

达菲与陈黎戏剧独白诗比较

——从《安妮·海瑟薇》与《朱安》说开去

周洁

摘要：英国当代桂冠诗人卡罗尔·安·达菲的诗歌《安妮·海瑟薇》与台湾诗人陈黎的诗歌《朱安》均以戏剧独白的形式，给予两位文豪之妻以言说的机会，让她们诉说自己的命运，表达各自对丈夫的感情。分析比较两位诗人的创作，可以发现两位诗人都关注社会重大事件，针砭时弊，为弱势群体言说；都善于借用经典作品，进行个性化的创作，为历史上一直沉默的女性仗义执言；都通过戏剧独白诗进行社会批判。

关键词：达菲 陈黎 《安妮·海瑟薇》 《朱安》 戏剧独白诗比较

Abstract: Both “Anne Hathaway”, written by Carol Ann Duffy, the British Poet Laureate, and “Zhu An”, written by Chen Li, a famous poet from Taiwan, gave the wives of two famous masters a chance to speak for themselves, to talk about their lives and their feelings with their husbands, with the poetic form of Dramatic Monologue. Analysis of the two poems, together with some other poems by these two poets, shows the two poets as showing concern for great social events and criticizing the society. Both poets are good at artistic creation based on classical works, on behalf of women and the weak. Both of their poems criticized the society with Dramatic Monologue.

Key Words: Carol Ann Duffy, Chen Li, “Anne Hathaway”, “Zhu An”, comparison of Dramatic Monologue

当代英国桂冠诗人卡罗尔·安·达菲（1955-）和“台湾当代十大诗人”之一、台湾中生代重要诗人陈黎（1954-）分别在英国、台湾和中国大陆均日益受到文坛的重视。

达菲在诗集《世界之妻》（*The World's Wife*, 1999）收录了她最成功的戏剧独白诗作品。诗集按照时间顺序编排，反映了诗人个人的内心变化。从诗集的标题看来，似乎是奥维德的《古代名媛》的戏仿，不过诗集的说话人不仅是古代名媛，而是世界名人之妻或女性朋友、亲人；她们写的不是给自己的情人或爱人的书信，而是她们如何看待这些名人以及她们自己及经历的改变。其中收录的诗歌《安妮·海瑟薇》（*Anne Hathaway*）便是为著名英国文豪莎士比亚之妻而做的。

台湾诗人陈黎在完成《世界之妻》的翻译之后，创作了诗歌《朱安》，并将诗歌收录在《蓝色一百击》（2017）中。从诗歌的创作时间来看，陈黎的创作似乎是受到达菲影响的。但是，回顾陈黎的诗歌创作，《庙前》（1975）和《最后的王木七》（1980）等诗歌说明他早年便开始运用戏剧独白诗歌形式为弱者言说了，只是《朱安》的叙述者像《世界之妻》中的大多数叙述者一样，是名人之妻而已。但是，这便成为回顾他们的早期诗作、比较他们的戏剧独白诗歌艺术的基础。

一、基于经典，为女性执言

同样是教师出身的两位诗人都注重经典阅读，也在诗歌创作中运用经典，进行改写，探讨历史人物的情感世界与历史悲剧的真实。陈黎对经典的改写在《庙前》便有体现：他借用《西游记》的标题，在第二卷里写了一系列讽刺诗，用荒谬的效果讽刺现代生活，表达城市化发展过程中人们对自然的家的怀念；还用《李尔王》和《最后的晚餐》为标题描写现代人的日常生活悲剧。达菲对经典的改写则集中体现在《世界之妻》中为女性直言的诗歌：从《小红帽》到古希腊、罗马神话、著名文学作品、影视作品及现实生活中的著名人物的妻子，都打破多年的沉默，被赋予言说的机会，进而颠覆男权。其中的《安妮·海瑟薇》以著名英国大文豪莎士比亚妻子的口气，讲述她与丈夫的婚姻生活。陈黎则在《朱安》，以中国大文豪鲁迅原配妻子的口气，讲述她的不幸婚姻。

达菲在《安妮·海瑟薇》的标题下引用了莎士比亚的遗言“我给我妻子之物：我次好的床……”。对于莎士比亚夫妻关系的考证，达成共识的是：安妮·海瑟薇（1556-1623）比莎士比亚大八/九岁，两人是奉子成婚。有人认为，安妮·海瑟薇“身体强壮，甚至颇有几分

