

臺北市立建國高級中學 96 學年度人文社會資優班專題研究

《羅密歐與茱麗葉》—— 社會的縮影

研究生：莊世全

指導老師：王宏仁老師

初稿日期：97 年 6 月 3 日

目次

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

第二節 研究問題

第三節 研究對象與方法

第四節 名詞界定

第五節 研究架構

第二章 關於莎士比亞

第一節 前言

第二節 莎士比亞的文化背景

第三節 莎士比亞的思想

第四節 莎士比亞的創作特質

第三章 關於《羅密歐與茱麗葉》

第一節 創作來源

第二節 談劇場理論

第三節 譯本版本分析

第四章 穿梭古今的愛情悲劇

第一節 莎士比亞筆下的社會

第二節 現今社會的省思

第三節 愛情悲劇由何產生

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

《羅密歐與茱麗葉》是莎士比亞眾多創作中最著名的作品之一，此作屬於莎氏早期的悲劇作品，屬於浪漫悲劇(另有說法為悲喜劇但本論文中不採用)，不同於莎氏其他悲劇作品如《哈姆雷特》或《馬克白》，其使用兩小無猜的愛情¹(passion)當作全劇的樞紐，其獨特性不言而喻，而在看似以愛情貫穿全劇的表面下莎氏卻以不同人物特性展現了各種不同面向的人性，莎氏偉大之處就是在他的劇作是雅俗共賞的，在一般人可了解的表面下藏有更深一層的寓意，縱使此劇雖然不是莎氏悲劇結構最成熟之作，但通俗性卻是相對高的，浸泡在仇恨中的愛情也充分顯示了劇中對社會的批判。

動機第一不外乎是對文本及其改編作品產生的濃厚興趣，第二在閱讀完著作後便開始思考現在的社會是不是也像當時一樣充滿仇恨、表面上維持和平卻在暗中相互角力，所以決定以《羅密歐與茱麗葉》及其改編創作為本，探討劇中的人物特色、劇情安排、所招致的後果，目的是為了探討在眾多莎士比亞著作中較不常被提起的浪漫悲劇(大多數是歷史劇掛帥)，進而在現今社會的混亂之下讓大家能夠藉由客觀的創作來扭轉主觀的看法，並藉此賦予《羅密歐與茱麗葉》新的文學意義。

第二節 研究問題

- (一)《羅密歐與茱麗葉》和其他莎氏悲劇的不同。
- (二)《羅密歐與茱麗葉》並不是莎氏創新的角色，為何莎氏能使它廣為流傳？
- (三)不同翻譯版本對原作詮釋的不同面向之探討。
- (四)《羅密歐與茱麗葉》之於社會性的探討。

第三節 研究對象與方法

研究對象為《羅密歐與茱麗葉》文本及其譯本、戲劇理論及部分西方文學史，最終目的是揉合上列元素以導出具社會性及啟發力強的結論。

第一，以《羅密歐與茱麗葉》的譯本探討為手段找出最佳譯本，並在最佳譯本上從事社會性的探討；第二，以劇場理論驗證從「說故事到戲劇方式」的呈現對觀眾產生的影響力有何差距(例如戲劇形式讓故事本身更有張力及穿透力(penetration)，使觀眾更能認同或記起某些場景片段)，最後在社會性上立論，盼望以《羅密歐與茱麗葉》為基底，建立出有益於社會的論述，能讓社會以書為鑑，見而自省，找出傳統文學新的社會意義。

第四節 名詞界定

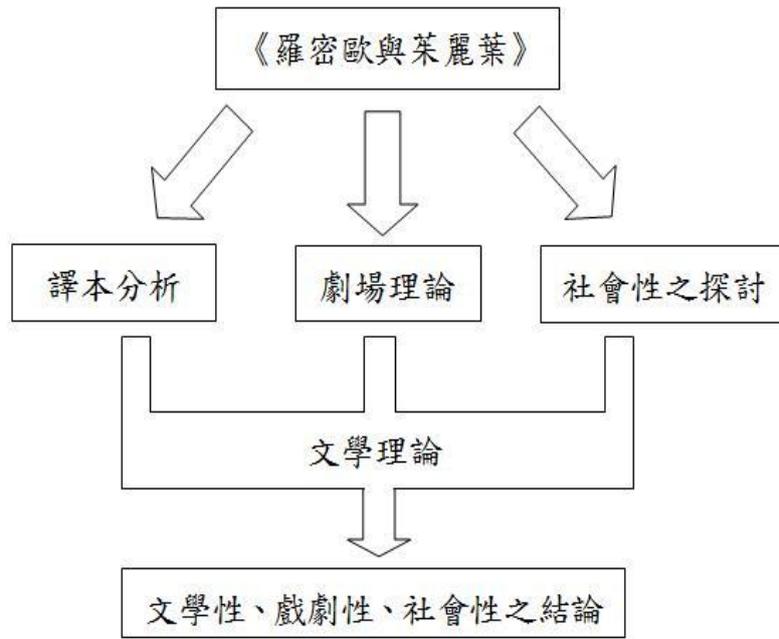
(一)悲劇：在亞里斯多德的《詩學》中，悲劇為對於一個動作之模擬，其動作為嚴肅且具一定之長度與自身之完整；在語言上，繫之以快適之詞，並分別插入各種之裝飾；為表演而非敘述之形式；時而引發起哀憐與恐懼之情緒，從而使這種情緒得到發

¹ 「兩小無猜的愛情」這邊將它定義為「passion」是為了顯示他們近乎肆無忌憚的愛情，其無視於父母、家族與社會的規範，勇往直前卻略顯天真(naïve)的愛情。

散。

(二)伊麗莎白時代：伊麗莎白一世(1558~1603)的統治期共計四十四年，在英國歷史上被稱為「伊麗莎白時期」，亦稱為「黃金時代」。伊麗莎白時期是英國文化發展的一個重要時期：文學，尤其是詩歌和話劇進入了一個黃金時代。

第五節 研究架構



第二章 關於莎士比亞

第一節 前言

莎士比亞出生於 1564 年，出生日依教會的受洗紀錄為 4 月 23 日，他是個舉世聞名的劇作家，但是他一生中留下來的記錄卻少得可憐，其中包括了最重要的「有關戲劇創作的記錄」(而且這些由教會所記錄的檔案都是片段性的)，因此他的生平可說是充滿著謎和傳說；另外莎氏並沒有寫札記的習慣，雖然說他撰寫的都是跨越時間、國界與語言的偉大作品，但是到現在還存留下來的親筆真跡也只有數個署名而已，這個情形使更多學者投身研究莎氏生平的行列。

