



中国社会科学院文库·文学语言研究系列
The Selected Works of CASS · Literature and Linguistics

莎士比亚悲剧四种

WILLIAM SHAKESPEARE
FOUR TRAGEDIES

卞之琳译



方志出版社



中国社会科学院文库·文学语言研究系列

The Selected Works of CASS · Literature and Linguistics

莎士比亚悲剧四种

William Shakespeare Four Tragedies

卞之琳 译



方志出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

莎士比亚悲剧四种 / (英) 莎士比亚 (Shakespeare, W.)
著: 卞之琳译. —北京: 方志出版社, 2007. 4
(中国社会科学院文库·文学语言研究系列)
ISBN 978-7-80238-019-6

I. 莎… II. ①莎…②卞… III. 悲剧-剧本-作品集-
英国-中世纪 IV. I561.33

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 043117 号

· 中国社会科学院文库·文学语言研究系列 ·

莎士比亚悲剧四种

译者: 卞之琳

责任编辑: 李 江

出版者: 方志出版社

(北京市建国门内大街 5 号中国社会科学院科研大楼 12 层)

邮编 100732

网址 <http://www.fzph.org>

发 行: 方志出版社出版发行部

(010) 85195814 85196281

经 销: 新华书店总店北京发行所

法律顾问: 北京市京诚律师事务所

排 版: 北京中文天地文化艺术有限公司

印 刷: 北京印刷集团有限责任公司北京印刷二厂

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 32.75

字 数: 525 千

版 次: 2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80238-019-6/K·796

定价: 68.00 元

· 版权所有 翻印必究 ·

译本说明

1. 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编辑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”）以及莎士比亚身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 Kitttridge）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。

2. 《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。

3. 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。

4. 各剧原本，导演词本来极少，后世编订者陆续做不同的添加（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。

5. 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。

6. 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”）。

7. 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，力求表达出原有的妙趣；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。

8. 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）。

9. 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。

10. 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”），往往随本行需要粘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。

11. 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），在译文中酌量融会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。

12. 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（在西方现代也已过时），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,而做戏班子股东,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、漫骂为“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，另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。30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10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10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，30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。“解铃还是系铃人”，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，另三部就据此作为路标，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，像作机巧运动，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”，不免会抱憾终宥于“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”和传说性历史记录的糊涂账素材。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》一发不可收拾的这部悲剧的核心。哈姆雷特在全剧中最着痕迹的一些台词，贯穿起来，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”一般苦练就一派凛凛然大将风度，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，只是还有点儿像出于轻描淡写。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。不言而喻，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,也就可以理解。

《里亚王》的翻腾,直上直下,更为陡峭、奇拔。年龄上显得是顺序的,丹麦王子的青年——威尼斯摩尔将军的中年——远古不列颠老王的暮年,程式化脸谱(借用中国旧剧舞台术语作比喻说)也应是小生式白净脸(带点苍白的)——净角式大黑脸——多血质(虽然白发苍苍的)大红脸。与之相应,这个老寿星不自控制的感情冲动像雷震,无意中撞到的睿智开窍像电闪,层层加码,步步激化,摔得重,翻得高,使这个悲剧在“四大”当中达到了空前的境界,也就绝后了。带有理想含义和现实含义的事物,里亚王自己不仅谈不出而且是认识不清的,只是也借助诗剧工具,凭动作与道白,切身体现了,亲口吐露了超出他自己所能想象的理想与现实的激荡。剧中的暴风雨是两者互相交替的契机,相得益彰的里亚和格罗斯特两条主次线同一历程的转折点。舞台上能不能演出这场暴风雨,外在的暴风雨,是后世读书的聪明人想出来的糊涂问题。实际问题是演员能否演出里亚王自己也明说的他这场“内心的暴风雨”。