招人眼目的男子气度的女子”，“有足够本领让她那年轻的丈夫多年之中无所适从，醋意屡生；后来又时而令他发疯，时而让他生趣，并最终让他生厌。如果这是事实就是的生动描绘，威廉逃往伦敦就无须多作解释了”（苏福忠，336-7）。陈黎在为该诗汉译所做的导读中提到“夫妻长年分离，有人认为他们感情不睦，有人甚至认为安妮曾红杏出墙，因此莎士比亚在遗嘱未留给她什么遗产，只留给她一张‘次好的床’，当作是对妻子的惩罚或侮辱”（陈黎，《野兽派太太》：24）。但是，达菲让安妮在正文中这样描述她与丈夫的床

是一个不断旋纺的天地，
森林，城堡，火炬之光，断崖之巅，他
潜寻珍珠的海洋。（陈黎译，《野兽派太太》：88）

这些缠绵欢爱的意象表明了安妮对这张床乃至他们的爱情的真挚感情。不仅如此，达菲让安妮使用一连串的隐喻，把莎士比亚的话语描述成“坠落大地的流星雨，化为吻”，把她自己的身体描述成“柔软的韵，/时而是回声，与其和鸣协韵”；仿佛她也是诗人，与莎士比亚一样，可以灵活运用语言，把他的触摸描述成为“动词，在一个名词中央舞蹈。”她通过“梦”来表达思念，

梦见他书写我，床是
他作家之手底下的一页稿纸，由
触觉，嗅觉，味觉演出的传奇和戏剧。（同上）

她对于他们最好的床做出了解释“我们的客人在另一张床，最好的床上打盹，/流着散文体的口水。”也就是说，他们夫妻二人在次好的床上做出了诗，所以，她不屑于最好的床。陈黎在导读中也将该诗解释为，达菲以此诗为安妮正名，让当事人“述说她与莎士比亚的亲密关系”，并将“次好的床”解释为“一种爱的表白，因为那张床象征了两人昔日爱的印记”。（同上）

如果说达菲通过《安妮·海瑟薇》给了安妮述说她与丈夫亲密关系的机会，陈黎则给了朱安一个控诉的机会。《朱安》一诗总共八个小节，第一小节中，朱安直接了当地说明了自己的身份——“树人先生的老婆”，而且坦率地承认自己“缠脚，不识字”，并用简短的“洞房花烛，一夜/一世无事后/识他为我永远的先生”概括了自己一生的不幸。朱安在第二小节和第六小节分别以“家有一女，即是安”开头，并在第二小节紧接着解释说，这是鲁迅的话。有资料表明，鲁迅“不忍拂逆慈母的眷眷之情，因为她刚从丧夫失子之痛中复苏过来难以再

承受精神上的打击”（祝肖因，24，24-30），完成了母亲的心愿，结束了两家自1899年3月到1901年4月间反复谈的亲事，才让母亲心安，自己也少了听母亲和其他家人劝的麻烦，从此可以相对“安”了。朱安在第三小节讲了鲁迅“婚后三日/离我去日本留学”，以及之后回国“去大学讲课”并“和新派女学生调情解惑”；之前把“我”“当作古董”、“只看不摸”，“在京城茶馆/议论时事，谈革命/良心，忧国忧民”（陈黎，《蓝色一百击》：183），之后“写被欺负的阿Q，孔己己/青梅竹马的闰土，祥林嫂/奔月的嫦娥……”，“但没写过我一字”（184）。通过描写鲁迅“为从玩偶之家出走的/娜拉开示命运，教大家/认识费厄泼赖”与对待朱安的态度形成鲜明对照，批判了鲁迅在启蒙运动中的积极宣传与在个人婚姻中对家族的保守顺从和对朱安的无情。诗人通过“费厄泼赖”与“fair play”的谐音质问这是“公平玩”还是“好好玩”，随后让朱安表达出等待丈夫的愿望“啊，我多希望他玩的是我/而不是别的女人”。在随后的两个小节里，朱安主要讲自己：

