

## 引言

戲劇文本（劇本）是文學的一種體裁，但與其他文學形式最大的不同在於它還兼有舞臺性。雖然劇本有專供閱讀的書齋劇或案頭劇，也可以作為文學作品閱讀，但絕大多數劇作家創作的最終目的都是將作品搬上舞臺，因此必須考慮戲劇文本的演出性或舞臺性。戲劇文本只有搬上舞臺才算完成其使命。同樣，戲劇文本的翻譯也不能忽視其舞臺性，否則，譯文也沒有完成自身的使命。戲劇文本的舞臺性包括時間、場景、人物和臺詞等諸多元素，其中臺詞是戲劇構成的基本成分，是展示劇情、刻畫人物、體現主題的主要手段，具有突出的人物性和動作性。好的戲劇翻譯同樣需要把握戲劇這兩大特點。本文擬從戲劇臺詞的動作性和人物性入手，探討余光中先生的戲劇譯作《不可兒戲》，同時也借助了香港嶺南大學教授張南峰的譯文來對照余譯，以便更直觀的分析說明。本文所選譯例均為余譯好於張譯之處，意不在證明張譯不好，或余譯更好，主要突出余先生的妙譯，而且能凸顯余譯動作性和人物性的特質。

### 一·戲劇文學的特點

戲劇文學屬於一種特殊的文學形式，它與其他文學作品最大的不同就在於劇作家創作的主要目的不只是供大眾閱讀，更是搬上舞臺供觀眾欣賞，因此戲劇文學是舞臺演出的腳本。戲劇文本的主體是臺詞，一般包括對白、獨白和旁白。臺詞是展示劇情、刻畫人物、體現主題的主要手段，其藝術價值和效果最終要借助演員在舞臺上的表演得以實現。戲劇語言具有與其他文學形式不同的特點：視聽性、瞬間性、通俗性、簡潔性、人物性和動作性（孟，2012：63）。戲劇是視聽的藝術，觀眾不僅聽到人物的聲音，還看到人物的表演，因而對白和演員說話時的動作、表情、音調、節奏等有著密切的聯繫。戲劇臺詞又不同於小說中的人物語言，讀者可以反復閱讀和琢磨，舞臺上的對白稍縱即逝，觀眾無法反復聆聽，也不容多加思考，這樣的瞬間性也決定了人物臺詞的通俗性和簡潔性，只有通俗簡潔的語言才能達到入耳消融的效果，讓觀眾更好地理解劇情。戲劇語言的通俗、簡潔主要體現在臺詞的口語化上，句子簡短、結構簡單、自然流暢，通俗易懂。民間語言如成語、諺語甚至俚語的運用都有很好的口語化效果。不過臺詞同時又是對日常生活語言的加工和提煉，是藝術化的口語，具有審美效果，因此還要讀來上口，聽著入耳。當然口語又有不同層次之分，戲劇人物的塑造主要依賴角色的臺詞來完成，

戲劇人物因身份、地位、修養、環境、場合、年齡、時代、經歷等不同使用的口頭語言也不盡相同，此為戲劇臺詞的人物性，個性的語言才能突出人物的形象。戲劇語言的另一個最大的特點便是臺詞的動作性。戲劇本質上是動作的藝術，Drama 一詞源於希臘語動詞 dran，本意即為「做」、「行動」(Esslin, 1976: 14)，戲劇關注的不僅僅是某個角色說了什麼，還要關注他是怎麼說的以及說的話對其他角色產生的效果 (Esslin, 1976: 41)，這就是臺詞的動作性。動作是戲劇塑造人物的重要手段，因而戲劇臺詞需要體現人物行動的趨向，推動劇情的發展，即臺詞要揭示人物的思想感情、心理活動、矛盾衝突以及對衝突所持的態度與反應 (喻，1996: 173-174；孟，2012: 65)，以此將人物關係、戲劇情節不斷推向前進。

由此，戲劇劇本的翻譯除了遵循文學翻譯的一般規則之外，還要注重戲劇臺詞的這些特點，這也決定了戲劇翻譯的複雜性：既要在整體上反映原作的思想及風格，又要兼顧戲劇文學的舞臺性，再現原劇的語言風格、人物刻畫和表演效果。好的戲劇翻譯尤其需要在臺詞的通俗性、簡潔性、人物性和動作性上下足功夫，才能突出臺詞的表現力和感染力，展現原劇的藝術魅力，感染觀眾，引起共鳴。

