

孙家琇 著

论莎士比亚 四大悲剧



中国戏剧出版社

封面设计 李书英



187 269

ISBN7-104-00088-7/J·50

书号8069·1104 定价：2.65元

论莎士比亚 四大悲剧

■ 孙家琇 著

■ 中国戏剧出版社

内 容 说 明

孙家骅教授是我国研究莎剧的专家。本书是她多年来研究莎翁四大悲剧的重要成果，包括论《哈姆雷特》、《奥瑟罗》艺术分析、《李尔王》的几个方面、论《麦克白斯》等七篇。作者力求以辩证唯物主义的观点来阐述各剧的思想内容与社会意义，分析矛盾冲突与人物性格，并探索各剧的改编过程与剧作结构等。书后附有英国著名莎学专家肯·缪尔涉及四大悲剧的重要文章，供读者作比较研究。本书对莎剧研究，对各艺术院校有关专业的教学均颇有参考价值。

责任编辑：罗晓风

论莎士比亚四大悲剧

中国戏剧出版社出版。

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数 290,000 开本 850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张13

1988年5月北京第1版 1988年5月北京第1次印刷

印数1—4,000册

ISBN7-104-00088-7/J·50 定价2.65元

前 言

当编辑同志建议把这本书定名为《论莎士比亚四大悲剧》时，我有点踌躇，因为莎士比亚的四大悲剧如同高山深海，我能做到的却只是管窥蠡测而已，同时难免有失之毫厘，差之千里的谬误。我之让这本东西问世，主要是想抛砖引玉。这是要先向读者说明的。

很难说是偶然或必然的原因，我和莎士比亚戏剧象是结下了不解之缘。尽管我还研究得很不够，我却时常因这么一个情况感到欣喜，甚至惊奇，那就是我从小到老，莎士比亚多少象根主线似地贯穿着我的一生。

很小的时候，学认家中墙上几幅世界名人肖像画时，就知道了哪个是莎士比亚，英国的大文豪。以后听兄弟们讲述《吟边燕语》的故事，感到津津有味。从进初中到高中，英语课里包括兰姆原文《莎士比亚故事集》选篇和莎士比亚剧本片断，数量不算多，却引起我更大的兴趣，尤其重要的是，那时我肄业的中西女学规定学生每年都要表演名剧，特别是用英语演出。给我印象极深的是，当时由黄佐临大哥导演和金润芝（后改名丹妮）大姐主演、作为结业前公开演出的《皆大欢喜》一剧，以及我自己参加“恳亲会”上表演的节目《裘理乌斯·凯撒》一剧选场。当时我饰演其中的布鲁特斯，对于角色的内涵谈不上什么理解，却很为他的善良高贵和苦恼心情所触动。演出时

和我搭配的张伟英（饰鲍西霞）和孙家璠（饰安东尼），早就去世了，可我至今一想起她们，总爱联想到那次表演莎剧的紧张和欢乐的情形。高中毕业时，我原想报考医科，但是身体情况不佳，却使我选学了文科。从那时起，就在国内、外的大学和研究生院里沿着英国文学、英国戏剧——莎士比亚这条线走。

那个时候学习莎剧和其他戏剧，总是单纯地着眼于文学的和诗的成就，丝毫没有联系到剧场艺术。在分析和欣赏莎剧上，也完全不懂得正确的方法论，不大注意莎士比亚所反映的时代精神，不过总是兴趣很浓。在那个阶段里，同学习莎士比亚戏剧有关的一些事，给我留下了生动的印象。记得有一位莎剧教授，也是位发表了不少美好诗作的老人，学生们出于一种亲切感常以“吉米”的爱称来称呼他。他上课时，从来不做填鸭式的宣讲，而只是读读精采的片断，给点灵感式的启发，让人沉入莎剧的某种情景之中。有一次他读完《仲夏夜之梦》里一段富有诗意的台词之后，就一声不响地走到敞开的窗口，注视着窗外美丽的天空，轻轻地吹起了口哨，似乎是说：象那样的诗情画意难道还要讲说什么，它们自会渗入人的心田中去。

还很难忘的是，我和一位沈姓同学常在周末夜晚挤时间同读莎剧，互相倒换着朗读，更觉有味；一次是读《麦克白斯》，两人几乎被吓得抱成一团，沈同学更是吓得不敢回屋。事后我们深叹莎士比亚大悲剧的惊人的力量。莎士比亚的想象和艺术表现力竟能那样强烈逼真地把虚幻的女巫和罪犯内心的黑暗，给活灵活现地展示出来。

另外还有一个较深的印象。我在加利福尼亚大学暑期莎士

比亚研究班学习时，班上竟有一位戴雪白翘帽，穿肥大教服的天主教修女。她对莎剧十分入迷，好象能够见到其中别有洞天的境界，或者是不亚于她从《圣经》中领悟的“真善美”。我说不清她的姓名，但是以后每逢读到那篇由一位名叫约瑟夫的修女所写的论莎士比亚语言的佳作时，总会联想到她，而有一种特殊的敬意。

上述这些都是属于读书阶段的感受，莎士比亚戏剧还只是我所爱好的一门学科或巨著以及我曾幻想以后从事剧本创作的一种范本。从抗战末期回国任教开始，当我面对祖国的危机，大后方的社会黑暗和民生的悲惨等情况，因不了解共产党、八路军如何浴血奋战和拯救祖国，也看不见四亿人民的力量而深深陷入了彷徨悲观的精神状态时，莎士比亚悲剧才十分自然地变成了我生活中的一种慰藉和寄托。哈姆雷特的怀疑、忧郁、苦思生存还是死亡的心境，真象是为我做出的一幅写照。可是哈姆雷特的形象也对我起了鞭策作用。他要“扭转乾坤”的梦想，他的高贵的愤怒，似乎更多地使我想到了怎样为祖国报效和不枉作人的责任。我从自己的这类体验，更感到了莎士比亚大悲剧的普遍意义。由此，我对莎剧产生了一种新的态度和感情，把莎剧视为“良师益友”和促使人思考人生价值的楷模。所有这些在当时是有益的，但解放后回顾起来的时候，感到那时的思想终归是很不清醒的。

解放以后，我才获得自我反省和分析的能力。学习马列主义理论，使我开始懂得社会发展史和人类真正崇高的、科学的共产主义理想，懂得了任何伟大的作品都脱离不了时代的根源，它们都包含着具有历史意义以至普遍意义的思想内容。那就是说，要用正确的方法进行研究；然而那可并非易事。我在中央

戏剧学院讲授莎剧课程时，力求运用我所能理解的历史的、阶级的分析和批判对待的原则。当然，限于理解和运用的水平，不免把复杂的文艺现象和宏伟深刻的杰作，作了简单化的解释。此外，我也未能实事求是地对待西方资产阶级的莎评而轻易加以怀疑或抹煞。我逐渐认识到那不是科学研究的态度与方法，必须解放思想，更好地学习辩证唯物主义和正确的文艺思想。

伴随以上情形，莎士比亚戏剧竟然成为我学习马克思主义的辅助教材。莎剧中间所反映欧洲封建主义解体和资本主义上升阶段的历史现实、社会家庭、人与人之间关系和思想意识等等的变化，极好地印证了马恩的理论，既促使我接受和坚信马恩学说，又使我似乎生平第一次看到了莎士比亚戏剧巨大深湛的社会性和思想性。更令我异常欣喜的是，马克思、恩格斯对于莎剧特别喜爱，他们经常引用莎剧台词及人物来论述问题，既幽默而又犀利。马克思曾大大借用福斯泰夫的形象嘲讽和揭发那个无耻的政敌福格特，而许多次即使对莎剧台词或情节只简要地一提，也总有画龙点睛、令人加深感受之妙。马克思不仅自己喜好莎剧，而且用以陶冶他的女儿们，鼓励她们组织阅读和欣赏莎剧的俱乐部，给朋友赠送《理查三世》的戏票，反对论坛上任意歪曲或贬低莎剧的议论。这一切都会使我兴奋，鼓起我对理论学习的劲头。我编辑了那本《马克思、恩格斯和莎士比亚戏剧》，是为了重新探讨莎士比亚戏剧的思想内容和艺术成就。我认为也是从事教学所需要的准备工作。这里所收的对四大悲剧的评析，是我这番再探讨的部分成果。由于在戏剧学院工作，我获得了学习和观摩舞台演出的良好机会。这无形中使我对莎剧演出发生兴趣，开始窥见莎翁对西方剧场艺术的贡献。

书里几篇文章的顺序是根据公认的莎士比亚写作这几部戏剧的先后日期排列的，而不是根据我写这些文章的时间次序，比如我谈《麦克白斯》的两篇就早于其他篇，谈《李尔王》的一篇虽然也较早，但却拖到最后才完成。除去谈《李尔王》这一篇之外，其他几篇都没能重新修改或补充过。它们都会带着这样那样的缺陷或错误。因此，我很希望专家和读者们纠正错误，俾能提高水平。

我在个别文章里或在行文中间，介绍了西方的有关争论和看法，目的是向读者提供一些评论背景，便于对各种论点进行分析比较。此外，为了多给读者提供有关四大悲剧的研究资料，我在书后附了四篇译自英国莎学专家肯尼斯·缪尔的《莎士比亚的材料来源》一书中涉及四大悲剧的文章。这些文章是由袁鹤年、裘意会、张全全、周始元等同志翻译的，在此特表谢意。缪尔的这些研究成果一般认为是十分重要和具有较高学术水平的。

孙家琇

1986.4.8

目 录

前 言·····	1
论《哈姆雷特》·····	1
《奥瑟罗》艺术分析·····	83
西方评论者对《奥瑟罗》的评论概述··	151
《李尔王》的几个方面·····	178
论《麦克白斯》·····	255
《麦克白斯》的艺术风格·····	298
附英国莎学专家肯尼斯·缪尔的四篇文章:	
《哈姆雷特》的素材·····	333
《奥瑟罗》的素材·····	353
《李尔王》的素材·····	370
《麦克白斯》的素材·····	389

论《哈姆雷特》

一 《哈姆雷特》和复仇剧

——继承与发展，驳“不成功”论

三个世纪以来，《哈姆雷特》评论不计其数，各种解释层出不穷，然而时至今日，对于它的探讨仍有深化的必要。这一事实本身就说明这出悲剧是十分独特的。

《哈姆雷特》^①是一出复仇剧，同它当代英国复仇剧有密切关系。首先，经考证，莎士比亚此剧的创作除采用丹麦历史家萨克索关于阿姆莱斯复仇的记载^②以及法国贝尔弗莱的故事^③之外，还可能改写了多半出自托玛斯·基德之笔的同名戏《哈姆雷特》^④；在改写过程中，又吸收了基德在其《西班牙悲剧》里曾运用过的复仇剧情节或技巧，如鬼魂、装疯、延宕、戏中戏、杀人流血等。这是因为复仇剧在十六世纪八、九十年代正是一种流行风尚，而基德的《西班牙悲剧》曾经是轰动一时的代表作。然而，人们比较容易忽略的是：莎士比亚固然模仿过基德的复仇剧，但他的《哈姆雷特》在稍晚的时候也成了重要范例，并且是使复仇剧在十七世纪初期再度时髦起来的一个原因^⑤。一系列剧作者，特别是玛斯顿、切屠、特尔诺、

鲍蒙、弗莱契尔等，都模仿《哈姆雷特》，写出了《霍夫曼为父复仇》^⑥、《布希德昂布阿的复仇》^⑦、《无神论者的悲剧或诚实人的复仇》^⑧之类作品。甚至更晚一些的戏^⑨也仿效《哈姆雷特》，塑造哈姆雷特式的主人公，袭用一定的场景和台词。那些作者把《哈姆雷特》“视为一种挑战”，并且“选了哈姆雷特作典型”。^⑩

这些事实可以说明《哈姆雷特》同复仇剧传统的关系和它对它起过的影响，然而我们最感兴趣的倒不是这种事实，而是它们所引起的问题：那些曾经轰动一时，或者当时多少有过点名气的作品，都到哪儿去了？为什么连《西班牙悲剧》也只是戏剧史上的一块里程碑了，而只有莎翁的《哈姆雷特》独战鳌头，至今在世界上演不辍？

最简单的回答当然是：只有莎士比亚进行了创造，给复仇剧体裁注入了真正的生命，不仅把卖弄剧（Melodrama）变成了大悲剧，而且使它获得了深刻的真实性和哲理性，成为具有重大典型意义的时代的镜子。

可是西方某些论者却爱用一般复仇剧的尺码来衡量和解释《哈姆雷特》。他们自以为是从“历史”角度，即从怎样改写老本和运用老复仇剧传统的角度来讨论《哈》剧问题，但衡量的结果几乎是一切都不对了。所以J·D·维尔逊认为“历史派”^⑪，比起专谈哈姆雷特性格的“心理派”来，错误更大^⑫；比如，C·M·路维斯认为《哈》剧简直是贝尔弗莱、基德和莎士比亚的大杂烩^⑬；J·M·罗伯特逊认为《哈》剧是个新旧代新的东西，说基德的原作有两部，莎士比亚使之合而为一，加上了自己的悲观主义^⑭；L·舒克金认为莎士比亚从旧本取了情节，添上了忧郁症，所以无所谓延宕^⑮；G·伯拉德比描

述哈姆雷特的缺陷，断定都是更早本子的残余^⑥，等等。兼用“心理”和“历史”方法的诗人兼评论家T·艾略特竟作出了它“毫无疑问，是个艺术的失败”的结论^⑦。他一方面同意罗伯特逊所说的，莎士比亚是把他“自己的东西”，即“一位母亲的罪过给儿子带来的影响”，“附加在难以对付的老戏材料之上”，因而形成“一个层积品（stratification）；一方面又指责莎翁把原来简单的复仇动机给弄钝了、弄复杂了。他说拖延没得到解释，装疯反而引起怀疑，有些场景是多余的。一句话，莎士比亚的改动“不成功、没有说服力”。他更认为戏里除“母亲的罪过”之外，还有一种莎士比亚既想表现、又“不能叫它见阳光的”什么私人经历。

这些看法说明论者既无视莎翁《哈姆雷特》怎样创造性地发展了复仇剧传统，也弄不清到底什么是莎士比亚“自己的东西”。他们不大看剧中极为丰富的社会内容；不相信长久以来，广大观众和读者那么喜爱它，是由于它在艺术与思想上具有独特的伟大成就。

为了引起注意，我们可以举例看看剧中某些改动是不是有意义，是不是大大丰富了传统技巧。比如：

（一）其他复仇剧里的鬼魂仅仅是借自罗马辛尼加复仇剧的一种标志或者并不重要的抽象名堂，而莎剧里的鬼魂实质上是惨遭杀害的人。他不仅有活生生的性格，而且被赋予了重要的社会道德内容。熟悉莎士比亚悲剧的人都知道，他最害怕极度的社会混乱，即所谓的“混沌”。人世黑暗所造成的混沌，使大自然和超自然都暴怒反常了，所以他特意让霍拉旭谈起罗马凯撒大帝遇刺之前的可怕征兆，最后指出：

劫数临头、大难将至以前，
总会先出现种种不祥的征象，
如今天上和地下一齐出动，
一再把这一类重大变故的预兆
对我们国家和人民显示出来了。

(一幕一场) ⑧

所以C·路维斯的看法——莎翁“对鬼魂的观念非同一般，在他剧中超自然物出现意味着世界壁垒的塌陷……混沌又来了”^⑨是完全正确的。他还说过：“哈姆雷特同鬼魂之不可分割，正象麦克贝斯同女巫不可分割一样”^⑩。

是的，“鬼魂”同哈姆雷特互相吸引，有深厚的感情和共同的仇恨。当霍拉旭等不让王子跟随“鬼魂”到僻静地点去时，他迸出了：

我的命运在呼唤……

谁还要挡住我，我叫他变鬼。

这真是其他复仇剧所少有的母题和重要意义。复仇任务决定了哈姆雷特的整个命运；那是无人可以阻挡的。能不能复仇也关系到整个国家和人民的命运。哈姆雷特什么时候，用什么方式，或者有没有对这个呼唤做出回答？与此有关的一切，就形成了全剧的中心内容并且是引起诸般探讨和争论的根源。

还应注意的，其他复仇英雄很少怀疑所见到的鬼魂，而哈姆雷特却产生了怀疑；此外，鬼魂再次出现时，只有王子一人得见。这说明莎翁除去用鬼魂来揭发罪恶，集中地挑明戏剧冲突之外，又巧妙地利用了这个传统因素来刻画性格，从而显示

出哈姆雷特心中潜藏着的不自觉的矛盾。这岂不是给它增添了从未有过的艺术审美价值？至于有人认为根本没有出现鬼魂，它只是王子自己的幻觉，那是不符合剧本内容的^②。

(二) 再看看对“戏中戏”的使用。“戏中戏”是《西班牙悲剧》主人公希朗尼莫想到并用以杀死仇人的手段。有的复仇剧也用近似的化装舞蹈来完成复仇任务和制造流血结局。在莎剧里，“戏中戏”不是结尾而是高潮，借它形成了D·维尔逊所说的“双重阴谋”，王子、国王互相刺探，从而增强了戏剧性。哈姆雷特用它作为“机关”，证实了克劳迪斯的罪行。莎翁从这一个简单的传统技巧，引申出多少内容来啊。首先加进了伶人们的到来，加进了朗诵、谈戏和教导表演艺术；最后是“捕鼠机”的演出。在这中间，哈姆雷特说出了他对戏剧艺术的本质和力量的卓越见解与信念。“戏中戏”不再是一个陈旧的情节，而是刻画人物、推进戏剧行动、反映当时社会习气和时事（“剧场之战”^③）以及宣传新艺术观的一个基点了。波乐纽斯之流同伶人们形成对比，又反映了当时社会的颠倒——愚顽的市侩充任朝廷重臣，刻苦的才人跑码头当戏子。可以说，“戏中戏”又是莎士比亚创造性写作手法的一例：他总是从生活真实和艺术需要两个方面出发，因而能使复仇剧中一般化的传统因素变得十分生动丰富起来。

(三) 关于延宕的运用——复仇剧主人公往往不能迅速行动，比如《西班牙悲剧》的希朗尼莫迟迟不能报仇，因为他一时之间找不到最恰当的行动方式与时机。造成哈姆雷特拖延复仇的，并非单纯的时机或方式，而是远为复杂深刻的主、客观原因。在《哈姆雷特》里，“延宕”变成了莎士比亚通过戏剧行动和几大独白以及运用人物对比等方法着意突出的一个中心

问题；长期以来，它也成了剧评争论的焦点。在莎翁笔下，它获得了巨大的、或许超出莎翁所能明确认识的悲剧意义，那就是企图实现扭转乾坤或“整好时代”的理想，而这虚幻的理想是无法实现的。这个根本的矛盾决定了王子的拖延和幻灭。与此相联的是，沉浸于人文主义理想和生存意义等重大问题的新的意识，同流血复仇的旧封建伦理或习俗之间的精神距离，引起了潜在的抵触或被动感。

（四）《西班牙悲剧》、《复仇者的悲剧》等作品，故事情节都比较紧凑，有人就以这个特点对比《哈姆雷特》，说它结构松散，某些场景和人物都是多余的。比如十九世纪七十年代那个R·贝尼迪克就挑剔说有许多插曲，诸如国王派使节去挪威、莱阿替斯去巴黎、波乐纽斯派遣仆人、福丁布拉斯出征路过丹麦、哈姆雷特被押往英国等等，是完全不必要地把悲剧拉长，把戏剧行动扰乱，戏剧效果因而也被冲淡了^④。其实，正象恩格斯曾经嘲笑过的，这位“大屁股贝尼迪克”并不懂莎士比亚^⑤。当然挑剔其结构的人，不只他一个，连知名的剧场实践家、葛兰维尔·巴克都说它的剧情是以丢脸的笨拙手法设计出来的^⑥。持此类意见的论者中间，有人偏爱那种人为的戏剧性，那种用情节的所谓紧凑性、逻辑性来代替生活真实的作法，完全是不足为训的。莎士比亚则反对削足适履，他极善于广阔生动地反映现实；所谓多余的场景与人物，多半是他显示时代风貌、社会关系和事物变迁所不可少的。这也是他创造性地突破复仇剧狭窄框框的一个手法。一般复仇剧作者写的只是复仇情节剧；莎士比亚是同时还要反映时代，褒贬善恶。

（五）当然，起决定性作用的是，莎士比亚塑造了远非其他复仇英雄可以比拟的悲剧主人公。哈姆雷特有巨大的典型意

义和思想内涵，在他身上可以看到文艺复兴时期人文主义和空想社会主义思潮，以至斯多噶主义和蒙田怀疑论等思想影响；但他不是“传声筒”，而是栩栩如生的、富有独特性格的人物。他确实不易理解，因为看起来他既能行动，又不能行动；既要行动的时机，又放过了难得的机会；深爱过莪菲丽娅，又对她极为严酷；厌恶生命却又向往人生。难道莎士比亚是要呈现一个使人不能理解的哑谜吗？多少论者曾把“神秘性”、“谜语”、“司芬克斯”，甚至“骗局”（hoax）之类名词加诸于他。不过奇怪的是，数百年来，广大观众却喜爱他、相信他，而在莎剧全部人物中间，他显然是最贴近莎翁本人的一个。因此，正如卞之琳同志在译本序言中所说的：

……听到这位剧本中心人物让一肚子忧郁爆发成一句疯狂似的喊叫，说“时代整个儿脱节了！”我们简直象听到了正在大转变当中的“时代的灵魂”^⑥自己在呼喊。

我将在后面专章分析哈姆雷特的艺术形象，这里就不多谈了。

总之，以上所举各项，说明《哈姆雷特》虽系复仇剧，却又完全是新型的剧作。这是莎士比亚极善于推陈出新的一个例子，也是笔者希望我国剧作家向他借鉴的重要经验，因为推陈出新还是我们今天创作和戏改中的一个课题。

必须说清，《哈姆雷特》并不是十全十美的，相反，我们认为不能用高度发展的现实主义标准去要求它的各个方面；它在思想内容和艺术技巧上有历史的局限性，但是可以肯定，在当时复仇剧的离奇情节、阴森气氛、装疯卖傻、流血死亡的格局或公式之中，只有莎士比亚能够看出反映现实和塑造典型的可能性，并且充分加以改造和运用了。这主要是因为莎士比亚

总是既重视一般观众爱看情节剧的趣味，又不忘文艺的崇高使命和标准。这个根本态度是十分宝贵和正确的。他所采用的方法，是根据生活进行艺术的再创造，而不是机械的“附加”或搬用。挑剔者们所说的“粗糙材料的痕迹”或某些缺陷即使存在，《哈姆雷特》也仍然是点铁成金的结果。

下边我们必须先看看产生哈姆雷特的时代背景和莎翁用以表现他的情节结构。

二 “时代的缩影和简史”

——文艺复兴时期西欧、英国社会及社会心理的变化
关于哈姆雷特的典型意义

《哈姆雷特》大约于一六〇〇——一六〇一年问世。有关它的大量评论的缺陷充分证明：如果不能真正从时代出发来进行研究，那就完全不能领会它的意义，而只能导致就戏论戏的浮浅争议和云里雾里的主观臆想，我们决不可重蹈覆辙。因此，在研究中，不仅要看到文艺复兴时期的光辉灿烂，也要认清它的深刻矛盾和黑暗方面。因为只有凭着对时代全貌的基本印象和感受，我们才能较好地领会《哈姆雷特》不是只给一六〇〇年的英国照镜子，而是真正体现了莎翁通过主人公所说的：戏剧是整个“时代的缩影和简史”的高度要求。

这就有必要重温一次恩格斯关于文艺复兴时代的著名论断。诚然，那和《哈姆雷特》并无直接关系，所概述的情形（尽管有些也是英国的实情），莎士比亚也不能都知道。但是，恩格斯的论断极其精辟地概括了那个时代的脉搏和当时西欧一些主要国家的历史变化，从本质意义来说，同《哈姆雷特》也

反映出来的时代精神是相通的。

恩格斯举出了文艺复兴时期的惊人成就，如国王政权和以民族为基础的君主国的建立；旧“地理”界限被突破，人类真正发现了地球；德国农民战争把“现代无产阶级先驱者”引上了舞台；宗教改革；文艺复兴，新文学诞生；对阿拉伯、希腊哲学“明快的自由的思想”的吸收和传播；自然科学大发展等等^②。进而断定，那是

一次人类从来没有经历过的最伟大、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。

那么听听莎士比亚，继拉伯雷（1515—1572）创作《巨人传》之后，借哈姆雷特之口所说的：

人是多么了不起的一件作品！理性是多么高贵！力量是多么无穷！仪表和举止是多么端正，多么出色！论行动，多么象天使！论了解，多么象天神！宇宙的精华！万物的灵长！

（二幕二场）

这岂不正是同一史实的艺术概括？它短短数语却生动地道出了新兴阶级的“巨人”们所体现出来的人类的高超；反映了当时人文主义者的信念和理想。那时，先后出现的有关人类美好国度的空想社会主义思想^③、天文学和其他科学部门中的重大突破，完全印证了人类精神的飞跃。哈姆雷特到德国维登堡大学读书，而该大学正是“巨人”马丁·路德讲学、著作和发起宗教改革的“圣地”。他焚烧教谕的革命行动是震撼了全欧的。

然而，光明与黑暗、跃进和落后却是并存的。马丁·路德

又受过官方和教廷等多少压制啊！变革愈大，矛盾和反扑也愈尖锐、愈凶狠！

我们知道，文艺复兴发源地意大利诸城蓬勃发展了一个时期。可是从十六世纪开始，社会经济很快衰落，政治上四分五裂并且遭受了外国的干涉和侵占。罗马教廷和封建统治者剥削、奴役和镇压人民；这中间，宗教裁判所一再囚禁和烧死科学的殉道者。比如曾到英国讲学的布鲁诺^⑥，那个新世界的预言者和英勇斗士，正是在一六〇〇年被活活焚死于罗马的。伟大斗士和理想主义者康帕内拉^⑦多次被逮捕、刑讯和长期囚禁。蒙田^⑧在“自传”里一再列举他从儿时已开始听到的，被法国当局关、杀、放逐、焚烧和绞死的人们。最难以思议的是，新教对自由研究的迫害更超出了天主教。人对人竟是如此地凶残！人们很快看到，眼前真相是现实变化的无比黑暗，而不是理想兑现的空前光明。哈姆雷特悲叹“丹麦是一所监狱。”全世界也是“了不起的一大所，里面有许多禁闭室、监房、暗牢，丹麦是里面最坏的一间。”正是一针见血地道出了整个欧洲社会的可怕实质。当时那些“巨人”们，象哈姆雷特一样，受着死亡的威胁。他们渴望正义和自由，但到处是专制、压迫、腐化和欺诈。他们有的也禁不住感到世界末日要到了。他们的孤独和失望正反映出社会心理的普遍低落。

在文艺复兴或近代黎明时期，尽管人类经历了巨大的变革，但是人们主观上的束缚，如宗教迷信、悲观厌世和怀疑思想并未消除。以文艺复兴早期诗人彼得拉克^⑨为例，他多少能代表那个时代的上限。他是用十四行诗书写爱情的鼻祖，他热爱祖国，肯定人生，热烈歌颂爱情的忠贞。然而，到后来他竟感到悲哀和幻灭，并且跳不出那种从中世纪流传下来的关于

上帝和死亡的意识。在他给弟弟的一封信里，他写道：

……我想〔上天要〕我明白，在文学里和我们自己的理智里，是找不到什么助益的，一切都是上帝的作为，我向他承认我自己的无助，他也许会向我伸出手来。^③

关于爱情，他转而谈它的“欺骗性的甜蜜”；特别是他对人生的印象变成了向死亡行进：

我想到时间怎样在蘸墨的笔头再蘸一次之间流逝着，而我匆忙着、催促着自己，并向死亡急进，我们总是在死亡着；我就在书写的时候，你，在你阅读之中，其他旁人，当他们倾听或堵塞耳朵的时刻，也全都是正在死亡。^④

由于现实不能象理想那样灿烂美好，他对道德或人性感到怀疑失望：

我们碰上的时世就是这样，我的朋友，……世上也许没有诚实可言了，然而却密密地住满了从来没有过的、大量的道德败坏和不道德的人。^⑤

莎士比亚当然没有读过他的这些话，可是哈姆雷特的感受、疑问和想死的情绪，又何其相似乃尔？

那位曾经反对僧侣败行，其小说《十日谈》为后来的作者和莎翁戏剧提供过素材的薄伽丘^⑥，表现得更为强烈。他一反歌颂妇女的传统为讽刺女性，写作了尖刻的《乌鸢》（IL Corbaccio），痛斥女人是经常物色情夫和花哨衣着的淫荡、贪婪与可耻的东西。他决定摆脱世界，出家为僧，只是由于彼得拉克的阻拦才作罢。

旁的实例也证明环境的恶化把人们的思绪弄得极为悲苦。

米开朗琪罗^②陷入了深沉的忧郁；他先后创作了心情悲痛的巨人式处女形象，他为《夜》的雕像所写的诗：

无知不觉，象顽石一样地沉睡
对于我是最大的幸福。
让负担和耻辱都远离我吧，
不要把我唤醒，也不要在我身边
大声说话……^③

既表达了本人的情绪，也代表着群众的悲愤。恩格斯提到的“巨人”之一，阿·丢勒^④在自己的版画里一再表现了忧郁、死亡和关于末世、来世的启示录式的题材。蒙田从早先针对教会与盲目信仰的怀疑论思想，转向对“人”的怀疑和否定。这种情绪和意识使他写出了《为雷蒙·德·塞崩德辩护》那样的散文，不仅感到人是渺小、无知的，而且认为在许多方面并不比昆虫、鸟兽高明，也许区别只在于人有思维能力而已。《哈姆雷特》里边就有同它呼应的地方。更为严重的是，历史的局限使当时进步的“巨人”们不可能懂得历史发展的规律，看不到推动历史的真正力量。同时个人主义世界观，尽管发挥过反封建的重大作用，但却使他们只相信个人的力量，并且除个别例外，多是反对群众暴动^⑤，所以虽然同情人民却不能依靠人民；他们主张从上而下地改良社会。由此可知，哈姆雷特的孤军奋斗确实是有生活和历史的根据的。

不过，特别值得赞叹的是，即使在环境极为恶劣，思想负担也极重的情况下，他们还或多或少保留着成为时代特征的冒险精神和反抗精神。比如，米开朗琪罗在逆境中坚持斗争，用他对艺术献身的毅力和热爱，来对抗客观的压力和内心的悲

哀；康帕内拉受尽了非人的迫害，却想尽办法偷偷写作和鼓动起义。恩格斯说到他们“在实际斗争中生活着和活动着……一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用。”当然，也有他所说的“第二、第三流人物”，那些“唯恐烧着自己手指的小心翼翼的庸人们”。^④我们评论哈姆雷特的价值时，也不妨借用这些不同情况作比较。哈姆雷特固然是虚构的，却有生活典型的意义。

那么，当时英国的情形又怎样呢？

史称英国人民从“快乐英国”的“黄金时代”笔直地坠入了“黑铁时代”，这正是极妙的概括。^⑤十四、五世纪，英国农奴解放给人民带来了空前的欢乐。都铎王朝的统治使英国成了真正的主权王国并且有了长足的发展和进步。社会秩序相对稳定，文化教育迅速提高，文艺复兴运动在英国土壤里结出了硕果。这一切既为伊丽莎白女王奠定了声誉，又在国内产生了光辉灿烂、国强民安的印象。一时间，全国上下充满了爱国热情，到处弥漫着乐观信念与自豪感。

然而，就在这同时，“黑铁时代”也在跨步推进着。资本主义原始积累在英国采取了最为血腥的“典型方式”——圈地养羊，严刑惩处流浪的农民；压低工资，抬高物价，使城市手工业者无产化。伊丽莎白在位末年，王朝的封建主义反动本质更加暴露；它同新兴资产阶级和新贵族的联盟破裂；政治的、宗教的派系斗争激化；清教势力，包括它压制戏剧和其他娱乐的新禁欲主义抬头；人与人之间金钱利害关系猖獗；极端个人主义盛行。伦敦变成了娼妓、盗贼和可怕罪恶的渊藪。社会动荡，百姓中沸腾着铤而走险的情绪。

这种种情况逐渐驱散了以往的欢乐和自豪，空中好象忽然

聚起了愁苦的阴云，特别是在神经最敏锐和向往过人文主义理想的文化艺术圈子里，普遍的幻灭情绪更激起了强烈的愤懑和忧郁。一六〇〇年左右，莎士比亚从创作早先那种欢乐的喜剧转向悲剧和问题剧，他的心情所经历的变化就同社会、政治气候恶化有直接关系。有人觉得莎翁写作《哈姆雷特》，是因艾瑟克斯事败，被处死刑^⑧以及莎翁的保护人骚桑普顿^⑨被囚禁而引起的。但那不过是千百桩刺激中的一桩而已。如果没有极深的感触，他是不会写出《哈姆雷特》等剧中的悲苦和黑暗，也不可能写出十四行诗中那些沉痛和嘲讽的篇章的。有人认为，没有什么比莎士比亚十四行诗更能显示当时的变化了；它们包含着新与旧的并存和交替以及两代人迥然相异的精神状态^⑩。对于爱情、友谊、美的延续、诗歌的永恒性等单纯的信仰和赞叹，夹杂着和转变为对命运不济的哀伤、对时髦写诗对手的嫉羨、对老之将至的哀愁，而特别突出的，更是围绕“黑女郎”^⑪而发的对于女人、爱情和忠贞的否定以及对社会状况的愤怒与不平。第六十六首十四行诗倾吐了怎样的悲愤啊！那可以说，整个都是哈姆雷特式的。

心情压抑，甚至“忧郁症”，竟然成了风气。文学、戏剧中出现了疯癫的情节。大量讽刺作品，如霍尔^⑫、玛斯顿^⑬、邓恩^⑭的诗，本·琼生的喜剧，成了表现愤恨不满和悲观情绪的工具。随着当时常见的鞭挞贪欲、淫荡和权势欲等主题，也出现了死亡向往和更多的宗教迷信。复仇剧重新兴起，其中愤世嫉俗的人物与讽刺剧里的“不满分子”互相呼应。这些都反射出人们的希望落空，现实黑暗日益暴露的影响。约翰·邓恩呼出：

噢，生了锈的铁的时代！谁更机智

给它一个更坏的名称吧，如果真有更相当的。

以前，“公平”被出卖时，是铁的时代，

现在“不公平”却出售得越发昂贵了。⑥

由于邓恩的诗作发表较晚，加上他被视为“玄学派”诗人的代表，很多人似乎忘记了他也是莎士比亚的同代人。实际上，莎翁成熟期的风格也有同他相似之处；而当时社会与文坛的深刻变化，倒可以拿他作为一个极端的代表和时代的下限来看待。他是从早先风流倜傥的诗人杰克·邓恩，变成了晚年苦修冥想的主教约翰·邓恩博士的。

邓恩先写过大量爱情诗，表达了生的欢乐，但以后转而对爱情、女人和他自己进行了辛辣透顶的讽刺。他在生活困难、心情抑郁、怀才不遇、被迫改信国教等内外矛盾交困之下，日益倾向于对人生意义的疑问、关于死亡的沉思和宗教的冥想。长诗《第一周年纪念日》里就有以下的诗句：

那么，仿佛人类几乎生来就被造成瘸腿似的，

整个世界的框架也十分脱节了；

.....

最崇高的部分，人，首当其冲，比
禽兽与植物都更蒙受了天罚的诅咒。

这样，世界从第一小时就腐烂，

黄昏成了白日的开端，

而今，我们的春与夏

活象五十开外的老妪的儿子。

新哲学怀疑一切，

火焰的因素全都熄灭，

太阳被遗失，大地呢，没有谁的机智

能教给他向何处去寻觅。

人们自由地承认这世界完了，
当他们在行星和穹苍之中
找到这么多新的世界时，他们看到这一个
又重新粉碎为原子。
它全部崩溃了，一切和谐不见了，
一切正当的供应和一切关系，
帝王、臣民、父亲、儿子都是被忘掉的事物。

同一首诗中：

人啊，主宰这个世界的第二位，他具有
一切的才能，一切的美，
……………
这个人，如此伟大，一切存在都属于他！
噢，他是怎样一个渺小和可怜的东西。^{⑤1}

象这样的幻灭感，我们在《哈姆雷特》里不是也多少听到过？
哈姆雷特也沉痛地说出了：

我心情如此沉重，直觉得大地这一副大好的框架是伸到茫茫大海里的一座荒凉的山岬；天空，这一顶极好的帐幕……啊，我觉得也无非是一大堆结聚在一起的乌烟瘴气。……人，宇宙的精华！万物的灵长！可是，对于我，这点泥土里提炼出来的玩意儿算得了什么呢？

（二幕二场）

莎士比亚借哈姆雷特的忧郁，倾吐了人文主义者的失望甚至绝望，从而反映出当时人文主义思想的危机。然而绝不可忽略的是，莎士比亚并不是约翰·邓恩；相反，即使在一六〇〇年后心情沉重的情形下，他仍执著于生活和艺术，继续写出他不

朽的作品，甚至在写《哈姆雷特》前后，一六〇〇——一六〇一年，他仍然写了充满欢乐的《第十二夜》；当然，一六〇四年后的数年中，写的就都是悲剧和问题剧了。他愤怒地暴露和鞭挞英国的黑暗社会；在深感斗争困难和改革渺茫的同时，毕竟没有丧失对于人类崇高精神的信心。

以上的概述，也许有助于领会这部剧作的社会思想背景。作为文艺复兴末期的产物，它既集中揭示了英国的黑暗，同时也直接、间接地摄入了整个时代的社会实质与变迁。它的中心内容是描写当时先进人物同那封建——资本主义社会之间的无法解决的矛盾。他采用传统的复仇剧题材，把它改写成一出描绘为父报仇的古老要求在一个感到深仇大恨，却又倾向于新型社会道德理想的王子身上所产生的矛盾的新戏，恰恰取得了反映那个时代的过渡性和复杂性的良好效果。勿须赘言，更根本的是莎士比亚对于时代矛盾与变迁的高度敏感和艺术表现力，真正决定了作品的现实主义深度。而一切把它仅仅当成“性格悲剧”或“情节剧”的看法，实际上是抹煞了，或者根本看不到它是“时代的缩影和简史”。

关于悲剧主人公的典型意义，比较容易领会的是：他既是当时人文主义者的集中和概括，又是莎翁根据自己的喜爱所描绘出来的王子；不容易理解的，是他那内在矛盾的深刻实质。哈姆雷特的性格和精神世界是斑驳复杂的。他具有崇高的理想和责任感，却又是个注定不能实现他的理想的空想主义者。这里就包含着极其深刻的历史悲剧性。从这个意义或者就其历史性本质而言，海涅以莎翁人物比喻“人类”时曾用过这样一个说法：

伟大的侏儒，渺小的巨人。⑤

这倒可以启发我们更好地领会哈姆雷特这个艺术形象所具有的时代和阶级的典型性。作为那个特定历史时期的产物，他既具有那伟大时代的杰出特征，又有由它决定的不可克服的软弱性和局限性。

值得注意的是，哈姆雷特的形象竟获得了远非莎士比亚所能预料的客观效果，即超出所属时代的典型意义。从十八世纪末和十九世纪初以来，多少作者、读者和评论家常爱把哈姆雷特同他们自己、自己的国家或时代相提并论；有些小说、诗歌里的主人公成了哈姆雷特的再版⁵³。比如亨利·麦肯吉就说：“我们感到，不仅是哈姆雷特的美德，连哈姆雷特的弱点也和我们自己的一样”⁵⁴。威廉·哈兹列特认为“……我们正是哈姆雷特”。他列举了心情悲苦、因思虑过多而不能行动的各种各类人，说他们“都可以是真正的哈姆雷特”⁵⁵。十九世纪四十年代一篇法国剧评说：“哈姆雷特的声音唤起了那些充满我们这一代人的头脑与心灵的思想，在这出戏里莎士比亚是我们的预言者”⁵⁶。德国诗人弗利格拉特竟在诗中写出“德国是哈姆雷特”⁵⁷。此外，海涅、爱默生⁵⁸、罗维尔⁵⁹、伯朗宁⁶⁰、玛拉梅⁶¹等等，都发表了类似的意见⁶²。安那托尔·法朗士进而概括说：你是属于一切时代，一切国家的。三个世纪以来，你没有变老一小时。……哈姆雷特王子，你就是我们整个悲苦宇宙中的一个人⁶³。在我们中国，也有过相似的看法；顾仲彝谈《哈姆雷特》一文中，就说“……我们每一个人的性格里可以找出哈姆雷特的部分；……观众看到台上所演的就是他自己。”⁶⁴

不能否认，象这类反应的一再出现，正可以看作是哈姆雷特巨大典型的旁证，然而种种说法也不免模糊或片面，有的甚至是错误的，比如上述那篇法国剧评的作者把他称之为“不朽

的雷内”^⑤，特别同哈姆雷特划等号，那就是歪曲了后者。雷内——夏多勃里昂消极的浪漫主义小说里极为自私懦弱的人物，同哈姆雷特——文艺复兴时期反对“世界监狱”的理想主义者，是不好相比的。

那么对于哈姆雷特超越时代的典型意义，或者所谓“预见性”的真实性，应该怎样看才算准确、深刻，回答是：也许只能从一个根本上去理解和肯定，那就是恩格斯说的：“……历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”^⑥。在当今的资本主义世界中，那些富于理想而受主、客观局限的人们强烈憎恶和要求反抗封建—资本主义或帝国主义社会，然而却并无途径，对于他们的矛盾和悲剧，哈姆雷特确实具有预言般的真实性。这不是由于莎士比亚能够预见，而是他所反映的时代是人类近代史的开端，种种根本性的社会矛盾从那时起就逐渐加剧和深化，实际上同他后代以至今天的资本主义社会的阶级矛盾是相通的。

三 《哈姆雷特》的情节结构

——同情节有关的问题与看法；

情节同人物之间的有机关系

历来《哈姆雷特》评论中，更多是侈谈主人公性格而不顾其他方面，以致使人生厌。王子的性格固然重要，但是把它从全剧割裂开来进行分析的作法是不可取的。莎士比亚写的是一出戏；为了把戏立起来，使它具有能抓住观众的强烈戏剧性，他首先得根据“老”本《哈姆雷特》重新结构自己的悲剧。在这

过程中，他势必遵循他当代戏剧的惯例，但更要按照自己的创作意图和对人物的理解来增减内容和设计情节。所以，不弄清全剧的情节结构，既不能很好地领会莎翁给时代照镜子、评善恶的最高目的，也不能看清全剧的来龙去脉，从而准确地掌握哈姆雷特的性格或艺术形象。

限于篇幅，这里只对全剧的内容与结构做一番勾画，希望有助于看清莎翁是怎样展现和强调全剧的主要方面与母题，并借以体现人物性格的。

总起来说有以下几个方面：

(一) 哈姆雷特的命运和无法消除的内心矛盾：他的遭遇和处境、他对复仇任务的反应——为父报仇及“整好时代”、装疯和耍疯、无穷的忧郁和一再地拖延（几大独白）、他最后的表现——一定的平静（意识到命运与必然）和无限悲苦中的荣誉感。

(二) 哈姆雷特和周围世界的外部冲突：以政治冲突为中心线索展开“双重阴谋”——国王及其爪牙（波乐纽斯、罗森克兰兹、吉尔登斯顿）的包围刺探、斗争的牺牲品莪菲丽娅的命运、王子捕捉国王的“戏中戏”、不杀与误杀（全剧转折点）、对王后的斗争与收获、国王的迅猛反扑（前后两次借刀杀人）、哈姆雷特使之自食其果，相信是“天帮了忙”。

同（一）、（二）相伴随的社会道德批判与斗争——贯穿全剧的“唇枪舌剑”，难以行动中的“行动”。

(三) 气氛、环境描写和时代背景的展示：1. 社会罪恶的集中揭露——通奸乱伦和谋杀，鬼魂的出现。2. 封建宗法家长和家庭的面貌——波乐纽斯与儿女。3. 不同类型青年的对比——作为报仇者和行动者的贵族子弟：莱阿替斯和福丁布拉

斯；斯多噶派穷大学生霍拉旭，“一万人中的一个”。4.王朝变迁和国际关系——老王与克劳迪斯的间接对比，从军政胜利到权术和外交；政治斗争的外延。5.下层民众的命运——出场与不出场的各种小人物；掘墓人；墓地议论中的社会批判。6.朝廷新贵——“水苍蝇”奥思力克。

全剧有三大内容，其中直接属于复仇剧传统的，只是中心故事情节，即全剧骨架，而其余一切都是莎士比亚根据自己崭新的创作意图和深刻感受所补充丰富起来的血肉和筋络。

莎士比亚是怎样把异常丰富而多样^⑥的内容结构起来的？他是怎样让性格决定情节，以情节表现人物的？他是怎样既表现出巨大的思想内涵，又广泛深刻地展现环境和揭示社会心理面貌的？我们分析它的情节结构，应该努力归纳出莎翁这方面的一些创作经验来。

《哈姆雷特》第一、第二四开本和第一对折本都没有完整的场幕划分^⑦；现在的划分是后人补作的；因此，我们有必要特别注意全剧结构上那种场景频繁和变换自如的伊丽莎白戏剧特点。它象中国戏曲一样着重戏剧行动的流动性和衔接自如，并且借助于迅速变换来加强对比和戏剧性效果。

长期以来，评论家的见解分歧极大，其中对戏剧情节及其意义的看法，也有很大出入；有些纯粹是歪曲和妄解，有的是忽略了要点与细节，所以下边仍有必要就这方面的问题作些分析并介绍一些较好的意见。

《哈姆雷特》的开场是脍炙人口的，它的首要作用是一下子把观众带进了悲剧特定的情势——季节、时间、阴森气氛和紧张惊愕的情绪之中。此外是“交待”，即利用霍拉旭讲述时局，介绍老王生前的英雄业绩和小福丁布拉斯要收复失地的决

心。“交待”之后，立即转到令人屏息注目的鬼魂场面，它着重突出的是，鬼魂已经出现过两次而没对任何人开口，显然是单等着哈姆雷特。这就初步提出了哈姆雷特的独特命运，引起观众的期待。

但在王子见到鬼魂之前，莎翁又以强烈对比和内心揭示的手法，先让观众看到王子的遭遇、处境和思想状况，所以黑夜守望一下子转为克劳迪斯第一次御前会议。哈姆雷特在那外表珠光宝气，内中阴暗腐朽的统治集团中出现；他身穿黑色孝服，形容哀伤，走在最后。（一般演出按第一对折本舞台指示“按等级上场”，即王子紧随王后身后的调度，正如维尔逊指出的^⑨，是不正确的。）他的全部台词都表现出他同克劳迪斯及王后之间故意不予掩盖的矛盾。这里没有点明篡夺王位的问题，但新王竭力谄媚波乐纽斯父子和有意宣布哈姆雷特为将来王位继承人，使观众立即明白，他是借波乐纽斯的支持登上了王位，并强迫王子接受既成事实的。他一边压制反抗，一边还对王子伪装“亲切”。这一场戏就为王子的第一个独白作了准备。

哈姆雷特的第一个独白极为重要，它不仅反映了他的愤懑情绪和性格特征，而且还初步展示出他一心关注的，或者感触最深的是什么问题。他此时流露的思想感情——他对周围世界的强烈不满、对不义行为（特别是践踏爱情和不贞）的愤慨与憎恶、他想死的念头，把他的思想倾向，即占据他心灵的主要内容初步勾画了出来。正是这种展示，为他见鬼魂后说出要“正好完全脱了节的时代”的话提供了思想基础，并且埋伏下了他后来拖延复仇的根源。

哈姆雷特思念老王——他心目中大写的“人”，但还不能立即见到老王阴魂。正象约翰逊在著名的莎剧序言^⑩里所说

的，莎士比亚最会抓住人们的心灵，激起强烈的好奇心。他在这里特意再插入波乐纽斯一家人的场景。这样的场次安排，既加强观众的期待心情，又扩展开去，展现封建贵族家庭——也就是歪曲、干涉王子真挚爱情的社会环境，借以渲染王子处境的悲剧性。

哈姆雷特终于同鬼魂相会。它所揭发的滔天罪行使王子惊骇得神志都要失常了。他的这种精神状态使他自然地想到可以装疯，而从这时开始到悲剧结尾，装疯与近乎耍疯的变化，常常互相连接，使人不易分辨。这是莎翁手法高明之处，说明他深入体会了人物的极大苦楚和愤懑；所以罗伯特·布利吉斯称赞说：

倘不是莎士比亚以巧妙的平衡，如此小心翼翼地既不破坏哈姆雷特的理智，又使人怀疑他神志健全，那哈姆雷特就会跟我们，或者我们跟他，完全无关了。^⑩

但多少论者不能领会它的高明，反而争执不休，甚至做出哈姆雷特完全疯了的片面结论或医学诊断。实际上，如果王子完全疯了，那他就不再是一个悲剧主人公了。

同会见鬼魂紧密相连的极重要的一环，是哈姆雷特说出自己要负起“整好时代”的任务。第一位看出这是全剧关键的，是天才的歌德^⑪王子把替父报仇当成他无法胜任的扭转乾坤的伟大事业了。

波乐纽斯派人给儿子送钱送信、探讯其行为，说明时间的间隔。观众从莪菲丽娅关于王子的描述中可以感到他巨大的悲苦和放弃爱情的决定（此时她已遵照父命拒绝王子的来信来访）。王子的变化进一步引起了克劳迪斯的警觉；他一面叫爪

牙刺探，一面同意使用“美人计”。这些都突出了克劳迪斯害怕王子会争夺王位的动机；他的急迫心情和快速行动，也突出了克劳迪斯反动集团的互相勾结，从而更衬托出哈姆雷特的孤立无援。哈姆雷特并不忽视王位问题，但内心深沉的思虑使它变得次要了。

哈姆雷特因伶人们到来感到振奋。有人认为伶人的到来是一个安排得过于显眼的“巧合”，但那实际上是当时宫廷或贵族府邸常有的事。这里，哈姆雷特要伶人朗诵普赖姆被杀的诗段，其中描绘复仇者披勒斯的剑

本来向着普赖姆雪白的头顶上直落下。
却忽然好象在半空里给什么黏住了。
披勒斯站住了；俨然是画里的暴君：
在意图和实干之间保持了中立，
什么也不干。
然而啊，我们常见到暴风雨以前，
天上是一片寂静，云也静止了，
风也不言语，大地是全然沉默，
简直象死了，忽然间一声霹雳，
震裂了天空；披勒斯停顿以后，
杀心也就激起了他重新动作。

(二幕二场)

维尔逊认为：“什么也不干”或“杀心”不足，说出了王子的情形；哈姆雷特似乎是有意识叫伶人朗诵这一段来激励自己。这一观点是可以同意的。

在决定用演戏来证实鬼魂之后，他立即在第二段长长的独白里谴责自己拖延复仇，他的愤激程度近乎歇斯底里。这是初

步明显地刻画他所陷入的尖锐矛盾：既不能迅速复仇，又不能理解自己为何拖延。

关于哈姆雷特为什么要证实鬼魂，维尔逊只从宗教角度解释说王子既是维登堡大学的学生，所信奉的必然是新教，而当时新教已经不信天主教的“炼狱”之说，因而也就不信幽灵，反倒以为魔鬼可以假冒死人形状来害人。这是一种想当然的看法，无形之中抹煞了哈姆雷特性格的深刻和复杂性，又同剧本有出入，因为王子见到鬼魂之后，曾立即对霍拉旭讲过：

至于这一幽灵，
它是个诚实鬼。

（一幕五场）

证明哈姆雷特没有什么怀疑。那么他后来为什么又怀疑起来？这主要是由人物的心理与性格逻辑所决定的。

哈姆雷特第三个独白的重要作用，是在于把他的内心斗争、自我矛盾、内容繁杂深远的沉思和疑虑等等集中强烈地凝聚在三十一句诗行之内，从而明白、深刻地表现出一个重要情况——哈姆雷特的思想并不是专注在复仇任务和克劳迪斯身上，相反，却深深纠缠和分散到各种带根本性的社会道德、行为意志、生存死亡等重大问题上去了。因此，同外部冲突和戏剧行动联系起来看，它表明哈姆雷特直到此时还没有进入同强大对手作短兵相接时应有的精神状态。一个虎视眈眈、步步进逼；一个迷惘若失、目标涣散。但是每想到复仇义务哈姆雷特就一再强烈地，却又总是无效地谴责自己；这情节本身就蕴含着悲剧性。

此时，哈姆雷特瞥见了莪菲丽娅。关于此刻他对她的感情

如何，看法不一。有些论者（如布拉德雷）认为他还深情脉脉。相反的意见（如道顿和维尔逊）则认为他的爱情已经冷淡了，因为他称呼她的用词中，“美丽的（Fair）莪菲丽娅”、“神（Nymph）”和“祷告（Orison）”等字眼既无热情，又含暗讽；而对她询问“贵体如何”的回答：“多谢小姐（I humbly thank you），很好，很好，很好（well, well, well）”，流露了不耐烦。紧接着莪菲丽娅就退还礼物。这会使哈姆雷特怎样想？她为何此时此地带着他的礼物？他的回答“不，我不收，我从未送过你什么。”这难道是撒谎？当然不是。这里的“你”，不是他曾经爱过的人，而是眼前“变了心的”莪菲丽娅。这是哈姆雷特的主观想法和误解。他突然之间暴怒起来，因为对方的言语和神态使他一下子看破了圈套，猜中了敌人必在帘后偷听，并误以为她是甘当傀儡的。维尔逊曾力图解释，此处必然有过注明王子看见了帘后敌人的舞台指示，可惜已经失传，因而令人难以理解哈姆雷特此处的激烈情绪^⑧。但是有人认为，以王子之敏锐和莪菲丽娅之不善作假，无需舞台指示，他也完全可以识破圈套。后一种意见显然更切实。

哈姆雷特在震怒之下说出“已经结了婚的，除了一个人，都可以准许活下去”，这就等于是让克劳迪斯摸到他的底细，平白破坏了他原想借装疯来掩人耳目的意图。莎翁用这样的情节正是为了刻画性格特征，而不是他的疏忽或败笔。这正显示出王子的不够老练、不善计谋和容易激动。这样，克劳迪斯马上做出了送他到英国去的决定。可是哈姆雷特却还正在准备演戏。

演戏的目的，主要是证实克劳迪斯的大罪。但是“戏中戏”里的某些台词，同朗诵皮勒斯诗段相仿，也起着一种交相

联系和暗示的作用。比如伶王对发誓表白热情的伶后说：

我深信不疑，你说话是出于真心，
只可惜我们常推翻自己的决定。
我们在一时的激动里许下了誓愿，
热情淡忘了，意志就烟消云散。
无论悲欢，发作得过分强烈，
都会摧毁自己实行的气节。

（三幕二场）

这里所说的“热情”与“意志”的关系，虽是爱情上的一般道理，但也可以用来解释或是暗指王子的情形，点出他对复仇的“热情”淡了，因而影响他行动的“意志”。因此，有人以为这一段台词就是哈姆雷特要伶人插进去的那十几行句子，但也有过下边的不同看法。

演戏开始时，国王对哑剧中的动作并无反应；这曾引起论者的疑问。一般的回答是，他没用心看，或者没有从中看出自己的罪行，直到王子解释路西安那斯是“国王的侄儿”，才使他惊觉起来。又有人认为插进去的十几行，是路西安那斯以“心黑、手巧、药也灵”开始的那一段。还有一种看法是哈姆雷特没写什么台词，只不过是讲讲而已。另外也有人认为“戏中戏”所采用的“刚扎果的谋杀案”太过于巧合了。W·W·葛莱格的想法更极端，他认为鬼魂所讲述的往耳内注毒药等，纯粹是王子根据他对《刚扎果谋杀案》一剧的潜在记忆，虚构出来的。

无论如何，“戏中戏”里倒毒药的关键性动作，加上哈姆雷特的有意的补充，发挥了威力，国王坐不住了。这是“戏中

戏”同主剧、伶人同哈姆雷特密切配合的巧妙情节。更突出的是，莎士比亚以其善于抓住情势的才能，采用一系列细节——作打油诗、耍音乐、设想可以进剧团分包银、挖苦和斥责两个爪牙等等，先来描绘哈姆雷特的极大兴奋，接着就写他感到自己可以杀人喝血，也就是能够下定导致行动高峰的决心了；然而只听得哈姆雷特说出了一句

慢点！先去找母亲！

（三幕二场）

于是一个跌宕，眼看要上升的戏剧行动，又形成了转折。这真可以说是情节和性格达到水乳交融的地步了。

找母亲一场，进一步深刻地展示王子性格，同时突出了当时文艺中也常见的、抨击妇女不忠不贞的母题。哈姆雷特劝王后悔罪改过，说出

哪一天你愿意得到上天的祝福了，
我也会求你祝福我。

（三幕四场）

以及他一再重复“安息吧”的表现，使人可以感到哈姆雷特对王后的态度开始有了转变——失望愤怒的情绪中响起了期望的陪音。

见母之前，他以不能把敌人送上天去为由，轻易地放过了祈祷中的克劳迪斯；见母时，又以惊人的迅猛动作，刺杀了帘后的波乐纽斯；这里的“不杀”和“误杀”的情节，正是对前边要“喝血”而后来又来了个“慢点”的有变化的重复。这种情节出人意料，然而却最真实充分地体现出了性格的逻辑；反过来

看，也正是独特的性格决定了情节的突兀。这绝不是单求情节惊人的手法可以相比的。王子斥责葛忒露德，波乐纽斯偷听的情节，也正是前边王子向莪菲丽娅发作，国王与波乐纽斯偷听的有变化的重复与呼应。

哈姆雷特误杀波乐纽斯，无意中导致莪菲丽娅发疯死去。这显出莎士比亚并不片面美化他的悲剧主人翁，而是从性格真实性出发，不惜揭示他的缺陷，同时显示人生的复杂性和悲剧性。

被送往英国，实际上意味着无法复仇，甚至还可能丧命，那么哈姆雷特为什么表示高兴或者至少是不反抗呢？这是又一次借助表面上出人意料的情节变化，来深刻反映哈姆雷特进退两难、无计可施、内心深处对复仇冷淡的状况。于是他在看到福丁布拉斯带队过境时，又在第四个大白里自我谴责和对比。舞台演出往往删掉这个情节和这段独白，那当然会削弱莎翁所要强调和渲染的拖延的印象。

哈姆雷特走后，莪菲丽娅发疯丧生，莱阿替斯同国王密谋，从结构与情节上看，都显出呼应和对比的作用，既反衬出哈姆雷特的性格，又表现了黑暗现实戕害无辜、敌对势力勾结害人的罪恶。特别是莪菲丽娅发疯的情节具有典型意义，又给全剧提供了悲怆动人和富有诗意的场景。她象五月花枝，横遭风雨摧残。她这个受尽宗法制家庭羁绊和宫廷冷漠的少女，只有在丧失理智的情况下，才能随意歌唱和自然流露情感与愿望。如果对于个人不幸的“痛切敏感”和“全然不敏”这两种情形真能产生同样悲怆性的话^④，那么莎士比亚正是用莪菲丽娅“全然不敏”的真疯与哈姆雷特“痛切敏感”的佯狂相呼应，从而具体生动地展现出不同遭遇下的共同命运。有的论者，如瑞

贝卡·维斯特^⑥认为莪菲丽娅不是纯洁少女而是放荡有罪、并不热爱王子的，那是任意歪曲人物性格，因而对上述情节的写法和作用，自难领会。

从第四幕最后的第七场到悲剧结束的三场戏，是全剧的收尾情节，值得注意的一个特点是其中事件的偶然性因素增多。海上“掉包”行动完成得那么轻易，跳上海盗船和返回丹麦是那么出乎意料，使王子不禁加深了对上帝或天意的迷信。所以他对霍拉旭说：

可见随我们怎么琢磨来琢磨去，
结局还是靠天意。

（五幕二场）

他是靠“天意”实现了“地雷底下埋地雷”，他正好带着老王的私印，也是“显示了天帮了我的忙”。于是哈姆雷特的宗教迷信带上了宿命论色彩。一种注定的“必然”和上帝协助的信念似乎对他产生了某种镇定作用。这样的构思和运用情节，显然同莎士比亚的思想局限有内在联系，但是这也真实地表现了哈姆雷特性格发展的一个重要特点。

悲剧结尾时一个带关键性的情节是在墓地遇上莪菲丽娅的葬礼并同莱阿替斯毆斗。哈姆雷特又发作起来，首先是因为莱阿替斯卖弄悲哀，另外呢，是否因为对莪菲丽娅的爱情苏醒了（或者一直很强烈），而特别厌恶其兄的虚夸？布拉德雷肯定王子有深厚的爱^⑦。维尔逊持不同意见，他指出哈姆雷特说到他“爱”莪菲丽娅时，所用动词是过去时态^⑧，同时，对她的称呼“美丽的莪菲丽娅”，仍带冷淡意味；但是他认为哈姆雷特对于自己之不觉哀痛，却感到气愤，因而一并对莱阿替斯发泄出

来。这个看法比较细致，但不够深刻，因为它丝毫没能触及问题的实质——严重遭遇、理想幻灭本身就破坏了以往浪漫爱情的美梦，王子再也不能相信和留恋那种天真的爱情了。这是很有代表性的，我们在前面第二节里曾介绍了当时生活中的实例。

在墓地遇掘墓人的插曲，表面上看，同整个戏剧行动关系不大，但它引起的对话和沉思却极重要。那不仅是借机鞭笞社会不义，而且是含蓄地回答哈姆雷特对于死后疑惧的问题，亦即解决剧中涉及死亡问题的思想探索。

悲剧结局——比剑、刺杀、服毒和数人死亡，都合乎伊丽莎白悲剧或复仇剧的惯例。但杀死克劳迪斯，哈姆雷特也付出生命的代价，则具有深刻的必然性。哈姆雷特叫霍拉旭活下去讲清他的故事，事情虽小却表明了哈姆雷特执著于人生和珍视荣誉的思想本质。莎士比亚让福丁布拉斯用战士的葬仪对待他，更是对他的肯定。此外，叫观众感到福丁布拉斯会起到清除死尸和丹麦宫廷腐臭的作用，也说明莎翁并不是悲观主义者。只是，叫一位原先要报失地之仇的挪威人做丹麦王，这个收尾情节比较勉强、草率。

以上是整个悲剧的中心情节和戏剧行动，其中贯穿着哈姆雷特的忧郁和拖延。

现在还必须看看莎士比亚特意设计的一系列“唇枪舌剑”的场景或插曲。这是剧本结构的一个特点，也是伊丽莎白戏剧的流动性形式所许可的。总起来说，这些场景有：

一幕二场：讥讽国王虚伪奸险、王后丧失人情。

二幕二场：讽刺波乐纽斯趋炎附势、愚蠢卑琐；揭穿罗森克兰兹和吉尔登斯顿甘当爪牙；揭示丹麦和世界的监狱本质；结合罗、吉所谈的剧场动态批评社会的反常。

三幕一场：痛斥妇女的不贞；言谈直刺国王，痛骂人性的堕落。

三幕二场：教导演员，阐述戏剧的目的和要求；批评丑角演员的野心；怒斥两个人“蛇”特务肆意刺探，大胆狂妄。

三幕四场：对王后口出“利剑”。

四幕二场：痛骂爪牙的“海绵”实质和国王的不是东西。

四幕三场：挖苦国王、政客们贪婪自肥如同蛆虫。

五幕一场：借墓地骷髅挞伐政客、朝臣、讼师、地主、风骚女人等等的钻营和无耻；对莱阿替斯卖弄情感迎头痛击；对“水苍蝇”的矫揉造作、无耻小人的巧取豪夺，极尽谐谑和挖苦之能事。

纵观以上这类场景和插曲，除少数外，绝大部分都同主要剧情的发展并无直接关系。莎士比亚借用这些场景来批判现实、塑造环境，但是根本用意，还在于刻画人物。因此，要分析哈姆雷特的艺术形象，对于这些就必不可忽视；相反，倒要完全看清它们是同那几大独白相辅相成的。如果象过去许多论者那样，只重视独白，而轻视这类舌战（或者忽视整个情节结构，而专谈性格），那就会重蹈片面理解人物的旧辙，看不到哈姆雷特既软弱（在复仇问题上注定要拖延）又勇敢，在无法行动中“行动”，也可以说，类似恩格斯所讲的用“舌”作斗争的性格特点。

以上对剧本情节结构的分析自然十分粗浅；但学习这方面的问题，是为了探索莎翁此剧在写作技巧上能供我们借鉴的特点：

比如，他是从力求准确、充分地体现人物与生活出发，来构思情节；让人物同环境、处境交相作用，内心矛盾与外部冲突密切相关，而又不人为地把人物的思想感触仅仅局限在情节

线索上，不准有自然的升沉和跳跃。

比如，他十分重视舞台演出的视觉效果，用场景的对比、重复和多样化为加强和变换情调、色彩、抒情性、戏剧性和快慢奏等服务。

比如，不怕采用所谓“多余的”而实际上是有用的事件和场景；这使我们看到莎士比亚极擅长在表面上离开戏剧行动，实际上却在推进行动的手法。他在动态的情节戏中间穿插深沉的独白和机智的交锋，等于用思想充实情节，借以提高全剧格调，并且使人透过主人公的沉思与批判，间接地获得种种生活印象。莎士比亚还善于采用虚实结合的方法，即以一鳞半爪的介绍、赞誉、交待或描述（如关于老王、福丁布拉斯、霍拉旭、约立克、海上义盗……）来引起观众或读者的想象与补充。这样的“虚写”，无形中把全剧的结构和容量扩大了不少。我们在情节问题上，应当向莎翁学习这种以少胜多、调动想象来体现人物的真实生动的写法。

四 哈姆雷特的艺术形象

——性格与思想、从理想主义到怀疑、忧郁和苦思苦想；“人民性”特征——语言特色同稟性、修养和气质的关系、酷似莫尔的机智和大勇；哈姆雷特的缺陷与弱点；关于哈姆雷特拖延复仇的中心问题；关于哈姆雷特最后的发展和表现。

提起哈姆雷特，熟悉莎剧的人立刻会想到那身着黑衣和无

比忧郁的丹麦王子、大学生和人文主义者。但那只是这个形象的基本轮廓。他那鲜明、具体、复杂、丰富的性格特征和思想倾向，几乎使他在许多人的心目中，象是一个比活人还要逼真的人物。特别是对于英国观众和读者，由于他的丹麦外衣掩盖不住内在的英国实质，令人倍感亲切。

莪菲丽娅关于哈姆雷特的评语：

朝廷人士的眼睛、学者的舌头、军人的利剑、国家的期望和花朵、风流时尚的镜子、文雅的典范、举世瞩目的中心……

(三幕一场)

听起来略带陈旧的味道，但所举各项也正符合哈姆雷特的地位、仪态、教养和特长。作为独生王子，又是“一世的英才”，他当然是“国家的期望和花朵”、“举世瞩目的中心”。他善剑术，即使忧郁时刻也“一直没有放松过练习”。他象文艺复兴时期一般贵族青年一样也喜欢“寻欢作乐”、谈情说爱，然而在气质上又极不相同。他的爱情真挚，不象莱阿替斯“走莲馨花道路”，他不追求当时用十四行诗虚夸感情的那种时髦，而是坦率表白：

亲爱的莪菲丽娅，我非常不善于写诗，我没有本领照韵律拍出我的呻吟；可是相信我最爱你，最最爱你啊。

(二幕二场)

他趣味高尚、喜爱文艺，尤其是戏剧——英国文艺复兴时期的最高成就。他能即兴背诵戏文、编写台词、品评剧作。他谈到某出戏时，曾说：

（那）是一本极好的戏剧……写得又朴实、又巧妙。我记得有一位说过它，行间没有加香料、添怪味，句中没 有着 痕迹，营造作：说它是作风正派，……并不惹眼，却是有光彩。

（二幕二场）

我们说，文如其人；对文艺的好恶，同样也反映人品。哈姆雷特最爱的是“作风正派”、“不惹眼”而“有光彩”。这也就是于质朴中寓精华，内涵深湛。他对演戏目的和表演艺术的理解，表明他头脑敏捷，充满睿智，显然能够领会伟大文艺复兴艺术的卓越性质。

他是王子，却平易近人，有民主作风。霍拉旭自称“忠仆”，他更正说“好友——我们换上这一个称呼吧”；他向表示“尽忠”的军人，要求互相“尽爱”。这不只是礼貌、客气，而是对友谊的向往，或者更根本的，是对于“人”的热爱和尊重。这正是哈姆雷特人文主义的情与理。伶人们到来时，他由衷地欢迎。他态度亲切，充满风趣，但又不失风度。他的见解远为高明，却能真心赞赏伶人的才华。他当着伶人们大胆嘲笑波乐组斯，但却嘱咐他们“当心别取笑他”。这使我们看到一种难得的、心灵的细致和对于下层人民的关怀。他热爱霍拉旭，不是一般的亲热，而是钦佩对方能有他自己所缺少的淡漠冷静的精神。

哈姆雷特的心性卓越，可能与老王的教导有关，但照莎翁的构思看来，最重要的还是真正受了维登堡大学的熏陶以及获得了崭新的思想。维尔逊说，到过维登堡大学标明他是信奉新教的^⑥；其实新的影响并不限于那一个方面。比如，哈姆雷特给我菲丽娅的情书结尾写着：“只要这付机器还属于我，我就

永远是你的。”“机器”一词，虽然在中世纪法国已被使用，但在英国，却是十六世纪方才出现或流行的。王子用“机器”比喻身体，是从语言到观念都紧跟时代。另外，诗中头两句：

你可以怀疑星辰的发光，
你可以怀疑太阳（译文：日月）的运行。

也间接反映了当时的怀疑精神和科学兴趣。

但正象当时一般人那样，哈姆雷特的宗教意识很深。恩格斯在称赞“巨人”时，就谈到其中许多科学家、天文学家仍受宗教束缚。哈姆雷特深信灵魂不死，认为那同鬼魂“一样是不朽的”。他把“人”称作“这点泥土里提炼出来的玩意”，又说“贞洁不能在我们的老干上接新枝，而使我们不发出陈旧的气味”，说明他相信上帝用泥造人和“原罪”等传统教义。他巴不得上帝没规定严禁自杀的戒律；他相信妖魔、彼岸与鬼魂，并且没能摆脱对死后世界的疑惧。

所以，哈姆雷特代表中世纪和近代交接时期的人，古旧幻想的“超自然”神怪仍然使他感觉到逼真而有权威性。因此，他也极自然地把人事和天意联系到一起。刺死波乐纽斯之后，他说：

可也是天意如此，
借他一死来罚我，借我手来罚他，
我当了执行天意的工具和使者。

（三幕四场）

可见，哈姆雷特最后的宿命论观点，并非产生于一时，而是逐渐加重，或者更具有倾向性意义了。

哈姆雷特有宗教信仰，但同样突出的，是他已经瞥见了新

时代的曙光，有了“人”的观念和社会理想。“人是多么了不起的一件作品”等台词，是他追随文艺复兴时期人文主义思潮的直接表现。从他热情歌颂人是“宇宙的精华、万物的灵长”，人的各种禀赋堪与上帝和天使媲美的心情与信念来看，他还不是一般地接受了人文主义，而是以年青人的单纯和理想主义倾向，全身心地信仰过它，为它陶醉过，把实现它的要求奉为生活指南。这也就是他同封建意识还很浓厚的贵族子弟莱阿特斯和福丁布拉斯之间的根本分歧。如果叫他背弃新的向往倒退到维护封建制度与习俗上去，那是不容易做到的了。哈姆雷特首先以老王作为“人”的榜样：

他是个“人”！真叫是尽善尽美，
我再也不会见到他那样一个。

（一幕二场）

他和老王的关系已经不是单纯的封建伦理关系，而是具有亲爱和敬仰的真挚情意了。

在刻画哈姆雷特形象时，莎士比亚有意用了“高贵的”这个重要的形容词。说它重要，因为在十六、七世纪转折时期，“高贵”似乎是许多英国文化人所向往的重要标准了^⑨。鬼魂称王子为“高贵的青年”，不仅是指贵族或皇家血统，也是就他心灵高贵而言的。的确，莎士比亚不只一次使我们感到哈姆雷特热爱荣誉、热爱国家、向往理想的社会、同情受苦的大众。当哈姆雷特批评克劳迪斯沉缅于酗酒作乐的不良风习时，这痛惜的是，丹麦受了损失，不仅是“遭到纷纷议论和诋毁”，而且

真要抵消了我们的丰功伟业，
……使我们丧失了荣誉的精髓了。

(一幕四场)

在他看来荣誉要建立在“丰功伟业”上，但他所重视的，已经不是封建主义的穷兵黩武、开疆拓土，“为了个鸡蛋壳去拼血肉之躯”；他认为“真正的伟大”不是“轻举妄动”而是要保卫荣誉。这也就是他痛恨自己拖延复仇的重要原因。当他沉思“活还是不活”的严重问题时，他最关心的是怎样才算“做得高贵”。他感到“顾虑”过多的消极作用时，想的也是：

本来可以轰轰烈烈的大作大为，
由于这一点想不通，就出了别扭。

(三幕一场)

他自问：

……一个人还算人吗，
如果他至高无上的享受和事业
无非是吃吃睡睡？那就是畜生了。
上帝造我们，给我们这么多智慧，
使我们能瞻前顾后，决不是要我们
把这种智能，把这种神明的理性
霉烂了不用啊。

(四幕五场)

哈姆雷特对于事业的向往，正是文艺复兴时期新人的特色。

多少论者无视哈姆雷特的气质和这个重要的思想特征，而仅仅看到他的消极、忧郁、向往死亡，甚至以为他是什么“人

生否定势力的代表”或者“死亡的使者”，显然不合莎翁描写的实际，更抹煞了人物形象的时代特征和悲剧性内涵。

哈姆雷特当然是苦闷、忧郁的。看不到他那无比沉痛的心情，他的厌烦怅惘、悲观失望和不断的反省与自责，也就无法领会他的典型意义。正如马克思用哈姆雷特来作比喻时所说的：“……对莎士比亚笔下的哈姆雷特所作的加工，……不仅使丹麦王子的忧郁心情大为减弱，而且把丹麦王子这个人都弄得看不到了”^⑧，可见忧郁苦闷是这个人物身上不可少的东西。但是要正确分析他这个特点，那就必须进一步领会莎士比亚的构思——正是由于哈姆雷特年青单纯，有高度的道德敏感和热切向往一种理想的“人”与社会，而终于发现生活真相是那样黑暗，他才禁不住产生了强烈的幻灭感。

他从美丽幻想的云端，猛然跌进了丑恶现实的万丈深渊。那些骇人听闻和不可思议的行为与事件强烈地震撼了他的身心；周围世界的“醉生梦死”、“无聊、乏味”和冷漠无情更使他难堪和厌恶。人与“人性”真令他大惑不解了；对于自己的生命以至人类生存的意义，他都产生了疑问。他就这样在孤独、悲苦中陷入了沉思和冥想，并且不自觉地忘记了面前迫切的斗争任务。他亲身经历的尖锐痛苦和被剥夺了一切的处境，使他更能感受穷苦人的命运和社会的不平。到处是颠倒混乱、乌七八糟，他该怎样去做，才能“整好那完全脱了节的时代”？那是他自愿承担的“复仇”大任，但它委实太艰巨、太严重了；他感到渺茫无力、孤立无援。他的犹豫、踟蹰使他自责自恨和加倍地忧伤。这种情绪难以驱散，他感到自己好象变成了“糊涂蛋”，痛骂自己整天里“萎靡憔悴”。

哈姆雷特从事变发生后，就恨不得死掉，恨不得能自杀了

事。以后，他越发感到只有死亡才能真正终止那心灵之中的无限悲苦。他渴望“死亡的睡眠”，因此在“活还是不活”的独白中，他还是想着自杀的出路或结局。这在他那种处境和矛盾之中是极为自然的。这种思想也可以说是“软弱”的；但重要的是，哈姆雷特并没有就死，而是始终挣扎着、苦苦地执著于命定的责任，虽然他已没有什么生活的乐趣了。

哈姆雷特的这种绝望心情，同十六世纪英国甚至欧洲的人文主义者的忧郁、苦闷不正是一致的吗？或者他这个人物也就是莎士比亚自己忧郁、苦闷的化身。

对这些都倦了，我要离开这人间，
只是我死了，要使我爱人孤单。⑩

莎翁第六十六首十四行诗的这两句结语，并不是什么“套”话，而是一种深刻矛盾的流露——他厌恶丑恶的现实，却又有所留恋或向往。这是一种痛苦的、无可奈何的精神压抑。哈姆雷特的忧郁正是充满矛盾的。

哈姆雷特形象的另一个侧面，可以借“人民性”一词来加以概括。

克劳迪斯对莱阿替斯解释为何不能“公开审判”王子时，说到了“一般群众非常爱戴他”：

他们用好感包涵他的过失，
就象魔泉把木头泡成石头，
把他的铁索化成了光荣……

（四幕七场）

剧中的民众，从出场的霍拉旭、玛赛勒斯、贝那尔多、演戏的

伶人、墓地的小丑到不出场的海盗和各行各业老百姓都爱戴这位王子。莎士比亚着意写他在思想感情和处境方面同人民相近。他的爱憎分明，懂得民众疾苦，他的个人遭遇使他对社会弃儿们——乞丐、流浪汉等的悲惨命运和所受侮辱，有了深切的体会。他宣称：

我是个叫化子，穷得连一声“谢谢”
都拿不出来；……

（二幕二场）

……我是个懦夫吗？
谁叫我坏蛋，打破我的脑壳，
拔下我的胡子来吹我一脸毛？
拧我的鼻子，把手直戳我的脸
骂我说谎？谁对我这样的，嗨？

（二幕二场）

哈姆雷特对自己处境的深切体会和痛苦自责，使他在精神上能够分担民众的灾难；甚至他对于死亡的向往和对死后如何的思索，也都有一定的代表性。在那资本主义原始积累和封建主义交接的时期，死神的影子时时在上空盘旋；人们一面怕死，一面感到生死两难。

哈姆雷特形象的人民性特征，更在于他那植根于民间文艺的风趣和极其生动的语言特色。毫无疑问，在莎士比亚所有悲剧主人公中间，他是最为幽默机智的一个了。他的这种长处，他装疯的玩笑，特别是来自民间的绝妙用语和生活常识，使他的形象闪现出智慧的光彩。

从一幕二场哈姆雷特初次露面时的“亲上加亲，越来越不相亲”（A little more than kin and less than kind）、“陛下，太阳大受不了这个热劲儿”（I am too much in the sun），到五幕二场悲剧结尾，他强制奸王喝下毒酒时的尖锐讽刺：

喝干这一杯毒药。你的“结合”在里边吗？^②

追我的母亲去吧！

（Drink off this potion! Is thy Union here?

