

莎士比亞著

哈姆雷特

267

作家出版社

莎士比亞著

哈姆雷特

卞之琳譯

作家出版社

一九五六年·北京

William Shakespeare
THE TRAGEDY OF HAMLET,
PRINCE OF DENMARK

責任校對 章永好 封面設計 孫如一
作家出版社出版

(北京東四頭條胡同4號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第057號

機械工業出版社印刷廠印刷 新華書店發行

*

書號456 字數141,000 開本850×1168 耗 $1\frac{1}{23}$ 印張 $6\frac{5}{8}$ 插頁2

1956年8月北京第1版 1956年8月北京第1次印刷

印數 0001—8000 冊

定價(7) 1.00 元



威廉·莎士比亞

詩人逝世后不久，在家乡斯特拉福教堂內
建立的半身側面像。

譯本說明

一、“哈姆雷特”原文的标准版本是十八世紀以來許多學者根據“第二四開本”(1604)和“第一對褶本”(1623)並參照“第一四開本”(剽竊版, 1603)綜合和修訂而成的。這個譯本的正文主要是根據現在最通用的陶頓(Edward Dowden)編訂的“亞屯”版(1933, 初版於1899), 多弗·威爾孫(John Dover Wilson)的新劍橋版(1948, 初版於1934)和吉特立其(George Lyman Kittredge)的版本(1939, 初版); 同時參考“環球”本(1930, 初版於1864), 牛津全集一卷本(1930, 初版於1904), 弗奈思(Horace Howard Furness)的“集註本”(第五版, 初版於1877), 亞丹姆斯(Joseph Quincy Adams, Houghton Mifflin, 1929), 法俊(Herbert Farjeon, Nonesuch, 1953), 西松(C. J. Sisson, Oldams, 1954)等人編訂的版本及其他版本。這些編訂者的名字, 如在腳註中提到, 不再註出原文。譯本正文是綜合各家版本而加以取舍的, 解釋也是綜合和取舍各家的解釋, 其中採用的說法不限於上列版本里的各家解釋, 而也取自其他學者和批評家的解釋, 在腳註里就不加以一一註出了。

二、原本導演詞極少, 後世編訂者陸續據不同的看法, 作不同的添加, 多弗·威爾孫加得最多。這個譯本仍保持流行版本的面目, 尽量少加導演詞, 多給導演自由處理動作的余地; 若不加說明, 從劇詞里即不易看出的動作, 而多弗·威爾孫的導演詞中又有特

別可取處，譯本里也酌量採用，其中重要的在腳註里說明出處。

三、註解力求簡短。原文有些地方本來需要註解，但經過翻譯、意思已經清楚了，就不再加註。除在譯文中已經採用的解釋以外，譯者認為可取的不同解釋，也間或在腳註里註出，以備參考。

四、譯文中，人物表，導演詞等，一律用簡易文言，以求簡明而與劇詞正文有顯著區別，符合原來面目（原文說明人物下場、也照例用拉丁文）。

五、譯文中，逢原文用雙關語處，寧可增刪或改換一些字眼，就原來的主要意義，盡量達出原有的妙處；逢原文中故意用陳詞濫調處，也力求用相當的筆調、達到原來的效果。

六、劇詞主體，在譯文中，以現代口語為標準，但也存心保持了一些還合乎漢語說話規律的歐化句法，例如“雖然”句擱在主句後邊的倒裝句法，又如“如果”“要是”“假如”底下不一定加“的話”，“除了”底下不一定加“以外”（但“當”底下一定得加“的時候”，不然收不住——西語化成漢語，實際上，這種句法也不需要常用）。

七、劇詞主體在譯文中概用普通國語，其中只用“你”不用“您”，只用“我們”不用“咱們”，只用“看”不用“瞧”，讀者習慣於嚴格分別的可以自行分別讀出；因為是為了讀的，作為虛字的“了”（並非“不得了”“了不得”一類字句中的“了”）不另用它的變音字；“的”“底”“地”的分別也用不着，一律用“的”字。

