之间的关系是非常多样化的。莎士比亚为这种剧场写下的戏文,就分为不同的层次。这就影响到在影片中根据演员被摄入全景或近景镜头的不同,表演上也要有不同的层次。影片中的独白可以径直表现为形之于声的思想——劳伦斯·奥立维尔和格里戈利·柯静采夫在各自的《哈姆莱特》中就是这样,话是说出来了,嘴唇却没有动。它也可以做为知心话,从银幕上向观众诉说——如奥立维尔在《理查三世》中那样。在《裘力斯·凯撒》一片中,安东尼对民众的演说,无须再对着站在观众

形成的“民众”前面的少数临时演员去讲。在为一部影片搭起的庞大布景中,自然可以集合起为数众多的人群,运用电影所拥有的远为雄厚的物质手段,可以达到莎士比亚梦想不到的新的演出规模。

凡此种种外在的有利条件,增强了莎士比亚语言的感染力。但是毫无疑问,原原本本念出的莎士比亚戏剧诗篇,与电影中接踵而来的视觉形象,可能油水不相融。莎士比亚影片导演的职责,就在于利用制片技术上富于想象力的办法加以变通,使它们尽可能地和谐共存。审慎而非毫无选择的剪辑就是一种妥协的方式。但最好的办法还是以视像来加强说白(精确地掌握近景镜头中吐词的分寸,以期用具有思想深度而不是华而不实的手法来阐发台词的意义),避免使人分心的反应镜头的干扰,而用一切可行的方法(视觉的或听觉的,包括音乐分句结构的运用)来烘托诗句。所以《亨利五世》中致辞者描绘法兰西军队作进攻准备的一段说白,靠银幕外的音响效果来烘托,靠音乐分句结构来渲染;而烘托劳伦斯·奥立维尔的独白“生存还是毁灭”的是海浪冲击着岩石的音响和偶尔插入的相同的画面,或是哈姆莱特失手把匕首掉下海里的镜头。

然而也不妨说,把莎士比亚用语言来表达的一切都彻底变换为用有声画面组成的崭新形式使他的戏剧艺术在银幕上得到最好的体现。在舞台上,一切都要通过他写给演员去念的说白在观众的想象中予以创造。在这种情况下,他为舞台写下的许多东西,有时甚至是所有的东西,都经历了一场巨变,变成了某种丰富而新奇的东西。那是在另一种表现手段的模式中铸造出来的诗

篇,就其本身来说,这种表现手段和他的诗篇同样具有巨大的潜在力量。这就说明黑泽明全然变了形的《麦克白》——影片《蛛网宫堡》(《血腥的王位》)是无比正确的。在这部影片中,实际上已经辨认不出任何从原剧中翻译过来的东西。

莎剧只有一半被拍成电影,下面是最早和最出名的作品:

《皆大欢喜》:美国,1908年;英国,1936年,伊丽莎白·伯格纳和劳伦斯·奥立维尔主演。

《辛白林》:美国,1913年。

《哈姆莱特》:法国,1910年;丹麦,1911年,摄于克龙贝格堡;英国,1913年,福布斯·罗伯逊主演;英国,1948年,劳伦斯·奥立维尔主演;苏联,1964年;英国,1969年。

《亨利五世》:英国,1944年,劳伦斯·奥立维尔主演。

《亨利八世》:英国,1911年。

《李尔王》:美国,1909年;丹麦,1969—1970年;苏联,1970年。

《裘力斯·凯撒》:美国,1908年;意大利,1909年;1914年,演员达2万人;美国,J.吉尔古德主演;英国,1969年。

《一报还一报》:意大利,1942年。

《威尼斯商人》:美国,1912年;法国,1913年;法意合拍,1952年。

《麦克白》:英国,1902年(?),亚瑟·鲍彻和维奥莱特·范布勒主演;美国,1908年;意大利,1909年;法国,1910年;德国,1913年;美国,1915年,格里菲斯导演,比尔博姆·特利主演;美国,1948年,奥森·威尔斯主演;日本,1956年;英国,1960年。

《温莎的风流娘儿们》:美国,1910年;法国,1911年;德国,1950年,根据奥托·尼柯莱的歌剧改编。

《仲夏夜之梦》:美国,1909年;

1935年,莱因哈德导演;捷克斯洛伐克,1958年(木偶戏);英国,1969年。

《奥瑟罗》:意大利,1914年;德国,1922年,艾米利·詹宁斯主演;英国,1946年;摩洛哥,1950年,奥森·威尔斯主演;苏联,1955年;英国,1965年。

《理查三世》:美国,1908年,1913年;英国,1911年;1955年,劳伦斯·奥立维尔和J.吉尔古德主演。

《罗密欧与朱丽叶》:美国,1908年;英国,1912年,戈德弗雷·蒂尔和玛丽·马龙主演;法国,1913年;美国,1936年,莱斯利·霍华德和诺玛·希勒主演;英意合拍,1954年,雷那托·卡斯戴拉尼导演;1968年,弗朗科·杰非若里导演。

《驯悍记》:美国,1908年,格里菲斯导演;英国,1911年;法国,1911年;美国,1929年,玛丽·璧克馥和道格拉斯·范朋克主演;美意合拍,1966年。

《暴风雨》:美国,1911年;法国,1912年。

《第十二夜》:美国,1910年;苏联,1955年。

《冬天的故事》:美国,1910年;英国,1966年。

丁迪 (Vincent Dindy) 见“莎士比亚音乐:19世纪,1850—1900”条。

丁尼生 (Alfred Tennyson (1809—1892)) 英国19世纪著名诗人,莎士比亚的崇拜者。在丁尼生早期

的一些作品中就有着莎士比亚的反映,如戏剧《魔鬼和夫人》(1830)中海兰·丁尼生就证实了他的父亲在孩童时代就是一个莎士比亚迷,嗜读莎氏作品。他用素体诗形式写剧,他认为素体诗“是莎士比亚和弥尔顿用语言表达思想的最好手段。”为了完成一套莎氏的英国编年史,丁尼生用《约翰王》作为他的模特,写了一部“历史三部曲”,即《哈罗德》(1876)、《贝克特》(1879)和《玛丽王后》(1875)。

但是莎士比亚对丁尼生的影响不仅止于形式的模仿。在他写《尤利西斯》时,他似乎已经熟记了《特洛伊罗斯和克瑞西达》,可能还有《哈姆莱特》。他曾说他的作品《摩德》(1855)是一部小《哈姆莱特》,认为这是他所有诗作中最好的诗。他把《哈姆莱特》看做是“我所知道的文学中最伟大的创造。”他对莎士比亚的作品体会得那样深刻,以致新莎士比亚协会创始人弗尼瓦尔(F. J. Furnivall)在自己的研究中经常参考他的对莎士比亚戏文的理解。据丁尼生的儿子的介绍,这位83岁的诗人,躲在他的死床上的时候,还喊着要一本莎剧,并翻到《辛白林》中他最欣赏的一段台词:“像果子一般挂在这儿,我的灵魂,/直到这棵树死去!”(五幕五场)这一卷莎剧作为陪葬,和诗人一起埋在名人墓地威斯敏斯特寺。

E

斯·L. 鲍默教授于 1935 年创办的戏剧节, 每年于俄勒冈的阿什兰举行。“美国第一座伊丽莎白时代式剧场”位于俄勒冈南部多山而阳光明媚的罗格河谷里。

俄勒冈剧场除了设有楼座以造成更大的座位区外, 其余与据说的命运剧场的大小完全一致。戏剧节主要由美国各地大学的和半专业性演员和戏剧教员组成的剧团演出。每一戏剧季上演四出莎剧, 但经常加演另一出戏, 这出戏可以是莎剧或别的剧。戏剧节为时 6 周, 剧目进行循环上演。每季的演出至少有喜剧、悲剧和历史剧各一, 上演何剧是逐年按编年顺序选出。

与此戏剧节密切有关的是文艺复兴学会, 它由斯坦福大学已故马格里·贝莱博士于 1955 年创立, 戏剧节期间举行学术讲座与讨论, 并每年油印出版一册有关该戏剧季期间上演剧作的各种论题的文章。

俄罗斯 (Russia) 苏联人常常声称苏联是莎士比亚的第二故乡。莎士比亚著作在苏联出版发行的版本比在英国和其他讲英语的国家都多。在苏联, 莎士比亚戏剧不仅用俄语, 还用苏联其他一些民族的语言搬上舞台, 演出得比世界任何国家更频繁, 更拥有观众。事实上, 从普希金时代开始, 莎士比亚在苏联一直享有巨大的声誉, 并受到极大的崇拜。但与此同时, 莎士比亚在苏联也受到过最猛烈的攻击。上世纪末和本世纪初, 莎士比亚受到托尔斯泰从道德和美学角度发起的全面攻击。攻击平息后, 莎士比亚的作品却更加受到苏联人民的欢迎。

最初, 俄国人同莎士比亚戏剧的接触是间接的, 认识是模糊的。17 世纪, 德国的艺人和剧作家从英国戏剧演员那里学到了一些演出技

艺, 到俄国进行巡回演出, 并且在俄国找到了一些追随者。然而这些巡回剧团在俄国究竟演出了哪些剧目没有什么明确记录。俄国最早出版的莎士比亚戏剧是由诗人兼剧作家亚历山大·苏马罗科夫 (1718—1777) 改编的。他写过近 20 部新古典悲剧和喜剧, 他的第二部剧便是改编的《哈姆莱特》。这部剧是莎士比亚进入俄罗斯文学和戏剧史的标志。苏马罗科夫很可能根据法文译本改编, 为迎合新古典主义的口味, 对该剧进行了较大的改动。剧中鬼魂改在梦中出现, 波洛涅斯与克劳狄斯共同策划谋杀哈姆莱特和乔特鲁德 (她被哈姆莱特雄辩的演说所说服, 加入了哈姆莱特一方), 然后让克劳狄斯与奥菲利娅结婚。然而哈姆莱特躲过了 50 个刺客的追杀, 最后出现在欢腾的人群中, 取得了全面的胜利。

在 18 世纪 80 年代, 苏马罗科夫的《哈姆莱特》出版了六个版本。18 世纪下半叶, 还出现了各种改写本。凯瑟琳女皇除从事其他各种活动外, 也抽时间亲自写了 14 部喜剧, 5 部歌剧和 3 部历史剧。她改编的《温莎的风流娘儿们》题为《这篮子和衣服意味着什么》。她还意译了《雅典的泰门》, 将原文许多英语特点俄语化。

感伤主义者尼古拉·卡拉姆津 (1766—1826) 进一步提高了莎士比亚的声誉。1787 年他翻译了《裘力斯·凯撒》。虽然他更喜欢读莎士比亚的作品而不是去观看戏剧演出, 但是他还是在《一个俄国旅行家的书札》中赞美了莎士比亚。

1800 年以后, 莎士比亚戏剧译本增加, 对莎剧的评论和引用也大大增加。在俄国, 莎士比亚逐步深入人心。俄国的评论家和翻译家都

过法语和德语间接地理解莎士比亚的作品，他们是否能真实地反映莎士比亚作品的精神，要取决于他们对德语和法语的熟悉程度，而不是原著。新古典主义和德国浪漫主义对莎士比亚的评论支配着俄国人的认识。从伟大的诗人亚历山大·普希金开始，俄国人才由借助欧洲译本发展到通过莎士比亚原文翻译或改编。普希金同莎士比亚作品的关系非常密切，是莎士比亚帮助他摆脱了1820年到1824年间拜伦式风格的影响。他的历史剧《鲍里斯·戈都诺夫》(1825)便受了莎士比亚戏剧的影响。

普希金根据莎士比亚戏剧写成的剧本还有几部。《努林伯爵》(1825)借鉴了《鲁克丽丝受辱记》。他的《安哲鲁》是535行的半戏剧体半叙事性的诗歌，概括了《一报还一报》的主要情节，普希金认为这是他最好的作品。

从普希金开始直至今，每一位伟大的俄国作家都发表过自己对莎士比亚的看法。许多人写了关于莎士比亚的论文，还有些人间接提及或改编过他的作品，在私人信件或通过他们塑造的人物口中表达自己的看法。在舞台上演出莎士比亚戏剧是俄国戏剧史的重要组成部分，许多演员因扮演莎士比亚戏剧角色而成名。

小说家尼古拉·里斯科夫(1831—1895)的小说《墨森斯克的麦克白夫人》中，女主人公是个多情而又凶暴的俄国女人，她不仅杀害了其他人，也杀害了她的丈夫，并成为她情人的牺牲品，在最后毁掉了她自己和她的情人。

第一位在西方取得了声誉的伟大俄国小说家伊凡·屠格涅夫，他在西欧与俄罗斯文化交流中起着双向桥

梁的作用。在他的《斯切格弗的哈姆莱特》和《吉尔吉斯大草原的李尔王》二篇故事中，屠格涅夫借用了莎士比亚的题目暗示俄罗斯本地人物与莎士比亚的主人公之间的相同之处。他的论文《哈姆莱特与唐·吉珂德》(1860)，把二个人物称为人性中二个相反方面的典型，是转动人性轴的二个极点。他指出塞万提斯笔下的人物是俄国人要超越的样板，而哈姆莱特与俄国人极为相似，但应避免成为这种人。

屠格涅夫还以莎士比亚的《哈姆莱特》为例，用歌德的传统观念来衡量哈姆莱特，认为他分析过多而成了麻痹的消极的思考者，而唐·吉珂德则是行动者。虽然他可能果断得有些愚蠢可笑，但他至少拥有成功的勇气。“哈姆莱特实际上是分析、自我为中心和怀疑主义的化身。”

而伊凡·冈查洛夫在一篇关于哈姆莱特的文章中认为哈姆莱特远非是怀疑主义者或自我为中心的人。他强调哈姆莱特被迫肩负的任务。冈查洛夫很像20世纪中期的评论家，他正视在剧中哈姆莱特受不寻常的境遇所左右这一事实。

陀斯妥耶夫斯基敬佩莎士比亚这位西方的天才，但他从来不用莎士比亚的人物作为他的题目，甚至没有发表过莎剧的评论文章。然而他偶尔也参考莎士比亚的作品。例如在《卡拉马佐夫兄弟》中谈及嫉妒时有几处对奥瑟罗进行了评论。他的笔记本表明在他写《群魔》期间，他正在读莎士比亚的作品。斯特潘·特洛夫马维奇最后精神错乱，虽然不十分明显，但让读者想到《李尔王》荒野上的暴风雨一场。

列夫·托尔斯泰在俄国莎士比亚戏剧史上享有重要地位。他一生中都对莎士比亚的声望深感不安，并

写了几篇文章全面攻击莎士比亚。在《莎士比亚与戏剧》(1906)中,他写道:“太令人讨厌,如果我还年轻健康,我会就此写一篇文章,让人们不必装作喜欢它。”托尔斯泰在写《莎士比亚与戏剧》时虽然已不太年轻(75岁),但却对这位英国戏剧家充满了敌意。在这篇冗长的专论中他简述了他在《什么是艺术》(1897—1898)等文章中攻击莎士比亚的观点,强调他反复读了莎士比亚悲剧、喜剧和历史剧的俄文版、英文版和德语版,但“始终是感到厌恶、疲倦和迷惑。”在对《李尔王》的分析和其他一些章节中攻击莎士比亚戏剧主人公的动机不足,缺乏现实主义的态度,缺乏可能性和逼真性。托尔斯泰的论文读起来就像无想像力的法律专家在吹毛求疵,根本不懂诗剧的规律。托尔斯泰还讥笑莎士比亚的语言,说他不会用什么隐喻。莎士比亚“不道德”受到了尤为猛烈的攻击。用托尔斯泰的话说,这些剧迎合了“莎士比亚时代上层社会反宗教和不道德的心态”。

托尔斯泰的文章发表后,肖·伯纳开始与托尔斯泰通信,但托尔斯泰对莎士比亚的全盘否定使肖·伯纳也感到过分,最后他发现必须反对这位俄国小说家的观点。

翻译。1841年恩·凯契第一次出版了莎士比亚选集的译文。1865年至1867年尼古拉·纳科拉斯夫和格伯主编了由多人翻译的第一套莎士比亚全集,收入了34部译成韵文和散文的莎剧。以后又出现了许多不同译本。

舞台演出。俄语的莎士比亚古典戏剧主要在莫斯科和彼得堡的帝国剧院上演。彼得堡的瓦西利·卡拉泰金(1802—1853)和莫斯科的帕维尔·莫恰洛夫(1800—1848)二位

著名的演员的演技常常引起争论,争论常常以他们扮演的哈姆莱特为中心展开。戏剧演出在评论家别林斯基的论文《哈姆莱特》中起了很大作用。19世纪后半叶,农奴演员迈克黑尔·斯切潘(1788—1863)倡导了演出中的简单化和现实主义的运动。1856年至1867年间,美国黑人艾拉·奥尔德里奇在巡回演出中成功地扮演了奥瑟罗和夏洛克。

在1860年后的一段时期里,莎士比亚戏剧和其他外国古典戏剧一样被俄国本国的作家奥斯特洛夫斯基、皮谢姆斯基和屠格涅夫的戏剧所代替。另一种倾向是注意力离开了莎士比亚的悲剧;在19世纪60年代,莎士比亚的喜剧上演得多起来了。

还有一些其他国家去的访问者,他们带去了新的表演和创作风格。俄国著名的莎剧演员有:尤金·萨姆贝托夫和菲多托娃。莫斯科艺术剧院演出过《威尼斯商人》(1898,不成功)、《皆大欢喜》(1899)、《裘力斯·凯撒》和《哈姆莱特》,均由著名演员瓦西里·冈察洛夫担任主角。

莎士比亚戏剧在苏维埃社会主义联邦共和国,最初有些极左倾向,但最终他们的观点没有盛行,马克思主义者如高尔基和象征主义者如亚历山大·布罗克,都赞成把莎士比亚的作品作为世界文化遗产的一部分的说法。

马克思主义的观点。(见马克思主义批评。)

1917年革命后,出现了许多莎士比亚作品的新译本。在革命后前四年中舞台演出盛行,20世纪20年代各种试验、创新,有时甚至极端激进的改编剧本都被搬上舞台。30年代随着“形式主义”和“现代主义”的演出在舞台消失,传统戏剧开始占领

优势。直至今日,莎士比亚一直被推崇为伟大的古典作家。莎士比亚学术会议、文集和戏剧演出层出不穷。近年来苏联的莎学研究正向深度、广度发展,甚至涉及到超出大众兴趣的意象研究。

在苏联,莎士比亚戏剧是多数著名导演的第一个选择,每年上演的莎剧都数以百计。著名的大学里,不仅开设莎士比亚课程,还有莎士比亚研究所、研究室和研究中心等学术机构。电影工作者不止一次把莎剧搬上苏联银幕,如柯金采夫导演的《哈姆莱特》和《李尔王》,受到

莎学界的赞扬。尤特凯维奇导演的《奥瑟罗》曾获得四次国际电影大奖。此外还有《第十二夜》和芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》等。苏联文化界每年召开一次全苏莎士比亚研究会,参加大会的有各大学的艺术研究家和教育家,还有来自各地的导演、演员和莎剧爱好者。苏联著名莎学专家阿尼克斯特 1984 年曾对塔斯社记者说,苏联对伟大戏剧家和诗人莎士比亚的尊敬不亚于在英国本土。他还说,苏联没有一个剧院不曾上演过莎士比亚戏剧。

F

法国 (France) 在 17 世纪,莎士比亚是英国舞台的宠儿,而在不列颠之外,在欧洲大陆人们对他所知甚少。到 18 世纪欧洲大陆才注意到莎士比亚。伏尔泰是欧洲大陆第一位注意到莎士比亚的人(约 1730 年)。伏尔泰式的批评使莎士比亚在法国得到接受经历了一个曲折的过程。法国人以间接的方式拥护莎士比亚。他们不是把他作为严肃的研究对象,而是作为嘲笑的对象,作为旗帜或武器,作为灵魂追求的外力,作为演剧技巧的实验品。

文学上,18 世纪的法国文坛仍遵循着古典主义的原则。但新的灵感需要有新的技巧。拉辛完善起来的法国悲剧如何进一步发展?要不要打破传统的规则束缚而又不失其“身份”?莎士比亚为他们提供了答案。但他们并没有直接把莎士比亚拿来全面接受。他们从莎士比亚“提取”了可吸收的精华。以伏尔泰

为代表的“温和派”庞大阵线就这样以节制的方式维持了几十年。而“英国狂”大胆地打破了伏尔泰的平静,大大地提高了对莎士比亚的热情。阿贝·普雷沃及皮埃尔—安东尼·德·拉·普拉斯(1707—1793)的文章中表达了这种热情。普拉斯的《英国戏剧选》(1745)收了 23 部剧的译文,其中四部是莎士比亚戏剧,使法国读者第一次欣赏到伊丽莎白时代的戏剧特色。这已足以点燃让—弗朗索瓦·杜西斯的想象。这位不懂英文的普普通通的手艺人参照拉·普拉斯的译文把 6 部莎士比亚戏剧改写成了诗体(第一部为《哈姆莱特》,1769 年,最后一部是《奥瑟罗》,1792 年)。用他的译本在法国喜剧院演出的成功使他发了大财。皮埃尔·勒·图尔诺(1736—1788)的莎士比亚戏剧全译本(20 卷,1776—1782)取代了拉·普拉斯译文的位置。图尔诺有深厚的英国文学功

底,常被称为法国第一位现代翻译家。他的译本前言是反伏尔泰的,具有先浪漫主义的精神。

1750年代德国刮起一股莎士比亚之风。莱辛及其信徒不再宠爱高乃伊和拉辛了,却请来了斯特拉福人莎士比亚以“解放”德国戏剧,他们称莎士比亚为“亲兄弟”。

在法国,莎士比亚则一直受到古典派的强有力的抵制,直到19世纪20年代情况才有好转。在法国革命时期及帝国时期那动荡的年岁里,古典派吸收了新生力量,加强了队伍。夏多布里昂及史达尔夫人由于受到他们各自背景的限制都未对莎士比亚的光辉做出更多评价。波旁王朝复辟时期把莎士比亚火炬传下来的主要有三个人:查里·诺蒂埃(1780—1844)、弗朗索瓦·盖佐(1787—1874)和司汤达(1783—1842)。诺蒂埃为法国人“发现”了迪克、提坦尼娅、爱丽儿和凯列班的奇幻世界,他是雨果的引路人。盖佐修改了勒·图尔诺的译本,并写了一篇有份量的前言,《向莎士比亚学习》(1821)。司汤达文艺批评的观点基本上是现实主义的。他反对因袭古人,主张表现现实生活。1823年他发表《拉辛与莎士比亚》第一部分。他告诫人们不要像拉辛那样模仿古人,而应该学莎士比亚用自己的心血去描写现实生活。他讲:“莎士比亚是浪漫主义者,因为他首先给1590年的英国人表现了内战所带来的流血灾难,并且,为了通过这种种悲惨的场面使人们得到宁息,他又大量地描绘了人的心灵的激荡和热情的最细腻的千变万化。”1824年法兰西研究院院士、保守分子路易·西蒙·奥瑞发表演说攻击这位“浪漫派”先驱。1825年司汤达写了《拉辛与莎士比亚》第二部分对奥瑞

进行反击,与守旧的古典派进行了论争。他认为莎士比亚是伊丽莎白人之杰出代表,以戏剧这面“镜子”反映了现实;他称之为“浪漫主义”。如果我们称之为浪漫主义的话,那它是有着历史主义的或现实主义关联的浪漫主义。

法国浪漫主义的另一位领导者维克多·雨果(1802—1885)也把莎士比亚戏剧比作镜子。不过他与司汤达有所不同,代表着浪漫主义的另一积极方面。他认为“戏剧应该是一面集中的镜子,它不仅不减弱原来的颜色和光彩,而且把它们集中起来,凝聚起来,把微光化为光明,把光明化为火光。”他认为这面镜子不仅仅“反映自然”,而且更聚光,反映出日光和阴影、和谐与冲突、自然与人的本质。

1827年雨果发表《克伦威尔》序言——这是他的第一篇莎士比亚宣言,也是法国浪漫主义戏剧运动的宣言。他的另一种批评著作《莎士比亚研究》(1864)把莎士比亚抬高到理想的高度。他认为能与莎士比亚站在同一高度的在莎士比亚之前只有13位,至于莎士比亚以后则无人能及。这部论著巨大恢弘,富于启示,用作者自己的话讲,完全是“世纪宣言”。

雨果和司汤达树立了两种浪漫主义批评传统,尽管他们的观点有很大差异,他们却都认识到了莎士比亚的价值。这也说明莎士比亚已冲破古典主义阵营,在法国发挥他的影响了。从此之后,各种各样的艺术家以及作家关注了莎士比亚,甚至使他完全脱离了他的戏剧。

这一时期,雨果文艺团体的成员还组织了多次演出。1827年他们在奥地昂演出取得成功。1846年大仲马(1802—1870)与保尔·毛里斯

(1820—1905)合作导演《哈姆莱特》,但演出不太成功。1829年阿尔弗莱德·德·维格尼(1797—1863)导演《奥瑟罗》,演出取得成功。

赫克托·伯辽兹爱慕哈丽爱特·史密逊。哈丽爱特曾扮演过奥菲丽娅。伯辽兹受她影响也开始接触莎士比亚。从此莎士比亚进入了这位作曲家的生活,也进入了他的音乐世界。1832年他以《哈姆莱特》为题材创作了《莱里奥》;1833年前后伯辽兹根据《无事生非》创作歌剧剧本《贝特丽丝与培尼迪克》(1862年首演);1839年他创作著名的“戏剧交响曲”《罗米欧与朱丽叶》。

司汤达的同时代作家的创作也有的受了莎士比亚影响,如路多维克·维太特(1802—1873)用散文体创作过几部“历史剧”或“国家悲剧”。普洛斯波尔·迈瑞密(1803—1870)以莎士比亚式的现实主义和西班牙式喜剧方式创作了《拉·杰奎里》(1828)。司汤达的所有同时代人,包括雨果早年的一些朋友都没有狂热崇拜莎士比亚。例如阿尔弗莱德·德·穆塞(1810—1857)只是叫“我的好朋友莎士比亚”而已。他用司汤达的创作原则创作了《洛兰扎西奥》(1834)。尤金·德拉克洛克斯(1799—1863)编的期刊中收了75个莎士比亚条目。他对莎士比亚基本采取中庸的看法,不是靠崇拜下判断而是依据理智下判断。1843年他发表了《哈姆莱特》平版画集。

1850年始,取中庸观点的批评家要求以更明智的看法来解释莎士比亚,不要浪漫派的夸大之辞。费拉莱特·查斯勒(1798—1873)著《莎士比亚研究》(1852)开始重新“客观地”考察莎士比亚。很难看出此著有什么客观的看法,因为它仍未摆脱旧观点的影响。希波莱特·泰纳

(1828—1893)也未摆脱过去批评的影响。他的《英国文学史》(1856)主张文学创作及其发展决定于种族、环境、时代三要素。但其中关于莎士比亚的评述仍继承了卡莱尔批评中的许多道德的假设。同时,浪漫派也在继续发表自己的成就。雨果写了《威廉·莎士比亚》作为其子弗朗索瓦·维克多(1828—1873)18卷莎士比亚新译本的序言。这种新译本比其他译本都更富有诗意,获得了其同时代其他译者的好评。许多批评家把莎士比亚卷入了笔墨论战。巴贝·德奥莱维利认为巴尔扎克是唯一堪与这位“英格兰的黑色天才”相媲美的法国作家;如果他回到我们中间的话,他会摆脱舞台的局限,轻而易举地渗透到小说领域。事实上他已渗透到象征主义诗歌中。诗人们的特别的方式对待莎士比亚。他们注意到哈姆莱特的精神世界,却撇开了《哈姆莱特》这部剧,甚至撇开了莎士比亚。马拉尔迈笔下的人物伊吉图尔是哈姆莱特这一人物类型的后代——颓废派的代表。儒勒·拉法格(1860—1887)在嘲讽自己的怀疑与矛盾时把哈姆莱特视为自己的孪生兄弟。

随着本世纪文化的发展,莎士比亚在法国又有了新的特征,产生了许多态度严肃的莎士比亚专家,从时间上最早的是简·儒勒·儒塞兰(1885—1932)。还有一位著名的反斯特拉福人(莎士比亚)学者阿贝尔·列弗兰克。较有影响的批评家有:路易·加扎米安、安德烈·苏阿烈斯(著有《悲剧诗:论普洛斯彼罗》1921)、路易·吉列特、保尔·雷埃尔、亨利·弗鲁齐埃。本世纪还出现了重要的传记研究,主要莎士比亚传记作者有:朗格沃思·章布鲁姆、里昂·列蒙米埃尔及阿贝尔·列弗兰

克。出版的多种译本中最有名的是“七星诗社版”译本，由吉德做序。本世纪莎士比亚在法国还拥有广大开明的公众。

20世纪莎士比亚批评的主流否定了雨果式、司汤达式及哈姆莱特化的批评方式。莎士比亚重又被撤回剧院，而且演出取得了突出成果。1934年演出《科利奥兰纳斯》，带有政治意味。戏剧艺术家简·路易·巴劳尔特(1949年著文《谈莎士比亚与剧院》把莎士比亚视为“时代转折”时期的受难者)对舞台进行了技术创新。他倡导使用露天舞台(希腊式的、中世纪的、伊丽莎白时代的)，反对使用意大利式的封闭包厢。用导演杰奎斯·高保(1879—1949)的话说巴劳尔特对重建“真正的戏剧宇宙”做出了贡献，他不再在现实主义与惯例之间妥协，而是拥有了自己的风格、自己的规律。在高保的影响下，加斯顿·巴蒂(1885—1952)在导演莎剧时注意了舞台效果，精心设计了舞台使其趋于复杂化。高保“戏剧研讨班”注重舞台效果，讲究精心设计(例如他们精心设计了《第十二夜》，登在1914年的法国戏剧年鉴上)。乔治·彼托埃夫采用了这种方法，查里·杜林(1885—1949)在搬演《理查三世》(1933)时也很大程度上借鉴了这种精细的设计方法。简·路易·巴劳尔特与加斯顿·巴蒂摇摆于过度与严苛之间。巴劳尔特导演的《安东尼与克莉奥佩特拉》(1945)与加斯顿·巴蒂导演的《哈姆莱特》(1946)都是“纯粹是为剧院演出”设计的。

从不断增多的莎士比亚戏剧在巴黎艺术剧院及各省艺术中心的演出我们可总结出如下结论：20世纪的法国莎士比亚批评不再固守19世纪积累下来的推理方式，而是把莎

士比亚注入每个人的意识，从而获得了更明晰、更令人满意的成就。

凡尔皮 (Richard Valpy, 1754—1836)

毕业于牛津大学，神学博士，著名的博古家。他改编的《约翰王》曾于1803年在“科芬特广场剧院”上演。他改编过的还有三部《亨利六世》和《威尼斯商人》。

范顿 (Richard Fenton, 1746—1821)

诗人，文物收藏家。1811年，他声称找到了一本莎士比亚亲手写成的日记，并在他写的诗中引用了其中的一些内容。据他说，这本日记是在一个威尔士人的家中发现的。这本日记很有可能是赝品。

费桑 (William Faithorne, 1626—1691)

画家，雕刻家。1650年前后，他为密尔顿、克伦威尔制作过雕像。1655年，他又给莎士比亚制作了雕像。这个雕像是德洛肖特作品的翻版，曾作为卷首插画印在夸利斯编辑的《鲁克丽丝受辱记》一书中。

费尔霍特 (Frederick William Fairholt, 1814—1866)

文物收藏家，木雕刻家。他给哈利维尔和菲利普斯编辑的莎剧对开本画过插图。1847年，他还担任过购买莎士比亚出生地购买委员会的委员。他把自己收藏的莎士比亚作品捐献给了斯特拉福图书馆。

费顿十四行诗 (Phaeton Sonnet)

归在莎士比亚名下的一首无名氏作者的十四行诗。因为它的风格与莎士比亚的十四行诗相似。

芬齐 (Gerald Finzi, 1901—1956)

作曲家，曾经创作过一部莎士比亚组歌《让我们带上花环》。

凤凰城莎士比亚戏剧节 (Phoenix Shakespeare Festival)

亚利桑那州凤凰城一年一度的戏剧节。1957年首届戏剧节在阿尔弗莱德·奈特莎士比亚中心、凤凰城一个小剧院

举行。全州有三个剧团演出了莎士比亚戏剧。还举行了报告会和讨论会,演出了伊丽莎白时代的歌舞。有些批评家认为小剧院不利于莎剧需要的布景。凤凰城学院的约翰·保尔导演解决了这个问题。他在导演《罗密欧与朱丽叶》时,用四英尺高的幕把上层舞台的阳台和楼梯遮起来,这样可保证演出连续进行。亚利桑那大学的彼特·玛罗尼导演用移动的光表示第一场中的波浪和雨,用软塑料作下面几场热带的背景。演出的其他戏剧还有《哈姆莱特》、《理查三世》、《威尼斯商人》和《第十二夜》。

福雷 (Gabriel Fauré, 1845—1924)

法国作曲家。1889年,他为法译本《威尼斯商人》创作了一套名为“夏洛克”的组曲,其中有2首独唱,4首合唱。

福尔杰 (Henry Clay Folger, 1857—1930) 美国石油富豪,图书收藏家,担任过标准石油公司总裁。他立志创建莎士比亚图书馆,从1889年开始,就积极为之收集馆藏品,曾不惜重金购得第四对开本。莎士比亚图书馆破土动工后两星期,他便去世了。

福尔杰莎士比亚图书馆 (The Folger Shakespeare Library) 1932年4月23日,当赫伯特·胡佛总统从亨利·克雷·福尔杰夫人手中接过钥匙时,华盛顿福尔杰莎士比亚图书馆正式成立。图书馆以及所有给图书馆的赠品由阿姆赫斯特学院托管会管理。倡办人亨利·克雷·福尔杰(1857—1930年)曾在此学院接受大学教育,并对莎士比亚版本产生了浓厚的兴趣。

福尔杰的先祖为脑图凯特的彼得·福尔杰(1617?—1690)。福尔杰本人在布鲁克林长大,并长期在

此居住,晚年迁居长岛的格棱考弗。从阿姆赫斯特学院毕业后,福尔杰一边在哥伦比亚学院研究法律,一边为普拉特公司经营标准油,最后担任纽约标准油公司董事长。1930年去世,没有后嗣。其妻爱米丽·克拉拉·约丹与丈夫共同经管莎士比亚图书,1936年去世,把财产也赠与图书馆。

收藏。在那个杰出收藏家倍出的年代,福尔杰的藏书不比许多收藏家丰富,他的突出之处在于他的眼光和专一的目标。在福尔杰生前学者们就已把1623年第一对开本视为莎剧的权威版本,所以他尽可能多地收集这种版本,为研究提供方便。可喜的是,一些四开本的权威性在当时已被认识到,他也大量将这些版本收集来。但有些版本的首版,甚至有些17世纪重印版本他已未能收入。这是因为有些失传版本只有一两本,存在公共图书馆;还有些在他生前书市上见不到。没有哪个图书馆收藏了莎士比亚诗歌和戏剧的所有早期版本。大英博物馆、亨利·E.亨汀顿图书馆和福尔杰莎士比亚图书馆中的首版本数量大致相当。而福尔杰莎士比亚图书馆所藏的第一对开本(79个,还有一些片断)、第二对开本(58个)、第三对开本(24个)和第四对开本(37个),以及16世纪17世纪四开本的数量是其他图书馆无以媲美的。特别值得一提的是馆中藏有一些仅存版本:1594年版的《泰特斯·安德洛尼克斯》、《亨利四世》(上)首版片断,《爱情的礼赞》首版片断,以及出版人伊萨克·杰加德送给奥古斯丁·文森特的第一对开本版本。

除了上述早期版本,馆中又添置了大量晚期版本及英语改编本,有全集、有戏剧诗歌单行本。有些版

本说明已散失,图书馆进行了系统查寻。馆中译文部收有许多早期译本版本,近年来又得以迅速扩大。

有助于研究莎士比亚生活及其时代的资料很全面,包括几乎所有1700年前印行的引文在内的各种文件和手稿,其中有唯一记录了诗人死的情况的约翰·瓦尔德(斯特拉福牧师)的日记。馆中藏有与莎士比亚购买黑僧房产有关的文件的他本人持有的副本。文件有笔记、插图、图片、绘画、水彩,关于莎士比亚时代伦敦和华列克郡的文件摘要和复印件。

福尔杰生前坚持不懈地在英国和欧洲大陆查找莎士比亚原始资料。他还收集了莎士比亚同时代人及后世的文学批评和欣赏文章,还收集了许多论文手稿,有些尚未发表。

馆中有关莎士比亚戏剧演出的文件也很多。有早期改编本的手稿,如德灵版《亨利四世》;有1700年以前使用过的十余个提白本以及后来的提白本几百个;有数以千计的伦敦戏剧演出的戏单,最早的是1697年的,还有些在伦敦以外英国各地剧院的演出的戏单。英国许多剧院提供的珍贵资料有德鲁瑞巷剧院(1766—1880)及考文特花园剧院(1740—1832)的重要文献及账簿,还有千万计的戏剧图片。除了查尔斯·基恩附有精制插图的提白本,还有多卷服装设计的水彩画。有出自戴维·加里克和爱德蒙·基恩等演员之手的大量书信、文学手稿、大事记和画集。

福尔杰很早就拓宽了图书馆的收藏范围,收入都铎时代、斯图亚特时代英国戏剧及非戏剧文学,还包括当代文学批评。晚年他进一步扩展了收集的范围,为他的图书馆成为英国文艺复兴全面研究的图书馆奠

定了良好基础。

在经济萧条时期,馆长约翰夫·Q. 亚当斯博士仍坚持收集版本工作,收集来了《李尔王》(1608)的一个第一四开本,一个《鲁克丽丝受辱记》(1616)的四开本,1475至1640年间英国出版的数百种书。后来又从英国弄到了托马斯·卡沃登爵士的一大册记事簿以及约翰·唐恩的书信。以后10年第二任馆长路易斯·B. 赖特博士又补充了大量手稿。

1938年图书馆购置了已故莱斯特·哈姆斯沃思爵士的大部分个人藏书。这样图书馆收藏量就增加了一倍多。至此福尔杰图书馆的藏书量仅次于大英博物馆居第二位(现在仍然如此)。哈姆斯沃思爵士收藏的书中戏剧相对少些,有关乔叟、丹尼尔·唐恩、德莱顿等作家的书非常多。收入了绝大多数早期英文出版物。最重要的是它收了有关美国的文献,另外还有珍贵的关于早期宗教仪式的书籍。大约同时,福尔杰图书馆购进了P. J. 多贝尔收集的戏剧、诗歌及译文充实了关于约翰·德莱顿的收藏。

福尔杰去世时,图书馆中欧洲大陆的书籍主要是与莎士比亚素材有关的书。赖特博士建立欧洲大陆收藏部之后,馆中的收藏就包括了不只是文艺复兴时代重要的科学、建筑学、医学、史学、政治理论及农业书籍而且包括了路德和加尔文等人的神学著作和意大利文、法文、西班牙文、荷兰文文学的代表作。

展览部收藏了伊丽莎白时代的家具、硬币、古玩、道具、戏装、早期乐器、音乐手稿及复印件,还有莎士比亚大理石雕像、木雕像。后来又收集了17世纪英语歌集和17及18世纪的戏剧音乐单。有许多莎士比亚歌曲的配谱和一些歌剧的乐谱。

展览部收藏的画不多,有:(1)几幅莎士比亚肖像,其中有阿什包恩、詹森及费尔顿版肖像,还有一幅昌都斯像奈勒临摹版的优秀复制品;(2)莎士比亚戏剧人物和场景画,包括乔治·罗慕奈和亨利·弗塞利的油画和来自波伊戴尔莎士比亚艺术馆的几幅画。版画包括了几乎所有莎士比亚版画的雕版,还有第一对开本中德洛肖特肖像的两个“样张”。还收藏了几幅袖珍画,有两幅出自伊萨克·奥利维尔之手。

自1948年始又系统地添置了各种基本收藏品和参考书,重点收集了1640年到1715年间的非文学类出版物。

出版物。最先出版了系列珂罗版卡片及表现莎士比亚时代伦敦和斯特拉福的图片,莎士比亚肖像,伊丽莎白时代舞台及莎士比亚的某些著作。以后出了学者们期待已久的几种绝无仅有的书籍和手稿(《泰特斯·安德洛尼克斯》,1594年;《奥诺涅与帕里斯》;《鲁克丽丝之魂》;《肯特王亨格斯特》等等)。1958年出了关于都铎和斯图亚特时代文明的印制精美、插图丰富的系列小册子的第一套。1962年出了一套硬皮单行本:福尔杰图书馆收藏关于都铎和斯图亚特文明的文件,包括文学类和历史类。

图书馆楼。福尔杰图书馆的位置离美国国会大厦和最高法院很近,用白色大理石建筑,建筑风格与上述两座建筑的古典风格很协调。大楼的现代风格的设计出自保尔·菲力浦·克莱特和亚历山大·特罗布里奇之手,以玻璃和铝为材料。北面有约翰·格雷戈里制做的浮雕,取材于9部莎士比亚戏剧的场景。楼西端有花园,花园中布兰达·普特南塑的迫克像在喷泉中向外张望。楼内

布置尽量与所藏的都铎和斯图亚特时代书籍的不同时代不同内容相协调,以莎士比亚所处时代英国的实际情况为背景。沿北侧是一高级展馆,陈列着书籍、手稿、绘画,还有为每日来参观的游客准备的展品。大楼东端是礼堂,其设计有些类似伊丽莎白时代的公共剧场,用于讲课、开音乐会和讨论会。阅览室按都铎时代大厅的风格设计,有西窗,窗上雕画着表现人生的7个阶段,是由尼古拉·德阿森佐设计的。

为学术服务。1936年福尔杰莎士比亚图书馆第一次颁发了学者奖金。这项奖的颁奖期可长可短,视项目的性质、图书馆的资金状况和申请人的资格而定。得此项奖者主要是美国各州的研究人员,也有些是给外国人的。

福尔杰图书馆是个研究性质的图书馆。读者都是有相当水平的研究人员,他们在此可随意借阅藏书。图书馆还配有复印件,收藏品都有摄影的、影印的、微缩胶片及静电复印件。

1952年福尔杰莎士比亚图书馆组织了一次旅行展览,以满足外地读者借阅莎士比亚戏剧早期版本的要求。(在此之前,福尔杰禁止图书馆之间的借用)这次展览展出的有一套第一、第二、第三和第四对开本,两种1619年出版的四开本。另外还有些再版本和图书馆的小型出版物。1964年为纪念莎士比亚诞辰400周年图书馆又举办了6次旅行展览。其中有两次展出了从第一对开本和1619年版的一种四开本中的一部剧的摘要,还有多套福尔杰图书馆印行的小册子,许多图片、卡片和照片。另外4次展览的不同之处只是缺乏莎士比亚戏剧的原始版本。这几次展览为各大学、学院、中

小学和公共图书馆提供了方便。

弗斯利 (Henry Fuseli, 1724—1825)

瑞士画家, 1764 年来到英国。他根据莎剧情节创作了许多幅绘画, 还给部分莎剧演员画过像。他常常选取莎剧中最感人或最紧张的场景作画, 具有浪漫性质, 表现出了高度的想像力。亨利·弗斯利还有两幅画再现了加里克饰演葛罗斯特公爵和麦克白的情景。他的作品现存博依戴尔莎士比亚美术馆。

弗里曼 (Thomas Freeman, 约

1590—?) 诗人。1614 年出版了一部由两部分组成的短诗集, 在后一部分里有一首题为“献给大师威廉·莎士比亚”的十四行诗, 原文如下:

莎士比亚, 你的头脑像妙手的迈丘利

能给阿格斯百眼巨人催眠入睡。

你能将一切随心所欲地塑造,

在天马脚刨的泉水里你曾酣畅痛饮,

对你来说, 德行和罪恶都是题材,
爱贞洁生活的可以以鲁克丽丝为师

贪恋情欲的选择《维纳斯与阿都尼》,

最大的色鬼也能在这里找到榜样。

你的天才还像孟德河蜿蜒流经许多剧本,

口渴的新作家从中吸水有甚于

泰伦斯学习普鲁图斯或米南德。

我可缺乏你的口才给你应得的夸赞。

只好让你自己的作品去说话,

用应得的月桂冠去将你装饰。

弗洛伊德 (Sigmund Freud, 1856—

1939) 奥地利精神病学者, 精神

分析学派的创始人。弗洛伊德的心理分析理论对 20 世纪的文化产生

了无法估量的影响——这影响特别表现在美术、文学及各门社会科学中, 并从根本上改变了人对自身的认识。弗洛伊德较有影响的著作有《梦的解析》(1900 年), 《关于性理论的三篇论文》(1910) 以及《图腾与禁忌》(1918)。

弗洛伊德推崇莎士比亚, 在他的精神分析学著作中引了 100 多处莎士比亚戏剧中的例子, 用以阐明他的心理分析观点。更重要的是, 他在著作中直接叙及莎士比亚的剧作及剧中人物。弗洛伊德的莎士比亚批评有两个特征: 他对莎士比亚戏剧人物及情节的看法是 19 世纪的, 即把它们根本上视为生活中的人和事; 他在莎士比亚戏剧中寻找, 并找到了他自己的理论的例证。弗洛伊德把用于精神病治疗中的原理运用到了莎士比亚戏剧人物身上。他把艺术与梦境联结起来, 试图说明戏剧是把人的普遍存在的受压抑的欲望的类型戏剧化。他还从剧作家的生活中寻找例证, 认为生活刺激了剧作家这种儿时就有的欲望, 并使他把这种欲望表达在戏剧中。弗洛伊德最著名的莎士比亚戏剧阐释是他对哈姆莱特在为父复仇时行动延宕的解释。剧中的情境——其父死于克劳狄斯之手而克劳狄斯又占有了他的母亲——激发了哈姆莱特早年的俄狄浦斯情结即杀父娶母的欲望。这种欲望受到压抑, 保持到成年, 时时煎熬着哈姆莱特。他无能杀死得到了他本人期望得到的东西的那个人。罗森格兰兹、吉尔登斯吞及波洛涅斯都不会激起哈姆莱特的俄狄浦斯情结分析, 因此他杀死这三个人毫无心理顾忌。弗洛伊德对哈姆莱特延宕的分析得到了他的门徒厄内斯特·琼斯的发挥和发展。

1934 年弗洛伊德考查《李尔王》,

再一次发现奥狄浦斯情结的例证。剧中李尔王的妻子从未露面也未提及,弗洛伊德由此认为此剧要说明的是李尔对其女儿考狄丽娅的受压抑的乱伦之爱;他抛弃了她就等于放弃了他的淫欲。在此之前,1913年他在《三个匣子的主题思想》中考查了《李尔王》第一场以及《威尼斯商人》彩匣选亲一场关于爱的选择的问题。他推断的根据是:考狄丽娅在其父要听三个女儿爱的表示时保持缄默;鲍西娅的照片装在铅匣里。在民间传说中“缄默”与“铅”都是死亡的象征。考狄丽娅与鲍西娅都是死亡的对立面。弗洛伊德把这种现象解释为“对立物替代”机制。他选择了高纳里尔和里根而不选择考狄丽娅说明他情愿接受女人的爱而拒不接受死亡。剧中最后一幕李尔抱着考狄丽娅的尸体上场表明他选择了死。

谈到麦克白,弗洛伊德提出这样一个问题:为什么麦克白夫人在阴谋得逞之后精神崩溃?我们所理解的神经病是精神受挫的结果。弗洛伊德提出几种解答。他认为麦克白夫人和麦克白在做恶之后交换了角色,她接过了麦克白在谋杀前所担心的罪恶和疯狂,而他得到了她曾有过的残忍和挑衅性格。弗洛伊德指出:“他们共同穷尽了对罪恶反应的可能性,正像一个精神个体的两个分裂的部分。”弗洛伊德还指出麦克白夫人的精神分裂可以用俄狄浦斯情结来解释。她帮助麦克白杀死了一个与其父一样的男人,这激起了她强烈的自责心理。

在解释福斯塔夫和理查三世这两个人物时,弗洛伊德试想限定为什么本该令我们厌恶的缺乏道德的事物事实上反倒对我们有吸引力。就

福斯塔夫弗洛伊德得出结论:因为此人虽有恶行却从本质上说是无害的,并最后成了哈尔太子掌中的一个玩物,还因为道德的需要以及自尊“一定会从这副胖皮囊中弹出”,所以我们从此人物身上得到的是愉悦而不是厌恶。再看看理查三世,弗洛伊德在此人物对自己精神缺陷的态度上找到了解释。理查为自己的缺陷而责备自然,并给自己的罪行找借口,称这是为形体丑陋给他带来的痛苦的必要补偿,也是对他幼年因形体丑陋而造成的自爱的毁坏的补救。我们对自身的不完美也感到不满,因此我们便同情理查的处境。

很令他的许多信徒遗憾的是弗洛伊德认为莎士比亚不是他的著作的真正作者,他认为是第十七代牛津伯爵爱德华·德·维尔所著。

弗劳尔莎士比亚像 (Flower Portrait of Shakespeare) 到目前为止,这是最早出现的莎士比亚画像。大约成于17世纪上半叶,很可能是根据德鲁肖特的莎士比亚雕像绘制而成的。这幅像画在由两块榆木板制的画板上,左上角写有“威廉·莎士比亚,1609”的字样。1895年,查理·弗劳尔夫人购得这幅画,把它献给斯特拉福莎士比亚博物馆,至今仍然悬挂在那里。

《佛罗利泽与潘狄塔》 (Florizel and Perdita) 经过大卫·加里克改编的《冬天的故事》,1756年第一次演出,1758年出版。这个改编本主要利用了原剧的后两幕,而把前三幕压缩成了只有150行的开场白。这个改编本在问世后的半个世纪一直占据着舞台,对后世这个剧的演出造成很大影响。

G

改编的莎剧 (Adaptations) 1642 年到 1660 年官方关闭了戏院,这不仅制造了英国戏剧史上的一个断层,而且也改变了英国戏剧发展的进程。王政复辟后,人们对戏剧的趣味和观点明显地有了改变。伊丽莎白时期戏院的杂乱无章在新一代作家看来似乎是粗制滥造和不成体统的。他们称赞法国的理论和实践,并为他们的人物及戏剧形式的一致性与合理性做出不懈的努力。他们的目标是,在艺术的各个方面都是纯粹明晰。莎士比亚的伟大是世人公认的,但他对于戏剧创作看来很随便,不大重视规律。他的戏剧需要校订和合理地剪辑,这样才能符合更为文明时代人们的要求。

这一时期坚持莎士比亚戏剧改编的是威廉·达夫南特、约翰·德莱登和纳海姆·泰特。他们认为自己删掉了莎士比亚戏剧中不必要的语言的浮夸虚饰,用古典结构进行改编,因此“改进”了他的戏剧。在少数情况下,如德莱登改编的《特洛伊罗斯和克瑞西达》(1679)或者托马斯·夏克尔改编的《雅典的泰门》(1673)等,提高了戏剧的效果,但大多数改编本和原作相比是从粗野到可笑了。17 世纪的改编者试图把他们认为剧本中混乱的地方安排得更有条理,但他们没有意识到莎士比亚的天才已经创造了一个新的全然不同的规律。

下面所列是王政复辟到 1820 年期间直接根据莎剧编写的所有戏剧。括号里是第一次上演日期。

《终成眷属》:弗雷德里克·皮龙的《喜剧终成眷属》(1785);约翰·菲利普·肯布尔的《终成眷属》(1793)。

《安东尼和克莉奥佩特拉》:约翰·德莱登的《一切为了爱》或《失去的世界》(1678);爱德华·卡帕尔(或大卫·加立克)的《安东尼和克利奥佩特拉》(1758);亨利·布鲁克的《安东尼和克利奥佩特拉》(1778 年出版)。

《皆大欢喜》:查理斯·约翰逊的《森林中的爱》,喜剧(1723);詹姆斯·凯灵顿的《现代秘方》或《爱的治疗》,喜剧(1739);约翰·菲利普·肯布尔的《皆大欢喜》(1805)。

《错误的喜剧》:威廉·塔弗奈尔和布朗博士的《人人认错》,滑稽剧(1716);威廉·雪利的《全都弄错》,喜剧(既没出版,也没上演;写于 1739 年到 1777 年间);无名氏的《看你是否喜欢》(1734);托马斯·赫尔的《错误的喜剧》(1762),又叫《孪生兄弟》(1770 年出版);威廉·伍德的《孪生兄弟》(1780);约翰·菲利普·肯布尔的《啊,这不可能!》(1780);约翰·菲利普·肯布尔的《错误的喜剧》(1808)。

《科利奥兰纳斯》:纳海姆·泰特的《共和国的忘恩负义》(1682 年出版);约翰·丹尼斯的《侵犯自己国家》,悲剧(1720);托马斯·谢立丹的《科利奥兰纳斯》,悲剧(1754);约翰·菲利普·肯布尔的《科利奥兰纳斯》,悲剧(1789 年出版)。

《辛白林》:托马斯·杜尔菲的《受伤的公主》(1682);查理斯·马士的《辛白林》(1755 年出版),悲剧;威

廉·霍金斯的《辛白林》，悲剧(1759)；大卫·加立克的《辛白林》，悲剧(1761)；亨利·布鲁克的《辛白林》(1778年出版)；约翰·菲利普·肯布尔的《辛白林》(1801)。

《哈姆莱特》：威廉·达夫南特的《丹麦王子哈姆莱特的悲剧》(1676)；大卫·加立克的《哈姆莱特》(1772)；泰特·威尔金孙的《哈姆莱特》(1773)；约瑟夫·乔治·霍尔门的《哈姆莱特》(1793)；约翰·菲利普·肯布尔的《丹麦王子哈姆莱特》(1796)。

《亨利四世》上篇：托马斯·白特顿的《国王亨利四世》，悲喜剧(1700)；约翰·菲利普·肯布尔的《亨利四世第一部》(1803)。

《亨利四世》下篇：托马斯·白特顿的《亨利四世续篇》(1707)；无名氏的《福斯塔夫的幽默，夏禄的公道和守旧的毕斯托尔》(1734)；索菲拉斯·锡伯的《滑稽大家》(1754)；理查德·沃尔匹的《亨利四世》下篇(1801)；约翰·菲利普·肯布尔的《亨利四世》下篇(1804)。

《亨利五世》：查理斯·莫劳伊的《半薪官吏》，喜剧(1720)；艾伦·希尔的《亨利五世》，悲剧(1723)；无名氏的《阴谋泄露》(1746)；约翰·菲利普·肯布尔的《亨利五世》，悲剧(1789)。

《亨利六世》上、中、下篇：无名氏的《约克公爵理查》或《约克和兰克斯特之争》(1817)。

《亨利六世》中篇：约翰·克朗的《亨利六世》第一部(1681)；安布罗斯·菲利普斯的《葛罗斯特公爵汉弗莱》，悲剧(1723)。

《亨利六世》下篇：约翰·克朗的《内战的不幸》，悲剧(1680)；索菲拉斯·锡伯的《约克和兰克斯特两个家族内战的历史悲剧》(1723)；理查

德·沃尔匹的《蔷薇战争》或《亨利六世》，历史悲剧(1795)。

《亨利八世》：约翰·德莱登的《亨利八世》(1752)；无名氏的《亨利八世》(1762)；约翰·菲利普·肯布尔的《亨利八世》，历史剧(1804)。

《裘力斯·凯撒》：威廉·达夫南特和约翰·德莱登的《裘力斯·凯撒的悲剧》(1719)；伯明翰公爵约翰·舍菲尔德的《裘力斯·凯撒的悲剧》(1723年出版)；约翰·舍菲尔德的《玛克斯·勃鲁托斯的悲剧》(1723年出版)。

《约翰王》：科利·锡伯尔的《约翰王统治时期的天主教的专横》，悲剧(1745)；约翰·菲利普·肯布尔的《约翰王》(1800)；理查德·沃尔匹的《约翰王》，历史悲剧(1803)。

《李尔王》：纳海姆·泰特的《李尔王的历史》(1681)；大卫·加立克的《李尔王》，悲剧(1756年上演，1773年出版)；大乔治·科尔曼的《李尔王的历史》(1768)；约翰·菲利普·肯布尔的《李尔王》(1795)。

《爱的徒劳》：无名氏的《学子》，喜剧(1762)。

《麦克白》：威廉·达夫南特的《麦克白》，悲剧(1674)；大卫·加立克的《麦克白》(1744)；约翰·李的《麦克白的历史悲剧》(1754年上演，1761年出版)；约翰·菲利普·肯布尔的《麦克白》，悲剧(1794)。

《一报还一报》：威廉·达夫南特的《反对情人的法律》(1662)；查尔斯·吉尔顿的《一报还一报》(1699/1700)；约翰·菲利普·肯布尔《一报还一报》(1795)。

《威尼斯商人》：乔治·格兰威尔的《威尼斯的犹太人》，喜剧(1701)；约翰·菲利普·肯布尔的《威尼斯商人》(1795)；理查德·沃尔匹的《威尼斯商人》，喜剧(1802)。

《温莎的风流娘儿们》：约翰·丹尼斯的《可笑的求爱者》或者《福斯塔夫的恋情》，喜剧（1702）；约翰·菲利普·肯布尔的《温莎的风流娘儿们》（1797）。

《仲夏夜之梦》：罗伯特·考克斯的《织工波顿的愉快奇想的幽默》（1661）；厄克纳赫·塞特尔的《仙后》，歌剧（1692）；理查德·莱弗里奇的《皮拉摩斯和提斯柏》，喜剧假面舞（1716）；约翰·弗勒德里克·兰姆帕的《皮拉摩斯和提斯柏》，嘲笑歌剧（1745）；大卫·加立克的《诸仙》，歌剧，史密斯为其谱曲（1755）；大卫·加立克的《仲夏夜之梦》（1763）；乔治·科尔曼的《神仙故事》（1763）；乔治·科尔曼的《神仙王子》，假面舞会（1771）；弗雷德里科·雷诺兹的《仲夏夜之梦》（1816）。

《无事生非》：威廉·达夫南特的《反对情人的法律》（1662）；詹姆斯·米勒的《人之常情》，喜剧（1737）；罗伯特·杰弗逊的《伦巴底的法律》（1779）；约翰·菲利普·肯布尔的《无事生非》（1797）。

《奥瑟罗》：大卫·加立克的《奥瑟罗》（1745）；约翰·菲利普·肯布尔的《奥瑟罗》（1804）。

《配力克里斯》：乔治·李罗的《玛丽娜》（1738）。

《理查二世》：纳海姆·泰特的《理查二世的历史》（1681）；刘易斯·梯博尔德的《理查二世的悲剧》（1719年上演，1720年出版）；弗朗西斯·塞特曼的《理查二世》，根据莎悲剧（1754）；詹姆斯·哥德亥尔的《理查二世》，悲剧（1772年出版）；理查德·罗吞的《理查二世》，历史剧（1815）。

《理查三世》：科利·锡伯尔的《理查三世的历史悲剧》（1700年出版）；约翰·菲利普·肯布尔的《理查三世》（1810）。

《罗密欧与朱丽叶》：詹姆斯·霍华德的《罗密欧与朱丽叶》，悲喜剧（1661）；托马斯·奥特韦的《凯厄斯·马里厄斯的历史和败亡之因》，悲剧（1679）；托马斯·谢立丹的《罗密欧与朱丽叶》（1746）；索菲拉斯·锡伯的《罗密欧与朱丽叶》，悲剧（1744）；大卫·加立克的《罗密欧与朱丽叶》，悲剧（1748）；查理斯·马士的《罗密欧与朱丽叶》（1762年以前写成）；约翰·李的《罗密欧与朱丽叶》（1777）。

《驯悍记》：约翰·莱西的《斯各特·索尼》或《驯悍记》，喜剧（1667）；克里斯托弗·布劳克的《普勒斯顿的补鞋匠》，滑稽剧（1716）；查尔斯·约翰逊的《普勒斯顿的补鞋匠》（1716）；詹姆斯·鄂斯兑尔的《泼泼妇的妙药》，两场民间滑稽剧（1735）；大卫·加立克的《凯瑟琳娜和彼特鲁乔》，三场喜剧（1756）；约翰·菲利普·肯布尔的《凯瑟琳娜和彼特鲁乔》，喜剧（1801）。

《暴风雨》：约翰·德莱登与威廉·达夫南特的《暴风雨》或《魔岛》，喜剧（1667）；托马斯·舍得威尔的《暴风雨》或《魔岛》，喜剧（1674）；大卫·加立克的《暴风雨》，歌剧（1756）；理尔德·B. 谢立丹的《暴风雨中的歌曲和合唱》（1777）；约翰·菲利普·肯布尔的《暴风雨》或《魔岛》（1789）；约翰·菲利普·肯布尔的《暴风雨》或《魔岛》（1806）。

《雅典的泰门》：托马斯·舍得威尔的《雅典泰门的历史》（1678）；詹姆斯·拉夫的《雅典的泰门》（1768）；理查德·坎伯兰的《雅典的泰门》，悲剧（1771）；托马斯·赫尔的《雅典的泰门》（1786）；乔治·兰姆的《雅典的泰门》（1816）。

《泰特斯·安德洛尼克斯》：爱德华·拉芬斯克劳夫特的《泰特斯·安德洛尼克斯》或《拉维妮娅的受辱》

(1686)。

《特洛伊罗斯和克瑞西达》:约翰·德莱登的《特洛伊罗斯和克瑞西达》或《发现真相太晚》(1679)。

《第十二夜》:威廉·波纳比的《不忠的爱情》或《愉快的失望》,喜剧(1703);查尔斯·劳伊的《半薪官吏》(1720)。

《维洛那二绅士》:本杰明·维克托的《维洛那二绅士》,喜剧(1762年上演,1763年出版);约翰·菲利普·肯布尔《维洛那二绅士》(1808)。

《冬天的故事》:迈克纳马拉·摩尔根的《剪羊毛》或《佛罗利泽和潘狄塔》,田园喜剧(1754);查尔斯·马士的《冬天的故事》,话剧(印于1756);大卫·加立克的《佛罗利泽和潘狄塔》,田园剧,三幕(1756);托马斯·赫尔的《冬天的故事》(1773);乔治·科尔曼的《剪羊毛》,田园剧(1771)。

歌德 (Johann Wolfgang Goethe, 1749—1832) 世界闻名德国大作家、诗人、戏剧家。他对莎士比亚推崇备至,曾说过“我初次看了一页他的著作之后,就使我终生折服。”歌德的莎评观点主要是探讨人物的哲学意义,散见于他的长篇小说《威廉·麦斯特的学习时代》。在这部小说中,他说哈姆莱特是“一个美丽、纯洁、高贵而道德高尚的人,他没有坚强的精力使他成为英雄,却在一个重担下毁灭了,“‘时代整个儿脱节了,啊,真糟,天生我偏要把它重新整好,’我认为这句话是哈姆莱特全部行动的关键。”由于歌德的积极宣扬,使莎士比亚在德国取得了不可动摇的地位。从1791年到1817年,歌德领导魏玛宫廷剧院,安排上演了《罗密欧与朱丽叶》。

歌剧 (Opera) 所有或大部分台词都配以音乐的戏剧,而一般戏剧中的音乐,则是偶尔才有。歌剧的基

本要素是宣叙部:伴奏以音乐并以说话的节奏来唱出的故事或对白;咏叹调则是较富抒情性的歌曲表达。第一批正规的歌剧通常认为是意大利人雅科波·佩里创作的已失佚的《达芙尼》(1597)和《优丽狄西》(1600),他是最早的宣叙调的作曲家之一。在英国,假面剧有发展成歌剧的倾向;早在1617年,尼古拉斯·拉尼尔便为一出假面剧创作了宣叙调,而雪莉创作的《丘比特与死神》(1653)(马修·洛克和克里斯托弗·吉本斯谱曲)则是介于这两种形式的作品。第一部真正的英国歌剧是《围攻罗德斯》(1656),由达夫南特作词,马修·洛克、H. 劳斯、H. 库克、C. 科尔曼和 G. 赫德森谱曲。这一歌剧上演于正规戏剧禁演期间。珀塞尔的“大歌剧”《狄多与伊尼阿斯》约上演于1689年。1711年,由于亨德尔来到英国,意大利式歌剧便时兴起来。莎士比亚对音乐的使用是戏剧式的而不是歌剧式的。把莎士比亚的戏剧改编成歌剧的作曲家则有尼古拉·古诺、格茨、威尔第、圣-桑、布里顿等。

格雷 (Thomas Grey, 1716—1771)

感伤派诗人,代表作为《墓园哀歌》,18世纪出现在英国的“墓园诗派”便以此得名。他对莎士比亚的语言艺术推崇备至,曾有过“字字如画”的评语。

格拉夫洛特 (Hubert François Gravelot, 1699—1773) 旅居英国的法国画家、雕刻家、设计师。曾为刘易斯·席奥波德编辑的《莎士比亚全集》(1740)绘制过36幅插图,又与弗兰西斯·海耳曼合作为托尔斯·汉莫编辑的《莎士比亚全集》(1744)绘制过插图。他还是英国最早的漫画艺术家之一。

格拉夫顿莎士比亚像 (“Grafton” Por-

trait of Shakespeare) 这幅木刻画成于 1588 年,画上人物年龄为 24 岁,其面貌与德鲁肖特的莎士比亚像依稀有些相似,它与莎士比亚的联系仅此一点。这幅像是在德汉姆的一个客店里发现的,曾长期置于一个名叫格拉夫顿的村庄中的一间农舍里,现存曼彻斯特约翰·里兰兹图书馆。

古诺 (Charles François Gounod, 1818—1893) 法国作曲家,1867 年根据莎士比亚同名剧作写成歌剧《罗密欧与朱丽叶》,1888 年在巴黎歌剧院上演。这个本子与原本基本吻合,但增添了一段芭蕾舞及两个小角色。

古兹 (Hermann Götz, 1840—1876) 德国作曲家,曾创作歌剧《驯悍记》。

《国王时代》(An Age of Kings)

1961 年 BBC 电视节目播放的英国历史系列剧(见“历史剧”),由彼得·丢斯导演,根据莎士比亚历史剧改编。

国际莎士比亚协会 (International Shakespeare Association) 1971 年加拿大温哥华世界莎士比亚大会之后成立的一个协会,以促进和发展人们对莎士比亚的兴趣,筹备以后的世界莎士比亚会议等为宗旨。1976 年 4 月在美国华盛顿特区召开了第二届世界莎士比亚大会,由世界莎协、美国莎士比亚协会和福尔杰莎士比亚图书馆共同负责举办。

国际莎协的总部设在英国莎士比亚的故乡,艾汶河畔的斯特拉福镇的莎士比亚中心。以后几次世界大会分别于 1981 年在斯特拉福、1986 年在西柏林、1991 年在日本东京、1996 年在美国洛杉矶召开。

H

哈代 (Thomas Hardy, 1840—1928)

著名小说家、诗人,其代表作有小说《德伯家的苔丝》、《无名的裘德》等。哈代非常喜爱莎士比亚的作品,在他的诗文中,有上百处直接引用莎剧原文,间接引用不下 20 多处,其中以《哈姆莱特》最多。当《德伯家的苔丝》受到攻击时,他引用《李尔王》中 4 幕 1 场葛罗斯特的一句台词作答:“天神掌握着我们的命运,正像顽童捉到飞虫一样,为了戏弄的缘故而把我们杀害。”他的诗作《两个罗瑟琳》,就是在看过《皆大欢喜》后受到启发写成的。1916 年在他 75 岁高龄的时候,还写了一首题为“题莎士比亚”的诗歌。

哈维 (Gabriel Harvey, 1545? —1630?)

学者、律师。主张英国诗歌遵守古典韵律规则,因而与许多同时代作家发生过争论。大约在 1598 至 1601 年间,他在一本乔叟作品上写了一段有关莎士比亚的话:“年轻人从莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》中得到极大欢愉,但他的《鲁克丽丝受辱记》和丹麦王子哈姆莱特却使智者感到愉快。”他还称斯宾塞、恰普曼、西尔威斯特、莎士比亚等人是“我们像鲜花一样盛开的韵律大家。”

海顿 (Franz Josef Haydn, 1732—1809)

奥地利著名作曲家,曾根据《第十二夜》谱成钢琴曲《她从未告诉过我

她爱我》。

海曼 (Francis Hayman, 1708—1786)

艺术家、画家，汉莫编辑的《莎士比亚全集》中的大部分插图都是他设计绘制的。

哈密尔顿 (William Hamilton, 1751—1801) 插图画家、历史画和肖像画画家。在博依戴尔莎士比亚艺术馆里，藏有他的 23 幅作品。他的作品以表现过分戏剧化的动作为特点。

豪斯曼 (Alfred Edward Housman, 1859—1936) 诗人。其作品多以自然风光为主题，充满抒情色彩，深受莎剧中谣曲的影响。比如，他在多首诗歌中模仿过《辛白林》四幕二场中那首“不用再怕骄阳晒蒸”的轮唱。

赫胥黎 (Aldous Huxley, 1894—1963)

作家，19 世纪著名科学家赫胥黎之孙。赫胥黎的长篇小说《美好的新世界》，是受《暴风雨》影响而写成的。书名即取自剧中人米兰达的一句名詞：“噢，美好的新世界，那里有这样的人！”小说中也有一个野蛮人，类似于卡列班，他居然还会读莎士比亚的剧本。不过，这部小说是用讽刺笔调描写了 6 个世纪以后的事情，充满了颓伤情绪，与《暴风雨》的主题是完全不同的。在赫胥黎去世前写的最后一批文章中，其中有一篇题为《莎士比亚的宗教》。由此可见，他毕生对莎士比亚的兴趣始终不减。

黑格尔 (Georg Wilhelm Hegel, 1770—1831) 德国哲学家。生于斯图加特，在图宾根大学受教育。黑格尔当过私人教师，在耶拿大学当过讲师，在海德尔堡大学及柏林大学任过教授。出版的哲学著作有《精神现象学》(1807 年)是他的第一部有影响的著作；《哲学全书》(1817

年)是他的系统理论的整体阐述。黑格尔在柏林讲过美学、宗教哲学及历史哲学。

A. C. 布拉德雷认为黑格尔是亚里士多德以来唯一一位“以创造性及敏锐思辩的眼光审视悲剧”的哲学家。(布拉德雷《牛津诗学讲演录》，1909)黑格尔的悲剧理论与他的辩证法一样，其根本原理是冲突原则。他认为悲剧情境是在两种精神的或伦理的命令相碰撞之中产生的，例如索福克勒斯的《安提戈涅》就是家庭责任与国家责任之间的冲突造成的悲剧。黑格尔认为此剧是“悲剧的完美范例”。依此观点，悲剧主人公单纯地认同一种命令却牺牲了另一种命令，或者内心深处同时有两种矛盾的命令存在。现代悲剧中主人公多是独一无二的个体存在，与希腊戏剧中所展示的“类型”相反，现在悲剧中的力量冲突多是内在的。

近来安·保路茨提出不同观点，认为黑格尔并不偏重古希腊悲剧而轻视现代悲剧。现代悲剧中，黑格尔特别推崇英国悲剧。他认为英国悲剧“特别长于”勾勒“充分发展的人物和个性。”黑格尔认为“莎士比亚高耸于别人无法企及的顶峰。”

《亨利四世》续篇 (The Sequel of Henry IV) 由白特顿 (T. Betterton) 据莎士比亚原作把《亨利四世》下篇和《亨利五世》第一幕合编改写而成，1720 年出版。

亨廷顿图书馆 (Huntington Library)

由亨利·E. 亨廷顿 (Henry E. Huntington, 1850—1927) 捐助建造的一座图书馆，附带一个艺术展览馆。该馆位于美国加利福尼亚州的圣马里诺城。亨廷顿是一个白手起家的商人，去世后将自己的收藏品以及家产都遗赠给公众，建造起了

这座图书馆。该馆藏有大量英国文艺复兴时期的历史资料,其中有4册第一对开本,7册第三对开本,8册第四对开本,还有所有莎剧第一四开本,仅缺《泰特斯·安德洛尼克斯》。

《亨利四世》迪林稿 (Dering Henry IV)

《亨利四世》上篇和下篇的一部手稿,约写于1613年。约在1623年,肯特郡苏伦特(手稿也是在此处发现的)的爱德华·迪林爵士(1598—1644)进行了修改,并在他的家中演出。迪林稿的原作模仿《亨利四世》上篇1613年的四开本(第五四开本)和《亨利四世》下篇1600年的四开本(第一四开本),四分之三来源于上篇,其余来源于下篇。也许最早是为宫中演出而写的,后来落入迪林家。迪林的改动令人感兴趣。他的剧本分场分幕,还自己写了9行(《亨利四世》上篇第1幕第1场,第25行起)。除《托马斯·莫尔爵士》的片断(据说为莎士比亚所作)外,《亨利四世》迪林稿是已知的最早的莎剧手稿,现存美国的福尔杰图书馆。

华滋华斯 (William Wordsworth, 1770—1850) 浪漫主义诗人,英国浪漫主义运动早期倡导人之一。华滋华斯和他的朋友柯勒律治于1798年出版了《抒情歌谣集》,华滋华斯在它的第二版(1800)中写的序成为浪漫主义运动的宣言。他对莎士比亚的评价,认为即便与荷马比,莎士比亚也是世界上最伟大的诗人,这几乎是公认的定论。但莎士比亚的影响在华滋华斯的诗中很难找到。拉塞尔·诺依斯在《颂歌:不朽的暗示》中发现有着《哈姆莱特》的影响存在,甚至直接借用了这个剧的某些词句,如“像一个罪犯那样害怕”(Like a guilty thing ——《哈姆

莱特》一幕一场)。在他写这首诗时,他姐姐朵萝丝在一封信中曾指出:这个时候他正在阅读《哈姆莱特》。在华滋华斯的长篇自传诗的“序诗”里(1850),华滋华斯也引用过《暴风雨》中普洛斯彼罗的话(五幕一场33—57行)。

《抒情歌谣集》1815年再版的“补序”中,华滋华斯总结了他的时代对莎士比亚的意见:法国人认为他是一个滑稽剧演员;意大利人不可能对他作出评价;而“只有德国人,一个外国民族,正接近和认识到莎士比亚的真价值”,他们是以超过英国人的尊敬来评价莎士比亚的,而英国人仍然以为莎士比亚是一个“粗野的不合道德规范的天才,他的伟大的美弥补了他的重大缺点。”华滋华斯责问:还要多久才能认识到莎士比亚的判断力是和他的天才相等?

《滑稽的情夫,或约翰·福斯塔夫爵士的奸情》(The Comical Gallant, or The Amours of Sir John Falstaff)

约翰·丹尼斯根据《温莎的风流娘儿们》改编的一出戏剧。该剧粗制滥造,歪曲了原作。1702年在德鲁瑞巷剧院上演失败。丹尼斯在他的《书信集》中记录了莎士比亚按照伊丽莎白女王的命令写作《温莎的风流娘儿们》的传统说法:“她急于看到剧本上演,命令14天内完成……上演时她非常高兴。”(见“丹尼斯”)。

《火杵骑士》(The Knight of the Burning Pestle) 一部喜剧。创作于1607年,出版于1635年。尽管出版时署名为“弗兰西斯·波蒙和约翰·弗莱契”,但很有可能是全部由波蒙创作。尽管是以塞万提斯的《唐·吉珂德》风格创作的关于骑士浪漫史的滑稽剧,但该剧在描绘伊丽莎白

时代的戏剧观众方面,还是有一定的参考价值。

该剧中有一处,一个人物给带到台上说一串“怒气冲冲的话语”,说的是《亨利四世》上篇中霍茨波的一段著名独白:

凭着上天起誓,我觉得从脸色苍白的月亮上摘下光明的荣誉,或是跃入深不可测的海底,揪住溺死的荣誉的头发,把它托出水面,这不算是一件难事。

(一幕三场)

该剧中另一段话可以看出受《麦克白》中班柯的鬼魂的活动的影

响:当你与朋友们坐在桌边,心情愉快地喝着酒时,我将来到你的一切自豪与欢笑中间,单单让你一人看得见,并且在你的耳边低语一个悲惨的故事,迫使你禁不住将酒杯丢下。

霍金斯 (William Hawkins, 1722—1801) 牛津大学诗歌教授,著有《论戏剧》,出过一个《辛白林》的改编本,于1759年2月15日首次上演,未受欢迎。霍金斯的改编本共有7场,其中4、5两场是重新写的,删除了埃阿基摩这个人物。

霍加斯 (William Hogarth, 1697—

1764) 画家、雕刻家。1745年,他用油画极为生动地再现了加里克饰演的理查三世从恶梦中醒来的情景。在所有表现莎剧人物的绘画中,这幅画极为著名。此外,他还用画笔描绘了福斯塔夫等人物形象。在根据《暴风雨》有关场面创作的作品中,他处处用光明与黑暗,年老与年轻等对比手法,体现了他本人对莎士比亚作品的理解。

霍伦德 (Hugh Holland, ? —1633)

诗人,曾进过剑桥大学,当时小有诗名。在第一对开本的前边收有他写的一首纪念莎士比亚的十四行诗,盛赞莎氏是著名的戏剧诗人。

霍华德 (James Howard, 约1630—约1680) 剧作家。曾写过一部名叫《英国先生》的剧,1666年12月8日上演过。据记载,这部剧是根据《罗密欧与朱丽叶》改编的,对原著的重大变动是罗密欧和朱丽叶都没有死。当悲剧受欢迎时,这部剧时常今天演成悲剧,明天又演成悲喜剧。

霍尔斯特 (Gustav Holst, 1874—1934)

英国作曲家,写过歌剧《在野猪头酒店》。该剧取材于《亨利四世》上下篇,其中采用了大量民间音乐。

J

济慈 (John Keats, 1795—1821) 英国浪漫主义诗人。他出生于伦敦,父亲是出租车马的马房饲养员,地位低微,家道贫寒。诗人不到15岁,父母双亡,他和两弟一妹在亲友的照管下成长,生活十分贫困。济慈自幼喜爱文学,但因生活窘迫,无力求学深造;1811年,他不满16岁

便离开学校当医生学徒,后在伦敦一家医院学习两年,1816年获助理医师资格。同年,他认识李·亨特和与亨特来往的雪莱及其他一些诗人作家。对文学的酷爱终于使他弃医从文,走上文学创作的道路上。在他短暂的一生中,济慈惊人地创作了大量诗歌,其中《夜莺颂》、《希腊古

瓮颂》、《秋颂》、《忧郁颂》等通常被认为是英国抒情诗的最好范例。1821年2月，诗人刚刚25岁，正值宏才初展时，便因肺病与世长辞。

1817年，济慈写道：他感到一个“守护神”在守护着他，并且幻想这个守护神是莎士比亚。当时他正在创作长诗《恩迪米翁》(Endymion, 1818)，从他的信件中，从他本人编辑的莎士比亚版本(7卷，1814)中，以及从他在《恩迪米翁》的内心表露中，可以清楚地看出他的莎剧造诣甚深。他编辑莎剧的条件和他在编辑过程中所作的注释(现存的)充分证明他对莎剧理解的精湛和他对撒缪尔·约翰孙的注解的不耐烦。济慈写道，他尤其欣赏莎士比亚诗歌的感情丰富、莎剧人物形象的丰满，欣赏莎士比亚在处理不稳定、神秘和怀疑时和探求事实与原因时所显示出的从容不迫的能力。《恩迪米翁》反映出了这种影响，而且似乎尤其受惠于《暴风雨》和《仲夏夜之梦》。在济慈后期的诗歌创作中，莎士比亚的影响有些有所减弱，但仍能听到莎士比亚的回响，最明显的是在《圣亚尼节的前夕》(The Eve of St. Agnes, 1820)中。他写过一首关于《李尔王》的十四行诗，而且早在1817年，他就在思考关于李尔王的美与真的问题。在他看来，美永远和现实及真理密切联系着，“美就是真理，真理就是美。这就是我们在世界上所能够认识的一切，也就是我们需要认识的一切。”他的十四行诗《明亮的星》(Bright Star)是他在去意大利的航海途中写在他随身携带的莎士比亚《诗集》中的一张空页上的。他的莎士比亚第一对开本1808年重印本现保存在济慈展览馆里。

加拿大(Canada) 第二次世界大战

后，加拿大戏剧很不景气。1949年成立了半专业的厄尔·格雷莎士比亚剧团，并在多伦多的三一学院开始举行一年一度的莎士比亚节，共持续了10年。与此同时，1953年在安大略的斯特拉福举行了首届莎士比亚节。蒂龙·格思里为艺术指导，在用帐篷搭成的临时剧场里上演了两出莎剧，一是《理查三世》，由亚历克·吉尼斯主演；另一个是《终成眷属》，观众环绕舞台而座。1956年，加拿大决定修建一座永久性的剧院，在议会的帮助下，莎士比亚节获得成功，形成了惯例。1960年，由加拿大的几所大学发起，在斯特拉福举行了首届莎士比亚研讨会。

《剪羊毛的时节—弗罗利泽与潘狄塔》

(The Sheep-shearing: or Florizel and Perdita) 由摩根(M. Morgan, 参见该条)据《冬天的故事》部分内容改编的一部剧。

简森画像(Janssen Portrait) 这幅莎士比亚画像第一次引起注意是在18世纪。当时它归查尔斯·詹宁斯所有。后来，它又转到骚默塞特公爵手里。它上面题写着1610年46岁，但46中的6字并非不值得怀疑。这幅画像画的是不是莎士比亚是另外一回事，但它画得不错，很有可能出自考尼留斯·简森(Cornelius Janssen, 1593—1664)之手。考尼留斯·简森生于伦敦，是一位深受欢迎的肖像画家。英国内战(即1642—1649年查理一世与议会之间展开的战争)爆发时，他去荷兰并死在那里。

杰尔曼(Edward German, 1862—1936)

作曲家，曾为多部莎剧配过乐，其中包括《亨利八世》，此剧自1892年上演后，便经常有舞蹈伴之。

捷克斯洛伐克(Czechoslovakia) 直到1918年，波希米亚、西里西亚和

摩拉维亚的捷克人与斯洛伐克的斯洛伐克人都还处于德国和奥地利的统治下。这一历史现状对这个国家的莎士比亚史有两个重要影响。一是莎士比亚是通过德国而不是俄国介绍进来的,对其他斯拉夫人来说也是如此。最早试图将莎士比亚翻译成捷克语的起源于1776年在布拉格和1773年在斯洛伐克的首都布拉迪斯拉发上演了由霍费尔德译成德语的《哈姆莱特》。此外,早期的介绍都是以德语译文为基础的。二是在捷克民族主义激情下成立的莎士比亚协会,尤其是莎士比亚舞台演出。莎士比亚作为一个具有爱国主义热情的、其天才获得了广泛承认的非德国作家,给捷克人以鼓舞,他们开始着手翻译,这一任务扩大和丰富了捷克语言,并使其作为一门可以创造重要文学作品的语言而得到承认。

翻译。最早的译本是从德语译过来的,大部分是改编本。第一个译本是K. H. 塔姆的《麦克白》(1786)。此后不久,J. J. 坦德勒翻译了《哈姆莱特》(1791), P. F. 塞迪维翻译了《李尔王》。这三个“译本”中只有塔姆的译本出版了。首先脱离了德国模式,直接转向英文原版的两位捷克译者是米哈乌·博什和A. 马雷克。前者受到博胡什拉夫·克里扎克(笔名)的影响,他早在1810年就开始译《哈姆莱特》;后者译的散文体《错误的喜剧》于1823年出版。他俩之后又一个早期著名译者是约瑟夫·卡耶坦·狄尔,他是捷克戏剧之父,他翻译的《李尔王》(1835)是出现在捷克舞台上的第一个莎士比亚诗剧译本。

捷克戏剧的另一个重要人物是约瑟夫·伊日·科拉尔与他的学生、合作者雅各布·马利开始系统地翻译

莎剧。1853年科拉尔译的《哈姆莱特》获得成功。学者们打算在波希米亚博物馆的支持下出版一个莎士比亚戏剧全集的标准版。马利也是第一部捷克全书的编辑之一,他共翻译了11部莎剧。科拉尔译了4部。其他译者是:弗朗齐歇克·杜查,他是牧师,写作儿童诗,翻译了9个莎剧;扬·约瑟夫·捷齐卡,他是医学教授,译了9个;拉吉斯拉夫·捷拉科夫斯基,他是植物学家,诗人弗朗齐歇克·拉吉斯拉夫·捷拉科夫斯基之子,译了4个。每一个译本收入集子前都要由两位专家审阅。最早两部于1855年出版,1872年完成这一工程。

波希米亚博物馆版的最后一卷几年内就出版了,其时,它的不充分性已经很明显了,于是又开始进行新的翻译。这一次是由国家科学院出版的。较早的译本参加者多,准备工作各有不同,因此质量不平衡。此外,当时捷语正在经历迅速变化的时期,雅罗斯拉夫·伏尔赫利茨基使捷克诗歌的措词和韵律技巧焕然一新,推动了新的莎士比亚作品翻译工作。他本人翻译了122首十四行诗和《维纳斯与阿都尼》,余下的工作由他朋友约瑟夫·瓦·斯拉德克接替。斯拉德克到1912年去世时共翻译了33个莎剧。剩下的剧本、所有14行诗和其他诗歌由斯拉德克的学生安东宁·克拉什德基于1925年完成。科学院版被认为是标准译本,但也招致了很多批评。斯拉德克力求达到准确,因而增加了行数,却丧失了原作的精炼。此外,他还对莎士比亚粗鲁淫猥的语言进行了润色。凯尔特语学者和中世纪史家J. 博迪什认为波希米亚博物馆版更接近莎士比亚的意图。本世纪中期以后译文的主要方向脱离了这

两个早期版本,而是响应批评家、戏剧家奥塔卡·菲舍尔的呼吁,更为自由。

博胡米尔·什捷潘年克遵循菲舍尔的方向,翻译了20个莎剧,其中18个出版发行。但他的译文脱离了作者的意图,受到了批评。菲舍尔的另一位追随者是埃里克·阿道夫·索德克,他的译文受到了更热烈的欢迎。到1958年止,他译了10个莎剧,用的是捷克口语和俚语。虽然这种方法用于翻译喜剧获得了成功,但悲剧译文却缺乏庄严和崇高。O.F.巴特勒翻译了索德克未曾翻译的3个莎剧,与索德克的一起出版。

斯洛伐克几乎没有莎剧翻译。1806年,博胡什拉夫·塔布里克的《诗集》中收有“生存还是毁灭”这段独白的译文,但做了修订。19世纪30年代出现了博胡什拉夫·克里扎克译的3个莎剧。此前他已将《哈姆莱特》译成捷克语。斯洛伐克翻译的高度成就是帕维尔·奥尔萨格·维日多什拉夫译的《哈姆莱特》(1903)和《无事生非》(1905)。这两个剧本是从捷克语、波兰语、匈牙利语和德语译本转译过来的,因为维日多什拉夫的英语知识很有限。

舞台演出。波希米亚的莎剧演出几乎可以追溯到捷克戏剧诞生之初,但只是由于J.J.科拉尔尔的导演才开始有鲜明的莎士比亚传统,这与波希米亚博物馆版莎士比亚全集有关。科拉尔尔对《哈姆莱特》的阐释,直到爱德华·沃亚尼的出现才被超过,他被认为是波希米亚最伟大的演员,他饰的哈姆莱特、奥瑟罗和夏洛克性格非常鲜明。汉娜·克瓦皮洛瓦直到1907年逝世,一直是饰莎士比亚女主角的主要演员,她常与沃亚尼搭档演出。1916年,虽然波希米亚还是德国的一个省,并与

英国交战,仍在国家剧院举行了一个莎士比亚节。由波希米亚第一流的莎士比亚导演雅罗斯拉夫·克瓦皮尔主持,他导演了许多莎剧。33年后,捷克上演了《麦克白》一剧,通过莎士比亚来表达民族感情,乙·什捷潘年克饰主角,她身着表示希特勒秘密警察的黑色服装。1951年,布拉格上演了《奥瑟罗》,突出激进因素和伊阿古的“法西斯”性格。

斯洛伐克舞台上莎士比亚演出不及捷克。自1921年以来,斯洛伐克只有一所专业剧院,本世纪中叶以来,上演过几出莎剧,主要是喜剧。

影响。莎士比亚在波希米亚的影响超出了文学的范围,捷克作家对这种影响尤其敏感。本达根据《罗密欧与朱丽叶》写了一出歌唱剧(1776)。斯梅塔那为1864年的莎士比亚戏剧节写了一部进行曲。他根据克拉斯诺霍什卡的《第十二夜》歌剧剧本为基础的歌剧未完成就去世了。伏尔赫利斯基为非比赫的《暴风雨》歌剧写作了歌词(1895)。德沃夏克的《奥瑟罗》写作了序曲。莎士比亚对捷克歌剧院的吸引力是很强大的。1956年上演了根据《仲夏夜之梦》和《奥瑟罗》改编的芭蕾舞,前者由D.C.瓦卡改编,后者由扬·哈努什改编。1959年,狄日·特尼卡完成了一部根据《仲夏夜之梦》改编的木偶戏电影,他是捷克著名的木偶戏演员。

莎士比亚批评。捷克莎评直到第二次世界大战都遵循它的创始人J.马利所确定的路线,他的观点来源于撒缪尔·约翰孙。二战前两位主要莎学家,一位是F.胡多巴,他著有《论莎士比亚》(1941),另一位是英德赫日·沃达克,他著有《莎士比亚:一个批评家的赞美》(1950年匿名出版)。二战以来,莎评的重要人

物主要是马克思主义者,其中最突出者是雅罗斯拉夫·波科尔尼,他著

有《莎士比亚的戏剧和莎士比亚的时代》(1956)。

K

卡彭特(John Aden Carpenter) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

《**卡迪纽**》(Cardenio, 或作 Cardenio、Cardenna) 归于莎士比亚和约翰·弗莱彻名下的一个剧本,已佚。1613年5月20日,国王供奉剧团在白厅为宫廷演戏6出,其中就有《卡迪纽》,共得赏金60镑;6月8日,又在格林威治行宫为萨伏伊公爵的大使演出该剧,得赏金6镑13先令4便士。1653年,出版商汉弗莱·莫斯利在书业登记册上写道:“卡迪纽的故事,弗莱彻先生和莎士比亚先生合著。”后来出版。但是1727年,著名的莎剧编辑刘易斯·西奥博德为舞台提供了一出名为《双重虚假》(又名《苦恼的恋人》)的剧本,他宣称该剧为莎士比亚所作,他获得了手稿。《卡迪纽》和《双重虚假》显然来自《堂·吉珂德》中卡迪纽和露西娜的故事,该书于1611年译成英语出版。《双重虚假》获得了巨大的成功,并于翌年出版。扉页上写着:

《双重虚假》,或《苦恼的恋人》,剧本,上演于德鲁瑞巷的皇家剧院,原作者莎士比亚,由西奥博尔德先生——《恢复莎士比亚》的作者修改使之适合舞台演出。

西奥博德说他根据旧本对该剧加以“修改使之适合舞台演出”这一说法也许有某种可信之处。

西奥博德还写了一篇序言说:

有人宣称这是不可信的,好奇心应该泯灭。该剧失传了大约一

个世纪,对此我的回答很简单:直到现在为止它从未在舞台上演过。我所有的手稿中有一个流传了约60年,由老提词员唐斯先生抄写。我有可靠的资料证明,早年它在声望卓著的贝特通手中,他打算把它公之于众,但偶然事件使他的意图落空,我不假言知道真相,或在此之前通过谁之手流传下来。有一则传说(一贵族告诉我的,他给我提供了一册剧本),即作者退出舞台后,把剧本作为一份珍贵的礼品送给他的亲生女儿,他是为她而写作的。我手中还有两册,可能不如前者年代久远,其中一个较好,错误较少,分场不多。尽管这一剧本有些方面像莎士比亚所作,但在格调、措词、性格刻划上近似于弗莱彻的风格和手法。我认为这个不值一提。

西奥博德所说的手稿,迄今还未找到,他编辑的莎士比亚戏剧集中也未收入,其解释也远不能令人满意,对他所言之合理性的怀疑与日俱增,虽然《双重虚假》中偶尔能发现一段可以归于莎士比亚名下。莎士比亚的伙伴们1612—1613年曾两度上演同一题目的剧本。西奥博德可能不知道宫内司库账目中有此记录;他也不知道,大约同时,几乎可以肯定弗莱彻与莎士比亚合写了《亨利八世》和《两个高贵亲戚》。

卡斯泰尔诺沃-泰德斯科。(Mario

Castelnuovo-Tedesco) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

《凯瑟琳和彼特鲁乔》(Catharine and Petruchio) 加里克根据《驯悍记》改编的一出3幕剧,久演不衰,长达一百多年。1754年在德鲁瑞巷剧院首次搬上舞台。剧情集中在莎士比亚原作的主题上,省略了“序幕”,副情节取自《驯悍妇》。(见“《驯悍记》:舞台史”)。

凯塞尔斯达特死者面部印制模型(Kesselstadt Death Mask) 凯塞尔斯达特公爵的财产拍卖后,1849年路德维希·贝克尔博士得到了一个模型。据说曾经在凯塞尔斯达特公爵的财产中,因而得名。该模型是由一面具做成的,上有日期“A° Dm 1616”。莎士比亚去世于1616年4月23日,而其中的A°被认为可能是英语April(四月)的缩写,故由此而与莎士比亚联系起来。如果德罗肖特雕刻能够被认可为近似于代表莎士比亚头颅的形状,那么,与德罗肖特雕刻毫无相似之处的凯塞尔斯达特模型就绝对不会代表同一个人。(参见“莎士比亚肖像”条)。

康拉德(Joseph Conrad,原名 Teodor Joséf Konrad Korzeniowski, 1857—1924) 英国小说家。他出生于波兰,从16岁起先后在法国和英国的海船上任水手和船长,1894年他退出航海业,专心从事写作。长期的海上生活是他文学创作的主要源泉,作品也多以海上生活为题材。他的主要作品有《“水仙号”上的黑人》(1897)、《吉姆老爷》(1900)、《黑暗的中心》(1902)、《诺斯特罗莫》(1904)、《机会》(1913),以及《胜利》(1915)。

童年时康拉德阅读并翻译过莎士比亚作品,莎士比亚给他留下了不可磨灭的印象。他用第一次挣的钱

买了一本莎士比亚全集,出航时随身携带。他还很熟悉布拉德雷的《莎士比亚悲剧》(1904),花了几个月的时间进行研读。之后,他完成了《胜利》一书,布氏的著作可能对该书产生过影响。康拉德好几部小说中都引用了莎士比亚的格言。莎士比亚的直接影响有时清晰可辨。《机会》就受到《奥瑟罗》的启发。佛罗娃、安东尼、德·巴拉尔的关系与苔丝德蒙娜、奥塞罗、伊阿古的关系就有一致之处;通篇的用词也反映出《奥瑟罗》的影响。《胜利》与《暴风雨》之间也存在着相似之处。主人公海斯特像普罗斯彼罗一样生活在岛上,只是没有魔法,他必须保护米兰达式的莱拉,在战胜侵入岛上的暴力与欺骗后,小岛才恢复了和平。此外,早期某些评论还提到海斯特与哈姆莱特的某些相似之处。詹姆斯·胡内克在《象牙猿与孔雀》(1915)论康拉德一章中独具慧眼,重复了这一说法。

考克斯(Robert Cox, 1604—1655)

演员。在剧院关闭期间(1642—1660),他因饰演“滑稽角色”而出名。当时演员被剥夺了演出的权利,人们从受欢迎的剧本中取出一些短小可笑的场面,搬上舞台。考克斯就饰演其中的滑稽角色。“织工波顿的快乐诡计”中的波顿是他最早的滑稽角色之一,该剧是考克斯根据《仲夏夜之梦》创作的。1672年,弗朗西斯科·柯克曼将该剧与另外26个滑稽剧一起出版。柯克曼在前言中指出,共和时期(1649—1660)这些剧本因“无可比拟的罗伯特·考克斯”的演技给大众带来了极大的快乐。该集名叫《机智,或笑声不断》(1672)。卷首插图是当时少有的几幅复辟前舞台图之一,非常重要。《机智》中的一个滑稽剧叫

《大骑士,或被抢的强盗》,取自《亨利四世》上篇,主要是第2幕第4场、第3幕第3场和第5幕第4场。后来,考克斯被同事出卖,在1653年的一次演出中被捕。两年后去世。

考尼律斯 (Peter Cornelius) 见“莎士比亚音乐:19世纪,1850—1900”条。

考金茨耶夫 (Grigori Kozintsev, 1905—1973) 苏联电影导演,在西方以他的著作《莎士比亚:时间与良心》(1967)和他导演的电影《哈姆莱特》(1964)与《李尔王》(1971)而闻名。

科尔曼 (Charles Coleman) 见“莎士比亚音乐:17世纪”条。

科克曼 (Francis Kirkman, 知名于1661—1674) 作者、书商。科克曼年轻时就热爱戏剧。他收集了许多剧本,1661年以这些剧本为主要藏书建立了一个书店和图书馆。同年他还出版了《出版过的所有喜剧、悲剧……之目录》(共609部剧入目)。1671年他重印《目录》(数目增至806部剧)。其中有48部署莎士比亚的名字,其中存疑的有下列剧名:《托马斯·克伦威尔爵士》、《洛克林》、《伦敦浪子》、《莫西多罗斯》、《快活的恶人爱德蒙顿》、《清教寡妇》、《一个约克郡悲剧》、《约翰王统治的多事之秋》的两个部分、《约翰·奥卡斯尔爵士的生与死》及《帕里斯的安排》。科克曼把《莫林的诞生》署上了莎士比亚和威廉·罗利之名。他还出版过《趣语集》,其中收了《仲夏夜之梦》中的台词。

科普兰 (Aaron Copland) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

克朗 (John Crown, 1640? —1712) ·

王政复辟时期一位很受欢迎的剧作家。他写作英雄悲剧和政论喜剧,庇护人是罗切斯特和查理二世。

克朗深得后者的宠爱。他写有两个剧本:《内战的悲哀》(1680, 1681年再版时名为《亨利六世第二部,或内战的悲哀》)和《亨利六世第一部,及葛罗斯特公爵亨弗雷被谋杀》(1681)。

这两出剧都不过是政治宣传手册。第一部攻击叛逆的具有威胁的辉格党人,第二部针对天主教徒。尽管克朗在各种场合宣称该剧全部情节都是他自己创造的,实际上,各部分和全部情节都来自莎士比亚的《亨利六世》三部曲。他总是扩大场景和增加台词以符合自己的需要,偶有一点自己的新材料,也被糟蹋了。他牺牲了莎士比亚的诗意和性格刻画来适应保皇党的宣传事业。

《亨利六世第一部》在两出剧中艺术性较差。它是以莎士比亚的《亨利六世》中篇前3幕为基础的,结构几乎未作变动,增加了一些自己写的场面,表现出反天主教的倾向。这类变动中有一个谋杀葛罗斯特的情节。克朗将其表现在舞台上,谋杀者是宗教狂热分子,他们对自己的信念毫不怀疑。在谋杀之前,他们与红衣主教的谈话也部分地表现出这种信念。人物性格始终很简单明确,尤其是红衣主教这一人物,以便有效地进行宣传。虽然克朗增加了内容,但该剧只有4幕。

《内战的悲哀》从《亨利六世》中篇中间开始,保留了莎剧中凯德和民众起义的场面。情节与《亨利六世》中篇和下篇差不多,只做了一点小小的修正,主要是重新安排了场次。克朗用爱德华在战斗中停下来调戏妇女来强调他的好色。其他人物,尤其是起义者的弱点有了显著的发展。莎士比亚原作松散的结构因克朗对政治动机的强调而变得较为紧凑。

克朗还增加了士兵强奸、抢劫、屠杀无辜农民的场景，以突出内战的恐怖。他扩大或改写了每一段表现爱国主义的台词和每一处提到辉格党人与暴乱的愚蠢的台词。

公正地说，《内战的悲哀》在某些方面超过了原作。克朗在剧中细致地表现了人物的动机，还加强了场与场的统一性。莎剧中场与场缺乏联系。然而另一方面，由于削弱了性格刻画，结构上所作的可以增加他声望的改进全都黯然失色。《内战的悲哀》1680年首次上演，它与《亨利六世第一部》都是在道塞特花园剧院上演的。

库柏 (James Fenimore Cooper, 1789—1851) 美国小说家。他是美国早期大作家，奠定他在美国文学史上的地位的乃是他的边疆题材小说，即以绰号“皮袜子”猎人纳蒂·班波为中心人物的五部曲《皮袜子的故事》(1823—1841)。其他重要作品有《间谍》(1821)、《水手》(1823)等。

据库柏的女儿苏珊说，库柏“总是乐于”给全家人朗诵莎士比亚，他“走进来，并不掩饰领会了其作品之精神的喜悦”。在《杰克·泰尔》(1848)中，他称莎士比亚为“我们语言的伟大诗人，也许是有史以来除《旧约》那些灵感丰富的作者、老荷马与但丁之外最伟大的作家。”从库柏小说章节的标题上可以看到库柏对莎士比亚的熟悉，其中百分之四十来自莎剧；但库柏没有留下见解深刻的莎评。

W. B. 盖茨在《库柏对莎士比亚的借鉴》一文中认为库柏借用了大量莎剧情节，他的许多人物都来源于莎士比亚，如《间谍》就有《无事生非》和《一报还一报》的影子。小说中的亨利·沃顿在被判处死刑后等

待缓刑，但送信者到达时，他又确信必死无疑，这很像《一报还一报》中克劳狄奥的情形。库柏在该章开头引用了该剧的台词：“你没有接到撤回成命的公文，克劳狄奥明天一定要死吗？”以此描述沃顿的困境。这自然会引起人们的比较。

盖茨还指出“皮袜子”系列第一部《开拓者》是《李尔王》的改写本。这两部作品中都有一个人被放弃财产后被逼疯，受到忠诚的仆人的照料；小说中森林大火和暴雨一场与剧中暴风雨一场相似。纳蒂·邦普也像肯特一样被锁进木枷。此外，爱德伽·埃芬厄姆知道祖父贫穷后，就将他赶到一个小屋里，小说没有任何理由说明人物的变化。盖茨认为库柏这一情节不过是对莎士比亚的模仿。

盖茨还提到几个相似之处：《水手》(1823)借鉴了《皆大欢喜》中的人物和情景。《莱昂内尔·林肯》(1825)是以《李尔王》中葛罗斯特一条线为基础的。《最后的莫希干人》(1826)和《大草原》则分别使人想起《皆大欢喜》与《罗密欧与朱丽叶》。《归家》和《家乡面貌》(1838)的情节与《冬天的故事》有相似之处。有关男女主人公家庭恩怨的《火山口》(1827)则取材于《罗密欧与朱丽叶》。《莱昂内尔·林肯》中的彼特·波尔沃思上尉、《水手》中的伯勒克利夫上尉、《红色漫游者》(1827)中的赫克托·霍姆斯旁都很像福斯塔夫。《莱昂内尔·林肯》中介绍波尔沃思一章本身即是以福斯塔夫对自己的描述开头的：“这个人长得仪表堂堂，体格魁梧，是个胖胖的汉子。”(《亨利四世》上篇第2幕第4场) E. P. 范迪维尔确信《大草原》中的巴蒂厄斯医生的原型就是《爱的徒劳》中的霍罗福尼斯。

盖茨指出的许多相似的情节也可能来自别人,而非莎士比亚,他也知道这许多情节在历史传奇与古典作品中都是固定模式。即使认定库柏直接借鉴了莎剧,其影响也可能主要同情节有关。在这方面,无论是莎士比亚还是库柏都不特别突出和具有独创性。不过,托马斯·菲尔布里克还是认为《水鬼》(1830)所具有的“梦幻情调”与“修辞试验”的兴趣很像《暴风雨》。由于库柏熟悉莎剧,思考一下莎士比亚的秩序观或自然观是否影响了库柏,也许是有意义的。

《快活的闲汉》(The Merry Loungers)

17世纪的一出佚名短剧,可能是大学节庆活动演出用的。此剧之所

以值得注意是因为其中有些段落为获得喜剧效果而把莎士比亚某些著名的台词加以改动,如:

天啊,从脸色苍白的月亮摘取光辉的荣誉可真是容易得很——明天,明天,再一个明天,一天接着一天在苍白的脸中蹶步前进,我们所有的昨天只是替傻子们照亮去永久的家的路,熄灭了吧,熄灭了吧,短促的烛光——我是你父亲的灵魂——(哨声和舞):好了,让我们走吧。

这和《麦克白》五幕五场中当麦克白听到妻子死亡消息时所说的一段台词几乎雷同。这也有趣地证明了莎士比亚的作品在其早期就大受欢迎。

L

莱西 (John Lacy, 卒于1681年) 演员和剧作家。莱西先是以舞蹈闻名遐迩。内战期间,他在王家军中服役。查理二世复辟后,他加入基利格鲁剧团成为领衔喜剧演员,而且为查理二世所喜爱。福斯塔夫便是他扮演的最成功的喜剧形象之一。他还创作过四部戏剧,其中包括以莫里哀的《屈打成医》为基础的《哑巴夫人》(1669)和拙劣的滑稽剧《赫尔克里士·布封爵士》(1684)。1667年,他改编《驯悍记》,并且将剧名改为《苏格兰人桑尼》(Sauny the Scot)。

《苏格兰人桑尼》所以在王朝复辟时期的改编剧中闻名,是因为它削弱了原剧中主要人物的重要性,而将次要人物提到主要地位上来。正如剧名所表明的,该剧的主题已经

不是驯服悍妇凯瑟琳娜(改编剧中叫玛格莱特),满场飞的是彼特鲁乔的仆人葛鲁米奥,即苏格兰人桑尼。改编本上演的最初几年里,桑尼一角一直是由莱西亲自扮演的。

莎剧中的场景也给改换成接近当代的英国生活的场景。剧中人物也作了相应的改变:路森修变成了来自牛津的学生,桑尼是一位典型的英国舞台上的小丑,操着一口浓重的“苏格兰”口音。既然彼特鲁乔已不再是主要人物,莱西就认为没有必要再使他显得令人羡慕或同情。他只以一个悲观者的形象出现在舞台上。他在莎剧中所表现出的聪明智慧荡然无存。玛格莱特却比凯瑟琳娜更凶悍。他们两人在莱西剧中的位置只是为了给桑尼的评论和插科打诨提供一个喜剧素材。比恩卡

这一次要情节给改变得更是面目全非。莱西的改编本用的是散文本，远比莎剧原作粗造和低庸。

《苏格兰人桑尼》是莱西在1660和1670年间改编的一系列莎剧中，最突出的一部。在王朝复辟时期的改编剧中，该剧和纳姆·泰特改编的《李尔王》(1681)赢得极大成功。《苏格兰人桑尼》将《驯悍记》驱赶出舞台，直到加立克把经过严格修订的莎士比亚原剧搬回舞台为止。

兰姆 (George Lamb, 1784—1834)

他改编的《雅典的泰门》于1816年10月28日在特鲁瑞巷上演，并于同年出版。参见“改编本”。

兰斯多恩 (Lord George Granville Lansdowne, 1667—1735)

王政复辟时期的戏剧家。1701年他改编了《威尼斯商人》，名为《威尼斯的犹太人》。他的个人创作是在早年完成的，他后来的活动主要是政治的。安女王当政时期，1710年他被任命为战务秘书，次年被授予兰斯多恩爵士封号。1714年乔治一世继位，兰斯多恩被罢黜了官职，并以参与詹姆斯二世颠覆王位的阴谋为由遭逮捕。他把余生投入到抒情诗及论辩文学的创作上。1732年出版他的《诗歌及散文真作》(两卷)。

《威尼斯的犹太人》较原作的改动很大。改编本中删去了摩洛哥亲王、萨莱尼奥、萨拉里诺、高波父子，以及许多变换场景。夏洛克只出现4次：讨价还价一次，在巴萨尼奥家的宴会上一次，见到狱吏那场及法庭一场。巴萨尼奥的宴会是改编者加进去的，主要是要引出一次假面舞会。在剧中安排这样一个场面实际上是为了迎合流行的欣赏趣味。但假面舞会的设计并不严密精心，没有舞蹈，没有取得奇特的效果。相反却严格地遵循了莎士比亚原故

事的要求。

与泰特、西伯及大多数莎士比亚戏剧改编者一样，格兰维尔·兰斯多恩并非语言大师。他改编后的台词较莎士比亚原台词差得多。他打乱，有的地方还删去了许多台词，包括鲍西娅关于“怜悯”的台词。

《威尼斯的犹太人》曾一度因其对主要人物的独特处理而成为热门话题。格兰维尔删去了夏洛克的好多台词，但没有减低对他个性的表现。当时喜剧大师托马斯·道吉特扮演过改编本的夏洛克。有人据此认为莎士比亚的夏洛克是个喜剧人物。1605至1701年间《威尼斯商人》没有上演的记录，而这时格兰维尔的改编本进行了首演。因此不能说莎士比亚原剧的夏洛克是个喜剧人物，只能说改编本是这样处理的。1741年前这种改编本一直很走红。同年查尔斯·马克林扮演莎士比亚原剧中的夏洛克惊动了伦敦城，才结束了这种改编本的历史。

朗西曼 (John Runciman, 1744—1768)

画家。他死前画的“暴风雨中的李尔”(1767)是绝无仅有，在史实上和艺术上都十分完美，达到了浪漫派绘画的顶峰。

朗利特手稿 (Longleat MS.)

一页伊丽莎白时代的手稿，现存于朗利特的巴思侯爵的图书馆里。朗利特手稿包括内容来自《泰特斯·安德洛尼克斯》的一幅图画和一段文字说明。画面上描绘的是塔摩拉跪在泰特斯面前。在她的身后，跪着她的两个儿子。再后面，站立着手握长剑的艾伦。画的下面，有40行节选自《泰特斯·安德洛尼克斯》不同部分的文字，企图对该画作一说明和评价。文字的左侧有一旁注写道：“Henricus Peacham Anno m^o q^o gq^o.”该注后来被人在一旁解释为“Hen-

rye Peachams Hand 1595”。其中的“Henry Peacham”(亨利·皮查姆)可推测为伊丽莎白时代的教师、作家和艺术家 Henry Peacham;“m°q°gq¹⁰”一般被认为是指 1594 或 1595 年。故旁注的意思是“亨利·皮查姆作于 1594(或 1595)年”。

该画并没有忠实地反映出《泰特斯·安德洛尼克斯》中的任何已知事件。但该画的价值在于,它是已知的第一幅莎剧插图,尽管它究竟是以演出、出版还是以口传为基础已不得而知;而且它还还为研究伊丽莎白时代的舞台服饰问题提供了一条重要线索。画中,主要人物似乎都作古罗马服束,而次要人物则身穿伊丽莎白时代的服装。还有必要提到的是,塔摩拉的嬖奴艾伦是摩尔人,因而脸、颈、手、腿等裸露处都被画成黑色。至于旁注手迹, J. 多佛·威尔逊曾作过深刻探讨。

劳斯 (Henry Lawes) 见“莎士比亚音乐:17世纪”条。

雷诺兹 (Frederick Reynolds, 1764—1841) 剧作家兼莎士比亚戏剧改编者。弗雷德里克·雷诺兹的近 100 部悲剧和喜剧中有 20 部左右在当时是很流行的。1816 年到 1828 年间,他将若干莎士比亚戏剧改编为歌剧,其中有:《仲夏夜之梦》(1816)、《错误的喜剧》(1819)、《第十二夜》(1820)、《维洛那二绅士》(1821)、《暴风雨》(1821)、《温莎的风流娘儿们》(1824)和《驯悍记》(1828)。

雷诺兹爵士 (Sir Joshua Reynolds, 1723—1792) 肖像家兼历史画家。作为皇家科学院的创始人和院长,乔舒亚·雷诺兹坚持执行法国科学院创立的艺术原则。据说他以一张 500 英镑的钞票为博伊德尔莎士比亚美术馆签了保,显然他一定是

同情博伊德尔的。

雷诺兹为美术馆捐献了三幅画:快乐的“迫克”背景中有提泰妮娅和波顿、“麦克白和女巫”和《亨利六世》中“红衣主教波福之死”的场面,这三幅画被认为是收藏中最好的作品。雷诺兹赞成借鉴古典艺术,所以在他后来的一幅画中把尼古拉斯·波辛的“杰曼尼卡斯之死”中的一组人物形象混合在一起。但令人感到惊讶的是他从亨利·富塞尔画中取材画出了波福垂死之中的扭曲姿态。

李斯特 (Franz Liszt) 见“莎士比亚音乐:19世纪,1850—1900”条。

《理查三世王》 (King Richard III, 1700) 科利·西伯以莎士比亚《理查三世》为蓝本改编的戏剧。这是莎剧改编本中最受欢迎的一种。西伯借鉴了多种素材,除依据《理查三世》主要情节外还并入了其他剧的少量场次及台词,主要有:《亨利六世》(上篇及下篇)(亨利被杀一场)、《亨利四世》(下)(关于死的独白)及《亨利五世》中的台词。

在西伯改编本中理查完全不是个政治人物。他追求安至少有一定的真实的浪漫情感。另一方面,西伯把他描写成了一个怪物。第三幕中一场他冷酷地告诉安说他不再对她感兴趣。杀害两位小王子的活动安排在台上进行。最后一幕亨利六世、小王子及安的灵魂只出现在理查梦中,没有给理士满托梦。改编本中克莱伦斯、玛格莱特和海斯汀斯都未出现。

西伯改写莎士比亚原剧的对话不拘一格,有的地方改动很大,有的地方就是他本人的创作。西伯的改编本比原剧在人物及场次上都少,因此较原剧易于搬演,但水平却未提高。

1700年西伯的剧出版并在德鲁瑞巷剧院上演,希伯本人饰理查。本世纪有人用此本演出过。

利罗 (George Lillo, 1693—1739)

剧作家。代表作是通俗悲剧《伦敦商人:或,乔治·班威尔的历史》(1731)。1738年,他将《泰尔亲王配力克里斯》改编成《玛丽安娜》。利罗的这一改编本几乎是采用了《泰尔亲王配力克里斯》的第四幕,再加进去一些新资料揉合而成的。

《林中之爱》 (Love in a Forest) 查尔斯·约翰逊所作《皆大欢喜》改编本。见“查尔斯·约翰逊”条。

录音 (Recordings) 莎士比亚的大多数戏剧和诗歌在最近十几年都在几个专业演员协助下由剑桥大学马娄戏剧协会录了音。该项目由英国文化委员会和剑桥大学出版社主办,乔治·赖兰兹导演,瑟斯顿·达特为音乐指挥。用的是没经过删改的多弗·威尔逊编辑的新剑桥大学版本。美国类似项目由莎士比亚录音协会完成。德国唱片公司也由德国著名演员录了一些戏剧片段。

《孪生子或哪一个是哪一个》 (The Twins; or, Which is Which) 《错误的喜剧》的一个笑剧形式改编本,在爱丁堡上演过,于1780年出版。

《伦敦浪子》 (London Prodigal) 一部在1605年出版时,作者被写成是莎士比亚的剧本。该剧的标题页上写道:“伦敦浪子。由国王陛下的仆人剧团演出。威廉·莎士比亚著。”学者们普遍否认该剧为莎士比亚所著。德莱登、马斯顿和戴克尔等都是被提出过具有可能性的作者。在1664年第二版的第三对开本里,该剧同《泰尔亲王配力克里斯》和另外5部非莎士比亚剧本一道重印过一次。

罗尼 (George Romney, 1734—1802)

艺术家。重要的肖像画家,他的威信主要来自时兴的美女肖像。在美国福尔杰图书馆珍藏的五本研究《李尔王》、《麦克白》和《暴风雨》的笔记本中有许多“莎士比亚童年”的画像草稿,其中有罗尼画的一幅“发狂的卡珊德拉”,一幅着古装的汉密尔顿夫人的装饰画,一幅《暴风雨》外景的插图,和一幅“自然和热情养育的幼年莎士比亚”,这是一幅古典风格的寓意画。

罗沃斯 (Robert Raworth) 伦敦的画家。他画了第八版《维纳斯与阿都尼》(1602)。他的画提出了对该诗的某些新的理解。

罗西尼 (Gioacchino Rossini, 1792—1868) 意大利作曲家。他的三幕歌剧《奥瑟罗》是根据莎士比亚戏剧创作的早期歌剧。该歌剧在许多方面都高于他的时代,至今仍产生着戏剧效果。

罗森贝奇 (A. S. W. Rosenbach, 1876—1952) 美国图书收藏家兼经纪人。生于费城。很年轻时就开始收藏图书。他与莎士比亚剧本的关系很重要,1922年他创下了以8,600英镑买下一本第一对开本的记录,1933年又以14,500英镑买下了另一本。

《洛克林》 (Lochrine) 菲利普·切特温德收集在莎士比亚第三对开本(1664年)的7部戏剧之一。该剧1594年7月20日由克里德登记,第二年出版。1595年出版的《洛克林》标题页上注明该剧曾由W. S. 新近通读并修改过,但这并不能证明该剧的作者是莎士比亚,而顶多只能表明莎士比亚在该剧出版前修改和编辑过它。尽管它在第三和第四对开本(1664, 1685)中,都被作为莎士比亚的作品,但没有一个批评家承认它为莎士比亚所作。甚至有人认

为莎士比亚甚至连编也没编过该剧,1595年版的标题页上所说的W.S.是指当时的诗人威廉·史密斯。

该剧的作者曾被认为是查尔斯·蒂尔尼(Charles Tilney)。查尔斯·蒂尔尼是宴乐剧团的班主乔治·布克的侄子,1586年9月20日因谋反而被绞死。约翰·佩思·科利尔曾发现一张被切去一边的纸条,经W.W.格雷格填补后为:

查尔·蒂尔尼写(过一部)

关于这一事(件的)

悲剧,他命名为“埃斯特里尔德”:

(而它)

我认为就是这部戏。

到他去世时它已(失传?)

而如今(?) (一些)

人付梓出版了(它)……

乔·布

一些学者认为这张纸条是科利尔的伪造之作,但W.W.格雷格却认为它是真的。尽管埃斯特里尔德是《洛克林》一剧中的一个重要人物,但仅凭这一点和那一张不完整的纸条还不足以证明蒂尔尼真正写过一部名叫“埃斯特里尔德”的戏剧或

“埃斯特里尔德”就是《洛克林》。

E.K.钱伯斯认定《洛克林》的作者是大学才子之一。而大学才子里最有可能的人——尽管没有证据——是乔治·皮尔和罗伯特·格林。

洛瑟布格(Philippe Jacques de Louthembourg, or Philip James de Louthembourg, 1740—1812) 法国出生的画家和舞台设计师。早在巴黎时,他就已是闻名遐迩的浪漫派风景画和战地画的杰出画家。他1767年被选为法国皇家艺术学会会员。1771年,在他只有31岁时,他到英国,被大卫·加里克聘请在特鲁瑞巷工作。在那里,他革新了舞台场景设计、灯光和戏剧服饰。1781年,他被选为英国皇家艺术学会会员。他的舞台设计效果既浪漫又现实,例如他用质地坚硬的原材布置舞台场景,既起到景色装饰作用,演员又可以在上面行走,增强了生动性和真实感。他的名画Eiclophusikon描绘了暴风雨大作时的情景,1820年被爱德蒙·金用作他演出《李尔王》时的布景。他为《理查三世》中的场景画的一套速写被理查德·萨瑟恩博士在企图重建原来的场景结构时所采用。

M

马歇尔(William Marshall, 成名于1630—1650) 版画家,1640年版的莎士比亚《诗集》里精心制作的版画莎士比亚像,便是他按第一对开本里的德鲁肖特肖像刻的。马歇尔在其时代是最多产的版画家。他的所有作品,几乎都是为图书所作的插图。除了刻过莎士比亚肖像外,

还作有约翰·堂恩(1635)、弗兰西斯·培根(1640)和约翰·密尔顿(1645)的肖像版画。

麦克道尔(Edward MacDowel) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

《玫瑰战争》(War of the Roses) 约翰·巴彤(John Barton)根据《亨利六世》上、中、下,和《理查三世》改编的

剧本,1963年分三部即《亨利六世》、《爱德华四世》和《理查三世》在斯特拉福上演,并由电视播送。

梅尔维尔 (Herman Melville, 1819—1891) 美国小说家与诗人。在1850年8月17日和24日于《文艺界》上评论霍桑的《古屋青苔》时,梅尔维尔表明了他对莎士比亚的态度,说“大量堆加到莎士比亚头上盲目而毫无节制的赞扬,大都浪费在他作品中的最次要的地方。”梅尔维尔认为:那些认为莎士比亚“只是一个驼子理查三世及手拿匕首的麦克白”式的人漏掉了“他身上那些深刻而遥远的东西,漏掉了在他身上偶尔闪现的直觉性真理,漏掉了短暂而迅速地触及的真实的轴心,……漏掉了使莎士比亚之所以为莎士比亚的东西。”在霍桑身上,就像在莎士比亚身上一样,梅尔维尔觉察出了一种藏而不露的威力:“通过诸如哈姆莱特、泰门、李尔和伊阿古这样一些阴郁的人物之口,他巧妙地说出了,或有时藏而不露地道破了,我们感到如此可怕地真实的事情,因而对任何好人来说,从其本身的性格来说,说出或甚至只是暗示它们,便几乎是等于发了疯。”在这篇评论里,梅尔维尔争辩说,莎士比亚决不是高不可及的,霍桑和莎士比亚之间的差异并不是无穷大的,而是可以度量的,而且“并非十分劣于莎士比亚的人们今天正出生于俄亥俄河的两岸上。”

梅尔维尔的诗歌表明他对莎士比亚笔下的福斯塔夫有兴趣。“福斯塔夫的悲伤”一诗描写了这个人物在哈尔太子一改过去恶习后这个人物所怀有的感情:

在这里这把长椅上
他戴着真正的王冠,
成了一群好友的国王,

肥胖的杰克是其中之一——
瞧英国的神职人员
正队列整齐——
最好的伙伴高兴地
登上了新的王位!

在“老农舍”一诗所描绘的景象里,梅尔维尔在夜深人静之际,与过去的鬼魂倾谈:

他穿着一身白衣笑起来,
我呢,我也笑了起来,
好家伙,我看见的是莎士比亚,
还有福斯塔夫。

比起梅尔维尔对莎士比亚藏而不露方面的洞察或其对莎士比亚和福斯塔夫作诗描写还更重要的是莎士比亚对梅尔维尔的语言、其小说里的事件、其笔下的人物及其本质的悲剧性世界观的影响。在其《美国的文艺复兴》(1941)里,F.O.马西森曾经指出过莎士比亚对梅尔维尔在语言上所产生的影响。照马西森的说法,梅尔维尔在创作《白鲸》(1851)时,他在“莎士比亚的影响下”得到自由。梅尔维尔“是在接触到了莎士比亚语言那史无前例的活力后,才学会了表达人们的内心生活。”莎士比亚的影响,可以举出阿哈布与船员进行的第一次长篇谈话(第36章)作例子,这一谈话,可以印成无韵诗:

可是您瞧,斯塔巴克,刚才所说的
热力,
这东西却说了不算。有这样的人
热情的话却成了小小的不敬。
我并不是要惹恼您。算我没说好了。
瞧!那远处像土耳其人脸颊的
点点黄褐色——

太阳染就的生气勃勃的图景。
马西森争辩说,梅尔维尔读过莎士比亚的作品后,后者便起了一种“催

化剂的作用,从而使其作品摆脱了束手束脚地描写与表达深刻的各种自然力的情形。李尔的弄臣教会了他如何让斯塔巴克去评论可怜的皮普,从而使一个疯子得意洋洋的话得以入木三分地揭出天国的种种神秘。”

梅尔维尔从莎士比亚那里借用了不少戏剧性手法。梅尔维尔笔下使人得到喜剧性轻松感的场面,如描写黑人厨子弗里斯等,虽大多显得笨拙,但在沿用莎士比亚较为严肃的手法上都是成功的。在阿哈布死亡前菲达拉对一定会发生的事情的预言,是仿效了《麦克白》中女巫的预言的。他告诉阿哈布说,帕西将先于他而死去,但却会从坟墓中回来,而唯有麻绳才能弄死皮阔德号船长。事情的结果表明,帕西确实从大海这个坟墓中回来了,是捆在了缠绕在白鲸身上的绳子里回来的,而阿哈布却被他投向白鲸的鱼叉上的麻绳捆住而掉进海里死掉的。

梅尔维尔笔下的好些人物,沿袭了莎士比亚笔下的原型性人物。《雷德本恩》(1849)里的杰克森、《本尼托·塞利诺》(1855)里的巴博、《比利·巴德》(1924)里的克拉格特等,全部直接沿袭自伊阿古。阿哈布与李尔有联系,而皮普则显然基于李尔的弄臣。《皮埃尔》(1852)明显表明梅尔维尔企图把哈姆莱特移到19世纪的纽约,但却未获成功。

美术 (Art) 在莎士比亚时代,人们很少看到英国的图画,画的数量极少,种类也有限。在英国没有花、生活或动物的图画,没有生活风俗画,也没有风景画。事实上,除了私人收集的一些欧洲大陆上的图画外,很多英国画都是肖像画。书中的图画极少,主要是些粗糙的木刻。书

中的插图仍然处于摇篮时代。插图艺术是作为书面装饰或卷首插画发展起来的。

第一部有插图的莎士比亚戏剧版本是1709年尼古拉斯·罗武编辑的。里面的插图主要有两个出处:一是以“法国翰林院”的古典画和更质朴的荷兰及法兰德斯画派为代表的欧洲艺术;另一是对戏剧舞台实际演出的回忆。但自从伦敦剧院从1642年到1660年被官方关闭后,要为戏剧作插图的艺术家用再也看不到舞台演出,所以他们只能凭想象来画插图。18世纪由于传统的服装太古怪,用现代眼光无法理解莎士比亚;人们认不出戴着假发的绅士是麦克白。描绘人物习惯是只画出最典型的姿势,而不是在舞台上某一时刻的表演。虽然这些插图常常给人们提供了有价值的、确切的舞台演出的景象,但他们的不自然和矫揉做作没有表达出剧本的戏剧性的实质来。

威廉·霍格思的福斯塔夫检阅军队的画(1728)是第一幅引起人们关注的莎士比亚戏剧的插图。那不拘一格的笔调,那粗略的轮廓和福斯塔夫不拘礼节的姿态及手势,使整个画面栩栩如生。

刘易斯·西奥博德1733年的莎士比亚版本中没有反映出霍格思的影响,只不过是罗武版本中的插图比例小的重刻而已。1744年托马斯·汉莫版本中的插图含有浓厚的艺术性质,是最早的“皇家艺术院”成员之一弗朗西斯·海门为插图设计的版面,赫伯特·格雷夫劳特,一个很有才华的法国艺术家,绘制的插图。格雷夫劳特在英国工作了二十年,对提高英国的插图标准作出了很大贡献。西奥博德1740年的版本中有36个格雷夫劳特设计的插图,其

中他本人刻了8幅。格雷夫劳特流畅细腻的风格非常适合传奇剧和喜剧,但在悲剧场景中可以看到法国古典主义的影响,使得画中的苔丝狄蒙娜的被杀和《泰特斯·安德洛尼克斯》中的截肢格外真实。海门和格雷夫劳特联合制作了汉莫1744年版本中的插图,海门画了其中的31幅,格雷夫劳特画了5幅,雕刻了36幅。

1750年左右,当时的主要演员开始流行请人制作他们所扮演的角色的肖像。这种肖像销路甚好,这种舞台画也颇受欢迎。

尽管戏剧油画销路不错,尽管最富有、最成功的是油画商,但约翰·博伊德尔是为文艺事业而发出他的艺术光辉,不是为了追求金钱利益。博伊德尔渴望建立一个历史画的英国学派,这个学派能够达到“法国翰林院”的标准。作为一个独立风格的历史画的思想主要是17世纪的一种观念。法国翰林院认为如果一幅画的主题是有价值的,那么这就是一幅好画。所以过去的英雄们给艺术家提供了超越平凡生活和持久而又普遍的人类高贵形象。

但是到了18世纪中期,民族主义和民主倾向打破了古典主义的理想。17世纪的观点是,人类的理性对人类战胜野蛮负有责任。到了18世纪,人们把自身看得更加光荣伟大,因为人类凭借自己的创造力和技巧,正在建立一个新的社会和创造一个新的世界。历史画反映了这个新观点,并且变得更加民主化和折衷。美国人本杰明·韦斯特是人们公认的具有新风格的历史画大师,而英国“皇家艺术院”主席乔舒亚·雷诺斯则是一个古老传统的代表者。不管怎样解释,历史画仍然是所有艺术形式中最有价值的一

种。博伊德尔的事业证明英国想要一份这一艺术形式的光荣和声誉的愿望。

约翰·兰西门1768年画的“暴风雨中的李尔王”是一幅浪漫主义的油画,显示着对英国油画的一种新的连续性,画中浪漫主义的想象慢慢地表现出重要性来。但插图艺术在这个运动中没起到任何作用。人们只能看到艺术家们不成熟的平庸的作品,像1836年发行的C. R. 莱斯利雕刻的作品,声称是莎士比亚戏剧中45个美丽的女主人公。尽管如此,绘画和戏剧无论在描绘自然方面还是在描绘人的幻想和热情方面都反映出那个时代的一种新的情感。浪漫主义气质把艺术家吸引到莎士比亚戏剧中来是不难理解的,这个时期创作出一些从未有过的有关莎士比亚主题的最佳作品。其中一个艺术家的作品具有超群的影响,这就是亨利·胡萨利,他有数百个关于莎士比亚作品不同内容的绘画,油画和版画等作品。

威廉·布莱克基于莎士比亚戏剧的画要比胡萨利少得多,但是他的作品别具一格,显示出对莎士比亚更高的理解。布莱克根据艺术作品能激发出多少想象力来估价这个作品的价值,而莎士比亚的艺术作品最能唤醒他的灵感。布莱克的有关莎士比亚的人物和场景的插图比起他受到莎士比亚意象引起的联想所作的隐喻画来要逊色些,不大引人注意。

约翰·康斯特布尔(1776—1837),威廉·特纳(1775—1851)和理查德·波宁顿(1802—1828)是属于当时最著名的艺术家之列的,他们用莎士比亚题材创作了很多重要的画。在法国,尤金·戴拉克鲁瓦(1799—1863)画了一幅“哈姆莱特与掘墓

人”的油画；吉恩—贝帕提斯特·科洛特(1795—1875)创作了“麦克白与三女巫”，这幅画以优美动人的景色著名。1834至1843年间，戴拉克鲁瓦又出版了一套16幅以《哈姆莱特》中的场景为题材的石板画，以线条经济而著称。

丹特·加布里埃尔·罗塞蒂(1828—1882)领导了拉斐尔前派的运动，他于1857年开始为莎士比亚剧本创作一系列精巧的图画和水彩画。在他的画里早期油画中那种暴风雪的景象刻画得更加细腻，而莎士比亚人物的激情却被一种怀念与忧郁的色调掩盖了。

继拉斐尔前派的艺术运动之后，除了瓦特·锡科特(1860—1942)和温德海姆·刘易斯(1884—1957)两人的某些孤立作品外，严肃的当代艺术家们对莎士比亚很少注意。如果当代艺术家对莎士比亚感兴趣，充其量也仅只是舞台背景图样而已。

美国 (the United States) 17世纪的美国对莎士比亚感兴趣的迹象甚少。没有记载能够说明在任何新英格兰图书收集中有一本莎士比亚的作品。约翰·哈瓦德的图书馆里藏有普劳图斯和泰伦斯的喜剧，甚至还有一部剑桥大学的剧本，但没有莎士比亚的东西。考虑到清教徒对舞台艺术的态度，这种情况就不足为奇了。不过，事实是莎士比亚的一些诗句在海湾殖民地被人们吟诵和赞美着。1651年从哈佛大学毕业的约翰·科顿的儿子将《一报还一报》中的一首抒情诗“拿开，啊，拿开那些嘴唇，”抄在他的大学笔记本上。这个剧本是他从1641年伦敦出版的一个选集中看到的。

在南方，莎士比亚的痕迹同样寥寥无几。弗吉尼亚人威廉·伯德

(1674—1744)的图书馆中，一本1777年的书目里提到琼森和莎士比亚的一些对开本，但没有根据能够说明这些对开本是指17世纪的。卡特家族的图书馆着重收集有实用价值的书，馆内仅有少许文学书籍，也没有莎士比亚的作品。另一个弗吉尼亚人阿瑟·斯迫塞陆军上尉于1699年在一份财产目录上列出了《麦克白》的书名，或许这就是记载于17世纪美国的唯一一个莎士比亚戏剧。

舞台演出。在下一个世纪中，莎士比亚的作品被放到了美国藏书架上，莎士比亚戏剧也搬上了年轻的美国舞台上。1730年在纽约上演了一部由业余演员表演的《罗密欧与朱丽叶》。专业演员的演出是从18世纪中叶开始的。在查尔斯顿，威廉斯堡，费城和纽约上演过《理查三世》、《奥瑟罗》和《哈姆莱特》。但第一批戏剧团体的主管人，像刘易斯·哈勒姆(1740—1808)和大卫·道格拉斯(?—1786)等人经常受到教士和警方的围攻。

在新英格兰，由于道德上的反对阻碍了戏剧的发展。1750年托马斯·奥特韦(1652—1685)推出了《孤儿》这部剧。波士顿立刻颁布了一道法令，禁止类似的“传播无法无天格言的手段”再次出现。由于这道法律的限制，在波士顿一直没有戏剧演出，直到1775年英国军队占领了这个城市。1792年行政长官出席了波士顿第一个戏剧节的闭幕式，在这个戏剧节中上演了《哈姆莱特》和《理查三世》。

避开法律束缚的尝试是很不容易的。1761年秋，道格拉斯在罗德岛纽波特的“国王军队旅馆”演出《奥瑟罗》，戏单描绘这次演出：“在五个角色中进行了一系列道德的对白，

描述了嫉妒的邪恶力量和其他不道德的感情,证明幸福只能来自对美德的追求。”次年在罗德岛普洛维顿斯,道格拉斯建立了一所“校舍”,把它用作演出各式各样伦理道德对白的地方,但罗德岛州议会取缔了他们的表演。

虽然宾夕法尼亚议会在1700年禁止了舞台戏剧,把它归为粗野、暴乱一类的娱乐,但对于戏剧的反对力量在这个国家的其他一些地区有所减弱。整个18世纪在费城颁布了很多反对戏剧表演的法令,但这些法令立即被英国当局取消了。准许道格拉斯修建剧院,但必须盖在城外,这使人联想到伊丽莎白时代伦敦的情况,剧院一般都在郊区泰晤士河南岸。

在纽约和弗吉尼亚反对舞台戏剧的力量没怎样展开。的确,在威廉斯堡出版的“弗吉尼亚报”上,一个评论家赞扬了戏剧文学遗产,还提到了索福克利斯、高乃依、莎士比亚和莫里哀。他争论说,既然像密尔顿和爱迪生这样的人都写了剧本,那么戏剧的样式“就必定是无可指责的”。

1753年7月哈勒姆为了保护戏剧的演出,在纽约的“信使”上发表一篇文章。除了隐藏在“不朽的莎士比亚”戏剧里的“教诲”外,哈勒姆还强调了表演的行为准则,也就是意味着给文明社会提供合理的导向。他呼吁人们要模仿伦敦社会生活的那种自觉的文雅。很明显,看戏已经成了身份地位的一个象征。1765年,正当英国印花税法的危机遍及殖民地时,一伙暴徒闯入纽约的“小教堂街剧院”,驱散了观众,并放火烧了剧院。这说明戏剧表演和上流社会人物及它的母国是关联着的。

直到独立战争前夕,美国很少有

正式剧院,演戏都是临时凑合,现找地方,经常是匆匆搭起的棚子或旅店公用场所演戏。但莎士比亚戏剧在殖民地的剧院里有着自己的位置,演出次数和情况与伦敦舞台不相上下。演出剧团通常连续演出莎士比亚的一部戏剧。凡是在伦敦演出成功的莎剧,都会在美国照演不误。西伯的改写本《理查三世》是当时最受欢迎的莎士比亚戏剧。

在费城郊外的“新剧院”和纽约的“约翰街剧院”分别建于1766和1767年,它们是永久的,仅供戏剧表演使用的剧场。这两个剧场的建立是美国戏剧史上的里程碑。在“新剧院”的第一个戏剧季节期间,一连演出一百个夜晚。“新剧院”作为专门演剧的场所大约有50年之久。在“约翰街剧院”,道格拉斯在第一个戏剧节里至少推出了10部莎士比亚戏剧,其中有《安东尼与克莉奥佩特拉》和《辛白林》。

1774年10月20日,大陆国会的一道法令禁止“各种奢侈浪费和放纵娱乐”,这是要在战争持续期间关闭专业剧场的信号。专业剧团让位给业余表演。英国人占领期间,在纽约,波士顿和费城这种情况最为明显。在纽约,“约翰街剧院”改名为“王家剧院”,何奥将军司令部的一些官员们表演了《理查三世》、《麦克白》、《李尔王》、《凯瑟琳和彼特鲁乔》,以及加里克的改编本《驯悍记》。美国军队不顾国会的反对,有时还业余演戏。1778年在新罕布夏的朴次茅斯上演了那时还很少有人知道的《科利奥兰纳斯》。剧中的收场白把科利奥兰纳斯解释成一个遭受“他的国家的忘恩负义”的痛苦的人,这正是朴次茅斯的士兵们亲身感受到的命运。

18世纪美国人对莎士比亚的态度

更加明朗了。人们通常把莎士比亚看成是一个政治的或者道德的智慧源泉,而不是一个剧作家。约翰·亚当斯在评论意大利史学家戴维拉时,从《特洛伊罗斯和克瑞西达》中引用了俄底修斯关于等级的话,来支持他自己的社会的等级结构的观点。杰斐逊 1771 年在一封给朋友信中劝告朋友买莎士比亚的作品,他认为莎士比亚的作品既有道德性又有实用性。当杰斐逊为法律学生拟定一份读书计划时,他建议学生们把莎士比亚的作品作为休息时看的课外读物,因为看了他的作品,可以“充实英国语言的力量。”华盛顿是到剧院看了莎士比亚的戏剧后才了解莎士比亚的。看起来华盛顿并没把莎士比亚和其他戏剧家区分开来。他在 1773 年 5 月 8 日的日记中写道:“与詹姆斯·戴兰西先生一道吃饭,晚上到‘富尔酒店’去看剧。”那天晚上演的是《哈姆莱特》。

战争结束后专业剧院得以复兴,莎士比亚戏剧在美国舞台上的演出多于任何其他戏剧家。在费城、波士顿和纽约新建的剧院之多可与伦敦相比。对观众最有吸引力的是来美演出的英国明星,如范妮·肯布尔或者埃德蒙·金。19 世纪的美国就像英国一样,演员是戏迷关注的中心。莎士比亚受到人们的尊敬,成为文化的代表,是美国与英国连接的一条纽带;在他作品中的主要角色是对一个演员艺术技巧的一个测试。莎士比亚统辖了美国的戏剧界,就连纽约的“新公园剧院”(1821)中央大门上方的壁龛里也置放着莎士比亚的半身像,费城新建的“栗街剧院”(1822)舞台上面的拱与楣间用悲剧和喜剧的艺术之神来描绘莎士比亚。

浪漫主义的评论影响着莎士比亚戏剧在英国和美国舞台上的表演。埃德蒙·金早在 1820 年就出现在美国舞台上,他提倡一种主观的、冲动的风格,这种风格与已形成的表演传统相反。他扮演的奥瑟罗、哈姆莱特、夏洛克和李尔受到观众的热情赞扬。另一个英国演员居涅斯·布鲁托斯·布思用浪漫主义方法表演莎剧,也同样在美国获得了成功。一个名叫詹姆斯·哈克特的美国人用批评的眼光研究了他所扮演角色的方法,并开发了从心理角度表现角色。他指责他的同时代人埃德温·弗莱斯特不加鉴别地将角色加上激烈和狂暴的性格。J. B. 布思的儿子埃德温·布思在美国 19 世纪莎士比亚戏剧的表演中达到了顶峰,他在扮演哈姆莱特这个人物时将智慧光辉和艺术完美巧妙地结合起来。

巡回演出剧团将莎士比亚戏剧带到了西部地区。在尚待开发的城镇的表演,从喧闹的沙龙里朗诵的独白,到专业剧团的演出,都说明莎士比亚相当普及。如布思父子和小威廉·查普曼演出的《哈姆莱特》、《麦克白》、《奥瑟罗》和《理查三世》;1852 年夏卡罗琳·查普曼在旧金山的“珍妮·林达剧院”也参加了演出。

文学影响。莎士比亚在美国舞台上光辉照人,而在美国学校里却黯然失色。整个 19 世纪从莎士比亚戏剧中选出的固定篇段,都是作为教科书中修辞和朗诵法的材料。像托马斯·谢立丹的“阅读技巧讲稿”一样,莎士比亚也被介绍到公立小学的课本中。莎士比亚作品中的一些章节为著名的教育家马戈菲的读本提供了道德教育。1784 年诗人第一次被介绍到美国大学生中来,那是通过休·布莱尔的《修辞学和纯

文学讲义》。直到19世纪末才成为大学里的一门文学课程。

正像英国一样,美国大学生的传统课程也是集中在古典文学方面。人们希望大学生能读到他们自己的“现代文学”。哈佛大学有一半学生订阅了1807年出版的莎士比亚全集。1889年在“美国现代语言协会”上的一篇演讲中,詹姆斯·拉塞尔·洛威尔提倡在大学里讲授现代文学。与此同时波士顿和纽约出版的莎士比亚戏剧舞台改写本表明,观看戏剧的群众也应阅读莎士比亚剧本。美国早期莎士比亚戏剧的版本在很大程度上是为一般读者编写的。1795至1796年费城出版了彪伦和马丹的《莎士比亚》,编者介绍此书说:“美国读者很少愿意徘徊于对于辞句的批评的荒野中。”

莎士比亚对于19世纪美国人的思想所产生的影响具有深远的意义。拉尔夫·沃尔多·爱默生提及莎士比亚的次数要比任何作家都多,但是他的评论却极其一般,是泛泛式的概论。莎士比亚作为诗人的代表,被人们像上帝那样渴望着,他的作品像圣经一样被引用着。爱默生用越来越多的形容词赞美着莎士比亚,把他的一些不雅语言合理化;爱默生还企图无视莎士比亚为舞台而写剧的事实。在“莎士比亚或者这位诗人”的讲稿里,爱默生贬低了可能来自于莎士比亚的崇高和读者之间的任何东西,如剧院、演员、学术研究和莎士比亚团体。

沃尔特·惠特曼是在纽约舞台上看到莎士比亚戏剧的。他在百老汇公共汽车上读了《裘力斯·凯撒》或《理查》中的一些激烈的章节;他在科尼岛上高声朗诵了“致海浪和海鸥”,他说:“拣起并挑选莎士比亚留给我们的财富,评论他那无穷的忠

诚和多种多样的品质,这些做法看起来是一种耻辱。”不论怎样,惠特曼没有接受当时流行的对莎士比亚的“几乎疯狂的崇拜”,他并不认为莎士比亚是“文学中一切的一切”。惠特曼的看法是合适的,因为他在莎士比亚的原则中发现了“美国 and 民主不能接受的东西”。

虽然林肯“在必要的压力下”学习一些东西,但他却尽量找出时间来熟悉莎士比亚的作品。任总统时,林肯有时大声朗读莎士比亚的剧本,还经常去看他的戏剧演出。约翰·海那时是林肯的秘书,他在日记中写道,林肯给他读莎士比亚的戏剧,从《亨利六世》和《理查三世》读起,一直读到他的“眼睑触到林肯那篇考虑周密的布告上”,然后总统将他送到床上。林肯十分熟悉莎士比亚的戏文,他对赫克特翻译的某些诗句提出了质疑。1863年12月13日当赫克特访问白宫时,约翰·海注意到林肯“对那些描写福斯塔夫的戏文非常熟悉”。不管怎样,林肯对莎士比亚剧本的熟悉并没有影响他本人的词令和风格。

赫尔曼·麦尔维尔深深地受到莎士比亚的影响。1849年冬,当麦尔维尔正着手写《莫彼·狄克》时,很明显他通读了一遍莎士比亚所有的剧本,发现在他的作品中有一种“黑色”,这种黑色使莎士比亚成了最深刻的思想家。麦尔维尔在1850年发表的评论文章《老宅的青苔》中赞扬了霍桑的探索精神,正像莎士比亚一样,探索人类生活的黑暗面。在麦尔维尔的作品中,可以看到来自《李尔王》和《麦克白》中的精妙的技巧,全书也回响着莎士比亚语言的声音。像爱默生一样,麦尔维尔在莎士比亚作品中看到反映出的他自己灵魂的形象。

19世纪人们对莎士比亚的崇拜使他的作品在教室里也成为第一流的课程。作为英语课的一部分,一个高中学生应该在学校系统地学完《罗密欧与朱丽叶》、《麦克白》和《裘力斯·凯撒》等剧。在大学里,一个学生应该读更多的莎士比亚剧本,接触到更多的莎士比亚的学问,以及能够解释剧中的问题。

20世纪。尽管保留节目的剧团正在衰落,并且同时代剧作家竞争激烈,但莎士比亚戏剧在百老汇一直受到观众的欢迎。20世纪莎士比亚的戏剧演出表明了一种实验性质的倾向。精心完美的表演,如赫伯特·比尔博姆·特里的《亨利八世》,为不合时宜的服装和布景让了路,不用现代服装演出。1937年在纽约的“信使剧团”奥桑·韦尔斯扮演裘力斯·凯撒,他的背后仅有光秃秃的管子和砖墙,这种单一的舞台背景为的是再现伊丽莎白时期舞台上的朴素特点。现代人对这部剧的解释通常没有感伤的调子,这反映出人们把莎士比亚戏剧看成是没有眼泪的一种倾向。从20世纪30年代约翰·吉尔古德扮演的哈姆莱特到20世纪60年代理查德·伯顿扮演的哈姆莱特,这些著名的英国演员在百老汇把观众引向莎士比亚。

尽管著名演员参加了拍制,但有关莎士比亚的电影却少有成功。电影这个传播艺术的媒介虽然栩栩如生地将戏剧展现在人们眼前,但它可能与戏剧的美妙语言结构不相调和。最近莎士比亚戏剧通过电视屏幕出现在美国人面前。1959年2月“老维克剧团”在“杜邦影院”上演了《哈姆莱特》。次年在“霍马克名人祠”上演了《暴风雨》。1961年1月,BBC初次播出了莎士比亚的五部连续剧《国王的时代》。

当代发展最重要的一个方面是莎士比亚戏剧节的盛行。1954年,为了在康涅狄格州的斯特拉福建立一个永久的莎士比亚剧院,洛克菲勒基金会赠给“美国莎士比亚戏剧节剧院”和学会200,000美元的巨款。次年斯特拉福剧团演出了《裘力斯·凯撒》和《暴风雨》。纽约莎士比亚戏剧节于1957年开幕。在“中央公园”,演员们在露天免费演出了四部剧。在俄亥俄的托莱多,著名演员表演了莎士比亚戏剧;在安提奥契和霍夫斯特拉的大学都建立了莎士比亚戏剧节。1962年全美国已有8个莎士比亚戏剧节。在莎士比亚诞生400周年纪念时,全美国的城市和学校都有专业和业余剧团演出莎士比亚戏剧。

学术研究。在华盛顿·欧文1819年写的《短文集》里,有一篇叫做“论猪头酒店”的文章,讽刺某些莎学家和编者,说他们在“每一页下面的注释给人们升起了一层朦朦胧胧的迷雾。”19世纪的美国文人更喜欢狂热的批评家,就像爱默生一样。埃德加·爱伦坡把约翰逊博士描写成一个笨拙的大象,说他应付不了莎士比亚想象出来的轻快的人物。美国内战后对莎士比亚学术研究的兴趣有了发展,这是从在大学里把莎士比亚戏剧作为一门学习语言的科目时开始的。

“哈佛莎士比亚”(1880)的编者亨利·N.赫德森是美国第一批投身于莎士比亚学术研究者之一。他的两卷早期讲义于1848年出版,是为普通读者写的。这部著作是继史莱格尔-柯勒律治的传统把莎士比亚浪漫主义化,同时,强调了诗人的道德价值。这些倾向同样体现在赫德森1872年出版的更有成就的学术专著《莎士比亚,他的生平,艺术和特点》

中。赫德森的同时代人,理查德·格兰特·怀特在第一个对开本方面成了权威人士,他是最早发现科利尔伪造莎士比亚东西的人物中的一个。1859年詹姆斯·拉塞尔·洛威尔为《大西洋月刊》写了一篇评论怀特的文章,他坚持建立一个不受18世纪胡乱修改影响的莎士比亚戏文的重要性。因此浪漫主义的莎士比亚崇拜者在要求戏文的准确性方面做出了贡献。这个要求导致了H. H. 弗尼斯在1871年开始他的新集注本的工作。

19世纪崇拜莎士比亚的另一个幸运结果是亨利·克莱·福尔杰一家著名的收藏,并在1932年交给了国家。受到爱默生的激励,福尔杰开始了世界上最有价值的莎士比亚研究资料的收集工作。收集的这些资料都存放在华盛顿特区的福尔杰莎士比亚图书馆里。

尽管流行着“新评论”,而且从现代心理学和人类学那里得来的见识应用到文学研究中,20世纪美国莎士比亚学术成就还只是处在刚刚入门的历史阶段,而且研究的目的经常在于理解伊丽莎白时期的戏剧,把莎士比亚也仅仅看作为是那个时代的一位戏剧家而已。乔治·F. 雷诺兹于1905年写的《伊丽莎白时期表演原则》在这个领域中是一个先驱作品。哈佛大学的乔治·P. 贝克和哥伦比亚大学的詹姆斯·布兰克尔·马修斯两人都强调说,应该是戏剧家莎士比亚,而不是诗人莎士比亚。

A. H. 桑代克于1916年写的《莎士比亚的戏剧》,约瑟夫·Q. 亚当斯1917年写的《莎士比亚剧院》和约翰·C. 亚当斯1942年写的《环球剧院:它的设计和设置》等作品都是有关莎士比亚戏剧的书。李雷·B. 坎

贝尔写了关于伊丽莎白时期舞台上使用的器械,T. W. 鲍德温描绘了莎士比亚戏剧演出剧团的组织 and 全体演员的情况。从乔治·莱曼·基特里奇到哈丁·克雷格,对莎士比亚研究主要是在历史方面。重要的传记资料是由C. W. 华莱士和莱斯利·哈特孙发现的。E. E. 斯托尔的著作典型地代表了20世纪美国莎学研究的倾向,他尝试了用现实主义的观点来理解莎士比亚及其同时代人在戏剧方面所做出的成就。

美国各地演出。美国各地城乡莎士比亚戏剧的演出呈大起大落状态,即,繁荣兴旺—衰败消亡—再次繁荣兴旺。到了19世纪90年代巡回演出剧团几乎在每一个城镇都演出了莎士比亚戏剧,这些城镇以有众多的观众看莎士比亚戏剧而感到自豪。1906年在美国的主要城市有200多个固定在某一剧院的剧团长期演出莎士比亚戏剧。不久,费用的上涨使大量的巡回演出很难继续下去,同时固定剧团也被一种更便宜的娱乐方式——电影所取代。

正是在第一次世界大战前后,一些小剧院和大学的戏剧系以保留下来的莎士比亚戏剧为主要内容带来了莎士比亚戏剧在美国的复兴。大学生们穿着古代服装进行表演,他们的戏剧深受人们的赞扬。1964年1800个学院和大学剧团在每个戏剧季节中都表演了一系列戏剧,而且大部分都是莎士比亚戏剧。由于导演基本都是专业人员,而且学生为了他们以后的戏剧事业和讲授戏剧做准备,所以他们不但能够胜任所扮演的莎剧角色,而且演出也很吸引人。美国观众看到的莎士比亚戏剧大多数都是由大学生表演的。大体上,导演对戏文非常慎重,他们把现代的研究成果运用到演出中来。

大学演出的一个重要成就是，他们成了这个国家在舞台上表演莎士比亚戏剧的先驱，这种舞台表演模仿了伊丽莎白时期的舞台艺术，或者结合了那一时期的某种舞台艺术特点。在“露天”舞台被专业演员利用以前，伊利诺斯州大学的霍夫斯特拉和安提奥学院以及奥勒岗莎士比亚戏剧节经常在露天舞台演出。

要想做到完美的表演，主要的不利方面就是学生演员的年轻化，他们可能能够胜任哈姆莱特或者罗密欧的角色，但却不能胜任李尔或者麦克白的角色。一些学院的剧团指定研究生扮演主要角色或者邀请专业演员领导一个学生班子。比如，蔻琳·丢亥斯特和乔治·C.斯科特在犹他大学表演的《威尼斯商人》中分别扮演了鲍西娅和夏洛克；杰弗里·林恩在俄亥俄州鲍林·格林州立大学上演的《麦克白》中扮演了麦克白。这两所大学的剧院经常上演莎士比亚戏剧。类似有这样剧院的大学还有斯坦福大学，佛蒙特大学，劳伦斯的堪萨斯大学，得克萨斯大学（B.伊顿·佩恩在这里导演一年一度的莎剧演出），俄亥俄州韦斯理大学（R.C.亨特从1921年到1959年退休在这里共导演了41部莎士比亚戏剧），内布拉斯加大学以及威廉和玛丽学院等。

演出有时是试验性质的。迈阿密大学的“指环剧院”全面地演出莎士比亚戏剧。在得克萨斯的贝勒大学，保罗·贝克导演了一个“多重的哈姆莱特”，剧中学生演员们增补的波杰斯·迈里狄斯描绘了“哈姆莱特性格的各个方面”。

一个州立大学的剧团经常到附近的高中和大学做巡回演出。这种做法开始于明尼苏达大学，它进行了多次杰出的巡回演出，表演的戏剧

有《李尔王》和《罗密欧与朱丽叶》等。在很多学院和大学里莎士比亚戏剧节都是一年一次的一件重要大事，这些学校有科罗拉多大学，西北大学，霍夫斯特拉学院和休斯顿的莱斯学院。

社会上的剧院很少上演莎士比亚戏剧，但有几家却演得很成功，如“塔尔萨小剧院”、“托普卡市剧院”、“凤凰小剧院”和伊利诺斯州的“西泉剧院”等。自从1940年以来，克利夫兰剧院每年为学生专门上演一部莎士比亚戏剧。“第77代欧几里得剧院”专门为演出莎剧设计一个露天舞台。最近，在上演了《错误的喜剧》之后，接着又演出罗杰斯—哈特的《从叙拉古来的孩子们》（《错误的喜剧》）。

专业的戏剧学校也像社会的剧团一样，为观众表演戏剧，芝加哥的“古德门纪念剧院”和加利福尼亚的“帕沙第纳剧院”每年都为观众表演莎士比亚戏剧。后者上演的全是莎士比亚的原剧。

大学里面的常驻专业剧团为人们奉献莎士比亚戏剧和其他古典戏剧，密执安大学和普林斯顿大学都有此类剧团。这里的“表演艺术家协会”在1960到1961年间举办了一个戏剧节，演出了六部莎士比亚戏剧。进行了15年莎剧巡回演出的专业剧团有弗吉尼亚州阿宾顿的州立“帕特剧院”和华盛顿特区天主教大学戏剧系的研究生组成的“演员剧团”，它为美国军人和普通观众在1958年用法语、德语和意大利语表演了莎士比亚戏剧，其中包括演得栩栩如生的《驯悍记》，乔安妮·厄尔斯普曼和劳伦斯·拉金彼尔在剧中扮演了主角。

1962和1963年在明尼亚波利斯和西雅图建立了新的剧院，同时产

生了常驻的专业剧团。这些剧团一般都是大学剧院里进行训练。这两个新建的剧院正如华盛顿特区的“圆形剧场”一样，每年都上演莎士比亚戏剧。

美国莎士比亚协会 (The Shakespeare Association of America) 学术团体。创立于1923年，首任主席为莎学学者桑代克。自1924年始，该协会编辑出版《莎士比亚协会会刊》，后于1948年改变刊期，刊名遂易为《莎士比亚季刊》。著名莎学家罗森巴赫、霍顿、海德夫人和舜邦(S. Schoenbaum)等曾先后担任该协会主席。

门德尔松 (Felix Mendelssohn, 1809—1847) 德国作曲家。门德尔松对莎士比亚剧作的伟大贡献是他为《仲夏夜之梦》谱写的乐曲。在他17岁时，他便谱写了序曲，但其余的音乐与歌曲及合唱、谐谑曲、歌唱剧、夜歌、婚礼进行曲及管弦乐伴奏的宣叙调，却是后来应普鲁士王的邀请而创作的。这一歌剧于1843年在波茨坦新王宫剧场进行首演。

弥尔顿 (John Milton, 1608—1674)

诗人兼作家。弥尔顿的一生可分为三个时期。1640以前是其接受教育与游历时期，期间他所写的作品有“基督诞生之晨”、“快乐的人”、“幽思的人”、“利西达斯”和“科穆斯”。1640年他周游欧洲归国，从这年到1660年，他忙于国务。这个时期他除写有几首十四行诗外，创作的主要是散文，致力于教会、国家、婚姻与教育的改革。王政复辟后他被迫退出政坛，转向诗歌创作，写出了其主要作品《失乐园》(1667)、《复乐园》(1671)和《力士参孙》(1671)。

弥尔顿印行出版的第一篇诗作是论莎士比亚的，这是一首16行的英雄偶句体格言诗，该诗印在莎士比

亚作品集的第二对开本(1632)上，没有署名，题名为“献给可敬的戏剧诗人威·莎士比亚的墓志铭”(1630)这首诗发展出了两种思想，而它们均是派生自本·琼生在第一对开本上所作的献诗：莎士比亚是“没有坟墓的纪念碑”及莎士比亚是个自然之子而非艺术之子。后一思想在“快乐的人”里重新出现，诗中对“甜美的莎士比亚那幻想的孩子”被说成是“欢唱着他那朴素的诗歌”，而与琼生那“掉书袋的喜剧”形成鲜明的对比。爱德华·菲力普斯的《戏剧诗人》(1675)也强调莎士比亚是自然之子，此人是弥尔顿的外甥与传记作者。菲力普斯看来是在响应其舅舅的观点，因为在他提到莎士比亚时说，没有人“能按生活的样子更纯粹地表现自然，而在这种表现里，艺术的润饰甚少，因为他的学识并不是极为不凡的，因而他便乐于使用某种欢快而自然的优雅笔法。”

在其散文作品里，弥尔顿会偶尔直接提到莎士比亚；在其诗歌里，则有大量言词上的相似性及多处插曲性章节，显出曾受莎士比亚的影响。比如说，撒旦针对亚当与夏娃的阴谋，便使人想到伊阿古针对奥瑟罗与苔丝狄蒙娜的奸计；撒旦反叛天父是由于天父提拔了圣子，这恰如伊阿古的反感是由于凯西奥被提升一样。堕落之后亚当对夏娃的嫌恶的回响则有安东尼对克利奥佩特拉的反感。在第六章的开头处撒旦的悔恨使人回想到奸王克劳狄斯的独白。

米勒 (James Miller, 1706—1744)

教士兼剧作家。他是多塞特郡教士之子，后往牛津的瓦德厄姆，本想经商，但却改事神职。他第一次任命是在三一教堂布道。他那有见地的文章、剧本和讽刺作品使他得以

获得微薄的收入。

除了诗歌、讽刺作品和抨击罗伯特·沃波尔的政论小册子(死后才发表)外,米勒的作品全都是改写自如伏尔泰、莫里哀和莎士比亚等人的作品。《人皆有欲》1737年首演于德鲁瑞巷剧院,此剧改编自莎士比亚的《无事生非》。剧中杂有伏尔泰的《德利德公主》及莎士比亚的《维洛那二绅士》与《第十二夜》的一些台词。《人皆有欲》至少是一个有很大变动的剧本,这出喜剧中的人物,几乎与莎剧中并行的人物面目全非,而剧情和幕与场的顺序则几乎是随意加以变动。在第一幕里,贝拉里奥(克劳狄奥)提到了他对鲁西莉娅(希罗)的爱。佐库洛(小丑)把人生描写成有似王宫里的小丑,而鲁西莉娅则对婚姻大加嘲讽与诋毁。在第二幕里,佐库洛挖苦地谈论女人,鲁西莉娅考验贝拉里奥的爱情,而佐库洛则与德利娅开玩笑(玛格莱特)。在第三幕里,贝拉里奥救了格拉提安诺(唐·彼德罗)一命,对普洛修斯(培尼狄克)和莉贝里娅(贝特丽丝)的挖苦则有所发展,而佐库洛和莉贝里娅则对普洛修斯评头品足。第四幕改成僧人说了一大通话,他建议鲁西莉娅扮成普洛修斯的样子。第五幕则写佐库洛爱上了德利娅。米勒此剧1737年曾上演10场,1741年又再次上演两次。

《妙语为乐》(Wits Recreations) 一个无名氏的不完整的短诗集,出版于1640年,其中有一首关于莎士比亚的赞诗“致威廉·莎士比亚先生”:

莎士比亚,我们必须不用语言来赞美你,

因为我们的颂辞是那样软弱而无力,

它不是妒忌,因为你做的一切是那样完美,

让你自己的历史来显示你的一生伟绩。

摩尔根(McNamara Morgan, 1762年去世) 《剪羊毛,又名弗洛里泽尔与帕狄塔》的作者,这是一出“完整而娱人”的闹剧,改编自莎士比亚《冬天的故事》,1754年上演,1761年又改编成歌剧。摩尔根生于都柏林并曾在此挂牌当律师。其友人斯普兰格·巴里上演了他的第一部剧作《菲洛克利亚》,这一悲剧源自锡德尼的《阿卡底亚》的一个插曲,后者1754年上演于考文特花园剧场。

莫斯莱(Humphrey Moseley, 活跃于1627—1661) 伦敦书商。弥尔顿《诗集》(1645)第一版的出版者,还出过其他一些诗人如堂恩、达夫南特及亨利·沃恩的诗集。他还出版与销售过大量剧作。1653年9月9日,他在出版登记处注册了“《埃德蒙顿快乐的魔鬼》,威·莎士比亚编剧;和《亨利一世》、《亨利二世》,莎士比亚与达文波特编剧”。在同一天,莫斯莱还注册登记了莎士比亚与弗莱彻合写但已失佚的剧作《卡登尼奥》。第一出剧作一般并不认为是莎氏之作,而后二剧则已失佚。1660年6月29日,莫斯莱注册登记了《斯蒂芬王史》、《汉弗莱公爵》和《伊菲斯与兰莎》并把它它们归入莎士比亚名下。这几出剧作亦已失佚。

慕尼黑莎士比亚图书馆 (Munich Shakespeare Bibliothek) 慕尼黑大学莎士比亚及英国文艺复兴研究中心,由克莱门(W. H. Clemen)于1964年创立,拥有图书馆,招收研究生,并向访问学者开放。图书馆中有关莎士比亚在德国的资料尤为丰富。

《穆斯多勒斯》(Mucedorus) 佚名剧作,1656年首次把它归于莎士比亚名下。此剧是伊丽莎白时代剧坛

上最受欢迎的剧作之一，首次出版于1598年，被认为是“一出十分娱人的喜剧，此剧写瓦伦西亚国王之子穆斯多勒斯与阿拉贡国王之女阿玛丁的故事，后者的高傲令人开怀。此剧于最近演出，以前曾在伦敦市演出多次。极为逗人与充满笑料。为威廉·琼斯而作。”1610年，此剧经修改扩写后出版，说是曾由莎士比

亚的剧团上演过。有人企图把此剧的增添部分归到莎士比亚名下，但由于只是猜想而没有证据，因此总的来说未被承认。1656年，爱德华·阿切尔在其所编剧目目录中把此剧全部归于莎士比亚名下，被收入查理二世图书室的一卷书里并标为“莎士比亚第一卷”。

N

耐勒爵士 (Sir Godfrey Kneller, 1648—1723) 出生在吕贝克的一位肖像画家。1674年到英国，于1680年彼得·莱利爵士死后，耐勒爵士被查理二世指定为宫廷画家，直到乔治一世登基。耐勒画过一幅莎士比亚肖像，显然是如今所谓的“昌都斯画像”，并且呈送给德莱登，后者曾在其《第十四篇书信体诗》(1694)中提到它：

莎士比亚，你这位天才，我把你放在我的面前；

我写作时，全心全意地祈求他的保佑；

这张伟大的脸上带着令人崇敬的神情；……

耐勒的画像现藏在弗尔杰图书馆。

尼德兰 (Netherlands) 当莎士比亚尚是个小孩子时，新教徒难民从西班牙人统治的尼德兰大量流入英国，随着他们而来的则是他们的艺术、工艺技术与技巧。英国的视觉艺术受这些弗莱芒移民的影响甚大：安特卫普的证券交易所成了托马斯·格雷因爵士王家交易所的榜样；汉斯·埃沃斯、约翰·德·克里茨

和马库斯·戈哈雷厄兹是当时的重要画家，而石匠戈哈特·简森则是年轻的戈哈特的父亲，后者就是后来于斯特拉福教堂为莎士比亚雕刻纪念像的人。

二次大战期间，尼德兰人对莎士比亚的兴趣日高，其剧作经常得到上演，1958年在海牙举办的伊丽莎白时代展览会对此更起了促进作用。

纽约莎士比亚协会 (New York Shakespeare Society) 此学会于1885年4月20日成立，宗旨是“传播促进威·莎士比亚的作品及莎士比亚与伊丽莎白时代的戏剧的知识与研究”，其出版物印行了13期(1885—1893)。

诺斯科特 (James Northcote, 1746—1831) 历史画与肖像画家、版画家、蚀刻画家和艺术著述家。他本是制表匠，25岁时学画并当上了乔书亚·雷诺兹爵士的助手。他所受的训练因而是古典的，由于游览过欧洲各地，因此又杂有传统的风格。他为波依德尔莎士比亚美术陈列室所画的9幅画表明他在绘画和构图上很有功力，其中特别是《伦敦塔埋

葬王子》一画。他对波依德尔工程的评论性文章,某些人对之所产生的兴趣要比他为之所画的画更大。他的话是:“对于莎士比亚美术陈列室,人们抱怨说,我们这些画家并没有选择最优美的章节来绘画。这种抱怨是错误的,因为精辟的话……

是供人们听的……可是却不适用于绘画。”他接着说道:“历史画应该称之为富于诗意的画,因为其目的不是向人们提供信息,而是像诗歌那样准确地给人留下一种印象,其差别只是手段不同而已。”

O

欧文(Washington Irving, 1783—1859)

美国作家,主要以散文、短篇小说和传记为创造体裁,代表作有《纽约外史》(Knickerbocher's History of New York, 1809)和《见闻札记》(The Sketch Book, 1819—1820)。欧文认为莎士比亚“用一个词就能表现一切事物”,所以他引用的莎士比亚次数之多明显超过他所引用过的其他任何作家。在《见闻札记》中,欧文描述了他访问莎士比亚的斯特拉福出生地和莎士比亚安排福斯塔

夫和哈尔亲王活动的野猪头酒店的情景。按埃德华·瓦金尼赫特的说法,这些札记“表明了华盛顿·欧文对莎士比亚的爱慕和熟悉,但不够博识。”

欧里奥微型画像(Auriol Miniature)

1826年它被宣布是莎士比亚的肖像,在此之前从没有人提过。这幅肖像后来被收藏家查尔斯·欧里奥收藏,现在在美国。它是一个穿着时髦的男人肖像,有着一双小而亮的眼睛和一个鹰钩鼻子。

P

帕德赛(Edward Pudsey, 死于1613年)

约克郡人。爱德华·帕德赛的笔记大约写于1610年,其中有从《威尼斯商人》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《罗密欧与朱丽叶》、《理查二世》、《理查三世》、《无事生非》和《哈姆莱特》等七部莎士比亚戏剧中摘录的话。多数情况下,这些摘录与已知四开本剧本上的内容一致。然而有一、二处与印刷的剧本不一样。最有趣的是《无事生非》二幕三场中

的一段话。笔记中写道:“写满了一张纸的信,发现‘弗里斯特’这个名字写在上面”,而四开本和对开本都写着:“她写好了信,把它读了一遍,发现‘培尼狄克’跟‘贝特丽丝’两个名字刚巧写在一块儿”。帕德赛的笔记中还有引自叫作《艾勒斯》的剧中的话。第一个出版这个笔记的理查·萨维奇认为这可能是莎士比亚遗失的剧,但已经证实笔记中的内容摘自乔治·查普曼的《亚历山大的

瞎乞丐)。

珀塞尔 (Henry Purcell, 1659—1695)

英国著名巴洛克艺术风格作曲家。亨利·珀塞尔是皇家教堂的一位侍从官的儿子。1668年到1673年珀塞尔也曾在这个教堂唱诗班。1679年他当上了威斯敏斯特教堂的风琴师。1682年成为皇家教堂的风琴师,1683年成为国王乐器的管理人。

珀塞尔的舞台音乐包括一部歌剧《狄多和艾尼斯》(1689,内厄姆·泰特作词)和五部所谓的“英国歌剧”(一定长度的音乐剧,有对话和复杂的布景效果,类似假面剧):《迪奥克莱夏》(1690)、《亚瑟王》(1691,德莱登作词)、《仙后》(1692,可能是埃尔卡纳·塞特尔根据莎士比亚的《仲夏夜之梦》改编成歌词)、《印度女王》(1695,德莱顿和托马斯·黑武德爵士作词)和《暴风雨》或《魔岛》(1695?托马斯·沙德韦尔根据莎士比亚的剧作词)。从1680年到1695年,珀塞尔为43个剧作了插曲,其中包括泰特、卜蒙、弗莱契、达夫南特、德莱登、沙德韦尔、康格里夫、雷文斯科罗夫特和阿弗拉·贝恩等人的作品。其中沙德韦尔的《雅典的泰门》是根据莎士比亚的剧改编的。1699年珀塞尔作曲的假面剧《狄多和艾尼斯》作为查理斯·吉尔顿《一报还一报》中的一部分上演。

珀塞尔36岁去世,死后埋在威斯敏斯特教堂。珀塞尔无疑是他那个时代最天才的英国作曲家,也是任何时代伟大的英国作曲家之一。

皮奇姆 (Henry Peacham, 约1576—

1643) 亨利·皮奇姆牧师的儿子。曾在剑桥三一学院学习,当过校长,后做过私人教师。此外他还是个艺术家,他的第一本书《绘画》是一篇关于绘画的论文,他最著名

的著作《十足的绅士》(1622年),包括了画家、绘画和“艺术的限定”等章节。

现存一幅描绘《泰特斯·安德洛尼克斯》第一场塔摩拉乞求赦免她儿子的绘画,画的下面有20行从第一幕和第五幕摘录的文字,画的左边的空白处写着:“亨利克斯·皮奇姆·安农 m° q° g q°”,人们认为这是他1595年所作。如果这个时间准确,那正如钱伯斯所说:“这是第一幅说明莎士比亚戏剧的绘画”,这幅画表明伊丽莎白时代的人把摩尔人艾伦设计成黑人,估计奥瑟罗也一样,同时也表现出当时对有关历史服装,特别是主要人物服装的某些尝试。画的说明部分很可能在绘画完成后才加上去的,抄写员把这幅画归于“亨利克斯·皮奇姆”。

葡萄牙 (Portugal) 虽然在18世纪初莎士比亚的名字和他的荣誉已广为人知,但在葡萄牙对莎士比亚作品的广泛了解是很慢的。很早以前葡萄牙有文化的人就知道莎士比亚戏剧故事和著名人物,但很少直接接触到剧本。

弗朗西斯科·路易斯的《丹麦王子》(约1755)是在《哈姆莱特》基础上改编的歌剧。只有—些零散的手稿,卡罗莱娜·米凯利斯·德·瓦斯肯赛罗斯说这部剧是根据意大利或西班牙剧改编,而不是莎士比亚的戏剧。荷马、拉辛和席勒等的翻译家维森特·佩多·诺兰斯克·德·坎哈模仿莎士比亚戏剧写了《裘力斯·凯撒》,只有手稿,日期是18世纪中叶。

18和19世纪在葡萄牙舞台上上演的戏剧有3/4是改编外国戏剧。索福克勒斯、拉辛和艾迪生的“翻译家”们随意翻译,根本不打算考虑原文的准确性。他们常常是“模仿”,

而不是翻译。雷贝罗·德·席尔瓦的《奥瑟罗》(1856)似乎是通过别的版本,而不是莎士比亚的译本。但每一个事件都离不开莎士比亚戏剧的情节。

安东尼奥·费利西亚诺声称他的《仲夏夜之梦》是直接译自莎士比亚剧本。

葡萄牙国王路易斯一世,1877年匿名出版了《哈姆莱特》翻译本。这是第一次试图遵照原文把莎士比亚戏剧译成葡萄牙语。米凯利斯说这个译本在修辞方面很成功,但在诙谐、荒唐和总体上有欠缺。布尔哈·佩多的《哈姆莱特》改正了这些缺点,虽然他在翻译时依赖了弗朗西斯·维克特·休戈的法语本。这二位

翻译家与安东尼奥·佩特尼罗·拉马拉奥一起奠定了葡萄牙准确翻译莎士比亚作品的基础。近年来,学者们正着手翻译莎士比亚全集。

《普雷斯顿的皮匠》(The Cobbler of Preston) 根据《驯悍记》的序曲改编的两个剧本的名字。这两个剧本写于1716年1月,由两个对立的剧团分别在德鲁瑞巷剧院和林肯法学院剧场上演。在“德鲁瑞巷”上演的剧本的作者是查尔斯·约翰逊,他后来还改编了《皆大欢喜》,名为《森林中的爱情》,18世纪上演。“林肯”上演的剧本由克里斯托弗·布洛克改编。他听说约翰逊在改编后,才开始动手。布洛克的改编本更受欢迎,占据舞台多年。

Q

切斯特费尔德莎士比亚肖像 (Chesterfield Portrait of Shakespeare) 昌都斯莎士比亚肖像的早期变体,可能是荷兰画家彼得·博斯勒所作,16世纪60和70年代他曾在英国作画。该肖像现存于艾汶河畔的斯特拉福的莎士比亚中心。

《清教徒》(The Puritan) 或《清教徒寡妇》。这是一个作为莎士比亚戏剧出版在第三对开本(1664)的无名氏戏剧。该剧大概写于1606年,讽刺清教,基于一本叫作《乔治·皮尔的笑话集》(1605)。剧中有一些指向清教徒虚伪性的暗喻。有些评

论家还从中发现了一段提及《麦克白》的地方,和《奥瑟罗》最后一幕拙劣的模仿,但这些看法仅仅依据最微妙的原文鉴别。

学者们都一致反对把该剧版权归于莎士比亚名下。该剧被归于温特沃思·斯密斯,但一般认为是托马斯·米德尔顿所作。

琼斯 (Robert Jones, 1575—1615)

音乐家和作曲家,他的《四部歌曲第一本》(1600年)中包括《第十二夜》中托伯爵士和费斯特唱的《再会吧,亲亲》(二幕三场)。

R

日本(Japan) 虽然日本与英国早在17世纪就有联系,但像任何西方的东西一样,莎士比亚在日本的历史并不长。日本政府孤立主义的政策阻碍这个岛国与欧洲的联系长达200年之久。因此,莎士比亚与西方文化中所有著名与不太著名的名字一样,直到19世纪才被日本人所了解。事实上,莎士比亚首次在日本出现是通过1871年萨内尔·斯迈尔《自助》译本中作为名言的一些片断,之后又在1874年出版的《西方名言》中出现。同年日本《黄色横滨》杂志刊登了从16世纪英国文学剽窃来的哈姆莱特故事选段,并在插图中画了一个正在思考的武士。

翻译。 最初的“翻译”都是自由的改编本,译者实际是按莎士比亚戏剧的情节用日语重新创作。1877年日语的《威尼斯商人》不像是戏剧,而像是散文。最初日本莎士比亚学者唯一可借助的是查尔斯和玛丽·兰姆的《莎士比亚戏剧故事》(1807)。在19世纪最后的10年中,日译本《莎士比亚戏剧故事》有各种各样,许多版本忠实于兰姆的原文。直到20世纪,日本仍然以《莎士比亚戏剧故事》日译本为主,到1930年至少有100个版本。

这类译本提高了莎士比亚在日本的知名度,但精确的戏剧版本很晚才出现。1883年川岛庆三翻译了《裘力斯·凯撒》全剧,接着又翻译了《罗密欧与朱丽叶》和《错误的喜剧》。然而直到本世纪初才有人系统地翻译莎士比亚戏剧。东泽真易

和野和三郎完成了10部剧的翻译。1909至1928年,坪内逍遥(1859—1935)出版了莎士比亚的全部作品。但由于过多依赖了戴顿的注释,他自己并不满意,又开始了新的翻译工作,在他去世前几乎完成。在他精神的激励下,不少人开始翻译莎士比亚戏剧。第二次世界大战后,大约有50个单个戏剧译本。福田康存负责了新的莎士比亚全集的翻译工作。

由于日语诗歌韵律的特点,无法将全剧译成诗歌形式,因此所有译本都采用散文形式。然而这也并不是一件容易的事。在日本较成熟的文学形式中,歌舞伎中的净琉璃也许最适于舞台演出。虽然净琉璃曾有一个时期是观众们能够理解的,但现在变得越来越难懂,无论是口语还是书面语。另一种尝试是把古汉语转译成日语。这虽然比净琉璃更文雅,但更难懂。译文虽然优美,但也是过时的形式。19世纪80年代以后,许多大学毕业的作家,开始采用口语形式。但由于当时日语口语词汇量小,不能表现莎士比亚的语言,作者只好把新的和老的口语和古语结合起来。在坪内的二个译本中就反映出向口语化发展的倾向。

从莎士比亚作品的第一个译本到现在,日本出现了大量关于西方事物和概念的词汇,为译者创造了许多方便条件,翻译中足以辨别出莎士比亚风格上的细微差别。

舞台演出。 1885年中林宗三郎

歌舞伎剧院上演的《威尼斯商人》是日本首次上演的莎士比亚戏剧,该剧采用了随意改编的兰姆的戏剧故事。虽然有珠宝箱和审判的戏,但总体上讲很难说是莎士比亚的剧。本世纪初上演的《裘力斯·凯撒》和《李尔王》也采用了类似的改编本。这种情况在《蝴蝶夫人》时代的日本是被认可的,导演甚至根据观众的要求改变剧的结尾。但是不久,有一些剧团便开始注意忠实于莎士比亚原剧精神的问题。1911年,经过多次试验,文学艺术协会在坪内导演下在东京新帝国剧院演出了《哈姆莱特》和《威尼斯商人》。可惜文学艺术协会抵御不了来自保守的歌舞伎和自由戏剧运动的影响,分裂成几派,各派都按自己方法来解释莎士比亚戏剧,使莎士比亚戏剧上演的次数减少,而把注意力转向欧洲其他新戏剧家。然而1924年,随着筑地小剧院的建立,又出现了有权威性,质量较高的莎士比亚戏剧。除1939年至1945年战争期间,坪内、小小内薰和坊导演的莎士比亚戏剧一直在上演。

因此,在这段时间里,“日本”的莎士比亚在商业性剧院确立了自己的地位,而“英国”的莎士比亚却很少见。之后由于美国职业刺激了对英语的兴趣,在校园里日语和英语戏剧都很常见。青年人对莎士比亚的兴趣也提高了。

尽管歌舞伎风格的莎士比亚戏剧造成了一些曲解,但没有歌舞伎莎士比亚戏剧很难被日本人接受。逐渐观众才开始欣赏更接近莎士比亚

戏剧原意的演出。

学术。最初日本学者们主要注意翻译中的问题。逐渐大学教授们在文学上的成果满足了学术方面的要求。从19世纪开始,许多英国和美国的教授,如,爱德华·H·豪斯、詹姆斯·萨默斯、威廉·A·霍顿和拉夫卡迪奥·赫恩等对日本的访问对第一代日本学者帮助很大,他们中许多人成了著名的莎学专家和教育家。赫恩不仅帮助翻译莎士比亚戏剧,还指出了伊丽莎白时代的英国与明治时期日本之间的相似之处。坪内也在写作和教学中注意进行比较研究。

1910年平田元吉发表的《哈姆莱特研究》,说明他对弗内斯·库诺·费希尔、卡尔·沃德、理查·朗宁、锡德尼·李、布拉德雷和其他人的作品非常熟悉,这标志着日本的批评不落落后于西方莎士比亚学术界。斯托尔、多弗·威尔逊和艾略特等人的书几乎在英美一出现就被介绍到日本。在日本最早出版对莎士比亚以及他的作品研究的学者有:斋藤猛、越川三纪、内西新太郎、平田实、中野良夫、贤仓春藏、山本田道、大敏数、大敏子等。虽然日本学者的研究还没有什么值得西方莎士比亚学者注意的成果,但在这样短的时期,就做了这样大量的工作,今后会有很大进展。1991年8月11日至17日,第五届世界莎士比亚大会在东京举行,来自世界各国7、8百位学者参加了会议。

瑞典(Sweden) 见“斯堪的纳维亚(Scandinavia)”条。

S

萨维奇 (Richard Savage, 1847—1924)

莎士比亚出生地托管委员会首任秘书和图书馆馆员(1884—1910)。他编辑出版了《埃汶河畔斯特拉福教区注册汇编》(共三卷, 1897—1905)和《斯特拉福镇府文件账簿汇编》(共三卷, 1921—1924)。此外, 他还编辑出版了《爱德华·帕德西的书》(1888)。

萨克雷 (William Makepeace Thackeray, 1811—1863) 小说家。出生于

印度加尔各答。先进剑桥大学, 后又去大陆研究法律和艺术, 二者都未学成, 于是开始写讽刺短文和小说。在他于 1848 年写的一部最成功小说《名利场》后, 接着发表的是《潘登尼斯》(1850)、《亨利·艾斯芒德》(1852)、《纽克姆一家》(1855)和《维吉尼亚人》(1859)。他的小说共同的主题之一是爱一个无价值的人, 在发挥这一主题思想时, 他总爱提及莎士比亚的《仲夏夜之梦》中的提泰妮娅和波顿这两个人滑稽的爱。当一个夫人热切地倾听一个追求者的倾诉时, 总好像她是在扮演苔丝狄蒙娜谛听奥瑟罗的夸夸其谈一样。在他的小说里可以看到许多哈尔和福斯塔夫的关系。在《维吉尼亚人》里, 乔治·沃灵顿引用哈姆莱特的独白来说明自己的处境。在这部小说中的另一处, 又一次提到哈姆莱特时, 萨克雷表明了他维护乔特鲁德的观点。《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《仲夏夜之梦》和《麦克白》是他最常提到的莎剧。在他的书信中, 到处可以看到他对当时莎剧演

出的批评意见, 特别对著名莎剧演员迈克莱迪 (Charles Macready) 的表演表示轻蔑和责难。在他的《围绕着圣诞树》这篇文章中, 萨克雷提到他目击一幕低级而带讽刺性的哑剧《哈姆莱特》, 他抗议道: “先生们, 如果你们不尊重莎士比亚, 难道不能对他文明些吗?”