Follow my mother,）

从头至尾，他使用了大量的谐语和双关语，它们随着哈姆雷特的情绪变化而变化，或尖刻暗讽，或粗憨戏谑，但都充满妙趣和才智，可惜由于时代变迁和译文的障碍，有些地方比较费解或不易传神了。但更多的是以下这种十分鲜明、尖锐的例子：

别让她走在太阳底下，肚子里搞得出名堂是一种福气，可是你的女儿也不会在肚子里搞得明白的……

身为堂堂王子，居然受海绵质问……嗯，先生，你这种海绵吸收了国王的恩宠，他的赏赐，他的权威。

国王：“你该说你慈爱的父亲”。

哈：“我的母亲！父母是夫妻，夫妻是一体；所以再见了我的母亲。”

象这样的例子很多，不能一一列举。S·约翰逊（《序言》如前引）批评莎士比亚过于喜爱双关语，说那是他追求的“金苹果”、“他所宠爱的……”倾城倾国的克莉奥佩特

拉”^③；他的话不能说完全错，但他有十八世纪的趣味，也许忽略了莎翁观众，包括最能欣赏精妙双关语的上层戏迷的喜好。文字游戏或脑力游戏是当时戏剧风格的一种时髦的特征，莎翁用来刻画哈姆雷特，既表现他的卓越才华，又显示他无限的愤懑。

维尔逊还指出^④，除机智玩笑的双关语、有意的挖苦或带棱角的“胡话”之外，哈姆雷特也常用诗意的双关语——即具有奇思妙想的比喻——来表达他的深思和感受，如：“但愿这……肉体 / 融了，解了，化成一片露水”、“不在大好青山上吃草 / 反到这洼地来喝臭水”、“贞操变成蜡，投给青春的烈焰”、“乌黑的斑点 / 牢得永不会褪色啊（原文grained, tinct是染羊毛的用词）”、“把日子就过在油腻的床上（原文enseamed是养鹰的用词）”、“守着猪圈来调情”、“富足和太平长出了脓疮，在里面溃烂（脓疮原文Pleurisy，是肺炎症，也有过多、过分之意）”、“一头畜生做了许多畜生的主人，就会把秣槽搬到国王的饭桌上来的”、“一套时髦的腔调，一套表面的礼节——那么两套发酵的浮沫——吹它们一下，这些水泡就都完蛋了”……这类诗意的比喻或双关语也是不胜枚举的。

此外，还有与之相近的谜语、谚语、俚语、寓言、民歌、打油诗、圣经故事以及古代神话典故，例如：“戏子们来了，每个人骑一头毛驴”，是取自民歌的。波乐纽斯问“殿下认识我吗”？哈姆雷特回答“认识得一清二楚，你是个鱼贩子”，这是暗指娼主的俚语。“一个梦本身就是一个影子”，“那么我们这些叫化子倒是实体，我们的君王和大摇大摆的英雄人物倒是叫化子的影子”，是格言和谜语式的台词。“噢，耶弗他，以色列的士师，你有一件好宝贝啊”，“只有个美丽的女

娃，/宠爱她可真是到家”，是圣经故事和民歌。“中箭的梅花鹿，让它去掉泪”和“要知道，亲爱的达门^⑧”等等，是在激动中迸发出来的，运用神话典故的打油诗。“做了五月节的柳条马……‘因为噢，因为噢，柳条马给忘掉了’”是指流行谣曲中逗笑的叠句和民间舞中人们骑的假马。“不错，只可惜‘等到草长足，瘦马变枯骨’这句老话（谚语）已经成了滥调了”、“不要让/尼罗^⑨的灵魂钻进我的坚定的胸怀”是用罗马历史人物作比。“一头海庇亮^⑩鬃发，头额是乔武^⑪的身段架子十足象神使迈格利^⑫”等等是他在悲愤之下，用神话英雄比喻老王。“你尽管学一只自作聪明的猴子/……打开鸟笼，放了鸟，自己来钻进笼子，……/结果连笼子掉下来，摔断了脖子”是极鲜明的动物寓言。“好汉要闹，就随他怎样来闹/猫总是要叫，狗也总是会咬”是从谚语“狗也有神气的日子”转化来的。

哈姆雷特也最善于用滑稽的谐谑，嘲笑当时新贵小人讲话矫揉造作的恶习。这里仅举他戏仿奥思力克对莱阿替斯的吹嘘，以说明他的聪颖过人。

哈：先生，你对他的恭维备至，对于他确乎是毫发无损；虽然，我知道，要把他的好处一件件列出来，一定会把我们的记忆都搅胡涂了，叫它失去了计算能力，交不出一篇清楚的帐目来，即使交得出，那究竟还是一条摇摇晃晃的舢板，怎么也赶不上他这艘一帆风顺的快船。可是，凭真情实理来恭维一番，我认为他才德集了大成，品性高贵到稀有少见，说句最确切不过的赞美话，他只有在自己面前的镜子里才见得到和他相仿的第二人，别的人要想追上他，就至多是他背后的黑影子罢了。

奥：殿下把他真是描摹得入情入理。

哈：这都是什么意思呢，先生？我们为什么要用我们粗俗的呼吸裹

起了这位高雅的绅士呢？”

(五幕二场)

王子有意说得比对方更加“优菲式”^⑩，便弄得那造作学舌的“红爪鸟”再也无法对付。哈姆雷特这种调皮、机智使得当日的观众多么开心啊！

更值得注意的是，莎士比亚让哈姆雷特广泛举出和引用了老百姓所熟悉的各种人物、职业、日常生活现象、民间游戏、病变、大自然的变化以及各种动植物之类，来直接间接渲染和塑造出一个善于观察，熟悉世事，懂得民间嬉戏和风俗，既有风趣、学识又有诗情的人物形象。这些更说明语言特色和人物性格与气质的密切关系。

比如我们听他说到了叫化子、戏子，笨木匠、工兵、猎人、游民、种田的奴才、下流女人、泼妇、婊子、小丑、宣布告示的公差、法国养鹰的好手、扒手、杀人犯、佃农、义盗、官虫、大婴孩、十足的流氓、讼师、朝臣、收罗地皮的大主顾、政客、保证人……。我们读到“荒废的花园”、“结婚的喜筵”、“全副武装的强盗船”、“踩了高跟木跷”、“不通用的金币”、“一般人不赏识的腌鱼子”、“一顿鞭子”、“挑担子”、“呻吟流汗”、“烙印的疮疤”、“进尼姑庵”、“涂脂抹粉”、“演员用手把空气劈来劈去，大叫大嚷，把一股热情撕成片片”、“叫一场花炮吓跑了”、“分半份包银”、“身穿百结衣耍无赖”、“给满园子莠草再施肥料”、“象逃命一般火速前来”、“一日三餐都是变色蜥蜴的饮食。……要拿来喂蠢鸭子可喂不饱”、“国王象猴子一样的把他衔在嘴里，先舔弄一会，最后才一口吞下去”、“对一只癞蛤蟆、臭蝙蝠、野公猫/隐瞒住这样切身的机密”、“你钻地钻得好快啊！/好一个

开路先锋！”、“叫工兵用炸药，自己来炸翻自己”、“我还是不至于把一只鹰当作了一只鹭鸶”、“是什么魔鬼/这样子跟你玩捉迷藏，把你蒙住了？”、“带我去见他。狐狸躲起来，大家追呀”、（波乐纽斯嫌戏词太长，哈姆雷特回答：）

“它该同你的胡子一块找理发师照顾”、“哭吗？打架吗？绝食吗？撕破衣裳吗？”、“比作了暴徒/上了脚镣还难受”、“拿来当烂泥给酒桶塞塞孔眼”、“拿去填填窟窿，堵堵冷气……补补墙壁、拦拦老北风”。

如果拿严格的现实主义标准来衡量，一位王子尽用老百姓的用语或比喻，可能是个问题。但莎翁所构思的，首先是他当代人文主义者的代表，而那些人文主义诗人、剧作家、思想家们确是熟悉民间生活和各色人物的。因此，哈姆雷特的机智幽默，很容易使人联想到十六世纪英国那位大幽默家，人文主义者兼第一部空想社会主义著作《乌托邦》的作者托玛斯·莫尔。那位面临极刑而仍能诙谐的伟大人物，就是以才情横溢、随机应变和幽默戏谑见称的。

许多论者指责哈姆雷特粗鲁无情，认为比奥赛罗还要严重，这倒不完全是夸张；哈姆雷特对我菲丽娅和王后说的粗话，曾引起不少人的反感，甚至性心理的分析评论。但是正象彼得·亚历山大所说：“……严酷的猥亵语（grim obscenity）是他形象中一个重要特征，莎翁本人某些十四行诗中也有相对的严酷性，但这远非心灵冷漠的证明，而是一位被生活异常触怒的人的喊叫”^①。莫尔也曾被视为“粗暴鲁莽”；法国的伏尔泰就认为莫尔有一种“野蛮的性格”^②，但事实上，他的为人既矫健有为，又温文谦逊，只不过心里的巨大愤怒禁不住要爆发。哈姆雷特常有愤世嫉俗的表现，但他单纯善良，感

情丰富。

应该看到哈姆雷特形象“人民性”特征的首要内容，是他不仅对周围世界愤慨、失望、怀疑、探索，而且真正看到和指斥了现实的本质——“世界是一人所监狱”。所以哈姆雷特的聪颖锐敏，还限于语言和观察的能力，而更在于思维深刻，概括力强（虽然有时也夹杂点“想入非非”）。可以说，他那大胆深刻的“监狱”的论断，确实表现了近似莫尔的思想飞跃和反抗精神。现已确定莎士比亚曾动笔写过历史剧《托马斯·莫尔爵士》，他还可能读过《乌托邦》，那位先行者对于莎翁有一定的影响，是毋庸置疑的，而在哈姆雷特的形象中，莫尔的影响似乎表现得更显著。哈姆雷特常常使人联想到莫尔对荒淫统治者威武不屈的大勇。面对已经篡夺了王位的笑面虎克劳迪斯，虽然明知会有生命的危险，他仍采取对抗的立场。尽管不公开违抗克劳迪斯的命令，但是从一出场到最后，他那无限的蔑视和憎恨，都使对方狼狈惊恐，无法售其伪善拉拢的奸计。哈姆雷特能做出这样的生活选择，又有那样深切的思想感受，他的精神与品质不可能是鄙琐无聊的。

但是莎士比亚创造悲剧主人公时，从不片面地溢美拔高，而是不忘显示人物性格上带有必然性的问题。莎士比亚对于显然是他心爱的王子哈姆雷特也不例外，虽然有些缺陷，照莎翁写来，倒显得实质上并不坏，而是因为发展过分了才成为障碍的。比如第一个独白就透露出王子一向是过于单纯了。他对于人和人事幻想得过于美好，因而一旦看清王后的无耻，就震惊到那种绝望的地步。

哈姆雷特太爱激动，也太容易偏激。他在头一次独白中就表示了宁愿死去的心情。他因王后一人的行为而断定“女人”

就是脆弱。特别是他对莪菲丽娅的暴怒，使他不能耐心分辨她的处境和苦衷。更可悲的是，对于莪菲丽娅之死，他也难逃责任；虽然那是他万想不到的。（他绝非有意置莪菲丽娅于死地，因此有人指责他“残酷”，恐怕是过分了。）哈姆雷特容易激动的缺陷，不幸由于强烈的刺激和令人发疯的苦痛而加重起来。他警告莱阿替斯说：

别看我并不暴躁，并不莽撞，
当心我发作起来可有点危险。

（五幕一场）

这里有他自己说的“发疯造成的”“忘乎所以”，也有他容易发作的性情缺陷。这对他的行动起了障碍作用；然而听他说到父亲被害、母亲受污“搅得我头脑冒火，血液沸腾”以及他是处在“重重诡计和罗网之中”，谁又能否认他的发作主要是残酷的现实逼出来的呢？

哈姆雷特是爱好书本的书生和理想主义者。他对两个同学说：

天啊，我关在一个栗子壳里都还能自命为拥有无限空间的君王的，要不是我做了许多恶梦。

（二幕二场）

在“栗子壳里”而能觉到有“无限空间”，那就是说他爱作精神上的遨游，借助于思想或想象而忘记眼前；但是在他面对社会黑暗而上下求索时，他未免想得太多了；不仅过多而且露出了一种毛病——“未免太想入非非。”这是当他在墓地谈论亚历山大的尸体变化，说到“我们一步步想象下去，不会想象

到……”如何、如何时，霍拉旭当面对他指出来的。正是这个毛病，使他想到死亡能够了结人生苦痛时，就联想到了睡眠，进而想到在那死的睡眠里也许要作梦，而那种梦可能比人世的痛苦更可怕。哈姆雷特的这种“想入非非”又透露出他这个常想死去的斗士也竟会有怕死的意识。起码他自己也觉得：

顾虑使我们都成了懦夫，
也就这样子，决断决行的本色
蒙上了惨白的一层思虑的病容，

(三幕一场)

不过，莎士比亚也让我们看到，有时哈姆雷特的“想入非非”，由于达到了哲理的深度，也可以具有战斗力。他对克劳迪斯议论“蛆虫是会餐的皇帝”、“一位国王会怎么样到一个乞丐的肠胃里去出巡”等等，就是个极好的例子。

哈姆雷特还有个弱点，那就是完全不象他的原型阿姆莱斯那样善于计谋和精于世事。他丝毫不懂，也不屑于研究宫廷权术。他的一些行动往往不是冷静筹划的结果，倒常是在紧迫关头、愤激之下的迅猛反应或者灵机一动，比如想到装疯；想到演戏；想到“在地雷下面埋地雷”，以及不杀克劳迪斯；刺死波乐纽斯之类。在这当中，他也能干出果敢而又精细的动作，象筹划演戏和窥视敌人的反应；在船上干出“掉包”的行动；利用义盗保护自己；分别送信并在表面顺从的词令之下，向国王挑战，最后杀死国家的元凶等等。然而他的这种行动性，却表现出他缺乏计划，他是在被动地应付与反击，甚至不免为行动而行动。这最后的特点，实际上包含着不自觉的自我愚弄或自

我安慰。

莎士比亚描写得最准、最深刻的是，哈姆雷特见到鬼魂发誓复仇之后紧接着说的话：

时代整个儿脱节了，啊，真糟，
天生我偏要我把它重新整好！

（一幕五场）

这可以说是哈姆雷特的人文主义理想和重大责任心的表现。他已经憎恶周围世界，老王的遭遇更加使他联想到时代的罪恶。然而即使就丹麦一国、一个朝廷而言，那任务之艰巨也是难以想象的。那么，要单身一人重新整好整个时代，不是幻想又是什么？哈姆雷特这种过高的，虽然是出于诚意的自我要求，实际上只能是虚妄的理想主义的冲动。哈姆雷特不是自大狂或吹牛大家，可是不自觉的自我中心意识^⑧和距离广大受苦群众很远的、本能的思想感情，在强烈责任心的激发之中流露了出来。诚然，对属于世界观性质的问题，莎士比亚不可能有明确的认识或考虑，然而由于忠实于生活，由于集中概括了他当时人文主义者的实际思想，他就会写出那种必然的本质与差别来。哈姆雷特的虚妄，多少有点可笑，然而正是这种无望的、自许的重任，又大大增加了他的痛苦。

哈姆雷特受群众爱戴，但是要复仇却不依靠群众。这当然是他带根本性的弱点。不过，莎士比亚并不是那样揭示的，相反，他以莱阿梯斯作对比，写他为报私仇而煽动群众造反。那显然是暴露他不择手段，而王子个人常要苦思冥想：怎样干才算“更高贵”，倒是莎翁所同情的。无需讳言，这正表现出诗人本身时代的和阶级的局限性。

我们现在再研究一下哈姆雷特形象一个最突出的特点，也是多少评论都力图解答的核心问题——他既要迅速复仇，却又一再拖延的“奇怪”矛盾。

有人曾认为没有什么延宕问题，而只是任务本身艰巨，客观上困难太大。有人则认为只是几大独白表现了王子对于延宕的自我谴责，而行动方面并未拖拉。这些看法与剧本有出入，不能成立。那些肯定延宕的意见也众说纷纭。早在一八九八年，陶尔曼对有关评论进行评论时^④，已经举出十八种不同的解释；现在当然就更多了；其中主要的有：

延宕是剧情需要，早杀国王，悲剧在第二幕即可结束^⑤；性格太软，难当大任^⑥；过多地沉思损害了行动^⑦，或者心灵总被内在世界占据，失去了对外界事物的真实感^⑧；正经历精神发展过程的中间的、或分裂矛盾的阶段^⑨；不幸的命运强加于他的病态的忧郁，成了障碍^⑩；良心问题使他不能行动^⑪；哈姆雷特的意识已被腐蚀到不能肯定什么的程度^⑫；无情的自我中心主义者，除他自己之外，不关心任何人与事^⑬；按病理学诊断出哈姆雷特完全疯了^⑭；按弗洛伊德心理学分析，认为他患了男孩亲母的俄狄浦斯情结^⑮，心思不是放在复仇上。

这种种解说里边，有少数不无参考价值；然而一个通病是只找人物的主观原因而不联系他和周围世界的关系；不看时代背景和典型意义。

哈姆雷特为什么迟迟不能复仇？除前面已谈的思想意识和精神状态之外，还有一个重要原由。作为文艺复兴时期的新人，他从思想与本能上已经不能热衷于封建传统的复仇任务，而他所向往的“整好时代”，实现人文主义理想的要求，只能是一番空想。

彼得·乌尔有篇文章^⑧谈论莎士比亚某些人物同他们所要承担的“角色”之间的关系，有的，如理查三世，由于一心往上爬，就积极表演他所伪装的“好人”角色；有的，如《凯撒大帝》中的布鲁特斯和丹麦王子哈姆雷特，却都迟疑踌躇，不能立即担起自己的任务。他说哈姆雷特同复仇角色之间有一种距离（gap），这个看法很正确。但他也强调历史传统所规定的复仇者的角色与任务过于严峻，不容易充当和执行。此外，他还觉得莎翁就是要写这种矛盾状态，却没有分析其内在原因。

所谓“历史传统所规定的”，可以理解为合乎封建伦理与习俗的为父报仇的义务。哈姆雷特并不怀疑为父王报仇的正义性；他对父王的热爱更激起了怜悯与仇恨。当他答应鬼魂要飞速去复仇时，他也完全是诚挚的；然而这并没有消除他的一种不自觉的、本能上或者思想意识上对于流血复仇行为的抵触。哈姆雷特没有意识到这个问题，但是他的反应与做法，却一再把他内心的感觉显示了出来。这从以下的台词和情节中可以看得到。

（一）鬼魂第一次出现时，最后叮嘱的一句话是：“再见、再见、再见。你要记住我”。哈姆雷特感到那是无需叮嘱的，可是他却用了八九行台词，反复强调得“记住”的问题。

……记着你？

一定的，只要这一颗错乱的脑瓜里

还有记忆，可怜的阴魂！记着你？

一定的，我要从记忆的象牙筒版面上

擦干净一切琐屑无聊的记录，

……

只让你对我提出的这一个训令

单独留在我头脑的书卷当中，
不掺杂下贱的东西！

……

(一幕五场)

他为什么要这样强调，特别是不明究竟地一再重复“一定的”、“一定的”？莎士比亚为什么要引出这个“记住”的问题？

哈姆雷特去找了莪菲丽娅，看来是从行动上开始仅仅保留“一个训令”，然而再往下，我们就听到他强烈地自责：“成天作梦，忘记了深仇大恨。三幕二场伶王指出：

我们的主意无非是记忆的奴隶，
生来顽强，行动起来有气无力。
我们在一时的激动里许下了誓愿，
热情淡掉了，意志就烟消云散

(三幕二场)

三幕四场里，鬼魂又来对王子讯问它：

你可是来责备你迁延时光的儿子吗？
来怪他虚度了时光，冷淡了热情

他这里指的是对复仇的激情冷淡了^②。最清楚的是，这时鬼魂又说：“你不要忘记”而且声明：

我这次再来找你，
无非是要磨快你快要钝了的决心。

(三幕四场)

再往后，我们又听到哈姆雷特自责自问：

可究竟是由于

禽兽的健忘呢，还是因为把后果
考虑得过分周密了，……

（四幕五场）

他这里所说的考虑“后果”或一种胆怯的疑虑（a craven scruple）可能是指对死后“睡眠”的畏缩等等，但更重要的还是对复仇的“健忘”；而所以健忘，只能是连复仇的“目的”都不鲜明强烈了。他口头上的“有决心”，不过是对实际上的冷淡进行无效而不自知的鼓劲儿。莎士比亚最善于揭示人的心灵，即思想深处隐蔽的动机和波动；对于哈姆雷特不热衷于流血复仇，他是看得很准的。

（二）极为重要的是：哈姆雷特把为父报仇的任务一下子提升为整顿时代，替一切无辜受害者报仇雪恨的大任，那尽管是幻想，却同样透露出他对封建复仇习俗的不自觉的否定。而这里边所包含的矛盾，正是哈姆雷特艺术形象所具有的时代的和阶级的烙印——即世袭贵族和新兴资产阶级意识形态——在那过渡时期的相互交杂和对抗。这也透露出了当时社会上反对流血复仇的倾向。培根在《论复仇》一文中就明确提出了“复仇是一种狂野的公正”；“复仇使法律无用武之地了”的看法。

（三）哈姆雷特放弃杀死国王的最好时机，也流露出不自觉的、对杀人流血的本能抵触。另外，当然也出于习惯地尊重祈祷的宗教思想和反对乘人不备的道德伦理意识。

哈姆雷特提出了不杀国王的凶狠“理由”，殊不知那正是他所常有的自我合理化的心理活动。他此时的决定，实际上是

他在踟蹰不前与无路可循之下的想象的“行动”计划。

(四) 哈姆雷特一再不自觉地夸大他渴望杀人流血，那反而更泄露出内心的抵触：

现在是一夜里最阴森可怕的时分，

我简直喝得下热血，

干得出青天白日所不敢正视的狠极的勾当了！……

(四幕三场)

随后却偏偏没有杀死克劳迪斯。遇见挪威队伍过境时，他又强制自己：

啊，从今以后，

我的头脑里只许有流血的念头。

(四幕五场)

这等于是说明他实在很少有这种流血念头。

一个人生死之间数不到两下

(五幕一场)

然而那一下却是如此之不易。

(五) 前边谈过他没有行动计划，固然与他不善于运筹帷幄的性格有关，但也应该有不热衷于杀人的原由。

假如以上分析有主观的成分，那么最明显的旁证是莎士比亚特意用莱阿替斯——那个一心热衷于替父报仇以至不择手段的人物与情节来作对比。这就恰恰反衬出哈姆雷特对封建贵族的道德规范、以血还血的陈旧风气已经生疏或者格格不入了。他是热爱“人”、向往人类“高贵的”理性和“无穷”力量等

等的文艺复兴的产物。布拉德雷的说法——他心灵包含着“无穷”（his soul's infinity）——也许过甚其词了；但他心里装满人世苦难和重大问题，认准了全世界是一所大监狱，那么弄死一个克劳迪斯的任务，无形之中，就变得次要并且反而是一种精神负担了。

哈姆雷特要“整好”时代，完全是一种向“不可能”挑战的梦幻、一种任何个人也无法实现的空想。但它使王子更加敏感于时代的黑暗，更加陷于沉思探索和心情抑郁之中。世界是“监狱”，“丹麦是最坏的一间”而人是应该自由自在，有所作为的！哈姆雷特陷入了社会生存的根本矛盾，不要说行动上无途径，就连思想出路也是渺茫的，或者只能是转向“彼岸”、“天意”之类的宗教意识了。

维尔逊认为莎士比亚力求使人们看清哈姆雷特是个“失败”，是个“弱者”。其实只就复仇而言，哈姆雷特毕竟杀死了克劳迪斯；至于整好时代，他只可能是个“弱者”。然而，那并不是一般的软弱，而是表现出人的伟大的不满和挣扎牺牲的“弱者”。这也就是莎士比亚在这出动人的悲剧里所要表达的信念。

所以，哈姆雷特的慷慨大志和蹉跎时光，正体现了文艺复兴末期，英国和西欧进步人士典型思想和处境。他们有高远的理想，但也明白那只能是“乌托邦”。历史和天性决定他们既是“巨人”又是“侏儒”。

有必要弄清楚哈姆雷特最后的表现和发展。

有一种看法认为，悲剧前半描写王子的苦思和忧郁；从第三幕起，他逐步克服了忧郁心情，决心起来行动。他的性格由优柔寡断转变为果断，由忧郁转变为明快。经过一系列斗争活

动，最后再也不见忧郁了^⑧。

另一种认为哈姆雷特最后已经并不软弱，而是坚强起来了，但理由不是决心行动和胜利，却是精神分裂过程已经转向自觉的和谐。使他恢复和谐与力量的，是他那简单的信念：“随时准备着就是了”；据说，这信念叫他在自己身上找到力量和果断，他的伟大灵魂使他善于理解天意，向它表示屈服了^⑨。

再有一种是认为哈姆雷特的忧郁失望，每况愈下，到墓地时“达到了最低点”。最后，在宿命论思想滋长之下，根本放弃了复仇责任，而听凭命运摆布了^⑩。

意见很分歧，那么到底是怎样的呢？

我们看到，船上的经历使王子增加了自信和敌忾心，思路比较集中到克劳迪斯身上，特别是感到不除掉那“戕害人性的毒疮”，上天与良心皆不能容。另外，哈姆雷特最后也平静多了；他克服了对于死后情况的疑惧，感到能随时准备死。他在墓地虽然想到了人生无常、人死之后的卑贱用场，但他也从掘墓人的态度领会了死亡是人生必然的终结和自然的现象，感到死亡本身无足轻重，重要的是不白作人。这一点从他死前关心自己的名声一事得到了说明。另一方面，宿命论思想的抬头，使他那痛苦无助的心灵获得了一种慰藉——一切都由天定，使命的实现与否也是天意、天数。这当然是一种消极的、可怜的慰藉而不是什么“伟大灵魂”的“力量”。实际上，那正反映当时人文主义信念的减弱和对宗教迷信的进一步妥协或转向。莎士比亚的这笔，真是画龙点睛；它准确细致地表现出当时人文主义的软弱的一面，因此具有深刻的典型意义。

但是哈姆雷特并未因此而摆脱哀伤，因为他实际上快要成为忧伤的化身了。他照样忧郁地嘲弄奥思力克；他觉得连霍

拉旭也想象不出他“心里多么不舒服”。虽然他认为眼前一刻是操在自己手里，但也依旧没有行动计划。他确实果敢地杀死了克劳迪斯，然而任务的解决出于偶然。

哈姆雷特为什么不进一步想到杀死克劳迪斯，自己登上王位，然后施行仁政，逐步实现“整好时代”的愿望？回答是，那既无典型意义又不符合生活的真实，同时也不合乎莎士比亚的中心意图——揭露和控诉现实黑暗，歌颂正义之士，那怕有缺陷和弱点，在艰苦、失望中挣扎、抗议和坚持理想的崇高精神。

总之，一切对于哈姆雷特形象的简单化、抽象化的理解，都不可能切实，因此也不会正确。但是要充分领会哈姆雷特形象的思想内涵和人格魅力以及悲剧所包涵的政治性，那还得深
本 卷 是 剧主人公对周围世界的深刻感受和憎恶。

五 哈姆雷特的世界

——哈姆雷特的“巨变”、他周围的环境和
人物、他对时代“脱节”的具体感受

二幕二场里，国王告诉罗森克兰兹和吉尔登斯顿：

……，你们已经风闻了

哈姆雷特发生了大变。我说他大变，

因为他这个人原先，从内到外

都大不相同了……

王后也说到她的“可怜儿”“阴惨惨，尽看书”，叫两个爪牙

“立刻去看看我那大大变了了的儿子”。热爱王子的莪菲丽娅由衷地悲叹：

啊，一世的英才就这样坍塌了。

哈姆雷特没有坍塌，但是他已尝到幻灭的苦果，他毫不掩饰地说出了他的沉重的心情：

我近来——也不知为什么缘故——
变成了兴致全无……

在他看来，整个大地和天空都成了乌烟瘴气，本来能象天神似的人，不过是“算不了什么”的“泥土”罢了！

这还只是开头，从这里直到悲剧结尾，我们整个看到的都是哈姆雷特发生了变化，随后在内外夹攻下继续变化，以致愤懑忧郁，几乎要疯的情况。当然，莎士比亚也让观众了解哈姆雷特早先的样子——他的幸福和欢乐，他之富于理想和充满信念，他被视为“国家的期望”等等，但是那种身心和谐与高度乐观，只能更加强烈地对比出目前的悲惨与反常。

从戏剧艺术的角度来看，莎翁的这番构思十分高明，它可以极其直接明快地把观众带入主人公命运的关键时刻，引起好奇心、关注和期待；所以，是揭开悲剧的极好开端。此外是塑造环境；他可以借着主人公的变化，一步步地深入揭示那造成这种惨变的典型环境——哈姆雷特世界——的骇人的实质。但是哈姆雷特的“巨变”也叫人禁不住感到，那是莎士比亚对于伊丽莎白女王末年，英国现实和社会心理的可怕变化所作的直接、突出和强有力的反映。他的印象太深，感触也太深了，因而要借此构思，进行无情的暴露与鞭挞。也许有人会问：这是

不是直接照抄生活？当然不是，因为它远比生活集中、凝炼，富于想象和典型意义。

西方有位论者，在《哈姆雷特的世界》^④一文中谈到那个世界的“神秘性”、“现实的可疑性”、“人类必死的命运”（软弱，灾难和失败等），所举的例子都取自剧本描写，有一定的参考价值；然而，作者却特意声明，这个世界指的不是丹麦，也不是伊丽莎白英国，而只是“悲剧让我们进入的想象的环境”。我们说，作为艺术描写，它可以是想象的，但那不是子虚乌有的空想与虚构。所以他忘记了莎士比亚的创作原则，或者有意切断《哈姆雷特》同英国现实的密切关系，无形中抹煞了剧本的战斗性。

前边说过，悲剧开始时，鬼魂的出现，是被赋予了严重意义的；象霍拉旭所说的，它是要把“重大变故”的预兆，向“国家”和“人民”显示出来。为了突出这一点，莎士比亚立即转到丹麦国家的形势，让人们听到全国面临战争、戒备森严的消息，特别是劳苦军民正在怎样地受奴役、被强制：

这样子夜夜叫军民不得安息，
……这样子天天铸造铜炮，
这样子天天向国外购买军火，
这样子征用造船匠，叫天天辛苦，
就连星期日也不能算作例外。

这是哈姆雷特出场前的环境介绍，它首先点出了，从一开始，哈姆雷特的悲惨命运就是同整个国家与人民的灾难分不开的。

可是就在这种人民遭殃、国事螭蟾的时刻，国王宝座被一个杀兄娶嫂、伪装正直慈爱的“扒手”、“孔雀”给占据了。

观众看到，宫堡外面是刺骨的寒冷，大地黑暗，人心惊恐，可是咫尺之内，就是另一个世界，整个宫廷“醉生梦死”，沉缅于欢乐升平的假象之中。克劳迪斯扮演国王的角色，但他更为拿手的是带头狂欢，“闹酒取乐”、“撒野跳舞”，“用高响入云的大炮”声祝酒。

这都是鲜明的艺术对比，但这更是贯穿于全剧的、对于朝廷无道和黎民受难的大胆暴露。莎士比亚不懂阶级斗争学说，但他洞察生活而痛切感到社会的不平；因此，这也正是哈姆雷特探索与反对的一个中心问题。

当时人文主义者向往英明君主，幻想由仁君秉政，使国家富强、社会和谐。莎士比亚的英国历史剧和大悲剧《麦克白斯》等，都反映了这种愿望。《哈姆雷特》所着重运用的对比之一，就是克劳迪斯和老王的强烈对照。尽管老王已死，鬼魂仅是露露面，但他庄严的仪容和崇高的人品，在作者着意刻画之下，给人的印象却十分清晰。

老王的形象具有古代骑士勇武精神的光彩，他曾战胜挪威老王，痛击波兰雪车队并使英国臣服。他为国争光，“举世闻名”；他有威有德，受人民爱戴。霍拉旭称赞他“是个极好的国王”；但他首先是王子所说的“人”，他重感情，守信义，心地宽厚；对于王后“简直不容许天风吹痛了她的脸庞”。他即使是要求儿子为他报仇，也是把这种封建时代的“神圣”权利放在人伦之爱的合理基础上，询问王子是否“爱”他，并且特别告诫他不要“玷污心灵”，对王后不利。但是可惜啊！丹麦“再也不会见到”他那样一个英主和“人”了。

老王的形象体现出英国人民对于往昔的怀念和美化，同时也反映了时代的变迁。

克劳迪斯也是封建统治者，但他一方面不再属于骑士的勇武传统，而是具有一切封建性的恶德与败行，一方面又浸透了历史过渡阶段的极端唯我主义和冒险精神；为了权势、淫欲和享受的追求而变得胆大包天，凶残无比。很有些论者赞许克劳迪斯有行政才能，甚至说他是指挥若定；但这表面的干练，正隐藏着一种带根本性的恶，那就是鬼魂所指出来的“邪恶的才智”，他的“诡计多端，花样百出”。他正是靠这类本事和头脑策划阴谋，玩弄权术，损人利己，作恶多端的。这不是一般的聪明狡猾，而是那个时代和当时英国所熟悉并误称为玛基雅维里主义的特征，因为它既同非道德主义分不开，又和狠毒凶残相一致。对于克劳迪斯来说，道德良心又算什么；论残忍，他的谋杀手段是那样可怕，正象鬼魂曾经悲叹的：“谋杀是最恶毒不过的，可是那一下子更恶毒，更伤天害理”。所以这两种特点在克劳迪斯身上都是突出的。但莎翁的人物不概念化，克劳迪斯同理查三世和伊埃古有明显的区别，他没有前者的气派和幽默，也缺少后者的犬儒主义和魔鬼的“艺术”；他更卑劣和不知耻，在凶狠狡猾之中带有怯懦，他更贪婪、猥亵，更放纵享乐。

另一个重要特征，是他的封建反动性。具有深刻讽刺意味的是，这个淫乱无耻，奸险恶毒的人，既不讲信义，也不顾纲常，靠谋杀篡位的丑类，却在那里极力鼓吹王权的至尊和“神圣”：

不用怕他会伤害我。

国王的周围总有个神圣的篱笆，

叛逆者只能来窥看，达不到目的，

只能想，做不成。

(四幕五场)

这样的描写绝非偶然，它应该正是伊丽莎白王朝日趋反动的曲折反映。当时女王取消了王室同新兴资产阶级和新贵族的联盟，靠王权推行高压政策，让自己的宠幸享受特权，损害工商业者利益。深入揭示克劳迪斯的封建反动性，表现了莎翁的政治感情，至少客观上是对伊丽莎白政治反动的批判。莎士比亚所面对的是英国历史上最为血腥残酷的统治，而淫乱无耻，奸险过人，这也正是冒充为“好贝丝”的伊丽莎白的本色。

哈姆雷特以“荒废的花园”比喻他周围的环境，那也正是丹麦王国的缩影：“它一天天零落；生性芜秽的蔓草全把它占据了”。克劳迪斯窃踞王位，主要是因有奸佞支持和群小依附。王子十分愤恨的是：

……当我的父亲在世的时候，还一直对他做鬼脸的那些人，如今都愿意出二十块、四十块、一百块杜开来买他的一枚小画像了。

（二幕二场）

这中间最不一般的“蔓草”，当推波乐纽斯。

波乐纽斯表面简单，实则复杂；年青时作为贵族纨绔子弟，过惯了放荡生活；以后身居要职，受封建官场的熏染锻炼，日益老于世故，精于逢迎。他生性狡黠而又愚蠢；自以为足智多谋，料事无失，但除去两套所谓处世哲学、教子家训以及本性所好的“转弯抹角”、窥探偷听等至死难忘的本领之外，其它都一窍不通。所以哈姆雷特称他为“大傻瓜”、“无事忙”。他那一人之下、万人之上的“老大”感，同他的卑劣、烦琐、莽撞、无知相结合，使他显得滑稽可笑而又可耻。作为典型环境中的要员，他的重要意义在于体现一种主导势力，即封建统治者的帮凶和帮闲。为了效忠克劳迪斯，他利用女儿刺探王子，并

且第一个提出了必要时把王子弄到英国，或者“关在”一个适合地方的阴险办法。与此同时，他又是封建家长制的暴君，并且还代表中世纪烦琐哲学或学究派形式主义的残余。后一个特点，主要表现在他的思维方式和无味的语言上。他最爱卖关子：

……，我要是谈论
什么是君上的尊严、臣下的本分，
为什么日是日，夜是夜，时间是时间，
那无非是浪费日夜，是糟蹋时间。
所以明知道简洁是智慧的灵魂，
冗长是乏味的枝叶，肤浅的花饰，
我要说得简短……

……

他已经疯了，是真的，真的是可惜，
可惜是真的。……
我们就承认他疯了吧。下一步就是：
我们要找出这种结果的原因，
或者不如说这种恶果的原因，
因为结果成恶果总有缘故：
这是下一步，下一步就是这样。

（二幕一场）

波乐纽斯是迂腐的廷臣，但也不免受了原始资本主义时期风尚的传染，比如他同意儿子赶时髦往外国跑，或者不惜让自己的头脑滋长市井铜臭意识；比如他训斥女儿分不清“真价钱（true pay）”和“假银两（not sterling）”，叫她把自己的身价“捧”得高一点（Tender yourself more dearly）。他叫女儿“要高高在上，别一听呼召便移樽就教”（set

your entreatments at a higher rate / Than a command to parley) ——又是“更高价值”，又是“移樽就教”^④，短短一句话都可以透出时代的双重性。

可以设想，莱阿替斯如果不是比剑身亡，那准会是波乐纽斯的最“佳”继承人，因为他充分继承了他老子的封建思想和家长制的真髓。莎翁拿他同王子对比两人之间有极大区别，最主要的是他坚持封建血仇观念，重视封建排场，缺乏真正道德观。他为了私人利益不择手段，不顾后果，因此他可以冒然掀起暴动，极其轻率地参加阴谋并且提出了毒剑的诡计。他闹宫时喷出的语言，说明他枉有高贵的仪表，骨子里全然是粗鄙和下流。

我身上要有一滴血安静下来，
我就是杂种，我父亲就是忘八，
我母亲贞洁的面颊上就烫了烙印，
算是婊子婆！

(四幕五场)

他爱妹妹，但完全受封建等级和腐朽道德观点支配而拦阻她对王子的爱情。他出国不为深造，而是走巴黎花花世界的“莲馨路”；在作风上，他学会了虚夸浮躁、炫耀感情的一套。所以在他身上交杂着新与旧的消极影响，虽然他还没有完全丧失青年人的心肠。

可怜的莪菲丽娅正是她的封建家庭的产物，尽管美丽、天真和善良，但闭塞的、严酷的生活使她软弱无知、盲目信赖与服从父兄。她热爱哈姆雷特，但从她的赞语来看，她所熟悉的更是贵族王子的标准，而不是他的崭新思想和气度，所以她无法

支持王子的大任，反而引起误解，发疯死去。莪菲丽娅的形象深刻动人地显示出封建社会及其家庭婚姻制度对于妇女的残害，正象她所悲叹的：“我是妇女中最伤心、悲惨的女子”。就连王后，归根结底也是那畸形社会中的牺牲品。王后心地不刁恶，却丧失了灵性和美德；她整个是富贵生淫欲的代表人物。

此外还有较低阶梯上的可耻小人。罗森克兰兹和吉尔登斯特朗及其发展变化也是当时英国社会中很有代表性的人物与现象。他们一心往上爬，通过卖身投靠而变成反动统治者的爪牙和鹰犬，尽管也读过大学，却甘愿从事刺探、包围和迫害无辜的卑劣行径。有人指出过莎士比亚在描写这类小人时，不是只用一个，而是用了两个并无明显区别的人物，用意是表示普遍。他们背信弃义，以至押送王子去赴死；他们逢迎主子，无耻地助长克劳狄斯的“王权神授”或国王至尊的妄念，这就特别显出了他们的奴才性、反动性。所以哈姆雷特只能把他们当作绝对不能信任的“毒蛇”。

小福丁布拉斯虽然不是坏人，同哈姆雷特也无直接关系，但他多少也是一种自我扩张势力的代表。仅从霍拉旭的扼要描述，就可以体会他那自以为是“雄心”的野心和作法：

……小福丁布拉斯

血气方刚还不知天高地厚，
已经在挪威边境，东一处，西一处，
招聚了一批没有土地的亡命徒，
管他们吃喝，要他们大举出动，
尝一尝冒险的滋味……

(一幕一场)

他既保持中世纪以来封建贵族的黠武倾向和不忘复仇雪恨、收复失地的习尚，同时又学到了新世纪的冒险营私和窥测时机的本领。比如他有意选择了老王去世、新王登基未稳的当口准备进攻丹麦；以后，因叔父阻拦未果，而仍然借路去攻打波兰。哈姆雷特赞许他的勇气和行动能力，但是指出了他那陈旧的荣誉观只值个“鸡蛋壳”。

此外，他跟莱阿替斯一样，也是为了私人利益而驱使、利用“没有土地的亡命徒”。这反映莎士比亚反对这种作法，同时也透露出他认为当时民众容易被人利用的看法。

总之，要注意的是，以上这些人物竟是哈姆雷特环境中的佼佼者！那个世界又怎能不腐败，不黑暗？

为什么“东一处”，“西一处”，到处充斥着那么多“亡命徒”？为什么闹事的“暴徒”好象

海洋涨起来，涌过了四周的堤岸，

席卷附近的平地，来势汹汹，

……

什么古风、旧制，老规矩全忘了，

一切都自作主张……？

（四幕五场）

他们高呼要自己“来挑选”国王，“要莱阿替斯做国王”；真的就是信任莱阿替斯？那不一定，但肯定无疑的是再难忍受当朝的皇帝与王室了。

不论莎士比亚是否赞成群众暴动，他不能不深切感到，当时英国的突出问题是反动统治的高压和人民大众的非人处境。种种黑白颠倒和摧残无辜的现象，使他对社会结构或现状也产生

了怀疑；所以他着重描绘，当哈姆雷特面对现实的无比黑暗和王室的罪恶统治时，终于看清了那个世界的根本实质——全世界是“一大所监狱”，而“丹麦是里面最坏的一间”。也正是通过哈姆雷特的探索、沉思和由衷的愤怒，莎士比亚得以集中概括了英国社会“监狱”的大量现象。这是《哈姆雷特》悲剧的重大成就，可以认为它同《乌托邦》里的社会批判是一脉相承的。

哈姆雷特喊出：“时代整个脱节了，天生我偏要我把它重新整好！”“整个脱节了”是个笼统的比喻，但它是概括了哈姆雷特心目中种种具体的、可怕的形象。它们触及的问题极多，集中起来看，既有道德伦理方面的，又有政治性和社会性的。

哈姆雷特看清了，社会之所以黑暗，完全由于在上的“恶棍”、“扒手”和大群“政治蛆虫”们，实施极权和特务统治。他们贪婪无能，而巧于掠夺欺骗。在那种环境里，命运“那个婊子”专门把罗森克兰兹和吉尔登斯頓之流“当作她的亲信和私底下人”。政客们都是“偷天换日的能手”；讼师们更是善用诡计——“搬弄定义……穿凿字眼……颠倒是非、歪曲法令”，干出种种骗人的勾当。“收罗地皮的大主顾”，“耍条文、搞甘结、敲罚金、抓保证、追赔偿……”，只管挖空心思、坑人肥己，而“拥有大量臭粪”、土地和“牲畜的畜生”，就能“把秣槽搬到国王饭桌上”去。一句话，纯粹是巧取豪夺、霸占土地、窃据国柄。哈姆雷特尖锐挖苦的那个装腔作势的奥斯力克，就是这类新兴绅贵的一个小小的代表，那“腐朽时代的宠儿”。这些大小畜生们犯下的罪恶，罄竹难书，可是

罪恶，在手上镀了金，会推开公道，
常见到邪恶的赃物正好用来收买掉法律。

（三幕三场）

所以，在那黑暗的大监狱里，穷苦的人们注定要

忍受狂暴命运的矢石交攻，
忍受人世的鞭挞和嘲弄，
忍受压迫者的虐待，傲慢者的凌辱，
忍受失恋的痛苦，法庭的拖延，
衙门的横暴，做埋头苦干的大才，
受作威作福的小人一脚踢出去。

（三幕一场）

在哈姆雷特的世界里，“心痛以及千百种身体要忍受的皮肉痛”是唯一的“便饭”，“灾难变成了长期的折磨”，这正是托玛斯·莫尔所洞鉴的，整个社会是富人对穷人的大阴谋。

在那所最坏的监狱里，绞刑架既多而又坚固，因为，正象掘墓人所说的，一个架子上“死了一千个住户，架子还不倒”。刑法苛酷，逼得良民去走险，当炮灰、作海盗。人心思变，哈姆雷特也注意到，“这年头变得精灵古怪了，乡下人的脚尖已经逼近了朝廷人的脚跟，擦得破他们后跟上的冻疮了”。老掘墓人的玩笑——以自己的“世家”，开天辟地第一个有“家徽”的亚当老祖为荣^⑤——也回响着中世农民起义的口号：

当亚当耕种、夏娃编织的时候，
那时谁是上等人？^⑥

哈姆雷特的这许多见闻，岂不正是莎士比亚对当时英国现实的曲折反映？《哈姆雷特》写于一六〇一年左右，而四十年后，英国就爆发了以农民为主力的资产阶级革命。有人说，在这出悲

剧中已隐约听到了未来革命的雷声，是不错的。

“哈姆雷特世界”的另一种可怕的症候，是与其社会制度和社会实质密切相联的道德败坏，人与人之间关系的极端背谬。对人类作过高度评价的哈姆雷特，一下子感到人类似乎丧失了人性，或者人性受了严重腐蚀。哈姆雷特日益看清他的叔父就完全是个“残害人性的毒疮”；当他痛斥“狠心的、奸诈的、乱伦的、悖理的坏蛋”时，所说“悖理的”——“Kindless villain”，按字面讲，也是“违反人性”的。可怕的是，这种“反人性”的元凶，竟能充任国家的元首。有这种“毒疮”“在机体里溃烂”，那世界怎能不腐化、“脱节”呢？

所以哈姆雷特看到，在他周围，一种可怕的习俗或习惯势力在同“人性”对抗；他对王后说：

习气……是个魔鬼，会吞掉一切的羞耻心，

习惯简直会改变天生的本性。

（三幕四场）

可悲的是，“本性”和“羞耻心”被吞掉的现状太普遍了，人们“安之若素”的尽是恶德败行。

一个惊人的变化是人情之薄到了无以复加的地步！千百年受到珍重的天然感情——兄弟、夫妻、朋友、恋人、父子、长幼等等情谊与忠诚，统统不算什么了；取而代之的是出自极端自我中心的冷淡、虚伪、毫无心肝。本来当孝子、居丧举哀是受到尊重的，现在王子真诚哀悼老王之死，却被说成为“不够堂堂男子气”，“逆天背理”，“经不起磨炼”和“毫无修养”。这反映以往家庭关系和伦理规范正在瓦解；新的利己主义正在撕碎温情脉脉的面纱。人比禽兽还不知哀痛了。

哈姆雷特（讽刺说）：……你看我的母亲就多么高高兴兴，而我的父亲还只死了两个钟头哩，

莪菲丽娅：不，已经是两个月加两个月了。

哈姆雷特：这么久？嗯，那就让魔鬼去穿孝吧，因为我就要做一套貂皮新衣服了。

怀念亡者、亲人，倒成了魔鬼的事情，人是不屑于干了！是啊，“送葬去穿的鞋子，还一点没有穿旧”，就忙着“钻进了乱伦的衾被”。

使哈姆雷特极为痛心和愤怒的是女性的堕落和淫欲横流。王后乱伦改嫁的行径，把哈姆雷特一下子套进了“叔父——父亲”，“婶母——母亲”的奇特、难堪的关系之中！在那个世界里‘忠贞与痴情被抛到脑后，誓约不值一文。哈姆雷特对母亲说：

你干的好事

十足使贤慧的美貌和羞颜玷污了，

使贞节变成了假正经，使真情实爱的美好的头额上失去了灵魂的光彩，换上个烙印的疮疤；使结婚宣誓变得象赌钱发咒一样的虚伪！

（三幕四场）

在哈姆雷特的感觉上，人的这种堕落使“天都脸红”，使“茫茫大地也愁容满面，象见了世界的末日了”，然而人们却并不在意。“世界末日”的说法在莎翁的悲剧里，是凝聚着他对现实的深切忧虑和愤怒的。

哈姆雷特所持“人如神”的观念，总把人的“理性”摆在第一位，可是现在，他发现人已经堕落到丧失理性的地步，因

而道德混乱越发严重。人们看不清何为丑，何为美，黑白混淆、善恶颠倒，特别是邪恶反被捧上了天。他为王后对比她的两个丈夫，明明一个是如神的“人”，一个只是“灰麦穗”，即使是“发疯”或“丧心病狂”，也不至于“一点鉴别力也没有”，然而理性却胜不过淫欲——“理智却替淫欲跑腿了”，所以鬼魂深刻地指出：

色情，尽管跟光艳的天使结婚，
也会厌弃了至尊极乐的天床
吃人家垃圾。

（一幕五场）

如神的人，高贵的“人性”，竟以“吃垃圾”而自得，这是怎样的堕落！

“人性”的堕落使世界失去了真实。虚伪两面、表里不一，已经成为普遍现象。哈姆雷特对此更是极其愤怒。当王后说他对于老王之死“好象”很在乎时，他愤激地反驳：“好象？不，我不懂什么叫好象”。实际上，王后本人无动于衷，却表演哀痛的把戏，流着“假仁假义的眼泪”。克劳迪斯玩弄“亲爱的”叔父加父亲的把戏，不仅象王子所讽刺的“亲上加亲，越不相亲”，而且是一个软禁他、刺探他，想方设法、计上加计地谋害他的死敌。爪牙戴着“朋友”的面具，口称“拜望，拜望”，一边加紧把王子“赶进罗网”，一边表白“对殿下的敬爱太深”。即使一般的接触来往，司空见惯的也是真假把戏，比如“……嘴上夸赞某某老爷的马，心上转的是讨过它来的念头”。

在这个表里不一的世界里，真诚得不到信任，真实丧失了

价值。莪菲丽娅相信王子的“神圣的海誓山盟”，但在波乐纽斯父子看来，那就是伪装的“捕捉傻鸨鸪的天罗地网”。莱阿替斯自以为精明地叮嘱妹妹

别信他的盟誓；那是牵线人，
身上的衣裳是洁白干净，
心里转的念头是卑鄙，齷齪，
就象龟婆冒充圣徒，假正经，
为了更便于骗人。

(一幕三场)

他恰恰说中了他父亲那种借助于伪装搞欺骗的卑劣伎俩。特别是波乐纽斯叫莪菲丽娅假装祷告、读圣经，好象偶然地碰到了王子；用宗教和爱情的伪装，掩盖他的政治性刺探，更为人所不齿。

可怕的是，在那个世界里，现实总是可疑的，人们被弄得拿不准“外观”和“真实”之间是什么关系。莪菲丽娅到底是贞洁可爱的，还是跟一切脆弱的女人一样，伪装贞洁？对此，哈姆雷特判断不清了，女人给他的印象，加上莪菲丽娅被迫退礼物、当钓饵、说假话，使他一下子愤激得要发疯，正如波乐纽斯在设陷阱时所说的：

我们把真诚的面孔、
虔敬的动作，真往往用作了糖衣
包裹了心里的魔鬼哩。

(三幕一场)

哈姆雷特一再叫莪菲丽娅“进尼姑庵去”！如果她是贞洁的，那她可以保住清白，避免“养出一堆罪人来”；如果她是伪装

贞洁，那“尼姑庵”客观上还有“妓院”的含义。

那个世界不仅叫人不辨真假，而且更逼得好人在同坏人周旋、斗争时，也得以其人之道反治其人之身。波乐纽斯等，用的是“‘假’钓饵，钓‘真’鲤鱼”，哈姆雷特就得采取装疯的手段作掩护，来窥探虚实，以便回击敌人们的围攻，挾伐恶德与败行。

那个世界如此地姑息养奸、放纵邪恶，诚实和善良几乎无处可寻了，所以哈姆雷特指出：

……世道如此，要找一老实人，
一万人当中才好不容易挑得出那么一个。

在他周围只有一个霍拉旭使他衷心信赖。霍拉旭不仅老实，而且刚毅高尚、忠于友情，感情与理智相称，特别是在那物欲熏心的环境之中，能有斯多噶哲人的坚忍精神，始终一贯地泰然处世，不为命运的好坏所动。可是在那个世界里，霍拉旭只能是个穷人，正象哈姆雷特所说的：

你自己就身无长物，只有靠好精神穿衣吃饭。

而在那黄金比“人性”更贵重的世界里，“甜嘴”只爱“舐荒唐的豪华”，“关节灵活的膝盖”只肯“跪下去拍开谄媚生财的门路”，有谁会器重什么“好精神”？

上述一切情况，无不历历说明“哈姆雷特世界”是过于丑恶卑劣、残忍无情了！从人文主义理想来看，他的时代确实“完全脱节了”。然而，哈姆雷特纵有大志和责任心，也是绝对不能把它“整好”的；但莎士比亚借他揭发、控诉了那个“冷酷的世界”，并怀着哀痛的心情宣传了他所体现的理想主义精神。

以上就是这出悲剧的巨大认识价值和美学价值。

注 释:

- ① 有四个《哈姆雷特》本子留传后世：(1)1710在德国出现的德文剧本《杀兄受惩罚》(又名《丹麦王子哈姆雷特》)的手抄本。这个剧本十分粗糙，来源于莎士比亚《哈姆雷特》以前以同样故事作为题材的已经遗失的某剧本；(2)1603年出版的“第二四开本”，是莎士比亚《哈姆雷特》问世之后出现的剽窃本，1821年被发现，曾引起大量探讨，其中有的人物名字不同，舞台指示较多；(3)1604年出版的“第二四开本”(又称“好四开本”，以别于1603年的“坏四开本”)，其出版登记日期为1602年7月26日；(4)1623年“第一对折本”(即莎士比亚死后，其友人为其出版的第一个戏剧集)，较之“第二四开本”有删节。现在通用的《哈姆雷特》剧本是莎士比亚后世学者们根据(3)、(4)两种古本整理出来的。莎士比亚的《哈姆雷特》大约写作或改定于1600—1601年。
- ② 萨克索·葛拉玛梯克斯(Saxo Grammaticus)于12世纪末所写《丹麦史》。
- ③ 见贝尔弗莱：《悲剧故事集》，1570年出版；此故事是根据萨克索记载的略加改动的转述。
- ④ 所谓“老《哈姆雷特》”(Ur—Hamlet)，大约是1589年出现的。有的论者，如A·桑恩戴克的《〈哈姆雷特〉同当代复仇剧的关系》(收入《现代语言协会出版物》第176页，1902)一文中认为，莎氏的《哈姆雷特》一剧“第一四开本”是这出老戏的部分改写本，而莎氏又于1600或1601年加以彻底修改。有人持不同意见，如E·谦伯士、J·阿达姆斯、J·维尔逊等一致认为，“第一四开本”是由别人根据莎氏此剧的演出弄出来的剽窃本。谦伯士对于莎氏使用过老戏的看法表示怀疑。
- ⑤ 见麦克金(D·McGinn)：《莎士比亚对于他当代戏剧的影响》，1938年版。

- ⑥ 亨利·切屠 (Henry Chettle) 作于1602年。
- ⑦ 乔治·洽普曼 (George Chapman) 作于1604年。
- ⑧ 西瑞尔·特尔诺 (Cyril Tourneur) 作于1606年。
- 此外还有特尔诺的《复仇者的悲剧》(1607); 鲍蒙及弗莱契尔合写的《菲拉斯特》(1610), 托马斯·米都顿的《一场公正的斗争》(1616)等。
- ⑨ 如菲·麻辛吉 (Philip Massinger) 的《自然的战斗》(1626), 威廉·黑明吉 (William Heminge) 的《致命的契约》(1630), 约翰·瑟克林 (John Suckling) 的《阿格劳格》(1637), 以及约翰·玛斯顿 (John Marston) 的喜剧《不满分子》(1601)。
- ⑩ 见上述麦克金专著。
- ⑪ 见维尔逊主编的新剑桥大学版《哈姆雷特》序言, 纽约, 1934。
- ⑫ 关于“历史派”可参见C·利屈 (Clifford Leech) 的《1901—1955〈哈姆雷特研究〉》有关部分; 《莎士比亚年鉴》(9), 1956。
- ⑬ C·路维斯 (C·Lewis): 《〈哈姆雷特〉的来历》, 纽约, 1907。
- ⑭ J·罗伯特逊 (J·Robertson): 《〈哈姆雷特〉问题》, 1919, 又《再谈〈哈姆雷特〉》, 1923。
- ⑮ L·舒克金 (L·Schucking): 《莎士比亚戏剧中的人物问题》, 1922。
- ⑯ G·伯拉德比 (G·Bradby): 《〈哈姆雷特〉问题》, 1928。
- ⑰ T·艾略特: 《哈姆雷特和他的问题》, 见《论文选》, 收入雷文逊 (T·S·Levenson) 主编的《〈哈姆雷特〉讨论集》, 波士顿, 1960。
- ⑱ 本文引用的台词皆取自卞之琳译《哈姆雷特》, 人民文学出版社1957年版; 重点为笔者所加, 下同。
- ⑲ C·路维斯: 《哈姆雷特王子还是诗?》, 1942, 见C·撒克斯及E·洪主编《〈哈姆雷特〉: 评论家们上场》, 纽约, 1960。
- ⑳ 同上。
- ㉑ W·葛莱格 (W·Greg): 《一个评论的捕鼠机》, 《对莎士比亚的敬意》, 见C·萨克斯及E·洪所编《〈哈姆雷特〉评论上

场》，纽约，1960。

- ⑳ “剧场之战”指莎士比亚同时期的三位剧作者：本·琼生、约翰·玛斯顿和托马斯·戴克借写剧本互相讽刺攻击事件。
- ㉑ R·贝尼迪克(R·Benedick)：《莎士比亚研究》，1873，见F·弗尼斯主编《莎士比亚集注版〈哈姆雷特〉》再版本，纽约，1962。
- ㉒ 恩格斯致马克思(1873年12月10日)，《马克思恩格斯全集》第33卷，第103页，人民出版社1959年版。
- ㉓ 葛兰维尔·巴克：《莎士比亚诸方面》，第64页，转引自J·维尔逊：《在〈哈姆雷特〉里发生了什么？》。
- ㉔ 这是本·琼生称赞莎士比亚的话。
- ㉕ 见恩格斯《自然辩证法》导言。《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版。
- ㉖ 如托马斯·莫尔《乌托邦》、康帕内拉：《太阳城》、培根的科学幻想《新大西岛》。
- ㉗ G·布鲁诺(G·Bruno，1548—1600)，意大利哲学家，反对经院哲学，接受并发展了哥白尼的日心说。
- ㉘ T·康帕内拉(T·Campanella，1568—1639)，意大利空想社会主义者，反对经院哲学，号召研究自然，曾领导那不勒斯人民反对西班牙侵略者的斗争，被禁于狱中达27年。
- ㉙ 蒙田(M·de Montaigne，1533—1592)，法国思想家和散文家，其怀疑论哲学在当时起了反封建作用。他号召遵循自然，强调人的“善良天性”。
- ㉚ 彼得拉克(Francesco P·Petrach，1304—1374)，意大利伟大的抒情诗人，具有人文主义思想，反对罗马教廷和经院哲学，获桂冠诗人的荣誉称号。
- ㉛㉜ 索瑞尔(Walter Sorrell)：《各代舞蹈——艺术形式的出现》，第32—33页，纽约，1981。彼得拉克的信写于1366年。
- ㉝ 同上。

- ③⑥ 薄伽丘 (Giovanni Boccaccio, 1331—1357) 意大利作家, 其作品具有新兴资产阶级世界观, 反对教会的禁欲主义。
- ③⑦ 米开朗琪罗 (Michelangelo, 1475—1546), 意大利雕塑家、画家、建筑师、诗人。
- ③⑧ 引自朱龙华: 《杰出的雕刻家米开朗琪罗》第33页, 商务版, 1981年; 又见丹纳: 《艺术哲学》(傅雷译), 第21页。
- ③⑨ 阿·丢勒 (Albrecht Durer, 1471—1528), 德国画家、铜版雕刻家、建筑师。
- ④① 《乌托邦》里有个基督徒受了处分, 因为他“煽动了人”; 莫尔可以和个别路德的新教徒有良好关系, 却不能反对整个运动。参考陈启能: 《论莫尔与康帕内拉》, 《文史哲》, 1963年4月。
- ④② 同注②⑦。
- ④③ 马克思引用的说法, 见《资本论》第24章: “所谓原始积累”, 《马克思恩格斯全集》第23卷, 第787页, 人民出版社1972年版
- ④④ R·德沃露, 第二艾瑟克斯伯爵 (Essex, 1566—1601), 伊丽莎白宠臣之一, 因对女王不满, 发起暴动, 被处死刑。
- ④⑤ 莱欧斯雷·骚桑普顿伯爵 (H·Southampton, 1573—1624), 莎士比亚的保护人和朋友。
- ④⑥ 克洛特维尔 (P·Crutwell): 《莎士比亚的时刻》, 第一章“1590年后莎士比亚的十四行诗”, 伦敦, 1954。
- ④⑦ 集中写“黑女郎”的是第127—152首, 第40—42首也有暗示。
- ④⑧ 约瑟·霍尔 (Joseph Hall, 1574—1656), 英国讽刺诗人与教士。
- ④⑨ 约翰·玛斯顿 (John Marston, 1575?—1634), 英国剧作者。
- ④⑩ 约翰·邓恩 (John Donne, 1572—1631), 英国诗人与教士。
- ④⑪ 转引自E·洛古依与L·卡扎缅: 《英国文学史》第322页, 英国Temple版, 1933。

- ⑤① 约翰·邓恩：《第一纪念日》第191—218行，引自J·雷色曼：《玄学派诗人们》第62—63页，牛津，1934。
- ⑤② 海涅（H·Heine）：《莎士比亚的少女和妇人》（1839），见《莎士比亚评论汇编》上册，第327页，中国社会科学出版社，1979年版。
- ⑤③ 见T·斯本塞（T·J·B·Spencer）：《哈姆雷特的衰退》，收入《埃文河上的斯特拉福德镇的研究：〈哈姆雷特〉》，伦敦1963。
- ⑤④ H·麦肯吉（MacKenzie）在18世纪写过两篇论《哈姆雷特》的文章，载《明镜》99和100号，见《埃文河上的斯特拉福德镇的研究：〈哈姆雷特〉》。
- ⑤⑤ W·哈兹列特（Hazlit）：《哈姆雷特》，《莎士比亚人物》第104页，伦敦，1817。
- ⑤⑥ 转引自斯本塞文章，见《埃文河上的斯特拉福德镇的研究：〈哈姆雷特〉》。
- ⑤⑦ 同上。
- ⑤⑧ 爱默生（R·Emerson，1803—1882），美国诗人，散文家。
- ⑤⑨ 罗维尔（J·Lowell，1819—1891），美国诗人。
- ⑤⑩ 伯朗宁（R·Browning，1812—1889），英国诗人。
- ⑤⑪ 玛拉梅（S·Mallarme，1842—1898），法国诗人。
- ⑤⑫ 见斯本塞：《哈姆雷特的衰退》。
- ⑤⑬ 转引自J·维尔逊主编的新剑桥大学版《哈姆雷特》序言，第95页，纽约，1934。
- ⑤⑭ 见《文艺春秋》，1949年8月3日。
- ⑤⑮ 法国作家夏多勃里昂（F·Chateaubriand，1765—1848）同名小说中的主人公；转引自斯本塞的《哈姆雷特的衰退》一文。
- ⑤⑯ 恩格斯1859年5月18日致斐·拉萨尔的信。《马克思恩格斯选集》第4卷，第346页，人民出版社1972年版。
- ⑤⑰ 约翰逊（S·Johnson）：“如果要说出莎士比亚戏剧的特征，

指出各剧不同于其它剧作的特殊优点来，那我们应该给《哈姆雷特》以多样化的赞誉”。见《关于〈哈姆雷特〉的评注》，J·莱维逊编《〈哈姆雷特〉讨论集》，波士顿，1960。

- ⑥8 第一对折本有第二幕的划分。
- ⑥9 J·维尔逊主编《哈姆雷特》序言。
- ⑦0 S·约翰逊：《莎士比亚戏剧集》序言（1765），见《莎士比亚评论汇编》上册，第60页。
- ⑦1 布利吉斯（R·Bridges）：《观众对莎士比亚戏剧的影响》转引自J·维尔逊主编《哈姆雷特》序言。
- ⑦2 歌德：《威廉·麦斯特的学习时代》（1795），《莎士比亚评论汇编》，第296页。
- ⑦3 J·维尔逊：《〈哈姆雷特〉一剧中发生了什么？》，剑桥大学出版社，1935。
- ⑦4 J·雷诺尔兹爵士（Sir Reynolds）语，见贺德森（Hudson）编《哈姆雷特》，温德莎版第108页注⑥。
- ⑦5 R·维斯特（West）：《意志的本色》，见《宫廷与堡垒》，耶鲁大学版，1957。
- ⑦6 A·布拉德雷：《莎士比亚悲剧〈哈姆雷特〉》第123、129页，美国，弗斯特版。
- ⑦7 布拉德雷则认为使用过去时态是因为他看到莪菲丽娅已死。
- ⑦8 同注⑦6。
- ⑦9 克洛特维尔：《莎士比亚的时刻》第128页。
- ⑧0 马克思：《六月十八日的失利——增援部队》。《马克思恩格斯全集》第11卷，第358页。
- ⑧1 屠岸译《莎士比亚十四行诗》，上海译文出版社1981年版。
- ⑧2 “Union”是最大而美的珍珠之名，但也有结合之意。为了说明双关语，此处对卞之琳译文：“收你的珍珠吧！”暂作改动。
- ⑧3 同注⑧0。

- ⑧ 同注⑦。
- ⑨ 达门与皮提阿斯是生死朋友。
- ⑩ 尼罗：罗马皇帝（54—68）。
- ⑪ 海庇亮：希腊泰坦神之一，天与地之子。
- ⑫ 乔武：罗马众神之父，相当于宙斯。
- ⑬ 迈格利：罗马神话中的信使和商业、旅行之神。
- ⑭ 莎士比亚时代一种绮丽夸饰的文体，得名于约翰·黎里的同名小说。
- 彼彼·亚历山大（P·Alexander）：《莎士比亚的生平和艺术》第66页，纽约大学版，1967。
- ⑮ 考茨基：《莫尔及其乌托邦》第125页，1963。
- ⑯ 有些论者撰文专谈哈姆雷特的消极本质，比如R·贝利在《数不到两下：关于〈哈姆雷特〉》一文（收入《莎士比亚年鉴》第28卷，1975）中就“哈姆雷特意识”的问题加以发挥时，即认为其重要特点是具有自我保护、自我肯定、自我突出等本能的“强烈的自我中心”思想意识。贝利的观点中有合理的成分，但所作的说明或阐述是不免片面、不够中肯的。
- ⑰ 陶尔曼（A·Tollman）：《关于〈哈姆雷特〉诸看法的看法》，P·M·L·A·XIII，再版本，1906。
- ⑱ 托·玛斯·汉莫1736年提出。
- ⑲ 同注⑲。
- ⑳ A·史雷格尔：《戏剧艺术与文学讲座》II，2。（1811）。
- ㉑ 柯·列律治：《关于莎士比亚的演讲。哈姆雷特》（1818），见《莎士比亚评论汇编》上册，第146页。
- ㉒ 别林斯基：《莎士比亚的剧本〈汉姆莱脱〉——莫恰洛夫扮演汉姆莱脱的角色》，见《莎士比亚评论汇编》上第430—436页。
- ㉓ A·布拉德雷：《莎士比亚悲剧〈哈姆雷特〉》，1904。
- ㉔ 布拉德雷予以反驳的一种解释，同上书。

- ⑫ L·奈茨：《对哈姆雷特的一种看法》，1960。
- ⑬ 萨拉瓦多·德·玛达雷戈：《论〈哈姆雷特〉》，1948。
- ⑭ 伊撒克·罗艾：《莎士比亚关于疯狂的描写》，见《美国疯狂病丛刊》1847年第3期。
- ⑮ 恩奈斯特·琼恩斯：《实用心理分析》，“俄狄浦斯情结是哈姆雷特秘密的一种解释”。
- ⑯ 彼得·乌尔：《人物与角色，从理查三世到哈姆雷特》，收入约翰·布朗等编《斯特拉弗研究》第五辑。
- ⑰ J·维尔逊的解释是，做了“情况和激情的俘虏”，其他论者也有这样理解的，认为是谴责自己因“激情”过份了而影响了复仇。相反的意见是：王子很重视热情，所以说的是指热情不足。本文根据“Lapsed”一词的基本意思，同意第二种解释，意思是由于拖延了时间而热情不足。如果按第一种解释，那也仍然可以包含对具体复仇目的或热情反而淡忘了。
- ⑱ 朱维之：《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》，收入《世界文学名著评选》第一集，第56页，江西人民出版社。
- ⑲ 同注⑱。
- ⑳ H·查尔顿：《哈姆雷特》，见《莎士比亚悲剧》，剑桥大学版，1948年。
- ㉑ 麦克·梅那德：《哈姆雷特的世界》，收入J·莱文逊编《哈姆雷特讨论集》，波士顿，1960。
- ㉒ 此处的“他”指克劳迪斯。
- ㉓ “Parley”一词原意指封建时期，战争双方在战场上的谈判。
- ㉔ 莎士比亚用“arms”的双关意思是手臂和家徽，亚当是《圣经·旧约·创世纪》中上帝所创造的第一个得劳动的男人。
- ㉕ 英国14世纪约翰·鲍尔为鼓动农民起义所宣传的原始基督教的社会涵义，对于1381年农民大起义有重要作用。

《奥瑟罗》艺术分析

一 《奥瑟罗》的特点、构思及其意义

在四大悲剧中间，《奥瑟罗》^①的时代色彩最为鲜明，也最富有特点。它是根据狄提奥的故事集《寓言百篇》^②，并取材于当代的生活^③写成的，而不象其他三大悲剧那样假托中世纪的历史故事或远古传说。它的剧中人物、戏剧冲突、思想内容等，都是直接或间接地同那整个时期的转变——从“地理大发现”到文艺复兴末期约一百余年的历史中大量事态以及人与社会的深刻变化紧密相联的。这就决定了它的特点。它闪烁着照亮了近代黎明早期的浪漫主义的光彩，同时又象其它三大悲剧一样，揭示了一六〇〇年前后的社会的黑暗（这在广度方面是较差的，但在揭露极端个人主义思想意识和人与人之间畸形关系的可怕实质方面则很深刻）。

关于那个巨大的历史转变时期，恩格斯曾经准确而又巧妙地称之为“资产阶级的漫游骑士的时代”，并指出了“这个时代也有自己的浪漫事迹和爱情的幻想，但都是按照资产阶级的方式，而且归根到底是抱着资产阶级的目的的。”^④关于当时的“浪漫事迹”，众所周知，十五世纪的“地理大发现”是在欧洲人的眼前第一次展现出了整个的地球。航海家、冒险家、最

早的殖民活动者应运而生，他们开辟了通往东方“天堂”的新航线，争得了市场与货源，他们干出了大肆掠夺非洲、墨西哥、西印度等地的金银财宝和奴隶的种种“丰功伟绩”。这种破天荒的致富活动颇令人瞩目，并且分别受到英、西、葡等国当局的嘉奖和赞助，而随即出现的新奇怪诞的旅行游记和海外奇谈，更引起人们强烈的兴趣。难怪在莎士比亚戏剧里边，不仅可以找到有关这一类“浪漫事迹”的情节与对话，而且也发现现象彼特鲁乔、摩洛哥王子、普洛士丕罗和奥瑟罗式的人物。

可以说，从《驯悍记》（第一幕第三场）里彼特鲁乔表示他根本不怕女人的泼悍的一段话中，就已经听到了类似奥瑟罗的经历^⑤。

你们以为一点点的吵闹，就可以使我掩耳退却吗？难道我不曾听见狮子的怒吼？难道我不曾听见过海上的狂风暴浪，象一头疯狂的巨熊一样咆哮？难道我不曾听见过战场上的炮轰，天空中的霹雳？难道我不曾在白刃相交的激战中，听见过震天的杀声，万马的嘶奔，金鼓的雷鸣？”^⑥。

（第一幕第三场）

这很容易叫人联想起奥瑟罗在第四幕第三场中向事业告别的那一段。当然，这可能是彼特鲁乔羡慕那种时髦的浪漫光彩所讲的大话，但是他却生动地反映出那个时代的“浪漫事迹”所给予人们的印象以及当时人们，特别是青年，对新“英雄气概”的向往和钦佩。因此，对身经百战、有独特冒险经历的威尼斯统帅奥瑟罗的这一戏剧情节的喜爱，可以说是具有代表性或时代意义的。

奥瑟罗对苔丝德梦娜父女陈述的见闻和经历，“……那些

广大的岩窟、荒凉的沙漠、突兀的崖蟑，巍峨的峰岭，彼此相食的野蛮部落，和肩下生头的化外异民”^⑦。此话题本身就引人入胜，而对于深居闺阁的少女苔丝德梦娜来说，就更使她感到惊异与新奇，也更富有悲凉的诗意。难怪她被那梦里也少见的宏伟景色和怪异奇观给吸引住了。奥瑟罗的话把她带进了一个新奇的世界，可以说在“外界视线和内心视线”都给她开阔了“无限广大的视野”^⑧。但是更深地触动苔丝德梦娜，使她在惊异之中感到无限悲惨的，则是奥瑟罗一生的灾难：从儿时起“年复一年所经历的各种战争、围城和意外的遭遇”“最可怕的灾祸……间不容发的脱险，在傲慢的敌人手中被俘为奴，和遇赎脱身的经过。”这又是多么惊人和可悲。不过，奥瑟罗的这种经历立即说明他非但不属于当时“漫游骑士”的行列，反而正是这些“浪漫事迹”的直接受害者。西方评论界有不少涉及奥瑟罗是摩尔还是尼格罗的争论，实际上这些争论并无多少意义，却往往反映评论者对于黑人的顽固成见与厌恶。剧中奥瑟罗的遭遇说明他本身就是那个历史时期饱受白人征服、奴役、劫掠、杀戮的非洲民族的一个代表；也是在非洲民族奋起反抗那残酷的暴力中间受过严酷锻炼的英雄的形象。当然，戏开场时，他已经接受了天主教并为盛极一时的威尼斯共和国效力了。奥瑟罗的上述经历和特点，在钦提奥的原作中是找不到的。莎士比亚特意给做了这种补充。诚然，莎士比亚对于“地理大发现”的史实、内幕等不可能真有认识。他和当时的英国人连摩尔人和黑人（尼格罗）也还区别不清^⑨，尽管一五五一年和一六〇〇年都有摩尔人到过英国^⑩，但莎士比亚是时代的触角，他的改动和补充，显示出他能全面敏锐地感受时代以及能给悲剧英雄的塑造提供坚实基础的艺术才能。这也是为了表达

他的人文主义的信念。苔丝德梦娜对奥瑟罗的真挚同情，实质上并不是一般少女善感的表现，而更是有人文主义所向往的仁爱与善良。因此，难以想象的人生灾难和不平深深震撼了她的心灵，激起了她的悲悯，而在她看来，面前那位自幼受苦漂泊的人，又是怎样值得崇敬的啊！

奥瑟罗全然不同于她所见到的威尼斯贵族或富有公子们。那并不在肤色相异或年龄稍长，而是在于不同凡响的另一番气度和精神。他是英雄人物，却纯朴自然，不卑不亢；他给人以外表轩昂、心胸开阔的印象；从他质朴的谈吐中透出了感情的真挚。

总之，苔丝德梦娜第一次接触这样的人。他很快吸引了她那“心灵的目光”。她当然不能象哈姆雷特那样概括出：“人是多么了不起的杰作”，然而只这一个奥瑟罗，就叫她由深切的同情而赞叹、倾倒了。她感到这才是真正的男子。因此可以说，莎士比亚是借奥瑟罗，特别是透过苔丝德梦娜无限倾慕的折光，又塑造出一个文艺复兴“巨人”式的人物。他富有浪漫色彩；他体现了个人自由和积极抗争的时代精神。

除对时代“浪漫事迹”的曲折反映之外，《奥瑟罗》更着重地写了爱情。恩格斯不是在他的论断里曾同时指出了那个时代更“有自己的爱情的幻想”吗？他曾阐明以爱情为婚姻基础的现代性爱对资本主义生产最为合适，因为它用“自由”契约代替了世代相因的习俗。十五、六世纪初兴的西欧资产阶级越来越承认在婚姻方面有缔结契约的自由。而尽管实质上的买卖婚姻不能消除，爱情的结合已然变成一种新的理想或做人的权利。“仅仅为了能彼此结合，双方甘冒很大的危险，直至拿生命孤注一掷”^①。这种理想和追求以及有关的新道德标准，也一跃而成为文艺复兴文学的重要题材。莎士比亚的诗歌、戏剧

也不例外。

在十六世纪九十年代或一六〇一年以前，莎翁曾热情洋溢地描绘那些为爱情而奋斗的机智忠诚的青年男女。《罗米欧与朱丽叶》就是令人难忘的爱情悲剧。虽说是悲剧，它却蕴含着乐观精神和对于爱情理想的诚挚信念；表现了男女主人公的充满了诗意的美和单纯。在那出戏里，有反抗封建世仇和宗法家长制的困难，却没有思想“中毒”和对于爱情的怀疑。可是从十六世纪末开始，英国的社会风气变了；文艺作品中对爱情和忠贞的歌颂常被怀疑和嘲讽所代替。莎士比亚十四行诗中出现了并不专情的“黑肤女郎”；哈姆雷特呼出了：“女人，你的名字是脆弱！”并且叫奥菲丽亚“进尼姑庵去！”一时间，淫荡背叛成了社会风气和文艺的内容（或者揭发的问题，莎士比亚的《特洛伊洛斯和克蕾雪达》就是鞭笞这种丑恶风气的）。也许正是由于这种缘故，莎士比亚又着意于坚持理想，而特别在《奥瑟罗》里重新表达了他对纯洁爱情与“人性”美的信念。而这一次，他显然是提出了更高的标准和要求；一方面，建立在心灵相通和共同的生活要求之上的，甚至能突破各种庸俗成见与障碍的真挚的爱情；一方面，不只是“有情人皆成眷属”的理想，而更是持久不变的婚后相爱。所以奥瑟罗吐露出要同苔丝德梦娜成家的渴望：

……要不是我真心

爱上了温柔的苔丝德梦娜，那尽管你把大海洋里的珍宝都拿来给我，我也不愿意抛下了无拘无束，

独身的生活，去套上那家室之累。”^②

（一幕二场）

而他在塞浦路斯岛一见到爱妻时，就热情地称她为“我美丽的
女战士”。苔丝德梦娜“不愿意出嫁”，可是她看到了奥瑟罗
的价值，就

……情愿把我自己的命运投入风暴，要向这世界宣告：我的心
灵 倾倒在他跟前——为了他这样好。我透过他的心，再看到他
的人。我已经把我的灵魂和命运献给了他的荣誉和他的英雄 事
业”。

（第一幕第三场）

这不仅是为爱情而相爱，而且是要通过爱情来加倍充实生活的
意义，使对方的“事业”与“荣誉”更放光彩。

莎翁第一百一十六首十四行诗均有同样的理想。“让我承
认两颗真心的结合是阻止不了的”^⑩ 爱情果真是“真心的结
合”的话，它就成了极大的精神力量，它忠贞不渝，既不做
“时间的玩偶”，又不因为对方有变而随着变心，爱情有如北
斗星，能为“一切迷途的船只去引路”。

可以认为，奥瑟罗和苔丝德梦娜的爱情，正是这首“商籁”
的戏剧化的表现。莎士比亚笔下的苔丝德梦娜恰是诗中所提的
全部要求的完美的体现者。她的爱情真正象诗里所歌颂的：
“……永远固定的标志，它正视风暴，永远也不会动摇；就到
灭亡的边缘，也不低头。”^⑪

所以苔丝德梦娜是莎翁理想的(或理想化了的)人物。为了
爱情，苔丝德梦娜把种族，门第和年龄的差异都置诸脑后了。

当然，不可讳言，莎士比亚爱情理想的绝对性——爱必须
是固定的，哪怕对方有变，也永远不变——反映了他的观点的
局限性，但这“爱情的幻想”确实是他的时代与阶级的要求。

另一方面，莎翁对生活“气候”的高度敏感，使他在“幻想”中间不忘现实。他也清晰地看到了生活当中存在着毁灭理想的风浪与暗礁。

奥瑟罗的爱情，象苔丝德梦娜的一样也达到了极高的境地，充满了真挚的信念和幸福感，然而可悲的是，他这“一叶小舟”却遭遇上意想不到的人生的恶浪，而几乎被完全击垮，跌进了“地狱”。这中间，他不再把苔丝德梦娜同自己的“真心的结合”当作“无价之宝”和“引路明星”了；相反，对方至死不变；他的灵魂却抵不住黑暗影响的侵袭，为怀疑，妒嫉和忧伤所吞噬。联系第一百一十六首十四行诗来看，奥瑟罗是从正反两个方面表现了莎翁关于爱情的思想的。正如他自己最后概括的，他这个人：

“用情太深，却不善于用情，
这个人不容易妒嫉，可是一旦
起了疑心，就一发不可收拾。”

（第五幕第二场）

有的论者无视悲剧结尾与爱情主题之间的关系，一味强调奥瑟罗死前并没想着苔丝德梦娜，而是陷入了自我吹嘘与欺骗，认为他同苔丝德梦娜相距极远了，或者感到地狱已把他们分开之类。实际上，在悲剧结束前，莎翁着力描写了真相大白的过程和效果，奥瑟罗恢复了对爱情的信心，用他最后的一吻表明他和苔丝德梦娜的心灵再度相通相合了。

我先吻了你，在我杀你之前，
我杀了自己，临死还得吻一吻你。

（第五幕第二场）

莎翁的意图显然是要表现人文主义的信念：黑暗势力虽然猖獗，真、善、美终必胜利。

那么奥瑟罗为什么产生了妒嫉与仇恨？他和苔丝德梦娜为什么双双死于非命？

真正的原因只是在于两位主人公的性格吗？或者是只在于他们的婚姻本身就有所谓“易损性”（Vulnerability）吗？当然不能那样看。问题的关键首先是在于现实的包围与毒害，其次才是个人的错误和责任。

这也就是剧本最主要的内容，即莎翁对于践踏理想和扼杀美好事物的死敌——社会黑暗势力与思潮的彻底揭露。只有充分看到这个核心内容之重要，理解反面人物的巨大典型性才能看全了莎翁此剧的完整的构思和独具的特点——它既着力表现了资本主义新时代的“浪漫”的开端，又重点地囊括了原始积累猖獗之下的可怕后果，从而使悲剧获得了极为深远的警世意义。这既是《奥瑟罗》悲剧的深刻现实主义精神之所在，又是它同早期反封建的爱情悲剧的重要区别。

莎士比亚又是从悲剧一开头就让观众看到了悲剧主人公的艰险处境的。在那封建主义与资本主义交替时期，新旧交错，斗争复杂。同悲剧主人公相对抗的，既有新式恶人，又有与之沆瀣一气，随时勾结的旧封建势力。在苔丝德梦娜离家正和奥瑟罗缔结良缘的夜晚，旗官伊阿古就伙同纨绔子弟洛德里哥在她家门前大喊大闹，大肆诽谤，意在惊起勃拉班旭和熟睡的亲戚、市民们，借以阻止两位新人的结合。果然勃拉班旭急怒交加，而他正是封建父权与官威的化身。他的表现，从几个方面暴露出了他贵族元老和封建家长的反动性。他发现女儿已经走掉的第一句话：“我以后怎么还能见人”就反映了他的旧荣誉

观。他愚昧落后，所以前后五次咬定女儿是被“左道邪术”迷住心窍了。他不能理解女儿；他们之间的距离，不是一般隔代的差异，而是新旧思想的极大的分歧。他后悔没把女儿给了洛德里哥；又想到幸而没有旁的女儿，不然的话，他会成为“专制暴君、用脚镣把她们都拴住了”。这叫人想到倘若苔丝德梦娜没能“私奔”，那她必得嫁谁，又会受到怎样的威逼？可是多少论者只同情“老父”，而对女儿咬牙切齿。他在最后不仅拒绝再收留女儿，而且竟然恶狠狠地叫奥瑟罗把她看牢一些：

“她骗了父亲，将来难得不骗你”（这也是后来伊阿古抓住了大加发挥的）。更可怕的是，他非要置奥瑟罗于死地才解心头之恨。他有权势，能任意捕人和随便定罪：“我的一句话就是命令”……“你的罪状是行使邪术，妨害风化”。他目中无人，黑肤异族的奥瑟罗，在他看来不过是个丑陋的“东西”。

这些，莎翁写来笔力强劲，尤其可贵的是，他更以深邃的眼力洞视到勃拉班旭的思想本质和他的白人统治者的根本立场，

“象这种行为，竟可以放任不管，
奴隶就要翻身，异教徒也好当权。”

莎士比亚十分正确地反映出当时现实生活中封建势力仍很顽固，所以《奥》剧仍有反封建的目的与作用。然而苔丝德梦娜与奥瑟罗总算冲出了封建主义关口，他们面临的新型敌对势力，比起毕竟已经衰落的封建制度和习俗来要可怕得多，何况这种新势力又在利用封建遗毒。那正是伊阿古所代表的人生观，处世方式和冷酷自私、无比狡猾的品质与手段。（关于他的特点后面再作分析）

众所周知，资产阶级在逐步上升得势的过程中，以新的剥

削和压迫方式代替了旧的；把赤裸裸的利害关系和现金交易看成为人与人之间的唯一关系；而在十六世纪英国，这种变化与现象已极严重。伊丽莎白王朝末期，早先被掩盖着的社会黑暗，骇人听闻的血腥罪恶和道德败坏等等日益暴露和恶化。莎士比亚在创作初期也描绘过反面人物，但一六〇〇年以后，反面人物的形象显然增多和突出起来，而在克劳迪斯、爱德蒙、高纳里尔、里根、奥斯瓦尔德、麦克贝斯夫人等等中间，伊阿古确是高踞首位的。这是因为他是一个以活生生的特征体现出来的重大典型。他不光是捣乱使坏，而且是正面主人公及其所代表的一切精神价值的死敌。

由于伊阿古大耍阴谋，有些西方论者就从情节出发称此剧为“计谋剧”。这并不算错，然而却有损于《奥》剧深刻的思想性。我们要问的是，莎士比亚要借伊阿古表现什么？他所展示的矛盾冲突反映了怎样的生活“奥秘”？

著名论者布拉德雷曾认为《奥瑟罗》比其他三大悲剧逊色之处，是缺少一种广大而模糊的宇宙意念或存在，因而显得狭窄^⑤。诚然《奥》剧很少运用或联系“超自然”因素，也少有哲学性的思考。但是，除去上述的它在四大悲剧中独具的特点之外，它还有一种同样为布拉德雷等所忽视的人世现实冲突的严峻意识，或者说，一种近世文明所滋生的危险。伊阿古的塑造和悲剧主人公们的遭遇，真正显示了莎士比亚对于那个资本主义初起的重大转折时期人类历史悲剧性演变的深刻感受与观察。

他看到了人文主义所憧憬的理想的“黎明”并没有成为现实的“白昼”。文艺复兴运动所带来的新的愿望看来是难以实现，甚至于不易坚持了。我们知道，那实际上正是历史所使

然的。莎士比亚不可能洞悉资本主义的实质和历史的必然要求，以及这种愿望不能实现的原因，但是他对于威胁好人和击败人文主义理想的那种日益猖狂的新型的邪恶，却已经有了独到的见识。而这种洞察客观上是和历史的规律或“奥秘”相通相连的。

因此，必须看到伊阿古在全剧中的地位和意义；看到他贯穿始终，他同爱情理想以及人的价值之对立统一，而不能认为莎翁描绘伊阿古的用意只是在提供一出情节性强的“计谋剧”。人们也惯常称《奥》剧为描写爱情与嫉妒的悲剧，其实这也是不够全面的，因为不能概括全剧的整体构思，即在歌颂爱情理想的同时，更要暴露社会黑暗。可以设想，倘若不是奥瑟罗和苔丝德梦娜的形象十分生动，伊阿古则会给人留下压倒一切的印象，因为在他的形象上显然凝聚着莎翁的深切的思虑和高度的艺术表现力。

顺便可以提一下，有人认为《奥》剧可以从三个“水平”进行解释，1、个人的悲剧，2、社会性矛盾，3、玄学的深意、即善恶斗争的象征^⑧。这后一个抽象的深意，可以说是论者的推想，因为那在《奥》剧的构思当中并不存在玄学；象征性的因素只限于“魔鬼”，“地狱”之类诗意的比喻或意象。

值得注意的倒是，除去中心内容之外，《奥瑟罗》还呈现了一面本身不太显眼，然而却十分显形的“镜子”。这是论者还没太注意或谈到的，但它所反映的下述人生情景与实质却给悲剧提供了一个真正的背景，甚至发人深思的副主题。这也名是莎剧扎根于生活土壤的高度艺术真实的表现。

莎士比亚不会知道现代人所用的“两性之战”这个新名词，但他却对世代以来文明国家的婚姻制度、夫妻关系和

妇女命运，有深切的理解和逼真的描绘。

三幕三场，奥瑟罗在痛苦的独白中禁不住咒骂：“啊，罪孽的婚姻！”他感到不能真正抓住作妻子的心，他不能忍受眼看“心爱的人儿叫别人受用”，于是想到了，那

“……是象死一般

不可逃避的命运，我们生下来，
就注定要戴那顶倒霉的绿头巾”。

（第三幕第三场）

这完全是奥瑟罗的主观臆想吗？可惜，联系社会风习而言，并不是。伊阿古也强调在大城市里，那种“体面的冤鬼”多着哪，有成千上万。而当苔丝德梦娜询问爱米丽亚，世上是否真有对丈夫不忠的女人，她会不会干那种勾当时，对方毫不忌讳地回答：有，“可多着呢”，而为了最高的代价，她自己也是会干的。伊阿古单从妇女的“水性杨花”解释这类丑事；爱米丽亚则力说：“妻子不规矩，总是丈夫先有错。”莎士比亚让奥瑟罗说出了：

……但这是大人物的灾难

比穷人的命更苦。（重点为笔者所加）

（第三幕第三场）

这却是一个相当真实的概括。恩格斯也曾就此问题指出“历史的讽刺”^⑩，即只有在下层人民中间，才有真诚自由的婚姻。在上层背叛私通等情形则屡见不鲜。不能否认，正是这种社会风习使苔丝德梦娜遭了罪。这一点，下面还要再谈。

通过爱米丽亚的控诉和剧中主次情节，莎士比亚更是以深

切的同情写出了妇女的处境和命运。爱米丽亚历数“丈夫”的罪状，深有感触地抱怨他们无故吃醋、忘掉责任。

这些男人们个个都是好胃口，
我们只是块肉，他们贪馋地
把我们吞下去，等吃到再吃不下了
就把我们呕出来。

（第三幕第四场）

《奥》剧中有三个出场、两个没有出场的妇女。写得最简单的只有一句：“我母亲对您尽了做妻子的责任，把您看得比父亲还重。”

那正是苔丝德梦娜也要学习的“妇道”。第二个是母亲的侍女葩葩拉。她被所爱的人抛弃了，就借“杨柳歌”倾述悲苦。“她掉下的苦泪，叫石头都心酸”。但是却仍然说着：“不是他不好，是我该受他轻贱。”

而出场的琵央加，为了生计被迫为娼，却真心爱上了卡西奥。当她为卡西奥受伤而大哭时，不仅无人同情反而被诬为“凶手的同党”，被骂为“娼妇”，“真不要脸”。为自己辩护吗？马上又是更多的臭骂。就连卡西奥不是背后骂她：“真是一头臭猫”，而当面叫她“美人儿”、“宝贝儿”，拿她寻开心。

爱米丽亚对丈夫并不特别钟情，但是一直相信他是“好人”，凡事顺从他。她受他猜疑、冷淡、随意挖苦，但除去一句：“你不能这样冤枉人”之外，并不抱怨。可是终于发现她跟了多年的男人，竟是一个十恶不赦的坏蛋，她不能不撕肝裂肺似地喊出：“阴险呀，阴险啊！这下子可把我难过死了，啊，

阴险呀，阴险呀！”（第五幕第二场）。

而她只有在这样的关头才胆敢反抗那个“妇道”。“我本当听他的吩咐，现在可不能，也许，伊阿古，我永远不回那个家了。”她被凶狠地威胁、吆喝、痛骂为“娼妇”，最后吃了一剑丧命。

苔丝德梦娜，依据希腊文意思是“薄命”，奥瑟罗终于发现大错之后，喊她：“薄命的姑娘”，即由“星宿或天命注定”的，其实呢，她完全是现实生活的牺牲品。她那么年青美丽，温柔善良，才刚作新娘，打心里祝愿“爱情与欢乐与日俱增”，就遭了暗算，蒙了大冤。

奥瑟罗惊叹：

她的名誉本来
就象黛安娜的容颜那样皎洁，
现在已经玷污了，一团乌黑。

（第三幕第三场）

伊阿古在得意之中也承认：“有多少清白规矩的女人就这样蒙上~~不~~白之冤。”不仅冤枉，最后还死于她最热爱的男人之手！苔丝德梦娜被丈夫打耳光，骂“魔鬼”、骂“娼妇”叫“滚开”等等，内心太痛苦了，她死前只想着葩葩拉的“杨柳歌”，而爱米丽亚死前也哼唱它。她们的被杀和葩葩拉的被弃，是互相呼应和重复的。三个妇女和一首歌，表达了无数妇女的命运。所以现实中婚姻制度、夫妻关系和妇女命运，问题重重。莎士比亚是要人从这个总的背景，而不是孤立地，单纯从一个人物的性格来理解男女主人公的悲剧。

莎翁真实地反映了妇女比男子远为低下的地位和不幸，然而同时表现了她们作为人的价值。连论者们评为道德观念稀松

的爱米丽亚，最后也不怕威胁、坚持正义，大胆喊出：

……叫我闭嘴？不！
我偏要说个痛快，象北风一样，
不管上天下地，是神、是鬼、是人，
全都骂我，咒我，我还是要说话。

（第五幕第二场）

以上内容显然表现了莎士比亚反对封建主义的深刻的民主精神，另外，从艺术真实性来看，这种为剧本中心情节配以具有普遍意义的社会生活背景的写法，也确是非常精湛的。

二 莎士比亚刻画悲剧人物的艺术技巧

关于苔丝德梦娜

苔丝德梦娜既是一个高度理想的又是活生生的有血有肉而不概念化的人物。因此，她在莎翁众多的女角中间，虽然与人有相似之处，却又完全独特，是她自己本人。这种艺术成就很值得我们学习。

莎翁塑造她的艺术手法，似乎可以概括为以形象的真实体现感情之真挚。这听起来笼统简单，但或许能多少表达这个总的印象——写姣美的外形与罕见的心灵相一致，着力显示稀有的纯真爱情与热诚。这个总的印象是由下面的重点刻画形成的。

（一）大凡用心读过此剧或者观看过演出的，恐怕谁都难忘苔丝德梦娜首次上场，在元老院议事厅里出现所给人留下的印

象。从戏剧艺术和介绍人物的角度看，那可以说是莎士比亚一切女主人公都少有，或未曾有过的最精采的“亮相”或展现。当时的情况是：塞浦路斯岛告急；元老们深夜议事；大将奥瑟罗突然被控犯罪，需要有力的反证方可转危为安，应命出征；刚刚离家私奔的苔丝德梦娜本人必须当众面对严父与公爵。所以，时间、地点和事态共同形成了一个戏剧性极强的紧张情境。

可是苔丝德梦娜的出现，就好象乌黑的夜空一下子涌出了皓月一般，把整个院落都给照亮了。假如不是内心里充满热爱和信念，她怎么可能会是那样从容自然，毫不惊惧？她对勃拉班旭的话稳重得体，既尊重老父，又不忘其他的本分 and 个人的幸福。早在戏一开头，诗人在预示两位主人公的艰难处境时，就写出伊阿古肮脏透顶的嘲笑诽谤和洛德里哥诬蔑苔丝德梦娜“大逆不道”抛弃了做女儿的责任，把自己的一切都给了“一个到处漂泊，四方流浪的外邦人”。她未到之前，奥瑟罗关于两人恋爱过程的朴实陈述，已经一扫那种玷污的印象。现在苔丝德梦娜的态度和掷地有声的语言，更表现出她的心灵和意趣同那坏蛋和纨绔子弟的相对比，完全是判若天地的。苔丝德梦娜不仅勇敢地宣称，她早已看清楚了问题，即不顾一切跟命运对抗，而且说到她选择奥瑟罗，是由于他的心灵与德性；是由于她自己的心灵完全为他的尊贵德性所征服。她这种选择标准和高尚的感情，恰恰显示出她与众不同的精神要求。

