



外国著名悲剧选

2

前 言

《外国著名悲剧选》第二集选编了六个剧本：莎士比亚的《哈姆莱特》、拉辛的《昂朵马格》、莱辛的《爱美丽雅·迦洛蒂》、歌德的《铁手葛兹·冯·贝利欧根》、缪塞的《罗朗萨丘》和普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》。

这些剧本大致可以反映出欧洲的悲剧艺术从早期的现实主义发展到古典主义，以及突破古典主义的束缚，向浪漫主义戏剧发展的轮廓。

威廉·莎士比亚（1564—1616）是欧洲文艺复兴时期戏剧文学最杰出的代表人物。他的戏剧广泛深刻地反映了当时英国社会的现实，具有高度的思想性和艺术性，是欧洲戏剧史上亘挂中天的一颗明星。几百年来人们追随他，把他奉为战斗的旗帜；但也有人贬斥他，认为他在艺术创作上是不谙章法、不懂规矩的，对他进行人身攻击。然而谁都不能忽视他那令人目眩的光芒，特别是欧洲十八世纪的启蒙运动戏剧家、十九世纪的浪漫主义戏剧家，都是努力学习莎士比亚的。可以说从十八世纪中期到十九世纪中期的欧洲戏剧，是围绕着赞成或反对莎士比亚展开的。这本选集除了拉辛的《昂朵马格》外，每一个剧本都受到莎士比亚戏剧的滋养，每一个剧本都折射着莎士比亚的灿烂光辉。

悲剧《哈姆莱特》（1601）是莎士比亚创作中期的作品。从1601年到1607年是莎士比亚戏剧创作的第二阶段，即悲剧时期。十七世纪初，英国社会的各种现实矛盾日益尖锐，农民失去土地，平民在破产，“王权神授”加强了贵族和教会的特权与势力，腐败政治的低气压笼罩着英伦三岛，也给莎士比亚的心灵蒙上一层阴暗的云翳。他日益察觉到混乱的现实和他的人文主义理想之间不断加大的反差。他逐渐从对现实热情的肯定，转向愤怒的否定；从对自由、和谐的理想生活乐观的歌颂，转向不安的沉思。他在这一时期的悲剧中激烈地抨击着利欲熏心的兽性，悲愤地呼喊理想的人性的复归。《哈姆莱特》集中反映了他的这种情绪和意向。

《哈姆莱特》反映了莎士比亚戏剧创作的最高成就，是莎士比亚现实主义戏剧的顶峰。这个悲剧取材于一个古老的丹麦传说，在英国很早有人把它改编为“复仇悲剧”，但在莎士比亚的笔下，它获得了新的意义——赋予强烈的反封建思想和对生命价值的肯定。

它叙述了丹麦王子哈姆莱特为父复仇的故事。哈姆莱特说：“丹麦是一座牢狱。”剧本一开场就展示着丹麦社会的不稳定：宫廷里的谋杀，婚礼紧随着丧礼；歌舞昇平掩饰着敌军大兵压境，处处潜伏着一触即发的危机。这既是剧情所处的时代背景，也是十七世纪初期英国社会的现实。

哈姆莱特是文艺复兴时期人文主义者的典型形象。人文主义突出在对人自身价值的确认。哈姆莱特说：“人类是一件了不起的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一

个天神！宇宙的精华！万物的灵长！”这是对人的最热情的赞美，也是对神、神学、教会的最严重的挑战。正是由于对人存在着这样的看法，他的父王就是他心目中最理想的“人”的典范。其中也蕴含着他对爱情，对友谊，对人性的一整套人文主义的看法。父王的突然死去，母亲在“送葬的时候所穿的那双鞋子还没有破旧”，就急忙和新登基的叔父结了婚。爱情的坚贞，友谊的忠诚是他理想的准则，这些都在严酷的现实面前一一破灭了。哈姆莱特的复仇不仅是一个儿子的责任问题，因为凶手是执政的国王，推翻理想王权的篡位者，是封建专制的代表；他和国王的斗争，实际上是担负起恢复理想社会的责任，去拯救国家的命运。他勇敢地承当了这一责任，之所以迟迟不采取行动，是他深感责任的重大。