莎士比亞創作了不計其數將永久流傳的經典，但是對於一個父親為手套製造商的非傳統作家而言，這些傑作實在是令人感到驚奇不已，然而這也使得很多人開始懷疑在這種家世背景中成長的莎士比亞，是如何能有那麼豐富的語言知識和深入的洞察力，不但有辦法理解高高在上的宮廷與貴族，描寫出那麼細緻的生活與心理，更能將一句平淡無奇的話，加入戲劇色彩，使其聽起來讓人不知不覺有種有點真實又不太真實的溫馨感，例如在《羅密歐與茱麗葉》的第二幕第二景中，茱麗葉知道了羅密歐是世仇蒙太玖的獨生子時，曾詠嘆：「羅密歐啊羅密歐！為何你是羅密歐？」，但如果這句話用平鋪直述的方法來寫就很有可能變成：「我愛上了仇敵之子羅密歐，我該如何是

好呢？」由上述的例子可以看出，莎氏這種富有韻律的語句是非常容易讓觀眾如癡如醉地享受戲劇的美的。

正是因為如此才讓許多人心生疑竇，認為「演員的莎士比亞」與「作家的莎士比亞」是不同兩個人，這就是所謂的「莎士比亞之謎」。而當時也有些專業編劇曾恥笑莎士比亞沒有受過正是教育，是「混跡於白鴿群中的烏鴉，用我們的羽毛裝飾自己」，也有受過良好教育的劇作家提出下列觀點：「不要相信演員們，其中有來自低層的烏鴉，借用我的翅膀模倣，將老虎般的心隱藏於演員的服裝內，向你們當中最會說話的一樣，能說出富麗堂皇的臺詞，有這樣自鳴得意的人存在。」這段話就是在諷刺從低層出生的莎士比亞沒有學歷或家世，卻集大眾矚目喜愛於一身。但是這些傳言從未有過足以改寫歷史的證據，莎士比亞之謎既未被揭破，世界文學史也無從修改，而莎氏的真實性也是不可任意抹滅的，畢竟所有天才都容易有一些流言蜚語，想想我們「偉大的莫札特」²也不例外。

第二節 莎士比亞的文化背景

莎士比亞的創作時代是在約莫三百多年前，那時英國由伊麗莎白女王(Queen Elizabeth)所統治，而這段時期在文學史上有一個專有名詞—「快樂的英國」(Merry England)，是英國史上一個空前的繁榮時期。這段期間，在英國史上被認為是近代開端的都鐸王朝，在伊麗莎白女王的統治下邁向全盛期，並被稱為「伊麗莎白時期」³，它強盛的程度使得甚至今日的英國人民仍相信國家元首為女王的時代，國家的繁榮是無庸置疑的，因為伊麗莎白時代和之後的維多利亞時代英國都具有席捲全世界的實力。由此可見當時繁榮的程度，而莎士比亞成長的年代正是如此。

詳述這個時期，伊麗莎白女王致力於修復宗教改革後新舊教間動搖的民心，以建立統一國家的磐石，推行自由政策，讓英國逐漸強盛。在這個時期人們過著經濟穩定的生活，城市裡充滿著自由的空氣，大家享受著由中世紀的束縛解放出來的自由，一般人們心情的心情十分閒適，是音樂詩歌最普及的年代，不僅宮廷裡的貴族愛好藝術，社會各階層的人都感受到這股開放且充滿可能的時代潮流，全國人民都有著愛好藝術之心，這也間接造成了英國文藝復興(Renaissance)的基底，這種社會狀態便是之前所提到之「快樂的英國」的最佳寫照。

然而所謂的繁榮並不代表絕對的太平盛世。在文學史裡常能發現繁榮的時期裡文學最發達，古今中外都不例外。但是太平不代表繁榮；就像繁榮也不代表太平。像我們一提到莎氏的背景是「快樂、繁榮的英國」，就容易產生一種幻想，覺得莎氏運氣實在很好，出生在一個和平沒有戰爭而且衣食溫飽無缺的年代，讓他有機會創作那麼多著名的戲劇；但事實上，在莎氏生活的這幾十年中，英國是一直處於戰爭狀態的，莎氏的重要創作時期當然也包括於其中。

更具體而言，在莎氏中晚年後，英國的社會問題其實就逐漸浮現，例如在莎氏創

²「偉大的莫札特」：曾傳言莫札特彈得一手好琴是因為他手指上的一枚戒指具有魔法，莫札特聽聞後立刻拔下戒指彈奏，樂音依然悠揚，傳言也因此被破除。

³「伊麗莎白時期」：伊麗莎白一世(1558~1603)的統治期共計四十四年，在英國歷史上被稱為「伊麗莎白時期」，亦稱為「黃金時代」。伊麗莎白時期是英國文化發展的一個重要時期：文學，尤其是詩歌和話劇進入了一個黃金時代。

作四大悲劇的時期，英國社會開始發生劇烈變化，起因於朝代交替的困窘，暗示著伊麗莎白盛世已成往事，新即位的詹姆士一世更是無法挽回，政策的不當執行、反動的管理方式，使人民痛苦加劇、反抗四起，整體政治經濟形勢每況愈下。上述事件都讓莎氏的思想更加成熟、視野更加深化，瞭解到現實與理想的差別，他開始創作一連串輝煌卻又沉鬱的悲劇，揭露社會罪惡與自私自利；而到了莎氏晚年，詹姆士一世王朝更加腐敗，社會對立更加顯著，理想與現實之間距離已無法彌合。莎氏理想的破滅，讓他歸返故鄉，從事浪漫傳奇劇的寫作，其創作風格轉為浪漫空幻，原因為莎氏這時期雖仍堅持著人文主義理想，但在現實中卻苦無出路，莎氏別無他法只好轉向幻想，用神奇的超自然力量來調和現實中的矛盾。因此他這時期的幾部喜劇，背景往往設於虛幻之上，內容也多為曲折離奇的情節和具神話色彩的人物。此時對社會問題的解決已變為採用非現實的手法的騰空思想；儘管天馬行空，莎氏並沒有完全沉溺於傳奇與虛幻中，這時期的作品還是透過了戲劇的悲歡離合，反映社會現實，發揮社會批判作用。

第三節 莎士比亞的思想

在梁實秋的《梁實秋論文學》裡他提到：莎氏的思想，可用一句話概括，那就是「文藝復興的精神」(指的是十五、六世紀的大運動文藝復興)。文藝復興的思想和中古時期的思想站在相反的地位，中古時期的思想幾乎可說是教會規範了人的思想與生活，他會告訴你人生苦短，要重視未來，為來世修行……反之，文藝復興的思想恰好相反，莎氏的思想正是與中古思想背道而馳的文藝復興思想，這種思想很現實，注重現實的生活、人生，這種思想起源於義大利幾個大城市裡，在十字軍東征後，是歐洲與東方貿易必經之路，這些地方非常繁榮，人民也注重現實的生活，莎氏出生於此便深受影響：他的職業是編戲，而戲劇是再現實不過的。