## 二·戲劇翻譯

相對於其他形式的文學作品翻譯，「戲劇是最受翻譯界冷落的一個領域」(Bassnett, 2014: 128)。而戲劇翻譯是否需要兼顧其舞臺性在學術界仍有爭議，即使同一位理論家，隨著時間與歷練的不同，對於劇本翻譯的觀點，前後也會產生不同的論述。

根據孟偉根的論述，英國翻譯理論家 Susan Bassnett 雖然在 1980 年代初認為戲劇文本只有在表演中其潛在的完整性才得以實現，不過到了 1985 年，她卻放棄了這一觀點，反而指出戲劇翻譯應該「放棄將可表演性作為翻譯標準，把重點更多地放在文本本身的語言結構」上，翻譯者「翻譯的是書面文本，而不是假設的表演」。到了 90 年代，Bassnett 更是堅定地反對戲劇翻譯的可表演性，認為考慮戲劇文本語言的空間或動作性使譯者的任務變得「超人性」了，如果譯者坐在書桌旁，「一邊想像著表演，一邊解碼著動作性語言，這種情形是毫無意義的」(孟，2012: 37)。不過更多的戲劇翻譯理論家如 Patrice Pavis (1989)，Snell-Hornby，(1997)，Sophia Totzeva(1999)，Eva Espasa (2000)，Marco. J (2002) 等都贊同戲劇翻譯不能否定表演性的存在 (孟，2012: 38-40)。

然而，Bassnett 的 *Translation Studies* 一書再版多次，在最新的 2014 版中我們仍然可以看到她的主要觀點，即戲劇翻譯要看譯文本身的「功能」(function)。她發現完整劇本集的譯文常常是面對讀者的，而單本劇的譯本一般都會考慮譯文的可演性

(Bassnett, 2014: 131)，但是 Bassnett 也指出，劇本是為「聲音」(voices)而寫的，所以戲劇文本也不同于一般的文學文本，劇場功能不僅僅依賴於語言層次，因為表演面對的是一群觀眾而不是單個的讀者。Bassnett 最後強調，戲劇翻譯者必須考慮文本屬於和服務於表演的功能。(Bassnett, 2014: 139-140)。由此，戲劇文本只有搬上舞臺才有鮮活的生命，戲劇翻譯也應該考慮譯文的表演性。

中國的戲劇翻譯有兩次高潮，一次為 1919 年五四運動開始到 1937 年間，另一次發生在 1978 年開始的改革開放時期，不少歐美經典戲劇、浪漫主義戲劇、現實主義戲劇及現代派戲劇紛紛被譯介到中國(孫，2009: 270)，其中不少優秀的譯作，但大多數戲劇譯本，尤其是莎士比亞的劇作，都是為讀者翻譯的(孫，2009: 283)。戲劇大家英若誠編導了眾多中外名劇，其中的英文劇作常常自己翻譯而不用現成的譯本，原因在於「至今還沒有一種適合戲劇表演的版本。要知道戲劇的語言與其他形式文學的語言要求是不同的，它要求個性化、口語化；而口語一般又是簡短、精煉的，與書面語言成分複雜的長句子有截然不同的風格。我們在表演時常常感到有些譯本語言確實很優美，但不適合演出」(張，2012: 94)。英若誠主張戲劇翻譯要追求戲劇的整體觀演效果，在其翻譯的《茶館》前言中他指出：

戲劇語言要求鏗鏘有力，切忌拖泥帶水，也就是上文提到的「語言的直接效果」。……我們的很多譯者，在處理譯文的時候，考慮的不是舞臺上的「直接效果」……，但是舞臺演出的確有它的特俗要求，觀眾希望聽到的是「脆」的語言，巧妙而對仗工整的，有來有去的對白和反駁。在這些語言大師，例如，王爾德或蕭伯納的作品中可以說俯拾皆是，作為譯者，我們有責任將之介紹給我們的觀眾。這樣，口語化和簡練就成了戲劇翻譯中必須首先考慮的原則。(英，1999: 12)

同時，英若誠還強調了譯者常常忽視的「語言的動作性」問題，認為「劇本中的臺詞不能只是發議論、抒情感。它往往掩蓋著行動的要求或衝動。例如挑釁、恐嚇、爭取、安撫、警告，以至於引為知己，欲擒故縱，等等。作為一個譯者，特別是翻譯劇本的時候，一定要弄清人物此時此刻語言背後的‘動作性’是什麼」。換句話說，戲劇臺詞不是任何人在任何地點和時間都可以發表的言論，而是特定的角色為了達到某種目的在特定的環境針對特定的對象說的話，是角色採取行動的一部分（王，2001：55）。

