

假戲真作： 劇場、後設劇場、《哈姆雷》

儲湘君

摘要

本文擬針對《哈姆雷》(*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*)一劇的後設劇場(metatheater)手法，包括角色扮演(role-playing)、戲中戲(play-within-a-play)、獨白(soliloquy)，分析其形式與內涵，藉此探討莎士比亞在本劇所呈現之人生、戲劇、劇場藝術之辯證。莎翁在刻劃這場叔侄爭戰時，刻意用戲劇隱喻詮釋雙方勾心鬥角的經過，雙方不但鬥智，也飆演技，真真假假、虛虛實實，劇情高潮迭起。

劇中無所不在的角色扮演，著力表現出丹麥王室上下的虛情假意，也順道帶出現實人生虛實難辨的人際關係與戲劇性。莎翁利用戲中戲推動戲劇情節發展，同時也藉此將戲劇表演從準備、排戲、磨戲、到正式演出的整個過程，完整呈現，刻意強調戲劇的建構過程，藉此暴露戲劇情節所營造的幻象。哈姆雷的幾段獨白讓觀眾毫無保留地對他產生認同，證明戲劇手法足以左右、操縱觀眾認知；另外，獨白的濃厚表演色彩，也讓觀眾警覺到戲劇表演的人為塑造性(artificiality)。

關鍵詞：劇場，後設劇場，《哈姆雷》，角色扮演，戲中戲，獨白

* 本文 91 年 4 月 17 日收件；91 年 5 月 9 日審查通過。

後設劇場（metatheater）¹一詞乃艾伯（Lionel Abel）於一九六三年所提出。在此之前，已有學者陸續討論莎劇中各種戲劇隱喻、意象、或指涉與作品本身的關係。較著名的研究包括尼爾森（Robert J. Nelson）探討莎翁作品裏戲中戲（play-within-a-play）的功用；賴特（Anne Righter）考掘莎翁作品中幻象與真實辯證關係的演變；梅克（Maynard Mack）則分析劇作家運用的戲劇意象或隱喻，使觀眾時而融入、時而抽離戲劇幻象，適度地思考所觀賞的戲劇演出內涵，不至於徹底迷失在戲劇假相中。

艾伯強調後設戲劇（metaplay）的人為塑造層面，並凸顯劇中人物對本身戲劇性擁有充分自覺，有別於傳統戲劇人物（60-61）。他歸結出後設劇場的兩項特色：（一）世界是一座舞台（the world is a stage）；（二）人生如夢（life is a dream）（105）。第一項觀點所衍生的意涵有：（戲劇）世界實乃人類意識的投射；（戲劇）世界是人為產物，經由想像力而產生。第二項觀點則強調命運的可塑，闡明存在的夢幻特質（113）。

中外有關莎劇後設劇場質素的研究成果相當豐碩，《哈姆雷》（*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*）²劇中的後設劇場手法研究，更是佳作迭出。本文仍以《哈姆雷》為研究焦點，甘冒重複前輩學者研究成果之忌諱，實因本劇之後設劇場手法仍有待開發、探索的空間。

本文擬針對《哈姆雷》一劇的後設劇場手法，包括角色扮演（role-playing）、戲中戲（play-within-a-play）、獨白（soliloquy），分析其形式與內涵，藉此探討莎士比亞在本劇所呈現之人生、戲劇、劇場藝術之辯證。劇中無所不在的角色扮演，著力表現出丹麥王室上下的虛情假意，也順道帶出現實人生虛實難辨的人際關係與戲劇性。莎翁利用戲中戲推動戲劇情節發展，同時也藉此將戲劇表演從準備、排戲、磨戲、到正式演出的整個過程，完整呈現，刻意強調戲劇的建構過程，藉此暴

¹ 相關的文學批評理論與應用可參見 Lionel Abel、James L. Calderwood、Robert Egan、Richard Fly、Richard Hornby、Judd D. Hubert、Robert J. Nelson、Anne Righter、Michael Shapiro 等人的著述；國內部份參見彭鏡禧、邱錦榮、李啓範等教授的中英文著作。

² 本文所用的劇名、人名、及譯文均參照彭鏡禧教授譯注的《哈姆雷》；英文則參照簡肯斯（Harold Jenkins）編輯的亞頓（Arden）版。

露戲劇情節所營造的幻象。哈姆雷的幾段獨白讓觀眾毫無保留地對他產生認同，證明戲劇手法足以左右、操縱觀眾認知；另外，獨白的濃厚表演色彩，也讓觀眾警覺到戲劇表演的人為塑造性（artificiality）。

一、角色扮演

《哈姆雷》的開場極為冷冽、陰森，先王鬼魂欲言又止地徘徊於愛新諾（Elsinore）城垛，更增添一股肅殺氣息，與下一景國王當眾宣佈婚訊、治理國事的宮廷戲，兩相對照，呈現極端不協調的差異，間接影射本劇「表裡不一」（duplicity）的中心主旨。

第一幕第二景的宮廷戲從不同的角度揭示「表裡不一」的主題。試看新國王柯勞狄（Claudius）宣佈婚訊的演說，他運用迂迴高超的修辭手法、拉丁文式的句法（動詞放在句尾）、以及對仗工整的譬喻，營造出修辭學家推崇的崇高式風格（the grand style），³達到說服聽眾的目的，甚至完全改變聽者的想法（Adamson 571）。

雖然朕親愛的哥哥哈姆雷之死
記憶猶新，因此理所當然的
我們心情悲痛，舉國上下
一致流露著哀傷的神色，
可是理智跟天性對抗的結果，
我們要以最智慧的憂思來紀念他，
同時也要考慮到我們自己本身。
因此朕昔日之嫂，今日之后，
吾國邦家大業的繼承者，

³ 亞當森（Sylvia Adamson）指出，文藝復興繼承古羅馬時期的修辭學，將文體的風格分為三級，各有不同的修辭功能：最初級是簡明式風格（the simple style），用於證明；中級為中庸式風格（the middle style），用於娛人；最高級則是崇高式風格（the grand style），用於說服他人（571）。

朕已經——彷彿以受挫的快樂，
一隻眼睛高興，一隻眼睛落淚，
喪葬中有歡樂，婚慶中有傷慟，
欣然與黯然不分軒輊的情況下——
娶為妻子。(1.2.1-14)