面临奥瑟罗出征，得决定去留之下，她又十分明确大方地要求随同前往，而不象一般少女因腴腆胆怯而放弃机会。她不只是大胆或者是浪漫的好奇心理，而且更渴望和奥瑟罗同甘共苦。在她的心目中，跟奥瑟罗相结合，意味着能活得有意义。

总之，苔丝德梦娜首次出场就给人以突出的印象，人们不能不为她的仪态所吸引；而她的鲜明性格和优美的内心世界，则更加令人感到惊奇。

可是莎翁给她的三小段台词，前后一共只有二十七行诗句，这几乎是难以想象的力作。看来这里的奥秘，除上面所述的让她在最为紧张的关键时刻面临考验，从而表露出最内在的本质之外，主要是在于莎士比亚让她自己活起来，而且即使是在短暂的“亮相”中，也充分显示她自己的风貌和特征。这是演员应该力求体现的，而作为写人的技巧，这更值得认真学习。

(二)初步介绍了苔丝德梦娜之后，莎翁随剧情的发展继续绘声绘色地从几个方面展现人物的特征，比如他用逼真的笔触和纤细的感觉呈现出了苔丝德梦娜的容貌、体态、性情、修养和精神面貌。

苔丝德梦娜年轻貌美，莎士比亚让周围的人们，从勃拉班旭到奥瑟罗、卡西奥以至洛德里哥都情不自禁地夸赞她的美丽娇艳。伊阿古尽管用诽谤性语言，也同样肯定了这一点。值得注意的是，对她美貌的称赞并不是孤立的，而往往是以对她的禀性、美德的印象或赞许相伴随着。从一开始，勃拉班旭就表明她是“一个年轻美貌的姑娘”又“娇生惯养”，但却“不愿意出嫁，我们国内有多少风流王孙都亲近不上她”……。

这后一点立即可以引起注意。勃拉班旭意想不到他说出了一个不一般的矛盾，那就是他所不能理解的女儿高尚心灵的向往和意境。透过这句话，我们可以想象出她被类似洛德里哥的公子们垂涎追求以及她时时躲避的情景。

勃拉班旭进一步介绍她是个“十全十美的人儿”，但又“从来不是个放荡的孩子”。

“天性是那么稳重、文静，
甚至于动一动心，先就红了脸”。

(第一幕第三场)

他这是有意强调苔丝德梦娜文弱腴腆的特点。作为封建末期的大家闺秀，她娇美文静，就连她的脸红，也极真实生动，然而，勃拉班旭又看不透，她的稳重文静绝不是懦弱的表现，而恰恰显示她不轻浮俗气，她有性格或内在力量。

卡西奥向蒙坦诺夸赞苔丝德梦娜时，也是在肯定她“压倒了天下的艳名”和“天生丽质”的同时，说到即使“讲到舌敝唇焦”，“也讲不完她那许多好处啊”。二幕三场，伊阿古企图挑拨卡西奥，莎翁在对比这两个人物的美、丑心灵之中，又让人感到苔丝德梦娜的美貌与美德是一致的。

伊阿古 这么一个娘儿，就是天神看见了也有胃口的。

卡西奥 她真是个最优雅的女人。

伊阿古 我而且可以担保说，风骚透顶了。

卡西奥 听我说，她真是一朵鲜花般的美人儿。

伊阿古 你看看她那双眼睛，简直向人吊膀子。

卡西奥 是一双讨人喜欢的眼睛，不过我说，一点儿不轻佻。

伊阿古 她一开口说话，你的心不就怦的一跳吗？

卡西奥 她真是十全十美的美人儿。（重点为笔者所加）

(第二幕第三场)

阔少洛德里哥是垂涎苔丝德梦娜的姿色的，不过当伊阿古造谣她爱上了卡西奥时，他立即反驳：“爱上了他！嘿，不会有这种事”“我不相信有这样的事，她是顶纯洁的女人。”（重点为笔者所

加)

莎士比亚着重渲染苔丝德梦娜生得稀有的洁白这一点，又叫我们看到他不是单纯地写美，而是别有深意的。他不仅让女主人公之雪白和奥瑟罗的墨黑在人们心中产生不同的印象和反应（比如伊阿古就抓住这一点大肆诬蔑，叫喊什么“老黑羊”和“小白羊”，说她爱上了黑人是“反常、怪癖、不近人情”。勃拉班旭以极大的憎恶反对苔丝德梦娜投进了奥瑟罗“这丑东西的怀抱”），而且更用这个分歧和对比来突出崇高爱情和人的价值的主题：苔丝德梦娜不以“天使”自居；美德不以肤色黑白而定。

“要是‘美德的容颜总是俊秀，
你女婿长得黑、却一点也不丑。”

（第一幕第三场）

奥瑟罗下毒手时，最触动他的，又是给他那印象极深的对方的皎洁；他

“不愿毁伤那比雪更皎洁，
比雪花石膏更光滑的肌肤。”

（第五幕第二场）

可是此刻，已经中毒的奥瑟罗竟忘记了她心灵的纯洁，反而特别认为如果让她活下去，她肤色的洁白出众就会诱惑更多的男人。莎翁从这里极其微妙真实地透出了伊阿古的观点。

除美貌与美德之外，莎士比亚特意描绘了她的才华与素养。奥瑟罗说：

人家赞美我太太，说她漂亮，
待人亲热，能说、能歌、能舞，

能弹琴——这些话决不会叫我吃醋，
有了美德，这些就是锦上添花。

（第四幕第三场）

她的针线是多么精巧！好一个出色的音乐家！啊！她唱起歌来，叫
一头狗熊都忘记了它的野性！加上又多么聪明伶俐！

（第四幕第一场）

莎士比亚这样描绘，显然是用更多的特征来丰富人物形象，使之逼真，让人具体感到苔丝德梦娜是怎样的“十全十美”。此外，生活是楷模。文艺复兴时期，上层妇女受当时重视人文教育潮流的影响，有一度也尝试着学习古代语言等，但很快就转到音乐舞蹈、女红方面了。正如M·葛博谈到的^⑧，当时贵族妇女得有几方面的才能，才算是受了良好的教育。毫无疑问，苔丝德梦娜受过的训练和本领是有代表性的。

再一个十分重要的特点，是写出苔丝德梦娜的影响、价值和吸引力，从而衬托出奥瑟罗为何直至最后都不能不爱她。

他感到有了苔丝德梦娜，他的“灵魂已经尝到了最高的欢乐”；他把她比作“暴风雨后的一片明媚的风光”。当他认为已经失去她的爱情时，他立即觉得失去了平和的心境，甚至于事业的热爱：“啊，从此永别了，平静的心情！永别了！……永别了！奥瑟罗的事业就此完了！”他对她的评价是那样高，即使决定要下手杀她了，还认为“世上再没有比她更可爱的人儿了！她，尽可以躺在一位皇帝的身边，命令他做苦工。”

当伊阿古假意帮助卡西奥时，曾经说过：“咱们的将军夫人现在就是将军的将军。我说这句话，因为咱们的将军越看

她越美，越想她越好，整个儿拜倒在她眼前啦”。跟着又说：

她天性慷慨，就象那汪洋大海。
至于由她去说服摩尔人——即使叫
他背弃宗教信仰，抛却了一切得救
的希望，也没有什么难。

（第二幕第三场）

伊阿古的话，语气上是有意夸张的，但却合乎实情。受骗之后，奥瑟罗仍强烈地感到假如苔丝德梦娜是纯洁的话，她价值有多高：

啊，只要她心好，
哪怕上帝用整块宝石雕成了这个
花花世界来换我的苔丝德梦娜，
我也不答应。

（第五幕第二场）

而当他最后明白真相时，他以“愚蠢的印度人”自比，真切地说出了她象一颗珍珠，“价值胜过了他那整个部落。”

但是莎士比亚不仅描写苔丝德梦娜对于奥瑟罗的影响，他更从侧面通过艾米丽亚和苔丝德梦娜的对比，以及让前者对于和自己十分不同的女主人，特别是她的纯洁和温良，产生了很深的感情和信念，来加以展示。

（三）由于《奥瑟罗》是诗剧，由于要加强理想女性苔丝德梦娜完美无双的印象，莎士比亚的另一个手法是使之升华，把她同造物主、天使、大自然因素、甚至宇宙，互相联系谐调起来。

比如热情的卡西奥庆贺苔丝德梦娜平安抵达塞浦路斯岛时，就设想奔腾的浪涛、怒号的狂风、海底的沙滩与暗礁，都

好象也懂得爱惜美人似的

一齐收敛起它们作恶的本性，
放过了
神圣的苔丝德梦娜。

(第二幕第一场)

奥瑟罗深深感到，如果有一天不再爱恋苔丝德梦娜了，那“天翻地覆的灾难又到了”。而同“灾难”相对立的，则是和谐宁静，那也就是天人般的苔丝德梦娜所能给他的精神的慰藉，奥瑟罗由她联想到唇红齿白的小天使；在杀她之前，又意识到她是：“造化的心血结晶”，

你的火焰一旦熄灭了，我不知道，
哪儿有天上盗来的神火，能够
还给你生命的光辉。

(第五幕第二场)

随后他又感到被误杀的苔丝德梦娜是属于天堂的，而自己却将被魔鬼用鞭子赶走，
不许我张望这天堂的景象！

(第五幕第二场)

(四)但是也许正因为高度渲染了苔丝德梦娜给人的崇高神圣的印象，莎士比亚又特意描绘出她日常平凡的样子，她的一般人的心理要求和性格缺陷，使人能看见一个也食人间烟火的、活生生的苔丝德梦娜。

奥瑟罗对议员们追述他们恋爱过程时，就勾划出苔德丝梦娜那种忙于家务，动作迅速和心血波动的神情。他说“有好几次家务把她拉走了，她总是尽快料理好了，再又赶回来！”我

们可以想象到她“贪得无厌”地出神倾听的神态；听到她的叹息，相信她禁不住流泪。但她不仅是心软，她同时又具有既怕羞又大胆的姑娘们的机智，比如，实际上是她先主动表示爱情的，但不直说自己喜欢对方，却给他一个明白的暗示：“……要是我有朋友爱上了她，只消教他讲我的故事，就能打动她的心”。当公事结束，公爵命令奥瑟罗立即出发时，苔丝德梦娜禁不住发问：“今晚，公翁？”仅仅三四个字就充分透露了她的吃惊、惋惜和抑制不住的感情。那毕竟是她新婚之夜啊！

到塞浦路斯岛后，她对奥瑟罗的安危十分担心，“啊，可是我怕！”但她不愿流露自己的心思因而装作高兴，让伊阿古说笑话。她这种表现曾惹起不少论者的责骂，但实际上，那并不能说明什么爱“伪装”，“不顾身分”，甚至“爱听野话”的攻击，而是表现她有礼貌、不矜持、能够活泼愉快，而对于伊阿古嘲笑妇女的粗话，也笑着反驳：

“，岂有此理！你侮辱我们女人。”

“你怎么说，卡西奥，他说话不是太粗俗了吗？”

（第二幕第一场）

论者还爱责怪苔丝德梦娜为卡西奥求情竟是那样蠢笨、不圆通。她可能不够机灵，对奥瑟罗的情绪太不敏感；她也许不该干涉或者过问丈夫的“公事”，然而也不能忘记，她是一位正被无限珍爱着的新嫁娘，同时自己热爱丈夫超出一切。她本能地要行使一下自己的“权力”，看看自己的影响。她也不可能明白奥瑟罗为何拖延。她这种不自觉的心理和诚挚的本性，加上对卡西奥的极大同情，使她情不自禁地表示过头了：

你放心好了，要是我发誓给朋友帮忙，那么我一定帮忙到底。我那丈夫不答应，他就别想太平；我叫他睡不着觉，不跟他罢休，缠住他，叫他头痛，……，他上床就象上课、吃饭就象忏悔。

(第四幕第二场)

这是有意夸张叫卡西奥放心，可是字里行间，闪出了她的淘气、自信和得意。她责怪奥瑟罗，又半开玩笑地提出如果真要试试他的真心，就得叫他做件有“分量”的“关系重大的事”。这都是活脱脱地画出了她新嫁娘的幸福心情和信心。至于她对丈夫推脱说手绢没丢的表现，可能是一种软弱，但绝不应该被视为“好作假、不诚实”，她也许是感到没有真丢。另外，苔丝德梦娜从小没受过斥责，她象孩子似地害怕严厉凶狠，期望温柔体贴。所以当奥瑟罗一再发狠时，她巴不得他能象大人管小孩那样对待她，她这种心情十分真实动人。

(五) 莎士比亚在塑造“理想化”的苔丝德梦娜之中，不忘人物的典型性和人物本身情感逻辑的规律。有些论者认为她的性格前后不一致——开始时大胆勇敢，不怕行为出格，但后来竟变成软弱无力的受气包了。

苔丝德梦娜被召到议会来面对问题时，确实表现了惊人的内在力量，她可以面对世界而无愧无畏，因为坚信自己是选择了难得的好人和英雄。她深知她们双方都并非为了情欲或其它世俗的考虑。假如说莎翁的许多少女都因爱情而大胆行动，从而体现了个性解放的新精神，那么具有“慧眼”和“纯真的苔丝德梦娜，在行动上是可以更为勇敢果断，也可以说是更有典型性的。然而关于那些少女，莎翁仅写到“有情人终成眷属”或“皆大欢喜”；苔丝德梦娜则是他歌颂忠贞妻子和至死不渝的爱情的典范。

应该看到，即使在悲剧的开头，莎士比亚也不是片面地只写苔丝德梦娜的勇敢大胆；相反，他同时又显示出她的温和与谦逊，比如在表现她不遵父命而自主婚姻的同时，莎翁就明白地点出了她丝毫不怀疑作妻子的要对丈夫尽责的传统规范，并且要以自己的母亲作为榜样。苔丝德梦娜虽是“新人”，却也保持了社会与宗教的要求和教导——顺从丈夫，不过由于诚挚的爱情，她更认为那是最高的权利、最大的幸福。所以她是轻松愉快地顺从丈夫的，但是随着剧情的发展，她逐渐变为痛苦不解地依顺着他的脾气。她无限伤心，却从来不怨恨他。当奥瑟罗在客人面前打她耳光、喝令她“滚开”的时候，她禁不住哭了，但是仍然安静地说出：“我不想留在这儿使您生气”。

当众无故受侮辱而能如此退让，并且仍然替对方考虑，这表面上虽然是软弱，实际上，却是惊人的自我克制和高度毅力的表现。当然，能有这样退让、原谅的态度和心情，最主要的不是性格起了变化，而是近乎迷恋的深情。苔丝德梦娜曾下跪发誓似地表白过：

他轻视我，遗弃我，而我竟有一刻不爱他，或者将来会有一刻不爱他，那么永远别给我幸福吧！

他的无情可以摧毁我的生命，

可是要了我的命，也毁不了

我对他的爱情。

(第四幕第一场)

我一心爱他，

就连他的犷脾气、责备和发怒——

……也是可爱的。

(第四幕第二场)

所以，在莎士比亚写来，她那样顺从的真正动机，并不是懦弱，而是始终不变的爱情。这样的描绘，倒是进一步把她理想化。

苔丝德梦娜的爱情使她认为奥瑟罗绝对不会嫉妒；她的单纯和忠贞又使她不可能想到奥瑟罗发怒的原因。因此，她一再设想他遇到了国事上的难题，或者对于调回威尼斯不满。与此同时，她更谴责自己在心里也有过埋怨；开导自己不应把男人当作天神，期望他们天天象新婚之夜那样温存。这一切思想和心理活动都是合乎她的性格的。还应该看到，除去单纯和迷恋之外，苔丝德梦娜又是个虔诚的基督徒。她力求向善，所以对于爱米丽亚所说的：男人们教给妻子“干坏事”，她的信念却是：

上天教给我的是善良

拿罪恶当警戒，别拿罪恶当榜样。

（第四幕第三场）

而当奥瑟罗要杀她，叫她“把你的罪孽想一想”时，她回答：“那就是我爱你。”这是由于在当时的虔诚信徒们看来，爱世人超过爱上帝是有罪的。苔丝德梦娜只在这一点上违背了教义。但宗教的熏陶使她不忘宽恕，当爱米丽亚提出准是有人出坏造谣时，她真心地表示：“要是真有这个人，上天宽恕他吧”。而讲求实际的爱米丽亚则痛骂：

让绞刑架上的绳子来宽恕吧，

地狱里的恶魔来咬他的骨头吧！

（第四幕第二场）

苔丝德梦娜从来不说凶狠的话，对于奥瑟罗的变化，她只信是自己的“命运”不好。她是出于最大的关怀和热爱，而毫不勉强地宽恕了奥瑟罗，并且宁肯撒谎也要为他开脱谋杀之罪。

苔丝德梦娜是不是象那些论者所说的，丝毫不反抗呢？其实也不是。问题在于要按她的性格逻辑来加以衡量。当奥瑟罗明白指责她是“娼妇”，犯了与卡西奥通奸之罪时，她并非不反驳、不分辩，而是照实申述和反问：

天上知道得清楚，我是贞洁的。

为什么说我欺骗我的主？

我欺骗了谁？谁做出了骗人的勾当？

（第四幕第二场）

面对将要被杀的情形，苔丝德梦娜曾提出把卡西奥叫来对质：

“不！凭着我的生命和灵魂起誓，把他叫来问好了。”

然后，她又申述从没送过他东西；猜中了手帕必定是他捡到的，而在误信卡西奥已死之下，她只得哀求叫她多活一天、一夜、半个钟头。不错，象她这样的反抗，确实不强烈，然而，必须看到，从她的性格、教养、宗教约束来看，陈说事实、指天发誓、求对方慈悲，则是她唯一的方式。她只能这样做，也只能达到那种强度。我们不能按现代的标准断言她变软弱了。

所以从艺术上看，苔丝德梦娜的形象是很成功的。莎士比亚要以她的“十全十美”体现忠贞不渝的爱情理想和“人”的价值，这本身带有主观幻想的色彩，但他不是用人物作抽象的传声筒，而是竭力从生活出发，赋予她以充分的生命力和真实性。前面说过，莎士比亚是让她凭着自己的思想感情和行为举动来显示出特征，从而令人感到可信，感到在她身上，那些“真善、美”，也就是她的性格。

关于奥瑟罗

关于这位主人公，两个常有的看法是：他是位坚强博大和

灵魂高尚的英雄，其所以杀害爱妻，只是由于轻信，尤其是奸谗者伊阿古过于狡猾所致。

奥瑟罗并不那么高尚，而是个自我意识很强和性格有缺陷的人；他是急急不能待地就听信了伊阿古，责任更在他本人。

显然，两种看法都不免片面。^⑩那些论者都忽略了奥瑟罗最后的要求——呈报案情时：

在公文上实事求是地讲到我，
不必为我开脱，也不要故意糟蹋我。

（第五幕第二场）

他自称是个“正大光明的凶手”，这就包含着正反两面，所以对他必须既见高山又窥深谷。他的确“正大光明”，但毕竟堕落成了残忍的杀妻犯。他本人有责任，但他令人同情，因为他是受骗者。这正是莎翁对于这位悲剧英雄的整体构思，说明他忠实于生活所固有的复杂性。

仔细分析莎翁塑造奥瑟罗的艺术成就，有三点很突出：①人物十分单纯高尚，但绝非是简单地以粗线条勾画的；相反，是向人物心灵深处开掘，在单纯沉着之中透露深藏的本性以及细小的、有可能激化或偏颇起来的苗头。②绝非静止地加以描述，而是着力展示人物的内心矛盾、思想感情的反复以及悲剧性的演变，交待出外因与内因的交错，外因为主导，内因也起作用。③写情感的波动和大幅度升沉，特别是奥瑟罗上天入地般的极度欢乐和难忍的折磨与悲苦，从而加深悲剧性和思想意义。下面试作具体分析，借以表明这种特点。

第一，莎士比亚首先是立意要树起奥瑟罗的高大形象。然而，不象在其他三大悲剧里，较早地让主人公上场，或是叫旁

人正面介绍和称赞主人公，而是让一个军人、一个阔少不提名地议论“他”（“他”的名字直到第三场中才明确）。他们“恨”他；“他自认为是，自认为了不起”；“拿夸夸其谈的空话……军事上的口头禅”搪塞要人；“他”不让有战功的人当副将，反而选中一个没有作战知识和经验的家伙；“他”原来是个“摩尔”，正在糟蹋“小白羊”的“老黑羊”，“一头非洲的公马”，一个“淫棍”、“一个到处漂泊、四方流浪的外邦人。”可是，局势吃紧，政府“休想找第二个”象他那样有本领作战的人。

所以除去最后一点，整个是一副反面画像。这就是说，莎士比亚特意采用了先抑后扬的手法；而正象M·里德雷所见到的^②，这包含着几层用意，比如制造悬念，引起观众的好奇和期待；让观众从对比中看到主人公的不凡，并且因须排除已听到的漫画式的勾划，而所见到的印象就会更深；再则是可以引起对伊阿古的警惕，更不相信他的自我肯定。此外，莎翁是以这种开场叫人看到敌对势力正向主人公扑来。

紧接着，就象介绍苔丝德梦娜一样，莎翁也立即让他在极富戏剧性的场合中“亮相”。那就是一方面由副将夜半三更传公爵命令，要他火速到议会去面谈公事，不可耽误；一方面，有权有势的元老率领家丁、明火仗剑地前来逮捕他归案。但后来者不能如愿，而必须让他到国会去。这就直接而迅速地表现出奥瑟罗对威尼斯政府的特殊的重要性。此外，更重要的是，让我们看到主人公的惊人的从容与镇静，他的大将风度，他的充分的自信和毫不骄矜。

伊阿古以强烈的“义愤”述说某某对主人公的恶毒中伤，意在挑起后者的恼怒，可是得到的反应，却只是一句“还是随他

去吧。”这立即表现出一种不惧诽谤，不计一般得失的尊严与镇定。伊阿古转而强调元老的威信和婚姻会受阻挠的危险，但主人公仍然毫不惊慌，他深信，除去曾为政府立下汗马功劳之外，他的“品质、身分和光明的胸襟”以及他是因为爱情而要成家的动机。这里莎翁特意不让他说出了他从来不愿宣扬的事实：他是“王家的根苗”。总之，他的语言极其简短平易，却又庄重地概括了他的整个为人与价值。但是给人印象最深的是，一句话就制止了要动武的人们，而话又说得富有诗意：

快收拾起你们亮晃晃的钢刀利剑，
免得沾上露水生了锈。

（第一幕第二场）

同时他又批评了元老：

老先生，
凭您的高龄，您有话尽可以吩咐，又何必动武呢？

（第一幕第二场）

这是有力的批评，却又那么含蓄而有礼貌。所以他本人的这种正面表现，已经对比出前边的议论倒是恶意中伤。

从表现他大将的威仪和气度，莎翁妙笔一转而写他在另一种场合中所表现的质朴和单纯。面对勃拉班旭的恶毒诬告，他丝毫不辩白，反而平静地承认：“说我带走了这位老人家的闺女，这话一点也不假”。这种少有的坦率令人感到惊讶和羡慕。他不争辩和粉饰，除去由于感觉到自幼长期战斗的经历使他不擅优雅辞令之外，主要是因为他想要采取的是“坦白地”象对天认罪那样的态度。他讲述恋爱经过是，“原原本本，不

加铺张”。这可以说是莎士比亚画龙点睛，正点在“真实”的本性上——他为人真诚、尊重事实、对天、对人、对己都无二致。然后，我们听到的，是那著名的恋爱故事，那说得既朴素又逼真，他不仅来自海外天涯，见过异人奇景，经历过生死搏斗，而且心灵之中留下了大自然庄严神奇、气势万千的印象。他的语言富于诗意，正是受过大自然陶冶的、天生的想象力以及心地单纯美好的流露。完全令人可信的是，除去苔丝德梦娜本身的价值以外，他毫无世俗攀援的打算。他也根本不担心自己的种族、肤色、雇佣地位等问题；这既说明他心灵高贵、有自信心、又反映他因过于单纯，而丝毫不懂他这种“破天荒”的婚姻，会在白种人的“文明世界”里激起多少猜疑和仇视。而他对苔丝德梦娜的看法和态度，事实上，远非多少白人，特别是他称之为“尊贵、明达的好主人”之流的，对于妻室的一贯态度能够与之相比的。他不是只为个人、想着个人，而是同样“为了成全她，照顾她的心愿”。

所以尽管奥瑟罗的性格单纯，他的这种思想感情却是崭新而细腻的。但奥瑟罗是大将，作为长期作战和身负要职的军人，他是否也出众呢？毫无问题，这是莎士比亚着力突出的主要特征。他的事业心和责任心极强；他认为听凭国家派遣是天经地义；他绝不会因为爱情而耽误了军机大事。这已经很难得了，但是当他表示甘愿在新婚之夜出征，而说到长期的习惯给他养成的那种耐苦的毅力使他“把战场上的砂砾和刀枪，当作一床最细软的鸭绒”时，他给人的印象更是异常突出了。难怪有的论者说他是莎士比亚的最好的将领。

总之，这一切都说明他确是莎翁心目中有高贵天性和极大社会价值的理想人物。然而，他最后的结局却那样悲惨。那

么，有没有什么可以导致悲剧性命运的主观因素呢？而为了回答这个问题再对主人公形象作细致分析时，我们不能不赞叹莎士比亚能够如此深入准确地洞视人物的性格与心理。他不是片面静止地看待人物；他在刻画简单的性格中，不忘显示微妙的复杂性以及某种或许能发展变化的因素与倾向。

比如，奥瑟罗不怕艰苦，对于自己要求极严的可贵习性，已经成为他自觉的天性：

我跟艰苦患难，自有那天生的缘分。这种天性是否隐含着一种对人对事也同样容易过分严厉的可能性？比如，单一的战斗经历，指挥作战的重要地位和必须迅速果断的严格要求，确实锻炼了他的顽强坚决，但是否也给他带来了遇事简单化、急躁和过于自信的倾向？显然，后来他对待卡西奥和苔丝德梦娜两人所采取的错误方式，都同他本身的优点发展过了头而转化为缺陷有一定关系。而最重要的是，他单纯高贵；他太不懂人心叵测和礼俗的虚伪了。所以，勃拉班旭骨子里把他看成为“丑东西”，而不过出于好奇或礼貌，约他来府讲说天南海北，他却认为是“他父亲喜爱我”，而对于伊阿古，他更是早就深信不疑的；因此，一幕三场中，当公爵叫他“留下一个军官时”，他立即回答：“就留下我的旗官。他忠诚可靠……”。而就连奥瑟罗的谦逊——“对于大千世界，说不上一言半语”，也不免有过多地把自己看成是完全不懂世故的毛病。这就更加使他容易轻信。所以我们说，莎翁绝不是从表面地用粗线条来勾划他的。

奥瑟罗到达塞浦路斯岛一见苔丝德梦娜时所感到的幸福与欢乐，真是到了极点：

我没法把我的喜悦一齐倾吐——

只觉得胸上都塞满了，我实在太快活了。

（第二幕第一场）

于是他的想象随着从未有过的心情，展翅升腾，倾吐出具有强烈的意象和诗意的台词来。有人曾说，奥瑟罗在恋爱和热烈程度上能与罗米欧相比，这确实不假，可是也得看到，他的感情也有与罗米欧相类似的激烈发狂的特点。他竟觉得那幸福的甜蜜感连心都容纳不下了，而且居然想到：

……要是我眼前就死，
那眼前就是我的灵魂已经尝到了
最高的欢乐，在茫茫的未来
再也不会有这样的幸福降临。

（第二幕第一场）

当然，也可以认为这样的台词是预示情节发展的伏笔，但是不能否认，这也是莎士比亚对奥瑟罗心灵的探索。他要使人看到奥瑟罗是个天性非常热烈而不是天生冷静的人；是长期战斗的经历使他学会了从容镇定、能控制自己强烈感情的（比如伊阿古回忆当队伍被轰炸、亲兄弟从他身边被轰掉时，他都不发怒，或者罗多维科说他“是摆脱了无常喜怒、超出于患得患失的伟大人物”），然而在某些场合，特别是一触及那已成为他生命根源的爱情时，他的激情又会沸腾爆发出来。现在，又见到苔丝德梦娜，他几乎无拘无束，象个毛头小伙子：“啊，亲爱的，你看我只顾唠叨，尽想着个人的快乐。”（第二幕第一场）

同样显示出这个特点的，是当夜他对岛上骚乱的反应。由于那太反常、太出乎他的意料，他竟一怒千丈，一再追问斥

责；然后越发控制不住：

啊，天哪，我的怒火正往上冲，
昏黑的血气快速蔽那清明的理性，
叫我但知道感情用事，
只要我一发作，一举起这条手臂。
你们中间、哪怕是最强的，
也要在我一怒之下丧失了生命。
……只要证实了
这闹事的责任应该由谁担当，
哪怕是我同胞落地的李兄弟，
我也不能饶了他。（重点为笔者所加）

（第二幕第三场）

这一段台词真象镜子似地反映出奥瑟罗的各种性格特征——强烈的责任心、嫉恶如仇的禀性、最严格的要求、大义灭亲的高贵意识、英勇的胆量与本领、重视“证据”的公允……可是啊，他的愤激是那样强烈，竟使血气昏黑起来而压过了理性，竟使他这沉着公允的将领要“感情用事”。而事实上，他确是如此对待卡西奥了。这还不过是下属闹事，越出了常规。那么，面对所谓苔丝德梦娜和卡西奥“私通”的问题，他会怎么样呢？

莎士比亚不可能是自觉地运用辩证法，但也有朴素的唯物观念和忠实于生活的精神。他真是洞察人物而让奥瑟罗有上述那种表现的，并且为以后事态的发展，给观众作了准备。有人说过奥瑟罗是莎士比亚所有悲剧主人公中最不会沉思的一个。但还得说一句，他也是感情最强烈的一个，尽管自制的习惯或力量使他平时并不外露。这之外，他的单纯与挚情以及伊阿古的无比的狡猾，就造成了他“一旦被扰昏就极其困惑”的局面。

所以西方一些论者各执一词地或强调他“从容沉着”，或指责他“激情太盛”（更认为那是“非洲的野性”），都是不切实际，甚至是错误的。

第二，关于奥瑟罗受骗，争论最多的是他为何不信任爱妻苔丝德梦娜，反而相信下属伊阿古，以及他是很快还是较慢地相信了伊阿古的。

首先要看到，他同苔丝德梦娜的结合，虽是心心相印的，却又是一番比较迅猛的感情的“冒险”，因为他们相会、相处的机会很少，他还没有真正认识他新婚的妻子，也没能给他对妻子的信任（他对勃拉班旭表示了确实的保证：“我拿我的生命来担保她的忠贞！”）铺下了实在的基础。至于有关威尼斯妇女的种种，他更是不得而知。另一方面，他认识伊阿古和统领他作战倒是有些年头了。当然，奥瑟罗中计最重要的原因，是他以自己的为人揣度别人、相信别人。正如伊阿古所说：他“是心胸直爽的汉子，拿一副老实相当作老实人”。再者，除他一直都相信伊阿古外，他更看到周围一切人也莫不如此。就在“诱惑”那场戏开头时，莎士比亚还特意叫苔丝德梦娜和爱米丽亚先后表示对伊阿古的信任。伊阿古的伪装与诡计，总的来说，是太狡猾了，这不仅是奥瑟罗所看不透的，而且也是根本超出他整个思想和想象之外的。所以到了最后，他不能不要求，问问那“人形的魔鬼为什么要陷害我的灵魂和肉体？”

伊阿古看清了奥瑟罗的“致命伤”是对苔丝德梦娜的热爱和崇拜，他的诡计的核心就针对他这种崇高感情，使之一落千丈，陷入怀疑和妒嫉。

伊阿古从第三幕第二场中说了：“哈，我不爱这个”一句开始

就一步步进攻，继续不断地用暗示、捏造、诬告、刺激、发议论、表忠诚、出主意、摆“证据”等种种手段并以几个回合来引起对方的怀疑、妒嫉和仇恨。奥瑟罗素来认为伊阿古懂得一切人情世故，而他自己则是不懂的，伊阿古提出的问题又显然是属实的，或者合乎逻辑的，比如苔丝德梦娜确实瞒过了她的父亲；他自己确实是黑人并且年龄较大；她为卡西奥求情，的确过于恳切，而那本不是她分内的事情。他把一线的希望寄托在手绢上，而苔丝德梦娜果真又拿不出来。在这种情况下，恐怕换一个比奥瑟罗精明得多的男人，也不会不起疑心吧？西方论者霍洛维强调过，要联系伊丽莎白英国的习俗和观众，才能正确理解《奥瑟罗》^②。他提出了当时对妇女的严重成见和不平等婚姻。妇女被视为夏娃的后裔，什么天生就脆弱多情，容易引诱男子犯罪；妻子不仅要服从丈夫而且要接受丈夫的严格管教，等等。正象本文前边所谈的，莎士比亚是给悲剧提供了社会背景（如妇女的可悲的命运，城市中大量通奸的现象）。奥瑟罗的主观意识中就有男人“注定”得戴绿帽子的印象，而在他用家传的手绢，说起当初母亲若把它丢掉，父亲就会“喜新厌旧”，“去寻欢作乐”来警告苔丝德梦娜时，他并不反对那种“大男子式”的自由。这种种不自觉的意识和观念，也可以促使奥瑟罗怀疑妻子。伊丽莎白时期的英国人，似乎还有一种重视男性之间的友谊超出男女爱情的风习。总之，奥瑟罗会中计怀疑，这是必然的和完全可信的。另一方面，莎士比亚又真实深刻地显示出他又不肯相信，不能相信：

如果她是不规矩的，我不信！

啊，那么老天在跟自己开玩笑了！

（第三幕第三场）

特别是他对苔丝德梦娜的无限深情，使他不能不爱她，也不能忍受她会抛弃他、背叛他。难道他对“善与真”的信念全属虚妄？那么姣美圣洁的苔丝德梦娜竟会象廉价的坏女人那样可耻，那样骗他？那真太可怕，太令人失望了。这样，莎士比亚更为真实动人地描绘了奥瑟罗的深深的悲哀和惋惜。可是，莎翁同时又揭示他爱得越深、嫉妒也越强烈。一想到苔丝德梦娜不完全属于他，他的气恨真无法忍受了。他同时对妻子和伊阿古俩人都极恼怒，喊出：“哈！欺骗我！”“去，滚开！你害得我好苦！”

而对于奥瑟罗的感情变化、挣扎，莎翁仍一步步地探索深揭，显示出他因为不知道真象究竟如何，而陷入了难熬的倒悬之中。他甚至于巴不得“背地里给人欺侮”，“最怕是让你知道那么一点儿”，反而大受折磨！

“唉！我要说，
我的妻子是贞洁的，又要说她不规矩，
我要说你正直，又要说你在造谣。”

（第三幕第三场）

所以，那些争论奥瑟罗受骗是快是慢的论者，确实简单化了。他似乎比较快地受了诱惑，然而又总是反复挣扎并且怀疑伊阿古。这就又给人以缓慢的印象。

更为重要的是，这种挣扎恰好说明他不是天生好嫉妒的人，正象某些论者也看到的。他曾反驳伊阿古的话，反映他厌恶嫉妒，而那是符合他的禀性的：

“干吗呀，干吗说这些话？
你以为我能让嫉妒折磨我的生命，

在我的心头忽起忽落，就象那天上的月亮，一忽儿圆，一忽儿缺？

不，我一旦疑心了，立刻要见分晓！”

（第三幕第三场）

奥瑟罗要求“证据”。对此，伊阿古实际上是难以招架的，可是，由于热血激荡、理智不清，他反而轻易地接受了伊阿古强加给他的什么只能以“八九不离十”当作“铁证”的歪理。而为了突出他的理智已昏沉到何等地步，莎翁特意写他连伊阿古胡编的那种荒诞无比、毫不可信的“梦”都不能识破。奥瑟罗竟气恨得说出了：“我要撕她的皮、割她的肉”。接着，伊阿古刚一提到“绣着草莓的手绢”，捏造他曾见卡西奥拿它抹胡子，奥瑟罗就绝望地表示：“现在我相信这是千真万确的了”。他喊道：“血、血、血”。奥瑟罗带着那种“千真万确”的错误看法进行“偷听”，他就更加把主观感觉当成了耳闻目睹的“事实”，从而也更加暴露了他的自信、轻信，不会洞察思考，反自以为重视证据的主观缺陷。莎翁写他下定可怕的决心之前，反倒首先询问：“伊阿古，你要我怎样杀死她？”这真是一针见血地刺中了人物关系和奥瑟罗本人的可悲的变化。但是必须看到，奥瑟罗就在这极端痛恨之下，又立即表示出怎样强烈的爱恋和惋惜！

“唉！世上再没有比她更可爱的人儿……”他一件件地夸赞着，就一再深切地感到悲恸。她那罕有的美好印象太深、太难忘了！

“可是，伊阿古，多么可惜啊！唉！伊阿古，太可惜，可惜，伊阿古！”

（第三幕第一场）

论者常说莎士比亚善于对比，那么这是怎样的对比啊！极端的恨、绝对的爱、无比的痛心和惋惜！这个对比使奥瑟罗灵魂中的苦难显现出来了。

莎士比亚以极大的同情，既剖析他的内心矛盾又表现他的巨大苦痛和悲哀。

奥瑟罗这个具有宏伟气魄的英雄将领，竟然象是落进了地狱的最底层。他先是感到永远失去了心灵的平静，进而失去了对壮丽事业和荣誉的向往以及对人与人生的信念。现在，他越是彻底受骗，就越加深切地感到自己的苦痛已经到了顶点。他想起以往的一切苦难觉得就连那最大的都不能同现在所受的煎熬相比。“各种灾难和耻辱”、难堪的贫困、被剥夺自由与希望的处境，甚至作“示众的囚徒”：

“……站在那里，
让人永远把讥嘲的手指对着我！
连这个，我也可以忍耐，没一句怨言。”

（第二幕第二场）

可是失去她的爱情，他无法忍受。苔丝德梦娜是他新获幸福与生命的源泉。他已领悟了她对自己的极大意义——在那茫茫的人世中，唯独她一人能给他以最高的慰藉与活力，而现在却要完全失去了：

我的心灵失去了寄托，
我的生活，没有了支持的力量，
我的生命的源泉，枯竭了，变成了死水。

（第四幕第二场）

莎士比亚以奥瑟罗的极大痛苦反射出他的爱情之深切，但与此

同时，莎士比亚更从他的惋惜与悲哀之中，表现出了他对生活理想的执著。他的痛苦包含着对于“人”的价值的信念，被迫破灭的哀痛和抗拒，而这也就是奥瑟罗高尚心灵的焦点。

第三，显然莎士比亚是不为理想与偏爱而牺牲真实性的，尤其是他更要揭示黑暗社会的腐蚀作用。因此，他在描绘精神折磨之中，特别突出地写奥瑟罗越来越强烈的嫉妒，怨恨与复仇的欲望。莎士比亚在其他的作品里也揭露过嫉妒对于“人性”的卑劣影响，这里，这个“绿眼睛的妖魔”几乎吞噬了主人公的善良。嫉妒使他大犯癫痲症；使他巴不得亲爱的副将“有四万条命”好让他“报仇泄恨”，叫他“活不成，死不了，九年才断气。”他以前的慷慨大度再没有了。奥瑟罗的心情变了，面貌举动也起了变化。苔丝德梦娜早在三幕四场已感到这点：

我的丈夫不是我的丈夫了，
我恐怕我快不认得他了——
假如他脾气变了，面貌也跟着变。

(第三幕第四场)

他居然说出了：“我要把她剁成肉酱。叫我当王八。”并且当着来客打她耳光，又骂她“娼妇”。奥瑟罗竟然变得如此地粗暴！虽然对罗多维科回话，仍然是平静有礼貌，但中间禁不住一再喝斥和侮辱苔丝德梦娜，反映他完全失去了自制的能力：

您送来的信——看，真会假伤心！
是召我回去的命令——给我滚开吧，
等会儿我还有话要问你大人，
我遵照命令，就动身回威尼斯——
走！滚！”

(第四幕第一场)

莎士比亚就借罗多维科的惊讶，让读者和观众对比出奥瑟罗变化之大和可悲。

难道这就是那个高贵的摩尔人？

全体元老都夸他为全能的将领呢。

难道这就是摆脱了无常喜怒、

超出了患得患失的伟大人物吗？

还说是无论遭什么意外，受什么打击，

命运休想奈何他，动摇他的深厚的性格？

（第四幕第一场）

为了显示黑暗势力极其深刻可怕的腐蚀作用，莎士比亚天才地描绘出奥瑟罗的思路和语言，越来越同伊阿古的相接近，不仅用词和比喻肮脏丑恶起来，而且原有的想象力有时也掉转了方向，似乎变成某些论者所说的“演戏”式的造作和恶毒了。比如，挖苦苔丝德梦娜手心潮湿，把她的卧室比作妓院，把爱米丽亚视为老鸨之类。现在，想象力反而助长了他的残忍和凶险：比如，他叫爱神让位“给残酷的憎恨”；说自己的“胸膛”胀破了吧，“里面全是昂头吐舌的毒蛇。”他发誓复仇，他的奔腾的热血勇往直前，决不会退缩，就象“那黑海的寒流”浪涛滚滚，永不倒退。他这股杀气，令人可怕；可以说，如果没有伊阿古的毒害，他是绝对不会有这种变化的。

关于奥瑟罗杀死苔丝德梦娜的行动，有的论者以赞许的口吻强调他此时已经完全恢复了平静；他决定要执行“正义”，把妻子视为给那被践踏的“贞洁”献出的牺牲。这个看法不完全切实。实际上，莎士比亚仍在揭示他的内在的矛盾和可悲的演变。

固然，由于自信他是在主持正义，因而有一种带宗教意识

的庄严感和一切即将结束的相对的平静。他不愿“把罪恶说明”这一点，又表现他嫉恶如仇，甚至他跟不愿叫“娼妇”一词玷污自己口唇的苔丝德梦娜，仍有内在的一致性。这也叫人回想起当妻子问他，她“无意中犯了什么罪时”，他那由衷的震惊和厌恶：“犯了什么罪，什么罪，啊，你这卖淫的女人，……”他的义愤是他高尚心灵的一种表现，然而此时此刻的执行“正义”，却是出自他的盲信；是不公允、不仁慈的。直到此时，他的思想并未摆脱掉伊阿古的毒害，因为决定在床上掐死苔丝德梦娜的主意，还是伊阿古提出来的呢。他不忍杀害苔丝德梦娜的灵魂，然而却丝毫不容许她申辩和洗清名誉。他说不让她活下去，免得更多的人受害。这意思是在为公德着想，可事实上，他心里强烈的私怨并未稍减，因而一听到卡西奥没有死成，他仍然极为气恨。所以他此时并不是完全平静了。

根据莎翁的描写，只有在真相大白，他看到自己的愚蠢和苔丝德梦娜的纯洁无辜之后，他才真正开始恢复。他要再看这“薄命的姑娘”，对她那“象衬衣一样的惨白”，象她“冰清玉洁的贞洁”一般冷却了的身体，使他充满了挚爱和忏悔。于是发自灵魂的自恨，使他又以强烈的意象爆发出憎恶的激情——他自己应受的下地狱的惩处。这，我们说，是极符合奥瑟罗的处境和性格的。他也感觉到了自己“已经变了一个人啦”。他向卡西奥诚恳地道歉并且沉静地向众人作了解释，提出了不必为他开脱、也不要糟踏他的要求。奥瑟罗早先的样子一点点回复，最后断然对自己作了正义的处决。这行动不仅是殉情和为苔丝德梦娜抵命，而且也是真诚地对威尼斯服罪。卡西奥所讲：“他是个心胸高超的人”，是确实的，因为他丝毫不抱恳求饶恕，以便苟延残喘的念头。但他的深刻的悲剧还在于，作为

一个有社会价值、热爱生活与事业的英雄竟被害得要放弃一切，没有任何生存的念头了。“……贞洁已死了，还谈什么荣誉！一切都由它去吧。”他表示：“照我看来，死就是幸福。”这是黑暗社会中无辜受害的好人的悲剧；它在莎士比亚的英国极有代表意义。

以上简单的分析，很难概括莎士比亚刻画奥瑟罗中计受骗中间全部复杂的矛盾：精神肉体 and 感情上的折磨，他的可悲的演变和堕落之中仍未失去的高尚心灵的火花。一句话，奥瑟罗的形象是展示既单纯而又复杂的、经历了极大反复和变化的人物性格以及内心境界的成功范例，值得我们批判地学习借鉴。

关于伊阿古

伊阿古的形象不是平空构思和刻画的，而是在大胆创造独特新颖的反面典型之中继承与综合了有关的传统因素，加以发展更新的。比如，可以看到，莎士比亚是吸收运用了英国中世纪道德剧中“孽障”一角的传统，因为他也是罪恶的化身；他诱人作恶，冷酷无情，却又充满活力，特别是有一种要“嘲笑”一切的要求或者也引人发笑，同那些“孽障”们很相似。西方论者斯皮瓦克所著《莎士比亚和邪恶的寓言》^②，在论述这种角色的发展变化及特点的基础上，谈论了伊阿古是“孽障式”人物或其后裔，但他过分强调了传统的根源，而忽略了伊阿古的丰富内涵和新的特点。伊阿古即使有寓意，也不是单纯的寓意性的人物。

有的论者认为伊阿古不是同“孽障”而是同宗教、道德剧里的“恶魔”一角更为密切相关^③。我们觉得，可以同意伊阿古的狡猾阴险、阴森可怕、心肠狠毒等特征是同“魔鬼”一角相

关的^②。伊阿古本人就曾自比恶魔，并要“地狱”和“黑夜”促成他的诡计。奥瑟罗最后要看看他是否长着“魔鬼”的脚。但因此就认为他的形象之中没有“孽障”的传统，或者是在强调传统时，把伊阿古看成为抽象的象征性人物，就不免片面了。实际上，莎士比亚是兼收并取；他总力求运用观众熟悉的传统东西来丰富人物和渲染他的邪恶，而不使人物抽象化。

在伊阿古身上显然能看到“玛基维理式”^③坏蛋角色的影响。伊阿古在仇恨心肠、复仇要求、伪装好人、诡计多端、不择手段等方面，与先驱者马娄^④的人物巴拉巴斯^⑤以及莎士比亚早期塑造的“玛基维理式”阴谋家、野心家理查三世^⑥都是一脉相承的，但是伊阿古的目的，思想、手段等都比早期戏剧中这类人物所表现出来的要远为复杂深刻了，可以说是艺术上“青出于蓝胜于蓝”的卓越范例。

伊阿古这一人物塑造得极成功，这更是以现实生活为蓝本，选择提炼了最有代表性的具体特征而使之成为重大的活生生的典型。为此，莎士比亚着力于扩大伊阿古形象的思想内涵和深刻意义。首先是巧妙地大大改动了原故事中关于旗官的描写，如：

①抛弃了旗官本人迷恋女主人公，与摩尔人立于“三角”地位的常见情节和人物关系，代之以一般不常有仇隙的上下属关系和行军作战的老搭档、老朋友。

②用远为重要的、也受伊阿古嫉恨的卡西奥代替原来次要的、只被误认为同苔丝德梦娜有暧昧关系的上校，使伊阿古抓住其被提升为副将一事作为报复的缘由，并通过恶意诬告他与女主人公私通，达到夺其职位和陷害奥瑟罗等的多种目的。这都给揭示伊阿古的阴险毒辣和深挖他的行为动机与思想意识，提供

了极大的可能性。

③增加了一个全新的人物——阔少洛德里哥，借以表现伊阿古的另一重要的时代特征——贪婪自私和伪装“朋友”进行变相的掠夺。

④旗官原是在妻子协助之下施展阴谋的情节被改为他一人单独行动，用不知其意图并且一贯受他轻视的爱米丽亚来最后揭穿其罪恶。

下面从两个方面加以介绍分析：

(一) 伊阿古的复杂性格，他的多方面的特征及表现

①莎士比亚提供了足够的细节与特征，让人看到他这个二十八岁的威尼斯旗官是个有突出的性格和鲜明特点的时代的产儿。他属于当时冒险分子一类，到处闯运气，当兵油子；他去过英、德、荷等国，熟悉各种人情世故，会应付各式各样的人，还会唱民歌，编顺口流或打油诗。他曾在罗德斯、塞浦路斯岛等地打过仗，靠机灵和勇敢争取上级的赏识，但是只当到小小的旗官，内心不满。

伊阿古从一上场开始，给人最深的印象就是明显的怨恨情绪。那情绪是如此强烈，简直可以称之为怨毒。他在第九行台词中就回答洛德里哥：“我不恨他，你就别拿我当人。”他痛恨奥瑟罗不提升他当副将，而偏偏选中了那个在他看来几乎象是冒充军人的军人，即卡西奥。所以，他除埋怨奥瑟罗之外，又大肆鄙薄他的这个眼中钉。伊阿古的怨恨显然是和嫉妒分不开的。有一些论者曾以“伊阿古的嫉妒”为题写文专谈：他的品格是属于嫉妒心极深、极强的一种^②。他又嫉又恨，恨得“象地狱里受罪一样”（第171行），于是灵魂深处就充满了报复心。他对洛德里哥说：

我恨这个摩尔人。我已经跟他结下冤仇，你也不能够跟他罢休；我们两个就同心合力来报此仇吧。

（第一幕第三场）

他不仅自己仇恨，要报复，也煽动别人如此。

除怨毒之外，伊阿古极爱猜疑；他既疑心奥瑟罗跟他妻子私通过，又怀疑卡西奥也替他“戴上了绿头巾”，因此就必得以“老婆对老婆”，破坏奥瑟罗的爱情和婚姻，并且诬告卡西奥争夺其职位。

那么，伊阿古所干的一切坏事，似乎是有足够明确的动机了？有些论者确实那样看，而且沿用为伊阿古开脱、叫屈的作法，强调他受了委屈与伤害，认为他这是“第一次变坏”，以前“不会是这样的人”；他怀疑奥瑟罗与妻子私通是“可信”的等等。但实际上应该看到，如果仅限于这几个缘由，伊阿古就不致于坏到象“恶魔”一般的地步，就不会是那样狠毒地陷害人以达到最大破坏的效果和最高的自我满足。他的怨毒、嫉恨、报复、诡计等并非偶然，而是具有更为深刻可怕的根子。对于这一点，甚至连伊阿古自己也不能解释明白，但是他总感觉到一种极强的驱使力。所以伊阿古确实象是要使自己的可怕心情和要求合理化，而抓住上述缘由的，其中有的是具体切实的，有的只是他的猜想而已。

伊阿古属于那不能容忍别人比自己强或者把自己压倒的一类十足小人，他自以为了不起，而当事实叫他看到别人是有公认的优点或本领时，他就更加嫉恨，认为对己不利，不把对手干掉死不甘心。他对奥瑟罗就是如此感觉的；种族歧视的反

感，更加强了仇恨。卡西奥则使他感到：

让卡西奥留在世上，他的俊美
简直每天都在出我的丑。

（第二幕第一场）

所以伊阿古的怨毒和嫉恨的根子，首先是深扎在他的天性之中的。

②伊阿古的粗野卑劣，特别表现在他的思路和语言上。他偶尔也肯定旁人的长处，如奥瑟罗是少见的统帅；是个“心胸直爽的汉子”；“会成为苔丝德梦娜的最体贴的好丈夫”之类，但极其常见并且从他的言谈中常可听见的，则是捏造、夸张旁人的缺陷。他心术不正，他那心灵就象是一面“哈哈镜”；他极善于造谣生事，颠倒黑白，常把别人说得丑不可闻。如他造谣说卡西奥是个“看见婆娘灵魂就出窍的佛罗伦萨人”，“一个十恶不赦的坏蛋”；说奥瑟罗是“无根无胚的蛮子”；娶了苔丝德梦娜是“登上一条船，——旱地的大洋船”；说苔丝德梦娜是个“卖情弄俏的威尼斯娘儿”；又说她回绝了王孙公子而单嫁奥瑟罗是“反常、怪癖，不近人情”。伊阿古特别轻视妇女，常故意借挖苦来取乐，什么“象野猫”，“母夜叉”，“懒婆娘”，“出得门来象幅画，来到房里响叮当”等一串串顺口溜，真是极尽嘲笑、鄙视和侮辱之能事。正象他自己所说的：“要是不许我挑剔，我就没法做人”。他冤枉爱米丽亚“拿一条舌头来对付我”，在“夫人面前……把舌尖缩了进去，在肚子里骂人”。

但最为突出，也最能反映伊阿古思想之肮脏丑恶的，是他对于男女关系和淫荡行为的关注。他把爱情视为肉欲，一方面表示厌恶轻视，口上讲得十分粗鄙，不堪入耳，一方面又

想象得细致具体，并津津乐道那些丑恶的细节。他跟洛德里哥放肆地说：一股“往上直冲的热劲——刺得人痒痒的肉欲——那烧起来的心火——你们嘴里所说的爱情，我看就是这一套玩意儿”；“那不过是情欲冲动、意志薄弱罢了”。他认为苔丝德梦娜嫁了奥瑟罗，“等玩了一阵，她就腻烦了，……就得另换一种新鲜口味……再提起她的心火……”洛德里哥看到苔丝德梦娜和卡西奥的表现“无非是礼节罢了”，可是伊阿古硬说是“吊膀子……开锣戏，在‘礼节’底下，藏着一肚子荒淫无耻。两个人，嘴唇儿跟嘴唇儿凑得那么近，吐出来的气息早已拥抱在一起了。不要脸的东西，……现在是勾勾搭搭，紧接着就有好戏、压轴戏——就是发生肉体关系！”为了诱惑奥瑟罗，激起他的嫉妒与仇恨，他故意以漫不经心的语气，描绘苔丝德梦娜和卡西奥的所谓通奸行为和卡西奥的所谓“做梦”中的丑恶表演。他认为：“威尼斯娘儿们干下的勾当，——只好天晓得，丈夫可不能看到。”伊阿古嘴上表示厌恶这种肉欲，提出得用“理智”加以克制，然而他的这套思路和趣味，他对苔丝德梦娜垂涎欲滴的描绘倒很象是他自己被压抑的肮脏情欲的流露。

由于思想灵魂的卑下和对一切人的鄙薄与不满，伊阿古语言的一个突出特征，是经常把人比作动物来发泄他对人的轻视情绪，从而抬高自己：奥瑟罗是大“驴”；他同卡西奥都是“大苍蝇”；勃拉班旭宁愿让闺女“去给一头非洲的公马糟蹋”；他宁愿“将来跟一群大白马、小花马攀上亲眷，做上了亲家。”“‘老黑羊’正跟‘小白羊’交尾”。洛德里哥要跳河，不如“捉几头猫、还没开眼的小狗，投到河里去吧！”等等。他说自己“要是也为了一只老母鸡，嚷着跳河去，那得先跟猩猩交换一副头脑呢”。奥瑟罗要妻子通奸的“证据”，他回答

说：“……办不到。哪怕这对男女象山羊一样无耻，猴子一样淫荡，狼一样骚气十足，……”伊阿古语言的这个特点逐渐感染了被诱惑的奥瑟罗。这是莎士比亚用语言技巧有效地表现思想影响和心灵演变的突出范例。

除语言粗野肮脏之外，伊阿古还特别嘴碎话多。这也是某些论者已经指出过的。整部悲剧中，为了诱惑和利用不同对象，使人中计上当，甚至信服，他必得反复诱导、刺激、表白、“说理”，才能尽售其奸，因而不能不话多。就以他（一幕三场）对洛德里哥施尽鬼计的一段为例，我们不能不感到他出格的嘴碎，同时更不能不惊叹莎士比亚在表现他这个人的语言特点上手法之妙，用意之深。伊阿古足足用了55行台词（中间洛德里哥只插进短短的一句），来安抚、诱惑那个傻瓜，特别是叫他“把你的钱袋装满”，前后不下十次；最后分手时他还再一次得意地叮嘱：“你要在你的钱袋里多装些钱呀”。洛德里哥回答他：“我去把我的地产一齐卖掉”。伊阿古要钱的唠叨，活象催眠曲里的副歌，但它不仅是伊阿古说话的特点，而且反映出他对金钱的贪欲。最值得注意的是，那“把钱装满”就好象是烙饼夹馅似的，这是在给苔丝德梦娜抹黑，说什么她终必得“换一个小伙子”；言外之意是有钱就能把她弄到手。这种放毒方式之巧妙，令人在感到滑稽好笑之中不寒而慄。洛德里哥就被逗笑了，也同意他所说的。也许，这种刻画最能说明莎士比亚是进一步发展了传统的“孽障”一角既坏又逗的特点。

伊阿古干坏事，就要伪装好人，而持久的伪装无形中给他一种压力，因此每逢能把面具摘除片刻，放松神经时，特别是在他常要发泄怨毒、鄙薄好人、宣扬他那丑恶的“信条”和思

想时，话匣子就打开了。此类例子不再多举。

在全剧的人物中间，伊阿古的独白、旁白最多。作为一种传统的技巧因素，它们有助于观众和读者看清伊阿古及其作用；它们是伊阿古出声的思想活动；伊阿古本身正是借用它们来亮出自己最见不得人的念头。而由于可以不受任何拘束地自言自语，他的嘴既碎，思路也活跃。比如他在一幕三场的一段独白里，一会儿因“傻瓜”做了他的“摇钱树”感到开心，一会儿扯到自己是“见多识广的聪明人”；一下子想到奥瑟罗“在被窝里”夺了他的“职权”，马上又说起卡西奥这个“小白脸”。他不忘订下一条“原则”：每“逢到这种事儿，即使是嫌疑，我也要把它看作千真万确”。跟着他就谋划诡计：“怎么，怎么？——让我想想看——有一天，在奥瑟罗的耳边，……如何如何”；于是不费多少思索立即形成：“有啦！主意来啦！好一个怪胎！”他好象看到了奥瑟罗象“驴子”一样叫他牵着走；而因为说的是独白，他不怕吐露出最隐蔽、最能说明他为人本质的思想意识：“地狱、黑夜，快把它送到世上来。”

我们不妨再听听一段旁白：

伊阿古（冷眼旁观）他捏着她的手心——对，好极了，交头接耳！我只消张起这么一面小小的网，就可以捉住象卡西奥这样一只大苍蝇。对啦，向她微笑；笑吧！我就要叫你那股献媚的劲儿变成你自己的圈套——你说得对，不错，正是这样！只怕这几下花招，就要断送你这个副将的前程啦！那我看还是别尽管吻你的三个指头，表示你那大少爷的派头吧。很好，吻得好！礼貌真周到！不错，

正是这样——又把你的手指放到嘴唇上去了吗？我还道这是通肠管呢。”

（第二幕第一场）

这就是伊阿古把一般礼节变成“吊膀子”、“开锣戏”的高招儿。他外表是“冷眼旁观”，不动声色，可是脑子里边想、边发挥、边威胁。他那一串断断续续的唠叨总有一个陪音——嫉恨、报复心和色情趣味。他的唠叨颇能给人一种猎捕者口说咒语，念念有词，伺机而动的味道。

③有人认为，在耍阴谋、表演“两面脸”方面，伊阿古是个“能手”、“爱好家”。这是很对的。全剧中多少人物，包括他本人的家眷、军队伙伴、同僚和将军，等等，都被他蒙在鼓里，长期没识破他的伪装。此外，他着重对几个人、几方面施用阴狠的诡计（还不说那常有的小欺骗）。如果不是最后被他妻子揭穿，那主要受害者至终还会对他抱有好感呢！苔丝德梦娜没能见到他被揭穿之日，而不知被他所害；洛德里哥刚知道自己上了当即被杀掉灭口。

说他是搞阴谋诡计的能手，这固然是不错的，但重要的还在于一种带本质性的特点——他的过人的智能使他追求一种奇特而骇人的乐趣——用鬼聪明和超人的意志玩弄人、坑害人。这除了可以实现他的实际目标之外，更可以满足“自我”无比的优越感。把人当“驴”骑；叫傻瓜团团转，特别是叫人丝毫看不透他的“面具”，这都能给他极大的乐趣。这可以说是多少反映了那个时代新兴资产阶级胆大妄为的冒险家的本性。

他同时还具有文艺复兴时期那些冒险家的那种闯劲。为了挑起事端、制造机会和应付局面，他似乎可以随时出现在这个或那个地方，敷衍张罗不同的人，而几乎从不觉得无计可生。

直到最后被揭穿，奥瑟罗的剑没击中他时，他仍从容得意地说：“我流了点血，可还没给他杀死，”意思是说他象魔鬼一样，是杀不死的。

总的来说，伊阿古一贯表现为一个口快心直的军人的样子。他对周围人，无论上级或同级都装出极大的忠诚和友情。那么，这种伪装后面的伊阿古究竟是怎样的人呢？他那“冒险家”的性格是由怎样一些劣质组成的？那就是他兼有“赌棍”、“掠夺者”、“诽谤者”、“告密者”、“诬陷者”和“谋杀犯”最卑劣的根性。

在施展全部诡计中，他都是象“赌棍”在押宝，总想着赢。他也碰上了未曾预料到的“牌局”，比如奥瑟罗一下子对他发怒，提出要看到“证据”；或者洛德里哥发现上当了，叫他倒赔出被骗去的金银珠宝，不然就径直去找苔丝德梦娜。他虽然还是控制住这种局面，但是一下子发窘了，不能不一边搪塞，一边想计谋，加大“筹码”。当然，他碰上僵局的时候极少。

他“掠夺”洛德里哥，弄得那傻瓜“把地产生全部卖掉”、“口袋里空了”；他诽谤别人的本领最为恶毒，目的是要置人于死地，这些已不用多说。至于告密，他更干得格外出色，因为他或者无中生有，自行捏造，比如第一幕第二场中密告某人如何恶毒中伤奥瑟罗，他又如何“十回九回”恨不得把那人捅死，或者实为告密，却以巧妙的暗示方式给人以并非告密的错觉。如第四幕第二场中罗多维科对奥瑟罗的行为感到吃惊，随即询问伊阿古，而他即故意地说：

不过光是打几下，那倒还罢了。

“唉，唉！我要讲究个‘忠心’，

怎么好把我看见、听到的说出来？
您不妨留心看他；他的举动行为
就表明了他本人，也不必我来多说；
您只消跟上去，看他又怎样了”。

他心里明白，奥瑟罗正在要下手干他所暗指的杀妻罪行。

伊阿古是诬陷者，例如，当妓女比恩卡发现卡西奥被刺伤而大为悲痛时，他立即抓住时机阴险地诬陷她，给自己打掩饰：

诸位，我看这臭娘儿是凶手的同党。

（第五幕第一场）

等一等，好太太，脸色发白了吗，奶奶？
你们看，她那双眼睛多么慌张！
得了，你把眼睛睁得越大，这件事儿，
我们就越明白。瞧瞧这个女人吧，
你们把她看一下——看出来了吗，大爷？
不，没有用，尽管你咬紧牙关，
可是“罪恶”却张着一张嘴。

（第五幕第一场）

这完全是血口喷人！而莎士比亚让我们从伊阿古诬陷人的话里听出或看到了她既惊骇，又愤怒的表情。

再举一个容易被忽略但很能说明问题的例子：硬被灌醉的卡西奥本是举着棍棒追打那向他挑衅的洛德里哥的，可是伊阿古转口之间就把事情说成是用“刀剑”“追杀”那傻大少。他认定卡西奥本人反正记不清楚，因而更可以肆无忌惮地加以诬陷。

伊阿古是谋杀犯；他或借刀杀人或亲自下手。奥瑟罗和苔丝德梦娜是他的魔鬼伎俩的牺牲品。到了第五幕，面临结局，伊阿古拿出了最大劲头，诱逼洛德里哥杀人。可以听听他是怎样给傻大少打气，指使他刺死卡西奥的：

来，躲在这坡屋后面；他快来了。

把剑拔出来；照准要害刺过去。

快，快！别害怕；我就在你身边。

记住：“成功、失败，全看这一遭。”

（第五幕第一场）

他计算着：“他杀死卡西奥也罢，还是卡西奥把他杀了，还是同归于尽，对于我是有利的”。“让卡西奥留在世上，……万一那摩尔人拿我的话去当面问他呢——那不是完蛋了吗？不，他非死不可”。后来，他自己要干掉卡西奥，但未命中；跟着，他口喊“你这杀人的囚犯！”而刺死了洛德里哥。难怪后者断气前骂他“……天诛地灭的伊阿古！”“狼心狗肺的恶徒！”

对于敢于揭穿他的爱米丽亚（他认为理该顺从包庇他的老婆），他是大骂着“奸刁的娼妇”从后面猛刺而致她的命的。罗多维科痛斥他“比‘痛苦’、‘饥饿’、‘怒海’更凶暴”，这最为恰当地揭露出这个“谋杀犯”的凶狠。

还要补充一点：伊阿古耍“两面脸”，施展诡计，是针对不同对象、特别是针对不同的性格弱点而采用不同的“面具”和方法的。为了诱惑奥瑟罗，他伪装“忠诚的”下级、“朋友”，“不忍心”看着奥瑟罗受欺；他打出的是“正义”的招牌，使用的手法完全是心理战术和思想毒害。他连续地调换招数和态度，比如用发问、暗示挑起疑心；故意不说、不下结

论，只摆出前题想的不安激起；假装受了委屈不所己自让方对想再当好人；阴险地叫对方不要嫉妒；故意为苔丝德梦娜辩护；抓住勃拉班旭的话当“铁证”；打“外围战”，大作威尼斯妇女全都放荡不羁的文章，算准了火候一到，连儿童也骗不过的“证据”，奥瑟罗也会相信，等等、等等。

伊阿古对于卡西奥采用的办法是，装作是同情他的伙伴；他见副将丧失名誉感到痛心，便表演成一个开导者、安慰者；他出的主意既是卡西奥本人想到的又似乎是合情合理的唯一办法。他强调说“将军夫人现在就是将军的将军”，“她慷慨大方”，求她五分，她会出十分力。可是她越热心就越叫奥瑟罗误以为她是保她的“奸夫”。他是看准了卡西奥是个“天真的傻瓜”；算就了可以“利用她的善良把他们一网打尽”。

伊阿古在洛德里哥面前伪装肯帮忙的“老大哥”，忽儿耻笑“大少爷”的痴心，忽又鼓动他给奥瑟罗“戴上一顶绿帽子”，叫他相信苔丝德梦娜“一定会想换换口味”，所以“宁可去偷香窃玉，拚着给人吊死”。所谓把他们捆在一起的“粗绳子”，当然是金钱，但另外，是拿他当工具，寻开心。当洛德里哥起疑质问时，立即被吹捧为“有决心，有勇气，有胆量”。

对于苔丝德梦娜，他装作无限同情与关怀的样子，象哄孩子似地加以开导和安慰。他“不明白”奥瑟罗为什么变了，但是附和着苔丝德梦娜的猜想——准是由于什么国家大事不称心而拿她出气。他表示非常的难过；叹息“太不幸了”，“奥瑟罗太那个了”！“奥瑟罗怎么会想得出来”！所以，伊阿古装作象是心软的好人时，他也就最虚伪、最冷酷。

（二）作为巨大典型的伊阿古形象的实质与意义

莎士比亚刻画伊阿古这一人物最根本的用意，是要把恶棍玩弄“两面脸”、伪装好人这种恶习和伎俩加以突出和深化，使之成为具有本质意义的典型。这类人物和问题，毫无疑问，是莎士比亚长久以来就颇为注意的，比如，早在长诗《鲁克丽丝受辱记》中，他就描绘了“外貌温良无害，看不出包藏祸心”^⑧的强奸贼塔昆和大壁画里的西农。后者更是

一副伪善的外貌，显得无比虔诚，
他那诡秘的凶心，暗地里深深藏隐，
最善猜疑的多疑者，也都不会疑心。^⑨

在《理查三世》二幕一场中，伪装与王后和好的伯金汉说，如果他变心，那上帝会罚他，叫他在急需朋友之际，“那朋友对他完全是刻薄、阴毒、背叛和充满诡诈的”。一直到《奥瑟罗》前后的《哈姆雷特》和《量罪记》两剧里，他还相继刻画了以那“邪恶的才智”“诱骗人的笑嘻嘻、笑嘻嘻”的恶汉克劳迪斯和伪装正人君子的安哲鲁。无容置疑，这正是莎士比亚抓得极为准确的、当时有代表性的“两面人”及其行动路线。伊阿古就是凭两面神詹奴斯（Janus）起誓的。

莎士比亚生活于其中的资本主义原始积累阶段，整个西欧（特别是英国）阶级矛盾极其尖锐，各种竞争空前剧烈；权势、财富、个人利益被置于一切之上，因而权力欲和金钱欲往往使人去冒险搏斗，不顾信义，进行伪装、欺骗。这也就是当时戏剧里出现“玛基维理式”人物的现实背景。布拉德雷曾认为，伊阿古不能代表伊丽莎白时期人们关于玛基维理门徒的观念，因为他并未表示无神论观点^⑩。这个看法似乎太表面化了。玛基维理教他心目中的君王要学习“狐狸”与“狮子”的样

子，即行使狡诈和诉诸武力。那实际上是归纳了最合乎时代潮流的行为方式。他举例证明“最善耍狐的人成功最大”，关键在于要有伪装的本事与技巧。他说“耍狐”之所以重要，原因是一方面总有·傻·人·可·欺·，一方面“人人都看得见你伪装的外表，而少有人知道你的实情”^③；至于运用暴力，则必须把对方“彻底碾碎”，“不留下会遭报复的顾虑”^④。

我们知道，伊阿古“耍狐”或伪装、欺骗的手段已达到登峰造极的地步。而且正象布拉德雷指出的，他伪装了多少年都不“爆发”，只是偶尔在发表辛辣的、玩世不恭的见解时，才减轻一下伪装的负担；他这种本领和自制能力是惊人的。但他也使用暴力手段，如前边谈到的制造骚乱、布置暗杀和亲手杀人。不过，如果说理查三世喜用暴力超过狡诈的话，伊阿古却相反。他不是什么“君主”，也没有理查三世的贵族与君王的威严，他只是个“普通人”，可是却并非一般普通的坏蛋。他的腐蚀破坏作用是极其危险和可怕的。

那就是由于莎士比亚所要深深揭示的一种邪恶精神，我们可以称之为“伊阿古主义”的思想意识和生活目标。那绝不是什么抽象的“为邪恶而邪恶”，什么“毫无动机的邪恶”，而是现实中具体存在的嫉恨一切美好事物，企图绝对自我扩张的一种人性的代表。

这种人性恶毒地仇视美德与理想，厌恶秩序同人与人之间的和谐。在第一幕第三场，当洛德里哥说自己不行，“缺少那分儿德性”时，伊阿古以讥讽的口吻说：“德性！废话”！在他眼里一切神圣的盟约全是假的，因此苔丝德梦娜与奥瑟罗之间，只能是“一个脆弱的盟誓”。他充满嫉恨地暗骂和威胁两位主人公：“看你们正是琴瑟和好，可是我偏要叫你们松了

弦，走了音。”他轻视荣誉。卡西奥痛心地惋惜自己“失掉了不朽的生命，剩下来的只是个躯壳，跟禽兽没有分别了”，他却宣扬：“名誉关什么痛痒！名誉是一样空虚无聊的东西。”伊阿古鄙视诚实和忠心；在他看来，一切老实人都是无足轻重的、可欺的、愚蠢的。他完全否定了人间美好的爱情，把它完全归结为肮脏肉欲，而不相信真正的相爱者可以身心结合，为了某种精神价值或共同的目标而追求共同的生活。不，伊阿古根本不理解任何崇高的价值与要求，所以他给人一种犬儒主义者的印象。他鄙夷一切，更是轻视妇女，诬蔑最好的妇女也只能是“奶傻孩子，记流水帐”。他实际上是鄙视人和“人性”，因为他以自己卑劣肮脏之心去衡量别人。

同这种仇视人和美好事物的“反面精神”密切相关的，则是他渴望干破坏勾当，制造混乱与纠纷的可怕习性。从悲剧一开始，他就命令洛德里哥闹醒勃拉班旭，不要放过奥瑟罗，“替他到处放火，煽动她的亲族”。以后，他叫刚到塞浦路斯岛的“卡西奥干出蠢事来，激起全岛的公愤”最后，又布置洛德里哥杀害卡西奥，而制造更大的骚乱和人命案子。

伊阿古之所以是伊阿古，最重要的还不在于他那魔鬼般的诡计和伪装的技能，他的冷酷等等，这在伊丽莎白至詹姆士一世时期的“计谋剧”中都多少可以见到。莎士比亚独到之处，是揭示出了这个人物的最有代表性的、最典型的特征，他完全自觉地奉行一种人生信条：无限度地“为我”。这就是“伊阿古主义”的核心内容与目的。他曾对比两种人——老实勤恳为工人工作的和表面上忠诚而骨子里为自己的；对于前者感到由衷地鄙视，说是“甘心套着那锁链出卖自己的一生，活象他主人的驴子”，“象这种老实的奴才，给我用鞭子抽一顿！”对于后

一种巧于伪装而“处处替自己打算的”，他倍极欣赏，因为

“……主人只看见
他尽心尽力，不知道他凭这套功夫
占了多少便宜，他那塞饱了的口袋，
证明他侍候的就是他本人。
象这种人还算有几分头脑，
不瞒你说，我，就是这一种人”。

（第一幕第一场）

他进而表示：

什么敬爱主子，什么赤胆忠心，
骗人罢了，无非想讨好我本人。

（同上）

这可以说是既反映出当时欧洲（或英国）封建社会宗法关系和“忠诚”之类道德规范的瓦解，又表现出资本主义原始积累时期“新型”的人生观、人与人之间关系以及新的处世方法的特点，而这一整套“为我”哲学当中，一个突出的内容，也是伊阿古不忘点出的，则是“塞饱了的口袋”——满足贪欲，骗取金钱财富。当然，这不是唯一的“便宜”。

要实现“为我”，主要得依仗个人的机智和意志，在大胆利用一切人与时机，采取任何有利的伪装和手段上表现出来。这应该说才是伊阿古作恶的最自觉的动机。莎士比亚让伊阿古在大段台词中向洛德里哥宣扬个人意志：“我们的身子好比一座花园，我们的意志就是园丁”；种什么花草，让它荒芜或茂盛，“一切都听凭我们的意志安排决定”。这是赤裸裸地无

视社会、道德要求与约束，而把个人随心所欲的，以至荒唐可怕的意愿当作行为的指南和动力。此外，他特别强调理智或智能——“要知道，我们做事全凭智谋，并不是靠神靠鬼”。他最得意的是他智力过人；正是魔鬼般的智力帮助他想出花招、出主意，玩弄连环套一般的阴谋鬼计。这又是那个新的冒险时代的特点。

实际上，就这个特点本身而论，莎士比亚的许多正面人物，特别是早期喜剧中的青年男女主人公也都具有的。他们为个人争取自由和幸福坚决反抗封建世仇或宗法式束缚，都表现出聪明机智和很大的意志力量。哈姆雷特更是肯定人的理性，赞扬“决断决行的本色”，因此，推崇人的这种特点，也是时代进步变迁的表现。但是，在这一点上相似的同时，伊阿古的信条却带有根本性的差别，即极端个人主义的“为我”，而那些青年男女主人公则是既为个人的幸福奋斗，又热爱别人和重视人与人之间的和谐的。他们都具有较强的道德伦理观念（即莎士比亚人文主义理想）；可伊阿古是与道德绝缘的。他竟认为活了二十八个年头，还始终没碰上一个够得上标准的“知道看重自己的人”。他说他的计谋是受“地狱里大伙弟兄们”协助的，是由“地狱”和“黑夜”送到世上来的“怪胎”；这就说明，他的智能是同道德分家的，是非道德和反道德的。莎士比亚抓住这个突出的特征，正是揭示了近代反面典型最可怕的本质。

总而言之，作为人文主义理想的向往者和歌颂者，莎士比亚痛感于他当时社会中的新黑暗势力，因而着力刻画了这个同人文主义思想完全针锋相对的可怕思潮的代表人物，不可讳言，莎士比亚不可能理解到，就根本思想体系而论，伊阿古的思想

意识同人文主义思想一样，都属于资产阶级个人主义思想体系，但是，他根据生活进行创作，就既写出了它们之间所固有的某种相似的实质，同时更显示出了它们的分歧与对立：一个对个人幸福和社稷发展抱有良好愿望和进步主张；一个则敌视社会与人群，肆无忌惮地以个人利益为第一。悲剧主人公奥瑟罗中计受骗而成为杀人犯的故事客观上多少显示出了一条真理，即正面人物可以朝反人道的伊阿古方向发展变化。到了后来的大悲剧《麦克白斯》，莎翁就完全明确地描写了，由于无止境的政治野心和权势欲，个人主义者堕落成为极端个人主义者。它们之间并无不可逾越的鸿沟。

值得注意的是，莎士比亚不仅揭示了伊阿古思想的实质，而且进一步写出了它的危险性和危害性。为此，他突出了伊阿古的两种手段：①完全打着崇高理想或伦理道德的旗帜来掩护自己，欺骗别人，比如他对奥瑟罗伪装忠实，有正义感：

“您天生大方，豪爽，
不能反而受别人的欺。我不答应。”

（第三幕第三场）

他伪装反对表里不一，主张真诚一致：

“人应该外表怎样，心里也怎样，
做不到这点，那就别装什么样！”

（第三幕第三场）

他本来是不要名誉的，但反而大谈名誉贵于一切：

好主人

不管男人、女人，他们的名誉，
就是他们的灵魂，是无价之宝。

(同上)

他伪装对卡西奥的关怀与友谊并且得意地反问：

……我怎么会是个坏人呢？
我顺着卡西奥的愿望，指点他一条
对他有利的路。

可是他接着就自白：

地狱里的神明！
你叫人去干那罪大恶极的勾当，
却摆出一付神圣的外表来迷惑人
——就象我要这一手。

(同上)

伊阿古的“这一手”是颠倒黑白和搅混阵线的最厉害的杀手锏。

他自称是洛德里哥的“朋友”，“用分不开割不断的粗绳子捆在一起的”；他装出老大哥的态度既嘲笑又抚慰，同时以准保“成功”的大话诱骗人上钩。而那傻子、半好人相信了他的“友谊”，就落入了他的圈套，并且客观上变成虎作伥的工具。

莎士比亚一方面让伊阿古自白：“我不是我自己”，另一方面又让奥瑟罗等人夸他“诚实”达十五次之多；伊阿古装作解嘲似地呼应了六、七次。莎翁这样写并非偶然，而是特意用重复来突出那种伪装的迷惑性。尤其是描写奥瑟罗在被拖进骗

局之后，还要以“人”的心肠去揣度“鬼蜮”之腹，向他作“人道”、“信仰”的呼吁，满以为那是最严重的警告呢！

如果你这是有意毁谤她，折磨我，
那你再不必祈祷，存什么恻隐，
在罪孽的深重的头上再加上罪孽
……再也没有得救的希望了。

——（第三幕第三场）

这就更加显出，在那种邪恶势力及其伪装面前，单纯的善良是多么软弱无力；人文主义理想似乎要沦为盲目的幻想了。

②莎翁特意渲染伊阿古是个冷酷的放毒犯。克劳迪斯将物质的毒药灌入老王耳中使之丧命；伊阿古通过人们的听觉向人灌入精神毒素，而他的危害则更是叫人神智混乱、善恶不分。正如他自己宣布的：

危险的观念本来就是一种毒药，
刚上口，还不觉得是苦是辣，
可是慢慢地，它在血液里发作起来，
就会象硫磺矿一样烧成一片。

（第三幕第三场）

他对奥瑟罗的陷害，最毒辣的手段就是用思想毒素一步步毒害他的身心。

我叫那摩尔人失去了头脑，
叫他的妒忌象火一样烧起来。

（第二幕第一场）

弄得他坐立不安，甚至发了疯。

(同上)

那摩尔人，他中了我的毒，
已经变了个样儿啦——

(第三幕第三场)

“罂粟、曼陀罗——不管世上什么麻药，
都不能给你带来昨天晚上享受的好梦。

(第三幕第三场)

到第四幕第一场奥瑟罗发起疯癫，昏倒在地时，他却幸灾乐祸地、得意地叫好：

发作吧，我的毒药，快快发作吧！
轻信的傻瓜就这样落进了圈套；

(第四幕第一场)

正是伊阿古的毒药毁坏了奥瑟罗的清明神志，而不是奥瑟罗用了什么“魔道邪术”诱拐了苔丝德梦娜。莎翁写这些思想毒素写得最为真实深刻。但同时，他也同样深刻地揭示了一条真理：象一切坏蛋、阴谋家一样，伊阿古毕竟也聪明过了头，害人又害己。他万万想不到，从来没被他放在眼里的老婆，却可以受苔丝德梦娜的影响，不仅真正热爱她纯洁无辜的女主人，而且能以不顾一切的决心揭发他的罪恶，使他受到应得的制裁。

莎士比亚所塑造的伊阿古形象既有传统的渊源，又活生生地体现了资本主义社会新的邪恶。这是一个巨大的典型，直至

今天仍发人深思。其次，莎士比亚在《奥瑟罗》中显示出来的艺术成就更具有参考、借鉴价值。

注 释：

- ① 根据谦伯士 (E·Chambers)：《威廉·莎士比亚》第一卷，第462页，《奥瑟罗》于1604年11月在宫内演出过。论者们一般把此剧归入1604年。
- ② 指钦提奥 (Giraldj Cinthio, 1504—1573, 意大利小说家兼戏剧家) 所著《寓言百篇》第三组故事中的第七篇《威尼斯的摩尔人》(该书共有十组，每组十篇，以故事形式讲述不同的处世美德及邪恶)。作者让女主人公苔丝德梦娜说她已成了意大利少女们的一个榜样，教他们切勿违反家长意愿与社会风习，嫁给性格、习性等方面都很不同的异邦人。由于16世纪末只有法文、西班牙文本，而无英译本，有人怀疑莎士比亚并非直接取材于钦提奥故事，而是利用某个已失传的、根据该故事改编的旧剧本，但有的论者如J·威尔逊在他和A·沃克合编的《新莎士比亚版〈奥瑟罗〉序言》(1957)中则肯定莎翁采用了钦提奥的故事。
- ③ 剧中土耳其舰队威胁塞浦路斯岛的情节，按莎学研究家推断，是发生在1570年，这比历史上所记年代要晚数十年。莎士比亚把钦提奥已经推迟了的年代又往后推了。其次G·希巴德的《奥瑟罗和莎士比亚悲剧模式》(收入《莎士比亚年鉴》第21卷)一文注②中提出，很难相信莎士比亚写此剧时没读过理查·克诺尔斯于1603年出版的《土耳其人历史概况》一书，其中记述了土耳其有一次曾先后派两支舰队去夺取塞浦路斯岛，先出发的一支企图攻占滕诺斯岛，失败后驶向塞浦路斯，两支舰队预定在罗德斯会齐，等等。

- ④ 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》。《马克思恩格斯选集》第四卷，第77页，人民文学出版社1959年版。
- ⑤ 剧中直接涉及或间接反映奥瑟罗经历的地方有：一幕三场、三幕三场、三幕四场、五幕二场。
- ⑥ 朱生豪译《驯悍记》，收入《莎士比亚全集》第三卷，人民文学出版社1978年版，第229页。
- ⑦ 朱生豪译《奥瑟罗》，收入《莎士比亚全集》第九卷，第294页。
- ⑧ 同注④。
- ⑨ 参看何新译J·布克哈特《文艺复兴时期的文化》，1979，第291页的注①关于文艺复兴时期，意大利买卖奴隶等情况，其中讲到：“‘摩尔’一词系指任何肤色黝黑的人。黑人被称为‘黑摩尔人’”。又，“亚历山大·本尼迪特《论查理八世》（见埃卡尔《史家集》第二卷、第1608栏）：一个黑（埃塞俄比亚人）在威尼斯任高级将校，根据这一记述，我们有理由认为奥瑟罗是一个黑人”。
- ⑩ 根据理查·哈克利特（Richard Hakluyt）：《英国民族主要的航海、旅行、来往交通与发现》（伦敦，1907再版，第四卷，第32—33页），1551年有两个摩尔人抵英。又，1600年巴巴利曾派摩尔使节到英国朝见伊丽莎白女王。（见B·哈里斯的“一位摩尔的画相”一文，收入《莎士比亚综览》第十一卷，1958年）
- ⑪ 同注④，第73页。
- ⑫ 方平译《奥瑟罗》，上海译文出版社1980年版，下面引文皆用方平的译本。着重点为笔者所加。
- ⑬ 屠岸译《莎士比亚著十四行诗集》，上海译文出版社1981年版。
- ⑭ 同上，第116首十四行诗。
- ⑮ 布拉德雷（A·Bradley）：《莎士比亚悲剧》第155页，纽约再

版本，1904年。

- ⑩ 见贝瑟尔(S·L·Bethell)著《莎士比亚的意象——〈奥瑟罗〉中魔鬼的比喻》一文，收入《莎士比亚年鉴》第五卷。
- ⑪ 同⑩，第71—78页。
- ⑫ 参看葛博(Majorie Garber)：《莎士比亚关于青春的描写》第124页，伦敦，1981年。
- ⑬ 突出的代表者分别为柯勒律治和布拉德雷；艾略特与里维斯。
- ⑭ 里德雷(M·Ridley)编“新阿登版《奥瑟罗》的序言”，伦敦，1958年。
- ⑮ 约翰·霍洛维(John·Holloway)：《黑夜的故事》第三章，伦敦，1961年。
- ⑯ 贝纳德·斯皮瓦克(Benard Spivack)著，纽约，1958年。
- ⑰ 斯克洛格(L·Scrogg)著《伊阿古是“孽障”还是恶魔》，收入《莎士比亚综览》第21卷，1970年。
- ⑱ 莎士比亚早先塑造理查三世时，就尝试过吸收“孽障”与“恶魔”的双重特点。
- ⑲ 玛基维理(Niccolo Machivelli, 1469—1527)，意大利政治理论家，他在其名著《君主论》中表达了他渴望能够出现一个统一意大利的救主的心情；其中论述多根据历史经验，特别是罗马史，认为为了运用和扩充权力，为君者可以采用本身并不可采用的手段。论文的手抄稿传到英国，1640年由爱德华·达克斯译成英文。1576年《君主论》中的“教导”或“格言”被译成法文，受到让蒂叶的攻击。1602年，后者的文章被译成英文；伊丽莎白时期的作者们由此引伸出他们关于玛基维理的误解或敌视；戏剧中出现的狡猾阴险、不择手段的坏蛋，常被称为“玛基维理式”人物。
- ⑳ 马娄(Christopher Marlowe, 1564—93)，英国文艺复兴时期一位对莎士比亚影响颇大的天才剧作家，人称“大学才子”之

一，著有《帖木耳大帝》上、下两部、《浮士德博士的悲剧史》、《马耳他的犹太人》等剧，他的作品表现了当时英国悲剧的一些主要特征。

- ⑳ 马娄的《马耳他的犹太人》一剧中男主人公。
- ㉑ 莎士比亚早期历史悲剧《理查三世》中同名主人公。
- ㉒ 见罗森伯格(Rosenberg)著《奥瑟罗的各种面具》第288页上注17中提出的S·J·斯奈得(Snyder)、J·A·赫罗德(Heraud)、以及现代论者J·德雷波(Draper)、K·缪尔(Muir)等所持的这种观点。
- ㉓㉔ 杨德豫译《鲁克丽丝受辱记》，收入《莎士比亚全集》第十一卷，文学出版社1978年版。
- ㉕ 布拉德雷著《莎士比亚悲剧》第175—176页。
- ㉖㉗ 玛基维理著《君主论》、艾略特主编《哈佛经典著作选》第18章，第66页，纽约，1910年。

西方评论者对《奥瑟罗》 的评论概述

《奥瑟罗》是莎士比亚四大悲剧之一，这是广大观众和读者所一直公认的。长期以来，它在许多国家上演不辍，这一盛况也就说明问题了，但是西方评论界始终围绕着它的内容、意义、成就大小等争执不休。从十七世纪以来，各种说法五花八门，褒贬不一。因此，到十九世纪末年曾有人指出：凡是知名的论者都深深感到“难以明瞭那隐藏于悲剧故事之下的道德迷津”，而对于奥瑟罗性格的“矛盾的解释”，更超出了包括《哈姆雷特》在内的诗人全部作品中的任何人物。^①