八、劇詞原文主要用無韻詩體（非自由詩體），此外主要就是散文體。戲中戲的台詞用雙行一韻體，此外每場終了一語，格言，警句，在一種特殊心情中說的片斷，往往也用雙行一韻體。穿插到劇中的民歌片斷自有各種不同的格律，用韻也有不同的變化。無韻詩體的格律是每行五個輕重格音步，各行之間不押韻。譯文中詩體與散文體的分配，都照原樣，詩體中各種變化，也保持原

狀。在無韻詩體場合，也避用韻，照漢語規律，每行用五“頓”合五“步”，每頓中不拘輕重音位置，但总有一个主要重音（兩個同重音連在一起也就相當於一個重音），不拘字數多少，但每行字數总在十個到十五個之間。照漢語的說法，每頓最普通是兩個字和三個字，一字頓和四字頓較少。四字頓最後一字必然是虛字，不然就分成兩個二字頓，一字頓遇上下文是二字頓，往往就歸附上一個二字頓或下一個二字頓，不再獨立成為一頓。詩體中，為了有別於散文，使規律顯明，比普通說話中更主要靠二字頓和三字頓，以它們為基幹。外國人地名寫成中文，因為需要讀得快一點，四字以下到四字的一個名字讀成一頓，四字以上添一頓（例如“哈姆雷特”算一頓，“福丁布拉斯”算兩頓）。

九、譯文在詩體部分一律與原文行數相等，基本上與原文一行對一行安排，保持原文跨行與中間大頓的效果。原文中有些地方一行只是一兩“步”或兩三“步”的，也譯成短行（偶有譯成全行的），因為原文處處行隨意轉，譯文也只有尽可能亦步亦趨，不但從內容上而且在形式上尽可能傳出原來的意味。

十、原文中詩體部分讀起來應比散文部分稍慢。譯文讀起來也應如此，詩體部分讀起來略近於舊戲里的道白，散文部分就相當於京劇里的京白，崑曲里的蘇白。民歌部分註明“唱”的是照曲譜唱的（例如莪菲麗雅和掘墳人唱的），沒有註明的只是隨口哼哼（例如哈姆雷特信手拈來的一些片斷）。譯者還不能確定無韻詩體（非自由體）在中文里也可以成為一體，在這個譯本里只是照原文的本來面目，這樣試用；試用無韻詩體的譯文，如果讀者不感到是詩體，不妨就當散文讀，就用散文標準來衡量，因為譯者的最低要求就是，不管詩體也罷，散文体也罷，必須合乎我們說話規律的中文（漢語）。

譯 本 序*

“哈姆雷特”這部悲劇名著，雖然常常被認為是研究莎士比亞的畢業課題（比喻說法），却也大可以當作認真閱讀莎士比亞的入門課本。它是莎士比亞的中心作品；它牽涉到莎士比亞前后期作品的各个方面，它提供了莎士比亞思想發展的來龍去脈，它展出了莎士比亞藝術成就的各種特征。

莎士比亞的同时代劇作家本·馮孫（1572?—1637）說莎士比亞（1564—1616）是“時代的靈魂”，又說他“不屬於一個時代而屬於所有的時代”。莎士比亞自己在劇本里借托哈姆雷特、關於演戲（也就是關於劇作和一般文學創作）發表議論說，它的目的是“給自然照一面鏡子；給德行看一看自己的面貌，給荒唐看一看自己的姿態，給時代和社會看一看自己的形象和印記”。世界上最偉大的現實主義作家大致都是如此，都能在自己的作品里達到這樣的目的。就讀者或者觀眾來說，認識自己的時代，認識社會發展的本質，認識生活，也就不難理解各時代社會生活的反映。因此，我們今日在自己偉大的時代條件之下，即使對莎士比亞的時代並無具體的知識，從他的作品里也會感覺到莎士比亞的時代本質的藝術體現，也會基本上正確了解“哈姆雷特”這個劇本、哈姆雷特這個人物。同時，對於莎士比亞的時代本質，對於莎士比亞反映時

代本質的藝術特征，認識上有些基本綫索，也可以幫助我們進一步了解莎士比亞的作品，特別是這個中心作品。

這裡就大致分析一下劇本的中心思想問題和體現思想的主要藝術手法，因為這個劇本是莎士比亞的中心作品，連帶分析一下它的創作過程、題材來源、所反映的時代本質，作為對它的思想性和藝術性的估計和體會的參証，也作為進一步認識的綫索。