表面上，這段演說相當合情合理，俗話說：「人死不能復生」。在世者還是要繼續過日子，不能永遠沈溺於悲傷，就像柯勞狄稍後規勸哈姆雷特：人死乃自然法則，子女為父守喪是克盡孝道，但需知所節制，適可而止，不該一味堅持守喪，這樣不但冒犯上天、死者，也違反自然之道(1.2.87-106)。

然而，仔細推敲這段話，便可發現其中不無可疑之處。如此的長篇大論只為宣示：「朕已經娶嫂子葛楚(Gertrude)為妻」。從在場聽眾觀點考量，他們聽完國王說出「朕已經」之後，接著聽到：「彷彿以受挫的快樂，／一隻眼睛高興，一隻眼睛落淚，／喪葬中有歡樂，婚慶中有傷慟，／欣然與黯然不分軒輊……」。聽到這裡，聽眾恐怕早已聽得一頭霧水，國王才說：「娶為妻子」。柯勞狄刻意在「朕已經……娶為妻子」之間填塞了五組矛盾語詞(synecdoche)，使句子的主詞與述部隔離，讓句子的語意變得模糊不清。國王的言語充斥著過多的矛盾語詞與對偶句法(antithesis)更突顯出他欲蓋彌彰的窘狀：他企圖以三段論法(syllogism)及華麗詭辯的語言遮掩這場婚姻的倉促與亂倫本質(彭鏡禧 2001a: xlvi-l; Booth 26)。更諷刺的是，「一隻眼睛高興，一隻眼睛落淚」通常用來形容人的虛情假意，或是命運的無常(Jenkins 434)。⁴柯勞狄的偽善或許可以矇騙其他人，卻逃不過哈姆雷特的明眼。對王子而言，這些矛盾語詞正好揭露柯勞狄的虛假(hypocrisy)，在在顯露出他的矯飾。

⁴ 原文如下：“It was proverbially said of the false man that he looks up with one eye and down with the other. . . To laugh with one eye and weep with the other . . . , which was traditionally applied to Fortune . . . in indication of her fickleness.”

這一景中，仍穿著喪服的王子與周遭沈浸在皇室婚禮歡樂氣氛的朝臣形成強烈對比，哈姆雷特故意不肯褪換的黑衣黑褲宣示著他的無聲抗議、抗拒瀰漫著整個宮廷上上下下的虛偽與矯飾。令他神傷的是：父皇的駕崩、母后的變心、朝臣的健忘以及皇叔的虛偽。故而當母后勸他勿再沈溺於哀傷時，他便毫不領情的駁斥母后：

好像，夫人？這是真的。我才不懂什麼「好像」。
好媽媽，不只是我墨色的外衣，
也不靠習俗規定的深黑服裝，
也不是用力呼出大口的嘆息，
不，也不是眼眶裡江河般的淚水，
也不是臉上頹喪的神色，
外加其他種種表面的哀戚，
就能傳達我的真情。那些才真是「好像」，
因為那些是可以扮演的動作；
但我內心這種感覺無法表現，
前面那些只算傷慟的服飾。(1.2.76-86)

哈姆雷特借題發揮，將母后要求他「拋棄你黑夜的顏色」(1.2.68)所蘊含的「服裝」意象，放大擴展到戲劇表演，以駁斥母后不當的譬喻。這段話觸及本劇的核心問題，即表象與真實的辯證。理論上，通常我們以一個人的「所作所為」(what they “do”)及「身份」(who they “are”)來界定現實世界的人，戲劇世界中的人物則是演員扮演(acting)某個角色，模擬現實世界的人，達到一種相似性(seeming)。

哈姆雷特一方面強調他內心的感受不是任何外在表象能夠完全表徵，「他的悲傷不是一場戲，也不是一件戲服，可以隨時穿上或丟棄」(Greenblatt 1660)；另一方面卻也明白情感的表達需靠外在行為來表現。正如莫舍(Peter Mercer)所言，

真實悲傷的流露必然已風格化，與傳統的喪服、弔唁與哀戚的舉止密不可分，因此很難分辨一個人是真情流露抑或逢場作戲。悲傷的外露未必代表真正的哀傷，但是，很不幸，它卻是哀傷的唯一徵兆。是故事實真相永遠隱藏在一切的外在表現與徵兆之外。(144-45)

「墨色的外衣」、「嘆息」、「淚水」、「頹喪的神色」都是哀悼的外在表現形式，既是「表面的哀戚」，亦是「可以扮演的動作」。哈姆雷真確確感到哀傷，然而他的難處在於：要從一個人的外在行為來判斷他是否虛偽，猶如緣木求魚，況且他又身處王宮，宮廷上下基於政治考量，人人皆可能彼此偽裝。他嘆息、哭泣、披麻戴孝，這些都是哀悼父親去世的感情流露。但是，他同時清楚，如果有人要假裝悲傷，也會表現出與他現在完全一樣的行為，光從外表根本分不出真假。這段話點出現實生活的戲劇性。

從後設劇場的角度來看，扮演哈姆雷一角的演員表現出各種「表面的哀戚」、穿戴着「傷慟的裝飾和衣服」以飾演憂鬱哀傷的丹麥王子，哈姆雷一角與其所強調的真情的確是「可以扮演的動作」，所謂的真實情感其實是演員的表演罷了(Thorne 113)。莎士比亞在稍後哈姆雷的第四段獨白(2.2.544-601)，⁵將更深入的探討戲劇與人生的辯證。

回到戲劇的層次，雖然哈姆雷不斷強調他的真情，以別於他人的虛情假意，但是很快地他也必須演戲、偽裝。還未見過鬼魂之前，哈姆雷曾將丹麥比喻為「荒廢的花園」(1.2.135)——雜草叢生、敗絮其中。鬼魂的控訴使柯勞狄罪行曝光，讓哈姆雷確認了叔父與母后葛楚的虛偽。鬼魂指派他復仇的任務：「如果你曾經愛過你的老爸……替他報那卑劣、罔顧人倫的謀殺之仇」(1.5.23, 25)。丹麥王宮分成涇渭分明的兩組人馬，彼此展開一場諜對諜的鬥智競賽。由於哈姆雷可以信賴的只有何瑞修(Horatio)一人，他不得不裝瘋賣傻，伺機求證父皇鬼魂指控皇叔弑兄之虛實。雖說鬼魂指定他演「復仇者」一角，然而他的復仇者身

