

莎士比亚在中国舞台上的大写意 ——中国戏剧、戏曲舞台上《奥瑟罗》的变脸

李伟民

(四川外语学院学报,重庆 400031)

[摘要] 自莎士比亚的《奥瑟罗》登上中国戏剧、戏曲舞台以来就不断在中国舞台上演绎着悲欢离合、情愁爱恨、生离死别的悲剧。在《奥瑟罗》传入中国的 100 年中,一代又一代的中国戏剧家将其改编为话剧、京剧和越剧,在其改编的过程中,溶入了中国导演、演员对莎士比亚《奥瑟罗》的独特理解。《奥瑟罗》中的悲剧主人公在中国舞台上不断变脸,其中既有中国政治的影响,又有现实的、现代性的思考。

[关键词] 莎士比亚;《奥瑟罗》;中国戏剧;戏曲

[中图分类号] I106.3 [文献标识码] A [文章编号] 1672-366X(2005)02-0057-04

自从 1904 年林纾与魏易用文言文将兰姆姐弟的《莎士比亚故事集》翻译为《吟边燕语》,将莎剧《奥瑟罗》^①译为《黑督》,1914 年新剧家陆镜若将莎剧《奥瑟罗》改编为《倭塞罗》以来,《奥瑟罗》已经登上中国舞台 10 多次,其中话剧改编 9 次,京剧、越剧各改编 1 次。大量的艺术实践证明,不论将《奥瑟罗》改编为话剧还是戏曲都不存在文化上的障碍,反而可以让东西方文化在交流和碰撞中不断得到全新的启示。现代戏剧的发展也要求和欣赏这种具有中西两种文化背景的艺术在交流和碰撞中不断发展自己。例如,耶鲁大学舞台设计系主任李明朝为该系排演的莎剧《奥瑟罗》所做的舞台设计也来源于他所具有的中西两种文化的背景。许多演出成为当时文化艺术界的大事,产生了相当大的影响。

对《奥瑟罗》的评论,我们可以通过 1905 年汪笑侬评论《奥瑟罗》“黑督”十七:“天意岂真骄白种,黑奴到底欠文明。/爱妻密友倘难信,更向何人托死生”与中国舞台上的一则《黑将军》的广告窥见评论者的态度,而且这则格律诗评论和广告词也可以视为中国早期与当时社会比较契合的莎评:“一标致女郎,偏不与漂亮少年结婚,而独与身黑须黑的黑将军结为伉俪,致弄出许多情天孽障,趣味之浓,为莎剧中第一名。”1938 年 7 月 1 日,国立剧校在重庆国泰大戏院隆重举行第二届毕业公演,献演五幕悲剧《奥瑟罗》。在汉口的梁实秋听说公演采用的是他翻译的剧本,演出收入全部慰劳前线战士感到莫大的荣幸。剧名也是《黑将军》,在演出海报中标明这是“莎士比亚四大悲剧之一”,是“五幕十四景西洋古装戏在中国第一次演出”,标题就点

明了“黑”将军。剧情介绍则突出了一个“爱”字:“美郎君难过美人关,莽将军错斩贤良妻。刁险奴巧设连环计,痴情女终被痴情误。爱到顶点恨即爱,情到深处妒亦情。有击剑、有唱歌,又紧张、又凄惨。”这 3 次演出和评论都没有离开“黑”色,有意或在潜意识里将“黑”作为一个卖点,归根结底“黑奴”不属于文明世界中的人,白种人也偏偏得不到美人的青睐,在这个世界上没有了最亲的人和朋友,什么人可以和自己生死相托呢?“身黑须黑的黑将军偏要和标致女郎结为伉俪”,也是突出了不可思议性和满足人们的猎奇心理;黑将军和痴情女的爱与恨、情与仇创造了凄惨而动人的故事。

