

莎士比亚《李尔王》的次要情节探究

汤梦颖

浙江工商大学外国语学院, 浙江 杭州

收稿日期: 2025年3月11日; 录用日期: 2025年4月3日; 发布日期: 2025年4月14日

摘要

莎士比亚在《李尔王》中运用了双情节的艺术手法, 主要情节和次要情节相得益彰, 互为交叉, 生动地展现了剧中主角的心路变化历程, 揭示了人们为他们的错误行为付出惨重代价以及应承担相应责任这一命题的普泛性, 凸显了悲剧的意识形态背景, 传承和拓展了伊丽莎白时代的戏剧艺术以及亚里士多德的悲剧理论, 充分彰显了次要情节的艺术魅力, 达到了当时戏剧创作的制高点。

关键词

莎士比亚, 《李尔王》, 次要情节

Exploring the Subplots of Shakespeare's *King Lear*

Mengying Tang

School of Foreign Language, Zhejiang Gongshang University, Hangzhou Zhejiang

Received: Mar. 11th, 2025; accepted: Apr. 3rd, 2025; published: Apr. 14th, 2025

Abstract

Shakespeare used the artistic technique of double plot in *King Lear*, in which the main plot and the secondary plot complement each other and cross each other, vividly showing the change of heart of the main characters in the play, revealing the universality of the proposition that people have to pay a heavy price for their wrongdoings and should bear the corresponding responsibility, highlighting the ideological background of the tragedy, inheriting and expanding the Elizabethan theater art and Aristotle's tragedy theory, fully highlighting the artistic charm of the secondary plot, and reaching the high point of dramatic creation at that time.

Keywords

Shakespeare, *King Lear*, Subplot

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

戏剧作为一个实体呈现在观众面前，借助外部结构和内部结构的双重形式，赋予事件一个特定的序列，以表达某一主题。与其他任何文学体裁一样，一部好的戏剧不仅要让观众获得审美体验，亦应让他们了解其精神内涵。

戏剧情节指作品中人物与人物、人物与环境的各种关系组成的生活事件和矛盾冲突的发展过程。剧作家的能力体现在能否巧妙地协调戏剧情节的各个要素，将观众引向预期的艺术效果。戏剧情节可分为主要情节与次要情节，本文以莎士比亚《李尔王》为例，着眼于探讨次要情节在戏剧中的作用。

2. 次要情节的性质、形式及功能

“次要情节”一词已经给了我们一些关于这个艺术手法的本质以及其在戏剧结构中所承担的任务之提示。它是与主情节平行并支持主情节的支线，一种嵌套情节的方式，旨在增加戏剧的复杂性与深度。

次要情节与主要情节间存在着互动关系：好的次要情节能通过改变情节方向推动主要情节发展，凸显剧中主角的性格特征或其行为动机，但次要情节必须服务于主要情节并与之相联系。情节的连贯性和统一性是每一个剧本务必做到的，剧作家必须尽可能以线性的运动方式解决剧中提出的问题，否则会搅乱观众，影响他们对作品的整体印象，但这并非意味着偏离直线的做法均不符合统一性要求，娴熟的剧作家懂得如何从一个新的角度向观众展示问题之后，引导他们回到最初的问题。正如德国学者罗伯特·佩奇(Robert Petsch)所言，“作为观众，我们允许剧情偏离其直线，停留在小道上产生其魅力。我们中的感性者，享受着五彩缤纷的杂项、混乱和并列，而我们中的灵之士，总是能跟着真正的戏剧走，感觉到与它的一致与融合” [1]。

另一方面，好的次要情节应该能对剧中的主要情节起烘托和照应作用，增加叙事弧线的深度，或化解戏剧冲突，让观众明晰，这是剧情发展过程中合乎逻辑的结局。次要情节以何种形式和手段完成这一任务，取决于剧作家想将其置于哪个场景，以扩大主角对世界的看法，使其变得更为客观。换言之，次要情节能借助对比或平行事件，在不直接影响主要情节行动节奏的情况下，在戏剧发展过程的间歇，为其增加背景故事、回忆性元素或为主要情节中的事件提供对比，以使其更有意义和错综复杂，更为有效地凸显戏剧的思想内涵；或给不重要的人物以机会，在短时间内将自己推到前台，让观众在受到剧情的强烈震撼之后有片刻的沉思机会，以迎接新的、也许是悲剧性的打击，从而使剧本更为立体。