⁵ 參見 Newell (165-73) 與彭鏡禧教授譯本〈緒論〉所附之說明 (lvi)。

份卻需絕對保密，不能讓叔叔起疑，他便採取其他的偽裝(裝瘋)以免引起叔父的懷疑。不過，他的瘋言瘋語反而更讓柯勞狄心生疑慮(Mercer 174)。

哈姆雷發瘋的訊息是透過娥菲麗(Ophelia)稟告父親波龍尼(Polonius)而傳開。娥菲麗的敘述方式，讓人見識到哈姆雷的純熟演技。她驚慌的跑去告訴父親哈姆雷的異狀：

大人，我正在房裡縫針線，
哈姆雷大人，上衣扣子全都鬆開，
頭上沒戴帽子，襪子髒兮兮，
沒有吊襪帶，腳鐐似的落到腳跟，
臉色白得像他的襯衫，膝蓋互撞，
表情可憐到了極點，
活像是從地獄裡放出來
訴說恐怖的事；他來到我面前。(2.1.77-84)

哈姆雷將種種瘋子慣有的舉止入戲，展演了他所說的「可以表演的動作」，藉由凌亂的穿著加強偽裝的真實性。他具有職業水準的演技也同樣功不可沒，肢體語言的控制能力可說爐火純青，舉凡蒼白的臉色、顫抖的雙膝、可憐受驚的表情都證明他是個優秀的演員，他的「作戲」讓波龍尼相信王子為愛發狂。從《如願》(As You Like It)⁶女主角羅薩蘭(Rosalind)責怪歐蘭多(Orlando)一點都不像傳統失戀者的樣子，可以發現這個角色的表演公式：

羅 你沒有我伯父所說過的標記：他教過我怎樣辨識一個戀愛中的人；我敢說你不是愛情的燈草籠中的一個牢囚。
歐 他所說的標記是什麼呢？

⁶ 此處引述自本劇之人名、譯文皆參照梁實秋先生的《莎士比亞全集》。

羅 一副瘦臉，你沒有；一隻深陷的藍眼，你沒有；一種寡言笑的脾氣，你沒有；一臉忘了薙的鬍子，你也沒有；不過我原諒你這一點，因為你的鬍子還不算多。可是你的襪子應該是不繫襪帶，你的帽子應該不帶帽箍，你的袖子應該不扣鉤子，你的鞋子應該不結帶子，你處處都該露出懶散的樣兒來。(3.2.369-81)⁷

對娥菲麗與波龍尼而言，哈姆雷特真的瘋了，一點都不是假裝。另外，哈姆雷特的假瘋與娥菲麗的真瘋，從外在行為模式來看，基本上並無太大差別。這也說明光看外表是無法分辨真實與虛假。

國王人馬也同樣扮演不同的偽裝，柯勞狄當然也有絕佳的演技，身為全國最高政治領袖，他的一舉一動都是大眾注視的焦點，幾場宮廷戲讓大家見識到他掌握氣氛與控制場面的能力，深諳政治的操作實與權力的表演密不可分。他也不像波龍尼那麼容易受騙，對哈姆雷特的瘋狂舉止一直抱持懷疑。是故，他與哈姆雷特維持著表面上友善的「父子」關係，私底下卻透過波龍尼、羅增侃 (Rosencrantz)、紀思騰 (Guildenstern) 多方打探王子瘋狂的原因。當他確認王子具有威脅性後，更假借送王子到英國養病之名，毫不留情的設計陷阱剷除他。

波龍尼不斷刺探王子，企圖證明王子因愛受挫而心智失常，在「修女院」一景（第三幕第一景），更利用娥菲麗為餌，計誘王子表明心跡，善良的娥菲麗被迫演戲、甚至說謊。哈姆雷特對一個人是否誠實，有著超乎尋常的關注，或許因為身處爾虞我詐的丹麥王宮，人人皆假戲真作，使他對別人是否誠實真心相待，異常敏銳。因此他突然話鋒一轉，質問娥菲麗：「您誠實嗎？」(3.1.103)。⁸自十九世紀以降的舞台演出傳統，

⁷ 梁實秋先生的譯文未附行數，此處幕次、景次與行次參照 Evans 編輯的 *The Riverside Shakespeare*。

⁸ 本文對此行的解釋與彭鏡禧教授的譯文略有出入，原文為“Are you honest？”，譯文為「您貞潔嗎？」。根據簡肯斯的註解，*honest*的第一重意義為「誠實」，顯示哈姆雷特對周圍人士的疑慮；第二層意義才是「貞潔」。哈姆雷特質問娥菲麗說的話是否出自

大多假設王子在此景猜到自己被監視、偷聽 (Jenkins 496)，因此突然質問娥菲麗：「令尊在哪裡？」(3.1.131)，不善演戲的娥菲麗答道：「在家裡，大人」(3.1.132)。劇本並無明顯的舞臺動作指示 (stage direction) 標示哈姆雷特發現躲在簾幕後的柯勞狄與波龍尼，但是哈姆雷特對自己遭到監聽的懷疑，很明顯的表現在他對娥菲麗質問其父下落的語句中。他提出的問題相當突兀，完全與前文不搭；他甚至指桑罵槐般的叫道：「門要上鎖把他關起來，這樣他只能在自己家裡扮演傻瓜」(3.1.133-34) 以及「已經結了婚的——除了一個以外——都可以活下去；其他的人保持原狀」(3.1.149-51)。雖然這兩句話都不是針對娥菲麗，而是分別說給波龍尼與柯勞狄聽，但是娥菲麗出賣、欺騙哈姆雷特卻是不爭的事實。對王子而言，她與朝中其他諂媚者一樣虛假。

王子的同學羅增侃、紀思騰二人為了討好國王與王后，假借友誼之名，行刺探、監視之實。他們在哈姆雷特面前總是偽裝成關心他的樣子，暗地裏千方百計打探王子是真瘋還是假瘋？更不惜出賣王子，自願押解哈姆雷特到英國處死。

柯勞狄、波龍尼、娥菲麗、羅增侃、紀思騰等人在哈姆雷特面前多多少少都免不了要偽裝，相較之下，王后葛楚是否也有偽裝較難斷言。她迅速改嫁先夫之弟，被哈姆雷特冠上善變的罪名，鬼魂甚至透露她早在丈夫未死之前便與小叔有越軌關係 (1.5.42-46)，凸顯出她的不貞。至於柯勞狄謀殺先王的罪行她是否知情、甚至共同參與，劇本則未交代，她像個謎般難解，也是本劇最受限制的一個角色，沒有獨白或告解，表明心跡，她的一切皆透過哈姆雷特的視角呈現在觀眾眼前。