戲劇大師曹禺也有不少戲劇翻譯作品，他翻譯的莎劇《羅蜜歐與茱麗葉》明白曉暢，直接含蓄處清晰，人物動作到位，戲劇情境生動，他自言翻譯的「用意是為演出的，力求讀起來上口」。曹禺能夠譯出莎劇的神韻是因為他本身就是劇作家，熟悉瞭解語言的節奏和韻律以及戲劇語言豐富的內涵、意味，包括潛臺詞（孟，2012：53-54）。

同樣是語言大師、「卓有建樹的翻譯家」余光中，也是「當代中國戲劇翻譯的佼佼者」（孟，2012：60）。儘管身為詩人、散文家及批評家的余光中自謙「翻譯只是‘寫作之餘的別業’，然而這‘別業’比起許多當行本色翻譯家的畢生成就，不論規模或影響，都有過之而無不及」（金，1999：24）。余光中並沒有關於翻譯理論的專門論著，但在幾十年的翻譯實踐和教學中，累積了一套自己獨到的譯學思想。他總是能夠用生動的比喻讓人領悟文學翻譯的實質。他將翻譯比作「婚姻」，是「兩相妥協的藝術」<sup>1</sup>（余，1973）；又以旗與風的關係為喻：「譯文是旗，原文是風，旗隨風而舞，是應該的，但不能被風吹去。這就要靠旗桿的定位了。旗桿，正是譯文所屬語文的常態底限，如果逾越過甚，勢必桿摧旗殤」<sup>2</sup>（余，1994）。余先生反對譯文過於忠實于原文，也不贊成過分意譯，因為一味地追求「精確」，「充其量只能是剝制的標本：一根羽毛也不少，可惜是一隻死鳥，徒有形貌，沒有飛翔」；而太過意譯，又不能「盡原文形式之妙」<sup>3</sup>（余，1999）；「譯文太遷就原文，可謂之‘生’，俗稱直譯；太遷就譯文所屬語言，可謂之‘爛’，俗稱意譯」；「理想的譯文，既不能生，也不必爛，夠熟就好。不必處處寵著讀者，否則讀者一路暢讀下去，有如到了外國，卻只去唐人街吃中國飯一樣」；「原文的地方色彩就是譯文讀者的異國情調，正是文學翻譯的動人之處；如果一律加以消毒，就太可惜了」

<sup>1</sup> 余光中，《變通的藝術——思果著《翻譯研究》讀後，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第71頁。

<sup>2</sup> 余光中，《作者，學者，譯者——「外國文學中譯國際研討會」主題演說》，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第234-235頁。

<sup>3</sup> 余光中：《翻譯之教育與反教育》，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第257頁。

<sup>4</sup> (余, 1994)。

對於戲劇翻譯，余光中主張譯本必須考慮實際的演出，這與戲劇大家英若誠和曹禺的觀點可謂英雄所見略同。余光中認為戲劇譯文最終要面對的是觀眾，不像小說，「小說的對話是給人看的，看不懂可以再看一篇。戲劇的對話是給人聽的，聽不懂就過去了，沒有第二次機會」<sup>5</sup> (余, 1983)。小說家可以自言自語不理讀者，戲劇家則不敢須臾丟下觀眾，劇本的譯者當然應以觀眾為上。迄今為止，余光中已完成王爾德《不可兒戲》、《溫夫人的扇子》、《理想丈夫》和《不要緊的女人》等四部喜劇的翻譯。他在《不可兒戲》譯後記中寫道：「我譯此書，不但是為中國的讀者，也為中國的觀眾和演員。我的翻譯原則是：讀者順眼，觀眾入耳，演員上口……我做翻譯堅守一個原則：要譯原意，不譯原文」<sup>6</sup> (余, 1983)。可見余先生翻譯的目的是非常明確的。以下我們即以余光中翻譯的《不可兒戲》為例，也借助張南峰的同一劇本譯文，探討余先生譯文戲劇臺詞的人物性和動作性。

