



Bian Zhilin

卞之琳译文集

Bian Zhilin Yi Wen Ji

下卷

安徽教育出版社



卞之琳译文集

BianZhiLin YiWen Ji

下卷

图书在版编目(CIP)数据

卞之琳译文集. 下卷/卞之琳著. —合肥:安徽教育出版社, 2000. 12

ISBN 7-5336-2697-4

I. 卞... II. 卞... III. 文学-作品综合集-世界
IV. I11

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 73125 号

责任编辑:万直纯

装帧设计:包云鸠 朱 锦

整 理 者:青 乔

出版发行:安徽教育出版社(合肥市跃进路 1 号)

网 址:<http://www.ahcp.com.cn>

经 销:新华书店

排 版:安徽飞腾彩色制版有限责任公司

印 刷:合肥远东印刷厂

开 本:880×1230 1/32

印 张:19.875

字 数:450 000

版 次:2000 年 12 月第 1 版 2000 年 12 月第 1 次印刷

印 数:1 000

定 价:35.00 元

发现印装质量问题,影响阅读,请与我社发行部联系调换

电话:(0551)2651321

邮 编:230061

译本说明

一 莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《里亚王》和《麦克白斯》后世号称“四大悲剧”。通行版本是出于18世纪以来许多学者根据莎士比亚同事与友好在他死后編集并由同时代著名剧作家本·琼孙(Ben Jonson)题诗的1623年出版的第一个莎士比亚戏剧集(后世通称“第一对折本”)以及莎士比亚生前身后出现的各种单行“四开本”和死后出版的其他“对折本”,综合考订编成,现代各种新版本已无重大歧异。这四部译本中,《哈姆雷特》主要根据陶顿(Edward Dowden)编订的“亚屯”版(1933,初版于1899)、多弗·威尔孙(John Dover Wilson)新剑桥版(1948,初版于1934)和吉特立其(George Lyman Kittridge)版(1939,初版),综合取舍,同时参考“环球”本(1930,初版于1877)牛津全集一卷本(1930,初版于1904)弗奈思(H. H. Furness)“集注本”(第五版,初版于1877)、亚达姆斯(J. Q. Adams, 1929)、法俊(Herbert Farjeon, Nonesuch, 1953)西松(C. J. Sisson, 1954)等人编订的版本及其他新版本,《奥瑟罗》主要根据吉特立其(1941)、渥克(Alice Walker)和威尔孙(新剑桥版,1957)、里德雷(M. R. Ridley, “亚屯”版,1958),《里亚王》主要根据吉特立其(1940)、杜塞(G. I. Duthie, 新剑桥版,1960)、缪尔(Kenneth

Muir,“亚屯”版,1952,1982),《麦克白斯》主要根据吉特立其(1939)、威尔孙(新剑桥版,1947)、缪尔(“亚屯”版,1957),以上三剧都也曾参考上列一些其他流行版本。最近国内出版的裘克安注释原文本《哈姆雷特》,也曾用以参考,校核旧译。

二 《哈姆雷特》田汉最早中译本《哈孟雷特》早年读过,已无印象;30年代出版的梁实秋译本(首先用《哈姆雷特》译名)已仅记得一处。本人译本译于1954年,初版于1956年,曾参考曹未风、朱生豪译本(及其吴兴华校本),加工中发现个别不谋而合处,未加更动,个别受启发处,已另行改进,即使晚近才出版的林同济译本,也在新近校订中用以鉴照。《奥瑟罗》部分译于1956年,全部译完于1984年,曾参考曹未风、朱生豪译本,特别是方平译单行本。《里亚王》译于1977年,曾参考孙大雨、曹未风、朱生豪译本,译名即循孙译本改掉目前虽较流行、实离原音较远的《李尔王》,而将孙译名《黎琊王》简化以避中国联想。《麦克白斯》译于1983年,也曾以曹未风、朱生豪(方平校)译本参考译校。上海电影译制片厂根据本人《哈姆雷特》译本整理为英国劳伦斯·奥里维埃尔的改编电影配音(由孙道临为片中主角配音)改名的《王子复仇记》(1958年初次放映,1978年后曾连续在全国各地放映并由电视转播),也曾给了译者以检验的机会。香港大学中文系张曼仪曾在所教翻译课上以本人《哈姆雷特》译本为参考教材,提供过若干学生反应,香港中文大学周兆祥学术专著《汉译〈哈姆雷特〉研究》对本人译本有大量分析批评,译者在新近校订中都曾加以考虑。

