

《康素爱萝》与莎士比亚戏剧的互文性

金 灵

首都师范大学外国语学院, 北京

收稿日期: 2025年4月22日; 录用日期: 2025年6月13日; 发布日期: 2025年6月24日

摘 要

本文以乔治·桑的小说《康素爱萝》为研究对象, 探讨其与莎士比亚戏剧的互文关系, 并分析小说如何通过音乐化叙事吸收戏剧元素, 实现跨媒介融合。研究主要从三个方面展开: 首先, 考察小说对莎剧人物的重塑策略, 揭示其互文性特征; 其次, 分析歌剧化叙事在小说结构中的运用, 探讨戏剧性元素的转化方式; 最后, 关注语言风格与文体层面的创造性实验, 分析文字如何再现音乐与戏剧效果。

关键词

乔治·桑, 莎士比亚, 互文性, 跨媒介, 声乐化小说

Intertextuality between *Consuelo* and Shakespearean Drama

Ling Jin

School of Foreign Languages, Capital Normal University, Beijing

Received: Apr. 22nd, 2025; accepted: Jun. 13th, 2025; published: Jun. 24th, 2025

Abstract

This paper examines George Sand's novel *Consuelo* in relation to its intertextual connections with Shakespearean drama, focusing on how the novel integrates theatrical elements through musicalized narration to achieve cross-media adaptation. The study unfolds in three key aspects: first, it explores the strategies of character transformation, highlighting intertextual features; second, it analyzes the application of operatic narrative structures in the novel's composition; and third, it investigates stylistic experiments in language and form, particularly how textual techniques evoke musical and dramatic effects.

Keywords

George Sand, Shakespeare, Intertextuality, Cross-Media, Vocalized Fiction

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

乔治·桑(George Sand)在 1842 年致友人的信中坦言：“莎士比亚的戏剧是永恒的炼金术，他的角色总能在我的笔下沉睡后苏醒，披上新的肉身。” [1]这段自白揭示了她对莎剧的深刻迷恋，也暗示其小说创作中潜藏的跨时空对话。出版于 1843 年的《康素爱萝》(Consuelo)，正是这种“炼金术”的集中体现——这部以 18 世纪威尼斯歌剧界为背景的长篇小说，通过女主角的声乐生涯，将音乐叙事与戏剧结构熔铸为独特的“声乐化小说”(roman-chant)。

既有研究对《康素爱萝》的讨论主要集中于两方面：一是其音乐性叙事手法。乔治·桑通过“乐谱式段落分割”与“声部化对白”，使文本获得交响乐般的层次感；二是浪漫主义女性书写传统。但这类研究多聚焦于性别政治维度，忽视了文本与其他艺术形式的互文机制。尽管有学者曾梳理乔治·桑的莎剧接受史，《康素爱萝》的具体文本策略却未被深入分析，但大多仅将其归因于浪漫主义对“哥特传统”的继承，未能揭示莎剧元素的结构渗透。由此可见，现有成果尚未系统回答一个关键问题：乔治·桑如何将莎剧的戏剧基因转译为小说的跨媒介叙事？

为破解这一问题，本文将从以下几个方面展开研究：首先，分析小说对莎剧人物的重塑策略，揭示其互文性特征；其次，探讨小说如何通过歌剧化叙事吸收戏剧性元素，实现跨媒介融合；最后，考察文本在语言风格与结构层面对莎剧遗产的创造性转化。

本研究的意义在于：第一，揭示《康素爱萝》如何通过莎剧互文实现“小说-歌剧-戏剧”的跨界融合，丰富对浪漫主义文学形式创新的理解；第二，为乔治·桑研究提供跨媒介视角，突破传统的社会历史批评范式。

2. 镜像对话与文本再生：莎剧人物的浪漫主义转写

乔治·桑在《康素爱萝》中悄然植入了莎士比亚戏剧的角色基因，通过重塑莎剧人物原型，构建起跨时空的文学对话。这种互文并非简单模仿，而是以声乐叙事为熔炉，将莎剧灵魂重铸为浪漫主义语境下的新生命。