### 三·《不可兒戲》譯文

余光中所譯 *The Importance of Being Earnest* (《不可兒戲》，以下均採用此譯名) 是愛爾蘭盛極一時的劇作家奧斯卡·王爾德 (Oscar Wilde, 1854-1900) 的代表傑作。余先生稱王爾德為「下筆絕無冷場，出口絕無濫調的作家」<sup>7</sup> (余, 1992)，對王爾德的諷世喜劇偏愛有加，讚美之詞溢於言表，認為「王爾德的對話，機鋒犀利，妙語逼人」。「為藝術而藝術」的王爾德將唯美主義的追求在其戲劇對話中發揮到了極致，他的巔峰之作《不可兒戲》尤其如此。他關注對話的形式和效果，故事情節都成了「維持精彩對話的藉口而已」，他的對話「天馬行空」，如珠妙語「乃如天女散花」<sup>8</sup> (余, 1992)。《不可兒戲》中的警句雋言比比皆是，余先生形容「真是五步一關，十步一寨，取經途中，

<sup>4</sup> 余光中：《藝化藝譯》(1994)，《余光中集》第八卷，天津：百花文藝出版社，2004年，第186-187頁。

<sup>5</sup> 余光中，《與王爾德拔河記》——《不可兒戲》譯後，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第167頁。

<sup>6</sup> 余光中，《與王爾德拔河記》——《不可兒戲》譯後，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第167頁。

<sup>7</sup> 余光中：一笑百年扇底風——《溫夫人的扇子》百年紀念，1992。王爾德：《溫夫人的扇子》，瀋陽：遼寧教育出版社，1997。

<sup>8</sup> 余光中：一笑百年扇底風——《溫夫人的扇子》百年紀念，1992。王爾德：《溫夫人的扇子》，瀋陽：遼寧教育出版社，1997。

豈止八十一劫？」，難怪余先生感歎「王爾德豈是易譯之輩？」<sup>9</sup>（余，1983）。可見翻譯《不可兒戲》對譯者可謂是極大的挑戰，但余先生的譯本卻做到了「絕處逢生」，靠的不是他自己說的「自求多福」，而是學者的嚴謹和作家的妙筆。

《不可兒戲》有多個中譯本，其中評論最多的是余光中的譯文，其次是張南峰的譯文《認真的重要》。張教授在談到自己的戲劇翻譯時說：「我在翻譯時，比較注重譯文的藝術性和戲劇性，尤其是為了譯出原文雙關語的幽默效果，不惜改動上下文，而且在翻譯戲劇時用了不少方法來克服文化隔閡」<sup>10</sup>（張，2004）。兩位教授的譯本都堪稱上乘之作，盡顯譯者匠心。本文借助張先生的譯本，主要不為分出伯仲，只為探討方便，在對照中來看余光中譯文更突出的人物性和動作性。

作為詩人的余光中因為一首《鄉愁》在大陸幾乎家喻戶曉，但他的翻譯家身份卻鮮為人知，知道他翻譯過劇本的就更少。收索中國學術文獻總庫，大陸評論余光中戲劇翻譯的期刊論文加起來不到 20 篇，基本都著作於 2005 年之後。其中絕大多數涉及《不可兒戲》，研究方法包括目的論、功能對等論、語用學理論、異化歸化論等，且多有重複。總體上論文大多為泛泛之談，其中稍微詳盡的有王韻和張鐸、梁超群兩篇論文。王韻（2008）運用新文學批評的「張力」（tension）概念，以余光中和張南峰 *The Importance of Being Earnest* 的譯文為例，探討了如何在翻譯中再現原文的張力。論文從世俗理念、普遍常識、語言內部結構、預期這四個方面與人物表達之間形成的反差和衝突來看語言的張力，並舉例認為余光中和張南峰的譯文在再現這些張力上各有千秋。張鐸和梁超群（2008）合著的文章則指出余光中《不可兒戲》譯文中不盡如人意之處，因為缺少了某些歷史背景、風俗的資訊，再加上王爾德在個別地方有意但又了無痕跡地流露出的「斷袖之癖」未能譯出。在這些為數不多的評論余光中翻譯作品文章中，也有幾篇涉及《不可兒戲》語言的上口性和表演性，但未有比較系統的理論和足夠的分析說明，也沒有將語言的上口性和表演性與戲劇臺詞人物性和動作性的特點結合起來。本文將臺詞的通俗性、簡潔性通俗性、簡潔性歸為一類：口語性，由此將戲劇臺詞的主要特點歸納為口語性、人物性和動作性。這三大特點其實相互交織、彼此滲透，在此將其分開只為討論之