这些评论是从世俗的角度对《奥瑟罗》作了宣传、渲染,同时有评论者自己掺入的中国市民文化元素的理解。这样的评论虽然谈不上有什么深意,甚至多少还带有偏颇、歧视之处,但是也从中西文化相异的视角,注意到了《奥瑟罗》中的某一个方面,并将其介绍给中国大众。从世俗角度出发意在引起人们的兴趣和关注:与莎士比亚戏剧最初在英国舞台上演出的世俗性质相同,也比较容易为中国大众所接受。同时,我们也应该充分认识到中西异质文化之间的差异性,如果我们把莎士比亚戏剧放在中国文化的静与动、阴与阳、入世与超脱、进取与无为之间的平衡与和谐层面进行考察,莎士比亚笔下那几个陈尸累累全无节制的悲剧与我国传统戏曲在精神实质方面的差异委实一目了然。尽管文化之间没有不可逾越的障碍,但从世俗的角度介入更容易获得理解和认同。例如,在创造了《奥瑟罗》与创造了“广场”(非洲裔巴西人坎东贝崇拜的舞蹈和仪式,坎东贝崇

① 对《奥瑟罗》、《奥赛罗》、奥塞罗、伊阿哥、伊阿古和苔丝狄蒙娜、苔丝德梦娜等各种译名不强求统一,而是尊重原译者最初的译名。

[收稿日期] 2004-11-30

[基金项目] 国家社会科学基金十五规划项目课题(01EZW001)

[作者简介] 李伟民(1955-),男,四川成都人,四川外语学院学报副主编,副教授,中国莎士比亚学会理事,主要从事世界文学与比较文学研究。

拜中一种以鼓召神的庆典仪式)的文化之间并没有任何不可逾越的障碍。

莎剧与中国戏曲中的某些风格甚至其借以产生的文化土壤无疑都有着相似之处。人同此心,心同此理,尽管两者之间存在着巨大的文化差异,但是两种文化的成功交流、融合和碰撞,就会在中国舞台上产生莎剧的宁馨儿,在中国舞台上创造有别于英美各国和东方各国舞台上的中华民族所独有的莎士比亚戏剧,进而在形式与内容上丰富莎剧。这种贡献只能由中国人来完成,只能由采用中国戏剧、戏曲改编的莎士比亚戏剧来完成。英若诚也认为根据中国戏曲改编莎剧的实践是对莎士比亚的提高与丰富。

莎剧在中国的传播和评论历史已经证明,不管中国政治上有何种变迁,莎士比亚都不曾被真正“打倒”过。很长时间以来,除了历史剧以及一些容易产生政治联想的戏以外,莎士比亚的大部分戏属于政治上保险、艺术上高深的作品。外来的莎士比亚必然会经过嬗变而成为“中国牌”的莎士比亚,从“他人”处取来的东西终究要转化为“自我”的东西。而且,随着时代的发展和人们认识、价值观念的转变,包括对《奥赛罗》的改编在内,对奥赛罗、伊阿古的改写,也与当今中国政治文化状况以及经济改革大背景下人们的思想状态紧密联系在一起而转变。这种转变,可以认为是处于不同历史阶段中国人对莎士比亚的独特理解,尽管其中打下了深深的历史烙印。

一 奥赛罗在京剧中的变脸

在莎剧与京剧的结合中来自批评界的疑虑,首先就是莎剧能否改编为京剧?改编以后是莎剧还是京剧?围绕着这些问题,莎学界和戏剧、戏曲界争论热烈。京剧是中华民族国粹艺术,改编莎剧,人们也许最先想到的就是用京剧来演出莎士比亚戏剧。京剧作为东方戏剧的一个古老剧种,它的高度程式化的动作,载歌载舞的表演形式,对表现现代人的生活,困难是很多的。将一部举世公认的世界悲剧名著移植改编,更不是容易的事情。不容易不等于不可能。将莎剧改编为京剧莎剧的实践证明,京剧《奥赛罗》适应了京剧的表现形式与特点,并达到了相当的艺术水准。1983年,北京实验京剧团演出的京剧《奥赛罗》将京剧艺术传统的深厚博大,能够容纳和吸收各种外来的优秀文化的特点充分发挥了出来,《奥赛罗》同京剧这种国粹形式相结合,大胆吸收、借鉴斯坦尼体系注重“体验”的演剧方法,通过排演,加强了莎剧的表现力,或者说通过京剧丰富了莎剧的表现力强化了演员的理解能力,在人物刻画方面,揭示了奥赛罗坚强、光明磊落而不轻信的特征,苔斯德梦娜温柔、刚毅等性格特征。莎士比亚戏剧主张的出发点就是戏剧应该反映真实、力求自然、合乎分寸。自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看它自己演变发展的模型。真实是莎士比亚特别重视戏剧分寸感的依据,而想象则是戏剧诗人在实现这一目的的过程中不可剥夺的权利和义务。在这一点上,莎剧和中国戏曲是相通的。所以,扮演奥赛罗的演员马永安读完《奥赛罗》剧本后认定:“这是给我写的花脸戏!尽可能将京剧的唱、念、做、打,表现大将军如浪潮般的矛盾心理。”他扮演的奥赛罗令人信服,较充分自如地运用了京剧的表演技