三从四德，外加无才之德
是前朝、旧时代遗物
也是先生今生的活遗物（陈黎，《蓝色一百击》：184）

并强调是“一生被他所遗忘”之物——即使被想起，也是因为他喜欢她做的各种吃食。朱安在第六小节第二次说道“家有一女，即是安”后，转而提到鲁迅

自己不安地流落他地与
识字、识时务的她同居
狂人日记。朝花夕拾。
野草。彷徨。呐喊……（陈黎，《蓝色一百击》：185）

并同时发出自己内心的“呐喊”。倒数第二小节开始的“我生是鲁迅的人/（虽然不是他的女人）/死是鲁迅的鬼”表达了朱安希望与鲁迅合葬的遗愿，但是由于许广平的安排，她被

强以鲁迅精神
以鲁迅的魂
忙收殓，埋掉，拉倒
连墓碑都没（陈黎，《蓝色一百击》：185）

结果悲惨。最后，朱安重复自己的名字，就像不安的鬼魂，说的却是反话：

我怎么会如你们所说
我求用好寿材，与
先生合葬而不可得
但至少许我回到广平的大地——
广且平的大地啊
我怎么会不安？（陈黎，《蓝色一百击》：185-6）

作为她最后的控诉，她表达了自己的愿望“我求用好寿材，与/先生合葬”，指责了许广平的霸道无情。

如果说，莎士比亚时代的安妮得到了丈夫的爱之后又陷入思恋，朱安则是一生不曾得到丝毫的爱，相比之下更加悲惨。对比两位妻子所生活的社会环境，均为启蒙运动时期。两位丈夫均是走在运动前列的大文豪，朱安的一生却无比不幸。相比之下，两位诗人都对孤独的妻子报以同情，达菲乐观积极，陈黎则充满悲愤地“仗义执言”（程一身，2017：卷首语）。

二、讽刺现实，让弱者言说

从创作时间看来，陈黎的《庙前》和《最后的王木七》均早于达菲的第一部戏剧独白诗集《站立的裸女》（*Standing Female Nude*, 1985）。比较两位诗人的早期作品，可以发现，他们都关注并讽刺社会现实，为所有社会边缘人群言说，女性只是弱势人群中的一部分。

陈黎的诗集《庙前》创作于1975年，当时诗人才21岁，诗集中除了表达对故乡、童年和自然眷恋的诗篇外，更多地表达了对现实社会中的不良现象的讽刺和揭露，对普通大众特别是弱势群体给予深切的同情和人文关怀。《庙前》一诗以阿土作为拉车的小人物代表，被干渴困扰，而“那些戴太阳眼镜的妇人手里都拿着/水果”，“庙里头的/……那些来替大庙/车厢装冷气的工人们。他们在喝可乐”（《陈黎诗集I》：62）。诗人以庙里庙前的对照，讽刺了有权势的社会阶层的虚伪和无情，表达了对阿土这样的悲惨无助的小人物的同情。达菲也对处在社会下层的各种人充满同情。如《出售曼哈顿》（1987）中的诗歌《驱逐》（*Deportation*）由一个不幸的移民做叙述者，讲述自己在英国控制移民令发布之后不得不离开英国的经历。他抱怨这里的人都不友好，他得不到爱。叙述者曾经把英国当作是他们的祖国——说英语，去教堂做礼拜，接受同等的教育，但是，他说，我是个外国人（“Now I am Alien”）。他记录了被驱逐的整个过程：他们喋喋不休地、很有礼貌地背诵官话，要他去高大的建筑里登记、完成出境的所有手续，感觉是在即将在云端消失的大山下渺小无助。作为英国的法定外国人，

他几乎隐形、身份卑微，因为他所有的梦想到在出境后破碎，大海还把他与孕育着他的孩子的爱人分开，没有了她，他将无家可归，成为无名小卒，感觉寒冷。从这两首诗来看，两位诗人都对弱者充满同情。