这场悲剧是由鬼魂的出现引发的，借用鬼魂可以造成必要的戏剧效果，不过更主要的方面，可以更深刻的揭示哈姆莱特的人文主义思想。他一再延宕，因为他怀疑鬼魂是否真是父王的亡灵，不要为一时的激动，而杀害了无辜的人。一旦通过“戏中戏”探明并确定克劳狄斯是凶手之后，他就准备开始行动。机会来到了，他却又放过，因为克劳狄斯在做祈祷，在这个时候杀死他，不是正义的胜利。后来他误杀了波洛涅斯，被放逐到英国，躲避了暗害，逃回国，终于在一场决斗中杀死了克劳狄斯，自己也被毒剑刺中身亡。

反对篡位是《哈姆莱特》悲剧的主题。老王是理想的国王，哈姆莱特更是莎士比亚心目中完美的君主形象，他敢于肩负道义的重担，在混乱的时代去“重整乾坤”，是时代的先驱。莎士比亚借用福丁布拉斯之口指出：要是哈姆莱特能登上王位，“一定

会成为一个贤明的君主的”。用理想的国王去反对封建的专制是莎士比亚在那个特定的历史条件下的一种战斗方法。

“忧郁的王子”哈姆莱特，性格有坚强的一面，也有软弱的一面。他始终把一件巨大的社会变革当成个人的事业，不相信暴力，也不相信群众，孤军奋战导致悲剧的结局。就悲剧的结局而言，这不仅是他个人的，而且是时代的，是人文主义者的悲剧。莎士比亚对他倾注了深厚的感情，哈姆莱特的沉重的叹息，也是莎士比亚忧郁情绪的反映。哈姆莱特的死是他对那个魑魅社会的否定，不过哈姆莱特的死也最终证明道义是不可战胜的。结局是悲惨的，但对未来寄寓着无限的光明和希望。

在剧本结构上，《哈姆莱特》安排了哈姆莱特的复仇、雷欧提斯和福丁布拉斯的复仇三条交织发展的情节线，尤以哈姆莱特和雷欧提斯的复仇相互衬托。对比之下，更加显示了哈姆莱特胸怀的博大，和雷欧提斯心胸的狭小。莎士比亚在结构时置古典戏剧的清规戒律于不顾，在悲剧中掺杂了喜剧的成分。这种“崇高和卑下、可怕和可笑、英雄和丑角的奇妙的混合”，恰恰是莎士比亚悲剧的特点，也是后来古典主义戏剧所最不能容忍的，以致伏尔太竟把莎士比亚称为“喝醉了的野人”。但莎氏却给后世的悲剧艺术留下了永远学不尽的范例。

十七世纪的法国剧坛是被古典主义统治着的。古典主义也是当时欧洲的主要的文艺思潮，其影响一直绵延到十九世纪初叶。古典主义的艺术原则是为君主专制制度服务，这是它艺术创作方法的出发点。效忠王权的鲜明的政治倾向性是古典主义的首要特征。崇尚理性是古典主义的第二个特征；先验的理性是评价艺术作品的重要标准；宣扬理性，抑制感情是文艺为王权服务的直接

结果，因为只有用王权的理性去控制情欲，才能维护中央集权政治。古典主义的第三个特征是戏剧创作必须严格地按照“三一律”的创作原则，和采用韵文的语言。悲剧必须取材于古希腊、罗马，而且悲、喜剧绝对不能混同，这是古典主义的第四个特征。分崩离析的中世纪后期的欧洲政治需要专制的王权，以便保持相对的统一才能向前发展，古典主义是这一政治趋势在艺术上的必然产物，它对当时的文学艺术无疑起到推动作用，但也给后世的文艺的发展留下一副沉重的枷锁。

若望·拉辛（1639—1699）是法国古典主义悲剧后期的重要作家，他的创作着眼点多是写宫廷的黑暗政治，和有缺点的理想人物。心理悲剧是他的戏剧的特点。

《昂朵马格》（1667）取材于希腊神话。特洛亚的统帅厄克多在战争中被希腊英雄阿西乐杀死。厄多克的妻子昂朵马格为了保全儿子的性命，答应嫁给阿西乐的儿子卑吕斯，她决定举行婚礼后自杀。卑吕斯的未婚妻爱妙娜因为失去他的爱情，便令人杀掉卑吕斯，事后悔恨交加也自杀身亡。昂朵马格因此得救。这个剧本揭露了贵族阶级内部的荒淫无耻，自私自利，残暴成性，以致互相残杀的情景，抨击了那些不顾国家民族利益的暴徒。他们为了自己的情欲，不惜谋杀残害。拉辛对昂朵马格自我牺牲的精神和抗拒暴力的坚强意志给予了热情的歌颂。她忠于国家、忠于爱情，既保全了贞洁也挽救了儿子，这是她的理性的胜利。《昂朵马格》概括了拉辛的悲剧的所有特征。