萨立斯伯雷手稿 (Salisbury Manuscript) 写于第一对开本出版前后的一首诗的手稿。诗中颂扬对开本编辑者海明斯和康德尔保存莎士比亚著作的功绩:

致好友约翰·海明斯与亨利·康德尔二先生

你们不畏劳苦, 戮力同心,
为我们把这华章诵吟。
你们的功德还无人表陈,
但你们追念死者, 益为后人,
从地球母腹中发掘出
远比考尔德之辈宝贵的矿物。
他们要挖的只是黄金,
你们的宝藏却百奇缤纷。

这是威尔士卢埃德的萨立斯伯雷家族所藏手稿中的一份。罗伯特·切斯特的《殉情者》就是献给这个家族中的约翰·萨立斯伯雷爵士的。莎士比亚的《凤凰和斑鸠》就收在其中。有人认为萨立斯伯雷爵士之子亨利·萨立斯伯雷爵士就是该诗的作者。亨利是约翰·萨立斯伯雷爵士的长子, 于 1619 年受封为男爵, 卒于 1632 年。

塞特尔 (Elkanah Settle) 参见“莎士比亚音乐: 17 世纪”条。

塞德利爵士 (Sir Charles Sedley,

1639?—1701) 王政复辟时期抒情诗人、剧作家。他一生写了三部剧,但他的声誉主要来自所写的爱情诗。他的剧本《安东尼与克利奥佩特拉》采用英雄双韵体,同莎士比亚的同名悲剧无甚关系。不过,他对莎士比亚景仰备至,在为友人希格登(H. Higden, 活跃期 1686)所作的剧本《谨慎的寡妇》(1693)写的序诗中驳斥新古典主义者对莎士比亚的非难:

沙氏洋溢的天资,洒脱的才情,
浑然天成。这是造化的骄傲,
学堂的羞辱。创造是他的天命,
他不会墨守陈规俗套。

沙利文(Arthur S. Sullivan) 见“莎士比亚音乐:19世纪,1850—1900”条。

沙德韦尔(Thomas Shadwell, 1642?—1692) 戏剧家。生于诺福克,毕业于剑桥大学和中殿法学院。他曾一度游历国外,回国后以写剧为业。1688年,处女作《沉郁的情人》问世。他一生共写了18部剧。沙德韦尔反对王政复辟时期流行的风俗喜剧,自称是琼生的门徒,推崇气质喜剧。1682年,同德莱顿发生争执,从而导致后者在《麦克弗莱克诺》(1682)中对他的无情挖苦。1688年革命后,他取代德莱顿而为桂冠诗人,并任皇家史官。

在沙德韦尔的作品中有两部是根据莎士比亚的原作改写的,即由普塞尔(H. Purcell)作曲的歌剧《暴风雨》(1674)和悲剧《恨世者雅典的泰门》(1678)。《暴风雨》一剧除增添几首歌之外,几乎全部搬用德莱顿和达夫南特的剧文。剧中场次稍稍做些变动,米尔查(Milcha)的出场大大提前了。沙德韦尔没有在语言上作文章,而是动用各种道具、机械,追求视觉效果和壮观的场面。精灵

和魔鬼从地板门出现;爱丽儿和米尔查借助滑车在空中飞舞;桌子在舞台上突然消失。剧终时太阳在天空升起,爱丽儿从天而降,悬在半空,这时集体合唱《蜂儿吮吸的地方》。该剧于1674年在道塞特花园剧院首演,同年出版。

《雅典的泰门》不像前一部那么浪漫绚美,但也取得了极大成功。沙德韦尔在原来的情节中加进一个爱情故事。泰门在兴盛时期有两个女人,一个是情人伊万德拉(Evandra),另一个是未婚妻梅丽莎(Melissa)。后者所图的只是他的钱,但他以自己的名声为计,并未因对伊万德拉的爱情而解除婚约。临了他破产后,原先的朋友和未婚妻纷纷离开了他,只有遭他冷落的伊万德拉始终不渝,并拿出自己的积蓄周济他。泰门找到金子后,梅丽莎试图重修旧好,但遭到拒绝。泰门死后,坚贞不贰的伊万德拉自杀殉情。此外,还有两处较大改动。德米特里(即莎剧中的弗莱维斯)对主人的忠诚未能始终,当别人抛弃泰门时他也悄然离去;他在原剧中的角色部分地由伊万德拉取而代。艾西巴第斯在剧情发展中的作用有所增大。每次他的财富超过泰门时,梅丽莎就把爱情转向了他。该剧于1678年在道塞特花园剧院首演,同年出版。在后来的演出中又加进了普塞尔写的几首歌。该剧在舞台上久盛不衰,直到18世纪中叶。

莎剧广播(Broadcasting) 英国广播公司第一个完整的莎士比亚戏剧广播节目是1923年5月28日在国内节目中广播的《第十二夜》。第一个电视节目是1938年7月24日播映的《裘力斯·凯撒》,全部现代服装。1960年除了《约翰王》和《亨利八世》外,名为《国王的时代:理查二世、亨

利四世上,下、亨利五世、亨利六世上,中,下、理查三世》一套连续历史剧上了广播和电视。

莎士比亚画廊 (Shakespeare Gallery)

一个由博伊代尔(J. Boydell)于1789年在伦敦帕尔马尔(Pall Mall)创立的画廊。收藏有雷诺兹(Reynolds)、韦斯托尔(West)、斯默克(Smirke)、彼得斯(Peters)、富塞利(Fuseli)和当时许多著名画家据莎剧情节创作的绘画作品。画廊于1804年停办,作品拍卖。现在见于斯特拉福的许多雕刻便是根据画廊作品而作的。原先装饰画廊门顶、由班克斯(T. Banks)所作的一组寓意作品现存于“新宅”花园。

莎士比亚肖像 (Portraits of Shakespeare)

莎士比亚的肖像只有二帧被认为是真正与他本人相似:第一对开本(1623)首卷插图,马丁·德罗肖特的版画;埃汶河畔的斯特拉福镇三一教堂中的莎士比亚半身像。德罗肖特的铜版画像是受演员约翰·海明斯和亨利·康德尔之托制作的。他们准备把第一对开本戏剧集作为纪念奉献给莎士比亚。既然海明斯和康德尔接受了他们所了解、所尊敬的人的肖像,这等于保证这幅肖像是逼真的。当然他们也许仅仅是—般认可。版画中的莎士比亚还很年轻,身穿漂亮的朝臣服装,头部大于正常比例,胸部和肩部画得不完整。因为莎士比亚去世时,德罗肖特才15岁,所以版画可能是仿照一幅更早的肖像制作的,也许只是一个头部的线条画。

斯特拉福镇的莎士比亚半身像也造得很早。伦纳德·迪格斯在为第一对开本所写的序言诗中第一次提到这个像。也许杰勒德·詹森受莎士比亚女婿约翰·赫尔博士之托用低硬度石头雕刻了这尊半身像。这

尊雕像显然很有特色,不是一般丧葬的雕像。半身雕像衣着简朴,一手握鹅毛笔,另一只手放在一张纸上。原来的雕像是上了色的,细致入微地表现了诗人的特征。1793年粉刷后又重新涂色,因此成为目前的暗褐色。虽然存放雕像的纪念馆在17世纪和18世纪中进行了修葺,但半身雕像再没有重新上色。复制品大多没按原作仿制。

弗劳尔肖像是查里斯·弗劳尔夫人捐赠给斯特拉福镇莎士比亚纪念馆的。一些人认为这是诗人生前的试画,也是德罗肖特版画的原型。专家们确定肖像的年代为17世纪,即使它不是德罗肖特版画的原型,也可能是被发现的、最早的、“有争议的”莎士比亚肖像。它的复制品很多。

最富传奇色彩的是钱多斯肖像,现在存于英国国家肖像陈列馆。这是用时髦的意大利风格画的一幅非常浪漫的画像。莎士比亚被画成皮肤黝黑的绅士,左耳佩戴耳环,有极大的通俗魅力。尼勒复制的画像挂在德莱顿的书桌上方。雷诺的复制品已丢失,但受戴维·埃利克之托,按照该画像雕的鲁比克塑像仍存于大英博物馆。

凯塞尔斯达特面模据称是诗人死后印制的面模原品,现存于德国达姆施塔特。这是伯克博士1849年在美因茨一家旧衣店找到的。面模与莎士比亚无内在联系,只是背面三处有这样的铭文“A—D_m 1616”。

伊利肖像,伊利主教托马斯1845年购买,同年在一家旧货店发现。由于几处与德罗肖特版画相像,所以有人认为它是德罗肖特版画的原型。

费尔顿肖像似乎是写生肖像,也被一些人称为德罗肖特版画的原

型。

詹森肖像猜测是17世纪肖像画家科尼利厄斯·詹森所画。这是诗人的肖像中瑕疵最少的一幅。

现在有许多各种形式的肖像。有完美的袖珍画像。但没有权威性，其中包括韦尔贝克·艾比和萨默维尔的袖珍画像。有雕刻在木头、钢铁和铜上的肖像，彩色玻璃的肖像、雕像和纪念像。还有木刻、纪念章、纪念币、陶瓷头像宝石凹雕像和其他种类的像。其中多数肖像以17世纪最著名的肖像为原型，有些是以伪版像为原型，或纯属重新创作。在有记载的一些肖像中，由于原作丢失，无法确认它们的权威性。虽然有这样众多的肖像，但现代学者们一致公认有权威性的莎士比亚肖像只有斯特拉福的半身雕像和德罗肖特的雕版画。

莎士比亚音乐 (Music Based on Shakespeare) 有人说，莎士比亚作品所激发的音乐灵感，比起所有其他著名诗人的全部作品所激发的还要多。对于这种断言虽然一直没有人进行统计，但可以认为很大程度上确是这样。《格罗夫音乐辞典》开列了据莎士比亚作品创作的约800部作品，按剧名和作曲者的字母顺序加以编排，但这一数字并未考虑无数为演出而创作的作品，这些作品后来并未发表，于是便为人们所忘记了。还有，要列举不受莎士比亚影响的作曲家的姓名（如J. S. 巴赫、莫札特和亨德尔），要比开列受过影响的人的姓名更难。下面按编年方法编排的记录表明了莎士比亚的影响从他生活的时代直至现在，如何浸透了音乐界。

17世纪。 在莎士比亚生活时代曾为当时莎剧的演出而创作音乐的作曲家（如托马斯·摩莱、罗伯特·约

翰森、托马斯·福德、约翰·希尔顿和约翰·杰克·威尔森），在“莎剧中的音乐”条里已有提及。但在1623年第一对开本出现前，也许甚至在莎士比亚去世前，在其剧中插入一些插曲的情形便已经开始了。《麦克白》中赫卡忒的台词一般认为是后人的手笔，且可能是托马斯·米德尔顿所写，而且这一部分带有舞台提示：“音乐，里面传出歌声：‘走开，走开’等”、“音乐与歌声：‘魔鬼，’等”、“音乐。女巫舞蹈”。这两首歌曲的全文出现在米德尔顿的剧作《女巫》里，一齐出现的还有赫卡忒这个人物，但此人在莎士比亚的剧作里却不起重要作用。歌曲的谱曲与舞蹈的编排很可能均出自罗伯特·约翰森之手。

1660年后，把某些剧作改变成所谓的“戏剧式歌剧”和“半歌剧”或甚至纯粹的“歌剧”便成了一种倾向，尽管歌剧在音乐式戏剧的意义上说是以歌唱贯串始终的表演形式，但这种体裁在这个时期却还未在英国风行起来。威廉·达夫南特在其英雄剧《罗德岛之围》里为之配上了包括咏叹调、合唱和长篇宣叙调的音乐，歌声从始至终不断，结果大受欢迎。这些音乐至今无一留存，其作曲者则是亨利·劳斯（1596—1662）、马修·洛克（约1630—1677）、查尔斯·科尔曼（约死于1694）和乔治·赫德森（活跃于1665）。这种音乐与当时任何意大利歌剧无任何相像之处，其形式在英国既无后继者也无任何发展。对于约翰·布劳（1649—1708）谱曲的《维纳斯与阿都尼》（约1682）和亨利·珀塞尔谱曲的《狄多与伊尼阿斯》（约1689）的情形也是一样，前者不知名的歌词作者并不据莎氏原诗诗意填词，后者的歌词作者则为内厄姆·泰特（1652—

1715)。这些音乐全是戏剧大合唱范围内的实验性之作。这时的真正歌剧，只在意大利和法国扎根生长并繁盛起来。

在英国，“戏剧式歌剧”其实是詹姆士一世与卡罗琳王朝时宫廷假面剧的直接产物，按其重要性来说，其特色为：1. 华美的布景与精致的服装；2. 舞蹈；3. 音乐（用于伴舞、描述或渲染气氛、配歌和配合唱）；4. 带说白的戏剧行动。当前三种成分插入或附于公共剧场的一出戏时，其结果便是莎士比亚有几出戏所遇到的情形，即音乐开始起越来越大的作用。剧本原文遭到野蛮的歪曲性改动，其情形并不像把诸如萧伯纳的《匹克梅梁》和奥尼尔的《安娜·克里斯蒂》那样成功的现代剧改成“音乐剧”的情形。王政复辟时期把莎剧改成“音乐剧”的最使人感兴趣的有下述几出：

1663年，《麦克白》经达夫南特大删大改后添上附加的音乐而重新上演，其中有些音乐可能选自罗伯特·约翰森早期的创作。1672年，此剧被改成一出“歌剧”，增添了新布景和舞台机械及音乐总谱，总谱的作者是马修·洛克，有几个片断至今尚存。约翰·埃克尔斯（1650—1735）后来大约在1698年后的某个时期为达夫南特改动过的此剧创作了总谱。

《暴风雨，又名魔岛》是对莎士比亚此剧的严重歪曲，其中增添了几个新的人物、一个魔鬼组成的合唱队及大量音乐。此剧由达夫南特和约翰·德莱登于1667年上演。1674年，托马斯·沙德韦尔把它改成一出“歌剧”，歌曲由约翰·班尼斯特（1630—1679）和佩勒姆·汉弗莱（1647—1674）创作，一首新的咏叹调“刮起来吧，地下的阴风”由皮埃

特罗·雷吉奥（1685年去世）填词，一些零散的音乐则由吉奥瓦尼·巴蒂斯塔·德雷吉（1640—1710）和马修·洛克创作。莎士比亚原剧中的歌词被保留了下来，其中包括“蜂儿吮吮的地方”（五幕一场）。1695年，亨利·珀塞尔受命给沙德韦尔的歌词创作全新的总谱，以供由24件弦乐器和由合唱员与王家教堂唱诗班的男童（共30人）组成的合唱队使用。莎氏原剧第一幕开头处的歌“来吧，来到黄沙的海滩”由爱丽儿与合唱队唱，而“五呎的水深”一歌则由合唱队与一个不是莎剧中的人物米尔查这位爱丽儿的精灵伙伴一起唱，这两首歌曲是由当时最有名的英国作曲家谱曲的唯一未加改动的莎氏原词。

沙德韦尔改编的《雅典的泰门》于1678年问世，其中增加了一场假面舞，曾先后由刘易斯·格雷布（活跃于1665—1690）和珀塞尔谱曲。

《仙后》是阉割《仲夏夜之梦》的产物，改编者可能是埃尔卡纳·塞特尔（1648—1724），上演于1692年。其间加进了许多咏叹调来进行装饰，其中一首由一个“喝醉了的诗人”来唱，此外还有各幕之间和最后一幕演出的假面剧。全部音乐均由珀塞尔谱曲。

这个时期的珍品是1675年后某个时候按意大利歌剧的方式为哈姆莱特的独白“生存还是毁灭”谱曲而成的很有感染力的宣叙调，它由某个叫凯撒·莫雷利的人用吉他进行伴奏，这很可能是受伯特顿给这段台词谱过曲的启发。曲子的手稿是在塞缪尔·佩皮斯的图书室里发现的，后保存于剑桥的马格达琳学院。莫雷利以乐师的身份于1675至1679年间受雇于佩皮斯。

18世纪。珀塞尔死后，莎士比

亚的声誉传遍了整个欧洲大陆。据《哈姆莱特》而创作的第一出歌剧于1715年由多蒙尼科·斯卡拉蒂(1685—1757)完成。卡尔·巴赫(1714—1788)则为此悲剧创作了一首前奏曲。弗朗茨·约瑟夫·海顿(1732—1809)则为《哈姆莱特》与《李尔王》创作过一些附带性的音乐。对于后一剧作,他可能参考过据内厄姆·泰特、加里克和乔治·科尔曼的歪曲本而改编的剧本。其音乐由一个节庆性前奏曲、四个间奏曲和一个凯旋进行曲组成。在1790至1792或1794—1795年间访问伦敦时,海顿接受为此剧进行歌剧谱曲的建议,此时在舞台上上演的此剧,去掉了弄人并以爱德伽与考狄利娅成婚结束全剧。大约与此同时,海顿给《第十二夜》薇奥拉的台词“她从来不向人诉说她的爱情”谱了曲,以此作为钢琴伴唱的小曲,这是他“为一位有地位的英国夫人谱的曲子”。1796年,卡尔·狄特斯·封·迪特斯多夫(1739—1799)据《温莎的风流娘儿们》创作了一部歌剧;同年,尼科洛·安东尼奥·津加雷利(1752—1837)上演了他那歌剧《朱丽叶与罗密欧》,由乔塞普·福珀填词,剧中删掉了乳媪、教士、提伯特和蒙古。以这种方式改编的歌剧随后还有科利·西伯的那出歌剧,剧中朱丽叶在罗密欧自杀前醒了过来。

在此世纪期间,在剧中增添音乐的戏在英国继续得到上演。在1740至1750年间,托马斯·奥古斯丁·阿恩博士为莎士比亚的喜剧谱写了约20首歌曲,另外还为《暴风雨》中原来的假面舞配上了插曲。约翰·克里斯托弗·史密斯则为《神仙们》(1755)谱过些插曲,这是对《仲夏夜之梦》的歪曲性改编;1756年,他又

以同样的方式“改编”了《暴风雨》。1762年,查尔斯·伯尼(1726—1814)给《仲夏夜之梦》谱写了两首歌曲“山鸟嘴巴”(三幕一场)和“奔到这边来”(三幕二场)。1792年,约翰·斯塔福德·史密斯(1750—1836)这位文物收藏家与作曲家(“星条旗”一歌曲谱的作者)为《皆大欢喜》的两首歌“绿树高张翠幕”(二幕五场)和“杀鹿人好幸福”(四幕二场)谱曲,以此作为无伴奏男声四部合唱曲。

19世纪至1850年。贝多芬(1770—1827)为亨利希·封·科林“改编自莎士比亚的一出悲剧”谱曲,这就是他那很富戏剧性的《科利奥兰》序曲(作品62号,1807),他的灵感,无疑显然来自莎士比亚。在其生涯的早期,当有人问他创作其钢琴奏鸣曲(作品31号第二乐章)时他心里在想些什么时,据说他回答道:“阅读莎士比亚的《暴风雨》。”

路易斯·施波尔(1784—1859)于1825年为《麦克白》谱写了音乐。除了序曲(作品75号)外,其余均未发表。卡尔·马利亚·封·韦伯(1786—1826)为1821年于德累斯顿上演的《威尼斯商人》创作了风趣而迷人的吉他伴奏三重唱“告诉我爱情生长在何方”(三幕二场)。他的歌剧《奥布朗》(作品第9号)是据《仲夏夜之梦》写成,首演于1826年。

英国人亨利·劳莱·毕肖普爵士是最丰富和最成功的莎士比亚作品音乐创作者。在1816至1837年间,他至少为12部剧作过歌剧、插曲及为歌词谱曲。他的所有作品虽然不错,但还不算有名。

1816年,乔亚奇诺·罗西尼在意大利上演了其歌剧《奥瑟罗,又名威尼斯的摩尔人》,歌词作者为F.贝里奥·萨尔沙。1830年,文森佐·贝利

尼(1801—1835)改编《罗密欧与朱丽叶》的歌剧《凯普莱特家族与蒙太古家族》获得成功。

在德国,弗朗茨·舒伯特(1797—1828)于1826年为三首歌谱了曲,即“来,酒国的仙王”(《安东尼与克利奥佩特拉》,二幕七场)、“听!听!云雀”(《辛白林》,二幕三场)和“西尔维娅伊何人”(《维洛那二绅士》,四幕二场),最后二首歌当时和尔后一直受到所有观众的喜爱。菲利克斯·门德尔松(1809—1847)于1826至1843年间创作了《仲夏夜之梦》中那些受人欢迎的音乐:序曲、歌曲与合唱曲、谐谑曲、乐剧(即带乐队伴奏的朗诵)、夜曲及婚礼进行曲。卡尔·奥托·埃伦弗里德·尼古拉(1810—1849)于1849年创作其歌剧《温莎的风流娘儿们》,其脚本由H.S.莫森塔尔编写;此歌剧的序曲长期以来均很受欢迎。尼古拉还给“一对情人肩并肩”(《皆大欢喜》,五幕三场)谱了曲,成为其作品第16号第二章)。罗伯特·舒曼(1810—1856)为“当初我是个小儿郎”(《第十二夜》剧末)谱曲,晚年时还为《裘力斯·凯撒》创作了序曲。他的钢琴曲作品第21号第三章据说是他为《麦克白》中女巫的舞蹈而写的。

在法国,雅克·弗朗索瓦·弗洛曼塔尔·埃利阿斯·哈利维(1799—1862)于1850年创作了其歌剧《暴风雨》,脚本编写者为尤金·斯科里布。赫克托·伯辽兹于1830年创作了“带合唱的戏剧幻想曲”,1831年为《李尔王》(作品第4号)创作了序曲,1839年创作了《罗密欧与朱丽叶》(作品第7号)这一“大型戏剧交响乐”,由埃米尔·德桑写出脚本。1848年,他创作了作品第18号第三章“带合唱的《哈姆莱特》最后一场关于奥菲利娅之死与葬礼进行曲

之谣曲”,1862年又创作了“模仿莎士比亚”的歌剧《贝特丽丝与培尼狄克》。1964年6月4日,后一歌剧在美国华盛顿特区举行了首演并获评论界好评。

我们列举这许多作品,目的在于表明莎士比亚如何有力地影响了整个欧洲浪漫主义派作曲家们的想象力。在此世纪后半期,他所产生的影响甚至还要更大。

19世纪(1850—1900)。19世纪的欧洲剧坛,日益增长的健康倾向是避免对莎士比亚作品原本作随心所欲的歪曲,上演虽然大作删削但仍然合理地忠实原剧的剧作。对于歌剧作曲家或由其他人随心所欲所写的与莎士比亚作品类似的歌词则不入此论。当然,他们的问题与戏剧演出人的不同,他们是不得不遵守歌剧院的例规,即要有宣叙调和咏叹调、合唱、芭蕾舞等成分,结果便往往把莎士比亚的作品弄得面目全非。

因此,我们在巴黎人昂布洛瓦斯·托马(1811—1896)那《夏夜之梦》(1850)里,其音乐虽然充满了高卢人的温情,但与莎氏的《仲夏夜之梦》相比,却只有很少的相似之处,此外还增添了福斯塔夫、奥丽维娅、“拉提默勋爵”、伊丽莎白女王及莎士比亚本人等人物。1868年,在米切尔·加雷和朱尔·巴比埃作词而托马斯作曲的《哈姆莱特》里,雷欧提斯唱起了丹麦爱国歌曲,奥菲利娅发疯一场变成了芭蕾舞的部分,哈姆莱特与伶人一起大声唱起饮酒歌,王后、波洛涅斯与雷欧提斯活了下来,哈姆莱特娶了奥菲利娅,剧终时又在鬼魂的祝福中登上了丹麦王位。

比较不那么粗暴地处理莎士比亚的有理查德·瓦格纳、查尔斯·古诺

和赫尔曼·格茨。瓦格纳早期的不成功之作出自《一报还一报》的《禁止恋爱》(1835—1836);古诺则有《罗密欧与朱丽叶》(1867),此剧上演的第一年就上演了100场;格茨据《驯悍记》写成的《驯悍记》(1874)在德国甚受欢迎。

乔塞普·威尔第创作了3出莎士比亚歌剧,这几出歌剧至今仍是世界性的保留剧目,并且很有可能是天才作曲家在利用莎士比亚作品的方式方面既不会使作曲家本人也不会使莎士比亚显得可笑的典范。这些作品是《麦克白》(1847,1865修改)、《奥瑟罗》(1887)和《福斯塔夫》(1893),《奥瑟罗》中除苔丝狄蒙娜的“杨柳歌”外还增添了“圣母颂”,但却不妨碍其悲剧效果。在《福斯塔夫》中,布瓦托很好地把《亨利五世》和《温莎的风流娘儿们》混合到了一起。

贝德里奇·斯美塔那(1824—1884)在其生命的最后一年动手创作歌剧《薇奥拉》,歌词改编自《第十二夜》。他只完成了第一幕,但1924年在布拉格的国立剧场举行首演时却获得了成功。查尔斯·维利厄斯·斯坦福德(1852—1924)据朱利安·斯特吉斯的歌词创作了旋律优美的歌剧式《无事生非》,1900年于考文特广场花园剧场上演,但近年却未加重演。

如果莎士比亚的剧作以歌剧方式在歌剧院上演,总的来说尚有改进余地的话,那末我们可以说,他给并不受拙劣脚本束缚的作曲家们所带来的灵感,还是极富成果的。为这些剧作所感动并满足于写些序曲、交响诗、插曲及为歌词谱曲的音乐家们,创作出了19世纪后期一些最富感染力的乐曲。这些人有:

弗朗茨·李斯特(1811—1886):乐

队交响诗《哈姆莱特》(1861)。弗雷德里希·封·弗洛托(1812—1883):1859年给《冬天的故事》创作过插曲。彼得·科内利乌斯(1824—1886):二重唱“过来吧,死神”(《第十二夜》,二幕四场),作品第16号第三乐章。施美塔那:钢琴曲“麦克白与女巫”(1859)、交响诗《理查三世》(1862)及管弦乐曲“莎士比亚进行曲”(1864)。安东·鲁宾斯坦(1829—1894):作品第116号《安东尼与克莉奥佩特拉》的序曲约翰·勃拉姆斯(1833—1897):作品第17号第2乐章,由竖琴与号伴奏的女声合唱“过来吧,死神”;5首奥菲莉娅的歌曲。约瑟夫·约阿希姆(1831—1907):作品第4号《哈姆莱特》序曲;作品第7号《亨利四世》。米利·阿力克塞维奇·巴拉基列夫(1837—1910):《李尔王》的插曲(1861—1865)。彼得·伊里奇·柴可夫斯基:作品第18号《暴风雨》交响诗与插曲(1868);《罗密欧与朱丽叶》(1871);作品第67号《哈姆莱特》(1885)。安东·德沃夏克(1841—1904):《奥瑟罗》序曲(1891)。

在英国,阿瑟·S·沙利文(1842—1900)于20岁时开始其严肃音乐作曲家的生涯,创作了《暴风雨》的插曲(作品第1号),随后又创作了《威尼斯商人》、《温莎的风流娘儿们》、《亨利八世》、《雅典的泰门》和《麦克白》的演出总谱。在此期间,他还创作了约12首莎士比亚剧作中的歌曲与二重唱。在由W.S.吉尔伯特所写的脚本中,他显然获得了更大并为之相类的灵感。查尔斯·赫伯特·H·帕里爵士(1848—1918)也创作有约20首莎士比亚歌曲,这些歌曲比沙利文的还要精巧,而且还给译成德语的莎士比亚5首十四行诗

谱了曲。爱德华·杰曼(1862—1936)于1897年创作了《哈姆莱特》交响诗,还给6出莎士比亚剧作配了音乐,但其中只有他为《亨利八世》所写的舞曲才至今仍可听到。

雨果·沃尔夫(1860—1903)于1881年创作了一首女声合唱“神仙之歌”,歌词是莎士比亚《仲夏夜之梦》中的台词。在法国,文森·丹第(1851—1931)于1875年给《安东尼与克莉奥佩特拉》创作了序曲。保尔·杜卡(1865—1935)于1882年为《李尔王》创作了叙曲。克劳德·德彪西(1862—1918)给《李尔王》谱写了音乐(1904),但只有一首雄壮的铜管乐及一首表现细腻的“李尔长眠”仍然流传至今。

20世纪。要求给莎士比亚的作品创作新的音乐的习俗一直贯穿至这个世纪的中期。结果便出现了屈指可数的几出古怪的歌剧,这些歌剧只是与莎氏原作依稀相似。1900年,弗雷德里克·戴流士(1862—1934)创作了《罗密欧与朱丽叶之乡村》,由序曲与三幕组成,1907年于柏林上演,1910年又由托马斯·比彻姆指挥于伦敦上演。在这一歌剧中,只有“走向天国花园”至今仍在乐坛出现。戴流士还给“一对情人肩并肩”谱写了迷人的配乐。拉尔夫·沃恩·威廉斯爵士(1872—1958)比较忠实于莎士比亚原作,他据《温莎的风流娘儿们》创作了《约翰爵士坠入情网》(1929)。他对文艺复兴时期音乐调式的喜好使他快乐的乐曲带有某种半真半假味道,其中便有现在仍经常可听到的“绿袖”这首乐曲。他所创作的莎士比亚歌曲和合唱歌曲还有1938年写的“音乐小夜曲”,这一乐章据《威尼斯商人》的第五幕末尾写成“睡眠多甜蜜”,是由管弦乐队伴奏的16人重唱。厄

内斯特·布洛克(1880—1959)创作了一出抒情剧《麦克白》(1910),由埃德蒙·弗拉格作词,但一直未能获得人们的欢迎。吉安·弗朗西斯科·马利皮埃罗(1882—)的“乐剧”《裘力斯·凯撒》、《罗密欧与朱丽叶》及《安东尼奥与克莉奥佩特拉》的情形也一样。德米特利·肖斯塔科维奇(1906—)给《哈姆莱特》谱过些歌曲和附带性音乐。他那《麦克白夫人》1935年上演于纽约,但不是据原剧本而是据莱斯科夫的一本小说写的。由于充满了下流的幽默和合唱性挽歌,结果这一作品受到苏联政府的强烈谴责。本杰明·布里顿(1913—)创造了一出室内歌剧《鲁克丽丝受辱记》(1946),其中充满了不协调音与象征性,且与莎士比亚原诗只有极少联系。1960年,他又创作了《仲夏夜之梦》这部歌剧。弗兰克·马丁(1890—)于1956年创作了歌剧《暴风雨》。

我们发现,满足于把自己对莎士比亚作品的体会改变成个人印象或实际的普通音乐的作曲家,在我们时代是对莎士比亚的最好礼赞。恩格儿伯特·洪佩尔丁克(1854—1921)在1905至1907年间给《威尼斯商人》、《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《第十二夜》、《冬天的故事》及《皆大欢喜》创作过一些插曲。爱德华·埃尔加(1857—1934)写有作品第68号“交响练习曲”《福斯塔夫》。爱德华·麦克道威尔(1861—1908)写有作品第22号管弦乐《哈姆莱特与奥菲莉娅》。理查德·斯特劳斯(1861—1949)写有作品第23号管弦乐《麦克白》(1890)。让·西贝柳斯(1865—1957)为《第十二夜》和《暴风雨》于1909和1926年写过插曲。弗洛伦特·施密特(1870—1958)为纪德所翻译的《安东尼与克

莉奥佩特拉)创作过音乐(1920)。约翰·奥登·卡彭特(1876—1951)给《皆大欢喜》的“人生的七个时期”(二幕七场)创作了管弦乐组曲。约翰·艾尔兰(1879—1962)给《裘力斯·凯撒》写过插曲,也为《冬天的故事》的“当水仙花”(四幕三场)谱过曲。塞治·普罗科菲耶夫(1891—1953)于1934年创作了作品第64号芭蕾舞《罗密欧与朱丽叶》。达里乌斯·米约(1892—)为《裘力斯·凯撒》谱了曲。阿瑟奥涅格(1892—1955)于1923年为《暴风雨》创作了序曲、前奏曲与爱丽儿的歌曲。菲力普·赫塞尔林(“彼得·沃洛克”,1894—1930)为莎士比亚作品的台词谱过几首歌曲。马里奥·卡斯泰尔诺沃—泰代斯科(1895—)给莎作谱过许多歌曲,还为《约翰王》、《驯悍记》、《第十二夜》、《威尼斯商人》、《裘力斯·凯撒》及《冬天的故事》创作了序曲。阿拉姆·哈恰图良(1903—)曾为《麦克白》谱写过音乐。上述所有人还保持了对音乐厅和舞台上演出的莎士比亚作品撰写音乐评论的习惯。沿习这种精神的阿伦·科普兰(1900—),便为奥森·韦尔斯上演的《五王》谱写了音乐,而威廉·沃尔顿(1902—)则于1944年为劳伦斯·奥利维尔爵士上演的电影《亨利五世》谱写了音乐。卡尔·奥尔夫(1895—)自1927年始,为《仲夏夜之梦》谱写了不下于6套不同的插曲;其中的第四套于1944年发表但没有演出,第五套则于1952年首演于达姆斯塔特,并在德国和美国的演出中取得了令人印象深刻的成功,最后一套作于1962年,1964年上演于斯图加特。

技巧熟练的人也抓住莎士比亚的作品不放,使他成了百老汇音乐剧坛最成功的戏剧家之一。1938年,

理查德·罗杰斯(1902—)与洛伦茨·哈特(1895—1943)用乔治·艾伯特的脚本,据莎士比亚《错误的喜剧》创作了《来自叙拉古的年轻人》这出至今仍然叫座的欢闹的闹剧。10年后,科尔·波特(1893—1964)据《驯悍记》创作了《凯特,吻我》这出“音乐剧”,其中的对白与美妙的音乐曾使无数观众得到很大快乐。这是文艺复兴时期受大众欢迎的“戏剧式歌剧”的一种倒退。

所有这些使莎士比亚作品适合于同时代人的音乐趣尚的作品一直为人们所高度称颂,而莎士比亚的作品则经受住了无穷的音乐及其他各种阐释。但是在目前,人们越来越倾向于说服演出人返回到莎士比亚时代的观众所可能听到过的那种音乐。这种迟迟而来的倾向沿习的是职业剧坛的倾向,即在剧本原文和舞台演出上还给我们一个相对地“纯”的莎士比亚。斯图亚特·威尔森爵士编纂了几套较旧的乐谱,供企图恢复和再现莎士比亚时代的观众的那种体验的剧团使用。丹尼斯·斯蒂芬斯博士对这种运动作出了重大的贡献,他为1951年在人鱼剧场上演的《皆大欢喜》整理了5首歌。约翰·H.朗与弗雷德里克·W.斯顿菲尔德两位教授的研究与出版物则有力地支持了这种倾向。

莎剧中的音乐(Music in the Plays)

莎士比亚熟悉他那时代的音乐的明证是他的作品中有500余处提到音乐。他对这种艺术的热爱表现在他对他所同情的许多人物的观察上。《威尼斯商人》中罗兰佐所说的“音乐的甜美”威力的台词具有典型性:“灵魂里没有音乐,或是听了甜蜜和谐的乐声而不会感动的人,都是擅于为非作恶、使奸弄诈的;他们的灵魂像黑夜一样昏沉,他们的感

情像鬼域一样幽暗；这种人是不可信任的。”（五幕一场）

只有像夏洛这样不讨人喜欢的人物，才会蔑视音乐。甚至兽性的凯列班也具有某种审美的体验：“这岛上充满了各种声音和悦耳的乐曲，使人听了愉快，不会伤害人。有时成千的叮叮咚咚的乐器在我耳边鸣响。有时在我酣睡醒来的时候，听见了那种歌声，又使我沉沉睡去；那时在梦中便好像云端里开了门，无数珍宝要向我倾倒下来；当我醒来之后，我简直哭了起来，希望重新做一遍这样的梦。”（《暴风雨》，三幕二场）

这些地方常为英国音乐家引用，他们也许乐于认为，这表现了莎士比亚对英伦三岛的音乐的印象。更能显示莎士比亚深思熟虑的观点的也许要算《一报还一报》里公爵的评论：“虽然音乐有一种魔力，可以感化人心向善，也可以诱人走上堕落之路。”（四幕一场）

有似哲学的较旧的观念如“天体的音乐”等，莎士比亚是熟悉的，罗兰佐的话便表明了这一点：“你所看见的每一颗微小的天体，在转动的时候都会发出天使般的歌声，永远应和着嫩眼的天婴的妙唱。在永生的灵魂里也有这一种音乐，可是当它套上这一具泥土制成的俗恶易朽的皮囊以后，我们便再也听不见了。”（《威尼斯商人》，五幕一场）

他对音乐理论与实践的技巧性知识，便表现在《理查二世》里对国王的观察上：“我听见的是音乐吗？嘿，嘿！不要错了拍子，美妙的音乐失去了合度的节奏，听上去是多么可厌！人们生命中的音乐也是这样。”（五幕五场）

“断断续续的音乐”这个用语，是用来表示用不同种类的各种乐器如

弦乐器和木管乐器来合奏，它指的是《亨利五世》中国王向法国公主凯瑟琳的求婚时的一段逗人的台词：“来吧，拿你的断断续续的音乐来回答吧！因为你的声音像音乐，你的英国话呢，是断断续续的。”（五幕二场）哈姆莱特也叫吉尔登斯吞吹一种八音直笛，但当后者坚持说他不会吹时，他便鼓动他说：“那是跟说谎一样容易的；你只要用你的手指按着这些笛孔，把你的嘴放在上面一吹，……”当后者继续拒绝时，他便大叫起来：“你会玩弄我；你自以为摸得到我的心窍；你想要探出我的内心的秘密……无论你把我叫做什么乐器，你也只能撩拨我，不能玩弄我。”（三幕二场）

甚为显著的是莎士比亚以各种不同的方式提到了音阶，即从低到高的整个音程，所用的音是 ut、re、mi、fa、sol、la。有关这方面的一点基本教育，可以在《驯悍记》中的一堂喜剧性上课看到（三幕一场）。更具意义的是在《李尔王》中庶子爱德蒙在其兄弟进来时说着或是唱着 fa、sol、la、mi（一幕二场）。最后一个音 mi（在第一对开本拼写成 me，这个音现在发成 ti 或 si），使整个顺序在伊丽莎白时代的人听来显得在音程上极不协和，这不协和就是大调的第四和第七音。正如莎士比亚所认识的音乐家所教导的，“mi 对 fa 在音乐上是不协调的”。莎士比亚笔下的爱德蒙是通过音乐来表明他的邪恶。其他更多的音乐上的诸如此类的用法还可以举出来。

莎士比亚十分清楚能打动观众心灵的真正音乐那富有情感性与戏剧性的魅力。其作品里有人人熟悉的大众民谣。塞伦斯唱起了“罗宾汉、约翰和红衣”（《亨利四世》下篇，五幕三场）。发了疯的奥菲利娅唱起

了某些民谣的片断,其中一些相当淫荡,因而被认为揭示了某些深藏于她下意识的某些东西。哈姆莱特和李尔的弄人用民谣来进行讽刺挖苦,而爱德伽则唱起了“罗兰骑士来到黑沉沉的古堡前”(《李尔王》,三幕四场),结果给布朗宁带来了灵感,写下了他最有名的诗歌之一。其他人物则间接地提到一些通俗歌曲如“绿袖”及苔丝狄蒙娜唱的那首美妙而有所改变的古歌“杨柳歌”(《奥瑟罗》,四幕五场)。莎士比亚也没有忽视用诗琴伴唱的精美的“咏叹调”,这些歌曲是由他那时的所谓诗琴派音乐家所谱曲。休·爱文斯师傅所唱的“临清流”(《温莎的风流娘儿们》,三幕一场),其实是马罗那“来跟我一起生活并做我的爱人”一曲的意译。在此歌中,爱文斯师傅逗趣地把它与赞美诗第137首合到了一起,而赞美诗中的许多音乐曲子,则是众所周知。

音乐手段。 莎士比亚的戏剧的音乐手段,实在令人敬服。许多男童演员,除扮演儿童角色外,还得扮演所有女角,这些人都受过某种合唱训练,他们中有些人还是杰出的诗琴演奏者。丑角要求要会唱会跳,甚至某些男主角,显然也有能力唱个歌或在合唱队或轮唱里唱支歌或唱某个角色的歌。未在剧场里试图加以利用的唯一声乐形式是圣歌与世俗的情歌,因为这些都是具有精巧的对位性作品。

当时有大量的各种乐器和乐器演奏家:拨弦类乐器有诗琴、齐特拉琴、三弦琴和低音大诗琴。弓弦乐器六弦提琴则有从高音到低音的。在木管吹奏乐里,则有横笛、长笛和八孔笛,其大小与音程不一,此外尚有双簧管,用之来取得特殊效果。铜管乐很多,如各种号与喇叭。打

击乐则有铜鼓、小鼓(用来伴奏乡村音乐)和军鼓。乐师们可以拥有一间专用房间或侧厢,其位置在舞台的后面或上方,但他们只是偶尔才在舞台上、舞台外或甚至舞台下演奏。剧场里唯一不用的乐器是管风琴与维金纳琴这种通俗键盘乐器。莎士比亚知道后一种乐器的证据是《冬天的故事》里心生妒意的里昂提斯说的“还在像弹维金纳琴一样弄他的手心!”(一幕二场),当时他正看着波力克希尼斯抚摸着他妻子的手。更有意思的是第128首十四行诗中的“多少次,我的音乐,当你在弹奏音乐”一句,诗中诗人描写他那心爱的女人弹奏音乐时他妒忌那些琴键与她的手指的亲热:“那些琴键轻快地跳起来狂吻你那温柔的掌心”。

歌曲。 莎士比亚在其剧作中使用歌曲,其作用是多重性的和总是有目的的,既有在适当时刻提供纯粹的娱乐,也有为了说明人物或把剧情向前推进而使之与戏完整而不可缺地结合起来。其中的音乐总的说来是随着莎士比亚戏剧能力的发展而走向功用越来越大。

下文对歌曲及其使用的评述只是挂一漏万,列举的只是最重要和最典型的例子。只有莎士比亚本人所可能听到过的音乐在本文才加以确定,因为大量伊丽莎白时代和詹姆士一世早期所谱写的曲子并没有流传下来。有关流传下来的曲子的一个问题引起了评论者的兴趣:是莎士比亚为他所听到过的曲子而写出抒情歌词呢,还是他单独创作了这些诗歌,然后希望或请一位作曲家来谱曲呢?有证据表明这两种情形都有。

有时候,他要用一首歌,但却又认为没有必要为之写出歌词,如《亨利

四世》上篇中摩提默夫人便只是唱了“一首威尔士歌曲”。在《裘力斯·凯撒》里，有一个很动人的场面，这就是晚上在勃鲁托斯的营帐里，在凯撒的鬼魂出现前的情景，这时勃鲁托斯要求年轻人路歇斯“替我弹一两支曲子”（四幕三场）。这时舞台提示只是写道：“音乐起，路歇斯唱歌。”勃鲁托斯说道：“这是一支催眠的乐曲……好孩子，晚安。”在《第十二夜》里，小丑费斯特所唱的一首纯粹是装饰性的歌“当初我是个小儿郎”是一种轻松的收场语，其中反复出现了“嗨，呵，一阵雨儿一阵风”和迭句“朝朝雨雨呀又风风”。值得注意的是，在《李尔王》暴风雨与恐惧的高潮，莎士比亚以讽刺的悲剧方式重复这两句，这时弄人唱道：“只怪自己糊涂自己蠢，嗨，呵，一阵雨儿一阵风，背时倒运莫把天公恨，朝朝雨雨呀又风风。”（三幕二场）

没有特定戏剧意义的著名歌曲有《爱的徒劳》快结束前的“当杂色的雏菊开遍牧场”和“当一条条冰柱檐前悬吊”及《暴风雨》里爱丽儿唱的“蜂儿吮吸的地方”（五幕一场），这首歌的谱子是莎士比亚的同时代人罗伯特·约翰森所写并得以保存了下来。这位作曲家生于1582年，他为《麦克白》、《辛白林》和《冬天的故事》所作的曲谱也得以保存在17世纪的收藏品中。

这些歌远不是莎剧中的所有歌曲，它们虽然对剧情不是必不可少，但却是很有技巧地结合进去了并起着说明情境或人物或二者兼而有之的作用。这样的歌还可包括语言下流的茂丘西奥的“老兔肉，发白霉”（《罗密欧与朱丽叶》，二幕四场）、《无事生非》中鲍尔萨泽“不要叹气”（二幕三场）、《皆大欢喜》中的“不惧冬风凛冽”（二幕七场）和“绿树高张

翠幕”（二幕五场）、《特洛伊罗斯与克瑞西达》中潘达洛斯“爱情，爱情，只有爱情是一切！”（三幕一场），这首歌与情境、唱歌人的性格及全剧的挖苦气氛很合拍。在《冬天的故事》里有奥托里古斯、陶姑儿和毛大姐的三人轮唱“你去吧”（四幕四场），其谱曲者可能是同时代人约翰森且谱子也保存了下来。在《暴风雨》里，则有爱丽儿的“来吧，来到黄沙的海滨”（一幕二场）和凯列班醉吃地唱的“不再筑堰捕鱼”（二幕二场）。

有时候，莎士比亚以歌唱来指示行动的中断或时间的流逝。这种情形在《皆大欢喜》里有两个值得注意的例子。其中短暂的一场（四幕二场）完全用来描述一支歌曲的片断“杀鹿的人好幸福”（What shall he have that killed the deer?），其中“鹿角”这个词带有很多下流的双关语含意。由某个叫约翰·希尔顿的人所谱的曲子给保存了下来，这曲子可能至少像最初为此剧所谱写的那首曲子。由试金石和两个侍童所唱的另一首歌“一对情人肩并肩”的曲子无疑是由莎士比亚的同时代人托马斯·摩莱写的。此人在艺术的各个分支均有所涉猎，在1596到1599年期间，他是莎士比亚的邻居。不可想象这两个人对互相的职业也一无所知。“一对情人肩并肩”出现在摩莱1600年的《咏叹调或小歌曲第一册》，其时莎士比亚的这一喜剧正在首演。

当手稿中注明要有特定类别的歌曲时，剧中便会出现音乐的场面，这些特定的歌曲有：

货郎歌。 在《冬天的故事》里，奥托里古斯扮成货郎的模样卖货，口里唱着“白布白，像雪花”（四幕四场），这首歌已知的最早谱曲者是约

翰·威尔森,但这可能是杰克·威尔森之误,因为此人是莎士比亚剧团的一个负责唱歌的年轻人。在这同一场里,还有“要不要买些儿时新花边”这首歌。

饮酒歌。 这种歌曲也不少,如《亨利四世》下篇里乡村法官赛伦斯便唱起了“一杯好酒浓烈清香”和“愿得醉乡封骑士”及“一天到晚吃喝玩笑”(均见五幕三场)。在《奥瑟罗》里,伊阿古唱的饮酒歌有“一瓶一瓶复一瓶,饮酒击瓶玎玎鸣”(二幕三场)和“英明天子斯蒂芬”(同上),这些歌在引起凯西奥的毁灭上起了很大作用。在《安东尼与克利奥佩特拉》中,有个小孩子唱起了“来,酒国的仙王”(二幕七场)在这歌唱期间,除了工于心计的凯撒外,所有参加宴会的人都变得极为快乐。在《暴风雨》中,喝醉了的水手厨子斯丹法诺则大声唱起了“船长,船老大,咱小子和打扫甲板的”(二幕二场)。

小夜曲。 莎士比亚剧作中这种类型最有名的两首歌曲,在戏剧上显得古怪,因为唱歌的人均不是求婚者本人而是其代理人。在《维洛那二绅士》中,修里奥“成了凡伦丁的愚蠢情敌”,是由于不守信用的普洛丢斯带来乐师在西尔维娅的窗下奏起了“西尔维娅伊何人”这支歌而造成的(四幕二场)。在《辛白林》里,卑鄙的克洛顿雇佣职业乐师(用最露骨的方式要求他们)演奏“听!听!云雀”这首歌(二幕三场),佚名者所写的这首歌的谱子保存了下来,而莎士比亚则可能用过或听过它。

催眠曲。 这种曲子在莎剧中只有一个杰出的例子,即《仲夏夜之梦》里“两舌的花蛇”(二幕二场)这一首,这是小仙们为催眠提泰妮娅

而唱的。

假面剧音乐。 莎士比亚顺应其时代的风尚,把华美的插剧引入其剧作中,这种插剧要求复杂的舞台效果与舞蹈,这当中当然还少不了音乐。在《皆大欢喜》快要结束前便有这样一个假面剧(五幕四场),于是他便为许门及歌队写下了歌词“天上有喜气融融”和“人间添美眷,天后喜团圆”。与此相似,在《辛白林》里,音乐与歌声陪伴着“波塞摩斯的鬼魂”,唱起了“你驱雷役电的天主,不要迁怒凡人”(五幕四场)。最后,在《暴风雨》中订婚的那场假面剧里,歌队唱起了“富贵尊荣,美满良姻”(四幕一场)。

带戏剧性目的的歌。 莎士比亚紧密地结合进其剧作中的最重要的东西,便是这些音乐性的插曲。在《威尼斯商人》里,在巴萨尼奥自言自语评论匣子时,便有这样的歌“告诉我爱情生长在何方”(三幕二场)。在鲍西娅的要求下,这首歌在巴萨尼奥深思期间一直唱着;它为外表的欺骗性提供了哲理性的关照;而在他动摇于在金、银、铅匣作出选择时,这首歌又以突出的英文谐音字 bred、head 和 nourished 暗示了怎样才是正确的选择(英文“铅”lead 与这三个字谐音)。

在《第十二夜》二幕三场里,有一个虽小但却完整的喜剧性世俗轮唱,它为指示时间的流逝与情节、气氛、情调和人物性格刻画的发展所必需。在此欢闹的一场里,小丑唱起了“你到哪儿去,啊我的姑娘”,这首歌的曲子出现在此剧首演的头几个月期间的摩莱那本《协奏曲教程第一册》(1599)上。到底是莎士比亚利用了摩莱的谱子,还是摩莱为莎士比亚所写歌词谱曲仍然是个有争议的问题。此歌之后接着便是托

比爵士、小丑和安德鲁所唱的轮唱《闭住你的嘴，你这坏蛋》，然后是三人唱的“我们是三个快活的人”和“巴比伦有一个人”，最后是“绿袖”这一传统的曲子和一首民谣的片断“啊，十二月十二”。高潮是清教徒管家马伏里奥的上场，他威胁这一班吵吵闹闹的人说：“要是您能够循规蹈矩，我们这儿是十分欢迎您的；否则的话，要是您愿意向她告别，她一定会让您走。”托比爵士立刻抓住“告别”这个词，开始唱起了罗伯特·琼斯《歌曲与咏叹调第一册》(1600)中按“亲爱的，别了”这首歌的调子填的词“再会吧，亲亲”，歌中换上了喜剧性的歌词并杂有各种插话，最后马伏里奥只好退场，而托比则说道：“你以为你自己道德高尚，人家便不能喝酒取乐了吗？”

在《一报还一报》四幕一场里，一个童儿可能就着诗琴的伴奏唱“莫以负心唇”这首歌。作为一首安慰玛利安娜“怨抑的情怀”，这是一首很适宜的歌曲，因为她给负心的安哲鲁抛弃了。此歌已知的最早谱曲者是约翰·威尔森(1594—1673)，他在《无事生非》中曾饰鲍尔萨泽。17世纪的各种出版物都收有他为“不要叹气，姑娘”、“白布白，像雪花”和“蜂儿吮吸的地方”谱的曲子。在《暴风雨》里，爱丽儿唱道：“五呎的水深处躺着你的父亲”(一幕二场)。他是对腓迪南唱这歌的，后者深信其父亲已葬身鱼腹。此歌描述了尸体的分解这一阴暗话题，但莎士比亚把这种令人厌恶的形象改造成了他最优美的歌曲之一，从而突出了甚至是最可怕的物质事实在这一次快活的神话喜剧里也可以无须不快地对待的观点。罗伯特·约翰森所写的欢快的曲子原稿至今仍在。这一非同寻常的歌词创作实在是莎士比

亚在歌曲的使用上很有天赋的明证。

器乐曲。莎士比亚几乎绝不会只是为了音乐而要求加上插曲。对他来说，音乐是一个很好的戏剧工具。当然，他使用它纯是为了实际的目的，就像无论古今的剧作家所作的一样。对于舞蹈，无论是独舞还是群舞， he 可以从大量的帕凡舞、加利亚德舞、奥曼舞(almans)、科兰托舞(corantos)等进行挑选，因为他那时代的作曲家为这些舞蹈创作了大量舞曲。对于乡村音乐， he 可以选用小鼓与风笛。对于进行曲， he 可以在《哈姆莱特》三幕二场里加上“丹麦进行曲”，在《李尔王》的末尾处则可加上“死亡进行曲”。在《温莎的风流娘儿们》(五幕五场)、《李尔王》(一幕三场、四幕八场)和《仲夏夜之梦》(四幕一场)， he 可以要求加上猎号，但在最后一例的情况里，忒修斯显得对猎犬的“音乐”引以为荣。对于战争场面，则有“锐利的号角、惊魂的鞞鼓、刺耳的横笛”(《奥瑟罗》，三幕三场)。莎士比亚剧作中的战争音乐到底听来怎样，可以研究一下威廉·伯德传下的《我夫人奈纳尔书中的战场》中的曲谱就可知道，此书里有“战斗前进行曲”、“步兵进行曲”、“骑兵进行曲”、“喇叭曲”、“风笛曲”、“长笛与鼓手曲”、“撤退进行曲”、“埋葬战死者曲”、“士兵舞曲”和“庆胜利加利亚德舞曲”。这些乐曲是为键盘乐创作的，但其他乐器也清楚地加以了标示。在《威尼斯商人》中，用于节日火炬游行所使用的横笛和鼓在夏洛克贬抑性的话里也间接地提到了：“鼓声和横笛的怪叫声”(二幕五场)。对于壮丽和重大的时刻，则有《李尔王》中那种详尽的“喇叭奏花腔”(二幕一场、五幕三场)；有时候还加上

铜鼓(如《哈姆莱特》一幕四场)及甚至大炮声(同上五幕二场);在《科利奥兰纳斯》中,“喇叭、双簧管、鼓一齐响了起来”(五幕四场)。

这明显是为了实际目的而使用音乐,但比这更重要的,是莎士比亚利用各种乐器的组合来创造特定的情绪或感情气氛。最明显的是《威尼斯商人》中乐师的上场,他们只是“演奏音乐”(五幕一场),目的是把观众从威尼斯严酷的法庭所造成的接近悲剧的情调中转移到贝尔蒙特鲍西娅花园那月光如水的柔情蜜意的气氛中。再有便是《安东尼与克莉奥佩特拉》中,当安东尼的士兵觉察到灾难即将临头的凶兆时,“舞台下方响起双簧管吹出的音乐”(四幕三场)。在《李尔王》里,当李尔开始恢复神智时,此时使用音乐并不只是为了创造气氛,而且还用作治疗手段。医生大声喊道:“音乐还要响一点儿。”(四幕七场)莎士比亚至少在另外一处有意地使用了音乐,以此来点明和突出人物的性格,即感伤的奥西诺公爵的性格。《第十二夜》一开头,他便宣称:“假如音乐是爱情的食粮,那么奏下去吧。”而对其性格刻画则在公爵要求听“我们昨晚听的那支古曲”(二幕四场)而完成。然后费斯特的歌声便响了起来:“过来吧,死神”。

莎士比亚中心(Shakespeare Centre)

见“莎士比亚出生地托管委员会(Shakespeare Birthplace Trust)”条。

莎士比亚协会(Shakespeare Association)

于1916年由戈伦兹爵士(Sir I. Gollauz)创立。该协会曾定期举办会议,出版论文、专著、罕见版本复制本和一套四开本莎剧复制本。后来,协会其他活动均告停止,但最后一项工作一直坚持进行。

莎士比亚学会(Shakespeare Society)

学术团体。由柯里尔(J. P. Collier)与克雷克(G. L. Craik)、戴斯(A. Dyce)、哈利韦尔-菲利普斯(J. O. Halliwell-Phillipps)、奈特(C. Knight)等人发起成立。除《论文集》(1844, 1845, 1847, 1849)而外,学会出版了有关英国早期戏剧的大量原始材料,择其要者有戴斯校订的《托马斯·莫尔爵士》、坎宁安校订的《宫廷宴乐总管账目》、柯里尔校订的《亨斯洛日记》和《书商同业公会登记簿摘选》等。后柯里尔伪造材料被披露,学会名誉顿落,于1853年解散。(参见“新莎士比亚学会(New Shakespeare Society)”条)。

莎士比亚学会(Shakespeare Gesellschaft)

德国莎士比亚学会。于1865年创办于魏玛,出版《莎士比亚年刊》,1964年分为东西德两部分,各以波鸿和魏玛为大本营。

《莎士比亚研究》(Shakespeare Studies)

一年一册的系列丛书。内容涉及莎学论文和书评。首卷由发起人辛辛那提大学的巴洛尔(J. L. Barrell)编辑,出版于1965年。中国莎士比亚研究会的年刊,也叫《莎士比亚研究》,已出了四期。

《莎士比亚综观》(Shakespeare Survey)

一种年刊。内容涉及世界各地莎学研究和莎剧演出的进展情况。主编尼科尔(1948—1965)、缪厄(1966—1979)、斯坦利·韦尔斯(1980—)。每期专论莎学的某一特定领域,多配有有关该领域研究状况的回顾和述评。各期专论的题目如下:

1. 莎士比亚及其舞台(1948)
2. 莎剧演出(1949)
3. 人与作家(1950)
4. 解释(1951)
5. 剧本校勘(1952)
6. 历史剧(1953)

7. 风格与语言(1954)
8. 喜剧(1955)
9. 《哈姆莱特》(1956)
10. 罗马剧(1957)
11. 晚期剧作(1958)
12. 伊丽莎白时代的舞台(1959)
13. 《李尔王》(1960)
14. 莎士比亚及其同代人(1961)
15. 诗作与音乐(1962)
16. 莎士比亚在现代世界(1963)
17. 莎士比亚在他自己的时代
(1964)
18. 莎士比亚今昔(1965)
19. 《麦克白》(1966)
20. 莎士比亚和其他的悲剧(1967)
21. 《奥瑟罗》(1968)
22. 莎士比亚喜剧的几个方面
(1969)
23. 莎士比亚的语言(1970)
24. 莎士比亚:舞台诗人(1971)
25. 莎士比亚的问题剧(1972)
26. 詹姆士一世时期的莎士比亚悲剧(1973)
27. 莎士比亚早期悲剧(1974)
28. 莎士比亚和当代思想(1975)
29. 莎士比亚的最后几个剧(1976)
30. 《亨利四世》到《哈姆莱特》
(1977)
31. 莎士比亚和古典世界(1978)
32. 中期各喜剧(1979)
33. 《李尔王》(1980)
34. 莎士比亚作品中的人物塑造
(包括1980年国际莎士比亚
会议的论文)(1981)
35. 莎士比亚在十九世纪(1982)
36. 莎士比亚在二十世纪(1983)
37. 莎士比亚的早期喜剧(1984)
38. 莎士比亚和历史(1985)
39. 电影和电视上的莎士比亚
(1986)
40. 当今通过语言、文本和舞台研
究莎士比亚的方法(1987)

41. 莎士比亚舞台和上演(1988)
42. 莎士比亚和伊丽莎白朝人
(1989)
43. 《暴风雨》及以后(1990)

《莎士比亚通讯》(The Shakespeare News-letter) 由马德(L. Marder)于1950年在纽约创办的刊物,一年六期。内容包括莎学新闻、书评、书摘、文摘、文献目录等。从创刊到1965年8月由俄亥俄肯特州立大学出版,后改由伊利诺——芝加哥大学出版。现由纽约依俄那学院英文系编辑出版。

《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly) 美国莎士比亚协会会刊。于1950年继前身《莎士比亚协会会刊》首刊,每年一、四、七、十月出版,内容包括论文、短评、书评、剧评和一年一篇内容广博的莎学述评。

《莎士比亚杂志》(Shakespeare Miscellany) 苏联莎士比亚研究室主办的刊物,第一期出版于1948年。莎士比亚研究室为全俄戏剧学会(the All-Russian Theatre Society)的一个分支机构。

莎士比亚刊物(Shakespeare Journals)

1. 《吟游诗人》(Bard): 莎士比亚著作权协会刊物。此刊取代了《莎士比亚著作权研究》。主办: 莎士比亚著作权协会, 伦敦。(1922年至1958年间叫莎士比亚联谊会); 主席: 弗兰西斯·爱德华兹。1975年首刊, 每年2期。

2. 《日本莎士比亚协会简报》(Bulletin of the Shakespeare Association of Japan): 主办及出版: 日本莎士比亚协会, 1930年10月首刊, 不定期。

3. 《莎士比亚年鉴》(Jahrbuch): 德国莎协(魏玛), 见第33条。

4. 《德国莎士比亚协会论文集》(Schriften): 见第14条。

5. 《论文辑》(Schriftenreihe): 见第15条。

6. 《年鉴》:(Jahrbuch: Deutehe Shakespeare-Gesellschaft West) 见第9条。

7. 《福尔杰图书馆通讯》(Folger Library Newsletter): 主办及出版为福尔杰莎士比亚图书馆, 取代了《福尔杰图书馆报告》, 1969年10月首刊, 每年5期(10、12、2、4、6月出版)。

8. 《福尔杰图书馆报告》(Report from the Folger Library): 为《福尔杰图书馆通讯》所取代。主编为路易斯·B·赖特。主办及出版为福尔杰莎士比亚图书馆, 1948—1961年出10期, 1962年12月—1968年1月, 不定期出版。

9. 《西德莎士比亚协会年鉴》(Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, West), (Heidelberg): 主编: 赫尔曼·海沃尔, 厄内斯特·西奥多·塞尔特、卢道夫·斯塔姆。主办: 西德莎士比亚协会。出版: 维尔拉格·奎乐和迈耶尔。1965年首刊, 年刊。

10. 《东德莎士比亚协会年鉴》(Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft, East): 见第33条。

11. 《西德莎士比亚协会年鉴》: 见第9条。

12. 《新莎士比亚评论汇编》(New-Shakespeareana): 国际性的莎士比亚及戏剧研究刊物, 取代了《莎士比亚评论汇编》(Shakespeariana): 见第63条。主办: 纽约莎士比亚协会, 出版: 莎士比亚出版社, 季刊。1901年首卷出版。

13. 伦敦新莎士比亚协会刊物(Publications): 1874—1892出了1—8期。

14. 《德国莎士比亚协会文集》

(Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar): 为《论文辑》(Schriftenreihe)取代, 见第15条。

15. 《西德莎士比亚协会文辑》(Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, West): 主办: 1904—1963年德国莎士比亚协会; 1964年以后, 西德莎士比亚协会, 不定期。

16. 《莎士比亚论辑》(Shakespeare-akan): 亚美尼亚出的一种莎士比亚年鉴, 主编: 罗本·扎里安, 主办: 亚美尼亚莎士比亚研究中心, 出版: 亚美尼亚科学院, 1966年首刊。

17. 《莎士比亚研究资料汇编》(Shakespearean): 出版: 英国斯特拉福, 1895年5月至1898年出了33卷。纽约莎协在欧洲的机关刊物。

18. 《莎士比亚著作权研究》(Shakespeare Authorship Review): 取代了《莎士比亚联谊会季刊》(见29条), 后被《吟游诗人》取代。主办: 伦敦莎士比亚著作权协会(1959年1月以前叫莎士比亚联谊会)。1959年春至1975年出了1—29期, 每年2期。

19. 《莎士比亚季刊》: 专门的莎士比亚研究及记载职业、业余莎剧演出的刊物。出版: 澳大利亚悉尼, 1922年1月—1924年10月1—4卷。

20. 《莎士比亚研究和机会》(Shakespeare Research and Opportunities)(S. R. O.): 取代了《莎士比亚研究机会》(Shakespeare Research Opportunities)见第21条。主办: 美国当代语言学会, 不定期。

21. 《莎士比亚研究机会》(S. R. O.): 为 Shakespeare Research and Opportunities 取代(见第20条)。主编: W. R. 埃尔顿, 主办: 加利福尼亚大学英文系。1965—1967出了1—

3期,不定期。

22. 《论文》(Papers):伦敦莎士比亚学会论文集,牛津大学出版,1917年首刊,不定期。

23. 《莎士比亚研究》(Shakespeare Survey):伦敦莎士比亚学会刊物。主编:I.葛兰兹爵士,主办:伦敦莎士比亚学会。1923—1928出了1—3卷。

24. 《莎士比亚学会简报》(Shakespeare Association Bulletin)(S. A. B.),为莎士比亚季刊(Shakespeare Quarterly)所取代,见第43条。主办:美国莎士比亚协会。1924—1949年为不定期刊物;1924—1927为季刊,1928—1949分1、4、7、10月四次出版。

25. 《简报》(Bulletin):日本莎协主办出版,1930年10月—1936年4月出1—6期。

26. 《莎士比亚学会会刊》(Shakespeare Association Papers):由牛津大学出版社为莎士比亚学会出版,1917年首刊,不定期。

27. 《辛辛那提莎士比亚俱乐部学刊》(Journal of the Cincinnati Shakespeare Club),1860—1872出了1—5卷。

28. 《莎士比亚联谊会通讯》(Shakespeare Fellowship Newsletter):为《莎士比亚联谊会季刊》所取代(见第29条)。主编:查尔斯·W.巴莱尔,1939年12月—1943年10月出1—4卷,每年6期。

29. 《莎士比亚联谊会季刊》(Shakespeare Fellowship Quarterly):取代了《莎士比亚联谊会通讯》,后为《莎士比亚著作权研究》取代(见第18条)。主办:莎士比亚联谊会,美国纽约支部,1944年1月—1948年间出版。季刊(1、4、7、10月出版)。

30. 《莎士比亚评论汇编》(Shakespeare-iana):主编:亚瑟·布里克曼和道格拉斯·邦尼埃。主办:纽约亚瑟·布里克曼同事会,出版:里奈纪念出版社,1965年首刊,年刊。

31. 《国际莎士比亚大会报告》:伯明翰大学莎士比亚研究院刊物。主办及出版:伯明翰大学、斯特拉福莎士比亚生地托管会,皇家莎士比亚剧院,及英国委员会协办,40年代首刊,最后一期为第16期,1974年出版。每两年一期。

32. 《莎士比亚年鉴》(Shakespeare-Jahrbuch):西德莎士比亚协会年鉴(Heidelberg)的别名,见第9条。

33. 《东德莎士比亚年鉴》(Weimar):1964年前叫《莎士比亚年鉴》;1964年以后叫《魏玛莎士比亚年鉴》。主编:安塞尔姆·施略塞尔,亨波尔特,柏林大学。

34. 《摄影记录》(A Photographic Record):莎士比亚纪念剧院刊物,1948年首刊。

35. 《莎士比亚月刊及图书馆指南》(Shakespeare Monthly and Library Companion):主编:约翰·芬,1906年3月—4月出1—2期。

36. 《莎士比亚博物馆》:出版:莱普吉格,德国。1870年4月—1874年2月出1—20卷。

37. 《莎士比亚新闻》:主编:吉罗·奥祖。主办及出版:日本莎士比亚协会,1961年首刊,每年3期。

38. 《莎士比亚通讯》(Shakespeare Newsletter):主编、出版:路易斯·马德尔,1951年3月首刊,一年6期,第155期1978年出版。

39. 《电影上的莎士比亚通讯》:主编:伯尼斯·W.克里曼,肯尼思·S.罗斯威尔;主办及出版:弗蒙特大学,1976年12月首刊,每年秋、春出两期。

40. 《莎士比亚画报》(Shakespeare Pictorial): 见第 41 条。出版: E. P. 雷·斯特拉福。1928 年 5 月—1939 年 9 月, 月刊。

41. 《莎士比亚画报》(Shakespeare Pictorial): 取代了原《莎士比亚画报》, 见第 40 条。出版: E. P. 雷, 1940 年 6 月—1946 年 9 月出刊, 月刊(不定期)。

42. 《莎士比亚问题》(Shakespeare Problems): 主编: A. W. 波拉德, J. 多弗·威尔逊。主办: 纽约大学, 出版: 剑桥。1920—1941 年出 1—6 期。

43. 《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly) (S. Q.): 取代了《莎士比亚学会简报》(见第 24 条)。主编: 约翰·F. 安德鲁斯, 福尔杰莎士比亚图书馆, 主办: 美国莎士比亚协会, 福尔杰莎士比亚图书馆, 1950 年 1 月起为季刊。

44. 奥地利《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly, Austria): 主编: 理查·法特尔, 主办: 奥地利莎士比亚协会, 出版: 奥地利国家出版局, 1948 年夏首刊。

45. 《莎士比亚文艺复兴》(Shakespeare Renaissance): 出版: 日本东京, 1933 年 10 月—1935 年 5 月, 日语。

46. 《莎士比亚陈列室》(Shakespeare Repository): 主编: 詹姆斯·H. 费奈尔, 出版: T. 斯哥特, 1853 年 1—4 期, 伦敦出版。

47. 《莎士比亚研究: 专门的文学和戏剧月刊》(Shakespeare Review: A Monthly Magazine Devoted to Literature and the Drama): 主编: A. K. 切斯特顿; 出版: 艾汶出版社, 1928 年 5 月—10 月出版 1—6 期。

48. 《莎士比亚论集》(Shakespeare-Schriften): 主编: 理查·弗拉特尔(德国)。

49. 《莎士比亚讨论会》(Shakespeare Seminar): 加拿大斯特拉福出版, 参见第 66 条。

50. 伦敦莎协《出版物》(Publications): 主办: 伦敦莎协; 出版: W. 斯盖芬顿, 1841—1853 年出版 1—48 期。

51. 《莎士比亚委员会年报》(Annual Report of the Council): 新南威尔士莎士比亚协会主办, 澳大利亚悉尼出版, 1924 年首刊。

52. 纽约莎士比亚协会《出版物》(Publications): 1885—1926 年出版 1—14 期, 不定期。

53. 费城莎士比亚协会《出版物》(Publications): 主办: 费城莎士比亚协会, 1860—1903 出 1—5 期。

54. 《莎士比亚的文告》(Shakespeare's Proclamation): 主编: R. 萨德·泰勒; 主办: 美国莎协(Shakespeare Society of America at the Globe), 1968 年 10 月首刊, 季刊。

55. 《莎士比亚舞台》(Shakespeare Stage: The Quarterly Bulletin of the Shakespeare Stage Society): 主编: C. B. 普尔多姆; 主办: 莎士比亚舞台协会, 1953 年 6 月—1954 年 9 月或 10 月出 1—6 或 7 期, 季刊。

56. 《莎士比亚研究》(Shakespeare Studies): 主编: J. 里兹·巴罗尔第三; 主办: 范德比尔特大学莎士比亚研究中心; 出版: 1—2 卷由威廉·C. 布朗出版; 以后由波尔特·弗兰克林出版, 1969 年 12 月出首刊, 年刊。

57. 《莎士比亚研究》(Shakespeare Studies, Cincinnati) (Sh. S.): 见第 59 条。

58. 《莎士比亚研究》(Shakespeare Studies, Tokyo) (Sh. Stud.): 主编: Jiro Ozu; 主办及出版: 日本莎协, 1962 年首刊, 年刊。

59. 《莎士比亚研究》(Shakespeare

Studies: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews) (Shak. S.); 主编: J. 里兹·巴罗尔, 主办: 1965—1967, 辛辛那提大学; 1968—1970, 范德比尔特大学莎士比亚研究中心; 1971—1974 南卡罗莱纳大学。出版: 1975 年后波尔特·弗兰克林, 纽约, 1965 年首刊, 年刊。

60. 《莎士比亚综述》(Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespeare Study and Production) (Sh. S.); 主编: 1—20 卷, 阿拉蒂斯·尼柯尔, 21 卷以后, 肯奈思·慕尔。主办: 1—18 卷伯明翰大学、曼彻斯特大学、皇家莎士比亚剧院、莎士比亚出生地托管会。出版: 剑桥大学出版社, 1948 年首刊, 年刊。

61. 《魏玛莎士比亚日》(Shakespeare-Tage Weimar); 主办: 德国莎协, 1971 年, 德文。

62. 《莎士比亚翻译》(Shakespeare Translation); 主席: Toshikazu Oyama (日本); 主办: 世界莎士比亚大会关于莎士比亚翻译的调查委员会; 出版: Yushodo Shoten, 1974 年首刊, 年刊。

63. 《莎士比亚评论汇编》(Shakespeareana: A Critical and Contemporary Review of Shakespearean Literature); 为《新莎士比亚评论汇编》所取代(见第 12 条)。主办: 纽约莎士比亚协会; 出版: 列奥纳德·斯哥特, 1883 年 11 月—1893 年出了 1—10 卷。1883—1889 年为月刊; 1890—1893 为季刊。

64. 《莎士比亚报纸》(Shakespeare Newspaper); 1847 年出版 1—2 期。

65. 费城莎协会刊: 见第 53 条。

66. 《斯特拉福莎士比亚论评》(Stratford Papers on Shakespeare); 主编: B. A. W. 杰克逊; 主办: 加拿大斯特拉福节日剧院与麦克马斯特大学

合作; 出版: 加拿大麦克马斯特大学图书馆出版社, 米尔斯纪念图书馆。1960—1969, 不定期。

67. 《艾汶河畔斯特拉福景观》(Stratford-upon-Avon Scene); 见第 41 条。

68. 《艾汶河畔的天鹅》(Swan of Avon: A Quarterly Dealing with New Shakespeare Research); 出版: 曼彻斯特莎士比亚协会, 1948 年 3 月—9 月出了 1—3 期。

69. 《莎士比亚研究》: 中国莎士比亚研究会编, 由 1983 年起共出 4 期。

70. 《莎士比亚会刊》: 中国吉林省莎士比亚协会编, 第 1 期为 1988 年的《莎士比亚的三重戏剧》, 第 2 期为 1991 年的《莎士比亚在我们的时代》, 第 3 期为 1995 年的《莎士比亚年鉴》。

《莎士比亚故事集》(Tales From Shakespeare)

查尔斯·兰姆和他的姐姐玛丽把莎士比亚部分戏剧改写成故事, 兰姆改写的是六部悲剧; 玛丽是十四部喜剧, 于 1807 年出版了《莎士比亚故事集》, 供少年儿童阅读。作者尽可能地用莎士比亚的方法来构造故事的框架, 也用莎士比亚自己的语言来叙述故事, 这样就使得长期以来, 这个故事集一直是一代又一代的儿童们了解莎士比亚最好的范本, 对莎士比亚走向世界也起了先行和引路作用。莎士比亚戏剧作品最初传到我国来的, 就是通过这个故事集的中译本, 旧称《莎士比亚乐府本事》。

莎士比亚纪念碑 (Monument) 1623 年安放在斯特拉福圣三一教堂大厅里的莎士比亚纪念碑, 碑上有胸像。胸像两侧是安放上楣的两根柱子。上楣上有两个代表安息与劳苦的两个人像, 两个人像之间刻有莎

士比亚的纹章、头盔与纹饰。胸像下方的石板上刻有的一段文字是：

判断力堪比奈斯托，天才堪比苏格拉底，艺术堪比维吉尔；

泥土覆盖着他，人民哀悼着他，奥林匹斯山把他召去。

另一段文字是：

停一下，行人，为什么行色这样匆忙？

如果你识字，请读莎士比亚，他已被嫉妒的死神埋此碑下

他的生命死去，他的名字装点着这个坟墓，

在所有价值之上是他所写的一切，

活在纸上的艺术能把他的智慧表白。

这一纪念胸像引起了人们的大量猜测与幻想。它的竖立是在莎士比亚去世后与其第一对开本出版之间的时间里，因为伦纳德·狄格斯在这一版本的序诗里曾提到过它：

您的著作定会比您的坟墓与名字久存人世；即使这基石终将毁掉……

刻字人是吉亚特·琼森，其店铺位于伦敦环球剧场附近；这种情形使有些人推想这一纪念胸像不是莎士比亚家人而是其演员同仁给他立的。在其刻成之时，这胸像漆成活人的颜色，后来这颜色消蚀。1793年对这纪念胸像进行了粉刷，1861年还企图恢复其本来漆成的颜色。从原来留存下来的颜色迹象来看，双眼显然是淡褐色而头发则是茶褐色。这胸像显得没有神气并缺乏细节性，这使某些人认为是据死者面部印制的模型刻成的。（见“莎士比亚的肖像”条）。

1656年，威廉·德格代尔爵士出版了这一纪念碑的一幅插图，它与我们所知的这一纪念碑有着根本的不

同。这要么是德格代尔的插画不准确，要么是这一纪念碑自17世纪以来不断进行整修之故。1748年，对之曾进行过一定程度的改动与修整，但这些改动的程度与性质却一直无法确定。这一作品的风格及其上的一些数字与鲁特兰伯爵五世罗杰·马纳斯墓上的雕像有相似之处，这种情形自然引起了人们的注意，因而也就有人鼓吹说这位伯爵便是莎士比亚剧作的真正作者。

莎士比亚戏剧节 (Shakespeare Festivals) 1622年国王供奉剧团在斯特拉福的演出本来可能成为首次莎士比亚戏剧节，但由于清教徒公会作梗未成功。他们付给该剧团6先令而使它们不在该城演出。这样，1769年加里克的纪念演出(Garlick's Jubilee)成为首次莎士比亚戏剧节。1824年，莎士比亚俱乐部在斯特拉福成立，每年组织活动庆祝剧作家诞辰，每三年组织一次纪念演出。后来，在“新宅”花园建起一座剧院，于1827年首演《皆大欢喜》。不过，俱乐部的工作不十分成功。三年一度的纪念演出最后一届是在1830年。1872年，剧院拆除。

与此同时，人们于1864年组织戏剧节庆祝莎士比亚诞辰300周年。这一戏剧节在经济上是一次失败，但它导致首座纪念图书馆的建立和始于1879年的一年一度的斯特拉福戏剧节的产生。当时的戏剧节为期仅几周，直到1933年现在的剧院落成后才延长至六个月。

戏剧节的形式传播开来。第二次世界大战前举办了东非莎士比亚戏剧节；1947年，波兰组织了规模盛大的莎士比亚戏剧节；在意大利维罗纳也有过类似戏剧节。在加拿大，厄尔·格雷演出团于1949和1959年期间在多伦多举办过戏剧节；

1953年,安大略省斯特拉福组织了第一届莎士比亚戏剧节。在美国,阿什兰(在俄勒冈)、圣迭戈、安蒂奥克、霍夫斯特学院(在亚当斯仿造的环球剧院)、孟菲斯、费城、托皮卡等地都有戏剧节;帕普创立了纽约莎士比亚戏剧节剧团,在中央公园一个露天剧场演出,所有座位都免费;而美国莎士比亚戏剧节剧院和研究院则设在康涅狄格州的斯特拉福。

莎士比亚研讨会(Shakespeare Conference) 见“伯明翰大学莎士比亚研究所(The Shakespeare Institute at the University of Birmingham)”条。

莎士比亚协会会刊(Shakespeare Association Bulletin) 1924—1948年间美国莎士比亚协会主办的一种期刊。会刊每年都有坦内伯姆(S. Tannenbaum)撰写的一篇莎学进展述评。这位撰稿人便是该刊1937—1947年间的主编。1949年,会刊停刊。翌年,《莎士比亚季刊》取而代之。

莎士比亚纪念剧院(Shakespeare Memorial Theatre) 见“皇家莎士比亚剧院(Royal Shakespeare Theatre)”条。

《莎士比亚知识演讲集》(Lectures of Shakespeare) 第一种有文献记载的莎士比亚知识演讲出版物是演员查尔斯·迈克林的演讲。他1754年12月份开始在他的酒店里举行系列晚间讲演,演讲“莎士比亚的每一部戏剧”,后跟一次讨论。第二个系列是威廉·肯里克的,肯里克1774年以《莎评流派引介》为名将它们出版。但最著名的讲演集还是柯勒律治1811至1812年间以及1818年所作的讲演。

莎士比亚出生地托管委员会(Shakespeare Birthplace Trust) 于1847年英国政府购买“出生地”时成立。

管理莎士比亚在艾汶河畔斯特拉福的产业及四周房舍,并安排文化教育活动。办公地点连同藏有托管委员会所有书籍、档案的纳菲尔德图书馆(the Nuffield Library)以及皇家莎士比亚剧院图书馆(the Royal Shakespeare Theatre Library)一起设在位于亨利街的莎士比亚中心。

圣一桑(Camille Saint-Saëns, 1835—1921) 法国作曲家。他的歌剧《亨利八世》曾于1883年和1898年分别在巴黎和伦敦考文特花园剧院上演。

施密特(Florent Schmitt) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

施波尔(Louis Spohr) 见“莎士比亚音乐:19世纪前半叶”条。

施莱格尔(August Wilhelm von Schlegel, 1767—1845) 德国批评家、翻译家。他出生于汉诺威,毕业于格丁根大学,曾在耶拿和波恩任教,教授文学和美术。他翻译过卡蒙斯、塞万提斯、卡尔德隆和但丁的作品,但最著名的译作是莎士比亚的戏剧。1796年,他在妻子、杰出的浪漫主义作家卡罗琳的协助下开始这项工作,在1797—1801年间出版16版。1810年,《理查三世》面世。其余部分由蒂克主持完成。他的译作是德国浪漫主义的一大成就,使莎士比亚在德国家喻户晓。1808年,他在维也纳发表《论戏剧艺术和文学》的系列讲演。他对莎士比亚的析解同柯勒律治在此前后的论述相通,但他的评述中神秘主义色彩更为浓厚。他一反新古典主义对莎士比亚的贬损之词,挺身为莎剧中生不逢时的人物、文采飞动的语言、把暴力场面搬上舞台、在悲剧中杂揉喜剧成分的艺术特色辩护。在他看来,莎士比亚是“一个深刻的艺术家,而不是信马由缰、虽绚烂华美而

未经雕琢的天才”。

史密斯(John Stafford Smith) 见“莎士比亚音乐”条。

史密斯(John Christopher Smith, 1712—1795) 音乐家。出生于德国,后迁居英国。他是作曲家韩德尔学生的朋友,并同加里克等人交好。他曾为加里克的歌剧《暴风雨》谱曲(参见《暴风雨》演出史),并为其的音乐剧《仲夏夜之梦》中的28首歌曲作曲。二者均在特鲁瑞巷剧院(1755)上演。

史蒂文斯(Denis Stevens) 见“莎士比亚音乐:20世纪”条。

世界莎士比亚大会(World Shakespeare Congress) 1971年由西门·夫拉萨大学主办,在温哥华召开的全世界莎士比亚学者的代表大会,会上宣读学者们提交大会讨论的学术论文。为了促进莎学研究,大会建议并筹备世界莎士比亚协会,大会之后不久,即建立起“国际莎协”。第二届“世界莎士比亚大会”是1976年4月在华盛顿召开,由国际莎协、美国莎协和福尔杰莎士比亚图书馆共同主办。大会决定“国际莎士比亚协会”会址设在斯特拉福莎士比亚中心,负责筹办以后各届会议,并决定每五年召开一次世界莎士比亚大会。这次大会推选著名莎学专家凯尼斯·缪尔为国际莎协主席,著名莎剧演员约翰·吉尔古德为执行主席。第三届世界莎士比亚大会于1981年在斯特拉福召开,参加大会的共有705名学者,其中美国为344人,英国119人,西德50人,日本46人,加拿大42人,还有104人来自其他25个国家;我国裘克安出席了此次大会。第四届大会在西柏林召开,为期5天,讨论主题是“莎士比亚的形象”。提交大会的论文只是宣读论文题目就足足读了两个小时。

时。我国张君川出席了大会。第五次大会于1991年8月在日本东京召开,规模也是800人左右。除大会报告和宣读论文外,拟定的座谈讨论题目就有22个。这次大会由国际莎协、美国莎协和日本莎协共同主办。第六次大会于1996年4月在美国洛杉矶举办。

《受伤的公主》(The Injured Princess)

又名《致命的赌注》(The Fatal Wager)。托马斯·多菲(Thomas D'urfey)1682年所作《辛白林》改编本。

《受骗上当的聪明人》(Wily Beguiled)

是一部无名氏的戏剧,最初于1596至1606年之间在剑桥上演,1606年出版,书名页上写着:“一部愉快的喜剧,叫《受骗上当的聪明人》。主要角色有一个穷学者,一个富傻瓜,和一个诡计多端的骗子……”这个戏剧之所以有趣,主要因为它大量模仿《罗密欧与朱丽叶》和《威尼斯商人》两剧中的诗行。模仿主要有在罗伦佐和杰西卡之间的平行和调换(《商人》第五幕)和《罗密欧与朱丽叶》第三幕中考普莱特由于朱丽叶拒绝与帕里斯结婚而对她的责骂。

舒曼(Robert Schuman) 见“莎士比亚音乐:19世纪前半叶”条。

舒伯特(Franz Schubert) 见“莎士比亚音乐:19世纪前半叶”条。

司各特(Walter Scott, 1771—1832)

苏格兰小说家、诗人、律师。曾收集出版三卷古代诗歌《苏格兰边区歌谣集》(1802—1803)。从《最末一个行吟诗人之歌》开始,他写了一系列韵体传奇,以后又转写历史小说,有《威弗利》系列小说(1814—1819)、《凯尼尔沃思》(1821)和《昆丁·达沃德》(1823)等。

司各特早年接触莎士比亚作品,很小的时候就贪婪地阅读剧本,并

在爱丁堡看过几次莎剧演出。他的家人时常在家里自演莎剧，司各特演理查三世，以自己的跛足代理查的驼背。他对莎士比亚的兴趣从未减弱。1819年，他为《不列颠百科全书》增补部分撰写戏剧方面的条文时，着重指出莎士比亚为英国戏剧带来了秩序。“威弗利小说”中有多达200余条引自莎士比亚的词句，散见于他许多小说中的抒情短诗似乎也来自伊丽莎白戏剧中的歌。有一种莎士比亚作品版本曾约请司各特写一莎士比亚简传作序，但该版本可能只出版三卷，现存的只有其中一卷。司各特是否写了这一传记不得而知。

斯默克 (Robert Smirke, 1752—1845)

画家。在博伊代尔(Boydell)的《莎士比亚画廊》中以他的作品为最多(26幅)。除偶尔涉笔浪漫场面，他的天才主要表现在喜剧性作品中。前者如《安·培琪、斯兰德和辛普儿》这一题材通常都作喜剧处理，他却赋予人物以深切同情；后者如取材于《驯悍记》序幕的《躺在床上》的斯赖，作品以嘲讽的笔调画出，极其传神。取材于《一报还一报》的《爱斯卡勒斯、弗洛斯和爱尔博》生动幽默，充分显示了他的漫画天才。

斯皮尔曼 (Marion Harry Spielmann, 1858—1949) 艺术批评家，鉴赏莎士比亚肖像的权威学者。曾任《艺术杂志》主编等，著有《莎士比亚画像》(1907)、《第一对开本扉页》及《莎士比亚的肖像》等。

斯特劳斯 (Richard Strauss) 见“莎士比亚音乐：20世纪”条。

《斯蒂芬王》(King Stephen) 1660年6月29日由亨福瑞·莫斯利(Humphrey Moseley)登记的一部戏剧。登记上写道：“斯蒂芬王的历史。作者：莎士比亚”。此外对该剧

别无所知。

斯美塔那 (Bedrich Smetana, 1824—1884) 捷克作曲家。曾作交响诗《理查三世》(1858)。(参见“莎士比亚音乐：19世纪(1850—1900)”条。

斯特林堡 (August Strindberg, 1849—1912) 瑞典剧作家、小说家、散文家。肖伯纳称他为“唯一一位具有莎士比亚遗风的现代剧作家”。他对戏剧进行富有创新意义的探索，因而越来越受到学者们的赞扬。他的剧作包括几乎所有的戏剧类型，如：想象奇特的讽刺剧《幸运的彼得的旅行》(1880)、历史剧《古斯塔夫·瓦萨》(1899)、现实主义作品《朱丽小姐》(1888)、自然主义作品《父亲》(1887)、悲喜剧《累累罪行》(1899)和表现主义剧作《一出梦的戏剧》(1902)。

虽然直到18世纪后期莎士比亚的作品才被翻译介绍到瑞典，但到斯特林堡的时代，一种莎士比亚崇拜现象已蔚为壮观，刻意仿效之作层出不穷。据斯特林堡在自传《女仆的儿子》(1886)中说，他在上学时囫圇吞枣地接触到伊丽莎白时代文学，1864年把哈格贝里译的莎士比亚全集一气读完，而同年的一场《哈姆莱特》演出为他的生活揭开了新的一页。

斯特林堡的早期剧作之一《赫米温妮》(1869)保留了明显的模仿莎士比亚的痕迹：全部按照传统分为五幕；剧中有独白、传统套式，第三幕初露悲剧端倪，第五幕全体覆灭；素体诗总是以一押韵的双偶句结尾。剧中有中剑而死、毒酒等借鉴《哈姆莱特》情节之处，但更多的是模仿《裘力斯·凯撒》，有匡世救国而误入歧途的理想主义爱国者克里顿一如勃鲁托斯，煽动民心的克雷恩

似凯歇斯，腓力似凯撒。与丹麦批评家布兰克斯邂逅之后，接受对方现实主义态度及反对时下对莎士比亚作品进行的情感分析的观点，斯特林堡改变以往作品中英雄人物超尘脱俗语言华美矫饰的风格，而变得平易近人。他重新研究莎士比亚，钻研原文版的主要作品，并查阅重要论家的著述，把《哈姆莱特》置于莎士比亚全部作品的基础上予以分析。《奥拉夫老师》(1881)标志着他从浪漫主义向现实主义的转变。结构上则从《亨利四世》汲取了养分，悲剧的与喜剧的、伟大的和渺小的如同在生活中一样同时显现。其中一部分根据《暴风雨》中凯列班和特林鸠罗的情节改造而成，第五幕的开头则来自《哈姆莱特》中奥菲莉娅葬礼一幕；剧中一个最具凡人气、最引人的角色马顿则反映出福斯塔夫式的怪诞的幽默。《古斯塔夫·瓦萨》也有许多方面与《亨利四世》相吻合。首先是国王父子的对比，国王面对叛乱四起的局面心神不安，而王子则交接狐朋狗友，行为放浪；其次，剧中国王政敌的儿子雅各布·伊斯拉埃尔和王子埃里克如同霍茨波和哈尔王子一样恰成对照，而且前者同霍茨波一样英年早亡。约兰愤世疾俗的幽默颇有福斯塔夫的味道。莎士比亚在《亨利四世》之后写了《亨利五世》，斯特林堡则紧接着写了《埃里克十四世》，剧情如《亨利五世》也是围绕老王的死、改邪归正的年轻国王的加冕和日后的统治而展开的。

斯特林堡的历史剧中莎士比亚的影响最为明显，同时，在其他剧中也有莎士比亚的痕迹。《父亲》和《奥瑟罗》主要情节十分相似，都是写一个精神高贵的军人由爱而生妒，最终导致自我毁灭。军人在临终前痛

彻肺腑的呼喊明显地表现出莎士比亚的影响。而一个统帅人物由于女人对权利的欲求而使自己遭到毁灭的主题又让人想起《麦克白》和《李尔王》。

斯卡拉蒂 (Domenico Scarlatti) 见“莎士比亚音乐：18世纪”条。

斯坦福爵士 (Sir Charles Villiers Stanford, 1852—1924) 见“莎士比亚音乐：19世纪，1850—1900”条。

斯基梅克斯 (Peter Scheemakers, 1691—1770) 佛兰芒雕刻家，生于安特卫普。他是当时最著名的雕刻家之一，有15件作品存于威斯敏斯特大教堂，其中以于1740年由公众捐助刻制的莎士比亚雕像最为著名。这件作品以昌都斯油画(the Chandos painting)为蓝本，由肯特设计，最后由斯基梅克斯完成。

斯堪的纳维亚 (Scandinavia) 早在1700年之前，瑞典驻英大使考耶特和另一个瑞典人著名医生希亚鲁就拥有1632年出版的对开本。后来在瑞典发现一种不知何年何月传入的《泰特斯·安德洛尼克斯》四开本孤本；1905年送隆德大学图书馆鉴定，认为这是迄今尚不为人知的一个版本；此本同许多其他莎著版本一样现藏于华盛顿福尔杰图书馆。1703年，丹麦人雷恩贝格在一首诗中首次提到莎士比亚的名字。与此同时，对莎士比亚的简短介绍在丹麦出现。1759年，瑞典天文学家费纳在英国旅行时曾观看过《哈姆莱特》、《麦克白》和《亨利八世》，但他在日记中未提及莎士比亚的名字。或许通过节译成丹麦文和瑞典文的艾迪生的《旁观者》片断，人们可以间接获得一些有关莎士比亚的知识，因为其中不时会有一些莎剧的零星译文。

翻译。 丹麦人博伊(J. Boye)于

1777年匿名出版的《哈姆莱特》是莎剧在斯堪的纳维亚半岛最早的译作。1807年,诗人、演员弗索姆(P. Foersom)开始全面译介莎士比亚的工作,到1817年逝世时译出10部剧。伦布克(E. Lembuke)所译的全集是莎士比亚作品权威的丹麦文译本。厄斯特贝格(V. Österberg)虽然只译出12部剧(最新的版本出版于1927—1930年),但他的译笔更能体现伊丽莎白时代英语的风格。丹麦的莎译卷帙浩繁,上述几种只是择其要者。

在瑞典,整部剧的翻译发端于诗人、历史学家盖耶(E. G. Geijer)所译的《麦克白》(1813)。随后,托曼德(J. H. Thomander)主教译出五部剧(1825),其中喜剧、历史剧、悲剧应有尽有。这两位先驱之后,瑞典的“古典”翻译家哈格贝格(C. A. Hagberg, 1810—1864)于1847—1851年间完成出版莎士比亚戏剧全集。虽然他的译作有时不能充分体现原作——譬如歌中的抒情性,但许多论者认为,就翻译质量而言,至今无出其右者。现代诗人弥补了这一不足,例如,布隆贝格(E. Blomberg)就曾译过许多莎剧中的歌。从1922年到1931年,哈尔斯特伦(P. Hallström)译的全集陆续出齐。后来,由科林德(B. Collinder, 1894—)所译,收在一文学丛书中的《李尔王》、《麦克白》、《奥瑟罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《皆大欢喜》(1960—1963)和奥尔马克斯(A. Ohlmarks, 1911—)所译的《莎士比亚喜剧集》(1963)与《莎士比亚历史剧集》(1964)也都饶有趣味。此外,还有许多单本译作,如贝里斯特兰德(A. Bergstrand)的《仲夏夜之梦》(1946)等。《莎士比亚十四行诗》先有尼布卢姆(C. R. Nyblom)的译本(1871),

后来斯文松(K. A. Svensson)的新译本于1964年问世。

挪威的最早莎译是1855年海于格(N. Hauge)译的《麦克白》。以后,一个由伯特克(A. T. Bødtker)组织一批学者、诗人翻译,收有多数剧本的国语(Riksmål)权威译文于1923—1942年间陆续出版。国语在很长时间一直是挪威的官方书面语言。这一译本以最后一卷由拉森(G. Larsen)翻译的《驯悍记》格外引人注意。莎剧的土语(Landsmål)——一种“集各种方言精华”的新型语言形式——译本极富趣味。那种短小、清新的文字形式和丰富的词汇使它很能体现莎士比亚的语言特色。这种语言的创始人奥森(I. Aosen)(1813—1896)曾译过一些莎剧片断。它特别适于翻译村言俗语。马舒斯(O. Madshus)和加尔堡(A. Garborg)译的《威尼斯商人》(1905)中朗斯洛特·高波的几场戏就十分传神。后来吕特(H. Rytter, 1877—1950)用这种语言翻译的23部莎剧(1932—1933)也很出色。威尔登维(H. Wildenvey)的《皆大欢喜》(1912)则更像是改写。1945年,克里斯托弗森(H. O. Christophersen)把《十四行诗》译成挪威文。比耶克(A. Bjerke)所译的《仲夏夜之梦》(1958)和《哈姆莱特》(1959)在舞台上大获成功。除此而外,其他出色的译作有哈格吕普(I. Hagerup)的《麦克白》(1958)和《理查三世》(1961)、贡内雷斯—安德森(Gunner Reiss-Andersen)的《罗密欧与朱丽叶》(1961)、埃克霍夫(L. Eckhoff)的《安东尼与克莉奥佩特拉》(1962)和希兰(H. Kiran)的《麦克白》(1962)等。具有经典意义的芬兰语莎译是卡扬德(P. Cajander)的三十六部剧和大量十四行诗。后来又出现了于

尔哈(Y. Jylhä, 1903—1956)完成的新译本。

演出。斯堪的纳维亚半岛的首次莎剧演出是1776年由德国出生的佐伊尔林德(G. Seuerling)率团从大陆来此演出的《罗密欧与朱丽叶》。他的演出以迪西斯(J. F. Ducis)翻译的法文本和魏瑟(C. Weisse)的德文本为蓝本,先是在瑞典的诺尔雪平,后来又去了瑞典和芬兰的几个其他地方。首次演出《哈姆莱特》是1787年在哥德堡进行的,演出本可能是由英文翻译过来的瑞典文,维德贝格(A. Widerberg)饰哈姆莱特。然而,在欧洲大陆早已闻名遐迩的莎剧分别在1813年和1819年才光顾丹麦和瑞典的都城哥本哈根和斯德哥尔摩。直到1830年克里斯蒂安尼亚(即现在的奥斯陆)才演出过《哈姆莱特》中的几个片断。1844年,这里上演了弗索姆翻译的丹麦文《麦克白》。1838年,曾有一个剧团在瑞典和芬兰巡回演出《麦克白》。当时,这一悲剧在斯堪的纳维亚半岛激起人们浓厚的兴趣,著名诗人吕内贝格(J. L. Runeberg, 1804—1877)对《麦克白》推崇备至,尊为戏剧的典范。

19世纪50年代,瑞典的莎剧演出以哈格贝里的出色译作和斯瓦茨(E. Swartz)塑造的为人倾倒的哈姆莱特为标志揭开新的一页。本世纪20年代,在斯特伦等人的合作下,林德贝格把一系列的莎剧搬上舞台,先在哥德堡,而后又在斯德哥尔摩,从而掀起第三次高潮。在挪威,拜尔于1852年率领一帮学生演员用丹麦文演出了《皆大欢喜》。1867年,比约恩松(B. Björnson, 1832—1910)在挪威国家剧院执导的《亨利四世》引人注目,其中布伦(J. Brun)的喜剧天才在福斯塔夫身上大放异

彩,在挪威戏剧史上具有经典地位。由另一位林德贝格(A. Lindberg)率领的一个瑞典巡回剧团于1895年在卑尔根演出的《哈姆莱特》也值得一提。此后,在1945到1955年的十年间,佳作层出不穷,其中有1947年奥斯陆国家剧院演出的《裘力斯·凯撒》、次年瑞典人马尔姆奎斯特(S. Malmquist)执导的《仲夏夜之梦》、1949年在特伦赫姆演出的《皆大欢喜》以及1951年的歌剧《辛白林》等。1955年在奥斯陆国家剧院演出的《麦克白》由于塞格尔克夫人(Mrs. T. Segelcke)扮演的麦克白夫人而大获成功。在丹麦,露天演出盛行,《仲夏夜之梦》、《第十二夜》等喜剧都是以这种方式演出的。一年一度在埃尔西诺一座古堡演出的《哈姆莱特》也十分引人注目。

丹麦喜剧大师奥拉夫·保尔松(O. Poulsen)曾饰演《仲夏夜之梦》中的波顿和《第十二夜》中的托比·培尔契爵士。他的侄子约翰内斯·保尔松(Johannes Poulsen)自1927年起通过一系列演出掀起一场莎士比亚复兴运动。莎剧在斯德哥尔摩、哥德堡、马尔默等瑞典城市盛行不衰。50年代末60年代初,国家剧院由耶鲁夫执导、富有创新精神的舍贝格(A. Sjöberg)主演,推出两部尚为瑞典观众陌生的莎剧:《一报还一报》(1958)和《约翰王》(1961)。马尔默城市剧院(Malmö Stadsteater)宽阔的舞台似乎特别适于演出莎士比亚的传奇剧。这里曾上演《冬天的故事》(由马尔姆奎斯特主演)、《暴风雨》(由丹麦人雷福(H. Refu)主演)和《麦克白》(由贝里马尔(I. Bergmar)主演)。瑞典的国家流动剧团(Riksteatern)每年都要演出莎剧。莎士比亚学会的创立者、于默奥学院教师瑟德瓦尔(M. Söderwall)

女士经常率领学生在国内外巡回演出,在瑞典各学校有着广泛的影响。

演员。在斯堪的纳维亚半岛,饰演哈姆莱特的杰出演员有瑞典的林德贝格(A. Lindberg)、德瓦尔(A. de Wahl)、埃克曼(G. Ekman)和挪威的尚克(I. Schanche)以及当今的奥斯卡松(P. Oscarssen)和帕尔姆(U. Palme)。前三位都遍访斯堪的纳维亚半岛,饮誉瑞、挪、丹、芬各国。挪威女演员迪布瓦德(J. Dybwad)以饰演罗瑟琳而闻名。瑞典女演员蒂德布拉德(I. Tidblad)是莎剧中的女性形象如薇奥拉、罗瑟琳和贝特丽丝等的杰出扮演者。

批评。1865年,当时克里斯蒂安尼亚剧院经理、挪威大作家比约恩松依照奥伦施莱格尔(Öhlenschläger)的译文把《仲夏夜之梦》搬上舞台时,颇获微词。他据理力争,诚恳地指出莎士比亚对他的影响。然而总的来说,挪威的莎评一直十分薄弱。在埃克霍夫(L. Eckhoff)的《莎士比亚传》(1939, 1948年再版)和《第三等级的代言人莎士比亚》(1954)之前没有论莎士比亚的专著。唯一一部重要著作是拜尔(E. Bayer)的《关于莎士比亚戏剧译本的若干问题》(1956)。丹麦作出了重大贡献。早在1870年,布兰克斯就对莎士比亚的戏剧艺术进行了分析,而他三卷本的巨著《莎士比亚传》(1895—1896)更是饱孕真知灼见,引起了广泛的兴趣。耶斯佩森(O. Jespersen, 1860—1943)在《英语的发展和结构》(第九版, 1956)等著作中,对莎士比亚的语言进行了深湛的阐述。鲁保(P. Rubow)在《丹译莎士比亚》一书中对莎士比亚在丹麦的翻译情况作了详尽的概述。厄斯特贝格(V. Österberg)则进行了极有价值的校

勘工作。许克(H. Schück)论述全面的著作《莎士比亚和他的时代》(1916)堪称瑞典莎评的典范,其中对伊丽莎白时代提纲挈领的概述尤有见地。同年出版的布吕涅斯(A. Brunius)的《莎士比亚与戏剧舞台》也值得一提。近来,弗雷敦(G. Fredén)的《莎士比亚传》和舍格伦(G. Sjögren)的许多论述引起了广泛关注。

影响。莎士比亚对斯堪的纳维亚诸国产生了广泛而深刻的影响。早在18世纪后期,丹麦就时有类似莎士比亚风格的素体诗问世,埃瓦尔(J. Ewald)的《巴尔德尔之死》(1775)和《渔夫》(1779)便是适例。莎士比亚的崇拜者遍布整个半岛。丹麦作家巴格森(J. Baggesen)在《迷宫》(1792)表达了他的膜拜之情。瑞典诗人弗兰森(F. M. Franzén)也是一个莎迷,他曾于1795年在英国看过莎剧,并写了几首精巧的素体诗。浪漫主义运动时期的戏剧作品中的许多特征都可追溯到莎士比亚那里。奥伦施莱格尔的《晚间的圣约翰》(1803)几乎可说是《仲夏夜之梦》在丹麦的翻版。斯特林堡的《奥拉夫老师》等剧在追求当地历史剧传统的同时,从莎士比亚那里获得了启发。当代文学依旧从莎士比亚的作品中获益良多。丹麦著名剧作家蒙克(K. Munk, 1898—1944)的抒情诗和剧诗中,莎士比亚的影响都十分明显。舍贝格(B. Sjöberg)《危机与桂冠》(1926)中的意象和耶鲁夫的剧作《猛兽》(1941)中的素体诗都清楚地表现出莎士比亚影响的痕迹。

苏斯特画像(Soest Portrait) 为画家苏斯特(Gerard Soest, 或作Zoust, 出生于1637年)所作的莎士比亚画像,因而得名。在18世纪为“科文

特花园”(Covent Garden)画家赖特(F. Wright)所藏,后因西蒙(J. Simon)据此创作的版画而为世人所知。版画收藏家格兰奇(J.

Granger, 1723—1776)认为苏斯特画像作于查理二世在位期间。现藏于莎士比亚出生地托管委员会。

T

泰特(Nahum Tate, 1652—1715)

爱尔兰出生的诗人、戏剧家,擅长改编伊丽莎白时代的戏剧,特别因改编莎剧而出名。他毕业于都柏林圣三一学院,1673年来到伦敦,受到保守党的头子道塞特(Lord Dorset)的庇护。1677年出版了他的第一卷诗集,也是帕塞尔(Henry Purcell, 1659—1695)的歌剧《狄多和阿尼阿斯》(Dido and Aeneas)歌词的作者。1696年和尼古拉·伯拉迪(Nicholas Brady)合作出版了《圣歌新译》,又和德莱登合写《厄巴沙龙和阿契陀弗尔》(Absalom and Achitophel)第二部。1692年继沙德威尔(Thomas Shadwell, 1642?—1692)后为英国桂冠诗人。他的剧大都是伊丽莎白时代戏剧的改编本,例如《王八的避风港》(Cuckold's Haven)改编自恰普曼等人的《向东去啊!》(Eastward Ho!)。《受伤害的爱》(Injured Love)改编自韦伯斯特的《白魔鬼》(White Devil)。还有琼生的《魔鬼是一头蠢驴》(The Devil is an Ass)的改编本。但他的名声主要是得自改编莎剧《李尔王》、《理查二世》和《科利奥兰纳斯》三个剧本。

泰特的《理查二世》改编本很不成功,想象多于历史;为了适应自己的意图,改变了许多人物特别是国王的个性,如为了不让观众去同情一个道德有问题的主人公,就把戏的

前半里所有理查的专横行为和表现统统删掉了。这一随意篡改一点也未使他感到不安。这个改编本于1680年在德鲁瑞巷剧院演出两场后,受到政府禁止,因为他们不喜欢篡位的主题,并怀疑是否有所影射。于是泰特很快重新编写,变换一下场景和人物的名字,并把剧名改为《西西里的僭君》,同时发表一个声明,说他的剧“满怀着对陛下的敬意”,但也白费。改编得稍好一些的是《科利奥兰纳斯》,此剧于1681年在德鲁瑞巷剧院演出,改名为《共和国不忠不孝的人》,是一部类似《泰特斯·安德洛尼克斯》真正的悲剧,终场不仅科利奥兰纳斯死于非命,奥菲狄乌斯也被杀,小马歇斯被折磨而死,伏伦妮娅因此疯了,维吉利娅也自杀死亡。但是泰特的努力也没有得到多大成功,演了一场后很快就无声无息了。

泰特的《李尔王的历史》是王朝复旧时代最著名的改编本。在他的笔下《李尔王》变成一出比较简单、比较欢快的戏,小丑和法王都被排除了,加上了考狄利娅和爱德伽之间的罗曼斯,结局是李尔恢复了他的王国,爱德伽和考狄利娅结婚的喜剧收场。整个剧都是喜剧性的,开头部分李尔专横粗暴的场面换上了他对考狄利娅的不悦是由于与原剧完全不同的原因和动机。考狄利娅

因为爱德伽，拒绝回答他的父亲，并希望把别的求婚者都吓走。既然李尔不赞成她的选择并且明白了她的用意，他的大怒当然就是有理由的了。不管李尔怎样反对，爱德伽仍对考狄利娅执着追求，但是她拒绝了他，表面上是因为他不能支持她，而实际是在考验他的诚意。他一度想自杀，但还是决定采取伪装办法，以便能够继续保护她。由于戏剧过于理性化，使得它的一些最生动的场景的效果减弱了。没有小丑和疯子的审判情节，风暴和荒原变得平淡无奇；去掉了法王，留下考狄利娅无事可做，只好在原野里到处乱走，寻找她的父亲，直到被爱德蒙抓获。

泰特的最大错误就是错在终场戏上。在高纳里尔和里根互相毒死和爱德伽杀死爱德蒙以后，场景转换为监牢，士兵们奉命前来杀害李尔和考狄利娅。而李尔居然以惊人的力量和神速的动作，在爱德伽和本尼赶到之前，夺取了敌人的武器，杀死了两个士兵。动乱救平了，恢复了王国，李尔、肯特和葛罗斯特都自动退位，安度他们的晚年。这样处理和改写，可能会使观众的感情和善良愿望得到满足，但莎士比亚的悲剧力量和特色却在皆大欢喜中所剩无几了。到了1823年埃德芒·金(Edmund Kean, 1787—1833)改回了这个悲剧的终场，但没有得到约翰孙等权威赞同，收效不大，因此泰特的《李尔王的历史》自1681年第一次上演后，一直占领舞台150年，直到1838年著名演员迈克莱迪(William Charles Macready, 1793—1873)恢复上演莎士比亚原本《李尔王》为止。

汤姆生 (James Thomson, 1700—1748) 苏格兰诗人、戏剧家。爱

丁堡大学毕业。1730年出版了他的名诗《四季》。另一著名诗篇《懒惰的堡垒》是他逝世那年写成的。汤姆生还写了一些新古典主义的悲剧，如《索弗尼斯巴》(Sophonisba, 1730)和《科利奥兰纳斯》，也都是在他死前不久写下的。《科利奥兰纳斯》虽然是莎剧的改编本，但是很少相似之处。汤姆生的剧在科利奥兰纳斯被从罗马放逐后，完全放在伏尔士人的营地。科利奥兰纳斯在这里的声望激起了突利厄斯(即莎剧中的奥菲狄乌斯)的强烈嫉妒，但他并不是最后一幕中谋杀科利奥兰纳斯的参加者。科利奥兰纳斯的母亲和妻子，在莎剧中是极为重要的角色，而在这里，几乎可以省掉，她们的戏被大大压缩了，只在最后一幕中，让她们哀求科利奥兰纳斯饶了罗马。汤姆生的素体诗戏文是很讲究的，词藻华美，但他的悲剧缺少戏剧性的情节和动作，这正是莎剧的特长。1749年汤姆生的朋友演员詹姆斯·奎音(James Quin)把它搬上了“考文特广场剧院”的舞台，奎音自己扮演了科利奥兰纳斯。不几年后，谢立丹又把莎士比亚和汤姆生的《科利奥兰纳斯》改编和上演得更成功(1754)。

特如塞尔 (John Trussell) 英国诗人，生卒年不详。他的《漂亮的海伦最初受辱记》(1595)在某些方面和莎士比亚的《鲁克丽丝受辱记》很近似。除这首诗之外，被认为是特如塞尔写的只有三首序诗。他是斯特拉福附近的一个小村里的人，可能是莎士比亚的远房亲戚，因为莎士比亚的外祖母(罗伯特·亚登的妻子)也姓“特如塞尔”。

《漂亮的海伦最初受辱记》是一篇有着1918行的叙事诗，讲述海伦被忒修斯强奸，然后嫁给梅尼劳斯的

故事。从标题上就使人很自然的联想到莎士比亚的《受辱记》，但内容并不足以证实某些人说的它是抄自莎诗的论点；主张特如塞尔模仿莎诗的人提出诗前写给莎士比亚的一首十四行序诗为佐证，序诗是：

颂扬你的价值或赞美你的智慧，
或者夸奖你的令人愉快的诗篇，
这只不过是表示我的自愧弗如，
我的诗无法和你的诗相提并论。
因为你的最大的挑战不是徒劳，
真正的美德，不朽的荣誉，
永远栖息在你的眉梢，
……………

正如每只眼睛都能看到，我甘愿
使自己蒙羞来为你的诗歌叫好。

土耳其 (Turkey) 在土耳其，19世纪40年代就开始出现了欧洲风格的标准剧院。到了60年代，莎士比亚的悲剧和喜剧在土耳其已普遍传开，当时在伊斯坦布尔剧院上演的第一个莎剧是《奥瑟罗》。在以后年代里，更多的莎剧被搬上舞台，如《哈姆莱特》、《罗密欧与朱丽叶》、《第十二夜》等，演这些剧时都给以不同程度的删节。直到1885年，才有土耳其文莎剧的完整译本，如《威尼斯商人》、《错误的喜剧》等。与此同时，在土耳其戏剧先驱纳米克·凯末尔(1840—1888)的戏剧里可以看到莎士比亚的影响。在A. H. 塔罕(1852—1937)的剧中也是如此，塔罕的悲剧在1875至1920年红及一时，拥有广大观众。在塔罕全盛时期以后，莎士比亚对土耳其的戏剧创作几乎就没有什么影响了，但是在舞台戏目中却占有牢固地位。20世纪早期莎剧的演出又从阿伯杜拉·塞夫代特于1908和1912年出版的几部重要悲剧翻译和卡米尔·里扎对《奥瑟罗》的表演中获得了新的更大的活力，里扎因演《奥瑟罗》

成功而得到“奥瑟罗卡米尔”的誉称。

莎士比亚在土耳其舞台上的卓越地位，主要是由1914年创建的“伊斯坦布尔市剧院”所牢固建立起来的。在麦辛·厄塔格拉尔(1892—)的庇护下，在20世纪头50年中，“市剧院”差不多上演了50场21个莎剧。麦辛·厄塔格拉尔自1914年后亲自登台演出了土耳其的13个《哈姆莱特》中的10个。1959至1960年间，他的《哈姆莱特》的演出，由于担任主角的恩京·塞扎的杰出的表演艺术，连续上演了170场，是《哈姆莱特》连续演出史中的最长的一次世界纪录。“市剧院”还在15世纪中叶建造的博斯普鲁斯堡垒上的露天圆形大厅中于夏季举行豪华的莎剧演出。

安卡拉的“国家剧院”从1940年建院以来也不断上演莎剧；在城市中的私人剧院、农村中的巡回演出剧团、公共文化中心的“人民剧场”、大学校中的业余剧团，以及土耳其的广播电台等对普及莎士比亚都做出了自己的贡献。在广大农村，标名为《黑人的报复》的一个《奥瑟罗》的改编本，是一出人们最爱看的戏。1964年莎氏诞辰400周年之际，在土耳其举行了热烈的盛大的庆典。在伊斯坦布尔“市剧院”上演了6部莎剧，私人剧院“古苏克·莎涅”也演出了一台莎剧。同年，“市剧院”又露天演出了《科利奥兰纳斯》来庆祝它的建院50周年。在安卡拉，“国家剧院”上演了两部莎剧和举办一次莎士比亚音乐会来纪念这一伟大作家的生日。后来它又在巴黎国际戏剧节中演出了《裘力斯·凯撒》；在厄斯潘多斯古希腊剧场上演此剧时，观众竟达15,000人。

在土耳其已经演出过21个莎剧，

有 14 个莎剧仍未翻译,还有两个剧虽已译出,但没有被搬上舞台。在 20 世纪 40 年代之前,多数莎士比亚作品都是从法文和德文译本译译过来的,他们对准确性不大关心;又由于多半是书面散文体,自然谈不上能传达出莎士比亚戏剧的紧张热烈和诗的效果。到了 40 和 50 年代,译本已达到 30 个剧以上,一些优秀的翻译家,如奥亨·布里恩·纽勒廷·萨文、宇塞夫·马丁·哈立德·埃第帕·厄迪瓦和叶凡·萨亨巴斯等,都是直接从英文原本翻译,保证了词意的精确性,也加强了诗的因素,虽然它们也没能很好表现出莎士比亚的戏剧力量。土耳其没有莎诗的译本,十四行诗也才被翻译了大约 50 首左右。研究莎士比亚的书籍、小册子和论文为数不多,现有的水平也不高。但有两个研究成果值得一提:米娜·欧根的《论伊丽莎白时代的小丑》一书和她的关于《麦克白》的论文。

莎士比亚在自己的作品中,提到土耳其人时,除了蔑视,没有别的表示,说他们是“恶毒”、“卑鄙”、“被阉割的狗”,有着种种恶德,什么“欺诈”、“残忍”、“缺少荣誉感”、“行为放纵和好色”等等。在莎士比亚的眼中,土耳其人是野蛮的异教徒。大多数土耳其译本和莎剧演出,都降低了或者淡化了诗人对土耳其人

的诟病。虽然如此,在现代的土耳其国家里,没有一个戏剧家,不管是本国的还是外国的,能享有如莎士比亚那样广泛的声誉和如他那样多的演出。在别的国家里恐怕也是如此,在文化生活中,不会有第二个作家占有如莎士比亚那样崇高的地位。

托玛斯 (Ambroise Thomas, 1811—1896) 法国作曲家,1868 年写了《哈姆莱特》歌剧(参见“莎士比亚音乐”条)。

《托玛斯·克伦威尔勋爵》 (Thomas Lord Cromwell) 一个无名氏 W. S. 写的剧本,1602 年登记出版四开本,1613 年重印,作者仍是 W. S., 1656 年爱德华·阿尔契在他的戏剧目录中,认定为莎士比亚所写,因为威廉·莎士比亚的名和姓的第一个字母正是 W 和 S,后被分别收入 1664 和 1685 年出的第三和第四对开本中。这个剧是基于一些有关克伦威尔生平的记载写成的,写得很引人入胜。弗·史雷格尔认为它是莎士比亚的最好最成熟的杰作”,而史文朋则相反,说它是“不成样子的、无生命力的、无肉体的、无灵魂的、无感觉的、无魅力的、无价值的废品。”今天很少有学者把它归之于莎士比亚的名下。

陀斯妥耶夫斯基 (Fyodor Dostoevsky) 见“俄罗斯”条。

W

瓦伦 (John Warren) 英国 17 世纪诗人。他曾写了一首莎士比亚赞美诗,刊在般生编的 1640 年出版的莎

士比亚《诗集》的前面。前些行是:

啊,崇高的莎士比亚,你又复活了?

像沃彪斯一样,现在你使自己再生。

在这里般生表示了对您的无限敬爱,

但劳动属于他,而光荣属于您自身。

你生前写下的这些美妙绝伦的诗篇,

定会使你的名字在人间永远留存,

博学多才之士总是虔诚地阅读不倦,

诗神在你的身上倾注那样多的才能。

.....

瓦格纳 (Richard Wagner, 1813—1883) 德国大作曲家。他为莎士比亚所作的音乐,唯一为人所知的是他早期创作的两幕歌剧《一报还一报》。这部歌剧只在1836年马德堡上演过两次,由作曲家本人任乐队指挥。乐谱直到1922—1923年间才出版面世,从而使该歌剧在德国重新流行。音乐是欢快明朗,轻松自由和意气高昂,只是把地址维也纳换为西西里。

瓦洛克 (Peter Warlock, 1894—1930) 英国作曲家,为莎士比亚一些抒情诗歌配了不少脍炙人口的乐曲。见“音乐”条20世纪部分。

瓦伦德 (Christoph Martin Wieland, 1733—1813) 德国诗人。通过伏尔泰的介绍文章,他接触了莎士比亚作品,并燃起了热情,于1762和1766年之间,用散文翻译和出版了22部莎剧,这是第一次把莎士比亚带给德国人民。后来他的译本被埃斯森堡和史雷格尔的翻译所取代。

威尔第 (Giuseppe Verdi, 1813—1901) 意大利作曲家。威尔第的音乐才能在上了年纪后才发展成熟,创作

了两部伟大的莎士比亚歌剧,即《福斯塔夫》和《奥瑟罗》,成就达到顶点。1847年在佛罗伦斯上演的歌剧《麦克白斯》,由于受到比阿夫的歌剧格套的影响,不是一部十分成熟的作品,但其中有不少精采章节,仍然被经常搬上舞台。1871年,创作了《阿伊达》之后,他不再穷困了,也出了名,于是从歌剧界引退,前后15年不再写作。但是,后来在他的手稿中发现了一部完整的歌剧《李尔王》就是在退休后写的。15年后,他又恢复音乐活动,主要是受到阿里戈·波依陀(1842—1918)根据莎士比亚的《奥瑟罗》写出的杰出歌词剧本所吸引,为这个剧本创作了伟大的《奥瑟罗》歌剧。这是一部四幕抒情歌剧,没有序曲,第一幕威尼斯的场景被略去,整个活动都在塞浦路斯。1887年在斯卡拉第一次上演,引起轰动,获得极大成功。

在80岁那年(1893),威尔第的另一部伟大歌剧《福斯塔夫》问世,也是同样合作的产品。波依陀的歌词是基于《温莎的风流娘儿们》和《亨利四世》的某些章节,共三幕,每幕两场,是莎剧美妙的改编。这是威尔第第一部喜剧音乐作品,结构错综复杂,音乐明朗欢快,曲调柔润丰满,是一部辉煌的音乐杰作。

威尔逊 (John Wilson, 1595—1674)

器乐家、歌唱家和作曲家。在他很年轻的时候就担任过剧中的歌唱和给舞台演出的抒情诗歌谱曲。由于是一个熟练的琵琶演奏者,1635年他成了国王查理一世的乐师。他和保皇党的关系没有妨碍他于1656年被聘任为牛津大学音乐教授。到了王政复辟,他又成为国王查理二世的乐师。1662年被封为王家礼拜堂的侍从官。

约翰·威尔逊出版的著作有悼念

查理一世的《卡罗琳诗集》(1657)和《快乐的歌曲或民谣》(1660)的集子,其中收入他自己谱曲自己唱的《一报还一报》中“啊,挪开你的嘴唇!”和《冬天的故事》里的歌谣“白布白,像雪花”。他也为17世纪50至70年代的许多音乐集子创作了无数歌曲。

约翰·威尔逊完全可能是第一对开本中《无事生非》二幕一场舞台指导词里提到的“雅克·威尔逊”。如果是的话,那么,他扮演的是鲍尔萨洋,唱的是“不要叹息,姑娘”。当然,这个威尔逊有可能是另一个约翰·威尔逊(1585—1641?),即在伦敦街头为娱乐演出的公共乐队中的乐师之一,但学者们一般不相信此说。

威廉斯 (Ralph Vaughan Williams, 1872—1958) 英国伟大作曲家,曾为弗伦西斯·罗伯特·本孙于1913年在斯特拉福上演的一些莎剧作曲,如《理查二世》、《亨利四世》下篇和《理查三世》等。根据《温莎的风流娘儿们》,他创作了歌剧《约翰爵士在恋爱》(1929)。又基于这个歌剧创作了清唱剧《在温莎森林中》。《音乐小夜曲》(1938)是为《威尼斯商人》最后一幕中的某些诗行配的曲。它本来是为狂欢节16名特殊的独唱家和乐队作的歌曲,但也适合纯粹管弦乐队演奏。伏根·威廉斯也以莎士比亚戏剧的背景写了一些独唱和合唱的歌曲。

威廉·利 (William Ley or Lee, 生卒年不详) 书商。1656年,他与理查德·罗杰斯合作,出版一册戏剧目录,作为托玛斯·戈菲的《粗心大意的牧羊女》的一个附录。目录中把《爱德华二世》、《爱德华三世》、《爱德华四世》和《伦敦浪子》等剧都错误地归在莎士比亚名下。

威特利 (Francis Wheatley, 1747—1801) 雕刻家和风景、肖像、风俗画家。他的最著名的作品是系列风俗雕刻《伦敦的号哭》。但是他的风景画和有关乡村题材的作品却更为人们所喜爱。威特利是著名的艺术家,曾为波伊代尔的莎士比亚画廊创作了13幅油画。他创作的《冬天的故事》里的插图“潘狄塔散花”,通常被认为是他的最成功的作品。威特利画作的风格一般是纤细精美,活泼愉快,严肃中带一点浮夸,很使人回忆起早些时候法兰西斯·海门和赫伯特·格雷夫劳的画来。

《威尼斯的犹太人》 (Jew of Venice)

1. 一部失传的戏剧。1653年9月9日由汉弗雷·莫斯利登记。戴克尔也曾作过记载。

2. 约翰·格林的英国演员剧团曾于1626年在德累斯顿演过一部《威尼斯的犹太人约瑟夫》。

3. 乔治·格兰威尔改编的莎士比亚《威尼斯商人》普及本,1701年上演并出版。夏洛克由低矮的喜剧演员托玛斯·道格特扮演,巴萨尼奥由伯特顿扮演,鲍西娅由布雷丝吉尔德夫人扮演。

韦伯 (Carl Maria von Weber) 见“莎士比亚音乐”条 19世纪至1850年。

韦弗尔 (John Weever, 1576—1632)

诗人,牛津大学出身。1599年出版了他的第一部诗作,书名为《古装新样中的妙语箴言》,其中有一首是赞美莎士比亚的诗,前八行为:

甜言蜜语的莎士比亚,当我们看到你的后嗣,

我发誓不是别人,而是诗神阿波罗的子孙,

他们染上玫瑰色的容貌,披上一层薄薄绢纱,

某个上天的女神争说她自己就是

他们的母亲；

红润的面颊和有着珀琉颜色发卷的阿都尼，

使美丽火热的维纳斯着迷，并诱发他的爱心，

贞洁的鲁克丽丝穿着打扮得完全像一个处女，

使得自命不凡的好色的塔昆非要把她奸淫。

韦弗尔也是《约翰·沃德卡苏的生与死》(1601)的作者，这是用来回答莎士比亚的福斯塔夫是否就是约翰·沃德卡苏的争论。在这篇诗里，他又提到了莎士比亚另一剧本《裘力斯·凯撒》：

万头攒动的群众被吸引，

听勃鲁托斯演讲凯撒的野心；

当花言巧语的安东尼数说

凯撒的美德，除了勃鲁托斯，还有谁坏？

韦弗尔后半生，专门从事考古研究，1632年出版了《古代墓葬纪念碑》，是大不列颠墓志铭的极为宝贵的纪录。

韦斯特 (Benjamin West, 1738—1820)

美国极为著名的新古典主义画家，但是他的风格不同于法国和德国的新古典主义学派。他的历史画的观念不仅仅是希腊和罗马史，也包括英国史甚至当代事件。1771年在皇家研究院展出他的画“沃尔夫之死”，成了历史画的规范的争论风暴的中心，也就是服从艺术规律重要，还是服从事实的真实性重要。

韦斯特为莎士比亚做出的贡献是他的两幅著名的画，即“暴风雨中的李尔王”和“出现在国王和王后面前的奥菲莉娅”。

韦斯托尔 (Richard Westall, 1765—1836) 画家和插图家。他的油画不很出色和出名，于是他就转向书籍插图和水彩画。他为波伊代尔

的莎士比亚画廊画了11张画。

维尼 (Alfred de Vigny, 1797—1863)

法国浪漫派诗人，在英国侨居一个时候，娶一位英国妇女为妻。1835年上演了他的成功戏剧英国短命诗人《卡特尔登》。1839年出版了他的法文译本《奥瑟罗》。他也改编了《威尼斯商人》，把剧名换为《夏洛克》。

维克多 (Benjamin Victor, 死于1778年)

本是一个理发匠，1755年成为爱尔兰的桂冠诗人。1760至1778年掌管德鲁瑞巷剧院财政，一直到死。1762年为了演出，他改编了莎士比亚的《维洛那二绅士》，大体来说，他改动得不多，目的是在把人物某些隐藏的动机变得明了易懂。这个本子于1762年12月22日上演，是18世纪以来该剧第一次演出，也是此剧各种本子演出的最高纪录，连演五夜。《维洛那二绅士》原本直到1784年才在舞台上恢复。维克多的著作有《伦敦和都柏林戏剧史》、《1712年以来戏剧逐年登记表》(两卷集，1761)、《1760年后伦敦戏剧史》(1771)，以及当代的小说化的丑闻记载《森林的寡妇》等。

《吻我，凯特》 (Kiss Me, Kate) 科

尔·鲍特 (Cole Porter, 1892—1964) 根据《驯悍记》所作的音乐。参见“莎士比亚音乐：20世纪”条。

沃斯 (John Heinrich Voss, 1751—

1826) 德国诗人和海德堡大学教授。在他儿子的帮助下，完成了莎士比亚全集德文译本，并于1829年出版。

沃尔吞 (Sir William Walton) 英国

现代作曲家，曾为奥利维尔主演的电影《亨利五世》(1944)、《哈姆莱特》(1948)、《理查三世》(1955)创作了优美的插曲。在此之前，他也为电影《皆大欢喜》(1936)和约翰·吉

尔古德的舞台演出《麦克白》(1942)作过曲。

沃斯兑尔 (James Worsdale, 1692—1767) 画家、演员、剧作家。他根据莎士比亚的《驯悍记》编写了《治疗泼妇良方妙药》，这是一个民谣歌剧或闹剧，1735年在德鲁瑞巷剧院和1750年在考文特花园剧院上演。

《沃特金和罗文娜》(Vortigern and

Rowena) 爱尔兰德伪造的一部莎剧(1795—1867)。据传说，沃特金是五世纪不列颠篡夺王位的国王，娶朱特族领袖的女儿罗文娜为妻。作为莎士比亚的作品当然不相衬，但是作为一个18岁的孩子的作品却是难能可贵的。即便如此，在当时也迷惑了不少人(见爱尔兰德条)。

X

西班牙(Spain) 在过去的200年间，莎士比亚的作品的译介、作者的声誉及影响在西班牙虽有起伏，但呈上升趋势。早年的介绍翻译在很大程度上是从迪西(Jean-François Ducis)的法文本移植来的。迪西自己不懂英文，他的“译本”源自普拉斯(P. A. de la Place)的译作《英国剧坛》；殊不知普拉斯只译主要场次，对次要部分稍加概述以使情节得以续接；迪西以此为基础，按着他的新古典主义律条，裁减人物，更改人名，对情节和人物动机滥加删削，用规整的亚历山大双偶体“译”出六部莎剧。因此，西班牙文译本的歪曲拙劣就可想而知了。从1772年克鲁斯(Ramón de la Cruz)把《哈姆莱特》转译为西班牙文直至19世纪后期，迪西的本子始终影响着西班牙的莎剧演出。这期间，只有莫拉廷(L. F. de Moratin)的散文体《哈姆莱特》(1798)和维拉尔塔(J. G. de Villalta)的诗体《麦克白》(1838)是从英文直接译出的。前者忠实于原作，但其中的注释不无古典主义偏见；而后者则在翻译上略输一筹。

1832年，大批在独立战争期间和费迪南德七世在位期间逃亡英国的知识分子又返回西班牙，使得公众对莎士比亚的兴趣有所增加，但莎士比亚在西班牙尚未获得稳定的声誉。几部由回国的逃亡者写的具有明显莎士比亚影响的剧为他带来的好评很快被两部从法文译出、把莎士比亚分别丑化为被一女伶所迷的荒唐情人和贪求伊丽莎白女王垂青的酒徒的滑稽剧一扫而光。直到1857年意大利人来此演出罗西尼、贝利尼及威尔第等人创作的歌词近乎莎士比亚原作的歌剧时，莎士比亚才逐渐获得应有的盛名。意大利歌剧的成功演出引出了新的译作，其中包括旅居西班牙的两个英国人克拉克(J. Clark, 1844—1875)和麦克弗森(W. Mac-Pherson) 1824—1898)的译本。1881年，西班牙现代学术之父麦南德斯—佩拉约(M. Menéndez y Pelayo)在纪念卡尔德隆逝世200周年之时承认莎士比亚是世界上最杰出的剧作家，即使卡尔德隆也不堪相比。

随着莎士比亚声名日隆，他的影

响也在不断深入。诺贝尔奖得主贝纳文特(1866—1954)根据《仲夏夜之梦》的一个片断写的《宠儿》(los Favoritos, 1892)和根据《第十二夜》改写的《爱情的故事》(Cuento de Amor, 1899)即是明证。

翻译。 尽管此前已有莫拉廷和维拉尔塔的译作、奥雷拉纳(F. J. Orellana)《国内外古今戏剧选》(1868)中所收的六部剧以及布兰科—克雷斯波(J. M. Blanco-Crespo)所译的包括“生存还是毁灭……”在内的若干片断,但严肃的莎剧西译是从麦克弗森和克拉克开始的。19世纪70年代,克拉克完成五卷译作,共10部剧,依原作而出,当散则散,当韵则韵。1873年,麦克弗森的首部译作《哈姆莱特》出版面世。此后又陆续推出22部剧;其中包括克拉克译过的10部剧中的九部,只《爱的徒劳》一剧未译。从1885年到1897年,他的译作集分为八卷,多次重印。到上世纪末,尚未译出的剧只剩《理查二世》、《亨利五世》、《亨利六世》三部曲、《亨利八世》、《泰尔亲王配力克里斯》、《雅典的泰门》、《终成眷属》、《错误的喜剧》、《爱的徒劳》、《维洛那二绅士》及《第十二夜》等10余部。对于克拉克和麦克弗森的工作,西班牙学者多持褒扬态度,但同时批评前者有所扩增,后者有所删减。著名莎学家帕尔(A. Par)把二者的译作同多斯·埃马纳斯(M. de Dos Hermanas, 1829—1901)用散文体翻译的三部曲、《十四行诗》及其他诗作相对照,批评他们用诗体翻译的方法。

这以后的40年中,间有零星译作问世。麦南德斯·佩拉约译出四部剧,贝纳文特译一部,另一位著名剧作家谢拉(G. M. Sierra)完成三部。直到本世纪20年代马林(L. A.