由上观之，作为一个承担着舞台技术和实际任务的结构性元素，次要情节能突破素材赋予主角的有限行动框架，拓展戏剧情节，增强戏剧的表现力；作为一种诗意的表达工具，它起到澄明隐藏在事件背后剧作意涵之作用，为剧情及角色提供对比和映照。概言之，在诗意的艺术领域和创作技术领域，次要情节均能完成重要任务。鉴于此，可以说次要情节在戏剧艺术中占据重要地位，有必要对此作一探析。

3. 《李尔王》中的次要情节艺术

3.1. 主要情节与次要情节间的关系

《李尔王》是莎士比亚后期创作的四大悲剧之一，其主要情节描写围绕李尔和他的三个女儿之间的矛盾与冲突，次要情节述说大臣葛罗斯特伯爵与其两个儿子的矛盾冲突及其遭遇。全剧共五幕，两个情节紧密交织其中。

第一幕第一场中，李尔进行爱心测试，他的大女儿高纳里尔和二女儿里根凭借其三寸不烂之舌获得了国土和统治权，而脚踏实地、不阿谀奉承的小女儿考狄利娅拒绝参与这场虚伪的表演，令李尔怒火万丈，被驱逐出王宫，远嫁法国。李尔的暴怒暴露了他潜意识中对衰老与死亡的深深恐惧。他将最钟爱的女儿驱逐出境，这个决定不仅源于自尊受挫，更深层的原因是权力者对真实情感的恐惧，是一种对内心恐惧的绝望抵抗。他宁愿沉浸在两个大女儿的甜言蜜语中，也不愿直面赤裸的真相。这种自我欺骗，正是权力对人性的最大扭曲。在高纳里尔和里根关于其喜怒无常、顽固任性父亲的谈话中，李尔的悲惨命运已悄然铺衍开了。

第一幕第二场中，戏剧主题发生了变化。葛罗斯特伯爵的私生子埃德蒙因自己出身低贱无法得到合理的继承权而忿忿不平。凭借一封伪造信他使葛罗斯特伯爵相信其亲生儿子埃德伽正在密谋反对他，由此导致在第二幕第一场中葛罗斯特剥夺了埃德伽的合法继承权，并下令通缉和处死他。

第一幕前二场的主题为两位父亲对其子女品行的判断上犯了错误，这为随后发生的悲惨事件埋下了伏笔。第一幕结束前，李尔去找其女儿里根，希望她能比忘恩负义的高纳里尔更好地对待他。在无名氏的《真实的李尔王的编年史》中，里根听说不受欢迎的父亲来了，便叮嘱刺客把他处理掉，而莎士比亚的《李尔王》中，里根和其丈夫康沃尔公爵前往葛罗斯特处，以便不必接待和安置李尔。在情节发展的这一关键时刻，将戏剧的两条线相互映衬的构想导致莎士比亚如此做。为此，他把一系列事件挪到了葛罗斯特伯爵的城堡。

但在两个故事情节揉合前，在年迈的国王被其残忍的女儿推到暴风雨的夜晚前，第二幕第一场的一个次要情节中，葛罗斯特表示会竭力让埃德蒙成为其领地的合法继承人，其亲生子埃德伽则受到排挤，被迫逃亡。这一处显明地体现了莎士比亚的创作技巧。次要情节不仅在事件的运作层面，如借助与主题的比对与穿插，亦在纯粹外部的剧情发展中与事件的其他部分相联系。因此，这一场的实际核心内容，即私生子对易受骗的父亲的欺骗，被里根和康沃尔公爵的到来所框定，此时葛罗斯特和埃德蒙尚在谈论逃跑的埃德伽的犯罪意图。

第二幕的主要情节和次要情节出现了类似结局：李尔和毫无戒心的埃德伽被剧中邪恶势力剥夺了权利：李尔被无情的女儿高纳里尔和里根赶到暴风雨里；埃德伽被不择手段的阴谋家埃德蒙污陷，不得不隐姓埋名、乔装改扮地逃跑。