戈特哈德·埃夫拉姆·莱辛（1729—1781）出身于一个牧师家庭，是德国启蒙运动的主帅。他长期努力于现实主义艺术的开创，是德国民族文学的奠基者。他的美学思想、戏剧理论和创作

实践都表现出高度的民主精神，对于德国启蒙文学的发展和欧洲各国文学艺术均有深远的影响。

他的重要美学著作《拉奥孔》，从诗与画的区别出发，论述了现实主义的美学原则。《汉堡剧评》是他的最主要的戏剧理论著述。为了建立德国的民族戏剧，他极力反对机械地模仿法国古典主义。为给自己的理论找到一个坚实的支柱，他把目光转向古希腊和英国。莱辛发现一百年前的莎士比亚是他的有力的同盟者。他说：“莎士比亚是在荷马以来一切诗人当中，对于人（从国王到乞丐，裘力斯·凯撒到贾克·福斯塔夫）理解得最深刻，并通过一种不可思议的直观把人看得最为透彻的一位诗人。”他认为：“人们责备莎士比亚，说他的剧作根本没有什么构思计划，说他的剧作里的喜剧性的东西和悲剧性的东西是一种用奇特的方式混合在一起的——人们对于这一切发出责难，却不想想莎士比亚的剧作恰恰是在这种地方真实地反映了人类的生活。”他希望德国的戏剧家突破古典主义的束缚向莎士比亚学习，要模仿自然的本质，这种真实的模仿才能使剧院成为“道德的学校”，对民众起到教育作用。他主张写“市民悲剧”，因为“亲王和英雄的名字可以使剧本看起来场面豪华、派头十足，可是绝对不能使它感动观众。那些处境和我们相似的人的不幸遭遇，很自然而且很强烈地影响我们的心灵。”

《爱美丽雅·迦洛蒂》（1772）是莱辛最成功的作品，也是一部典型的“市民悲剧”。这个悲剧经过二十年的孕育，它最初受到公元一世纪罗马历史学家利威斯所写的《维吉妮娅的故事》的影响，但最后在莱辛的笔下无论故事情节还是人物都有着相当大的变动和新的意义。

故事发生在十五世纪的意大利，亲王赫托勒爱上了上校沃多雅多的女儿爱美丽雅；但是爱美丽雅却已婚许伯爵雅比亚尼。在他们结婚的那天，亲王买通匪徒杀害了伯爵，并乘机将爱美丽雅劫入宫中，企图霸占她。上校沃多雅多闻风赶到，爱美丽雅从父亲口中得知真情，她恳请父亲杀死她，以保全自己的贞操，为了女儿的名誉上校刺死了爱美丽雅。

悲剧是十八世纪德国社会的现实写照。封建专制政体有着无上的权威，当权者荒淫无道置道德与法律的尊严于不顾。爱美丽雅的死，既是莱辛对道德的维护，也指出在暴虐的专制政权面前，这是挽救爱美丽雅的唯一出路。这幅凄惨的写照是对当时暴政的大胆揭露和严厉的控诉。它尽管有着令人不无遗憾之处，但它是黑暗深处投来的一线光明，预示着德国文学艺术的黎明。

到了十八世纪的七八十年代，德国的启蒙运动得到强烈的发展，它的标志就是著名的“狂飙突进”运动，它因克林格尔的剧本《狂飙突进》而得名。这一运动是德国文学艺术要求民族化的一次大爆发，反映了德国资产阶级和广大人民群众反对封建割据、争取民族统一的要求。参加“狂飙突进”运动的是一批青年作家，他们要求个性解放，主张“回归自然”，歌颂人民。

约翰·沃尔夫冈·歌德（1749—1832）是“狂飙突进”运动的代表人物。歌德一生的思想有一个复杂的变化过程，时代的发展和境遇的变迁是根本的原因。青年时期他处在“狂飙运动”的波峰，洋溢着反抗现实的热情。到了魏玛公国之后，逐步升迁直至当上内阁大臣，他开始冷静地面对现实，在艺术上他放弃了“狂飙突进”的幻想，转向了古典主义。对此他是十分矛盾的，他的古典主义是追求宁静、和谐的人道主义理想。他的晚年基本