劇本的開始（第一幕以及第二幕）讓我們看見了哈姆雷特的“大變”。這個主觀上的變化也就是客觀上的變故所引起的反應。哈姆雷特的父王暴死，母后忽然改嫁叔父克羅迪斯，自己份內的王位平白叫克羅迪斯竊奪了去：這已經是不小的變故。根據冤鬼的透露，這個變故的過程是克羅迪斯先和哈姆雷特的母親通姦、再把哈姆雷特的父親謀殺：這更是駭人聽聞的大變故。這種變故已經不是私事，因為它牽涉到一國君主（不是今日英國只負名義的君主），牽涉到全國統治中心的整個宮廷社會；而哈姆雷特看問題的概括能力又是特別強。他起初有理由着重把他一向親愛的母親對於她一向親愛的丈夫忽然變心的行徑看作是代表了一般女子的朝三暮四，也就是代表了滿朝人士的趨炎附勢，也就是代表了世態的反复無常；他後來有理由着重把他一向鄙視的叔父對於他的哥哥喪心病狂的行為看作是社會罪惡的集中表現。哈姆雷特陰沉沉的思慮初步得到的無情的証明，使他感覺到社會上有理由動蕩不安、感覺到世界仿佛就要到了末日。這位青年王子，青年學生，對於人、對於人類社會，又是抱了崇高的理想的，因此現實給他的慘重打擊更非同小可：我們不能不隨他而一

同感覺到這一下簡直是天翻地復了。對於哈姆雷特說來，客觀現實發生的變化固然不小，主觀認識發生的變化更大。因此，到第一幕終了，聽到這位劇本中心人物讓一肚子憂郁爆發成一句瘋狂似的叫喊，說“時代整個兒脫節了！”我們簡直像聽到了正在大轉變當中的“時代的靈魂”自己在呼喊。

事實上，就莎士比亞的創作歷史說，“哈姆雷特”劇本的寫作也確乎標志了他的前後兩大時期的轉折點。

我們今日通用的“哈姆雷特”劇本原文是莎士比亞的後世學者主要根據兩種古本整理出來的：一種是莎士比亞死後七年，1623年出版的莎士比亞第一個戲劇集，所謂“第一對褶本”——節刪多於增補的本子；一種是1604年出版的單行本，所謂“第二四開本”——比較完全的本子。學者做整理工作也常常拿來參考的另一種單行古本，所謂“第一四開本”，一個剽竊本，却早在1603年就出版了。而“第二四開本”出版登記的日子，有案可查，是更早的1602年7月26日。當時劇本的演出又照例先於出版。因此一般學者考證“哈姆雷特”劇本大約寫在——至少大致改定在——1601年。

就莎士比亞一生的創作過程而論，除開了最後一個可以看作是尾聲時期的最短的一個時期（大約從1609年到1611年）、所謂“傳奇劇”時期，全部就可以分為前後兩大時期。莎士比亞在前一個時期（大約從1590年或者再早幾年到1600年）主要寫喜劇、歷史劇、敘事詩和十四行詩的主要部分，也寫了幾個悲劇；他在後一個時期（大約從1601年到1608年）主要寫悲劇，只寫了兩個形式上的喜劇。前一個時期的明朗色彩甚至侵入到悲劇的領域；後一個時期的悲劇氣氛籠

罩了即使是喜剧形式的作品。从前一个时期轉到后一个时期的主要标志就是“哈姆雷特”剧本的寫作。

莎士比亚这个“时代的灵魂”，从“哈姆雷特”剧本的寫作（或者改定）开始，顯然改变了他的創作方向，顯出了他在思想上深化的趋势——其中必然有社会的原因。事实上，十六七世紀的交替也正是英國歷史的一个轉折点。

莎士比亚的时代，整个說來，是英國封建关系瓦解、資本主义关系兴起的交替时代。

这是文藝复兴时期。十五世紀末叶以來，君主靠市民支持，基本上結束了封建割据的局面，建立了中央集权的强大王國。这样的王國使民族和資產階級社会得到了發展，推动了工商業的兴盛和民族文化的繁荣，造成了歷史上空前的輝煌景象。