第三幕所发生之事几乎均涉及坏分子的肆虐：埃德蒙在其丑恶目的得逞后在父亲面前显露出了狰狞面目；李尔遭受了两个恶女儿的酷虐。李尔和葛罗斯特均处于一种可怜的无助状态：遭驱逐的李尔成了一个疯子，在荒原上奔走呼号，在垂暮之年首次感悟到人世疾苦的滋味；葛罗斯特因为想私下救济受到凌辱的国王而被挖掉了双目，并被逐出城堡。两个层面剧情的主角李尔和葛罗斯特的命运遭际，皆因轻信了最拙笨不过的骗局所致，具体说来，葛罗斯特听信了埃德蒙的谗言，李尔的心灵之眼被其大女儿和二女儿的花言巧语所蒙蔽，无法分辨真心与假意。然而这一幕也为他俩人性的重生以及摆脱身心的无助状态创造了条件。李尔的两个女儿对神圣的世界秩序、对正义和对整个人类的忘恩负义使他意识到她俩的虚伪与残忍以及小女儿的真诚，并能体察到其国度里下层贫民的疾苦，想到了那些在这样的风暴中没有保护的穷人：

“可怜的衣不蔽体的苦命人，无论身处何地，都得忍受这无情的暴风雨的侵袭，头无片瓦遮风挡雨，饥肠辘辘食不果腹，衣衫褴褛千疮百孔，一旦遇到这样的恶劣天气，你们拿什么来抵挡？啊！我竟然向来毫不关心这样的事！外表光鲜的权贵们，服一剂良药，把你们自己也暴露在风雨之中，亲身体验一下穷苦人的感受，只有这样，你们才会把多余的东西分散发给他们，也只有这样，才会显出上天还算公平” ([2]: p. 116)。

和李尔一样，葛罗斯特在失去双目后，痛苦地意识到对被放逐的儿子做了大错事，这明晰地体现在他以下的表述中：

我愚蠢之极啊！这么说，我错怪了埃德伽。仁慈的上天，饶恕我，保佑他有福吧！ ([2]: p. 144)。

这种对自己罪过的洞察力是李尔和葛罗斯特重塑心灵的动力。相较于前二幕，戏剧的两个情节在第三幕中更为紧密地相连。如前所述，他俩在这幕中的境遇极为相同，从而使得扭织在一起的戏剧事件的各个元素无法明确地归入主要情节或次要情节，换言之，《李尔王》虽然具有两个情节，每个情节分别展开，但其内容重叠，次要情节有效补充了主要情节，从侧面凸显了主要情节中主角的性格和特征，让读者感觉这是浑然天成的剧作，充分彰显了次要情节的艺术魅力。

第四幕中，对两位主角李尔和葛罗斯特内心转变过程的描写占据了较大空间。葛罗斯特受到的残害令观众潸然泪下。在这幕中，一位老者领着他见到了被他抛弃的儿子埃德伽。他被内疚感和对自己、上帝和人类的怀疑所折磨，渴望死亡，而埃德伽在他去多佛的路上充当了向导，挫败了其自杀企图，使他产生了承受痛苦的意愿。这种转变清晰地体现在以下两句中：

“我现在要提醒自己：从今往后，我要忍受痛苦的折磨，直到有一天它自己发出‘够了’，‘够了’的叫喊声，我再死去” [2] (p.175)。

“永远仁慈的天神，请把我的呼吸带走，在你容许我离开人世以前，别再让邪恶的天使诱惑我去寻死！” ([2]: p. 185)

与此同时，李尔也抵达了多佛。期间眼睛失明的葛罗斯特心眼开始明亮，与葛罗斯特的相遇，为这位年迈的国王敞开了近乎异象的视野，使他对世界和人的行为方式获得了别样的理解，特别是痛苦的经历为他洞察先前拥有权势时看不见的东西打开了一扇窗[3]。在李尔学会了认识真理并根据这种新获得的能力来判断自己生活中的错误时，他再次遇到了被他拒绝的女儿考狄利娅，并请求考狄利娅原谅他。此时，他完成了从暴君到慈父的蜕变。权力带来的傲慢与偏见被彻底祛魅，取而代之的是对人性的深刻理解与对亲情的真挚渴望，人性开始放射出光芒。