里亚开头,不同于哈姆雷特和奥瑟罗,就是老糊涂,昏君也罢,暴君也罢,在封建社会顶端,却只是一般,既不是英雄也不是恶汉,当然不是正面人物,然而也够不上就叫反面人物。但是经过暴风雨,外在的与内在的,相激相荡的炼狱式历程,刚愎自用、作威作福的昏君以至暴君,身为国王落难与乞丐为伍,自己也变成乞丐的历程,一下子升华而达到理想人格的境界,最后俨然像格罗斯特的儿子艾德加劝喻他同被加害到弄瞎了眼睛的老父所说的“成熟就是一切”(呼应着哈姆雷特的“有准备就是一切”),不得已和自己的既不守旧而亦忠亦孝的女儿考黛丽亚同归一死而再一闪理想的光辉。里亚在落难的最低点,即在暴风雨场面和濒临疯狂的一刻,达到了以穷苦大众为怀的清醒境界的最高点,说出了:

赤裸裸的可怜人,不论你们在哪儿
遭受到这种无情的暴风雨敲打,
凭你们光光的脑袋、空空的肚皮,
凭你们穿洞开窗的褴褛,将怎样
抵御这样的天气啊?啊,我过去
对这点太不关心了!治一治,豪华!

袒胸去体验穷苦人怎样感受吧，
好叫你给他们抖下多余的东西，
表明天道还有点公平。

这是从现实的感观得来的，后来的疯话更足以证明：

什么！疯了吗？一个人没有了眼睛就看得见这个世界的
面目。用耳朵看吧：看那个法官怎样痛骂那个微贱的小
偷。听，侧过耳朵来：换一换位置，现在猜猜看，哪一个
是法官，哪一个是小偷？你看见过一户农家的狗咬一个叫
花子吗？……还看见过那个家伙逃避那条狗吗？从那里你
可以看到威权的伟大形象——狗当了道，人也就得听话。
你这个流氓公差，停住你毒手！
为什么鞭那个妓女？你自己敞开背！
你一心只想拿她来干那个勾当，
却为此而打她。放高利的绞杀骗小钱的。
衣衫褴褛，破绽里小恶大露，
锦袍掩蔽了一切。罪孽镀了金铠甲，
法律的长枪刺上去自己会折断，
裹了破布条，侏儒的草管也穿得透……

似乎还恐怕强调得不够，稍前还配有格罗斯特同样的感受与幻想：

我是在看得见的时候摔了跤。
富足常促使人不经心，困苦反而会
于人有利……

来，把钱包拿去，你这个可怜虫
受尽了灾殃的折磨。我如今落了难，
正是你走了运。愿天道永远如此。
让穷奢极欲的富裕人感觉到
天网恢恢，别让他玩忽神规，

麻木不仁，竟至于视而不见；
从此分配上清除了过分的享用，
人人有足够的一份……

里亚在暴风雨场面所面对的人物事物形象，除非你睁着眼睛视若无睹，莎士比亚时代英国有圈地运动以及为之袒护的鞭打“游民”之类的法令，你无从否定。此中总是反映了资本主义原始积累的这个组成部分，给予无辜老百姓的残酷灾难，借权威颠倒一切是非的这一个历史性现实。

同时，在偏偏是摩尔“黑鬼”有缘扮演欧洲文艺复兴时期巨人型的一个方面的正派主角以后，《里亚王》继续把丹麦王子悲剧里表现“疯有疯福”的倾向，以“疯中有理”、“瞎了才看见”、“坏事变好事”之类的动作与言词，进一步发挥到淋漓尽致，在全剧中简直是铺天盖地而来，形成了这部悲剧的又一大特色。而这种“歪理”实质上不是辩证法又是什么呢？