三 声明亦即志谢,同时也为读者提供参证与比较的线索。在此应加提一点:译者首先受益于师辈孙大雨以“音组”律译莎士比亚诗剧的启发,才进行了略有不同的处理实验。

四 各剧原本,导演词本来极少,后世编订者陆续作不同的

添加(多弗·威尔孙加得最多)。这四部译本一律保持流行版本的面貌,尽量少加导演词;若不加说明,从剧词中即不易看出的动作,而多弗·威尔孙等的导演词中又有特别可取处,译本里也酌量采用或在脚注里注明。

五 注解力求简短。原文有些地方本来需要注解,但经过翻译,意思已经清楚,就不再加注。除在译文中已经采用的解释以外,译者认为也可取的不同解释,也间或在脚注里注出。

六 四剧古本,只在“第一对折本”的《奥瑟罗》末尾列有人物表,后世编订者一律在各剧正文前列出剧中人物表(及地点),而剧中人物都是按身份、地位、男女分先后,本不合理,后世通用,译本里亦仍其旧。人物表、导演词等在译文中一律用简易文言,以求简短而与剧词正文有明显区别,符合原来面目。原人地名汉写即所谓译音,尽可能与较为通用者一致,但为了较接近原音并符合汉语拼音,也有所更动(例如“苔丝德摩娜”改为“玳丝德摩娜”)。

七 译文中,逢原文用双关语处、谐音处,宁可增删或改换一些字眼,就原来的主要意义,力求达出原有的妙趣;逢原文故意用陈腔滥调处,也力求用相应的笔调,以达到原来的效果。

八 剧词主体,在译文中,以现代口语为标准,但也存心保持了一些还合乎汉语说话规律的欧化句法,例如“虽然”从属句搁在主句后边的倒装句法,又如“假如”、“如果”、“要是”等底下不加“的话”,“除了”、“除开”底下不一定加“以外”(但“当”底下一定得加“的时候”,不然收不住——事实上,西语化成汉语,这种句法也不需要常用)。

九 剧词主体,在译文中,概用普通话,其中只用“你”不用“您”,只用“我们”不用“咱们”,只用“看”不用“瞧”,读者自明且习惯于严格分别的,可自行分别读出,作为“虚字”的“了”(并非

“不得了”、“了不得”一类词组中的“了”)不另用它的变音字;“的”、“地”、“底”的分别也用不着,一律用“的”字。

十 剧词原文主要用“素诗体”(blank verse 或译作“白诗体”,非自由诗体),每行轻重格或称抑扬格五音步(feet),不押脚韵,但也常出格或轻重倒置,或多一音步,且常用所谓“阴尾”即多一轻音节收尾,此外主要就是散文体。《哈姆雷特》戏中戏的台词用双行一韵体(中文里或称“偶韵体”或称“随韵体”,各剧每场终了一语或数语、格言、警句、在一种特殊心情中说的片断,往往也用双行一韵体。穿插到剧中的民歌片断、小曲、打油诗等等,自有各种不同的格律,用韵也有不同的变化。译文中诗体与散文体的分配,都照原样,诗体中各种变化,也力求相应。在“素诗体”场合,也避用脚韵,按汉语规律,每行用五“顿”(或称“拍”或“音组”,非西诗律的“行间大顿”)合五“音步”,每“顿”(“拍”,“音组”)当中不拘轻重音位置,但总有一个主要重音(两个同重音或同轻音连成一“顿”[“拍”,“音组”]也就相当于一个重音),不拘字数多少,但每行字数一般大致在十个与十五个之间(遇外国人地名模音汉写除外)。照现代汉语的吐音法,每“顿”(“拍”,“音组”)最普遍是两个字和三个字(即两音节和三音节),一字“顿”(“拍”)和四字“顿”(“拍”,“音组”)较少。四字“顿”(“拍”,“音组”)最后一字必然是虚字(“的”、“了”、“吗”之类),不然就分成两个二字“顿”(“拍”,“音组”);一字“顿”(“拍”)遇上下文是二字“顿”(“拍”),往往随本行需要黏附上一个或下一个二字“顿”(“拍”,“音组”),不再独立成为一“顿”(“拍”)。诗体中,为了有别于散文,使节奏明显整齐,更主要取二字“顿”和三字“顿”,以它们为基干。外国人地名写成中文,因为一般要读得快一点,最初(在《哈姆雷特》一剧中)以中文四字(四音节)以下到四字读成一“顿”(例如“哈姆雷特”算一“顿”,“福丁布拉斯”算两“顿”),后