乔治·桑的小说《康素爱萝》与莎士比亚剧作中的若干女性角色在形象构建上存在丰富的镜像关系。这种文本间的呼应不仅体现了女性人物在文学传统中的变奏，也揭示了其社会、文化与精神层面的成长轨迹。这种改写印证了余中先的发现：乔治·桑笔下的女性艺术家形象，往往通过“声乐表演实现主体觉醒”两人皆成长于相对隔离的环境之中[2]。米兰达在孤岛上接受父亲的引导，而康素爱萝则在威尼斯的教堂与修道院中接受艺术与信仰的熏陶。米兰达的形象较多地体现出对外部秩序的信赖，而康素爱萝则在不断的旅程与思索中，通过音乐构建起对世界的独立理解。

康素爱萝在故事中有一段以男性身份行走的经历，这一情节与《皆大欢喜》中罗瑟琳的伪装构成了某种相似性。然而，相较于后者所展现的情感游戏与戏剧调和，康素爱萝的行动则更具现实针对性，其伪装所指向的是某种对生活形式与社会惯例的内在挑战。通过这一设定，乔治·桑赋予了人物更大的行

动空间,使其得以接触平日所无法触及的经验,从而在观察与体验中获得深刻的领悟。

此外,康素爱罗对命运安排的抵抗,也可与《仲夏夜之梦》中赫米娅的选择相互映照。不同的是,赫米娅的情节设置依赖于外部力量的介入与调和,而康素爱罗则以歌声作为内在力量的凝聚,藉由艺术将自身从困境中解放出来。在其关键的舞台表演中,旋律不仅传达了情感,也成为情境转化的契机,展现出人物超越局限、追寻精神自由的可能。这种对经典形象的重新书写,不仅丰富了女性人物的表达维度,也体现了19世纪文学对个人价值和内在力量的深层探索。

男性角色也存在着鲜明的互文关系。阿尔贝伯爵无疑承载着哈姆雷特的精神。哈姆雷特面对父亲被谋杀、母亲改嫁、国家被篡夺的残酷现实,内心充满了愤怒与失望。然而,他并未沉沦,而是勇敢地承担起“重整乾坤的责任”,试图通过个人行动来改变社会的不公与黑暗。这种对理想生活的追求,对现实社会的批判,正是人文主义精神的精髓所在。阿尔贝阴晴不定,经常自言自语说疯话,突然失踪几天甚至几个月。他虽然是个贵族,但从小同情穷人的命运,常常倾囊相助,他说,“成千上万不幸的人都头顶严寒冰冷的青天”,“生活极端贫困”,自己这样施舍是理所当然的,因此对自私自利的人不胜厌恶。他反对虐待农民,认为人间的法律穷凶极恶,君主在肆意屠杀人民。他憎恨教皇,谴责主教的奢侈和神职人员的野心。在他眼里,生活中充满偏见和陈规陋习,“充满欺骗和不公平”。他周游过欧洲以后,这种看法越加坚定。

这种改写使莎剧悲剧内核转化为浪漫主义的反抗寓言。安卓莱托的形象则杂糅了伊阿古(《奥赛罗》)的嫉妒与克劳迪奥(《无事生非》)的轻浮。他对待康素爱罗并不专一,文中写到:“他沉湎到强烈的本能冲动之中,渴望着欢愉,只爱有助于他幸福的东西,仇恨和逃避一切与他的欢乐相抵触的东西。”^[2]他禀赋丰厚,但却不勤奋学习,于是终日赌博、酗酒、沉湎于情欲。

尽管大量挪用莎剧原型,乔治·桑始终贯彻浪漫主义的主体性哲学。最显著的颠覆在于结局处理:当莎剧女性多以婚姻收场(如米兰达嫁给腓迪南),乔治桑却通过颠覆性改写赋予其浪漫主义主体性。故事中,康素爱罗的爱情观和艺术观一直在成长和成熟,她对待婚姻的态度非常审慎,忠于自己的艺术追求,标志着“艺术自主性的初步显现”,这一改写不仅回应了莎剧的女性宿命论,更凸显19世纪艺术家对权威的抵抗意识。故事中康素爱罗的爱情观经历了两次成长,起初康素爱罗是一个不谙世事的小女孩,与年轻的男高音安卓莱托相爱。然而,安卓莱托虚荣轻浮,为了名利背叛康素爱罗,与贵族女性调情,甚至试图利用她的才华谋取私利。康素爱罗在痛苦中认清了他的真面目,决定离开威尼斯。随后,康素爱罗前往波西米亚的罗森塔尔城堡,担任阿尔贝的音乐教师。阿尔贝是一位忧郁而神秘的年轻伯爵,深受家族诅咒困扰,性格孤僻却富有智慧。康素爱罗的音乐深深打动了他,两人逐渐产生精神共鸣。阿尔贝因家族历史和内心的痛苦陷入疯狂,康素爱罗以音乐和真诚的爱试图拯救他。然而,伯爵家族反对他们的关系,康素爱罗不愿因婚姻束缚自己的艺术追求,最终选择离开。随后,康素爱罗前往维也纳继续她的歌唱事业,成为备受瞩目的歌剧明星。尽管阿尔贝最终病逝,但他的精神影响了她,使她更加坚定地追求艺术与自由,而非世俗的名利或爱情。