Marin, 1889—1959)独立开展的系统翻译活动开始后,局面才为之一变。二次世界大战以后,马林以他的《莎士比亚全集》独领译坛风骚。全集以散文翻译,包括莎士比亚的全部剧作和诗歌,完全依英文原作译出,是唯一的西班牙文全集。译者还力图修订自己的译文,出版双语对照版,但未及完成便溘然辞世。除马林以外,第二次世界大战以后还出现了几位有影响的翻译家。马达里亚加(S. de Madariaga)散韵文体依照原文,用17世纪西班牙文风翻译了《哈姆莱特》。布拉特(D. A. D. de Bulart)用诗体翻译了全部十四行诗(1944)。

有关其他方言的译作资料甚少。目前尚无加利西亚语译作;巴斯克语有一部《麦克白》;加泰隆语颇适合翻译英文作品,杰出诗人萨加拉(J. M. de Sagarra)的译作极为出色;1964年他逝世前,译出过半数的剧本,分七卷出版。

演出。 早期的译作除莫拉廷的《哈姆莱特》和奥雷拉纳的六部剧而外,其余都是特意翻译的舞台演出本。而早期译家对莎剧的肆意歪曲对西班牙观众影响至深,直至今日还余波未息。1772年,根据克鲁斯转译迪西的本子为脚本的《哈姆莱特》在马德里演出五场。这是1802年以前西班牙全境唯一一次上演莎剧。

从1802年到1900年将近一个世纪,在西班牙两大城市马德里和巴塞罗纳上演莎剧和根据莎剧改编的剧作达1081场,在其他中小城镇的演出则不可胜数。其中前31年(1802—1833)为170场,最为成功的是《奥瑟罗》,其次是《罗密欧与朱丽叶》;《哈姆莱特》和《麦克白》虽上演过,但多不成功。在1833年到

1857年的浪漫主义时期,剧目新增了《约翰王》、《仲夏夜之梦》和《理查三世》,以末一部最受推崇;上述七部剧在这一时期共演出168场。在1857年到1900年的现实主义时期,剧目再增六部:《威尼斯商人》、《李尔王》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《驯悍记》、《第十二夜》及《科利奥兰纳斯》;最受观众欢迎的剧为《哈姆莱特》、《奥瑟罗》和《驯悍记》;这一时期莎剧已逐渐深入人心,演出场次高达743之多。

本世纪以来,1940年国家剧院收归国有应当特书一笔。自此,剧院摆脱商业性经营的弊端,致力于提高观众的艺术趣味。此后若干年中,每一演季推出一部新的莎剧;但美中不足的是演出的脚本仍多有妄加删削之病。

西贝利厄斯 (Jean Sibelius, 1865—1957) 芬兰作曲家。曾根据《暴风雨》和《第十二夜》创作音乐作品。(参见“莎士比亚音乐:20世纪”条。)

希尔 (Aron Hill, 1685—1750) 剧作家,其改编本《亨利五世》曾于1723年上演。在英国戏剧服装方面,他属于开拓人物,最早提倡在剧中使用历史服装,他还曾亲自为自己写的一部剧设计过服装。

希尔顿 (John Hilton, 1599—1657) 作曲家,风琴演奏家。曾编有一本轮唱歌曲集,其中也收入了他自己的一些作品,由此开了轮唱在英国流行的风气。《皆大欢喜》中那首名叫“杀鹿的人好幸福”的歌曲,据说就是出自他之手。

弗夏姆 (Edward Sharpham, 1576—1608) 剧作家。现存的作品有两部喜剧:《天资》(The Fleir)和《丘匹德的陀螺》,二者都是为国王宴乐儿童剧团写的。《天资》因借鉴《亨利四世》上篇和《李尔王》而引起人

们的注意;而且,该剧使我们了解到《仲夏夜之梦》早期演出的一段轶闻:在剧中剧里饰提斯柏的弗鲁特“忠诚一如提斯柏,几乎用剑刺死自己。”

《仙后》 (The Fairy Queen) 由托马斯·伯特顿根据《仲夏夜之梦》改编而成的戏剧,于1692年在道塞特花园剧院上演。这部戏以歌唱、舞蹈、奇异场面见长,由亨利·波塞尔所作的音乐也很优美,但歌词大多不是取自莎剧原文。

肖斯塔科维奇 (Dimtri Shostakovich, 1906—1975) 苏联作曲家。科津采夫(G. Kozintsev)执导的影片《哈姆莱特》(1964)和《李尔王》(1971)的音乐即由他所作。他的歌剧《马克白斯夫人》是根据果戈理的作品而不是莎士比亚《麦克白》而作的。(参见“莎士比亚音乐:20世纪”条)。

新莎士比亚协会 (New Shakespeare Society) 为F. J. 福尼瓦尔于1873年创立,原先的莎士比亚协会已在20年前解散。他创办此协会的(《会报》,1874,第8页)宗旨是:“本协会的宗旨,是通过深入研究莎士比亚作品中特有的格律与用语,把其剧作尽可能接近实际地按其创作年代的先后加以编排,通过想像力、生活知识、表达上的自制、思想的份量、目的深度方面的严格考查来检查这一创作年代的先后顺序,然后以此修正过去的创作年表,以达到下述目的:研究莎士比亚的思想进程与意图,研究这一思想从富于青春意识的喜剧中的打趣与文字游戏、轻松愉快、激情洋溢,到描写中世纪历史的爱国主义(仍然是喜剧但用意更深刻),到其后期那些探讨人的最深刻问题的伟大悲剧,最后过渡到莎士比亚在斯特拉福平和安

适的家居生活。在其最后阶段中，他塑造了普洛斯庇罗和米兰达，里昂提斯再次找到了其妻女赫米温妮与潘狄塔；在这些人身上，我们可以想象，他早期与后期的斯特拉福再次具有了生命，而他在那里所见到的姑娘们都是些甜蜜的英国姑娘，他周围则是悦目的乡村美景，尽管已成过去，但在他的戏里却又得到了再现。”

1874年3月13日在大学学院举行的开幕会议上，E. A. 艾博特博士宣读了F. G. 弗莱的论文《论用于戏剧诗的韵律检验：第一部分，莎士比亚》。但韵律检验只是“从总的方面”揭示莎士比亚的一种手段，是“较高的审美批评”的一种手段，因此1874—1892年的《会报》绝不只局限于这种科学但却机械的批评。好些篇有价值的复印件为此学会所编印，如阿瑟·布鲁克的《罗密乌斯与幽丽叶》和佩恩特的《罗密欧与幽丽叶塔》，《两个高贵的亲戚》等。这一学会于1894年解散。

匈牙利 (Hungary) 莎士比亚进入匈牙利读者和观众圈与莎士比亚进入德国的情形很相像，它是匈牙利民族国家和匈牙利语言复兴发展的一个不可或缺的部分。18世纪时匈牙利语濒于绝迹。这种语言在贵族以及中层人士中已废弃不用。贵族阶层倾向于使用宫廷中通用的德语，中层人士则偏向大众化的拉丁语。只有在农民阶层中匈牙利语尚保持着主导地位。1776年匈牙利人欣赏到在布达佩斯上演的休菲尔德用德文改编的《哈姆莱特》，这是匈牙利人初次欣赏到莎士比亚。在此之前匈牙利语已衰落，已无法作为媒介为一种成熟的文化提供载体和工具。这次演出标志着匈牙利文艺复兴的开端。匈牙利文艺复兴领导

者为费兰兹·卡京兹(1759—1831)，1780年代达到鼎盛。

卡京兹是匈牙利第一位完整翻译一部莎剧的人。1790年他从Fr. L. 史霍德的德文散文译本转译了《哈姆莱特》。他所做的意义深远的工作是他呼吁改革匈牙利语，这为后来用匈牙利文翻译莎士比亚奠定了基础。1780年至1820年间卡京兹领导一个青年“新词开发者”小组着手这项改革重任，旨在从根本上扩展并改造这种语言。匈牙利诗人开始实验使用这种语言以完善他们的技巧。1830年代这种语言本身、戏剧以及诗的技巧都获得了迅速发展，已经能够适应翻译莎士比亚全集的要求。

在此之前，实际上所有莎士比亚译文都是为到外省演出的旅行剧团而赶译出来的，城市剧院主要由用德语的演出所控制。旅行剧团热心于提高观众的欣赏口味，更为了提高他们自己的声望，于是经常演些莎士比亚戏剧。但译文质量普遍比较低。只有一个例外，即1830年加波尔·多布兰台(1786—1851)译的《麦克白》。由于剧团缺乏经验，加之没经改造的匈牙利语语言材料范围狭小，所以翻译人员的译文受到制约。另外，译者出身也多为没有多少文学修养也谈不上多么喜欢莎士比亚的门外汉。但旅行剧团的活动也并不是毫无价值的。这些剧团吸引了观众，培养了演员，为匈牙利国家剧院的建立做了贡献。国家剧院建立后担负起了翻译高质量的莎士比亚译文的重任。翻译莎士比亚全集的条件已经成熟。

莎士比亚戏剧翻译。1847年，当时的三位主要匈牙利诗人，米哈利·弗洛斯科玛尔蒂(1800—1855)、亚历山大·裴多菲(1823—1849)及亚

诺斯·阿拉尼(1817—1882)商议合译莎士比亚全集。弗洛斯玛尔蒂1839年发表过《裘力斯·凯撒》的译本,此时他承担了《李尔王》的翻译工作。裴多菲翻译的《科利奥兰纳斯》1848年2月出版,这是合作协议的最初成果。在《科利奥兰纳斯》出版前几天,匈牙利最杰出的莎剧演员之一,加布里尔·艾格莱西发表了一篇名为《为匈牙利语莎士比亚的建议》。文中他呼吁国家资助此项计划。三周后,1848年革命爆发,计划落空了,但为以后出版的基斯法鲁迪版标准匈牙利译文奠定了基础。

10年后才又恢复了莎士比亚全集的翻译工作。国家研究院和国家剧院共同担任此项工作。1839年双方关于劳约斯·路卡兹翻译的《威尼斯商人》争执不休,两个单位的合作便无法维持下去了。1858年,阿那茨塔兹·托莫里教授继承了一大笔财产用于资助莎剧翻译,他还鼓励老同事阿拉尼编辑译文。

1860年由阿拉尼任负责人,基斯法鲁迪协会承担了翻译重任。翻译工作从1864年始顺利进行,同年出版第一卷,直到1878年才全部竣笔。弗洛斯玛尔蒂、裴多菲及阿拉尼的莎剧翻译已成为匈牙利文莎士比亚翻译的经典,也收入此版本,其它译文绝大多数由查尔斯·斯托兹、约瑟夫·列维、威廉·吉约利、尤金·拉克西及拉兹洛·阿拉尼(亚诺斯·阿拉尼之子)执笔。

19世纪末许多新词从匈牙利文中剔除出去了。随着这种语言的发展,基斯法鲁迪版译本有了很大修改,有些地方完全换上了新译文。第二次世界大战后进行了全面系统的修改。1953年,科尼弗基亚多出版社(Uj Magyar Könyvkiadó)委托

批评家伊列斯、作家吉乌拉·伊利耶斯,布达佩斯大学英文系世界文学教授及系主任组成委员会。委员会吸收了16位诗人和16位学者及批评家参加工作,换去了基斯法鲁迪版本中的部分译文,保留并修改了弗洛斯玛尔蒂、裴多菲及阿拉尼的译作,增加了马克思主义批评注释。1955年,完成的修改本面世,收入了在世或去世的24位译者的译作。

影响及批评。涉及到莎士比亚的文学批评及可看出受了莎士比亚影响的匈牙利戏剧和小说非常之多,范围非常广,这里仅提几个突出的例子。批评家中,乔治·泽尔达艾里第一个用匈牙利文写了莎士比亚生平及著作的概述。1839年至1842年间加布里尔·艾格莱西发表一系列文章评论莎士比亚。第一部完整的匈牙利文莎士比亚传记是约瑟夫·巴耶尔的《莎士比亚戏剧在我国》,2卷本,1909年出版。1908至1920年间基斯法鲁迪协会出版《匈牙利莎士比亚年鉴》。

匈牙利作家有许多受过莎士比亚的影响。约瑟夫·卡托纳的剧本“本克本”(1821)的人物刻画方法、情节设计手段及主题都类似《理查三世》。卡托纳的早期戏剧也有几部受了莎士比亚悲剧的影响。他被许多人视为两位最杰出的匈牙利作家之一。弗洛斯玛尔蒂的奇幻剧模仿了《仲夏夜之梦》、《暴风雨》及《冬天的故事》。裴多菲的两首诗(《疯人》、《光》)明显受了《李尔王》及《哈姆莱特》中独白的影响。亚诺斯·阿拉尼的叙事诗《布达之死》借鉴了有关伊阿古的情节。他的三部分史诗《托尔蒂》的某些场景描写受了《皆大欢喜》和《罗密欧与朱丽叶》的启发。他写的传奇剧人物许多是按莎士比亚戏剧人物塑造的。关于批评

著作及影响在佐尔坦·哈拉茨蒂的《莎士比亚在匈牙利》(1929)一书中
有详细阐述。

《学子们》(The Students) 18世纪
一部根据《爱的徒劳》改写的剧,作者
不详,出版于1762年。序幕申明
对莎士比亚的谢忱:

佳剧需尽占康格里夫的机智,
法夸尔的幽默和霍德利的激情。
本诗人受莎士比亚圣手指引,
冒然闯入喜剧的界境;
可叹莎士比亚巨作动人心魄,
悦人耳聪,又于性灵有补;
我若有失众望,唯愿才家明辨,
这里保留的莎笔尚足娱全城看
官。

改写的剧删去霍罗福尼斯和纳森
聂尔两个人物,呆板乏味,了无生
气,显然从未搬上舞台。

雪莱(Percy Bysshe Shelley, 1792—
1822) 英国浪漫主义诗人。
1811年因其激进的政治、宗教主张
而被牛津大学开除。他妻子的自杀
引起人们对他的非难,他愤然携第
二个妻子玛丽·戈德温(Mary God-
win)出走意大利。在那里他结识了

拜伦,并写下自己最优秀的诗篇《西
风颂》(1819)、《致云雀》(1820)、《阿
多尼斯》(1821)等。1822年,诗人在
海上溺水遇难。同时代人所作的传
记和他自己的书信都表明,他对莎
士比亚具有深湛的理解。他创作那
些最杰出诗作期间写的日记里多处
提到他在阅读莎士比亚的作品,并
特意载明他大声朗读了几部剧。
1817年,当他考虑把自己的才华主
要投向戏剧创作时,还曾在马洛
(Marlow)饰演过莎剧。他的诗剧反
映出莎士比亚的影响。这在《钱起》
(1819)中尤为明显。该剧情节同
《麦克白》和《奥瑟罗》都有相似之
处,其中还可找出从许多其他悲剧
中征引的词句,全剧充满莎士比亚
式的意象。学者们发现,在雪莱的
作品中有多达60处征引莎士比亚
作品的地方,其中以悼念济慈的挽
歌《阿多尼斯》为最多。

《血腥的王座》(Throne of Blood)

一部根据《麦克白》编制的日本电
影,日文名叫《蛛网宫堡》,改编和导
演为黑泽明,1957年制成。

Y

**《严禁恋爱法》(The Law Against
Lovers, 1662)** 威廉·达夫南特
把《一报还一报》和《无事生非》两部
戏合在一起改编出的一部戏。《严
禁恋爱法》显然以《一报还一报》的
故事为主,穿插进了《无事生非》中
培尼迪克和贝特丽丝的情节。

该剧对《一报还一报》的主要情节
作了几处较大的改动。培尼迪克成
了安哲鲁的弟弟,贝特丽丝成了“一

个伟大的嗣女”,二人在帮助依莎贝
拉和相爱者方面扮演了积极主动的
角色。鸩妇咬弗动太太,安哲鲁的
未婚妻玛丽安娜以及小丑等人物给
删去,场景也由维也纳改到意大利
的都灵。依莎贝拉和安哲鲁之间的
主要戏由达夫南特作了根本性改
变:安哲鲁在三番五次引诱依莎贝
拉之后,突然宣称他只是在试探依
莎贝拉的贞操,而且也从来没有想

到过真要处死她的弟弟克劳迪奥。

《禁止恋爱法》是达夫南特改编的莎剧中变动最大的一部。以至于在王朝复辟时代，人们误认为它是达夫南特自己的创作。该剧同时也是达夫南特改编得最不成功的一部，仅在1662年上演过两次。两次演出都有记载。

约翰逊 (Robert Johnson, 1583?—1633) 琵琶演奏师、作曲家。1596年罗伯特·约翰逊成为莎士比亚剧团庇护人亨斯顿的“契约仆人”。1604年至1633年在詹姆斯一世和查理一世的宫廷中任琵琶演奏师。此外他还是亨利亲王和威尔斯亲王私人教堂的成员。

罗伯特·约翰逊经常为环球剧院国王供奉剧团和黑僧剧院作曲，为托马斯·米德尔顿、本·琼生、莎士比亚、卜蒙、弗莱契、约翰·韦伯斯特和约翰·戴写插曲。《暴风雨》中“5呎的水深处”和“蜂儿吮吸的地方”的背景音乐大概是他为1612年或1613年与伊丽莎白夫人结婚有关的宫廷演出而创作的。他为《暴风雨》，以及卜蒙和弗莱契戏剧创作的音乐是现在学习伊丽莎白时代插曲音乐的基本教材。

约翰逊 (Charles Johnson, 1679—1748) 《普雷斯顿的补鞋匠》(The Cobler of Preston)一剧的作者。该剧是在《驯悍记》序幕中的补锅匠克利斯朵夫·斯赖的一段情节的基础上改编而成，讥讽1715年的叛乱的。曾在1716年2月在伦敦特鲁瑞巷上演过。约翰逊还对莎士比亚的剧本《皆大欢喜》作过一番绅士派的改编，并且更名为《森林中的爱情》，1723年也在特鲁瑞巷搬上舞台，由著名演员考利·吉伯扮演杰奎斯。改编本中奥兰多和查尔斯进行了一场决斗，杰奎斯娶了西莉娅。

把《仲夏夜之梦》中的皮拉莫斯和蒂斯柏的插曲给安排在最后一场。约翰逊是个多产的剧作家；他曾因在自己的《苏丹之妻》(1717)的“序言”中冒犯了亚历山大·蒲伯而受到后者的嘲讽。

《约克郡的悲剧》(Yorkshire Tragedy)

是一出家庭悲剧，注册和出版日期都是1608年。注册用的和出的四开本的封面上的作者名字都是“威廉·莎士比亚”。1619年威廉·吉格德重印这个剧本，仍然把它归之于莎士比亚。1923年出版的莎士比亚第一对开本没有收入此剧，却被收在1664年的第三对开本和1685年的第四对开本中。戏剧内容是根据发生在1605年一次耸人听闻的多重的谋杀案件写成。一个叫沃特·卡尔弗雷的神经病患者，杀死了他的两个孩子，杀了他的妻子，他自己也因此犯罪而被处决。很少学者认为莎士比亚是这一剧本的作者，但他可能为了上演此剧增写一到两场。多数人认为它是托马斯·黑武德和乔治·威尔金合作写的剧本。

《约翰王统治时代的罗马教皇暴政》

(Papal Tyranny in the Reign of King John) 科利·西伯根据莎士比亚的《约翰王》所做的政治性改编。在1745年反叛前夕上演，西伯亲自扮演潘杜尔夫，奎因扮演约翰王，普里查德夫人扮演康斯丹丝。

1769年纪念节 (Jubilee of 1769)

对1769年第一届斯特拉福莎士比亚节上一系列纪念活动的总称。这次纪念活动由斯特拉福镇自治机关的成员们倡议，并邀请当时的著名演员大卫·加立克组织和指导。

《一切为了爱，或世界全然丧失》(All for Love, or The World Well Lost)

德莱登根据《安东尼和克利奥佩

特拉)的故事编写的剧本,1678年在“德鲁瑞巷剧院”上演。剧本的情节比莎士比亚剧本简单。道拉培拉、文提狄斯和奥克泰维娅企图把安东尼和克莉奥佩特拉拆开,但没有得逞,因为安东尼开始怀疑道拉培拉的动机。在剧本的前言中德莱登写道:在我的剧本中我承认模仿了莎士比亚的写作风格,但我的写作风格可能更随便一点,不太受格律的限制……。我希望我不必多做解释,我并没有完全依附莎士比亚的作品,因为词和短语必须根据时代的改变而改变。但莎士比亚的语言仍然是那样的完美,这几乎是个奇迹。他开始写戏剧诗时并没有任何人教过他,正如本·琼生告诉我们那样,他没有学问,完全是他的天才力量起到了巨大的作用,而且后来人没有谁能胜过他……。但是我并不夸张地断言,通过模仿他的作品,我在我的剧本中得到了自我超越。

伊里宫肖像 (Ely Palace Portrait)

该像是1845年在一家旧货商店里发现的,由伊里主教托马斯·特顿收购。1864年特顿死后,亨利·格雷夫斯把它献给莎士比亚故居(Birthplace)。肖像上写着“Æ39 + 1603”。画像上莎士比亚的髭须、胡子、眉毛几乎与特罗肖特雕像的“第一种”一模一样,它可能是特罗肖特雕像的原件。

《伊菲斯和伊安莎》(Iphis and Iantha)

一部被归于莎士比亚的失传的戏剧。它给记录在一个名叫亨福瑞·摩斯雷的书商出版的1655年6月29日《书商文摘》上,原话是“伊菲斯和伊安莎或叫一桩没有男人的婚姻,一出喜剧。作者:威尔·莎士比亚”。

易卜生 (Henrik Ibsen, 1828—1906)

挪威剧作家。被誉为现代戏剧之

父。他对戏剧发展做出了巨大贡献。在《玩偶之家》(1879)和《人民公敌》(1882)等心理自然主义戏剧中提出了一些重要的社会问题,促进了19世纪戏剧的革命化。后来的象征剧《野鸭》(1884)和《建筑师》(1892)等指出了未来戏剧发展的方向。莎士比亚对易卜生作品的影响在他早期创作中比较明显。《厄斯特罗的英格夫人》(1855)中的女主人公与麦克白夫人相似。历史悲剧《假冒者》(1864)中可见到《奥瑟罗》的影响。《科利奥兰纳斯》是《人民公敌》的题材来源,也为《布朗德》(1866)中主人公的设计提供了参考。1855年易卜生曾做了题为《莎士比亚与其对北欧艺术的影响》的讲座,但讲稿没有保存下来。

意大利 (Italy) 19世纪初期,意大利的浪漫主义文学创作开始受到英国作家的影响时,莎士比亚戏剧才在意大利普遍流传开来。然而,莎士比亚的名字很早就被帕度亚的安东尼奥·康蒂(Antonio Conti)在他为自己的戏剧《凯撒》(Il Cesare, 1726)所写的“序言”中提到。康蒂作为作家和学者,1715年曾经到英国旅游过,不仅在那里见过牛顿,而且显然同白金汉公爵约翰·谢菲尔德谈论过莎士比亚戏剧。康蒂自己的戏剧严格遵守“三一律”,从中看不出曾经受到莎士比亚的《裘力斯·凯撒》的影响的迹象。

保罗·罗利(Paolo Rolli)也于1715年去过英国。他是第一位领会并且推崇莎士比亚的意大利人。保罗·罗利本人是位抒情诗诗人,弥尔顿的意大利译者之一。他把莎士比亚比作但丁,指出莎士比亚已经“把英国戏剧推向极高峰,再也没人能够超越他……”。在《谈论伏尔泰先生关于欧洲民族史诗的文章》(1728)中,

罗利称赞莎士比亚的历史剧，并且批驳说伏尔泰从来没有读过《暴风雨》或《麦克白》——罗利认为《麦克白》是莎士比亚的最伟大的悲剧。然而，在他回到意大利之后，罗利却没有为把莎士比亚介绍给意大利文学界做任何努力。

像欧洲其他地方一样，在当时的意大利，法国口味占上风。意大利剧作家皮特罗·米塔斯塔西奥（Pietro Metastasio 可能读过经过翻译的莎士比亚）和卡罗·哥尔多尼（他的同时代人）共同反对新古典主义对亚里士多德的《诗学》的阐释。但与此同时，他们也认识到，反对这种正处于狂热浪潮之巅的观念是徒劳的。莱西·科利森—莫利（Lacy Collison-Morley）在他的《莎士比亚在意大利》（1916）中指出：“莎士比亚没有任何机会在意大利闻名遐迩，直到他引起了一位众人瞩目的文坛巨将——一位法国人的兴趣”。这位法国人无疑是指伏尔泰。

在他的《哲学书简》（1734）中，伏尔泰使得莎士比亚引起了整个欧洲文人的注意。伏尔泰对莎士比亚的看法，一直主宰着意大利人的观点，直到该世纪末。伏尔泰一方面认为莎士比亚具有强盛而丰富的天才，一方面又认为莎士比亚的戏剧“既粗俗又野蛮”，是低级趣味，而且没能遵从“三一律”，不规律，不典雅，不艺术。他感到莎士比亚的悲剧“极其荒谬可笑”，而且他惊奇地发现，熟悉艾迪生的《卡图》（Cato）的观众居然能够容忍它们。弗兰西斯科·阿尔加洛蒂（Francesco Algarotti），腓特烈大帝的优雅的门徒和伏尔泰的一个信徒，在一封主要是谈论伏尔泰的《裘力斯·凯撒》的信中说，作者在这部剧作中注重的是庄重，而非莎士比亚的残暴。尽管阿

尔加洛蒂 1736 年在伦敦看过莎士比亚的《裘力斯·凯撒》的演出，但他显然不能赞赏他。

第一部提到莎士比亚的书是 1743 年弗兰西斯科·萨维里奥·奎德里奥的意大利文学史。但作者只是抄录了伏尔泰对莎士比亚的评价。另外一些响应伏尔泰的批评家是卢吉·里科波尼、卡罗·但尼纳，和耶稣会会士萨维里奥·贝蒂奈利。弗兰西斯科·米利泽，皮特罗·西哥诺里利和奥里利奥·伯托拉在出版于 18 世纪后 25 年里的书中同意指责莎士比亚忽视了三一律，缺乏高雅趣味和喜欢制造恐怖等。

伏尔泰访问英国，迅速在 18 世纪后半叶掀起一场波及整个英国的英国热。英国的生活、风范、科学、政治以及工业受到意大利人的热心关注。尽管英国文学在这股狂热浪潮中没有占据主要角色，但它也没有被忽视。除早已受到推崇的弥尔顿外，一帮弥尔顿的同时代人也在意大利找到读者和观众，如蒲伯、艾迪生和斯威夫特。亚里山德罗·维尔里，加斯帕·高齐，都刻意模仿英国期刊《旁观者》。当前浪漫主义诗歌开始波及意大利时，舞台演出也开始抵制伏尔泰的观念而为莎士比亚鸣锣开道了。

后来成为约翰逊博士的朋友和信友的吉乌塞佩·巴里蒂完全熟悉莎士比亚并且崇拜他。他在《意大利图书馆》（1757）中指出：“举例来说，如果谁用亚里士多德的标准来衡量莎士比亚，那么，他会发现莎士比亚还存有缺陷；尽管如此，难道莎士比亚至少不是像任何一位古希腊的悲剧诗人一样伟大的悲剧诗人吗？…阅读莎士比亚的时候，你应该更注重你的心，而不是亚里士多德。”巴里蒂在为他的翻译高乃俄著作

(1747—1748)所写的第二篇“前言”中,曾经攻击三一律;他辩论说,莎士比亚“无论在悲剧还是在喜剧方面,都可以与高乃依的所有剧作,拉辛的所有剧作和高卢的莫里哀的所有剧作相匹敌。”他指出,莎士比亚是一位“出类拔萃的诗人”,他的天才飞越了任何艺术界线。1776年,伏尔泰致信法兰西学院,对莎士比亚大肆攻击时,巴里蒂特意写了一篇文章,捍卫莎士比亚,强烈攻击伏尔泰。巴里蒂指出,伏尔泰不懂英语,他翻译的莎士比亚破绽百出,望文生意,才使得莎士比亚似乎荒谬可笑。巴里蒂发现,伏尔泰企图把莎士比亚翻译成法语的无韵诗极不合适,因为,他指出,韵脚对法语来说是非常外国化的。英国人后来惊奇地发现,他们的诗人受到一位用法语写作的意大利批评家的捍卫。但在当时,巴里蒂的著作却被极大地忽视了。

当时还有其他一些意大利作家与巴里蒂一道热衷于英国和莎士比亚。维托里奥·阿尔费里(Vittorio Alfieri),意大利所产生的唯一一位伟大的悲剧作家,尽管不能直接读莎剧原著,却对莎士比亚崇拜得五体投地。文森佐·蒙蒂(Vincenzo Monti),拿破仑时代最流行的意大利诗人,称赞并模仿莎士比亚,尽管像曼佐尼和许多其他同代人一样,他所看到的只是勒·图纽尔的法语译本。雨果·弗斯科洛,尽管是一个古典主义者,也称赞莎士比亚是一位“具有所有超人天才的巨人”。

浪漫主义革命对确立莎士比亚在意大利的地位起到巨大的推动作用。莎士比亚是以一位解放者的姿态进入德国的。然而,意大利却完全受法国和对古典主义宣言的同情的控制,以致于在当时不能全面而

公正地对待莎士比亚。然而,在曾经鼓励古典主义在意大利的复兴的拿破仑失败之后,重新推崇莎士比亚这位英国诗人的道路却被打开了。这场运动的领袖叫亚历山德罗·曼佐尼,19世纪意大利文学中最伟大的名字,莎士比亚的一位五体投地的崇拜者。

浪漫主义一词传入意大利应归功于斯达尔夫人的《论德意志》(De l'Allemagne, 1810)。拿破仑不允许该书在法国出版。在这本书中,斯达尔夫人指出,文学必须像人一样自由,而且所有民族在文化方面都有平等的权力。斯达尔夫人以此而对法国在文学上的霸权地位展开了猛烈攻击。

尽管他自己的戏剧非常古典主义,然而曼佐尼仍然称莎士比亚是一位“伟大的、无与伦比的诗人”,有着超人的天才。他有一次在马菲公爵夫人的画室中说:“任何想搞创作的人,都必须读莎士比亚。”曼佐尼认为,莎士比亚像维吉尔一样,是最最伟大的诗人。他因此而不断在他的批评著作中称赞莎士比亚这位英国剧作家,而且毫不隐讳地承认他自己的剧作应当归功于莎士比亚。莎士比亚对曼佐尼的影响一旦被认识到,同时代的意大利作家们便开始把注意力都转向这位英国诗人。这些作家中,有意大利的《复兴》(Risorgimento)的诗人吉奥凡尼·伯彻特(Giovanni Berchet),由自由主义者在1818年创办的《和解者》(Conciliatore)杂志的编辑之一西尔维奥·佩里科(Silvio Pellico),和新一代的浪漫主义批评家的领袖人物之一的尼科洛·托马西奥(Niccolò Tommaseo)。

当时的意大利的文化界人士中,大多都不太懂英语,难以直接阅读

莎士比亚原著。曼佐尼一遍又一遍阅读勒·图纽尔的莎士比亚法译本，直至烂熟于心。在浪漫主义与古典主义冲突的岁月里，人们越来越迫切地感到应该把莎士比亚翻译成意大利文。斯达尔夫人指出：“拯救这个国家可悲的文学状况的最好的办法是译介近代英国诗人和德国诗人的诗作。”她还说，正是由于史雷格尔（Friedrich von Schlegel, 1772—1829）的莎士比亚德译本在德国的出现，莎士比亚才在德国被当作了一位“德国作家”看待。她希望在意大利也能出现同样的事情。科利森—莫利称莎剧是“意大利浪漫主义的真实宣言”，吉奥凡尼·伯彻特呼吁尽早尽好的莎剧译本出现。

米歇尔·列奥尼（Michele Leoni）把毕生的精力都投入在翻译英国文学的事业上。在翻译完弥尔顿的《失乐园》、蒲伯的《人论》、谢立丹的《造谣学校》、拜伦的《哀塔索》和休谟的《英国史》之后，列奥尼把注意力转向莎士比亚。他最早翻译的《莎士比亚悲剧》于1819—1822年间出版，共14卷。第一卷包括约翰逊的《论莎士比亚》和罗武的《莎士比亚生平》，每一剧的前面都有史雷格尔写的前言。引论和大量注释由译者提供。早期译本，《暴风雨》、《约翰王》、《仲夏夜之梦》、《奥瑟罗》、《麦克白》、《裘力斯·凯撒》、《罗密欧与朱丽叶》、《理查三世》、《辛白林》和《哈姆莱特》，用的是无韵诗。《李尔王》、《理查三世》和《亨利四世》上、下篇被翻译成散文，以求在意思上更加忠实于原文，因为列奥尼发现，英国历史上的名字很难用意大利诗处理。这些翻译很随便，不时被删除掉原文中一些难译或不当之处，不过，列奥尼的删节常常是追随勒·图纽尔的。

然而，列奥尼并非第一个用意大利文翻译莎士比亚的人。早在1756年，多梅尼柯·瓦伦蒂尼（Domenico Valentini）就把《裘力斯·凯撒》翻译成标准的意大利语。尽管他在“前言”里自始至终讨论的是译者的合格性问题，但瓦伦蒂尼自己的翻译并没有达到他自己的理想要求。瓦伦蒂尼不懂英语，他解释说，他的这一困难，由他在西恩纳的英国朋友帮助克服掉——他们乐意向他解释莎士比亚的这部剧作。瓦伦蒂尼的这部散文译作，虽然称不上出色，却惊人地准确，例如在处理第一场里的双关语方面，他就花费了很大功夫。到该世纪末，吉乌斯蒂娜·莱尼尔—米基尔（Giustina Renier-Michiel），威尼斯最后一位总督的侄女，出版了她翻译的《奥瑟罗》、《麦克白》和《科利奥兰纳斯》，这些勒·图纽尔的莎士比亚法译本的转译本，尽管平淡无奇，却为她赢得了相当高的声誉。

截止到列奥尼的译本出现，浪漫主义者才确立了胜利地位。批评家们也许不赞成莎士比亚的创作方法，但对他们来说，忽视他是不可能的。他已被全世界认为是世界上最伟大的作家之一。对莎士比亚态度的转变的证据由一篇文章所提供。该文章发表于1821年10月份的《意大利图书》（Biblioteca Italiana）上。该杂志是反浪漫主义的坚强堡垒。这篇对列奥尼译本的长篇评论可以说是约翰孙对莎士比亚评价的回声，而且走得更远，以至于指出，假如哲学家读莎士比亚，那么亚里士多德的“条律”将会大有不同。评论家们声称为古典主义辩护的帕格尼—塞萨是属于“另一个时代”，他们坚信莎士比亚的伟大。

1830年，吉乌塞佩·马齐尼

(Giuseppe Mazzini)为在《复兴》中担任重要角色的自由报“安陀罗吉亚”提供3篇文章,这3篇文章从根本上影响了意大利人的观念。文章指出,尽管在所有的文学创作中,莎士比亚也许称得上是最伟大的人物创造者,但他没有崇高的指导性道德条律。这位新意大利的预言者深感遗憾,莎士比亚只是再次创造了一个已经过去了的时代,而没有开辟一个新纪元。

1830年至1831年间,意大利接连出版了四种莎士比亚译本,表明了莎士比亚在意大利的胜利。吉乌塞佩·尼科里尼(Giuseppe Nicolini)翻译的《麦克白》(1830),也许是到那时为止意大利所出现的莎剧的最成功的意大利文译本。1839年,卡罗·鲁斯科尼(Carlo Rusconi)出版了第一部莎剧全译本。这部散文译本共分两卷,页数相连,译文比列奥尼的远为准确。他所翻译的《哈姆莱特》直至20世纪,依然是意大利的标准译本。最重要的莎士比亚意大利文译本出自吉乌利奥·卡克诺(Giulio Carcano)之手。卡克诺将大半生心血都花费在翻译莎士比亚的事业上,并且出版了12卷本的意大利文莎士比亚全集(1875—1882)。卡克诺的翻译采用的是无韵诗的形式。科利森—莫利指出:“他的诗行常常能够把握住莎士比亚的精神,尤其是在修辞性和诗性较强的段落里。”但吉多·费兰多(Guido Ferrando)在较近的一篇研究文章中却说:“意大利诗太累赘,一些最有诗性的段落的移译不尽人意。”

较近的狄戈·安哲里(Diego Angeli)也翻译出版了一部新的莎剧全集,其中的第一本《暴风雨》出版于1911年。费兰多评价它们具有“无与伦比的价值”,但总的说来却

次于卡克诺的翻译。最近的单个剧的翻译也先后出现。这一版本的每一册,都有一篇学术性的“前言”,英文和意大利文分页对照,而且最近的阐释由丰富的注释承担。萨尔瓦多·夸西莫多(Salvatore Quasimodo)迄今已经极为细致地翻译出了《罗密欧与朱丽叶》、《理查三世》、《奥瑟罗》、《麦克白》和《暴风雨》。这种第一次学术性很强的翻译是在马里奥·普拉兹(Mario Praz)的主编下完成的。

根据吉多·费兰多的意见说,意大利对兴盛莎士比亚批评还几乎没有重视。然而,值得一提的是恰林(Chiarin)的《莎士比亚研究》(1897),该书对《威尼斯商人》和《罗密欧与朱丽叶》的意大利来源作了一次有趣的研究,此外还包括一篇讨论但丁与莎士比亚笔下的女性的文章。本尼迪托·克罗齐(Benedetto Croce)论莎士比亚的文章,最初发表在《批评家》(1919)上,其所以著称,与其说是由于它对莎士比亚研究所作的贡献,倒不如说是它确立了作者的批评家地位。

第一次世界大战之后,在意大利的许多中学里,英语代替了法语,英国文学在大学里占据主要地位。已经成为意大利英国研究中心的佛罗伦萨,每年都开设一次莎士比亚课程。在意大利许多中学里,莎士比亚已经以原著或翻译的形式成为课本。近来,许多莎剧,尤其是《奥瑟罗》、《威尼斯商人》和《麦克白》,已经变得家喻户晓,每次上演时,都能吸引来大量观众。

尽管莎士比亚在1830年代作为一位伟大的作家被意大利所接受,但莎剧直到好多年后才在意大利舞台上上演。18世纪,出现若干种莎剧情节的改编剧,而观众依然对以

莎士比亚为基础的芭蕾舞剧和歌剧兴趣盎然,甚至包括以古典主义条条框框和“三一律”改编的戏剧。然而,当直接搬演莎剧的势头到来时,意大利的导演们却迟疑不决。他们的疑虑不是没有根据,因为当19世纪最伟大的意大利演员古斯塔维·莫德纳(Gustave Modena)1845年试图在米兰扮演奥瑟罗时,第一场尚未演完,便招致一场暴风雨般的呼喊和口哨声,被迫降下帷幕。当苔丝狄蒙娜的父亲勃拉班修穿着凌乱的衣服出现在阳台上时,对于来看“悲剧”的观众来说,他们就会觉得不可思议而无法忍受。阿里曼诺·莫莱利(Alemanno Morelli)1850年在帕度亚扮演哈姆莱特。尽管没有取得巨大成功,但莫莱利主演的《哈姆莱特》的遭遇要比莫德纳的《奥瑟罗》幸运。厄内斯托·罗西(Ernesto Rossi)是第一位在舞台上成功地表演莎士比亚的意大利人。1855年,他观看了查尔斯·基恩扮演的理查三世,并且从他那里得到《哈姆莱特》、《奥瑟罗》以及其他戏剧的演出本。1856年春,罗西在米兰扮演了奥瑟罗,这场演出重复了几次。罗西作为一位莎剧演员而在意大利闻名。除奥瑟罗外,罗西在演出生涯中扮演过的莎剧人物还有哈姆莱特、麦克白、李尔、科利奥兰纳斯、夏洛克和罗密欧。加里包迪(Garibaldi)1866年在热那亚观看了罗西扮演的哈姆莱特之后,激动得一夜难眠。意大利最出色的莎剧演员中,还有汤马索·萨尔维尼(Tomaso Salvini),他扮演过奥瑟罗、哈姆莱特和李尔;有阿德莱德·里斯托利(Adelaide Ristori),以扮演麦克白夫人而著名;有爱丽奥娜拉·杜塞(Eleonora Duse),一位活泼可爱的“朱丽叶”;还有埃尔米特·诺维里

(Ermete Novelli),成功地扮演了夏洛克和彼特鲁乔。

尽管莎士比亚在意大利从来没有取得像他在德国所取得的那样的胜利,但比起法国人来,意大利人还是较为热心地接受了他的。莎士比亚有规律的在意大利舞台上上演,甚至在廉价的通俗剧院里。科利森一莫利说,一般的意大利人都认为莎士比亚主要是一位悲剧作家。直到最近,他的喜剧在意大利还很少被人阅读,其演出之少更是可想而知了。尽管拉丁人的感受也许会感觉到《哈姆莱特》和《李尔王》荒诞而且不可理解,但《奥瑟罗》和《罗密欧与朱丽叶》则直接深入进意大利观众的内心。这两部戏把中心内容爱情和嫉妒放在意大利场景里展现。因此,威尔第以《奥瑟罗》为基础而创作出最为流行的伟大歌剧并不奇怪。

莎剧中的意大利 (Italy in Shakespeare's Plays)。从他最早的戏剧之一的《维洛那二绅士》,到他独自完成的最后一部剧作《暴风雨》中,莎士比亚都在不断地把意大利人物带上舞台。莎剧中有六部的活动场景全部或部分设置在意大利,但莎士比亚所描写的意大利不是一般的伊丽莎白时代的剧作家所表现的意大利——一个黑暗的、充满暴力和罪恶的地方。尽管可怕的谋杀和欺骗也在莎剧中发生,但十分奇怪的是,这些情景并没有形成一条“规律”而出现在故事发生在意大利的莎剧中。但如果看看莎士比亚的意大利剧是怎样相对地不同于通常的恐怖和哗众取宠时,这一点就不会再感到多么奇怪了。与那些充满宗教的或保守的幻想和为一群专门寻找恐怖的乌合之众所热衷的观点相比,莎士比亚对意大利社会显然

采取了更加严肃认真的观察。的确,他的观念更接近于我们可以从阿里奥斯托和卡斯蒂里奥尼(Castiglione)的著作中所看到的抒情的田园风光的意大利。当莎士比亚这位在当时还很年轻的剧作家的周围的所有人都为意大利罪恶之迷所纠缠时,我们怎么会得出这样的观点呢?

有人指出,莎士比亚可能到意大利北部旅游过,原因是他的一些戏剧表现出对意大利北部某些城镇的地方情景非常熟悉。到1592年,他已经是一位成功的演员和剧作家。1592—1594年间,伦敦发生一场瘟疫,许多家剧场倒闭。瘟疫过后,戏剧生活全面恢复时,莎士比亚创作出了若干以意大利为背景的戏。难道他曾在萧条时期访问过意大利?

在我们展开对莎士比亚以何种方式对意大利事情变得熟悉之前,我们先对他的意大利剧作一快速的概观。《维洛那二绅士》中的场景是维洛那和米兰。主要人物的名字或多或少是意大利化的,但两个仆人的名字,史比德和朗斯,却是英国人名。地点也有几处不一致,本应该发生在米兰的事情,却被说成帕度亚;本应该是米兰的地方,却成了维洛那,这些错误已经使批评家们认为,莎士比亚是先写出整个戏,然后才设置场景的所在的。在某种程度上,《维洛那二绅士》和情节结构是以一种典型的意大利喜剧艺术的情节结构为模式的;而且这一艺术形式的影响在莎士比亚的第一部喜剧《爱的徒劳》中已明显表现出来。剧中,亚马多和霍罗福尼斯两个人物形象就很有代表性地呼应意大利喜剧中的怪诞的西班牙军官和迂腐的私塾教师的形象。

《维洛那二绅士》一幕一场中,凡

伦丁在维洛那对普洛丢斯说:“再会吧!我的父亲在码头上等着我上船去米兰呢”;二幕三场中,维洛那被想象成坐落在一条河畔,且有潮汐退涨,与米兰靠水路相连。《暴风雨》一幕二场中,普洛斯彼罗对米兰达讲述他们父女俩人怎样被赶出境时说:“在命中注定的某夜,不义之师被招集起来,安东尼奥打开了米兰的国门;在寂静的深宵,阴谋的执行者便把我和哭泣着的你赶走……一句话,他们把我们押上船,驶出了十几英里以外的海面。”这里,米兰被想象为在一条与大海相连的水路上。再则,在故事发生在帕度亚的《驯悍记》一幕一场中,路森修先对特拉尼奥说:“等比昂台罗上岸来了,我们就可以去找一个合适的寓所……”;后来他又对比昂台罗说:“我上岸以后,因为跟人家吵架,杀死了一个人。”二幕二场中,葛莱米奥吹牛说,他有“一艘大商船,现在它就在马赛的码头边停泊着”,特拉尼奥紧接着说:“我的父亲有三艘大商船,还有两艘大划船,十二艘小划船。”进而在四幕二场中,特拉尼奥对从曼多亚来的学究说:“曼多亚人到帕度亚来,都是要处死的。您还不知道吗?你们的船只能停靠在威尼斯,我们的公爵和你们的公爵因为发生争执,已经宣布不准敌邦人民入境的禁令。”最后,剧中还提到一位来自另一座内陆城市伯格莫的航海者。

埃德华·萨利文爵士(Sir Edward Sullivan)在一篇发表在《十九世纪》(1908)中,名叫《莎士比亚与意大利北方水路》的文章中,极为痛心地指出,这些貌似错误之处,远不能说暴露出了莎士比亚对意大利地理的无知,反而表明了莎士比亚对这方面极为熟悉,因为这一点可以从对17

世纪以及17世纪之前的作家的引用中得到证明,而且可以参考当时的仑巴第地图,上面标明,从米兰到威尼斯的交通主要是水路,而且从维洛那到米兰的旅行,也可以靠水路。在离现在更近的1755年,温克尔曼(Winckelmann)从威尼斯到波罗那的旅行走的就是水路,航行了三天三夜。G.兰宾(G. Lambin)在《莎士比亚在法国和意大利的游记》(1962)中增加了更进一步的思考,认为那两位绅士及他们的仆人的“航行”不是“剧作者的一个无知的创造。它正好是同他的时代所发生的事情相呼应的。从维洛那到米兰,船是唯一舒适的交通工具。”然而,即使我们同意埃德华·萨利文爵士和兰宾关于莎士比亚时代从维洛那乘水路到米兰的可能性,但就我们对剧作家的关心来说,他们的论证似乎宽泛了些。

这些剧中,还有另外一些描写涉及到地方色彩问题,事实上,在这些描写中,只有一部分指意大利,而其余大部分指的实际上却是英国,尤其是伦敦。例如,在《威尼斯商人》二幕二场中,老高波对朗斯洛特说:“你脸上的毛,比我那拖车子的马儿道平尾巴上的毛还多呐!”那些认为《威尼斯商人》展现了强烈的威尼斯地方色彩的人将很难解释,在威尼斯这个靠狭长的平底船交通的水上城市里,高波怎么会有一匹“拖车子的马儿”,而且这四马有着一个英国名字“道平”(正如撒缪尔·约翰孙所说:“在英格兰,一棵树可能是一种奇观,就像在威尼斯的一匹马一样。”),尽管有证据证明,有人的确在16世纪的威尼斯看见过马。但更为可信的解释却是,尽管莎士比亚说到平底船和里埃尔图岛(the Rialto, 威尼斯的一个岛,曾为商业

中心——编者注)等,但当他提到“拖车子的马儿道平”的时候,他脑子里正在想的却是英格兰和英国人。同样的事例也出现在《维洛那二绅士》和《驯悍记》中。当莎士比亚谈到意大利的建筑、生活和歌谣等时,他指的不是意大利,而是英国。因此,我们能够得出的唯一合理的结论应该是,在构想那些座落在有潮汐退涨的河流与大海相连的城镇时,莎士比亚脑子里想的是伦敦,米兰和维洛那只是贴在伦敦上的“标签”而已。

莎士比亚的第二部意大利剧《罗密欧与朱丽叶》与《维洛那二绅士》相比,具有更强烈的地方色彩。罗密欧的爱情表达本身用的就是阿奎拉诺学派的比喻形式,该学派早在17世纪的夸张文体出现之前,就出过不少写十四行诗的诗人。事实上,莎士比亚在模仿意大利彼特拉克派诗人的语言方面非常成功,以致于有两段中,他所用的比喻,正好和罗密欧的“原型”,卢吉·格劳托(Luigi Groto)的悲剧《阿德莉安娜》(出版于1579年)的拉蒂诺(Latino)使用过的相吻合。格劳托的这部悲剧也是受了朱丽叶与罗密欧的故事启发而创作的。这两段之间的相像,外加在两个情人分别一场中同样都提到夜莺等相同之处,使一些批评家认为莎士比亚可能知道格劳托的悲剧,尽管这两部悲剧在处理故事和研究人物方面极为不同。这种相似只能表明,莎士比亚在塑造一位意大利情人方面如此成功,以致于他通过他的口所说出的语言极像出自于彼特拉克学派的那位极讲究修辞艺术的诗人卢吉·格劳托之口。

《威尼斯商人》的地方色彩被公认为达到了活灵活现的程度。萨莱

尼奥和萨拉里奥说的都是地道的水手语言,提到鲍西娅和尼莉莎将从贝尔蒙特到帕度亚的准确旅程。莎士比亚了解作为组成威尼斯人的法规中之一条的“陌生人的自由”,而且在《奥瑟罗》一幕一场中,他还提到“巡夜的警吏”。有了《威尼斯商人》中这些为数可观的准确资料,我们就不会再对高波提到他的马儿道平,以及朗斯洛特在反对杰西卡皈依基督教时所说的“一片薄薄的咸肉”(实际上暗指的是英国菜肴)之类的细枝末节吹毛求疵了。至于人物本身,不能说他们比别的方面更威尼斯化。但他们似乎十分符合场景,因为他们在最宽广的语言感上是栩栩如生的;他们的类型具有强烈的概况性。相反,伊丽莎白时代的充满刺激性情节的戏剧流派中的意大利人,总的说来,是对意大利丑恶生活面的夸大的模仿。

但邪恶的意大利恶棍伊阿古又怎么样呢?这位马基雅维里式的人物,出自意大利小说家辛西奥的散文故事集《寓言百篇》中的《威尼斯的摩尔人》。当他蓄意、恶毒的暗示使得奥瑟罗陷入“疯狂”状态时,他说:

轻信的愚人是这样落进了圈套;

许多贞洁贤淑的娘儿们;都是

这样蒙上了不白之冤。

(四幕一场)

这些话在字面上几乎可以说是辛西奥故事中道德的回音。从这部戏的表层情节来看,伊阿古出场时恼羞成怒,因为他听说奥瑟罗使他戴了绿帽子。如果真是这样,那么伊阿古的故事,如莎士比亚所叙述的,在许多方面,都可以在意大利故事里找到对应。不必说,伊阿古这一形象不需要同马基雅维里的著述有任何直接的联系。马基雅维里主义在

莎剧中的表现或者在史料来源(如《理查三世》的来源)中早已存在。

此外,莎剧中还有一个值得注意的方面,即在《暴风雨》一剧中,莎士比亚描写了两个小丑,但这两个小丑不像莎士比亚的其他剧中的小丑那样,一看便知是伊丽莎白时代的伦敦人,而似乎是来自于那不勒斯笑剧。

如果过分强调莎剧中意大利地方色彩的真实性和——如几位批评家所表现出的那样,它就会使人误入歧途。克拉拉·朗沃斯·德·钱布伦夫人(Madame Clara Longworth de Chambrum)曾说过:“莎士比亚著作中最震撼我们的,是看这位剧作家怎样成功地给我们一个意大利文化的真实印象,反之,如果全盘考虑,你就会发现其中很少有真实知识。莎士比亚,尽管对意大利语言略有所知,充其量只不过是给观众或读者呈现出了一种具有强烈的地方色彩的假象。”谢林教授(Professor F. E. Schelling)就同样的问题警告说:“关于莎士比亚的创造地方色彩能力,已经出现了不少胡言乱语。毫无疑问,他拥有极高的这种能力,但这种能力来自于他的依据的资料来源的启发,而且只有毫无想象力的评论者才会想到必须把他送到意大利去,他才能写出《威尼斯商人》和《奥瑟罗》中的地方色彩,或者送到丹麦去,才能创作出《哈姆莱特》来。莎士比亚笔下的人物,很少是外国人”(《伊丽莎白时代的戏剧》,2 vols., 1908)。

至于莎士比亚的意大利知识,除上面引述过的《奥瑟罗》中的那一段(该段似乎可以直接还原成意大利来源)外,在《一报还一报》中,莎士比亚可能从辛西奥的戏《厄匹卡》那里想起了克劳狄奥和酗酒放荡的囚

犯巴那丁交换的情节,因为这种“偷梁换柱”的故事在《寓言百篇》中的一篇戏剧形式故事中存在着。既然意大利的书在莎士比亚生活在其中的社会里被广为阅读,那么没有理由否认莎士比亚熟悉意大利文学,相反,较为不好解释的倒是,莎士比亚在某些地方描写上为什么会那么准确。

一个重要的事实是,这些描写都限定在意大利的一定范围内:威尼斯及其邻近的镇维洛那、帕度亚、曼多亚和米兰。这有两种可能性解释,要么是莎士比亚到过意大利北部,要么是他同伦敦的某个意大利人的交往中得到了这些信息。对于第一种解释,至今没有发现任何证据;至于第二种,莎士比亚可能有机会经常结交意大利商人。大象旅店(在《第十二夜》中,他曾经用赞美的口吻提到过它——“南郊的大象旅店是最好的下宿地方”,只是他把它安排在故事的发生地伊利里亚某城,见三幕三场)就经常有意大利人光顾。但在他同这些意大利商人和冒险家(其中大多是意大利北方人,而且自然主要来自于商业城威尼斯)的交往中,今天可以断定,他肯定遇见过约翰·佛罗里奥(John Florio)——意大利文化在英国的热心传播者。德·钱布伦夫人是第一个探讨莎士比亚进入同一圈子;佛罗里奥至少是骚桑顿的家人之一。佛罗里奥曾经为本·琼生在《伏尔蓬涅》中描写威尼斯提供各方面资料。不列颠博物馆里珍藏的该剧的一部副本中有作家的亲笔致词:“致尊敬的长辈和忠诚的朋友约翰·佛罗里奥先生,缪斯的助手。本·琼生证明这种友谊和爱戴。”佛罗里奥的词汇中有明显的伦巴第一威尼斯特征。而且威尼斯在他看来是意大利最重

要的一流城市,像在《第一成果》(First Fruits)第8章中所能看到的那样。这能帮助我们理解莎士比亚意大利剧中的地方描写为什么仅限于威尼斯及其邻近的城市。佛罗里奥还曾经翻译过蒙田随笔(1630)。他的译作,尽管过于讲究文笔雅致,但仍不失为一部古典名著,而且伊丽莎白时代的剧作家经常用它作资料来源,尤其是莎士比亚,他就是以它为基础而孕育出他的哈姆莱特的。佛罗里奥的对话小册子和他的意大利语辞典对向莎士比亚的同时代人传播意大利知识起到极为重要的作用。因此,他被本·琼生称赞为文艺女神“缪斯的助手”。也许,他也曾从莎士比亚那里得到过同样的赞美。

印度 (India) 第一次世界大战后,印度伴随民族主义观念的增长,竟把莎士比亚也列入那些由殖民主义者强加给他们的,与他们的文明水火不相容的文明行列中;与此同时,还不断出现一种倾向,以贬低甚至排斥英语文学的精华来提高梵语文学和戏剧的地位。然而,从1890年起,莎士比亚的许多戏剧还是给改编成地方戏,在印度出版并上演过。其中最突出的例子是哈拉纳·钱德拉·拉克斯吉特(Harana Chandra Raskit)的四卷本莎士比亚全集的孟加拉语译本(1896—1902)。近年来,印度的萨希提亚·阿卡德米(Sahitya Akademi)正在倡议尽快把莎剧译成印度的各种文字。每一卷都包括一篇由丁·多佛·威尔逊撰写的英文特别引言。已经完成的版本有泰米尔语和泰卢固语的《哈姆莱特》,马来亚莱姆语(Malayalam),旁遮普语、泰米尔语和泰卢固语的《麦克佩斯》,印地语、奥利亚语(Oriya)、泰米尔语和泰卢固语的《奥瑟罗》,

以及马来亚莱姆语和乌尔都语的《李尔王》。印度观众普遍最熟悉的莎士比亚戏剧是《奥瑟罗》，它被印度人看作是一部“种姓等级的悲剧”。

印度的学者们对莎学研究做出了重要贡献。其中伦塔拉·文科塔·萨巴劳(Rentala Venkata Subbarau)的论著《除去面纱的奥瑟罗》(1906)和《除去面纱的哈姆莱特》(1909)受到高度评价。近年来,印度又涌现出更多莎学研究著作,如S. C. 圣·古普塔的《莎士比亚喜剧》(1951)和《时运的变迁:莎士比亚戏剧中的持续时间问题》等。

英帝国莎士比亚协会 (British Empire Shakespeare Society) 1901年莫里特小姐组织建立,以促进莎士比亚在全英国各个阶层进一步普及。协会的章程是组织戏剧阅读,尽可能经常地组织莎剧选场的演出,组织关于莎士比亚生平和著作的讲演。

雨果 (Victor Hugo, 1802—1885)

法国著名小说家、诗人、戏剧家。他对莎士比亚评价甚高,称其为浪

漫主义运动的同盟军,“戏剧界的天神”。他还写过几个剧本,试图模仿莎士比亚的风格。他与古典主义指责莎士比亚粗俗、不规范的论调作斗争,有力地确定了莎士比亚在法国的地位。1864年,他出版了莎学专著《莎士比亚论》。在这本专著中,他指出莎士比亚是诗人、历史家、哲学家三位一体的人,其作品具有哲学的深度,深刻地探索了人类的灵魂。莎士比亚极富想象,因而使他的作品具有“威严的魅力”。他还认为,莎士比亚的作品完全体现了他所提倡的对照原则。雨果所作的莎评有许多精彩之处,但在很多地方带有他的主观色彩。另一个缺陷是,热情赞誉有余,理论分析不足。

雨果 (Victor Hugo, 1828—1873)

维克多·雨果的儿子。1859至1866年间,用散文体翻译出版了莎士比亚的全部戏剧作品。这是在法国出版的第一个忠实而较好的莎士比亚戏剧全集的译本。雨果答应其子所求,为译本作序,此序后来扩展为《莎士比亚论》。

Z

扎卡罗 (Federigo Zuccaro, 1543—1609) 意大利画家,是他的时代最成功的肖像画家之一。扎卡罗于1574年来到英国,给伊丽莎白王后和她的一些朝臣们画像。但是,他在英国的时间不长,又转回罗马去完成圣保罗教堂拱形圆屋顶的绘画工作。在西班牙派无敌舰队征讨英国的1588年,他正为西班牙菲立浦二世装饰位于马德里的“爱斯考利

尔”宫。

一些所谓莎士比亚肖像都被认为是出自扎卡罗之手,如“波斯顿扎卡罗”、“考斯威扎卡罗”和“巴斯”或“阿切尔”肖像画。依照M. H. 斯帕尔蒙的意见:第一幅是弗勒米什画派的一幅不错的绘画;第二幅画的不好,很明显不是莎士比亚本人的像;第三幅很有水平,可以说是出自扎卡罗之手,但是在他来到英国时,

莎士比亚只有 10 岁,而且停留的时间又不长,因此,这幅也不可能是莎士比亚的画像。

扎卡若利 (Francesco Zuccarelli, 1702—1788) 意大利出生的画家,在威尼斯和伦敦从事绘画工作。扎卡若利是由于他的风景画而出名,他的“麦克白和女巫”(现陈列在斯特拉福画廊),是一幅根据剧本描绘的风景画,但又不是依照场景拘泥于字句,而是一个独出心裁的艺术作品。扎卡若利一般被认为是一位有着美感和艺术效果的画家,但在他同时代以及后来的评论家们的眼中,他的名气和地位不是很高。

《织工波顿快活的奇谈怪想》 (Merry Conceited Humours of Bottom the Weaver) 从《仲夏夜之梦》中取出加以改编的一出滑稽小戏,1661 年单独印出并收入弗朗西斯·科克曼的选集《才子们》(1672)中。

《众叛亲离》 (The Ingratitude of a Commonwealth) 纳姆·泰特 1681 年所作《科利奥兰纳斯》改编本。(见“《科利奥兰纳斯》”和“纳姆·泰特”。)

蛛网 (Cobweb) 《仲夏夜之梦》中的角色。他是仙子提泰妮娅的一位

仙子,波顿派他去杀死一只野蜂,将蜜囊儿给他拿来(第 4 幕第 1 场)。

《左顾右盼》 (Look About You, 大约 1600 年) 一部无名氏的戏剧,其中有些词句明显在模仿《罗密欧与朱丽叶》和《亨利四世》上篇中的词语。《左顾右盼》第一次出版于 1600 年,被称作“一部愉快的喜剧”,“后由海军大臣供奉剧团演出”。该剧的作者被认为是菲利普·亨斯洛雇用的一个剧作家安东尼·韦德森。

佐伐尼 (John Zoffany, 1733—1810)

德国出生的画家,1758 年移居英国。佐伐尼的人物画受到英国王室的鼓励和普遍的称赞。他特别擅长绘画戏剧表演中的片断,画出在舞台布景衬托下的一组演员的群像。他是大卫·加里克的朋友,他画的有关加里克的表演画对戏剧史很有价值,它们提供了当代舞台设计的信息。佐伐尼的唯一基于莎剧的舞台片断绘画是取材《麦克白》中的谋杀场景,这是由加里克和帕利卡德夫人扮演的戏。他对不同角色中的加里克的研究,揭示了加里克的表演艺术的更加现实主义的发展已经取代了那种过时的浮夸做作而不自然的舞台表现方法。

六、莎士比亚在中国

1. 中国莎学综述

中国莎学发展史概述 莎士比亚作品在中国的传播,包括介绍、翻译、演出与研究经过了五个发展时期。

第一个时期(1856—1920):莎士比亚的名字开始传入中国,出现了一些简要的评介;莎士比亚戏剧故事以文言形式被翻译成中文;早期文明戏上演莎士比亚戏剧。

莎士比亚的名字最早是由外国传教士介绍过来的。1856年上海墨海书院刻印了英国传教师慕维廉译的《大英国志》(英人托马斯·米尔纳著),其中在讲到以利沙伯(即伊丽莎白)女王时代的英国文化盛况时说:“当以利沙伯时所著诗文,美善俱尽,至今无以过之也。儒林中如锡的尼、斯本色、拉勒、舌克斯毕、倍根、呼格等,皆知名之士。”此处提到的“舌克斯毕”,即今天通称的莎士比亚。

中国最早谈论莎士比亚的为郭嵩焘(1818—1891)。他是清末外交官,于1876年出任驻英公使,1878年初又兼任驻法公使。在此期间他在日记中三次谈到莎士比亚。

第一次在1877年8月11日日记中说在应邀参观英国印刷机器展览会上看到了一些著名作品的印本,“在这些印本中最著名者,一为舍克

斯毕尔(Shakespeare,即莎士比亚),为英国200年前善谱剧者,与希腊人何满(Homer,即荷马)得齐名。……其时,有买田契一纸,舍克斯毕尔签名其上,亦装饰悬挂之。其所谱剧一帙,以赶此刻印500本。一名毕尔庚(Bacon,即培根)亦200年前人,与舍克斯毕尔同时,英国讲求实学自毕尔庚始”。郭嵩焘当时认为莎士比亚是英国200年前最善于创作戏剧的作家,与荷马齐名。第二次是1878年9月26日郭嵩焘与驻英的德国公使、日本公使等人聚会闲谈时谈到了莎士比亚。当谈到伦敦天气时有人问德国公使巴兰德说:“巴兰德较在中国为瘦?”答曰:“梭罗麦克斯法尔”。这时英国官员马格里解释说,这句话为“舍克斯比尔(Shakespeare)所编剧本语也。译云:“伤心会胖”。“伤心会胖”即“Sorrow makes fat”,音译为“梭罗麦克斯法尔”,这是根据《亨利四世》(上)中福斯塔夫的一段话概括出来的。福斯塔夫对亲王诉苦时说:“都是那些该死的叹息忧伤,把一个人吹得气泡似的膨胀起来。”第三次是郭嵩焘应马格里之邀去看莎士比亚戏剧演出。1879年1月18日郭嵩焘在日记中说:“是夕,马格

里来邀赴莱西恩阿摩戏馆,观所演舍克斯毕尔(Shakespeare)戏文,专主装点情节,不尚炫耀。”这里所说的“莱西恩阿摩戏馆”即著名的伦敦兰心剧院(Lyceum Theatre London),19世纪英国著名的莎剧演员亨利·厄尔文(Henry Irving, 1838—1905)在这里导演、演出莎剧直到1902年,他先后扮演过理查三世、奥瑟罗、哈姆莱特、麦克白和夏洛克等莎剧重要角色。郭嵩焘这个时期在兰心剧院观看的正是著名的厄尔文演出的《哈姆莱特》。

19世纪末20世纪初莎士比亚的名字频繁地被介绍过来,英美传教士在他们翻译及编译的各种著述中以各种不同的译名介绍莎士比亚戏剧的成就。1882年北通州公理会刻印了美国牧师谢卫楼所著的《万国通鉴》,其中提到莎士比亚时说,“英国骚客沙斯皮耳者(标重点号为莎士比亚的不同译名,下同。——编者),善作戏文,哀乐罔不尽致,自侯美尔(即荷马)之后,无人几及也”。1896年上海著易堂书局翻印了一套英国传教师艾约瑟编译的《西学启蒙16种》(1885),在《西学略述》一书的《近世词曲考》中介绍莎士比亚说:“英国一最著声称之词人,名曰蒂斯比耳,凡所作词曲,于其人之喜怒哀乐,无一不口吻逼真,加以阅历功深,遇分诸谱善恶尊卑,尤能各尽其态,辞不费而情形毕露”。1903年上海广学会刊印了英国传教师李提摩太主编的《广学类编》,在第一卷《泰西历代名人传》内介绍莎士比亚说,“沙基斯庇尔……世称之为诗中之王,亦为戏文中之大名家。”1904年上海广学会出版了英国传教师李思·伦白·约翰辑译的《万国通史》,在《英吉利志》卷中提到伊丽莎白时代作家时说,“其中最

著名之诗人,如夏克思比耳,瑰词异藻,声振金石,其集传诵至今,英人中鲜能出其右者”。

20世纪初年,正是1898年“戊戌政变”之后,当时崇尚西学和倡议译书的风气很盛,除外国传教师介绍莎士比亚之外,中国一些学者也开始介绍这位戏剧家。1903年上海出了两本石印本的《东西洋尚友录》和《历代海国尚友录》,前一书中说,“索士比耳,英国第一诗人”;后一书中称“索士比耳,英吉利国优生”。1904年10月出版的《大陆》杂志中印有《希哀苦皮阿传》。1905年汪笑侬(1858—1918)发表了《题〈英国诗人吟边燕语〉廿首》,发表在《大陆》第三卷第一期上,对1904年林纾翻译的20个莎剧故事以七言绝句的形式逐一品评。汪笑侬为满人,原名德克金,曾任知县,被罢黜后转向演戏,专演老生,成为戏剧演员和剧作家,常年在上海演出;他的演出自成一派,当时有一定影响。他以旧体诗的形式写成的莎评虽然囿于诗体以及所评并非莎翁原著,很难揭示出莎剧义蕴,但在中国莎学发展的早期,汪笑侬的诗体莎评很有价值,它是中国第一篇对莎士比亚的评论。1907年世界社出版的《近世界60名人画传》中有《叶斯璧传》,1908年山西大学堂译书院出版的《世界名人传略》中也有《沙克皮尔传》。

中国清末思想界的几位代表人物——严复、梁启超以及稍后的鲁迅先生,也都在其译著中谈论过莎士比亚。

中国近代资产阶级启蒙学者严复(1853—1921)在其译作《天演论》(1894)的《进微篇》中特别强调了莎士比亚戏剧的不朽的艺术生命。他说:“词人狄斯丕尔之所写生,方今

之人,不仅声音笑貌同也,凡相攻相感,不相得之情,又无以异”。严复在其小注中写道:“狭(指狭斯丕尔)万历年间英国词曲家,其传作大为各国所传译宝贵也。”1908年严复在其译著《名学浅说》中再次谈到莎士比亚,他以《凯撒》中安东尼的著名演说为例说明“名学的功能”,即逻辑的作用。在该书第11章第93节中严复说:

又有例案并举,而判所含蓄,令人百思,尤有余味,索思比亚作凯撒被刺一曲,当莺吞尼(即安东尼)以尸告众,为布鲁达(即布鲁土斯)所禁,不得代鸣其冤,层层皆用此术,听者裂眦冲发,举国若狂。名学之能事如此。

严复说安东尼的演讲“层层皆用”名学之术,处处发挥逻辑的力量,结果激发了国人为凯撒复仇的情绪,达到了自己的政治目的。

“莎士比亚”这个中国通用至今的译名第一个由梁启超(1873—1929)译成。1902年他在《饮冰室诗话》中称赞了莎士比亚与弥尔顿等诗人作品的宏大气势。他说:“希腊诗人荷马,古代第一文豪也。近代诗人,如莎士比亚、弥尔顿、田尼逊等,其诗动亦数万言,伟哉!勿论文藻,即其气魄,固已夺人矣”。

1907年鲁迅在日本写成了《科学史教篇》、《摩罗诗力说》与《文化偏至论》这三篇重要的早期论著,1908年分别以令飞、迅行的笔名在东京出版的《河南》月刊上发表。在这三篇文章中鲁迅都谈到了莎士比亚。这时他是以进化论的观点把莎士比亚做为健全人性的精神战士来看待的,他希望中国也能出现像莎士比亚那样的作家来表达民族的声音。在《科学史教篇》中鲁迅说如果人们只推崇知识,而轻视情感,势必会使

科学“趋于无有”。基于这样的认识,他说“故人群所当希冀要求者,不惟奈端(即牛顿)已也,亦希诗人狭斯丕尔(Shakespeare)……,凡此者,皆所以致人性于全,不使之偏倚,固以见今日之文明也”。在《摩罗诗力说》中鲁迅引用了英国作家卡莱尔《论英雄和英雄崇拜》第三讲《作为英雄的诗人:但丁、莎士比亚》的最后一节,称赞但丁、莎士比亚为“诗人中的英雄”,其根据就是他们的声音可以使民族团结,国家统一。他们的作品所昭示出来的思想乃“国民之首义”。鲁迅说“英之狭斯丕尔(W. Shakespeare),即加勒尔(今译卡莱尔)所赞扬崇拜者也。顾瞻人间,新声争起,无不以殊特雄丽之言,自振其精神而介绍其伟善于世界。……卡莱尔说四分五裂的意大利,因为出现了但丁,所以它实际上是一个统一体。”鲁迅得出的结论是:一个不想灭亡的民族和国家,必须出现但丁、莎士比亚那样的作家。这个时期鲁迅认为只有伟大的作家才能起到从思想上、感情上统一民族的作用。在《文化偏至论》中鲁迅引用了莎士比亚的罗马历史题材的悲剧《裘力斯·凯撒》第三幕第二场中安多尼(即安东尼)讲演激起市民反对布鲁多(即布鲁土斯)的情节,论述了他的哲学观点。需要说明的是,鲁迅先生这时还深受尼采超人思想的影响,而到了30年代,鲁迅通过与杜衡的论战,则扬弃了自己早年的唯心史观。鲁迅是中国最早引述莎士比亚戏剧情节的学者之一。

中国对莎士比亚生平和戏剧作品进行较为详尽的介绍出现在1916年孙毓修的《欧美小说丛谈》(商务印书馆出版)中。

1917年至1918年东润在《太平

洋》上连续发表了4篇《莎氏乐府谈》，是现在所能见到的中国最早独立成章的、完整的莎评。东润在《莎氏乐府谈》中不仅介绍了莎士比亚的生平，莎士比亚时代的舞台，而且介绍了林纾所译《吟边燕语》的篇目，这篇莎评还比较了莎氏与中国诗人李白的不同特点，最后具体分析了《凯撒》与《罗密欧与朱丽叶》这两部莎剧。

莎士比亚的作品的最初译本是根据兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》翻译的文言故事。1903年上海达文书社出版了《滌外奇谭》，它为我国最早的莎剧文言故事译本。共译了10个故事，译者未署名。这10个故事各为一章，都采取了类似中国章回小说的题目，如《维洛那二绅士》译为《蒲鲁萨贪色背良朋》；《威尼斯商人》译为《燕敦里借债约割肉》等等。《滌外奇谭》卷前的“叙例”中对莎士比亚做了简要的介绍：

“是书为英国索士比亚（Shakespeare，千五百六十四年生，千六百一十六年卒）所著。氏乃绝世名优，长于诗词，其所编戏本小说，风靡一世，推为英国空前大家，译者遍法、德、俄、意，几乎无人不读，而吾国近今文界，言诗词小说者，亦辄啧啧称索氏，然其书向未得读，仆窃恨之，因亟译述是编，冀为小说界上，增一异彩。”

1904年，商务印书馆又出版了林纾和魏易用文言合译的同一部作品的全文译本，题名为《英国诗人吟边燕语》（简称《吟边燕语》）列为《说部丛书》之一。林纾称这本书为“神怪”小说，每篇故事都取了古雅的传奇式的题目。如《威尼斯商人》译为《肉券》；《罗密欧与朱丽叶》译为《铸情》；《哈姆莱特》译为《鬼诏》等等。这个译本流传很广。继此之后，林

纾和陈家麟又用文言复述了莎士比亚5种剧本的本事。其中3种（即《雷差德记》—《理查二世》、《亨利第四纪》、《凯彻遗事》—《裘力斯·凯撒》）于1916年发表在《小说月报》第7卷第1至第7期上；《亨利第六遗事》于当年4月印成单行本，列为《说部丛书》之一；《亨利第五纪》则为林氏的遗译，发表于1925年的《小说世界》第12卷第9号上。“这几种译文，只保留了莎士比亚原著的故事梗概，而且又采用了小说的形式，因此很难看出莎士比亚作品的真面目了”。在中国莎学的第一个发展时期，莎剧故事的翻译者竟是不懂英文的人。鲁迅先生在《“题未定”草》中说1862年即清同治元年便设置了京师同文馆，中国人学英语的历史比学其他语言都早，但介绍英国文学的“竟是只知汉文的林纾”与“并不专攻英文的田汉”。林译的莎氏乐府和莎剧本事对中国莎学的发展产生了很大的影响。田汉、曹禺、郭沫若等中国现代著名戏剧大师都是通过《吟边燕语》认识莎士比亚的。郭沫若在1928年写成的《我的童年》一书回顾了这本书给予他的深刻印象。他说“林琴南译的小说在当时是很流行的，那也是我嗜好的一种读物。……Lamb的Tales From Shakespeare（兰姆的《莎士比亚故事集》，林琴南译为《英国诗人吟边燕语》），也使我感受着无上的兴趣。它无形之间给了我很大的影响。后来我虽然也读过Tempest（《暴风雨》）、Hamlet（《哈姆莱特》）、Romeo and Juliet（《罗密欧与朱丽叶》）等莎氏的原作，但总觉得没有小时候所读的那种童话式的译述更来得亲切了”。

林纾的译作《吟边燕语》在中国莎学发展史上占有十分重要的地位，

它不仅影响到一代文学戏剧大家,而且成为中国文明戏时期上演莎剧的蓝本。在辛亥革命以后一段时间里,莎士比亚的戏剧登上了中国文明戏——即话剧的舞台。当时,莎剧演出采用的是幕表制,带有很强的即兴演出的特点。这个时期莎剧在中国上海文明戏舞台上的兴盛,曲折地表达了中国人民反帝反封建的民主主义精神。

据考,1913年至1915年间为中国莎剧最早开始上演的时间,最早上演的剧目为《威尼斯商人》,当时或称《一磅肉》,或称《肉券》,或称《借债割肉》,或称《女律师》。1913年郑正秋领导的文明戏职业剧团新民社在上海演出了这出戏,以后反复演出,成为保留剧目。1914年至1915年新剧家陆镜若组织新剧同志会也演出了这出莎剧。同年,春柳剧社以《倭塞罗》的剧名演出了《奥瑟罗》,这出戏上演时连人物姓名都中国化了。后期春柳社还演出过《驯悍》(即《驯悍记》)和《铸情》(即《罗密欧与朱丽叶》)。后期春柳社主持人陆镜若(1884—1915)在我国文明戏时期对莎剧的上演采取了严肃的态度,他成为中国专业戏剧工作者中第一个认真探讨莎士比亚戏剧的人。他曾抱着改造社会的目的去日本学习戏剧,在东京帝国大学文科学习期间,在日本著名新派戏剧艺术家藤泽浅二郎主办的俳优学校学习过表演,以后坪内逍遥博士组织文艺协会时,陆镜若拜为门生,专门研究莎士比亚,他对西欧古典戏剧尤其是莎士比亚戏剧产生了很大的兴趣,留日期间他在《哈姆莱特》一剧中扮演过一个士兵,还翻译了《奥瑟罗》,在他主持春柳社期间上演的《铸情》、《驯悍》均受到观众的欢迎。

在文明戏时期,中国戏剧工作者

运用莎士比亚的剧作作为反封建专制复辟的斗争武器。为了抨击袁世凯称帝,郑正秋的药风新剧社上演了根据《麦克白》改写成的《窃国贼》,在演出时郑正秋还加上了新编的插曲,加强了戏剧的感染力,唱出了观众的怨愤之情,获得了一句一采的艺术效果。民鸣社著名演员顾无为在演出《窃国贼》时,借题发挥,大骂其皇帝,冷嘲热讽,观众以热烈的掌声表示共鸣。袁世凯恼羞成怒,以“借演剧为名煽动民心,扰乱地方治安”的罪名,逮捕顾无为并判其死刑。直至袁世凯垮台,取消帝制,顾无为才幸免于难。新剧史上这一有名的“顾案”生动地反映了莎士比亚戏剧在中国文明戏时期的演出所形成的反帝、反封建的战斗传统。

文明戏演莎剧一时竟成了风气,出现了不少改写的剧目,如《口孝与心孝》(《李尔王》)、《孪生兄妹》(《第十二夜》)、《怨偶成佳偶》(《无事生非》)、《从姐妹》(《皆大欢喜》)、《医生女》(《终成眷属》)、《李误》(《错误的喜剧》)、《指环恩仇》(《辛白林》)、《媿媒》(《暴风雨》)、《仇金》(《雅典的泰门》)等等。“据郑正秋主编、冥飞辑述的《新剧考证百出》记载,在早期话剧时期,中国话剧舞台上至少上演了20种莎士比亚戏剧,但剧名大都做了改动。”

第二个时期(1921—1936):1921年《少年中国》杂志刊载了田汉翻译的莎士比亚悲剧《哈孟雷特》,标志着中国莎学的发展进入到一个新的发展时期。这个时期中国莎学在激烈的文化斗争中选择着自己的发展方向,寻找着正确的理论思维,这个时期可称之为中国莎学的探索期。这个时期莎士比亚戏剧的翻译加快了步伐,只是到这个时期莎士比亚

才真正以戏剧家的身份来到中国。30年代中国剧坛有了按照莎剧原著的舞台演出,这个时期中国的莎士比亚评论比较活跃,同时,这个时期以鲁迅为代表的新文化运动与形形色色资产阶级文化派别的斗争也波及到莎学领域,致使这个时期中国莎学带有明显的文化斗争的色彩。中国莎学通过介绍苏联莎学的成果接受了马克思主义美学的一些基本观点,探索着中国莎学自己的理论模式。

五四运动之前,《新青年》杂志特辟戏剧改良专号,发起了戏剧改革的争论,为中国现代话剧的诞生做了理论上的准备,同时它也包括了莎士比亚戏剧在内的欧洲优秀剧目在中国的广泛传播开辟了道路,田汉的《哈孟雷特》问世就正是这一大潮中的产物。田汉是中国戏剧界酷爱莎士比亚剧作、热心宣传莎士比亚剧作的先驱者之一。早在留学日本的青年时代,他就爱读莎士比亚的剧作,并“开始真正的戏剧文学的研究,确立了做一个戏剧家的宏大意愿”。1921年他在《少年中国》2卷12期上发表了三场《哈孟雷特》的译文,第二年冬天由中华书局作为“莎翁杰作集”第一种出版,这是中国文坛上第一次用剧本形式以白话翻译的莎氏的压卷之作,田汉曾表示,要以自己的爱好为标准,翻译莎翁的10部剧本。1924年田汉的译作《罗密欧与朱丽叶》问世,但计划中的另外8种剧本均未能译成。1929年田汉翻译了《莎士比亚演出之变迁》一文,在他自己主编的《南国》月刊上发表。莎士比亚戏剧对田汉戏剧创作的影响已经载入了中国戏剧的史册,而田汉翻译莎士比亚戏剧的贡献在中国莎学史上则占有一个重要的历史地位。田汉第一

个以完整的白话剧本形式翻译莎剧引起当时文坛的关注,鲁迅先生在嘲讽以莎学自文的陈西滢等人时说,“连介绍最大的‘已经闻名’的莎士比亚的几篇剧本的,也有待于并不专攻英文的田汉。”

继田汉译本之后,莎士比亚几种有代表性的剧作均先后被译成中文,除发表在刊物上的不计外,仅就译成单行本的来说,就有诚冠怡、曾广勋、邵挺、张采真、邓以蛰、缪览辉、戴望舒、张文亮、顾仲彝、彭兆良、袁国维及曹未风等人翻译的十几个莎剧。

与此同时,靠了庚子赔款建立起来的中华教育文化基金董事会也建立了“莎翁全集翻译委员会”。中华教育文化基金董事会为美国在旧中国设立的文化机构,1924年成立北京,该会负责保管使用由美国“退还”的庚子赔款,以举办各种文化教育事业,胡适为该会编辑委员会主任委员。在1930.12.23;1931.2.25;1931.3.21胡适给梁实秋的信中谈到了翻译莎翁全集的问题。他曾想组织一个由梁实秋、陈通伯、叶公超、徐志摩、闻一多等五人组成的翻译莎翁全集委员会,但这个委员会未能成立起来。1931.11.徐志摩逝世,陈通伯不肯参加,叶公超、闻一多的兴趣不在翻译莎剧方面。因此,事实上只有梁实秋一人利用中华教育文化基金翻译了莎士比亚的戏剧作品。对此,鲁迅先生嘲讽说,“梁实秋教授翻译莎士比亚,每本大洋1,000元”。在30年代梁实秋译出了8部莎士比亚剧本,后来他陆续全部译出了莎士比亚的37部剧本和全部诗作,1967年在台湾出版,成为中国第一位独自翻译《莎士比亚全集》的翻译家。

这个时期中国莎评逐渐增多。一

些刊物报纸发表了评介莎士比亚的论文和文章,据不完全统计,这个时期发表的莎评在70篇以上。这些莎评从莎士比亚戏剧的内容与形式方面概括了莎士比亚戏剧的成就和艺术价值。这个时期的中国莎评一方面通过对苏联莎评的评介,马克思主义莎评传入中国;另一方面,一些留学英美日的学者把西方各种流派的莎评介绍到中国。在30年代鲁迅同形形色色的资产阶级文化派别斗争的过程中,中国文化战场上的这场斗争波及到了莎评这个领域。

30年代初,茅盾关于莎士比亚的评论在这个时期的莎评中占有重要地位。1930年他在《西洋文学通论》中认为“莎士比亚是不能列入‘古典主义’的,他是‘浪漫主义文学’的先锋”。很明显的这个观点来自斯丹达尔的《拉辛与莎士比亚》。在文中茅盾阐述了哈姆莱特性格的深刻的内在矛盾:“永久厌烦这个世界,但又永久恋着不舍得死;以人为本位,但是对自己也是怀疑的;永久想履行应尽的本分,却又永久没有勇气”。1934年他以味茗的笔名发表了《莎士比亚与现实主义》。该文第一次向中国读者介绍了马克思恩格斯的观点:莎士比亚是伟大的现实主义者,并第一次介绍了“莎士比亚化”的问题。1935年茅盾在《汉译西洋名著》中再次撰文《莎士比亚的哈姆莱特》,介绍莎士比亚的生平、创作分期以及《哈姆莱特》一剧的思想内容。该文提出莎士比亚属于贵族方面的观点,认为他的作品“反映了旧的贵族文化与新的商业资产者文化的冲突”,认为莎士比亚最重大的成就是刻画了“社会转变时期的人的性格”。1933年张沅长在武汉大学《文哲季刊》上发表了题为《莎学》

的论文,在中国第一次提出“莎学”这个概念。该文对莎士比亚戏剧版本、著作权方面的研究情况做了概述,并且把外国的“莎学”同中国的“红学”相提并论。1935年袁昌英女士发表了重要论文《莎士比亚的幽默》。作者曾留学英国爱丁堡大学,为我国第一位获得英国文学硕士学位的女性。她的论文《莎士比亚的幽默》从不同角度论述了莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》、喜剧《皆大欢喜》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》与历史剧《亨利四世》中的幽默的不同表现及其所造成的艺术效果。这个时期梁实秋相继发表了十几篇莎评,成为这一时期撰写莎评最多的人。他的莎评着重介绍了莎士比亚几部最有名的作品,即《哈姆雷特》、《麦克白》、《威尼斯商人》等。梁实秋的这些论文就其主体来看,是评介性的,主要是介绍莎士比亚戏剧的内容和西方学者的观点。这个时期梁实秋还发表了十几篇有关莎士比亚的译文,介绍了莎士比亚的时代、剧场、观众以及莎士比亚的创作等。

这个时期鲁迅先生同现代评论派、新月派、“第三种人”等资产阶级文化派别的论战也深入到莎学领域,在论战中鲁迅先生没有写出系统的莎评,但从他的一系列片断性的论述中我们可以清楚地看到他的基本观点。在陈西滢等人大谈莎士比亚、装腔作势、借以吓人的时候,鲁迅先生说,现在最重要的事情是应该有一套莎士比亚全集的译本。他嘲笑那些以精通英国文学自居的人在莎士比亚戏剧翻译介绍方面竟逊色于“只知汉文”、“并不专攻英文”的人。在论战中,鲁迅先生坚持了文学阶级性的观点,肯定群众历史作用的观点和借鉴外国文学的正

确方针,他主张老实地从外国文化、外国文学中吸收对中国社会有益处的东西。

现代评论派的主要成员陈西滢、徐志摩等人都曾留学英国,他们常以精通英国文学,研究过莎士比亚自我炫耀。如徐志摩在1925年发表的《〈哈姆莱特〉与留学生》一文中说:“我们是去过大英国的,莎士比亚是英国人,他写英文的,我们懂英文的,在学堂里研究过他的戏……英国留学生难得高兴时讲他的莎士比亚,多体面多够根儿的事情,你们没有到过外国,看不完全原文的,当然不配插嘴,你们就配扁着耳朵悉心地听……没有我们是不成的,信不信?”陈西滢也说,“不爱莎士比亚你就是傻子”。鲁迅早在1907年的《文化偏至论》中就批评过那种“学于殊域”引文明之语“用以自文”者的浅薄的文化附庸思想。鲁迅先生在《华盖集·题记》中说自己写杂文,虽运交华盖,却不以为苦。他说“即使被沙砾打得遍身粗糙,头破血流,而时时抚摩自己的凝血,觉得若有花纹,也未必不及跟着中国的文士们去陪莎士比亚吃黄油面包之有趣”。鲁迅先生的这段话就是针对徐志摩上述文章的。鲁迅先生鄙视一些人对待外国文化、外国文学的这种崇外而自文的丑相,他在许多篇文章中都以他那犀利的笔法予以冷嘲热讽。

这个时期梁实秋不仅翻译莎剧,发表莎评,同时还一些在大学里讲授莎士比亚。梁实秋在其论文与讲演中在介绍莎士比亚的同时也传播了西方学者关于文学创作独立的美学目的观点以及反对文学阶级性的观点。1926年他在文章中说,“《依里亚德》今天尚有人读,莎士比亚的戏剧,到现在还有人演,因为普遍的

人性是一切伟大作品之基础”。鲁迅先生批评了梁实秋的人性论,他在《文学与出汗》一文中说,“上海的教授,对人讲文学,以为文学当描写永远不变的人性,所以至今流传,其余的不这样,就都消灭了云,”鲁迅先生认为“永远不变的人性”是没有的。

以“第三种人”自居的杜衡在《莎士比亚〈凯撒传〉里所体现的群众》一文中说:“莎士比亚把群众的力量表现为一种盲目的暴力”,杜衡说,在莎士比亚的笔下,群众“没有理性”,“没有明确的利害观念,他们的感情是完全被几个煽动家所控制着,所操纵着,读这个剧,我们在到处都会无可奈何地得到一种群众老是在受欺骗的感觉”。杜衡在文中借用莎剧反对和否定当时人民群众的革命热情。鲁迅先生在《“莎士比亚”》、《又是“莎士比亚”》两文旁及了杜衡,并在《“以眼还眼”》这篇文章中批驳了杜衡的观点。鲁迅先生“以子之矛,攻子之盾”,在文中狠狠地批驳了杜衡等人所鼓吹的“文艺与政治无关”的“高论”,同时,他借用一位“痛恨十月革命,逃入法国的”俄国文艺批评家显斯妥夫的观点,指出单是对于“莎剧凯撒传里所表现的群众的看法”和杜衡先生的眼睛两样的就有的了”。鲁迅先生特别转引显斯妥夫的话说,“群众,是英雄的大炮的食料,而英雄,从群众看来,不过是余兴。在其间,正义就占了胜利,而幕也垂下来了”。鲁迅先生补充说:“这当然也未必是正确的见解”;不过,说来说去,群众心里还是有数的,拥护谁,反对谁,那都不过是“余兴”罢了。鲁迅先生反对借用莎士比亚评论的名义把群众说成是一种“盲目的力”。

说鲁迅的作品只是“有宣传作用

而缺乏艺术价值的东西”的作家施蛰存在《我与文言文》中借题发挥，在谈到对“文学遗产”一词的看法时攻击了苏联莎学。他说：“苏俄起初是‘打倒莎士比亚’，后来是‘改编莎士比亚’，现在呢，不是要在戏剧季‘排演原本莎士比亚’了吗？……这种政治方案运用之于文学的丑态，岂不令人齿冷！”施蛰存这段话，对于苏俄莎学的无知是自不待言了，重视莎士比亚，推崇莎士比亚是俄苏文学的传统。到30年代苏联莎学迅速发展。1930年著名导演斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科剧院导演了《奥瑟罗》，并写了很有影响的《演出计划》。1933年室内剧院排演了诗人卢戈夫斯科伊翻译的莎士比亚戏剧《安东尼与克莉奥佩特拉》。1934年苏联戏剧协会成立了莎士比亚戏剧部。鲁迅先生在文中讽刺地说，“苏俄太远，演剧季的情况我还不了然”，可是在中国，“今年又有些莎士比亚，莎士比亚起来”。鲁迅先生驳斥了施蛰存对苏俄莎学的攻击，并以嘲弄的口气说，“苏俄将排演原本莎士比亚，可见‘丑态’！而马克思讲莎士比亚，当然错误”。鲁迅先生在其文章中通过否定批判的方式肯定了苏联莎学。

这个时期翻译苏联莎评对于发展中国莎学起到了重要作用，通过苏联莎评的评介为中国莎士比亚研究提供了马克思主义的美学范畴。1934年茅盾以味茗为笔名发表的《莎士比亚与现实主义》是这个时期十分重要的一篇译介文章。在文中茅盾成段地转述了苏联莎学专家狄纳摩夫1933年的论文《再多些莎士比亚主义》的基本观点。狄纳摩夫说马克思和恩格斯认为莎士比亚是最伟大的现实主义者，他的创作反映了他那时代的一些问题。狄纳摩

夫说研究莎士比亚就是要使苏联作家“莎士比亚化”，还阐释了“莎士比亚化”的含义。先由鲁迅编辑，后由黄源编辑的《译文》杂志在译介苏联学者莎士比亚研究方面做出了历史性的贡献。从1934年到1936年《译文》上共发表6篇莎评译文，一篇为英国人写的《今日的莎士比亚》，一篇为日本学者写的《德国人与莎士比亚》，其余4篇皆为苏联学者的译文，包括著名莎学家狄纳摩夫、斯米尔诺夫的论文。苏联莎评主要是论述莎士比亚戏剧遗产的社会价值以及马克思关于莎士比亚的论述。

这个时期莎剧演出在中国现代话剧诞生形成过程中得到发展。莎剧演出结束文明戏形态之后，大约经过10年左右的酝酿准备，直到1930年才第一次正式上演原本的莎士比亚剧。20年代中国剧坛出现了话剧改革的爱美剧运动，提倡非职业性的演出，反对新剧商业化、庸俗化的倾向，提高了戏剧艺术的质量和教育作用。在这个运动的影响下，易卜生和莎士比亚的戏剧开始在学校中上演，并且受到欢迎，其中最突出的为天津学校演剧中的莎剧演出。1924年天津英国教会学校新学书院毕业班用英文演出了《威尼斯商人》，这次演出引起了青年黄佐临对莎士比亚戏剧的热爱，三年后他到英国伯明翰大学学习期间参加了牛津大学举办的莎士比亚研究班。1930年5月天津中西女校毕业班女生用英语公演了喜剧《如愿》，金润芝（即后来的著名表演艺术家丹尼）主演玫瑰莲（即罗瑟琳），演出获得好评。北京、天津《泰晤士报》发表了黄佐临的英文剧评，从此黄佐临与丹尼结为挚友，并于1935年结为夫妇。在学校演莎士比亚戏剧的过

程中我国一些著名的戏剧理论家及表演家成长起来。

1930年,上海戏剧协社在中央大会堂上演《威尼斯商人》,这是莎士比亚戏剧在中国舞台上第一次严肃正规的演出,这次演出采用顾仲彝译本,由应云卫执导,主要演员有虞岫云等。顾仲彝为了适应演出的舞台条件,将这个剧本改成了五幕八场,戏剧协社的这次演出被认为是莎士比亚戏剧正式登上中国舞台的一个重要标志。由于种种原因,30年代前期、中期的六、七年时间里,中国戏剧舞台上几乎没有莎剧的演出。

中国莎学发展探索时期的莎评具有重要意义,在激烈的论战中我国的莎学为其自身的发展明确了方向,而剧本的翻译和舞台演出方面的成果就都同我国现代话剧的发展紧密地联系在一起,成为促进我国现代话剧发展的一个有机组成部分。

1936年8月朱生豪译出了第一部莎剧《暴风雨》,成为中国莎学进入第三个时期(1936—1948)的标志。这个时期中国莎学在抗日战争的硝烟弹雨中奋斗,可以称之为苦斗期。这个时期天才的年轻翻译家朱生豪翻译莎剧获得了巨大的成功,为中国近百年来翻译界完成了一项最艰巨的工程。抗战前后及大后方舞台上莎士比亚戏剧的演出成为中国莎剧演出的第一个高潮。这个时期中国莎评的主要成就是出现了中国第一篇以马克思主义理论为指导的莎士比亚研究论文。这个时期中国莎学以其独特的艺术力量参与了中国人民的民族解放事业,起到了振奋民族精神的积极作用。

朱生豪对莎士比亚戏剧的翻译可以当之无愧地称之为“英雄业绩”。

1933年夏天他从之江大学中国文学系毕业后到上海世界书局任英文编辑。像莎士比亚一样,他没有显赫的身世与动人的经历,他只是靠奖学金于17岁那年进入了钱塘江畔的之江大学;毕业时不过是一名21岁的普通青年,他开始翻译莎剧的时候也只有24岁。这个年龄与莎士比亚创作历史剧《亨利六世》时相近。朱生豪翻译莎剧除了他精通英文的条件之外,其基础就是他在中学和大学时代对中国古典文学和外国古典文学的爱好。“从中学时期开始,朱生豪对诗歌就有特殊的爱好,他曾酷爱渊明之淡,太白之逸,长吉之鬼和义山之丽。他曾经倾倒于雪莱的激情,拜伦的豪放,他也曾经徜徉于山水之间,凭吊古迹,发怀古之思,抒风云之感,他写过不少新旧诗。到上海之后,他比较研究了各国伟大作家的代表作”,“对俄国现实主义大师尤为钦佩”。“他反复阅读了《莎士比亚戏剧全集》,对这一位伟大的诗人和戏剧家愈来愈热爱和尊敬”。1935年春天与他一起在世界书局工作的前辈詹文浒先生发现这个“年青的伙伴那样酷嗜诗歌,而且具有那样卓越的诗歌天才”,而且在中英两种文学上都有那么深厚的造就,“便劝他从事莎士比亚戏剧全集的移植”。当时中国虽然出现了一些莎剧译本,但真正能体现莎剧原貌的译作非常之少,更没有莎士比亚戏剧全集的中译本,因此翻译莎士比亚全集是中国文化界的一个重要任务。早在1934年鲁迅先生在同“新月派”、“现代评论派”的论战中就提出了这个问题,他说,“在我们所深恶痛疾的日本,……莎士比亚、歌德都有全集;托尔斯泰的有三种,陀斯妥也夫斯基的有二种,而中国竟还没有一种外国

作家的全集。”朱生豪就是在这种历史背景下决定翻译莎士比亚全集的。因此，他在南京中央大学读书的弟弟朱文振在给他的信中鼓励他从事这项工作。当时朱生豪给女友宋清如的信中说，“你崇拜不崇拜民族英雄？舍弟说我将成为一个民族英雄，如果把 Shakespeare 译成功以后，因为某国人曾经说中国是无文化的国家，连老莎的译本都没有”。因此朱文振说“我认为他决定译莎，除了个人兴趣等其他原因之外，在日本帝国主义肆意欺凌中国的压力下，为中华民族争一口气是重要的动力”。

1936年上半年朱生豪动笔试译《暴风雨》，秋天他就译成了第一部莎剧。到1937年他已经完成了七、八部莎士比亚戏剧的翻译。七·七事变的战火燃烧到了上海，朱生豪在汇山路的寓所被毁。在八·一三的炮火中，朱生豪从汇山路寓所仓皇出逃，他随身带着的仅有一本牛津版的《莎士比亚全集》和一些稿子。他历年来辛辛苦苦收集起来的各种莎剧版本及诸家注释、考证、评论的著述一、二百册全部毁于日本帝国主义者的炮火，他已译完的莎剧书稿也不幸被烧。朱生豪回到老家嘉兴。嘉兴失陷后他辗转迁徙，生活不定。1939年夏秋朱生豪应邀入中美日报馆工作。这个时期只要有空朱生豪就看莎剧，翻阅字典，反复思索。1941年太平洋战争爆发，一二·八日军占领上海，冲入法租界的中美日报馆，朱生豪杂于排字工人中逃出，再次丢失全部译稿与资料，三本诗集也一并被毁。1942年失业，5月结婚后去岳母家寄居。到年底补译完被毁的《暴风雨》等9部喜剧。1943年与妻子一同回到故乡，闭门不出，在炮火连天、贫病交

加的恶劣环境中，到1944年6月卧病时止，在不到10年的时间里竟译出了31部半莎剧！这是热血与才能的升华。朱生豪逝世时年仅32岁。在他临终前几天，谈吐中仍不忘莎士比亚翻译工作，甚至说，“早知一病不起，拼着命也要把它译完”。

在朱生豪病倒之前的1944年4月，他为其译作初版写了《译者自序》，朱生豪在《自序》中称赞莎士比亚戏剧“笼罩一世，凌越千古”的永久的艺术价值，记述了他翻译莎剧的10年经历。他说，“虽贫穷疾病交相煎迫，而埋头伏案握管不辍，凡前后历10年，而全稿完成”——朱生豪拟在这年后半年完成尚未完成的几部莎剧，谁知这年6月之后他的病越来越重，终因早逝而宏愿未竟！在《自序》的最后朱生豪说：“莎士比亚为世界的诗人，倘因此集之出版，使此大诗人之作品得以普及中国读者之间，则译者之劳力庶几不为虚掷矣”。朱生豪对莎剧的移植真是“鞠躬尽瘁，死而后已”。朱生豪翻译莎剧的精神感人至深！他不愧为应时代、历史的要求而出现的英雄人物！他的莎剧翻译是中国人民珍贵的艺术瑰宝。有了朱生豪的翻译，莎士比亚才成了普通人的莎士比亚。由于种种条件的限制，朱生豪的译本也难免瑕疵，但它的成就却是熠熠发光，现在人们越来越认识到朱生豪翻译莎剧的价值和意义。朱生豪的翻译被认为是“至此所有莎剧翻译者中速度最快、完成量最大、成就最高的了”。他的翻译原则和方法据他自己说，“在最大可能之范围内，保持原作之神韵，必不得已而求其次，亦必以明白晓畅之字句，忠实传达原文之意趣；而于逐字逐句对照式之硬译则未敢赞同”。他还说，“每译一段完，必先自

拟为读者, 察阅译文中有无暧昧不明之处; 又必自拟为舞台上之演员, 审辨语调之是否顺口, 是否调合。一字一句之未惬, 往往苦累累日”。朱生豪就是以这种标准, 这种精神呕心沥血, 为中华莎学做出了杰出的贡献。朱生豪翻译莎剧的精神与成就, 越来越受到人们的尊敬。在一篇论述梁实秋翻译莎士比亚的文章中, 国璋在“按语”中说: “我们追忆往昔, 对比梁朱境遇, 后者既缺图书, 又无稿费可言, 以一人之力, 在不长时间里完此译事, 是由于什么动力? 我想首要的是天才的驱使。朱译似行云流水, 即晦塞处也无迟重之笔。译莎对他肯定是乐趣, 也是动力, 境遇不佳而境界极高。朱译不同于他人也高于他人。”

朱生豪的《莎士比亚戏剧全集》在他死后的第三年即 1947 年由世界书局分成上、中、下三册出版, 共收入 27 部剧本。朱生豪翻译的 4 部历史剧未能收入。

40 年代是我国莎学发展的一个重要时期。莎剧翻译方面除朱生豪之外, 还有另外一些翻译家的贡献。1944 年曹禺译出了《柔蜜欧与幽丽叶》, 由重庆文化生活出版社出版。曹禺在《柔蜜欧与幽丽叶》译本台词中加进了“舞台指示”, 这是一个诗体译本, 被认为是比较接近理想的, 被认为是中国好的莎剧译本之一。其成功之处有三: 一、《柔蜜欧与幽丽叶》是一个诗体译本, 是中国第一个用诗的语言去传达原作的诗意和激情, 并保持着原来诗体形式的莎剧译本; 二、这个译本中译者成功地译出了这部悲剧中的插科打诨、俏皮话、双关语, 表现了剧作家的个性才能中的幽默感; 三、曹禺用富于诗情画意的语言, 具有音乐性的语言, 把莎士比亚的这部不朽名著翻译得

十分精彩”。曹禺是中国当代最杰出的戏剧家之一, 他对中国的莎学做出了卓越的贡献。早在中学时代, 他就反复从唱片上聆听了一些莎剧名演员的朗读; 在念大学时, 他用心阅读了莎士比亚的许多原作, 从他的精心之作《原野》中, 可以看出剧作家对莎士比亚戏剧熟悉的程度。他在译了《柔蜜欧与幽丽叶》之后, 还打算翻译《哈姆莱特》并译出了一幕, 由于种种原因, 这些计划后来没有实现。

中国第一位计划翻译莎士比亚的人为曹未风(1911—1963)。他从 1931 年开始翻译莎士比亚剧本和十四行诗, 并计划全部译出莎剧。到 1935 年出版了莎剧译本《该撒大将》、《微尼斯商人》, 1942 年译出《暴风雨》, 1943 年译出《凡隆纳二绅士》、《如愿》、《仲夏夜之梦》、《罗米欧与朱丽叶》, 1944 年译出《李尔王》、《汉姆莱特》、《马克白斯》、《错中错》, 1944 年他以《莎士比亚戏剧全集》为名由贵阳文通书局出版了他的上述 11 部莎剧。

40 年代的莎剧译本还有 1940 年周平的《哈梦雷特》、《马克白》; 蒋镇的《暴风雨》; 孙伟伟的《该撒大将》; 邢云飞的《铸情》; 1944 年邱存真的《知法犯法》(《一报还一报》); 柳无忌的《该撒大将》和杨晦的《雅典人台满》。《雅典人台满》是这个时期比较重要的一个莎剧译本, 由重庆新地出版社出版, 在其“前言”中译者全面地论述了莎士比亚这部悲剧的艺术价值。1948 年孙大雨译出的《黎耶王》由商务印书馆出版。孙大雨的译本行家们认为“是用力最勤的一个译本。他以‘译作’的精神, 对这位诗之至尊至圣的‘这部惊天泣鬼神杰作’进行‘再一度创造’。同时, 他首先提出采用‘音组’

的办法来翻译原文里的‘素体韵文’(Blank verse),而且还认真地做了试验,其结果是有成绩的。”早在1943年孙大雨就在《民族文学》上发表了他的《译莎剧〈黎哪王〉序》。在《序》中孙大雨通过翻译这部“气冲斗牛”的大悲剧,阐述了他翻译莎士比亚戏剧的理论。他认为翻译的最高标准是译文与原作形神酷肖。孙大雨说要做到这一点在实际上是非常困难的,但翻译是可以以此为追求的目标。他说自己对莎士比亚的悲剧《黎哪王》的翻译就遵循了这个原则。原作3000多行,其中2/3是用五音步素体韵文写成。孙大雨说,译文便想在“原作中用散文处,译成散文,用韵文处,还它韵文”。而莎士比亚的“韵文”一语原来并不作押韵的文字解释,所以对莎翁“韵文”则采取了语体文音组的形式。译文想在这韵文形式上也尽量把原作的真相表达出来。孙大雨在译作《黎哪王》的扉页上有一题词:“谨向杀日寇、斩汉奸和歼灭法西斯匪徒的战士们致敬!”这一题词是可以视为苦斗期中国莎学所体现的时代精神。

到了这个时期,莎士比亚的十四行诗开始被译介给中国的读者。1944年梁宗岱发表了《莎士比亚的商籁》,它包括了一篇论文和30首译诗。梁宗岱在文中讨论了西方莎士比亚十四行诗研究中的不同流派。梁宗岱作为一位翻译家,他说莎士比亚在十四行诗这种体裁中“赐给我们一个温婉的音乐和鲜明的意象的宝库”;“在这里他用主观的方式完成了他在戏剧里用客观的方式所完成的”。他说,“对着这样的诗,译者除了要频频辍笔兴叹外,还有什么可说呢?”

这个时期柳无忌、戴镛龄等人也

翻译过莎诗。柳无忌的译文见1942年重庆大时代书局出版的《莎士比亚时代的抒情诗》。

抗日战争前后的上海和大后方的莎剧演出是中国话剧运动的一个组成部分,成为莎剧在中国舞台上演出的第一个高潮。在中国人民处于空前艰难的战争岁月中,莎士比亚戏剧竟能与中华民族的民族精神相融合,显示了莎士比亚戏剧超越地域和民族界限的强大的艺术生命力。

1937年春夏之交,上海业余实验剧团在卡尔登戏院上演了《罗密欧与朱丽叶》,章泯导演,赵丹饰罗密欧,俞佩珊扮朱丽叶,演出本是根据田汉译本改编的。这次演出被认为是莎士比亚戏剧在中国舞台上第一次成功的演出。

1938年初,上海形成了“孤岛”局面,戏剧运动成为党的重要的群众组织工作,由“大剧场”的专业演出活动和“小剧场”的业余演出活动两部分组成。1938年5月上海新生活话剧研社为难民筹募捐款,演出了根据《罗密欧与朱丽叶》改编的《铸情》。1940年4月上海海燕剧社为筹款救济两广同胞公演了《罗密欧与朱丽叶》。

这个时期由余上沅主持的南京国立戏剧学校的莎剧演出做出了突出的贡献。国立戏剧学校于1935年6月创立于南京(1940年改为大专,简称国立剧专),由余上沅任校长,聘请应云卫为教务主任,曹禺等为专任导师。南京国立戏剧学校由于余上沅的努力,在演出宣传莎剧方面做出了突出的贡献。

余上沅(1897—1970)是中国现代话剧运动的倡导者之一、著名戏剧艺术家和戏剧教育家。早年留学美国,专攻戏剧。早在1922年他就在

《过去二十二戏剧名家及其代表作》一文中介绍了莎士比亚及其代表作《哈姆莱特》。在文中他说,“莎士比亚是戏剧史上数一数二的人物”。他的戏剧“是一个不绝的泉源,无底的宝藏,取之不尽,用之不竭”。1931年在《翻译莎士比亚》一文中,余上沅说,“有了莎士比亚才有歌德、席勒、雨果,才有近代剧的成功,而间接地才有现代剧的今天,近代剧和现代剧都仿佛是行星、恒星和彗星,而莎士比亚却是太阳”。余上沅不仅从理论上认识到莎士比亚的伟大,而且通过自己的艺术实践、戏剧教育,谱写了中国莎剧史上生动的篇章。

1937年6月国立戏剧学校第一届毕业班公演《威尼斯商人》,采用梁实秋译本,余上沅、王家齐导演,演出期间印发了《毕业公演刊物》,还专门出版发行了《莎士比亚特刊》,收入了8篇论文,其中有梁实秋的《关于〈威尼斯商人〉》,宗白华的《我所爱于莎士比亚的》,袁昌英的《歌洛克》,余上沅的《我们为什么公演莎氏剧》等。梁实秋、宗白华还为国立戏剧学校的师生做了关于莎士比亚的演讲报告。与此同时,剧校还在《新京日报》、《中央日报》副刊上特辟《威尼斯商人》公演特辑,向社会民众介绍上演莎士比亚《威尼斯商人》一剧的意义。1937年6月国立戏剧学校的这次公演莎剧,将演出、科研与莎剧的普及工作结合起来,收到了良好的效果。

1937年6月南京国立戏剧学校演出的《威尼斯商人》是抗战前夕一次具有深远影响的莎剧演出。抗日战争爆发后大后方的莎剧演出也取得了很大的成绩。1938年7月,国立剧校在重庆国泰大剧院隆重举行了第二届毕业公演,演出五场悲剧《奥

瑟罗》。在演出之前,国立剧校举行了试演,招待新闻界文化界同人,《新民报》、《新蜀报》、《国民公报》等纷纷发表报道。导演余上沅为了培育新人,此次公演还配备了两位青年做助理导演。这次排练是在全面抗战的背景下进行的,师生们都洋溢着高度的爱国热情和艰苦奋斗的精神。当时正值台儿庄大捷,举国欢腾,此次演出收入全部慰劳前线战士。

1942年,国立剧专在更为艰苦的条件下排演了《哈姆莱特》。这时剧专在四川江安办学,条件非常困难,演出时没有电灯只能用汽灯,导演焦菊隐与师生们一起在如此艰难的条件下在中国舞台上第一次上演了《哈姆莱特》。

在大后方,职业剧团的莎剧演出以1944年1月由神鹰剧团演出的莎剧《柔蜜欧与幽丽叶》成绩最为突出。剧本是导演张骏祥邀曹禺译的。张骏祥与曹禺是挚友,他深知曹禺是“莎迷”,又懂舞台,翻译的本子更适合上演。神鹰剧团在成都国民剧院首演《柔蜜欧与幽丽叶》,达到了抗战时期中国莎剧演出的最高水平。

在中国莎学发展的第三个时期,莎剧“中国化”的改编与演出取得了新的进展。1942年越剧著名演员袁雪芬树起“新越剧”旗帜,以她为首的一个新戏班在上海大来剧场上演根据《罗密欧与朱丽叶》改编的越剧《情天恨》。1944年黄禄生主持的上海艺术剧团在卡尔登剧院公演了顾仲彝根据《李尔王》改编的《三千金》。剧中人物全都取了中国名字,乔奇主演黎襄尊(《李尔王》中的李尔)。1944年李健吾将《麦克白》改编成六幕悲剧《王德明》,剧本以中国五代的史实为依据,将莎剧改编

成具有很强戏剧性的中国戏。该剧于1945年由黄佐临筹建的“苦干戏剧修养学馆”演出。公演时易名为《乱世英雄》。1948年在北京首演京剧《铸情记》，焦菊隐根据《罗密欧与朱丽叶》改编，男女主角由高玉倩、张玉芝等人扮演，这是莎剧在中国第一次以京剧形式演出。总之，这个时期莎剧被改编成中国式的话剧和中国戏曲——越剧、京剧等形式上演，为以后的关于莎剧中国化问题的探索提供了不少可资借鉴的宝贵经验。

这个时期中国的莎评较前一时期为少，抗战胜利之后稍为多些。这个时期中国莎评中最为重要的是杨晦在其译作《雅典人台满》前所附的长达万言的长序，它被认为是“中国第一篇力图用马列主义的观点来分析莎士比亚及其作品的重要论文。”杨晦在他的序文中指出了莎士比亚创作生活的时代背景以及莎剧的进步意义。他不同意一些学者认为《雅典人台满》一剧成就不高的观点，他认为“这部作品是莎士比亚最重要的一篇东西”，“要了解莎士比亚，要通过莎士比亚了解他的时代，他的社会，都有研究《雅典人台满》的必要。”杨晦分析了台满悲剧的根源，他说雅典人台满的悲剧可以说是“黄金的悲剧”。他认为黄金毁灭了人类本身的价值和情义。这篇序言在分析台满悲剧的时代原因及社会根源的基础上，批判了“世人结交须黄金”的资产阶级处世哲学。1944年杨晦的这篇序文是一篇比较有分量的莎评，特别是因为它出现在40年代中期，所以就越发显得重要。

这个时期我国大后方的莎学界在鲁迅先生《译文》登载苏联莎评的基础上，又出现了一些苏联莎学专著

的译本，如1943年桂林文汇书局出版了《莎士比亚新论》，其中就收入了《译文》上发表的两篇译文（宗玮译的狄纳莫夫的《莎士比亚新论》和克夫译的斯米尔诺夫的《论莎士比亚及其遗产》）。

在中国莎学发展的第三个时期，中国莎学终于在苦斗中找到了自己的位置并选定了自己的方向，发挥了积极的作用，成为中国莎学发展史上一个非常重要的阶段。杰出的翻译家朱生豪把本来是属于普通人的莎士比亚送到了中国广大普通读者的手中，莎士比亚戏剧真正成为中国人民的精神财富。

新中国成立后中国莎学进入到一个崭新的发展时期（1949—1966），不论是在翻译出版方面，还是在演出评论方面，都取得重大的成就。这个时期为中国莎学史上的繁荣期。到了这个时期，中国的莎评明显地形成了自己的特点，并为后来中国莎评第二个高潮的出现打下了坚实的基础。中国莎学这种充满生机的繁荣势头持续了15年左右，后来终止于“文化大革命”之前。

50年代中国在莎剧翻译出版方面呈现兴旺景象。新中国刚刚成立，文化生活出版社就于1949年11月再版了曹禺译的《柔蜜欧与幽丽叶》，成为新中国莎剧译本出版的先锋。到1960年，曹禺的这个译本先后由文化生活出版社、作家出版社、人民文学出版社三家出版社印刷了五次，共印行31,000册。方平译的《捕风捉影》（即《无事生非》）、《威尼斯商人》、《亨利五世》从1953年到1961年先后由平明出版社、新文化出版社、上海文艺出版社印刷了四次共印行34,000册。曹未风于40年代翻译出版的11种莎士比亚戏剧从1953年到1961年由上海文艺

出版社、新文艺出版社出版印行了73,300册。1954年作家出版社以《莎士比亚戏剧集》为名出版了朱生豪翻译的31部莎剧;朱生豪翻译的全部莎剧到这时才得以问世。第一次每册印20,000册,共印行了20多万册;1958年到1962年间人民文学出版社又印行了二次,加上第一次印刷的共印行30多万册!1954年、1955年吕荧译的《仲夏夜之梦》,张采真译的《如愿》,由作家出版社出版与重印,一共印了12,000册。1956年卞之琳译的《哈姆雷特》出版,1958年人民文学出版社又印行一次,共印行17,000多册。1957年吴兴华译的《亨利四世》(上、下)出版,1959年方重译的《理查三世》出版。50年代还出版了方平译的莎士比亚长诗《维纳斯与阿都尼》,印行6,500册;屠岸译的《莎士比亚十四行诗》,印行5.6万册。总之,50年代初到60年代初,中国莎剧、莎诗译本的印行数量很大,在十多年的时间里共印行了50多万册!其中方平、卞之琳、吴兴华、方重的译本都是第一次出版,他们的莎士比亚戏剧翻译以及屠岸、方平的莎诗翻译是新中国莎学的第一代成果。

1964年为了纪念莎士比亚诞辰400周年,人民文学出版社决定出版莎士比亚全集,与世界各国莎学界一起纪念莎士比亚这位文化伟人,由于十年动乱这一计划未能如期实现。

50年代中期到60年代初,中国莎评出现了第一个高潮,孙大雨、顾绶昌、方平、卞之琳、李赋宁、陈嘉、吴兴华、方重、王佐良、杨周翰、戴镗龄、赵澧等中国著名学者、莎学家发表了新中国莎坛上第一批论文,这些论文都力图用马克思主义的基本观点来分析莎剧(包括莎诗)。这些

莎评较多地运用了社会学的批评方法,着重研究了莎士比亚戏剧产生的历史背景,所反映的社会矛盾和阶级关系,重点揭示了莎剧对封建势力及资产阶级的揭露与批判以及莎剧中所体现出来的政治观、历史观、社会观、伦理观等思想内容,对某些问题也曾有过一些小规模的讨论,如怎样看待莎士比亚戏剧中的鬼魂迷信问题等。这些莎评基本上是把莎剧视为现实主义杰作来进行研究的,充分肯定了体现于其中的人文主义思想,同时也指出了它的阶级局限性。这些莎评对我国莎学的研究与教学起到了重要的作用,它们差不多都成了新中国大学里讲授莎士比亚戏剧的重要参考资料。

1956年卞之琳连续发表了《莎士比亚的悲剧〈哈姆莱特〉》和《莎士比亚的悲剧〈奥瑟罗〉》;这两篇各近五万字的长文可以视为50年代中国莎评的代表。在这两篇长文中,卞之琳明确提出要力图用辩证唯物主义和历史唯物主义的立场、观点、方法来研究作品和人物,并具体地引用马克思在《资本论》中的一些观点来分析莎士比亚所处的时代,深刻地指出,那“既是一个非常辉煌的时代,同时又是一个极端残忍的时代”。莎士比亚作品的价值就在于反映了这个时代,而贯穿在他全部作品里面的就是文艺复兴时期的人文主义的进步人生观、世界观,同时作者还恰当地指出了人文主义思想的历史局限。作者由此出发对莎士比亚两部最重要的剧作进行了全面的分析。

1956年李赋宁的《论莎士比亚的〈皆大欢喜〉》,为这个时期最重要的论述莎士比亚喜剧的论文,文中着重阐述了《皆大欢喜》与牧歌文学、罗宾汉歌谣之间的关系以及和讽刺

文学之间的关系,在此基础上探讨了莎士比亚喜剧所包涵的丰富的思想内容。

同年,陈嘉的《莎士比亚在历史剧中所流露的政治见解》是这个时期论述莎士比亚历史剧的力作。这篇论文从莎士比亚创作历史剧的英国社会背景与莎士比亚的出身及其生活环境出发,探讨了剧作家政治见解形成的原因;同时,结合莎翁10部历史剧的内容分析了莎士比亚反对封建割据,拥护中央集权,反对暴君专横,推崇理想国王的政治主张,还分析了莎士比亚对当时英国国内政治斗争的具体情况的看法(揭露国王贵族与资产阶级对劳动人民的压迫,肯定人民大众在政治斗争中的巨大作用等)。这篇论文还进一步剖析了莎士比亚历史剧中对当时英国社会中与政治斗争有密切联系的思想意识的看法,突出地论述了莎士比亚对资本主义唯利是图思想的批判和对爱国主义思想的推崇,这篇论文全面地论述了莎士比亚历史剧的重要价值。

1964年王佐良发表的《英国诗剧与莎士比亚》是60年代中国莎评中最重要的篇章之一。它从整个英国诗剧发展的背景中透辟地分析了莎士比亚诗剧取得巨大成功的多种原因。作者特别强调指出诗剧的本质特征:它不是文人剧,其根子在民间。同时指出莎士比亚创作的那个时代正是英国诗剧繁荣的时代,人才辈出,“即使没有莎士比亚它也要占英国文学史上光辉的一页。然而有了莎士比亚,这就使英国诗剧更加灿烂”。作者从改造旧题材,创造人物,运用语言等几个方面论述了莎士比亚诗剧创作所达到的前无古人,后无来者的成就。

同年杨周翰的《谈莎士比亚的诗》

是这个时期中国莎评中全面论述莎士比亚诗歌创作的论文,作者在论述莎诗时与莎士比亚的戏剧创作相互参照,并联系他的整个世界观和他在16世纪英国社会斗争中所处的地位,作者认为莎士比亚诗歌的基本内容是赞美美好事物,歌颂友谊,描写爱情,总括说来就是表达他的理想的。

50年代初到60年代初,方平不仅出版了莎剧译作,同时在莎士比亚研究方面也做出了重大贡献。他的10多篇莎评显示了他的研究的特色:既有考证性文章,也有分析性的文章,其中大都是论述莎士比亚喜剧的。这个时期曹未风除了再版他40年代的译作之外,还写了大量介绍普及莎士比亚的文字,对促进我国莎学的发展做了很有意义的工作。

50年代中期到60年代初,中国莎评据不完全统计约有130篇,另外还有60篇左右莎剧演出与影视评论,它相当于过去30年间(1917—1949)中国莎评总和的一倍半。

这个时期莎剧在中国的演出形成了北京、上海两个中心舞台,其演出的最大特点是普遍受到了斯坦尼斯拉夫斯基体系的影响,在斯坦尼戏剧演出理论的指导下,中国莎剧的演出水平有了明显的提高。新中国的莎剧演出受到了党和国家领导人的重视。

1953年4月,在纪念莎士比亚诞辰会上,上海人民艺术剧院表演了《罗密欧与朱丽叶》中的“楼台会”。1956年中央戏剧学院表演干部训练班表演了《罗密欧与朱丽叶》,由苏联专家雷科夫和中国著名演员丹尼共同执导,田华、嵇启明主演;周恩来总理观看了演出,并与演员合影留念。这是新中国成立之后戏剧界

献给首都人民的第一个完整的莎剧。

1957年上海戏剧学院表演师资班公演《无事生非》，由苏联专家叶·康·列普柯夫斯卡娅执导。同年，北京电影学院表演专修班毕业演出的《第十二夜》，由苏联专家卡赞斯基导演，他是斯坦尼的嫡系弟子。周恩来总理亲自观看了演出，对演员们的表演艺术做了充分的肯定。

1959年上海电影演员剧团演出《第十二夜》，正值中国共产党的八届七中全会在上海召开，许多中央领导同志观看了演出。毛泽东、周恩来亲自接见了凌之浩、沙莉、卫禹平、秦怡等演员，使文艺工作者们感到很受鼓舞。

1961年中央戏剧学院本科毕业班公演了《罗密欧与朱丽叶》，由刚从苏联学成归来的张奇虹导演。同年，上海青年话剧团公演《无事生非》。

1960年上海电影专科学校表演学科首届毕业班公演《第十二夜》，演出受到了电影界著名演员赵丹、张瑞芳等人的肯定，报刊也发了不少评论文章，社会反响较大。

1962年9月之后，莎剧在中国舞台上的演出偃旗息鼓。1962年10月，上海人艺院长黄佐临与丹尼着手排演《罗密欧与朱丽叶》，还做了专题报告，不久即被迫终止。1964年在全世界莎学界隆重纪念莎士比亚诞辰400周年时，不少戏剧工作者和莎剧研究工作者满怀热情地准备纪念莎士比亚这一伟人，不但热情未能实现，一些人还因此遭到批判。南京大学陈嘉教授亲自登台组织师生用英语演出四个莎剧片断，这一活动，后来则成了陈嘉遭到批判的重要罪状之一。

这个时期中国大量翻译了世界莎

学史中最有影响的莎评，对发展中国莎学起到了促进作用。据不完全统计从建国初到1964年，翻译各类莎评80篇左右，相当于解放前30年间莎评译文总数的2倍，这其中20篇左右为莎剧演出、莎剧影视方面的译文，60篇左右为理论研究。在这些莎评译文中，《马克思恩格斯论艺术》中的有关论述，如马克思恩格斯所提出的“莎士比亚化”、“福斯塔夫式背景”以及莎士比亚戏剧“情节生动性与丰富性”等主要观点。马克思恩格斯关于莎士比亚的一系列论述，对于形成具有中国特色的莎学具有重大意义。此外，这个时期的莎评译文中，有从17世纪初本·琼生到20世纪初期布拉德雷等许多美学家与文学家的传统莎评，如德国的弗·史雷格尔、莱辛、赫尔德、歌德、海涅；法国的夏多布里昂、雨果、司汤达、斯达尔夫人；英国的莫尔根、柯勒律治、赫兹列特；俄国的普希金、别林斯基、屠格涅夫等。这些莎评译文对于开拓思路、开阔眼界、开展研究都是很有价值的。

这个时期苏联莎学对中国的影响在30年代的基础上越来越大。1953年苏联莫洛佐夫的《莎士比亚在苏联》有了两个中译本，一个是巫宁坤译的，一个是吴怡山译的。这本书记述了苏联莎学的简史。《莎士比亚在苏联》一书的翻译出版，引起了中国莎学研究者对中国莎学发展状况的兴趣，他们希望在总结历史的基础上大力推进中国莎学的发展进程。1954年曹未风在《文艺月报》上发表了《莎士比亚在中国》，对莎剧在我国的翻译出版情况做了比较全面的评述。同年《戏剧报》编辑部资料室也发表了同名文章，扼要地介绍了自1921年田汉发表译作

《哈孟雷特》以来我国莎学翻译与演出两个方面的发展情况,其中第一次谈到了鲁迅先生在1934年至1936年在《译文》上发表苏联莎评译文的重要意义。十年之后,1964年在纪念莎士比亚诞辰400周年时戈宝权发表了第三篇同类文章《莎士比亚的作品在中国》。该文用了较多篇幅翔实地评述了莎士比亚戏剧最早传入中国的情况,第一次谈到了《海外奇谭》、《吟边燕语》以及林纾在翻译莎剧方面的贡献。戈宝权的文章主要是谈莎剧的翻译。

苏联莎学权威阿尼克斯特的《莎士比亚和他的戏剧》1957年由上海新文艺出版社出版。1959年他的《英国文学史纲》由人民文学出版社出版。同时,一些刊物上还发表了其他苏联莎学家的论文。苏联莎学的成果对中国莎学以及外国文学的教学与研究,都产生了很大的影响。阿尼克斯特等人著述的汉译本差不多成了外文系、中文系讲授外国文学和莎士比亚戏剧不可缺少的参考书。从他们的著述中,中国读者才开始对莎士比亚及其戏剧创作获得了一个比较完整的认识,特别是他们关于马克思恩格斯高度评价莎士比亚的论述,加深了中国读者对莎士比亚戏剧巨大成就的认识。

建国以后莎士比亚戏剧在中国戏剧院校的话剧教育中发挥了重要作用。中央戏剧学院,上海戏剧学院把莎士比亚戏剧做为必修的教材,引导学生学习、钻研莎士比亚戏剧。在实践中他们体会到以莎剧为教材可以全面训练学生导演、表演以及美术设计等多方面的戏剧专业才能。这两所戏剧院校的毕业生都多次公演过莎士比亚的戏剧。在综合性大学,师范院校的中文系、外语系英语专业,莎士比亚戏剧都被纳入

了教学大纲。

从50年代起,由世界著名导演执导、著名演员扮演主角的莎士比亚电影被搬上中国银幕,从此,莎士比亚的名字在中国更为广泛地在读者和观众中受到欢迎。英国著名导演、演员奥利弗执导并主演的《哈姆莱特》1958年由卞之琳翻译,孙道临配音,以《王子复仇记》的名字由上海电影制片厂配音译制之后在中国各地不断放映,成为保留影片,久演不衰。这个时期由苏联著名演员邦达丘克主演的《奥瑟罗》、苏联芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》、喜剧《第十二夜》等也相继搬上中国银幕。

“文化大革命”期间中国莎学由繁荣期跌落到中断期。这十年间我国莎学处于完全的停顿状态。莎士比亚被列入扫荡之列,被当成封资修的东西加以批判,造成了一代人文化上的落后。

1978年搁置了15年之久的《莎士比亚全集》问世了。这是中国出版的第一套外国作家全集;《莎士比亚全集》的出版成为中国莎学进入奋然崛起新时期的重要标记。从1978年以来我国莎学的发展举世瞩目,只是到了这个时期我国莎学才跻身国际莎坛,成为国际莎学的一个重要组成部分。莎剧译本的大量印刷,莎剧演出的宏大气势,莎剧研究的蓬勃兴旺,构成了这个时期中国莎学令人自豪的巨大成就。这个时期中国莎学明确地提出了自己的奋斗目标,那就是要形成具有中国特色的莎学,它为中国莎学的继续繁荣昭示了正确的指向。

1978年出版的《莎士比亚全集》,以朱生豪的31部莎剧译本为主体,由方平、方重、吴兴华全面校订了朱生豪的译文,编者在“前言”中说校订“力求保持原译的特色,也尽可能

订正错误,补上删节部分,使译本比过去有所改进”。杨周翰、方重、方平、章益补译出朱生豪未竟之6部历史剧:方平译《亨利五世》,章益译《亨利六世》上中下篇,杨周翰译《亨利八世》,方重译《理查三世》。《莎士比亚全集》收入了张谷若译的《维纳斯与阿都尼》,杨德豫译的《鲁克丽丝受辱记》,梁宗岱译的154首十四行诗,黄雨石译的《情女怨》等莎翁诗作。《莎士比亚全集》出版之后相继出版了一些莎剧的旧译本和新译本,其印刷数量之大是前所未有的。《莎士比亚全集》1978年印刷了23,000套,1988年第二次印刷达到91,800套,总印数超过100万册!方平的《莎士比亚喜剧五种》,一次印刷就达10万册。曹未风译的《汉姆莱特》、《奥瑟罗》、《马克白斯》、《罗米欧与朱丽叶》等四种译本1979年一次印刷就各印6万册,总共印刷了24万册。1977、1978年两年间人民文学出版社还印行了朱生豪的《威尼斯商人》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《亨利四世》(上、下)、《雅典的泰门》、《温莎的风流娘儿们》等剧本做为“文学小丛书”出版,平均每种印3万册左右,这几种剧本大约也印了24万册。1979年曹禺译《柔蜜欧与朱丽叶》第9次印刷。林同济译的《丹麦王子哈姆雷特的悲剧》和卞之琳译的《奥瑟罗》、《里亚王》和《麦克白斯》是这个时期的新译作,出版后受到了读者的欢迎。这十年间莎士比亚戏剧译本印行总数约为160万册!相当于五、六十年代印刷莎剧总数的3倍多,而新中国成立以来40年间印刷莎剧总数超过200万册,这是旧中国莎剧译本总数的几十倍甚至一、二百倍!这个时期梁宗岱译的《莎士比亚十四行诗》1983年由四川人民出版社印行111000

册;屠岸翻译的《莎士比亚十四行诗集》从1981年到1988年印行了35万册,它们相当于五、六十年代的六、七倍。这些数字是枯燥的,然而从这些数字中难道我们不是可以感受到中国读者审美情趣的提高吗?难道我们不是可以从这个侧面看到中国社会主义文化事业的繁荣吗?

这个时期中国代表团第一次访问莎士比亚故乡,中国学者开始参加国际莎士比亚会议,国际莎坛这时才有了中国莎学的声响。

1980年1月18日中国以戏剧家曹禺为团长的代表团光临了莎翁故乡斯特拉福,参观了莎士比亚故乡,参观了莎士比亚中心;代表团向莎士比亚研究中心赠送了中国刚刚出版的中译本《莎士比亚全集》和曹禺译的《柔蜜欧与幽丽叶》单行本。在这次访问中中国著名导演英若诚用英文朗诵了莎士比亚的十四行诗,引起了英国人的极大兴趣,西方世界第一次感到了中国莎学的存在。

1980年8月已故复旦林同济教授应邀参加了在斯特拉福举行的第19届国际莎士比亚会议,在会上做了学术报告,中国莎学只是到了这一个值得纪念的年代才第一次敲开了国际莎坛的大门。到1980年,中国莎学游离于国际莎坛之外已长达30年之久,林同济教授是把中国莎学推向世界的第一位中国莎学家。林同济教授在大会上的报告引起了与会各国学者的兴趣。同年10月,林同济去美国,为复旦大学收集资料,筹建莎士比亚图书馆。他在就学过的加利福尼亚大学艺术、文学委员会及各学术研究机构作了题为《莎士比亚在中国》的讲演,向美国学术界介绍了中国莎学的成就。他说莎士比亚不只是英国的财富,他已属于全世界,在中国莎士比亚

越来越受到人们的喜爱。林同济教授的讲演受到了热烈的欢迎。他因为过度兴奋劳累,心脏病猝发逝世于异乡。1982年,1984年,北京大学杨周翰教授、复旦大学陆谷孙教授、索天章教授和上海戏剧学院研究生汪义群等先后参加了第20、第21届国际莎士比亚会议。复旦大学的陈雄尚教授参加了1986年第22届国际莎士比亚会议,北京外国语学院的王佐良教授参加了1988年的第23届国际莎士比亚会议。1971年于加拿大温哥华举行的第一届世界莎士比亚大会以及1976年在美国华盛顿举行的第二届世界莎士比亚大会,中国没有学者到会,到1981年的第三届世界莎士比亚大会才有中国学者参加。当时在中国驻英国大使馆工作的裘克安参加了在莎士比亚故乡举行的这次世界莎士比亚大会。1986年第四届莎士比亚大会在西柏林举行,复旦大学的索天章教授、上海戏剧学院的张君川教授、杭州大学的任明耀教授参加了这次会议。当时任宁波大学副校长的裘克安教授因未赶上飞机而未能到会,论文由索天章教授带去,由沈林代为宣读。从1980年到1988年,中国有将近十位莎学专家、学者、教授参加了国际性的莎士比亚学术活动,引起国际莎坛的关注,奠定了中国莎学在国际莎坛中的学术地位。

这个时期,中国莎士比亚研究会(简称中莎会)的成立是中国莎学发展史上一件大事。早在中国莎士比亚研究会酝酿期间曹禺就写了题为《向莎士比亚学习》的文章,发表于1983年4月5日的《人民日报》上。这篇文章其实就是中国莎士比亚研究会成立的一个宣言。它正确地阐述了发展中国莎学的重要原则。文

章说“我们研究莎士比亚有一个与西方不尽相同的条件,我们有一个比较悠久的文化传统”,因此我们“是以一个处于历史新时期的中国人的眼睛来看,来研究,来赞美这位世界的巨人”的,“我们试图用马克思主义的观点来研究莎士比亚”,而其最终的目的则是“把一切用了心血写出来的研究莎士比亚的文章,一切用了心血演出来的莎士比亚的戏都拿来丰富祖国的文化,作为我们的借鉴,作为我们的滋养。”曹禺的这篇文章在中国莎学发展史上具有非常重要的指导意义。1984年12月3日至5日中国莎士比亚研究会在上海戏剧学院宣告成立,中共中央书记处书记胡乔木同志被推选为名誉会长,曹禺被推选为会长。曹禺在成立大会上发表了热情洋溢的讲话,他希望莎士比亚在中国有越来越多的知音。胡乔木同志为大会发去了充满殷切期望的贺信,他在贺信中说:“希望这个研究会能在世界的莎学研究上作出无愧于莎士比亚、无愧于世界数百年来的莎学研究成果、无愧于研究会参加者多年的劳绩、也无愧于中国学术地位和国际地位的贡献。”他对中国莎学的发展充满了信心,他说“中国莎士比亚研究会诸位的工作将随着我国社会文化的发展而得到愈来愈广泛愈深切的理解、同情和尊敬。”“中莎会”成立期间,中国老一辈莎学家济济一堂,翻译家、评论家、戏剧家卞之琳、孙大雨、杨周翰、张君川、孙家琬、裘克安、索天章、方平、陈恭敏、江俊峰等参加了大会,他们回顾了中国莎学的发展,畅谈了中国莎学的现状,也展望了未来。在“中莎会”成立大会上学者专家们交流了研究成果,通过了决议:即创办《莎士比亚研究》年刊,不定期举行莎士

比亚戏剧节；“中莎会”明确提出形成具有中国特色莎学的宗旨。

1985年7月13日在长春吉林艺术学院成立了吉林省莎士比亚协会，成为中国第一个省级莎学学术团体。吉林省莎士比亚协会在其章程中明确提出，“协会的宗旨是为繁荣本省的文学艺术事业服务，为精神文明建设服务，贯彻双百方针，为形成具有中国特色的莎学而努力”。几年来，他们已经出版了具有一定水平的研究文集《莎士比亚的三重戏剧》（1988），《莎士比亚在我们的时代》，还译制了《莎士比亚的故乡》、《莎士比亚的喜剧精神》等电视录像片。吉林莎士比亚协会还同英、美一些莎学专家建立了学术联系。

在这期间中央戏剧学院成立了“莎士比亚研究中心”，复旦大学成立了莎士比亚图书室，在收集中外文莎学专著，整理莎士比亚研究资料方面做了不少工作。

这十年间中国莎剧的演出由1978年上海青年话剧团上演的《无事生非》拉开了序幕，经过几年的酝酿准备，终于迎来了1986年首届中国莎士比亚戏剧节的盛会。

1978年上海青年艺术剧团上演莎剧《无事生非》，被称为是“一只报春的燕子”，它迎来了久违多年的莎剧的演出。自此之后，中国莎剧的演出就以北京、上海为中心日渐繁荣起来，演出水平也越来越高。

北京青年艺术剧院上演的《威尼斯商人》（曹禺任艺术顾问，张奇虹执导），上海人民艺术剧院上演的《罗密欧与朱丽叶》（黄佐临任总导演），北京人民艺术剧院上演的《请君入瓮》（即《一报还一报》，英国著名导演托比·罗伯特任导演，英若诚任副导演兼剧本翻译），北京实验京

剧团移植的莎剧《奥瑟罗》，上海青年话剧团上演的《安东尼与克利奥佩特拉》都取得了很大的成功。同时，中央戏剧学院、上海戏剧学院的学生在这个时期公演的莎剧也产生了积极的影响。此外，一些学校业余剧团也开始上演莎剧，如北京外语学院英语系师生就演出过《仲夏夜之梦》。这10年间中国莎剧演出的高峰为首届中国莎士比亚戏剧节。它是整个中国莎学史上气魄最宏伟的演出，就是在国际莎剧演出的历史上，它也是一次前所未有的气概非凡的壮举，它已经被载入了世界莎学的史册。

1986.4.10—1986.4.23“中国首届莎士比亚戏剧节”在北京、上海两地举行。在14天的时间里演出了25台莎剧，是以不同的艺术形式演出的，有话剧，有京剧，有昆曲，有黄梅戏，有越剧；除用汉语演出外，还有用中国少数民族语言以及英语演出的莎士比亚戏剧，真是五光十色，千姿百态，“在舞台上放射出独特的光彩，在莎士比亚与中国人民之间架起了一座美丽的桥梁。”（曹禺：闭幕词语）曹禺说，“莎士比亚早已离开了人世，但他的思想与艺术的生命是永生的，我们永远听得见他的声音，他的语言，他的思想的翅膀在我们头上翱翔，他的激情的火焰在我们心里燃烧。”首届中国莎士比亚戏剧节的盛大演出在国内外引起了强烈的反响。国际莎士比亚协会主席、英国伯明翰大学莎士比亚研究院院长勃劳克班克教授在北京、上海两地观摩了演出，他对中国舞台莎剧演出给予了很高的评价。他说，“1986年4月23日不是莎士比亚一个普通的生日，而是一个复活的生日，因为我在北京、上海所看到的，简直就是一个莎士比亚的文艺

复兴。”他说，“中国首届莎士比亚戏剧节显示了中国莎剧界的活力。一次戏剧节竟能上演 25 台莎剧，这在世界莎剧史上也是罕见的。”他说，“你们的莎士比亚戏剧节和莎士比亚协会应当为此而自豪。”他以《暴风雨》中的一段台词结束了他的讲话：“啊！灿烂的古老世界，有这么多出色的人物！”回国之后勃劳克班克撰写了题为《莎士比亚在中国的新生》的长篇述评，热情地称赞中国首届莎士比亚戏剧节所获得的成功。这篇文章曾经发表在吉林省莎协会刊《莎士比亚的三重戏剧》与美国的《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly)上。在闭幕式上还宣读了英国首相撒切尔夫人为祝贺中国首届莎剧节给曹禺的贺信。她说，她“为你们上演莎士比亚剧目如此之多”，“为你们所表现的丰富的想象力以及丰富多彩的表现形式”而感到惊奇。她说，“莎士比亚是独一无二的，但他一直是为普普通通的男人和女人而写作的。”她说中国的莎剧节证明了莎士比亚戏剧的普遍性。贺信的最后她引用了《暴风雨》中的一段台词称颂我国在新时代上演莎剧的成功，她说，“人是多么美好！哦！神奇的新世界拥有这样美好的人们。”中国首届莎士比亚戏剧节规模盛大的演出为发展我国戏剧事业贡献了非常有价值的经验。1987 年中国莎士比亚研究会收集了这次“莎剧节”期间撰写或在学术报告会上讲演的莎学论文 12 篇，以《莎士比亚在中国》为名由上海文艺出版社出版发行。

这次“莎剧节”期间出现的一批用中国戏曲方式移植的莎剧剧目，引起了国内外莎学界的特殊兴趣，如越剧《第十二夜》、昆曲《血手记》、黄梅戏《无事生非》、京剧《奥瑟罗》等

等。莎剧“戏曲化”的问题引起了学者们不同的看法。国际莎协主席勃劳克班克认为这种移植和接纳给“中国戏曲增添了活力”。当然，从另一方面来看，具有深厚根基的民族形式也使莎剧获得了新的生命。1987 年 8 月《血手记》参加了世界上最大的戏剧节“爱丁堡戏剧节”，在 70 几个剧目中，中国的《血手记》受到了欢迎。欧洲人看得如醉如痴，每场演完都获得七、八分钟的热烈掌声。《血手记》在西方上演的成功，引起轰动，成为中国首届莎士比亚戏剧节的一个有力的余韵。

这十年间中国的莎评取得了前所未有的成就。表现在以下几个方面：

首先，这个时期的莎评体现了改革开放的时代精神，思想解放，富于开拓；同时又坚持了马克思主义美学理论的主导地位，在莎评中注意研究马克思恩格斯对莎士比亚的一系列论述，展开了关于“莎士比亚化”的讨论，从更深的层次上探讨莎剧所具有的永久的艺术魅力。这个时期出版了孙家琬编的《马克思恩格斯与莎士比亚的戏剧》和孟宪强辑注的《马克思恩格斯与莎士比亚》，对于运用马克思主义观点研究莎士比亚，形成具有中国特色的莎学具有积极影响。

其次，这个时期莎评成果累累，数量很大。从 1978 年到 1988 年的这十年间，各类刊物上发表了的莎士比亚论评据不完整的统计约有 850 篇（不包括关于莎剧演出与影视方面的文章 300 篇左右），为过去 60 年间莎评总数和的 3 倍。而解放后 40 年间莎评将近一千篇，约为过去旧中国全部莎评总数的 8 倍。只是到了这个时期中国才出现了个人的莎学专著与文集，1983 年四川人民出

版社出版了方平的个人莎评文集《和莎士比亚交个朋友吧》，其中收入了他从70年代末到80年代初所撰写的17篇论文。1986年复旦大学出版社出版了索天章的《莎士比亚——他的作品及其时代》。1988年中国戏剧出版社出版了张泗洋等人的巨著《莎士比亚引论》，分上、下两册，70多万字。这部专著被著名的美国的《莎士比亚通讯》(Shakespeare Newsletter)被誉为“中国第一部用马克思主义观点评价莎士比亚的专著。”这部专著着力于揭示莎士比亚戏剧艺术世界的奥秘，探讨莎翁戏剧的艺术本质。这个时期还出版了贺祥麟等人的《莎士比亚研究文集》(陕西人民出版社)、陆谷孙主编的《莎士比亚专辑》(复旦大学出版社)等。

“中莎会”自成立以来到1988年共出版了三期《莎士比亚研究》(创刊号出版于1983年，第二期、第三期分别出版于1985、1986年)，发表了许多很有分量的论文。吉林省莎士比亚协会出版了两期学刊：《莎士比亚的三重戏剧》(1988)和《莎士比亚在我们的时代》(1991)很有特色，受到国内外一些专家的好评。

《外国文学研究》是这个时期发表莎士比亚评论最多的刊物。该刊于1978年创刊号上就发表了朱维之的《论〈威尼斯商人〉》的文章。10年间《外国文学研究》共发表了莎评60多篇，约占这个时期莎评总数的8%，同时还整理了从1917年到1985年《莎士比亚评论目录索引》，对促进中国的莎士比亚研究起到了积极的作用。

第三，这个时期中国莎评扩大了研究范围，拓宽了研究内容。据不完全统计，到1988年底，莎士比亚的37部剧本中已有25个剧本发表

了专论，其中有8个剧本只是最近这几年才有人撰写评论，它们是《理查三世》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《终成眷属》、《安东尼与克利奥佩特拉》、《驯悍记》、《理查二世》、《一报还一报》、《温莎的风流娘儿们》等。这10年间发表的莎评不仅继续探讨作品的思想内涵，同时开始重视作品的艺术分析、语言研究，还出现了一些运用比较方法写成的论文，比较莎剧与中国古典戏曲的种种特点。此外，还有一些论文试图运用新的批评方法，力图扩大莎评的视野。

第四，这10年来中国莎学队伍迅速扩大，除了老一辈莎学学者专家仍在奋力笔耕之外，还涌现出一批崭露头角的新人。中国莎学界老一辈学者从四、五十年代以来为发展中国莎评做出了不可磨灭的贡献。这个时期他们青春焕发，老当益壮，在中国莎学发展史上最辉煌的时期里奋战不已。卞之琳、杨周翰、孙家琇、王佐良、张君川、孙大雨，戴镛龄、顾绶昌、方平、贺祥麟、张泗洋、张月超、陈嘉等不断发表新的研究成果。这个时期一大批中青年的莎评家像雨后春笋，显示出我国莎评极大的潜在活力。老一辈莎学家陈嘉、张月超、杨周翰的相继逝世，是中国莎学界的重大损失。

最后，这个时期中国莎评开始引起国际莎坛的注意，一些学者在国外讲演“莎士比亚在中国”，受到欢迎。一些专家的学术论文在国外莎学刊物上发表，还有中国的一些莎评被收入有世界影响的莎学刊物。1984年出版的美国著名的《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly)第35期“1983年世界莎士比亚论著目录注释”中第一次收入了我国莎士比亚论著目录注释18条。其中有

文集 4 本：方平著《和莎士比亚交个朋友吧》，贺祥麟等著《莎士比亚研究文集》，中国莎士比亚研究会主编的《莎士比亚研究》（创刊号），王佐良的《英国文学论文集》；诗选一本：卞之琳的《英国诗选》（其中收入莎士比亚十四行诗 5 首，还有《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔王》等剧中诗歌）；专著一本：施咸荣编著的《莎士比亚和他的戏剧》；收入的论文有关于中国莎士比亚翻译与研究情况的 3 篇：陈雄尚：《新中国成立之后的莎士比亚作品和研究的出版》，莫自佳、李先兰：《莎士比亚研究目录索引》（1918—1982），贺祥麟：《赞美、质疑和希望——关于朱生豪译莎士比亚的一些问题》；有关于莎士比亚诗剧研究的论文 3 篇：王佐良：《英国诗剧和莎士比亚》，孙大雨：《关于莎士比亚戏剧的一些问题——是诗剧还是话剧？》顾绶昌：《莎士比亚语言问题》；有方平的三篇论文：《曹雪芹与莎士比亚》、《两个可爱的女性》、《什么是“莎士比亚化”？》；有阮坤的三篇论文：《莎士比亚的形象思维初探》、《印度人和犹太人——莎士比亚作品考偶拾》、《（还是印度人好）一文质疑》；有关于莎剧在中国演出的文章 1 篇：凡川的《莎士比亚进入中国的最早足迹》。1986 年《莎士比亚季刊》第 37 期目录卷中又收入了我国莎士比亚论著目录注释 18 条。其中有两部莎士比亚研究文集：方平著《与莎士比亚交个朋友吧》，陆谷孙主编《莎士比亚专辑》；一部注释本：裘克安注《哈姆莱特》；此外还收入了十几篇论文。总论有：《马克思与莎士比亚》（张泗洋）、《莎士比亚及其时代》（秦天章）、《博能返约，杂能归粹——试论莎剧的容量》（陆谷孙）、《百尺竿头，十方世界——漫谈莎士比亚戏剧研究》（杨

周翰）、《复调与莎士比亚》（汪耀进）。莎士比亚悲剧论文选入的较多，有《莎士比亚悲剧的艺术特征——纪念莎氏诞辰 420 周年》（张泗洋），《关于哈姆莱特的故事的起源与演变》（郑士生），《对“哈姆莱特要改变现实”的一点质疑》（陶冶我），《莎士比亚的〈奥瑟罗〉——西方几个世纪评论述要》（孙家琇），《〈李尔王〉的戏剧结构及其特征》（孙家琇）。论悲喜剧的有《莎士比亚的第一部悲喜剧——论〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉》（孟宪强）。论喜剧的有《论歌颂性喜剧——莎士比亚的早期喜剧》（薛迪之）；比较研究的有《〈赵氏孤儿〉与〈哈姆莱特〉》（陈星鹤），《论〈罗密欧与朱丽叶〉与〈西厢记〉的继承与创新》（吴全韬）；论十四行诗的一篇：《诗式批评与自我诗化——莎士比亚十四行诗一瞥》（王忠祥）。《莎士比亚季刊》由美国最有名的莎士比亚图书馆——福尔杰图书馆（Folger Shakespeare Library）出版，每年四期，另外一本为目录卷，其中收入世界各国较有影响的莎评成果 3,000 至 4,000 种（包括专著、文集与论文）。1984、1986 年这两年中国莎评第一次有这么多篇目被收入《莎士比亚季刊》的目录卷，它表明了这个时期中国的莎评已因独具中国特色而进入国际莎坛。

这 10 年来莎士比亚更广泛地走到了中国广大青年之中，莎士比亚戏剧以其丰富的内容、健康的情趣，强烈的艺术魅力和进步的思想倾向而对中国青年的成长产生着积极的影响。

这 10 年来不少大专院校英文系与中文系都讲授莎士比亚的课程，国家教育委员会还把“莎士比亚研究”确定为中文专业本科自学考试

的选修课之一。这个时期中国自己培养了莎士比亚戏剧研究生。陈嘉、李赋宁、孙家琇、王佐良等都招收了博士学位研究生；张君川、索天章、周骏章、张泗洋等招收了硕士学位研究生，同时还有一些人去英国、美国攻读莎士比亚硕士、博士学位。何其莘在美国以《中国人眼中的莎士比亚》为题的博士论文获得好评。在中国，莎士比亚是普及面最大的外国古典作家之一，他的作品在广大青年和学生中很受欢迎。中学语文课本中选入了莎士比亚戏剧片断，《威尼斯商人》中“法庭”一场差不多成了中学语文课的保留课文。中国青年出版社出版的由肖乾翻译的兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》从1956年到1979年印了4次，共印了55万册。到1988年第10次印刷时印数已达80多万册！1981年汤真翻译了英国作家奎勒一库奇改写的《莎士比亚历史剧故事集》，由中国青年出版社出版，印行74 000册，到1988年第三次印刷时印数为12万册。这两本故事集印行的数量也接近了100万。1985年甘肃人民出版社出版的《莎士比亚妙语录》印行5.9万册。1988年四川大学出版社印行的《莎士比亚戏剧精解》印行1万册，1990年吉林教育出版社出版的《莎士比亚箴言录》发行1.2万册，这类书很受读者喜爱。

这个时期莎士比亚戏剧在中国影视屏幕上和电台广播中的不断出现，引起了人们浓厚的兴趣，它使莎士比亚成为中国知名度最高的外国作家。1979年电影《王子复仇记》复映，观众达亿万人次。1986年莎士比亚戏剧节期间中央电视台译制了英国广播公司(BBC)制作的莎士比亚戏剧广播电视剧《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《亨利四世》(上、下)

等四部，由孙家琇担任文学顾问兼翻译。与此同时，上海人民广播电台制作了广播剧《麦克白》，由张君川任顾问。1988年吉林人民广播电台将莎士比亚的37部戏剧全部制成了广播系列节目《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》，每周播出一集，加上试播在内前后用了一年的时间全部播出。社会反响较大，莎士比亚故乡的莎士比亚中心主任福克斯博士为此写来了贺信。

这10年来中国翻译莎士比亚研究专著的显著特点就是放眼世界，博采众家，不仅继续翻译苏联莎学权威的著作，同时也翻译欧美莎学专家的论著，这对我们形成具有中国特色的莎学可以提供多方面的借鉴。

1979年、1981年杨周翰主编的《莎士比亚评论汇编》上、下两册的出版是我国几十年来译介外国莎评的一个总结。《莎士比亚评论汇编》的前面有一篇编者撰写的国际莎评概述，从17世纪初本·琼生开始，直到本世纪的60年代，共收入英、法、俄苏、美、德等国51位国际莎坛公认的各派学者的有代表性的论文将近百篇，其中相当多的莎评为五、六十年代的译文，有一部分为70年代新译的。这些莎评都是欧美三个世纪莎评中最有影响的。《莎士比亚评论汇编》的出版，开拓了人们的眼界。在中国莎学研究工作者面前展开了一个真正的百家争鸣的理论探索的局面，它十分有利于我国莎评向新的更高层次的进展。1982年上海译文出版社出版的《莎士比亚研究》中收入了歌德、席勒、泰纳、赫兹列特等德、英、法等国几位著名作家、学者的论文。

在这个时期里对中国莎评产生重要影响的苏联莎学权威阿尼克斯特

的两部力作:《莎士比亚传》与《莎士比亚的创作》分别于1984年和1985年由戏剧出版社与山东教育出版社出版。苏联学者的专著为中国莎学研究运用马克思主义观点研究莎士比亚提供了直接的经验,当然,从中也可以清楚地看到需要继续深化的研究空间,有利于全面地揭示莎士比亚戏剧的成就及其所具有的全人类的审美价值。

1978年以来的这10多年间中国莎学所取得的成就远远超过了过去的—个世纪,它值得大书特书并以自豪的心情写入中国莎学发展的史册。

莎士比亚作品的中文翻译 莎士比亚作品在中国莎学发展的第一个时期(1877—1920)只有戏剧故事被译成中文。这个时期最早的翻译并非依据莎剧剧本原文,而是根据英国散文家兰姆姊弟改写的《莎士比亚故事集》用文言翻译的莎剧故事。第一本是1903年上海达文书社出版的《海外奇谭》,译者未署名。该书只收10个故事,各成一章,题目采用中国章回小说的形式。如《维洛纳二绅士》与《威尼斯商人》这头两个故事的题目为《蒲鲁萨贪色背良朋》、《燕敦里借债约割肉》。1904年林纾与魏易用文言将兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》全文译出,共20个故事,取名《英国诗人吟边燕语》,简称《吟边燕语》,由商务印书馆出版。林纾、魏易对每个莎剧故事都取了古雅传奇式的题目,如《威尼斯商人》译为《肉券》、《维洛纳二绅士》译为《情感》。译文文字简练,古色古香,很有那个时代的特点,同时也反映出译者的文言功底。比如《肉券》开头部分就以不到120个字交代了夏洛克与安东尼的为人及他们之间的关系,现引述如下:

歌洛克者,犹太硕腹贾也,恒用母金取子,以居积得囊金无数。然如期要索,未偿假借,人多恨之。仇家曰安东尼,罗马人也,与歌洛克同客于微臬司。其人慷侠好友,有通缓急者,必释子金勿问。歌洛克以为相形以败其业,憎之次骨。安东尼见辄肆詈,歌洛克静然弗较,至引以为恨。

上述引文将歌洛克与安东尼的职业、身份、为人都交代得很清楚,最为重要的是交代了他们之间相互憎恶的原因。林纾译文不仅简练,而且叙述生动,因此在当时他的这个译本影响很大,郭沫若等人最初就是通过《吟边燕语》认识莎士比亚的。1916年林纾与陈家麟合作根据莎剧剧本原文用文言译出了5个戏剧故事,称为莎氏乐府本事。计有《雷差德记》(《理查二世》)、《亨利第四纪》、《亨利第六遗事》、《凯彻遗事》、《亨利第五纪》。前三个故事发表在1916年的《小说月报》第7卷第1至7期;《亨利第六遗事》于当年6月印成单行本,列为“说部丛书”之一;最后一个故事为林纾的遗著,发表在1925年的《小说世界》第9至10期上面。

在中国莎学发展的第二个时期(1921—1936),中国有了依据莎剧原文的莎剧白话译本,同时也出现了莎士比亚诗歌作品的译作。1921年田汉在《少年中国》第2卷第12期上发表了《哈孟雷特》,这是中国第一个以白话形式译出的莎氏压卷之作。第二年冬天《哈孟雷特》由中华书局作为“莎翁杰作集”第一种出版。田汉表示要以自己的爱好为标准翻译10部莎剧,1924年译出了《罗密欧与朱丽叶》,计划中的另外8部未能译出。从1921年到1936年约有20人翻译莎士比亚的戏剧,据

不完全统计共译出莎士比亚的十二个剧本,具体情况如下:

1921年 田汉《哈孟雷特》

1923年 诚冠怡《陶冶良方》(《驯悍记》)

1924年 田汉《罗密欧与朱丽叶》
曾广勋《威尼斯商人》

邵挺《天仇记》(《哈姆雷特》)

1925年 邵挺、许绍珊《罗马大将凯撒》(《裘力斯·凯撒》)

1927年 张采真《如愿》

1928年 邓以蛰《若邈久矣新弹词》(《罗密欧与朱丽叶》)

1929年 缪览辉《恋爱神圣》(《温莎的风流娘儿们》)

1930年 戴望舒《麦克倍斯》

张文亮《墨克白丝与墨夫人》(《麦克白》)

顾仲彝《威尼斯商人》

彭兆良《第十二夜》

1931年 袁国维《周礼士凯撒》(《裘力斯·凯撒》)

1933年 陈治策《乔妆的女律师》(《威尼斯商人》)

1935年 曹未风《该撒大将》

余南楸、王淑英《暴风雨》

1936年 梁实秋《如愿》

《威尼斯商人》

《李尔王》

《麦克白》

《奥瑟罗》

这个时期翻译莎剧最多的为梁实秋。从1937年到1939年他又译出《暴风雨》(1937)、《汉姆莱特》(1938)、《第十二夜》(1939)。30年代梁实秋共译出8部莎剧。1934年曹鸿昭第一个译出了莎士比亚的长诗《维纳斯与亚当尼》。

在中国莎学发展的第三个时期(1936—1948)莎士比亚戏剧翻译取得了重大成就。曹未风从1931年开始翻译莎士比亚的剧本与十四行

诗,并计划全部译出莎剧。他是中国计划翻译莎士比亚全集的第一个人。1935年出版了莎剧译本《该撒大将》。1944年间以《曹译莎士比亚戏剧全集》的总名由贵阳文通书局出版了他从1935年到1944年间翻译的11部莎剧:1935年的《该撒大将》、1942年的《暴风雨》、《微尼斯商人》、1943年的《凡隆纳的二绅士》、《如愿》、《仲夏夜之梦》、《罗米欧与朱丽叶》、1944年的《李尔王》、《汉姆莱特》、《马克白斯》、《错中错》。这个时期曹禹译出的《柔蜜欧与幽丽叶》是一部诗体译本,被认为是一部比较接近理想的译作,是中国“最好的译本之一”。该译本以诗的语言较好地传达了原作的激情,译出了原剧的插科打诨、俏皮话、双关语等,表现了原作的幽默感,译文语言具有音乐性。1943年梁宗岱最早翻译了莎士比亚的30首十四行诗,发表于《民族文学》第一卷第三期上,在译诗前面有评介文章:《莎士比亚的商籁》。1944年重庆新地出版社出版了杨晦的《雅典人台满》,作者在译文前面附了长达万言的序文,论述了该剧的价值。1948年商务印书馆出版了孙大雨的《黎哪王》;这部译作“在诗句音组上是颇费苦心的”,译者力求在莎剧中散文的地方“还它散文”、韵文的地方也以韵文译出。40年代的莎剧译本还有周平的《哈姆雷特》、《马克白》(1940),蒋镇的《暴风雨》(1940),孙伟佛的《该撒大将》(1940),邢云飞的《铸情》(1940),邱存真的《知法犯法》(《一报还一报》1944)、《安东尼与枯萎芭》(1946)等。

这个时期翻译莎士比亚戏剧贡献最大、立功最伟的是年轻的诗人、翻译家朱生豪(1912—1944)。1935年朱生豪与世界书局签订了翻译莎士

比亚戏剧全集的合同。经过一年的准备工作,收集了大量的资料,于1936年8月译出了第一部莎剧译作《暴风雨》。他计划在两年内译出莎翁全集180万字。到1937年6、7月间他已经译完7、8部莎士比亚喜剧,并先后交付书局。七七事变的战火燃到上海,八·一三的炮火击中了朱生豪在汇山路寓所,他仓皇出逃,随身只带出一本牛津版的《莎士比亚全集》;他历年来辛辛苦苦收集起来的各种莎剧版本及诸家注释、考证、评论等一、二百册全都毁于战火,他翻译的莎剧译稿也毁于战火。经过一年多的颠沛流离之后朱生豪于1938年回到上海,1939年在法租界的中美日报馆工作,业余时间仍抓紧译莎。1941年爆发太平洋战争,一二·八日军占领上海,冲进中美日报馆,朱生豪混杂在排字工人中在日军刺刀之下逃出,他的译稿资料以及他的三本诗集一并被毁。1942年初朱生豪失业,5月结婚之后寄居岳母家,到年底补译了《暴风雨》等9部喜剧。1943年初回到故乡嘉兴,在贫病交加的恶劣环境中苦斗不息。1943年一年间竟译出了18部莎剧!其中有莎士比亚最脍炙人口的“四大悲剧”。1944年上半年不仅写出了《译者自序》及《莎士比亚戏剧全集》第一、二、三辑提要,还译出了四部半莎士比亚历史剧。在《译者自序》中朱生豪称赞莎士比亚戏剧“笼罩一世,凌越千古”的永久的艺术价值,记述了他翻译莎剧的10年经历,他说:“虽贫穷疾病相煎熬,而埋头伏案握管不辍,凡前后十年,而全稿完成。”朱生豪计划在此以后半年内即可译出尚未完成的几部历史剧,可是,这年六月,在译《亨利五世》译到一半时病情突然加剧,终于一病不起,逝世时

年仅32岁!朱生豪在不到10年的时间里在那样艰难的条件以惊人的毅力和超群的才华译出了31部半莎剧(只有《亨利六世》一、二、三、《亨利八世》、《理查三世》与《亨利五世》一部分未译出)。朱生豪是中国所有莎剧翻译工作者中间速度最快、完成量最大、成就最高的。他以自己的生命殉了事业。朱生豪被认为中国译界楷模,他翻译的莎剧被公认为翻译文学中的杰作。他“替中国近百年来的翻译界完成了一件最艰巨的工程”。因为朱生豪在大学时代就是一名才华横溢的青年诗人,再加上他在中英两种文字上的较高造诣,所以他的译作较好地体现了莎剧的风貌与神韵,语言流畅,受到中国广大读者的喜爱。朱生豪翻译莎士比亚戏剧的原则与方法在其《译者自序》中说:“在最大可能之范围内,保持原作之神韵,不得已而求其次,亦必以明白晓畅之字句,忠实传达原文之旨趣,而于逐字逐句对照式之硬译,则未敢苟同。”他说:“每译一段完必先自拟为读者,察阅译文中有无暧昧不明之处,又必自拟舞台上之演员,审辨语调之是否顺口,是否调和,一字一句之未惬,往往苦思累日。”朱生豪就是以这种标准、这种精神呕心沥血为中国莎学做出了杰出的贡献。朱生豪翻译的莎士比亚喜剧、悲剧、杂剧27种,于1947年由世界书局以《莎士比亚戏剧全集》为名分三辑出版。

第一辑喜剧9种:《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《无事烦恼》、《皆大欢喜》、《第十二夜》、《终成眷属》、《量罪记》、《暴风雨》、《冬天的故事》。

第二辑悲剧8种:《罗密欧与朱丽叶》、《汉姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔

王》、《麦克佩斯》、《英雄叛国记》(即《科利奥兰纳斯》)、《该撒遇弑记》(即《裘力斯·凯撒》)、《女王殉难记》(即《安东尼与克莉奥佩特拉》)。

第三辑收入杂剧 10 种(包括未收入前两辑的喜剧、悲剧):《爱的徒劳》、《维洛那二绅士》、《错误的喜剧》、《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》、《血海歼仇记》(即《泰特斯·安德洛尼克斯》)、《特洛埃围城记》(即《特洛伊罗斯与克瑞西达》)、《黄金梦》(即《雅典的泰门》)、《还璧记》(即《辛白林》)、《沉珠记》(即《泰尔亲王佩力克里斯》)。

朱生豪所译 4 部历史剧第一次出版是在解放后的 1954 年。

在中国莎学发展的第四个时期(1949—1966)莎士比亚作品的翻译与出版呈现出繁荣的景象,其表现为:一、莎剧译本再版发行数量很大;二、出现了一些新的莎剧译本;三、准备出版《莎士比亚全集》中文译本。1954 年作家出版社以《莎士比亚戏剧集》为名分 12 册出版了朱生豪翻译的 31 部戏剧;朱生豪翻译的全部译作到这时才得以问世。第一册包括《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《无事生非》三部喜剧;第二册包括《皆大欢喜》、《第十二夜》、《终成眷属》三部喜剧;第三册包括《量罪记》、《暴风雨》、《冬天的故事》三部喜剧。第四册包括《罗密欧与朱丽叶》、《汉姆莱脱》二部悲剧;第五册包括《奥瑟罗》、《李尔王》二部悲剧;第六册包括《麦克佩斯》、《科利奥兰纳斯》二部悲剧;第七册包括《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克莉奥佩特拉》二部悲剧;第八册包括《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》二部喜剧;第九册包括《维洛那二绅士》、《爱的徒劳》和《错误的喜剧》三部喜剧;第十册包括《泰特斯·安德洛尼

克斯》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《雅典的泰门》三部悲剧;第十一册包括《辛白林》、《泰尔亲王佩力克里斯》二部传奇剧;第十二册包括《约翰王》、《理查二世的悲剧》、《亨利四世》前篇、《亨利四世》后篇 4 部历史剧,书后附有苏联学者莫罗佐夫评介莎士比亚的文章。从 1954 年到 1958 年共印行三次,每册印刷 17,000 册左右,共印行 22 万册,还印行精装本 36,000 册。1958 到 1962 年间人民文学出版社又印行了两次,一共印行了 8 万多册。50 年代中期到 60 年代初期朱生豪翻译的《莎士比亚戏剧集》印刷总数达 30 多万册。曹未风从 1935 年到 1944 年翻译的 11 部莎剧于 50 年代初至 60 年代初修订出版了 6 部,即 1953 年的《如愿》、1954 年的《仲夏夜之梦》、1955 年的《哈姆莱特》、《麦克白斯》、1956 年的《尤利斯·该撒》、1959 年的《错中错》。此外,这个时期曹未风还翻译出版了四部新的译作,它们是 1955 年出版的《第十二夜》、1958 年出版的《奥瑟罗》、1959 年出版的《安东尼与克柳巴》、1962 年出版的《无事生非》。这个时期曹未风翻译出版的莎士比亚剧本新译的 4 部加上修订的 6 部,差不多平均每年出版印行一部。这 10 部剧本均由上海新文艺出版社出版。这几部莎剧共印行 73,300 册。1963 年曹未风病逝,他未能实现译完全部莎剧的宏愿。方平、卞之琳、吴兴华、方重等学者、教授是这个时期登上莎学舞台的翻译家。从 1953 年到 1961 年方平译的《捕风捉影》(即《无事生非》)、《威尼斯商人》、《亨利五世》等先后由平明出版社、新文化出版社、上海文艺出版社印刷 4 次,共印行 34,000 册。1955 年吕荧的译作《仲夏夜之梦》由作家出版社出

版。1956年卞之琳译的《哈姆雷特》，由人民文学出版社出版，印行了17,000册。1957年吴兴华译的《亨利四世》(上、下)，1959年方重译的《理查三世》均由人民文学出版社出版。这个时期方平出版了莎士比亚的长诗《维纳斯与阿童妮》的新译本(1952年)。1950年文化工作出版社出版了屠岸翻译的《莎士比亚十四行诗》，这是莎士比亚154首十四行诗第一次全部译成中文出版。后来一再修订重版，印行数量很大。译者说：“由上海文艺联合出版社、新文艺出版社、上海文艺出版社多次再版或重印，直到1962年为止，到底印了多少次，已记不清了。”总之，50年代初到60年代初不到10年的时间，中国共印行各种版本的莎士比亚作品译本50多万册！新中国成立之后新出现的莎剧翻译家的共同特点都是翻译家兼批评家。这个时期方平、卞之琳、吴兴华、方重都发表了一些莎评。他们的翻译与评论是新中国莎学的第一代成果。1964年为了纪念莎士比亚诞辰400周年，人民文学出版社决定出版《莎士比亚全集》，但未能实现。这个时期莎士比亚的戏剧故事仍然受到人们的喜爱。1956年肖乾翻译了兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》，由中国青年出版社出版，很受欢迎。

中国莎学史第五个时期(1978—)是以搁置了15年之久的《莎士比亚全集》出版为开端的。这是中国出版的第一部外国作家的全集。编者在前言中说：“这次出版《莎士比亚全集》，对朱生豪译本作全面校订，力求既保持原译的特色，也尽可能订正错误，补上删节部分，使译本有所改进。”朱生豪未译的六个历史剧和全部诗歌也都译出补全。杨周翰、方重、方平、章益译

出了朱生豪没有译出的6部历史剧：方平译《亨利五世》，章益译《亨利六世》(一、二、三)，杨周翰译《亨利八世》，方重译《理查三世》，并由吴兴华、方平、方重校阅了朱生豪的译文。《莎士比亚全集》中收入了张谷若译的《维纳斯与阿都尼》，杨德豫译的《鲁克丽丝受辱记》，梁宗岱译的莎士比亚154首十四行诗，黄雨石译的《情女怨》、《爱情的礼赞》、《乐曲杂咏》和《凤凰和斑鸠》。《莎士比亚全集》分十一卷，前十卷为莎剧，最后一卷为莎诗。具体编排情况如下：

第一卷：《暴风雨》、《维洛纳二绅士》、《温莎的风流娘儿们》、《一报还一报》，皆为朱生豪翻译，分别由方平、吴兴华校。

第二卷：《错误的喜剧》、《无事生非》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》，皆为朱生豪翻译，分别由吴兴华、方平校。

第三卷：《威尼斯商人》、《皆大欢喜》、《驯悍记》、《终成眷属》，皆为朱生豪译，除《威尼斯商人》由方平校外，其余皆由吴兴华校。

第四卷：《第十二夜》、《冬天的故事》、《约翰王》、《理查二世》，皆为朱生豪译，吴兴华校。

第五卷：《亨利四世》上篇、《亨利四世》下篇、《亨利五世》，前两剧朱生豪译，吴兴华校，《亨利五世》方平译。

第六卷：《亨利六世》上篇、《亨利六世》中篇、《亨利六世》下篇、《理查三世》，前三剧章益译，《理查三世》由方重译。

第七卷：《亨利八世》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《科利奥兰纳斯》、《泰特斯·安德洛尼克斯》。《亨利八世》为杨周翰译，其余三剧为朱生豪译，分别由方重、方平校。

第八卷:《罗密欧与朱丽叶》、《雅典的泰门》、《裘力斯·凯撒》、《麦克白》,皆为朱生豪译,前三剧方重校,《麦克白》方平校。

第九卷:《哈姆莱特》、《李尔王》、《奥瑟罗》,皆为朱生豪译,分别由吴兴华、方平校。

第十卷:《安东尼与克莉奥佩特拉》、《辛白林》、《泰尔亲王配力克里斯》,皆为朱生豪译,分别由方重、吴兴华校。

第十一卷:《维纳斯与阿都尼》(张谷若译)、《鲁克丽丝受辱记》(杨德豫译)、《十四行诗》(梁宗岱译)、《情女怨》、《爱情的礼赞》、《乐曲杂咏》、《凤凰和斑鸠》(黄雨石译)。

《莎士比亚全集》1978年印刷了23,000套,1988年第二次印刷达到91,800套,总印数超过100万册!