<sup>9</sup> 余光中，《與王爾德拔河記》——《不可兒戲》譯後，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014 年，第 165 頁。

<sup>10</sup> 張南峰：《中西譯學批評》，北京：清華大學出版社，2004：119。

便。兩位譯者的譯作整體上都照顧到了臺詞口語化的特點，然而兩個譯本語言的口語性又有所不同。由於口語性與人物性聯繫緊密，探討人物性也會涉及口語性，本文主要還是從戲劇作品的人物性和動作性這兩大特點入手。該劇的劇名《不可兒戲》取自劇中主要人物的最後一句臺詞，首尾呼應，點明主題，自有其動作性，因此本文將從劇名開始，首先探討譯文臺詞的動作性。

### （一）臺詞的動作性

戲劇文本與其他文學形式的最大不同應該是臺詞的動作性，因為除了必要的舞臺說明，人物的內心活動、思想情感、人物之間的衝突全部需要臺詞來完成，人物對話相互作用，相互促進，以此推動劇情的發展。臺詞的動作性有的顯而易見，有的卻隱藏在字裡行間，比如雙關語和潛臺詞，尤其在展示戲劇人物內心活動方面。雙關語和潛臺詞暗藏著很強的動作性，可以在舞臺有限的時空內傳遞更多的語義信息，人物一來一去的互動也因此更有韻味和機趣，人物的性格、人物之間的關係、人物行為的動力等等都可見一斑。

雙關語是幽默、諷刺的常用手段，往往言在此而意在彼，話裡有話，弦外有音，耐人尋味，如果翻譯不到位，原作的笑點就形同虛設。余光中也稱雙關語為「最難纏的文字遊戲」，「偏偏王爾德最善此道」<sup>11</sup>（余，1983），《不可兒戲》一劇雙關語不在少數，請看以下譯例中余先生對它們的處理。

例1· 劇名 *The Importance of Being Earnest* 與人名 Ernest

《不可兒戲》；任真（余譯）

《認真的重要》；任真（張譯）

故事中兩位天真的貴族小姐 Gwendolen 和 Cecily，前者希望自己的如意郎君名叫「Ernest」（諧音earnest，認真），認定唯有名為「Ernest」者才可託付終生，可謂唯「名」是從；後者也愛上了其監護人 Jack 叔叔編造的弟弟 Ernest。為了贏得小姐們的芳心，兩位貴族公子 Jack 和 Algernon 爭相冒名 Ernest。後來騙局拆穿，而小姐們卻

<sup>11</sup> 余光中，《與王爾德拔河記》——《不可兒戲》譯後，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第171頁。

初衷不改，公子們只得又爭相受洗改名 Ernest。後不料一直身世不明的 Jack 原來是 Algernon 的哥哥，幼時因保姆錯放手提包而丟失，而他本名正是 Ernest。於是，兩對戀人皆大歡喜，終成眷屬。全劇以 Jack 的一句臺詞告終：

JACK …… I've now realized for the first time in my life the vital Importance of Being Earnest.

傑克 這輩子直到現在我才發現：要做人非做認真不可。（余譯）

傑克 我這輩子現在才認識到，絕對不可小看「認真」二字啊！（張譯）

張譯劇名直接傳達了原作的雙關含義，保留了人名「任真」與「認真」的諧音，又兼指做人「認真」這一品質。余譯劇名雖然放棄了表面的雙關，但「不可兒戲」實為「認真」之意，在形式上也簡短有力，更適合作為標題；同時這個成語也喻指四位公子小姐對待愛情、婚姻的「兒戲」態度，也刻意調侃了19世紀英國上流社會在政治、宗教、教育等方面的種種虛偽。該劇副標題為《給正人看的鬧戲》（*A Trivial Comedy for Serious People*），據說王爾德接受記者採訪時談起這部戲的哲理：我們應該嚴肅地對待生活中一切無價值的事情；而對於生活中一切嚴肅的事情，卻應該真正地、有意地作為平凡瑣事來對待。王爾德以一齣鬧劇暗示了一個普遍的社會亂象：即無論紳士淑女一律分不清楚瑣碎與嚴肅；嚴肅的題目下敘述的是無價值的「兒戲」，而無價值的「兒戲」中卻包含了嚴肅的主題（李，2007），這也正是余先生所說的王爾德之天才所在：「以反為正，以正為反」<sup>12</sup>。余光中的翻譯「不可兒戲」既暗示了該劇的大致內容和喜劇色彩，也道出了嚴肅的社會主題，而這一正話反譯恰好和慣於「以反為正，以正為反」的王爾德配合得天衣無縫。