这也是原始積累时期。作为積累过程的基础，十四世紀就开始的对于農民的土地剝夺，適應羊毛業發展的“圈地”活动，愈來愈猛烈，到伊利薩白朝（1558—1603）还在繼續發展，配合了海外的掠夺。这种过程所引起的貴族資產階級化、資產階級貴族化的时势，使劳苦大众的“自由”受害达到了極端殘酷的程度。

这个时代的輝煌和殘酷是始終不可分割的，只是当时一般人对于輝煌的印象可能会暂时掩盖了他們对于殘酷的認識，而随了客觀情势的發展，到一定时期，一般人对于殘酷的認識就会翻过來籠罩了一切。莎士比亚寫作“哈姆雷特”剧本的时候，十六七世紀的交接年代，就是这样的轉变时期。

突破封建思想束縛而發生广泛影响的人文主义，主張人类自由發展、全面發展、肯定生活、爭取幸福的進步思想，虽然托根在新兴的資產階級社会階層，达到高度，也能不限

于代表資產階級思想而反映了廣大人民的幻想和希望，可是，隨客觀情勢的發展，到一定時期，就會在現實面前經受特別嚴重的考驗。抱了人文主義理想和信心的莎士比亞，在他寫作“哈姆雷特”劇本的時候，十六七世紀的交接年代，也就達到了這樣的考驗時期。

1600 年左右的客觀情勢有了怎樣的發展呢？伊利薩白朝到了末年，促成民族國家的君主專制制度，雖然是資產階級社會發展條件下應運而生的，本質上還是封建性的，因此日益暴露它的腐朽性、反動性，不利於資產階級的進一步發展，也不符合廣大人民的利益。宮廷社會和要求政權的資產階級以及要求生存權利的廣大人民之間發生了矛盾。而這個新的剝削階級的日益發展，又不能不造成普遍的農民赤貧化、城市手工業者無產化的現象。資產階級和廣大人民之間也展開了矛盾。十六七世紀的交接年代就是這些矛盾表面化的時期：作為錯綜的具體表現，國會鬥爭、社會騷動、政治陰謀，就紛至沓來了。一般人的思想感情都受到了震動。當時開始轉而表現憂郁心情的不止莎士比亞一個劇作家。莎士比亞就在这个關頭創造了哈姆雷特這個典型人物。哈姆雷特由於理想遭受現實的慘痛打擊而對於時代所發的感嘆也就十足是時代的呼聲。

我們從劇本里（從第二幕開始）看見哈姆雷特對於時代有了這個大發現以後，周圍切身的丑惡現實就步步証實了他的新認識，充實它，發展它。宮廷奴才的頭子波樂紐斯做了克羅迪斯的積極幫凶；人文主義思想堡壘威登堡大學的同學、從小要好的朋友羅森克蘭茲和紀爾頓斯丹，也做了克羅迪斯的走狗；最可痛心的，連哈姆雷特熱愛的情人莪菲麗雅也無意中當了克羅迪斯的工具。哈姆雷特對於周圍丑惡現實

的步步進逼，并非沒有反击的能力，在他由于心情痛苦得几乎要發瘋，決定趁勢裝瘋以後，对付起來更是游刃有余；只是他無法挽救美好理想的步步落空。就這方面而論，他簡直是走頭無路了。“殿下想走到不通風的地方去嗎？”——試探他的波乐紐斯當他是病人而說了一句照應話。剛在台上故意用一股瘋勁、氣勢汹汹而步步逼退這個世故老人的哈姆雷特就裝瘋回答了一句痛心話——“走進我的墳墓嗎？”“哎呀，”波乐紐斯附和着說笑，“那里可真是密不通風了。”哈姆雷特的對答，真如波乐紐斯所說的，“多有意思！”

我們看見哈姆雷特在第一個階段的臨了（第一幕末尾）讓憎恨在笑面虎克羅迪斯的頭上集中了焦點，馬上又把焦點擴大了，到一個新階段（第二幕），就燭照了整個虛偽的、顛倒的社會。他的瘋話以及獨白加以揭發和控訴的，他周圍的事件加以證明和說明的，就是這樣的社會：荒淫當正經，真愛情當玩弄女性，出賣女兒算關懷女兒，作偽的世風算誠實的世風，人人不齒的鄙夫人人爭買他的肖像，幫閑市僧充朝廷重臣，而刻苦才人只落得做跑碼頭戲子，有功德活該受鞭打……的確，挨鞭子的形象，像作祟似的，總是捉弄着哈姆雷特的想像。他的思想簡直飛不出這個倒行逆施的社會；邪氣整個兒壓倒了正氣，簡直叫他透不過氣來。憎恨擴大到頂點，就自然而然形成了一個概括：哈姆雷特說，“丹麥是一座監獄。”