《莎士比亚全集》出版之后相继出版了一些莎剧的旧译本和新译本,其印刷数量之大是前所未有的。

1980年以曹禺为团长的中国代表团访问莎士比亚故乡斯特拉福,向莎士比亚中心赠送了中国出版的《莎士比亚全集》中译本。这个时期莎剧旧译本的印行量很大。1977、1978年两年间人民文学出版社印行了朱生豪的几个剧本,做为“文学小丛书”出了单行本,有《威尼斯商人》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《亨利四世》(上、下)、《雅典的泰门》、《温莎的风流娘儿们》等,每种印3万册左右,共印刷24万多册。1979年曹禺的《柔蜜欧与幽丽叶》第9次印刷。这年方平的《莎士比亚喜剧五种》(《捕风捉影》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《温莎的风流娘儿们》、《暴风雨》)出版,一次就印行10万册。《莎士比亚喜剧五种》在“前言”中对各部喜剧的内容做了评介,在译文后面还附有“版本说明”和

“评注”。这一年曹未风的四个译本《汉姆莱特》、《奥瑟罗》、《马克白斯》、《罗密欧与朱丽叶》由上海译文出版社出版,一共印刷了24万册。林同济的《丹麦王子哈姆雷的悲剧》与卞之琳的《莎士比亚悲剧四种》(《哈姆雷特》、《里亚王》、《奥瑟罗》、《麦克白斯》)是这个时期成就很高的莎剧新译本。《丹麦王子哈姆雷的悲剧》1982年由戏剧出版社出版,印刷了7,900册。这个译本是试验以五音步无韵素体诗翻译出来的。这个译本的翻译是在名导演黄佐临与名演员孙道临等的帮助下,通过他们的朗读完成的。林同济认为英语诗行中抑扬节奏很强烈,而中国口语诗行的节奏较为平缓,因此必须加一些不太严格的韵才能与之相当,他反对译诗中出现僵化的古典语言或书面语。卞之琳的《莎士比亚悲剧四种》由人民文学出版社于1988年出版,除《哈姆雷特》外其余三种悲剧《奥瑟罗》、《里亚王》、《麦克白斯》皆首次问世。该书印刷20000册,出版后受到读者欢迎。卞之琳于50年代连续发表了评论莎士比亚“四大悲剧”的长篇文章。他的莎剧翻译力求准确地表现出莎剧的深刻内涵。这个时期杨烈以韵文翻译的莎士比亚悲剧《麦克白斯》(刊于《莎士比亚专辑》,复旦大学出版社,1984年)很有特色。在“译后记”中译者叙述了他青年时代学习中国诗词元曲和大学时代学习莎士比亚戏剧的情况以及萌发“用韵文翻译莎剧”的想法,他说,“莎翁剧和中国的元曲、京剧,该有许多共同之点,如果能用元曲京戏那种有韵的长短句来翻译莎剧,该是很有意义的事情”。译者于50年代按照自己的想法用韵文译出了莎士比亚的“四大悲剧”。译者以为用韵文翻

译莎剧有不少优点,在“译后记”中引述译作《麦克白斯》中用韵文译出的诗行进行具体说明。译者认为用韵文方式翻译莎剧,(1)通俗易懂,押韵易诵;(2)可以译出诗味;(3)便于莎剧演出,普及莎剧;(4)有利于促进莎剧演出与理论研究水平的提高。

梁宗岱译的《莎士比亚十四行诗》1983年由四川人民出版社印行111,000册。屠岸译的《莎士比亚十四行诗集》1981年5月由上海译文出版社出了新一版,改名为莎士比亚著《十四行诗集》,这个版本到1986年印了4次,共印32万册。1988年书名恢复《莎士比亚十四行诗集》出版新二版,印行31,000册。这10年间各种版本的莎士比亚戏剧作品总共印行160万册左右,相当于前一个时期莎剧印行总数的3倍。这个时期莎士比亚的诗歌作品(主要是十四行诗)共印行46万册,大约是前一个时期莎诗印行总数的7倍。1981年汤真翻译了由英国作家奎勒一库奇改写的《莎士比亚历史剧故事集》,由中国青年出版社出版,第一次就印行了74,000册。1988年10月第3次印刷时总数达117000册。肖乾译的《莎士比亚故事集》到1988年10月第10次印刷,总数竟达811,000册。这两本莎剧故事集到80年代末印行总数接近100万册。

1998年8月,南京译林出版社出版了新的《莎士比亚全集》八卷。这是对朱生豪译本的修订和增补。新全集责任编辑施梓云。参加工作按工作量为序大体如下:沈林校十一剧;辜正坤校五剧,新译十四行诗集;孙法理译七剧加其余的诗篇;何其莘校七剧;裘克安校四剧;索天章译三剧;刘炳善译二剧。新全集前

有李赋宁作的序,后附裘克安编的《莎士比亚年谱》修订本。新全集全面修订了朱生豪的译文,补足了朱译中删去的朱认为不洁的莎氏词语和朱来不及译的一些剧本和诗篇,特别还增加了孙法理新译的著作权尚有争议的莎士比亚的四件作品,即《爱德华三世》剧、《两个高贵的亲戚》剧、《托马斯·莫尔爵士》剧片断和悼念威廉·彼得的《挽歌》。译林本大概是目前最全和最准确的莎士比亚散文体中译本。

方平主持编译的莎士比亚作品诗体中译本,即以诗体译莎士比亚无韵诗(blank verse)的中译全集不久(在2000年内)当可由河北教育出版社出版。

莎士比亚戏剧在中国舞台上 莎士比亚戏剧在中国舞台上的演出是同中国现代话剧的历史发展过程紧密联系在一起。中国现代话剧的形成使莎剧登上中国舞台成为可能;同时,莎剧的演出对中国戏剧艺术的发展也产生了积极的影响。莎士比亚在中国舞台上的演出历史是整个中国莎学史的一个组成部分,分为5个时期:

一、文明戏时期

在中国莎学的发轫期(1856—1920)莎剧最初的演出形式为文明戏,最兴盛的年代为1913年至1917年。所谓文明戏是中国早期话剧在传统戏曲基础上吸收西洋话剧逐渐发展起来的一种戏剧样式。文明戏演出没有剧本,只靠一张叙述故事梗概的幕表;没有台词,有时注上几句根据剧情需要非说不可的话,其余全凭演员即兴表演。在排戏时导演把演员召来,把情节与上下场的次序介绍一下,然后分配角色,就可由演员自己凑台了。莎剧文明戏时期,中国还没有莎士比亚戏剧的剧

本译文,演出所依据的是1904年林纾和魏易根据英国散文家兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》译成的文言故事集《英国诗人吟边燕语》。据记载,中国最早上演莎剧是在1902年,演出地点在上海圣约翰书院(今上海政法学院),演出剧目为《威尼斯商人》,演出者为该院外语系毕业班。这次演出是学生们为了学习用英语演出的。职业剧团首次上演莎剧是在1913年。这年7月,上海新民剧社负责人、中国早期著名戏剧家、活动家郑正秋(1888—1935)将《吟边燕语》中的《肉券》(《威尼斯商人》)改编为新剧上演,受到欢迎。1914年4月,上海成立新剧公会,并组织新民社、民鸣社、开明社、启民社、民兴社、春柳剧场等六大剧团举行联合公演,主要剧目之一为《女律师》(《威尼斯商人》)。该戏是在郑正秋改编的《肉券》的基础上演出的。1912年,中国早期话剧运动著名先驱者之一、春柳社派代表人物陆镜若(1884—1915)在上海组织新剧同志会,1914年,租借谋得利小剧场,取名春柳剧场,上演了《铸情》(即《罗密欧与朱丽叶》)、《驯悍》等剧,还演出了由他改编的《倭塞罗》(即《奥瑟罗》),这出戏是中国化的,人物改成了中国式的姓名。1915年2月,在宁绍码头竞舞台上演了《女律师》,陆镜若认为该剧为“莎翁最有价值”的作品,薛禄克(即夏洛克)由苍梅扮演,鲍棣霞由胡恨生扮演,鲍婢由湘隐扮演,该剧上演配合默契,被评论界认为是一出“绝妙好戏”。1915年农历5月,民鸣社演出了“奇巧布景”的新剧《借债割肉》,它仍然是《肉券》的翻版,这是一次影响较大的演出。这时新民社已并入民鸣社,优秀演员比较集中,郑正秋扮演巴山奴(即巴萨尼奥),薛禄

克由著名喜剧演员徐半梅扮演,安东尼由冰血扮演,鲍棣霞由著名巨角演员汪优游扮演,庭长达心扮演,律师贝乃良(即培拉里奥)由朱双云扮演。郑正秋、徐半梅、汪优游、朱双云都是中国早期剧场上的佼佼者。1916年是上演莎剧文明戏最多的一年。1915年袁世凯复辟帝制,1916年元旦称帝,受到全中国人民的声讨。郑正秋主持的药风新剧社将《麦克白》改编成幕表戏《窃国贼》,在演出时郑正秋还加上插曲,“而每唱观众必大受感触,至有一句得一采。是人之心理爱唱也。”实际上是由于剧中所加的唱段吐出了观众的怨恨,所以才获得了“一句一采”的艺术效果。民鸣社著名演员顾无为在演出《窃国贼》时,大骂其皇帝,对袁世凯冷嘲热讽,观众报以热烈掌声。袁世凯恼羞成怒,下令逮捕顾无为。至1916年3月袁世凯垮台,6月6日忧惧而死,顾无为才恢复了自由。这就是中国新剧史上著名的“顾案”。1916年春,民鸣社停办之后,徐半梅、朱双云等人组织了“笑舞台”,在广西路租了一个场地进行公演,先后演出了《韩姆列王子》(《哈姆莱特》)、《女律师》、《黑将军》(《奥瑟罗》)等。同年导社在乾坤剧场也公演了根据《哈姆莱特》改编的剧目《篡位盗嫂》,又名《乱世奸雄》。1917年农历2月“笑舞台”演出了《假面具》(《一报还一报》);该剧几乎集中了笑舞台的全部名角。安其鲁(即安哲鲁)由汪优游扮演,马利亚娜由邹剑魂扮演,维也纳公爵由达心扮演,爱司葛勒(即爱斯葛勒斯)由沈冰血扮演,罗雪倭(路西奥)由悲世扮演。汪优游、邹剑魂、悲世等都是文明戏全盛期的著名演员。这次公演在文明戏已走下坡路的情况下仍获得了相当好的效

果。

在这个时期莎剧被改编成地方戏曲演出,成为莎剧中国化的最初尝试。据记载,民国初年,秦腔、川剧、粤剧都曾演过莎剧,如四川雅安川剧团王国仁先生就将《哈姆莱特》改编为川剧《杀兄夺嫂》演出,开中国地方戏曲演出莎剧的先河。

中国早期话剧时期,莎剧以文明戏形式上演了20个左右剧目,它们基本上都是以林纾翻译的《吟边燕语》为蓝本的,但剧名大都做了变动。据郑正秋、冥飞辑述的《新剧考证百出》记载,这个时期中国舞台上演出的莎剧剧目为:

《鬼诏》(即《哈姆莱特》),又名《篡位盗嫂》。

《倭塞罗》(《奥瑟罗》),又名《黑将军》。

《口孝与心孝》(《李尔王》),又名《姐妹皇帝》。

《巫祸》(《麦克白》),又名《窃国贼》、《新南北和》。

《肉券》(《威尼斯商人》),又名《女律师》、《一磅肉》、《借债割肉》。

《驯悍》(《驯悍记》)。

《李误》(《错误的喜剧》)。

《铸情》(《罗密欧与朱丽叶》)。

《仇金》(《雅典的泰门》)。

《柏立格》(《泰尔亲王配力克里斯》),又名《沉珠记》。

《医生女》(《终成眷属》)。

《维也纳大公》(《量罪记》)。

《指环恩仇》(《辛白林》)。

《从姐妹》(《皆大欢喜》)。

《像话》(《冬天的故事》)。

《孪生姐妹》(《第十二夜》)。

《假面具》(《一报还一报》)。

《情感》(《维洛那二绅士》)。

《媿媒》(《暴风雨》)。

《怨偶成佳偶》(《无事生非》)。

二、现代话剧诞生时期

在中国莎剧发展的第二个时期(1921—1936),正值中国现代话剧诞生形成。莎剧演出经过将近10年的酝酿准备,直到1930年才第一次正式上演原本的莎士比亚戏剧。“五四”运动之后,中国爱美剧运动开始大量介绍西洋戏剧,当时影响最大的为易卜生,莎士比亚也随同一些西方戏剧家进入学校,受到学生们的欢迎。1921年12月,北京燕京大学女校青年会于19、20两日连续在北京协和医院上演《第十二夜》,演员全由女学生扮演。演出时“段段有精彩,幕幕有神韵。”这个时期天津学校演剧中莎剧的原文演出比较突出。1924年天津英国教会学校新学书院毕业班学生用英语演出了《威尼斯商人》。1930年5月天津中西女校毕业班学员演出了莎士比亚的喜剧《如愿》,这是一次别致而又具有较大难度的演出;不仅所有角色均由该校毕业班女生扮演,而且全部念白均用英语原文。这次演出由外籍教师导演,主角玫瑰莲(即罗瑟琳)由年仅19岁的金润芝扮演。这次演出取得了显著的成功。刚从英国学成归来的黄佐临对演出大为赞赏,并撰写剧评在报纸上发表,他尤其称赞金润芝的表演。

1930年5月,上海戏剧协社公演《威尼斯商人》。这是中国舞台上按现代话剧要求演出莎剧所作的第一次严肃的正式公演。上海戏剧协社是中国现代话剧诞生时期一个影响最大的爱美剧剧团。这个剧团在著名导演艺术家洪深的领导下,对清除演剧上的文明戏弊端,促使我国现代话剧艺术定型,作出了重要的历史贡献。上海戏剧协社演出《威尼斯商人》决定采用莎剧原文译本,剧团负责人应云卫特邀复旦大学教授、戏剧协社社员顾仲彝为该社赶

译。顾仲彝早在大学读书时代就酷爱戏剧,听过梅光迪教授讲授的“莎士比亚戏剧”。为了翻译《威尼斯商人》,顾仲彝废寝忘食,只用了三个星期的时间就将原稿译完,很快就印成油印本供演员们排练。这个译本为中国最早与演出结合的剧本,1930年由新月书店出版,1931年由商务印书馆再版。这次演出的阵容很强。由著名导演应云卫执导,由虞岫云扮鲍西娅,沈潼扮演夏洛克,陈宪漠扮演巴萨尼奥,黄一美扮演安东尼,顾秀中扮演尼莉莎;孟君谋任舞美设计。该剧团排练认真,在导演家中整整排练了一个月,舞美设计与服装都很讲究。舞台采用写实的立体布景,喷泉、花园、楼台、街道、小桥等出现在舞台上,灯光也随自然与舞台气氛的变化而变化,女主角的服装绣上精致的花饰,镶上花边,装上流苏,男主角的服装也是镶金嵌银,相当华丽。第一次的演出,当扮演鲍西娅的女演员虞岫云穿上漂亮的西式女服第一次出现在舞台上时,池座中的观众热烈喝采。

这次演出共进行两次:第一次在5月17、18、24、25日,共4场;同年7月又举行了第二次公演。上海戏剧协社演出《威尼斯商人》是中国莎学史第二个时期最重要的莎剧演出,它标志着莎剧在中国的舞台上已经与现代话剧结合在一起。由于种种原因,从1930年到1936年的六年时间里,中国舞台上几乎没有莎剧的演出。

三、斯坦尼理论传入,中国现代话剧发展时期

在中国莎学发展的第三个时期(1936—1948)斯坦尼斯拉夫斯基(简称斯坦尼)戏剧理论开始传入中国;中国话剧运动日益发展,并演出了不少世界名剧。这个时期莎剧演

出的水平因受斯坦尼戏剧理论影响而不断提高,同时进行了莎剧“中国化”的深入探索。莎剧演出地点,一在上海,一在南京——后来转移到了“大后方”重庆、成都等地。1935年在上海由章泯、张庚、徐韬、赵丹、金山等人筹建了“上海业余剧人协会”,由章泯执导,先后公演了易卜生的《娜拉》,果戈理的《钦差大臣》,奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》,托尔斯泰的《欲魔》等。1937年初由章泯组织了“上海业余实验剧团”,主要成员都来自上海业余剧人协会。上海业余实验剧团是一个进步的剧团,章泯是中国最早介绍斯坦尼理论体系的戏剧家之一,他运用斯坦尼理论创造角色,努力以形象的心理刻画塑造舞台形象。他执导的《罗密欧与朱丽叶》就是在这种理论指导下排演的。该剧选用了田汉的译本,由赵丹扮罗密欧,俞佩珊扮朱丽叶,章曼萍扮奶奶,其他人如沙蒙、吕复等也参加了演出。演员大多用真挚的态度与热情生活于角色的个性感情之中,注重感情的韵律,努力创造人物性格。导演章泯重视音乐在演剧中的作用,为《罗密欧与朱丽叶》的演出设置了弦乐队、声乐队,还聘请了著名音乐家贺绿汀、冼星海等担任顾问。这次演出很重视舞台美术设计,大礼拜室门口、朱丽叶的卧室以及墓地等场景都获得了很好的艺术效果。该剧的舞美设计被认为是体现了中国现代话剧诞生以来最生动的调度与最丰富的空间处理,灯光设计也达到了当时的最高水平。

1937年6月4日该剧于卡尔登剧院(今长江剧场)首场公演,盛况空前,轰动上海。赵丹的表演英俊潇洒,朝气蓬勃,章曼萍的表演出类拔萃,获得好评,不少报纸发表了报道

与评论。当时被当局软禁在南京的著名戏剧家田汉、阳翰笙发来了贺电，内云：“罗朱相爱，吴越相亲。剧场壮烈，莎翁功臣。敬犹奋斗，寿昌翰笙。”这次演出为中国舞台上第一次成功的莎剧演出。1937年7月抗日战争爆发后中国人民处于空前艰难的战争环境之中。1938年初上海形成“孤岛”局面，但进步的戏剧运动仍在坚持开展，大剧场的专业演出与小剧场相结合。1938年5月，上海新生活话剧研究社为筹募难民捐款，假兰心大戏院举行游艺会，演出了《铸情》。剧本系邢云飞根据《罗密欧与朱丽叶》改编而成。这次演出排练仓卒，有些粗糙。“孤岛”时期的另一次莎剧演出在1940年4月，“海燕”剧社演出了《罗密欧与朱丽叶》，这是参加粤东中学发起的筹款救济两广同胞的一次公演。

在中国莎学发展的第三个时期，南京国立戏剧学校（后改为南京国立戏剧专科学校）在上演莎剧方面做出了显著的成绩。南京国立戏剧学校于1935年6月成立之后，即十分重视莎剧的演出并将之纳入了该校的教学计划。该校由著名戏剧家余上沅任校长，聘请应云卫为教务主任，曹禺、马彦祥、王家齐等为专任导师。1937年6月该校演出了《威尼斯商人》，剧本由梁实秋翻译，余上沅、王家齐导演。由余上沅、张道藩、曹禺、王家齐、谷剑尘、徐孟仁等8人组成了演出委员会，这次演出为国立戏剧学校第一届毕业公演。毕业班学员的表演取得了较好的成绩。扮演鲍西娅的叶仲寅（后改名叶子）在公演结束后当即有上海业余实验剧团、武汉怒潮剧社两个演出团体争相聘任叶子为正式演员。这次公演莎剧的最重要特点是教学、演出与研究三者的紧密结合。

演出期间南京国立戏剧学校在《新京日报》、《中央日报》副刊上开辟“公演特辑”，向社会介绍上演《威尼斯商人》的意义。公演结束后学校还专门出版发行了《莎士比亚特刊》，收了8篇论文，其中有梁实秋的《关于〈威尼斯商人〉》，余上沅的《我们为什么公演莎氏剧》，袁昌英的《歌洛克》等。在演出前后学校举行了莎士比亚专题讲座，共进行了5次。除梁实秋作的《莎士比亚的艺术》、《〈威尼斯商人〉的意义》两次外，宗白华教授作了题为《我所爱于莎士比亚的》、余上沅校长作了题为《莎氏剧之演出》的专题报告。余上沅是我国现代话剧运动的倡导者之一，早年留学美国，专攻戏剧。他特别推崇莎士比亚；以莎士比亚剧作为主要教学剧目之一，用以培养训练学生的演剧技巧，提高演员的素质，是他创办国立戏剧学校的指导思想之一。在他的影响下，国立剧校曾规定：凡剧校毕业班均要选一部莎剧作为毕业公演剧目。虽然由于种种原因，未能每届都这样做，但第一、二、五届毕业班是按规规定执行的，并且都取得了可喜的成果。

1937年7月抗日战争爆发之后，国立戏剧学校迁到了大后方四川。1938年7月1日，国立剧校第二届毕业生在重庆国泰大剧院上演了《奥瑟罗》，采用了梁实秋的译本，校长余上沅兼任导演，由谢重开扮演奥瑟罗。这次排练是在全面抗战这个大背景下进行的，师生们都洋溢着高度的爱国热情和艰苦奋斗的精神。这时正值台儿庄大捷，他们将演出收入全部慰劳前线战士。1942年国立戏剧专科学校第五届毕业生也是改为剧专后的第一届五年制专科毕业生在四川偏僻小县非常艰苦的条件下上演了《哈姆莱特》。这是

中国首次演出莎士比亚的这部悲剧，用梁实秋译本，由焦菊隐导演。这次演出的剧场因陋就简，是利用文庙大殿改造而成的。江安首演《哈姆雷特》之后，同年11月在重庆实验剧场复演。12月重庆国泰大戏院再次复演。余上沅校长在谈到复演的目的时说：“《哈姆雷特》所含蓄的社会意义之一，是哈姆雷特王子反抗命运支配、反抗专制压迫，从昏庸荒淫堕落悲观的恶劣环境中，力求摆脱、力求解放的那种革命进取精神。这种精神之感染与升华，正是抗战时期中国人所需要的。”其次是，“莎翁的剧本演得最多最好的国家，也就是文化艺术水准最高的国家。……为了使我国文化之迎头赶上，跻身于世界文化之林，则介绍上演莎翁之剧则是不可缺少的。”

1944年1月3日神鹰剧团在成都国民剧院首演《柔蜜欧与幽丽叶》，这是抗战时期一次最高水平的莎剧演出，被誉为此时成都戏剧演出的高潮。该剧由导演艺术家张骏祥导演，他请曹禺翻译《罗密欧与朱丽叶》，他深知曹禺是“莎迷”，又懂舞台，译的本子更适合上演。这时曹禺早已离开国立剧专，在北碚复旦大学教英语。出于对莎剧的热爱，曹禺仅用一个多月的时间便完成全部译稿。译完之后取名《柔蜜欧与幽丽叶》，这是一部更接近原著、富有诗意的译本。这次演出集中了许多优秀的表演人才，在艺术阵容上空前整齐。扮演柔蜜欧的金焰、扮演幽丽叶的白杨、扮演大公的周峰、扮演凯布的沈扬，扮演奶妈的章曼萍等都是具有丰富的演剧经验的、富有才华的著名演员。这次演出达到了抗战时期中国莎剧演出的最高水平。这次演出的舞台工作人员也是第一流的。布景设计由著名的设

计家李恩杰担任、服装设计是大画家郁凤，灯光设计由重庆著名的灯光师章超群担任，音乐设计由著名声学家蔡绍序担任。神鹰剧团演出的《柔蜜欧与幽丽叶》在成都文艺界、知识界反响十分强烈，尤其是复旦等几个大学的师生。他们对莎剧非常重视，渴望在中国舞台上观摩到莎士比亚杰作的演出。评论界和观众都认为这是莎剧在中国最完整的一次演出。

抗战时期，“莎剧”中国化的演出取得了新的进展。一方面出现了将莎剧移植为中国地方戏的剧目，另一方面出现了将莎剧改编为“中国化”的话剧。1942年著名戏剧演员袁雪芬树起“新越剧”旗帜，以她为首的一个戏班子在上海大来剧场上演根据《罗密欧与朱丽叶》改编的越剧《情天恨》。该剧由于吟编导，袁雪芬扮演朱丽叶。该剧演出情况刊登于《雪声纪念刊》上，同时刊登了袁雪芬扮演朱丽叶的剧照。

1943年5月上海演出了话剧《三千金》。此剧原名《掌上珠》，系顾仲彝根据《李尔王》和中国戏曲《王宝钏》的故事重新加工改编而成。在这个剧中莎剧《李尔王》不仅“中国化”了，而且现代化了。李尔王改名为黎襄尊，他的三个女儿分别改为黎荷珍（高纳里尔）、黎桂珍（里根）、黎梅珍（考狄利娅）。李尔的王宫改成了道地的中国式的士绅花厅，剧情被处理成一个现代的讽刺悲剧。这次演出由费穆导演，乔奇主演黎襄尊。因为改编仅用三周时间，改编本的语言、剧情起初尚有不少风格不够统一的地方。排演中几经修改，导演花费了许多心血，上演获得很大反响。从5月12日至7月15日历演65天而不衰。沦陷时期的上海，国产片极少，外国片被禁，因

此,改编和上演外国名剧成为进步戏剧的一种重要方式。著名剧作家、翻译家李健吾根据莎士比亚《麦克白》改编的《王德明》以及根据《奥瑟罗》改编的《阿史那》是两部重要的改编剧目。六场悲剧《王德明》是一部完全“中国化”的改编剧。李健吾将《麦克白》的时代背景移到中国五代。剧中人物王德明、王熔、王照祥、符通、郑顺等都是五代初期、唐天佑十八年的人物。剧本描写的是成德镇大将王德明(本名张文礼)杀死义父节度使王熔,篡位窃据镇州。其人其事历史都有明确记载。一方面,沉郁怪诞的色彩,波谲云诡的剧情,野心家的阴险狠毒,杀人后的怔忡狂疯,完好地保存着《麦克白》激荡人心的力量。为了增强全剧的中国特色,李健吾又增加了一个新的情节:李震为了保护王熔十岁的幼子照海,竟用自己的亲生儿子冒名顶替,献给王德明,这是脱胎于元曲《赵氏孤儿》的故事。1945年著名导演黄佐临在上海筹建“苦干戏剧修养学馆”,所选的第一个戏就是《王德明》,由佐临导演,石挥主演王德明,丹尼扮演王德明夫人独孤秀。经过8个月的紧张排演,在上海辣斐大戏院公演;演出时改名为《乱世英雄》。黄佐临导演的《王德明》节奏感强,开掘人物内心的激烈斗争,造成了强烈的艺术效果。李健吾改编的另一部莎剧《阿史那》也是一部成功之作。李健吾主张改编莎剧“百分之百是中国的”,他认为“改编的灵魂要与莎翁原作共鸣。此处还要注意两点:一是到历史里体现他的高贵,二是到语言里提炼他的诗意”。李健吾的改编“只借重原著的骨骼,完全以中国的风土,创造出崭新的人物,气氛和意境,那是化异国神情为中土本色的神奇”。

四、学习斯坦尼体系,中国现代话剧繁荣时期

在中国莎学发展的第四个时期(1949—1966)莎剧演出呈现繁荣景象。新中国成立后话剧成为普及全国的主要剧种,29个省市都建立了话剧院(团),到1966年中国有专业剧团160个,戏剧工作者2万多人。这个时期中国话剧的发展深受斯坦尼理论影响。斯坦尼体系30年代传入中国。但产生重大影响是在50年代中期到60年代初的10年间。1956年斯坦尼的《演员的准备》和《角色创造》的俄文版译成中文,不久斯坦尼全集问世。斯坦尼体系的学习逐渐形成热潮并成为训练演员的主要方法。这个时期几个主要莎剧的演出都得到了苏联专家的指导。新中国成立后在上海、北京都有过一些莎剧片断演出,第一台莎剧演出是在1956年。这个时期莎剧主要演出地点为北京、上海,几年间共演出了三个莎剧剧目:《罗密欧与朱丽叶》、《无事生非》、《第十二夜》。这个时期上演莎剧都使用了朱生豪的译本。

1956年,中央戏剧学院表演干部训练班上演《罗密欧与朱丽叶》,这是新中国成立后戏剧界献给首都人民的第一台莎剧。周恩来总理观看了演出。该剧由苏联专家雷科夫与中国著名戏剧家丹尼导演,嵇启明扮演罗密欧,田华扮演朱丽叶。第二年去四川公演。

1957年上海有两个戏剧团体上演莎剧。6月上海戏剧学院师资进修班结业公演《无事生非》,由苏联戏剧家叶·康·列普柯夫斯卡娅指导。唐·彼得罗由乔奇扮演,白尼迪克由孔彬扮演,佩特丽丝由吴绮云扮演,道勃雷由马科扮演。这出戏的表演体现了莎剧的精神实质,剧情进展

迅速、活泼,突出了主旨,一气呵成,给观众以完整的印象。9月上旬该剧再次公演,9月下旬赴京公演,先后在怀仁堂、北京青年艺术剧场、北京人民剧场公演13场。八月下旬在上海第三次公演,演出了11场。同年,上海电影演员剧团在上海公演了《第十二夜》,凌之浩导演,卫禹平、孙道临、秦怡、张伐等人参加演出。同年,北京电影学院表演专修班毕业公演《第十二夜》,由苏联专家卡赞斯基导演。周恩来总理亲自观看了演出,对演员们的表演艺术作了充分肯定。

1959年上海电影演员剧团演出《第十二夜》,由凌之浩导演,沙莉除扮演奥丽维娅小姐,还扮演薇奥拉和她的孪生哥哥西巴斯辛。这是三个性格迥异的人物,沙莉成功地塑造了这三个栩栩如生的舞台形象。张伐扮演的马伏里奥很有特点,演出了这个人物的四副面孔:单独在伯爵小姐面前是一副,单独在其他人的面前是一副,和小姐以及其他人在一起又是一副,一个人独处时的面孔又独具特点。著名电影演员卫禹平、秦怡也都参加了演出。当时正值中国共产党在上海召开第八届七中全会,毛泽东、周恩来以及其他中央领导同志观看了演出,毛泽东、周恩来还接见了参加这次演出的凌之浩、沙莉、卫禹平、秦怡等人。

1961年夏天刚从苏联学习戏剧回国的青年导演张奇虹导演了《罗密欧与朱丽叶》,由中央戏剧学院表演系本科毕业生学生公演。为了收到较好的艺术效果,张奇虹对原作作了两个较大的改动。一处是在结尾:莎翁原剧中朱丽叶在服药42小时之后苏醒过来,见罗密欧已死在自己身旁,悲痛万分,用匕首自杀,二人同死墓穴之中。张奇虹将此改为:

朱丽叶苏醒过来之后,罗密欧刚刚服下毒药,药性尚未发作。二人惊奇交加,相互倾诉拥抱……就在此时,罗密欧药性发作而死,朱丽叶悲痛欲绝,拔出罗密欧身上佩带的短剑,自刎而死。另一处改动在“阳台会”。这一场台上只有两个人,朱丽叶在阳台上,罗密欧远远站在树下,两人相距甚远,舞台处理难度较大。为了表现主人公情感的交融,张奇虹采用了我国戏曲中抛掷彩球的表现方法。朱丽叶在向罗密欧表述爱情时,在抒情的音乐中从披肩上取下一条三米多长的白纱向罗密欧抛去,罗密欧欣喜之下单腿跪下,拾起纱巾的一头亲吻。阳台上垂下的洁白的纱巾成为他们真诚爱情的象征。同年,上海青年话剧团在上海艺术剧场两次公演《无事生非》,胡导、伍黎、沙金导演,祝希娟、焦晃主演。在这出戏中祝希娟的表演充分体现了斯坦尼的理论。演员通过自己的实践和反复体察,掌握了演员与角色逐渐合而为一,将角色的行动、动作转变为演员第二天性的本领。贝特丽丝的感情已经成为演员的情感。祝希娟还根据自己的表演经验,成功地突出了这一人物泼辣、豪放的性格,高雅有致以及应付自如“居高临下”的风姿。她设计了一把鹅毛扇衬托人物的翩翩风度,体现她多变的情绪。同年七、八月上海青年话剧团赴大连、沈阳巡回演出《无事生非》等剧。这是莎剧第一次在东北地区演出。11月中旬该剧团第三次在上海公演这出莎剧。

1962年夏上海电影专科学校表演专科首届毕业公演《第十二夜》,朱曼芳扮演薇奥拉及其孪生哥哥,姚希娟扮演马利亚,达式常扮演小丑。此次演出受到电影界著名演员赵丹、张瑞芳、沙莉、于洋等的肯定,报

刊也发了一些文章,社会反响较大。这次演出可以说是这个时期莎剧演出的尾声。此后不久,莎剧在中国舞台上的演出销声匿迹。1964年是莎士比亚诞辰400周年。不少戏剧工作者满怀热情准备以表演莎剧的方式来纪念这一伟人,但先后都遭到不应有的批判与打击:上海戏剧学院副院长、导演艺术家朱端钧准备排演《威尼斯商人》未能实现。上海人民艺术剧院院长、导演艺术家黄佐临与丹尼早在1962年就准备排演《罗密欧与朱丽叶》,也不幸夭折。1964年4月南京大学陈嘉教授亲自登台并组织学生用英语演出了4个莎剧片断。谁知,这一行动在随即而来的“大批判”中,成了一大罪状。“十年动乱”成为莎士比亚在中国舞台上的“空白期”。

五、色彩纷呈、风格多样时期

在中国莎学发展的第5个时期(1978—)中国莎学奋然崛起,走向国际莎坛,莎剧的舞台演出取得了辉煌的成就,出现了中国现代戏剧史上空前繁荣的局面。1979年上海青年话剧团复演《无事生非》,标志着莎剧的演出已冲破禁锢,揭开了这个时期莎剧演出的序幕。经过几年的酝酿准备,终于迎来了举世瞩目的1986年的首届中国莎士比亚戏剧节。这一时期莎剧演出数量空前。在首届莎士比亚戏剧节前的五、六年间,先后有13个莎剧剧目搬上话剧舞台,它们是:1980年9月中国青年艺术剧院上演的十二场话剧《威尼斯商人》,同年上海人民艺术剧院公演的《罗密欧与朱丽叶》;1981年1月,中央戏剧学院公演的《麦克白》,2月北京人民艺术剧院上演的《请君入瓮》,4月上海戏剧学院上演的《罗密欧与朱丽叶》与《威尼斯商人》;1982年1月中央戏剧学院

上演的《暴风雨》,7月上海戏剧学院上演的《李尔王》;1983年5月北京实验京剧团上演的京剧《奥瑟罗》;1984年上海青年话剧团公演的《安东尼与克莉奥佩特拉》,6月河南话剧团上演的《哈姆雷特》,7月上海戏剧学院上演的《哈姆雷特》,广东话剧剧院上演的《奥瑟罗》,12月上海戏剧学院上演的《冬天的故事》;1985年上海市虹口越剧团公演九场的古装悲剧《天长地久》(根据《罗密欧与朱丽叶》改编);1986年2月上海越剧三团公演的《第十二夜》,3月西安话剧院上演的《终成眷属》。其中除以前上演过的《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《威尼斯商人》、《第十二夜》、《无事生非》等剧外,《麦克白》、《李尔王》、《暴风雨》、《请君入瓮》(《一报还一报》)、《冬天的故事》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《终成眷属》等剧都是第一次出现在中国舞台上。1986年首届中国莎士比亚戏剧节期间上演了25台莎剧,包括莎士比亚的16个剧本。它们是:中央戏剧学院上演的《黎雅王》(据《李尔王》改编);中国铁路文工团、上海戏剧学院、北京实验京剧团上演的《奥瑟罗》;上海昆剧团演出的《血手记》(据《麦克白》改编);上海戏剧学院演出的《泰特斯·安德洛尼克斯》;上海青年话剧团演出的《安东尼与克莉奥佩特拉》;北京师范大学北国剧社、北京第二外国语学院演出的《雅典的泰门》;上海越剧三团、北京师范大学演出的《第十二夜》;中国青年艺术剧院、中国人民解放军艺术学院上演的《威尼斯商人》;安徽黄梅戏剧团上演的《无事生非》;中央实验话剧院、武汉话剧院上演的《温莎的风流娘儿们》;中国煤炭文工团上演的《仲夏夜之梦》;江苏话剧团上演的《爱的徒

劳》；上海人民艺术剧院、陕西人民艺术剧院上演的《驯悍记》；西安话剧院上演的《终成眷属》；杭州越剧一团上演的《冬天的故事》；中国儿童艺术剧院上演的《理查三世》。其中除演出过的9个剧目外，其余7个剧目为首次演出。它们是《驯悍记》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》、《温莎的风流娘儿们》、《理查三世》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《雅典的泰门》。首届中国莎剧节演出规模空前，参演团体23个、参演人数1910人，公演87场，观众达85,000人次，国内外专家学者3,000人参加此次莎剧节，举行学术报告29场。莎剧节参演团体绝大部分为职业剧团，也有由大学生们组成的业余剧团。所采用的剧种以话剧为主，此外还有京剧、越剧、昆曲、黄梅戏等。首届中国莎剧节上演的莎剧大部分采取传统处理方式，导演与演员力图忠实地体现莎士比亚原著的精神；此外也有一些剧目采取了民族化处理方式；还有几台以现代方式演出的莎剧。首届莎剧节期间的演出取得了可观的成就。到了这个时期，莎士比亚的37部戏剧已经有一半以上(20部)登上了中国舞台。这个时期除北京、上海外，天津市、广东、辽宁、陕西、江苏、安徽等省市先后演出了莎士比亚的剧作。除话剧形式外，莎剧还被改编成舞剧、戏曲演出。这个时期中国舞台上的莎剧演出毫不夸张地说是百花争艳，色彩纷呈，风格多样。这个时期外国戏剧团体来华演出，促进了中外文化交流。1979年11月在国际上享有盛名的英国老维克剧团访华，在北京、上海等地用英语演出了《哈姆雷特》。在北京演出时，由北京人民艺术剧院同声译出，采用卜之琳译本。外国著名剧团在中国演

出莎翁名剧，这在建国后还是第一次。整个演出别开生面的舞台处理，演员们精采的演技引起了中国戏剧工作者的极大兴趣。1982年英国文化委员会所属伦敦莎士比亚剧组一行9人，在北京、上海、南京进行访问演出，公演《第十二夜》。该剧组9人分演11个人物，有几个演员一人反串数角。这次演出及演出形式与中国戏曲有异曲同工之妙，引起中国同行与观众的惊叹。这个时期中国莎剧的演出有以下几个特点：

1. 莎剧演出与研究、翻译更紧密地结合起来。这个时期戏剧家、理论家、翻译家的密切配合几乎约定俗成，它不仅提高了莎剧演出的水平，对理论研究以及翻译工作也都有促进作用。比如，1980年中国青年艺术剧院排演《威尼斯商人》，聘请曹禺为艺术顾问，选用方平译本。导演张奇虹说：“《威尼斯商人》这出雅俗共赏的浪漫喜剧的演出能够得到广大观众的肯定和关注，是和曹禺艺术顾问的指导分不开的。”演出后，中国剧协为此召开了座谈会，该剧导演、演员、莎剧专家、戏剧评论家参加了座谈会。1981年文化部举行直属院团1980年度新创作、新改编、新整理剧目评比演出颁奖大会。这时该剧已上演101场，获文化部1980年度各类奖励：艺术顾问曹禺获荣誉奖，张奇虹获导演一等奖，于黛琴(波希霞扮演者)获表演一等奖，周正获设计一等奖，王松美获化妆设计专项奖，全剧组荣获演出一等奖。1981年1月中央戏剧学院导演师资专修班和导演进修班公演《麦克白》，聘请莎学专家孙家琇为文学顾问；1981年2月英国艺术家托比·罗伯森等人来华与北京人民艺术剧院合作排演莎士比亚的《请

君入瓮》，由托比·罗伯森与英若诚担任导演与副导演，英若诚为演出重新翻译了剧本。该剧公演47场。翻译家、莎士比亚研究家方平经常为《李尔王》、《威尼斯商人》、《无事生非》的演出做学习讲演；著名学者、翻译家张君川教授被安徽省黄梅戏剧团特邀为《无事生非》一剧的文学顾问。他还亲自参加《冬天的故事》、《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》的导演或艺术指导工作。在参加对《冬天的故事》一剧的排练工作中，张君川教授根据今天观众的欣赏习惯，今天的时代特点，与导演张振民一起对原作进行了慎重而又大胆的删改。同时，在排演的实践中共同探讨话剧艺术如何学习斯坦尼体系的长处，同时又能在艺术上有新的突破，能够更好地体现莎士比亚戏剧的精神实质，为今天的戏剧创作提供了有益的借鉴。

2. 推动了莎剧不同艺术风格的自由竞争，探索莎剧演出的中国气派。这个时期莎剧演出不仅剧目繁多，而且在话剧演出的艺术风格方面出现了自由竞争与追求中国气派的喜人局面。这表现在以下几个方面。首先，有些导演企图寻找新的演员与观众的关系，造成一种新的艺术效果。比如1980年中国青年艺术剧院上演《威尼斯商人》时，导演有意识地让演员尽可能地靠近台前表演，以便直接向观众传递感情。在幕间休息时，导演结合剧情让夏洛克走下台来到观众席里大喊大叫地找他的女儿，幕间休息结束后，夏洛克从过道喊着跑上舞台。导演的企图在于突破“第四道墙”，将演区从过道扩展到乐池、甚至观众席。再如，有些导演取消了幕，换景是当着观众的面进行的，打破了舞台的幻觉，造成一种特殊的艺术气氛。

比如1980年上海人民艺术剧院上演《罗密欧与朱丽叶》时既不用大幕也不用二道幕，不必迁景，也不必用暗转换景，舞台分为前、后、左、右、中五个区，演出就在这两者此起彼伏之中和幻灯明暗重迭之际连续不断地进行，全剧演出节奏紧凑，一气呵成。其次，舞台美术设计趋向于简单和抽象，有的富有象征性。布景已不仅仅是标明戏剧情节所发生的地点和场所，更不是向人们展示它以假乱真所能够达到的程度，而主要是用来制造气氛。如1984年上海青年话剧院的《安东尼与克莉奥佩特拉》，在演出中，采用了中性的布景，既用来表示金字塔，又可用来表示城堡、陵墓，道具也减少到最低限度。导演胡伟民说，通过简洁而抽象的布景的运用，他希望创造出莎剧所需要的节奏。同时，也给演员的表演留下了更为广阔的天地。再如，1981年北京青年艺术剧院在上演《威尼斯商人》时导演在艺术处理上别具一格，将剧中“选匣”一场予以人格化处理，把原作中放在桌上固定不变的三个匣子分别变成三个侍女，让她们顶着匣子出场，在音乐中，金、银、铜三个侍女变换着队形，用不同的舞姿造型随着舞台行动的发展，使那些亲王贵族们落选。导演力图通过行动、节奏、速度、舞蹈造型、色彩、光、景、音乐等等，调动所有舞台艺术手段，使观众有真善美的陶冶和享受，在艺术的感染中潜移默化地领会到“闪闪发光的都不是黄金”这句世界名言的内在含义。第三，追求莎剧演出的中国特色。话剧作为一种外来的艺术形式，如何为中国观众所喜闻乐见，这是中国广大戏剧工作者长期探索和不断实践的重大课题。这个时期许多专家和导演、演员都为此

进行了不同程度的努力。形成莎剧的中国特色不是一个简单的演出技巧问题,它涉及的方面比较广。比如,突出莎剧的写意性就可以使莎剧演出同中国戏曲的演出具有了共通的地方。1980年著名戏剧家黄佐临在上海人民艺术剧院导演《罗密欧与朱丽叶》时就使演出具有了民族特色。为了适应演出流畅性连贯性的要求,该剧在大的时代背景处理上不拘泥,尽量给观众以事情发生在文艺复兴时期的意大利的印象即可。对每一个场景也只用精炼的手法显示出环境特征,并且适应表演动作需要,气氛情调点到为止,不作过多渲染。为此,在具体处理上,他们把每一个场景压缩在一块景片和少量道具上:“塑有鹰形族徽的高窗是凯布家的标志,加上铺毛毯的坐榻是起坐间,挂起吊灯摆上酒筵是宴会厅,套上床罩放下纱幔是幽丽叶的居室。有哥特式矢形窗是教堂。所有景片全部打开是广场,只打开右边是街道,打开左边是花园,虎皮石的墙面上嵌有十字架的是墓道。打开当中上部的门是阳台,打开下边两扇门就是药铺。从演出效果看,这样的设计不仅观众欢迎,戏剧专家们也认为很有特色。戏剧家丹尼认为这样的设计像我国的戏曲演出一样,产生了连续性的效果,一场接一场,很能体现当前莎剧的演出风格。再如,在莎剧演出中有机地融进中国传统戏曲的某些因素,使莎剧演出富于中国气派:1984年上海青年话剧团首演《安东尼与克莉奥佩特拉》,由胡伟民导演,焦晃扮演安东尼。在对“权力和人性较量”的观念上,导演对该剧的主题做出了新的解释,焦晃成功地塑造了安东尼这个“罗马人中的罗马人”的斗士形象。导演在多功能的舞台中

多处使用了中国古典戏曲表现方式。如在阿克兴海战处理上,导演只借助于三个人物,就使观众感受到了硝烟弥漫、浴血奋战的厮杀场面,造成了一种特殊效果。

1981年上海戏剧学院藏族班演出的《罗密欧与朱丽叶》在这方面取得了很大的进展。导演徐企平一手伸向古代,一手伸向外国,他将民族戏曲的许多艺术处理手法同外国现代艺术的手法巧妙地结合起来,使整个演出具有鲜明、强烈的民族风格。例如剧中一幕五场写男女主人公第一次见面的一见钟情,导演抓住在凯普莱特家中举行舞会这个特定的重点场面大做文章。在动人心弦的舞会音乐中,穿过翩翩起舞的年轻人,罗密欧突然发现了朱丽叶,他情不自禁地凝视着,这时舞曲突然停止,舞伴也骤然停住,犹如电影的定格,站立不动。只有罗密欧一个人独自活动,朱丽叶上台后罗密欧侧跪在她的脚下,对她加以赞美。在动、静交替的过程中游刃有余地渲染了两情依依、不可遏制的青春激情。

3. 促进了莎剧演出“民族化”的艺术实践。莎剧民族化包括两种情况:一是以话剧形式演出,但将背景、人物、故事都中国化,二是以戏曲形式改编。前一种情况早在抗日战争时期就由李健吾做了尝试,而后一种情况则可以追溯到文明戏时期。民国初年,四川雅安地区王国仁先生曾将《哈姆莱特》改编为川剧《杀兄夺嫂》。在中国莎学发展的第五个时期对莎剧民族化的探讨与实践都有了很大的进展。以话剧形式改编上演的莎剧在首届中国莎士比亚戏剧节期间上演了几台,如中央戏剧学院上演的《黎雅王》,剧中将李尔改名为黎雅,将李尔的三个女

儿分别改名为张奎娥、张培育、张玉屏；整个故事发生在中国古代的黎国之内，古色古香。西安话剧院上演的《终成眷属》也属此类。在这个时期把莎剧改编成地方戏曲形式上演的剧目日渐增多。如1983年北京实验京剧团公演京剧《奥瑟罗》，广州实验粤剧团公演粤剧《天之骄女》（据《威尼斯商人》改编），由张奇虹、红线女导演，演出了25场。1985年上海虹口越剧团上演了根据《罗密欧与朱丽叶》改编的九场古装悲剧《天长地久》。（九场为：“两姓仇”、“一见情”、“花园会”、“街心斗”、“困龙吟”、“生离怨”、“寺中疑”、“灵丹计”、“死别恨”。）1987年河南周口豫剧团公演了豫剧《罗密欧与朱丽叶》。上海华艺沪剧团上演的根据《罗密欧与朱丽叶》改编的沪剧《铁汉娇娃》，上海越剧团演出了解放初根据《罗密欧与朱丽叶》改编的越剧《公主与郡主》等等。首届中国莎士比亚戏剧节期间演出了昆曲《血手记》、黄梅戏《无事生非》、越剧《第十二夜》、京剧《奥瑟罗》等。对于莎剧改编成戏曲形式上演虽然在理论上仍有争议，但艺术实践已经表明莎剧以戏曲上演是有艺术生命力的。在这种艺术移植过程中，既发挥了中国地方戏曲章法、功架、音乐、唱腔的作用，又摆脱了程式化的表演，这种中西合璧的探索既拓宽了莎剧上演的范围，又有利于地方戏曲自身的改革与发展。

首届中国莎士比亚戏剧节 首届中国莎士比亚戏剧节（以下简称“莎剧节”）由中国莎士比亚研究会发起，由上海戏剧学院、中央戏剧学院、中国话剧艺术联合会、中国莎士比亚研究会联合主办。莎剧节在上海演区的主办单位是：上海戏剧学院、上海市文化局、剧协上海分会，并由文

汇报、解放日报、新民晚报、上海电视台、上海人民广播电台、上海文艺出版社参加协办。在北京演区发起单位有：中央戏剧学院、中国话剧研究会、中央实验话剧院、中国儿童艺术剧院、中国煤矿文工团话剧团、中国青年艺术剧院、中国社会科学院外国文学研究所、天津人民艺术剧院、北京人民艺术剧院、北京实验京剧团、北京第二外国语学院、戏剧电影报、解放军艺术学院等18个单位。

首届“莎剧节”于1986年4月10日在北京和上海两地隆重开幕，历时14天，于4月23日圆满结束。首届“莎剧节”期间北京、上海两地共演出25台莎剧（北京12台、上海13台），另有4个剧目展览，演出规模空前。参演团体23个，参演人数1910人；公演87场，观众达85,000人次（不包括展览演出）；国内外专家学者约3,000人参加了此次“莎剧节”，举行学术报告29场。英国驻华大使伊文思，文化参赞钟思恩，英国文化大臣阿·鲁斯，驻沪总领事孟德惠分别参加了两地的活动。英国首相撒切尔夫人为中国莎士比亚研究会会长曹禺写信祝贺，国际莎士比亚协会主席、英国伯明翰大学莎士比亚研究所所长菲利普·勃劳克班克教授专程来华观摩莎剧演出和参加学术活动，他对中国莎剧的演出给予很高的评价。

“莎剧节”的中心活动是上演莎剧，参加演出的团体绝大多数是优秀的职业剧团，也有由大学生们组成的业余剧社。所采用的剧种以话剧为主，此外还有京剧、越剧、昆曲、黄梅戏，还有木偶戏与广播剧等。演出所使用的语言最主要的为汉语；此外还有英语、蒙语。这次戏剧节上演的莎剧超过了以往任何一个

时期,在演出的25台剧目中,总共包括了16部莎剧,其中有悲剧6部,11台;喜剧8部,12台;传奇剧1部,1台;历史剧1部,1台。演出剧目与演出团体的具体情况如下:

悲剧(6部,11台)

1.《李尔王》3台(中央戏剧学院,改名《黎雅王》,辽宁人民艺术剧院,天津人民艺术剧院。)

2.《奥瑟罗》3台(中国铁路文工团话剧团,上海戏剧学院内蒙班,北京实验京剧团。)

3.《麦克白》1台(上海昆剧团,改名《血手记》。)

4.《泰特斯·安德洛尼克斯》1台(上海戏剧学院。)

5.《安东尼与克莉奥佩特拉》1台(上海青年话剧团。)

6.《雅典的泰门》2台(北京师范大学北国剧社,北京第二外国语学院。)

喜剧(8部,12台)

1.《第十二夜》2台(上海越剧院三团,北京师范大学北国剧社。)

2.《威尼斯商人》2台(中国青年艺术剧院,解放军艺术学院。)

3.《无事生非》1台(安徽省黄梅戏剧团。)

4.《温莎的风流娘儿们》2台(中央实验话剧院,武汉话剧院。)

5.《仲夏夜之梦》1台(中国煤炭文工团话剧团。)

6.《爱的徒劳》1台(江苏省话剧院。)

7.《驯悍记》2台(上海人民艺术剧院,陕西人民艺术剧院。)

8.《终成眷属》1台(西安话剧院。)

传奇剧(1部,1台)
《冬天的故事》1台(杭州越剧院一团。)

历史剧(1部,1台)

《理查三世》1台(中国儿童艺术剧

院。)

另外有4台莎剧剧目展览(广播)演出。计有:

1.《无事生非》(英语),复旦大学外文剧社演出;

2.莎剧片断(话剧),上海戏剧学院学生演出;

3.《孪生兄妹》(即《第十二夜》,木偶戏),上海木偶剧团演出;

4.《马克白斯》(广播连续剧),上海人民广播电台录制播出。

“莎剧节”期间上演的16个剧目中,有一半在中国为首次演出,它们是:《泰特斯·安德洛尼克斯》、《雅典的泰门》、《终成眷属》、《驯悍记》、《爱的徒劳》、《温莎的风流娘儿们》、《仲夏夜之梦》、《理查三世》。

莎剧节期间上演的莎剧从表现形式的总体倾向来看,大致可以分为三类:传统的,民族化的和现代化的。

所谓传统式的处理和表现方法是指那些在基本忠于原剧的基础上进行整体构思和舞台表现的剧目。它们对莎剧的主题进行深入开掘,对人物性格进行新的阐释,并以各种艺术方式强化戏剧气氛。如上海戏剧学院排演的《泰特斯·安德洛尼克斯》,这是一部难于处理和表现的戏剧。导演徐企平对该剧的主题进行了深化和独到的处理,使其从一部单纯的复仇悲剧升华为表现整个人类命运的社会悲剧。导演巧妙地使主题呈现为一种多义模糊的意念,扩大了观众的历史视角。演员努力发掘人物的内心世界,并走进人物的内心世界,表演符合导演意图;加以此剧的宏大戏剧场面(有170多群众上场)和壮观的表演阵营,使这出上海方面的开台戏一举成功。这出戏在全部莎剧中是很难演出的一部,上海戏剧学院演出的成功,被誉

为“了不起的壮举”。又如辽宁人民艺术剧院排演的《李尔王》，在塑造舞台艺术形象方面达到了较高的水平。该剧由丁尼导演。著名演员李默然的表演准确地把握了悲剧人物李尔的性格脉络，疯癫却不失身份，台词节奏鲜明，很有韵味。在讨论会上李默然谈了他对李尔王内心世界的理解。他说：“四跪两转变是打开李尔心灵的一把钥匙。我一跪大女儿，二跪二女儿，三跪人民，四跪小女儿。我这是一跪诅咒，二跪愤怒，三跪认罪，四跪人性复苏。抓住了这四跪也就抓住了人物的心理和行动的统——。”再如，中国铁路文工团排演的《奥瑟罗》，在表现人物性格方面做出了许多努力。导演陈坪努力探求莎剧的舞台假定性，力求完整地把握人物性格，她的主导思想是揭示奥瑟罗精神演变的轨迹，表现其心理风暴。独特的舞美设计和演员的精湛表演较好地表现了导演意图，使这出剧具有了震撼人心的悲剧力量。再如，武汉话剧院的《温莎的风流娘儿们》由胡导演，胡庆树扮演的福斯塔夫以及两位女主角的表演各具特色。福斯塔夫的形象是在中国舞台上第一次出现，导演力图在满足喜剧味的同时更深刻地挖掘人物形象的内在哲理性，探索用中国戏曲的表现手段来表现莎剧，如运用跑圆场、拉门帘等方式。剧中几条线的处理从容不迫，始终保持着吸引力。中央实验话剧院上演的《温莎的风流娘儿们》也比较成功。此外，上海青年话剧院复排的《安东尼与克莉奥佩特拉》，中国青年艺术剧院复排的《威尼斯商人》都是传统式表现方法中比较成功的。

“莎剧节”期间莎剧民族化问题引起了广泛的兴趣。在莎剧民族化处理上主要有两种方式：一是保持话

剧形式，但将剧情的背景、人物以及部分戏文改成中国古典戏剧的方式；另一种是直接以戏曲形式上演莎剧，在场景、人物、动作、语言方面有更大的变动。这两种形式都有较为成功的剧目。前者如中央戏剧学院的《黎雅王》，西安话剧团的《终成眷属》；后者如上海越剧院三团的《第十二夜》，上海昆剧团的《血手记》，北京实验京剧团的《奥瑟罗》，安徽省黄梅戏剧团的《无事生非》。中央戏剧学院上演的《黎雅王》，由孙家琇教授改编，并任文学顾问。她把伊丽莎白时代的故事搬到中国，虚构了一个黎国，李尔王改名为黎雅，他的三个女儿分别改名张奎娥、张培育、张玉屏，剧中人物都着中国戏装，演出了一场人类在各国都可能发生的震撼人心的悲剧。西安话剧院的《终成眷属》上演时服装和表演都采取了“中国式”，并把人物名字改成了中国姓氏，将海丽娜改为海岚，将勃特拉姆改为白德蓝等等。对于这种表现方式褒贬不一，有人认为可以使中国观众感到亲切，也有人认为这样处理不利于表现莎剧的内在精神。莎剧戏曲化问题在戏剧节期间产生了较大反响，这种移植被专家们称之为“东西文化的撞击、融合。”尽管众说纷纭，但莎剧戏曲化的艺术实践的成果表明了这种探索的价值。上海昆剧团根据《麦克白》改编成的《血手记》，由著名戏剧家黄佐临任艺术指导，郑传鉴任顾问，由郑拾风改编。改编者在结构上对原作进行了改造，将原作五幕改成了九折，即：《晋爵》、《密谋》、《嫁祸》、《刺柱》、《闹宴》、《亲离》、《求巫》、《闺痴》、《血偿》。昆曲《血手记》将麦克白改名为马佩，将麦克白夫人改名为铁夫人，在演出时采取了许多昆曲特有

的艺术手法,唱词根据昆曲的特色注重文采,具有浓郁的民族风味。这出戏被认为“昆味”很足,“莎味”有些不够。昆曲《血手记》于1987年夏赴英参加“爱丁堡国际艺术节”公演,引起轰动。上海越剧院三团的越剧《第十二夜》被认为是一部将“越味、莎味、诗味”结合得很成功的一个剧目,导演胡伟民关于导演该剧的报告受到了好评。越剧《第十二夜》艺术上的探索最成功之处就是将莎剧原作所蕴含的追求个性解放、爱情自由的浪漫主义精神与越剧本身明丽、潇洒的风格巧妙地结合起来,造成了内层和外层的基本和谐。从戏剧文学、表演艺术、音乐唱腔看,它是地地道道的中国越剧,而呈现在观众面前的人物,无论是热情奔放、勇敢追求幸福的薇奥拉,高傲、忧伤而又痴情的奥西诺,还是洋味十足的欧洲少男少女,让观众亲切地感受到了文艺复兴时期的时代风貌。安徽省黄梅戏剧团的《无事生非》一剧,特邀蒋君川教授任文学顾问。导演蒋维国说:“他们认为黄梅戏的表现形式比较活泼、多样,易于接受莎士比亚。”黄梅戏《无事生非》中的人物都由改编者金芝取了中国名字:克劳狄奥——麦地鳌,希罗——李海梦,培尼狄克——白立获,贝特丽丝——李碧翠,道格培里——杜百瑞。改编者发挥了黄梅戏舞台语言的特点,充满泥土气息,风趣生动,活泼流畅。黄梅戏《无事生非》保持了莎剧原作的精神,热情洋溢,强烈奔放,轻松愉快,与文艺复兴时期的人文主义思潮相吻合。同时,又具有地方文化、民间文化、戏曲文化的浓郁色彩,既有莎翁之神,又有民族之形。黄梅戏《无事生非》的演出获得成功,同年9月应中国剧协邀请,赴首都人民大

会堂公演,反响强烈。北京实验京剧团上演的京剧《奥瑟罗》由翁偶虹任文学顾问,邵宏超执笔改编。他们将《奥瑟罗》改写成为序幕、凯旋门下及七场戏:柔情似水,生死相随,海岛名珠,口蜜腹剑,夕阳如血,蒙冤受辱,千古遗憾。为了表现人物性格,在表演方式上他们进行了一些大胆的探索,如亚戈虽由老生演员扮演,但舍弃了一般戏曲老生含胸弓背的表演方式,步伐神态都放得较开。奥瑟罗由花脸行当扮演,通常这一行当是不唱“南梆子”的,但在此戏中不仅唱了,而且同花旦行当扮演的苔丝狄蒙娜进行“南梆子”二重唱。这一破天荒的唱腔改革的得失,当然也是见仁见智者不一。

“莎剧节”期间上演了几台以现代化方式演出的莎剧。其具体作法是让莎剧人物穿上现代人的服装,讲现代语言,使用现代化的道具,还有的引进了西方现代派戏剧的某些手法。在这方面有代表性的为江苏话剧团的《爱的徒劳》,上海人民艺术剧院的《驯悍记》,中国煤矿文工团的《仲夏夜之梦》。《爱的徒劳》的导演熊国栋说他追求一种“由远及近”的艺术效果,开始时人物都是生活在十五、六世纪的角色,穿粗质长袍,拖地长裙。皇室卫士手持长柄斧钺站岗,灯光昏暗,教堂钟声沉闷,人物危襟正坐,表现了一幅中世纪禁欲主义的生活场景。然而,随着剧情的进展,不知不觉之中人物、场面的外观向现代漂移,而到剧终之时,舞台通明,人物欢腾雀跃,已是一派当代生活情景。那瓦国王和法国公主已经演变成为今天上海滩最时髦的少男少女了,短裙和茄克衫,大红西服和猎装,戴着立体声耳机,拎着带滚轮的拎包,教堂的钟声

又响了,但十分清脆。这种构思给观众造成了一种奇特的心理幻觉,领悟了一种新的美学含义。上海人民艺术剧院的《驯悍记》是由英国专家高本纳(Bernard Goss)导演,他以“现代人的眼光和现代舞台语汇处理莎剧,使之与当代生活联结”。戏剧开始时演员穿运动服,穿便服正在排戏,大舞台上又有小舞台。为了表现主要人物的特征,导演让他身上挂满了各种东西,甚至有“禁止随地吐痰”的标牌,弄得破破烂烂。一些评论家认为这样的设计影响了美感。

戏剧节期间由大学生们组成的业余剧社所上演的莎剧十分引人注目。他们虽然缺少舞台实践经验和专业团体的演出条件,但在思想和艺术上能从较高层次上来理解莎剧却是他们的优势。他们的演出轻松活泼,带有浓厚的校园剧气息。北京师范大学北国剧社演出的《第十二夜》,剧中人物全部由女大学生们扮演。虽然她们中间绝大多数从未在大舞台上说过一句话,但由于她们排练认真,表演受到了专家的好评。曹禺说,“你们精彩的表演使我由衷地高兴,我当学生时也演过这个戏,我是男扮女,今天你们是女扮男。”大学生演出的莎剧中有几部是用英语演出的(北京第二外国语学院演出的《雅典的泰门》,解放军艺术学院演出的《威尼斯商人》,复旦大学外文剧社的《无事生非》)。

首届“莎剧节”的演出不仅在表演方面取得了可观的成就,而且向观众们展示了较高水平的舞美设计。有人说“多元化,高水平,标新立异是这次莎剧节舞美设计的共同特点”。上演的许多剧目追求现代的审美趋向,写实的很少,大部分为写意的或局部真实整体虚拟,加之

丰富的灯光表现,较理想地奠定了戏剧的气氛和情调基础。比如,辽宁人民艺术剧院的《李尔王》的舞美设计就具有强烈的象征性和指向性。舞台上由几根巨大的方木柱子倾斜交错地结构起来,像一顶巨大的王冠覆盖了整个舞台,犹如一个囚笼囚禁了所有的人物。随着剧情的发展,人物命运的起伏,王冠渐次出现断裂,破损,直至崩溃,寓意深刻。上海戏剧学院的《泰特斯·安德洛尼克斯》一剧的舞台是赤裸的,大幕、背幕、沿幕、侧幕统统取消,留下的只是一个赤裸裸的舞台黑盒子。在这个黑盒子中以固定的台阶和活动方柱组织了多层面,多演区的动作空间。曲折的平台——台阶结构在灯光的主导旋律的配合下形成血路的意象,对突出主题起到了很好的作用。安徽省黄梅戏剧团的《无事生非》的背景是40株真的幼树编织成的几组空间的分隔物,光秃的树枝上挂满小铃铛,你可以将它们想象为刚长叶芽的初春幼枝。耐人寻味的是当演员用手拨动树枝时,舞台上空响起阵阵清脆的铃铛声,它们奏出了主人公内心的春意。武汉话剧团上演的《温莎的风流娘儿们》采用由绿色尼龙窗纱制成的条屏,它们一道一道,或重迭,或错开,经灯光照明就成为林间迷人的绿雾,演员在绿雾中穿来穿去,若隐若现,作为主导旋律,它们创造了“风流娘儿们”的心理氛围。

首届莎剧节除演出莎剧之外的另一个重要的活动内容就是举办了形式多样的讨论会。北京、上海两地共举行29场学术报告会。参加会议的有几千人次。这次莎剧节是中国莎学专家与戏剧工作者之间一次最大规模的学术交流。进行学术报告的主要是中国的专家,也有国际

莎坛的知名学者。“莎剧节”期间学术报告的内容大致可分为两类：一类是对莎翁剧本进行理论蕴含方面的讨论，一类是研究莎剧的舞台演出；二者之中以后者为主。重要的题目有：“莎士比亚戏剧演出与时代审美意识”，“莎士比亚的表演艺术”，“莎士比亚戏剧演出形式的演变”，“莎剧的‘中国化’（民族化、戏曲化）问题”，“发展中国戏剧与借鉴莎剧的关系”等等。人们围绕这些问题进行了热烈的讨论，提出了许多新颖独到的见解。

首届中国莎士比亚戏剧节的意义和影响是难以估计的，它不仅是一次中国戏剧艺术水平的集中展现，也是对中国莎学研究水准的检验。它为中国话剧事业带来了勃勃的生机，使人们对真正的戏剧观念有了更本质的了解，使今后戏剧艺术的发展有了一个更高水准的借鉴。“莎剧节”在中国掀起了前所未有的“莎士比亚热”，它对提高中国观众的艺术鉴赏力起到了积极作用。同时，也有利于利用莎翁戏剧来美化、净化人们的心灵。“中莎会”会长曹禺在闭幕式上曾讲道，“从最早介绍莎士比亚的前人看，我们是后继者；但从未来的并且越来越多的热爱与研究莎士比亚的人们来看，我们还是开拓者”。首届莎士比亚戏剧节正是一次对莎剧舞台艺术的积极而富有时代精神的开拓，它为莎翁艺术之花在中国的生存与繁衍开拓出一块广阔的沃土，它也将带着自己独特的艺术异彩，被载入世界莎剧舞台演出的史册。

'94 上海国际莎士比亚戏剧节

上海国际莎士比亚戏剧节从 94 年 9 月 20 日至 26 日在上海戏剧学院隆重举行。这次莎剧节由上海戏剧学院、上海市文化局、上海电视台、上

海市文联、上海文化发展基金会、中国莎士比亚研究会等 6 家单位联合主办。解放日报、文汇报、新民晚报、新闻报、上海文化报、上海人民广播电台、上海文艺出版社等 8 家单位协办。承办单位为上海戏剧学院。上海市委副书记陈至立和文化部副部长高占祥担任名誉主任，由上海市副市长龚学平担任组委会主任。首席顾问特邀中国文联执行主席、中国莎士比亚研究会会长曹禺担任。

'94 上海国际莎剧节的中心活动是莎剧演出，正式参加演出的莎剧共 9 台（其中外国 3 台，中国 6 台）。它们是：

英国索尔兹伯里剧团与爱丁堡皇家书院剧团联合演出的《第十二夜》；

英国利兹大学戏剧系演出的《麦克白》；

德国纽伦堡青年剧团演出的《罗密欧与朱丽叶》；

上海人民艺术剧院演出的《奥瑟罗》；

上海戏剧学院演出的《亨利四世》；

上海儿童艺术剧院演出的《威尼斯商人》；

上海越剧院明月剧团演出的越剧《王子复仇记》；

哈尔滨歌剧院演出的歌剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》；

台湾屏风表演班与上海现代人剧社联合演出的《莎姆雷特》。

另有复旦剧社的《威尼斯商人》，广播连续剧《仲夏夜之梦》（四集）和《皆大欢喜》（五集）参加交流演出。东北师大中文剧社的《温莎的风流娘儿们》（片断）参加了助兴演出。

围绕莎剧演出，戏剧节还举行了学术报告会、学术研讨会、中心组评

论等一系列学术活动。戏剧节后出版了《'94 上海国际莎剧节研究论文集》。

'94 国际莎士比亚戏剧节的莎剧演出有以下几个特点:

1. 国际性。引进外国剧团,广泛接纳、吸收外国莎剧演出的成功经验。本届莎剧节特邀三个外国剧团参演,开拓了人们的艺术视野,这在我国莎剧演出史上是空前的。《第十二夜》、《罗密欧与朱丽叶》、《麦克白》这三台莎剧各具特色,让中国学者、观众一饱眼福。《第十二夜》被一些莎学者们誉为“使人眼睛一亮”的戏。它的布景设计别具一格,采用四块木板和几条绳索组成“不是转台的转台”,简洁而不简陋,显示出复杂之后的再简单。每个过场都是引人入胜的漂亮的换气符号,台中央的木箱一打转,就换了一个背景,演员们便随着音乐找到戏的行进节奏,进戏或出戏。演员的表演是英国绅士风味,不温不火,与舞台美术设计融为一体。

德国的《罗密欧与朱丽叶》运用现代观点处理原作,强调爱情能够冲破并克服传统偏见与歧视观念,以此来鞭挞至今仍然存在着的人类间的互相仇视。演出时每个演员扮演两个乃至更多的角色,为演员提供了更多的表演与表达的自由。

英国利兹大学师生合作演出的《麦克白》,由在该校任教的蒋维国导演,他说这出戏运用了利兹大学戏剧系擅长的“实验性演出”,并结合进中国传统戏剧的精神。该戏将此三种因素结合到一起,将反串演出的传统引入到现代舞台演出中,给西方戏剧以一种新的体验。而在演出过程中,又将两位反串演员进行角色互换;同时将丑恶的三女巫的形象赋予了新的形象特色,可以

说是对传统的一种创新。导演力求将东方戏剧中的某些韵味传达给西方文化界,获得莎学学者们的赞许。

2. 开放性。本届莎剧节不再局限于莎剧传统的现实主义表演方法,勇于接纳用不同创作方法来表演莎剧。《莎姆雷特》是突出一例。此剧用后现代主义演绎《哈姆雷特》,让人耳目一新。所谓后现代主义,就是以拼贴、戏拟和“戏中戏”的手法故意模仿经典作品,以表现后现代生活。这种演出可以说是一种对话,是莎士比亚与当代人世界的交融,从某种意义上剖析了当代人的一些生存处境。

3. 创造性。本届莎剧节 10 台舞台演出形式丰富多彩,处理绚丽多姿,其共同点就是富有创造性。上海戏剧学院的历史剧《亨利四世》场面恢宏,被学者们誉为“大制作”、“大手笔”,在许多场面上,特别是在舞台形象的塑造上体现了中国艺术家对莎士比亚成功的把握。在李家耀扮演的亨利四世身上,在赵屹鸥扮演的福斯塔夫身上以及在龙俊杰扮演的亨利五世身上,体现了中国艺术家充分发挥自己创作个性并与莎士比亚融为一体的艺术功底。该剧巧妙地运用了戏曲中某些假定性原则,使观众得以充分展开“千军万马”、“一泻千里”的想象。越剧《王子复仇记》采用了《哈姆莱特》的情节框架,侧重于戏曲化和中国化的改造,著名演员赵志刚在舞台上树立起一个中国王子的形象。演出优美、流畅,可看性强,有浓郁的民族风情;在“越味”十足的表演中融入了莎士比亚戏剧的艺术内涵。上海儿童艺术剧院演出的《威尼斯商人》,从一个独特的视角吸引了观众。学者们认为这种“少儿版”莎剧是一种可贵的尝试。主创人员考虑

到儿童的特点,将全剧演出压缩在一小时50分钟,叙事清楚,节奏明快,爱憎鲜明,既符合儿童的观赏心理,又注意让小观众们受到艺术审美的熏陶。复旦剧社演出的《威尼斯商人》,突出了夏洛克与安东尼奥之间的矛盾冲突;同时,在“法庭”一场导演设计了三个结尾,吁请观众予以裁定。这样的独到处理加强了观众的参预意识。

4. 多样性。这次莎剧节不仅有话剧表演、戏曲莎剧表演,而且出现了中国第一台莎士比亚歌剧——哈尔滨歌剧院演出的《特洛伊罗斯与克瑞西达》,这是'94上海国际莎剧节的“压台戏”。该剧创作者们以现代人的独特眼光审视了著名的特洛伊战争,从原著纷繁的头绪中提炼出贯穿人类整个发展史的两大主题:战争与爱情,对战争与女性命运作了深沉的思考并将之再创作,以独唱、对白、合唱、五重唱等多种形式加以表现。舞台上以无数空框铁架构成特洛伊封闭的城门,做为背景,再配以现代化的灯光幻觉,将古代战争的惨杀场面再现给观众。这部歌剧为中国莎剧演出史谱写了辉煌的一页。它不仅填补了中国莎剧歌剧的空白,在亚洲剧坛上也是独创。

和其他艺术节有一个显著的不同就是本届国际莎士比亚戏剧节高度重视学术研讨活动。对于远道而来的数百名观摩代表来说,这种活动占去了他们来沪一半以上的时间。本届莎剧节学术活动有以下三个特点:

1. 高层次、高品味。莎剧节组委会从代表们送交的40多篇论文中精选出12篇高质量的学术论文,进行学术交流。

2. 内容丰富,形成系列。主要内容有以下几种:莎剧评论,学术研

讨,普及活动。

“莎剧评论”包括由14名莎学专家和戏剧专家组成“莎剧中心评论组”,对所演出的莎剧进行较有权威的艺术评论,共举行三次。同时,组委会还组织莎学专家会同有关演出单位举行专题学术座谈会,分别对越剧、歌剧、话剧、广播剧莎剧以及莎剧电视专题片共举行了七次专题学术座谈会。

“莎士比亚研讨”活动主要为宣读论文,分组讨论,讨论的题目涉及莎学的许多方面。学者们各抒己见,百家争鸣。

“普及活动”包括参观“莎士比亚展览”,销售莎士比亚图书以及“莎士比亚电影周”等活动,其目的在于宣传、普及莎士比亚。

3. 莎剧演出与莎学研讨的紧密结合成为本届莎剧节莎学活动的一大特色,受到专家们的广泛好评。《各种文化背景下的莎士比亚》(英国罗尼·莫拉恩教授)、《德国舞台上的莎剧演出》(德国鲁尔夫·约翰斯来尔)、《莎剧现代化演出趋势》(香港杨世彭)、《台湾的莎剧演出》(台湾舞台剧协会理事长张英)、《从莎剧中走出来》(著名导演郭小男)、《穿戏曲服装的莎士比亚》(北京师大陈惇)、《戏曲改编莎剧的几个问题》(上海戏剧学院曹树钧)、《自我超越的追求》(上海越剧院赵志刚)、《莎剧表导演的几个问题》(上海青年话剧团李家耀)等等。这些演讲都从学术研究 with 演出结合的不同侧面给与会者以启迪,有助于结合演出实践更深刻地领会莎剧的精髓及其艺术表现。

'94上海国际莎剧节以舞台演出为中心,又充分发挥了新闻传媒的作用,将专业的演出与业余的演出结合起来,多种多样的莎学活动极

大地扩大了莎士比亚的影响,一时竟出现了“莎翁热”。上海电视台运用广告宣传片、专题片、剧目直播等形式宣传莎士比亚。“戏剧大舞台”组织了“莎士比亚艺术有奖知识大赛”,吸引复旦、华东师大等六所大学的学生参加。为了搞好这次比赛,主要策划李欣欣还特邀上海戏剧学院曹树钧副教授为参赛学生作了“莎士比亚及其戏剧创作的艺术成就”的辅导报告。东方电视台制作了回顾1986年首届莎剧节的专题片。教育电视台制作了“说不尽的莎士比亚”专题片。有线电视综合台摄成了大型专题片“莎士比亚的世界”(共4集),特邀著名电影演员孙道临配音,受到观众的喜爱。

在'94上海国际莎士比亚戏剧节期间,中国莎士比亚研究会做了大量的工作,他们编辑的《中华莎学》出了莎剧节特辑,在短短的一周内编辑印发了两期会刊、4期简报,迅速及时地反映了本届莎剧节演出和学术活动的情况。

上海国际莎剧节在国内外产生了很大的影响。莎剧节前后短短几个月的时间国内外报纸、刊物上发表了50余篇报道和文章,电视台播放了8部莎剧电视专题片。一位海外学者在《记上海国际莎剧节演出盛况》一文中赞扬说:“这是一次相当隆重而丰富的戏剧盛宴,各方嘉宾云集。此会的特点是“国际性、开放性、高品位,除了演出莎剧以外,还举行了一系列的活动,出版了极具分量的《中国莎学简史》、《莎士比亚研究》、《莎士比亚在中国舞台上》等专著。”(加拿大:《世界周报》,1994年12月,第560期,姜龙昭:《上海观莎剧,老兵开眼界》)。

中国莎士比亚批评 在中国莎学发展的第一个时期(1856—1920)中国

还没有莎士比亚戏剧剧本,很少有严格意义上的莎士比亚批评;对莎士比亚的零散介绍散见于一些作家关于哲学、社会学以及文艺批评的论著之中,直到1917年才出现了独立成章的莎士比亚评论。

莎士比亚的名字最早于1856年由英国传教士慕维廉介绍到中国来,他在其翻译的《大英国志》中说英国“伊丽莎白时代所著诗文,美善俱尽,至今无以过之也。儒林中如锡德尼、斯本色、拉勒、舌克斯毕、倍根、呼格等,皆知名之士”。此处提到的“舌克斯毕”即今天通称的莎士比亚。19世纪末、20世纪初一些英美传教士在他们的著述译作之中曾以“沙斯皮耳”(美牧师谢卫楼著《万国通鉴》,1882年北通州公理会刻印)、“筛斯比尔”(英传教师艾约瑟编译《西学启蒙16种》中的《西学略述》,1896年上海著易堂书局翻印)、“沙基斯庇尔”(英传教师李提摩太主编《广学类编》第一卷《泰西历代名人传》)、“夏克斯忒尔”(英传教师李思·伦白·约翰辑译《万国通史》中的《英吉利志》,1904年上海广学会出版)等多种不同的译名介绍莎士比亚为“英国骚客”、“善作戏文”、“英国最著声称之词人”,“英国最著名之诗人”等等。

第一个谈论莎士比亚的中国人清末外交官郭嵩焘,他在1877年到1879年任英法公使时,在日记中三次谈到莎士比亚,最早的一次为1877年8月11日,这应该被视为中国莎学的发端。他在参观英国印刷机器展览会时见到了莎士比亚剧作的刻本以及莎士比亚购地的契约等文物,他在日记中说莎士比亚是200年前与培根同时代的戏剧家,可与希腊的荷马齐名。他观看了英国演员上演的莎剧之后在日记中说莎士

比亚戏剧“专主装点情节,不尚炫耀”。这是中国人对莎士比亚的最早的评论。20世纪初中国一些学者在他们的文章著作中也以各种不同的译名介绍莎士比亚。如1904年10月出版的《大陆》杂志中的《希哀苦皮阿传》,1907年世界社出版的《近世界60名人画传》中的《叶斯璧传》,1908年山西大学堂译书院出版的《世界名人传略》中的《沙克皮尔传》等。这个时期还出现了对莎士比亚戏剧的诗评。1904年林纾与魏易合译的《英国诗人吟边燕语》出版,1905年汪笑侬作成20首七言绝句《题〈英国诗人吟边燕语〉20首》(发表于《大陆》杂志三卷一期),对林纾译的20个莎剧故事逐一进行品评,“这是中国莎学史上最早的也是罕见的用旧体诗写成的莎评。”汪笑侬当过演员,又是剧作家,他在吟咏之间对莎剧的意蕴进行了概括,突出内容的某一个方面,很有特色。如第7首《蛊征》(《麦克白》)说:“妖妇何来言咄咄,无端蛊惑乱君臣。一朝树走将军至,不及班家有后人”。

中国清末思想界的几位代表人物——严复、梁启超以及稍后的青年鲁迅,也都在其译著中谈论过莎士比亚。严复在译作《天演论》(1894)的《进微篇》中说,“词人狭斯丕尔之所写生,方今之人,不仅声音笑貌同也,凡相攻相感,不相得之情,又无以异。”在其小注中严复写道:“狭(指狭斯丕尔)万历年间英国词曲家,其传作大为各国所传译宝贵也。”1908年严复在译著《名学浅说》中再次谈到莎士比亚,他引用《裘力斯·凯撒》一剧中安东尼著名演说的场面为例,说明“名学的功能”,即逻辑的作用。“莎士比亚”这个中国通用至今的译名第一个由梁启超译

成。1902年他在《饮冰室诗话》中称赞了莎士比亚与弥尔顿等诗人作品的宏大气势。他说,“希腊诗人荷马,古代第一文豪也。近代诗家,如莎士比亚、弥尔顿、田尼逊等,其诗动亦数万言,伟哉!勿论文藻,即其气魄,固已夺人也。”1907年鲁迅在日本写成的《科学史教篇》、《摩罗诗力说》与《文化偏至论》,这三篇文章都提到了莎士比亚。在《科学史教篇》中鲁迅说如果人们只推崇知识,而轻视情感,势必会使科学“趋于无有”。基于这样的认识,他说“故人群所当希冀要求者,不惟奈端(即牛顿)已也,亦希诗人狭斯丕尔(Shakespeare)……凡此者,皆所以致人性于全,不使之偏倚,固以见今日之文明者”。在《摩罗诗力说》中鲁迅引用了英国作家卡莱尔《论英雄和英雄崇拜》第三讲《作为英雄的诗人:但丁、莎士比亚》的最后一段文字,论述了“作为英雄的诗人”可以促使民族团结、国家统一”的重要作用。在《文化偏至论》中鲁迅引用《裘力斯·凯撒》中安东尼讲演的重要场面论述他青年时期的哲学思想。鲁迅是中国最早引述莎士比亚戏剧情节的学者之一。

1916年孙毓修在他的著作《欧美小说论丛》(商务印书馆出版)中,对莎士比亚生平和戏剧作品进行了较为详尽的介绍。1917年至1918年东润在《太平洋》杂志第一卷第五号、第六号、第八号、第九号上连续发表的4篇《莎氏乐府谈》,是现在所能见到的中国最早的完整的莎评。在《莎氏乐府谈》(一)中,作者介绍了莎士比亚的成就与影响。他说“非特英人崇视莎士比亚,恍如天神;即若法若德诸国人士,莫不倾倒于其文名之下”。接着谈莎士比亚的生平创作;然后用了较多的篇幅

介绍莎士比亚著作权问题。该文介绍了莎士比亚时代的剧场与演出情况,最后比较了中国诗人李白与莎士比亚的不同特点。作者的观点很明确:“李氏(李白)诗歌全为自己写照,莎氏剧本则为剧中人物写照。”作者特别强调指出莎士比亚戏剧在塑造人物方面的成就。他说,“读莎氏之乐府,于莎氏之为人,未能尽知;其所知者,此中无数之人物。人人具一面目,37种剧本之中,即不啻有几百几十人之小照。在其行墨之间,而此几百几十人者,又无一重复,无一模糊,斯可谓大观也已。”在《莎氏乐府谈》(二)的开始部分作者介绍了林纾译的《吟边燕语》并列出了林纾所译莎剧故事篇名与莎剧英文题目的对照。这篇文章的主体是分析《裘力斯·凯撒》,重点分析了“布鲁多与安东尼”。作者将这两个人物作了对照:“布鲁多以正直,安东尼以邪曲;布鲁多为君子,安东尼为小人……”作者在对比基础上首先分析了安东尼的性格特征。在论文的最后,作者赞叹莎士比亚运用语言的天才。他说莎剧“言词变化入神,文笔亦如天来游龙,夭矫屈伸,诚文学之大观。读莎氏原文者,于此不可不留意也。”《莎氏乐府谈》(三)继续分析《裘力斯·凯撒》。前篇重点论述安东尼,此篇重点论述布鲁多。《莎氏乐府谈》(四)论述了《铸情记》(即《罗密欧与朱丽叶》)。作者说“果以文境论之,则吾读《凯撒传》时,恍惚如读史公诸传;至于铸情记者,乃如读《孔雀东南飞》之篇。觉其文境绵邈幽咽,不得不为焦仲卿夫妇与罗密欧朱丽叶等放声一叹也”。东润的《莎氏乐府谈》是中国莎士比亚批评的第一篇重要论文,全文二万余言,介绍性文字简练,论述中有不少独到之处。

在中国莎学发展的第二个时期(1920—1936)的最后几年,也就是30年代前期与中期,中国的莎士比亚评论逐渐增多。这个时期一方面通过对苏联莎评的译介,马克思主义莎评传入中国;另一方面,一些留学英美的学者把西方各种流派的莎评介绍到中国。在30年代鲁迅同形形色色资产阶级文化派别斗争的过程中,中国文化战线上的这场斗争波及到了莎士比亚批评这个领域。这个时期的中国莎士比亚批评很少基于独立研究的成果;关于莎士比亚的译文较多,论文也大都有所依托。这个时期发表的莎评据不完全统计约有70多篇,其中60多篇发表在30年代前期与中期。

1929年10月商务印书馆的“万有文库”出版了周越然著的《莎士比亚》,是这个时期比较重要的莎学著述,也是中国第一本比较全面比较系统地介绍莎士比亚的著述。全书分为七章:莎士比亚略传、莎氏剧本述要、莎氏诗篇述要、莎氏文法、莎氏诗律、小泉八云对莎氏的评论、研究莎氏的书籍。除“小泉八云对莎氏的评论”一章外,其余内容皆为知识性的;该书介绍了小泉八云对莎士比亚的评论。小泉八云认为莎剧和别人不同之处主要有三点:“第一便是生命。他那剧曲中的人物,比别人剧曲中的人物都是生气勃勃地生活着”;“第二便是个性。这些人物非但生活着,并且是各个的生活着,各人和各人不同的生活着”;“第三便是他不曾将真正同样的人物用过两次。他的人物,无论哪一个,都是特别的创造”。第七章“研究莎氏的书籍”中作者介绍了4种西方学者的莎氏传记著述;同时介绍了“单印成册的莎氏作品”10种和“多册印成的莎氏作品”23种。在介绍莎氏

传记和作品时都列出了书名、作者和出版者,这对于进一步了解和研究莎士比亚是一本入门书。

1930年茅盾在上海世界书局出版的《西洋文学通论》(署名方璧)中在“古典主义”一章中介绍了莎士比亚。他说,“这位伟大的天才,他的作品从多方面看来不能纳入‘古典主义’的范围内,而宁是下一代的‘浪漫主义’文学的先锋。他是超时代的”。作者谈了莎士比亚作品特点为取材于古代传说,但却“安上一颗现代的心”。作者分析了哈姆雷特性格的复杂性与矛盾性。他说“哈姆雷特是一种典型的描写,他永久厌倦这世界,但又永久恋着不舍得死;他以个人为本位,但是他自己也是怀疑的;他永久想履行应尽的本分,却又永久没有勇气,于是又在永久的自我谴责。”1934年茅盾以味著的笔名在《文史》杂志一卷三期发表了《莎士比亚与现实主义》。在文中作者成段地转述了苏联莎学专家狄纳摩夫1933年的论文《再多些莎士比亚主义》的基本观点。狄纳摩夫说马克思和恩格斯认为莎士比亚是伟大的现实主义者,他的创作反映了他那个时代的一些问题。狄纳摩夫说研究莎士比亚的目的就是要使苏联作家“莎士比亚化”;他还阐释了“莎士比亚化”的含义。在《莎士比亚与现实主义》这篇重要的文章中茅盾第一个向中国读者介绍了马克思、恩格斯对莎士比亚的评价;第一个将莎士比亚与现实主义联系起来;第一个论述了“莎士比亚化”问题。1935年茅盾在文化服务社出版的《汉译西洋名著》中发表了《莎士比亚的哈姆雷特》,介绍了莎士比亚的生平、创作分期以及《哈姆雷特》一剧的情节内容。在这篇文章中茅盾认为莎士比亚属于贵族方

面,他的作品“反映了旧的贵族文化和新的商业资产者文化的冲突”。莎士比亚之所以不朽是因为他研究了文艺复兴这个“社会转型期的人的性格”;他的作品描写了“各种的生活,各色的人等,其丰富复杂是罕见”。1933年张沅长在武汉大学《文哲季刊》上发表了题为《莎学》的论文,在中国第一次明确地提出“莎学”这个概念,并且把它与中国的“红学”相提并论。该文对莎士比亚戏剧版本、著作权方面的情况做了概述,介绍了西方莎学的主要派别,如文中提到了兰姆、赫兹列特与柯勒律治等莎评家,这篇论文是这个时期一篇重要的莎评。1935年袁昌英女士于武汉大学《文哲季刊》上发表了长篇论文《沙斯比亚的幽默》。作者曾留学英国爱丁堡大学,为中国第一位获得英国文学硕士学位的女性。她的论文《沙斯比亚的幽默》从不同角度论述了莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》、喜剧《皆大欢喜》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》与历史剧《亨利四世》中幽默的不同表现及其所造成的独特的艺术效果。作者在文中论述了幽默的心理机制与美感作用。她说幽默并非只属于喜剧,“悲剧、历史剧、诗歌、小说、散文等皆可以有它来增加风姿与魅力,引起兴趣与滋味,如水面上的涟漪一样,分外添上一番点缀”。文中分析了《罗密欧与朱丽叶》中的墨丘西阿(即茂丘西奥)与乳母这两个人物。作者说墨丘西阿是个豪放不拘、诙谐义侠的公子哥儿,他的明晰的理智是作者特意用来反衬罗密阿(即罗密欧)高于幻想的情感的,“他的幽默是机敏的,属于智慧方面的”。“乳母的幽默则是属于性格的。她是个富于肉感而村野的老妇,她认为男女结合是人类最大的

幸福,故此下了决心非看到她的小姐结了婚不可。她的话多得像王大妈的裹脚,却是个心地朴实,爱热闹的“可人儿”。《仲夏夜之梦》中的巴顿、《皆大欢喜》中的罗瑟琳、《无事生非》中的多格柏雷(即道勃雷)都在作者的戏文中栩栩如生,各显其与众不同的幽默特色。这篇论文第一个向中国读者分析了莎士比亚戏剧中最著名的典型形象福尔斯特达夫,作者说,“这个胖子流氓是莎士比亚幽默人物中最复杂最有名而最受人欢迎的”,“沙翁以他种种滑稽幽默的情状来反衬历史上种种慷慨悲歌的事迹,似乎人类经过巨大的事故后精神上不得不略为宽爽一下”,“沙翁在福尔斯特达夫身上将所有幽默的手段皆使尽了。言论的机警也好,情状的好笑也好,性格的幽默也好,头头是路,处处好笑,简直是神出鬼没的笔姿”。作者不厌其烦地引述福尔斯特达夫的故事,挖掘这个典型的幽默价值。作者最后谈到了莎士比亚戏剧中幽默的审美意义。她说,“在真实的世界里,人生本来太是寡欢无味,他特意造此光荣的世界来给我们排忧解难,这是多可敬戴的高德”。袁昌英女士这篇长达15,000多字的论文是一篇分析莎剧人物性格的力作,在中国莎评史上占有一个重要的地位。1937年袁昌英女士还写了《歇洛克》(即夏洛克)一文,论述了莎士比亚另一个著名的艺术典型。

从1932年到1939年梁实秋发表了20多篇莎评,为这一个时期撰写莎评最多的人。他的莎评着重介绍了莎士比亚几部最著名的作品,即《哈姆雷特》、《麦克白》、《威尼斯商人》等;在这20多篇论文中包括了为自己翻译的8部莎剧所写的序言(即《威尼斯商人》序)、《(如愿》

序》、《(马克白)序》、《(李尔王)序》、《(暴风雨)序》、《(哈姆雷特)序》、《(奥瑟罗)序》、《(第十二夜)序》。梁实秋在这些序中都写了这样几个内容:1.“著作年代”;2.“故事的来源”;3.“舞台历史”;4.意义。梁实秋的论文就其主体来看还是评介性的,主要是介绍西方莎评各派的观点,比如,在《(威尼斯商人)的意义》一文中,他说:“在批评《威尼斯商人》的文章里,我觉得最深刻的要算是德国海涅的一文。他是一个诗人而同时亦是革命主义的同情者,他又是一个犹太人,所以他的见解很值得介绍。”梁实秋成段地摘引了海涅的意见,在梁实秋这篇文章中海涅的话占全文的60%以上。再如《(哈姆雷特)问题》,梁实秋在这篇文章中最早向中国读者介绍了莎学史上有名的哈姆雷特的“延宕”问题,这是很有意义的。这篇文章共6个部分:“问题的起头”;“浪漫的解释”;“新的观点”;“哈姆雷特的历史”;“合理的解释”;“结论”。纵观全文梁实秋在这篇论文中所谈的问题是综述莎学史上关于哈姆雷特问题的来龙去脉以及诸家观点,比如文中介绍了歌德、兰姆、柯勒律治等人的看法。梁实秋在《结论》中未谈他对这个问题的见解,只是谈了两点感想,最后的结论是一个“伟大的作家之最杰出的作品也是有許多缺漏遗憾的”。这是对“合理的解释”的概括,在这里梁实秋说莎士比亚把一段传统的历史故事变为“人性描写的悲剧”,这其中所谓的“哈姆雷特问题”、“哈姆雷特之谜”,其实都由匆匆上演、“编剧时之疏误”造成的;而梁实秋认为的这个“合理的解释”并不是他研究的结果,而是接受了布拉德雷的观点。文中引述了布拉德雷1928年《哈姆雷特之诸问

题》中的论述,梁实秋说,“布拉德雷的论断是不错的”。梁实秋莎评的基本特点是以人性论为理论基础,由此出发评介西方莎学的一些研究成果。

这个时期鲁迅先生围绕莎士比亚同现代评论派、新月派、“第三种人”等资产阶级文化派别进行了论战。20年代中后期,鲁迅在《华盖记·题记》(1925)、《杂论管闲事·做学问·灰色等》(1926)、《马上日记之二》(1926)、《文学与出汗》(1927)中谈到了莎士比亚,讽刺陈西滢、徐志摩等人以留学英国、精通莎士比亚而自炫,同时批评了梁实秋的“人性论”。鲁迅在《华盖集·题记》中说自己写杂文,虽运交华盖,但不以为苦。他说:“即使被沙砾打得遍身粗糙,头破血流,而时时抚摩自己的凝血,觉得若有花纹,也未必不及跟着中国的文士们去陪莎士比亚吃黄油面包之有趣。”这是针对徐志摩1925.10.26在《晨报副刊》发表《汉姆雷德与留学生》一文而发的。徐志摩在文中说,“我们是去过大英国,莎士比亚是英国人,他写英文的,我们懂英文的,在学堂里研究过他的戏……英国留学生难得高兴时讲他的莎士比亚,多体面多够根儿的事情,你们没有到过外国看不完全原文的当然不配插嘴,你们就配扁着耳朵悉心地听。……”在《杂论管闲事》中鲁迅讽刺了一篇论文的文化附庸思想。这篇论文不但引了当时美国驻华公使芮恩施的话来作为“外国人中之中国人译外国小说观”的论据,并媚称他“是美国一位很大的学者”。鲁迅说,“留学生不是多多,多多了吗?倘有合宜之处,就要引以为例,正如在文学上的引用什么莎士比亚呀,塞文狄斯呀,芮恩施呀一般。”在《马上日记之二》中讽刺

了陈西滢等人常引莎士比亚、肖伯纳等世界著名作家而自炫。鲁迅说,“凡物总是以希为贵。假如在欧美留学,毕业论文最好是讲李太白、杨朱、张三;……待回到了中国,就可以讲讲萧伯纳、威尔士,甚至于莎士比亚了。”在《文学与出汗》中鲁迅批评了梁实秋的“人性论”观点。1926.10.27、28,梁实秋在《晨报副刊》发表的《文学批评辩》一文中说,“《伊里亚德》在今天尚有人读,莎士比亚的戏剧,到现在还有人演,因为普遍的人性是一切伟大的作品之基础。”鲁迅说:“上海的教授对人讲文学,以为文学当描写永久不变的人性,否则便不久长。例如英国,莎士比亚和别的一两个人所写的是永久不变的人性,所以至今流传,其余的不这样,就都消灭了云。”鲁迅在文中论述了没有“永久不变的人性”的这一观点。从人类的发展来看,人性从低级向高级发展;从社会不同阶级的特征来看,人性具有明显的差异。1934年鲁迅发表了3篇关于莎士比亚的论文,《“莎士比亚”》、《又是“莎士比亚”》发表在《中华日报》上;《“以眼还眼”》发表在《文学》月刊上。鲁迅在《“莎士比亚”》一文中简要地概括了中国莎学发展的一个侧面,他说,“严复提起过‘狭斯丕尔’,一提便完;梁启超说过‘莎士比亚’,也不见有人注意;田汉译了这人的一点作品,现在似乎不大流行了。到今年,可又有些‘莎士比亚’、‘莎士比亚’起来”。鲁迅在概述中国莎学发展的基础上着重批驳了施蛰存对于苏联莎学的片面攻击。30年代初苏联莎学发展较快,1933年苏联室内剧院排演了诗人卢戈夫斯科伊翻译的莎剧《安东尼与克莉奥佩特拉》,1934年苏联戏剧协会成立了莎士比亚戏剧部。苏联莎学的成

果在中国引起了较大的反响,有人对此不大以为然。施蛰存在《我与文言文》中说“……苏俄最初是‘打倒莎士比亚’,后来是‘改编莎士比亚’,现在呢,不是要在戏剧季中‘排演原本莎士比亚’了吗?(而且还要梅兰芳去演《贵妃醉酒》呢!)这种以政治方策运用之于文学的丑态,岂不令人齿冷!”鲁迅在文中引述了施蛰存的这段文字之后,冷嘲热讽地说“苏俄太远,演剧季的情形还不了然,齿的冷暖,暂且听便罢。”1934年6月杜衡在《文艺风景》创刊号上发表了《〈凯撒传〉里所体现的群众》一文;该文说在莎士比亚的笔下,群众“没有理性”,“没有明确的利害观念,他们底感情是完全被几个煽动家所控制着,所操纵着,读这个剧,我们在到处都会无可奈何地得到一种群众老是在受欺骗的感觉。”对于杜衡这种观点鲁迅针锋相对写了重要的文章《“以眼还眼”》,这是鲁迅唯一一篇专论莎剧的论文。在这篇重要的论文中鲁迅说“莎剧的确是伟大的”,别的不说,“仅就杜衡先生所介绍的几点看,它实在已经打破了文艺和政治无关的高论了”。鲁迅在文中揭露了杜衡借用莎剧的名义贩卖他贬低群众的唯心史观。鲁迅说,杜衡的观点用小市民的话来说就是“妈的群众是瞎了眼的!”但这样说一定会“招致反感”;“现在是‘这伟大的剧作者’莎士比亚老前辈‘把群众这么看的’,您以为怎么样呢?”如果没翻译过《凯撒传》或没像杜衡那样仔细阅读又该怎么样呢?那你就只好相信杜衡的“高论”了。鲁迅在文中特别借用了一位“痛恨十月革命”逃入法国的俄国文艺批评家显斯妥夫的文章,从反面批驳了杜衡的观点。他说,单是对于“莎剧《凯撒传》里所表现的对群众的看

法”,“和杜衡先生的眼睛两样的,就有的”。鲁迅认为群众拥护谁、反对谁,是心中有数。他反对杜衡利用对莎剧《凯撒传》的评论把群众是一种“盲目的暴力”的观点强加给莎士比亚。为了更多地借鉴苏联的莎评,先由鲁迅编辑,后由黄源编辑的《译文》杂志从1934年到1936年共发表6篇莎评译文,其中4篇为苏联学者撰写,他们都是苏联著名的莎学家,有狄纳摩夫、斯米尔诺夫等。他们的莎评主要是论述莎士比亚戏剧遗产的社会价值以及马克思、恩格斯关于莎士比亚的评论。

在中国莎学发展的第三个时期(1936—1948),中国莎评较前一个时期略少些,约60篇左右。30年代末期到40年代初期没有出现比较有分量的莎评。40年代中期出现的几篇比较有影响的莎评都出自莎士比亚戏剧翻译家之手。1944年杨晦在其译作《雅典人台满》前面所附的长达14,000多字的序《莎士比亚的〈雅典人台满〉》是这个时期水平最高的莎评,它被认为是“中国第一篇力图用马列主义观点来分析莎士比亚的论文”。这篇论文为分6个部分。第1部分分析《雅典人台满》的时代背景,作者认为莎士比亚不仅是一位伟大的艺术家,而且是一位思想家,他对当时社会的发展以及历史发展的途径,感觉之切、认识之深是很少见的。作者认为《雅典人台满》的创作反映了伊丽莎白盛世已经由动摇逐渐呈崩溃现象。莎士比亚“在这种事实支配下创作了《雅典人台满》”。论文的第2部分分析《雅典人台满》被一些人贬低、被英国士大夫不喜欢的社会原因,并指出这部悲剧并不像某些批评家所说那样“减色”。论文第3部分的中心是“重新估定”《雅典人台满》的价

值。作者认为这是“莎士比亚作品中最重要的一篇东西。要了解莎士比亚,要通过莎士比亚了解他的时代、他的社会,都有研究《雅典人台满》的必要”。论文的第4部分论述台满悲剧的性质。作者否认性格悲剧与命运悲剧的观点,认为台满的悲剧是黄金的悲剧,“不但台满的悲剧是黄金造成的,人世间的种种悲剧都是黄金造成的”,作者从这个观点出发深刻地分析了台满悲剧的社会内涵。第5部分分析台满诅咒人类的阶级根源。作者认为台满是一个充满幻想的旧贵族,“他的诅咒只是旧时代临死亡前的绝叫,也许可以使人听了震惊一下,但是,却抵挡不住新时代的铁蹄,带着血迹地从他的身上践踏过去”。最后一个部分讲《雅典人台满》的题材。杨晦的这篇论文洋洋洒洒,立论深刻,阐述有力,全篇贯穿着历史地分析与阶级地分析的精神,富于时代色彩。

这个时期另一组重要的莎评是朱生豪为他译的《莎士比亚戏剧全集》所写的《译者自序》及第一、二、三辑提要。在《译者自序》中朱生豪从世界文学史的角度评价了莎士比亚戏剧的伟大成就与莎士比亚独一无二的崇高地位。他说,“于世界文学史中,足以笼罩一世、凌越千古,卓然为词坛之宗师、诗人之冠冕者,其唯希腊之荷马,意大利之但丁,英之莎士比亚,德之歌德乎。此四子者,各于其不同之时代及环境中,发为不朽之歌声。然荷马史诗中之英雄,既与吾人之现实生活相去过远;但丁之天堂地狱,复与近代思想诸多抵牾;歌德去吾人接近,彼实为近代精神之卓越的代表;然以超脱时空限制而论,则莎士比亚之成就,实远在三子之上。盖莎翁笔下之人物,虽多为古代之贵族阶级,然彼所发

掘者,实为古今中外贵贱贫富人人所具之人性。故虽经300余年以后,不仅其书为全世界文学之士所耽读,其剧本且在各国舞台与银幕上历久搬演而弗衰,盖由其作品中具有永久性与普遍性,故能深入人心如此耳。”朱生豪在三辑提要中简要地概括了莎士比亚9部喜剧、8部悲剧、10部杂剧的思想意蕴及艺术价值,语言凝练,而所立论皆为个人钻研体会之结果。在《第一辑提要》中朱生豪论述了9种喜剧“代表作者各个时期不同的作风”。在初期喜剧《仲夏夜之梦》中,“莎氏运用他丰富的诗人的灵感,展开了一个抒情的梦想的境界。在这世界中游戏追逐的神仙和人类,除了为恋爱而苦闷之外,都是不识人世辛酸为何物的;那顽皮刁钻的仙童迫克,也就是永久的青春的象征。”第二个时期的几部喜剧《威尼斯商人》、《无事烦恼》、《皆大欢喜》、《第十二夜》等,同早期相比,“莎氏对人物的创造已经有了更充分的把握,我们不但发现夏洛克和唐约翰(《无事烦恼》)一类的‘坏人’,而且还有玩世不恭的托培裴尔区爵士(《第十二夜》)和饱经忧患参透人生意义的亚登林中亡命的公爵(《皆大欢喜》)以及其他许多各色各样或善或恶的角色。这表明作者自身已经接触到更广大的世界,获得更丰富的人生经验,所以才在他的作品中添上一重更亲切的人情味;然而支配这些喜剧的中心人物却是浦细霞、罗瑟琳、瑟菊丽丝、薇奥拉,这一群聪明机智活泼伶俐的女娃,她们就像一朵朵初夏的蔷薇,在灿烂的阳光中争妍斗媚,同时也反映了作者全生涯中最光明的“黄金时代”。第一辑所选的《冬天的故事》、《暴风雨》代表了作者晚期的风格:“正像一个老翁在阅历人世

沧桑之后,时间的磨炼已经使他失去原来愤世嫉俗的不平之气,而对一切抱着宽容的态度”。在一篇千字左右的短文中能把莎翁喜剧的精神及作者创作几个时期的不同特点讲得如此清晰,如果不是对莎翁作品有真正的理解是难以做到的。《第二辑提要》介绍了8部悲剧,朱生豪说《罗密欧与朱丽叶》是莎士比亚早期的抒情悲剧,是“继《所罗门雅歌》以后最美丽而悱恻的悲歌”。对于“四大悲剧”,朱生豪说“在这些作品中作者直抉人性的幽微,探照出人生多方面的形象,开拓了一个自希腊悲剧以来所未有的境界”。作者说关于这些悲剧人物的性格论家写了洋洋洒洒的大文,他就不作三言两语的粗略叙述了,他只是非常精到地谈了“四大悲剧”的不同特点:“《汉姆莱脱》因为观照的深微而取得了首屈一指的地位;从结构的完整优美讲起来,《奥瑟罗》可以超过莎氏其他所有的作品;《李尔王》的悲壮雄浑的魄力,《麦克佩斯》的神秘恐怖的气氛都是戛戛独造,开前人所未有之境。”《第三辑提要》介绍了前两集所未收的喜剧悲剧传奇剧共10种。

1942年1月郭沫若创作了历史剧《屈原》,3月26日徐迟给他写了一封信,认为这出剧作与莎士比亚的《李尔王》“有平行”,3月28日郭沫若回了他一封信,题目为《〈屈原〉与〈厘雅王〉》(即《李尔王》——编者注)副题为“这是回徐迟先生的一封信”,并将“原信附后”。在这封信中郭沫若比较了《屈原》与《哈姆雷特》、《屈原》与《厘雅王》的异同,这是中国第一篇以个人的创作与莎士比亚的作品进行比较研究的文章。文中先谈了《屈原》与《哈姆雷特》的异同。作者说:“好些朋友都说《屈

原》有些莎士比亚的风味,更有的说像《罕默雷特》,我自己多少也有这样的感觉。但我说不出究竟哪些地方像。拿性格悲剧这一点来说,要说像《罕默雷特》,也有点像。然而主题和主人公的性格是完全不同的:罕默雷特是佯狂向恶势力斗争,而与恶势力同归于尽;屈原是被恶势力逼到真狂的界限上而努力撑着建设自己,在主题上前者更坚毅。罕默雷特焦躁逡巡,屈原则坚苦创造。”文中在比较《屈原》与《厘雅王》时说,这二部剧作“的确已有些相似,相似得令我自己都感到了惊讶。”“莎翁原剧里面的台词和气势”的确和《屈原》“有平行”,“的确是有些相像。同样是临到了要发狂的境界,同样的以自然元素拟人而向之发泄,同样是在怨天恨人,骂神骂鬼”。郭沫若说,但“也有一些很大的不同,便是屈原是与雷电同化了,而厘雅王依然保持着异化的地位;屈原把自然力与鬼神分化了,而厘雅王则依然浑化;屈原主持自己的坚毅,厘雅王则自承衰老”。莎士比亚的《李尔王》与郭沫若的《屈原》既有影响的关系,又有平行的关系。这个时期赵景深写的《汤显祖与莎士比亚》(1946),是当时一篇比较重要的比较研究的论文。这篇论文从5个方面对莎士比亚与汤显祖进行了比较考察:1. 汤显祖的生卒年代为1550—1617;莎士比亚的生卒年代为1564—1616,这两位“东西曲坛伟人”生卒年代相近;2. 汤显祖是明万历年间大戏曲家……在中国传奇方面,不能不说首屈一指。而且在国际间也是闻名的。二人“都在戏曲界占有最高的地位”;3. 在题材方面,他们俩都是“取材于前人者多,而自己创造的少”;4. 莎士比亚的戏剧不遵从“三一律”,汤显祖也是不

肯遵守规律的,他所谱的曲常与曲律不合;5.他们戏剧悲哀的地方都极能动人。这篇论文为中国第一篇对中国古代戏剧家与莎士比亚进行比较研究的论文。

在中国莎学发展的第四个时期(1949—1966)中国莎士比亚评论较前几个时期有了显著的进展,数量增多(130多篇),水平较高,并且形成了一个队伍。著名学者、教授顾绶昌、孙大雨、卞之琳、杨周翰、吴兴华、李赋宁、陈嘉、方平、方重、王佐良、戴镗龄、赵澧等都发表了研究莎士比亚的论文。这些论文都力图用马克思主义的基本观点来分析莎剧(包括莎诗),较多地运用了社会学的批评方法,着重研究了莎士比亚戏剧产生的历史背景,所反映的社会矛盾和阶级关系,重点揭示了莎剧对封建势力及资产阶级的揭露与批判以及莎剧中所体现出来的政治观、历史观、社会观、伦理观等思想内容。对某些问题也曾有过一些小规模的讨论,如怎样看待莎士比亚戏剧中的鬼魂迷信问题等。这些莎评基本上是把莎剧视为现实主义杰作来进行研究的,肯定了体现于其中的人文主义思想,也指出了它的局限的一面。

1955年、1956年卞之琳连续发表了长篇论文《莎士比亚的悲剧〈哈姆雷特〉》与《莎士比亚的悲剧〈奥瑟罗〉》;1964年又发表了长篇莎评《〈里亚王〉的社会意义和莎士比亚的人道(文)主义》与《莎士比亚戏剧创作的发展》。卞之琳的这4篇莎评为中国莎学发展第四个时期最重要的研究成果,代表了这个时期中国莎学的发展水平。在长达5万字的《莎士比亚的悲剧〈哈姆雷特〉》中卞之琳首先谈了这出悲剧的价值,说它是莎士比亚的“中心作品,内容

最丰富的作品”;莎士比亚在这个剧本里通过活生生的形象塑造,“非常集中地概括了一定社会历史的主要和本质的现象,非常集中地反映了社会生活中的深刻的矛盾。”在这里卞之琳明确地提出了他研究《哈姆雷特》——包括其他莎剧的原则:“试用辩证唯物主义与历史唯物主义的立场、观点、方法来做科学的研究,首先要求一个全貌的认识”。论文的第二部分分析了莎士比亚的时代:正处于“英国历史上的一个转折点。它是封建社会基础崩溃和资本主义关系兴起的交替时代”。第三个部分论述了莎士比亚戏剧创作过程及其思想发展。第四部分评述《哈姆雷特》的情节脉络,重点谈了哈姆雷特的悲剧。作者认为哈姆雷特的悲剧是“代表人民的先进思想和脱离人民的斗争行动产生了悲剧——时代的悲剧。”第五个问题专门分析了哈姆雷特这个典型人物的典型特征:忧郁;在这里作者追溯了关于哈姆雷特“延宕”问题的研究史,在此基础上提出了自己的见解:“哈姆雷特通过忧郁的轻纱而显出的一个能动的丰富多彩的辉煌的形象”,“他的忧郁随行动而一步深一步,以波浪式向前推涌,推到戏中戏的顶点才一步步开始退去,虽然也是波浪式的规律,还是一阵又一阵地返过来一下,只是一阵轻一阵。到收场莎士比亚着重点出了他的战士精神。”作者说“哈姆雷特的性格是多面性的,矛盾的,不是性格,矛盾的是当时的社会”。第六个问题讲哈姆雷特及周围人物所反映的时代的本质特征:“文艺复兴时代既辉煌又残酷。”第七个问题谈莎士比亚在该剧中所表现出来的圆熟的艺术手法。最后一个问题指出哈姆雷特所受到的误解,并指出运用马克思列

宁主义的科学方法才能使人们认识这部杰作的本色,使之成为人们的精神财富。《莎士比亚戏剧创作的发展》这篇3万多字的论文是作者为纪念莎士比亚诞辰400周年而撰写的。这篇论文是这个时期作者莎士比亚研究的一个总结。全文分为五个部分,对莎士比亚戏剧创作过程的分析很有独到之处。作者说,“莎士比亚开始他的戏剧创作显然是多头进行的,历史剧、喜剧、悲剧三方面体裁都有尝试,只是最早一两部历史剧可能略先于最早的一两部喜剧和一部悲剧”。论文首先论述了莎士比亚的历史剧的思想内容和重大主题,作者说“莎士比亚用历史剧送别封建割据,政治混乱的岁月,显然也着眼于到资本主义原始积累带来社会动乱的当前”。论文把莎士比亚的喜剧创作分为三个小的阶段:习作、精彩作品、圆熟作品。卞之琳对莎士比亚悲剧创作的分析很精彩。他说莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》以爱情为主题,接近喜剧;《久理斯·恺撒》以政治为主题,接近历史剧;《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《里亚王》是莎士比亚的中心作品,是其创作的顶点。卞之琳在论文的第二个部分对这三部作品进行了重点分析。卞之琳认为莎士比亚的传奇剧“反映了广大人民追求和谐,追求美满的善良愿望,但是他用轻松的和平方式来解决当时实在无法解决的矛盾”,“表现了阶级调和的幻想。”论文的第四部分深刻地论述莎士比亚“人道主义理想本身的矛盾:与封建贵族相对立,对封建贵族抱幻想;与人民相一致,与人民大众有距离;从个人主义的角度反对个人主义的发挥,以资产阶级倾向为最基本的倾向,反对以资产阶级倾向为最突出的表现的利欲熏心、

不择手段的丑恶倾向。”论文的最后一部分谈莎士比亚创作中浪漫主义与现实主义相结合的问题。

1956年李赋宁的《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》与陈嘉的《莎士比亚“历史剧”中所流露的政治见解》是这个时期中国最重要的论述莎士比亚喜剧与历史剧的论文。《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》一文着重阐述了牧歌文学、罗宾汉歌谣与莎士比亚这部喜剧之间的关系。作者认为《皆大欢喜》“描写牧歌社会和人类黄金时代人与人之间的相互友爱的关系和资本主义社会中的利害关系和金钱关系相对照,”“表现了人民群众的愿望与要求。”作者说,《皆大欢喜》和罗宾汉歌谣的关系“主要表现在莎士比亚所创造的亚登森林的气氛之中,这种无忧无虑,自由幸福的气氛”在英国人民的幻想中只有在罗宾汉及其伙伴们居住的森林中才重新来到人间。这种描写表现了英国人民对社会的不满的情绪以及要求社会变革的意志。在《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》中作者全面地探讨了该剧所包涵的丰富的思想内涵。《莎士比亚在“历史剧”中所流露的政治见解》是陈嘉研究莎士比亚历史剧的一部力作。全文5万字,正文27,000字左右,注释205条,几乎占全文的一半。这篇论文除“引论”外,论述了三个问题:莎士比亚对当时英国君主政体的看法、莎士比亚对当时英国国内政治斗争的具体情况的看法、对当时英国社会中与政治斗争有密切联系的思想意识的看法。这篇论文在深入研究莎士比亚十部历史剧的基础上从莎士比亚创作历史剧的社会背景与莎士比亚的出身及其生活环境出发,探讨了剧作家政治见解形成的原因;结合十部历史剧的具体内容分析了莎

士比亚反对封建割据、拥护中央集权;反对暴君专横,推崇理想国王的政治主张;分析了莎士比亚对当时英国国内政治斗争的具体情况的看法;揭露国王贵族与资产阶级对劳动人民的压迫,肯定人民大众在政治斗争中的重大作用。这篇论文还突出地论述了莎士比亚对资本主义唯利是图思想的批判和对爱国主义思想的推崇。

1964年王佐良发表的《英国诗剧与莎士比亚》与杨周翰发表的《莎士比亚的诗》也是这个时期重要的莎评,尤其是前者。《英国诗剧与莎士比亚》是这个时期从英国诗剧发展史的角度分析莎剧的最重要的篇章,它显示了作者英国文学史的深厚根底。论文分析了莎士比亚诗剧取得巨大成功的多种原因。作者特别强调指出诗剧的本质特征:它不是文人剧,其根子在民间。作者指出莎士比亚创作的那个时代正是英国诗剧繁荣的时代,人才辈出,“即使没有莎士比亚它也要占英国文学史上光辉的一页。然而毕竟有了莎士比亚,这就使英国诗剧更加灿烂”。作者从莎士比亚改造旧题材、创造人物、运用语言等几个方面论述了莎士比亚诗剧创作所达到的前无古人后无来者的成就。《莎士比亚的诗》是这个时期中国莎评中全面论述莎士比亚诗歌创作的论文,作者论述莎诗时与莎士比亚的戏剧相互参照,并联系他的整个世界观和他在16世纪英国社会斗争中所处的地位,作者认为莎士比亚诗歌的基本内容是赞美美好事物,歌颂友谊,描写爱情,总括说来就是表达他的理想。

50年代初到60年代初,方平不仅出版了莎剧译作,同时还发表了不止莎评,他的10多篇论文显示了他

的研究特色:既有考证、注释性文章(如《捕风捉影》考证,《威尼斯商人》专注),也有分析性文章;其中大部为论述莎士比亚喜剧的论文(如《两个新型人物——佩特丽丝与白尼迪》等)。这个时期曹未风发表了不少介绍莎士比亚的文章。吴兴华的《〈亨利四世〉译序》、方重的《〈理查三世〉译序》、戴镛龄的《麦凯佩斯与妖氛》等都是这个时期比较重要的莎士比亚论文。

在中国莎学发展的第五个时期(1978—),中国莎评取得了前所未有的成就。在10多年的时间里各种刊物和大学学报发表的莎士比亚评论据不完全统计约有850多篇(统计数字截止到1988年,不包括对舞台莎剧演出的评论300篇左右),它相当于过去60年间中国莎评总数的3倍多。只是到了这个时期中国才出现了个人的莎学专著与文集。1983年四川人民出版社出版了方平的个人莎评文集《和莎士比亚交个朋友吧》,其中收入了他的17篇论文,除一篇写于60年代之外,其余16篇皆写于1978年到1981年间。《和莎士比亚交个朋友吧》是中国第一部个人莎评文集,方平的论文以评论莎士比亚的喜剧为主。1986年复旦大学出版了索天章的专著《莎士比亚——他的作品及其时代》,它是中国第一本个人撰写的莎学专著。1988年中国戏剧出版社出版了张泗洋等人的巨著《莎士比亚引论》上、下两册共70多万字。这部专著涉及面很广。全书共分35章,除分析作品外,还有专章分析莎士比亚的哲学思想、美学思想、创作方法、莎剧演出史、批评史。马克思恩格斯论莎士比亚、各种艺术形式中的莎士比亚,以及莎士比亚对人类文化生活的影晌等等。这部书是

中国第一部用马克思主义观点系统全面研究莎士比亚的专著,从新的角度探索莎士比亚戏剧的艺术奥秘。它集世界莎学几百年来研究之大成,陈述百家之说,又独成一家之言,是具有中国学术特色的一部莎学专著。1982年陕西人民出版社出版了贺祥麟等著《莎士比亚研究文集》,内收17篇论文,包括总论1篇、论十四行诗的1篇、论长诗的1篇、论喜剧的4篇、论历史剧的1篇、论悲剧的7篇、论传奇剧的1篇、谈翻译莎剧的1篇。这个文集的论文涉及到了莎士比亚创作的各个方面,它是新中国成立以后出现的第一部莎评文集,论文作者多为大学中文系外国文学教师。1984年复旦大学出版社出版了陆谷孙主编的《莎士比亚专辑》,内收论文4篇、诗两首、译文5篇和一部莎剧的新译本《麦克白斯》。徐燕谋以绝句赞扬了中国戏剧家关汉卿等与莎士比亚,诗中写道:“赵氏孤儿窦氏孀,牡丹亭子与西厢,莎翁亦有千秋业,野鹜家鸡漫抑扬”。两篇比较有分量的论文为索天章的《莎士比亚的戏剧及其时代》,陆谷孙的《博能运约,杂能归粹——试论莎士比亚戏剧的容量》。莎剧的新译本《麦克白斯》是用韵文翻译的。在“译后记”中杨烈谈了他采用韵文形式翻译莎剧的想法。1983年中国莎士比亚研究会编的《莎士比亚研究》创刊号问世,由浙江人民出版社出版,印行7000册。1985、1986年出版了第2期与第3期。《莎士比亚研究》创刊号由曹禺写了《发刊词》,内收中国著名学者卞之琳、王佐良、杨周翰、赵澧、张君川、方平、李赋宁、方重、戴镗龄、顾绶昌、戈宝权等人的莎评论文,也收入了著名戏剧家黄佐临的文章。1988年吉林省莎士比亚协会

的第一本学刊《莎士比亚的三重戏剧——演出、研究、教学》由东北师大出版社出版,印行1500册,首页为中国莎士比亚研究会会长曹禺为该学刊亲笔题辞:“做莎士比亚的知音”,首篇文章由张泗洋、孟宪强合写,题为《关于中国莎学的思考》。学刊中收入了国际莎士比亚协会主席菲利浦·布劳克班克的长篇文章《莎士比亚在中国的新生》,这是一篇首届中国莎士比亚戏剧节的述评。布劳克班克对中国莎剧演出给予很高评价。文集中收入论文21篇、译文6篇,介绍吉林省莎士比亚协会的文章1篇。1991年吉林省莎士比亚协会的第二本学刊《莎士比亚在我们的时代》,由吉林大学出版社出版,印行1000册,内收论文11篇,译文3篇。《外国文学研究》是这个时期发表莎士比亚评论最多的刊物。该刊于1978年创刊号上发表了朱维之的《论〈威尼斯商人〉》以来10多年间共发表莎评60多篇,约占这个时期莎评总数的8%左右,同时还整理了从1917年到1985年《莎士比亚评论目录索引》,对促进中国莎士比亚批评的发展起到了积极的作用。这个时期中国莎士比亚批评的队伍空前壮大。曾经为中国莎士比亚批评做出重要成绩的老一辈专家、学者,这个时期老当益壮,焕发青春,在中国莎学史上这个最辉煌的时代里奋战不止。卞之琳、杨周翰、孙家琇、张君川、方平、王佐良、孙大雨、戴镗龄、顾绶昌、贺祥麟、张泗洋、陈嘉、张月超、陈瘦竹等不断发表新的研究成果。一大批中青年专家、学者如雨后春笋,这个时期撰写莎士比亚批评的有几百人。陈嘉、张月超、陈瘦竹、杨周翰等相继逝世,是中国莎学界的损失。

这个时期中国的莎评体现了改革

开放的时代精神,思想解放,勇于开拓,力求从更广的范围,从更深的层次上研究莎士比亚戏剧作品的社会意义及艺术价值。这个时期中国莎士比亚批评覆盖了较多的莎剧。据不完全统计,到1988年底,莎士比亚的37部剧作中有28部发表了专论,其中有10个剧本是最近几年才有人撰写评论,它们是《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《终成眷属》、《一报还一报》、《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》、《理查二世》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《亨利六世》(一、二、三)。在这个时期的莎士比亚评论中评论得最多的是《哈姆莱特》,据不完全统计有100多篇,占全部莎评的1/8,其中有不少是探讨哈姆莱特“延宕”、“踌躇”的,提出了各种各样的看法,讨论其原因;也有的论文认为哈姆莱特根本不存在“延宕”问题。还有一些文章论述哈姆莱特是人文主义思想的体现者,也有的文章对这一命题提出不同的意见。在喜剧中评论得最多的是《威尼斯商人》,其中有一些是专论夏洛克的。这个时期中国莎士比亚批评对莎剧的思想内容、艺术特点及主题、人物、情节、结构等方面的研究取得了一些新的成果,同时,出现了对莎士比亚戏剧的美学研究、语言研究、考证研究、比较研究以及运用新方法的研究,可以说是五彩缤纷,百花斗艳,百家争鸣。方平关于喜剧的论文较多,在《和莎士比亚交个朋友吧》中就有一半是论喜剧的,方平对莎士比亚喜剧的评论于严密的逻辑中融进了轻松的风格,处处似乎是信手拈来,但处处可见作者的思想。在《温莎的风流娘儿们》的生活气息和现实性》这篇论文中,作者抓住了作品的三条故事线索加以缕析。首先分析了福斯塔夫的形象,作者

说,“封建道德在他这个人身上到了这个地步,算是完全地、彻底地解体了,崩溃了”,他成为一个永久被嘲笑的对象,表明了“历史上的骑士制度已一去不复返了。”第二条线索谈夏禄、史兰德。作者说“莎士比亚把史兰德的戏写绝了”,这个角色真是“无与伦比的傻瓜”。通过这两个人物,莎士比亚把讽刺的矛头指向了丑恶的买卖婚姻。第三条线索是关于安妮小姐争取婚姻自主的。作者认为这出喜剧是莎翁喜剧中“最富于文化,最富于现实主义风格的一部”,“生活气息相当浓厚”的喜剧。在研究悲剧的文章中张君川的《时代的风暴——论〈李尔王〉》(《莎士比亚研究》创刊号1983)一文与孙家琇的《〈奥瑟罗〉艺术分析》(《莎士比亚研究》第2期,1984)有一定的代表性。前者——《时代的风暴——论〈李尔王〉》以“中心场——风暴,中心人物——李尔,辅助线——葛罗斯特,一代新人,悲和喜的辩证关系”等为小标题全面地分析了这部气势磅礴的悲剧所揭示的时代的面貌,多层次,多角度地论述了17世纪初英国社会矛盾加剧,人文主义思想出现危机的历史局面,指出“文艺复兴是个大转折的时代,又是大风暴的时代”。作者认为莎士比亚通过李尔的命运及周围人的关系,写出了这个时代的风暴,表现了他对社会的不公、罪恶、压迫的强烈愤怒。孙家琇的论文则主要是研究莎士比亚塑造《奥瑟罗》一剧中几个主要人物时所运用的艺术手段。论文作者对《奥瑟罗》一剧中的几个主要人物进行了逐一的、立体式的考察,对人物的外在特点进行扫描,对人物的内在特点进行透视,使人物形象跃然纸上的时候再概括莎士比亚的艺术成就。比如,在分析苔丝

狄蒙娜的过程中,作者说莎士比亚强调了她的感情的真挚,描写了她的完美并“使之升华,把她同造物主、天使……联系协调起来”,再加以高度的渲染,塑造了一个理想的女性形象。在对莎士比亚戏剧美学思想研究方面,张晓阳的《莎士比亚美学思想管窥》(《外国文学研究》1986年第2期)一文有一定的深度。该文认为“美在和谐”是莎士比亚美学思想的核心;莎士比亚的这个美学思想有着历史的必然性,它的形成体现了历史的积淀的作用。该文从“和谐与美的表现”,“和谐与美的理想”,“和谐与美的进程”三个方面进行了研究,在中国这是研究莎士比亚美学思想的第一篇比较有分量的论文。在对莎士比亚戏剧语言研究方面,王佐良的《白体诗在舞台上的最后日子》(《莎士比亚研究》第2期、第3期,1985、1986)与顾绶昌的《关于莎士比亚的语言问题》(《外国文学研究》1982年第3期)可作为代表,前者论述了莎剧白体诗语言的特点、成就、风格等问题,后者对莎剧所使用的“伊丽莎白时代的语言”——介乎中古与近代之间的英语的语言、拼法、语法、词汇等问题进行了具体地比较研究。在这篇文章中作者第一次向中国读者介绍了西方对莎士比亚戏剧所用词汇量的最新统计结果,即莎剧使用的词汇量多达29066个。林同济1963年写成、1978年印刷的英文论文《“Sullied” Is the Word—a Note in Hamlet Criticism》(《应该是“被玷污”这个词——哈姆雷特评论之一见》)对莎学史上长期以来争论不休的一个问题进行了探讨。1603年,1604年的莎士比亚戏剧四开本与1623年对折本《哈姆雷特》一剧一幕二场哈姆雷特独白中的同一个词分别印

成 Solid flesh(坚实的肉体)与 Sullied flesh(被玷污的肉体)。那么到底应该是哪一个?学者们意见不一。朱生豪译本选用了“坚实的肉体”一词。林同济联系莎剧中多处谈到肉体时的修饰词和哈姆雷特的思想情绪,断定应该是“Sullied flesh”(“被玷污的肉体”)。1980年林同济在英国参加第19届国际莎士比亚会议时宣读了这篇论文,反响较大。这是中国学者在国际莎坛上宣读的第一篇论文。孟宪强的《莎士比亚悲喜剧初探》(《外国文学研究》1984年第1期)是一篇研究莎士比亚戏剧类型的论文。作者认为悲喜剧是一个独立的美学范畴,为莎士比亚戏剧的第五种类型,应与喜剧、悲剧、历史剧、传奇剧相并列。作者指出莎士比亚悲喜剧的美学特征是:悲剧性冲突与喜剧性冲突都大大减弱,戏剧冲突中的两种力量各自沿着自己的路线演进,结果是各自达到自己的目的。悲喜剧是18世纪出现的正剧的先导。作者认为莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《终成眷属》和《一报还一报》都是具有独特美学内涵的悲喜剧。郑土生的《关于哈姆莱特故事的起源和演变》(《读书》1985年12月)、《再谈哈姆莱特故事的起源》(《外国文学评论》1988年2期)在考证方面付出了不少力量,在《哈姆莱特》“这座文学作品米诺斯王宫”里探寻途径。作者从几十种中外历史文献、研究著述与文学作品中寻觅哈姆莱特故事的历史踪迹,材料比较充实,考证的结论也比较有说服力。这个时期出现一些用新的批评方法研究莎士比亚的尝试。汪耀进的《复调与莎士比亚》(《外国文学研究》1985年第3期)可以做为一个例子。复调理论出现于20年代末的苏联,本来是研

究小说的,现在用来研究莎士比亚戏剧,扩大了研究莎剧的思路。这个时期比较研究莎士比亚及其作品的论文有30多篇,其中有关于作家的比较研究,如汤显祖与莎士比亚,曹雪芹与莎士比亚,曹禺与莎士比亚等。关于戏剧人物比较研究的,如哈姆莱特与堂吉诃德,夏洛克与阿巴公,杜丽娘与朱丽叶,王熙凤与福斯塔夫,阿Q与福斯塔夫,哈姆莱特与屠格涅夫作品中的涅日达诺夫等等。在比较研究的论文中更多的是关于作品的比较,进行比较论评的都是悲剧,如《牡丹亭》与《罗密欧与朱丽叶》,《西厢记》与《罗密欧与朱丽叶》,《梁山泊与祝英台》与《罗密欧与朱丽叶》,《娇红记》与《罗密欧与朱丽叶》,《赵氏孤儿》与《哈姆莱特》,《屈原》与《哈姆莱特》,《麦克白》与《伐子都》,《麦克白》与《青春甜鸟》,《奥瑟罗》与《阴谋与爱情》,《奥瑟罗》与《碧玉簪》等等。对作品的比较研究都是平行研究,如陈瘦竹的《〈牡丹亭〉与〈罗密欧与朱丽叶〉》一文比较研究了两部作品的爱情主题、戏剧冲突、艺术形式等几个方面。作者认为这两部剧作的主题相同,都是通过爱情悲剧,揭露封建主义;但两部戏剧的冲突各异:《罗密欧与朱丽叶》的冲突是世仇,《牡丹亭》的冲突是以杜宝和女儿、女婿之间的矛盾为冲突的基础。这种不同就造成了两部戏剧在爱情描写方面的差异:《罗密欧与朱丽叶》热情奔放,《牡丹亭》细腻幽怨;最后作者具体地谈了两剧的艺术:既有相同之处,又有各自的特色。作者比较了两剧的结构、情节、人物及剧中的喜剧成分问题等。

这个时期的中国莎士比亚批评逐渐形成了明确的理论意识,那就是要形成具有中国特色、中国风格的

莎士比亚批评。曹禺在1983年4月5日《人民日报》上发表的《向莎士比亚学习》一文提出了这个问题,其实,这也是对几十年中国莎士比亚批评追求目标的自觉总结。曹禺说,“我们研究莎士比亚有一个与西方不尽相同的条件,我们有一个比较悠久的文化传统,我们受不同于西方的文学、哲学、美学、社会条件和民族风气的影响。特别值得一提的是,我们是以一个处于历史新时期的中国人的眼睛来看、来研究、来赞美这位世界的巨人”,曹禺十分深刻地指出了中国莎士比亚评论与西方莎士比亚批评的不同的历史背景,不同的民族风气,不同的文化积淀,不同的社会生活,因此,他认为中国莎学应该有自己的特点,这就是必须“以一个处于历史新时期的中国人的眼睛来看、来研究、来赞美”莎士比亚,而不应该因袭西方传统的与现代的莎评模式。1984年12月5日在中国莎士比亚研究会成立大会的闭幕式上,中莎会副会长张君川教授在“闭幕词”中说,中国莎士比亚研究会的成立,对于“创立一个有中国特色的莎学体系”打下了良好基础。“创立一个有中国特色的莎学体系”成为中国莎士比亚研究会的奋斗宗旨。1985年5月6日的《文汇报》上发表了题为《莎学研究需要突破》的文章,作者谈了访问中国莎士比亚研究会副会长杨周翰教授的一些情况。作者说,杨周翰认为现在有些外国人出于“欧洲中心论”的偏见,对中国莎学研究能否取得国际水平的成果表示怀疑的态度。“为了给民族争气,中国莎士比亚批评要打破陈规,积极开展多视角的研究,这样才会出现令人刮目相看的成果。”实践已经表明,中国莎士比亚批评要想为“民族争

气”，一定“要打破陈规”，不迫随因袭外国学者的研究模式，要走自己的路，要用“中国人的眼睛”多视角地去研究莎士比亚戏剧作品。这样，中国莎士比亚批评就会有较快的发展，跻身国际莎坛。形成具有中国特色的莎评的一个重要条件是运用马克思主义观点对莎士比亚戏剧进行科学的研究，曹禺在上文中说，“我们试图用马克思主义的观点来研究莎士比亚。莎士比亚想不到他死后出现了一位马克思，那样热爱他的戏剧，据说甚至还能成段成段地背诵他的戏。我们希望探索在后来的这位巨人的眼里，莎士比亚为什么如此地伟大，如此地值得赞美。”曹禺说，“用马克思主义的观点来看一看莎士比亚的好处，从而能说明他，这也是好事。用这一科学的方法来研究他，我们不是最早的，也不是最后的，因为日后还有来者。”曹禺认为，用马克思主义观点科学地研究莎士比亚已经构成了一个历史系列，我们中国人“用马克思主义的观点来看”莎士比亚，处于这个历史系列的“过去”与“未来”之间。曹禺特别强调运用马克思主义观点对莎士比亚戏剧进行科学地研究（着重点为笔者所加）。在中国莎学史上运用马克思主义观点进行研究，已经形成了传统，在中国莎学发展的第五个时期，中国莎评富于开拓精神，同时坚持了马克思主义莎评的主导地位，在莎评中注意研究马克思恩格斯对于莎士比亚的一系列论述，展开了关于“莎士比亚化”的讨论，从更深的层次上探讨莎剧所具有的永久的艺术魅力。从1978年朱维之发表《论“莎士比亚化”》（《南开大学学报》，1978年第2期）以后的几年间，其他刊物先后发表了约15篇关于“莎士比亚化”的论

文。这个时期出版了孙家琇的《马克思恩格斯和莎士比亚的戏剧》（中国戏剧出版社，1981年）和孟宪强辑注的《马克思恩格斯与莎士比亚》（陕西人民出版社，1984年）。前者分为两大部分编辑了马克思恩格斯有关莎士比亚的论述，第一部分包括5个题目：一、莎士比亚戏剧的现实主义特征，二、莎士比亚戏剧是一定历史发展阶段的产物，三、无产阶级的戏剧艺术可以向莎士比亚借鉴，四、莎士比亚的局限性，五、对当代资产阶级文人评论莎士比亚的意见；第二部分为马恩著作中涉及过的莎士比亚剧作中的人物、情节、对话，共收录了24部莎剧中的125条。孟宪强辑注的《马克思恩格斯与莎士比亚》一书前面有一长篇《绪论》，论述了马克思恩格斯与世界文学，并提出马恩渊博的文学知识与他们的美学思想相辅相成，并且成为马克思主义美学的一个不可分割的组成部分的观点。该书分为四个部分：一、莎士比亚是马克思恩格斯最喜爱的戏剧诗人；二、马克思恩格斯对莎士比亚剧作的评论；三、马克思恩格斯著作中引用的莎士比亚戏剧人物；四、马克思恩格斯著作中引用的莎士比亚戏剧诗文典故。全书共收马克思恩格斯谈论莎士比亚的117段，并加以阐述与注释。1983年张泗洋发表了《马克思与莎士比亚》（《吉林大学学报》1983年第2期），该文从“货币与泰门”、“夏洛克的一磅肉”、“人的异化与福斯塔夫”、“马克思的引证艺术”、“马克思对莎士比亚的评价”等几方面全面地论述了马克思对莎士比亚的高度评价，从而显示了莎士比亚戏剧的不朽价值，作者说马克思对文化遗产和历史人物“不带任何偏见，不受国家、民族甚至阶级的任何偏见影

响,作出符合实际的科学论断。”这个时期相当多的莎士比亚批评在有意地运用马克思主义观点方面做出了努力,并取得了一定的成果。

这个时期中国莎士比亚批评开始引起国际莎坛的注意。一些专家教授的莎学论文在国外莎学刊物上发表;一些莎评被收入具有世界影响的莎学刊物。1984年美国著名的莎学刊物《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly)的目录卷(Bibliography)上,第一次收入了中国莎士比亚批评与研究著作的摘要。1986年在该刊的第37期目录卷中收入了中国两部莎士比亚文集:方平著的《与莎士比亚交个朋友吧》;陆谷孙主编的《莎士比亚专辑》;一部注释本:裘克安注的“莎士比亚注释丛书”《哈姆莱特》,还收入了15篇论文,它们是《马克思与莎士比亚》(张泗洋),《莎士比亚及其时代》(索天章),《博能返约,杂能归粹——试论莎剧的容量》(陆谷孙),《百尺竿头,十方世界——漫谈莎士比亚戏剧研究》(杨周翰),《复调与莎士比亚》(汪耀进),《莎士比亚悲剧的艺术特征》(张泗洋),《关于哈姆莱特的故事的起源与演变》(郑士生),《对“哈姆莱特要改变现实”的一点质疑》(陶冶我),《莎士比亚的〈奥瑟罗〉——西方几个世纪评论述要》(孙家琇),《莎士比亚的第一部悲喜剧——论〈特洛伊罗斯与克雷西达〉》(孟宪强),《论歌颂性喜剧——莎士比亚的早期喜剧》(薛迪之),《〈赵氏孤儿〉与〈哈姆莱特〉》(陈星鹤),《论〈罗密欧与朱丽叶〉与〈西厢记〉的继承与创新》(吴全麟),《诗式批评与自我诗化——莎士比亚十四行诗一窥》(王忠祥)。

中国学校中的莎士比亚教学与研究

中国学校中的莎士比亚教学始于

19世纪末、本世纪初的教会大学、教会中学。大约20年代前后一些国立大学和省城中学的英文课中选入了莎士比亚作品,这种情况差不多持续了30年左右。从30年代中期开始,莎士比亚戏剧作品成为中国戏剧院校中话剧教育、戏剧教学的重要教材,并成为实习、毕业公演的重要剧目,这种传统直到今天仍在继续。1949年以后莎士比亚课在一些重点大学英语系讲授。1978年以后莎士比亚戏剧作品中译本进入中学语文课,莎士比亚教学与研究在大学英文系、中文系同时并行,普及与提高相并行。莎士比亚成为中国读者最熟悉、最喜爱的外国作家之一,是跟学校中的莎士比亚教学联系在一起的。近十几年来中国学校中的莎士比亚教学与研究正以执著的态度与不断出现的新的研究成果,为中国莎学跻身国际莎坛做出了应有的努力。

在中国莎学发展的第一个时期(1856—1920)学校中的莎士比亚教学最早是由一些教会大学于19世纪末20世纪初开始的,继而一些教会中学选讲了兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》的英文原文。

英美基督教会于鸦片战争之后开始在中国一些沿海城市办学。开始是小学,规模很小,所学内容主要是《圣经》、《教义问答》等。60年代之后增办不少中学,在这些学校里宗教教育仍占主要地位,除学习《圣经》外,还要学“四书”、“五经”等儒学著作。1865年上海教会学校开始强调学习英语,要求有条件的学校用英文讲课。80年代之后开始出现教会大学,但最初都是在中学基础上增加大学,人数很少。如圣约翰书院于1890年设大学班,只有3人。20世纪初,出现了比较正规的

教会大学,如太原的山西大学堂(1902)、上海圣约翰大学(1905)、杭州的之江大学(1910)、南京的金陵大学(1911)、北京的燕京大学(1916)、广州的岭南大学(1916)等。在这些教会大学的英文专业都讲莎士比亚课,读莎士比亚剧本原文。有的教会大学特别强调用英语讲课,毕业时常常用英文演出莎士比亚戏剧。1902年圣约翰大学的毕业班就用英文演出了《威尼斯商人》,被认为是中国舞台上演出的第一台莎剧。

这个时期的一些教会中学在英语课中选用了兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》作教材,同时也选用一些原文。早在1910年商务印书馆就出版了原文附汉文释义的《威尼斯商》并注明为“中学校用”,这些课程多为传教师担任。如嘉兴的秀州中学,是由美国传教师于1899年建立的,初名秀州书院,1914年由美国传教师赛维思(Rev. Lowry Davis, Principal)继任校长,1918年夏改名为秀州中学。学校中的英语课除赛维思外,还有费舍先生(Mr. Fisher)。他们在讲英语课的时候就选用过兰姆姊弟的作品。同时,他们也曾曾在课堂上朗读莎剧片断。经常使用的剧本有《哈姆莱特》(Hamlet)、《裘力斯·凯撒》(Julius Caesar)以及《威尼斯商人》(The Merchant of Venice)等。

在中国莎学发展的第二个时期(1921—1936)学校中的莎士比亚教学基本上是在几所大学英文系和中学英语课中进行的。1921年商务印书馆出版了朗巴特教授用英文注释的莎士比亚原文7种,这是供大学生读的。大学英文系中的莎士比亚教学开始把莎士比亚戏剧引入中国的话剧运动,为发展中国的话剧增

添了积极的因素。中学英语课中的莎士比亚教学起到了一定的普及作用。这个时期莎士比亚戏剧作品成为中国现代第一所戏剧专科学校的重要教材,奠定了莎士比亚作品在中国戏剧和文学教育中的特殊重要地位。

这个时期梁实秋教授写了不少评介莎士比亚的文章,翻译出版了莎士比亚的作品,还在上海的一些大学讲莎士比亚。梁实秋在讲莎士比亚的时候宣扬了他的文艺思想,如“人性论”、“文艺无目的性”等观点,鲁迅先生对此进行了尖锐的批评。这种论争使这个时期大学中的莎士比亚教学与研究带有了明显的思想文化斗争的色彩。

这个时期的清华大学、武汉大学、中山大学、浙江大学和中央大学的外文系在莎士比亚教学方面都在中国莎学史上留下了深深的痕迹。浙江大学的陈嘉教授、中山大学的洪深、黄克勤教授、清华大学的王文显教授、武汉大学的袁昌英教授都是这个时期在莎士比亚教学方面做出突出贡献的莎学前辈。王文显教授的第一期学生中就有中国现代著名戏剧家曹禺,著名导演张骏祥,著名学者、戏剧家、作家李健吾。王文显教授的莎士比亚教学给他们以强烈的影响,以致他们在中国莎学史上都做出了自己的贡献:曹禺于1944年翻译了《柔蜜欧与幽丽叶》;张骏祥于1944年导演了《柔蜜欧与幽丽叶》;李健吾于1944年将《麦克白》改编成中国化的戏剧《王德明》。武汉大学的袁昌英教授是中国第一位取得英国文学硕士学位的女性,她从爱丁堡大学毕业回国后即于1935年在武汉大学任教,她开设了几门课,其中的一门就是“莎士比亚研究”。她写的长篇论文《莎士比亚的

幽默》刊于武汉大学的《文哲季刊》。《文哲季刊》上还发表了张沅长教授的论文《莎学》，在中国第一次明确提出“莎学”这个范畴。上述情况表明当时武汉大学在莎士比亚教学方面是比较突出的。此外还有一些院校，如南京高等师范英文系梅光迪教授讲授的莎士比亚也产生了一定的影响。顾仲彝教授听过他的课，他1924年毕业于南京高等师范。他于1930年为上海戏剧协社的演出翻译了《威尼斯商人》，还于1944年将《李尔王》改编成中国化的戏剧《三千金》。上述情况表明，这个时期一些大学的莎士比亚教学为培养我国的戏剧人才起到了积极作用。

一些条件较好的私立中学以及普通公立中学在英语课中不仅以兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》为课文、选读剧本原文片断，还选用了正式出版的莎剧原文。如1924年商务印书馆就出版过《威尼斯商人》原文本，封面上明确标出“中学校用”，正文中附有“汉语释义”。

这个时期成立的南京国立戏剧学校非常重视莎士比亚戏剧。该校校长余上沅(1897—1970)教授为中国现代话剧运动的倡导者之一、著名戏剧艺术家和戏剧教育家。早年留学美国，在卡内基大学戏剧系攻读，后读哥伦比亚大学研究生。他非常推崇莎士比亚，早在1922年就在《过去22戏剧名家及其代表作》中向中国读者介绍了莎士比亚。他认为莎剧是戏剧艺术的“不绝的泉源，无底的宝藏，取之不尽，用之不竭”。因此他在1935年南京国立戏剧学校成立之后就确定了莎士比亚戏剧作品为主要教学剧目，用以培养学生演剧技巧，提高演员素质，这成为他创办国立戏剧学校的最初指导思想之一。同时学校确定，每届毕业

班都要公演莎剧。国立戏剧学校招聘曹禺等为专任导师。在余上沅的努力之下，国立戏剧学校从一成立就确定了莎剧在戏剧教育中的重要地位。

这个时期中国现代话剧运动对学校产生了影响，一些学校上演了易卜生、莎士比亚等欧洲戏剧家的作品。1921年12月，燕京大学女校青年会在北京协和医院连续两天晚上上演《第十二夜》。此次演出的特点是演员皆为女生，男子角色由女性反串，演出效果很好。1930年5月10日，天津中西女校的毕业班学生用英语演出了《如愿》(即《皆大欢喜》)，学生英语水平很高，纯正、清晰、悦耳；演出水平也很高，给观众留下了很深的印象。扮演主角玫瑰莲(即罗瑟琳)的金润芝，即日后中国著名戏剧艺术家丹尼。她曾于1956年导演莎剧《罗密欧与朱丽叶》。

在中国莎学发展的第三个时期(1936—1948)的莎士比亚教学除在上海少数大学进行之外，基本上是在迁去“大后方”四川的一些大学中继续着。国立戏剧专科学校的莎士比亚教学演出，为这个时期的中国莎学增添了生气。这个时期讲授莎士比亚的，有外籍专家，有归国任教的留学生，也有从国内清华大学等校毕业的教师。

著名英国教师燕卜荪(Empson, Sir William, 1906—1984)于1937年到北京大学任教，教授英国文学和英诗，其中包括莎士比亚的戏剧作品与诗歌作品。抗日战争爆发后他随一些教授去内地大学继续教书，1947年又回到北京大学及清华大学任教至1953年。燕卜荪“要求学生人们对莎士比亚的一些著作不仅要反复地阅读，深入地理解，而且要能背

诵其中的名句”。著名戏剧艺术家、翻译家英若诚就是他的学生。由于燕卜苏的严格要求,英若诚的“英国文学修养很深厚,”“直到今天还能以流畅的英语背诵莎翁剧作的精彩片断和一些十四行诗”(见柯文辉著《英若诚》第25页)。

在重庆中央大学外文系,莎士比亚为高年级必修课。当时由文学院院长楼光来教授,外文系主任、哈佛大学英国语言文学文科硕士范存忠教授和柳无忌教授轮流主讲。在四川大学外文系,由留学伦敦大学的顾绶昌教授主讲莎士比亚。浙江大学的莎士比亚课程曾由清华研究院专攻莎士比亚与维伽的张君川教授担任,他还组织与指导学生的演戏活动。40年代末著名莎剧翻译家曹未风曾在暨南大学外文系教授莎士比亚课,重点讲授《皆大欢喜》,给学生留下很深印象。

这个时期国立戏剧专科学校在讲授莎士比亚的基础上进行了几届毕业公演,都引起较大反响。

1937年6月,抗日战争爆发前夕,国立戏剧专科学校在南京公演了《威尼斯商人》,由校长余上沅与王家齐导演,由该校第一届毕业班学员演出。这次演出最大的特点是将演出与科研及普及工作结合在一起。公演期间,梁实秋教授、宗白华教授来校做关于莎士比亚的讲演。公演之后出版了《莎士比亚特刊》,收入了8篇论文,主要的有梁实秋的《关于〈威尼斯商人〉的意义》,宗白华的《我所爱于莎士比亚的》,徐仲年的《莎士比亚的真面目》,袁昌英的《歇洛克》(即《夏洛克》),余上沅的《我们为什么公演莎氏剧》。这是中国学校莎士比亚研究的第一本文集。

1937年7月抗日战争爆发后国立

戏剧学校迁至四川,在四川又公演了两次莎剧。

1938年7月,国立戏剧学校举行第三届毕业班公演,演出了《奥瑟罗》,仍由余上沅校长导演。

1942年6月,国立戏剧专科学校第五届毕业班在四川江安公演了《哈姆莱特》,由焦菊隐导演。这是莎士比亚这部名剧在中国的首次演出。演出条件虽然十分艰苦,但学员们的情绪很高。

抗日战争胜利后,国立戏剧专科学校迁回南京。1948年4月,剧场艺术组(两年制)毕业班公演了《威尼斯商人》,由余上沅、阎哲吾导演。

在中国莎学发展的第四个时期(1949—1966),学校中的莎士比亚教学与研究仍然沿着两条线向前发展:几所重点大学外文系和两所戏剧院校的莎士比亚教学与研究取得了重要的成果,为后来中国莎学的崛起打下了基础。

几所重点大学外文系一些从英美学成归国的英国语言文学教授成为新中国成立之后从事莎士比亚教学与研究的第一代专家。他们在英文专业讲授莎士比亚的剧本、诗歌,讲授莎士比亚批评;与此同时他们还撰写了一批很有分量的莎评论文,为中国莎学的发展起到了很大的作用。新中国第一代莎学专家大多是从英国或美国大学毕业的英国语言文学硕士、博士,如北京大学杨周翰教授、李赋宁教授,南京大学陈嘉教授、范存忠教授;北京外国语学院的王佐良教授、周珏良教授;中山大学的戴镛龄教授、顾绶昌教授等。他们分别在英国的牛津大学,美国的耶鲁大学、哈佛大学、芝加哥大学,英国的爱丁堡大学、伦敦大学攻读英国语言文学专业,听过国际著名莎学学者的讲课。他们都具有很深

的造诣。他们大都于 40 年代在国外,新中国成立后即回国在上述一些重点大学英文系任教。他们讲莎士比亚除基础内容外,还讲授他们自己的研究成果;除在英语专业讲授莎士比亚外,还在非英语专业专授莎士比亚。如北京大学的李赋宁教授于 50 年代初即在北京大学讲授英国文学,在本科四年级开莎学选读一学期,精讲《哈姆莱特》,课下要求学生写一篇关于《哈姆莱特》的文章。1954 年为北京大学中文系、俄文系学生讲授“外国文学”时,讲授了《哈姆莱特》、《李尔王》和《威尼斯商人》,在组织课堂讨论时学生提出不少问题,如对《威尼斯商人》中安东尼奥的“忧郁”提出了不同的理解,讨论热烈。这个时期他们所写的莎评代表了当时的最高水平,在许多方面至今仍具有权威性价值。如陈嘉教授关于历史剧的莎评,王佐良教授关于诗剧的莎评,杨周翰教授关于莎诗的评论,顾绉昌教授关于莎士比亚版本、语言问题的评论等等,都达到了较高水平,为形成独具特色的中国莎评开辟了道路。这个时期有的重点大学还聘请了外籍教师。如北京大学于 50 年代曾由美籍教师罗伯特·温德(Robert Winter)为青年教师开设了一年莎士比亚戏剧课,讲了《李尔王》、《哈姆莱特》、《麦克白》等剧,效果很好。这个时期莎士比亚教学与研究最有生气的年代为 50 年代初到 60 年代初的 10 年间,到 60 年代中期就开始消沉了。1964 年为纪念莎士比亚诞辰 400 周年,陈嘉教授组织南京大学学生登台表演了 4 个莎剧片断,此事在“十年动乱”中竟成了陈嘉教授的一条“罪状”。

这个时期只有极个别的大学中文系讲授莎士比亚,如中国人民大学。

赵澧教授是美国西雅图华盛顿大学英国语言文学硕士。从 1954 年起在中国人民大学中文系任教授。他除在中文系本科讲莎士比亚外,还在研究班讲授“莎士比亚专题”。50 年代末 60 年代初中国人民大学中文系和中国社会科学院文学研究所合办了一个文学研究班。赵澧教授为之讲了莎士比亚专题,后来在此基础上形成了两篇关于莎士比亚社会思想与伦理思想研究的论文,这个时期其他院校中文系只是在“外国文学”课中讲几个小时的莎士比亚。

这个时期刚成立起来的中央戏剧学院(1953)、上海戏剧学院(1952)都十分重视莎士比亚戏剧的教学价值,充分发挥了莎剧在话剧教育、戏剧教学、艺术教学中的重要作用。两所戏剧学院都把莎士比亚作品作为培养学生的教材,在院内课程设置中,“剧本分析”课中有莎剧《罗密欧与朱丽叶》、《奥瑟罗》、《威尼斯商人》、《哈姆莱特》等;在“作家作品研究”课中有关于莎士比亚专题研究;在“外国戏剧史”中有专章讲授莎士比亚剧作的艺术成就和历史地位。表演系、舞美系、导演系的教学片断和实习演出经常采用莎剧作为教材。通过一系列教学活动,加深了学员对莎士比亚的认识,他们说莎士比亚的每一个剧本都是一幅世界缩影。学生们很喜爱莎士比亚,学习积极性很高。1956 年上海戏剧学院有的学生就自发地组织了“莎士比亚小组”。除本科生外,两所学院在各类学习班、研讨班中都要讲莎士比亚。

两所戏剧院校都认为在表演、导演教学中有计划、有目的地选择莎剧来训练学生,是提高戏剧教育质量的一个重要环节和必要途径。

表、导演莎剧可以培养学生多方面的戏剧才能。

这个时期两所戏剧学院毕业班都公演了莎士比亚戏剧,取得了较好的演出效果。一些优秀导演、演员也由此显露头角。

1956年中央戏剧学院表演干部训练班毕业公演了《罗密欧与朱丽叶》,由苏联戏剧专家雷科夫与丹尼导演,嵇启明、田华主演。周恩来总理观看了演出。这是新中国成立后戏剧界献给首都观众的第一部完整的莎剧演出。

1957年7月上海戏剧学院师资进修班公演了《无事生非》,由苏联戏剧专家叶·康·列普柯夫卡娅导演,乔奇、吴绮云、马科等扮演主要角色。本院二年级的部分学生参加了演出,有焦晃、李家耀等。这是《无事生非》第一次在中国演出;表演很成功,同年9月赴京公演。

1961年夏,中央戏剧学院表演系本科毕业公演《罗密欧与朱丽叶》,由张奇虹导演,林兆华,王铁成等主演。

1964年上海戏剧学院副院长、导演艺术家朱端钧准备排演《威尼斯商人》,未能实现。

1978年中文版《莎士比亚全集》问世以来,中国莎学的发展进入一个崭新的阶段,经过十年的停滞之后奋力崛起,中国莎学开始走向世界。这个时期学校中的莎士比亚教学与研究在大学外文系与中文系并行,并呈现出明显的普及与提高并行的特点。这个时期莎士比亚的普及显示了中华民族善于吸取整个人类文化精华的意识取向,同时在莎士比亚研究中则追求更深层次的美学认识,执意于形成独具特色的中国莎学理论体系与思维模式;当然,这种更高水准的莎士比亚研究正处于进

一步的形成过程。这个时期艺术院校的莎士比亚教学与研究的成果在震动整个世界的首届中国莎士比亚戏剧节期间得到了最集中、最充分的体现。

莎士比亚在中国学校中的普及范围很广,现在受过教育的中国人几乎没有不知道莎士比亚的。学校中莎士比亚教学的普及性主要表现在三个方面,即中学语文课本选入莎士比亚作品,广播电视大学、职工业余大学的中文专业举办莎士比亚讲座,成人高等教育自学考试设置了“莎士比亚研究”选修课。

1978年以来,国家教育委员会颁布的《中学语文教学大纲》中一直把莎士比亚的《威尼斯商人》选场列入高中二年级的语文课本,即高中语文第四册。这篇课文节选了《威尼斯商人》第4幕第1场的绝大部分,即从开始到夏洛克说“你们夺去了我的养家活命的根本,就是活活要了我的命”(从第4幕第1场的第1行到375行)。这篇课文约7500个汉字,属最长篇幅课文。课文中的“注释”简要地介绍了莎士比亚的生平与创作,在正文前面的“自读提示”中介绍了《威尼斯商人》的人物、情节,还对剧本的思想内容做了简要的说明。这篇课文成为高中语文的保留篇目;1978年以后“中学语文教学大纲”经过几次调整,但一直保留着《威尼斯商人》选场。莎士比亚作品列入高中语文课本,他成为拥有最多读者的外国作家之一。中国每年有100多万高中学生毕业,十几年来中国差不多有2000多万高中学生从他们的语文课本中初步认识了莎士比亚。

80年代中国的成人教育发展很快,从中央到地方建立了许多广播电视大学、职工业余大学成千上万

的工作人员参加了各种专业的学习。在“汉语言文学”专业,除了在讲授“外国文学”课的时候讲授莎士比亚外,有的还举行莎士比亚专题讲座,讲授有关莎士比亚的基础知识,如莎士比亚的创作过程,历史剧的思想内容,喜剧的特色及成就,悲剧创作的意义和价值等等。如云南广播电视大学的徐永斌副教授从1985年以来共举行了8次讲座,参加者为云南省县属中学语文教师、电大定向分配学员、中学师资班学员以及公共关系专业的学员,共有600人次。

1983年中国建立了成人自学考试制度。国家规定有关专业的考试大纲:确定必修课程,指定考试教材,任命主考单位,定期举行考试。在“汉语言文学”专业的本科考试科目中列有一些选修课;“外国文学”的选修课共设四位外国作家的专题研究,第一位就是“莎士比亚研究”。自学考试以省为单位组织进行,各省根据自己的情况决定开设哪些选修课。山东省率先开设了“莎士比亚研究”,从1985年以来共举行了5次考试,1992年上半年参加“汉语言文学专业”的“莎士比亚研究”自学考试的人数有400多。山东省自学考试的“莎士比亚研究”的指定教材为山东师范大学中文系徐克勤教授编著的《莎士比亚名剧创作欣赏丛书》(6本)、翻译的《莎士比亚的创作》(苏联阿尼克斯特著)。考试题是根据上述教材出的。山东省的“莎士比亚研究”试题内容覆盖了莎士比亚基础知识的重要方面。为了帮助学员复习,徐克勤教授还为山东省的《高教自学考试》刊物编写了辅导材料:《莎士比亚戏剧创作漫谈》、《“莎士比亚研究”辅导提要》(上、下)以及《“莎士比亚研究”的重

点和难点》等。山东省“莎士比亚研究”的自学考试社会影响很大。

这个时期几所重点大学外文系的莎士比亚教学与研究在更高的层次进行。五、六十年代为中国莎学做出重大贡献的老一辈学者老当益壮,奋力拼搏,他们终于把中国莎学推向国际莎坛。

首先,他们为研究生开设的莎士比亚课的主要内容是对莎士比亚研究的某一课题进行深入的探讨,具有较高的学术水平。如北京大学李赋宁教授于1984年开设了莎士比亚戏剧选读课,讲授他的研究重点莎剧《理查二世》与《皆大欢喜》;复旦大学林同济教授对《哈姆莱特》中王子独白时涉及的一个词语到底是Solid flesh(结实身躯)还是Sullied flesh(龌龊身躯)的考证研究;南京大学陈嘉教授关于莎士比亚人物心理问题——杀人者犯罪心理、疯癫和变态心理——的研究等。

其次,他们积极筹建莎士比亚图书室,出版莎士比亚专著、文集。复旦大学林同济教授筹建了中国第一个莎士比亚图书室,收藏有几千册莎士比亚专著,其中绝大部分为英文的。这不仅有利于复旦大学的莎士比亚教学与研究,而且为中国的莎士比亚研究提供了必要的资料和索引。北京大学杨周翰教授编辑出版了《莎士比亚评论汇编》(上、下,1979、1981),收集了自本·琼生至本世纪60年代近百篇有代表性的莎评译文,为中国的莎士比亚研究开阔了眼界。复旦大学索天章教授出版了《莎士比亚——他的作品及其时代》(1984),为中国第一本个人撰写的莎士比亚研究著作。复旦大学陆谷孙教授主编了《莎士比亚专辑》(1984),其中绝大部分为复旦大学外文系教师的莎士比亚论文与译

作。

第三,他们都开展了国际莎学的学术交流活。这几年大学的外文系都邀请过英美学者来校进行关于莎士比亚的学术演讲;同时更为重要的是参加国际学术活动,介绍一个多世纪中国莎学的成果及中国人眼中的莎士比亚。1980年林同济教授参加了第19届国际莎士比亚会议。他报告题目就是《莎士比亚在中国》。他是中国第一个参加国际莎士比亚会议的学者。以后,杨周翰教授、陆谷孙教授、索天章教授、王佐良教授相继参加了几届国际莎学会议,引起国际莎坛对中国莎学的关注。

在这方面其他一些院校外文系的教授也做了许多工作。如广西师范大学贺祥麟教授,1982年主编了《莎士比亚研究文集》,为新中国成立以来的第一本莎士比亚文集。近十年来他多次出国讲学,他演讲的一个重要题目就是“莎士比亚在中国”。

第四,他们都为筹建中国莎士比亚研究会付出了许多努力。1984年12月4日中国莎士比亚研究会成立时,他们被推选为副会长及理事;杨周翰教授、王佐良教授、李赋宁教授等当选为副会长,陈嘉教授当选为理事。

这个时期这几所重点大学外文系除了老一辈学者继续工作与聘请外籍专家任教之外,中、青年教师开始走上莎学讲坛。他们有的是从国外深造归来的,也有的为本校培养的博士生,如南京大学的张冲博士为陈嘉教授的研究生,北京大学的辜正坤博士为李赋宁教授的研究生。在北京大学外文系,50年代讲授莎士比亚的主要是杨周翰教授、李赋宁教授、吴兴华副教授,1978年之后李赋宁教授于1984年又为研究生

讲了莎士比亚课。1986—1989年英语系的莎士比亚教学由美国得克萨斯州立大学英语系的Rumrich教授主讲,教学对象是研究生,讲授方法主要是新批评方法,注重莎士比亚的文本分析,间杂以社会背景介绍。学习期限20周,学员须写期中论文和期末论文。期中论文须在课堂上宣讲,然后交书面讲稿,所讲授的莎剧主要有《皆大欢喜》、《威尼斯商人》、《亨利四世》(上、下)、《李尔王》、《裘力斯·凯撒》、《麦克白》、《亨利五世》等。1991年至1992年则由辜正坤博士主讲。课时也是20周。教师主讲,学生讨论,交期末论文,字数8,000字左右。讲授分为三大部分:宏观、中观、微观。宏观莎士比亚研究包括:(1)莎士比亚生平;(2)莎士比亚著作权问题;(3)莎士比亚批评史;(4)莎剧归类与来源;(5)莎剧的社会时代背景;(6)莎剧与历史继承;(7)莎剧与同时代人;(8)莎士比亚的思想渊源;(9)莎学研究与其他学科关系;(10)当代莎学的进展与展望。中观莎士比亚研究包括:(1)莎士比亚的文体技巧;(2)莎士比亚的语言特色;(3)莎士比亚的人物塑造手法;(4)莎剧的情节结构;(5)莎士比亚悲剧综论;(6)莎士比亚喜剧综论;(7)莎士比亚历史剧综论;(8)莎士比亚浪漫传奇剧综论;(9)莎士比亚诗歌综论。微观莎士比亚研究包括:对莎士比亚的8个剧本的文本分析和课堂讨论。8个剧本为:《哈姆莱特》、《麦克白》、《李尔王》、《奥瑟罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《威尼斯商人》、《亨利四世》上篇、《亨利四世》下篇。这些中、青年学者知识扎实,基础雄厚,思路开阔。他们都很快地形成了自己的莎学格局。他们对于中国莎学跻身国际莎坛具有重要的承前启后的作

用。

这个时期一些综合性大学外文系和师范院校外文系为攻读英美文学专业硕士学位的研究生开设了莎士比亚课。多数院校由本校教授任教,也有的院校聘请了外籍专家。为硕士生开设的“莎士比亚研究”多以讲授莎士比亚的语言艺术为主要内容,也有的重点讲授某些问题,引导学生进行较为深入的研究。

武汉大学英文系阮珉教授为研究生开设了“莎士比亚选读与翻译”课,并在教学中讲授自己的研究成果。他的论文大都带有论辩性质,往往针对莎评中某一观点进行不同观点的阐述。阮珉教授的三篇莎评摘要被收入1984年美国的《莎士比亚季刊》,成为中国莎评最早被收入外国莎学刊物的学者之一。由于武汉大学外文系在莎士比亚教学与研究工作中取得的成绩,1989年武汉莎士比亚中心成立时设于武汉大学英文系,阮珉教授被推选为该“中心”的主任。

四川大学外文系把莎士比亚列为硕士研究生的必修课,时间为一年,每周3学时。该系的莎士比亚课程包括莎诗、莎剧、莎评。选择3个剧本:《裘力斯·凯撒》、《麦克白》、《皆大欢喜》和吉尔古德(John Gielgud)所选的莎诗《人生年华》作为基本课本,并配备了全部有声资料。从研究生语言能力较强的实际出发,教师进行必要的讲授,然后引导学生进行讨论。讨论的内容多为历来争论较多的问题,如学习《裘力斯·凯撒》一剧时提出下列问题:

1. Was Caesar ambitious or was he the victim of historical circumstances?

2. Who is the protagonist and who is the antagonist in the play?

3. Which of these two understands

the situation better — Brutus or Cassius?