这种说法并不过分，而且还可以用来概括二十世纪的评论情况。比如关于奥瑟罗这个英雄人物的种族和肤色、性格和人品、心理变化和行为动机等等，看法极多，甚至离奇：他是摩尔还是尼格罗？皮肤是黑的、“白”的还是浅棕色的？天性高贵纯真、不好嫉妒还是天生野蛮好妒、报复心重？是洁身自好还是品行不端，有无暧昧关系或嫖妓之事？是崇高的爱情还是卑劣的情欲或占有欲？是难以相信妻子不忠还是一听诽谤很快就相信？最后的自杀是公正的自怨还是逃避罪责，或者借机自吹自慰？

分歧、对立意见并不只限于奥瑟罗，剧中其他人物、剧本情节、时间安排、主题思想、象征意义等都是争论的焦点，而

由于前后论者所属的时代不同、流派不同，其方法、角度和论点也就十分驳杂，比较相近的则又互相影响和重复。如今已是二十世纪后期，各种“矛盾的解释”未减；可取的和背谬的论点有待甄别。

限于篇幅和材料，不能作详尽的介绍。这里只想举出稍多一点实例来使读者知道曾经有过哪些突出的论点，并对《奥瑟罗》一剧的评论的概况有所了解。这样做的目的是为我们自己对此剧的分析研究提供参考，因为某些评论不无创见，可以引起我们发问或深思，但也有不少的评论是令人难以接受的，其通病是主观随意性，而且是如此严重或荒谬可笑，这倒可以使我们加深对唯心主义评论的实质的认识。

关于《奥》剧评论，据知早在十七世纪下半叶，英国就有人热情肯定此剧：“从诗行与剧情，特别是从剧情来看，它是一出很好的戏”。主要人物“描绘得好”；“诱惑的场面”卓越地显示了伊阿古恶人的“癖性”^②。有人声称：“每当阅读《哈姆雷特》和《奥瑟罗》时”，怜悯与恐惧使人“几乎更是惊奇欲绝”。“伊阿古多么残忍地激起高贵的摩尔的嫉妒”；他是“多么狡黠地编织罪恶的罗网；对方怎样吸进了他的毒汁”^③。爱看戏评戏的皮普斯在他那有名的《日记》中写道：《奥瑟罗》是他“历来推崇的一出呱呱叫的好戏”^④。这些看法虽然简单，却比较客观明瞭，代表早期观众的感受。

可是到了十七世纪末年，托马斯·莱默^⑤气势汹汹，竟举起讨伐的大旗向《奥瑟罗》进攻。他那篇《悲剧短论》^⑥（1693）全面地否定此剧，其中最主要的是攻击男女主人公，强调两者的结合是“离奇反常”的，黑摩尔当将军“绝不可信”也。他说：

“在我们这里，”他“顶多只能娶上个小媳妇、小丫头，”〔而剧本却给他配上了〕“大贵族或枢密顾问的女儿与继承人”。〔奥瑟罗的申辩是〕“从来没有过如此乏味和沉闷的了”；他是个“嫉妒的蠢货”，“毫无军人气概，象一个乏味的、慢声慢气的驯鹅，张口呆听着任何下贱的暗示……”〔他杀妻前的台词〕“太柔和了”，“谁还会称他为开化的怪物或野人呢？这是一个黑种人吗？”“按法律，奥瑟罗应受极刑，但却借助于诗人的狡计，以割断自己的咽喉逃脱了。”

莱默认为钦提奥的原故事^①里，女主人公所看重的是“摩尔人的美德”，而在莎士比亚的剧本里

“苔丝德梦娜是被奥瑟罗的空谈给迷住的”。“这个高贵的苔丝德梦娜本人，则没有哪一点不在我们的乡村女佣人之下”。“她……被我们的诗人杀害了，纯粹地由于她是个傻瓜。”

莱默又认为莎士比亚完全糟蹋了“以军人为职业”的伊阿古；说他为了娱乐“低级观众”而“竟然违反常识与自然”。他把伊阿古写得太坏，以致使“他该偿之罪超出了任何悲剧或复仇神所能惩罚的了。”

关于情节安排，他指出那本身就排除了“通奸”的可能，因为苔丝德梦娜和卡西奥未曾单独在一起过，所以“除非是疯了”，奥瑟罗不应该看不到妻子没有干那事的时机。说到这里必须指出，莱默以及后来挑剔这个“缺陷”的论者都没有看到：莎士比亚是有意排除任何“时机”的，从而更加揭示出伊阿古制造事端，把没有的事说成真有其事的那种阴险做法，以及好端端的奥瑟罗中计的悲剧性。

至于全剧的语言，莱默是这样评论的：

“可悲地拖累和阻碍了动作，因为它不是生硬沉闷或者无耻肮脏就是支离破碎、不适当、不可信。”

而他觉得：“在马的嘶鸣或猛犬的嗥叫里倒有一种意思；

有着一种可以说是如同莎士比亚许多悲剧诗中那样生动的表达和更多的人性。”

他说苔丝德梦娜讯问伊阿古如何再获得她夫主的信任时所说的台词是：

“没有哪一个在猪圈里养育的女人说话会是如此卑贱。”

他斥责莎翁以“散漫杂乱的喜剧性机智”叫观众开心，然而其悲剧部分

“显然不是什么别的，而是一出乏味的流血的闹剧。”（重点为笔者所加。下同）

他认为，手帕的情节“卑琐无聊”，损害了悲剧的严肃性，因而把《奥瑟罗》贬之为“手绢的喜剧”至于全剧的意义

“只是①警告大家闺秀切勿背着父母同黑人私奔，②告诫善良的主妇们要把棉织物收好，③教导做丈夫的切莫乱吃醋，酿成悲剧，而必须先有确凿的证据。”

其结论是：

“不要期望”这出悲剧会“有多少真诚的美好或崇高的思想。”

莱默的假古典主义趣味和标准——以所谓“常识”、“职业”等抽象标准来衡量人物性格和善恶程度——决定了他不可能欣赏与评价莎士比亚的悲剧。他的情绪之强烈和文字之尖刻，充分反映出了种族偏见和等级观念。我们在这里较多地介绍莱默的意见，主要是因为他的那些论点很有代表性，并且给以后的反面评论开了先声；尤其受到二十世纪著名的论者T·艾略特^⑧的赞赏。莱默对剧情安排中时机问题的看法引起后人的探讨，其中比较重要的是关于所谓莎剧“双重”时间或“长短”时间的见解。

莱默的评论随即又引起丹尼斯^⑨、德莱登^⑩、吉尔登^⑪等人的注意，特别是持不同意见的吉尔登认为莱默“既错误又荒谬”；莱默歪曲了《奥瑟罗》的“完美情节”，其实它是够得上“完美”的，因为①它是“令人惊叹的”，“不平常的、卓绝的”；②它是“有可能的”，因为“符合一般的见解”。吉尔登特意为“年青、天真而温柔的”苔丝德梦娜竟然爱上摩尔人作了辩解，说她对“奥瑟罗的艰苦经历以及刚毅英勇、坚韧不拔的美德”必然景仰，而“景仰是导致爱情的第一步”。他又反问道：奥瑟罗有皇族血统、又信仰基督教，他的婚姻“有何悬殊”？“果真一方被抬高了的话，那应该是苔丝德梦娜”。他反对种族歧视，认为那是一种“人类的罪恶”，而“诗人的职责是在对我们进行教导之中加以纠正”。再有，对于伊阿古，他以为不应该只看职业，也得看其民族、国家、国人禀性与恶习。“伊阿古是个意大利人，天生自私，嫉妒心重，有城府、骄傲、好报复……”^⑫象吉尔登这样具有民主精神和朴素唯物观点的早期评论，是比较难得的。

十八世纪时较有影响的文艺趣味是古典主义的，关于《奥

瑟罗》的评论为数不多。曾认为莎士比亚剧中“妇女的性格是无性格”的诗人蒲伯^⑤就把大肆攻击《奥瑟罗》的莱默视为“当代最出色的评论家”。此外，比较突出的是，有个绅士在《为伊阿古的性格和行为一辩》的文章^⑥里列举了六项理由为他翻案。这是继莱默之后出现的为伊阿古叫屈的呼声，也是有代表性的。

还有爱好古典主义文艺的约翰逊博士^⑦，虽然他也挑剔《奥瑟罗》的结构^⑧，但却热情称赞这出戏本身的“美”，能给读者“留下那样强烈的印象，他们无需借助于评论的启发了”。在他看来，三个主要人物性格足以“证明莎士比亚描绘人性的技能”，这恐怕是“在近代作家中难以见到的”。他对奥瑟罗的看法是：“他热情豪爽、朴实而无虚饰，易受欺瞒、对人无限信赖”以及“一下定决心即不动摇，复仇时执拗冷酷”等等，这说明约翰逊对于奥瑟罗并非绝对片面地赞扬或否定。他不认为奥瑟罗一下子就听信了伊阿古的诱惑，并且特别指出了伊阿古叫摩尔信以为真的“缓慢步骤”，说伊阿古用来“煽动他的种种细节”是“非常巧妙自然”（后世的对立看法则否认“缓慢”，以缩小伊阿古进行煽动的责任）。

同属十八世纪的莎士比亚学者马隆^⑨也相当热烈地称颂《奥瑟罗》。他禁不住要引用别人的“美好的赞颂”^⑩来称扬此剧和莎士比亚：“莎士比亚是一位第一流的哲学家；他只用一个单一的戏剧故事就把嫉妒狂的原因、发展、事件和后果描绘得比一切研究这个阴暗问题的哲学论文都更真实、更尖锐、更丰富，给人以更深刻的印象。”

这种当时还不多见的高度肯定，好象是把人们引入十九世纪莎士比亚热潮的一支序曲。这热潮是随着浪漫主义的高涨来

临的。浪漫派诗人、文人和评论家们大唱莎翁赞歌，对于他的重要剧作《奥瑟罗》的兴趣自然就强烈起来；各种好评和美论数不胜数，但不同的感受和相反的看法也随之出现。引起最大争论的，除对整个剧本的评价之外，就是对悲剧主人公的看法，最主要的是对奥瑟罗的种族问题，其次是对伊阿古和苔丝德梦娜的性格的看法。

那一大批肯定派如马考莱、兰姆、哈兹利特、柯勒律治、斯温伯恩、詹姆逊夫人、道顿，以及俄、法、德的普希金、阿·维尼、雨果、居佐、乌尔利契等，提出了大量的大同小异的论点，比如，涉及奥瑟罗种族、嫉妒的习性和性格的论点：

“不能设想奥瑟罗是个尼格罗”，“他是英勇的摩尔、属于皇族血统”；奥瑟罗绝非天生嫉妒，“恰恰相反，他高贵、慷慨、开朗、不爱猜疑、不怀疑人。”^①

“我不认为嫉妒是他的激情的重点，宁可说是一种极度的痛苦……奥瑟罗并不凶狠；他的心情是庄重而平静的。”^②

“奥瑟罗杀死了妻子，下令杀死他的副手，最后自杀；但他从未失去一位北方读者的敬重与感情。他的刚毅而热烈的精神挽救了一切。”^③

“他的高贵天性中了圈套，因为他是高贵的。”^④

对苔丝德梦娜的赞扬，几乎是把她视为天人了。专门评论女主人公的詹姆逊夫人说她

“象《暴风雨》里的米兰达一样贤淑、温柔和优美、一样朴素和热情；有同样的容易惊奇、怜悯人和爱慕人的素质、同样的象精灵般的纯净和精巧。”^⑤

她认为苔丝德梦娜是

“一个无疵的牺牲品、全是和谐、全是优美、全是温柔、全是真实。”^②

A·W·史莱格尔觉得：

“苔丝德梦娜不是象朱丽叶那样的代表高度理想的甜蜜和热烈感情的一位少女，然而她却充满单纯、温柔和谦逊。她那样天真，几乎不能产生不忠贞的想法……她是最为听话、温和的妻子。”^③

关于伊阿古，一个最著名的论点，是柯勒律治根据伊阿古硬说奥瑟罗跟爱米丽亚有暧昧关系的那段独白，认为他表现出：

“力求找到理由的毫无理由的怨毒。”^④

“伊阿古天生就是一个狠心的、冷血的、几乎不可救药的恶棍，他以自己那种灵巧有力的敏锐智能从事破坏，就象是用利剑或匕首杀人似地尝到了同样凶猛的快乐。”^⑤

赫德逊谈及伊阿古性格中或许最可怕的特点是“以智力为骄傲”，他说这个坏蛋

“认为比一切都高超的，是能使自己和旁人被看成是和实际相反的样子，即成为真理同自然本身相反的劲敌。”^⑥

哈兹利特则视

“伊阿古为……一种病态的理智活动的极端的实例……全不在乎道德的善恶，或宁可顽固向善……”^⑦

在那些知名论者当中，不只一位感到《奥瑟罗》是莎士比亚的

一大杰作，他们说：

“人类沉思默察的、最高贵的世俗事物就是人本身……《奥瑟罗》也许是人间最伟大的作品。”^⑧

《奥瑟罗》“极度激发我们的同情，对于人世生活说来，它所提出的教训比莎士比亚任何一部别的作品都更密切适用……《奥瑟罗》的趣味既深刻又动人。”^⑨

“这出戏本身就可以使一个诗人不朽。”^⑩

以上种种意见表示得何等明确坚决。其中有些赞语显然近乎“捧上天”了。可是反对《奥瑟罗》或指责其缺陷的也毫不示弱。有人攻击上演《奥瑟罗》是

“严重渎犯全场观众的高雅与体面……它的许多地方，无一不是未加掩饰的明显露骨的粗野与淫秽。《奥瑟罗》真是莎士比亚头脑之中最下贱的‘山羊和猴子们’的极其充实的妓院。”^⑪

有的歪曲剧本的主题，根本否认它的艺术题材：

“在这里，诗人的任务是要展现嫉妒的情欲可以发展到怎样的地步。一位钟情的人竟被认为能够毁灭他所至爱的对象，这种行为永远不是艺术的题材，这样的人物也引不起人们的同情。”^⑫

有的否定了它的艺术成就，特别是指责情节安排和人物心理变化“不真实”、“不可信”，认为：

《奥瑟罗》“充满了粗俗的自然主义和悲观主义，其发展缺乏崇高文学应有的升华，时间与场次的安排使女主人公实际上没有犯罪的可能。这一点奥瑟罗应该十分清楚，因而除非是发了疯，他毫无怀疑的理由。”^⑬

这多么象是对十七世纪的老莱默的回声

更多的论者都围绕着悲剧人物做文章，首先就是奥瑟罗的种族和肤色。一位美国女作家认为，用黑人作主人公是

“伟大艺术家的偶然败笔”，“假如莎士比亚曾熟悉非洲种族的奇特禀性，他是不会把奥瑟罗写成黑人的。”

“对这一点，我总是绝对不加考虑的”。“在研究《奥瑟罗》时，我总想象它的主人公是白人。”^⑧

德国论者A·W·史雷格尔的著名论点是：

“奥瑟罗的天性是那个出产最凶野兽……最烈毒药的炎热地带的野性”。他“只在外表上驯服了”；他的血管里流着一滴使他的全部血液极端骚乱的毒汁……仅仅是情欲的、肉欲的冲击力，就能在刹那之间使他全部已经获得并且成为习惯的美德统统消失，并使其内在的野性战胜其道德的人性。”^⑨

不少论者认为奥瑟罗的品行不端，比如说他必定是

“……曾把他的财宝扔进了异国的怀抱中，他并非是洁身自好者。”〔按：指下过妓院了“问题的根子还在于他得忍受犯过罪后良心上的一切疑虑；旗官对他和爱米丽亚通奸的怀疑是合理的和公正的。”^⑩

许多论者想用各种解释来证明奥瑟罗并没有内心的痛苦和斗争，而且一下子就听信伊阿古的话；或者认为他一结婚就后悔了，因而在回答勃拉班旭时，

“……内心已受怀疑和担忧的啃噬，因此他才轻易地相信了伊阿古。”^⑪

“伊阿古所起的只是辅助作用，摩尔本人的头脑深处一直潜藏着怀疑。”^①

还有个德国的论者弗拉提在看法上也同老莱默相呼应，并且是被后来著名的评论家艾略特“重新发现了^②”。在弗拉提看来，奥瑟罗过于骄傲和敏感，他

“渴望赞赏，专门考虑他在人前的观瞻；他在内心深处怀疑苔丝德梦娜真能爱上象他那样不足取的人。〔他谋杀苔丝德梦娜〕还要显示是出于正义，确是他自我欺骗的顶点。”^③

下面我们将要看到，这种论点确实起了不小的影响，但这还是后话。现在还得听听老“骂杀”派们对苔丝德梦娜的反感：

〔她是个〕“没有坚定原则的女人……差不多是个荡妇”，她是被一种不宜明说的反常情欲……所驱使的”；“……当她嫁给奥瑟罗时，她已背叛了女性的纯洁、审慎和身份”；“她褻渎了她对父亲、家庭、女性和国家的责任”，“在现实生活里，谁会要她作姐妹、女儿或妻子？”“……当奥瑟罗把她扼死在床上时，〔我们的〕恐惧与怜悯立即降低为她罪有应得的那一种心情。”^④

“在一生最关键时刻，丝毫不顾及父亲……她冷漠地坚持自己的权利，有如夏洛克坚持他的契约，她毫无孝心……”^⑤

她“在说话、做事和思想方式上，必定有虚伪的毛病……有一种撒小谎的习惯”；“在她看来，为了达到目的，任何时候伪装出好象另一种样子都是合理的……”^⑥

以上这类关于人物的评价，既代表当时否定莎士比亚和《奥瑟罗》的论调，又为之作了有力的补充。男女主人公竟成了卑贱、无耻、冰冷自私的“荡妇”、“嫖客”、“野人”、“杀

人犯”，那还有什么崇高悲剧性或思想意义可言？所以不看论点性质的背谬，而只从数量着眼，说当时“矛盾的解释”极多（即前边引过的《艾丁伯格评论》的说法），当然是不全面的。

以上是十九世纪的情况，那么二十世纪又如何？总括起来说，一方面是较前有远为认真的分析论述，一方面随着评论界中新派别的出现以及时代的其他影响，而接连泛起了不少更为奇特的错误的方法和论点。

1904年，出现了一部重要的评论著作——布拉德雷的《莎士比亚悲剧》。尽管布拉德雷认为《奥瑟罗》有不同于《哈姆雷特》等大悲剧的限制，

“缺乏一种通过模糊地暗示出那支配个人命运与激情的巨大宇宙力量来扩大想象的能力，”^④；以及“我们在《奥瑟罗》里感触不到整个的莎士比亚。”^⑤

并且分析了有人对它厌恶的原因^⑥，但主要是大力肯定《奥瑟罗》是一部杰出的戏剧作品，他对悲剧的行动和人物，特别是三个主要角色，进行了细致的“心理分析”。在他看来，奥瑟罗绝不是“只包上了一层文明外壳的”“野蛮人”（按：这是前面举出过的史雷格爾的观点）；相反，他是

“莎士比亚最浪漫的英雄；他“单纯高贵”，“富有诗意的想象”；“他的爱情就象他丰富经历中间任何阶段一样的奇异，一样的有冒险性和浪漫蒂克。”【奥瑟罗坠入了】“混沌”，【但在】“结尾的庄重的尊严和最高的升华之中”【混沌消失了】“一位更伟大、更高贵的奥瑟罗”【又回来了】。

布拉德雷又强调苔丝德梦娜是

“以最为可爱可羨的形式”出现的“永恒的女性”，“她单纯天真犹如孩童一般”，〔具有〕“一位圣者的热烈的勇气和理想主义”，“心地里〔闪烁着〕天堂般纯洁的光彩。”^④

布拉德雷吸取哈兹特和斯温伯恩的看法而作出的伊阿古性格分析，曾受到一些论者的称赞。他详细论证了伊阿古的性格包含着从绝对个人主义的人生信条到非常出众的智力与意志，强烈的优越感、施展能力的胜利感和玩弄别人命运的冒险的乐趣。他谈到了伊阿古的“悲剧”^⑤；所提出的“警告”是：“伊阿古的国别并不重要，所谓‘意大利式的奸恶’是错误的，另外，就是要牢记：‘不经测验、比较和分析，则不能相信伊阿古关于任何问题、包括他自己的问题所说的半个字。’”

布拉德雷关于《奥瑟罗》的评论受到以下一些论者的重视和支持，如米都顿·墨利（Middleton Murry, 1889—1957）、查尔顿（H·B·Charlton）、亚历山大（Peter Alexander, 1893—）、维尔逊（J·D·Wilson, 1881—）、盖德娜（Helen Gardner, 1908—）等，基本上都持布拉德雷的观点，或者步他的后尘。他们赞扬《奥瑟罗》，特别是肯定男女主人公的崇高爱情，肯定奥瑟罗的高贵性格，指出他最后行动的积极意义。维尔逊认为，布拉德雷与现代论者的分歧，最突出的是对于悲剧结尾的意义持对立的看法^⑥，而这种对立“显然说明了当代莎士比亚评论的混乱状态”^⑦。他反驳了格兰维尔—巴克（Granville—Barker）、艾略特和F·R·利维斯（Leavis）并强调莎士比亚写悲剧结局总有双重目的：以恐惧与怜悯震撼观众的心灵，使观众带着赎罪、和解、甚至欢悦的感情离

去。而奥瑟罗的

“……最后台词，让我们又想到他是一位英雄，是莎士比亚一切人物中最有英雄气概的一个；而莎士比亚要我们在这整场戏中看到他是如此的人物。这可以由诗句的风格——在我看是有力的证据——得到证明。”^⑤

“难道那种风格^⑥是矫饰，是一种伪装、一种‘自我戏剧化’的方式，一种撒旦式的貌似高贵？把它看成是让奥瑟罗表明他不仅心灵上已不再受伊阿古意象的污染，而且他的精神也确实是高大的，岂不简单可信？”^⑦

艾略特的否定的论点是维尔逊所不同意的，但却产生过重要的影响。这位现代诗人和评论者十分赞赏莱默的论点并且重新发现了上面谈过的十九世纪弗拉提贬低奥瑟罗的评论，他就奥瑟罗最后一段独白发表了以下的论断：

“从来不曾读过哪一段文字”那样“可怕地暴露了人类的弱点。”

“奥瑟罗说这一番话，是为了要‘鼓起自己的劲头来’。他企图逃避现实，他不再想到苔丝德梦娜了，他是在想他自个儿。在所有的美德中，最难做到的莫过于谦逊了；要把自己往好里想的念头是很难消失的。奥瑟罗采取一种美学上的，而并不是道义上的姿态，把自己戏剧化地衬托在他自己的环境里。这样就成功地把自已转变为一个令人感动的悲剧人物。他骗了观众，但首先他的动机是骗他自己。我不相信，还有哪个作家比莎士比亚更清晰地揭示了这种‘包法利主义’^⑧——偏要把事物看成另外一种事物的人类的意愿。”^⑨

艾略特的这段话不长，却给新的“贬”派论者重新定了调，带了头。有些后起的人物如L·基尔希包姆（Kirchbaum）^⑩、

罗伯特·黑尔曼 (Robert Heilman) ⑳、茂德·鲍德金 (Ma-ud Bodkin) ㉑、F·R·利维斯㉒等等，先后从奥瑟罗“表里不一”或本身矛盾的角度，着力揭示其性格之中更为复杂的反面特质，借以全面地或重点地否定他。因此有人概括说：“自从艾略特批评奥瑟罗的‘包法利主义’以来，现代评论家们对奥瑟罗的根本判断都极严厉；他一再地受到‘个人中心主义’、‘剧场性姿态’等指责。”㉓

比如黑尔曼，尽管他提出必须记住“莎士比亚赋予奥瑟罗的全部特征，对人物的评价才不片面”（重点为笔者所加），但他所归纳出来的特点，却是近乎全面地否定了人物，比如他说奥瑟罗

“对于他个人历史所持的肤浅看法，对于外表美观的、雅致的事物以及象做戏似的举动的偏爱；缺乏内在精神毅力的苦修主义；必要时自我欺骗的本领和对于挑斗神经过敏；在施与方面毫无经验；有一种承担责任时容易激怒，而离开更高权威时又容易草率急躁的倾向；行事得倚重地位……”最后“他仅仅想着自己所犯的最小错误……超过了谴责他自己的暴行，”因此“甚至供伊阿古欺骗的那个傻子〔按：指洛德里哥〕都比这位英雄人物死得更为诚实。”㉔

请看，受到如此裁判的奥瑟罗，哪会是一位悲剧英雄呢？这副画像同莎翁的构思又相距多远呢？但抱住这类艾略特式观点不放而又最为愤愤然的当推利维斯。他特别反对柯勒律治和布拉德雷的肯定的论点，认为那是一种“久久受到推崇的”谬误（“Sustained and Sanctioned Perversity”），尤其斥责后者是抱“感伤主义的”吹捧态度。他以为奥瑟罗是个活动家（Man of action），他骄傲自大和软弱自私到以自我为中心的地步；他好“自我戏剧化”（Self-dramatization）；

缺乏自知之明，沉迷于夸张的言词。他的爱情

“显然很大一部分是对己和对她的无知所组成的，尽管在感觉上是高尚的，却全然不是他……所想象的那样。那也可能是爱情，然而也只能是对她的有奇特限制的爱。那必定是比他能猜想到的、更为自我中心和自我关怀的那么一种满足——即对于自傲、性方面的占有，肉欲、为爱而爱的满足。”^④

他以为伊阿古所以能成功，并不是由于他有魔鬼般的聪明，而实际上是由于奥瑟罗“几乎不能再快的快速感应。”（重点为笔者所加）他说：

“……事实上在‘诱惑’那场戏中，伊阿古的能力在于他代表着奥瑟罗本身——苔丝德梦娜的丈夫奥瑟罗自身上的某种东西，根本的背信者是在大门里边。”^⑤

而关于悲剧的结尾，除去称之为“博人喝采的舞台诡计”（Coup de theatre）之外，更认为：

“悲剧的主题是集中于那里面的，即集中在最后的台词和动作上，而假如奥瑟罗确实‘通过苦难学习’得到了什么，〔结局〕就不可能是那样的了。他是表演他理想的职务而死去，那是合乎角色的。在这里，这个角色被表现为正确性和坚韧性〔的化身〕，而表演者是同活动家二而一的……。最后的一击，就象再表演出来的打击同样真实；那种真实性——即奥瑟罗至死所属的、那个给了他真正角色的行动的世界——也从演戏的意图获得了象征性的肯定。”^⑥

所以利维斯同艾略特一样，强调奥瑟罗最后的表现是骗己骗人。总之，利维斯的“严厉”使他被视为当今“贬”派的突出

代表。有人写文章直接反驳他的论点。^{⑥7}罗森伯格访问过饰演奥瑟罗的英、美当代演员，他们对他这一派的分析曾表示不同的意见。^{⑥8}

除以上比较引起过注意的论点及代表人物之外，还有一些“表面上同布拉德雷极为敌对的”论者，却没有“越出布拉德雷的传统”^{⑥9}。此外就是既反对他、又属于新的不同派别的论者，相继提出了独特的解释。

比如“历史派”的E·F·斯托尔强调从伊丽莎白舞台传统的角度来看待莎剧。他认为一切关于奥瑟罗中计的缘由以及他是否立刻产生怀疑的争论，都纯属多余，因为那同心理的真实完全无关，而不过是莎士比亚按“诽谤者受信任”和“万能坏蛋”这类传统的公式写戏，以求得到戏剧效果。莎士比亚是用了“一种机械的手法”，叫本来不嫉妒的奥瑟罗疯狂地嫉妒起来^{⑦0}。他借用别人的话，说奥瑟罗一开始“是一个制作得甚好而又美丽生动的木偶”，后来“他不见了，而由诗人代替了他。”^{⑦1}

有些新派论者力图给《奥瑟罗》作形而上学的寓意解释。罗森伯格曾概括说：现代的“意象主义者、象征主义者、寓意家、道德家们，发现了压倒‘人’的戏剧的各种意思构图”^{⑦2}。他举出L·J·罗斯（Ross）从色彩与品德的联系出发，推论奥瑟罗由于皮肤是黑的因而必然是邪恶的象征^{⑦3}。而保罗·席格尔（P·Siegel）则强调“善”与“恶”的对立和对于“人”的争夺。他提出伊阿古象征恶魔，苔丝德梦娜象征神或神性，奥瑟罗则是处于其间的被争夺的对象^{⑦4}。这简直是把《奥瑟罗》这个大悲剧当成抽象的道德剧了。这类二十世纪的评论者对伊阿古极感兴趣，也就随意地把他抽象为“撒旦”、“魔鬼”、

“妖魔”、“怪物”、“孽障”、“黑天使”、“否定精神”或“没有激情和无着无落的邪恶精神”^⑥，乃至“不明确的”、“不可见的”、“非人的伊阿古精神”^⑦。

另有打着弗洛伊德旗号的假科学派，其方法与论点完全不同，但其牵强荒谬倒是一样的。正如许多莎士比亚的悲喜剧和剧中人物都没逃过变态心理的“分析”一样，《奥瑟罗》一剧及其人物也被这派人当作“性”关系来图解。比如有一个叫瓦尔特·迪阿斯的人就大谈什么主人公的性格与行为的实质是“反常的性欲和急切的占有活动”^⑧，剧中

“每一情境的推动力，都是以不同的形式出现的‘性欲’^⑨；一切重要人物都过着虚伪的生活，是不正当的‘性’变态的后果，其基本原则是：人物越重要，‘性’变态的歪曲越大……”^⑩，

这种论点，同十九世纪那位曾用一整本书大谈奥瑟罗的高贵是在于他“自知是黑人而不愿褻读苔丝德梦娜”，所以这种认为在婚后也仍坚持“柏拉图式”爱情关系的论点^⑪，真可谓翻了个180度的大筋斗；可是却都自以为最正确。

可笑的是，有人又进而从“同性恋”的癖性来解释伊阿古的性格。曾经论证哈姆雷特患“俄狄浦斯情结”的那位琼斯医生现在又认为在《奥瑟罗》里

“戏的关键并不是伊阿古对奥瑟罗的憎恨，而是对他的深厚感情……他所不明白的同性恋的基础”〔他一再重复：我恨摩尔人〕“不过是一个没有发觉自己潜在感情的人的顽固声明。”^⑫

更为离奇的是所谓“分裂的自我”(Split Ego)的说法，即把伊阿古和奥瑟罗看成为不可分割的——

“两个半拉人，……如果伊阿古是个感情的阉人……奥瑟罗，他的背面，则是理性的阉人……。他们共同形成一个平衡的人格。”^②

有人又把伊阿古看成为奥瑟罗本身所具有的消极品性的外在“投射与具体化”^③。

关于按基督教教义或精神解释《奥瑟罗》的，可以阿瑟·西维尔为例，他在《莎士比亚戏剧中的性格与社会》中提出^④，由于热爱苔丝德梦娜，奥瑟罗实际上重演了《圣经》所载人类堕落的悲剧。苔丝德梦娜和伊阿古是属于同一个世界，同一个威尼斯。奥瑟罗既为爱情所腐蚀，又接受了“伊阿古的价值观”，他的自杀只可能是他的错误企图——“想在世俗的爱情中找到最高价值——的结局。”^⑤

再有，现代评论中也有强调《奥瑟罗》的喜剧特征的，认为它主要是以意大利即兴喜剧为蓝本的计谋剧，是靠情节发展取胜的。持此论点的，把伊阿古突出到全剧的主要地位，说他的形象、动机和行动等都是那种喜剧中的男仆为模型^⑥。这种论点比较次要。

关于《奥瑟罗》评论的概括介绍，至此可告一段落。以上所举三百年来的种种论点，已经足以说明其五花八门和互相对立的严重程度，以及其通病——主观随意性。

一般说来，争鸣是好事，然而象那样的长期争论，既没有澄清问题，反而引出了更多的奇谈怪论；或者即使是较好的分析，也缺乏有说服力的衡量标准和历史依据。这个问题本身就值得探讨和引以为戒了。假如说我们要对这一切关于《奥瑟罗》的评论加以评论的话，那首先要指出的就是，它们对于《奥瑟罗》产生的社会及思想背景、莎士比亚的创作意图和悲剧特点

极少过问，或者全然不问。这就引起一个疑问：文艺与现实（与创作主体及创作对象）焉能无关？

当然，长期以来，一般西方评论界总是以“普遍永恒的人性”（或心理）为尺度和出发点，但是我们还是不禁感到诧异：象关于《奥瑟罗》、《哈姆雷特》等矛盾百出的评论实例，不是已经充分反证出那只是一种“超标准”或“无标准”的标榜？那些论者竟然看不到那是既无“永恒性”、“普遍性”，又无真正“客观性”等制约力的臆想？《奥瑟罗》剧评中“捧杀派”和“骂杀派”截然对立，前者视为美好崇高的，后者贬作丑陋卑下；或者同是指责，而推崇古典主义文艺的莱默同当今新派的利维斯又有多大的差异；同是心理分析，布拉德雷式与弗洛伊德信徒式之间距离是多么远。所以事实证明，那个古老的抽象“人性”的标准，正是论者们极端随意性与主观性的根源和掩护。在那些评论中，作为十七世纪初年，产生于伊丽莎白英国的莎翁悲剧《奥瑟罗》的特点不见了；其思想实质和社会作用不见了；而所见所闻的反复喧嚣（或者说其中大部分如此）则是评论者随其个人的好恶和时代风尚的转移而作出褒贬，甚至极大的歪曲。

海仑·盖德娜在她那篇二十世纪的《奥瑟罗》剧评概述中就指出过，当今许多论者觉得《奥瑟罗》同本世纪的思想格格不入^⑦；有的由于世界大战的影响，对军事英雄不感兴趣，因而把奥瑟罗看成是笨蛋。她还引用一位论者所说的今天“避孕剂的出现已大大减轻了通奸问题的压力”^⑧，来说明有人因不重视有关忠贞的一类题材而否定《奥瑟罗》的意义。又比如罗森伯格就评论R·黑尔曼对于奥瑟罗性格的概括完全是把当代“反英雄”的特点套在奥瑟罗的头上了^⑨。

所以，这种主观随意性已经不是不同的人对于作品见仁见智的问题，而是无视时代、思想背景、作品本身等客观标准的问题。

是不是一坚持这个历史主义的评论标准和依据，就是抹煞作品的永恒价值，或否认它对于人类的普遍教育意义呢？回答是否定的，因为伟大诗人如莎士比亚尽管主观上是相信新兴资产阶级、人道主义和“人性论”的，但却在他的天才的创作中深刻地反映了重大历史时期的面貌与实质性问题，刻画了既有极大代表性，又有独特个性的、活生生的人物形象。他赋予《奥瑟罗》的这种真实性和典型性，就必然使它具有极大的认识意义，给人以长远的悲剧审美趣味和思想启发。

总之，真正的《奥瑟罗》剧评应当是能阐明和揭示它的背景、意图、艺术成就和思想意义的，这是我们努力的方向。当然要有所进展，除认真钻研外，也必须吸收和借鉴以往较好的见解，以丰富我们的论点和避免错误。

注 释：

- ① 《近日莎士比亚评论》，收入《艾丁伯格评论》，1840年7月，第491页。见H·弗尼斯《新汇注版奥瑟罗》，第419页。
- ② 莱特（A·Wright）《备忘录》中论《奥瑟罗》的短文，1655年，收入B·威可斯编《莎士比亚评论遗产——18世纪以前的莎评》第一卷，第29页。
- ③ 古尔德（R·Gould）的《剧院：一首讽刺诗》，1685年，（同上），第414—415页。
- ④ 皮普斯（S·Pepys）《日记》（同上），第31页。

- ⑤ 莱默 (Thomas Rymer, 1641—1713), 英国文人, 1692年任皇家史官。
- ⑥ 《悲剧的短论》, 1693年, 收入斯平格尔 (T·Spingann) 编《17世纪评论》第二卷。
- ⑦ 钦提奥 (G·Cinthio, 1504—1573), 意大利作者, 著有悲剧和《寓言百篇》 (Hecatam Mithi)。原故事是其中故事Ⅶ, 收入弗尼斯编《新汇注版奥瑟罗》
- ⑧ 艾略特 (T·Eliot, 1885—1965), 英国诗人、剧作家、评论家。
- ⑨ 丹尼斯 (John Dennis, 1657—1734), 英国剧作家、评论家。
- ⑩ 德莱登 (John Dryden) (1631—1700), 英国诗人、戏剧家、桂冠诗人。
- ⑪ 吉尔登 (C·Gilden) 生卒年月不详, 英国文人。
- ⑫ 吉尔登: 《论莱默》, 1694年, 收入威可斯编《莎士比亚评论遗产》, 第65—81页。
- ⑬ 蒲伯 (A·Pope, 1688—1744), 英国著名诗人、评论家。柯勒律治引蒲伯的话, 见《关于莎士比亚的演讲》, 1914, 第477页。
- ⑭ 见弗尼斯编《新汇注版奥瑟罗》, 第408—409页。
- ⑮ 约翰逊 (Samuel Johnson, 1709—1784)、著名作家辞典编辑者、曾编《莎士比亚戏剧全集》并写了序文, 1765年。
- ⑯ 约翰逊认为最好删去第一幕, 改用倒叙, 全剧可更统一, 说明他的古典主义趣味。
- ⑰ 马隆 (Edward Malone, 1741—1812), 爱尔兰莎士比亚学者。
- ⑱ 劳斯主教 (R·Lowth, 1710—1787) 1763年用拉丁文写成的评语, 由维尔普兰克译成英文, 见弗尼斯编《新汇注版〈奥瑟罗〉》

第408页。

- ⑲ 柯勒律治 (S. Coleridge, 1772—1834), 《桌边闲谈》及《关于莎士比亚的演讲》, 第477页。
- ⑳ (同上), 第530页。
- ㉑ 麦考雷 (T. Macaulay, 1800—1859), 《爱丁伯格评论》, 见弗尼斯编同上书, 第412页。
- ㉒ 道顿 (E. Dowden, 1843—1913): 《莎士比亚: 他的心灵与艺术》(1895年) 第226页, 伦敦。
- ㉓ 詹姆士夫人 (Mrs. Jameson, 1794—1840): 《妇女的特征》, 伦敦, (1833年), 见弗尼斯编同上书第413页。
- ㉔ 转引自吉文 (W. Given) 著《对〈奥瑟罗〉的进一步研究》第75页, (1899年), 纽约。
- ㉕ 史莱格尔 (A. Schlogel, 1767—1845): 《关于戏剧艺术与文学的讲演》(1815年), 见弗尼斯编, 同上书, 第432页。
- ㉖ 柯勒律治, 《关于莎士比亚和其他英国诗人的讲演及笔记》, 第388页, (1818年), 1904版, 伦敦。
- ㉗ 考登—克拉克 (Cowden—Clark), 见弗尼斯 (同前), 一幕三场, 第343条注释。
- ㉘ 赫德逊 (Hudson), 见弗尼斯编, 同上书, 二幕一场, 第334条注释。
- ㉙ 哈兹利特 (W. Hazlitt, 1778—1830): 《莎士比亚戏剧人物》(1915年)、第40—41页, 剑桥大学版。
- ㉚ 麦考雷, 《论但丁》收入《奈茨季刊》(1824年), 见弗尼斯编同上书, 第412页。
- ㉛ 哈兹利特著同上书。
- ㉜ 康普贝尔 (Campbell,) 见弗尼斯编同上书, 第408页。
- ㉝ 《每月明镜》, (1808年) N·S·II, 51, 转引自罗森伯格 (M. Rosenberg): 《瑟奥罗的各种面具》, 第53页, 加利福尼亚大学版,

1961年。

- ③④ 杰尔文诺斯 (G·Gervinus)：《莎士比亚》(1849年)，见弗尼斯编同上书，第436页。
- ③⑤ 威廉·阿契尔 (W·Archer)，转引自W·吉文《对〈奥瑟罗〉的进一步研究》第78页。
- ③⑥ 玛丽·普莱斯顿 (M·Preston)，《莎士比亚研究》，见弗尼斯编同上书，第359页。
- ③⑦ 史雷格尔，《关于戏剧艺术与文学的讲演》，见弗尼斯编同上书，第431—2页。
- ③⑧ 赫罗德 (J.A.Heraud)：《莎士比亚的内心生活》，(1865年)，见弗尼斯编同上书，第422页。
- ③⑨ 维兹 (Wetz)：《从莎士比亚的观点看》，(1840年)，第296—297页，转引自斯托尔 (E·Stoll)著《对〈奥瑟罗〉的历史与比较的研究》(1915年)，第15页，明尼阿波利斯。
- ④⑩ 维兹：《英国文学研究》第二卷，第296页，转引自斯托尔著同上书，第15页。
- ④⑪ 见罗森伯格：《奥瑟罗的各种面具》，第186页。
- ④⑫ 同上书第185—186页，根据弗拉提 (I.Flathe)，《从莎士比亚戏剧看莎翁》(1863)，第311—348页，380—428页，莱比希。
- ④⑬ 阿达姆斯 (J·Adams)：《关于莎士比亚戏剧及演员的笔记、评论和通信》(1863)，第224页，1863年版。
- ④⑭ 鲍登斯台德 (F·Bodenstedt)：《德国莎士比亚学会年鉴》(1867)，见弗尼斯编同上书，第440—441页。
- ④⑮ 同注③。
- ④⑯⑰ 布拉德雷 (A.C.Bradley)，《莎士比亚悲剧》第165页，1904年，纽约，弗西斯特版。
- ④⑱ 布拉德雷举出两个原因：“以完全露骨的伊丽莎白时代的方式

描写性爱和嫉妒……”，剧中“某些部分看起来令人吃惊，甚至可怕。”（同上），第153—154页。

- ④⑨ 布拉德雷著同上书。
- ⑤⑩ 布拉德雷著同上书，第173—196页。
- ⑪ 实际上，对立的看法，并不限于对悲剧结尾的解释。
- ⑫⑬⑭ 维尔逊（J·Wilson）与沃克（A·alker）合编《新剑桥版奥瑟罗》（1957年），序言。
- ⑮ 维尔逊引用了奈特（Wilson Knight）肯定奥瑟罗的台词是莎剧中最具有弥尔顿史诗风格，即庄严雄壮、富于音响、色彩与词句的诗，（《烈火的巨轮》第14—15页，1900年，伦敦。
- ⑯ “包法利主义”指福楼拜的小说《包法利夫人》中女主人公爱玛总是把自己看作另外一种人（译注，原注见⑮）。
- ⑰ 方平译《莎士比亚和塞内加的苦修主义》，（1927年），收入《莎士比亚评论汇编》下，第110—112页，中国社会科学出版社1981年版。
- ⑱ 柯尔希鲍姆：《现代的奥瑟罗》，收入《英国文学史》卷二（1944年12月）。
- ⑲ 黑尔曼：《用魔法织成的》（1956年），莱辛顿。
- ⑳ 鲍德金：《诗作中各种原型模式》，（Archetypal Patterns in poetry）（1934年）伦敦。
- ㉑ 利维斯：《魔鬼般的智力和高尚的英雄：关于〈奥瑟罗〉的一点意见》、《钩隐》（Scrutiny），第6期，（1937年），第259—283页。
- ㉒ 克梯斯·瓦特森（C·Watson）：《莎士比亚和文艺复兴时期的荣誉观念》（1960），普林斯顿大学。
- ㉓ 黑尔曼：《用魔法织成的》，第144—145页。第164—165页。
- ㉔ 利维斯著同前书，第268—269页。
- ㉕⑳ 同上，第276页。

- ⑥7 如约翰·霍罗维 (J·Hollowy)：《黑夜的故事：莎士比亚主要悲剧研究》(1961年)，第155—165页，附文A：《利维斯博士及其〈魔鬼般的智力〉》。
- ⑥8 罗森伯格著同前书，第189—205页。
- ⑥9 海伦·盖德娜：《〈奥瑟罗〉一个回顾——1900—1967》，收入《莎士比亚年鉴》第21卷，第8页。她概括布拉德雷传统是：“把探索思想意义和尖锐的心理分析以及对剧中‘主导意象’的领会相结合。”
- ⑦0 斯托尔著同前书。
- ⑦1 斯托尔著同前书，第3页，引用布尔索普特 (Bulthaupt) 著《戏剧法》(1894年)第2卷，第274页。
- ⑦2 罗森伯格著同上书，第231页。
- ⑦3 同上，第300页注④，又见罗斯(L·Ross)，《莎士比亚的〈奥瑟罗〉》，未出版的论文(1956年)，普林斯顿。
- ⑦4 同上，第232页，第300页；引自席格尔(Siegel)《莎士比亚悲剧和伊丽莎白时代的妥协方式》(1957年)，第89—90页，纽约。
- ⑦5 约翰·恰普曼(J·Chapmann)，《莎士比亚戏剧一瞥》，波士顿(1922年)，第47页；转引自罗森伯格著同前书，第166页。
- ⑦6 奈特著同上书第127、131页。
- ⑦7 迪阿斯(W·Dias)，《莎士比亚的悲剧世界——心理学探讨》新德里，(1972年)第1页。
- ⑦8 同上，第210页。
- ⑦9 同上，第143页。
- ⑧0 吉文著同前书。
- ⑧1 巴克(Barker)，《奥利维埃一家》，纽约，第165页，谈这位医生为奥利维埃提供了此种解释，后者演了这样一个伊阿古而失败了。见

罗森伯格著同前书，第158页。

阿迪斯著同前书

- ⑳ 斯图沃特 (J·Stewart) 《莎士比亚剧中人物与动机》 (1949年)，第108页，伦敦。
- ㉑ 西维尔 (A·Sewall)：《莎士比亚戏剧中的性格与社会》 (1951)。
- ㉒ 参看海伦·盖德娜著同上书，第10—11页，注⑩。
- ㉓ 德·门多撒 (B·H·C·De Mondoca)：《〈奥瑟罗〉一出使用喜剧结构的悲剧》，收入《莎士比亚年鉴》 (1968年)，第21卷。
- ㉔ 海伦·盖德娜著同前书，第45页。
- ㉕ 同上，盖德娜引用艾姆普逊 (Empson) 的话。
- ㉖ 罗森伯格著同前书，第186页。

《李尔王》的几个方面

一 有关《李尔王》的一部分重要的看法

《李尔王》大约是一六〇三——一六〇六年问世的。某些学者认为一幕二场中葛罗斯特关于日蚀、月蚀的台词，是以一六〇五年九、十月间的天象变化为依据的。《李尔王》一六〇八年的四开本里有300行台词，不见于一六二三年的对开本，而对开本则另外有100行是四开本所缺的。有的论者肯定对开本更好、更有权威性，因为它可能体现了莎士比亚本人进一步的考虑^①。但是关于莎士比亚是否重新写过《李尔王》，意见不一致。

《李尔王》最初在公共剧院和宫廷内部上演过，可能受到了当时君主詹姆士一世的肯定。复辟时期的剧院重新演出之后，它是威廉·达文楠^②所选中的九个莎士比亚剧目之一。最不幸的是，从一六八一至一八三八的一百五十年间，它竟被纳赫姆·泰特^③的改编剧给代替了。

泰特虽然保存了李尔王愤慨发疯和两个大女儿卑劣凶残的情节，却凭空编造出柯迪利娅和爱德伽相爱的故事，使之贯穿全剧，并以他二人成亲和李尔复位的圆满结尾告终。泰特本人认为，他能想到这样一种“能把原剧中故事缺乏工整性与可信性的缺陷加以改正的办法，乃是他的好运气”^④。但他实际上

是把伟大的悲剧弄得面目全非了。值得注意的是，他最早提出了所谓《李尔王》缺乏“可信性”的意见。

认为《李尔王》的悲剧结尾让好人死掉，是违反了“诗的公正”，这一批评是18世纪的约翰逊博士提出来的^⑤。他声明自己并不绝对否定“坏人昌盛、好人丧生”的戏剧情节，因为那也是“对于人生常有现象的反映”；然而，他更认为一般常人都爱好“公正”，观众总是更乐于看到“善良的受害者最后胜利”，而《李尔王》却不顾这种心愿。他甚至讲过如果不是要编辑莎剧，他几乎不忍心去重读柯迪利娅之死。约翰逊博士不是反对《李尔王》结局太悲惨的唯一的重要评论家。

19世纪的查尔斯·兰姆^⑥首先提出了关于莎翁悲剧，特别是其中的《李尔王》，只宜于阅读而不适合在舞台上演出的看法。他认为，莎士比亚悲剧着重描绘人的精神世界，并且更多地诉诸于读者的思维与想象；舞台表演呢，则主要是表现外表和打动官能，因而不能激发起想象去领悟莎剧的实质；象《李尔王》这样展示“主人公精神骚乱和伟大思想的诗剧”，更是无法表演出来的。

事实上，兰姆和赫兹利特等人，当时所能看到的正是泰特的改编剧。舞台上留给兰姆的印象只是“一个老人拄着拐杖颤颤巍巍在台上走来走去，在风雨中被女儿赶出门外，除令人痛苦之外，从中什么也看不出来”^⑦。这和“……激情爆发起来，象火山一样可怕的”李尔形象，当然相去极远。所以他提出了“《李尔王》是基本上不能上演”的观点，而这对后世一些演出者，甚至评论者，都不无影响。

在剧本评价方面，一个最突出的看法是，大文豪托尔斯泰对于《李尔王》的责难^⑧。他认为李尔不可能分国，不可能相

信他早就应该有所了解的两个大女儿，不可能剥夺柯迪利娅的继承权。一句话——缺乏“可信性”，人物不真实；矛盾冲突不合乎事件发展的自然进程；《李尔王》还比不上同名的老戏那样动人。托尔斯泰不欣赏莎剧，自有他本身思想观念方面的深刻原由；他所以特别贬低《李尔王》，显然是从一般真实性的标准来加以指责的。他没能看到，莎翁所要写的，根本不是他所想的那种自然主义正剧，而是既有民间故事特征和深刻寓意的诗剧，又是莎士比亚推陈出新的伟大尝试或成就。这正是我们下边要谈到的问题之一。托尔斯泰也没有想到，要欣赏莎剧就必须接受伊丽莎白和詹姆士时期，英国戏剧所许可的某些违反写实的传统和常规。有的论者认为他对《李尔王》的否定，不仅是反对莎士比亚而且也攻击了整个把《李尔王》视为经典性杰作的西方文化^⑩。

20世纪莎士比亚悲剧权威，布拉德雷的评论^⑪影响较大。他十分正确地肯定《李尔王》是一出复杂的大悲剧，并且提出了不少颇有独到见解的深刻论点，可是由于根本出发点的问题和当时剧场的局限性，他的几个重要结论又不免片面和紊乱。

概括起来说，布拉德雷是以割裂的标准来看待《李尔王》的，比如把“诗”与“剧”，想象与感受，或者阅读和演出的效果，分开来看并且扬此而抑彼。他认为《李尔王》是莎士比亚“最伟大的成就”，但他又觉得它“似乎不是他最好的戏”。他说：

“我倾向于从两个多少不同的观点来看它。当我严格地把它作为一出戏来看时，它显得在整体上断然不及《哈姆雷特》、《奥瑟罗》和《麦克白斯》，虽然，它的某些部分令人十分感动。当我

感到它比这些戏中任何一出都更伟大并且最为充分地显示了莎士比亚的能力时，我发现自己并不是仅仅拿它作为一出戏来看待，而是在思想里把它同《普罗米修斯》、《神曲》、甚至贝多芬最伟大的交响乐以及美第琪教堂中的雕塑列在一起的”。

“它本身是诗，而这样的诗不可能移至脚灯后面的空间上去；它只生存于想象之中”。

他觉得能使《李尔王》“获得了那种带有特殊性的种种伟大的特点”，即使在阅读当中也都妨碍戏剧的明确性；在剧场中不仅拒绝通过感官充分展现出来，而且似乎总是同感官所感受到的相冲突。他认为作为戏剧，《李尔王》过于“巨大”、“模糊”、材料“过剩”、人物数量太多，而剧中“不可信的东西”诚然在数量上和粗劣程度上，远远超出了莎士比亚其他大悲剧所曾有过的。

这些看法不能不妨碍他更好地领会《李尔王》作为伟大诗剧的完整性并进而作出充分的评价来。更可惜的是，他的论点使他不容易看到《李尔王》是莎士比亚对于詹姆士时期英国悲剧艺术的一个更新的贡献。值得称赞的是，布拉德雷并不盲然自信，而能在把握不定之中，常常根据他的艺术的敏感和对莎士比亚的信念又提出疑问，对所谓的“缺陷”进行解释或再予肯定，或甚至作出了自相矛盾的结论来。比如在强调《李尔王》“不适合舞台演出”之后，又“不否认”它是一出伟大的舞台剧并且又说，它“具有在剧场演出中极其动人的场景”。在分析人物抽象化的倾向，指出我们习惯于认为这同莎士比亚“极度具体化”的天才相左时，他立即警告说：“给这位天才设界限是胡来”；而关于剧中细节和地点含混模糊的问题，他反过来设想，也许是莎士比亚有意要模糊的。他对自己的问题：

为什么这出有缺陷的戏剧如此震撼我们，使我们或者意识不到它的缺陷，或是觉得它们无关紧要，所作的回答可以说是富于启发性的。那就是：它一方面“具有盖过缺陷的纯戏剧性的素质”，另一方面，它的伟大“部分地在于一种更为广阔的想象的效果”。可是，他却不能不加上：“但是产生这些效果的根源，有一些是戏剧上谬误的或者有害的”，以及“这里莎士比亚最为伟大，然而并非仅仅是剧作者莎士比亚”（着重点为笔者所加）。这几乎是近于无中生有了。我们要问：有哪个莎剧爱好者，不是把莎士比亚剧作家与莎士比亚诗人视为一体；不知道他的伟大悲剧是诗剧？

布拉德雷也反对在舞台上表现人类凶残的场景，如弄瞎葛罗斯特；另外，关于悲剧结局，他以为如果把它看作诗的作品，那不该期望它改为圆满结尾，但是作为戏剧来看，他就“在感觉上要求喜剧性结尾”。他觉得《李尔王》的结尾“丝毫不显得不可避免”，并且认为，它好像是故意设计的、在风暴过后从已晴朗的天空上突然降下的晴天霹雳。这和约翰逊以及许多论者的意见相呼应，同样是值得商榷的。

20世纪里一个重要的进展，是葛兰维尔—巴克有力地反驳了上述那种认为《李尔王》不适宜舞台演出的看法^⑩。

他针对布拉德雷的所谓“不明确”的说法指出，对于喜剧，我们可以立即要求清楚明瞭的效果。然而对于《李尔王》这样的大悲剧，那就象倾听音乐一样地并非一次就能理解的，而须要多次慢慢地加以领会。另外，比明确性更重要的是，产生一个继续不断的生活幻觉。为此，观众必得同情悲剧主人公，跟他在一起受难，特别是在戏的紧要关头，感情上同他呼应或者一致起来。在表演中，李尔可以深深感人，而留下来的印象，于散戏之后会在观众的思想明确起来。葛兰维尔—巴

克承认李尔这个角色很难表演，最大的困难是表现他的极度痛苦和表现他的精神死亡与复苏。他指出，莎士比亚最得力的武器是戏剧诗；他依靠的是演员掌握那在诗意的想象中孕育出来的台词。葛兰维尔—巴克的这种看法正是把《李尔王》视为有机的整体，而不是把它割裂为“诗”与“戏”。

葛兰维尔—巴克原则上肯定了《李尔王》是伟大的舞台剧，并且具体细致地分析了剧本以及表演和演出方面的问题，这无疑是一大贡献。相当精辟的是，对于论者认为难以表现的暴风雨场景所作的建议。他指出了在那场戏中，演员不是要“描绘”而是要“创造”暴风雨。他必须使暴风雨和李尔王相一致，既表现它庄严宏大可以震动李尔，又不让它压倒悲剧主人公。那就是说，既表演李尔，又表现李尔身上所反映出来的暴风雨。

勿容置疑，这样的见解是有启发性的。现代舞台上，电影和电视剧里，《李尔王》被搬演的次数增多了。然而，直至今日，对于它是否适宜于演出，看法也仍有分歧^⑨。

另一方面，在当今评论中，对《李尔王》本身的评价——即肯定它是莎士比亚最伟大的悲剧这种见解，也越来越普遍了。

概括地说，西方论者们特别感到《李尔王》的规模最大、气势最宏伟，在题材与描写上具有“普遍性”和“永恒性”；它比莎士比亚的其他悲剧更为动人，更有伦理道德的教益和哲理性；它的艺术成就十分突出，比如它对人物的精神世界和痛苦体验的揭示；它对民间文艺传统的运用；它的戏剧诗，包括意象的运用、诗意的想象以及氛围和暴风雨的创造，等等，都显示出了惊人的才能，有时达到空前的境界。

因此，有关《李尔王》为什么是莎士比亚最伟大的悲剧这个问题，以上这些比较一致的看法，尽管有些是泛泛谈到的，基本上已经作出了回答。然而，就在这基本上一致当中，我们发现，论者对于悲剧内容及意义的具体解释和侧重，却又颇有分歧，有的甚至是直接对立的。这就是说，回答并不圆满，因而需要深入研究。当然，要得出某种最后的一致结论或答案来是不可能的；重要的是，要批判地借鉴种种看法和深入地体会作品本身，朝着切合作品实际的目标去努力。

限于篇幅和笔者阅读范围，这里只能举出一些有代表性的意见，来说明看法的分歧^⑭。

首先是明确的和含蓄的基督教解释一再出现。这在40年代尤为突出，目前也仍有此类解释。比如I·J·康贝儿《李尔得救》、T·霍克斯《莎士比亚和理智》、R·B·黑尔曼《这个伟大的舞台》、G·W·奈特《火的巨轮》等，都有代表性^⑮。保尔·西格尔更是作了彻底的基督教解释^⑯。

《李尔王》的一位编辑——G·杜西肯定它是一出“关于异教世界的基督教戏剧”^⑰，说它显示了“上帝的仁慈与公平”，上帝既要惩处邪恶者，又要拯救象李尔和葛罗斯特那样走错了路而尚能重生的人；但上帝是以神秘的方式行事的，故而天道难测。莎士比亚是展现了一幅既神秘，又明显的“完整的图画”，等等。

R·巴顿豪斯不仅认为《李尔王》整个是以“上帝同意苦难，借以考验和改善人性的基督教观念”为基础的，并且肯定它具有“一种寓言的深厚意识”，即在“天意”的支配之下，人类前进的可能性。他竟把葛罗斯特被挖去双目看成为不过是好淫者罪有应得之事^⑱。

W·艾尔顿在《〈李尔王〉与诸神》^⑩中，对于这类基督教解释作了概述，讲到它们有以下不同的侧重点：基督教的“得救”、“忍耐”、“天意”、“天堂地狱”等；有的把柯迪利娅和李尔视为“基督式人物”（Christfigure），前者的使命是要为其“父”（即上帝）服务，也就是“摧毁地狱”。

但是反对作基督教解释的也大有人在^⑪。

W·R·艾尔顿在上边提到的书里就曾竭力强调这出悲剧的异教因素，否认它有任何基督教“得救”的意义。他认为，用正统的神学眼光来看待《李尔王》，势必会遇到严重障碍。H·莱文反对巴登豪斯把莎士比亚基督教化^⑫；乔治·奥威尔提出，莎士比亚较晚的悲剧并没有平常意义的宗教特点，而且“诚然不是基督教的”；它们没有指向彼岸；它们都是从人文主义关于“人”是高贵的动物、生活即使悲苦也仍然有价值的设想出发的^⑬。B·艾弗瑞特感到不能简单地断定《李尔王》“是或者不是基督教的”；可以争论的是：莎士比亚果真象有些论者所想象的那样，在《李尔王》里进行了基督教的说教吗？她认为此剧并无基督教教条和寓言的特点，而只是一种“自然的基督教世界观的产物”^⑭。

另一种有代表性的看法是：《李尔王》以“爱”为中心，它宣传的就是“爱”；然而有关论者对于“爱”的理解并不一致。有人强调柯迪利娅象征“神圣之爱”；有的认为她代表“爱”的胜利。H·霍克斯提出，《李尔王》的意图在于探讨“爱”的性质，即作为精神素质的“爱”同那种和金钱、土地等物质因素相连的“爱”所形成的对比，而“爱”一词的两种含义：“亲爱之情”和“对价值的估计”在全剧的行动中微妙地贯穿着^⑮。C·胥森肯定《李尔王》的“目的是爱和积极之

善的胜利”^{②5}。但同这些论者相反,奈茨与霍罗威则认为“爱”的解释同《李尔王》所涉及的多种人生问题、它的巨大规模与力量并不相当,而把柯迪利娅和抽象的“爱”等同起来,更无必要^{②6}。

早在一九二二年,L·舒克金就不同意《李尔王》写的是仁爱,或者李尔由于同情苦人而精神复生^{②7}。一九六〇年,J·斯坦弗反驳他说:舒京本人所例举出来当作反证的例子,倒正好说明“……仁爱是《李尔王》的一个首要的考虑”,在仁爱中“重生”是剧中审美性运动的组成部分^{②8}。

强调“爱”之胜利的一些论者,大都肯定这出大悲剧的积极精神和更深一层的“公正”,然而有的人却认为它是十足的悲观主义的。19世纪英国诗人斯温博恩的这类看法,曾经受到布拉德雷的反驳。本世纪中照旧有人持消极观点,比如著名女演员莲娜·阿雪维尔认为《李尔王》是“悲观主义的送葬进行曲”;人们在《李尔王》里可以找到“希腊式的悲观主义”——“同人作对的盲目的命运”^{②9}。胥森反对持悲观主义的看法,但令人失望的是,他把那种看法归之于唯物主义,说什么“……在《李尔王》里只能看到黑夜沉落在毁灭了的人生和爱上面的唯一的哲学,是唯物主义”。他认为,在这种哲学看来,“世界是一艘既没有指南,又没有大海的船只”^{③0}。

承认《李尔王》有积极意义的论者,一般都论及了李尔的发展变化,“重生”或“得救”。20世纪初年,布拉德雷就提出了可以把《李尔王》称作“李尔得救”(Reanimation);他还借用了道顿用过的“净化”(Purification)一词,认为痛苦有助于恢复和唤醒李尔天性中宽厚温和的素质,并说文学之中关于这种作用的展示,没有再比莎士比亚的更美、更高贵的

了^⑩。布拉德雷使用了基督教的用词或说法，但是他对莎士比亚悲剧的解释并不是基督教的。胥森也是不同意基督教的解释，却肯定了李尔“再生”的主题意义。他指出李尔最初骄横顽固、毫不明智，最后，从灾难和痛苦的精神历程中获得了知识，领会了真和善，变成为谦虚忍耐的人^⑪。

持不同看法的，如乔治·奥维尔，反对“李尔王有所改变”的见解。他说老王死掉的时候，“仍在诅咒，仍然没有明白什么”。他认为《李尔王》的真正主旨是“断念”（renunciation），必须为他人生存，而不是兜着圈子使个人获益，然而李尔王却并没有领悟到此中道理^⑫。W·恩普森也倾向于那些认为李尔王并没有改变什么的意见；他认为如果李尔真是达到了那种“重生”的地步，以致甘心接受一切灾难，包括柯迪利娅之死，那么这出悲剧就会成为“病态的”了^⑬。

另一种解释以约翰·丹比为代表；他从历史发展的角度提出了“新”、旧思想意识的冲突说^⑭，即不同的“自然”（或人性）观的撞击。剧中李尔、葛罗斯特等善良人物，象英国哲学家胡克^⑮那样，把“自然”视为“天定的”、有秩序和仁慈的，而爱德蒙、长女和次女等坏人，好比玛基雅维理、或者后来的霍布斯^⑯，则把“自然”看成为凶恶的、“理性的”、自私自利与竞争的。他们分别代表的是解体中的封建国家里逐渐消逝的理想，以及新时代新派人物的人性论观点。柯迪利娅则被视为超出两种人性之上的、代表更高理想的人物。

丹比的这种意见有一定的影响，但他也遭到了反对。R·奥斯坦就批评他把莎士比亚的意图过分“简单化”和过分“精细化”了。奥斯坦说，真正的哲意性戏剧是在李尔王的心灵之中，象丹比那样从意识形态上说明人物，只会起干扰作用^⑰。

前边提到的胥森，还反对过另一种观点，即认为《李尔王》里有斯多噶主义的思想或特点。^⑳他说，人们以为《李尔王》所描绘的是古老的不列颠，于是就拿斯多噶主义和有关宇宙和人生的唯物主义观点来作解释；但是斯多噶主义允许个人由于蔑视命运和难堪的处境而去自杀，《李尔王》中却没有这种内容。葛罗斯特放弃了自杀念头；李尔则距离辛尼加^㉑笔下斯多噶式人物最远。对于所谓《李尔王》表现了斯多噶主义的看法，J·威尔逊和G·杜西也有异议但未作具体的论述。

胥森还提出了一种看法，即《李尔王》着力于分析行使“公正”的问题，以及“公正”对于人生所起的作用。他解释说，不是关于那种解决具体矛盾的具体公平，而是对于“公正”作为原则所能发挥的实效及其本身意义的疑问。他说剧本的基本思想是：掌握“公正”权力的国王滥用了“公正”，这个严重错误的后果，使李尔世界整个地垮了台。李尔本人对于权力和“公正”的问题，一再进行深思。由于他放弃了一切^㉒因而有生以来第一次成了“公正”的对立面，他才能更好地对它进行审察^㉓。

还有值得一提的是，有些论者感到《李尔王》本身“不明确”或者“无定见”的特点，使人很难得出真正同剧本相符的看法来。比如有人强调，关于《李尔王》的意见之诸多分歧，可以说明《李尔王》似乎是强制观众或读者从那些以对立方式呈现出来的各种没有解决的、相反的可能性中间进行选择^㉔；李尔世界是一个充满了不明确性的世界^㉕；《李尔王》里“每一个正面事物总会碰上一个反对的事物，于是一切解释都包含着能被驳倒的种子”^㉖；“在《李尔王》中一件事物的轮廓正是其对立事物的外围”^㉗。凡此种种，说得相当费解；这倒似乎能够表明，这些认为《李尔王》莫衷一是，没有中心思想的论者

们，无法清楚地论证其见解。

以上一些有代表性的解释，都属于一般评论的范围；此外，曾引人注意的还有代表荒诞派观点的波兰论者扬·柯特的见解。他否定一切想在《李尔王》中找到积极意义的意图。他从消极的历史观出发，认为历史是一个毫无意义的社会解体过程，人在世界中处于强加的、被迫局势，无出路，不能改变处境或历史的绝对性。在他看来《李尔王》的情节揭示出一个必然毁灭的世界，在它里边“既没有基督教的天国，也没有人文主义所预示并信奉的天堂。《李尔王》中尽情嘲笑末世说，嘲笑人间会出现天堂，或死后要升天堂；事实上其中嘲笑基督教的、世俗的一切神学；嘲笑宇宙起源说与历史合理说；嘲笑诸神、善良的自然和按神的形象所创造的人。在《李尔王》里，中古的和文艺复兴时期的既定准则的秩序被破坏了。在这场巨大的哑剧的末尾只有人间——空虚的、流血的。在这人间遭受风暴摧残之后，只剩下石头，剩下国王、弄人、瞎子和疯子在进行痛苦的对话”^{④7}。因此，在他看来《李尔王》的内容是世界的崩溃和人生的绝无意义。剧中人，不论是善的、恶的，迫害者、受害者都毫无区别地同归于尽。扬·柯特特别强调莎士比亚这出大悲剧同贝克特的《等待戈多》、《最后一局》之类现代荒诞剧在内容实质上是一致的，而且给它们提供了灵感或材料。

当代英国进步作家A·威斯特肯定扬·柯特把莎士比亚戏剧同当代戏剧进行比较的作法，但他从进步历史观的立场反对柯特的上述见解，指出莎士比亚悲剧充满活力和希望；虽然富于悲剧性，但表现出人的反抗与力量，因此是时刻振奋人心的剧作。同莎士比亚戏剧的积极精神相反，现代荒诞派戏剧否定历史，坚持人的无能为力和全然无望的、注定被打败的命运，因此

不能和莎士比亚戏剧相提并论。

但是，柯特的解释对于欧美莎剧的演出产生了不小影响。名导演彼得·布鲁克的曾引起过强烈反响的《李尔王》演出，其构思基本上就是以柯特的见解为依据的。布鲁克更有意识地加强了残酷的印象。有人把它叫做“残酷的演出”，并说对于约翰逊博士的世界观来讲，《李尔王》太残酷，而对于布鲁克却是太柔和了^④。这不禁使人联想到当代英国剧作家爱德华·邦德改写的《李尔王》那样着重强调残酷性，其目的是反对当今世界上的“进攻性暴力”^⑤。这种变化或侧重使人看到时代对于文艺的影响。

最后略提一下弗洛伊德式的解释。如艾拉·弗利门·沙波，在分析李尔的疯狂时解释说，此剧是反映莎士比亚本人所受创伤的经历；是他在“心理上倒退至幼年的爱与恨方面”，即所谓不愿同父亲和其他孩子分享母爱的欲望。剧中的暴风雨也是想象地暗示那在诗人自己心灵中喧嚣着的精神风暴^⑥。可以说，这是一种臆想，但是它也有它的“心理学”“依据”。

以上只简单地介绍了一小部分有代表性的意见，但已足够说明各家看法分歧之大了。这当然是由于《李尔王》本身的复杂庞大，客观上势必引起多样化的解释。另外，照柯茂德所说，“20世纪是多数模式的时代（age of plurality），与一九〇〇年以前相比，意见多是必然的特点，而即以我们每人对于《李尔王》的看法来说，一生中也会有几次变化”^⑦。这似乎是不错的，且从发展的意义来看也是积极的，然而也有一种危险，即把必要与应有的个人的主观感受任意夸大，而变成“按照他自己关于事物秘密的观念来解释它的意图”^⑧。就前边概括的那些见解来看，除极少数以外，绝大部分都是不顾

时代与作者的。诚然，任何不了解，或者不去联系时代与作者的观众或读者，也完全可以从《李尔王》本身获得伟大悲剧的强烈印象和审美的感受，但是一旦要对它进行分析并加以解释，那么把它只当作孤立的艺术现象来看待，就势必不能准确充分地看到它的含意、特点和价值，它的巨大力量以及局限性。我们相信，时代—作家—作品，作家—作品—读者（或观众），是两个同样重要的象三角形般的关系。世界上从来没有脱离社会生活和作家意识而自成其伟大文学作品的。对于杰出的戏剧作品，更要看它对当代和后世的观众与读者能发挥怎样的作用。

但是正如前边说过的，要对《李尔王》作出正确的分析和评价来，既不容易也不是任何个人可以一蹴而成的，必须善于分辨和吸取已有评论中的正确部分，并反复深入理解剧本本身，才能取得正确的认识和作出中肯的评论。

二 莎士比亚的精神和艺术更新

《李尔王》可以说是莎士比亚最伟大的悲剧，因为它最能使人感到莎士比亚的勇气和崇高精神，而这集中表现在他坚持对于“人”的理想信念，以及对待他本身使命的态度上。

长久以来，西方许多论者都盛赞莎士比亚的纯“客观性”，强调从莎剧中无法窥见诗人本身。比如席勒就讲过，莎士比亚“隐藏在他的作品后面正如上帝把自己藏在宇宙大厦的后面一样”^③。艾默生也说过：“一个好的读者能多少钻入柏拉图的头脑中去，并从那里进行思索，但却不能进入莎士比亚的脑海。我们仍然是站在门外的”^④。不容否认，客观性是一般剧

作者的重要特征，莎士比亚确实掌握得极好；但实际上，绝对的客观性是不可能的。如果看绝对了，那无异于否定了创作，否定剧作者也有他独自的心思与意图。另一位论者说得比较对：“就连莎士比亚也不能超出他自己”^⑧。仅从莎士比亚诸多作品的内在联系与相似的艺术特色来看，这个论点就是无可反驳的。

众所周知，十六、十七世纪的转折带来了莎翁大悲剧阶段。有人认为那是诗人随着时尚变迁而改变了体裁，借以发挥他纵横的才气；或者推想那是他个人生活的波折，使他陷入了抑郁情绪。然而，时尚变迁和个人得失就足以使他醞釀出象丹麦王子那样的典型和提出“世界是监狱”那样重大的问题来吗？何况莎士比亚不是居住在真空中，他对生活的感受比晴雨表还要敏锐，他的沉重心绪和大悲剧的写作一连持续了七、八年之久，怎么可能仅仅是时尚的变迁和个人得失所致呢？

丹麦王子曾说：“上帝啊！倘不是我做了许多恶梦，那么即使把我关在一个果壳里，我也会把自己当作一个拥有着无限空间的君王的”。莎士比亚并不就是哈姆雷特，但这句台词却可以使人联想到莎士比亚的恶梦来。哈姆雷特又说：“一个梦本身就是一个影子”，那么，我们可否进一步推想到莎士比亚的恶梦就是他面前现实的“影子”？

就我个人来讲，我很感谢那些关于勿持“机械反映现实说”的忠告，因为这是极其正确的，但是不能不认为莎士比亚的这部大悲剧是以时代生活和潮流，以及他本身思想意识为基础的。

单说从《哈姆雷特》到《李尔王》，即一六〇一到一六〇五——一六〇六这些年间，欧洲和英国的反动势力加剧了反扑。

英国社会状况和思想风气的变化日益惊人，“血统特权”和“黄金特权”造成了更多的黑暗与不义，人对人的冷酷、凶残、欺诈与凌辱达到了极端。其中，最骇人听闻的是新兴势力与封建王朝相勾结，推行“羊吃人”的生财之道，给人民带来了无穷的灾难，使大量农民沦为乞丐和流浪汉；同时他们又颁布非人的法令，用酷刑迫害使之就范。莎士比亚在第66首十四行诗和哈姆雷特独白中所历数的黑白颠倒和种种不幸，不仅并未消除反而加剧了。安居乐业、公正和睦的气氛被破坏了，社会出现了极大的骚乱，一切传统价值与美好信念或被否定或发生了动摇。这是历史变迁根本性动荡的表面迹象。资本主义的原始积累和发展是以人民的赤贫化为代价的。这种历史的讽刺，莎士比亚认识不到，但他却深切地体会了这段时期可怕的混沌。

莎士比亚和他当代的作者们更看到了比混沌尤其可怕的是人的意识的恶化——极端的自我中心和疯狂的个人欲望的膨胀。

多年以来，莎士比亚一直痛感于此，于是刻画出克劳狄斯和伊阿古这类极端个人主义的败类，现在，这种可怕势力和社会黑暗更加扑面而来，除非莎士比亚不再是他自己了，否则，他岂能不愤慨憎恨？不充满悲悯？他的《李尔王》就是明显的进一步的反应。莎士比亚不能不用自己的艺术来讲话，哪怕无需讲得曲折再曲折。布拉德雷就指着剧中的某些内容连声发问：那不是莎士比亚本人的看法吗？特别是就李尔呼吁雷电“把这个生殖茂密的饱满的地球击平，打碎造物的模型，不要让一颗忘恩负义的人类的种子遗留在世上！”他反问：这“难道不是莎士比亚对人类的裁判？”^⑥是的，从李尔的咆哮，我们似乎也

听到了莎翁及其所代表的千千万万人的愤怒与抗议。这并不是把莎士比亚和李尔划一，而是要说明这部大悲剧只能是从诗人强烈的生活悲剧感和当时人文主义的进步立场孕育出来的。

风雨如晦，令人绝望！

但“人”是不可以绝望的。那么，希望又在哪里？应该构思怎样的剧本，展示出什么样的图象和人生道理？这应该是莎士比亚再三考虑的问题。

莎士比亚是要给“自然”和“时代”照镜子的，所以不能不把他对社会黑暗的深切感受表达出来。悲剧结尾时，爱德伽说到：“要说出我们感受到的，而不是什么应该讲的”（四幕六场）。李尔对挖掉眼珠的葛罗斯特说：“你的眼框子真深……可是你却看见这世界的丑恶”，回答是：“我用感受看到它。”我们可以想象，莎士比亚就是要用这种颇有深意的“感受”，深刻地暴露社会的黑暗，而这样做，首先需要勇气。

当时英国的审查制度极为严厉，要痛砭时政就得冒大风险。因此，同时期的剧作极少反映那最严重的灾难——圈地运动、人民的赤贫和法治的不公，然而莎士比亚却敢于反映和揭露。有人说《李尔王》主要不是写资本主义原始积累；诚然，以它的博大复杂和富于哲理，它所包涵的内容绝不限于这一个问题，但它的背景和情节同当时的社会现实是密切相连的。所以，莎士比亚不得不以王室的“家庭”矛盾当“引子”，不得不采取贵族公子因逃避家庭迫害、而佯装疯乞的巧妙方式来作曲折的反映，更不用说把整个悲剧放到古代布列颠去。但爱德伽——“可怜的汤姆”在剧中的地位十分重要。值得注意的是，在一六〇八年四开本的标题中，除主要内容：“李尔生平及其三个女儿的史录”之外，又特别写明了：“爱德伽，葛罗

斯特伯爵之子和继承人的不幸遭遇及其伪装疯乞汤姆的悲苦古怪的脾性”^⑦。这即使不会是莎士比亚本人的保护性声明，也仍然可能是印书商的，或许后者看到了观众表示兴趣的反应，而加以突出的。

然而，只作到反映实情，哪怕是“感受”到了的，也远远不够。对于悲苦贫困、不仁不义的社会现象，当时的观众平日就已经耳闻目睹、习以为常了。要使人震惊和有所思考，就必须从反映现象达到概括全貌和揭示内在本质。这必是诗人在强烈感受和上下求索的过程中所得出的结论，这就是说，对于时代的症状，决不掩饰冲淡而是一揭到底，将其危害人生和人类文明的严重意义暴露出来，从而起到巨大的震动和警告作用。这应该是莎士比亚在《李尔王》里不斤斤于性格和情节的细致描绘，而着力烘托出一个悲惨混乱的“李尔世界”的原因所在。

但那还只是一个方面的成就。《李尔王》的伟大还在于它所显示出来的任何混沌黑暗也遮盖不住的人类高尚精神的光辉，因此同大胆暴露与抗议精神并存的是，对于“人”的理想和人生哲理的信念。

在《李尔王》里，好人无路可走，受尽身心的折磨以至无辜冤死；然而他们在苦难中表现出来的尊严和美德给“人”本身肯定了生存的价值与意义。剧中无论是有过大错的李尔和葛罗斯特，装疯卖傻的爱德伽、既傻又灵的弄人，还是耿直忠勇的肯特、庄重仁爱的柯迪利娅，勇于抗暴的仆人与助人为乐的老佃户，他们绝对没有白白作人。他们中有的表现出真挚的悔恨与自责，有的经受得住厄运的折磨；有的显示出无私的爱与自我牺牲精神，以及好善恶恶、不畏强暴的勇气，和傲视命运

和荣华富贵的高尚品质。

作为近代黎明时期的人文主义者，莎士比亚分享了当时人道主义思潮肯定“自然人性”以及要求把人从社会桎梏和精神压迫下解放出来的思想。此外，他当然自幼受到了基督教传统的“爱”与“仁慈”等教义的熏陶或感染；他很可能也向往托玛斯·莫尔空想社会主义观念中的某些理想，比如有关人对于社会的职责，人在物质方面和精神方面都达到充分富足的主张。总起来说，这都属于唯心主义思想体系或范畴，但是也必须看到，《李尔王》中坚持宣扬对于人与人生的信念，更是同莎士比亚伟大诗人的精神与天赋分不开的。作为文艺复兴时期的一位“巨人”，莎士比亚总是能够全面、长远地看待生活。虽然说，他可以“上天”，可以“入地”，但他不忘现实，能最深切地感受人生的悲喜，然而即使是描绘至悲，却也不令人感到是完全绝望的，或永恒不变的。布拉德雷认为：

《李尔王》是莎士比亚描绘得最可怕的世界图画。在他任何一个别的悲剧里，人类从未显得如此可怜衰弱和如此不可救药的歹劣。这出大悲剧“……甚至似乎是在表明事物的一种最坏的面目。”^⑤

可是请看李尔、葛罗斯特和爱德伽的变化。我们从他们身上都能看出莎士比亚是相信灾难能磨炼人的，从而人是完全有可能变化的。与此密切相联系的是，为了肯定人的美德可以是人生的一种崇高美的，莎士比亚表现了代表“真善美”的科迪利娅，最初得不到人世的赏赐，可是后来她的（以及其他好人的）美德，越发显得是超出或者高于人世赏罚的价值实体了。那么人类的根本希望不就在于“人”和人民的这种精神实体吗？

莎士比亚的精神是健康、博大的，这也就是为什么有的论

者称它具有“平衡的心灵” (balanced mind) ; 又有人说, 他的悲剧有一种“平衡”的作用, 即令人感到无限悲哀却不使人完全绝望。《李尔王》是体现了这个特点的伟大悲剧。

现在, 我们来看一看“李尔世界”以及同莎士比亚艺术更新相连的问题。

莎士比亚借葛罗斯特之口在一幕二场中就概括地指出了那种人与人之间“天然”关系和社会秩序的总崩溃:

亲爱的人互相疏远, 朋友变为陌路, 兄弟化为仇敌, 城市里有暴动、国家发生内乱, 宫廷之内潜藏着逆谋; 父不父, 子不子, 纲常伦纪完全破灭……我们最好的日子已经过去; 现在只有一些阴谋、欺诈、叛乱、纷乱追随在我们的背后, 把我们赶下坟墓里去。

这曾使西方一些论者联想起了《圣经》“启示录”和“马可福音”中类似的章节, 从而认为《李尔王》有呈现“末日”到来的意图, 其中的图景是“超时间”、“超地点”的人生末世的反映。但还是布拉德雷的看法比较贴切些, 即《李尔王》给人一种“……既是一个世界, 又是一个特殊地方的感觉”^⑤。换句话说, 它既是莎士比亚当代英国现实的集中反映, 又是对于人生善恶冲突的一种扩展开来的诗意的幻象。比如谁能否认, “可怜的汤姆”的存在, 他所受的“从一个十家区被鞭打到另一个十家区”不是十六、七世纪英国的社会现象和英国法令对于流浪汉的一种处罚? 那些农村农舍的细节和田野的杂花, 李尔王、爱德伽的小狗、大狗等不也是英国常见的事物? 当然, 那几个男女冒险家更是英国产的“时代的儿子们”。剧中个人私利的膨胀破坏了家庭细胞的情景, 甚至可能是实有事实的反映。据说, 曾经轰动过伦敦的一个案件——威廉·阿兰爵士被

迫控诉亲生女儿们，就是由于遭受到了同李尔一样的命运。此外，有个伯里安·安内斯利也是如此，他最小的女儿，名字就同利迪利娅的相似。

然而，“李尔世界”却并不限于英国和当时代；它所呈现的本质的真实，是颇有普遍意义的，比如，恶人凶狠反而得势高升；软弱者善良却饱受欺凌和剥夺，以至无法活命；家庭范围内的忘恩负义，社会国家的动荡黑暗等等，都给人以普遍存在的人生灾难和不平的感觉。

不过，象这样的普遍性和具体性相结合，也能在《哈姆雷特》中看到，但“李尔世界”仍然和“哈姆雷特世界”不同，因为它远为庞大复杂得多。也许是无家可归的人们受风雨浸凌的悲苦给莎士比亚的刺激太深了；也许是“天”太无情。总之，他从最强烈、最沉痛的感受出发，不仅想到人世和社会，而且更把大自然和“神灵”们囊括在内了。这是在《哈姆雷特》里看不到的。

早先，莎士比亚似乎相信“大宇宙”（客观自然世界）和“小宇宙”（人的主观存在或人本身）的说法，相信人这个“小宇宙”不仅是“大宇宙”的重要部分，而且事事与之相连相通。在他那些浪漫喜剧里，大自然曾以千姿百态的娇美和静谧出现，从而给青年男女们形成了互相迷恋追逐的天然乐园。《皆大欢喜》中的公爵即使被迫逃往森林，也仍然同随从们在大自然中欢度岁月，并以自然为师，领会它对人生的教益。那是“快乐英格兰”的氛围和“人”与自然相和谐的关系。“人”正是天之骄子；大自然是给人提供万物的人类的“母亲”。然而曾几何时，“人”与“自然”似乎面目全非了。社会动荡和不义，特别是“羊吃人”的灾难把“人”从家园里、

高位上和平安舒适的生活中驱逐出去。大自然一下子变成了“无家可归者”的“新家”，而等待他们的不再是“大自然的怀抱”，而是变相的地牢、牙城与粪堆，或论者们常比喻的“炼狱”。在这个大自然里，人们首先要忍受的是寒冷饥饿，被野兽吞吃的危险以及象丹麦王子所说的：“无数血肉之躯所不能避免的打击”。

忘恩负义的长女等一伙狼狈为奸，把李尔逼得山穷水尽，但倔强的李尔不肯屈服，他“宁愿什么屋子也不住，过着风餐露宿的生活”，也要和“无情的大自然抗争”。同样走投无路的爱德伽，也只好遁入大自然的“新家”；官府的追缉，使他还不得不化装成疯乞，“用污泥涂在脸上，一块毡布裹住……腰，把满头的头发打了许多乱结，赤身裸体，抵抗着风雨的侵袭。”真是活生生的新“变形记”！

被赶进大自然的人，转眼之间，就接近于动物，分享起动物的“美餐”了！爱德伽——“可怜的汤姆”吃的、喝的全都是不可想象的、腐臭齷齪的狗彘之食。那完全是人类由于贫困而向野蛮倒退的象征！可以感到这里隐藏着诗人最尖锐、最悲痛的揭示和控诉。这也是他把大自然引入“李尔世界”的用意所在。它似乎要使人反问：是怎样的社会制度把“人”糟践得如此下降倒退？人的处境和人的理想，为何相距如此遥远？可是有的论者竟然要把这看成是厌恶虚假文明而向往返回自然！

（着重点为笔者所加）^⑩这当然不正确。

李尔被迫出走的暴风雨夜晚，到处寻觅他的肯特找到他时，禁不住指着那可怕的自然骚动，惊呼出：“……人类的精神是经受不起这样的磨折和恐怖的！”这句话似乎道出了“大宇宙”和“小宇宙”之间的所谓和谐完全混乱了。“人类的精

神”、原文Nature（及其形容词）是在《李尔王》中出现了不下数十次的关键词汇。它不是单指道德天性，而且也包含理性、理智和血肉之躯。现在，处于双重迫害之下的“无家可归者”，不能不丧失理性发起疯来，或者不敢不装疯，来藏匿理性。

对于人类的灾难，大自然全然无知，也没有顺从“人”的义务，然而大自然的残暴，起码在客观上成了“卑劣的帮凶”。李尔不禁怒斥暴风雨：“……滥用上天的威力，帮同两个万恶的女儿”跟我作对，“啊！啊！这太卑劣了！”（三幕二场）。

那么，威力无比的“上天”为什么要发动和容忍大自然以及一切“万恶的儿女们来作践可怜受害的老弱？”

上天有没有公正？有没有怜悯？这正是莎士比亚当代千百个穷人必然要问的问题。这也是《李尔王》中受难者的疑问。因此，“李尔世界”进一步囊括了人造的神灵，不过这里也没有出现朱彼德、戴安娜、鬼魂和女巫，等等，而是“人”在直接向往和对空呼吁。

《李尔王》剧中的人物大都信奉“超自然”、“诸神”、“命运女神”、“自然女神”、“日月星辰”等等的法力。除爱德蒙明确了特别选中的“女神”之外，其他人物却统统地向那一切神灵祈祷呼吁或者凭借其名义诅咒发誓。作为被置于远古的人物，他们并无清晰的神学观念，但却也（象基督徒似地）信仰神的无所不能，神的公正以及神对人类命运和宇宙万物的操纵。有的剧中人随着命运的逆转而更加频繁地求告天神，心情也更为急迫，可是助恶为虐的，却真象是“诸神”本身。肯特向“命运神”祈求：“转过你的轮子来向我们微笑吧”，接