随着这两个关键人物在悲剧第四幕中的彻底转变，剧情达到了高潮。在他们所拥有的经验、在他们所承受的痛苦以及在他们人生征途结束时获得的见解方面，自然会体现程度上的差异，这亦是戏剧的两个情节间所需的必要梯度，但就本质而言，他俩均经历了相同的心理变化过程。

第五幕中，外部情节几乎到最后均由邪恶势力主导着，直到奥本尼公爵作为正义的倡导者介入，他带领英国军队战胜了法国人。这种成功成为高纳里尔、里根和埃德蒙灾难的开始，并以他们的毁灭而告终。然而，法国军队被打败后，李尔和考狄利娅被俘，埃德蒙下令谋杀他俩是他最后的犯罪行为，奥本尼宣布埃德蒙由此犯了谋逆叛国罪。在与爱德伽的对决中，埃德蒙最终被埃德伽所杀。与此同时，高纳里尔给埃德蒙的一封信披露了她想谋杀丈夫奥本尼公爵的企图，并与埃德蒙海誓山盟，事情败露后，她自杀了，之前她因嫉妒埃德蒙和里根的恋情而给里根下了毒。埃德蒙用下述这句话评论这部悲剧中那些致力于作恶人物的共同下场：

“我与她俩都订了婚约：这下我们三个可以同时结合在一起了” ([2]: p. 219)。

然而，与前一幕一样，该剧的真正重点不是体现决定高纳里尔、里根和埃德蒙命运的权力运作，而是李尔和葛罗斯特在这些外部事件的阴影中完成了心灵的再生过程。李尔怀抱着的被谋杀的考狄利娅成为他起先否认的所有东西的象征，他不得不遭受痛苦的内心折磨，年迈的国王最终因心力交瘁而死。埃德伽与埃德蒙的决斗体现了神圣的正义，正义最终战胜了邪恶，葛罗斯特以类似的方式找到了完美之道。他的心在他拒绝并最终重新找到的儿子的怀抱中破碎。可见，莎士比亚《李尔王》的结局中，当坏的自我毁灭并陷入虚无之时，李尔和葛罗斯特在死亡中心灵却得到了升华。

显而易见，在《李尔王》中，主要情节和次要情节相得益彰，互为交叉，协调到最细微的戏剧动作：埃德蒙实现了其在次要情节层面上的目标之后，在戏剧发展的最后阶段，为了与其野心勃勃、渴望权力的本性相吻合，走出了这个对他来说不再有任何可能性的行动领域，以便与主要情节中与他沆瀣一气的人联系起来。埃德蒙最后倒在了埃德伽之手，这个场景意涵深刻。期间，埃德伽作为他瞎眼的父亲的伙伴，已经把额外的行动引向完成，这样一来，葛罗斯特情节中最初的人物又糅合在了一起，从而使整个剧本的结构显得极为缜密，奏出了一曲天衣无缝之音。

3.2. 莎士比亚在《李尔王》中插入次要情节的意图及作用

本节着眼于探讨莎士比亚插入葛罗斯特情节的意图以及它如何帮助彰显这部悲剧诗的意境。莎士比亚用葛罗斯特伯爵和爱德蒙的故事来陪衬李尔和考狄利娅的故事，这一事实表明，在塑造非常受欢迎的李尔素材时，他并不像《真实的李尔王的编年史》的作者那样，重复对恶人的惩罚、他们的毁灭以及善良和被剥夺权利者恢复名誉这一老套方案，并非想着力描写年迈的李尔和忘恩负义的女儿高纳里尔和里根的命运变化，亦不想通过增加一个类同事件烘托主要情节的波澜起伏，而是强调人类的重生过程，人的自我认识、忏悔和赎罪，因而具有特别的意涵。