那莎氏的人生觀呢？自他的創作中我們可以看出：第一，他對「人」的尊嚴是很重視的，這種觀念正好與當時相反(當時把人看得很渺小)；第二，莎氏的人生觀將人看得很積極，他認為凡是成功之人必定為積極者，反對夢想、空洞的思想(當時烏托邦思想在英國盛行)，主張腳踏實地過生活。例如，在《羅密歐與茱麗葉》裡他認為父母愛子女是應該的，但溺愛又會造成反效果，由此可見莎氏的思想是一種中間路線的思考模式，一條實際可行的路徑。

第四節 莎士比亞的創作特質

本節將先以莎氏不同時期的作品來顯示莎氏在劇本編寫上方法及風格的轉變，而以作品特質來而言，莎士比亞的戲劇大致可分為四個時期—

(一)實驗時期：約是 1589 年至 1593 年左右，重要作品包括《愛的徒勞》(Love's Labour's Lost, 1594)、《維洛那二紳士》(Two Gentlemen of Verona, 1594)及《錯誤的喜劇》(The Comedy of Errors, 1592)。這時期的作品已經隱隱顯露了莎士比亞寫作上的風格，但都最佳之作都尚未出現。

(二)發展時期：約至 1601 年為止，重要作品包括部分著名的浪漫喜劇，有《仲夏夜之夢》(A Midsummer Night's Dream, 1595)、《威尼斯商人》(The Merchant of Venice, 1596)、以及他最負盛名的浪漫愛情悲劇《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet, 1595)。

在這個時期裡，莎氏的人文主義思想和獨到的藝術風格逐漸成形，成功地描繪了英國社會的畫面，例如《羅密歐與茱麗葉》就反映了人文主義者在愛情理想和封建舊制之間的衝突，其中也多多少少透露了莎士比亞個性解放的思想。

(三)高峰時期：約由 1601 年至 1610 年左右，這時是莎士比亞創作的最高峰時期，大多數最著名的劇本都是在這個時期被創作的，包括他的四大悲劇《哈姆雷特》(Hamlet, 1601)、《奧賽羅》(Othello, 1604)、《李爾王》(King Lear, 1605)及《馬克白》(Macbeth, 1606)。在這個時期，莎氏對現實認識的深化使其更深切地感覺到，現實發展的不可阻遏性和自己的人文主義理想間的不協調已經越來越明顯。因而他在這一時期的作品裡加入了許多揭露與批判的力量，戲劇的行進路線和風格也產生了一定程度上的變化，大多都被蒙上了一層悲鬱的色彩。

(四)後段時期：約在 1604 年以後，此時期的作品有《冬天的故事》(A Winter's Tale, 1610)及《暴風雨》(The Tempest, 1611)等。這時期莎氏邁入晚年，劇路也如上述第二節一樣，轉成神奇劇的創作，寄望於神奇的力量，來弭平社會的矛盾，原因不外乎是因為生命步入晚期和都鐸王朝結束後詹姆士一世的統治，前者使莎氏的理想抱負被消磨幾乎至殆盡，後者使英國社會國力下滑，不人道的統治也讓社會氛圍沉重，綜合以上兩點莎士比亞改用超自然(supernatural)的寫作手法，用近乎冀望的手法想挽回逐漸形成的劣勢。

所以我們可以大略歸納出莎士比亞悲劇的基本特點。首先，莎氏的悲劇在對社會的批判上具有獨到的視野，並在這方面展現難出其二的深廣度，它就像是生活的倒影或投射，顯露出封建社會的種種不完備，批判了當時的道德觀和價值觀；其次，莎氏的悲劇主人翁多為王室或貴族階級，然而最後結局多數都是死亡，這可能也代表著某種對現實統治權的不滿意；另外，莎氏在塑造悲劇人物時，通常會將社會環境對人物性格的影響納入考量，使得這些人物更具有當代的特質，更能代表實際上的社會問題。他描寫的是性格與環境的衝突，例如《羅密歐與茱麗葉》裡對愛情的理想之於社會的現實，又多著墨在描寫其中角色的內心衝突，如《羅》劇中明知對方為仇敵之後代卻又深深愛上的那種難以形容的衝動與一定程度的懊悔。

第三章 關於《羅密歐與茱麗葉》

第一節 創作來源

以情人分離和毒(睡)藥為中心的愛情故事可追溯至羅馬時期的奧維德(Ovid)，但以莎士比亞本劇作的主要劇情而論，直接有關的來源如下：

最初，義大利的柯特(Girolamo della Corte)在他的作品 *Storia di Verona*(*Story of Verona*, 1594)中講述了一個在 1303 年發生，兩個年輕愛人為對方而死的真實事件；而另一個情節極為相似的故事，出現在 1476 年義大利的薩雷諾(Masuccio di Salerno)所編之 *Novellino*(*Collection of Novels*)的第三十三個故事，此篇故事背景在義大利的西艾納(Siena)，然而這時故事中尚未出現兩家世仇的情節，這篇愛情故事曾被多人引用，其中最具關聯性的是 1530 年義大利的波特(Luigi da Porto)的小說，因為在這篇小說中首次採用了 Romeus 與 Giulietta 的名字，並以十三世紀的兩家世仇，蒙太奇和卡布雷特

兩家族(Montecchi of Verona and Cappelletti of Cremona)為背景。

波特的小說之後又成為許多創作的依據，包括了 1542 年賽馮(Adrian Sevin)的法文譯版；1553 年以詩的形式再寫成的版本；1554 年班德祿(Matteo Bandello)在其作品 *Novelle* 中也收錄了這個故事，其中最重要就屬 1554 年班德祿的版本，因為在這個版本裡許多新的人物被加入，包括茱麗葉奶媽和勞倫修士的前身，還有著名的樓臺景和繩梯情節(the balcony scene)。班德祿的小說又於 1559 年被普士托爾(Pierre Boistean)譯為法文成為他著作 *Histoire de Deux Amans(History of Two Lovers)* 中的第三篇故事，在此譯本中結局略有變動，羅密歐於茱麗葉睡前死去，而茱麗葉改用羅密歐的短刀自戕。