4. Which is the real Casca: the Cynic (I. ii), the man of action (He is the first to strike at Caesar) or the superstitious coward (I. iii)? 等等。在讨论中引导学生注意莎剧艺术的技巧、修辞手法,在考试时注意了题目的启发性。此外,还要求学生进行表情朗诵,要求每个学生任选20行左右莎诗表情背诵,收到了良好的效果。

西南师范大学外语系英语语言文学专业英美文学方向的硕士研究生从第二学年开设莎士比亚戏剧课程,每周2学时,时间为一学年。在泛读的基础上精读一至两个剧本,选用的版本是 Jouis B. Wright 及 Virgina A. Lamar 主编的“The Folger Library General Reader's Shakespeare.”到1990年下学期选用这种版本教学已有两届,现在担任莎士比亚戏剧课程的是江家骏教授。

曲阜师范大学外文系于1987年聘任了美国纽约州斯基摩大学(Skidmore University)的莱维斯教授(Prof. Murray Levith)为英美文学研究生讲莎士比亚课,每周4节,讲一学年。莱维斯教授讲授莎士比亚戏剧的基本内容:莎士比亚创作的时代背景、舞台演出情况以及现代莎评。讲了“四大悲剧”、喜剧及部分历史剧。莱维斯教授讲剧本时通读全文,重点分析语言,同时还讨论剧本的主题、人物、性格等,教学采用讨论式,生动活泼。莱维斯教授要求学生每周写一篇小论文,期末交一篇大论文,莱维斯对学生的要求严格,学生学习努力,加深了学生对莎士比亚的理解,增强了学生对莎士比亚的情感。有的学生对莎士比亚产生了浓厚的兴趣,撰写论文时

选择了对《麦克白》语言的文体学研究。这位研究生毕业后继续研究莎剧,并有志于在莎学领域做出一些成绩来。

这个时期高等院校中文系的莎士比亚教学与研究出现了前所未有的新局面。有的招收了攻读莎士比亚戏剧的硕士研究生,有的为中文专业的研究生讲授莎士比亚,有的为中文系本科生讲“莎士比亚研究”选修课;还有不少教“外国文学”课的教师撰写了大量莎士比亚论文;这些论文在这个时期的莎评中占重要地位。这些评论主要是利用莎剧中中文译本和各种背景材料以及莎评的译文,有的也参考一些西方莎评的原文,其主要特点是对莎剧进行具体的研究,从不同的角度分析莎士比亚的戏剧作品——从社会学、文化学、心理学、比较文学、文艺美学以及文体学的角度向各个层面开掘。有一些文章具有较高的水平。

吉林大学中文系张泗洋教授从1980年起连续三年为本科生开设“莎士比亚研究”,每周4小时,开一个学期。从1982年起先后招收3期攻读莎士比亚硕士学位研究生共12人,其中一些人毕业后在高等院校中文系任教,教“外国文学”与莎士比亚,还有一人去英国攻读莎士比亚博士学位。张泗洋教授把多年来的研究成果做为教学内容。1986年美国佛罗里达大学霍曼教授应邀去吉林大学中文系讲学,为张泗洋教授的6名研究生讲莎士比亚,还有一些本科生以及外校青年教师共20多人听了霍曼教授的讲授,他一共讲了20多天。张泗洋教授在他多年来莎士比亚研究的基础上形成莎士比亚专著,他带领第一期两名硕士毕业生完成了《莎士比亚引论》(上、下)与《莎士比亚戏剧研究》,共

100多万字,分别于1989、1991年出版。这两本专著代表了中国一个多世纪以来莎士比亚研究的最高水平,被认为是具有中国特色的莎士比亚研究著作。它集众家之长,吸收了几个世纪以来国际莎学的研究成果,同时它又自成一家之言,具有明显的用中国人的眼睛看莎士比亚的特点。1992年4月张泗洋教授将主编的《莎士比亚大辞典》的200万字书稿交付商务印书馆。这本《莎士比亚大辞典》是中国近几年来出版的《莎士比亚辞典》中规模最大、内容最全的一部。张泗洋教授的几名已经毕业的研究生参加了这项工作。1992年6月张泗洋教授的莎士比亚研究获得了吉林省社会科学优秀成果奖最高荣誉——特别奖。因为张泗洋教授在莎士比亚教学与研究工作中的突出成就,1985年吉林省莎士比亚协会成立时被选为会长,1989年被补选为中国莎士比亚研究会副会长,1991年被接纳为国际莎士比亚协会会员。1990年10月接到国际莎士比亚协会的正式邀请,邀请他参加1991年8月11日至17日在日本东京举行的第五届世界莎士比亚大会,因故未能参加。

中国人民大学中文系赵澧教授于70年代末、80年代初为本科生开设了莎士比亚专题课,为学生编印了详细的讲授提纲,后来在此基础上完成了专著《莎士比亚传论》于1991年出版。

杭州大学中文系任明耀教授为本科生与研究生开设了莎士比亚研究课程,1987年为选修“莎士比亚研究”的学生编印了“讲授提纲”,除“引言”与“结束语”之外共6章,即总论,莎士比亚生平,莎士比亚的历史剧,莎士比亚的喜剧,莎士比亚的悲剧,莎士比亚的诗歌。“讲授提

纲”列出了“重点阅读莎剧剧目”20种与“重点阅读资料”《莎士比亚评论汇编》等8部。任明耀教授特别重视理论与实践的结合,曾带领毕业班学生参加浙江省文学艺术联合会、戏剧家协会举办的莎剧“戏曲化”座谈会,讨论根据《麦克白》改编的浙江地方戏婺剧《血剑》的演出。任明耀教授为国际莎协会会员,1986年4月去西柏林参加了第四届世界莎士比亚大会,提交的论文为《〈李尔王〉研究在中国》。1991年向第五届世界莎士比亚大会提交了论文《〈哈姆莱特〉与“哈姆莱特主义”》。

西北大学中文系薛迪之教授从1979年起即开设“莎士比亚研究”课,到1992年共讲了6次。每次一学期,讲授40小时,受课学生为本科四年级学生。薛迪之教授在其教学中按照专题讲授他的研究重点,如“莎士比亚喜剧的爱情主题”、“喜剧人物论”、“莎剧中的小丑与仆人”、“福斯塔夫式的背景”、“莎剧的结构艺术”等等。西北大学中文系于1982年至1985年招收4名“世界文学”专业研究生,为其开设了莎士比亚课,其中一人选了莎剧研究的论文题目。薛迪之教授的论文《莎士比亚歌颂性喜剧》的摘要被收入1986年美国《莎士比亚季刊》目录卷。他同山西师范大学亢育民共同主编了《莎士比亚戏剧欣赏辞典》。

此外还有一些综合性大学中文系也为本科生与研究生开设了“莎士比亚研究”课。南京大学张月超教授在授课的基础上完成了论文《三百余年来西方莎评述评》。河北大学中文系石宗山教授于1986年为本科生开了“莎士比亚专题”,1991年开设了“莎士比亚研究”选修课,40小时,重点讲莎士比亚戏剧创作艺术成就、莎评简述及剧本分析。

要求选修该课的学员必须阅读过指定的23部莎剧。石宗山教授为《莎士比亚辞典》副主编之一,该《辞典》由中央戏剧学院孙家琇教授主编,该“辞典”于1992年5月出版。山西大学中文系自1952年起就讲莎士比亚,最早由常立教授任课;常立教授是由北京大学西语系调至山西大学外文系的,任系主任。1955年后即由本系教师上课,如姚青苗教授。1988年9月至1989年1月由教师常立为学生开设了“莎士比亚研究”选修课,讲授莎士比亚的两首叙事诗、十四行诗、历史剧(《亨利六世》、《理查三世》等)、喜剧(《威尼斯商人》等),重点讲授莎学概况、戏剧角色的内在关系、莎士比亚的历史观、莎剧技巧、诗歌技巧等。该系每年均有毕业生以莎士比亚为题写毕业论文,多分析《麦克白》、《哈姆莱特》、《暴风雨》等剧本,其中佳者常被评为校级优秀论文。1990年底88级师范班学生为配合教学在迎新晚会上演出了《威尼斯商人》“法庭”一场,服装道具因陋就简。

这个时期在一些师范院校中文系莎士比亚教学与研究取得了较大的进展。早在1979年陕西师大中文系周骏章教授就招收了“莎士比亚研究”进修班,然后又又在“世界文学”专业研究生中开设莎士比亚课。上海师范大学朱雯教授、王秋荣教授也先后开了莎士比亚课,并组织编写出版了《莎士比亚辞典》。这本《辞典》由上海戏剧学院张君川教授、朱雯教授任主编,王秋荣教授任副主编。这本《辞典》的编写曾被列为国家“八五”期间重点科研项目。山东师范大学中文系徐克勤教授从1983年起在本科四年级开设“莎士比亚研究”,主要以他编著的《莎士比亚名剧创作欣赏丛书》(6册)、翻

译的《莎士比亚的创作》(苏联阿尼克斯特著)为教材。东北师范大学中文系孟宪强教授1986年与外文系联合招收了一名攻读英国文学专业的研究生,主要攻读莎士比亚戏剧。从1986年以来为本科三年级学生开设了5次“莎士比亚研究”选修课,每周3学时,开一个学期。其讲授重点为其在莎士比亚研究方面的一些新的成果,如“莎士比亚创作分期研究”,“莎士比亚戏剧的五种类型”,“莎士比亚抒情喜剧的幻想冲突与松散结构”,“莎士比亚悲喜剧的美学特征”,“莎士比亚悲剧反映的时代面貌”等等。在此基础上形成发表了莎士比亚评论20余篇,其中的《莎士比亚的第一部悲喜剧——论〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉》的摘要收入1986年美国的《莎士比亚季刊》目录卷。先后出版了《马克思恩格斯与莎士比亚》(1984),《中国莎士比亚评论》(1991)等。1988年12月美国密西根州萨基诺大学(Saginaw University)的王裕珩教授(Prof. Mason Y. H. Wang)来东北师范大学访问讲学,与孟宪强教授等人商讨合作编写出版《莎士比亚在中国》与《莎士比亚在美国》事宜,并到吉林大学做关于莎士比亚的讲演,东北师范大学聘其为客座教授。经过两年多的工作,《莎士比亚在中国》由孟宪强教授完成中文稿,并由王裕珩教授等译成英文。后一个项目正在进行中,因为孟宪强教授在莎士比亚教学与研究方面的成绩,1985年吉林省莎士比亚协会成立时被选为秘书长,1989年被中国莎士比亚研究会增补为理事,1991年被接收为国际莎士比亚协会会员。1990年10月国际莎士比亚协会正式邀请他参加1991年8月11日至17日在日本东京举行的第5届世界

莎士比亚大会。他向大会提交的论文是《朱生豪与莎士比亚》,向国际莎坛介绍我国年轻的诗人、天才翻译家朱生豪的卓越才华、崇高精神以及他为中国莎学所做出的杰出贡献。因故未能如期到会。同年10月应邀代表吉林省莎士比亚协会访问日本莎协;日本莎协秘书长金子雄司教授(Prof. Yuji Kaneko)接见了及其他代表。他向日本莎协介绍了中国莎学以及吉林莎协的情况,向日本莎协赠送了他本人及吉林莎协其他学者的莎学专著及文集。金子雄司教授向他介绍了世界莎士比亚大会的情况,赠送了大会资料及会徽,还赠送他几本日本莎协出版的莎学文集。

这个时期两所戏剧学院在中断了十年之后重新恢复了莎士比亚在戏剧教育中的重要地位;戏文系将之列为必修课;表演、导演、舞美各专业以及各种进修班在讲外国戏剧时都要讲一至两部莎剧剧本,毕业班也公演了几台莎剧。两所戏剧学院都招收了莎士比亚研究生,并派往国外深造。他们为1984年中国莎士比亚研究会的成立以及1986年首届中国莎士比亚戏剧节的成功都出了大力,立了大功。此外,一些地方艺术学院的戏剧系也很重视莎士比亚。

中央戏剧学院于1983年成立了莎士比亚中心,孙家琇教授任主任。这是中国学校中第一个莎士比亚学术研究机构。该“中心”成立后开展了一系列学术活动。1984年12月广东话剧团来北京演出《奥瑟罗》,“中心”举行了大型讨论会,邀请首都著名莎学家与学者卞之琳、杨周翰、戈宝权、裘克安、屠岸等参加了会议。1984年邀请筹集资金重建莎士比亚时代“环球”剧场的美国著名

演员萨姆·沃纳梅克来校做报告。陪同前来的英国文化委员会的成员向“中心”赠送了“关于莎士比亚生平时代”图片和录音带。孙家琇教授早年留学美国，专攻莎士比亚戏剧。1978年以来她的莎士比亚研究成果不断问世，发表了几十篇莎评。1984年中国莎士比亚研究会成立时被选为副会长，同年开始招收硕士研究生，1987年又招收博士研究生，现培养出硕士、博士各一名。另有一名代招代培研究生，毕业后选送出国，在英国伯明翰大学获哲学博士学位，回国后仍到中央戏剧学院任教，任“中心”副主任。在莎士比亚戏剧节期间孙家琇教授主持了北京方面的活动，把《李尔王》改编为中国古装戏《黎雅王》。1987年以学院与“中心”的名义去美国麻省乌斯特有101年历史的“莎士比亚俱乐部”以及哈佛大学哈佛—燕京研究所讲学，两次均以《黎雅王》为例介绍中国改编莎士比亚戏剧的经验，并播放了该剧录像。她的专著《论莎士比亚的四大悲剧》于1989年出版，由她任主编，“中心”重要成员周培桐为副主编之一的《莎士比亚辞典》于1992年5月出版。

中央戏剧学院毕业班在这个时期公演了两部莎剧：1981年1月导演师资进修班和导演进修班公演《麦克白》，文学顾问为孙家琇，导演徐晓钟、郦子柏。1982年表演系78级公演传奇剧《暴风雨》，由英籍华人周采芹（中国著名京剧家周信芳之女）导演。1986年首届中国莎士比亚戏剧节期间演出了根据《李尔王》改编的中国古装戏《黎雅王》，改编为孙家琇、周培桐，导演为冉杰、郦子柏等。

上海戏剧学院是中国莎士比亚研究会常设机构所在地。1984年12

月3日至5日中国莎士比亚研究会成立大会在这里举行。陈恭敏院长、张君川教授被选为副会长，江俊峰副院长被选为秘书长。张君川教授早年于清华研究院专攻莎士比亚与维加，80年代初为筹备中国莎士比亚研究会付出了大量心血，1986年代表中国莎士比亚研究会去柏林参加了第四届世界莎士比亚大会，介绍了中国莎士比亚研究、演出的情况，为1986年的首届中国莎士比亚戏剧节做了许多工作，并主持了上海方面的活动。他长期在艺术院校任教讲授莎士比亚，在莎剧中国“戏曲化”的实践与理论研究方面成绩卓著。首届莎戏剧节期间他担任了黄梅戏《无事生非》、越剧《冬天的故事》、昆曲《麦克白》的艺术指导，这方面的著作有《探索莎剧的表演艺术》等，已完成书稿为《莎士比亚表演、导演艺术》、《莎士比亚“戏曲化”》等。他招收了攻读莎士比亚戏剧的硕士研究生，有的已出国深造。上海戏剧学院许多教师为莎士比亚教学与研究、为莎士比亚的舞台演出做了大量工作。1987年中国莎士比亚研究会出版了莎学文集《莎士比亚在中国》，收入了首届莎戏剧节期间的一些重要的论文。1989年中国莎士比亚研究会副秘书长曹树钧副教授、秘书长孙福良副院长合作出版了《莎士比亚在中国舞台上》，填补了中国莎学史上的空白，该书获1990年全国单列市出版的优秀图书奖。

这个时期上海戏剧学院毕业班公演了8部莎剧：1981年4月第3届藏族表演毕业班公演《罗密欧与朱丽叶》（藏语、汉语），徐企平导演。1981年10月表演系77级毕业班公演《威尼斯商人》，张振民等导演。1982年7月导演进修班公演《李尔

王》，导演组导演。1984年7月，80级毕业公演《哈姆莱特》，陈明正等导演。同年12月，为庆祝中国莎士比亚研究会成立，表演进修班公演《冬天的故事》，张振民导演。1986年首届莎剧节期间上海戏剧学院上演2台莎剧。开台戏为《泰特斯·安德洛尼克斯》，导演徐企平。该剧以深刻的艺术思考、宏大的戏剧场面获得巨大成功。另一台为82级内蒙班的《奥瑟罗》，刘建平导演。1994年上海国际莎剧节期间演出《亨利四世》，苏东慈导演。

北京广播学院是一所半艺术性院校。1988年第一个学期该院第一次在播音、文编和新闻系开设“莎士比亚戏剧导读课”，开设一个学期，48个学时，由青年教师吴辉授课；她是吉林大学张泗洋教授的研究生，专攻莎士比亚戏剧，获文学硕士学位。她在三个系讲授“莎士比亚戏剧导读课”的主要内容有：1. 中外莎学研究概况；2. 莎氏生平；3. 莎士比亚的历史剧；4. 莎士比亚的四大喜剧；5. 莎士比亚的“四大悲剧”；6. 莎士比亚的传奇剧；7. 莎士比亚的美学观；8. 银幕与舞台上的莎士比亚等。吴辉根据三个系的不同特点，在讲授中分别有所侧重，考试的方式也不尽相同。播音系的学生在考试中增加莎剧对白或片断表演。文编和新闻系的学生通过论文进行考察。通过教学学生们加深了对莎士比亚戏剧艺术价值的认识，提高了学生的审美感受。1990年在莎士比亚诞辰426周年时，87、88、89三个年级的十几名学生排演了莎翁“四大悲剧”的片断对白，文编系的同学配乐，录音专业的同学合成，录制了一套“莎士比亚专题节目”播出，每天20分钟，连续播放一周，系统生动地介绍了莎士比亚的“四大悲剧”，受到了

学生欢迎。吴辉老师计划以后要将莎翁的历史剧、“四大喜剧”也制作成专题节目。北京广播学院开设“莎士比亚戏剧导读课”二、三年以来，收到了很好的教学效果。

这个时期一些地方艺术院校的戏剧系也把莎士比亚列入教学计划，如山东艺术学院戏剧系曾于1986年春聘请山东师范大学徐克勤教授讲“莎士比亚戏剧”。1987年该系开设了编剧、导演、表演三个文化干部进修班，导演班选用戏曲形式排演《麦克白》，剧本由编剧班学员改编。表演班学员倪萍发起组织“十人开拓剧社”，公演《奥瑟罗》，她扮演苔丝狄蒙娜，颜勤扮演奥瑟罗。中国人民解放军艺术学院戏剧系参加了首届中国莎士比亚戏剧节的演出，用英语演出了《威尼斯商人》。吉林艺术学院戏剧系的教师积极参与了吉林省莎士比亚协会的筹建工作，1985年7月13日的成立大会于这里举行。该系绝大部分教师皆为吉林省莎士比亚协会会员。1986年7月邀请美国佛罗里达大学的锡德尼·霍曼教授到校讲授莎士比亚，指导《错误的喜剧》的排演；霍曼教授赠送该系一部由他导演的《错误的喜剧》的录相带。该系教师在为吉林人民广播电台制作的广播系列节目《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》撰写了十几篇莎剧故事。该系毕业生张凯丽在首届中国莎剧节期间中国煤矿文工团上演的《仲夏夜之梦》中扮演了赫米娅。

这个时期大学业余剧团上演莎剧的活动在1986年首届中国莎剧节期间达到了高潮，有3所大学的剧团参加了演出；复旦大学外文系用英语演出了《无事生非》；北京第二外国语学院用英语演出了《雅典的泰门》；北京师范大学北国剧社演出了

《雅典的泰门》，北京师范大学北国剧社还由女生扮演全部角色演出了《第十二夜》，很有特色，受到称赞。此外南京大学中文系学生影剧社于1986年4月在南京公演了《驯悍

记》。华中师范大学英语系87级学生于1990年底演出了一台用英汉两种语言表演的《威尼斯商人》、《驯悍记》片断，为校园文化增添了异国花香。

2. 莎士比亚作品中文译本

《海外奇谭》 是根据英国作家兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》用文言翻译出版的第一本莎士比亚戏剧故事中文译本，1903年由上海达文社出版，译者未署名。该书只译10个故事，各成一章，题目采用中国章回小说的形式，各章的题目是：

第一章 蒲鲁萨贪色背良朋（《维洛那二绅士》）

第二章 燕敦里借债约割肉（《威尼斯商人》）

第三章 武厉维错爱孀生女（《第十二夜》）

第四章 毕楚里驯服恶癖娘（《驯悍记》）

第五章 错中错埃国出奇闻（《错误的喜剧》）

第六章 计上计情妻偷戒指（《终成眷属》）

第七章 冒险寻夫终谐伉俪（《辛白林》）

第八章 苦心救弟坚守贞操（《一报还一报》）

第九章 怀妒心李安德弃妻（《冬天的故事》）

第十章 报大仇韩利德杀叔（《哈姆莱特》）

《英国诗人吟边燕语》 简称《吟边燕语》。为林纾与魏易用文言文合译兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》（旧通称《莎氏乐府本事》）的中文译名，1904年由商务印书馆出版。全书共20个故事，皆取古雅传奇式的

题目。它们是：

1. 《肉券》（《威尼斯商人》）

2. 《驯悍》（《驯悍记》）

3. 《孀误》（《错误的喜剧》）

4. 《铸情》（《罗密欧与朱丽叶》）

5. 《仇金》（《雅典的泰门》）

6. 《神合》（《泰尔亲王配力克里斯》）

7. 《蛊征》（《麦克白》）

8. 《医谐》（《终成眷属》）

9. 《狱配》（《一报还一报》）

10. 《鬼诏》（《哈姆莱特》）

11. 《环证》（《辛白林》）

12. 《女变》（《李尔王》）

13. 《林集》（《皆大欢喜》）

14. 《礼哄》（《无事生非》）

15. 《仙谿》（《仲夏夜之梦》）

16. 《珠还》（《冬天的故事》）

17. 《黑誓》（《奥瑟罗》）

18. 《婚诡》（《第十二夜》）

19. 《情感》（《维洛那二绅士》）

20. 《颶引》（《暴风雨》）

《吟边燕语》于1981年由商务印书馆再版，印行49,500册。

《哈姆莱特》

(1) 田汉译，译名《哈孟雷特》，载于1921年《少年中国》第2卷第12期。这是中国第一次用剧本形式以白话翻译的莎士比亚剧作。1922年11月上海中华书局出版，译者在“译序”中介绍了莎士比亚戏剧创作的分期。

(2) 邵挺译，译名《天仇记》（文言

本), 1930年由上海商务印书馆出版。

(3) 周庄萍译, 译名《哈梦雷特》, 1938年上海启明书局印行。“译序”中介绍了创作年代、版本、人物等问题, 还说明了翻译情况。译者说翻译依靠了英文文本, 参考了日本坪内逍遙的日译本和浦口文治的“新译”本, 同时参考了柴门霍夫的世界语译本。

(4) 梁实秋译, 译名《哈姆雷特》, 1938年上海商务印书馆出版。在“译序”中介绍了该剧的“著作年代”、“故事的来源”、“舞台历史”及“意义”等。1965年台湾文星书店收入梁实秋译《莎士比亚戏剧20种》出版。1967年台湾远东图书公司收入梁译《莎士比亚全集》出版。

(5) 周平译, 译名《哈梦雷特》, 1940年出版。

(6) 曹未风译, 译名《汉姆莱特》, 1944年文化合作公司出版, 后收入《曹译莎士比亚戏剧全集》; 1955年3月上海新文艺出版社出版, 印行7, 100册; 1962年上海译文出版社出版, 印行3, 000册; 1979年上海译文出版社出新1版, 印行60, 000册。

(7) 朱生豪译, 1947年收入《莎士比亚戏剧全集》, 译名《汉姆莱脱》。1954年收入《莎士比亚戏剧集》, 译名《汉姆莱脱》。1977年人民文学出版社出版“文学丛书”, 该剧为其中之一, 译名《哈姆莱特》, 1978年收入《莎士比亚全集》时采用了《哈姆莱特》这一译名。

(8) 卞之琳译, 译名《丹麦王子哈姆雷特悲剧》, 1956年8月作家出版社出版, 印行9, 200册; 1958年人民文学出版社出版, 印行8, 000册。卞译《哈姆雷特》被公认为莎士比亚这一剧本的最好中译本之一。译者

在“译者说明”中说, “剧词原文主要用无韵诗体, 此外主要就是散文体”, “译文中诗体与散文体的分配都照原样, 诗体中各种变化也保持原状”, “在无韵诗场合, 也避用韵, 照汉语规律, 每行用五‘顿’合五‘步’”。在“译本序”中阐述了这部悲剧的思想内容和艺术成就。该译本收入1988年出版的卞之琳译《莎士比亚悲剧四种》。

(9) 林同济译, 译名《丹麦王子哈姆雷的悲剧》, 1983年中国戏剧出版社出版, 11.6万字, 印行平装7, 900册、精装1, 000册。在“例言”中译者谈了六个问题: (一) 剧文; (二) 舞台指示; (三) 标点; (四) 语言格律; (五) 语言; (六) 最后有一点时常萦萦在怀。林同济译本剧文“基本照了威尔逊主编的新剑桥本”, 译者认为莎士比亚的“素韵诗”由两种节奏有机组成: “每行五步所形成的通常普在的基层脉搏, 再加上跨行成段的一种随机流动的上层波浪”, 译者说因此他的翻译“使用等价的形式, 把每行五步(包括阴尾式)的格律妥予保留, 借以保存那普在的基层节奏感, 同时顺随汉语文字的特性, 运用韵脚散押法来机动表达那流动应机的段的波浪之起落”, “原剧用散文处, 则还之散文”。这个译本在格律上很下功夫, 是一个很有特色的译本。

(10) 孙大雨译, 译名《罕秣莱德》, 收入1995年1月上海译文出版社出版的《诗体莎士比亚四大悲剧》, 印行40, 000册。

《罗密欧与朱丽叶》

(1) 田汉译, 译名《罗密欧与朱丽叶》, 1924年上海中华书局出版。这是田汉翻译的第2部莎剧, 也是最后一部。原拟翻译10部莎剧未能完成, 田汉的《罗密欧与朱丽叶》译

名沿用至今。

(2) 邓以蛰译,译名《若邀久袅新弹词》,1928年出版。

(3) 邢云飞译,译名《铸情》,1940年由上海启明书局出版。

(4) 曹禺译,译名《柔蜜欧与幽丽叶》,1942年为神鹰剧团上演而译,1944年出版。文化生活出版社于1949年11月至1953年1月印行3次,共4,000册;作家出版社于1954年8月至1956年1月印行2次,共9,000册;人民文学出版社于1957年7月至1960年2月印行2次,共18,500册。1979年人民文学出版社将之列为“文学小丛书”出版。在“前言”中译者说明了该剧的翻译经过:“约在1942年,张骏祥同志要在四川的一个剧团演出《柔蜜欧与幽丽叶》,但是没有适当的演出本”,“我斗胆应张骏祥同志这个要求,在匆忙的时间里译出《柔蜜欧与幽丽叶》”。译者还对其译作的某些特点做了说明:“有些地方我插入了自己对人物、动作和情境的解释”,“目的是为了便利演员去了解剧本”。这个剧本被认为是一个“不需经过很多的改动就可以在舞台上使用的优秀译本”。

(5) 曹未风译,译名《罗米欧及朱丽叶》,1943年文化合作公司出版,后收入《曹译莎士比亚戏剧全集》。1958年上海新文艺出版社出版印行1次;1959至1962年上海文艺出版社出版新1版,印行4次;1979年7月上海译文出版社出新1版。解放后这个译本共印行77,000册。

(6) 朱生豪译,译名《罗密欧与朱丽叶》,收入1947年朱译《莎士比亚戏剧全集》(第2辑)、1954年朱译《莎士比亚戏剧集》(第4集);收入1978年出版的《莎士比亚全集》(第8卷)。

《威尼斯商人》

(1) 曾广勋译,译名《威尼斯商人》,1924年上海新文化书社出版,正文前有“导言”,介绍了该剧的内容与价值。这是中国第一部《威尼斯商人》的中文译本,译名被普遍采用。

(2) 顾仲彝译,译名《威尼斯商人》,1930年新月书店初版,1931年商务印书馆再版。该剧是译者为上海戏剧协社演出而翻译的,是中国最早与演出相结合的译本,采用散文体。在“序言”中译者特别阐明了自己“忠实”于原著的翻译理论。

(3) 陈治策译,译名《乔装的女律师》,1933年出版。

(4) 梁实秋译,译名《威尼斯商人》,1936年上海商务印书馆出版。在“序”中译者说明了该剧的“著作时间”、“故事来源”、“舞台演出史”及作品的“意义”,版权页中写明“编辑者”为“中华教育文化基金会编译委员会”。1947年印行第3版,1965年台湾文星书店收入《梁实秋译莎剧20种》出版,1967年台湾远东图书公司收入梁译《莎士比亚全集》。

(5) 曹未风译,译名《微尼斯商人》,1942年文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。

(6) 朱生豪译,译名《威尼斯商人》,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》(第1辑),1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第1集),1977年人民文学出版社印行单行本,印33,500册;1978年收入《莎士比亚全集》(第3卷)。

(7) 方平译,译名《威尼斯商人》,1954年7月平明出版社出版,印2,000册;1957年2月新文艺出版社出新1版,印2,000册;1961年11月上海文艺出版社出新1版,印

1,000册;1979年收入《莎士比亚喜剧5种》。

《裘力斯·凯撒》

(1) 邵挺、许绍珊合译,译名《罗马大将该撒》(文言本),1925年出版。

(2) 袁国维译,译名《周礼士凯撒》,1930年出版。

(3) 曹未风译,译名《该撒大将》,1935年出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》,1956年进行修改,译名改为《尤利斯·该撒》,由新文艺出版社出版,印行6,000册,1961年上海文艺出版社出新1版,印行1,000册。

(4) 孙伟佛译,译名《该撒大将》,1938年上海启明书局出版,1940年再版。

(5) 柳无忌译,译名《该撒大将》,1944年出版,译者曾撰文《莎士比亚的(尤利乌斯·该撒)》,分析莎士比亚的这部名剧。

(6) 朱生豪译,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》(第2辑),译名为《该撒遇弑记》;1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第7集),易名《裘力斯·该撒》;1978年收入《莎士比亚全集》(第8卷),译名改为《裘力斯·凯撒》。

(7) 梁实秋译,译名《朱利阿斯·西撒》,1967年收入台湾远东图书公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

《皆大欢喜》

(1) 张采真译,译名《如愿》,1927年上海北新书局出版。这是中国第一部《皆大欢喜》的中文译本。1954年12月作家出版社再版发行,在“出版说明”中说,“本书是在1926年(应为1927年——编者)根据新赫德孙版译出,在上海北新书局出版的,译者张采真同志是一位已经牺牲的革命工作者。现整理全文,校订、整理一遍,重新出版。”1955年

4月第2次印刷,印行6,000册。

(2) 梁实秋译,译名《如愿》,1936年上海商务印书馆出版。在“序”中说明了该剧“著作年代”、“版本”、“舞台演出史”及作品的“意义”。译者解释为什么把这部作品叫《如愿》的理由时说,“《如愿》者是沿用一个大伙习惯的的译名而已。上海北新书局1927年出版张采真先生译的这出戏,即取名为《如愿》,据张先生说,‘这是周作人先生拟译,而经我采用’。”

(3) 曹未风译,译名《如愿》,1943年收入《曹译莎士比亚戏剧全集》,1953年上海出版公司出版,至1954年6月,印2次,印行5000册。1955年9月至1957年12月,上海新文艺出版社印行2次,印2200册。

(4) 朱生豪译,译名《皆大欢喜》,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》(第1辑),1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第2集),1978年收入《莎士比亚全集》(第3卷)皆用此译名。

《温莎的风流娘儿们》

(1) 缪览辉译,译名《恋爱神圣》,1929年出版。

(2) 朱生豪译,译名《温莎的风流娘儿们》,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》(第1辑),1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第9集)。1978年人民文学出版社出版单行本,列为“文学小丛书”之一,印行33000册;同年收入《莎士比亚全集》(第1卷)。

(3) 方平译,译名《温莎的风流娘儿们》,1979年收入上海文艺出版社出版的《莎士比亚喜剧5种》。

(4) 梁实秋译,译名为《温莎的风流妇人》,收入1967年台湾远东图书公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

《麦克白》

(1) 戴望舒译,译名《麦克倍斯》,1930年上海金马书堂出版。

(2) 张文亮译,译名《墨克白丝与墨夫人》,1930年出版。

(3) 梁实秋译,译名《马克白》,1936年上海商务印书馆出版。“译序”中介绍了“著作时间”、“版本”、“舞台演出史”及“意义”。1965年收入台湾文星书店出版的梁实秋译《莎士比亚戏剧20种》;1967年收入台湾远东图书出版公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

(4) 周平译,译名《马克白》,1940年上海启明书局出版。

(5) 曹未风译,译名《马克白斯》,1944年文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。1955年8月至1957年12月新文艺出版社出版,印行2次,印3,900册;1979年7月上海译文出版社出新1版,印行60,000册。

(6) 朱生豪译,译名《麦克佩斯》,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》(第2辑),1954年收入《莎士比亚戏剧集》;1978年易名为《麦克白》收入《莎士比亚全集》(第8卷)。

(7) 杨烈译,译名《麦克白斯》,收入1984年复旦大学出版的《莎士比亚专辑》。该译本为诗体,译者在剧名下面注明为“诗剧”。在“译后记”中译者说明了“采用中国的元曲、京戏那种有韵的长短句”翻译莎剧的主张,同时论述了采用诗剧翻译莎剧的优点主要为“通俗易懂、押韵易诵”;能够译出“诗味”,既有利于“普及”,又有利于“提高”。

(8) 卞之琳译,译名《麦克白斯悲剧》,收入人民文学出版社1988年出版的卞译《莎士比亚悲剧4种》。

(9) 孙大雨译,译名《麦克白》,收入上海译文出版社1995年出版的

《诗体莎士比亚四大悲剧》中。

《第十二夜》

(1) 彭兆良译,1930年出版。

(2) 梁实秋译,1938年上海商务印书馆出版,在“译序”中介绍了该剧的“著作年代”、“版本”、“舞台演出史”及“意义”。1965年收入台湾文星书店出版的梁译《莎士比亚戏剧20种》,1967年收入台湾远东图书发行公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

(3) 朱生豪译,1947年收入朱译《莎士比亚戏剧全集》,1954年收入《莎士比亚戏剧集》,1978年收入《莎士比亚全集》(第4卷)。

(4) 曹未风译,1955年8月新文艺出版社出版,至1958年3月,印行3次,共7,400册;1961年9月,上海文艺出版社出新1版印1,000册。

《暴风雨》

(1) 余楠秋、王淑英合译,1935年出版。

(2) 梁实秋译,1937年上海商务印书馆出版,在“译序”中介绍了该剧的“著作年代”、“版本”、“舞台演出史”及“意义”。1965年收入台湾文星书店出版的梁译《莎士比亚戏剧20种》,1967年收入台湾远东图书公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

(3) 蒋镇译,1940年出版。

(4) 曹未风译,1942年文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。

(5) 朱生豪译,1947年收入朱译《莎士比亚戏剧全集》(第1辑),1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第1集),1978年收入《莎士比亚全集》(第1卷)。

(6) 方平译,1979年上海译文出版社出版,收入《莎士比亚喜剧5

种》。

《李尔王》

(1) 梁实秋译,译名《李尔王》,1936年上海商务印书馆出版。“译序”中介绍了该剧的“著作年代”、“版本”、“舞台演出史”及“意义”。梁译《李尔王》的译名后来被普遍采用。1965年收入台湾文星书店出版的梁译《莎士比亚戏剧20种》,1967年收入台湾远东图书公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

(2) 曹未风译,译名《李耳王》,1944年由文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。

(3) 孙大雨译,译名《黎那王》,1948年上海商务印书馆出版,这是一个集注本,分上下两卷。译者“在‘序’中论述了自己的翻译主张。他说,“在体制上原作用散文处,译成散文,用韵文处,还它韵文”。译者认为“韵文……不一定非押脚韵不可,韵文的先决条件是音组,音组的形成则为音步的有秩序、有计划的进行”。译者的这部译作被认为“在用‘音组’的办法来翻译原文里的‘素体韵文’方面认真地做了试验”。这个译本影响很大。《黎那王》收入1995年上海译文出版社出版的孙大雨译《诗体莎士比亚四大悲剧》。

(4) 朱生豪译,译名《李尔王》,收入1947年朱译《莎士比亚戏剧全集》,1954年的《莎士比亚戏剧集》(第5集)与1978年的《莎士比亚全集》(第9卷)。

(5) 卞之琳译,译名《里亚王悲剧》,收入1988年人民文学出版社出版的《莎士比亚悲剧四种》。

《奥瑟罗》

(1) 梁实秋译,译名《奥赛罗》,1936年上海商务印书馆出版,“译序”中介绍了该剧的“著作年代”、“版本”、“舞台演出史”及“意义”。

收入1965年台湾文星书店出版的梁译《莎士比亚戏剧20种》及1967年台湾远东图书出版公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

(2) 朱生豪译,译名《奥瑟罗》,1947年收入朱译《莎士比亚戏全集》(第2辑)。该译名后被普遍采用。1954年收入朱译《莎士比亚戏剧集》(第5集)。1979年4月至6月人民文学出版社出版“文学小丛书”,64开本,印2次,印行30,000册。1978年收入《莎士比亚全集》(第9卷)。

(3) 曹未风译,译名《奥赛罗》,1958年4月上海新文艺出版社出版,印5,000册。1961年上海文艺出版社出新1版,印1,000册。1979年7月上海译文出版社出新1版,印行60,000册。

(4) 方平译,译名《奥瑟罗》,1980年上海译文出版社出版。

(5) 卞之琳译,译名《威尼斯摩尔人奥瑟罗悲剧》,收入1988年人民文学出版社出版的卞之琳译《莎士比亚悲剧四种》。

(6) 孙大雨译,译名《奥赛罗》,收入1995年上海译文出版社出版的孙大雨译《诗体莎士比亚四大悲剧》中。

《维洛那二绅士》

(1) 曹未风译,译名《凡隆纳的二绅士》,1943年文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。1959年上海文艺出版社出版,印行2800册。

(2) 朱生豪译,译名《维洛那二士》,收入1947年的朱译《莎士比亚戏剧全集》(第1辑),1954年收入朱译《莎士比亚戏剧集》(第8集),易名《维洛那二绅士》,1978年收入《莎士比亚全集》(第1卷),亦用此译名。

(3) 梁实秋译,译名《维洛那二绅士》,收入1967年台湾远东图书公司出版的梁译《莎士比亚全集》。

《仲夏夜之梦》

(1) 曹未风译,译名《仲夏夜之梦》,该译名后来被沿用;1943年文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。1954年6月上海出版公司印行2,000册;1955年9月至1956年12月新文艺出版社出版,印行4,300册。

(2) 朱生豪译,译名《仲夏夜之梦》,1947年收入朱译《莎士比亚戏剧全集》(第1辑);1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第1集);1978年收入《莎士比亚全集》(第2卷)。

(3) 吕荧译,1954年10月作家出版社出版,印行5,300册。

(4) 梁实秋译,译名《仲夏夜梦》,收入1965年台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》和1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

(5) 方平译,收入1979年5月上海译文出版社出版的方平译《莎士比亚喜剧5种》。

《错误的喜剧》

(1) 曹未风译,译名《错中错》,1944年文化合作公司出版,后收入曹译《莎士比亚戏剧全集》。1959年12月上海文艺出版社出版,印行5,000册。

(2) 朱生豪译,译名《错误的喜剧》,1947年收入朱译《莎士比亚戏剧全集》(第3辑),1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第8集),1978年收入《莎士比亚全集》(第2卷)。

(3) 梁实秋译,译名《错中错》,收入1965年台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》和1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《安东尼与克利奥佩特拉》

(1) 邱存真译,译名《安东尼与枯娄葩》,1946年出版。

(2) 朱生豪译,译名《女王殉爱记》,收入1947年的朱译《莎士比亚戏剧全集》第2辑。1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第7集),易名《安东尼与克利奥佩屈拉》。1978年收入《莎士比亚全集》(第10卷),易名《安东尼与克利奥佩特拉》;这一译名比较通行。

(3) 曹未风译,译名《安东尼与克柳巴》,1959年12月上海文艺出版社出版,印行5,000册。

《雅典的泰门》

(1) 杨晦译,译名《雅典人台满》,1944年重庆新地出版社出版。该译本的长篇译序《莎士比亚的〈雅典人台满〉》全面地论述了该剧的内容与成就,被认为是“中国第一篇力图用马列主义观点分析莎士比亚”的重要莎评。

(2) 朱生豪译,译名《黄金梦》,收入1947年出版的朱译《莎士比亚戏剧全集》第3辑。1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第7集),易名为《雅典的泰门》;1977年12月人民文学出版社做为“文学小丛书”之一出单行本;1978年收入《莎士比亚全集》(第8卷)皆用此名。

(3) 梁实秋译,译名《雅典的泰蒙》,收入1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《一报还一报》

(1) 邱存真译,译名《知法犯法》,1944年出版。

(2) 朱生豪译,1947年收入朱译《莎士比亚戏剧全集》(第1辑),译名《量罪记》。1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第4集),亦名《量罪记》;1978年收入《莎士比亚全集》(第1卷),易名《一报还一报》。

(3) 英若诚译,译名《请君入瓮》,是为北京人民艺术剧院与英国艺术家合作排演于1981年翻译的。发表于《外国文学》1981年第7期。

(4) 梁实秋译,译名《恶有恶报》,收入1965年台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》和1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《无事生非》

(1) 朱生豪译,译名《无事烦恼》,收入1947年出版的朱译《莎士比亚戏剧全集》(第1辑);1954年收入《莎士比亚戏剧集》(第1集)。1978年收入《莎士比亚全集》(第2卷),易名《无事生非》。

(2) 张常人译,译名《好事多磨》,1947年出版。

(3) 曹未风译,译名《无事生非》,1962年4月上海文艺出版社出版,印行3,000册。1978年出版的《莎士比亚全集》采用了该译名。

(4) 方平译,译名《捕风捉影》,1953年10月平明出版社出版,印8,500册;1957.4—1958.5新文艺出版社出版,印2次,8,000册;1961年11月上海文艺出版社出新1版,印1,000册。1979年收入方平译《莎士比亚喜剧5种》。《捕风捉影》译本在“译者的话”中说明了该译本的特点。译者认为曹禺译《柔蜜欧与幽丽叶》时“在正文中创造性地加上为原文所没有的‘舞台导演词’等说明文字”,“能帮助我们领会原著精神”。因此译者称自己的译本“就是这一种翻译方法的进一步实验”,除原有舞台导演词外,译者又加上了自己的说明文字,共3类,即形容表情的“表情词”,解释剧情的“说明词”,说明舞台动作的“导演词”。译者在人名表的排列上也做了些变动,提前了剧中主要人物的位置。

正文后面附有评注、考证;考证包括“写作年份”、“版本”、“文体”、“故事的来源”、“舞台演出史”等内容。

(5) 梁实秋译,译名《无事自扰》,收入1965年台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》和1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《驯悍记》

(1) 朱生豪译,译名《驯悍记》,收入1947年出版的《莎士比亚戏剧全集》第3辑,收入1954年出版的《莎士比亚戏剧集》第9集,收入1978年出版的《莎士比亚全集》第3卷。

(2) 梁实秋译,译名《驯悍妇》,1967年收入台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《爱的徒劳》

(1) 朱生豪译,译名《爱的徒劳》,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》第3辑,1954年收入《莎士比亚戏剧集》第8集,1978年收入《莎士比亚全集》第2卷。

(2) 梁实秋译,译名《空爱一场》,收入1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《终成眷属》

(1) 朱生豪译,译名《终成眷属》,收入1947年出版的《莎士比亚戏剧全集》第3辑,收入1954年出版的《莎士比亚戏剧集》第2集,收入1978年出版的《莎士比亚全集》第3卷。

(2) 梁实秋译,译名《皆大欢喜》,收入1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》

(1) 朱生豪译,译名《特洛伊埃城记》,收入1947年出版的《莎士比亚戏剧全集》第2辑;1954年以译名《特洛伊罗斯与克蕾雪达》收入《莎士比亚戏剧集》第10集;1978年以

《特洛伊罗斯与克瑞西达》的译名收入《莎士比亚全集》第7卷。

(2) 梁实秋译,译名《脱爱勒斯与克莱西达》,收入1965年台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》,收入1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《冬天的故事》

(1) 朱生豪译,1947年收入《莎士比亚戏剧全集》第3辑,1954年收入《莎士比亚戏剧集》第3集,收入1978年的《莎士比亚全集》第4卷。

(2) 梁实秋译,1965年收入台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》,1967年收入台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《辛白林》

(1) 朱生豪译,译名《还璧记》,收入1947年出版的《莎士比亚戏剧全集》第3辑,改名《辛白林》;收入1954年《莎士比亚戏剧集》的第11集,1978年收入《莎士比亚全集》第10卷。

(2) 梁实秋译,译名《辛伯林》,收入1967年台湾远东图书出版公司出版的《莎士比亚全集》。

《泰特斯·安德洛尼克斯》

(1) 朱生豪译,1947年以《血海歼仇记》为名收入《莎士比亚戏剧全集》第3辑,1954年收入《莎士比亚戏剧集》第10集,1978年收入《莎士比亚全集》第7卷。

(2) 梁实秋译,译名《泰特斯·安庄尼克斯》,收入1967年台湾远东图书出版公司出版的《莎士比亚全集》。

《科利奥兰纳斯》

(1) 朱生豪译,1947年以《英雄叛国记》为译名收入《莎士比亚戏剧全集》第2辑,1954年以《科利奥兰纳斯》为译名收入《莎士比亚戏剧集》第6集,1978年收入《莎士比亚全

集》第7卷。

(2) 梁实秋译,译名《考利欧雷诺斯》,1965年收入台湾文星书店出版的《莎士比亚戏剧20种》,1967年收入台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《泰尔亲王佩力克里斯》

(1) 朱生豪译,1947年以《沉珠记》为译名收入《莎士比亚戏剧全集》第3辑,1954年收入《莎士比亚戏剧集》第11集,1978年收入《莎士比亚全集》第10卷。

(2) 梁实秋译,译名《波利克利斯》,1967年收入台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《约翰王》

(1) 朱生豪译,1954年收入《莎士比亚戏剧集》第12集,1978年收入《莎士比亚全集》第4卷。

(2) 虞尔昌译,1957年收入台北世界书局出版的虞尔昌、朱生豪合译《莎士比亚戏剧全集》。

(3) 梁实秋译,1967年收入台北远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《理查二世》

(1) 朱生豪译,收入1954年出版的《莎士比亚戏剧集》第12集,1978年收入《莎士比亚全集》第4卷。

(2) 虞尔昌译,收入1957年台湾世界书局出版的《莎士比亚戏剧全集》。

(3) 梁实秋译,译名《利查二世》,收入1967年台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

《亨利四世》上、下篇

(1) 朱生豪译,译名为《亨利四世前篇》、《亨利四世后篇》。1954年收入朱译《莎士比亚戏剧集》(第12集);1978年1月人民文学出版社出版“文学小丛书”单行本;同年收入《莎士比亚全集》(第5卷)。易名

《亨利四世》上篇、《亨利四世》下篇。

(2) 吴兴华译,译名《亨利四世上篇》、《亨利四世下篇》,1957年3月人民文学出版社出版,印行5000册。“序”共4个部分:第1部分分析了《亨利四世》的时代背景;第2部分论述了莎士比亚历史剧的特点为“通俗易懂的形式,民族自豪的热情,反封建的倾向”。在这部分中,译者特别强调莎士比亚历史剧“对群众的吸引力是以沸腾的爱国热情为基础的”。“这种爱国热情本身也是典型的时代产物”;第3部分分析了《亨利四世》中的人物关系,认为太子和福斯塔夫“像两把火炬,他们结合、分离、对立构成了支撑一切的骨干”;第4部分分析了莎士比亚的思想倾向,指出,他“对没落贵族全面否定,对都铎王朝专制政体所代表的王权的看法存在着矛盾,一方面承认它的历史作用的必然性,一方面他也意识到它不等于一切问题的圆满解决”。“序”后为“关于版本、译文和注释的说明”,其中说“诗和散文的配合与交替是伊利莎白戏剧的突出特色,译文在形式方面是遵照原文的,诗用相当于原来格律的‘五步无韵诗体’,散文用现代口语”。译文后面有详尽的“注释”,最后“附录”为“主要历史人物世系表”。

(3) 虞尔昌译,收入1957年台湾世界书局出版的《莎士比亚戏剧全集》。

《亨利五世》

(1) 方平译,译名《亨利第五》,1955年6月平明出版社出版,印3,500册;1958年1月人民文学出版社出版,印8,000册。该译本分幕分场进行注释,正文后面附有“爱德华三世世系表”。1978年收入《莎士比亚全集》(第5卷),易名《亨利五

世》,并去掉了注释和附表。

(2) 虞尔昌译,收入1957年台湾世界书局出版的《莎士比亚戏剧全集》。

(3) 梁实秋译,收入1967年台湾远东图书出版公司出版的《莎士比亚全集》。

《理查三世》

(1) 虞尔昌译,收入1957年台湾世界书局出版的《莎士比亚戏剧全集》。

(2) 方重译,1959年9月人民文学出版社出版,印8,500册。这是中国第一部《理查三世》的中文译文。译者在“序”中论述了该剧的历史背景及思想内容。该译本收入1978年的《莎士比亚全集》(第6卷)。

(3) 梁实秋译,收入1967年台湾远东图书出版公司出版的《莎士比亚全集》。

《亨利六世》(上、中、下篇)

(1) 虞尔昌译,1957年收入台湾世界书局出版的《莎士比亚戏剧全集》。

(2) 梁实秋译,1967年收入台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

(3) 章益译,1978年收入人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》第6卷。

《亨利八世》

(1) 虞尔昌译,1959年收入台湾世界书局出版的《莎士比亚戏剧全集》。

(2) 梁实秋译,1967年收入台湾远东图书公司出版的《莎士比亚全集》。

(3) 杨周翰译,1978年收入人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》第7卷。

《莎士比亚十四行诗集》

(1) 梁宗岱译, 1942年以《莎士比亚的商籁》为题在《民族文学》上发表30首莎士比亚的十四行诗, 为中国最早的莎士比亚十四行诗译作。1978年将其所译154首莎士比亚十四行诗收入《莎士比亚全集》(第11卷)。1983年3月四川人民出版社出版印行梁译《莎士比亚十四行诗》, 印111,000册。

(2) 屠岸译, 译名《莎士比亚十四行诗集》, 1950年10月文化工作社出版, 印行3,000册, 据亚历山大·莫林出版公司1904年版译出。1955年6月上海文艺联合出版社出新1版, 印3,000册。1956年6月至1958年3月新文艺出版社出新1版, 印3次, 共印42,000册。1959年4月至1959年11月上海文艺出版社出新1版, 印3次, 共8,000册。1963年、1964年进行了较大的校订。1981年上海译文出版社出“新1版”, 改名为《十四行诗集》, 莎士比亚著。到1986年这个版本印4次, 共32万册。1988年上海译文出版社恢复原书名《莎士比亚十四行诗集》, 出版“新2版”, 印行31,000册。从1950年到80年代末的40年间, 屠岸译《莎士比亚十四行诗集》印行总数约41万册。

(3) 杨熙龄译, 译名《莎士比亚十四行诗集》, 1980年5月内蒙古人民出版社出版, 1982年第2次印刷, 印81,500册。译“序”题为“不凋的玫瑰”, 阐释了莎士比亚十四行诗的艺术价值。

《维纳斯与阿都尼》

(1) 曹鸿照译, 译名《维纳斯与亚当尼》, 1934年出版。

(2) 方平译, 译名《维纳丝与阿童尼》, 1952年11月文化工作社出版, 印2,500册; 1954年9月至11月, 上海文艺联合出版社出版, 印4,000

册。

(3) 张谷若译, 译名《维纳斯与阿都尼》, 收入1978年出版的《莎士比亚全集》(第11卷)。

《鲁克丽丝受辱记》, 杨德豫译, 收入1978年人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》第11卷。

《杂诗》 即《情女怨》、《爱情礼赞》、《乐曲杂咏》、《凤凰和斑鸠》, 黄雨石译, 收入1978年人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》第11卷。

《莎士比亚戏剧全集》

(1) 曹未风译, 1944年贵阳文通书局出版。内收译者从1935年到1944年间翻译的11部莎剧, 即《该撒大将》、《暴风雨》、《威尼斯商人》、《凡隆纳二绅士》、《如愿》、《仲夏夜之梦》、《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》、《汉姆莱特》、《马克白斯》、《错中错》。

(2) 朱生豪译, 1947年由上海世界书局出版。原拟出版4辑, 因朱生豪早逝只出版3辑, 共收入译者翻译的27部莎剧。第一辑收入喜剧9种: 《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《无事烦恼》、《皆大欢喜》、《第十二夜》、《终成眷属》、《量罪记》、《暴风雨》、《冬天的故事》。第二辑收入悲剧8种: 《罗密欧与朱丽叶》、《汉姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔王》、《麦克佩斯》、《英雄叛国记》(即《科利奥兰纳斯》)、《该撒遇弑记》(即《裘力斯·凯撒》)、《女王殉爱记》(即《安东尼与克莉奥佩特拉》)。第三辑收入前两集未收入的喜剧、悲剧、传奇剧10种, 为: 《爱的徒劳》、《维洛纳二绅士》、《错误的喜剧》、《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》、《血海歼仇记》(即《泰特斯·安德洛尼克斯》)、《特洛埃围城记》(即《特洛伊罗斯与克瑞西达》)、《黄金梦》(即《雅典的泰门》)、《还璧记》(即《辛白

森)、《沉珠记》(即《泰尔亲王佩力克里斯》)。第四辑原拟收莎士比亚10部历史剧,因朱生豪早逝只译出4部半而未能如愿。

(3) 朱生豪、虞尔昌合译,1957年由台湾世界书局出版。其中包括朱生豪译的悲剧、喜剧27部,台湾大学教授虞尔昌译的10部历史剧(每部历史剧都有译者写的“本事”),还包括“莎士比亚评论”、“莎士比亚年谱”,分5大册精装出版,每册都有精致的《莎士比亚戏剧全集》的包皮。

《莎士比亚戏剧集》 朱生豪译,1954年作家出版社出版,分12册,共185.8万字。从1954年到1957年印行3次,共印行平装21.3万册,精装3.6万册,1958至1962年人民文学出版社又印行2次,共印行8.3万册。《莎士比亚戏剧集》收入朱生豪翻译的全部莎剧31部。第1册有《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《无事生非》3部剧本;第2册有《皆大欢喜》、《第十二夜》、《终成眷属》3部剧本;第3册有《量罪记》、《暴风雨》、《冬天的故事》3部剧本;第4册有《罗密欧与朱丽叶》、《汉姆莱特》2部剧本;第5册有《奥瑟罗》、《李尔王》2部剧本;第6册有《麦克佩斯》、《科利奥兰娜斯》2部剧本;第7册有《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克利奥佩特拉》2部;第8册有《爱的徒劳》、《维洛那二绅士》、《错误的喜剧》3部剧本;第9册有《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》2部剧本;第10册有《泰特斯·安德洛尼克斯》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《雅典的泰门》3部剧本;第11册包括《辛白林》、《泰尔亲王佩力克里斯》2部剧本;第12册包括《约翰王》、《理查二世的悲剧》、《亨利四世前篇》、《亨利四世后篇》4部剧本。书后附有苏联

学者莫罗佐夫评介莎士比亚的文章。

《莎士比亚全集》

(1) 1978年人民文学出版社出版,11卷,共2,663,000字。1978年第1次印行23,000套,1988年第2次印行到91,800套,共印行1,009,800册。《莎士比亚全集》作者肖像采取英国画家约翰·泰勒所作昌都斯(Chandos)公爵收藏的著名的“昌都斯像”。编者“前言”简要地论述了莎士比亚的生平、时代、创作分期、思想内容、艺术成就等5个问题。莎剧译本以朱生豪译作为主,共收入他译的31部莎剧。即:第1卷中:《暴风雨》、《维洛那二绅士》、《温莎的风流娘儿们》、《一报还一报》;第2卷中的《错误的喜剧》、《无事生非》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》;第3卷中的《威尼斯商人》、《皆大欢喜》、《驯悍记》、《终成眷属》;第4卷中的《第十二夜》、《冬天的故事》、《约翰王》、《理查二世》;第5卷中的《亨利四世》上、下;第7卷中的《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《科利奥兰纳斯》、《泰特斯·安德洛尼克斯》;第8卷中的《罗密欧与朱丽叶》、《雅典的泰门》、《裘力斯·凯撒》、《麦克白》;第9卷中的《哈姆莱特》、《李尔王》、《奥瑟罗》;第10卷中的《安东尼与克利奥佩特拉》、《辛白林》、《泰尔亲王佩力克里斯》。这些译文分别由方平、吴兴华、方重校勘。另外6部剧本分别由方平、方重、章益、杨周翰译出。方平译第5卷中的《亨利五世》,方重译第6卷中的《理查三世》,章益译第6卷中的《亨利六世》(一、二、三),杨周翰译第7卷中的《亨利八世》。两首长诗分别由张谷若与杨德豫译出。张谷若译《维纳斯与阿东尼》;杨德豫译《鲁克丽丝受辱记》。154首十四

行诗由梁宗岱译。杂诗《情女怨》、《爱情的礼赞》、《乐曲杂咏》、《凤凰和斑鸠》由黄雨石译。诗歌作品收入第11卷。

(2) 梁实秋译1967年台湾远东图书出版公司出版,共40册;1981年台湾远东图书出版公司出版,共12卷。各卷包括作品是:第1卷收《暴风雨》、《维洛那二绅士》、《温莎的风流娘儿们》、《恶有恶报》;第2卷收《错中错》、《无事自扰》、《空爱一场》;第3卷收《仲夏夜梦》、《威尼斯商人》、《如愿》、《驯悍妇》;第4卷收《皆大欢喜》、《第十二夜》、《冬天的故事》;第5卷收《约翰王》、《理查二世》、《亨利四世》(上)、《亨利四世》(下);第6卷收《亨利六世》(上、中、下);第7卷收《亨利五世》、《理查三世》、《亨利八世》;第8卷收《脱爱勒斯与克莱西达》、《考利欧雷诺斯》、《泰特斯·安庄尼克斯》;第9卷收《罗米欧与朱丽叶》、《雅典的泰蒙》、《朱利阿斯·西撒》、《马克白》;第10卷收《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥瑟罗》;第11卷收《安东尼与克利欧佩特拉》、《辛伯林》、《波里克利斯》;第12卷收《维诺斯与阿都尼斯》、《露克利斯》、《十四行诗》。从30年代初到80年代初整整经历了半个世纪的时间,梁实秋成为中国第一位个人译出全部莎翁作品的翻译家。

《莎士比亚喜剧五种》 方平译,1979年上海译文出版社出版,47万字,印行10万册。该书收入莎士比亚的五种喜剧译本,为:《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《捕风捉影》(即《无事生非》)、《温莎的风流娘儿们》、《暴风雨》。译者在“前言”中论述了莎士比亚喜剧的成就和所译5种喜剧的思想内容。剧本译文之后附有“版本说明”、“评注”和“译后记”。“评注”具体详细是这个译本

的重要特点。

《莎士比亚悲剧四种》 卞之琳译,1988年由人民文学出版社出版,44.6万字,印行20.470册。该书内收莎士比亚悲剧《丹麦王子哈姆雷特悲剧》、《威尼斯摩尔人奥瑟罗悲剧》、《里亚王悲剧》与《麦克白斯悲剧》。其中《哈姆雷特》曾于1956年出版过单行本,其余3部译作皆首次问世。剧本译文前面有“译本说明”与“译者引言”。在“译本说明”中译者详细地说明了译本所依据的版本,也说明了注解、语体等问题,译者特别指出“受益于师辈孙大雨以‘音组’律译莎士比亚的启发”,“进行了略有不同的处理实验”。译文中诗体与散文体的分配,都照原样,诗体中的各种变化,也力求相应。在“素体诗”场合,也避用脚韵,按汉语规律,每行用“五顿”(或称“拍”或“音组”,非西诗体的“行间大顿”),合五“音步”。译者引言中概述了莎士比亚的创作成就,分析了悲剧各自“出人头地的特色”。卞之琳所译莎士比亚悲剧四种,特别是其中的《哈姆雷特》在突出地传达原作风格上达到维妙维肖、珠联璧合的境界,被公认为莎剧汉译中最优秀的译作之一。

《诗体莎士比亚四大悲剧》 孙大雨译,上海译文出版社1995年1月出版,印行4万册。《诗体莎士比亚四大悲剧》包括《黎哪王》、《罕秣莱德》、《奥赛罗》、《麦克白斯》。孙大雨先生早在40年代初就提出用汉语的音组构成韵文行的方法移植莎剧中的“素体韵文”(blank verse)的主张,他认为这样可以把莎剧原文译成有格律的、相当提高的普通话素体韵文的诗剧。孙大雨最早以这种方式译出了《黎哪王》(1948年出版),莎士比亚的另外三部悲剧诗体

译文于文化大革命中被毁,80年代重新翻译。《诗体莎士比亚四大悲剧》荣获国家新闻出版署颁发的“第二届全国优秀外国文学图书奖”一等奖,并被评选进入“第二届国家图书奖”初评书目之中。

《莎士比亚注释丛书》 裘克安组稿主编,商务印书馆陆续出版。最早一本出版于1984年,至1997年4月已出版19本。该丛书约请国内莎学学者将莎士比亚原作以当代英语详细注释,个别地方加注汉语。每部剧本都有独立的前言,介绍莎士比亚的生平及该剧(或诗)的艺术性和语言特色,通俗易懂,既便于广大英语爱好者从原文欣赏莎士比亚的语言艺术,也利于懂英文的人从事莎士比亚的基础研究。该丛书责任编辑周陵生,该丛书出版情况如下:

《哈姆莱特》,裘克安注释,84年5月出版;

《裘力斯·凯撒》,裘克安注释,85年11月出版;

《仲夏夜之梦》,裘克安注释,87年9月出版;

《第十二夜》,支彦忠注释,87年12月出版;

《亨利五世》,支彦忠注释,87年12月出版;

《无事生非》,申恩荣注释,87年12月出版;

《亨利四世》上篇,张文庭注释,89年6月出版;

《威尼斯商人》,张文庭注释,89年12月出版;

《冬天的故事》,杜苕注释,90年1月出版;

《罗密欧与朱丽叶》,顾静宇注释,90年6月出版;

《十四行诗集》,钱兆明注释,90年6月出版;

《皆大欢喜》,罗志野、李德荣注

释,90年11月出版;

《一报还一报》,张信威注释,90年11月出版;

《暴风雨》,申恩荣注释,90年11月出版;

《麦克白》,裘克安注释,92年9月出版;

《特洛伊罗斯和克瑞西达》,何其莘注释,95年10月出版;

《安东尼与克莉奥佩特拉》,裘克安注释,95年6月出版;

《错误的喜剧》,支彦忠注释,95年10月出版;

《理查三世》,杨林贵注释,97年11月出版。

其中,前15种已于1995年5月重印出版。前18种已于1998年11月第三次印刷。

《莎士比亚故事集》(又名《莎士比亚戏剧故事集》) [英]查尔斯·兰姆,

玛丽·兰姆改写,萧乾译,中国青年出版社1956年第一版第一次印刷,第三次印刷时改名为《莎士比亚戏剧故事集》。到1980年第四次印刷共印行75万册。“译者”前言中介绍了查尔斯·兰姆(1775—1834)与玛丽·兰姆(1764—1847)的情况及他们合写的《莎士比亚故事集》在英国文学史上占有重要地位。兰姆姊弟在故事集中一共改写了莎士比亚的24部戏剧。它们是:《暴风雨》、《仲夏夜之梦》、《冬天的故事》、《无事生非》、《皆大欢喜》、《维洛那二绅士》、《威尼斯商人》、《辛白林》、《李尔王》、《麦克白》、《终成眷属》、《驯悍记》、《错误的喜剧》、《一报还一报》、《第十二夜》(或名《各遂所愿》)、《雅典的泰门》、《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《泰尔亲王配力克里斯》。

《莎士比亚历史剧故事集》 [英]奎勒·库奇改写,汤真译。1981年中

国青年出版社出版,21万字,印行74,000册,“译者前言”中介绍了奎勒-库奇(1863—1944)的情况,并指出他所改写的莎士比亚历史剧故事与兰姆姊弟的作品被称为姊妹篇。“译者前言”中还评析了莎士比亚的历史剧。《莎士比亚历史剧故事集》包括11个莎士比亚戏剧故

事:《科利奥兰纳斯》、《裘力斯·凯撒》、《约翰王》、《理查二世》、《亨利四世上篇》、《亨利四世》下篇、《亨利五世》、《亨利六世上篇》、《亨利六世》中篇、《亨利六世》下篇、《理查三世》。附录:(一)约克家族和兰开斯特家族;(二)约克家族要求继承王位的理由。

3. 中国莎士比亚研究书刊

《莎士比亚》 周越然编著,1929年商务印书馆出版,收入“万有文库”。这是中国第一本比较全面系统地介绍莎士比亚的著述。全书分为七章:1. 莎士比亚略传;2. 莎氏剧本述要;3. 莎氏诗篇述要;4. 莎氏文法;5. 莎氏诗律;6. 小泉八云对莎氏的评论;7. 研究莎氏的书籍。在“研究莎氏的书籍”中作者列出了4种莎氏传记,10种单独印刷成册的莎氏作品和“多册印成的莎氏作品23种”。这是一本了解和研究莎士比亚的入门书。

《莎士比亚特刊》 1937年6月南京国立戏剧学校公演《威尼斯商人》之后出版发行的论文集,共收入8篇论文。它们是:《关于〈威尼斯商人〉》(梁实秋);《莎士比亚的作品及生平》(常任侠);《我所爱于莎士比亚的》(宗白华);《莎士比亚的真面目》(徐仲年);《泰国的几句和莎士比亚有关的话》(李青崖);《歇洛克》(袁昌英);《我们为什么公演莎氏剧》(余上沅);《介绍一位英国批评家对莎士比亚的看法》(王思曾)。该文集还附有名贵插图4幅。这是中国第一部莎士比亚研究文集。

《莎士比亚》 赵仲沅编著,商务印书馆1965年6月出版,21,000字,印数为10,220册。该书为吴晗主

编的“外国历史小丛书”一种,共有5个部分,题目为:一、早期生活;二、初到伦敦;三、走向成熟的道路;四、悲剧创作;五、晚年。附录为莎士比亚戏剧创作年表,并有插图7幅。1985年7月商务印书馆出版的《外国著名文学艺术家》(一)中收入了赵仲沅的《莎士比亚》;改名为《英国伟大戏剧家莎士比亚》。《外国著名文学艺术家》(一)印数为10,200册。1985年的《英国伟大戏剧家莎士比亚》对1965年的《莎士比亚》进行了多处删改,去掉了一些“正确认识莎士比亚在历史上的进步性和局限性”一类的论断,而代之以更为准确地对欧洲文艺复兴运动、莎氏时代以及对莎氏作品的评介,同时简要地提及了莎氏在中国的影响。

《外国文学·莎士比亚专号》 1981年7月28日由外语教学与研究出版社出版,该刊为《外国文学》1981年第7期,封二、封四刊登了5幅北京人民艺术剧院演出《请君入瓮》的剧照。“前言”中概况地介绍了“专号”的内容:一个新译本(英若诚译的《请君入瓮》,列为卷首),它揭开了中国翻译莎剧的新页,一个莎剧改编本(《商人》,第二幕),改编者是当代英国重要剧作家韦斯克(Arnold Wesker);一本较近出版的莎士比亚

传里关于伦敦的完整一章,作者是以文笔著名的小说家安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess)(译者为刘国云),还有6首诗,“是一个中国作家夜读莎剧的寄兴”(王佐良:《春天,想到了莎士比亚》,诗六首),“以上是属于文学创作方面的项目”,“专号”也有评论文章:一篇是中国研究者对于《麦克白》一剧的剖析(周珏良:《〈麦克白〉的悲剧效果》);一篇是美国研究者对于《科利奥兰纳斯》一剧的评介(卡洛琳·魏克曼著,庄绎传译《科利奥兰纳斯——莎翁笔下的一个讨嫌角色》),都有新意;还有一篇集纳了历代文论中对莎士比亚的若干赞誉(许国璋选注:《莎士比亚十二赞》),加以阐释和再评论,也是别开生面的。此外还有一篇综合的剧评,它从一个侧面反映了最近一段时期里北京舞台上百花齐放的繁荣景象。(松延:《观剧杂感》);两篇书评对莎士比亚作品的翻译进行了探讨(贺祥麟:《赞赏,质疑和希望——评朱译莎剧的若干剧本》;钱兆明:《评莎氏商籁诗的两个译本》),“中国人在翻译莎士比亚作品上是有巨大成就的,特别是经过改订的朱生豪译本是出色的。贺祥麟热情地赞颂了它,同时又准确地指出了它的不足之处,后来的译者会感谢他的提醒的”。“总的说来,这个专号之所以能编成,标志着我国莎士比亚剧本的翻译、演出、研究正在渐趋活跃”。

《莎士比亚和他的戏剧》 施咸荣编著,1981年北京出版社出版,8.2万字,印行20,500册。该书为“外国文学知识丛书”,读者对象为“中学教师,中等以上文化水平的学生、干部以及其他文学爱好者”。共分十个部分:一、王冠上的明珠;二、巨人的时代;三、到剧场一转;四、诗歌和

历史剧,下列《理查三世》、《亨利四世》、《亨利五世》三部历史剧;五、喜剧,下列《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《温莎的风流娘儿们》、《无事生非》、《皆大欢喜》、《第十二夜》、《一报还一报》等七部喜剧;六、悲剧,下列《罗密欧与朱丽叶》、《裘力斯·凯撒》、《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《李尔王》、《麦克白》、《安冬尼和克莉奥佩特拉》、《雅典的泰门》等八部悲剧;七、传奇剧,下列一部剧目《暴风雨》;八、人文主义思想;九、艺术特色;十、属于所有的世纪。书中附:莎士比亚著作年表。

《莎士比亚研究文集》 贺祥麟等著,1982年陕西人民出版社出版,22万字,印行6,000册。贺祥麟撰写的《莎士比亚的生平及创作》比较全面地论述了莎士比亚的创作过程及其成就。其中论述莎士比亚十四行诗的论文一篇(《真、善、美的统一——评莎士比亚的〈十四行诗〉》);论述莎士比亚长诗的一篇(《辉煌艺术实践的前奏曲——论〈维纳斯与阿都尼〉》);论喜剧的4篇(《〈仲夏夜之梦〉的主题、人物及情节》;《浅谈〈威尼斯商人〉的主题、人物和情节》;《一曲人文主义的凯歌——评莎士比亚的喜剧〈温莎的风流娘儿们〉》;《试谈〈第十二夜〉》);论历史剧的1篇(《充满时代气息的历史画卷——评莎士比亚的历史剧〈亨利四世〉》);论悲剧的6篇(《论哈姆莱特的踌躇》;《〈罗密欧与朱丽叶〉浅论》;《〈哈姆莱特〉的冲突和情节》;《一代人文主义者的憧憬和悲剧——浅谈莎士比亚的〈奥瑟罗〉》;《〈李尔王〉的思想内容和艺术特色》;《〈麦克白〉浅论》;《论〈雅典的泰门〉》);论传奇剧的一篇(《真实地再现生活,却又宣扬宽恕与和解——论莎士比亚的〈暴风雨〉及其

他》，还有一篇是谈莎剧翻译的（《赞赏、质疑和希望——评朱译莎剧的若干剧本》）。这个莎评文集所收论文涉及到莎士比亚创作的各个方面，它也是新中国成立以来的第一部莎评文集。

《和莎士比亚交个朋友吧》 方平著，1983年四川人民出版社出版，印行11,700册。这是中国第一部个人莎士比亚批评文集，内收方平17篇论文。其中除一篇《论夏洛克》写于60年代之外，其余16篇全部写于1978年到1981年间。写于1978年的有：《谈〈温莎的风流娘儿们〉的生活气息和现实性》；《论悲剧〈奥瑟罗〉》，写于1979年的有：《我大叫不许打雷——论专制君主李尔王的性格》；《莎士比亚是个谜吗？》；《从莎剧的舞台风格看〈王子复仇记〉的艺术成就》；写于1980年的有：《从〈第十二夜〉看莎士比亚的喜剧创作》；《他的美每天都在出我的丑——论伊阿哥的艺术形象》；《不谢的爱情花朵 永久的艺术魅力——为〈罗密欧与朱丽叶〉的演出而作》；《明净流畅——谈〈罗密欧与朱丽叶〉的演出》；《和莎士比亚交个朋友吧》；写于1981年的有：《撩起面纱——谈喜剧〈第十二夜〉的爱情主题》；《返朴归真——〈威尼斯商人〉的演出设想》；《什么叫“莎士比亚化”？》；《金羊毛的追逐者——〈威尼斯商人〉人物小议》；《可爱的米兰达》；《喜剧〈威尼斯商人〉和波希霞的喜剧性》。

《莎士比亚》 贺祥麟编著，1984年辽宁人民出版社出版，6.7万字，印行18,800册。该书为“外国文学译介丛书”之一，为学生、教师以及广大爱好文学的青年的通俗读物。全书分三个部分：第一部分：生平及创作道路，内有引子、简单的“简历”、创作的第一个时期（1590—1600

年）、创作的第二个时期（1601—1608年）、创作的第三个时期（1609—1613年）；第二部分：作品介绍及欣赏，内有《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔王》、《麦克白》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《亨利四世》，上、下篇；第三部分为艺术特色。

《莎士比亚研究》（创刊号） 中国莎士比亚研究会编，1983年3月由浙江人民出版社出版，印行7,000册，收入论文21篇。“发刊词”为曹禺撰写，该文曾以《向莎士比亚学习》为题发表于1983年4月5日的《人民日报》上。“创刊号”收入我国老一辈学者的论文较多，它们是：《〈哈姆雷特〉的汉语翻译及其改编电影的汉语配音》（卞之琳）；《英国诗剧与莎士比亚》（王佐良）；《莎士比亚如是说》（杨周翰）；《谈谈莎士比亚的戏剧创作和人物塑造》（赵澧）；《时代的风暴——论〈李尔王〉》（张君川）；《〈李尔王〉的象征意义》（郑敏）；《〈李尔王〉暴风雨场选译》（方平）；《约翰生论莎士比亚的戏剧》（范存忠）；《爱默生论莎士比亚》（许国璋）；《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》（李赋宁）；《关于莎士比亚的〈理查三世〉》（方重）；《两个可爱的女性》（方平）；《关于邓肯这个人物的探讨——读〈麦克白〉杂记》（戴榴龄）；《〈麦克白〉的悲剧效果》（周珏良）；《关于莎士比亚的语言问题》（顾绶昌）；《〈柔蜜欧与幽丽叶〉导演的话》（黄佐临）；《莎士比亚作品在中国》（戈宝权）；《莎学在英国》（裘克安）。此外还有3篇是关于导演与演出的文章：《在实践探索中的几点体会——试谈〈威尼斯商人〉的导演处理》（张奇虹）；《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》（徐企平）；《〈威尼斯商人〉的演出情况》（惠纪）。刊末有

《国际莎协副会长兼秘书长福克斯先生致中国莎士比亚研究会(筹)负责人的函件(摘录)》;《编者的话》中说“《莎士比亚研究》是不定期丛刊,暂定每年一辑。”

《莎士比亚研究》(第2期) 中国莎士比亚研究会编,1984年10月由浙江文艺出版社出版,印行3,500册,收入论文17篇,译文1篇,资料1篇。论文仍以老一代学者居多,它们是:《白体诗里的想象世界——论莎士比亚的戏剧语言》(王佐良);《莎士比亚的〈理查二世〉》(李赋宁);《〈奥瑟罗〉的艺术分析》(孙家琇);《浅谈悲剧〈奥瑟罗〉的主题思想》(蔡文显);《〈麦克白〉的悲剧性》(张君川);《“荒谬”的莎士比亚》(赵毅衡);《〈威尼斯商人〉与犹太人问题》(阮坤);《莎士比亚作品中的拟人化手法初探》(张文庭);《莎士比亚戏剧中的排比与对照》(申恩荣);《评布思新编〈莎士比亚十四行诗集〉》(钱兆明);《曹禺和莎士比亚》(方平);《假定性与开放型——谈莎士比亚与中国戏曲的艺术比较》(马焯荣);《谈莎士比亚和德莱顿的〈安东尼与克莉奥佩特拉〉》(许渊冲)。这期收入4篇论莎剧舞台演出的文章,有《莎士比亚时代的戏剧演出》(黄佐临);《简谈莎剧演出形式之演变》(吴光耀);《探求莎剧演出连贯性的一次实践——〈柔蜜欧与幽丽叶〉舞台设计得失谈》(崔可迪);《谈〈威尼斯商人〉的舞台美术设计》(陆玉澄)。译文为《裴多菲论莎士比亚》(戈宝权译)。一篇资料为《写在〈柔蜜欧与幽丽叶〉公演之前》(张骏祥)。

《莎士比亚研究》(第3期) 中国莎士比亚研究会编,1986年5月由浙江文艺出版社出版,印行1,300册。该期开始两篇文章是关于“中国莎

比亚研究会成立大会”的“开幕词”《做莎士比亚的知音》(曹禺);“闭幕词”(张君川)。关于莎士比亚戏剧的论文10篇,仍以老一代学者的论文居多,其中有3篇为“青年学者”所写。它们是:《白体诗在舞台上的最后日子——二论莎士比亚的戏剧语言》(王佐良);《西方莎士比亚评论和研究概述》(李赋宁);《〈李尔王〉:命题式的台词与深刻的含义》(孙家琇);《无情最可怕,纵情胜无情——论悲剧〈安东尼与克莉奥佩特拉〉》(方平);《浅谈莎士比亚戏剧情节结构》(赵澧);《也谈〈哈姆莱特〉剧中的两个问题》(文轩);《重新整好脱节了的时代——评〈哈姆莱特〉的主题》(陈雄);《论福斯塔夫的生命力》(裘小龙);《现实世界的善恶之争——论〈威尼斯商人〉》(桑敏健);《〈仲夏夜之梦〉戏剧气氛谈》(李宏)。此外关于莎剧表演的,关于莎史研究等方面的论文有《探索莎剧的表演艺术》(张君川);《东鳞西爪窥莎翁(一)——莎翁台词与中国名句格言的比较》(杜念嘉著,杜念绍校订);《莎士比亚的十四行诗是写给谁的?》(周启付);《莎士比亚对中国戏剧发展的影响和作用》(曹树钧、孙福良);《苏联莎学史论辑要——兼谈“中间状态”问题》(阮坤);此外还有《莎士比亚年谱》(上)(裘克安);《莎士比亚研究目录索引》(上)。

《莎士比亚研究》(第4期) 中国莎士比亚研究会编,1994年7月由浙江文艺出版社出版,印行600本。该刊首篇为英国菲利浦·布罗克班克教授在首届中国莎士比亚戏剧节的学术报告会上的发言《莎士比亚研究的现在和未来》。该刊刊登各类莎研论文22篇,老一代学者的论文数量较前三期减少,中青年学者

的论文明显增加。论文有：《莎士比亚的戏剧是话剧还是诗剧？》（孙大雨）；《塞内加与文艺复兴时期的英国悲剧》（罗念生）；《向美的领域延伸——关于莎士比亚喜剧的思考》（方平）；《莎士比亚：推陈出新的大师——从莎翁十四行诗第130首说起》（傅浚）；《论莎士比亚悲剧的象征性》（华宇清、胡志毅）；《重读〈恺撒大帝〉》（水天同）；《莎士比亚喜剧双璧——〈第十二夜〉与〈无事生非〉的比较研究》（孙梁）；《试论〈驯悍记〉的主题及结构》（张全全）。该刊论述《哈姆莱特》的论文较多，共5篇：《哈姆雷特的内在矛盾》（张君川）；《〈哈姆莱特〉中的喜剧语言修辞手法剖析》（俞唯洁）；《从怀疑走向虚无的精神演变史》（刘建华）；《“拖延”的悲剧之我见——对哈姆莱特精神病变的分析》（钱海毅）；《莎氏悲剧〈哈姆莱特〉及其中译本〈天仇记〉》（陈汝衡）。论喜剧的论文有《〈温莎的风流娘儿们〉辨》（李如茹）。其他论文有《文艺复兴人文主义一个伟大的阴暗面——论马洛人文主义思想及其悲剧特征》（王毅）；《欧洲文艺复兴时期人文主义者“反宗教神学”说质疑——兼论莎士比亚的宗教观》（汪义群）；《〈李尔王〉和〈草原上的李尔王〉》（阮珙）；《试论戏曲改编莎士比亚戏剧的成就与不足》（曹树钧、孙福良）；《莎士比亚·黄梅戏·〈无事生非〉》（蒋维国）；《希勒格尔是怎样翻译莎士比亚戏剧的》（郑福同）。此外还有《莎士比亚年谱》（下）（裘克安）；《莎士比亚研究目录索引》（下）。

《莎士比亚专辑》 复旦大学外文系莎士比亚图书室研究小组编，陆谷孙主编。1984年10月复旦大学出版社出版，19万字，印行18,000册。《莎士比亚专辑》（除“卷首语”外）收

入4篇论文，4篇译文，2首诗，1部莎剧译本和1份年表。杨岂深在“卷首语”中从四个方面谈了“莎士比亚化”的问题，并明确提出研究莎士比亚的目的是“要推莎士比亚之陈，出我们社会主义之新”。重要的论文为杨周翰的《百尺竿头，十方世界——漫谈莎士比亚研究》；陆谷孙的《博能返约，杂能归粹——试论莎士比亚戏剧的容量》；索天章的《莎士比亚的戏剧及其时代》。徐燕谋在《诗二首》中表现了对复旦大学外文系出刊《莎士比亚专辑》的祝贺，诗云：“赵氏孤儿窦氏孀，牡丹亭子与西厢，莎翁亦有千秋业，野鹜家鸡漫抑扬。使我迟生四十年，中原逐鹿定谁先，冯唐老矣难驰骋，论将推贤也自贤”。杨烈的译本《麦克白斯》是用韵文翻译的，在《〈麦克白斯〉译后记》中译者谈了他采用韵文翻译莎剧的理论主张。《莎士比亚年表》列了四个栏目：年份、大事记、上演莎剧、发表著作，眉目清晰。

《莎士比亚——他的作品及其时代》

索天章著，1986年复旦大学出版社出版，21.9万字，印行5,000册。作者在“序言”中说该书的主旨是“尽可能全面地介绍莎士比亚的各个方面”，“对象是对莎士比亚怀有兴趣，但尚未作任何系统研究的读者，它也照顾到那些想更多地了解莎士比亚的生平和戏剧活动的一般读者”。全书除“序言”和“结束语”外共11章，即1. 导论；2. 莎士比亚时期的英国；3. 伦敦的剧场及舞台；4. 莎士比亚的生平；5. 莎士比亚的作品及其写作年代；6. 莎士比亚的英国历史剧；7. 莎士比亚的欢快喜剧；8. 莎士比亚的诗；9. 10. 莎士比亚的悲剧（一）、（二）；11. 莎士比亚后期的喜剧。该书是中国第一本比较全面论述莎士比亚创作的个人著

作。

《莎士比亚戏剧节专刊》 中央戏剧学院莎士比亚研究中心编,1986年5月由中央戏剧学院戏剧艺术研究所出版,10万字左右,印行5,000册,内部发行。该“专刊”所收主要论文及译文有:

王佐良:保持中国莎学研究的势头;

卞之琳:莎士比亚“四大悲剧”译本引言,莎士比亚“四大悲剧”译本说明;

杨周翰:读莎剧;

杨世彭:莎翁《驯悍记》的导演构思与角色诠释;

袁克安:莎士比亚研究在中国;

田文:关于莎士比亚戏剧用景和戏曲用景问题的思考;

卞子柏:赏析《马克白斯》的情节结构;

周始元:莎士比亚悲剧如是说;

[英]G.威尔逊·奈特:莎士比亚演出:特立、克雷、帕威尔和巴克(孙家琇译);

[苏]米霍埃尔斯:谈《李尔王》的演出(杨敏译);

彼特·布鲁克:粗俗戏剧(艾理译);

F.W.斯特恩菲尔德:莎士比亚与音乐(晓梦译)。

《莎士比亚在中国》 中国莎士比亚研究会编,1987年上海文艺出版社出版,12.5万字,印行2,700册。这本文集收入12篇文章,着重探讨莎士比亚戏剧在中国舞台上的演出同中国观众现代审美心理与审美趣味的关系。第一篇论文是黄佐临在首届中国莎士比亚戏剧节学术报告会上的发言,题目是《莎士比亚在中国舞台上演出的展望》。关于莎剧演出的理论研究文章为本文集的重点,有《帷幕落下后的思考》;《谈‘莎

味’与‘中国化’之争》;《新的探索,新的突破——“莎剧戏剧化”初探》;《莎士比亚戏剧的视角世界》;《撞击后的思索》;《莎剧演出在我国舞台上的变迁》。本文集收入了几位导演的文章,如上海戏剧学院徐企平导演《泰特斯·安德洛尼克斯》的文章《导演的选择》;上海青年话剧院著名导演胡伟民的《“和谐”——越剧《第十二夜》的导演探求》;江苏省话剧团导演熊国栋的《亦庄亦谐,由远及近——〈爱的徒劳〉的导演构想》;安徽省黄梅戏剧团导演金芝的《惶恐的探索——改编莎剧《无事生非》为黄梅戏的断想》。最后一篇文章为张君川等人的《最初的尝试——广播剧《麦克白斯》座谈摘录》。这是中国莎评文集中一部着重研讨莎剧舞台演出的理论文集。

《莎士比亚年谱》 袁克安编,1988年3月商务印书馆出版,21.6万字,印行3,400册。该书为“英汉对照本”,除“莎士比亚年谱”外,还有4个附录,即:1.关于莎士比亚的墓和纪念像;2.关于1623年第一对折本;3.关于伪托于莎士比亚的剧本;4.莎士比亚著作年表。最后为英文、中文对照的人名、地名索引。该书为中国出版的第一本比较全面,力求准确的莎士比亚年谱。1995年10月商务印书馆重印出版此书。

《论莎士比亚四大悲剧》 孙家琇著,中国戏剧出版社1988年出版,1990年10月第二次印刷,共印行6,000册,全书29万字。内收作者的“前言”和6篇论文;另外还收入了关于“四大悲剧”的4篇译文。在“前言”中作者简述了她“从小到大”与莎士比亚结下的“不解之缘”。作者早在中西女学读书时就曾用英语演出过《裘力斯·凯撒》一剧中的布鲁特斯;作者谈了她在外国大学学

习莎士比亚戏剧和在国内教授莎士比亚戏剧的情况；作者特别强调马克思主义理论对她研究莎士比亚的指导作用，同时她说莎剧已经成为她“学习马克思主义的辅助教材”。该书收入作者的论文有：《论〈哈姆雷特〉》；《〈奥瑟罗〉艺术分析》；《西方评论者对〈奥瑟罗〉的评论概述》；《〈李尔王〉的几个方面》；《论〈麦克白斯〉》；《〈麦克白斯〉的艺术风格》。上述论文是按莎剧创作年代的先后顺序而不是按作者写作年代顺序排列的。书中收入的4篇译文为袁鹤年、裘意会、张全全、周始元译的英国莎学专家肯尼斯·缪尔的《〈哈姆雷特〉的素材》、《〈奥瑟罗〉的素材》、《〈李尔王〉的素材》、《〈麦克白斯〉的素材》。

《莎士比亚的三重戏剧——研究、演出、教学》

主编张泗洋，副主编孟宪强、徐斌。这是吉林省莎士比亚协会会刊的创刊号。全书24万字，东北师范大学出版社1988年出版，印行1300册。该会刊共收入论文21篇，译文6篇，诗歌1首，介绍吉林省莎士比亚协会的文章1篇。该书封面插图所选用的莎士比亚肖像由东北师范大学美术系曹文汉教授创作。莎士比亚肖像插页之后为中国莎士比亚研究会会长曹禺为该文集的题词：“做莎士比亚的知音”；接着为莎士比亚中心主任莱维·福克斯为吉林省莎士比亚协会会刊创刊号写来的祝词。该文集论文的作者，译文的译者都是吉林省莎士比亚协会的成员。论文、译文涉及到了莎士比亚戏剧的理论研究、舞台演出与教学工作，故名“三重戏剧”。该会刊的首篇文章为张泗洋、孟宪强合写的《关于中国莎学的思考》，对中国莎学的发展历史做了简要的概括，并对以后中国莎学的发展趋

向提出了自己的见解。国际莎协主席菲利浦·勃劳克班克的文章《莎士比亚在中国的新生》论述了1986年首届中国莎士比亚戏剧节的莎剧演出，给予很高评价。张晓云的文章《莎士比亚和人类的文化生活》在中国第一次全面评述了莎士比亚的巨大影响，具体地介绍了世界一些国家的莎学组织、莎学刊物、莎士比亚图书馆以及莎士比亚戏剧节的情况。该文集介绍了美国的莎士比亚协会。

《莎士比亚引论》(上、下) 张泗洋、徐斌、张晓阳合著，1989年中国戏剧出版社出版，上下两册共72.4万字，印行2000册。这是一部研究莎士比亚的专著，也是一部莎士比亚的入门书。上册21章，为：一、莎士比亚的时代；二、莎士比亚的生平；三、莎士比亚之谜；四、作品年代和版本；五、作品分类和创作分期；六、莎士比亚的历史剧；七、《理查三世》；八、《亨利四世》与福斯塔夫；九、莎士比亚的喜剧；十、《威尼斯商人》；十一、《无事生非》；十二、《皆大欢喜》；十三、《第十二夜》；十四、莎士比亚的悲剧；十五、四部古罗马历史悲剧；十六、《罗密欧与朱丽叶》；十七、《哈姆莱特》；十八、《奥瑟罗》；十九、《李尔王》；二十、《麦克白》；二十一、《雅典的泰门》。下册14章，为：二十二、莎士比亚的后期剧；二十三、《暴风雨》；二十四、莎士比亚的十四行诗；二十五、莎士比亚和“大学才子派”；二十六、莎士比亚与文艺复兴时期的哲学思想；二十七、莎士比亚的美学思想；二十八、莎剧的文学创作艺术；二十九、莎剧的舞台创作艺术；三十、莎剧舞台演出简史；三十一、莎士比亚批评简史；三十二、马克思与莎士比亚；三十三、各种艺术形式中的莎士比亚；三十

四、莎士比亚在世界；三十五、莎士比亚在中国。附录：参考书目。该书涉及面很广，除分析作品外，举凡时代特点、莎士比亚的哲学和美学思想、莎士比亚创作方法、莎剧演出史和批评史、马克思、恩格斯论莎士比亚、各种艺术形式中的莎士比亚、以及莎士比亚对人类文化生活的影 响等方面都做了论述。此书是中国第一部用马克思主义观点系统全面研究莎士比亚的专著，从新的角度探索莎士比亚戏剧的艺术奥秘。它集世界莎学几百年来研究之大成，陈述百家之说，又独成一家之言；既是专门性又有普及性，是一部具有中国学术特色的一部莎学专著。

《莎士比亚在中国舞台上》 曹树钧、孙福良合著，1989年哈尔滨出版社出版。21万字，印行3300册。这本书是中国第一部全面系统研究莎士比亚戏剧在中国演出历史的专著，它从莎剧演出与中国戏剧发展相互关系的崭新角度探究了莎士比亚戏剧在中国艺苑中的特殊价值，既阐述了莎士比亚戏剧对我国现代戏剧发展所产生的积极作用，也论述了中国民族戏剧所赋予莎士比亚戏剧的新的活力。这部专著填补了中国莎学史中的一个空白。

这部专著的第一章以具体的材料阐述了 中国现代话剧奠基人田汉、曹禺、洪深以及郭沫若对莎士比亚戏剧的喜爱，令人信服地展示了莎士比亚戏剧对中国这几位当代戏剧大师最初创作的影响。这部专著的第二、三章第一次把莎士比亚在中国舞台上的演出史明确地划分为四个时期，即早期话剧（文明戏）时期（1907—1918）、现代话剧诞生和初步发展时期（1918—1949）、斯坦尼体系影响下的莎剧演出（1949—1965）、冲破禁锢，精彩纷呈（1978—

1985）。在追溯历史的描写中，该书材料丰富、翔实，准确、生动地显示了莎剧演出随着中国戏剧事业的发展而不断提高的历史过程。该书第四章以专章的篇幅记述了震动中外的1986年中国首届莎士比亚戏剧节的盛况。国际莎士比亚协会主席菲利浦·布罗克班克教授在看了中国的莎剧演出之后赞不绝口地说：“我从来没有看见过这样美丽动人的演出。”这部专著的两位作者都是1986年中国莎学盛会的组织者、参与者，他们掌握了大量的第一手材料，所以这一章写得很精彩。他们以洋溢的热情把中国莎剧演出走向世界莎剧舞台的令人鼓舞的情景写入了史册。该书第五章讨论了莎士比亚戏剧与中国的话剧教育，着重探讨了莎剧在戏剧专业教学中的价值。第六章“戏曲改编莎士比亚剧作的初步经验”中探讨了莎士比亚戏剧戏曲化的问题，这个问题虽然在戏剧界、莎剧界、理论界还存在着不同的意见，但演出的实践已经显示了莎士比亚戏剧戏曲化的乐观前景。昆曲、越剧等中国民族戏曲移植莎剧演出的成功，生动地表明这是一条有利于繁荣中国戏剧事业的途径。该书附录为：1. 莎士比亚在中国舞台上演出纪事（1902—1989）；2. 首届中国莎士比亚戏剧节纪盛；3. 中国莎士比亚研究会章程；4. 关于举行首届中国戏剧节的决议。

《莎士比亚名剧创作欣赏丛书》 徐克勤教授编著，陕西人民出版社出版，每册印行6,000册。该丛书以通俗易懂的语言，探讨莎士比亚创作的艺术奥秘，它是广大读者进入莎士比亚艺术王国的入门向导；它以国内外莎士比亚戏剧研究的最新成就为依据，将莎士比亚剧作与其

素材或前人作品对比,揭示莎士比亚推陈出新的艺术魅力之所在,陶冶情操,增强艺术鉴赏能力,是本书的首要目的,同时也可作为高等学校学生选修课的教材或外国文学课程的参考书。

本丛书分为六册出版,各册名称如下:

1. 《威尼斯商人》(女博士巧断人肉案)《第十二夜》(错中错兄妹结奇缘)
2. 《亨利四世》(浪子回头金不换)
3. 《哈姆雷特》(丹麦王子杀叔报父仇)
4. 《奥瑟罗》(黑将军信谗杀娇妻)
5. 《麦克白》(大英雄夺国成大盗)
6. 《罗密欧与朱丽叶》(有情人以身消宿仇)《李尔王》(老国王临终明真情)

《莎士比亚悲剧论痕》 卞之琳著,由生活、读书、新知三联书店于1989年出版,23万字,印行3,000册。该文集除“前言”外收入了卞氏的9篇论文。这9篇论文分别写于50—60年代和80年代前期,前后经过了30年时间,作者说“写成时间的跨度是1955—1985这30年”。它们是:《论〈哈姆雷特〉》、《〈哈姆雷特〉译本序》、《〈哈姆雷特〉的汉语翻译及其英国改编电影的汉语配音》、《论〈奥瑟罗〉》、《〈里亚王〉的社会意义和莎士比亚的人文主义》、《莎士比亚戏剧创作的发展》、《〈莎士比亚悲剧四种〉译者引言》、《〈莎士比亚悲剧四种〉译本说明》、《莎士比亚首先是莎士比亚——首届中国莎士比亚戏剧节随感》。作者在“前言”中记述了自己“前后断续”30多年的莎士比亚研究所打下的“时代的印记”,探讨了作者对“人文主义与人道主义”、“阶级性与人民性”、“现实主义与浪漫主义”这些概念的理解。最后作

者说《莎士比亚悲剧论痕》用以表明:“在我用30多年曲折的时代潮流里我断续所作莎士比亚新评论的结果,希望有助于我国莎士比亚新一代评论的开端”。

《莎士比亚绪论,兼及中国莎学》 王佐良著,重庆出版社“科学学术著作出版基金”资助,1991年4月出版。18万字。印行3,000册。扉页印有作者1988年8月在英国参加国际莎学会年会时于莎士比亚故乡斯特拉福的留影,下有中英两种文字的“作者简介”。作者在“序”中全面地介绍了这本文集的内容。该文集“收文章12篇,诗一组,又英文稿两篇,作为附录”。文章分为4类:第1类是“关于莎士比亚的总论”,有3篇。《一个总体观》写于1988年,该文“旨在向我国读者扼要介绍有关莎士比亚的主要事实,包括其主要剧本中常为后人传诵的台词片断,而阐释则根据我最近的想法”。第2篇《英国莎剧与莎士比亚》,“论述十六七世纪英国诗剧的整体情况和莎士比亚在其中的地位,写于60年代初,至今我仍持此见”。第3篇《读莎士比亚随想录》也写于60年代,“用随笔形式漫谈个人对若干莎剧内容和艺术的一些印象”。第2类为4、5、6篇,即《白体诗的想象世界》、《白体诗在舞台上的最后日子》、《哈姆雷特的尖刀及其他》,都是“讨论莎士比亚怎样运用语言的”。作者说,“我有意于这项研究已久,但又不甘心罗列词汇、成语之类,总觉得应将语言同思想结合起来谈,后来从莎剧的白体诗入手,分析其韵律,观察其发展变化,探索其兴衰与莎士比亚本人世界观变化的关系,才有了一点儿收获”。1990年“又论述语言在一个关键性悲剧《哈姆雷特》中所起的特殊作用”。第三

类7、8两篇“是关于莎士比亚于剧以外写的诗；这也是不可忽略的方面。他的十四行诗历来有名，而《凤凰与斑鸠》一诗则近来受到较多注意”。第4类为第9至第12篇：《莎士比亚在中国的时辰》、《莎士比亚与两种气氛》、《以诗译诗，甘苦自知——评卞之琳著〈莎士比亚悲剧论痕〉》、《爱望河上的见闻》。这3篇“都与中国莎学有关，包括它的历史与现状，1986年中国第一次莎士比亚戏剧节的气氛，诗人卞之琳用诗译莎剧的心得以及我自己参加1988年国际莎学年会的感想”。最后一组诗《春天，想到了莎士比亚》“实是莎评，只不过用了我所喜爱的诗的形式”。附录部分是上述6、9两篇的英文原稿（Hamlet's Daggers etc, The Shakespearean Moment in China），当时是为了参加国外学术活动准备的，后来由我自己译成中文。”后面附了参考书目，包括中文、英文两类。作者在“序”的最后说：“这本文集的主题是莎士比亚。……除此之外，就是一个中国研究者的莎士比亚观”。

《莎士比亚在我们的时代》 张泗洋、孟宪强主编。1991年吉林大学出版社出版，24万字，印行1000册，这是吉林省莎士比亚协会的第二期会刊。该会刊收入论文16篇，译文3篇，莎学信息13则。论文与译文中除4篇外，其余皆为吉林省莎士比亚协会成员撰写或翻译，该书封面莎士比亚肖像采用东北师范大学艺术系曹文汉教授创作的版画肖像。该会刊首篇文章为张泗洋、孟宪强合写的《莎士比亚在我们的时代》，它论述了莎士比亚戏剧在我们的时代所具有的独特价值，探索了莎士比亚戏剧具有永久艺术生命的奥秘。该文认为莎士比亚戏剧表达

了人类青年时期的种种激情，是一部感情的史诗。会刊中有两篇分析莎士比亚历史剧论文，一篇是论《亨利六世》的，一篇是论《亨利八世》的。在中国，这是第一次评论这两个剧本的论文。会刊中有3篇论文为硕士研究生的学位论文。中国莎士比亚研究会副会长张君川教授的论文《把莎剧演成诗剧》从导演的角度论述了莎剧演出的有关问题。会刊中还收入了中国莎士比亚研究会副会长孙家琇教授的译文《莎士比亚和易卜生》。该会刊在“莎学信息”栏目中报道了中国莎学专著出版的消息，如下之琳的《莎士比亚悲剧论痕》问世，曹树钧、孙福良的《莎士比亚在中国的舞台上》问世，吴洁敏、朱宏达的《朱生豪传》问世等等。这个栏目中还报道了有关莎学组织与会议的消息。如1989.8天津市成立莎士比亚协会，中国莎士比亚研究会增选新的领导成员，1991.8.11—8.17将在日本举行第五次世界莎士比亚大会等等。

《莎士比亚传论》 赵澧著，中国人民大学出版社1991年6月出版，印行3,500册，全书18.5万字。该书卷首为朱维之教授写的“卷首漫谈”，其中简要介绍了赵澧教授在中央大学和美国华盛顿大学攻读莎士比亚戏剧的情况以及在中国人民大学等校任教期间教学、研究莎士比亚的情况。“卷首漫谈”还谈了该书的二个特点，一为“系统全面地阐述，二为“在宏观的考察中做微观的分析与综合”。作者在“自序”中简述了50年代末、60年代初以来莎学研究情况以及该书“力图用马克思主义的历史唯物论和辩证法作为指导”的基本特点。该书共8个部分：一、莎士比亚：生平与创作历程；二、莎士比亚的历史剧；三、莎士比亚的

喜剧；四、莎士比亚的悲剧；五、莎士比亚的思想及其发展；六、莎士比亚戏剧中的人物和人物塑造；七、莎士比亚戏剧的情节与结构；八、莎学400年。

《莎士比亚戏剧研究》 张泗洋、徐斌、张晓阳合著。1991年时代文艺出版社出版，40万字，印行1000册。这是一部研究莎士比亚的专著，除绪论外，共有12章，即1. 莎士比亚传记；2. 莎士比亚舞台生活；3. 莎士比亚创作道路；4. 莎剧的题材来源；5. 莎士比亚的历史剧；6. 莎士比亚的喜剧；7. 莎士比亚的悲剧；8. 莎士比亚的传奇剧；9. 戏剧家的非戏剧剧；10. 莎士比亚与同时代的戏剧；11. 莎士比亚与中国古典悲剧；12. 莎士比亚的艺术声誉。该书特点：主要是用马列主义观点和自己的独特理解几乎论述了莎士比亚全部作品，既是历史地评价莎士比亚及其作品，又和人类现实生活密切关联起来，既突出了这一戏剧高峰，又把围绕在他周围的群山显示出来；既集中探讨了莎士比亚的戏剧奥秘，又把莎剧和莎诗连成一个艺术整体。通过莎士比亚的生平、舞台生涯、创作道路等章节，可以看出莎士比亚如何一步一步地登上了这一至今尚无人到达的艺术高峰的。此书和作者的《莎士比亚引论》相辅相成，合起来构成一个完整的莎士比亚，体现了莎士比亚的艺术精神，也写出了中国人眼中的莎士比亚。

《中国莎士比亚评论》 孟宪强编选，这是一部综合性的莎士比亚评论文集，全书60万字，1991年吉林教育出版社出版，印行1,000册精装本。该文集以中国莎士比亚研究会会长曹禺的文章《向莎士比亚学习》为代序，孟宪强撰写的《形成具有中国特色的莎学——中国莎学史

述要》为首篇论文，它第一次把中国莎学的发展分为5个时期，即发轫期（1856—1920）、探索期（1921—1936）、苦斗期（1936—1948）、繁荣期（1949—1966）、崛起期（1978—），并对各个时期的莎学发展情况——包括翻译、演出、评论——做了具体的述评。该文集的主体部分收入了从1917至1989年70年间中国有影响的，有代表性的30位专家、学者、教授的30篇论文，有梁实秋、朱生豪、孙大雨、梁宗岱、卞之琳、李赋宁、陈嘉、方重、王佐良、杨周翰、戴镗龄、方平、赵澧、顾绶昌、孙家琇、张泗洋、张君川、索天章、陆谷孙等，论文后面附有作者小传。论文涉及的面较广，绝大部分为评论莎剧的，也有2篇评论莎诗的。该文集的后面附有1917—1988年中国莎评目录索引。

《莎评辑录》 阮珪主编，1991年11月武汉大学出版社出版，18.8万字，印行1200册。该书为武汉莎士比亚中心莎学刊物的第一集，收入23篇文章，其中有译文7篇。该书设总论、专论、莎学与法学、比较研究、语言研究、译文评论、莎剧在舞台上、读书札记、轶事、资料、注疏等栏目。阮珪的论文《〈李尔王〉与〈草原上的李尔王〉》对莎翁名剧与屠格涅夫1870年的中篇小说进行了比较研究，探讨莎士比亚对屠格涅夫的影响。骆公望的论文《从莎士比亚的语言看英语的某些演变趋势》，从词汇、词汇的运用等方面探讨了“比较集中和突出地反映早期现代英语的那种高度的灵活性和可塑性”的“莎士比亚语言”对英语发展的影响。莫先途的《莎士比亚的戏剧及其演出》以作者排练莎剧的实践经验为例论述深入理解莎剧内涵对莎剧演出的极端重要性。在阮珪的《中国

最早的莎评》一文后面附有郭嵩焘 1878 年出使英国观看莎剧后所写日记的珍贵手迹。该刊的一个重要特点是收入了几篇研究生与本科生的硕士论文与学士论文。

《莎士比亚新论》 是武汉国际莎学研讨会论文集,由阮坤主编,副主编有王吉玉、郭著章、张伯香。该文集 38 万字,由武汉大学出版社于 1994 年 4 月出版,印行 1,150 册。阮坤写的“踏莎行”一诗为本文集的“代序”;诗中称颂“百代宗师,莎士比亚,台台好戏惊天下”,诗中还记得下了“武汉国际莎学研讨会”的盛况“珞珈今日会高朋,天门云雀歌无价”。文集中收入 44 篇论文,其中有两位美国学者的,一篇香港学者的。除论文外,还附有东江戏《温莎的风流娘儿们》的改编本。在“编后记”中编者说 1993 年 5 月 14 日至 16 日在武汉大学珞珈山庄举办了一次国际莎学研讨会。这本文集“选收了 44 篇论文,展示了国内外学者在莎学各个领域的研究成果。有总论,也有专论,有比较研究,也有翻译研究”,“大块文章妙手天成,畅述一家之言,或综论百家之篇;微型小品信手拈来,或陈一己之见,或拾金掇玉,表现出短而精的特点”。

《莎士比亚与西方现代戏剧》 孙家琇著,四川教育出版社 1994 年 8 月出版,53 万字,印行 800 册。该书为作者于 1978 年至 1991 年所写 22 篇论文和 7 篇译文的文集。分为三个部分:第一部分为分析评论莎剧的,共 17 篇。它们是:《所谓“莎士比亚问题”纯系无事生非》;《莎士比亚戏剧概说》;《〈罗密欧与朱丽叶〉——耐人寻味的尝试》;《“莎士比亚式喜剧”和〈威尼斯商人〉》;《〈第十二夜〉——莎士比亚最后一次“快乐的喜剧”》;《莎士比亚的〈特洛伊罗斯

与克瑞西达〉》;《莎士比亚的〈一报还一报〉》;《莎士比亚〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉的艺术手法》;《论〈哈姆莱特〉》;《论伊阿古形象的实质和意义》;《〈麦克白〉的人物形象和艺术风格》;《关于莎士比亚悲剧〈麦克白〉的排练和演出》;《〈科利奥兰纳斯〉——莎士比亚的严峻揭发和指控》;《关于〈安东尼与克莉奥佩特拉〉的思考》;《关于莎士比亚〈暴风雨〉的评价问题》;《介绍两位高贵的亲戚》;《从莎剧看莎士比亚的戏剧观》。第二部分为论述西方戏剧的,包括《1860—1950 年现代欧美戏剧——引言》;《易卜生介绍》;《〈谈谈培尔·金特〉的体裁及其他》;《斯特林堡介绍》;《〈致亲密剧院的公开信〉——斯特林堡曾以莎士比亚为师》。第三部分为关于莎士比亚的译文,包括[苏]M. M. 莫洛佐夫:《莎士比亚如何运用比喻创造人物性格》;[英]理查·戴维德:《哈姆莱特问题》;[英]G. 维尔逊·奈特:《〈奥瑟罗〉的演出》;[英]曼·斯可尔:《“莎士比亚和现代戏剧”》;[挪威]哈尔夫旦·寇特:《莎士比亚和易卜生》;[美]露比·寇恩:《肖伯纳与莎士比亚》;[美]玛格特·海茵曼:《布莱希特怎样理解莎士比亚》。

《中国莎学简史》 孟宪强著,获东北师大出版基金于 1994 年 8 月由东北师大出版社出版,全书 40 万字,印行 1,200 册。该书由著名戏剧家、中国莎士比亚研究会会长曹禺题写书名,著名学者、教授卞之琳、李赋宁、张君川、孙家琇、索天章为该书题词。该书扉页上用中英两种文字写着“献给'94 上海国际莎士比亚戏剧节”,In Celebration of the 1994 Shanghai International Shakespeare Festival。该书收入中国莎学重要资料照片 30 幅左右,其中有周

恩来总理接见莎剧演员的,有江泽民总书记任上海市长时为中莎会题词的,有曹禺接见莎剧演员的;此外大多为莎剧剧照。该书“序言”为主编所写“让世界了解中国莎学”。全书共分三大部分,即总论、分论、附录。总论部分包括:1.中国莎学发展史综述;2.莎士比亚在中国的形象;3.中国莎学人物足迹。分论部分包括:1.中国莎士比亚翻译述评;2.莎士比亚在中国舞台上;3.首届中国莎士比亚戏剧节;4.中国莎士比亚批评论纲;5.中国学校中的莎士比亚教学;6.中国莎学机构与团体的活动。附录部分有:1.中国莎学人物小传;2.1917—1993中国莎士比亚评论400篇要目选编;3.中国莎学大事年表(1856—1993)。《中国莎学简史》第一次将中国莎学一个多世纪的发展分为6个时期来加以论述,对于为中国莎学做出贡献的翻译家、学者、艺术家的成就进行了总结,对莎剧在中国的演出做了全面的考察,叙述了莎剧在中国不仅以话剧形式演出,还搬上了京剧、昆曲、越剧、黄梅戏、川剧、婺剧、豫剧、东江戏、庐剧等戏曲舞台。《中国莎学简史》出版后反响较大,《人民日报》(海外版)(1995.5.5)发表的书讯中称其为“中国出版的第一部莎士比亚研究史”。

《莎剧论纲》 薛迪之著,1994年9月由西北大学出版社出版,印行1000册。全书25万字,除“自序”和“后记”外,分为8章:一、“他恰好在收获的季节到来”。这一章的内容包括:1.英国资本主义的原始积累;2.伊丽莎白盛世的政治斗争;3.英国文艺复兴戏剧艺术的繁荣;4.莎士比亚的生平与创作。二、史家记录过去,诗人歌唱当代——莎士比亚的历史剧。这一章的内容有:1.

历史剧的基本冲突;2.历史剧的思想倾向;3.“五光十色的平民社会”——兼及福斯塔夫的形象;4.从历史剧看莎士比亚的社会观,附表。三、天鹅之歌——莎士比亚的喜剧。这一章的内容包括:1.爱情征服一切——喜剧的基本主题;2.五大喜剧探;3.莎士比亚喜剧的歌颂性特质。四、“时代演变发展的模型”——论四大悲剧。这一章的内容包括:1.论王子的拖延;2.论王子的疯;3.论奥瑟罗的杀妻;4.论伊阿古的陷害;5.论李尔王的转变;6.论兄弟相残;7.论《麦克白》的悲剧性;8.论女巫。五、“诗的遗嘱”——传奇剧《暴风雨》。六、不可缺少的一环——莎剧中的小丑与仆人。这一章的内容包括:1.从社会的角度看;2.从哲学的角度看;3.从美学的角度看。七、“像一座森林”——莎剧艺术结构。这一章的内容包括:1.外在形态的静态考察;2.内在机制的动态分析。八、艺术语言的奇观。这一章的内容包括:1.典型的戏剧语言;2.修辞法。在“后记”中作者说他从70年代末为学生开设“莎士比亚戏剧论”课程,这部著作是在讲稿的基础上写成的,80年代中期成书;书稿在出版社压了长达8年的时间之后才得以问世。

《简明莎士比亚辞典》 涂淦和编,农村读物出版社1990年8月出版,全书共24.8万字,收近700个词条,是我国第一部小型莎士比亚工具书。它包括以下几方面的内容:1.莎氏生平;2.莎剧简介;3.莎氏诗歌;4.时代背景;5.莎学莎评;6.莎剧演出;7.莎剧中的神话典故;8.莎剧与音乐;9.有关莎士比亚的学术团体、刊物和戏剧节;10.两个附录:中国莎士比亚研究翻译工作者简介和莎剧人物一览表。这是一本融知

识性、实用性与趣味性于一体的一部书，是一部个人独立完成的莎学工具书。

《莎士比亚戏剧赏析辞典》 亢西民、薛迪之等编，1991年11月山西教育出版社出版，40万字。该辞典从题解、剧情梗概、结构与冲突、思想意义、人物形象、艺术特色、典故及其他等7个方面对莎士比亚全部剧作进行逐篇赏析。在序言、附录部分对莎士比亚其人，莎士比亚创作时代的舞台与观众，莎剧在世界各国的出版、翻译、研究，对其他艺术门类的影响等内容均有阐述。该辞典还配有彩色插图。该辞典具有文学性、学术性与资料性相结合的特点。

《莎士比亚辞典》 主编孙家琇，副主编周培桐、石宗山、郑土生。1992年3月河北人民出版社出版，56.5万字，印行5,000册。该辞典邀请了国内著名学者、教授撰稿，如下之琳、王佐良、李赋宁、屠岸、裘克安、方平、赵澧、许国璋、杨德豫、吕同六、袁可嘉、张黎、丁扬忠、童道明、李畅、田文、陈惇、何其莘、朱明等共101人，主编、副主编都参加了撰稿工作。该辞典由钱锺书题签。该辞典按有关莎士比亚的时代背景和文化传统，莎士比亚的生平、创作和艺术特征，莎士比亚作品和其他艺术形式（绘画、音乐、舞蹈、电影等），历代西方莎士比亚研究与演出，莎士比亚在中国（研究与演出）等方面的人物、事件、出版物、组织名称及学术问题等具体情况共设792条。该辞典有3页彩色插图：第一对开本书名页；马丁·德罗肖特作莎士比亚像；斯特拉福三一教堂莎墓西侧墙龛内莎士比亚半身像；斯特拉福罗纳德·高尔莎士比亚纪念碑像。此外还有黑白插图39张，内容包括剧照、同莎士比亚有关的重要人物像、

莎士比亚签名、手迹、家徽图案、剧场草图等等。该辞典附录有：（1）中国莎剧演出年表（1902—1989）；（2）中国莎研重要篇目索引（1903—1984）；（3）本书主要参考书目；（4）条目汉语拼音索引。该辞典是一部供大、中学，特别是艺术院校师生、文艺工作者使用的专业辞典。在条目设置上力求比较全面、比较系统地反映出有关莎士比亚的各个方面的内容。该辞典重视艺术鉴赏和分析，尽量配置图片和表格，是一本经济实用、可读性很强的中型辞书。

《莎士比亚辞典》 主编朱雯、张君川，副主编王秋荣、朱守中。撰稿者20余人，其中有知名专家、学者戈宝权、方重、王佐良、裘克安、翁义钦等；中国莎士比亚研究会参加编撰。安徽文艺出版社1992年4月出版，80万字，印行7,000册。全书分为四大部分：一、莎士比亚其人其事；二、莎士比亚诗歌、戏剧；三、莎士比亚研究、评论；四、莎士比亚在中国。其中莎士比亚戏剧为重点，按喜剧、历史剧、悲剧、传奇剧四大类别，又以每个剧本发表的时间的先后为序立目，从简评、主要人物形象、名言警句，文学典故等方面予以介绍。全书共收辞条300余款。该辞典知识性与学术性并重，介绍与评论融为一体，深入浅出，雅俗共赏。附录：莎士比亚年谱；莎剧在中国舞台演出年表；国内莎士比亚研究要目选辑（1950—1990）。该辞典由曹禺先生题签，孙大雨先生题词。附有彩色插图，为历史文物照、现实演出剧照、中国莎士比亚研究会活动照，资料珍贵。该辞典为“国内第一部全面介绍莎士比亚的工具书”。

《中华莎学》 中国莎士比亚研究会编印，不定期内部发行，为中国唯一的莎学信息刊物。由中国莎士比亚研

究会会长曹禺亲笔题写刊名,于1989年2月23日发行了第一期,两个月后发行第二期,然后中断了二年,于1992年印行了第三、四期合刊。《中华莎学》主要刊登中国莎士比亚研究会、地方莎士比亚协会以及全国各地“中莎会”会员的各种莎学活动情况(翻译、研究、演出、出版、交流等),同时也选登为我国莎学做出重要贡献的“中华莎学人物”。第一、二期的重要内容是“迎接1990年上海国际莎士比亚戏剧节”(此活动因故延期)。第一期发了中莎会秘书长江俊峰关于举办“上海国际莎剧节”的筹备情况,发表了副秘书长、上海国际莎剧节办公室主任孙福良关于“上海国际莎剧节的主要活动”计划。第二期发了文化部正式发函批复同意举办“上海国际莎剧节”的函件摘要以及文化部领导的讲话。第一期介绍了中国莎士比亚研究会简况,介绍了吉林省莎士比亚协会几年来的工作情况。第一期发了曹树钧、孙福良的《莎士比亚在十国舞台上》出版的信息。会员来信中报道了安徽省合肥庐剧团改编《威尼斯商人》为《奇债情缘》的情况。第二期发了几篇“纪念莎士比亚诞辰425周年”的文章,其中有中莎会副会长方平教授与陆谷孙教授的。这期发了《昆曲〈血手记〉轰动爱丁堡》和《莎士比亚名剧创作欣赏丛书》问世两则重要消息。第三、四期为“纪念朱生豪80诞辰特辑”,印发了曹禺的亲笔题辞:“正气凛然,贡献巨大”,发了曹禺、黄源对朱生豪的评价以及“纪念朱生豪80诞辰研讨会部分论文内容摘要”。这期介绍了台湾莎学学者虞尔昌教授生平,在“莎学书海”中介绍了已经出版和将要出版的重要的莎学专著:《朱生豪传》(已出版);

《莎士比亚在中国舞台上》(已出版);《莎士比亚辞典》(已出版);《莎士比亚引论》(已出版);《摄魂——戏剧大师曹禺》(已出版)。这一期在“环球莎剧”栏目中发了几篇外国舞台上上演莎剧的情况(慕尼黑话剧剧院演出的《特洛伊罗斯与克瑞西达》、旧金山剧院的演出、日本舞台上的中国导演等),这一栏目中还发专文介绍中莎会秘书长孙福良参加苏联国际莎学会议、报告中国莎学的热烈场面。

《马克思恩格斯和莎士比亚戏剧》 孙家琬编,中国戏剧出版社1981年出版,8万字。该书为语录体,共分两大部分。第一部分为马克思、恩格斯对莎士比亚的评论,下分5个题目:1. 莎士比亚戏剧的现实主义特征;2. 莎士比亚戏剧是一定历史发展阶段的产物;3. 无产阶级的戏剧艺术可以向莎士比亚借鉴;4. 莎士比亚戏剧的局限性;5. 对当代资产阶级文人评论莎士比亚的意见。第二部分为马克思、恩格斯著作中涉及过的莎士比亚剧作中的人物、情节和对话,一共涉及26部剧本,共125条。全书最后有莎士比亚戏剧年代表。

《马克思恩格斯与莎士比亚》 孟宪强辑注,陕西人民出版社1984年出版,15.5万字,印行6,200册。该书对马克思恩格斯著作中对莎士比亚的评论、引用进行了注释。全书以哈里台著、周骏章译的《莎学述要》做为代序,并有一长篇绪论,在概述马克思、恩格斯与世界文学的基础上着重论述了马克思、恩格斯与莎士比亚的关系。正文分为四个部分:一、莎士比亚是马克思、恩格斯最喜爱的戏剧诗人,内收15个条目;二、马克思恩格斯对莎士比亚的评论,内收11个条目;三、马克思、

恩格斯著作中引用莎士比亚戏剧人物,内收42个条目;四、马克思、恩格斯著作中引用的莎士比亚戏剧诗文典故,内收49个条目。全书最后附有《马恩著作中涉及莎士比亚及其戏剧作品索引》。

《莎士比亚中文资料索引》(1902—1984) 匡映辉编,1984年中央戏剧学院杂志社印行,共378页,是中国第一本比较全面的莎学中文目录索引。全书分为三个部分:(一)总论,内含文学资料部分与形象资料部分;(二)剧本及剧目评论,内分一、喜剧10部;二、历史剧10部;三、问题剧(或黑色喜剧)3部;四、悲剧6部;五、罗马剧4部;六、悲喜剧(或传奇剧)4部。(三)戏剧故事集、戏剧集和诗。上述三类共收论文、专著条目索引1768条。(四)附录为部分外文书刊、画册上的形象资料,收入166条。

《莎士比亚资料索引》 刘厚玲、高健民编,施国栋对英文索引条目进行了校核,1987年5月由复旦大学外

文系资料室以16开本印行,共229页。该索引由中文、英文两部分组成。中文部分收录1918年至1985年12月出版的莎士比亚译著、研究专著和公开发表的论文,分为10个部分:一、莎士比亚著作中译本,包括全集、单本、梗概、研究专著;二、评传,包括一般评论、生平、经典作家论莎士比亚、我国作家莎评、喜剧、悲剧、历史剧、诗;三、作品评论,包括已经发表过中文评论的24部莎剧;四、语言研究;五、翻译;六、演出;七、莎士比亚在中国;八、动态;九、工具书;十、其他。上述十类共收入1495个条目。附有“著(译)者索引”,收入中外著(译)者776人。英文部分收录了复旦大学外文系资料室有关莎士比亚的藏书、60年代至1984年12月发表在部分外刊上的论文共1771条。复旦大学外文资料室收藏的有关莎学论著及复旦大学学者、教授在国外刊物上发表的莎学论文,在国内为最多。

4. 中译外国莎士比亚研究书刊

《莎士比亚在苏联》 [苏]莫洛佐夫著,吴怡山译,1953年7月上海杂志出版社出版。该书分为五章:1. 莎士比亚在旧俄时代;2. 莎士比亚的俄文新译本;3. 莎士比亚在苏联舞台上;4. 莎士比亚的研究;5. 莎士比亚在卫国战争中。附剧照、木刻26幅。

《莎士比亚的戏剧》 [苏]A. A. 阿尼克斯特著,徐云生译,1957年由上海新文艺出版社出版,5.9万字,印行15,000册。这本小册子节译自苏联《西欧戏剧史》(1956年)中关于莎士比亚的一章。在这里作者简单扼要

地介绍了莎士比亚的生平历史、时代背景、创作性格、他的作品对后世的影响以及历史上一些著名人物对他的一般评价,同时也批判了某些资产阶级评论家对他的曲解和诬蔑。在这里作者将莎士比亚的创作分为三个时期,逐一进行介绍分析。小册子分为6个部分:1. 莎士比亚的传记和创作年表;2. 莎士比亚创作的一般特征;3. 莎士比亚创作的三个时期;4. 莎士比亚创作的第一个时期;5. 莎士比亚创作的第二个时期;6. 莎士比亚创作的第三个时期。

《莎士比亚评论汇编》(上、下) 杨

周翰编选,1979、1981年中国社会科学出版社出版,上册39.5万字,印行25,000册;下册43.8万字,印行7,700册。该书为中国社会科学院外国文学研究所与外国文学研究资料丛刊编辑委员会编的“外国文学研究丛刊”之一。该书上、下两册的“前言”皆为编者杨周翰撰写的外国莎士比亚批评史,上册“前言”为17世纪初到19世纪的莎评,下册“前言”为20世纪的莎评。上、下两册共收欧美51位有影响的、有代表性的莎评家的论文94篇。首篇为1623年本·琼生的《题威廉·莎士比亚的遗著,纪念吾敬爱的作者》,末篇为1964年英国威斯特的《评“莎士比亚风格”一词的几种当代用法》。《莎士比亚评论汇编》中收入英国批评家的论文最多,共有27位莎学家的论文40篇,占全部选文的一半左右。此外,收入德国7位批评家的论文18篇、俄苏8位批评家的论文23篇、法国5位批评家的论文10篇、美国2位批评家的论文2篇、匈牙利1位批评家的论文2篇、波兰1位批评家的论文1篇。译文由卞之琳、曹葆华、李赋宁、杨周翰、殷宝书、冯至、张隆溪、孙凤城、刘半九、柳鸣九、辛未艾、李邦媛等人翻译。

《莎士比亚笔下的女角》 [德]海涅

著,温健译,1981年上海译文出版社出版,9.2万字,印行21,000册。该书收入海涅的两篇文章:1.《莎士比亚笔下的女角》;2.《论〈堂吉珂德〉》。在“译后记”中译者对《莎士比亚笔下的女角》的主要内容作了说明。该文共分四个部分:第一部分对莎士比亚的生平、时代背景、创作过程、创作方法、他在文学艺术上的伟大贡献以及他对后世的深远影

响等等作了深刻的概括和全面的评价。其中海涅特别对莎士比亚的忠实于生活、忠实于现实这点给予高度的肯定与赞扬。第二部分海涅对莎士比亚悲剧部分中的女角分别作了分析和论述。第三部分海涅对莎士比亚喜剧部分的女角进行了评价。第四部分海涅阐述了莎士比亚对雨果、大仲马、维尼和缪塞等一代法国浪漫主义作家的影响,剖析了这些作家创作与莎士比亚的血缘关系。此外,温健比较阿里斯托芬与莫里哀等人的喜剧,着重阐述了莎士比亚的喜剧特色。

《莎士比亚研究》 [德]歌德等著,张

可译,1982年上海译文出版社出版,13.3万字,印行19,500册。该书收入了5篇莎评:[德]歌德著《论〈哈姆雷特〉》:[德]威廉·席勒格《莎士比亚研究》:[法]泰纳《莎士比亚论》:[英]赫兹利特《〈莎士比亚戏剧人物论〉序言》:[英]尼古尔·史密斯《〈莎士比亚评论集〉序言》。每篇译文之前都附有“译者附识”对论文作者以及论文的内容作了简要的分析。书后为王元化撰写的“跋”,其中记述了译者的坎坷经历。这5篇译文均选自译者50年代后期与60年代初所译近30万言的译稿之中。

《莎士比亚》 [美]哈里台著,赵澧译,

1983年浙江文艺出版社出版,5万字,印行14,000册。这本小册子分为以下一些小的题目:童年,斯特拉福,上学,结婚,早期戏剧与诗歌,宫内大臣剧团,斯特拉福事件,早期喜剧,寰球剧场,国王剧团,伟大的悲剧,晚年,莎士比亚的成就。这本小册子的作者运用了翔实可信的史料写成此书的目的就是要告诉人们:写出对开本里的36部剧本的那个作者就是艾汶河上斯特拉福市的威廉·莎士比亚。

《**莎士比亚传**》 [苏]莫洛佐夫著,许海燕、吴俊忠译,1984年湖南人民出版社出版,23.9万字,印行41,200册。全书分为28章:1.童年和青年时代;2.与骚桑普顿伯爵相识,《维纳斯与阿都尼》,《鲁克丽丝受辱记》;3.十四行诗;4.莎士比亚的外貌;5.莎士比亚在伦敦的生活;6.在从斯特拉福镇到伦敦的路上;7.时代;8.先驱;9.莎士比亚时代的剧场环球剧场里的演出;10.戏剧遗产和创作分期;11.《驯悍记》;12.《维洛那二绅士》,第一时期的其他喜剧;13.历史剧;14.《罗密欧和朱丽叶》;15.《威尼斯商人》;16.《裘力斯·凯撒》;17.爱塞克斯的阴谋;18.几件生平事例;19.《哈姆莱特》;20.《奥瑟罗》;21.《李尔王》;22.《麦克白》,第二时期的其他剧本;23.后期的几部剧本;24.晚年;25.著作权问题;26.莎士比亚剧作的早期版本;27.语言与风格;28.不朽的荣誉。附录有:1.莎士比亚生平大事年表;2.莎士比亚作品年表;3.莎士比亚代表作欣赏《哈姆莱特》(剧本)。

《**莎士比亚传**》 [苏]阿尼克斯特著,安国梁译,1984年中国戏剧出版社出版,26万字,印行48,000册。“本书不是对莎士比亚的创作进行研究的著作,而是集中前人的研究成果和一些新发现的材料,通过大量事实向读者介绍莎士比亚的生平。”全书共分11章,即1.童年和少年时代;2.生死搏斗的时代;3.初出茅庐的戏剧家;4.瞻仰巴那斯山;5.“唯一震撼舞台的人”;6.戏剧演出和剧本;7.两个世纪之交;8.成熟时期;9.最后几次挥动魔杖;10.莎士比亚怎样工作;11.进入不朽的殿堂。

《**莎士比亚的创作**》 [苏]阿尼克斯特著,徐克勤译,胡德麟校,1985年山东教育出版社出版,48.8万字,印行

3,130册。“本书对莎士比亚的全部作品(37个剧本、两首长诗、154首十四行诗)做了全面系统的分析,作者吸收了古今名家莎评之长,运用比较法,对莎剧莎诗的思想艺术特点进行了具体精当的评述”。本书“翻译说明”中介绍了作者阿尼克斯特(1910.7.16—),称他为“苏联当代的大莎学家,也是研究莎士比亚的世界著名学者,又是文艺学家与戏剧学家,1963年获艺术学博士学位。”他的著述很多,其中的《英国文学史纲》已于1959年译成汉语出版。《莎士比亚的创作》出版于1963年。在“前言”中作者简述了俄苏莎学发展史略,重点介绍了普希金、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勒罗留波夫等人对莎士比亚的评论。全书分为5编,共22章。第一编,莎士比亚及其时代(内有4章);第二编,初期(内有3章);第三编,繁荣期(内有7章);第四编,高峰期(内有5章);第五编,夕照期(内有3章)。书后附有“书目选登”。该书是一部雅俗共赏的读物,既可用于大学教材或参考书,又可当作广泛使用的文学鉴赏书,甚至可作为工具书使用。

《**莎士比亚传**》 [英]安东尼·伯吉斯著。①王嘉龄、王占梅译,1986年天津人民出版社出版,21.6万字,印行24,600册。除“前言”与“序”之外,全书分20个小题目:1.家庭;2.学校;3.工作、玩耍;4.婚姻;5.伦敦;6.戏剧;7.“莎场”;8.庇护人;9.友人;10.情妇;11.绅士;12.环球剧场;13.诗人笔战;14.造反;15.宫闱惨剧;16.六世与一世;17.世风颓败;18.新园;19.天鹅曲;20.遗嘱。这本书“不是一部关于莎士比亚戏剧和诗歌的论著,而是记述产生这些诗歌和戏剧作品的作者生平及社会的主要史实”。

②刘国云译,1987年北京出版社出版,22.3万字,印行13000册。王佐良为该书写了“序”,介绍了作者的情况和这部传记的特点。作者前言写于1970年,作者说关于莎士比亚他写过两部富于想象的作品,而这部传记注重真实,“它尽管有许多缺点,还是太真实可靠了”。全书除“序”外,分20个题目:一、家庭;二、学校;三、工作与娱乐;四、婚姻;五、伦敦;六、戏剧;七、震撼舞台;八、恩主;九、朋友;十、情妇;十一、乡绅;十二、环球剧场;十三、诗人之争;十四、反叛;十五、王室丧乱;十六、六世与一世;十七、病态世界;十八、新居;十九、天鹅终曲;二十、遗嘱。书后附“索引”。

《论莎士比亚》[苏]莫洛佐夫著,朱富扬译,廖世健校,1987年文化艺术出版社出版,18.6万字,印行2000册。该书为“外国戏剧研究资料丛书”之一。该书内容提要说:“M.M.莫洛佐夫教授是苏联著名学者,从1937年起即主持全俄戏剧家协会莎士比亚和西欧戏剧研究室的工作。他曾大量翻译研究和介绍莎士比亚及其作品。他的不少著作已被译成世界上多种文字,享有持久的国际声誉”。《论莎士比亚》一书汇集了他的部分重要论述。戴榴龄为该书写了序言,还收入了P.萨马林写的“关于M.M.莫洛佐夫”的评介文字。正文分为六个部分:(一)莎士比亚的生平与创作;(二)莎士比亚在苏联舞台上;(三)莎士比亚的语言与风格;(四)论莎士比亚创造的形象动态;(五)莎士比亚的比喻——人物性格的表现;(六)别林斯基论莎士比亚。

《〈奥瑟罗〉导演计划》[苏]斯坦尼斯拉夫斯基著,英若诚译。1957年中国电影出版社出版,30.2万字,印行2,500册。《〈奥瑟罗〉导演计划》是

根据作者在1929至1930年间自法国休养地尼斯寄给当时正排演《奥瑟罗》的莫斯科艺术剧院的工作者们的笔记汇编而成的,1945年出版。这个“计划”按照悲剧《奥瑟罗》的各幕各场逐一进行说明,同时各场还画有舞台调度图。这个“计划”展示了斯氏的表演体系的各种原则以及如何在演出中体现这些原则的工作方法,其中不但包括导演的构思和调度,也包括着演员如何准备挖掘、理解、进而体现角色的内心世界的方法。

《莎士比亚与电影》[英]罗杰·曼威尔著,史正译,1985年中国电影出版社出版,14万字,26页插页,印行9500册,内含纸精本500本。扉页题词为“献给劳伦斯·奥立弗,他的四十年代莎士比亚影片初次显示了莎剧在银幕上的真正潜力”。原著出版于1971年。全书共12个题目,即1.莎士比亚,从露天剧场到银幕;2.莎士比亚和无声电影;3.有声影片的出现;改编的第一阶段;4.劳伦斯·奥立弗和莎士比亚影片的摄制,下列三部影片:《亨利五世》(1940)、《哈姆莱特》(1948)、《理查三世》(1955);5.奥逊·威尔斯的莎士比亚影片,下列三部:《麦克佩斯》(1948)、《奥瑟罗》(1952)、《午夜钟声》(1965);6.苏联改编本——尤特凯维奇和柯静采夫,下列三部:《奥瑟罗》(1955,尤特凯维奇)、《哈姆莱特》(1964,柯静采夫)、《李尔王》(1970—1971,柯静采夫);7.《裘力斯·凯撒》的改编,下列两部:1953年,约瑟夫·门凯维奇;1969年,斯图尔特·伯尔吉;8.意大利人和莎士比亚——卡斯戴拉尼和杰菲若里,下列三部影片:《罗密欧与朱丽叶》1954年,卡斯戴拉尼;《罗密欧与朱丽叶》1968年,杰菲若里;《驯悍记》

1966年,杰菲若里;9. 黑泽明的《麦克佩斯》——《蛛网宫堡》;10. 戏剧拍成电影,下列5部:《麦克佩斯》(1960,乔治·谢弗尔);《冬天的故事》(1966,弗兰克·邓洛普);《奥瑟罗》(1965,斯图尔特·伯尔吉);《仲

夏夜之梦》(1969,彼得·豪尔);《哈姆莱特》(1969,托尼·理查森);11. 彼得·布洛克的影片《李尔王》(1970);12. 遐想。书后附有“影片编目”。

5. 中国舞台上演的莎剧剧目

(以上演时间先后为序)

《威尼斯商人》(话剧) 这是中国舞台上最早演出的莎剧,是演出场次最多的莎剧。

(1) 1902年上海圣约翰大学外语系毕业班用英语演出《威尼斯商人》,这是莎士比亚戏剧在中国的第一次上演。英国戏剧家威廉·道尔拜撰写的《中国戏剧史》,收有此次演出的剧照一帧。

(2) 1913年年初,上海城东女子中学演出《女律师》,包天笑根据《威尼斯商人》改编。该剧全部由女角反串男角。这是中国人用汉语演出的第一部莎剧。

(3) 1913年3月,郑正秋领导的文明戏职业剧团新民社公演话剧《肉券》,根据林纾、魏易合译的《英国诗人吟边燕语》中的《威尼斯商人》故事改编,采用幕表方式,受到广大观众尤其是市民观众的热烈欢迎。这是中国职业剧团第一次公演莎剧。

(4) 1914年2月16日新剧同志会在上海宁绍码头竞舞台公演《女律师》。新剧同志会于1912年由新剧家陆镜若组织,1914年租借谋得利小剧场,取名春柳剧场,作长期职业公演。此次演出采用“五彩电光新奇景”。演出阵容:安东尼由能忍扮演,巴山奴由周维新扮演,巴仆葛兰茵由天民扮演,鲍棣霞由胡恨生

扮演,婢梨纱由湘隐扮演,薛禄克由苍梅扮演,庭长由吴惠仁扮演,贝律师乃良由董天涯扮演。由于幕表详细,台词事先安排,所以这次演出形式整齐合理,配合默契,被赞为一出“绝妙好戏”。

(5) 1915年6月5日民鸣社在上海大新街三马路中舞台上演“奇巧布景的新剧”《借债割肉》,剧名取自1903年上海达文社出版的《海外奇谭》第二章中的一个题目“燕敦里借债约割肉”。巴山奴由郑正秋扮演,薛禄克(夏洛克)由著名喜剧演员徐半梅扮演,安东尼由冰血扮演,鲍棣霞由著名旦角演员汪优游扮演,鲍婢由小雅扮演,庭长由达心扮演,葛兰茵由啸天扮演,贝乃良由著名生角、新剧家朱双云扮演。这是中国文明戏时期一次影响较大的莎剧演出,演出曾轰动一时,其中的几位主要演员,如郑正秋、徐半梅、汪优游、朱双云等都是早期话剧剧坛上的佼佼者,他们的演出获得相当好的艺术效果。他们的演出被评论界誉为“自有新剧以来未有之大观”,主演汪优游、徐半梅也名声日高。

(7) 1930年5月,上海戏剧协社公演《威尼斯商人》,这是中国舞台上用汉语按现代话剧要求演出莎剧所做最初一次较为严肃的正式公演。剧本翻译顾仲彝,应云卫执导,

虞岫云扮演鲍西娅,沈潼扮演夏洛克,陈宪漠扮演巴山奴,黄一美扮演安东尼,顾秀中扮演女仆。孟君谋任舞美设计。此次演出采用写实立体布景,服装设计新颖。1930年5月17、18、24、25日演4场;同年7月上海戏剧协社举行第15次公演,演出《威尼斯商人》,在四马路丹桂第一台。这次演出成员大多为大中学生;由于演出作风严肃认真,一丝不苟,演出获得较大成功。

(8) 1937年6月18日至21日,南京国立戏剧学校第一届毕业班公演《威尼斯商人》,梁实秋翻译,校长余上沅与王家齐导演,舞台主任谷剑尘。演员由该校第一届毕业班学员担任。公演期间学校在《新京日报》、《中央日报》副刊特辟“《威尼斯商人》公演特辑”,出版发行了《莎士比亚特刊》,还举行了莎士比亚专题讲座。这次公演连演5场,场场满座,评论界称赞这次演出无论领演、表演、服装、照明、装置、化妆等各方面都取得“超出水平以上的成功”。

(9) 1948年4月25日,南京国立剧专为纪念莎士比亚诞辰384周年,两年制的剧场艺术组毕业班排演《威尼斯商人》,余上沅、阎哲吾导演,采用梁实秋译本,舞台主任郑衍贤,陈奇、贺高英等主演。

同年6月,剧专在中央大学礼堂公演两场《威尼斯商人》。后在校内小礼堂又公演数场。

(10) 1980年9月3日,中国青年艺术剧院在北京公演12场话剧《威尼斯商人》。艺术顾问曹禺,翻译方平,导演张奇虹。演出阵容:白珊尼奥由杜振清扮演,安东尼奥由朱昌民、王宝奇扮演,夏洛克由王景愚扮演,波希霞由于黛琴、苏丽娟扮演。

曹禺担任该剧艺术顾问,对提高该剧的艺术水平发挥了很好的作

用。导演张奇虹说:“曹禺同志在百忙中抽空到排练现场指导排演,审阅了舞台设计图,直到演出的说明书,对我们进行了及时的指导和具体的帮助。该剧导演张奇虹力求将西方戏剧与东方演剧技巧结合起来,取得了突出的成功。比如对“彩匣选亲”场面予以人格化处理,把原作中放在桌上固定不动的三个匣子分别变成三个侍女,让她们顶着匣子出场,在音乐声中,金、银、铅三个侍女变换着队形,用不同舞姿的艺术造型随着舞台行动的发展,使那些亲王贵族们落选。在原剧中,求婚者从匣中取出上面写着充满哲理诗句的字条,是由求婚者自己念的,导演将其改为由侍女念读,这就构成了代表匣子的侍女和求婚者之间的矛盾冲突。这样不仅生动活泼,观众也看得懂,越看越有味道。导演力图通过行动、节奏、速度、舞蹈造型、色彩、光、景、音乐等等,调动起所有舞台艺术手段,达到观众有真、善、美的陶冶和享受,在艺术的感染中潜移默化地领会到“闪闪发光的都不是黄金”这句世界名言的内在含义。

这次演出获得成功。从1980年到1982年在北京、沈阳、鞍山、大连等地连续演出近200场,受到观众欢迎。

1981年5月12日,文化部举行直属院团1980年新创作、新改编、新整理剧(节)目评比演出颁奖大会。中国青年艺术剧院演出的《威尼斯商人》此时已演出101场,荣获文化部1980年度各项奖励:艺术顾问曹禺荣获荣誉奖,张奇虹获导演一等奖,于黛琴获表演一等奖,全剧组荣获演出一等奖。

(11) 1981年10月7日至20日,上海戏剧学院表演系77级毕业班

公演《威尼斯商人》，翻译方平，导演张振民，演员和舞美设计均由毕业班学员担任。此剧将原作五幕改为十场，即：“借款”、“待选”、“立契”、“选金”、“私奔”、“选银”、“恶讯”、“中选”、“庭审”、“戏婿”。

(12) 1986年4月11日首届中国莎士比亚戏剧节期间，中国青年艺术剧院在北京民族宫演出《威尼斯商人》，艺术顾问曹禺，译者方平，导演张奇虹。演员阵容：白珊尼奥由杜振清扮演，安东尼奥由朱昌民、王宝奇扮演，夏洛克由赵汝彬扮演，波希霞由王慧源扮演，纳利沙、银女由宋洁扮演、铅女由韩静茹扮演等。

(13) 1986年4月19日，首届中国莎士比亚戏剧节期间，解放军艺术学院戏剧系83班学员在北京中央戏剧学院小剧场演出英语《威尼斯商人》。艺术指导卢孝公，导演何友（英语教师），舞美设计符晓笛，由江涛（安东尼奥）、杨景林（巴萨尼奥）、王勇峰（夏洛克）、吴赤、王静（鲍西娅）等主演。

(14) 1986年4月23日晚，中国青年艺术剧院在上海戏剧学院演出《威尼斯商人》，上海市市长江泽民等领导同志观看了演出。这是首届中国莎士比亚戏剧节（上海地区）最后的演出，也是唯一参加北京、上海两地演出的一个莎剧剧目。自1980年首演以来，已演出200多场。演出后上海市领导同志上台与演员们握手，祝贺演出成功，并合影留念。

(15) 1994年9月22日，中国福利会儿童艺术剧院于'94上海国际莎士比亚戏剧节期间演出了“少儿版”《威尼斯商人》，主创人员考虑到儿童的生理、心理特点，将全剧演出时间压缩到1小时50分钟，叙事清楚，节奏明快。文学顾问方平，导演康安声。主要演员有蔡会平（波希

霞）、夏志卿（夏洛克）、（特邀）乔奇（威尼斯大公）、龚力群（巴珊尼）、杨宝龙（安东尼）、阎秋生（葛莱兴）、姚培华（奈莉莎）、施静兰（吉茜卡）等。

(16)'94上海国际莎士比亚戏剧节期间，复旦大学的复旦剧社演出了《威尼斯商人》，社长耿保生任导演。该剧在导演处理上富有创造性和探索性。该剧削弱了鲍西娅与巴萨尼奥、杰西卡与罗兰佐的两条爱情戏，着重加强了夏洛克与安东尼奥之间以及法庭一幕的戏，并且使法庭一幕出现三个结尾，吁请观众设计出三个不同的审判结果，力图揭示莎翁原作丰富的内涵。主要演员有孙斌（威尼斯公爵）、李峻（安东尼奥）、阙军伟（巴萨尼奥）、李国林（夏洛克）、简昉（鲍西娅）、周琮瑜、潘莉（主持人）。

《威尼斯商人》被改编成地方戏曲上演的剧目有粤剧《天之骄女》、庐剧《奇债情缘》等。

《罗密欧与朱丽叶》（话剧） 这是中国舞台上演最多的莎剧之一，也是改编成地方戏曲最多的莎剧之一。

(1) 1914年，新剧家陆镜若主持的春柳剧场演出《铸情》（根据林纾译《英国诗人吟边燕语》改编），采用幕表制。这是《罗密欧与朱丽叶》在中国最早的演出。

(2) 1937年6月，上海业余实验剧团（前身为1935年成立的上海业余剧人协会）在卡尔登戏院（今长江剧场）公演《罗密欧与朱丽叶》，采用田汉译本，章泯导演，徐渭渠舞美设计，赵丹扮演罗密欧，俞佩珊扮演朱丽叶，章曼萍扮演奶妈，其余沙蒙、吕复等均参加了演出。这是30年代影响最大的一次莎剧演出，从音乐、舞美到导演、表演都取得了很大的成功。为了发挥音乐的作用，剧团设有弦乐队专司配音，阵容颇为

健全。剧团还聘请贺绿汀、沙梅、沈星海、盛家伦等音乐家担任音乐顾问。这次演出的布景为演出提供了中国现代话剧诞生以来最生动的调度和支点,最丰富的空间处理。朱今明设计的云彩聚散、日落日升、繁星闪耀等变幻无穷的灯光变化,达到了当时舞台灯光设计的最高水平。导演章泯对全剧进行了总体设计,力图通过一对青年男女的爱情悲剧表达个性解放、爱情自由的思想,突出莎剧反封建束缚与神权桎梏的战斗精神。为此,他对戏的结尾作了与原作不同的外理,去掉了两个世仇家长和好的结局,将戏结束在罗密欧倒死在朱丽叶的墓旁。主要演员赵丹、俞佩珊、章曼萍以真挚的态度与热情生活于角色的个性之中,努力创造人物个性。该剧演出获得成功。身在南京的田汉,阳翰笙闻讯联名发去了贺电,全文为:

“上海卡尔登戏院和业余实验剧团诸君:罗朱相爱,吴越相亲。剧坛壮观,莎翁功臣。敬犹奋斗,寿昌翰笙。”

(3) 1938年5月初,上海新生活话剧研究社为筹募难民捐款,假座兰心大戏院演出邢云飞根据《罗密欧与朱丽叶》改编的《铸情》。这次排演时间很短(只有4天),演出对白除第二幕的“阳台会”全部借用徐志摩的译诗外,其他各部分参照田汉散文译文和美国米高梅电影公司的对白。演出比较粗糙。

(4) 1940年4月14日,上海海燕剧社参加粤东中学发起的筹款救济两广同胞的公演,假座辣斐戏院早场公演了包括《罗密欧与朱丽叶》在内的三个剧目。

(5) 1944年1月3日,神鹰剧团在成都国民剧院公演《柔蜜欧与幽丽叶》,演出时更名为《铸情》。这是

莎剧在中国最完整的一次演出。导演张骏祥,翻译曹禺。曹禺应张骏祥之约,为了排演仅用一个多月的时间便完成译稿,取名《柔蜜欧与幽丽叶》,译者认为此译名“更接近原著,较有诗意”。这次演出达到了抗战时期中国莎剧演出的最高水平。这次演出集中了许多优秀的表演人才,阵容空前整齐。扮演柔蜜欧的金焰,扮演朱丽叶的白杨,扮演大公的周峰,扮演凯布的沈杨,扮演墨古裘的陶金,扮演奶妈的章曼萍等都具有丰富的演剧经验,都是富有才华的著名演员。在众多演员中,享有“电影皇帝”之称的金焰,年近40岁,他的台词最多,排戏时间最紧,还要练两场激烈的斗剑。扮演女主角的白杨严肃认真,在任何情况下都热情饱满,从不马虎。该剧的舞美、音乐、灯光、服装等方面都取得了很好的艺术效果。导演张骏祥刚从海外学成归来,艺术造诣深厚,导演经验丰富。为了便于观众接受,他对原作作了不少删节。导演演员合作,整个演出相当完整,富有浓厚的艺术魅力。此剧演出20余场。

(6) 1953年4月,在纪念莎士比亚诞辰会上,上海人民艺术剧院的陈奇、胡思庆表演《罗密欧与朱丽叶》“阳台会”一场。

(7) 1956年中央戏剧学院表演干部训练班上演《罗密欧与朱丽叶》。苏联专家鲍·格·库里涅夫、丹尼导演,亚·维·雷科夫舞美设计,采用朱生豪译本,嵇启明、田华等主演。周恩来总理观看了演出。这是新中国成立之后,戏剧界献给首都人民第一个完整的莎剧。

本年,中央戏剧学院表演干部训练班赴四川公演《罗密欧与朱丽叶》。

(8) 1961年夏,中央戏剧学院表

演系本科毕业公演《罗密欧与朱丽叶》，张奇虹导演，林兆华、张馨、王铁成、顾小铨等主演。

导演张奇虹在加强舞台演出的悲剧性、深化剧本主题方面作了大胆的探索，对原作作了两处大的改动。一是结尾处，一是“阳台会”。莎剧原剧结尾处是：罗密欧在墓中见到假死的朱丽叶以为她真的死了，立即服毒自尽；过一会朱丽叶醒来后见罗已死，悲痛万分，亦用匕首杀死自己。导演将之改为：罗密欧服下毒药，药性尚未发作的一瞬间朱丽叶苏醒过来，他们百感交集，相互拥抱，就在此时罗密欧死去，朱丽叶自尽。这一改动加深了观众对中世纪黑暗的憎恨和对男女主人公坚贞、纯洁爱情的深切同情。在“阳台会”一场，导演借用了中国戏曲中抛掷彩球表达爱情的方式，让朱丽叶向罗密欧抛下披在自己肩上的三米多长的白纱巾，罗密欧欣喜之下单腿跪下拾起亲吻。这一中西结合的艺术处理将观众的感情带入一种崇高美好的境界。

(9) 1980年，上海人民艺术剧院为庆祝建院30周年，公演《罗密欧与朱丽叶》，黄佐临导演，庄则敬、嵇启明为执行导演，舞美设计崔可迪，俞洛生、奚美娟主演，采用曹禺译本。

导演黄佐临认为莎剧与中国戏曲的写意性有共通的地方，因此在导演过程中力求保持并发扬话剧民族化的特征，从而达到“好比吸一口新鲜空气，能焕发青春活力”的创作意图。在导演指导下，舞美设计崔可迪追求舞台设计的具体环境气氛和实感，同时又要使之能动多变，以适应演出流畅性、连贯性的要求，因此，他用现代装饰线条趣味处理廊柱结构，把舞台分为前、后、左、中、

右5个区，演出时不用大幕，也不用二幕，不必迁景，也不用暗转换景。演出就在这两幅此启彼合之中和幻灯明灯暗重迭之际连续不断地进行，使全剧十景二十场的演出一气呵成。主要演员俞洛生、奚美娟的表演被评论家誉为“明净流畅，诗意盎然”，演出获得很大的成功。

(10) 1981年4月5日，上海戏剧学院第三届藏族表演班毕业公演《罗密欧与朱丽叶》(藏语、汉语)在上海首演，徐企平导演，由索南江村根据曹禺译本译为藏语演出。朱丽叶由德央扮演，罗密欧由多布吉扮演。

导演徐企平一手伸向古代，一手伸向外国，将民族戏曲的许多艺术处理手法同外国现代艺术的手法巧妙地结合起来，使整台演出想象丰富，意象开阔，弥漫着不可压抑的青春活力和引人向上的乐观气氛。他运用了戏曲“有戏处泼墨如云，无戏处惜墨如金”的原则，使这出戏具有鲜明、强烈的民族风格。例如在一幕五场，导演“泼墨如云”，抓住家庭舞会这一特定重点场面大做文章，淋漓尽致地表现男女主人公的第一次相遇一见钟情，表现了他们彼此间心灵的吸引和感情的震荡。而在具体处理上又加快了全剧的节奏，动静结合，将观众引入男女主人公起伏变化的内心世界，并将之外化为可见的舞台视象，收到了别开生面的艺术效果。

5月22日文化部和国家民族事务委员会邀请上海戏剧学院藏族班赴京演出《罗密欧与朱丽叶》。

6月17日文化部授予上海戏剧学院第三届藏族表演班全体师生员工“先进教学集体”称号。

(11) 1982年初，西藏话剧团在西藏公演藏语《罗密欧与朱丽叶》，演

员阵容基本上是上海戏剧学院第三届藏族表演班毕业班成员。这是莎士比亚戏剧第一次在我国西藏演出。将莎翁名剧搬上世界屋脊,让昔日的奴隶来扮演《罗密欧与朱丽叶》中的主角,这一令人震惊的奇迹引起很大反响。诗人赵朴初欣然命笔,撰词赞美道:“出囚笼,铁树开花瀚海也生潮,万劫千年换得今朝笑……谁肯相信当年的奴隶,一登场尽是英豪”。

《罗密欧与朱丽叶》被改编成地方戏曲的有京剧《铸情》,越剧《情天恨》、《天长地久》,豫剧《罗密欧与朱丽叶》以及二人转片断。

《奥瑟罗》(话剧)

(1) 1914年新剧家陆镜若改编演出《奥瑟罗》,译名《倭塞罗》,为五幕剧。剧情幕表表明这是一部中国化了的改写本,人物、姓名均改成中国式。

(2) 在文明戏时期该剧常以《黑将军》为名上演。1916年5月25日《国民日报》上关于该剧上演广告中说,“一标致女郎,偏不与漂亮少年结婚,而独与身黑须黑之黑将军结为伉俪,致弄出许多情天孽障,趣味之浓,为莎剧中第一名。”

(3) 1938年6月28日,国立戏剧学校举行《奥瑟罗》试演,招待新闻界、文艺界同人,《新民报》、《新蜀报》、《时事新报》、《国民公报》等纷纷发表报导。

7月1日,国立戏剧学校在重庆国泰大剧院举行第二届毕业公演(该校第20届公演),演出五幕十四景《奥瑟罗》,共演出五场(3日加演日场一次)。梁实秋翻译,余上沅导演。奥瑟罗由谢重开扮演,苔丝狄蒙娜由金淑芝、凌瑄如扮演,亚高由孙坚白(石羽)扮演,卡西欧由张逸生扮演,爱米丽娅由陈梅俊扮演。

这是一次成功的演出,连场满座,观众踊跃,几乎无插足之地。戏剧不仅剧情紧张曲折,还有滑稽的穿插、巧妙多变的场面也吸引了观众。优美的台词,蕴含的哲理,也发人深省。光彩夺目的服装,朴素优美的布景,沉缓坚毅的动作,诗意盎然的念白,使观众沉浸在美的享受之中。这次公演引起了戏剧家们的重视和欢迎。远在成都的上海业余剧人协会的艺术师们,如赵丹、陈鲤庭、陈白尘等专程赶到重庆观看演出。

(4) 1984年9月25日,在广东省首届艺术节上,广东话剧团公演《奥瑟罗》,文学顾问孙家琇,周瀛、梁泳导演,张福直、杨坚水舞美设计,奥瑟罗由朱艺扮演,苔丝狄蒙娜由姚锡娟扮演,埃古由简肇强扮演,勃拉班旭由张舒扮演,凯西奥由张家齐扮演。

同年12月,广东话剧院赴京公演《奥瑟罗》。中央戏剧学院莎士比亚研究中心为此举行了学术讨论会。卞之琳、杨周翰、戈宝权、罗念生等许多莎学专家、学者作了热情洋溢的发言,肯定了这次演出从舞台到表演技巧、总体构思上、格调上、从对莎剧的研究探讨到体现上都很有新意。整体上从质朴中让人感到一种精神力量。同时也指出了一些具体的不足之处,探讨了如何更加深刻、丰满地体现莎士比亚所创造的典型人物的问题。

(5) 1986年4月18日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,中国铁路文工团在首都二七剧场演出《奥瑟罗》。

(6) 1986年4月19日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,上海戏剧学院表演系82级内蒙班在上海儿童艺术剧场首演《奥瑟罗》,翻译方平,导演刘建平,蒙文翻译:集体,蒙语

指导教师巴拉珠尔。演员皆由内蒙班学员担任,奥瑟罗由斯琴毕力格、德力格尔、芒来扮演,苔丝狄蒙娜由哈斯高娃、旭日花扮演,伊阿古由桑宝、乌力吉图、霍尔查扮演。这是莎士比亚戏剧在中国第一次用蒙语演出。

这台莎剧用蒙语演出是一次新的尝试,为首届中国莎士比亚戏剧节增添了一个新的样式。导演对该剧的处理比较接近一些评论家所阐述的思想。整台演出质朴自然。在奥瑟罗这个人物身上体现了高傲与自卑这样一对相互矛盾的思想,他的全部性格是由这一对矛盾造成的。扮演奥瑟罗的演员形象很好。扮演苔丝狄蒙娜和伊阿古的两位演员的表演格外动人,受到观众喜爱。著名学者陆谷孙说:“我很欣赏苔丝狄蒙娜的表演,比我去年10月在华盛顿看到的演出要好。这个角色很难演,没有多少‘戏’,即全是被动的,可这位同学却演得非常成功。前一部分非常活跃,生气勃勃,最后又具有雕塑美。”曹禺看完演出后激动地对演员们说,“你们内蒙兄弟有功劳,我从来没有看过《奥瑟罗》演得像你们这么好。我代表剧协和莎士比亚研究会谢谢你们。”英国戏剧专家高夫·马歇尔称赞演出很好,演员的气质也好。

(7) 1986年6月,中国铁路文工团应邀到上海公演《奥瑟罗》,受到欢迎。采用朱生豪译本,导演陈坪,主要演员有奥瑟罗扮演者张学辅、段泽生,伊阿古扮演者张炬、秦焰,苔丝狄蒙娜扮演者梁丹妮、徐守莉,凯西奥扮演者马征、吕肃生,爱米莉亚扮演者张玉玉、张志彤,罗德利哥扮演者申学斌、沙杰等。

(8) 1987年山东艺术学院戏剧系开办编、导、演三个文化干部专修

班。表演班学员倪萍发起组织十人开拓剧社公演《奥瑟罗》,奥瑟罗由颜勤扮演,苔丝狄蒙娜由倪萍扮演,伊埃古由徐少华扮演,爱米莉娅由王录萼扮演,凯西奥由张书田扮演。

(9) 1994年9月23日,在'94上海国际莎士比亚戏剧节期间,上海人民艺术剧院首演《奥瑟罗》,导演雷国华。导演认为这是一部“寓言悲剧”,忌妒的起因是由于世态的不公和不平,为该剧确定了“现在的风格样式——强烈,醒目和现代精神”。导演加强了伊阿古的戏,最后改编原剧结尾,以伊阿古自杀结束。作曲刘湊、灯光设计李荣昆、服装设计刘晓春、化妆设计白丽珠。主要演员有何伟、安韩谨(奥瑟罗),金梦(苔丝狄蒙娜),尹铸胜(伊阿古),田水(爱米莉娅),李志良(罗德利哥),白乐安(凯西奥)。

《奥瑟罗》被改编成地方戏曲的有京剧《奥瑟罗》,越剧《公主与郡主》。
《哈姆莱特》(话剧) (1) 1916年

春,民鸣社停办,徐半梅、朱双云等7人联合在一起,租广西路笑舞台为戏院,公演根据《哈姆雷特》改编的文明戏《韩姆列王子》,卖座很高。

(2) 1916年,导社在上海乾坤大剧场公演根据《哈姆莱特》改编的文明戏《篡位盗嫂》,原名《乱世奸雄》,借以抨击袁世凯复辟称帝。

(3) 1942年6月2日至7日,国立戏剧专科学校第5届毕业生在四川江安公演《哈姆雷特》,这是莎士比亚这部名剧在我国第一次比较完整的演出,也是国立戏剧学校改为“国立戏剧专科学校”后的第一届五年制的专科毕业演出,采用梁实秋译本,由焦菊隐导演。哈姆雷特由温锡莹扮演,克劳狄乌斯(国王)由陈镜先扮演,葛楚德(王后)由彭厚筠扮演,普罗里阿斯由陈钟宣扮演,

何瑞修由程华魂扮演,纳尔梯斯由万祝尧扮演,奥菲利娅由骆水扮演。

(4) 1942年11月17日,教育部主办“社会教育扩大宣传周”,国立剧专以“附属剧团”名义在重庆黄家垭口实验剧场复演《丹麦王子哈姆雷特》。主要演员由剧专附属剧团成员及话剧科三年级在校学生蔡松龄、林青、林飞宇、王开时、耿震等担任。

12月9日至19日,剧专“附属剧团”在重庆国泰大戏院,再次演出《丹麦王子哈姆雷特》。

(5) 1984年6月11日,河南话剧团演出《哈姆雷特》片断,佟守泽导演,常晓菱、刘连玲主演。

(6) 1984年7月,上海戏剧学院80级毕业公演演出《哈姆莱特》。导演陈明正、安振吉,舞美设计胡妙胜等。

哈姆莱特由刘威、洪宇宙扮演,克劳迪斯由康爱石、彭军扮演,王后由李霞扮演,波洛涅斯由吴旗、蔡平生扮演,莱阿提斯由陈晓艺、钱占刚扮演,霍拉旭由王正军、谢铜扮演,奥菲利娅由唐雅萍扮演。

(7) 1995年5月由北京人民艺术剧院在北京公演,翻译李健鸣,导演林兆华、任鸣,设计王音(特邀)、易立明。主要演员有濮存昕、倪大红(特邀)、梁冠华、徐帆、陈小艺、谭宗尧、胡军、孙星、王涛。该剧大量运用了“现代派”话剧的表现形式,剧中的主要道具只有几架老式的吊扇和一把理发馆中用的转椅,角色基本着现代服装,演员经常互换角色。对这种对经典话剧“创新”的尝试,在首都观众中引起不同看法。

《哈姆莱特》曾被改编成川剧《杀兄夺嫂》,越剧《王子复仇记》。

《第十二夜》(话剧) (1) 1921年12月19日、20日连续两个晚上,北京

燕京大学女校青年会在北京协和礼堂上演《第十二夜》,角色均由女生扮演。演出时“段段有精彩,幕幕有神韵”,观众的注意力都被吸引到舞台上。早期话剧著名演员、戏剧活动家陈大悲说,“演作底美,音乐底美,都能使我忘却生在这个世界上”。

(2) 1957年北京电影学院表演专修班毕业公演《第十二夜》,由前苏联专家卡赞斯基执导。周恩来总理观看了演出,对演员们的表演艺术作了充分的肯定。

(3) 1957年上海电影演员剧团在上海公演《第十二夜》,凌子浩导演,卫禹平、孙道临、秦怡、张伐等人参加演出。

(4) 1959年上海电影演员剧团演出《第十二夜》,凌子浩导演,沙莉除了扮演奥丽维娅伯爵小姐,还扮演薇奥拉和她的孪生哥哥西巴斯辛,她扮演这三个性格迥异的人物获得了成功。苏因扮演玛利娅。张伐扮演马伏里奥,突出地表现了这个人物的不同场合的“四副面孔”。当时中国共产党的八届七中全会在上海召开,许多中央领导同志观看了此剧的演出,毛泽东、周恩来等接见了参加这次演出的凌子浩、沙莉、卫禹平、秦怡等人。

(5) 1959年,北影演员剧团向国庆十周年献礼,演出《第十二夜》,于洋、杨静主演,陈强、沙莉、黄玲等参加。

(6) 1962年夏,上海电影专科学校表演专科首届毕业班公演《第十二夜》。朱曼芳扮薇奥拉及其孪生哥哥,姚希娟扮演玛利娅,达式常扮演小丑。演出受到电影界著名演员赵丹、张瑞芳、沙莉、于洋等的肯定,报刊也发了不少评论文章。

(7) 1983年2月,广州话剧团举

行喜剧晚会,会上演出《第十二夜》,演出采用葛芸生的缩写本,叶小珠导演,王履玮舞美设计。主要演员有蒋逸芳(薇奥拉)、袁兴哲(奥丽维娅)等。

(8) 1986年4月17日首届中国莎士比亚戏剧节期间,北京师范大学的北国剧社在首都剧场公演《第十二夜》,导演酆子柏、佘玉玲。主要演员有苏晶、杨海英(薇奥拉),曹向红、尹英杰(奥丽维娅),王青、关丽霞(马伏里奥)、王柱强(玛丽娅)、于海英(小丑)、郭晴丽(西巴斯辛)、史小红(奥西诺)、潘岛、丁欣(托比)、曹虹(安德鲁)。

(9) 1993年11月16日至11月25日,中央戏剧学院四年级(90级)学生进行教学实习,演出喜剧《第十二夜》,指导教师何炳珠、刘立滨,文学指导沈林、田民。14名学生来自新疆的乌鲁木齐、伊犁、石河子等地,他们的父母大都是在新疆落户的北京、上海、天津等地支边知识青年。这次演出以现代主义为基础,与传统演剧相结合,采用现代派处理手法,掺进民间的喜闻乐见的內容,既真实又有体裁感;在人物塑造上作了些尝试,结合剧中人物突出喜剧色彩,吸收了外国狂欢节上流行的幻彩装和哑剧人物装,强调人物性格,增加现代意识。在演出实践中探索和寻找风格化的表演艺术。国际戏剧大师马丁·爱斯林教授看过演出后很激动地说,“这种形式很有意思,与我从前看过的一些《第十二夜》的演出有很大不同,揉进了中国民间的内容,很好。”

《第十二夜》被改编为地方戏曲的
为越剧《第十二夜》。

《无事生非》(话剧) (1) 1957年6月19日至7月1日,上海戏剧学院师资进修班结业公演《无事生非》。

前苏联戏剧家叶·康·列普柯夫斯卡娅执导。主要演员有:乔奇(唐·彼得罗)、吴瑾瑜(唐·约翰)、王珂(克劳第)、孔彬(彭尼迪)、吴绮云(佩特丽丝)、苏平(廖那托)等。

同年9月1日到10日,上海戏剧学院师资进修班在本院实验剧场复演《无事生非》,两次公演观众达16,000余人次。

同年9月25日至10月27日,上海戏剧学院师资进修班进京公演,先后在怀仁堂、北京青年艺术剧场、北京人民剧场公演13场。

同年11月23日至12月1日,上海戏剧学院师资进修班第3次在上海公演,在人民大舞台演出11场。

(2) 1961年5月16日至6月12日,7月1日至9日,上海青年话剧团在上海艺术剧场两次公演《无事生非》,胡导、伍黎、沙金导演,祝希娟、焦晃等主演。

该剧的导演强调在形体动作、声音造型、台词处理上下苦功夫,以便把莎剧人物的精神力量传达给观众。演员根据导演的要求努力使自己与角色合而为一,表演获得成功。比如著名演员祝希娟扮演贝特丽丝,经过认真地体验,贝特丽丝的感情已经成为祝希娟自己的感情,表现出这种体验艺术的真挚感人的力量,她将贝特丽丝这个活泼而不放荡、尖利而不刻薄、不失少女纯真的角色演得活灵活现,将人物的个性刻划得入木三分。同时,为了创造性地突出这一人物泼辣、豪放的性格,高雅有致以及应付自如、“居高临下”的风姿,她特地设计了一把鹅毛扇来衬托人物的翩翩风度和多变的情绪。当贝特丽丝兴奋时,扇子“唰”地打开了,洋洋自得;当她嘲笑培尼狄克时即收拢扇子;当贝特丽丝故意说“可怜可怜我吧,给我一个

丈夫”时,干脆放下扇子,装出十分可怜的样子。祝希娟的表演获得很大成功。

同年7月至8月,上海青年话剧院赴大连、沈阳巡回演出,公演《无事生非》等剧,受到欢迎。

同年11月11日至16日,上海青年话剧团第3次在上海公演《无事生非》。

(3) 1979年4月21日,上海青年话剧团复演《无事生非》,由焦晃扮演白尼迪,祝希娟扮演贝特丽丝。上海电视台转播了演出实况。

(4) 1986年4月22日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,复旦大学外文剧社在复旦礼堂演出《无事生非》(英语)。导演Olivia Lillich、严兵,艺术顾问索天章、陆谷孙。主要演员有斯榕(贝特丽丝)、朱敏琪(培尼狄克)、Colins Lewis(唐·彼得罗)、柴国兴(唐·约翰)、朱志奇(克劳狄奥)、王维凌(希罗)等。

(5) 1995年11月16日至19日上海话剧艺术中心—上海人民艺术剧院在外滩黄浦公园内纪念碑广场隆重上演了大型广场戏剧《无事生非》。导演俞洛生,文学顾问方平,设计王峻。主要演员有安韩谨(培尼狄克)、刘婉玲(贝特丽丝)、俞步涛(克劳狄奥)、耿歌(希罗)、王国京(唐·彼得罗)、李国梁(唐约翰)、段炼(道格培里)、陆野(费吉斯)、许承先(里奥那托)、徐铮(安东尼奥)等。这是一次社会公益性活动,演出5场,场场爆满,有些观众不辞辛苦从南汇、宝山等地赶来观看演出,人们掌声、笑声不断。上海市委副书记陈至立、副市长龚学平、市委常委宣传部部长金炳华、副部长徐俊西、文化局党委副书记秦德超等市领导先后观看了演出,给予充分的肯定与赞扬。21日上海话剧艺术中心举行了

《无事生非》演出座谈会,来自剧协、作协、文联、上海戏剧学院社会科学学院等单位的专家、学者参加了会议,对此次广场莎剧演出评价很高,称其为“中国广场剧零的突破”。

该剧被改编成地方戏曲的有黄梅戏《无事生非》。

《仲夏夜之梦》(话剧) (1) 1980

年,上海外语学院英语系师生演出英语《仲夏夜之梦》,由美国匹茨堡大学应聘来校任教的苏珊·史密斯博士指导排练。共演出5场。

(2) 1985年12月21日,在国际戏剧培训演员的舞台动作观摩交流会上(在比利时列日和布鲁塞尔举行),上海戏剧学院代表团演出《仲夏夜之梦》片断,演出结束时,获热烈掌声。该代表团为中国代表团,团长由上海戏剧学院副院长江俊峰担任,副团长为表演系副主任,团员王洛勇(1985届毕业生),应届毕业生为内蒙班的乌力吉图、哈斯高娃、娜仁高娃等6人组成。

(3) 1986年4月12日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,中国煤炭文工团在中央戏剧学院小剧场首演《仲夏夜之梦》,选用方平校、朱生豪译本。导演熊源伟。主要演员有白玉(公爵)、金德山(伊吉斯)、王福林(拉山德)、瞿弦和(狄米特律斯)、何文义(织工波顿)、张凯丽(赫米娅)、贾雨岚(海丽娜)、陆金龙(仙王奥布朗)、袁玉华(仙后提泰妮娅)等。

(4) 1986年7月,上海戏剧学院内蒙班毕业公演《仲夏夜之梦》,方平译,导演卢若萍、佟瑞敏。主要演员有:满都夫(希修斯),图海、玉花(喜波丽妲),刘喜、芒来(伊吉斯),索利忠、敏德日玛(赫米亚),包海龙(苏珊德),宁才(第米特律),娜仁高娃、萨仁高娃(海伦娜)等。

《麦克白》(话剧) (1) 1916年,郑

正秋主持的药风新剧社将《麦克白》改编成幕表戏《窃国贼》公演，抨击袁世凯称帝。为了加强戏剧的感染力，郑正秋在演出时还加上插曲，“而每唱观众必大受感触，至有一句得一采。是人之心理爱唱也”。

(2) 1916年，民鸣社公演幕表戏《窃国贼》，著名演员顾无为在演出时大骂其皇帝，对袁世凯称帝冷嘲热讽。袁世凯闻讯下令逮捕，竟判处死刑。袁世凯倒台，取消帝制，顾无为才恢复自由。

(3) 1981年1月，中央戏剧学院导演师资专修班和导演进修班公演《麦克白》。文学顾问孙家琇，导演指导教师徐晓钟、郦子柏，舞美指导教师齐牧冬。麦克白由鲍国安扮演，麦克白夫人由朱静兰扮演，班柯由杨玉清扮演，麦克道夫由周干忠扮演，邓肯王由赵振三扮演，麻尔康由贾钢扮演。1月7日，中央电视台播放该剧演出。演出采用朱生豪译本。

《麦克白》被改编成的中国戏为《王德明》，改编成地方戏曲的为昆曲《血手记》，该剧还被改编成广播剧。

《一报还一报》(话剧) (1) 1917年3月17日，“笑舞台”公演根据《一报还一报》改编的文明戏《假面具》，几乎集中了笑舞台的全部名角。安其鲁由汪优游扮演，玛利安娜由邹剑魂扮演，马左由疯僧扮演，维也纳公爵由达心扮演，爱司葛勒由沈冰血扮演，尤父由徐尘梅扮演，尤母由觉因扮演，尤里雅安德女郎由徐寒梅扮演，罗雪倭由悲世扮演，狱长由张利声扮演。演出甚为轰动。

(2) 1981年2月10日至4月7日，英国艺术家托比·罗伯森、阿伦·拜瑞特、奇斯·埃德蒙斯顿来华，与北京人民艺术剧院合作排演莎剧

《一报还一报》，英若诚为演出重新翻译了剧本，名《请君入瓮》。由托比·罗伯森任导演，英若诚任副导演，4月2日首演。主要演员于是之、任宝贤、李容、张馨、林连昆、朱旭等。公演47场。这是中外艺术家合作上演的第一台莎士比亚戏剧。

暴风雨(话剧) (1) 1982年1月5日，中央戏剧学院表演系78班公演《暴风雨》，由英籍华人周采芹导演，采用朱生豪译本。

(2) 1985年5月10日，中央戏剧学院戏剧艺术研究所莎士比亚中心，为纪念莎士比亚421周年诞辰，举行以展示莎士比亚作品为主的纪念会。导演系学生演出《暴风雨》片断。

《李尔王》(话剧) (1) 1982年7月1日，上海戏剧学院导演进修班公演《李尔王》。由话剧导演进修班《李尔王》导演组导演。主要演员有：戴克、王延松(李尔)，卢增玉(肯特伯爵)，王庆生(葛罗斯特伯爵)，冯健克(奥本尼公爵)，贾员(贡纳黎)，王成俊(康瓦尔公爵)，王默(吕甘)，温琼茹(科第丽霞)，熊国栋(爱德门)，冯昌年(埃特加)，曹琳(鄂斯华特)等。

(2) 1986年4月17日，首届中国莎士比亚戏剧节期间，中央戏剧学院在小礼堂首演根据《李尔王》改编的《黎雅王》。改编孙家琇等，文学顾问孙家琇，导演冉杰，刘木铎、郦子柏，舞台设计齐牧冬。

主要演员有：金乃千、鲍国安(黎雅王，即李尔王)，赵奎娥(长公主黎简，即高纳里尔)，张培育(次公主黎昭，即里根)，张玉屏(小公主黎庆，即考狄利娅)，毕海峰(大驸马姬成侯，即奥本尼公爵)，袁振平(二驸马吴忌侯，即康华尔公爵)，鲍国安、刘

小宁(赵康子,即肯特伯爵),汪兆桂(葛襄伯,即葛罗斯特伯爵),金俊武(葛虹,即爱德伽),黄定宇(葛猛,即爱德蒙)等。

改编本保留原作主要矛盾冲突、思想内容和话剧形式,而把时空放在公元前500年左右中国古代的某个诸侯国。人物性格、语言和情节发展随时空转移而全部“中国化”。人物塑造和舞台演出吸收了中国传统戏曲的程式手法,场次由原作的5幕26场压缩为5幕23场。这样,就把《李尔王》改成了一出中国味十足而又使中国观众能够更好地理解与欣赏莎剧精华的“中国莎剧”。《北京晚报》、《今晚报》、《中国日报》(英文版)、《戏剧》等报刊均对《黎雅王》的演出作出报道与好评。北京外国语学院的美籍教师玛莎·魏尔博士在《中国妇女》(英文版)上发表题为《莎士比亚并不陌生》的文章说:“《黎雅王》出色地解决了莎士比亚剧作的翻译与改编问题”,“表演看来是‘自然的’,完全适合与充满自信的。我觉得,上演一出真正中国化的、能为更广大的中国观众所欣赏的莎士比亚戏剧,较之未能充分掌握,而又企图模仿西方风格,是更有生命力的”。1988年美国福尔杰莎士比亚图书馆出版的第39卷《莎士比亚季刊》将《黎雅王》的剧照用为封面。

(3) 1986年4月18日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,天津人民艺术剧院在首都民族宫首演《李尔王》,导演沙惟,副导演孙冰,舞美设计高哲民。主要演员有:张涛(李尔),屠美玲(李尔长女高纳里尔),张媛媛(次女里根),杨世华、臧青(幼女考狄利娅),李西霖(康华尔公爵),李祖光(奥本尼公爵),刘庭芳(肯特),念凡(葛罗斯特),李启厚

(爱德伽)、马捷(庶子爱德蒙),毕万昆(奥斯华特)等。

(4) 1986年4月18日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,辽宁人民艺术剧院在上海戏剧学院实验剧场首演《李尔王》。选用朱生豪译本,导演丁尼,副导演刘绍华。主要演员有:李默然(李尔)、白之光(葛罗斯特伯爵)、陈洪生(肯特伯爵)、赵金娥(李尔长女高纳里尔)、王桂芹(次女里根),王美虹(幼女考狄利娅)、韩力(爱德伽)、宋国峰(爱德蒙)、袁福武(奥本尼公爵)张文渔(康华尔公爵)等。

该剧的演出气势磅礴,充满激情,展示了莎翁名剧的巨大悲剧力量。著名演员李默然的表演准确地把握了悲剧人物李尔的性格脉络,疯狂却不失身份,台词节奏鲜明,富于韵味。李默然说“四跪两转变”是打开李尔性格的一把钥匙:一跪大女儿,这是诅咒;二跪二女儿,这是愤怒;三跪人民,是认罪;四跪小女儿,是人性复苏。这“四跪”抓住了李尔心理和行为的统一,李默然的表演以真实表现荒诞,具有象征意味。该剧的舞美设计具有强烈的象征性和指向性:一个巨大的王冠覆盖了整个舞台,犹如一个囚笼囚禁了所有人物。随着剧情的发展,人物命运的起伏,王冠渐次出现断裂、破损、直至崩溃,寓意深刻。

《李尔王》被改编成地方戏曲的有丝弦剧《李尔王》,京剧《歧王梦》。《安东尼与克利奥佩特拉》(话剧)

(1) 1984年4月27日,为纪念莎士比亚诞辰420周年,上海青年话剧团公演5幕悲剧《安东尼与克利奥佩特拉》,胡伟民导演,李汝兰舞美设计,根据方平重校朱生豪译本排演。安东尼由焦晃、施锡来扮演,埃及女王由李媛媛扮演,莱必多斯

由孙滨、顾邦俊扮演，凯撒由李家耀、娄际成扮演，庞贝厄斯由乔奇扮演。共演出30场。

(2) 1986年4月11日，首届中国莎士比亚戏剧节期间，上海青年话剧团复排的《安东尼与克莉奥佩特拉》在上海长江剧场上演。导演胡伟民，舞美设计李汝兰。主要演员有焦晃(安东尼)、娄际成(凯撒)、沈光炜(莱必多斯)、乔奇(庞贝厄斯)、郑毓芝(克莉奥佩特拉)、吴锡敏(查米恩)、许长生(伊拉丝)、张先衡(爱诺巴勒斯)、李道君(爱洛斯)、吴尔朴(阿格立巴)、卢时初(阿克泰维娅)、许守钦(茂那斯)、陆丁裕(艾勒克萨斯)等。

导演胡伟民在对该剧的处理上追求场面的整体感、整体优势、质朴感以及人物的复杂性。正如阿格立巴的台词所说：“天神呀，你总是给我们一些缺点才使我们成为人类”。在主题上突出了“权力对人的强烈腐蚀作用”。该剧充分运用了戏曲舞台词汇，以少胜多，于有限中表现无限。该剧主要演员的表演很有功力。娄际成表演凯撒的气魄，分寸把握得很好；焦晃表现安东尼的占朴，郑毓芝表现克莉奥佩特拉的热情、机智都给观众留下了深刻的印象。演员的台词都念得很好，受到专家们的肯定。

《冬天的故事》(话剧) (1) 1984年12月，为庆祝中国莎士比亚研究会成立，上海戏剧学院表演进修班公演《冬天的故事》。翻译朱生豪，导演张振民。主要演员有：陈建武(克里奥米尼斯)、马小矛(里昂提斯)、林康、李幼斌(阿契达摩斯)，王灿、韩月乔(赫米温妮)，石美凤(迈密勒斯)，朱宪宪(安提戈纳斯)、赵丽华(宝丽娜)、孟庆生(狄温)、李强(奥托里古斯)等。

演出本将原作5幕改为11场，即：“心病”、“入狱”、“探监”、“弃婴”、“庭审”、“救婴”、“骗偷”、“春之歌”、“忏悔”、“重逢”、“复活”。

(2) 1985年4月22日，中国莎士比亚研究会和上海戏剧学院举行莎士比亚诞辰421周年纪念会，其间，上海戏剧学院表演进修班演出《冬天的故事》第二场。

《终成眷属》(话剧)

1986年3月，西安话剧院在西安公演五幕喜剧《终成眷属》。4月17日，首届中国莎士比亚戏剧节期间，于上海长江剧场复演。导演杨慧珍。主要演员有：张克瑶(国王)、温谦(白德兰)、牟维翰(郎富)、陈树青(潘乐)等。

该剧导演杨慧珍认为，《终成眷属》的情节、结构、形式比较适合借鉴中国戏曲艺术的表现方法，因此采取了“中国式”的处理：即将人物名字改成中国人的名字，都穿古代服装，把它演成了一出中国古装戏。导演确认该剧的主题是追求人的解放，反对等级观念，赞美主人公的勇敢、机智，敢于向生活、向等级观念挑战的精神。因此在舞台美术设计上采用了台阶、帷幕等布景，以象征等级观念、阶级差别如同囚笼罗网。主人公的命运引起了专家们的兴趣，他们深入地探讨了该剧所表现的思想内容，并提出了古装与台词不够协调的意见。

《泰特斯·安德洛尼克斯》(话剧)

1986年4月10日，首届中国莎士比亚戏剧节期间，上海戏剧学院在本院实验剧场首场公演《泰特斯·安德洛尼克斯》，为上海演区的开台戏。采用方重校、朱生豪译本。导演徐企平，副导演吴亚山、许蓉廉，舞台设计胡妙胜等。主要演员有：王熙岩(泰特斯·安德洛尼克斯)，刘

子枫、周景春(萨特尼纳斯),熊大华(巴西安纳斯),成德康、李祥春(玛克斯·安德洛尼克斯),顾艳、李小慧(塔摩拉),张明子、罗燕(拉维妮娅),周野芒(狄米特律斯),高新昌(契伦),胡荣华(艾伦)等。

《泰特斯·安德洛尼克斯》是首届中国戏剧节上海演区的开场戏。该戏以宏大的戏剧场面和壮观的演员阵容震撼人心,给观众留下难忘的印象。现代化的舞台设备,180余人的演员阵容,在一向被认为不成熟、极少演出的流血复仇悲剧中突出了莎士比亚对人类永久和平的渴望,使演出获得了时代意义的升华,是这出莎剧演出获得巨大成功的重要因素。它的成功被认为是一次“了不起的壮举”。该剧导演徐企平深入挖掘了这出莎剧的内涵,从“冤冤相报何时了”这一主题出发,通过泰特斯一家的不幸遭遇表现了整个人类的命运和希望,那就是莎士比亚对欺诈、残暴、邪恶的无比憎恶,对和平、进步和真诚的炽热呼唤。导演由此出发突出了剧中泰特斯关于“苍蝇”的那段疯话,并设计了烟火笼罩的序幕和陈尸舞台的结尾;小路歌斯绕着满台的死尸走了一圈,表现出在付出重大流血牺牲代价、深受灾难之后的罗马,有了新的转机,令人深思。

《理查三世》(话剧) 1986年4月10日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,中国儿童艺术剧院在首都剧场首演《理查三世》,为北京演区的开场戏。导演周来、黄意璘,舞美设计沈尧定。主要演员有:陆锦康(爱德华四世),蔡国庆、梁彦(威尔士亲王爱德华),阮丹妮、滕腾(理查·约克公爵),顾小铨、邓晓光(乔治·克莱伦斯公爵),赵有亮、陈宝国(理查·葛罗斯特公爵,即位后为理查三

世),高林茂(利佛斯伯爵),方子春、倪美玲(伊丽莎白王后),张斌如、耿丽华(玛格莱特寡后),高励群、马莉(约克公爵夫人),陈青、霍秀(安夫人)等。

《驯悍记》(话剧) (1) 1914年新剧家陆镜若主持的春柳剧场演出了《驯悍记》。

(2) 1986年4月12日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,上海人民艺术剧院在艺术剧场首演《驯悍记》。导演高本纳(Bernard Goss,特邀),舞美设计崔可迪,副导演黄美兰。主要演员有俞洛生(皮图秋)、奚美娟(喀特琳娜)、王德顺(鲁禅希欧)、宋忆宁(毕安卡)、袁之远(巴波蒂斯塔)、李宗强(郝谭修)、姚明荣(格来米欧)、郑星(特拉尼欧)、李志良(比昂戴洛)等。这是《驯悍记》第一次在中国正式演出,也是一次运用现代手法演出的莎剧。

导演在这出戏中所要表现的是“人的本质美”。这通过两个方面来体现:一方面是人的本性如何在庸俗、贪婪中被泯灭,一方面表现了喀特林娜、皮图秋对社会的反抗。该剧在挖掘莎剧内在精神力量方面做了许多努力。在艺术处理上吸收了现代人的观念,同时有意识地使观众感到是中國人在演莎剧。因此戏开幕时演员穿运动服,穿便装,逐渐增加剧中人物的服装特点。该剧的节奏,莎味很浓。引进梦境、虚虚实实。皮图秋的“羞辱疗法”、“饥饿疗法”、“失眠疗法”表演得很自然。该剧的演出获得了成功。专家们对剧中人物身挂“禁止随地吐痰”标牌、说上海话、披头散发”等缺乏艺术美感之处也提出了意见。

(3) 1986年4月21日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,陕西人民艺术剧院在上海长江剧场首演《驯悍

记》。执行导演玄英,导演组成员有玉兰、贾文采。主要演员有:李荣昌、毋永康(巴普提斯塔),曲国强、马刚(文森修),罗民帜、董少敏(路森修),马小矛、赵力强(彼特鲁乔),郭景华、李鸣(葛莱米奥),陈金安、崔志彬(霍坦米奥),刘远、胡秦英、宁金玲(凯瑟琳娜),张欣、蔡丹梅(比恩卡)等。

(4) 1986年4月,南京大学中文系影剧社在南京公演《驯悍记》,导演李占钟,舞台监督李群,造型设计唐正杰(特邀)。主要演员有:赵青(斯赖)、吴洁(凯瑟琳娜)、叶红(比恩卡)、吕晓平(彼特鲁乔)、李群(巴普提斯塔)等。

《温莎的风流娘儿们》(话剧) (1)

1986年4月13日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,中央实验话剧院在首都剧场首演《温莎的风流娘儿们》。文学顾问孙家琇,导演杨宗镜。主要演员有:张家声(福斯塔夫)、凌庆成(巴道夫)、郭江喜(毕斯托)、崔维宁(尼姆)、穆宁(福德太太)、张晓霞(培琪太太)、孙秀晨(安·培琪)等。

(2) 1986年4月15日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,武汉话剧院于上海戏剧学院实验剧场首演《温莎的风流娘儿们》。总导演胡导,演出本整理胡导、李冰(根据方平译本及朱生豪译本整理)。主要演员有:胡庆树、高原(约翰·福斯塔夫),张夏来(傅德),吴冕(傅德娘子),鄢继烈(裴琪),张镜(裴琪娘子),曾琼琼(桂嫂),徐帆(安妮),周锦堂(史兰德)等。

武汉话剧院演出的《温莎的风流娘儿们》将原剧的5幕23场改编为11场戏,各场名称和地点如下:

一场:争婚、惊艳;清晨,温莎街道。

二场:辞仆、修书;紧接前场,客店。

三场:门柬、设局;紧接前场,福德、培琪两家的阳台。

四场:一挑、惊白;紧接前场,客店。

五场:候斗、和解;下午2点,温莎野外大林苑。

六场:初捉、投篮;下午2点,福德家一室。

七场:怒白;晚,客店。

八场:打鸟、追踪;早晨,温莎野外。

九场:再捉、打巫;紧接前场,福德家一室。

十场:三勾、喜白;紧接前场,福德家一室。

十一场:焚鹿、缔缘;夜晚,温莎野外大林苑。

该剧在武汉演出6场,在上海演出9场,演出获得很大成功。1986年5月11日《武汉晚报》第4版发文“武汉《温莎》,场场满座,持续风流”。曹禺、黄佐临对演出成功表示祝贺。

《爱的徒劳》(话剧) 1986年4月

15日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,江苏省话剧团在上海文艺会堂首演话剧《爱的徒劳》。导演熊国栋,舞美设计王晓鑫。主要演员有:施景明(腓迪南)、蔡伟(俾隆)、卞涛(郎格维)、王宁(杜曼)、陈广生(亚马多)、刘玉明(杰奎妮妮)、李晴(法国公主)、朱茵(罗瑟琳)、张建霞(玛利亚)、姜虹(凯瑟琳)等。

导演熊国栋选择《爱的徒劳》这个中国舞台较为冷落的莎剧,是因为他特别看中该剧所体现出来的莎翁早期喜剧的激情及其寓庄于谐的特点。该剧采用现代服装以沟通莎翁戏剧与现代观众,为此在舞台设计上进行了大胆的探索,采用了中心

式舞台的演出形式。第一排观众的前面放了一些凳子作为支点。演员与观众如此接近,在舞会场面,演员还主动邀请观众跳舞。该剧对台词进行删减,从原来的三小时减到二个多小时。专家们肯定了该剧的探索精神、新的尝试,同时也对一些问题提出了意见,如请观众跳舞是否好?过多删节对于被称为“非宗教徒的俗人的圣经”的莎剧来说,是否合适?等等。

《雅典的泰门》(话剧) (1) 1986年

4月19日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,北京师范大学北国剧社在首都剧场首演《雅典的泰门》。改编、导演蔡骥。主要演员有:迟翔远、赵建勋、田志刚(泰门),杨旭(辛普洛涅斯),裴为民(弗莱维斯),熊威(凡罗),曹伟(诗人),王鹏(路库勒斯),魏彬(画师),黄薇(菲莉妮亚),段欣(提曼德拉)等。

(2) 1986年4月19日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,北京第二外国语学院在中央戏剧学院小剧场首演《雅典的泰门》(英语)。导演温普林、郑子茹(特邀),舞美设计盛奇(特邀),英语顾问苏菲·凯特保尔、李文心。主要演员有:龙书军(泰门)、白永泉(艾西巴第斯)、刘永琪(菲莉妮亚)、许伟(提曼德拉)、冯巍(艾帕曼特斯)、崔福永(弗莱维斯)等。

《皆大欢喜》(话剧) (1) 1930年5

月10日,天津中西女校毕业班女生公演喜剧《如愿》(英语)。这次演出所有角色均由该毕业班女生扮演。外籍教师任导演,主角玫瑰莲(即罗瑟琳)由年仅19岁的金润芝(即后来著名表演艺术家丹尼)扮演。她及其他几名演员的演出都很成功,获得广泛好评。北京天津《泰晤士报》发表黄佐临的英文剧评《莎士比

亚的〈如愿〉——评天津中西女校的毕业演出》。文中对这次演出进行了中肯的分析,他尤其称赞金润芝的表演。在另外一篇文章中也表现了对该剧演出的好评。文中说:“剧内玫瑰莲与雪丽之天真,尔兰德之勇敢及小丑特曲司本之滑稽,与19世纪英国最有名一班演员所扮演,无所轩轻”。

(2) 为“'92年上海文化艺术节展演剧目”,1992年5月17日首演,由上海戏剧家协会华夏文化艺术团演出。艺术指导黄佐临,导演袁国英,舞美设计吕萍。主要演员有:张晓林(奥兰多)、周笑莉(罗瑟琳)、陆英姿(西莉娅)、赵屹欧(试金石)、金安戈(杰奎斯)、曹红梅(菲苾)等。

该剧导演称这出戏为“花园戏剧”,它的演出不是在舞台上,而是在一座面积为900平方米的公园里。观众在花园草坪中非固定的座位上就坐,并不时起身转动折叠椅以改变朝向。演出在草坪周围的树林前面进行。演员们的古典装束与花园从前遗留下来的几尊女神雕像以及廊柱布景,恰巧点缀出古典氛围。导演对这出戏的艺术处理颇具匠心,两位主要演员周笑莉、张晓林都是年轻人,他们成功地塑造了罗瑟琳和奥兰多这两个艺术形象。演出结束后有许多年轻的观众等候周笑莉给他们签名。导演说《皆大欢喜》“这是我的仲夏夜之梦,这是我胸中的一片绿洲,这是我一颗苦于艺术的心”。《皆大欢喜》上演期间《上海文化艺术报》等报刊发表了评介文章。《皆大欢喜》为“首次在中国正式上演”。

《亨利四世》(话剧) 1994年9月

20日,'94上海国际莎剧节期间开幕演出为上海戏剧学院上演的《亨利四世》,这是该剧在中国的首次演

出。根据朱生豪译本改编,演出本吴小钧,导演苏乐慈,舞台设计胡妙胜、王志刚。主要演员有李家耀(亨利四世)、赵屹欧(福斯塔夫)、龙俊杰(亨利亲王)、白永诚(潘西·霍茨波)、刘婉玲(快嘴桂嫂)等。该剧场面恢宏,被学者们誉为“大制作,大手笔”。导演显示了较深厚的功力,从而给观众以强烈的视觉冲击,同时又巧妙地运用了戏曲中某些假定性原则,使观众得以充分展开“千军万马”、一泻千里的想象。

《三千金》(古装话剧) 据《李尔王》改编。1943年5月,黄禄生主持的上海艺术剧团在卡尔登戏院公演了话剧《三千金》,由顾仲彝根据《李尔王》与中国戏曲《王宝钏》改编。导演费穆。在排练过程中导演对改编本的不足之处几经修改,付出不少心血。改编者在《三千金》序中说:“这戏自写成到上演经过好几次的修改。尤其是第三、四幕改动更多;这一则由于环境关系,不能不动;一则也想求剧本的比较完善。这不能不感激费穆先生,因为他给我的帮助和启示实在太多了”。乔奇主演黎襄尊(即李尔)。原剧中的人物都改成了中国姓氏,黎襄尊的三个女儿是黎荷珍、黎桂珍、黎梅珍等。

该剧从5月12日至7月15日历演65天而不衰。抗战胜利后,1946年还有剧团在杭州等地上演。

《乱世英雄》(古装话剧) 原名《王德明》,据《麦克白》改编。1944年李健吾将《麦克白》改编成六幕悲剧《王德明》,剧本以中国五代的史实为依据,将莎剧改编成具有很强戏剧性的中国戏。王德明为成德镇大将,杀死义父节度使王熔,篡位窃据镇州。1945年4月,黄佐临在上海筹建“苦干戏剧修养学馆”,第一个剧目即为李健吾的《王德明》,上演

时易名《乱世英雄》。佐临导演,主要演员有石挥、张伐、丹尼、史原、白文等。演出地点在上海“辣斐”大戏院。

《奥瑟罗》(京剧) (1) 1983年5月23日,北京实验京剧团公演京剧《奥瑟罗》,邵宏超(执笔)、郑碧贤、逯兴才根据同名莎剧改编,将原作5幕15场改为8场。导演郑碧贤、马永安、吴一平,主演马永安。

(2) 1985年5月10日,为纪念莎士比亚421周年诞辰,中央戏剧学院艺术研究所莎士比亚研究中心,举行以展示莎士比亚作品为主的纪念会。著名京剧女花脸齐啸云演出京剧《奥瑟罗》片断(英语),赢得雷鸣般掌声。

(3) 1986年4月14日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,北京实验京剧团在首都民族宫复演京剧《奥瑟罗》。文学顾问翁偶虹,改编邵宏超(执笔)、郑碧贤、逯兴才,导演郑碧贤,表演指导张云溪(特邀),舞蹈指导黄伯寿(特邀),副导演马永安、吴一平。主要演员有马永安(奥瑟罗)、李雅兰(苔丝狄蒙娜)、蒋弘翔(伊阿古)、王永泉(凯西奥)、黄德华(勃拉班旭)、贾士铭(洛特瑞戈)、陈端(爱米利娅)、李雪艳(毘央卡)等。

改编将原来的5幕改为序幕、“凯旋门下”及“柔情似水”、“生死相随”、“海岛明珠”、“口蜜腹剑”、“夕阳如血”、“蒙冤受屈”、“千古遗恨”7场。

《天之骄女》(粤剧) 据《威尼斯商人》改编。1983年10月7日,广州实验粤剧团公演根据《威尼斯商人》改编的粤剧《天之骄女》。秦中英改编,张奇虹、红线女导演,红虹、王凡石、钟康琪主演,演出25场,本年复演。

该剧根据粤剧的特点对《威尼斯

商人》进行了重新结构,除序幕(割肉之争)外,将原剧5幕25场改编为6场戏,即“宝剑奇缘”、“高朋义友”、“选匣定亲”、“半场婚礼”、“大智回天”、“天成美眷”,对莎翁剧本和人物都做了大幅度删减与浓缩,既体现“粤味”,又保存“莎味”。比如,根据粤剧载歌载舞在动作中交代人物关系的特点,在第一场“宝剑奇缘”中将男女主人公安排在贝尔蒙特郊外骑马相遇,用骑马虚拟动作和舞蹈身段展现秀丽春色,抒发人物“有情人终成眷属”的美好心愿。该戏还吸收了西洋舞蹈的动作,在礼仪、感情的表达方面,如施礼、告别、吻手和接吻之类的动作皆按照欧洲风俗,力求“中西合璧”,以体现莎剧固有的文艺复兴的时代精神。该剧演出后受到好评,引起文艺界、戏剧界的关注。广东省文联负责人李门同志看到演出后在《羊城晚报》上发表了一首七言诗:

《天之骄女》[玉楼春]

何处管弦声断续,
剑影鞭丝人似玉。
原来粤调有新篇,
喜为水都歌一曲。
骄女经纶称满腹,
贪鄙狂夫难立足。
指环依旧笑春风,
共赏良宵嫌漏促!