万方数据

巧,塑造了一个黑人的悲剧英雄形象。编者挖掘原剧本的深层结构,寻找到适合中国戏曲表现的新的剧本形式。

二 奥赛罗在话剧中的变脸

产生于西方文化土壤中的话剧本身就与莎剧有某种天然的亲和力,尽管是由黄皮肤的中国人来扮演莎剧中的各类角色,溶入了中国人的理解,但话剧和莎剧这种天然的血缘关系是谁也否认不了的。中国铁路文工团《奥赛罗》的演出就在形式上的血缘关系的基础上,通过独特的演绎使《奥赛罗》具有某种强烈的艺术震撼力。导演陈坪准备了两年,调动了表演、舞美、音乐等在以写意的表现手法上取得了和谐的一致,舞台形象质朴、准确和别致。《奥赛罗》以它完整严密的导演构思,灵活多变的舞台调度,新颖多样的艺术手法,热情流畅的演出风格,显示了导演的才华,张学辅扮演的奥赛罗更多地表现了人物正直、善良、朴实的一面;梁丹妮扮演的苔丝狄蒙娜则着力表现人物对爱情的纯真和她那端庄仪表。张炬扮演的伊阿古把阴谋家的心理层次揭示得非常清楚,准确地传达出人物的心声。伊阿古形象的成功塑造,让人们看清了奥赛罗和苔丝狄蒙娜的爱情的毁灭,导致两人命运悲剧的真正社会原因。演出中强调了《奥赛罗》的精神风暴。艾米利娅在奥赛罗的最后一次精神风暴中,不仅推波助澜,而且她那种不顾生命危险保卫真、善、美的勇气给奥赛罗以强烈的冲击力,是奥赛罗难以承受和没有预料到的,莎士比亚悲剧的崇高美在艾米利娅的形象上也反映了出来。伊阿古是原始积累时期极端利己主义的代表,集假、恶、丑形象于一身;而艾米利娅在资产阶级登上历史舞台时所具有的进步的人文主义意识影响下,不自觉地将其夫人的美德作为自己的榜样。她的审美价值具有的普遍意义在于,作为一个普通妇女,所经受的不寻常的苦难,更容易被人接受,对于揭示主题、展现悲剧的崇高精神,产生了重要作用。《奥赛罗》的改编者受莎学批评的影响也认为“嫉妒”、“轻信”、“荣誉”都不能构成《奥赛罗》中的焦点。对美的永恒的追求,通过苔丝狄蒙娜对奥赛罗的爱、对他人格的尊重,对他的价值的承认,使一个被人歧视的摩尔人,获得了人的尊严的满足。奥赛罗炽热的心在同民族、同肤色、同阶级的俊秀子弟中是找不到的,苔丝狄蒙娜迷恋这颗心,她的亘古不移的永恒的爱,才能衬托出奥赛罗悲剧的意义。

奥赛罗的心理空间分为三个层次:理想层次、世俗层次、黑暗的复仇层次。它体现了莎士比亚所要表现的典型的理想人物和与之对立的也是典型的反派人物。莎士比亚是写了现实的理想人物,或理想的现实人物。奥赛罗在爱情上是个恋爱至上主义者,恋爱若不至上,就要至下了。奥赛罗杀死至爱并非出于嫉妒。笔者更认为“嫉妒”一词恰巧给大反派人物“伊阿古”最为合适。这出戏每个演员从奥赛罗到伊阿古都掌握得很得体,惟嫌变奏不够丰富。正如孙家震所说,奥赛罗沉醉在爱河中时也可以有罗蜜欧的调子。伊阿古可会讨人喜欢啦,对哥们儿、对娘儿们可好啦。他有时候自己都忘了真假,真假含混到越发真假分明。这艾米利娅笔者认为真是最佳配角。前边是个平庸妇人,最后爆发出火花来了,演得真叫好,把主角奥赛罗都给挡了。

