



维果茨基全集

目 录

1	导 言
25	第一章
38	第二章
60	第三章
86	第四章
106	第五章
130	第六章
180	第七章
195	第八章
217	第九章
232	第十章
240	附 录
303	编后记

导 言

空话、空话、空话……

（《哈姆雷特》第二幕第二场）

……从此以后嘛，只有沉默。

（《哈姆雷特》第五幕第二场）

谁有心破解象征之谜，那就冒险去做吧。

（王尔德）

《哈姆雷特》这出悲剧，谈论它的书籍很多，可以说是浩如烟海，几乎涵盖了所有的语言。专门涉及这出悲剧的评论文章、哲学论著、各学科（包括心理学、历史学、法学、精神病学等）的专著也是卷帙浩繁、数不胜数，使得莎士比亚这部悲剧受到种种议论的层层包围，仿佛要把它深埋在这议论的汪洋大海之中似的。这正是以此为题写评论的每一部新作为什么必然要对所谈论的课题和研究的对象做一番预先说明的原因。

文艺作品，如同任何其他一切现象一样，可以从各种不同的角度来进行研究，它允许来自方方面面的议论，允许采取各种不同的处理方法，使之成为取之不尽、用之不竭的财富，这是使文艺作品获得不朽意义的可靠



保证。因此,我们认为在评论界的各学派和流派之间进行的争论仿佛是徒劳的,历史的、社会的、哲学的、美学的及其他的种种评论都不应互相排斥,因为它们都在从各个不同角度不断接近研究对象,它们都在共同研究着不同的东西。因此,问题完全不在于什么样学派的观点更接近于真理,也不在于由什么样的学派来独占鳌头、独揽评论大权;而是在于,这些学派之间要互相分清各自研究的权限,划定各自研究的范围,并在这些范围内,也即在每个学派给自己划定的范围内拥有能证明自己是正确的权限,即证明自己有 *raison d'être*([法语]存在的意义)。《哈姆雷特》这出悲剧受到来自各方面的议论,其中也包括来自精神病学和法学方面的议论。当然,研究可以在完全不同的领域,甚至是完全不交叉的领域内进行,如研究该作者对自己作品的看法、该作者的写作时间、该作者的哲学思想和戏剧作品的优点,等等。当然,为了从科学的、哲学的或历史学的角度来评论这出悲剧,发表自己对这出悲剧的一些新的见解,需要具有非常渊博的知识,需要用过去曾写过或说过的与这一领域相关的一切知识来武装自己。在这里,在通向新的研究的道路上,正如在通向任何一条从事科学写作的道路上一样,先得读万卷书,读通读透所有相关的高深难懂的学术专著。但是,还有一个文艺评论领域,一个只间接地与上述一切有依赖关系的领域,一个直接的非学术性创作的领域,即主观评论的领域,这是我们有必要在下文中着重来探讨的,因为这一领域的作品毕竟也属于文艺评论的范围。

从事这种评论不是靠科学知识,也不是靠哲学思想,而是靠对艺术作品的直接的印象。这是一种主观的评论,是非专业评论家所写的评论。这种评论有自己的特定目标,自己的规律。遗憾的是,由于对规律掌握得不够好,这种评论常常会受到不应有的抨击。由于下文中我们要着重探讨



的正是这种评论,因而我们认为有必要先详细地来谈谈这种评论所具备的独特条件。这一点现在对我们显得越来越重要了。为了给解释莎士比亚戏剧明确指出一条理解之路,我们迫切需要对有关这出伟大悲剧的丰富多彩的各层次的评论文章“划定权限”。

首先,这种评论是主观的,而且公开亮明是出于“业余爱好者”的评论。由此可见,这种评论具有区别于任何其他评论的三个最主要、最本质的特点,即:这种评论对所评论作品的作者的态度;这种评论对所评论作品的其他评论者的态度;以及最后,这种评论对所评论作品本身的态度。现在让我们来谈谈这三个特点,尽量说得简略些。

首先,这种评论同被评论作品的作者是谁没有什么关系。对这种评论来说,“谁是《哈姆雷特》的作者,是莎士比亚还是培根都无所谓,因为这不会使《哈姆雷特》这出悲剧发生任何改变”^①。文艺作品一经创作出来,就离开了创作者,去与读者结合,没有读者,文艺作品就无法存在,它存在的条件是读者赋予的。象征性的也即一切真正的文艺作品的繁复多样,是作品之所以能够作多种理解和解释的根源。

作者对作品的理解决不会比读者多,因为读者的这种理解只是许多可能的丝毫也不承担任何责任的理解中的一种。埃亨瓦尔特说:“通常作者不是自己作品的最好的读者,总是不善于把自己作品从诗体语言翻译成散文,对自己作品的评述也往往是够深刻和缺乏洞察力的。一般说来,他可能完全不了解他的作品所涉及生活的深度,不了解自己创作了一部什么样的作品。在作品中,非理性的东西远远超过了理性的东西。因而他的作品,有时能给他的评论家提供连他本人都从没想到过的启示。”^②这就是为什么评论家根本无法确定作者按其历史、社会环境及个人经历

①② 埃亨瓦尔特:《俄国作家剪影》,第1册,莫斯科,1908年,第99页,第8页。



是否会具有评论家赋予他的那些观点。评论家也无法确定自己所写的对作品的解释是否符合这位作者的生平及其全部作品的总的精神。所有这一切束缚着龚费尔特所说的那种评论,即:“每部艺术作品的思想意义都凝聚于作品的主题思想之中。作品的主题思想中既包括作品的内容,也包括作品自身的存在价值。主题思想乃是作品的实质,这实质自然是唯一的。因为要知道,任何东西都不可能有两种实质。大家寻找这种唯一的主题思想并找到了它;能够担当起这一寻找任务的理应是评论家和读者。对作品做出解释,吃透它,这就意味着寻找作品的主题思想……如果有人问‘这部作品表现什么,作者究竟想说明什么’,那么,可以毫不犹豫地认为:第一,能够提供一个公式,提供一个从逻辑上说来能最合理地表现出是艺术作品主要思想的公式;第二,这个公式比任何人,其中也包括作者本人,所知道的公式都好……那么,对艺术作品的唯一的思想意义,也即主题思想的问题,是否需要再继续争论下去呢?”^①

回答当然是否定的,没有必要再继续争论下去,因为这是人所共知的老生常谈。任何艺术作品都是象征性的,对艺术作品的解释无疑也是纷繁多样的。唯一的主题思想是没有的,能包容一切的、唯一的公式是不可能提供的。龚费尔特说:“波捷勃尼亚通过寓言这一浅显的例子来证明对艺术作品的解释和运用可以是纷繁多样的和具有同样价值的。如果说寓言属于艺术创作的话,那么,不管怎样,作者在寓言中的道德告诫对我们来说是不必要的。这是可能得出的唯一的结论,除此之外,不会再有其他结论了。”^②为把问题“说清”,请允许我顺便举一个例子。大家都知道,赫姆尼采尔曾有过一篇很出色的寓言——《空想家》,其中有一段极其肤浅的说教。看来,这篇寓言实际上并不像小学生所说的和作家所写的那样,

^{①②} 龚费尔特:《关于艺术作品的解释》,圣彼得堡,1912年。



它根本不是嘲讽耽于空想的人,说的是有一批空想家在浮士德(见奥陀耶夫斯基^①的《俄罗斯之夜》)家里聚会,他们在一起说出自己的种种奇思妙想。对这一点,罗斯季斯拉夫的解释比起作者本人的解释要更深刻和有意思得多,他说:“赫姆尼采尔尽管很有才能,可是在这篇寓言里却对自己时代的庸俗哲学做出了奴颜婢膝的回应……我们说,在这篇寓言里,值得尊敬的人物正是那个空想家——这个空想家对脚下的深坑视而不见,跌了进去,竟在深及喉咙的深坑里坐着,完全忘记了自我,坐在那里苦思冥想,竟异想天开地要发明一种器械来拯救濒临死亡的人们。”另一个伟大的空想者——愁容骑士堂·吉诃德为什么不是这样的命运?在他遭到作家嘲笑时,人们却对他着了迷,这类例子不胜枚举。苏格拉底说过:“我们常常去找诗人,问他们什么是他们想说的。几乎所有当时在场的人都比诗人自己做出了更好的解释,他们说清楚了诗人在做什么。这些诗人不是凭智慧创造出他们所创作的东西,而是凭天赋的才能,他们像占卜者和预言家那样,在疯狂中进行创作。”^②歌德否认有把唯一的主题思想赋予自己作品的意向。关于这一点波捷勃尼亚曾说过:“对言外之意的理解,听众可能比演讲者本人好得多;对作品‘主题思想’的理解,读者可能比诗人本人好得多。一部作品的实质和关键不在于作者怎么看它,而在于对读者或者观众产生什么作用,就是说,其实质和关键在于它的取之不尽、用之不竭的内容之中。”如果艺术作品没有唯一的主题思想,那么,作品中所包含的其他思想依然是靠得住的。“艺术作品的这种非理性性质的直接的、必然的后果使对它的各种议论取得了平等的地位”(龚费尔特语)。这就是为什么非专业评论家能够做出自己的解释而不用去操心必须对所有的他

① 奥陀耶夫斯基:《俄罗斯之夜》,莫斯科,1939年,第41—42页。

② 转引自韦列萨耶夫:《活的生活》,见他的两卷集第1册,莫斯科,1913年。



的解释之前已经存在的东西进行“反驳”的原因。这样的评论家把自己的解释当作各种可能的解释之一，并竭力肯定这一解释，肯定它的可能性，而不奢求它成为唯一可能的解释，所以他不必去批评其他评论家。

以上就是非专业评论家对所评论作品的作者及其他评论家的态度。现在要阐明的最重要的一点是这种评论对所评论作品本身的态度。任何一部文学作品若没有读者的话，它自身就不可能存在，因为只有有了读者才能使作品得以复制、重塑和再现。“……作者是由读者创造出来的，没有读者就不会有作者”（埃亨瓦尔特语）。埃亨瓦尔特在评论王尔德时说过：“有了莎士比亚的读者才会有莎士比亚，这是两种经常在某种程度上分开，而实质上又完全合在一起的现象。”^①评论家也是这样，“……评论家和读者这两个概念可说是同义的……领会一个作者的作品，这意味着一定程度上再现这部作品……如果读者本人从骨子里就不懂文学，那么他就不可能了解作者，不可能读懂他的作品。诗歌是为诗人写的。对聋子说话——等于白说。幸而从潜能上说我们都是诗人。正是由于这个原因才可能有文学……非专业评论家的作用主要是用自己的心灵去领会和再造别人的创作”^②。因此，“如果说《哈姆雷特》的每个新的读者仿佛是它的新的作者”（龚费尔特语），如果说，“我有我的哈姆雷特，却不是莎士比亚的哈姆雷特”，如果说，“每代人都有自己的哈姆雷特，每个读者都有自己的哈姆雷特”，那么我们就不能向莎士比亚的哈姆雷特提出对我的哈姆雷特所做解释是否准确，是否相一致的问题。“那些默默无闻的演员和非专业评论家对哈姆雷特的解释多半是不确切的，而且内容上也是贫乏空洞、微不足道的”（龚费尔特语）。从这些非专业评论家对研究对象本身的态度（他

① 埃亨瓦尔特：《悠闲赞·论文集》，莫斯科，1922年，第223页。

② 埃亨瓦尔特：《俄国作家剪影》，第1册，莫斯科，1908年，第10页。



再现研究对象,仿佛是研究对象的新的作者,他不是从外部而是从内部去研究对象,是永远在它的魔力圈内、在它的氛围内去研究对象)这一基本事实,产生出对上面所确定的两条(对该作品的作者和其他评论家的态度)的两点重要保留。如果非专业评论家在研究的作品范围内不受任何东西——无论是作者的观点还是其他评论家的意见约束,那么,他必须受作者作品本身的约束;如果非专业评论家的主观意见(印象)在客观上不受任何东西的约束,那么非专业评论家就需要受他的主观意见本身的约束。因此,他必须始终处于这一作品范围之内,寸步不离。由此可得出以下结论:第一,非专业评论家的解释必须是对该作品的真正的解释,而不是凭空胡编乱造出来的东西。就这个意义来说,作者对非专业评论家起着约束作用,但这种约束不在作者“经历”方面,而是局限于作者在该作品范围内所涉及的内容上,或者更确切些,就是指作者的作品本身对这些评论家的解释起着约束作用。第二,非专业评论家的意见必须是经得起最终考验的,而不是由别人见解的某些片断或由别人编写的东西杂凑而成的,非专业评论家在客观上承认所有议论有自由发表和平等权利的同时,还应在主观上把自己的东西看作是(对他来说是)唯一真实的东西。龚费尔特用如下的话来表述这一点:“真正的文学艺术家不需要这样的读者,他们害怕这样的读者……胡编乱造的读者对他们来说如此有害,正如善于独立思考的读者对他们来说如此难能可贵一样。”(这里我以个人名义顺便提一下:在《哈姆雷特》这出悲剧里并没有给演员做出反对“自作主张”的说明!)……在文艺作品中所体现的对真实理解的自由同信教的自由是一样的:无论我持如何宽容的态度,无论我如何尊重信教者的不同观点,既然我是个信徒,我就不能不考虑,要在我的宗教中最充分地体现真实。不管我如何理解,对文艺作品可能会有各种各样的观点,但我始终认为,



我的观点是唯一正确的……要探求、捍卫、体现真实，没有一种狂热是不可能的……要是拉开一定的距离，我可以说，我们能纯粹从理论上、理性上承认没有什么莎士比亚的哈姆雷特，而是有我的哈姆雷特，有你的哈姆雷特，有伯尔纳、盖尔温努斯、巴尔奈、埃尔涅斯托、罗西、穆内-絮利（法国演员）的哈姆雷特；所有这些哈姆雷特都是平等的；这一个近一些，那一个远一些，在某种程度上他们都是正确的。可是这种观点是纯属唯理论的，这种观点在创作高潮中将是致命的。创造自己的哈姆雷特的非专业评论家或演员应该有这样一种狂热：我的哈姆雷特是绝对真实的，其他人的哈姆雷特是没有的，也是不可能有的：“只有处于这种心情中才能创造出某种确实属于自己的东西”（龚费尔特语）。只有完全不信教的人才有可能对宗教持绝对宽容的态度；对信教的人、对教徒，容许不同的宗教信仰一定只是来自外部；对他们来说，容许不同的宗教信仰如果来自内部，那将是致命的。非专业评论家也是如此：他们发表自己的意见，说出创造自己的哈姆雷特方面的新的见解，这时，他们也可能是对别人的信仰“持宽容态度的”，但是，他们的这种宽容态度仅仅是在客观上的，在开场白中，而不是在自己的正文中。尽管非专业评论中的这种开场白已毫无顾忌地到处泛滥，但是我们依然要谈谈，我们所持的对非专业评论家任务的观点必将产生如下两种后果。

首先，这种评论是以对所研究作品的无限价值缄口不言为前提的。这种评论同非文艺创作没有关系，只是揭穿其非文艺性——是“反过来的评论”，是“来自反面的评论”，是政论式的评论。因此，这种评论只通过自己的内心来研究作品，而不对作品做出比较性评价。对这种评论来说，作者作品的实现是超越时间和空间的，这种评论给作品带来的只是“永恒的反应”（埃亨瓦尔特语）。在从歌德到托尔斯泰和尼采的这种对哈姆雷特评



价的整个巨大刻度盘中都承认“哈姆雷特是人类精神的顶峰——我把这称为关于精神和顶峰的简单推论。首先，这是一部不成功的作品，如果我向这部作品的作者当面指出这一点，他定会当着我的面笑着承认这一点”^①。从承认他的第一部艺术作品到否定他的作品的任何艺术价值，这种评论坚持最高的、绝对的评价的立场，与歌德及其威廉·麦斯特一起（并非完全同意他的观点，而是在评价上与其观点一致）重复说：“我远离对这一剧本计划的任何指责，我觉得似乎任何时候都没有写出过比这更高水平的作品。是的，的确从未有过。”^②这种评论从未做出过，而且也未发现有过其他的评价。“La haute critique a son point de depart dans”^③。

根据上述情况，我们可以相当清楚地得出如下结论：非专业的“读者”的评论完全没有规定自己在作品解释方面的任务。解释意味着问题已解决，继续阅读已没有必要。由于承认艺术作品的非理性性质，评论家根本不想把它解释清楚。王尔德^④说：“高层次的评论在艺术中看到的不是思想的表达，而是印象的表达……评论家如果乐意，就可成为解释者。他能从综合印象转为分析或解释……但是，对艺术作品的解释并不总是评论家的任务。与此相反，他们有权增加作品的神秘性，给作者及其神奇的、对上帝和祈祷者如此宝贵的作品裹上一层雾障。”^⑤评论家有权用格里戈里耶夫的话来说：“我们的理论是难以理解的，读者们，难道不是吗？有什么办法呢？这一理论与对象是相适应的。”^⑥歌德说过：“越是按常理难以理

① 尼采：《查拉图斯特拉这样说》，圣彼得堡，1899年，第76页。

② 转引自费金：《莎士比亚的哈姆雷特》，莫斯科，1905年。

③ “狂热——高层次的评论由此开始”（法语）。

④ 王尔德（1854—1900），英国作家、诗人、喜剧作家、评论家。

⑤ 王尔德：《画法、笔法和毒物》，见他的4卷集第3卷第237页，圣彼得堡，1912年，第237页。

⑥ 格里戈里耶夫：《奥费莉亚》，见他的12卷作品和书信集，第7卷。



解的作品，它的层次就越高。”^①如果他说的是对的，那么反过来说，越是按常理容易理解的作品，它的层次就越低。王尔德说过：“对文艺不喜欢可以有两种方式：一种是根本不喜欢；另一种是喜欢，但这种喜欢是唯理性的。”^②“审美评论的主要任务在于传达亲身的感受。”^③根据这些，我们可以把审美评论分成两类：第一类——评论家本身是文学艺术家，是创作者，他本人就能从事文学艺术的创作。第二类——评论家是普通读者，必须是无言的诗人（“无言的诗人是有福的”）。这类评论家的评论是纯粹读者的短评，这种短评不具有独立创作的意义。他们在自己的写作过程中比别人更容易感觉到“文字工作的艰苦”，但我们仿佛从未听到过他们对此有过什么怨言，因为他们认为评论家的职责就是要善于把一切说明，善于把作者没有说出来的或没有完全说出来的话加以说明、补充和详细的解释。因为，如果甚至“说出来的思想是谎言”（丘特切夫语），如果甚至思想……正如奥陀耶夫斯基的《俄罗斯之夜》（这是一本完全以此为根据写的好书）中所说的那样，一经过表达就暗淡无光，那么，更不用说，任何文字都不能传达那种“震撼的感受”，这种感受仅仅是蒂克所说的对艺术作品的真实理解。^④詹姆斯是非常对的，他把这种“震撼的感受”归入神秘体验的领域，按他的看法，其基本特点是难以用语言表达的。他说：“大概我们中的许多人都记得，年轻时，文学作品中的某些地方可能曾对我们产生过多么震撼的感受：这些地方仿佛给我们敞开了——一扇扇谜一样的大门，让生活的秘密，让生活的全部苦难进入我们的突突跳动着的内心……抒情诗和音乐的全部意义都变为我们个人存在之外的模糊不清的生活远

① 龚费尔特：《关于艺术作品的解释》，圣彼得堡，1912年。

② 王尔德：《画法、笔法和毒物》，见他的4卷集第3卷第255页，圣彼得堡，1912年。

③ 王尔德：《作为艺术家的评论家》，见他的4卷集第3卷第193页，圣彼得堡，1912年。

④ 斯托罗任科：《莎士比亚研究经验》，莫斯科，1902年。



景——激动人心的、十分诱人的、永远捉摸不定的远景。对我们来说，这与我们有没有对神秘的东西具备这种感觉、存不存在对艺术的永恒的敏感是相适应的。”^①所有这一切在一定程度上都是对的，既适合于音乐和抒情诗，也适合于悲剧。按叔本华的说法，如果悲剧是最高层次的创作——“悲剧应该被认为是……诗歌的顶峰”^②，那么，就可以来谈一谈对悲剧因素的特殊情感的问题，谈一谈神秘的悲剧接受能力问题。无怪乎尼采在专门谈到自己对悲剧的认识时说：“当科学达到自己的界限、当这些界限的逻辑收缩成一个包围圈、最终咬住自己尾巴的时候，只有到那时，新的认识——悲剧认识才会突然出现，这种认识即使是能够忍受的，也需要保护，也需要使其成为有教育意义的艺术手段。”^③这就是泽林斯基教授在《索福克勒斯悲剧集》翻译前言中所提到的特殊的“悲剧认识”，这种认识对悲剧的理解很有必要的。无怪乎格里戈里耶夫在谈到“悲剧因素”时，正如谈到“某些启示”、谈到确认你内心信仰时那样。谈到“悲剧心灵”时他说：“谁也不知道，这是什么东西……也许，正是我们称之为新风尚的那种东西，正是某种新风尚，正是某种强烈的气息……”^④这种悲剧的新风尚是对悲剧的真正的理解，它的捉摸不定和难于表达是评论家无法解决的。按照伊万诺夫的说法，这就是真正的象征主义创作的特征。他说：“所谓象征只有在如下情况时才算得上是真正的象征，即：它在本来意义上是取之不尽的和无限的；它是用隐秘的（祭司的、魔幻的）暗示和开导的语言说出来的难以用言辞表达的、不适合于表面词义的某种东西。象征是多种形式、

① 詹姆斯：《宗教经验的多种性》，莫斯科，1910年，第371页。

② 叔本华：《世界即意志和观念》，圣彼得堡，1898年，第261页。

③ 尼采：《查拉图斯特拉这样说》，圣彼得堡，1899年，第170页。

④ 格里戈里耶夫：《伟大的悲剧作家》，载《最后的浪漫主义作品中的奥德修斯》，莫斯科，1915年，第37页。



多种含义的,而且总是非常含糊其词的……它是由像水晶那样的结晶体构成的;它甚至是某种单晶体——用来与复杂的和被分解的讽喻、劝喻或比喻相区别的单晶体……它是难以用语言来形容的,难以理解的,因而我们在其整个隐秘的意义面前也是无能为力的。”^①

詹姆斯谈到过神秘感问题,尼采谈到过对悲情成分的认识问题。所有这一切都要求另一种表现形式、另一种传达方式、另一种语言来与之适应。神秘的东西是难以言喻的,悲情成分也是难以用语言表达的。“快感是无法解释的”——普希金的这句话用来说明文艺创作所提供的审美快感,是最合适不过的了。作为文学艺术家的评论家,和处于创作兴奋情绪中的诗人一样,经受着“文学工作的艰苦”,经受着如同创作中其他艰苦一样,即无法把体验表达出来的艰苦。他要通过讽喻、通过词的独特用法、通过词的象征化来创造出伟大的东西,并克服自己内部的词汇中说不明白、难以用语言表达的东西。非专业评论家始终未能用语言表达难以捉摸的、“无法解释的快感”,他们紧跟在苏利·普吕多姆后面,重复着说:“我把自己的诗歌交给你们,诗歌就离开了我的心,留在我心里的是诗歌最美好的东西,而我的那些诗句不再会有人去读它。”^②这种评论家只会说话,但自己不会搞创作。在《俄罗斯之夜》中,对这一点是这样说的:“你想让人教你学会真实吗?有个很重要的秘密,那就是:真实是不能由别人来转达的!先来考察一下,什么叫作‘说话’?我至少确信,说话无非是要激发听众自己的内部的词汇。”^③作为文学艺术家的评论家,要激发这种“内部的词汇”可以直接用自己的作品,而作为普通非专业评论家则不具备这种能

① 伊万诺夫:《沟与界·美学与批评试验》,莫斯科,1916年,第62页。

② 龚费尔特:《语言的痛苦·回忆普希金》,圣彼得堡,1906年。

③ 奥陀耶夫斯基:《俄罗斯之夜》,莫斯科,1939年,第43页。



力——在他们的印象和他们读者的“内部的词汇”之间还有他们尚未掌握的外部的词汇。因此，他们的评论失去了研究对象，就不能作为独立的作品存在。这些评论，仿佛是谱写的乐曲，作品本身必须照着乐曲吟唱，吟唱一终止，失去了所谱写的乐曲，评论也就不再存在了。

我们在这里大段大段地引用这些关于评论的似乎是抽象而空洞的议论，其目的并非是为了阐明我们的 profession de foi^①——想做到这一点，只靠上述这些议论还不够，实在是太不够了。我们觉得，这些议论正如某些理论属性的先决条件（而决不是对观点的系统叙述）那样，对下文，对《哈姆雷特》的论述正好都是十分需要的。这是由于它们的不连贯性，也许是由于它们的外表上显而易见的首尾的不一致性，但我们仍然以为，这类议论的结集出版多多少少是情有可原的，因为其目的只是为了让读者从大堆大堆的科学哲学和历史材料中摆脱出来，通常，关于《哈姆雷特》的研究著作都是用这些材料来凑数的。

现在，从这一研究工作的一般原则转向具体条件时，我们只得强调上面确定的某些原则对我们的研究工作进程有着特别重大的影响，并打算用三言两语来谈一谈开展这一研究工作的方法问题。

读者评论的基本假定及其上述的先验公设，为《哈姆雷特》的研究工作创造了完全不同的条件。这种评论的业余爱好性质允许把《哈姆雷特》的全部科学历史问题（关于该剧问世的时间、史料、作者及影响等）、剧作者的整个生平经历问题（莎士比亚—培根的问题等）以及有关这一剧作的大量的纯评论的文献撇在一边。对这类评论家只要求有一种知识——熟悉悲剧的本文。这样一来，便营造出根本不同的另一种研究环境：整个研究工作只局限于这一悲剧的范围内，甚至只局限于悲剧的特定解释范围内。

① 法语，意为“信经”。



反映在研究工作的方法上,这就意味着,在这一研究中没有从外部提出它必须加以解决的问题。然而,不能不指出,在这一具体情况下,哈姆雷特的问题是从迄今解决这一问题相反的方面(因而,也就是受对立面约束的方面)提出来的。读者能够看到,我们也提出哈姆雷特优柔寡断的一面,只不过是另一方面提出来罢了。在这里,不得不再做点补充说明。《哈姆雷特》这样的剧本为数不多,其中故事本身,剧情发展和各场戏之间的联系都要求加以说明,而由于每一种新的解释都给故事本身以新的说明,因此就会与其他评论家的解释发生关联。

所有评论家都曾设法尽量使哈姆雷特这一角色合理化,也就是说想尽量找出事件、剧情发展之间的合理联系,用一系列可理解并为大家所熟悉的观念,如心理学的、文学史的、传记的、伦理的、历史的等方面的观念,使故事情节和哈姆雷特的形象会合,并以此来说明哈姆雷特。在这里,评论家的解释首次把事件和哈姆雷特形象本身之间联系的不可解释性作为基础,作为出发点。可另一些评论家则承认悲剧的“暧昧不明”,但同时又试图克服它。那里是“尽管”和“毕竟”,而这里却把这种“暧昧不明”作为研究的重点。正像所有关于哈姆雷特的评论中所说的那样,神秘性和不可理解性并不是被迷雾所覆盖的悲剧表面的层层罩布,并不是只有透过或掀开这层层罩布才能看清悲剧。神秘性和不可理解性是悲剧的核心,是悲剧的内在的中心。隐没在“暧昧不明”之中的不是简单的(可以一目了然的)东西,而是由人物、对话、剧情、事件等多种因素构成的一整套秘密。这些因素单独分开时是容易理解的,但当它们处于整套秘密所要求的各种联系之中时就不好理解了。

其实,这篇简短的专论是把悲剧当作神话来解释的一种尝试,此种尝试对莎士比亚剧作的评论来说尚属首次。在古希腊、古罗马的悲剧中,在



圣经中,故事情节不是凭空虚构出来的,不是粗略的、可能发生的和附带性的东西,换句话说,不是对出场人物进行的一种纯动态性的性格描写。它是神话,是神秘性的现实,它属于审美的 prius^① 的范围,从中(顺便地)推演出形象、典型人物、主题思想等。在所有这一切中,象征不是讽喻,而是现实(伊万诺夫语)。但在欧洲文学中却不是这样,特别是某些 prius,即最初因素是莎士比亚是评论解释悲剧中的“典型人物”,故事情节就是从这些带有合乎逻辑的、心理学的、历史的和任何其他理性和可理解的连续性的最初因素中推演出来的。解释和评论的方法是另一回事。有人想采取相反的方法把悲剧的故事情节和现实归结为某些最初因素,比如说典型人物、“主题思想”等。而在这里,情况恰恰完全相反。哈姆雷特的神话、哈姆雷特的现实性成为出发点。不可解释的最初现实、悲剧现实以其艺术的魅力和不可解释的暗示的力量而令人倾倒和信服。由于这种神秘性的现实,悲剧把其余的东西,如人物形象、故事情节和对话等都看作是次要的。所有这一切,都受到主要东西的支配。欧洲评论界不断争论、分化和转化,在与悲剧中出现的种种问题做斗争。这里说的只不过是对莎士比亚的悲剧神话及其作为真实(即像真事那样可感觉到的、已获得但未能最终证实的现实)的悲剧神话进行艺术欣赏的事实。请把神话与真实的宗教启示、直觉、经验(即对神话、现实在文艺上的启示)作一比较。这篇专论的题目就是:丹麦王子哈姆雷特悲剧的神话。神话是艺术作品(悲剧)中揭示出来的宗教的(按认识论范畴)的真实。

问题是从评论家所感兴趣的研究著作中提出来的。研究著作本文里涉及的只是悲剧和作者内心中对悲剧的反映;任何一段引文(当然除悲剧本文之外),有时会使人觉得非常诱人,不论引证的是哪位评论家的权威

① 拉丁语,意为“最初现实”。——译者注



的话,不论是用他本人的直接表达,还是用他的想法来补充我们的评论,或者在整个写作期间也没有碰上引证的机会,我们的假定不只是一种解脱,也是一种约束。只是在注解(注解应突出的不仅是那些材料的从属和次要性质,而且主要是那些所涉及题目的不够完整和严密的性质)中我们还要涉及其他评论家的意见,并采用引文来解释我们的论点。这里再用三言两语来谈谈注解、注解的产生及其在该研究著作中的地位问题。由于本文中 so 谈论的关于悲剧的主要观点发生了变化,因此所有从美学上评论《哈姆雷特》的观点也从根本上发生了变化(其他评论家的分析,比如说,评论家的评论和他们对作品的评价,该剧作的舞台体现,翻译与其他艺术作品的相似点与不同点等),所有这些——评论中的《哈姆雷特》,舞台上的《哈姆雷特》,翻译中的《哈姆雷特》,艺术作品中的《哈姆雷特》——在我们理解悲剧时,都以完全不同的形式呈现出来。当然,所有这些专题,其中包括从某个题目中分立出来又直接与该题目构成依附关系的题目,依然要对它们进行专门的研究,这是将来要做的工作。这件工作如果在某个时候同下文中要谈到的另一件将来要做的工作结合起来做,那么,这一题目也可算是彻底完成了。长期以来,在经常阅读《哈姆雷特》的过程中,我曾做过许多思考,顺便做了一些评论,这些评论内容不成系统的,只是些未曾深思熟虑的题目。显然,从表面上看,它们彼此间似乎毫无联系。现在我们将这些题目产生的思想联合成有内在联系的一体,使其形成一个共同的观点,并以此作为悲剧观点的基础。这里所引述的只是评论的一小部分,但即使这一小部分也是一些未完成的、未经深入研究的题目。因此,这里所提供的只是一部分用于同一题目的这样或者那样原始材料。这些材料的选择是根据以下几条理由:第一,选择我们感到有助于阐明主题,在对待主题的关系上处于被支配的、从属的地位,并通过已知的东西



来推测未知的东西,用最熟悉的观点与我们的观点进行对比(对照)使哈姆雷特与艺术作品中的其他主人公建立起密切的关系。这一组评论的目的是为了弄清我们的主要思想。第二,选择思想上最新的题目(评论个人思考的成果)和最有趣的、自己至今未予注意的题目。第三,把评论中所列的是悲剧英语原文的引文翻译出来(这一点我们觉得特别重要,对评论家来说,把悲剧本文的意思弄清楚后就不需要再做解释了)。总之,评论的性质是偶然的,不是系统的,更多的不是取决于题目的客观要求,而是所评论作品的主观条件(书籍、感受等的挑选)。我们认为,有时评论家所做的评论的状况同这篇专论前言所展开的观点是不会有矛盾的。在前言中,从理论方面讲,所有议论的地位应当是平等的,反驳别人的观点不是我们的任务。但是,只要我们一进入评论领域、文艺领域,再持这样的观点就是极其有害的。为确立和肯定自己的观点,我们总要在主观上批驳其他的观点,尽管客观上并不需要这样做。因此,没有独立意义的评论,其实质只是这样或那样与这部评论专著构成依属关系的某些题目轻轻带过的和笔,是速写和草稿。《哈姆雷特》是世界文学中一部独一无二的作品(这一点乍一看来不管怎样都会令人感到奇怪,因为大批悲剧的情节雷同,典型人物也雷同),甚至与莎士比亚的其他悲剧相比,也是一部独一无二的作品(这也是在整个关于莎士比亚评论中为什么《哈姆雷特》这部作品如此经受非议的原因,例如勃兰克斯、舍斯托夫就曾这样),在这种情况下就更容易把自己局限在所研究的作品范围之内。伯尔纳说:“歌德的崇拜者之一有一次对我说:为了读懂歌德的诗,还得了解他的自然科学著作。”^①我不了解他的自然科学著作,但难道文艺作品本身不能说明问题吗?瞧,对莎士比亚发展的历史我什么也不知道,可同时对《哈姆雷特》这

① 《伯尔纳全集》,第3卷,《摘自我的日记·谈话》。



部作品却十分了解,我们了解它,简直达到令人神往的程度!难道为了了解麦克白,就必须读完《奥赛罗》?《哈姆雷特》是一个独特的世界。伯尔纳说:“那些不属于英国历史和英国传说的不列颠诗人的剧作中,《哈姆雷特》是唯一的、产生在北方大地上和北方天空下的剧作……《哈姆雷特》——这是莎士比亚精神的殖民地,与宗主国相比,它处于另一个地带,具有另一种大自然,完全由另一些规律支配着。”^①因此,评论家必须把完全不同的另一些规律揭示出来。但要把另一些规律揭示出来,表现它们的效能,并不意味着把它们翻译成逻辑概念的语言,诠释它们,而是要仅仅去感觉它们的作用,感觉它们对剧作中事件的进程产生的奇迹般的影响。如果套用理查德·瓦格纳谈论音乐时所说的话,这些话完全适用于各种文艺形式,那么,我们可以说:“悲剧(其中包括《哈姆雷特》)本身是一种世界观念,因此,要是谁能充分地用各种概念表现悲剧(或音乐),那么他就能同时向我们提供一套解释世界的哲学。”但是,要像表现音乐一样,用各种概念来表现悲剧,就意味着把它毁灭。我们必须接受的恰恰是悲剧中(或音乐中)所表现的这种“世界观念”,这正是当代文艺理解的一项任务。这里我们又一次碰上了上面提到的文艺印象难以用语言来形容和表达的情况。由于此类抱怨从评论家口中听到已经不止一次,所有我们认为在本文结束时来谈论这个问题不是多余的。如果可以这样说的话,这里应该区别“两种难以表达的情况”,这是同一个问题的两个方面。第一个方面是《哈姆雷特》的主题思想本身的难以表达,即在语言上的难以捉摸。悲剧的主题思想,在其中起着作用的规律(在文艺解释中的世界观念和世界规律)将永远是令人向往的秘密,但它们对人类的认识来讲,又不可能永远处于封闭状态。在悲剧中理解(或揭开)秘密是不可能的,只能去感觉。悲剧本

^① 《伯尔纳全集》,第3卷,圣彼得堡,1899年,第859页。



身将永远留在问题、课题的旗帜之下。歌德承认：“不管那里怎么说，像《哈姆雷特》这样的剧本，依然像一个忧郁的课题一样使心灵感到沉重。”^①“这部谜一样的作品像一个无理方程：其中未知数得出的是用任何解法也永远除不尽的分数。”^②几乎所有人，如勃兰兑斯、顿-勃林克、费肖尔、伯尔纳等都着重对剧本的暧昧不明问题进行了研究。托尔斯泰、伏尔泰及留梅林等这些对悲剧持否定态度的人则直截了当地谈到这同一问题，但评价都很不一样，他们把这称之为剧本中的难以理解、毫无意义和杂乱无章。我们完全不想掀起这块帷幕。当我们站在帷幕前观察哈姆雷特的时候，用盖斯纳的方式说，就是对这一“假面具悲剧”主人公的面容的暴露；伯尔纳说得很对，我们不想掀掉蒙在画面上的这层障翳，而且掀掉这层障翳也是不可能的，因为它就是画的本身。^③

这就是“难以表达”的第一个方面。第二个方面是对作品本身印象的难以表达，也许只不过是善于写作。正当难以表达的第一个方面是完全合理和必要的时候，难以表达的第二个方面则真正造成了“语言的痛苦”，这种痛苦来自于“对从语句分离出来的思想的绝望”（见奥陀耶夫斯基《俄罗斯之夜》）。在格里戈里耶夫的优秀短篇小说《伟大的悲剧演员》中，作者叙述自己对吉他的“不幸的癖好”，这癖好的故事在某种程度上也是励志故事。对吉他这件乐器（学会它并不是件容易的事，尽管我做了很多努力，但我的家人和莫斯科的朋友却大失所望。迄今为止，连续不断取得的成绩使我曾经在国外偶尔居住过的宅邸和旅馆的主人一度感到有些着迷的“不幸的癖好”是来自于深刻的内心原因：“有各种毫无指望的癖好，这些

① 歌德：《同艾克曼的谈话录，1827年4月28日》，柏林，1955年，第593页。

② 希尔德：《医生和心理学家医用心理学》，柏林，1924年，第146页。

③ 《伯尔纳全集》，第3卷，圣彼得堡，1899年，第861页。



癖好随年龄的增长不知不觉地扎下了根。有时从不听话的乐器中弹奏出一连串音符对我是如此的需要，正如早起喝杯清香的茶一样……在我对吉他的癖好中……要怪就得怪这些我听得到的满怀激情的、坚强有力的，同时又是柔和的、沉闷的、亲切的弹奏声……这些被我视之为典范的弹奏声，在我活动着手关节时萦绕于我的耳际。一个穷凶极恶的朋友，一个我的吉他的最残暴、最无怜悯心的劲敌，在思辨调整的时刻，当任何的不成体统都由最高原则造成的时候，就会懂得这一点。‘诸位’，这位朋友把脸转向其他朋友这样说……这时……我……抱起放在沙发上的吉他，拨动着琴弦，弹奏起匈牙利舞曲来，曲调既沉闷又雄壮。‘诸位——我的朋友（大概，此时他突然想起使他如此喜爱的贝内克心理学体系的各种结论）接着说——我知道，他在这些曲调中听到的将不是我们想听到的东西，而完全是另外一些东西。’的确，伊万诺维奇那响亮的、动人心弦的、哀怨的、悦耳的、刻薄而幽默的匈牙利舞曲在此时响彻我的耳际……心理学家的见解依然是正确的——我无论在什么时候重新听到伊万诺维奇的雄壮的舞曲，我将用‘心灵的耳朵’去听。哈姆雷特可以用‘自己心灵的眼睛’来看他父亲，为什么我不能用自己心灵的耳朵来听呢？评论家乐意把自己同刚刚援引的故事中的主人公相比，使他产生一种要写论著的欲望，这是出于对自己不擅长的乐器的一种‘无望的癖好’。在自己不擅长的乐器上拨弦定调，用‘心灵的耳朵’来听雄壮而沉闷的曲调，评论家的命运就是这样。的确，这种生动地表现‘拨弦定调’的过程是再好不过了。这一专论最初是以描写想象的、虚构的、佯装的演员或演员们表演的形式来构想的（想象、幻想，或者更好的是《哈姆雷特》在舞台上的梦境，要知道欣赏艺术作品的过程是可以与梦境相比的）。我们觉得，这种形式的专论应该更清楚地表明我们是在倾听，发自我们内心的声音（别林斯基论莫恰洛夫）。很遗憾，



我们实际上没有这样机会看到能够体现我们整个哈姆雷特的演员(未必会有这样的机会,因为扮演好哈姆雷特令人觉得是不可能的);有必要使所遇到的演员表演的某些特点结合为一体或‘用心灵的眼睛’来观察想象中的事物。”因为正如哈姆雷特不能通过视觉和听觉来体现一样,哈姆雷特也不能通过文字传达出来。冈察洛夫说:“哈姆雷特不是典型的角色,这个角色谁也扮演不好,从来没有演员能扮演好这个角色。莎士比亚所写的其他许多剧本,如李尔王、奥赛罗等角色都比较容易扮演。哈姆雷特则不是这样,哈姆雷特是不好扮演的……他像一个终身漂泊流浪的人,已在角色中弄得疲惫不堪。不要说普通人,任何一个演员也经受不住……不可能经受得住!”^①

从另一方面看,评论家的处境,比如说,与抒情诗人相比,还是比较好的。评论家拥有一种手段,让人感受他所感受的同一事物,以自己的心情去感染别人,“激起读者的内心的语言”,表明他是在“用心灵的耳朵”倾听一切。如果按另一种方式,非专业评论家的任务是无法自行解决的。的确,他们也只得成为“无言的诗人”,“把创作的崇高心灵暗自藏匿起来”。幸而,情况不是这样。这些犹如梦呓一样的“声音”是难以用语言表达的,这声音不是在评论家(像抒情诗人那样)的心中,因此并不是无法表达的:可以说,这声音就是悲剧本身,就是它的“空话、空话、空话”。因此,如果这些读者的短评(这些从内心中去掉的曲调)没有独立的意义,如果这些短评不把“心灵的耳朵”听到的东西表达出来,如果这些短评没有悲剧的参与就不能独立存在,那么,就会因为好像没有声音就不会有回声一样,没有悲剧自然也不会有评论。所以说,如果没有这一切,那么也就不会使读者评论的任务成为无法解决的任务。有耳朵的人就能听别人说话——有

^① 参见《罗曼诺夫全集》。



“心灵的耳朵”的读者就能听到悲剧里的空话，听到它里边的“难以表达的话语”，只是带着评论者的腔调。没有阅读悲剧，没有听到悲剧里的空话，就不可能写出评论。这些读者的评论，这些“被去掉的”音符——仿佛是阅读时发自内心的曲调，没有阅读本身，就不可能存在内心的曲调，这就是其实质。也许，在着手悲剧的阅读、着手对它的完整的文艺欣赏的时候，读者在它的声音里听到的东西，就是我们听到的东西。只是尽可能传达评论家的感受；评论家的任务是明确地引导这一欣赏，给它指出相应的方向。剩下的事就是读者的任务：在这一方向中、在这些曲调中感受悲剧。因此，这部专论——仅仅是感受的方向和曲调，仅仅是悲剧投下阴影的轮廓线。如果读者正是在这个方向上，在这些曲调中通过文艺感受(做梦)的方法欣赏这一悲剧，我们这部专论的任务就算完成了，评论家非笔墨所能形容的思想就会合在一起，隐没在被悲剧的空话层层包围和陷于其秘密的无限的和深深的沉默之中。(非笔墨所能形容的沉默，我们上述的两种“难以表达”会合在一起，它们是各不相同的两种东西。非笔墨所能形容——是指意义的不足、受损和短少，精神的低落、表达不充分和言犹未尽，即需要克服的东西；沉默——是指意思充实、充分和完整，是秘密，即需要接受的东西)评论家的任务就是这样解决的。在格里戈里耶夫短篇小说中，在心理学家的种种解释之后，另外一个朋友说：“那我们怎么受得了！……”瞧，就是读者的这个“我们怎么受得了”提出了这些“被去掉的”音符的客观评价的问题，提出了这些音符对欣赏悲剧是不可缺少的问题。莱蒙托夫向诗人提出的问题也可以说是针对非专业评论家的，他问道：“这事与我们有什么关系？你为此痛苦过吗？我们知道你为什么而痛苦吗？……”因为评论家像抒情诗人一样，要叙述自己对艺术作品的体验，要叙述自己的“痛苦、折磨、希望和遗憾”，因为任何评论，不管是客观或是主观



的(当然,特别是后者),按王尔德的话,都是评论家的生平自述,是关于评论家的“梦幻”的故事。这就是为什么评论家的短评并不是所有人都需要,并不是同所有人都有关系。引几句尼采的话作为献词:

你们,勇敢的探索者和试验者,所有驾着机动灵活的帆船驶向可怕的大海的人们,你们,沉醉于谜中的人们,你们,知道昏暗会给人带来乐趣的人们,你们,心灵被芦笛的声音吸引而落入欺骗漩涡的人们;——因为你们不想用怯懦的手去触摸情节线索;在那里,你们能够猜出结果,但你们痛恨得出结论——我是唯一告诉你们我所看到的谜语的人……^①

对结论做出评价不是我们的事,“读者是否受得了”也不是评论家要考虑的问题。这是一个特殊的、复杂的问题,主要的是,这还是个隐私的问题——为什么评论家要写评论:是客观的愿望支配着他的决心呢,还是自己本身就有主观的需要,是“不幸的癖好”,还是难以抑制的欲望,这都是人们通常喜欢用来推托的话。评论家是否与尼采一起重复说“*Mihi ip scripsi*,”^②是否同意都德写的“归根到底是为群众”——是否基于实际的考虑,或者是因为,正如“陀思妥耶夫斯基的可笑的人那样,他感到一个人知道真相很困难”。格里戈耶夫说:“可为什么内心要求取得信任,为什么内心渴望分享每一个神圣的、美好的印象”(见《奥费莉娅》)。这些是隐秘的、模糊不清的,也许完全属于评论家本人的问题,因此在这里谈论这些问题完全没有必要。这篇前言的任务是尽可能维护各种客观可能性(仅仅是维护这种评论专著

① 尼采:《悲剧的起源》,圣彼得堡,1899年。

② 拉丁文,意为“我为自己而写作。”



的客观可能性,而决非证实它的客观要求)。本文的任务只在于使其在无根据的主张中免受不公正的指责(这样的指责完全不该有!),这类指责已经像雨点般向主观评论即非专业评论提了出来。非专业评论受到了最严厉的指责(如:请警惕——《莎士比亚评论中不求甚解的态度》)。依我们看,朗松对这一点的看法是对的,他说:“全部不幸在于它(凭印象的评论)从来就不处于界线之内。即使有人在读某一本书时叙述其中发生了什么,即使他只局限于叙述自己内心反应的范围,并不肯定任何其他什么,他作为目睹者的叙述对文学史来说也将是十分宝贵的,任何时候也不会是多余的。然而,很少有评论家能够经得住诱惑,把历史的见解掺和到自己的印象里,或者把自己个人的观点冒充为论题真正的实质。”^①

这就是为什么不把“自己个人的观点冒充为论题的真正实质”,不把历史的见解掺和到自己印象里去,只限于传达自己内心对《哈姆雷特》的反应,只限于喝掉自己的一杯水这样一个小小的愿望,不肯定其他任何什么。总之,遵守所有这些条件,我们认为,这部关于读者印象的评论专著将不会是多余的。

^① 龚费尔特:《关于文艺作品的解释》,圣彼得堡,1912年。



第一章

在每天开始和结束的衔接处，在光明与黑暗时刻相互交替的无限链条中，有一个模糊一团、不太确定的、难以辨别的白天和黑夜的界限。在黎明之际，有一段早晨已经来到但黑夜尚未离去的时刻。没有任何东西能比这一不同寻常的白天和黑夜的过渡时刻更神秘莫测、更令人费解、更难以猜透、更模糊不清的了。早晨已经来到，但黑夜尚未离去，早晨仿佛淹没在四周溢出的黑夜之中，仿佛是在黑夜中漂浮游动。在这一时辰，也许，时间只延续最微不足道的1秒钟，所有的一切，所有的人和物，仿佛都会有两种不同的存在，或者说分成两半的生活，即半是夜半是昼的生活，即又是早晨又是黑夜的生活。这一时辰，时间是不稳定的，它仿佛是一个随时都会把你陷进去的泥潭。这一时辰，时间仿佛是一块不结实的盖布，散了线，开了绽。这一时辰引起的悲哀和不同寻常的神秘莫测是难以用语言来表达的，是令人胆战心惊的。一切都和早晨一样淹没在黑夜之中，黑夜则又在每一道微弱的光线后面显露出来。在这一时辰，当一切处于不稳定、不明晰、变幻莫测的时候，阴影这个词已失去其通常的意义，阴影是发光物体把光线射向大地时光线被挡住所形成的影子。但是，仿佛一切都存有阴影，一切都有自己黑夜的方面。这是令人悲哀和神秘的时辰；这是使时间塌陷，使时间这一不结实的盖布四分五裂的时辰；这是黑夜深渊暴露无遗的时辰；是白昼世界在这黑夜深渊上空高高耸起的时辰；这是整个

昼夜划分为黑夜和白天的时辰。^[1]*

在阅读或观赏丹麦王子哈姆雷特这一悲剧时，内心所体验的就是这样一个时辰。观众或读者的心灵往往沉浸于这一时辰之中，因为悲剧就是在这一个时辰发生的，他们的心灵与这时辰是息息相通的。最难以理解、难以猜透的悲剧，其实质来说是神秘莫测的，而且永远是难以捉摸的。这种悲剧可能在内心处于高度抒情状态的时候，以无法消除的方式永远留下痕迹，并在死后也留下不可捉摸的却永远难以磨灭的痕迹，使内心永远经受着至今从未体验过的诱惑和痛苦。这种方式不应被纳入语言的范围，这是最深刻的和最隐秘的心灵的创伤，这种创伤是非语言所能形容的，是不可言传的，是无法从嘴里说出来的。

的确，悲剧使我们想起黎明前的时刻。整个悲剧虽说是可看得见和可触摸得到的（或可听得见的），但它被淹没在茫茫黑夜之中，在黑夜中一切都变得模糊不清，都分成了两半。黑夜中的一切都具有双重的意义：一种是可看得见的和普通的意义，另一种是不寻常的和深奥的意义。在悲剧中，仿佛每个词和每个论点后面都发现有塌陷的地方，都可感觉到有无边无际的、令人毛骨悚然的——也许是最后的——无底深渊，这个深渊只有黑夜知道，还得是深渊的所有盖布都被揭去的时候。悲剧渗透到人的心灵深处，以致在对它的无底深渊进行体验时，不得不产生一种惊心动魄的感觉。

我们要研究的这出悲剧是迥非寻常的，它与任何其他悲剧不同，其中似乎缺乏一种最必需的和主要的东西：紧张的行动。这是一出缺乏行动的悲剧。如果按照学校对悲剧的定义（遗憾的是不仅仅学校对悲剧的定义），把悲剧看作是对主人公的斗争——外部斗争和内部斗争的刻画，就

* 标有方括号〔 〕者为作者所作的篇幅较大的注释，为便于阅读统一收入附录中。



必须把《哈姆雷特》排除在通常范畴之外，把它看作是既无外部斗争又无内部斗争的悲剧，看作是缺乏行动的悲剧。但这出悲剧真是这样的吗？《哈姆雷特》触及悲剧因素中最深层的一些东西。悲剧因素是由人存在的基础本身所产生的，它寓于我们生活的基础之中，它从我们时代的根中获得滋养。人们生存的事实本身——他们的出生，他们获得生命，他们的独立生存，他们的与世隔绝，他们在宇宙中的分散和孤独，他们被从未知世界抛进已知世界和由此不断为两个世界做出的奉献，这一切的一切，都是悲剧性的。

一般说来，如果悲剧是文艺创作的最高形式，那么，《哈姆雷特》就是最高形式中的最高形式，是悲剧的悲剧。这不是简单的、“东方式”的夸大其词，这种说法有其完全确定的含义，那就是悲剧的悲剧。在悲剧中能觉察到的是悲剧之所以形成悲剧的东西，即悲剧的起因、悲剧的实质、悲剧的思想和风格，也就是说，把普通的戏剧变成悲剧的无底深渊和作为所有一切结构基础的那些悲剧因素的规律^①。

在每句台词背后都可感觉到悲剧的深渊，这深渊赋予整个剧本以自己的意义。是不是因为剧本是悲剧的悲剧，在剧本中就没有了任何悲剧（也包括缺乏行动的悲剧）中应该有的那种东西呢？悲剧的每一个论点、每一个片断都可成为某个单独悲剧的题材；每一个人物都可以成为某个单独悲剧的主人公；可以把悲剧分解为相当于悲剧中与单独人物一样多的单独悲剧，或者更多，也可以把悲剧分解为相当于悲剧中与单独情节一样多的单独悲剧，因为某些人物可以成为几个悲剧的主人公。但这些单独的悲剧不能算是成品，至多不过是一些初具轮廓的暗示罢了；它们没有分

① “悲剧中的悲剧”这一定义的意思可用类推法与罗赞诺夫解释的“歌曲中的歌曲”这个说法的意思相比（见埃夫罗斯的《俄语翻译前言》）。



解开来，而是结合在一起，使它们彼此按总的方向转变，并在总的方向约定的条件下结合为一体，使其成为悲剧的悲剧。

任何悲剧，归根结底都是不可解释的。尤其是以悲剧因素作为基础的悲剧的悲剧。这种悲剧因素被加工成戏剧作品时，其每颗种子都能变成一个单独的悲剧，在这悲剧中，整个戏都可用无数的方法来解释，但由于把戏剧分解的所有解释达到悲剧因素的不可分解的程度，这悲剧因素就使普通的戏剧变成了悲剧。正是在由悲剧的种子发育生长起来的这些戏剧形式的《哈姆雷特》中，在一定程度上（由此产生的显而易见的对悲剧的杂乱无章、互不谐调和他律的现象），所有这一切都转向某个中心，转向剧本的内部聚焦点，一切都成为自己的单个悲剧的一个方面，也就是说，成为自己最后的、不可分解的、不可解释的一个方面。这就是为什么这里发生的一切具有自己的确定的含义，但所有这一切都淹没在黑夜之中。在外部的、现实的戏剧进行的同时，还有另一种具有一定深度的内部的戏剧，即还有一种在无声中进行着的戏剧（前一种即外部的戏剧是通过语言表现出来的）。对内部的戏剧说来，外部的戏剧仿佛只是些框框。在听到对话的外部的戏剧后面可感觉到有一种内部的、非语言的对话。剧情被一分为二，到处可感觉到有一股神秘莫测的力量在产生着奇迹般的影响。可以感到，台上发生的一切只是台下发生的另一事件的部分表现和反映。剧情是在两个世界中同时发生的：在这暂时的、可见的世界里，一切都在运动，像影子，像幻象；而在另一个世界里，尘世的事情和事件早已有了定论和安排。悲剧是在两个世界的边缘——阴阳界上发生的，其剧情是向今世的边缘和终点（剧本中的“墓园”——死亡、谋杀、自杀、“墓穴”）延伸，是在两个世界的交界处展开的。它不仅向尘世的边缘延伸，而且常常越过这个边缘，进入到那个世界（即剧中的彼岸——阴曹地府）。这两个世界



的边缘是位于悲剧剧情和悲剧主人公心灵中如此深层的地方,以致与那悲剧的深渊,即《哈姆雷特》中的最后一个深渊重合在一起了。整个悲剧在难以捉摸中运行;在某种另外的超时间和超空间的现实中运行。时间的表层已被捅破,伤痛已暴露无遗。整个悲剧仿佛是一块帷幕,仿佛是由痛苦、激情、忧郁和苦难编织成的,罩在最后秘密上的是一块薄薄的、颤动着盖布。

由此可见,那种神秘性(同样是事件的难以理解和杂乱无章),已把每句台词和每个表演动作包裹得严严实实,以致那种神秘性使人不得不用另一种方式说出普通的语言,赋予整个戏以巨大的诱惑力。从中可以感觉到另一个世界的神秘的和无形的光线——感觉到由此延伸出来的束缚、捆绑和牵制每个行动和每个思想的无形线索。暗淡的光线、彼岸的线索充满着整个悲剧,用来自人所不知的地方的神秘光线照耀着整个悲剧。整个悲剧可以用黑色作为标志。什么是纯粹的黑色?这种颜色是颜色的极界,颜色的边缘,是各种颜色的混合,是失去颜色,使颜色过了极限,倒向了彼岸。黑色即失去颜色,是使各种颜色通过融合走向极限,在此岸和彼岸间打开一个窟窿的尘世表现——这象征着一出戏,在那里,由于人类生命的各种颜色的融合使尘世颜色完全失去和遭到否定(造成悲剧),使其越出了生命的边缘,倒向了彼岸,在尘世间留下了黑色^①。悲剧是以神秘的本身和黑夜的深渊为根据的。这仿佛是外部的悲剧,在它后面隐藏着的是内部的悲剧;这仿佛是表面的悲剧,在其后面可感觉到的是内心的悲剧。

事件按规律发展着、进行着。规律不是在这里,不是在前台;规律是在

① 王尔德说:“欧文利用了《哈姆雷特》中的黑色”(参见王尔德的《戴假面具的真实》,见他的全集第3卷,圣彼得堡,1912年)。



那里,在后台。规律的逻辑源自产生规律的地方。在这里,规律是不可理解的;规律没有事件的根源和成因。规律的根源和成因不在这里,不在主人公的性格中,也不在事件进程的逻辑中。

哈姆雷特说:“真见鬼,那里有一种超自然的东西,有哲学的头脑的人才能探究出其中的奥妙。”任何读者都会像霍雷肖那样在戏里惊呼:“天地之大,无所不有,这真是件咄咄怪事啊!”

哈^① 那就当件怪事来对待。

天地间有许多事^②,霍雷肖,
就连你这样具有哲学头脑的人,
做梦也梦不到的。

(第一幕第五场)

整个悲剧就是以此为根据的^[2]。霍雷肖自己虽然不行动,但他洞察这一悲剧的整个过程,他不是站在悲剧之中,而是站在悲剧之外,他在收

① 为节省篇幅,对下文中所引台词前的部分出场人物姓名采取简化处理,见下表:

克劳迪亚斯(国王)	——王	格特鲁德(王后)	——后
哈姆雷特(王子)	——哈	贝纳多	——贝
弗朗西斯科	——弗	马塞勒斯	——马
雷纳多	——雷纳	奥费莉娅	——奥
波隆尼亚斯	——波	霍雷肖	——霍
雷阿提斯	——雷	罗森克兰茨	——罗
吉尔登斯特恩	——吉	小福廷布拉斯	——小
奥斯里克	——奥斯		

另外,对无姓名的出场人物除鬼魂简化为“鬼”以外,其他都没有简化,如戏中戏国王、教士甲、掘墓人甲、使臣甲、侍臣一、戏子甲等。——译者注

② 维果茨基强调英语原稿中“unnatural acts”这个词组,即超自然的事物。——译者注



场时把所有事情告诉了来到现场的小福廷布拉斯，他这样说：“你们想找什么？如果想找悲剧的场面，这里就有。”（第五幕第二场）这就是不幸（悲剧）的场面和怪事。请看：

霍 让我对不明真相的人们，
说明一下事情的缘由，
你们将听到的是
惨无人道的血腥罪行……

（第五幕第二场）

从悲剧得来的全部印象可以用哈姆雷特狂暴的呼喊声来表达，他高喊：

O, wonderful!
（哦，真叫人高兴！）

濒临死亡的哈姆雷特，在中剑倒地后说：

……I am dead, Horatio. ——
（……我要死了，霍雷肖。）
……你们这些看到这场悲剧结局
仍默默无言的观众们！
如果时间来得及，
如果死神允许我停留，
我本想告诉你们……



唉，罢了，罢了，霍雷肖！

我死了，你得活下去……

（第五幕第二场）

他嘱咐霍雷肖要活下去：“……请把我的生活对不明真相的人们讲讲吧”，然后又请他把事件发生的经过转告小福廷布拉斯，他说：

你可以把一切事件的始末根由

全部告诉他，

从此以后嘛，只有沉默。

（第五幕第二场）

哈姆雷特已经是一个临近死亡的人（“我要死了”），临近死亡的人知道一切，本来是能够把知道的一切告诉别人的。这样，他明确地指出了悲剧的两个意义：第一个意义就是，悲剧，这是个外部的故事，是霍雷肖应当尽可能详细地讲述的故事。可霍雷肖又是个旁观者，他实际上什么也不知道，他能叙述的只是悲剧事件的梗概。我们知道，他是这样叙述的：

让我对不明真相的人们，

说明一下事情的缘由，

你们将听到的是

惨无人道的血腥罪行，

由于偶然的大难临头和意外仇杀，

使借刀杀人的诡计步步落空，以致

这一杀戮事件的主谋，走向了



谋害别人也害了自己的结局。

这就是我认为有必要

向你们报告的一切。

(第五幕第二场)

霍雷肖在这里,把悲剧的情节重新复述了一遍,仿佛悲剧并没有完全结束,最后合成了一个圆圈,使舞台上刚刚在观众面前发生过的一切重新出现,不同的是把已经叙述过的一切,重新复述一遍。最后,圆圈终于闭合了:充满一大堆不可理解的和不正常的事件(“血腥的”事件等),只是这些惨事的发生,在霍雷肖的叙述中都成为不可理解的了。其第二个意义,那得由已经死去的哈姆雷特来叙述,因为这是在他的内心中完成的,可是这第二个意义没有能说出来,剧本中没有提供,他把这个意义带进了坟墓。

已经被哈姆雷特带进了坟墓、只是在他已经迈进坟墓时才准备说出来的该剧本的第二个意义是什么呢?如果时间来得及,哈姆雷特是否会向悲剧结局时脸色惨白、浑身颤抖的观众们叙述剧本的第二个意义呢?

在哈姆雷特临终遗言中,悲剧明显地被分成两部分。一部分是它的“空话、空话、空话”,由霍雷肖复述出来;另一部分则是:“从此以后嘛,只有沉默”。这“只有沉默”是指什么呢?