全劇最後一句臺詞是點睛之筆，同樣是一語雙關，與劇名呼應，更加突出了 Earnest 一詞作為「戲眼」推動全劇劇情發展的作用，可見王爾德的藝術匠心，因而譯出其雙關意味至關重要。余譯既譯出了 Jack 做人要名叫「任真」、做人更要認真的感慨，也更完整地保留了原文的結構，可謂兩全其美，為全劇的首尾呼應畫了個圓滿的句號。

<sup>12</sup> 轉自《香港文匯報》記者熊君慧題為《余光中：理想的譯作和原著是雙胞胎》的報導：  
[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_631dae460100lw74.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_631dae460100lw74.html), 2010, 10.13.

例2· 人名 Bunbury

梁勉仁（余譯）

奔波裡（張譯）

劇中的男主角 Jack 和 Algernon 都具有雙重身份。Jack 為方便隨時進城去尋歡作樂，假稱在城裡有個名叫 Ernest 的弟弟，花天酒地，經常惹麻煩，「害得」當哥哥的不得不經常往城裡跑；而到了城裡，他搖身一變成了 Ernest。同樣，Algernon 為了方便隨時去鄉下，躲避煩瑣的社交等煩心事，杜撰了一個叫 Bunbury 的朋友，常常犯病，久治不愈，所以 Algernon 不得不常去鄉下去探望這位Bunbury。

Algernon 杜撰的 Bunbury 使他得以在城鄉之間遊刃有餘，Bunbury 一詞也因此劇流傳一時，成為「旅遊的藉口；推諉責任的藉口」。對於該詞的處理，張譯「奔波裡」為原詞的音譯，也較形象地體現了 Algernon 四處遊戲人生的狀態。但余譯「梁勉仁」與「兩面人」諧音，不僅影射了 Algernon 戴著假面具的任性紈袴，也嘲弄了 Jack 和其他劇中人物以及十九世紀上流社會的虛偽和荒謬。而且，「梁勉仁（兩面人）」和「華任真（花認真-假認真，Jack 姓 Worthing, 余譯「華」）」兩個名字異曲同工，相映成趣，正是劇名 *The Importance of Being Earnest* 要嘲諷的虛偽認真。可以說余譯「梁勉人」和「華任真」這兩個名字的搭配貫穿在劇中對人物的刻畫、劇情的發展和主題的表達甚至比原文還具有更強的動作性。

例3· 人名 Prism

普禮慎，即勞小姐（余譯）

肖布露紫（張譯）

Miss Prism 是劇中的家庭教師，外表古板正經，年輕時卻寫過「肉麻」的「言情」小說，是王爾德塑造的又一個諷刺維多利亞式虛偽的人物。Prism 這一姓氏，與 prim（古板）一詞諧音，余教授對此有解釋：「勞」與「老」、「牢」同音，暗示了 Miss Prism 這位老小姐對學生 Cecily 的管教之嚴，彷彿擺脫不了的監牢，因此「勞小姐」是「老

小姐」與「監牢」之雙關<sup>13</sup>（余，1983），既表達了原劇對「老處女」一本正經的貶損，也符合原劇該人物古板拘謹的形象。張譯「肖布露紫」發音與原文 Prism 並無聯繫，雖然聽起來與「笑不露齒」諧音，或可給人「拘謹」的印象，卻不一定讓人聯想到「古板」，沒有突出 Miss Prism 表面上的一本正經，當然也就削弱了嘲諷的力度，其動作性不如「勞小姐」這個稱呼。

例4 · JACK. Well, that is no business of yours.

ALGERNON. If it was my business, I wouldn't talk about it. [Begins to eat muffins.] It is very vulgar to talk about one's business. Only people like stock-brokers do that, and then merely at dinner parties.