1562 年，普士托爾的故事又被布魯克(Arthur Brooke)改編成英文長詩，值得注意的是，這次是這個故事首次以英文呈現；而後在 1567 年又有以普士托爾的小說為基礎所翻譯的散文版。而這些英譯版素材無疑就是莎士比亞戲劇的直接來源，經比較後其中又以布魯克的英文長詩吃重，而其中最大的不同就是莎氏把故事情節所經歷的時間縮短了(從原本的九個月變成五天)，這很明顯是為为了使劇情緊湊而做的安排(也顯示了戲劇採用表現主義，時空可被壓縮的特色)；在人物描寫上，奶媽的庸俗(卻又同時攜帶著母愛的光輝)、修士的慈悲同情，也都是莎氏後來又多著墨的，但要注意的是此作成於莎氏早期，人物性格的創造與刻劃方面都尚未成熟。

但是如果就像前面所述，這齣戲劇只是莎士比亞改編自其他既有的情節，那《羅密歐與茱麗葉》在莎氏筆下到底有什麼改變呢？答案其實並不複雜，第一是戲劇式的表達(dramatic form)、第二是詩化的修飾(poetic decoration)，但這其實就很足夠了，而其重要性就如同陽光之於地球一樣，不言而喻，莎氏主要的貢獻如下：第一、將故事歷程時間壓縮，因而讓故事多了點急躁，提高戲劇效果，濃縮了戀愛的熱情，讓故事內容栩栩如生；第二、將莫古修變成了騎士與紳士的結合，顯示之前中古時期那種已逝的騎士精神(chivalry)；第三，讓巴黎斯死於茱麗葉墳前，並死於羅密歐之手，以宿命之名，使得因愛而糾纏交錯的多條故事線一口氣結束。綜觀以上，莎士比亞的成就主要是在於讓故事以完整的戲劇形式呈現。

總結以上，《羅密歐與茱麗葉》的故事沿革可以印證其背景為義大利的事實，而之後各個作家對他作的翻譯、改編或增添也使這個本來劇情線單純的故事轉為複雜，延伸出多條因愛情而生卻被仇恨縈繞的故事線，最後因為羅密歐與茱麗葉之死(可稱之為全劇最高潮)全部交集纏繞，而最後羅茱之死為兩家帶來了和平，也象徵故事的完結。

第二節 談劇場理論：以其音樂劇為例

在《詩學》中亞里斯多德給悲劇下了這樣的定義：悲劇是對一個嚴肅、完整、一定長度行動之模仿；它的媒介是語言；模仿方式是藉人物的動作來表達，而不是採用敘述法；藉引起憐憫與恐懼來使這種情感獲得陶冶。這個定義說明了悲劇的性質、表現方式與教育作用，也就是亞里斯多德悲劇理論的核心。

他並指出悲劇含有六個成份：情節、性格、言詞、思想、形象、歌曲，他認為悲劇中最重要的是情節，也就是事件(event)的安排。延續模仿論的觀點，他認為悲劇是行動的模仿，而不是模仿人的性格與思想—悲劇的目的在於組織情節、模仿行動，透過行動才能表現角色的性格與思想。

亞里斯多德並根據情節的安排上，提出整體的概念。他認為情節應當完整。所謂

的完整就是戲劇要具有「頭」、「身」、「尾」的結構：

「頭」：之前不必接續任何事件，但要能自然的引發後續事件。

「身」：承先啓後。

「尾」：與「頭」相反，之後不必接續任何事件，但要符合必然律與事物常情的承接事件。

藉由頭、身、尾聯繫爲一體，表現出事物發展的必然性，也因此情節安排上，必須排除偶然與不合理之處，意思就是如果情節中有某部份無關整體發展，可有可無的話，就應該被刪除，因爲那就不屬於整體的有機組成了。亞里斯多德在此提出的是戲劇要符合情節的一致性，形成一結構緊密的整體感。

而在這裡將引用著名戲劇理論學者姚一葦《戲劇原理》中的戲劇意志論，從戲劇意志論的哲學觀與演變過程到最後最關鍵的「衝突的法則」，來印證戲劇理論對《羅密歐與茱麗葉》文本的重要性。

首先簡單介紹作者及《戲劇理論》一書，姚一葦(1922~1997)我國著名美學及藝術理論家、戲劇家，持論嚴謹、自成一家之言。所作劇本意境深遠，頗受海內外重視，中日臺三地皆曾演出。堅信傳統人文精神和古典美學信仰，在劇作、美學、理論、批評等領域成就斐然。另提攜後起，發掘有才之士不遺餘力，被文學界譽爲「暗夜中的掌燈者」、受劇場人士尊崇爲「一代導師」。而陳玲玲在〈落實的夢幻騎士—記戲劇大師的劇場風骨〉中也寫道：「從中國當代劇場史俯瞰下來，對照大陸劇場穩定保守的創作路線，由實驗劇展激發的台灣戲劇生態，繁茂多樣，是個奇觀，而矗立在這座分水嶺脊梁上的，是一代導師一葦先生。」由此可見姚一葦先生的權威及在戲劇領域的重要性。

而《戲劇理論》全書分爲「戲劇本質論」與「戲劇形式論」兩編，並於兩編前寫有「導言」，簡述當代戲劇發展、說明戲劇傳統理論研究的重要。第一編「戲劇本質論」是以戲劇應具備的條件，以定義「戲劇的」與「非戲劇的」，其次分別就「意志論」、「動作論」及「幻覺論」之定義及演變，說明戲劇的衝突法則與動作法則，以及戲劇幻覺(pseudo-hallucination)與觀眾情緒(audience emotions)之間的關係。第二編「戲劇形式論」主要分析戲劇時空處理方法中，「時間的延展型」與「時間的集中型」⁴兩大傳統，並分別舉例說明其結構形式及情節發展的特色。

全書除了分述各派理論之源起及流變，更一一舉出劇本實例以作例證，主要乃是以希臘學者亞里士多德之《詩學》爲基礎，兼以作者個人慧眼獨具之研究心得做爲延伸論點，深入淺出地闡明戲劇之原理原則，理論系統完備。

再者闡述戲劇意志論的哲學觀：

第一，黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)認爲現實社會或實在(reality)，看起來是一片混亂，但他假設有精神(spirit)或是絕對理念(absolute idea)存在，而精神和絕對理念會進到現象世界裡來，目的是爲了實現它的潛在性，也就是說它是透過現象世界來體現。黑格爾更發現，支配現象世界和支配心靈的法則是相同的，因此他認爲：「Reality is mind or spirit or absolute idea.」所以實在是合理的，是思想的必然程序，也是邏輯的程序，所以實在只能由思想得知。牛頓提出了運動法則：動者恆

⁴ 「時間的延展型」與「時間的集中型」：戲劇慣用手法爲象徵主義(symbolism)而非寫實主義(realism)，因此不只時間，空間也可被壓縮或放大，書中探討其特色利弊及特性。