第一，塑造具有特别紧迫性的中心主题，即展现人的心路变化历程。年迈的国王起先是个昏聩多疑、专横跋扈的君王，荒野上的暴风雨之夜和前往多佛的艰难旅程，使他饱受精神和肉体的双重虐待，经历了前所未有的精神震荡，特别在暴风雨的荒野中，李尔的疯狂达到了顶点。这种疯狂不是简单的精神崩溃，而是一次深刻的心理重构。他撕碎了象征权力的王袍，得以直面被权力遮蔽的人性本真。疯狂成为了他通往救赎的必经之路。可以说，暴风雨的霹雳闪电唤醒了李尔意识中的人性，他开始质疑权力的本质，开始思考人性的真相，从而获得了前所未有的清醒，使他逐步从刚愎自用的国王变成了充满仁爱 and 具有正义感的老者；从一个将爱异化为权力交易的暴君，逐渐蜕变为一个理解人性本质的智者。这种转变揭示了人性最深层的真相：只有放下权力的执念，直面内心的恐惧与脆弱，才能获得真正的救赎；相较于国王，葛罗斯特在一个较低的层次上，以一种不那么强烈的方式经历了同样的过程：明眼的葛罗斯特无法识别真象，双目失明后，遮住其心灵之眼的屏障被揭开了，使他能“看清”世相。

在此值得一提的是，曾被他们拒绝的孩子们给予他俩的爱在他们心灵的复活与新生过程中起到的不可小觑的作用：考狄利娅救赎了李尔，治愈了其心灵上的创伤；埃德伽解救了葛罗斯特，使其灵魂重新恢复了希望[4]。李尔在悲剧一开始就要求得到爱，却不知爱究竟为何物。经受挫折方才知道爱是存在的真正中心。与考狄利娅的重逢表征了此种变化。“她是爱和自我牺牲的象征，体现了上帝之爱”[5]。在最后两幕中，考狄利娅与其说是一个有血有肉的人，毋宁说是一种思想的体现，是李尔在其发展的最后阶段所接受的概念的化身，是他经过长期痛苦的挣扎后在自己体内发掘出的灵魂的倾向和能力的象征。

葛罗斯特次要情节的任务在于烘托发生在这位年迈国王身上的自我重新塑造的过程及特定方式。埃德伽在这种情况下作为一种关键人物发挥作用。他不仅以一种戏谑性方式，履行了借助爱治愈疾病的使命，使葛罗斯特相信自己获得了重生，他的关怀还成功地将葛罗斯特从对自己及对世界的怀疑中解脱出来，树立起了坚强生活的勇气。葛罗斯特的心灵发展是在埃德伽的抚慰下进行，借助此可以说国王则是

一个更有力量和生命力的人物，他主动克服了自我否定的阶段，找到了内在转变之路。与考狄利娅的重逢只是完成和升华了这一过程。在这个决定性时刻，复仇对他来说变得并不重要，爱成了真正的中心。

第二，揭示李尔和葛罗斯特为他们的错误行为付出的代价以及应承担的责任。无论主要情节，抑或次要情节，悲剧源于李尔和葛罗斯特对孩子的真实秉性及真实意图的错误判断。在高纳里尔和里根为一方，埃德蒙为另一方均实现了目的后，他们便撕下面具，父亲们意识到了他们的悲剧性错误。在李尔和葛罗斯特发展的这一关键时刻，揭示李尔悲剧的深层问题便落在了次要情节，因为这一深层问题隐藏在动人的外部事件的表面之下。在《真实的李尔王的编年史》中，兴趣完全集中在事件的起伏上。而在《李尔王》中，外部事件只具有次要的、功能性意义，它提供了一个框架，在该框架内，里根和康沃尔挖去了葛罗斯特伯爵的双眼，从表面上看，这是一种极为残忍的行为，从另一个层面看，这是葛罗斯特所犯的重大错误引发的悲剧。此外，对他施加的残酷惩罚尚有一种象征意涵，即葛罗斯特发现了他未失明前隐匿在其处境中的东西，因而其失明具有讽刺性，由此也衬托出了李尔的情况，只不过他不是被剥夺了视力，而是蒙受了精神失明所带来的打击，但即使是李尔的经历，莎士比亚也不是为其本身而描写，而是超个体的，即年迈的李尔的命运、其经历和领悟不受本剧的特殊情况的限制。可以说，葛罗斯特次要情节的任务在于通过平行事件强调他和李尔均犯有严重的过失，将其共同呈现在剧中旨在借助戏剧化的手段揭示人得为他们的错误行为付出惨重代价以及应承担相应责任这一命题的普泛性。