二、戲中戲

第二幕第二景跑江湖的劇團造訪丹麥；第三幕第二景戲中戲上演。莎翁利用這兩景將劇場相關議題融入戲劇情節中，從當時劇場成人劇團

真心，同時也質疑她的貞潔，反映出他因母后迅速改嫁而懷疑所有女人都一樣善變、不貞。

與童伶劇團的戰爭開始談起，接著戲班子到達丹麥王宮、王子熱情接待這班演員、王子要求演員甲即興朗誦一段戲、並指定一齣戲請戲班子準備演出、王子指導演員們排戲、到這場戲正式在御前上演為止，鉅細靡遺地將劇場各個層面展演出來。劇場、演員與戲劇表演成為本劇關注的主題。例如，哈姆雷特與戲班子演員討論演員的表演經驗，舉凡演員如何融入戲劇角色、如何自然地唸台詞、如何將對白搭配適當的肢體語言與動作等。莎翁利用這兩景呈現戲劇表演從準備、排演、磨戲、到正式演出的一連串過程，並勾勒出演員舞台下的生活。

先從哈姆雷特與羅增侃、紀思騰對當代「劇場戰爭」(War of the Theaters)⁹的評論開始談起，一般批評常將此部份情節冠上「離題」的罪名(Mercer 186)，認為莎士比亞假借哈姆雷特等人之口攻訐當時蔚為風潮的兒童劇團，因為他們搶走成人劇團的觀眾，影響其生計。莫舍將此段對話產生的多重視角分析如下：

我們觀看這些戲劇人物，他們不是諷刺劇的人物，而是一齣悲劇中的王子與朝臣，卻開始談論一件事，但該事件與劇中人物毫無關係，這件事攸關他們身為演員以及他們藉由表演藝術來尋求贊助的觀眾，事實上，這些觀眾便是我們。(Mercer 186)

這正是後設劇場竭力傳達的訊息：讓演員突然跳脫劇中角色，暴露出他們所扮演的戲劇角色之外的其他身份。這個話題影射當時的劇場爭端，將現實生活帶入戲劇情節。¹⁰舞台上的戲劇人物討論的事件是當時劇場的熱門話題，演員借題發揮，趁機抒發劇團本身的立場或看法，拉攏觀眾。觀眾則意識到台上的王子或朝臣突然跳脫戲劇角色，揭開面具，以演員的身份發言，暫時將戲劇表演的虛構情節擱置，讓戲劇幻象表露無遺。

⁹ 有關成人劇團與兒童劇團的爭戰，可參考 Alfred Harbage 的討論。

¹⁰ 侯恩比 (Richard Hornby) 將戲劇作品中的現實生活指涉 (real-life reference) 列為後設戲劇的特色之一 (95)。

哈姆雷特與戲班子一陣寒暄之後，迫不及待要求演員甲朗誦霹汝士 (Pyrrhus) 砍殺特洛城老王普來安 (Priam) 的一段台詞，這也是一個為父報仇的故事，呼應《哈姆雷特》的復仇情節：

不久就找到。
揮著刀但砍不到希臘人；古老的劍，
拒絕手臂的指揮，躺在落地處，
不聽使喚。兩人勢力懸殊，
霹汝士衝向普來安，怒沖沖揮砍；
才不過聽到他兇猛的劍聲咻咻，
衰老頭就已倒下。無知的特洛城
似乎預感到這一擊，火光熊熊中
城塔坍塌，可怕那一聲轟隆
囚禁了霹汝士的耳朵。瞧啊，他的劍，
本來正要落到可敬的普來安
雪白的頭上，卻像懸在空中；
像圖畫裡的暴君，霹汝士站著，
似乎忘了自己的意圖和職責，
一動也不動。(2.2.464-78)

霹汝士的暫時性靜止呼應了哈姆雷特的無為，兩者皆在緊要關頭，停止復仇的行動，不過霹汝士很快地恢復先前的復仇怒火，亂劍砍殺普來安為父報仇。然後王后賀秋芭 (Hecuba) 親眼目睹丈夫被殺的慘狀後，淚流滿面的奔跑哭喊，驚天地、泣鬼神，淚涔涔的王后，有如新寡的葛楚王后，只是後者的哀傷不似前者長久、永恆。¹¹

這段即興表演提供了另外一種戲劇演出風格，哈姆雷特形容這齣戲「曲高和寡，並不討一般人的喜愛……是一齣上乘的戲」(2.2.431-35)，

¹¹ 參見莎士比亞的《盧克莉絲失貞記》(The Rape of Lucrece) 關於賀秋芭哀傷的刻劃 (1443-63)。

他相當喜愛這齣戲。若將這場戲與「哈姆雷特」主戲相比，兩者的表演風格可說南轔北轍。單就演員甲朗誦「義尼阿對黛朵說的故事」(2.2.439)這段戲來看，它非常的造作（unnatural）、極度著重修辭、靜態、冗長、情感豐沛流露，屬於一種較為古老的（old-fashioned）戲劇形式，表演風格趨近公式化（formulaic）與風格化（stylized）(Rephogle 152-53)，與寫實的「哈姆雷特」主戲完全相反。

欣賞完這場即興表演後，哈姆雷特仔細反思演員的戲劇表演與情感表達的關係：

啊真個混蛋卑賤的奴才啊，我！
還不夠驚人嗎，瞧那個演員，
才只是假裝的，夢幻的感情，
竟能夠強迫心靈去結合想像，
透過它的運作，臉色變白，
眼裡噙著淚水，表情迷亂，
聲音哽咽：整個行為舉止
都配合著他的思想？什麼也不為！(2.2.544-51)

哈姆雷特對這位演員竟能完完全全融入一個虛構人物賀秋芭的悲傷情緒而感嘆不已。所有的情感表露、哭泣、哽咽都是演員發揮純熟演技的「假裝」罷了，充其量只是一場戲，而非演員甲確實經驗或感受的情感。歸根究底，演戲其實便是情感的表現——又回到上文「墨色外衣」這段話引出的問題。癥結是：一旦情感訴諸外在語言或行為而表達後，情感的真實性到底還剩多少？