莎士比亚笔下的朱丽叶代表了文艺复兴时期理想化的、为爱献身的女性形象,她的爱情是炽热而宿命的,甘愿为罗密欧冲破家族桎梏并最终殉情,体现了爱情至上的悲剧美学;而乔治·桑塑造的康素爱罗则展现了19世纪浪漫主义文学中追求独立的新女性特质,她虽深爱安卓莱托和阿尔贝,却始终将艺术追求和个人自由置于首位,拒绝为爱情牺牲自我价值。朱丽叶的爱情是毁灭性的终极反抗,她说:“我的慷慨像海一样浩渺。”^[3]康素爱罗的爱情则是成长性的精神选择——前者在死亡中永恒化爱情,后者在生命中超越爱情,这种差异既折射出两个时代对女性角色的不同期待,也标志着文学中女性意识从“为爱而生”到“为自我而活”的深刻转变。

3. 声纹叙事与舞台移植：歌剧化小说中的戏剧基因重组

乔治·桑在《康素爱萝》中不仅重塑莎剧人物，更将歌剧的基因植入小说肌理，通过幕次分割、声美化对白与冲突编排，使文本成为“可读的乐剧”。这一章从叙事结构切入，揭示小说如何通过舞台化策略，实现跨媒介的戏剧性实验。

《康素爱萝》的章节设计暗合歌剧的幕布逻辑。小说共分三卷，分别对应三座城市，恰似三幕歌剧的空间切换。乔治·桑在序言中明言：“每个城市是一面棱镜，折射出女主角艺术人格的一重光谱。”^[2]这种空间转换并非线性递进，而如歌剧幕间般跳跃——威尼斯章节以圣马可教堂的管风琴声开幕，波西米亚部分却突转至暴雨中的磨坊逃亡，柏林终幕则以宫廷剧院的穹顶灯光收束。这种断裂式切换强化了“舞台换景”的戏剧效果，正如热奈特所言：“超文性不仅体现于内容，更需在形式上重构源文本的骨架。”^[4]

场景的灯光与布景描写进一步凸显舞台感。例如，康素爱萝与阿尔伯特的初次对话发生于“月光穿透修道院彩窗，将石廊染为紫罗兰色”，色彩调度堪比威尔第歌剧的灯光设计；而安卓莱托的背叛场景中，“烛火在穿堂风中明灭，将他扭曲的影子投在乐谱上”，则借视觉符号外化角色心理的阴暗波动。此类描写使小说场景脱离现实主义细节，转而追求戏剧化的象征空间。

乔治·桑将声乐形式转化为文字修辞，使叙事节奏如歌剧般跌宕。最典型的是“咏叹调式独白”（咏叹调是歌剧、清唱剧、康塔塔等声乐作品中的一种独唱曲形式，通常用于表达角色的内心情感、思想或戏剧性独白。它旋律优美、结构完整，具有高度的艺术性和技巧性，是声乐演唱中最具表现力的段落之一。著名的咏叹调曲目有《魔笛》《图兰朵》《卡门》）。她在森林小径徘徊时的一段独白：

“假使我突然遇到了他，”她这样想着，“我对他说些什么，才能说服他，使他平静下来呢？激动着他的那些神秘深奥的东西，我一点儿也摸不着边。眼下我了解它们，是透过一道在我眼前稍微张开的诗意的纱幕，我被如此新颖的幻想晃得眼花缭乱。要找到合适的话，让一个远远高出于我的人听进去，让一个比起我周围所有那些理智健全的人要明智得多的疯子听进去，光有热情和仁慈是不够的，还必须有学识和雄辩才能。嗨，到时候天主会给我启示的；我要找词儿是白费力气，我越来越陷入自己无知的一片黑暗中。啊！我要像克里斯蒂安伯爵和女司教会汪赛丝拉娃那样，读过许多宗教书和历史书就好了！如果我背得出所有宗教条律和教会的祈祷文，我就会从中找出恰如其分的一条用上去；可我懂得很少，因而仅仅记得几个教理问答的句子，我只会在唱诗台祈祷。即使他对音乐非常敏感，我总不能用一段曲调或一句歌词去说服这个博学的神学家。没关系！我觉得，他的亲人虽然善良温柔，却像当地的雪和大雾一样捉摸不定和冰冷无情，我坚决果敢的心比他们钻研过的一切学说，有着更多的力量。”^[2]