《麦克白斯》以恶汉为主角，似乎不符合传统正规悲剧的标准。但是麦克白斯开头是卫国大将，以英勇立了大功，诱发了个人野心，一念之差，如水之就下，大开杀戒，愈演愈烈，终以自己授首结局。这种不像悲剧应有的处理，坏人得坏报，却也像展示了辩证法的又一种表现态势。这里是以高速度为特色。不像弑兄、夺嫂、篡位的哈姆雷特的对立面克罗迪斯，经过多少曲折，最终才由利剑、毒剑、毒酒三重圈套都落到自己头上，麦克白斯自以为给自己伤天害理篡夺到的王位求得重重保险，一股脑儿向“血海”直冲，直撞上礁石，粉身碎骨。女巫所说的“丑即是美，美即是丑”，开头是谜一样不可解，不可参透，马上就证明似非而是，颠倒了再颠倒过来，以诡辩形态展出了，倒是迅即得到辩证的兑现：萨奈姆树林向屯西嫩果真走来了，前来挑战报仇的麦克德夫果真不是“女人生下来的”汉子！

然而，正是到临了，又显得不可解。麦克白斯既然后来绝望到听说麦克白斯夫人死了也满不在乎，看穿了：

人生只是个走影，可怜的演员，
在台上摇摆了，暴跳了一阵子以后
就没有下落了。这是篇荒唐的故事，

是白痴讲的，充满了喧嚣和狂乱，
没有一点儿意义。

也看穿了女巫们捉弄他的预言都已经应验，正像命定，最后到走投无路了，他还是不肯认输，不“学罗马那些傻好汉/拔剑自刎”，还是要“一死也至少披个铠甲”，即所谓“将军死在马上”。怎么他却又表现了当初作为大将卫国杀敌的英勇，又收敛了恶魔式的篡位暴君的残酷狰狞相，发出了壮烈气概呢？正是在这一点上，《麦克白斯》悲剧又不同于前三部悲剧，在这里，理想、道义不是从正面主人公身上恢复了最耀目的一闪光辉，而恰好从末路的恶汉身上。麦克白斯是如此，狠毒胜过丈夫的麦克白斯夫人也只有到精神崩溃的梦游病境地才一显人性的火花。这，一方面正是显出了悲剧作者的悲观到此已经深沉到不能自拔，同时，另一方面，悲剧作者，即使又在无意中从悲剧绝境里也隐约瞥见了理想、道义的最终胜利，希望、信心的最后恢复。

话又说回来，“四大悲剧”里以一死收场显出光辉的主人公（包括例外的以恶汉身份结局的麦克白斯），总还是以高大形象使活下来收拾残局者相形见绌，难乎为继。福丁布拉斯竟也如此，凯西奥更谈不上，艾德加和阿尔巴尼也好，摩尔柯姆也好，最终也还都是配角而已。贯串“四大悲剧”，总像有一种宿命论，那又怎么说？实际上是一种决定论主宰了悲剧作者。“回天乏术”，社会发展的历史条件注定了谁也难以超越。一开头，“天生我偏要我把它重新整好”，哈姆雷特的使命感，接力式通过四部悲剧，到头来，还是个“真糟！”里亚王，照蓝本或材料来源，原是复位的，莎士比亚想得远为高明，偏叫他的女儿考黛丽亚从法兰西带兵回来为他兴师问罪，功败垂成，与老父一同被俘，先叫他一变而还以言归于好，重得团圆为慰，乐天安命，以冷眼阅世为得计，却在坏人一个个自取灭亡以后，偏又出于不可弥补的一点时会的差错，在冲天愤怒中手刃也是为生活所迫而昧良心受命绞死考黛丽亚的凶手，结果也同归一死。这一点也可以佐证剧作者的别具只眼。这些戏终都是时代的悲剧。

莎士比亚沿用诗剧体（当时戏剧都是诗剧体），为表达他匠心独具的悲剧寓意，在语言上也得到了极大的方便，自不在话下。难得的是：剧中不仅在主角、副主角的口里，而且在许多配角以至“龙套”的口里，也经常说得出各显个性的语言，闻其声即似见其人。剧中人人脱口成诗，又人