陈黎《庙前》中的《Ave Maria——闻法国妓女静坐教堂被逐》与达菲的诗歌《站立的裸女》一诗很相似——都以处于社会下层的女性为叙述者，揭示她们与各自的服务对象的关系的实质。《Ave Maria——闻法国妓女静坐教堂被逐》以妓女做祷告的形式，表达了从事妓女这一被世俗社会所不齿行当的人希望得到“一点点邈邈自己的权利”、“一点点不干不净的权利”的愿望。妓女说，“啊圣母，从早到晚我们洗涤/绅士们总是很好心的喷一种洁白的去污精消毒我们”，其中表示洁净的字眼，如“洗涤”、“洁白的去污精”和“消毒”（《陈黎诗集I》：56）等，实际上是在表达妓女们被绅士们玷污的感觉，讽刺了那些道貌岸然、以消费妓女为乐的绅士们（包括警察）的肮脏的心理。而她们所说的“邈邈”和“不干不净”实际上是心灵的清静和纯净。而《站立的裸女》则是由女模特来讲述自己为挣钱而不得不裸露身体的经历：第一行提到过“几个法郎”后又在最后一行提到“十二个法郎”，表明诗中的女模特来自社会底层，需要通过做裸体模特挣钱。她因为只能得到几个法郎而对自己的工作不满，而画家只是画她身体的某些部位，如肚子、乳头和臀部。他表现了对她身体的关心，说模特开始变瘦了，而女模特还知道自己胸部已经开始下垂，并提及画室里的冷——表明她为了生存而出卖裸体的无奈。与陈黎一样，达菲让裸女在戏剧独白中说出艺术家与她在某种意义上一样——他们同样贫穷，以此证明他们都为金钱而工作。她想到这幅画作完成后会展出，那些有产阶级，甚至英格兰女王都要注目她的形体表示赞叹，便感觉荒唐，因为她认为画家的画作不是艺术。她认为，无论是从艺术上还是从经济上讲，艺术家都在靠她的身体挣钱。绘画结束时，艺术家点上烟、骄傲地向模特展示，透露了他物欲的满足感。这种满足感与她向艺术家索要的十二法郎，都解构了艺术家能够超越身体形式的观点（DiMarco, 1988: 25）。这便证明了一个无奈的事实：无论是对于裸体女模特，还是对于艺术家，艺术都是他们赖以生存的谋生手段。在陈黎和达菲的这两首诗里，妓女与女模特虽然都靠出卖身体来维持生活，但是她们的灵魂与她们的服务对象是平等的，这是诗人对她们生活状态的无奈的同情，也是对她们灵魂的尊重。

陈黎和达菲都关注到了现代社会成年人为了生存而舍弃正常的家庭生活进而导致的儿童的孤独。在陈黎的《庙前》中有一首诗歌《孤独记》，由一个水手的儿子叙述了一个家庭的悲剧。他做水手的父亲出海后，他跟着母亲生活。但是父亲长期不归，母亲跟人出走，他便只好跟祖母相依为命。他说他是“水手的儿子”，“而祖母说，阿爸/是海的儿子”（《陈黎

诗集I》：58），以此暗示水手一家孤独的悲剧将如此循环往复——父亲的不归，导致了孩子的孤独。达菲对于孤独儿童的关注可以从《休闲教育》（“Education for Leisure”，选自《站立的裸女》）和《偷》（“Stealing”，选自《出卖曼哈顿》）中发现。这两首诗都描写了因为儿时被忽略而成为社会弃儿，并因此而变得反社会的年轻人。达菲说，《休闲教育》的叙述者是一个早早离开学校、后来靠失业救济过活的青少年。在谈及参加编写普通中等教育证书诗歌集时，达菲说，她把男孩儿的犯罪看成是“休闲教育”的后果。达菲把两首诗联系起来：两首诗都是描写了男孩儿的孤独，《偷》中的男孩儿孤独到了去偷雪人做伴的地步。想到发现雪人被偷走后孩子们会大哭，他就激动不已。这种不正常的心理，无疑是孤独到无聊的表现。

三、运用戏剧独白，进行社会批判

戏剧独白诗的源头可以追溯到古罗马学校的“模拟”（*prosopopeia*）、古典文学中的怨诗（*complaint*）和信体诗（*epistle*）。“对后世影响最大的信体诗就是奥维德的《古代名媛》（*Heroides*），里面全是假借古代著名女性给自己的丈夫或情人写的信”（肖明翰，2004：31）。“奥维德的《古代名媛》在1567年被译成英文，很快就为文艺复兴时期的诗人效仿”（同上：36），其中最直接受到影响的是德雷顿（*Michael Drayton*）的《英格兰贵人书信集》（*England's Heroically Epistles*），“里面全是情人或夫妻间的信件。写信人都是英国历史上的真实人物。特别有意思的是，德雷顿有意使信中涉及的某些事件与史实不符”（同上）。维多利亚时代前戏剧性独白发展的另外一条线索是幽默型口语独白，乔叟创立的“幽默型戏剧独白具有特殊意义”，“也许是英国文学中土生土长的诗歌形式”，并且“逐渐发展成了戏剧性对白的主流”（同上：31-37）。