全部问题就在于此。

这悲剧的“第二个意义”,这“从此以后嘛”,剧本里没有讲,也没有提供,但它来源于剧本,也就是说,不管它是什么,也不管它的实质何在——显然,只有这“从此以后嘛”,才能对霍雷肖的不正常的讲述作出解释,才能对悲剧的第一意义,即它的“空话,空话、空话”做出解释。这第二个意义,这“从此以后嘛”,是解方程的一个根(哪怕是无理方程——这“从此以后



嘛”的意义，当然不能通过观念、通过逻辑观点来揭示，这意义是彼岸的，是死后的；这意义就是——从此以后嘛，只有沉默）。理解莎士比亚的悲剧（霍雷肖的讲述）只能用“从此以后嘛，只有沉默”来代替悲剧的“空话、空话”。

正如上述，这悲剧的第二个意义在剧本中没有提供，剧本中也没有讲述，悲剧合成一个圆圈，转向霍雷肖的讲述。

其实，这意义对悲剧问题的解决是需要的，对它的讲述的理解也是需要的。所以说，这第二个意义在剧本中依然是有所提供的，它像在方程中提供的根一样，存在着方程的根，这根同样存在于悲剧本身，甚至它是个无理方程，也就是说，它是不可表达的、不存在于本身之中，而是存在于本身之外的。但这个根在剧本中依然是有所提供的。悲剧本身提供这个意义，更确切些说，悲剧本身、悲剧剧情、悲剧表演风格、悲剧台词中就存在着这个意义。这就是悲剧总是在沉默中运行的缘故。这就是悲剧的土壤，悲剧的源泉。

这就是为什么在深入体验悲剧的第二个意义所引起的下文中，我们竟然无话可说，只能对此只字不提的缘故。我们应在剧本的本身中去触摸它，去触摸它的生长土壤，触摸它的悲剧的根源^[3]。仅此而已。

当然也可以直接谈论“第二个意义”，但它已经是要求采取独特处理方法的另一个话题，比如说，神秘的、彼岸的（像“第二个意义”本身一样）、玄妙的话题，即容许自己采取宗教的态度和超出悲剧艺术欣赏范围的话题。

在这里，我们只准备在悲剧的有限范围内，在悲剧“台词”的闭合的圆圈范围内谈论这“第二个意义”。应该只在悲剧的台词中来感受这一意义。

因此，本章所论述的整个悲剧的综合印象方面，能提供的只是欣赏心



情的一层雾障,只是让悲剧用来绣出自己新颖花纹的一块十字布,我们还必须把它从悲剧的综合印象转向悲剧各个组成部分进行分析考察,即对剧中各种人物、他们的地位、谈吐、性格和命运进行分析考察。在这里,我们认为对剧中人物和情节进行平行的考察是最适当的。要知道,这本来是外部悲剧分裂出来的两个部分,剧本就是由此组成的。这两个部分之间的相互关系决定了悲剧的整个意义(比如说,所谓的命运悲剧或性格悲剧都是由这一点来决定的)。一方面是剧中的情节——剧中事情的进程,另一方面是剧中的人物——剧中事件的参加者,对整个悲剧,更确切地说,对这两部分之间的关系起着决定性作用。比如,如果剧中事件的进程服从人物的性格,依赖于人物的性格,来源于人物的性格,如果指引事件进程的规律,决定和引起事件进程的原因是在人物身上,是在人物的性格之中,那么,这种悲剧就被称为性格悲剧。如果事件的进程不是服从人物的性格,而是服从人物的命运,其自身就具有某种宿命的和来自外部的不可抗拒的因素,以致吸引人们走向犯罪、死亡和做出其他一些不是出自他们性格的事件,那么,这种悲剧就被称为命运悲剧。因此悲剧的这两个部分——剧中的情节和人物之间的相互关系决定整个悲剧的意义。

在悲剧《哈姆雷特》中也是这样。应该对这种相互关系加以考察,只有这样做才能弄清悲剧的意义。作品的技术部分就是这样。

应该对剧中的事件进程和剧中人物进行细致的分析研究。为演好一场戏,必须设计模型舞台,通过木偶研究舞台上的配置,还必须逐页逐行地读完剧本,读完其中的“空话、空话、空话”。

然而,除了这两个部分——剧中情节(事件进程、开场和收场)和人物以外,除了我们打算在这两部分相互关系中弄清悲剧意义之外,还有最重要的部分,这部分仿佛把“相互关系”紧紧裹住,并赋予它一种特殊的形态。这



里,我们所指的是悲剧的无形的氛围、悲剧的抒情性、“悲剧的音乐”、悲剧的表演风格和情绪的问题。正如一幅油画作品一样,画中最重要不是颜料,不是对对象的描绘,不是画布,而是那空气,那远景,那由色块的组合而产生的无边无际的远方,是那填满画面、由画产生其实画中却没有的景物——如同在悲剧中那样,作者只字未提,未用一个字解释事件进程,仅仅是传达和再现环境、事件、人物和谈话——不通过对它们的叙述,而是通过对它们的再现——最重要的一点不是描述人物的性格,描述他们的行为和命运,而是描述那捉摸不定的充满人物之间空隙的空气和由人物同环境的结合而产生的悲剧事物的无边无际的远方。因此,在悲剧中最重要不是在舞台上产生的、在舞台上能看到的和提供的东西,而是那即将临头、依稀能猜到的、在事件和言语后面能感觉到和触摸到的东西,是悲剧因素的无形的氛围,即不断给剧本施以压力、使剧本中产生形象和人物的那种氛围。蒙在剧本“第二意义”上的这种氛围不是剧本本身所固有的,不是从已有的东西中产生的,而是应当呼之即来的。每个人,如果在他面前或者旁边站着另一个人,并向他投来自己的目光,那么这个人就已经具有另外一种意义。必须把他们中的每个人物放到相应的位置上去,必须把真正的悲剧人物、内心中悲剧因素的体现者——悲剧的主人公同在这种悲剧因素的压力下毁灭的悲剧的牺牲品区别开来。只有把各种人物分别加以配置,介于他们之间,充满悲剧因素无形线索的那个空间才得以出现。在这曲“悲剧的音乐”中使忧郁情感——哀伤、悲痛、苦闷、忧患等可以用文字来表达的情感的整个音阶通过神秘乐器的音符发出声来。充满悲剧的是暗淡的光线。

因此,我们下面涉及的问题就是:考察剧中事件进程和人物之间的相互关系,还有悲剧台词后面必须听到的这种“悲剧音乐”。这对我们了解剧本的结构,了解所有这些悲剧是有帮助的。我们说,我们的剧本是由这些悲剧



组成的,这些悲剧总是面向内部的焦点,面向悲剧的中心,并找到这个中心、这个焦点,整个剧本都围绕这个焦点转动,了解和说明剧中人物的“性格”,弄清剧本中事件进程的结构,最后,把所有的一切,触摸到的悲剧总的“意义”加在一起,了解悲剧,用“从此以后嘛”来代替剧本中的“空话”。

这就是一切,仅此而已。秘密应该作为秘密接受。猜测是门外汉的事。看不见的并不是不可思议的同义语:它有另外通向内心的通道。非语言能表达的、无理的东西可被看作是迄今尚难以猜透的一种心灵的感官。秘密的东西虽无法猜出,但也是可以感觉到和体验到的。“从此以后嘛”,就只有悲剧中的沉默了。

第二章

悲剧诗人的艺术秘密正在于此。

悲剧是以一场惨祸开始的，这场惨祸甚至在悲剧开始之前，戏剧开场之前就已经发生了。由这场惨祸而得以展开的全部剧情，可以用来编写一部单独的悲剧，这部悲剧的主人公就是杀害老哈姆雷特（丹麦王子哈姆雷特的父亲）的凶手——老哈姆雷特的弟弟、丹麦当今国王——克劳迪亚斯。这场惨祸在我们的五幕悲剧中没有直接提及，它发生在戏外，有关惨祸的情况我们是在一些人物的对话中才得知的。因此，我们悲剧的剧情的结构就被延伸到戏之外、舞台之外。

在这里，我们有必要简略地谈一谈莎士比亚在这一悲剧中所使用的绝妙的艺术手法，即展开剧情的手法，这种手法给整个悲剧留下了自己的烙印，并赋予整个悲剧以自己的独特的风格。整个《哈姆雷特》充满了对各种事件的讲述，除结局外，剧中所有重大的事件都发生在舞台之外（特别突出悲剧的无动作的风格与最后一场充满动作的戏之间的强烈对照，并赋予最后一场戏以特殊的意义）：例如，关于哈姆雷特父亲的被谋杀以及母亲与凶手的结婚，关于哈姆雷特父亲和老福廷布拉斯之间的决战，关于哈姆雷特父亲鬼魂的出现（在第一幕第一场戏里的两次），关于整个政治阴谋，关于小福廷布拉斯所从事的事业，关于哈姆雷特和奥费莉娅之间的爱情，关于他们两人之间的分手，关于与海盗的搏斗，关于吉尔登斯特恩



和罗森克兰茨的被杀,关于奥费莉娅的死,甚至关于哈姆雷特的心情,等等,我们都是在人物的讲述中才得知的,所有这一切都发生在舞台之外。整个剧仿佛都以空泛的台词和讲述作为它的基础,这显然是与作为戏剧演出的悲剧的本性——在演出中一切都应展现在观众面前、一切都应在舞台上直接地展现这点是相悖的。由此可以看到悲剧的非常独特的无动作的性质及其本身的风格特点:仿佛所有动作都被罩上一层雾障,全部动作都被讲述的雾障所掩盖,使悲剧产生一种回声、反光和余音。整个悲剧似乎是在一层半透明的帷幕后面展开的(“空话、空话、空话……”);整个悲剧似乎是在奇怪的和透明的甚至极其不透明的微弱光线中进行的;这似乎是一个充满各种映像的悲剧,这似乎是一个充满阴影的悲剧,在每一个阴影(即戏剧意义上的事件和“动作”)背后都可感觉到和揣测出有一个投射阴影的神秘体,似乎每一次讲述背后都可触摸到那种神秘莫测的(被“空话”所掩盖的)事件和动作。一切都发生在舞台之外,仿佛这里只有事件发生的回声、余晖、映像和反光,只有讲述的影子——因此,难怪当事件和动作不是在讲述中提到,而是如结局中那样直接地出现和发生的时候,它们竟然会那么骇人听闻和惊心动魄。如果这些事件和动作,再加上演员们的独白、戏中戏、奥费莉娅和掘墓者的歌唱、哈姆雷特的片言只语和诗句,特别是哈姆雷特与霍雷肖最后一次谈话中对作为讲述的整个悲剧的回顾,以及霍雷肖本人所扮演的角色(他总是置身悲剧之外,他是悲剧的讲述者、旁观者,似乎我们看到的是霍雷肖的讲述,而不是悲剧本身——莎士比亚就是霍雷肖,仿佛是他们梦见了悲剧)——那么,我们就可以很清楚地看到这个悲剧始终保持着一种“阴影”的性质和“阴影”的风格。单单这一点,按纯艺术价值来说,就使《哈姆雷特》这个悲剧成为最高水平的戏剧作品。整个悲剧都是由回声、余音、映像、讲述、独白、回忆、幻



象、鬼魂、演出、游戏、歌曲组成的，其中没有动作，而这一点是与其外表——无韵的散文和有韵的诗歌、片言只语、戏中戏、一首首歌曲和一段段剧情是相适应的，它们不知什么缘故，总是像某种东西的残片、碎片似的轮替出现。

的确，这是一部投射阴影的悲剧。

单单是悲剧的这种“阴影风格”的本身就已包含有悲剧的意义，并赋予它以内在含义上的艺术感，把自己的光线投射在所有已发生的东西上。正如霍雷肖所讲述的那样，即使在考察个别事件和考察整个悲剧以便指出它的“阴影”性质时，我们也不得不利用所有这些已发生的东西。从外部到内部，从形式（“空话”）到含义（“沉默”），从技术层面的戏剧手法到提示整部悲剧的实质——在它的各个部分中和它的整体中——不仅是作者作为文学艺术家的道路是这样，而且主要的是对揭示剧本实质的非专业评论家的道路也是这样。在这种风格中已经有悲剧（它的“现象”和“本体”）的整套体系；已经有理解世界、解释世界（当然，只限于悲剧世界）的整套的“理论”；已经有表达剧本观察者内心情绪的整套抒情处理方法；已经有整个“悲剧的音乐”。这种风格使我们不得不采用另一种方式来表现每场戏（“现象”和“本体”）和整个悲剧。关于这一点，关于每场戏和整个悲剧的情况在下文中我们还将专门涉及。

然而，就是这种风格创造了从事悲剧研究（欣赏研究）的特殊条件，因为所有这一切依然被笼罩在戏剧形式中，被笼罩在对各种人物的讲述中。非专业评论家不能把自己同其中的任何一个人物（尤其是几乎所有的人物都“在讲述”）混同起来，因此他们要谈的与其说是事件本身，不如说是剧中人物内心情绪及其讲述中的回声和反映。他们必须研究的只是这种材料。非专业评论家必须顺应悲剧的风格，并受这种风格的感染。在这种情



况下——谈论的已经不是事件本身，而是这些事件讲述时在人物心灵上的反映——评论家应好好地研究每一面镜子，因为所有这些镜子各不相同，它们对事件的反映也各不相同——有凸面镜、凹面镜和平面镜；这些镜子的心灵焦距也很不一样，它们反映的映像，有放大的，有缩小的，还有扭曲的。为了通过映像研究事件本身，必须找到焦距，找到每面镜子——每个剧中人物的焦点和中心。

在这里，专门考察哈姆雷特父亲的鬼魂在悲剧中的作用的这一章里，这一切都是需要的，这正是因为除了采用上述手法之外，再也不可能有其他手法。必须从一开始就服从悲剧的风格，必须根据鬼魂在悲剧人物内心的映像来判断鬼魂在剧本中的作用。这是评论家手中唯一的论据。还要预先做个说明：如果这里所阐述的对《哈姆雷特》的观点的形成过程是——从整体上体验悲剧到对它的各个部分、各个出场人物作用的评价，那么，思想上研究即传达这一观点的过程应该是与此相反的——从对各个出场人物作用的评价到体验整个悲剧。或者，更确切些说，可以把这两者联系在一起：要知道，正如上述，我们的题目是同时观察剧本的情节、事件（整个悲剧）和人物（悲剧的各个局部）的进程。

现在来谈谈悲剧中哈姆雷特父亲鬼魂的作用问题。

鬼魂在戏里共出现过四次，这四次分别在四场戏里，即第一幕第一场、第四场、第五场以及第三幕第四场。第一幕第一场戏里，在霍雷肖见到鬼魂之前鬼魂已出现过两次，这是由贝纳多和马塞勒斯先告诉霍雷肖的；霍雷肖见到鬼魂后，他们三人又把这情况告诉了哈姆雷特（参见第一幕第一、二场），但这绝不是唯一的，也不是有关这一点的全部材料。这材料，可以说是毫无疑问、令人信服的，但还有另一种同样意义的材料。关于这一点我们下面还要谈到。



首先在剧本的五幕演出过程中,没有一个地方说明鬼魂曾采取过什么行动,或者做过什么事。鬼魂来自另一世界,看来,他与人世间所发生的一切始终是格格不入的。能看得见他的是士兵、霍雷肖和哈姆雷特(王后则看不见),能听见鬼魂说话的只有哈姆雷特。鬼魂是怎么回事?他在戏中起什么作用?他在戏中处于什么位置?难道他的出现仅仅是为了通过舞台再现和揭穿谋杀案使之成为以直观展现的方式加强戏剧效果的点缀品吗?或者,是否有必要让戏中本来已死的人物(按剧情已被害死的人物),使其在戏的演出过程中依然能像活人一样激起主人公的复仇心和引起他们的爱心、同情心、崇敬心和责任心呢?在第一种情况下,鬼魂的作用纯粹是次要的、技术性的,也可说是象征性的,他能够被要求复仇的同等权威性的任何活人所替代;在第二种情况下,为避免显然的不合理(一个人物被杀——这是戏中必要的部分,但这人物同样也应该是戏中所需要的),“超自然的东西”可以用戏剧的纯技术要求来解释,但从立意来看,可以把鬼魂的出现比作是同活着的父亲交谈。如果他有可能的话,那么实质上鬼魂的出现,是戏中的超自然的东西,仿佛只是一种假设,而实质上,按戏中的立意并没有给戏增添什么超自然的成分。所有这一切都是非常不可靠的^[4]。在剧本中鬼魂的作用和他所处的位置则完全是另一种情况。所有存在于戏中的“材料”——还有这种“材料”的风格都使我们相信这一点。如果第一种观点是正确的,那么鬼魂的作用在揭穿事实真相后就应该结束了,他在第三幕的出现就是不合理的;充满整个悲剧的鬼魂的彼岸性、隔世性、“幻影性”、幽灵性即鬼魂超自然性质都充分说明,第二种观点是令人不可思议的。确立这一观点能使我们完全改变对鬼魂所起作用的想法。

在戏中,不仅任何地方都没有对上述两种鬼魂观点有什么暗示,相反



的是,悲剧中鬼魂的每句话、每个行动都突出和强调了鬼魂真实存在的恰恰是在其死后超自然的一面。士兵、霍雷肖、哈姆雷特对鬼魂的态度——也就是鬼魂的影响在出场人物内心的反映(我们唯一的材料)——所证实的正是这一点。现在让我们来谈谈这一点:鬼魂在悲剧中的真实性——这正是本章要分析的论题。

在这方面最具有决定性意义、最能“令人信服”的就是第一幕,尤其是第一场。戏在城堡前的平台上开场:艾尔西诺守夜的哨兵感到有些忐忑不安。从一开始,从第一句台词起,所有的一切都很奇怪,“不怎么自然”,或者“极不自然”。从一开始,一切都预示着不幸和不可思议,一切都被一种内心的情绪——神秘的、恐怖的、黑夜的独特气氛所笼罩。在值班哨兵忐忑不安的口令声中,在非同寻常的夜间的令人恐惧的万籁俱寂中更增加了一层阴森可怖的感觉。贝纳多来接弗朗西斯科的班,问他:“平安无事吗?”回答:“平安无事,连耗子也没敢动一动。”有人来接班,他依然十分高兴。

贝 已过12点了,你快去睡吧,弗朗西斯科。

弗 谢谢你来接岗,天挺冷的,

我心里也怪不舒服的。

(第一幕第一场)

万籁俱寂,刺骨的寒风,特别是这毫无搅扰的寂静(“连耗子也没敢动一动……”)和这午夜时分(“已过12点了”)产生了一种不舒服的、惶惶不安的、“作呕”的特殊感觉(“我心里也怪不舒服的”)。值班士兵由于这种难以传达的不安心情而产生的问话和交换的口令很值得我们注意:



贝 什么人？

[戏由此开场]

弗 该你说。站住，口令！

[又问了一次]

弗 是贝纳多？

(第一幕第一场)

马塞勒斯和霍雷肖来了。他们两人都是来值夜班的，因为平台上一连两天发生离奇的、不正常的事——出现已亡故的哈姆雷特国王的鬼魂。

马 那东西今夜里又出现了吗？

贝 还没有。

马 那惊心动魄的景象，
我们已经看见过两次，
霍雷肖听了，总是不相信，
他说这是我们的幻觉。
今夜我把他请来，
让他同我们一起守夜，
亲眼见一见那东西的再现。
这样就可证明我们没有看错，
还可以同鬼魂交谈交谈。

霍 得了，不会出现的。

贝 你请坐下，
让我们给你讲讲两夜里



亲眼所见，
你的耳朵堵得再严实，
也要让你听进去。

(第一幕第一场)

霍雷肖，一个怀疑论者，大学生，不相信鬼魂的出现。他直截了当地提出问题——有没有那东西(“this thing”)，像马塞勒斯说的那样，或者只是幻觉(“but fantasy”)、幻视。值夜士兵贝纳多和马塞勒斯都亲眼见到过鬼魂，他们深信不疑；霍雷肖总不相信，想亲自来看看他们说的是否符合事实。这场戏的全部意义就在于突然把他“请来”，要由他(总不相信鬼魂的出现，要亲自来证实一下)来实现鬼魂的意愿。凑巧的是：出现在他面前的不是幻觉，而是真实的鬼魂(比如，在第三幕的一场戏里，王后就没有见到鬼魂)。三个人都见到了鬼魂，主要是霍雷肖。把他“请来”就是这场戏的意义。贝纳多开始讲自己见到鬼魂的情况，态度安详沉稳，故意直截了当地指出鬼魂是真实存在的(讲述的语调，指出星星和钟声都是为了强调这一点)——鬼魂就是在这里出现的。正在谈到鬼魂时，鬼魂再次出现了。在鬼魂出现之前，你听到关于他的讲述，也就是使个人对事件体验的难以察觉的沉重感，已有了体验的叙述者的心灵痕迹同鬼魂出现这一事件连接起来。这种艺术手法的意义在于对舞台表演对象采取的抒情处理方法，在于对这种方法的抒情加工。而这种“抒情的沉重感”是不可以轻视的。

贝 就是昨天夜里，
正当北极星是西边的那颗星



照耀着现在亮堂堂的
那片天空的时候，
马塞勒斯和我刚听见
打了一点钟……

[鬼魂上]

马 嘘，别说话，那东西又来了！

(第一幕第一场)

观众看到鬼魂，不仅如此，我们也像观众看见舞台上的鬼魂那样盯着看。

贝 太像了，同先王一模一样！

马 你是个读书人，

你同他说说话吧，霍雷肖。

贝 可像先王了吧？瞧瞧，霍雷肖。

霍 你是什么东西，竟敢趁这夜晚时分，
装出丹麦先王当年的英武威仪，以此来
故弄玄虚、迷人眼目？

我以上天的名义要你说话。

马 你冒犯他了。

贝 看，他走了！

霍 别走！说，快说！

我以上天的名义要你快说！

[鬼魂下]

(第一幕第一场)



霍雷肖看见鬼魂后吓得浑身发抖，脸色发青！“验证”结束了。贝纳多和马塞勒斯是对的，鬼魂一出现，霍雷肖不能不相信了。贝纳多立刻指出了这一点。

贝 怎么样，霍雷肖？

我看你吓得浑身发抖，脸色发青。

这不该只是幻觉吧？

你还有什么话说？

霍 老天爷在上，不是

身历其境，亲眼所见，

真是叫人无法相信。

（第一幕第一场）

就在这个霍雷肖来查验并得以证实鬼魂确实曾在这里出现后，他就同值岗守夜的士兵一起，开始讨论鬼魂的秘密。现在通过舞台——通过“映像”和“镜子”已经有一种如此深刻的信念，或者，更确切些说，已经认为鬼魂、“阴曹地府”是确实存在的，以致引起一种恐惧心理。如果想起霍雷肖的“镜子的心灵焦距”——“想象的把戏”等的话，那么就更可证实映像是非常可靠的了。在鬼魂的出现中，一切都引起人们的注意：哈姆雷特先王的鬼魂是在关于他的讲述和谈话中“产生”的，而鬼魂出现时的默不作声、毫无行动和哑口无言本身是最能说明其在悲剧中所起的是什么样的作用——他默默地在周围一片昏暗的平台上走过，消失在即将离去的夜色之中。已故的哈姆雷特先王的灵魂是已故者的幽灵、鬼魂，是不存在的，但却处于现实的和非现实的两界边缘，即阴阳界之间的生活边缘所产生的



一种幻觉，是成为现实的幻想，是得以体现的梦幻，是最不可靠和最不正常的事情。

下面让我们来谈谈“映像”问题。鬼魂的出现使得霍雷肖由于吃惊和害怕而脸色发青和浑身发抖，鬼魂出现的难以理解，鬼魂出现的令人恐惧和令人吃惊及其不可思议迫使他决心要敲开秘密的大门，弄清先王幽灵来到的原因，他要迫使鬼魂说出真情，但鬼魂却与他默然相对。他们都大为震惊，开始讨论鬼魂的出现意味着什么。

马 是不是跟先王很像？

霍 的确很像，就同你像你自已一样。

在他和狂妄的挪威王决战的时候，

就穿着这样一副盔甲；

当他在冰天雪地中

经过激战痛击波兰人的时候，

正是这样紧锁着眉峰。

太奇怪了。

马 前两次也是在这万籁俱寂的时刻，

正当我们站岗值夜的时候，

他曾两次大踏步地走过我们的面前。

霍 对此我不知道究竟该作何推想，

但我总有一种惊惶不安的感觉，

这预兆着国家将有非常祸变降临。

(第一幕第一场)



鬼魂在午夜时分的神秘显现引起一种惊惶不安的感觉，这预兆着国家将有非常祸变降临。这里的霍雷肖，一个如此古怪地身处悲剧之外的人，一个仿佛是从悲剧的边缘、从旁观者的角度看待一切的人，对鬼魂的作用做出了正确的判断。当然，他无法把“谜底”完全解开，但从整体来看，他已感到这是祸患、非常祸变（“即将来临的动荡”）的预兆和开端。在霍雷肖指出鬼魂的出现将给国家带来非常祸变的预兆之后，马塞勒斯这个普通的士兵开始把鬼魂的出现与全国正在热火朝天地进行着的军备联系起来，表示很不理解，不知道是因为什么。他因此指出，这样做，一定有其不可告人的可怕的企图。

马 咱们是否可以坐下谈谈？
谁要知道就请告诉我：
为什么现在要这样戒备森严，
叫全国军民日夜轮流转不得休息？
为什么要这样加紧铸造铜炮，
还要到国外去采办军备物资？
为什么招募那么多造船工匠，
让他们天天做苦工
连星期日也搭在里面？
这样把黑夜也当成了白天，
日夜忙个不停究竟是为为什么？
有什么不可告人的意图？
谁能给我解释清楚，
这是怎么一回事啊？

（第一幕第一场）



乍一看来,正在进行的不过是一些最平常的事件和常规的军备,但大家都有一种隐隐的不安感觉,这种感觉笼罩着和渗透着一切。霍雷肖回忆着过去曾发生的一些事件,这些事件虽然已经过去,但却仍然对未来起着决定性的作用。

霍 我看我可以解释清楚。

至少以前听说过有这样的传闻。

刚才你们不是都看到了先王的样子。

大家想必知道,当时有个挪威王

叫福廷布拉斯,非常骄矜好胜,

他向我们先王提出挑战,

非要在战场上决一雌雄,

我们举世闻名、英勇绝伦的

哈姆雷特,就在这次决战中

杀死了福廷布拉斯;

按照事先签订的条约,

败者不但送了命,

而且丢掉了全部的土地。

当然,条约也规定,

若是先王败了,也得向挪威王

献出同等数量的土地。

所以先王得到土地

完全符合条约中的规定。



如今,年轻气盛、胆大妄为的
小福廷布拉斯,竟在挪威边境
收罗一批亡命之徒,
把他们豢养起来,让他们参加
种种冒险行动,是何用意,
我们当局自然看得清清楚楚;
他们的目的就是为
夺回他父亲失去的土地。
据我看来,这就是
我们要这样进行准备、
这样戒备森严的原因,
也是全国这样乱糟糟的缘故。

(第一幕第一场)

这是对老王生前——活在这一半世界的——事迹的讲述(又是讲述!),是把老王在世时的这一半世界与死后的另一半世界、与他的灵魂的显现联系了起来;这是天与地、今生与往世的多么奇妙的交织,在这里,在已知世界的这一半完成的事迹,在那个世界得以延续,并与那个世界联系起来,融合在一起。

贝 没错,就是这个缘故;
怪不得那个鬼影全副武装,
走过我们的哨位,
活像我们的先王,
历次战争都与他有关。

(第一幕第一场)



过去的国王是尘世的国王，现在的鬼魂是彼世的灵魂，这就是悲剧的双重的开端。这就是鬼魂作用的准确的定义：鬼魂与尘世之间所发生的一切的奇妙的联系，鬼魂是这些“战争”的真正的开端。霍雷肖所说的老哈姆雷特和老福廷布拉斯之间发生的命运的决战并没有结束；在他们的儿子一代这战争仍在继续，不止一个回合，这无动作的斗争构成了悲剧的外部轮廓。在尘世的事件中，在历史和生活决定命运的时刻，可以感到有一种非尘世的力量参加。而鬼魂则是紧闭着的心灵眼睛里的一块角膜白斑，一粒沙子。

霍 一粒沙子会迷住眼睛，
一丝乱象会扰乱心情。
从前，罗马最繁荣昌盛的时候，
在雄才大略的恺撒遇刺前不久，
挣脱寿衣的死人一个个
都从坟墓里爬了出来，
在罗马的街市上嚎叫徜徉；
腥风血雨使太阳黯然失色，
昏天黑地使月亮病容满面，
仿佛是世界末日即将来临。
每逢浩劫到来之前，
总会出现一些不祥的征兆；
如今天地间的种种异象，
正是预示着我国将出现重大的变故。

（第一幕第一场）



在罗马最繁荣昌盛的时代,挣脱寿衣的死人一个个都从坟墓里爬了出来,墓穴都空了。鬼魂的显现在大学生霍雷肖内心中的“映像”就是这样。这给鬼魂添了高度艺术性的一笔。鬼魂也有对可怕事件的预兆,这出戏充满种种可怕事件的预感,这些事件是命运的永恒的序曲,是行将来临的祸患的预言。所有重大历史事件进入人世时都会在自己前面留下阴影^①。要知道,一般来说,鬼魂是一种映像,是三维在二维空间里的一种投影。而这里,鬼魂则是“四维的”、彼岸的悲剧在三维空间里的投影。

然而,这场戏很重要,不仅是在总的方面,它还直接地开始了悲剧的故事情节,揭示了它的剧情。

在黎明,在黑夜与白天交接的时分,在这清晨即将来临黑夜即将离去的时分,在这幻想包围现实的时分,在这混沌的白天黑夜重合的时分,鬼魂又出现了。鬼魂存在于讲述和现实之间,由于霍雷肖谈到罗马,谈到命运的序曲,鬼魂又出现了。

霍 [鬼魂重上]

别作声,瞧,鬼魂又来了!

这次,即使中邪也要拦住他,

喂,鬼魂,你请站住!

只要你有舌头会说话,

那就说吧!

要是我能为你做点什么,

也让我积点功德,

那就说吧!

^① 德国大历史学家特奥多尔·蒙森对重大历史事件的看法与这种说法十分相似。



要是你知道国家将发生什么变故，

想先警示我们，

那就说吧！

要是你生前有掠夺来的财宝

埋在地下，据说，做鬼的，

也会为此发愁，为此不安，

那么，也请说吧！

[鸡鸣]

快说！别走！马塞勒斯，拦住他！

贝 我可以用长矛刺他吗？

霍 要是不站住，就刺！

贝 他在这儿！

霍 他在这儿！

[鬼魂下]

马 又不见了！

(第一幕第一场)

霍雷肖急于要弄清这次鬼魂出现的意义，他被这种未知的、至今从未体验过的力量所震撼，他感到鬼魂的这种超自然的力量是真实存在的。他想弄清这个意义，把天和地、奇迹和日常事物联系起来。他被未知的力量所震惊，他提议自己成为未曾体验过的鬼魂嘱咐的完成者，但他的智慧总是压不住恐惧，压不住离奇和超自然。一切都无济于事。公鸡一叫，早晨一到，鬼魂就消失得无影无踪。用长矛去刺鬼魂（要知道鬼魂像一团空气一样捉摸不定——这一点甚至马塞勒斯也懂得，而霍雷肖却同意用长



矛去刺他),这是写鬼魂真实存在的最后一笔,几乎是“物质性”的一笔,已经达到可以感觉到鬼魂真实存在的程度,以至可用长矛去刺他!不过,鬼魂实际上不是“物质”;他像一团空气,长矛刺不到他,他是真实的,但却是另一种真实。他存在于另一个世界,白天我们看不到他。这一场戏给鬼魂的“本性”下了一个完整的定义,就是:这不是可有可无的舞台上的点缀品,不是逻辑上所必需的形式。这是悲剧中现实存在的东西,它属于悲剧,是悲剧中不可分割的、不可代替的东西,但它又仿佛是存在于悲剧之外,存在于另一个世界,存在于另一种现实之中。

贝 他刚要回话,公鸡却在这时叫了。

霍 他一听到鸡叫声就浑身一颤,
像罪犯听到了皂隶传唤那样;
我听说公鸡是司晨的喇叭手,
他用高亢洪亮的嗓门儿,
唤醒白昼神。只要它一发出警报,
报告白天已来到,那时
不论在水里火里、天上地下,
所有逍遥游荡的鬼魂,
不由得都奔向自己的墓穴。
眼前的事实,证明上面所说
确是有些道理。

马 的确这样,公鸡一叫,鬼魂
就消失得无影无踪。

(第一幕第一场)



鬼魂只在黑夜时存在。可是早晨一来到，黑夜就逝去。而现在，鬼魂在剧中的行动已经开始了。

霍 看啊，晨光披着彩霞，踏着露水，
翻过东山头，来了！
咱们也该下班啦！
按我看，咱们不妨向王子殿下
报告夜里见到的怪象。
虽然，鬼魂对我们哑口，
可我保证对他是会开口的。
论情谊，论责任，咱们都该
向他报告的，你们同意吗？

（第一幕第一场）

霍雷肖肩负这一联系天地间的使命，命中注定要成为这默默托付的一位执行者。剧中很多事是在无台词的情况下完成的，全剧仿佛被笼罩在沉默之中，陷于沉默之中。因此，剧中的许多事表面上被沉默所包裹，在逻辑上则无法说明理由。霍雷肖费很大劲才突然感觉到鬼魂的真实存在和可怖，惶惶不安地提议自己来完成鬼魂的托付。他的“博学”是软弱无力的，他的诅咒是徒劳无益的，他关于鬼魂出现的目的的推测也没有抓住关键。然而，所有这一切都是“空话”，这是在表面上，在推论中，在意识中，是他心灵的白天的一面。但鬼魂并不只是对白天的一面、对他的智慧和意识说话。通过向他的黑夜的心灵传达不可思议的暗示，他知道，他必须把这一情况报告给哈姆雷特。当然，这是很简单的道理，也是很容易明白的，



“正如责任心和友谊所要求的那样”，这是第一个念头。他头脑里产生要把见到的情况报告王子的想法是合乎情理的，容易明白的，因为他认为，论情谊、论责任都该这样做。马塞勒斯坚决支持他这样做，恰好他也有同样的想法——“Let's do it, I pray”（“好，咱们就这么办”）。霍雷肖如此的信心从何而来，他如此的认识从何而来，这已经是迥非寻常的、难以理解的、“不合事物自身规律”的认识，以致鬼魂对他说，一定要告诉儿子——“用生命担保”等。在他听到鬼魂曾有两次短暂显现的时候，在他亲自看到鬼魂向他第一次显现以后，他都不曾想到这一点。这样，在哈姆雷特身上一共有了两个意义：一个是普通的、人人都明白的、公开的意义；另一个是隐秘的、暗示的、无法解释的意义。在最普通的事物中突然发现了这么多深渊；在极其平常的事件后面体验到的竟是这样一些咄咄怪事。这里的情况就是这样。霍雷肖惶惶不安的感觉变为古怪的信心，几乎与深藏内心的知识等量齐观，成为剧本及其本事的开端。分析第一场戏不但给悲剧中鬼魂的作用下定义提供了材料（因为鬼魂的作用只有在整个悲剧中才有可能弄清），而且这种材料被直接写入剧本的本事中，写入剧本的故事中。现在让我们来为此做个结论。我们分析完了一场戏，在这场戏里鬼魂只是显现了，既没说话也无行动，但按照剧情的“映像”（剧本的行动已经开始，这场戏不是静态的，鬼魂的显现，实际上已经有行动。在上文中，已经通过霍雷肖提到过这种行动开始的性质）可以弄清悲剧中鬼魂作用的一般意义。同样的作用必须在整个悲剧里显露出来。鬼魂——这是悲剧的发端，是悲剧的非人间的根源。必须把生前的事件的开端和死后的事件的开端区别开来。生前的开端^①，即从讲述中得知和发生在悲剧开始之前的开端，是悲剧剧情发展的一个潜在的推动力。它的起因应该认为是属于悲

① 费舍曾详尽地谈到生前事件的开端，但他根本没有谈到任何有关鬼魂作用的情况。



剧开始之前的时间,这起因存在于戏外。从第一场戏我们知道关于政治的开端——与老福廷布拉斯的决斗,知道关于无动作的政治斗争的开端,这种斗争贯穿整个悲剧,使其成为悲剧的整个架构。下文我们将对这一斗争以及鬼魂在这一斗争中的作用做出详尽的解释,这一点可能由于政治阴谋的总的发展以及小福廷布拉斯等人的情况而彻底弄清。暂且还必须指出,这是与丹麦王宫的家庭悲剧有关。鬼魂出现在儿子面前,谈到儿子的母亲和叔叔,这就是政治阴谋的起因。生前的开端和死后的开端这两者是联系在一起了^[5];鬼魂与他生前同挪威王作战时的样子是一样的。因此,这个开端也是生前的家庭悲剧。关于这一点直到现在还没有任何话可说,但鬼魂的这次显现和整场戏的意义就是如此。这场戏,我重复一遍,是戏的开场,整个戏从此展开。整个戏的第二次生前的开端我们将在下文中说清楚。总的说来,无论是哪一点,两者都属于悲剧发生之前的事,是从叙述中把悲剧弄清楚并成为悲剧的开端的。

其次,还必须指出,这是死后的阴间的鬼魂的作用,是老哈姆雷特鬼魂的作用,即他的灵魂的作用,而不是老哈姆雷特国王的作用。正是这个作用才使事件有了不同寻常的开端,正是这个作用才带来重大的和令人不可思议的灾祸,与其说鬼魂是在直接地发挥作用(甚至在剧中根本没有采取行动),不如说是通过其他人发挥作用。鬼魂——这是悲剧的非人间的根源,是剧中两个世界相联系的一个环节,是两个世界的中间介质,阴间通过这一介质影响着人间。鬼魂在剧中不直接发挥作用,他没有对支配、控制这场无所作为的戏采取行动。老哈姆雷特鬼魂在戏中不是出场人物,因此对他的性格描写是没有意义的。在哈姆雷特和霍雷肖口中对鬼魂的性格描述实质上不是对鬼魂的性格描写,而只是对生前国王的性格描写;生前的国王也不是本剧的出场人物,而是本剧的根据、情节和



开端。

鬼魂——一个极不清晰的、恍恍惚惚的灵魂，他处于事件——现象——行动和出场人物的边缘上。他被写入剧本的故事情节，归属于故事情节和剧情的发展，他是故事情节——悲剧之前的开端和悲剧本身的一部分。鬼魂是死后的、殡葬后的、阴间的存在——在悲剧的故事情节中是与剧中两个世界相联系的，对两个世界都有奇特的影响。

我们根据对这场戏的分析来确定鬼魂是属于戏中的故事情节而不是出场人物。由于他是非人间的一员，因此不应该有他的性格特征。但在这场戏里可以展现这场戏所揭示鬼魂的作用和影响，鬼魂对戏中事件进程所产生的作用，或者，更确切地说：采用在分析这场戏中所取得的论点，使其与对这场戏的解释相适应^①。

这里，我们只得满足于对悲剧中鬼魂作用的意义所做的这些一般性的说明。就鬼魂本身而言，可以把他作为剧情发展过程中其他出场人物中的一种现象来表现。剧中的每一句台词、每个动作后面，到处都可以感到阴间的气氛。剧中的一切（因为剧是单一中心的，一切都围绕着一个中心转），悲剧的剧情的整个过程中都布满了鬼魂的投影，这鬼魂投射的影子，如哈姆雷特所说，真是“鬼魂的影子”。

首先必须显现出老哈姆雷特本身的“鬼魂的影子”，然后再通过他显现出整个悲剧的鬼魂的影子。

① 希尔顿说：“使我深信不疑的是，这场戏是莎士比亚半夜里在停尸室或墓穴里写成的。”在福音书中，公鸡的啼鸣宣告联系的中断。



第三章

忧郁的丹麦王子哈姆雷特(哈姆雷特和他过世的父亲一样——这一点具有特别的象征意义——始终都是王子,也就是说,生来就是如此;他始终是一个丹麦人,因为家庭悲剧和国家悲剧交织在一起的;他与这个国家生死相依,他始终是丹麦的王子,是丹麦王位的继承者,他是这个国家未来合法的统治者)在鬼魂显现之前正在服丧守灵,陷入深深的悲痛之中。父亲的突然亡故,母亲的仓促出嫁,所有这一切都使他内心非常不安,并产生一种强烈的预感。在父亲被害、母亲与叔父结婚之前,也就是悲剧开端(即悲剧本身开始)之前——按分散在剧本中的某些片断和暗示来判断,他曾经完全是另一个样子。他是威登堡大学的学生,曾在那里读书学科学;他是丹麦王子,擅长击剑,而且剑术很好。总而言之,他曾积极参加生活中的各种活动,尽管后来与生活中的这些活动脱离了关系。他依然和大家一样,或几乎和大家一样是个普通人,但在他身上,与生俱来就有一种悲剧的迹象。在任何条件下,这只不过是一种征兆,只不过是一些蛛丝马迹,只不过是不久将来的某种可能;他对世界的观点,或者更确切地说,他对世界的态度(即他在世界中所处的地位)与悲剧之前是完全不一样的:比如,只要指出吉尔登斯特恩和罗森克兰茨曾是他朋友就足以说明这一点。他自己曾对他们说:从某个时候起他不再注意自己的学业和事业。这是哈姆雷特在悲剧发生之前的情况。悲剧在帷幕拉开之前就已开



始,悲剧的开端发生在开场之前。因此,指出和强调悲剧开端本身、父亲被杀、母亲改嫁改变了哈姆雷特是非常重要的。这样一来,哈姆雷特在一进入悲剧时已经是另一种样子,已经成为悲剧性的人物。在谋杀案被揭穿以前,他已陷入了悲剧的魔圈。

与父亲、母亲之间的关系——亲生的、血缘的、血脉的关系——把开端的忧郁、可怕的因素、谋杀的因素传给他的内心。情节线索的一端被扯断了,而这一点立即在它的另一端引起反应。这些反应中,有说话瓮声瓮气让人听不明白却让人心里明白的报信人;有看不见但能明显地感觉到的征兆;有血脉上和心灵上把人和人联系在一起的神秘的线索。哈姆雷特在鬼魂显现之前就一直有接连不断的预感。他感到自己会有悲痛,尽管他不知道还有秘密未被揭露出来,但他的内心已知道这一点。他的第二个灵魂,他的夜游神已经觉察到这一点,他已感到和认识到这一点,尽管白天的意识还不知道。正是这种紧张心情使他感到非常悲痛和不安。

王 你怎么回事,老是愁云惨雾的?

哈 不,我让太阳晒得太热了。

(第一幕第二场)

他是让太阳晒得太热了——他已属于黑夜,是黑夜的预言者,因为他已通过自己无形的联系(亲生的、血缘的联系)靠近它、靠近黑夜,黑夜里现在有他的父亲。哈姆雷特隐隐约约的预感还没有完全确定、显露和弄清楚,因为阳光在不断地追赶和驱散它们,他忍受着极大的痛苦集中在自己黑夜的感觉上。太阳的光线不是他自己的光线;白天的世界也不是他自己的世界。他还不知道究竟是什么缘故,但他总觉得这里肯定有什么古



怪和异常的事情，这种感觉深藏于他的内心。只有在他内心的下意识和升华的范围内才能感觉到这一点，他因与国王是非亲生而深感痛苦。他现在已经是国王的暗藏的敌人，但还不知道什么使他这样，心里总是捉摸不透。

哈[旁白] 侄儿是不错，可不是心爱的。

(第一幕第二场)

然而，这预感不是仿佛觉得有，而是真真切切地存在于他的心里。对自己的黑夜的预感有多么深切的真实感受，这已不仅仅是确信，而几乎是常识。国王和王后安慰他，说什么一切都很简单，一切都很平常，一切都很正常，一切都很合理，但这些劝说都是徒劳的，因为他的已有先见之明的心灵知道，这里有一种超自然的、非同寻常的和令人奇怪的东西。这就是按其力量对比上非同寻常的一次对话——明事理的心灵和不明事理的头脑的一次对话，即有无可批驳的理智论据的白天光辉和即使是模糊的和隐隐约约用心灵对黑夜的秘密感受之间的一次对话。

后 心爱的哈姆雷特，
收起你阴沉的脸色，
把丹麦王看作自己的朋友吧。
不要再成天低垂着双眼，
在尘土中苦寻你已过世的父亲。
这道理我想你也懂：
人生出来后必定会死，都得



通过尘世走向永恒。

哈 这道理我懂得。

后 既然懂得，

为什么你好像很在乎啊？

哈 我好像很在乎？不，我真正是很在乎，
而不是好像。

母亲！无论是出自肺腑的长吁短叹，

无论是喷涌而出的滚滚泪水，

无论是垂头丧气和形容憔悴，

以及各种悲痛欲绝的面容和外表，

都不能表达出我现在的心情。

“好像”只是人人会耍的把戏，

衣服、装饰、面容、外表，

这一切的一切，

都无法表达出一个人的真情。

（第一幕第二场）

哈姆雷特的悲痛、他的难以理解的忧郁、他作为儿子对已过世的父亲的非同寻常的深深哀思，由于黑夜的光斑和色斑的衬托而比爱情、力量、生命、婚姻、加冕礼的欢愉和隆重的背景更加引人注目。他自己不了解这一点，这不是儿子对过世父亲的一般的哀思和悲痛；他的内心不知不觉地却准确无误地知道这一切。一切很简单、一切很平常、一切正在死去和离开大地转入永恒，这是普遍的命运。这就是两种世界观即国王这一理性人物——白天意识的世界观和哈姆雷特这一有先见之明的人物——黑夜意识的世界观。



哈姆雷特的悲痛和哀思使国王和王后心里甚是不安，他们非常害怕：他们不由得预感到这种哀思将导致他们的彻底毁灭，因此就从“神态”上捕捉哈姆雷特内心的恐怖因素。他们试图把王子的思想从他过世的父亲身上引开，请求他收起使他们害怕的“阴沉的脸色”，要他抛弃悲伤，要他把丹麦国王看作朋友（对他“亲一点”）。他们这样怕他，使哈姆雷特大为震惊。他的悲伤是无法用语言来形容的，甚至他自己都无法理解——他的痛是内心深处的痛，是秘而不宣的，是服丧期间的痛，也就是说，这种痛是与父亲的亡故紧密相连的。阴沉的脸色——这只是悲伤的标志，哈姆雷特始终是这样的，在整个悲剧过程中——他的悲伤，他的忧郁的念头，他的谈话，他的服丧，他的喷涌而出的滚滚泪水，他的憔悴的面容，所有这一切都只是悲伤的标志，是外部表现，他的内心的感受是超出任何外部表现的，外部表现只是一种打扮。这种深藏内心的悲伤甚至是不可能表现在悲剧中表现出来的。这是值得我们“阅读”悲剧时牢牢记住的，也就是说，不要把悲伤的标志看作是悲伤本身。悲伤藏在内心的极深处，藏在悲剧的“默默无言”之中。

王 哈姆雷特，你对父亲如此孝顺，
服丧尽哀，这是大可称道的。
不过，你也应该知道：
你的父亲曾失去过父亲，
那个失去过父亲的人呢，
又失去过他的父亲，自然，
后人为先辈恪守孝道，
哀悼一个时期也在情理之中。
但若毫无节制，过分悲痛，



则不是一个堂堂男子汉应该做的，
而是意志不坚、性情暴躁、
头脑简单、毫无修养的表现，
这是一种逆天背理的行为。
既然知道人死是不可避免的，
正如许多其他事情会发生一样，
那又何必为此忧郁和不安？
所以说，这样赌气是违背天理、
违背死者、违背本性的。
从理性上说，生老病死是平常事，
从第一个亡人到如今，对于死，
人们都在说：“理应如此。”

（第一幕第二场）

国王详细地列举哈姆雷特的所有过失：过于悲伤的哀悼是逆天背理的行为，是违背本性的行为，因为人死是不可避免的，人死是最平常不过的事情。悲伤失去节制是违背本性的，会使人失去理智而神志不清。

王 我请你抛弃这种无益的悲伤，
把我看作是你的父亲，
让全世界都知道你是我王位的
最直接的继承人，
我会像最慈祥的父亲那样爱你，
决不比你亲生父亲差半分。



至于你想回威登堡大学读书，
这种想法太不合我的心思，
请你无论如何也要留下来，
这样满朝文武才能欣慰，
这样才不愧是我的重臣、
我的亲侄和我的嗣子。

后 别让你母亲再费口舌求你了，
请别离开我们，别去威登堡了。

(第一幕第二场)

国王和王后恳求哈姆雷特留下来，不去威登堡求学；他们的确想让他留在宫里，让他成为宫廷中的重臣。但是，由于国王在刚刚谈话中得知哈姆雷特如此悲伤，如此怀有敌意，留在身边会给他带来毁灭性的后果，于是他转而决定送哈姆雷特去英国。现在国王只是隐隐约约地预感到他的敌意，只是担心，他想真正去爱哈姆雷特，让他抑制住自己的忧郁；但他又害怕这悲伤，害怕哈姆雷特对自己父亲的无穷无尽的思念。哈姆雷特依然被笼罩在一种预感之中，依然什么也不知道，依然对国家的秘密一无所知，但已经通过父亲的死、服丧期间的紧密联络与这种秘密发生了联系，他已经没有什么期望，他感到活在世上已经没有意义，已经什么都无所谓；他已经对学业和事业都不感兴趣。在极度悲伤的情况下，他毫不怀疑他的服从会带来多么可怕的后果，然而他却表示愿意听他们的话，留在丹麦，不去威登堡了，他说：“我听你的吩咐，母亲。”

这是多么难以捉摸的、在艺术上做了最后加工的具有微妙特征的细节啊！这种细节对建造整座悲剧大楼起了奠基的作用，因为他已经没有任何自己的意愿，已经表示服从，这里是指服从与他敌对的国王和王后的意愿，他们都要求他留



在丹麦,可正是他们,后来又改变主意,决定把他送去英国。为什么会是这样?这里有一个理由,就是:悲剧需要这样。在这忐忑不安的、几乎歇斯底里的喜悦中,在国王发狂似的赞扬声中,当他把这一回答看作是最美妙的、最亲切的回答,看作是对自己的服从(出场人物的盲目无知和他的模糊不清的、“悲剧需要这样”的服从——剧本的风格就在于此)的时候,可以看到他的服从是模糊不清的和盲目的,但却是已经开始和发生作用的悲剧力量,这种力量已经无法制止,它使出场人物所有行为服从自己,最后却得到悲剧所需要的与人们意图完全相反的结果。

王 这才是我们乐意听到的回答,
像我们一样留在丹麦吧!
夫人,来吧。听了哈姆雷特的回答,
使我满心欢喜,为了庆祝,
今天每干一杯酒要鸣一声礼炮,
让礼炮声响彻云霄,
把欢乐传播开去,
使人间的雷鸣在九天之外
也有了回声。来吧!

(第一幕第二场)

王宫里的人都走了,只留下哈姆雷特一个人。他已经是独自一人,他正在独白。关于他独白的整体意义我们以后再讲。我们现在要重复一遍:这只是悲伤的标志。包括第一次独白(第一幕第二场)在内的他的所有独白都带有一种古怪的性质:这些独白,看来与剧情的进程没有任何的联系,这只



是他一个人独处时抒发感受的一些片断，他的思路既没有头也没有尾，但从整体上突出和展现了他的感受的大致轮廓，并把这些片断配置在必要的位置上。尽管这些片断表面上与剧情没有什么联系，这些片断只是揭示王子心情和观点的“普普通通的”思路，可实质上它们是直接地与悲剧剧情存在联系的，而且是用来说明和解释剧情的。这些片断都是与剧情进程平行发展的哈姆雷特的内心感受，有可能通过这些片断确定其中的隐藏着悲剧谜底的两者之间的相互关系。它们那古怪的、非同寻常的性质来自于这种与众不同的相互关系本身。这些以片断形式出现的独白是遮蔽他的悲伤和内心生活的帷幕，这帷幕在他一个人独处时的自言自语中并没有消失，只是同他与其他人交谈中那厚实的帷幕相比，这幕布就显得更薄了，更透明了，隐藏在它后面的东西可以看得更清楚了。独白仿佛是一些孔眼，但这些孔眼是被“谈话”、“空话”的一层层薄薄的帷幕覆盖着。可问题在于还有些东西只能通过帷幕才看得到；帷幕不仅仅遮蔽这些东西，还凸显这些东西，因为没有帷幕，不通过帷幕，就看不到它们。哈姆雷特的内心感受就是这样，但这一点我们留待下文再说。在对哈姆雷特的观点、预感和预见几乎有着决定意义的独白中都可发现和看到他的整个悲剧的进一步的发展趋势。这完全不是脱离剧情孤零零地单独存在的“普普通通的”独白，这独白并不只是为了以后向观众揭示主人公内心的状况，这是通向整个剧情的一把钥匙。哈姆雷特的内心，由于已感知未来的秘密，他已经不愿接受这个世界，已经不愿意继续在这个世界里活下去。他陷于深深的、无止境的、越来越厉害的悲伤之中。他已经把自己与周围的一切，与当今世界、与大自然、与周围的人、与太阳隔绝开来。他虽然没有忘掉书本里的那些至理名言，但他已用不着继续自己的学业了。他已经仇恨太阳，在无穷无尽的与世隔绝中，他的心灵充满了可怕的孤独感，他离群索居，与大自然断绝联系。这种与世隔绝的



心情使他产生大难即将临头的预感。他忧郁、他迷茫、他绝望，恨不得号啕大哭一场。他的心情如此沉重，甚至渴望把自身融了，化了，化为虚无，化为乌有。下面这段话，就是他这种心情的写照：

哈 啊，但愿这被玷污了的肉体
融了，化了，化成一片露水；
但愿永恒的主不曾定下
严禁自杀的戒律。
啊，我永恒的主啊！
这人世间的一切风俗时尚，
只觉得令人厌烦、乏味和无聊！
呸！呸！世界是个杂草丛生的花园，
芜秽的莠草已全然把它霸占。

（第一幕第二场）

哈姆雷特仿佛不想与这个杂草丛生的花园保持什么联系，他渴望让这被玷污的身体化为一片露水。生活的郁闷、重负，在这里听起来像戏中充满悲情旋律的“乐曲”。这一独白的意义、它与剧情之间的联系就在于把哈姆雷特的灵魂引向坟墓、引向死亡之中。他处于死亡和自杀的边缘。是什么阻止他自杀——是宗教的禁忌，但这与悲剧的剧情没有丝毫的联系。从表面上看，这并不是能阻止他自杀的理由。不过，这的确给他设置了障碍，使他虽然到达了死亡的边缘，却仍然停住脚步，不再往前走。又是碰到同样的理由：悲剧需要这样。这是一个“盲点”——他自己把这点看作是宗教的禁忌。可实际上却是另一回事：不是作者随意拿来和归咎于主人公



的、从外部强加给他的心灵上的理由，让哈姆雷特停住脚的并不是因为这一点，而是悲剧本身从外部把他约束住了。他不想活下去，他感到人世间的的事是因循守旧、令人厌倦、单调乏味和平淡无奇的。哈姆雷特已经与一切隔绝，已经在自己的悲伤中断绝了通常的联系，他敌视一切，如果说他摆脱了生活圈子，他已经孤独，已经是孤零零的一个人，那么，从另一方面，他自己也不知道为什么却又与这一切建立了另外的不平常的联系，这种联系是通过悲剧的进程建立起来的：有一种东西使他一次又一次地返回到父亲过早逝世的思虑中。他通过这一点将自己与悲剧、悲剧的开端联系起来，他使自己与这一悲剧紧密相连，无法从悲剧中摆脱出来——最后终于导致自己的死亡。

在这里，他的理智首先停留在日常的、人世间的事情上。最使他难以忍受的是他的母亲仓促与叔父结婚，这不仅使他对母亲大失所望，也使他这个理想主义者的崇高情感受到了污辱，觉得无法忍受。这事情在深入他内心的和使他深受震撼的悲剧意识中留下了太深刻的痕迹。与大自然、与人的躯体、与太阳、与学业、与愉快、与光明都中断关系，也使得他永远中断了与女人的关系。与亲生母亲的决裂在悲剧中具有深刻的象征意义。他沉湎于古怪和异常的思绪之中，把这种思绪当作最平常的事情来感受，把整个隐秘在悲剧深处的思绪当作一种生命现象来领会，他感受到一切异常的东西，认为这些全是他母亲造的孽。诚然，在他的谴责声中和对他的父亲的颂扬声（仿佛问题就在于此！又是一个“盲点”！）中还可听到一个尚未脱离平常思绪的谴责声的回声，但他同时又接受所有这一切的隐秘的一面。



哈 人世间竟会出这样的事，
才死了两个月，不，还不到两个月，
死的竟是这样好的一个国王，比起
现在这一个，简直可说：
一个是太阳神，一个是色情狂；
父亲是那样爱我的母亲，
连微风挨一下她的脸都心痛。
苍天啊！大地啊！
非得要我记住那情景吗？
那时啊，她依偎着他，
仿佛馋猫闻到了鱼腥，
越吃越馋。然而，
还不出一个月，我简直不敢往下想！
脆弱啊，你的名字就叫女人！
短短一个月，她哭得像泪人儿一样
给我父亲送葬，连送葬时穿的鞋子
都没有旧呢，啧啧，你看她，
竟不如一头畜生，居然
嫁给我的叔父，我父亲的弟弟。
可我叔父一点也不像我父亲，
正如我一点也不像赫拉克勒斯
神勇无敌那样。还不出一个月，
她那虚情假意的眼泪还没有干透，
她那哭红的眼睛还没有消肿，



就急不可待地嫁给了我叔叔，
就轻捷地钻进了乱伦的衾枕！
简直是作孽啊，这不是什么好事，
也不会有什么好结果；
一想到这，我的心都碎了，
我却只能闭口不说！

（第一幕第二场）

尽管心碎了，但却只能闭口不说。这闭口不说的承诺赋予王子这个角色一种特殊的面貌。无论无法用语言表达的内心的悲伤或隐隐约约的预感都不是什么好事，也不会有什么好结果，哈姆雷特的心灵完全受着这种情绪的控制。

当然，这不是凭思考，凭思前想后就能想清楚的，恐怕更像是“来自一种最荒唐的缘由”（“to reason most absurd”）。这不是儿子通常悲伤的哭泣，这更像是在大自然面前犯下的罪孽，这更像是另一些隐隐约约的内心感受的映像和投影（像所有独白一样——只是它从隐隐约约的深处向悲剧平面上投影），其本身是含糊不清的。在第一个时期的哈姆雷特，即鬼魂显现之前的哈姆雷特，他内心中不断出现预感，这种预感是没有表现出来的但已在他内心阴暗的一半里融化了的认识。因此这种认识里有这样的混合（在这种混合中有这一时期自己独特的艺术风格）。这种混合中既有寻常的、普通的东西，也有不寻常的、越出常轨的东西。由此可见，独白的混合性质既有可理解的谴责的回声，又有隐隐约约的对不祥事件的预感。因此，他对霍雷肖说，咱们要好好醉上几回：



哈 可是你来艾尔西诺究竟有什么事？

趁你在这儿，咱们好好醉上几回。

（第一幕第二场）

还有这样简单地对母亲婚礼的讽刺。

哈 老朋友，这真是精打细算的好办法！

葬礼酬客宴上剩下的残羹冷炙，

正好宴请婚礼上的宾客。

（第一幕第二场）

哈 国王今夜宴饮取乐，

纵酒狂舞通宵达旦；

每干一杯莱因甜酒，

铜鼓喇叭便大吹大擂；

大家上前齐声欢呼，

贺他建立了丰功伟绩。

（第一幕第四场）

这依然是表层的、简单的、白天的、单色的、不折射至内心深处的东西；这依然是寻常的谴责，简单的讽刺，其中还没有达到最后的深度，没有被心灵内部的火焰所点燃。哈姆雷特这时依然是一个普通的、并不引人注目的人。但在预感中他已拥有另外一种东西，这东西就是他对未来的深度和具有启示的先见之明，以及把一切都包裹得严严实实的内心的秘密



感。这一切都是混杂在一起的——哈姆雷特身上的这两个心灵还没有互相接触，还没有敞开，还是同时存在的、相互独立的。这两个心灵像两股水流一样，同时在哈姆雷特身上流动着。这两个心灵——白天的一半和黑夜的一半——将会很快会合，这一切将会通过令人叫绝的方式混合在一起：在关于国王酗酒纵乐的台词（第一幕第四场）中哈姆雷特说，酗酒纵乐甚至使我们的崇高事业也会黯然失色。在这些话里，我们能看到的还只是威登堡大学生揭露宫廷放荡生活时的一些用语，其中能感觉到的是平常人看事物的眼光，使用的是冷冷的而不是火热的语言。这就是未来的火焰发出的反光：

哈 是的，这是向来的风俗，
尽管我也是生长在这里，
从小就熟悉这种风俗，
但我认为这种风俗，
不遵守它反比遵守更合适。
这种酗酒纵乐的风俗，
使我们在邻国中引起非议，
他们把我们称为酒徒醉汉，
使我们受尽了世人的侮辱，
甚至使我们的崇高事业也会黯然失色。
就个人来说也是如此：
有些人由于存在着品性上的瑕疵，
如果是天生的当然不能怪本人，



因为天生的东西不能由本人来选择；
如果这种品性冲破理智的约束，
这些人就带上了缺点的烙印，这烙印
就会抵消一切高贵的品质，
害得人名声狼藉，一无是处。

（第一幕第四场）

这里，在一切都处于表面的简单的话里，有悲剧的预感，有“尽管我也是生长在这里……”的那种可怕的号啕大哭的回声。这里，有照亮整个悲剧和把预示不幸的烙印盖在所有人身上的这种悲情火焰的反光。这里，还有对出生的悲剧的预感和预见。

然而，哈姆雷特在悲剧之前的这种两重性丝毫没有像他与奥费莉娅的关系那样如此明显地引人注目。一般说来，为说明剧情进程必须考察这种两重性。但在这种情况下能够利用的只有“映像”，因为从哈姆雷特那里我们根本听不到他曾谈论这一点，也没有看见他和奥费莉娅单独约会。在这里，只有通过其他人、通过映像才能弄清一切。因此，关于他们的任何准确情况我们无从知晓。只有从波隆尼亚斯的意图中才能大体上复原这些关系。哈姆雷特在鬼魂显现前一直爱着奥费莉娅。雷阿提斯在动身前对她说：

雷 哈姆雷特对你好，
那只是一时的冲动和任性，
好像早春的一朵紫罗兰，
早开早谢，甘甜如饴，但不长久；



一阵浓郁的花香扑来，
又转瞬即逝，不过如此。

奥 不过如此？

雷 请相信我。

(第一幕第三场)

波隆尼亚斯谈到他们的爱情时说她在玩血腥游戏。奥费莉娅说：

奥 他近来一再向我表白过爱情。

(第一幕第二场)

奥 爹爹，他对我的求爱态度是彬彬有礼的。

(第一幕第二场)

奥 爹爹，为表明他的心迹，几乎用了
所有海誓山盟的语言。

(第一幕第二场)

这是波隆尼亚斯交给国王和王后的一张纸条：

波 “给我灵魂的偶像、美如天仙的绝代佳人
奥费莉娅”，

“愿这几行诗留在她白白嫩嫩的酥胸里……”等等。

“你可怀疑星星不是火焰，



你可怀疑太阳不曾移动，
你也可怀疑真理原是谎言，
但你却不要怀疑
我对你永恒不变的爱情。”
“哦，亲爱的奥费莉娅，
我不擅长写诗，
不会用诗句来抒写我的情怀；
可是请你相信我，
我心中的人儿啊，
我永远爱着你，永远永远！
再见吧，最亲爱的，
只要我这台机器还属于我，
我就永远是你的。
哈姆雷特。”

(第二幕第二场)

这是含义非常深刻的一个预感，在今后阅读悲剧的整个过程中都必须牢记的一句话：“只要我这台机器还属于我，我就永远是你的”——他已经感觉到，这台机器（这是一个多么令人叫绝的词，它可以用来解释哈姆雷特在整个悲剧中的进一步的“自动症”）不是一开始就属于他。要知道整个未来的悲剧就在于此。哈姆雷特没有欺骗奥费莉娅，他许诺永远爱着她，永远永远。现在他仍深深地爱着她，这种爱发自内心深处，达到难以用语言形容的程度，尽管他不会写诗。这仅仅是把这种爱情概括地表现出来，首要的是它的深度（纸条的意义），但已经可以看出爱情的悲剧方面。雷



阿提斯说，哈姆雷特的爱情是一朵紫罗兰，早开早谢，甘甜如饴，但不长久；一阵浓郁的花香扑来，又转瞬即逝，不过如此。当然，他说的是另一回事，可是他的话，他对这种爱情的悲剧开端的预感具有深刻的意义——具有双重的意义：一种是说话的人赋予的，另一种是悲剧赋予的。他不知因为什么担心哈姆雷特对他妹妹的爱，害怕这种爱情，保护她，使她不接受哈姆雷特的爱情。波隆尼亚斯的态度也是如此：

波 表白过爱情？真像小孩子说话，

全不知其中有多少风险！

奥 爹爹，我真不知道，该不该相信。

波 我担心我自己也同样上当受骗。

（第一幕第三场）

雷阿提斯和波隆尼亚斯一样，用日常易懂的语言来劝说他的妹妹，只是为了表示他作为一个哥哥的担心，担心她因不慎而失去贞节，担心她的名声将蒙受重大损失。哈姆雷特是个血气方刚的年轻人，也许他现在爱她，但他“是一个王子”，在择偶问题上他不能自作主张，因他的地位太高，他“身不由己，得受身份的约束”，“他的选择将影响到国家的兴亡”，他得征得人民的同意，因此，对他的爱绝不可贸然相信，必须谨慎行事。

雷 也许他现在爱你，他的美好的意愿

还没有受到邪恶、欺诈念头的玷污，

但你要当心。

（第一幕第三场）



在如此深远的未来悲剧的回声中传来的他的话，所指的完全不是那个神秘的光辉，不是未来的悲伤和不幸的反光，而是作为一个兄长因珍惜妹妹的童贞而对发出她发出的喋喋不休和枯燥烦人的议论和担心。但是在这里，在悲剧里不依然有它的双重意义吗？

雷 他的地位太高，
他身不由己，得受身份的约束。
在择偶问题上他不能自作主张，
他比不得一般平民百姓，他是王子，
他的选择将影响到国家兴亡。
所以如果他说他爱你，
你绝不可贸然相信，
你得认清，他许诺的事
决不能超出丹麦王许可的限度。

（第一幕第三场）

可是，又把这点与“直到……时候为止”结合起来……雷阿提斯感到，“这台机器不是属于哈姆雷特，他得受身份的约束，他身不由己”。又是一次因身份导致悲剧的暗示——“我为什么要生出来”……因此，在对奥费莉娅的关系上——哈姆雷特的这两方面界限划分得非常清楚：他有一半还在尘世，像所有人一样，爱着少女奥费莉娅，但他有另一半（在预感中）已不是自己的，他的机器已不属于他，他身不由己，他已无法去爱别人，爱情将以毁灭告终——是一种神秘的预感，已经有一种哈姆雷特和奥费莉娅之间的爱情未来将导致悲剧的暗示。

鬼魂显现之前的哈姆雷特就是这样：他经常有预感，他时而明白时而糊涂，他一半在尘世，一半在阴间，他处于阴阳两界之间。鬼魂根本没有用



外力使他复仇。他自己不知怎么就迎来了鬼魂。

哈 啊，父亲！……我似乎看到父亲了。

（第一幕第二场）

他说了这句话后，突然求值夜的士兵给他讲讲鬼魂显现的情况，他已感到鬼魂的临近。这就是整个哈姆雷特的谜底：他的眼前总是晃动着父亲的灵魂^①。

霍 在哪儿，殿下？

哈 在我的心里，霍雷肖。

霍 我的殿下，昨夜我还看见过他。

哈 你看见过？谁？

霍 看见过先王，殿下下的父亲。

哈 我的父亲，先王？

霍 请先别吃惊，仔细听我讲，

我碰到件奇事，

他们两位可作证。

哈 求求你，快讲吧！

（第一幕第二场）

① 奥尼默斯博士(Dr. Onimus)在这些话中见到最简要和最准确的幻觉的定义。莎士比亚不只满足于幻觉，不只满足于这幻觉后来为戏中戏所证实，而且还对鬼魂如此显现“增色添彩”(加工)，在把鬼魂展示给观众的同时使哈姆雷特不单单“用心灵的眼睛”看到鬼魂。我们认为，以上情况已足以驳斥把鬼魂看作是哈姆雷特幻觉的观点(参见克列姆廖夫的《论哈姆雷特父亲的鬼魂与莎士比亚的悲剧》)。在哈姆雷特身上有某种梦游症患者的征象。



他非常紧张地倾听着霍雷肖关于鬼魂的讲述(又是讲述!),没有说一句话来打断他,只是默默地倾听着。他倾听着霍雷肖讲述所碰到的怪事,讲述鬼魂显现的情景,那景象使他惊奇,但并没有使他震撼,这表现哈姆雷特对待鬼魂的态度。讲述刚一结束,他就急不可耐地开始连珠炮似的发问,尽管十分惊讶,但并不过分:这事发生在哪里?你没有对他说话吗?