三 对奥赛罗变脸的解构与批评

随着时代的发展,中国的导演已经不满足于以往对《奥赛罗》的种种诠释,他(她)们在改编时要溶入自己对莎士比亚、社会和人生的理解,用他们摆脱了束缚的眼光和不同于以往的价值观念观察、解释莎士比亚世界,演绎出他们对莎士比亚的理解。正如同话剧《奥赛罗》的导演雷国华反复表明的,她所迷恋的并不是作为悲剧英雄的奥赛罗。如果仅仅是描述一个戏剧中存在过的历史人物,那么最终只是对过去的时代做一个写照,更多的时候我喜欢在戏剧这面镜子跟前照照自己,看看从我身上折射出来的意念和传统,也看看自己对莎氏作品的解释能否切合当代的命题?对《奥赛罗》的解读使她感到豁然开朗:因为其性格的脆弱和隐蔽的杀机是成正比的,唯此他才会对黛丝德梦娜下毒手。在这个意义上,亚古的挑唆是微不足道的。反之,亚古这个人物又成了智慧的化身,至少他懂得怎样把握时机,在最恰当的时候煽起奥赛罗内心的积郁——那块手帕的更久远的故事,在奥赛罗的潜意识里已经根深蒂固地种下了对女人的猜疑;其次,亚古本人的经历也掩盖了深刻的社会背景,透析出军旅中的种种矛盾,尖锐到一触即发,顺理成章地将亚古由一个典型的恶棍式的反面人物转变为悲剧英雄。

《奥赛罗》的故事有相当大的寓言成分,它是一出人类悲剧,具有更广泛的寓意性内涵。悲剧人物由于他们各自不可克服的局限导致了最终的悲剧,而这些缺陷在人类的发展史上又是循环往复、屡见不鲜的。人类从树上一下来就存在着厮杀,人类的历史正是在厮杀的悲剧中前进的历史。在形式上,编导将原著删减为6场戏,去掉了大量地令现代观众费解的台词,将现代审美精神贯注于全剧之中,使之更加符合现代人的审美感受。他们在演出时,反对崇尚考古研究的“仿演出”式的外在模拟,追求一种表现主义的环境艺术和新古典主义心灵感应的契合。在演出形式上,全剧采用一景到底的构景法,呈现在舞台上的是欧洲古建筑废墟,高大的石柱和残垣断壁构成空旷悲怆的古战场景象,菱形的地面构图延伸到通向前台观众席中间的花道,并拓展至后台的长廊,形成了幽远肃穆的纵深感。舞台构景突破了镜框式舞台的限制,在一个小剧场里,使舞台空间延伸至整个观众席,突破了小剧场的限制。前台后台、观众席、前景、中景、后景和近景构成了一个很大的剧场,在观众心里上营造了一个巨大的开放式空间,即心理感觉上的开放感和戏剧氛围上的压迫感。演出中间或近或远的渗透了沉静玄思的宗教音乐,好似对人类灵魂的抚慰与同情,颇有恢弘博大的远古遗风,较好地渲染了悲剧气氛,给观众以强烈的视觉冲击力和很强的审美快感。

对于人物性格的表现,雷国华认为,人物性格不是点彩法,而是突出强调色块感:如奥赛罗的红色,象征狂恋、急噪和热血;黛丝德梦娜的白色,象征纯静、飘逸和透明;亚古的黑色,象征稳健、阴沉和处心积虑;爱米利亚的黄色,象征明快、放肆和游戏不停;凯西奥的紫色,象征浪漫、浮华和充满诱惑;罗德里的奇灰色,象征单调、怯懦和没有主见……色块的划分,决定了演出风格是非现实和非生活化的,更多向表现主义靠拢,也使人物的对白和独白形成了鲜明的对比。