哈姆雷特不禁聯想到自己的處境：

只為賀秋芭！
賀秋芭是他的誰，他是賀秋芭的誰，
竟要如此為她哭泣？他該會怎樣，

假如他傷痛的動機和理由
跟我相同？他會用淚水淹沒舞台，
用恐怖的言語撕裂觀眾的耳朵，
使有罪的人發狂，令無辜的人喪膽，
叫愚昧的更加糊塗——真正做到
讓眼睛耳朵都無所適從。(2.2.552-60)

不像演員甲純粹出於「無中生有」的情感，哈姆雷特有著真實的情感與動機，照理說他應該有更充分的理由哀傷，然而他卻「不知道採取行動，／連個氣都沒吭」(2.2.563-64)。兩相對照，我們可以得到一個可能的推論，情感一旦表達出來，便可能成為虛假。哈姆雷特的感受與演員甲相比要來得真實而深刻，但是別人無法從他的外表得知；演員甲卻能夠假戲真作，讓情感氾濫開來。令人不免懷疑：情感外露得愈多、感受的程度便愈少。演員甲的表演印證了一個可能：任何的情感表達徒然掩飾真相罷了，就像是一場戲、一個表演。對哈姆雷特而言，情感外露的人，就像演員甲一樣，只是在扮演某個角色，而情感不輕易流露的人才是真正感受者。無怪乎他對何瑞修的冷靜透徹推崇備至，將他比喻為理想的典範：

因為你一向
在受苦的時候，毫不介意，
對命運的打擊和獎賞
同樣的感恩。有福氣的人
『血氣和理智搭配良好，
不會成為命運手中的笛子，
任由她吹奏。若是有哪一個人
不是血氣的奴隸，我就把他
擺在我心當中，對，在我心中之心，
一如我之於你。(3.2.65-74)

哈姆雷特欣賞霍瑞修，因為他不是「血氣的奴隸」。這麼說不是意味他缺少感情，而是因為他不輕易表達情感，總是審慎的控制情感的流露，才「不會成為命運手中的笛子，／任由她吹奏」。

這段有關賀秋芭的話同時也點出演員扮演角色（*impersonation*）與情感的虛假等主旨。哈姆雷特不解：「賀秋芭是他的誰，他是賀秋芭的誰，／竟要如此為她哭泣？」他挑明演員甲只是在扮演角色、偽裝出劇中人的情感而已。但是我們也要問扮演哈姆雷特一角的演員同樣的問題：「哈姆雷特是他的誰，他是哈姆雷特的誰？」「哈姆雷特」主戲裡扮演哈姆雷特的演員，一如劇中跑江湖的演員甲應王子之請而扮演賀秋芭。然而，扮演哈姆雷特的演員卻批評另一位扮演賀秋芭的演員，理由是他偽裝成賀秋芭，根本就是虛偽的行為。哈姆雷特藉著強調演員甲的缺乏真實性來凸顯他的真情，但是他是一個演員所扮演的角色。理論上，演員的情感是偽裝、是扮戲，所以他對劇中跑江湖演員之指責同樣適用於他自己。他困惑的想著：「他該會怎樣，／假如他傷痛的動機和理由／跟我相同？他會用淚水淹沒舞台，／用恐怖的言語撕裂觀眾的耳朵」（2.2.554-57，黑體作者附加）。莎士比亞刻意讓哈姆雷特採用劇場語彙「舞台」、「觀眾」以及譯文未譯出的「提詞」（*cue*）¹²來對比自己的處境與演員甲的表演，進而對照出自己的真情與演員甲的虛假。同時，這裡的戲劇語言也標示出哈姆雷特本身的戲劇扮演，推翻了他比演員甲更真切的論調。由此看來，莎士比亞相當大膽、露骨的利用這段強調哈姆雷特的真情與演員甲「假戲真作」的獨白，揭發舞台上的一切表演都是人為的創作，讓觀眾體認到人生如戲，以及情感表達的戲劇表演。

若再更進一步探究，演員甲的表演牽涉到劇場演出所涉及的技術問題，例如職業演員的演技。戲班子剛抵愛新諾的王宮不久，演員甲便應哈姆雷特之請，脫口朗誦露西士復仇的故事。毫無排演的情形下，他立刻融入飾演的戲劇角色裏，恰如其分地表演出該角色應有的豐沛情感，充分展現出優秀演員迅速融入各種角色的高超演技。演員甲絕佳的演技，又呼應了丹麥王宮裏個個善於作戲的朝臣。哈姆雷特置身於權謀詭譎的政治鬥爭中，如果他的對手個個皆演技高超，他想知道別人是真心待他、還是偽裝與他友好，難如登天。

另外，許多評者注意到哈姆雷特發現戲劇可以「使有罪的人發狂」（2.2.558），靈機一動想到利用戲中戲來獵取國王的良心：

動一動吧，我的腦筋。嗯——我聽說
曾經有犯罪的人坐著看戲，
由於劇情裡面精彩的表演，
心靈受到重大打擊而當下
宣布了他們自己的罪行。
謀殺雖然沒有舌頭，卻會用
最奇妙的聲音說話。我要讓這些演員
演出類似謀殺我父親的情節
給我叔父看。我要觀察他的表情；
我要仔細探索他。……利用這齣戲，
我要把國王的良心獵取。（2.2.584-601）

簡肯斯（Harold Jenkins）在亞頓版（Arden）的長篇註解裡羅列出相關資料，證明有些觀眾觀戲時，完全相信戲劇所描述的故事，而將戲劇營造的虛構世界誤以為真實世界，而驚嚇走避或坦承罪行（482）。這是戲劇介入人生的實例，就像論者的觀察：戲中戲「使得舞台幻景更為深入真實」（Shapiro 152；邱錦榮 2001: 82）。

稍後劇團排演時，哈姆雷特像個導演似的指導這班演員排戲，並高談闊論個人的戲劇觀。他要求演員聲量、手勢、說話都要自然、不誇張：

唸這段台詞的時候，拜託各位，要像我唸給你們聽的那樣，在舌頭上輕輕說出。如果你們扯著嗓門吼叫，像很多演員那樣，我還不如讓街頭扯嗓門宣布消息的人來唸我那幾行。也不要用手過分的在空中揮舞，如此這般；一切都要中規中矩。因為處

¹² 原文如下：“What would he do/ Had he the motive and the cue for passion/ That I have?”