哈 这真是叫人奇怪。

(第一幕第二场)

只是说:这真是叫人奇怪,此外什么也没有说。奇怪——是在这里重复最多的一个词。

哈 不错,不错。只是这件事把我的心搅乱了。

今天轮到谁值夜,是你们吗?

马、贝 是,殿下。

哈 你们说他是全副武装吗?

马、贝 是的,殿下。

哈 从头到脚,对吗?

马、贝 是的,殿下。

哈 那么,你们有没有看见他的脸?

霍 看见了,殿下。脸颊是翻起的。

哈 怎么,他是不是有些生气?

霍 从脸色看,与其说生气不如说发愁。

哈 脸色是苍白还是红润?



霍 很苍白。

哈 盯着你们看？

霍 是的，盯着看，眼珠都不转。

哈 真遗憾，我没在场。

霍 要是殿下在场，一定会吃惊的。

哈 完全有可能。他待了很久吗？

霍 不很久，用平常的速度走 100 步的时间。

马、贝 还要久一些，还要久一些。

霍 我在场时就那么久。

哈 他的胡须是斑白的吗？

霍 像生前看到过的那样，
是斑白的。

哈 今天我也去值夜，
也许他还会来的。

霍 我肯定他会来。

（第一幕第二场）

在这次极其紧张的、若断若续的谈话中^①明确地划清了两个界限——半惊奇半不惊奇的界限——仿佛他已经知道某种令人惊奇的事情，这件事在过去自己的内心里仿佛见过，并且在现在自己内心感觉的现实得

① 布林克在谈到莎士比亚艺术手法时这样说：“所有这些类似的手法造成的后果是：我们不能对自己所看见和听见的情况产生疑问。如果我们讲述的事件是我们自己不在场的事件，那么，作者总会用讲述者所回忆的各种详情细节或批驳的各种具体事件来说服我们，使我们相信事情经过的实际情况。”哈姆雷特对鬼魂的显现提出各种问题的这场戏就是一个实例。



到了肯定和证实。哈姆雷特不害怕——鬼魂哪能使他害怕——鬼魂只能使他惊奇，仿佛是在实现他内心的预言。他是迎着鬼魂走去的，他自己就想去问他，问他所发生的一切究竟是怎么回事。

哈 如果他真是我父亲的阴魂，
即使地狱张开口让我别作声，
我也要同他说话。
我请你们各位，
要是至今还没有把这事外传，
我希望你们继续保持沉默。
无论今夜会发生什么事情，
请你们一定心中有数，嘴上不说。

(第一幕第二场)

他已经预感到要守住秘密，要保持沉默，请大家一定心中有数，嘴上不说(在下面整个阅读悲剧过程中都应牢记这一点)，正如一切都建立在沉默之上一样。他自己迎着鬼魂走去，像有什么东西拽着他这样做。他发誓要保持沉默——这是对参加比剑发出可怕誓言的预感；甚至整场戏(在鬼魂显现之前，他只是在讲述中、谈话中与他相遇!)——都是鬼魂向哈姆雷特显现这场戏的预报、反光和预言(还有一个艺术细节：在确定时间时，目睹者的看法是不一致的，暂时难以确定鬼魂来到的时间，感情无所适从，时间就乱了——这是“时代脱了节”的回声)。在“映像”中令人叫绝的对话展示了整个可怕的现实。哈姆雷特自己也几乎知道这一切：



哈 我父亲的阴魂出现，全副武装！
看来事情不妙，怕有什么名堂。
但愿黑夜快点降临！
在黑夜降临前耐心等待吧，
噢，我的灵魂！
不管罪恶离多远、藏多深，
它终将暴露、终将被揭穿！

（第一幕第二场）

他感到秘密终将暴露和被揭穿，他知道秘密终将穿透覆盖在它上面的厚厚的土层。当这可怕的诗句“……耐心等待吧”谈起悲伤情绪的时候，仿佛在剧中两股电流在流动着，它们不能互相会合，但却令人奇怪地互相吸引、互相靠拢。鬼魂寻找哈姆雷特，哈姆雷特则迎着鬼魂说：“……但愿黑夜快点降临！”这是从他嘴里脱口而出地带着哭声说出的话。当两股电流相碰的时候，当他得知一切的时候，他惊呼：“噢，我的灵魂！”——他已预感到了一切。鬼魂显现前哈姆雷特的状况就是如此^①。还有一个关键的和重要的谈话细节：据霍雷肖讲，鬼魂由于悲伤而脸色苍白。这正是鬼魂向哈姆雷特显现之前存在于悲剧中和哈姆雷特身上的悲伤的根源：这是来自彼岸

① 悲剧的这种预感往往会受到许多评论家的注意。比如，约翰逊女士就谈论过雷阿提斯和波隆尼亚斯的预感（她还很精辟地分析过奥费莉娅的难以用笔墨形容的爱情，她说：“奥费莉娅那从来未曾说出口的爱情，像是一种深藏的、自己也看不见的犹如她内心中也是我们内心中必须以死相许的秘密。”）：“当她的父亲和兄长因她的天真无邪而警告她，向她传授自己的处世秘诀的时候……那时我们已经感受到，所有这些警告和劝说已经来得太迟，因为自从她出现在罪恶、复仇和超乎常理的那一时刻开始，我们已预感到她会是一个什么样的命运。”



的、非人间的悲伤,是发自那谁也不知道的、来自鬼魂显现地方的悲伤,是老哈姆雷特死后的、阴间的悲伤的反光。

在哈姆雷特和整个悲剧的悲伤中突出阴间的和彼岸的东西显得特别重要,因为像整个悲剧就是悲伤一样,整个哈姆雷特就是悲伤。



第四章

两股电流最后终于汇合在一起了，在它们的汇合点上放射出充溢整个悲剧的奇光异彩。哈姆雷特和鬼魂相遇了，而正是这一点决定了思想的整个过程、情感的整个格调、丹麦王子的整个命运，并通过这一点决定了悲剧剧情的整个进程。令人恐怖的（“死亡的”）黑夜时分降临了。天寒地冻，阴风凛冽。在空旷的平台上，王子和几个士兵按照约定在那里站岗值夜，直到午夜时分。午夜刚走不久，很难准确地说过多久，突然一阵阴风掠过，鬼魂出现了。哈姆雷特遇见了他父亲的鬼魂——这来自另一世界的幽灵。由于鬼魂离哈姆雷特是那么近，简直达到了触手可及的程度，因此鬼魂的突然出现，把他吓得浑身发抖。

哈 天使啊，保佑我们吧！

不管来的是善良的灵魂

还是万恶的妖魔，

不管带来的是天风还是地火，

也不管来意是好是坏，

即使你的模样神秘莫测，

我仍要和你说话。我要喊你



哈姆雷特，先主，父亲，丹麦王。
啊，回答我！别再让我纳闷，
快告诉我为什么你已埋葬的
骸骨挣破了寿衣出来了？为什么
你安眠在里面的坟墓会突然
开裂，张开它沉重的大理石之口，
把你重新吐了出来？为什么你的尸体
全副武装重新来光顾闪闪烁烁的
月光，使黑夜更加面目狰狞，使
我们这些大自然造化的俗物
不得不胆战心惊，心存恐惧？
告诉我，这是为什么？究竟要干什么？
我们该怎么办？

（第一幕第四场）

由于接触到另一个世界使哈姆雷特胆战心惊，在他胆战心惊的内心里产生了由火焰所点燃的、充满莫名的恐怖，并由于这种恐怖而产生了不可思议的力量。通过他令人叫绝的独白里的疑问，表达了哈姆雷特内心至今还深藏的东西。在这震撼心灵的问话中，把一切都会合成为“我们内心对彼岸的思虑”。哈姆雷特重新遇到了来自另一个世界的父亲，问他——这一问有极其深刻的意义，指出这一点很重要——他亲口问父亲，鬼魂从坟墓里爬出来向他显现，这种显现使我们这些大自然的俗物不得不胆战心惊，心存恐惧。他亲自问：“究竟要干什么？”“我们该怎么办？”在这些震撼心灵的发狂似的问话中我们可以感觉到一种震颤，一种触及彼



岸秘密的震颤,以致当触及他最后的心弦时,把心弦的调到最高,使其达到极限,若再高一些,这弦儿就经受不住,就会绷断了。这些关于秘密的问话,含有如此可怕的后果,以致在内心深处产生一种至今从未体验过的对秘密的震撼感^[6]。于是,所有的一切立即乱了套:在这之前日子一天天过着,时间按部就班地流逝着,似乎日子、学业、事业都很正常;而现在所有这一切由于鬼魂的出现乱了套。哈姆雷特感到极度忧郁,他的面临再生的内心忐忑不安,他惊呼:“我们该怎么办?”鬼魂招呼哈姆雷特,让他跟着自己走。瞧,这句话说得多么巧妙:“鬼魂招呼哈姆雷特,让他跟着自己走。”霍雷肖和马塞勒斯急忙制止他,要他别跟过去。

霍 他在向你招手,叫你跟过去,
看样子像是有话要单独对你说。

马 瞧,他很有礼貌,招呼你到
一个僻静的地方去。

可别跟他去!

霍 千万别跟他去!

哈 他不愿在这里说,我跟他去。

霍 不要去,殿下!

哈 为什么?有什么可怕的?

我把自己生命看得不值一枚针,

至于我的灵魂,同他的灵魂一样

是永生不灭的,他又能把我不怎么样?

又在招手了,我跟他去!



霍 殿下，万一他把你引到海里，
或者把你引到濒临海面的
悬崖峭壁上，在那里，
露出他的狰狞面目，
把你吓得丧失了理智，发了疯，
那该怎么办？你好好想想：
无论是谁站在海边悬崖上，
看到汹涌澎湃的海浪，
听到咆哮怒号的海涛，
都不禁会让人丧失理智的，
产生绝望轻生的念头。

（第一幕第四场）

哈姆雷特想跟过去，他说自己已把生命看得“不值一枚针”，说自己的灵魂同鬼魂的灵魂是永生不灭的，鬼魂又能把自己怎么样？但霍雷肖用出人意料的话劝他，说鬼魂有可能把他引到海里，或者把他引到濒临海面的悬崖峭壁上，在那里，露出狰狞的面目，把他吓得丧失了理智，发了疯，这就是鬼魂可能做（或正在做）的事情。仅仅是大海的咆哮，这发自地底下的声音就会使听到它的每一个人都陷于无可挽救的境地。濒临大海的边缘，大海的声音就会使人吓得丧失理智、引起疯病。这里，通过浮雕一样鲜明而突出的形象清楚地勾勒出存在于王子身上的两种思想。很难把非常充实的现实情景想象成是具有象征意义的“双关的东西”，想象成具有神秘性和寓意的东西。指出这一点非常重要：霍雷肖预言鬼魂可能会使哈姆雷特“丧失理智和发疯”。



哈 他还在招手。

走吧，我跟你去。

马 不，殿下，别去。

哈 放开手！

霍 改变主意吧，别去。

哈 我的命运在召唤，

这召唤使我浑身的肌肉都绷紧，
变得像尼米亚猛狮一样勇往直前。

[鬼魂在招手]

他还在招手，你们放我走，朋友！

[挣脱两人的手]

我发誓，谁再拉住我，就叫谁变鬼！

跟你们说，快让开。

往前走吧，我跟着你。

[鬼魂与哈姆雷特下]

(第一幕第四场)

这里，哈姆雷特与原先的生命、原先的世界进行了最后一次搏斗。在哈姆雷特与担心他会出事的两位朋友进行具有象征意义的搏斗的这场戏里，哈姆雷特似乎没有越出规定的界限，也没有越出划分世界与深渊、理智与发疯的最后的界限；在劝阻的朋友遭到哈姆雷特拒绝并挣脱他的双手的这场戏里，以最终能为艺术所接受的舞台的（即艺术象征体现的）力量表现了他越出“界线”、超出“边缘”和作最后搏斗的整个意义。“我的命运在召唤”——因为命运召唤他，他只得跟命运走——“我跟着你”。在这



些因惊慌而发狂似的、越来越强烈的和不断重复的叫喊声中，我们可以看到他跟随命运、响应命运的召唤，随鬼魂招手的意思跟去，即使跌入深渊，即使自己会发疯也在所不惜的决心。霍雷肖就知道，鬼魂会把他“吓得丧失了理智，发了疯”。

霍 他已经生气了，什么也不顾。

马 我们应该跟上去，不要让他随心所欲。

霍 跟上去，否则，不知道会是什么结果？

马 恐怕丹麦国里出过什么见不得人的事。

霍 天啊，那就由不得我们了！

马 还是跟上去吧。

[同下]

(第一幕第四场)

既有哈姆雷特因痛苦而丧失理智，又有整个悲剧的丧失理智，这都是通过异常富有表现力的、简洁的和断断续续的谈话，通过反光和回声，以震惊人心的力量呈现出来的。这股力量非常鲜明，它像悲剧的卷首题词，像影子，像影子的整个意义及其非语言所能形容的深处的反光。哈姆雷特跟鬼魂到了一个僻静地方，在那里，这两股急于互相接上的电流终于融合在一起了，这一融合点燃了整个戏的悲情的火焰——悲剧在那里埋下了伏笔，而在这里，在寻常的谈话中已事先有了悲剧的影子和投影。从这一次谈话中可感觉到已埋下了悲剧的伏线：哈姆雷特由于鬼影的显现而狂怒，失去了理智。这一切会导致什么后果？这一切会怎么结束？对整个结尾，对整个结局已经有了一种预感！从这里开始的整个悲剧将会如何



解决？什么导致丹麦国王腐败，父亲告诉了儿子什么事，从而使丹麦毁灭，把丹麦交给别人（剧本的结尾就是这样，按情节就是这样！）——显然就是指交给与丹麦交战中失败的小福廷布拉斯，交给原挪威老国王的儿子，这是上天的安排。把这后者同哈姆雷特的“没有天意……”和“有神明……”相结合，按稀奇古怪的神秘性，光影及各种瞬间即逝、难以捉摸的预兆的反光和反映的变化得出的“回光”是令人吃惊的……为说明悲剧的意义，按艺术价值和意义来说，这一片段是剧中最宝贵的焦点之一。这里就是整个悲剧，愿有耳朵的人们都能听到！

正如《哈姆雷特》中经常有的那样，在讲述之后、谈话之后或预感之后就是一场戏。请看下面：

哈 领我去哪里？我不愿再走了。

鬼 跟着我。

哈 我跟。

鬼 我们的时间快到了。

我必须再回地狱，去接受
地狱烈火的煎熬。

哈 唉，可怜的鬼魂啊！

鬼 不要可怜我，只要认真听我说就行。

哈 说，我一定好好听。

鬼 听了后，你可得替我报仇啊！

哈 什么？

（第一幕第五场）



哈姆雷特“答应”认真听，就是“答应”要替父报仇。鬼魂把他领到分隔人间和地狱、分隔阴阳两个世界的最边缘。地狱的秘密是不能泄露的，鬼魂能告诉他的只是自己被谋杀的秘密。鬼魂把他引到地狱的最边缘，要了解地狱的秘密就得改变血肉的躯体，永恒的秘密是决不能让人间血肉的耳朵听到的，因为血液会在讲述中冷却，即使是最容易听懂的话语，使你根本听不到这些秘密。

鬼 向人间泄露地狱中的秘密
是件犯禁的事，要不然的话，
我只告诉你一桩事，用悄悄几句话，
就会使你魂飞魄散，使你
血凝成冰、眼冒金星，使你
披头散发，发丝像豪猪
身上的毛刺一样根根直立。
可是，这永恒的秘密是决不可以
让人间血肉的耳朵听到的。

（第一幕第五场）

这里鬼魂把他引向紧挨阴间秘密的地方，引向“我的地狱的秘密”，并谈到这些秘密。鬼魂拖长声调地说：“啊，听吧——听吧——听吧！”这是为了引起哈姆雷特的注意，好好听他的话。仅仅是哈姆雷特的一句话，就足以表现出他愿意听，愿意去报杀父之仇，尽管他的内心感到有一种神秘的恐怖。



哈 我的天啊!

鬼 你必须报仇,为你父亲惨遭谋杀报仇。

哈 谋杀?

鬼 是的,就是谋杀,一场最恶毒的伤天害理的谋杀。

哈 快告诉我怎么回事,让我能插上像一闪念那样迅速的翅膀,立刻去报这一杀父之仇。

(第一幕第五场)

这一点在他以后的拖延和无所作为上留下了一个特殊的痕迹,所以应该牢牢记住。鬼魂揭穿了自己被谋杀的秘密:他是被自己的弟弟亲手毒死的,并且不仅谈到自己怎么被害死,还谈到了自己的妻子,即王子的母亲。

鬼 啊,可怕,太可怕了。

只要你有人的本性,

我的儿,你不要容忍,

不要让丹麦王的御床变成

淫乱和乱伦行为的卧榻。

可是,无论怎样复仇,你决不可起疑心,做对你母亲不利的东西。

你母亲的过错由上帝来惩罚,由她

心中的刺来折磨自己吧。我们



不得不分别了，萤火虫的光已暗淡，
天要亮了。再见，再见，记着我。

(第一幕第五场)

鬼魂一开始就提到复仇，紧接着他就请求：我的儿，你不要容忍，不要让丹麦王的御床变成淫乱和乱伦的卧榻。可是关于他叔父的谋杀却只字未提，而只是说：无论怎样复仇，决不可起疑心，做对自己母亲不利的事情，母亲的过错由上帝来惩罚，由她自己心中的刺来折磨自己。指出这一点很有必要。这里没有被谋杀的遗言，没有提及，提的只是复仇；没有通常明确的、人间的吩咐，有的是对秘密的揭露和含糊其辞：不要容忍，不要让，不要举起双手……复仇的情节——只是一般的想法，只是许多想法中的一个，只是一个附加的情节。哈姆雷特知道过去自己内心曾经想过什么。“噢，我的先见之明！”他感叹地说。鬼魂证实了他原先想过的一切。哈姆雷特接触到另一个世界，他从那里探得尘世的秘密，他到达这个世界的边缘，越过了边缘的界线，透过这界线偷窥了一下那个世界，从此永远在他内心中留下阴间的、地下的秘密所发出的灼人的光辉。这光辉照亮整个悲剧，而在这惨痛的悲剧火焰的光辉中我们看到的是一个完整的哈姆雷特。这样的时刻不会过去，不会被忘记：他走出了时间的世界，过去的事情在他面前重新浮现了，另一个世界向他裂开了缝，他听到来自地下深处的召唤。他确实获得了再生，获得了第二次生命，他从父亲那里获得了新的生命（已经不是自己的，而是与他父亲息息相关的、注定要毁灭的生命）和新的灵魂。



哈 苍天啊，大地啊，还有什么？
也许再加上地狱？呸，决不！
我的心呀，坚强些！
我的两条腿呀，要站起来，
直挺挺地站起来！
记着你？会的，可怜的阴魂，
只要这有病的脑袋里还留有记忆。
记着你？是的，我会记住的。
我要从我的记忆的书版上
拭去一切琐碎愚蠢的记录，
一切书本里的至理名言，
一切陈言套语，
一切过去的印象，
一切少年阅历中所保存的痕迹。
留在我脑海中的将只有你的遗言，
可以对天发誓，决不掺杂任何
卑劣的东西。
啊，恶毒的女人！啊，十恶不赦的恶汉！
我的脑海中应该记住这一点：
有一个满脸堆笑却十恶不赦的恶汉！
至少在丹麦确实如此。
叔父，等着瞧吧，你会遭报应的。
今后我的口号是：“再见，再见，记着我。”



我发誓。

(第一幕第五场)

很难对这段加以注解：必须耐心地把它读完。这里已经说明一切：这是获得第二次生命的时刻^[7]。此后哈姆雷特在整个悲剧期间已经完全变成了一个崭新的人，再生的人。他的肉体上发生了变化（再生），而且把这次遭遇牢记在心，永志不忘。哈姆雷特与另一个世界、与阴间建立了联系。鬼魂留下的遗言是：“再见，再见，记住我。”这一绝妙的“再见”——分别后的联系——缅怀鬼魂。鬼魂的整个作用就在于此——通过来自阴间的“再见”让哈姆雷特与鬼魂分手后时刻记住他，时刻与他建立联系。无怪乎他只是重复着：“记住我！”——这就是一切：他的所有记忆都把他与鬼魂联系起来，使他要断绝与过去的一切联系，他要从记忆的书版上拭去一切琐碎愚蠢的记录（他已经说“这有病的脑袋里”——因为他已经失去了理智），他要拭去一切书本里的至理名言，一切陈言套语，一切过去的印象，一切少年阅历中所保存的痕迹。留在脑海中的将只有父亲的遗言（“记住我”，不是任何其他东西）。他要珍惜父亲的新的精液（死后的精液），这精液赋予他新的生命，使他获得了再生——神秘的再生。在誓言中拭去原先的一切，牢记来自阴间的不断重复的喊声“记住我”，这就是再生的全部意义。此处的艺术效果胜过悲剧中的一切，因为这是难以言传的。哈姆雷特脱离了原来的生活圈子，断绝了与所有人以及过去所有一切的联系。他接触到另一个世界，与阴间建立了联系，即使只用眼偷窥了一下，也许只把眼光停留一秒钟，已经使他陷入了另一世界，陷入了秘密的、漆黑的、谁都不知道的另一世界，并使他永远留在那个世界里。一切与另一世界接触以前的事情都已成为过去，他拭去一切（断绝与所有人的关系），他



永远记住鬼魂(新生命)的遗言——这一点是不能忘记的——理解一个完整的哈姆雷特的关键就在于此:无论做什么或者说什么,在确定其感受和行动时必须指出,他要记住鬼魂,他要在悲剧的整个进程中永远记住鬼魂,也就是永远保持与鬼魂之间的联系。“拭去”和“记住”这两者泾渭分明——现实与象征之间的界线竟达到如此的地步!哈姆雷特与鬼魂之间的联系体现在哈姆雷特不断重复说的鬼魂的话中,体现在由此而产生的预感中——这种联系是悲剧中两个世界之间的联系。

哈 今后我的口号是:“再见,再见,记住我。”
我发誓。

(第一幕第五场)

全部关键都在于此,以后的一个完整的哈姆雷特,是由“那个”世界来的父亲再生的。他们父子之间有着血缘的联系(这种联系是整个生命、生命之根、生命之源的联系),有着物质的、肉体的、可直接用触觉清楚地感觉到的联系,有着像生命的诞生和生育一样不可理解的、不合理的、神秘的联系。谁能知道这种联系在什么地方结束呢?谁能知道这种联系完全结束了没有呢?这种联系是否在父亲被谋杀、被埋葬后仍在继续呢?是否还在通过一些无形的线索把儿子与那个世界联系起来呢?至少在《哈姆雷特》这出戏中情况是这样的。这种血缘和亲缘的联系——哈姆雷特同鬼魂的阴阳之间的联系贯穿着整个悲剧。但是有关这种通过已死的父亲和活着的儿子^[8]之间建立起来的这—一个世界和那—一个世界之间的联系,如关于他的所有行动的唯一的原因(理由)以及由此产生的整个悲剧剧情进程中的唯一的自动症问题,下面我们还要详细来谈。现在先谈谈再生本身的问题。在鬼魂显现



后的戏里,即哈姆雷特和他的朋友见面的戏中,这种再生现象表现得再明显不过了。如果把鬼魂显现后的这场戏与鬼魂显现前的那场戏(第一幕第四场)——哈姆雷特和他一些朋友关于酗酒的谈话直接相比较,这一点就更明显。当时那次谈话是多么稀松平常。而现在,什么都变了:他已经不是原来那样的人,而是一个发狂并且越出界限的人,他的谈话也与原来很不一样。在这短短的一场戏里,几乎发狂、忧郁、冷嘲热讽到失去理智的哈姆雷特已经初步成形。他的令人难以理解的呼喊、玩笑、手势和语言都发生了变化,一切都不像原来那样。主人公的再生是表现得最为充分的了。“来,到这儿来,我的雄鹰们!”他一边招呼同伴们,一边回答他们的问话:“噢,怪得很!”他不给他们讲述鬼魂的情况,怕他们泄漏出去。哈姆雷特孤立自己,把自己与周围的人们隔绝开来,这就是他的再生。为了让同伴们立刻散去,他这样说:

哈 对呀,你们说得对;
那么,我也用不着多做解释了,
我看我们不如彼此握握手,
各走各的路,按各自的心愿
去干各自的事,这是实际情况。
而我呢,是不幸的可怜虫,
你们看,只有去做祷告了。

(第一幕第五场)

大家都有自己的心愿,有自己的事,唯有他既没有自己的心愿,也没有自己的事,他是一个不幸的可怜虫,只有去做祷告了^[9]。在整个悲剧



中,哈姆雷特就是这样。一般来说,我们在这里只想确定他的这个“再生”,把他作为基本事实来说明,但要用这一事实来解释一个完整的哈姆雷特则是下一章要讲的内容。霍雷肖对他说:“殿下说话怎么竟颠三倒四呀?”他的话总是怪怪的、前言不搭后语的、“支支吾吾的”。此处,在他的话里首先出现“思想不集中”的现象。这种现象只能说明他的思想非常集中,完全集中于那一点,集中于那一个熊熊燃烧的焦点,而在这里,是散光,这里的思想都分开散去,像散光一样消失。他有自己的、秘密的、无形的思想过程,这过程表面上是分散的——不合逻辑的、前后不一致的,刚要把话题转到某一点,却突然又把话打住,而只在这一点的周围打转转。哈姆雷特要朋友们按着剑柄发誓^①(作为象征性的标志)——一切都在沉默中得到安排——用这种方式来保持沉默,决不泄露秘密——他的剑的秘密,以这种方式来使整个悲剧得到解决。鬼魂从地底下要求发誓,从地底下发出声音要求发誓(发誓的场面很奇怪——比如来自地底下的声音一下子吸引了地上人们的注意力),说了四次:

鬼 [自地下]

发誓吧! 神灵要求沉默。

(第一幕第五场)

鬼魂总是“从地下”参与哈姆雷特的谈话,而哈姆雷特也总是能听到地底下的声音。这整场戏是安排在发誓的时候,起初哈姆雷特拒绝说出,

^① 评论家们仿佛都认为自己受到保持沉默、不泄露秘密这一誓言的约束,故他们都不把哈姆雷特心情和行为的“真实原因”说出来。誓言说得十分清楚,要防止悲剧的发生,就得同另一个世界交往。由此可说明一切。路易斯说:“从鬼魂显现又消失之后,他一下子变成了另一个人,他把这种状态称之为再生,是向另一个世界的进一步交往。”



甚至拒绝向朋友们说出他与鬼魂之间究竟发生了些什么事，但这里有两个值得注意的谈话细节，可以用来概括王子发生了新的情况——说话含糊不清和颠三倒四。哈姆雷特是这样请朋友们发誓的：

哈 而现在，让我们作为朋友、同学和战友……

（第一幕第五场）

这是用一种多么奇怪的方式来表达一个拭去所有书本里陈词套语的人的心情——他像是在用陈词套语（“朋友”等）试探什么，像是一个人自顾自说梦话，或者像一个人在睡梦中被吓醒后，双手托住脑袋那样。他对鬼魂发狂似的喊叫——他的这种因恐怖而发狂的状态正好衬托了这些喊叫的话语的讽刺性。

哈 啊哈！老头儿，你也这么说吗？

你们两个也听到他说什么了吗？

喂，你是田鼠吗？怎么你是田鼠呢？

挖地多深了？

（第一幕第五场）

关于这一点，很难用其他方式表达，只有用讽刺。否则，无论怎样发狂，也不可能把当时的心情表达出来。

在鬼魂第三次请求发誓后，霍雷肖感叹地说：“天地之大，无奇不有，这真是咄咄怪事啊！”哈姆雷特一直在设法让大家保持沉默，不要泄露秘密，这时他回答说：



哈 那就当件怪事来对待。
天地间许多事，霍雷肖，
就像你这样有哲学头脑的人，
做梦也梦不到的。

(第一幕第五场)

整个悲剧就是以此为根据的，也就是说，整个悲剧决不是“像你这样有哲学头脑的人”做梦能梦到的。这里必须让所有人都真正知道沉默的意义。哈姆雷特(还有神灵)要求再次发誓，不仅对他们看到的事情保持沉默，而且在其他事情上也应这样：

哈 来吧，让上帝保佑你们，
在这里再发誓一次：
不管我今后的言语行动如何异常，
也许还会装出疯疯癫癫的样子，
你们千万别见笑，千万不要
这样子手一叉，或者这样头一摇，
嘴里叽里咕噜，说什么“有人知道，可我们……”
或是“能说，但我们不乐意，‘要乐意的话’……”
“我们也许会说”。
说这些闪烁其词的话，
暗示你们了解我的什么苦衷，知道我的
什么秘密，绝对要避免这样做。

(第一幕第五场)



怪事就得当怪事来看待；可是，那个把怪事当作怪事来看待的人，他自己的表现却令人十分奇怪：这“奇怪”使哈姆雷特本人和他的语言都发生了改变；他的再生要求另一个心灵与其相适应。人的外部有两个世界，也要求人的内部同样有两个世界。现在他的心灵已不是原来世界的、白天的那个心灵，而是涉及另一个世界的、黑夜的心灵。他的心灵有了另外的一半。这“第二个心灵”在哈姆雷特身上占了主要的地位。在发誓中——一个誓言分作两部分——可看得很清楚：哈姆雷特要求，第一，不要把鬼魂显现的事说出去；第二，不要暴露他行动诡异和疯疯癫癫的真实意图，即不要暴露他今后行动异常和装出疯疯癫癫样子的唯一原因是鬼魂的显现。哈姆雷特知道，他将让自己装作一个 odd strange(怪人)；他预料到自己将会出现一些异常的 disposition(性情)。不管哪一种情况，原因就是鬼魂的显现。这个“发疯的条件”^[10]提出了一个问题，就是哈姆雷特要不要装疯的问题。我们将在下一章里详尽地回答这个问题。在下一章里我们将谈到有关鬼魂显现以后哈姆雷特行为异常的意义问题。在这里，我们只稍提一下哈姆雷特在再生后萌芽时期内整个未来的状况，这是因为与第四场戏成为对照的这场戏对再生本身起了渲染作用。不过，所有这一切将在下文中再谈。现在要谈的只是：不管怎样，对这场戏的分析表明，哈姆雷特在“再生”以后不是处于正常的 disposition(性情)中。这些话不能像行为古怪的那些话一样，作为扮演角色的条件和意图来理解（关于这一点下面再说），而是要按另一种方式来理解：即在保持内心敏锐的洞察力同时，哈姆雷特还应看到自己将采取“strange or odd”（“古怪或奇特”）的行为，还应看到“this machine”（“这台机器”）将决定自己的行为和另一个心灵——“发疯”——的“状况”。他预感到自己出了什么事，他将被加在自己身上的重负压垮，他将因此极度悲伤，不禁号啕大哭说：



哈 时代整个脱了节，倒霉的我
却要负起重振乾坤的责任！

（第一幕第五场）

这又是难以用语言表达的^①，同时，这也是难以评述的，这一号啕大哭的意义是通过不可分割的两行诗的形式表现出来的，其中不仅包含丹麦王子哈姆雷特本人的悲剧的意义，而且还包含与哈姆雷特有关的悲剧的意义。哈姆雷特在这里通过抒情诗表达了自己的悲剧。他与那个世界有了沟通，两个世界之间薄薄的一层覆盖物——时间——对他来说已经被捅破，他已深深陷入另一个世界之中。时代整个脱了节——这是区别这个世界与那个世界、白天世界和黑夜深渊、人世间与阴间的最后一层帷幕。这个世界已摇摇欲坠，时代已经越轨，已经脱了榫。通过哈姆雷特在两个世界之间的沟通，这个世界与另一个世界会合了，而时代却脱了节。相对于尘世生活神秘莫测的另一个世界的深刻感受总是会引起已脱了节的感觉。这是一条从“心理学”走向“哲学”的通道，即从内部走向外部，从感觉走向世界观的道路，它具有深刻的艺术上的象征性特点。最初，时代的脱节，首先是“心理学”方向的，哈姆雷特与鬼魂沟通后，即再生后，接着就进入悲剧世界的状态，进入悲剧的两个世界的状态。哈姆雷特本身的悲剧的联系（相互关系）和与哈姆雷特有关的悲剧的联系就是这样的。与哈姆雷特有关的悲剧的联系是一切联系的关键，这在下一章中我们将会谈到。这是悲剧情节展开的基本脉络：两个世界相遇了，时代却脱节了。

① 许多评论家(如歌德等)“把哈姆雷特这两行诗看作是认识整个悲剧的钥匙,但似乎是任何一个人或者几乎任何一个人也没有把这一形象本身解释明白:the time etc.(时代整个儿脱了节等等),可以简单地把哈姆雷特看作是大难临头的形象,或者是担负重任的形象,还可看作是世界恐怖的形象”。其实,在这段话里包含了所有的一切。



哈姆雷特的感觉(即他人的内心的“脉络”,如果可以这样表达的话)是这样的,他的悲剧世界的状态也是这样的。悲剧是怎么回事?为什么他一出生什么都已事先确定,非把他与一个倒霉的时代联系在一起?为什么这个世界与那个世界之间的联系要通过戏中毫无根由的同父亲血缘的、神秘的联系即再生的联系来实现?他同父亲的联系是在他一出生时就建立起来的:他与父亲的联系(与已故父亲血缘的联系,那毫无根由的、神秘的联系)是“与生俱来的”,而不是负有什么责任,负有什么使命。这里又是哈姆雷特本人的悲剧联系(出生,与已故父亲的再生联系,与那个世界的联系)以及与哈姆雷特有关的悲剧的联系(通过这一联系让他生来就把两个世界、把“与生俱来”都联系起来——这已经属于悲剧共同的意义)。

这些悲痛欲绝的话,正是在清晨即将到来,黑夜尚未离去的时刻,即白天与黑夜交替那样的恐怖的时刻(鬼魂就是在这清晨即将到来的时刻离去的)他说出来的;也正是在清晨闯入黑夜、时代已经脱节、两个世界——黑夜与白天相遇和交替那样的神秘时刻说出来的。霍雷肖由此不禁惊叹地说:“天地之大,无奇不有,这真是件咄咄怪事啊!”无怪乎两个世界的悲剧,它的开端、产生都被认定是白天和黑夜的时刻。

他说出这些话是由于落在他双肩上的重担使他难以承受,他的身体弯向地面^[11]。他说这些话是在去祈祷之前,正处在再生后悲剧的重负压得他弯腰的时候。无怪乎这一时刻标志着悲剧的开端——悲剧的第一幕,整个这一幕仿佛处处都充满着这一时刻和哈姆雷特心灵中的两个世界的气氛,仿佛构成了悲剧彼岸的基础。

两个世界相遇在一起(哈姆雷特身上和在悲剧中),这个世界出轨了,时代脱节了——啊,真糟,哈姆雷特生来就与两个世界发生联系,就有责任要把这个世界重新纳入正轨,扭转乾坤,把这脱了节的时代重新整好。

整个悲剧的意义就在于此。

第五章

获得再生后的哈姆雷特，心中留有另一个世界的深深的、可怕的烙印，他从这个世界里一个谁也不知道的地方回到这里，回到尘世，心中时刻牢记着父亲的遗言“记住我”，通过对父亲的怀念与那个世界保持着联系。他孤独、与世隔绝，成为一个落落寡欢、心中非常痛苦的人。悲剧中的哈姆雷特总是独身一人，他老是自言自语，因此他会有那么多独白。如果与别人交谈，那么，仿佛他同时进行着两种对话——一种是外部的（几乎总是语意双关的、讽刺的、显然是荒谬的对话），另一种是内部的——与自己心灵的对话。我们已经谈到过莎士比亚在这一剧本中的绝妙手法——在剧情表面覆盖一层讲述关于它的意义的雾障。在考察哈姆雷特时必须利用这些材料。从鬼魂显现后，到哈姆雷特获得再生之后，再到他出现在我们之前，他一直处于令人震撼的狂怒的和富有表现力的讲述中（结果是，剧情被可怕地一分为二，仿佛永远处于戏中戏那样）。这酷似画了一幅油画肖像（这里的一切都是从外部走向内部，这里的一切就是一幅油画肖像——服饰、手势、眼神、脸部表情、呆滞的目光，像是一切都停住不动了。抓住静态是不动的肖像画所必需的条件），酷似画了一幅哈姆雷特获得再生后的油画肖像。此外，从奥费莉亚内心对哈姆雷特的“映像”中，从她对哈姆雷特印象所做的“非常抒情的”讲述片断中又一次可感觉到悲剧中讲述的风格特点。奥费莉娅看到哈姆雷特找她时的样子，吓得要命，她回



忆说：

奥 哎哟，爹爹，真吓死人了！

波 什么事？快说！

奥 爹爹，我正在自己房里缝东西，
想不到哈姆雷特殿下闯进来了，
他帽子也不戴，上衣扣子也没扣，
袜子没结袜带，塌到脚后跟，
上面还有些斑斑点点。
他进来时慌慌张张，膝盖打战，
脸色苍白，仿佛从地狱里逃出来，
向我来叙述地狱里的恐怖。

（第二幕第二场）

此处呈现的是一个完整的哈姆雷特。他是那样漫不经心、苍白无力，浑身哆哆嗦嗦，眼神闪闪烁烁，一副可怜巴巴的样子，这种状态一直保持到悲剧结束。在这里，借助于肖像（外貌特征）的奇妙的力量捕捉到了一切：既有精神的失常（衣冠不整、脸色苍白、膝盖打战），又有深切的悲痛，尤其是由此引起的恐惧，以及通过眼神和眼神中对凄惨的反光使得奥费莉娅害怕。她什么也不知道，尽管捕捉到这一切的同时甚至很迷惑，但她也感觉到，这一来自彼岸的袭击有一种可怕的使一切都改观的力量。肖像在她眼中产生了这样的效果：“……他是如此神色慌张，仿佛从地狱里逃出来，向我叙述地狱的恐怖。”一个完整的哈姆雷特以及对他的解释就是这样。下面要谈的是他的因精神失常而手足无措和不可理解的古怪行动：



奥 他紧紧地握住我的手腕，
一边握着，一边退后一步，
用另一只手搭在眉梢上，
开始把我面容细细打量，
像画家写生前观察对象时那样。
端详好久好久，
才轻轻摆动一下我的手臂，
把自己的头上下点了三次。
接着，突然长长叹了一口气，
仿佛临终前的最后一声叹息。
紧握着的手终于松开了，
他往外走却又回头张望；
他似乎不用眼睛只用脚板走路，
恋恋不舍地走出了我的闺房。

(第二幕第一场)

这就是一个完整的哈姆雷特：他的袜子没结袜带，塌到脚后跟；他的上衣没有扣上扣子；没有戴帽；脸色发白；膝盖打战；一句话也不说；仿佛默默地同大家告别，端详对方好久好久，突然长长叹了一口气，仿佛临终前的最后一声叹息，不用眼睛看自己前面的路：“他不用眼睛只用脚板走路。”他就这样走过被某种力量控制着的整个悲剧，没有计划，也没有用眼睛。他仿佛从地狱、从彼岸逃出来，叙述那里的恐怖，他通过眼神表露出来的悲痛带来自坟墓的彼岸悲痛的反光——一个完整的哈姆雷特就是这样。在整个戏的过程中，他仿佛是一个受着奇异力量操纵、响应地下召唤



的、目光停滞的梦游患者。这就是在讲述中反映出来的哈姆雷特的令人惊奇的映像：他一直就是这个样子。在这里，整个哈姆雷特发生了突变——已经是另一个悲痛欲绝的、使人害怕的哈姆雷特，这里已是突变以后的哈姆雷特。哈姆雷特身上的这种突变，他的再生是一种基本事实，这一事实规定着一切。他的这种突变必然会在他的“映像”中表现出来。悲剧有自己的逻辑，也许，这逻辑是不可理解的、无法抗拒的。从某个时候起——大家都可以在戏中发现这一点——大家发现哈姆雷特身上有令人不解的东西。国王召集吉尔登斯特恩和罗森克兰茨——哈姆雷特的朋友，暗中支使他们去探听哈姆雷特发生这种突变的原因，他身上的这种突变使国王、王后，还有奥费莉娅都感到害怕，国王对这两人说：

王 大概，你们已经风闻哈姆雷特发生了突变。所谓突变就是说他这个人从内到外都和原先很不一样。除了丧父之痛外究竟还有什么使他神志失常，疯疯癫癫。我简直想不出还有什么理由。我想到你们两位从小和他一起长大，既同龄又同学，比较熟悉他的脾气，因此邀你们到官中来，陪他玩玩，帮他散散心，并趁此机会探究探究他的内心，是什么事情使他成了现在这个样子以便对症下药，治好他的病。

（第二幕第二场）



哈姆雷特的发疯使国王和王后害怕。国王内心暗暗地想，哈姆雷特的疯病是多么严重，于是他竭力设法想治好他的疯病。他请吉尔登斯特恩和罗森克兰茨去陪陪哈姆雷特，带他散散心，趁机探究他身上究竟出了什么事。哈姆雷特变化非常明显：他已经不是原来的样子，从内心到外表都发生了巨大的变化。王后告诉他们：“请马上去看看我的儿子，他的变化实在太大了。”国王只是隐隐约约地感觉到这可能与他父亲的死有关，但并不是悼念亡灵那么简单。

波隆尼亚斯从奥费莉娅的讲述中捕捉到的同样是发疯的情况，他猜测说：“是想你想得发疯了？……显然是相思病害得他疯疯癫癫……他真是发疯了！”（第二幕第一场）于是他告诉国王和王后，这就是他疯疯癫癫的原因。“你知道我准备向你报告什么吗？……我已得知哈姆雷特疯疯癫癫的原因”。但王后的感觉则更确切些。

王 格尔特鲁达，他对我说他已发现了
你儿子神志失常的原因。

后 我想原因只有一个，那就是他父亲的
死和我们过早地结婚。

（第二幕第二场）

接着，波隆尼亚斯直截了当地说：

波 我看殿下是疯了……
他遭到拒绝之后，心里很不痛快，
于是饭也不吃了，觉也不睡了，



身体越来越消瘦，神志越来越不清，
以致变成现在这样胡言乱语、
疯疯癫癫。
殿下这样，真让人心痛。

(第二幕第二场)

又一次提出哈姆雷特发疯的问题：这成了一个中心问题，几乎影响整个行动(或更确切些说，是不采取行动)，一切都围绕着哈姆雷特的这一古怪行为或状态来转。首先，哈姆雷特是假装发疯还是真的发疯？除了“发疯的条件”(参见前一章)，关于这一点我们还可可在剧本中找到：哈姆雷特告诉朋友们时，仿佛对这一点有所暗示：

哈 可是我的既是父亲的叔父和既是婶母的
母亲却弄错了。
吉 弄错了什么，殿下？
哈 我只在刮西北风的时候才发疯，
而在刮南风的时候，我不至于
把一只鹰误认为是一只鹭鹭。

(第二幕第二场)

在这里已经有关于这件事的两重性的暗示。国王问吉尔登斯特恩和罗森克兰茨，他们探听到了什么：



王 这就是说，你们用迂回曲折的办法，
也未能探听出他为什么这样胡闹，
这样疯狂，以致不顾一切后果，
不去好好过安静的日子吗？

罗 他自己也承认心情不好，但
绝口不谈是什么缘故。

吉 他不愿让我们摸到他的底细，
每当我们要他透露一点真相时，
他就装疯卖傻，把话头
引开了。

(第三幕第一场)

这里，几乎一切都清楚了：他故意伪装(he puts on)自己，但有点精神错乱(lunacy)，说胡话。他承认“自己心情不好”，但绝口不谈什么缘故。国王在偷听哈姆雷特和奥费莉娅谈话之后，说：

王 恋爱？我看他的心思根本不在这里，
并且，虽然他说话有些前言不搭后语，
但也不像是疯话。
他显然是心里憋了一股气，这股气
憋久了，我实在担心，
会憋出什么危险来。

(第三幕第一场)



最后,哈姆雷特自己对母亲说:

哈 让他恶臭的嘴一再亲你的脸庞,
用他罪恶的手掌一再抚摸你的颈项,
还可以把你的一切泄露给他,
说我实在不是真疯,而是装疯。

(第三幕第四场)

同一个哈姆雷特对雷阿提斯却说:

哈 在场的各位都知道,
你也该听说过,
我是怎样受着疯病的折磨。
……哈姆雷特干了得罪人的事,
是因为他的疯病;
哈姆雷特是疯病的受害者,
疯病是哈姆雷特的敌人。

(第五幕第二场)

显然,两种情况都有:大家能够感觉到这一点,哈姆雷特自己也说到这一点。如果不是发疯,那么怎么会有那样奇怪的突变(transformation),怎么会有那样一种精神错乱的心态(distraction, lunacy)?这是大家都有目共睹的。从另一方面说,任何人也不会认为他真是一个疯子,真是一个荒诞不经的、失掉自制能力的人。国王看到,虽然他说话有些前言不搭后



语,但也不像是疯话,唯一认为是真疯的波隆尼亚斯也认为:“这虽然是疯话,却说得有条有理。”这发疯不是无意义的,而是有深刻意义的。有时他的答话是多么透彻!他常常把临场忽然想到的疯话说得恰到好处,这种随机应变的能力即使一个思维健全的人也不一定能做得到。这些丧失理智后说的话比理智正常时说出的话还要深刻——这一点甚至波隆尼亚斯也感觉到了。但毕竟某种“发疯”是有的:霍雷肖说,他见到鬼魂后发狂了,在鬼魂出现之后的那场戏里可看到这种“发疯”——真正的发疯,当然同是在那个地方,也有假的发疯。奥费莉娅在与哈姆雷特(他说服国王,说自己不是发疯,是过于悲伤)谈话后说:

奥 一世之雄竟这样被毁掉了!

他是重臣的眼睛、战士的利剑、
学者的辩才、祖国的花朵和希望、
时代潮流的明镜、优雅风度的楷模,
他是榜样中的榜样,
这样一个人就这样被毁掉了,
被彻底毁掉了!我是谁?
我是一个最最不幸的女人,
我曾从他音乐般美妙的山盟海誓中
吮吸过甜蜜,而如今却
眼看他高贵无上的理智
像一串碎裂的银铃在音调上
失去了和谐;眼看他如花样
盛开的青春在疯狂中凋谢!



啊,我好苦啊!

谁料过去的希望,

竟变成了今天的毁灭!

(第三幕第一场)

这就是说,“发疯”是有的,“装疯”只在监视情况下才发生,这是哈姆雷特在新的心态下的一种特殊的表现。这种大家都可能触摸到的“发疯”——用另一种相近的说法——完全是哈姆雷特再生后内心的一种特殊状态。哈姆雷特的发疯问题,是他再生后的状态问题,只有解决这个问题,才能搞明白他发疯的含义。哈姆雷特发疯的问题——这个直到全剧结束也未得到解决的问题(哈姆雷特是假疯还是真疯?一方面明确指出来是假疯,另一方面同样有许多真疯的迹象),它表明了,或更确切些说是反映了或包括了悲剧的两重性:这种两重性难以彻底区别开,连哈姆雷特也不知道自己做了什么和他身上究竟发生了什么,他是装疯还是真疯。他的意志薄弱问题也是一样。对发疯问题和意志薄弱问题(这两个问题都是本章要探讨的题目)起决定作用的是哈姆雷特的再生。分裂为两半的、具有两重性的、游离于两个世界之间的、过着阴阳双重生活的、始终牢记鬼魂遗言的哈姆雷特同时也拥有了另一种意识。他的未卜先知的、能预先感觉到的、能看透潜藏事物的心灵是两个世界的住户,他的充满悲痛不安的心脏在两种存在的边缘跳动。他过着双重生活,因此他同时生活在两个世界里;他经常处于这种生活的边缘、这种生活的极限、这种生活的门槛上和交界线上。因此,他的生活——他的病态的、狂热的白天和他的如有神灵启示那样具有先见之明的、含糊不清的梦境——使他总是处于不正常的、异样的心态之中。他正像一个梦游患者,他的意识因此也是双



重的。与两个世界中两种存在相对应的是双重的意识——白天的和黑夜的、自觉的和受约束的、理智的和“精神错乱”的、理性的和超感觉的以及神秘的意识。因此，他的意识也处于边缘，处于通常意识的边缘。由于他的生活处于两个世界的门槛上，所以他的意识也必然处于睡醒与没睡醒、神志清醒与神志不清的门槛上，处于两者之间。这另一种的生活，我们很难用一个名称来称呼它。这种第二位的黑夜的意义无法用语言来表达，它总是处于默默无言之中，只有在病态的、狂热的白天中才得以反映和投影，只有当它闯入白天的意识和产生印象时才得以通过“发疯”的方式在病态的、狂热的白天中得到反映^[12]。这就是为什么当我们站在哈姆雷特面前时，仿佛是站在帷幕面前一样，这一层帷幕掩盖了他的真实感觉和情绪，只看到其在“发疯”中的古怪的和不可理解的投影。这里一切都得靠猜测，这里什么都不直接提供。他与所有人的谈话总是模棱两可的，仿佛他想隐瞒什么，好像是言不由衷。他的独白所抒发的都是些没头没尾的感受，不给它们充分的表达，都是些片段——总是帷幕变薄的地方才意外地出现的片段，仅此而已。就是这些意外出现的片段，在悲剧中有独白的地方总是能发现一些哈姆雷特之所以沉默的奥秘，在那些奥秘中一切都能得以实现，因此这些奥秘可以在他的所有台词后面，在台词的整个帷幕后面探查出来，哈姆雷特是一个神秘论者，而这一点就决定了一切：他的神秘的再生决定了这一点，也决定了他的意识和意志。他生活在神秘状态中，总是行走在深渊的边缘，偷窥过另一个世界，与整个尘世隔绝，并从那里通过向尘世的投影获得悲伤和讽刺，这根本不是从外面附加的、随意赋予他的情绪因素，从这些因素——正像从先决条件中一样，应该推断出一切：这是他的再生、他的发疯形式，他的新的心态即不接受当今现实世界（讽刺）和神秘地与另一个世界（悲痛）联系的直接后果。陷于尘世日



常生活中的哈姆雷特却站在尘世之外，离开尘世的圈子，从尘世之外的角度来观察尘世。他是个神秘论者^[13]，总是在深渊边沿上，与深渊发生关系。这一涉及另一个世界的基本事实的后果就是：哈姆雷特不愿接受这个世界，与世隔绝，过另一种精神失常的、悲痛的和讽刺的生活。

他的讽刺是悲伤的，与悲伤融为一体的——在大部分情况下是通过装疯卖傻的方式表现出来的：这只是他对待周围人的一种作风和形式，只是他的另一种生活的一种表现，否则，他就不能开口说话。在这里，讽刺只是掩盖他对当今世界态度的一层帷幕，讽刺只不过是他的情感的一种隐晦曲折的表达。这是敌视这个世界、不愿接受这个世界的一种做法。他就这样同波隆尼亚斯、吉尔登斯特恩、罗森克兰茨、国王、奥费莉娅说话。这当然是被一些人（剧本中的出场人物——如波隆尼亚斯等人）认为是装疯卖傻，用英文说是“madness in craft”（“装疯卖傻”）。在讽刺中经常有“craft”（“手腕”）、故意假装、别有用意的成分。但这种讽刺是以整个悲伤为基础来表现的。哈姆雷特的疯病是通过他的悲伤表现出来的。大家都谈到这一点，国王请吉尔登斯特恩和罗森克兰茨陪陪哈姆雷特，让他散散心，王后则说：

后 瞧，那不就是他来了，苦着个脸，还
夹了本书。

（第二幕第二场）

哈姆雷特针对波隆尼亚斯、吉尔登斯特恩、罗森克兰茨、奥斯里克等人的讽刺是与悲伤交织在一起的，只有在他的不连贯的、含糊不清的话语中才会表现出来。他是个仇视阳光的人，在使廷臣们听起来糊涂的话语



中,可搜索到一些蛛丝马迹,发现一些能说明他悲伤原因的暗示。在和波隆尼亚斯的讽刺性谈话中就能找到这样一些话:

哈 如果太阳在死狗身上养得出蛆来,那么,
就可把太阳敬之如神,因为它亲吻了
这块臭狗肉。你不是有个女儿吗?

(第二幕第二场)

波 是有一个,殿下。

哈 不要放她到太阳底下……

波 你讲的是什么事,殿下?

(第二幕第二场)

他说这话仿佛是另有所指。他作为太阳的敌人,诅咒以太阳为体现的怀孕,因为太阳对死狗亲热就会在臭狗肉上养出蛆来。他以这种方式想象这太阳在世界范围内的妊娠。现在他反对怀孕,反对太阳——在关于修道院里出生的谈话也是如此。他在认清沉默和说话之后,谈到书籍时说:“尽是些空话,空话,空话。”(第二幕第二场)仿佛他是在指责书中说的尽是空话。他想躲到“坟墓里去”避风。当波隆尼亚斯要和他告别时,他说:

哈 告别是好事,大人,我最愿意告别了,但愿
能向我的生命告别,向我的生命告别,
向我的生命告别!