踵而至的又是坏上加坏的遭遇。李尔最初祈求上天怜悯老人、制裁凶恶的“妖女”，“妖女”们的乖张却有增无减，直至绝情。“上天”不是喜善恶恶的吗？为什么葛罗斯特协助老王、做了好事，反要被挖掉双眼？为什么科迪利娅的诚实真挚换来的是被弃、被俘、被人缢死？特别突出的是，听说队长已经接到爱德蒙的密令时，奥本尼本能地祈求：神明保佑她，可是接着出现的是李尔抱着爱女的尸体上场。奥本尼听说狂暴的康瓦尔被仆人刺死时，曾立即赞美“公正的神”惩罚罪恶如此神速，没想到，凶恶的女儿一剑刺穿了那个英勇仆人的胸背！

总之，在“李尔世界”里，天上地下同样没有多少“公正”。受难的人们往往对“诸神”产生了抱怨和怀疑。这在莎士比亚任何悲剧中都是少见的。

当然，这决不是无神论思想的反映。生活在十六世纪的英国，莎士比亚象大多数人一样，没能跳出基督教世界观。文艺复兴时期中的科学精神和人文主义思潮对他起了冲击作用，所以他歌颂“人”并且向往现世的幸福与秩序，但他也常常赞美上帝，宣扬基督教的“仁慈”。现在似乎是生活的黑暗给人们反证出了那种教义的虚妄了，上帝是“爱”，人生历程体现“天意”等等，显然是幻想。一些论者也指出过，莎士比亚可能受了蒙田^①怀疑论的影响，因而宗教怀疑情绪在《李尔王》里比较明显，（尽管爱德伽的宗教倾向仍较为突出）。可以说，就怀疑宗教的意识而言，这是莎士比亚达到的最高点。剧中涉及“神”的语言都少有诗意；没有“神”人之间的默契或亲密感。李尔的苦难并不象约伯^②的患难那样，好比是给上帝的考验写答卷。更可以说莎士比亚明确深刻地写出了并非是什么“神意”而是人类自己在支配人世，是人在互相冲突残害，

又是人在困境中挣扎、热望。李尔、葛罗斯特本身的大错导致了灾难；其它人物或者因为自愿的忠心仁爱而牺牲吃苦；或者因为作恶多端，罪有应得地死去。

总括地说，在这出大悲剧里，一个首要问题，是如何随着戏剧行动的发展呈现出“李尔世界”来。它不同于一般戏剧的背景描绘，它本身就是同全剧的主旨和人物命运不可分割的重要内容。这是莎士比亚悲剧艺术的一个突出的新成就。因为无论是在《哈姆雷特》、《奥瑟罗》或是《麦克白斯》等剧里，都看不到涉及了上述诸方面的描绘，看不到各方面的有关因素能象这样子融汇成巨大的整体。同时只有在《李尔王》里，如普希金所肯定的，作为莎士比亚悲剧内容的“人的命运和人民的命运”才共同获得了比较具体的，而不是概述的展现。在这里“人”（即悲剧主人公们）笔直地落到了“人民”（“无家可归者”）的处境了。

“李尔世界”里的大自然和“神”如上所述，那么其中的“人”又如何呢？

这个问题使我们进一步看到，《李尔王》和其他几大悲剧的另一个区别，以及它在艺术手法上的新特征。在这里，莎士比亚显然有意识地运用了英国中世纪道德剧的传统手法以及相关的主题思想。本来，莎士比亚是描绘多种栩栩如生的人物和主人公心灵隐秘的艺术大师，那么为什么在《李尔王》里却采用了似乎是倒退的或者是简单化的写作方式呢？应该说，这是同上边提到的诗人的人生幻象相关联的；这也正表现出莎士比亚不囿于一种途径，而服从创作的需要。

对于这个变化和新的特点，布拉德雷最初感到诧异陌生而反复思忖过。他终于表示，他有一种“萦绕于怀的感觉”，即

《李尔王》这出戏所展现的是某种普遍事物，“不是特殊个人之间的冲突，而是世界上善恶力量的撞击。”这十分正确。在许多大同小异的英国道德剧中，有一出最著名的，叫做《每个人》或者《人人》的。它里边的主人翁既是他个人又代表人类。拿它相比，莎士比亚似乎也透过李尔、葛罗斯特、爱德伽等人的遭遇，以及他们的挣扎和发展，看到了人类生存的坎坷、艰难和意义。这种人生幻象和大悲剧的主题，要求不同的表现方法，剧中人物的处理就有了相应的变化。如果将李尔、葛罗斯特、奥本尼除外，其他人则明显地落入两组。科迪利娅、肯特、爱德伽、“傻瓜”代表完全无私的爱；高纳里尔、里根、康瓦尔、爱德蒙、奥斯华德则是极端自私无耻和残暴的。两组人物中除共性之外，也各不相同，但不能以过细的描绘和心理刻画的标准去衡量他们的形象。当然，李尔经历了剧烈的精神风暴；他在疯狂中对往日生活印象的断续回忆等，都刻画得十分具体生动，给人以往日经历的透视感，可以同其它几大悲剧的主人公相比。

可以说，人物的极端他更能激起我们的感情，同时莎士比亚要对“人性”问题进行探讨。人为什么会变坏？为什么恶人不仅不正常而且完全同“人性”相悖谬，变成了畸型的人？在审判坏女儿那场戏中，李尔发问“究竟为了什么天然的原因，她们的心才会变得这样硬？”这个思路在一定程度上贯穿全剧，因而在此剧中莎士比亚的“想象力倾向于分析和抽象化”^⑧。继布拉德雷之后，许多论者都指出过《李尔王》中道德剧的手法。七十年代莱布坦兹研究《李尔王》同它同一时期戏剧创作之间的关系^⑨，认为莎士比亚受詹姆士一世头十年中戏剧潮流的影响，兴趣和注意力也转向更多地探讨问题；莎士比亚

还参照了他当时的剧作家特尔诺、玛斯顿、恰普曼^⑤等人的创作方式，包括采用适合于抽象讨论的道德剧方式。莱布坦兹所研究的课题很重要，对于分析《李尔王》的创作特点有帮助，其不足处是偏重技巧与方法，很少涉及莎士比亚的思想意图起什么支配作用。

莎士比亚要探索人生问题，但既坚持对于理想和道德准则的信念，又承袭了道德剧的传统，一定要给恶人以恶报。他在彻底揭露邪恶以引起憎恨和警惕的同时，写出了邪恶者不是因恶贯满盈受到裁处，就是由于利害攸关而互相残杀。从康瓦尔到爱德蒙、高纳里尔、里根、奥斯华德都是或被人歼灭或自毁灭亡。另一方面，好人赢得了极大的同情；哪怕是受尽了折磨无辜受戕，他们也仍然是自尊的“人”。

《李尔王》以英国道德剧那种单纯的明确性，来划分开善恶人物，客观上也是同悲观主义思想相对抗的一种表现。可以认为，对于那种把人变成疯子和“两腿动物”；把善良无辜者活活弄死的那个黑暗社会，莎士比亚是深恶痛绝以及深感悲观的，然而他却不象有些论者所说的是“悲观主义者”。

莎士比亚在大悲剧中运用道德剧手法，一方面发挥其诉诸理智的明确性和寓言式的概括力，同时仍然能够保持，甚至更好地体现出莎翁悲剧所特有的巨大感人的力量。这在莎士比亚的创作全程和英国戏剧发展史上都是重要的突破和发展。因此，认为道德剧手法必定是落后过时的东西，必然不适合大悲剧的那种看法，显然是比较片面的。《李尔王》的富于创造性的成就充分说明：问题在于如何运用。

莎士比亚是以怎样的艺术魔法使实质上抽象的道德剧形

象和戏剧行动，获得意想不到的具体性和丰富性呢？我们试图在下边作些分析。概括地说，他是发挥了戏剧诗魔法：向纵深扩大戏剧规模；运用了富于哲理和纯朴风格的悲剧语言；展现出许多有强烈效果和深刻内涵的戏剧场景；给全剧创造了浓郁多样的氛围与情调，以此种种来展示主人公的悲惨经历。主人公的悲惨经历，不是什么过程或步骤的单纯交待，而是对人物身心的双重苦楚，特别是精神的巨大骚乱和思想嬗变的生动描绘。莱布坦兹曾谈到，莎士比亚对李尔的刻画，是重新运用了“马娄”传统——即集中地突出那做为全剧中心的英雄人物的生平和业绩。只是，马娄着重于显示人物性格的几种侧面，而莎士比亚则要显示李尔的精神世界。我们被他的巨大苦难和内心的渴望、爱与恨的交锋以及一度扯断了他的理智组带的疯狂吸引住了。这也就是莎士比亚最能激起现代人的兴趣并为我们提供了楷模的特征。

三 《李尔王》的戏剧结构和有关特点

不少尽情赞赏过莎士比亚戏剧艺术的作家和论者，对于他的戏剧结构往往不是避而不谈就是挑剔毛病，指责它过于松散、缺少巧妙的铺设。就《李尔王》来说，所谓情节“不可信”的缺陷，似乎已成定论。有人特别指出剧中有不少象零散线头似的不连贯、不明确的对话、人物和事件^⑥，因而感到莎士比亚十分粗心，对《李尔王》的情节结构重视不足，甚至缺乏构想。乍听起来，这种看法似乎不错，然而随着我们对剧本感受的加深，上述缺陷倒显得次要，甚至被遗忘了，而所谓“不可信”的情节似乎也有个中深意。无论如何，经过分析研究，

反而能看出莎士比亚在悲剧结构方面，并非全不用心，而是煞费了苦心的。《李尔王》的全剧结构是由悲剧所要表现的巨大而深刻的内容所决定的，它反过来又为内容提供了恰当的基础与形式，而不是加以限制和约束，使得《李尔王》成为规模最宏伟、气势最雄浑的大悲剧。从这个特点所获得的悲剧的审美感受是很不同于一般的。另外，尽管存在上述缺陷，《李尔王》的戏剧结构或情节安排表明莎士比亚是敢于突破、敢于创新的。

下面就四个问题作些粗浅的探讨：

(1) 降低故事的重要性而运用强烈的场景：

通过对《李尔王》和它同一时期剧作的比较研究，西方一位评论家，莱布坦兹曾经论及它在情节结构上和莎翁其它三大悲剧不尽相同，而更与詹姆士一世初年的戏剧相近^⑧。他认为其中最主要的是，为了探讨问题而降低故事的重要性以及更多地运用强烈的场景，收到感动人心的和激发思想反应的效果。他的这个分析同我们所见到的，《李尔王》是偏重“写意”的大悲剧，因而要求相应的戏剧形式，是比较一致的，但这种说法过于笼统，要弄清问题，还得作进一步的探讨。

首先，我们还要再调动自己的想象力，来设想一下使莎士比亚不能不创作这出悲剧的伟大诗人的心情。《李尔王》是他最痛苦、最悲怆的戏剧。他会不会是也受内心风暴的冲击，而要象泼墨一般地倾洒出他的悲哀、义愤、怀疑和信念？如果回答是肯定的，那么这种激动和创作的气势，就必然使他不加缜密构思故事情节。因此，剧中出现了这方面的“疏忽”。

《李尔王》一开头的“说明”就同《奥瑟罗》、《哈姆雷

特》里的充分介绍大不一样。拿《哈》剧来说，它让我们知道各方面的情形，了解过去的世态人情同眼前故事的密切关系。

《李尔王》则是一下子照直插到戏剧行动中间，对于李尔分国的提出和准备过程；他对女儿、女婿们的认识与态度；他同两位求婚者的关系；他如何计划由小女儿陪度晚年等等背景情况，都一概不作交待。它一开始就以强烈突出的事件，哪怕是可能造成“不真实”、“不可信”等印象的事件，来表现冲突、提出问题。于是，悲剧“说明”的部分所起到的弹发戏剧行动的“跳板”作用，更大于形成故事的可信情节。另外，我们知道，莎士比亚不仅改动了老故事的圆满结局，而且把一切关于小女儿恋爱出嫁、老王在大臣陪同下投奔她又半路相遇等故事情节完全删除了，使悲剧的前因后果，主要是存在于悲剧发展的深刻的必然性之中，而不是借助于许多叙述说明和情节的连贯来加以体现的。

当然，诗人的创作情绪，这还不是最重要的原因；更有决定性作用的，则是前面谈到过的这出大悲剧的内容：莎士比亚对于“李尔世界”以及“人”的生存和意义的探索与幻象。展示这种内容的悲剧，同一般以情节为主，或者需用曲折的故事激发兴趣、感染观众的戏剧不一样。它不需要多作叙述与铺垫，反而势必要减缩情节，从而集中力量来体现“人”和“人”的境遇，（或者借用莎士比亚当时代的说法，来描绘悲剧人物所面对的“大宇宙”和“小宇宙”）。只有这样，作者本身思想和剧中人物的体验，才能获得充分展现的天地。因此，我们看到莎士比亚再三地把悲剧主人公推向矛盾的尖端，让他同“人”，同社会中善、恶、美、丑，同大自然和“诸神”，同他的“自我”相撞击。这中间，他自己的，以及他所见人民的悲

苦绝望的处境，震撼了他的身心，使他获得了明智，有了变化，他感到自己是“被绑在烈火巨轮上”的受难者。不难看到，只有借助于强烈的场景，才能充分、深刻、淋漓尽致地把他这样的感觉体现出来；同时，只有他的巨大的精神骚动，他的悲怆、义愤和醒悟，能使那些展现他的场景升华为悲剧诗的情境。因此，暴风雨的场景令人最难忘，也是最不容易在舞台上表演的。

讲到这里，我们不妨强调指出，《李尔王》比其它三大悲剧都更富于伟大诗剧的特色与气势。我们曾反对布拉德雷用分裂的“诗”和“戏”的双重标准看待此剧，然而是对《李尔王》中诗意的宏伟性和强烈性的敏锐感受，提醒我们要更好地领会，《李尔王》之所以突出了抒发激情和显示身心颤栗的强烈场面，是同它的大诗剧的体裁有密切关系的。

除去描绘李尔苦难历程的那些强烈场景，其他如老王“怒龙”般暴戾愚顽的开头一场；李尔同两个“妖女”冲突、决裂；葛罗斯特被弄瞎双眼和仆人的反抗；葛罗斯特“跳崖”；李尔与葛罗斯特相遇；李尔同科迪利娅相会等场景，都给人以深切的感受，并且形成了《李尔王》伟大画面中的“亮点”。但是纵观全剧，我们看到缩减故事情节，突出强烈场景的特点，在悲剧的前三幕中更为显著。格兰维尔—巴克把李尔在暴风雨中咆哮、发疯，同爱德伽——“可怜的汤姆”相遇，审判“两头雌狐”等称作超出情节结构所需要的场景。描绘爱德伽和葛罗斯特境遇的剧变，也是用强烈场景来处理的，并且结束在第三幕之前。从第四幕开始，诗人面临给悲剧收场的任务，因此，除去还断续展示上述人物的悲惨命运和历程之外，描写的重点必须转向两个阵营的对垒胜败、反面人物互相残

害、自戕与灭亡这方面去。这就必然出现一连串瞬息多变的戏剧情节，增加了故事趣味。这种变化前后不平衡，本身正可以说明莎士比亚是根据内容需要而变换手法的。

缩减故事性的一个浅显原因，象有人早已指出的，还在于“李尔王和三个女儿”是长久以来家喻户晓的民间传说，自然不必在剧中重复赘述。

总之，富于强烈场景是《李尔王》的一个突出特点，它也有助于减弱莎士比亚在剧中多少采用的道德剧手法的抽象性。

(2) 展延情节向纵深扩大：

减低故事性，不作较多的说明交待，不等于没有结构。相反，为了充分展现“李尔世界”，扩大悲剧规模，莎士比亚成功地运用了“空间结构”和“时间（或顺序）结构”。

在“改写”老戏和旧故事中，莎士比亚利用了原材料，《李尔王》仍以家庭冲突、亲子之爱和忘恩负义为中心，但它却从家庭的范围横向扩展到社会、王国、大自然和“宇宙”，同时纵向地从王室贵族、暴发户、骑士、绅士，下伸到仆从、佃户和无家可归的最贫苦的“疯乞”、“流浪汉”。只有借助于这样的扩展，莎士比亚才得以在只许帝王、贵族为主人公的伊丽莎白时代的大悲剧里，把“乞丐”阶层的生活处境，间接地，然而也相当具体地，引入剧中。他的这个富有独创性的大胆手法，完全是创作思想和激情的产物。这种扩展社会阶层和生活领域的戏剧结构，既展示了诗人的感受与幻象，又有利于表现空前的动荡和骚乱。约翰·霍罗威在《黑夜的故事》^⑨里举出了许多例子，来说明剧本具体地描绘了安定社会的解体：在上的向下猛跌，在下的往上狠爬，财富权势易主换人，受害者出走、挣

扎。人们本有固定的住处，现在则是离乡背井，骑在马背上颠沛流离。他说：“这比什么都更清楚地指向一种思想，即人类社会正在变成逃亡者的混沌世界。”

所以，《李尔王》是根据主题思想和戏剧节奏来结构的。他利用伊丽莎白时代的舞台的空间自由，尽可能地变换、拉开地点，运用场景对比，造成庞大的空间感。

《李尔王》的“空间结构”，是以“时间结构”为中心支柱的，而“时间结构”是由李尔和葛罗斯特的经历与变化为主要顺序。或许有人认为，李尔王的戏剧线索和情节简单，无法成为支柱。这种看法，显然是更偏重外在行动。实际上，远比外在情节更为丰富深刻的是内在行动，即李尔全部的内心演变过程。李尔从一种和科迪利娅完全对立的价值观、人生观、自我中心意识和暴戾的习性，一步步转变，直到与科迪利娅相一致。他脱胎换骨、判若两人的变化，尽管是精神方面的，却具有一系列的外部特征及表现，并且是同外在事件和具体处境密切相连的。

从第二幕四场李尔出走到他和科迪利娅相会，恢复理智，这中间除与爱德伽相遇，被带往农舍和再遇葛罗斯特之外，几乎没有什么外在事件，然而，占悲剧中心达六场戏之多的，（第三幕二、四、六场；第四幕三、四、六场）都是深入展示李尔精神状态与思想感情，而这方面的发展变化在第四幕七场、第五幕三场直到最后，一直延续着。这说明内在行动线在《李尔王》的戏剧结构中，有突出的重要性。这在现代的戏剧里是常见的，可是在莎士比亚当时，也许只有《哈姆雷特》可以同它相比。葛兰维尔—巴克说暴风雨中的几场戏是超出情节结构需要的^⑥。他看到了这个特点，却没有指出整个的内在行动。

能否看清内在的行动线，不仅关系到对全剧结构的把握，而且会影响我们对悲剧的深刻认识。如果诗人没有从戏剧结构方面提供充分的“时”、“空”位置来表现李尔的“再生”，而让外在的悲惨情节占了压倒地位的话，那所描绘的“李尔世界”和“普遍人生”就真会给人以无望的印象了。

莎士比亚在写人物命运每况愈下直至死亡的同时，展现出人物心灵逐步向上，向智慧升华，就形成了一种双重的戏剧审美运动。这无形中使外表上看起来似乎松散的戏剧结构，骨子里获得了有机性。这种范例，也是少见的。

(3) 双重故事线索：

《李尔王》的戏剧规模特别宏伟，一个显著的原因是，它具有两个同等分量的故事线索。

第二个故事是从莎士比亚当代小说《阿卡迪亚》里关于帕夫拉贡国王悲惨遭遇的叙述转化而来的葛罗斯特及其二子的情节。论者们肯定它可以补充主要故事情节之不足，葛罗斯特的肉体折磨有助于观众体会李尔精神上的痛苦。这都有道理，但真正的作用和意图应该是更在于深刻地反映生活问题，以量的增多来标志其普遍严重性。李尔如此可怕的遭遇竟然不是个别的、偶然的，而在葛罗斯特身上重复出现，这就更加显示出他们所在世界的本质。可是，命运重复，情节却既相似又不同，因而产生了两种作用：突出悲剧的必然性以及使戏剧行动相得益彰。莎士比亚在《哈姆雷特》里也用过“以量显质”的手法，如给丹麦王子配备了两个老同学都是蛇蝎小人来显示坏人如麻，但《李尔王》双重故事的运用，比那复杂得多。

《李尔王》以老王分国开头，莎士比亚竟首先让次要线索

中的坏蛋爱德蒙上场，亮出葛罗斯特以往行为不轨和眼下对其私生子的为人的信任不疑。紧跟着就是李尔偏信两个“妖女”，对科迪利娅和肯特绝情，而使两个老人的错误紧密呼应。李尔破坏“亲子”之间天然纽带的惊人的严重性质，由葛罗斯特因轻信诬告而驱逐爱子，并以法令相逼的同样反“自然”的行径再次得到强调。这不是一般的重复或铺垫，而是为了突出“父不父，子不子，纲常伦纪完全破坏”的人与人之间关系的混乱，与此同时，诗人要按生活严峻的真实性，写出两个悲剧主人公的重大责任。正是他们的愚顽暴戾所铸成的大错给坏人提供了可乘之机。这就是借助两条线索相似的情节，来加强悲剧必然性的一例。此外，李尔故事中两个大女儿忘恩负义、恩将仇报；葛罗斯特的私生子心狠手辣、残害父兄；李尔、葛罗斯特各自的“炼狱”般的苦难都更把悲剧性的错误、必然的后果、“认识”或悔悟，加倍强烈地推向顶点。

但剧中的双重故事既相似又不相同，重复而多变化。比如，李尔发疯，葛罗斯特变瞎；李尔倔强，呼天喊地、指斥不平，葛罗斯特软弱悲观、苟延生命；李尔由爱女寻获，医治了心灵的创伤，葛罗斯特因爱子施计而未能自杀；李尔死于过度的悲愤；葛罗斯特的心脏因突然得来的极大欣慰而绽开了花。这些相同相异都给悲剧提供了丰富多变的场景、气氛和情调。

如果以莎士比亚当代那些使用了双重故事线索的戏剧相比，就更足以见到他的匠心和技巧。在那些戏里，两个故事可以各写一事毫不相干；可以为了使悲剧轻松而硬加上一个次要的喜剧线，有的固然也有联系呼应，然而毫不紧凑，致使结构松散。但在《李尔王》里，采用双重故事的根本构思，莎士比亚不仅有深刻用意，而且在使两条线索互相联结、交错进行，

内外行动互相补充搭配，分用共同的转折点以及最后解决纠葛的问题上，都有仔细的考虑和安排。

比如葛罗斯特的私生子和李尔的两个女儿的勾结、私通及犯上作乱，给两个故事挂了钩，从而大大有助于显示他们的本质，并且增添了两代人对立的问题。比如爱德伽是李尔的“养子”（由里根恶意介绍），李尔陷入一无所有的苦难绝境时，主要是受了他的影响而同情“无家可归者”，向他学习天地间的奥秘或真理。这样的“联结”岂不更把两根线索拧成了一股？又比如，葛罗斯特尽管胆小，却忠于李尔，反对康瓦尔和里根等的犯上行径，莎士比亚巧妙地利用葛罗斯特的府邸作为两种势力相斗的场所，于是他好心盼望李尔复位而向私生子泄密的愚行，使他被挖了双眼，逐出府外。这就使李尔的亲信葛罗斯特确实变成了李尔的“影子”。这可以说是更深一层的复合。至于四幕六场葛罗斯特和爱德伽在多佛附近遇到以杂草鲜花饰身的疯李尔，那更达到了两个故事交融的极点。李尔说：“要是你愿意为我的命运痛哭，那么把我的眼睛拿了去吧。我知道你是什么人；你的名字是葛罗斯特。你必须忍耐；你知道我们来到这世上，第一次嗅到了空气，就哇呀哇呀地哭起来。……”这里凝聚了相似的苦难，相互的同情和共同领会的人生态度。

关于交错进行，总的来说，葛罗斯特线更多地是紧跟着李尔线（有个别相似的情节出现早一步，如葛罗斯特在五幕二场中听候战争消息，随即死去；李尔在同一场中被俘，到五幕三场方死）。运用得巧妙的是，在李尔与大女儿们决裂、出走，同暴风雨抗争，鞭笞“罪人禽兽”、“大奸巨恶”，丧失理智、审判“雌狐”等“超情节需要”的场景进行当中，葛罗斯特线索却紧锣密鼓地开展情节——里根、康瓦尔到来，葛罗斯特误

告长子忤逆，宠爱私生子，向他泄露密信，爱德蒙告密受“封”，葛罗斯特被踩瞎双眼，“认识”错误等等。这些情节的戏剧性，特别是弄瞎葛罗斯特眼睛的暴行，给悲剧在暴风雨场景之后，又掀起了高潮，正弥补了李尔线索上述过程中叙述和抒情性偏高的情形。或者说，这些外在的戏剧行动为李尔那个阶段的精神变化，作了有益的陪衬。另外，由于利用伊丽莎白时代的舞台“时”、“空”自由的传统，这些实际上只属于葛罗斯特线索的情节场次同李尔场次互相穿插，给人一种交错相连的紧凑印象。

从第三幕末尾开始，出现了两个故事共同的转折以及随后在四、五幕中紧密相连的“解决”。

A·威斯特在前边提到的文章里，两次指出了造成《李尔王》戏剧行动转折点的，是康瓦尔的仆人“拔出剑来反对主人的凶残那一时刻”。他强调的是，这一行动使人振奋和给人以希望。那是合乎莎士比亚大悲剧表现的人民性和充满积极信念的特征的。从戏剧结构的角度来看，那也正是一个重要的转折点，因为①那是在李尔和葛罗斯特两个主人公都落到了最低点之后随即发生的，并且表明了正面人物反击的开始。这包括科迪利娅医好李尔；奥本尼要为葛罗斯特“报复”挖目之仇；爱德伽拿获高纳里尔和爱德蒙的罪证；爱德伽同爱德蒙“比武判罪”等等。②仆人的反击使反面营垒——即双重故事中的共同敌人们，一个个相继被歼或死掉。悲剧中的好人固然难免悲惨结局，然而奥本尼和爱德伽未死，而且声称：“不幸的重担不能不肩负。”

顺便提一下某种对于《李尔王》一剧艺术的“新派”看法③：莎士比亚要描绘的是一个颠倒的世界，他对悲剧形式的

处理不仅“意在突破形式，有目的地推翻一切传统的和公认的技巧”，而且是“用各种方法颠倒自己的艺术”^⑦，他们认为不能用某种形式或形状的概念同《李尔王》的形式相比。至于用上升、高潮、下降的模式来套，那就更是“陈腐不堪”，因而他们反问“到底《李尔王》的高潮在哪里？”同时提出“毕竟”是可以把《李》剧“当作不可分割的场景”和“无限制的诗篇”来看的^⑧。我们说，仅仅是采用双重故事线索这一个事实，就足以证明莎士比亚并没有推翻“一切传统技巧”。《李尔王》明摆着是有场景划分的戏剧，而不是他说的什么“无限制的诗篇”。

(4) 所谓“不终止”的情节：

这是某些论者曾用过的名称或定语，但各自的意思不尽相同，我们可以从“李尔世界”中的好人不能预料灾难，灾难总是接踵而至的意思来理解它。举例来说。

李尔最初对于轮流接受两个大女儿接待和保留百名骑士完全放心，然而骑士由一百名被减至五十、二十五以至一个没有，李尔自己也被逐出，成为无家可归者。葛罗斯特小心翼翼地接待顶头的大公爵夫妇，但是转眼之间，府邸形同被占，双目被挖之后又给推出门外。爱德伽的心里刚刚产生希望，觉得“对于穷困的人，命运的转机，却能使他欢笑！”（四幕一场）然而立即看见了被弄瞎眼的父亲而悲叹：“世界，世界，世界……！”肯特巴不得命运的巨轮往高处转，实际上它却转得更低，更低了。

这些都是不能预料的每况愈下的例子，但这还不是象S·布斯所谈的“结束而不终止”^⑨。他认为表现这个特点的突出

情节，是引起了许多争议的悲剧收尾的情节。

他同有些论者一样，强调李尔和科迪利娅的相互和解“应该是”全剧最合适的结尾（着重点为笔者所加），然而莎士比亚却又写出了新的波澜——李尔父女偏偏战败，共同被俘。此外，他还指责在李尔父女被俘之后，莎士比亚又让观众长时间地“忍受一种对他们感情的特殊考验和要求。”

布斯认为诗人以写爱德蒙一面派队长去杀科迪利娅，一面尽力敷衍向他索取战俘的奥本尼，来让观众感到李尔父女处境之危险；然而却不立即解决这种悬念，而故意接二连三地用一再发生的其他事件插了进来，把奥本尼和观众的注意力给转移过去。他强调说，那些事件，如奥本尼反击爱德蒙的气焰；爱德伽兄弟比武互认；两姊妹争风吃醋、仇杀与自杀；爱德伽追述其父之死以及他本人的经历，等等，都先后一再给人以悲剧就要结束的感觉，然而戏却一再地并不“终止”，直到肯特终于上场向他的“主上”道晚安和询问“他在这儿吗？”的时刻，奥本尼才惊呼：“把大事全忘了”（五幕三场）。这就让观众极为悬念，虽然仍抱很大希望。于是莎士比亚却又特意让爱德蒙说出派人追回密令的台词，来强化观众的不安。然后紧接着就是李尔抱着已死的科迪利娅上场，而那是一切戏剧中“最使人惊骇的五分钟的开始”^④。这就越发加重了观众屡次误认为要圆满结束而总是受挫的感觉。因此，布斯觉得“《李尔王》的一个首要特征是不终止”；莎士比亚在他的戏剧结束之后，又“呈现出他的故事的收尾事件”^⑤。

布斯从《李尔王》对于观众感情的考验来谈问题，也许有助于深入感受此剧的强烈悲剧性和悲剧效果，然而他远不是从内容实质的决定性作用来进行分析。他没有看到《李尔王》根

本不是悲喜剧，在这出戏里，莎士比亚是不会采用那种安慰人心的圆满结局的。莎士比亚又写出了新的波澜，完全是为了最深刻地揭示现实本质。在那个世界里，只要是李尔和科迪利娅仍有生命，黑暗势力就绝不会放松对他们的迫害，因为那意味着失掉已经到手的权势与财富。另外，只有悲剧主人公的死亡，才能彻底揭示其命运之悲惨，才能激起人们的深切同情和强烈抗议。可是布斯幻想圆满的收场，而竟然认为《李尔王》结尾之不合理，已经“超出了〔莎士比亚〕在《爱的徒劳》里突然于最后一刹那改变〔戏剧发展〕方向的那种最为造作的花招了”^⑥。这只能说明他对《李》剧的内容和意图缺乏理解。

《李尔王》是伟大悲剧，根本没有“改变方向”的问题。至于他所历数的、所谓一再发生的其他事件，都是为悲剧收尾解决纠葛所必需的。观众也许会屡次产生悲剧“就要结束的感觉”，实际上，悲剧最终结束之后，回过头来想想，就会发现那种感觉是不对的，因为那都只会是局部矛盾的解决。只有科迪利娅和李尔的死亡，才是全剧最终的结局。莎士比亚之所以为它制造了强烈的悬念，其用意就在于不断地强化和加深悲剧感，从而给观众留下难忘的印象与不安。这也就是创作《李尔王》的目的所在——激发人去思索。伟大悲剧不都是如此吗？

总而言之，如果说《李尔王》里有“不终止”的情节，那只能是我们所谈的，为了表现剧中人物每况愈下的悲惨遭遇而设计出来的一波未平一波又起的情节与事件。其实，这种特点也不是什么“不终止”，我们不过是借用这个定语来表示一下不同的看法。

四 《李尔王》对话中“命题式”台词 与深刻的含义

《李尔王》是一出赋有道德伦理和哲学意义的伟大悲剧。它通过主次双重故事反映时代生活的同时，也展示“善”、“恶”的实质，提出人类命运、人生意义、价值观、社会不平等带根本性的问题。《李尔王》的哲理性思想包含在悲剧的各方面中，比如尖锐对立的人物阵营，关键性矛盾冲突和残酷悲怆的场景，与主题密切相关的诗的意象，同《圣经》、《神曲》或其他中世纪寓言、蒙田《散文》之间的一定的联系或呼应，等等。但是突出的“命题式”台词贯穿全剧，成为《李尔王》的一个显著特征。这显然是莎士比亚用来突出哲理性思想或实质，借以发人深思的艺术手段。下面试就其中重要的例子作些剖析。

“Nothing”——什么都没有，什么都不是。

“没有只能换到没有”。

悲剧一开头就集中而迅速地展现出李尔思想与性格上的严重缺点。他绝不是有意作恶的坏人，然而自信专断、脾性狂暴。他感情强烈但思想“幼稚”，特别是不辨真伪、喜好奉承。他重视外表和数量，以为谁的话多动听，谁就最热爱他。因此后来同两个大女儿冲突中，本来绝对不肯再返回长女处所，但次女里根只许他带25名侍从，而长女却准许50名，比里根多一倍，所以“孝心比她大一倍”，他愿意再回去。这表现他的愚蠢的或者“形式主义”的思想方式。

他对三女儿科迪利娅的忽然绝情，诚然是由于这种思想性格在作祟，然而莎士比亚实际上通过台词与动作，特意揭示出李尔同他所不能理解的小女儿之间，在人生观、价值观和生活作风上存在着深刻的分歧，尽管双方的亲子之爱都同样真挚和强烈。

同她的老父相反，科迪利娅自尊谦逊，心地真挚而深沉，厌恶虚伪，反对表现自己，因此以少代多，言简意赅；最可贵的是，她把爱心和作人的美德，完完全全置于财富、地位，甚至命运之上，鄙视唯利是图，见物不见人的思想作风。李尔王经过整个苦难历程，最后能够领悟到的，事实上正是她的这种思想品质，和她所体现的人生意义。他终于懂得了无条件的挚爱，加上对权势欲望的超脱，才是人生最宝贵的。哪怕是身陷囹圄，它也能照亮人心。

但这还是后话。最初，当李尔满以为小女儿会对他奉承而得到“更为富庶的土地”时，科迪利娅使李尔吃了一惊的朴素回答以及他的反驳，是充满不一般的内在对抗的。

科 父亲，我没有话说。

李 没有？

科 没有。

李 没有只能换到没有；重新说过。

科 我是个笨拙的人，不会把我的心涌上我的嘴里；我爱您只是按照我的名分，一分不多，一分不少。

李 怎么，科迪利娅！把你的话修正修正，否则你要毁坏你自己的命运了。

（一幕一场）

然后，李尔又是以怎样愚蠢的傲性对勃艮第说：

“……当她为时所宠爱的时候，我是把她看得非常珍重的，可是现在她的价格已经跌落了。

公爵，您瞧她站在那儿，一个小小的东西，……”

……

“那么，放弃她吧，公爵；凭着赋予我生命的神明起誓，我已经告诉她她全部价值了。……”

李尔认定，他既剥夺了科迪利娅的物质财富，她的价值已然是“零”。这既是自视有天神一般的生杀予夺的权力，又是对于“人”的真正价值视而不见。然而与此同时，他却把自己本身视为“一切”，幻想或者盲目相信，他自己这天生的帝王是完全无需凭借外在条件而永远是王。

李尔确实具有“每一过都是帝王”的那种威严，但是对于王权必定是以王位、领土、国库收入为基础的明显道理，他似乎无知，或者以为对他来说是不生效的。他对于现实社会中“物”比“人贵”，利害高于恩情的世风，也想象不到，还以为自己既然慷慨，别人定会真诚和孝顺。因此，他把自己的一切全部放弃，只留下百名骑士作为随从。这就是自愿成为“零”，而仍要保持一切——既有君主的尊荣权势，又得到势利的长女们感激爱戴和甘心供养。

当然，他只能立即陷入绝境，连百名骑士也被削减。这正是他拿来对待科迪利娅的那个庸俗标准——“没有财富，人就毫无价值”——在他自己身上得到了应验。他有待于在苦难历程和具体感受中去分辨和弄懂什么才是人生的真正价值。

“傻瓜”嘲讽李尔的愚蠢，说他“……以前也算得了个好汉子，可是现在你却变成了一个孤零零的圆圈儿了。你还比不

上我；我是个傻瓜，你简直不是个东西(Thou art Nothing)”，接着又嘲笑李尔由于自信和愚顽，已经变成“一个剥空了的豌豆荚”。总之，就物质财富来说，他已经是一个彻头彻尾的穷光蛋。那么，有没有任何转机或变化的可能呢？这是个最有深意的问题。因此傻瓜照直地问他：“你不能从没有意思的中间探求出一点意思来吗？”这不仅是指“意思”而言，而且是指，在“一切没有”，从物质财富到人生智慧都落到了最低点的情况下，他会怎样？显然，李尔只可能从头开始学习做人，而实现脱胎换骨的变化，只有在坎坷之中而不是在骄横得意之时才较有可能。但是李尔当时却仍然回答：“啊，不，孩子，垃圾里是淘不出金子来的”。即“没有”是变不出“有”来的。这个回答同他在一幕一场里反驳科迪利娅的话：“没有只能换到没有”，基本上是一致的。这既显示出他头脑的僵化，又反映出他所想的总是物质方面的“有、无”。他万想不到，正是通过“全无”去忍受一无所有的穷人们的同样灾难，他才终于能够在同情心、正义感、人生智慧方面变为富有起来。这也就同小女儿的情形相接近了。她曾在旁白中表示：

“你只好自安于贫穷了！可是我并不贫穷，因为我深信我的爱心比我的口才更富有。”

(一幕一场)

这是精神财富——高尚情操——的价值观。

同这相联系的是，当爱德伽逃到荒郊，化装为疯乞时，他说出了：“可怜的疯叫化，可怜的汤姆！那倒是点什么，我爱德伽什么也不是了！”这又是那个关键性词汇和对比——乞丐尚有其切实的身分，而他从身分到身外之物则是一切全无了。为

什么诗人也给爱德伽这句突出的台词？他同李尔一样，也必得从这种人生的最低点再重新开始，重新学习宽厚、忍耐和坚毅、特别是斗争的方式；他也因此而发展、成熟起来。

那么对立的另一方呢？爱德蒙、高纳里尔和里根确实是得到了权势和财富，得到了一切为非作歹和放纵情欲的机会，可是“人性”与生命却完全归于乌有了。

因此，在《李尔王》里，涉及“有”和“没有”的台词及相应的情节，可以说是蕴含着人生哲理，即善恶、智愚、贫富等等方面的辩证关系和价值高低。

“谁能告诉我，我是谁？”

从“盲目”到“睁眼”。

李尔在发疯当中曾经揭穿长女和次女等坏人以往对他百般地哄骗和献媚的恶行。

“她们象狗一样向我献媚。说我在没出黑须之前，就已经有了白须〔按指具有老人的智慧〕。我说一声‘是’，她们应一声‘是’；我说一声‘不’，她们应一声‘不’！”

（四幕六场）

就是这样的哄骗，在七、八十年内给李尔形成了一面虚假的“镜子”。李尔对于主观、客观世界的真相，基本上是无知的，特别是他毫不自知，主观上夸大并相信自己是无上至尊者，而且把吹捧奉承当作行动和生存的支柱。

可是这位“至高”的李尔，一下子从云端跌落到地上。得过他无限好处、又表示过对他“至爱”的长女次女竟会翻脸无情，指责他纵容骑士们的暴行是“实在太有失一个做长辈的体

统”，并且声言“必须采取断然的处置”，等等。乍听之下，李尔不仅完全惊呆了，而且表示他不知道自己是谁了。

这儿有谁认识我？这不是李尔，是李尔在走路吗？在说话吗？他的眼睛呢？他的知觉迷乱了吗？他的神智麻木了吗？嘿！他醒着吗？没有的事，谁能够告诉我，我是什么人？

（一幕四场）

有人认为李尔常爱佯装，甚至“表演”，并以此来表示抗议或挖苦对方。这是不是他在表演？诚然，李尔性格是有那么一点特色，但上面的台词也不单纯是自嘲与挖苦，而是在感到震惊和在嘲讽当中带出了不自觉的深刻的道理。李尔的自我认识既然是从客观假象形成的一种幻影，一旦那假象翻了个儿，他那主观想象的世界濒于崩溃，他的头脑立即就迷离恍惚起来，幻景成为泡影。于是缺乏实在“自我”的李尔便失去了“自我”。

傻瓜说得很对，他只是“李尔的影子”。

对李尔来说，这真是一个充满悲剧意义的严重关头，而这里边也是含有普遍性意义或哲理的。那就是对于主、客观世界的盲目性；尤其是“自我盲目”，乃是一种并不少见的人间错误。然而，这个关头也正可以是李尔睁眼认识自己和明白现实真相的一个起点。李尔提出：“我要弄明白我是谁”的意愿，又说：“因为我的君权、知识和理智都在哄我，要我相信我是个有女儿的人”。他讲此话时，还全然不知道要“弄明白”究竟意味着什么。实际上，那就是得从头活起，经受痛苦的人生体验，对于人、事和自己，从“盲目”到“睁眼”。他在发疯中斥责坏人的同时终于说：

“当雨点淋湿了我，风吹得我牙齿打颤，当雷声不肯听我的话平静下来的时候，我才发现她们，嗅出了她们。算了，她们不是心口如一的人；她们把我恭维得天花乱坠，全然是个谎，一发起烧来，我就没有办法。”

(四幕六场)

好一个“一发起烧来我就没有办法！”是啊，无上至尊的帝王也并不是天神，不能喝令雷电平息，“怒龙”也仍然和一般人一样，受不住感冒发烧。这时，主观与客观，真与假，虚与实的关系终于摆对并认清了，李尔的思想观念也就发生了极大的变化。那种否认李尔有任何变化的看法，尤其是拿他对科迪利娅被害死时仍然发怒，作为未变的证据，当然是错误的。

从“盲目”到“目明”的深刻含义，在葛罗斯特的遭遇中得到了更为集中和强烈的体现。

老人 您的眼睛看不见，怎么走路呢？

葛罗斯特 我没有路，所以不需要眼睛；当我能够看见的时候，我也失足颠扑了。

(四幕一场)

葛罗斯特能够看见的时候，首先在青壮年时，曾经是喜好拈花惹草、行为不检的，而由于害怕败坏自己名声，就把私生子送往国外，以为这样遮掩起来也就无事了。他对生活毫无远见，而是随波逐流，明哲保身，迷信神明星宿，因此他不敢支持肯特力谏老王，却只在背后抱怨。他心地不坏、忠于李尔，有父子之情，但是全然不辨善恶黑白，盲目相信了坏蛋爱德蒙的谎言与“孝心”，立意迫害长子爱德伽，并轻率地泄露机密消息。他甚

至到双目被挖后，还把告密的坏蛋视为“至诚至亲的孩子”，要他为自己复仇。

所以，当葛罗斯特处于顺境时，他的生活途径远不是可取的；那时他有眼也好象无眼。只是恶运成全了他；他在盲目之后才看清错误，反省了自己的生活道路，恢复了他对长子的感情。他学会了忍耐，而终于“又有了眼睛”。因为他在痛苦的渴望中曾表示过，如果能在未死之前摸到了好儿子爱德伽，“我就要说，我又有了眼睛啦！”再有，正象疯李尔对他说过的，即使没有了眼睛，也可以用耳朵看清世上的真相；葛罗斯特自己也讲到：我从感觉上看到了。这是他心灵的眼睛亮起来了。

“来，把我的鸡头帽拿出。”

这是傻瓜对肯特说的，不是只讲一次而是连连说了四回。鸡头帽是“傻瓜”的一种标志，肯特“帮了一个失势的人”，他“不会看准风向把笑脸迎上去……”。这照聪明人的看法，是甘当傻瓜。傻瓜也给李尔一顶鸡头帽，并叫他再去向女儿们“讨一顶戴戴吧”。李尔更是第一号大傻瓜。

李尔 你叫我傻瓜吗，孩子？

傻瓜 把你所有的尊号都送了别人，只有这一个名字是你从娘胎里带来的。

(一幕四场)

可是“傻瓜”到底是什么意思？“傻瓜”同他周围的“聪明人”之间的根本区别又是什么？请看下面的对话：

李尔 嘿，你留心着鞭子。

傻瓜 真理是一条贱狗，它只好躲在狗洞里；当猎狗太太站在一边撒尿的时候，它必须一顿鞭子被人赶出去。

……

李尔 要是你说了谎，小子，我就用鞭子抽你。

傻瓜 我不知道你跟你女儿们究竟是什么亲戚。她们因为我说了真话，要用鞭子抽我，你因为我说谎，又要用鞭子抽我；有时候我话也不说，你们也用鞭子抽我……

（一幕四场）

是的，“傻瓜”同“聪明人”之间最大的区别就在于爱说和敢说真话，敢于说话也敢于沉默。

为了真诚，为了闭上嘴不谄媚，科迪利娅变成了触怒父王，丧失一切分封的“傻瓜”。她关心老父，直到最后牺牲了性命。李尔望着他的尸体喊出了：“我可怜的傻瓜给他们缢死了！不，不，没有生命了。”

李尔的长女高纳里尔爱骂人为“傻瓜”，她把有品行的丈夫奥本尼视为“傻瓜”，打心里憎恨。“……一个傻瓜侵占了我的眠床！”对于她来说，最为虚伪奸诈、无恶不做的人才最可爱、最聪明：“唉，都是男人，却有这样的不同！哪一个女人不愿意为你（按指坏蛋爱德蒙）贡献她的一切……”

在那表里不一的世界里，“傻瓜”同“真实”可以是同义语。只有“傻瓜”甘愿为真理挨鞭子；只有敢讲真话的才有资格当“傻瓜”。李尔反对撒谎，他跟他那善于伪装的两个坏女儿就必定不能不彻底决裂。李尔和肯特之为“傻瓜”更显得不用赘言了，他们在那自私自利的世风中，偏要先人后己——

一个太慷慨，一个太忠诚。

从享用过度的人手里夺下一点来分给穷人，让每个人都得到他应得的一份吧。

这是刚被挖了眼珠的葛罗斯特主动把钱囊赠给疯乞“汤姆”这个“受尽上天凌虐的人”的时候所表达出来的愿望。他是由于自己受了残酷的凌虐而对受尽凌虐的穷苦人感到深切的同情。他这种愿望正是同李尔的愿望紧密呼应的重要台词。李尔先他一步在忍受风吹雨淋、无家可归之苦中第一次感到了穷苦人的悲惨，在谴责自己“太没想到这种事情”的同时，呼吁“安享荣华的人们……分一些你们享用不了的福泽给他们……”。

为什么要分给“无家可归者”？

因为富人的福泽都已经“享用不了”或“享用过度了”，而穷人却一无所有！

因为贫富如此悬殊，不合乎那让“人人都有份”的“公平的”天道！

可是，富人“穷奢极欲”，把上天的“法律当作满足他自己享受的工具”；富人们沉迷不悟，因为“知觉麻木”不能“体味穷人之苦”。

李尔和葛罗斯特的共同愿望，尽管是不起作用的向“上天”和“豪富们”呼吁，实际上正是古往今来无穷无尽的贫苦被剥夺者的心声与渴望。可以说，它包含着极为重要的社会哲学的根本问题。可能这里边有诗人对于他当代空想社会主义社会平等观念的反响。无论如何，这在莎士比亚全部作品中很少见，特别是“分配”一词和通过分配免除过剩的说法，是发人深思的。

李尔随后更看清了，社会财富不均又是其他社会不义的根源：“褴褛的衣衫遮不住小小的过失；披上锦被裘服，便可以隐匿一切”。“罪恶镀了金”，连“公道的坚强枪刺”都可以折断！真是奇妙的诗的意象，但是充满了真理和抗议的力量。

大自然，你是我的女神。

爱德蒙的这句台词，包含着他的邪恶与自恃的实质或者一种思想根源。

概括起来说，《李尔王》是两种“自然观”，或“人性”与“反人性”的激烈冲突。但莎士比亚不把问题简单化，他也写出了李尔和葛罗斯特好人犯大错，客观上给“反人性”罪恶开了路，制造了机会。爱德蒙和两个坏女儿都是由他们放纵起来的。

爱德蒙是怎样的产物呢？照爱德伽所说，他是他们的父亲在黑暗淫邪的地方制造出来的，但那个败行不能由私生子负责。爱德蒙受社会歧视，他憎恶社会习俗是可以理解的；此外，他反对古老迷信也有一定的进步性。他对自己天生条件和价值有自尊心，那也很自然。因此，他的邪恶倾向和危险性都不在这几方面。那么根由何在呢？可以说，就在他极其自觉地要以“大自然”为女神，那就是把个人欲望置于社会规范及利益之上。他要走一条不顾伦理道德而大胆实现欲望的“新路”。

从欧洲近代开始以来，“新”人不是在翻身、在创造财富和追求权利、幸福，因而博得了人文主义者的热情歌颂吗？可是时代的步伐如飞，使理想派们感到骇然的一种更“新”的人出现了，这种人又远远跑在前面，把一切美德都视为枷锁，认为

“人”只应遵守本能和无止境的欲望，用残忍的智能消除障碍，实现野心。爱德蒙就是这种人的代表者，他带着“铁的世纪”极端个人主义者或“玛基维理式冒险家”的最新烙印。

有人说爱德蒙跟高纳里尔、里根不同，因为他是有的“人生哲学”的。不错，在《李尔王》里的恶人中间，他是最自觉的一个并且把崇拜“大自然女神”——无止境欲望的象征或邪力当作唯一的信条，所以他更有头脑和作恶的“理由”。但是他同李尔两个大女儿一拍即合；他们是“大巫小巫”，一丘之貉，并没有实质性的区别。

从两个大女儿谄媚李尔的语言，就可以听出她们不是受古老思想约束的妇女，而是和爱德蒙类似的“新”人了。高纳里尔伪称她的爱心胜过“整个空间”、“庞大的自由”、一切不可估价的“贵重稀有的事物”；里根为“爱父亲”而“厌弃一切凡是敏锐的知觉所能感受的快乐”。这种种比喻表明她们向往最大的财富、最自私的个人自由和无比的感官享受。当然，她们要权势、要治人，要满足个人的一切意志。所以她们也是英国资本主义原始积累和文艺复兴时期的“新人”，那位“自然女神”的忠实婢女。

什么，他的女儿害得他变成了这个样子吗？

……

难道人不过是这样东西吗？

是人而不象人样的爱德伽——“可怜的汤姆”，好象猛然之间给李尔举起了一面镜子，硬是叫他惊觉到一种可怕的生活绝境。他的理智随即紊乱了，而最深重的精神创伤使他惊呼出那是不是由于“女儿”迫害所致。诚然，那是神志不清的表

现，然而却是歪打正着，一下子揭出了那人间灾难的总根——凶狠贪婪的高纳里尔们、里根们，以及一切大奸巨犯与无耻强人们对于贫苦无告者的掠夺。

灾难远不止于此。作威作福的禽兽、“怪物”们，不仅把穷人逼降到人的水平线之下，而且也就排除于人类文明的恩泽和施与之外了。李尔惊呼：

唉，你这赤身裸体，受风雨的吹淋，还是死了的好。难道人不过是这样东西吗？想一想他吧。你不向蚕身上借一根丝，也不向野兽身上借一张皮，也不向羊身上借一片毛，也不向麝猫身上借一块香料。嘿！我们这三个人都已经失掉了本来的面目，只有你才保全着天赋的原形；毫无文明标志的人^⑦，不过是象你这样一个寒碜的、赤裸的、两脚动物……

（三幕四场）

这段台词极其深刻地揭示出了“李尔世界”的事态真相，提出了人的地位、价值和人类存在的哲理性问题。

有人解释，李尔的质问可以和基督教《圣经》希伯来书里所提出的所谓“人算什么……或者人子是什么，你〔上帝〕竟要关怀眷顾他”的问题相比较^⑧。其用意似要指出这种疑问的宗教性内涵与联系——人在“造物主”眼中的地位以及这是人类自古已有的一种思虑或“天问”式的冥想。这种比较或许有助于领会莎士比亚意识当中可能有的思想影响，但是我们感到，那实际上更是由他眼前现实生活中的深重灾难所触发的问题和感想。

另外也有人论证，李尔这里的整段台词同蒙田《散文》^⑨中某些段落密切相似^⑩。比如蒙田写道：

悲惨不幸的人，假如细加考虑，那他又算什么？诚然，当我想到全身赤裸的人……我看到了我们是比任何其他生物都更有必要把我们自身的赤裸隐藏遮盖起来。我们得向那些在这方面受大自然恩宠的造物们借穿的……并以夺自它们的羊毛、毛发、羽饰、蚕丝……来复盖自己，这是可以被谅解的。

……

人是唯一遭到抛弃并被逐出的造物，赤裸裸的在光秃的大地上……除去取自其他生物的掠夺品之外，毫无遮盖与装备自身的东西，而大自然却装裹和披覆了一切其他生物……只有人（噢，愚蠢可怜的人），除非是靠教导来学会，否则既不能行走，又不能讲话、行动和喂食，而只会悲啼与啜泣。⑥

不能否认，莎士比亚这里是和蒙田相呼应；他好象是套用了后者的比喻和词汇。这两位同属文艺复兴时期的作家，是可能具有一定的共同特征的，比如他们似乎都表现了文艺复兴思想中那种复杂对立的特点：肯定和否定、热情和忧郁、信念与怀疑。但是在这里，莎士比亚明显地表现出了不同于蒙田式淡漠情调的愤激心情。如果说蒙田常常是以他自己为例来探讨“人性”，探讨宇宙中人的位置问题，并且竭力否认或怀疑那种“人是高于一切”的自负的信条，而强调世界万物（人与自然，人与人）之间互相依存的相关性，那么莎士比亚则仍然是憧憬着他对“人”的理想。他是目睹了照他深信理应有尊严、有保障，理应生活得象“人”的人们，竟然沦落到动物不如的境地而发出了痛心的质问。他不能不进而揭露：毫无文明标志与装饰的人，完全变成了赤裸裸退化的两脚动物，而那正是他面前不讲公正的恶人、“诸神”和社会的可悲的产品。那么，所谓的“文明”岂不竟是造成人类倒退的虚伪凶残的东西？

李尔于疯癫中感到自己“失掉了本来面目”，要扒掉身上堂皇的服装，好效法“保全着天赋原形”的“可怜的汤姆”。他喊着：“脱下来，脱下来，你们这些身外之物，来，松开你的钮扣。”（扯去外衣）那一方面是李尔要跟他方才深深怜悯过的“无家可归者”完全一致起来，另一方面也是一种最尖锐、最令人痛心的不自觉的讽刺。

当次女里根要剥夺李尔的一切，力说他不需要什么骑士随从时，李尔曾进行过反驳。那时他还没有发疯。

啊！不要跟我说什么需要不需要；最卑贱的乞丐，也有他不值钱的身外之物；人生除了天然的需要之外，要是没有其他的享受，那和畜类的生活有什么分别。你是一位夫人；你穿着这样华丽的衣服，如果你的目的只是为了保持温暖，那就根本不合你需要，因为这种盛装艳饰并不能使你温暖。

（二幕四场）

所以“人”是文明的需要者和创造者，“人”更要求美和享受、要求生活得合乎“人”的尊严。这是英国早期人文主义者，也是空想社会主义者早已提出来的理想^⑧。可是现在，那些沦为“卑贱乞丐”的人们，连“不值钱的身外之物”都没有了；他们虽然变成“寒碜的赤裸的两脚动物”，但他们却是“人性”，甚至极为崇高的“人性”的体现者。比如爱德伽——“可怜的汤姆”，就是全剧中击败了坏蛋爱德蒙的最好的人物之一。这并不是偶然的。

从以上可以看出，莎士比亚的哲理性思想是同社会批判和伦理道德观念相联系的，但是要如何真正改变那种不合理的、惊人的局面？莎士比亚当然是不能回答。他的伟大在于以震撼

人心的艺术力量提出了这样严重的问题和抗议：“难道人不过是这样东西吗？”

“准备寿终而已”。

死亡是人生一大现象，莎士比亚戏剧中常有关于死亡的看法和反映——要求死，怕死，死后如何，应该怎样去死等等问题。

李尔的“影子”葛罗斯特被挖了双眼之后，只想自杀，而暗中协助他的长子一直想扭转他这个念头。他同意了以后要“耐心忍受痛苦”，然而想死的念头未能消失。后来，当他被安置在树荫底下等听战争胜利的消息时，得知李尔父女失败了，就拒绝离去而要在原地等死。爱德伽再次劝他：

人们的生死都不是可以勉强求到的，你该忍受天命的安排。

（五幕二场）

如果直译，则是：

“人应该忍受离开世界而死去，
正如同要忍受被生到世界上来。
准备寿终而已。”

爱德伽的话表现了一种生死观，也显示出他的坚忍精神。他认为生活再苦，也不应当自戕，而要做的是让生命本身到了要结束的时候自然地终止。

有些论者往往把他最后说的“准备寿终而已”同哈姆雷特所说的“随时准备着就是了”这句话相提并论，认为意思是一样的。其实并不完全一样，起码侧重点不同。

面对丑恶的现实，哈姆雷特从一开始就向往死亡，只是想

到上天对自杀的戒令而未付诸行动。但是关于人生苦难，人的作为等问题的深思，使他不能不思索或联想到死亡，诸如死后的“梦”，人们为何不以寻死来结束灾难，以至人生无常、死亡乃英雄、小丑一类人的结局，等等。内心的忧郁与矛盾使他的情绪时常波动，只是到了后来，由于巧妙地胜过了国王派人押他去送死的阴谋，由于责任感更加迫切了，以及一切由上天注定的意识增强了，这才使他的心情才相对地稳定下来。他正是在这种情境之下，逐渐抱定了尽人事听天命的态度、特别是死由天定的信念。他感到死不可怕；死亡随时可以发生；重要的是，有随时准备死去的思想态度，置之度外而已。

总之，哈姆雷特那句话包含着较多的宗教道德意识、宿命观点以及不怕死，人要尽责，人生也不值得留恋等意识。这对他来说，是一种不易获得的平静超脱而又勇敢的态度。

《李尔王》，正如有的论者指出的，却有一种内在的、怀疑宗教的味道，而这是同《哈姆雷特》有差别的；此外，它更突出了“自然”的主题，包括“天生人性”、人的身心生理和大自然等方面。生死与更替，属于自然现象，也有自然的规律。爱德伽的话既同这样的思想脉络相关连，同时又与剧中忍受人生灾难的内容相一致。葛罗斯特之所以想死，主要是由于眼瞎绝望了，加上悔恨与懊恼，此外没有什么关于死亡的较深的意念。他不肯离开树荫时，说的是：“在这里也可以同样烂掉”。这就让人联想到瓜熟蒂落，成熟、老化和腐烂的自然现象，而爱德伽也正是用了“成熟”一词（ripeness），即人对死亡要听其自然、等候天年寿终，而不该自尽。爱德伽也有生死天定的意识，但他更为侧重的，是“自然”的角度和一种比较简单与普通的观点，对于说服葛罗斯特这个人物更为适用。

所以笼统地给上述两句台词划等号，是不恰当的。这提醒我们，莎士比亚各部剧作都有特殊的内容与氛围，不能只看字面上的近似。另一方面，我们看到，两句台词也可以互相补充而共同反映出了文艺复兴时期人文主义思想里往往基督教、人文主义伦理道德和自然观点互相交织在一起。

以上仅仅是一部分突出的台词，上面已说过，《李尔王》的哲理包含在全剧各个方面，而不只限于命题式台词。所以它确实是思想内涵极为深刻丰富而又有戏剧性和剧场性的大悲剧。

五 李尔王的悲剧氛围与情调

罗曼·罗兰在赞叹贝多芬《第五交响曲》时，曾说：“这部机器充了伏特数量惊人的电力！”这话对于《李尔王》似乎同样是恰当的赞语。在莎士比亚四大悲剧或全部悲剧中间，《李尔王》最富于艺术震撼力，它包含着大量而多样的强烈体验，常能使人仿佛身临其境，自然而然地回忆起以往的悲苦动乱。这是因为莎士比亚从戏剧表现手段的武库中选择了一切必需的手段，其中伟大诗剧所最不可或缺的，是氛围与情调的创造。为了更好的感受《李尔王》中的氛围和情调，现把此剧同其他悲剧约略比较一下。

《哈姆雷特》一开始鬼魂的出现和鬼魂所述鬼域的恐怖，可以令人毛骨悚然。“哈姆雷特世界”阴森黑暗，糟蹋人，戕害人，叫人发疯。作为其中心的丹麦宫廷隐藏着巨奸大恶和最为毒辣可耻的人间罪行。它“污七八糟”、“乌烟瘴气”，使人感觉到它从内里溃烂和散发出臭气，或者象是周围张着无形的巨网，随

抓要时住天真不幸者。哈姆雷特被诡譎、险诈、愚蠢、丑恶所包围；他感到一切“都无聊乏味”，透视到“世界是监狱”；同时由于进退维谷，不能复仇而陷于忧愁、怀疑和悒郁之中。他喊道：“时代脱节了！”可是要扭转乾坤的大志只能化为乌有。总之是压抑、憋闷和浪费生命！

然而，与此同时，哈姆雷特是被困居在宫内的王子；他的愁闷总还带有内倾的、年青人的情调。此外，谋杀的暴行是由鬼魂叙述而不是直接展现出来的；各种社会不平和灾难，也多是透过王子的独白加以概括的，因此就不能象《李尔王》那样给人强烈的印象和生发出整个社会骚乱和人间悲惨的氛围。

《李尔王》描绘的是大自然与人类激情的巨大动乱。它的“巨人”型悲剧主人公并非是年轻王子而是威严的老王；李尔的行动范围不仅限于宫廷城堡，而且扩展到荒郊野外、农舍、军营。他在暴风雨中奔窜于天地之间；他不仅同皇亲贵戚相交往，且与无告的乞丐为伍，和大自然及“诸神”对话。《李尔王》更是直接具体地展现出人间的残暴和不平，因而全剧充塞着混沌、黑暗的氛围，比《哈姆雷特》的鬼域、鬼魂的恐怖更为惊人。

《李尔王》的混沌、黑暗又和《麦克白斯》中的不相同。《麦克白斯》倒是充分弥漫着强烈的阴谋、血腥与罪恶的气氛，它确是布拉德雷所说的莎士比亚“最黑暗”的悲剧。从男女主人公“幽深、黑暗不见天日的灵魂”到谋杀的行动和行动的时间与场所，无一不是阴森恐怖，令人畏惧惊悚的。然而《麦克白斯》是写主人公本身人性堕落泯灭的悲剧，它的极其黑暗的氛围和情调，首先是麦克白斯犯罪、恐惧等心理的折射和渲染，再有，全剧罪恶黑暗的气氛更是借助于巫、妖、魔怪等想

象的存在，它们的活动和对人的诱惑创造出来的。因此，仅就以上两点来看，《李尔王》的氛围已截然不同。它的人物呼吁“诸神”，却不用超自然力为之形成罪恶气氛；它虽然也充满罪恶感，却不是出于主人公个人犯罪及其精神状态。麦克白斯不惜把世界毁灭了，也要女巫们做法。那一种气势与情调也许使人联想到《李尔王》暴风雨的气势。但是麦克白斯的狂呼却完全是走投无路的罪犯和暴君的歇斯底里；他要求混乱、破坏与毁灭，为自己一个人保命、保王冠。那纯粹是精神溃乱的表现。作为《李尔王》全剧核心的暴风雨和李尔的咆哮，则截然相反，那主要是“人”和代表“人民”的巨大悲愤与反抗的强音。

莎士比亚按照现实主义精神来展示那大动乱的本质。权势财富扭曲了“人性”，滋长出“兽性”，使“人”、人与人之间、社会、国家各个方面都出现了根本违反“理性”的反“常态”的疯狂。除了采用一系列激烈冲突的情节和场景来体现这种疯狂，莎士比亚还着重突出了昏暗、残酷、悲惨、愤慨的氛围来加深秩序解体、弱肉强食的印象。为此，莎士比亚最有效的手段是利用民间谣歌，插入图画般景象的描绘，使用大量强烈的词汇，构成诗的意境和创造诗剧的意象。

全剧中充满了凶禽猛兽的比喻。这些同动物及刑具相连的动词和诅咒，反复给人以暴怒、愤慨、残酷性和兽性等感觉，精神和身体受折磨、受蹂躏的强烈刺激^⑧。

比如，“象一座酷虐的刑具扭曲了我的天性”，“绑在木桩上烧死”，“用指爪抓破你的豺狼一样的脸”，“缚在一个烈火的车轮上”等等，都使人感到人对人互相残害的疯狂性。在残

害葛罗斯特的场景中边说边干：“把他枯瘪的手臂牢牢绑起来”，“绑紧些，绑紧些”，“我要把你这一双眼睛放在我的脚底下践踏！”，“还有那一颗眼珠也去掉了吧”，“出来，可恶的浆块！”。这种种暴行令人发指；社会、人间暗无天日。与此相连，出现了大量的禽兽的比喻。“丑恶的海怪”、“梟獍”、“豺狼鸱鸢”、“饿鹰”、“猛虎”、“深海的鱼龙”、“臭猫”、“骚马”、“疯狗”、“狮子”、“母熊”、“饿狼”、“野猪”，以及它们“用利喙一样猛啄”、“互相吞食”、“咬人磨毒牙”、“来得欢，来得浪”、“利齿咬进他（李尔）神圣的肉体”等等的反复出现，揭示出了“人性”的兽性化。

全剧的愤慨集中表现在李尔呼天喊地的诅咒中。泰纳说过“李尔和玛格丽特的诅咒足够一个疯人院全体疯人使用的”^④。仅听听李尔“凭太阳神”、“凭黑开蒂”^⑤等起誓，要拿对“野蛮的锡席人把亲生女儿当菜肴解馋的生番”的爱怜，来代替对小女儿之爱，把长女的“生殖力全部抽干……使她枯朽到一个孩子也生不出来……”，叫她养一个“毒孩子”，“乖张暴戾悖逆地折磨她一辈子”，使她的眼泪“给她面颊上凿下深槽”等等，就可见他的愤慨和富于古老异教的邪气以及凶残的可怕比喻又是何等激烈！但是泰纳说到李尔的诅咒时，还有更值得注意的下半句话，那就是他“能代表一切被压迫的人类”。这真是说得好。他命令暴风雨粉碎地球，消灭忘恩负义的人类种子时咆哮道：“吹吧”、“猛烈地吹吧”（原文用blow, crack, rage三个词），“倒泻吧”、“浸沉”、“淹没”、“劈碎”、“烧焦”、“震撼”、“击平”、“撒光”、“轰击”、“吐火舌”、“喷雨水”、“劈下”等等，仅仅一类动词词汇就冲破黑夜，迸发出人类的抗议，强化了愤恨搏斗的气势。当然，那整

个翻江倒海、翻天覆地的大自然的暴风雨和李尔精神的情景，更是强烈地反映出了时代的动荡氛围。

关于社会罪行的猖獗，李尔指控“未被人发觉逍遥法外的罪人”、“杀人的凶手”、“逆伦禽兽”、“大奸巨恶”等等，命令他们“战栗吧”，“魂飞魄散吧”，上天“找到他们吧”以及鞭挞“法官”、法治、“权威”、“公道”等，这些抗议性的诅咒更直接揭露出那个“公道”就是不公道，“法”就是无法无天，这怎能不令人感到可怕、愤慨和悲哀。

《李尔王》中远远不止于罪恶、残酷、无法无天。在“李尔世界”里，成为“两脚动物”的穷人落入了万般悲惨的处境。疯乞他们所逃往的荒郊废墟只有凄凉寒冷和极度的贫困。疯李尔的“镜子”爱德伽——“可怜的汤姆”上场一开口就带着一种悲凉怪异的气氛，现出心惊胆战的精神状态：

“冷风吹过刺人的山嵎林！”，“九尺深，九尺深！可怜的汤姆！”，“走开，恶魔跟在我的背后！……”，“恶魔带着他穿过烈焰，穿过水道和漩涡，……把刀子放在他枕头下面，把绳子放在他的凳子底下，把毒药下在他的锅里……”，“谁把什么东西给可怜的汤姆？”

但是，有谁给呢？“可怜的汤姆，他吃的是泅水的青蛙、蝌蚪、壁虎和水蜥……喝的是一潭死水上面绿色的浮渣”，“他发起狂来，就会把牛粪当作一盘美味的生菜……”，这都是以装疯来掩盖“人”竟然落到了这样寒碜、卑下的惨境的真相。这些逼真的形象，同“安享荣华的人们……享用不了的福泽”形成了触目惊心的对比。爱德伽——“汤姆”更用怪诞不经的歌词、古老故事、传说、迷信来装疯，这就更加制造出怪异惶恐的氛围。“罗兰骑士来到黑沉沉的古堡”，“呸，嘿，哼！

我闻到了一股不列颠人的血腥”，“塞维都尔三次经过山岗/遇见魇魔和她九个儿郎”。他那叫做“费力勃铁捷贝特”的恶魔，“专寻穷人们的开心”，“地狱的恶魔”叫做“摩陀”或“玛呼”，小魔鬼叫“弗拉特累多”等等，一再渲染和加强怪异反常、危险可怖的情调与氛围。

《李尔王》是伟大的社会悲剧，它的悲剧性和悲剧氛围首先是社会性的，但它也多少蕴含着譬喻普遍人生的构思，因此我们看到莎士比亚又以化用传统和古老文艺原型的手法，使“李尔世界”弥漫着人生幻象的气氛。有的西方论者^⑥提出过，这出悲剧使人联想到《圣经》和道德剧中使骄狂、愚顽者，通过处罚性灾难得以悔过自新的说教，或联想到西方中世纪关于骄傲的国王由于天意或意外的事故，被错认为“乞丐”或贬为“傻瓜”，而尝尽屈辱艰辛，最后谦逊明智起来并恢复王位的寓言故事。另外，有人认为《李尔王》就属于，或极接近于《农夫皮尔斯》^⑦，《珍珠》^⑧，《神曲》，后来的《天路历程》^⑨，甚至《菲尼根斯苏醒》^⑩那类写“梦境人生”(Dream Vision)的文学形式。它们的一般特征是作者入梦看到人生场景与历程，背景昏暗，人被罪恶纠缠，“旅程”中有引导者，等等。这类看法的切实程度，还值得商榷，但无论如何，正象前边谈过的，《李尔王》是用了道德剧手法，因此也吸取了一定的寓言性特征和氛围创造。

最为显著的是运用了好象没有特定地点的行动场所。剧中虽然偶尔显出英国乡村的特点，却又似乎是所有悲惨人类的生存之地。这种似而不似的场景，更让人突出地感受到荒野、昏暗、无依无靠的悲凉的氛围。从李尔被逐开始，“天色暗起来了，田野里都在刮着狂风，附近几里之内，简直连一株小的树

木都没有”，紧接着是雷电交加、暴风雨肆虐，夜晚黑到“喜爱黑夜的东西”都“不会喜爱”的程度，再加上各种现实的和想象的禽兽，以及所描绘的种种凶残之态，更叫人联想到但丁《炼狱》篇中类似的氛围。布拉德雷曾感到，“《李尔王》的行动场所以及在场景中移动着的人物……模糊不清；我们进入这个场景所特别感到的那又冷又黑的奇异氛围，象冬日雾气似的笼罩着这些人物并且扩大了他们的模糊轮廓，……”^⑩。不错，正是因为莎士比亚赋予《李尔王》这样一种既虚又实，既是又非的行动场所，人物在模糊中“清晰”地呈现出“人类”的苦难，使得剧中的“野外”令人联想到《炼狱》篇中被赋予寓意的人生的“荒野”。

可以感觉到《李尔王》里有人世荒凉、人生悲苦，而注定的历程是在坎坷中改恶从善的那类涵盖全剧的道德讽喻。比如，剧中除李尔改变了骄傲狂暴之外，爱德伽在装疯中勾画了一副公子哥儿们的画像：表面“心性高傲”，实际是“睡梦里都在转奸淫的念头”，“一颗奸诈的心，一对轻信的耳朵，一双不怕血腥气的手；猪一般懒惰，狐狸一般狡诈，狼一般贪婪，狗一般疯狂，狮子一般凶恶”；虽然他也曾属于这个阶层，但是坎坷使他学会了忍耐和改恶从善。

此外，剧中概括人生的警句或观念，一再加深了悲剧性宿命感：“你必须忍耐，你知道我们来到这世上，头一次嗅到了空气就哇哇哭起来”，“毁灭了的生命！这一个广大的世界有一天也会象这样零落得只剩一堆残迹。”，“我们往往因为有所自恃而失之于大意，反不如缺陷却能对我们有益”，“我是天生下来被命运愚弄的”，“谁能够说‘我现在最不幸’？”这都表示人生注定的悲苦坎坷。还有，“那儿是地狱，那儿是黑

暗，那儿是火坑吐着熊熊的烈焰，……把一切烧成了灰”，“我替他作向导，带着他走路，……把他从绝望中拯救出来”，都又象《神曲》中的内容。再有，诸如：“这就是最后的结局吗？”，“还是末日恐怖的预兆？”，“不日间，我就要登程上路；我已经听见主上的呼召”，也象是利用“末世说”和道德剧中“死亡的传唤”等联想。这些一再渲染了人生在世不得经历苦难，承受苦难，明明看到也无法摆脱的悲愁情调。

但是《李尔王》决不紧紧响彻着一个主旋律，在“李尔世界”凄凉、悲惨、昏暗、残酷和怪异的主调中往往突然出现滑稽可笑的变调。一个重要的例子是爱德伽——“可怜的汤姆”除显示了“李尔世界”的凄惨、怪异、紧张的气氛之外，还给悲剧带来了滑稽怪诞的色调。所以布拉德雷说他是“古怪的荒唐和极端的严肃”的综合。

当李尔大骂“梟獍般的女儿”时，爱德伽立即哼唱起“小雄鸡坐在高墩上，呵啰，呵啰、啰、啰！”李尔发疯地看到了以前的小狗“都在向我狂吠”，他立即用滑稽的顺口溜“黑嘴巴、白嘴巴，疯狗咬人磨毒牙”，“……青屁股、卷尾巴，汤姆一只也不饶”等“把它们吓走”。他多少相似“人生幻象”文学中的“引路人”给葛罗斯特引路，而为了阻止父亲跳崖自杀，他用心愚弄和哄骗瞎眼老人，从而引发了全剧最为荒诞可笑的场面，而那又是同老人求死和求死不得的悲哀相交织着，更幻化出爱德伽悲而不怨，苦而不哀、痛极生乐、绝中生智的人生态度所必不可少的情调。

爱德伽是从悲剧的中间部分代替了中午“去睡觉”的傻瓜

弄人来启发李尔的。在他之前，“傻瓜”更是悲怆动人和诙谐机智的主要源泉。这个角色是莎士比亚以诗人特有的敏感与想象加以丰富和性格化的“智慧的傻子”。他没上场之前，诗人就通过李尔三番四次地找他，引起观众的期待。对于李尔的追问“……可是我的傻瓜呢？我这两天没有看见他”，骑士的回答是“……自从小公主到法国去了以后，这傻瓜老是郁郁不乐。”请想想，一个专逗人乐的弄人，本身都“郁郁不乐”，那他是怎样的综合了悲与喜的“有心人”啊？我们从他那些时而滑稽怪诞，时而闪烁着诗意的“插科打诨”中，不仅听出了人民的心声与智慧，而且感受到真挚的爱、不怕牺牲性命的热诚。以他那瘦小疲惫的身体，在猛烈的暴风雨中，已经濒于殆命了，但他仍拼命挤出“笑话”来，想帮助悲愤至极的老王。

从外表看，老国王和小傻子，一个自信聪明、高大威严不可一世；一个天生半傻，瘦小孱弱，象大孩子，这形成的对比，就有点可笑。但我们马上就能瞧出，这里边包含着表里颠倒的深意和喜剧性——威严自信、高高在上的帝王，愚蠢得可悲也可笑，而来自下层并无人身自由的弄人却傻而多智。傻子以滑稽尖酸的嘲讽，批判世风，开导老王，但他最懂得在老王用“鞭子”威吓他的后面，有特殊的慈爱，以及深切的悔恨、“冤枉”与痛苦。这也是为什么他一面痛揭老王的疮疤，叫老人认识到自己的荒唐，一面竭力用他小丑的憨态，似是而非的机智的胡说，兴之所至的忽然哼唱和没来头的蹦跳来娱乐老王，以减轻其心灵上的重负，免得他发疯。比如，当李尔呼喊“啊，我的心！我的怒气直冲的心！把怒气退下去吧！”傻瓜立即用“厨娘把活鳗鱼放进面糊里”，用棍子敲它们头的笑话来叫李尔发笑，但他又加上厨娘兄弟“为了爱他的马儿，替它

在草料上涂了黄油”这样荒唐的联系，点到了李尔对两个狠心女儿的愚蠢的爱和慷慨。傻瓜的生动的“笑话”常又富于深刻的悲剧性。“那篱雀养大了杜鹃鸟，自己的头也给它们吃掉”，“蜡烛熄了，我们眼前又是一片黑暗”，“冬天还没有过去，要是野雁尽往那个方向飞”。这样的话就使人无可奈何地感到满目凄凉和人生无望。人在寒冷时总是盼望春日来临，然而在那个“李尔世界”里，谁能消除那“冬天”的瘟神？傻瓜的这类话生动地体现了主题，加深了悲哀的情绪。

李尔老王从始至终，总保持他内在的威严，因此有的英国演员把他演“软了”，演成了可笑的、受伤感的，那就错了。G·奈特就批评过L·奥利弗一九四六年把李尔一上场就演成“几乎是顽皮可爱的老人”，态度松软平常，缺乏凶恶断然的意味，不能发展成暴风雨场景中的李尔^②。尽管如此，李尔王本身也确有出人意料的可笑之处。如同莎士比亚时代那些英国历史剧一样，《李尔王》一开头也是宫廷场景。一般说，场景和气氛都是庄严凝重的。当时正举办一桩重大的国事，加上老王已八十开外，威严过人，气氛应该是格外紧张严肃的。然而，“分国”刚一进行，老王却在那明明是事先已把国土分好的情况下，又提出了实际上是毫无必要的、测验女儿们爱心的哄人把戏。这真是幼稚、反常，因而给这出大悲剧带来了具有荒唐和滑稽意味的开端。再有，到后来李尔也常于激怒绝望中，流露出可怜可笑的无助，带讽刺性的“表演”和疯癫怪话。象他给女儿下跪假装求饶；他狂怒诅咒却说自己是“忍耐的典范”；他威胁报复要“使全世界惊怖”，但是“我还不知道要怎么做……”。他因发疯，用鲜花乱饰身上，语无伦次地

回忆以往零星的印象与经历，真是呈现出了“伤心的景象”，但他把葛罗斯特错认为“高纳里尔，长着一把白胡须”；他对后者声明“盲目的丘匹德，随便你使出什么手段来”，他“再也不会恋爱”。这完全是沁人肺腑的悲怆同几乎象悲怆一样动人的幽默之互相渗透。M·玛荷德曾指出，在《李尔王》的第四幕里明显增多的文字游戏有助于表现主人公悲剧性发现的极度痛苦^⑧。

悲怆与幽默，滑稽怪诞同深刻真理的互相渗透，在全剧最令人难忘的“审判雌狐”的场景中，给人以极深的感触。审判官和“执法的同僚”是“疯乞”、“傻瓜”和“仆人”——可以说是象征着把颠倒的事物再颠倒过来的反“理性”世界的牺牲品；审判的对象只能是两把折凳。我们当然期待李尔要做严厉的揭发与控诉，可是李尔在庄重地说出“我当着尊严的堂上起誓”之后，却一下子转成了“她曾踢她的可怜的父亲。”这个出人意料的“降调”，以及那整个怪诞的模拟审判蕴含着多少可笑、可怜、不平与愤慨的复杂情调！

《李尔王》里也有同残酷、悲惨、疯狂、滑稽等全然不同的情调与氛围。那当然是同科迪利娅密切相连的。在这整个悲剧中她出现的次数较少，然而却具有非同小可的作用和意义。她是人生“黑夜”中的朝阳；她的出现尽管短暂，却以皎皎光辉照过凄冷的阴霾，把人心温暖照亮。

李尔王回想起“她的声音总是那么柔软温和，女儿家是应该这样的。”她的这个特点不免令人想起那种如火山爆发般奔放和充满激情的大交响乐曲忽然之间转奏出来的可爱的行板，它的恬静柔和具有沁人心肺的感染力。这也就是“科迪利娅旋

律”给人的主要印象。但是科迪利娅还有其他特点，就象日月晕轮那样伴随着她出现的氛围，是同她那一切特点、她整个完美的心灵与行动密不可分的。

一开始，在老王以愚顽的方式进行分国，随即出现狡诈虚伪的潜流和狂怒的风暴，这当儿科迪利娅以静默的温柔表现出坚毅和高尚的情操。她反问姐姐们如果当真只爱老父为何又嫁人，她的语言闪烁出真诚和理智，甚至带有嘲弄的意味。虽然有人感到她倔强固执，有点象李尔的脾气，实际上她并无傲气而只有傲骨和热诚。同她的形象相一致的主要情调是质朴。她同两个姐姐告别时流露出来的担心和悲怨，随着她们忘恩负义和老父的遭殃而成为巨大的痛苦。科迪利娅是“爱的大师”，她以无限的热爱对待无故抛弃她的父亲；以满怀的仁慈眷顾一切可怜的事物。“谁要是能够医治他，我愿意把我的身外的富贵一起送给他”，“……我的敌人的狗，即使它曾咬过我，在那样的夜晚，也要让它躺在我的火炉之前”。难怪多少西方论者认为她象征基督教的“神圣之爱”，但是她并没有引发出宗教情调或神圣气氛；她令人景仰感动，而不叫人产生朝圣崇拜的感情。

科迪利娅分尝了剧中的悲苦。她竭力控制的哭泣，由于极大的悲伤和热爱，更象是内心在沥血。但是她也愤怒地把她那两个残酷的姐姐看作“女人的耻辱”；她不怕引起犯国的罪名，兴师反抗，讨伐邪恶。因此，她又是在全剧黑暗骚乱的氛围当中吹起了一股强劲的正义之风。

科迪利娅同李尔相会和好的场景是全剧中最光明的“亮点”。在这里，悲苦、混乱全然消失，而出现了清朗静谧和挚爱的气氛。医生解说睡眠休息的医疗作用并且吩咐音乐要响一点。熟悉莎士比亚戏剧的，当知在他看来这两者有多么可贵。

亨利四世苦于不能入睡而羡慕他“幸福的愚民”们；麦克白斯惊骇于自己“杀死了睡眠”——“那受伤心灵的油膏、大自然的最丰盛的菜肴，生命之盛筵上主要的营养”；可是李尔睡着了并且是长时间的熟睡。那是他身体的需要，但也表明他心灵清白。至于音乐，早在《威尼斯商人》中罗伦佐就赞扬它的“魔力”，说乐声能使“狂放不羁的野兽”、“高声嘶叫的小驹”所放出来的“凶暴的眼光变成柔和的注视”；“一个心里没有音乐的人，他的灵魂象黑夜一样昏沉……”。因此《李尔王》中这场戏的气氛和情调是要在表演中随着乐曲的感染力而充分洋溢出来的，并且同以前的暴风雨形成鲜明的对比。李尔是穿新衣，由侍从用躺椅抬上舞台的，那体现他苦难历程的一个新的阶段。父女二人至情的表述，愈合了李尔被凌辱的心灵的裂痕。崇高的和谐第一次降临。当李尔认出了小女儿，说出动人的“不要笑我；我想这位夫人是我的孩子科迪利娅”时，她急切而又是简短的“正是、正是”，充满了多少激动与欢乐。

以后李尔父女虽然被俘，但他关于同小女儿一道坐牢的幻想的情景，也透出了快乐以及超脱的情绪。

最后，值得回过头去看看的是爱德伽在想象中关于多佛海边山崖的描绘。那是大家熟悉的段落，但是为了感受一下它的情调，不妨把它全文引出：

“来，先生，我们已经到了，您站好。把眼睛一直望到这么低的地方，真是惊心动魄！在半空盘旋的乌鸦，瞧上去还没有甲虫那么大；山腰中间悬着一个采金花草的人，可怕的工作！我看他的全身简直抵不上一个人头的大小。在海滩上走路的渔夫就象小鼠一般，那艘碇泊在岸旁的高大的帆船小得象它的划艇，它的划艇小得象一个浮标，几乎看不出来。澎湃的波涛在海滨无数的石子上冲击

的声音，也不能传到这样高的所在。我不愿再看下去了，恐怕我的头脑要昏眩起来，眼睛一花，就要一个斛斗直跌下去。”

这是一幅卓越的文字图画，但它呈现出了世界和人生中一种常在的稳定，表现出爱德伽对大自然的宁静和普通人的勤劳所感到的愉快。论者约翰·贝利甚至说，它给人以“突然”而来的自由和爽心兴奋的“感觉”^①。莎士比亚正是借此让我们把注意力从凄苦的悲剧情景移开一下，并且在倏忽之间，在想象中看到人生永存的一种常态，而分享到人物的情绪，或者联想到诗人心灵的平衡。

总之，一出悲剧有如此丰富多样的氛围与情调，这确是体现了莎士比亚天才高度飞扬的伟大悲剧中的一个方面。

注 释：

- ① 参看洪尼曼 (E·Honigman) 著《莎士比亚脚本的稳定性》(1965)。
- ② 达文楠 (W·D'Avenant, 1606—68)，英国复辟时期文人、剧作者、曾获伦敦专利演出权。
- ③ 泰特 (Na hum Tate, 1652—1715)，英国复辟时期次要作家，1692年的桂冠诗人。
- ④ 泰特：《〈李尔王〉献词并序》(1681)。
- ⑤ 约翰逊博士 (1709—84) 1765年编《莎士比亚戏剧集》的前言及注释。
- ⑥ 兰姆 (C·Lamb, 1775—1834) 英国著名散文家、评论家，写有《莎士比亚乐府》、《论莎士比亚悲剧是否适宜于舞台演出》(1811)，收入《莎士比亚评论汇编》上，第159—186页，

中国社会科学院出版。

- ⑦ 赫兹利特 (William Hazlitt, 1778—1830), 英国散文家、剧评家。
- ⑧ 兰姆: 同注⑥。
- ⑨ 托尔斯泰: 《论莎士比亚及其戏剧》(1903—1904) 收入《莎士比亚评论汇编》上, 第501—519页。
- ⑩ 见柯茂德 (F·Kermoud) 《〈李尔王〉文集》序言。又, 奥维尔 (George Orwell): 《李尔·托尔斯泰与弄人》一文 (1950), 认为托尔斯泰产生反感的主要原因是, 他的生活遭遇同李尔的太相似了, 说服力不足。
- ⑪ 布拉德雷 (A·Bradley, 1851—1935): 《莎士比亚悲剧》(1904), 第200—274页, 纽约, 弗赛特版。
- ⑫ 葛兰威尔—巴克: 《莎士比亚序》第一集, (1927), 第261—234页, 普林斯顿大学出版社, 1946年复印。
- ⑬ 演员兼导演玛格丽特·威伯斯 (M·Webers), 在《今天的莎士比亚》一文里, 对于《李尔王》的剧场价值表示怀疑, 断言该剧缺乏那种基本的戏剧紧凑性。
- 波兰导演阿诺德·斯吉夫曼 (A·Szyfman) 在《〈李尔王〉在舞台上: 一位演出者的意见》中 (1960), 对M·威伯斯进行了反驳。
- ⑭ 除直接参考的材料之外, 有的观点转引自:
1. 希巴德 (G·Hibbata) 《〈李尔王〉: 一个回顾, 1939—79》载于《莎士比亚综览》第33卷;
 2. 柯茂德编《〈李尔王〉文集》(1969), 香港1978年再版;
 3. 阿代尔曼 (J·Adelman) 编《20世纪对〈李尔王〉的解释》, 普林斯顿厅版。
- ⑮ 庇特 (Derek Peat) 《‘那也不错’: 〈李尔王〉和不明确的紧张性》中简介及注④, 载《莎士比亚综览》第33卷。