傑克 哼，這跟你毫無關係。

亞吉能 要是跟我有關係，我才不講呢。（吃起鬆餅來）講關係最俗氣了。只有政客那種人才講關係，而且只在飯桌上講。（余譯）

傑克 這是我的私事，用不著你多管閒事。

奧哲能 我就愛管閒事。正事我才不談呢。（開始吃奶油鬆餅）談正事太市儈了嘛！只有股票經紀之類的人才談正事，要談也只在宴會上談。（張譯）

這番舌戰發生在 Jack 和 Algernon「兩面人」把戲敗露之後。Jack 斷言 Algernon 娶 Cecily 無戲，Algernon 反擊 Jack 與 Gwendolen 聯姻無望。此處話裡話外對「business」的理解成為關鍵。先是 Jack 用「不關你的事」表示對 Algernon 不買帳，後是 Algernon 強詞奪理，偷換概念，將 Jack 所指的 business（事情）換意為「生意」，所以才說只有股票經紀人才如此俗氣，吃飯都在談交易。張譯將 no business 和 business 譯為「閒事」和「正事」未嘗不可，但「正事」沒有體現原文 business 的妙處，且「談正事」、「市儈」和「宴會」之間的牽強附會頗令人費解。相比之下，余譯將原文的「stock-brokers」換成了「政客」，原文貫穿於對話中的 business 一詞連用三次，在譯文中處理成了「關係」，也是連用三次，而且「俗氣」、「講關係」、「政客」、「飯桌」之間的關係順

<sup>13</sup> 余光中，《與王爾德拔河記》——《不可兒戲》譯後，《翻譯乃大道》，北京：外語教學與研究出版社，2014年，第172頁。

理成章，余先生譯得行雲流水，觀眾聽了也會心一笑。余先生譯的雖不是原文，但卻保持了原文的風格，又恰到好處地譯出了原文的雙關和嘲弄，充分展示了譯文與原文的異曲同工之妙，且「另有一番勝景」，一個能言善辯、油嘴滑舌的 Algernon 呼之欲出，讓人物之間的矛盾衝突和對衝突的反應一步步推動劇情的發展。

戲劇雙關語承擔的話中話、弦外之音無疑是考驗譯者智慧的試金石。由於中文和英文分屬兩種截然不同的語系，多數雙關語無法找到意義和結構對等的表達，但至少還能採取上述例子中的變通策略。而比雙關語更具挑戰性的是文本中出現的「潛臺詞」，如果不仔細揣摩，就難以識破「機關」，很容易忽視過去，無法再現原文之妙。且看余先生對幾處「潛臺詞」的處理：

例5 · ALGERNON. Did you hear what I was playing, Lane?

LANE. I didn't think it polite to listen, sir.

亞吉能 老林，你剛才聽見我彈琴沒有？

老林 先生，偷聽人家彈琴只怕沒禮貌吧。（余譯）

奧哲能 勒天，你聽我彈什麼了嗎？

勒天 不是我聽的東西，我從來不聽的，少爺。（張譯）

余先生翻譯 Lane 的回答，在「聽」之前加了「偷」字，一個低眉順眼、俯首貼耳、熟諳下人安身立命之道的僕人形象躍然紙上——非禮勿聽，非禮勿視。身為僕從，即便是無意間飄到耳朵裡面的聲音，必要時也要裝聾賣啞。這位看似恪守「僕道」的「規矩下人」，如果再對照下面一段對話，「偷聽」一詞更是令人拍案叫絕：Lane 一本正經昭告自己循規蹈矩，私底下卻會同其他僕人偷喝主人的香檳。這樣的反諷效果是張譯完全沒有的。

例6 · ALGERNON. Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information.

LANE. I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed

that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

ALGERNON. Good heavens! Is marriage so demoralizing as that?

LANE. I believe it IS a very pleasant state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young person.

ALGERNON. [Languidly.] I don't know that I am much interested in your family life, Lane.

LANE. No, sir; it is not a very interesting subject. I never think of it myself.