(第二幕第二场)



他痛苦地呼喊：

哈 真是些令人讨厌的老傻瓜！

（第二幕第二场）

讽刺与悲伤互相交织在一起，讽刺也使他深受折磨。与吉尔登斯特恩、罗森克兰茨那场戏也同样充满讽刺意味，哈姆雷特说：

哈 让我仔细问问你们：好朋友，你们在
命运女神手里犯了什么案了？怎么把你们
打发到监狱里来了？

（第二幕第二场）

接着，他们之间有了这样一段对话：

吉 我们怎么会在监狱里呢，殿下？

哈 是的，因为丹麦就是一座监狱。

罗 那么，这整个世界也是了。

哈 世界是一座大监狱，里面有许多囚牢、
监房和地牢，丹麦是其中最糟的一座。

罗 我倒不这样想，殿下。

哈 这就是说，对你们来说，丹麦不是监狱，
因为世界上的事本来没有善与恶，只是
各人看法不同。按我看，丹麦就是一座监狱。

（第二幕第二场）



他们没有弄明白、没有感觉到监狱，而哈姆雷特一碰见他们时就已预感到，他们一经发生联系，就不可能由此退出，就进入了悲剧招致灭亡的魔圈，他们的命运已经把他们投入监狱。他自己感觉到他已经在监狱里了——因而他的意志是如此的不自由，他已经被囚禁在监狱里，他是世界的囚徒（全世界是个大监狱）。不是体现世俗欲望的虚荣心使他陷于不幸的境地；他经常做噩梦，这就是他的疯病，他的疯病就是噩梦。

罗 可见殿下是有雄心壮志的，志向一大，就显得丹麦太小，容不下，像一座监狱。

哈 上帝啊！要不是我做噩梦，即使把我关在胡桃壳里，我也会把自己当作拥有无限空间的君王。

吉 这些噩梦就是由野心引起的，因为野心家的存在也不过是一个梦的影子。

哈 一个梦的本身就是一个影子。

罗 不错，我认为野心是一种虚无缥缈的东西，它无非是一个影子的影子。

哈 因此，那些无根无底、没有野心的小人物倒是实体，而那些君主和功臣却是小人物的影子了。

我们进官去好不好？

因为我实在无力再陪你们讨论下去了。

（第二幕第二场）



在这里，从哈姆雷特忧郁的内心的思路中可以看得十分清楚：他通过空话、通过闲扯进行着自己独特的谈话。折磨着他的是“噩梦”，他的“野心”是鬼魂的影子。他早就看透这两个朋友的来意，说他们逃不过自己的眼睛，国王派他们来就是为了探听自己悲痛的原因，这一猜测使他的这两位朋友非常害怕。

罗[旁白] 对吉尔登斯特恩你怎样看？

[这个毫无根据的推测预示着各种秘密将被揭露]

哈[旁白] 得了，我早就看透你们想干什么了！

(第二幕第二场)

他自己判断：自己的突变使国王非常害怕，因而国王派他们来，他知道他们来想干什么，那就是打探他如此悲伤的原因。这疯病就是他的悲伤。

哈 ……我近来不知道因为什么，一点兴致也没有，
什么事情都不想做；真的，我的心里很不痛快，
见什么都不顺眼，觉得这负载万物的
大地只不过是伸向大海的荒凉的山岬；
这覆盖众生的天空，这罩在我们头上的豪华帐篷，
这点缀着金黄色火球的金碧辉煌的屋宇，
无非是一大堆乌烟瘴气的凝聚。
人是一件多么了不起的杰作！
人的理性是多么高贵！



人的力量是多么伟大！
人的仪态举止是多么端庄！
人在行动上像天使，人在智慧上像天神！
人是宇宙之华、万物之灵！
可是我，这个由尘土变来的生命
又算得了什么？
人不能使我感兴趣，女人也一样，
虽然从你的微笑里似乎可以看出，
你对这点不同意。

（第二幕第二场）

这真是与鬼魂的交往在他身上的反应，另一个世界——这就是他的对世界的认识和对世界的态度——对天、地、人的认识 and 态度……他身上究竟出什么问题了？这一点他自己也不知道。近来，不知道为什么他一点兴致也没有，什么事情都不想做，心里只有悲伤。哈姆雷特完全变成了一个悲伤的丹麦王子。这是一种难以忍受的和暗自在郁郁寡欢中获得一丝愉悦和甜蜜的忧郁心情，是年轻人在沉思中的一种忧虑，是一种非常沉重的和极度的悲伤。在悲伤中总是包含着某种非尘世的东西。悲伤——这是一种痛苦，是生命的病症、尘世的失常，是对尘世的轻视。哈姆雷特的悲伤是来自尘世的悲伤（因为鬼魂是悲伤的）。在尘世，没有地方可以有悲伤；生命本身是不会有悲伤的。生命的悲伤来自死亡；悲伤是存在于生命里的死亡的因素、死亡的反光。正因为如此，悲伤中总包含着某种神秘的东西；正因为如此，神秘的东西也包含在整个剧本里，存在于完全陷于悲伤之中的哈姆雷特身上。在整个戏的演出过程中，在极其平常的交谈之



后,哈姆雷特记住了鬼魂;有时口中突然冒出这样一句话:“戏子们不得不到处流浪,孩子们战胜了赫拉克勒斯。”^①

哈 那有什么可奇怪的呢?

要知道我叔叔居然成为丹麦国王了,
连我父亲在世时对他扮鬼脸藐视他的人,
如今也愿意出 20、40、50 个甚至 100 个
杜卡特来买他的一幅袖珍画像了。

真活见鬼,
这里边总有些超乎常理的地方,
也许只有具有哲学头脑的人
才能把它研究清楚。

(第二幕第二场)

他的确不喜欢人:“Use every man after his desert, who should escape whipping?”^②他与戏子很亲近,喜欢戏子,因为他们能任意摆布国王、游侠和多愁善感的情人。他们的虚构、想象的能力与他的虚幻的思维方式也很接近,也就是说,他们都一样生活在现实和虚幻的这两个世界的边缘。他与一场戏的象征意义、一个演员的推动力非常接近……悲痛经常使他停留在生命的边缘,他永远也不知道——该活下去还是不该活下去?

① 赫拉克勒斯(Herakles),希腊神话中最伟大的英雄,罗马神话中称赫丘利。神勇无敌,完成 12 项英勇事迹,擒狮斩龙、驱妖牛、除海怪、到世界尽头夺取金苹果、解救普罗米修斯、战胜死神,最终成神。——译者注

② 原文意思是:“如果给每个人论功行赏,那么谁还能免受鞭刑呢?”——译者注



哈 活下去还是不活下去，这就是问题症结所在；
人要活得有尊严：
对命运的无情打击是忍气吞声、听任摆布呢，
还是奋起反抗、殊死一搏呢？怎样才算
活得有尊严呢？人死就像睡着一样。
如果人一睡着就能忘掉一切忧愁和痛苦，
一了百了，那该多好啊！人死了，就等于
睡着了，睡着了，也许会做梦，这却是个问题。
我们摆脱了尘世的牵累，在死后的
长眠不醒中还会做些什么梦呢？一想到这点
则不免有些犹豫。人们甘心于在患难中
长期生存，大概就是这个缘故。谁还愿意
忍受鞭挞和嘲讽，忍受压迫者的
虐待和傲慢者的蔑视，忍受失恋的痛苦
和法庭的不公、官府的暴戾，以及忍气吞声、
逆来顺受反而遭到侮辱，如果只消用
一把尖刀就可清算了结他自己的一生，谁还愿意
挑着重担在难耐的生活重压下疲于奔命，
呻吟流汗，如果不是惧怕去那人们一去
不复返的未知国度，恐惧心理使意志
惶惑动摇，于是我们宁愿在世间受苦，
也不愿奔赴那未知的忧患。
就这样，犹豫使我们成了懦夫，
就这样，决断决行的本色被蒙上一层



惨淡的色泽，本可以轰轰烈烈大千一场
的事业，在一犹豫间就完全失去了它的意义。

（第三章第一场）

这就是人间和非人间两个世界在哈姆雷特身上的奇妙的交叉点^[14]，他始终在人生的边沿上走着，处于生与死的边缘。悲剧就在于：他本想不活了，抛弃这因出生来到这个世界而强加给他的生命；他本想不活了，不愿再在生活重压下继续疲于奔命、呻吟、流汗，但那未知的国度打破了他的平静，扰乱了他的意志，使他惶惶不安，冥府的秘密把他与其紧密地联系在一起。他内心经常萌发自杀的念头，但有一种什么东西束缚住了他的双手。这问题用不着去回答，可是哈姆雷特依然挑着“生活的重担”。这一段独白是对他处于死亡边缘、交叉点和阴阳两界之间的心态的最好写照。就这个意义上来说，这段独白在戏中的主要意义是可以理解的。自杀的念头，潜在的、强忍住的念头贯穿整个悲剧的是——自杀——奥费莉娅的死——霍雷肖的希望。但他的这种念头只有几次是公开爆发出来的。哈姆雷特早就说过：“……如果上天不禁止自杀……”，现在那“未知的国度”已束缚住他的双手。哈姆雷特仿佛经常生活在墓园里。因此，这场戏在内心体验方面把哈姆雷特与他的独白衔接起来。一般说来，这场戏具有非常重大的意义和象征的意义。但对哈姆雷特的心态来说，这场戏是具有典型意义的，如同独白一样，如同戏子的那场戏一样，它也有边缘，只不过是另外一种边缘。哈姆雷特的这种心态被掘墓者投向他的目光适当加强了。哈姆雷特和掘墓者是两种不同类型的人，掘墓者是普通的、平常的、尘世的、按世俗方式生活的、按玩世不恭方式理解死亡的人，而哈姆雷特则是内心中永远处于生与死的边缘的、受注目的人物。掘墓



者总是在墓园里干活——在坟堆、骷髅、尸体、尸骨之间，边挖墓穴边歌唱他们的青春、他们的老年和死亡——打诨逗乐和说着俏皮话。他们只是表面上在坟墓里，他们并没有去想，也没有感觉到自己也将被埋入墓穴。他们同时唱着各种各样的歌曲，有忧郁的，也有欢快的，说着一些平民百姓常说的那种玩世不恭的话，这些都同哈姆雷特形成了强烈的对比。这些话体现了他们对死亡的平和心态，在他们看来，死亡是平常事，就像日常生活中发生的许许多多事情一样；死亡对他们来说没什么奇怪的，死亡虽不能避免，并且令人不愉快，但在他们的生活中已司空见惯、习以为常。

哈 这掘墓人一边挖着墓穴一边还唱着歌，

难道他一点也感觉不到

自己干的是什么事吗？

霍 习以为常了，就不在乎了。

哈 不错，不常干活的反而容易感到累。

（第五幕第一场）

哈姆雷特察看着骷髅。在这里，主要的已不是议论——哈姆雷特很少议论，他只是感觉、感受和体验。这些骷髅中有政客，有廷臣，有平民百姓，有收集房契的讼师，还有许多财迷心窍的人（最值得注意的是：哈姆雷特如何关切地与掘墓者交谈，掘墓者如何采取一种调侃的口气回答哈姆雷特的问话，这都说明平民百姓是多么喜欢哈姆雷特）。这场戏中的哈姆雷特的心情是悲戚的，一有了这种心情，他就不想再活了，因为活着做什么事情都已经失去了目的和意义。因此，在哈姆雷特身上，重要的已不是



议论,而是对墓园的深切感受^[15]和充满整个戏的那种下葬时特有的悲痛心态。他强忍着痛苦说:

哈 难道这些生前受过那么多教养的人,
死后的枯骨就那么一钱不值,
只好让人用来抛着玩吗?
想起来倒叫我怪难受的。

(第五幕第一场)

哈姆雷特的确感到难受,他正处于神秘感受(这种感受我们不是直接知道的,而仿佛是隔着一层帷幕看到的,是他触及另一世界和“另一种生活”引起的疯病造成的后果)之中,这是由于他总处在生命的边缘、生命的边界线上的缘故。我们可以把这种心态称之为阴阳界上的或者更确切些说是“死亡门槛上的”(在两个世界的门槛之间的)忧郁状态。约里克的颅骨使他的这种感受表露得特别明显——由于忧郁他几乎变得傻了。

哈 唉,可怜的约里克!
我以前认识他,霍雷肖,
他是思维敏捷、异想天开的人;
他常常背着我,少说也有上千次;
现在一想起这点来
心里觉得腻烦得不行。
这里本来长着两片嘴唇,



我吻过它不知道有过多少次。

现在好，你还会说笑话吗？

你还会挖苦人吗？

你还会唱歌吗？

你还会蹦蹦跳跳、逗得满座捧腹大笑吗？

你没有编出点玩笑来嘲笑自己的扭捏作态吗？

你怎么把下巴颏儿都笑掉了呀？

你现在再到一个什么小姐的闺房里去，

告诉她，不管她脂粉涂得寸把厚，

结果都会变成像你这样的一副尊容，

就用这样一个笑话博她一笑吧。

（第五幕第一场）

在这之后哈姆雷特形成了一种对待生命的新的态度。无论是颠倒是非的讼师、收罗地皮的主顾，还是阿谀奉承的廷臣，或夸赞老爷良马的仆人，最后都是变成骷髅的下场，从那些献媚者到马其顿亚历山大王都是这样。那些献媚者的颅骨现在让掘墓者随意抛来扔去，而马其顿王亚历山大也死了，变成了灰，那骨灰也许被用来糊了墙。这是一种新的对待生命的态度，也许，更确切些说，是一种心态——是 *Sub specie mortis*（从死亡的角度）



角度)^①对生命的领悟,是一种悲伤的关系^[16]。然而,不能错误地认为,墓园这场戏或“活下去还是不活下去”这段独白是悲剧中独立于剧情之外的孤零零的现象,仿佛对哈姆雷特心情的总的描述与悲剧剧情进程没有直接的联系;与此相反的是这两场戏都有自己完整的意义,与悲剧剧情有着密不可分的联系。这种悲伤,讽刺,神秘的内心生活,对父亲的怀念,与父亲内心的联系——所有这一切不仅是以自己的悲剧树立起出类拔萃形象的哈姆雷特内心的某些特征,而且与这出戏的整个剧情及其反映的整个过程有着极其紧密的联系。这已经完全不是悲剧的“老生常谈”——它的“哲学”、它的议论——这是在悲剧剧情进程(鬼魂的显现)中所产生的哈姆雷特内心生活的事实,同样也是直接加入悲剧结构本身的事实和与他的行为有直接联系(因此赋予这些事实以特别说明和特别意义)的事实。只有通过与这些事实之间的关系,哈姆雷特的这些心情和内心生活与他在悲剧中的外部(他的行为,这台机器)作用之间的联系,才能被理解。这是一种古怪的、不寻常的联系,这种联系把悲剧整个结构秘密的谜底融入其中。

① 《从死亡的角度》(Sub Specie Mortis, 拉丁语)。试比较威尔逊·奈特在《哈姆雷特的课题》这一著作中阐明的死亡:(见 Knight G. W. Levenson. Boston, 1960, P. 58 及以后各页;有关奈特的方法可参看:阿尼克斯特的《外国当代文艺学》,莫斯科,1964年)。关于悲剧中死亡的方式(das Bild des Todes)同时请参考:Eppelshemer R. Tragic und Metamorphose. München, 1958, S. 122.

第六章

现在我们转入研究哈姆雷特的另一方面——他在悲剧中的行动，更确切些说是他的无所作为问题，因为除了占很小篇幅的最后一场戏外，几乎整个悲剧的“剧情”一直处于主人公“无所作为”的状态^[17]。所以，主人公的优柔寡断问题应被看作是理解剧本的中心问题，在对哈姆雷特这一角色所做的解释中也应把这一问题作为研究的重点。我们在对故事情节以及整个悲剧做解释时，还应弄清一个最重要的观点。摆在我们面前的不仅仅是哈姆雷特的像谜一般捉摸不透的无所作为问题，而且还有他的古怪的和不可理解的行动（尽管他的“行动”古怪而不可理解，但他在戏中毕竟还在“行动”）问题；摆在我们面前的不仅是他的难以说清的优柔寡断，而且还有他的目的十分明确的志向（因为他的志向在悲剧中毕竟有所表现，他的行为、他的事业等也同样有所表现）。换言之，问题是明摆着的：从第一幕开始到第五幕第一场结束，哈姆雷特显然没有采取复仇行动，也就是说，没有杀死国王，并且，他在对无所作为的自谴中特别强调了这一点。从主人公的自谴来看，无所作为不是出于剧本技术条件的要求，也不是主人公有什么难于克服的外部障碍。显然，在完成主要使命之前，这种无所作为在悲剧中有其自身的意义，这是我们应当弄清的。另外，我们要看到，哈姆雷特在悲剧中毕竟是“在行动着”，他表现出有坚强的意志（让戏子演哑剧来试探国王，杀死波隆尼亚斯、吉尔登斯特恩、罗森克兰茨、国王、



雷阿提斯),这在悲剧中也应有其自身的意义。显而易见,这种神秘莫测的无所作为和不可理解的行动,这种难以解释的优柔寡断和十分明确的意志(这里,有必要对这一点做出解释),这同一个问题的两个方面的实质,这同一实质的两个方面的表现,归根到底,都应该合二为一。

在上一章中所描述的哈姆雷特的心态中已经具有“优柔寡断”的一切因素,这一点在悲剧中已通过他的无所作为表现出来,这是一目了然且毋庸赘言的。哈姆雷特是个悲观厌世的人,他濒临死亡边缘,深陷于悲痛之中,他的内心充满孤独感,对于这样一个不得已来到这个世界又不愿生存下去的人,不可能也无法期望他会采取什么行动,会“敢作敢为”,会表现出自己坚强的意志。但也不能认为,他的优柔寡断是由悲痛造成的,因为这两点之间不存在这种因果关系,这两者只是同一种心态的两个方面。哈姆雷特的悲痛以及他的优柔寡断都是这一形象的“聚焦点”:在悲剧中,主人公(悲痛)和剧情、故事情节(优柔寡断)之间有着密切的关系——这是应该加以研究的主要问题。就这个意义来说,“活下去还是不活下去”那段独白和墓园的那场戏是有特别意义的,但若是与这个问题(关于古怪的志向)的另一方面联系起来则将有更重要的意义。行动总是要在世界里和生活里进行的,而哈姆雷特却置身于世界和生活之外。由此可以转向主要方面:哈姆雷特的悲痛可用于解释无所作为,而他的意志薄弱不是主要的、基本的方面,不是初始原因,它是派生的、折射的、来自他与世隔绝的原因,这种与世隔绝对哈姆雷特也有其自身的含义和性质,这在上文中也提到过。哈姆雷特的主要事实就是:他的“再生”和由此形成的在两个世界里的两次生命的神秘状态,同样可以用来解释他的“无所作为的”和“古怪行动的”意志。哈姆雷特是一个神秘论者,这不仅使他的心态濒临两面生活、两个世界的边缘,而且也决定着他的意志及其种种表现,否定的和肯定



的,无所作为和采取行动。他的神秘的心态既表现在他的优柔寡断和意志薄弱方面,也表现在他的无所作为方面。如果要把这些心态中日常的、人所共知的特征都列举出来,还有很多,如:这些心态特征的难以解释、难以表达——哈姆雷特的神秘感受,他的帷幕、发疯和沉默;这些心态特征的暂时性,更确切些说是它的超时性,即不受时间制约的感觉;它们明显的不可解释性;最后还有意志薄弱——这最后一点,这里有必要特别来谈一谈^[18]。神秘论者感到自己的意志仿佛是薄弱的;由于在神秘论者的心态中存在着不是由此产生的东西,存在着一种非人世所有的、冥冥中超自然的東西,这种东西成为这些心态的主要实质,其中没有意志的因素,因此这些作为超越尘世、不受尘世制约的心态就排除了采取行动的可能。何况不是一般听说的神秘状态,而是神秘的悲痛。这后者的特征又包含着两个方面:从我们的角度来说,这当然是指意志薄弱,因此也是指无所作为;但从另一方面来说,则不是指意志薄弱,而是服从意志,使行动受到约束。他感到自己的意志受着另外一股力量的支配(从另一角度讲,就是受优柔寡断的支配)。这就是哈姆雷特的这种无所作为不应根据他的性格,而应根据整个悲剧来解释的原因:这个来自另一个世界的,即彼岸的力量通过受彼岸力量支配的哈姆雷特,也即通过使自己意志受控制和束缚的哈姆雷特,让他与另一世界建立联系,从而对整个剧情产生影响。这里不知不觉地通过哈姆雷特,把神秘的、彼岸的事物的线索编织进现实的事物中。这是一股什么力量——它是一股开动整个悲剧机器的力量,是一股决定悲剧剧情发展方向的力量,关于这一点下文中还要谈到。这种神秘论者心态的最后一个特点就是优柔寡断或服从意志,这种心态与服从别人意志极其相似,这种意志就是所谓的“自动症”和通灵迷睡的实质:这两者之间的界限是不可逾越的。对哈姆雷特来说,这两方面是集于



一身的：他是神秘论者——这一点决定着他的心态，从而他在悲剧中充当人世与阴间的中介者，受到一种神奇力量的支配；通过他的特殊的（如果可以这样表达的话）“悲剧的自动症”（服从悲剧的意志，请记住：“this machine”[这台机器]）可以说明一切。哈姆雷特给奥费莉娅写信说：“只要这台机器还属于我，我就永远是你的——哈姆雷特。”他的优柔寡断的意义在于，“这台机器”已经不属于他；这台机器服从另一种力量，而他则受这台机器的支配；他的“意志薄弱和意志坚强”与他的无所作为和采取行动，其意义就在于悲剧的自动症——服从悲剧的“this machine”（“这台机器”）；现在他的行为，他的行动，正像无所作为一样，不是取决于他自己，而是取决于“这台机器”，不管在何种情况下，这台机器只有一个主题：这样做是出于悲剧的需要。悲剧的力量是什么，这个“这样做是出于悲剧的需要”具有何种意义，关于这一点下文中还要涉及。哈姆雷特在这方面的个人悲剧就是：他是一个人，不是一台机器，何况这台机器还不属于他。悲剧的自动症在这里就是一切：这既是哈姆雷特的个人悲剧，也是整个悲剧的意义所在。

首先，哈姆雷特自己也意识到这一点，尤其要指出的是，他虽受尽折磨，却还不知道自己的意志薄弱是怎么回事，还不知道是什么束缚着他的意志（知道这一点很重要！）。戏子朗诵之后他第一次感到无所作为给他带来的痛苦。戏子朗诵这场戏在哈姆雷特心情的表达方面具有十分重大的意义：他特意要听埃涅阿斯对狄多讲述普里阿摩斯被杀的那一段独白^①。在那段独白里，特洛伊战争惨烈的场景打动了他的心，仿佛在这里，在悲

① 据长诗《伊利亚特》和《奥德修记》记载，以阿伽门农为首的希腊诸王联盟进行了反对特洛伊的十年战争。这里提到的都是这次战争中的人物：埃涅阿斯是特洛伊的英雄；狄多是迦太基的女王和建国者；普里阿摩斯是特洛伊王；皮洛斯特是希腊联军英雄阿喀琉斯之子，他为报父仇，杀死了普里阿摩斯。赫卡柏是特洛伊王普里阿摩斯的妻子，被俘后惨死。——译者注



剧发生的丹麦，也引起了回声，也有这些事件的阴影，正如在他个人的悲剧中那样，也有皮洛斯这场戏的回声。个人的、家庭的悲剧和王国的悲剧就这样交织在一起——那里和这里交织在一起（霍雷肖想起了罗马）。这段独白是对哈姆雷特神秘感受所做的极妙的、讽喻性描写的段落之一，这种神秘感受充满着整个剧本。这段独白叙述皮洛斯的父亲阿喀琉斯被杀和皮洛斯为父王报仇的事情和特洛伊王国陷落以及特洛伊王妻子赫卡柏被俘后惨死的情景，这两者也互相交织在一起。哈姆雷特亲自朗读和倾听这段台词并默默地陷入沉思，洞察自己内心神秘的方面，国王的死和整个悲惨局面使他成熟起来，丹麦的灭亡和他自己的灭亡，这两个图景都在他内心显现出来，并交织在一起。来自另一个世界的种子已经撒在他的心田，并在他的心里生根发芽。由于他内心怀着赴死的决心，因此有一种强烈的、难以说清的痛苦在折磨着他，他显得神志恍惚；清醒后，他仍弄不清自己的心态。现在，皮洛斯像一只嗜血的赫开尼亚的老虎，披一身漆黑的、浑身沾满鲜血的盔甲，到处寻找普里阿摩斯老王。皮洛斯怒火中烧，穷凶极恶，要杀死普里阿摩斯为父报仇。他的这种情绪在哈姆雷特心中形成一股狂潮，瞬间从毫无知觉的忧郁的内心突然爆发，冲破堤岸，淹没和席卷一切，使支配他的这一悲剧的摆锤在摆动的刹那间把一切事情都迎刃而解。皮洛斯挥动利剑呼呼作响，猛一下把普里阿摩斯扇倒在地。在这一瞬间：

戏子甲 皮洛斯趁机向普里阿摩斯发起猛攻，
猛挥利剑向他砍去，谁知落了空，
但利剑所带来的呼呼一阵风，
却把老王扇倒在泥地中。



这一击痛在老王的身上，
也震动了无知觉的伊里昂城，
烈火中的城墙轰然坍下，
使皮洛斯感到震耳欲聋。
皮洛斯的剑向普里阿摩斯砍去，
却不知为何停在半空。
皮洛斯高举利剑兀立不动，
俨然像画中的一个暴君，
仿佛对自己所作所为无动于衷。
可是在一场暴风雨来临之前，
往往天上是一片宁静，
大地全然无声无息，无雨也无风，
突然顷刻间，一声惊雷，
震裂了天空；经过短暂的停顿，
复仇的血腥念头在皮洛斯心中
重新燃起，催他赶快行动。

（第二幕第二场）

紧接着是个恐怖的场景——惨祸的反映和狠命的一击。皮洛斯突然站住了，举起的利剑却没有落下，而是悬在半空中——难道哈姆雷特此时也会举起利剑停在半空中吗？皮洛斯站着一动不动，然而这是暴风雨来临之前的寂静，这种寂静突然被隆隆雷声打破。整个悲剧静止不动，它的“无所作为”也具有同样紧张的性质。所以说，在这寂静中也充满着大祸临头的预感。这段独白巧妙而又“形象”地刻画了哈姆雷特的心态。此外，在



独白中也有整个悲剧的回声——它仿佛是高悬在悲剧的上空。赫卡柏的悲痛和惨死也像皮洛斯的怒火中烧和穷凶极恶一样使戏子的心情无比激动，眼泪都流出来了，脸色也发白了。哈姆雷特对戏子的行为感同身受，十分震惊。可他怎么也弄不明白，为什么自己日益增长的复仇决心会全部落空，为什么自己的复仇行动一拖再拖，没有一种冲动和推动力使自己去实现这一切。他为此自谴，自己也不明白为什么会因为这一切而受尽折磨，他不知道，这正是悲剧所要求的。

哈 愿上帝保佑你们！现在只剩我一个人了。

啊，我是一个多么不中用的奴才和废物！

这些戏子真了不起啊，他们不过是在一个虚构的故事里扮演一个角色，却能使他的灵魂融进自己的意象里，表演得如此投入，甚至弄得自己脸色煞白、眼泪满眶、声音颤抖、神情恍惚，而且全身上下的动作都与自己意象相配合。

这是为了什么！为了赫卡柏？

赫卡柏与他有什么关系？他与赫卡柏

又有什么关系，他居然要为她流泪？

如果他有我这样悲愤的理由会怎样呢？

他会让眼泪淹没整个舞台，

会用大声疾呼震裂听众的耳膜，

使一切有罪者发狂，无罪者惊骇，

使无知者迷惑，使所有人的耳目



全部失去作用。

可是我，

一个萎靡不振、浑浑噩噩过日子的糊涂蛋，

成天像在做梦，忘记了深仇大恨，

对父王被谋害，他的王位被篡夺

竟然无动于衷、一声不吭！

我难道不是个懦夫吗？

谁骂我混蛋，打破我的脑壳，拔下

我的胡子来吹我一脸，拧我的鼻子，

用手戳着我骂我说谎，所有这些

侮辱，我都应该忍受，因为我是一个

没有心肝、逆来顺受的胆小鬼，

否则的话，我该把这些恶人的尸肉

拿来喂肥满天盘旋的饿鹰了！

这荒淫无耻的坏蛋！狠心的、奸诈的、

乱伦悖理的骗子！

啊，我要报仇！

咳，我真是头笨驴，我还有什么好说的！

我亲爱的父亲被杀害，天上地下都在呼唤我

为他报仇，而我却偏偏只能用空话

排泄内心的苦闷、用脏话来骂大街！

呸！快开动脑筋想想吧！听人说，

以前曾有犯人去观看戏，因为剧情真切动人，

触动了他的灵魂，使他改过自新，当场



供出了自己的全部罪行。因为谋杀案，
尽管是暗中策划、秘而不宣的，但没有
不透风的墙，它总会露馅的。我要让
戏班子演一出戏，戏中有谋杀我父王
那样的情节，给叔父看，从旁窥测他
的神色，要一直探到他灵魂深处，只要
他稍露惊骇的神态，我就知道该怎
么办了。我见到的也许是个魔鬼，魔鬼
往往会变成各种美好的形象来骗人的。
是呀，他正好趁我软弱、忧郁的时候
发挥他的作用，引诱我去害人害己的。
光靠鬼魂的一番话不足为凭，还得有
确凿的证据。我要用一出戏来揭开
国王心中的秘密。

（第二幕第二场）

在这段独白中，一切都从第一行诗：“现在只剩我一个人了”开始——一切都是单独进行的，一切都凝聚成心灵的孤独，凝聚于自己；哈姆雷特也弄不清自己是怎么回事，他鞭策自己——“我”这个字对他是如此可怕和恐怖，他谴责自己，弄不清自己无所作为的原因，弄不清为什么戏子能使鬼魂的心灵配合赫卡柏的激情和苦难，但哈姆雷特并不是懦夫，他怀着对国王的深仇大恨，天堂地狱都在召唤他去报仇，一想到报仇他就忍不住骂起街来。悲剧的最深刻的风格特点——“它的意志和观念的世界”就是通过这些对自己谴责的方式表现出来的，他用自己意志的深根稍稍触动一下悲剧的忧郁的根



部,整个悲剧都是随它而展开,与它有关,但通过自省他依然弄不清自己是怎么回事。哈姆雷特的这一段独白(还有下一段独白)在“悲剧的自动症”的内心表现即因此而遭受的内心折磨方面是特别值得注意的。不过这只是独白的一部分——关于无所作为的部分;还有另一部分,关于采取行动的部分。他想对着国王演一出戏,这出戏要与他父亲被害的情形有些相似。这里可看出,哈姆雷特对鬼魂现象的态度是与“残酷的”现实一致的:这不是虚构,不是假设,他对待鬼魂的态度与我们每个人的态度是一致的。在这里,不是别人,正是鬼魂向他揭示了真相,而揭示的真相却是虚幻的,非人间的。然而,人世间采取行动则要求有可靠的证据。他用另一个非同寻常的办法,即用一台戏作为机关,让罪犯自己泄露谋杀的真相。用一台戏再现鬼魂所揭露的谋杀案,用过去的事情来影射现实,以古讽今,以此来试探国王的内心。使舞台上再现鬼魂的启示对尘世生活产生可怖的效应,就此意义上说,台上的戏是一幕震撼人心的戏。第一,哈姆雷特把鬼魂语言译成尘世语言,使之与现实融合,这是尘世与彼世两者之间的贯穿;第二,哈姆雷特用自己的行动加快了整个悲剧的进程。因此,这一演出从根本上改变了剧情进程,成为全剧的一个转折点,此后悲剧迅速转向结局。哈姆雷特把自己写的诗句插进《贡扎果谋杀案》这出戏的台词中;他劝说戏子演出时要自然,要准确地再现一切,即要更“天然地”、贴近现实地再现一切。他因对真相了解的不可靠和不具体而烦恼,他感到正是因为对真相不了解,他没有“兴奋感”,没有推动力,没能去采取行动、完成使命。他想尽可能地接近现实,使事实重现,为此他说:

哈 用动作配合字句,用字句配合动作;
特别要注意一点,
你们切不可超出自然的分寸:



因为无论哪一点上做过了分，
就是违背了演戏的目的，
该知道演戏的目的，
从前也好，现在也好，
都是仿佛要给自己照一面镜子……

(第三幕第二场)

这是一面自然的镜子，生活的镜子，正如通常舞台上具有深刻意义的一场戏一样，它是悲剧中具有深刻意义的一场戏。这场戏对整个剧本、整个剧情的意义，与下文将要涉及的墓园那场戏的意义是一样的。在这里，舞台上要体现的这场戏的象征意义——这面生活镜子的规律，戏子扮演角色、体验角色都不是由他自己决定的，与生活中的顺序仿佛是相反的，但从悲剧暗含的立意来看是一样的。舞台上演的是一场戏，可哈姆雷特自己也是一场戏。这场戏(哈姆雷特本身——“生活的镜子”)的象征意义、含义、剧情的规律都是从剧本中概括、抽象出来的，再使其表面化，一看就能察觉到。哈姆雷特同霍雷肖约好在这出戏上演过程中观察国王的脸色，并对其结果做一个判断。

哈 今晚我要给国王演一出戏，
戏中的情节跟我对你讲过的
我父亲死难的情节相似。
在戏开演以后，我请你要
集中精神观察我的叔父，
如果他听到那段台词仍然



无动于衷、丝毫不露痕迹的话，
那么，我见到的一定是个魔鬼，
我的想象就成了伏尔甘火神
打铁铺里的铁砧那样一团漆黑了。
我自己也要注意观察他的脸色，
过后根据各人的观察结果，
一起来给他下一个判断。

(第三幕第二场)

哈姆雷特必须装出高兴的样子：“I must be idle”（“我必须高兴”）。但由于期待“实施”、体现鬼魂的话，使他抑制不住自己的激动，在同国王、波隆尼亚斯、奥费莉娅的交谈中显得很不自在。

王 你真是答非所问，哈姆雷特，我没有
那意思。

哈 我现在也没有那意思。

(第三幕第二场)

他已不知所措，装出来的快乐心情像紧绷的帷幕一样被扯破了，在他的内心隐藏着无穷的痛苦。

奥 殿下，你真爱逗乐。

哈 谁，我吗？

奥 嗯，殿下。



哈 上帝啊，为了你我乐意！逗乐是我的特长。

一个人为什么不逗逗乐呢？

看我母亲多高兴，我父亲死了才两个小时呢。

（第三幕第二场）

这种逗乐（一种真相将要得到证实的忧郁的、预示着不祥的逗乐）中已经包含有戏中戏开场后那种狂喜的反光，这狂喜非常恐怖，是个不祥的预兆。

哑剧开场了，表演中有明显的象征特点：通过象征的方式向观众介绍整出戏的故事情节、基本内容、剧情梗概，哑剧对整出戏起支配和决定作用。哑剧用表意动作来表演，放在整出戏开头，再加上王后起誓等情节，然后戏才正式开场。在悲剧《哈姆雷特》中，对剧情规律的说明占有非常显著的地位：那里也有哑剧，但没有独立出来，而是包含在戏文本本身即哈姆雷特内心中，甚至包含在剧情本身中，因为哑剧是“悲剧需要的”、凌驾于悲剧之上的，是毫无理由、完全臆断的东西。观众在知道这一点之前，已经用另一种方式看到人物的对话以及他们的行为等。所以，提一下《哈姆雷特》悲剧中的这种哑剧，是很重要的。但关于这一点，下文中再谈。这里要强调的只是如何抓住这戏中戏所表演的悲剧的象征意义，这种象征意义仿佛是从悲剧中分离出来的。

奥 这是什么意思，殿下？

哈 “藏在木头下的一条毒蛇”，意思就是阴谋诡计。

奥 也许，哑剧表演的就是即将开演的戏文内容？

（第三幕第二场）



戏正式开场：彼岸世界的东西在演出中得到体现。

王 这出戏的戏名叫什么？

哈 《捕鼠器》，什么意思？是打个比喻。

（第三幕第二场）

这就是戏的象征意义——在戏中，一切通过比喻，一切通过转义。王子——由于心情紧张，不断地做着讲解和提示，甚至打断演员的表演。

奥 你很会解释剧情，殿下。

（第三幕第二场）

哈姆雷特打断演员的表演，按照戏中鬼魂的化身及其与尘世的冲突的情况，自己把下毒的事说完，这场戏显得很恐怖。戏中戏国王已经（做着手势）在预言：

戏中戏国王 可是谈话还得回本题：

意志和命运常会背道而驰，
最美的理想最后落了空，
最大的决心结果成泡影；
你以为自己不会再改嫁，
只怕我一死你就变了心。

（第三幕第二场）



戏中戏的国王中毒得了病，预感到自己即将辞世，整个故事的意义在这里得到了“反映”。克劳迪阿斯国王看到了自己罪恶被彻底揭穿——鬼魂的话得到证实，谋杀的事已败露；在这一瞬间，哈姆雷特产生了一个念头——该是榫头和卯眼相合的时候了，要使两者紧密结合，丝毫不留缝隙，使虚幻的鬼魂变成现实——可怕的现实，使被谋杀的真相得到证实。戏中戏不让演了，中断了。哈姆雷特抑制不住内心的兴奋，既高兴又不安。现在他感到鬼魂说的全部是真的，感到自己负有重大责任。他不禁因喜悦和悲痛而狂呼：“啊，哈！来一点音乐！快，把吹笛子的叫来！……来啊，来一点音乐！”这说明他的兴奋心情已达到极限，琴弦已绷紧，再绷一下就要断了。他的关于受伤的鹿啊、国王的诗句都是语无伦次的、悲伤至极的……此外，这是压抑感（哈姆雷特被这种压抑感压得透不过气来），而不是兴奋感、冲动感和行动的热情。这种压抑感在他与来邀他去王后那里的吉尔登斯特恩、罗森克兰茨和波隆尼亚斯的交谈中表现得最明显。

吉 好殿下，请你说话别走题，离辙太远，
要弄清你的意思不容易……

哈 先生，我不能。

吉 怎么会不能，殿下？

哈 因为我脑子出了毛病，所以不能给你们一个如意的回答。可是，先生，只要我能回答的，都可拿出来为你们效劳，更确切些说，都可拿去向我母亲复命。那么，闲话少说，还是言归正传吧！

（第三幕第二场）



在笛子这一场极其精彩的戏中，他的嘲弄（仅仅这一点就能说明他自闭的深度）具有非常惊人的力量。他说：他的秘密，他们想探出的他心底的秘密比他们不会吹的笛子里的秘密藏得还要深。他依旧把自己比作一件“乐器”。

哈 你们什么脏水都往我身上泼，想糟蹋我，
玩弄我，以为这样就可探到我内心的秘密。
你们像玩弄一支笛子那样玩弄我，从最低音
试到最高音，笛子里藏着绝妙的音乐，可你
们都无法让它开口。哼，真见鬼！你们以为
我比笛子更容易被玩弄吗？无论你们
把我叫作什么乐器，你们可以挑逗我，
但不能玩弄我。

（第三幕第二场）

他把自己比作一件“乐器”，但这件乐器你可以损坏它，却不能玩弄它，能“玩弄”它的只有戏中的哑剧。他答应等一会儿去见王后，心事重重地让波隆尼亚斯马上去报告：

哈 说“等一会去”是容易的，你们先去吧，朋友们！

（第三幕第二场）

他一人留在台上，集中思考自己该怎么办。哈姆雷特极其紧张，急于行动。



哈 现在正是夜晚施行妖术的时候，
坟墓张开大嘴，地狱吐出毒气；
现在我可狂饮人血，干那白天
不敢干的残忍勾当。且慢，得
先去找我母亲。我的心哪！千万
别迷失你的天性，不要让尼禄
的灵魂钻进你的胸怀。
我要无情地向她揭露全部真相，
要用利剑样语言猛刺她的心，
但我决不做逆子，决不允许
剑锋伤她的身体一毫一分。

（第三幕第二场）

哈姆雷特自己也不知道是怎么回事。这个人世间善于思考的、多少次被人们看作是真诚的人，自己还不知道（眼看就会知道）自己的秘密。他对自己持旁观的态度，自己也不理解自己，不理解自己的所作所为——这就是把自己的个性最后地、神秘地一分为二，把“自我”与外界隔绝：他的白天的一面不知道黑夜的一面。他不知道为什么不去复仇，为什么拖延，要寻找拖延的原因，他还不断谴责自己。这段独白具有特殊的意义：哈姆雷特感到，他内心复仇的时机已经成熟，他将去完成使他胆战心惊的生活的可怕事业。现在正是神奇的黑夜时分，正是妖魔鬼怪出来施展妖术的时刻，这时，坟墓会裂开嘴，喷出毒气，毒害人世。他感到内心充满复仇的念头，他义愤填膺，怕控制不住自己的感情而杀了母亲。这一点非常重要：哈姆雷特自己克制自己，他强行忍住，不让自己做内心已酝酿成熟、已意识到应该去做的事。另一点也同样重要，那就



是他催促自己赶紧采取行动,谴责自己无所作为。这两点都出于同一个原因。他似乎觉得,自己行动是自由的,他谴责自己,他在周围寻找约束和控制自己的线索,这些线索不让他在必时刻到来之前去做他急于要做的那件事情,与此相反,这些线索还把他引向另一方面,让他克制自己,不去做那件事情。他一定要复仇,自己已感受到这一点,他决心要杀死国王,以报杀父之仇,什么也顾不得了。他觉得自己的行动是自由的——他克制自己不去做这件事,但他又急于去做另一件事。正像磁力作用范围内的磁针一样,他的动作和行为是受到许多带有磁性的、看不见却能支配他的线索的控制,这些线索从他那里延伸并贯穿着整个悲剧。仿佛整个悲剧就是一个磁场,在这个磁场里,掉进线索漩涡里的磁针完成着自己事先注定要做的动作。在去见母亲的路上,哈姆雷特遇见了国王——这是一场十分精彩的戏^①!他想趁机杀掉国王,以报杀父之仇。可是当他持剑的手举起来时,却动弹不得,像皮洛斯那样突然停住了,弄不清为什么。热心帮忙的理智给他提出了辩护的理由——它的毫不掩饰的欺骗性令人痛心——但其中有一点是事实:现在他可以干想干的事,可他的剑选择了另一个瞬间,为什么会这样,哈姆雷特并不知道,只是悲剧需要这样。他没有拒绝,但这不是他预定要干的。他解释,为什么现在杀死国王不能算是复仇。这不只是哈姆雷特现在进行了另一次谋杀,“磁”的吸引力把他引向另一个地方,不让举剑的手落下——他的手一激动失去了力量而停止不动了。这表明磁力的影响不是来自那里(磁力不是在戏中,这种影响产生的原因不在戏中——它们在开场的“哑剧”中,在幕后),这种影响令人难以置信,而且非常明显。这也表明,线索的另一端是在国王那里(这场戏表明,国王和哈姆雷特

① 这场戏由于不好处理往往被删节,这是因为既不能对其做出任何解释,也不能突破什么。莫斯科艺术剧院在上演时也删去了这场戏,其实,这是悲剧中十分重要的一场戏。



是平行的现象,国王在祈祷,哈姆雷特手持利剑站在他的背后——对他们两人来说,时机都还没有到);哈姆雷特还不知道这一点。

哈 现在他在祷告,正是干掉他的好时机!

只要我拔剑一刺,他就一命呜呼,

我也算报了仇了。不,还得让我想想:

一个恶人杀死我父亲,而我却把

这恶人送进了天堂,太便宜他了。

这决不是报仇,而是对他的奖赏!

我父亲由于恶人暗害,中毒而死,

他死时肚子鼓胀、全身红肿,

红似五月花;这笔孽账,

天知道死后该怎么算。

可是若是按一般想法,

生前的善恶可以相抵的话,

那么,在他向上帝祷告、表示

忏悔的时候杀掉他,不是正好

为他打开进入天国之门吗?

这样做算是报仇吗?

不,收剑入鞘吧,等一个他正作恶

的时机,当他酗酒、暴怒或乱伦纵欲

的时候,当他狂赌恶骂、满口

脏话或者干其他罪恶勾当不能自拔

的时候,我才猛一下刺倒他,让他



四脚朝天，让他带上肮脏的灵魂
 滚进漆黑的地狱，永世不得翻身。
 现在母亲在等我。
 暂且饶你一命，但你也苟延残喘
 不了几时。

(第三幕第三场)

仿佛是祈祷使国王得救了，祈祷使国王病态的日子得以延续——时机尚未成熟，他的死期还未到。哈姆雷特充满杀人的念头，在他内心，这个念头已经成熟，好像灌满浆的果实一样，只等摘取了。他持剑的手举起，义愤填膺，利剑本应落下——哈姆雷特感觉到这一点。他说服了自己，不要杀死王后，他已经感到自己不能这样做。但令人奇怪的是(戏中没有说明理由)，王后却感到这一点了，她说：

后 你想干什么？不是要杀我吧？
 救命呀救命！

(第三幕第四场)

喊救命在这里令人费解^①，她有什么根据断定哈姆雷特要杀她？在哈

① 格列鲁纳奇教授(按罗曼诺夫)在谈到这种令人费解、毫无根据时说：“哈姆雷特对他母亲说，要他母亲一动不动听他讲，仅仅根据这一要求使他母亲怀疑自己儿子起了杀心。从诗人的词语来看，至少，这两者之间的依从关系并不十分明显。演员必须加上声调和动作才能把这难以用言语表达的意志表达出来。”蒂克(还有罗曼诺夫)对这种缺乏根据的判断作些补充，认为这只是一个简单的错误，认为这只是情景说明的一个疏漏，而其实在这缺乏根据的判断中自有其深奥的含义(参看专论正文)。



姆雷特内心，杀人的动机已经成熟，但他自己怕发生这样的事情，这种担心引起他内心隐隐约约的忐忑不安，这种担心明显地已被察觉，已在他的脸部表情、行动的手势和说话的语气中显露出来，也已经为王后所察觉。王后在极度的惊慌中喊了救命，躲在帷幕后的廷臣波隆尼亚斯也随着喊了一声。哈姆雷特用利剑刺穿了帷幕，狠命的一击（如同剧情的多么暧昧不明和模糊不清却具有深刻象征意义一样），立即杀死了波隆尼亚斯。

哈 [拔剑]

怎么？耗子？死定了，着！[刺穿帷幕]

波 [自帷幕后]

喔哟，可要了我的命了！ [倒地，死去]

后 天啊，你干了什么啦？

哈 我也不知道，那不是国王吗？

（第三幕第四场）

他干了什么，自己也不知道，所以他问，那不是国王吗？波隆尼亚斯的被杀很令人不解，这件事不禁使人想起那些线索：复仇的念头是在戏子读台词时在他内心涌动的那股情绪引起的，只是他把这种情绪引向另一方面：“我把你和某个更重要的人纠缠在一起……”其中有一种危险的念头，在他的对波隆尼亚斯、吉尔登斯特恩和罗森克兰茨的讽刺话中有一种杀人的动机——正是这些讽刺的话把他们给杀死了。

后 你多残忍、多莽撞啊！

（第三幕第四场）



这事情做得真是 rash(鲁莽)——冒失、发狂、不由自主。哈姆雷特看到其中注定要发生的事情,他认为自己只不过是一件工具,是执行天意的工具。波隆尼亚斯的死是必然的——这点在开场的哑剧中已有说明。

哈 至于这个可怜虫, [指波隆尼亚斯]

我杀了他也有些后悔,

可是,看来天意就是这样,

借他的死来惩罚我,

也借我的手来惩罚他,

使我成为执行天意的行刑者。

让我先收拾了他的尸体,

然后再来承担这杀人的罪名。

再次祝你睡个好觉。

我出于怜悯心,不得不残忍一次,

不幸既然已经开始,更大的不幸还在后头。

(第三幕第四场)

哈姆雷特已经预感到自己的行为、自己的“自动症”(工具的作用)必会带来悲惨的结局。他几乎已做好准备:这只是开始,更大的祸事还在后头。他已经明显预感到即将大祸临头。他与母亲在一起的这场戏是震撼人心的。哈姆雷特说:“我要毫不留情地把全部真相告诉她。”王后说:“你的这些话刺进我耳朵简直像尖刀啊;别说了,好哈姆雷特!”这里,当尖刀似的语言变成真正的行动向王后刺去的时候,剧中的紧张气氛突然达到了最高潮。这些尖刀似的语言是王后死亡问题在哈姆雷特身上的一条心灵线



索,贯穿整个剧情(正如通常整个剧情是他内心中的一条线索一样,不过,这个问题留待以后再谈)。哈姆雷特用尖刀似的语言直接刺向他的母亲:母亲给他带来的耻辱从一开始就折磨着他,给他带来的痛苦一点也不比父亲的惨死给他带来的痛苦少。母亲的背叛和很快改嫁从一开始就令他耿耿于怀。他知道这有悖常理,这不是爱情——王后的行为是令人不解的,是毫无理由的:“那么,是什么样的魔鬼在光天化日之下同你捉迷藏?”

母亲的耻辱、罪孽,在他心里仿佛是一块伤痛——用他自己的话说是被烈火灼伤的伤痛。母亲和亲生儿子之间的神秘的联系,达到世上最崇高感情的那种联系招来了第三者——父亲,是通过一种不可理解的力量招来的,只有哈姆雷特能看到他。鬼魂的出现是如此的必要,又是如此的难以理解和奇妙。鬼魂这最后一次出现给其在悲剧中的作用加上最后一个特征,并最终做出解释:如果说,鬼魂是幻象,它的影响是次要的,那么,它的这次出现是不必要的,因为它揭露谋杀的使命已经结束。始终与哈姆雷特生活在一起的、与哈姆雷特有血缘关系的、无形地存在于父亲—母亲—儿子相互神秘结合之中的鬼魂仍然再次出现了。王后看不见他,但她感觉到哈姆雷特那里发生了很不寻常的事情。

哈 天上的保护神,请张开你们的翅膀
来保护我吧! ——啊,陛下的英灵
来此有何见教?

后 啊呀,他疯了!

哈 你是来怪罪你的儿子行动迟缓吧?
你是来怪罪你的儿子白白让时光流逝,
让热情冷却而没有急于去执行



你的严令，因而耽误了应该完成的大事吗？

啊，说啊！

鬼 你不要忘记，我这次再来

无非是来磨快你渐渐变钝的意志。

可是看来，你母亲快让恐惧心压倒了，

啊，快去安慰安慰她那颤抖的灵魂吧！

意志薄弱的人最容易受精神上的折磨；

你跟她谈谈吧，哈姆雷特。

哈 你怎么了，我的母亲？

后 唉，你自己怎样了？

你怎么总是把眼睛盯着空中，

大声对着无形的空气说话？

你的眼睛显露出狂乱的神情，

就像突然被号声惊醒了的士兵，

就像因暴怒而直竖起来的根根发丝。

啊，好孩子，快向你那狂乱的烈火上

浇一些忍耐的凉水吧！你看见什么了？

哈 他，是他！你看他脸色多么苍白！

见他这个样子，听他诉说冤情，

连冰冷的石头也会为之动容。

不要这样看着我，我怕你这种

凄惻的目光会动摇我的意志，

失去我的本色，会使我用眼泪代替鲜血。

后 你是在对谁说话？



哈 你没有看见有谁在那边？
后 没有看见，要有，我也应该看见。
哈 你也没有听见有谁对我说话？
后 不就是我们俩。
哈 看哪，这不是他走了？
是我父亲，和他生前一模一样！
看，他走了，正走出大门！
后 这是脑子里凭空想象出来的，
一个人在精神错乱时，
最容易凭空想象，产生出种种的幻觉。
哈 我精神错乱？
我的脉搏完全正常，
同你的一样有规律地跳动。
我说的决不是疯话。
这一点可以马上验证，
我可以复述，一字不差地复核一遍
刚才说话的全部内容。
你要相信我没有疯，
疯了的人说话会越来越乱。

（第三幕第四场）

这是非常惊心动魄的一场戏：一分为二达到高度的极限，在这场戏中有明显的表现。哈姆雷特的两个表现、两种生活——一个剧情同时发生在两种现实、两个世界中，按这词的词面意义来说，就是在那里时代脱节



了！王后说，哈姆雷特所看到的分明是脑子里凭空捏造出来的，因为精神错乱的人经常会产生一些无中生有的幻象。王后是在人世间：她看不见鬼魂，也听不见鬼魂说话——但她能看见周围存在的一切。她看见哈姆雷特总是朝空中看，对着无形的空气说话。两个世界的冲突最明显地表现在这个地方：鬼魂吩咐哈姆雷特与他母亲说话。鬼魂在那里，在那个现实里，在那个世界里；王后则在这里，在这个世界里。哈姆雷特则同时横跨在两个世界的门槛上。他中断与鬼魂的谈话，问：“你怎么了，母亲？”王后反问他：“唉，你自己怎么了？”这就是发生冲突和令人奇怪的两个世界，使互相之间都感到惊讶的两个世界。这是两个世界的痛苦，哈姆雷特的苦难，时代脱节的悲哀，两种生活的冲突。鬼魂佩剑在母亲上方疾驰而过——她得救了，因为她的死期未到。鬼魂的出现是为了磨快哈姆雷特那变钝了的意志。他害怕鬼魂是来指责他，因为他虽然义愤填膺、感情冲动，却依然迟迟没有采取行动，他自己也弄不清为什么。哈姆雷特请求鬼魂不要用哀伤的神情看他，怕这种眼神会动摇他的决心，会使他要干的事情失去本色，会让眼泪代替鲜血。把这一情节以最亲切的方式编入悲剧是有极其重要意义的：鬼魂非常忧郁、悲伤。哈姆雷特的悲伤是一种反映，是彼岸世界亡人悲伤的一种反光。这种悲伤不是这个世界的，而是那个世界的，鬼魂用那个世界的悲伤感染了他，这样做不仅不能促进他去行动，而且还妨碍他去复仇。这一点非常重要。哈姆雷特完全不是通常意义上的“悲观主义者”。他的悲伤不是来自非人间的忧郁对他的控制和束缚。这里应该使鬼魂的角色最终完成，正如他从其最后一次出现中所呈现出来的那样。哈姆雷特与父亲之间的关系——不只是责任，不只是爱，也不只是尊敬（他是“土卫七”[北极星西边的那颗星]，“是一个尽善尽美的人”等）。这都是人间的情感，是上述关系的理性的反映，是表面现象。他们之



间的关系要深刻得多,甚至导致头昏脑涨。这种关系在戏中没有说明理由(为什么哈姆雷特必须执行鬼魂的遗训?),只是用沉默来对待。父子之间的关系是家庭成员之间的、血缘的、亲情的关系,养育一个人从而就建立了一生的关系,这是一种神秘的关系。哈姆雷特并不是必须负有复仇的使命(责任),他也不想复仇(复仇感、爱戴、尊敬),他不强制自己去复仇(命运)——他生来就是为了执行某种使命。这里,半吞半吐的话可能导致一个诱人的错误。鬼魂不是戏中所有事件发生的唯一原因,也不是戏的剧情发展的最终的推动力。哈姆雷特始终受着外来力量和外来意志的控制。这里可能有一个错误,即由于受鬼魂控制,因而悲剧的非人间性质是整出戏的唯一中心。但实际情况并非这样。第一,如果是这样的话,如果鬼魂能操纵他的话,他就应在鬼魂出现后立即实施报复,鬼魂就能推动他去采取行动——为什么却迟迟未见他的行动?因而我们说,拖延和推动是同一种东西。第二,哈姆雷特既报了杀父之仇,又杀死了波隆尼亚斯、雷阿提斯、吉尔登斯特恩和罗森克兰茨,还毁灭了自己——而这些都与鬼魂无关,换种说法,即鬼魂并不能支配整个故事情节,不能囊括全部剧情,剧情的范围要比鬼魂的作用大得多,鬼魂本身是服从另一种意志,和其他所有一模一样,都是为剧情服务的,剧情囊括鬼魂——哈姆雷特就这样把王位让给小福廷布拉斯,从而断送了他父亲取得的胜利。哈姆雷特的一切都是受“悲剧需要这样”的控制,鬼魂在悲剧中也得服从这个需要。如果这种说法是对的,那么,《哈姆雷特》就是命运悲剧(与父亲密切联系的命运)的一部分,悲剧的整个意义则是另一回事。但实际情况却不是这样。鬼魂自己,它的显现,它的作用依旧是具有相当重要意义的,不过,它在悲剧中的这种意义是局部的,有限的,一切都得服从悲剧的故事情节。这在有时(某些情况下通过记着鬼魂并与鬼魂联系的哈姆雷特)是悲剧的传动机



构,鬼魂的作用通过哈姆雷特的“反映”传到各个事件进程中去。但在这里起支配作用的不是鬼魂的意志;鬼魂本身是服从悲剧的意志。哈姆雷特说服母亲:“好好地忏悔过去,警戒未来。”但王后问了一个问题:“要我怎么样?”——表明她依然故我,她的未来是不可逆转的,无法改变的,她不会改正自己,她的耻辱也不可能得到洗刷——悲剧的意义就在于此:不可逆转、习性难改和罪孽难赎——这些都导致她走向死亡。哈姆雷特劝母亲的话犹如一把把尖刀刺进她的心,这些话语充满着死亡不可避免的预感。王后像寓言中所说的一样,坦白了一切,认为自己必死无疑。

哈 那还用问,你想怎么做就怎么做。
就让现在的国王抱你上床,
拧你的脸,叫你一声我心爱的小耗子,
就让他恶臭的嘴一再亲你的脸庞,
用他罪恶的手抚摸你的颈项,
说我实在不是真疯,而是装疯。

(第三幕第四场)

哈姆雷特心慌意乱,预感到死亡、灾难已经迫近,而且不可逆转,如果王后死了,情况将更糟。当哈姆雷特看见鬼魂时,王后说:“一定是得了疯了。”这就是说,他精神错乱了。在他的精神错乱中,在他的内心中已经显露出王后走向死亡的线索。他没有能说服王后,使她回到善行的道路上来,任何悲剧的意义就在于此——再回到善行道路上是不可能的。一般说来,悲剧的整个故事、它的所有事件都可在哈姆雷特的内心状态中找到线索——他的内心与故事、事件和情感是完全一致的。因此,由于这些



情感引起的事件使情感本身得到另一种反映——强烈的悲剧剧情的反映。在他内心可以找到仿佛是通过他的内心积聚起来的每个事件的线索，找到不总是能认识到的预感的线索，并且还可找到实现的线索（他的内心是剧本中神秘事物的源泉）。比如，他的悲痛是他本人死亡的心灵的线索，是死亡的印迹；他的讽刺话也不是单纯地开玩笑，而是包含更深一层的东西，即仇杀、毁灭、悲惨的东西，是一条死亡的线索。杀死他所痛恨的周围的一切人（吉尔登斯特恩、罗森克兰茨、波隆尼亚斯），这已经不单纯是对他们的嘲弄，其中包含着一种可怕的东西，即毁灭与他相冲突的一切；他的爱情是导致奥费莉娅死亡的心灵线索；他的揭发性的话和这些话遭到拒绝（见上文）是导致他母亲死亡的线索；他对国王的敌视是导致他自己死亡的线索。事件本身取决于这些线索（积极的或消极的线索）。这里，其实都显示了线索在起作用。但问题是，有些线索不是直接地而是间接地引向事件。他同奥费莉娅之间的关系就是这样。我们已经谈到过鬼魂出现前他与奥费莉娅之间的爱情。那里，一切都一目了然：他向她起誓，只要“这台机器属于我”，他会永远爱她。可是这台机器刚一脱出他的支配，他就同她默默分手了^①，他始终是爱着她的，但剧中丝毫没有谈到这一点——这是他的心情难以用语言来表达的一个最好的例子。深深陷入丧父之痛的哈姆雷特并不在乎男女之间的爱情。男女之情全都在世界里面，而他却被拒于世界之外；他的内心已经没有男女之情的位置。无怪乎波隆尼亚斯和雷阿提斯害怕这种爱情（这是奥费莉娅死亡的线索），哈姆雷特自己也预感到他的爱情所具有的毁灭性和仇杀性，是他的爱情杀害了奥费莉娅。

^① 长篇小说《白痴》中梅什金公爵和阿格拉两人在凉台上的那个场景与这个场景有些相似（阿格拉觉得梅什金公爵注视着她，似乎想摸她的脸）。



哈 啊,是以色列士师耶弗他,

你有件多好的宝贝啊!

波 他会有什么宝贝啊,殿下?

哈 那还用说:

“他有个独生女儿,

爱她胜过掌上明珠。”

波 [旁白]

他总是提我女儿。

哈 我说得不对吗,老耶弗他?

波 既然你这么叫我,殿下,

我可真有个胜过掌上明珠的女儿。

哈 不,下面不是这样。

波 应该怎样呢,殿下?

哈 啊,

“命好不好,上帝知道。”

接下去你也该知道:

“果然出事,不出所料。”

再接下去,可看圣歌第一节……

(第二幕第二场)

哈姆雷特还未把话说完,在他的话中已流露出对无法阻止的命中注定的结局的预感:耶弗他献出自己唯一的女儿,让女儿为他献出生命,奥费莉娅也必然命该如此。这在戏中戏的哑剧中也有所反映。哈姆雷特杀



死了她父亲,也等于杀死了她。在决定一切的默默无言的分手——相爱、破裂、爱情遭拒之后,哈姆雷特曾两次与奥费莉娅见面,一次是国王和波隆尼亚斯安排的,另一次是在演戏的场合。从两次见面都可以清楚地看到哈姆雷特的整个悲剧是与他奥费莉娅的爱情交织在一起的。在这出戏中,奥费莉娅和她的命运并不是次要的情节,而是被编入悲剧的开场哑剧之中。这个问题暂且放到以后专门来讨论。哈姆雷特谈到“活下去还是不活下去”这个问题后又说:“啊,别作声!美丽的奥费莉娅!——女神,你做祷告别忘了也替我忏悔。”(第三幕第一场)

奥费莉娅——这一剧本中的忏悔因素在悲剧进程的最终结局中显得十分重要,以致哈姆雷特用上面这些话与她交谈。他总感到自己在奥费莉娅面前有一种罪恶感。一般说来,这是个非常重要的情节,很有意义,他对自己采取厌恶有时甚至是深恶痛绝的态度。他不仅与周围的人们断绝来往,用与世隔绝的态度对待他们,而且他也把自己孤立起来,用同样的态度来对待自己。当奥斯里克称赞雷阿提斯之后,哈姆雷特说:“要明白知道别人,就得先知道自己”(第五幕第二场)。一般说来,对奥费莉娅的关系是含混不清的:他们之间的爱情是这出戏里非常重要的一个方面,但却没有一个他们谈恋爱的场面,或是他们约会在一起单独见面的场面——这是悲剧中典型的特征。他和奥费莉娅的谈话都是关于贞洁,而且语言刻薄。

哈 ……这本来是一种荒谬的谈话,可是
时势已证明了它的正确。我以前曾
经爱过你。

奥 真的,我的殿下,我有理由相信这一点。



哈 你不该相信这一点，因为贞洁不会在老
干上接新枝，人往往是怙恶不悛、
知错不改的。我从前不曾爱过你。

奥 那我就更觉得是受骗了。

哈 你何苦还要生出一大堆作孽的子孙来呢？
倒不如进修道院当修女去！我自己是清白的，可我
还能指出自己的许多罪名，真希望当初
母亲别把我生下来。我非常要强，有仇
必报，雄心勃勃；我时刻都在转种种罪
恶的念头，这些念头多得脑子里装也装
不下，甚至来不及想象他们是什么样子，
来不及将它们一一付诸实施。像我
这样的青年人，在天地之间可怜巴巴
地生存着的青年人，有什么用呢？我们
都是骗子，不要相信我们中的任何人。
还是去修道院当修女吧！你父亲呢？

奥 在家里，殿下。

哈 最好把他关起来，让他在家里
发发傻，别让他出来胡闹。再见。

（第三幕第一场）

我爱你，我又不爱你，这就是看完这出戏最终留下的印象。他让她去修道院当修女。出生是为了什么？他的母亲还是别生他出来的好。在这里，同他出生的悲剧之间的隐秘关系和这出戏的普遍意义都能非常清楚



地感觉出来：出生为了什么，不如去修道院当修女。他的关于自己的话显得特别重要，具有重大的意义。还有一个特点是他谈到父亲的问题时说的话，这些话表明他心里什么都清楚。他重复说：

哈 进修道院当修女吧，去，快去。再见……
得了吧，我再也不敢领教了，
以后再也别提结婚了。
已经结婚的，除了一个人，
都可以继续做夫妻，
没有结婚的，就别结了，
都进修道院当修女。

（第三幕第一场）

这里，哈姆雷特身上，奥费莉娅整个命运的内心线索，已经通过哈姆雷特重复的音乐性的说话成为奥费莉娅祈祷式的、修女式的精神错乱。无怪乎哈姆雷特对“进修道院吧”的重复与奥费莉娅发疯时所唱的和重复的话毫不相关的民歌歌词“Hey non nonny, hey nunny”^①（第四幕第五场）是如此谐音，仿佛是他重复的话“to a numney!”——“进修道院吧”^②的永不休止的回声。在戏子演出的一场戏中哈姆雷特对奥费莉娅说了挖苦的话。这段厚颜无耻的谈话中有某种伪装的东西^[19]，其中掩饰着某些东西。正是这帷幕和伪装面具是最具特征的，最重要的。这时（哈姆雷特等着戏开场，看着戏台），当耻辱心和罪恶感撕破所有外表的礼节和拘谨的

① 意为“拼命地跳”。

② 这段歌词由没有确定意义的词组成（参见《罗曼诺夫全集》第3卷）。



时候,当袒露的内心已经不感到厚颜无耻(指出厚颜无耻——卑鄙很有必要,而这些话使哈姆雷特十分痛心以致心力交瘁)的时候,传来了某种令人心碎的、幸灾乐祸的、充满恶意的东西。爱情,正如对生活(生活原则)、对出生、对婚姻、对现世、对悲剧所排斥的一切说不明、道不清的见解一样,在哈姆雷特的内心里是没有位置的。令人奇怪的是,整个墓园的那场戏是在奥费莉娅坟头上发生的。笼统地说,这是与整个故事有着密切联系的,但这个问题我们暂且留到下文再谈。哈姆雷特问这是给谁掘的墓,可是没有人告诉他。后来他看到是为奥费莉娅举行葬礼,就问:“怎么是奥费莉娅?”雷阿提斯悲痛的言辞激怒了哈姆雷特,他跃入墓内。于是,他们扭成一团,厮打起来。这是具有象征意义的一场戏:正如戏中戏的哑剧所表明的未来的戏的内容那样,使这场戏变成雷阿提斯和哈姆雷特之间未来的一场决定命运的恶斗——导致两人都走向毁灭的决斗^①。此外,他们在奥费莉娅墓穴里的这场有形的恶斗还具有象征彼岸、阴间的一面。正如向帷幕的盲目一击象征暧昧不明、模糊不清和不受意志支配的盲目行动一样。哈姆雷特在他与雷阿提斯进行导致毁灭的决斗现场,突然一击,刺死国王,做完了他想做的一切。关于这个问题以后要专门来谈。

哈 为了这点我要和他斗下去,

直到我的双眼紧闭。

后 你说为了什么,我的孩子?