這不由不使我們感覺到：簡直像鑽到哈姆雷特心裏說話的莎士比亞，在這裡，概括了當時英國社會的現實。

事實上，莎士比亞，像他同時代的許多劇作家一樣，常用民間流行的國內外傳說，或者國內外歷史書和傳奇著作里

的現成故事寫成戲劇，反映當時的英國社會，甚至用現成戲劇作為藍本改寫成新戲劇，表現自己對於當時的英國社會的認識。哈姆雷特的故事雛型大致有很古的起源，首先是丹麥歷史家薩克索把這個故事寫進了他在十二世紀末所著的“丹麥史”。法國作家貝爾弗萊在1570年出版的“悲劇故事集”里根據薩克索轉述了這個故事，略加改編；這大致就是劇本題材的來源。莎士比亞寫作“哈姆雷特”劇本（至少是把它大致改定）以前，遠在1589年左右，倫敦舞台上顯然已經出現過一個用同樣故事作為題材的悲劇。這個劇本早已失傳，可是十八世紀德國出現的德文劇本“殺兄受懲記”，一名“丹麥王子哈姆雷特”手鈔本，據大家推測，可能是根據它修改和縮寫而成的，因此從中可以想見它的一點面貌。不管莎士比亞寫作“哈姆雷特”劇本究竟有沒有藍本，這點粗糙而庸俗的面貌也總可以拿來參考。拿莎士比亞的劇本和它的題材來源以及假定的藍本一對照，誰都可以看出來莎士比亞把一出普通的復仇劇改成了一出意義深厚的社會悲劇，把空洞的“極大憂郁”一句話（見于“悲劇故事集”）注入了深刻而豐富的社會內容。也就因此，莎士比亞使憂郁王子成為腳踏英國實地的有血有肉的活人，使他的那些獨白和那些瘋話成為有的放矢而光芒四射。

英國伊利薩白朝末年，隨了社會矛盾的表面化，文藝復興的豪華景象既然再也掩蓋不了原始積累的兇殘本色，社會現實的丑惡面目就翻到每個人的眼前。英國統治階層的倒行逆施變本加厲的結果，“烏托邦”的作者（托麥斯·摩爾，1478—1535）早就說了的“羊吃人”一句話，在意義上就概括了更多的顛倒現象。這句話不但令人想起，農民從土地上被趕走，流

离失所，而照禁止流浪的法律，做游民就得挨鞭子或者送上絞刑架；也令人想起，物价可以無限制高漲而提高工人的工資却有限制，貧農收穫了谷物不得不用低价賣出去，而到青黃不接的時候却用高价買回來吃，國內飢荒而糧食流出去供應了敵國。……可是這一類現實是反映不得的，因為演戲和出版一樣，通過嚴格的檢查，說真話最容易遭坐獄或者殺身之禍。事事顛倒，王室珠寶庫的倫敦塔正好就做了大監獄。而這個大監獄算是當時英國的象徵就更恰當不過了。在這樣的一切標準都顛倒的社會里，像哈姆雷特這樣的最清醒不過的人物不裝瘋也差不多就是瘋子了。難怪莎士比亞在劇本里（在第五幕）也借掘墳人的嘴從旁開了一句玩笑說：“英國人都是瘋子。”

我們在劇本里（從第二幕到第三幕前半）進一步就看見了裝瘋的王子隨了他對於社會現實的新認識的擴大而加深了憂郁，在世界觀人生觀上發生了嚴重的危機。世界既然不能是錦繡山河，只能是充滿了烏煙瘴氣的監獄，人既然不能是“萬物的靈長”、“宇宙的精華”，只能是畜生、糞土，人世既然是這樣黑暗、無可為，人生還有什麼意義？清醒只好算瘋狂，生就不如死！可是死也不是一樁簡單的事情，於是哈姆雷特深刻追問了“活下去還是不活”的問題。