来在另三剧里改为照原文音节数来读,协合中文诗体的“顿”律,不拘中文里写出来字数有多少(例如“莪菲丽亚”原文是三音节,在中文里可作一“顿”读,“奥斯瓦尔德”原文仅是两音节,在中文里亦作一“顿”读),总之外国人地名基本上照外国读法,偶有原文出格,译文中却保持正常,或者相反,但不多见。

十一 剧词诗体部分一律等行翻译,甚至尽可能作对行安排,以保持原文跨行与行中大顿的效果。原文中有些地方一行只是两“音步”或三“音步”的,也译成短行。所根据原文版本,分行偶有不同,酌量采用。译文有时不得已把原短行译成整行,有时也不不得已多译出一行,只是偶然。原文本有几个并列的形容词、名词之类,偶照国外莎士比亚译者的习惯,根据译文要求(主要是格律要求),在译文中酌量融汇成一两个或删除一两个。这些出格与原文不能完全保持一致处,脚注中不一一注出。总之,原文处处行随意转,译文也应尽可能亦步亦趋,不但在内容上而且在形式上尽可能传出原来的意味。

十二 原剧诗体部分读起来应比散文部分稍慢,译文读起来也应如此,诗体部分读起来略近于旧戏里的道白,散文体部分一般就相当于京剧里的京白、昆剧里的苏白,译剧中原该用北京土白相应处,因非本人力所能及,只是尽量设法译得俚俗一些。插入剧词中的谣曲、小调之类,注明“唱”的(例如玳丝德摩娜的《杨柳曲》)是按谱唱的,没有注明“唱”的韵语、打油诗之类,只是随口哼哼(例如哈姆雷特信手拈来的一些片断)。译者还不能确定有律无韵的“素诗体”在中文里也可以成为一体(在现代西方也已过时),在这四部悲剧的译本里,只是照原文的本来面目,这样试用,如果读者不感到是诗体,不妨就当散文读,就用散文标准来衡量,因为译者的最低要求就是:不管诗体也罢,散文体也罢,必须合乎我们说话规律的汉语。剧本演出,是导演的再创

造,可以节删和另行安排,这四部译本只是戏剧文学读物,不限
制导演采用的删改自由。

卞之琳

1985年10月

译者引言

没有具备一定价值的作品,也就谈不上具备一定价值的作家。即使民间史诗,有了作品的物证才说得得到创制与口头上以至书面上流传的(以及在流传中创造性加工的)无名氏集体与个体。没有莎士比亚名下三十七部的戏剧(包括部分显然与别人合作的以及仅仅插写了几段台词的),文学史上也不会有这位世界大名家的地位。而《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《里亚王》和《麦克白斯》从19世纪以来已经被公认为莎士比亚的“四大悲剧”,尽管还有人(包括译者本人也曾一度)尝试撇开《麦克白斯》,终还不能否定其(“四”而不是“三”)为莎士比亚悲剧的中心作品以至莎士比亚全部作品的中心或转折点以至最高峰。别的且不说,就莎士比亚悲剧而论,各时代、各人的好恶且不说,就二三百年来已成传统的反应而论,客观上恐怕难于否定这四个“最”字称号:《哈姆雷特》——地位最重要;《奥瑟罗》——结构最谨严;《里亚王》——气魄最宏伟;《麦克白斯》——动作最迅疾。“四大”就“四大”吧,虽然谁也不知道莎士比亚自己怎样想,他只是被公认为写了这四部悲剧而已。