哈 为了奥费莉娅! 我爱她,4万个弟兄

的爱加在一起,也抵不上我一个人

^① 试比较勃兰兑斯所说:鲁宾斯坦博士“在看到哈姆雷特和雷阿提斯死前跃入奥费莉娅墓穴厮打起来那场戏时已预见到他们两人必死无疑”。(见《罗曼诺夫全集》第3卷)



对她的爱。

(第五幕第一场)

国王和王后同时说：“雷阿提斯，他说的是疯话。看上帝面上，别理他。”(参见第五幕第一场)

“4万个弟兄……”这不是对雷阿提斯早先说过的夸大其词的话的讽刺性模拟，这完全是另一种情况，是说明对奥费莉娅的爱是一种完全不同的、非人间的、特殊的爱，因此，就我们世俗意义可以说：“我不爱她”，又可用另一种说法：“我爱她”，还可以说：“我爱她，4万个弟兄的爱加在一起也抵不上我一个人对她的爱”——他爱她绝不是只比对弟兄的爱更深，而是按另一种方式。要知道他毁灭了她，用绝望的爱毁灭了她。在这里显现出了雷阿提斯仇杀的线索：他和雷阿提斯扭成一团，厮打起来，然后又被分开。

雷 见你的鬼吧！

(与哈姆雷特扭成一团)

哈 学学该怎么样祷告吧！

别掐我的喉咙，

不要以为我没脾气，

可要把我惹火了，

你丝毫占不到便宜。

放聪明点儿，快放手！

(第五幕第一场)



这里的实际情况是：尽管他对雷阿提斯并不热情，但也并不敌对，只是担心其中会有某种危险，会使冲突双方都受到伤害，劝雷阿提斯要防备。尽管哈姆雷特一向是爱他的。

哈 听我说，雷阿提斯，
你为什么这样对待我？
要知道，我是一向爱你的。
可是，世界上不会有奇迹：
好汉总是要闹的，
那就随他来闹吧。

（第五幕第一场）

他已经知道“世界上不会有奇迹”，问题不在于自己是否爱他：他总担心，其中会有点危险。

为对逆转之前各个事件进行最后的综述，我们还应说一说吉尔登斯特恩和罗森克兰茨之死的问题。国王在偷听了哈姆雷特和奥费莉娅谈话之后，断定波隆尼亚斯中了计，哈姆雷特并不是因为爱情而发疯，决定立刻打发他去英国催收贡品（过去国王曾要他别去威登堡求学）：

王 立刻打发他到英国去，
让他去催收未纳的贡品。
也许跨洋过海、变换变换环境，
能够排遣他的心事，
免得他成天魂不守舍，疯疯癫癫。

（第三幕第一场）



只是在戏中戏和波隆尼亚斯被杀事件之后，国王才向哈姆雷特宣布派他去英国的决定，并图谋借英国国王之手处死他——这是第四幕第三场的事情。在这之前，在第三幕第四场，即与母亲谈话那场戏之前，哈姆雷特已经知道（未说明原因），看完戏子演出后国王必定会让母亲找他谈话，劝说他，这是不会错的，从波隆尼亚斯的话中也可看到这一点。他知道，按国王的意图，如果劝说不成，就会派他去英国。从最初决定让他去英国（第三幕第四场）到母亲劝说不成，然后立刻派他去英国，这都是国王的意图。国王说：“就得照此办理。”因此，所有这一切，哈姆雷特事先都是知道的。^①

哈 文书是密封的，携带文书的是我的
两个同学，对他们我可得留点心。
这是两条毒蛇，定会在我去英国
的路上算计我；他们护送着我，
想引我钻进什么圈套去。我倒
要看看他们有什么能耐，会耍什么
鬼把戏，我倒要看看他们用炸药
炸我反而炸了自己。他们埋地雷
来炸我，我要把地雷埋得比他们的
更深，把他们轰到月亮上去。啊，
将计就计，这不是很有趣吗？

（第三幕第四场）

① 罗曼诺夫认为：“莎士比亚没有向我们做出解释，哈姆雷特是怎么知道派他去英国的事的。”迈尔斯和迪林对这一点作了“纠正”和解释，说他是通过偷听谈话和发表诗歌等方式得知此事的。



两种预谋、两种地雷合二为一——他知道这一点，尽管国王还没有引导他坠入背叛陷阱的预谋，再说他本人也还没有任何预谋。他对霍雷肖的叙述中只顺便提到去英国途中心里会非常难受和忐忑不安，这不安打开了他的思路，使他起了疑心。在发现训令的现场，他就大显身手，用很短的时间，不假思索地另写了一道训令，做完了要做的一切。关于这一点，打算以后再谈。整个去英国途中的故事描写的是哈姆雷特同国王的无所作为的斗争——国王想用训令、文书的方法杀掉哈姆雷特；而在戏外、台后，哈姆雷特以眼还眼，以牙还牙，用同样的方法杀掉押送自己的两个同学。整个故事都是发生在幕外，而在这里，在台上，只有故事的影子。这个故事本身我们是根据哈姆雷特一封谈到与海盗斗争，谈到情况的错综复杂、各种事件的意外巧合，而使哈姆雷特得以生还的信中得知的^①。哈姆雷特知道了一切，当国王派他去英国时，他没有反对，他根本没有想到拒绝这次将给他带来悲惨命运的旅行，他只得服从国王的安排。下面就是这次非常重要的谈话：国王通知他，他必须立刻出发到英国去（哈姆雷特已经知道这一点）。

哈 怎么，让我去英国？

王 是的，去英国

哈 好极了。

王 确实是为你好，你应该知道我们的用心。

① 科尔里奇认为：“这几乎是莎士比亚唯一的这样一出悲剧，即其中一桩普通的突发事件成为悲剧开端的重要部分。”他说：剧本是与哈姆雷特的性格相适应的，而迈尔则对剧本采取完全否定的态度，他认为哈姆雷特自己早就设下圈套，完全不是出于突发事件。剧本的意义是无法猜透的。



哈 我看见天使了，他明白你们的用心。

好吧，要去就去，去英国！

（第三幕第三场）

英国的路上，在一片原野上，哈姆雷特碰到了小福廷布拉斯，他正准备过境丹麦，争夺波兰的一小块地方，那是几乎分文不值的一小块地方。

哈 看，这就是国家的富足安宁中长出的脓疮，

内部溃烂，濒临死亡，

却不显出有什么征象。

（第四幕第四场）

哈姆雷特依然弄不清自己是怎么回事，他因自己的优柔寡断而苦恼，受尽了种种折磨：他依然是孤单单的一人，又把注意力集中于自己，集中于自己的无所作为，要知道他在整个悲剧事件中总是无所作为——为什么？这是悲剧最神秘之处，是悲剧的中心。

哈 似乎周围的一切都在谴责我，鞭策我，

要我赶快行动起来，赶快复仇！

像我这样成天只是吃饭睡觉、无所事事，

那还算是个人吗？简直是头畜生！

上帝创造了我们，赋予我们如此

丰富的智慧，使我们能够瞻前顾后，



决不是为了让我们把这种神明的理性
霉烂掉。可是究竟是牲畜般的
健忘呢，还是过分对后果斤斤计较，
思谋来思谋去，结果还是采取了谨小
慎微的态度，原因是我内心中只落得一分
世故，三分胆怯；而实际上我
明明有理由、有决心、有力量、有办法
去干我所要干的事，可为什么我却只能
天天嚷嚷：“这件事我一定要做”，而不去
真正动手啊！到处都有我可学习的
榜样。瞧，面前这支浩浩荡荡的大军，
统领是一位风度翩翩的少年王子，
勃勃雄心使他振奋起精神，
敢于蔑视不可预见的后果，
全不顾吉凶未卜、安危不定，
为了区区的弹丸之地，不惜
牺牲血肉之躯，去向命运、
死亡和危险挑战。真正的伟大
不在轻举妄动，而在荣誉受到
侵害的关头，即使是为了芝麻大的事
也要据理力争。可我呢？父亲被害，
母亲受辱，我的理智和热血都被
这奇耻大辱所激动，我却逆来顺受、
饮恨吞声，一切听之任之，我哪儿



有脸去见这两万战士的军队。
为了博取一点点虚名，
为了夺取还不够用来作他们的战场
或埋葬阵亡将士尸骨的那么一小块
地方，他们视死如归把进坟墓当作
上床睡觉那么简单，与他们这种精神
相比，我真感到无地自容！啊，从今以后
我脑子里，只许有流血的念头！

（第四幕第四场）

哈姆雷特自己也弄不清楚，为什么当他明明有理由、有决心、有力量、有办法行动的时候不行动，而只是重复嚷着“这件事我一定要做”。是什么阻碍他采取行动，为什么只是“吃和睡”而不去做？一个娇生惯养的挪威小王子，在神圣的雄心鼓舞下，还不惜一死，率领大家共赴伟大的事业，而哈姆雷特什么都有，却依然不采取任何行动。为什么？这点他自己也不清楚，这成了他的主要烦恼。原先他想为自己行动寻找可靠的根据，现在他已经知道一切——可他依然没有采取行动。他的无所作为的难以理解和不可解释，连他自己也不知道为什么，这点特别明显地在他这种优柔寡断的烦恼中表现出来，这是必须认真加以考虑的。他再三考虑后终于做出决定：“从今以后，我脑子里只许有流血的念头”，他仍继续他的行程。哈姆雷特告诉霍雷肖：

哈 我当时心里仿佛十五个吊桶打水
七上八下，睡也睡不着，简直比
囚徒戴脚镣还难受。突然，



我心血来潮，觉得莽撞有莽撞的好处，
老谋深算达不到的目的，有时，
莽撞一下却达到了。
可见人算不如天算，
结局还得靠天意。

霍 说得很对。

(第五幕第二场)

接着他又谈到拆开文件包和调换训令的事。他谈到自己怎么将计就计、如法炮制地送掉了吉尔登斯特恩和罗森克兰茨的性命。关于这一行动他做了如下描述：

哈 就这样，在阴谋诡计的重重包围中，
我的脑子里还没等做出计划
就开始行动了。我马上坐了下来，
写了另一道训令，
字体用的是公文中通常用的楷书……

(第五幕第二场)

谈到在训令上怎么盖印时，他这样说：“就是这一点也显出天帮了我的忙！”哈姆雷特把这件事与波隆尼亚斯被杀看作是一样的——认为这是不可避免的，谁叫他们插手两大劲敌之间的斗争，结果坠入了悲剧的魔圈，落了个不光彩的下场。



哈 那有什么，谁叫他们去求得这么一桩美差！
我在良心上没有一点对不起他们的地方，
这是他们自己阿谀献媚断送性命。
两虎相斗，他们偏要来凑热闹，
来插上一手，真不知这有多危险啊！

(第五幕第二场)

哈姆雷特把这看作是命中注定的事情，仿佛他们的命运受着神灵的支配：深思熟虑的计划没有得逞，冒失的行动却使他意外得救——他感到有神秘的规律支配着这些事情，只是现在他才意识到这一点，有关主人公计划和这出戏计划的答案正是应该在这些规律中寻找。两个廷臣的死亡和去英国的整个故事(这里我们知道的只是这个故事的回声)是具有重大意义的，它改变了哈姆雷特和国王之间的关系，它是直接影响逆转的最后的推动力。关于这一点我们在下面还要谈。这里还要提到的是：他们两个的死在戏中不是次要的情节，这情节不仅使去英国的故事本身有了个了结，而且对悲剧中普遍的毁灭也具有深刻意义，非常需要。在最后一场戏中，英国来使在悲剧的最后时刻通报两人被处决一事，就足以证明这一点！从英国归来以后，主要是自这个故事之后，哈姆雷特和国王之间的关系发生了根本的改变。的确，我们所考察的这些事件都对哈姆雷特无所作为这一悲剧剧情本身的进程产生了影响。所以这一行动并没有改变哈姆雷特这一角色的优柔寡断的基本性格，反而是加强了这一性格。所有这一切都是次要的——要知道哈姆雷特根本没有想，也没有给自己提出杀掉吉尔登斯特恩、波隆尼亚斯等的使命。主要是在对国王的态度上他依然无所作为，这些行动仅仅强调了这样一点：去英国的途中，他曾因为自己不采取行动而责难自己，等等。哈



姆雷特因自己的优柔寡断而痛苦不堪，他不明白自己为什么这样，关于这一点我们在上文中已经谈到。现在一切情况都发生了根本的变化。尽管原先，在去英国之前，哈姆雷特曾说过，除了一个人外，所有的人都将活着，都可以继续做夫妻，等等。在杀波隆尼亚斯时，他本来想杀的是国王，却误杀了波隆尼亚斯。在这之后，他说，国王是到乞丐肠胃里出巡的一条蛔虫等。对罗森克兰茨的请求，“殿下一定得告诉我们尸首在哪儿，然后跟我们一块儿去见国王”，他是这样回答的：

哈 尸体与国王同在，可是与尸体同在
的不是国王。国王是件东西……

罗 是件“东西”，我的殿下？

哈 是件看不见、摸不着的东西，
带我去找它。

快跑，狐狸，大家追上来啦！

（第四幕第二场）

他因自己也弄不明白的优柔寡断而苦恼万分，他也曾有过计划、决定和断然的意图，但依然都不能实现。现在情况完全不同。诚然，他仍在人世间寻找实现这事的根据，但很明显，能解决这事的不是这些根据，而完全是别的东西。

哈 正是他，杀死了我父亲，奸污了
我的母亲，夺去了我继位的权利，
还抛出钩钩，要钩去我的生命；
凭良心说，对这样一个伤天害理



的奸王，我若不亲手除掉他，
让他继续为非作歹，难道
不会遭到天谴吗？

（第五幕第二场）

不管所有这一切，哈姆雷特依然没有对国王采取任何行动，即使在做出上述要除掉奸王的决定之后，依然没有采取行动，什么也没有做。一切是按另一种方式完成的。

霍 他很快就会得到来自英国的消息，
知道事情的始末。

哈 是的，会很快的，我得抓紧这段时间。
一个人的生命是可以“一下子”就了结的。

（第五幕第二场）

现在，优柔寡断已经没有了，有的是坚强的信心，认识到要利用发生海盗事件和他返回丹麦而形成的间隙。问题在于，通过悲剧的各种事件使得整个进程形成了一个特殊的时间间隙，即像哈姆雷特所预见的那样，是一切得以完成的决定命运的最后时刻——生死之间数不到“两下”的时刻。他感到自己已站在完成悲剧意志（不仅仅是复仇，因为他不想只是复仇，而是生死之间数不到“两下”的时刻所能完成的一切）的边缘上。他已经不再为优柔寡断而痛苦，在他内心已经有另一种痛苦。是什么东西引起了这种变化？我们还不知道。我们知道的只是有些东西没有变化，没有变化的是确定的计划、准备实行的决定，经过周密考虑的意图——一切得



以用另一种方式完成。现在，一切完成以后，英国来使宣布两个廷臣已被处决，也就是一个人生死之间的时刻已经临近，由此可见，如果事情不像已发生的那样，也许，哈姆雷特不会杀死国王，因为他根本没有打算杀他，他还可能顺着国王的心愿去做；这次谈话和英国使节的到来，即在生死之间的时刻，都是发生在同一场戏里，奥斯里克提议哈姆雷特与雷阿提斯决斗，这是国王设计好的，简直像一场花剑比赛一样。哈姆雷特预感到一切，他脱口说出：“要是我答应一声‘不’呢？”——最后一次动摇——又达到一个令人叫绝的临界点。然而他却表示同意。显然，这只是一场宫廷内的游戏，于是，他表示同意参加这场游戏。他不仅没有注意到在游戏时实现自己的意图（从他这方面说，不仅没有任何意图，而且连说都没说，这很说明问题），而且，下面我们将分析的最后一场戏表明，在霍阿提斯向他袒露一切之后，在王后被毒死后，他自己和雷阿提斯都面临死亡的时刻，也就是说，在发生一系列意外的、冒失的事件之后，哈姆雷特实现了他想做的一切，他不仅杀掉了国王，而且使这场戏的意义整个地发生了逆转，关于这一点下面准备再说。不过这时，他什么也用不着担心了。在决斗前，哈姆雷特甚至想和雷阿提斯和解（除了按国王的请求，哈姆雷特自己也因为得罪他而懊悔，他与雷阿提斯的谈话中提到了这一点）。

哈 在场的人都知道，你也该听说过，我是
让疯病给害苦了。我的所作所为，有伤害
你名誉、地位和感情的地方，我声明，
都是因为我的疯病。谁会伤害雷阿提斯？
是哈姆雷特吗？不，决不会的。要是
哈姆雷特在精神错乱时，身不由己而



得罪了雷阿提斯，对不起，那样的事
不是哈姆雷特做的，我不能承认。
那么究竟是谁做的呢？是他的疯病。
既然如此，哈姆雷特本人也就是受害者，
疯病是可怜的哈姆雷特的敌人。这里，
当着各位的面，我请求宽恕，因为
我无心放出的箭伤害了我的兄弟。

（第五幕第二场）

这里说的是哈姆雷特自己得了疯病，对于波隆尼亚斯被杀以及与雷阿提斯的厮打，他是身不由己的，这些事（可以说所有事）都是不由自主地做出来的。哈姆雷特自己绝不会这样做。他的古怪与漫不经心使他的行动受到某种力量的控制，还有他的精神错乱，他的“一时糊涂”。国王和王后在谈到波隆尼亚斯被杀这件事时，也是这样议论的：

后 他疯得可不轻，正像狂风暴雨在
争强斗胜，看谁更高强。他的疯劲
起来时就什么也不顾了，一听见
帷幕后有点响声，他嗖一下便拔出了剑，
吆喝着：“有耗子，有耗子！”就这样，
在精神错乱中向帷幕刺去，
一下子把可怜的老人送了终。

王 啊，糟糕！
要是我在场，不一样也遭了他的毒手！

（第四幕第一场）



他的所有行为就是这样的：他总是陷于痛苦的精神错乱（punish'd with sore distraction）的悲剧进程之中——他总是把自己与外界隔绝开来。对一切事他都可以说：“伤害人的不是哈姆雷特，哈姆雷特与这个没有关系。”^①精神错乱是哈姆雷特的敌人，是他受苦受难的象征；他是自己的“漫不经心”的牺牲品。这正是哈姆雷特整个悲剧的意义之所在：哈姆雷特仿佛“摆脱了自己”，“失去了自制力”，总是不在现场，自己已经不是自己，他总是不在这里，哈姆雷特已经“不是哈姆雷特”。（Hamlet does it not, etc.）这就是把自己与外界隔绝。他总觉得自己像一个戴上镣铐的囚徒，他总是被铐着。哈姆雷特已经不是自己，他已经“摆脱了自己”，他完全受自己精神错乱的控制，仿佛有另一个人，另一只神秘的不可知的手操纵着他完成所有的一切，而不是他自己。哈姆雷特所做的一切，整个意义就在于此。现在，在决斗之前，哈姆雷特已预感到一切。决定命运的“最后时刻”已经来临。哈姆雷特彻底变了。在杀了波隆尼亚斯后，他说了一句：“我还是你的主子哩。”他完全成了另外一个人。尽管在决斗中他所做的一切并不是事先有计划的（强调这一点非常重要），但在他身上，优柔寡断已不见了踪影。

霍 不，我的好殿下……

哈 当然，这是胡扯；不过，我像是有一种预感，也许，这种预感是娘儿们才会有的一种犹豫不决的心理。

① 原文是：“Hamlet does it not, Hamlet denis it.”



霍 要是殿下有些不乐意,那就别干。
我可以去通知他们别来了,说你不乐意。

哈 千万别去;预感吓不倒我们;
死生有命,哪怕是一只麻雀。
如果命中注定今天死,那么就不会等到明天,
只要时刻准备着,这就是一切。既然一个人
死的时候什么也带不走,早死晚死不全是
一个样?唉,随它去吧!

(第五幕第二场)

这是一次震撼人心的谈话。哈姆雷特预感到有种可怕的东西已经逼近,他将输掉这场击剑比赛——他没有放松练习(后来击剑的次数正好说明这一点),但是,他的沉重心情是难以用语言表达出来的。他为预感到自己死亡而悲痛^[20],但这没有什么,他不理会这种预感,不是因为不相信预感——他有一颗能预卜未来的心,他能事先预感到一切^①——这一点是很深刻的、很重要的。在鬼魂显现之前他感到有一种不祥的预兆,谋杀事件被揭穿之后他说:“这都是天意啊!”他预感到奥费莉娅、吉尔登斯特恩等的死亡,预感到丹麦是一座“监狱”,预感到雷阿提斯“是某种可怕的预兆”,预感到王后“自己将毁掉自己……”,他知道国王派廷臣探听他的秘密,知

① 费舍和科尔里奇曾着重分析了哈姆雷特的这种令人惊奇的神秘的和不可解释的方面——预感的问题,但他们两人的内心里都没有把这一点与自己对哈姆雷特的整个观点联系起来。费舍说,没有天生的西卜拉女预言家的帮忙的话,哈姆雷特就是不可思议的人。而通过这些预感就是一切。



道波隆尼亚斯偷听他与母亲的谈话，他还知道文件包内的秘密，知道为什么让他去英国——他非常果断地处理这一切——他的角色与这出戏里故事之间相互关系的意义就在于此。现在，他预感到决斗的结局——决定命运的悲惨时刻即“最后时刻”。这个时刻，决定在今天，就不会是明天；不是明天，就是今天；今天不来，明天总会来。做什么事情都有定时。没有天意，麻雀也不会随便死去。有准备就是一切。这就是一切。无须解释——这就是一切。现在，哈姆雷特就处于这样的心理状态，感到决定命运的时刻、悲惨的“最后时刻”即将到来。在不可抗拒的预感影响下他感到内心非常悲痛，非常沉重，心里已做好一切准备，有准备就是一切。哈姆雷特已做好了准备。不是做出了决定，而是做好了准备；不是决定，而是准备。这就是为什么，尽管他没有去实现自己的意图，他也没有过多非难、指责自己，没有过多责怪自己不了解自己的原因——这很重要，需要再次指出和强调。

在身心交瘁的悲痛中，哈姆雷特预感到期限已到，钟声已经响起（这就是他不再优柔寡断的原因），由悲剧本身所确定的决定命运的、悲惨的“最后时刻”（由整个剧情、大小偶然事件不可避免要发生而形成的数不到两下的“时间间隔”），为实现一切的“最后时刻”已经临近了。

他已做好准备：就来吧——Let be！（我要死了！）

第七章

如果我们把哈姆雷特以及他在剧中的地位、角色比作处在磁场作用范围内的磁针,在各种情感的交集中有许多无形的线索通过悲剧向各处延伸并最终引向磁针,那么我们还必须把剧中其他人物比作同一磁场范围内的未磁化的铁针,磁力的主导作用(处于幕后)直接在哈姆雷特身上表现出来。这种磁力的作用又通过他传导给“未磁化的”其他人物,正如磁针把铁针磁化那样,他把自己的悲剧因素传给所有的人。就这个意义来说,他在剧中起着中心的作用,而剧中的其他人物只不过是他们与哈姆雷特交往的一个侧影、一点暗示和一条晕线;他们自己只是离开剧本主河道独自流着的一条细流。他们之所以引起我们的关注,仅仅是因为他们与哈姆雷特的交往,悲剧的“磁力”作用在他们身上得到了反映,悲剧被悲情火焰的反光照亮了。由此可见,我们需要的不是对他们的“性格描写”,而只是对他们在悲剧中的地位和意义的解释,因为这是完全必要的,是为了勾勒出悲剧进程,为了揭示悲剧的整个意义,揭示磁光在他们身上的反映和折射。首先,谈到其他人物时,我们必须把这些人物与哈姆雷特明确地加以区别,他们完全是另一类人。哈姆雷特和周围其他人物是悲剧的两个世界,是这一出戏中的黑夜和白天。哈姆雷特是悲剧中真正的英雄,是悲剧的主人公,是悲剧原则的体现者,因此,这场戏就是丹麦王子哈姆雷特的悲剧。其他出场人物(不是所有出场人物)都是戏剧性冲突,都有与外



部和内部障碍的斗争，一句话，所有那些体验因素都是以戏剧冲突为其特征的，都可能使这些出场人物中的每一个成为独立的、某个戏剧冲突中的主人公；这就使他们在戏中按角色立意、体验性质成为戏剧冲突中的人物。但我们关注的并不是从悲剧中分离出来的这些人物的某些戏剧冲突的本身，而是落到这些人物身上的反射光，悲情火焰的反光，这种反光使们从某些个别戏剧冲突中可能的主人公成为哈姆雷特悲剧中的悲情的牺牲品。

首先，我们不由得要按照悲情反光的强烈程度来说一说奥费莉娅。奥费莉娅这个形象在悲剧中显得非常重要，没有她，悲剧就会显得不充实，就会失去自己的意义。这是一个含有深刻诗意的、用非人间的强烈情感刻画出来的形象，这个形象仿佛主宰着整个悲剧，主宰着整个悲剧的“音乐”——主宰着比主要曲调低许多度并且始终能不断听到的“衬腔”和轻声伴奏。奥费莉娅的悲剧和哈姆雷特的悲剧相同，但却是另一种体现，另一种表示，另一种投射，另一种反映，或者更确切些说是另一种抒情诗，另一种音乐。瞧，这就是说，她的悲剧抒情诗（我们把悲剧主人公按其本质来说是抒情的体验称为悲剧抒情诗，即奥费莉娅是自己体验自己的悲剧）被覆盖在最富诗意的薄薄的盖布下面，我们必须在悲剧的最深处才能发掘到它。奥费莉娅同剧情的联系通过两种方式（即通过两条源流汇入这出戏的主河道，但显然在悲剧中还有与总的河道不相连接却与总的河道有亲属、血缘关系的独特的河道）：通过自己生命的神秘性因素，即通过血缘、家庭关系、被杀的父亲联系起来的父女关系，还有就是与哈姆雷特的神秘的爱情关系（我们这里本打算指出“磁性的”关系，而不是形式的、外部



的关系)。第一,这是整个悲剧^①的主题——悲剧共同的悲剧因素的基础:哈姆雷特、奥费莉娅、雷阿提斯、小福廷布拉斯——都是遭受丧父之痛的儿女;这些形象的主题是同一个,都是遭受丧父之痛,但同一主题却创造出四个形象,其中每个形象都十分重要,但她却是除哈姆雷特之外最应受到关注的一个形象。第二,通过与哈姆雷特的爱情把她与哈姆雷特的整个家庭悲剧、与他的母后联系起来,把剧本中的这两个女人——哈姆雷特的母亲和尚未成为妻子、母亲的哈姆雷特的未婚妻联系起来。而王后的罪孽、母亲的罪孽,在她——未婚妻的身上发生了影响——使她终止婚姻,不愿生孩子和做母亲。这两者之间存在着内在的联系,并且密切地交织在一起。奥费莉娅被描绘得非常模糊不清和难以捉摸;从纯诗意效果来说,她是极其深刻和极具魅力的形象之一。但是毕竟这两者的联系都能导致奥费莉娅——钟情于悲情的哈姆雷特的奥费莉娅,走上悲惨的道路。通过哈姆雷特(因为这两条线索——父亲被杀和恋爱都是通过他!)编织了一条“磁性的”线索,这条线索给她的整个悲剧添上了一丝异光,这条线索紧紧捆绑着她,使她一步步走向死亡。她的父兄深感她与哈姆雷特的爱情会导致她的死亡,因而为这种爱情的后果而惶惶不安(“哈姆雷特,他的意志并不属于他自己”等——参看第二章)。奥费莉娅回答父亲的问题时说:“我可不知道,爹爹,该怎样想法……”(第一幕第三场)奥费莉娅对她的父亲要求她与哈姆雷特断绝关系只能有一个回答:“我一定听话,爹爹。”(第一幕第三场)这是极其重要的因素(试与哈姆雷特被派往英国威登堡一事相比较),它通过投影的方式指出了她的家庭生活关系、她的任人

① 费舍在《通过三个形象谈主题》中说:三个儿子——哈姆雷特、雷阿提斯和小福廷布拉斯都是为父复仇者。我们再补充一个——奥费莉娅,因为问题不只在复仇,还在于她的出生和她的与父亲血缘关系的悲剧开端。



摆布、她的顺从(出于情愿)的“磁性的”线索,她的极其消极的女性内心的神秘实质。她依然不了解来向她告别的哈姆雷特想做什么,由于不了解,于是她害怕:“噢,爹爹,爹爹,可把我吓坏了!”她父亲问她:“想你想得发疯了?”她回答说:“我可不知道,只怕是的,爹爹。”(第二幕第一场)虽说她不知道自己怎么想他,但她能感到一切——她感到恐怖、害怕。她对这一场景的讲述应该成为她与哈姆雷特关系的基础。王后想她成为哈姆雷特的妻子,对她说:

后 奥费莉娅,但愿你的美貌
是哈姆雷特发疯的真正原因;
更愿你的美德能使他恢复正常,
能使你们俩安享荣华富贵。

(第三幕第一场)

墓园这场戏的情况也是这样。她的最大痛苦就是对哈姆雷特的爱情。在暗中安排与他见面后她直截了当地说:毁了,一切都毁了。她把自己的痛苦看作是对哈姆雷特悲剧的感受(好像银铃儿搅乱了,失去了和谐——见上文),看作是对他的悲剧的反映:“啊,我好苦好苦,谁想到过去的爱恋竟变成了他今天的痛苦。”(第三章第一场)这里有她的悲剧,但这是未曾实现的悲剧:她是哈姆雷特悲剧的反映,这一点是必须予以说明的。还有一个非常重要的“抒情因素”:奥费莉娅为他祈祷——他请求她在做祷告时是否也替自己忏悔。

奥费莉娅:“啊,天啊,快救救他吧!”(第三幕第一场)这里奥费莉娅所用的祷告词,可说是这出戏中最出色的一段祷告词(试与哈姆雷特同伴们



的一些祷告词相比较,如霍雷肖:“愿老天能保佑他!”——第一幕第四场;马塞勒斯:“但愿如此。”——第一幕第一场)。这是为哈姆雷特祈祷,这点下面再谈。她的形象被描写得非常难以捉摸。在这场戏里,像戏中戏那场戏一样,她几乎没有说话,只在谈话间来几句即兴插话,她这样不言不语^[21]在悲剧中给她这个角色增添了不少魅力,使她始终都处于不明不暗的状态中。她的谈话(仅仅是插话)的无足轻重的性质是非常值得注意的。这是她发疯之前的状况。她的悲剧始于哈姆雷特杀死她父亲之后。她的悲剧中的两条轨道——哈姆雷特与奥费莉娅的不幸的爱情、奥费莉娅的父亲被哈姆雷特杀死,这两件事合二为一,这使她发疯并最终导致她自杀身亡。无怪乎哈姆雷特称呼她父亲为耶弗他,正如她发疯时所祈祷的那样,她的死有为她父亲牺牲的某种成分。通过被杀的父亲同另一个世界的联系,她父亲的死按神秘的联系在女儿身上找到了反响,在女儿身上表现出“另一种存在”,表现为发疯。发疯的奥费莉娅来找王后,这非常引人注目:确实在她身上能找到王后罪孽的反映,她想赎取自己的罪孽。无怪乎哈姆雷特把母亲的受辱和他与未婚妻的绝交这两者直接地联系起来,说:“女人的名字是软弱”——这就是他谈话的意义。难怪哈姆雷特要她进修道院,要她不结婚,埋怨自己为什么要出生,要她终身不嫁。在悲剧中,她的死是赎罪,当牺牲品,在这之前,她曾在廷臣与王后的讲述中被提到过。

后 我不想和她谈话。

侍臣一 她坚持要见你,看她疯疯癫癫的样子,
实在可怜。

后 她想干什么呢?

侍臣一 她总提到她父亲,说现在



世界上鬼花样实在多，一边唉声叹气，
 一边捶胸，动不动就发脾气；
 嘴里骂骂咧咧，说话闪烁其词，
 好像有意思，又好像没意思；
 她的话听起来虽然莫名其妙、不知所云，
 但听的人却把她的话断章取义，
 按照她说话时有时眨眼、有时点头、
 有时做出种种手势，对她话里的意思
 妄加猜测，说她话里含着深意，
 虽然不能确定，可看起来总有些不妙。

（第四幕第五场）

这就是她的疯话——如泣如诉的、暧昧不明的、表面上无意义的、断断续续的、不连接的疯话，但这些疯话却非常深刻。她的疯话时不时地讲到她的父亲，讲话过程中时不时捶捶胸、做做手势，不禁使人产生一个念头：在她的疯话中有一种尽管是不可确定的，但确是可怕的东西。无论哪儿，甚至在哈姆雷特身上，在奥费莉娅发疯的场合，语言不会显得软弱无力——这是诗歌的底蕴之所在，没有被一丝光线照耀的诗歌最后的底蕴之所在：这种疯狂的光是不寻常的和古怪的——是不可分解的。^① 整个印象是难以言传的。她的疯话不断提到哈姆雷特和自己的父亲。这里有她父亲的幻象和鬼

① 歌德曾说（参见：《威廉·迈斯特全集》，第6卷，圣彼得堡，1879年，第262页）：“在这些怪事和看来荒诞无稽的事情中包含有深刻的含义。”然而，经歌德对奥费莉娅的疯病“分解”以后，没有发现有任何深刻的含义，只是说：“是个好姑娘……只是情感受到刺激……”应该指出的是，她的疯病中确实包含有极其深刻的含义。



魂,她看到满头白发的父亲。她的疯话中提到死和白布寿衣。国王说:“她心里放不下父亲。”

奥 这件事请别提了吧。

王 过分的悲伤把她害成这个样子,
这完全是因她父亲的死引起的。

(第四幕第五场)

她的疯话里,她的缓慢而有节奏的语调中,有种悲痛忏悔的东西:在她的朝圣者之歌里,她歌唱赤着脚、穿着粗毛长袍在各圣地云游的朝圣者,还歌唱朝圣者的死亡:

奥 夫人、夫人,他死了,
他已躺在墓穴里;
头顶盖块绿草皮,
脚下蹬块白石碑。

(第四幕第五场)

下面就是奥费莉娅祈祷的起因:

奥 我希望一切会好起来。我们
必须有耐心;可是一想到他们把
他埋进冰冷的泥土里的时候,
我就不禁要掉泪。必须让我哥哥



知道这件事。对你们好心地劝说
我很感谢,谢谢你们!来,我的马车!
晚安,夫人;夜安,亲爱的女士们;
晚安,祝你们晚安。

(第四幕第五场)

正如她的内心蒙上一层死亡的阴影一样,在她这些话语的节奏中有某种非常令人感动的、浸透泪水的、饱含悲哀的、虔诚的、非常女性的东西。

雷阿提斯说:

雷 难道少女的理智也像老人的生命一样
经受不住摧残吗?由于人的天性
在爱情上显得特别敏感,所以
会把最珍贵的东西奉献给最心爱的人。

(第四幕第五场)

这就是她的疯话的意义——令人难解的意义。

奥 你应该唱:“辘辘辘,辘辘辘。”
翻来覆去总是这样唱。
哦,这纺车转动的声音配合着
歌词多好听!唱的是坏了良心的
管家怎么拐走了主人的女儿。

(第四幕第五场)



这就是她的歌词：仿佛死神庇护着他，庇护着她这个未结过婚的、注定要毁灭自己的修女。鲜花的场景是无法形容的：各种鲜花的象征意义与她的疯话如此相近，以致鲜花成了疯话中唯一的语言。

雷 忧思、悲痛和地狱中的磨难，
在她身上都化成了娇媚。

（第四幕第五场）

无怪乎王后向她的坟墓、她的处女的棺木撒鲜花时，一边撒着鲜花一边说：

后 好花送给姣好的人儿，你安息吧！

（第五幕第一场）

雷 让灵柩入土为安吧！愿她洁白无瑕的
肉体上开出鲜艳的紫罗兰花来！

（第五幕第一场）

她的处女的、未曾结婚的（未曾亵渎的）纯洁形象——所有这一切都与鲜花有着联系。在她赞美鲜花的歌声及由于父亲的死而枯萎了的紫罗兰浓郁的香味产生的悲伤曲调中，还夹杂着各种各样的花香。这是在用祈祷和唱歌倾诉死亡的痛苦，其中可捕捉到内心的旋律，某种隐秘的东西：



奥 [唱]

难道他不回来了？

难道他不回来了？

不回来了，他也不在了，

他已离开了人间，

永远也不会再回来。

他的胡须白如雪，

他的头发乱如麻；

如今熟睡棺材中，

抱怨命运也无用。

愿上帝让他的灵魂升入天国！

愿上帝饶恕所有基督徒的灵魂，

上帝和我们同在！

(第四幕第五场)

这就是在歌词中她父亲的幻景。关于她的疯病可用雷阿提斯的话来表达：“这种胡扯要比正经话还有力。”她的话中含有一种深刻的(富有音乐性的)意义,尽管这意义是难以用语言来表达的,但在悲痛的曲调中和所歌唱的鲜花中传达出某种忏悔的东西。她的受骗的少女歌声中——反映出她对哈姆雷特的爱情遭到拒绝使她走向死亡的悲剧性后果,她把这种后果比作失去了女儿身,爱情改变了她,使她注定要走向死亡。死神降临到她的头上,悲剧中那磁性的线索捆绑了她的手脚。而在王后的叙述中又有一层雾样的障翳盖住了这一点。



后 雷阿提斯，你可怜的妹妹，
她落水淹死了！

雷 怎么？她落水淹死了？在哪儿？

后 有棵柳树长在小河旁，
柳树的枝条直接垂向河面，
奥费莉娅来到这里，自己动手编了个花环，
用的是荨麻、毛茛、鸢尾花和兰花；
质朴的姑娘把兰花称为死人指头，
自由牧羊人的粗话中则另有不雅的别名。
她爬上一根伸向河心的树干，
想把花环稳稳地挂在树干上，
谁知咔嚓一声树干折成了两截，
你妹妹连人带花落到了河中央。
她的衣裙散开像仙女，
一面漂浮一面还断断续续在歌唱，
完全不感到自身的苦难，
像是本来生长在水中一般。
可是这样的时间没多久，
她的歌儿还来不及唱完，
可怜的人儿啊，
就被拖进了九泉。

雷 那就是说，真是淹死了！

后 是的，淹死了，淹死了！

（第四幕第七场）



这是一个离奇的故事，她的死(半自杀)本身就令人惊叹不已：半死亡、半自杀——邪恶的枝条折断了，但她迎着死亡走去，断断续续地唱着古老的曲调，戴着各种花草和花冠漂浮着，淹死了。磁性线索编进了她的花环，这线索把她拽向河底，她沉下去，淹死了。因此，在这场戏结尾时有一个问题并没有解决：不知道是自己去寻死呢还是迫不得已而死亡。这是处于两者融合无法区别时的两个边缘之间的死，是她自己淹死或者不是自己淹死——这成了不可思议的最后底蕴，意志和死亡的最后秘密。就这样，在王后的讲述中这两者都融合在一起。在掘墓人精彩的对话中，在那纠缠不清的、自作聪明的庄稼汉的出言不逊的辩论中，尽管他们弄不清法律细节，但仍然以非常隐晦曲折的力量揭示出同样的关于自然死亡还是自杀的问题，揭示出这两者无法分开的问题。显然，这一点最终也无法得到解决(第五幕第一场)。在任何情况下，他们说的都是自杀。哈姆雷特在墓园看到出殡行列时说：“给谁送葬呀？仪式竟这样草率？这显然表示了他们来埋葬的那个人是寻了短见，是自杀身亡的”(第五幕第一场)。还有，教士也提到了出殡的事(掘墓人也同样提到这一点)。

教士甲 不能再有其他仪式了。
我们不能亵渎圣规，
像正常死去的人那样，
为她唱安魂曲。

(第五幕第一场)

在她的悲痛的举动和疯话中有某种忏悔的东西，在她的死亡中有一种赎罪的、献身的成分。这是一个刻画得极其深刻的形象。她是一个拒绝



婚姻和生育的保持童贞的姑娘，她的一生是由忏悔的疯话中的悲痛，由渗透泪水的明快节奏，由一个未婚妻、女人、姑娘内心最隐秘的悲伤柔情编织而成的，这不仅对“悲剧音乐”特别重要，而且与剧情本身交织在一起。无怪乎雷阿提斯还指出了她的疯话的“积极”的影响。

雷 要是你没有发疯，你要我去复仇，
还不至于这么感动我。

（第四幕第五场）

难怪在一见到她时，他就说：

雷 我发誓，定叫害你发疯的人
加倍抵偿他的罪恶。

（第四幕第五场）

他还为复仇寻找借口：

雷 因此我高贵的父亲白白地送了命，
还把我的好妹妹逼成疯癫，
如果论她的美貌品德，那
简直是可以傲视一世、睥睨古今。
这个仇我总是要报的。

（第四幕第七场）



在奥费莉娅的棺木前他诅咒哈姆雷特：

雷 啊，别提那该死的混蛋了，
是他害得你丧失了理智，愿千灾百难
都落到这个恶人头上！

（第五幕第一场）

在这里，在墓园，在奥费莉娅棺木前，正在上演一场戏，仿佛是奥费莉娅的亡魂时刻在上空游荡——在她的墓穴里，哈姆雷特和雷阿提斯正在厮打，这象征着他们后来那场命中注定的决斗，象征着那场决斗将决定一切，象征着哈姆雷特已站在墓穴里（雷阿提斯也同样），正面临着死亡的威胁，正在实现着哈姆雷特要做的伟大的事业。总的说来，如果墓园这场戏——第五幕第一场——是表现墓园的基调，惨剧中人的“死后的”一面；那么，同一幕的第二场戏（在两场戏里发生同一件事——雷阿提斯和哈姆雷特的决斗，关于第一场戏的意义暂且放到以后再说，他们第一次决斗的意义是这场决斗发生在墓穴里，发生这场命中注定的决斗时他们两人都站在墓穴里）则是与奥费莉娅的亡魂相联系的。这一亡魂高耸在惨祸发生地的上空，照耀着它的是惨祸的另一种光芒。奥费莉娅的悲剧仿佛是一曲抒情的伴唱，它在整出戏的上空荡漾，充满极度的、难以言状痛苦，充满极深沉的含情脉脉的旋律；它显得令人难解和不可思议。在伴唱中，既包含有某种激动人心的、最富有暗示的、最令人痛心的和最深沉忧郁的东西，也包含有在整出戏中最能容忍的——高尚的——悲剧性的、最神秘的东西。这样，悲剧就转入了忏悔。她的由忏悔的疯话、由有节奏的哭诉（也即流泪）和半期望、半惨死的令人叫绝的阴影编织成的形象，她的由明



净的水面、柳枝、花冠和枯萎的花朵所笼罩的阴影编织成的形象——仿佛使悲剧的整个悲痛的调子都发生了改变，使她按另一种方式说话，使她更能容忍，更加高尚；给人产生一种印象：仿佛她是在献身、在赎罪、在忏悔——这赋予悲剧以宗教的阐释。

关于这一点我们将再在下文中涉及。



第八章

为了弄清悲剧剧情总的进程,为对逆转做一些必要的考察,我们在这里还得再费些笔墨来谈一谈其他几个角色:国王、王后、雷阿提斯、波隆尼亚斯、小福廷布拉斯、霍雷肖等的情况。哈姆雷特的母亲——王后的形象与奥费莉娅的形象之间存在着直接的联系。王后与悲剧的开端有关系,但她的形象是柔性的、模糊的,以致到剧本的结尾时依然很不清楚,不清楚她是否知道她丈夫所犯的罪行^①。哈姆雷特的悲痛使她忐忑不安,她想促成哈姆雷特与国王的和解,想让哈姆雷特把自己的打算告诉她——因此她在整出戏中是消极地、无效地伴随着他。她也不可避免地、什么也不知道似的伴随着他一起走向死亡。她不知道是不是克劳迪亚斯杀死了他的第一任丈夫,她也不知道他杀害哈姆雷特的预谋,以致自己也成为这一预谋的牺牲品。当波隆尼亚斯打算去寻找王子心绪不佳的原因时,她知道的唯一原因是:儿子心绪不佳与她丈夫的死、与她 and 克劳迪亚斯过于仓促的结婚有关,她在这桩婚姻中负有一种罪恶感。可是她仍然被蒙在鼓里,仍然期望看到儿子和奥费莉娅的幸福,期望亲手把鲜花撒满他俩的喜床。在她的罪孽中有一种天真,是这种天真毁掉了她。国王阻止她喝那杯倒好的毒酒,她却坚持要喝,而且一干而尽:在看戏的那场戏中也像逆转

^① 罗曼诺夫说:“王后是不是克劳迪亚斯谋杀罪行的共同参与者,目前的整个悲剧中没有做出解释。”(见《罗曼诺夫全集》第2卷)。

的这场戏一样，这种罪孽的“天真”表现得十分明显。当国王因“捕鼠机”而惶恐不安时，她问：“陛下怎么了？”（第三幕第二场）。因此，在她的灭亡中有某种可怕的东西，她是自己死的，而不是谁害死她的。哈姆雷特的疯病仍然使她非常害怕，她感到这将毁了他。她与哈姆雷特谈话时，看到他身上“充满着”一种杀气，她惊呼救命，结果导致波隆尼亚斯被杀。在哈姆雷特用剑说话以后，这个性格软弱、优柔寡断的女人感到非常害怕，她以为自己的所作所为只是顺其自然，甚至并不知道这是罪孽。

后 我做了什么错事了，容你当我面
这样粗声粗气骂人？
……究竟我犯了什么罪，
你为什么不管三七二十一，
迎头就向我一阵炮轰？

（第三幕第四场）

她本想从哈姆雷特那里探听到他悲痛的原因，这是她决定与他见面时的想法，但见面后却完全不是那么回事，这个性格软弱的母亲听到的是儿子对她的指责。她因此感到非常害怕：

后 哦，哈姆雷特，别说了！
你使我看透了自己的心，
我的心已经染上了永远洗不掉的
漆黑的斑点。



……哦，哈姆雷特，你那像利剑
一样的话语已经把我的心
劈成了两半。饶恕我吧！

（第三幕第四场）

连鬼魂都说：你的母亲让惊愕给压倒。这之后她接着问：“要我怎么样？”这表明她实在是没有办法，她无法拯救自己。哈姆雷特与她谈到死亡，哈姆雷特的疯病曾使她非常害怕。

王 你这样长吁短叹一定有原因，快说出来，
让我弄清是怎么回事。呃，你的儿子呢？
后 啊，今晚遇到的事真叫人害怕死了！

（第四幕第一场）

可她马上又喜欢哈姆雷特：

后 他拖着被他杀死的尸体出去了。
像劣质的矿砂也能烧出金子那样，
他的疯劲中也透露出善良的本性，
为自己铸成的大错失声痛哭。

（第四幕第一场）

发了疯的奥费莉娅也使她害怕——她不停地深深叹气。



后 我不想跟她说话。

……内心负疚使得我惶惶不安，

一点点纰漏也像是不祥预兆；

心里有鬼就怕出事，

越怕出事就越有事。

(第四幕第五场)

她爱国王——这是出于对罪孽的一种坦率、天真和原始本性。在雷阿提斯率乌合之众冲进王宫的那场戏里，她没能劝阻他。当雷阿提斯问到他父亲被杀的事时，她解释说：“这可不是国王干的。”她没有预感到灾祸的来临，当她告知关于奥费莉娅淹死的消息时说：“灾祸一桩紧跟着一桩，真的是接踵而至……”(第四幕第七场)她不仅与国王谋杀哈姆雷特的事没有牵连，而且还为儿子担心。当雷阿提斯和哈姆雷特在墓园搏斗时，她对雷阿提斯说：“看在上帝的面上，千万别招惹他！”她设法袒护哈姆雷特，说：

后 他说的全是疯话，每当他的

疯劲起来的时候，总是这样。

可只消一会儿他就会安静下来，就像

母鸽抱窝时那样非常有耐性了。

(第五幕第一场)

在哈姆雷特和雷阿提斯决斗前，她劝他们和解。由于无所作为、消极被动，因而她的形象中有一种可怕的东西：这就是本性上的弱点，天生的



罪孽感(是与生俱来的、母性的、与生命同时赋予的),也可以说是她的天性和原始本性。她的罪孽无可解释,哈姆雷特说得对,她这样做不是爱,不会带来好处,仿佛是有个恶魔深藏在暗处,利用她,怂恿她去犯罪。这恶魔不是别人,是她本身的弱点,但她仍然是无辜的。因此,在她的不可避免的死亡里有一种可怕的东西。走向死亡的线索时刻吸引着她,这是无法抑制和不可抗拒的,在她的整个罪孽的无辜的形象中显出了可怕火焰的反光,这反光使她惊恐不安,使她的心灵承受悲剧的沉重的负担。她的形象就是这样的:她的命运里最明显的是悲剧的总的规律,即支配她整个行动并不可避免地引导她走向逆转的(悲剧的整个意义就在于这一逆转)哑剧的规律。悲剧发生时她不采取行动,甚至还卷入到悲剧的开端(谋杀)中去,这一开端主宰着整出戏,它不可避免地成为结局中悬在整个悲剧上空的一把最后的、致命的逆转之剑。她的死亡中有一种古怪的东西,她的死亡的形象本身也是古怪的。她的死亡仿佛是自愿的,偶然发生的,但同时又是必然的、早在悲剧开始时已经确定了的(哈姆雷特说的关于她的死亡的话):所有剧中的人物仿佛像一匹瞎马一样,不知不觉地转动着命中注定的悲剧之轮,最终自己跃进轮子底下,被轮子碾死。〔22〕

国王也因沉重的负担而疲惫不堪。他杀死了兄长,篡夺了王位,剧情的开端由他而起,这使他成为收场、逆转的主要人物。其实,哈姆雷特和他之间消极无为的斗争导致两败俱伤,这一斗争成了悲剧的全部内容,是这一悲剧剧情发展的主要轨道。哈姆雷特与他是两个最强大的斗争对手,与此事有关的其余的人都是因卷入他们俩之间的斗争而遭到灭顶之灾。国王在悲剧进行过程中没见他犯什么罪,他的罪行完全是悲剧开端之前犯下的。他现在想的是怎么与哈姆雷特和睦相处。戏一开始说的就是他想同哈姆雷特和好,想改善因兄长暴死而造成的他们之间的紧张关系,看来,在这点上他



是已经得手了。可是，国王的死却最后导致小福廷布拉斯登上了王位。下文我们还要谈谈政治阴谋方面的情节。他劝哈姆雷特抛弃悲伤，他感到其中有一种不祥的东西，不是普通的儿子对死去父亲的哀思，而是一种致命的、可怕的东西。有一股愁云惨雾总是笼罩着他的心，令他不安。尽管还看不出哈姆雷特有反对他的举动，但他仍竭力从哈姆雷特言行中窥测可能给他带来的毁灭，他将面向被磁性线索吸引的日益逼近的死亡。戏一开场他就想到事情还有转机的余地，同意王子留在宫内，他高兴得在心底里都发笑了，正如王子希望组织一次演戏来解解闷使他高兴一样。他试图让波隆尼亚斯、吉尔登斯特恩、罗森克兰茨探听哈姆雷特悲伤的原因。打听的结果以为他是因为失恋的缘故。为消除这一原因，他得设法让哈姆雷特高兴起来。波隆尼亚斯、吉尔登斯特恩、罗森克兰茨这些人，再加上雷阿提斯都不知不觉地卷入这场斗争的漩涡，成为国王的工具，并导致与国王一起走向毁灭。这三个人物以及在剧中扮演的角色有许多相似之处（试比较哈姆雷特对待其他廷臣，如第五幕第二场中对待奥斯里克的态度和第三幕第二场中在谈到云彩像骆驼时对待波隆尼亚斯的态度^①）。只有波隆尼亚斯这一角色在死后还通过奥费莉娅和雷阿提斯进入故事情节。关于吉尔登斯特恩和罗森克兰茨的死（顺便提一下，这两个人物做什么都是成双成对的，都是在一起的：这是一种奇妙的艺术手法^[23]——两个廷臣扮演同一个面孔和同样一个角色），是在悲剧行将结束的时候才知道的，这一点特别重要。他们同国王及其命运休戚相关，这种关系在国王下达训令，要求他们跟王子一起赴英国时，他们回应的谈话中可以看出：

① 试比较费舍的说法：奥斯里克就是年轻时的波隆尼亚斯——哈姆雷特对这两者的态度可见波隆尼亚斯的“云彩像鲸鱼”这场戏和哈姆雷特让奥斯里克“戴上帽”这场戏。



吉 许多百姓的生命都受到陛下的庇护，
陛下的安危与百姓息息相关，陛下的
顾虑是正确的，决定是最圣明的。

罗 每个人都应竭力设法远避祸患、
保存自己，更何况陛下是身负重任的
一国之首、众人之王。国君晏驾不仅
是个人的亡故，而且是像个大漩涡一样，
卷去了近旁的一切。国君犹如
装在高峰极顶上的有千万种零件的
一座巨大的轮盘，在它崩塌时所有零件
都将在轰然一响中随之粉碎。
自古以来，国君轻轻的一声叹息，
就会引来全国的哭声一片。

（第三幕第三场）

他们被吸引到和国王一起的斗争中来，他们想一开始就使哈姆雷特落入他们编织的罗网。因此，国王的死也就是他们的毁灭。他们在剧中的角色和命运向我们表明，在这个双方战士剑拔弩张的、你死我活的战场上，落入其中的一方都将毁灭。无怪乎哈姆雷特的心情这么使国王害怕。他惊恐不安地听取波隆尼亚斯关于王子疯病原因的报告后，急不可耐地说：“噢，你就讲出来吧！我正想听听。”（第二幕第二场）然而，想尽各种办法也无济于事，廷臣们并没有打听到哈姆雷特郁郁寡欢的真正原因。于是他们又寄希望于请戏子演戏，以消解王子的闷闷不乐。在派波隆尼亚



斯去偷听王子与奥费莉娅交谈时，他们之间有这样一段谈话：

波 也难怪有人责备我们，
说我们用虔诚的面孔和至诚的外表
掩盖着自己魔鬼般的内心。

王 [旁白] 啊，说得太对了！
无疑这是抽了我良心狠狠的一鞭！
涂脂抹粉的娼妇的脸蛋，远没有
我那用花言巧语乔装打扮起来的
行为更加丑恶。啊，真是不堪重负啊！
真累人啊！

（第三幕第一场）

国王总是疲惫不堪——逐渐走向死亡：悲剧中各场戏的所有内容（哈姆雷特与奥费莉娅、各个廷臣、波隆尼亚斯的谈话，与母亲的谈话，以及孩子们的谈话，所有这一切，都是国王亲自安排的，甚至最后一场导致他自己死亡的戏也是他亲自安排的），各场戏的每个部分几乎都引起国王的不安和担心，这些不安和担心最终导致他的死亡。因此，他时刻准备着死亡。他走向结局的速度一点也不比哈姆雷特慢，他是迎着哈姆雷特的挑战一步步走向死亡的。所有的希望都落空了，在和奥费莉娅谈话后他一针见血地指出，王子得疯病不是因为失恋，而是因为忧郁在心头伏窝孵卵，孵出来的不会是别的，将是一种危险。他决定立刻打发王子去英国，并且按照波隆尼亚斯的提议，让王后找他谈一次话（所有这一切都推动着剧情的发展：和奥费莉娅谈话后，决定立刻打发王子去英国；看了戏中戏后更使



国王下定最后的决心,王子和王后的谈话以及波隆尼亚斯的被杀促使国王下了在英国处死王子的决心,然后是王子的归来,国王又和雷阿提斯定下了阴谋)。特别要指出下面这一点:剧情运行的整个机构是控制在国王手里的,而不是控制在哈姆雷特手里。没有国王,剧情就会原地不动,因为剧中除了国王,任何人,甚至哈姆雷特都不能采取任何行动,剧中的一切行动都是源于国王。在剧中,哈姆雷特的角色是静态的、不动的,他的行动都是由国王的行动引起的(如廷臣的被杀)。因此,无论是剧情的开始(哈姆雷特父亲的被杀),还是后来运行的机构都控制在国王手里:主角是国王,而不是哈姆雷特。既然剧中一切行动都起源于国王,弄清他行动的动机就显得十分重要,至于他这个受沉重负担压抑的形象的一般情况先可以不去管它。他的行动的动机可以归结于一点,即:隐隐约约的恐怖和不安,对哈姆雷特悲伤的担心。所有这些都预示着一点——将给他带来不幸。国王开始斗争,所有这一切都不可避免地把他引向死亡。还有一点也非常重要:国王在整个行动过程中没有一个贯彻始终的计划,他的计划随机而变,原计划行不通时他会选择新的计划,他还会与别人(有时与波隆尼亚斯,有时与雷阿提斯)采取联合行动。这样做的结果是,虽然他也在行动,但无论是他的行动的唯一动机,还是他的行动的性质,都清楚地表明,作为剧情基础的不是国王的计划,不是国王引导着剧情,而是剧情引导着国王。整个悲剧有自己的计划,这个计划支配着国王的计划,要求国王的计划都按悲剧计划的方式行事,要求这个计划吸引国王不可抗拒地走向死亡,尽管他抗拒,但仍然不得不完成剧本的计划,屈从于这个计划。哈姆雷特很明智,他没有预先做计划,他的先见之明就在于他理解剧本的计划并完全顺从这一计划行事。在看戏中戏时国王暴露了自己,哈姆雷特也是。看戏成为剧情的转折点,原因也在于此。



王 我讨厌他这样，不容许他这样疯疯癫癫的，
这对我是个威胁。

(第三幕第三场)

必须赶快让他离开：“我们要给这种威胁加上脚镣，不给他行动自由。”
(第三幕第三场)

这种令人难以置信的心灵的重负在悲剧的奇妙构思中尤其在他的祈祷词中表明得最为明显：

王 啊，我的罪孽深重，已经达到臭气熏天的程度；我的灵魂因犯最古老的罪孽——弑兄罪而受到人人的诅咒！我不能祈祷，尽管我的愿望和意志一样强烈，可是罪孽比愿望和意志更强烈，就像一个人要同去做两件事情，我因为犹豫不决而一事无成。要是我这双罪恶的手沾满了兄弟的血，难道天上的甘霖能洗得它像雪一样洁白无痕吗？要是慈悲不用于宽宥罪恶，那它还有什么用处呢？祈祷的目的不是有它的双重作用，即一方面预防人们的堕落，另一方面还可宽宥已犯下的罪恶吗？我还是祈求上帝吧！说我的罪恶是过去犯下的。可是，唉！我该怎样祈祷才是呢？“祈求上帝



赦免我恶毒的杀人罪吗？”那可不行，
因为现在我还占有着使我动了杀机的
那些东西——我的王冠、我的野心和王后。
在非法攫取的罪脏仍不放手的情况下
我能得到宽宥吗？在人世间，在当今
贪污腐败风气日盛的情况下，罪恶的
手上都镀了金，可以用这镀金的手
推开公道，买通法律；可在天上却
并非如此。那里可不能偷天换日，
那里所犯罪行都必定显出它原来的真相，
有罪行的人必须直面罪行，自己为自己
作证。怎么办呢？试试忏悔吧，忏悔
不是万能吗？有什么是忏悔做不到的？
可对一个不能忏悔的人，这有什么用呢？
啊，我多可怜啊！我的心胸漆黑一团，
我的灵魂被胶粘住，越挣扎越
脱不了身。救救我吧，天使们！
让我绷直的双腿跪下吧，
让我绷得像钢丝一样坚硬的心弦
变得像新生婴儿的筋肉一样软和吧！
愿一切能转祸为福！

（第三幕第三场）

在这里，国王他不能祷告，尽管他有这个愿望。难道天上没有仁慈心，



即使最沉重的罪孽也不让请求宽恕(这是悲剧中通常的祷告用语,悲剧人物请求上帝宽恕他们的罪行,不要让他们不可抗拒地走向死亡)吗?难道亡灵也不能得到宽恕吗?但是祷告不能对他们有什么帮助,因为在悲剧的宗教里没有宽恕,没有赎罪,没有祷告,没有反悔;那里只有一种仪式——献出生命、死亡、不可抗拒地毁灭自己,悲剧的意义就在于此。没有忏悔——国王最后的祈祷语传达出忧郁绝望心灵的恐惧,这种力求摆脱恐惧却越陷越深的心态是很可怕。就在这时,他还对祈祷抱有希望:“一切还能好转啊!”但是,在他默默祈祷时,哈姆雷特却举起了他的剑,这正是悲剧的意义所在,这把剑暂且没有落下,但到时候它必定会落下来的。祈祷是没有用的:

王 我的话飞向天,我的思想却坠向地,
无思想的空话永远升不了天。

(第三幕第三场)

这是垂死的挣扎,这是陷于恐惧中的国王的心灵——剧中极其必要的一种映像,这种祷告的不可能性是剧中极其必要的特点。现在国王知道自己将死,他仍要斗争,但这只会加速他的死亡。哈姆雷特杀死波隆尼亚斯使他害怕:

王 啊,不得了!
要是我在场,不一样遭了他的毒手!
放纵他恣意妄为,对你、对我、对
任何人都是一种威胁。

(第四幕第一场)



从波隆尼亚斯的被杀中他已经预感自己也将被杀。他担心，波隆尼亚斯被杀会有人怪罪于他。死亡已经临近。

王 若是再放纵他恣意妄为，
对大家是多么危险！
……急病要用急药医，
要不然就不好办。

（第四幕第三场）

他的全部希望就是把王子打发去英国，并在那儿把他杀死：

王 英格兰王啊，照我的旨意执行吧，
他是我的眼中针、肉中刺，
你一定要帮我除掉他，
只有他的死讯传来的时候，
我的脸上才会浮现出泰然的笑容。

（第四幕第三场）

祸事一桩接着一桩，雷阿提斯首先把仇恨转向国王。

王 啊，格特鲁德！
真是祸不单行啊，
不幸的事一桩接着一桩……
亲爱的格特鲁德，



这些流言飞语好像一尊霰弹炮，
打得我血肉横飞，死上加死。

(第四幕第五场)

雷阿提斯的报复行动不仅从国王身上被引开，而且转向了哈姆雷特。原先他们曾经是天然的盟友，他们有共同的敌人和共同的事业：

王 现在你已判明我的无罪，
你应把我认做朋友，
既然你聪明的耳朵听清了
谁是杀你父亲的凶手，实际上，
他杀你父亲，为的是要我的命。

(第四幕第七场)

哈姆雷特的信函暴露了国王第一次计划的失败^①。他选择雷阿提斯作为自己的工具。

王 雷阿提斯，你愿听我的安排吗？
雷 愿意，陛下，只要你不勉强我同他和解。
王 我是想让你心安。若是去英国的途中他
突然决定不继续航行，又回来了，那么，
我已想好了一个主意，让他乖乖地

① 应该非常郑重地指出：国王与雷阿提斯谈到（更确切些说是开始谈到），早在收到哈姆雷特的信之前，也就是说，在还未得知杀害哈姆雷特的阴谋失败（未得到哈姆雷特在英国的死讯）之前，他又设计了新的阴谋，这一点可以归之于剧本的“荒谬”和矛盾，但实质上还有更深一层的原因。



自投罗网，而且使他脱身不得，死了
也起不了什么风波，连他母亲也
察觉不了什么，以为只是发生了意外。

雷 我听陛下的，
最好请让他死在我手里。

王 我正想借你的手杀死他。

(第四幕第七场)

国王立刻制定了两项计划：一项是用改变自己的锋芒的办法杀死雷阿提斯，另一项则用同样的办法杀死王后，这两项计划最后都落到国王自己头上——刺中哈姆雷特的毒剑和一杯毒酒最终导致国王的死亡。国王通过承认雷阿提斯为父复仇的办法与之结成一伙，帮他报仇；这样做的结果正好使哈姆雷特同样为报杀父之仇向他举起了复仇之剑。关于在奥费莉娅墓穴里的搏斗，他对雷阿提斯说：事情马上就会有结果（第五幕第一场）。线索打上了结，结系紧了，最后的结局是全都归于毁灭。

雷阿提斯在悲剧中占有重要的地位，他同意成为国王迫害哈姆雷特的工具。他的作用显然与哈姆雷特一样，为的是突出两者之间强烈的对比，突出哈姆雷特的优柔寡断。他也是为父报仇，最后与哈姆雷特一起，既报了仇，也毁灭了自己。然而他与哈姆雷特形成强烈的对比，这正是他的作用的意义所在。通过对比发现他的身上有许多哈姆雷特没有的东西。他是一个曾居住在法国，在那里享受青春的年轻人——这一点与所有年轻人一样；他是国王所说的那种善用好时光的年轻人。哈姆雷特对奥费莉娅的爱情使他十分害怕，他预感会有一种不祥的事情发生。从波隆尼亚斯和雷纳多（第二幕第一场）的对话中我们得知雷阿提斯是怎样生活



的。这是一场与哈姆雷特进行对比的戏，雷阿提斯的生活方式与哈姆雷特是格格不入的，对雷阿提斯的刻画是通过对比的方式完成的。按波隆尼亚斯的说法，“赌博、酗酒、玩女人——这只是气盛轻浮的年轻人常犯的通病，只是年轻人火气太旺的一时发作，血气方刚的一点调皮撒野”——所有这一切都是与哈姆雷特格格不入的。酗酒、赌博、“逛窑子”，按波隆尼亚斯的说法，所有这一切，尽管受到舆论的谴责，却是年轻人的权利，他们都可以这样做。父亲被杀后他完全变了个样，他仇恨满腔，怒不可遏，首先把矛头指向国王，他要痛痛快快的复仇。

后 请冷静点，雷阿提斯。

雷 我哪能冷静得下来，我要能冷静下来，

那我就是杂种，我父亲就是王八，

我母亲贞洁的额头上

就该烙上娼妇的恶名。

……我宣布：

今生也好，来世也罢，我一概不顾，

我只图痛痛快快为父报仇！

王 谁能阻止你呢？

雷 除了我的意志外，谁也阻止不了我。

至于力量呢，我有的是，用不着你操心。

（第四幕第五场）

但是他的意志，正如哈姆雷特的意志薄弱一样，都是服从悲剧剧情发展的需要。国王的盘算和雷阿提斯的怒不可遏一拍即合——他渴望复



仇,准备成为国王的工具,表示要对哈姆雷特采取行动,说:“就在教堂里割他的咽喉!”