所以,中国的演员们一开始就认识到,《奥赛罗》中的黛丝
万方数据

德梦娜是美的,但她的美不是可以去刻意求得的,而是存在于下意识之中。这是个善良的女性。奥赛罗的性格虽然比较单一,但却不能流于肤浅;必须从深层次上去把握。导演雷国华以她独到的艺术处理,对原剧作了“创造性的整修”,给观众一份意外的惊喜。在雷国华的艺术世界里,《奥赛罗》不仅仅是一出性格悲剧,而是具有普遍意义的揭示了人类某些根本性弱点的寓言剧。奥赛罗与伊阿古不再是简单的英雄与奸佞的关系。雷国华对伊阿古这个莎剧中的经典人物作了全新的诠释,将他塑造成一个怀才不遇的英雄,以细腻的笔触描述了其所作所为背后心理的、性格的和个人命运的依据。奥赛罗和伊阿古由于各自的一些局限导致了最终的悲剧,而这些缺陷在人类的发展史上又是循环往复、屡见不鲜的。

中国戏剧、戏曲能否成功地改编莎剧?在多大程度上能够将二者完美地结合在一起?这种争论、疑虑尽管从来没有停止过,但是,通过实践,实际上已经回答了这个问题,解决了这种困扰,答案显然是肯定的。这一点不但获得了中国人的赞同,也获得了外国人的理解和赞赏,比较而言,采用中国戏剧、戏曲形式改编的莎剧在当今的世界莎剧舞台上并不逊色。作为一个导演,黄佐临始终认为,要想了解莎士比亚,最好的办法,莫过于将他的作品搬上舞台。因为在我们从事实际戏剧工作的人看来,只有当演员在剧场里为满怀兴趣的观众演出某个剧本时,才能赋予这个剧本真正的生命。如果仅仅将莎士比亚及其剧作作为一门纯粹的“学问”,由教授先生们在课堂上进行一般化的讲授,那肯定是枯燥无味的。因为,即使教授的水平再高,也无法通过一般化的讲述,能使这位天才戏剧诗人的智慧和才华生动地得到再现。如果用中国戏曲脸谱的象征性技术移用于奥赛罗的脸上,那么,关于莎士比亚戏剧化装中争论得最多的问题,都可以迎刃而解。在莎剧和中国戏曲两者之间,有着许多共同的特征,也有着许多可以互相取长补短之处;如果我们在向中国观众介绍这位戏剧诗人的作品时,能借用一些中国戏剧的技巧,无疑可以为世界剧坛作些贡献。同时我们可以通过中国式的莎剧演出,让世界各国对我国戏剧的优秀传统和精湛技艺有所认识。

黄佐临认为那种主张莎士比亚应当由教授在课堂里作为一门学科、兴味索然地向学生上课的主张是不可全信的。讲课很可能是没有想象力的,并且是枯燥无味的。在英国,小学生对莎士比亚就如同对蓖麻油一样腻味,这完全是由于教师的过错。就个人经验而言,笔者在莎士比亚故乡的戏剧节里学到的东西,要比在剑桥大学研究多年莎士比亚还要多得多。

要充分理解莎士比亚,就必须上演莎士比亚的剧本。“与其将‘之乎者也’装进脑子里,不如用‘唱念做打’表在台上。”如果由中国乐队来表现莎士比亚剧中经常出现的那些“急急风”、进军曲、花腔和喇叭,他们将表现得很好。如果由中国乐队的紧锣密鼓来伴奏战斗的场面,也会表现得很好。说到战斗,不论在任何地方、任何时代,有哪个剧场能象中国的全武行——一种高度发展的无套和杂技表演方式,在掌握时间、控制身体以及构成图案方面都是完美到天衣无缝——那样把搏斗的场面处理得如此熟练,如此有效呢?如果用中国的全武行来处理莎士比亚剧中为着表现战斗激烈、而同时在各个方面进行所出现的短暂场景,他们会表现得更好。

[参考文献]