動。此一運動是連續的、不斷的，黑格爾將此觀念運用在世界的存在現象(或實在)上來，認為世界的一切是動的、繼續前進的，理性(reason)和思想也是如此，故所有存在現象不是不變的，而是永遠由成長到衰微的不斷運動的歷程。所有現象都是暫時的，或是說，不穩定的平衡狀態。黑格爾認為：矛盾為一切生命及運動的根源。因為萬事萬物皆有成為別的東西的衝動，皆欲抵觸自己、否定自己、超越自己，所以這種運動是來自它的本身，也就是說它本身所形成的負面力，和維持現狀的正面力產生衝突，結果造成了現狀的改變或平衡的破壞，同時造成了新的平衡，而且是這樣不斷地發展下去。這就是黑格爾著名的「辯證法」(dialectical principle)。而黑格爾在討論悲劇時，提出了衝突(conflict)的概念，認為衝突為悲劇的原動力⁵，並指出悲劇不是「壞的意志」(bad will)、罪惡或無價值或愚蠢所造成的衝突，而是「倫理的對」(ethical right)之間的矛盾所造成的衝突。在黑格爾的觀念裡，這些倫理的對都是精神的分支，它們都企圖在現象世界來實現它們自身，來自自我肯定其優越性，因而造成衝突。所以表面上看來是個人的衝突，而背後是他們「倫理的對」的衝突，這種衝突造成不安，所以通過個體的倒下來恢復平靜。

第二，叔本華(Arthur Schopenhauer)和黑格爾的論點正好相反，黑格爾見到的是理性的宇宙，叔本華見到的卻是盲目的、非理性的宇宙，他認為「最終的實在」(ultimate reality)乃是「盲目的能量」(blind energy)，他稱之為「意志世界」(world of will)。而這個意志表現在世界上每一事物上，在有機到無機，在動物的本性和人的慾念和激情上。意志本身是無瞭解的，亦即其最終的性質是無法把握的。但是意志會客觀化到表象世界(world of representation)中來，表現為永恆的衝突與鬥爭。所以叔本華指出，我們人的身體的所有行為乃是意志客觀論的作用；也就是說，人的慾望永遠無法滿足，目的也就永遠無法完成，所以人是永遠煩惱、痛苦多於歡樂的。叔本華認為人是意志的悲劇的受害者，人永遠在受難。其目的看似在尋求幸福，而結果卻是緣木求魚，所以叔本華所見到的世界是邪惡的。此外，他特別讚美悲劇，認為悲劇可以透視到「實在」的內在，可以見到邪惡的本質，也就是說邪惡乃是實在或意志的本來面目，悲劇能把真正的本質表現出來，暴露出可怕的一面。

最後，尼采(Friedrich Nietzsche)可能受到叔本華的影響，同樣認為意志是一切存在的核心和根本，而不同的是，叔本華謂之為「求生的意志」，而尼采則稱之為「求權力的意志」(will to power)，他認為世界上根本沒有所謂的普遍真理，沒有東西是永恆的，而所謂的「實在」也不存在，沒有神的存在，也沒有所謂的倫理與道德，只有「求權力」。所以他用「求權力」解釋一切現象，而我們所知的世界是慾望與本能的世界，我們的一切本能都可化為最根本的求權力的意志，增大自己的權利就是生活的法則。所以尼采認為這是一個殘酷的世界，人永遠跟別人衝突，為生存而競爭，優劣勝敗、弱肉強食，是生活的必要。這樣才會有超人(Superman)的產生，強者統治弱者，能享受更多的特權，但相對的義務也要多些。所以他反對傳統的道德觀念，因為道德的基礎建立在憐憫(pity)上，只是在同情、保護弱者。

所以上述黑格爾、叔本華和尼采的意志與衝突的觀念，在一定程度上被戲劇理論運用，而這也是下面討論的依據。

⁵ 悲劇的原動力：從《羅密歐與茱麗葉》的衝突演變成世仇(feud)便可略知一二，所有的不幸皆肇因於此；若非兩家族互相敵視，此段愛情必能開花結果，悲劇也無從發生。

布魯尼提耶(Ferdinand Brunetière, 1849~1906)是法國的戲劇理論家(以下簡稱布氏)，最大的貢獻是 1894 年發表的論文〈戲劇的法則〉(The Law of the Drama)。這篇論文對戲劇作了本質的探討，也引起了很大的爭論，但是無疑的，他的見解仍為一般戲劇學者所重視，論點如下：

(一)戲劇表現為人的意志對某一目標的追求，而且此一追求的行為是自覺的。戲劇表現是自覺意識的活動，而自覺意識乃是指有特定目標與方向的意志活動；是實行中的意志，而非空想；是自動自發的意志活動，非被動且不被支配。

(二)當意志遭遇到阻礙時便產生衝突，無論阻礙能否逾越，皆從而產生戲劇。意志對某一目標的追求過程若十分容易達成，就沒有戲劇可言，所以當劇中人物在向某一方向努力時，必有一相反方向之力與其拉鋸，結果可歸納出：「無阻礙無戲劇、無奮鬥無戲劇、無衝突無戲劇。」(No obstacle, no drama; no struggle, no drama; no conflict, no drama.)

(三)布氏依阻礙的性質來從事戲劇的分類。劇場的一般法則，為自覺意志本身的動作所界定；同時由意志對抗的阻礙的性質來區分戲劇的類別。依此原則可將戲劇分成四類：

- 1.阻礙是不可逾越的。
- 2.如果它對抗的是世人的偏見或成見，這是有可能逾越、有機會勝利的。
- 3.如果阻礙的性質是對等的，至少表面如此，也就是說這戲劇表現為兩組對等意志的衝突。
- 4.阻礙表現為命運的嘲弄，或是一種偏見或成見的滑稽化。

(四)布氏依意志量的大小，來判斷戲劇的優劣。布氏比較笑劇與悲劇，他認為像笑劇的目標，只是一種誘惑，其動作不過是一個遊戲，意志量是小的；悲劇則不同，悲劇意志最大的努力是克服死亡的恐懼，當然意志量是大的，所以他認為悲劇是優於笑劇的。

(五)布氏根據自覺意志的有無來區別小說與戲劇。一部小說或一部戲劇的主題或材料，基本上可能是相同的，而它們變成戲劇或是小說，則是取決於它們被處理的態度；而且態度不只是不同而已，甚至是相反的。所以一個人永遠不可能將小說轉化到舞臺上來，除非小說已經是戲劇的；明白地說，唯有小說中的英雄人物，達到真正是他們自身命運的創造者的程度時，它們才是戲劇的。