- ⑩ 席格尔 (P·Siegel) : 《莎士比亚悲剧和伊丽莎白妥协》, 参看希巴德, 同前。
- ⑪ 他同J·威尔逊 (J·D·Wilson) 合编的新剑桥版《李尔王》序言。
- ⑫ 巴顿豪斯 (R·Batonhouse) , 《莎士比亚悲剧艺术成就及其基督教的前题》 (1969) , 伦敦。
- ⑬ 艾尔顿 (W·R·Elton) , 《李尔王与诸神》 (1966) , 加利福尼亚。
- ⑭ 比如, 艾弗瑞特 (B·Everett) : 《新的〈李尔王〉》, 载《评论季刊》 (1966) ; 海伦·盖德娜 (Helen Gardner) : 《李尔王》 (约翰·考芬纪念演讲, 1969) ; 葛尔德伯格 (S·L·Golaberg) : 《论〈李尔王〉》 (1974) 剑桥; 约翰·霍罗威 (John Hollowag) : 《黑夜的故事》, (1961) ; 罗森伯格 (Marvin Rosenberg) : 《李尔王的各种面具》 (1972) , 伯克利。
- ⑮ 莱文 (H·Levin) : 《莎士比亚和时代的变革》 (1976) , 第90—99页, 纽约。
- ⑯ 奥维尔, 同前。
- ⑰ 艾弗瑞特, 同前。
- ⑱ 霍克斯 (T·Hawks) : 《〈李尔王〉中的爱》, 收入《英文研究评论》, (1959) 。
- ⑲ 胥森 (C·Sisson) 《〈李尔王〉中的公正》 (1962) , 收入柯茂德编《李尔王》文集》。
- ⑳ 参见希巴德序言, 同前。
- ㉑ 舒克金 (L·Schucking) : 《莎士比亚戏剧中的人物问题》, (1922) , 纽约。
- ㉒ 斯坦普弗 (J·B·Stampfer) : 《〈李尔王〉的净化作用》, (1960) , 收入《莎士比亚年鉴》, 第13卷。

- ②⑨ 阿什威 (L·Ashwell) , 《关于莎士比亚的沉思》, (1929)。
- ③⑩ 胥森, 同前。
- ③⑪ 布拉德雷, 同前, 第234—5页。
- ③⑫ 胥森: 同前。
- ③⑬ 奥维尔: 同前。
- ③⑭ 恩普森 (W·Empson) : 《复杂字词的结构》, 第154页, 见希巴德序, 同前。
- ③⑮ 丹比 (John Danby) , 《莎士比亚的自然观: <李尔王>研究》, (1949)。
- ③⑯ 胡克 (R·Hooker, 1554?—1600): 英国神学家, 哲学家, 曾著多卷集捍卫英国国教, 反对清教徒的攻击。
- ③⑰ 霍布斯 (Thomas Hobbes, 1588—1679) , 英国唯物主义哲学家, 认为人本质上是自私的, 他在《利维坦》中 (1651) 叙述了自己的政治观点。
- ③⑱ 奥斯坦 (R·Orstein) , 《詹姆士时期悲剧的道德视野》 (1960) 参见希巴德序言, 同前。
- ③⑲ 胥森: 同前; 斯多噶主义约在公元前三世纪产生, 有旧、中、新三派, 总的伦理观念是听天由命、恬淡寡欲, 摒弃人生乐趣, 以“理性”的稳定来对抗千变万化的实用世界。
- ④⑰ 辛尼加 (Seneca, 公元前4?—公元65), 罗马剧作家, 斯多噶派哲学家; 他的九出悲剧中某些人物体现了斯多噶伦理意识。
- ④⑱ 在霍林舍德 (Holinshed) 的《编年史》里, 李尔只给女儿们一半国土, 并且还保有王位。
- ④⑲ 胥森: 同前。
- ④⑳ 庇特: 同前, 第43, 44页。
- ④㉑ 罗森伯格, 同前, 第6页。
- ④㉒ 罗森伯格: 《李尔王及其安慰者们》(1966), 见庇特, 同前, 第44页。
- ④㉓ 葛尔德伯格, 同前, 第163页。

- ④7 扬·柯特(J·Kott, 1914—), 波兰诗人、评论家、教授,《我们同时代人莎士比亚》一书中的一章《李尔王》最后一局》(1964), 收入《莎士比亚评论汇编》下, 第526—560页。
- ④8 阿·威斯特(Aliek West),《评“莎士比亚风格”一语的几种当代用法》(1964), 收入《莎士比亚评论汇编》下, 第562—577页。
- ④9 阿戴尔曼: 同前。
- ⑤0 沙波(E·sarpe): 《关于心理分析的文集》(1950), 见K. 缪尔(K·Muir), 《李尔王》中的疯狂》正文及注释④, 收《莎士比亚年鉴》第13卷, 第30、39页。
- ⑤1 柯茂德, 同前。
- ⑤2 海伦·盖德娜, 同前, 第4页。
- ⑤3 转引自保罗·斯托普弗《莎士比亚和古典主义的古代》(1970), 第266页, 纽约。
- ⑤4 艾默生(Ralph W·Emerson, 1803—1882): 《代表人物》, 转引自斯托普弗(同上)。
- ⑤5 道顿(E·Dowden, 1843—1913): 《莎士比亚: 他的思想和艺术》(1875), 第56页, 伦敦。
- ⑤6 布拉德雷(同前), 第226页。
- ⑤7 谦伯士(E·K·Chambers, 1866—1954): 《威廉·莎士比亚》(1930)第一卷, 第463页, 牛津。
- ⑤8 布拉德雷(同前)第225页。
- ⑤9 (同上)第215页。
- ⑥0 奈特(G·W·Knight, 1897—): 《烈火的车轮》(1930), 第194页。
- ⑥1 蒙田提出“我知道什么?”的问题, 反映他对人类“理性”、科学等等的虚妄和容易出错的怀疑。
- ⑥2 约伯、《圣经》旧约中《约伯记》的同名人物, 坚信上帝的考验, 忍受从顺境落入逆境的灾难。

- ⑤ 布拉德雷（同前），第217页。
- ⑥ 莱布坦兹（John Reibetanz）《李尔世界：联系同时期的剧作来研究〈李尔王〉》，（1977），多伦多大学版。
- ⑥ 特尔诺（C·Tour Neuv, 1575?—1626），英国剧作者，比较知名的戏是《复仇者的悲剧》；玛斯顿（J·Marston, 1575?—1634），写有著名喜剧《愤懑者》；恰普曼（G·Chapman, 1559—1634?），英国诗人，剧作者，曾译荷马史诗。
- ⑥ 比如爱德伽没有理由不敢直接面对葛罗斯特；爱德蒙向他打听战争消息的是什么人；葛罗斯特为什么必须去多佛自杀；爱德伽和肯特为什么不更早向各自协助的父亲与王上说明身份；傻瓜为什么半途不见了，等等。
- ⑥ 莱布坦兹（John Reibetanz）：《李尔世界：联系同时期的剧作家来研究〈李尔王〉》（1977），多伦多大学版。
- ⑥ 霍罗威（John Holloway）：《黑夜的故事》（1961）第21页。
- ⑥ 同注⑫。
- ⑥⑩ 布拉克（James Black）：《〈李尔王〉颠倒的艺术》，收入《莎士比亚年鉴》，第33卷，第35页。
布魯克（N·Brooke）《莎士比亚〈李尔王〉》，《英国文学研究》（1963）第15号，第60页。
- ⑫ 同注⑩。
- ⑬ 布斯（S·Booth）：《关于〈李尔王〉之伟大》，收入阿代尔曼（J·Adelman）编《20世纪对〈李尔王〉的解释》。
- ⑭、⑮、⑯同注⑬
- ⑰ 朱生豪译“人类在草昧的时代”不很切合原意，这里改译为毫无文明标志的人。
- ⑱ 见缪尔（K·Muir）编阿登版《李尔王》第114页，第100—1行注释。
- ⑲ 蒙田著名的《散文》第一二卷于1580年问世，第三卷的扩大版于

- 1588年出版。莎士比亚大约用过弗劳里奥(J·Florio 1553? —— 1625)的英译本(1603)。
- ⑥ 见缪尔同上书,第114页,101—7行注释。蒙田《散文》IV,250,268;III,215—216。
- ⑦ 见托玛斯·莫尔著《乌托邦》,第38—91页,三联书店版。
- ⑧ 缪尔:同上书,第186页指出“Ripeness is all”(准备寿终)。“象是从蒙田的文章《哲学的主旨是学会死亡》浓缩来的。另外也指出,在艾略特爵士(Sir Thomas Elyot,1499?—1546)的著作《统辖者》中有关于“成熟”的讨论,说它也包含“即将”的意思,如同“水果成熟时就是到了即将被摘食的刹那了……”。
- ⑨ 斯珀津(caroline Spurgeon)首先进行了这方面的研究,见《在莎士比亚悲剧的意象里所见到的主导性的主题》(1930),收入《莎士比亚评论汇编》下,第341—346页·中国社会科学院出版。
- ⑩ 泰诺(H·H·Taine)《英国文学史》(H·万隆译,英文版)(1872)第一卷,第310页。
- ⑪ 黑开蒂——希腊神话中冥府的女神。
- ⑫ 麦克(Maynard Mack)《我们时代中的〈李尔王〉》,(1972),美国加利福尼亚大学版。
- ⑬ 郎兰(Lang Land, 1366—99)著。
- ⑭ 无名氏(约1350—80)著。
- ⑮ 约翰·本扬(J·Bunyan, 1628—88)著。
- ⑯ 詹姆士·乔艾斯(James Joyce, 1882——)著。
- ⑰ 布拉德雷(同前),第204页。
- ⑱ 奈特(G·W·Knight)《莎士比亚演出》,第243—244页,(1981),美国大学出版社。
- ⑲ 玛荷德(M·M·Mahood)《莎士比亚的文字游戏》第116页。
- ⑳ 约翰·贝利(J·Bayley)《莎士比亚和悲剧》,第8—9页,(1981),伦敦。

论《麦克白斯》

一 总的看法

据考证，《麦克白斯》于一六〇六年首次上演，是莎士比亚四大悲剧的最后一出。有人想证明它早于《李尔王》，但论据不充足。关于《麦克白斯》的总评价，有几位论者持极端对立的看法，或认为它是莎翁的最佳悲剧，或强调它远远不如其他三部令人满意；但一般评论家的意见是：尽管它没能跃上象《哈姆雷特》和《李尔王》那样崇高宏伟的戏剧顶峰，却也不愧是一部稀有的杰作。

从长度上说，它只有《哈姆雷特》一半略多一些，然而戏剧性既强，内容又丰富；在艺术技巧方面最为精湛。它虽有明显的缺陷或不足，然而真实动人，有认识意义和深远的教育意义。所以《麦克白斯》是一出值得我们认真研究的悲剧，特别是它的大胆的独创性、它的艺术风格、它描写悲剧环境和刻画复杂人物等特点，很有参考价值。这里我们只就后两个问题做一些分析。

莎士比亚这部戏剧的情节主要取自霍林舍德《英格兰、苏格兰、爱尔兰编年史》一书，在原书中是比较简单的。十一世纪苏格兰的一位王亲贵族和卫国名将麦克白斯，因受野心驱使

和迷信女巫预言他有帝王之分，竟在妻子的鼓动、帮助之下，违背天良谋杀了国王邓肯。他篡位之后，感到极大的恐惧和不安，但永保王位的欲望使他从血腥走向血腥，成为不可救药的暴君。最后他受到正义力量的讨伐，丧失了性命。

麦克白斯在苏格兰历史上统治了十七年（1040—1057），莎士比亚写他，就得着力反映中世纪苏格兰贵族的政治和生活特点，比如贵族接受分封和世袭爵号的情况、对叛国者的处分、国王巡游或小憩爵士城堡以示恩宠的习俗、爵士城堡生活、国王登基加冕的特定地点——斯孔，以及人物语言中反映中世纪贵族生活的比喻和内容等等。这些，我们在剧中看到了。但更重要的是，莎士比亚“借古喻今”来写他对于当代现实的深刻感受，按照自己的人文主义理想来扬“善”伐“恶”。而由于直到莎士比亚写作《麦克白斯》的十七世纪初期，迷信妖魔巫术的中世纪风尚在社会上依然流行；由于封建王朝的高压政治正是当时英国的一个严重问题；由于中世纪常见的弑君篡位的阴谋也还以不同方式在发生着（特别是1605年，企图杀害英国当朝君主詹姆士一世未遂的“火药阴谋”，曾经轰动一时），莎士比亚选用麦克白斯这个题材，本身也就有了现实意义。所以，《麦克白斯》的西方编辑们屡称莎翁的用意是要逢迎那位来自苏格兰的君主（英国女王伊丽莎白无嗣，1603年逝世时，王位由其近亲玛丽·斯图亚特之子苏格兰国王詹姆士六世继承，称詹姆士一世并开始了斯图亚特王朝。）；投合他对巫魔的浓厚兴趣，就未免肤浅了。即使他们举出了一两处暗捧詹姆士一世的地方，如认为第四幕第一场麦克白斯看到八个国王幻影中“有几个还拿着两个金球、三根御杖”，是暗捧詹姆士统治了英格兰、苏格兰以及爱尔兰；或第四幕第三场关于英

王用祈祷等方法为人医治疗病，是暗捧詹姆士一世也爱搞类似医病活动；指出剧中班柯是对其传闻的同名祖先有所美化，剧本删去了班柯是麦克白斯同谋犯的史实，把他写成具有高尚性格的人物，同麦克白斯作对比等等，也都不是什么重要问题。实际上，那些细节和更动都不是和剧本无关而硬塞进去的。

我们要批判地借鉴《麦克白斯》，首先就得掌握它的全部内容。那么也就有必要弄清一个问题：它仅仅是象一些论者所说的，专写一个英雄的悲剧吗？它是“把焦点缩小到探索个人命运之上”^①吗？有人认为：它的“戏剧冲突的主要剧场是在麦克白斯内心之中”^②，“麦克白斯的对立面就是他自己”^③，或者“《麦克白斯》把矛盾双方集中在主角一个人身上，故事情节是作为主角体现内心矛盾的媒介”^④。这类看法是否正确？我们觉得这是值得商榷的。

诚然，主人公麦克白斯在全剧五幕二十八场的十五场中出现，并以他的矛盾斗争贯穿全剧；但即使如此，悲剧的全部内容也并不限于他个人的命运。莎士比亚在揭示权势欲望使人毁灭的同时，又把主题深化一步，写出了暴君、暴政毁灭社稷。所以，《麦克白斯》实际上也显示了人民的灾难。此外，我们还可以看到几条重要的思想线索，即分别鞭挞或探讨：价值观念和人生目的的颠倒荒谬；两种对立的做人途径；模棱两可、表里不一的谎言与欺骗；仁君和暴君问题。这些思想内容也并不是仅仅通过麦克白斯的内心斗争可以表现出来的。比如常遭贬斥的第四幕第三场，显然是莎士比亚特意设计出来，借以批判暴君和扩展戏剧冲突的重要情节。许多论者和导演不重视它，原因就在于他们不能把它纳入“麦克白斯个人悲剧”说的狭窄框框里去。剧中有代表正义的对抗人物以及出场和未出

场的广大受害臣民，他们从第四幕开始就逐步聚集成为重要的讨伐力量。所以那种认为“麦克白斯的对立面就是他自己”的看法，不仅是片面的，而且是阉割了全剧的矛盾冲突，降低了悲剧的思想内容。

同这紧密相连的问题是，《麦克白斯》果真是只有道德伦理意义吗？比如它的现代编辑之一、K·缪尔就称赞它为“最伟大的道德剧”。毫无疑问，它在这方面是突出的；只要想想它的思想线索，就能感到它那鲜明的道德倾向，更不必说麦克白斯这个典型人物从反面提供的教育意义了。但是，我们仍然不能因此就忽略《麦克白斯》所具有的社会政治意义。

同莎士比亚早期英国历史剧一样，它不仅选用了《编年史》的材料，描写了弑君、内战和征讨暴君等情节，而且也表达了莎士比亚的人文主义政治要求，即对于贤明君主与和谐社会的向往。不过，他现在的着重点和以前不同了。面对伊丽莎白女王统治末期和詹姆士一世继位以来封建王朝的日益反动，他已经是更加严峻地揭露封建暴政，批判它给人民造成的灾难了。他甚至指出了被统治者群起制裁暴君的可能性与正义性。须知，一六四二年的英国资产阶级革命，距离《麦克白斯》问世毕竟只有三十余年^⑥；也许正是当时的政治气候使《麦克白斯》在结尾上显得昂扬乐观。

我们肯定《麦克白斯》的社会政治意义，但是并不认为它就是历史剧。研究莎翁历史剧的梯里亚德，虽把《麦克白斯》称作悲剧，然而却在具体分析中把它说成是那些英国史剧的“尾声”或“收场白”，肯定它是莎士比亚对历史人物浓厚兴趣的终极表现，是英国一切《统治者的明镜》^⑥中最好的一个^⑦。那种看法就不切实了，因为《麦克白斯》确是一出悲剧，只不

过它是一出具有莎翁英国史剧特点的悲剧。它既以道德伦理问题为主，着重描绘麦克白斯的悲剧性命运，又由于他的罪行是社会历史事件，而具有了社会政治意义。这样来看《麦克白斯》并不是削弱它的悲剧性，而是如实地总观它的全部内容以及它的大悲剧的规模。这样才能看到，它既有揭示主人公犯罪心理过程的深刻性，又有反映社会矛盾的广阔意义。

二 环境塑造和人民的悲剧

有一位知名作者肯定莎士比亚不仅创造了人物典型，同时也创造出“时代典型”^⑥。莎士比亚当然不懂得“真实地再现典型环境中的典型人物”这一科学的创作原则，但是他的艺术实践，实际上显示了卓越的现实主义精神。作为历来“罪行的悲剧”中间一部有典范意义的作品，《麦克白斯》首先在环境塑造和氛围描绘方面有突出的成就。它的特点是惊人的真实性和强烈的艺术感染力的结合。莎士比亚让我们看到了一幅无限黑暗、残酷和混乱的生活图景，而那也就是他那时代英国现实的艺术缩影。

其所以能有这种成就，一个重要原因显然是莎士比亚深深感到了要创造一个象麦克白斯这样的人物形象，生活环境与氛围描写是绝不可少的艺术手段。

麦克白斯原本是一个有美好心灵的英雄人物，一个受国王和人民颂扬的卫国元勋，为什么竟然走上了犯罪和沉沦的道路呢？莎士比亚要让我们看到，尽管他的个人因素是使他沉沦的根本原因，然而他的背谬的野心与行动，实际上又都是畸形社会的可怕的产物。他无法抵制那黑暗势力和邪恶思想的包围、蛊惑。社会的混乱、残暴和权势欲望的猖獗，使他深深受了熏

染。所以他的罪恶既是社会的重大灾难，又有深刻的社会根源。

另一个原因则是莎翁悲剧创作目的的需要。俄罗斯伟大诗人普希金在一篇文章提纲里写过：

悲剧表现的是什​​么？它的目的是什​​么？人和人民。人的命运和人民的命运。所以拉辛是伟大的，尽管他的悲剧形式狭小。所以莎士比亚是伟大的，尽管他不平衡，粗枝大叶，润饰得不美。⑨

这确实准确地概括了莎士比亚悲剧的创作目的与内容，同时也指出了他之所以伟大的根本原因——对于个人命运和人民命运的关注。这在《哈姆雷特》等大悲剧里看得很清楚。莎士比亚在刻画那些正面主人公的矛盾斗争时，经常反映了人民的愿望、爱憎与处境。《麦克白斯》不可能那样写，然而它也深深体现了莎士比亚要一并写出人民命运的同样目的。那么，他用了什么途径呢？一句话，环境塑造，即通过大胆揭示那悲惨恐怖的社会图景和生活气氛来反映时代的本质，从而显示出人民的苦难。

布拉德雷曾经指出：《麦克白斯》是莎士比亚戏剧中最黑暗的一出⑩。当然，他更多地是从艺术手法的角度来谈的。他说：“岂只是黑暗，简直是漆黑。”就我们可以回忆起来的场景而言，它们不是发生在夜晚就是发生在黑暗的地方。舞台上多是微弱的火把、闪闪的烛光。我们听到麦克白斯夫人呼叫：

“来，阴沉的夜晚，用最黑暗的地狱中的浓烟罩住自己”；同样，麦克白斯也呼吁：“来，使人盲目的黑暗，遮住可怜的白昼的湿柔的眼睛……。”他看到“天色在朦胧起来，乌鸦都飞回到昏暗的林中……黑夜的罪恶的使者都已准备攫捕他们的猎

物。”次要人物洛斯悲叹着：“难道黑夜已经统治一切，还是因为白昼不屑露面，所以在这应有阳光遍吻大地的时候，地面上却被无边的黑暗所笼罩？”老人也说：“这种现象完全是反常的……”。在莎士比亚笔下，“人”这个“小宇宙”跟大宇宙是相联的；人犯了罪，连大自然也反常了。这也就是用反常的异象来表现社会黑暗。所以，剧中的黑暗并不只是一个时间、地点的问题；它是远为深刻的社会生活关系以及剧本主人公和黑暗势力所代表的思想观念的本质。这是布拉德雷未予注意或注意得不够的。

从戏一开头，莎士比亚不但写了昏暗、阴霾、雷电交加的天气，而且让体现黑暗势力的女巫出现。女巫崇奉黑暗女神赫卡忒，并与魔鬼相勾结，所以麦克白斯把她们叫做“夜晚的黑暗工具”、“漆黑的夜半的妖婆”。她们卑劣、冷酷，伺机引人犯罪；她们特别体现着束缚和搅乱人们头脑的无理性的迷信——特别是黑暗中世纪以来，人们对于巫术、命运和可怕的超自然力的迷信。她们也是邪恶欲望的象征和暗示者。麦克白斯听了女巫的预言，往上爬的野心就蠢动起来，幻想自己有了“玄奇的”命运；到后来又认为自己有了不败的护身符，结果受了惨痛的欺骗。麦克白斯夫人听说女巫们“具有超越凡俗的知识……化为一阵风不见了”，就呼吁“恶魔”来加强她的狠毒的决心。因此麦克白斯夫妇思想灵魂中的黑暗倾向，受周围黑暗影响的蛊惑而滋长起来。陷入“地狱”之后的麦克白斯，又只能去投靠黑暗势力。

在《麦克白斯》里，人们时时遭受生命的威胁；特别是妇孺、好人和受苦人朝不保夕、无辜受害的处境，只能说明一种毫无法治的社会制度的黑暗。

国王欢天喜地来到麦克白斯的城堡赐恩，结果是被两个笑面凶手给杀了。两个侍卫蒙主人款待大吃大喝，实际上正在受人暗算，被当成替罪羔羊。班柯带儿子骑马归来，哪想到等候着他们的却是谋害与死亡。麦克德夫夫人对小儿子说：“可怜的小鸟，你从来没有想到别人会张开网、布下陷阱，整个把你逮了去。”儿子说：“不、不、不、他们不会算计可怜的小鸟的。”可是刹那之间，母子被凶手包围，全家老小都被杀害。两个王子虽未丧命，却被迫逃走并给栽上“叛逆”的罪名。总之，一切情景都是骇人听闻的，它们使人感到在那种环境里，善良人的头上好象悬着一把随时都会落下来的利刃。所以剧中笼罩一切的黑暗，正是人与人之间残酷关系的集中表现。

黑暗掩护杀人的暴行，而暴行、暴政又是黑暗的根源。《麦克白斯》的重要情节从谋杀老王到杀害班柯、迫害臣属、株连其妻儿家小，直至大规模屠杀无辜百姓，是四大悲剧中最为血腥的了。

莎士比亚在剧中反复使用“血腥”这个词，就更能说明问题。“血”或“血腥”出现了不下四、五十次。布拉德雷和其他论者也谈过这一点；有人说剧本每一页上都出现这个字眼。比如：“流血的军曹”、卫士们的手、脸都被抹上了“鲜血”；匕首“流着一滴滴刚才没有看见的血”；主人公惊叫“我手上的血啊！”“人们惊骇最残酷的血案”；“血液的源泉已经切断了”，“篡位的暴君手握着染血的御杖”；“流血引起了流血”；“谁想到这个老头儿流了这么多血”。几乎到处都是血、血，血要把大海都染红！两位王子看见父亲被杀，感到“人们笑脸里都藏着刀，真是血缘越近杀人也就越狠！”

麦克白斯篡位后的暴政，完全是以杀人流血为标志的，所

以同情人民、热爱祖国的麦克德夫惊呼：

流血吧，流血吧，可怜的国家！不可一世的暴君，莫下你安若泰山的基业吧！因为正义的力量不敢向你讨伐！每一个新的黎明都听得见新孀寡妇在哭泣，新失父母的孤儿在号啕，新的悲哀上冲霄汉，发出凄厉的回声，就象哀悼苏格兰的命运，替她唱挽歌一样。

（第四幕第三场）

我想我们的国家呻吟在虐政之下，流泪、流血，每天都有一道新的伤痕加在旧的疮痍之上。

（同上）

可以肯定，如果悲剧的构思只限于麦克白斯个人命运，诗人也就不会刻意描写这些了。莎士比亚目睹穷苦人民生活在绞架和血泊的威胁之下，才会有这么深刻的体会，才禁不住要大书特书之。因此当洛斯也逃到英格兰，麦克德夫问起祖国的情况时，他回答说：

唉，可怜的祖国！它简直不敢认识它自己。它不能再称为我们的母亲，只是我们的坟墓……叹息、呻吟、震撼天空的呼号，都是日常听惯的声音，不能再引起人们的注意；剧烈的悲哀变成一般的风气，葬钟敲响的时候，谁也不再关心它是为谁而鸣；善良人的生命往往在他们帽上的花朵还没有枯萎以前就化为朝露。

（同上）

这岂不完全是一幅社会灾难的悲惨图画？这些台词，莎士比亚写得多么生动形象！

正如前边提到的，普希金称赞他写了“人和人民的命运”，这正是人民的悲剧性命运。必须看到，莎士比亚是借用这些台

词，间接地展现了英国封建暴政和资本主义原始积累之下的人民的处境。我们似乎感到，他是在深深悲叹眼前的现实同他所渴望的理想之间相距何其遥远。

我们不妨拿马克思一段话做个比较。马克思在关于英国女王玛丽的注释中写着：

在英国曾有血腥的理查二世（屠杀人民和异教徒的刽子手，谋杀自己叔父的凶手），有血腥的亨利四世，血腥的理查三世，血腥的亨利七世，怪物亨利八世，血腥的爱德华六世（他曾将自己的两位叔父斩首）。其后是超等血腥的女皇贝斯^④，但是只有一个玛丽被称为血腥，因为她是新教牧师们的眼中钉……^⑤

莎士比亚如此强调“血腥”，正好说明，他牢牢抓住现实生活中的突出的特征了。伊丽莎白是“超等血腥的女王”，而继承她王位的詹姆士一世则更加反动。他奉行“王权神授”说，不放松高压特务政治（麦克白斯收买心腹告密的细节，不是没有现实根据的），除去镇压政治嫌疑犯、处死激进的清教徒和“女巫”等等之外，他更继续贯彻“血腥立法”，“把人送上绞架”^⑥。所以，发展成为暴君的麦克白斯的形象，是确有典型意义的。剧中“血”和“血腥”就象音乐中主旋律的陪音和泛音一样响彻全剧，把那时代的残酷渗入我们的感觉和想象之中。

同血腥和黑暗相联系的还有可怕的混乱。

混乱和无秩序（Chaos, Confusion, Disorder）这类词，是莎士比亚极为惧怕和憎恶的。他的人文主义理想使他渴望有秩序的社会，可是在那历史大动荡的时代，在新与旧、光明与黑暗、正义与罪恶拼死搏斗之下，混乱倒成为正常现象了。

在《麦克白斯》里，麦克德夫发现老王被害之后，惊呼：“啊，可怕呀，……不能想象的可怕呀，混乱已经完成了他的杰作，起来啊，起来啊，去看看那天地末日的惨象！”这里莎士比亚把“混乱”和“世界末日”联系在一起以概括罪恶的猖獗和人事关系的彻底的紊乱。

全剧中最大的混乱，是女巫们宣扬的“丑即是美，美即是丑”——一切人生目的、价值观念、是非准则的颠倒和混淆。麦克白斯夫妇不惜出卖宝贵的灵魂和真正的幸福去攫取虚妄的王冠。他们的“胜利”恰恰是最彻底的失败。在悲剧整个环境中存在美与丑的互相颠倒、转化或者同时并立的特点。邓肯最信任的考特爵士变成了卖国的叛徒；邓肯把他的爵位封给了“尊贵的”麦克白斯，而后者正在成为第二个考特。麦克白斯夫人厌恶自己的女性，呼吁恶魔解除她的柔弱。无辜王子们被迫逃跑的行动，变成了野心的“铁证”；“一朵花”应该就是一朵花，但事实上却是“一条蛇”；“暧昧含糊的家伙，同时站在两方面，一会儿帮着这个骂那个，一会帮着那个骂这个”。麦克白斯受了似是而非的话语的欺骗；他反转来又要尽了表里不一、口蜜腹剑的把戏。最大的爱国者麦克德夫变成了“反贼”。玛尔康不敢相信好人了，因为“在尊严的王命之下，忠实仁善的人也许不得不背着天良行事。”

是的，人与人之间互相猜疑、恐惧和防范的情绪，在总的混乱中蔓延。人们不敢、也不能够享受正常的生活秩序。饮食起居和正常往来都被扰乱了。第四幕第二场中洛斯对嫂嫂麦克德夫夫人所说的话，完全表达了那种情绪：

现在这时世太冷酷无情了，我们自己还不知道，就已经蒙上了叛

徒的恶名；一方面恐惧流言，一方面却不知道为何而恐惧，就象在一个风波险恶的海上漂浮，全没有一定的方向。

在那种混乱之中，正直的人不能说真话；剧中贵族们往往互相说反话；反话之余就悲叹不已；

凭着上帝的旨意，帮助我们恢复已经失去的自由，使我们仍旧能够享受食桌上的盛饌和酣畅的睡眠，不再畏惧宴会中有沾血的刀剑，让我们能够一方面输诚效忠，一方面安受爵赏而心无疑虑，这一切都是我们现在所渴望而求之不得的。

（第三幕第六场）

这种发自内心的渴望，更对比出周围的黑暗、残酷和混乱。

还有一点值得注意的是：莎士比亚有意识地让人看到社会底层的悲惨处境。当麦克白斯询问两个刺客愿不愿意替他杀害班柯时，回答是：

陛下，我久受世间无情的打击和虐待，为了向这世界发泄我的怨恨起见我什么事都愿意干。

我也一样，一次次的灾祸使我厌倦于人世，我愿意拿我的生命去赌博，或者从此交上好运，或者了结我的一生。

（第三幕第一场）

这使我们看清，正是那个黑暗社会使饱受虐待的小人物们铤而走险。再如第四幕第一场，女巫用各种古怪杂碎煮一锅“地狱汤”，而中间突然出现“……卖淫妇在阴沟里养的、生下来就被扼死的婴儿的手指头”。女巫要刮起大风折磨出海的船员，让他“终朝终夜不能安，骨瘦如柴血液干，暴风雨里受苦难。”

这些似乎都是一带而过的描写，但却掀起了河床底下的污泥，使我们一下子瞥见了社会底层的命运。现实与幻想结合得如此巧妙感人！莎士比亚从来不用自然主义的手法，而是尽量用具体生动的细节来显示现实。这是值得学习的技巧，但首先要看到他是怎样注意人民的悲剧，并且独具匠心地在一出“罪行的悲剧”中借环境塑造展现出来。

三 人物形象：麦克白斯——莎士比亚的难题 (思想实质、过渡时期矛盾的复杂性)、 麦克白斯夫人以及正面人物

简单地讲，麦克白斯的形象正是当时各种冒险家、野心家的艺术概括。他有“巨人”的规模；他的身分、野心和才华，加上激烈的情感和巨大作恶的本领，等等，都说明他是文艺复兴和资本主义原始积累时期的产物。

从十六世纪末年以来，英国的社会矛盾日益表面化。除由政治、经济和阶级斗争所造成的明显灾难之外，还有一种无形而又到处可见可闻的社会道德风气的败坏。特别是在伦敦，在社会上层和走投无路的社会渣滓与危险分子中间，人们的思想意识发生了可怕的变化。现在吸引他们的越来是财富和权势、是如何不择手段地谋求私利。曾经有过进步作用的新兴资产阶级进取精神与个性解放，已经发展和派生出了严重的冒险主义、拜物精神和自我中心主义。被邪恶欲望紧紧攫住心灵的人们，更是把做人的原则抛到了九霄云外。所以最本质、最可怕的问题，是极端个人主义的“恶”的发展。而这是和莎士比亚等人文主义者所向往的“善”——人与人之间和谐、仁爱、合

乎“自然人性”的人生幸福与道德责任的理想，是完全对立的。麦克白斯形象的思想内涵，也就是这种极端个人主义的“恶”对于“人性”的吞噬。莎士比亚创作这出悲剧的根本意图是要深刻揭露极端个人主义思想与生活道路的反人道的实质。

这里只举麦克白斯的一段台词为例，就足以让我们看到那种思想意识的可怕。他命令女巫们：

凭着你们的法术，我吩咐你们回答我，不管你们的秘法是从哪里得来的。即使你们放出狂风，让它们向教堂猛击；即使汹涌的波涛会把航海的船只颠复吞噬；即使谷物的叶片会倒折在田亩上，树木会连根拔起；即使城堡会向它们的守卫者的头上倒下；即使宫殿和金字塔都会倾圮；即使大自然所孕育的一切灵奇完全归于毁灭，连“毁灭”都感到手软了，我也要你们回答我的问题。

（第四幕第一场）

这岂不是难以想象的个人中心主义？个人的利害与目的，使他猖狂到了如此地步；在他的心目之中，一切的一切都可以归于毁灭，只要他麦克白斯一人能够满足！

我们可以联想到当时培根也写过一篇文章《论人的自我智慧》。他反对自我中心主义，认为把一切归结为“自我”，则是不可救药的邪恶；以个人作为生活中心，那只能是卑如泥土的可怜的中心，而一切符合天意的人，其活动中心必然是因之受益的他人。当然，培根也是有感而发的，他的这番见解基本上同莎士比亚的相一致，但莎士比亚的认识要深刻得多。莎士比亚不仅洞察到问题的实质，而且见到了它的深远的危险性。他借麦克白斯的悲剧揭示出极端个人主义欲望所造成的人的自戕和国家人民的灾难；同时也通过对比，肯定了仁慈、正义、忠

诚等思想品德与正当的做人原则。

众所周知，莎翁刻画中心人物的卓越特点，在于很少概念化，因此麦克白斯绝非上述思想的图解，或“单纯传声筒”。相反，他是真实具体的艺术典型，因而也就特别具有那个历史过渡阶段的矛盾复杂性。这个特点在莎士比亚其他一些人物身上也有。这对于正在创造我们今天更高的过渡时期艺术形象的作者们，应该是很有参考价值的。

有一位早期英国演员曾说，麦克白斯是某些极其对立的特征的综合体。这很正确，尽管他不会是从过渡性来理解的。迷信神怪和相信个人；顺从天命和自我满足——显然是对立的思想意识。我们看到麦克白斯由始至终都是十分迷信的，所以女巫的预言能挑起他的“幽暗的欲望”。他也想到：

要是命运将会使我成为君王，那么也许命运会替我加上王冠，
用不着我自己费力。

（第一幕第三场）

然而邓肯宣布玛尔康为肯勃兰亲王（即太子）的决定，立即引起他的另一种反应。他觉得那是“一块横在我的前途的阶石”，必须“跳过这块阶石”，不然就会失败。这就显示出麦克白斯虽然相信命运，却又是一个颇为主动，急于靠自己力争和见机行事的人。

女巫们预言班柯的后代要做王，麦克白斯当时并无异议；但到篡位之后，他就断然表示：“不，我不能忍受这样的事，宁愿受命运的挑战！”于是我们看到他怎样独自筹划再用冒险行动去杀害班柯父子。他呼吁黑暗用“无形的毒手，毁除那使我畏惧的重大绊脚石！”所以，迷信“吉祥”预言的麦克白

斯，硬要阻止“不祥”预言的实现。而当他去求女巫，妄想她们帮他到底时，他的感谢只限于对他所期望的“忠言警告”和“幸运的预兆”，而对于他所憎恨的八王的幻影就大发雷霆了。所以，他实际上完全是从个人利害来决定接受或摒弃“命运”的安排，支持或者对抗他所迷信的神怪。

我们还看到，一方面，他是个正规的宗教信徒。他谋杀邓肯时，听隔壁睡觉的人说了“上帝保佑我们”而想说“阿门”却说不出时，就感到惊慌不安。麦克白斯夫人劝他不要把它放在心上，他仍然忧心忡忡：

可是我为什么说不出“阿门”两个字来呢？我才是最需要上帝垂恩的，可是“阿门”两个字却哽在我的喉头。

（第二幕第二场）

但是另一方面，他的宗教信仰和宗教虔诚已经大为淡漠了。杀邓肯之前他斗争得最激烈的一个问题，是能否一刀砍下去就可以完成一切而不受现世的惩处，他着重的是今世的“成功”：

……在这人世上，仅仅在这人世上，在时间这大海的浅滩上，那么来生我也就顾不到了。

（第一幕第七场）

作为一个宗教信徒，他却不顾或者甘冒“来生永劫”的冒险了。在麦克白斯的思想里，“时间的大海”也即“永恒”是无限制的，而“这大海的浅滩”——人生，是极其短暂的，这是合乎中世纪宗教教义的；然而为了在短暂的人生当中享受无限的权势，即使受“永恒”、“地狱”的惩罚，他也心甘情愿，这可又是反抗宗教教义了。而这种着重今生、轻视“彼岸”的思

想，已经是文艺复兴运动以来，反教会、反禁欲的人生观了。

再有，中世纪虔诚的信徒都是崇奉《圣经》的，可是麦克白斯却嘲笑《圣经》的教导。当他诱惑刺客们为他杀人时，他反问他们：

难道你们就这样虔诚，还要叫你们替这个好人和他的子孙祈祷吗？

（第三幕第一场）

“虔诚”原文作“如此听信圣经”（So gosselled），完全是贬意的嘲讽。而当麦克白斯感到自己亲手要干的事，眼睛都不敢看时，却说：

眼睛啊，别望这双手吧；可是我仍然要下手，眼睛怕看的事，等干完了再瞧吧。

（第一幕第四场）

凡是当时信教的人，有谁不知道《圣经》中的教诲：如果眼睛叫人犯罪就宁可挖掉它；手叫人犯罪就宁可砍掉它？麦克白斯的这种语言和态度以至整个行为，当然完完全全是无视《圣经》，无视宗教规范的了。然而迷信的积习和对于自己罪行的难熬的恐惧，使他仍在企望“上帝垂恩”。

他的这种变化不是偶然的。这是一种由时代产生的有普遍代表性的变化的反映。上帝和人、迷信和理性等新旧意识，正在互相对抗、妥协与交织着。

邓肯来殷佛纳斯作客，麦克白斯在激烈斗争中想到“两重的信任”。作为臣子，他不能谋害老王；作为主人，他不能对客人行刺。这说明他这个世袭大贵族是懂得封建主义的职责与

礼仪的，但是他却克制不了弑君篡权的野心。当然这种野心和事件是封建王朝家族之间所常有的，但在麦克白斯，却更有新冒险家孤注一掷的色彩：

没有一种力量可以鞭策我实现自己的意图，可是我的跃跃欲试的野心，却不顾一切地驱着我去冒颠覆的危险。

（第一幕第七场）（重点为笔者所

加，下同）

而在行动上，特别是在玩弄“两面脸”、拉拢贵族、推行特务政治等方面，更是具有“玛基亚维里式”的特点。

麦克白斯和一切封建帝王一样，妄想永保王位，当他看到班柯后裔为王的幻影并且听说麦克德夫已经逃往英国时，他猝然表现出远非中世纪暴君所能有的观念：

时间，你早就料到我的狠毒行为，竟抢先了一着；要追赶上那飞速的恶念，就得马上见诸行动；这一刻起，我心里一想到什么，便要立刻把它实行，没有迟疑的余地；我现在就要用行动表示我的意志，一想到便下手。

（第四幕第一场）

这是有了鲜明时间观念、推崇顽强意志和自我扩张思想与要求的表现。换句话说，麦克白斯的野心与暴政是打上了新的“火与剑”的时代烙印了。

麦克白斯是封建贵族大将军，但却具有诗人般的才华和语言，这看来也是个矛盾。西方一些论者曾认为那是诗剧风格的要求，同生活无关；有的则认为，原因在于莎士比亚本身是诗人。这类看法并不正确。莎士比亚所要描绘的不是一个一般人

物而是具有文艺复兴色彩的伊丽莎白时代冒险家。当时人才辈出，英国文坛、社会、甚至宫廷贵族，对于诗歌、语言、诗人才华等等均抱有浓厚兴趣。麦克白斯被赋予了诗人般的特征，也更说明莎士比亚构思的大胆，并且反映人文主义者对于“人”可能有的天赋才能与敏锐心灵的肯定。但无论如何，这形成了麦克白斯形象的矛盾性和复杂性。事有凑巧，他的这种特点不禁使人联想起十五、十六世纪曾经晋升到教皇地位的凯撒·包吉亚；他性极凶残暴虐，但却爱好文艺，保护达·芬奇。他的妹妹露克莱其娅·包吉亚有“非人”的绰号，却热爱与鼓励文艺，受到诗人阿利奥斯多的赞扬。所以，具有这类矛盾特征的怪物，正是历史的产物。

犯罪前，麦克白斯和夫人的关系——对她的热烈的爱情、无限的信任与钦佩、共同的目标和语言，也不能算作纯封建式的感情了，但真诚的爱情终于不能同犯罪堕落和道德上的孤立相并存。莎士比亚用准确的细节，根据自己细微的观察，加以刻画的这类复杂特征，大大丰富了形象的真实性和典型性。莎士比亚“借古喻今”，用旧瓶装新酒，从而使历史上的麦克白斯具有了近代黎明期的特点。这当然不是成熟的现实主义创作方法，但是从反映生活、创造活生生典型的要求来看，莎士比亚的成就是划时代的。

下面我们要探讨，麦克白斯既是反面人物，全剧结尾又正如英国约翰逊所说的，暴君被诛，大快人心，那么观众还能对他同情或者感到悲剧的必然性吗？

这是莎士比亚面对的一个难题。总的说来，评论者们大都肯定《麦克白斯》具有悲剧性，肯定它能激起人们的同情，然而对它的解释或者有关看法，却很不相同。有些欧美论者把

《麦克白斯》视为命运悲剧^④，他们说英雄的麦克白斯是受超自然女巫的捉弄以及第四个女巫——麦克白斯夫人的威逼而犯下罪愆的，因此主人公的命运是悲剧性的、令人同情的。有人认为麦克白斯代表普遍“人性”，而由于我们自己象他一样有犯罪的倾向与可能，因此他使我们产生共鸣与同情^⑤。又有人强调麦克白斯的悲剧在于“真正伟大美好的人的死亡”，不同意麦克白斯有卑劣的野心，觉得是文艺复兴时期人格觉醒的意识，使他深感自己的地位不足以代表人格价值，而人格价值的理想是美好的，因而是引人同情的^⑥。有的认为莎翁在解决难题当中，没有给人一种麦克白斯是“真正伟大的印象”借以骗取同情，也没有开脱他的罪恶，相反倒是狠狠抓住了他的罪恶，“三倍深地投入其中”；但是麦克白斯是受三女巫和夫人的影响，在一种幻觉或精神混乱之中犯了罪的，故而使人们对于这个谋杀犯“实际上有同感”^⑦。又有人认为莎士比亚是把麦克白斯夫妇提到了一种“高度”，在那种“崇高的水平上”，“正确”与“错误”几乎是分不清的，而且是比生存本身远为次要的^⑧。有人觉得麦克白斯是属于克罗迪斯、伊埃古等一类的纯反面人物，那当然也就没有真正的悲剧性可言了。

以上各家的看法很不一致，有的同剧本有出入，有的几近于荒谬。实际上，从莎士比亚的构思和描写来看，以下三点是明确的：

1、剧本主人公并不是超自然“命运”的牺牲品，除去周围黑暗势力的影响之外，他个人是有严重责任的。

2、麦克白斯不是一个“真正伟大美好的人”，但也并非象伊埃古、艾德门、理查三世那类天生坏蛋，或者力图实践自己坏人哲学而又感到万分得意的纯反面人物。他是作为一个覬

觊王位的英雄人物，不幸犯罪堕落的。

3、莎士比亚着意揭露了麦克白斯的血腥罪行，因而尽管他的悲剧性的性格与沉沦令人同情，但是作为罪犯和暴君，他又使人憎恶。那种所谓“全部同情”^⑩或产生“同感”之说，只能由论者自己负责。

此外还可以注意的是，莎士比亚确实象奎勒库其所说的“三倍深深地投入”了麦克白斯罪恶之中，因而大胆更动了《编年史》中的记载。比如把年青的邓肯改为年老、仁慈的君主，让麦克白斯在他毫无自卫可能的睡眠中把他杀掉，改变班柯是几个同谋犯之一的史实，而让麦克白斯一个人冒险，并特意用班柯的坦荡胸怀对比出麦克白斯的野心勃勃和阴险残酷，删除史料中所肯定的麦克白斯在位头十年中的政绩，而写他是暴君。此外，莎士比亚还把《编年史》记载唐瓦尔德谋杀国王道夫，国王肯尼斯谋杀侄子马尔康的材料，也加以综合使用了。

莎士比亚为什么这样做呢？这又怎能引起同情或表现悲剧性呢？

显然，莎士比亚不是根据悲剧模式，而是从现实出发进行创作的。他的用意是创造典型，借以鞭挞生活当中的野心家、冒险家。《麦克白斯》已经不是早年的《理查三世》，莎士比亚也不再是为了专门暴露恶棍而刻画恶棍典型了。他现在要表现的是，邪恶竟会使“人”，使一个男子汉蜕变成十恶不赦的恶棍。经过十多年的生活与创作实践，莎士比亚对于人和生活的复杂性、矛盾性的认识大大加深了。现实当中“丑恶”吞噬“美好”、“美好”向“丑恶”屈服的悲剧，使他激怒和悲愤。他在鞭挞罪恶的同时，不能不惋惜那些原来能够正当做人的人。特别是天赋出众的人，由于生活目的背谬，而走上歧途，就最可悲。

根据莎士比亚的构思，麦克白斯正是一个罪恶的“不幸者”。他的个人的“不幸”或悲剧是同他原来的不平凡和随后沉沦的程度，以及他所经历的难以忍受的内心恐惧或精神折磨相一致的。莎士比亚是通过他的罪恶来显示他“人性”堕落的可怕和可悲，因此绝不要忘记首先以活生生的动人的形象，表现出他是怎样一个充满矛盾，有着特殊弱点，然而不无“人性”与才华的英雄；而这也就是悲剧性所由产生的根基。

所以戏一开头，莎士比亚先就明确交待麦克白斯是一个卫国有功的大人物。他把《编年史》中的三次战役集中为一大战役并借军曹之口，描述出麦克白斯奋不顾身、顽强善战的英雄气概，给我们证明这是一个不愧受全国称颂和国王加封重赏的英雄好汉。但是莎士比亚也同样迅速地用人物上场的第一句台词，给他的性格定下了基调。麦克白斯说他从未见过一天是如此“丑恶”，又如此“美好”，正同女巫们的“丑即是美，美即是丑”相呼应；而女巫的预言在他心中引起了“杀人的妄念”，就立即显示出他的灵魂深处已经滋长了邪恶的欲望。他的心地再不能象斑柯的那样纯洁、高尚。所以英雄的麦克白斯已经是一个混淆“美”、“丑”，既“美”且“丑”的分裂的性格了。深知他底细的麦克白斯夫人正说中了他的这种内在矛盾。她下面的一段话，可以说是打开彻底堕落之前的麦克白斯性格的一把钥匙：

……我却为你的性格忧虑：它充满了太多的人情乳臭，使你不
敢采取最近的捷径；你希望做一个伟大的人物，你不是没有野心，
可是你却缺少和那野心相联属的奸恶；你的欲望很大，但又希望只
用正当的手段；一方面不愿玩弄机诈，一方面却又要作非分的攫

夺；……你想要的那东西正在喊：“你要到手，就得这样干！”你也不是不肯这样干，而是怕干。

（第一幕第五场）

这就是为什么麦克白斯在产生了“杀人的妄念”时，又禁不住感到异常的震惊和恐惧；在下谋杀决心的斗争中，作为爱戴国王、敬畏上帝的大贵族，身心与举止竟是那样反常与紧张。通过展现他内心的矛盾斗争，莎士比亚让我们看到麦克白斯是有道德敏感性的。他能景仰邓肯的美德，懂得美德会激起人们的巨大怜悯。他深知作为臣子和主人的职责，想到了不该辜负双重的信任。他十分重视荣誉，不甘心很快就丧失人们给他的无上光荣。他明白做人的道理，说得出“谁干了不适宜人干的行为，就不是人”。而特别重要的是，他非常相信杀人者必被杀，因而畏惧现世的怨处。麦克白斯思想与性格中间这些正面因素，使他容易引起观众的同情和惋惜。当然对于那些眼中只见麦克白斯个人悲剧，而忽略了他所造成的人民的灾难的评论者们，他的另外一些独特的特征，就更博得了更大的同情。那就是麦克白斯异乎寻常的高度敏感——有时几乎是病态的神经质，以及近似诗人的气质与才华——他的极其活跃想象力以及爱沉思的、有时好象从旁审视自己的习惯。

比如当他在心中浮起杀人念头的刹那，他的脑海中立即出现了可怖的形象。而想象中的恐怖远过于实际上的恐怖。妄念使他的心灵在胡思乱想中丧失了作用，把虚无的幻影认为真实了。比如老王来城堡后，他在反复斗争中，一想要下手杀人时，就感到：

他生前的美德将要象天使一般发出喇叭一样清澈的声音，向世

人昭告我的弑君重罪；“怜悯”象一个赤身裸体、在狂风中飘游的婴儿，又象一个御气而行的天婴，将要把这可憎的行为揭露在每一个人的眼中，使眼泪淹没叹息。

（第一幕第七场）

我们看到他是怎样用绘声绘色的语言，把他仿佛在视觉里看得逼真的内心活动，给形象地展现出来，使人透视到他心中的风暴与搏斗。

布拉德雷认为麦克白斯的想象力是他性格之中最好的因素，说他如果听从了自己的想象，他可能就不会犯罪了^②。实际上，想象也好，敏感也好，都是不能挽救他的。他的一切较好的特征也一个个被克制或击败了。

不错，上述“美好”特征确实加重了他内心的矛盾与痛苦，然而往上爬的野心早已是相当强烈了；那是从他的皇亲和统帅的地位、巨大的战功与声誉所产生出来，并在周围影响之下扎了根的虚妄要求。面对“预言”的极大诱惑、麦克白斯夫人的严重挑战和客观上恰恰出现的难得“良机”，犯罪就成了必然的结果。此外，莎士比亚也更为深刻地揭穿了麦克白斯的内在软弱——他的强烈顾虑并不是从是非观念而是从那与个人利害紧密相关的畏惧产生的。正如麦克白斯夫人所说，他“不是不肯这样干，而是怕干”。

因此尽管麦克白斯想说服夫人不要动手，他的态度和语气却并不坚决。当麦克白斯夫人步步进逼地嘲笑他“懦弱”并且提出了她的颠倒背谬的做人途径时，他所知道的正当原则就被压倒了，他的“说服”也变成了屈服。本身就已混淆了“美好”与“丑恶”的心灵，使他不能分辨麦克白斯夫人是在颠倒黑白，把实际上是正当的顾虑视为懦弱，而对于夫人的可怕意

时，倒产生了敬佩：

愿你所生育的全是男孩子，因为你的无畏的精神，只应该铸造一些刚强的男性。

（第一幕第七场）

他不仅把自己的信念、人情、惧怕等等一下子都抛到九霄云外，而且马上提出了诬陷两名卫士的诡计。

紧接着更以为得计地把他性格之中的虚伪奸诈的方面给显露了出来：

我决心已定……去，用最美妙的外表把人们的耳目欺骗，奸诈的心必须罩上虚伪的笑脸。

（第一幕第七场）

在欲望和勾引，内心软弱和外界压力交相作用下，麦克白斯是注定要屈服的。

莎士比亚还让我们看到，麦克白斯的想象并不象布拉德雷所说，是他性格中最“美好的”因素。实际上，想象力是一种天赋才能，本身没有道德意义上的好坏，而是人借想象的驰骋，表达出美好或丑恶、正确或荒谬的思想感情。麦克白斯在谋杀之前，从“狂热的脑筋”里产生的滴血匕首的幻象，对他来说完全是“你指示着我要去的方向，告诉我应当用什么武器”的内心反映。他在等候夫人摇铃的暗号时，活跃的想象和沉思的习惯使他仿佛看到了：

形容枯瘦的杀人犯，听到了替他巡哨、报更的豺狼的嗥声，仿佛淫乱的塔昆蹶着脚步象一个鬼似的向他的目的地走去。……

（第二幕第一场）

他似乎觉得自己同他们一样可怕，要干的罪行一样的严重，然而这种想象与沉思丝毫不能影响他的行动。即使是他那种热烈动人的想象——比如关于“怜悯”的遐想，又怎么样呢？那实际上是给他内心的积虑起“保险阀”作用的思想活动。他是在极度矛盾中用诗意的联想来宣泄自己心灵的苦恼与骚乱，而当强烈的感触或自责在想象的驰骋中得到满足之后，内心的苦恼与骚乱也随即象冲开了阀门的炙热空气一样减轻、消散了。这使我们看到莎士比亚对于人物性格明察秋毫的准确性和深刻性。印度一位评论者，S.C.森·古普塔曾就此特征指出，麦克白斯的想象也是他性格中“最坏的”因素^④，但布拉德雷却未曾见到。因此，如果认为莎士比亚描写麦克白斯这种诗人般的特点就是美化了他，那就不免片面了。

麦克白斯是在第一幕第七场中就下了谋杀的决心，而刚到第二幕第二场，他就已经跨进地狱的门槛，犯下了滔天大罪。这就是说，莎士比亚要用整整三幕多戏来揭示“人性”泯灭的可怕过程。他要让我们看到麦克白斯的无效的、悲剧性挣扎；看到他所忍受的痛苦也许是超出了外力所能加诸他的惩罚的；看到他的独特的性格的矛盾，也同样遵循着不可抗拒的生活规律，使他一步步变为“恶魔”。

谋杀老王的过程在麦克白斯心中引起罕见的震荡，他的“奇怪的”恐惧，他看到自己两只血手时的无限惊骇，分别反映出他这个人物的强烈情感，他的“人情的乳臭”，他心灵中的风暴和渴望。比如狂乱的听觉使他在那杀人的寂静中忽然听到“一个人在睡梦中大笑”，“一个人喊杀人啦”。他仿佛听见一个声音喊着“不要再睡觉了，麦克白斯已经杀害了睡眠！”这都是反常的、强烈的精神骚动。而在他极度紧张的关头，他

的想象又被激发起来，把睡眠想得那么无比的奇妙。这又表现出他对于无罪的宁静与睡眠——“那受伤心灵的油膏”，是怎样地渴望而又不可得！他是个久经战场、能把人“从肚脐挑到下巴”的“战神贝龙娜的新郎”，然而却吓得不敢把血刀送回屋里去。麦克白斯夫人对他表示轻蔑，可是同她那种残忍的镇静与冷漠相比，麦克白斯的恐惧倒更有点人味儿。他的血手把他完全惊呆了：

这是什么手！它们要挖出我的眼睛。奈普顿大神所有的水，能够洗净我手上的血迹吗？不，恐怕我这一手的血，倒要把一碧无垠的海水染成一片殷红呢。

（第二幕第二场）

这是宏伟而又可怕的比喻。他的异常强烈的想象表达出：他强烈地感到了所犯罪恶的严重；他的可怜的“人性”还要挣扎。

然而，转眼之间麦克白斯再出场时，却又显得多么漫不经心。他带麦克德夫去看老王时，回答人家的道谢：“我们喜欢的工作，可以使我们忘记劳苦。这门里就是。”明明知道门里就是死尸，他竟然可以那样轻松、“诚恳”、不露痕迹！麦克白斯真不愧是伪装的能手。

根据情节和人物的发展，谋杀邓肯是一个严重的分界线。麦克白斯一旦犯了大罪，他就成为K.缪尔所说的“罪行的产物”了^②。现在他完完全全要用两面脸的伎俩来欺骗视听和维护自己；因此表里不一、口蜜腹剑的把戏来得越发无耻和险恶。最有讽刺意义的是麦克白斯故作悲恸老王的言语，恰恰变成了他本身悲剧的写照：

要是我在这件变故发生以前一小时死去，我就可以说是活过了一段幸福的时间，因为从这一刻起，人生已经失去它严肃的意义，一切都不过是儿戏；荣名和美德已经死了，生命的美酒已经喝完，剩下来的只是一些无味的渣滓，当作酒窖里的珍宝。

（第二幕第三场）

这是戏剧性的讽刺，但是另一方面，也令人感到：这是他在伪装之中触动了真情而作的自我裁判。我们觉得他性格中的正面因素不是一下子就被吞没的；“美好”与“善良”的成分还在挣扎蠕动，因而也引起了一定的同情。最突出的是麦克白斯称王之后立即陷入的精神状态——无一时能逃脱的内心折磨。他是那样地惧怕。

他同夫人只能“在忧虑中进餐”、“在惊恐的恶梦的诡弄中睡眠”。他们的心灵把他们“折磨得没有一刻平静的安息”，使他们感到不如“跟已死的人在一起倒要幸福得多了”。但问题在于他是不是真有悔恨？他的“良心”是不是在流血、嚎叫？多少评论者都强调麦克白斯由始至终都经受着“良心”的苛责。我们说，他会有一种从犯罪意识所产生的，也可以叫做“良心”的不安，但更重要的是他无法排除的强烈的恐惧和疑虑。麦克白斯是相信现世处罚的，正是他这个信念使他加倍害怕暴露，害怕失去王位。所以他突出地表现了一般谋杀犯、篡位者所不可逃避的规律。

但除此之外，随着称王出现的新的变化，则是更高的权势欲。建立王朝、让子孙为王的空想以及不甘心白白为他人出卖了灵魂的怨怒，使他“头脑里充满着蝎子”。原先并未注意的预言，现在成了难忍的心病。班柯父子既然又成了新的拦路

“阶石”，那就得把刀尖刺向他们，何况班柯是知道女巫预言的；班柯还具有使他生畏的高贵天性。所以即使残余“良心”的谴责有所闪现，真正造成他的精神苦痛的，更是无止境的欲望、复杂的畏惧与愤慨。这种精神状态注定要使麦克白斯从血腥走向血腥。

莎士比亚描写人物变化的卓越才能和技巧（比如展示人物在不同位置、不同阶段所表现出的新的以及次要的特征），使我们看到麦克白斯这次杀人的手段，已经更为狡猾，神情也大为轻松了。他自欺欺人地妄想借刀杀人可以不算是他的罪行，而他向刺客宣扬的敢做敢为的人生观，已经完全是麦克白斯夫人的传授了。

麦克白斯这个“罪行的产物”也逃不出道德上日渐孤立，内心中怀疑一切人、畏惧一切人的必然的命运。

啊，我的主！您为什么一个人孤零零的，让最悲哀的幻想做您的伴侣，……？

（第三幕第二场）

这更说出了他的难逃的演化。自己丧失了“人性”，心里哪还会有旁人？他用刺客监视刺客，在贵族们家里收买心腹，连“最亲爱的”人，他也疏远、防备起来。

谋杀班柯把悲剧带向高潮。麦克白斯在宴会上看到了班柯的鬼魂，一方面是他把口口声声推崇班柯的虚伪把戏表演得过了头，反而刺激了自己的神经；一方面是他相信现世处罚，所以“鬼魂”也是一种“良心”的闪现。但是他终于斥退了鬼魂，而从此刻开始，麦克白斯也全然窒息了“良心”。他越是害怕报应，甚至迷信“石块曾经自己转动，树木曾经开口说

话；鸦鹊的鸣声里曾经泄露过阴谋作乱的人”，他越想逃避。但怎样逃避？怎样对付？回头是岸吗？那毫不可能了。正如马克思论及拿破仑三世时谈到的：“他是一个象麦克白斯那样经过血腥道路爬上皇位的人，这种人容易前进而不容易退回到和平和安宁”^②。麦克白斯感到自己“已经两足深陷于血泊之中，要是不再涉血前进，那么回头的路也是同样使人厌倦”。他的背谬的心灵，使他得出了背谬的结论：“我的疑神疑鬼、出乖露丑，都是因为未经磨炼……我们干这事太缺少经验了”。换句话说，唯一的出路在于继续杀人，为了自己的利益不顾一切。这样，他就把自己推上了沉沦的最后阶段——主动勾结黑暗势力和疯狂发泄暴君的淫威。他的思想更是朝着黑暗、迷信、反理性的方向发展。

莎士比亚还要向深处揭示。

突然听到的妇女们的哭声丝毫没引起麦克白斯的惊惧。他自己承认“简直忘记了恐惧的滋味”，“我的习惯于杀戮的思想，再也没有什么悲惨的事情可以使它惊悚了”（第五幕第五场）；而对于麦克白斯夫人的死讯，他也是那样无动于衷！莎士比亚用这两个细节，象闪电似地叫我们一下子瞥见麦克白斯的彻底演变。血腥的道路使他的感情整个儿麻木了，特别是再不能为悲惨所动，所谓“太多的人情的乳臭”已经彻底消失；曾经那么热烈牢固地占据他心灵的爱情，早已给王冠和罪恶让位，而烟消云散了。麦克白斯在面临讨伐时说出的“我已经活得够长久的了”那段独白，道出了他的寂寞、无助和绝望。现在他的处境完全证实了：他是以自己的罪行剥夺了自己生命的意义。荒谬的生活目的使他付出了一切代价，却丧失了人生最可贵的价值。而那种真正的人生价值——“老年人所应享有的

尊荣、敬爱、服从和一大群朋友”，却恰恰是他本来重视和向往过的。麦克白斯最后对于自己结局的这种领悟，更加深了他的处境的悲剧性。

正象往常一样，充满尖锐矛盾的处境使他的想象特别活跃。他听到夫人死讯之后，看到的是怎样一幅人生幻影啊！

明天，明天，再一个明天，一天接着一天地蹒跚前进，直到最后一秒钟的时间；我们所有的昨天，不过替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。熄灭了吧，熄灭了吧，短促的烛光！人生不过是一个行走的影子，一个在舞台上指手画脚的拙劣的伶人，登场片刻，就在无声无息中悄然退下；它是一个愚人所讲的故事，充满着喧哗骚动，却找不到一点意义。

（第五幕第五场）

这是什么思想意识？什么感情？毫无疑问是精神的毁灭，是极端个人主义者在绝望之中对于人和人生的彻底否定！那也就是魔鬼一般的虚无思想！可是有人却把此时此刻的麦克白斯和他吐露的这种思想，赞颂为最崇高的^②。实际上，莎士比亚深刻地揭示出麦克白斯在生命结束之前，对于人生意义的信念已经崩溃，精神已经先死了。这也就是为什么麦克白斯的命运，比起莎士比亚其他悲剧主人公的要更为悲惨。

麦克白斯最后在“明天”独白中所表现的才华，正象他在义军讨伐之下，困兽犹斗，不肯自杀的勇气和顽强的生命力一样，再一次提醒我们他曾有过的巨人规模，因而又令人产生惋惜的心情。莎士比亚不可能要求观众对他抱有“全部同情”；或许是德·昆西所说的“理解的同情”。我们依靠这种同情，深入他的感情，并从而加以了解。不是完全怜悯或赞许的同

情^⑤，比较切合我们对麦克白斯结局的看法。

莎士比亚就是这样根据生活的真实，解决他的难题的。

麦克白斯夫人是一个长期引起争论的角色。有人认为她丝毫没有人情，“是一匹极其凶猛的野兽”^⑥。有人指出她见到打仗归来的麦克白斯，没有一点做妻子的后怕心情，没有关怀和慰问，一开口就谈谋杀。她所说的能把吃奶婴儿的脑袋砸碎，又证明她完全没有母爱，而她在众人面前晕倒，也纯粹是伪装。因而有人曾给她画了一幅样子非常粗悍的苏格兰女人的肖像，骨架大、身体重、颧骨很高^⑦。

另外一些人则强调她从外形到内心都并非如此，觉得她不仅身材纤小而且有姿色，并且富有女性的魅力。她不是没有人性，特别是对丈夫的爱情十分真挚。她之所以有权势欲望，完全是为丈夫着想^⑧。

这两类看法都过于片面，不合人物的实际形象。麦克白斯夫人是一个典型性和个性都很鲜明突出的人物；她的性格特点也是有发展变化的。可以想象，她自幼就受过封建贵族的那种穷兵黩武的影响和权势欲望的熏陶。她经常耳闻目睹的，不是谋杀篡位、掠夺冒险的行径，就是表里不一、阴险诡诈的作风。她的思想上逐渐印上了“强权就是真理”、“敢做敢为才是英雄”等观念的烙印。而婚后的生活，一方面单调无聊，在阴暗的城堡里深居简出；一方面沉溺于冥想奢望之中，把权势幻想成人生的最高价值。莎士比亚刻画她的形象时，改动了《编年史》所记她是一个自己一心想当王后、戴王冠的人，而写她主要是为了让她所爱的丈夫做皇帝。但这并不排除她自己的野心和夫荣妻贵，有福同享的意识。麦克白斯的地位、战功和权势欲望更激起了她的梦想。她的出身和教养使她骄傲、好

强、充满自信。论者说她有猛虎性格，是比喻她追逐猎物时全力以赴，不肯放松的特点，所以她是能够使她那容易动摇的丈夫去干一件决定性行动的、不可缺少的同谋者。她可能是美貌的，因为已到中年的麦克白斯还一再对她用亲昵的爱称。在她的自我感觉之中，既有受宠爱的跋扈，又有比他高明的优越感。

麦克白斯夫人分析她丈夫的双重性格时，实际上也表现了她自己的性格——她喜欢什么、不喜欢什么。她肯定麦克白斯的野心，但是反对他缺少那种与野心相称的奸恶，肯定“最近的捷径和不正当的手段”，反对“人情的乳臭”。所以她正是“玛基维理式”的野心家，冒险家，为了个人目的可以不择手段。

正是这些反面特征和比较简单的性格，加上她那中世纪的迷信思想，使她从读信的刹那开始，就燃起了狂热的信念——“命运与玄奇的力量”即将把黄金的宝冠置于麦克白斯头上，而成功的关键就在于她了——用她“舌尖的勇气”把麦克白斯心中的障碍扫除一空；用她的计谋和行动除掉自愿送上门来的邓肯。所以麦克白斯一回城堡，她就给予一种狂热的支持。共同的野心和强烈的爱情使她完全理解此时此刻麦克白斯的焦急心情——并不是要她问寒问暖，表示挂念，而是要听她对女巫预言的反应。在麦克白斯夫人说出下面这句话时：

您可以把今晚的大事交给我去办；凭此一举，我们今后就可以
日日夜夜永远掌握君临万民的无上权威。

（第一幕第五场）

她没有任何类似麦克白斯那样的内心矛盾和疑虑；相反，倒是充满了可怕的自信和自恃。而随着剧情的发展，我们一步步看

到她不仅不是一个一般的妻子，而且更是一个有极大作恶本能的“巨人”。

她从一开始就并不考虑，也想不到杀人的危险或后果，因为她对于旁人的存在和可能有的报复，根本是无视和蔑视的。她毫不怀疑稍施计谋就能蒙蔽他人的耳目；毫不怀疑一旦“装出号啕痛哭的样子”，就没有人“敢不相信”。她不懂得什么社会道德观念；她的思路是想干什么就可以干什么。从她反驳麦克白斯，提出“是男子汉就应当敢作敢为；要是你敢做一个比你更伟大的人物，那才更是一个男子汉”的主张来看，个人主义的非道德人生观，特别是不顾一切地追求权势，自我扩张，在她已经不是一般的思想意识，而完全成了明确的信念。她对麦克白斯讽刺、挖苦、挑逗、诱惑，反问他：

你不敢让你在行为和勇气上跟你的欲望一致吗？你宁愿象一头畏首畏尾的猫儿，顾全你所认为生命的装饰品，你的名誉，不惜让你在自己眼中成为一个懦夫，让“我不敢”永远跟在“我想要”的后面吗？

（第一幕第七场）

她甚至说：

从这一刻起，我要把你的爱情看作同样靠不住的东西。

（第一幕第七场）

充分表现出她还是一个颠倒“美好”与“丑恶”的代表人物。在她眼里，正当的人情是无耻的“懦弱”；人生可贵的荣誉，只不过是无聊的“装饰品”；野心勃勃和无法无天，才是体现爱情的标志。麦克白斯夫人的这种思想，决定她在谋杀老王的

时候，能够那么冷酷自得，无动于衷；那么无比的大胆和实际。在宴会上麦克白斯见鬼出丑时，她以同样惊人的冷静应付局面，掩饰真相。这些行动和特征，都一再说明，比起麦克白斯来，她倒更是一个文艺复兴时期典型的冒险家、野心家。

然而她也是个带悲剧性的人物；她的悲剧性在于她过分的自信以及巨大作恶的意志力，同本身实际上的脆弱和残余“人性”之间的矛盾，也在于狂热的企望和幻想的溃灭。

麦克白斯夫人向“注视人类恶念的魔鬼们”呼吁，要求它们解除她女性的柔弱那段台词，使人感到她的狠毒；但即使在这里，我们也还可以窥见她担心“怜悯”或“天性中的侧隐”会动摇她狠毒的决心。她说自己能把吃奶婴儿的脑袋砸碎，很可能是象有的评论者所讲的，她要激励麦克白斯，要借以表示，假如她曾发誓，那么即使是极度困难或不可想象的事情也做得出来。这反过来倒可以证明她是知道母爱的。

第二幕第二场杀邓肯之前，麦克白斯夫人喝了酒。“酒把他们醉倒了，却提起了我的勇气……”她是为了哄骗侍卫们而喝酒，但同时也感到喝酒有壮胆的作用，她实际上并不象她自己所想的那样无所惧怕。

她本想自己动手来结果邓肯，却又由于看到老王睡着的样子太象自己的父亲而不能下手。这个细节又表现她并非完全没有感情和“人性”；不过，那也只是十分狭隘的、本能的情感而已。当贵族们发现老王被害，而无限悲痛时，她出来的第一句话却是：“什么！在我们的屋子里吗？”因而立即遭到班柯的驳斥。这个情节又说明她没有一般正常人所有的自然温厚的仁爱心肠；而她的经历和教养又使她不懂生活，不知该说什么才算得体，于是在力图掩饰之下，先本能地保护起自己来了。

如果把她随即晕过去看成是伪装的，那恐怕是只强调她强悍虚伪的一面了，实际上她是生平第一次面对严重的现实而暴露了外强中干的虚弱。想象中的杀人同真正的杀人并不一样。在通宵行凶的极度紧张之后，忽然面临被揭发就擒的危险，加上麦克白斯超出预计的步骤杀了两个侍卫，而在艰难地进行狡辩，有人认为麦克白斯开始时要辩解，但立即看到了被杀老王的幻象而讲得过于逼真，这引起了麦克白斯夫人害怕泄露的恐惧，并使她晕了过去。她的神经终于支持不住了。这是意志虽如“猛虎”，身体却跟不上去的初次表现。

从第三幕第二场开始，我们就看到麦克白斯夫人的明显变化了。她抱怨：

费尽了一切，结果还是一无所获，我们的目的虽然达到，却一点不感觉满足。要是用毁灭他人的手段，使自己置身在充满着疑虑的欢娱里，那么还不如那被我们所害的人，倒落得无忧无虑。

这已经是一种幻灭的感觉。她所以有这种变化，主要是由于麦克白斯。麦克白斯的精神痛苦也破坏了她的宁静，而她绝未料到的，更是爱情的代价。她所不懂的生活规律已经在向她进行报复。那么热爱她、依靠她的丈夫竟然同她疏远起来。所以做王后的目的达到了，所幻想的无上幸福却变成了泡影。

她用意志掩饰失望；她没有做妻子的抱怨；相反，倒更以男人般的强悍硬撑着门面，表示不屑于忧虑。她以一贯的、非道德的实际和自信劝说麦克白斯“只好听其自然；事情干了就算了。”然而宴会那场戏，一方面表现她面不改色地假装无事，敷衍宾客；一方面又透露出她的紧张的心弦已经绷得过紧了。可以设想，按麦克白斯夫人过去的作风，那她必定要用她“舌

尖上的勇气”狠狠挖苦和斥责麦克白斯一番的，可是现在她却什么都不多说。宾客散后，她表现出来的，是一种深深的疲倦，一种已然幻灭而又必得支撑下去的无可奈何的感觉。她仍很同情麦克白斯，但也对他感到失望。所以当他提出去见女巫的打算以及要执行什么“非常的计谋”时，她并没有反应。显然最初的那种狂热全不见了。她只劝麦克白斯，象“一切有生之伦”一样应该好好睡觉。“可是你还没好好睡过”，说的是麦克白斯，而实际上她自己也一样。这样，莎士比亚就为麦克白斯夫人于第五幕中再次出现时的严重病状作了准备。

有人认为麦克白斯夫人到第五幕才又出现，可能是由于一部分原稿弄遗失了^②。实际上莎士比亚常用“大刀阔斧式”的跳跃写法，要求观众用想象力去补充台后的戏剧发展。

第五幕里，麦克白斯夫人的夜游症，既表现了她的悲剧性结局，又体现了悲剧的主题思想和莎士比亚对于道德规律的深刻信念。我们看到她的整个记忆中只剩下了一件事、一个印象——她所经历的那个杀人过程。总是那段可怕的经历在梦中，在她睡着犹如醒着的脑海里重演。正如彼得·亚历山大所说的：对于犯罪的记忆，在睡眠中就变成了心灵的痛苦^③。她在白天所否认或蔑视的印象，在她不安的睡眠之中却以一种直觉的恐怖感再现出来。“可是谁想得到这老头儿会有这么多血？”“这两只手再也不会干净了吗？”“这儿还是有一股血腥气，所有阿拉伯的香料都不能叫这只小手变得香一点。啊！啊！啊！”这是受抑制的内心绝望的呼叫。而通过医生和侍女的短短两句旁白：

——这一声叹息多么沉痛！她的心里蕴藏着无限的凄苦。

——我不愿为了身体上的尊荣，而让我的胸膛里装着这样一颗心。

（第五幕第一场）

莎士比亚真象是以古希腊悲剧的庄严的道德感，概括了麦克白斯夫人的荒谬可怕的命运和结局。

当麦克白斯夫人反问麦克白斯：“有谁敢不相信？”时，她绝对想不到，处罚可以来自生活，来自她本身。现在她在睡梦中重新看清了谋杀的景象。她这个强悍自恃、冷酷大胆的罪犯，开始怕黑，怕地狱，也想到了旁人的命运。有人觉得她的“良心”发现了，但她说到洗不清血迹的语气，听起来更象是厌恶而不是忏悔。她同麦克白斯一样是不可能忏悔的。睡眠中的心灵的苦痛，不等于在精神上屈服认罪。也正因为如此，她摆脱不了精神上的地狱。

引人深思的是：过去她毫不在意的鲜血，现在在她思想里变得那么具体、牢固，不可清除！第五幕第二场中麦克白斯面临覆灭之前，贵族安格斯曾说：

现在他已经感到他的暗杀的罪恶紧粘在他的手上……

这正好同麦克白斯夫人的感觉相呼应。血债是要用血来偿的！麦克白斯夫人以自杀告终，真正显示了悲剧的深刻的真实性。

通过分析麦克白斯夫人的不朽形象，我们不禁要更加赞叹莎士比亚的奇妙的才能和成就。他是怎样的创造性的理解力深入窥视人物的心灵啊！他又用了怎样准确和凝炼的笔触把整个人物活生生地展现了出来。莎士比亚是戏剧经济学的大师，他才用了几个情节和场面，就使我们透视到麦克白斯夫人的过

去、现在以及她发展变化的全过程。由于描写得含蓄深刻，入木三分，我们完全能够感觉出她的身份、教养、生活方式，她那使人惊骇的性格和行动；而从她的台词和动作中间，是找不出任何多余的东西来的。另一方面，麦克白斯夫人虽然是历来人物画廊里边极其少见的妇女形象，但莎士比亚是在她的独特中间保持着真实的。这正是值得我们学习的真功夫。麦克白斯夫人的形象，充分反映出了莎士比亚善于提炼生活本质，捕捉和运用最有代表性的特征、最富于表现力的细节，来展示人物内心的本领。

通过分析麦克白斯夫人的形象，我们也进一步看到莎士比亚是怎样结合人物个性来写典型共性的才能。麦克白斯和麦克白斯夫人，正是说明这个问题的最好的范例。他们有共同的权势欲望、共同的手段、行动和悲剧性结局，然而他们之间的差别是那么鲜明和突出。麦克白斯的性格充满矛盾；麦克白斯夫人则相反。麦克白斯从基本上还是好人的情况开始他堕落的过程，而麦克白斯夫人却从一开始就是一个强悍自恃的巨大的恶人。麦克白斯富于想象；麦克白斯夫人则极其实实际，除去她所迷信的妖魔之外，没有什么想象可言。她有的是凶猛顽强的意志力，而善战的大将麦克白斯却过分敏感和神经质。麦克白斯夫人的爱情不外露，麦克白斯随时都想表达他的热烈的感情。总之，差别这样明显，即使是疏忽的读者或观众，也不可能把他们混淆起来。他们各自都是“这一个”。所以莎士比亚所构思和创造的这两个典型是人，而不是概念；是有丰富代表性和独特性的同一类的活人。在创造具有鲜明、生动和丰满个性的典型人物问题上，我们可以从莎士比亚这两个人物身上得到启示。

《麦克白斯》的不足之处，也可以从消极方面给我们提供

参考。可以说这出悲剧的最大的“不平衡”的缺陷，是在于正面人物不够鲜明生动。也许剧中正面人物出场的次数过少了，不能给人留下强烈的印象。可是如果拿《李尔王》的柯迪莉亚做个比较，那问题似乎又不在于篇幅。柯迪莉亚的戏很少，然而她的性格和风貌一直深深印在人们的心上。一个值得注意的差别是，从一开始，柯迪莉亚就同李尔和两个姐姐展开了正面冲突，而麦克德夫和玛尔康却从未真正面对过麦克白斯。这对于树立他们的形象，应该是一个关键性的疏忽；而总起来看，麦克德夫、玛尔康、班柯的形象也都缺乏动人的细节和表现性格的行动。不过，也还得承认，他们的思想品质和精神面貌还是比较清晰的。

·就以麦克德夫来说，他是个非常纯朴耿直的男子汉，从一开始就抵制暴君。麦克白斯加冕继位，大宴群臣，他都凛然抗拒；此后，为了拯救苏格兰，他只身跑到英国去寻找和协助王子，组织讨逆军。他这种不顾家室安危、公而忘私的高贵品质是够鲜明的。他确是从心灵深处可怜苏格兰的悲惨状况，发誓“要象汉子一样保卫被蹂躏的祖国”。当他误信玛尔康诬蔑自己的一席话时，他是那样气愤填膺。他深深怀念贤明的邓肯，而认为昏君暴君不但不适于统治而且不应“留在人世”。他痛惜惨遭毒手的妻儿老小，觉得自己“罪孽深重”，并且在心中加倍燃起了讨逆复仇的烈火。在同麦克白斯交战时，他不忍杀害可怜的士卒，认为他们只是被雇佣和受逼的穷人。他的心地如此善良，爱憎如此分明，所以臣民们怀着深情称呼他“好德夫”、“好麦克德夫”。

但是尽管麦克德夫的形象清晰，并且不无动人的特征，他在莎士比亚人物画廊里面，并不重要，而在广大观众与读者心

中，也没有什么地位。这正是一个值得我们探讨的问题，因为在我们今天的作品中间，类似麦克德夫式的、一般过得去的人物形象，仍嫌太多。我们可以在看戏或阅读的时候受到感动，但过后就容易忘怀。这样的人物都不是生动的典型，我们不该以他们为满足，我们的作家们应该继续努力，更多地创造出真实、深刻的，不朽的典型形象来。

注 释：

- ① D·A·斯陶弗(D·Stauffer)：《莎士比亚的形象世界》第五章中《麦克白斯》，1949年。
- ② 同①
- ③④ 戚叔含：《莎士比亚悲剧人物个性塑造和现实意义》，《复旦》，1959年。
- ⑤ 在《哈姆雷特》里大批暴动的群众险些杀进王宫，他们的声势之大就象“海洋涨起来，涌过了四周的堤岸，席卷了附近的平地”一般。
- ⑥ 十六世纪五十年代英国几位诗人所写的诗体故事集，其中描绘英国历史上一些大人物的不幸遭遇。
- ⑦ E·M·W·梯里亚德(Tillyard)：《莎士比亚的历史剧》(1956年)。
- ⑧ 《阿·托尔斯泰谈文学创作》，《文艺论丛》第九期。
- ⑨ 普希金：《论民间戏剧和剧本〈女郡守玛尔法〉》一文的提纲，《戏剧理论论文集》第8期，中国戏剧出版社1960年版。
- ⑩ A·布拉德雷：《莎士比亚悲剧〈麦克白斯〉》，1904年，弗斯特版。
- ⑪ 贝斯(Bess)是莎士比亚同时代的英国女王伊丽莎白 的昵称。
- ⑫ 引自《〈哈姆雷特〉导演说明》，《戏剧理论译丛》1957年第

3辑。

- ⑬ 马克思在《资本论》中指出：“在詹姆士一世时期，游荡和行乞的人被宣布为流浪者。……如果他再次在行乞时被捕，那就毫不留情地处死。”《马克思恩格斯全集》第23卷，第805页。
- ⑭ 比如F·霍恩(Horn)就称它是“单纯的命运悲剧”，弗尼斯(H·H·Furness)《麦克白斯》新集注版。
- ⑮ R·黑尔曼(Heilman)：《罪犯作为英雄》，《莎士比亚季刊》第19卷。
- ⑯ 阿尼克斯特：《麦克白斯》，《莎士比亚戏剧集》俄文本第7卷，1960年版。
- ⑰ A·奎勒库其(Quiller—Couch)：《麦克白斯》，《莎士比亚的技巧》，1923年版。
- ⑱ 彼得·阿历山大(Peter Alexander)：《莎士比亚的生平和艺术〈麦克白斯〉》(1967)，转述比利时作家梅特林克的看法(梅氏译《麦克白斯》的序言)。
- ⑲ W·赫兹利特(Hazlit)的看法：“由于那沉思忧郁的优美结尾，他唤起了我们的全部同情”，见《莎士比亚戏剧人物》，《古典文艺译丛》第九期。
- ⑳ 同⑱。
- ㉑ S·森·古普塔(Guptah)：《〈麦克白斯〉，一出想象的悲剧》，《莎士比亚悲剧的诸方面》，1972年版。
- ㉒ K·缪尔(Muir)：《莎士比亚，伟大的悲剧》第五章，《麦克白斯》。
- ㉓ 马克思：《历史上的类似现象》。《马克思恩格斯全集》第13卷，第319页，人民出版社1971年版。
- ㉔ 拉·阿贝尔康比(Abercombie)在《伟大诗人的思想》中认为，正是通过玩味生活毫无意义的可怕，麦克白斯的人格才升华到最崇高的程度；就在声明生活无意义之中，个人生命表现出它

- 的美德，显示了它的意义。K·缪尔驳斥了他的这种荒谬看法，见K·缪尔主编的《麦克白斯》序言，1957年版。
- ⑳ T·德·昆西 (De Quincy 《论〈麦克白斯〉中的敲门》，《古典文艺理论译丛》第6辑。
- ㉑ 海涅：《莎士比亚的少女和妇人》，《古典文艺译丛》第九辑。
- ㉒ 麦克力斯所画宴会一场中麦克白斯夫人的样子，见弗尼斯：《麦克白斯》新集注版。
- ㉓ 薇拉·席登斯夫人对于麦克白斯夫人这一角色的分析（弗尼斯《麦克白斯》新集注版）。
- ㉔ 如英国现代评论家J·维尔逊就有些看法，他还怀疑前面可能也丢失了一场戏，即麦克白斯同夫人密谈谋杀国王的戏。K·缪尔不赞同这个看法，见缪尔主编《麦克白斯》序言，1957年版。
- ㉕ 彼得·亚历山大：《莎士比亚的生平和艺术〈麦克白斯〉》，1967年。

《麦克白斯》的艺术风格

法国戏剧大师老科格兰在谈演技时说起了莎士比亚和莫里哀，谈得很好，我们可以不吝篇幅引来看看：

“有谁知道呢？或许正因为莎士比亚和莫里哀是干我们这一行的〔按：指当过演员〕，所以他们能够把‘自我’从作品中除掉，而他们的作品又这样深刻地标志着他们的天才。这些天才诗人是从他们观察全人类的望楼中根据一定的动机来选择他们的典型，而他们的动机又是从他们各自对人生的见解当中产生出来的。莫里哀倾向于一般的、明确的、一目了然的典型，而莎士比亚则喜欢不寻常的、热烈的、难于掌握的角色……他们具有创造人物的本领，但也能同样惊人地把人物所处的环境，把充溢于环境中的气氛，以及把散布于气氛中的光线再现出来。这就是他们与众不同之处。典型和神态的选择，环境和色彩的差异（而这又是合乎他们各自天才的内在特点的）——所有这些就形成了他们的风格、他们的手法，并反映出他们的个性。他们以整个世界为基础，而形式则是他们自己的。”①

老科格兰的话不多，但概括和对比得既准确又深刻。我们探讨《麦克白斯》的艺术风格，正好拿来作参考。比如他以“不寻常的、热烈的、难于掌握的”几个定语来形容莎士比亚的戏剧典型，也恰恰说出了麦克白斯和麦克白斯夫人留给人们的印象。实际上不仅是这两个人物，《麦克白斯》全剧也有类

似的特质，尤其是“难于掌握的”和“不寻常”的。同莫里哀新古典主义那种“一般的、明确的、一目了然的”风格相比，它的内容和形式都是带有浪漫主义色彩的。

不过，要注意：当我们对莎士比亚和莫里哀使用浪漫主义和古典主义这类名称时，我们必须牢记他们的伟大现实主义倾向和精神，否则就不可能正确领会他们的风格。单就莎士比亚的《麦克白斯》来说，如果忽略或者抹煞了它的现实主义实质，那就容易把它的艺术风格看成是单纯的手法或技巧，从而落进形式主义地对待莎士比亚戏剧的窠臼。老科格兰没有忽略这点；他正确地说到莎士比亚和莫里哀的共同特征——他们都是以现实世界为基础；他们观察人类，并根据一定的动机和对人生的见解，选择适当的形象，塑造出典型。

我在《论莎士比亚的〈麦克白斯〉》一文里，曾谈到莎士比亚“借古喻今”的意图或动机。他从当时进步的人文主义理想出发，深刻地揭露了社会的黑暗和人的罪恶，特别是极端个人主义的生活目标和权势欲望如何使人堕落与毁灭。

我在论述这些内容时，曾涉及氛围描绘和人物刻画等艺术特征，但没能多作分析，而《麦克白斯》的艺术性极高。它的独特的风格和精湛的技巧，比其他三大悲剧的更为突出，更令人感到莎翁的惊人的才华。尽管它有辛尼加式戏剧^②或卖弄剧（Melodrama）影响的痕迹，它也不愧是一出不朽的大悲剧，一部天才的戏剧诗，值得我们认真地研究。这里我试做一点初步的分析。

19世纪英国评论家赫兹利特^③指出过：《麦克白斯》在“情节发展的迅速”和“想象的狂放”上占先。这话说得十分贴切。“想象的狂放”也许正是创造出“不寻常”的、“热烈的”、