李门同志认为此剧“既保留了粤剧基调,亦富有异国风光”。著名学者戏剧理论家王季思教授在报上写道:“中西艺术有通途,春柳吁天为黑奴。翻出莎翁新乐府,满城争看波霞姑”。

该剧于1983年冬参加了广东省新编剧目观摩演出。

《天长地久》(越剧) 据《罗密欧与朱丽叶》改编。1985年9月上海市虹口越剧团根据《罗密欧与朱丽叶》

改编的九场古装悲剧越剧《天长地久》在上海共舞台公演(当时称延安剧场)。艺术指导金凤,改编陈曼,导演金凤、谢洪林、周志刚。剧本共9场,即:一、两姓仇,二、一见情,三、花园会(即原著中的阳台会),四、街心斗,五、困龙吟,六、生离怨,七、寺中疑,八、灵丹计,九、死别恨。改编后的剧情发生在中国明代某年。南昌有裘罗两姓,因祖上争地反目,结下了三代世仇。在一次殴斗中,罗家之子罗立安救了裘家之女裘丽英,二人一见倾心,订下了白首之盟。罗立安力主化仇为亲,但可怕的陋俗世仇导致两姓间的怨恨日益加剧。罗立安被逼离乡隐迹。一往情深的裘丽英为了抗拒父命不嫁皇亲,吞下了广济寺长老所赠的灵丹,在花轿上门之前暴卒。罗立安闻讯痛不欲生,飞赶回乡,由于不知灵丹的妙用,酿成一场悲剧。罗立安与裘丽英的真挚爱情与惨痛教训,终于使两家尊长幡然醒悟,释嫌修和。

剧中角色共14人。由优秀越剧演员韩婷婷扮演罗立安(罗密欧),胡佩华和沈海冰先后扮演裘丽英(即朱丽叶)。其他主要演员有:杨焕华(乳娘)、王蔚清(罗立安之父罗泰一蒙太古)、尹美娣(罗立安之堂兄罗立祥—提伯特)、钱飞英(裘丽英之父裘再良—凯普莱脱)等。

该剧上演后受到观众喜爱,反响很大。1985年9月12日《新民晚报》以《越剧有了〈罗密欧与朱丽叶〉》为题报道了这次演出,称其“故事已进入民族化色彩”。1985年11月13日《杭州日报》以《〈罗密欧与朱丽叶〉中国化了》为题,报道了《天长地久》上演的盛况。该剧成为上海虹口越剧团的保留剧目,在上海、江苏、浙江等地公演达150余场次。1989年1月虹口越剧团携此剧目去

香港访问演出,1月19日香港《明报》以《莎剧改成戏曲》报道了《天长地久》在香港演出的消息并附有剧照一张。

《第十二夜》(越剧) (1) 1986年2月9日,上海越剧院三团首演越剧《第十二夜》,参加第三届上海戏剧节。

同年3月8日,越剧《第十二夜》剧组获探索奖,胡伟民获导演奖,史济华获配角奖,俞山、韩生获布景设计奖,该剧还获灯光设计奖,化妆奖。

由上海各报刊及电台、电视台文艺记者评选的“花冠”奖中,越剧《第十二夜》获探索奖,主演孙智君获新人奖,胡伟民获创作奖,史济华获演员奖。

(2) 1986年4月11日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,上海越剧院三团在人民大舞台复演越剧《第十二夜》。改编周永荷,导演胡伟民(特邀),作曲沈利群(特邀)。主要演员有:孙智君(薇奥拉)、史济华(马伏里奥)、温沛(小丑)、徐勇(船长)、许杰(奥西诺)、陈沪雷(凡伦丁—公爵府仆人),周勇强(安德鲁爵士)、顾卫林(托伯爵士)、胡敏华、李萍(玛利亚)、连玉焯(奥丽维娅)、张承好(西巴斯辛)、徐德铭(安东尼奥)、许风泽(神甫)等。

著名导演胡伟民执导该剧追求“莎味”与“越味”的结合,用他自己的话说就是要解决怎样“化合”成一种新的艺术形态的问题,因此在力求忠实表达莎士比亚的灵魂时注入中国文化的血液。比如在第5场的击剑中,虽然是正宗的法国式的击剑,但其中又揉进了中国戏曲的特定招式。该剧在表演中也体现了这个精神,比如在行当的突破和综合运用上取得了显著的成绩。著名演

员史济华扮演的马伏里奥就综合了老生、花脸、小生、小丑的多种表现手段,演得很成功。比如当马伏里奥在下人面前摆出一副威严高傲神态时,他调动老生、花脸的手段表演;当他自作多情地读假情书时,他又以小生的表演身段,渲染他的自鸣得意。后来见到伯爵小姐,当面向她忸怩作态求爱时,又运用了小丑的动作,故意让小姐看十字交叉的袜带和黄袜子。这些行当表演手法的综合运用,让观众看到了一个丰满的有生气的人。该剧的音乐向越剧靠拢,有了大段的唱段,唱词也符合腔体。该剧灯光与布景的结合也有利于表现人物的情感和莎士比亚时代特有的时代风貌。该剧的演出具有艳丽、轻快的风格,受到观众喜爱。有的观众连看三遍并称赞说,“一次比一次好”。

(3) 1986年5月11日,上海电视台“大舞台”举办莎剧晚会,演出了越剧《第十二夜》等莎剧片断。

(4) 1986年5月25日,上海电视台“大舞台”专栏邀请曹禺、吕瑞英等有关专家、戏剧家座谈,探讨域外戏剧文化与我国民族戏曲形式融合的可能性,其间穿插播放了越剧《第十二夜》等莎剧片断。

《血手记》(昆曲) 据《麦克白》改编。(1) 1986年4月10日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,上海昆剧团在上海儿童艺术剧场首演《血手记》。艺术指导黄佐临,顾问郑传鉴,改编郑拾风,导演李家耀,副导演沈斌、张铭荣,作曲沈利群、顾兆琳。主要演员有:计镇华(马佩)、张静娴(铁氏)、刘异龙(御医)、姚祖福(梅云)、方洋(杜戈)、沈晓明(邓王)、余畹芳(健男)、王雨生(牛旺)、徐嘉宛(梅妻)、马兴宝(鸚鵡)等。

《血手记》共九折:晋爵、密谋、嫁

祸、刺杜、闹宴、亲离、求巫、闹疯、血偿。本次演出只排演了其中的5折。《血手记》将《麦克白》改编成一部彻头彻尾的“中国戏”。人物都改成中国人的名字，邓肯王改为邓王，麦克白改为马佩，麦克白夫人改为铁夫人。该剧用一御医角色串场，使全剧一气呵成。《血手记》对原作剧情以“中国化”方式予以改编，但其基本情节与《麦克白》并没有根本区别。《血手记》以程式化严格的古老戏曲剧种保留了《麦克白》的重要主题，即现实世界中野心对人的腐蚀作用。《血手记》唱词根据昆曲特色注重文采，具有浓郁的民族风味。在该剧“剧情介绍”中说“我们在设法保存莎翁原作思想精华的基础上，对戏剧中人物和艺术表现手段力图做到中国化、昆曲化”。

(2) 1987年夏，上海昆剧团应邀赴英参加一年一度的“爱丁堡国际艺术节”，公演昆曲《血手记》，引起轰动。首场演出结束后英国观众掌声长达六、七分钟之久。

《无事生非》(黄梅戏) (1) 1986年4月20日，首届中国莎士比亚戏剧节期间，安徽省黄梅戏剧团在上海瑞金剧场首演黄梅戏《无事生非》。文学顾问张君川(特邀)，改编金芝，导演蒋维国，孙怀仁。主要演员有：马兰(李碧翠—Beatrice)、黄新德(白力获—Benedick)、蒋建国(娄弟鳌—Claudio)、吴琼(李海萝—Hero)、黄宗毅(杜百瑞—Dogberry)、王少舫(唐德隆—Don Pedro)、李济民(唐丹江—Don John)、陈小成(李爱樵—Leonato)、梅伟慈(马姑娘—Margaret)等。

该剧共7场，未列场名，故事脉络基本忠实于原剧，有的是原作多场的综合，有的是原场次的发挥，有的是原情节的改动(如第5场“婚变”；

第7场的“假墓”以演员组合等)。为了力求以黄梅戏的艺术优势充分体现原作的人文主义思想精神，剧本将故事改为发生在中国古代，将角色名字改为谐原作之音的中国人名；并将地点改在富有少数民族风情的中国边关地区，以使原剧中人物性格得以合理地存在和自由的展现，以力求达到既忠实于莎士比亚精神又具有中国戏曲艺术的魅力。

该剧演出后受到中外学者的喜爱和好评。曹禺说，“整个戏改编得当，唱词好，唱得好，演出好”。“像是中国戏曲吸收莎士比亚的一个非常好的榜样”。《无事生非》是黄梅戏移植的第一个莎剧，剧团选用了王少舫、马兰、黄新德、吴琼等一流演员，他们的表演充分显示了黄梅戏的独特艺术感染力。国际莎协主席布洛克班克看过演出之后说，你们在舞台上的行动，是如此超凡入胜，又是那么地有血有肉，莎士比亚九泉有知，也会高兴的。首届莎剧节期间中心评论会讨论该剧演出时，著名导演胡伟民和学者余秋雨都对该剧予以高度评价。余秋雨说，“此剧创作者没有毫无选择地照搬莎士比亚，而是把莎翁戏剧的灵魂提纯出来，再放入黄梅戏中”。

(2) 1986年9月1日至12日，经首届中国莎士比亚戏剧节组委会推荐，应中国戏剧家协会邀请，安徽省黄梅戏剧团在首都人民剧场连续演出黄梅戏《无事生非》11场(包括一个各国驻华使节专场)。12日进中南海演出，受到中央领导同志的热烈欢迎，演出结束后，合影留念。伍修权同志即兴题词：“勇敢的创新”(《光明日报》1986.9.16)。9月15日文化部召开表彰会，奖励该剧组5000元，赞扬其走出了一条“洋戏中演”的新路子。后于同年11月28

日,安徽省文化厅又为其举行庆功会,奖励该剧组一万元。

(3) 1986年10月12日文化部再度调《无事生非》剧组来京,在人民大会堂为来访的英国女王伊丽莎白二世女王演出了其中的三、四两场,成为晚会的主要节目。

该剧曾在杭州、华北油田、安庆、合肥、南京、武汉等地公演70余场。

上海《新剧作》1986年第3期发表了该剧剧本;《剧本》1986年第10期发表了该剧16幅剧照,配以解说词,完整地介绍了该剧剧情。

《冬天的故事》(越剧) (1)1986年4月20日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,杭州越剧院一团在上海中国剧场首演越剧《冬天的故事》。艺术顾问张君川,改编钱鸣远(执笔)、王复民、天马,导演王复民。主要演员:佟瑞敏(莎士比亚),金培荣(李昂),王颐玲(霍王后),张秋红(李珍),毛丽汀、傅志娟(李盼),邱菊芬(阙谧),陈蕴芳(安提),陈秋月(包夫人),孙素珍(季直),胡惠芬(狄文)、车艳娟(姬克)等。

该剧将原剧中西西里国王里昂提思改为息国国王李昂,将波希米亚国王波力克希尼斯改为姬国国王姬克,其余人物也都做了相应的改变。该剧原作5幕改为六场,前有序幕,后有尾声,它们是:序幕秋郊幸会,第一场疑忌生变,第二场蒙辱含冤,第三场铁石心肠,第四场灰飞烟灭,第五场乍暖还寒,第六场雏燕归巢,尾声冬去春来。

该剧的演出得到了中外莎学家的的好评。曹禺看完演出后热情题词:“衷心祝贺杭州越剧一团演出《冬天的故事》获得成功”。在寓所与编导交谈中说,“希望你们把这个戏送到农村去,我相信农民一定爱看,去开创中国农民爱看莎士比亚戏剧的先

例”。国际莎协主席布洛克班克看完戏上台祝贺,并题词:“我永远记得这个令人惊奇的《冬天的故事》,看你们演出的这一天,将成为我舞台生涯中最快活的一天!莎士比亚在西方是冬天,而在中国却是春天!”英国伦敦出版的《今日中国》1986年第87期上发表英国学者詹姆斯·道格拉斯的文章,称赞“杭州越剧一团的《冬天的故事》可说是个壮举,令人惊奇!它将浪漫主义的情节与中国传统戏曲非常紧密地结合在一起,真可以说是天衣无缝”。

《乱世王》(京剧) 据《麦克白》改编。1986年11月中旬武汉京剧团公演了根据《麦克白》改编的京剧《乱世王》。该京剧以中国五代十国乱世时期作为历史背景,把《麦克白》改编成了新编中国古装历史京剧。编剧周笑光,总导演胡导(特邀),导演宋玉琴、张杰等。主要演员有:陈鸿钧(唐昊——麦克白)、朱绮婉(唐昊之妻刘金凤——麦克白夫人)、厉方正(淮王唐行义——邓肯王)、舒长青(言克猷——麦克德夫)、高德春(许琨——班柯)、吴正汉(钱钧——考特)、易明秀、徐翠玲、吴作萍(三女巫),冯小林、冯幼林、于玉春(三刺客)。

京剧《乱世王》中的人物关系被改编成中国式的君臣关系,唐行义(邓肯)成了淮王,唐昊(麦克白)成了荊州城防使、忠信军节度使、辅国大将军,许琨(班柯)成了扬鹰将军,钱钧(考特)则成了忠信军节度使。《乱世王》的改编上演不仅拓宽了京剧剧目题材,而且还对东西方文化的交流融合作了有益的探索。该剧在导演、表演、唱腔音乐、舞美灯光等方面也都作了大胆革新。该剧正式公演后引起文艺界及广大观众的强烈反响。《武汉晚报》作了系列报

导,《长江日报》及《北京戏剧电影报》发了消息。武汉市文化局和武汉京剧团还邀请了武汉市戏剧专家就该剧的排练与演出进行座谈,大家一致赞扬武汉京剧团第一次将《麦克白》成功地搬上京剧舞台。1986年11月19日原中宣部、文化部副部长周巍峙同志看了《乱世王》的演出后,上台与全体演员、舞台工作人员、乐队全体演奏员热情握手,祝贺演出成功。在武汉大学任教的英、美、原苏联、法、意、日本等国教授、讲师20多人也观看了《乱世王》的演出。演出前他们曾到后台询问有关情况,剧作家周笑光回答了他们的问题;他们观看《乱世王》的演出之后称赞不已。

《血剑》(婺剧) 据《麦克白》改编。

1987年3月浙江省婺剧小百花东阳演出团在杭州公演了根据《麦克白》改编的婺剧《血剑》。由张君川任艺术指导,编剧:金锦良、阮东英、王庸华。导演:阮东英。主要演员有:胡悦(孟勃——麦克白)、齐灵姣(孟勃夫人——麦克白夫人)、周江平(燕王——邓肯王)、王文龙(慕容昭——班柯)、杜利英(慕容安——班柯子)、郭大明(孟智——麦克德夫)、赵杭珍(孟智夫人——麦克德夫夫人)等。该剧力求将莎味与婺味结合在一起,既保留了原剧的主干,又以“定邦剑”为中心情节,脉络清晰。主要演员的唱、念、做充分体现了婺剧的艺术手段;看门人则运用了婺剧特有的丑角表演手段。在导演手法上有大胆创新,既有抒情的婺剧唱工戏,也有现代歌曲的穿插;既有女巫、鬼魂的生动表演,也有武打场面的精湛技艺,充分发挥了婺剧的特长。《血剑》自始至终强烈的悲剧气氛正是这出戏中莎味的突出之处。同年5月中国戏剧家协

会浙江分会专门为此剧上演召开了座谈会,浙江省戏剧界专家、中莎会副会长张君川教授参加了座谈会。杭州大学中文系任明耀教授率领几位选修“莎士比亚研究”课的学生也参加了座谈会,座谈会肯定了改编的成功之处,也指出了某些不足。1989年11月该剧获浙江省第3届戏剧节导演一等奖,改编二等奖。

《罗密欧与朱丽叶》(豫剧) 1987年

5月中旬河南周口地区豫剧团公演。改编王中民(改编本发表在《颍河戏苑》1981年第1期,全剧分为9场)。导演任芝玲;舞美设计许让;主要演员有江团结(扮演罗密欧)、肖秀莲(扮演朱丽叶)。

该剧改编者力求保持“莎味”,又不把改编本变成话剧加唱,因此进行了大胆的探索。他把原作中的一部分内容化作豫剧中的念,有诗、对白、韵白等多种形式;另一部分内容则化作唱词充分展开。剧中的唱词与诗词的表现方法联袂难分,遣词之意,排比描述均能融会贯通,因此剧中人物的唱段更能抒发人物微妙炽热的情怀。该剧为了使剧中的词曲相辅相成,相映成辉,在音乐设计、唱腔音乐上,力求对人物感情的表达作精心地推敲。尤其是大段唱腔,听后能达到凝神忘情的艺术境界。如“墓穴殉身”一场,男女主人公的两大唱段,如泣如诉,声泪俱下,将一双纯洁高尚的恋人塑造得熠熠生辉。在全剧的幕间曲、伴奏曲中,音乐设计参考了欧洲16世纪的不少民歌音乐,又挖掘了地方戏曲的多种曲牌,有机地进行溶合创造,使此剧既有文艺复兴时代的气氛和韵律,又不失豫剧的本身风格。

《温莎的风流娘儿们》(东江戏) 1987

年底广东省惠州市东江戏剧团首次公演根据《温莎的风流娘儿们》改编

的同名8场东江戏。剧本改编侯穗珠(执笔)、张彩华、苛菲、张日青,导演侯穗珠。主要演员有:杨运兴、张永新(约翰·福斯塔夫),张育鹏(巴道夫),陈育红、邵萍(福德太太),吴宝霞(培琪太太),邵萍、叶海燕(安妮),罗菊霞、黄曼京(桂嫂)等。

东江戏是惠州戏于80年代创建的新型剧种。它的音乐唱腔以东江流域稀有剧种花朝戏为基调,吸收东江民歌、民乐和时代歌曲等音乐素材进行创作;表演艺术以东江地区流行的广东汉剧的艺术程式为基础,借鉴其他剧种,包括话剧、歌舞剧的表现手段加以改造;化妆改脸谱为淡妆,以求更接近生活;道白采用普通话,打破方言的局限。东江剧《温莎的风流娘儿们》的编导侯穗珠成功地“在莎士比亚戏剧与中国观众之间架设了一座心灵的桥梁”,她在执笔改编和导演该剧时突出了这个戏的“三味”(洋味、中味、东江味)、“一喜”(喜剧)的特点,并在“情”字上下功夫:该剧力求表现莎士比亚戏剧博大精深的人文主义思想以及诙谐、风趣、辛辣的喜剧风格。为了使演出尽可能接近莎士比亚时代的风貌,采用了洋装洋扮,让剧中人物保持洋人气质。为了能为中国观众所理解,把原剧5幕23场改成了8场戏,保留了娘儿们三戏破落骑士的主线和“三凤求凰”的副线,凡与此关系不大的人物和事件都砍去。在表演中尽量发挥东江戏的特点,融戏曲、话剧、舞蹈、魔术、杂耍为一体,使人物形态更放大、更夸张、更富于喜剧性。

东江戏《温莎的风流娘儿们》公演获得巨大的成功,受到观众的喜爱。不到半年的时间就上演了48场,在广州、惠州、梅州等地演出几乎场场爆满,吸引了各个层次的观众。

1988年4月21日至23日在广州上演3场,受到广东省主要领导和文艺、新闻及各界人士的很高评价。许多报纸发文称赞演出的成功;《人民日报》、《南方日报》、《南方周末》、香港《大公报》、《广州文化参考报》等10多家新闻传媒做了报道。《羊城晚报·港澳海外版》评介说,“有什么比观众的掌声和赞誉更使编导、演员心甜的呢?从惠阳影剧场那满场酣畅的笑声和掌声中,说明演出是成功的”。

《奇债情缘》(庐剧) 据《威尼斯商人》改编。1989年安徽省合肥市庐剧团公演了根据《威尼斯商人》改编的7场庐剧《奇债情缘》。艺术顾问张君川(特邀),艺术指导任国栋、程功恩,改编侯路,导演傅成兰(特邀)、马成忠,作曲何合浓,舞美设计刘杏林(特邀)。

《奇债情缘》的改编侯路根据中国戏曲“立主脑”的特点。删去了夏洛克女儿与罗兰佐私奔以及尼莉莎与葛莱西安诺的爱情线索,人物去掉一半,将原剧5幕22场改为7场戏。故事发生在中国江南某地,第一场江南小镇,元宵夜。穷秀才白尚礼(巴萨尼奥)与少数民族富家女鲍惜霞一见钟情。第二场夏老抠(夏洛克)家。徽州商人安道岭(安东尼奥)带白尚礼向夏老抠借钱,以逾期不还割二斤肉做条件,击掌立契约。第三场古代南方鲍府,求婚者上门求婚,选金匣子银匣子者失败,鲍惜霞盼白尚礼快来。第四场过场戏。汛期到,夏老抠无人相助,财产毁于大水;传闻安道岭商船出事。第四场鲍府。白尚礼选中铜盒,求亲成功;得知安道岭身陷囹圄,赶去相救。鲍惜霞赠信物玉佩。第五场公堂。夏老抠要按契约割安道岭胸前二斤肉,白尚礼赶到无力

相助。“大学士”赶到，巧断人肉案。第六场小过场。“大学士”向白尚礼讨取礼品，要去信物玉佩。第七场鲍府。白尚礼赶回完婚，因失玉佩而被讥讽；安道岭出面解释，有情人终成眷属。

主要演员有：张国英（鲍惜霞）、胡拥军（夏老抠）、孙小妹（灵册——尼莉莎）、黄冰（白尚礼）、王礼福（安道岭）、刘晓卫（李多——里奥那多）、高少华（知府——威尼斯公爵）等。

《奇债情缘》的导演傅成兰在该剧中既深深地注入了人文主义的欢乐，传达了人性张扬的胜利，同时又充分利用了庐剧的表现手段。庐剧是在皖南大别山和淮河一带的山歌、门歌和花篮、花鼓灯等民间歌舞基础上发展起来的（因该剧活动中心属中国古代庐州，故称庐剧），乡土气很浓，花腔小戏生动活泼，既诙谐又柔媚，载歌载舞，整个表演真正达到了庐剧化。舞美设计刘杏林用“茅竹”构成了江南水乡的小桥、曲廊，轻便而又清新。演员表演充分发挥了个人的创造性，整台戏的演出丰厚而又精彩。

《奇债情缘》受到广大观众欢迎，成为保留剧目。1989年以来演出了50多场，场场爆满。收到的观众来信中有大学生、教师、市民观众，也有外国朋友。围绕该剧的改编等问题曾召开过7次讨论会，见诸各种报刊评论文章50多篇。中央电视台“新闻联播”报道并全剧录像。该剧获1989年合肥市第二届艺术节编剧、导演、作曲、表演等18项奖及演出奖，获1989年安徽省第二届艺术节编剧、导演、作曲、二个演员及演出共6项奖，获1990年中国第二届戏剧节优秀剧目奖、优秀演出奖。

《李尔王》（丝弦剧） 1994年11月
石家庄丝弦剧团演出。改编戴晓

彤，导演阎计通。该剧以古代北国为背景，写了李尔王分权让国的悲剧。大公主、二公主以甜言蜜语博得老国王的欢心，骗得王位和国土，忠诚正直的三公主却因讲实话惹恼父王，割袖斩断了父女情。秉公直谏的忠臣葛大人也被罢官逐出。时隔不久，大公主、二公主违背诺言，嫌弃父王，李尔王被逼疯，被赶到野外的狂风暴雨中。三公主闻讯率兵来救，被阴谋篡权的葛公子捕杀。大公主、二公主也因争风吃醋分别被毒死。玩尽权术的葛公子也未能逃脱被诛下场。最终醒悟过来的李尔王抱着心爱的女儿的尸身心碎而死。李尔王由张鹤林扮演，其他角色扮演情况是：大公主（张宝英）、二公主（李春梅）、三公主（杜荣惠）、葛大人（安录昌）、葛公子（王况生）、大驸马（安存山）、二驸马（张镇斌）、三驸马（张君）。音乐设计林世朝，武打设计高文卯，服装设计娄全来，舞美设计李彬。丝弦剧诞生于元末，具有明显的地方色彩，石家庄市丝弦剧团除在石家庄市大众剧场演出外还在郊区演出了两场，受到好评。《河北日报》、《石家庄日报》以《中西合璧、风格卓然——莎翁〈李尔王〉搬上丝弦剧舞台》和《土剧团排演洋戏剧、众乡亲感叹伦理情》为题发表评论。

《歧王梦》（京剧） 据《李尔王》改编。1995年初由上海京剧一团演出，为大型古典寓言京剧。编剧王炼（特邀）、王涌石，导演欧阳明（特邀），唱腔设计高一鸣，作曲配器刘如曾（特邀）、龚国泰，打击乐设计朱雷、焦宝宏，舞美设计胡冠时，灯光设计严四德（特邀）、徐平平，服装设计欧阳明（特邀），化妆造型秦晓梅（特邀）、周兰芳、奚年生，技导王振鹏。主要演员扮演的角色为：歧王

(尚长荣)、公孙蒙(何澍)、春婴(李占华)、夏婴(方小亚)、雪婴(夏慧华)、昆父(盛雯荣)、康雍(萧润年)、弄人(孙贺先,特邀)、敖盛(富和)、百里洋(李达成)。大臣、卫士、宫女等由本团演员扮演。剧情的背景发生在古代歧国,国王名歧羊,他有三个女儿春婴、夏婴和雪婴。歧王欲将国土分与三个女儿,雪婴陈言分土之害,歧王大怒与之断绝父女之情,将国土分与春婴、夏婴。大将昆父为雪婴辩解,也遭贬逐。雪婴远嫁百里国。春婴、夏婴得到国土后翻脸无情将歧王逼走且互相倾轧。歧王与贴身弄臣一起饥寒交迫,流落荒野。当歧王与雪婴重逢、渐渐有所觉醒之时,又被跟踪而来的公孙蒙所蒙骗。歧王不听忠告,终于酿成了一场无法挽回的国破家亡的悲剧。1995年初在上海演出获得好评,同年11月进京演出。

《罗密欧与朱丽叶》(芭蕾舞剧)

(1) 1984年10月,为庆祝国庆35周年,上海芭蕾舞团公演著名古典芭蕾舞剧选场,这是莎士比亚名著在我国芭蕾舞舞台上的首次公演。编导、教员为余庆云、蔡国英、林泱泱、陈城汝、林培兴、辛丽丽。主要演员有汪齐风(朱丽叶)、施惠(罗密欧)、王国平(梯暴)、钟闽(迈丘西奥)。

(2) 1990年9月22日,中央芭蕾舞团于第11届亚运会艺术节上演出芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》,为亚运会艺术节的开台戏。该剧由美国纽约市戈尔夫大学表演艺术系主任、芭蕾舞教授诺曼·沃克执导,他集编导、表演、教学才能于一身,他的编舞有独特风格,揉古典芭蕾与现代韵味为一体,语汇丰富。舞美设计马云洪,音乐指挥卞祖善。主要演员为:张丹丹、李莹、王珊扮演朱丽叶,潘家斌、魏东升、徐刚饰罗

密欧。

《孪生兄妹》(木偶戏) 根据《第十二夜》改编。1986年4月23日,首届中国莎士比亚戏剧节期间,上海木偶剧团在风雷剧场首演根据《第十二夜》改编成的木偶戏《孪生兄妹》。

改编陆扬烈、丁言昭,导演姚金石,副导演何晓星,造型设计徐进,舞美设计张军,灯光设计孙锦年。主要演员有:叶文宝(操纵)、郭如桂(配音)(哥哥),钱漱芬(操纵)、童丽娟(配音)(妹妹),钱育健(操纵)、易美麟(配音)(公主),水林勇(操纵)、喻方道(配音)(公爵),陈明兰(操纵)、钱育健(配音)(女仆),孙佩珠(操纵)、叶文宝(配音)(卫士),姚关根(操纵、配音)(神父),周步庚(操纵、配音)(船长),符仲明(操纵、配音)(骑士),陈明兰(操纵)、水林勇(配音)(小丑)。

《麦克白》(4集广播连续剧) 首届中国莎士比亚戏剧节期间,上海人民广播电台于1986年4月10日、11日、12日、13日,在“广播剧场”节目中每天播放一集,4月23日起重播。艺术指导张君川(教授),音乐指导谭冰若(教授),改编袁国英,导演祖文忠,袁国英。演员有:张名煜(麦克白)、曹雷(麦克白夫人)、高博(邓肯王)、王洪生(班柯)、战车(洛斯)、傅冲(马尔康)、聂雅亮(麦克德夫)。

《仲夏夜之梦》(4集广播连续剧)

1986年12月3日,上海人民广播电台首播广播连续剧《仲夏夜之梦》。艺术指导黄佐临,改编黄海芹,导演祖文忠,参加演播的主要演员有李扬、王洪生、丁建华、曹雷、陈燕华、杨晓、任伟、于鼎、安振吉等。

《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》(37集故事广播) 《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》包括根据莎士比亚

全部剧作制成的 37 个广播系列节目,每个节目播出时间 30 分钟,全部播完需 18 个半小时,始播于 1987 年 5 月 19 日。该节目由吉林人民广播电台制作,吉林省莎士比亚协会协助;责任编辑耿仪凤,解说主要由晨光担任,此外还有李真、任嘉白、白玲等。每个节目包括两个部分:(1)故事叙述;(2)演出“片断欣赏”。改编故事的作者为张泗洋、孟宪强、杨村夫、李焕星、冯刚、孙琪、吴辉、杨林贵、小路等。“片断欣赏”演出选场,一部分选自舞台演出,一部分为吉林省文艺团体选场自排。选自舞台演出的演出片断有:上海人民艺术剧院演出的《驯悍记》、中央实验话剧院演出的《温莎的风流娘儿们》、天津人民艺术剧院演出的《李尔王》、中国煤炭文工团演出的《仲夏夜之梦》、上海戏剧学院演出的《泰特斯·安德洛尼克斯》、北京人民艺术剧院演出的《一报还一报》、中国青年艺术剧院演出的《威尼斯商人》、西安话剧院演出的《终成眷属》、北京师范大学北国剧社演出的《雅典的泰门》、安徽黄梅戏剧团演出的《无事生非》、上海戏剧学院演员进修班演出的《冬天的故事》、中国儿童艺术剧院演出的《理查三世》等剧及电影《王子复仇记》(《哈姆雷特》)。选自《莎士比亚名剧对白精选》的有《罗密欧与朱丽叶》(童自荣、张欣)、《麦克白》(张名煜、袁国英)、《第十二夜》(曹雷、刘广宁)、《奥瑟罗》(朱艺、柳名、张欢)、《安东尼与克莉奥佩特拉》(乔榛、曹雷)。自排的演播片断有:长春电影制片厂演员剧团李真、暴桂英导演,孙放、李真、张雷、张玉坤、孙佳禾、碧辉等演播的《亨利六世》上、中、下,《亨利四世》上、下,《约翰王》、《理查二世》等剧片断;长春话剧院杨村夫

导演、关符新、雷广瀛、王成烈、韩清生演播的《亨利五世》片断;吉林省吉剧团刘富英导演,诸惠新、邹丽、王秀华、崔继承、李占春等演播的《错误的喜剧》片断;秦丽君、王桂芬、苏中强、郭培立演播的《辛白林》片断;吉林广播电视演播组张凤志、刘玉新、李义华、孔令臣、任嘉白、申健、军兰、焦宝如、焦杰、陈历、徐明、黄丹、越青、晁惠、林楠、潘良、相群等演播的《维洛纳二绅士》、《裘力斯·凯撒》、《皆大欢喜》、《爱的徒劳》、《科利奥兰纳斯》、《暴风雨》、《泰尔亲王配力克里斯》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《亨利八世》等剧片断,分别由霍瑞芬、杨村夫、申健、暴桂英导演。

1988 年 4 月 23 日在莎士比亚诞辰 424 周年时,吉林人民广播电台举办了“莎士比亚戏剧节目展播”,每天在 18:00 至 18:30 播出一部《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》,连续播出 37 部。吉林人民广播电台这次展播在国内外莎学界引起关注。英国斯特拉福莎士比亚中心主任莱维·福克斯博士,中国莎士比亚协会副会长、中央戏剧学院孙家琇教授,吉林省莎士比亚协会都发去了贺信。《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》已成为吉林人民广播电台的保留节目,1989、1990、1991 年每年都全部播出一次,很受听众欢迎。

《王子复仇记》(越剧) 根据《哈姆莱特》改编。1994 年 9 月 23 日在 '94 上海国际莎士比亚戏剧节期间由上海越剧院明月剧团演出。著名越剧演员赵志刚领衔主演。总设计卫振华,艺术顾问袁雪芬、荣广润,改编薛允璜,导演苏乐慈,表演顾问吴小楼。主要演员有赵志刚(王子)、史济华(国王)、孙智君(王后)、华怡青(蕾莉亚)、张国华(雷大人)、

张承白(雷将军)、许杰(霍乃旭)、陈文治(罗生)等。改编将原剧五幕二十场改为九场戏,即一、遇魂;二、劝宴;三、试探;四、演戏;五、祈祷;六、责母;七、借刀;八、祭悼;九、饮毒。越剧《王子复仇记》在莎剧“戏曲化”方面创造了新的成功经验,它加重了王子与雷莉亚爱情戏的分量,突出了“越味”,演出优美、流畅,可看性强,有浓郁的民族风情,受到了新老越剧观众的喜爱,演出结束时出现了近年少有的观众登台向演员献花致贺的动人场面。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》(歌剧)

1994年9月26日, '94上海国际莎士比亚戏剧节,闭幕演出为哈尔滨歌剧院演出的大型歌剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》,这是中国舞台上的第一部莎剧歌剧,同时也在亚洲

首开莎剧改编歌舞之先河。该剧戏剧场面宏大,以金属架构成的背景营造了独特的戏剧气氛。哈尔滨歌剧院选此难于处理的莎剧改编为歌剧表现了大胆的开拓精神,演出受到高度评价。编剧沈正钧,作曲徐坚强,导演郭小男,指挥王永吉,舞美设计赵劲松,灯光设计伊天夫,服装设计许茗、于媛婷,舞蹈编导于颖,剧本翻译沈林,艺术总监李绍山。主要演员有崔哲浩(赫克托)、商俊生(帕里斯)、胡乃君、陈晓枫(特洛伊罗斯)、刘公仁(潘达洛斯)、齐燕、张金花(克瑞西达)、林晓岩、贾晓燕(卡珊德拉)、马丽、吴静(海伦)、李殿鹏(阿伽门农)、胡英年(墨涅拉俄斯)、王友山(阿喀琉斯)、程路(俄底修斯)、滕仁昌(帕特洛克罗斯)、高照强(忒耳西忒斯)等。

6. 中国莎学机构与团体

复旦大学莎士比亚图书室 1982年成立,陆谷孙教授任主任。成员有索天章教授、杨烈教授、陈雄尚副教授,以及朱涌协、孙健、刘厚玲等。该图书室收藏的中英文特别是英文莎士比亚图书、杂志及音像资料较为齐全。全国各地高校研究生撰写论文时常来该图书室查阅资料。该图书室图书来源主要有三个方面:1. 原校图书馆藏莎士比亚原著及评论书刊(中英文);2. 学校特拨经费购买的莎士比亚图书及杂志;3. 林同济教授赠书、陆谷孙教授赠书及国际友人赠书。该图书室成立以来所进行的工作主要有:

(1) 收集各种有关莎学的资料(包括论文、专著、译著、莎学活动信息、莎剧演出说明书和编写索引等)。1987年5月由刘厚玲、高健民负责

编写的《莎士比亚资料索引》(中文)受到国内学者的欢迎。该图书室编写的每两年一次的 *Shakespeare in China* (英文)资料汇编远寄英国、美国、日本等国,颇受国际学者欢迎。如所编《1982—1983年莎士比亚在中国》(英文)(*Shakespeare in China, 1982—1983*)发表在《莎士比亚翻译》第11期上(《*Shakespeare Translation*》11, Yoshodo Shoten LTD. Tokyo)。

(2) 该图书室于每年4月皆举行一年一度的“复旦莎士比亚日”活动,内容有学术报告、专题讨论,放映莎士比亚戏剧录像(英文),演出莎士比亚戏剧片断、小品以及朗诵莎士比亚戏剧中的独白等等。曹禺先生、黄佐临先生都曾参加过“复旦莎士比亚日”活动。

(3) 出版莎学文集。陆谷孙主编的《莎士比亚专辑》由复旦大学出版社出版。该文集为莎士比亚图书室编的第一本莎学文集,该图书室的大多数成员都撰写了莎评,翻译了莎评或莎剧。

(4) 为学生讲授莎士比亚课程,指导学生撰写莎士比亚论文。

(5) 指导教师与学生排练莎士比亚戏剧。如1986年复旦外文系青年教师用英语在首届中国莎士比亚戏剧节期间曾上演了《无事生非》。

(6) 与国内外莎学组织与团体建立学术联系。在国内,与上海人民艺术剧院、上海青年话剧院的联系较多;在国外与英国的莎士比亚研究中心联系较多。该图书室成立之前林同济教授于1980年参加了国际莎士比亚会议,论文为“Sullied Is the Word, A Note in Hamlet Criticism.”(发表于《外国语》杂志1980年第1期29—39页)。该图书室成立后1982—1988年先后有3人参加了4次国际莎学会议:

1982年陆谷孙教授去英国参加了国际莎学会议,论文题目为Hamlet Across Space and Time,发表在《Shakespeare Survey》36(Cambridge University Press, pp.53—56)。

1984年索天章教授去英国出席国际莎士比亚会议,论文为New Chinese Version of Measure for Measure(《Shakespeare Translation》10, Yoshodo Shoten LTD. Tokyo pp41—48)。

1986年索天章教授去西柏林参加了世界莎士比亚大会。

同年,陈雄尚副教授去英国参加了国际莎士比亚会议,论文为Books and Articles on Shakespeare Published in the People's Republic of China(《Shakespeare Translation》9,

Yoshodo Shoten LTD. Tokyo, pp33—42)。

中央戏剧学院莎士比亚研究中心

1983年3月成立,孙家琇任主任。成员以院内教师为主,重要成员为周培桐、张全全、周始元。1991年以来又增加了田民、沈林,沈林任副主任。院外顾问有卞之琳、李赋宁、杨周翰、王佐良、戈宝权、裘克安、赵澧、屠岸等。院内顾问为徐晓钟、丁扬忠。

该“中心”成立以来开展了一系列莎士比亚研究工作与学术活动,主要有以下几个方面:

(1) 研究、翻译与改编:1984年编写《莎士比亚在中国舞台上》,40余万字,未出版。1986年出版《莎士比亚戏剧节专刊》(10万字),收入8篇论文与4篇译文。同年,孙家琇、周培桐将《李尔王》改编为中国古装戏《黎雅王》,参加首届中国莎士比亚戏剧节北京地区公演,并由中央电视台向国内外播放。1992年5月出版《莎士比亚辞典》,由孙家琇主编,周培桐、石宗山、郑士生为副主编,约请院内外莎学学者撰稿56万字。

(2) 协助院内莎剧演出,为演出提供资料,进行讲解并担任顾问。该中心对下列莎剧演出提供过不同形式的协助:1984年广东话剧院的《奥瑟罗》,1986年首届中国莎士比亚戏剧节期间北京京剧一团的《奥瑟罗》、西安话剧院的《终成眷属》、解放军艺术学院的《威尼斯商人》、北京师范大学北国剧社的《第十二夜》、北京第二外国语学院的《雅典的泰门》、中国煤炭文工团的《仲夏夜之梦》、中国铁路文工团的《奥瑟罗》、辽宁人民艺术剧院的《李尔王》、北京实验话剧院的《温莎的风流娘儿们》、中央戏剧学院的《黎雅王》、1991年中央戏剧学院的《哈姆

莱特)。

(3) 纪念活动:1985年5月10日举行莎士比亚421周年诞辰纪念会,由本院学生演出《暴风雨》、《罗密欧与朱丽叶》片断,著名京剧演员齐啸云、张云溪演出了京剧《奥瑟罗》片断。此外,还演出了京剧插曲清唱,举办了莎剧舞台布景与服装设计展览。

(4) 学术讨论会:1984年12月23日,为广东话剧院来京演出《奥瑟罗》举行大型座谈会。卞之琳、杨周翰、罗念生、戈宝权、裘克安、屠岸等专家参加。

1986年首届中国莎士比亚戏剧节期间,举行总题为“莎士比亚与我们的时代”、“发展话剧事业与借鉴莎士比亚的舞美与表、导演”研讨会。专题学术报告有《保持中国莎学研究的势头》(王佐良)、《从莎士比亚的戏看他戏剧的见解与要求》(孙家琇)、《莎士比亚戏剧的情节与结构》(赵澧)、《当代欧美剧团演出莎剧的新趋势》(杨世彭)、《国际莎学研究:新思想与新技术》(国际莎协主席布洛克班克)。

(5) 文化交流:1984年成立与本院图书馆相联系的小图书室,搜集、复制有关莎士比亚的资料,供院内外研究者借阅。与莎士比亚故乡的莎士比亚中心、伯明翰莎士比亚研究所、伯明翰莎士比亚图书馆保持联系,交换图书资料。

1986年首届中国莎士比亚戏剧节期间,邀请伯明翰莎士比亚研究所负责人布洛克班克、美国科罗拉多莎士比亚戏剧节(属科罗拉多大学)专家杨世彭做报告,赠给他们由“中心”改编的《黎雅王》剧本、剧照及资料。

与加拿大维多利亚大学爱德华·伯利交换录相带,为该大学莎学组

织“莎士比亚音乐目录”提供中国演出莎剧使用的音乐乐谱。

邀请主持建设新的环球剧场的美国著名演员沃纳梅克来作报告,陪同前来的英国驻北京使馆英国文化委员会成员赠给“中心”关于莎士比亚生平和平时代的图片和录音带。

1987年孙家琇教授以学院及“中心”的名义赴美国麻省乌斯特有101年历史的莎士比亚俱乐部以及哈佛大学“哈佛—燕京研究所”讲学。两次讲学均以《黎雅王》为例,介绍中国改编莎剧的经验,同时播放该剧的录相。

(6) 协助学院的莎士比亚教学工作。

中国莎士比亚研究会(简称“中莎会”)

1984年12月3日至5日于上海举行成立大会。曹禺致开幕词,题为“做莎士比亚的知音”。参加成立大会及第一次年会的正式代表、特邀代表、列席代表共114人,他们都是北京、上海、广州、杭州等地的莎士比亚研究专家、翻译家以及多年从事莎士比亚戏剧演出的艺术家,其中有卞之琳、孙家琇、黄佐临、杨周翰、张君川、顾绶昌、索天章、陈恭敏、江俊峰、孙道临、裘克安、廖可兑、方平、张奇虹等。一些因病因事未能到会的著名学者为大会发去了贺信,英国莎士比亚中心、国际莎协副主席兼秘书长福克斯博士也为大会发去了贺信。中共中央书记胡乔木为大会发去的贺信中说,他希望中国莎士比亚研究会做出“无愧于莎士比亚、无愧于世界数百年来的莎学研究成果、无愧于研究会参加者多年的劳绩、也无愧于中国的学术地位和国际地位的贡献。”大会选举产生了由20人组成的中国莎士比亚研究会首届理事会,并通过了聘请胡乔木担任名誉会长的提议;

首届理事会选举曹禺为中莎会会长,聘请巴金为“中莎会”基金董事委员会名誉董事长。大会通过了“中国莎士比亚研究会章程”,共6款(1.性质;2.宗旨;3.会员;4.组织;5.学术活动;6.会址)。章程明确规定“中莎会”“是一个全国性的学术团体,作为团体会员加入国际莎士比亚协会”,“在业务上与中国社会科学院外国文学研究所、全国外国文学学会、中国戏剧家协会建立密切联系;在行政上接受会址所在地政府机构和社会科学研究机构的协助”。在第2款“宗旨”中说,“中国莎士比亚研究会团结全国从事莎士比亚研究、演出莎士比亚剧目的人员,开展学术讨论,促进国际交流,借以推动我国戏剧理论和戏剧实践的发展”。大会还通过了出版“中莎会”会刊《莎士比亚研究》的决议以及“关于举办首届中国莎士比亚戏剧节”的决议。副会长张君川教授致“闭幕词”。1986年“中莎会”发起并成功地组织了首届中国莎士比亚戏剧节,出版了《莎士比亚研究》,与国际莎士比亚协会及其他国际莎学组织建立了联系。“中莎会”的成立是中国莎学发展史上的一件具有重大意义的事件,它不仅标志着中国莎学发展到了一个新的阶段,而且对推动中国莎学的发展起到了积极的作用。会后出版了《中国莎士比亚研究会成立大会暨第一届年会纪念特刊》。

1989年4月23日的第2期《中华莎学》(“中莎会”编)发表了“中国莎士比亚研究会增补领导人员的决议”,内称,“1988年4月,由常务副会长张君川主持,在杭州召开了常务理事(扩大)会,就举办上海国际莎剧节等有关事宜作出了决定,并就增补人选进行了商议,产生了初

步名单。1988年9月,“中莎会”派专人赴北京,就增补领导人选及协商情况向曹禺会长作了详细汇报。曹禺亲笔签发了增补人选名单。“中莎会”鉴于不少常委年迈体弱、分散各地、集中一地开会困难等情况,决定在常务理事较集中的京沪杭分别征询意见,1989年1月在杭州,2月在北京,3月在上海先后召开了常务理事扩大会,理事会一致同意经过多次酝酿的增补名单,并作出了增补领导人员的决议。决定增补的人员如附2。

附1:中国莎士比亚研究会
第一届理事会

(1984年12月4日通过)

名誉会长:胡乔木

会长:曹禺

副会长:(以姓氏笔划为序)

卞之琳 王佐良 孙家琇 李赋宁 张君川 杨周翰 陈恭敏 黄源 黄佐临

秘书长:江俊峰

(以上会长、副会长、秘书长组成常务理事)

理事:(按姓氏笔划为序)

方平 孙大雨 吴富恒 陈嘉 陆谷孙 季羨林 索天章 袁克安 戴镗龄

中国莎士比亚研究会基金委员会

名誉董事长:巴金

董事长:陈恭敏

《莎士比亚研究》编辑部

编辑部主任:余秋雨

编委:(以姓氏笔划为序)

卞之琳 王佐良 方平 江俊峰 李赋宁 张君川 杨周翰 曹禺 黄源

中国莎士比亚研究会理事会聘任:

主任秘书:孙福良

秘书:叶立义 汪义群 丁罗南

附2: 中国莎士比亚研究会增补
领导成员

(1989年4月)

一 增补副会长: 孙大雨 江俊峰
陆谷孙 方平 张泗洋

二 增补理事: 胡伟民 汪义群
孙福良 孟宪强 骆文 曹树钧

三 理事会聘任副秘书长:

汪义群 孙福良

四 聘任

汪义群《莎士比亚研究》编辑部主
任

曹树钧《莎士比亚研究》副主任

孙福良 中国莎士比亚基金会

副董事长(常务)

附3: 1998年9月24日起中莎会
领导人员名单(去世者已删除,有些
人系增补。)

名誉会长: 孙家琇 李赋宁

会长: 方平

副会长: 卞之琳 陈恭敏 荣广
润 孟宪强 曹树钧 辜正坤
张泗洋 江俊峰 陆谷孙

名誉理事: 彭镜禧(台湾大学外文
系主任)

理事: 吴富恒 季羨林 裘克安
胡伟民 汪义群 孙福良 骆
文 刘炳善 李如茹

国外联络员: 李如茹(英国) 俞
唯浩(德国) 杨林贵(美国)

吉林省莎士比亚协会(简称“吉林莎协”)

1985年7月13日经吉林省社会
科学联合会批准于长春市成立,并
作为团体会员加入中国莎士比亚研
究会。首批会员近百人,主要成员
来自吉林大学、东北师范大学、吉林
艺术学院、长春师范学院、吉林社会
科学院、长春电影制片厂、长春话剧
团等单位。其中有教授、副教授、讲
师、导演、编剧、演员、研究生等。第
一届理事会推选吉林大学张泗洋教
授为会长,东北师范大学孟宪强教

授为秘书长。聘请胡绍祖、公木、蒋
锡金为顾问。吉林莎协的宗旨是团
结全省从事莎士比亚研究、演出与
教学的专家、学者、教授、导演、演员
开展学术讨论,演出莎剧借以推动
本省理论研究的发展与戏剧艺术的
繁荣。吉林莎协以开展学术活动为
主,出版了两本学刊《莎士比亚的三
重戏剧》(1988)和《莎士比亚在 our
时代》(1991);参与了为吉林人民
广播电台制作的《莎士比亚戏剧故
事与片断欣赏》节目制作工作。(将
莎士比亚的37部戏剧全部制成系
列广播节目,分37次播出。)吉林莎
协同英国、美国、日本的莎学专家与
组织以及国际莎士比亚协会建立了
学术联系。

天津市莎士比亚学会 成立于1989

年7月29日,1989年8月20日《今
晚报》发了消息。南开大学中文系
教授、著名外国文学专家、翻译家朱
维之被聘为该学会的名誉会长,天
津市文联副主席、中国戏剧家协会
天津分会主席赵路任会长。学会还
聘请了著名莎学家、中国莎士比亚
研究会副会长、中央戏剧学院教授
孙家琇,南开大学外文系李宜燮教
授、剧协天津分会顾问、著名导演沙
惟先生等8位莎学专家和戏剧理论
家为顾问。天津市艺术研究所副研
究员洪忠煌任副会长兼秘书长。
“天津市莎士比亚学会章程”中确定
其成立的宗旨是“团结全市从事莎
士比亚研究、演出莎剧人员,开展莎
士比亚研究、演出,并促进国际和国
内莎学研究的学术交流,借以推动
我市戏剧艺术理论与实践的发展。”
该学会成立后计划每年召开一次学
术讨论会,出版刊物与论文集,协助
各剧团上演莎士比亚剧目,提供文
学艺术咨询,并利用各种方式普及
莎士比亚作品。1991年4月天津莎

上比亚学会与剧协天津分会联合举行首届天津莎士比亚研讨会。会上由朱维之教授、李宜燮先生向与会者介绍了莎学研究的历史现状,应邀来天津的英国莎学专家戴维·兰姆伯特教授作了学术报告。参加大会的共30人,宣读了9篇论文,会长赵路在讲话中说,今后将不断组织艺术界和艺术界人士对莎学进行研究,“把莎学研究与中国民族艺术结合起来”。

武汉莎士比亚中心 1989年4月9日在武汉成立。在成立大会上通过了“武汉莎士比亚中心章程”,选举了会长和副会长。会长由武汉大学英文系教授阮坤担任,副会长有曹华民(华中理工大学科技英文系教授)、王吉玉(武汉大学英文系主任、教授)、李习俭(华中师范大学英语系主任、副教授)、叶红(湖北大学外语系主任、副教授)。该中心章程确定其宗旨为“团结海内外华人莎学专家和在华外籍莎学学者共同致力于莎学研究,加强高等院校外(英)语系和外国文学教研室从事莎士比亚研究的师生之间的联系,开展学术讨论、学术交流”;“开拓莎学研究的新领域”,“使我们在新时期的莎士比亚研究具有中国特色”。会址设于武昌吴家湾特一号,秘书组暂在武汉大学英文系办公室。机关刊物《莎学辑录》于1991年11月出版。

北京大学莎士比亚研究中心 1993年6月成立,隶属北京大学文学与翻译研究会,由李赋宁教授任顾问,辜正坤教授任主任,沈弘副教授任副主任。该中心聘请中国社会科学院、北京外国语大学、中央戏剧学院、上海外国语大学、复旦大学、南京大学、吉林大学、东北师范大学、山东大学、四川大学等单位的专家、

学者为兼职顾问或研究员。该中心成立后主要开展下述活动:一、为促进莎学研究的横向发展,与国内外学术机构取得了联系;二、制订了较系统的莎学研究计划,拟分别从宏观莎学研究、中观莎学研究及微观莎学研究三方面入手,力求在短时间内在莎学研究方面取得突破性的进展;三、开展普及性与专业性莎学教学工作,包括为英语专业研究生开设莎士比亚课程(中国教师与外国教师交替进行),为北大一般学生或文学爱好者开设莎学讲座(已开设过5次);四、拟在北京大学文学与翻译学会主办的季刊《世界文学与翻译研究》上辟一莎学研究专栏。

东北师范大学莎士比亚研究中心

1994年5月15日东北师范大学盛连喜副校长签发“东师科字(94)6号文件”,决定“同意成立‘东北师大莎士比亚研究中心’,由孟宪强教授任中心主任,张奎武教授任副主任,杨林任秘书”。中心其他成员由中文系、外语系教师组成。该中心挂靠在中国系。5月27日中心在中国系举行成立大会,盛连喜副校长、中文系博士生导师孙中田教授、社会科学处于秀芹处长、出版社郝景江社长和文科编辑室主任丁冰编审以及中文、外语两系领导到会祝贺。该中心的宗旨是进行深入的莎学研究,以形成满足时代要求的、具有中国特色的莎学理论与思维模式为奋斗目标;力争多出富有开拓性和突破性的莎研成果,与国内外莎学界开展学术交流,为精神文明建设服务,为中国莎学走向世界贡献力量。中心工作方案如下:一、与国内外莎学界建立联系,沟通中外莎学,沟通海峡两岸莎学;二、拟定莎研课题,申请重点项目,组织力量攻关;三、继续进行总结中国莎学发展史方面

的工作,争取尽快与港台学者合作完成这一课题,最后完成全面的、完整的“中国莎学史”;四、为中文系、外语系开设莎士比亚研究课程;五、举行各种形式的莎学会议;六、筹备

出版一本定期或不定期的面向全国莎学刊物;七、开展普及性的莎学活动,组织学生演出莎剧,活跃校园文化生活。

7. 中国莎学学者简介

(按生年先后排列)

林纾(1852—1924) 字琴南,号畏庐、冷红生,闽县(今福建福州)人。中国近代翻译家、文学家。他是中国以古文翻译外国小说的第一人。他长于古文,译笔流畅典雅,时有传神之笔。康有为曾称“译才并世数严(复)林(纾)”。他的译作向以“林译小说”闻名于世,深受读者喜爱,在传播西方文学方面起了重要作用。他先后翻译了英、美、法、俄、德、瑞士、比利时、西班牙、挪威、希腊和日本小说 180 多种,由商务印书馆以及《小说月刊》、《东方杂志》、《小说世界》出版发表约 145 种,其中辛亥革命前 57 种,大部分在辛亥革命后直到 20 年代初。“林译小说”中有 40 种左右为世界名著。林纾不懂外文,依靠他人口述进行翻译。1904 年与魏易合作翻译了英国作家兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》,取名《英国诗人吟边燕语》。在 1904 年 5 月写成的“序”中林纾谈了他与魏易合作的情况。他说“挚友魏君春阳(即魏易)年少英博,淹通西文。”“夜中余闲,魏君偶举莎士比亚笔记一二则,余就灯起草,积 20 日成书,其文均莎诗之纪事也。”“此本所收 20 则,余一一制为新名,以标其目”。1916 年与陈家麟合作翻译了 5 部莎士比亚戏剧故事:《雷差德纪》(即《理查二世》)、《亨利第四纪》、《亨利第六遗事》、《凯撒遗事》、

《亨利第五纪》。这 5 个莎士比亚戏剧故事包括了莎士比亚的 8 部剧本。林纾翻译的文言莎士比亚戏剧故事在当时产生很大影响。

严复(1853—1921) 字又陵,又字畿道,福建侯官(今闽侯)人。中国近代启蒙思想家、翻译家。重要译作为《天演论》、《原富》、《群学肄言》、《法意》、《穆勒名学》、《名学浅说》等多种,传播西方资产阶级政治经济思想和逻辑学,并加“按语”抒发己见。在翻译方面第一个提出“信、雅、达”的标准。上述译作中多次提到莎士比亚。在 1894 年译的赫胥黎的《天演论》“进微篇”中说,“词人狭斯丕尔(即莎士比亚)之所写生,方今之人,不仅声音笑貌同也,凡相攻相感,不相得之情,又无以异”。在“小注”中他说,“狭(指狭斯丕尔)万历年间英词曲家,其传作大为各国所传译宝贵也”。1897 年在其所译《群学肄言》(斯宾塞著)中多处提到莎士比亚,并引用了莎士比亚作品中的人物和情节。在《倡学第二》论述“大人之业”“皆必有其先事者为之权藉”的观点时谈到了莎士比亚,其译作说:“虽有文章若狭斯丕尔(Shakespeare),使无数千年闻见之积累,以富其思;又无数百世修明之辞,以达其意,吾不知其所谓词曲者乌从来也?”译作说,如果没有“数千年闻见之积累”,“无数百世

修明之辞”，莎士比亚的词曲将从何而来？在《喻术第三》中严复译作论述了“人性大同”与“人性有异”。在论述“人性大同”时引用了夏洛克一段台词。其译作说：“故犹大奚乐格（Shylock，即夏洛克——编者注）之告耶稣教会也，曰：‘犹太之民无目乎？无手足乎？无官骸府藏乎？喜怒哀乐之情异乎？食岂不以谷肉？伤岂不以刀剑？吾病汝曹之所病也，吾疗汝曹之所疗也，冬寒而夏温，其行于吾党者，与行于汝曹者又未尝异也；使汝吾刺，不流血乎？使汝吾按，不狂笑乎？汝鸩吾岂不死？汝虐吾岂不怒？’使吾与汝于此而尽同也，未见其余之绝异也。”（《威尼斯商人》第三幕第一场——编者注）在《智珠第六》中论述人心之惑于情理时，谈到了莎士比亚与牛顿，认为他们为英吉利最灵异之人。其译作说，“盖英吉利立国如何？虽前此一无所考，然相传其中有二人最灵异，其一为诗人（诗人，谓狭斯丕尔，译者原注），深识远想，为从古诗人之所无；又其一为学人（学人，谓奈端（即牛顿）——译者原注），造诣深邃，当不待言”。在《政感第十一》中引用哈姆莱特的一句台词为例，说明群事之难。译著说“丹麦王子罕谟勒（Hamlet，即哈姆雷特——原编者注）之言曰：“子以吾为易调若此庸乎。”（《哈姆雷特》第三幕第二场——编者注）1908年在其所译《名学浅说》（耶方斯著）中再次谈到莎士比亚，以莎剧《裘力斯·凯撒》中安东尼的著名演说为例，说明“名学的功能”，即逻辑的作用。该书第11章第93节说“又有例案并举，而判所含蓄，令人百思，尤有余味。索思比亚（即莎士比亚）作凯撒被刺一曲，当鸢吞尼（即安东尼）以尸告众，为布鲁达（即布鲁土斯）所禁，不得代

鸣其冤，层层皆用此术，听者裂眦冲发，举国若狂，名学之能事如此”。严复是中国最早引用莎士比亚戏剧情节论述问题的学者之一。

梁启超（1873—1929）字卓如，号任公，又号饮冰室主人，广东新惠人。中国近代资产阶级改良主义者。晚年在清华学校讲学，著作内容十分丰富，涉及政治、经济、哲学、历史、新闻、文学、艺术、文字音韵、语言、宗教各个方面，1,500万字的著述编为《饮冰室合集》，这是中国近代宝贵的文化遗产。1902年5月（为光绪28年）在《新民丛报》5月号上发表《饮冰室诗话》，其中说：

近世诗人，如莎士比亚、弥尔顿、田尼逊等，其诗动亦数万言，伟哉！勿论文藻，即气魄固已夺人矣！

在这里梁启超第一个把 Shakespeare 译为“莎士比亚”，后被普遍采用，直至今天。

鲁迅（1881—1936）原名周树人，浙江绍兴人。中国现代伟大的文学家、思想家和革命家；中国现代文学的开拓者和奠基人；中国文化革命的主将。鲁迅关于莎士比亚的论述散见于他各个时期的著述之中，比较重要的有三个时期，即留学日本时期、20年代中后期与晚年。1907年鲁迅于日本写成的《科学史教篇》、《文化偏至论》、《摩罗诗力说》三文都提到了莎士比亚。在《科学史教篇》中鲁迅论述了世界科学的发展史况，从古希腊罗马、阿拉伯而至18世纪的欧洲。在该文的最后鲁迅说，“科学者，神圣之火，照世界者也”。但他又说，“盖使举世惟知识之崇，人生必大归于枯寂，如是既久，则美上之感情漓，明敏之思想失，所谓科学，亦同趋于无有矣。故人群所当希冀要求者，不惟奈端（即

牛顿),亦希诗人如狭斯丕尔(Shakespeare)。”(《鲁迅全集》第1卷第35页,人民文学出版社1981年版。下同。)鲁迅认为如果只推崇科学,不重视情感,也不利于社会的发展。他的结论是:不仅应该尊重科学,也应该重视艺术,以陶冶人的感情。在这里鲁迅把莎士比亚视为诗人、艺术家的代表。在《文化偏至论》中反映了尼采超人哲学对青年鲁迅的影响。文中说,“多数相朋,而仁义之途,是非之端,樊然混淆;惟常言是解,于奥义也漠然”。(《鲁迅全集》第1卷第52页)意思是说,多数人聚结,常常是非混淆;他们只能了解平常的道理,不懂事物的深层意义。鲁迅引莎士比亚悲剧《裘力斯·凯撒》中的一段情节以证明其观点。他说,“是故布鲁多既杀该撒,昭告市人,其词秩然有条,名分大义,炳如观火;而众之受感,乃不如安多尼指血衣之数言。于是方群推为爱国之伟人,忽见逐于域外。夫誉之者众数也,逐之者,又众数也,一瞬息中,变易反复”。“故是非不可公于众,公之则果不诚;政事不可公于众,公之则治不郅。”(《鲁迅全集》第1卷第52页)鲁迅引用的这段情节出自《裘力斯·凯撒》第3幕第2场。鲁迅是中国最早引述莎剧情节的人之一。在《摩罗诗力说》中,鲁迅论述了文学的社会作用。他在文中引用了英国作家卡莱尔《论英雄和英雄崇拜》(1841)第三讲《作为英雄的诗人;但丁、莎士比亚》的最后一节,称赞但丁、莎士比亚为“诗人中的英雄”,其根据就是他们的作品所昭示出来的思想“乃国民之首义”。鲁迅引用卡莱尔的话说,“意大利分崩矣,然实一统也,彼生但丁,彼有意语”。(《鲁迅全集》第1卷第64页)鲁迅在谈到果戈理时接着谈到了莎

士比亚,他认为他们都以自己的作品起到了“振其邦人”的重要作用。在《摩罗诗力说》中鲁迅在评论雪莱的诗作时高度评价了莎士比亚与斯宾塞的创作。他说,“故心弦之动,自与天籁合调,发为抒情之什,品悉至神,莫可方物,非狭斯丕尔暨斯宾塞所作,不有足与相伦比者”。(《鲁迅全集》第1卷第219页)20年代中后期鲁迅在文中谈及莎士比亚处有三种情形:1. 讽刺陈西滢等人以精通外国文学自我炫耀;2. 讽刺一些人崇洋媚外的丑恶思想;3. 批评梁实秋的人性论观点。

鲁迅晚年文中论及莎士比亚之处还有三方面的内容:1. 关于中国莎学的状况;2. 中国应有“莎士比亚全集”译本;3. 批评杜衡等人的观点。如在《读几本书》中鲁迅说,关于莎士比亚,现在最重要的是要有一套中译本全集。他说,“在我们深恶痛疾的日本,《吉河德先生》和《一千零一夜》是有全译的;莎士比亚、歌德,……都有全集。”为了更多地借鉴苏联莎评,先由鲁迅编辑,后由黄源编辑的《译文》杂志,从1934年到1936年鲁迅逝世前共发表6篇莎评译文,其中4篇是苏联学者的论文。他们都是苏联著名莎学家,如狄纳摩夫、斯米尔诺夫等。

袁昌英(1894—1973) 湖南醴陵人。英国文学及法国文学教授。自幼受家教,熟读诗书,毕业于上海中西女塾。1916年自费留学英国,就读于爱丁堡大学,为该校攻读英国文学和欧洲文学的第一位中国女性。1921年通过了关于《哈姆莱特》的毕业论文,以优异成绩获英国文学硕士学位。她是中国妇女在英国获得文学硕士学位的第一人,对此伦敦《泰晤士报》以及国内一些大报都做了报道。1921年回国后任教于

北平女子高等师范学院。1926年只身赴法国攻读法国文学。1928年回国任教于上海中国公学。1929年任武汉大学教授,讲授英、法文学及莎士比亚。1935年发表长篇莎评《沙斯比亚的幽默》,为这一时期中国最重要的莎评论文之一,生动地论述了莎士比亚喜剧、历史剧、悲剧中的幽默成分及其审美价值。同年在南京国立戏剧学校上演《威尼斯商人》之后出版的《莎士比亚特刊》中发表了《歌洛克》,论述了莎剧中这个著名的犹太高利贷者的艺术形象。袁昌英为中国第一位研究莎士比亚的女姓。其他著述有《孔雀东南飞及其他独幕剧》(1930)、散文集《山居散墨》(1937)、《行年四十》(1945)、剧本《饮马长城窟》(1947)。解放后继续于武汉大学任教。50年代初当选为武汉市文联执行委员,加入民盟并当选为武汉市政协委员。1957年后经历坎坷。1985年湖南人民出版社出版了《袁昌英作品集》,台湾出版了《袁昌英文选》。1989年湖南人民广播电台在《我说潇湘女》节目中介绍了袁昌英教授。

茅盾(1896—1981) 原名沈德鸿,字雁冰。浙江桐乡人。中国现代杰出的革命作家,卓越的无产阶级文化战士。1921.6.17在《民国日报·觉悟》上发表了《比利时的莎士比亚》,署名P.生。1930年由上海世界书局出版的他的《西洋文学通论》(署名方璧)中,在“古典主义”一章里介绍了莎士比亚。他说,“这位伟大的天才,他的作品又是从各方面看来不能纳入‘古典主义’的范围内,而宁是下一代的‘浪漫主义’文学的先锋。他是超时代的。”作者简要地概括了莎士比亚创作的特点:“……作品大多取材于古来的传说,但是他勇敢地打破了‘三一律’,只

有一篇《暴风雨》(Tempest)是例外。”“他给这些历史人物都安上一颗现代的心”。作者分析了哈姆莱特性格的复杂性、矛盾性,说他“是人性的一种典型的描写。他永久厌倦这世界,但又永久恋着不舍得死;他以个人为本位,但是他对自己也是怀疑的;他永久想履行应尽的本分,却又永久没有勇气,于是又在永久地自我谴责。”正因为如此,茅盾指出“研究《哈姆莱特》的著作也可以自成一个图书馆”了。1934年在《文史》杂志一卷三期上发表了《莎士比亚与现实主义》(署名味茗)一文,着重介绍了1933年苏联莎学家狄纳摩夫的论文《再多些莎士比亚主义》的观点。这篇文章第一次向中国读者介绍了马克思、恩格斯对莎士比亚的评价,第一个将莎士比亚与现实主义联系起来,第一个论述了“莎士比亚化”问题。在文中茅盾着重转述了狄纳摩夫关于“莎士比亚化”的观点。他说,“S. Dinamov的结论是,所谓苏维埃作家的‘莎士比亚化’就是要能够找出生活的真实意象,以表现那正在进行中的发展和运动。所谓‘莎士比亚化’者,就是要立足于今日,并由今日而生长到明日。所谓‘莎士比亚化’者,就是要升到现代思想的顶点……。所谓‘莎士比亚化’者,就是做自己阶级的勇烈的战士,以艺术为武器。所谓‘莎士比亚化’者,就是站在人生的头阵,战斗着,创造着,工作着,挣扎着。所谓‘莎士比亚化’者,就是寻找更有力的艺术创作的形式,抛弃那‘炫奇斗巧’的空虚的装饰主义,创造出思想与形式两具完备的艺术品。”1935年在文化服务社出版的《汉译西洋名著》中,茅盾发表了《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》一文,这是作者评介一系列西洋著

名作家中的一篇。文中简要介绍了莎士比亚的生平。作者说,莎士比亚的作品“反映了旧的贵族文化和新的商业资产者文化的冲突”,莎士比亚“属于贵族这方面”。他之所以享有“不朽的盛名”,不仅因其“诗句之美妙”,“戏曲技术之高妙”,更因为“他广泛地而且深刻地研究了这社会转型期的人的性格、嫉妒、名誉心,似是而非的信仰,忧郁性的优柔寡断,傲慢,不同年龄的恋爱,一切他都描写了。他的作品里有各种生活,各色的人等,其丰富复杂是罕见的”。作者在文中介绍了莎士比亚戏剧创作的分期以及《哈姆雷特》一剧的情节、内容等。

徐志摩(1896—1931) 浙江海宁人。先后留学英美,曾任北大教授、《晨报》副刊编辑,新月派诗人。1925年访欧归来后曾在一些报刊发表介绍莎士比亚的文章。他在《晨报》副刊上发表了题为《汉姆雷德与留学生》一文,批评当时新明剧场李悲世等新剧家演出的汉姆雷德。谈到他的感想时他说他们与众不同,原因是“莎士比亚是英国人,他写英文的,我们懂英文的,在学堂里学过他的戏”。“你们没到过外国,看不懂原文的当然不配插嘴,你们就配扁着耳朵悉心地听”。鲁迅先生批评了徐志摩的这种态度。1930年梁实秋曾负责组织莎翁全集翻译委员会,当时计划共5人参加翻译工作,其中有徐志摩。在第一次年会上决定徐志摩翻译《罗密欧与朱丽叶》。1931年4月在《〈诗刊〉前言》中谈到关于莎士比亚翻译,他说“孙大雨的King Lear(《李尔王》)试译一节也是有趣味的。我们想第一次认真地试译莎士比亚,此后也许借用《诗刊》的地位发表一些值得研究的片断”。他还来不及译完《罗密欧与朱丽

叶》就因飞机失事于1931年11月遇难。遗译《罗密欧与朱丽叶》(片断)于1932年发表于《诗刊》、《新月》上。

杨晦(1899—1983) 辽宁辽阳人。生前任北京大学教授、中国作家协会理事。1917年考入北京大学哲学系,1919年参加“五四”爱国运动。1920年毕业后在辽宁、山西、河北、福建、山东、北京等地的中学和大学任教十几年,同时从事文学活动,创作了社会问题剧《谁的罪》(1922)、抒情悲剧《来客》(1923)等。1925年与冯至、陈翔鹤、陈炜谟等友人在北京组织文学团体,以德国作家霍甫特曼的一部象征剧名称之为“沉钟社”,创办《沉钟》周刊和半月刊,出版“沉钟丛书”,持续9年的时间。在此期间创作了《除夕》、《笑的泪》等多部独幕剧和五幕剧《楚灵王》(1933),翻译了罗曼·罗兰的传记作品《悲多汶传》、埃斯库罗斯的《被幽囚的普罗密修士》、莱蒙托夫的小说《当代英雄》以及弥尔顿、爱伦·坡等人的一些短篇作品。30年代中期到上海从事文艺活动。1941年至1943年间应聘去陕西的西北大学教书,此时完成了莎士比亚的悲剧《雅典人台满》的译文,1944年由重庆新地出版社出版。译者撰写了长篇序论《莎士比亚的〈雅典人台满〉》,被认为是中国第一篇力图以马列主义观点分析莎剧的重要论文。1943年冬初到重庆中央大学任教,撰写多篇有关中国现代作家和外国著名作家的研究论文。解放后在北京大学中文系任教授并兼任系主任多年,直到逝世。

章益(1901—) 字友三,安徽滁县人。教育家、心理学家、翻译家。1919年考入复旦大学,1922年毕业后留校任附中英文教员。1924年自

费赴美留学,入华盛顿州立大学教育学院攻读教育学。1926年毕业获硕士学位。1927年回国即去复旦大学任教。1929年复旦大学将文理商科改组为文理法商学院,被聘为教育系主任,同时在暨南大学、光华大学等校兼课。抗战爆发后随校迁往四川、贵州。不久赴重庆任教育部总务司长,后改任中等教育司长。1943年被任命为复旦大学校长。1949年解放前夕,拒绝国民党政府命令他逃往台湾的秘令。同年5月上海解放,陈毅市长委任他为复旦大学校务委员,任外文系教授。著述及译作非常丰富,其中相当多的一部分为教育学、心理学方面的。关于文学方面的译著有:〔英〕司各特《艾凡赫》(合译,人民文学出版社,1978年)、司各特《中洛辛郡的心脏》(人民文学出版社)。翻译的莎士比亚历史剧《亨利六世》上、中、下卷收入人民文学出版社1978年出版的《莎士比亚全集》第6卷。

梁实秋(1902—1987) 北京人,原籍浙江余杭。中国现代文学评论家、翻译家。1923年在清华学校学习,毕业后赴美留学,1924年进哈佛大学研究院,深受保守派评论家白璧德影响。1926年回国后在东南大学任教。1928年3月新月社在上海创刊《新月》杂志,他是主要成员。主张文学创作有独立的美学目标,反对文学的阶级性,同鲁迅等左翼作家发生激烈争论。1930年到青岛大学任教。30年代开始发表大量评介莎士比亚的译文与著述。从1931年起翻译莎剧。1936年到1939年由商务印书馆出版了他译的8部莎剧,即《威尼斯商人》(1936)、《如愿》(1936)、《麦克白》(1936)、《李尔王》(1936)、《奥赛罗》(1936)、《暴风雨》(1937)、《哈姆雷特》(1938)、《第十

二夜》(1939)。抗日战争爆发后辗转转到四川,曾在重庆《中央日报》编辑副刊。1949年迁往台湾,在台湾省立师范大学任教。著述译作甚多。1965年台湾文星书店出版了他的《莎士比亚戏剧》20种。1967年他完成了全部莎士比亚戏剧的翻译工作,接着译出全部莎诗,由台湾远东图书公司出版了他的莎士比亚全集40册。他翻译莎剧前后持续37年的时间,他是中国第一个个人完成全部莎士比亚作品翻译的翻译家。还曾主编《远东英汉大字典》。

方重(1902—) 江苏常州人。上海外国语学院教授。1923年毕业于清华学校之后即入美国斯坦福大学及加州大学深造。其间,曾跟随著名的乔叟学者塔特洛克教授等人专攻英国语言文学,获学士、硕士学位。1927年回国后相继执教于中央大学、武汉大学,担任英语系主任及教授等职。第二次世界大战末期,应英国文化委员会之邀,到剑桥、伦敦、爱丁堡及比利时布鲁塞尔等地大学讲学。1947年冬回国后,分别在浙江大学、浙江师范学院、华东师范大学、复旦大学等校任教授。1957年调上海外国语学院任教授至今。几十年来出版了多种英国文学方面的译著及著述。1959年翻译出版了莎士比亚的历史剧《理查三世》并撰写“译本序”,评介了《理查三世》的思想内容。该译本被收入1978年出版的《莎士比亚全集》第6卷。他参与了《莎士比亚全集》中朱生豪译本的校订工作,校订了8部莎剧:《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《科利奥兰纳斯》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《罗密欧与朱丽叶》、《雅典的泰门》、《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《辛白林》。现为上海外国文学学会会长、上海外语

学院外国语言文学研究所所长、中国翻译工作者协会名誉理事。

范存忠(1903—1987) 别名雪桥、雪樵,上海市崇明县人。英国文学专家、教授。1926年为东南大学文学士。1928年和1931年分别在美国的伊利诺大学和哈佛大学获硕士学位和博士学位。回国后任中央大学外国语言文学系教授、系主任、文学院院长等职。1944年赴英国牛津大学讲学。解放后在南京大学工作,任外国语言文学系教授、副校长。他还担任中国外国文学学会顾问、中国语言学会顾问、中国比较文学学会顾问、中国英国史研究会名誉会长等职。主要从事英国语言文学和比较文学的研究,主要著述有:《约翰逊博士与中国文化》、《英国语言文学论集》、《笛福的〈鲁滨逊漂流记〉》、《英国浪漫主义的先驱——威廉·布莱克》、《论拜伦与雪莱创作中现实主义与浪漫主义相结合的问题》、《英国文学史提纲》等。关于莎士比亚的论文有:《约翰逊论莎士比亚戏剧》、《莎士比亚的先驱》以及《英国文学史提纲》中的《威廉·莎士比亚》等。

张谷若(1903—) 原名张恩裕,山东福山人,教授、翻译家。1926年考入北京大学英文系,对哈代作品产生浓厚兴趣,并试译其巨著《还乡》和《德伯家的苔丝》。1930年毕业后一直从事教学工作,先后在北京中国大学、辅仁大学任教授,同时在北京大学、北京师范大学兼课。解放后曾在北京大学西方语言文学系任教授。在30多年的教学生涯中,相继开设过西洋文学史、英国文学史、文学翻译、英国小说、西洋戏剧、英国维多利亚文学等多门课程。主要译著为哈代的作品,有《德伯家的苔丝》(上海商务印书馆1935年

初版;文化工作社1953年2版;人民文学出版社1957年3版)、《还乡》(上海商务印书馆1936年初版;上海文艺联合出版社1954年2版;人民文学出版社1958年3版)、《无名的裘德》(人民文学出版社1958年初版;天津百花文艺出版社1981年修改增注本再版)。因研究翻译哈代作品的成就被西方文学界誉为“哈代专家”。其他译著有:〔英〕萧伯纳《伤心之家》(收入《萧伯纳戏剧选集》,人民文学出版社1956年)、〔英〕狄更斯《旅美札记》(上海文艺出版社1963年初版,上海译文出版社1982年再版)、狄更斯《大卫·考坡菲》(外国文学出版社1982年)。翻译莎士比亚的长诗《维纳斯与阿都尼》,收入1978年人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》第11卷。

梁宗岱(1903—1983) 广东新惠人。现代诗人、文学翻译家、教授。1923年入广州岭南大学,与人组织文学研究会广州分会。1924年赴欧。先在日内瓦学习法语,一年后转入巴黎大学听课。在法国期间先后在《欧洲》、《欧洲诗论》等刊物上发表法文诗和法译王维的诗,还出版发行了《法译陶渊明诗选》。1929年赴德留学半年,在海德堡大学学习德语。1931年在意大利翡冷翠大学学意大利语。“九·一八”事变后回国在北京大学任法文系主任、教授兼任清华大学讲师。1934年去日本一年,回国后任南开大学英文教授。1938年任重庆复旦大学外文系主任兼教授,并兼任《大公报》文艺副刊“诗特刊”主编。因对时局不满于1944年辞去教职,去广西百色,隐于商贾。这时他最早翻译了莎士比亚的30首十四行诗,并撰文《莎士比亚的商籁》。1945至1950年任西江学院教务长兼教授。1950至

1951年任广西省政协委员兼参事。1956至1970年在中山大学西语系执教。1970年到广州外国语学院任教授直至逝世。其间,从1957到1960年翻译了《莎士比亚十四行诗》,1966年“文革”时译文被抄被毁。1970年之后重新执笔译出了《莎士比亚十四行诗》,1978年收入《莎士比亚全集》第11卷。1983年四川人民出版社出版单行本,1984年人民出版社再版。出版其他著作十数种。

虞尔昌(1904—1984) 生于浙江海宁。1922年入杭州之江大学外文系。毕业后在故乡创办中山中学(海宁县立初级中学),任校长。抗日战争期间曾在浙江省浙西二中任教务主任,后在定海女中、绍兴中学、徐州中学、湖州中学及之江大学、上海法学院等校担任英文课程教师。抗战胜利后应聘去山东大学外文系执教。1947年秋去台湾大学外文系,先后任副教授、教授,并曾代系主任。1950年出版译著《怎样教英语》,被列为台湾中等英语教师必读手册;为台湾教材编辑委员。1976年申请退休,然台湾大学仍聘他留任,一直工作到生命的最后。晚年致力于13世纪波斯大诗人奥玛·卡扬的长诗名作《鲁拜集》的翻译,于1984年8月病情危重时脱稿。台湾大学为悼念他积劳成疾,特把1985年2月出版的《中外文学》月刊定名为“虞尔昌教授纪念专号”,首次全文发表了他译的《鲁拜集》,而台湾《英文报章杂志助读月刊》则连载了他的《鲁拜集》的中、英对照译文。

1947年他在台湾看到了世界书局首版的朱生豪译《莎士比亚戏剧全集》,十分钦佩其译笔优美,而痛惜其英年早逝,为学问而以身殉。想

到还有10部历史剧未及问世,殊为惋惜,决心继续朱生豪的事业,倾其全力于莎士比亚历史剧的翻译工作。历时10年,终于1957年4月由台北世界书局出版了朱生豪、虞尔昌合译的《莎士比亚戏剧全集》。该全集包括朱生豪译的莎士比亚喜剧、悲剧27部,虞尔昌译的历史剧10部(每部历史剧均有译者写的“本事”以及“莎士比亚评论”、“莎士比亚年谱”)。全集分5大册精装,每册外加《莎士比亚戏剧全集》的封面包纸。这是中文译本的第一套《莎士比亚戏剧全集》。1960年带病翻译莎士比亚的十四行诗,历时二年,三易其稿,终于1961年由台北世界书局出版了虞尔昌译的中文、英文对照编排的《莎士比亚十四行诗集》。由于翻译莎剧、莎诗的贡献,他成为海峡彼岸著名莎士比亚翻译家。

顾绶昌(1904—) 江苏江阴人。广州外国语学院教授。1930年毕业于北京大学英文系,1936—1938年留学英国伦敦大学。历任四川大学、武汉大学、中山大学等校外语系教授。1970年调任广州外国语学院英语系任现职。参加过改编《英汉四用词典》,并参加翻译《拿破仑一世传》和《光荣与梦想》等书。在北大时期已酷爱莎士比亚,早在1939年即在四川大学主讲莎士比亚。曾写过“A New Comment on a Passage in Hamlet”(载《学源》,1947年)。研究莎士比亚的重点为语言与版本问题。发表的论文有:《莎士比亚版本》(载《学源》,1947)、《谈翻译莎士比亚》(《翻译通报》,1952年)、《评莎剧《哈姆雷特》的三种译本》(《翻译通报》,1952年)、《对《黎那王》的一些意见》(《翻译通报》,1952年)、《关于莎士比亚的语言问题》(《莎士比

业研究》创刊号,1983年)、《莎士比亚的版本问题》(《外国文学研究》1985年第1、2期)等。在长期的莎士比亚研究中,他认为自十八、九世纪以来,西方莎学研究之主要成就,在于版本、语言、莎剧舞台演出及莎剧评论方面,其中尤以版本和语言研究最为突出,莎剧舞台演出次之,而最差的则在莎剧评论方面。西方莎剧评论界,除少数名家外,不少人好唱偏激新奇说,于是邪说泛滥;最荒唐的莫如性心理学派中人,动辄以不正常的心理设想分析人物性格,甚至叫嚣哈姆雷特患有Oedipus恋母情结等谬论。其他一些评论家也难免以历史人物情节,穿凿附会《十四行诗》等有关章节,或者掇拾剧中片言只语,妄图猜测莎翁本人的思想意图,致使评论走入邪路。今后只有以认真的态度在文学理论、戏剧技巧等方面作出细致深入的分析研究,才能改观。

戴望舒(1905—1950) 浙江杭州人,上海复旦大学法文班、巴黎大学和里昂中法大学毕业,诗人、文学翻译家。著有诗集《望舒草》、《灾难的岁月》等。为上海左联创始成员之一。1930年上海金马书店出版了他的莎剧译本《麦克佩斯》。

张沅长(1905—) 上海人,台湾辅仁大学教授。复旦大学毕业后赴美国霍普金斯大学攻读英国文学,后获该校哲学博士学位。历任武汉大学、中央大学外文系教授。1933年在武汉大学《文哲季刊》上发表题为《莎学》的论文,在中国第一个提出“莎学”这个范畴,并将之与中国的“红学”相提并论。去台湾后历任台湾大学、东吴大学、淡江大学等校教授,美国达科他州大学英语教授、美国北卡罗莱那大学英语客座教授。主要著作有《近代英美戏剧上

的道德革命》、《莎士比亚学》、《英国十六、十七世纪文学中的契丹人》等。

孙大雨(1905—1997) 原名孙铭传,浙江诸暨人,出生于上海。中国现代诗人、文学翻译家。1922年考入清华后在《少年中国》、《小说月报》等报刊发表新诗和短篇小说。1925年毕业后出国游历一年。1926年入美国新汉布什尔州的达德穆学院,翌年获该院奖学金。1928至1929年在耶鲁大学研究院攻读英国文学。1930年回国任教至1957年历任武汉大学、北京师范大学、北京大学、复旦大学等校外文系英国文学教授兼主任,并继续从事文学创作和翻译。1943年发表《黎那王》译序。1948年商务印书馆出版莎士比亚诗剧译本《黎那王》集注本二卷(诗译)。这个诗体莎剧译本体现了译者的主张。在“译序”中说“在体制上原作用散文处,译成散文,用韵文处,还它韵文”。译者认为“韵文…不一定非押脚韵不可。韵文的先决条件是音组,音组的形成则为音步的有秩序、有计划的进行”。译者的《黎那王》被认为在用“音组”的办法来翻译原文里的“素体韵文”方面“认真地做了试验”。这个译本影响很大。另有《哈姆雷特》、《奥赛罗》、《麦克白》、《风暴》与《冬日故事》5部莎剧集注本诗译。1995年出版了《莎士比亚四大悲剧》。发表了《莎士比亚的戏剧是话剧还是诗剧》等有关莎士比亚的论文。中国莎士比亚研究会成立后被选为理事、副会长。

林同济(1906—1980) 福建福州人。著名学者、教授。早年就读于清华大学。20岁赴美留学,专攻国际关系与西方文学史,兼及文学、哲学。从1928年起先后获密西根大

学学士学位、加利福尼亚大学硕士学位及博士学位。其后在密勒士大学、加利福尼亚大学讲授中国文化史。1934年回国在南开大学任教并主编《南开社会经济季刊》(英文)。抗日战争爆发后随校南迁至昆明,任该校文法学院院长。1942年转到四川北碚复旦大学任教授。1945年赴美讲学。1947年游历欧洲,访问英、法、德、意等国家,第二年回国。新中国成立后任复旦大学外文系教授,讲授英国文学史、英美小说、英国戏剧、莎士比亚读评等课。为农工民主党成员、上海政协编委会委员、文史资料委员会委员、上海外文学会会员。解放前就开始研究莎士比亚,50年代后期研究兴趣集于莎士比亚校勘方面。1963年完成重要英文论文《“Sullied” is the Word—A Note in Hamlet Criticism》(《应该是“被玷污”这个词——哈姆雷特评论之一见》),于1980年发表。该文对哈姆雷特独白中涉及的 Solid flesh(结实身躯)抑或 Sullied flesh(龌龊身躯)问题,在充分地考证基础上提出了自己的见解,引起国内外莎学界的重视。1980年8月应英国伯明翰大学莎士比亚学院邀请访英,并参加了第19届国际莎士比亚会议。林同济是中国参加国际莎学会议的第一位学者。同年10月访美,在母校加利福尼亚大学作关于“莎士比亚在中国”的演讲。他在演讲中说,莎士比亚不只是英国的财富,他已属于世界,正如孔夫子今天是世界文化传统的一部分一样。他认为莎士比亚在中国的形象分为四个阶段:第一阶段是讲故事人,那时出现了林纾的文言译本;第二阶段是个剧作家,那是在五四运动之后,田汉首译《哈孟雷特》(1921),后来梁实秋译了8部莎剧(1930—1938),朱

生豪译了27个剧本(1947),孙大雨译出了《黎琊王》(1948);这个时期莎剧在中国上演获得成功;第三阶段是作为人文主义思想家出现的,这是解放后对莎士比亚的新认识,这时出现了卞之琳、杨周翰、陈嘉等人的理论著述;第四个阶段是作为艺术家出现的,大家都在遵循马克思的“多些莎士比亚化,少些席勒式”的理论,探讨莎士比亚戏剧的艺术奥秘。解放以来莎士比亚在中国大普及,莎士比亚是中国读者最喜欢的外国作家之一。由于劳累过度、心脏病突发逝世于异乡。他本想做世界旅行,为复旦大学筹建莎士比亚图书馆,因突然逝世而宏愿未遂。他翻译的莎剧《丹麦王子哈姆雷特的悲剧》,于他逝世后的第二年,即1982年由上海戏剧出版社出版。该译本试验以五音步无韵素体诗译成。林同济认为英国诗行中抑扬节奏强烈,而中国口语诗行的节奏较为平缓,必须加一些不太严格的韵才能与之相当,他反对译诗中出现的僵化的古典语言或书面语。该译本是在名导演黄佐临与名演员孙道临等人帮助下,通过他们的朗读完成的。1981年6月20日上海各界为林同济教授举行了追悼会。中共中央书记处书记胡乔木发去了唁电,中共上海市委书记夏征农与美国驻沪领事安德逊和许多学者参加了追悼会。

陈嘉(1907—1986) 浙江杭州人。著名的英美文学教授、莎士比亚学者。1921年至1929年在清华学校、清华大学读书。1929年大学毕业后去美国留学,先后在威斯康辛大学、哈佛大学、耶鲁大学攻读,分别获学士、硕士和博士学位。1934年学成回国,先后在武汉大学、浙江大学、西南联大、前中央大学等校任教。

自1949年直至去世前一直在南京大学执教,同时担任外国语言文学系主任等社会公职,并担任中国许多学会的重要职务。1973年11月和1981年2月两次被任命为赴美代表团团长,考察英语教学。1984年应国际笔会之邀赴美讲演,在衣阿华大学、威斯康辛大学和耶鲁大学做英美文学及莎士比亚戏剧的报告。在长期的教学研究工作中始终重视莎士比亚。1956年发表长篇论文《莎士比亚“历史剧”中所流露的政治见解》,这是一篇研究莎翁历史剧的力作,内容充实,论述严密。1964年为纪念莎士比亚诞辰400周年,曾组织南京大学外语系学生表演莎剧,并亲自登台表演莎剧片断。1978年以后发表了《莎士比亚的“四大喜剧”》、《〈哈姆莱特〉中两个问题的商榷》等。1980年5月,教育部在杭州召开“英国文学史”及“英美文学作品选读”初稿讨论会期间,与北京大学的杨周翰、李赋宁教授,中山大学的戴榴龄教授,杭州大学的张君川教授等人会同复旦大学的林同济教授共同发起筹组中国莎士比亚研究会,为“中莎会”发起人之一。关于莎士比亚研究的成果大都包括在其遗著《莎士比亚文集》中,其中有代表性的为《莎士比亚对疯癫和变态心理的研究》、《莎士比亚对杀人者犯罪心理的研究》、《莎士比亚在女角塑造中的女权主义倾向》等。主要著作《英国文学选读》(三卷本)、《英国文学史》(四卷本),双双获1988年国家教委颁发的优秀教材一等奖。曾任全国外国文学学会副会长、全国外语教学研究会副会长、全国英语教学研究会副会长、全国翻译协会名誉理事、中国莎士比亚研究会理事等职。

陈瘦竹(1909—1990) 原名定节,

又名泰来,江苏无锡人。知名作家、戏剧理论家。生前为南京大学中文系教授、名誉系主任、中国话剧文学研究会名誉会长、中国田汉研究会副会长、中国现代文学研究会理事、江苏省文联副主席。1924年入无锡第三师范,受五四新文学运动影响,爱好文学并从事小说创作。该校英文课本以商务印书馆出版的原文《莎氏乐府本事》为教材,开始领略莎氏戏剧的美妙。后进入国立武汉大学外文系,阅读莎翁原文剧本十六、七种。1940年在四川江安国立戏剧专科学校任教,并兼理论编剧(戏剧文学)组主任。在此期间从事西洋戏剧的教学与研究,不断在重庆各报刊上发表论文。40年代关于莎士比亚的论文有:《哈姆雷特的性格》(重庆《时事新报》,1942)、《〈威尼斯商人〉之布局》(《文史》杂志,1943)、《莎士比亚及其〈麦克白〉》(《文潮》月刊,1946)、《〈柔蜜欧与幽丽叶〉研究》(南京《和平日报》1947)。新中国成立后在南京大学任教,讲授戏剧理论,所写关于莎士比亚论文,收入与沈蔚德合著的《论悲剧与喜剧》一书中(上海文艺出版社,1983年出版。该书获全国第一届戏剧理论著作奖和江苏省社会科学优秀成果荣誉奖),主要有《论〈麦克白〉、〈理查三世〉及悲剧人物》、《〈罗密欧与朱丽叶〉试析》。关于莎士比亚戏剧与中国古典戏曲比较研究的重要论文为《〈牡丹亭〉与〈罗密欧与朱丽叶〉》(1984),这篇论文就两部剧本的主题、人物、结构和语言等几个方面进行了平行研究。还有其他方面的戏剧研究著述。

萧乾(1909—1999) 黑龙江兴安岭人。文学翻译家、教授。1933年开始发表小说。1935年毕业于燕京大学,之后主编天津、上海、香港等地

的《大公报·文艺》，还兼任旅行记者。1939至1942年任英国伦敦大学东方学院讲师兼《大公报》驻英记者。这以后至1944年为剑桥大学英国文学系研究生。1946至1948年负责上海《大公报》国际问题社评，并兼任复旦大学教授。后参加香港《大公报》起义，还协助地下党编辑英文刊物。解放后任英文版《人民中国》副总编辑、人民文学出版社编辑、顾问等职。译作有《好兵帅克》、《大伟人江奈生·魏尔德传》、《屠场》、《战争风云》（合译）、《培尔·金特》等文学作品。1956年翻译的兰姆姊弟的《莎士比亚戏剧故事集》由中国青年出版社出版，受到了广大读者的喜爱。迄至1988年已经印了10次，印数有80余万册之多。

卞之琳（1910— ） 江苏海门人。中国现代诗人、翻译家、文学批评家。1931年以发表上年试作新诗开始受人注意，1933年出版第一本诗集，同年毕业于北京大学英语系。先后在保定、济南等地任教，并与人合编文艺刊物《冰星》，出版诗集三数种，发表出版西方现代派诗译作多篇、多种。抗日战争初期任四川大学讲师。1938至1939年前往延安和太行山区访问，并在延安鲁艺临时任教。1940年后任昆明西南联大讲师、副教授。抗战胜利，擢升教授，任教南开大学。1947年应英国文化委员会的邀请以旅居研究员待遇作客牛津一年。其间访问过莎士比亚故乡，观看过莎剧演出。1949年春回国，任北京大学西语系教授，主讲英诗初步。1952年任北京大学文学研究所（后分出外国文学研究所，改为隶属中国社会科学院）研究员，研究项目为莎士比亚。1953年下乡参加农业合作化试点工作一年。1954年开始研究莎士比亚

时代背景，比较各家文本考订，参考各家评论，试用马克思主义观点阐释莎士比亚，同时试用相应保持原貌格律、基本上不变动诗体部分行数的方式翻译莎士比亚。至“文化大革命”前，发表了《莎士比亚的悲剧〈哈姆雷特〉》（1956）、《莎士比亚的悲剧〈奥赛罗〉》（1956）、《〈里亚王〉的社会意义和莎士比亚的人道主义》（1964）、《莎士比亚戏剧创作的发展》（1964）。莎士比亚悲剧《哈姆雷特》译本出版于1956年。“十年动乱”期间莎士比亚研究工作间断。1977至1984年间译出了莎士比亚四大悲剧中的另外三部，与《哈姆雷特》合为一集，名为《莎士比亚悲剧四种》，1988年出版。而以“四大悲剧”为中心的若干篇长短评论修订编为一集，题为《莎士比亚悲剧论痕》，由北京三联书店出版。历任中国作家协会理事，《诗刊》、《世界文学》、《文学评论》编委。现为中国社会科学院外国文学研究所研究员，中国莎士比亚研究会副会长。

戈宝权（1911— ） 江苏东台人。著名学者、翻译家。现任中国社会科学院外国文学研究所研究员、全国文联委员、中国作家协会理事、中国外国文学学会常务理事等职，为全国十余所高等学校名誉教授或兼职教授。1932年毕业于上海大夏大学。曾任《大公报》驻苏联莫斯科记者、《新生周报》、《世界知识》等杂志的编辑和编委。建国后历任中国驻苏联使馆参赞、中苏友好协会副秘书长。参加过两届亚非作家会议和许多国际文化友好活动。著述译作甚丰。关于莎士比亚的文章主要有为纪念莎士比亚诞辰400周年而写的《莎士比亚作品在中国》（翻译史话）（《世界文学》1964年第4期）。该文用较多篇幅翔实地评述了莎士

月13日日军进攻上海,朱生豪逃出寓所,随身只带牛津版莎氏全集及部分译稿。8月14日寓所被焚,世界书局被占为兵营,已交付的几部译稿被毁。8月26日回嘉兴,继续译莎。11月18日嘉兴陷落后随姑母一家避难乡下。1938年下半年重返上海世界书局,在《红茶》文艺半月刊上发表译文及诗作《新诗三章》、《词三首》,同时仍抓紧时间收集有关莎剧资料,进行翻译。1939年冬去中美日报馆工作,任编辑。1941年12月8日日军占领“孤岛”上海,冲入“中美日报馆”,朱生豪杂于排字工人中逃出,丢失再次收集起来的全部资料与译稿,三本诗集及女友宋清如的诗集两册一并被毁。1942年初失业。5月1日与宋清如结婚,6月与妻子一起去常熟岳母家居住,至年底补译出《暴风雨》等9部喜剧。1943年初偕妻子回故乡嘉兴定居,生活极端困难。朱生豪宁愿贫穷至死也不为敌伪效劳,仅靠译稿所得稿费维持生活。他闭门不出,全身心投入翻译工作,译出莎翁著名悲剧《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》、《哈姆莱特》等。1943年秋健康日衰,但仍伏案握管不辍,先后译出莎氏悲剧8种、杂剧10种,1943年一年竟译出18部莎剧!1944年初带病译出《约翰王》、《理查二世》、《亨利四世》上、下篇等4部莎士比亚历史剧,4月编完《莎士比亚戏剧全集》第1、2、3辑,写完《译者自序》以及“第1、2、3辑提要”,还编了《莎翁年谱》。朱生豪计划年底译完全部莎剧,当译到《亨利第五》第二幕时,病情突变,6月初卧床不起。他悲痛地说,早知一病不起,就是拼命也要把它译完。12月间叮嘱妻子转告胞弟朱文振,让他完成未竟之业。12月26日含恨离世,年仅

32岁。朱译《莎士比亚戏剧全集》第一、二、三辑收入27个译本,于1947年4月由上海世界书局出版。他所译4部半历史剧未能付印(原计划莎翁10部历史剧为第4辑)。1954年作家出版社出版了朱生豪译的《莎士比亚戏剧集》(12册),收入了他译的31部莎剧,共印刷229000册。1958年至1960年印行83000册。1977年至1978年朱生豪译的《威尼斯商人》、《哈姆莱特》、《亨利四世》(上、下)、《雅典的泰门》、《奥瑟罗》、《温莎的风流娘儿们》、《李尔王》等8部莎剧由人民文学出版社印行单行本,大约共印行240000册。1978年《莎士比亚全集》(11卷)出版,其中以朱译莎剧为主体,收入了他的31部译本。第一次印行23000套,共印刷253000册,除去第6卷和第11卷外,朱译莎剧印行207,000册。1988年第二次印刷,印行68900套,共印756000册。除去第6卷和第11卷,朱译莎剧印行619200册。朱生豪翻译的莎士比亚戏剧的各种版本,解放后到80年代末共印行约140万册。

张君川(1912—1999) 山东惠民人。戏剧理论家、翻译家、教授。中国莎士比亚研究会副会长,《莎士比亚研究》编委。1931年进入清华大学外国文学系研究中外抒情诗,专攻歌德。后在清华研究院专攻莎士比亚与维伽。因为莎剧是诗剧,大学所学诗歌对研究莎剧有利,从此奠定毕生研究戏剧理论及莎剧的基础。1939年在浙江大学任教授,专授戏剧及莎士比亚,并于课程中附设戏剧班演出中、英文莎剧及中外名剧。同时于浙江国立艺术专科学校兼任教授,导演《夜店》、《钦差大臣》等剧。解放后先后在华东大学、山东大学艺术系、上海戏剧学院、中

央戏剧学院表演系任教。1962年任杭州大学戏剧文学教授,并在杭州大学、上海戏剧学院培养莎士比亚研究生。80年代初积极筹建中国莎士比亚研究会。1980年5月教育部在杭州召开“英国文学史”与“英美文学作品选读”教材初稿讨论会期间,与北京大学的杨周翰、李赋宁教授等会同复旦大学的林同济教授,筹组发起成立中国莎士比亚研究会。此后做了大量组织工作。1984年12月中国莎士比亚研究会成立时被选为副会长。1986年代表中国莎士比亚研究会应邀参加在柏林举行的第4届世界莎士比亚大会。为首届中国莎士比亚戏剧节上海方面的主要主持人。译著有:普式庚诗选,德、意、西等国诗选,维伽的《羊泉》,斯坦尼斯拉夫斯基的《演员创造角色》等。主要著作:莎士比亚四大悲剧论文,如《〈哈姆雷特〉中的矛盾》(1980)、《时代的风暴——论〈李尔王〉》(1983)、《〈麦克白〉的悲剧性》(1984)等与《探索莎剧的表演艺术》。已完成的书稿有《莎士比亚表演导演艺术》、《莎士比亚戏曲化》等。曾担任话剧与戏曲形式演出的莎剧《无事生非》、《冬天的故事》、《麦克白》等剧的艺术指导。认为莎士比亚继承了中世纪民间戏剧传统,广泛反映人生;其时个人开始觉醒,他的戏剧深刻地反映了人物个性及内心生活。他生活于封建社会到资本主义过渡时期,他在人民生活中也逐渐发展了人文主义,而写出了英国17世纪各阶层人民为理想斗争的简史。在艺术上创造了最有表现力的戏剧新形式,以充分反映每一个阶段的斗争生活,故每剧写法都有特点,各有千秋,可供我们具体研究。同时,莎士比亚写剧为了演出,以之付诸演出实践,才能真

正体会莎剧真谛。尤其我们还发现莎士比亚有他自己的一套表演理论与方法,有利于我们把“说不尽的莎士比亚”充分表现于诗的视角形象。为此我们不赞成外加什么与莎剧不相干的花样与噱头,更反对用弗洛伊德“奥狄浦斯情结”去歪曲莎剧。

戴镗龄(1913—) 江苏镇江人。

现任中山大学教授、博士生导师。30年代去英国爱丁堡大学攻读英国文学。当时主任教授为著名的《新剑桥莎士比亚全集》主编多佛·威尔逊博士;一些著名莎学家也应邀做有关专题报告,包括查尔顿教授、彼得·亚历山大教授、德国莱比锡大学许金教授以及学者、诗人艾略特等,莎学研究风气很浓。1939年获文学硕士学位,同年秋回国先后在四川乐山武汉大学、广州中山大学任教至今,并历任系主任、校务委员等职。一直从事外国文学的教学工作和英国文学名著的翻译工作。40年代初与朱光潜、方重编著《近代英美散文选》,由大后方开明书店印行。所译莎士比亚十四行诗,在杂志上发表数首。其后选译莎士比亚同时代诗歌及剧作,50年代陆续刊出。这一时期的主要译著有《浮士德博士的悲剧》(作家出版社,1956年)、《乌托邦》(三联书店,1957年)。这个时期应人民文学出版社之约组织参加翻译苏联师范大学教材《英国文学史纲》,1958年出版。1964年为纪念莎士比亚诞辰400周年,撰写并发表了《〈麦克佩斯〉与妖氛》(《中山大学学报》,1964年第2期)。这一时期讲授了莎士比亚的喜剧、悲剧、历史剧。“文革”期间所译莎士比亚十四行诗书稿散失,所藏英、德文有关莎士比亚书刊亦散失。1978年7月发表《九鼎铸形,犀角烛怪——谈“四人帮”何以仇视莎士比

亚?)。1981年与张君川等人商讨筹建中国莎士比亚研究会事宜。1983年在《莎士比亚研究》创刊号上发表论文《关于邓肯这个人物的探讨》。近年来忙于指导研究生,授课之余继续翻阅莎士比亚及同时代人作品,积久亦颇多心得,写成文章若干篇。现任中国英语教学研究会副会长、中国翻译工作者协会副会长、中国外国文学学会名誉理事、美国文学研究会常务理事等职。

索天章(1914—1998) 出生于北京。现任复旦大学外文系教授。1936年毕业于清华大学西方语言文学系,同年入清华大学研究院。解放前自1938年起曾办过中学,任过浙江大学讲师、复旦大学副教授、同济大学德文系教授。解放后任复旦大学教授、解放军外国语学院教授、南京国际关系学院名誉教授。1984年中国莎士比亚研究会成立时被选为理事;1984年与1986年两次参加国际莎学会议。1984年去英国参加每两年一届的第21届国际莎士比亚会议,1986年去西柏林参加每5年一届的第4届世界莎士比亚大会,在这次大会上被指定着重讲中国改编莎剧为传统戏的问题,并向国内发回了介绍西柏林世界莎学大会情况的信件,发表在《外语教学与研究》1986年第3期上,题目为《西柏林世界莎士比亚大会》。专著《莎士比亚——他的作品及其时代》(复旦大学出版社,1986年)是中国出版的第一本个人莎学研究著作。关于莎士比亚的论文在国内外发表的有20篇左右,如Shakespeare on Chinese Stage(《莎士比亚在中国舞台上》)(英文,发表于印度的Indian Journal of Shakespeare Studies, 1985), New Chinese Version of Measure for Measure(《一报还一报》的

新中文译本)(英文,发表于日本的Shakespeare Translation, 1984)、《莎士比亚及其时代》(《莎士比亚专辑》1984年)、《略论安东尼与克娄巴特拉》(《上海戏剧》1984年第2期)等。

杨周翰(1915—1989) 原籍江苏徐州,出生于北京。著名文学翻译家、教授。1933年入北京大学英文系学习。1935年赴瑞典。1938年回国,毕业于昆明西南联大,留校任教。1946年赴英国牛津大学研究英国文学,1950年冬回国,先后在清华大学、北京大学任教授。曾为北京大学英语系西方文学研究室主任、北京大学比较文学中心主任、中国外国文学学会常务理事、外国文学研究所学术委员会副主任、中国莎士比亚研究会副会长、《世界文学》、《莎士比亚研究》编委、北京大学《国外文学》副主编。主要译作和著作有《情敌》、《变形记》、《特洛亚妇女》、《兰登传》、《诗艺》等。关于莎士比亚的翻译和著述始于50年代。1956年翻译了苏联著名莎学家阿尼克斯特的论文《论莎士比亚的悲剧〈哈姆雷特〉》(载《文学研究集刊》第二集)、《莎士比亚的悲剧〈奥瑟罗〉》(载《文学研究集刊》第四集)。1958年发表了《莎士比亚生平和他的重要诗作》(《图书馆工作》1958年第3期)。1964年发表了《谈莎士比亚的诗》(载《文学评论》第2期)。1979年发表《莎士比亚如是说》(载《文艺论丛》第8辑)。1982年发表《〈李尔王〉释义》(《外国戏剧》第4期)。1979、1981年他主编的《莎士比亚评论汇编》上、下两册由中国社会科学出版社出版。上、下两卷的“引言”为编者撰写的西方莎评史,上册“引言”概述从17世纪初到19世纪末的西方莎评,下册“引言”概述20世纪西方莎评史。这部汇编收入了自

1623年本·琼生至1964年威斯特的世界莎评中有代表性的论文将近百篇。这是中国第一部比较全面地介绍西方莎评的译文集。1982年去英国参加了第20届国际莎士比亚会议,归来后发表了《第20届国际莎士比亚年会纪实》,向中国读者介绍国际莎学会议的情况。

孙家琇(1915—) 浙江余姚人,出生于天津。著名戏剧理论家、莎学家。现任中央戏剧学院教授。1935年肄业于燕京大学英国文学系。1935至1937年就读于美国米尔斯大学英国文学系,获学士学位。1936年夏参加加利福尼亚大学莎士比亚研究班学习。1937年入美国蒙特霍留克大学研究院戏剧文学系学习,获硕士学位,并任该校实验剧场教员一年。1938年夏在哈佛大学剧本创作班学习。1939年回国后历任西南联大英语系讲师,同济大学、武汉大学、南京金陵大学英语系教授,南京戏剧专科学校教授。解放后任中央戏剧学院教授、戏剧文学系主任,从事戏剧教育工作。1983年莎士比亚中心成立,任主任。1984年12月中国莎士比亚研究会成立时被选为副会长。1986年首届中国莎士比亚戏剧节期间,为北京方面的主要主持人之一。改编《黎雅王》并担任该剧及《麦克白》、《暴风雨》、《温莎的风流娘儿们》等剧的文学艺术顾问。此外,还协助《威尼斯商人》等五、六出莎剧的排练与演出。为中央电视台译制英国电视剧《暴风雨》、《亨利四世》(上、下)等剧的翻译与顾问。1988年在美国富尔斯特有101年历史的“莎士比亚阅读俱乐部”以及哈佛大学的J.费尔班克中心做关于莎士比亚的报告。1978年以后出版了编集的《马克思恩格斯与莎士比亚的戏剧》(中国戏剧出

版社,1981年)与几十篇莎士比亚论文、译文,1988年出版了专著《论莎士比亚的四大悲剧》(中国戏剧出版社)。1994年出版了专论《莎士比亚与西方现代戏剧》(四川教育出版社)。主要论文有:《〈暴风雨〉的评价问题》(《戏剧学习》1978年第12期)、《莎士比亚的〈李尔王〉》(《文艺论丛》1979年第6期)、《莎士比亚戏剧概论》(上、下)(《戏剧界》1981年第1、2期)、《论莎士比亚的〈马克白斯〉》(《外国文学研究集刊》第3期,1981年8月)、《〈马克白斯〉的艺术风格》(《戏剧学习》1981年第1期)、《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》(《外国文学研究集刊》第6期,1982年10月)、《〈奥瑟罗〉的艺术风格》(《莎士比亚研究》第2期,1984年)、《〈李尔王〉戏剧结构和有关特点》(《戏剧》1985年第10期)等数十篇。1989年8月天津市成立莎士比亚学会,被聘为顾问。现为全国政协委员、中国剧协理事、中国文联委员。

王佐良(1916—1995) 浙江上虞人。北京外国语学院教授,英文系主任并兼任社会科学院外国文学研究所研究员,中国莎士比亚研究会副会长,中国作家协会理事,中国译协理事,北京市译协副会长,《世界文学》、《莎士比亚研究》编委。1935年进清华大学外国语言文学系,毕业后在西南联大和清华大学任教。1947年秋考取公费留学,赴英国牛津大学茂登学院研究英国文学。1949年回国,应聘至北京外国语学院执教,旋即参加《毛泽东选集》的英译工作。1958年译出曹禺的《雷雨》(北京外文出版社)。

他对英国文学的两个领域,即文艺复兴时期文学和现代诗歌作过深入研究,有着独到的见解,曾在国内著名文学刊物及英国伦敦文学刊物

《今天的生活与文学》发表过多篇论文,如《读拜伦》、《萧伯纳的戏剧理论》等。主要论著有《约翰·韦伯斯特的文学声誉》(萨尔斯堡大学出版社,1975年)、《英语文体学论文集》(外语教学与研究出版社,1980年)、《英国文学论文集》(外国文学出版社,1980年)等。主编《英国文学史》五卷本,编写《英国诗史》。翻译了不少英美著名作家如培根、彭斯、雪莱等人的作品。关于莎士比亚的论文有《英国诗剧与莎士比亚》(《文学评论》第2期,1964年)、《白体诗里的想象世界——一论莎士比亚的戏剧语言》(《莎士比亚研究》第2期,浙江文艺出版社,1984年)、《白体诗里的想象世界——二论莎士比亚的戏剧语言》(《莎士比亚研究》第3期)。1991年出版专论《莎士比亚绪论,兼及中国莎学》。1980年参加中国作家代表团,出席澳大利亚阿德莱德艺术节期间举行的国际作家周。1988年参加了第23届国际莎士比亚会议。

李赋宁(1917—) 陕西蒲城人,出生于南京。现任北京大学西方语言文学系教授。1939年毕业于清华大学外文系,1941年毕业于清华大学外文系研究院。1941年至1946年任昆明西南联大外语系教员,专任讲师。1946年至1950年在美国耶鲁大学研究院学习,其间于1948年获耶鲁大学英国语言文学硕士学位。1950年回国至1952年任清华大学外语系副教授,1952年至今任北京大学西语系、英语系教授,其间于1962年至1966年兼任北京大学副教务长,1977年至1985年任北大西语系、英语系主任。1982年至今任北大英国语言文学博士生导师。现为中国莎士比亚研究会副会长、中国外语教学研究会副会长、中国外

国文学学会常务理事等。1946年至1947年在耶鲁大学研究院选修 O. J. Campbell 所授“16、17世纪英国戏剧”课程;1947年至1948年选修瑞典学者耶鲁大学教授 Helge Kökeritz 所授“英语史”,特别着重研究莎士比亚的发音;1948年至1949年选修 Charles Prouty 所授的研究生“莎士比亚”课,并旁听 Maynard Mack 所授的本科生“莎士比亚”课。

关于莎士比亚研究,曾发表过下列文章:《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》(《北京大学学报》1954年第6期)、《莎士比亚的〈理查二世〉》(《莎士比亚研究》第2期,1984)、《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》、《莎士比亚的〈麦克佩斯〉》等。1958年翻译了约翰孙的《〈莎士比亚戏剧集〉序言》,1979年翻译了德昆西的《〈麦克佩斯〉中的敲门声》,1986年发表了《西方莎士比亚评论和研究概述》(《莎士比亚研究》第3期)。力图运用历史唯物主义观点研究西方文学,在努力研究社会发展的同时,也重视分析和解释文学作品里的语言现象,力求兼顾社会背景和写作技巧,企图对作品进行比较全面而又深入细致的分析。研究莎士比亚也是用的这种方法。

张泗洋(1919—) 别名张鸿业、杨似章,江苏泗阳人。现任吉林大学中文系教授、国际莎士比亚协会会员、中国莎士比亚研究会副会长、吉林省莎士比亚协会会长。1941年入广东中山大学外文系,同年参加中共地下党,开展学运工作。1944年去重庆中央大学外文系借读,1945年毕业后去东北从事党的地下工作。1947年被捕,沈阳解放时出狱。全国解放后历任中学校长、沈阳师专教务长。1953年去东北师大中文系任副系主任。主要从事中国

现代文学的教学和鲁迅研究。主要著作有：《论鲁迅的创作》（吉林人民出版社，1956年）、《中国现代文学史》（上册）（合作，吉林人民出版社，1957年）。重要论文为《论〈阿Q正传〉》（《解放军文艺》，1956）。

50年代开始研究莎士比亚，积累大量资料，写下40本笔记。1957年后处于逆境。“文革”期间九死一生，40本研究笔记被抄走散失。1979年调入吉林大学中文系任副教授、教授，开设莎士比亚课程。从1982年起招收3期研究生（82、85、86），讲授莎士比亚戏剧，先后有12名研究生获硕士学位毕业。发表的关于莎士比亚论文有数十篇，重要的为：《马克思与莎士比亚》（《吉林大学学报》，1983年第2期）、《莎士比亚悲剧的艺术特征——纪念莎士比亚诞辰420周年》（《吉林大学学报》，1984年第3期）、《哈姆莱特的忧郁性格》（《吉林社会科学》，1987年第4期，后被收入美国S. Homan编“Shakespeare and the Triple Play”论文集）、《音乐中的莎士比亚》（《人民音乐》1989年第10期）、《匠心甘苦有谁知——莎士比亚戏剧背景研究》（《外国戏剧》1988年第4期）、《真和美将偕汝永世其昌——纪念莎氏诞辰425周年》（《外国文学研究》1989.2）等。1989年4月中国戏剧出版社出版了他与两名研究生合作完成的巨著《莎士比亚引论》，上下两册，共70余万字。这本书被美国莎学杂志《莎士比亚通讯》誉为“中国第一部全面地、系统地、具有中国学术特色的莎学专著。”1991年时代文艺出版社出版了他与两名研究生合作的又一莎学专著《莎士比亚戏剧研究》。这部专著着重研究了莎士比亚戏剧的成就，它是《莎士比亚引论》的姊妹篇。先后主编了

吉林省莎士比亚协会的两本学刊《莎士比亚的三重戏剧》（东北师大出版社出版，1988年）、《莎士比亚在我们的时代》（吉林大学出版社出版，1991年）。现正为商务印书馆主编200万字规模的《莎士比亚大辞典》。

赵澧（1919—1995） 四川阆中人。

中国人民大学中文系教授。1942年毕业于重庆中央大学外文系。1948年赴美留学，入西雅图华盛顿大学英语系研究，1950年毕业，获硕士学位，硕士论文题目是《论〈罗密欧与朱丽叶〉的社会内容》（Romeo and Juliet: A Study of its Social Content）同年回国。1951年任四川大学外语系副教授兼系主任。1954年调中国人民大学任教授兼外国文学教研室主任。主要从事外国文学的教学和西方文艺理论的翻译，致力于莎士比亚和美国戏剧研究。60年代初与人合写了两篇莎士比亚研究论文：《论莎士比亚的社会政治思想及其发展》（与孟伟哉合作，《教学与研究》1961年第2期）、《论莎士比亚的伦理道德思想及其发展》（与孟伟哉合作，《文史哲》1963年第2期）。这两篇论文把莎士比亚放在一定的时代背景中来进行考察，从大量具体作品的分析入手，论述莎士比亚的人文主义思想及其发展。1964年为纪念莎士比亚诞生400周年，写了长篇论文《试论莎士比亚戏剧中的人物和人物塑造》，全面而详尽地论述了莎剧中的人物和人物塑造的原则、手法、特点及其发展过程。该文在1979年的《文学研究论丛》上发表，后经删节并改名为《谈谈莎士比亚的戏剧创作和人物塑造》，在1983年出版的《莎士比亚研究》创刊号上发表。80年代撰写发表的莎评主要有：《浅谈莎剧的情节结构》（《莎士

比亚研究》第3期,1985)、《夏洛克和夏洛克的哲学》、《浅谈〈威尼斯商人〉》、《莎士比亚和他的〈哈姆雷特〉》、《莎学述略》等。1991年出版专著《莎士比亚传论》(中国人民大学出版社)。关于莎士比亚的译著主要有:《莎士比亚》([美]哈里台著,1983年浙江文艺出版社出版)。结合教学与朱维之教授共同主编过两部高校文科教材《外国文学简编》(中国人民大学出版社,1980年)、《外国文学史》(南开大学出版社,1985年)。后者被列入国家教委的高校文科教材,并获得国家教委的优秀教材一等奖。任中国外国文学学会、中国美国文学研究会、北京文艺学会理事,四川省外国文学学会顾问,全国高等学校外国文学教学研究会副会长,中国作协会员。

黄雨石(1919—) 湖北钟祥人。翻译家。1942年考入昆明西南联合大学外语系,因经济拮据,以保留学籍形式辍学工作。1943年回校学习,1946年随校返回北京进清华大学,1947年毕业考入本校外文研究所,在钱钟书指导下研究肖伯纳。1950年调中宣部《毛泽东选集》英译委员会工作,1954年任人民文学出版社编辑。1964年在版本图书馆工作,1974年回到出版社,1981年退休。译作较多,重要的有:〔美〕《高尔德诗文集》(人民文学出版社,1955)、〔印度〕泰戈尔《沉船》(人民文学出版社,1957)、〔英〕奥斯本《愤怒的回顾》(中国戏剧出版社,1961)、〔瑞士〕杜伦·马特《老妇还乡》(中国戏剧出版社,1965)、〔英〕格林《第三个人》(中国戏剧出版社,1980)、〔爱尔兰〕詹姆斯·乔伊斯《一个青年艺术家的画像》(外国文学出版社,1983)、〔英〕塞缪尔·巴特勒《众生之路》(人民文学出版社,

1985)等。此外,还有一些与人合作的译著。1978年出版的《莎士比亚全集》第11卷中收入了他译的莎士比亚杂诗:《情女怨》、《爱情的礼赞》、《乐曲杂咏》、《凤凰与斑鸠》。

裘克安(1920—) 祖籍浙江嵊州,生于杭州。1941年毕业于浙江大学外文系。1944年考取英国文化委员会奖学金,次年入英国牛津大学进修英国文学,获硕士学位。解放后在外交部工作,1980至1982年任我国驻英国大使馆政务参赞。1991年从外交部离休,离休前任外交部外语专家。曾任宁波大学副校长(1986—1988),现为宁波大学荣誉教授。晚年致力于英国文学,主要是莎士比亚,以及中英文化交流课题的研究。为国际莎士比亚协会会员、中国莎士比亚研究会理事、中国人民外交学会理事、中国国际友人研究会常务理事、英国研究会理事。主要译著有:《冯至十四行诗》(载《当代中国诗集》,伦敦卢特莱出版社,1947年英文版)、《冷战》(商务印书馆,1959年)、《毛泽东选集》(1—4卷)(英译定稿,外文出版社,1961—1965英文版)、《斯诺在中国》(编译,三联书店,1982)、《牛津大学》(湖南教育出版社,1986)、《英语与英国文化》(湖南教育出版社,1993)。

在莎学研究方面,为商务印书馆主编“莎士比亚注释丛书”,现已出版19种,其中自己写序言和注释的有《哈姆莱特》(1984)、《裘力斯·凯撒》(1986)、《仲夏夜之梦》(1987)、《麦克白》(1992)、《安东尼与克利奥佩特拉》(1998)。出版了《莎士比亚年谱》(商务印书馆,1988年)。此外还发表十几篇关于莎士比亚的文章,如《国际莎协会议记盛》(《外国文学》,1981.11.28)、《莎学在英国》

(《莎士比亚研究》, 1983. 3)、《谈〈仲夏夜之梦〉》(《读书》1983. 6)、《莎士比亚的现代化》(《读书》1985. 7)、《莎士比亚研究在中国》(中央戏剧学院《莎士比亚戏剧节专刊》, 1986. 4)、《谈莎士比亚注释本》(香港《大公报》1988. 7. 22—7. 23)、《译〈莎士比亚的青少年时代〉》(《宁波大学学报》1990年三卷一期)、《关于 To Be or Not to Be》(《中国翻译》1990. 5)、《略议莎剧汉译问题》(1991. 6. 13《人民日报》海外版)、《莎士比亚的文化背景》(武大出版社《莎士比亚新论》1993)、《天鹅绝唱》(《读书》1993. 8)、《'94上海莎剧节与中国莎学》(香港《大公报》1994. 10. 22)、《九四莎学断想》(《'94上海莎剧节论文集》1996)、《谈莎士比亚原著注释本》(1994年《中国莎学年鉴》东北师大出版社1995)、《北京莎士比亚日及其他》(香港《大公报》1998. 3. 18.)、《中译莎士比亚全集的校订和增补》(香港《大公报》1998. 8. 27)、《对莎士比亚的深层理解》(《上戏莎士比亚研讨会论文集》1998. 9.)、《千年之交话莎士比亚》(香港《大公报》1999. 12. 8-9)。

郑敏(1920—) 福建闽侯人。西南联大毕业。留学美国布朗大学, 伊利诺州立大学硕士。曾在中国社会科学院外国文学研究所工作, 后任北京师范大学外文系教授, 诗人、外国文学研究家。用散文翻译《裘力斯·凯撒》和《李尔王》, 并著论文《凯撒大帝——一颗多截面的钻石》和《〈李尔王〉的象征意义》(均收入她的《英美诗歌戏剧研究》, 北京师范大学出版社, 1982年)。

吴兴华(1921—1966) 浙江杭州人。曾任北京大学西语系副教授、英语教研室主任、副系主任。1937年入燕京大学西语系, 1941年毕业

留校执教, 是年珍珠港事件后离开燕京大学, 以翻译为生。40年代前期的译作如《拜伦诗抄》、《雪莱诗抄》、《济慈诗抄》、《司各特诗抄》、《丁尼生诗抄》、《叶芝诗抄》等, 发表于上海出版的《西洋文学》杂志上。与此同时还撰写不少书评, 介绍西方近现代文学, 重点研究了爱尔兰作家意识流派代表詹姆士·乔伊斯的著作, 分析了他晚年的杰作《为芬尼根守灵》。1945年从辅仁大学附设的《思泉》词典编纂处返回燕京大学西语系。1952年院系调整后任北京大学英语系副教授、英语教研室主任、副系主任。1957年后专事教学, 直至去世。解放后的译作有《拜伦诗选》、《雪莱诗选》等。1957年翻译出版了莎士比亚的历史剧《亨利四世》(上、下)(人民文学出版社)、1963年发表长篇莎评《威尼斯商人》——冲突和解决》(《文学评论》第6期); 生前审校了人民文学出版社1978年出版的《莎士比亚全集》中的朱生豪莎剧译本15部, 其中有历史剧4部:《理查二世》、《亨利四世》(上、下)、《约翰王》; 喜剧8部:《维洛纳二绅士》、《一报还一报》、《错误的喜剧》、《爱的徒劳》、《皆大欢喜》、《驯悍记》、《终成眷属》、《第十二夜》; 传奇剧2部:《冬天的故事》、《泰尔亲王佩力克理斯》; 悲剧1部:《哈姆莱特》。

方平(1921—) 生于上海。著名翻译家、文艺评论家、教授。1939年毕业于上海大经中学高中部, 后考取上海美专, 因家境不好, 无力入学。1948年考入浙江兴业银行, 被分派至南京、厦门分行工作, 利用业余时间开始文学翻译。1952年任私营文化工作社编辑, 1956年转入新文艺出版社任编辑。现为上海译文出版社编审、上海师范大学文学研

究所教授、上海作协理事、《莎士比亚研究》编委、中国莎士比亚研究会副会长。曹禺去世后,1998年9月方平当选为中莎会会长,同时任国际莎士比亚协会执行委员会委员。主要著作有:诗集《随风而去》(1947);译作有《白朗宁夫人抒情诗十四行诗集》、薄伽丘的《十日谈》(与王科一合译)、弗罗斯特的诗集《一条未走的路》、艾·勃朗特的《呼啸山庄》等;比较文学论文集《三个从家庭出走的妇女》(1987)。从50年代初发表评介莎士比亚的文章和翻译莎士比亚的作品,1952年翻译莎士比亚长诗《维纳丝与阿童妮》,以后陆续译出了莎士比亚喜剧《捕风捉影》(平明出版社,1953年)、《威尼斯商人》(平明出版社,1954年)以及历史剧《亨利第五》(平明出版社,1955年)。1978年《莎士比亚全集》中收入了《亨利第五》,易名《亨利五世》。校订了《莎士比亚全集》中朱生豪翻译的莎剧8种。它们是:《暴风雨》、《温莎的风流娘儿们》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《麦克白》、《李尔王》、《奥瑟罗》。1979年出版了《莎士比亚喜剧五种》(《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《捕风捉影》、《温莎的风流娘儿们》、《暴风雨》,上海译文出版社),后又译出悲剧《奥瑟罗》。1983年出版专著《和莎士比亚交个朋友吧》(四川人民出版社),内收从1979年到1981年间撰写的莎评论文17篇,这是中国学者第一部个人撰写的莎剧论文结集。近年来又在刊物上发表了一系列莎剧论文,如《莎士比亚喜剧和莎翁喜剧精神》等。方平主持编译的莎士比亚全集中文诗体译本于2000年由河北教育出版社出版。

贺祥麟(1921—) 河南博爱人。现

任广西师范大学教授、广西师大出版社总编辑。为中国外国文学学会常务理事、中国作家协会广西分会顾问、广西外国文学学会会长、广西翻译工作者协会会长。1945年毕业于西南联合大学外国语文系,攻读英国文学,获文学学士学位。1949年8月毕业于美国艾莫黎大学研究院,专业仍为英国文学,获硕士学位。1950至1983年先后在广西大学、广西师范学院任副教授及教授。1983年至今任广西师大教授。从40年代起从事文学创作及文学研究,出版文学创作多册。1982年主编的《莎士比亚研究文集》为新中国成立后出版的第一本莎士比亚论文专集。于文集中发表了3篇论文:《绪论——莎士比亚的生平及其创作》、《〈麦克白〉浅论》、《赞赏、质疑和希望——评朱生豪译的若干剧本》。这3篇文章共约7万字。在《绪论》中对莎士比亚的创作道路和作品的特色做了较全面的论述。《〈麦克白〉浅论》指出麦克白悲剧的根源在于他的野心;“筵席”一场标志着麦克白精神堕落的完成。同年发表《论莎士比亚戏剧的艺术特色》(《学术论坛》1982年第4期),从思想性与艺术性高度统一的角度分析了莎剧的人物形象、戏剧情节及语言的形象性。1984年出版了介绍莎士比亚的“文学小丛书”《莎士比亚》(辽宁人民出版社)。在报刊上发表莎士比亚论文及其他文章数十篇。近10年来多次参加南斯拉夫、香港、荷兰及美国的各种学术会议,作家、诗人会议。1987年3月在美国阿特兰大市出席美国比较文学年会,发表了论文《莎士比亚在中国》。

屠岸(1923—) 原名蒋璧厚,江苏常州人。曾就读于上海交通大学铁道管理系,大学后期参加进步的

学生运动。1946年2月加入中国共产党,开始创作诗歌并翻译外国诗歌。1949年任上海英文《密勒士评论报》通讯编辑。上海解放后在上海市文艺处从事戏曲改革工作。1950年到华东文化部,任华东《戏曲报》编辑。开始翻译出版《莎士比亚十四行诗集》。1956至1962年任中国戏剧家协会主办的《戏剧报》常务编委兼编辑部主任。从1973年起在人民文学出版社工作,任编辑室副主任,1979年任副总编,1983年起任总编辑。40多年不断从事新诗、旧体诗、散文诗、散文、文艺批评的写作,不断从事文学翻译工作。译作有:[美]惠特曼《鼓声》(诗选,青铜出版社,1948年)、[南斯拉夫]努希奇的讽刺喜剧《大臣夫人》(中国戏剧出版社,1958年)、[苏格兰]斯蒂文森《一个孩子的诗园》(合译,人民文学出版社,1982、1984年)。著作有《葭荫阁诗抄》(1985年)、《屠岸十四行诗》(1986年)等。此外,还在各报刊发表翻译英美诗人诗作数百首。所译《莎士比亚十四行诗集》初版于1950年,由上海文化工作社出版;1955年上海文艺联合出版社重版;1956至1958年上海新文艺出版社重版;1959年、1962年上海文艺出版社重版。1981年上海译文出版社出版了《莎士比亚十四行诗集》修订新一版,改名为《十四行诗集》,莎士比亚著;1981、1982、1984连续重版印行;1988年出版新二版,恢复了书名《莎士比亚十四行诗集》,收入了译者1963年撰写的“译新版后记”。1986年参加首届中国莎士比亚戏剧节学术讨论会,作“关于莎士比亚十四行诗”的发言。1989年5月在鲁迅文学院讲学,题为《莎士比亚和他的十四行诗》。现为中国作家协会理事、《当代》文学双月刊顾

问等。

阮珅(1926—) 江西余干人。现任武汉大学英国语言文学系教授、硕士研究生导师、中国莎士比亚研究会会员、武汉大学莎士比亚中心主任。1951年毕业于南昌大学外语系。1978—1983年任《外国文学研究》季刊编委。1979—1988年任《英汉辞海》编委。曾参加中国大百科全书编委会北欧分支编写组,编审《中国大百科全书·外国文学卷》北欧文学及英美部分作家条目。自1978年以来,在《武汉大学学报》、《外国文学研究》、《莎士比亚研究》等刊物上发表了20多篇莎学论文,这些论文大都带有论辩性质。《〈威尼斯商人〉简论》(《外国文学研究》1978年第2期)和《〈威尼斯商人〉与〈论犹太人问题〉》(《莎士比亚研究》第2期,1985年)等。比较重要的论文还有《福斯塔夫与欧尔卡苏》(《外国文学研究》,1981年第2期)、《苏联莎学史论辑要——兼谈“中间状态”问题》(《莎士比亚研究》第3期,1986年)、《奥瑟罗的性格》、《莎士比亚的形象思维》等。1991年主编《莎学辑录》(武汉大学出版社)。1994年主编《莎士比亚新论》(武汉大学出版社)。

汤真(1927—) 浙江肖山人。浙江大学毕业。曾任上海文艺出版社、江西人民出版社编辑。翻译家。翻译奎勒—库奇改写的《莎士比亚历史剧故事集》,1981年由中国青年出版社出版,印行74 000册。在“译者前言”中他简要地介绍了改编者A. T. 奎勒—库奇的情况。他说奎勒—库奇自1912年起任英国剑桥大学英国文学教授,为当时很有名的莎士比亚学者。“译者前言”还概括地指出了奎勒—库奇改编本的优点及不足之处,扼要地分析了莎士

比亚历史剧的思想内容与艺术价值。

杨德豫(1928—) 湖南长沙人。现任湖南人民出版社编审。1946至1949年先后在中央大学、清华大学外国语言文学系肄业。1949年参加中国人民解放军,在军队报社任编辑工作。1958年下放农场,后到农场子弟中学任语文和英语教员。1978年调到湖南人民文学出版社从事编辑工作至今。主要译著有:《朗费罗诗选》(人民文学出版社,1959年初版;1985年收入《外国文学名著丛书》再版)、《拜伦抒情诗70首》(湖南人民出版社,1981年;1982—1984年再版4次)。翻译莎士比亚长诗《鲁克丽丝受辱记》,收入1978年人民文学出版社出版的《莎士比亚全集》第11卷。

徐克勤(1930—) 陕西彬县人。1949年8月参加革命工作。山东师范大学中文系教授。1950年考入清华大学,在哲学系、外文系学习,后去北京俄专学习,去山东大学外文系英语教研室进修欧洲文学。从1953年毕业于北京外语学院留校任教起,先后在北京外语学院、曲阜师范大学、山东师范大学讲授俄苏文学、外国文学、莎士比亚研究等课程。历任助教、讲师、副教授、教授。参加编写的著作有《欧美文学简编》(山东教育出版社,1982年,编委)、《外国文学名著知识》(山东教育出版社,1989年,编委)、《外国著名文学家评传》(山东教育出版社,1990年)以及《欧美现代派文学30讲》等。完成的译著《莎士比亚的创作》(苏联阿尼克斯特著,山东教育出版社,1985年)获山东省教育厅社会科学优秀成果二等奖。编著《莎士比亚名剧创作欣赏》丛书6册(陕西教育出版社,1989年),获山东省社会

科学优秀成果三等奖。上述二书被山东省成人自学考试办公室选为汉语言文学专业本科生选修课“莎士比亚研究”的指定教材。发表的论文约计数十篇,多以论莎剧的内容为主。1986年成为中国莎士比亚研究会会员、国际莎士比亚协会会员。

王忠祥(1931—) 湖北武昌人。现任华中师范大学中文系教授兼《外国文学研究》杂志主编,全国外国文学学会理事,湖北省外国文学学会理事长,湖北省译协理事,全国哲学社会科学“七五”规划外国文学组成员。1953年毕业于华中师范学院中文系。1956年北京师范大学外国文学进修班毕业。主要致力于英美文学的研究,研究重点是莎士比亚。从1979年起连续培养欧美文学研究生;从1980年以来多次为本科生、研究生开设“莎士比亚研究”课。主要著作有:《外国文学五十五讲》(合作,贵州人民出版社,1980年)、《欧美文学史话》(主编,湖北教育出版社,1986年)、《外国文学专题》(合作,北京大学出版社,1987年);为1987—1988年人民文学出版社出版的《易卜生全集》(8卷本)主编。关于莎士比亚的主要论文有《真善美的统一——评莎士比亚的十四行诗》(载《莎士比亚研究文集》,陕西人民出版社,1982年)、《〈麦克白〉的政治倾向与艺术特色》(《外国文学研究》,1982年第1期)、《莎士比亚与〈威尼斯商人〉》(《华中师范大学学报》1983年第4期)、《莎士比亚戏剧人物三题》(《鄂西大学学报》1988年第3期)、《美在何处?——读〈罗密欧与朱丽叶〉札记》(《湘潭大学学报》1988年第3期)、《诗式批评与自我诗化——莎士比亚十四行诗一裔》(《外国文学研究》1985年第1期)等。还与莫自

佳合作完成了《莎士比亚和他的戏剧在中国》(《外国文学研究》1986年第2期)。自1978年《外国文学研究》创刊以来即任副主编与主编,十分重视择优发表莎士比亚研究论文并安排在显著位置。到1988年的十年间共发表莎评60多篇,约占这个时期全部莎评的1/8,对推动中国莎学的发展起到了积极的作用。

孟宪强(1937—) 河北蓟县人。现任东北师范大学中文系教授、东北师大莎士比亚研究中心主任、国际莎士比亚协会会员、中国莎士比亚研究会理事、副秘书长、吉林省莎士比亚协会副会长兼秘书长。1963年毕业于东北师范大学中文系,留校任教,教授外国留学生现代汉语课;70年代初教授外国文学课,曾担任过外国文学教研室主任。70年代末重点研究莎士比亚戏剧。从1986年以来连续为中文系本科生开设“莎士比亚研究”选修课。关于外国文学方面的论文、教材、工具书主要有:《马克思恩格斯著作中的文学典故》(吉林人民出版社,1981年10月初版;1986年9月修订版,获吉林省首届社会科学优秀成果奖);为《文史哲学学习辞典》的分卷主编(文史出版社,1990年5月)等。80年代初至90年代初的10年间发表莎评20篇左右,其中主要的为《莎士比亚悲喜剧初探》(《社会科学战线》,1984年第1期)、《莎士比亚的第一部悲喜剧——论〈特洛伊罗斯与克瑞西达〉》(《东北师大学报》1985年第1期。获吉林省首届社会科学优秀成果奖。)、《论〈终成眷属〉》(《外国文学研究》1985年第3期)等。1984年出版《马克思恩格斯与莎士比亚》(陕西人民出版社),全书辑注了马克思恩格斯论述与引用莎士比亚的117段选文。1988年任《莎士比亚

的三重戏剧——研究、演出、教学》(东北师大学出版社),孟宪强为副主编。1991年与张西洋教授共同主编《莎士比亚在我们的时代》(吉林大学出版社出版),撰写两篇论文。1991年6月主编《中国莎士比亚评论》(该书获吉林省长白山出版基金资助,吉林教育出版社出版。),是我国百年来莎学发展的初步总结。1991年10月应邀访问了日本莎士比亚协会,向日本莎协介绍了中国莎学的情况。1994年《中国莎学简史》获“东北师大出版基金”出版,‘94上海国际莎剧节将该书定为大会赠书之一,《人民日报》(海外版1995.5.5)发表的书讯中称该书为“中国出版的第一部莎士比亚研究史”。

薛迪之(1938—) 祖籍河南孟州。1960年毕业于西北大学中文系,留校任教至今,任教授。先后在中文系、外语系教授西方文学,历任陕西省外国文学学会副会长。合作主编《莎士比亚戏剧欣赏辞典》,参与《外国文学史话》、《欧美现代主义文学30讲》、《外国著名作家评传》等书的编写,发表学术论文40余篇,其中《论歌颂性喜剧——以莎士比亚为例》一文的摘要收入美国著名的《莎士比亚季刊》“目录卷”(1985)。自1980年以来,连续开设“莎士比亚戏剧研究”课程;自1982年以来指导三届硕士研究生,其中二人专攻莎学。莎学专著《莎士比亚戏剧论纲》1994年由西北大学出版社出版。该校学报发表书评《超越与突破:〈莎剧论纲〉》对该专著在莎学研究方面所取得的突破性成果进行了评价。

郑士生(1939—) 浙江仙居人。出身贫苦农家,早年失怙,由兄嫂抚养成人。中学时期学业优秀,多得师长相助。1959年考入北京大学西

语系,1964年毕业于中国社会科学学院外国文学研究所工作至今,现为副研究员。“文化大革命”中横遭厄运,从1970年至1974年底被打成“反革命分子”,因经受不住精神与肉体的折磨曾几度轻生,幸得前辈学者杨绛先生的救助与鼓励。1975年春党中央下令解脱无辜受害群众,方得解除罪名。1975年底写信批评“四人帮”的错误,再度遭受迫害。1978年之后全力投入科学研究工作,先后在《人民日报》、《光明日报》、《工人日报》、《北京日报》、《北京青年报》、《读书》、《外国文学评论》、《外国文学研究集刊》、《青年科学家》、《外国名作家传》、《外国名作家大词典》、《中国大百科全书·外国文学卷》等书刊发表30多篇文章、40多个条目,还参加了《美国文学简史》(上册第一章)的写作。

1984年之后将研究的重点放在莎学上,先后发表了18篇莎评论文。在北大读书时读了莎翁原著,莎剧精妙的诗文、深刻的哲理、生动的人物形象、广阔的生活画面,把他带入一个绚烂多彩的世界。在艰难的岁月中,莎翁的剧作给了他力量。从河南干校回北京之后开始系统阅读莎氏作品及前人的研究成果,逐渐发现国内外莎学界都存在着不同程度的唯心主义倾向,于是明确提出“我们必须用马克思主义指导莎学研究,为建立具有中国特色的、有较高水平的新莎学而奋斗”的指导思想。先后发表的论文有《关于哈姆莱特故事的起源和演变》(《读书》1985年12期)、《从杀害马洛到下令逮捕莎翁》(《读书》1986年第4期)、《关于莎士比亚的遗嘱和丧葬》(《读书》1986年第7期)等。此外,协助孙家琇、周培桐、石宗山先生编辑了我国第一部中型《莎士比亚辞典》

(56.5万字,1992年3月由河北人民出版社出版)。

陆谷孙(1940—) 浙江余姚人。复旦大学教授。1962年从复旦大学外文系英国语言文学专业毕业,1965年研究生毕业(师从徐燕谋教授)。从大学时代起爱好阅读并背诵莎士比亚十四行诗和名剧重要独白。1978年破格提升为副教授,1985年提升为外文系英国语言文学教授。1981年以来曾5次出访美国、英国、加拿大。1982年在莎士比亚故乡出席第20届国际莎士比亚会议,在会上发表英文论文《逾越时间和空间的哈姆雷特》。为1984至1985年美国高级富布赖特研究学者。1981年起在国内发表莎学论文《亨利五世》和莎士比亚的历史剧》、《漫谈〈驯悍记〉及其他》、《博能返约、杂能归粹——论莎士比亚戏剧容量》、《让书斋与舞台沟通——关于莎剧表演和研究的一点感想》等。1984年主编《莎士比亚专辑》(复旦大学出版社)。继林同济教授之后,主持复旦大学莎士比亚图书室工作,广泛开拓与国外莎学研究机构 and 学者的交流,与刘厚玲合作编纂《莎士比亚在中国》年度资料索引。1984年中国莎士比亚研究会成立时被选为理事,1989年被增补为副会长。其他译著有《新英汉词典》(合编)、《英汉大词典》(主编),译作《幼狮》、《二号街的囚徒》、《钱商》(合译)等共20余种(篇)。

曹树钧(1941—) 原籍江苏盐城,生于上海。1959年至1963年入上海戏剧学院戏剧文学系学习。1963年7月毕业留校任教至今。现为戏剧文学系副教授、史论教研室主任。主要从事《中国话剧史》、《创作心理学》和戏剧理论的教学及研究工作。1985年出版《现代戏剧家

熊佛西)(主要执笔之一,中国戏剧出版社出版)。1987年主要执笔并拍摄完成大型电视传记片《杰出的戏剧家曹禺》(六集,由中央电视台、上海戏剧学院联合摄制),1988年两次向全国播放。1990年5月出版35万字文学传记《摄魂——戏剧大师曹禺》(与俞建萌合著,中国青年出版社出版),1992年再版。除此之外,还发表有广播剧《一声惊雷》和《曹禺早期剧作的民族特色》、《论鲁迅思想对曹禺剧作的影响》、《略论〈雷雨〉的艺术成就》、《青年曹禺评传》、《曹禺成才之路》、《鲁迅与戏剧艺术》等论文数十篇。

在莎士比亚研究方面,1989年4月出版我国第一部研究莎士比亚与中国演剧艺术关系的专著《莎士比亚在中国舞台上》(与孙福良合著,哈尔滨出版社出版)。此书从舞台艺术这一崭新角度,探寻了莎士比亚剧作在中国艺苑上的历史轨迹,剖析它对中国现代戏剧创作和演剧艺术的影响,对中国现代戏剧发展所产生的作用,对1986年首届中国莎士比亚戏剧节所取得的成就作了详尽的回顾和探讨,通过翔实、丰富的史料,自始至终贯穿了作者的真知灼见。书中对莎士比亚剧作的戏曲改编也进行了深入的论述,很有特色,极有价值。全书体现了莎剧研究与演出实践相结合的精神,填补了中国莎学研究上的一个空白点。此外,担任中国莎士比亚研究会会刊《莎士比亚研究》编辑部副主任、《中华莎学》副主编,编辑出版《中华莎学》四期(1988—1992)。发表《莎士比亚与中国现代戏剧的发展》、《新的探索,新的突破》、《曹禺学习莎士比亚的启迪》、《余上沅与莎士比亚》、《略论莎剧的戏曲改编》、《一部富有深刻哲理的历史悲

剧》、《评黄梅戏〈无事生非〉的改编》等莎剧论文数十篇。现为中国莎士比亚研究会理事、副秘书长,中国曹禺研究学会副会长、中国鲁迅研究学会会员、上海文艺心理学会理事。

孙福良(1945—) 上海金山人。

1969年于上海戏剧学院文学系毕业后留校任教,曾任上海戏剧学院院长助理,现任上海戏剧学院副院长、中国莎士比亚研究会副会长兼秘书长。主要论著有《繁荣和发展新时期文艺的思想指针》、《论戏剧创作中的人物关系》和有关莎士比亚研究的论文多篇。创作的主要作品有《微笑的竞争》、《角色的竞争》等电视剧5部12集,均在中央和省级电视台播映。参加编著出版了《莎士比亚辞典》(安徽文艺出版社),主编了《莎士比亚在中国》论文集(上海文艺出版社)。出版的专著有《莎士比亚在中国舞台上》(哈尔滨出版社,与曹树钧合作撰写),这是中国第一本研究莎剧在中国舞台上的演出史,从舞台艺术这一崭新的角度探寻了莎士比亚剧作在中国艺苑的历史轨迹,剖析它对中国现代戏剧创作和演剧艺术的影响,对中国现代戏剧发展所产生的作用,对首届中国莎剧节所取得的成就做了详尽的回顾和探讨。该书填补了中国莎学研究方面的一个空白。自1984年12月中国莎士比亚研究会成立以来做了大量的组织工作。特别是参与、发起、筹办了被誉为“国家级规模”的首届中国莎剧节。被载入《中国当代名人录》。1991年赴莫斯科参加由全苏戏剧家协会、全苏莎士比亚学会主办的苏联国际莎士比亚学术讨论会,做了题为《华夏文化与莎士比亚演出》的学术报告,受到热烈欢迎,并在大学与文化机构讲演。

何其莘(1947—) 祖籍为广东大埔客家家人,出生于马来西亚一华侨家庭。1975年毕业于西安外国语学院英语系,后留校任教。1981年自费赴美国攻读研究生课程,先后就读于俄亥俄州的阿克伦大学和肯特州立大学。1984年初获英语硕士学位,硕士论文的题目是《论汉译莎剧》。1986年12月获英美文学博士学位,毕业论文题目是《中国人眼里的莎士比亚》。1986年底返回西安外国语学院任教,1988年被评为教授。1987年至1990年任西安外国语学院英语系主任。1990年调到北京外国语学院,在英语系任教授。1992年开始担任北京外国语学院外国文学研究所副所长。从1987年至1991年任国家教委高校外语教材编审委员会委员。从1992年起任国家教委高校外语教学指导委员会委员。

1984年在第9届费城古英语、中世纪及文艺复兴时期的文学国际研讨会上,宣读了题为《莎学中政治评论的局限性》的论文,后被收入《会议论文集锦》。另一篇论文《莎士比亚在中国》发表于美国《莎士比亚季刊》1986年第2期。他已应聘担任《世界莎学目录年鉴》的中国通讯页,并从这一年起为该年鉴介绍中国莎学的情况。

在西安外国语学院和北京外国语学院先后开设过“莎士比亚戏剧”和“英国戏剧”两门研究生课和“戏剧导论”的本科生文学课。目前,正承担中华社会科学基金资助的重点科研项目“英国戏剧的基本模式及其发展”。至1992年底,已有4篇有关莎士比亚和文艺复兴时期戏剧的论文在《外国文学评论》、《外国文学》和《中国日报》等报刊上发表。他还参加了王佐良教授主编的《英国文学史》和孙家琇教授主编的《莎