朗博姆列出了正式的戏剧独白诗的四个基本特征：说者不是作者；应该讲述一段经历；诗中要有听者；说者与听者要有互动（*Langbaum*, 1971: 67-70）。豪（*Howe*, 1996）认为众多的戏剧独白诗只有一个共同点：说者不是诗人本人，可能是一个历史人物，也可能是一个神话故事中的人物，也可能是诗人虚构的人物。对照陈黎和达菲的戏剧独白诗，说者不是作者；陈黎和达菲早期创作的诗歌人物身份各异，多是社会边缘人群，达菲的《世界之妻》里有许多神话故事中的人物，也有诗人虚构的人物；而安妮·海瑟薇和朱安都是历史人物；说者都是都讲述个人经历。但是，说者与听者没有互动，因为诗中似乎找不到听者。达菲的《世界之妻》似乎是对所有女性诉说，而安妮·海瑟薇和朱安则是在对世人说。

皮尔骚（Pearsall, 2000: 68）指出，戏剧独白诗的一个主要特点是对其修辞效果的假定，也就是说，说者总想达到某种目的——通过独白描述并且实现这种目的，并提醒读者在读这种诗体时要思考诗歌力图达到什么目的。戏剧独白诗里的说者希望在独白的过程中发生一些变化(71)，或许是环境的，或许是说者自身的，或许是精神的，或许是个人的，或许是职业的，或许是所有相关因素都发生变化，以表现某种复杂的、道德的、或者其他的困境。皮尔骚指出，传统戏剧独白诗中的说话人大多是寻求改变者。而女性在戏剧独白诗中有时作为男性说者的对象出现，有时作为堕落的女性说者出现。而20世纪的戏剧独白诗互相关联，说话人却不愿意听别人说话，所以很少实现某种改变（85）。从这个角度来看，安妮·海瑟薇和朱安都经历了从生到死的过程，是有变化的。两位女性都是至死都将自己与丈夫联系起来，但是，安妮·海瑟薇与莎士比亚的联系是甜蜜的；而朱安与鲁迅的联系却是失败的——一辈子守活寡不说，她连死后葬在鲁迅旁边的愿望都未能实现，诗人给她了诉说冤屈的机会，让读者不由地要去探寻造成这样一个结果的原因——据记载，鲁迅与朱安结婚之前是受到母亲及其他家人的百般劝说才答应的，当时就打算“牺牲”两个人的幸福。但是，之后他又遇到了许广平，被她激起了需求爱情的热情，结果便使朱安一人成为这场婚姻的牺牲品。这确是一种复杂的、道德的、历史的困境——中国数千年的封建制度所造成的妇女的困境。

肖明翰（2004）在对英美文学中戏剧性独白传统进行研究的基础上，认为“戏剧性独白这个术语本身就很好地揭示了这种诗体的性质。戏剧的根本特征就是剧作家引退，让台上人物自己表演；而独白则是第一人称说话人直接讲述（29）”。这样似乎就把抒情诗也放到了戏剧性独白诗中。但是，随后他又将戏剧性独白与抒情诗加以区分：说他们的根本区别在于诗中说话人的身份：“如果诗中有证据（比如姓名、身份、性别、时代与地点等）或起码有迹象（比如在道德观念、情况掌握等方面同作者存在距离）表明说话者不是诗人自己（30）。”他进一步描述了戏剧性独白诗的主要特点：一是客观化，即“说话人与作者分离”，“以第一人称身份讲述”，“犹如置身戏台的人物，其形象和话语乃至他的主观性，都被客观化了（30）”；二是“由于说话人同作者分离，我们在诗中听到两种不同的声音，即说话人的声音和隐含作者以各种方式间接表达出的作者的声音（30）”，为此，他把戏剧性独白诗中的话语称作是“巴赫金所说的那种‘双重声音话语’（30）”；第三个特点是人物形象的塑造及其人物心理的刻画。从这个角度看安妮·海瑟薇和朱安两个人物的刻画，都是客观化了的；读者也能从两个人物的话里听到读者的声音；两个人物形象鲜明，心理刻画生动。