凭莎士比亚戏剧本身来进行分析、评价,是综览莎士比亚作品所可遵循的基本道路。只有从剧本里才会最可靠的窥见莎士

比亚思想与艺术的来龙去脉。

当然,反过来,没有威廉·莎士比亚(1564—1616),也就没有这些不朽的剧本以及也重要的那一集十四行体诗。莎士比亚的生平资料极少,完全可以理解。关于他的文字资料既不少于早他三百年的我国戏曲家关汉卿,又不少于晚他二百年的我国《红楼梦》作者曹雪芹。过去,中外皆然,编戏、演戏固然是“贱业”,写小说也是“不登大雅之堂”的(即使在贵族出身的曹雪芹场合也罢)。西方一代代学者,参证各代舞台上的实践以及伊丽莎白时代的历史背景,经过二三百年的曲折道路,对莎士比亚戏剧文本,进行苦心校勘、汰洗、增补,进行整理,作出了接近定局的贡献。虽然时至今日,也随时还有人妄图否定莎士比亚其人或妄测其作品出于别人之手,耸人听闻,那已经不值一顾。一条粗略的线索,看来合情合理,无法抹杀。莎士比亚从故乡斯特拉特福德镇市民家庭出生,略受过初级教育,到首都伦敦找出路,执卑微贱役,而登台“跑龙套”,而编脚本,而作戏班子股东,而出入宫廷、王府,而积攒一笔钱勉强为家庭摆脱“白衣”门面,而回家乡退隐告老,这一连串轨迹,已经为世所公认,约定俗成。恐怕也只有这样,莎士比亚名下的剧本写来显得对田舍俗物、豪门贵胄,同样熟悉(曹雪芹的熟悉道路显然是倒过来的,而且对封建时代晚期社会下层只是一瞥到本质表现而已)。这点了解,显然反过来也有助于理解莎士比亚戏剧何以具有那么突出的意义与功力,那么突出的深刻性、丰富性、生动性。

文学作品又总是时代的产物。16世纪90年代初,这位诗剧天才已经受“大学才子”辈嫉妒、奚落、谩骂为“暴发户式的乌鸦”,用他们这些人的“羽毛装点自己”。的确,当时这个“打杂工”,无非为糊口,亦即应社会上、下层的需要,干这种编戏的行当。他虽然也知道一些西方古典戏剧教条,对中世纪民间戏剧

传统有所继承与翻新,对同时代戏剧风尚有所沿袭,而当然不知道后世所谓现实主义和浪漫主义的说法,当然更无从想到现代西方不断标新立异、叫人眼花缭乱的烦琐文学理论、解剖活人的文学批评,当然也不可能预先明白这一个多世纪以来阐释科学社会主义经典的权威理论家所谓“反映论”、“世界观”、“创作方法”等等。但是从莎士比亚名下的大多数剧作(因为一部最了不起的文学作品也总有败笔、漏洞、松劲处,所以不可能是全部剧作),从这些剧作本身看来,总不能不承认作者极有头脑,深怀激情,掌握了多种表现手法。他的同时代人,剧坛敌手,同行知己,不仅有实践而且有学识的本·琼孙说他是“时代的灵魂”这一句话(及其下句),就是最早指名道姓的评论精华,超出了后世西方资产阶级全部浩如烟海的莎士比亚评论,颠扑不破,甚至符合后世马克思主义的基本认识论。就算是偶合吧,巧合吧,折射吧,曲射吧,不计针对时事的影射(那在有长远价值的文学作品中是低级的),哈姆雷特所说(这不是莎士比亚借他口所说又是什么?)“演戏的目的,从前也好,现在也好,都是仿佛要给自然照一面镜子;给德行看一看自己的面貌;给荒唐看一看自己的姿态;给时代和社会看一看自己的形象和印记”、里亚所说“这个……大舞台”,也只举例说(还有诸多“梦”呀、“幻”呀),除了说“反映”还能叫什么呢?莎士比亚戏剧里,不大见诸字面,更多寓诸内涵,总处处有当时社会趋势的本质反映。