然而英國戲劇理論家亞契爾(William Archer, 1856~1924)對布氏的理論予以嚴厲批評並提出自己的見解。

(一)亞契爾認為布氏自覺意志衝突的理論不能包括所有的戲劇，從而認為布氏的理論不是普遍的公式。

(二)就個別場景言，亞契爾認為當然有許多表現意志衝突的場景，但也有非意志衝突的場景。例如《羅密歐與茱麗葉》的樓臺會場景。這是一個戀愛的、歡樂的場景，其中沒有任何的衝突，但是它能吸引觀眾。

(三)亞契爾認為，不能用自覺意志衝突的有無來區別小說與戲劇。例如《魯賓遜漂流記》，魯賓遜漂流到荒島上，要生存就要與環境搏鬥，那種不屈不撓的精神，正是強烈自覺意志的表現。所以亞契爾認為衝突在小說中同樣是一種普遍的

形式，而且像《魯賓遜漂流記》這樣的小說，不一定能被改編成戲劇。

(四)亞契爾雖然不承認自覺意志衝突的理論是戲劇的普遍或真實的定律，但他認為「無阻礙便無戲劇」這句話卻有實際的用處。

所以亞契爾提出了他的危機說：

(一)戲劇的本質是危機(crisis)。

一個戲劇的場景則是一個危機在另一危機中，明顯地推向最後之事件(依時推進，其效果主要歸因於情緒的堆疊)。

(二)戲劇的危機與非戲劇的危機。

如果一部戲劇的危機，只能激發起觀眾的情緒，而無關於人物的個性，他稱之為「非戲劇的危機」；而戲劇的危機應與人物的生命相結合。

(三)亞契爾從危機的有無來區別小說與戲劇。

戲劇可以稱之為危機的藝術，而小說是逐漸發展的藝術。從過程的快慢來區別典型的小說與典型的戲劇。小說的發展是不受限制的，可以緩慢的、精細的發展下去，讓讀者細心體會、揣摩一段時間才能瞭解。而戲劇家則是要把握迅速的、突然的變化，也就是要放在事件的轉捩點上，亦即希臘人所謂的「急轉」的剎那間。這種變化雖然也是經過了長期的醞釀時間或製造過程，但戲劇表現的卻是爆發的那一點，所以戲劇所呈現的乃是這個事件的高潮。

最後，英國的戲劇家瓊斯(Henry Arthur Jones, 1851~1929)，於1914年發表〈布氏《戲劇的法則》引論〉，這篇論文對布氏與亞氏的理論有所批評，同時也提出自己的論點。

(一)瓊斯重新檢討亞契爾用來批評布氏理論的五部劇本。

(二)就個別場景而言。

瓊斯認為亞契爾用《羅密歐與茱麗葉》的陽臺場景為例，來說明自覺意志的衝突只是戲劇表現手法中的其中一種而已。然而事實上我們不能專挑取一個單獨的場景來討論，因為戲劇是整體的，正如同我們不能專挑一個場景來演出一樣。單獨演出《羅密歐與茱麗葉》的場景，其戲劇效果將十分可疑，而其他劇碼亦是如此。

(三)瓊斯對亞契爾「危機說」的批評。

亞契爾否定了布氏自覺意志衝突的理論，建立起他自己的「危機說」，但是瓊斯卻發現一個令人困惑的事實，那就是亞契爾所排斥的布氏「衝突說」，和他的危機說之間，有著密不可分、牢不可破的關係。瓊斯認為把危機分成戲劇的和非戲劇的有實際上的困難，因為一部戲劇是很難排斥非戲劇的危機的。

於是瓊斯提出了他的調和說：

(一)擴大意志的領域

1.瓊斯擴大布氏的意志領域，認為意志除了自覺的，還有不自覺的。所謂不自覺的意志是被動的，是被迫面對一個難題或困境，而這個難題或困境不是他自己有意造成的。

2.瓊斯認為不自覺意志的活動，乃是劇中人不瞭解什麼是他的阻礙，當阻礙逼近他時，他所表現的生理和心理反應，正是觀眾所關注的。

3.瓊斯還認為，如果阻礙的力量與劇中人意志的力量幾乎相當時，則兩者所造成的衝突最激烈，也最富刺激。

(二)調和亞契爾和布氏的學說

瓊斯認為，意志的衝突與危機是同時發生的，是一個問題的兩面。外在上來看，事情有了危機；內在上來看，衝突產生了。沒有衝突危機也不會產生，不形成危機，也不是真正的衝突。因此，瓊斯將擴大的布氏意志衝突說和亞契爾的危機說加以調和。而調和過後的，是一個完整的定律，可以解釋任何劇本。

上述的各家學說簡述了衝突的法則，所以我們可以由此歸納出幾個基本原則：

(一)人的意志在自覺或不自覺⁶的情況下，因為受到阻礙而造成衝突，並因衝突而引起不安定的情勢或平衡的破壞(亦即危機)，從而產生戲劇。

(二)衝突的強度與意志的強度成正比，一般言之意志的強度應要能夠支撐衝突，讓衝突達到特定效果，也就是上面提到的引發不安定的情勢或平衡的破壞，因此推向危機。然而值得一提的是並不能以意志的強弱決定戲劇的價值，布氏以意志強弱來評斷劇本好壞是不正確的，因為就算以平凡瑣碎的人物也能創造出成功的戲劇，並不是每一齣成功的戲劇都有一位萬夫莫敵的英雄。

(三)意志就算微弱到不足以造成平衡的改變，也必須能維持衝突，以達成戲劇的結束。

再者討論衝突的形式：

(一)自身的衝突：自己與自己衝突。包括生理的、心理的及習慣的三種層面。

(二)社會的衝突：人與社會環境的衝突，包括個人的、集團的及人為的三種層面。其中《羅密歐與茱麗葉》中蒙太奇和卡布雷特兩家族便是屬於集團與集團的衝突，因為羅密歐與茱麗葉兩人本身並無衝突，有衝突的是兩人背後的家族（世仇）。

(三)自然的衝突：人與自然環境衝突，有顯性及隱性⁷之分，包括天然的、科學的及神秘的三種層面。

綜合以上提出最後的「衝突的意念化」，戲劇家在創作時必定有其中心思想，也就是說創作的目的一定是在於表現他對人生的看法，闡述他的人生哲學，而當他在傳達自己的思想時，他會把他的思想藉由演員扮演的角色來表現，而劇中人物的特質都是人類創造出來的意念（抽象名詞），所以人其實是意念的化身，是抽象名詞的代言人，是人物的意念化。而當人物意念化後，所衝突的本體就不再是人，而是人所代表的意念，形成了所謂的「衝突的意念化」。