琳达·哈琴指出：“改编的本质在于媒介符号的转译困境”^[5]，而乔治·桑通过意象的声学化（如“撞破牢笼”“折翼”），部分消解了文字与音乐的媒介壁垒。这种歌剧化的小说结构，实践了艾布拉姆斯所描述的浪漫主义艺术理想——将不同感官体验融合为“有机整体”^[6]。乔治·桑通过文字再现咏叹调的抒情强度，使叙事获得音乐般的直接感染力。

乔治·桑通过人物对话的节奏与语义对位，模拟歌剧中的二重唱结构。短句的交替、观点的碰撞，形成声部般的交织与对抗，既推动情节张力，又凸显角色性格的差异。例如康素爱萝与教士关于喷泉的辩论，理性追问与牵强解释的拉锯，恰似咏叹调与宣叙调的呼应，在语言层面复现了对话的戏剧性：

“而您怎么解释另外有的时候水会突然消失呢？”

“这是由于伯爵浇花用了大量的水。”

“我觉得，要淘空这喷泉，真不知要多少人力。池水难道并不深？”

“噢！如果您去问阿尔贝伯爵怎么会这样的，”

“我可不会满足，”康素爱萝心里想，“我会知道这眼泪怎样枯竭的。”

“至于我呢，”教士继续说，“我曾想，池子里可能有另外一个洞口，能泄走这些水……”

这段关于喷泉的“二重唱式对话”展现了康素爱萝与教士在认知方式上的鲜明对比。教士试图用常识性解释(浇花用水、隐藏缺口)来合理化神秘现象，却不断陷入逻辑矛盾；而康素爱萝则通过追问“天然渠道还是人工管道”等细节，表现出实证主义的思维倾向。值得注意的是，当教士转而引用阿尔贝伯爵的“泪泉”传说和茨当柯的“美人鱼”神话时，对话的语义层次发生了微妙转变——这些充满浪漫主义色彩的阐释本应契合康素爱萝的艺术家身份，但她仍坚持“我会知道这眼泪怎样枯竭的”，暗示其理性认知与诗意想象之间的张力。这种对话结构恰似歌剧中的二重唱：教士的声部在经验主义的陈述与神秘主义的妥协间摇摆不定，而康素爱萝的声部始终保持着稳定的质疑基调，二者形成的复调效果不仅揭示了人物性格差异，更隐喻着科学理性与宗教解释体系对自然现象的话语权争夺。

在群体性场景中，乔治·桑以多声部并置的手法，将个体话语汇成“文学合唱”。众人的喧哗、争执或附和，如同歌剧合唱队般既渲染氛围，又隐射权力关系。例如狂欢节中的嘈杂人声，或宗教仪式里的集体诵念，这些声音的层级秩序(如交响乐压过喧闹)不仅强化文本的视听质感，更成为社会隐喻的载体。第一次公演的群戏中，乔治·桑将合唱的场景绘声绘色地描述出来：

“开演吧！”合唱队占用的最高层上有个洪亮的声音喊道。

“开演吧！”另一个凄凉而低沉的声音在面向舞台深处的楼梯下应答；最后几个音节像微弱的回音似的从这个侧面布景传至那个侧面布景，逐渐消失地一直传到提词人耳里，提词人在地板上敲打三下传达给乐队指挥。于是乐队指挥也用他的琴弓敲打谱架；序曲开演前这个聚精会神、心儿乱跳的时刻过后，交响乐突然迸发，迫使包厢和正厅里安静下来。