而那个时代,16世纪与17世纪的交迭年代,伊丽莎白(一世)朝与詹姆士一世朝的交替年代,社会发展的实质是什么呢?这决不能期望当时人、当局人莎士比亚自己能道,亦非近代号称正宗或现代自命创新的西方一般莎士比亚评论家所能道或者所敢道。但是这些居莎士比亚评论垄断地位而亦非一无灼见、毫不足观的烁金众口,一方面总得称呼这个时期是英国文艺复兴

时期,承认欧洲与这个文艺复兴相生相长的人文主义这个过渡性质的数量小、能量大的思潮,一方面又不甘于或不敢于提说这个时期正逢英国封建关系没落,资本主义关系萌发,王权靠人民支持而得以中央集权,结束割据局面,统一国家,由此而促使资本主义原始积累在英国领先进行,形成部分资产阶级贵族化、部分贵族资产阶级化,大势所趋,人民大众与野心勃勃的新剥削阶级进一步又与本质上还总是封建性的王权开始离心离德,人文主义这个两栖类思潮,随同英国文艺复兴由鼎盛而面临不可避免的危机。这后一方面,从马克思主义奠基人和苏联学人的著述中得到启发而作的阐释,在今日中国也已经显得“简单化”了。无奈这符合历史提供的客观事实。三十年前我们点出了莎士比亚时代英国与生俱来的两面:至少在社会表面上,16世纪最后十年,辉煌理想的驰骋,掩盖了阴暗,占主导地位,而到17世纪最初十年,阴暗现实的暴露,掩盖了辉煌,取而代之,占主导地位——所谓理想与现实的矛盾冲突、矛盾转化、矛盾统一的说法,要是提到莎士比亚时代的实质,恐怕到今天也无法回避(译者亦即本引言笔者,三十年前还属国内这种提法的始作俑者的行列,如今自己也一再想摆脱,无奈也由不得自己,摆脱不了,大概头脑已经变成花岗石了吧?)这种历史演变,在莎士比亚剧作里,偏偏有迹可寻,“净化”不了那么些并非无关宏旨的细微末节。从伊丽莎白(一世)—詹姆士一世时代,讲到莎士比亚剧本,睁着眼睛也不能不撞进这种“老一套”说法,不巧也罢,“恰巧”也罢。

再反过来,从莎士比亚剧本,按大致确定的写作先后次序加以统观以后,掩卷一想,对照莎士比亚时代演变和莎士比亚思想、艺术发展的轨道,好家伙!偏偏像剧中人着邪受蛊一样,随处都会撞上一些“巧合”的蛛丝马迹。“解铃还须系铃人”,不行,世风迭变,经过了几十年,你想实事求是,独立思考吧,总是不肯

苟同也得苟同,过去曾亲自加以发挥而如今在随声附和当代的时髦西风的冲击当中,你自己厌弃这“老一套”,却不像金蝉能脱壳得了。是历史无情呢,还是真理无情?作品俱在,如何“洗刷”?就是那么“不巧”!