“难于掌握的”那些特点的一个重要契机。可是我们不禁要问：
《麦克白斯》既是以生活为蓝本的、具有深刻现实主义真实性的大悲剧，它又怎能充满“狂放”的想象呢？那岂不会形成一种很不和谐的糅杂或掺混？但事实上剧本呈现在我们面前的却是一种奇妙的综合，一个有机的整体。在它里边，想象和真实交融，“狂放”离奇、“不寻常的”因素与特征，达到了“奇而不失其真”的境地。这个“真”，是生活实质的真实；是剧中人物的精神世界或心理活动的真实。凭借“狂放的”想象来展现的这种真实，更凝聚着发人深思的象征意义和普遍真理性。这确实难能可贵。作为艺术现象，《麦克白斯》确能激发探讨的兴趣。我们很想知道它为什么是这样的，它综合了哪些方面和特点，莎士比亚是如何加工和渲染的。下面先来看看它的“不寻常”的世界和“不寻常”的戏剧诗。

“不寻常”的世界

可不可以说，《麦克白斯》之所以“不寻常”，首先是因为它展现出来的世界是惊人的？英国中世纪血腥黑暗的生活场景，加上近代黎明时期无法无天的冒险精神，那已经是很不一样了，而莎士比亚更是异常敏锐地抓住了它的一个重大特点——人同“超自然”、大自然相并存和人心异化的局面。这本身就是既独特，又真实的。

文艺复兴时期的新人，是随着时代出现的空前的“巨人”。千年以来宗教禁欲的黑暗牢笼开始被突破。人在现实当中和理想的观念里已经成为强有力的个体和“宇宙的精华”。他们的规模和面目同前人的大不一样了；他们干出来的奇迹和罪行，

都同样地令人震惊！莎士比亚戏剧给那独特的时代照镜子，他的戏剧典型，特别是大悲剧里的主人公们，就多少都是和当时那类“巨人”有着血缘之亲的英雄或坏蛋。麦克白斯和麦克白斯夫人正是后一类的代表和“佼佼”者。

他们一个是英勇过人、有向善的心灵和奇异的才华；一个是顽强自信，有非人的意志和少见的胆略。他们野心勃勃，绝不满足于已得的荣华和尊贵；他们轻视“来世”或敢于向上帝挑战；他们迷恋今生，相信自我，把个人的意愿置于一切之上。而不管麦克白斯经历了多少矛盾与战慄，他同麦克白斯夫人一样，也具有巨大作恶的本领。所以，他们正是和马娄^④笔下庞大狠毒的“坏蛋—英雄”(Villain-Hero)式人物相一致的。他们体现出来的，正是那空前灿烂和残酷无情的时代精神。我们考虑《麦克白斯》的艺术风格，首先得看清这种“人”的特征和规模。他们完全不同于资产阶级戏剧中“布民”型的平凡人物。但是为塑造这两个“不凡和反常的角色”，莎士比亚并不着重刻画其外在活动和特征，而是力图展现内心世界，特别是内心变成了“战场”的麦克白斯的心灵。我们越是看到那些心理反应的微妙细节，我们越要惊叹莎翁想象的逼真。这，我们留到后面去谈。现在先看看麦克白斯世界和“超自然”力的关系。

文艺复兴时期诞生了“新人”，可是他们并不全“新”。自古以来困扰人类的“超自然”的怪影并不是突然消失了。当时科学的晨曦仍太微弱，不足以驱散愚昧的阴霾；中世纪的迷信和狂想依旧顽固地束缚着人，使人受制于幻想的巫魔与鬼魅，同一个特异领域相交往。

《麦克白斯》里的“超自然”物，是麦克白斯世界的一个

重要部分，在那个世界里，它们不仅存在于人的主观幻觉之中，而且常被幻觉赋予了隐现自如的“实体”和“客观存在”。比如，班柯询问：

这些是什么人，形容这样枯瘦，服装这样怪诞，不象是地上的居民可是却在地上出现？

“水上有泡沫，土地也有泡沫，这些便是大地上的泡沫。她们消失到什么地方去了？”

麦克白斯回答：

“消失在空气之中，好象是有形体的东西，却象呼吸一样融化在风里了。”

这种变化莫测，有形与无形的“超自然物”，大大浓化了全剧阴森怪诞的气氛。它们同麦克白斯夫妇的精神状况和内心波澜密切相关。因此很难设想，倘若女巫们没在《麦克白斯》里边出现，那整个悲剧及其风格将会变成什么样子。可以说，麦克白斯不能没有遇见女巫，正象哈姆雷特不能没见到亡父的鬼魂一样，虽然，它们的作用或者“超自然”影响截然不同。

《麦克白斯》里的三女巫不是甘作魔鬼门徒的世间老妪，而是能够操纵人的命运，使人永劫不复的“怪异的姐妹们”（Weird Sistres）。她们是邪恶与黑暗的化身：是冥界三身女神赫卡忒的下属。因此，她们正是麦克白斯世界中，最有“功力”的黑暗的制造者。那是个极端可怕的世界，而女巫们的妖术魔力，最能叫人惊骇恐惧、毛骨悚然！在那个世界里，黑白混淆，价值颠倒，而正是女巫们从一开始就唱出了“美即是丑，丑即美”的妖调。那更是一个充满欺瞒与哄骗的世界，人们难

逃那种玩弄“似是而非、模棱两可”的勾当和明明是“蛇”却装成“花朵”的欺世风习，而这类伎俩又正是女巫们的拿手好戏。女巫们在雷雨闪电中相逢，在毒雾妖云中翱翔。夕阳残照下，她们在景郊上出现；月黑无人夜，藏在洞内熬汤，所谓：

“炼为毒蛊鬼神惊，扰乱世人不安宁。”

尽管她们仍有当时的迷信关于女巫们古怪残忍之说的特点，如勾结魔鬼、掀动风暴、折磨受害者、乘扫帚或筛子飞行等等，甚至也有一点点“性格”，但是却借莎翁的想象变得更为奇异、幽冥或不可思议。

由迷信和幻觉产生的“超自然”物，五花八门、各式各样。凶恶的虽多，却也有“上界的”和“可爱的”。在麦克白斯还没杀人的时候，他还能想到，“邓肯生前的美德”“将要象天使一般发出喇叭一样清澈的声音”……“怜悯”象一个赤身裸体在狂风中飘游的婴儿，又象一个御气而行的天婴……。这些最“纯美”的“超自然”物把他将要干的“可憎的行为揭露在每一个人的眼中，使眼泪淹没叹息”。可是由于麦克白斯夫妇内心叵测、欲壑难填；他们所受的是可怕的诱惑与欺骗；所干的是奸险的凶杀和屠戮，‘《麦克白斯》里的“超自然物”，就大都是属于怪异和可怕类型的了，比如除女巫之外，那些由魔鬼变成的动物侍从、下界女神赫卡忒、注视人类凶杀恶念的妖魔以及女巫做法时的“主人”等等。它们伺机报复，蛊惑人心，但恶人本身为非作歹或走头无路时，也禁不住自愿地、主动地去勾结它们。麦克白斯夫人就呼吁“注视着人类恶念的魔鬼们”来改变她的“人性”和女性。麦克白斯最初巴不得女巫们“再多留一会”；后来就去寻找她们，要求她们作法，不害怕让她

们的“主人”们（即“魔鬼”）出现。我们听到众巫的法咒：

“鬼王鬼卒火中来，
现形作法莫惊猜。”

（第四幕第一场）

这样，在那“不寻常”的《麦克白斯》世界里，人同玄想的“超自然”物持续交往着。它们具有刺激我们想象的强烈作用，而只有莎士比亚的狂放的想象才能使那种空虚的无物具体化。但那又不是伟大诗人的单纯的狂想，因为我们也能从中看到人类精神发展过程的一种真实反映。

《麦克白斯》世界的另一部分——大自然是怎样的呢？

大自然可以说是当时欧洲的重大发现。人们好象第一次真正睁开了眼睛，看到了无限巨大和无比灿烂的大千世界。在他们看来，天地、日月、山川、花草，把世界打扮得千姿百态，那正是“自然和上帝创作的壮丽、伟大的画卷。”^⑤他们同时更发现，人与自然是相似相连的造物，尽管人有“灵魂”，却也是有着天然构造与要求的有机体。人同自然之间的物质的和精神的的关系空前地密切起来。大自然不仅是人们所热爱与模仿的“美”的对象，而且常常是人的心灵与感情的慰藉和寄托。比起中世纪来，这真是文艺复兴时期的一个巨大变化。

但是人们仍旧相信，当人类践踏人性、背逆天意时，大自然就会反常、骚动，从而昭示出严峻的“天意”或“天怒”。风暴、地震、禽兽搏斗等等大自然的现象，在人的想象中还具有“超自然”的神秘性。

在《麦克白斯》的世界里，大自然的存在和影响不仅重要，而且比在莎翁其他大悲剧里更有一种特殊意义。邓肯和班柯观

察到，麦克白斯的城堡位置很好。“夏天的客人——巡礼庙宇的燕子”也被引来在它的梁间、屋角筑巢繁殖，而“凡是它们生息繁殖之处，……空气总是新鲜芬芳”的。那真是一派和谐美妙的风光；“生息繁殖”更是大自然的秩序和规律。可是就在那门内关着的，却是反自然的、杀人的“地狱”。因此，次日清早，我们就听到列诺克斯说：“昨天晚上刮着很厉害的暴风”……凶鸟整整吵了一个漫漫的长夜，……“大地都在发热而战斗起来了”。此外“地面上被无边的黑暗所笼罩”，“猛鹰被鸱鸢啄死，骏马大发野性”！这一切表现“天怒”的惊人的骚乱，都是莎翁借狂放的想象来显示麦克白斯夫妇的滔天大罪的。更可怕的是，他们实际上已经变成了破坏自然和人生秩序的恶势力或“恶魔”

了，同时本身也丧失了人所应有的身心完整的自然状态，即麦克白斯所说的“the single state of man”^①而这正是《麦克白斯》表现大自然（或者自然——反自然）中的核心内容。

邓肯感谢麦克白斯的巨大功劳，表示已经开始把他“栽培”，并且还要努力使他“繁茂”，可是麦克白斯却“大逆不道”地“打开了王上的圣殿”，偷走了它的生命。对于两位王子来说，他把他们“血液的源泉”“生命的根本”切断了。他更以残暴的屠杀把苏格兰“母亲”变成了“坟墓”。当他陷入难熬的精神折磨时，他巴不得“一切秩序完全解体”，“让活人、死人都去受罪”；而为了要女巫回答他的问题，他宁愿世界毁灭，诅咒“谷物的叶片会倒折在田亩上，树木会连根拔起”，“大自然所孕育的一切灵奇完全归于毁灭，连‘毁灭’都感到手软了”。他自己“杀死了睡眠”，所以再“没有好好睡过。”他不能安心就餐（悲剧中两次宴席，他不是逃开，就是给完全扰乱），也破坏了人们的自然要求，所以贵族们祈求上

帝叫他们“仍旧能够享受食桌上的盛饕和酣畅的睡眠”。

根据当时人们的见解，人既要服从大自然的运转与秩序，又得顺应人类的天性和常情，以保持身心自然完整的状态。莎士比亚真是高度真实地展现出了麦克白斯扰乱秩序和常情，毁灭天然状态的罪责和苦楚。这是莎士比亚卓越独创性的一种表现和成就，这可以说是划时代的。他在描绘出犯罪与社会道德法则的冲突之外，进而揭示了犯罪同自然法则的矛盾；犯罪、杀人首先也是自我戕害。

在那可怕的世界里，黑暗的女巫们拿各种怪诞有机体的趾、齿、刺、翅、鳞、胃、肠肝等残禽碎块当作煮汤的材料。那同麦克白斯感到身心失调，眼、手、五官分裂紊乱的情况有着本质的联系或带有象征意义的呼应。人类和大自然的完整是不容破坏的，正象国家秩序不能长久被破坏一样。麦克白斯夫妇受到了无可逃脱的双重法则的报复——正义的力量“移动了”勃南森林；大自然的绿色战胜了人为的血红。

以上是主要的，另外，其他人物的强烈感受，往往也同大自然的变化或特殊境界密切相联；有时则通过人物对大自然的联想得到表现。麦克白斯对自己血手的惊呼，可算一个突出的例子。他感到奈普顿大神所有海洋中的水都不能洗掉手上的血迹，它们反而要把海水的碧绿染成一片殷红。

当麦克白斯听刺客禀报只杀死了班柯而弗里恩斯已逃走时，他马上感到：

“我的心病本来可以痊愈，现在它又要发作了；我本来可以象大理石一样完整，象岩石一样坚固，象空气一样广大自由，现在我却被恼人的疑惑和恐惧所包围拘束。”

(三幕四场)

这虽然只是以大自然的事物自比，却同样反映出当时的人们对自然事物和辽阔空间的感受与熟悉。但更鲜明的例子很多，下边谈麦克白斯内心世界时，还可列举。

综上所述，已可看出《麦克白斯》世界的基本轮廓，并初步感到它不同寻常了。一般说，凡呈现特殊事物（诸如神仙魔怪、人的幻象之类）及人和大自然的联系与呼应的艺术作品，大多具有一定浪漫主义特征，所以正是《麦克白斯》的特殊世界，决定了它的艺术风格。但上述轮廓还仅仅是剧本内容大的方面，更重要的还在于人的内心领域的不同寻常。

现在让我们回过头来再进一步体会莎士比亚是怎样呈现他的两个巨恶元凶的。那就得紧跟诗人想象力的闪闪荧光一步步窥视到他们内心隐蔽的深处去，从而看清他们的感情体验，他们道德和精神崩溃的可怕经历。

在整个悲剧里麦克白斯的主要行动有：谋杀邓肯，为杀班柯劝诱刺客，宴请群臣，寻找女巫和最后的应战。就他的行动量，或者说就其形成悲剧情节的数量来看，并不很多，然而伴随着这几个行动或者情节高峰的麦克白斯的精神动态，都是极其纷繁复杂、充满跌宕起伏，而难以计量的。这同麦克白斯的性格分不开。由于他最初并不是天生嗜血的屠夫，反倒是一个重视荣誉、有道德意识和诗人气质的人物，那就注定他不光是思想活跃，而是在野心与罪行的重压之下，陷入了极其激烈反常的身心震荡的状态。这一切，莎士比亚不是采用客观的描绘或叙述来表现，而是以锐敏的洞察力深入人物的灵魂来展示的。换句话说，他是让我们通过麦克白斯本身持续不断的体验，来直感到他的精神骚动，或者默察其异化过程。

比如戏一开头我们就逼真地看到了麦克白斯乍听女巫预言

时的强烈反应。他一方面对于自己头脑中出现的可怕念头感到难以自持的震惊，同时心里又按捺不住地“燃烧着热烈的欲望”。

“两句话已经证实，这好比是美妙的开场白，接下去就是帝王登场的正戏了。……为什么那句话会在我脑中引起可怖的印象，使我毛发悚然，使我的心全然失去常态，卜卜地跳个不停呢？想象中的恐怖远过于实际上的恐怖，我的思想中不过偶然浮起了杀人的妄念，就已经使我全身震撼，心灵在胡思乱想中丧失了作用，把虚无的幻影认为真实了。”

（一幕二场）

麦克白斯一连串的旁白以及班柯两次说出麦克白斯“吃惊”、“想得出神”，他们在“等候”他的旨意，使我们看到他是怎样一下子进入了黑暗、恶魔世界的精神状态。有人说演员在这里应该表演出麦克白斯两眼出奇地发直走神的样子，当然是正确的。麦克白斯虽然想到了也许命运会替他加上王冠，不用自己费力，但实际上他已经在想着促使预言实现。所以紧跟着马尔康被立为储君的决定，就在他心里挑起了杀念，虽然他也感到了它的严重和可怕：

“星星啊，收起你们的火焰！不要让光亮照见我的黑暗幽深的欲望。”

（一幕四场）

我们看到面对谋杀邓肯的难题时，他坐立不安，举止反常；他在心里反复斗争，权衡利害。老王的美德使他摹想出“怜悯”象“飘游的婴儿”等形象。他的想象是那样逼真生动，显示他

有天生的才华，而摹想的内容也是麦克白斯所流露和达到的道德敏感的最高点。可我们马上就发现，他的野心象扎了根的毒瘤似的不能割除。麦克白斯非常清楚他摆脱不掉那可怕的野心；野心会驱使他不顾死活地去冒天下的大不韪：

“没有一种力量可以鞭策我实现自己的意图，可是我的跃跃欲试的野心却不顾一切地驱替我去冒颠蹶的危险。”

（一幕七场）

二幕一场中他的头脑紧张狂乱到白热化程度，竟使他看到滴血匕首的幻影。请看诗人是以怎样“狂放”的想象，来具体显示出麦克白斯的敏感如何变成了病态、反常的神经质；而谋杀邓肯所引起的灵魂的骚乱，使他全身的感官也失去了应有的、和谐的功能。

谋杀邓肯，更是以揭示他的神经失常来加以表现的。他的灵魂中掀起了巨大风暴；他的听觉错乱了；他说不出“阿门”二字。他那关于“谋杀了睡眠”的惊恐和有关睡眠本身的遐想，显示出了精神的震荡以及对于睡眠和宁静的强烈的渴望。

然后是那难熬的折磨和自私到极点的怨恨：

“……让一切秩序完全解体，让活人、死人都去受罪吧，……”

恐惧紧紧地攫住了心灵，无止境的欲望使他感到“头脑里充满着蝎子”。这是麦克白斯的自我感觉；作为读者和观众，我们似乎也能直觉地感到了，他的精神状态正是如此。

在整个犯罪过程中，麦克白斯不时发出内心感触，即面对大自然或特殊情景的沉思、自责和狂想，或者哀叹一生的失败。这使我们既窥见他的诗人般的敏感和想象的能力，又看到他从

道德沦丧一步步堕落到精神崩溃。

比如夜半谋杀之前的沉思，只有罪恶的意识和极度的紧张，才会使他感到“在半个世界上，一切生命仿佛已经死去”，并且产生那种梦魇般可怕的联想——惨白的赫卡忒、形容枯瘦的“谋杀”、鬼似的蹑着脚步的塔昆、巡风豺狼的嗥叫。他呼吁大地不要听到他的脚步声，生怕砖石会泄漏他的行踪。

当谋杀老王的事件被发现时，他伪装哀恸，但随即就好象衷心悔恨地发出了深沉的慨叹，无意中说中了自己的悲剧的实质。

谋害班柯之前，天近傍晚，他讲到：“在蝙蝠完成它黑暗中的飞翔以前，……将有一件可怕的事情干完”，随着就向黑夜呼吁并从自己罪恶的意识发出对白日将尽、乌鸦入林的感触。他是那样畏惧班柯的高贵品性；那样害怕班柯的子孙将作王。他祈求“黑夜”为他毁除那个“重大的绊脚石”。他的饕餮的野心就是这样吞噬着他的心灵！

我们也看到麦克白斯在道德敏感完全熄灭下的疯狂与残暴；看到他在众叛亲离，面对讨伐危机时所感到的无限悲凉。他觉得自己的生命“象一片凋谢的黄叶”似地日渐枯萎了。他享受不到任何敬爱、服从和友谊。他的忐忑不安的、多疑的心胸，只能使他听到“低声而深刻的诅咒，表面上恭维的、违心的假话”。真是难熬的孤独、绝望和厌倦的情绪。这是他对于自己走上了人生绝路，遭到被人诅咒憎恶的可耻结局的招认与感慨。稍后，我们进一步看到，麦克白斯不但感情麻木了，而且完全失去了对于人和人生的任何信念。生活中间的悲惨景象不再使他震惊；对于夫人之死，他只有冷漠的怅惘而没有哀伤的悲恸。整个人生，无论是过去、现在和未来，他都认为是虚无、是“影子”、是“演戏”：

“明天，明天，再一个明天，……直到最后一秒钟的时间，我们所有的昨天，不过替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。……”

（五幕五场）

莎士比亚以如此卓越的诗的想象展现出了极不寻常的精神泯灭的悲剧。他最后给我们打开麦克白斯的心灵，使我们看到那儿只剩下了空虚！空虚！以及不自觉的讲滥调的姿态！

麦克白斯夫人的心灵又如何呢？

同样的“不寻常”和“难以掌握”；尽管不是那样地充满矛盾，莎士比亚也让我们从她的感受和感受来窥见她的内心世界。

从最初对预言的迷信、欣喜和狂热，到最后神经的总崩溃，这中间她体验了一段怎样的经历啊！用“舌尖的勇气”诱劝麦克白斯；紧张谋划和参与凶杀；用伪装硬撑来对付可能暴露的危机，对于至高尊荣和预想的幸福的幻灭；无处倾述的孤独失望和无限的疲惫。

皇冠戴在头上之后，替麦克白斯和替自己担惊受怕，已经使她感到生不如死：

“费尽了一切，结果还是一无所获，……”

置身在充满着疑虑的欢娱里，……还不如那被我们所害的人，倒落得无忧无虑。”

（三幕五场）

而她的夜游症，正象医生所说的，完全是“心理上的一种重大的纷乱，一方面入于睡眠的状态，一方面还能象醒着一般做事。……”从她夜游时断续的梦境和洗不净手上血腥的梦魇，

我们看到了她曾表示不屑于多想的大罪，实际上又是怎样折磨她的灵魂。

以上就是莎士比亚给我们展现出来的，两个悲剧主人公的内心世界。那完全是一种罪恶、可怕而又可悲的精神变异，同时包含着从神经反常到彻底崩溃的病态的骚乱。莎士比亚选择的是典型人物。他们又有着极为突出和难以掌握的特点与个性；而各自的性格叫他们在共同的堕落中有不同的体验和苦楚。特别是麦克白斯，从英雄变成了凶手和暴君，从“过多人情的乳臭”到“习惯于杀戮的思想”；他的想象和思路又是那样地活跃奇特、富有才气，假如不是揭示得准确深刻，细致入微，恐怕令人难以置信。而莎士比亚显示出了动人的真实性，使人物狂乱奇特的思维活动和内心的隐秘历历在目。这样着力于显示人物的心灵，强烈的、极端的、反常的感情与情绪，这就无形中决定了《麦克白斯》风格的浪漫主义倾向。

更须注意的是悲剧里的内心揭示所反映的莎士比亚的道德激情。莎士比亚是怀着强烈的激情并从他的人文主义社会道德理想——人与人之间的仁爱和睦，仁君治下的社会和谐，来揭露和鞭笞麦克白斯夫妇反人道的罪行的。而由于莎士比亚历来对于“人”以及“人”的巨大可能性的信念，他也是以深切惋惜的心情来写他们的沉沦，借以显示虚妄的欲念导致人的堕落和自戕的可悲。莎士比亚这种人文主义理想有它的局限性，但必须肯定，正是这种理想的激情使他的悲剧比欧洲当时和后来具有浪漫主义倾向的情节剧和传奇剧等获得了远为不同的，甚至可以称得起“崇高”的艺术风格。

顺便指出，莎士比亚着力于展示悲剧主人公的精神世界，使《麦克白斯》预示了一种现代性特点，即心理学的真实，对

心理活动和心理变态的兴趣。

莎士比亚还以人文主义理想的激情来塑造悲剧性环境，这我曾经谈过，不再赘述。总之，麦克白斯世界产生了巨大的、罪恶的典型人物，而他们的罪孽又反过来加剧了那个畸形社会的实质。通过对“血腥”、“黑暗”和“混乱”的描绘，莎翁直接、间接地渲染出了人民处境的险恶与悲惨。有人说，莎翁让悲剧主义意识弥漫了《麦克白斯》全剧，好象人并不能自主，因为人是生活在由某种巨大的神秘力量影响着人类命运的宇宙之中。果真如此，那倒可能是前边所谈的，一种时代特点的反映——即人对“超自然物”的迷信。但实际上，莎翁的想象也可以是十分昂扬的。我们看到讨伐大军不仅终于歼灭了元凶祸首，而且是利用大自然的好处获胜的。他们让森林“搬了家”并且是把象征青春、生命、生长与和平的绿色枝干高举在头上前进的。这样的诗意的想象，真正是“奇而不失其真”！这就给《麦克白斯》的“不寻常”的世界和风格更点染了浪漫主义光彩。

现在该看看它的“不寻常的”剧诗了。

“不寻常”的戏剧诗

《麦克白斯》所呈现的“不寻常”的世界，说明莎士比亚不象他同代某些写实派的作家那样按生活表面的样子来写生活，而是深入提炼与大胆综合有代表性的生活特征，并以大量诗意的渲染来创造更加可信的真实。因此，要领会《麦克白斯》的艺术风格，首先得看到莎士比亚是一位诗人，一位伟大的文艺复兴戏剧诗人。他的“天才的内在的特点”，就是他的诗人的灵魂与气质，诗人感受事物的异常敏锐性，和诗人丰富

活跃的想象力和深邃的洞察力。所以尽管莎士比亚的人文主义思想使他对剧中的“坏蛋—英雄”保持了道德批判的严峻性，但他诗人的想象仍旧把他带进了人物的处境和心灵深处，并且不期而然地大大缩短了观众与人物之间的距离。（而这往往是浪漫主义文艺的特点之一）。可以说，如果没有莎士比亚的敏锐的想象和语言的表现力，麦克白斯的形象，特别是他的心灵活动与矛盾、情绪和沉思，就必定会黯然失色、简单呆板起来。

关于这个问题，只靠抽象的评介，是不容易弄清的，但稍稍看看十七世纪后半期重新上演莎士比亚戏剧的英国演出者达文南特^⑧对《麦克白斯》的改写，就会一目了然了。比如D·巴托罗莫兹在他的《〈麦克白斯〉和有关演员》^⑨中就做了下面的、很有说服力的对比。三幕二场中麦克白斯呼吁：

Come, seeling night,
Scarf up the tender eye of pitiful day,
And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to pieces that great bond
Which keeps me pale! Light thickens, and the crow
Makes wing to th' rooky wood;
Good things of day begin to droop and drowse,
Whiles night' s black agents to their preys do rouse.

“来，使人盲目的黑夜，遮住可怜的白昼的温柔的眼睛，用你无形的毒手，毁除那使我畏惧的重大的绊脚石吧！天色在朦胧起来，乌鸦都飞回到昏暗的林中，一天的好事开始沉沉睡去，黑夜的罪恶的使者却在准备攫捕他们的猎物。”

达文南特改为：

Come, dismal Night,
Close up the Eye of the quick sighted Day,
With thy invisible and bloody Hand.
The Crow make Wing to the thick shady grove,
Good things of Day grow dark and overcast,
Whilst Nights' black Agents to their Preys make haste.

来，可怕的夜晚，用你无形的血手关闭上白天的机敏的眼睛，
乌鸦飞向茂密多影的林中，
一天的好事变得昏暗阴郁起来，
黑夜的罪恶的使者匆匆扑向它们的猎物。

达文南特无视麦克白斯性格中“过多人情的乳臭”的特点，也完全忽略了他对于班柯后代将作王的预言，感到多么愤恨和惧怕，就随意删去了“可怜的白昼的温柔的眼睛”以及“毁除那使我畏惧的重大的绊脚石”这两行重要诗句。此外，经他一改，表现傍晚的意境以及淤积于麦克白斯心里的“黑暗”的沉重感，便完全消失了。诗句的柔和的音响与敏感性（如使用W, dr等前韵、oo的圆音——wing……rooky wood, good……droop……drouse）也全都被熨平或删削。

又如一幕四场中，麦克白斯听老王宣布立马尔康为肯勃兰亲王之后，立即起了杀念，莎士比亚原诗及其译文是：

Stars, hide your fires!
Let not light see my black and deep desires,
The eye wink at the hand; yet let that be,
Which the eye fears, when it is done, to see.

“星星啊，收起你们的火焰，
不要让光亮照见我的黑暗幽深的欲望，
眼睛啊，别望这双手吧，可是我仍要下手，
眼睛怕看的事，等做完了，再看吧。”

达文南特却在“黑暗幽深的欲望”之后，增改为：

The strange Idea of a bloody Act
Does into Doubt all my Resolves distract.
My Eye shall at my Hand connive, the Sun
Himself should wink when such a Deed is done.
“一个血腥行动的奇怪思想把我所有的决心岔成疑虑。
我的眼将对我的手默许，连太阳自己，
当这样的事干了之后，也都要眨眼。”

这完全是不顾原意，任意改动。莎士比亚原作写麦克白斯在杀人邪念的重压之下，感到眼手分歧，手要犯罪行凶并强制眼睛接受，从而表达出欲念强奸良知，使人的和谐的整体分裂的含意。这是麦克白斯的富有戏剧性的内心活动。达文南特不能透视人物本身的矛盾，用什么“思想”、“疑虑”、“太阳”等把人物的感觉弄模糊，把诗句也弄得平庸复杂了。

二幕二场麦克白斯谋杀邓肯之后看到自己的血手时惊呼：

What hands are here! Ha! they pluck out mine eyes!
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green—one red.

“这是什么手！嘿！它们要挖出我的眼睛。奈波顿大神所有海洋的

水，能够洗净我手上的血迹吗？不，恐怕我这一手的血，倒要把一碧无垠的海水，染成一片殷红呢。”

达文南特改为：

What hands are here! Can the Sea afford
Water enough to Wash away the Stain?
No, they could add a Tincture to
The Sea, and turn the Green into a Red.

“这是什么手！大海能有洗净这污迹的足够的水吗？
不，它们倒要给大海增添一种酊剂，把绿变红。”

达文南特的诗真是令人感觉冰凉和拘谨。他的用词和比喻，什么“酊剂”、“提供”、“足够”、“污迹”等都显得平凡枯燥，不仅大大削弱了原诗中雄伟宏大的意象，而且把麦克白斯发自内心的惊恐、他对自己深陷其中的那种巨大邪恶的敏感，给整个减弱了。

五幕三场里，麦克白斯面临被讨伐的危运而烦躁绝望，他对那吓坏了的仆人大叫：

The Devil damn thee black, thou cream-fac' d loon!
Where gott'st thou that goose look?

“魔鬼罚你变成炭团一样黑，你这脸色惨白的狗头！你从哪儿得来这么一副呆鹅的蠢相？”

可是达文南特却给改成简单的

Now Friend, what means thy Change of Countenance?

噢，朋友，你的脸色变样意味着什么？

他害怕人物在特定情境中所必有的粗暴，而代之以莫须有的温和。

达文南特首先缺乏真正的诗人的敏感、激情与想象；其次也没有创作戏剧诗的技巧。他的作品或改作，充其量，也只是平凡的诗体剧，绝不是戏剧诗。后一种，连莎士比亚也是在长期创作实践中逐步掌握的，而在《麦克白斯》里，已达到炉火纯青的境地。他早期作品中常有的单纯描绘性的段落，这时已极少见。那种描绘所起的作用，特别是在人物形象本身还不够鲜明时，只能提供背景和一定的气氛。而在后期大悲剧里则是情景交融的展现。前者是抒情性的，后者才是戏剧性的。一个最好的例子就是谋杀邓肯之前，麦克白斯的“现在半个世界上一切生命仿佛已经死去，罪恶的梦景扰乱着平和的睡眠”等独白。

《麦克白斯》的诗行凝炼紧凑，它蕴含的力量似乎能激发人的想象去捕捉无穷的弦外之音。这种戏剧诗又有复杂的变化和极大的柔顺性、适应性。它随着人物的处境和心理变化，可以从恬静到骚乱，从沉思到咆哮，从低柔到激越。它往往是含蓄的而不是浅显的；是暗示性的、充满着主观感受的，而不是陈述的、理智的。它已经排除了早期堆砌泛冗的缺陷，而比起古典主义和现实主义的语言风格来，它还以丰富多采、联想翩翩致胜。迅速变换的暗喻多于明比；词汇准确、具体，富有形象性和感官性；人物的思想从而变得鲜明和具体化了。莎士比亚不排除口语，然而写出来的却和日常用语不同。拿麦克白斯关于“明天”的独白来看，它里边的文词通俗易懂，然而却是极不寻常的戏剧诗。为了表现出麦克白斯彻底绝望和空虚的情绪，莎士比亚使用了一系列很普通而又富于表现力的暗喻，如

“短促的烛光”、“行走的影子”、“指手划脚拙劣的伶人”、“愚人所讲的故事等。”这些，连同诗句的声调，给人一种有气无力的、单调厌倦的感觉；或者说各种因素融汇在一起，一下子照亮了整个情境。再如四幕一场麦克白斯命令女巫们回答问题时所发出的一系列排句，“即使”……（如何……如何）：

“即使你们放出狂风，……；即使汹涌的波涛……；即使谷物的叶片……；即使城堡……；即使宫殿和金字塔……；即使大自然……；完全归于毁灭，……我也要你们……”

这也是为了积聚效果，而形象和音响所表现出来的，完全是不可遏止的无理性的疯狂和欲望。

正是这样的戏剧诗，使莎士比亚给表演艺术打开了新的境界，提出了艰难的课题。巴托罗莫兹谈论《麦克白斯》的各代演员时，介绍了法国演员让·路易·巴洛尔特的感受。后者在《关于戏剧的新的思考》^⑩中，曾从表演的角度肯定莎士比亚卓越的戏剧诗，认为它能使演员进入一个“特殊的诗意的世界”，当演员生活于他所讲的诗里，对于戏剧性变化的透视可以使他“体验到一种格外清朗或觉醒的状态”，一下子“获得一种升高了的意识”，从而使观众着迷。

所以，如果没有莎士比亚的不寻常的剧诗，也就无法充分表现出《麦克白斯》的“难以掌握的”世界；而那个世界尤其需要赫兹利特所说的“狂放的想象”。

关于想象，莎士比亚早在《仲夏夜之梦》里强调过。他借剧中人特修斯之口把诗人、疯子和情人并列，说他们“所理会到的永远不是冷静的理智所能充分了解的”。他指出：

“诗人的眼睛在神奇而狂放的一转中便能从天上看到地上，由地下看到天上，想象会把不知名的事物，用一种形式呈现出来，……空虚的无物也会有了居处和名字，……”

（五幕一场）

这就是说，诗人无限自由的想象力，能够超越和补充理智，能使抽象的意念形象化，能够激起活跃的联想。莎士比亚关于诗人想象力的台词既是对想象的热情肯定，又是无意中的自白。莎士比亚的想象力，在《麦克白斯》里达到了高峰，特别在全剧十分明显的象征手法上表现了出来。

我们不赞同某些当代英美评论者，把《麦克白斯》完全视为“诗”与“象征”，认为主题应从诗的语言中得出；只有诗和诗的想象是主要的，而人物、情节、矛盾纠葛等，都是次要的。有人更把《麦克白斯》看成是一个“设计图”或“图样”，认为麦克白斯和麦克白斯夫人不过是“图”的组成部分，是“意象”和“象征”。这就把《麦克白斯》的象征性当成脱离生活与戏剧内容的抽象特征了。但实际上，它是思想和生活本质的形象化。在这出戏里，莎士比亚特意运用了许多象征性事物、象征性比喻和情节来显示生活的真实。《麦克白斯》是强烈的戏剧或戏剧诗，这同莎士比亚既是诗人又是深谙舞台的戏剧家是不可分割的。

悲剧中的女巫，一方面是附属于麦克白斯“世界”和精神生活的“超自然”物，同时又是莎士比亚化腐朽为神奇的象征。戏一开头女巫出现，就给悲剧定了调子，增加了神秘感。19世纪英国评论者柯洛律治早就指出了这一点。她们象征宇宙之间和社会之间的黑暗势力，也可以说是邪恶的拟人化。

同女巫相近但不露面的“凶恶”与“残酷”的象征，还有那“注视人类恶念的魔鬼们”，把它们“无形的躯体散满在空间，到处寻找为非作恶的机会”，而比女巫的黑暗影响更可怕的是，它们能够“进入”人的胸中，改变人的本性。莎士比亚真是“借助于强烈的想象，让空虚的无物获得了一种本质的特征”。他借此进一步渲染黑暗气氛，同时也揭示了向这种恶魔呼吁的麦克白斯夫人的灵魂的乖谬。

二幕二场中那座曾经受邓肯和班柯称赞的城堡，变成了杀人的魔窟。莎士比亚特别利用“看门人”的玩笑和玛克德夫的敲门，来着力突出“地狱”的象征。那就使人联想到宗教的传说，耶稣拯救世人，特别是当“末日”来临时，他将要敲开地狱之门，战胜魔鬼，拯救人类灵魂，而中世纪英国神秘剧如《劫掠地狱》、《耶稣下降地狱》等，就表现这种内容，为很多观众所熟悉。在《麦》剧里，来敲门的是麦克德夫，似乎能象征他将是恶魔的战胜者。看门人很快感到“这儿太冷当不成地狱呢”，似乎更有“那地方比地狱都更冷酷”的含意。

班柯的“鬼魂”也可以说是用来表现麦克白斯内心恐惧和残余良心的象征。当麦克白斯最后斥退眼前的幻象时，他也终止了自己良心的蠕动。第四幕女巫做法时出现的幻影，既是她们搞模棱两可骗术所玩弄的把戏，又是具有多重象征意义的细节。戴盔的头告诉麦克白斯“要留心麦克德夫”，正是麦克白斯本人的内心恐惧已经转移到麦克德夫身上的投影。满身是血的婴儿，象征剖腹而生的麦克德夫，但也象征被杀害的无辜与“怜悯”，即麦克白斯想到邓肯美德时所说的“怜悯”。而杀人就是扼杀了“怜悯”与“仁慈”，就是“人性”退出，魔性进来。富有讽刺性的是，由“流血婴儿”和戴王冠拿树枝的“孩子”说

出了麦克白斯的狠毒的决心：“啊，要残忍、勇敢、坚决”，“要象狮子一样的骄傲而无畏……”。头戴王冠，手拿树枝的孩子是更为重要的象征。它同时象征太子马尔康和走动的勃南森林，亦即人民的反抗以及永存的大自然秩序和生命力。麦克白斯错误地解释了这第三幻象的严重意义，而只痛恨八王的幻影；实际上正是它所显示的几重力量，恢复了第四个幻影所象征的国家的秩序和康宁——连续不断的国王的统治；苏格兰、英格兰、爱尔兰的统一与和平。

此外，象“麦克白斯杀死了睡眠”和“洗不净的血手”，都是人生道德规律的象征；它们不仅不抽象，而且被化为震撼心灵的心理幻觉和悲剧情节。

《麦克白斯》里这种象征手法发挥了渲染气氛、活跃场面、推动戏剧情节等作用，同时也有助于展示性格，表现人生道德法则。它们共同说明《麦克白斯》确实在“想象的狂放”方面占先。

同象征手法紧密相连的，是悲剧台词里大量的诗的比喻，其中有的也是象征性的。这是《麦克白斯》剧诗风格的又一突出特征。研究莎士比亚比喻的卡罗兰·斯波金认为：在这方面，这出悲剧比当时任何一部作品都更丰富、更多样、更有想象力^⑩。她认为它们是复杂的、互相交织重复的，而主要的比喻有四种：如用小人物穿大衣服的形象来让人联想麦克白斯是一个篡位者、一个扒手；用那种在旷地上空回荡震荡着的声音来比喻邪恶的无边影响；用光明比喻善良，黑暗比喻邪恶与死亡；用疾病比喻社会灾难，而把马尔康比作医治可怜国家的良药。除斯波金之外，其他论者们也曾分析《麦克白斯》剧中的比喻。K·缪尔就指出过斯波金论点的不足^⑪；我们也看到，斯波金未提及然而也是很重要的明比和暗喻，象以植物的播种与生长

来比时间的演变或好人之间的关系；用日常生活事物，如吃饭、睡眠来象征正常的生活秩序和正当的人生欢乐；用手眼等官能的矛盾失常来比喻人们所应有的身心和谐的破裂。莎士比亚把麦克白斯的罪恶、恐惧、良心不安和巨大的精神震荡，动人心弦地凝聚在这类象征性比喻之中；相反，班柯把燕子叫做“夏天的客人”，把燕子筑巢说成是“安置吊床和摇篮”，就恰当地反映出他的正常朴实的心境与性格。总起来看，播种、生长、吃饭、睡眠、居住生息等等大自然和日常生活的比喻，都代表当时人文主义者认为人应该保持正常的自然状态，社会应该满足人性自然要求的进步观点。生活起居的混乱意味着道德行为和社会秩序的混乱，而剧中这方面的比喻，起到了使语言生动具体、从小见大的作用。

《麦克白斯》语言风格的另一个十分突出的特征，是大量使用正反对比(或对句——Antithesis)，从女巫上场后的“美即丑恶，丑即美”，到将近结尾时说小西华德“刚刚活到成人的年龄，就象男子汉似地死去了”这两个对句之间，几乎每一页上都可以看到。这一点，西方评论者也已指出，根据M·柯尔伯的统计，剧中这种正反对比出现过不下四百余次^④。但是他们对于为什么才有这一特点，说明莎士比亚的什么才能，未作认真的分析。柯尔伯认为它们是被用来为全剧总的图画——即宇宙战争中间一种特殊的、罪恶与美德相抗争的图画来服务的。但正如K·缪尔所说^⑤，剧中有许多正反对比并不能归入这种划分之中。另外象维尔逊·奈特所说，它们是表现“破坏”(distraction)与“创造”(creation)的斗争^⑥，也不能令人满意。我们必须从它们本身不同的内容来看它们所涉及的问题的广泛性，从而对于《麦》剧的风格和莎士比亚的思想方法获得进一

步的认识。下面试着分别举出一些例子，但内容分类只可能是相对的，大致如此的：

（一）善与恶；“人性”一反“人性”；正义——反正义

“解除我的女性的柔弱，用最凶恶的残忍自顶至踵贯注我的全身”；“把我的乳水当作胆汁吧”；“应当保障他身体的安全，怎么可以持刀行刺”；“人们的笑脸里都暗藏着利刃；越是跟我们血统相近的人，越是想喝我们的血”；“我把我的永生的灵魂送给了人类的公敌”；“我这样惊吓着您，已经是够残忍的了；要是有人再加害于您，那真是太没有人道了”；“我所有的越多，我的贪心越不知餍足”；“我的猖狂的欲念冲决一切节制和约束”；“我的习惯于杀戮的思想，再也没有什么悲惨的事情可以使它惊悚了”。“我一定要从尚未揭发的假面具下面，探出叛逆的阴谋，和它作殊死的斗争”；“祝福那些把恶事化成善事，把仇敌化为朋友的人们”；“适宜于统治！不，这样的人是不该让他留在人世的”；“我的淫欲是没有止境的；你们的妻子、女儿、处女都不能填满我的欲壑”；“要是我掌握了大权，我一定要把和谐的甘乳倾入地狱，扰乱世界的和平，破坏地上的统一”。

（二）自然——反自然

“你们应该是女人，可是你们的胡须却使我不敢相信你们是女人”；“是的，要是麻雀能使怒鹰退却，兔子能把雄狮吓走的话。”；“我的眼睛倘不是上了当，受其他知觉的嘲弄，就是兼领了一切感官的机能”；“太阳永远不会见到那样一个明天”；“照钟点现在应该是白天了，可是黑夜的魔手却把那盏

在天空中运行的明灯遮蔽得不露一丝光亮”；“麦克白斯永远不会被人打败，除非有一天勃南的树林会冲着他向邓西嫩高山移动”；“叹息、呻吟、震撼天空的呼号，都是日常听惯的声音，不能再引起人们的注意”；“葬钟敲响的时候，谁也不再关心它是为谁而鸣”；“这是心理上的一种重大的纷乱，一方面入于睡眠的状态，一方面还能象醒着一般做事”；“班柯已经下葬了；他不会从坟墓里出来的”。

（三）模棱两可；想象与实际；真和假、表和里

“你们到底是幻象呢，还是果真象你们所显现的那样生物”；“想象中的恐怖远过于实际上的恐怖”；“魔鬼为了要陷害我们起见，往往故意向我们说真话，在小事情上取得我们信任，然后在重要的关头，我们便会坠入他的圈套”；“把虚无的幻影认为真实了”；“您欺骗世人，必须装出同世人同样的神气”；“让人家瞧您象一朵纯洁的花，可是在花瓣底下却有一条蛇”；“去，用最美妙的外表把人们的耳目欺骗，奸诈的心必须罩上虚伪的笑脸”；“世上还没有一种方法，可以从一个人的脸上探察他的居心，他是我所曾经绝对信任的一个人”；“他会同时站在两方面，一会儿帮着这个骂那个，一会帮着那个骂这个”；“天使总是光明的，尽管最光明的天使已经堕落”；“您可以一方面尽情欢乐，一方面在外表上装出庄重的神气，世人的耳目是很容易遮掩过去的”；“啊！太巧妙，也是太真实的描绘”！“我开始怀疑起那魔鬼所说的似是而非的暧昧的谎话了”；“愿这欺人的魔鬼再也不被人相信，他们用模棱两可的话愚弄我们，听来好象大有希望，结果却完全和我们原来的期望相反”。

（四）得与失；行为与结果——

“他所失去的也就是尊贵的麦克白斯所得到的”；“我们树下血的榜样，教会别人杀人，结果反而自己被人所杀”；“把毒药投入酒杯里的人，结果也会自己饮鸩而死”；“要是我在这件变故发生以前一小时死去，我就可以说是活过了一段幸福的时间”；“为了凯觎富贵而丧失荣誉的事，我是不干的”；“费尽了一切，结果还是一无所获；我们的目的虽然达到，却一点也不感到满足”；“我们为了希求自身的平安，把别人送下坟墓去享受永久的平安，可是我们的心灵却把我们磨折得没有一刻平静的安息，使我们觉得还是跟已死的人在一起，倒要幸福多了”；“反常的行为引起反常的扰纷”；“所有阿拉伯的香料都不能叫这只小手变得香一点”；“我不愿为了身体上的尊荣，而让我的胸膛里装着这样一颗心”；“以不义开始的事情，必须用罪恶使它巩固”；“我已经两足陷于血泊之中，要是不再涉血前进，那么回头的路也是同样使人厌倦的”；“要是你说了谎话，我要把你活活吊在最近的一株树上，让你饿死，要是你的话是真的，我也希望你把我吊死了吧”。

（五）人生价值混淆，美丑、黑白互相颠倒

“我从来没见过这样丑恶而又美好的日子”；“可是我却为你的天性忧虑。它充满了太多的人情的乳臭，使你不敢采取最近的捷径，你希望做一个伟大的人物，你不是没有野心，可是你却缺少和那种野心相联属的好恶；你的欲望很大，但又希望只用正当的手段；一方面不愿玩弄机诈，一方面却又要作非分的攫夺”；“他的高贵的天性中有一种使我生畏的东西”；“这

世上做恶事才会被人恭维赞美，做好事反被人当作危险的傻瓜”；“它是一个愚人所讲的故事，充满着喧哗和骚动，却找不到一点意义”；“呸，我的爷，呸！您是一个军人也会害怕吗”；“灌溉这一朵国家主权的娇花，淹没那凭凌它的野草”；“你要残忍、勇敢、坚决；你可以把人类力量付之一笑，因为没有一个人所生的人可以伤害麦克白斯”；“你要象狮子一样骄傲而无畏，不要关心人家的怨怒，也不要担忧有谁在算计你”；“黑暗的麦克白在相形之下，将会变成白雪一样纯洁；我们可怜的国家看见了我的无限的暴虐，将会把他当作一头羔羊。”

从以上“正反对”的例子我们已经可以看出，剧本语言的这个特点完全是由悲剧的整个内容所决定的。它首先是和悲剧总的主题：邪恶欲望吞灭人性和毁坏社会相联系的，同时又和悲剧里的重要思想线索：揭示人生价值颠倒、美丑混淆、表里不一、似是而非的欺骗等密切相联。它同人物性格的内在矛盾以及戏剧情节的发展变化也都有内在联系。因此，象上边表现人性、反人性，人道、反人道，自然、反自然，真与假，想象与实际，行为与结果，得、失、成、败等等的正反词汇、短语与成句的例子极多，不能一一列举。所谓要表现什么“破坏”与“创造”的对抗的看法，是不足以说明以上内容的广泛和风格的特殊的。但除去和上述几方面内容密切相联之外，它们实际上还被用来表达各种人生问题和现象，以及事物与时空的运动规律等等。比如：

（六）人的各种感情和品质的对比

“我的洋溢在心头的盛大的喜乐，想要在悲哀的泪滴里隐藏它自己”，“他简直不知道应当惊异还是应当赞叹”，“您

为什么这样吃惊，好象害怕这种听上去很好的消息似的”；“我既不乞讨你们的恩惠，也不惧怕你们的憎恨”；“到处跟随着我们的挚情厚爱，有时候反而给我们带来了麻烦”；“让‘我不敢’永远退随在‘我想要’的后面吗”；“谁能在惊愕之中保持冷静，在盛怒之中保持镇定，在激于忠愤的时候保持他的不偏不倚的精神”；“用语言把你的悲伤倾泄出来吧；无言的哀痛会向那不堪重压的心低声耳语，叫它裂成片片的”；“让我们用壮烈的复仇做药饵，治疗这一段惨酷的悲痛”；“我要拿出男子汉的气概来；可是我不能抹杀我人类的感情”。

（七）人的各种处境与行动的矛盾

“我们正在兴高采烈的时候，却又遭遇到重大的打击”；“你的功劳太超越寻常了，飞得最快的报酬都追不上你”；“这种神奇的启示不会是凶兆，可是也不象是吉兆”；“在火热的行动中间，言语不过是一口冷气”；“酒把他们醉倒了，却提起了我的勇气，浇熄了他们的馋焰，却燃起了我心头的烈火”；“喝酒对于淫欲也可以说是个两面派；成全它又破坏它，捧它的场，又拖它的后腿；鼓励它，又打击它，替它撑腰，又让它站不住脚”；“杀人的利箭已经射出，可是还没有落下，避过它的目标是我们唯一的活路”；“这是跟我们切身相关的事情，为什么我们一言不发”；“明知没有网开一面的希望，就该逃避弋人的罗网”；“无法挽回的事，只好听其自然”；“泰然自若地抬起您的头来，脸上变色最易引起猜疑”；“难道你把自己沉浸在里面的希望只是醉后的妄想吗”；“那时候，无论时间和地点都不曾给你下手的方便，可是你却居然决意要实现你的愿望；现在你有了大好的机会，你又失去勇气了”；“单单做到了这

一步还不算什么，总要把现状确定巩固起来才好”；“我宁愿你站在门外，不愿他置身室内”；“我本来可以象大理石一样完整，象岩石一样坚固，象空气一样广大自由，现在我却被恼人的疑惑和恐惧所包围拘束”；“让我们找一处没有人踪的树荫，在那里把我们胸中的悲哀痛痛快快地哭干净吧。让我们还是紧握着利剑，好象汉子似的卫护我们被蹂躏的祖国吧”；“从这一刻起，我心里一想到什么，便要立刻把它实行”；“我们自己还不知道，就已经蒙上了叛徒的恶名；一方面恐惧流言，一方面却不知道为何而恐惧”；“就象在一个风波险恶的海上漂浮，全没有一定的方向”；“他虽然有父亲却没有父亲一样”；“您的忠诚的人格决不会因为我用小人之心去测度它而发生变化”；“请您不要把我的多心引为耻辱；为了我自己的安全，我不能不这样顾虑”；“我希望我也有同样好的消息给你们！可是我所要说的话，是应该把它在荒野里呼喊，不让它钻进人们耳中的”；“既然谁也不能奈何我们，为什么我们要怕被人知道”；“他们的头脑燃起复仇的怒火，即使心如死灰的人，为了这种痛入骨髓的仇恨也会激起流血的决心”；“你已经知道你所不应该知道的事。我想她已经说了她所不应该说的话”；“她需要教士的训诲甚于医生的诊视”；“良心负疚的人往往会向无言的衾枕泄漏他们的秘密”；“我心里所想的，却不敢把它吐出嘴唇”；“受他命令的人，都不过奉命行事，并不是出于对他的忠诚”；“口头的推测不过是一些悬空的希望，实际的行动，才能够产生决定的结果”；“就象一个矮小的偷儿穿了一件巨人的衣服一样束手绊脚”；“他们已经束缚住我的手脚，我不能逃走，可是我必须象熊一样挣扎到底”；“我的剑倘不能刺中你，麦克白斯，我宁愿让它闲置不用”。

此外，还可看到象表现生命与死亡，现在与未来，大众与个人，上天与人世，新与旧，恶与更恶以及事物与自然的发展规律等等的例子，如：

“不要贪恋温柔的睡眠，那只是死亡的表象，瞧一瞧死亡的本身吧！瞧瞧世界末日的影子”；“睡着的人和死了的人不过和画像一样；只有小儿的眼睛才会害怕画中的魔鬼”；“死亡与天性正在争夺他们，决定他们是死是活”；“善良人的生命往往在他们帽上的花朵还没有枯萎以前就化为朝露”；“那暴君还没毁坏他们的平静吗？没有，当我离开他们的时候，他们是很平安的”〔按：原文well at peace可作安息即死去讲〕；“你的信使我飞越蒙昧的现在，我已经觉到未来的搏动了”；“一小时以前的变故，在叙述者的嘴里就已经变成陈述，每一分钟都产生新的祸难”；“怕只怕我们的新衣服不及旧衣服舒服哩！”

“难道上天看见这一幕惨剧而不对他们抱同情吗”；“要是我放他逃走了，那么上天饶恕他吧”；“麦克白斯气数将绝，天诛将至”。“是和大众有关的呢？还是一两个人单独的不幸”；“天良未泯的人，对于这件事谁都要觉得象自己身受一样伤心，虽然你是最感到切身之痛的一个”。

“最恶劣的事总有一天告一段落，或者逐渐恢复原状”；
“黑夜无论怎样悠长，白昼总会到来的”。

类似例子举不胜举，它们不是少量地散见于台词之中，而是大量地连续涌现，使人感到美不胜收。这使我们不能不惊奇莎士比亚是怎样极力从人物、情节和思想出发来确定悲剧的语言特色，从而进一步增强悲剧的艺术性——形式与内容浑然一体。剧中正反对也让我们进一步看出莎翁在语言的锤炼上曾经下过怎样的功夫。无庸讳言，翻译定使原文减色，但即便如此，

我们仍能领略其简洁精炼、清湛锐利的特点，也仍可以看出它常常象警句或谚语似的富有人生哲理或智慧，同时本身也含有一种戏剧性。《麦克白斯》戏剧语言的这种耐人寻味的意蕴同悲剧中突出的“狂放”的想象，两者相反相成，给全剧的艺术风格增添了深沉感。

同样引起我们注意的是，全剧这种正反对也显示出了莎士比亚的世界观和思想方法的进步性。尽管时代和历史的局限使他摆脱不了宗教迷信观念，然而他已经完全不受中世纪经院哲学思维方式的束缚，而颇有些朴素唯物主义和辩证法的思想观点了。以上的例子反映他洞察人生的各种领域或问题，能够抓住事物的内在与外在的矛盾，看出它们发展变化的规律，相互之间的关系与差别，而不是孤立地、静止地、片面地观察和权衡一切。正是由于这种辩证发展的观点，莎士比亚的大悲剧多少蕴含着一种内在的乐观精神；特别作为具有莎翁英国史剧特点的《麦克白斯》，其结尾处的昂扬精神更为突出。上面所举最后一例正反对句，“最恶劣的事总有一天告一段落……”，实际上可以视为这种精神和悲剧结构的富有哲理意味的概括。另一方面，从麦克白斯个人命运来说，这一出戏则是莎士比亚悲剧中间“最为悲惨”的了。这也是以莎士比亚见到的生活规律为基础的，即：在“美好”与“丑恶”，或“人性”与“反人性”的斗争中，无止境的欲望和相随的恐惧，必然会使量变导致质变。麦克白斯从血腥走向血腥，直到彻底毁灭的悲剧结局。

所以说，《麦克白斯》既是离奇“狂放”的，又是极为真实的。这也就是它的艺术风格的总的特征。

注 释：

- ① 见《法国戏剧大师老科格兰论演技》一文，载于《外国戏剧》杂志1980年第一期。
- ② 辛尼加(L· Seneca, 公元前4?—公元65)，罗马悲剧家，其剧作对英国文艺复兴时期的戏剧颇有影响。
- ③ 赫兹利特：《莎士比亚戏剧人物论》，见《古典文艺理论译丛》第九辑，第45页，人民文学出版社1964年版。
- ④ 马娄(C· Marlowe, 1564—1593)，英国戏剧家，他的《马耳他的犹太人》是以坏蛋为主人公的悲剧。
- ⑤ 巴达撒尔·卡斯蒂里奥尼(Baldassar Castiglione, 1478—1529)：《侍臣论》(1582)，见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(一)，中国社会科学出版社。
- ⑥ 有的论者认为“Single”一词可作软弱讲，即“人的软弱状态”，但通观全剧的内容，此词应该是“统一”、“完整”的意思。
- ⑦ 朱生豪译文，最后一句根据原文有所改动。
- ⑧ 达文南特(Sir William D'Avenant, 1606—1688)英国次要诗人、剧作者、演出者；他的《麦克白斯》改写本一直到1744年加利克演出麦克白斯时才停止使用。
- ⑨ 巴托罗莫兹(D· Batholomeusz)：《〈麦克白斯〉及有关演员们》，剑桥大学版，1969年。
- ⑩ 转引自巴托罗莫兹著《〈麦克白斯〉及有关演员们》。
- ⑪ 斯波金(C· Spurgeon)：《莎士比亚的比喻，它告诉我们什么？〈麦克白斯〉》，1930。
- ⑫ K· 缪尔：《〈麦克白斯〉中的比喻和象征》，收入《莎士比亚综览》第19卷。
- ⑬ 柯尔伯(M· Kolbe)：《莎士比亚的方式》，第20页。
- ⑭ 见K· 缪尔主编《麦克白斯》序言。

附英国莎学专家肯尼斯·缪尔的四篇文章：

《哈姆雷特》的素材

〔英〕 肯·缪尔 著

莎翁的《哈姆雷特》是根据一部已经失传的同名剧本编写而成。那部同名剧本可能是莎翁自己的作品，也可能是一位不知名的剧作家的创作。但是由于《西班牙悲剧》（The Spanish Tragedy）（当时最受欢迎的剧本之一，尽管有人讽刺嘲笑它，还是在舞台上站住了脚的）和《哈姆雷特》极为相似，似乎其原始剧本——通常被称为《哈姆雷特始本》（Ur-Hamlet）的——是基德（Kyd）或是一位紧扣他原意的模仿者所写^①。两部剧本都是以一个要求复仇的鬼魂开始，剧本都涉及到复仇者真正的或伪装的精神失常，都描述了一位纯洁女子之死；两位主角都因为延误了复仇时机而自责；另外，两部剧作都有戏中戏^②。我们对《哈姆雷特始本》知道得很少。据说在它里边，鬼魂象卖牡蛎婆娘那样尖声叫喊：“哈姆雷特，要报仇啊！”而哈姆雷特回答说：“世界上有很多可以被称作鞭子的事物。”不过这令人怀疑可能是错误地引用了《西班牙悲剧》新添诸片断中的一段：

报应与复仇的女神，
以及被称作正义之鞭的，
她们有时确会惩罚杀人的凶手。

也许阿明(Amin)在引用这句话时，混淆了两部剧作^③。

因此，虽然我们对《哈姆雷特始本》知道得不大确切，但是通过研究哈姆雷特的故事的其它改写本，我们可以推断出许多有关它的内容。《哈姆雷特始本》的作者无疑对它的剧情发生了兴趣，因为它能让他采用《西班牙悲剧》里边一些为一般人所喜爱的部分。在他的剧本里不是父亲为被害的儿子复仇，而是儿子为被害的父亲复仇。萨克索·格拉玛蒂库斯(Saxo Grammaticus)所提供的故事与贝尔福雷斯特《悲剧故事集》里的大体相同。前者述说阿姆莱斯(Amleth)的父亲，一位朱特兰地方总督，与丹麦国王的女儿格鲁莎结了婚。他因为在一对一的决斗中杀死了挪威国王而名闻天下。他的兄弟冯(Feng)谋害了他而夺取了王位并且还娶了他的新寡。这样“在违背天理的谋杀之上加上了乱伦”。年青的阿姆莱斯决定为他的父亲复仇。但是为了不使他的叔父生疑，他装出古怪的举止给人以假象，似乎他已经成了一个毫无生气的人。在他的假作痴呆之中“掺杂了巧妙的伪装和坦率的语句，因此尽管他的谈吐并不缺少真言”，但是没有任何马脚足以暴露“他敏锐的思维究竟如何”。冯设下两个圈套试图揭穿他的伪装。他委派了曾经是阿姆莱斯青梅竹马的女友，一位漂亮的妇人去加以引诱，但是由于阿姆莱斯得到他的兄弟和他女友本人的告诫，计谋未能得逞。然后当阿姆莱斯在室内和母亲谈话的时候，冯的一位朋友受托暗中进行监视。为了摆脱这个陷阱，阿姆莱斯装

成公鸡的样子，一边啼鸣，一边扑打着双臂，而终于找到藏在草垫下面的监视者。阿姆莱斯用剑刺死了他，把他的尸体切成碎片，烹调之后，扔在猪群里充当饲料。他申斥母亲行为放荡，要求她应该为自己的罪孽而不是为他的举止失常而痛哭。于是母亲悔恨，并被争取站到阿姆莱斯一边。紧接着冯派遣阿姆莱斯带着两名随从去不列颠送信，而信中的内容却是要求不列颠国王将他处死。途中，正如莎翁剧本中的情节一样，当两名随从熟睡之际，阿姆莱斯从他们的衣物中搜出信件并替换了新的内容。于是他的随从按新的指令被处极刑。他自己却和不列颠国王的女儿成了婚。一年之后，他回到了朱特兰。他先将冯和他的部下用酒灌醉，随即放火烧了整个宫殿。他用一把损坏的长剑替换了冯的好剑，然后杀死了对方。冯的部下都被活活烧死。贝尔福雷斯特改写的故事大致一样，只是葛特露德在她丈夫被谋杀之前就已经和冯私通。另外，作者还提及表现阿姆莱斯极度忧伤的情节。

不论《哈姆雷特始本》的作者引用了哪本原始材料，除了雷欧提斯之外，他都可以从中找到所有主要角色的雏形——克劳狄斯、葛特露德、波隆涅斯、奥菲利娅、霍拉旭、罗森格兰兹和吉尔登斯顿——同时也会找到一些基本的故事情节，如装疯、与奥菲利娅会面、卧室一场、航行英国以及最后在决斗时交换武器等。如果他参照了贝尔福雷斯特的改写本，那么他也会发现阿姆莱斯的忧郁和葛特露德的私通情节。但是任何一本原始材料都没有提到鬼魂；没有涉及“捕鼠机”的圈套；没有雷欧提斯或福丁布拉斯这样的人物；没有描写奥菲利娅溺死的情节；没有海盗；没有掘墓人；没有奥斯里克。我们有理由肯定《哈姆雷特始本》的作者，通过模仿《西班牙悲剧》而创造了

一些情节如“捕鼠机”、鬼魂、奥菲利娅发疯及死亡。所增添的福丁布拉斯、雷欧提斯和皮若斯三个角色，给莎士比亚提供了同哈姆雷特相对比的三位为父报仇者。

通过研究莎剧的第一个“盗窃”的四开本（这个四开本显然混有记忆中一个较早的本子里的东西），我们可以推断出一些原始剧本中的其它特点。同样很有可能，在德国上演的《杀兄受罚记》也是杂乱地从莎翁剧本前的老本取材的。

参照这部拙劣的四开本，似乎莎翁改动过王后这一角色。科拉姆皮斯（Corambis，即波隆涅斯）死后，她为哈姆雷特的发疯感到内疚。她相信那或者是她的乱伦婚姻所应受的报应，或者是她的婚姻使哈姆雷特失去王冠，野心得不到满足而把他逼疯。当哈姆雷特极力劝说她一起复仇从而洗刷自己罪孽的时候，她回答说：

哈姆雷特，我向
洞察人类心灵的上苍
起誓，
我将藏而不露，
我将赞同和竭尽全力，
不论你设下什么计谋。

（三幕四场）（莎士比亚四开本影印本分场）

之后，当哈姆雷特从英国回来时，她让霍拉旭送信告诫他说：

嘱咐他小心
留意他的周围，
不然，
他的计谋会

以失败告终。

(四幕六场)

这样，在《哈姆雷特始本》里，这位王后显然是采取积极态度协助王子报仇雪恨的。在莎翁的剧本里，她并没有做到这一点，而只是隐瞒了儿子的秘密或者可能避开他丈夫的床榻罢了。

在《杀兄受罚记》（德文剧本均以此为题）里，航行赴英国的情节与贝尔福雷斯特的不同，也不同于莎翁的写法。哈姆雷特带着护卫去英国，途中遇到逆风被迫停靠在离多佛尔不远的岛边。他们上岸呼吸新鲜空气，同时活动一下身子。这时随从中两个恶棍告诉哈姆雷特，他们是受命要把他杀死的。求饶无效，夺剑不成，最后哈姆雷特施计逃脱。而两个恶棍想一边站一个来用箭射他，哈姆雷特请求做最后一次祷告并提议在他准备受死时举起双手。可是在举手之际，他却向前扑倒，这样两个施刑者就互相射击。哈姆雷特用他们自己的剑结束了他们的命。然后在他们身上搜出一封国王的信。信中指令，一旦第一种计谋不能实现，那么必须让英国国王将他处死。因此这里没有伪造的委令，也没有海盗的插曲，哈姆雷特自己回到丹麦。有人认为^④在《哈姆雷特始本》里必定有这一段戏，因为在坏四开本里有这样一些词句：

受逆风阻拦，

他发现了送呈英王的信件：

他被留在岸上，从员们直奔英格兰，

信中写下了那为他定下的死刑，

却要在他们身上执行。

(四幕六场)

这里没有涉及罗森克兰兹和吉尔登斯顿在岛上放箭互伤这一内容。但是从另一个角度来看，哈姆雷特被赶到岸上这一段却是与莎翁剧本里航行的情节有所抵触。如果在《哈姆雷特始本》里确实象《杀兄受罚记》一样有岛上这段插曲，莎翁一定是看到了它的荒谬，同时也可能担心剧本太长。这样他也许参照了贝尔福雷斯特的故事，仅仅取用假信和罗森克兰兹与吉尔登斯顿之死这些部分。另外航程中碰上海盗是莎翁自创的，尽管可能得自《阿卡迪亚》（Arcadia）^⑥里的枝节。

就尽可能设想出来的《哈姆雷特始本》来看，它似乎在主要轮廓方面非常接近莎翁的剧本。鬼魂显形，假装疯狂，演戏场面，卧室情节，误杀波隆涅斯，航海赴英，奥菲利娅疯癫和自杀^⑦以及哈姆雷特与雷欧提斯决斗等几乎都能在旧的剧本里找到。莎翁增添的内容（海盗、福丁布拉斯和掘墓人）虽然重要，但其重要意义却比不上莎翁对原剧主题和动机所作的精细加工与深化，如母亲的罪孽对于儿子的影响，愤世者借发疯的伪装进行挖苦讽刺，因拖延了复仇而内疚自责，复仇者的相互对比以及哈姆雷特与霍拉旭之间的友谊等等。

过去有人认为《哈姆雷特》的真正的问题并不在于主角的复杂性格，而是在于莎翁不能改换老剧中那些难以处理的材料所引起的混乱。因此，我们看到了取自《哈姆雷特始本》的主题和枝节（如杀害罗森克兰兹与吉尔登斯顿以及哈姆雷特对此麻木不仁的态度）同文明诗人的情感和经历相并存。此处还存有一些互相矛盾的地方，例如哈姆雷特的年龄究竟是十八还是三十，还有霍拉旭表现了不同的学识水平；这些，有人认为能说明修改。还有人争议，在一个较早的本子里，“活下去还是不活”属于第一幕（在哈姆雷特与鬼魂见面之前），而墓地一场

只是事后想到的^⑦而已。就以桑塔亚那(Santayana)的见解^⑧为例，他宣称“哈姆雷特的一些行为和谈吐”显然是原始剧本中的内容，而正是这些内容“造成了哈姆雷特的性格显然不一致的感觉”。J·斯奎尔(J·Squire)直言不讳地声称莎翁受了原始剧本的牵制和拖累。他报怨^⑨《哈姆雷特》“充满了缺陷，许多场景不起作用，主题处理得相当混乱。”他还提出既然塑造了一个鬼魂——当然可能是《哈姆雷特始本》里就有它——那么装疯的情节就不必需了。斯奎尔认为莎翁是过于懒惰或者觉得过于忙碌而没有改动旧剧本。因此，我们看到的是“旧瓶装新酒”。A·沃尔道克(Waldock)也有同样的看法：

古旧的剧情被生硬地套上了新的含义，而这些含义在某些地方始终不能为它所接受。也许，剧本不可避免地会 from 这类牵强和罅隙中显出了这种勉强硬套的作法。^⑩

最后一例，艾略特受了J·罗伯逊的不好影响，曾一度相信这个剧本“在艺术上无疑是一种失败”^⑪。但是，不管剧本有多少缺点，我们决不能将它们归咎于原始材料难以对付。原始材料虽然复杂，却不难处理，并有许多突出的，明显得无需枚举的优点。它为人们所熟悉，通俗而又激动人心。另外，它不象《奥瑟罗》和《李尔王》的原始材料那样需要较多的改编。虽然剧本中的一些特点可能是从《哈姆雷特始本》里继承下来的，但是我们没有理由认为莎翁只是不加考虑而十分随便地保留了这些，或者只是为了满足那些低级观众的。有些章节可能是为要充分阐明他对剧本的理解而写的，尽管他知道自己作品在搬上舞台时会被删节弄糟。他对自己艺术的这样的关注是不可能同

论者们^②所加诸于他的“草率方法”相并存的。我们不能拿奥菲利娅的原型是个轻浮女子这一事实作为依据，来解释哈姆雷特在修道院和演戏的两场戏里对奥菲利娅讲话的粗野。如果奥菲利娅在《哈姆雷特始本》中也曾有精神失常，而这是可能的，她也不一定就比莎翁笔下的奥菲利娅在道德行为上更为放荡不羁。即使真是这样，我们也不能以此来解释莎翁笔下的哈姆雷特所用的粗俗话语。正象我们不能用钦提奥所塑造的摩尔人的性格去解释奥瑟罗的残忍行为一样。同样，关于哈姆雷特对波隆涅斯之死所说的冷漠的话，我们也不能以阿姆莱斯将他碎尸喂猪这段情节作为依据去加以解释。对于那些认为莎翁的哈姆雷特绝不可能说出这样的话或者做出象杀害同学这类事情的评论家们，简单的答复就是，莎翁所塑造的哈姆雷特确实这样说了，也这样做了。而且我们必须以现有的剧本做为依据来解释这些内容。莎翁从原始剧本中保留下任何事件与特色，他本身都是负责的。

显然，莎翁意识到了，把“材料的粗俗的特色”与“人物的现代教化和精于世故”互相对照可以形成有利的戏剧效果^③。当然意识到这点的并不只莎翁一人。到一六〇二年为止，复仇剧比十五年以前的同类剧本已经变成一种更为复杂造作的体裁了。在大约与《哈姆雷特》同期的作品——马斯登（Marston）的复仇剧以及《哈姆雷特》之后不久的作品——韦伯斯特（Webster）、托诺（Tourneur）以及查普曼（Chapman）的复仇剧里，我们都能看到复仇者在性格上同样变得复杂起来。既然《安东尼复仇记》和《哈姆雷特》两部剧本都取材于《西班牙悲剧》和《哈姆雷特始本》，所以不论《安东尼复仇剧》是否是《哈姆雷特》的拙劣的翻版，或者它是否由马斯

登的剧本提炼而成，对我们来说都没有什么现实的重要性。莎士比亚的主人公之所以确实高贵和更有博爱精神，主要是由于莎翁写出了人物的疑虑、犹豫，安东尼则毫不迟疑地进行报复而且在成功之后自鸣得意地表示：

上苍保佑为父报仇的儿子。

（五幕五场）

但是在《愤世者》（The Malcontent）里面，情况就不是这样了。由莎翁剧团演出并与《哈姆雷特》第二个四开本同年印出的这个剧本中的主角是一位忧郁的愤世者，他终究由于过分骄傲而未能达到复仇目的：

卑鄙的奴才，留你一条活命。
如若负隅顽抗，
我将在极其冷酷的格斗之中
将你杀死。
但匍匐在我脚下，
我不屑于伤害你，
只有奴才的心肠，
才会为征服小人而自鸣得意。

（H·H·伍德版，I·214）

在博蒙特（Beaumont）和弗莱彻（Fletcher）合写的《朝圣者》（The Pilgrim）这部剧本中，某人被他的敌人所饶恕，原因和克劳狄斯被哈姆雷特饶恕一样；在《少女之悲剧》里，阿明托（Amintor）由于迷信帝王神权而没有进行报仇；《复仇者的悲剧》里温迪奇（Vindice）是以一位病态、动摇的人

物出现；而在《无神论者的悲剧》里鬼魂力劝他的儿子“让万王之王来雪耻”：最后上帝参与，因此当恶棍举起斧子准备砍死主人翁的时候，由于天罚竟将自己砍得脑浆迸流。在《布西达姆布阿复仇记》里，我们又能看到另外一种复仇剧的格调：查普曼(Chapman)笔下的主人翁克勒蒙(Clermont)接受了为兄报仇的义务，但当他向蒙特萨里(Montsurry)提出决斗要求而遭到拒绝之后，他怀疑作为个人是否应该擅自解决法律问题，最后他在公正的决战中杀死了敌人并且吩咐他和自己的兄弟各自安息长眠。这些运用复仇情节的不同方式说明莎翁在处理这类情节的时候，并不囿于观众预料的范围之内。《量罪记》和《愤世者》两部作品证明恶棍能被宽恕，复仇可以被视为义务，或者看作罪孽；复仇者可能出自于一种辛尼卡式的自尊心或一个基督徒的义务而抑制自己，不予复仇。复仇主题之所以吸引伊丽莎白时代的观众和戏剧家们，是由于复仇的准则和古典派道德家、基督教传教士们^⑩的教义之间有着明显的冲突。教会和国家禁止私自进行报复，而古典派作家加深了这种观念。例如，辛尼卡在他的文章《论愤怒》^⑪里就指出，人们应该“通过劝告，有说服力的申斥，友好而有效的谈话”来改正罪犯的错误行为。我们对人应该宽恕；个人复仇总是错误的，我们应该有自尊，从而不应该降低自己的身份去那样做。

崇高心灵应有的本份，是蔑视旁人的侮辱与伤害；他自认为不屑去干的报复是可耻的行径……伟大高尚的人，犹如骄傲的猛兽一样，安然倾听着小狗的狂吠……所以我们对待任何人，不论他的地位高低都必需制怒；和地位相等者相争并非善举，和高位者相争行为凶险，和低位者相争纯属卑贱。恼怒……是人类天性的弊病。……一个真正英勇的人，一个了解自身价值的人决不会在受到侮辱和伤害之后试

图报复,因为他感觉不到伤害。……如能鄙视一切侮辱和伤害而保持精神的坚定,那确实是越发高尚。报复是内心痛苦的一种表现,因为受了伤害而激起感情变化,那就不是伟大的心灵。

当然传教士和道德家们对复仇问题的观点不一定和观众的相同;甚至有人认为复仇剧的流行是表明更为原始的思想方式的残余。特别是詹姆斯一世执政之后,舞台上决斗盛行正是公众对复仇的看法与官方的看法并不相同的一种迹象。许多戏剧家似乎把私自复仇看成了一种狂热的公正。尽管复仇者通常必须为他的复仇行动付出代价,特别是如果这些复仇行为造成了无辜者的死亡,戏剧家们还是很少直截了当地谴责复仇行为^⑤。

莎翁完全清楚宗教界和普通民众对于复仇的看法的不同;但复仇剧的样式如此繁多,因此即使莎翁不是那样独特不凡的话,我们也不能准确地预言他会怎样处理哈姆雷特的故事。我们不知道欣赏过《哈姆雷特始本》的观众对莎翁的改写本期待什么;我们也不知道莎翁对他们的期待、满足或愚弄到什么程度。正如雅典的观众喜欢埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯三位戏剧家对奥列斯特的故事有不同的处理方法;拉辛的观众中间受过较好教育的成员,对于他以不同方法处理欧里庇得斯的题材感到兴趣,那么莎翁的观众也希望他能以多种方法处理李尔王和哈姆雷特的题材。只要效果明显,观众对于内容的改动并不介意。哈姆雷特精神失常的真假程度;王后参预谋杀老王程度如何;哈姆雷特和奥菲利娅恋爱的性质以及其他诸多细节都可以根据莎翁的戏剧构思加以处理。剧中主人公的性格可以多样化,他可以从一个毫不犹豫地执行先父指令的具有古

代风格的复仇者变成一个反对复仇的斯多葛派或基督徒。约翰·劳勒（John Lawlor）的论点^⑥未必没有道理，也就是说，伊丽莎白时代的观众会设想哈姆雷特之所以不敢采取行动，是因为他在复仇的道德观念之前踌躇不安。令感到惊奇的并不是莎翁很少保留早期剧本的精神实质，而是他能够利用了它那样多的情节与插曲。那些原始材料为这样一部深奥微妙的戏剧提供了奇异的基础，而莎翁如何根据自己的需要去运用原始材料中的情节这一点，比什么都更能说明莎翁的天才。比如在《哈姆雷特始本》里，主人翁放过了国王，以避免直接送他上天堂；莎翁笔下的主人公恰好提出了同样的公开宣布的理由——可是几乎没有一个评论家肯相信他。

由于剧情的主要轮廓都是原始剧本所规定的，莎翁所关心的则是重新塑造人物形象。这个过程的部分工作是求助于蒂莫西·布赖特（Timothy Bright）的《论忧郁》（*Treatise of Melancholie*）一文。当然，莎翁完全可能从其它不同的书里获得有关忧郁病的资料，但是证明他读过布赖特论文的证据很充分^⑦。例如，布赖特告诉我们说：

适合忧郁者的空气应该是稀疏、纯净、淡薄、舒畅和四面通风的；考虑到他们的脾气，特别是要通南风与东南风。

这给哈姆雷特的话提供了旨趣：

我发疯只发在刮西北风的时候；当风从南方吹过来时，我还是不至于把一只鹰当作了一只鹭鸶。

（二幕二场）

更为重要的是，当鬼魂向哈姆雷特阐述毒药在他体内发作经过

的时候，有句台词与布赖特的用语“脑体嫩软得如同凝固的奶一般”正相呼应：

力道猛极了，象酸液滴进了牛奶。

（一幕五场）

布赖特用了哈姆雷特的措词“操练的习惯”（“Custom of exercise”）。他指出患忧郁症的人是怎样长时间地沉思和考虑；然而，一旦有所行动，那精力就很充沛。布赖特告诉我们，反常的忧郁症破坏“行动的意向”。害忧郁病的人有时患严重的愤怒与恐惧的综合症：那症状使他们感到如此恐怖，有时为了逃避恐惧的心理，他们企图结束自己的生命——因这种不幸的幻觉而变得如此讨厌的生命，尽管由于反复孤立地权衡死亡，既没有比较又没有激情支配着，他们实际上比谁都更加怕死。这种“急剧的忧郁症状”使患者的心胸和头脑都充满了“暴怒、复仇心理和愤慨”；整个身体“神魂颠倒，缺乏理智”。忧郁症患者在行动上迟顿，但是记忆力都相当好。

“固执己见，一旦下了决心就很难更改；事先感到疑惧、常要七思八想……爱作恐怖可怕的恶梦；感情忧伤而且充满畏惧心情”。

然而，他有时会表现出笑笑闹闹的神态，发出“一种嘲笑的假笑”。他容易产生“臆想中的幻影”，同时也容易变得“疑惧、猜忌，从而陷入沉思”，因为“有那些对内的恐惧心理或内在的阴暗感，而会无缘无故地引起一种身外形势危险的念头。”最后，“整个精神力量”被“关闭在黑暗忧郁的地牢之中，想象周围的一切都是阴暗漆黑的、充满恐惧的。”这使人联想到

剧中的许多段落，例如：哈姆雷特害怕魔鬼正在利用他的忧郁情绪使他产生一种“臆想的幻影”，从而对他进行欺骗；利用他的不祥的梦想和自杀的念头；利用他的意见——世界不过是由污浊有害的瘴气聚成的以及他的机智和嘲讽^⑧。看来莎翁是采用了布赖特所开病历中的许多特点。

在对超自然现象的处理上，莎翁部分地依仗了雷金纳德·斯科特 (Reginald Scot) 的著作和莱维特 (Lavater) 所著的《鬼魂与精灵》(Of Ghosts and Sprites)。在描述丹麦人饮酒习惯的时候，他似乎摹仿了纳西 (Nashe) 的《穷光蛋皮尔斯》(Pierce Penilesse) 中的内容。确实正如阿诺德·达文波 (Arnold Davenport) 所指出的那样^⑨，那本小册子在该剧几个场面中留下了痕迹。纳西把一个浮华的丹麦人比作一群蝴蝶，而哈姆雷特把奥斯列克称作水苍蝇。他称丹麦人为酒鬼，“粗暴无礼如同猪猡般一样”、“可恶烂醉如泥的猪”。因此哈姆雷特直言不讳地表明：

他们叫我们酒鬼，用瘟猪一类的话，糟蹋了我们的名号。

(一幕四场)

纳西指出这种独特的恶习毁损了他们的美德：

这种一切恶习之中的毫无必要的恶习，最能丑化人的容颜和礼貌了。一个人尽管有无数的美德以及大自然所赐予的极好的体态和容貌，然而如果他渴望着自身的毁灭，并且觉得除去喝上一加仑酒来溺杀他的灵魂之外，别无其他快乐与舒适之感，那么那种卑劣的缺陷，就终究要淹没他身上一切值得赞美的东西。他所有的美好品质，尤如铅块沉淀于杯底，成为毫无生气的渣滓，为旁人所唾弃和忘怀。

所以，哈姆雷特在形容了国王“闹饮”的场面之后，紧接着指出“少量的邪恶”足以勾销全部高贵的品质。纳西谈到了葡萄美酒，并使用了“头脑晕沉”这个形容词。这两点在哈姆雷特的讲话中都被引用了。然后纳西用了一长段文字抨击女人使用化妆品。他说女人“涂脂抹粉借以掩盖自身的丑恶”，正如克劳狄斯所说的“娼妇的面颊用脂粉来美化”，而哈姆雷特在两场戏里都攻击了化装。纳西认为懒惰能使“贵族、朝臣、学者”丢脸，而效仿“我们时代的唯一明镜”能克服懒惰。所以奥菲莉娅将哈姆雷特说成是朝臣、学者、军人和时流的明镜。在同一篇文章里，纳西还谈到那些即使受到耻辱尚且不能醒悟，而仍忍受随便哪个“暴发奴才的挑战、蔑视和扯胡子、侮辱，而不予反击的人们”。纳西还说：“他将被人视为懦夫而已”。因此，在第二幕结束时，哈姆雷特在独白中间道：“我是个懦夫吗？谁拔下我的胡子来吹我一脸毛？”

我们看到，在《凯撒大帝》和《哈姆雷特》两部剧本里，莎翁描述不祥的征兆时，总把普鲁塔克(Plutarch)、维吉尔(Virgil)、奥维德(Ovid)和卢肯(Lucan)的提示给综合在一起加以引用。波隆涅斯对雷欧提斯的劝告只是一番普通的套语——举例来说吧，类似的东西可从黎利(Lyly)的《尤菲绮斯》(Euphues)和格林(Greene)的《格道尼乌斯》(Gwydonius)两部作品中找到——但是那位唠叨空谈的大臣，包括他的名字和性格似乎很有可能都是受到波兰政治家格里马尔杜斯·戈斯利西乌斯的启发而得来的。后者那部沉闷的著作《顾问》(The Counsellor)²⁰已于一五九八年出版。至于伊尼阿斯(Aeneas)对王后玳度(Dido)叙述情景的那一段，莎翁则取材于马娄的剧本，可能也取自维吉尔(Virg-

i1) 的作品,同样也有可能参考了分别由斯塔德利(Studley)、贾斯帕·海伍德(Jasper Heywood)^②和辛尼加所译的《阿加门农》及《特洛阿斯》。哈姆雷特在第三幕第一场里的独白,莎翁可能参阅了由托马斯·贝丁菲尔德改编的《卡达纳斯·坎福忒》(Cardanus Comforte)^②,当然,象死亡就是睡眠,而睡眠有时受到梦境的干扰这类思想,他并不一定需要什么依据。另外,最近有人提出整个戏剧的基调更有可能是受到伊拉兹马斯(Erasmus)的作品《愚人颂》(Praise of Folly)的影响。去尼姑庵那场里对化妆品的抨击同佩蒂(Pettie)所译的瓜佐(Guazzo)的作品《文明谈话》、(Civil Conversation)^②中的一段十分相仿:

美能产生诱惑,诱惑又引来耻辱;因为要使美和贞节这两大死敌相并存,几乎是不可能或是罕见的事情……尽管曾经也有美和贞节合在一起的时候,但这样的情况很少,而且那种高雅的美是受到怀疑的。

瓜佐接着说:“那使用人为手段会使上帝大为不悦”,女人涂脂抹粉的行为犹如妓女。哈姆雷特同样暗示了这一点;他告诉奥菲利娅“美丽可以使贞洁变成淫荡,贞洁却未必能使美丽受它自己的感化。”正如马隆指出的那样,嘲讽奥斯列克的那场戏可能是依据弗洛里奥(Florio)的作品《第二等果实》(Second Frutes, 1591年):

- G 你为什么 not 戴帽子?你这样对自己不好。
E 原谅我,先生。我这样做自在。
G 我请你戴上帽子,你过于多礼了。

E 我感到很好，我简直认为我到了天堂。

G 如果你爱我，请你戴上帽子。

E 我可以服从你，但我这样做决不是为了你自身的快乐。

例子很多，这些仅是一部分，但已足够说明莎翁参阅的范围给他的剧本增添了丰富的色彩。有时，莎翁显然并没有意识到他正在重复他读过的东西。例如，雷欧提斯提醒他妹妹要留心提防王子一节，莎翁不可能故意仿效亨利·斯温伯恩（Henry Swinburne）的作品《概论遗嘱与证言》（Briefe Treatise of Testament and Last Willes）（1590）^⑤。斯温伯恩曾经几次指出，尽管有人发誓绝不收回他最后的遗嘱和证言，但他还是有可能食言的。因为“天下并没有一条法规可以完全剥夺立遗嘱或撤回遗嘱的自由权利”，同样“天下也没有任何法规来阻碍这种自由权利”……（263页）“天下也并没有任何法规”（265页）。在这番议论的前后，斯温伯恩还指出“制法者只顾自身的利益是与法律相抵触的。”（50，288页）因此雷欧提斯对奥菲利娅说：

也许他现在是爱你的，
现在还没有齷齪的心机糟蹋你
纯洁的愿望；可是你必需留心，
地位太高，一想到就不能由自己，
他倒不可能，就象普通人一样的，
自己挑选。

（一幕三场）

当然，我们必须记住《哈姆雷特》一剧的主要原始材料是那部

已佚的剧本，而在莎翁着手改编之前，老本中可能已经存在着那些对一五八九年前出版的书籍的引用了^{②6}。

注 释：

- ① 大多数批评家认为，纳西（Nashe）为格林的《梅那福翁（Menaphon）》所写的序言的含义是：基德（Kyd）是原《哈姆雷特》的作者。
- ② 布劳（Bullough）在卷七16—17页进一步列举了两剧之间的相似之处。
- ③ 阿明（R·Armin）：《一群笨蛋》（A Nest of Ninnies, 1608）。
- ④ 杜西（G·Duthie）：《哈姆雷特》的“坏”四开本（The Bad Quarto of Hamlet, 1941）186页以下。
- ⑤ 布劳：卷七，第48、188—189页。
- ⑥ 在莎士比亚五十五岁时，一个叫凯瑟琳·哈姆雷特的在泰丁顿的埃文河溺水而死；同年七月，一个叫威廉·莎士比亚的华列克（Warick）人在埃文河中洗澡时溺水而死。
- ⑦ 劳伦斯（W·Lawrence）：《加速莎士比亚》（Speeding up Shakespeare, 1937）55页以下。照目前这个独白来看，哈姆雷特在瞧见鬼魂后，说到了那从来不曾有一个旅人回来过的边界，但是他也可能是在说，魔鬼以他父亲的形状出现，或者说鬼魂与血肉之躯的真正回来不是一回事。
- ⑧ 《生平与信札》（Life and letter），卷一（1928），第18页。
- ⑨ 《作为剧作家的莎士比亚》（Shakespeare as a Dramatist, 1935），第77页以下。
- ⑩ 《哈姆雷特：批评方法研究》（Hamlet, A Studing Critical method, 1931），第97页。