在感情的洪流、暴雨、乃至旋風當中，尤其需要練就並生成不溫不火的功夫，顯得平順穩當。(3.2.1-8)

侯恩比 (Richard Hornby) 指出，這段話影射、攻擊海軍上將劇團 (Lord Admiral's Men) 首席演員艾林 (Edward Alleyn) 宏偉誇張的表演風格，等於間接讚揚飾演哈姆雷一角的白貝芝 (Richard Burbage) 本人較為內斂的演戲風格 (92)。

哈姆雷提出以模擬自然 (mimesis) 為依歸的戲劇觀，並以鏡子作比喻：

演戲的目的，從古到今，一直都好比是舉起鏡子反映自然；顯示出美德的真貌、卑賤的原形，讓當代的人看到自己的百態。(3.2.19-24)

哈姆雷認為戲劇的目的在於反映人生，強調表演藝術模擬真實人生的面向，視戲劇為現實人生的再現 (representation)，像一面鏡子一樣照映現實與人生；另外，他也指出戲劇的教化功能，讓世人看清美德的良善本質與卑賤的醜陋原形，符合依莉莎白時代的文學觀，將文學視為一種教化工具 (Ringler 203-05)，其終極目的在於改善世界。

哈姆雷利用跑江湖的戲班子演出《謀殺貢札果》(The Murder of Gonzago) 刺探國王的罪行，但也同時洩漏自己謀殺國王的企圖 (彭鏡禧 2001a: xxvi; Hansen 77)。戲中戲的情節涉及一個歷代無解的疑義：為什麼柯勞狄觀看《謀殺貢札果》之前的啞劇 (dumb show) 時，一點反應都沒有？除了批評家對此提出的眾多猜測之外，¹³ 語言或許也是一個重要線索。啞劇與戲中戲最大差異便在語言的有無，柯勞狄的激烈反

¹³ 根據 Jenkins 的歸納，共有三種說法。第一種解釋假定柯勞狄忙著和王后竊竊私語而未看啞劇。第二個說法，國王看了啞劇的演出，但是因為啞劇過度風格化的表演方式，使他無法辨識所觀賞的戲劇內涵。第三種說明則主張國王不但看見、並且瞭解所觀賞的啞劇，但是必須等到再看第二次時，他才因為無法繼續忍受而半途離席 (Jenkins 501-05)。關於此景各家的詮釋，可參考 Robson 的文章。

應，說明了文字對他的衝擊。根據哈姆雷的觀察，國王在盧先納 (Lucianus)「說到下毒的時候」(3.2.283)，毫無疑問的洩了底，因為王子早已預設了這齣《捕鼠器》(The Mousetrap) 的目的；反觀柯勞狄，他可能無法忍受王子公然表明謀殺國王的意圖，憤而離席，使王子這場姪子弑害叔父的大戲無疾而終。

像《謀殺貢札果》或《理查二世》(The Tragedy of King Richard the Second) 這類涉及公然弑君、篡奪王位的劇碼，常被當局視為洪水猛獸，間接成為反劇場人士指控劇場製造政治動亂與社會不安的證據 (Barish 329-34; Gurr 9)；《理查二世》的第四幕第一景「廢王戲」(the deposition scene) 在依莉莎白女王在世時所印行的幾個版本中悉遭刪除 (Gurr 9)，便是一個有趣的例子。現代觀眾較注意柯勞狄觀劇後，深受良心譴責的反應；依莉莎白時代的觀眾可能較關注舞台上弑君的政治意涵。例如，一六〇一年愛希斯伯爵 (Earl of Essex) 叛變前，他的追隨者付錢請莎翁所屬的內廷大臣劇團 (Lord Chamberlain's Men) 演出理查二世的故事，意圖糾集群眾、起而效尤 (Gurr 3)。如此看來，戲劇可以影響現實人生，並成為一種政治工具。

戲中戲對應主戲，使整齣戲產生一層戲劇框架 (framing structure)，映照出丹麥王子復仇這場主戲的戲劇性與人為塑造的層次，「使戲劇的假象一覽無遺」(邱錦榮 2001: 58)。劇場觀眾意識到自己與戲中戲裡舞台上的觀眾 (on-stage audience) 同樣在看戲：劇場觀眾注視著哈姆雷注視著柯勞狄注視著《謀殺貢札果》，產生一層又一層的戲劇幻象。

柯勞狄觀賞這場戲中戲的反應，固然是哈姆雷與劇場觀眾關注的焦點；哈姆雷本人異常興奮的表現，同樣啟人疑竇。或許戲中戲賦予他有如導演般的操控權威，讓他玩弄柯勞狄於股掌間，從中得到一種源於形式上操縱的滿足與興奮 (formal pleasure)。這樣的樂趣又與娥菲麗和王子的互動交織重疊，使哈姆雷的行為益形複雜。他的興奮也摻上性的色彩，這可從兩人在此景的交談略窺一二。哈姆雷不斷曲解娥菲麗的話，使兩人的對話充滿性的含意 (參見此景 111-20、140-42、243-45 等行)。同時此景讓觀眾看到兩人真正像對情侶似地談話，而對兩人的未來發展產生一絲期盼。

如同一般戲劇從中間開始 (*in medias res*) 的傳統，此劇在第一幕結尾方由鬼魂敘述遭受胞弟謀殺篡位的慘痛下場，交代本劇開始以前所發生的重要事件。啞劇與戲中戲重複演出劇初鬼魂已經說過的謀殺經過，讓戲劇情節倒轉回最初「老哈姆雷之死」，再度重複本劇所有劇情的開端，一來呼應本劇特有的重複性，二來讓觀眾（以及哈姆雷他自己）親眼目睹柯勞狄謀殺親哥哥的殘酷過程，帶來視覺經驗的衝擊，將創傷經驗 (traumatic experience) 重複搬演，達到某種治療的效果。畢竟哈姆雷需要將創傷內化之後，才能冷靜、自制地觀看父親被殺的慘況，這種視覺經驗與鬼魂敘述純語言的經驗有所區隔。這點又和前面論及柯勞狄觀賞啞劇與戲中戲時，因為語言的有無而產生不同反應之說明正好相反，讓莎劇中語言與視覺經驗有不斷變化的可能與樣貌。