莎士比亚戏剧创作的发展,无可否认,至少可以分前后两大时期,或者加一个尾声时期。前期以喜剧、历史剧为主,后期以悲剧加阴暗喜剧(或悲喜剧)为主,最后是一个传奇剧的短短结尾。而“四大悲剧”,恰好写在这个中心时期,特别是《哈姆雷特》正写在1601年左右的这个转折点上,也最明显表现了这整个转折点的开始,另三部就据以作路标,发展,深化,一起来构成一大丛分水岭亦即一大道鸿沟,达到了莎士比亚悲剧(以至全部剧作)所表现的阴沉思想的最低点同时也是卓越艺术的最高点。继续下旋,在历史条件下,矛盾不能解决,人文主义(在这四部悲剧里,与“神”、“兽”并列和对立的“人”字特别到处蹦出来,好像有意着痕迹的要证明这里确有人文主义思想)内部矛盾表面化,出现了危机。然而矛盾出奇迹,危机出转机,大概只有山穷水尽,才会柳暗花明,经过差不多同时编写的阴暗喜剧的哭笑不得,稍后编写的最后两部罗马题材悲剧的超越社会、凌驾人民、高蹈膨胀以至自命拔山盖世、俨然顶天立地而实际上产生昏沉、颓唐效果的末世哀音,和另一部希腊题材悲剧的落到精神分裂边缘所发出的愤世放言,最后结束于两部乏力的传奇剧以后最高明的《暴风雨》那一部传奇剧,以幻想取代了理想,聊以获取矛盾统一。实际上,在当时历史条件下,也只有这样才能像绝处逢生,得以一瞥远在天边以外的海市蜃楼——也可以说无意中作了一下高瞻远瞩。30年代“左”得幼稚而总得算进步的英国青年文学理论家(考德威尔)曾认为这部告别传奇剧里显出了当局者迷的资产阶级所不能企及的“封建透视”以至人类以掌握自然

规律(剧中是假想以魔术)操纵自然(即从“必然王国”到“自由王国”)那么一点远景。这种说法,看来也不无一点道理。

当然你尽可以提出千百种理由,像作技巧运动,抛弄彩球,言之凿凿,证明莎士比亚编写“四大悲剧”和这些“套话”全然无关,但是你一旦落眼到历史上的那个局面、创作者际遇的这条脉路,认识上、赏鉴上,想一下子跳进到“自由王国”,不免会抱憾终囿于“必然王国”,无可如何。你只可能从这些悲剧里得到一番“感情净化作用”(Catharsis)或者郁积的缓解作用。你在这方面,也就正好像这些悲剧主人公男女,越是挣扎,越是在劫难逃,越像小昆虫想挣脱蛛网,越像变成了作茧自缚,陷于悲剧的命运——就算命运也可以。

这种实质上是决定论的命运感,在莎士比亚“四大悲剧”里特别明显。这不可能求之于那些蒙昧的低劣“蓝本”和传说性历史记录糊涂账素材。莎士比亚以古喻今,借用那些迹近荒墟的基地或者捡拾那里的零星砖瓦,兴建他自己别具匠心的高楼大厦,树立他自己别具深意的丰碑,输入血肉,赋予声色,也就提供了哈姆雷特这个人物本身作为钥匙或探测仪。因为这位不仅是一般能文能武的悲剧主人公,而且既是王子又是从欧洲人文主义中心之一的威登堡大学读书回来的学生;“四大悲剧”里只有这一个悲剧主人公堪称我们今日所谓的知识分子,他也就难逃充作莎士比亚思想、艺术的代言人的嫌疑。这种命运感,我们宁可较恰当的称之为历史命运感,就在以哈姆雷特为主人公的这部悲剧里作了最醒目、最有条理的表达。

画龙点睛,这也就几乎难以置信的正合《哈姆雷特》这部悲剧的核心、《奥瑟罗》和《里亚王》换两副面貌而齐头并举、进一步发挥的这两部悲剧的核心以至《麦克白斯》一发不可收拾的这一部悲剧的核心。哈姆雷特在全剧中最着痕迹的一些台词,贯串