这种多声部并置不仅复现了歌剧合唱的恢弘效果，更通过声音的强弱对比(交响乐最终统摄全场)，暗示着剧场空间内艺术秩序对日常喧哗的规训。

4. 通感修辞与媒介越界：文字·音乐·戏剧的符号博弈

乔治·桑在《康素爱萝》中构建的莎剧互文，不仅体现于人物与结构，更深入叙事基因的转化层面。本章从文本碎片、主题变奏与媒介矛盾三重视角，解剖小说如何将戏剧元素重铸为跨媒介的复调叙事，既延续前两章对形式实验的讨论，又揭示浪漫主义文学对“总体艺术”的终极追求。浪漫主义文学对“总体艺术”(Gesamtkunstwerk)的终极追求，体现为一种打破艺术门类界限、融合多种感官体验的审美理想。浪漫主义者渴望创造一种包罗万象的艺术形式，将诗歌、音乐、戏剧、绘画乃至建筑融为一体，以达成最强烈的情感震撼与最完整的艺术表达。这种追求既源于对启蒙理性主义的反叛——浪漫主义者认为分门别类的知识体系割裂了世界的有机统一，也来自对古希腊悲剧和宗教仪式的追慕——他们向往那种艺术与生活、个体与群体浑然不分的原始状态。瓦格纳后来提出的“乐剧”理论正是这一理念的集大成者，而早在19世纪上半叶，雨果在《克伦威尔序言》中主张戏剧应“融合崇高与滑稽”，乔治·桑在《康素爱萝》里描写歌剧演出时对声光效果的迷恋，乃至霍夫曼同时作为作家与作曲家的双重实践，都昭示着浪漫主义者试图通过艺术综合来重建现代人破碎的精神家园，让艺术作品成为承载宇宙奥秘的“小世界”。

《康素爱萝》中一个鲜明的特点是“疯癫”的主题变奏。阿尔伯特的疯癫呈现为一种双重性存在：其神经质的独白(“我的大脑是管风琴”)与周期性消失的肉体隐遁，既延续了莎士比亚笔下李尔王式的悲剧性癫狂，又被赋予鲜明的时代特质。在莎剧传统中，疯癫是人性崩解后的真理显现(正如李尔王在暴风雨中呼喊“吹吧，风啊！胀破了你的脸颊”[7])。李尔王的癫狂包含着对自然真理的顿悟，而阿尔伯特的

“疯狂”却成为主动选择的生存策略——通过模拟精神错乱的身体修辞(痉挛、昏睡、感官过敏),他既逃避贵族联姻的政治规训,又借“非理性”状态保留内心世界的完整性。伯爵的儿子阿尔贝具有民主主义的思想 and 精神,厌恶那个社会中的压迫、不平和本阶级的生活,向往自己祖先的反抗精神,他愤世嫉俗以至疯疯癫癫,经常臆想自己回到了过去的时代,祖先又借他之身还了魂,每当他头脑如此昏热,他就外出游荡,数日不归[8]。“每次他这样消失不见,便总是找不到他,我们肯定,任何农民都不曾供给他居住的地方和饮食。我们早知道他有时会昏睡不醒,好几天关在自己的房里。等到大家破门而入,在他周围叫唤他,他便会痉挛起来。因此后来大家便不敢这样做了,索性让他沉迷在恍惚之中。这种时候,他脑子里便产生不同寻常的现象;但任何声响、任何房外的骚动声都瞒不过他:只是后来他告诉我们,我们才知道。他醒来时,好像轻松多了,恢复了理智;可是渐渐地激动又回复过来,越来越强烈,直到重新倒下。不,阿尔贝不是疯子;我的心灵深处有个声音在向我呼喊,这是出自造化之手最完美的正义典型和圣人的典型。倘使恶梦和怪想搅混了他理智的明晰,他终于变成了人们所认为的那样精神错乱,那是盲目对立的结果,是好感的消失,是心灵的孤独,这才带来可悲的后果。”[2]

这种疯癫的“功能性转化”,折射出浪漫主义对启蒙理性的悖反:当康素爱萝坚称“阿尔贝不是疯子”时,她揭示的正是社会性“理智”(如教士的教条、家族的联姻算计)本身蕴含的暴力性。巴赫金所言的“未被收编的声音”在此具象化为阿尔伯特肉体的消失与重现——每一次遁走都是对秩序空间的短暂叛离,而昏睡中的超验感知(“任何声响都瞒不过他”)则构成对实证主义认知体系的嘲讽。最终,这种周期性疯癫非但不是病理,反而成为“圣人典型”的证明,恰如乔治·桑通过叙事声音所强调的:真正的疯狂,是要求一个敏感灵魂在扭曲的社会结构中保持“正常”。