- [1] 孙家瘡. 论莎士比亚四大悲剧 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989. 151.
- [2] T. Charies Erickson. 李明朝[J]. 交流, 1996, (3).
- [3] 欧根纽奥·巴尔巴. 戏剧的蕴涵[J]. 信使, 1996, (4).
- [4] 丁扬忠. 莎士比亚戏剧和我们的时代[N]. 光明日报, 1986 - 05 - 01.
- [5] 余秋雨. 戏剧理论史稿[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1983. 202 - 204.
- [6] 孙东海. 首届中国莎士比亚戏剧节圆满落幕[N]. 文汇报, 1986 - 04 - 24.
- [7] 陆谷孙. 帷幕落下以后的思考[A]. 中国莎士比亚研究会. 莎士比亚在中国[C]. 上海: 上海文艺出版社, 1987.
- [8] 陈坪. 爱米利娅的审美价值——《奥瑟罗》导演札记之一[J]. 外国戏剧, 1987 (7).
- [9] 陈坪. 《奥瑟罗》的心理空间[J]. 戏剧, 1986 (3).
- [10] 海牧. 精彩纷呈的中国莎剧演出[J]. 戏剧之家, 1999, (2).
- [11] 李伟民. 光荣与梦想——莎士比亚在中国[M]. 香港: 天马图书有限公司, 2002.
- [12] 雷国华. 莎士比亚四百三十周年祭[J]. 上海艺术家, 1995, (4).
- [13] 冯瘡. 《奥赛罗》中的何伟和金梦[N]. 文汇报, 1994 - 10 - 02.
- [14] 张立行. 让莎剧平民化——记上海人艺雷国华执导《奥赛罗》[N]. 文汇报, 1994 - 10 - 02.
- [15] 黄佐临. 莎士比亚剧作在中国舞台演出的展望——在首届中国莎士比亚戏剧节学术报告会上的发言[A]. 中国莎士比亚研究会. 莎士比亚在中国[C]. 上海: 上海文艺出版社, 1987.
- [16] 黄佐临. 莎士比亚戏剧在中国演出的展望[N]. 文汇报, 1984 - 04 - 26.
- [17] 卞之琳. 莎士比亚悲剧论痕[M]. 北京: 三联书店, 1989.
- [18] 施咸荣. 莎士比亚和他的戏剧[M]. 北京: 北京出版社, 1981.
- [19] 孙家瘡. 论莎士比亚四大悲剧[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [20] 孙家瘡. 《奥瑟罗》的艺术分析[A]. 中国莎士比亚研究会. 莎士比亚研究(2)[C]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1984.
- [21] 张泗洋等. 莎士比亚戏剧研究[M]. 吉林: 时代文艺出版社, 1991.
- [22] 孙家瘡. 莎士比亚辞典[Z]. 石家庄: 河北人民出版社, 1992.
- [23] 阮癩. 奥瑟罗的性格[J]. 武汉大学学报, 1978, (5).
- [24] 徐克勤. 奥瑟罗(黑将军信谋杀娇妻)[M]. 西安: 陕西人民教育出版社, 1989.
- [25] 方平. 和莎士比亚交个朋友吧[M]. 成都: 四川人民出版社, 1983.
- [26] 孙大雨. 莎士比亚四大悲剧[M]. 上海: 上海译文出版社, 1995.
- [27] 张泗洋. 莎士比亚大辞典[Z]. 北京: 商务印书馆, 2001.
- [28] 朱雯, 张君. 莎士比亚辞典[Z]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1992.
- [29] 孙家瘡. 莎士比亚与现代西方戏剧[M]. 成都: 四川教育出版社, 1994, 233 - 241.
- [30] 张泗洋. 莎士比亚引论(上)[M]. 长春: 中国戏剧出版社, 1989.
- [31] 黄宗江. 说不尽的《奥瑟罗》[N]. 文汇报, 1986 - 06 - 06.
- [32] 李伟民. 异彩纷呈: 94 上海国际莎剧节[J]. 戏剧、戏曲研究(中国人民大学复印报刊资料), 1995, (7).

[责任编辑: 雪豹]

Shakespeare's Othello and its Versions on Chinese Stage ——Versions of Othello in Chinese Drama and Opera

LI Wei - min

(Editorial Department of Journal of Sichuan International Studies, Chongqing 400031, China)

Abstract: Since Shakespeare's Othello was staged in China, various versions have been deducted on Chinese stages, expressing love and hatred, sorrow and happiness, and unification and departure. In the past century since the introduction of Othello into China, generations of Chinese playwrights have adapted it to drama, Beijing opera, and Shaoxing Opera. During the adaptation process, the directors and actors expressed their unique understanding of Othello. The tragic hero in Othello has different versions on Chinese stages, which is both the result of political influences and the reflections of reality and modernity.

Key words: Shakespeare; Othello; Chinese drama; opera

万方数据