在墓园里,一见到哈姆雷特,他就扑了上去,扭成一团,好不容易才把他们拉开。哈姆雷特身上有一种可怕的东西,这是谨言慎行的雷阿提斯应当担心的:哈姆雷特就是用他亲手递过来的毒剑杀死他的;雷阿提斯被引诱落入死亡圈,被磁性线索捆绑无法挣脱,最后不得不走向死亡。这里需要指出的是,他们本来不该是敌人,只是悲剧需要他们成为敌人罢了。哈姆雷特在谈到墓园那场搏斗时说:

哈 可是我很遗憾,我的霍雷肖,
我不该在雷阿提斯面前忘乎所以,
因为在他的命运里我看到
自己命运的影子,他心里的痛
也就是我心里的痛。
我想同他和解,得到他的原谅。
可是,这也得怪他自己大恸大哭,
惹得我心头火起,欲罢不能。

(第五幕第二场)

在决斗开始前哈姆雷特也曾对雷阿提斯说过诸如此类的话,可是雷阿提斯的回答却显得虚情假意。在墓园相遇时哈姆雷特就问过雷阿提斯(见第五幕第一场),为什么雷阿提斯要这样对待他,要知道自己一向是爱他的,可是问题不在于此:两人都扮演着各自规定的角色,只是因为完成这一切而和解了,仿佛他们从来不是敌人却扮演着敌人的角色。雷阿提



斯与哈姆雷特互成对照，小福廷布拉斯这个形象是雷阿提斯这个形象的补充，他同样是国王和雷阿提斯共同的政治阴谋链条中的一环。剧本的开始和结尾是悲剧故事情节的两端，它们所揭示和包含的这一共同的政治阴谋贯穿着整个戏剧，大致情况如下：在这里，故事情节的家庭部分是受“哑剧”控制的，从霍雷肖的讲述中我们得知，老哈姆雷特和老福廷布拉斯之间曾有过一场战争，这场战争中取得胜利的是老哈姆雷特；后来他们相继去世；他们去世后继承王位的是他们的兄弟。这一切都是在戏开场前已决定了的。在悲剧之外进行的、仿佛为悲剧剧情划定一个框框的这一政治阴谋在整个故事情节中起着特殊的作用，它把悲剧划分为两大部分。难怪剧情发生逆转的结果使王位又转到了小福廷布拉斯的手里。不过，这一点有待下文进一步来讨论。现在我们先得弄清阴谋的大致情况，因为这场阴谋是与国王、雷阿提斯、小福廷布拉斯联系在一起的。因为，我们要确定阴谋的两端，即阴谋的起始和结尾。阴谋的线索贯穿悲剧的整个过程，乍看起来它仿佛来自外部，独立于剧情的主要轨道之外，但它依然与剧情本身有着必然的联系。在悲剧决定命运的时刻，这种联系表现得尤为明显。丹麦不可挽救的局势、时势的腐败和加紧战备构成了悲剧发生的背景。哈姆雷特取胜是无望的，无怪乎霍雷肖和士兵们把鬼魂的出现与国家将发生大灾难联系在一起。关于这一点国王则说：

王 现在，小福廷布拉斯小看了
我们的实力，自以为我们王兄
晏驾后，我们的国家已经脱了节，
怀着自以为有机可乘的梦想，
不断要求我们归还他们



在他父亲在世时依法
割让给我们的土地。

(第一幕第二场)

国王在这里所说的“我们的国家已经脱了节”和哈姆雷特所说的“时代整个儿脱了节”的重合并不是偶然的。国王想用和平方式即通过谈判的方式解决好这一问题,他决定派信使去请求小福廷布拉斯的叔父——挪威国王制止他侄儿进一步的行动,挪威国王表示同意,但同时有一个请求,希望让他侄儿率军借道丹麦攻打波兰。国王同意这样解决,认为这样就一切圆满了。但这个借道(即使在故事情节的政治部分也是受着某种无所作为的特点支配。在戏里,只在讲述中提到与信使交涉,另外就是谈到小福廷布拉斯两次借道丹麦)却对丹麦造成了毁灭性的后果。仿佛哈姆雷特和小福廷布拉斯之间的无所作为的斗争一直在进行着,从父辈一直到子孙辈,不过这些斗争一次也没有在戏中发生。小福廷布拉斯率军打完仗从波兰回来路经丹麦时,恰好是丹麦王国处于风雨飘摇和“脱榫”的时刻,王国濒临灭亡的时刻,他成了不流血的胜利者,他获得了登上王位的权利。无怪乎他把这些尸体同战场上的尸体作比较,这些尸体都不是他杀死的,都不是他战胜的对手,这就是为什么他要给予哈姆雷特以军人的荣誉,用军乐军礼追悼他,因为只有他才称得上是杀死这些对手的英雄。根据故事情节,剧本的最终意义不在于国王的被杀,而在于小福廷布拉斯王位的恢复,这就是整出戏的意义所在^①。这一阴谋是在戏外进行的,关于阴谋实施的情况我们是从霍雷肖和信使们的口中得知的,戏内只出现过小福廷布拉斯两次过境:第一次过境,即过境去波兰,使哈姆雷特注意到他

^① 按季捷里赫的说法,哈姆雷特应该不惩罚凶手而把老哈姆雷特从老福廷布拉斯手中夺得的权力交还给小福廷布拉斯(见《罗曼诺夫全集》第2卷)。



们之间的强烈对比；第二次过境，即从波兰返回时正是情节逆转的时刻。这阴谋扩大了情节的范围：风雨飘摇、脱榫了的王国，其内部已长了脓疮，已濒临死亡，小福廷布拉斯此时的过境，仿佛起到解决争议、消除误会的作用，具有决定命运的意义。然而，这一阴谋却具有深刻的意义，它是悲剧故事情节必要的部分——因为在一切事情中都可感觉到它的存在。国王一直力求解决好与挪威的关系，因而同意让小福廷布拉斯过境；雷阿提斯聚众称王，仿佛王国即将崩溃，已处于风雨飘摇之中；家庭的悲剧将转变为国家的悲剧，将成为席卷全国的悲剧，引入到这场“室内的”、亲密小圈子戏中的将是国际谈判、外交交涉、人民起义、骚乱、即将面临的战争、千军万马的进攻。故事情节的这部分的意义与悲剧的起因和结局有着如此直接的联系，贯穿着悲剧的始终，这一点在下文中还将谈到。现在我们只来谈谈小福廷布拉斯这一形象，因为这一形象与哈姆雷特又一次形成了对照。哈姆雷特也和政治阴谋联系在一起：国王因为他受人民拥护而不敢贸然惩罚他；的确，哈姆雷特也顺便提到过，国王对他是在游移于希望和选择之间；不过，主要是因为他的不可理解的联系——他推举小福廷布拉斯，预言他会当选丹麦国王，应把丹麦交给他管理，而把自己的出生与整个阴谋开端中已规定的导致毁灭决斗不可理解地联系在一起。

哈 你干这个活儿有多久了？

掘墓人甲 我干这个活，正好是先王哈姆雷特
打败挪威王老福廷布拉斯的那一天。

哈 那有多久了？

掘墓人甲 这你还不知道吗？傻瓜都会知道的，
就是小哈姆雷特出生的那一天——
他现在疯了，被送到英国去了。

（第五幕第一场）



小福廷布拉斯也是个为父复仇者，他全然不顾吉凶未卜、安危难定，为捍卫荣誉而不惜牺牲一切。哈姆雷特感觉到他的整个特性，感觉到他与自己的不同，对他十分钦佩，却对自己不了解（见上文中援引的例子），这已经预示了他的选择：王国、人世间需要这样精力充沛、为了荣誉勇往直前、大力争取而断然蔑视悲剧结局的人。与哈姆雷特形成强烈对比的是他的胜利者、与“this machine”（“这台机器”）不相协调的小福廷布拉斯，悲剧中对他的着笔不多，仅仅是淡淡的几笔。但他的意志，像雷阿提斯的意志一样，也像哈姆雷特的优柔寡断一样，都是服从悲剧及其规律的需要。

霍雷肖是个特立独行的人。他站在悲剧事件之外，不采取行动，是悲剧事件的观察者和讲述者。他这个形象对悲剧的风格具有更重要的意义，他的讲述比他的行动更有意义。他在行动方面的作用并不突出（如上文提到的让哈姆雷特和鬼魂沟通），但他“善于言辞的”作用却很明显。他仿佛是一个观众，默默观看着整出悲剧，倾听它讲述的故事，理解其中的意义。哈姆雷特只是把他看作不采取行动的人物：

哈 自从我能够明辨是非、区别善恶之后，
你就是我心里选中的一个人，因为
你虽颠沛流离但没有受到丝毫伤害，
因为你无论受到命运的打击或恩宠，
你都能处之泰然。像你这样不受
命运女神戏弄的人是幸运的。

（第三幕第二场）



关于他在逆转以后的作用我们将在下文中再谈。作为悲剧事件的讲述者，他从舞台场面得到如下印象：他想结束自己生命或者想继续活着，都只是为了哈姆雷特，只是应他的请求。这是悲剧风格的一个非常重要的特点。下面我们要谈的是一些配角：廷臣、教士、军官、士兵、使节、掘墓人、戏子、水兵、送信人、侍从，等等。对这些人物我们不打算一一分析，只有当需要说到他们的时候，我们才顺便提及（如哈姆雷特的士兵、戏子、掘墓人——对他来说，与掘墓人谈话就比较困难，与戏子、士兵谈话就容易——那些人都为他祈祷）。剧中配角的作用是一清二楚的：他们不参加剧情的全过程，只是应个别场合的需要；这些淡淡几笔描摹出来的形象（掘墓人、戏子、廷臣、士兵等）对悲剧风格的形成也非常重要。

这里我们极其概括地提及配角形象只是因为这是解释剧情的需要，要解释他们对主要人物的依附关系（联系、从属关系或支配关系），还得极其概括地对剧本的故事情节和整个剧情做出综述，这样必然会涉及剧情的逆转与结局，因而，我们还得详尽地探讨剧情逆转本身，这将是下一章研究的课题。



第九章

整出戏的进程中,正如事件的通常进程一样,总有一条彼岸的神秘的情节线索在起着作用。这条线索无处不在,时隐时现,除了在情节线索上出现断裂留下深深裂口的通常因果联系之外,还显现出对悲剧进程起着决定作用的另一种命中注定的、必然要发生的联系。尽管这种联系从整体上看像雾里看花,难以看清,难以捉摸,但悲剧其实自始至终只围绕着一个中心,而且是单向地向前发展的。在悲剧中一直起支配作用的是悲剧引力定律,这一定律引导着剧情的发展,使其从一开始,从第一句台词起就不可逆转地直接奔向毁灭的目的。悲惨的、不祥的、死亡的东西越积越多,使之离毁灭的目的越来越近,以致结局已经不是从外部了结那无穷无尽的(即没完没了的)悲剧的事情,而是其内部结构发展的必然结果。剧情的发展直奔这一关键时刻,整个思想内涵和目的也寓于这一关键时刻之中。于是,这一关键时刻终于出现了,迫近了,来到了。

然而,为了指出结局是由剧情决定的,是整个剧情发展的必然结果,在悲剧的开端中它已出现,而且在其每场戏中都有所表现,因此在这里,在转入关键时刻这一话题之前,有必要对悲剧的故事情节做一简要的概括,这是因为从上述考察中我们对此已十分清楚。其实,悲剧的整个情节已包含在剧本开始之外的开端以及结局之中,剩下的全是空话和无所作为。只是因为整个剧情都包含在结局之中,而结局不只是收场、尾声,不只



是剧情的最后结果。显然，整个结局在悲剧开端中已有所显露。这出戏的故事结构是迥非寻常的：它沿着两条轨道——政治阴谋和家庭阴谋展开，这两条轨道的情节错综复杂，互相渗透。两者的开端都在悲剧开始之前已经存在。有两个事件支配着整出戏，决定着事件的整个过程，正如开场的哑剧决定着整出戏一样。有两个事件支配着整出戏的发展：老哈姆雷特和老福廷布拉斯的决战和克劳迪亚斯谋杀兄长的罪行。这是两大阴谋的极点，它们存在于剧本之外——悲剧开始之前。这些极点正如悲剧开始之前发生的那些事件那样已包括在悲剧的开场哑剧中，包括在悲剧剧情的规律之中，正如开场哑剧一样，这些极点事先决定了悲剧中的角色。这两大阴谋在结局中还有另一些极点。结局这一场戏按剧情的丰富程度来说是令人不可思议的一场戏，在这场戏里，早就积聚起来的一场大雷雨爆发了。在这场戏里，突然掀起一场行动的旋风，横扫整个无所作为的荒漠；在这场戏里，把各种行动集中起来，使其集中于悲剧的同一关键时刻。整个悲剧在这些极点之间进行着，却没有行为；悲剧的政治阴谋部分充斥着谈判、外交交涉和对过去的叙述，而在关于挪威王子小福廷布拉斯这场戏里则纯粹是“哑剧式”的、无言的过场。然而，通过最无作为的这场戏我们仍然始终感觉到挪威王子这一角色有决定命运的意义；他的“过场”使我们感到，悲剧中的一切都在走向这一关键时刻。政治阴谋是在剧情的主轨道之外完成的，而且，恰恰是由于家庭阴谋的展开而使政治阴谋的车轮倒转。这种政治阴谋有极其重要的意义，它不仅仅是作为悲剧的背景和环境。这是一场未经精心策划的政治阴谋，它只有粗略的线条，具有“哑剧式”的特点，整个阴谋是一场预先注定要进行的毫无理由可言的决斗“哑剧”，它扩展了故事的范围，并且是从外部赋予剧本的，使故事情节从人物的控制中，从其对性格、因果、偶然性的从属关系中摆脱出来，给家庭故事划定一个范围，赋予家庭故事、整个故事情节、整个剧本以悲剧哑剧式



的意义,确立对悲剧起支配作用的唯一的定律:悲剧就需要这样。结果是,剧本的整个故事的目的和任务不是国王的被害,等等,而是小福廷布拉斯复国的胜利。他的胜利没有行动,难以说清,是随意加入剧本故事的,因为这是它追求的终极的“目标”,至少从表面上、形式上看来就是如此。家庭阴谋的剧情进程与政治阴谋的剧情进程并行不悖,两者最终在终点会合,取得一致。整个剧情在这里同样也集中在悲剧开始之前的开端以及最后的结局之中。整个剧情集中在开端之中,这是因为剧情的两端、两极之间没有任何新的事件。因此,置于悲剧之外,即悲剧正式开演之前的哑剧对整个剧情起着支配作用。那么,整个悲剧的这些极点之间又是些什么呢?悲剧总是通过每一场戏、每一句台词、每一个表演动作,一直奔向结局、奔向同一关键时刻。悲剧的开端恰恰是通过悲剧引力这样一种神秘力量来支配整个悲剧,使悲剧中产生一种毁灭的反光,吸引其走向毁灭。整出戏充满无所作为,充满悲剧走向结局的内部运动的神秘节奏。在这里,不成功的谋划、意外的事件、各种各样的交谈、因软弱无力而引起的烦恼、无知的折磨,所有这一切都通向同一个目标,通向能使一切问题获得解决的时刻,这一时刻不是由剧中人物的计划或他们的行动产生的,而是使剧中人物的计划和行动服从自己,受自己的支配。悲剧开始之前的结系得越来越深,只有在必要时才能解开。这出戏的剧情进程,更确认些说是无所作为的进程,大致上是这样的:一开始就使人感觉到有一种令人忧郁的、担心的、预示着大难临头的东西,但同时又使人感到还有希望,一切还会好起来的。可是后来,这种担心得到了证实,摆脱灾祸的出路是不会有的。哈姆雷特也感到了这一点。大家暗暗地、私下为此担心,但同时仍抱有希望,认为一切都会妥善解决,一切还会好起来的。在这里,毁灭的节奏仍有波动。整个悲剧都充满这种走向毁灭的内在的、神秘的节奏——是否可



以认为悲剧的思想内涵正在于此呢？——一场戏接着一场戏，剧情进程中的突变，接着发生转折达到无所作为的顶点，发展到顶点之后整出戏又不可逆转地通向毁灭。按故事情节展现行动计划和秘密，并撕去对手假面具的这一场戏，揭示了这场戏的象征意义、思想内涵、各个角色的作用以及开场哑剧对整出戏的支配作用。首先展现在观众面前的是戏中的开场哑剧，即这出戏的图解、基本架构、故事梗概和剧情提要，然后戏才正式开场，由开场哑剧中宣告的由演员担任的角色上场演出（正如上文中援引的王后的誓言和国王的那一段台词^[24]）。这是最主要的一场戏。在悲剧中那场“哑剧”的支配作用是无法抗拒的，它始终不渝地引向同一个目标，这一点在这里已可以明显地感觉到。这之后（正如这之前发生的那些事件一样，只是那些事件是通过潜在的、隐秘的形式表现出来的），故事情节中的一切事件，如波隆尼亚斯的被杀、奥费莉娅的死亡以及哈姆雷特被派往英国，都只是一种推动力，是外加的一种冲击力，是毁灭节奏中的一种搏动，而我们在上文中所提到的主人公的情感和感受——悲剧的整首抒情诗仅仅是对它们起着支配作用的这一节奏的感觉和反映。正是在这一关键时刻面前，节奏变慢了，减弱了，突然周围一片死寂，这预示着死亡即将降临。于是，宫廷中笼罩着一种莫名其妙的恐怖气氛，在恐怖气氛中迎来了一场宫廷中的“娱乐活动”——决斗，从这里可明显感到最后的关键时刻已经到来。第五幕分为两场戏，出场人物与开场“哑剧”中的几乎完全一样：第一场在墓园——大家都在奥费莉娅墓地周围看着哈姆雷特和雷阿提斯两人在她的墓穴里厮打；第二场是王宫里的最终结局。这里仿佛是一件事的两种表现，把一幕戏分为两场戏来表演，仿佛一幕戏里既向观众展示彼岸的、死后的结局那一面，又向他们展示墓地上的、死亡的那一面。哈姆雷特与雷阿提斯在墓地里哑剧式地厮打预示着他们后来的



决斗不仅仅是突出其死后、阴间的一面，而且也指出了他们厮打的真正的死后的性质，关于这一点我们放到以后再说。死亡及死后情况的征兆依然来自这一场戏，这种征兆可以在结局时感觉到，结局不是别的，正是全体死亡。因此，死亡节奏的延缓预示着生命边缘的一片死寂。这就是墓地这场戏的逆转基础。如果事件总是在生命的边缘上发生，那么现在它已向死亡边缘推进，以致戏中最可怕的、神秘的东西已经越过了这个死亡的界限。如果神秘的彼岸线索总是不可捉摸地卷入事件的进程，总是在哈姆雷特身上显现出来，或在其他人的恐怖和预感中显现出来，那么这一彼岸的、幕后的力量毫无疑问便会开始发挥作用。这就是为什么任何地方都没有像这场戏这样震撼人心，这场戏里，那种神秘的、深藏着的、只能模模糊糊感觉到的、非常秘密的东西出现了，显露出来了，通过死后的剧情揭示出来了。这种在剧情进程中始终可以感觉到的彼岸的力量终于在这里开始彻底揭示出来了^[25]。在这里，悲剧的命运作为一种神力(a divinity)已经“形成我们的终点”(shapes our ends)。

哈姆雷特在杀死波隆尼亚斯后说：不幸既然已经开始，更大的不幸还在后头。现在，大祸已经临头，期限已到，钟声已响，关键时刻已经来临。这一由悲剧所揭示的神秘的火焰点燃了的关键时刻的火光是人的肉眼难以忍受的。这场戏甚至在风格上与整出戏形成强烈的对比：这场戏里几乎没有台词，这场戏的动作特别多，可以说多得不能再多，整场戏十分紧凑，动作像一阵旋风疾驰而过；台词则时断时续的，简短得像花剑的一击那样。整场戏的台词只是对表演动作的注解。不见得有一场戏，其中死的预兆是那么明显，其中死的神秘的恐怖是那么强烈。哈姆雷特一眼花剑都不看，决斗就开始了。哈姆雷特第一次击中对方，国王敬他一杯毒酒，想让他喝下。哈姆雷特——这一点特别重要——一心一意地只顾厮杀，聚



精会神地决斗，他把击剑不仅仅看作是一场比赛，因而他拒绝了国王的敬酒，他想尽快结束这场决斗。于是哈姆雷特第二次击中对方。

王 我们的孩子一定能取胜。

(第五幕第二场)

正如国王预料的那样，他的孩子赢了。王后为庆贺他的胜利随手拿起一杯酒准备喝。

王 别喝！格特鲁德。

后 我很想喝，陛下，请原谅。

(第五幕第二场)

她喝下本不是为她准备的那杯毒酒。

王[旁白] 这杯酒里有毒，啊呀，来不及了！

(第五幕第二场)

雷阿提斯对国王说：“国王，我现在要击中他了。”

王 你未必能击中他。

雷[旁白] 击中他，良心上有些说不过去。

(第五幕第二场)



究竟是什么使他违背良心扮演强加于他的角色，并在完成这角色后对哈姆雷特说出那些关于友情与宽恕的话？哈姆雷特是爱他的，但“问题不在这里”——他们扮演着悲剧早已给他们规定的角色，他们互相杀死了对对方。雷阿提斯先刺伤了哈姆雷特，然后在搏斗中他们互换了花剑，接着哈姆雷特又刺伤了雷阿提斯，这一切都在情景说明中讲清楚了，而没有通过台词。花剑上涂了毒药，两人（哈姆雷特手上现在拿的是同一把有毒的花剑）都受了致命的伤。

王后倒下了，情景说明中指出了这一点。

哈 王后怎么回事？

王 她在流血，她晕过去了。

后 不，不，酒，酒，哦，我的哈姆雷特，

酒！酒里有毒！

[死]

（第五幕第二场）

已经中了毒的、濒临死亡的、倒在血泊中奄奄一息的、已经走上漫漫黄泉路的、已经跨过死亡边界的王后还从那个世界回过头来揭露酒里有毒这一事实，犹如黑压压的万重浪从高处突然劈头盖脸地向哈姆雷特猛袭过来（在这里特别强调逆转的进程，只是在王后意外死亡之后才掀起了这股巨浪）。

哈 哦，阴谋！是谁干的？把他找出来！

（第五幕第二场）



雷阿提斯事先已知道了这一切。

奥斯 怎么啦，雷阿提斯？

雷 唉，奥斯里克，我像一只
投进自己罗网的山鹑，
设计害别人，
结果反害了自己。

(第五幕第二场)

而现在，也是从那个世界，也是在快被杀死的关键时刻，雷阿提斯揭露了一切。

雷 凶手就在这里，哈姆雷特。

哈姆雷特，你已活不成了，
世上什么药也救不了你，
再过半小时，你就完了！
那杀人的凶器就握在你手上，
锋利的刀刃上还涂有毒药。
这毒计害人也害了我自己，
我已中毒倒下，再也无法站起，
你的母亲也让毒酒毒死了。
啊，我说不下去了。
罪魁祸首是国王陛下，
是他，就是他……

(第五幕第二场)



要把彼岸的干预通过真实的悲剧环境表现出来,使其具有如此震撼的力量,这恐怕是很难想象的。不可能设想,既是比较真实的处境,同时又是比较神秘的处境,都在同一时间:在这里,剧情已明显地跨过了生死的边界,剧情是在阴阳两隔的最后分界上发生的。在这里,抓住的时机也是不可思议的:所有这些人物的——王后、雷阿提斯——他们已经受了致命伤,中了毒,他们即将告别人世,只有半个小时的存活时间,但这段延长的时间正是他们死亡的过程,是他们告别人世的时刻。接近死亡就是告别人世,让灵魂飞升天国。在死亡的时刻,濒临死亡的他们还做了一件身后事。尤其是哈姆雷特:他在那时还没有马上杀死国王的意图。他已经受了致命伤^①,他的生命只剩下半个小时(他已先被毒剑刺中),他的死亡已经开始,他已处于死亡的过程中,在这样一个时刻,不知怎么的,他与雷阿提斯互换了花剑,雷阿提斯那把锋利的带毒的剑落到了他的手中。已经受了致命伤,处于死亡过程中的哈姆雷特用他手中的毒剑刺伤了雷阿提斯。这个生命只剩下半个小时的半死不活的人,这个已受死神控制的人,完成了一件自己的身后事,完成了一件死后的、恐怖的事。

哈 怎么,剑刃上还涂了毒药!

好,就让毒药发挥作用吧!

[刺国王]

(第五幕第二场)

^① 费舍说:“在已经受到致命伤的情况下,他实现了复仇的事业。”对这一令人惊奇的情况还很少有人提及。



让毒药发挥作用，接着他又强迫国王喝下那杯毒酒。一切都指向国王——终于使国王自己也落得一个死的下场。剧情就此结束。雷阿提斯也完成了自己的角色，他不再与哈姆雷特为敌。

雷 真是报应呀，
他死得罪有应得，
毒药是他亲手准备的。
尊贵的哈姆雷特，
让我们互相宽恕吧！
你杀了我父亲，我不怪你，
我杀了你，你也别怪我。

[死]

(第五幕第二场)

哈姆雷特也紧随其后死去；现在他已经前往那个世界，在这个世界他已完成了一切，也已经知道了一切。他已死去。他说：“一切都完了。”

哈 愿上天赦免你的罪孽！
我也跟着来了。
我快死了，霍雷肖。
不幸的母亲，永别了！
你们这些目睹这场
意外变故而惊惶失色的观众，
若不是因为死神来拘捕我，



不让我有片刻的停留，
我本想告诉你们……
唉，罢了，罢了，霍雷肖！
我死了，你得活下去，
好把有关我的事实真相
昭告世人，
让不明真相的观众
解除顾虑。

（第五幕第二场）

他已经知道一切，如果时间允许，他本想把有关自己的事实真相都告诉那些脸色惨白、浑身发抖、默默无言的见证人，但实际情况却不是这样。霍雷肖向大家说：“他死了，我也不想活了。”霍雷肖这个少言寡语的悲剧的观众，所有死者的观众，也不想活了。

霍 不，我也不想活了！
我虽是个罗马人，
但骨子里却是个丹麦人，
我也要用酒杯里
剩余的毒药了此一生。
哈 如果你是个男子汉，
就请你把那酒杯递给我，
放手吧，别犹豫。
啊，霍雷肖，我死后，



要是你不留下来，
你不把有关我的事实真相
昭告世人，那么，我的名誉
将受到极大的损伤。
假如你心里真有我，
请你做点牺牲，暂且
不要忙于进入天国，
去享受那里的欢乐，
请你暂且留在这残酷的人间，
向不明真相的人讲述我的故事。
[行军步伐声和鸣炮声由远处传来]
远处怎么会传来炮声？

奥斯 这是小福廷布拉斯
从波兰凯旋，
他正放礼炮迎接英国使节。

哈 我马上死了，霍雷肖！
毒药攻心我只剩下一口气，
英国使节来的消息我没法再等，
可是我可以预言
小福廷布拉斯将被推举为王，
我此行将就木的人，



也投他一票^①。就这样吧，
你可以把所有事情的
始末根由全告诉他。
从此以后嘛，
只剩下了沉默。

[死]

(第五幕第二场)

霍雷肖接受了哈姆雷特的请求活了下来——如果他是个男子汉，就得把残留着毒药的酒杯递给哈姆雷特，这需要极大的勇气，因为这样做，他就得在这个万恶的世界里继续活下去，就不能一下子给自己打开通向极乐世界的大门。正在死去的哈姆雷特对这时(这一关键时刻)回来的小福廷布拉斯发表自己的见解，预言定将推举他为王。哈姆雷特嘱咐霍雷肖，要他把所有事情的始末根由，把整个悲剧发生的经过都告诉小福廷布拉斯，本来他想亲自做这件事，但是死亡妨碍了他，他只得把另一个故事的秘密带到自己坟墓里去：“从此以后嘛，只有沉默。”哈姆雷特死了，他的悲剧终结了。悲剧在祈祷中结束。

霍 一颗高贵的心停止了跳动，
安息吧，亲爱的殿下，
愿你在天使的歌声中安息！

(第五幕第二场)

① Occurents 这个词根据斯蒂芬斯的解释是偶发事件变故或事件。莱特森解释说：“你可以把这(临终前我投的一票)转交给他，所有大小事件都是为了得到这个结果。”Solicited 这个词源自拉丁文“推动，因而有激励、促使”的意思(罗曼诺夫对这个词的含义不作界定)，这是这词非常明显的含义。



哈姆雷特的悲剧结束了。在这关键时刻，英国使节来到现场，通报了两个廷臣——罗森克兰茨和吉尔登斯特恩已被处死，并宣布了小福廷布拉斯取得的胜利^[26]。

小 好一场触目惊心的大屠杀呀！
啊，趾高气扬的死神！
你用残酷的手段，
一下子杀死那么多王裔贵胄，
是准备在你漆黑的地狱里
摆一席盛宴呀！

使臣甲 实在太恐怖了！

（第五幕第二场）

霍雷肖开始向世人报告所有事实的经过。

霍 让我向那至今不明真相的世人
报告所有事情的经过。
在我的报告中你们将会听到
惨无人道、血腥残杀的行为，
听到偶然的惩治、意外的杀人，
以及施诡计谋害别人
最后反害了自己的结局。
我要把这一切，
都确实实地向世人报告。

（第五幕第二场）



这就是哈姆雷特嘱咐要向世人报告的悲剧粗略的故事情节，从此以后嘛，只有沉默。小福廷布拉斯以悲痛的心情接受了自己的好运。他说：“我是在不该交好运的时候碰上了好运。”无怪乎他让哈姆雷特享受军人的荣誉，像战死沙场的英雄战士那样为他举行了葬礼，这一切仿佛都发生在战场上。

小福廷布拉斯的军队凯旋曲变成了送葬曲：正是这出殡的音乐、死亡的旋律、落葬的曲调为悲剧做了一个总结。悲剧以死亡——“全都一起死”作为结尾，这真是一席“死亡的盛宴”。悲剧的意义就在于此。所有的人——国王、王后、哈姆雷特、波隆尼亚斯、雷阿提斯、奥费莉娅、吉尔登斯特恩、罗森克兰茨都死了，只有霍雷肖鼓足勇气活了下来，这可算是一种为别人而活下去的舍己为人的行为。整个悲剧就这样紧紧地走向死亡的边缘，越过了死亡的界线，并最终完全走向死亡。只有在人间，在世上，在死亡边缘的这一边仍稍微露出一点故事情节的线索——军人的葬仪、葬礼的炮声、叙述真相、送葬曲。整个悲剧则越过了阴阳界，在死亡中隐没；它已超越死亡的边缘，超越了终点线。这就是为什么在世上还有悲剧的叙述和回忆，还有军人的葬礼和送葬曲，所有这一切都与死亡紧紧相连，所有这一切都是在人间谈论死亡，因为整个悲剧已在死亡中隐没，并最终只剩下了沉默。

第十章

我们已结束了对悲剧《哈姆雷特》的评述。可是这出悲剧对我们来说却依然是个谜，在评述结束时反而比评述开始时产生更多的疑问。然而，写最后一章的目的并不是为了解开这个谜，也不是为了揭示哈姆雷特的秘密，而是要把这个秘密作为秘密来接受，把它作为秘密来体验和感受。如果说作品的神秘性和不可思议性能在对它的阐释中得以加强的话，那么，这已不是原先的、最初的那种神秘性和不可思议性，也就是说，已不是由悲剧的外在的暧昧不明产生的成为通向悲剧艺术欣赏道路上的障碍的那种神秘性和不可思议性，而是由于对这出戏的欣赏而形成的对秘密的一种新的、深刻的、更深层次的体验。评论家的任务不限于给悲剧的欣赏指出某种确定的方向，使在这一方面上的欣赏成为可能，而是由于按这一方向进行的艺术的体验活动使悲剧读者的这一可能成为现实——因此，这已不只是有限地、严格地对剧本进行艺术欣赏方面的问题了。在这里，“纯粹的”欣赏已经不复存在，文艺正在结束却又正在开始……开始了什么？现在，这个问题已经摆在我们的面前。具体说就是：我们“欣赏”悲剧时开始了什么，欣赏的“方向”上得出了什么样的结果。虽然我们并不热衷于事情的实质（我们故意把这篇专论的题目只限于谈论悲剧的艺术方面），但依然想大致上弄清这样一些问题：我们已走到了哪一步？在欣赏时



正在开始什么？如果这不是文艺，那又是什么？首先，这出悲剧按其基调、结构——故事情节和出场人物的相互关系都是令人叫绝的。对剧情进程和出场人物形象的评述都相当明确地指出，剧本的故事情节在具有自己结构（政治阴谋、故事情节的两个部分：从开场“哑剧”——剧情开始前的逆转，剧情开始后的完全的无所作为到向结局的逆转）的所有特点的情况下也未能摆脱主人公的性格；这里也没有人物和故事情节的注定的、推测的、逆着性格行动（吸引善良的、高贵的人士去作恶）的、被称作为命运和天意的那种可怕的联系。悲剧的这两方面——命运和性格——按观念说实质上是同源的，故事情节受出场人物支配这一点使两者统一起来。这里又出现两种情况：一种是盲目地实施命运所注定要做的一切；另一种是服从原先赋予的自己性格的趋向。因此，性格的悲剧仿佛是一种变了形的命运的悲剧。正如上面所说，《哈姆雷特》这出悲剧既不是命运的悲剧，也不是性格的悲剧^[27]。这可怎么办？该怎么给悲剧下定义呢？这出悲剧是迥非寻常的，它不同于任何一出其他悲剧，它向我们展现的不是意志的有效冲突。按正确的说法，应把它称为“悲剧的悲剧”。这不仅是因为每一出另外的悲剧正是来自这样的悲剧，而且还因为它与普通的悲剧是一样的：《哈姆雷特》就是从普通悲剧结尾的地方开始的。这就是下限和上限，开始和结束。悲剧完全是建立在为生活的不幸这一存在本身而引起的亘古以来的悲痛之上的。悲剧因素的主要意义就在于此。按通常的说法，悲剧因素是包含在人类的意志与来自外部和内部的障碍所做的决定命运的冲突之中。但要知道这里必须有伴随悲剧因素的环境和条件。戏剧冲突仅仅能指出悲剧因素达到如此紧张的程度，以致必须通过行动才能表现出来。但此时谈的只是必然性，而不是悲剧因素本身。悲剧的主人公通过戏剧冲突的过程究竟要表现什么？要表现的不是冲突的本身，而



是作为冲突基础的东西，即形成主人公悲剧心态的主要起因。悲剧主人公表现的东西比那偶尔发生的和瞬间即逝的东西更为深刻，即奠定任何戏剧冲突的基础的东西。悲剧主人公表现的是普通的、永恒的东西，因为我们观看悲剧总是自下而上地看：它在我们上方，它是我们聚焦的中心，其中集中了我们生活里亘古以来永恒的、不会瞬间即逝的东西。任何悲剧中，在人类的激情、无能为力、爱情和仇恨的不可遏制的漩涡之后，在充满激情的意向和不可思议之后，我们都可以听到古时的、近来的、故乡的神性交响曲的回响。我们从周围的人群中分离出来，正如地球曾在某个时候分离出来一样。悲痛就存在于这种永恒的分离之中，存在于“自我”之中，存在于我——不是你、不是所有人都围绕着的自我之中，存在于所有一切——人、石头、行星——永恒的黑夜万籁俱寂的孤独之中。正如我们用最直接、最简捷的方式把悲剧心态的原因称做主人公的命运或性格那样，我们反正得弄清楚产生这种心态的根源，即“自我”的无穷无尽的永恒的分离的根源，也即我们中的每个人无穷无尽孤独的根源。

《哈姆雷特》这出悲剧就是在这一亘古以来生活悲痛的基础上创造出来的。整出悲剧正是发生在阴阳相隔的两个世界的门槛上，在这出戏中正是通过哈姆雷特的悲剧实现了两个世界之间的联系（小哈姆雷特通过老哈姆雷特，小福廷布拉斯通过老福廷布拉斯，名字的相同具有非常深刻的象征意义），恢复被打破的统一，分离被克服了——这样悲剧就转为祷告，它是起源于祷告的。这是因为祷告的地方（融合点）是没有悲剧因素的，悲剧正在那里结束。悲剧的意义正在于复归一体：这正是已故哈姆雷特所说的第二个意义——人世间秘密的意义，悲惨世界中生活的秘密的意义。



哈 ……如果时间来得及，
如果死神允许我停留，
我本想告诉你们……
唉，罢了，罢了，霍雷肖！
我死了，你得活下去……
你可以把所有事情的始末根由
全告诉他，从此以后嘛，
只有沉默。

(第五幕第二场)

正是这个“从此以后嘛——只有沉默”同哈姆雷特父亲说的死后的秘密相融合：

鬼 向人间泄露地狱中的秘密，
是件犯禁的事，要不然的话，
我只告诉你一桩事，用悄悄几句话，
就会使你魂飞魄散，使你
血凝成冰、眼冒金星，使你
披头散发，发丝像豪猪
身上的毛刺一样根根直立。
可是，这永恒的秘密是决不可以
让人间血肉的耳朵听到的。

(第一幕第五场)



剧本开始时阴间的秘密和剧本结束时人间的秘密及悲剧的意义都合而为一。前者为非语言所能表达的、不可思议的、决不可以让人间血肉的耳朵听到的秘密，后者为“从此以后嘛——只有沉默”——这两者融合了。这就是说，悲剧的意义是彼岸的、神秘的，“决不可以让人间血肉的耳朵听到的”。

这就是为什么我们说，整个悲剧是建立在死亡和沉默基础上的原因。这是一出由阴阳两界的线索相互交织的、由时间在永恒中形成裂口的非常神秘的悲剧，或者说，是一出悲剧性的神秘戏剧^①，是世上独一无二的作品。这一作品中，大致指出了以哈姆雷特为根据的这种悲剧因素的特点：与世隔绝，同时与阴阳两界交往，但有关他本人却没有直接涉及。那么，究竟什么是哈姆雷特的悲剧呢？在我们的评述中，对剧本所做的分析研究过程中，特别是在有些地方，几乎变成了对故事情节的复述。那么，为什么不力求在专著中用自己的解释来概括整个悲剧以及它的详情细节呢？这是由于作为这一专著基础的思想本身和悲剧本身的观点造成的：首先需要揭示的是悲剧的故事情节、剧情进程以及开场“哑剧”本身在整个悲剧中的支配力，复述悲剧比解释悲剧更容易些，对悲剧做分析研究离不开引用故事情节，也不应使人物形象抽象化。我们已经谈到过剧本的这一方面，谈到了开场“哑剧”在剧本中的支配力，谈到过它的唯一无根据可说的、最终的合理原因——悲剧就需要这样。难道开场“哑剧”的意义就在于此，这也是“悲剧需要这样”所要求的吗？

① “……是……非常神秘的悲剧”。——试图把哈姆雷特的神秘的解释和奥恩斯泰因著作中的原始意象理论相结合，在那著作中同时还承认悲剧是“病态社会”的反映。请参见：Ornstein R. *The Mystery of Hamlet Notes toward an archetypal solution*. 载：Hamlet enter critic, ed. by C. Sacks and E. Wban. New York, 1960, 198-199.



对悲剧的这第二个意义做详细的分析研究和评价(因为这一规律就是悲剧中“从此以后嘛——只有沉默”的第二个意义,故事情节中的第一个意义是霍雷肖的讲述)越出了对剧本做艺术解释的界线,这是一个特别的题目。这里需要确定的是我们要达到什么目的,这个题目属于什么类型。悲剧的意义在于它的某种高谈阔论,或者更确切地说,在于悲剧的信仰,不是指某种宗教信仰,而是指对世界和生命的某种理解。悲剧是一种生命的宗教(sub specie mortis^①),或更确切些说是死亡的宗教。因此,整个悲剧是走向死亡的,它的意义是与阴间的秘密融合在一起的。哈姆雷特的临终遗言是要霍雷肖讲述他的悲剧。霍雷肖将讲述什么,我们知道他将讲述的是故事的情节。濒临死亡的哈姆雷特能向我们,向我们这些脸色惨白、浑身发抖、默默无言的观众讲述的是另外的东西,即悲剧的第二种意义,但这第二种意义被带往阴间,作为阴间的秘密永远沉默了。尽管这部专著就是为这第二种意义写的,但在专著中没有直接提到过,没有直接为这种意义说过一句话。这里要重复一遍:当然,也可以直接谈论“第二种意义”,但这已经是用另一种方式谈论的另一个特别的题目,比如说,神秘的、彼岸的(正如“第二种意义”本身那样)题目——一个玄妙难解的、允许进入的只能是宗教关系——却是越出悲剧艺术理解范围的题目。在这里,“第二种意义”只是在悲剧的有限范围内,在它的“台词”与外界隔绝的圈子内才能引起我们的注意。整部专著的目的就在于此,即探索“第二种意义”,在悲剧的阅读中通过其台词来探索“从此以后嘛——只有沉默”。结束评述的时候,我们得认真地对待这样一件事,那就是我们想在本章里确定悲剧在通向死亡和沉默的同时,也就是通向讲述(阅读)和“第二种意义”。

① sub specie mortis(拉丁语)——从死亡的角度看——一种迂回曲折的说法。



文艺在这里结束，宗教却开始了。悲剧的开场“哑剧”的意义，“悲剧就需要这样”的意义必定是宗教的意义，因为这种对人类生命的理解是通过悲剧这款三棱镜得来的。哈姆雷特谈到主宰我们命运的上帝，谈到决定我们命运的时间节奏——注定在今天，就不会是明天；不是明天，就是今天；今天不来，明天总会来。他还谈到天意，没有天意，一只麻雀也不会随便掉下来。这就是悲剧的宗教：它只有一种仪式——葬礼，只有一种美德——时刻准备着，只有一种祈祷——悲伤。

哈姆雷特用悲伤方式为之祈祷的悲剧的上帝是什么样的，这是一个特别的题目。

人们通常都会谈到在观看或阅读完悲剧之后会产生一种“豁然开朗”的感觉，这种感觉是不顾悲剧因素的恐怖程度而自然产生的。这是个人的感觉问题：我们在本专著所提议的悲剧的阅读中必须谈到的不是关于豁然开朗的感觉，而是令人忧郁的印象，因为悲剧用自己绝望的悲伤感染了读者或者观众的心灵，悲伤的意义、对悲剧因素理解的意义就在于此。一般说来，“艺术享受”要是不妨碍对美学的思考，是否这种“艺术享受”（有时特别是在观看悲剧时）就不会成为深深的折磨、不会成为心情的忧郁、不会成为悲剧因素的媒介呢？观看悲剧时，大家都看到国王观看《贡扎果谋杀案》的情况。因为我们来到这个世界上，都曾是悲剧的参与者，在观看悲剧时，我们看到舞台上再现了自己的罪恶^[28]，看到再现了出生的罪恶、生存的罪恶，我们都是悲剧表演中悲伤的亲身感受者。对于我们，正像对克劳迪亚斯一样，悲剧总能捕捉住自己的良心，燃起“自我”的悲情的火焰，激起内心的感受，因此总能使我们深受折磨，而不是人们所期待的美学上的“享受”。这就是为什么我们会像克劳迪亚斯那样，中断对悲剧的欣赏，而没有坚持把戏看完，这就是为什么任何悲剧会像《哈姆雷特》的戏中



戏那样彻底中断了,永远沉默了,留下了中断了的、没有演完的悲剧。悲剧应该演完,应该通过自己亲身的感受使悲剧的不足得到弥补。悲剧的另一种方式的欣赏会使我们胆战心惊,正如这人间血肉的耳朵听不到鬼魂的永恒的秘密一样会使我们胆战心惊;天晓得,也许会像霍雷肖一样,我们的手也会伸向那杯毒酒。对哈姆雷特来说,悲剧猝然停止了。整个悲剧走过了死亡和沉默(试比较《哈姆雷特》一剧中演出的中断),在上面,为了艺术上的合理性,悲剧的讲述仍旧存在,故事的情节线索刚刚展开、伸延,随之它又收缩成一个圈,使悲剧两端连接起来,在悲剧的讲述中重新回到开端,回到再一次阅读中去,并通过艺术的欣赏、阅读,使悲剧的欣赏受到限制,并在死亡和沉默中骤然中断,这就是实质所在。但是艺术上的欣赏是“令人大吃一惊的”,中断了的欣赏,是不合理的欣赏;这种欣赏必然导致另一种东西——用沉默来弥补悲剧的台词。关于“非自然的”事件、死亡、毁灭的讲述突出了悲剧的艺术欣赏及其阅读,这种讲述使两端连接起来,闭合成一个圆圈,使其重新回到开端,把悲剧和它的“空话、空话、空话”再重复一遍,因为整个悲剧的“讲述”及悲剧阅读中所有的或者属于悲剧艺术欣赏范围内的一切,所有这一切都是悲剧的“空话、空话、空话”。从此以后嘛,只有沉默。

附录

部分注释

- [1] 不能把早晨浸入黑夜时使黑夜从白天分离出来的时刻同使白天从黑夜分离出来的时刻这两者混为一谈。日落后的黄昏——半明半暗，既不明又不暗，是两者的混合。尽管这一时刻是晃晃悠悠、混混沌沌，很不稳定，是令人悲伤的，但并不令人感到恐怖，甚至会使人产生一种舒缓的情绪（这是充满抒情味的听天由命的时刻——试比较丘特切夫的《黄昏》：“……晴朗的夜晚，不是白天，不是黑夜，不是黑暗，不是光明”）（莱蒙托夫语）。在黄昏时刻，落日用折射、斜射的光线照耀着越来越浓的昏暗，阳光渐渐消失，黑暗越来越近：形成了半暗的间隔，即时间凝固了的时刻。这完全不同于黎明前的昏暗。清晨来到比黑夜离开要早些。以前在文学中我们未曾见过赋予这一时刻的作品；也许，这是由于它的慢条斯理和难以捉摸。只有受上帝启示的预言家——诗人以赛亚才能在不大的但却是非常高超的抒情的片断中写到它，在这一片断中，通过哨兵的号啕痛哭的呼喊声和令人叫绝的回答，以震撼人心的力量传达出这一时刻的悲伤的和不同寻常的难以表达和神秘莫测。这一片断仿佛对整个悲剧、它的黑夜和白天的题词。将这题词译成拉



丁文则是: Onus Duma. Ad me clamat ex Seir—Custos, quid de nocte? Custos, quid de nocte? —Dixit custos; Venit mane, et nox; si quaeritis, quaerite; Convertimini Venite(Isaia, X XI, vers. 11—12)^①。

- [2] 尽管意见各不相同,但评论界却异口同声地指出剧本的这种暧昧不明、不可思议和难以理解。盖斯纳说,《哈姆雷特》是一出《戴假面具的悲剧》(见正文)。费舍在他的文章《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》中叙述这一意见时说:“我们站在哈姆雷特和他的悲剧面前,仿佛是站在帷幕面前,我们以为在帷幕后面隐藏着某个形象,可是到最后我们确认,这个形象不是其他任何什么,而是帷幕本身。”本书前言中曾引述贝尔纳关于障翳的意见;伯尔纳不是一般的令人叫绝地指出剧本的总的调子。在谈到有关莎士比亚精神的这一方面,即“白天——只是不眠之夜”这一方面时,他指出:“……da ist alles mystisch. Da ist die Nachtseite, die weibliche Natur des ebens, des Empfangende, Gebärende, da hören wir die Wehen der Schopfung.”^②根据他的话:“哈姆雷特是一种还未出生的、比死还坏的不合情理的现象。”我还引用过歌德关于“忧郁的问题”和施莱格尔关于“无理方程”的意见。鲍姆加特还谈到了《哈姆雷特》故事情节的复杂性问题,说这故事情节还包括“长长的一系列各种各样意外的事件”(据费舍的引文)。费舍曾说过:“哈姆雷特这一悲剧的确像一座迷宫。”勃兰兑斯说:“哈姆雷特在这里没有任何普遍的意义。清晰性并不是莎士比亚所追求的理想。在这里我们看到的总是谜

① 论度玛的默示:“有人声从西珥呼问我说,守望的啊,夜里如何?守望的啊,夜里如何?”守望的说:早晨将到,夜里也来,你若要问,就可以问,可以回头再来(见《新旧约全书》中文版《以赛亚书第二十一章》)。

② “……那里的一切都是神秘的……那里是黑夜的一面,是妇女接受生命和孕育生命的本性,我们在那里可听见创造生命的预兆。”



一样神秘莫测和自相矛盾的东西，而剧本所具有的诱惑力却丝毫也不是导致它的暧昧不明的原因。”谈到“暧昧不明”的书籍时，勃兰兑斯把《哈姆雷特》也列入其中，他指出：“《哈姆雷特》就属于这类书……在这一悲剧中，有时仿佛在剧情的外壳和内核之间挖出了一道深沟。”滕·布林克说：“因为我们意识到，《哈姆雷特》依然是秘密，是十分诱人的秘密，但这秘密不是人为地虚构出来的，而是有其产生的根源，本来就应该是这样。”道顿说：“然而，莎士比亚创造了秘密，这秘密依然是一种元素，不过，它只是激发你去想象，任何时候也无法把它解释清楚。因此，不要奢望有一种什么想法或一句有影响力的话能够解决戏剧中出现的困难，或者能够突然照亮其中原被黑暗掩盖的一切。不清晰性是艺术作品所固有的，它注意到的不是某项任务，而是生活；在这种生活中，在这种由黑夜的昏暗和白天的光明间的朦胧的边缘上通过的心灵的历程中有许多被各种研究所忽略的和研究不出结果的东西。”这种引证可以无穷无尽地进行下去（几乎所有的评论家都谈到过这一点）。《哈姆雷特》的“否定者”托尔斯泰、伏尔泰也说过同样的话：“《哈姆雷特》悲剧中的进程是杂乱无章的。”（见伏尔泰：《悲剧〈塞米拉米达〉前言》）留梅林说：“此剧整体上说是不可理解的。”然而整个评论界在这暧昧不明中看到的外壳，是次要的东西，它只能造成困难，而不能把困难作为本专论中出现的那整个悲剧的基础。如果莎士比亚的《哈姆雷特》确是像评论家们所说的那样是被神秘性包围着的话，那么，我们就很难理解，为什么道顿、勃兰兑斯、伯尔纳、歌德他们的哈姆雷特却不需要这样的覆盖物。对他们的哈姆雷特来说，暧昧不明是一种缺陷，因为如果在暧昧不明中没有意义（“悲剧的黑夜”），那么，这暧昧不明就是伏尔泰和托尔斯泰所说的“杂乱无章”。



[3] 伊万诺夫在一篇精辟的论文《莎士比亚和塞万提斯》(见《俄罗斯晨报》,1916年4月22日)中把莎士比亚和塞万提斯时代比作黎明前的时刻。他说:“他们两人从各自不同的角度看到笼罩在白茫茫雾气中的被吓跑的黑夜的最后的阴影,这阴影避开阳光,沿着凹地和山谷上空滑行和飞翔……他们在唯理论的早晨把非理性的东西在生活中记录下来,在冲破神秘的一切覆盖物的白昼明亮条件下发现秘密,由于这一隐秘本质的深刻反映,它们的创作像生活本身一样是极其深刻的。”一般说来,悲剧中令人叫绝的台词必然会使伊万诺夫承认“神秘王子的台词”(“连续的黑夜让白天中断了”)是“他创作中的中心词”(舍斯托夫语),甚至也是“莎士比亚自己之所以意义重大和无所不包的明证”。“莎士比亚在自己创作范围内解决世界问题和纯悲剧性地宣布自己的宗教公设是进入精神错乱的通道,是对现实社会制度中的非理性和超理性原则的承认,这是任何时候都不可能彻底解释清楚的,因为‘其中有许多这样的东西’,正如哈姆雷特提醒他的朋友霍雷肖时所说的那样:‘天地间许多事,决不是你们用哲学脑袋能梦想到的’”。莎士比亚在谈到自己疯癫行为时说出了如此极其深刻的道理……

总之,即将到来的一天是可理解和不可理解的这两种含义的融合,莎士比亚的悲观处世态度起源于对这白天明亮光线下的发现。他在阳光照耀的地带发现了隐藏在凹地和山谷里的黑夜阴影的通道,并在理智发生动摇,在生的“时代联系”散落到死的环节上时,在决定性的最后瞬间从那里把自己的鬼魂派向人间(第五幕)。但遗憾的是,尽管伊万诺夫对悲剧因素有如此惊人的感受(见《导航星》),认为“引向这悲剧因素内部一极的准确托词就是沉默(见《预感和预兆》)”,并体会到深渊的欣喜和命运的可怕(拉丁语为 horror fati),他还如此有先见之明地把莎



士比亚与陀思妥耶夫斯基一起都归入“揭露性文学家”——“最高神启的仆人”之列，但他却与这些“揭露性文学家”（塞万提斯、托尔斯泰）相反，并不着重研究哈姆雷特的秘密。在1905年临近纪念日的时候，报纸上刊载了他的一篇文章《个人主义的危机》，其中提到：“按屠格涅夫的习惯说法，称哈姆雷特是一个利己主义者，而堂·吉珂德是一个利他主义者，这说法使屠格涅夫的用语和观点更加复杂化了。”他还说：“哈姆雷特的悲剧表现的是对来自外部的、虽说是受到相当普遍承认的强权的反抗，这是一种以自我为中心的下意识的反抗……哈姆雷特不过是‘自我’的牺牲品。”在这方面，哈姆雷特的叙述是非常有趣的，但依然是不可理解的，仿佛伊万诺夫并没有透过已被撕得粉碎的时间覆盖物看到哈姆雷特身上的悲剧的秘密。这秘密本应由他说出来的。可他没有感觉到整个悲剧“已被一条无形的锁链钉住在通向彼岸的岸边”（索洛维约夫语）。他认为：“哈姆雷特是俄瑞斯忒斯这一古代传说的新编复述故事的主人公，俄瑞斯忒斯的罪是与生俱来的，他的斗争是地下王国鬼魂之间的斗争。”“如果哈姆雷特是个脆弱的人，那么莎士比亚的悲剧就不可能显得如此影响深远。更确切些说，它根本不是作为悲剧而存在的。但哈姆雷特是一个有某种个性的人，使他的行动毁灭的初始原因之谜把我们引向亘古以来的和普遍的精神规律。”（以上引文均见伊万诺夫的《犁沟和地界》）伊万诺夫（为适合陀思妥耶夫斯基的主人公和悲剧），继康德和叔本华之后，对三种悲剧布局在经验论和唯理论这两种性质之间所做的区别，也必须在哈姆雷特身上实施。在哈姆雷特身上可明显感觉到，用圣经的话来说，有一只上帝的手在控制着他。感受不是希腊悲剧的净化宣泄（宗教医学的宣泄），而是上帝的恐吓，是“真正地在此位置上的神”的悲剧所激起的情感。在哈姆雷特和奥费莉