一個人活着不愉快、夜里做惡夢——這是常識；可是說死了也不見得“一了百了”、落得清靜——這不是可笑的顧慮嗎？哈姆雷特却並不幼稚。從人類社會的歷史來看，一個人一死的確並不是“一了百了”；而從當事人自己的心理上來看，做不到心安理得，“死難瞑目”，也並不能一死而安息。而哈姆雷特追問自己“活下去還是不活”的時候，並不想到自己個人

的不幸，而只想到社会的不平。照他說來，決心“活下去”倒是消極的，是甘心做行尸走肉；決心“不活”才是積極的，是“挺身反抗”社会的罪惡。在哈姆雷特的当时統治社会的那种压力之下，反抗的被压迫者必須首先抱必死之心。下这个決心，在并不貪生怕死的哈姆雷特，并不困难。拚一死解决元兇禍首，在他也容易办到。只是抽刀一击，殺死了克罗廸斯，能不能就了結整个社会的丑惡现实，恢复他对于人类的美好理想？“这是問題”！我們到这里不能不迫切的追随了勇于探索的爱郁王子來一个“上下而求索”。

伊利薩白朝末年英國社会矛盾的發展，事实上，也使人文主义思想陷于行不通的危机。从新兴的資產階級社会里生長出來的人文主义要求解放的所謂“人”，名义上是包括全人类的。而在封建（世俗的和宗教的）割据局面剛推翻的时候，中央集权的民族國家的形成，既符合王室的利益，也符合資產階級以至廣大人民的利益。当时按照人文主义的要求而达到解放的所謂“人”，表面上暫時也还包括得了社会各階層的大多数人。等到君主專制必然發展成專制暴政制度、資產階級必然傾向于貪得無厭、逐漸造成权势和金錢压倒一切、廣大人民在压迫和剝削之下不得自由的时候，按照人文主义的要求而达到解放的所謂“人”，就只能包括虽然也兩相矛盾的王室和資產階級，而包括不了人民大众。人文主义者实际上从一开始就有互相矛盾的兩種傾向：資產階級局限性較大的傾向，迎合了自由掠夺和唯利是圖的暴君和資產階級的極端个人主义；資產階級局限性較小的傾向，就是托麥斯·摩尔創始的“烏托邦”主义的傾向，反映了廣大人民的想望。現在，在現

实面前，人文主义者就得照这两路倾向而分化：和倒行逆施的统治阶级同流合污；站到被侮辱被损害的人民大众方面，做自己出身阶级的叛徒。莎士比亚，从他的作品里看来，特别从转入悲剧时期的作品里看来，就倾向于后一种人文主义。而后一种人文主义倾向，虽然是空想，虽然指不出达到终止丑恶现实的具体道路，却在被侮辱被损害的人民大众方面看出了现实有美好的一面，可以符合理想的一面，证明了“人”的价值——而这个“人”字却正好包括了社会上绝大多数人。人文主义的世界观人生观唯有向这方面发展才有出路，才会继续在历史上起一定的进步作用。

哈姆雷特，在剧本里（从第二幕，通过第三幕，一直到最后），也就像这样子不但突过了精神危机，而且在思想上行动上获得了极大的开展。因为他的忧郁是有社会内容的，他的探索方式是有希望的。他思考人生问题总是联系了社会实际的，因此他并不成为逃避主义者，并不在空洞的冥想里流连忘返——也就是走上绝路。社会上受损害受侮辱的一面显然是好的一面，就是人民大众一面。跑码头戏子这种社会底层的小人物和朝廷人士波乐纽斯、罗森克蘭茲和紀爾頓斯丹一对照，正好证明了后者是“作威作福的小人”，前者是“埋头苦幹的大才”——他们“竟能使灵魂都化入了想像的身份”，显出生命的力量、人性的光辉。哈姆雷特自比“乞丐”，自比“游民种田的奴才”，想到他们所受的欺凌，就显出了超乎个人的敌愾心，超乎个人的斗争力量。也就是戏子给他的感动使他在装疯以外又想到用演戏来试探和鞭撻克罗斯迪而一举成功的。

同时，哈姆雷特是在行动里解决思想问题的。他的装疯