- ⑪ 《论文选》(Selected Essays, 1932), 第143页。艾略地后来加以否认。
- ⑫ 提里亚德(E. Tillyard): 《莎士比亚的问题剧》(Shakespeare's Problem Plays, 1950), 第29页。
- ⑬ 鲍尔斯(F. Bowers): 《伊丽莎白时代的复仇剧》(Elizabethan Revenge Tragedy, 1940), 多处。
- ⑭ 洛杰(T. Lodge)翻译(1614), 520, 547—548, 556—557页。
- ⑮ 同注⑬。
- ⑯ 劳勒(J. Lawlor): 《英语研究评论》(Review of English Studies, 1950), 第97页。参照《莎士比亚剧中的悲剧感》(The Tragic Sense in Shakespeare, 1960)第47页以下。
- ⑰ J. 维尔逊(J. Wilson): 《〈哈姆雷特〉一剧中发生了什么?》(What Happens in Hamlet, 1935), 第309—320页, 列举了大部分证据。
- ⑱ 布赖特(T. Bright): 《论 忧郁》, 第257、13、130、III—12、124、102—103、131页。
- ⑲ 达文 波特(A. Davenport): 《注释和质疑》(Notes and Queries, 1953), 第371—374页; 伊文斯(G. Evans): 同书, 第377—378页。
- ⑳ 布劳, 卷七, 第44—45页。
- ㉑ 同上, 卷七, 第159页以下。
- ㉒ 克雷格(H. Craig): 《恒丁顿图书馆报道》(Huntington Library, 1934), 第17页以下。
- ㉓ 《莎士比亚综览》第二十七卷(Shakespeare Survey 27, 1974) 麦克科姆比的文章, 第59页以上。
- ㉔ 都铎译文版, 卷二, 第10—13页。
- ㉕ 缪尔(K. Muir): 《注释和质疑》(1957), 第285—286

页。

- ⑳ 斯达伯勒 (A · Stabler) 有三篇关于《哈姆雷特》更久远的来源的有益文章：《语言学研究》(1965)，第654页以下；《研究学习》(1964)，第207页以下。另见布劳：卷七，第5页以下。蒙特哥莫里 (W · Montgomerie) 在《希伯特》杂志(1960)第67页以下暗示塔西陀关于克劳狄斯皇帝的叙述的影响。

《奥瑟罗》的素材

[英] 肯·缪尔 著

《奥瑟罗》的故事来源于基拉尔迪·钦提奥 (Ciraldi Cinthio) 的《寓言百篇》(Hecatommithi, I·7)。由于这个集子还包括为《一报还一报》(Measure for Measure) 提供了情节的那个故事的一种形式, 以及由于那出戏大约是和《奥瑟罗》同时写作的, 莎士比亚很可能在十七世纪初年为寻找情节而细读了钦提奥的书。或许曾经有过一部据此故事写成的意大利剧作^①, 但可以证明这点的证据不足, 保险的办法是把钦提奥的故事姑且看作《奥瑟罗》的直接来源。……*

在钦提奥的故事里, 奥瑟罗被称为摩尔人, 伊阿古被称为旗官, 卡西奥被称为副将; 只有苔丝德梦娜 (Dis demona) 有个名字。为了避免混淆军事名词起见, 在下面的说明里, 用莎士比亚剧中人名称呼钦提奥的人物更为方便。

苔丝德梦娜是位美丽、善良的女子; 她与摩尔人相爱, 并非出于情欲, 而是器重他的美德。她的亲友们极力劝她另寻夫君, 但她还是嫁给了摩尔人, 他们住在威尼斯, “沉浸于无比

• 此处作了一些删节, 其中谈到钦提奥的书有法文译本, 但通过莎士比亚在剧中的用词来看, 他读的并非法文译本, 而是意大利原本。删节部分的注释^②、^③、^④相应从略。——译者

的和谐静谧之中……凡非相亲相爱的言词他们从来不说”（集注版，第377页）。摩尔人奉命去指挥塞浦路斯驻军，苔丝德梦娜执意伴他前去。摩尔人拥抱着她，感慨地说：“亲爱的夫人，愿上帝祝福你永葆这样的爱情！”（集注版，第378页）。^⑤伊阿古偕其妻与卡西奥乘坐同一条船，陪摩尔人和苔丝德梦娜去塞浦路斯。摩尔人对伊阿古和卡西奥都很喜爱；苔丝德梦娜对年青、美丽的爱米莉亚也很中意。伊阿古仪表堂堂，但却道德败坏：

尽管他心术不正，他却用高傲、英勇的言谈和虚伪的外表来掩饰心灵的邪恶。他掩饰得如此巧妙，以致所有人见到都说，他简直是第二个赫克托尔或阿喀琉斯。（集注版，第378页）

卡西奥常在摩尔人家作客，摩尔人赞成妻子与他的友谊。与此同时，伊阿古爱上了苔丝德梦娜，而由于没有得到反应，便想象她一定是在与卡西奥相爱。他的热爱转成了憎恨，既然他自己无法得到苔丝德梦娜，他决心毁灭卡西奥并使摩尔人也无法享受她。于是他准备诬告卡西奥与苔丝德梦娜通奸；但是还没轮到他这样做，奥瑟罗便因为卡西奥值勤时伤害了一名士兵而剥夺了他的军衔。苔丝德梦娜屡次为卡西奥求情，而当奥瑟罗告诉伊阿古他准备应允时，伊阿古开始暗示卡西奥和苔丝德梦娜有暧昧关系。结果，在苔丝德梦娜再次为卡西奥求情时，他决心要报仇雪耻。他要伊阿古直言不讳地说出真情来；后者回答：苔丝德梦娜现在对摩尔人的肤色反感，而他之所以在卡西奥炫耀其胜利时没把他杀了，只是因为怕摩尔人发怒。奥瑟罗要求眼见为实，伊阿古答应尽量提供。一天，伊阿古趁苔丝德梦娜来看爱米莉亚、逗她的女婴之际，就从她的腰带上偷了一

块刺绣的手帕，把它藏在卡西奥家中。卡西奥发现了手帕，知道它是谁的便去送还它；但是他听到奥瑟罗的声音，没等见到苔丝德梦娜便匆忙离开了，虽然摩尔人以为他认出了卡西奥。^⑥奥瑟罗叫伊阿古去试探卡西奥；一天，当摩尔人在一旁监视时，伊阿古与卡西奥打趣，然后宣称后者是吹嘘他的胜利，^⑦声称上次他和苔丝德梦娜同睡时，她将手帕赠送给他了。奥瑟罗向妻子要手帕，她找了半天也没找着。苔丝德梦娜一边谈论着奥瑟罗的反常行为，一边告诉爱米莉亚说，她恐怕会成为一个对别人的警告：不要违抗亲友们的劝告而结婚，不要和一个“天性、人情和生活方式与我们格格不入”的男人成亲（集注版，第384页）。爱米莉亚知道伊阿古的阴谋，但又害怕将它告诉苔丝德梦娜；不过警告她避免给摩尔人任何怀疑的机会。

卡西奥家中有位女人，是做针线活儿的能手，她知道手帕是苔丝德梦娜的，决心在归还之前，把上面的刺绣描画下来。伊阿古在她正描画时，带领奥瑟罗从她的窗前走过。尔后，奥瑟罗便收买伊阿古来杀死卡西奥。一天夜里，卡西奥在从妓院回来时，伊阿古刺伤了他的腿。卡西奥呼喊救命；伊阿古逃脱并混入人群中，对这位受了伤的人表示同情。因为苔丝德梦娜为卡西奥悲伤，奥瑟罗怒不可遏，与伊阿古合计要将她杀死。一天夜里，当他与她同睡一床时，他叫她去看看隔壁屋中的响动，伊阿古在那屋里就用沙袋将她活活打死。两个男人使部分天花板塌落，以掩盖这一罪行。然而，奥瑟罗感到十分懊悔，并开始恨起伊阿古来；伊阿古于是便去卡西奥那儿，告诉他说，刺伤他和杀死苔丝德梦娜的是摩尔人。卡西奥在总督面前控告了奥瑟罗，摩尔人给带到了威尼斯，受到拷问，但他否认一切。他受罚终生流放，但最后为苔丝德梦娜的亲友们所杀。

过了些时候，伊阿古又卷入了另一桩罪行：他在受到拷问后罪有应得地死去。钦提奥最后写道：“这样，上苍才为苔丝德梦娜的无辜伸了冤，”并补充说，“所有这些事都是旗官的妻子讲的，她参与了全部行动。”（集注版，第389页）

也许，乍看起来，这个故事作为一出悲剧的基础很不理想：毫无特色的女主人公，情节剧式的坏蛋恶棍，卑鄙的暗杀，笨拙的报应，以及故事缓慢的节奏，这些都是严重的障碍。最主要的是摩尔人本身缺乏一个悲剧主人公的巨大深度。但是，人们常常看到的是莎士比亚总是被他所面对的绝大困难激发出最大的功力来。当故事来源中并无难题时（象《麦克白斯》），他还要从外面给增添进来。在那出戏里，他给自己出的难题是揭示一个高贵的人物怎么会犯了谋杀罪。人物愈高贵、罪行愈凶狠，难题对他的想象来说，就愈有诱发力。因此，他读钦提奥的故事时，必定感到了将它写成悲剧所牵扯的困难的艰巨性的挑战，但他还是在故事本身发现好几处可以怎样处理这个题材的暗示——苔丝德梦娜爱的是摩尔人的美德，而非出于情欲；她甘冒海上的种种危险的决定；她后来关于混血婚姻的看法，以及关于谋杀之后摩尔人爱她胜过生命的表述。

莎士比亚强调了这桩婚姻的明显的不自然，不自然到勃拉班丘可以控告奥瑟罗曾使用了麻醉品或巫术，伊阿古可以声称苔丝德梦娜是个狡诈之极的威尼斯人；她以和一个有色人私奔来寻求新的刺激，在她饱享了他的肉体时，就会不可避免地意识到她选择的过失。莎士比亚在观众实际见到奥瑟罗和苔丝德梦娜之前，先给这桩婚姻抹黑，然后又通过奥瑟罗关于他求爱的追述、他声明并非为了满足其欲望而带苔丝德梦娜去塞浦路

斯、以及苔丝德梦娜宣布说她“在奥瑟罗的心中看到了他的形象”，来洗刷净化这桩婚姻。然而，这桩婚姻已受非议这个事实，就为伊阿古的恶毒手段铺平了道路。一种差别的感觉，可以是婚姻中时常再发的奇迹，也可以是不信任的种籽。在一桩混种的婚姻之中，这样的差别可能被扭曲蜕化成疏远隔阂；信任和承担义务的行为，可以被解释为反常；其少见的奇异，看起来能象是掩盖真面目的面具。这就是伊阿古阴谋的心理基础^⑧。

莎士比亚还会看到了钦提奥故事中的其它机会。旗官表面上的诚实与实际上的恶毒之间的对比，提供了再次探讨“好象”（seeming）的本质的机会，诗人方才刚描写了《哈姆雷特》的发现：一个人可以微笑而是个坏蛋，而且就在此之前，他也刚创造了安哲罗这个非坏蛋型的伪君子。而最重要的，一个高贵的男主人公杀死他所爱的女人这种戏剧可能性，一定打动了她。

莎士比亚的好几处改动都是用来提高男主人公的形象的。作者在她私奔的那天夜里介绍他，勃拉班旭手下的人寻找他，他用十一个字平息了一场争吵，同时，因为他受国家重用，公爵的传令兵们也寻找他。土耳其人的威胁——莎士比亚的创造——在诗人和观众的心中会同列潘托(Lepanto)之战，以及詹姆斯一世(James I)关于这次战役的诗给联系起来。^⑨奥瑟罗的高贵通过他驳斥曾用巫术的指控表现了出来。关于这点，莎士比亚参考了费里蒙·豪兰德(Philemon Holland)翻译的普里尼(Pliny)的《自然史》(The Natural History)^⑩。他在书中发现了克莱希诺斯(C·Furius Cresinus)——一位以往的奴隶——的故事，他被控告为用“不正当的手段

（仿佛他用了妖术似的）”^⑪ 谋取巨富，以及用符咒和巫术使他自己的土地获得高产”。克莱希诺斯的辩护象奥瑟罗的一样，开头的话是“我的主人们”；然后他指着自己的犁和其它农具说：

看呀，这些就是我使用的妖术、符咒以及所有魔法……我不妨说说自己历尽的劳累和艰辛，早起晚睡在我看来是家常便饭，平时我坚持小心照看，终日辛苦，滴汗如雨！^⑫

（第十八卷第六章）

奥瑟罗辩护的其它细节——旅行者的故事——可能也是来自豪兰德翻译的另一部分。^⑬ 不过，奥瑟罗的辩词还有另一个来源——鲁克诺尔爵士（Sir Lewes Lewkenor）翻译的康塔莱诺红衣主教（Cardinal Contareno）的《威尼斯的共和国与政府》（1599）^⑭。鲁克诺尔在致读者辞中讲到他与旅行者们交谈的乐趣：

同许多他乡异族的人进行友好交谈，这是怎样的一种快乐啊，他们什么时候也没这么痛快地开口，就象我从未这样洗耳恭听他们的谈话一样。

鲁克诺尔还将那些呆在家里的人们的“软床”（Soft beds）与旅行者们的艰辛相对比：“那许多谨慎的思想、克勤克俭的贫困以及痛苦的不便。”他说到听取有关异国描写时的乐趣，“尤其是，如果那是出自某个聪明和能说会道的旅行者之口，我就甘愿竖着双耳听他说”。他承认他是在战争中受的教育；他在“献词”（Epistle Dedicatory）中为“我的支离破碎的文体的刺耳的粗糙”道歉，而且他谈到“我本身命运的凶

暴。”所以奥瑟罗为自己的不善辞令而抱歉，并以他的战争经历为借口。他讲到他历尽千辛万苦，将“战争的如岩石与钢铁般的床榻”与平民百姓欣赏的“铺着三层羽绒的床榻”相对比。苔丝德梦娜常常“迷恋于”听他的故事，用“贪婪的耳朵”吞噬他所说的一切。她还在同一场中提及她“命运的暴风骤雨”。估计莎士比亚为了威尼斯的背景知识参考过这本书。他从中得到了“夜间的军官”(I.i.183)^⑤的知识；他可能借用了“武装了的”(weaponed)(v.ii.269)^⑥和“全神贯注”(intently)(I.iii.155)这些词。他或许还用了基芬(Kiffen)的十四行献诗来写伊阿古的部分动机。威尼斯被誉为一座这样的城市：

那里，一切向上爬的卑劣手段都受扼制，执政官们因品性优良才能当选。

与此相反的情况大大扰动了

所有的国家，在它们那儿，类似的标准不受尊重。

伊阿古抱怨他因卡西奥中选而被甩掉，这个动机在钦提奥的故事中是没有的，而且值得注意的是，他还将昔日靠本事提升的美好时光与他生活于其中的那个走下坡路的时代相对比。

除去已提到的那些细节之外，莎士比亚在许多细节上都借重了豪兰德的普里尼来暗示奥瑟罗的异乡人的海外经历。普里尼提到过^⑦阿拉伯树的医用胶、硫磺矿石、一尊用金色砂石制成的雕像、曼德拉草和药西瓜。不过有人认为，^⑧莎士比亚是从拉丁文本读的普里尼，他没有用豪兰德的翻译本；阿拉伯树来自奥维德(Ovid)(《变形记》，卷十，499—502页)，
“大山洞”(antres vast)出自《阿尼德》(Aeneid, II, 617),

“山洞” (antres) 这个词，可能出自普里尼的一个未证实的本子，“呆板的荒漠” (deserts idle) 出自拉丁文。尽管有这些争议，这些反响是在豪兰德的翻译出版后不久就出现的，这无疑意味深长的。鲍尔德温 (T.W. Baldwin) 要是读了梅耶斯坦 (Meyerstein) 的文章，或者甚至我的文章的话，^⑩ 他一定会修正自己的看法。不管怎样，“旁提克海” (the pontic sea) 的明喻是直接依据豪兰德的翻译，而且确实是几个不同段落的综合，这是没有疑问的。

.....*

莎士比亚对其女主人公的性格未作太多的变动，但所作的这些变动也耐人寻味。她是个没有母亲的姑娘；她知道勃拉班旭不会答应她，于是便私奔了；这一使她父亲心碎的欺骗，显示了她的勇敢和自立，为奥瑟罗驳斥巫术的指控提供了可能，使苔丝德梦娜能捍卫自己爱情的纯洁，为伊阿古提供了一些她是个骗子的似乎可信的证据。她到达塞浦路斯、她对奥瑟罗安全的挂念、他们的团聚、她在遗失珍贵的手帕那场戏中对他的头痛的关切、她对卡西奥复职的热情赞助（这可能被解释为对军事的干预）、她对奥瑟罗粗蛮行为缺乏愤懑、她对希望她从未与他结婚的反驳（这个希望是莎士比亚从苔丝德梦娜转移给爱米莉亚的）、以及通过她最后否认杀害自己的凶手的罪过所表现出来的基督教式的宽容——所有这一切都显示了她的爱情的深刻和纯洁，以及她的真正美德，就连伊阿古对此也不否认。妓院那场戏之后、当她准备上床时，她与爱米莉亚的谈话以及卡西奥明显地厌恶伊阿古对她的性欲的恶意谈论，都突出

* 作者接着通过引文、举例，详细论证了莎氏在剧中对“旁提克海”的借鉴。此处从略。——译者

了她本质的纯真。

第三个主要人物也经过重大的改动。我们知道，旗官的唯一动机是他对苔丝德梦娜的受挫的情欲。莎士比亚保留了这个动机的痕迹，但他又添了一些旁的：他嫉妒卡西奥的提升，他怀疑奥瑟罗和卡西奥都奸污过他的妻子，他希望把他体验到的嫉妒传染给奥瑟罗，他对美德的憎恨。加德纳夫人(Dame Helen Gardner)说：“总而言之，不管其最直接的动机是什么，恶念是没有动机的。②”他在戏的开始是由罗德利哥陪着予以介绍的，罗德利哥这个人物无疑是为第二幕里的争吵提供一个似乎可信的原因而设的。这个情境借自于《第十二夜》

(Twelfth Night, 其中托比爵士因向安德鲁爵士借债而支持后者想娶到奥莉薇亚的希望。苔丝德梦娜的婚姻改变了这种情况，罗德利哥这会儿更希望的不是婚姻而是通奸，而当伊阿古害怕暴露时，这给他毁灭苔丝德梦娜提供了又一个新动机。创造罗德利哥，还有一个作用：那场争吵成了伊阿古宏伟设想的一部分，而并非是一次偶然事件。虽说伊阿古是个投机分子，不停地逢场作戏，但他却比原故事中的那个坏蛋更为牢牢地控制着这些事件。正是他向卡西奥建议请苔丝德梦娜为他说情，而且他利用卡西奥的来访作为他引诱摩尔人的起点。在小说中，旗官偷手帕是因为好妒的摩尔人一直叫嚷着要证据。莎士比亚改变了事件的顺序。伊阿古叫爱米莉亚偷手帕，而实际上在奥瑟罗要求证据之前，手帕就已经在他手里了；他在提到手帕之前，先讲述了卡西奥做梦的内容（这在原故事中是没有的），尔后把手帕藏在卡西奥的住处。卡西奥叫比安卡描下手帕的刺绣花样——在小说中这是那女人自己的主意——而比安卡在他和伊阿古交谈的当儿，把手帕带回给他的。莎士比亚将卡

西奥家中的正派女人与他的妓女合为一人。这些变化在戏剧性上的好处显而易见。它把事件更加紧凑地联结在一起了。伊阿古的阴谋尽管存在着明显的巧合因素，却立即变得更加可信、更为奸巧；一个不必要的人物被删除了；而妓女被赋予了一个重要的任务；她的嫉妒与奥瑟罗、伊阿古和罗德利哥的嫉妒形成对比，比安卡拿来手帕显然比隔窗窥见它更有戏剧性。卡西奥显然拿这件珍贵的爱情纪念品转送了他的妓女，这就给奥瑟罗的憎恨和厌恶添上了最后一笔。在小说中，伊阿古这个坏蛋只是算计摩尔人；在剧本中，他也欺骗和操纵罗德利哥、卡西奥与爱米莉亚。

然而在这一点上，旗官似乎不象伊阿古那样依靠偶然事件。他趁苔丝德梦娜逗他小孩时，偷了手帕，而爱米莉亚只是在苔丝德梦娜掉了手帕之后才偷的。斯温伯恩（Swinburne）认为，钦提奥的描写“极其精彩”，^④他断然说，莎士比亚放弃了这种写法是因为他无法想象伊阿古会是个孩子的父亲：

在莎士比亚的世界中（就象在大自然的世界中一样），恶魔繁衍后代——伊阿古作孩子的父亲，要么高纳里尔或里根生儿育女——那都是不可能的。

不管怎样——高纳里尔遭父亲诅咒时，到底已有孕在身——这是莎士比亚处理手帕遗失这一细节的过人之处的良好实例。首先，这儿有一个剧场性的原因。莎士比亚舞台上的孩子们从未象所需要的这一个那般年幼。此外，叫苔丝德梦娜到爱米莉亚家串门，会改变这两位妇女之间的关系，而且可以说，倘若我们想到苔丝德梦娜是庸俗世故的爱米莉亚的密友，那我们对她的看法就会受影响。莎士比亚让苔丝德梦娜对爱情表现的疏忽

是在这种疏忽更加证明了她的爱情的唯一情境下发生的。她的注意力正集中在手帕没能减轻被她信以为真的奥瑟罗的头痛上面。米德尔顿·穆雷认为^②，“通过那一个变化，正是苔丝德梦娜对奥瑟罗的完美爱情把她毁了”。当然，手帕是爱情的象征，而奥瑟罗，也许还有苔丝德梦娜，所相信的那种蕴藏在这块织物之中的魔力，象征着把他们联结在一起，后来又毁灭了他们的命运。由于奥瑟罗相信，或者部分地相信这块手帕所象征的意义，当苔丝德梦娜一丢掉它时，他就以宿命论的眼光认定他的婚姻毁灭了；而苔丝德梦娜对这种魔力的半信半疑导致她愚蠢地说谎，奥瑟罗自然把她的谎话当成了她犯罪的进一步明证。坏蛋的妻子的性格也有一些改动。爱米莉亚与她的原型不同，对伊阿古的真正为人一无所知，而一当她看清了真相，就为了对女主人的爱牺牲了自己的生命，然而她是辛辣、粗鲁的；为了取悦于她认为是“让人摸不透”的丈夫，她偷了手帕；而尽管苔丝德梦娜为奥瑟罗的愤怒发愁，她也拒不承认曾看到手帕。

卡西奥无法控制自己的酒量，这是莎士比亚的独创；以此解释他的错误行为，不会过于减低我们的同情心。他性格的主线是由他对苔丝德梦娜无邪的仰慕，他被任命为奥瑟罗的副将以及他从妓女家回来时被人伤害的事实所决定的。莎士比亚添加了他对奥瑟罗的爱戴和对后者追求爱情时的帮助；也添加了战事结束时他被任命接替奥瑟罗，从而证明伊阿古的怨恨是不公正的。创造了罗德利哥可使伊阿古挑拨他杀掉卡西奥；但是罗德利哥干得不利落，伊阿古遂将他杀死，从后面刺伤了卡西奥，并诬告比安卡是同案犯。

苔丝德梦娜被杀的方式是莎士比亚的创造。一系列的改动使故事结尾发生了变化：如插入杨柳歌的场面，奥瑟罗在最后

一场中的开场白，苔丝德梦娜的宽恕，谋杀立即被发现，爱米莉亚对伊阿古的揭露，奥瑟罗的懊悔以及伊阿古罪有应得的下场（不象原故事中完全是因为另一桩罪行所致）。

人们经常注意到，莎士比亚被迫不能不加速情节的进展，因为一旦奥瑟罗以自己的疑心面质苔丝德梦娜，伊阿古的谎言就要暴露。一直到妓院那场戏，他才直接指责她，而且即便在那时也只字未提她的所谓情夫的名字；如果奥瑟罗更早地质问了她，我们会奇怪，苔丝德梦娜为什么不提出那些会使伊阿古暴露的问题来。阅读剧本时，我们会惊讶于伊阿古的幸运——魔鬼似的幸运——之不大可能；但在观看此剧时，他的阴谋的魔鬼般的奸巧、周密倒给我们留下了深刻的印象。

莎士比亚还由于其它种种原因而加快了行动。通过使私奔发生在奥瑟罗被任命为塞浦路斯驻军指挥的同一夜晚，他不仅压缩了时间——元老院处理勃拉班旭的控告和土耳其的威胁只召开了一个会，而且还运用一系列夜晚场景，增强了戏剧的紧张性。但这变动所引起的最大的戏剧便利是：它略去了在威尼斯幸福的婚后生活时期；通过不允许奥瑟罗对其妻获得这种日常了解而为伊阿古的阴谋提供了唯一可能的基础。奥瑟罗是在她私奔的那天和完婚之前被火速派往塞浦路斯的。莎士比亚令人惊讶地把塞浦路斯的场景压缩成三两天，而钦提奥却为伊阿古在塞浦路斯爱上苔丝德梦娜并且失恋，为她养成拜访伊阿古之妻的习惯提供了时间，而在描写苔丝德梦娜注意到手帕丢失，摩尔人要看手帕，他看见那女人描画手帕上的刺绣，袭击卡西奥以及苔丝德梦娜被杀等等行动之前，都用了更多的时间。伊阿古的引诱始于卡西奥被解除职务之后几小时，比安卡手中的手帕又在此后几小时叫人看见，最后的悲剧在夜幕降临前来到。

全剧所显示的纯熟的艺术技巧是人所公认的，就连那些抱怨莎士比亚迷惑我们，使我们相信了不可能的事的批评家们，象布利杰斯（Bridges）和斯托尔（Stoll），也承认这点。诚然，诗人不惜一切代价争取速度的决心，也给自己带来了麻烦；他可能觉得：除了要这样去达到合意的紧凑感之外，还必须不给奥瑟罗或观众留下任何时间来提出不方便的问题。

象许多批评家已经注意到的那样，卡西奥和苔丝德梦娜没有能够私通的时机：他们乘不同的船只到达塞浦路斯，伊阿古在奥瑟罗完婚的那天早晨就开始了一连串的控告。我们如何来回答这个问题呢？我们是否要假设莎士比亚犯了一个荒唐的错误，他应该叫卡西奥和苔丝德梦娜乘坐同一条船？要么，象布利杰斯建议的那样，叫奥瑟罗的船由于风暴而延误了一个星期？要么，我们得认为奥瑟罗蠢笨之极？要么，我们应该接受双重时间的理论，即莎士比亚使用了两个时钟来增强行动的表面速度，他指望靠这种巧招儿在剧场里获得成功？

时间表的有意混淆肯定是存在的。一方面，莎士比亚必须暗示行动的极其迅速，因为伊阿古阴谋的得逞全仗着这一点；另一方面，他又必须允许土耳其舰队被冲散的消息到达威尼斯，接着允许罗德利哥从威尼斯旅行到塞浦路斯。照一个时钟，比安卡能够抱怨卡西奥一个星期没露面；照另一个时钟，卡西奥提前来到这个岛上还不足两天。正如彼得·亚历山大（Peter Alexander）精辟地指出的那样：②

莎士比亚给自己提出了一个比实现历史或然性远为有“哲理性”的目标。他必须揭示一种人的处境的核心，他清楚地告诉我们，在这样一种处境中，怀疑和嫉妒的种籽可能容易生根。而当想象力能在莎士比亚可以省去单纯说明之下获得它对这种

处境需知的一切时，再用有形的字句去复现一个复杂过程以满足理解力，将是对艺术节约的破坏，并将分散对事件内在连贯性的注意。

亚历山大接着建议说，莎士比亚在时间上行使的自由不仅在演出过程中不引人注目，而且这种自由是他用来集中表现故事精华的、象透视画法一般合理的手段。

这也许还不是关于双重时间的全部真相。奥瑟罗指责苔丝德梦娜与卡西奥有过上千次“可耻的行为”，那就意味着一种长期的私通；但是其它段落，象伊阿古对卡西奥做梦的描述，又表明这个所谓的私通始于苔丝德梦娜结婚之后。事实是莎士比亚有意去掉了奥瑟罗产生嫉妒的任何理性基础，伊阿古丝毫不打算给奥瑟罗提供最微不足道的证据，直到奥瑟罗已不再能有理性地思考了。在引诱那场戏的开始部分，伊阿古好象要暗示卡西奥和苔丝德梦娜在奥瑟罗相爱期间便过于相好。当伊阿古转回时，他发现奥瑟罗的想象已经比他所指责的走得远多了。跟着，他诉说了胡编乱造的卡西奥的梦，并从奥瑟罗的反应中得知，他这时可以顺利地提及手帕了。到此时为止，乃至杀害了妻子的时候，奥瑟罗是被怒火蒙蔽得连不可能的事也信以为真了。

剧场中没有人注意到莎士比亚两个时钟的存在。然而，正如最近一位批评家所指出，《奥瑟罗》是“一出建立在喜剧结构上的悲剧”^②，这话是不错的。赖莫（Rymer）就是由于这种感觉而把这出戏称之为“一出血腥的闹剧”。阿伦（Ned B. Auen）的精辟理论^③可以解释但却不能排除我们讨论的大部分疑难；莎士比亚紧随钦提奥的故事，先写了后三幕；在晚些时

候，他又补上了前二幕，没有意识到这出戏上下两部分的脱节——比如，在第一幕里，卡西奥显然对奥瑟罗的婚事一无所知，在第三幕里，奥瑟罗说“他经常来往于我们之间。”

莎士比亚改动的总体效果，较之我们讨论过的各种东西都更为重要——行动的加快、剧情的紧缩、人物性格的变化以及戏剧紧张性的增强。钦提奥除了一处之外，不具备戏中这样普遍存在着的戏剧暗讽——把苔丝德梦娜委托给伊阿古来照顾，贯穿全剧的“诚实”（honest）一词的重复，以及象《倘若此时死，此时快乐之极》等诸如此类的名句。钦提奥也不具备普由斯泼吉安（Spurgeon）、克莱门（Clemen）、贝思尔（Beth Il）以及海尔曼（Heilman）做过很好分析的那种复杂的意象结构。莎士比亚归根到底还是通过诗的手段，把一个有着普通道德说教的平庸故事，变成为一出具有普遍意义的爱情悲剧。

注 释：

- ① 普拉兹（Mario Fraz）在《马基雅维里与伊丽莎白时代的人》（Machiavelli and the Elizabethans）（1928）（《英国研究院学术会文集》（49—97）中指出，钦提奥的《阿尔蒂丽》（Altile）有个坏蛋，由于他对阿尔蒂丽的爱情受挫而用欺骗的手段毁灭了诺里诺（Norrino）。
- ②—④ 从略。
- ⑤ 参照第二幕第一场，187—92行。
- ⑥ 第三幕第二场，29—41行。
- ⑦ 第三幕第三场，243—4行，第四幕第一场。
- ⑧ 缪尔（K. Muir）主编：企鹅版（1968），33页。
- ⑨ 参照琼斯（Emrys Jones）的文章，见《莎士比亚综览》第21卷

- (Shakespeare Survey 21) (1968), 47—52页; 及同书39—46页希巴德(G·R·Hibbard)的文章。莎士比亚可能在诺尔斯(R·Knolles)的《土耳其人通史》(General Historie of the Turks, 1603)和托马斯(W·Thomas)的《意大利史》(Historie of Italie) (1549)中读到过有关土耳其战争的记载。参照布劳(Bnllongh)卷七, 212页。
- ⑩ 参照梅耶斯坦(E·H·W·Meyerstein)的《泰姆士报文学增刊》(Times Literary Supplement) (1942), 72页。
- ⑪ 第一幕第三场111行: “间接和强制的路线。”
- ⑫ 第一幕第三场77、91—4、169、232行。
- ⑬ 卷五第二章。但参见《美国现代语言学会会刊》(Publications of the Modern Language Association of America) (1934) 807—9页, 及《语言学季刊》(Philological Quarterly) (1938) 351页以下。
- ⑭ K·缪尔:《英语研究评论》(Review of English studies)(1956) 182页。
- ⑮ 马隆(Malone)的注释。
- ⑯ 哈特(Hart)的注释, 1903年版, 第五幕第三场, 264行。
- ⑰ 卷十二第14、15、25章, 卷三十五第15章, 卷三十八第3章, 卷二十五第13章, 卷十九第5章, 卷二十第3章。
- ⑱ 鲍尔德温(T·W·Baldwin):“莎士比亚对普里尼的运用”——《帕洛特呈献集》(Parrot Presentation VOL, Shakespeare's Use of Pliny), 克雷格(Craig)编(1935), 157页以下。
- ⑲ K·缪尔:《现代语言评论》(Modern Language Review) (1959) 第五十四卷224—5页;《注释与质疑》(Notes and Queries, 1953), 513—14页。
- ⑳ 加德纳(H·Gardner):《高贵的摩尔人》(The Noble Moor 《英国研究院学术会文集》(1955) 189—205页。

- ⑲ 斯温伯恩：(A. C. Swinburne)：《莎士比亚的三个剧本》
(Three Plays of Shakespeare, 1909)，34页。
- ⑳ 《莎士比亚》(Shakespeare, 1936)，315—16页。
- ㉑ 《莎士比亚的生平与艺术》(Shakespeare's Life and Art, 1938),166页。
- ㉒ 门多撒(Barbara H de Mendonca)：《莎士比亚综览》(S·S)第二十一卷，31—8页。
- ㉓ 《莎士比亚综览》(S·S)第二十一卷(1968)，13页以下。

《李尔王》的素材

[英] 肯·缪尔 著

我们并不知道莎士比亚最先产生写作一出有关李尔王的戏的念头，来自何处。最初的灵感很可能根本不是源于李尔的故事，而是来自P·锡德尼《阿卡迪亚》中帕福拉冈人国王及其二子的故事^①。他甚至也可能是被当时有关布赖恩·安奈斯利的传闻所触动引发的。一六〇三年十月，即大约莎士比亚开始写作《李尔王》一年前，传说安奈斯利已不能生活自理或掌管自己的庄园，他的两个女儿试图使人相信他害了疯病，以便她们能夺取他的庄园；但他最小的女儿科德尔求助于塞西尔*，因而在安奈斯利死时，英国大法官法庭确认了他的遗嘱。虽然科德尔后来嫁给了骚桑普顿伯爵的继父威廉·哈维先生，而且在某些人看来他就是莎士比亚十四行诗“唯一的触发者”W·H·先生；虽然也有人提出^②弄人的议论：“要是野雁尽往那个方向飞，冬天就还没有过去”，是暗指科德尔尖酸刻薄的姐姐怀尔德古斯〔按原文Wild goose，与普通名词“野雁”同〕，但这些与李尔故事相似之处，不可能就是莎士比亚决定把它改写为戏剧的理由^③。

前些年，在他写历史剧时，莎士比亚大概就已经在《统治

* 罗伯特·塞西尔（1563?—1612）英国政治家。——译注

者的明镜》以及霍林舍德的《编年史》里看到了李尔的故事；一五九〇年他大概业已读了斯宾塞在《仙后》中的简述；他也可能已经知道杰勒德·利在《纹章学入门》（*Accedens of Armory*）（1562）中所做的改写；而且就在他写作《李尔王》时卡姆登在其《古文遗存》里重述了这个故事。最后，对那出老戏《利尔王》（*King Leir*），诗人当然是熟悉的。看来，只是因为莎士比亚剧作的成功，这个剧本才得以出版，莎士比亚所见到的一定是它的手写本或者舞台演出。由于对莎士比亚的早年生涯知道得太少，我们不能断定他就从来不是那出老戏所属的剧团的成员之一。

我在别处已经详细考察了^④ 莎士比亚熟悉所有这些素材的证据，但这里有必要概括一下。卡姆登的《古文遗存》（1605）可能出版太晚而不会影响《李尔王》；莎士比亚知道杰勒德·利的书尚无定论，莎士比亚很可能知道蒙默思的杰弗里关于李尔王的叙述，法兰西王的自白“我的爱将激起热烈的敬爱”（第一幕第一场，第255行），似乎是“*Amore Virginis inflammatus*”（“激起更纯洁的火花”）的回响。另外还存在许多其它相似之处^⑤。对于另外那些材料我们更有把握些。沃尔特·格雷格爵士仔细列举了^⑥ 《李尔王》同那出老编年史剧之间40个相似之处，其中几乎很少是没把握的，举一个事例便足以说明莎士比亚对于那出老戏是何等的了解。佩里洛斯（肯特）责备高纳里尔说：

不，你住口吧，妖魔！

你给你们女人丢脸：

你这冒充人样的魔鬼。

（布劳：第七卷400页，2581-2行）

紧接着，利尔问拉根道：“你知道这些信吗？”她一把抢过信件，撕了个粉碎。在《李尔王》的一场戏中，奥本尼用近似的言语训诫他的妻子：

瞧瞧你自己吧，魔鬼！恶魔丑恶的嘴脸还不及一个恶魔般的女人那样丑恶万分……你这变化为女人形状、掩蔽你真相的魔鬼，多么可羞！不要露出你的狰狞面目来吧！……可是你虽然是一个恶魔，你的形状却还是一个女人。

（四幕二场59行起）

在最后一场里他又对她说到：

闭住你的嘴、妇人，否则我要用这一张纸塞住它了。……你这只比一切恶名更恶的恶人，读读你自己的罪恶吧。不要撕，太太；我看你也认识这封信的……噢，真可怕，你知道这封信吗？

（五幕三场154行起）

这两部剧作中都用了这样的词：

“Shame”（可耻）与“fiend”（恶魔）；“monster”（恶鬼）和与之相联系的“bemonster”（变成恶鬼）和“monstrous”（鬼怪般可怕的）；“sex”（女性）与“woman”（女人）相联；两者都有“你知道这些信吗？”前者撕信的动作在奥本尼“不要撕”的喊声中得到了重复。

莎士比亚从霍林舍德的《编年史》中借取了康华尔和奥本尼的名字；里根的第一句台词也许是从这句话：“他对他的爱非口舌可以表达”，得到启发的。他从《仙后》借用了柯迪利娅的名字和死的方式（被吊死）；在霍林舍德笔下她是自戕而死。从《统治者的明镜》中莎士比亚采用了包括“法兰西王”

称号的十处较小的细节，以及一个有趣的相似之处，写柯迪利娅监狱生活的这几行——

由高贵的殿堂沦入偷儿乞丐的寓所，舒适的卧榻成了污秽霉烂的草堆。

（布劳：第七卷330页）

可以同柯迪利娅的以下台词相比较：

但是你，可怜的父亲，却甘心钻进污秽霉烂的稻草里，和猪狗、和流浪的乞儿作伴吗？

（四幕七场38—40行）

非常奇怪的是，有迹象表明^⑦ 莎士比亚精读过《统治者的明镜》的一五七四年与一五八七年两个版本，因为那些重复相似之处有的源于这个版本，有的则源于另一个版本。

有人提出^⑧，《李尔王》可能受到一部名为《戈博达克》的剧本的影响，后者也涉及到英国历史中某个传说时期划分国土的事。这部剧本是为劝说伊丽莎白女王结婚而写的，而《李尔王》是写于詹姆斯国王提倡英格兰与苏格兰相联合的时候：

这两个剧本均有一个老国王，他想安享晚年，他认为现在该是他的孩子们承担重任的时候了……两部剧本开场时国土划分都已计划妥当，在宫廷场面之前都有所讨论，《戈博达克》里是维德纳与费瑞克斯，《李尔王》里是肯特与葛洛斯特。两部戏中的两位国王都不顾谋臣的忠告。

总起来说，莎士比亚要把李尔的故事重新戏剧化的想法可能是来自于他熟悉的那个老编年史剧，尽管他从一开始就必定认识到得大动它的情节。《利尔王》的作者仅仅把一部分故事戏剧

化了，他以利尔的复位结束全戏而删去了悲剧性结局——柯迪利娅被她的外甥们废黜，在狱中自杀而死。莎士比亚在这儿面临着—一个真正的困难。柯迪利娅之死发生在主要故事情节之后，时间过长，剧作者不得不引进新的人物——柯迪利娅的外甥——而牺牲全剧的整一性，还不说纯洁善良的女主人公自杀会伤害我们感情这一点。另一方面，以利尔复位结束全剧，对于那些知道那个悲剧性结局的人来说，会显得有头无尾。诗人面对的问题是显而易见的：他必须避开李尔的复位与柯迪利娅之死两者相隔的空档，必须使她的死亡与李尔起初的错误具有因果关系，还必须使李尔充分意识到他那个错误的最终后果，而且，因为柯迪利娅的自杀无法令人忍受，她必须是被谋杀的。

莎士比亚采用了把柯迪利娅之死提前的办法来解决问题，所以她死在父亲之前；安排谋杀她的人之所以这样做，是因为他觊觎王位。这种情势仅仅能在以下的情况下出现：即柯迪利娅的军队不是被她的外甥们而是被高纳里尔与里根的军队所打败。如果李尔与柯迪利娅非死不可，那么性情邪恶的两个姐姐也必须死掉，而因为她们是战胜者，她们就必须被自身的邪恶与情欲所毁灭。莎士比亚使她们两人对立争夺不仅是为划分国土，也是为了爱德蒙；因而，他使一个毒死了另一个，并继而自杀身亡——正如《编年史》里的柯迪利娅那样。所以，莎士比亚使高纳里尔的丈夫成了一个正直的男人，人们从中能够看出奥本尼的性格展现，也能够看出：需要一个两姊妹在性方面为之倾心的、有吸引力的崛起者。莎士比亚甚至利用了原材料所提供的柯迪利娅的死法，即把它改为由爱德蒙散布的“官方的”故事，借以掩盖他的谋杀。

至于划分国土的场面，莎士比亚主要凭借旧剧本^⑤，但他把不下八场戏浓缩为第一场的后半部分。利尔采取一个突然的计谋，哄骗科德拉出嫁；这个密谋事先向高纳里尔和里根泄漏了，她们许诺愿意嫁给父亲所选择的随便什么男人；利尔把国土全部分给了两个性情凶恶的女儿，虽然他并没有将科德拉放逐出境；高卢王乔装客访不列颠，并向科德拉求婚；与此同时，佩里洛斯试图使科德拉免受失去国土之不幸，却是枉然。与肯特不同的是，佩里洛斯没有被放逐。莎士比亚犀利无情的压缩，让李尔的动机处于某种朦胧含糊之中。他也没有向我们暗示高纳里尔与里根事先知道那个爱的测试。那番测试实际上是后来的想法，并非想使柯迪利娅出嫁的计谋。他可能觉得，舞台上李尔的不可理喻比起利尔蠢笨的狡猾来更为可信；而由于他增添了一个复杂的次要情节，并将主要情节延续到柯迪利娅之死，他就不可能再用更多的时间来展示说明。肯特被放逐以及后来又回到李尔身边，比佩里洛斯一直跟随利尔更富有戏剧性。

莎士比亚从《利尔王》其它部分借用较少。他删去了这一情节，即受拉根雇佣的刺客翻然悔恨自责。他也删去了饿得发晕的利尔、佩里洛斯与高卢王、科德拉之间的相遇，但没有忘记科德拉与父亲和解的场面。旧剧本的作者已经多少被高卢王的出现——他象科德拉一样化了装——所拖累，喜剧人物其福德的出现就更成了他的包袱。其福德嘲弄性地谐谑别的人物跪伏在地。在长达50行台词的过程中，他们之中有四人以荒唐可笑的姿态跪下、立起。但这场戏并非没有悲怆性，莎士比亚保留了它最令人难忘的部分，即李尔与柯迪利娅彼此下跪的场面（四幕七场）。正如格兰维尔—巴克所说^⑥，这是一幅大胆而又

无可比拟的画面，因为它达到了美的极致；只要再稍有点缀，它便可能沦为荒诞。《利尔王》中的这个场面正是如此。这场戏之后，高卢王进攻不列颠，打败了康华尔和坎布里的人马，使利尔得以复位。戏中没有次要情节，没有暴风雨，没有弄人，没有疯狂，也没有死亡。

莎士比亚的戏以爱德蒙被引见给肯特开场。关于葛洛斯特和他的儿子们的故事，莎士比亚采用了锡德尼《阿卡迪亚》中的一个情节，这个情节提供了一个与李尔的故事正好平行相应的故事。他帮助观众在回味中领受第一场里李尔的愚蠢行为，做法是让葛洛斯特在第二场里相随的行动重复类似的愚蠢。这两个情节紧密相联，贯串全剧。普勒克图斯，即后来被称为爱德蒙的，为莎士比亚提供了这样一个角色；两个邪恶姊妹的情人及善良的柯迪利娅的谋杀者。他的哥哥爱德伽则成了李尔发疯的直接原因，成了向奥本尼在揭发高纳里尔的为人和事件的评说者。葛洛斯特与国王共命运，他站在李尔一边时被弄瞎了双眼。在这两个情节里，均有一个轻信的父亲——杰弗里的信任了邪恶的孩子，剥夺好孩子继承权的“轻信的……父亲”。这两个情节中做父亲的都是被恩将仇报和仇将恩报。李尔的发疯与葛洛斯特的失明恰恰对称，因为李尔在显然发疯时获得了智慧，而葛洛斯特恰恰是在瞎了眼睛之后才看清真相。那么，就某种意义说，在戏剧性方面被视为不必要的这场戏——失明的葛洛斯特与发疯的李尔相会——正是此剧的象征性高潮。

莎士比亚从原材料中挑选了最适合的枝节，而在缺乏相宜的细节时就加以创造。譬如，使爱德蒙炫耀其私生子出身，让他听到葛洛斯特关于他母亲的轻浮谈论，就使他可以不仅仅是个舞台坏蛋。与普勒克图斯不同，最后他忏悔了；而且，莎士

比亚很得体地没有叫他帮助弄瞎他父亲。莎士比亚不仅从帕福拉冈人国王的故事中得到了其次要情节的大致轮廓，而且也从中得到了对其主要情节的启发。譬如李尔之死，就多少归功于锡德尼对帕福拉冈人国王之死的描述：“他那因忍受不仁和忧伤而衰竭的心，在这种极度的欣慰中绽裂了”（布劳卷七407页）。所以，葛洛斯特死在与爱德伽和解之后，李尔则死在柯迪利娅还活着的错觉中。另外，有人认为，爱德伽与爱德蒙之间的决斗可能是《阿卡迪亚》里的情节有所提示的，而爱德蒙欺骗父亲的那个计谋可能是由普兰哥斯的故事派生出来的^⑩。在这个故事与帕福拉冈人国王的故事之间，普兰哥斯与巴西利厄斯有一段关于自杀、神的正义以及残害无辜的韵文对话，这在葛洛斯特企图自杀和柯迪利娅之死的处理中有所反映。在葛洛斯特企图自杀这一点上，莎士比亚也可能记起了辛尼加《忒拜人》的开场，其中俄狄浦斯请求安提戈涅让他从悬崖上跳下去^⑪；他还可能记起了马斯顿《愤懑者》中的一场，乔装打扮的皮特洛描述了他自己从悬崖峭壁纵身大海的假自杀（四幕三场）。但从多佛跳崖这一点肯定与霍林舍德《编年史》中的一节有关，那是在利尔故事的前几页，其中记述了科里纽斯是怎样全力对付戈格马戈的他。

用尽全力，紧紧抓住那个巨人，把他从一块离多佛不远的岩石上头朝下地扔下去，就这样杀死了他：很多年后，由于这件事，人们把这个地方叫做戈格马戈跳崖之地，但后来就被称为多佛跳崖之地了。

爱德伽把想象的魔鬼的眼睛描绘为象是两轮满月，可能也是受了霍林舍德对巨人记述的影响^⑫。

暴风雨可能是从《阿卡迪亚》的一段情节中的“狂风暴雨怒吼狂叫”得到暗示的，在那个剧本里只有阻碍拉根的密使谋杀利尔的零碎雷声。但对暴风雨几场戏影响最大的还是哈斯奈特《对臭名昭著的天主教骗局的揭露》。萨缪尔·哈斯奈特，伦敦主教手下的牧师，在一六〇三年向耶稣会的被魔师进攻之前，已经揭露过清教徒的被魔师约翰·达雷尔。正如西奥博尔德所指出的：

爱德伽佯装的绝大部分疯狂行为，他的那些恶魔的名字，他所描述的自身的境况，都来自这个小册子以及那些可怜被骗的人的自白。

后来的编辑者曾指出，莎士比亚受惠之处甚至比西奥博尔德所认出来的还要多。

首先可能使哈斯奈特《揭露》的读者大为惊奇的，是他对戏剧的翔实知识，他不仅熟悉普鲁图斯和辛尼加，而且还熟知奇迹剧及各种舞台技巧。他对道德剧中“孽障”一角的描述是我们所拥有的最为生动的。他一直把被魔师的骗局比作舞台演出，在其书中的前170页，所用戏剧术语多达二百三十个。无论他是否是戏剧爱好者，他必须把阅读剧本作为他审查出版物的工作的一部分。

哈斯奈特《揭露》中描述的那些事情发生在十七年前，可是基督教会的督察员们所做的审查却拖延到一五九八年和一六〇二年。由于我已经在我编辑的莎士比亚剧本中列举了同哈斯奈特相似之处，这里仅仅从中选出几个事例就够了。

马伍德是公认的疯丐之一，被描述为“受贫穷与饥饿之苦”（P24）。哈斯奈特把受害者说成是“可怜巴巴的人”（P41）；

他谈到了“无论是怎样的狂风或天气”，雷鸣、闪电及冰雹（P136）；描绘了迷住了疯丐的恶魔的吼叫（P38）；讲述了两支缝纫针如何刺进一个姑娘的腿，一支尖针如何扎入另一个姑娘的肩膀（P214），一个疯丐幻想他遭受着“万钉穿心之苦”（P73），另一个疯丐觉得“有许多锋利的针头一齐刺进他的皮肤”（P93）。他还用了“屈辱的忍受”这个说法（P41）。因此爱德伽决定把自己也扮做

一个最卑贱穷苦，
最为世人所轻视
和禽兽相去无几的家伙。

（二幕三场，7—9行）

抵抗着风雨的侵袭……
疯丐们高声叫喊着，
用针哪、木锥哪、针头哪，
刺在他们麻木而僵硬的裸臂上。

（二幕三场12行以下）

象李尔一样，哈斯奈特也提到Hysteria Passio*一词，并用了一些莎士比亚在此剧中首次使用的词汇：“meiny”（仆从）、“Propinquity”（近亲关系）、“auricular”（通过耳的）、“Carp”（寻衅闹事）、“benedition”（慈爱）、“yoke—fellow”（伙伴）、“Vaunt—courier”（先驱）及“aslant”（斜眼）。

当我们转向暴风雨的几场戏时，发现莎士比亚受益于哈斯

* 一种病状，有的学者认为它是“窒息”（Smother）一词的缩约词。——译注

奈特之处更为明显。甚至可以这样说，暴风雨本身就可能多少得济于他的小册子。如同我们所看到的，《李尔王》里有一阵雷鸣，《阿卡迪亚》里有暴风雨；但哈斯奈特提到了“抵御无论什么狂风或天气的隐蔽处”（就象《李尔王》里的茅舍），“天空的闪电”，“把朱比得带到舞台上的雷和电”，“轰天的雷声震裂了（人类的）誓言”（P108）。他提到了暴怒的恶魔，它“将在天空中狂怒（ruffle）、呼啸和乱撞……吹倒尖塔、大树和五月节花柱”（P18）。莎士比亚两次用了“ruffle”（狂怒）这个词。哈斯奈特所用的“所有这些可感觉到的反常现象将弥漫（made Pendulous）在天空之中”这些话，又导致莎士比亚唯一的一次使用了“弥漫”（Pendulous）这个词：

愿那弥漫在天空之中的惩罚恶人的瘟疫，一起降临在你的女儿身上。

（三幕四场66—67行）

马伍德很象可怜的汤姆，

只在田野里露宿了一两夜，同时由于是一个忧郁之人，而被黑夜中的电闪吓得心惊胆颤。

（三幕四场50行起）

爱德伽所说的：

恶魔带着他（指汤姆——译者）穿过大火、穿过烈焰、穿过水道和漩涡，穿过沼地和泥泞，把刀子放在他的枕头底下，把绳子放在他的凳子底下……愿旋风不吹你，星星不摧残你（Star-blasting），瘟疫不到你身上！做做好事，救救那给恶魔害得好苦的可怜的汤姆吧！

这段台词是由哈斯奈特书中的几节组合而成。萨拉·威廉姆斯“踹过那半码深的小河”（P43），弗里斯伍德·威廉姆斯说起一名药剂师，她从伦敦带回“一条新的绳索及两把刀子”，“把它们放在她老板屋中穿廊的地板上”（P219）。梅尼认为魔鬼正在引诱疯丐们自杀。他们中有人哭喊道：“你是怎样使我痛苦啊，怎样折磨我？”（P73）哈斯奈特没有用“star—blasting”一词，但他用了“ydevil—blasting”（魔鬼摧残的），“sprite—blasting”（妖精摧残的），“owte—blasted”（受鸱鸢摧残的），而且还几次提到了“旋风”（whirlminds）一词。

哈斯奈特告诉我们：

魔鬼以某些动物的形状出现，它们的外形与某些恶行有酷似之处，譬如傲慢的妖精以孔雀的形状出现；懒惰的妖精变为叫驴，妒忌的妖精变成狗；贪狠的妖精化作狼（P141）。

虽然在哈斯奈特与莎士比亚作品中只有狼代表同一种恶行，但爱德伽对自身的描述：“猪一般懒惰，狐狸一般狡诈，狼一般贪狠，狗一般疯狂，狮子一般凶恶”，在风格上却与哈斯奈特相近；爱德伽承认他头发卷得曲曲的，就象梅尼所做的一样，并且被指责为高慢。哈斯奈特说起过弗力勃铁捷贝特（出现于《李尔王》中的魔鬼——译者）好几次；以老鼠的形状出现的史莫金（Smolkin）被换成了史墨金（Smulkin）；摩陀（Modo）与玛呼（Mahu）来自哈斯奈特的茂都（Modu）与玛吼（Maho），它们是玛尼（Maynie）和萨拉·威廉姆斯的恶魔。E·布伦登曾指出^④，摩陀这个名字使莎士比亚想起了贺拉斯《信札》中的这几行：

Ille per extentum funem mihi posse videtur

Ire poeta, meum Qui pectus inaniter agit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
ut magus, et modo me Thebis modo ponit
Athenis.*

(II.I.210—13)

很明显，这些话引出了剧作中的“忒拜学者”••(Learned Theban)和“好雅典人”，引出了对“Persicos odi, Puer, apparatus”•••的暗指。W·鲍尔德文指出，在T·库柏《语言汇编》(The saurus)中，魔法师被描述为波斯国“伟大的、有学问的哲学家”；哈斯奈特援引了贺拉斯的另一封信札：

Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
Nocturnos Lemures portentaque Thessala rides—

(II·ii·208—9)

他把它翻译为：

幻梦与巫术的恐怖
奇迹、女巫、走动的幽灵，
塞萨利亚巫婆所能做的一切，
在你看来，都不过是玩笑而已。

(P137)

* 能引导我的激情或活跃我的精神的那位诗人，能行走于绳索之上而不跌落，引导我，鼓励我，或者以虚妄的恐惧充满我心，时而在雅典，时而在忒拜，用魔法使我安静。

•• 本·琼森的《潘的周年纪念日》里也用了“忒拜学者”。

••• “年青人，你的波斯式装备使人厌恶”。

哈斯奈特的茂陀、贺拉斯的一首颂歌及两封信札片断（一封为哈斯奈特所引用），看来都蕴涵在莎士比亚的文字中了^⑧。

在下一场暴风雨戏中，爱德伽声称“弗拉特累多在叫我，他告诉我尼禄王在冥湖里钓鱼”。作为钓鱼者的尼禄王，出自乔叟“僧人的故事”；但哈斯奈特在说起弗拉特累多、弗力勃铁捷贝特及霍别狄丹斯之前，提到了“冥潮”，接着又说到一个拉小提琴的人，是他给地狱提供了音乐。自然，尼禄王以演奏小提琴著名，而且他被控告为杀母者，正如爱德伽被控告为企图杀父一样。

爱德伽担心眼泪会泄露其伪装，这可能模仿了哈斯奈特所说的观众心中“被激起了这样的怜悯与同情，以致他们悲泣、痛哭和失声叫喊”。他还用了诸如“打断了演出”，“演出被打断了”等语句。最后，爱德伽在第四幕第一场中提到的五个恶魔在哈斯奈特的书中全能找到。奥毕狄克特是霍勃底卡特的讹用。出现在同一道白中的词“做怪相、扮鬼脸”，或多或少有着下面一节文字的印迹：

于是扮鬼脸，嘲弄、抱怨、怒骂，吼叫……做出一副怪相，龇牙咧嘴，扮鬼脸，而且象猴子一样扭歪脸，象刺猬一样打滚……做怪相、扮鬼脸，和无聊的圣洁女人们的姐妹会……装模做样的荡妇的舞眉弄姿（P38、136、166）。

哈斯奈特的影响一直延续到莎士比亚事业的终结，给《泰尔亲王配力克里斯》及《暴风雨》留下了痕迹^⑨。

如同我们看到的，莎士比亚可能从安奈斯利的故事得到了关于李尔发疯的启发。但莎士比亚利用了自己最早的悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》里的一些细节——诸如金苍蝇、射箭、

想象的请愿及“我没有疯，我完全认得清你”。

莎士比亚首次使用了不下一百个在弗洛里奥所译的蒙田散文^⑧中可以见到的词汇，这一事实使人感到莎士比亚在写作《李尔王》前不久有可能读过这个译本。有些批评家提出，本剧中的某些思想是来自蒙田的，或者至少是莎士比亚发现了一位与他在精神上相似的人^⑨。蒙田揭示了穷人的衰弱，思考了天相星辰对人类命运的影响，讨论了令人目眩头晕的高度的效果，而且他还可能为遍布本剧的衣著的意象，对大自然的思考，以及李尔对权威及社会道德败坏的鞭挞，提供了一些材料。

于是，莎士比亚根据最参差不齐的材料创作了《李尔王》。他的习惯作法就是使用事件、思想、语句，甚至各种各样的书籍中的词汇，来扩充原故事并加以复杂化。为了自己的目的，他在最不可能的地方发现了素材。确实，有些批评家抱怨此剧受结构臃肿之害，布拉德雷曾就这一点把它与《雅典的泰门》相比；另外一些批评家指出，莎士比亚满足于编年史剧本那种松散插曲式的结构。再没有比这不合于真实情况的了。这是能证明莎士比亚作为一个戏剧匠人得力技巧的、给人印象极为深刻的例子。他把一出编年史剧、两本或更多的散文编年史、两首诗和一个田园传奇，融合起来而毫无不谐调的感觉，其方法是巧妙出色的，而最后完成的悲剧，深深浸透了来自他早期作品，来自蒙田及哈斯奈特的观念与习惯用语。虽然背景是史前的，剧本却始终没有脱离时论性思想——国家分裂的危险、驱邪、乞丐的困境、两种自然理论的冲突及被称作贵族危险的那些东西^⑩。暴风雨场面的创造、爱德伽扮成可怜的汤姆，以及为罗伯特·阿明〔当时莎剧团中的喜剧性演员〕创作的角色敏锐机智的弄人，使莎士比亚能够把自然力的疯狂写成国王、弄

人和假装的疯丐的投射。双重情节被巧妙地构联在一起。譬如在第三幕里，葛洛斯特被挖去双眼是因为他帮助国王；康华尔之死少了一个恶棍，从而加强了里根与高纳里尔之间的争风吃醋；爱德蒙即刻策划夺取绝对权力。此外，康华尔之死使奥本尼掌握了英国军队的指挥权，而葛洛斯特被弄瞎双眼的消息使他对其罪恶多端的同伙极为嫌恶。康华尔是被其仆从所杀，他无法容忍主人的残酷行为，起而反抗，所以这一情节的编排取决于仆从对罪恶默许的程度^②。

有一简单试验适用于这出戏的结构。如果在上演这出戏时你着手删节场景与台词，你很快就会认识到要找出一行无用的诗句是多么不可能。莎士比亚的同行们——希望是在他退隐之后——做了一些删节，结果证明每一删节都是毁灭性的。譬如他们删去了对里根与高纳里尔的模拟性审判，可这一场对我们理解李尔的发展是必不可少的，正如它对此剧的象征模式必不可少一样。然后他们删去了——正如彼特·布鲁克后来所做的——挖眼一场结尾处仆从之间的对话。删去这种由普通人对里根与高纳里尔野蛮的残酷行为所做的合唱队式的评论，使这一场失去了多少东西啊！它对温和平静地结束这场戏多么重要！对可怜的汤姆与葛洛斯特的相会所做的铺垫又是多么必要！接着，演员们删去了整个第四幕第三场，在这一场中，一位绅士向肯特讲述了柯迪利娅获悉父亲的遭遇时悲痛欲绝的情状。柯迪利娅一角的台词非常之少，她在台下的时间又是如此之长，所以她后来短暂的露面需要精心准备。近来某些柯迪利娅的形象之所以苍白无力，一部分是由于删去了这个铺垫场面。除此之外，观众还需要知道李尔拒绝与柯迪利娅见面的原因；肯特关于星辰左右人所做的议论虽然不完全是真理，对戏中的气氛

却是必要的；

那是星辰，
我们头上的星辰，主宰着我们的命运；
否则同一个父母怎么会生出
这样不同的儿女来。

（四幕三场，32—35行）

所以，认为这部剧作结构松散零乱，纯属荒谬之见。主要情节与次要情节不仅仅平衡对应，它们还紧密相联。在第一幕里，李尔受里根与高纳里尔之骗，剥夺了柯迪利娅的继承权，放逐了肯特，而葛洛斯特受爱德蒙之骗，剥夺了爱德伽的继承权。同肯特一样，爱德伽乔装回来，救助了那个曾错怪了他的人。在第三幕里，主要情节中的被弃者与次要情节中的被弃者相遇了；李尔发了疯，葛洛斯特因帮助他被弄瞎了双眼。在第四幕里发疯的李尔碰到了瞎眼的葛洛斯特；父亲被错怪了的孩子所救助；两个邪恶的女儿为那个邪恶的儿子争风吃醋。最后一幕，两位父亲皆在与其所错怪的孩子和解之后死去；爱德伽促使了两个不孝女儿的毁灭。本剧里唯一真正的意外事件——仅有的一个不是源于人的贪婪、淫欲、傲慢或爱情的事件——是爱德伽与奥斯华德的冲突，这使谋杀奥本尼的阴谋暴露出来；这个意外事件甚至跟肯特与奥斯华德冲突相平行，莎士比亚用它揭示了奥斯华德的性格^①。

注 释：

① 布劳《莎士比亚的叙述体与戏剧体原材料》第七卷402页。

- ② K·缪尔编 (1972) 二卷4页注释45。
- ③ 布劳第七卷270—271, 309—11页。
- ④ K·缪尔编〔《李尔王》〕24页以下。
- ⑤ 同上, 32—33页。
- ⑥ 《图书》第二十卷 (1939—40), 386—97。
- ⑦ K·缪尔编〔同上〕31—32, 同注释第⑥。
- ⑧ 巴巴拉·德·门多撒《莎士比亚综览》13 (1960), 41页以下。
- ⑨ 布劳第七卷, 337页。
- ⑩ G·哈利逊与H·格兰维尔—巴克,《莎士比亚研究指南》(1934), 77页。
- ⑪ D·M·麦基森, univ Texax Bull, 1934年7月8日, 45—49页。
- ⑫ 114—21行。
- ⑬ K·缪尔主编〔同上〕, 30—31页。
- ⑭ A·伯拉德比《莎士比亚的意义》, 收《莎士比亚评论》(1919—35), 331页。
- ⑮ 《莎士比亚不大懂拉丁文, 希腊文更不成》(1944) 卷II, 520页。
- ⑯ F·博德:《英文研究评论》XI (1935), 42页以下。
- ⑰ 《佩利克里斯》四幕六场118行;《暴风雨》二幕二场, 5—12页。
- ⑱ K·缪尔主编, 同上235页, G·C·泰洛,《莎士比亚受益于蒙田》(1925)。
- ⑲ 比较R·艾尔娄德特的文章,《莎士比亚概览》(1975), 37页以下。
- ⑳ R·考利,《理性与需要》, 刊于考利及弗拉希夫《〈李尔王〉的某些方面》(1974), 185页以下。考利教授提到劳伦斯·斯通的《贵族的危机》(1965),《〈李尔王〉的某些方面》中由B·

里昂斯(23页以下),由F·赫尼格(89页以下)、由罗撒利·考利(117页以下)以及F·弗拉希夫(221页以下)等人所写的几篇文章,同研究此剧的原材料有关。

- ① A·普莱斯《注释与探索》(1952),313—14页。
- ② 见K·缪尔《莎士比亚悲剧序列》(1972)以及我对于S·L·葛尔德贝格的《试论〈李尔王〉》的看法,收《文艺复兴季刊》,Xxviii(1975),284页以下。

《麦克白斯》的素材

[英] 肯·缪尔 著

有人认为莎士比亚选择《麦克白斯》这个题材是由于詹姆士一世被视为班柯的后裔，这种见解是有道理的。一六〇五年八月二十七日，国王（詹姆士一世）在牛津观看了马休·哥温的短剧，剧中三个女巫向班柯的子孙预言他们将享有“至高无上的绝对权力”^①。三天之后，王后（并非国王）在基督教堂观看了塞缪尔·丹尼尔的面目一新的《阿卡迪亚》（Arcadia Reformed）的演出，该剧于一六〇六年出版时更名为《女王的阿卡迪亚》（The Queenes Arcadia）。这出剧的内容明显地在麦克白斯和医生的谈话中得到反映^②。达夫妮找来个江湖医生，但后来又决定这医生不可能

治愈那情欲给我的

心灵造成的可怕的创伤。

她宣称，这创伤，

使我终夜不能成眠，即，它把可怕的丑恶形象呈现在眼前，使我从睡梦中不断惊醒，它在我心头压上沉重的巨石，把我拖下痛苦的深渊。

同样，麦克白斯在命令把药物投向饿狗之前问他是否能

诊治那种病态的心理，
从记忆中拔去一桩根深的忧郁，
拭掉那写在脑筋上的烦恼，
用一种使人忘却一切的甘美的药剂，
把那堆满在胸间，重压在心头的
积毒扫除干净……

（第五幕第三场）

表明莎士比亚知悉国王到牛津去过这件事的另一细微证据是：在提请由詹姆士听取的辩论问题当中包括了国王持有强烈看法的两个问题^③：婴儿的性格是否受乳母的奶汁影响，烟草是否具有医药的功能。莎士比亚似乎对詹姆士反对烟草的檄文产生共鸣，同时他的剧本中有多处提到用母乳哺育婴儿的问题。

在一六〇五年八月间，也就是《麦克白斯》大概是以删节后的形式为詹姆士一世和丹麦国王克里斯蒂安演出期间，莎士比亚已读过了詹姆士写的《魔鬼深探》(D-aemonologie)和他的其他一些著作；他也定会从荷林舍德(Holinshed)的《编年史》(Chronicles)读到了涉及麦克白斯业迹的有关记载。他必定立刻清楚地感觉到他不得不改动史实：他不能让詹姆士的先人与麦克白斯一起密谋杀害邓肯王。他想了个精采的主意，即把关于麦克白斯、班柯以及其它人合谋杀害邓肯王的记载和有关唐瓦尔德(Donwald)谋害达夫王(King Duff)的记载糅在一起。唐瓦尔德和麦克白斯两人的妻子都是野心勃勃的女人以及两个故事中都具有巫术因素的这个事实，使这一糅合变得容易多了。在凶手家中做客的国王被谋害比之于邓肯的被暗杀

是一个更具有戏剧性的题材。荷林舍德在唐瓦尔德的故事（149页以下）和麦克白斯的故事（168页以下）之间插入了一段有关肯尼思王（King Kenneth）杀害外甥之后听到一段奇异的话语的叙述（158页）。这可能就是麦克白斯杀害邓肯王之后以为自己听到的那段话语的来源。

还有一些事实表明莎士比亚参阅了另外两种有关麦克白斯王朝的记载^④，一为乔治·布凯南（George Buchanan）所著；一为约翰·莱斯利（Johnleslie）所著。布凯南《苏格兰史略》（*Rerum Scoticarum Historia*）一书（第六卷309—310页）中有关肯尼思听到话语的描述——“是否象传说的那样确有一个来自天堂的声音在向他说话，还是象在奸人身上常发生的那样只是他本身自感有罪的心灵在说话”——比荷林舍德的记述稍稍更接近于剧本中的那一段描写。布凯南对于麦克白斯性格的综述与莎士比亚的描绘相似。虽然，在创造一位悲剧英雄时，诗人自然会使他尽可能地高贵，从而取得其人与其行为之间最大的戏剧性的对照。布凯南告诉我们麦克白斯的心灵“日日被他妻子的强求和纠缠所激奋”。这种想法，莎士比亚一旦决定把唐瓦尔德和麦克白斯两个故事糅在一起时也会很容易产生的。布凯南用麦克白斯自己的犯罪感来解释他的统治蜕变为暴政，但是在这方面荷林舍德似乎更接近莎士比亚：

由于良心的鞭笞（即暴君以及那类用不义手段谋得财产的人必然有的内心谴责），使他总是感到恐惧，生怕别人会用他陷害前人的手段来对待他。

许多编辑们都曾比较过麦克白斯在采取谋杀行动之前的台词：

把毒药投入酒杯的人，
结果也会自己饮鸩而死，
这就是一丝不爽的报应。

（第一幕第七场）

荷林舍德在他的评论旁边注明麦克白斯的残忍行动是由恐惧引起。也许布凯南和莎士比亚用语之间最接近之处是描述马尔康被擢升为坎伯兰亲王的那一节：

坎伯兰亲王！这是一块横在我前途上的阶石，
我必须跳过这块阶石，
否则就要颠扑在它的上面。

（第一幕第四场）

布凯南说：

这一任命极大地激怒了麦克白斯。他觉得这是扔在实现其野心之路上的一个障碍。他既然已经获得那些深夜来客们所允诺于他的头两个显职，这任命可能会推迟，甚至完全阻止他得到第三个高位，因为统领坎伯兰总是被视为登上王座的前奏。

布凯南提到麦克白斯友好地邀请班柯和弗里昂斯吃晚饭，这可能启发莎士比亚对这一邀请的处理^⑤。

另一种记述为约翰·莱斯利主教所著。他的《苏格兰的起源、道德风尚和习俗》(De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum 1578)，莎士比亚可能读过^⑥。莱斯利说是装扮成女人的魔鬼……告诉了麦克白斯说班柯的子孙将世代为王。

莱斯利没有提及麦克白斯谋害邓肯王有帮凶参与——可能

是由于他，和莎士比亚一样，想掩盖班柯曾扮演的角色——但是他强调了麦克白斯夫人的影响以及她如何以她想到的一项实际可行的计划克服了她丈夫的恐惧。他把邓肯称为“最圣明的”，同时生动地记载了麦克白斯的恐怖统治，虽然他的统治也曾以“施善政于平民”而开始：

然而，最后他那卑劣行为所引起的良心的谴责使其心情沉重，对他周围的人无比恐惧，怕他们杀害他；他的温和友善变成了残酷无情。他开始公开处死他的贵族大臣们，或者以他的狡猾诱使这些大臣们互相残杀……总之，和一切暴君一样，他对一切人都心存恐惧，而一切人都都惧怕他。（柯拉德译，新阿登版，第189页）

最后的这句话是从辛尼加的一句名言演化出来的。

然而，令人相信莎士比亚读过莱斯利的书最有力的理由是那株班柯后裔的家谱树，有根，有叶，有果实，它在第三幕、第四幕的意象上留下了它的印记^⑦。

有许多证据表明莎士比亚重读了辛尼加的某些剧本。许多地方与《疯狂的赫拉克勒斯》（Hercules Furens）呼应^⑧——辛尼加剧中的“三对邻近的段落与三对邻近的段落相平行”。其中一处确实同原著比同贾斯柏·海伍德的译文更为接近，而它和呼应《希波吕托斯》（Hippolytus）的一处被糅在一起了，该剧亦提到了泰奈斯（Tanais）。

有人提出过女巫锅釜里的东西源出于古典作品——鲁康（lucan），奥维德的《变形记》（Metamorphosis），（卷七，262行以下）或者斯塔德莱（Studley）的《美狄亚》（Medea）的译本。这里有“采自寂静黑夜的”草药，“从毒蛇、喷臭气的鸟儿身上挤出的已经凝固的血液”和一头叫梟的“肮脏发臭的内脏”以及美狄

亚用魔法召唤赫卡忒。英加·斯梯纳·尤班克教授(Inga—Stina Ewbank)令人信服地争辩说^⑨麦克白斯夫人对魔鬼的召唤,她对摒弃女人特性的渴望,以及她宣称要砸碎亲生婴儿的脑壳以坚定丈夫的决心的努力都受到美狄亚的影响——后者召唤赫卡忒,亲手杀害亲生儿女,以及在杀害之前渴望摒弃女人的特性。

假如我胸中还存留某些传统的勇气,
从你心中逐走女人的一切愚蠢的恐惧和怜悯。……
言语之神(Phasis)所知晓的不论什么样的喧闹,
我在海洋或陆地上做出过的任何巨大、可怕和血腥的力技;
都同样要以最残暴的外观在科林斯让人看到,
用耳听,拿眼看,都极为恶毒、可憎和可怕;
前所未闻的魔鬼般绝望、疯狂的行动,
它那愤怒将使天堂、人间和地狱震颤不已……
既然我生下了胎种,我就应该更好地证明我会干出更大罪行的
天上威力……
你怎么能和你的伴侣分离?因为你追随的那个人已经把你沾满
血迹的双手浸泡在血泊之中。

(《十部悲剧》(1927),卷二,第57页)

正如尤班克教授所说^⑩：

从玩弄巫术到谋害国王,乃至残杀自己的亲生儿女,美狄亚的思想具有这种发展所要求的勇气和残忍。关键的因素来自她那试图摒弃女人特性的渴望——强调“恐惧、怜悯”这些我们熟知的《麦克白斯》剧中的主题字眼——稍后这又在一个残酷的自相矛盾中重现：她身为生命之源这一事实……转变为杀人的进一步口实。但在此之前,我们已经听到她这非女性的、猛虎般的人,将要干出来的惨不“忍睹”的血腥行动,(象麦克白斯和他夫人的那样)以及这种行

动怎样使“天堂、人间和地狱震撼不已”，如同麦克白斯在与女巫重逢那场（第四幕第一场第50行以下）所见到的那种普遍的混乱一样。美狄亚的这一段引出了《麦克白斯》剧中那沾满血迹的双手的中心意象。

尤班克教授又指出，第四幕中有一场，“其中母亲的乳房与杀害其幼弱子女联系起来”。美狄亚“把自己身上的鲜血献给赫卡忒做为牺牲，以使自己能硬起心来进行杀害”：

坦露双乳，我将用神圣的利刃
刺穿我的臂膀，用冒着泡的鲜血换取一项协议，
我让流动不止的紫红色血液滴在祭坛的石上，
学会以铁石心肠来忍对我娇嫩儿女的碎躯和断骨。

（《十部悲剧》（1927），卷二，第90页）

辛尼加的另一部剧作《阿伽门农》中的克吕泰墨斯特拉为莎士比亚的麦克白斯夫人提供了另一个模特儿。她所说的“制造灾祸的最安全途径是任其肆虐”一句话由麦克白斯加以模仿而说出^④：

以不义开始的事情，
必须用罪恶使它巩固。

（第三幕第二场）

乳母所说的

他惧怕的东西却被他的重重罪行所加强

（《十部悲剧》卷二，第108页）

几乎可以被认为是《麦克白斯》一剧的题词。

卡桑德拉（Cassandra）在第五幕中有关未来的预卜与

《麦克白斯》剧中两段有名的话很相近：麦克白斯描述诱惑向他袭来的那段旁白和关于那把幻想的宝剑的独白：

我那活泼的预见力
还从未向我揭示过如此值得注意的场面：
我看到同一件事……
不是愚蠢怪妄的想象蒙蔽了我的感官……
我站在这里，颤抖着。
啊，是否有位国王将被杀害……？
鲜血倾滴，血沫随风飞溅。

（《十部悲剧》卷二，第133页）

麦克白斯正是这样想象着谋杀邓肯王的：

我的思想中不过偶然浮起杀人的妄念，
就已经使我全身震颤，
……

（第一幕第三场）

在后来的独白中，他这样对那把剑说：

不祥的幻象，你只是一件
可视不可触的东西吗？或者你不过
是一把想象中的刀子……？
我仍旧看见你……
我的眼睛倘不是上了当，受其它知觉的嘲弄，就是兼领了一切
感官的机能。
我仍旧看见你；你的刃上和柄上，
还流着一滴滴血。

（第二幕第一场）

在这两段之间，麦克白斯想象怜悯

将要把这可憎的行为揭露在每一个人眼中，使眼泪淹没叹息。

〔按原文是淹没了风〕

（第一幕第七场）

看到血沫“随风飞溅”的卡桑德拉把杀害阿伽门农称为“可憎的行为”。除去这些段落之外，莎士比亚似乎还受到该剧本中首次合唱的影响。这合唱包含着可能是“明天、明天、明天”（“明天……另一个明天带来一堆别扭的操劳”以及“喧闹之后”（“一阵喧闹之后”）；“通向尘土中的死亡之路”（“倒身躺在尘土之中”）和其它某些短语的萌芽。可能莎士比亚重读辛尼加的剧本时是打算写出一部比他前几部悲剧更具古典主义特点的剧本，写出一部（用锡德尼的话说）会使国王们害怕成为暴君的剧本^②。

《麦克白斯》和《弗维夏姆的阿尔登》（Arden of Feversham）之间有某些相同之处^③。谋害阿尔登之前麦克尔那良心发现的几段独白，谋害之前莫斯比的独白（第三幕第五场）和敲门声（第五幕第一场），莎士比亚无疑是熟悉的，甚至可能影响了他对邓肯王被害的处理。人们还常常指出《麦克白斯》里边有和莎士比亚本人早期作品相呼应的地方，比如麦克白斯谋害邓肯的描写和塔尔昆奸污鲁克丽丝的段落即如此，麦克白斯本人就做了这样的比较^④。《亨利六世》第二部和《麦克白斯》之间也有几处相似；这里把二者联系起来的是巫术的主题^⑤。再有就是理查三世和麦克白斯之间的相似——二人都是踏着屠戮的血泊登上王座的，并且都是被解放的势力所推翻^⑥。

但是，尽管谈了许多，莎士比亚所依据的主要来源还是荷

林舍德《苏格兰编年史》中的记载。他所做的主要更动，可以从戏剧效果的考虑来解释。一旦他决定兼用唐瓦尔德的故事，他就得把邓肯写得更为贤明，从而使麦克白斯失去任何正当合法的口实。班柯的清白则是由诗和政治的需要所决定的。有一些更动是为了使剧情简化：剧本开头和结尾的战斗场面都被压缩了；虽然，第二场中的混乱可能是由于过分省略所致。贤明的胡克(Hooker)曾经赞扬的麦克白斯的十年德政被略去了。麦克德夫没有参与加冕礼和拒绝朝见因而激怒了麦克白斯，这并不象荷林舍德所记载的，是因为他拒绝帮助建造邓西南城堡。第四幕的预言被简化为来自女巫姊妹，而不是出自“他非常信任的某个女巫”，也不是来自“某些术士，他们对的话坚信不移”。

罗(Law)列举了^①剧本有三十五处事件在荷林舍德书中没有记载，但这中间的大多数都是由于把故事改编为戏剧而必然产生的——如女巫姊妹的首次出现，麦克白斯的信，麦克白斯夫人对邓肯的欢迎，以及班柯怀疑麦克白斯是谋害邓肯的凶手等。其它一些情节更有意义。按照荷林舍德的记载，麦克德夫是已知他的家属被杀害而来到英国的。莎士比亚让罗斯在马尔康试探了麦克德夫之后才把消息带来，就使这场戏更合情理，因为如果马尔康知道麦克白斯杀害麦克德夫的妻子和全家，他就不致于怀疑对方是间谍了。

荷林舍德书中没有提到过麦克白斯夫人对凶杀恶魔的乞求、她的梦游或者她的死；可是，如同我们已经看到的，头一个情节可能是受到辛尼加的《美狄亚》的启发，加上詹姆士一世书中提到的信仰魔鬼的思想和荷林舍德关于精灵姊妹的描述。荷林舍德丝毫没提到敲门和看门人，这个人物毫无疑问是脱胎于地狱之门的门房。^②然而他提到的关于夏尼特神父(Father

Garnet) 的审判和以模棱两可进行蒙混的风尚, 却是莎士比亚写作时期的时事和话题^⑩。

荷林舍德没有记载班柯鬼魂的出现。这可能是来自洛埃尔(Le Loier)的《论鬼魂》(Treatise of Specters), 该书的英译本出版于一六〇五年^⑪。他在书里说到暴君们谋害了“善良、忠诚的人”之后会受到“成千上万种恐惧的困扰”(112页)。这些凶手

受到非常可怕的鬼魂和幻象的困扰与折磨, 不管是在梦中还是在白日……他们是怎样经常猜测和想象自己看到了被他们杀死的人们的各式幻象和幽灵, 或者他们所惧怕的另一些人的幻象和鬼魂啊?

洛埃尔举例说蒂埃利国王(King Thierry)在杀死西迈可斯(Simma Chus)之后, 所看到的: “有一天在他坐下来吃晚饭的时候……西迈可斯的可怕面孔, 留着胡须, 紧拧双眉, 皱起双眼, 愤怒地咬着嘴唇, 歪斜着头盯着他”。

从这个奇闻以及荷林舍德和布凯南都提到的请班柯出席庄严的晚宴, 莎士比亚创造出宴会这一场戏, 但他还增添了凶手的到来, 为缺席的客人干杯, 鬼魂的两次出现, 麦克白斯夫人试图控制局面以及客人们离去以后这对罪人的疲惫不堪等情节。

荷林舍德继布依斯(Boece), 贝林登(Bellenden)和斯图亚特(Stewart)之后, 对于马尔康试探麦克德夫一事给予了完整的叙述; 但莎士比亚略去了狐狸和苍蝇的寓言, 给马尔康的自我责备加上一些其它的罪恶, 为的是提供好、坏统治者之间的对比^⑫。关于忏悔者爱德华用抚摸治疗瘰疬的一段是取自《苏格兰编年史》中关于英格兰的部分。这就给莎士比亚提供了一种善良的超自然力与女巫姊妹的罪恶相对照; 一位圣明的君王与苏格兰的统治者对照。由于詹姆士一世已开始(尽

管不那么心甘情愿)“抚摸”^②治病这个插曲就有了时事兴味。从戏剧的角度上讲,这对于把马尔康和麦克德夫的互不信任以及麦克德夫全家遇害的消息给连结起来是个有用的桥梁;正是这消息把麦克德夫变成了一个复仇者。

詹姆士一世的《魔鬼深探》显然对所有表现女巫出现的场景有影响,尽管莎士比亚可能也从里金纳·斯各特(Reginald Scott)的《揭穿巫术》(Discoverg of Witchcraft),(1584)一书中吸取了一些内容。他一般会很自然地特别注意他的皇室保护人的观点^③。他可能会读到“至于说魔鬼能预卜未来,诚然,他不可能知道未来的一切,但是他知道一部分”(第一册,第一章);女巫们可能“预卜哪些王国将要兴盛或者衰败;那些人将走好运或遭厄运;战斗中哪一方会战胜”(第一册,第四章);魔鬼会使自己“在这些小事情上赢得信任从而为今后最终用诡计彻底欺骗他们取得更多的资本;我的意思指的是使他们的灵魂和躯体陷入永久的沉沦”(第一册,第五章);“他将使学者们通过预卜伟大事件而获得王侯们的信任;这些预卜部分真实,部分虚假。因为如果全部虚假那他将丧失信任;但总要存些怀疑,象他的‘神谕’一样”(第一册,第六章);“他们第三次聚会时,他假装要小心实现他的诺言”(第二册,第二章);他有能力“把我们驱赶向灭亡”(第一册,第二章)。因此,班柯解释说:

魔鬼为了陷害我们起见,
往往故意向我们说真话,
在小事情上取得我们的信任,然而在
重要的关头我们便会堕入

他们的圈套。 (第一幕第三场)

麦克白斯的丰实性，部分是由于莎士比亚利用了根深蒂固的传统思想和意象——回忆他作为诗人和剧作家的最早的实验，学校里读的书，以及他长期熟悉的圣经。所有这一切再加上他为了写这部剧本而读的书籍。他可能读了几种詹姆士一世的著作^④，但他的本能指使他只撷取他剧本所需的内容。莎士比亚创作方法的一个比较惊人之处是，凡批评家认为是按保护人的要求而设置的内容，人们总能为之找出合乎戏剧化需要的好理由。

注 释：

- ① 保尔 (H·N·Paul)：《皇家戏麦克白斯》(The Royal Play of Macbeth)，(1950)，第17—22页；布劳：卷八，470—472页。
- ② K·缪尔：《来源》第一部分 (Sources I)，注释167。又见新阿登版注释，注释中提到了这段台词的其它一些来源，辛尼加 (Seneca)：《疯狂的赫克利斯》，1261—1262、1077—1081行；辛尼加：《阿伽门农》合唱一；布赖特：《忧郁论》(A Treatise of melancholie) 189页。鲍尔德温引用《西瑟罗格言》(Ciceronis Sententiae)。
- ③ 保尔：同前，388—90页。
- ④ 同上，202—9；布劳：卷七，438—443页，509页以下，517页以下，新阿登版，第35页。
- ⑤ 保尔：同前，218—19页。
- ⑥ 同上，171—6、212页。
- ⑦ 同上，174页。
- ⑧ 格里尔逊和史密斯编 (1914)，第105页，威尔逊 (J·D·Wilson) 编，第13页。

- ⑨ 《莎士比亚年鉴》(s.s.)第十九卷(1966), 82页以下。
- ⑩ 同上, 85页。
- ⑪ K·亨尔:《注释与质疑》(1949), 214—16页。
- ⑫ 锡德尼:《诗辩》(The Defence of Poesie), F₄^v。
- ⑬ 伯登(B.J.Berden), 新阿登版引用, 第36页。
- ⑭ 新阿登版, 189页。
- ⑮ 同上, 190页。据奈特。
- ⑯ 同上, 190页。
- ⑰ 旁(R.A.Law):《德克萨斯研究》(1952), 35—41页。
- ⑱ 威克姆(Glynne Wickham):“地狱堡和它的守门人”, 见《莎士比亚年鉴》第十九卷(1966), 68页以下。
- ⑲ 保尔, 同前, 237页以下; 新阿登版, 15页以下。
- ⑳ 保尔, 同前, 56—9页。
- ㉑ 新阿登版, 第15页。
- ㉒ 保尔, 同前, 367页以下。
- ㉓ 参照莫切特(W.Merchant):“他的朋友般的王后”(His Friend—like Queen), 《莎士比亚年鉴》第十九卷(1966), 75页以下。
- ㉔ 如:《自由国王的真正法律》(The true law of free monarchies)、《魔鬼深探》(Daemonologie)。

[General Information]

书名=论莎士比亚四大悲剧

作者=

页数=402

SS号=

DX号=

出版日期=

出版社=

封面
书名
版权
前言
目录

论《哈姆雷特》

《奥瑟罗》艺术分析

西方评论者对《奥瑟罗》的评论概述

《李尔王》的几个方面

论《麦克白斯》

《麦克白斯》的艺术风格

附英国莎学专家肯尼斯·缪尔的四篇文章

《哈姆雷特》的素材

《奥瑟罗》的素材

《李尔王》的素材

《麦克白斯》的素材