上是在隐居中度过的。

歌德著述颇丰，著名的有《少年维特的烦恼》、《浮士德》。1773年他发表的悲剧《铁手葛兹·冯·贝利欧根》是“狂飙突进”运动的第一部代表作。这是一部历史剧，题材源于16世纪德国宗教改革，农民战争时的史实。历史上的葛兹是一个骑士，他参加了农民反抗封建庄园主的起义，后来又叛变，结果因失败被囚禁。歌德以“向一个叛逆者表示哀悼和敬意。”（恩格斯语）的心情，把葛兹塑造为争取自由和正义的勇毅斗士。为着德国的统一，他不断向封建主和教会的权威挑战，直到被俘死在敌人的牢狱里，临终前仍在高呼：“——来自天国的空气！——自由！自由！”只有天国才有真正的自由。“世界是一座牢狱！”是歌德对剧本所反映的那个充满暴力压迫的时代的否定，也是对十八世纪混乱不堪的德国现实社会的否定。全剧充满“狂飙突进”运动的叛逆和反抗的精神。

在构思《铁手葛兹》时，歌德发表了《莎士比亚命名日》的演说，他热情地呼唤：“我的朋友莎士比亚，你如果还活在我们中间，那我一定要跟你在一起生活，假如你是俄瑞斯忒斯，那我多么愿意做他的配角皮拉得斯，这要比做德尔福神庙里的祭司长，这个尊严的人物还要强。”他驳斥古典主义者对莎剧人物性格的不满。他说：“这是自然！是自然！没有比莎士比亚的人物更是自然的了。”莎士比亚的精神正符合“狂飙突进”运动力图摆脱古典主义束缚的要求。《铁手葛兹》是歌德有意模仿莎士比亚的剧作，把政治历史大事搬上舞台，创造了丰富多样的人物形象。它不遵守三一律，场面时空变化多端，并且采用了生动活泼的散文语言。

十九世纪初的法国是骚动不安的。经历了一场大革命之后，社会局面更陷入混乱与动荡，启蒙运动所追求的平等、自由、博爱的理想社会非但没有出现，相反，社会状况极度恶化。“和启蒙学者的华美约言比起来，由‘理性的胜利’建立起来的社会制度和政治制度竟是一幅令人极度失望的讽刺画。”（恩格斯语）启蒙运动失败了，文学上的古典主义尽管是强弩之末，但在法国依然有着相当大的势力。启蒙运动播下的火种，迅速汇集成浪漫主义的烈焰，继续烧灼着古典主义的堡垒。

1822年7月一个英国剧团来到巴黎，计划在圣·马丁门剧场上演莎士比亚的悲剧。由于保守人士的反对，剧团不能举行公演，被迫以预约方式，在一条小巷的小剧场作有限制的小型演出。为此，斯汤达十分愤怒，他写了一篇文章，标题《拉辛与莎士比亚》，尖锐地提出：“写一些能使1823年公众感兴趣的悲剧，应当弹拉辛的老调，还是弹莎士比亚的老调？”的问题。斯汤达指出：“关于拉辛和莎士比亚的全部争论，缩小来看，就是：遵守地点与时间的两个单一律，不能写出一些十九世纪观众十分感兴趣的戏，一些让他涕哭与颤栗的戏，或者换一个方式讲，引起戏剧的快感的戏。”斯汤达强调戏剧必须诉诸观众的想象，戏剧的真实是观众想象中的真实，戏剧演出的时空绝不等于情节所展现的时空。莎士比亚的戏剧最富于想象力，他的矛头直指古典主义的法宝“三一律”。斯汤达的成就在于小说；在戏剧方面努力向莎士比亚学习的是缪塞，他被法国人称为“我们的莎士比亚”。

缪塞（1810—1857）生于一个小贵族家庭。他在诗歌、小说、戏剧等方面都有所涉猎，也颇有音乐美术的才能，突出的是他的诗与戏剧。他在1829年前后开始戏剧创作。最初的一些剧本都是