比亚辞典》的编写工作。

1989年获陕西省优秀教学成果奖一等奖,并被评为全国教育战线劳动模范,获得人民教师勋章。

张晓阳(1949—) 江苏泗阳人。1981年吉林大学中文系毕业。1984年获吉林大学英国文学专业硕士学位,研究莎士比亚。毕业后执教于北京语言学院。1988年公派去英国南安普敦大学留学,1993年获博士学位,学位论文为《莎士比亚与中国传统戏剧》。读研究生期间曾发表有关莎士比亚的论文《莎剧演出与时代审美意识》(《外国文学研究》,1988年3期)、《莎士比亚与中国古典悲剧》(《外国文学研究》,1990年4期)、《论莎士比亚的历史观》(《辽宁大学学报》,1988年第5期)等十余篇。论文《莎士比亚与文艺复兴时期的自然观》被美国莎学家 Sidney Homan 收入他编辑的《莎士比亚和三重戏剧》(Shakespeare and His Triple Play)一书(1988年出版)。论文《莎士比亚美学思想管窥》(《外国文学研究》,1986年第2期)是我国第一篇探讨莎士比亚美学思想很有分量的论文。该文认为“美在和谐”是莎士比亚美学思想的核心,它从“和谐与美的表现”、“和谐与美的理想”、“和谐与美的进程”三个方面对莎士比亚的美学思想进行了探讨。与张泗洋、徐斌合作撰写了《莎士比亚引论》(上、下)和《莎士比亚戏剧研究》,这两部巨著110多万字,是中国研究莎士比亚的最重要的成果,出版后在国内引起莎学界的注目。为《莎士比亚大辞典》执笔人之一。

辜正坤(1951—) 四川人,北京大学英语系教授。1977年入四川师范大学外语系英语专业尖子班,提前毕业留校任英语专业文学教研室

教员。1985年考入北京大学英语系研究生班,师从杨周翰教授攻读比较文学和莎士比亚,1987年研究生毕业后转从李赋宁教授攻读博士学位,研究西方文学,主攻莎士比亚。1990年以英语莎学论文《Hamlet and His Delay》通过答辩而获北京大学文学博士学位,后留校先后任讲师、副教授、教授。1991年开始为北大英语系研究生讲授“莎士比亚研究”课程和北大俄语系世界文学助教班讲授“英国文学与莎士比亚”课程。同时,应一些社团和科研单位的邀请,开设过多次莎士比亚专题讲座。1990年他主编的《世界名诗鉴赏词典》(270万字)由北大出版社出版,后由台湾出版社出海外版,在海内外引起很大反响。中央电视台,中央人民广播电台,《人民日报》国内版、海外版,及一些港台报刊共计30余家均报道、评论了该词典并获多项奖状。词典中收入的评论和翻译莎士比亚十四行诗的条目由辜正坤撰写,美国权威杂志《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly, 1992)在收录世界莎学研究要目中,在十四行诗一栏中收录了此辞条。除了《世界名诗鉴赏词典》,还主编、主译过《英国浪漫派散文精华》、《世界诗歌史》、《美国文学精华》等共12种。在莎学方面的主要成果有:Hamlet and His Delay, 英文专著,约30万字;《莎士比亚批评史》,专著,共7章;这两种书均由北京大学出版社出版。其他论文有《莎士比亚之谜新解》、《从莎学研究看东西方文化的继承问题》、《莎士比亚十四行诗赏析》、《莎士比亚与新历史主义》等。

张冲(1954—) 生于上海。1982年考入南京大学外文系,师从陈嘉教授与毛敏诸教授攻读英美文学硕

士、博士学位。1989年以《莎士比亚和元杂剧中的戏剧反讽》一文获南京大学外国语言文学博士学位。1991年赴美国哈佛大学英语系及燕京学院进行博士后研究,主攻文艺复兴时期英国戏剧及当代西方戏剧理论。1993年回国继续在北京大学外文系任教,为英语专业本科生和研究生开设“莎士比亚选读”及“文艺复兴时期的英国戏剧选读”等课程。主张在以传统的批评角度研究莎士比亚的同时,还应当借用当代西方文论中提出的一些新的观点,从新的角度开展莎剧研究。自1988年起在各类学术刊物上发表了介绍、评论和研究西方戏剧及戏剧理论的文章。近年来发表的有关莎士比亚的论文主要有:《当代西方莎士比亚变奏20年》、《一部激情毁灭爱情和友情的悲剧——评莎士比亚和弗莱契合作的〈两位高贵的亲戚〉》等,后一篇论文是国内较早评论在西方莎学界最新获得确认并收入莎士比亚全集的莎氏第38部戏剧(与弗莱契合作)的论文之一。此外,还在以诗体形式移译莎士比亚戏剧方面进行探索和实践。在美国期间以诗体翻译了《两个高贵的亲戚》,1994年先后向'94上海国际莎士比亚戏剧节的学术讨论会和第三届全国英语诗歌翻译研讨会递交论文《论〈两个高贵的亲戚〉的名誉主题》与《既要像诗,又要像台词——论诗译莎士比亚》。同年11月申请并获得了国家教委留学归国学者科研基金,课题为“莎士比亚的后期戏剧总体研究及其诗译”。这一课题包括将莎士比亚的四部传奇剧以诗体译成汉语并对莎士比亚后期戏剧进行总体研究,现在该课题正在进行之中。

沈林(1958—) 生于北京。1982

年北京第二外国语学院英语系本科毕业,同年考取留英公费。在中央戏剧学院代培时,师从孙家琇教授学习。1983至1989年在英国伯明翰大学莎士比亚学院学习,先后获硕士和博士学位。在此期间系统地学习了莎士比亚批评史、演出史、版本学、古手写体等科目。利用学院地处莎翁故乡之便观摩了大量莎剧演出。在 Philip Brockbank 教授指导下撰写的硕士论文题为《〈暴风雨〉中新柏拉图主义爱情观》,获院长 Stanley Wells 和 Durham 大学 T. W. Craik 教授首肯的博士论文题为《圣保罗教堂唱诗班童伶戏剧的形式主义风格》。1989年夏获博士学位以后在莎士比亚学院继续研究英国文艺复兴时期戏剧。1990年起在美国华盛顿福尔杰莎士比亚图书馆任研究员。

沈林多次参加在英国和欧陆及美国举行的莎士比亚及文艺复兴国际学术会议;在海外和国内学术刊物上发表了英国文艺复兴时期剧场艺术、莎剧中译和当代西方莎剧演出方面的论文,并在英美和欧陆观摩了许多莎剧的演出。

回国后在中央戏剧学院戏剧文学系任教,兼任该院戏剧研究所莎士比亚中心副主任。

杨林贵(1965—) 吉林前郭(今松原市)人。1983年入东北师大外语系英语本科学习,1987年考取英国语言文学硕士学位研究生,师从孟宪强教授攻读莎士比亚戏剧。1990年获硕士学位,留校任教,1992年晋升为讲师。1987年开始发表莎学论文与译文,重要的论文有《〈亨利六世〉在莎士比亚创作中的独特地位》、《〈理查二世〉中的意象与莎士比亚的国家观》、《为一个魔鬼验明正身——论〈理查三世〉》等;译文为

《莎士比亚的马克思主义阐释》。1990年以来参加了由商务印书馆出版的《莎士比亚大辞典》的撰稿工作,约完成30万字。他编撰的《理查三世》注释本由商务印书馆于1997年出版。此外,还参加了《中国莎学年鉴》(1994)的编辑工作。现正进行《温莎的风流娘儿们》及《亨利六世》(上、中、下)等莎剧的注释工作。自1995年起为东北师大外语系研究生讲授莎士比亚专题及“英国文艺复兴文学与莎士比亚”选修课。自1988年以来多次参加国内莎学活动并向国际莎学刊物撰文介绍中国莎学的发展情况。1992年5月参加中莎会在上海举行的纪念朱生豪诞辰80周年学术研讨会,会后在美国的 The Shakespeare Newsletter 1992年夏季号上发表“Chinese Commemorate Shakespeare Translator”;1993年5月参加“武汉国际莎学研讨会”,后在 The Shakespeare Newsletter 1993年秋季号上发表“New Approaches to Shakespeare”;1994年9月参加'94上海国际莎剧节,撰文“Shanghai International Shakespeare Festival”,发表在 The Shakespeare Newsletter 1994年冬季号上。1993年底被美国福尔杰图书馆出版的《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly)“世界莎学目录卷”主编委任为国际莎学通讯委员会中国代表,负责推荐中国莎学成果。1995年中国文化部批准组成“中国莎学代表团”参加第6届世界莎士比亚大会,为代表团的秘书。向大会提交论文 The Art of Transplantation: Shakespeare and Conventional Chinese Theatre”,还向大会“精神分析莎士比亚评论组”提交论文,拟参加该组的专题讨论。现为国际莎士比亚协会会员、中国莎士

比亚研究会会员、吉林省莎士比亚协会副秘书长、东北师范大学莎士

比亚研究中心秘书。

8. 中国莎剧舞台艺术家、戏剧家简介

(按生年先后排列)

汪笑侬(1858—1918) 原名德克林,满族。京剧演员、剧作家。清末曾任知县,被劾罢职后转而演戏。演老生,长期在上海演出。根据嗓音的特点,吸收汪桂芬、孙菊仙的唱法,别创新腔,自成一派。所编新戏,如《党人碑》、《博浪椎》、《哭祖庙》等,表达愤激之情,在当时有一定影响。光绪三十一年(即1905年)一月廿五日在《大陆》杂志第三年第一号“文苑”栏内发表了《题英国诗人吟边燕语廿首》,对林纾、魏易合译的莎士比亚故事集《英国诗人吟边燕语》中的20个故事逐一写了诗评,此为中国的莎学史上最早的莎士比亚作品评论,也是少见的诗体莎评。

[附]《题英国诗人吟边燕语20首》

肉券一(即《威尼斯商人》)

不知流血原无价,犹太安能免灭亡。

未许先生割肉去,慢云条约误东方。

驯悍二(即《驯悍记》)

凡百季常应愧死,司晨何待牝鸡鸣。

降魔不恃金钢杵,好仗雄狮吼数声。

李误三(即《错误的喜剧》)

几回错认作家公,面貌相同心不同。

倘遇孪生双姊妹,二难四美慢通融。

铸情四(即《罗密欧与朱丽叶》)

天教仇寇成婚媾,归妹偏占载鬼多。

纵有押衙终不济,何须成败怨萧何。

仇金五(即《雅典的泰门》)

感情两散黄金尽,半市私恩半复仇。

输与亚东穷措大,全无施报亘心头。

神合六(《泰尔亲王配力克里斯》)

月圆花好人犹在,警醒君王一片痴。

莫信神言真有验,至诚之道可先知。

蛊征七(即《麦克白》)

妖妇何来言咄咄,无端蛊惑乱君臣。

一朝树走将军至,不及班家有后人。

医谐八(即《终成眷属》)

岂仅治人兼治己,既能医国更医家。

戒依三指莫轻下,脱手春回并蒂花。

狄配九(即《一报还一报》)

乞怜反作投梭者,执法何期入瓮乎。

不是大公能解事,三家眷属尽无夫。

鬼诏十(即《哈姆莱特》)

手刃父仇事已毕,孤儿覆命赴黄泉。

笑他望帝非灵鬼,夜夜枝头哭杜鹃。

环证十一(即《辛白林》)

鸳鸯拆散复飞还，离合悲欢一指环。

非此侍医用闷药，贞魂早化望夫山。

女变十二(即《李尔王》)

女子相夫原美德，不知有父是鸱鸢。

同谋幸未成奸字，始信其言利似刀。

林集十三(即《皆大欢喜》)

像弟纵能夺帝位，太王端底得民心。

鸾翔凤翥承椿荫，野合私奔不算淫。

礼哄十四(即《爱的徒劳》)

偏教怨偶成佳偶，倏使良缘变孽缘。

好恶尽由人拨弄，几曾参透有情禅。

仙猿十五(即《仲夏夜之梦》)

等闲莫作神仙妇，眼底提防变相奇。

倘把此花汁乱点，误人多少好夫妻。

珠还十六(即《冬天的故事》)

从来恩爱是冤家，纳履须防田畔瓜。

侥幸君王能忏悔，珠仍无恙玉无瑕。

黑替十七(即《奥瑟罗》)

天意岂真骄白种，黑奴到底欠文明。

爱妻密友倘难信，更向何人托死生。

婚诡十八(即《第十二夜》)

不变雌雄都贖贖，笑他扑朔总迷离。

由依颠倒鸳鸯作，美满姻缘一转移。

情感十九(即《维洛那二绅士》)

不情却笑多情者，一变无情更有情。

感情容易非情种，岂仅薄情陷友生。

飓引二十(即《暴风雨》)

顺风不如飓风好，吹散人间万种愁。

多谢封家狂婢子，撮成婚媾解臂仇。

(转自《大陆》第三年第一号“文苑”1—4页，总页码为95—98，1905年刊印)

陆镜若(1884—1915)

名辅，字扶

轩，常州人。中国早期话剧运动著名先驱者之一，中国专业戏剧工作者中第一个认真探讨莎士比亚戏剧的戏剧家。早年毕业于日本东京帝国大学文科。留学日本期间曾在著名新派戏剧艺术家藤泽浅二郎主办的俳优学校学习表演，以后坪内逍遥博士组织文艺协会，陆镜若拜为门生，专门研究莎士比亚。进入文艺协会之后结识了日本著名戏剧家岛村抱月、松井须磨子、河竹繁俊等，对西欧古典戏剧，尤其是莎士比亚产生浓厚兴趣，在演出《哈姆莱特》时扮演过一个士兵，还翻译了莎士比亚的《奥瑟罗》。1910年夏回到上海，1912年组织新剧同志会。1913年编演七幕悲剧《家庭恩仇记》，从主要人物的自杀、惊疯等场面的描绘，以及全剧剧情的构思、悲剧气氛的渲染，都可以明显地看出作者非常熟悉并喜爱的莎翁悲剧《哈姆莱特》对他的影响。1914年租借谋得利小剧场，取名春柳剧场，进行职业公演，演出了《驯悍》、《铸情》等莎剧文明戏。同年改编演出《奥瑟罗》，这是一部中国化的改写本，人物、姓名均改成中国式。1915年2月，在宁绍码头竞舞台演出了《女律师》，又名《借债割肉》，演出时“采取五彩电光新奇景”，演出获得好评。

郑正秋 (1888—1935) 原名郑伯常, 别号药风, 广东潮阳人。1902年肄业于上海育才中学, 后以正秋为笔名发表以评皮簧戏为主的剧评, 主张旧戏改革。1911年辛亥革命后从事电影工作, 1913年为亚细亚影戏公司编写电影剧本《难夫难妻》(又名《洞房花烛》), 并与张石川联合导演, 系中国电影史上第一部故事片。1913年3月自组新民剧社, 演出文明戏, 公演根据《威尼斯商人》改编的文明戏《肉券》。1914年该剧社并入民鸣新剧社, 任编导, 在《肉券》中扮演巴山奴(即巴萨尼奥)。1915年创办大中华新剧社。1916年在武汉编写哑剧《隐痛》, 并亲自登台演出, 揭露袁世凯。在上海租界演出根据《麦克白》改编的幕表戏《窃国贼》, 对袁世凯加以讽刺。1918年组织药风新剧社, 不久剧社解体。1919年创办《药风月刊》。1922年与张石川等人在上海创建明星影片股份有限公司, 任协理, 同时设立明星新戏学校, 任校长。编写的短片剧有《滑稽大王游华记》等。1923年编写长故事片剧本《孤儿救祖记》, 上演后受好评。以后编写《玉梨魂》等十几个剧本。与张石川联合导演了故事片《梅花落》(上、中、下)。1929年创作话剧《孙中山之死》, 并亲自登台扮演孙中山。10年间编导影片20余部。1932年在上海参加了共产党领导的群众性组织中国电影文化协会, 编导电影《自由之花》、《春水情波》、《姐妹花》等3部, 其中《姐妹花》较有名。1934年编导《再生花》。他是中国早期电影的重要编剧、导演, 早期话剧(新剧)活动家。

汪优游 (1888—1937) 本名效曾, 字仲贤, 上海人。中国早期话剧活动家、演员、剧作家。1905年组织中

国最早的业余戏剧团体文友会、开明演剧会等。辛亥革命时参加进化剧团, 五四运动时期与沈雁冰等组织民众戏剧社, 倡导爱美剧。后又组织戏剧协社。创作有剧本《好儿子》及论著《我的俳优生活》等。在莎剧文明戏时期参加了莎剧演出。1915年5月在民鸣社上演的《肉券》(《威尼斯商人》)中汪优游扮演鲍勃(即鲍西娅), 演出很成功, 曾轰动一时。1917年2月在“笑舞台”公演《假面具》(《一报还一报》)时扮演主要角色安其鲁(即安哲鲁)。

余上沅 (1897—1970) 湖北沙市人。中国现代戏剧理论家、剧作家、翻译家、教授。1920年入北京大学英文系学习。1923年赴美留学, 在卡内基大学戏剧系和哥伦比亚大学读研究生。1925年回国后历任北京艺术专科学校、东南大学、北平大学、清华大学的戏剧、英文、中文的专任或兼任教授。1935年南京国立戏剧学校(后改为剧专)成立, 任校长兼教授。解放后先后任上海沪江大学、复旦大学中文系、上海戏剧学院文学系教授。主要著作有《余上沅剧本集》、《余上沅戏剧论文集》等, 翻译有贝克的《戏剧技巧》、美国短篇小说集《光明列车》等。余上沅酷爱莎士比亚戏剧。1922年他在《过去22戏剧名家及其代表杰作》一文中向中国读者介绍了莎士比亚及其代表作《哈姆雷特》。在文中他说莎士比亚“是戏剧史上数一数二的人物”, 他“是一个不绝的泉源, 无底的宝藏, 取之不尽, 用之不竭”。1931年在《翻译莎士比亚》一文中高度评价了莎士比亚在戏剧史上的地位。他说, “有了莎士比亚才有歌德、席勒、雨果, 才有近代剧的成功, 而间接地才有现代剧的今天。近代剧和现代剧都仿佛是行星恒星替

星,而莎士比亚却是太阳。莎士比亚照彻宇宙,永不止息。莎士比亚不是索福克勒斯,成了戏剧的最高理想,莎士比亚是戏剧家的最高荣誉——梅特林克称为比利时的莎士比亚,未来的中国大戏剧诗人得称为中国的莎士比亚”。在余上沅主持剧专的14年间,大力提倡用莎剧训练学生,主张毕业班学生都要演出莎剧。1937年国立戏剧学校第一届毕业班就公演了《威尼斯商人》,他亲自任导演,并主持出版发行了《莎士比亚特刊》,他撰写了《我们为什么公演莎剧》一文。1938年导演了《奥瑟罗》。在他的倡导下国立剧专于1942年在我国首演了《哈姆雷特》(焦菊隐任导演),为宣传普及莎士比亚,为在中国舞台上上演具有较高水平的莎剧,做出了重要的贡献。

田汉(1898—1968) 原名寿昌,湖南长沙人。中国现代戏剧活动家、剧作家、诗人。1916年留学日本时对欧美近代戏剧产生浓厚兴趣,特别爱读莎士比亚剧作,并“开始了真正的戏剧文学的研究”。回国后创办“南国社”,从事戏剧运动,发表剧作。1921年在《少年中国》杂志第2卷第12期上发表白话译作《哈孟雷特》,这是中国第一次用剧本形式以白话翻译的莎士比亚剧作。1922年11月上海中华书局出版了该书,译者写了“译序”。在“译序”中译者介绍了莎士比亚戏剧的分期:习作期、喜剧期、悲剧期、老成期,称《哈孟雷特》“为莎翁四大悲剧之冠”,说“读Hamlet的独白:To be or not to be, that is the question(生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题),不啻读屈原《离骚》。”译者简要地谈了翻译过程:“最初读《哈孟雷特》原书是在1918年于东京读书时,当时颇有移

译之志”。田汉曾表示要以自己的爱好为标准,翻译莎翁的10部剧本,名为《莎翁杰作集》,但除1924年译成《罗密欧与朱丽叶》外,其余8种均未能译成。1927年翻译了《莎士比亚演出之变迁》一文,在他自己主编的《南国月刊》上连载。(此文后收入《欧洲三个时代的戏剧》,1931年由光华书局出版)1935年田汉因领导左翼文化运动、戏剧运动,积极宣传抗日救亡而被捕入狱时,随身所带简单衣物中就有一本《莎士比亚全集》。晚年在被迫害生命垂危之时,“每天盘膝而坐,将莎士比亚的原文摊在膝上,高声朗诵,一天读几小时,全无倦容。”莎士比亚对田汉的戏剧创作产生了积极的影响。

顾仲彝(1902—1965) 原名顾德隆,浙江余姚人。教授、戏剧学家。1920年夏毕业于嘉兴秀州中学,1924年毕业于南京高等师范英文科。同年夏入上海商务印书馆编译所任译员,并加入上海戏剧协社。1925年赴厦门集美学校执教一年半,将尤金·沃尔特的《捷径》改译成中国化剧本《梅罗香》,产生较大影响。1927年起,先后在暨南学校、复旦大学、吴淞中国公学等校任兼职教授。1933年为复旦大学专职教授兼注册主任。1930年应上海戏剧协社的要求,翻译了《威尼斯商人》。上海戏剧协社选用顾译本公演,这是中国舞台上用汉语按现代话剧要求演出莎剧所做的最初一次严肃的正式演出。译本由新月书店初版,1931年商务印书馆再版。这是一个比较受欢迎的莎剧译本。抗战时期,在上海复旦补习部任教,并先后参加青鸟剧团、上海剧艺社、上海艺术剧团等团体,从事进步戏剧活动;编有《梁红玉》、《嫦娥》、《红楼

梦》、《秋海棠》、《人之初》、《三千金》等10余种。其中,《三千金》系根据莎士比亚《李尔王》改编,1943年5月由上海艺术剧团公演,费穆执导。演出以认真严肃的舞台艺术,对忘恩负义小人的痛斥,对金钱罪恶的控诉,引起处于铁蹄下的上海人民深深的共鸣,历演65天不衰,发挥了独特的社会教育作用,是抗战时期上海演出莎剧影响较大的两次公演之一。1945年任上海市实验戏剧学校校长。1947年任复旦大学教授。1950年任上海市文化局电影事业管理处副处长。1957年任上海戏剧学院教授。1959年任该院戏剧文学系教授兼外国戏剧教研组组长。先后开设《西欧戏剧史》、《编剧概论》、《作家作品研究》、《名剧分析》等课程。遗著《编剧理论与技巧》于1981年由中国戏剧出版社出版。

应云卫(1904—1967) 祖籍浙江慈溪,生于上海。著名导演。1921年入上海戏剧社,不久该社扩大为上海戏剧协社,与洪深一起领导上海戏剧协社的演出。1930年导演《威尼斯商人》,遵循洪深开创的严肃认真的演剧作风,此剧在应云卫家中整整排了一个月。舞台设计与服装设计都十分讲究,这次演出很成功,成为中国舞台上用汉语按现代话剧要求演出莎剧所作的最初一次较为严肃的正式公演。解放后主要从事戏曲艺术片的导演工作,曾任江南电影制片厂厂长、上海市电影局顾问等职。1967年被迫害致死。1978年11月上海市电影局为其平反昭雪。

焦菊隐(1905—1975) 原名焦承志,天津人。著名戏剧家、翻译家、教授。1922年在读中学时即开始文学活动,尝试创作新诗及散文体诗歌。1923年与人组织业余文学团

体,并开始翻译外国文学作品。因学业突出提前一年毕业被保送考入燕京大学,主攻欧洲语系,兼读政治学系,1929年毕业。1931年受聘于北平大学,同年9月北平戏曲专科学校成立时就任该校校长。1935年赴比利时学法文,1936年去英国,继后又到法国,1937年获巴黎大学博士学位,回国参加抗日救亡运动。1938年出任广西大学文法学院文史专修科教授,参加抗日戏剧运动,排演《雷雨》等进步剧目,发表大量戏剧理论文章。1942年在四川江安国立戏剧专科学校任教,为该校第5届毕业班导演《哈姆雷特》,在条件极其艰苦的条件下第一次将莎翁名剧《哈姆雷特》搬上中国舞台。此剧于1942年6月5日至7日在江安首演成功。后来去国立社会教育学院、中央青年剧社等处供职。1946年任北平师范大学英语系教授兼系主任。1948年业余组织校友剧团,根据莎士比亚名剧《罗密欧与朱丽叶》改编成京剧《铸情记》,同年由校友剧团上演。1949年任北平师范大学文学院院长兼音乐戏剧系教授、外文系主任、教授。1952年任北京人民艺术剧院副院长、总导演。为中国文学艺术界联合会委员、中国戏剧家协会常务理事、艺术委员会主任,并先后被选为北京市第一至第五届人民代表大会代表,第二、三、四届全国政协委员。翻译了大量外国戏剧文学作品,主要的有[法]波特莱尔《月亮的恩惠》(1923)、[法]莫里哀《伪君子》(1926)、[法]左拉《娜娜》(1944,1983)、[法]高乃依《希德》(1944)、[俄]契诃夫《樱桃园》(1939,1943)、《契诃夫戏剧集》(1954,1980)、[苏]高尔基《夫妇》(又名《席考夫夫妇》,1950)、《骨肉之间》(又名《瓦莎·谢

列日诺夫》,1950)、《布雷乔夫》(1942)、[印度]迦梨陀娑《失去的戒指》(即《沙恭达罗》,1925)、《现代短剧译丛》(1923)等。所译[苏]丹钦柯《文艺、戏剧、生活》(又名《我的戏剧生活》1946,1952,1985)在我国文化界有很大的影响。

黄佐临(1906—1994) 广东番禺人。中国现代杰出的戏剧、电影导演艺术家。1925年到英国伯明翰大学学习社会经济,从二年级起即对话剧产生兴趣,时常观摩演出。1935年至1937年再度赴英留学,在剑桥大学专攻莎士比亚和导演,获皇家学院文学硕士学位。1938年至1939年在重庆国立戏剧学校执教。从1940年起,在上海职业剧团、苦干剧团等单位任编导。建国后任上海人民艺术剧院院长、导演,全国戏剧家协会副主席。40年间导演过80余部话剧、10部电影,并撰有专著《导演的话》。他在天津读中学时参加过《威尼斯商人》的原文演出。1927年暑期参加牛津大学莎士比亚研究班,并就此迷透莎剧。1935年入剑桥大学成为专门研究莎士比亚的研究生。1937年完成论文《莎士比亚在英国的演出简史》,详尽地考察了380年间莎剧在英国舞台上的情况,包括改编、演出形式、导演处理等,成为中国现代戏剧史上第一个系统研究莎剧演出史的专家。1945年导演《乱世英雄》(李健吾根据《麦克白》改编成中国式的剧本《王德明》);《乱世英雄》即《王德明》)。1979年上海人民艺术剧院公演《柔蜜欧与幽丽叶》,任艺术指导。1984年中国莎士比亚研究会成立时被推选为副会长。首届中国莎剧节期间为昆曲《血手记》(据《麦克白》改编)的艺术指导。

章泯(1906—1975) 四川峨嵋人。

著名导演。北平艺术学院毕业,1932年加入中国共产党。1933年“左翼剧联”成立时当选为执委。这个时期他为上海业余剧人协会导演了第一部大戏——易卜生的《娜拉》,曾轰动一时。导演戏剧,从事艺术教育。著有《悲剧论》、《喜剧论》、《导演与演员》。译作有《演员自我修养》、《表演艺术论》等。解放后任中华全国文学艺术联合会理事、中国电影工作者协会理事、北京电影学院副院长、院长、党委书记。1937年春夏之交导演莎翁名剧《罗密欧与朱丽叶》,由上海业余实验剧团演出。章泯在导演中开始用斯坦尼斯拉夫斯基体系的方法创造角色,努力以形象的心理刻画为基础,并以精湛的导演才华造成了雄浑壮阔的场面与优美的抒情风格。这次演出由著名演员赵丹、白杨任主角,特选舞蹈专家教演员跳舞,音乐、灯光都精心设计。这次演出成为30年代中国莎士比亚戏剧影响最大的一次演出。章泯是中国最早介绍并实践斯坦尼体系的人,中国出版的第一部介绍斯坦尼体系的著作就是他与郑君里合译。这次导演《罗密欧与朱丽叶》就是运用这个体系的一次实践。

李健吾(1906—1982) 山西运城人。中国现代戏剧家、翻译家,也擅长小说、新诗和散文。五四时期开始文学创作和戏剧活动。清华大学毕业后于1931年留学法国,研究法国文学,重点研究福楼拜。1933年回国后从事教学、创作、翻译工作。主要译著有《福楼拜评论》、《莫里哀喜剧集》等;早期剧作有《草莽》等。1944年将《麦克白》改编成五幕悲剧《王德明》。剧本以中国五代的史实为依据,将莎剧改编成具有很强戏剧性的中国戏,剧本分4期连载于

《文章》杂志。1945年由黄佐临导演演出,易名为《乱世英雄》。1947年将《奥瑟罗》改编成《阿史那》,在其“前言”(载于《文学杂志》复刊2卷10期,1947年7月)中,他说,他“并不把这种工作当作改编,完全相反,对于改编,这正是一种怀胎十月的创作。他用尽自己的力量来成就它的产生。这是字句,是结构,也是血肉,也是生命。”他主张改编莎剧“百分之百是中国的”。解放后曾在上海戏剧专科学校任戏剧文学系主任。1954年到北京文学研究所。1964年转入外国文学研究所任研究员,主要从事巴尔扎克及法国现实主义作家的研究和编译工作。1980年写了《“莎士比亚化”与“席勒式”》一文,对这两个命题进行了辩证的分析,反对绝对化。他说“莎士比亚也不是神”,他认为“马克思教导的是方向,学习莎士比亚还是为了自己,丢掉自己和生活实际生搬硬套,气质不近,硬要‘莎士比亚化’,莎士比亚不会收这个不及格弟子的。”

曹禺(1910—1996) 原名万家宝,湖北潜江人。中国现代著名戏剧家。1923年入南开中学。1928年升入南开大学,为了专攻西洋文学,次年插班转入清华大学西洋文学系。1933年在大学即将毕业时写出处女作《雷雨》,1934年7月在《文学季刊》发表,引起强烈反响。大学毕业以后以优异成绩考入清华大学研究所,专门从事戏剧研究。不久又改为从事教育工作,先后在保定、天津、上海、南京等地中学、大学任教;同时从事剧本创作。1937年抗战爆发后随南京国立戏剧学校巡回演出到长沙,后到重庆、江安,在艰苦环境下一面教书,一面写作。1946年与老舍一起应邀去美国讲学,1947年回国。解放后历任中国戏剧家协

会副主席、主席,中国作家协会书记处书记、北京市文联副主席、北京人民艺术剧院院长、全国文联委员、1—4届全国人大代表、5、6届全国人大常委会委员。重要剧作除《雷雨》外,有《日出》(1936)、《原野》、《北京人》(1941)、《明朗的天》(1954)、《胆剑篇》(1961)、《王昭君》等。《明朗的天》曾获全国第一届话剧观摩演出剧本一等奖。

早在中学时代就酷爱莎士比亚,最早接触莎士比亚是阅读林纾译的莎士比亚故事集《吟边燕语》,以后开始读《威尼斯商人》等原著。进入清华后认真研读莎士比亚的一些剧本,对莎翁四大悲剧及《裘力斯·凯撒》等剧尤其读得烂熟于心。莎士比亚的作品对他早期、中期创作风格的形成和发展,都产生了深刻的影响。因此,当人们问他“在您所读过的剧作家中,您最喜爱谁的作品?”他不假思索地回答:“当然是莎士比亚。”他推崇莎士比亚,认为“莎士比亚的戏博大精深,宇宙有多么神奇,它就有那么神奇”。他说,“我从易卜生的作品中学到了许多写作方法,而莎士比亚的变异复杂的人性、精妙的结构、绝美的诗情、充沛的人道精神、浩瀚的想象力,是任何天才不能比拟的”。他说“莎士比亚和达·芬奇同样是伟大的天才,人类的奇迹”。1944年以诗体译出了《柔蜜欧与幽丽叶》,被认为是一部“不需要经过很多的改动就可以在舞台上使用的优秀译本”。该译本突出了莎氏原剧色彩明丽、诗意浓郁的特色,并增加了一些舞台动作说明,使演员和读者更容易了解剧本。译本台词明白流畅,宜于舞台演出。1980年初访问斯特拉福时向“莎士比亚中心”赠送了他的《柔蜜欧与幽丽叶》中文译本和人民文学出版社

刚刚出版的《莎士比亚全集》。1983年4月5日在《人民日报》发表了题为《向莎士比亚学习》的重要文章。该文不仅论述了莎士比亚戏剧的不朽的艺术价值,而且提出了中国莎士比亚研究的原则。他说“中国有一个与西方不尽相同的条件,我们有一个比较悠久的文化传统,我们受不同于西方的文学、哲学、美学、社会条件和民族风气的影响”。因此,我们应当“以一个处于历史新时期的中国人的眼睛来看看来研究来赞美这位世界的巨人”。曹禺明确提出中国莎学要“试图用马克思主义的观点来研究莎士比亚”,探索“在马克思这位巨人眼里的莎士比亚为什么如此伟大,如此值得赞美”。这篇文章是为中国莎士比亚研究会的刊物《莎士比亚研究》写的“发刊词”,它实际上是中国莎士比亚研究会的理论纲领。1984年12月中国莎士比亚研究会成立时被推举为会长。1986年4月主持了中国首届莎士比亚戏剧节,发表了重要的讲话“开幕词”和“闭幕词”。

张骏祥(1910—) 江苏镇江人。1931年于清华大学外国语文系毕业,留校任助教。1936年公费留学美国,入耶鲁大学戏剧研究院学习导演。1939年获硕士学位。1940年回国后在四川江安国立戏剧专科学校任教。1941年去重庆、成都等地办剧团,曾导演《蜕变》、《北京人》、《安魂曲》、《牛郎织女》等名剧。1944年为神鹰剧团导演了《柔蜜欧与幽丽叶》,剧本由曹禺翻译。当时条件十分艰苦,但排练很认真。1944年1月该剧在成都国民剧院公演,获得成功。此次演出被认为是莎士比亚在中国最完整的一次演出。在四川期间创作的话剧有《小城的故事》、《山城故事》、《美国总统

号》等。此时写成《导演术基础》。抗日战争胜利后到上海从事话剧和电影导演工作。后在南京国立戏剧专科学校、上海市立戏剧学校任教,其间编导电影《乘龙快婿》、《还乡日记》等。1949年从香港到北京参加第一次全国文代会,会后去上海,任上海电影制片厂导演兼艺术委员会副主任。1956年加入中国共产党,同年秋先后任上海电影制片厂副厂长、上海电影局副局长。1958年任上海电影局局长,并被选为政协委员、上海市文联副主席。1950年编写电影《胜利重逢》,由上海电影制片厂拍摄。1952年根据华山的小说改编电影剧本《鸡毛信》,由上海电影制片厂拍摄。同年改编剧本《新安江上》,翻译《好望角》等剧本。导演的影片有《翠岗红旗》、《淮上人家》、《燎原》、《大庄战歌》等。1963年导演的《白求恩大夫》为其代表作,获观众好评。1959年出版电影论文集《关于电影的特殊表现手段》。1978年初任文化部电影局局长。1980年起兼任上海电影局局长。为第5届全国人大代表,曾出席第2、3、4届全国文代会,被选为中国影协副主席。

丹尼(1912—) 女,原名金韵芝,安徽婺源人。1930年5月于天津中西女校毕业时曾参加用英语演出的莎士比亚的《如愿》(即《皆大欢喜》),扮演主角玫瑰莲(即罗瑟琳)。她的表演获得好评,刚从英国回来的黄佐临以及另一位观众看后在报上发表文章予以称赞。1934年毕业于燕京大学,获理学士学位。后赴美国哥伦比亚大学学习,1935年获文学硕士学位。后又赴英国伦敦戏剧学馆表演系学习,1937年毕业。1938年回国在重庆国立戏剧专科学校和上海戏剧实验学校任教授。曾

在上海苦干剧团任主要演员。1945年在黄佐临导演的《乱世英雄》(李健吾根据《麦克白》改编,原名《王德明》)中扮演角色。演出的主要角色有《蜕变》中的丁大夫、《大马戏团》中的葛三爷、《金小玉》中的同名主人公、《夜店》中的赛观音等,成为40年代上海著名演员。1949年后任上海人民艺术剧院演员兼学馆教员。1950年上海举行莎士比亚诞辰386周年纪念会,参加《乱世英雄》的片断演出。1956年中央戏剧学院表演干部训练班演出《罗密欧与朱丽叶》,丹尼与苏联专家雷科夫共同执导;这出莎剧是新中国成立之后戏剧界献给首都观众的第一台完整的莎剧。成功地扮演的角色有《曙光照耀着莫斯科》中的女厂长卡波特林娜、《天山脚下》中的农场女主任等。曾在布莱希特的戏剧《大胆妈妈和她的孩子们》中饰妈妈。70年代后期开始从事戏剧翻译工作,译作有法国喜剧《油漆未干》、波兰格罗托斯的《基本功训练》等。为中国戏剧家协会会员、上海市人民代表大会代表。

赵丹(1915—1980) 祖籍山东肥城。父亲曾在南通经营过一家剧院,因此少年在南通读书时常到戏院去看戏;当时北平京剧界名角梅兰芳、欧阳予倩等人的表演给他留下了很深的印象。在中学时曾与钱千里、顾而已等组织“小小剧社”,进行演出。中学毕业后考入上海美术专科学校,受到良好的美术教育。“九一八”事变后到工厂学校演出,进行抗日救亡宣传工作。1932年与同学顾而已等组织“美专剧团”,首演田汉的《C夫人肖像》,饰张人石一角,表演出色,被认为是后起之秀。1933年毕业后加入明星影片公司,成为基本演员;同时加入左翼剧

联组织,时年18岁。入影后开始在无声影片《琵琶春怨》中当配角,表演给人印象很深,由此进入主角行列。此后参加多部有声影片,也有一些无声影片的拍摄,扮演各种类型的角色。1935年随新地剧社加入上海业余剧人协会,演出了一些舞台剧。剧目多为外国名剧,如《娜拉》、《大雷雨》、《欲魔》、《醉生梦死》等,最有名的为莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》,饰演男主角。他的表演英俊潇洒,朝气蓬勃,引人注目。这次演出获得很大的成功。1936年至1937年担任电影《十字街头》、《马路天使》中的主角。“八一三”后参加上海救亡协会主持的由上海戏剧界组织的抗日救亡演剧队到内地演出,经武汉到重庆。1938年为中国电影公司导演《阿Q正传》,同年参加《上海屋檐下》等剧演出。1939年去新疆,1940年被国民党军阀盛世才关进监狱达5年之久。1946年至1949年主演《丽人行》等多部影片。从50年代到60年代初,主演了《聂耳》、《在烈火中永生》等影片。1957年加入中国共产党。文化大革命时期受迫害,被投入监狱5年。出狱后立即投入电影工作。为《鉴真东渡》的顾问。计划编写《银幕形象创造》、《地狱之门》两本书。中日合拍的《一盘没下完的棋》邀他担任主角,可是影片尚未开拍,即因癌症逝世。

胡导(1915—) 安徽泾县人,生于江西南昌。1930年于上海读高中,毕业前参加学校话剧演出活动,毕业后即随导演金山参加上海无名剧人协会、上海艺术供应社、上海业余剧人协会等左翼戏剧团体的演出活动。1936年起在上海邮政管理局任职员,同时参加业余话剧演出,并为一些学校的学生剧团排戏。8.13

抗战后,上海沦为“孤岛”,参加了“孤岛”话剧运动,在地下党领导的上海剧艺社任职业演员,三年舞台生活中创造过三十几个角色形象。太平洋战争后,上海剧艺社被迫解散,改任自由职业的导演,几年里为上海好多职业话剧团导演了以喜剧《甜姐儿》为代表的二、三十个获得观众喜爱的剧目,成为当时上海著名喜剧导演之一。解放后一直在上海戏剧学院任教,先后任表演系副教授、系副主任及导演系系主任、教授。

几十年来导演过 100 多个戏,主要是话剧,也有戏曲。适应教学需要,曾在一个时期连续为上海戏剧学院与上海青年话剧团导演了莫里哀的《吝啬鬼》、《贵人迷》、《斯嘉本的诡计》三个戏。对莎士比亚的戏,40 年代曾导演过由《李尔王》改编的《三千金》。60 年代初及 70 年代末两次为上海青年话剧团执导喜剧《无事生非》。为进行莎剧导演的教学,1986 年作为总导演带着学生先后在武汉话剧院及武汉京剧团排演喜剧《温莎的风流娘儿们》及由《麦克白》改编的京剧《乱世王》。排演前曾指导学生阅读、研究了有关“伊丽莎白戏剧”演出的史料,发现当年莎剧的演出样式是和我国古典戏曲演出的导演程式运用是很相似的,因此两戏的处理都是遵循我国戏曲导演程式构成的美学规律,把导演程式结合现代舞台美术、灯光,进行了创造性地、开拓性地运用,创造了两戏各自特有的写意演出样式。京剧《乱世王》自然是非常适应的,而在第一届中国莎士比亚戏剧节上演出的话剧《温莎的风流娘儿们》则以其所具有的独特的戏曲情趣与魅力,取得了只有运用这种样式才能取得的喜剧效果。因这剧目的成功

导演获得第二届中国话剧金狮奖导演奖。

撰写过大量的关于表、导演艺术及表、导演教学的论文(主要发表在《戏剧艺术》及《电影艺术》上)。其中涉及对莎士比亚的表、导演美学观研究的,有《“伊丽莎白演员”与莎氏表演美学观》(发表在《戏剧艺术》1992 年第 1 期上)及《莎氏的写意戏剧观与我国戏曲导演程式》等。

白杨(1920—1997) 祖籍湖南湘阴(今汨罗县),生于北京。11 岁时考入联华影业公司在北平创办的演员养成所。在无声影片《故宫新怨》中扮演一个小丫头,显露表演才华。1934 年后参加了中国旅行剧团、中国舞台协会、中华剧艺社等左翼进步话剧团体,开始职业演员生活。1936 年接受上海明星影业公司邀请,与赵丹合作主演第一部影片《十字街头》,成功地塑造了杨芝瑛这个充满幻想的、幼稚的小资产阶级青年女性的形象,深受观众喜爱。1937 年“七·七”事变后与陈白尘、沈浮等组成影人剧团,沿江而上,沿途演出《芦沟桥抗战》等剧。1938 年进重庆中央电影摄影场,参加拍摄了《中华儿女》等宣传抗日的影片。后在重庆、成都等地演出了《屈原》(郭沫若编剧)、《雷雨》、《日出》(曹禺编剧)等名剧,产生很大影响。1944 年在成都与金焰合作主演了由张骏祥导演的莎翁名剧《柔蜜欧与幽丽叶》,这是中国莎学史上一次非常成功的演出。演员阵容很强,白杨的表演严肃认真,在任何情况下都热情饱满,从不马虎,同行们引为楷模,演出获得成功。1946、1947 年拍摄了揭露社会黑暗、向人民指明前进道路的两部杰作:《八千里路云和月》、《一江春水向东流》。1949 年 7 月参加了新中国第一次全国文学艺

术工作者代表大会。解放后30年来拍摄了《团结起来到明天》、《为了和平》、《祝福》等优秀影片，在银幕上塑造了各种妇女的动人形象，赢得了很高声誉。1957年作为中国电影代表团出席了在捷克斯洛伐克举行的第十届卡罗维·发利电影节，她主演的《祝福》获特别奖。1956年出版《电影表演技艺笔谈》，1961年修订，改名为《电影表演探索》。从艺60多年来主演了30余部电影和40多部话剧，以独特的优美、自然、清新而含蓄的艺术风格塑造了一系列深刻感人的艺术形象。当选为第一、二、三届全国人大代表，为第5届政协委员。

孙道临(1921—) 原籍浙江，生于北京。1938年入燕京大学哲学系，1942年为生活所迫停学。1943年参加昭业剧团，1945年复学回燕京大学。其间，从未间断戏剧演出活动。从1943到1949年先后在中国旅行剧团、上海同华剧社、北平南北剧社、北平艺术馆、上海清华影业公司、上海远东影业公司参加演出。1949年后参加上海电影工作，为上海电影演员剧团演员。1951年到山东老区考察，1952年随上海电影制片厂代表团去朝鲜访问。文化大革命中遭受迫害。从1939年到1959年演出35部话剧。从1948年到1979年30年间，自他拍摄黄宗江编剧的《大团圆》开始，共拍摄了近20部电影，为20多部外国优秀影片做过翻译、导演、配音，还为许多纪录片做过解说。他在舞台和银幕上成功地扮演过古今中外多种多样的典型形象。如《雷雨》中的周萍、《茶花女》中的伯爵、《钦差大臣》中的假钦差、《永不消逝的电波》中为党的事业殉职的李侠、《早春二月》中的萧涧秋等。他的戏路很宽。

1957年上海电影演员剧团公演《第十二夜》，参加了演出，这是莎翁该剧在中国首次上演。1958年为电影《王子复仇记》(即《哈姆莱特》)配音十分成功。他从哈姆莱特深厚的人道主义思想里迸发出了诗的火焰，睿智、富有哲理的诗句通过他宽厚、圆润、清晰、宏亮的嗓音，随着人物感情的变化，时而激越、时而低缓，时而如江河奔腾、时而箫管呜咽。由于他的配音，使中国现代观众近于真实地理解了莎士比亚的伟大。他还为舞剧《罗密欧与朱丽叶》担任过解说。被收入《中国现代戏剧电影艺术家传》等艺术家辞典和传记中。

秦怡(1922—) 女，上海人。少年时代求学时就演过《放下你的鞭子》等戏。抗日战争爆发后辍学参加宣传活动。1938年赴四川，由名导演应云卫介绍入话剧界，参加过中国电影制片厂、中华剧艺社等团体，演出过《中国万岁》、《大地回春》、《结婚进行曲》等话剧。在重庆被誉为话剧“四大名旦”之一，其间演出过电影《好丈夫》。抗战胜利后返回上海，参加国泰、中央电影制片厂二厂等影业团体。1947年参加陈鲤庭编导的电影《遥远的爱》的演出，成功轰动影坛。同年又在应云卫导演的影片《无名氏》中扮演主要角色。建国后入上海电影制片厂，主演或担任重要角色的影片有《农家乐》、《女篮5号》、《铁道游击队》、《林则徐》、《北国江南》、《摩雅泰》等。在《女篮5号》中扮演林洁的成功使她在1956年第6届世界青年联欢节上获银质奖。1957年在上海与卫禹平、孙道临等一起主演莎士比亚的喜剧《第十二夜》，第二年复演。当时正值党的八届七中全会在上海召开，许多中央领导同志观看

了演出,毛泽东、周恩来同志接见了卫禹平、秦怡等主要演员,演出结束后周恩来、陈毅同志与全体演员合影留念。文化大革命中遭受迫害。1974年后重返银幕,参演的影片有《海外赤子》、《苦恼人的笑》、《雷雨》等。在电视连续剧《上海屋檐下》中饰彩玉,演出很成功。该电视剧获1983年金鹰奖,她获最佳女演员奖。1987年参加中法合拍的《花轿泪》,饰女主角。曾随中国电影代表团出访过苏联、日本、美国等国家,现为全国政协委员、中国电影协会理事、上海妇联执行委员。

李默然(1927—) 黑龙江尚志人。只读三年书便辍学谋生,干过小工、小贩、邮差、杂役等。他勤奋好学,常利用工余时间读书,并想法进戏院观看东北地方戏和京剧。1947年10月参加工作,首先在哈尔滨文工团参加话剧《血泪仇》的演出。1951年到东北人民艺术剧院话剧团当演员,后为辽宁人民艺术剧院一级演员、院长。现为全国政协委员、中国文联委员、辽宁省文联副主席、中国戏剧家协会副主席、辽宁省剧协主席、中国话剧研究会副会长、东北地区话剧研究会会长、中国电影艺术学会名誉理事。1986年荣获“表演艺术家”称号。

40多年来,他在话剧舞台上成功地扮演了一系列角色:《曙光照耀莫斯科》中的党委书记库列平(获1953年东北行政委员会颁发的“优秀表演奖”)、《智取威虎山》中的杨子荣、《李尔王》中的李尔等,他在50余部话剧中担任主角或重要角色。1989年获中国话剧研究会第一届“振兴话剧奖”的最高“荣誉奖”。1960年他在电影《甲午风云》中饰邓世昌大获成功,这是他第一次在银幕上扮演叱咤风云的历史英雄人物。1982

年该片获国际电影节大奖。他是以扮演领导干部和历史英雄人物而获得卓越成就的表演艺术家。他的表演深受广大观众喜爱,因其明显的个人表演风格而被誉为“李派艺术”,为振兴话剧事业贡献了很多力量。发表专业论文著述15万多字,并著有《李默然论表演艺术》(25万字,中国戏剧出版社出版)。曾多次任团长率中国戏剧家代表团出席国际戏剧大会。

1986年4月在首届中国莎士比亚戏剧节期间成功地扮演了李尔王,实现了他27年来的夙愿。他的表演真实、准确,追求念白的非生活化,具有诗的韵律,具有震撼人心的力量,表演轰动了上海。曹禺说:“我看了不少《李尔王》的演出,李默然演的李尔是最好的。”国际莎协主席布洛克班克说:“李默然的表演越看越深刻,演出了李尔这个好老头儿。”戏剧家舒强出访东欧以后说,“看了几个《李尔王》的演出,李默然的表演应该说是最好的”。1986年4月20日举行学术座谈会,专题研究李默然对李尔形象的塑造。在座谈会上他谈了塑造这个舞台形象的体会,认为李尔的思想是“我即一切”!自私的占有欲产生了他的暴戾行为。他说“四跪两转变”是打开李尔性格的一把钥匙。一跪大女儿,是一跪诅咒;二跪二女儿是二跪愤怒;三跪人民是三跪认罪;四跪小女儿是人性复苏。由于对李尔性格的深入把握,从而使他塑造的这个形象“具有莎士比亚笔下的诗的张力,表演震人心魄”。

田华(1928—) 女,原名刘天花,河北唐县人。幼时只读过三年小学。1940年参加八路军,在晋察冀军区政治部抗敌剧社舞蹈队(后改为儿童演剧队)当演员。1941年入

华北联合大学文艺九队深造,至1945年。其间演出舞蹈《霸王鞭》、儿童剧《清明节》、话剧《子弟兵和老百姓》、《戎冠秀》;秧歌剧《兄妹开荒》、小放牛《问路》等。1944年参加中国共产党。1945年随抗敌剧社进入张家口,深入到大同前线生活,进行慰问演出,其间与华江合编《霸王鞭基础》一书。1947至1949年演出河北梆子《王老栓报仇》、大型话剧《大清河》、歌剧《不要杀他》等。1950年参加故事片《白毛女》的拍摄,扮演喜儿,大获成功,从此开始电影艺术生涯。此片获1951年卡罗维·发利国际电影节第一特别荣誉奖和1957年中央文化部颁发的优秀影片一等奖,她自己获金质奖章。1952年随中国电影代表团参加卡罗维·发利国际电影节,同年随中国人民解放军代表团参加了在捷克举行的世界妇女代表大会。1955至1956年在中央戏剧学院表演训练班进修,结业演出时的剧目有《暴风骤雨》、《小市民》和莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》,她分别扮演张桂兰、女佣人波丽雅和朱丽叶。《罗密欧与朱丽叶》在北京公演,是新中国成立后戏剧界献给首都的第一台莎剧。周恩来总理观看了演出,演出结束后接见了导演及主要演员。1959年以后在八一电影制片厂当演员。为第一届全国人大代表、中国剧协理事、全国妇联理事。继《白毛女》之后的40年间先后参加过十余部电影的拍摄,扮演过许多成功的角色,如《花好月圆》中的范灵芝、《党的女儿》中的玉梅、《江山多娇》中的岳仙等。现为中国文联委员、中国影协理事。被收入《中国艺术家辞典》和《华夏妇女名人词典》等名人传记。

徐晓钟(1928—) 江苏南京人。

中央戏剧学院教授、博士生导师、院长,中国戏剧家协会副主席、中国话剧艺术研究会副会长、中国戏曲学会副会长、国家教委艺术教育委员会委员、联合国教科文组织国际剧协教育委员会委员。1946年在武汉学习。1948年入南京国立戏剧专科学校学习戏剧专业,1949年入北京大学三部及中央戏剧学院学习,毕业后留校工作。1955至1960年在莫斯科国立卢那察尔斯基戏剧学院学习导演专业,毕业回国后在中央戏剧学院导演系工作至今。从事戏剧教育40多年,导演30多部话剧和戏曲,多次获奖。著有《徐晓钟导演艺术研究》。1989年被评为中国优秀导演之一;1989年北京市高教局授予他优秀教学成果奖;1988年获首都“5.1劳动奖章”;1988年因成功地导演了挪威作家易卜生的诗剧《培尔·金特》,挪威希恩市赠他“易卜生奖章”。1981年中央戏剧学院演出了莎剧《马克白斯》,由徐晓钟、酆子柏导演。这出莎剧的演出,无论在哲理的揭示上或在戏剧美学的探索方面,都受到了当时舆论界的重视。导演认为莎士比亚的这部诗剧揭示出了资本主义过渡时期的某种规律现象。英国封建主义向资本主义的过渡时期,既拥有产生时代巨人的可能,又有罪恶思想侵蚀人们的灵魂的基础;马克白斯的内心冲突,正是这种矛盾的诗意反映。据此确定该剧演出的艺术形象种子是“一个‘巨人’在血的河流和漩涡中趟涉,最后被卷没。”导演用诗意化的表现语汇和某些象征手法,把复杂的历史现象和心理现象浓缩化、哲理化;并力图用概括、简练、鲜明的美的形式予以展现。如四幕一场中马克白斯被连续出现的幽灵惊吓直至昏倒在地,三女巫以“老鹰扑

食”的造型从平台高处扑向舞台前沿，围着昏倒在地的马克白斯歌舞，象征马克白斯的灵魂被吞噬。

英若诚(1929—) 满族，北京人。

1940年入辅仁中学，后入天津圣路易中学。在圣路易中学的5年中坚持每天背诵一首英诗、一段《圣经》，以各科成绩全优毕业。1947年考入清华大学外国语言文学系，启蒙老师为英国著名诗人燕卜苏。由于受到严格训练，以至今天仍能以流畅的英语背诵莎士比亚的一些精彩片断和一些著名的十四行诗。在清华期间参加了中共北平地下党领导的学生运动，为“骆驼剧团”的骨干成员，在话剧《地狱之门》、《保尔·莫莱尔》中扮演主角。1950年清华大学毕业即去北京人民艺术剧院当演员至今，其间1976至1978年曾在外文局工作，1986至1990年间曾任文化部副部长。40年来，在话剧舞台和银幕上成功地塑造了许多艺术形象。如1958年在话剧《茶馆》中扮演老刘麻子和小刘麻子这一对父子角色，非常出色。《茶馆》一剧演出近500场，走遍西欧、北美、日本、南洋诸国。中外观众对他的表演交口称赞。文化大革命中遭受迫害，曾被投入监狱二年，艺术生涯中断12年。1978年重回北京人民艺术剧院后，演了话剧《茶馆》，并在话剧《雷雨》中成功地塑造了鲁贵的形象。1979年英国“老维克”剧团来华演出《哈姆雷特》，承担了同声传译的翻译工作。1980年1月随曹禺访问莎士比亚故乡，欣赏了英国皇家剧院演出的莎剧《奥瑟罗》、《第十二夜》，在同英国演员会面交谈时朗诵了莎士比亚的第十八首十四行诗，先用英文，后用中文，朗诵结束后掌声、叫喊声响彻大厅。这被认为是中国莎学走向世界的开端。1980年底与

英国莎士比亚专家托比·罗伯森合作，翻译排演莎士比亚名剧《一报还一报》，他译为《请君入瓮》，他任副导演，其导演思想就是“还莎士比亚以本来面目”。该剧公演47场。在《马可·波罗》中扮元世祖忽必烈。《马可·波罗》是中、意合拍的历史巨片。1982年该片英文版在美国播映后，获美国最佳电视剧奖——“艾美奖”。1983年他本人获意大利本年度最佳男演员奖——“银猫奖”。这部影片先后在70多个国家播映。他以漂亮的英语、精彩的表演赢得了世界性的声誉。1982年8月英若诚夫妇应邀做客为客座教授为密苏里大学戏剧学院讲表演课4个半月，其间为该州立剧院排演了中国话剧《家》，剧本由他译成英文，演出非常成功。该录像在中央电视台先后播映3次。《家》的演出成功使他获全美第15届大学戏剧节导演奖。堪萨斯市授予他们夫妇以荣誉市民称号。英若诚被收入1982年美国的《世界名人录》中。1983年翻译了当代世界著名作家、美国的阿瑟·米勒的代表作《推销员之死》，该剧由阿瑟·米勒亲自导演，英若诚担任主角推销员威利·洛曼。1984年秋他与剧本作者一起参加了在华盛顿肯尼迪中心举行的美国全国戏剧家代表大会，作了关于《推销员之死》在中国演出的学术报告。同年再次赴美国密苏里大学讲学排戏，这次他选了中国的戏曲《十五贯》，亲自翻译并改成中国古装话剧，演出引起轰动。该戏演出后，密苏里大学校长乔治·A·罗塞尔宣布英若诚为该校“永久性教授，每隔一年驻校一次，自1986年夏季或秋季开始对本科生及研究生讲课，导演大学的演出或州立话剧院的演出。”1985年为香港话剧团导演莎剧《请君入瓮》。

1990年回到北京人民艺术剧院之后全身心投入艺术活动之中。

主要译著除《请君入瓮》、《推销员之死》、《上帝的宠儿》、《哗变》、《芭巴拉少校》外,还有斯坦尼斯拉夫斯基的《〈奥瑟罗〉导演计划》、泰戈尔的《红夹竹桃》等。把中国话剧译为英文的有《家》、《茶馆》、《王昭君》等。

张奇虹(1931—) 女,原籍辽宁沈阳,生于北京。少年时在京、津两地读书,14岁赴华北解放区入华北联合大学学习,后为该校文工团团员,演出过《兄妹开荒》等秧歌剧。建国后调中央歌舞剧院,主演过歌剧《周子山》、《小二黑结婚》等。1954—1959年在苏联莫斯科国立卢纳察尔斯基戏剧学院导演系学习。回国后在中央戏剧学院导演系和表演系任教20年。1979年任中国青年艺术剧院导演。现任该院一级导演、艺术委员会副主席;中国戏剧家协会理事、艺术委员会委员;中国莎士比亚研究会会员,中苏友好协会理事,欧美同学会会员,中国文联第5次代表大会代表,中国儿童艺术剧院艺术委员会顾问。

先后导演过莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、《威尼斯商人》,及《钦差大臣》等名剧。近年来执导的有《风雪夜归人》、《原野》及她自己改编和导演的《复活》;广东粤剧院根据莎士比亚戏剧《威尼斯商人》改编的《天之骄女》等。《威尼斯商人》获1980年文化部演出评比导演一等奖及演出一等奖。张奇虹被收入《华夏妇女名人词典》、《中国妇女名人录》、《中国艺术家辞典》和《中国当代名人词典》。

执导的《威尼斯商人》一剧从1980至1982年,在北京、沈阳、鞍山、大连等地连续演出近200场,受到观

众欢迎。该剧在西方戏剧和东方演剧技巧结合上取得了突出的成功。如导演将金、银、铅三个匣子选亲的简单场面,改为金、银、铅三个侍女的具体表演。她们在音乐伴奏下,各自表演自己的舞蹈动作,同时赋予她们以不同的性格和不同的人物造型。在原剧中,求婚者从匣中取出上面写着充满哲理诗句的纸条,是由求婚者自己念的;导演将其改为由侍女念读,这就构成了代表匣子的侍女和求婚者之间的矛盾冲突。这样不仅生动活泼,观众也看得懂,越看越有味道。法国著名剧作家埃·罗布莱斯(话剧《蒙赛拉》的作者)看了该剧演出后说,“你们演得很好,很有创造性,尤其是对三个匣子人格化的处理很精彩”。美国的威廉·赛克斯看了演出后在《新闻日报》上发表评论文章说,“《威尼斯商人》在北京演出,是西方戏剧和东方演剧技巧惊人的结合”。

胡伟民(1932—1989) 江苏常熟人。1952年毕业于上海戏剧学院的前身上海戏剧专科学校。1952—1959年在上海戏剧学院任教,1959至1963年在中央农垦部东北农垦总局歌舞团、文工团任导演,1964至1978年在扬州地区文工团、地区文化局任导演,1979年在上海青年话剧团任导演直至去世。后10年导演了30多部话剧、京剧、地方戏。如《秦王李世民》、《红房间·白房间·黑房间》、《大神布朗》、《路灯下的宝贝》等。

1984年为纪念莎士比亚诞辰420周年导演《安东尼与克莉奥佩特拉》(上海青年话剧院演出),共演出30多场,这是莎翁该剧首次在中国演出。1986年复排参加首届中国莎士比亚戏剧节的演出。该剧以严谨流畅的风格再现了导演对权力与人道

的深层意蕴的挖掘,揭示了“诗情”与“画意”的戏剧美,获中外人士一致好评。同年导演的越剧《第十二夜》由上海越剧院三团于1986年2月9日在上海首演,参加第三届上海戏剧节,3月8日获导演奖。由上海各报刊及电台、电视台文艺记者评选的“花冠”奖中,越剧《第十二夜》获探索奖,胡伟民获创作奖。该戏参加同年4月举行的首届中国莎士比亚戏剧节,深受好评。4月17日做了题为《莎味·越味·诗味》的报告,后经修改以《和谐——越剧〈第十二夜〉的导演探求》为题收入1987年中国莎士比亚研究会编的《莎士比亚在中国》(上海文艺出版社)。该文谈了11个问题:1. 在怎样的文化背景下,有了越剧《第十二夜》;2. “莎士比亚热”的奥秘何在;3. 莎士比亚属于完整意义上的中国戏剧;4. 选择剧目的诀窍——量体裁衣;5. 采用何种基本演出面貌——洋的,还是中的?6. “中国上海越剧莎士比亚”——创作的指导思想;7. 准备好和风细雨与土壤;8. 使古典剧目的血管中流动现代血液;9. 莎味与越味;10. 到达空灵,到达诗;11. 展望。这篇长达万余字的长文内容充实,从理论与实践的结合上探讨莎剧的演出,很有学术价值。1988年由戏剧出版社出版25万字的著作《导演的自我超越》。在上海戏剧学院学报上发表10余万字俄文戏剧论文的译文。为上海青年话剧团一级导演、中国戏剧家协会理事、中国戏剧家协会艺术委员会理事、中国莎士比亚研究会理事、民盟上海市委委员。他为导演莎剧做出了重要贡献。

徐企平(1932—) 江苏常州人,著名导演艺术家。1954年毕业于上海戏剧学院,长期从事表、导演艺术

教育事业,成绩卓著。1981年6月23日中华人民共和国文化部颁发奖状,命名以徐企平为首的上海戏剧学院第三届西藏班教学小组为“先进教学集体”,因为他们“为培养少数民族艺术人才和提高话剧表演教学水平均做出了显著的贡献”。1990年受聘于美国加州大学 Santa Cruz 分校任戏剧系客座教授。1991年获中国话剧导演金狮奖。八十年代导演《罗密欧与朱丽叶》、《爱,在我们心里》、《泰特斯·安德洛尼克斯》等舞台剧近30出,包括沪、淮、川、桂、湘等剧种,并多次获奖。曾发表《导演思维的转变》、《导演的选择》、《演员十诫》等论著。藏语话剧《罗密欧与朱丽叶》的导演实践,坚持以我为主,兼收并蓄,在中国古典戏剧、莎士比亚、现代主义之间构筑了一座桥梁。导演在墓穴一幕中,让“死”去的朱丽叶挺立在舞台中央,这一处理在莎剧演出史上书写了前所未有的的一笔,黄佐临、孙家琇等莎学专家们称演出“获得了惊人的成功”,“真是一次美的享受”,“我们完全被征服了”。英国皇家莎士比亚剧院艺术总监肯尼思·科克爵士(Sir Kenneth Cocks)说:“我们看过世界上最好的莎士比亚戏剧,想不到今天在这里看到了这样成功的演出,不需要任何语言,我就被征服了!”英国《泰晤士报》发表题为《中国进行了一次很成功的尝试》的评论,给予高度赞誉。《西藏日报》评论导演敢于把莎剧推上世界屋脊,“表现出他的远见卓识”及“对莎翁的人文主义思想和藏族心理素质有着深刻的了解”。怪味川剧《维洛那二绅士》在中国首演,也开创了川剧演出莎剧的先例。导演拓展了戏曲运用象征手法的新领域,并综合了众多的姊妹艺术,以丰富新奇的

色彩表现了多姿多彩的现代生活,缩短了观众与莎剧的时空距离,获得了广大观众的高度评价。《泰特斯·安德洛尼克斯》在中国的首演,以它恢宏的戏剧场面震撼了观众的心,现代化的舞台设备、180余人的演员阵容,为中国戏剧史增添了新的一页。导演从当代人最关切的问题出发,突出了人类对自己命运的关切和对和平、安宁、幸福的渴望,净化了原剧冤冤相报的血腥内容,大大地拓展了原剧的思想容量,显示了导演超常、超前和超自我的超越意识。余秋雨写道:“也许可以这样断言:首先是中国戏剧家,给了这出长期被冷落的戏以壮阔的舞台生命。”方平写道:“要是我没有机会欣赏演出,这个悲剧对于我将永远是一本封闭的书”。戏剧界人士普遍认为演出“实在是一个了不起的壮举”,它“标志了中国戏剧事业新的腾飞的到来!”徐企平现为上海戏剧学院导演系教授。

胡庆树(1933—) 安徽安庆人。1955年毕业于上海戏剧学院表演系。1957年到武汉话剧院从事演员工作至今。曾任武汉话剧院院长、武汉市文化局副局长、武汉市文化局顾问、武汉市话剧院艺术指导等职。在武汉话剧院演出的话剧剧中扮演过许多重要角色,如《渔人之家》中的谢里木、《孔雀胆》中的杨渊海、《叶尔绍夫兄弟》中的古良也夫、《雷雨》中的周萍等。在武汉话剧院还参加了一些剧目的编导工作,如《誓死保卫祖国》导演,《死环》导演,《万水千山》导演之一等。在电影中扮演的角色有《雷雨》中的鲁贵、《少爷磨难记》中的李都督。此外还在电视剧《责任》和《爱在故乡》中扮演过角色。

在1986年首届中国莎士比亚戏

剧节期间,武汉话剧院演出了莎士比亚的喜剧《温莎的风流娘儿们》,胡庆树扮演福斯塔夫获得很大的成功。导演胡导说他是凭直觉创造人物形象的。《上海文化艺术报》在《文化局长演莎剧——记武汉话剧院的知名演员胡庆树》一文中对他的表演给予很高评价。文中说他“把福斯塔夫钻进篓子挨骂、扮成巫婆挨打、大理院内福地上遭嘲弄三个重场戏演得维妙维肖。他通过载歌载舞、蹦蹦跳跳的外部形体动作和频送秋波的眼神,把福斯塔夫那种贪婪到了极点以致丧失理智、做了一系列蠢事的末代贵族的腐朽本质刻画得入木三分”。著名戏剧艺术家黄佐临题辞说“胡导翁,导莎翁,笑得人人捧腹痛,胡庆树演福斯塔夫能歌善舞,风流、潇洒又轻松,通力合作,大成功。”

李家耀(1935—) 广东番禺人,出生于上海。1952至1955年在上海市立高桥中学学习。1955年9月考进上海戏剧学院表演系本科。1959年7月毕业后分配在上海戏剧学院实验话剧团(后改名为青年话剧团)。先后在话剧《吝啬鬼》、《渔人之家》、《巴德林先生》、《新长征交响曲》等数十个话剧以及电影《模范丈夫》、《黑蜻蜓》、电视剧《孔乙己》、《卓别林外传》、广播剧《太太学堂》等剧中扮演主角或重要角色。其中在《吝啬鬼》中扮演的吝啬鬼阿巴贡,在话剧《生不带来,死不带去》中扮演的美国老人范德霍夫尤获好评。在表演艺术经验日臻完善的同时,又向导演艺术方向进行开拓。先后导演过话剧《可口可乐》、《欢迎您归来》、昆剧《血手记》、越剧《桃李梅》、滑稽戏《56》、《屈打成医》、电视剧《共同的目击者》等。发表《喜剧表演浅谈》、《漫谈滑稽戏》、《布莱希

特与评弹》等论文数十篇。

在莎剧艺术上成就尤为突出。1959年在话剧《无事生非》中扮演孚契司。1984年、1986年两度在话剧《安东尼与克莉奥佩特拉》中扮演凯撒。1986年导演的昆剧《血手记》(根据《麦克白》改编)为程式化严格的古老剧种改编莎剧闯出了一条勇敢的“中国化”的新路子,是戏曲改编莎剧艺苑中开放的一朵奇葩。导演首先突破曲牌体严格的程式,根据人物性格、情节和演员嗓音条件设计唱腔;在乐器配备上,大胆地加入了现代电子琴、电贝司和川剧打击乐,不仅使音乐丰富动听,还加强了舞台的时空感,突出了人物错综复杂的矛盾心理。1987年赴英国参加世界著名的爱丁堡戏剧节,被誉为参演的76个剧目中最出色的两个剧目之一。撰写的长篇论文《永葆青春的大树》深刻地总结了昆剧《血手记》的排演经验,并从导演角度分析了著名莎剧导演艺术家黄佐临的戏剧观。在'94上海国际莎士比亚戏剧节期间,扮演了《亨利四世》中的国王亨利四世,受到观众好评。现为上海市青年话剧团一级导演、一级演员、上海戏剧家协会主席团委员。1991年收入英国剑桥国际名人传记(1991—92年度),同年,收入美国ABL《世界五千名人录》,被列为最近25年中有杰出成就的500位名人之一。

袁国英(1937—) 女,上海人。1960年毕业于上海戏剧学院表演系。毕业后在上海青年话剧团任演员至今。现为导演、一级演员、中国戏剧协会会员、上海电视家协会会员。从事舞台艺术30多年来,创作了许多舞台形象。获得好评的有莎士比亚喜剧《无事生非》中的玛格丽特,历史剧《桃花扇》中的贞娘、

郑妥娘,现代中心舞台剧《母亲的歌》中的母亲,博马舍喜剧《费加罗的婚礼》中的玛尔斯琳等。自1980年以来,逐渐转向舞台导演,独自执导的话剧主要有英国阿加莎·克里斯蒂名著《捕鼠器》、现代音乐剧《相逢不是在梦中》、大型电视投影话剧《国门内外》、花园戏剧莎士比亚喜剧《皆大欢喜》等。近年来还从事电影、电视、广播剧及外国影视剧的译制、导演和演出。在电影《日出》中扮演顾八奶奶,在电视连续剧《东方大酒店》中扮演方夫人。创作了几十部(集)广播剧陆续在上海人民广播电台广播剧场播出,主要有根据莎士比亚悲剧改编的《麦克白斯》以及《月朦胧鸟朦胧》、《战争与命运》等。

近年来形成个人的导演风格,其特点是追求形式上的新颖独特,而思想内涵则努力寻求由浅入深、以小见大的切入点,从而达到雅俗共赏的目的,以拓宽话剧的观众面。1992年初夏在黄佐临先生的指导下独立执导了莎士比亚的《皆大欢喜》,该剧在一座900平方米的大花园内演出,充分运用花园建筑的本身及其氛围的特点,既利用真实的环境,又营造并加强戏剧特定的环境。真真假假、虚虚实实的气氛使观众既感受了莎翁笔下400多年前的亚登森林的牧歌式的田园生活,又让观众看到20世纪90年代艺术家们怎样在营造一个假定性的戏剧环境。在表演上要求演员自然质朴,重在把莎翁精彩的台词的内涵及幽默以鲜明精湛的语言技巧传达给观众。该剧在上海演出期间引起文艺界及社会上的高度重视,上海各大报刊及香港报纸均有报道。

俞洛生(1939—) 原籍浙江新昌。1957年入上海戏剧学院表演

系,1961年毕业,同年秋即进上海人民艺术剧院至今。现任上海人民艺术剧院副院长、上海电视艺术家协会常务理事、上海戏剧家协会理事、中国莎士比亚研究会会员、上海市第9届人民代表大会代表。30余年来演出了50多部舞台剧,成功地扮演了一些舞台形象。在《生命·爱情·自由》中第一次尝试饰演反面角色杨一虎,得到戏剧界的肯定。在同法国戏剧艺术家马塞尔·马雷夏尔合作排演名剧《三剑客》中体现了他轻松自然、飘逸洒脱的艺术风格,得到了马塞尔·马雷夏尔的高度评价。在《梦迢迢》中饰80高龄的张学良,以其精湛演技获首届上海表演艺术白玉兰主角奖。在当前戏剧艰难的情况下积极筹资开创了人民艺术剧院小剧场,在1991年8月首次导演小剧场戏剧《留守女士》,大获成功,连演168场仍不衰。他的导演也充分表现了他的创造力、自然质朴的风格和对真善美的追求。1980年为纪念上海人民艺术剧院建院30周年,公演了莎士比亚的《柔蜜欧与幽丽叶》。该剧由黄佐临导演,俞洛生扮演柔蜜欧,奚美娟扮演幽丽叶。在演出中俞洛生对自己的表演精益求精,不断在探索中增强表演的魅力。在柔蜜欧见幽丽叶一场戏,他为自己设计了大幅度跳跃的舞台调度,让主人公在舞蹈的场景中从不同的角度赞美幽丽叶,收到了良好的艺术效果。1986年在首届中国莎士比亚戏剧节期间同英国导演高本纳合作,在中国首次演出了莎士比亚的《驯悍记》,扮演男主角皮图秋。他在舞台演出中创造了一连串富于幽默感的喜剧场面,不少地方都是依赖于演员的即兴发挥。在导演的安排下,他充分体现了其挥洒自如、飘逸流畅的风格,使

这出古典名剧焕发出一种强烈时代感的异彩。1995年11月导演了广场剧莎剧《无事生非》,在上海外滩广场连演5场,场场爆满。这是中国第一台莎剧广场戏,受到广大观众欢迎,受到上海市领导的重视。

奚美娟(1955—) 女,上海人。1972年入上海戏剧学院表演系学习,1976年毕业后入上海人民艺术剧院任演员。因在《救救他》中成功地扮演失足青年李小霞,在《于无声处》中扮演何云而一举成为上海戏剧界引人注目的新秀。1980年在《罗密欧与朱丽叶》中主演朱丽叶。1986年在首届中国莎士比亚戏剧节期间上海人民艺术剧院演出的《驯悍记》中成功地扮演了喀特琳娜,这是该剧首次在中国上演。后在《枯木逢春》中再度演出时扮演苦妹子,获上海首届青年演员会演表演奖。她善于扮演各种类型的少女形象。为中国戏剧家协会会员,被收入《华夏妇女名人词典》。

李媛媛(1962—) 女,原籍辽宁金县,生于山东济南。1977年考入上海戏剧学院表演系。1981年毕业,留校在表演系任教。1992年调北京中央实验话剧院任演员。在上海戏剧学院任教期间,曾应邀在上海人民艺术剧院、上海青年话剧团参加话剧演出,先后主演过的剧目有:俄国话剧《蠢货》、意大利话剧《一仆二主》和中国话剧《牛郎织女》等。1988年后涉足影视界,参加拍摄过的电影有《李冰》、《姑苏一怪》等,电视剧有《围城》(10集)、《密探》(14集)、《昙花梦》(8集)、《红蜻蜓》(10集),以及根据《聊斋志异》改编的单、双本剧二十余部。在18集电视连续剧《上海的早晨》中扮演三太太林宛芝,荣获第八届大众电视金鹰奖最佳女配角奖,同年获上海电

视艺术家协会奖。1992年获全国第三届电视十佳演员奖。

1981年在上海戏剧学院表演系77级毕业公演《威尼斯商人》一剧中主演波希霞，崭露头角。不仅表现出这是一位感情纤细的公爵小姐，而且表现出她在女扮男装、假扮律师后的豪爽性格。《选匣》一场，既表现出少女的娇羞之态，又不失贵族小姐的身份。表演以真为基础，以善为内容，力求达到充实完善之美，以喜剧情绪、清新的诗意感染观众。1984年，为纪念莎士比亚诞辰420周年，上海青年话剧团公演五幕悲剧《安东尼与克莉奥佩特拉》（胡伟民导演），特邀李媛媛主演埃及女王克莉奥佩特拉。她的表演生动地揭示了角色复杂的内心世界。她喜怒无常，情绪大起大落，时而尊贵骄傲，时而狡猾柔媚，每一次出场都向观众显示了她不同的面貌，性格的不同侧面，然而却又贯串了女王对真挚爱情的追求。在安东尼死在女王怀抱一场中，她的表演归绚烂于平淡。在女王生命结束的最后几分钟，她激情奔放，尽情地倾吐出对于安东尼的热烈爱情，留给观众的最后印象是一种动人心弦的悲壮美。她表演的莎剧人物有朝气、有激情，既有生活依据，又具有抒情、浪漫的特色，戏味醇厚，深得中外观众好评。

马兰（1962— ）女，出生于安徽省太湖县的一个黄梅之家。1975年考入安徽艺术学校黄梅戏科，1980年毕业后分配到安徽省黄梅戏剧团。现任安徽省黄梅戏剧院副院长、一级演员，第六、七届全国人大代表，全国“三八红旗手”和“五一劳动奖章”获得者，中国戏剧家协会理事，安徽省戏剧家协会副主席。到安徽省黄梅剧团工作时恰逢该团准

备赴香港演出剧目，马兰在《女驸马》中饰演冯素珍。于1981年元月首次在香港登台，即获得观众喜爱。报界赞她是：扮相俊美，表演细腻，唱做俱佳，体态轻盈，容光照人。接着，她在新编神话剧《龙女情》（更名《龙女》拍成彩色影片）中饰演龙女海云花，演唱更为出色，塑造了一位善良、温柔的动人形象。继而在新编现代戏《风尘女画家》中成功地塑造了一个从风尘女子到画家、教授的张玉良的艺术形象，在新编现代戏《遥指杏花村》中塑造了另一个性格鲜明的人物：活泼、爽利、辛辣而又善良、深沉、炽热的农村寡妇红杏，体现出马兰创造性格的才华，分别获得安徽省首届戏剧节和二届艺术节的“演员一等奖”。

1986年，马兰在根据莎士比亚同名喜剧改编的《无事生非》中饰演女主角李碧翠（原剧中的贝特丽丝），获得巨大成功。在北京、上海等地演出中，受到中外学者与观众的喜爱和好评。国际莎士比亚研究会主席布洛克班克说马兰：“非常可爱、精粹、绝妙！”著名京剧表演艺术家李玉茹说：“你在舞台上的形象靓极了！”戏剧评论家郭汉城、吴乾浩说：“马兰把李碧翠嘴硬心软，爱苗虽然萌发却拒不承认的心绪表现得活灵活现，通过优美的舞姿与动听的唱腔，给观众以美的享受。”（见1986年9月13日《人民日报》）马兰以生动地创造了李碧翠的形象而获得第四届“梅花奖”和安徽省第一届艺术节“优秀演员奖”。1991年，马兰在新编《红楼梦》中反串小生，饰演贾宝玉，显示了她的表演艺术的成熟性。在北京、上海、合肥等地演出大获好评。评论说她：“几入化境”；是“当代黄梅戏演员第一人”。她因此次成功演出，而以最高得票夺得第

二届“文华奖”表演奖的桂冠。马兰以善于创造多种性格而展示出艺术才华。有人评论她的“艺术魅力主要在于诗意,看她的一个个演出,就像读着一首首风格不同而又统一和谐、流动的诗。”(《戏曲研究》第34辑第128页)

马兰在荧屏上也显示出其艺术才华,她在15集电视连续剧《严凤英》中饰演的严凤英,在生活与舞台两

个天地里,生动地再现了严凤英的艺术形象,双获“金鹰奖”(第六届)、“飞天奖”(第八届)的“最佳女主角奖”。还曾获得“全国黄梅戏广播演唱大赛”(1985年)、“全国黄梅戏青年演员电视大奖赛”(1989年)的“十佳”之首,成为黄梅戏新一代最具影响的演员。同时,通过出访香港、德国的演出及音像的传播,日益扩大了在海外的影响。

附 录

附录一： 辞条英文索引

1. 莎士比亚时代和生平

- Academic Drama(学校戏剧) …… 220
- Act of Supremacy (最高权力法案)
…………… 245
- Acting (表演) …… 25
- Acting Companies (演出剧团) …… 224
- Actors (演员) …… 222
- Actresses (女演员) …… 136
- Adderbrooke, John (阿德布鲁克) …… 4
- Admiral's Men (海军大臣剧团) …… 64
- Agas, Ralph (阿加斯) …… 3
- Alcester (奥塞斯特) …… 13
- Alchemist, The (炼金术士) …… 109
- Alchemy (炼金术) …… 108
- Alleyn, Edward (阿伦) …… 1
- Alleyn, Giles (阿伦) …… 1
- Alleyn, John (阿伦) …… 1
- Amalgamation (剧团的合并与联合)
…………… 91
- Andrews, Robert (安德鲁斯) …… 12
- Anne, Queen (安妮王后) …… 12
- Anne Hathaway's Cottage (安妮·
哈莎薇小屋) …… 13
- Antimasque (滑稽剧的穿插) …… 71
- Apologie for Actors (《为演员一
辩》) …… 198
- Apron Stage (幕前舞台) …… 130
- Arcadia (《阿卡狄亚》) …… 3
- Archery (箭术) …… 81
- Arden Family (阿登家族) …… 3
- Arden of Feversham (《法维杉的
阿登》) …… 48
- Armada (阿莫大) …… 2
- Arraignment of Paris, The (《审讯
帕里斯》) …… 175
- Arras (花毯) …… 71
- Arundel's Men (阿兰德尔剧团) …… 4
- Ascham, Roger (阿斯基) …… 3
- Aspinall, Alexander (阿诗匹奈尔)
…………… 4
- Astley or Ashley, Sir John (阿斯
特雷或阿斯雷爵士) …… 5
- Aston Cantlow (阿斯顿·肯特罗) …… 4
- Astronomy and Astrology (天文学
和占星术) …… 192
- Atkinson, William (阿特金森) …… 3
- Aubrey, John (奥布里) …… 13
- Audience (观众) …… 60
- Ayrer, Jakob (埃勒) …… 5
- Back Cloths (布景) …… 29
- Bacon, Francis (培根) …… 143
- Bacon, Matthew (培根) …… 143
- Badger, George (贝吉尔) …… 21
- Badges (家徽) …… 78
- Bagley, Edward (巴格利) …… 16
- Baker, Daniel (贝克) …… 21
- Bales, Peter (贝尔斯) …… 21
- Bandside (河岸区) …… 66
- Banks' Horse (班克斯的马) …… 19
- Baptism, Shakespeare's (莎士比亚
浸洗礼) …… 168
- Bardolfe, George (巴道夫) …… 16
- Barkstead, William (巴克斯德
得) …… 17
- Barnes, Barnabe (巴恩斯) …… 16

- Barnes, Joshua (巴恩斯) 16
- Bartholomew Fair (巴索洛缪节市集) 18
- Barton-on-the-Heath (勃登村) 27
- Battle of Alcagar, The (《阿尔卡扎战斗》) 4
- Bearbaiting, Bullbailing and Cock-fighting (斗赛) 44
- Beargarden (熊园) 218
- Beaumont, Francis (卜蒙) 28
- Bedford, Countess of, Lucy Harrington (培福伯爵夫人) 144
- Believe As You List (《听之信之》) 195
- Bell Inn (贝尔旅店) 21
- Bel Savage Inn (贝尔塞维奇旅店) 21
- Belott-Mountjoy Suit (贝洛特—蒙乔伊讼案) 21
- Benfield, Robert (本菲尔德) 23
- Bernard, Sir John (伯纳德) 27
- Berners, John Bouchier (伯纳斯) 27
- Bible, 16th-Century Translations (16世纪《圣经》译本) 177
- Bidford (比得福) 23
- Bills (戏单) 211
- Biography (莎士比亚传记) 166
- Bird or Borne, William (伯德或博恩) 26
- Birthday (莎士比亚诞辰) 167
- Birth of Merlin, The (《默林的降生》) 129
- Birthplace (莎士比亚出生地) 167
- Bishop, Sir William (毕晓普) 24
- Bishopton (毕绍普顿) 24
- Blackfriars Gate-House (黑僧门房) 69
- Blackfriars Theatre (黑僧剧院) 67
- Boar's Head Inn (野猪头旅店) 230
- Boece, Hector (勃茨) 27
- Bolton, Edmund (波尔顿) 25
- Bonduca (《班杜加》) 19
- Book (剧本校订) 90
- Book-Keeper (剧本校订员) 90
- Book of Martyre, The (《殉道者书》) 219
- Boy-bishop (儿童主教) 47
- Bracciano, Duke of (布莱希安诺公爵) 30
- Brayne, John (布雷恩) 29
- Bretchgirdle, John (布莱契吉尔多) 30
- Bright, Timothy (布莱特) 29
- Brookes, Baldwin (布鲁克斯) 30
- Bryan, George (布赖恩) 29
- Buckingham, George Villiers, Duke of (勃金汉公爵) 27
- Budbrooke (巴德布鲁克) 17
- Bull Inn. (公牛旅店) 56
- Burbage, William (伯贝奇) 27
- Burgh, Nicholas (伯格) 26
- Burghley, William Cecil (伯利) 26
- Cadiz (加的斯港) 79
- Cambyses (《坎贝西斯》) 94
- Cambridge University (剑桥大学) 81
- Camden, William (卡姆登) 93
- Captain (《船长》) 33
- Carew, Thomas (卡鲁) 92
- Carey, Elizabeth (凯利) 94
- Carleton, Dudley (卡尔顿) 93
- Cases (托盘) 197
- Castle, William (卡斯尔) 93
- Catesby Family (凯茨比家) 94
- Catiline, His Conspiracy (《卡提林的阴谋》) 93
- Cawdrey Family (考德雷家) 95
- Caxton, William (卡克斯顿) 93
- Cecil, Robert (塞西尔) 159
- Cecil, William (塞西尔) 159
- Censorship (戏剧书籍检查) 213

- Cervantes, Miguel de (塞万提斯) … 159
- Chances, The (《机会》) … 77
- Chapel Lane (小教堂巷) … 216
- Chapel Royal (王家教堂) … 198
- Chapman, George (恰普曼) … 147
- Charlecote (查尔科特) … 31
- Charles I (查理一世) … 31
- Chastes, Le Sicur Aymar (夏斯特) … 215
- Chaucer, Geoffrey (乔叟) … 150
- Chester, Robert (切斯特) … 151
- Chettle, Henry (切特尔) … 151
- Chetwood, William Rufus (切特伍德) … 151
- Children of Bristol (布里斯托尔童伶剧团) … 30
- Children of Paul (保罗童伶剧团) … 20
- Children of the Chapel (教堂童伶剧团) … 81
- Children of the King's Revels (国王宴乐童伶剧团) … 62
- Children of Windsor (温莎童伶剧团) … 201
- Children's Companies (童伶剧团) … 196
- Chronicals of England, Scotland and Ireland (《英格兰、苏格兰和爱尔兰编年史》) … 241
- Chute, Marcette (丘特) … 152
- Cittern (西特恩琴) … 211
- City Authorities (市政典籍) … 176
- Classical Drama (古典戏剧) … 59
- Clayton, John (克雷顿) … 95
- Clifford Chambers (克列福·钱伯斯村) … 96
- Clopton Family (克洛普顿家) … 95
- Closing of Theatre (关闭剧院) … 61
- Coat of Arms (盾形纹章) … 43
- Cobham, Henry Brooke, 8th Lord (科巴姆勋爵八世) … 97
- Cobham, William Brooke, 7th Lord (科巴姆勋爵七世) … 97
- Cockpit Theatre (斗鸡场剧院) … 45
- Cokayne, Sir Aston (柯克因) … 98
- Colloquialism (口语) … 100
- Colophon (书末题署) … 179
- Combe Family (孔姆家族) … 99
- Commedia Dell's Arte (即兴喜剧) … 78
- Cony-Catching Pamphlets (《“逮兔”的小册子》) … 35
- Cooper, Thomas (库柏) … 100
- Corbet, Richard (科比特) … 96
- Cornet (小号) … 215
- Coryat, Thomas (科雅特) … 96
- Cotgrave, Randle (科特格雷夫) … 97
- Cotton, William (科顿) … 96
- Courtier, The (《廷臣之书》) … 195
- Court Performances (宫廷演出) … 56
- Covell, William (科维尔) … 97
- Cowley, Abraham (考利) … 95
- Crabtree, Shakespeare's (莎士比亚的酸苹果树) … 173
- Cuffe, Henry (卡夫) … 92
- Culman, Leonard (库尔曼) … 101
- Curle, Edward (科尔) … 96
- Curtain Theatre (帷幕剧院) … 198
- Daborne, Robert (达博恩) … 35
- Dancing (舞蹈) … 203
- Daniel, Sir George, of Beswich (丹尼尔) … 38
- Daniel, Samuel (丹尼尔) … 38
- Davenport, James (达文波特) … 35
- Davies, Sir John (戴维斯爵士) … 37
- Davies, Richard (戴维斯) … 37
- Davison, William (戴维森) … 37
- Day, John (德伊) … 39
- Dead Man's Fortune, The (《死人的运气》) … 186
- De Belley, Joachim (杜贝雷) … 46
- Degree (等级) … 42

- Dekker, Thomas (戴克尔) 36
- Deloney, Thomas (德洛尼) 40
- Derby's Men (德贝伯爵剧团) 41
- Derelict Plays (遗弃本) 231
- Dethick, Sir William (戴西克爵士) 37
- Devices of Printers (印刷图案) 240
- Devil's Charter, The (《魔鬼的契约》) 129
- Dorset, 1st Earl of (道塞特伯爵第一) 39
- Downfall of Robert, Earl of Huntingdon (《亨廷顿公爵罗伯特的毁灭》) 70
- Dramatists (戏剧家) 211
- De Witt, Johannes (德·威特) 41
- Diana (《狄安娜》) 44
- Domestic Tragedy (家庭悲剧) 78
- Donne, John (堂恩) 189
- Dorrell, Hadrian (多雷尔) 46
- Dowdall, Mr (多德尔) 46
- Dowland, John (道兰德) 39
- Downton, Thomas (唐顿) 189
- Drayton, Michael (德雷顿) 40
- Drolls (滑稽短剧) 71
- Drum (鼓) 58
- Dugdale, Sir William (达格代尔) 35
- Duke, John (杜克) 46
- Duke of York's Men (约克公爵剧团) 229
- Dulwich (达尔威治庄园) 35
- Dumb-Show (哑剧) 221
- Dursley (德斯利镇) 41
- Dutch Courtesan (《荷兰妓女》) 66
- Dutchess of Malfi (《马尔菲公爵夫人》) 124
- Dyer, Sir Edward (戴尔) 36
- Eastward Ho! (《向东去啊》) 215
- Eaton, William (伊顿) 231
- Ecclestone, William (埃克尔斯通) 5
- Eden, Richard (伊登) 231
- Edkins, Thomas (埃得金斯) 5
- Education (莎士比亚受的教育) 171
- Edward I (《爱德华一世》) 9
- Edward II (《爱德华二世》) 9
- Edward III (《爱德华三世》) 10
- Edward IV (《爱德华四世》) 10
- Edward, Richard (爱德华) 9
- Eliot, John (艾略特) 10
- Elizabethan English (伊丽莎白时代的英语) 234
- Elizabeth I (伊丽莎白一世) 232
- Elizabeth of Bohemia (波希米亚的伊丽莎白) 25
- Elyot, Sir Thomas (艾略特爵士) 11
- Enclosure (圈地) 152
- Enemies of the Stage (舞台的敌人) 205
- England's Helicon (《英格兰的赫利孔山》) 241
- Epicone, or the Silent Woman (《安静的女人》) 12
- Epitaphs (墓志铭) 131
- Erasmus, Desiderius (埃拉斯莫斯) 5
- Essex, 2nd Earl of (埃塞克斯伯爵第二) 6
- Essex's Men (埃塞克斯伯爵剧团) 7
- Eton College (伊顿学院) 232
- Euphuism (尤非绮斯体) 241
- Evans, Henry (伊万斯) 231
- Every Men in His Humour (《人人高兴》) 154
- Every Men out of His Humour (《人人扫兴》) 154
- Fabyan, Robert (费边) 48
- Faerie Queen, The (《仙后》) 215
- Fair Em (《美丽的埃姆》) 127

- Fair Copy (净本) 84
- Felix and Philomena (《费利克斯和费丽奥米纳》) 49
- Fenton, Geoffery (范顿) 48
- Fitton, Mary (费顿) 48
- Fletcher, John (弗莱彻) 50
- Fletcher, Lawrence (弗莱彻) 50
- Florio, Michelangelo (佛罗里奥) 50
- Florio, Giovanni (佛罗里奥) 50
- Ford, John (福德) 51
- Fordun, John of (福丹的约翰) 51
- Fortescue, John (福特斯库) 51
- Fortune Theatre (命运剧院) 129
- Foul Copy (毛本) 126
- Foxe, John (福克斯) 51
- Froissart, Jean (弗罗伊萨特) 51
- Fulbrook (福尔布鲁克) 51
- Galleries (廊座) 105
- Gardiner, William (加德纳) 79
- Garnier, Robert (加尼埃尔) 79
- Gascoigne, George (加斯夸恩) 79
- Gascoigne, William (加斯夸恩) 79
- Gastrell, Francis (加斯特里尔) 79
- Gates, Thomas (盖茨) 53
- Getley, Walter (盖特雷) 53
- Gibbons' Tennis Court (吉本斯网球场) 78
- Gild of Holy Cross (圣十字架行会) 160
- Giles, Nathaniel (贾尔斯) 80
- Giles, Thomas (贾尔斯) 80
- Gloucestershire (葛罗斯特郡) 56
- Gorbuduc (高布达克) 53
- Gosson, Stephen (格森) 54
- Goodale, Thomas (古德尔) 59
- Gough, Robert (高夫) 53
- Gowrie Conspiracy (葛利阴谋案) 56
- Grafton, Richard (格拉夫顿) 55
- Grammar School of Stratford-upon-Avon (斯特拉福语法学校) 185
- Greene, John (格林) 54
- Greene, Joseph (格林) 54
- Greene, Robert (格林) 54
- Greene, Thomas (格林) 54
- Greene, Thomas (格林) 54
- Green's Funerals (《格林的葬礼》) 55
- Grooms of Chamber (宫廷侍从) 56
- Greville, Fulke (葛莱维尔) 55
- Groto, Luigi (葛洛陀) 55
- Guild Chapel of Stratford-upon-Avon (斯特拉福行会教堂) 185
- Gull's Hornbook (戈尔的儿童启蒙课本) 55
- Gunpowder Plot (火药爆炸阴谋) 73
- Guy of Warwick (《华列克的盖伊》) 71
- Gwinne, Mathew (格温) 54
- Hakluyt, Richard (哈克里特) 64
- Hales, Bartholomew (霍尔) 75
- Hales, John (霍尔) 75
- Hall, Arthur (霍尔) 74
- Hall, Edward (霍尔) 74
- Hall, Elizabeth (霍尔) 74
- Hall, John (霍尔) 74
- Hall, John (霍尔) 74
- Hall, William (霍尔) 75
- Hall's Croft (霍尔宅) 75
- Hampton Court (汉普顿宫) 66
- Handwriting (莎士比亚的书法) 168
- Harington, John (哈灵顿) 63
- Harrison, William (哈里森) 64
- Harry the V (《哈利五世》) 64
- Hart, Joan (哈特) 63
- Hart, William (哈特) 63
- Harthaway, Anne (哈莎薇) 63
- Hathway, Richard (哈斯维) 63
- Hayward, John (海华德) 64

- Hearne, Thomas (赫恩) 66
- Henderson, Robert (汉德森) 65
- Henslowe, Philip (亨斯洛) 70
- Hentzner, Paul (汉兹纳) 65
- Herbert, Sir Henry (赫伯特爵士) 67
- Herbert, Philip (赫伯特) 67
- Heywood, John (黑武德) 67
- Heywood, Thomas (黑武德) 67
- Higgins, John (希金斯) 214
- Hilliard, Nicholas (希利亚德) 214
- Hoby, Edward (霍比) 74
- Hoffman (《霍夫曼的悲剧》) 75
- Hollar, Wenceslas (霍拉尔) 75
- Holy Trinity Church (圣三一教堂) 160
- Hondius, Jodocus (汉迪乌斯) 66
- Honest Whore, The (《诚实的妓女》) 33
- Hope Theatre (希望剧院) 214
- Howes, Edmund (豪斯) 66
- Huband, Ralph (哈本德) 64
- Humanism (人文主义) 153
- Humour out of Breath (《捧腹大笑》) 145
- Hunnis, William (哈尼斯) 64
- Hunsdon, Henry Carey, 1st Lord (亨斯顿勋爵一世) 70
- Hunsdon, George Carey, 2nd Lord (亨斯顿勋爵二世) 70
- Hunsdon's Men (亨斯顿仆人剧团) 70
- Hunt, Simon (亨特) 70
- Imprint (版本说明) 19
- Income of Shakespeare (莎士比亚的收入) 169
- Inner Stage (内台) 133
- Inn Yards (客栈庭院剧场) 98
- Interludes (插剧) 32
- Ireland (爱尔兰) 8
- Ireland, William (爱尔兰德) 10
- Iron Age (黑铁时代) 69
- Isle of Dogs (《狗岛》) 57
- Italic Hand or Italic Script (意大利字体) 237
- Jackson, John (杰克逊) 84
- James, Elias (詹姆斯) 243
- James I (詹姆斯一世) 243
- James IV (《詹姆斯四世》) 244
- James, Richard (詹姆斯) 243
- Janssen, Gheerart (简森) 81
- Jenkins, Thomas (詹金斯) 243
- Jerusalem (《耶路撒冷》) 229
- Jesuits (耶稣会会士) 229
- Jew, The (《犹太人》) 241
- Jew of Malta, The (《马耳他的犹太人》) 124
- Jewel, John (朱厄尔) 244
- Jig (吉格) 78
- Jodelle, Etienne (乔德尔) 151
- John a Kent and John a Cumber (《肯特人约翰和康伯人约翰》) 99
- Johnson, Joan (约翰逊) 228
- Johnson, Richard (约翰逊) 228
- Johnson, Robert (约翰逊) 228
- Johnson, William (约翰逊) 228
- Jolly, George (乔利) 151
- Jones, Inigo (琼斯) 152
- Jordan, John (乔丹) 150
- Jourdain, Sylvester (乔登) 150
- Judson, Thomas (贾德森) 80
- Juvenal (朱文纳尔) 244
- Kenilworth (肯尼尔渥斯) 99
- Keysar, Robert (凯撒尔) 94
- Killigrew, Thomas (基利格鲁) 76
- Kyd, Thomas (基德) 76
- Kynge Johan (《约翰王》) 228
- Lady Elizabeth's Men (伊丽莎白夫人供奉剧团) 235
- Lambarde, William (兰巴德) 104
- Lambert Family (兰勃特一家) 105
- Lameness (瘸子) 153
- Lane Family (莱恩家庭) 102

- Langley, Francis (朗格雷) 105
- Law of Ecclesiastical Polity, of the
(《关于基督教国体原则》) 62
- Learning in Elizabethan England
(伊丽莎白时代的英国学术) ... 235
- Lee, Robert (李) 106
- Legge, Thomas (莱格) 102
- Leicester, Robert Dudley, Earl of
(莱斯特伯爵罗伯特·达德利)
..... 103
- Leicester's Men (莱斯特剧团) ... 103
- Lennox' Men (列诺克斯供奉剧团)
..... 109
- L'estrange, Sir Nicholes (莱斯特
兰奇爵士) 103
- Leveson, William (莱维森) 102
- Lewkenor, Sir Lewis (卢克诺爵
士) 111
- Lincoln Inn Field Theatre (林肯法
学院剧场) 110
- Lincoln's Men (林肯供奉剧团)
..... 109
- London (伦敦) 113
- Lope de Vega (洛卜·德·维加)
..... 115
- Lord Chamberlain (内务大臣) ... 133
- Lord Room (剧场雅座) 89
- Lucian (琉善) 110
- Lucy, Sir Thomas (路西爵士) ... 111
- Lydgate, John (利德盖特) 106
- Lyly (李利) 106
- Machiavelli, Niccolò (马基雅维
利) 122
- Machines (机关布景) 77
- Madness (疯癫) 49
- Madrigal (牧歌) 131
- Maidenhead Inn (处女旅店) 33
- Maid's Tragedy, The (《少女的悲
剧》) 175
- Mainwaring, Arthur (梅恩沃林)
..... 127
- Malcontent, The (《愤世者》) 50
- Malone Society (马龙学会) 121
- Mantuan (曼图安) 125
- Manuscript Plays (剧本手稿) 89
- Maps of London (伦敦图) 114
- Markham, Gervase or Jervis (马卡
姆) 121
- Marlowe, Christopher (马洛) 116
- Marprelate, Martin (马普列莱特) ...
..... 121
- Marriage and Funeral Customs (婚
姻与葬礼习俗) 73
- Marriage of Shakespeare (莎士比
亚的婚姻) 169
- Marston, John (马斯顿) 120
- Masque (假面剧) 80
- Masque of Oberon (《奥布朗的假
面剧》) 15
- Massacre at Paris, The (《巴黎大
屠杀》) 17
- Massinger, Philip (马辛格) 119
- Master of the Revels (宴乐官) ... 227
- Mayne, Jasper (梅恩) 126
- Mayowe, Thomas (梅奥) 126
- Meade, Jacob (米德) 128
- Medicine (医学) 238
- Merchant Taylors' School (泰勒斯
学校) 189
- Mermaid Tavern (美人鱼酒店)
..... 127
- Messallina (《梅莎琳娜》) 127
- Middleton, Thomas (米德尔顿)
..... 128
- Mikulin, Grigori Ivanovich (米库
林) 128
- Military Life (军旅生涯) 91
- Miracle Plays (奇迹剧) 146
- Mirror for Magistrates (《官长的借
鉴》) 61
- Morality Plays (道德剧) 39
- More, Sir Thomas (莫尔爵士)
..... 129
- Morley, Thomas (莫利) 130

- Morris Dance (莫里斯舞) 130
- Moryson, Fynes (莫里森) 130
- Mouffet or Moffet, Thomas (莫菲特) 130
- Mournful Dittie, A. (《哀怨小曲》) 11
- Mulberry Tree (桑树) 157
- Mulcaster, Richard (马尔卡斯特) 122
- Multiple Setting (多重布景) 46
- Munday or Mundy, Anthony (芒戴) 125
- Muret, Marc Antoine (穆雷) 131
- Music (音乐) 239
- Music Room (乐师室) 105
- Name (姓氏) 218
- Nash Family (纳什一家) 132
- Nash, Thomas (纳什) 131
- Newington Butts Theatre (纽因顿巴茨剧场) 135
- New Place (新宅) 217
- Noate of Corne and Malte (谷物与
大麦清单) 59
- Nobleman, The (《贵族》) 62
- Nonsuch (农萨奇) 136
- Norden, John (诺登) 137
- North, Sir Thomas (诺斯爵士) 137
- Northbrooke, John (诺思布鲁克) 138
- Northumberland Manuscript (诺森
伯兰手稿) 138
- Norton, Thomas (诺顿) 137
- Nottingham, Charles Howard, 1st
Earl of (诺丁汉伯爵一世) 138
- Office-book (办公记事册) 19
- Ogle (奥格尔) 13
- Old Stratford (老斯特拉福) 105
- Oldys, Sir William (奥尔狄斯爵
士) 14
- Orchestra (正厅) 244
- Orlando Furioso (《疯狂的奥兰
多》) 49
- Ostler, Thomasina (奥斯特勒) ... 13
- Ostler, William (奥斯特勒) 14
- Overy, Edward (奥弗里) 13
- Oxford, Edward de Vere, 17th Earl
of (牛津伯爵十七世) 134
- Oxford's Men (牛津伯爵仆人剧
团) 135
- Oxford University (牛津大学) ... 134
- Pageants (露天表演) 113
- Palaces (皇宫) 71
- Palamon and Arcite (《帕拉蒙与阿
希特》) 140
- Palladio, Andrea (帕拉迪奥) 139
- Palladis Tamia (《帕拉迪斯·塔米
亚》) 139
- Pamphlets (小册子) 216
- Parsons, Robert (帕森斯) 139
- Part (台词) 188
- Pastoralism (田园风格) 193
- Patent (专利) 244
- Patronage (庇护) 24
- Pavy, Solomon (佩维) 142
- Pay of Actors (演员酬金) 226
- Payton (佩顿) 142
- Peck, Francis (佩克) 142
- Peele, George (皮尔) 145
- Pembroke, Henry Herbert, 2nd
Earl of (帕姆布罗克伯爵二世) ... 140
- Pembroke, Countess of, Mary
Herbert (帕姆布罗克伯爵夫人)
..... 140
- Pembroke, Philip Herbert, 4th
Earl of (帕姆布罗克伯爵四世) ... 141
- Pembroke, William Herbert, 3rd
Earl of (帕姆布罗克伯爵三世) ... 140
- Pembroke's Men (帕姆布罗克供
奉剧团) 141
- Percy, Sir Charles (潘西爵士) ... 142

- Petrarch (彼得拉克) 23
- Pettie, George (佩蒂) 142
- Phaer, Thomas (费尔) 48
- Philip II (菲利普二世) 48
- Phillips, Augustine (菲利普斯) ... 48
- Playhouse Structure (剧院建筑) ... 86
- Plot or Plat (剧情) 84
- Plume, Thomas (普卢姆) 146
- Pollard, Thomas (波拉德) 25
- Porter, Henry (波特) 25
- Porter's Hall (波特宫) 25
- Prince Charles' Men (查尔斯亲王
供奉剧团) 31
- Printing and Publishing (印刷与出
版) 240
- Privy Council (枢密院) 179
- Prompt-book (提示者所用的剧本)
..... 191
- Pronunciation (语音) 241
- Provincial Tours (巡回演出) 220
- Prynne, William (普林) 145
- Purchas, Samuel (珀切斯) 145
- Puttenham, George (普坦哈姆)
..... 146
- Queen Henrietta's Men (亨里埃塔
女王供奉剧团) 70
- Queen's Men (女王供奉剧团) ... 136
- Quiney, Adrian (奎尼) 101
- Quiney, Richard (奎尼) 101
- Quiney, Thomas (奎尼) 101
- Raleigh, Sir Walter (瑞理爵士)
..... 155
- Ralph Roister Doister (《拉尔夫·
劳埃斯特·道埃斯特》) 102
- Recusancy (不服国教) 28
- Red Bull Theatre (红牛剧院) 70
- Red Lion Inn, The (红狮客栈) ... 71
- Reformation (基督教改革运动) ... 77
- Religious Life in Elizabethan Eng-
land (伊丽莎白时代英国的宗
教生活) 237
- Renaissance (文艺复兴) 202
- Replingham, William (里普林哈
姆) 108
- Revels Accounts (宴乐账目) 228
- Revels Office (宴乐部) 227
- Revenge (复仇剧) 51
- Reynolds, William (雷诺兹) 106
- Rich, Barnabe (里奇) 108
- Robinson, John (罗宾森) 116
- Roche, Walter (罗奇) 115
- Rogues and Vagabonds (流氓与流
浪汉) 110
- Rowington (罗温顿) 116
- Rowlands, Samuel (罗兰兹) 115
- Rowley, Sumuel (罗利) 115
- Rowley, William (罗利) 115
- Roxana (《罗克纳》) 116
- Russell, Thomas (拉塞尔) 101
- Ryan, Richard (瑞安) 154
- Sackbut (号筒) 66
- Sadler, Hamnet (塞德勒夫妇) ... 159
- St Helen's Parish (圣海伦教堂教
区) 160
- St Paul's (圣保罗大教堂) 160
- Salisbury, Robert Cecil, 1st Earl of
(萨立斯伯雷伯爵一世) 157
- Salisbury Court Theatre (萨立斯伯
雷宫剧院) 156
- Sandells, Fulke (桑德尔斯) 157
- Sands, James (桑兹) 157
- Savage, Thomas (萨维奇) 155
- Scarlet, Elizabeth (斯卡利特) ... 182
- Schöne Sidea, Die (《美丽的西迪
娅的喜剧》) 127
- Scoloker, Anthony (斯科洛克)
..... 182
- Scot, Reginald (司各特) 186
- Scourge of Villainie (《恶行之患》)
..... 47
- Second-Best Bed (第二好床) 44
- Second Maiden's Tragedy, The
(《第二个少女的悲剧》) 44
- Secretary Hand (文书体) 202

- Segar, Sir William (西格爵士) 211
- Sejanus (《希杰纳斯》) 214
- Serlio, Sebastiano (塞里奥) 159
- Seven Deadly Sins, The (《七大罪》) 146
- Shadow (盖顶) 53
- Shakespeare, Anne (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Edmund (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Gilbert (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Hamnet (莎士比亚) 175
- Shakespeare, Henry (莎士比亚) 161
- Shakespeare, Joan (莎士比亚) 174
- Shakespeare, John (莎士比亚) 160
- Shakespeare, Judith (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Margaret (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Richard (莎士比亚) 160
- Shakespeare, Richard (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Susanna (莎士比亚) 174
- Shakespeare, Thomas (莎士比亚) 162
- Shakespeare, William (莎士比亚) 162
- Shakespeare as Actor (作为演员的莎士比亚) 245
- Shank, John (商克) 175
- Sharer (股东) 58
- Sharer's Papers (股东文书) 58
- Sharp, Richard (夏普) 215
- Shaw, July (肖) 216
- Shelton, Thomas (谢尔顿) 217
- Shirley, Anthony (谢利) 216
- Shirley, James (雪利) 219
- Shoemaker's Holiday (《鞋匠的节日》) 217
- Shoreditch (肖尔迪奇) 216
- Shorthand (速记) 186
- Shortttery (肖特里) 216
- Sidney, Sir Philip (锡德尼爵士) 214
- Sir John Oldcastle (《约翰·奥德卡斯爵士》) 228
- Smith, Ralph (史密斯) 175
- Smith, Wentworth (史密斯) 176
- Smith, William (史密斯) 176
- Snitterfield (斯尼特菲尔德) 183
- Soliman and Penseda (《索利曼与潘西达》) 187
- Somers, Sir George (萨默斯爵士) 156
- Somerset House (萨穆塞特府邸) 156
- Somerville, Sir William (萨默维尔爵士) 156
- Sonnet Sequence (十四行组诗) 176
- Sophonisba (《索福尼斯巴》) 187
- Soundings (鸣乐) 128
- Southampton, Elizabeth Wriothesley, Countess of (骚桑顿伯爵夫人) 158
- Southampton, Henry Wriothesley, 3rd Earl of (骚桑顿伯爵) 157
- Southwark (萨瑟瓦克) 155
- Southwell, Robert (索思韦尔) 187
- Spanish Tragedy, The (《西班牙悲剧》) 211
- Speed, John (斯皮德) 180
- Spence, Joseph (斯彭斯) 180
- Spencer, Edmund (斯宾塞) 181
- Spencer, Gabriel (斯潘塞) 181
- Spiritual Testament, John Shakespeare's (约翰·莎士比亚的信)

- 仰声明) 229
- Stage (舞台) 204
- Staging (演出) 223
- Stage-Keeper (舞台清扫人) 208
- Stanley Family (斯坦利家族) ... 182
- Stationers' Company (书商同业公会) 179
- Stationers' Register (版权登记簿) 19
- Stenographic Report (速记笔录) 186
- Stettin-Pomerania, Philip Julius, Duke of (什切青—波米兰尼亚公爵) 176
- Stinkard (末等观众) 130
- Stow, John (斯托) 180
- Strachey, William (斯特雷奇) ... 181
- Strange's Men (斯特兰奇勋爵供奉剧团) 185
- Straparola, Giovanni (斯特拉帕罗拉) 183
- Stratford Register (斯特拉福记录簿) 183
- Stratford Tithe (斯特拉福什一税) 184
- Stratford-upon-Avon (埃汶河畔斯特拉福市) 7
- Stringer, Agues (斯特林杰) 182
- Stubbes, Philips (斯塔布斯) 182
- Sturley, Abraham (斯特利) 180
- Surry, Henry Howard, Earl of (萨利伯爵) 156
- Sussex' Men (苏塞克斯伯爵供奉剧团) 186
- Swan Theatre (天鹅剧院) 191
- Tamburlaine the Great (《帖木儿大帝》) 194
- Tamer Tamed, The (《驯悍者被驯服》) 221
- Tarlton, Richard (塔尔顿) 188
- Tasso, Torquato (塔索) 187
- Taylor, John (泰勒) 188
- Temple Grafton (格拉夫屯) 55
- Theatre, The (大剧院) 34
- Theatres (剧院) 85
- Thomas Lorkins or Lorkin (托马斯·洛金斯或洛金) 197
- Tooley, Nicholas (托利) 197
- Tottell's Miscellany (陶特尔的杂诗集) 190
- Tourneur, Cyril (特纳) 190
- Trick to Catch the Old One (《捉住老家伙的诡计》) 245
- True Tragedy of Richard III (《理查三世真实悲剧》) 108
- Trumpet (喇叭) 102
- Tunstall, Thomas (坦斯托尔) ... 189
- Twine, Laurence (特瓦音) 190
- Tyler, Richard (泰勒) 188
- Udall, Nicholas (乌达尔) 208
- Underhill, William (安德希尔) ... 12
- Underwood, John (安笃武德) 12
- University Drama (大学戏剧) 34
- University Wits (大学才子派) 35
- Upper Stage (高层舞台) 53
- Upstart Crow (傲慢的乌鸦) 15
- Vernon, Elizabeth (薇楠) 199
- Vice (罪恶) 245
- Visscher, Claes Janszoon de (韦斯切尔) 200
- Walker, Henry (沃科尔) 202
- Ward, John (瓦德) 197
- War of the Theatre (戏院战争) 212
- Warwick's Men (华列克剧团) 71
- Wayte, William (维特) 200
- Webbe, Alexander (韦伯) 199
- Webster, John (韦伯斯特) 199
- Welcombe Enclosures (威康彼圩) 197
- Westcott, Sebastian (韦斯科特) 200
- Westminster School (韦斯敏斯特学校) 200

- What You Will (《各遂所愿》) 55
- Whatcott, Robert (沃特考特) ... 202
- Whateley, Anne (惠特丽) 72
- Wheeler, John (惠勒尔) 72
- When You See Me, You Know Me
(《你看见我,你就知道我》) ... 134
- Whetstone, George (怀斯彤) 71
- White Devil (《白魔鬼》) 18
- Whitefriars Theatre (白僧剧院) ... 18
- Whitehall (白厅) 18
- Whitgift, John (惠特吉夫特) 72
- Whittington, Thomas (惠廷顿) ... 72
- Wife for a Month, A (《一个月的
妻子》) 230
- Wilkins, George (维尔金斯) 200
- Will (遗嘱) 230
- Wilmcote (威姆考特) 201
- Wilson, Henry (威尔逊) 201
- Wilson, Robert (威尔逊) 201
- Winchester House (温切斯特住所)
..... 201
- Wisdom of Doctor Dodipoll (《医生
道狄鲍尔的智慧》) 239
- Witter, John (韦特尔) 199
- Woman Killed with Kindness, A
(《被仁慈所杀的女人》) 23
- Wonderful Year, The (《不可思议
的年头》) 29
- Woolshop (羊毛铺) 228
- Worcester (乌斯特) 209
- Worcester's Men (乌斯特剧团)
..... 209
- Wotton, Sir Henry (沃顿) 202
- Wriothesley, Elizabeth (饶泽斯
雷) 153
- Wriothesley, Henry (饶泽斯雷)
..... 153
- Wroxall (若扎尔) 155
- Württemberg, Frederick, duke of
(沃吞贝格公爵) 202
- Wyatt, Sir Thomas (魏特) 201

2. 莎士比亚的作品

- Aaron (艾伦) 262
- Abergavenny, George Neville,
Lord (阿伯格孚尼勋爵) 249
- Abhorson (阿伯霍逊) 247
- Abraham (亚伯拉罕) 743
- Abridged Texts (节略本) 450
- Achilles (阿喀琉斯) 247
- Act-Scene Division (幕场的划分)
..... 573
- Adam (亚当) 742
- Adrian (阿德里安) 247
- Adriana (阿德里安娜) 248
- Aegeon (伊勤) 766
- Aemelia (爱米利娅) 258
- Emilia (爱米利娅) 259
- Aemelia (爱米利娅) 259
- Aemilius (伊米力斯) 766
- Aeneas (埃涅阿斯) 250
- Agamenon (阿加门农) 247
- Agrippa, M. Vipsanius (阿格立巴)
..... 247
- Aguecheek, Sir Andrew (安德鲁
爵士) 265
- Ajax (埃阿斯) 249
- Alarbus (阿拉勃斯) 247
- Albany, Duke of (奥本尼公爵)
..... 297
- Alcibiades (艾西巴第斯) 262
- Alencon, John, Duke of (阿朗松
公爵) 248

- Alexander (亚历山大) 743
- Alexas (艾勒克萨斯) 262
- Alice (艾丽斯) 262
- Aliena (爱莲娜) 251
- Allde (奥尔德) 277
- All is True (《全是真人真事》) ... 607
- All's Well That Ends Well (《终成眷属》) 774
- Alonso (阿隆佐) 246
- Amazons (阿玛宗女战士) 249
- Ambassadors to the King of England (出使英国的法国大使) ... 326
- Amiens (阿米恩斯) 247
- Amyot (阿米奥特) 247
- Andromache (安德洛玛刻) 265
- Angelo (安哲鲁) 263
- Angelo (安哲鲁) 263
- Angus (安格斯) 263
- Anne Neville, Lady (安妮·讷维尔夫人) 266
- Annesley, Sir Brian (安纳斯雷爵士) 265
- Antenor (安忒诺) 263
- Antigonus (安提哥纳斯) 265
- Antiochus (安提奥克斯) 265
- Antipholus (安提福勒斯) 265
- Antonio (安东尼奥) 264
- Antonio (安东尼奥) 264
- Antonio (安东尼奥) 264
- Antonio (安东尼奥) 264
- Antonio (安东尼奥) 265
- Antony, Mark (安东尼) 263
- Anthony and Cleopatra (《安东尼与克莉奥佩特拉》) 267
- Apemantus (艾帕曼特斯) 262
- Apothecary (药剂师) 756
- Apuleius, Lucius (艾普利尤斯) 262
- Archidamus (阿契达摩斯) 248
- Arcite (阿萨特) 246
- Arden Shakespeare, The (《阿登·莎士比亚》) 249
- Ariel (爱丽儿) 251
- Ariodante and Genovara (《阿利奥丹特和杰努瓦拉》) 249
- Ariosto, Lodovico (阿利奥斯托) 248
- Aristotle (亚里士多德) 743
- Armado, Don Adriano de (唐·亚马多) 643
- Arragon, Prince of (阿拉贡亲王) ... 247
- Artemidorus of Cnidos (阿特米多勒斯) 248
- Artesius (阿提修斯) 246
- Arthur Plantagenet (亚瑟·普兰塔琪纳特) 743
- Arviragus (阿维拉古斯) 247
- Aspley, William (阿斯帕雷) 246
- As You Like It (《皆大欢喜》) ... 439
- Athenian (雅典老人) 736
- Audrey (奥德蕾) 277
- Aufidius (奥菲狄乌斯) 297
- Aumerle, Edward, Duke of Norwich (奥墨尔公爵) 298
- Authorship (著作权) 796
- Autolycus (奥托里古斯) 297
- Auvergne, Countess of (奥凡涅伯爵夫人) 298
- Baconian Theory (培根说) 582
- Bacon, Delia (培根) 581
- Bad Quartos (糟糕的四开本) 771
- Bagot, Sir William (巴各特) 299
- Balthasar (鲍尔萨泽) 313
- Balthazar (鲍尔萨泽) 313
- Bandello, Matteo (班德洛) 301
- Banquo (班柯) 301
- Baptista (巴普提斯塔) 300
- Bardolph (巴道夫) 299
- Bardolph, Thomas (巴道夫) 300
- Barnardine (巴那丁) 300
- Bassanio (巴萨尼奥) 300
- Basset (巴塞特) 299
- Bassianus (巴西安纳斯) 300

- Bastard of Orléans (庶子奥尔良) 628
- Bates, John (培茨) 581
- Bawd (鸨妇) 303
- Bear (熊) 723
- Beatrice and Benedick (贝特丽丝和培尼狄克) 314
- Beaufort, Henry (波福) 319
- Beaufort, Thomas (波福) 319
- Beaufort, Edmund (波福) 319
- Beaufort, Edmund (波福) 319
- Bedford, John of Lancaster, Duke of (培福公爵) 583
- Bed-trick (床上巧计) 328
- Beeching, Henry Charles (毕钦) 317
- Belarius (培拉律斯) 583
- Belarius (培拉律斯) 583
- Belch, Sir Toby (培尔契) 583
- Belleforest, François de (贝勒福雷) 314
- Bellenden, John (贝伦登) 314
- Bell, John (贝尔) 314
- Benson, John (本森) 315
- Benvolio (班伏里奥) 301
- Berkeley, Thomas (勃克雷) 321
- Bernardo (勃那多) 321
- Berowne or Biron (俾隆) 317
- Bertram (勃特拉姆) 321
- Bestrafte Bruder-mord, Der (《惩办弑兄犯》) 326
- Bevis, George (培维斯) 583
- Bianca (比恩卡) 316
- Bigot, Lord (俾高特勋爵) 317
- Biondello (比昂台罗) 316
- Blanche of Castile (白兰绮) 301
- Blount, Edward (布朗特) 324
- Blunt, Sir Walter (勃伦特) 321
- Blunt, Sir John (勃伦特) 321
- Blunt, Sir James (勃伦特) 321
- Boaistuau, Pierre (布瓦斯图) 324
- Boatswain (水手长) 628
- Boccaccio, Giovanni (薄伽丘) ... 302
- Bodenham, John (博登汉) 323
- Bolingbroke, Roger (波林勃洛克) 320
- Bolingbroke, Henry (波林勃洛克) 320
- Bonian, Richard (波尼安) 319
- Borachio (波拉契奥) 320
- Boswell, James (博斯威尔) 324
- Bottom, Nick (波顿) 319
- Boult (龟奴) 376
- Bourbon, John, Duke of (波旁公爵) 320
- Bourchier, Cardinal (布希埃红衣主教) 325
- Bowdler, Thomas (鲍德勒) 313
- Bowdler, Miss Henrietta Maria (鲍德勒小姐) 314
- Boy (侍童) 627
- Boy (男童) 574
- Boyet (鲍益) 312
- Brabantio (勃拉班修) 322
- Brackenbury, Sir Robert (布雷肯伯里) 324
- Brandon, Sir William (勃兰顿) 321
- Brent, Frankes de (布伦特) 324
- Brooke, Master (白罗克) 300
- Brooke, Anthur (布鲁克) 324
- Brutus, Junius (勃鲁托斯) 321
- Brutus, Decius (勃鲁托斯) 322
- Brutus, Marcus (勃鲁托斯) 322
- Buckingham, Edward Stafford, Duke of (勃金汉公爵) 322
- Buckingham, Henry Stafford, 2nd Duke of (勃金汉公爵二世) ... 323
- Buckingham, Humphrey Stafford, 1st Duke of (勃金汉公爵一世) ... 323
- Bullcalf, Peter (小公牛彼得) 714
- Bullen, Anne (波琳) 318
- Bullough, Geoffrey (巴罗夫) 299

- Burby, Guthbert (伯比) 320
- Burgandy, Duke of (勃艮第公爵) ...
..... 322
- Burgundy, Philip, Duke of (勃艮
第公爵) 322
- Busby, John (巴斯比) 299
- Bushy, Sir John (布希) 324
- Butter, Nathaniel (巴特) 299
- Butts, Dr. William (勃茨) 321
- C., I. (艾·西) 261
- Cade, John (凯德) 456
- Cadwall (凯德华尔) 459
- Caesar, Julius (凯撒) 456
- Caesar, Octavius (凯撒) 457
- Caithness (凯士纳斯) 459
- Caius (卡厄斯) 454
- Caius, Doctor (卡厄斯医生) 454
- Caius Marcius (卡厄斯·马歇斯)
..... 455
- Caius Marcius (《卡厄斯·马歇
斯》) 455
- Calchas (卡尔卡斯) 454
- Caliban (凯列班) 458
- Calpurnia (凯尔弗妮娅) 460
- Cambridge, Richard, Earl of (剑
桥伯爵理查) 439
- Cambridge Shakespeare, The (剑
桥版莎士比亚全集) 439
- Camillo (卡密罗) 454
- Campeius, Lorenzo (坎丕阿斯)
..... 460
- Cancel (换页) 435
- Canidius (凯尼狄斯) 459
- Canon (真作) 772
- Canterbury, Archbishop of (坎特
伯雷大主教) 461
- Canterbury, Archbishop of (坎特
伯雷大主教) 461
- Capell, Edward (凯帕尔) 457
- Caphis (凯菲斯) 459
- Capilet, Diana (狄安娜) 343
- Captain (军官) 453
- Captain of a Band of Welshman (威
尔士军队队长) 672
- Capucius, Eustachius (凯普切斯) ...
..... 459
- Capulet (凯普莱特) 460
- Capulet, Lady (凯普莱特夫人)
..... 460
- Carlisle, Bishop of (卡莱尔主教)
..... 455
- Casca (凯斯卡) 459
- Castiglione, Baldassare (卡斯蒂利
奥内) 455
- Casting-off Copy (版面计算) 301
- Catesby, William (凯茨比) 459
- Cato, Young (小凯图) 713
- Celia (西莉娅) 710
- Ceres (刻瑞斯) 479
- Cerimon (萨利蒙) 608
- Cesario (西萨里奥) 711
- Chamberlain (掌柜) 772
- Charles (查尔斯) 325
- Charles VI (查理六世) 325
- Charles VII (查理七世) 325
- Charmian (查米恩) 325
- Chatillon (夏提昂) 712
- Chetwind, Philip (切特温德) 594
- Chiron (契伦) 593
- Chorus (致辞者) 773
- Chronology (创作年表) 326
- Cicero, Marcus Tullius (西塞罗)
..... 709
- Cimber, Mettelus (辛伯) 714
- Cinna, Gaius Helvius (西那) 709
- Cinna, L. Cornelius (西那) 709
- Cinthio (辛西奥) 714
- Ciphers (密码说) 571
- Civil Wars (《内战》) 574
- Claimants (假想作者) 438
- Clarence, Duke of (克劳伦斯公
爵) 479
- Clarence, Duke of (克劳伦斯公
爵) 479

- Clark, William George (克拉克) 474
- Classical Myth in Shakespeare (莎士比亚戏剧中的古典神话) ... 616
- Claudio (克劳狄奥) 476
- Claudio (克劳狄奥) 477
- Claudius (克劳狄斯) 477
- Claudius (克劳狄斯) 477
- Cleomenes (克里奥米尼斯) 478
- Cleon (克里翁) 474
- Cleopatra (克莉奥佩特拉) 478
- Clerk of Chatham (书吏) 628
- Clifford, John de (克列福) 475
- Clifford, Thomas de (克列福) ... 475
- Clitus (克列特斯) 477
- Cloton (克洛顿) 475
- Clown (小丑) 713
- Clown (小丑) 713
- Clown (小丑) 713
- Cobler of Preston (《普雷斯顿的鞋匠》) 593
- Colevile, Sir John (科利维尔爵士) 463
- Collabration (合作创作) 392
- Colonne, Guido delle (科隆内) ... 463
- Colvill, Sir John (科尔维尔) 463
- Comedies (莎士比亚喜剧) 613
- Comedy of Errors, The (《错误的喜剧》) 328
- Comic Satire (讽刺喜剧) 369
- Cominius (考密涅斯) 462
- Commodity Speech (“利益”台词) ... 515
- Condell, Henry (康德尔) 461
- Conrade (康拉德) 462
- Conspirators with Aufidius (奥菲狄乌斯的党羽们) 298
- Constable of France (法国元帅) 365
- Constance of Brittany (康斯丹丝) 462
- Contention Plays (争斗剧) 773
- Corambis (科朗比斯) 463
- Cordelia (考狄利娅) 462
- Corin (柯林) 463
- Coriolanus (科利奥兰纳斯) 463
- Coriolanus (《科利奥兰纳斯》) ... 464
- Cornelius (考尼律斯) 462
- Cornelius (考尼律斯) 463
- Cornwall, Duke of (康华尔) 462
- Costard (考斯塔德) 462
- Cote, Richard (科特兄弟) 463
- Country People (乡下人) 712
- Court, Alexander (考特) 462
- Courtezan (妓女) 437
- Crab (克莱勃) 476
- Crane, Ralph (克莱因) 476
- Cranmer, Thomas (克兰默) 475
- Creede, Thomas (克里德) 476
- Cressida (克瑞西达) 477
- Cromwell, Thomas (克伦威尔) ... 476
- Cupid (丘比德) 594
- Curan (克伦) 474
- Curio (丘里奥) 594
- Curtis (寇提斯) 479
- Cuts (缩减本) 633
- Cymbeline (辛白林) 715
- Cymbeline (《辛白林》) 715
- Dactyl (扬抑抑格) 743
- Dancer (跳舞者) 652
- Danter, John (丹特) 339
- Dardanius (达台涅斯) 339
- Dark Lady (黑肤夫人) 394
- Daughter of Antiochus (安提奥克斯之女) 265
- Davy (台维) 634
- Dedications (献词) 712
- Degree Speech (等级台词) 342
- Deiphobus (德伊福波斯) 342
- Deletion (删除) 620
- Demetrius (狄米特律斯) 343
- Demetrius (狄米特律斯) 343
- Demetrius and Chiron (狄米特律斯和契伦) 343

- Dennis (丹尼斯) 340
- Denny, Sir Anthony (丹尼) 340
- Derbyite Theory (德贝说) 341
- Dercetus (德西塔斯) 341
- Desdemona (苔丝狄蒙娜) 635
- Diana (狄安娜) 343
- Diana (狄安娜) 343
- Dick (狄克) 342
- Dido (狄多) 342
- Diomedes (狄俄墨德斯) 343
- Diomedes (狄俄墨德斯) 343
- Dion (狄温) 342
- Dionysa (狄奥妮莎) 343
- Disintegration (分裂莎著) 368
- Doctor (医生) 769
- Dodsley, Robert (多德斯利) 364
- Dogberry (道格培里) 340
- Doggerel (打油诗) 339
- Dolabella (道拉培拉) 340
- Doll Tearsheet (桃儿) 643
- Donalbain (道纳本) 340
- Donnelly, Ignatius (道纳里) 340
- Dorcas (陶姑儿) 643
- Doricles (道里克尔斯) 340
- Dorset, 1st Marquis of (道塞特侯爵第一) 341
- Douai Ms (杜埃手稿) 363
- Douglas, 4th Earl of (道格拉斯伯爵第四) 341
- Dramatic Irony (戏剧讽刺) 711
- Dramatic Personae (剧中人) 453
- Dromio (德洛米奥) 341
- Duke (公爵) 376
- Duke Humphrey (《亨弗雷公爵》) 433
- Duke of Venice (威尼斯公爵) 656
- Dull, Anthony (德尔) 341
- Duman (杜曼) 363
- Duncan I (邓肯一世) 342
- Dyce, Alexander (代西) 339
- Early Comedies, Shakespeare's (莎士比亚的早期喜剧) 616
- Edgar (爱德伽) 250
- Editors of Shakespeare (莎士比亚作品编辑) 614
- Edmund (爱德蒙) 250
- Edmund Ironside (《爱德蒙·艾恩赛德》) 261
- Edward, Prince of Wales (威尔士亲王爱德华) 673
- Edward IV (爱德华四世) 259
- Edward V (爱德华五世) 259
- Edward Plantagenet (爱德华·普兰塔琪纳特) 261
- Egeus (伊吉斯) 766
- Eglamour (爱格勒莫) 259
- Elbow (爱尔博) 250
- Eld, George (埃尔德) 249
- Eleanor (艾莉诺) 262
- Elizabeth (伊丽莎白) 767
- Ely, Bishop of (伊里主教) 767
- Ely, Bishop of (伊里主教) 767
- Emendation (修订) 724
- Emilia (阿米利娅) 258
- Emilia (阿米利娅) 258
- Emilia (阿米利娅) 259
- End-Stopped Lines (尾顿句) 682
- Enobarbus (爱诺巴勒斯) 260
- Epilogue (收场白) 627
- Equivocation (暧昧语) 261
- Eros (爱洛斯) 250
- Erpingham, Sir Thomas (欧平汉爵士) 578
- Escallus (爱斯卡勒斯) 260
- Escanes (爱斯凯尼斯) 260
- Essex, Earl of (埃塞克斯伯爵) 250
- Euphronius (尤弗洛涅斯) 770
- Executioner (刑吏) 723
- Exeter, Duke of (爱克塞特公爵) 260
- Exeter, Duke of (爱克塞特公爵) 260
- Exton, Sir Pierce of (艾克斯顿爵

- 士) 263
- Fabian (费边) 367
- Faasimiles (复制本) 373
- Falstaff, Sir John (约翰·福斯塔夫爵士) 372
- Famous Victories of Henry V, The (《亨利五世的著名胜利》) 433
- Fang (爪牙) 772
- Faulconbridge (福康勃立琪) 372
- Feeble, Francis (费伯尔) 367
- Fenton (范顿) 366
- Ferdinand (斐迪南) 367
- Feste (费斯特) 367
- Field, Richard (费尔德) 367
- Fisher, Thomas (费舍尔) 367
- Fitzwart, Lord (费兹华特勋爵) 367
- Flaminius (弗莱米涅斯) 371
- Flavius (弗莱维斯) 371
- Fleance (弗里恩斯) 371
- Florence, Duke of (佛罗伦斯公爵) 371
- Florizel (弗洛利泽) 371
- Fluellen (弗鲁爱林) 371
- Flute, Francis (弗鲁特) 371
- Folio (对开本) 364
- Folio, The First (第一对开本) 354
- Folio, The Second (第二对开本) 355
- Folio, The Third (第三对开本) 355
- Folio, The Fourth (第四对开本) 356
- Fool (弄人) 576
- Ford (福德) 372
- Ford, Mistress (福德大娘) 372
- Fortinbras (福丁布拉斯) 372
- France, King of (法兰西国王) 365
- Francis (弗兰西斯) 371
- Francisca (弗兰西斯卡) 371
- Francisco (弗兰西斯科) 371
- Frederick (弗莱德里克) 371
- Friar Laurence (劳伦斯神父) 482
- Friar John (约翰神父) 753
- Friar Francis (法兰西斯神父) 365
- Friar Peter (彼得教士) 316
- Friar Thomas (托马斯教士) 653
- Froth (弗洛斯) 371
- Furness, Horace Howard (弗内斯) 371
- Gadshill (盖兹山) 374
- Gallus (盖勒斯) 374
- Gamelyn, Tale of (《盖木林的故事》) 374
- Ganymede (盖尼米德) 374
- Gardiner (噶登纳) 373
- Gargrave, Sir Thomas (托马斯·嘉格莱夫爵士) 438
- Garnet, Henry (加奈特) 437
- Gaunt, John (刚特) 374
- Geoffery of Monmouth (蒙茅斯的杰弗里) 570
- George Bevis (乔治·培维斯) 594
- Gertrude (乔特鲁德) 593
- Gesta Romanorum (《罗马人的伟绩》) 528
- Ghost (鬼魂) 377
- Glandpré (葛朗伯莱) 375
- Glansdale, Sir William (威廉·葛兰斯台尔爵士) 673
- Glendower, Owen (奥温·葛兰道厄) 298
- Globe Shakespeare, The (《环球版莎士比亚全集》) 435
- Gloucester, Humphrey, Duke of (亨弗雷·葛罗斯特公爵) 433
- Gloucester, Richard, Duke of (理查·葛罗斯特公爵) 515
- Gloucester, Duchess of (葛罗斯特公爵夫人) 376
- Gloucester, Earl of (葛罗斯特伯爵) 376

- Gobbo, Launcelot (朗斯洛特·高波) 482
- Golding, Arthur (戈尔丁) 374
- Goneril (高纳里尔) 374
- Gonzalo (贡柴罗) 376
- Gosson, Henry (格森) 375
- Gower, John (高厄) 374
- Gower (高厄) 374
- Gratiano (葛莱西安诺) 376
- Green (格林) 375
- Gregory (葛莱古里) 376
- Gremio (葛莱米奥) 375
- Grey, Lord (葛雷勋爵) 375
- Grey, Lady (葛雷夫人) 375
- Grey, Sir Thomas (托马斯·葛雷爵士) 653
- Griffith (葛利菲斯) 376
- Grumio (葛鲁米奥) 375
- Guiderius (古德律斯) 376
- Guildenstern (吉尔登斯吞) 436
- Guildford, Sir Henry (亨利·吉尔福德爵士) 433
- Gurney, James (詹姆士·葛尼) 772
- Hall, William (霍尔) 656
- Hamlet (《哈姆莱特》) 377
- Hamlet's Advice to the Players (哈姆莱特对演员的忠告) 392
- Hanmer, Thomas (汉莫) 653
- Harcourt (哈科特) 377
- Harrison, John (哈里森) 377
- Harsnett, Samuel (哈斯奈特) 377
- Harvey, William (哈维) 656
- Hastings, Lord (海司丁斯勋爵) 392
- Hawkins, Richard (霍金斯) 515
- Hayes, Thomas (海斯) 653
- Hecate (赫卡忒) 393
- Hector (赫克托) 393
- Helen (海伦) 392
- Helena (海丽娜) 392
- Helenus (赫勒诺斯) 393
- Helicanus (赫力堪纳斯) 393
- Heminges, John (海明斯) 392
- Henry VI (亨利六世) 414
- Henry, Prince of Wales (威尔士亲王亨利) 672
- Henry, Prince (亨利亲王) 433
- Henry IV, Part One (《亨利四世》上篇) 394
- Henry IV, Part Two (《亨利四世》下篇) 400
- Henry V (《亨利五世》) 406
- Henry VI, Part One (《亨利六世》上篇) 414
- Henry VI, Part Two (《亨利六世》中篇) 418
- Henry VI, Part Three (《亨利六世》下篇) 420
- Henry VIII (《亨利八世》) 427
- Herbert, Sir Walter (华特·赫伯特爵士) 435
- Herford, Charles Harold (赫福德) 326
- Hermia (赫米娅) 393
- Hermione (赫米温妮) 393
- Hero (希罗) 711
- Hayes, Thomas (海斯) 653
- Hippolyta (希波吕忒) 711
- Holinshed, Raphael (贺林希德) 393
- Holland, John (约翰·霍兰德) 753
- Holland, Philemon (霍兰德) 436
- Homer (荷马) 393
- Horatio (霍拉旭) 436
- Horner, Thomas (托马斯·霍纳) 653
- Hortensio (霍坦西奥) 436
- Hortensius (霍坦歇斯) 436
- Host (店主) 356
- Hostess (女店主) 576
- Hotspur, Henry Percy (亨利·潘西·霍茨波) 433
- Hubert de Burgh (赫伯特·德·勃

- 格) 394
- Hughes, William (休斯) 656
- Hume, John (约翰·休姆) 753
- Hymen (许门) 725
- Iachimo (阿埃基摩) 246
- Iago (伊阿古) 766
- Iden, Alexander (亚历山大·艾登) 743
- Imogen (伊摩琴) 768
- Induction (序幕) 725
- Iras (伊拉丝) 768
- Iris (伊里斯) 767
- Isabella (依莎贝拉) 768
- Isabella or Elizabeth of Bavria (巴伐利亚的伊莎白拉或伊利莎白) 300
- Isabella of Valois (瓦洛伊斯的伊莎白拉) 655
- Jackson, Roger (罗杰·杰克逊) 451
- Jaggard, William and Isaac (杰格德) 451
- Jailer (狱吏) 770
- Jailer's Daughter (狱吏的女儿) 770
- Jamy, Captain (杰米上尉) 452
- Jaquennetta (杰奎妮姐) 452
- Jaques (杰奎斯) 451
- Jaques de Boys (贾奎斯·德·鲍埃) 438
- Jealous Comedy (《嫉妒的喜剧》) 436
- Jennens, Charles (杰尼斯) 451
- Jessica (杰西卡) 451
- Jeweller (宝石匠) 303
- Joan of Arc. (圣女贞德) 620
- John (约翰) 743
- John, Don (唐·约翰) 642
- John, Friar (约翰神父) 753
- John of Gaunt (约翰·刚特) 753
- Johnson, Arthur (约翰逊) 753
- Jourdain, Margery (玛吉利·乔登) 547
- Julia (朱利娅) 796
- Juliet (朱丽叶) 796
- Juliet (朱丽叶) 796
- Julius Caesar (《裘力斯·凯撒》) 594
- Juno (朱诺) 795
- Katharina (凯瑟丽娜) 459
- Katharine (凯瑟琳) 459
- Katharine of Aragon (凯瑟琳王后) 460
- Katharine of Valois (凯瑟琳公主) 460
- Kent, Earl of (肯特伯爵) 479
- King John (《约翰王》) 744
- King Lear (《李尔王》) 484
- King Leir (《黎尔王》) 483
- Knight, Edward (奈特) 573
- Knight, Six (六骑士) 523
- Knollys, Sir William (诺里斯爵士) 672
- Laertes (雷欧提斯) 482
- Lafeu (拉弗) 480
- La Primaudaye (拉·普里毛戴) 481
- Lartius, Titus (泰特斯·拉歇斯) 636
- Last Plays (晚期戏剧) 655
- Laurence, Friar (劳伦斯神父) 482
- Lavache (拉瓦契) 480
- Lavinia (拉维妮娅) 481
- Law, Matthew (马修·劳) 545
- Lawyer (律师) 525
- Leccke, William (利克) 656
- Lear (李尔) 483
- Le Beau (勒波) 482
- Lena, Popilius (波匹律斯·里那) 320
- Lennox (列诺克斯) 522
- Leonardo (里奥那多) 502
- Leonato (里奥那托) 502
- Leonine (里奥宁) 502

Leontes (里昂提斯) 502
 Leopold Shakespeare, The (利奥波德版《莎士比亚》) 516
 Lepidus, M. Aemilius (伊米力斯·莱必多斯) 767
 Lieutenant of the Tower (塔狱卫队长) 634
 Lieutenant to Aufidius (奥菲狄乌斯的副将) 298
 Ligarius, Caius (里加律斯) 503
 Lily, William (李利) 655
 Lincoln, John Longland, Bishop of (林肯主教) 522
 Ling, Nicholas (尼古拉斯·林) 575
 Lives of the Noble Grecians and Romans (《希腊罗马名人传》) 711
 Livy (李维) 483
 Lloyd, Ludovic (劳埃德) 482
 Lodge, Thomas (洛基) 542
 Lodovico (罗多维科) 528
 Lodovico, Friar (罗多维克教士) 528
 Longaville (朗格维) 482
 Lopez, Roderigo (洛佩兹) 528
 Lord (贵族) 377
 Lord Chamberlain (宫内大臣) 376
 Lord Chancellor (首相) 627
 Lord Chief Justice (王家法庭大法官) 655
 Lord Mayor of London (伦敦市长) 526
 Lorenzo (罗兰佐) 527
 Louis XI (路易十一世) 525
 Louis the Dauphin (法国太子路易) 365
 Louis the Dauphin (皇太子路易) 435
 Lovel, Lord (洛弗尔勋爵) 543
 Lovell, Sir Thomas (托马斯·洛弗尔爵士) 653

Lover's Complaint, A (《情女怨》) 594
 Love's Labour's Lost (《爱的徒劳》) 251
 Love's Labour's Won (《爱的获得》) 258
 Love's Martyr (《殉情者》) 735
 Love's Sacrifice (《爱的牺牲》) 258
 Lownes, Humphrey (朗斯) 392
 Luce (露丝) 525
 Lucentio (路森修) 524
 Lucetta (露西塔) 525
 Luciana (露西安娜) 525
 Lucilius (路西律斯) 525
 Lucilius (路西律斯) 525
 Lucianus (琉西安纳斯) 523
 Lucio (路西奥) 524
 Lucius (路歇斯) 524
 Lucius (路歇斯) 524
 Lucius Servant (路歇斯家仆人) 525
 Lucius (路歇斯) 524
 Lucius, Young (小路歇斯) 714
 Lucius, Caius (卡厄斯·路歇斯) 455
 Lucullus (路库勒斯) 525
 Lucy, Sir William (威廉·路西爵士) 672
 Lychorida (利科丽达) 515
 Lymoges (利摩琪斯) 515
 Lyrical Period (抒情时期) 627
 Lysander (拉兰德) 480
 Lysimachus (拉西马卡斯) 481
 Macbeth (麦克白) 547
 Macbeth (《麦克白》) 548
 Macbeth, Lady (麦克白夫人) 567
 Macduff (麦克德夫) 567
 Macduff, Lady (麦克德夫夫人) 567
 MacMorris (麦克摩里斯) 567
 Malcolm III, King of Scotland (苏

- 格兰王马尔康三世) 633
 Malone, Edmund (马龙) 543
 Malvolio (马伏里奥) 545
 Mamillius (迈密勒斯) 547
 Marcellus (马西勒斯) 545
 March, Edmund Mortimer (马奇)
 544
 March Music (进行曲式音乐) 452
 Marcius, Young (小马歇斯) 713
 Marcus Andronicus (玛克斯·安德
 洛尼克斯) 547
 Mardian (玛狄恩) 546
 Margarelon (玛伽瑞隆) 547
 Margaret (玛格莱特) 546
 Margaret of Anjou (安恕的玛格丽
 特) 266
 Marguerite de Valois (玛格丽特·
 德·瓦卢瓦) 547
 Maria (玛利娅) 546
 Maria (玛利娅) 546
 Mariana (玛利安娜) 546
 Mariana (玛利安娜) 546
 Marina (玛丽娜) 546
 Mariner (水手) 628
 Marlovian Theory (马罗说) 544
 Martext, Sir Oliver (马坦克斯特)
 546
 Martius (马歇斯) 545
 Master (大副) 339
 Master-Gunner of Orléans (奥尔良
 炮兵队长) 298
 Master of a Ship (船长) 326
 Master's Mate (二副) 365
 Masuccio Salernitano (马苏西奥·
 萨勒尼坦诺) 546
 Mayor of St. Alban's (圣奥尔本镇
 长) 621
 Mayor of York (约克市长) 753
 Measure for Measure (《一报还一
 报》) 756
 Mecaenas (茂西那斯) 568
 Meighen, Richard (梅恩) 569
 Melun, Vicomte de (茂伦) 568
 Memorial Reconstruction (剧本的
 回忆性整理) 453
 Menaechmi (《孪生兄弟》) 525
 Menas (茂那斯) 568
 Menelans (墨涅拉俄斯) 572
 Menenius Agrippa (米尼涅斯·阿
 格立巴) 571
 Menteith (孟提斯) 571
 Mercade (马凯德) 545
 Merchant (商人) 620
 Merchant of Venice, The (《威尼
 斯商人》) 657
 Merchants (两商人) 516
 Mercutio (茂丘西奥) 568
 Merry Wives of Windsor, The
 (《温莎的风流娘儿们》) 682
 Messala (梅萨拉) 569
 Messenger (信使) 723
 Metamorphoses (《变形记》) 317
 Michael (迈克尔) 547
 Michael, Sir (迈克尔爵士) 547
 Midsummer Night's Dream, A
 (《仲夏夜之梦》) 780
 Milan, Duke of (米兰公爵) 571
 Millington, Thomas (米林顿) 571
 Miranda (米兰达) 571
 Modern Spelling (现代拼写法)
 712
 Mompelgard, Frederick, Count of
 (蒙佩尔嘉德伯爵) 571
 Manarcho (蒙纳科) 570
 Montague (蒙太古) 570
 Montague, John Neville, Marquis
 of (蒙太古侯爵) 570
 Montague, Lady (蒙太古夫人)
 570
 Montano (蒙太诺) 570
 Montemayor, Jorge de (蒙特马约)
 570
 Montgomery, Sir John (蒙特哥麦
 里爵士) 570

- Montjoy (蒙乔) 569
- Mopsa and Dorcas (毛大姐与陶姑娘) 568
- Morgan or Parker, Luce (摩根, 又名巴克) 571
- Morocco, Prince of (摩洛哥亲王) 572
- Mortimer, Sir Edmund de (摩提默爵士) 572
- Mortimer, Sir John and Sir Hugh (摩提默二爵士) 572
- Mortimer, Lady (摩提默夫人) 572
- Morton (毛顿) 567
- Morton, John (毛顿) 567
- Moth (毛子) 567
- Moth (飞蛾) 366
- Mouldy, Ralph (霉老儿) 569
- Mowbray, Thomas, Lord (毛勃雷勋爵) 567
- Much Ado About Nothing (《无事生非》) 696
- Murders (刺客) 328
- Mustardseed (芥子) 452
- Mutius (缪歇斯) 573
- Nathaniel, Sir (纳森聂耳) 573
- Neilson, William Allan (尼尔森) 574
- Nerissa (尼莉莎) 574
- Nestor (涅斯托耳) 575
- New Arden Edition (《新阿登版莎士比亚》) 723
- New Cambridge Shakespeare (《新剑桥版莎士比亚》) 723
- New Penguin Edition (《新企鹅版莎士比亚》) 723
- Nicholson, Brinsley (尼科尔森) 574
- Norfolk, Duke of, Thomas Howard the Elder (诺福克公爵) 576
- Norfolk, John Howard, 1st Duke of (诺福克公爵一世) 577
- Norfolk, John Mowbray, 3rd Duke of (诺福克公爵三世) 577
- Norfolk, Thomas Mowbray, 1st Duke of (诺福克公爵一世) 577
- Northumberland, Henry Percy, 1st Earl of (诺森伯兰伯爵一世) 577
- Northumberland, Henry Percy, 9th Earl of (诺森伯兰伯爵九世) 578
- Northumberland, Henry Percy, 3rd Earl of (诺森伯兰伯爵三世) 577
- Northumberland, Lady Maud (诺森伯兰夫人) 577
- Novel, Italian (意大利小说) 769
- Nurse (乳媪) 607
- Nurse (乳媪) 607
- Nym (尼姆) 574
- Nymphs (林仙) 522
- Oberon (奥布朗) 277
- Octavia (奥克泰维娅) 298
- Octavo (八开本) 299
- Odysseus (俄底修斯) 365
- Okes, Nicholas (奥克斯) 276
- Oldcastle, Sir John (欧尔卡苏爵士) 578
- Old Lady (老太太) 482
- Oliver (奥列佛) 277
- Olivia (奥丽维娅) 297
- Ophelia (奥菲利娅) 297
- Original (原本) 770
- Orlando (奥兰多) 277
- Orléans, Charles, Duke of (奥尔良公爵) 298
- Orsino (奥西诺) 277
- Osrice (奥斯里克) 297
- Oswald (奥斯华德) 297
- Othello (奥瑟罗) 278
- Othello (《奥瑟罗》) 278

- Overdone, Mistress (咬弗动太太) … 755
- Ovid (奥维德) … 276
- Oxford, John de Vere, 13 Earl of (牛津伯爵十三世) … 576
- Oxford Theory (牛津说) … 575
- Page (小童) … 713
- Page, Anne (安·培琪) … 263
- Page, Master George (培琪大爷) … 583
- Page, Mistress Meg. (培琪大娘) … 584
- Page, William (威廉·培琪) … 655
- Page to Falstaff (福斯塔夫的侍童) … 373
- Painter (画师) … 435
- Painter, William (佩因特) … 584
- Paired Words (对偶词) … 364
- Palace of Pleasure, The (《快乐之宫》) … 480
- Palamon (帕拉蒙) … 579
- Pandarus (潘达洛斯) … 580
- Pandosto (《潘多斯托》) … 580
- Pandulph (潘杜尔夫) … 581
- Panthino (潘西诺) … 580
- Parallel Text (相似版本) … 712
- Paris (帕里斯) … 579
- Paris (帕里斯) … 579
- Parolles (帕洛) … 579
- Passionate Pilgrim (《爱情的礼赞》) … 260
- Pathetic Fallacy (感情的误置) … 374
- Patience (忍耐) … 607
- Patroclus (帕特洛克罗斯) … 580
- Paulina (宝丽娜) … 303
- Pauses (节奏停顿) … 451
- Pavier, Thomas (佩维尔) … 584
- Peaseblossom (豆花) … 363
- Pedant (学究) … 725
- Pedro, Don (唐·彼德罗) … 643
- Pembroke, William Herbert, Earl of (彭勃洛克伯爵) … 580
- Pembroke, William Marshall, 1st Earl of (彭勃洛克伯爵一世) … 673
- Percy, Henry (亨利·潘西) … 433
- Percy, Lady (潘西夫人) … 581
- Perdita (潘狄塔) … 580
- Perez, Antonio (佩雷兹) … 584
- Pericles (配力克里斯) … 584
- Pericles (《配力克里斯》) … 585
- Peter (彼得) … 316
- Peter, Friar (彼得教士) … 316
- Peter of Pomfret (彼得·邦弗雷特) … 316
- Peto (皮多) … 590
- Petruchio (彼特鲁乔) … 316
- Phebe (菲苾) … 366
- Philario (菲拉里奥) … 367
- Philemon (菲利蒙) … 367
- Philip II (菲利普二世) … 367
- Philo (菲罗) … 366
- Philosotrate (菲劳斯特莱特) … 367
- Philoten (菲罗登) … 366
- Philotus (菲洛特斯) … 367
- Phoenix and the Turtle, The (《凤凰与斑鸠》) … 370
- Phrynia (菲莉妮娅) … 367
- Pied Bull Quarto (公牛四开本) … 376
- Pinch (品契) … 590
- Pindarus (品达勒斯) … 590
- Pirithous (皮里索斯) … 590
- Pisanio (毕萨尼奥) … 317
- Pistol (毕斯托尔) … 317
- Plantagenet, Margaret (玛格莱特·普兰塔琪纳特) … 547
- Plautus, Titus Maccius (普劳图斯) … 591
- Plutarch (普鲁塔克) … 591
- Poems (《诗歌》) … 621
- Poet (诗人) … 621
- Poins, Ned (波因斯) … 319
- Polixenes (波力克希尼斯) … 320
- Polonius (波洛涅斯) … 320

- Polydore (波里多) 319
- Pompey (庞贝) 581
- Pompey, Bum (庞贝) 581
- Pope, Alexander (蒲伯) 591
- Porter (门房) 569
- Portia (鲍西娅) 312
- Portia (鲍西娅) 312
- Posthumus Leonatus (波塞摩斯·里奥那托斯) 320
- Priam (普里阿摩斯) 592
- Priest (教士) 439
- Problem Plays (问题剧) 695
- Proculeius (普洛丘里厄斯) 593
- Prologue (开场白) 455
- Prospero (普洛斯彼罗) 593
- Proteus (普洛丢斯) 592
- Provost (狱吏) 770
- Publius Syrus (帕布利厄斯·赛勒斯) 613
- Publius (坡勃律斯) 590
- Publius (坡勃律斯) 590
- Puck (迫克) 580
- Punctuation (标点符号) 318
- Quarto (四开本) 630
- Queen (王后) 655
- Queens, Three (三女王) 613
- Quickly, Mistress (快嘴桂嫂) 479
- Quince, Peter (昆斯) 480
- Quintus (昆塔斯) 480
- Radcliffe, Samuel (拉德克利夫) 481
- 481
- Ragozine (拉戈静) 480
- Rambures, Lord (朗普尔爵士) 482
- 482
- Rape of Lucrece (《鲁克丽丝受辱记》) 523
- Ratcliff, Sir Richard (理查·拉德里夫爵士) 515
- Reed, Isaac (里德) 501
- Regan (里根) 501
- Reignor or Regnier (瑞尼埃) 607
- Revision (修订本) 724
- Reynaldo (雷奈尔多) 483
- Richard II (理查二世) 503
- Richard II (《理查二世》) 503
- Richard III (理查三世) 507
- Richard III (《理查三世》) 507
- Ridley, Maurice Roy (里德利) 502
- 502
- Rivers, Earl (利佛斯勋爵) 516
- Roberts, James (罗伯兹) 527
- Robin (罗宾) 526
- Roderigo (罗德利哥) 528
- Rolfe, William James (罗尔夫) 527
- 527
- Rollins, Hyder Edward (罗林斯) 527
- 527
- Romances (浪漫传奇剧) 482
- Romeo (罗密欧) 527
- Romeo and Juliet (《罗密欧与朱丽叶》) 528
- Rosalind (罗瑟琳) 527
- Rosaline (罗瑟琳) 527
- Rosaline (罗瑟琳) 527
- Rose Theatre (玫瑰剧院) 568
- Rosencrantz and Guildenstern (罗森格兰兹和吉尔登斯吞) 542
- Ross (洛斯) 543
- Ross, William, 7th Lord (洛斯勋爵七世) 543
- Rousillon, Countess of (罗西昂伯爵夫人) 528
- Rowe, Nicholas (罗武) 526
- Rugby (勒格比) 482
- Rumour (谣言) 755
- Rutland, Edmund (鲁特兰伯爵) 523
- 523
- Rutland Theory (鲁特兰说) 523
- Sainte-Maure, Benoit (圣—莫尔) 620
- Salario and Salanio (萨莱尼奥和萨拉里诺) 611
- Salerio (萨雷里奥) 608
- Salisbury, John Montacute, 3rd

- Earl of (萨立斯伯雷伯爵第三)
..... 610
- Salisbury, Richard Neville, 1st
Earl of (萨立斯伯雷伯爵第一)
..... 610
- Salisbury, Thomas de Montacute,
4th Earl of (萨立斯伯雷伯爵
第四) 611
- Salisbury, William de Longsword,
3rd Earl of (萨立斯伯雷伯爵
第三) 610
- Sampson (山普孙) 620
- Sands, Lord (山兹勋爵) 620
- Saturninus (萨特尼纳斯) 609
- Saxo Grammaticus (萨克索) 607
- Say, James Fiennes, Baron (赛伊
男爵) 612
- Scala, Bortolomeo Della (斯卡拉)
..... 629
- Scales, Thomas de, 7th Baron (斯
凯尔斯男爵第七) 630
- Scarus (斯凯勒斯) 629
- Scroop, Henry le, 3rd Baron (斯
克鲁普男爵) 630
- Scroop, Sir Stephen (斯克鲁普爵
士) 630
- Sea Captain (船长) 326
- Sea Captain (船长) 326
- Seacoal (西可尔) 709
- Sebastian (西巴斯辛) 711
- Sebastian (西巴斯辛) 711
- Second Folio (第二对开本) 355
- Seleucus (塞琉克斯) 612
- Sempronius (辛普洛涅斯) 723
- Sempronius (辛普洛涅斯) 723
- Seneca, Lucius Annaeus (塞内加) ...
..... 611
- Sennet (花腔喇叭乐) 435
- Servant of the Chief Justice (大法
官的仆人) 339
- Servilius (塞维律斯) 612
- Sexton (教堂司事) 439
- Seyton (西登) 709
- Shadow, Simon (影子) 769
- Shallow, Robert (夏禄) 712
- Sheldon Folio (谢尔登对开本) ... 714
- Shepherd (牧羊老人) 573
- Shepherd (牧羊人) 573
- Sheriff (郡吏) 454
- Sheriff of Wiltshire (威尔特郡巡
吏) 672
- Shore, Jane (休亚夫人) 723
- Short Lines (短行剧诗) 363
- Short, Peter (肖特) 713
- Shrewsbury, John Talbot, 1st Earl
of (索鲁斯伯雷伯爵) 633
- Sicinius Velutus and Junius Brutus
(西西涅斯·维鲁特斯与裘理
斯·勃鲁托斯) 711
- Signet Shakespeare (《印章版莎士
比亚》) 769
- Silence (赛伦斯) 612
- Silius (西里厄斯) 711
- Silvia (西尔维娅) 711
- Silvius (西尔维斯) 711
- Simmes, Valentine (西米斯) 710
- Simonides (西蒙尼狄斯) 711
- Simpcox, Saunder, and His Wife
(辛普考克斯夫妇) 723
- Simple (辛普儿) 715
- Siward (西华德) 709
- Siward, Young (小西华德) 714
- Slender, Abraham (斯兰德) 628
- Sly, Christopher (斯赖) 628
- Smethwicke, John (斯梅西克)
..... 629
- Smith (史密斯) 625
- Snare (罗网) 526
- Snodham Thomas (斯诺德姆) ... 629
- Snout, Tom (斯诺特) 628
- Snowden, George and Lione (斯诺
登兄弟) 629
- Snug (斯纳格) 628
- Soliloquy (独白) 363

- Solinus (索列纳斯) 633
- Somerset, Edmund Beaufort, 2nd Duke of (萨穆塞特公爵) 609
- Somerset, Edmund Beaufort, 4th Duke of (萨穆塞特公爵) 610
- Somerset, John Beaufort, 3rd Earl of (萨穆塞特伯爵) 610
- Somerville, Sir John (萨穆维尔爵士) 609
- Songs (歌) 374
- Sonnets (《十四行诗》) 621
- Son that Has Killed His Father (杀父之子) 613
- Soothsayers (预言者) 770
- Southwell, John (骚士威尔) 613
- Spectacle (富丽场面) 373
- Speech-prefixes (台词前面的人物姓名) 635
- Speed (史比德) 625
- Split Line (半行) 302
- Spondee (扬扬格) 743
- Sport (娱乐) 770
- Stafford, Sir Humphrey (史泰福德爵士) 626
- Stafford, Sir Humphrey (史泰福德爵士) 626
- Stafford, Simon (史泰福德) 625
- Stage Directions (舞台指导说明) 708
- Stanley, Sir John (斯丹莱爵士) 630
- Stanley, Sir Thomas (斯丹莱爵士) 630
- Stanley, Sir William (斯丹莱爵士) 630
- Starveling, Robin (斯塔佛林) 629
- Staunton, Howard (斯汤顿) 628
- Steevens, George (史蒂文斯) 625
- Stephano (斯丹法诺) 629
- Stephano (斯丹法诺) 629
- Steward (管家) 376
- Stichomythia (轮流对白) 526
- Strangers (三路人) 613
- Strato (斯特莱托) 629
- Suffolk, Charles Brandon, 1st Duke of (萨福克公爵) 608
- Suffolk, William de la Pole, 4th Earl and 1st Duke of (萨福克伯爵) 609
- Surry, Earl of (萨立伯爵) 608
- Surry, Earl of (萨立伯爵) 608
- Surry, Thomas Howard, Duke of (萨立公爵) 608
- Surveyor to the Duke of Buckingham (勃金汉公爵总管) 323
- Talbot, John (塔尔博) 634
- Taming of the Shrew, The (《驯悍记》) 725
- Taming of a Shrew, The (《驯悍妇》) 735
- Tamora (塔摩拉) 634
- Taurus, Statilius (陶勒斯) 643
- Tearsheet, Doll (桃儿) 643
- Tempest, The (《暴风雨》) 303
- Temple Shakespeare (《神殿莎士比亚》) 620
- Temple Garden Scene (国会花园场景) 377
- Terence (泰伦斯) 636
- Thaisa (泰莎) 635
- Thaliard (泰利阿德) 636
- Theobald, Lewis (西奥博德) 710
- Thersites (忒尔西忒斯) 653
- Theseus (忒修斯) 652
- Third Folio (第三对开本) 355
- Thorpe, Thomas (索尔普) 633
- Thurio (修里奥) 725
- Thyreus (赛琉斯) 612
- Tieck, Johann Ludwig (狄克) 342
- Timandra (提曼德拉) 652
- Time (时间) 625
- Timon (泰门) 635
- Timon (《雅典的泰门》) 736
- Titania (提泰妮娅) 652

- Titinus (泰提涅斯) 636
- Title (标题) 318
- Titus (泰特斯) 635
- Titus Andronicus (泰特斯·安德洛
尼克斯) 636
- Titus Andronicus (《泰特斯·安德
洛尼克斯》) 637
- Tom O'Bedlam (贝德兰的汤姆)
..... 314
- Topas, Sir (托巴斯师傅) 653
- Touchstone (试金石) 627
- Tragedies, Shakespeare's (莎士比
亚的悲剧) 614
- Tranio (特拉尼奥) 643
- Travers (特拉佛斯) 643
- Trebonius (特莱包涅斯) 644
- Tressel and Berkeley (特莱塞尔和
勃克雷) 644
- Trinculo (特林鸠罗) 644
- Trochee (扬抑格) 743
- Troilus (特洛伊罗斯) 644
- Troilus and Cressida (《特洛伊罗
斯和克瑞西达》) 644
- Troilus and Cressida (《特洛伊罗
斯和克瑞西达》) 644
- Troublesome Reign of John, King
of England, The (《英国约翰王的麻
烦的统治》) 769
- True Tragedy of Richard Duke of
York (《约克公爵的真实悲剧》)
..... 754
- Trundle, John (特兰德儿) 643
- Tubal (杜伯尔) 363
- Tutor to Rutland (鲁特兰的家庭
教师) 523
- Twelfth Night (《第十二夜》) 344
- Two Gentlemen of Verona, The
(《维洛那二绅士》) 674
- Two Noble Kinsmen (《两个高贵
的亲戚》) 516
- Tybalt (提伯特) 652
- Tyrrel, Sir James (提瑞尔爵士)
..... 652
- Ulyses (尤理西斯) 769
- Ur-Hamlet (《乌尔——哈姆莱
特》) 695
- Ursula (欧苏拉) 578
- Urswick, Christopher (欧锡克)
..... 578
- Valentine (凡伦丁) 366
- Valeria (凡勒利娅) 366
- Valerius (凡勒利厄斯) 366
- Variorum Editions (集注本) 436
- Varrius (凡里厄斯) 366
- Varro (凡罗) 366
- Varro's Servants (凡罗的仆人)
..... 366
- Vaugham, Sir Thomas (伏根爵士)
..... 371
- Vaux, Sir William (浮士) 372
- Vaux, Sir Nicholas (浮士) 372
- Venice, Duke of (威尼斯公爵)
..... 656
- Ventidius (文提狄斯) 694
- Venus and Adonis (《维纳斯与阿
都尼》) 679
- Verges (弗吉斯) 370
- Vergil (维吉尔) 673
- Vernon (凡农) 365
- Vernon, Sir Richard (凡农) 365
- Verreyken, Ludowic (弗雷肯) 370
- Vincenzio (文森修) 694
- Viola (薇奥拉) 673
- Violenta (薇奥兰塔) 673
- Virgilia (维吉利娅) 674
- Voltimand (伏提曼德) 371
- Volumnia (伏伦妮娅) 371
- Volumnius (伏伦涅斯) 372
- Voragine, Jacobus de (伏瑞吉讷)
..... 372
- Walkley, Thomas (沃克力) 695
- Walley, Henry (沃利) 695
- Warburton, William (瓦波顿) 654