三、獨白

從前面討論可發現角色扮演與偽裝幾乎滲透到全劇的各種人際關係，唯一倖免的只有哈姆雷與何瑞修的友誼，就連劇中的「獨白」 (*soliloquy*) 也染上或多或少的表演色彩。劇作家藉由獨白的手法，讓劇中人透露心裡的想法或感受，基於戲劇演出的傳統，觀眾對劇中人以獨白的方式表達內心的思考早已習以為常，一點也不覺得「大聲思考」 ("thinking aloud") (Chiu 1999: 236) 有什麼怪異之處，認為這是劇中人一種情感的自然流露。但是，仔細推敲這個「大聲思考」手法，不難發現其中的造作與表演，況且獨白讓戲劇角色單獨面對觀眾，不管該角色藉著獨白抒發内心感受或思索問題，都使他的獨白蒙上表演的色彩 (Chiu 1999: 236-38; Clemen 121)，使得這個手法充滿矛盾性，既是情感的自然流露，又是自覺性甚高的戲劇表演。

若說《哈姆雷》是史上最受歡迎的劇作，那麼哈姆雷便是最受歡迎的角色。除了少數例外，¹⁴絕大部份觀眾對他百分之百的認同，其原因實與他在劇中所說的眾多獨白有密切關連。梅克認為獨白，「讓觀眾一

¹⁴ 最有名的當推艾略特 (T. S. Eliot) 將本劇評為一失敗之作 (58)。

方面意識到演員的表演，同時也讓我們對劇中人產生高度的認同」 (285)。獨白的手法既讓觀眾不由自主地融入劇情，又讓觀眾不斷警覺到戲劇表演的人為塑造性。長久的演出傳統也讓哈姆雷的幾段獨白家喻戶曉，不論是「啊，願這身齷齪透頂的肉體能溶解」 (1.2.129) 或「要活，還是不要活，這才是問題」 (3.1.56)。歷代飾演哈姆雷的演員一說到這兩段獨白的開頭，便如參加演技比賽似的，必須與前輩演員一別苗頭，展現出個人的詮釋特色。

哈姆雷說出第一段獨白之前，當著整個丹麥王室強調自己不懂得虛偽的表演，然而他的墨色外衣與哀淒神情，在整朝歡慶國王婚禮的對比下，反而變成一種表演，演出的角色正是「哀悼者」 (a mourner)。接著的獨白透露出他解不開的結是母后的善變，短短一個月，父王喪禮上哭得像娜娥比 (Niobe) 似的淚人兒，轉眼間迅速改嫁叔叔，使他既憤怒又困惑。因為鄙視母親的不貞而仇視所有的女性，成為不折不扣的「女性仇視者」 (a misogynist)，進而對世事充滿憤慨、抱怨，變成一個「憤懣者」 (a malcontent)。

同時，這段獨白更型塑了觀眾對葛楚的觀感，觀眾對王后的認知完全全是以哈姆雷的「偏見」為依歸，使葛楚無法跳脫哈姆雷為她塑造的善變、不貞、縱慾的墮落形象。她可說是本劇最不受束縛的角色，沒有獨白、也沒有告解，讓她為自己辯護。¹⁵這個例子說明了觀眾的認知，如何受到戲劇手法的左右——我們對人、事、物的判斷力完全受哈姆雷的影響，毫無保留的以他的觀點為主。

哈姆雷更充分顯露他的學者、哲學家本色，說出本劇最出名的「要活，還是不要活，這才是問題」這段獨白。如同他考量應否刺殺正在禱告的叔叔，深思熟慮的哲學思辨取代具體的復仇行動，使本劇的戲劇發展常常從「行動」 (action) 轉變成「演戲」 (acting)，「失去了行動之名」 (3.1.88)。這段獨白前後極為不對稱，如果這段獨白意味「要活，還是

¹⁵ 例如，她的迅速改嫁也可能出於保護哈姆雷的考量，讓柯勞狄成為王子繼父，而不至於公然傷害她的兒子；或者，為了丹麥的政治安定，她嫁給先王的弟弟，使國家不致發生內亂。

不要活」，¹⁶也就是「要生存，還是不要生存」(to live or not to live)，那麼哈姆雷一開始先表達出透過死亡長眠追尋解脫的渴望，但是由於對死後世界的恐懼而放棄自殺的念頭，寧願繼續忍受世間的一切苦痛與折磨，並歸結

就這樣，意識使我們懦弱，
就這樣，決心的赤膽本色也因
謹慎顧慮而顯得灰白病態，
於是乎偉大而重要的事業
由於這種關係改變了方向，
失去了行動之名。(3.1.83-88)

「決心」、「偉大而重要的事業」、「行動」等字眼應該是指英雄式的事蹟，跟前文是否要自我了斷的沈思根本就牛頭不對馬嘴，用在復仇大計還差強人意，是故這段獨白闡明哈姆雷的典型行為模式，讓他有機會盤據整座舞台、獨霸聚光燈，不斷以表演取代行動。

結 語

劇作家利用偽裝、角色扮演、戲中戲等手法營造出一層又一層的幻象，同時又透過哈姆雷之口將這些幻象一一褪除，讓觀眾注意戲劇的人為塑造性。但是，從《哈姆雷》歷久不衰的魅力可以證明：劇作家愈強調作品的虛構與幻象，觀眾愈傾向於相信戲劇作品所建構的戲劇世界。

¹⁶ 認為這段獨白考量的是要不要自殺的學者包括 Edmond Malone、A. C. Bradley、John Dover Wilson；而主張這段獨白的終極關懷是要不要復仇的批評家有 Irving Richards、Alex Newell、Eleanor Prosser、John Middleton Murry 等。除了「要活，還是不要活」，這段獨白還有下列幾種解釋：「要復仇，還是不要復仇」(to revenge or not to revenge)、「要行動，還是不要行動」(to act or not to act)，或是如 Mercer 的演繹，從一開始的「行動或自殺」(to act or to die) 變成「忍耐或行動」(to endure or to act) 最後再變成「忍耐或自殺」(to endure or to die) 的循環 (202)。

哈姆雷認為戲劇就像一面鏡子一樣，照映現實與人生；《哈姆雷》這齣後設戲劇則舉起一面鏡子，照映人生，也照映自己。觀眾時而入戲，時而抽離戲劇幻象，反反覆覆遊走於戲劇世界與現實世界，一如後設戲劇中的人物。藉由虛構與真實的辯證關係，劇作家不斷揭示「人生如戲」(world-as-theater)、「戲如人生」(theater-as-world) 的意旨，提醒觀眾人生與戲劇二者之間的界限既模糊又曖昧。