最後將以法國劇作家皮斯葛維克(Gérard Presgurvic)在 2001 年所改編的音樂劇「羅密歐與茱麗葉」(Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour)為對象，探討劇場理論對故事的影響。

莎氏的《羅密歐與茱麗葉》以貫穿全劇的衝突統領進行，以一來一往的對話表現衝突本身，是不同於古典悲劇的浪漫愛情悲劇。黑格爾曾分析道：「例如在《羅密歐與茱麗葉》中，外在於那對愛人及其目的與命運的兩家之間的不合，儘管不是一切都依附於是實際事件，卻無疑是情節得以形成的基礎。」兩家的世仇是全劇前提，但觀眾所看到的卻是男女主角間戀愛的場面。這種結構通常不像純戲劇式模式一樣，用簡明的拋物線表示情節的發展過程，而是頂點(即高潮)不確立的一種形式。

⁶ 「自覺或不自覺」：自覺如對特定目標(愛情、權力等)的追求；不自覺如《伊底帕斯王》(Oedipus)中被命運操弄的情節。

⁷ 「顯性及隱性」：顯性指我們生存的空間，其為實體自然；隱性指冥冥之中的自然勢力。

大多數人以爲是高潮的殉情場景，卻是兩人無法溝通的時候。本劇的特色就在於劇中角色生命感的強烈，《羅密歐與茱麗葉》以愛情的熾熱帶領世仇的黑暗，擺脫平淡無奇的「說故事」，以戲劇形式表現這個故事，更顯戲劇張力的影響甚鉅。

不同於莎氏的版本，爲了戲劇效果本劇中增加了死神、詩人等角色，其中死神的意念代表的不外乎是自然地不可抗拒的力量，是神祕的牽引力，是宿命的代言人，從序曲到終曲都在主角身邊以顯示命運對兩人緊緊的掌握。而一開場的兩家打鬥的情節便訴說了集團的衝突，到之後舞會兩人相遇或多或少顯示了命運決定論的意涵，而其最中心的思想也就是愛情與社會的衝突，而這種衝突的確確支撐了全劇而且造成極大且不可彌補的衝突，由此可見就算是現代戲劇也是可以應用戲劇理論，其目的不是墨守成規而是以歸納出的規則爲基底從事有品質的創作。

第三節 譯本版本分析

- 1.梁實秋，1989年10月，遠東圖書。
- 2.朱生豪，1996年6月，世界書局。
- 3.劉清彥，2007年9月，新潮社，。

梁版因時代較久遠，故遣詞用句與現代用法相差甚多，但是其考證、註釋，都較朱版及劉版詳盡許多，如梁版在例言中便提到：「晦澀難解之處酌採一家之說，必要時加以註釋」、「爲力求保存原作精神，猥褻語悉照譯、雙關語無法逐譯時則加註」等，失真性也降到最低。

朱版譯者朱生豪先生(1912.2.2~1944.12.26)，生於中國浙江省嘉興，是中國翻譯莎士比亞作品較早且最多的一人，譯文質量和風格卓具特色，爲國內外莎士比亞研究者所公認。但也因其生於大陸，故許多文句偏具地方特色，可能爲臺灣讀者費解。

劉版出版日期極近，用字新穎，但也因此與原作距離較遠，由於文句較現代，爲現代都市人較能接受的版本，文字較爲唯美，應是較注重於故事性。

綜合以上故選擇梁版爲主要參考依據。

此外，朱版之所以令人感到不熟悉並不全是因爲地方性的差異，而是預設心理的問題，當閱讀梁版時可以預見他的文句是較文言的，而梁版裡面確實有些令人費解的部分，例如在第三幕提伯特被誤殺時，茱麗葉有段詠嘆，朱版的文字如下：「你只要回答我一個是字，這一個是字就比毒龍眼裡放射的死光更會致人於死命。」，在梁版則是：「你只要說聲『是』，這一聲『是』就比鷄頭蛇的殺人的眼睛還要歹毒。」而劉版則是：「你若回答『是』，而這個字將比毒龍眼中的光更致命。」其中對同一個名詞的翻譯不盡相同，梁版的鷄頭蛇是最貼近原文 *cockatrice*(雞頭蛇尾的怪物)，而朱版、梁版的毒龍則是大眾較能理解的毒龍，表示了梁版以原文爲依歸的事實，而朱版、梁版則是以理解爲主要目的

另一個例子可見於第二幕第二景中，這也是本劇最著名的樓臺景(陽臺會)，大部分出自本劇的名言都是本場景中的臺詞，而各版本對於其之翻譯也各異，如茱麗葉在知道羅密歐的身分後在陽臺上嘆道：「O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo? Deny thy father and refuse thy name.」在梁版中翻爲：「啊羅密歐，羅密歐！你爲什麼是羅密歐？否認你的父親，放棄你的姓氏。」在朱版中則是：「羅密歐啊，羅密歐，爲什麼你偏偏是羅密歐呢？否認你的父親，拋棄你的姓名吧。」而在劉版中則是：「羅密歐啊羅密歐！

爲何你是羅密歐？請你爲我否認的父親，棄拋姓氏。」

還有全劇中最令人深刻之句：「What's in a name? That which we call a rose, by any other name would smell as sweet.」梁版翻作：「姓算得什麼？我們所謂的玫瑰，換個名字，還是一樣的香。」朱版翻作：「姓名本來是沒有意義的；我們叫做玫瑰的這一種花，要是換了個名字，它的香味還是同樣的芬芳。」劉版翻作：「姓氏本無意義；這嬌豔的玫瑰，若是換了個名字，她芬芳的氣味仍然不會改變絲毫。」

最後還有一個令人發噱的例子，同樣是在這場景中，原文是：「Call me but love, and I'll be new baptized.」梁版翻作：「只要稱我爲愛人，我就算是取了新的名字。」劉版翻作：「今後我的新名字稱爲愛，羅密歐的舊名我將棄拋。」而朱版則是採用了非常直接的敘述，讓筆者在初次閱讀時也想了須臾的句子：「只要叫我做愛，我就有了一個新的名字。」這實在會讓臺灣讀者費解啊。

綜合以上，選擇條件當然不是兩岸理解不同這種無關緊要的因素，而是其對原作有無嚴重誤譯、考證錯誤或翻譯不忠的關鍵因素，這樣才能在最佳譯本上建立社會性論點；因此雖然劉版最現代、文字也較易懂，但是因爲梁版的正確性和仔細考證，還是選擇以梁版爲主，朱劉兩版爲輔。