第三，凸显悲剧的意识形态背景。随着李尔的悲剧主旨在葛罗斯特情节中的重现，以及与之相关的戏剧诗意向普遍有效性扩展，所取得的澄清和强化效果基本上基于戏剧两个情节事件发展的平行性。

正如已指出的，《李尔王》的问题并非像老的匿名剧中，只是善与恶之间展开的纷争。在这部悲剧作品中，对自然和世界的进程有着不同的看法。这些观点冲突在戏剧的两个情节均有它们的代表，次要情节的特殊任务在于框定悲剧展开的意识形态背景，且次要情节的人物特别适合作为对立的哲学观点的代表，因为他们的行为只是暂时触及悲剧事件本身的层面，在次要情节中更多地强调剧作的思想背景不会危及戏剧的动态运动。埃德伽和埃德蒙的对立并不只是建立在葛罗斯特情节展现的阴谋上，而是这两兄弟的对抗中，莎士比亚以一种非常明显的形式说明了两种精神力量的冲突，它们的不相容是整部戏的基调：埃德伽，葛罗斯特的合法儿子，相信神圣的世界秩序，相信正义的存在，认为人本性良善，只要人们守规矩，忠于君王，便能确保社会及政治秩序正常运作，因而他乐意全心全意地为其同伴服务，对他来说，爱是德性的缩影，他代表了基督教的人生观；而埃德蒙，葛罗斯特的私生子，体现的是托马斯·霍布斯的思想，认为人本性向恶，人受欲望驾驭，人处于一种不受约束的竞争社会，即一切人反对一切人的战争的社会，人与人之间的关系像狼那样，这种观念倡导不择手段，唯利是图和自我实现，此种自然主义哲学与当时强调集体和家庭责任的社会观念形成鲜明对比，一定程度上推动了个人主义思潮的发展。在这两种冲突的世界观的张力领域，李尔和葛罗斯特拒绝接受埃德蒙的观念，采纳了埃德伽的观念，因而在李尔心目中君权神授，他丝毫没料想到自己全部放弃王权之后会受虐待；葛罗斯特亦如此，在他看来，地位及财产由合法的亲生子继承是天经地义之事，压根儿没想到有人会设圈套攫取权力。

4. 结语与讨论

莎士比亚戏剧艺术的特点为综合了十六世纪戏剧发展的不同方向，他知晓如何利用当时戏剧创作的各个领域为他提供的丰富素材进行创作，如何将不同的创议整合成一个有机体，总体而言，《李尔王》中次要情节的艺术创新可归纳如下：

第一，主要情节与次要情节融为一体。在连接戏剧的两个部分时，莎士比亚借鉴了前辈们常用的手法，如场景并置、动机类比、主题和情节线索的交叉连接等。除此之外，他还运用自己的方法，使得作品两个层次的各个部分整合为一个平衡的整体，这一点尤为明显地体现在他努力使附加事件融入悲剧的情

节结构。对他来说,主要情节和次要情节相互交织,相互支撑,对比映照并不够,还允许人物从一个情节跳跃到另一个情节,并在那里展开。通过此种方式,不仅将主角,也让次要角色出现在他们相同发展的关键点上,让他们一起迈上重塑心灵的大道或者走向毁灭,从而使两个平行的剧情同时达到高潮,实现了全剧情节结构的连贯和统一,也使该剧的悲剧意义更具有普泛性。

此外,莎士比亚把葛罗斯特情节中细微的戏剧性动作与李尔悲剧的事件和发展紧密相连,这一点明显地体现在所有低层次事件的行为者均有一个高层次事件的对应者,就此而言,莎士比亚远远超出了其前辈们在戏剧中所运用的手法,其他剧作家们通常不具备此种严谨的一致性。

综上,《李尔王》中,葛罗斯特情节承担的任务为:强化和具体说明悲剧的中心主题以及剧中主要层面上不够明确的一些方面,呈现隐藏在外部事件背后戏剧的内涵,将剧中诗的意境扩展至具有普遍性的东西,凸显外部事件发生的意识形态背景,有效补充主要情节,所有这些极大地强化了戏剧的表现力。此外,莎士比亚独具匠心的创作手法还体现在将葛罗斯特情节中的各种行为巧妙地叠加在一起,服从于统一的构思,而又不致于由于强化这些组成部分而失去两个情节间必要的梯度。概言之,《李尔王》中两个情节在结构上牢固衔接,是一个有机的统一体。