娅身上透过经验论的优柔寡断可以看得出有某种形而上学的优柔寡断。而整个悲剧是在一直高悬于悲剧之上的优柔寡断——十字架的标志下展开的。

当代象征主义哲学家梅特林克在谈到现代戏剧时很恰当地概括了这一点：“这里，问题已经不是这一个人同另一个人之间进行的某种斗争，也不是什么爱情和责任之间的永恒的冲突。”日常生活中的悲剧因素、人的生存本身的悲剧因素——这些当然是梅特林克非常乐意表现的。他所论及的是“关于人的血肉的耳朵听不见的对话”，关于内部的、第二意义的悲剧，关于象征主义戏剧中显灵的双重意义，以及关于两个世界（象征主义戏剧的剧情在那里发生，并由产生表现显灵的这种双重实质的象征主义戏剧的向往）的学说——所有这一切都是深刻的和引人注目的。然而，他对古代戏剧的文学评价却不深刻，而是肤浅的。梅特林克曾抨击《奥赛罗》中的悲剧因素，可这一剧本中的悲剧因素却比许多现代戏剧中的要深刻得多。尤其是《哈姆雷特》，从这方面来说，它依然是不可超越的，应该说仍是现代戏剧学习的典范。例如，梅特林克的戏剧，尽管也很出色，但依然存在着某些故意的、存心的、“反其道而行之”的倾向性，这种倾向性有时把他的象征主义变成死板的公式和隐晦难懂的东西（如在他的《盲人》《室内》等剧本中都可发现有这种思想的影响）。《哈姆雷特》是“新的”象征主义悲剧的典范。曾有过用这种悲剧作为外部的（如伯尔纳）或内部的（如歌德等）斗争来解释的尝试。可以把关于《哈姆雷特》的几乎所有的评论文章都归属于这两类作品。遗憾的是，由于篇幅所限，这里不得不放弃对评论家基本观点（作为独立课题）的分析，而只能局限于指出，本专论按其本身的立意拒绝所有这类分析和解释。因此，虽然尽可能进行详尽的“评论的评论”是他的思想的自然的完



成,但这种评论却必然会马上遭到拒绝。叔本华深深感到悲剧判断上的不足,在分析悲剧罪过问题时,他把这一问题归结成基本的、悲剧因素的问题,他说:“悲剧的真正意义在于比较深刻的见解,这见解就是主人公所赎的不是他私人的罪孽,而是原罪,也就是存在于人本身的罪:人的最大罪孽在于他的出生。卡尔德隆直截了当地把这点说出来。”(参见叔本华的《世界即意志和观念》,圣彼得堡,1898年,第263页)。如果悲剧因素是存在的基本事实,那么悲剧就是最高层次的作品,也就是说,是一种最概括的、最富象征性的作品。

- [4] 莎士比亚曾说过:“应该认为悲剧……是诗歌的顶峰。”别林斯基评论说:“不要把注意力放在死人的超自然媒介上面,问题不在这里;问题在于哈姆雷特要知道父亲被害的情况,怎么知道的,对你来说并不重要。但代替这一点的是在戏剧展开时你会感到神奇,诗人如何利用这种‘神奇的东西’,以便非常出色地发展自己的戏剧才能:他的鬼魂是活的,在鬼魂说出的话里反映了受折磨的肉体和精神所引起的痛苦……哦,多么崇高的戏剧,哦,孕育中的真理多么好啊!(见别林斯基的《哈姆雷特,莎士比亚的戏剧》)”在这里,另一种的、几乎普遍的对鬼魂的态度非常引人注目:“不要把注意力放在鬼魂身上”,这只是让哈姆雷特得知真理的一种戏剧方法,但这种超自然的东西被看成是不可避免的邪恶,这种邪恶被宣布为无罪(代替这一点的是……你会感到神奇)。但没有这“神奇的东西”也就不会有整个悲剧。别林斯基的评论是完全可以理解的,这是与他在谈到另一问题(陀思妥耶夫斯基的小说《双生子》的问题)时对文艺中“神奇的东西”所持的基本观点有关。他说:“在我们的时代,神奇的东西只可能在疯人院中有,而在文学中是不会有;这种东西只可能在医生主管的工作中,在诗人主管的工作中是不会



有的。”由此可以知道他对过去各个世纪文艺中的“神奇的东西”，其中也包括对《哈姆雷特》中的鬼魂所持的态度。别林斯基的观点属于正文中指出的第二种情况：按他的话，鬼魂是活的，也就是说，在立意上不能让非真实的东西进入剧本，这是因为剧本需要有合乎逻辑的形式。其实，鬼魂按另一种形式活着，按另一种形式存在着。总而言之，几乎没有一个评论家谈到过这一点，几乎没有一个评论家曾注意到我们所写的鬼魂的角色。埃亨瓦尔特曾顺便提到：“……刚刚中断了的两个世界之间的联系因此恢复了”，但是绝不是把这一点作为解释的基础。舍斯托夫（参见舍斯托夫的《莎士比亚及其评论家勃兰兑斯》，6卷集，第1卷，圣彼得堡，1911年）谈到勃兰兑斯时说：“勃兰兑斯曾顺便谈到悲剧中非常重要的有关哈姆雷特父亲的作用问题。在主要人物和环境之间出现了一个矛盾。与莎士比亚具有同样洞察力的王子见到了鬼魂，并同其交谈起来。”但这一矛盾纯属外部性质。鬼魂的作用可以说是有一种象征主义的作用。仅在戏剧范围内，莎士比亚不可能解释清楚，哈姆雷特在得知父亲被谋杀并感到需要报复克劳迪亚斯时为什么总是迟迟不采取行动，总是拖延。要说清拖延的理由，说明哈姆雷特这样做的理由就得再写一个剧本。鬼魂的出现，鬼魂向哈姆雷特揭露了他父亲被害的秘密，并要求他为此报仇，这情况使一切都发生了改变。哈姆雷特再也想不出其他更好的主意。由于鬼魂的出现使哈姆雷特不可能再有退路：无论如何他得把克劳迪亚斯杀掉。哈姆雷特疑虑重重，他不止一次地给自己提出问题：“真要向叔父报仇吗？”鬼魂的出现确实为他采取行动提供了一个很好的理由。当然，在现实生活中也会发生另外的情况，通常认识某一行为的必要性会通过复杂的体验。但为了留下退路——也许，这些退路本身也值得关注，只是这已超出他的任务的范



围——莎士比亚把哈姆雷特父亲的鬼魂引到舞台上来。鬼魂在悲剧中的作用十分有限，其作用仅仅是为了告诉王子曾经发生过什么事，要求他今后去做什么。此后，这个鬼魂仿佛消失得无影无踪……显然，接受了来自鬼魂的消息和指示后，王子仿佛是接受了他自己的消息和指示一样，仿佛他自己知道，罪行已经犯下，他必须为此报仇。甚至可以说，“他已经与父亲的鬼魂见了面，还对了话”，父亲的鬼魂没有加入超自然的成分，代替鬼魂出现的是一个活人，他曾经是克劳迪亚斯的见证人，在王子眼里有相当的威信——剧情的进程并不会因为这点而发生改变。有人认为，哈姆雷特并没有想起鬼魂，仿佛从未见过他似的；他只是记住，“有人杀了他父亲，他应该惩罚凶手”。后一种说法实际上是不对的：哈姆雷特又一次见到了父亲，他想起了父亲（参见戏中戏）。一般来说，看到鬼魂，仿佛看到虚无缥缈的东西，仿佛看到哈姆雷特内心责任的思想的化身，看到“拟人化”——这是一个最能表现“合理化了”的哈姆雷特的特征。此时戏中的“暧昧不明”是为了什么？（按舍斯托夫的说法根本没有暧昧不明，在暧昧不明中一切犹如白天一样明朗）与此同时否定了整出戏是建立在我们的哲学脑袋连做梦也想不到的基础上的，因为整出戏是超自然的。要是戏的其他方面不是超自然的话，那么一切只能是这样。对于鬼魂作用观点中的这一基本错误必然会在对这出戏的整个观点上表现出来。舍斯托夫在另一处（参见《尤里·恺撒》前言，布罗克-豪斯-艾弗隆出版社出版）说：“要知道‘鬼魂’在哈姆雷特身上不是病态的想象的结果……在评论家中，谁也没有责怪过莎士比亚，谁也没有责怪他把鬼魂显灵这样荒谬绝伦的构思加入现实主义的悲剧。”而原先写的是：“哈姆雷特碰见了一个外来的鬼魂。”可是，这一观点最终并未弄清楚。



- [5] 可以根据分散在全剧中断断续续的台词想象出老哈姆雷特生前的样子,但对鬼魂的外貌特征的描写是极其荒谬的——别林斯基之所以能接受这一点是因为鬼魂的外形是虚无缥缈的,而对虚无缥缈的东西是用不着认真的——不过,问题不在于此(实际上问题正在于此——本章的论题就是明证),这是因为鬼魂对他来说犹如一个活人。对伯尔纳来说,对鬼魂的外形同样用不着认真,因为尽管从鬼魂的外形看来他十分机智,但对我们也没有什么价值,不能说明什么问题,也许,还冲淡了鬼魂自身的作用。自然,这点与喜剧演员明显的外貌特征(参见:Rohrbach C. Shakespeare's Hamlet erläutert. Berlin, 1859)有些相似,鬼魂因此感到委屈,因为人们不把他看成是真正的鬼魂,而把他看成是扮成鬼的活人。识破鬼魂性质的尝试必然导致这样一个结果,即评论界必然认为鬼魂是活着的,因为在戏剧中不可能有“死了的”出场人物。
- [6] 别林斯基称这段独白“对哈姆雷特的处境来说是太长了,辞藻也有些华丽”。别林斯基“证实”莎士比亚这样做是正确的,他说:“……但这既不是莎士比亚,也不是哈姆雷特的错误:这是16世纪的一个通病,正如基佐所说,这种通病之所以出现是由于不久前获得的大量知识而自豪,是毫无节制的议论和漫无边际的空想。”显然,所有这一切别林斯基是在独白中找到的。必须指出,尽管在激昂狂热的祈求中没有看到“由于不久前获得大量知识而自豪”(在这充满如此无知的忧郁的独白中)的任何痕迹,没有看到“毫无节制的议论”(这里总是议论)和“漫无边际的空想”的一点痕迹,但这些都驳不倒别林斯基的种种议论。说独白太长是不正确的,这是因为这不是一段完整的独白,而是由越来越增长的疯狂、绝望和恐怖引出的断断续续的、怒不可遏的问题,要知道鬼魂是缄默的;由此可见,这种怒不可遏的狂热、越来越多的问题、持续不断的痛



苦,都可以说是由于鬼魂的缄默。说独白的“辞藻华丽”是指别林斯基感觉不到、体会不到这段独白所具有的诗意的美和说服力。说“辞藻华丽”,等于责难“不够诗意”;哪里辞藻华丽,哪里不够诗意。在这一点上,当然是无可争辩的。除了笼统地指出别林斯基对这段独白没有深刻体验外,还得说明一个问题,那就是:辞藻华丽对别林斯基来说是没有诗意的,是不需要、不重要的。由于别林斯基对《哈姆雷特》的笼统的理解,他几乎与所有评论家一样(这一点非常重要,因为无论在舞台上,还是在评论界,几乎谁也不接受一个完整的《哈姆雷特》。这是否说明,他们的解释没有包括一个完整的《哈姆雷特》,在他们心中未能容纳一个完整的《哈姆雷特》,必须截去一部分,同时再加上一部分),不得不从《哈姆雷特》中舍弃某种作为华丽辞藻的东西。然而,这东西正是别林斯基所不需要的。费舍说:“在隐晦世界之谜面前,问题本身包含有如此的担心,以致叔本华特别乐意引用的正是这些话。”但费舍把问题理解得太笼统(恐怖、世界之谜等),没有把它推广到悲剧本身。为了悲剧,为了它的“狭窄的”极限(通过他们的理解),他仅仅把这些说法作为抽象的点缀物,而不是作为能说善辩(华丽辞藻)的点缀物。

- [7] “这里获得第二次生命的时刻。”“第二次生命”这一用语来自詹姆斯《多样的宗教体验》,那本书里指出了是谁首先采用了这一用语。“第二次生命”——这是个绝妙的用语,它表示一个人脱胎换骨的改造,表示一个人的再生。鬼魂说,永恒的秘密“是决不能让人间血肉的耳朵听到的”。为了能够听到,必须对肉体进行脱胎换骨的改造,这种改造,就等于赋予“另一次生命”。这种一个人在尘世边缘、尘世极限的奇妙感觉在陀思妥耶夫斯基的作品里得到了很好的表达(这就是为什么哈姆雷特在他已处于死亡边缘时看透了一切的缘由):基里洛夫(参见《群魔》)



在谈到一个人处于弥留之际的感觉时说：“这时感觉到自己已不在尘世，但也不是在天上，一个尘世的人是不能直接升天的。升天前必须使肉体发生脱胎换骨的改造（试与鬼魂的话比较）或死亡（哈姆雷特在死亡时刻突然明白了一切）……如果超过5秒钟，灵魂就无法忍受，就会离肉体而去。为了忍受超过10秒钟，就得对肉体进行脱胎换骨的改造，我想，人不应该出生……”试比较哈姆雷特同样的情感，这种情感（哈姆雷特对奥费莉娅说，人为什么要出生？人就不应该结婚等）召唤他去接触非尘世的东西。很有趣的是还要指出，若对另一个世界、对非人所有的、对非尘世的任何接触达到最终深度就会引起时代崩溃的感觉。试比较哈姆雷特说的“白天联系的线索断掉了”与斯塔夫罗金说的（《群魔》）“在启示录中天使发出誓言：世界末日必将到来”。基里洛夫证实了这一点，他说：“这是非人间的东西。”梅什金公爵（见《白痴》）在谈到癫痫病发作时说：这时我不知为什么突然明白了“世界末日必将到来”这句异常的话的意思。这都是由末日感引起的非人间的和谐的感觉，而哈姆雷特却对另一个世界感到恐惧（鬼魂的话）：“时代已经脱了节”——这是他的悲剧。但是时代崩溃的感觉同样也在非尘世产生，仿佛时代——它的表面覆盖物总在这里被撕破。“时代脱了节”的惊呼声仿佛把支配行动的时代织物戳破一个窟窿，通过这一戳破的窟窿可观察和领悟到随后发生的整个悲剧。

- [8] 关于鬼魂（即关于“超自然的因素”）根本不可能存在的问题：从原则上、理论上说来，我们所知道的关于人们和外界事物及其外部表现形式的一切，所有我们听到和看到的一切，无非就是某种听觉和视觉印象的复合体，这种印象之所以为我们而存在，是因为存在着接受这些印象的器官。由此可见，我们通过视觉和听觉感受到的称之为人的东西，就是



脱离事物本身的、通过一定时间间隔后到达我们这里的光波和音波的复合体：有些星球的光到达我们这里要经过400年，也就是说，我们看到的天空是虚幻的，它早已不存在了——400年前，或者十万分之一秒前已经不存在了。重要的是，时间间隔已经过去，我们看到的人已不存在，我们所看到和听到的一切都是虚幻的。特别要指出的是，鬼魂同他在尘世时的外貌是一样的，他将作为告别人世时的光线复合体的外貌永远在宇宙中保存下去。关于《哈姆雷特》中的时代悲剧（过去时代的现实因素，它的力量）可参见阿斯科尔多夫的论文《时代和它的宗教意义》（载《哲学与心理学问题》，1913年），还可援引陀思妥耶夫斯基的话来证明。斯维德里盖洛夫（参见《罪与罚》）在谈到关于拜访他的鬼魂（请比较一下卡拉马佐夫和哈姆雷特这两个鬼魂的外貌特征和现实细节）时劝告拉斯科尔尼科夫说：“去请大夫吧”，回答是：“……这一点嘛，你不说我也明白。我是病人。是的，尽管我不知道因为什么。依我看，我大概比你要健康得多。我不是要你去请大夫，不知道你信不信，我是让鬼给缠住了。你相信鬼吗？……通常大家是怎么说？……大家都说：你病了，因此，使你感觉到的只是根本不存在的胡话。要知道那是没有严格的道理可讲的。我同意，鬼魂只会出现在病人面前；但要知道，这只能证明，鬼魂必定是出现在病人面前，而不能证明鬼魂本身是否存在……不存在吗？你会这样想吗？……然而如果这样得出结论也未尝不可……鬼魂，可以说，这只是另外世界的一些碎片、片断和起始因素。当然，健康人用不着看见鬼魂，因为健康人是最世俗的人，他们要过一种正常而美满的生活。然而，只要一生病，只要身体里的尘世正常的秩序一被打破，马上就会显现出与另外世界交往的可能，而且病得越重，这种倾向就越严重，与另外世界的交往就越多。因此，当人完全



死亡的时候,他就完全进入了另外的世界。”(见《陀思妥耶夫斯基全集》,第4卷第1章)这里,对我们来说要特别予以强调的是:鬼魂是另外世界的碎片,健康人要过正常而美满的人间生活;如果发生了悲剧,人就会生病,就会出现非尘世的因素,开始与另外的世界——人死后必定要去的那个世界交往。莱辛在《汉堡剧评》(Hamburgische Dramaturgie)中说:“相信鬼魂的种子深藏在我们每个人的心底。这种种子必然会因诗人的艺术而发出新芽。在戏剧表演中我们应相信诗人所希望的那种信念。诗人在分析环境时坚持的正是鬼魂在剧中的真实存在。诗人在谈到这个问题时把一切归结为一点:‘莎士比亚剧中的鬼魂的确是从阴间复活的。’他还说:‘与其说,鬼魂本身对我们的影响大,倒不如说,鬼魂借助于哈姆雷特对我们的影响大。’为了结束对这一问题的探讨,我们引用罗曼诺夫在上文引述括弧内别林斯基的话(“你不需要”等)所持的见解:‘什么是鬼魂?鬼魂是幻觉还是确实存在?这不是对空洞议论的恰当回答吗?’不,只有问题本身消失的情况下这个回答才是恰当的;但这个回答实际上并不恰当:必须判断评论家是如何理解鬼魂的作用。”梅列日科夫斯基(参见《梅列日科夫斯基全集》,第10卷,莫斯科,1911年;《托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》,第2卷;《托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的创作》,第6章)说:“哈姆雷特父亲的鬼魂是在雷鸣和地震(原文如此!)的条件下,是在隆重庆祝和充满浪漫色彩的环境中显现的……鬼魂告诉哈姆雷特阴间的秘密,告诉他有关上帝、有关复仇和流血的事。”除了哈姆雷特的歌词外,梅列日科夫斯基还在哪里能读到这些内容?罗赞诺夫(在《关于宗教裁判所大法官的传说》中)把哈姆雷特的信仰上帝与陀思妥耶夫斯基的《传说》进行对比,他说:“浮士德用来应对玛格丽特的关于上帝问题的那些戏谑的和模棱两可的话,以及哈姆雷特身



上的那种暧昧不明的宗教意识——所以这一切只不过是一些含糊不清的呀呀之语而已。”要说这些话有道理吧——哈姆雷特身上的暧昧不明的宗教意识不如陀思妥耶夫斯基的主人公的认识；但要说这些话没有道理吧——哈姆雷特这一角色、他的行为、情感和命运的神秘性并由此产生的悲剧的独特的宗教信仰却比陀思妥耶夫斯基的《传说》占有更大的优势。

[9] 埃亨瓦尔特说：“哈姆雷特的信教是他身上的极其重要的因素，尤其在那种情况下是对他的行为做出解释的重要因素；然而，恰恰是信教……使这位丹麦王子失去了他心理面貌的完整性和最终的风格。”哈姆雷特信教吗？他是宿命论者还是决定论者？他是基督教徒还是相信血腥复仇的多神教徒？他是怀疑论者、唯物论者还是唯心论者？只要将他的“言论”对比一下，就可以找出矛盾之所在。他像我们一样，什么也不知道，就只得去做祷告（阻止悲剧的发生）。一切问题都在于此。而在死亡的时刻他才知道这一切是决不可用人间的语言来称呼的。这已经不是什么语言，这更像是悲剧的光辉，悲剧的音调，语言的联系——悲剧中的信教就寓于这种语言的联系之中。信教对悲剧来说是内在的，只存在于他的语言之中，但悲剧的宗教起因对悲剧来说都是超验的。

[10] 关于哈姆雷特是真疯还是假疯的问题可以有很多不同的答案。恩里科·费里（参见《犯罪的类型》）说：“哈姆雷特是精神失常的罪犯”（他有把结局、哈姆雷特的行动、“自动症”联系起来的尝试）布里斯特·德·布阿蒙（按罗曼诺夫）谈到哈姆雷特时说：“哈姆雷特不是疯子，但在他身上已经有种种精神错乱的因素……他已经达到把自己引入精神错乱深渊的初级阶段。”哈姆雷特所有说话和行为的目的在于



实现他许下的诺言,这证明他的理智完全正常。他正处于理智正常和理智失常之间的中间状态。我们认为,可以这样表达(如果不是科学的,那么就是艺术的理解——文学使我们习惯于这样):哈姆雷特绝对不是个疯子,但可以把他的状态称为疯狂,这种情况可套用库辛的话:“疯狂是‘理智的极奇妙的一面’,可以说所有悲剧的主人公都是这样发疯的,因为他的疯狂是“理智的悲剧的一面。”

- [11] 莫斯科艺术剧院的演员卡恰洛夫扮演了这个形象,他的表演令人叫绝。总体看来,这个剧院所演出的哈姆雷特在许多方面是十分成功的,但绝不是所有方面——我们不得不把删节部分和其他角色的表演排除在外——他们的演出与剧中所展开的观点十分接近,尽管评论(剧评)并没有注意到演出的这一特点。(注意到这点的只有吉皮乌斯,他说:“斯坦尼斯拉夫斯基剧院上演的《哈姆雷特》就是在这—意义上理解的:无论对演出持有何种异议,无论在演出中会有某种思想上的牵强附会,但其构思基本上是正确的。哈姆雷特是一个神秘论者……”)尤其是,卡恰洛夫的表演(整个表演始终如一地保持着无穷的悲哀的调子)十分精彩,但哈姆雷特这个人物形象却未能得到充分的体现。不过,这里我们不打算更多地来说这个问题。冈察洛夫曾有一个观点非常深刻,他认为一般说来,要扮演李尔王、奥赛罗等都是可能的,但要在舞台上充分体现哈姆雷特则是不可能的。他说:“擅长表演的演员有可能使自己调整到李尔王和奥赛罗那样的情感的高度,他们的举动恰如其分——迈着沉稳的、严整的和未受侵扰的步伐……而扮演哈姆雷特时却不是这样——哈姆雷特是不可扮演的。演员要扮演好哈姆雷特,就必须使哈姆雷特成为莎士比亚所创造的那个样子。但是,从他身上我们往往会联想到许多东西。”关于哈姆雷特,冈察洛夫



做过非常有意思的评论：“哈姆雷特不是个典型的角色……哈姆雷特的特性——这是在日常的、正常的心灵状态中不可捉摸的现象……他被一种毁灭的力量拖着走，因为他不得不跟着，尽管像他自己说的那样，死了则更好……他的整个戏在于他是一个人，而不是一台机器……”这里已经很清楚，哈姆雷特是一个人，这个形象没有什么特殊之处，和其他人一样（也就是说不是个典型的角色），这一点是不言而喻的。别林斯基也这样认为：“哈姆雷特！你们明白这个人名的意义吗？这个人名非常高尚，也很深奥：哈姆雷特——这是人的生命，这是我，这是你，这是我们中的每个人。”冈察洛夫小说《悬崖》中的话也是对这类观感的补充：“他突然在脑中浮现这样一个想法……他并不会因为有这样想法：拿自己同哈姆雷特相比而觉得可笑，他对自己说：‘有时，任何人都会成为哈姆雷特。’所谓的‘意志’会同所有的人开玩笑！他认为，人是没有意志的，有的只是意志的麻痹状态，即一切不由自主。其实，所谓的意志是一种虚假的力量，它完全不受主人——‘大自然之王’的支配，它属于某种不相干的法则，并且按法则行事，行动时根本不征求意志的同意。意志像良心一样，当一个人已经做了不应做的事情时只想起了自己……”（参见《冈察洛夫全集》，第3卷，第13章，第117页）。将这点与“他的悲剧在于他是一个人而不是一台机器”联系起来，是对丹麦王子的悲剧性的意志薄弱和“自动症”的非常深刻的说明。现在回到哈姆雷特扮演问题上来，我们还要说：陀思妥耶夫斯基无意中顺便说出的一句话所表达的不正是冈察洛夫的观点吗？他说：“在哈姆雷特身上我看到了埃尔涅斯托·罗西，由此得出结论，我看到的已不是哈姆雷特，而是埃尔涅斯托·罗西先生。”（陀思妥耶夫斯基：《作者日记》，第3章，1877年3月）（伊万诺夫在《埃尔涅斯托·罗西



的戏剧演出》中说：“他把莎士比亚的哈姆雷特变成一个意大利人……把一出思想悲剧变成了情感剧……”) 在别林斯基谈到莫恰洛夫的热情洋溢的字里行间可以捕捉到莫恰洛夫在扮演哈姆雷特这一角色中所达到的真正的令人震撼的力量。尤其令人震撼的是莫恰洛夫在表演中的非同寻常的鼓舞人心的能力以及他在几场戏中采取完全不同的方法扮演同一角色的能力(试比较：《在一场戏演出之后》)。不过这里也不得不指出，别林斯基对莫恰洛夫表演的评述显然言过其词，特别是与他自己所做的解释有些偏离。在莫恰洛夫的表演中无疑有一种别林斯基解释中所没有的深沉而可怕的东西(别林斯基原话)。无怪乎别林斯基指责他的“The time……”(“时代整个脱了节……”)这一处的表演(按波列沃伊的说法：他紧跟歌德之后，在“罪行”中看到了一切)，按他的意见，莫恰洛夫的表演中，这罪行已消失得无影无踪，有的是“游移不定的目光”、“预示着不祥的鬼影”，他身上的“一切都流露出潜在的、看不见却感觉得到的像噩梦一样压迫着他的力量，以致观众血管里的血也冻成了冰……”——仅仅这些话就说明了一切：别林斯基关于哈姆雷特的印象不可以与噩梦相比；这跟“血也冻成了冰……”毫不相干。格里戈里耶夫说：“要知道莫恰洛夫提供给我们的哈姆雷特与其他人的哈姆雷特，比如歌德所说的哈姆雷特，就有很大的不同。存在于哈姆雷特身上的预示着不祥的忧郁显然使性格的所有其他方面受到了抑制，在情绪难以控制时，这种忧郁甚至使我们习惯对哈姆雷特形象联想的意志薄弱观念造成损害。”

[12] 丘特切夫的诗可以拿来作为我们对《哈姆雷特》本章评论的题词，这首本来倾诉自己心声的诗歌，其中每个词都惊人准确地与哈姆雷特相关。这是哈姆雷特在抒情诗中的一种极其奇妙的反映。此外，正是在



“题词”中这首诗给我们提供了一个完整的哈姆雷特。

“哦，我的未卜先知的心灵！
哦，我的充满不安的心灵！
哦，你在门槛边突突地跳，
仿佛是在两种存在的边缘！
你是两个世界的住户，
你的白天——病态又激情，
你的梦境——像神灵启示一样
未卜先知又模糊不清……”

这里写的每个词都是必需的和恰到好处的。巴拉丁斯基对这种情绪(哈姆雷特的情绪)的反映是这样写的：

“有一种存在，不知该怎么称呼！
——它不是睡着，也不是醒着，
而是介于两者之间，
介于理智和非理智之间。”

这是哈姆雷特的另一种存在——“死前在我身上都有两种生命”（莱蒙托夫语）。勃兰兑斯说：“哈姆雷特的生命处于半现实半梦境状态，他有时像是梦游症患者。”然而勃兰兑斯的这些见解被淹没在与其完全相反的意见的海洋之中；他不仅没有能够把这些见解作为整个研究工作的基础，甚至后来不再继续这项研究了。“不可思议的幻影”如



何引起与世隔绝,请比较普希金关于可怜骑士的抒情叙事诗——在骑士形象中有来自哈姆雷特的某种东西(《来自骑士时代的场景》):

“他有一个幻影，
一个百思不解的幻影，
印象对他来说
是如此刻骨铭心。
从那时起心急如焚，
他不愿再看一眼女人，
他不愿再和女人说话，
直到死亡突然来临。
他回到自己远方的城堡，
从此禁闭在那里与世隔绝，
依然不言不语，依然忧郁悲伤，
直到像疯子一样默默死去。”

无论如何,记住这一点对哈姆雷特来说是非常值得的。无怪乎陀思妥耶夫斯基把这个“可怜的骑士”的美好形象引入小说《白痴》(我们在下文将把《白痴》的主人公梅什金公爵和哈姆雷特紧密联系起来探讨)。

[13] 在我们已经引用过而且下文中将继续引用的一篇精彩论文中,吉皮乌斯指出:“哈姆雷特是一个神秘论者,他的整个命运是由来自深渊(他父亲的鬼魂)的声音,即他丝毫不怀疑的现实的声决定的。因此,他受到了思想强制意志的折磨,但他的悲剧根本不在于思想对意



志的这种控制,而在于陷于日常生活的他,在从高处观察生活的同时,又不停地从深处倾听来自深渊的声音。至于那些不可避免要发生的事件则更没有必要再提了……”毋庸赘言,话题依然得转回到“思想强制意志”上面……哈姆雷特是个神秘论者,但如果他从高处观察生活,那么,悲剧怎么会发生?这是怎么回事?在任何情况下,这种深刻的见解都使我们有可能转而研究整篇论文的主要思想,这种思想使在俄罗斯的有关莎士比亚研究的基本观点发生了变化。按照吉皮乌斯的观点,别林斯基是在与莎士比亚无直接的联系中度过的(“在对待莎士比亚的态度上,别林斯基的热情更多地用在个性问题上,而不是深入探讨他的诗歌问题上”)。但重要的是,屠格涅夫的那种与莎士比亚的习以为常的联系是不正确的,他在《哈姆雷特和堂·吉珂德》(即《血液在沸腾》)一文中对哈姆雷特的丑化的理解有时给这一典型指出了深刻的非亲缘关系。他的主人公(罗亭、希格罗夫斯克县的哈姆雷特等)与莎士比亚的哈姆雷特并不相似,而与他评论中提到的有一身残疾的逆来顺受的双生子却很相似。不管怎样对哈姆雷特进行观察,若是按照莎士比亚的身材来刻画哈姆雷特,那么,任何相似之处就会立即消失。若是接受我们这里提出的观点,那就更会是这样。“漂亮女子幻想中的骑士……屠格涅夫只能在缪斯女神的极少数激情点上与莎士比亚取得一致。当然,这种情况不可能发生在希格罗夫斯克县的哈姆雷特身上,也不可能发生在罗亭身上,但凡能擦出悲情火花的地方,定能发生命中注定的这种巧合……”按照吉皮乌斯的见解,莎士比亚与屠格涅夫的一致只在《贵族之家》和《初恋》中有所表现。再来看《浮士德》会不会是这样呢?“这是如何发生的,如何解释死人对活人事务的令人难解的干预,我不知道,而且永远也不会知道……我将成为你曾



经认识的我,因为我现在相信的东西比原先不相信的东西多……我总是那么多地考虑神秘的变化,盲目的我们竟把机缘称为盲目的事件。谁又知道,每个活在世上的人将留下多少种子,哪些种子将在他死后出苗?谁又能说,将有什么样的神秘莫测的锁链把一个人的命运与他的子女、后代的命运紧紧锁在一起,并怎样从他们身上找到他的志向的反映,怎样从他的身上找到他所犯过的错误?我们大家都应和睦相处,都应拜倒在不可知的神灵面前……”整个悲剧是以母亲的鬼魂为根据的。“的确,母亲害怕生命,害怕那些以神秘力量为根据的生命,害怕那些神秘力量有时会突然冒出来作祟。谁要是碰到这种情况,那就活该倒霉了!”整个悲剧都是以这种“神秘的力量”(悲情因素)为根据的。如果说到有莎士比亚的精神,就是有悲剧因素的精神,那么,这剧本中充满的就是这种精神,而不是浮士德的精神。无怪乎不用言语,只要作一个间接的暗示,就说明了与哈姆雷特的相似。主人公在信中谈到对毁灭性爱情、“死亡与毁灭”的预感时说:“我还是感到,虽然说我有生活经验,但霍雷肖,我的朋友,我依然还有未经历过的事情,这‘事情’看来并不是最重要的。”一般说来,屠格涅夫是有意识地(在关于哈姆雷特和堂·吉珂德的演讲中)不理解哈姆雷特,但同时又无意识地在艺术创作激情上与其取得一致……在屠格涅夫的抒情回声中(试比较《心满意足》一文——关于麦克白和“从此以后嘛,只有沉默”——见剧本结局)有悲情因素,有莎士比亚的精神,有哈姆雷特的精神。“对莎士比亚的理解是在有‘悲剧意识’的地方开始的,而在当今时代的俄罗斯,这种意识是从未有过的。这种意识开始于托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基——这两位作者是我们首批真正属于莎士比亚领域的作家,即真正的‘悲剧领域’的作家,这里主要是指陀思妥耶夫斯



基,因为托尔斯泰只不过‘部分地’可算作是悲剧作家(他对莎士比亚和俄罗斯问题非常重视)。”“他们(陀思妥耶夫斯基和莎士比亚)是最有亲缘关系的两位作家:他们两人身上都有基督教圣经的精神实质。读莎士比亚作品时所体验的悲剧的深渊不是通过意识,而是通过感觉,通过艺术的感觉,像土壤的蒸发对思想来说难以捉摸一样,或者甚至像土壤的无意识成分一样。通过这样的领会,在找到创作智慧无意识的内在原因的时候,向我们显现出来的已经是尼采之后和颓废派之后的莎士比亚。”吉皮乌斯在谈到“命中注定的”或由“古代原生混沌”所引起的悲剧激情时继续说:“不是人控制着激情,而是激情控制着人——支撑他,贬低他,抬举他;是激情摆弄和消磨着人的意志。哈姆雷特、麦克白、李尔王就是这样的,拉斯科里尼科夫、罗戈任、斯塔夫罗金、梅什金、卡拉马佐夫兄弟也是这样的。”这里还没有把哈姆雷特排除在麦克白和李尔王范围之外。但与陀思妥耶夫斯基的主人公有相似点,这是可以肯定的。这是一个特殊的研究课题,以其非常意外的一致引人注目。下文我们将列举它的某些特征。哈姆雷特可以不与罗亭相似,而与白痴相似,使他与白痴相似的是“另一个存在”,是疯与不疯之间的边缘,是心灵深处的神秘性,是意志的麻木不仁。而主要的是,在这些形象的情绪中,从他们的角度来看,有一种相似的东西;试比较斯维德里盖洛夫自称是个神秘论者,还见到了鬼魂;试比较斯塔夫罗金(参见布尔加科夫:“斯塔夫罗金是个神秘论者……是通灵术士……是鬼魂附体的人”),特别是他的意志薄弱和他的悲剧被推向政治悲剧(伊万·察列维奇);他的母亲谈到他时说:“……与加里王子相比,他更像是哈姆雷特王子”;还可与卡拉马佐夫兄弟比较:那里一些细节遍布整部小说,他的题目中有父子关系,有神秘的开端,可哈姆雷



特的悲剧则与此相反(在《白痴》的事件进程中看);部分地还可与拉斯科利尼科夫比较。关于一些细节可参见上下文。总而言之,这是非常有深度的问题,要求做特别的研究。

- [14] 罗赞诺夫在悼念戈沃鲁哈-奥特罗克(《文学论文集》,圣彼得堡,1899年)的祭文中说:“然而他生前的研究课题至今未能完成……他生前长期以来关怀备至的计划:对他在欧洲文学中最喜欢的作品《哈姆雷特》写出充分而广泛的评论文章。可过了一年又一年,这计划则一拖再拖……可以说这个……人自己就是哈姆雷特……他处于忧郁的半沉思状态之中,但几乎任何时候也没有使他停步。即使与他相处的时间非常少,你也可感觉到,他的谈话对象与他思想上的主要意向之间有一条不可逾越的界线;你还可感觉到,在他看得见的急于要做的事情与他的心灵之间也有一条这样的界线。他是个现实主义者……他又是个神秘论者……在他的视野内照亮一切的是幽幽的、暗淡的、苍白的、光……他精神恍惚、心神不定,给人一种恍如隔世的感觉……哈姆雷特身上的又一个特点——个人主义,在他身上也有所体现,他全身心投入到《哈姆雷特》的研究中去。我记得,他非常喜欢引用《哈姆雷特》中的独白,如‘结束生命等于睡着’等。这就是天和地的奇妙融合,这就是从尚未被揭破的但已能感觉到天上秘密的目光投向地上的、投向这个世界的一瞥。”罗赞诺夫对戈沃鲁哈-奥特罗克做出高度评价的同时又顺便谈及哈姆雷特,从而说了些很有深度的话,这些话很值得我们注意(不过他说戈沃鲁哈-奥特罗克酷似屠格涅夫小说中“那种类型的哈姆雷特,这话一出口,使他过去所有说过的话几乎全部失去了意义,要知道罗亭不是神秘论者,在罗亭身上没有那种天和地的奇妙融合……”)。这些话同戈沃鲁哈-奥特罗克自己所说的话



一样(至今依旧保存下来的是刊载在报纸上的他的论文,尽管这些论文不可能完全恢复他关于哈姆雷特的观点,不过至少仍可以捕捉到在这方面观点的一些暗示),对研究莎士比亚和俄罗斯问题来说十分重要(关于这个问题下面将涉及好几位作家,即托尔斯泰、屠格涅夫、冈察洛夫、梅列日科夫斯基、罗赞诺夫等)。我们已发现戈沃鲁哈-奥特罗克发表在《莫斯科新闻》上的两篇论文(发表时用的笔名是尼古拉耶夫)。下边就让我们一起来探讨下面两篇论文。

第一篇论文是《勃兰兑斯关于〈哈姆雷特〉的意见》,在这篇论文里,戈沃鲁哈-奥特罗克对勃兰兑斯的意见进行了完全应有的严厉的抨击(在这篇论文里他指出了“无穷无尽的、仿佛完全集中于自己身上的悲伤……丝毫没有慰藉和希望的迹象”)。与勃兰兑斯相反,在这篇论文里,戈沃鲁哈-奥特罗克很恰当地描写了哈姆雷特对待奥费莉娅的态度,他说:“哈姆雷特一分钟也没有停止过爱她,他对奥费莉娅的行为目的是十分清楚的。在鬼魂显现以后,他已经预感到自己必遭‘灭顶之灾’,他已经不能也不敢把自己的命运同任何其他人的命运尤其是同自己心爱的姑娘的命运拴在一起……于是在鬼魂显现以后立即有了这样一场戏,这场戏的情景如此美好地、有力地和诗意地在奥费莉娅的独白中展现出来(见第二幕第一场)。第三幕的最精彩的一场戏,即关于自杀的独白之后那场戏是奥费莉娅那场戏的直接继续。这里用‘黯然神伤’的目光,用各种可怕和悲惨的外貌,用如此古怪地在独白末尾所描述的无言的永诀——所有这一切,正是在所谓‘奥费莉娅那场戏’里已经用她不连贯却充满深刻和悲剧意义的话所表现出来的是一样的东西。这一场戏的意义是完全可以理解的,这是一场无望的永诀的戏。在疯疯癫癫的话语和怪异的举动中哈姆雷特仿佛想



把自己的心灵与奥费莉娅的心灵融成一体。他的整个世界观是阴暗的和悲剧性的,其中表现出一种非凡的力量和深度,这传来的最后的一声声‘进修道院!进修道院!’的呼唤,仿佛是一声声丧钟。他已经不相信生活,不相信人们,不愿让自己心爱的姑娘再停在这种生活和这些人们之中……他想在生活和她之间建起……修道院的神圣的墙,让她怀着一颗(他知道这一点)破碎的心躲在这堵墙的后面,躲起来是为了避开‘生活的风’,避开他自己也想在坟墓中躲起来的‘生活的风’……”关于“活下去还是不活下去”等的独白,他在这篇论文中是这样指出的:“在整个悲剧中没有比这更使人痛苦的独白了……”

在另一篇《有关巫婆和鬼魂的一点事》的论文中他概括地说出自己对悲剧的总的观点,论文中的这些话本身尽管非常引人注目,但依然由于没有结合悲剧本身、结合“台词”分析而存在着观点太抽象的缺陷;这些话仿佛只是提供了一个哲学公式而把悲剧本身撇在一边(他直截了当地指出这一点)。显然,罗赞诺夫所说的对哈姆雷特作全面而详尽的分析以及被“这个哈姆雷特”带入坟墓(罗赞诺夫语)指的是另一种东西。戈沃鲁哈-奥特罗克的这篇论文指出:“在《哈姆雷特》这一剧本里,比莎士比亚的其他作品里更清晰地、更深刻地和更全面地提出古老的、永远使大家——哲学家和普通人——不安的问题,即生与死的问题,世界意义的问题,人类存在的问题。就是这一点不可抗拒地把大家吸引到这一悲剧中来,就是这一点使大家了解到这一悲剧探求的是永恒的东西,这是一部非常伟大的悲剧,其中以闻所未闻的力量和深度反映了人类心灵的永无休止的斗争,反映了人类心灵对解开世界和生命之谜的永远的怀疑,永远的渴求……其实,谁又能在一生中哪怕一次也没有受到过‘哈姆雷特问题’的惊扰呢?谁又能在一



生中哪怕一次也没有思索过那个‘从来不曾有一个旅人回来过的神秘之国’呢？谁又能在一生中哪怕一次也没有为这种永恒的悲剧景象而感到惊讶呢？……谁又能在一生中哪怕一次也没有经受过哈姆雷特王子所经受的‘生活的重担’、那种生活的劳累的重压呢？谁的脑子里没有想到过曾经折磨过他的那些悲痛的问题呢？……这就是为什么他确是一个完全意义上的哲学家，他是‘哲学家之王’。他思考哲学问题不仅通过理智，而且也通过自己的实践，世界意义的问题对他来说就是生与死的问题。深受折磨的怀疑论与信仰宗教之间的斗争——这就是这一伟大悲剧的意义之所在，这也就是这一伟大悲剧的主题思想之所在。（要不是公式该怎么办呢？）哈姆雷特是一个大怀疑论者……悲剧的实质就在于此。发生在丹麦王族中的故事只是这一主要实质的背景（但这‘故事’却是整个悲剧）。在这阴暗的背景上，血腥罪行的恐怖仿佛被另一种恐怖——神秘主义的恐怖、被这种召唤去复仇的‘深受折磨的鬼魂’的神秘的显现所掩盖。在这个背景上，在我们面前展开的是大怀疑论者哈姆雷特斗争着和折磨着的心灵的故事，哈姆雷特信仰上帝，没有上帝的意志‘一根头发也不会从头上掉下来’，以软弱无力的生命、以失去实现的希望和毁灭了希望的代价展开斗争。在这背景上，在阴暗的残暴行为和神秘的恐怖行为背景上显现的是丹麦王子的宽阔胸怀以及他的深受折磨的闻所未闻的绚丽多彩的心灵之美。在整个悲剧中，我们的尘世也可感到他所接触到的另一个世界中的那种神秘的气息。在悲剧中有许多震撼人心的东西……但支配这一切的、赋予这一切意义和神秘意义的是老生常谈的‘哈姆雷特问题’……这个悲剧就是这样。”

这样一来，戈沃鲁哈-奥特罗克使哈姆雷特与伊万·卡拉马佐夫



非常相似(甚至他也援引关于世界和上帝的话)。戈沃鲁哈-奥特罗克的(以尼古拉耶夫为笔名发表的)论文《有关巫婆和鬼魂的一点事》谈到了以下几点:

1. 出现了一批从纯经验主义和纯功利主义观点考察莎士比亚的评论者……莎士比亚多半会因巫婆和鬼魂而受罚……那些评论者会由于那个时代的偏见而原谅莎士比亚……他们(演员)中的一个对我说,他曾有意扮演一个“没有碰到鬼魂”的哈姆雷特,这是因为,“现在是自然科学的时代,不会碰到鬼魂……”他解释说:“凡有知识的人都明白,哈姆雷特是产生了幻觉,莎士比亚写入自己的鬼魂是迁就‘那个时代偏见’的一种表现。”

2. 伊万佐夫在《性格与环境》中关于莎士比亚的观点:“任何超自然的东西都不会对人的命运产生影响”——“因此,按伊万佐夫的意见,莎士比亚的世界观是唯理论的……但作者本人又预感到他可能会遭到非常有力的反对……他想,有人可能给他指出的正是莎士比亚悲剧中的超自然现象,主要是指产生在哈姆雷特身上的鬼魂问题和产生在麦克白身上的巫婆问题。”(伊万佐夫把哈姆雷特身上发生的一切问题都归结为鬼魂的显现,鬼魂仿佛是整个悲剧的起因。想必只能如此,这是因为,第一,故事是通过史实来解释的;第二,“为了不写入过多的场面和把一幕戏拉得过长而采取了文学的手法”)——尼古拉耶夫把叔本华的哲学与莎士比亚的悲剧相比,把“意志”和古希腊罗马悲剧的劫运相比;并对把李尔王和麦克白作为悲剧典型人物的观点提出异议是值得特别注意的。伊万佐夫说:“在莎士比亚那里,每个人的生活和行动是两个因素的合力,只能是这个人的本性或性格和周围环境这两个因素的合力……这种典型人物在这种条件下只能这样而不能



那样行动——这就是莎士比亚悲剧的全部意义。尼古拉耶夫证实：悲剧的故事不只是两个因素的合力，他把这称为‘把机械的观点强加给莎士比亚’。”

3. 按罗曼诺夫的引文——伊万佐夫说：“哈姆雷特——这是一出以暴力反抗邪恶的伟大的生活悲剧。”尼古拉耶夫说：“如果做如此解释，那么就应从《哈姆雷特》中彻底消除所有超自然的东西、整个神秘主义和任何与自然科学相抵触的‘鬼魂’。这样，伟大的悲剧就完全适应了当代的要求。”

4. “为了让鬼魂成为这个悲剧中不可缺少的一部分，伊万佐夫先生不得不对哈姆雷特做如此的评论”（伊万佐夫评论说：“哈姆雷特的悲剧因素完全不在于他的意志薄弱，而在于他对自己所处环境的特殊态度。”）尼古拉耶夫说：“环境吞食了哈姆雷特”。是什么使他止步不前？不是恐惧，而是其他东西。是什么东西呢？伊万佐夫认为是“人的情感”。是什么妨碍哈姆雷特立即采取复仇行动呢？既不是意志薄弱，也不是“人的情感”……那又是什么呢？妨碍他立即采取复仇行动的是对国王是否犯有罪行还没有确实的把握，在我们面前表现出来的鬼魂在悲剧中的全部意义正是如此。（在对国王犯有罪行确信无疑之前，在第三幕戏中戏演出之前，可以说就是这一点妨碍他立即采取复仇行动，可是在这以后呢？）……如果是这样，如果把鬼魂写入悲剧中只是因为故事中要讲述他，并且只是作为一种“文学手法”，作为一种寓意，如果这种草率地加入的情节有损于表现哈姆雷特的性格，那么，这就意味着莎士比亚在这一点上犯了个大错误，只有关心自己作品的表现效果，而不关心其内在意义的平庸的情节剧的作者才有可能陷入这样的错误。然而问题是莎士比亚并没有陷入这样的错误，他的悲剧中的鬼魂不仅



是必要的,而且是实实在在的人。悲剧正是从鬼魂的显现开始的。我们暂且撇开莎士比亚是否相信鬼魂存在的问题。值得我们注意的是,哈姆雷特和霍雷肖都亲眼看见了鬼魂,并且丝毫不怀疑鬼魂的现实存在。哈姆雷特怀疑的不是鬼魂的存在与否,而是这个鬼魂是否就是他父亲。这种怀疑立刻困扰着他……正是这种怀疑,而不是怀疑鬼魂是否存在,或是他是否确实见到了鬼魂。正是他内心中的这种越来越强烈的怀疑,才使得剧情继续获得发展;这种怀疑使他采取坚决的措施去探明真实的情况,使他通过戏中戏的办法来考验国王的良心……如果哈姆雷特马上而且确定无疑地相信鬼魂正是他的父亲,而不是装出“诱人样子”的魔鬼的话,他确是会马上“飞向复仇的现场的”。当演了戏中戏确定无疑国王是谋杀了自己父亲的凶手以后,哈姆雷特根本不考虑任何实际的理由,迅速而坚决地杀掉波隆尼亚斯,哈姆雷特以为躲在帷幕后面偷听的不是他,而是国王。尼古拉耶夫谈到正在祷告的国王的那段独白说明哈姆雷特是“坦率”的,他杀掉波隆尼亚斯就是一个证明。“我要杀掉他”——哈姆雷特本来要杀掉国王,他立刻执行复仇的任务,而“只是偶然的原因才救了国王”。尼古拉耶夫对戏中戏演出后哈姆雷特的行动所做的解释显然是站不住脚的。这个“偶然的原因”是什么意思?单凭这一点尼古拉耶夫就不必像伊万佐夫评论鬼魂现象、评论损害哈姆雷特性格的莎士比亚错误那样评论他。还有去英国途中发生的事件,还有关于小福廷布拉斯的独白(恰好与戏中戏演出前关于戏子的独白相适应,整个第三、四、五幕则是无所作为,结局前由于缺乏计划而造成结局的“偶然”性质)。哈姆雷特犹疑不定的原因只有一个,那就是他的敏感的良心。如果不是鬼魂有时像他的“先父”,有时又像“万恶的鬼魂”,像“有一副诱人样子的恶魔”,如果不是鬼魂告诉他谋杀的真相,



即使是谋杀事件的见证人,他也不至于犹疑不定,会毅然决然地去证实自己说过的话:“我将展翅飞去复仇。”现在鬼魂在悲剧中的意义是十分明显的。鬼魂是悲剧的症结,是悲剧的开端。真正意义上的悲剧的开端是指那样的事件——这一事件使悲剧的整个剧情得以自由发展,悲剧中主人公的性格得以充分展示。(这不是又重新回到悲剧性格的学说中去了吗?最后,尼古拉耶夫话锋一转,没有能保持住自己评论的高度,把话锋转向了另一观点,但仍然是悲剧中所揭示的作者先验地臆造出来的哈姆雷特性格的观点)“发生在哈姆雷特身上的这样的事件是鬼魂的显现。由此可见,在这出悲剧中,鬼魂是某种不可避免和必需的部分,缺了这部分就没有悲剧本身。说实在的,令人不解的是,为什么正是鬼魂会使如此多评论莎翁笔下哈姆雷特的评论家犹疑不决?要知道,对神秘的东西、对两个世界、对阴间存在的信念渗透了哈姆雷特的整个世界观。霍雷肖对他说:‘在尘世和天上……’要知道他的著名的关于自杀的独白就是他满怀神秘的阴间存在的信念。最后,第二幕中的一段独白证实了哈姆雷特相信神秘的、非尘世的、邪恶势力的存在。可他又为什么不相信善与恶的显现呢?为什么不相信鬼魂呢?伊万佐夫似乎认为,哈姆雷特由于‘太有学问了’,因而不会相信鬼魂。其实哈姆雷特不是这样。他是真正的名副其实的哲学家;存在的谜对他来说不是个理论问题……而是生与死的问题。他的怀疑论,他的最终能取得胜利的坚定信念都可由此得出结论。这种怀疑论与信念之间的斗争构成他的心灵戏剧的实质,而围绕着哈姆雷特的离奇的事件只是使这一带有离奇色彩和力量的心灵戏剧得以充分表达。”这里,我们对尼古拉耶夫过去根据各种理由、顺便写出来的有关哈姆雷特的材料进行了收集和概括,这些材料说明他对哈姆雷特问题的极大关注。但这并不



能掩盖他对这一问题看法上存在着的种种缺点：尽管他的话也曾暗示哈姆雷特是个神秘论者，但他没有能看到哈姆雷特身上最终的神秘深度，因此把他引向伊万·卡拉马佐夫那样的悲剧，引向怀疑论者那样的悲剧。他的观点的主要缺点在于，从怀疑论者哈姆雷特身上无论如何也不能推定出他的悲剧的故事情节、他的行为。值得注意的是，甚至在对鬼魂这一角色做正确理解的情况下，悲剧也不一定会得出我们这样的解释。

- [15] 梅列日科夫斯基说：“过去各时代的伟大诗人，在刻画内心情感的同时，总是忽略思考，认为这种思考不可能是文艺描写的对象。如果说浮士德和哈姆雷特比所有主人公更合乎我们的心意，正是因为他们比所有人都善于思考，他们之所以较少感觉、较少行动正是因为他们较多思考，可是哈姆雷特和浮士德的悲剧却依然处于对他们来说是激情的内心和无激情的思考的无法解决的矛盾之中。但激情思考和思考激情的悲剧是不可能的吗？未来真的不属于这种悲剧吗？”按照梅列日科夫斯基的意见，首先是陀思妥耶夫斯基的小说与哈姆雷特的悲剧近似。至于谈到浮士德，这些话在一定程度上也是对的，因为这是一个思考型的悲剧主人公。龚费尔特谈到过这一点：“浮士德身上充满唯理性的因素，这部长诗仿佛写的就是 *à thèse*（一篇论文）。”然而这些话对哈姆雷特来说是不合适的（梅列日科夫斯基像很多评论家一样，在哈姆雷特身上看到的是一个善于思考的主人公；这一观点对这里所要阐明的关于哈姆雷特的观点来说，自然而然地失去了它的意义）。哈姆雷特正是“激情地思考着”的。这一点使他与陀思妥耶夫斯基的主人公相似。我们已经说过，哈姆雷特与屠格涅夫小说中的主人公相似，可能是因为屠格涅夫对悲剧的观点使然，他认为犹豫不决和



内心反省是意志薄弱的根源。这里得以阐明的另一观点指出这种近似和引起与陀思妥耶夫斯基作品的另一种近似,使他们(莎士比亚和陀思妥耶夫斯基)相似的是他们两人共同的悲剧的自然力、现实和神秘的奇妙的结合。他们(哈姆雷特和陀思妥耶夫斯基的主人公)的相似关系是一个深刻而又非常独特的课题。试比较一下:思考只反映掩藏在它后面的心情。陀思妥耶夫斯基小说《(克拉马佐夫兄弟)》中的伊万·费奥多罗维奇在向阿廖沙叙述“思想”时,仿佛只是推理、思考,他说:“我有点头痛,心里难受。”恰好在这里伊万·费奥多罗维奇提起了哈姆雷特,对阿廖沙说:“你真会搬弄字眼,就像《哈姆雷特》中的波隆尼亚斯所说的那样。”斯米尔诺夫(参见他的《心灵的创造者》,载《年鉴》月刊,1916年4月)说:“在莎士比亚剧作,如他的《哈姆雷特》里,即使最抽象的思想也具有情感的形式。”叔本华在谈到哈姆雷特对死亡的情感时说:“任何人都不会真正相信自己的死亡是不可避免的,因为不这样的话,他的心情与一个判了死刑的人的心情就不会有多大的区别。与此相反,每一个人,即使抽象地和理论上认清这种必然性的人,也不能把这种必然性像其他一些理论上的见解那样可以撇在一边,认为不一定付诸实施,可以一点也用不着把它们变成自己真实的认识。”哈姆雷特不是这样,他却把这种理论上的见解付诸实施。托尔斯泰(参见他的《阿米利日记前言》)说:“出生时我们大家都已被判了死缓,只是死缓的年数不同而已。”这就是隐藏在《宗教裁判所大法官》整个传奇故事中的东西。请把墓园这场戏与德米特里·卡拉马佐夫做一比较——两者都是对“处于死亡边缘”中的“忧郁心情”的描写。检察官(伊波利特·基里洛维奇)谈到与他同时代的青年人用枪自杀时根本没有像哈姆雷特那样提出“在那个世界将会有有什么”之类的问题。



题。接着,当谈到德米特里·卡拉马佐夫想用自杀来掩盖一切的时候,检察官说:“我不知道,卡拉马佐夫在那时有没有想到那个世界将有什么,卡拉马佐夫能否按哈姆雷特的方式去想那个世界将有什么。在那些人那里是哈姆雷特,而在我这里依然还是卡拉马佐夫。”从小说中获得的资料表明,检察官说这话时正是那种时刻,那时,德米特里·卡拉马佐夫想起哈姆雷特,他按哈姆雷特的方式去思考——诚然,他没有考虑到在那个世界将有什么,但他内心却感觉到“处于死亡边缘”中的“忧郁心情”——哈姆雷特在墓园时的心情,对这种心情陀思妥耶夫斯基了解得非常透彻。临终时,德米特里·卡拉马佐夫说:“我难受,难受……这时,你就会想起哈姆雷特也说过:‘我多难受,我多难受,霍雷肖……唉,可怜的约里克。’也许,这就是我,我是约里克。现在我就是约里克,以后也会变成骷髅。”两者的情况惊人的相似,卡拉马佐夫与哈姆雷特具有同样的感觉,检察官的话获得的不仅仅是对照的意义,更是相提并论的意义。

- [16] 罗曼诺夫从《南疆》(1882年)援引了关于萨尔维尼表演的剧评,从这一剧评中可以捕捉到他的整个表演。在悲剧开始到结束之间可划上一条死亡的界线:“在这张脸上,在这双眼睛里,在这两片悲伤地紧绷着的嘴唇上,在这个高高的、忧郁的前额上清清楚楚地写着一切已获得解决的两个大字——死亡……这是第一个和不能忘怀的印象,可以说,是整个悲剧演出中的主旋律,随着剧情的发展,越来越引起观众的兴趣……从戏一开场直到结束我们看到站在自己面前的是一个死刑犯,“一个额头上写着‘死亡’两个大字的死刑犯在自己面前如痴如呆地、偷偷地哭着……”看来,这个死刑犯就是哈姆雷特,他演着看见鬼魂的戏,“欲使观众相信鬼魂,感受这种神秘的、阴间的恐怖,正如他



本人所体验的那样……”无怪乎选择哈姆雷特在他悲剧中的这一时刻作为哈姆雷特油画形象的肖像定影。格里戈里耶夫说：“我记起我所看到过的仿保罗·德拉罗什油画的版画：画的是北方的夜空，空旷的墓园和带着一动不动的、无目的地凝视着远方的目光，带着病态的微笑，他仿佛永远这样坐着……陶醉于对死亡的沉思中，成为自得其所的人。总而言之，他是个抑郁寡欢、听命于死亡任意摆布的徒劳无功的幻想家。”（见《祖国纪事》，1850年）无怪乎哈姆雷特的这种目光为演员和国家所利用：莫恰洛夫所扮演的哈姆雷特带着一种“游移的目光”，而这里的目光则“凝视着某个地方，一动不动”，萨维里尼则“用哪里也不看的模糊的无神的目光”。试比较奥费莉娅的叙述。评论家们在这场戏里看到她对哈姆雷特的议论，也是这样评价她的。布鲁诺的物活论没有明显脱离克列姆廖夫的喜剧理论，他是这样说的：“他回复到先前的习惯，专心致志地投入鼓舞人心的哲学思想的世界，重新生活在假设和科研中间。在墓园里他发现了物质不灭定律，这条定律在科学中有着如此重大的意义。”（《罗曼诺夫全集》，第3卷）诚然，这只是自然地完成和对布鲁诺等人的思想稍加夸张而已。

- [17] 蒙太居曾说：“无所作为就是前三幕的作为。”伯尔纳说：“莎士比亚是无法无天的国王。他像其他人一样，可以说：‘哈姆雷特——具有不允许有任何戏剧加工的抒情性质’。”勃兰兑斯说：“不应忘记，这是戏剧艺术的奇迹——无所作为的主人公——在某种程度上是戏剧技术本身所要求的。如果哈姆雷特根据从鬼魂那里得知父亲被谋杀的消息之后马上杀掉国王，这出戏只要演一幕就可以结束了。因此就完全没有必要采取拖延行动。”由此直至这一专论的“悲剧需要这样”，看来伸手可及，但其实，暗地里存在着极大的分歧，存在着完全相反的观点。



点。按这个观点,哈姆雷特的无所作为是戏剧技术所要求的,应该把它作为戏剧必需的外部假设来接受,把戏剧技术作为与悲剧纵深的思想没有联系的某种东西来接受:按我们的看法,它的整个中心就在于此。亨利·别克比较接近这种观点(但他是从文学史角度,勃兰兑斯则是从文学理论的角度),他说:“有一个我并不熟悉的人说,剧作《哈姆雷特》是一部行动中的传道书,在这种情况下,在尘世,哈姆雷特没有什么事情可做,事件在他身旁经过,但他不去参加,他袖手旁观。”亨利·别克从剧本本事和主人公性格之间的矛盾角度解释一切:本事、剧情属于莎士比亚取材的史实,而哈姆雷特的性格则只属于莎士比亚,这两者之间有着不可调和的矛盾。这与我们的观点很接近(也是从相反的方面):亨利·别克在这一矛盾(我们也要弄清这一矛盾)中看到被历史地和文学地解释莎士比亚所产生的错误;其中我们看到了悲剧思想本身的最深刻的体现,看到悲剧对人的控制的最深刻的体现,看到“悲剧需要这样”,而不是史实。“莎士比亚不是自己剧本完全的主人,他没有能充分自由地支配悲剧中的各种具体细节——史实束缚着他:问题也在于此,而道理如此简单和正确,以致我们用不着再四处去找任何其他解释。”剩下的只有这一点(如果不是这篇论文的观点):托尔斯泰继续持这种看法——莎士比亚“破坏了”史实。但全部问题在于,不是剧本的主人,不是史实,而是悲剧和它的规律,关于这一点的详情请参看正文。马哈洛夫说:“在悲剧中通常是不会有哈姆雷特行为的谜底的。”(《对〈哈姆雷特〉悲剧的畅想》)茹可夫斯基(按罗曼诺夫)说:“莎士比亚的 Chef-d'oeuvre(杰作)——哈姆雷特在我看来像是个怪物,我不理解他的意义……在哈姆雷特身上找到很多东西的那些人,与其说证明自己具有丰富的思想和想象力,不如说证明了哈