第四章 穿梭古今的愛情悲劇

第一節 莎士比亞筆下的社會

莎士比亞在《羅密歐與茱麗葉》中所描繪的社會是在十一世紀的義大利，而莎士比亞身在英國，爲何會選擇義大利這個背景呢？原因主要是由於義大利爲文藝復興的發源地，而到了後來英國也步入文藝復興時期，在這個階段英國向義大利繼承了不少文化上的產物，所以雖然在國力方面英國是絕對優於義大利及其他歐洲諸國許多的；但在文化藝術方面，座落在歐洲邊緣的英國，隔著一條英吉利海峽，文化方面總是感覺不像歐洲大陸一樣流通興盛，所以在當時的英國，義大利的影響之大可想而知。

文學方面亦是如此，以十四行詩⁸（sonnet）當時在英國的流行便可做爲一個例子：在義大利，許多有作家像佩脫拉克（Petrarch Francesco, 1304~1374）從事十四行詩的創作（以方言寫情詩），而當它傳入英格蘭地區後，立刻被推廣至文壇。而莎士比亞使用了以義大利爲背景的《羅密歐與茱麗葉》爲背景也可算是承繼義大利的一環，因爲不論直接或間接，莎士比亞及英國都受到了義大利的影響。

而莎士比亞所描寫的十一世紀的義大利，兩大家族相互叫囂，各自盤踞一方，雖然有兩個相愛的子女，原本可以由這個契機挽回兩家的仇恨，又有茱麗葉奶媽及勞倫修士兩人暗中相助，但後來因爲「運」（fortune）與「命」（nature）交織，構成悲劇的因果，例如勞倫修士的信從未曾送到羅密歐的手裡，羅密歐才之所以在衝動的性格下自盡，若是信送達到了羅密歐手中，結局就極有可能圓滿結束。劇中也有多處暗示羅密歐雖有想藉愛情平息仇恨，但卻缺乏機運，終究讓悲劇性的結局出現。

⁸「十四行詩」：是短篇詩歌的一種，名字來自義大利語的「sonetto」，五四時代曾音譯爲「商籟」，是小歌曲的意思。十三世紀時期，演變到現在的格式，十四行詩有很嚴的韻牌和結構，但是隨歷史上有所變動。現在常見的是義大利類（佩脫拉克類）或英國類（莎士比亞類）。

另外，劇中也有多處顯示觀念的衝突和愛情的矛盾，例如茱麗葉雖對自己的感情誠實，但不敢直接違抗父命，又認為表白過於露骨，只好暗中接受羅密歐的求婚，在勞倫修士的見證下完婚，而勞倫修士雖然希望男女主角的結合可以用來消除兩家的世仇，卻又擔心莽撞的愛情會對兩人造成傷害。所以莎士比亞筆下的社會是充滿矛盾的，是充滿衝突的，社會問題聚焦在族群撕裂對立上，而這也是下一節的重點。而莎士比亞將這股對愛情的慾望以悲劇作為收尾，也隱示了伊麗莎白時期的浪漫主義思想的焦慮(anxiety)與悲觀(pessimism)，而這些因素最後成為堆疊劇情至最高潮(羅茱雙雙殉情)的工具。

第二節 現今社會的省思

羅密歐與茱麗葉看似一獨立的故事其實不然，其描寫對立的情節及對愛情的描寫都讓它有資格被稱為社會的縮影，一個範圍縮小的社會模型，其中人物自成一格相互仇視，而反觀現今的社會，又何嘗不是呢？

從十一世紀的義大利到二十一世紀的現代，社會問題似乎有增無減，而這種被誤解(misunderstanding)蒙蔽所造成的冷漠(indifference)絕對不是人為因素無法解決的，所以若是由進步史觀的角度來看，世界只會更美好，社會問題只會遞減不會遞增，以現今臺灣以地區為例，社會問題層出不窮，其中包括犯罪率升高、弱勢族群權益受損及社會治安惡化等，而其中又以族群與統獨矛盾持續激化為最嚴重且影響最廣的一個問題，然而事實上，在生活中或工作上，族群的問題根本不存在，這跟《羅密歐與茱麗葉》裡沿襲自好幾代之前的世仇一樣，是一種沒有目的及肇因的盲目仇恨，而在這一千多年之中難道沒人試圖改革？有志之士當然有，然而人性的自我意識卻將客觀的意見摒除在外，這才是問題的癥結所在，所以我們不應畫地自限，應以社會(群體)最佳利益為考量，並以其前人為例自省，希望能有所改變，才不會像莎士比亞筆下的社會要用摯愛的死亡來換來覺悟。

第三節 愛情悲劇由何產生

人生如戲，戲如人生。莎士比亞的劇本或許只是給演員們演出的腳本，但演出來的戲劇卻是在描繪真實人生，裡面的衝突對立、愛恨情仇，無一不是劇作家取材於現實生活中的，而愛情悲劇由何而生呢？在《羅密歐與茱麗葉》裡是由於盲目的仇恨；而在我們生活的社會裡，愛情悲劇似乎天天上演，翻開報紙，因為情愛問題導致的犯罪事件層出不窮，而我們能做的，就是阻止悲劇再次發生。

所以本論文的最終目的，是希望以文本的重新探討，傳輸文本新的價值，以文本前例(亦即指社會縮影)為借鏡，冀望能重拾美好，從我們這一代開始。

參考文獻

- 梁實秋(譯)(1989)。莎士比亞著。羅密歐與朱麗葉。臺北市：遠東圖書。
朱生豪(譯)(1996)。莎士比亞著。羅密歐與朱麗葉。臺北市：世界書局。
劉清彥(譯)(2007)。莎士比亞著。羅密歐與茱麗葉。臺北市：新潮社。
梁實秋(1981)。梁實秋論文學。臺北市：時報文化。
傅陽(編)(2006)。莎士比亞。臺北市：品冠文化。

- 楊牧(譯)(1999)。莎士比亞著。暴風雨。臺北市：洪範書局。
- 孫惠柱(2006)。戲劇的結構與解構。臺北市：書林。
- 姚一葦(2004)。戲劇原理。臺北市：書林。
- 林克歡(2005)。戲劇表現論。臺北市：書林。
- 朱孟實(譯)(1981)。黑格爾著。臺北市：里仁書局。
- 呂健志(譯)(2006)。Ifor Evans 著。英國文學史略。臺北市：書林。
- 虞爾昌(譯)(1996)。小泉八雲著。莎士比亞評傳。臺北市：世界書局。
- 郭登財(1970)。莎士比亞的羅密歐與茱麗葉之研究。私立中國文化學院西洋文學研究所碩士論文。
- David Bevington(編)(1988)。莎士比亞著。Romeo and Juliet。New York：Bantam。
- Stephen Greenblatt(編)(1997)。莎士比亞著。Norton Shakespeare：Based on the Oxford Edition。New York：Norton。