- Wart, Thomas (瓦特) 654
- Warwick, Earl of (华列克伯爵)
..... 434
- Westmorland, Earl of (威斯摩兰
伯爵) 672
- White, Edward (怀特) 435
- White, Richard Grant (怀特) ... 435
- White, William (怀特) 435
- Whitmore, Walter (水忒满) 628
- Widow (寡妇) 376
- William (威廉) 655
- William de Colchester (科尔彻斯
特) 463
- William de Willoughby (威罗比勋
爵) 656
- Williams, Michael (威廉斯) 655
- Williams, Sir Roger (威廉斯爵士)
..... 656
- Willow Song (杨柳歌) 743
- Will Sonnet (“心愿十四行诗”)
..... 714
- Winchester, Henry Beaufort,
Bishop of (温彻斯特主教亨利·波
福) 694
- Windsor (温莎) 682
- Winter's Tale, The (《冬天的故
事》) 356
- Wise, Andrew (瓦依斯) 654
- Witch, The (《女巫》) 576
- Witch, Three (三女巫) 613
- Wolsey, Thomas (伍尔习) 707
- Woodstock (《伍德斯托克》) 708
- Woodville (伍德维尔) 708
- Worcester, Thomas Percy, Earl of
(乌斯特伯爵托马斯·潘西) ... 696
- Wright, William Aldis (赖特) ... 481
- Yale Shakespeare (《耶鲁莎士比
亚》) 756
- Yorick (郁利克) 770
- York, Cicely Neville, Duchess of
(约克公爵夫人穗丝丽·奈维尔)
..... 755
- York, Edmund of Langley, First
Duke of (约克公爵一世爱德
蒙·兰格雷) 754
- York, Edward of Langley, Second
Duke of (约克公爵二世爱德
华·兰格雷) 755
- York, Joan Holland, Duchess of
(约克公爵夫人琼·霍兰德) ... 754
- York, Richard, Duke of (约克公
爵理查) 753
- York, Richard le Scroop, Arch-
bishop of (约克大主教理查·斯克鲁
普) 754
- York, Richard Plantagenet, 3rd
Duke of (约克公爵三世理
查·普兰塔琪纳特) 755
- York, Thomas Rotheram, Arch-
bishop of (约克大主教托马
斯·罗塞汉) 754
- York, Mayor of (约克市长) 753

3. 莎士比亚研究和批评

- Adams, Joseph Quincy (亚当斯)
..... 989
- Addison, Joseph (艾迪生) 800
- Alexander, Peter (亚历山大) 989
- Arber, Edward (阿伯) 798
- Archer, William (阿切尔) 798
- Armstrong, John (阿姆斯特朗)
..... 799

- Ayscough, Samuel (埃斯考夫) 799
- Bagehot, Walter (巴格霍特) 803
- Baker, George Piérce (贝克) 804
- Baldwin, Thomas Whitfield (鲍德温) 804
- Bartlett, John (巴特莱特) 803
- Bathurst, Charles (巴瑟斯特) 803
- Bawdy (淫秽下流的语言) 1002
- Baynes, Thomas Spencer (贝恩斯) 804
- Beattie, James (毕提) 807
- Beerbohm, Max (毕尔勃姆) 807
- Bentley, Gerald Eade (本特利) 805
- Bethell, Samuel Leslie (贝瑟尔) 805
- Bibliographical Criticism (文献学批评) 974
- Blair, Hugh (布莱尔) 808
- Boas, Frederick S. (博厄斯) 808
- Bowers, Fredson Thayer (鲍尔斯) 804
- Bradbrook, Muriel C. (布拉德布鲁克) 810
- Bradley, Andrew Cecil (布拉德雷) 809
- Brandes, George Morris (勃兰兑斯) 808
- Bridges, Robert (布里奇斯) 809
- Brooke, Charles, Frederick Tucker (布鲁克) 809
- Brooks, Cleanth (布鲁克斯) 809
- Butler, Samuel (巴特勒) 803
- Campell, Lily Bess (坎贝尔) 833
- Campell, Oscar James (坎贝尔) 833
- Cartwright, William (卡特赖特) 832
- Carew, Richard (卡鲁) 831
- Carlyle, Thomas (卡莱尔) 832
- Centurie of Prayse (《百年赞歌》) 803
- Chalmers, Alexander (查默斯) 810
- Chalmers, George (查默斯) 810
- Chambers, Sir Edmund Kerchever (钱伯斯) 864
- Character Criticism (性格批评) 985
- Charlton, Henry Buckley (查尔顿) 810
- Chateaubriand, François René, Vicomte de (夏多布里昂) 977
- Child, Harold Hannynnton (恰尔德) 863
- Clark, Charles Cowden (克拉克) 840
- Clark, Mary Cowden (克拉克) 841
- Claudell, Paul Louis Charles Marie (克洛代尔) 842
- Clemen, Wolfgang H. (克莱门) 840
- Coleridge, Samuel Taylor (柯勒律治) 834
- Collations (整合) 1006
- Collier, Jeremy (科利尔) 839
- Collier, John Payne (科利尔) 839
- Collins, John (科林斯) 839
- Collins, John Churton (科林斯) 839
- Compositor (排字工人) 862
- Computer Scholarship (计算机研究) 830
- Concordance (索引) 957
- Continuous Copy (连续本) 847
- Copy (排稿本) 861
- Copyright (版权) 804
- Courthope, William John (考托普) 834
- Craig, Hardin (克雷格) 841
- Craik, George Lillie (克雷克) 841
- Criticism of Shakespeare (莎士比亚)

- 亚批评) 876
 Croce, Benedetto (克罗齐) 841
 Cumberland, Richard (坎伯兰)
 833
 Curry, Walter Clyde (柯里) 834
 Danby, John Francis (丹比) 813
 Delius, Nikolaus (德利乌斯) 817
 Denham, Sir John (登海姆) 817
 De Quincy, Thomas (德·昆西)
 816
 Diderot Denis (狄德罗) 818
 Digges, Leonard (迪格斯) 818
 Douce, Francis (杜斯) 820
 Dowden, Edward (道顿) 813
 Drake, Nathan (德雷克) 816
 Drake, James (德雷克) 816
 Drummond of Hawthornden,
 William (德拉蒙德) 817
 Dryden, John (德莱登) 814
 Duthie, George Ian (达西) 813
 Eccles, Mark (埃克尔斯) 799
 Edwards, Thomas (爱德华) 799
 Eliot, Thomas Stearns (艾略特)
 801
 Ellis-Fermor, Una Mary (艾莉丝
 一弗莫尔) 802
 Elze, Karl (埃尔茨) 799
 Emendations (修改) 985
 Emerson, Ralph Waldo (爱默生) ...
 799
 Empson, William (燕卜孙) 989
 Essay Against Too Much Reading
 (《论读书过多的害处》) 849
 Farmer, Richard (法默) 820
 Farnham, Willard (范海姆) 820
 Fergusson, Francis (弗格森) 824
 Feuillerat, Albert Gabriel (费拉
 特) 820
 Flatter, Richard (弗莱特) 824
 Fleay, Frederick Gard (弗利) ... 824
 French, George Russell (弗兰奇) ...
 824
 Fripp, Edgar Innes (弗里普) 824
 Frye, Northrop (弗赖) 824
 Fuller, Thomas (富勒) 825
 Fulman, William (福尔曼) 825
 Furnivall, Frederick James (弗尼
 沃尔) 824
 Genest, John (吉纳斯特) 830
 Gentleman's Magazine (《绅士杂
 志》) 944
 Gervinus, George Gottfried (吉维
 涅斯) 830
 Gide, André (纪德) 831
 Gilton, Charles (吉尔顿) 830
 Gollancz, Israel (格兰兹) 826
 Gottsched, Johann Christoph (高
 特舍特) 826
 Greek Anthology (《希腊短诗集》)
 976
 Greg, Walter Wilson (格莱格)
 826
 Gundolf, Friedrich (冈多夫) 826
 Hales, John Wesley (霍尔斯特) ... 829
 Halliwell, James Orchard (哈利维
 尔) 827
 Harbage, Alfred (哈贝奇) 826
 Harris, Frank (哈里斯) 826
 Harrison, George Bagshawe (哈里
 森) 827
 Hazlitt, William (赫士列特) 827
 Hazlitt, William Carew (赫士列
 特) 827
 Heine, Heinrich (海涅) 827
 Herder, Johann Gottfried (赫
 德尔) 827
 Hinman, Charlton (辛曼) 983
 Holloway, John (霍罗威) 829
 Hotson, Leslie (霍特森) 829
 Hudson, Henry Norman (哈德森) ...
 826
 Huges, John (休斯) 985
 Hunter, Joseph (亨特) 827
 Imagery (意象) 992

- Ingleby, Clement Mansfield (英格
尔比) 1002
- James, Henry (詹姆斯) 1006
- Jameson, Anna Brownell (詹姆森)
..... 1006
- Jenkins, Harold (詹金斯) 1006
- Johnson, Ben (本·琼生) 805
- Johnson, John (约翰逊) 990
- Johnson, Samuel (约翰孙) 990
- Jones, Ernest (琼斯) 865
- Joyce, James (乔伊斯) 864
- Kames, Lord Henry Home (卡姆
斯爵士) 833
- Keightley, Thomas (基特利) 830
- Kenrick, Willam (肯里克) 842
- Kittredge, George Lyman (基特里
奇) 830
- Knight, Charles (奈特) 858
- Knight, George Wilson (奈特) ... 858
- Knights, Lionel Charles (奈茨)
..... 858
- Langbaine, Gerard (兰贝恩) 845
- Language and Characterization (语
言与风格) 1002
- Lanier, Emilia (雷尼尔) 846
- Lounce (朗斯) 845
- Lawrence, William Witherle (劳伦
斯) 846
- Lawrence, W. John (劳伦斯) ... 846
- Lee, Sir Sidney (李爵士) 847
- Leech, Clifford (里奇) 847
- Lefrance, Abel (勒弗兰斯) 846
- Lennox, Charlotte Ramsay (列诺
克斯) 848
- Lessing, Gotthold Ephraim (莱辛)
..... 843
- Levin, Harry (列文) 848
- Lewis, Clive Staples (刘易斯) ... 848
- Longworth, Clara (朗沃思) 845
- Lounsbury, Thomas Raynesford
(劳恩斯伯里) 846
- Luce, Morton (卢斯) 848
- Ludwig, Otto (路德维希) 849
- M., I. (I. M.) 798
- Mabbe, James (马布) 850
- Mackail, John William (麦凯尔)
..... 851
- Mackenzie, Henry (麦肯齐) 851
- Mckerrow, Ronald Brunlees (麦克
劳) 851
- McManaway, James G. (麦克马
纳威) 852
- Madden, Dodgson Hamilton (马登)
..... 850
- Marxist Criticism (马克思主义批
评) 850
- Masefield, John (梅斯菲尔德) ... 852
- Mason, John Monk (梅森) 852
- Mathews, James Brander (马修斯)
..... 850
- Medievalism in Shakespeare (莎士
比亚作品里的中世纪情调) ... 936
- Meres, Francis (米尔斯) 855
- Molière (莫里哀) 856
- Montagu, Elizabeth (蒙太古) ... 854
- Montaigne, Michel Eyguem de (蒙
田) 853
- Morgann, Maurice (摩尔根) 856
- Morris Corbyn (莫里斯) 856
- Moulton, Richard Green (穆尔顿)
..... 857
- Mr. W. H. (W. H. 先生) 967
- Muir, Kenneth (缪尔) 855
- Munro, John [James] (芒罗) ... 852
- Murry, George (默瑞) 857
- Murry, John Middleton (默瑞)
..... 857
- Mythic Criticism (神话批评) 944
- Newcastle, Margaret Cavendish,
Duchess of (纽卡斯尔公爵夫
人) 860
- Nicoll, John Ramsay Allardyce (尼
科尔) 860
- Neoclassicism (新古典主义) 984

- Notes and Queries (《札记与疑问》) 1006
- Onions, Charles Talbut (奥尼恩斯) 802
- Orwell, George (奥威尔) 802
- Oxford New English Dictionary (牛津英文词典) 984
- Parker Society (帕克协会) 861
- Parrott, Thomas Mare (帕洛特) 861
- Pater, Walter (培特) 862
- Philips, Edward (菲利普斯) 820
- Pollard, Alfred William (波拉德) 808
- Price, Hereward Thimbleby (普赖斯) 863
- Psychology (心理学) 980
- Psychomachia (恶的寓言) 820
- Quiller-Couch, Sir Authur T. (奎勒库奇爵士) 842
- Racine, Jean (拉辛) 843
- Raleigh, Sir Walter Alexander (瑞理爵士) 866
- Ravenscroft, Edward (雷文斯克罗夫特) 846
- Realism (现实主义) 977
- Religion (宗教) 1006
- Rhetoric (修辞) 986
- Richardson, William (理查德森) 847
- Ritson, Joseph (里特森) 847
- Robertson, John Mackinnon (罗伯特逊) 849
- Romantic Movement (浪漫主义运动) 845
- Rowse, Alfred Leslie (罗斯) 849
- Rylands, George (赖兰兹) 845
- Rymer, Thomas (赖莫) 844
- Saintsbury, George (圣茨伯里) 946
- Salisbury, Sir John (萨立斯伯雷爵士) 866
- Schmidt, Alexander (施密特) 948
- Scholarship (莎学) 866
- School of Night (暮夜的学党) 857
- Schücking, Levin Ludwig (许金) 988
- Scotland (苏格兰) 956
- Sewell, George (休厄尔) 985
- Shakeshafte, William (莎士福特) 875
- Shakespeare's Plays (莎士比亚的戏剧) 892
- Shakespeare's Poems (莎士比亚的诗歌) 926
- Shaw, George Bernard (肖伯纳) 979
- Shylock (夏洛克) 976
- Signatures (签名) 863
- Simpson, Percy (辛普森) 983
- Simpson, Richard (辛普森) 983
- Simrock, Karl Joseph (西姆洛克) 976
- Sir Thomas More (《托马斯·莫尔爵士》) 966
- Sisson, Charles Jasper (西森) 976
- Sitwell, Edith (西特韦尔) 976
- Skeat Walter William (斯基特) 954
- Smart, John Sample (斯马特) 954
- Smith, Logan Pearsall (史密斯) 953
- Sources (题材来源) 958
- Spalding, William (斯波尔丁) 955
- Spedding, James (斯佩丁) 955
- Spelling (拼写) 862
- Spencer, Hazelton (斯潘塞) 953
- Spencer, Theodore (斯潘塞) 953
- Spevack, Marvin (斯佩维克) 956
- Spurgeon, Caroline (斯帕津) 954
- Staël, Madame de (史达尔夫人) 953
- Steele, Sir Richard (斯蒂尔爵士) 956

- | | | | |
|---|-----|---------------------------------------|-----|
| Stendhal (斯汤达) | 954 | Upton, John (阿普顿) | 798 |
| Still, Colin (斯蒂尔) | 954 | Verity, Arthur Wilson (维里特) | 974 |
| Stoll, Elmer Edgar (斯托尔) | 954 | Verse Tests (诗行分析) | 946 |
| Stopes, Charlotte Carmichael (斯托普斯) | 955 | Voltaire (伏尔泰) | 825 |
| Strachey, Giles Lytton (斯特雷奇) | 956 | Walker, Alice (沃克尔) | 975 |
| Style (风格) | 821 | Wallace, Charles William (沃里斯) | 975 |
| Supernatural, The (超自然物) | 811 | Walpole, Horace (沃尔波尔) | 975 |
| Swinburne, Algernon Charles (史文朋) | 953 | Warner, Richard (瓦诺) | 970 |
| Symbolism (象征主义批评) | 977 | Warner, William (瓦诺) | 970 |
| Taine, Hippolyte Adolphe (泰纳) | 957 | Warton, Joseph (瓦吞) | 970 |
| Tannenbaum, Samuel Aaron (坦南鲍姆) | 958 | Wendell, Barret (温德尔) | 974 |
| Ten Brink, Bernhard (坦布林克) | 958 | Whately, Thomas (惠特利) | 827 |
| Thorndike, Ashley Horace (桑戴克) | 866 | Whiter, Walter (惠特尔) | 827 |
| Tillyard, E. M. W. (蒂里亚德) | 819 | Whitman, Walt (惠特曼) | 828 |
| Tolstory, Count Leo (托尔斯泰) | 966 | Wilde, Oscar (王尔德) | 971 |
| Topical Reference (时事反映) | 948 | Willobie His Avisia (《威罗比的阿薇莎》) | 972 |
| Traversi, Derek A. (特拉维尔西) | 958 | Wilson, Frank Percy (威尔逊) | 971 |
| Tyler, Thomas (泰勒) | 957 | Wilson, John Dover (威尔逊) | 971 |
| Tyrwhitt, Thomas (泰尔沃特) | 958 | Winstanley, William (温斯坦利) | 974 |
| Ulrici, Hermann (乌尔里西) | 975 | Wright, Thomas (赖特) | 844 |
| | | Wright, Louis Booker (赖特) | 844 |
| | | Wyndham, George (温德姆) | 974 |
| | | Yeats, William Butler (叶芝) | 991 |
| | | Young, Edward (杨格) | 989 |

4. 莎剧舞台演出

- | | | | |
|--------------------------------------|------|--|------|
| Adams, John Cranford (亚当斯) | 1103 | American Shakespeare Festival, The (美国莎士比亚戏剧节) | 1068 |
| Aldridge, Ira Frederick (艾德里奇) | 1010 | Anderson, Dame Judith (朱迪斯夫) | |

- 人) 1107
- Anderson, Mary (玛丽·安德森)
..... 1065
- Armin, Robert (阿明) 1009
- Asche, Oscar (阿斯切) 1009
- Ashcroft, Peggy (阿什克劳夫特)
..... 1010
- Atkins, Robert (阿特金斯) 1010
- Barrault, Jean-Louis (巴罗) 1012
- Barrett, Lawrence (巴雷特) 1015
- Barry, Ann (巴里) 1013
- Barry, Elizabeth (巴里) 1014
- Barry, Spranger (巴里) 1013
- Barrymore Family (巴里莫尔一家)
..... 1015
- Barton, John (巴顿) 1012
- Baylis, Lilian Mary (贝利斯) 1016
- Beeston Family (毕斯顿一家)
..... 1018
- Belgrade Theatre, The (贝尔格莱
德剧院) 1017
- Benson, Sir Francis Robert (本森)
..... 1017
- Benthall, Michael (本索尔) 1018
- Bernhardt, Sarah (伯恩哈特)
..... 1020
- Betterton, Thomas (贝特顿) 1017
- Betty, Master William (贝蒂)
..... 1016
- Birmingham Repertory Company
(伯明翰保留节目剧团) 1021
- Blake, William (布莱克) 1021
- Booth, Barton (布思) 1021
- Booth Family (布思一家) 1022
- Boy Actors (男童演员) 1074
- Bracegirdle, Anne (布雷斯格德)
..... 1024
- Bridges-Adams, William (布里奇
斯—亚当斯) 1025
- Bristol Old Vic Comany (布里斯托
尔老维克剧团) 1025
- Brook, Peter (布鲁克) 1022
- Buc, Sir George (巴克) 1012
- Bullock, Christopher (布洛克)
..... 1022
- Burbage, Cuthbert (伯贝奇) 1020
- Burbage, James (伯贝奇) 1019
- Burbage, Richard (伯贝奇) 1020
- Burt, Nicholas (伯特) 1019
- Burton, Richard (伯顿) 1019
- Campell, Mrs. Patrick (坎贝尔)
..... 1051
- Cartwright, William (卡特赖特)
..... 1050
- Cartwright, William (卡特赖特)
..... 1050
- Casson, Sir Lewis T. (卡森) 1050
- Cast (演员表) 1104
- Chamber Accounts (宫内司库账
目) 1035
- Chamberlain, John (张伯伦) 1106
- Chamberlain's Men (内务大臣供
奉剧团) 1075
- Cholmeley's Men (乔姆利剧团)
..... 1085
- Cibber, Colley (西伯) 1100
- Cibber, Susannah Maria (西伯)
..... 1101
- Cibber, Theophilus (西伯) 1100
- Citizen's Theatre, The (市民剧
院) 1089
- Clive, Kitty Catherine (克莱夫)
..... 1055
- Clunes, Alec S. (克卢恩斯) 1055
- Cockpit at Court (宫廷斗鸡场)
..... 1035
- Coghill, Nevill (考格希尔) 1052
- Colorado University Shakespeare
Festival (科罗拉多大学莎士比
亚戏剧节) 1054
- Conway, William Augustus (康韦)
..... 1051
- Cooke, Alexander (库克) 1058

- Cooke, George Federick (库克) 1058
- Cooper, Thomas Abthrope (库柏) 1058
- Cope, Sir Walter (科普) 1053
- Costumes (服装) 1032
- Covent Garden Theatre (考文特花园剧院) 1053
- Cowley, Richard (考利) 1052
- Craig, Edward Gordon (克雷格) 1055
- Crosse, Samuel (クロス) 1054
- Cross Keys Inn (十字钥匙旅店) 1089
- Cunningham, Peter (坎宁汉) 1051
- Curtains (幕) 1073
- Cushman, Charlotte Saunders (库什曼) 1058
- Daly, John Augustin (戴利) 1025
- Dance-Holland, Sir Nanthaniel (丹斯-霍兰) 1026
- Dances, James (堂斯) 1092
- Davenport, Edward Loomis (达文波特) 1025
- Dogget, Thomas (多格特) 1028
- Dorset Garden Theatre (道塞特花园剧院) 1026
- Doubling (双重角色) 1089
- Downes, John (唐斯) 1091
- Drew (德鲁) 1026
- Drew, John (德鲁) 1026
- Drew, Louisa Lane (德鲁) 1027
- Drury Lane Theatre (德鲁瑞巷剧院) 1027
- Duke's Company (公爵剧团) 1034
- Elector Palatine (莱因选举人王权伯爵) 1059
- Elizabeth Stage Society (伊丽莎白舞台协会) 1105
- Elliston, Robert William (埃利斯頓) 1010
- Entrance and Exits (入场与出场) 1085
- Evans, Dame Edith (伊万斯) 1104
- Faucit, Helena (福希特) 1031
- Fechter, Charles Albert (费科特) 1031
- Field, Nathan (费尔德) 1031
- Fiske, Minnie Maddern (费斯克) 1031
- Flower, Charles Edward (弗劳尔) 1032
- Foote, Samuel (福特) 1031
- Forbes-Robertson, Johnson (福波斯·罗伯特森) 1031
- Forman, Simon (弗尔曼) 1032
- Forrest, Edwin (福雷斯特) 1031
- Frangcon-Davies, Gwen (弗朗肯-戴维斯) 1032
- Fylde College Theatre Group (菲尔德学院剧团) 1030
- Garrick, David (加里克) 1045
- Gibborne, Thomas (吉本) 1044
- Gielgud, John (吉尔古德) 1044
- Gilburne, Samuel (吉尔本) 1044
- Giustinian, Zorzi (朱思提尼安) 1107
- Globe Playhouse Trust (环球剧院公司) 1039
- Globe Theatre (环球剧院) 1038
- Goodman's Fields Theatre (古德曼场剧院) 1035
- Granville-Barker, Harley (格兰威尔-巴克) 1034
- Green, John (格林) 1033
- Greenwich Palace (格林威治宫) 1034
- Greet, Phillip Barling Ben (格里特) 1033
- Greville, Curtis (葛莱维尔) 1034
- Groundlings (看客) 1051
- Guinness, Alee (吉尼斯) 1044

- Guthrie, Tyrone (古斯利) 1035
- Hackett, James Henry (哈克特)
..... 1037
- Hackett, James Keteltas (哈克特)
..... 1037
- Hall, Peter (霍尔) 1043
- Hallam, Lewis Jr. (小哈拉姆)
..... 1102
- Hardwick, Cedric (哈德威克)
..... 1037
- Harris, Henry (哈里斯) 1037
- Hart, Charles (哈特) 1037
- Harvey, Martin (哈维) 1037
- Hayes, George (海斯) 1037
- Haymarket Theatre (干草市剧院) ...
..... 1033
- Helpmann, Robert (汉普曼) ... 1037
- Henderson, John (汉德森) 1037
- Hepburn, Katharine (赫本) 1037
- Hordern, Michael (霍德恩) 1044
- Hughes, Margaret (休斯) 1103
- Hull, Thomas (哈尔) 1036
- Hutt, William (哈特) 1037
- Inns of Court (法学院) 1030
- Irving, Sir Henry (厄尔文爵士)
..... 1028
- Jackson, Sir Barry Vincent (杰克逊爵士) 1049
- Jeffes, Humphrey (杰菲斯) 1049
- Jordan, Dorothea or Dorothy (多萝希娅或多萝希·乔丹) 1028
- Kealing, Captain William (基林船长) 1044
- Kean, Charles (金) 1049
- Kean, Edmund (金) 1049
- Kemble Family (肯布尔一家)
..... 1056
- Kemble, Charles (肯布尔) 1056
- Kemble, Frances Anne (肯布尔)
..... 1057
- Kemble, John Philip (肯布尔)
..... 1056
- Kempe, William (肯普) 1056
- King's Company (国王剧团) ... 1036
- Komisarjevsky, Theodore (考米沙耶夫斯基) 1052
- Langham, Michael (兰哈姆) ... 1061
- Laughton, Charles (劳顿) 1061
- Lear König von Engelandt (《英格蘭王李尔》) 1105
- Le Gallienne, Eva (勒·嘉琳娜) 1063
- Leigh, Andrew (利) 1064
- Leigh, Vivien (利) 1064
- Lisle's Tennis Court Theatre (莱尔网球场剧场) 1059
- Library Theatre, The (图书馆剧院) 1094
- Lowin, John (洛文) 1064
- Macklin, Charles (麦克林) 1066
- Macready, William Charles (麦克莱迪) 1066
- McCullough, John Edward (麦卡劳) 1066
- Maddermarket Theatre (茜草市剧场) 1085
- Manningham, John (曼宁厄姆)
..... 1068
- Mansfield, Richard (曼斯菲尔德) ...
..... 1068
- Mantell, Robert Bruce (曼特尔)
..... 1067
- Marlowe, Julia (马洛) 1065
- Martin-Harvey, Sir John Martin (马丁—哈维) 1065
- Mathews, Charles James (马修斯)
..... 1065
- Middle Temple (中殿法学院)
..... 1106
- Mildmay, Sir Humphrey (迈尔德梅爵士) 1067
- Miles, Bernard (迈尔斯) 1067
- Miller, Jonathan (米勒) 1072
- Mills, John (米尔斯) 1072

Milton, Ernest (米尔顿) 1072
 Modern-dress Production (时装演出) 1089
 Modjeska, Helena (莫德耶斯卡) 1073
 Mohun, Michael (莫恩) 1072
 Moiseiwitsch, Tanya (莫伊塞维奇) 1073
 Monk, Nugent (蒙克) 1071
 Morozov, Mikhail (莫洛佐夫) 1073
 Mossop, Henry (莫索普) 1072
 National Theatre Company (国家剧院剧团) 1036
 Neilson, Lilian Adelaide (尼尔森) 1078
 Neville, John (内维尔) 1074
 New York Shakespeare Festival (纽约莎士比亚戏剧节) 1079
 Nisbett, Louisa Cranstoun (尼斯比特) 1078
 Nokes or Noke, James (诺克斯或诺克) 1080
 Nunn, Trevor (纳恩) 1074
 Oldcastle (《欧尔卡芬》) 1080
 Old Vic Theatre (老维克剧场) 1062
 Olivier, Sir Laurence Kir (奥利维尔爵士) 1011
 O'Neill, Eliza (奥尼尔) 1011
 Open Air Theatre (露天剧场) 1064
 Orrery, Roger Boyle, 1st Earl of (奥雷里伯爵一世) 1011
 Oxford University Dramatic Society (牛津大学戏剧协会) 1079
 Palmer, John (帕尔默) 1080
 Park Theatre (公园剧院) 1035
 Payne, Ben Iden (佩恩) 1081
 Pepys, Samuel (佩皮斯) 1081
 Performances of Shakespeare's

Plays (莎士比亚戏剧的演出) 1087
 Peters, Matthew William (彼得斯) 1018
 Petit, Jacques (佩狄特) 1081
 Phelps, Samuel (菲尔普斯) 1030
 Phoenix or Cockpit Theatre (凤凰剧院) 1031
 Pitoëff, Georges (皮多夫) 1083
 Planché, James Robinson (普兰奇) 1084
 Platter, Thomas (普莱特) 1084
 Poel, William (坡埃尔) 1083
 Pope, Thomas (蒲伯) 1084
 Porter, Eric (波特) 1019
 Princess's Theatre (公主剧院) 1034
 Pritchard, Hannah (普里查德) 1084
 Quayle, Anthony (奎尔) 1057
 Quin, James (奎因) 1057
 Redgrave, Sir Michael (勒德格雷夫爵士) 1063
 Rehan, Ada (艾达·里恩) 1011
 Reihardt, Max (莱因哈特) 1059
 Rice, John (赖斯) 1060
 Rich, John (里奇) 1063
 Richardson, Sir Ralph (理查森爵士) 1063
 Rogers, Paul (罗杰斯) 1064
 Rose, George (罗斯) 1064
 Royal Shakespeare Theatre (皇家莎士比亚剧院) 1039
 Ryan, Lacy (瑞安) 1085
 Sadler's Well Theatre (塞德勒药泉剧院) 1086
 Salvini, Tammaso (萨尔维尼) 1086
 San Diego National Shakespeare Festival (圣迭戈全国莎士比亚戏剧节) 1088
 Saunder, Mary (桑德) 1086

- Scofield, Paul (斯科菲尔德) … 1091
- Shakespeare Tercentenary Festival
(莎士比亚诞辰 300 周年戏剧
节) …………… 1088
- Shaw, Glen Byam (肖) …………… 1102
- Sheridan, Richard Brinsley (谢立
丹) …………… 1103
- Sheridan, Thomas (谢立丹) …………… 1102
- Siddens, Sarah (西登斯) …………… 1101
- Sinclair 或 Sinklo, John (辛克洛) …
…………… 1103
- Skinner, Otis (斯金纳) …………… 1090
- Sly, William (斯赖) …………… 1089
- Smock Alley Theatre (斯莫克街剧
院) …………… 1091
- Sothorn, Edward Hugh (萨森) ……
…………… 1086
- Sprague, Arthur Colby (斯普拉
格) …………… 1091
- Stage Imagery (舞台意象) …… 1098
- Stanhope, John (斯坦厄普) …… 1090
- Stratford Shakespeare Festival,
The, Canada (加拿大斯特拉福
莎士比亚戏剧节) …………… 1047
- Stratford Shakespeare Festival,
Connecticut (康涅狄格斯特拉
福莎士比亚戏剧节) …………… 1052
- Sullivan, Thomas (沙利文) …… 1087
- Swanston, Eyllaerd (斯旺斯顿) ……
…………… 1090
- Swinley, Ion (斯温利) …………… 1090
- Taylor, Joseph (泰勒) …………… 1091
- Tearle, Sir Godfrey (忒尔勒) … 1092
- Tent (帐幕) …………… 1106
- Terry, Dame Ellen (特里) …… 1093
- Thorndike, Dame Sybil (桑戴克夫
人) …………… 1087
- Tree, Ellen (特利) …………… 1093
- Tree, Sir Herbert Beerbolm (特
利) …………… 1092
- Trewin, John Courtenay (特莱文) …
…………… 1094
- Tutin, Dorothy (茶亭) …………… 1094
- Tynan, Kenneth (泰南) …………… 1091
- Vanbrugh, Violet (凡贝拉芙) ……
…………… 1030
- Vandenhoff, John M. (凡登豪夫)
…………… 1030
- Vestris, Elizabeth (维斯特里斯) ……
…………… 1097
- Webster Family (韦伯斯特一家) ……
…………… 1096
- Wells, Orson (威尔斯) …………… 1095
- Wilkinson, Tate (维尔金生) … 1096
- Wilks, Robert (维尔克斯) …… 1097
- Williams, Emyln (威廉斯) …… 1095
- Williams, Harcourt (威廉斯) … 1095
- Williams, John (威廉斯) …… 1095
- Woffington, Margaret (沃芬顿) ……
…………… 1097
- Wolfit, Sir Donald (沃尔费特) ……
…………… 1098
- Woodward, Henry (伍笃沃德) ……
…………… 1098
- Wright, James (赖特) …………… 1060
- Yates, Mary Ann (耶茨) …… 1105
- Yates, Richard (雅提斯) …… 1103
- Young, Charles Mayne (杨格) ……
…………… 1104
- Zeffirelli, G. Franco (泽斐瑞里) ……
…………… 1106

5. 莎士比亚的影响

- Abbott, Edwin (阿博特) 1108
- Acolastus, His After Witte (《阿科拉斯特斯, 他的事后聪明》)
..... 1109
- Adaptations (改编的萨剧) 1160
- Age of Kings, An (《国王时代》)
..... 1164
- All for Love, or The World Well
Lost (《一切为了爱, 或世界全然丧失》) 1240
- Apocrypha (存疑作品) 1128
- Archer, Edward (阿切尔) 1108
- Arne, Thomas Augustine (阿恩)
..... 1108
- Art (美术) 1181
- Auden, Wystan Hugh (奥登) ... 1111
- Auriol Miniature (欧里奥微型
画像) 1193
- Austen, Jane (奥斯汀) 1112
- Balakirev, Mily Alexeivich (巴拉
基列夫) 1114
- Bamfield, Richard (班菲尔德)
..... 1115
- Basse, William (巴斯) 1114
- Beethoven, Ludwig Van (贝多芬) ...
..... 1116
- Berlioz, Hector (伯辽兹) 1123
- Birmingham Shakespeare Memorial
Library (伯明翰莎士比亚纪念
图书馆) 1123
- Bishop, Sir Henry Rowley (毕晓
普爵士) 1116
- Bodenstedt, Friedrich von (博登斯
戴德) 1126
- Bodleian Library (波德雷图书馆)
..... 1122
- Bodmer, Matin (波德梅尔) 1122
- Boydell's Shakespeare Gallery (博
伊德尔莎士比亚艺术馆) 1126
- Brander Mathews Dramatic Muse-
um (布兰德·马修斯戏剧博物
馆) 1127
- British Empire Shakespeare Society
(英帝国莎士比亚协会) 1251
- British Museum (大英博物馆)
..... 1131
- Broadcasting (莎剧广播) 1199
- Brontë, Emily (勃朗特) 1126
- Browning, Robert (勃朗宁) 1125
- Burdett-Coutts Portrait (伯德特—
库茨肖像) 1123
- Burnaby, William (伯纳比) 1123
- Byron, George Gordon (拜伦)
..... 1114
- Canada (加拿大) 1168
- Carpenter, John Aden (卡彭特)
..... 1171
- Castelnuovo-Tedesco, Mario (卡斯
泰尔诺沃—泰德斯科) 1171
- Catharine and Petruchio (《凯瑟琳
和彼特鲁乔》) 1172
- Chandos Portrait (昌都斯肖像)
..... 1128
- Chesterfield Portrait of Shakespeare
(切斯特费尔德莎士比亚肖像) ...
..... 1195
- Cobler of Preston, The (《普雷斯
顿的皮匠》) 1195
- Cobweb (蛛网) 1252
- Coleman, Charles (科尔曼) 1173
- Comical Gallant, The (《滑稽的情
夫》) 1166

- Conrad, Joseph (康拉德) 1172
- Cooper, James Fenimore (库柏)
..... 1174
- Copland, Aaron (科普兰) 1173
- Cornelius, Peter (考尼律斯) ... 1173
- Cox, Robert (考克斯) 1172
- Crown, John (克朗) 1173
- Czechoslovakia (捷克斯洛伐克)
..... 1168
- Davenport, Robert (达文波特)
..... 1129
- Davenant, Sir William (达夫南特)
..... 1129
- Davis of Hereford, John (戴维斯)
..... 1131
- Debussy, Claude (德彪西) 1143
- Delius, Frederick (德里乌斯)
..... 1143
- Denmark (丹麦) 1132
- Dennis, John (丹尼斯) 1133
- Dering Henry IV (《亨利四世》迪
林稿) 1166
- Deutsche Shakespeare-Gesellschaft
(德国莎士比亚协会) 1143
- Dickens, Charles (狄更斯) 1144
- Dindy, Vincent (丁迪) 1147
- Dittersdorf, Carl Ditters von (迪特
斯多夫) 1144
- Dostoevsky, Fyodor (陀斯妥耶夫
斯基) 1230
- Draghi, Giovanni Baptista (德拉
非) 1143
- Droeshout, Martin (德罗肖特)
..... 1143
- Ducis, Jean François (达西斯)
..... 1129
- Duffett, Thomas (达费特) 1129
- Dumas, Alexander (大仲马) ... 1131
- Durfey, Thomas (德费) 1142
- Dvorak, Antonin (德沃夏克) ... 1143
- Eccles, John (埃克尔斯) 1109
- Ely Palace, Portrait (伊里宫肖像)
..... 1241
- Eschenbury, Joham Joachin (艾森
堡) 1110
- Fairholt, Frederick, William (费
尔霍特) 1154
- Fairy Queen, The (《仙后》) 1236
- Faithorne, William (费桑) 1154
- Fauré, Gabriel (福雷) 1155
- Fenton, Richard (范顿) 1154
- Film (电影) 1144
- Finzi, Gerald (芬齐) 1154
- Florizel and Perdita (《佛罗利泽与
潘狄塔》) 1159
- Flower Portrait of Shakespeare (弗
劳尔莎士比亚像) 1159
- Folger Shakespeare Library (福尔
杰莎士比亚图书馆) 1155
- Folger, Henry Clay (福尔杰) ... 1155
- France (法国) 1151
- Freeman, Thomas (弗里曼) 1158
- Freud, Sigmund (弗洛伊德) ... 1158
- Fuseli, Henry (弗斯利) 1158
- German, Edward (杰尔曼) 1168
- Germany (德国) 1133
- Goethe, Johann Wolfgang (歌德) ...
..... 1163
- Götz, Hermann (古兹) 1164
- Gounod, Charles François (古诺)
..... 1164
- Grafton Portrait of Shakespeare
(格拉夫顿莎士比亚像) 1163
- Gravelot, Hubert François (格拉
夫洛特) 1163
- Grey, Thomas (格雷) 1163
- Hamilton, William (汉密尔顿)
..... 1165
- Hardy, Thomas (哈代) 1164
- Harvey, Gabriel (哈维) 1164
- Hawkins, William (霍金斯) 1167
- Haydn, Franz Josef (海顿) 1164
- Hayman, Francis (海曼) 1165

- Hegel, Aegor Wilhelm (黑格尔) 1165
- Hill, Aron (希尔) 1236
- Hilton, John (希尔顿) 1236
- Hogarth, William (霍加斯) 1167
- Holland, Hugh (霍伦德) 1167
- Holst, Gustav (霍尔斯特) 1167
- Housman, Alfred Edward (豪斯曼) 1165
- Howard, James (霍华德) 1167
- Hugo, Victor (雨果) 1251
- Hugo, François-Victor (雨果) 1251
- Hungary (匈牙利) 1237
- Huntington Library (亨廷顿图书馆) 1165
- Huxley, Aldous (赫胥黎) 1165
- Ibsen, Henrik (易卜生) 1241
- India (印度) 1250
- Ingratitude of a Common Wealth, The (《众叛亲离》) 1252
- International Shakespeare Association (国际莎士比亚协会) 1164
- Injured Princess, The (《受伤的公主》) 1221
- Iphis and Iantha (《伊菲斯和伊安莎》) 1241
- Ireland (爱尔兰) 1109
- Ireland, John (爱尔兰代) 1110
- Ireland, William Henry (爱尔兰德) 1110
- Irving, Washington (欧文) 1193
- Italy (意大利) 1241
- Italy in Shakespeare's Plays (莎剧中的意大利) 1246
- Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (《德国莎士比亚协会年鉴》) 1143
- Janssen Portrait (简森画像) 1168
- Japan (日本) 1196
- Jew of Venice (《威尼斯的犹太人》) 1232
- Johnson, Charles (约翰逊) 1240
- Johnson, Robert (约翰逊) 1240
- Jones, Robert (琼斯) 1195
- Julibee of 1769 (1769年纪念节) 1240
- Keats, John (济慈) 1167
- Kesselstadt Death Mask (凯塞尔斯达特死者面部印制模型) 1172
- King Richard III (《理查三世王》) 1177
- King Stephen (《斯蒂芬王》) 1222
- Kirkman, Francis (科克曼) 1173
- Kiss Me, Kate (《吻我, 凯特》) 1233
- Kneller, Sir Godfrey (耐勒爵士) 1192
- Knight of the Burning Pestle, The (《火杵骑士》) 1166
- Kozintsev, Grigori (考金茨耶夫) 1173
- Lacy, John (莱西) 1175
- Lamb, George (兰姆) 1176
- Lansdowne, Lord George Granville (兰斯多恩) 1176
- Law Against Loves, The (《严禁恋爱法》) 1239
- Lawes, Henry (劳斯) 1177
- Lectures of Shakespeare (《莎士比亚知识演讲集》) 1220
- Ley or Lee, William (威廉·利) 1232
- Lillo, George (利罗) 1178
- Liszt, Franz (李斯特) 1177
- Locrine (《洛克林》) 1178
- London Prodigal (《伦敦浪子》) 1178
- Longleat Ms. (朗利特手稿) 1176
- Look About You (《左顾右盼》) 1252
- Loutherbourg, Philippe Jacques de (洛瑟布格) 1179
- Love Bétray'd (《被出卖的爱情》) 1179

- 1116
 Love in a Forest (《林中之爱》) 1178
 1178
 MacDowel, Edward (麦克道尔) 1179
 1179
 Marshall, William (马歇尔) 1179
 Melville, Herman (梅尔维尔) 1180
 1180
 Mendelssohn, Felix (门德尔松) 1190
 1190
 Merry Conceited Humour of Bottom the Weaver (《织工波顿快活的奇谈怪想》) 1252
 Merry Devil of Edmonton, The (《埃德蒙顿快活的魔鬼》) 1109
 Merry Loungers, The (《快活的闲汉》) 1175
 Miller, James (米勒) 1190
 Milton, John (弥尔顿) 1190
 Monument (莎士比亚纪念碑) 1218
 1218
 Morgan, McNamara (摩尔根) 1191
 1191
 Moseley Humphrey (莫斯莱) 1191
 Mucedorus (穆斯多勒斯) 1191
 Munich Shakespeare Bibliothek (慕尼黑莎士比亚图书馆) 1191
 Music based on Shakespeare (莎士比亚音乐) 1201
 Music in the Plays (莎剧中的音乐) 1207
 Netherlands (尼德兰) 1192
 New Shakespeare Society (新莎士比亚协会) 1236
 New York Shakespeare Society (纽约莎士比亚协会) 1192
 Northcote, James (诺斯科特) 1192
 1192
 O'Neill, Eugene (奥尼尔) 1112
 Opera (歌剧) 1163
 Oregon Shakespearean Festival, The (俄勒冈莎士比亚戏剧节) 1147
 1147
 Otway, Thomas (奥特韦) 1113
 Papal Tyranny in the Reign of King John (《约翰王统治时代的罗马教皇暴政》) 1240
 Parnassus Plays (《巴拿萨斯》) 1114
 1114
 Peacham, Henry (皮奇姆) 1194
 Phaeton Sonnet (费顿十四行诗) 1154
 1154
 Phoenix Shakespeare Festival (凤凰城莎士比亚戏剧节) 1154
 Poe, Edgar Allan (爱伦坡) 1109
 Poland (波兰) 1116
 Portraits of Shakespeare (莎士比亚肖像) 1200
 Portugal (葡萄牙) 1194
 Pudsey, Edward (帕德赛) 1193
 Purcell, Henry (珀塞尔) 1194
 Puritan, The (《清教徒》) 1195
 Raworth, Robert (罗沃斯) 1178
 Recordings (录音) 1178
 Reynolds, Frederick (雷诺兹) 1177
 1177
 Reynolds, Sir Joshua (雷诺兹爵士) 1177
 1177
 Romney, George (罗尼) 1178
 Rosenbach, A. S. W. (罗森贝奇) 1178
 1178
 Rossini, Gioacchino (罗西尼) 1178
 Runciman, John (朗西曼) 1176
 Russia (俄罗斯) 1148
 Saint-Saëns, Camille (圣-桑) 1220
 1220
 Salisbury Manuscript (萨里斯伯爵手稿) 1198
 Savage, Richard (萨维奇) 1198
 Scandinavia (斯堪的纳维亚) 1223
 Scarlatti, Domenico (斯卡拉蒂) 1223
 1223
 Schemakers, Peter (斯基梅克斯)

- 1223
- Schlegel, August Wilhelm von (施莱格尔) 1220
- Schmitt, Florent (施密特) 1220
- Schubert, Franz (舒伯特) 1221
- Schuman, Robert (舒曼) 1221
- Scott, Walter (司各特) 1221
- Sedley, Sir Charles (塞德利爵士) 1198
- Sequel of Henry IV, The (《亨利四世续篇》) 1165
- Settle, Elkanah (塞特尔) 1198
- Shadwell, Thomas (沙德韦尔) 1199
- Shakespeare Association (莎士比亚协会) 1213
- Shakespeare Association Bulletin (莎士比亚协会会刊) 1220
- Shakespeare Association of America, The (美国莎士比亚协会) 1190
- Shakespeare Birthplace Trust (莎士比亚出生地托管委员会) 1220
- Shakespeare Centre (莎士比亚中心) 1213
- Shakespeare Conference (莎士比亚研讨会) 1220
- Shakespeare Festivals (莎士比亚戏剧节) 1219
- Shakespeare Gallery (莎士比亚画廊) 1200
- Shakespeare-Gesellschaft (莎士比亚学会) 1213
- Shakespeare Institute of the University of Birmingham (伯明翰大学莎士比亚研究院) 1123
- Shakespeare Journals (《莎士比亚刊物》) 1214
- Shakespeare Memorial Theatre (莎士比亚纪念剧院) 1220
- Shakespeare Miscellany (《莎士比亚杂志》) 1214
- Shakespeare Newsletter, The (《莎士比亚通讯》) 1214
- Shakespeare Quarterly (《莎士比亚季刊》) 1214
- Shakespeare Society (莎士比亚学会) 1213
- Shakespeare Studies (《莎士比亚研究》) 1213
- Shakespeare Survey (《莎士比亚综观》) 1213
- Sharpham, Edward (夏弗姆) ... 1236
- Sheep-shearing; or Florizel and Perdita, The (《剪羊毛的时节》) 1168
- Shelley, Percy Bysshe (雪莱) ... 1239
- Shostakovich, Dimitri (肖斯塔科维奇) 1236
- Sibelius, Jean (西贝利厄斯) ... 1236
- Smetana, Bedrich (斯美塔那) 1222
- Smirke, Robert (斯默克) 1222
- Smith, John Christopher (史密斯) 1221
- Smith, John Stafford (史密斯) 1221
- Soest Portrait (苏斯特画像) 1226
- Spain (西班牙) 1234
- Spielmann, Marion Harry (斯皮尔曼) 1222
- Spohr, Louis (施波尔) 1220
- Stanford, Sir Charles Villiers (斯坦福爵士) 1223
- Stevens, Denis (史蒂文斯) 1221
- Strauss, Richard (斯特劳斯) ... 1222
- Strindberg, August (斯特林堡) 1222
- Students, The (《学子们》) 1239
- Sullivan, Arthur S. (沙利文) 1199
- Sweden (瑞典) 1197
- Tales From Shakespeare (《莎士比亚

- 亚故事集) 1218
 Tate, Hahum (泰特) 1227
 Tchaikovsky Peter Ilyich (柴可夫
 斯基) 1128
 Tennyson, Alfred (丁尼生) 1147
 Thackeray, William Makepeace
 (萨克雷) 1198
 Thomas, Ambrose (托玛斯) ... 1230
 Thomas Lord Cromwell (《托玛斯·
 克伦威尔勋爵》) 1230
 Thomson, James (汤姆生) 1228
 Throne of Blood (《血腥的王座》)
 1239
 Trussell, John (特如塞尔) 1228
 Turkey (土耳其) 1229
 The Twins; or, Which is Which
 (《孪生子或哪一个是哪一
 个》) 1178
 The United States (美国) 1183
 Valpy, Richard (凡尔皮) 1154
 Vaughan Williams, Ralph (威廉
 斯) 1232
 Verdi, Giuseppe (威尔第) 1231
 Victor, Benjamin (维克多) 1233
 Vigny, Alfred de (维尼) 1233
 Vortigern and Rowena (《沃特金和
 罗文娜》) 1234
 Voss, Johnn Heinrich (沃斯) ... 1233
 Wagner, Richard (瓦格纳) 1231
 Walton, Sir William (沃尔吞)
 1233
 Warlock, Peter (瓦洛克) 1231
 War of the Roses (《玫瑰战争》)
 1179
 Warren, John (瓦伦) 1230
 Weber, Carl Maria von (韦伯)
 1232
 Weever, John (韦弗尔) 1232
 West, Benjamin (韦斯特) 1233
 Westall, Richard (韦斯托尔) ... 1233
 Wheatley, Francis (威特利) 1232
 Wieland, Christoph Martin (瓦伦
 德) 1231
 Wilson, John (威尔逊) 1231
 Wily Beguiled (《受骗上当的聪明
 人》) 1221
 Wits Recreations (《妙语为乐》)
 1191
 Wordsworth, William (华滋华斯) ...
 1166
 World Shakespeare Congress (世界
 莎士比亚大会) 1221
 Worsdale, James (沃斯兑尔) ... 1234
 Yorkshire Tragedy (《约克郡的悲
 剧》) 1240
 Zoffany, John (佐伐尼) 1252
 Zuccarelli, Francesco (扎卡若利)
 1252
 Zuccaro, Federigo (扎卡罗) 1251

附录二： 英国朝代表

1066—1087	威廉一世	1547—1553	爱德华六世
1087—1100	威廉二世	1553—1558	玛丽
1100—1135	亨利一世	1558—1603	伊丽莎白一世
1135—1154	史蒂芬	1603—1625	詹姆斯一世
1154—1189	亨利二世	1625—1649	查理一世
1189—1199	理查一世	1649—1660	共和政体
1199—1216	约翰王	1660—1685	王政复旧, 查理二世
1216—1272	亨利三世	1685—1688	詹姆斯二世
1272—1307	爱德华一世	1689—1702	威廉三世(玛丽: 1680—1694)
1307—1327	爱德华二世	1702—1714	安娜
1327—1377	爱德华三世	1714—1727	乔治一世
1377—1399	理查二世	1727—1760	乔治二世
1399—1413	亨利四世	1760—1820	乔治三世
1413—1422	亨利五世	1820—1830	乔治四世
1422—1461	亨利六世	1830—1837	威廉四世
1461—1470	爱德华四世	1837—1901	维多利亚
1470—1471	亨利六世	1901—1910	爱德华七世
1471—1483	爱德华四世	1910—1936	乔治五世
1483	爱德华五世	1936	爱德华八世, 即温莎公爵
1483—1485	理查三世	1936—1952	乔治六世
1485—1509	亨利七世	1952—	现在伊丽莎白二世
1509—1547	亨利八世		

附录三： 莎士比亚年表

1552 年

4月29日,诗人父亲约翰·莎士比亚在亨利街买下一所房子,其名字首次在斯特拉福镇登记簿上出现。

1556 年

10月2日,约翰·莎士比亚从乔治·图尔诺手中买下格林希尔街一份房产,从爱德华·韦斯特买下亨利街一所房子(即“羊毛库”)和庭院。

11月24日,罗伯特·亚登遗留给最小的女儿玛丽在维尔姆科特的土地(约60亩)及庄稼,还有10马克现金(6英镑13先令4便士)。

1557 年

约翰·莎士比亚和玛丽·亚登结婚。

1558 年

9月15日,约翰·莎士比亚夫妇第一个孩子琼受洗命名。

11月17日,伊丽莎白·都铎登基。

1562 年

2月2日,约翰·莎士比亚夫妇第二个孩子玛格丽特·莎士比亚受洗。

1563 年

4月30日,玛格丽特·莎士比亚夭亡。

1564 年

4月26日,约翰·莎士比亚第三个孩子威廉·莎士比亚在斯特拉福圣三一教堂注册受洗。

同年,从伦敦传来的鼠疫开始在斯特

拉福流行,婴儿大半死亡。

1566 年

7月4日,约翰·莎士比亚当选镇议员。

10月13日,约翰·莎士比亚第四个孩子吉尔伯特受洗。

1567 年

7月,苏格兰女王玛丽·斯图尔特被迫让位给1岁的儿子詹姆斯六世。

1568 年

9月4日,约翰·莎士比亚当选斯特拉福最高官职,任高级执政官,任期一年。

同年,《古代名录》出版(作者为伦敦塔档案保管员威廉·兰巴德)。现存的一本中有莎士比亚的一个签名,有人认为是真迹。

1569 年

4月15日,约翰·莎士比亚夫妇第五个孩子琼受洗,据猜第一个孩子琼已死。

9月,莎士比亚大概于5岁时进入市文法学校附属的幼儿班。

同年,在斯特拉福首次有职业演员演戏。

1571 年

9月5日,约翰·莎士比亚当选首席参议员。

9月28日,约翰·莎士比亚夫妇第六个孩子安入教受洗礼。

同年,莎士比亚大概7岁时入斯特拉

福文法学校,学过拉丁文,可能读过古罗马作家塞内加、维吉尔、奥维德等人的作品,这些是当时文法学校的部分课程内容。

1572年

是年,英格兰议会要求处死玛丽。

1573年

莱斯特剧团曾到斯特拉福演出。

1574年

3月11日,约翰·莎士比亚夫妇第七个孩子理查入教受洗。

1575年

是年,伊丽莎白女王行幸肯尼沃斯城堡。此地离斯特拉福不远,威廉·莎士比亚可能前去围观盛典。这在《仲夏夜之梦》中反映出来。

同年,约翰·莎士比亚购置亨利街房产。

同年,女王命令禁止乞丐游民,三次违犯者处死刑,无庇护的伶人以游民视之。

1576年

4月13日,詹姆斯·伯贝奇从吉尔斯·艾伦租得一块地建起英国第一座永久性剧院,位于伦敦城区外肖迪奇的圣·列纳德教区北面。莱斯特剧团最早来此演出。

同年,约翰·莎士比亚向伦敦纹章局申请盾形纹章作为家徽。20年后得到批准。

同年,伯贝奇在伦敦城东北郊建成“大剧院”,这是伦敦第一座剧院。

1577年

根据斯特拉福市政记录,约翰·莎士比亚开始遇到经济困难。

同年,在伯贝奇的第一座剧院南边,又

一座剧院落成,名为“帷幕剧院”,这是第二家永久性剧院。

1578年

11月14日,约翰·莎士比亚借债40英镑,以一所房子和其妻继承来的维尔姆科特部分土地(56亩)作为抵押。

同年,拉菲尔·贺林希德的《英格兰、苏格兰及爱尔兰编年史》出版。

同年,李利的《尤菲绮丝》的第一部分出版。

1579年

4月4日,安·莎士比亚安葬,年仅8岁。

是年,斯特兰奇剧团来斯特拉福演出。

1580年

5月3日,约翰·莎士比亚夫妇第八个孩子爱德蒙受洗礼。

同年,伦敦发生地震。

1581年

8月3日,兰卡希尔的亚历山大·豪夫顿在遗嘱中提到一位叫“威廉·舍克斯哈夫特(William Shakeshafte)”的演员。

9月1日,农民肖特里的理查·哈莎薇立遗嘱,遗赠其女安10马克,在她结婚之日付给。

同年,乌斯特伯爵剧团和伯克利勋爵剧团来斯特拉福演出。

1582年

9月5日,约翰·莎士比亚最后一次出席市政会议。

11月27日,伍斯特主教法庭发给威廉·莎士比亚和安·惠特利(哈莎薇)结婚证书。

11月28日,福尔克·桑德尔斯和约翰·理查逊为威廉·莎士比亚和安·哈莎

薇结婚作保,保证金 40 英镑。此前进行了一次婚前公告。

1583 年

5 月 26 日,莎士比亚和哈莎薇的长女苏姗娜受洗命名。

同年,牛津伯爵剧团,乌斯特伯爵剧团,埃塞克斯伯爵剧团都到斯特拉福演出过。

1584 年

是年,乌斯特伯爵剧团、奥克斯福德伯爵剧团和埃塞克斯伯爵剧团到斯特拉福演出。

1585 年

2 月 2 日,威廉·莎士比亚的双胞胎哈姆尼特和朱迪斯命名受洗礼。

同年,一无名剧团在斯特拉福演出。

同年,查尔斯·霍华德勋爵任海军大臣后,组建“海军大臣剧团”。

1587 年

2 月 8 日,苏格兰女王玛丽被砍头。

是年,埃塞克斯伯爵剧团、莱斯特伯爵剧团、女王供奉剧团在斯特拉福演出。

同年,菲利浦·亨斯洛在克林科自由区的索斯沃克,泰晤士河畔建起玫瑰剧院。

1588 年

7 月,英国在英吉利海峡打败了西班牙的“无敌舰队”。

9 月 3 日,理查·塔尔顿卒;女王供奉剧团可能因他的去世而萧条了。

9 月 4 日,莱斯特伯爵卒。

是年,莎士比亚可能写了《情女怨》一诗。

1589 年

是年,托马斯·纳什给罗伯特·格林的

《梅纳封》写的“前言”中提到一部哈姆莱特剧(即“原型《哈姆莱特》”)。

1591 年

是年,《约翰王的多事之朝》匿名出版(两部分)。

是年,莎士比亚 27 岁,结识了年方 18 岁的骚桑顿伯爵。

1592 年

3 月 3 日,《亨利六世》由斯特兰奇剧团在玫瑰剧院上演。

4 月 11 日,斯特兰奇剧团演出《泰特斯和维斯帕西亚》。4 月 20 日,5 月 3 日、8 日、15 日、24 日,6 月 6 日又重演。

6 月 23 日,由于伦敦瘟疫流行,政府下令关闭所有剧院,直至年底。

9 月 3 日,罗伯特·格林卒。

9 月 20 日,格林的小册子《一钱不值的才子》在书业注册处登记。文中攻击莎士比亚是“暴发户式的乌鸦”,“以演员之皮包藏着虎狼之心”。

9 月 25 日,约翰·莎士比亚上了沃里克郡不服英国国教教规者名单。

10 月 22 日,爱德华·艾伦娶了亨斯洛的养女琼·伍德华德,开始与亨斯洛合作。

12 月 8 日,亨利·切特尔的《慈心之梦》注册出版。其前言中对发表格林对莎士比亚的攻击一事表示歉意。

1593 年

4 月 18 日,理查·菲尔德为莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》(第一四开本)办出版登记。

5 月 6 日,枢密院给海军大臣剧团的爱德华·艾伦、斯特兰奇剧团的威廉·肯普、托马斯·蒲薄、约翰·海明奇、奥斯汀·菲利浦斯及乔治·布里安发放旅行演出许可证。

5 月 30 日,克里斯多弗·马罗被杀。

同年,由于大瘟疫全年禁止戏剧演出;许多剧团,包括彭布洛克伯爵剧团(可能莎士比亚当时在此剧团),面临困难。

1594年

- 1月23日,苏塞克斯剧团演出《泰特斯·安德洛尼克斯》,演出地点可能在玫瑰剧院。
- 1月28日,《泰特斯·安德洛尼克斯》重演。
- 2月6日,《泰特斯·安德洛尼克斯》再次重演。当日,约翰·丹特尔为此剧做了出版登记。一首同名歌谣同时注册。
- 3月12日,《约翰和兰开斯特两大著名家族的纷争第一部》在书业登记处注册。
- 5月2日,《驯悍记》由彼得·肖特办了出版登记,肖特为库斯伯特·伯比印了第一四开本。
- 5月9日,约翰·哈里森为《鲁克丽丝受辱记》办出版登记,理查·菲尔德印行了第一四开本。
- 5月,内务大臣剧团成立,莎士比亚从一开始就是它的重要成员。
- 6月5日及12日,《泰特斯》在伦敦泰晤士河南岸纽纹顿靶场演出。
- 6月7日,犹太医生洛佩斯以毒害伊丽莎白女王罪被处死。
- 6月11日,海军大臣剧团和内务大臣剧团在纽纹顿靶场演出《原型哈姆莱特》。
- 6月13日,《驯悍记》在纽纹顿靶场演出,演出剧团可能是内务大臣剧团。
- 6月25日,理查·菲尔德把《维纳斯与阿都尼》的版权转让给“老哈里森大人”。
- 6月,戏剧演出自1592年来第一次恢复正常。
- 6月,内务大臣剧团重新组建。
- 7月20日,托马斯·克里德注册《洛克

林》;于1595年出版,1664年重出第三四开本。

- 8月27日,《威尼斯喜剧》首次上演。
- 9月3日,长诗《威罗比的阿薇莎》登记出版,序诗中提到莎士比亚。
- 9月22日,斯特拉福大火。莎士比亚在亨利街的部分房产可能受了损失。
- 12月26—27日,理查·伯比奇、威廉·肯普和莎士比亚随内务大臣剧团在格林威治宫演出。1595年3月15日得到报酬。
- 12月28日,《错误的喜剧》在格雷法学院上演,据知是内务大臣剧团演的。
- 同年,《泰特斯·安德洛尼克斯》第一四开本匿名出版。
- 同年,《维纳斯与阿都尼》第二四开本由理查·菲尔德为约翰·哈里森印行。
- 同年,彭布洛克伯爵剧团解散;内务大臣剧团可能接收了该剧团的剧目,有《泰特斯·安德洛尼克斯》、《驯悍记》及《哈姆莱特》。
- 同年,罗伯特·索斯维尔在其《圣·彼得斯的报怨及其他诗作》中提到《维纳斯与阿都尼》。
- 同年,内务大臣剧团在剑桥和伊普斯维奇演出。

1595年

- 3月15日,内务大臣付给于1594年圣诞节期间为女王演戏的演员20英镑,名单中有莎士比亚的名字。
- 9月,斯特拉福火灾。
- 12月9日,《理查二世》(或《理查三世》)在爱德华·霍比爵士家上演。
- 同年,《约克公爵理查的真实悲剧》由彼得·肖特为T·密灵顿匿名印行;普遍认为这是《亨利六世》(下)的一种糟糕四开本。
- 同年,《维纳斯与阿都尼》出版八开本。

1596年

- 6月25日,哈里森把《维纳斯与阿都尼》的版权转让给威廉·里克。
- 7月22日,内务大臣剧团的庇护人、内务大臣及亨斯顿勋爵亨利·凯里去世。莎士比亚的剧团转由亨斯顿第二代勋爵乔治·凯里保护。
- 8月11日,哈姆尼特·莎士比亚在斯特拉福安葬,仅11岁。
- 9月11—17日,亨斯顿勋爵剧团在布里斯托会馆演出。
- 10月20日,约翰·莎士比亚20年前申请的盾形纹章得到批准。
- 10月,威廉·莎士比亚住在主教门,圣·海伦教区。
- 11月3日,弗兰西斯·朗格雷指控威廉·加迪纳及其养子威廉·威特威劝说要关闭朗格雷新建的天鹅剧院,请求法庭制止他们。
- 11月29日,威特以害怕袭击为由向萨里治安官控告朗格雷、莎士比亚、多罗西·索厄和安·李。因此莎士比亚不得不迁往位于克林科自由区的泰晤士河南岸。
- 同年,《维纳斯与阿都尼》第四四开本印行。
- 同年,朗格雷在河畔帕里斯公园建起天鹅剧院,也可能是1595年建成的。
- 圣诞节,莎士比亚所在剧团在白厅为宫廷演出六场。

1597年

- 3月17日,第二代亨斯顿勋爵乔治·凯里被封为内务大臣。
- 4月22—23日,嘉德勋章授勋宴会上演出《温莎的风流娘儿们》(这是此剧首次上演)。
- 5月4日,莎士比亚在斯特拉福花60英镑从威廉·昂德希尔手中购置“新居”、两个谷仓,还有两个小屋。
- 7月28日,本·琼生的喜剧《狗岛》在天

鹅剧院上演,导致城管会关闭剧院一段时间,琼生被关押。

- 8月29日,安德鲁·维斯为《理查二世》出版登记。
- 10月20日,安德鲁·维斯注册《理查三世》。
- 11月15日,莎士比亚欠伦敦圣海伦敦教区王室附加地方税5先令,一直未缴。可能莎士比亚此时已迁出。
- 同年,《罗米欧与朱丽叶》第一四开本由约翰·丹特尔印行(部分);未注册。
- 同年,《理查二世》第一四开本由瓦伦丁·希姆斯为维斯印行。
- 同年,《理查三世》第一四开本由希姆斯印行。

1598年

- 1月1日,内务大臣剧团在白厅演出。
- 1月6日,内务大臣剧团在白厅演出。
- 1月24日,亚伯拉罕·斯特利从斯特拉福给伦敦的理查·昆尼去信,讲莎士比亚要买肖迪奇附近土地的事。
- 2月9日,1572年通过的法案做了修改,规定演员剧团庇护人最低要有子爵头衔。海军大臣剧团和内务大臣剧团在伦敦取得垄断地位。
- 2月25日,安德鲁·维斯为《亨利四世》(上)注册;同年末由彼得·肖特印行。
- 7月22日,詹姆斯·罗伯兹为《威尼斯商人》注册。
- 8月,爱尔兰开始叛乱,年底,埃塞克斯率军征讨,骠桑顿随行。
- 9月7日,弗朗西斯·米尔斯的《帕拉迪斯·塔米拉》在书业公会注册。
- 9月,本·琼生的《人人高兴》在9月20日前某日上演;莎士比亚是剧中主要演员之一。
- 10月1日,伦敦主教门圣海伦敦教区税收欠付传票上有莎士比亚的名字。
- 10月25日,伦敦的理查·昆尼给莎士

比亚写一封信请求 30 英镑或 40 英镑的借贷,但显然未寄出此信。

10 月 30 日,亚德里安·昆尼给儿子理查去信讲应和莎士比亚讨价还价。

10 月,本月末或 11 月初亚德里安·昆尼给儿子发出另一信,指示借贷的事仍未决定。

11 月 4 日,斯特利又从斯特拉福给理查·昆尼写信提到借贷的事。

12 月 26 日,内务大臣剧团在白厅演出。

12 月,伯贝奇的剧院拆除,在南岸兴建“环球剧院”。

同年,威廉·怀特为库恩伯特·伯比印行《爱的徒劳》第一四开本。

同年,托马斯·克里德为安德鲁·维斯印行《理查三世》第二四开本。

同年,瓦伦丁·希姆斯为维斯印行《理查二世》第二、第三四开本。

同年,彼得·肖特为约翰·哈里森印行《鲁克丽丝受辱记》第二四开本。

同年,莎士比亚卖给斯特拉福市政委员会一车石料,在该镇文件中称他为“绅士”。

同年,莎士比亚作为内务大臣剧团主要演员在琼生著作集 1616 年对开本中有记录。

圣诞节,剑桥大学学生上演《从巴拿萨斯神山归来》,赞扬莎士比亚。

1599 年

1 月 1 日,内务大臣剧团在白厅演出。

2 月 20 日,内务大臣剧团在理士满行宫演出。

2 月 21 日,尼古拉斯·布兰德把建环球剧院的地租给内务大臣剧团的主要股东,包括莎士比亚。

6 月,枢密院下令禁止出版讽刺时政的小册子,牵涉到戏剧。

7 月,环球剧院落成开幕。

9 月 21 日,巴斯尔的托马斯·普拉特尔参加环球剧院的一次《裘力斯·凯

撒》演出。

10 月 6 日,莎士比亚的名字又出现在伦敦主教门圣海伦敦区的欠税记录中。

同年,托马斯·克里德为库恩伯特·伯比印行《罗米欧与朱丽叶》第二四开本。

同年,西蒙·斯塔福德为安德鲁·维斯印行《亨利四世》(上)第二四开本。

同年,彼得·肖特为威廉·里克印行《维纳斯与阿都尼》第三四开本。

同年,理查·布拉多克为威廉·里克印行《维纳斯与阿都尼》第四四开本。

同年,约翰·韦弗尔出版《旧样新式短诗集》,其中一首赞美莎士比亚和他的《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽丝受辱记》。

同年,托马斯·塞维奇与威廉·莱弗森被莎士比亚等股东推举为环球剧院的托管人。

同年,出版商威廉·杰加德出版《爱情的礼赞》,署名莎士比亚,未注册。

1600 年

1 月 8 日,菲力浦·亨斯洛签订兴建命运剧院的合同。

6 月 15 日,埃塞克斯被控违抗女王命令,指控者有培根爵士。

8 月 4 日,詹姆斯·罗伯兹在书业公会登记《亨利五世》、《皆大欢喜》和《无事生非》,据认为这是为了防止别人出版而做的“抢权登记”,实际并未印行。

8 月 14 日,《亨利五世》的出版权转给了托马斯·帕维尔,由托马斯·密灵顿和约翰·巴斯比作了保。

8 月 23 日,《无事生非》和《亨利四世》(下)在书业公会注册,署名莎士比亚。这是出版登记上首次出现莎士比亚的名字。

10 月 6 日,莎士比亚的名字被列入萨里区欠税名单,注明欠税 13 先令 4

便士。

10月8日,托马斯·弗舍登记出版《仲夏夜之梦》。

10月28日,詹姆斯·罗伯兹把《威尼斯商人》的版权转让给托马斯·海伊,并印行第一四开本。

12月21日,伦敦发生轻度地震。

同年,瓦伦丁·希姆斯为安德鲁·维斯和威廉·阿斯普利印行《无事生非》第一四开本。

同年,阿尔德或布拉多克为托马斯·弗舍印行《仲夏夜之梦》第一四开本。

同年,托马斯·克里德为托马斯·密灵顿和约翰·巴斯比印行《亨利五世》第一四开本。

同年,希姆斯为维斯和阿斯普利印行《亨利四世》(下)第一四开本。

同年,詹姆斯·罗伯兹为托马斯·海伊印行《威尼斯商人》第一四开本。

同年,《泰特斯·安德洛尼克斯》第二四开本由罗伯兹为爱德华·怀特印行。

同年,《约克和兰卡斯特两大著名家族的纷争》第一部分的第二四开本由希姆斯为托马斯·密灵顿印行。见《亨利六世》(中)。

同年,《约克公爵理查的真实悲剧》第二四开本由威廉·怀特为密灵顿印行。

同年,《鲁克丽丝受辱记》第二、第三四开本由约翰·哈里森出版。

同年,托马斯·莫雷编辑的《短歌集》出版,里面收了《皆大欢喜》中的一首歌。("It Was a Lover and His Lass"一段)

同年,意大利学者布鲁诺以宣传邪教罪名在罗马被焚死。

1601年

2月6日,《理查二世》在环球剧院演出。这是爱塞克斯伯爵的同伙为第二天进行反叛制造气氛而安排的。

2月8日,爱塞克斯伯爵罗伯特领导暴

动。

2月19日,爱塞克斯和骚桑顿伯爵被叛死刑。

2月25日,爱塞克斯被处死,骚桑顿幸免,但被囚禁在伦敦塔。

3月25日,琼·哈莎薇的牧师托马斯·威汀顿赠给斯特拉福的穷人40先令,由安·莎士比亚付给。

6月,女王对威廉·兰巴德说:"我就是理查二世,你不知道吗?"

9月8日,约翰·莎士比亚在斯特拉福下葬。

同年,伯贝奇兄弟因拆除剧院(他们的父亲建的第一座剧院)而受到剧院地权承租人吉尔斯·艾伦的控告。他们把拆下来的木料运往河南岸用来建筑环球剧院。

同年,《殉情记》出版;包括署莎士比亚名的《凤凰与斑鸠》。

同年,《从巴拿萨斯神山归来》(第一部)出版。这是一部大学戏剧,有许多处引用莎士比亚。

12月24日,伦敦发生地震。

1602年

1月18日,《温莎的风流娘儿们》由约翰·巴斯比在书业公会登记,当天转给亚瑟·约翰逊。

5月1日,莎士比亚在老斯特拉福从威廉和约翰·肯布购得107亩农田,同意付款320英镑。

7月26日,《哈姆莱特》由詹姆斯·罗伯兹在书业公会注册。

8月11日,《克伦威尔勋爵托马斯》在书业公会注册,1664年出的第三对开本上署名"W.S."。

9月28日,瓦尔特·盖特利卖给莎士比亚一所小房和四分之一亩地,位于横过新居花园的小教堂巷。

同年,《温莎的风流娘儿们》第一四开本由托马斯·克里德为亚瑟·约翰逊印行。

同年,《亨利五世》第二四开本由克里德为托马斯·帕维尔印行。

同年,《理查三世》由克里德为安德鲁·维斯印行。

同年,《从巴拿萨斯神山归来》第二部出版。这是一部剑桥大学生戏剧,里面提到莎士比亚与理查·伯贝奇的关系。

同年,莎士比亚已从南岸迁居城北银子街,在此住5、6年之久。

1603年

1月1日,《仲夏夜之梦》在汉普顿剧场上演。

1月25日,安德鲁·维斯把《理查二世》的版权转让给了马修·劳。

2月2日,莎士比亚剧团在里士满行宫为濒死的女王演出。

2月7日,《特洛伊罗斯与克瑞西达》由詹姆斯·罗伯兹注册。

3月24日,伊丽莎白女王逝世,终年70岁,都铎王朝结束。

4月,伦敦剧院因瘟疫而关闭。

5月7日,新王詹姆斯一世到达伦敦。

5月19日,詹姆斯一世赐给内务大臣剧团专利,并将其改名为国王供奉剧团;专利名单中有莎士比亚的名字。

5月,《哈姆莱特》第一四开本由瓦伦丁·希姆斯为尼古拉斯·玲格及约翰·特伦德尔印行。

6月25日,安德鲁·维斯把《亨利四世》(上)、《理查二世》和《理查三世》的版本转让给马修·劳。

12月2日,国王剧团在威尔顿为国王演出一部剧(可能是《皆大欢喜》),得30英镑演出费。

10月24日至12月12日,冬季,莎士比亚参加了本·琼生的《西杰纳斯》演出。这是他的最后一次演出记录。

同年,亨利·切特尔的诗《英国的丧服》

进入登记。其中有劝莎士比亚写东西纪念已故女王的诗行。

1604年

2月2日,国王剧团在汉普顿行宫和19日在白厅演出。

3月15日,皇家司库乔治·霍姆爵士的帐上提到莎士比亚的名字,为奖励他随国王供奉剧团参加了詹姆斯一世加冕礼而给他4 $\frac{1}{2}$ 码红布。

4月,莎士比亚的名字列在枢密院为国王供奉剧团演戏付款单据的边上。

7月,莎士比亚向菲利浦·罗杰斯索要3先令10便士债务。

8月9—27日,国王供奉剧团12名成员得酬金21英镑12先令。他们在西班牙使节来访期间在萨默塞特官邸当了18天的侍从。

11月1日,《奥瑟罗》在白厅王宫首次上演。

11月4日,《温莎的风流娘儿们》在宫廷上演。

12月26日,《一报还一报》在宫廷上演。

同年,《哈姆莱特》第二四开本由詹姆斯·罗伯兹为尼古拉斯·玲格印行。

同年,《亨利四世》(上)第三四开本由瓦伦丁·西姆斯为马修·劳印行。

1605年

1月1—6日,《爱的徒劳》在宫廷上演。

1月7日,《亨利五世》在宫廷上演。

2月10日,《威尼斯商人》在宫廷上演。

2月12日,《威尼斯商人》在宫廷重演,受到国王的称赞。

5月4日,奥斯丁·菲利浦斯在遗嘱中赠给其同事莎士比亚价值30先令的金币。

7月24日,莎士比亚用440英镑买了斯特拉福四分之一的农产品什一税产权,每年可得利60英镑。

11月5日,“火药阴谋案”被揭露。
同年,《理查三世》(第四四开本)由托马斯·克里德为马修·劳印行。
同年,《伦敦浪子》由克里德为纳桑尼尔·布特尔特印行,署名莎士比亚。
同年,塞万提斯的《唐吉珂德》第一部分发表。

1606年

5月5日,苏珊娜·莎士比亚被列在不服从教规者名单上,因为在复活节后的那个星期日没有接受圣餐。
5月27日,通过一项法案,戏剧演出中禁止使用渎神语言。“如有在演出中辱没上帝圣名者”罚款10英镑。
12月26日,《李尔王》由国王供奉剧团在白厅为国王演出。
同年,安妮王后剧团的“红牛剧院”建成开幕。

1607年

1月22日,库思伯特·伯比把《罗米欧与朱丽叶》、《爱的徒劳》和《驯悍记》的版权转让给尼古拉斯·玲格。
4月,政府规定剧本由宴乐官审查批准。
6月5日,苏珊娜·莎士比亚在圣三一教堂与斯特拉福内科医生约翰·霍尔结婚。
7月至11月,剧院因瘟疫再度关闭。
8月6日,《清教徒》进入出版登记,登记人乔治·爱尔得,署名“W.S.”(可能是Wentworth Smith)。1664年莎士比亚第三对开本收入此作。
8月7日,《麦克白》在汉普顿府邸演出,这次演出是为来访的丹麦国王克里斯提安四世安排的。
8月12日,圣·吉斯教堂注册簿上记录了演员爱德华·莎士比亚之子的葬礼。
9月5日,《哈姆莱特》在出航的英国船“巨龙”号上(在塞拉利昂)演出。

9月7日,国王剧团在牛津演出。
11月26日,纳桑尼尔·布特尔特和约翰·巴斯比在书业公会注册《李尔王》。1608年印行。
12月31日,一位名叫爱德蒙·莎士比亚的演员,可能是威廉·莎士比亚的弟弟葬于环球剧院所在教区,索斯沃克的圣·萨维尔教堂。
同年,莎士比亚又迁回泰晤士河南岸居住。

1608年

2月21日,约翰·霍尔与苏珊娜·莎士比亚·霍尔的女儿伊丽莎白入教受洗礼。
3月31日,《哈姆莱特》可能又一次在“巨龙”号上演出。
5月2日,《一个约克郡的悲剧》进入注册,注册人托马斯·帕维尔,署名莎士比亚,收在1664年的第三对开本中。
5月20日,《安东尼与克莉奥佩特拉》和《泰尔亲王佩力克里斯》由爱德华·布朗特注册。
8月9日,莎士比亚、理查和库思伯特·伯贝奇、托马斯·伊文斯、约翰·海明奇、亨利·康德和威廉·斯赖租下黑僧剧院,租期21年。
8月17日,斯赖去世,其他入股人承租份额由七分之一提到六分之一。
9月7日,莎士比亚母亲玛丽葬于斯特拉福。
10月16日,莎士比亚做斯特拉福的威廉·沃克的教父。
12月9日,诗人弥尔顿诞生。
12月17日,斯特拉福法院记载约翰·亚登布鲁克因欠莎士比亚的债而被捕。
同年,1月5日至11月23日威尼斯大使佐尔兹·吉斯蒂尼安看过《佩力克里斯》。
同年,《李尔王》第一四开本由尼古拉

斯·奥克斯或乔治和里昂奈尔·斯诺登为纳桑尼尔·布特印行。

同年,《理查二世》第四四开本由威廉·怀特为马修·劳印行。

同年,《亨利四世》(上)第四四开本为马修·劳印行。

同年,《一个约克郡的悲剧》由理查·布拉多克为托马斯·帕维尔印行。

1609年

1月28日,理查·波尼安和亨利·瓦利注册《特洛伊罗斯与克瑞西达》。

5月20日,托马斯·索尔普注册莎士比亚十四行诗。

9月9日,托马斯·格林(自称是莎士比亚的“表弟”)在备忘录中指出他一直住着“新居”,而且可能还继续住一年。

圣诞节期间,国王供奉剧团在白厅为皇室演了13出戏。

同年,《佩力克里斯》第一、第二四开本为亨利·高森印行。

同年,《特洛伊罗斯与克瑞西达》第一四开本由乔治·爱尔得为波尼安和瓦利印行。

1610年

2月8日,罗伯特·凯泽尔控告国王供奉剧团的演员兼股东。

同年,莎士比亚保险得到了他1602年在老斯特拉福买的地的转让证书。

同年,书业公会开始把出版的新书送一本给牛津大学图书馆收藏。

1611年

4月21日,西蒙·福尔曼的《戏剧记事》中讲他4月21日和4月29日间看过《辛白林》。

5月15日,福尔曼还提到《冬天的故事》在这天在环球剧院上演。

同年,《佩力克里斯》第三四开本由西蒙·斯塔福德印行。

同年,《哈姆莱特》第三四开本为约翰·斯麦思韦克印行。

同年,《泰特斯·安德洛尼克斯》第三四开本由爱德华·亚尔德为爱德华·怀特印行。

同年,《殉情记》载在《大不列颠年鉴》中再次出版,收入莎士比亚的诗《凤凰与斑鸠》。

同年,莎士比亚回斯特拉福居住,并写《暴风雨》。

1612年

1月28日,斯蒂芬·贝洛特控告其岳父克里斯多弗·蒙乔伊。

2月3日,莎士比亚大弟吉尔伯特·莎士比亚葬于斯特拉福。

5月5日,贝洛特对蒙乔伊的答辩做出反应。

5月11日,莎士比亚为贝洛特—蒙乔伊案作证。从这我们知道他当时居住在斯特拉福,可能处于半退休状态,住在“新居”。

10月16日,波希米亚的弗莱德里克五世来英国迎娶詹姆斯一世之女伊丽莎白。

11月1日,《暴风雨》由国王剧团演出。

11月5日,《冬天的故事》由国王剧团演出。

11月6日,威尔士亲王亨利卒。

同年,《理查三世》第五四开本由托马斯·克里德为马修·劳印行。

同年,韦伯斯特的悲剧《白魔鬼》出版。

1613年

1月28日,莎士比亚的斯特拉福邻居约翰·康布在遗嘱中赠给莎士比亚5英镑。

2月14日,莎士比亚二弟理查·莎士比亚入葬。

3月10日,莎士比亚购置伦敦黑衣僧门房。

3月31日,鲁特兰伯爵给莎士比亚和

理查·伯贝奇每人 44 先令。

- 5 月 20 日, 国王供奉剧团接受酬金, 他们曾在弗莱德里克五世与伊丽莎白结婚庆祝期间演出《无事生非》、《暴风雨》、《冬天的故事》、《亨利四世》(上、下)、《奥瑟罗》和《裘力斯·凯撒》。
- 6 月 8 日, 国王供奉剧团为萨伏伊大使演出《卡迪纽》; 1653 年亨弗雷·莫斯利注册此剧, 署名莎士比亚和约翰·弗莱彻。
- 6 月 29 日, 环球剧院在《亨利八世》首演期间失火, 这是亨利·沃顿爵士给爱德蒙·培根爵士 7 月 2 日的信中提到的。
- 7 月 15 日, 苏珊娜·莎士比亚·霍尔向伍斯特大教堂提出对约翰·雷恩的控告, 控告他诋毁她的名誉。
- 11—12 月, 国王剧团在白厅为宫廷演戏 6 场。

1614 年

- 6 月, 环球剧院修复后重新开放。
- 7 月 9 日, 斯特拉福火灾, 烧了 54 所房子。
- 9 月 5 日, 托马斯·格林所写的文件中记载莎士比亚有 127 亩地。
- 11 月 17 日, 托马斯·格林日记中记载, 这天莎士比亚与女婿约翰·霍尔医生去伦敦处理与斯特拉福农产品什一税有关的事宜。
- 是年, 韦伯斯特的悲剧《马尔菲公爵夫人》上演。

1615 年

- 4 月 26 日, 法院记录一宗产权移交案, 莎士比亚为一方。莎士比亚要求马修·培根交出黑衣僧区房地产的文契。这份产权是培根从其母安继承来的, 后来卖给了国王剧团。
- 5 月 22 日, 法院命令培根把文契交给法院以转给合法的所有者。

9 月, 托马斯·格林在日记中谈到圈地的事时又提到了莎士比亚。

同年, 《理查二世》第五四开本为马修·劳印行。

同年, 伽利略首次面对天主教审判异端的宗教法庭。

1616 年

- 1 月 15 日? 弗朗西斯·科林斯为莎士比亚草拟遗嘱。
- 2 月 10 日, 朱迪斯·莎士比亚与酒商托马斯·昆尼结婚。
- 3 月 12 日, 托马斯和朱迪斯被革出教门, 可能是因为不许可在大斋期结婚。
- 3 月 25 日, 莎士比亚修改遗嘱。
- 3 月 26 日, 托马斯·昆尼在法庭答辩, 他被控与一位叫玛格莱特·韦勒的有不正当关系。
- 4 月 23 日, 莎士比亚逝世, 终年 52 岁。
- 4 月 25 日, 莎士比亚的葬礼在圣三一教堂举行。
- 6 月 22 日, 约翰·霍尔医生在伦敦检验莎士比亚遗嘱。
- 11 月 23 日, 托马斯和朱迪斯之子莎士比亚命名受洗。
- 同年, 《鲁克丽丝受辱记》第五四开本由托马斯·斯诺海姆为罗杰·杰克森印行。
- 同年, 本·琼生著作的对开本出版。

1617 年

- 2 月 16 日, 威廉·里克把《维纳斯与阿都尼》的版权转让给威廉·巴莱特。
- 同年, 约翰·霍尔医生和苏珊娜·莎士比亚因为在莎士比亚去世后住进“新居”而交“入迁”罚金。
- 同年, 《维纳斯与阿都尼》第九四开本由威廉·斯坦斯比为威廉·巴莱特印行。

1618年

2月10日,约翰·杰克森、约翰·海明奇和威廉·约翰逊把他们对黑僧产权的托管权转给了约翰·格林和马修·莫里斯,由他们代理苏珊娜·莎士比亚·霍尔的股权。

12月,威廉·德鲁蒙德日记中记道:在他与本·琼生本月及下月的谈话中琼生提到莎士比亚的艺术和学识。

1619年

5月3日,内务大臣在一封信中指示,书业公会不经他们允许,国王剧团剧目不许翻印。

5月20日,《佩力克里斯》在国王内室为王室臣从及法国客人上演。

7月8日,劳伦斯·海伊斯维护他为《威尼斯商人》的版权。本年初威廉·杰加德为托马斯·帕维尔越权印行此剧。

圣诞节期间,《冬天的故事》、《两位高贵的亲戚》、《哈姆莱特》及《亨利四世》(下)在宫廷演出。

1621年

10月6日,《奥瑟罗》记入出版登记(为托马斯·沃克利)。

1622年

4月22日,约翰和苏珊娜之女伊丽莎白(1608—1670)与托马斯·纳什结婚。

同年,《奥瑟罗》第一四开本由托马斯·奥克斯为托马斯·沃克利印行。

同年,《亨利四世》(上)第六四开本由托马斯·普尔福特为马修·劳印行。

同年,《理查三世》第六四开本由普尔福特为劳印行。

1623年

2月2日,《马伏里奥》(即《第十二夜》)由国王剧团在宫廷演出。

8月6日,安·哈莎薇·莎士比亚去世,享年67岁。

11月8日,爱德华·布隆特和伊萨克·杰加德准备印行第一对开本在书业公会注册下列剧:《暴风雨》、《维洛那二绅士》、《一报还一报》、《错误的喜剧》、《皆大欢喜》、《终成眷属》、《第十二夜》、《冬天的故事》、《亨利六世》(下)、《亨利八世》、《科利奥兰纳斯》、《雅典的泰门》、《裘力斯·凯撒》、《麦克白》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和《辛白林》。

同年,第一对开本由杰加德和布隆特为威廉·杰加德、布隆特、约翰·斯麦斯韦克和威廉·阿斯普利印行。

附录四： 中国莎学年表

1856年

英国传教士慕维廉(Muibead, William)在上海墨海书院刻印的《大英国志》中第一次将 Shakespeare 名字介绍到中国,当时的译名为“舌克斯毕”。

1877年

8月11日,清朝外交官郭嵩焘在英国伦敦英国印刷机器展览会上看到展出的500本莎士比亚作品刻印本,还看到一张莎士比亚“签名其上”的“买田契”。译名为“舍克斯毕尔”。这是中国人第一次谈到莎士比亚。

1879年

1月18日郭嵩焘应邀去伦敦兰心剧院(Lyceum Theatre London)观看莎士比亚的戏剧的演出。他说这戏文“专主装点情节,不尚炫耀”。这是中国人第一次看到莎剧的演出。

3月初7(旧历)清朝外交官曾纪泽去“戏园观剧”,“所演为丹麦某王,弑兄、妻嫂、兄子报仇之事”。是为《哈姆莱特》。

1894年

严复在译作《天演论》中提到莎士比亚,称其为“万历年间英词曲家,其传作大为各国所传译宝贵也”,译名“狭斯丕尔”。这是中国学者第一次对莎士比亚的评价。

1897年

严复在译作《群学肄言》中多处提到莎士比亚,并以“丹麦王子罕谟勒”(即哈姆雷特)的话论证其观点。

1902年

5月,梁启超在《饮冰室诗话》中第一次将 Shakespeare 译为“莎士比亚”,成为通用至今的译名。

上海圣约翰大学外语系毕业班学生用英语演出《威尼斯商人》,这是莎士比亚戏剧第一次在中国上演。

1903年

上海达文书社出版《海外奇谭》翻译出兰姆姊弟的《莎士比亚戏剧故事集》中的10个故事,题目典雅,译名“索士比亚”,译者佚名。这是中国第一本《莎士比亚故事集》的中文文言译本。

1904年

林纾、魏易用文言翻译了兰姆姊弟的《莎士比亚故事集》中的全部莎剧故事20个,译名《英国诗人吟边燕语》(简称《吟边燕语》),商务印书馆出版。这是一本影响最大的莎士比亚故事中译本。

1905年

汪笑侬作成《题〈英国诗人吟边燕语〉20首》,以文言诗的形式对林译莎剧故事进行品评。这是中国最早对莎剧作品的评论。

1908年

鲁迅在《河南》月刊第二、三号(二、三月)上发表的《摩罗诗力说》,在第五号(六月)上发表的《科学史教程》,在第七号(八月)上发表的《文化偏

至论》中都引用了莎士比亚。

严复在译作《名学浅说》中引莎士比亚戏剧《裘力斯·凯撒》中安东尼著名演说为例论证“名学的功能”。

1913年

年初,上海城东女子中学演出《女律师》,全部由女子反串男角。这是中国人用汉语演出的第一部莎剧。

3月,郑正秋领导的文明职业剧团新民社采用幕表制公演话剧《肉券》。

12月9日—23日,春柳同人吴我尊等人与湘春园汉调戏班,在长沙寿春园演出《驯悍》等剧。

1914年

2月16日,陆镜若组织新剧同志会在上海宁绍码头竞舞台演出《女律师》。后于同年先后演出《驯悍》、《铸情》以及改编为中国式话剧的《奥瑟罗》。

1915年

5月12日(旧历),民鸣社在上海大新街三马路中舞台演出话剧《借债割肉》。

1916年

林纾、陈家麟合译的《雷差德记》(《理查二世》)、《亨利第四纪》、《凯彻遗事》(《裘力斯·凯撒》)在《小说月报》第7卷第1—7期发表,4月印成单行本。

孙毓修在商务印书馆出版的《欧洲小说论丛》中对莎士比亚的生平和创作进行了较为详细的介绍。

徐半梅等人租广西路笑舞台为戏院公演《韩姆烈王子》。

郑正秋主持的药风新剧社上演根据《麦克白》改编的幕表戏《窃国贼》。

导社在乾坤剧场公演根据《哈姆雷特》改编的《篡位窃嫂》,原名《乱世奸

雄》。

5月笑舞台公演《女律师》。

7月笑舞台公演《黑将军》。

1917年

2月14日,笑舞台公演根据《一报还一报》改编的《假面具》。

7月,东润在《太平洋》一卷五号发表重要莎评《莎氏乐府谈》(一)。

8月,东润在《太平洋》一卷六号发表重要莎评《莎氏乐府谈》(二)。

11月,东润在《太平洋》一卷八号发表重要莎评《莎氏乐府谈》(三)。

1918年

1月,东润在《太平洋》一卷九号发表重要莎评论文《莎氏乐府谈》(四)。这是中国第一篇完整的莎评。

1921年

田汉译的《哈孟雷特》在《少年十月》第2卷第12期发表。此为第一次用剧本形式的白话翻译的莎氏压卷之作。

12月19日—20日,燕京大学女校学生青年会在北京协和医院社堂连续两次演出《第十二夜》,角色均由女生扮演。

1922年

冬,田汉译的《哈孟雷特》由中华书局以“莎翁杰作集”第一种为名出版。

1923年

张采真译的《如愿》由北新书局出版。译者关于该剧本的评介文章《莎翁的As You Like It》发表于《语丝》第115期上。《如愿》是20年代比较重要的莎剧译本之一。

1924年

田汉译作《罗密欧与朱丽叶》由中华书

局出版,为“莎翁杰作集”第二种。

1925年

林纾遗译《亨利第五纪》发表于《小说月报》第12卷9至10期上。

1929年

10月,周越然著《莎士比亚》由商务印书馆出版。这是中国第一本莎士比亚评介性著述。

1930年

顾仲彝翻译的《威尼斯商人》由新月书店初版。

茅盾署名方璧由世界书局出版的《西洋文学通论》中论述了莎士比亚的创作,称其为“浪漫主义先锋”。

5月10日,天津中西女校毕业班女生公演喜剧《如愿》。

5月17、18、24、25日,上海戏剧协社举行第14次公演,演出《威尼斯商人》,顾仲彝翻译,应云卫导演。这是在中国舞台上按照现代话剧要求演出莎士比亚戏剧所作的最初一次较为严肃的正式公演。

7月,上海戏剧协社举行第15次公演,复演《威尼斯商人》。

1931年

顾仲彝翻译的《威尼斯商人》由商务印书馆再版。

曹未风开始翻译莎士比亚戏剧和诗歌,他是中国计划翻译莎士比亚全集的第一人。

1932年

梁实秋于《图书评论》一卷二期上发表《莎士比亚著〈哈姆雷特〉的两种译本》,在4月26、28、29日的《晨报》上连续发表《莎士比亚传略》。这是梁实秋评介莎士比亚的开端。

1933年

张沅长在武汉大学《文哲季刊》2卷2号上发表《莎学》一文,在中国第一次提出“莎学”的概念,与中国“红学”相提并论。

梁实秋发表《〈马克白〉的意义》、《马克白的历史》、《莎士比亚在18世纪》、《“哈姆雷特问题”之研究》等。在《“哈姆雷特问题”之研究》中第一次向中国读者介绍了所谓哈姆雷特“延宕”的问题。

1934年

5月,梁实秋在《文学》杂志一卷二期发表译文《莎士比亚论金钱》,是根据英国《Adelphi》杂志1933年10月号刊载的马克思(1844年经济学—哲学手稿)中的《货币》一节翻译的。同年发表莎评《〈哈姆雷特〉问题》、《〈威尼斯商人〉的意义》。

8月,茅盾以味茗为笔名在《文史》杂志一卷三期上发表《莎士比亚与现实主义》一文,第一次向中国读者介绍马克思恩格斯对莎士比亚的评价,第一个介绍了“莎士比亚化”的重要命题。

9月23日,鲁迅以苗挺为名在《中华日报·动向》上发表《“莎士比亚”》。

10月4日,鲁迅以苗挺为名在《中华日报·动向》上发表《又是“莎士比亚”》。

11月,鲁迅以隼为笔名在《文学月刊》3卷5号上发表《“以眼还眼”》,这是鲁迅先生一篇比较重要的集中论述莎士比亚的文章。

曹鸿昭第一个译出莎士比亚的长诗《维纳斯与亚当尼》。

1935年

朱生豪与世界书局正式签订翻译莎士比亚全集合同。

茅盾在文化服务出版社出版的《汉译

西洋名著》中发表《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》。

袁昌英在武汉大学的《文哲季刊》4卷2期发表长篇小说《沙斯比亚的幽默》。

曹未风翻译出版莎士比亚悲剧《该撒大将》。

梁实秋发表论文《关于莎士比亚》、《是培根还是莎士比亚》。

《译文》7卷2期(6月)发表苏联学者狄纳莫夫论文的译文。

1936年

8月,朱生豪译出了第一部莎剧《暴风雨》。

梁实秋译的《如愿》、《威尼斯商人》、《马克白》、《奥瑟罗》、《李尔王》等由商务印书馆印刷出版。

《译文》杂志于1卷4期(6月)、1卷5期(7月)、1卷6期(8月)连发5篇莎评译文,其中2篇的作者为苏联学者麦耀尔斯基与柴米尔诺夫。

1937年

6月,上海实验剧团在卡尔登戏院公演《罗密欧与朱丽叶》,采用田汉译本,章泯导演,赵丹、俞佩珊主演。这是30年代中国舞台一次成功的莎剧演出。

6月18至21日,南京国立戏剧学校第一届毕业公演《威尼斯商人》,采用梁实秋译本,余上沅、王家齐导演。

8月13日,朱生豪翻译出的八、九部莎士比亚喜剧译稿及资料毁于战火。梁实秋翻译的《暴风雨》由商务印书馆出版。

1938年

梁实秋翻译的《哈姆雷特》由商务印书馆出版。

5月,上海新生活话剧团于兰心大戏院演出邢鹏飞根据《罗密欧与朱丽叶》改

编的《铸情》。

7月,国立戏剧学校在重庆国泰大戏院举行第二届毕业公演,演出《奥瑟罗》,采用梁实秋译本,余上沅导演。

1939年

梁实秋译《第十二夜》,由商务印书馆出版。

1940年

4月14日,上海“海燕剧社”为筹款救济两广同胞假座辣斐早场公演《罗密欧与朱丽叶》等剧。

1942年

曹禺译的《第十二夜》出版。

曹未风翻译的《暴风雨》、《威尼斯商人》出版。

3月28日,郭沫若复青年诗人徐迟的信,名为《〈屈原〉与〈厘雅王〉》(即《李尔王》)。信中比较了他自己创作的《屈原》与莎剧《李尔王》,既谈了“有平行”的一面,也谈了各自的特点。此为第一篇以个人创作与莎翁剧作进行比较研究的文章。

6月2日—7日,国立戏剧专科学校第五届毕业生在四川江安公演《哈姆雷特》,采用梁实秋译本,焦菊隐导演。这是《哈姆雷特》在中国舞台上第一次正式演出。

越剧演员袁雪芬树起“新越剧”旗帜,在上海大来剧场主演根据《罗密欧与朱丽叶》改编的越剧《情天恨》,于吟导演。

1943年

曹未风翻译的《凡隆纳的二绅士》、《如愿》、《仲夏夜之梦》、《罗密欧与朱丽叶》出版。

孙大雨于《民族文学》1卷1期发表《译莎剧〈黎琊王〉序》,最早提出了用“音组”翻译素体诗问题。

梁宗岱于《民族文学》1卷2至4期发表评介莎士比亚十四行诗30首并发表《莎士比亚的商籁》，这是中国最早公开发表的莎士比亚十四行诗及对莎翁十四行诗的评论。

1944年

朱生豪写出了《译者自序》及《莎士比亚全集》第1、2、3辑提要，到逝世(12.26)前译出了31部半莎剧。朱生豪逝世时年仅32岁。

曹禺译的《柔蜜欧与幽丽叶》由重庆文化生活出版社出版，这是一个诗体译本，被认为是比较接近原著的，宜于演出。

曹未风译的《李耳尔》、《汉姆莱特》、《马克白》、《错中错》出版。曹未风于1935—1944年间翻译的11种莎剧由贵阳文通书局以《莎士比亚戏剧全集》为名出版。

杨晦翻译的《雅典人台满》由重庆新地出版社出版，所附长篇序文《莎士比亚的〈雅典人台满〉》被认为是“中国第一篇企图用马列主义观点分析莎士比亚”的论文。

李健吾将《麦克白》改编成中国古装剧《王德明》，剧本分4期连载于《文章》杂志。

1月3日，神鹰剧团在成都国民剧院公演《柔蜜欧与幽丽叶》，演出时易名《铸情》。曹禺翻译，张骏祥导演，金焰、白杨主演。此剧被誉为中国舞台上最成功的一次莎剧演出。

由黄禄生主持的上海艺术剧团在卡尔登戏院公演顾仲彝根据《李尔王》改编的《三千金》，乔奇主演。

1945年

上海“若干戏剧修养学馆”公演《王德明》，易名为《乱世英雄》，黄佐临导演。

1946年

宋清如于《文艺春秋》2卷2期发表《朱生豪与莎士比亚》，介绍朱生豪与翻译莎翁的成就。

赵景深在《文艺春秋》2卷2期发表《汤显祖与莎士比亚》，为中国第一篇对中国戏剧家与莎士比亚进行比较研究的论文。

著名越剧演员傅金香剧团在上海龙门大戏院演出根据《李尔王》改编的越剧《孝女心》。

1947年

朱生豪译的莎士比亚戏剧《喜剧、悲剧、传奇剧》以《莎士比亚戏剧全集》为名分三辑出版。前有“译者自序”，后有译者所编“莎翁年表”，在每辑提要中朱生豪都对该集中的莎剧进行了简要而深刻的分析。

1948年

孙大雨译的集注本《黎那王》(上、下)由商务印书馆出版。这部译作“首先采用‘音组’的办法来翻译原文里的‘素体韵文’(Blank Verse)”，并认真做了试验”。译者力求在译莎中将“散文的地方还之散文”，“韵文的地方以韵文译出”。

4月12日，京剧《铸情记》在北京首次公演，焦菊隐改编导演，高玉倩、张玉英主演。

4月25日，国立戏剧专科学校剧场艺术毕业班公演《威尼斯商人》，余上沅、阎哲吾导演，采用梁实秋译本。

1950年

4月23日，英国文化协会在上海召开纪念莎士比亚诞生386周年纪念会，会后由石挥、丹尼演出《乱世英雄》片断。

屠岸翻译的《莎士比亚十四行诗》由文化工作出版社出版。这是莎士比亚

154 首十四行诗第一次全部译成中文问世。

1951 年

方平发表《〈维纳丝与阿童尼〉考证》。
顾绶昌发表《谈翻译莎士比亚》(《翻译通报》3 卷 3 期)。

1952 年

方平翻译的《维纳丝与阿童尼》由上海文化工作社出版。

1953 年

4 月,在纪念莎士比亚诞辰会上,上海人民艺术剧院的陈奇、胡思庆表演《罗密欧与朱丽叶》的《阳台会》一场。

1954 年

朱生豪译的 31 部莎剧全部问世,由北京作家出版社出版,分为 12 册,名《莎士比亚戏剧集》。

吕荧翻译的《仲夏夜之梦》由作家出版社出版。

方平翻译的《威尼斯商人》由平明出版社出版。

曹未风于《文艺月报》1954 年 4 月号上发表《莎士比亚戏剧在中国》,全面地评述了自林纾至 50 年代莎士比亚戏剧的中文翻译情况。

4 月,《戏剧报》资料室发表《莎士比亚的戏剧在中国》。

1955 年

曹未风的新译《第十二夜》由上海新文艺出版社出版。

张采真翻译的《如愿》由作家出版社再版,“前言”中对作者作了简要地介绍。

方平翻译的《亨利五世》由平明出版社出版。

1956 年

卞之琳翻译的《哈姆雷特》由人民文学出版社出版。这个译本被公认为优秀的译本。

卞之琳发表长篇小说《莎士比亚的悲剧〈哈姆雷特〉》,以辩证唯物主义与历史唯物主义观点对《哈姆雷特》进行了全面深刻的论述。

卞之琳发表长篇小说《莎士比亚的悲剧〈奥瑟罗〉》,这可认为前一篇论文的姊妹篇。

吴兴华发表《莎士比亚的〈亨利四世〉》。这篇论文是关于《亨利四世》的一篇力作。

李赋宁发表《论莎士比亚的〈皆大欢喜〉》,这是关于莎翁喜剧研究的重要论文。

陈嘉发表《莎士比亚在“历史剧”中所流露的政治见解》。这是 50 年代中国关于莎翁历史剧研究的最有分量的论文。

肖乾翻译兰姆姊弟的《莎士比亚戏剧故事集》由中国青年出版社出版。

中央戏剧学院表演干部训练班上演《罗密欧与朱丽叶》。苏联专家雷科夫与丹尼导演,采用朱生豪译本,嵇启明、田华主演。周恩来总理观看了演出。这是新中国成立之后戏剧界献给首都人民的第一个完整的莎剧。

1957 年

虞尔昌、朱生豪合译的《莎士比亚戏剧全集》在台北世界书局出版。这是莎士比亚戏剧全集的第一个中文译本。

方平翻译的《捕风捉影》由上海新文艺出版社出版。

吴兴华翻译的《亨利四世》上篇、《亨利四世》下篇由人民文学出版社出版。

英若诚译的《〈奥瑟罗〉导演计划》(苏联斯坦尼斯拉夫斯基著),由中国电影出版社出版。

上海戏剧学院师资进修班结业,于6月19日至7月7日在本院实验剧场公演《无事生非》,采用朱生豪译本,苏联专家叶·康列普柯夫斯卡娅导演。该戏于同年9月初在上海第二次公演。9月25日至10月27日赴京公演13场。11月初第三次在上海公演11场。

上海电影演员剧团在上海公演《第十二夜》,凌子浩导演,卫禹平、孙道临、秦怡等人参加演出。

1958年

曹未风的新译《奥瑟罗》由新文艺出版社出版。

《古典文艺理论译丛》第3期(人民文学出版社出版)发表了俄国的屠格涅夫、普希金以及英国的德莱登、约翰逊等著名作家学者评论莎士比亚的论文。

《古典文艺理论译丛》第4期发表了德国莱辛莎评的译文。

《戏剧理论论文集》第六集(中国戏剧出版社)发表了马克思、恩格斯论莎士比亚的译文。

上海电影制片厂译制电影《王子复仇记》(即《哈姆雷特》,英国双城影片公司1948年摄制,劳伦斯·奥立佛主演哈姆雷特),由孙道临配音,该译制片在全国播映。

1959年

曹未风的新译《安东尼与克柳巴》由上海文艺出版社出版。

方重翻译的《理查三世》由人民文学出版社出版。

上海电影演员剧团演出《第十二夜》。时逢中共八届七中全会在上海召开,许多中央领导同志观看了此剧的演出,毛泽东、周恩来等接见了此次演出的凌之浩、沙莉、卫禹平、秦怡等人。

1961年

上海青年话剧院于5月16日至6月12日,7月1日至7月9日在上海艺术剧场公演《无事生非》,采用朱生豪译本,胡导等导演,祝希娟、焦晃主演。7月至8月该团赴大连、沈阳巡回公演《无事生非》等剧,11月11日至16日在上海第3次公演此剧。

中央戏剧学院表演系本科毕业生公演《罗密欧与朱丽叶》,采用朱生豪译本,张奇虹导演。

1962年

曹未风的新译《无事生非》由上海文艺出版社出版,这是曹未风翻译的第15个莎剧,也是他翻译出版的最后一部莎剧。

《古典文艺理论译丛》第3册发表了本·琼生、柯勒律治、歌德、雨果、别林斯基、布拉德雷等名家莎评的译文。

上海电影专科学校表演专科首届毕业班公演《第十二夜》。

1963年

《古典文艺理论译丛》第6册发表了德·昆西等人著名莎评译文。翻译家曹未风逝世。

1964年

杨周翰于《文学评论》第2期发表重要莎评《谈莎士比亚的诗》。

王佐良于《文学评论》第2期发表《英国诗剧与莎士比亚》,具有较高学术价值。它从英国诗剧发展史的角度分析了莎剧取得成功的多种原因。

卞之琳于《文学评论》第4期发表重要莎评《莎士比亚戏剧创作的发展》。这是五、六十年代卞之琳的第3篇长篇莎评。

卞之琳于《文学研究季刊》第一册发表重要莎评《〈里亚王〉的社会意义和莎士比亚的人道主义》。这是五、六十年代卞之琳的第四篇重要的长篇莎评。

戴镛龄于《中山大学学报》第二期发表《麦克佩斯与妖氛》。

戈宝权于《世界文学》5月号发表《莎士比亚作品在中国》。

《古典文艺理论译丛》第9册发表了赫德尔、斯达尔夫人、赫兹列特、史雷格尔、莫尔根、海涅、夏多布里昂等著名作家莎评的译文。

人民文学出版社计划出版《莎士比亚全集》，未成。

上海戏剧学院副院长、导演艺术家朱端钧准备排演《威尼斯商人》，未成。

为纪念莎士比亚诞辰400周年，南京大学陈嘉教授亲自登台并组织学生用英语演出4个莎剧片断。

1965年

梁实秋翻译的《莎士比亚戏剧20种》由台湾文星书店出版。

1967年

梁实秋翻译的《莎士比亚全集》由台湾远东图书公司出版，共40册。梁实秋是中国第一个人独立完成《莎士比亚全集》翻译工作的翻译家。

1978年

《莎士比亚全集》分11卷由人民文学出版社出版。这是中国出版的外国作家的第二部全集中译本。

朱维之在《外国文学研究》创刊号上发表《莎士比亚的〈威尼斯商人〉》，为中国莎评间断十几年之后的第一篇莎评。

这一年发表的比较重要的莎评有20多篇。

1979年

杨周翰主编的《莎士比亚评论汇编》(上)由中国社会科学出版社出版。

“序言”为自本·琼生至19世纪末的西方莎评史。

方平译《莎士比亚喜剧5种》由上海译文出版社出版。

4月21日，上海青年话剧院公演《无事生非》，为莎士比亚在中国舞台上消失十几年之后的第一次演出。

10月30日至11月10日，英国专演莎剧的“老维克”剧团访问我国，在北京、上海等地演出《哈姆雷特》，由北京人民艺术剧院同声译出，采用卞之琳译本。这是外国剧团第一次在中国演出莎剧。

本年发表的比较重要的莎评有70多篇，卞之琳、陈嘉、杨周翰、孙家琇、方平、赵澧等发表了有分量的莎评。

1980年

1月，以曹禺为团长的中国戏剧家代表团访问斯特拉福，向莎士比亚中心赠送中译本《莎士比亚全集》和曹禺的译作《柔蜜欧与幽丽叶》。他们观看了英国皇家剧团演出的莎剧《奥瑟罗》；在同演员见面的集会上英若诚分别用英语和汉语朗诵了莎士比亚的第十八首十四行诗。这是中国戏剧家第一次访问莎士比亚故乡，被认为是中国莎学走向世界的开端。

8月，复旦大学林同济教授参加了在斯特拉福举行的第19届国际莎士比亚会议，论文题目为《Sullied is the Word—A note in Hamlet Criticism》（《应该是“被玷污”的这个词——〈哈姆莱特〉评论之一见》），引起很大反响。这是中国学者第一次参加国际莎学会议。会议结束之后林同济去美国访问，演讲“莎士比亚在中国”，心脏病猝发，逝世于异乡。

9月,中国青年艺术剧院在北京公演《威尼斯商人》,曹禺为艺术顾问,张奇虹导演,采用方平译本。

10月,中国剧协为中国青年艺术剧院上演《威尼斯商人》召开座谈会。

中国青年艺术剧院赴沈阳等地演出《威尼斯商人》。

上海人民艺术剧院为庆祝建院30周年,公演《罗密欧与朱丽叶》,采用曹禺译本,黄佐临导演。

上海外语学院英语系师生用英语演出《仲夏夜之梦》,由美国匹兹堡大学应聘来校任教的苏珊·史密斯博士指导排演。

这一年发表了比较重要的莎评50多篇。

1981年

孙家琇编《马克思恩格斯与莎士比亚戏剧》由中国戏剧出版社出版。

杨周翰主编《莎士比亚评论汇编》(下)由中国社会科学出版社出版,“序言”为20世纪莎评。

施威荣编著的《莎士比亚和他的戏剧》由北京出版社出版。

屠岸译《莎士比亚十四行诗集》由上海译文出版社出新一版。

温健译《莎士比亚笔下的女角》(海涅著)由上海译文出版社出版。

汤真译《莎士比亚历史剧故事集》([英]A. T. 奎勒·库奇改写)由中国青年出版社出版。

1月中央戏剧学院导演师资专修班和导演进修班公演《麦克白》,文学顾问孙家琇,导演徐晓钟、鄯子柏。

2月北京人民艺术剧院与英国艺术家合作演出《请君入瓮》,导演托比·罗伯森,英若诚翻译兼副导演。

4月,上海戏剧学院第三届藏族班毕业公演《罗密欧与朱丽叶》(藏语、汉语),导演徐企平。

5月,中国青年话剧院演出的《威尼斯

商人》获文化部“1980年新创作、新改编、新整理剧(节)目评比”各项奖;荣誉奖(曹禺)、导演一等奖(张奇虹)、表演一等奖(于黛琴)、设计一等奖(周正),全组获演出一等奖。

同月,文化部和国家民族事务委员会邀请上海戏剧学院第三届藏族班赴京公演《罗密欧与朱丽叶》。

6月,文化部和国家民委举行座谈会,祝贺藏族班演出《罗密欧与朱丽叶》获得成功。

10月,上海戏剧学院表演系77级毕业班公演《威尼斯商人》,选用方平译本,导演张振民。

裘克安参加了在斯特拉福举行的第三届世界莎士比亚大会。

这年发表的比较重要的莎评有80多篇。

1982年

林同济遗译《丹麦王子哈姆雷的悲剧》由中国戏剧出版社出版。

贺祥麟等著《莎士比亚研究文集》由陕西人民出版社出版。

张可译《莎士比亚研究》([德]歌德等著)由上海译文出版社出版。

1月,中央戏剧学院表演系78级公演传奇剧《暴风雨》,英籍华人周采芹导演,采用朱生豪译本。

7月,上海戏剧学院导演进修班公演《李尔王》,采用朱生豪译本。

西藏话剧团在西藏公演《罗密欧与朱丽叶》。

10月,伦敦莎士比亚剧组一行9人,在北京、上海等地公演《第十二夜》。

杨周翰、陆谷孙参加第20届国际莎士比亚会议。

复旦大学莎士比亚图书室成立,陆谷孙任主任。

本年发表的比较重要的莎评文章约70篇。

1983年

- 中国莎士比亚研究会编《莎士比亚研究》创刊号由浙江人民出版社出版，曹禺撰写“发刊词”。刊中发表了卞之琳、王佐良、杨周翰、李赋宁、顾绶昌、方平、张君川、方重、戴榴龄、赵澧、黄佐临等著名莎学家的论文。
- 方平的莎评文集《和莎士比亚交个朋友吧》由四川人民出版社出版。
- 梁宗岱译《莎士比亚十四行诗》(154首)由四川人民出版社出版。梁宗岱于同年逝世。
- 5月23日北京实验京剧团公演京剧《奥瑟罗》，郑碧贤、马永安、吴一平导演，马永安主演。
- 10月7日，广州粤剧团公演根据《威尼斯商人》改编的粤剧《天之骄女》，张奇虹、红线女导演。
- 本年发表的比较重要的莎评约130篇。

1984年

- 12月3日至5日中国莎士比亚研究会上海举行成立大会暨首届年会在上海举行成立大会暨首届年会，选举曹禺为会长，巴金为基金会董事长，胡乔木为名誉会长。
- 莎士比亚研究会编《莎士比亚研究》第2期由浙江文艺出版社出版。
- 陆谷孙主编《莎士比亚专辑》由复旦大学出版社出版。
- 杨烈以韵文翻译的《麦克白》刊于《莎士比亚专辑》。
- 孟宪辑撰注的《马克思恩格斯与莎士比亚》由陕西人民出版社出版。扉页题词为“谨以此书纪念莎士比亚诞辰420周年”。
- 安国梁译《莎士比亚传》([苏]阿尼克斯特著)由中国戏剧出版社出版。
- 4月上海青年话剧院为纪念莎士比亚诞辰420周年，公演《安东尼与克利奥佩特拉》，胡伟民导演，选用朱生豪译本，焦晃、李媛媛主演。
- 6月，河南话剧团演出《哈姆雷特》片

断。

- 7月，上海戏剧学院80班毕业生公演《哈姆雷特》，陈明正导演。
- 9月，广东话剧院在广东省首届艺术节上公演《奥瑟罗》，同年12月赴北京公演。
- 10月，中央戏剧学院莎士比亚研究中心成立，孙家琇任主任。
- 上海芭蕾舞剧团演出古典芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》，汪齐风主演。
- 12月，上海戏剧学院表演进修班公演《冬天的故事》，采用朱生豪译本，张振民导演。
- 索天章、汪义群参加了第21届国际莎士比亚会议。
- 1984年出版的美国著名的《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly)第35期“1983年世界莎士比亚目录注释”中第一次收入我国莎学学者、专家卞之琳、王佐良、顾绶昌、孙大雨、方平、贺祥麟、阮珪、陈雄尚、施威荣、莫自佳、李先兰、凡川等人莎评论著18种。
- 本年发表的比较重要的莎评有110篇左右。
- 虞尔昌逝世。

1985年

- 中国莎士比亚研究会编《莎士比亚研究》第2期由浙江文艺出版社出版。
- 徐克勤译《莎士比亚的传作》([苏]阿尼克斯特著)由山东教育出版社出版。
- 4月22日中国莎士比亚研究会举行莎士比亚诞辰421周年纪念会，副会长张君川作学术报告。
- 许海燕、吴俊忠译《莎士比亚传》([苏]莫洛佐夫著)，由湖南人民出版社出版。
- 5月10日中央戏剧学院莎士比亚研究中心举行莎士比亚诞辰421周年纪念会，以展示莎士比亚作品为主要

活动内容。

- 11月,上海市虹口越剧团根据《罗密欧与朱丽叶》改编的9场古装悲剧《天长地久》公演。
- 12月29日,由上海戏剧学院副院长、中莎会秘书长江俊峰为团长的中国艺术院校代表团参加了于比利时列日和布鲁塞尔举行的国际戏剧培训演员的舞台动作观摩交流会,演出了《仲夏夜之梦》第3幕第3场,以及《哈姆莱特》中关于“生存还是毁灭”那段独白,受到好评。
- 7月13日吉林省莎士比亚协会在吉林艺术学院成立。
- 本年发表的重要的莎评有60篇左右。

1986年

- 中国莎士比亚研究会编《莎士比亚研究》第3期由浙江文艺出版社出版。
- 中央戏剧学院莎士比亚研究中心编印《莎士比亚戏剧节专刊》。
- 索天章著《莎士比亚——他的作品及其时代》由复旦大学出版社出版。
- 王嘉龄、王占梅译《莎士比亚传》([英]安东尼·伯吉斯著),由天津人民出版社出版。
- 1月23日,上海莎学界人士以及“越剧之友”共500人在上海越剧三团排练厅与该团《第十二夜》剧组共度迷人的“莎士比亚之夜”。
- 2月9日,越剧《第十二夜》首演。
- 春,香港艺术节演出根据《第十二夜》改编的粤剧《元宵》。
- 3月8日,越剧《第十二夜》获第三届上海戏剧节导演奖(胡伟民)、优秀演出奖(剧组),还获配角奖、布景设计奖、灯光设计奖、化妆奖。
- 3月,西安话剧院在西安公演《终成眷属》。
- 4月10日—4月23日在北京、上海两地举行了首届中国莎士比亚戏剧

节,盛况空前,震动国际莎坛,在中国出现“莎士比亚热”。

- 1986年美国著名的《莎士比亚季刊》(Shakespeare Quarterly)第37期“1985年世界莎士比亚目录注释”中再次收入我国莎学学者、专家杨周翰、孙家琇、方平、张泗洋、索天章、裘克安、陆谷孙、王忠祥、孟宪强、郑士生、薛迪之、吴全韬、陈星鹤、陶冶我等人的莎评论著18种。
- 张君川、索天章、任明耀参加在西柏林召开的第四届世界莎士比亚大会。
- 复旦大学陈雄尚副教授去英国参加第22届国际莎士比亚会议。
- 本年发表重要的莎评90多篇。
- 陈嘉逝世。

1987年

- 中国莎士比亚研究会编《莎士比亚在中国》由上海文艺出版社出版。
- 朱富扬译《论莎士比亚》([苏]莫洛佐夫著),由文化艺术出版公司出版。
- 刘国云译《莎士比亚传》([英]安东尼·伯吉斯著),由北京出版社出版。
- 3月,浙江婺剧小百花剧团演出根据《麦克白》改编的婺剧《血剑》。
- 5月,河南周口地区豫剧团演出根据《罗密欧与朱丽叶》改编的同名豫剧。
- 5月开始,吉林人民广播电台播出系列广播节目37集《莎士比亚戏剧故事与片断欣赏》,该节目成为吉林人民广播电台的保留节目。
- 夏,上海昆剧团应邀参加爱丁堡国际艺术节,演出根据《麦克白》改编的昆曲《血手记》,引起轰动。
- 山东艺术学院戏剧系导演班以戏曲形式排演《马克白斯》,表演班学员倪萍发起组织十人开拓剧社,公演《奥瑟罗》。
- 年底,广东惠州东江剧团演出根据《温莎的风流娘儿们》改编的同名东江

戏,获得成功。

本年发表的比较重要的莎评论文有 60 篇左右。

梁实秋逝世。

1988 年

卞之琳翻译的《莎士比亚四大悲剧》(《哈姆雷特》、《里亚王》、《马克白斯》、《奥瑟罗》),由人民文学出版社出版。

孙家琇著《论莎士比亚四大悲剧》,由中国戏剧出版社出版。

裘克安编著中英文对照的《莎士比亚年谱》,由商务印书馆出版。

张泗洋主编的《莎士比亚的三重戏剧——研究、演出、教学》由东北师大出版社出版。该文集为吉林省莎士比亚协会的第一本莎学学刊。

8 月,王佐良去英国斯特拉福参加第 23 届国际莎士比亚会议。

12 月 26 日至 27 日上海市虹口越剧团在上海群众影剧院复演古装越剧《天长地久》。

本年发表的比较重要的莎评 60 篇左右。

1989 年

卞之琳著《莎士比亚悲剧论痕》,由生活、读书、新知三联书局出版。

张泗洋、徐斌、张晓阳著《莎士比亚引论》(上、下)由中国戏剧出版社出版。这是中国近一个世纪以来最重要的一部莎士比亚研究著作。

徐克勤编著的《莎士比亚名剧创作欣赏丛书》(6 册)由陕西人民出版社出版。

曹树钧、孙福良著《莎士比亚在中国舞台上》由哈尔滨出版社出版,这部著作填补了中国莎学史上的一个空白。

吴洁敏、朱宏达著《朱生豪传》由上海外语教育出版社出版。出版后即成

为“沪版畅销书”。

4 月 9 日,武汉莎士比亚中心在武汉大学成立,阮珅任主任。

7 月 29 日,天津莎士比亚学会成立,赵路任会长。

张月超、杨周翰逝世。

1991 年

4 月,王佐良著《莎士比亚绪论,兼及中国莎学》由重庆出版社“科学学术著作基金”资助出版。

5 月,张泗洋、孟宪强主编的《莎士比亚在我们的时代》由吉林大学出版社出版,该文集为吉林省莎士比亚协会的第 2 本学刊。

6 月,张泗洋、徐斌、张晓阳著《莎士比亚戏剧研究》获“吉林省长白山学术著作基金”资助,由时代文艺出版社出版。

6 月,孟宪强编《中国莎士比亚评论》获“吉林省长白山学术著作基金”资助,由吉林教育出版社出版。

6 月,赵澧著《莎士比亚传论》,由中国人民大学出版社出版。

11 月,阮珅主编《莎评辑录》由武汉大学出版社出版。该文集为武汉莎士比亚中心编的第一本学刊。

11 月,亢西民、薛迪之等编写的《莎士比亚戏剧欣赏辞典》由山西教育出版社出版。

4 月,中国莎士比亚研究会常务副秘书长、上海戏剧学院副院长孙福良受曹禺委托参加了前苏联全苏戏剧家协会、全苏莎士比亚学会主办的苏联国际莎士比亚学术讨论会,在大会上做了《华夏文化与莎士比亚演出》的报告,受到各国莎学专家的热烈欢迎。

10 月底,吉林省莎士比亚协会代表团一行三人(张念丰、孟宪强、张军)应邀访问了日本莎士比亚协会,会见了日本莎协秘书长金子雄司教授,

双方交流了情况,交流了莎学文集,建立了联系。

1992年

年初,为纪念朱生豪诞辰80周年,嘉兴电视台播出了电视剧《朱生豪》(上、下)。

3月,孙家琇主编的《莎士比亚辞典》(周培桐、石宗山、郑土生为副主编),由河北人民出版社出版。

4月18—19日,中国莎士比亚研究会在上海举行朱生豪诞辰80周年学术报告会,来自12个省市的专家学者参加了会议,台湾英美文学学会会长、莎学家朱立民教授专程参加了会议,他第一次向大陆学者介绍了台湾莎学的情况,中莎会聘请他为名誉理事。

4月,朱雯、张君川主编的《莎士比亚辞典》(王秋荣、朱守中为副主编)由安徽文艺出版社出版。

5月,上海戏剧家协会华夏文化艺术团公演《皆大欢喜》,该剧在花园内演出,称“花园戏剧”,黄佐临为艺术顾问,袁国英导演。

6月,孟宪强、杨林贵向将于7月31日至8月9日在斯特拉福举行的“国际莎士比亚教学讨论会”邮去了论文《来自中国的报告——中国学校中的莎士比亚教学与研究》(英文)。

6月,孙法理译莎士比亚与弗莱契合著的《两个高贵的亲戚》,由漓江出版社出版。

1993年

5月14日至16日,由武汉大学英文系与武汉莎士比亚中心在武汉大学珞珈山庄举行“武汉国际莎学研讨会”,来自美国、香港地区和大陆的12个省市的学者共60人参加了会议,索天章教授、方平教授、阮琨教授主持了研讨会。美国斯基德摩学

院的M.J.莱维斯教授、在武汉大学任教的Brenden Miller教授和香港大学英语系主任Mimi Chen等在讨论会上发言。提交的40多篇论文结集出版。

5月22日,浙江省莎士比亚学会成立,由省内12名著名人士为顾问,黄源为董事长,张君川为会长。

6月,北京大学莎士比亚研究中心成立,辜正坤任主任。

9月,中央戏剧学院90级学生演出《第十二夜》,何炳珠、刘立滨导演。

1994年

1月,“第一届国家图书奖”评选揭晓,《莎士比亚全集》(朱生豪等译,人民文学出版社出版)荣获“国家图书奖”。“文学类图书”获此奖者包括《莎士比亚全集》在内共5项。

2月,人民文学出版社出版印行卞之琳译的《莎士比亚悲剧四种》(包括《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《里亚王》、《麦克白斯》)。该译本初版时间为1988年3月,当时印行36581册,第二版印行数量至46580册,印行10000册。第二版前面的莎士比亚像为张守义画作。

4月,由武汉大学英文系教授、武汉莎士比亚中心主任阮琨主编的《莎士比亚新论》出版。该书为“武汉国际莎学研讨会文集”。该文集收入论文44篇,还收入侯穗珠等改编的东江剧《温莎的风流娘儿们》剧本。

4月,山东文艺出版社第二次印刷1992年7月出版的《莎士比亚悲剧六种》,由5000册印至15000册,此次印行1万册。该悲剧集采用朱生豪译本,包括《罗密欧与朱丽叶》、《雅典的泰门》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《麦克白》、《李尔王》等6部莎剧。该书选用了歌德的《纪念莎士比亚》做为代序或前言。

- 4月,同心出版社(北京)出版《莎士比亚名剧连环画》,改编周雅农,绘画刘巨德、钟蜀珩。一套六本,共收24部莎剧(第一册:《维洛纳二绅士》、《仲夏夜之梦》、《无事生非》、《第十二夜》;第二册:《温莎的风流娘儿们》、《驯悍记》、《爱的徒劳》、《威尼斯商人》;第三册:《罗密欧与朱丽叶》、《辛白林》、《皆大欢喜》、《错中错》;第四册:《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔王》、《麦克白》;第五册:《安东尼与克莉奥帕特拉》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《泰尔的亲王》、《一报还一报》;第六册:《雅典的泰门》、《终成眷属》、《冬天的故事》、《暴风雨》)。印行6000套,定价每套68元。
- 4月(23日),东北师范大学中文系91、92、93级学生演出8个莎剧片断。它们是《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《麦克白》、《威尼斯商人》、《亨利四世》上篇、《雅典的泰门》、《温莎的风流娘儿们》。吉林省莎士比亚协会负责人观看了演出并和《温》剧剧组同学合影。吉林人民广播电台播了消息,长春广播电台在“黄金文艺”专题时间进行连续录音报道。
- 4月(30日),吉林省莎士比亚协会、吉林音乐家协会、吉林省歌舞剧团交响乐团演出,5首以莎翁作品为题材的交响乐曲:贝多芬的《科利奥兰纳斯》序曲,门德尔松的《仲夏夜之梦》序曲,伯辽兹的《李尔王》序曲,柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》幻想诗与《暴风雨》幻想诗,由王军指挥。吉林电视台、吉林广播电台、《长春日报》、《吉林日报》等单位报道了这次纪念莎士比亚诞辰430周年的演出活动。
- 5月(17日),“东北师范大学莎士比亚研究中心”成立,孟宪强任主任。
- 5月,俄罗斯联邦莫斯科室内芭蕾舞团在上海美琪大剧院为参加'94上海艺术节的观众演出了一台荟萃芭蕾舞剧精品的专场演出,其中有芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》片断。
- 6月1日,著名戏剧艺术家、上海人民艺术剧院院长、中国莎士比亚研究会副会长黄佐临逝世。
- 7月,中国莎士比亚研究会编的《莎士比亚研究》(第4期)由浙江文艺出版社出版,37.1万字,印行600册。该刊首篇为已故前国际莎协主席菲利普·布罗克班克的论文《莎士比亚研究的现在与未来》,刊中收入了老一辈学者孙大雨、罗念生、方平、水天同等人的论文。该刊共收入各类论文20篇,还有裘克安的《莎士比亚年谱》(下)。该书做为'94上海国际莎剧节的赠书。
- 7月,黑龙江教育出版社出版《莎士比亚悲剧四种》(包括《罗密欧与朱丽叶》、《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥瑟罗》)和《莎士比亚的喜剧》(包括《温莎的风流娘儿们》、《威尼斯商人》、《驯悍记》、《皆大欢喜》、《无事生非》)。译本选自人民出版社出版的《莎士比亚全集》中的朱生豪译本。两本莎剧选各印5000册。
- 7月,上海芭蕾舞剧团在上海演出三幕幻想芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》。此剧由俄罗斯著名编导博尔科·娜塔莉娅·米海依洛芙娜女士执导,朱丽叶由青年演员倪怡华扮演。
- 8月,孙家琬著《莎士比亚与现代西方戏剧》,由四川教育出版社出版,53万字,印行800册。其中分为三大部分。第一部分收入作者的17篇莎学论文;第二部分收入作者关于易卜生与斯特林堡的研究论文;第三部分为作者翻译的英、美、挪威、苏联等7位学者的莎评论文。
- 8月,孟宪强著《中国莎学简史》获“东

- 北京师范大学出版基金”出版,40万字,印行1500册。该书由曹禺题写书名,扉页题词为“献给'94上海国际莎剧节”。该书系统全面地总结了我国一个多世纪莎学的发展史,评述了在莎剧演出、翻译、研究及教学方面所取得的成就,并第一次将中国莎学的发展分成6个时期加以评述。该书收入有关中国莎学的珍贵照片26幅。中国著名学者、教授卞之琳、李赋宁、索天章、张君川、孙家琇为之题词。'94上海国际莎剧节期间大会将此书定为大会赠册。
- 8月,改革出版社(北京)出版《〈莎士比亚全集〉绘画本》,主编庞邦本(绘画)、常振国(文字),一套六本,印行10000套,每套定价98元。
- 8月,中央电视台在黄金时间播出19集电视连续剧《戏剧人生》。该剧由王大鹏导演,李宪生、李杏元编剧,由王刚、朱琳、胡庆树等主演。该剧以某剧团赴北京演出莎翁名剧《哈姆雷特》的排练过程为全剧的中心线索,剧中通过朱史的口提出“一个话剧演员没演过莎士比亚戏剧算什么演员”的观点,并且特别强调我们对《哈姆雷特》要有自己的理解。该剧深刻地反映了当前高雅艺术的艰难处境。
- 8月,上海芭蕾舞剧团参加在兰州举行的第四届中国艺术节,演出了三幕幻想芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》,由芭蕾明星辛丽丽、杨新华主演,演出获得极大的成功。能容纳900人的剧场挤满了1500人,大幕合拢时掌声雷动,叫好声不绝于耳。
- 9月,西北大学中文系薛迪之教授著的《莎剧论纲》由西北大学出版社出版,25万字,印行1000册。该书扉页题词为“纪念莎士比亚诞辰430周年”。作者在“后记”中说该书书稿完成于80年代中期,是在讲稿基础上写成的。它“系统地论述了莎剧的思想内容和艺术特质。书中引文尽可能撷取莎剧著名台词和历代莎评的精辟论断”。
- 9月,'94上海国际莎士比亚戏剧节于9月20日至9月26日在上海戏剧学院举行。正式参演莎剧共9台,其中外国3台(英国索尔兹伯里剧团与爱丁堡皇家书院剧团联合演出的《第十二夜》,英国利兹大学戏剧系演出的《麦克白》,德国纽伦堡青年剧团演出的《罗密欧与朱丽叶》),中国6台(上海人民艺术剧院的《奥瑟罗》,上海戏剧学院的《亨利四世》,上海儿童艺术剧院的《威尼斯商人》,上海越剧院明月剧团的《王子复仇记》,哈尔滨歌剧院演出的歌剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》,台湾屏风剧社与上海现代人剧社联合演出的《哈姆雷特》)。另外有复旦剧社的《威尼斯商人》,上海广播电台的广播连续剧《仲夏夜之梦》(4集)和《皆大欢喜》(5集)参加交流演出。东北师范大学中文剧社的《温莎的风流娘儿们》(片断)参加了助兴演出。
- 10月,由红线女做导演,红虹、罗家英演出的粤剧《第十二夜》于台湾演出三场。
- 10月,河北省石家庄市丝弦剧团在大众剧场、新华剧场演出了根据莎士比亚悲剧《李尔王》改编的同名丝弦剧。该剧由戴晓彤改编,闫计通导演。丝弦剧《李尔王》于10月下旬在石家庄市郊区南旺村、南焦村演出两场。
- 11月,《石家庄日报》、《燕赵晚报》等报刊发表文章评论丝弦剧《李尔王》的演出。
- 11月,人民文学出版社出版新版《莎士比亚全集》(6卷),印行平装本30000套(18万本),精装本10000

套(6万本)。“出版说明”中说新版《莎士比亚全集》中各剧的编排次序与1978年出版的《莎士比亚全集》完全相同,只是将11本改编为6本。新版《莎士比亚全集》将以“编者”名义写的“前言”署名为施咸荣(他是当时《莎士比亚全集》的责任

编辑)。新版《莎士比亚全集》中除杨德豫译的《鲁克丽丝受辱记》做了重要修改外,其余作品皆未做任何变动。

年末,河南大学校务委员会决定成立“河南大学莎士比亚研究中心”,由刘炳善教授筹建。

附录五：重要参考书目

- Acting and Action in Shakespearean Tragedy, by M. Goldman, 1985.
- Age of Shakespeare, The, by Boris Ford, 1979.
- Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition, The, by C. S. Lewis, 1936.
- "All's Well That Ends Well", New Cambridge Edition, by A. Quiller-Couch and J. Dover Wilson, 1929.
- "All's Well That Ends Well", New Arden Edition, by G. K. Hunter, 1959.
- All the King's Ladies, by G. K. Hunter, 1959.
- Angel with Horns, by A. P. Rossiter, 1961.
- Annotated Shakespeare, 3 vol. by A. L. Lowse, 1979.
- Annotator, The, by Allan Keen and Roger Lubbock, 1954.
- Antic "Hamlet" and "Richard III", The, by Sidney Thomas, 1943.
- Antiquities of Warwickshire, by Sir William Dugdale, 1656.
- "Antony and Cleopatra", by H. H. Furness, 1907.
- "Antony and Cleopatra", by J. Dover Wilson, 1950.
- "Antony and Cleopatra", by M. R. Ridley, 1954.
- Approach to Shakespeare, by D. Traversi, 1938.
- Art and Artifice in Shakespeare, by E. E. Stoll, 1962.
- Art and Life of Shakespeare, by H. Spencer, 1940.
- Arthur Quiller-Couch: A Biographical Study, by Fred Brittain, 1947.
- Aspects of Hamlet, by K. Muir and S. Wells, 1979.
- "As You Like It", New Cambridge Edition, by Arthur Quiller-Couch and J. Dover Wilson, 1926.
- "As You Like It", by George Lyman Kittredge, 1939.
- "As You Like It", by Alfred Harbage, 1947.
- Backgrounds of Shakespeare's Play, The, by Karl J. Holzknrecht, 1950.
- Bad Quarto of "Romeo and Juliet", The, by Harry R. Hoppe, 1948.
- Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage, by Arthur Colby Sprague, 1926.
- Ben Jonson, II vols., by C. H. Herford and Percy Simpson, 1925—1952.
- Ben Jonson of Westminster, by Marchette Chute, 1953.
- Benson and the Bensonians, by J. C. Trewin, 1960.
- Birmingham Repertory Company 1913—1963, The, by James C. Trewin, 1963.
- Borough Town of Stratford-upon-Avon, The, by Lexi Fox, 1953.
- Burbage and Shakespeare's Stage, by C. C. Stopes, 1913.
- Byron's Dramatic Prose, by G. Wilson Knight, 1953.
- Cease of Majesty, The, by M. M. Reese, 1961.
- Character Problem in Shakespeare's

- Plays, by Levin L. Shücking, 1922.
- Christopher Marlowe, by Una Ellis-Fermor, 1927.
- Christopher Marlowe, *The Man in His Time*, by John E. Bakeless, 1937.
- Christopher Marlowe, *A Biographical and Critical Study*, by F. S. Boas, 1940.
- Christopher Marlowe, *A Study of His Thought, Learning, and Character*, by Paul H. Kocher, 1946.
- Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionaries*, by De Witt T. Starnes and Ernest William Talbert, 1956.
- Classical Mythology in Shakespeare*, by Robert K. Root, 1903.
- Coleridge on Imagination, by I. A. Richards, 1950.
- Coleridge's Shakespearean Criticism, by T. M. Roysor, 1960.
- "Comedy of Errors", *The New Cambridge Edition*, by Arthur Quiller-Couch and J. Dover Wilson, 1922.
- "Comedy of Errors", *The, New Cambridge Edition*, by R. A. Foakes, 1962.
- Comic Characters of Shakespeare*, by John Palmer, 1946.
- Comical Satyre and Shakespeare's Troilus and Cressida*, by O. J. Campbell, 1938.
- Comical Satyre in Troilus and Cressida*, by Oscar James Campbell, 1938.
- Commonwealth and Restoration Stage, The*, by Leslie Hotson, 1928.
- Companion to Shakespeare Studies, A*, by Harley Cranville-Barker and G. B. Harrison, 1934.
- Complete Works of Shakespeare, The*, by G. L. Kittredge, 1936.
- Construction in Shakespeare*, by H. T. Price, 1951.
- Contention and Shakespeare's "2 Henry VI"*, *The*, by Charles T. Prouty, 1954.
- Coriolanus*, by A. C. Bradley, 1921.
- Critical Works of Thomas Rymer, The*, by Curt A. Zimansky, 1956.
- Crown of Life, The*, by G. Wilson Knight, 1966.
- David Garrick*, by Carola Oman, 1958.
- Death of Christopher Marlowe, The*, by Leslie Hotson, 1925.
- Development of Shakespeare as a Dramatist, The*, by G. P. Barker, 1916.
- Development of Shakespeare's Imagery, The*, by Wolfgang Clemen, 1951.
- Dictionary of Actors, A*, by Edwin Nungezer, 1929.
- Dictionary of Booksellers and Printers... from 1641 to 1667, A*, by H. R. Plomer, 1907.
- Dictionary of Printers and Booksellers... 1557 - 1640, A*, by R. B. Mckerrow, 1910.
- Dictionary of Welsh Biography*, by E. K. Chambers, 1959.
- Die Schauspiele der Englischen Komödianten*, by Wilhelm Creizenach, 1889.
- Drama en Tooneel*, by Lode Monteync, 1949.
- Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses*, by W. W. Greg, 1931.
- Dramatic Essays of the Neo-Classical Age*, by Henry Hatch Adams and Baxter Hathaway, 1950.
- Editorial Problem in Shakespeare, The*, by W. W. Greg, 1939.
- Editorial Problem in Shakespeare, The*, by W. W. Greg, 1942.

- Edward Pudsey's Booke, by Richard Savage, 1888.
- Eighteenth-Century Adaptations of Shakespearean Tragedy, by George C. Branam, 1956.
- Eighteenth-Century Essays on Shakespeare, by D. Nichol Smith, 1963.
- Elizabethan Acting, by Bertram L. Joseph, 1951.
- Elizabethan and Jacobean Studies Presented to Frank Percy Wilson, by H. J. Davis and H. L. Gardner, 1959.
- Elizabethan and Metaphysical Imagery, by R. Tuve, 1947.
- Elizabethan and Other Essays, by Sidney Lee, 1929.
- Elizabethan Critical Essays, by G. Gregory Smith, 1904.
- Elizabethan Fairies, The, by M. W. Latham, 1930.
- Elizabethan Life in Town and Country, by M. St. Clare Byrne, 1961.
- Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580—1642, The, by Lawrence Babb, 1951.
- Elizabethan Playhouse and Other Studies, 2nd Series, by W. J. Lawrence, 1913.
- Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays, by Ruth L. Anderson, 1927.
- Elizabethan Puritan: Arthur Golding, by L. T. Golding, 1937.
- Elizabethan Revenge Tragedy: 1587—1642, by Fredson Bowers, 1940.
- Elizabethan Stage, The, by E. K. Chambers, 1923.
- Enchanted Glass, The, by Hardin Craig, 1936.
- English History Play in the Age of Shakespeare, The, by Irving Ribner, 1957.
- English Literature in the Sixteenth Century, by C. S. Lewis, 1954.
- English Pronunciation 1500—1700, 2 vols., by E. J. Dobsom, 1957.
- English Shakespearean Criticism in the Eighteenth Century, by Herbert Spencer Robinson, 1932.
- Essays and Introductions, by W. B. Yeats, 1961.
- Essays in Dramatic Literature: The Parrott Presentation Volume, by Hardin Craig, 1935.
- Essays in Honor of Albert Feuillerat, by Henri M. Peyre, 1943.
- Essays on Shakespeare, by W. Watkiss Lloyd, 1875.
- Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig, by Richard Hosley, 1962.
- Essays on Shakespeare and Other Elizabethans, by Tucker Brooke, 1948.
- Essential Shakespeare, The, by J. Dover Wilson, 1932.
- Everyman: A Comparative Study of Texts and Sources, by Henry De Vocht, 1949.
- Explorations in Shakespeare's Language, by Hilda Hulme, 1962.
- Facts About Shakespeare, by W. A. Neilson and A. H. Thorndike, 1961.
- First Night of "Twelfth Night", The, by Leslie Hotson, 1954.
- First Part of "King Henry IV", The, New Arden Edition, by A. R. Humphreys, 1960.
- First Part of "King Henry VI", The, New Arden Edition, by A. S. Cairncross, 1962.
- First Part of "the History of Henry IV", The, New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1946.

- Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance, by Barbara Swain, 1932.
- Fortunes of Falstaff, The, by J. Dover Wilson, 1943.
- Francis Meres's Treatise "Poetrie": A Critical Edition, by Don Cameron Allen, 1933.
- From Shylock to Svengali, by Edgar Rosenberg, 1960.
- Georg Brandes in Life and Letters, by J. Moritzen, 1922.
- Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, by Rudolf Genée, 1870.
- Globe Playhouse, The, by J. C. Adams, 1942.
- Globe Restored, The, by C. Walter Hodges, 1953.
- Great Folio of 1623, The, by John W. Shroeder, 1956.
- Guide to Shakespeare, by David M. Zesmer, 1976.
- "Hamlet", New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1934.
- "Hamlet": An Historical and Comparative Study, by E. E. Stoll, 1919.
- "Hamlet" in France, by Helen P. Bailey, 1964.
- "Hamlet", Its Textual History, by H. De Groot, 1923.
- "Hamlet": The Prince or the Poem? by C. S. Lewis, 1922.
- Haymarket: Theatre of Perfection, by W. J. Macqucen-Pope, 1948.
- Henry Fielding, by F. Homes Dudden, 1952.
- Henry Garnet and the Gunpowder Plot, by Philip Caraman, S. T., 1965.
- "Henry the Fourth", Part I, New Variorum Edition, by S. B. Hemingway, 1936.
- "Henry V", New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1947.
- "Henry VI", Part 1, New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1952.
- "Henry VI", Part 2, New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1952.
- "Henry VI", Part 3, New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1952.
- Henslowe Papers, by W. W. Greg, 1907.
- Henslowe's Diary, by R. A. Foakes and R. T. Rickert, 1961.
- Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, The, by Eugene M. Waith, 1962.
- His Exits and his Entrances: The Story of Shakespeare's Reputation, by Louis Marder, 1963.
- Historical Account of New Place, A, by J. O. Halliwell-Phillipps, 1864.
- History of Early Eighteenth Century Drama, 1700—1750, A, 3rd ed., by Allardyce Nicoll, 1952.
- History of England from the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth, 12 vols., by J. A. Froude, 1856—1870.
- History of Restoration Drama, 1600—1700, A, 4th ed., by Allardyce Nicoll, 1952.
- History of Shakespearian Criticism, A, by Augustus Ralli, 1932.
- History of the New York Stage... to 1901, A, by T. Alston Brown, 1903.
- Humors and Shakespeare's Characters, The, by John W. Draper, 1945.
- Idea of Coleridge's Criticism, The, by Richard Harter Fogle, 1962.
- Induction to Tragedy, by Howard Baker, 1939.
- Influence of Beaumont and Fletcher upon Shakespeare, The, by Ashley H.

- Thorndike, 1901.
- Introduction to the Sonnets of Shakespeare, An, by J. Dover Wilson, 1964.
- Italian Popular Comedy, by Kathleen M. Lea, 1934.
- Jacobean and Caroline Stage, The, 5 vols., by G. F. Bentley, 1941—1956.
- James Fenimore Cooper and the Development of American Sea Fiction, by Thomas Philbrick, 1961.
- John Fletcher Plays, The, by Clifford Leech, 1962.
- John Florio, by F. A. Yates, 1934.
- John Ford and the Drama of His Time, by Clifford Leech, 1957.
- John Webster's Borrowing, by R. W. Dent, 1960.
- "Julius Caesar", New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1949.
- "Julius Caesar", New Arden Edition, by T. S. Dorsch, 1955.
- "King Henry V", New Arden Edition, by J. H. Walter, 1954.
- "King John", New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1936.
- "King John", New Arden Edition, by E. A. J. Honigmann, 1954.
- "King Lear", New Arden Edition, by Kenneth Muir, 1952.
- "King Lear", New Cambridge Edition, by G. I. Duthie and J. Dover Wilson, 1960.
- "King Richard II", New Variorum Edition, by Matthew Black, 1955.
- "King Richard II", New Arden Edition, by Peter Ure, 1956.
- Language of Shakespeare's Plays, The, by B. I. Evans, 1952.
- Lectures and Notes of Shakespeare, by S. T. Coleridge, 1893.
- Letters of David Garrick, The, by D. M. Little and George Kahrl, 1963.
- Letter on Shakespeare's Authorship of the Two Noble Kinsmen, by William Spalding, 1833.
- Life and Art of Richard Mansfield, by William Winter, 1910.
- Life and Memoirs of John Churton Collins, The, by L. C. Collins, 1912.
- Life, Letters, and Writings, of John Hoskys, The, by L. Osborn, 1937.
- Life of William Shakespeare, A, by Sidney Lee, 1915.
- Life of William Shakespeare, A, by Joseph Q. Adams, 1923.
- List of English Plays Written Before 1643, A, by W. W. Greg, 1900.
- Lost Garden: A View of Shakespeare's English and Roman History Plays, by M. Cor, 1978.
- Love-Game Comedy, The, by David L. Stevenson, 1946.
- Ludwig Tieck and England, by Edwin H. Zeydel, 1931.
- Ludwig Tieck, the German Romanticist, by Edwin H. Zeydel, 1935.
- Mad Booths of Maryland, The, by Stanley Kimmel, 1940.
- Manuscript of Shakespeare's "Hamlet", The, by J. Dover Wilson, 1934.
- Marlowe, A Critical Study, by J. B. Steane, 1964.
- Marlowe and the Early Shakespeare, by F. P. Wilson, 1954.
- Martin Marprelate and Shakespeare's Fluellen, by J. Dover Wilson, 1912.
- Masks of "Othello", The, by Marris Rosenberg, 1961.
- "Merchant of Venice", The, New Cambridge Edition, by Arthur Quiller-Couch and J. Dover Wilson.

- 1929.
- "Merchant of Venice", The, New Arden Edition, by John Russell Brown, 1955.
- "Merry Wives of Windsor", The, New Cambridge Edition, by Arthur Quiller-Couch and J. Dover Wilson, 1921.
- Metamorphoses of Shakespearean Comedy, by W. C. Carroll, 1985.
- Modern Shakespearean Criticism, ed. by A. B. Kernan, 1970.
- Mr. W. H., by Leslie Hotson, 1964.
- "Much Ado About Nothing", New Cambridge Edition, by Arthur Quiller-Couch and J. Dover Wilson, 1923.
- Music in Shakespearean Tragedy, by F. W. Sternfeld, 1963.
- Mutual Flame, The, by G. Wilson Knight, 1955.
- Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, by Douglas Bush, 1932.
- Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, by D. Bush, 1963.
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. II, by Geoffrey Bullough, 1957.
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. II, by Geoffrey Bullough, 1958.
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. II, by Geoffrey Bullough, 1959.
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. III, by Geoffrey Bullough, 1960.
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. IV, by Geoffrey Bullough, 1962.
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. V, by Geoffrey Bullough, 1964.
- New Companion to Shakespeare Studies, by K. Muir and S. Schoenbaum, 1979.
- Noble Moor, The, by Helen Gardner, 1955.
- Note on the History of the Revels Office under the Tudors, by E. K. Chambers, 1906.
- On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists, by Fredson Bowers, 1955.
- On Producing Shakespeare, Ronald Watkins, 1950.
- On the Literary Genetics of Shakespeare's Plays, 1592—1594, by T. W. Baldwin, 1959.
- On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets, by T. W. Baldwin, 1950.
- Organization and Personnel of the Shakespearean Company, The, by T. W. Baldwin, 1927.
- "Othello", New Cambridge Edition, by Alice Walker and J. Dover Wilson, 1957.
- "Othello", New Arden Edition, by M. R. Ridley, 1958.
- "Othello" in French, by Margaret Gilman, 1925.
- Outlines of the Life of Shakespeare, by J. O. Halliwell-Phillipps, 1881.
- Overreacher, The, A Study of Christopher Marlowe, by Harry Levin, 1952.
- Over Shakespeare, by Lode Monteyne, 1948.
- Oxford Companion to the Theatre, by Phylist Hartnoll, 1951.
- Pageantry on the Shakespearean Stage,

- by Alice Sylvia Griffin, 1951.
- Painfull Adventures of Pericles, The, by Kenneth Muir, 1953.
- Parish Life in Mediaeval English, by F. A. Gasquet, 1906.
- Pastoral Poetry and Pastoral Drama, by W. W. Greg, 1906.
- "Pericles", New Cambridge Edition, by J. C. Maxwell, 1956.
- "Pericles", New Arden Edition, by F. D. Hoeniger, 1963.
- Philip Massinger, by T. A. Dunn, 1957.
- Plays of Nathan Field, The, by W. Peery, 1950.
- Poacher from Stratford, The, by Frank W. Wadsworth, 1958.
- Poems, The, New Variorum Edition, by Hyder Rollins, 1938.
- Poems, The, New Arden Edition, by F. T. Prince, 1960.
- Poetry of W. H. Auden, The, by Monroe K. Spears, 1963.
- Poetry of Shakespeare's Plays, by F. E. Halliday.
- Poets on Fortune's Hill, by John F. Danby, 1952.
- Political Characters of Shakespeare, by John Palmer, 1945.
- Prefaces to Shakespeare, by Harley Granville-Barker, 1927—1947.
- Prefaces to Shakespeare, Vol. II, by Harley Granville-Barker, 1930.
- Pre-Restoration Stage Studies, by W. J. Lawrence, 1927.
- Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare, The, by Charlton Hinman, 1963.
- Printing of the First Folio of Shakespeare, The, by E. E. Willoughby, 1932.
- Private Correspondence of David Garrick with the most Celebrated Persons of his Time, The, by James Boaden, 2 vols, 1831—1832.
- Problems in Shakespeare's Penmanship, by S. A. Tannenbaum, 1927.
- Problem Plays of Shakespeare, The, by Ernest Schanzer, 1963.
- Reader's Encyclopedia of Shakespeare, The, Ed. by O. J. Campbell, 1966.
- Reader's Guide to Joseph Conrad, A, by Frederick R. Karl, 1960.
- Readings on the Character of Hamlet, by Claude C. Williamson, 1950.
- Renaissance Studies in Honor of Hardin Craig, by Baldwin Maxwell and others, 1941.
- Restoration Stage, by John L. McCollum, Jr., 1961.
- "Richard II", New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1939.
- "Richard III", New Cambridge Edition, by J. Dover Wilson, 1954.
- Rise and Fall of the French Romantic Drama, The, by F. W. M. Draper, 1923.
- Samuel Daniel's Civil Wars, by Laurence Michel, 1958.
- Scene and Machine on the English Stage During the Renaissance, by L. B. Campbell, 1923.
- School of Shakespeare, The, by David L. Frost, 1968.
- School of Night: A Study in the Literary Relationships of Raleigh, The, by M. C. Bradbrook, 1936.
- Second Part of "Henry the Fourth", The, New Variorum Edition, by M. A. Shaaber, 1940.
- Second Part of "King Henry VI", The, New Arden Edition, by A. S. Cairncross, 1957.
- Selected Essays, by T. S. Eliot, 1932.

- Selected Writings of Thomas De Quincey, by P. Van D. Stern, 1937.
- Sense of Shakespeare's Sonnets, by Edward Hubler, 1962.
- Shakespeare, ed. by Stanley Wells, 1973.
- Shakespeare, by John M. Murry, 1936.
- Shakespeare, A Biographical Handbook, by G. E. Bentley, 1961.
- Shakespeare; A Critical Study, by Edward Dowden, 1875.
- Shakespeare: A Portrait Restored, by Clara Longworth, 1955.
- Shakespeare: A Reader's Guide, by A. Harbage, 1963.
- Shakespeare Allusion-book, by J. Munro, 1909.
- Shakespeare and Elizabethan Poetry, by M. C. Bradbrook, 1952.
- Shakespeare and His Rivals, by George McMichael and Edgar M. Glenn, 1962.
- Shakespeare and His Comedies, J. R. Brown, 1957.
- Shakespeare and His Critics, F. E. Halliday, 1958.
- Shakespeare and His Theatre, by G. E. Bentley, 1964.
- Shakespeare and Montaigne, by Jacob Feis, 1884.
- Shakespeare and Music, by Christopher Wilson, 1922.
- Shakespeare and Spenser, by W. B. C. Watkins, 1950.
- Shakespeare and the Allegory of Evil, by Bernard Spivack, 1958.
- Shakespeare and "The Arte of English Poesie", by W. L. Rushton, 1909.
- Shakespeare and the Artist, by W. M. Merchant, 1959.
- Shakespeare and the Classic, by J. A. K. Thomson, 1952.
- Shakespeare and the Diction of Common Life, by F. P. Wilson, 1941.
- Shakespeare and the "Faerie Queen", by A. E. Potts, 1958.
- Shakespeare and the Homilies, by A. Hart, 1934.
- Shakespeare and the Post Horses, by John Crofts, 1937.
- Shakespeare and the Revolution of the Times, by Harry Levin, 1976.
- Shakespeare and the Rival Tradition, by Alfred Harbage, 1952.
- Shakespeare and the Romance Tradition, by E. C. Pettet, 1949.
- Shakespeare and the Stationers, by Leo Kirschbaum, 1955.
- Shakespeare and the Supernatural, by Margaret Lucy, 1908.
- Shakespeare and the Supernatural, by C. Clark, 1932.
- Shakespeare and the "Two Noble Kinsmen", by Paul Bertram, 1965.
- Shakespeare, An Illustrated Dictionary, by Stanley Wells, 1978.
- Shakespeare as Collaborator, by Kenneth Muir, 1960.
- Shakespeare: Aspects of Influence, ed. by G. B. Evans, 1976.
- Shakespeare at the Globe, by Bernard Beckerman, 1962.
- Shakespeare Companion, A, 1564—1964, by F. E. Halliday, 1964.
- Shakespeare Companion, by Gareth and Barbara Lloyd Evans, 1978.
- Shakespeare Criticism: 1919—1935, by Anne Ridler, 1936.
- Shakespeare Criticism, 1935—1960, by Anne Ridler, 1963.
- Shakespeare Criticism, a Selection, by D. N. Smith, 1953.
- Shakespeare Documents, The, by B. Roland Lewis, 1940.

- Shakespeare en Russie, by André Liron-delle, 1912.
- Shakespeare First Folio, The, by W. W. Greg, 1955.
- Shakespeare Folios and Quartor, by A. W. Pollard, 1909.
- Shakespeare from Betterton to Irving, 2 vols, by G. C. D. Odell, 1963.
- Shakespeare from "Richard II" to "Henry V", by D. A. Traversi, 1957.
- Shakespeare, His Life, Art and Character, 2 vols, by H. N. Hudson, 1872.
- Shakespeare, His Mind and Art, by E. Dowden, 1879.
- Shakespeare, His World and His Work, by M. M. Reese, 1957.
- Shakespeare Improved, by H. Spencer, 1927.
- Shakespeare in a Changing World, by Arnold Kettle, 1964.
- Shakespeare in America, by Esther Cloudman Dunn, 1939.
- Shakespeare in Europe, ed. by Oswald LeWinter, 1963.
- Shakespeare in Germany, by A. Cohn, 1865.
- Shakespeare in Germany, 1590—1700, by E. and H. Brennecke, 1964.
- Shakespeare in the Theatre, 1701—1800, by C. B. Hogan, 1957.
- Shakespeare in His Time and Qurs, by Paul N. Siegel, 1968.
- Shakespeare in Music, by P. Hartnoll, 1964.
- Shakespeare in Warwickshire, by Mark Eccles, 1961.
- Shakespeare, Man and Artist, 2 vol., by E. I. Fripp, 1938.
- Shakespeare of London, by M. Chute, 1949.
- Shakespeare of Stratford, by T. Brooke, 1926.
- Shakespeare on the English Stage, by J. C. Trewin, 1964.
- Shakespeare on the Stage, 3 vols, by William Winter, 1911—1916.
- Shakespeare Our Contemporary, by J. Kott, 1967.
- Shakespeare Revolution, The, by J. L. Styan, 1977.
- Shakespeare Sonnet Order: Poem and Groups, by Brents Stiring, 1968.
- Shakespeare Stage Craft, by J. L. Slyan, 1967.
- Shakespeare Styles, by G. K. Hunter, 1980.
- Shakespeare Survey 7, by A. Nicoll, 1954.
- Shakespeare, The Art of the Dramatist, by Roland Mushat Frye, 1970.
- Shakespeare the Comedies, ed. by Kenneth Muir, 1962.
- Shakespeare The Sonnets, A Casebook, by P. Jones, 1977.
- Shakespeare Versus Shallow, by Leslie Hotson, 1931.
- Shakespearean Comedy, by T. M. Parrott, 1949.
- Shakespearean Criticism, by S. T. Coleridge, 1960.
- Shakespearean Films, ed. by Charles W. Eckert, 1972.
- Shakespearean Genealogica, by G. R. French, 1869.
- Shakespearean Gleanigs, by E. K. Chambers, 1944.
- Shakespearean Grammar, by E. A. Abbott, 1869.
- Shakespearean Stage, 1574—1642, The, by Andrew Gurr, 1970.
- Shakespearean Tragedy, by J. L. Barroll, 1984.
- Shakespeare's Audience, by A. Harbage, 1941.

- Shakespeare's Characters: A Historical Dictionary, by W. H. Thomson, 1951.
- Shakespeare's Church, by J. H. Bloom, 1902.
- Shakespeare's Contemporaries, ed. by Max Bluestone and Norman Rubkin, 1970.
- Shakespeare's Country, by John Russell, 1961.
- Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of "King Lear", by John F. Danby, 1949.
- Shakespeare's Environment, by C. C. Stopes, 1914.
- Shakespeare's Family, by Mark Eccles, 1901.
- Shakespeare's Festive Comedy, by C. L. Barker, 1959.
- Shakespeare's Five-Act Structure, by T. W. Baldwin, 1947.
- Shakespeare's Fight with the Pirates, by A. W. Pollard, 1917.
- Shakespeare's Globe Playhouse, by Irwin Smith, 1956.
- Shakespeare's Happy Comedies, by J. Dover Wilson, 1962.
- Shakespeare's "Henry VI" and "Richard III", by Peter Alexander, 1929.
- Shakespeare's Histories, by Lily B. Campbell, 1968.
- Shakespeare's History Plays, by E. M. W. Tillyard, 1944.
- Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, by Caroline Spurgeon, 1935.
- Shakespeare's Last Plays, by E. M. W. Tillyard, 1938.
- Shakespeare's Later Comedies, ed. by D. J. Palmer, 1971.
- Shakespeare's Marriage, by Joseph William Gray, 1905.
- Shakespeare's "Measure for Measure", by Mary Lascelles, 1953.
- Shakespeare's "Merry Wives of Windsor", by William Green, 1962.
- Shakespeare's Playhouses, by Joseph Quincy Adams, 1917.
- Shakespeare's Problem Comedies, by W. W. Lawrence, 1931.
- Shakespeare's Problem Plays, by E. M. W. Tillyard, 1949.
- Shakespeare's Pronunciation, by Helge Kokeritz, 1953.
- Shakespeare's Proverb Lore, by Charles, G. Smith, 1963.
- Shakespeare's Reparative Comedies, by J. Westlund, 1984.
- Shakespeare's Rival, by Robert Gittings, 1960.
- Shakespeare's Roman Plays and Their Background, by M. W. MacCallum, 1910.
- Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama, by Maurice Charney, 1961.
- Shakespeare's Satire, by Oscar James Campbell, 1943.
- Shakespeare's Seventeenth-Century Editors, by M. W. Black and M. A. Shaaber, 1937.
- Shakespeare's Sonnets Dated, by Leslie Hotson, 1949.
- Shakespeare's Sources, Vol. I, by Kenneth Muir, 1957.
- Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies, by Kenneth Muir, 1957.
- Shakespeare's Southampton, by A. L. Rowse, 1965.
- Shakespeare's Stratford, by E. I. Fripp, 1928.
- Shakespeare's Studies, by E. E. Stoll, 1927.
- Shakespeare's Theatre, by A. H.

- Thorndike, 1916.
- Shakespeare's Tragedy, by A. C. Bradley, 1904.
- Shakespeare's Tragic Frontier, by Willard Farnham, 1950.
- Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion, by Lily B. Campbell, 1930.
- Shakespeare's Tragedies, ed. by L. Lerner, 1964.
- Shakespeare's Use of Music, by John H. Long.
- Shakespeare's Use of the Arts of Language, by C. S. C., 1947.
- Shakespeare's Women, by A. Pirt, 1981.
- Shakespeare's Wooden O, by Leslie Hotson, 1959.
- Shakespeare's World of Images, by D. A. Stauffer, 1949.
- Shakespeare's Young Lovers, by Elmer Edgar Stoll, 1937.
- Shakespearian "Tempest", The, by G. Wilson Knight, 1932.
- Shakespearean Tragedy, by H. B. Charlton, 1961.
- Sir Philip Sidney and the English Renaissance, by John Buxton, 1954.
- Some Account of the English Stage, by John Grenest, 1832.
- Source Book in Theatrical History, A, by A. M. Nagler, 1959.
- Source of "Hamlet", The, by Israel Gollancz, 1926.
- Sources of "Much Ado About Nothing", The, by C. T. Prouty, 1950.
- Stability of Shakespeare's Text, The, by E. A. J. Honigmann, 1965.
- Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theater 1605—1625, by George F. Reynolds, 1940.
- Strindberg and Shakespeare: Shakespeare's Influence on Strindberg's Historical Drama, by Joan Bulman, 1933.
- Studies in the Shakespeare Apocrypha, by Baldwin Maxwell, 1956.
- Study of "Love's Labour's Lost", A, by Frances Yates, 1936.
- Sullivan, Shakespeare, and Shaw, by G. B. Shaw, 1948.
- Textual History of "Richard III", by David L. Patrick, 1936.
- Textual Problems of the First Folio, by Alice Walker, 1953.
- Theatre Royal, Drury Lane, by W. J. Macqueen-Pope, 1946.
- Thomas Betterton, by R. W. Lowe, 1891.
- Thomas Dokker: A Study, by Mary L. Hunt, 1911.
- Those Nut-Cracking Elizabethans, by W. J. Lawrence, 1935.
- Times and Variations in Shakespeare's Sonnets, by J. B. Leishman, 1963.
- Today and Yesterday, by G. M. Young, 1948.
- Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare... A, by Edward H. Sugden, 1925.
- Translation: An Elizabethan Art, by F. O. Matthiessen, 1931.
- "Troilus and Cressida", New Variorum Edition, by H. N. Hillebrand, 1953.
- "Troilus and Cressida", New Cambridge Edition, by Alice Walker and J. Dover Wilson, 1957.
- Truth About Shylock, The, by Bernard Grebanier, 1962.
- Two Elizabethan Stage Abridgments: The Battle of Alcazer and Orlando Furioso, by W. W. Greg, 1922.
- "Two Noble Kinsmen", The, by C. H. Herford, 1897.
- University Drama in the Tudor Age, by F. S. Boas, 1914.

- Voyage de Shakespeare en France et en Italie, by G. Lambin, 1962.
- Warburton and the Warburtonians, by Arthur W. Evans, 1932.
- What Happens in "Hamlet", by J. Dover Wilson, 1935.
- Wheel of Fire, The, by G. Wilson Knight, 1930.
- William Ernest Henley, by Jerome H. Buckley, 1945.
- William Hazlitt, by Herschel Baker, 1962.
- William Poel and the Elizabethan Revival, by Robert Speaight, 1954.
- William Prynne; A Study in Puritanism, by E. W. Kirby, 1931.
- William Shakespeare, A Biography, by A. L. Rowse, 1963.
- William Shakespeare, A Study of Facts and Problems, 2 vols, by E. K. Chambers, 1930.
- William Shakespeare and His Daughter Susannah, by Frank Marcham, 1931.
- William Shakespeare's Five-Act Structure, by T. W. Baldwin, 1947.
- William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke, 2 vols., by T. W. Baldwin, 1944.
- "Winter's Tale", New Cambridge Edition, The, by Arthur Quiller-Couch and J. Dover Wilson, 1931.
- "Winter's Tale", New Arden Edition, by J. H. P. Pafford, 1963.
- Wit and Rhetoric in the Renaissance, by W. G. Crane, 1937.
- Woodstock, a Moral History, by A. P. Rossiter, 1946.
- Young Shakespeare, The, by Rosemary A. Sisson, 1960.
- 《莎士比亚评论汇编》上、下, 杨周翰编选, 1979。
- 《中国莎士比亚评论》, 孟宪强编, 1991。
- 《莎士比亚引论》上、下, 张泗洋、徐斌、张晓阳著, 1989。
- 《莎士比亚在中国舞台上》, 曹树钧、孙福良著, 1989。
- 《莎士比亚年谱》, 裘克安著, 1988年。
- 《朱生豪传》, 朱宏达、吴洁敏著, 1990。
- 《莎士比亚戏剧研究》, 张泗洋、徐斌、张晓阳著, 1991。