姆雷特的优越之处。我不能相信，莎士比亚是写自己的悲剧，他想的是蒂克和施莱格尔读着它时所想到的一切：他们在悲剧中和悲剧的惊人的激情中看到整个人的生活 and 其中难以猜透的谜……我请求他，让他给我读完哈姆雷特，让他在读完后详详细细地告诉我自己关于这丑八怪的想法……”茹可夫斯基对评论的观点与这里所发挥的观点是一致的，但得出的结论是相反的：莎士比亚，当然，在写悲剧时没有想到蒂克和施莱格尔在读悲剧时所想到的一切；尽管莎士比亚没有杜撰出所有这一切，但在哈姆雷特身上依然有这一切，而且多得多；艺术创造的本质就是这样。在谈到这点时，他们证明的不是本人理解悲剧的深度，而是证明哈姆雷特的优越之处。茹可夫斯基把哈姆雷特看作是“怪物”、“丑八怪”，这一流行的观点对专论是十分重要的，因为对这一完全相同的观点却有不同评价、理解和感受；眼睛里看到的只有怪异、荒谬、混乱和矛盾等。对这篇专论来说，这就是托尔斯泰、留梅林、亨利·别克、伏尔泰、尼采等所谓“相反的”观点的深刻意义之所在。

- [18] 詹姆斯列举了神秘心态的各种特征：1. 非语言性。要判断神秘意识状态的最好标准——那就是找到一些词把体验的神秘心态写出来，但这是不可能的，更确切地说，能充分表现这类感受实质的词是没有的；要了解它们，必须经过亲身和直接的经验来获得感受，而不是通过与别人沟通来获得感受。可见，神秘心态与其说是属于理智范围，不如说是属于情感范围。从来没有体验过任何感觉的人，要解释这种感觉的性质或对其做出正确的评价是不可能的。要评价交响乐就得有能听懂音乐的耳朵。要了解恋人的心情就得自己曾经是恋人。假如没有一颗善解人意的心，我们就会把一个音乐家或一个恋人看作是一个弱智者或一个疯子。神秘论者发现，我们中有很多人，经常用这种



方式对他们的感受作出判断。2. 直觉性。虽然神秘心态是属于情感范围,但从体验角度来说,这种心态应归属于一种特殊的认识形式。人们借助这种心态穿透为清醒的理智所掩盖的真实的深处。神秘心态是一种启示,是内心的一种净化因素,这对感受过这种心态的人是十分重要的,他们都受这种心态的支配,这种支配力直到最后依然十分稳固。3. 短时性。神秘心态的发生没有长时间的,都是短时的。4. 意志薄弱性。神秘论者开始感觉到自己的意志软弱无力,或者处于某种超然力量的控制之中。伊万诺夫说:“真正的意志只有通过个人意志薄弱的透明介质才能发光。”(见诗集《导航星》)尼采(见《悲剧的历程》)谈到哈姆雷特与酒神节人们狂欢时的状态相似,也就是说受某种情感控制,仿佛失去了自制力(或失去知觉),进入昏睡状态;也就是说,近似于认为哈姆雷特是个神秘论者,请比较悲剧中各场戏的台词(尤其是哈姆雷特的台词)。在这里,悲剧剧情的音乐(以及剧情本身的过程、节奏、速度、场景配置)反而比悲剧中各场戏的台词要提供更多的东西。尼采认为,哈姆雷特的秘密存在于悲剧的剧情之中。这最后一个特点使神秘状态与我们在他身上出现精神分裂时看到的对别人的意志的服从、具有先见之明的无意识的自动症状态以及通灵术士的恍惚状态十分相似。但所有这些状态,在通过剧烈形式表现的同时,没有在自己身后留下任何的回忆(试比较哈姆雷特在吉尔顿斯特恩和罗森克兰茨被处决后的轻松心情),也许,甚至没有在一个人的内心生活中留下任何痕迹,在某种情况下仅仅是内心生活中出现的一种障碍。至于神秘状态,从这个词的狭义角度说,给人们留下的永远是关于神秘状态本质的回忆及对其重要性的深刻的感受。神秘状态的影响扩展到这种状态出现后的整段时间。然而,想越过神秘状态和自



动症状态之间的清晰的分界线是十分困难的；这里我们还意外地碰到神秘状态从这一形式向另一形式的一系列的逐步过渡及各种繁复多样形式的结合。特别令人惊奇的是神秘状态和自动症极其相似（“自动症”这个词是梅耶使用的心理学术语，用来表示一个人处于内心神秘状态时不受意志控制的动作，这个词具有特别的意义；我们使用这一术语是因为它最能表达我们所要表达的意思）。巴丘什科夫说：“可以把拉斯科里尼科夫与哈姆雷特看作是相似现象，当然，这种看法是完全有根据的。”（参见《19世纪俄罗斯文学史》，第4卷，第9章）评论家认为他们两者的相似之处是他们都“不干实事”。但他们“不干实事”的这一相似点的根源——悲剧自动症的神秘的方面却被忽略了。为把这一思想解释清楚，请允许引述陀思妥耶夫斯基长篇小说《罪与罚》中的几个细节（一般说来，这部小说中有许多与《哈姆雷特》中惊人的相似的内在细节，因为陀思妥耶夫斯基小说中到处都有排解惨祸的情感）……其中有这么几段：“实施了凶杀的拉斯科里尼科夫（请特别注意这一点）得上了这种悲剧的自动症：‘他想到了自己仿佛是个死刑犯。他什么也不想争辩，而且根本也不想争辩；这里，他的整个身心突然感觉到没有更多的理性自由和意愿，感觉到猛然间一切都结束了’，‘他本身已经不能找到有意识的辩驳理由。但在最后他简直不敢相信自己，只得顽固地、盲从地从各处摸索着、寻找着有意识的辩驳理由。’这时，仿佛有谁强迫着他和他拽着他一样。最后一天，如此意外地来到且一下子结束了的一天，他的行为几乎完全是自动的：仿佛有人抓住他的手，拽着他走，他无法抗拒，盲目地行动，受一种超自然力量的控制，而且也找不到有意识辩驳的理由。这时的他，正如一块衣服碎片填进了机器轮子里，顺着轮子的转动被机器碾碎了一样。”（试比较哈



姆雷特的结局)“他把斧子拿了出来,双手抡起,糊里糊涂,几乎没有使劲,几乎是机械地把斧背砍到她头上。他似乎没有力气,但刚砍了一斧,身上立刻又有了力气。”还有不少令人吃惊的细节,这里只谈其中的两三点。在凶杀后,拉斯科尔尼科夫迎着人们走去:“在完全绝望中直接迎着他们走去:不管三七二十一,随它去吧。”(试比较哈姆雷特——“不管三七二十一,随它去吧”)“我胡说什么了?——他问朋友。”“那还用说。他们都没有空闲时间”(试比较哈姆雷特——“不知所措”)特别令人奇怪的是这一点:“有些头晕,只是问题不在于此,而在于我是如此郁闷,如此郁闷!恰恰是由于女人……真的!”问题在于,这些话与哈姆雷特在结局前对霍雷肖说的话非常相似,陀思妥耶夫斯基根据波列沃伊的译本熟悉了哈姆雷特这个形象并引用了他说的这些话(德米特里·卡拉马佐夫也引用了哈姆雷特的这些话)。这说明哈姆雷特和拉斯科尔尼科夫是何其相似,不但心情上相似,话语上也同样惊人的相似。拉斯科尔尼科夫总把事实与梦幻、现实的东西与神秘的东西混为一谈,这一点与哈姆雷特非常相似。一种异样的“非尘世的”光芒充满整部长篇小说,笼罩着其中发生的一切,正如《哈姆雷特》中所说的那样:“现在,所有这一切仿佛发生在那个世界……已是那么久远。而且,周围的一切仿佛不是发生在现世。”试比较《白痴》中所说:“尘世的一切不正常,非尘世的一切也不正常。”(见《白痴》,第3卷)还可参见埃亨瓦尔特关于哈姆雷特背弃天性、本性的惊人见解;即使把研究从主人公个性转移到悲剧本身,得出的也是我们在上面所说的见解。无怪乎吉皮乌斯这样谈到陀思妥耶夫斯基和莎士比亚:“……在他们两个人身上都有基督教圣经的精神实质,在他们两个人作品中都有某种非尘世的东西。”



[19] 这里有某种斯维德里盖洛夫·卡拉马佐夫或更多的是斯塔夫罗金的东西——因痛苦而造成厚颜无耻的(或因痛苦引起的)东西。试比较《舞台上没有哈姆雷特》(参见正文)——布尔加科夫关于斯塔夫罗金和他的形象的神秘性的评论(参见《俄罗斯悲剧》,载《俄国思想》月刊,第4册,1914年),其中说:“斯塔夫罗金……是这出悲剧的主人公……可同时他是不存在的,可怕、凶险、不祥是不存在的,作为一个人物(跛脚的人)、作为一个具有个性的人,他是不存在的,根本不存在,实际上也不存在……”这都是些通向阴阳间的神秘的窟窿,张着大口却不令人生畏,哈姆雷特在这里也是不存在的。下面让我们进一步比较。伊万诺夫的奇怪的公式:“fio ergo non sum”(拉丁语:有却又不存在)——哈姆雷特总是fio 却是不存在的。请比较有关悲剧本质及其使命的议论,“悲剧的使命就是揭示一种天意,以不可抗拒的力量行使自己的判决。”天意这一神奇的规律是悲剧的真正的主人公,它在人的生命进程中发挥作用,在尘世中进行可怕的审判并行使自己的判决。因此,悲剧的内容是人的生命的内在规律,显然,它是在人的生命遭到破坏或偏离轨道时才表现出来的。由此可见,悲剧崇高而可怕的性质正是由悲剧主人公的必遭灭亡和这种必遭灭亡的实情造成的。布尔加科夫揭示了“悲剧的规律”、悲剧的“神秘的方面”及其“超脱人类的规律”,比起伊万诺夫(《堑沟与地界》)把悲剧归结为揭示双重关系并宣称悲剧艺术主要是人类艺术来,布尔加科夫对悲剧的宗教和美学实质的揭示反而更加彻底。是碰了一下约夫(第一任全俄牧首)的……“上帝之手”决定了这个“神奇的天意”。由此可见,悲剧的印象不是异教的、宗教医学的宣泄和净化,而是“悲剧的恐惧”“上帝的恐惧”。

哈姆雷特谴责自己:他与奥费莉娅交谈——试与陀思妥耶夫斯基



的《群魔》比较,如尼右拉·斯塔夫罗金说:“我知道,我必须杀掉自己,让自己从地球上彻底消失,像可恶的虱子那样……”德米特里·卡拉佐夫说:“我是所有人中最可恶的混蛋。”试将哈姆雷特的“另一种存在”与伊万·费奥多罗维奇做比较,他说:“……仿佛我睡下没有睡着……还来回走着,说着话,看着周围,可我确是睡下了。”德米特里·卡拉马佐夫谈到格里戈里的被杀(试比较哈姆雷特谈到波隆尼亚斯的被杀):“怎么? 那里有老鼠? 死定了,着!”按费舍的说法,几乎所有评论家都异口同声地认为波隆尼亚斯被杀这场戏是哈姆雷特无目的、未深思熟虑的、毫无计划的行为方式的证明。事实上这场戏表明,故事情节发展的动因是如何被搬到舞台之外、置于幕后的,剧情是如何由那里向前推进的。要知道,波隆尼亚斯的被杀是悲剧的一个转折点。试与佐希姆关于与另一个产生“种子”的联系相比较,他说:“尘世的很多东西是我们不知道的,但代替那个的是我们生命同那个世界的秘密的、隐藏在内心深处的联系的体验……还有我们的思想和情感的根源不是在尘世而是在另一个世界的体验……上帝从另一个世界采集种子在人间播种,栽培果树,所有能发芽的都发芽了,但生长起来的是自己与神秘的另一个世界的交往的情感。”《卡拉马佐夫兄弟》的主题是儿子与父亲的神秘联系。持这种观点的评论家在证实德米特里·费奥多罗维奇无罪时说他不是弑父的凶手,因为费奥多尔·巴夫洛维奇不配被称为父亲:“噢,对‘父亲’这个词当然有另一种含义,另一种解释,它要求我的父亲尽管是个恶棍,尽管是个对自己孩子作恶多端的歹徒,但他依然是我父亲,因为正是他生育了我。然而这个含义已经可以说是神秘的。”陀思妥耶夫斯基正是在父亲这个词的第二种意义上、另外的意义,即神秘的意义上对整部小说做了布局。



[20] 陀思妥耶夫斯基在《白痴》中提到：梅什金向阿格拉娅提出画画的题目——“画下死刑犯在上断头台面临处决瞬间时的面容，画下他躺到这块木板之前还站在断头台上这一瞬间的面容……该如何来讲这一点！我非常非常想让你或者谁把这时的面容画下来。”从这段讲述中可看到，使公爵感兴趣的是一个处于阴阳界之间的人的不寻常的心态，即：“请想象一下吧，至今还有人在争论，也许，头断的时候，被砍头的人还知道自己的头断了……这是一个什么概念！如果这时间是5秒钟……只是最后瞬间：死刑犯一进入这最后瞬间——面容苍白如纸，神父把十字架举到死刑犯面前，而死刑犯立即聚精会神地把自己发紫的嘴唇伸向十字架，留心地看着——这样，就什么都不知道了。”这个最后的瞬间，头被砍掉的一刻，罪犯所处的就是阴阳两隔之间的心态。哈姆雷特在结局时说：“Let be!”（“我要死了！”）梅什金说：“我觉得，比如说，房屋摇摇欲坠自己必将被压死的时候，突然非常想坐下，闭上双眼，等待着：顺其自然吧。”试与上文引述的拉斯科尔尼科夫说的话进行比较。癫痫病一发作就会“产生一种错觉，在喊叫时仿佛是来自这个人自身的另一个在喊叫”——试与哈姆雷特上面的话比较。《白痴》的主人公梅什金非同一般的预感使他与哈姆雷特的预感相似（故事情节上也有同样的联系；但在这部小说中完全是因为意志薄弱而杀死了另一个人；一般说来，这部小说的结构本身有一种与哈姆雷特相近的悲剧因素）——比如，梅什金立即预感到结局的来临：“罗戈任会杀死她（指纳斯塔霞）。”悲剧与福音书的相似是极其令人惊奇的。对神秘地理解艺术和按审美标准理解神秘事物的人来说，不管这两种书之间存在着多大的区别，也不管这两种书在观察问题上有多大的不同，但我敢说，这都是影响人们心情的书。尽管两种书有区别，



但也有共同之处,这共同之处就是渗透其中的心态——这都属于按审美标准理解神秘事物的范畴。从所揭示的哈姆雷特心态来看,我们可以感觉到悲剧与福音书、圣经之间的近似。对“另一个世界”的审美艺术的理解(当然,这种理解在圣经中终究要与哲学、道德、宗教的理解同时进行)使这两种书有许多共同点,仿佛两种书之间有难以察觉的线索紧紧相连似的。如果把哈姆雷特这一形象与德国文学中的形象(如盖尔温努斯、弗赖利格拉特作品中的形象)比较,那么,在与这里所做的对文学中哈姆雷特形象进行根本的位置变换的同时,就不得不改变这个形象,尽管要冒类似玩弄台词的危险。把哈姆雷特与德国文学中的形象作对比发现了关于哈姆雷特的一种观点,这种观点在哈姆雷特同西欧人的特征、同上帝的悲剧——圣经主人公的对比中找到了反映。无怪乎哈姆雷特的死在蒙太居(E. Montequé)那里曾有过强烈的对比,他说:“……正如犹太人听到主(耶和華)的神秘名字时就像他们自己行将死亡一样。”吉皮乌斯说:“莎士比亚好像一部圣经。在他身上总是表现出某种宗教的东西——甚至那些没有在他身上找到真知灼见的人也是这样……莎士比亚正像一部圣经:宗教意识的混沌变成了宇宙……他依然像一部圣经,正如文艺和内心宗教现象那样形影不离。亚当和夏娃,该隐和亚伯,挪亚和亚伯拉罕,约瑟和摩西——这一切不仅仅是宗教,而且也是具有强大震撼力和诱惑力的艺术雕像。莎士比亚那里也是这样:罗密欧和朱丽叶,哈姆雷特,麦克白,李尔王,奥赛罗,奥费莉娅,考狄利娅,苔丝狄蒙娜——这一切不仅仅是非常鲜明而又精确的艺术雕像,也是宗教生活的现象,这些现象深藏于内心中,存在于自己的本质中……他听到来自深渊的轰隆声,这是很少有人能听到的,因此他像一部圣经……如果仔细倾听莎士比亚的形象语言,



那就可以说他是信仰上帝的。这不是以准确的世界观或某种宗教信仰来说的。这种信仰是自发的,也可以说,是不可思议的。”这是一个特别的、非常深奥的题目:尤其是这个题目必须说明莎士比亚的宗教是什么样的,什么是悲剧的宗教,还必须说清楚,在圣经与莎士比亚作品之间存在着截然相反的两个对立面。这是完全不同的两种宗教,因此莎士比亚作品又可说是不像一部圣经。但是毕竟这两种宗教之间也有我们曾在上文中指出过的共同的方面。为不陷入问题本身,我们将仅仅局限于指出某些非常相似的现象。关于做好准备和关于不知道时间,圣经中是这样说的:“但那日子、那时辰,没有人知道,连天上的使者也不知道,子也不知道,唯有父知道。你们要谨慎,做醒祈祷,因为你们不晓得那日期几时来到。这事正如一个人离开本家,寄居外邦,把权柄交给仆人、分派各人当做的工,又吩咐看门的警醒。所以你们要警醒,因为你们不知道家主什么时候回来,或晚上,或半夜,或鸡叫,或早晨。恐怕他忽然来到,看见你们睡着了。我对你们所说的话,也是对众人说,要做醒。”(见马可福音,第13章,第32—37条)在路加福音第12章第40条中说:“你们也要预备,因为你们想不到的时候人就来了。”将这段引文与哈姆雷特与雷阿提斯在墓穴中厮打时的那一段话(“如果要我回答,我会说:不,随后会重归于好的”)进行对比。马太福音第26章第37—47条中说:“这是事先已知道将发生什么;求你叫这杯离开我”。再来看极度忧郁——请对比“我心里甚是忧伤,几乎要死”和“这杯若不能离开我,必要我喝,就愿你的意志成全”。正如哈姆雷特走向雷阿提斯,友好地向他打招呼:“朋友,你来干什么?”——基督也对犹大说:“朋友,你来要做的事,就做吧。”(出处同上,第50条)路加福音第12章第6—7条中说:“5只麻雀不是卖2分银子吗?



但在上帝面前，一只也会不忘记。就是你们的头发也都被数过了。不要惧怕，你们比许多麻雀还贵重。”而《哈姆雷特》中则这样说：“一只麻雀，没有天意也不会随便掉下来……主要的是，有准备就是一切。”约翰福音中第17章第11条说：“从今以后，我不在世上，他们却在世上。”这与哈姆雷特说的完全一样。约翰福音中第17章第12条接着说：“我与他们同在的时候……”这就是在尘世和不在尘世的奇妙之处，情况与哈姆雷特说的完全一样。这话具有特别神秘的意义（出处同上，第14条）：“我是非现世的人……”；第16条说：“他们是非现世的人，正如我是非现世的人一样”；第18章第36条说：“我的国是非现世的……现在我的国不从这里离开。”两种书谈的都是一个人能容纳的最大的东西（“不能容纳一切……”）。“我要说……从此以后嘛——只有沉默”——两种书都淹没在没有说出的东西之中，淹没在沉默之中。然而这个题目是深刻的、世界性的、像深渊一样令人恐惧的、是取之不尽的——这里，不打算再深入谈论这个题目，到此为止。

- [21] 列维斯(《莎士比亚的妇女典型》，圣彼得堡，1898年，第98页)说：“她(奥费莉娅)的话不多，在不多的话中我们感觉到她内心里好像深藏着什么东西，这深藏着的东西比流露出来的要多得多。奥费莉娅这种神秘的感觉，她的形象的隐秘性，她的沉默，这是非常重要的：她似乎是被复述出来，而不是被刻画出来，似乎她并不存在。格里戈里耶夫在他的短篇小说《奥费莉娅》中尽管与歌德说的一样，也把奥莉娅说成是纯朴、天真、单纯的姑娘，然而他还发现了这一形象完全难以体现的方面，认为这一形象仿佛是不动的，仿佛是被排除在总的引力规律之外，没有适合舞台表演的具体内容，仿佛在这一形象的纯粹形而上学的消极无为和意志薄弱中包含有某种来自鬼魂的东西，因此可以把



她看作是一尊木偶。这是一种非人间的意志薄弱，是另一个世界的存在。由此可见，如果从现实主义来解释这一形象，那么，她就是一个温顺、天真、美貌的姑娘，是一个思想单纯的姑娘（歌德）。可实际上，这个在文学中唯一的形象是非常难以体现的，仿佛是由非物质的光线编织而成的，仿佛是心灵的一种磁性的象征。这是最高一个层次的意志薄弱，同时，她的温顺则体现在最低一个层次的、现实的惊人的顺从之中；她作为出场人物，作为个体，作为诗歌描述的对象是不存在的，在戏中是不存在的。她只作为一个纯粹的悲剧音乐的形象存在。”

- [22] 试比较伯尔纳谈哈姆雷特，他说：“仿佛他（哈姆雷特）像一匹瞎马，不知不觉地随命运之轮转动，跌进轮子底下，被轮子碾死。”格里戈里耶夫（见《在某个外省剧院里的〈哈姆雷特〉》）说：“在他（哈姆雷特）的近乎病态的、充满梦幻的性格中有一种斗争无结果的忧郁意识，在他本身的懦弱中包含有长期遭受厄运的顺从……（这里对哈姆雷特的懦弱持一种新的观点）……对无力的、近乎病态的、承认对厄运意志的顺从……”“但已不能再犹豫不决……他必须采取行动，开始发出可怕的笑声，可怕的誓言——可他忽而又在无能为力的重压下萎靡不振了，又把事情的解决推迟到未来……他时刻记着要为父报仇，即使没有取得成效，但他从没有为此后悔过。他看到厄运对其他人和自己的支配力，看到厄运对他所喜欢的一切的支配力，也看到厄运对他母亲的支配力，他说服母亲不要让叔父的抚摸来玷污自己。对她“该怎么办”的问题他非常忧郁地回答说：“没有任何办法”（这正是哈姆雷特全部问题之所在）。他不相信母亲会改正自己的错误。他不得不向厄运屈服，决定去英国……哈姆雷特又重新回到默默地听从命运的安排，回到“今天没有的，将来会发生”的坚定信念中。哈姆雷特安详地、平静



地、挺直腰杆地走向死亡和进行复仇——“死亡终于获得了巨大的胜利”；但哈姆雷特死了，“因为无论是他还是奥费莉娅都不可能活下去，他们两人都受到厄运的支配……”在这里对悲剧的厄运和哈姆雷特的优柔寡断做了深刻的阐述。

[23] 歌德(《威廉·迈斯特尔》，10卷集)：这两个人的行动如出一辙，很难想象他们是两个人，而不是一个人。王尔德说：“从艺术角度看我不知道在世界戏剧文学中还有比莎士比亚刻画吉尔顿斯特恩和罗森克兰茨所采用的更无与伦比、更令人吃惊的手法了。”这两个廷臣的死亡使评论家们“感动难堪”。罗曼诺夫解释这死亡是“时代的不文明行为”(见《哈姆雷特的作假和谋杀》)。斯蒂芬斯谈到莎士比亚崇高审判的疏忽大意——在公正的事实面前评论家们谴责哈姆雷特的行为，而不考虑他在悲剧中所具有的深刻的意义。

[24] 为什么曾经发誓和许诺决不再嫁的王后会像老国王所预感的那样违背自己的诺言而改嫁，在戏子演出的这场戏(即戏中戏)里没有对此做出解答。王后改嫁是在戏开场之前，我们是在对戏里所有角色做出规定的哑剧中才得知这一点的。莎士比亚的“地球仪”剧院的招牌(1589年)上面写着——“全世界是一个剧场”，这是非常具有象征意义的。伊拉斯谟说：“其实，什么是人的生活，还不就是一场连续不断演出的戏，在这场戏里，大家都在导演统一安排下载着各种假面具上台扮演着各自的角色，直到导演让他们下台为止。”叶夫列伊诺夫说：“人人戏剧”是生活中的戏剧问题，即生活是一场戏，“每分钟是一场戏”，“戏就是导演生活的艺术”。

[25] 索科洛夫斯基说：“悲剧的结局是建立在许多偶然事件冲突的基础上的。各种偶然事件错综复杂地交汇在一起，发生得如此意外和突



然，以致带着原先观点的评论家严厉地指责莎士比亚，认为他的这一剧本的结局写得不成功的……本应想到的是外力的介入……可最后一击纯粹是偶然的，不禁使人想到哈姆雷特手中的剑像是孩子们手中握着却受人控制的武器一样。”哈姆雷特最后一击的全部意义就在于此。哈姆雷特杀死国王决不只是为了父亲报仇，也是为母亲和自己报仇（伯尔纳语）。结局不仅仅限于这一击，这结局不是鬼魂所要求的，这不是哈姆雷特计划的终结，而是戏的整个进程的终结。韦德尔在最后一场戏里则看到了另一种力量的介入（最高审判的介入）。约翰逊指责莎士比亚，说杀死国王不是按照精心策划的计划，而是像一件突发的偶然事件（按索科洛夫斯基的说法）。阿方索在《哈姆雷特的性格》一文中说：“……所以哈姆雷特并不是事先有周密地杀死国王的计划（国王永远不会因为有这么一种计划而被杀），而是由于发生了不以哈姆雷特的意志为转移的事件。”恩里科·费里的看法不禁令人发生如下误解：1.“哈姆雷特在自己给奥费莉娅的信中谈到自己的病态”——Uhi?（无论何处？）2.“为解决著名的‘活下去还是不活下去’问题而精心策划了戏中戏计划”——sic！（原文如此！）对于像“杀死还是不杀死”这样的台词如此理解在剧本中碰到已不止一次。

这里，还得稍为提一下托尔斯泰和索洛维约夫两人的观点。托尔斯泰曾对《哈姆雷特》这一剧本做过非常负面的评价。他的评论使我们不得不重新考虑莎士比亚悲剧中有关性格的理论……并不得不认为这种理论已经过时，应该放弃。把莎士比亚的悲剧简单地理解为“性格悲剧”，难道还不该放弃吗？莎士比亚的悲剧中几乎没有一个悲剧能够纳入这一概念，这已是不争的事实。那些否定《哈姆雷特》是性格悲剧的评论与托尔斯泰的观点是一致的，并且都以他的观点作为



自己评论的依据。托尔斯泰认为：“任何一个莎士比亚的人物身上都没有明显的性格特征，莎士比亚不想也不会赋予自己的人物，比如像哈姆雷特这样一个言行不一致的人物以性格特征。对此他采取了漠不关心的态度。”索洛维约夫说：“……世界上所有发生的事件，尤其是在人的生命进程中发生的事件，除现有的、显而易见的原因以外，还有另外的更深一层的、涉及面更广的但却不易更清楚的原因。如果所有现存事物的生命联系都像二加二等于四那么简单的话，所有幻想的东西就不可能存在了……生命是一种简单的、理性的和一目了然的现象，这一概念首先是与现实相矛盾的，是非真实的。比如，如果肯定地面底下，在我们可见的能行走和行驶的地面底下，除空间外，没有隐藏着任何东西，那么，这地面就是一种非常不好的现实存在。这种现实存在可能被任何地震（不幸事件）和任何火山爆发所破坏，这证明地表下有熔岩这样一股真实力量的存在。在人的生命中也存在着这样的自然层次和深度……生命的神秘深度有时非常接近日常生活的表面……”但索洛维约夫自己并没有在《哈姆雷特》中发现这种深藏地下的东西。他认为《哈姆雷特》是性格悲剧，没有在其中看到他所说的那种命运和性格“相综合的不幸事件”，但他同时又指出：“和某种古代的悲剧一样，其中也包括莎士比亚的《哈姆雷特》，这种不幸事件不仅在结局的时候结束了，而且也在结局的时候开始了。”古代悲剧——其中也包括《哈姆雷特》中命运悲剧的因素说明了许多东西。”所有谈论哈姆雷特性格的评论家都应发现这些因素（比如，其余出场人物、克劳迪亚斯的结局已经由他们的命运、事件的进程所决定；克劳迪亚斯的阴谋遭遇了失败，哈姆雷特受到某种力量的保护，他的性格果断而勇敢），所有认为各种事件不可避免会发生、认为“偶然事件”会对性格悲剧的



哲学带来损害的评论家应该发现这些因素(要知道“偶然事件”根本无法从莎士比亚的悲剧中排除),结局就是这样。对我们来说,和托尔斯泰的观点一样,有的只是负面的评价。梅兹耶尔在谈到结局的无意识时说:“尽管哈姆雷特竭尽全力复仇,但没有采取坚决的行动。他希望事件在没有他的参与下自然而然地走向结局,情况就是这样。他听凭命运的摆布,把问题交给命运来解决,结果是,命运解决了问题。的确,在最后一场戏里,一切都令我们惊奇,一切都意外地从开始走到结束……”

[26] 歌德剧本中存在两方面的关系,即“人物和事件的内部关系”和出场人物的外部关系(他们的交往……及各种偶发事件之间的关系)。歌德对故事情节的第二部分(与我们把故事情节分为两个部分几乎一致)及其意义没有足够的理解,他把这一部分加以改变,并曲解其对剧本的意义。他说:“所有这些看来在小说中非常适宜的情况和偶发事件,在剧本中都非常有害。在剧本中可以把主人公本来行动已经没有任何确定的计划这样一些情况和偶发事件归入缺点。”

[27] 索洛维约夫(见索洛维约夫的《柏拉图的日常生活戏剧》,10卷集,第9卷,圣彼得堡,1897年)把哈姆雷特与俄瑞斯忒斯相比较,即把性格悲剧与命运悲剧相比较时,他还谈到自己在诗歌中没有感受到却在柏拉图日常生活戏剧中感受到的综合戏剧——一种表达外部必要性和深刻个性的戏剧。然而要知道,在《哈姆雷特》中也有这种“综合戏剧”。费舍认为这种戏剧是“最完美的性格悲剧。整个故事情节被变成这样:事件的进程是在非常典型的形象和言行中展开的”。托尔斯泰(关于莎士比亚和戏剧)在哈姆雷特身上更简单、更直接、更艺术、更真实地察觉到的是缺乏性格。他的观点在这方面是很正确的,对成



为专题著作的对立物来说是十分重要的：让两极互相对立，互相制约，它们都在一根轴上。谈到哈姆雷特没有性格时，他解释说，仿佛莎士比亚把传说中的主人公变成了自己的留声机，迫使它说出自己的思想（自己的十四行诗）：“在传说中，莎士比亚的个性是可以理解的……但莎士比亚……却把构成哈姆雷特和传说性格的东西都消灭掉了。哈姆雷特在整出戏的过程中所做的不是他想到的东西，而是作者需要的东西（应该说不是作者需要而是悲剧需要的东西，整个区别就在于此：第一种情况下是非艺术的，第二种情况下是高度艺术的）。对哈姆雷特言行做出某种解释是不可能的，因此也没有可能认为哈姆雷特会有什么样的性格。莎士比亚不会，也不想（这是主要的）赋予哈姆雷特任何性格。”歌德说：“虽然剧本中没有放弃任何预定计划的东西，但主人公不照任何预定的计划行事……剧本有预定的计划，而诗人的构思中却从来没有过较大的计划。”在这奇妙的公式中说的是关于剧本的而不是主人公的计划，这就是一切。索洛维约夫谈到文艺中的神秘的东西时说：“……可以清清楚楚地看到的、可以用手触摸到的即所谓毫发可鉴的超自然现象……是不会有。这里的一切都被一层层难以捉摸且飘忽不定的、只能感觉到却不能分离出来的雾气覆盖着……可以把‘来自另一个世界’的神秘的东西比作一条被难以捉摸地编进整个生命织物的线索，这条细细的线索对漫不经心的目光来说，它总是或几乎总是混杂在外在因果关系的粗糙纹理里，是看不清的；而对全神贯注的目光来说，它却在到处闪闪发光，是能够把它看清的。”由此可以得出艺术地体验神秘的东西的两个结论：神秘的东西不应该是从天上掉下来的，而是编进作品的整块织物的一部分，其作用是使难以捉摸和难以确定的神秘的东西得以再现（见其第2卷第171—175页）。



还可见同书第9卷，这一卷《吸血鬼》的序言中谈到生命的神秘的深渊（“地下的东西”），谈到各种事件和现象在另一个世界的命中注定的联系。这对《哈姆雷特》来说是最合适不过的。编进神秘的线索这一点请比较陀思妥耶夫斯基的作品（《群魔》、《克拉马佐夫兄弟》等）——猜疑、预感、惊慌、洞察力、相似、梦境、梦呓——这些就是故事情节中的神秘的线索。《群魔》中提到：“我们感到由于没有做出特别解释的可能，由于极其简单的原因：我们自己常常难以对所发生的事情做出解释，我们只能满足于对事实的简单的复述。”

费舍谈到一条悲观主义的线索，这条线索主宰着那里……作为主题思想高耸在作品之上，像古代人的乐队那样（第二种意义）。但在哈姆雷特身上这条线索只通过他一个人、通过他的性格表现出来。费舍在谈到悲剧时说：“在那里，看来有一股黑暗的、神秘的力量主宰着，在这股力量面前，我们心中充满恐怖，如同鬼魂出现时哈姆雷特所感受的那样。”他用哈姆雷特对鬼魂说过的话向这股力量求助，也就是说，承认这股力量是来自彼岸的（想起哈姆雷特所说的“不可知的彼岸”“来世”等）。这一点是否与他对剧本的整个解释相矛盾？按照这种解释，所有的原因全在于此。那么，在最经典的性格悲剧中人们说的那些话所面对的黑暗和神秘的力量是从哪里来的呢？《哈姆雷特》是一部神秘的悲剧，最终大家都感觉到这一点，都把它看作是悲剧解释中的不可溶解的沉淀物、凝结块和化合物。

- [28] 试比较叔本华关于罪行的学说：原罪。卡尔德隆说：“人的最大罪过是他的出生。”正如克劳迪阿斯在《贡扎果谋杀案》中感到自己的罪行是自己拥有生命、自己获得出生的权利一样，在《哈姆雷特》这出戏中，我们也感到这种罪行的存在。

20 世纪伟大的心理学家

——维果茨基的生平与事业

维果茨基是杰出的苏联心理学家，著名的文化历史学派的创始人。在世界众多的心理学家中，维果茨基的学说独树一帜，他以辩证唯物主义为指导，在心理学方法学、心理学史、普通心理学、发展心理学、艺术心理学、儿童缺陷学、临床神经学以及其他人文科学（如符号学、语言学、文化学等）的广阔领域进行了卓有成效的理论与实验研究，创造性地提出了一系列重要的心理学原理，为心理科学的发展做出了重大的贡献。

维果茨基于 1896 年 11 月 5 日出生在白俄罗斯维捷布斯克州（过去的莫吉廖夫省）的一个名叫奥尔沙的小镇，出身于一个犹太籍中产阶级家庭，这是个有八个孩子的大家庭，维果茨基排行第二。在他还是婴儿时，他们家移居到靠近白俄罗斯与乌克兰边境的戈麦里市，这个城市比奥尔沙镇稍微大点。当时，他的父亲谢缅·利沃维奇·维果茨基（1869—1931）毕业于商学院，在戈麦里市的一家银行的保险机构担任重要职务。维果茨基的母亲采齐利娅·莫伊谢耶夫娜（1874—1935）受过良好的教育，可以流利地说好几种语言，虽然接受的是师范教育，但她却从未有机会进学校工作，她把所有精力都用来照顾整个家庭。她喜欢德语与诗歌，年幼的维果茨基就是从母亲那里获得了最初的德语熏陶。

维果茨基自幼聪颖好学，机敏过人。他的家庭为他提供了良好的教育条件，为他专门请了家庭教师。维果茨基能说俄语、德语、法语、英语等



八种语言，具有超人的阅读速度和超常的记忆力，他对戏剧、历史、哲学等表现出浓厚的兴趣。他从他的家庭教师索罗门那里学到了很多知识，这位老师不是通过形式训练而是通过研究对话来提升维果茨基的思想。15岁时，维果茨基组织朋友开展知识讨论，探索许多思想产生的背景，讨论诸如拿破仑、亚里士多德等著名人物的人格作用，因此有“小教授”之称。然而，由于俄国沙皇对犹太人的一些限制，维果茨基没能进入国立学校，而去了一所私立的犹太体操学校，毕业时获得了一枚金牌。尽管当时的俄国政府对犹太人进入大学的名额已经从选拔制改为抽签制，但是维果茨基最终还是有惊无险地进入了大学。

18岁那年维果茨基遵从其父的意愿进入了莫斯科大学医学系，他的父亲希望维果茨基能进入一个官方对犹太人没有限制的工作领域。但他入学后不久即放弃医学改学法律，这一领域也是对犹太人开放的。在校时，维果茨基博览群书，除阅读美国詹姆斯和奥地利弗洛伊德的心理著作外，还广泛涉猎俄国和欧洲的文学名著，阅读斯宾诺莎、黑格尔的哲学著作。此外，他还钻研政治经济学、法学、美学等。

在维果茨基求学的时代学生可以在多所大学注册。1914年，在强烈的求知欲促使下维果茨基又在沙尼亚夫斯基大学（即现在的俄罗斯国立人文大学）注册，攻读人文学科学位——尽管当时的政府并不承认这个学位。1917年维果茨基毕业于两所大学后回到了他的故乡戈麦里。当时戈麦里的生活条件极为恶劣，生活必需品短缺。维果茨基的母亲和妹妹都染上了肺结核。1919年他自己也被诊断出患上了肺结核，正是这一疾病在他38岁的时候夺去了他宝贵的生命。在戈麦里维果茨基当了一名教师，因而度过了7年的教师职业生涯。他在一所教师培训学校教心理学，还在一所高中教文学，在一所音乐学校教艺术史，这些展示了他非凡的才



华与旺盛的精力。在教书的同时，他对成人教育产生了浓厚的兴趣，还建立了一个印刷公司，印刷较便宜的经典书籍。在当地的教师培训学校他还建立了一个心理学实验室，从而激发了他对实验心理学的兴趣。同时，他广泛涉猎各种读物，包括诗歌、小说和心理学。在戈麦里的后期他产生了一种想法，试图建立一种可以改变人类特质的新的心理学，当时他对这种心理学由什么构成还不十分清楚，但这种心理学应该紧紧围绕着历史的变化和人类生活中的主要工具——语言。

1924年维果茨基得以有机会参加在列宁格勒(今圣彼得堡市)举行的全俄第二届精神神经病学代表大会，会上他做了题为《反射学的研究方法与心理学的研究方法》的长篇报告，以科学家的勇气和胆识对当时盛行的俄国著名生理学家和心理学家别赫捷列夫的反射学提出了尖锐的批评，他首次提出条件反射和意识行为的关系，主张科学心理学不应忽视意识这样的重要事实，引起了与会代表的强烈反响，并赢得了时任莫斯科心理研究所所长科尔尼洛夫的赏识。会后科尔尼洛夫立即邀请维果茨基加盟莫斯科心理研究所，维果茨基欣然接受。最初他研究文艺心理学问题，认为艺术作品的客观结构起码引起主体两种相反的情感，它们之间的矛盾可以通过作为美的反应基础的精神宣泄而得到解决。1925年维果茨基以《文艺心理学》为题提交了学位论文，获得莫斯科心理研究所的博士学位，该书在俄罗斯文艺批评界至今评价甚高，多次再版并被译成多国文字而广为流传。1985年我国上海文艺出版社出版了该书的中译本。

在离开戈麦里去莫斯科之前，维果茨基与罗莎结婚，此后，罗莎一直陪伴着维果茨基，并在莫斯科生了两个女儿。其中一个女儿吉达·维果茨卡娅后来便是维果茨基的传记作者之一。

维果茨基对他周围的人具有一种超乎寻常的影响力，不仅对那些来



听课的听众,对他身边的人也是这样。在来到莫斯科后不久,他见到了鲁利亚,后又遇到了列昂节夫。在他们三人友谊成熟并开始合作之前的一段时间里,维果茨基与迷恋弗洛伊德的鲁利亚并不是意气相投,况且列昂节夫也不信服维果茨基心理学的文化历史理论。然而维果茨基以其高度的科学素养、渊博的学识、崇高的人格和非凡的创造力很快赢得了同行和一批富有才华的青年学者的尊敬与拥戴。他们充满激情的目标是探索一条新的道路来重建心理学。人类的社会生活是人类个体心理特性和能力的源泉,这就必须尊重不同的民族,因为它们是不同的心理学的源泉,尽管在人类发展范围中它们的价值不能预先判断,这是维果茨基的思想之一。他的另一个思想似乎不再把个体作为心理实在论的中心,而把个体意识的形成视为语言历史、文化、物质实践等的产物。他的第三个思想是人类获得了一系列技能,其中语言技能是创造和管理生活的工具。如果心理学想揭示深层的心理现象,其研究的方法学就必须遵循这些原则,这就是文化历史理论。

稍晚,维果茨基深入研究了心理学的方法论和理论问题,并于1927年发表了十多万字的著作——《心理学危机的历史内涵》,在马克思主义哲学基础上拟定了心理学具体科学方法的计划。此后他的兴趣转向社会文化对儿童认知发展的研究。维果茨基不仅研究大量的正常儿童,而且还对缺陷儿童进行实验研究。他一生都在致力于研究因人类缺陷(包括身体障碍和智障)而导致的问题。从1924年起,他兼职苏联人民教育部缺陷儿童教育分部的工作。1926年他在人民教育部附设的实验缺陷研究所创建了缺陷儿童心理实验室,直到去世前他一直担任该研究所的学术领导人。在这里他获得了丰硕的研究成果,撰写了近30万字的科学论文,这些论文于1983年由他的学生查波洛热茨主持汇编成册,冠以《缺陷学原理》之名,收入苏联



版的《维果茨基文集》之中。在这些论著中维果茨基不仅揭示了缺陷儿童心理发展的一般规律,而且还提出了对他们进行诊断与补偿的手段,从另一个侧面证实了他的“教学与发展”理论。

维果茨基在其生命的最后阶段着手研究个体发生中的思维和言语、意义发展的问题、自我中心言语等问题。此外,他还研究了意识和自我意识的系统和意义结构的问题,情感和智力的统一问题,儿童心理学的各种问题,种系发生和人类社会起源中心理发展问题,大脑高级心理机能定位问题等。

维果茨基精力过人,既做教师,又从事学术研究。他不仅在莫斯科讲课,而且在苏联的许多地方都留下了他的足迹。比如,他与鲁利亚一起在中亚进行了一系列研究,比较文盲和非文盲在诸如演绎、推理和分类等认知任务上的熟练程度。他在乌兹别克斯坦帮助当地建立了一个心理学研究所。他在乌克兰的哈尔科夫建立了一个新的心理学研究中心,鲁利亚和列昂节夫长期在那里从事研究,而维果茨基则定期去访问。

在生命的晚期,维果茨基一边与病魔抗争,一边紧张地工作着。维果茨基意识到肺结核将缩短他的寿命,他拼命的生活节奏无疑是对这种意识的反应。而同时,这一本能的反应又加速了他生命的终结。在一阵严重的出血之后,他于1934年6月2日被送进医院,几天后他就去世了。但是,他留给世人的印象是,他永远都是一个充满热情与活力的人,他致力于建立一个崭新的心理学体系,他一生与人为善,并鼓励和感染着他周围的每一个人。

然而正是这样一位举世公认的心理学家思想,在20世纪30—50年代苏联极“左”路线和个人迷信的统治下遭到冷遇,甚至受到压制和批判。维果茨基思想的一条基本原则是,语言是人类发展的主导性的中介但不



是唯一中介,这与他所处的那个时代的主流意识形态是格格不入的。当时的官方意识形态认为物质劳动才是人与自然界唯一的中介,维果茨基则坚持认为物质工具与口头工具在社会过程中对人类的形成都有重要作用。在他去世之前,他的观点就因与苏联官方意识形态相冲突而遭到暴风骤雨般的批判,特别是1936年苏共(布)党中央委员会通过“关于人民教育委员会对儿童学的曲解”的决议,已去世的维果茨基更成了被强有力批判的靶子。有人认为,此时即便维果茨基健在,其命运也在劫难逃。苏联解体后,俄罗斯社会政治、经济的变革引起了思想意识形态的深刻变化,学术界空前自由,被长期湮没的维果茨基心理学思想在俄罗斯得以重放光芒。

由于众所周知的缘故,维果茨基的著作直到20世纪60年代才被西方所了解,维果茨基的名字才渐渐出现在西方心理学文献中。特别是维果茨基的《思维与言语》一书于1962年译成英文在美国出版后,使西方学者惊叹不已,对维果茨基个人的评价远远超过了对苏联其他著名心理学家的评价。

维果茨基虽英年早逝,但他却为世人留下的论著等多达186种,共计200多万字。其主要著作有:《反射学的研究方法与心理学的研究方法》(1924),《教育心理学》(1926),《心理学危机的历史内涵》(1927),《儿童期高级注意形式的发展》(1929),《高级心理机能的发展》(1931),《思维与言语》(1934),《文艺心理学》(1965),《缺陷学原理》(1983)等。其中《思维与言语》被译成多种语言在世界各地出版,被认为是心理学的经典之作。

美国哲学家和科学史学家托尔明曾在《纽约评论》上撰文盛赞维果茨



基的才能、天赋和广博丰富的著作,称维果茨基为“心理学的莫扎特”,以此来说明他伟大的人格魅力和在心理学中独一无二的地位,可谓恰如其分。

王光荣

全国维果茨基研究会副会长兼秘书长,兰州大学教育学院副院长、教授、硕士生导师

维果茨基年表

1896年11月5日，维果茨基出生于白俄罗斯维捷布斯克州(过去的莫吉廖夫省)的奥尔沙。

1913年，维果茨基完成了大学预科学习，毕业时获得了一枚金牌。

1914年，维果茨基考入莫斯科大学医学系，一个月之后转到了法律系。同年他又在沙尼亚夫斯基大学(即现在的俄罗斯国立人文大学)注册，就读于历史—语言系。

1917年，维果茨基从莫斯科大学和沙尼亚夫斯基大学毕业后回到了故乡戈麦里，在一所师范学校执教。

1919年，维果茨基被诊断患上了肺结核，15年后就是肺结核终结了他的生命。

1922年，维果茨基创办了文学周刊《杜鹃花》。

1923年，维果茨基在戈麦里师范学校建立了心理学实验室。

1924年1月，维果茨基参加了在列宁格勒(即现在的圣彼得堡市)举行的全俄第二届精神神经病学代表大会，会上维果茨基做了题为《反射学的研究方法与心理学的研究方法》的长篇报告。

1924年，维果茨基开始在莫斯科心理研究所、莫斯科大学、莫斯科音乐学院工作。

1924年，维果茨基兼任苏联人民教育部缺陷儿童教育分部的工作。



1925年,维果茨基的女儿吉塔·利沃芙娜·维果茨卡娅出生。

1925年夏天,维果茨基参加了在英国举办的“聋哑儿童训练和教育国际会议”,回国后,再次患上肺结核。同年秋,他的病情不断恶化,不得不住院治疗。

1925年,维果茨基以《艺术心理学》为题提交了学位论文,获得了莫斯科心理研究所的博士学位。

1925年,维果茨基发表了《作为行为心理学问题的意识》,明确提出研究意识问题对科学心理学的重大意义。

1926年,维果茨基在苏联人民教育部附设的实验缺陷研究所创建了缺陷儿童心理实验室,并一直担任该研究所的学术领导人。

1926年,维果茨基出版了《教育心理学》一书,该书于1991年再版。

1927年,维果茨基发表《心理学危机的历史内涵》,在马克思主义哲学基础上拟定了心理学具体科学方法的计划。1929年,维果茨基赴塔什干中亚国立列宁大学讲课。

1930年,维果茨基与鲁利亚合作出版了《行为历史的研究:猿、原始人、儿童》一书。

1934年,维果茨基发表了《思维与言语》,该书成为维果茨基生前出版的最后一本书。

1934年6月2日,维果茨基被送进医院治疗,6月11日病逝于莫斯科,年仅38岁。

1935年,维果茨基主编的《弱智儿童》出版。

1936年,维果茨基的《困难儿童时期的儿童学临床研究及发展预测》,由莫斯科缺陷儿童实验研究所编辑出版。

1960年,维果茨基于1931年撰写的《高级心理机能发展史》出版。



1962年,维果茨基的《思维与言语》一书被译成英文在美国出版,著名心理学家S.布鲁纳为该书撰写了序言。

1965年,维果茨基的《艺术心理学》由莫斯科艺术出版社出版。

1982年,《维果茨基文集》(六卷集)由莫斯科教育学出版社出版。

1983年,维果茨基的《缺陷学原理》,由其学生查波洛热茨汇编成册并出版。

1992年,俄罗斯心理学家界在莫斯科召开了题为“维果茨基的文化历史理论:过去、现在和将来”的国际会议。

1996年,维果茨基的女儿吉塔·利沃芙娜·维果茨卡娅出版了其父传记《列夫·谢苗诺维奇·维果茨基》。

1996年10月,为纪念维果茨基100周年诞辰,俄罗斯心理学界在莫斯科、明斯克组织召开了维果茨基国际学术会议,会议决定将俄罗斯国立人文大学内设立的心理研究所命名为维果茨基心理研究所,会后在白俄罗斯首都明斯克市成立了维果茨基国际研究中心。

(王光荣编辑,2014年2月)

编后记

凝结着40位译者、编者辛勤汗水的9卷汉语本《维果茨基全集》(以下简称《全集》)即将出版面世,作为策划编辑和责任编辑之一,我倍感欣慰,如释重负。《全集》从2006年年终申报选题立项、申请国家重点项目和出版资助到如今出版面世历经十年,可谓“十年磨一剑”。追忆往事,我感慨万千,千言万语汇聚成一个词:感谢!

首先,感谢中国人民大学社会与人口学院俞国良教授,他是我进入心理学编辑领域的引路人。2000年夏季,我有幸结识俞教授并促成国家“十五”重点出版规划项目“儿童心理与行为研究书系”(9种,沈德立主编,安徽教育出版社,2004)。借此,我与心理学界结了缘,连续数次参加中国心理学会及其专业分会的学术年会,以一个门外汉的视角亲身感受了我国心理学发展的蓬勃之势:仅就年会与会人数之多、人员之广来看,我国心理学的发展势头是前所未有的,也是其他学科无法企及的。于是,我下决心在心理学方向多投入一些精力,争取在这一领域编辑出版一批学术精品。在一系列学术活动中,我有幸先后走近心理学界前辈学人沈德立、车文博、张厚粲、林崇德、黄希庭、杨治良、李其维、张侃等先生,与心理学界众多朋辈学人,诸如张庆林、时勤、陈会昌、杨丽珠、沈模卫、傅小兰、施建农、俞国良、白学军、王登峰、赵守盈、陈红、刘电芝等教授近距离接触,汲取学



界精英的学养,对20世纪世界心理学大师尤其是维果茨基有了粗浅的认识:他是与皮亚杰比肩的心理学大师,其学术思想博大精深,一度被苏联学术界冷落甚至受到批判,20世纪90年代起西方主流学界逐渐掀起维果茨基热;同时,在学术交流过程中,我认识到以维果茨基等为代表的苏联心理学家对世界心理学的独特的贡献;还了解到维果茨基才华横溢,虽英年早逝,但著述颇丰,著作被译成英语、法语、日语、汉语等多种文字,而已译成汉语的大约只有60万字(不足其全部作品的四分之一)。综合这些认识,我提出编辑翻译出版《全集》的选题设想,并着手在心理学界物色专家学者。

我要感谢华中师范大学心理学院刘华山教授,是他促成了《全集》项目立项。2006年12月下旬,中国心理学会发展心理学、教育心理学两大专业委员会在广州大学联袂主办学术年会,与会人员近千人。根据会议指南,我选择聆听了刘华山教授的专题报告《维果茨基的最近发展区理论及其现实意义》。功夫不负有心人!听了报告后,我激动不已,报告一结束便联系刘老师,向他介绍我社的基本情况以及我有关实施《全集》的编辑设想,希望能得到刘老师的指点。在随后的交谈中,刘老师告诉我,著名心理学家、浙江大学龚浩然教授长期从事维果茨基研究,全国维果茨基研究会在龚先生的领导下也有翻译出版《全集》的计划。刘老师表示可以帮我先联系上龚先生,至于合作事宜再谈。就这样,我跟龚浩然先生及中国维果茨基研究最高学术中心——全国维果茨基研究会——建立了联系并实现预期目标:《全集》列选安徽教育出版社2007年第一批选题,2009年经安徽省新闻出版局申报被国家新闻出版总署列入国家“十一五”重点出版规划项目;2008年4月18日,《全集》出版合同正式签署。在此,我要特别感谢刘华山教授,是刘老师为我指明了编辑出版《全集》的正确方向。



我要感谢浙江大学原心理学系龚浩然、黄秀兰教授以及以吴长福教授为代表的来自浙江大学、兰州大学、北京师范大学、山西大学、华中师范大学、黑龙江大学、辽宁师范大学、广东外语外贸大学、中国石油大学、中国美术学院、江西师范大学、浙江教育学院和内蒙古师范大学的翻译团队，这一团队的精诚合作是《全集》的质量保障。《全集》是继20世纪80年代苏联俄文版《维果茨基文集》之后世界上最全的版本：《维果茨基文集》只有6卷：第1卷《心理学理论和历史问题》，第2卷《普通心理学问题》，第3卷《心理发展问题》，第4卷《儿童心理学》，第5卷《缺陷学原理》，第6卷《科学遗产》。而《全集》有9卷，其中第6卷《教育心理学问题》、第8卷《文艺心理学》和第9卷《对〈哈姆雷特〉的心理分析》是苏联版没有的；其他6卷龚浩然先生根据自己长期研究维果茨基的心得对苏联版进行了精心的编排，这样9卷自成体系，因而《全集》是全国维果茨基研究会为世界文化做出的贡献，其中凝结着主编龚先生和20多位译者的智慧和辛勤汗水。龚先生作为我国维果茨基研究一代宗师，无论是治学还是为人都堪称楷模。2008年11月底，在广州召开《全集》第一次编写会，81岁高龄的龚先生坐着轮椅带病坚持到会，与会者无不动容。遗憾的是，2010年春季，龚先生不幸与世长辞。为了完成龚先生的未竟事业，黄秀兰教授不顾年事已高，承担了大量联络协调工作，她不辞辛劳，审读校对译稿，督促翻译进度。吴长福教授是著名翻译家，曾参加过《列宁全集》的翻译工作，他年逾八旬仍然老当益壮承担了《全集》近三成的翻译任务。第8、9卷还有第1卷的一部分早在2011年就交稿，本来早该出版，为了《全集》步调一致，他能顾全大局，并悉心审校译稿，确保了《全集》如期出版。

我要感谢北京师范大学林崇德教授和吉林大学车文博教授，两位学界泰斗的鼎力推荐，促使《全集》如期转为“十二五”重点出版规划项目，并



顺利列入 2015 年度国家出版资助项目。两位先生的推荐语言简意赅、画龙点睛，故此摘录如下，以飨读者。林先生推荐道：“……在中国研究维果茨基的首席专家是龚浩然教授。龚浩然教授终身研究苏联心理学，多次赴苏联和俄罗斯与他们的学者共同研究维果茨基，在国内外进行多次学术活动，受到了中国心理学界、教育界广大同仁的支持和赞赏……《全集》的出版，对于我国学术界，特别是心理学、教育学以及哲学等都是重要的文献，安徽教育出版社做的这件工作是非常有远见的，我全力推荐《全集》的翻译出版。希望广大读者，尤其是中国心理学界的同仁，都喜欢《全集》。”车先生推荐道：“……维果茨基是当前世界上备受推崇的心理学泰斗，是社会文化历史学派的创始人，是苏联心理学的一个源头和主流，也是人类心理学宝库中重要的精神财富，他的思想可以说内涵丰富、思想深邃、举世公认、影响全球。研究他的学说，不仅具有重要的理论价值，而且也有很强的实践意义……龚浩然教授是我国心理学界研究维果茨基的第一人，他用毕生的精力来评介维果茨基的理论，在实践上也颇多建树，由他主编这套书深庆得人。他为此做了大量的工作，可惜最近他去世了，他的助手副主编黄秀兰、刘华山教授在研究维果茨基方面也颇有心得，俄文也很好，由他们后继此项工作是非常恰当的。”

我还要感谢龚浩然、黄秀兰教授及其子女以及浙江大学龚浩然维果茨基研究出版基金会。为了完成龚先生的夙愿，黄老师与其子女共同出资设立“浙江大学龚浩然维果茨基研究出版基金”，全国维果茨基研究会 2011 年学术年会上确定《全集》为该基金首批资助对象。在此，我向龚浩然、黄秀兰夫妇及其家人为传播维果茨基学术思想所付出的无私奉献表示衷心的感谢！

我还要感谢外交部欧亚司参赞邢芳芳女士以及山西大学吴长福教



授、兰州大学王光荣教授和黑龙江大学贾旭杰教授，在他们的热心帮助下，我们与维果茨基的故乡白俄罗斯的两所大学——弗朗西斯科·斯卡利纳戈梅利国立大学、列夫·谢苗诺维奇·维果茨基戈梅利师范学院——取得了联系，获悉白俄罗斯、俄罗斯以纪念维果茨基诞辰120周年为主题的“列夫·谢苗诺维奇·维果茨基和现代文化历史心理学”国际科学会议（戈梅利—莫斯科，2016）的基本情况，为《全集》编撰团队参与国际学术交流做好了前期准备工作。

我还要感谢安徽教育出版社的领导和同仁。《全集》从立项到出版，历经三届社委会，历届社委会对《全集》都很重视。美编精益求精，郑可社长亲自把关，版式封面数易其稿，确保万无一失；为了确保编校质量，除原教育理论编辑部的5位编辑外，社里还在全社范围内抽调了13位文字编辑，保证了《全集》如期完工。

这10年来，我在《全集》立项、组稿、审稿、编辑、出版等诸多环节收获了许多，结识了更多学界师友，实现了预想的目标。对来自各方面的帮助我再次表示衷心的感谢。

最后，需要说明的是：维果茨基著述内容涉猎广泛，行文旁征博引，间或夹用法文、德文、拉丁文和其他文字，翻译难度较大；维果茨基所参考的资料多是100年前的文献，且格式很不统一，译者和文字编辑无法查阅原始文献加以规范处理；外语水平有限，审稿时难免会有所疏漏，因而《全集》编校难度相当大。为此，我们在编校过程中采取了一些措施，尽可能减少差错，提高编校质量。考虑到参考文献年代久远，译者在国内难以找到，经与主编协商决定：（1）文后参考文献一律删去不用。（2）保留脚注，脚注译文著录格式一般保持原样；经典著作尽量采用国内出版发行的译著版本。（3）行文里学者名字原文（如俄文，法文，英文等）删掉，译名一般只保留姓，



如“B. 森卡斯基”改为“森卡斯基”(个别同姓不同名的学者,若同时出现且需要加以区别,则保留一个名)。

今年11月适逢维果茨基诞辰120周年,《全集》是我国学界对世界文化的贡献,可作为向世界级心理学大师维果茨基诞辰的献礼之作,我能自始至终参与其中,倍感荣光。然而,由于种种原因,在制作过程中虽小心翼翼仍难免出错,恳请读者不吝指正,以便再版时更正。

杨多文

2016年6月6日



国家出版基金资助项目
国家重点出版规划项目
浙江大学龚浩然维果茨基研究

维果茨基全集



第9卷 对《哈姆雷特》的心理分析

[苏联] 列·谢·维果茨基 著

吴长福 白素容 译



时代出版传媒股份有限公司
安徽教育出版社



国家出版基金资助项目

国家重点出版规划项目

浙江大学龚浩然维果茨基研究出版基金资助项目

维果茨基 全集

Полное собрание сочинений
Л. С. Выготского



第9卷

对《哈姆雷特》的心理分析

〔苏联〕列·谢·维果茨基 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽教育出版社



列·谢·维果茨基(1896—1934)是苏联杰出的心理学家,著名的社会文化历史学派创始人。在世界心理学界,维果茨基的学说独树一帜,他以辩证唯物主义为指导,在心理学方法论、心理学史、普通心理学、发展心理学、教育心理学、艺术心理学、儿童缺陷学、临床神经学以及其他人文科学(符号学、语言学、文化学等)的广阔领域进行了卓有成效的研究。他不仅是苏俄心理学的奠基人之一,也是20世纪世界范围内最有影响力的心理学家之一。在过去20多年中,西方兴起“维果茨基研究热”绝非偶然。

策划编辑 杨多文 徐宝妹
责任编辑 杨多文 刘义平
技术编辑 李 松
装帧设计 张鑫坤

ISBN 978-7-5336-8308-5



9 787533 683085 >

定价: 100.00元

图书在版编目(CIP)数据

对《哈姆雷特》的心理分析 / (苏)列·谢·维果茨基著;
吴长福,白素容译. —合肥:安徽教育出版社,2016
(维果茨基全集 / 龚浩然主编;9)
ISBN 978-7-5336-8308-5

I. ①对… II. ①列… ②吴… ③白… III. ①悲剧—剧本—
文学研究—英国—中世纪 IV. ①I561.073

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第135060号

维果茨基全集

第9卷 对《哈姆雷特》的心理分析

WEIGUOCIJI QUANJI

DI JIU JUAN DU《HAMULEITE》DE XINLI FENXI

出版人:郑可
质量总监:张丹飞
策划编辑:杨多文 徐宝妹
责任编辑:杨多文 刘义平
技术编辑:李松
装帧设计:张鑫坤

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 安徽教育出版社
地 址:合肥市经开区繁华大道西路398号 邮编:230601
网 址:<http://www.ahep.com.cn>
营销电话:(0551)63683011,63683013
排 版:安徽创艺彩色制版有限责任公司
印 刷:安徽新华印刷股份有限公司

开 本:650×960 1/16
印 张:19.5
字 数:240千
版 次:2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷
定 价:100.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与本社营销部联系调换)