简单的套用和模仿莎士比亚和席勒的作品，缺乏自己的特点。1833年以后是他创作的成熟时期，短短几年他发表了一连串的剧本，其中最接近莎士比亚风格的是悲剧《罗朗萨丘》（1834），这是一部有着严肃、深刻社会意义的作品。剧本题材是十六世纪意大利发生的真实事件。剧本的情节是这样的：十六世纪的佛罗伦萨的统治者亚历山大·德·梅迪西是个荒淫的暴君。亚历山大的堂弟罗朗索是一个有抱负的人，他把全部理想寄托在个人的英雄行为上。他的目标是铲除暴君亚历山大，唤起民众起来革命，恢复佛罗伦萨古老的共和传统。为了赢得亚历山大的信任，他投其所好，助纣为虐，给人们的印象他是一个邪恶之徒，大家都鄙视他叫他罗朗萨丘。

菲力普的家族是佛罗伦萨的望族，本人又是共和派的首领。他的女儿路易丝被亚历山大的手下人调戏，两个儿子也因此入狱，他急欲报仇。罗朗索向他吐露了刺杀亚历山大的计划，希望他等待时机，可是菲力普却是一个无所作为的人。

西保红衣主教是罗马教廷的爪牙，他极力想控制亚历山大，不惜让自己的弟媳去出卖色相。

罗朗索利用美人计杀死了亚历山大，暴君除掉了，民众起来了，但是共和派没有胆量行动，佛罗伦萨依然如故。贵族们选举亚历山大的堂弟科姆为公爵，并通缉罗朗索。罗朗索逃到威尼斯，他心灰意冷，对共和派甚感失望。正当他在街头踽踽时被民众刺倒，推入水中。此时，佛罗伦萨的老百姓却在欢呼新公爵的加冕。

《罗朗萨丘》以形形色色的人物和光怪陆离的生活场景组成了莎士比亚式的戏剧图画，展示了在封建专制压榨下民众的呻吟

和反抗的愤怒，以及贵族共和派的言行不一，软弱无力、表现了鲜明、尖锐的资产阶级民主主义思想。罗朗索是一个塑造得十分深刻、丰满的人物，他一开始出现是一个十足的歹徒，逢迎拍马，告密构陷，做了许多坏事，而后他热爱祖国的热忱，除暴安良的壮志，追求自由的勇敢精神才逐渐显露出来，这种层层剥笋式的结构方法，加深了他性格的感人力量。罗朗索肮脏的外表和美好的内心，无耻的言行和高尚的情操构成强烈的不协调，这正是他的矛盾与痛苦。他的痛苦是与生俱来，与生俱去的，做为一个理想主义者，在他无力改变的丑恶现实面前，他的悲剧命运是必然的。他是一个真正的哈姆莱特式的悲剧人物。

缪塞比起雨果也许缺乏那种饱满的、令人奋起的热情。但是他在艺术上却要比雨果细腻得多，他的确从莎士比亚那儿学到了许多东西。

十九世纪初，在落后的封建农奴制的俄国，戏剧相对来说是很薄弱的。在此以前法国的古典主义和英国的伤感主义戏剧先后影响着俄国戏剧的发展，在多数贵族作家手中，它们只是维护封建农奴制的工具。在法国大革命的感召下，要求变革和解放的资产阶级民主主义思想在贵族青年知识分子中酝酿着，1825年爆发了十二月党人的起义。这次起义换来的是血的祭奠，但是对整个俄罗斯民族产生了深远的影响。民主主义在文学艺术上的反映则是二十年代兴起的文艺思潮——现实主义。在为争取俄国戏剧的现实主义道路的斗争中，莎士比亚被俄国进步的戏剧家拿来当做有力的战斗武器。普希金曾在一篇文章中写道，“莎士比亚创造的人物，不象莫里哀的那样，是某一种热情或某一种恶行的典型，而是活生生的、具有各种热情、多种恶行的人物，环境在观众面

前把他们多方面的多种多样的性格发展了。”这是对莎士比亚现实主义创作方法的热情肯定。普希金认为莎士比亚对悲剧艺术做出了杰出的贡献，因为他表现的是“人和人民，人的命运，人民的命运。”普希金的历史悲剧《鲍里斯·戈都诺夫》就发扬了莎士比亚的这种民主精神。

亚历山大·塞尔盖耶维奇·普希金（1799—1837）出身于莫斯科的一个古老的贵族家庭，从小就受到民间文学的熏陶，学生时代就开始写诗，一生写了八百多首抒情诗。他同情并接近十二月党人，他的作品始终贯穿着渴望自由的思想情感和对人民的力量肯定。例如叙事诗《茨冈》，诗体小说《叶甫根尼·奥涅金》、长篇小说《上尉的女儿》。在戏剧创作上，除了《鲍里斯·戈都诺夫》之外，他还写过《石客》等几个小悲剧。普希金是俄国现实主义文学的奠基人，也是俄国现实主义戏剧美学的开创者。