普遍认为，戏剧独白诗在罗伯特·勃朗宁(1812-1889)时期得以完善。维多利亚时期的女诗人也以不同于男性诗人的方式进行戏剧独白诗歌创作，莫尔敏认为，女性通常对主人公表

示同情，不会像勃朗宁那样使用讽刺手法，也不会像丁尼生那样把人物作为独立的文学存在将其客观化。女性诗人不从文学、神话或历史中寻找人物，也不像勃朗宁那样在诗歌中炫耀自己的精湛技艺。在男性诗人的创作中，诗人与戏剧化的叙述者明显区分开来，而在女性诗人的诗歌中，两者却界限模糊（Mermin 1986: 64-80,75-76）。从这个角度对照陈黎和达菲的诗歌创作，似乎并不尽然。达菲和陈黎的诗歌中都充满了讽刺手法，有时都非常辛辣大胆。他们虽然从身份上与叙述者之间的界限很大，但是，作为诗人，他们都通过叙述者之口表达各自的思想观点或感情。

沈月认为，现代派诗人在庞德“求新”理论的指导下对诗歌中的声音进行革新，戏剧独白更加多元化，出现了多个说话人同时说话或者甚至是诗人本人和说话人同时说话的情况。维多利亚时期戏剧独白诗的社会批评特性、人物的塑造、感情的抒发，以及现代派戏剧独白诗中社会批评的新高度。当代戏剧独白（1945-）继承了现代主义戏剧独白诗中社会批评的特性，更加多元化，加强了戏剧独白诗的社会批评功能。达菲被看作当代戏剧独白诗人中最为突出的，以一种“自我呈现”的方式实现了戏剧独白的社会批评功能。（2009）从这个角度看陈黎早期的戏剧独白诗，也是这样：他在谈到《庙前》时，说到他对一名外籍老师解释书名的意思是“在庙的前面”时，对方用拉丁语构词法解释为“profane”，陈黎说“非神圣的、不敬的；邪教的、异教的”正好“拿来做自己诗的注脚”（《陈黎诗集 I》：336）。从《庙前》到《动物摇篮曲》，世俗都是他诗作的最大主题，他也在用讽刺的手法批评社会上的不公和虚伪。

小结

上述分析表明，陈黎和达菲都灵活运用英国传统诗歌形式“戏剧独白诗”进行社会批判，在各自的早期诗歌创作中都表现出了对社会问题的关注和对社会底层人群的同情，表现出了他们的人文关怀。如果说《安妮·海瑟薇》与《朱安》是他们运用戏剧独白诗形式为女性代言的代表作品，他们通过戏剧独白诗为其他社会边缘人群言说时的讽刺口吻则是他们共同拥有的重要创作特点。

参考文献:

- Bachner, Andrea. The Secrets of Language Chen Li's Sinographic Anagrams[J]. Rojas, Carlos. Ed. *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*.
- Duffy, Carol Ann. *Standing Female Nude*. London: Anvil, 1985.
- . *Selling Manhattan*. London: Anvil, 1987.
- . *The World's Wife*. London: Picador, 1999.
- Howe, Elisabeth A. *The Dramatic Monologue: Studies in Literary Themes and Genres*[M]. New York: Twayne, 1996.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*[M]. New York: Penguin University Books, 1971.
- Mermin, Dorothy. The Damsel, the Knight, and the Victorian Woman Poet[J]. *Critical Inquiry*. 1986 (12): 64-80, 75-6.
- Pearsall, Cornelia. The Dramatic Monologue [A] in *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, ed. Joseph Bristow. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000: 67-88.
- 陈黎. 陈黎诗集I: 1973-1993 [Z], 台北市: 书林出版公司, 2017.
- 陈黎. 蓝色一百击[Z], 北京: 新星出版社, 2017.
- 程一身. 卷首语[J], 桃花源诗季, 2017 秋季刊.
- 林明理. 名家现代诗赏析 2007-2016[J]. 现代文学研究丛刊, 台北: 文史哲出版社. 2016: 46.
- 苏福忠. 瞄准莎士比亚, 北京: 人民大学出版社, 2017.
- 肖明翰. 英美文学中的戏剧性独白传统[J]. 外国文学评论, 2004 (2): 28-39.
- 祝肖因, 关于鲁迅旧式婚姻的几个问题[J]. 鲁迅研究, 1987 (9) :24-30.

作者:

周洁, 山东财经大学公共外语教学部教师、外国语学院硕导, 博士, 教授