此外,文字与音乐的媒介差异,构成跨文类改编的核心矛盾。乔治·桑在描述康素爱萝的歌声时,为突破语言局限,她采用两种策略:一是音乐术语的文本化移植。通过直接嵌入“颤音”“赋格曲”“变弱音”等专业术语,乔治·桑在文学语境中构建音乐语法。康素爱萝与波尔波拉关于颤音的辩论极具深意:她故意夸张演唱技巧的行为,实则是将音乐表演转化为符号对抗——颤音在此不仅是声乐技术,更成为权力博弈的能指。这种音乐符号的戏剧化挪用使抽象音效获得叙事动能,正如赋格曲的复调结构隐喻着对跨媒介转化困境的突破。“我一步步给他指出怎么张嘴和吐音、终于搞清楚了!教授要明晰、有恒心、作示范,这是在短时间内培养出歌唱家和演说家的三要素。明儿我们再上一课;因为我们要上十课,上完后你们就会唱歌了。我要教连滑音、柔和音、持续的升调、完全升调、减弱音、柔和转调、欢快的颤音降调、假颤音,等等,等等。”[2]

二是通过通感修辞,将听觉转化为视觉或触觉。这种多模态书写。如一位作曲大师谈到自己的曲目时提到:“我要求它们具有一种纯朴的、简洁的、灵巧的、优雅的兴趣,它们的变化不仅要适应主题,而且还要符合所要表现的人物的身份、激情和处境。山林水泽的仙女和牧羊女可能像鸟儿一样鸣啭,音调的节奏好似潺潺的泉水;然而梅黛和狄东只能像受伤的牝狮那样咆哮或哀号。一个爱卖弄的歌女可能把过渡性的曲子唱得非常过分,添上随意做作的装饰音。高丽拉精于此道;但她想表现深刻的情绪,伟大的激情,却办不到。不管她如何装腔作势,如何提高嗓门和鼓起胸脯,都没有用。”恰如琳达·哈琴所述:“改编是不同媒介间的转译博弈,其价值正在于不完美的创造性挣扎。”[5]乔治·桑通过这种通感修辞的创造性运用,恰恰印证了跨媒介改编的本质——不是追求完美的复制,而是在不同艺术形式的裂隙中,通过“不完美的转译”创造出全新的审美维度,使音乐得以在文字的疆域中获得另一种生命形态。

5. 结论

乔治·桑在《康素爱萝》中通过莎剧互文与歌剧结构的融合,不仅实现了文学与音乐的跨媒介对话,更以浪漫主义的艺术理想重构了叙事形式本身。小说对莎士比亚人物的重塑——如康素爱萝对米兰达、

罗瑟琳等角色的超越性改写，以及阿尔伯特对哈姆雷特式疯癫的功能性转化——展现了 19 世纪女性主体意识的觉醒，同时也揭示了浪漫主义对启蒙理性的深刻反思。而在叙事层面，乔治·桑通过“咏叹调式独白”“二重唱式对话”和“合唱场景”等音乐化手法，使文本获得戏剧般的节奏与声部层次，从而突破小说媒介的固有局限。

更重要的是，这种跨媒介实验并非单纯的形式创新，而是对“总体艺术”理念的实践。乔治·桑在文字与音乐的裂隙中寻找表达的可能，通过通感修辞和音乐术语的文本化移植，使不可言说的听觉体验转化为多感官的文学意象。正如琳达·哈琴所言，改编的价值在于“不完美的创造性挣扎”，而《康素爱萝》恰恰在媒介的转译困境中，实现了艺术表达的升华。这部作品不仅是对莎士比亚的致敬，更是浪漫主义文学对自由、艺术与人性可能性的探索。

参考文献

- [1] Sand, G. (2004) *Correspondance: Tome VIII*. Classiques Garnier, 112.
- [2] Sand, G. (1911) *Consuelo*. Gallimard, 15-563.
- [3] Shakespeare, W. (2006) *Romeo and Juliet*. In: *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, 212.
- [4] Genette, G. (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 102.
- [5] Hutcheon, L. (2006) *A theory of adaptation*. Routledge, 16, 59. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- [6] Abrams, M.H. (1953) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press.
- [7] Shakespeare, W. (2006) *King Lear*. In: *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, 215.
- [8] 柳鸣九. 论乔治·桑的创作[J]. 文学评论, 1980(1): 128-140.