後設戲劇藉由自我指涉 (self-reference)，喚起觀眾對戲劇媒介本身的人為建構與虛構性的關注，讓觀眾維持著「雙重意識」(dual consciousness)，套用貝塞 (S. L. Bethell) 的語彙 (81)，既能融入、也能抽離戲劇幻象。

引用書目

- Abel, Lionel. *Metatheater: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Adamson, Sylvia. "Literary Language." *The Cambridge History of the English Language: 1476-1776*. Vol. III. Ed. Roger Lass. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 539-653.
- Barish, Jonas. "The Antitheatrical Prejudice." *Critical Quarterly* 8 (1966): 329-48.
- Bethell, S. L. *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*. London: King and Staples, 1944.
- Booth, Stephen. "On the Value of Hamlet." *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*. Ed. David Scot Kastan. New York: G. K. Hall, 1995. 19-42.
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Penguin, 1991.
- Calderwood, James L. *To Be and Not to Be: Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia UP, 1983.
- . *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1971.
- Chiu, Chin-jung (邱錦榮). *Metadrama: Shakespeare and Stoppard*. Taipei: Bookman, 2000.

- . "Hamlet: Shakespeare at Metaplay." *Bulletin of the College of Liberal Arts* 51 (Taipei: National Taiwan University, 1999): 223-54.
- Clemen, Wolfgang. *Shakespeare's Monologue*. Trans. Charity Scott Stokes. London: Methuen, 1987.
- Egan, Robert. *Drama Within Drama: Shakespeare's Sense of His Art in King Lear, The Winter's Tale, and The Tempest*. New York: Columbia UP, 1975.
- Eliot, T. S. "Hamlet." *Elizabethan Essays*. New York: Haskell House, 1964. 55-63.
- Evans, G. Blakemore, ed. *The Riverside Shakespeare*. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1997.
- Fly, Richard. "The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and Calderwood." *Comparative Drama* 20.2 (1986): 124-39.
- Greenblatt, Stephen, ed. *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition*. New York: Norton, 1997.
- Gurr, Andrew, ed. *King Richard II*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Hansen, William F. *Saxo Grammaticus & the Life of Hamlet*. London: U of Nebraska P, 1983.
- Harbage, Alfred. *Shakespeare and the Rival Tradition*. New York: Barnes & Noble, 1952.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London: Associated UP, 1986.
- Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.
- Jenkins, Harold, ed. *Hamlet*. The Arden edition. London: Methuen, 1982.
- Lee, Chi-fan (李啓範). *The Plays within the Plays in Shakespeare*. Taipei: Hai Kuei Cultural Enterprises, 1985.
- Mack, Maynard. "Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays." *Essays on Shakespeare and the Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*. Ed. Richard Hosley. Columbia: U of Missouri P, 1962. 275-96.
- Malone, Edmond, ed. *The Plays of William Shakespeare*. London: Rivington, 1823.
- Mercer, Peter. *Hamlet and the Acting of Revenge*. London: Macmillan, 1987.
- Murry, John Middleton. "Whether 'Tis Nobler?" *Shakespeare*. London: Jonathan Cape, 1936. 235-70.
- Nelson, Robert J. "Shakespeare: The Play as Mirror." *Play within a Play: The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale UP, 1958. 11-35.
- Newell, Alex. *The Soliloquies in Hamlet—The Structural Design*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson UP, 1991.
- Perng, Ching-Hsi (彭鏡禧). "Dramatic Effect and Word Order in Translation: Some Examples from Hamlet." *Tamkang Review* 27.2 (1996): 209-27.
- Prosser, Eleanor. "To Be or Not to Be?" *Hamlet and Revenge*. Stanford: Stanford UP, 1967. 143-71.
- Replogle, Carol. "Not Parody, Not Burlesque: The Play Within the Play in Hamlet," *Modern Philology* 67 (1969): 150-59.
- Richards, Irving T. "The Meanings of Hamlet's Soliloquy." *PMLA* 48 (1933): 741-66.
- Righter, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. London: Chatto and Windus, 1962.
- Ringler, William A., Jr. "Hamlet's Defense of the Players." *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*. Ed. Richard Hosley. Columbia: U of Missouri P, 1962. 201-11.
- Robson, W. W. "Did the King See the Dumb Show?" *Cambridge Quarterly* 6 (1975): 303-26.
- Shapiro, Michael. "Role-Playing, Reflexivity, and Metadrama in Recent Shakespearean Criticism." *Renaissance Drama* 12 (1981): 145-61.
- Thorne, Alison. "Hamlet and the Art of Looking Diversely on the Self." *Vision and Rhetoric in Shakespeare: Looking through Language*. New York: St. Martin's P, 2000. 104-33.
- Wilson, John Dover. *What Happens in "Hamlet."* Cambridge: Cambridge UP, 1935.
- 李啓範。〈解讀莎劇《哈姆雷特》的鬧劇——由下葬奧菲莉亞說起〉。《中華民國第六屆英美文學研討會論文集》。國立台灣師範大學英語系主編。台北：書林，1997。61-78。
- 邱錦榮。〈莎劇中的後設策略：《仲夏夜夢》及其它散例〉。《英美文學評論》5。台北：中華民國英美文學學會，2001。55-87。
- 梁實秋（譯）。《莎士比亞全集》。台北：遠東圖書公司，1995。
- 彭鏡禧（譯注）。《哈姆雷》。莎士比亞原著。台北：聯經，2001a。

- 。〈《哈姆雷》的戲劇語言〉。《中外文學》30.4 (2001b): 148-82。
- 。〈拼湊哈姆雷〉。《西洋文學大教室》。彭鏡禧主編。台北：九歌，1999。
176-207。
- 。〈據實以告」：《哈姆雷》的文本與電影〉。《電影欣賞》16.1 (1998): 19-23。
- 。〈言為心聲：《哈姆雷》劇中柯勞狄的語言及其兩段獨白的中譯〉。《中外文學》27.7 (1998): 94-120。
- 。〈試論《馬克白》和《哈姆雷》劇中書信的戲劇意義〉。《中外文學》25.3
(1996): 273-89。

※本文是國科會第三十九屆（九十年度）補助科學與技術人員國外短期研究計畫（補助編號：NSC 39230F）的部份成果。作者感謝曼徹斯特大學漢孟德（Gerald Hammond）教授的指導與建議，以及審稿專家中肯的批評與指正。

儲湘君，中山醫學大學通識教育處講師、台灣大學外國語文學系博士班研究生。