起来,也就说明了一切。理想在现实面前的破灭、是非的颠倒,等等,都不成其为外加的附会。关键性的几处道白字句,无法不令你感触与思考而得出个中消息、此中三昧。

首先,“时代(整个儿)脱节了,啊,真糟,天生我偏要我把它重新整好!”然后,“丹麦是一座监狱”,再后,“万物之灵,宇宙之华”化为“乌烟瘴气”那一段散文体独白,再后“活下去还是不活”那一段素诗体独白,再后,“有准备就是一切”——准备什么呢?连一死也有所准备,无所谓了(这句话摘截起来,也可以用作另具积极意义的格言)。最后,“另外就只有沉默”——就是说元凶除了,英雄也不免一死,只有把自己也不明其必然的命定似的意义所在的故事传诸后世,不用解释,作为教训,亦即把希望寄托于来者。尸身成堆,响起了隆隆礼炮。理想、正义、人道,经过灾殃,重又一闪了光辉。而这些关节(语言加动作),前呼后应,不就明明显出了全剧的神髓?

这种西方学者与批评家早就意识到或者明指出的炼狱历程、升华途径,尽管最后一闪光是十分渺茫的,显然也贯串了《奥瑟罗》和《里亚王》甚至更后的《麦克白斯》。

后来这三部悲剧的主人公,形象高大,正反面都一样,也都是欧洲文艺复兴时期巨人型,而都不像哈姆雷特一样的同时是知识分子,本该是说不出这些道理的,只是叨光诗剧这个程式化体例,口头上也有类似的表达,即使有时候作了些夸张的豪言壮语,或者出口成章、隽句连篇,也并不以辞害义。

《奥瑟罗》自有其出人头地的特色。

莎士比亚在这里竟把欧洲文艺复兴时期多才多艺巨人型的一个单方面高度集中赋予了悲剧主人公。他不仅是一介武夫而且是有色人种的“黑鬼”,“蛮子”!他并没有半点高雅的文化教养。他当然不会舞文弄墨,他只以半辈子戎马生涯、出生入死的

历险奇遇,作为资本,借助诗剧体例的方便渠道,道出了一些惊心动魄的台词(在他的对立面反派角色亚果说来就是“吹牛”);他只靠自己勇敢而不长心眼的忠厚品质“闯江湖”一般苦炼就一派凜凜然大将风度,在剧本开头,体现了人格理想——从第一幕,由亚果挑起的骚乱面前,他泰然自若所说的一句话“明晃晃刀剑都收起,着露水会生锈”,即可见一斑。惟有这样,拒绝了多少威尼斯贵公子求婚的大家闺秀玳丝德摩娜才会不顾世俗偏见,不顾种族、门第、年龄等等的差别,偏偏钟情于这位“黑将军”,并以身相许,与他结为伉俪,完成英雄美人的理想开端(接着在经过风浪同到塞浦路斯以后,奥瑟罗也曾称玳丝德摩娜为“女英雄”或“美人英雄”也就来得并非偶然)。

不仅如此,莎士比亚竟还把反派人物,奥瑟罗的旗官亚果,陷害奥瑟罗,破坏他和玳丝德摩娜的结合,写得像并无动机。从个人说,他并不为了争风吃醋(他不可能有什么了不起的情爱,也就不可能有什么了不起的嫉妒);为了不受提拔为副将(个人委屈),因而怀恨在心,下那么毒手,也显得不成比例;为了贪财,倒较有象征性社会分量,只是还有点像出于轻描淡写。而亚果在阴谋、毒计得逞亦即败露、害人自害、一命也就难逃的时候,闭嘴死不肯坦白什么,也显得十分顽强,也有点出人意料了。

这些不可解处,莎士比亚,虽然不可能作自觉性阐明,却无碍有自发性感受。历史、社会上两种力量激烈抗衡所产生的大起大落,在莎士比亚笔下一显缩影,就不同一般,呈现出理想的高度和现实的深度。不言自喻,无声也就胜有声。莎士比亚在此,也就像在另三部大悲剧里一样,既远超出原始故事的叙述者,又远非后世那么些争议不休的文学批评家(包括首先把通过奥瑟罗自杀前略一恢复理想光芒那段独白称为“聊以自慰”的聪明一世的现代批评家——托·斯·艾略特)所能企及,也就可以