第二,《李尔王》次要情节具有独特的象征意义和文化内涵。莎士比亚的《李尔王》不仅主线情节震撼人心,次要情节同样蕴含深刻的象征意义和内涵,尤其是葛罗斯特伯爵一家的故事,与李尔王的悲剧相互呼应,共同揭示了人性、命运和社会的复杂性:首先,葛罗斯特家族的悲剧与李尔王的遭遇形成平行结构,象征着父权制的崩塌和传统秩序的瓦解。葛罗斯特轻信私生子爱德蒙的谗言,驱逐了忠诚的儿子爱德伽,反映了李尔王因偏爱甜言蜜语而驱逐真诚的考狄利娅。两个父亲都因盲目和偏见导致了家庭破裂和自身悲剧。葛罗斯特的失明象征着他真相的盲目,而爱德伽伪装成疯乞丐“可怜的汤姆”则揭示了社会底层人民的苦难。爱德伽最终恢复身份并继承爵位,象征着正义的回归和秩序的恢复,但付出的代价是惨重的。其次,爱德蒙是剧中最具代表性的反派角色,他的野心和背叛象征着人性中的贪婪、自私和不择手段。他利用父亲的信任和兄长的善良,一步步爬上权力顶峰,最终却落得悲惨下场,象征着邪恶终将受到惩罚。爱德蒙的角色揭示了人性中的阴暗面。这促使观众和读者更深入地思考人类行为的动机和后果。爱德蒙的私生子身份反映了当时社会对非婚生子女的歧视和压迫,而爱德蒙认为个人的能力和野心应决定其地位,而非出身。他通过质疑合法性和社会地位,挑战了封建社会的等级制度,冲击了当时以血统和继承为基础的权力结构。爱德蒙的自然主义哲学亦反映了社会变革的需求,尤其在封建制度逐渐瓦解、资本主义兴起的背景下,他的思想预示了社会结构和价值观的转变。然而,他的手段过于极端,最终走向了自我毁灭。最后,暴风雨是剧中重要的自然意象,它象征着李尔王内心的混乱和痛苦,也象征着社会的动荡和秩序的崩溃。在暴风雨中,李尔王经历了精神的洗礼,逐渐认清了真相和自我。暴风雨也象征着命运的无常和人类的渺小,在自然力量面前,人类的一切权力和地位均显得微不足道。

上述这些象征意义和内涵使得《李尔王》超越了时代和地域的限制,成为一部永恒的经典。

第三,创造性地传承了伊丽莎白时代的戏剧艺术。莎士比亚生活在英王伊丽莎白执政时期,那时的戏剧艺术蓬勃发展,双情节已成了戏剧创作不可或缺的部分,在戏剧中司空见惯。在创作《李尔王》时,莎士比亚从这个蓄水池中汲取了丰富的养料,《李尔王》中葛罗斯特的情节在诸多方面与当时剧作家增添补充事件的形式相同,但莎士比亚在《李尔王》中对次要情节作了特别处理,以葛罗斯特为中心的次要情节发生在比实际悲剧更低的层次上,次要情节此种较小的作用半径与伯爵较低的社会地位相符。再者,在莎士比亚身上,不同的外部环境并非至关重要,重要的是内在的戏剧观,这便是与主要情节平行的次要情节以一种浓缩的形式和更快的运动方式发展着。通过这样的布局与取材、行动与影响、时间与空间等情节安排,将剧中人物心理的细微变化表现得淋漓尽致,最大限度地发挥了悲剧的功效,使舞台演出极具震撼力。

因此可以说,莎士比亚在《李尔王》中创造性地传承了伊丽莎白时期戏剧艺术的特点,为次要情节

娴熟地处理剧情提供了一个范例。在他手下，次要情节不再是一个随意的插曲，而是整个剧本的重要组成部分，成为莎士比亚在《李尔王》中以高超的方式巧妙运用的多功能工具。

第四，继承和创新了亚里士多德的悲剧理论。亚里士多德在《诗学》中将悲剧的性质归纳为六点：情节、性格、言语、思想、戏景与唱段，其中对情节要素作了极为详尽的论述，将其视为悲剧的根本和灵魂，并强调一部较为出色的悲剧作品，其情节应取材于贵族、大家族所发生的一些苦难事件，唯有如此，方能引发听者、观者的恐惧与怜悯[6]。