《鲍里斯·戈都诺夫》（1825）反映的是十六世纪末十七世纪初俄国的历史事件。大贵族鲍里斯·戈东诺夫杀害了皇位继承人季米特里，隐入修道院假意拒绝即位，一五九八年二月二十日莫斯科的市民在大主教的带领下，恳求戈东诺夫登基。在贵族的簇拥下，戈东诺夫终于接受了皇冠。

年轻的僧侣格利戈里得知了戈东诺夫的阴谋，便僭用皇子季米特里之名投奔波兰，在波兰贵族的支持下，1604年起兵进攻莫斯科。虽然戈东诺夫对拥戴假季米特里的百姓进行残酷镇压，他的军队也屡次挫败假皇的军队，但人民倾向于假皇一边。1605年4月戈东诺夫暴死，他的十六岁的儿子费多尔即位，由其母辅政。

由于戈东诺夫军队的叛变，假皇于1605年胜利进入莫斯科，

费多尔和他的母亲被杀死。但是人民终于看清假皇为了私欲背叛祖国的真实面目，当假皇登基加冕时，贵族们高呼“季米特里万岁”，老百姓却可怕地沉默着。

普希金是在流放地米哈依洛夫斯科耶村完成的这个悲剧，当时正是十二月党人起义的前夜，他知道彼得堡正在酝酿着一场重大的行动，他关心的是人民对这一行动的承受能力。他研究了历史，决定用戏剧形式来体现历史上这个“混乱的年代”。通过《鲍里斯·戈都诺夫》，普希金明确表达了这样一个思想：人民是历史的主人，人民就是公意。戈都诺夫的倒台是失去民心的结果，尽管假皇藉人民的力量取得胜利，但觉醒的人民的沉默，也预示着他的覆灭。仅就这一点而言，普希金比只看重个人的力量，企图用暗杀来取得变革的十二月党人，高明、正确的多。这也是《鲍里斯·戈都诺夫》这一悲剧重大意义的所在。正因为这一剧作鲜明的政治倾向性，这一剧本直到1870年才开禁被搬上舞台。

在《鲍里斯·戈都诺夫》的序言中普希金说：“时代精神也要求戏剧舞台上的重要的改变。”“我没有受到任何世俗的影响，我模仿莎士比亚的自由而广阔的性格描写，模仿他创造典型时的随意和朴素”。他和古典主义彻底决裂，剧情长达七年，地点不断变换，全剧共分二十三场，而且剧中有很大的群众场面。在语言上，诗和散文交替使用，其中有大量的来自人民的生动语汇。高尔基说：“普希金是第一个坚决地把大众语引进文学语言里来的人。”

高芮森

目 次

- 哈姆莱特 〔英〕威廉·莎士比亚著 朱生豪译(1)
昂朵马格 〔法〕若望·拉 辛著 齐 放译(125)
爱美丽雅·迦洛蒂
 〔德〕戈特哈德·埃夫拉姆·莱辛著 商章孙译(207)
铁手葛兹·冯·贝利欣根
 〔德〕约翰·沃尔夫冈·歌德著 章鹏高 汪久祥译(299)
罗朗萨丘 〔法〕缪 塞著 李玉民译(421)
鲍里斯·戈东诺夫
 〔俄〕亚历山大·普希金著 戴启篁译(557)

剧 中 人 物

克劳狄斯 丹麦国王
哈姆莱特 前王之子，今王之侄
福丁布拉斯 挪威王子
霍拉旭 哈姆莱特之友
波洛涅斯 御前大臣
雷欧提斯 波洛涅斯之子
伏提曼德
考尼律斯 } 朝臣
罗森格兰兹 }
吉尔登斯吞 }
奥 斯 里 克
侍 臣
教 士
马西勒斯 } 军官
勃 那 多 }
弗兰西斯科 兵士
雷奈尔多 波洛涅斯之仆
队 长
英国使臣
众伶人
二小丑 掘坟墓者

乔特鲁德 丹麦王后 哈姆莱特之母
奥菲利娅 波洛涅斯之女

贵族、贵妇、军官、兵士、教士、水手、使者及侍从等
哈姆莱特父亲的鬼魂

地 点

艾尔西诺