在《李尔王》中，莎士比亚充分彰显了亚里士多德在《诗学》中提出的情节理论。家庭内部的冲突贯穿于主要情节和次要情节。在剧情的发展过程中，冲突升级，主人公惨遭蹂躏：李尔被撵出家门，由国王沦落为流离失所者；葛罗斯特伯爵被剜去双眼，成为地地道道的瞎子。

亚里士多德认为，双情节的悲剧应以善有善报，恶有恶报而告终，莎士比亚的《李尔王》并非如此，虽然剧中的恶魔均受到了应有的惩罚，两个情节主角最终完成了心灵的重塑，但好人在历经劫难之后，依然没有获得善报，结局并非圆满，如可被纳入好人一类的考狄利娅被缢死，李尔和葛罗斯特最终也因心碎而死。莎士比亚的此种处理方式更能唤起观众的恻隐之心，使剧情更为悲催。可以说，莎士比亚虽然在《李尔王》中运用了双情节架构，然而其处理方法比亚里士多德所给出的双情节模式棋高一着。

亚里士多德在《诗学》中提出，“悲剧中两个最能打动人心成分是属于情节的部分，即突转和发现”[7]，并强调最好的悲剧应该是“突变”与“发现”同时出现。《李尔王》的主要情节和次要情节均包含了突变和发现这两个要素。主要情节的突变发生在第一幕第一场李尔进行的所谓“爱心测试”中。李尔在其三个女儿间瓜分国土和权利引发了主要情节的事件出现拐点。莎士比亚用“国土”来呈现“突变”。然而此时李尔尚未意识到其大女儿高纳里尔和二女儿里根的险恶秉性，换言之，他对其二个女儿真实面目的认知并未与事件的突变同步发生，直到第三幕时，李尔在经历了精神和肉体的摧残后方才“发现”了她俩的本来面目。

次要情节的“突变”和“发现”的运行机制与主要情节相仿，“突变”发生在第一幕第二场中，爱德蒙的伪造信表征了次要情节的“突变”。葛罗斯特中了贪婪的爱德蒙的计谋，对其亲生子爱德伽产生了疑忌和愤懑，爱德伽不得不乔装改扮、装疯卖傻，流离转徙于荒郊旷野，而葛罗斯特直到第四幕在经历了精神沦丧和肉体的极度痛楚后方才知晓真相。

不难发现，无论主要情节，抑或次要情节，它们的“突变”和“发现”均没有同时出现，然而，在真相被披露前，李尔和葛罗斯特所经历的沧桑使得观众的心随着跌宕起伏的剧情而战栗，两位主角心态的变化彰显了父女间、父子间的悲剧所带来的不同反响的艺术震撼力。就此而言，《李尔王》的情节布置更感人至深，悲剧效果更为显著，同时将主角的经历拓展为人类的一种普适现象，从而使得《李尔王》的意蕴更为深远，达到了当时戏剧创作的制高点。

参考文献

- [1] Petsch, R. (1945) Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29, 161-184.
- [2] 威廉·莎士比亚. 李尔王[M]. 傅光明, 译. 天津: 天津人民出版社, 2019.
- [3] Horst, O. (1961) Kontrast und Kontrapunkt im Shakespeare-Drama. *Shakespeare-Jahrbuch*, No. 97, 153-182.
- [4] Schöne, A. (1960) Die weisen Narren Shakespeares und ihre Vorfahren. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, No. 5, 202-245.
- [5] Braun, M. (1958) Das Drama vor Shakespeare und seine Beziehungen zum Publikum. *Shakespeare-Jahrbuch*, No. 94, 191-199.
- [6] 张静妮. 《李尔王》情节探微[D]: [硕士学位论文]. 昆明: 云南大学, 2013.
- [7] 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅, 译注. 北京: 商务印书馆, 2010: 64.