亞吉能 為什麼在單身漢的寓所，傭人所喝的總是香檳呢？我只是要瞭解一下。

老林 這嘛，先生，是由於香檳的品質高貴。我常發現，有太太當家，就難得喝到名牌香檳。

亞吉能 天哪！婚姻就這麼令人喪氣嗎？

老林 我相信婚姻是愉快的，先生。不過一直到現在我自己這方面的經驗太少。

我只結過一次婚。那是我跟一位少女發生誤會的結果。

亞吉能 （乏味地）老林，我不認為我對你的家庭生活有多大興趣。

老林 當然了，先生，這本來就不是什麼有趣的話題。我自己從不擺在心上。

（余譯）

奧哲能 為什麼單身漢家裡的僕人都那麼愛喝香檳呢？我之所以問你，只是想長點兒見識。

勒天 我看是因為酒質好哇，少爺。根據我的觀察，在結了婚的人家裡，香檳一般都不是好牌子的。

奧哲能 真的嗎？人結了婚就那麼沒出息了嗎？

勒天 我看結婚該是挺有意思的，少爺。不過到目前為止我還沒多少經驗。我才結過一次婚，那是因為我和一位姑娘發生了誤會而造成的。

奧哲能 （沒精打采地）你的家庭生活我可沒多大興趣。

勒天 我的家庭生活確實不怎麼有趣，少爺。我自己就從來不想它。（張譯）

這段對話之前還有一處鋪墊：Algernon 提到老林帳本上記著上周有兩位客人喝了八瓶香檳，Lane 補充「外加一品脫」。Algernon 顯然知道一兩位客人喝不了這麼多酒，多出的部分當然是僕人所為。這裡 Algernon 第一句話其實是暗示 Lane：「不要以為單身漢沒太太管賬，我就不知道你們偷喝了我的酒」，但又故作姿態不予點破，免遭小氣之嫌，所以後面追加一句「我只是要瞭解一下」。身為僕人的 Lane 也不是等閒之輩，當然知道主人此番問話的用意，承認不承認都會陷自己於不利之境，於是順水推舟，稱主人家的酒品質好，再順勢轉變話題：「我常發現，有太太當家，就難得喝到名牌香檳。」

余譯「有太太當家」譯出了這樣的潛臺詞：一方面借 Lane 之口揭示婚姻對男人的某些約束；其次 Lane 也為自己偷喝香檳找到了順勢而下的臺階，遇到「太太當家」，他也只能在主人家貪杯了。而張譯感覺過實，少了余譯對王爾德此番意圖的心領神會，因而也就沒有太多的想像餘地，少了許多值得回味的意蘊。

同樣，最後一個回合的對話，張譯「我的家庭生活」也過於實在，而余譯再顯老道：「這」不怎麼「有趣的話題」有可能是 Lane 乏味的婚姻生活，也可能是 Algernon 對偷喝香檳的暗示，Lane 都可以「不擺在心上」。王爾德戲劇的精華全在對話，劇中的人物幾乎個個伶牙俐齒，即使僕人也不例外。Lane 一出場的表現為其後面的戲也做了鋪墊。

由此可見，余先生的譯文不僅僅兼顧了語言的朗朗上口，通俗易懂，還儘量展現了原文臺詞暗中的你來我往。

《不可兒戲》中幾乎處處都是一來一往的較量，有發問、有回應、有反駁、有讓步……，劇情得以發展，這些便是戲劇臺詞動作性的體現。有的較量顯而易見，有的潛伏其間，沒有細緻的揣摩，就難於發現潛臺詞的意味，譯文當然就無法再現其妙。可見余先生的譯文很好地傳遞了原文的動作性。下面再看看余先生譯文中對臺詞人物性的處理。

## （二）臺詞的人物性

戲劇角色臺詞的人物性要求對話語言不僅體現人物的性格、身份、思想，也要體現人物在不同場合的語氣和態度。同樣是口語，但不同性格、身份的人語域各有差別；同一個人在不同的場合說話，正式與否、輕重緩急也各不相同。王爾德的《不可兒戲》中

Jack 和 Algernon 兩個「浪子」遊戲人生，相互抬槓，但喜怒笑罵，自有上層社會的風格。

例7 · JACK.      How utterly unromantic you are!

ALGERNON.    I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.

傑克 你這人真是太不浪漫了！

亞吉能 我實在看不出求婚有什麼浪漫。談情說愛固然很浪漫，可是一五一十地求婚一點兒也不浪漫。哪，求婚可能得手。我相信，通常會得手的。一得手，興頭全過了。浪漫的基本精神全在捉摸不定。萬一我結了婚，我一定要忘記自己是結了婚。（余譯）

傑克 噯，你連什麼叫浪漫都不懂！

奧哲能 我就是看不出來，求婚有什麼浪漫。談戀愛足夠浪漫的，不過認真真地求起婚來就絕不浪漫了。你說吧，要是成功了怎麼辦？我看哪，求婚一般沒有不成功的。然後哇，這玩意兒就沒意思了。浪漫的根本在於變化無常。假如有一天我真的結了婚，我一定得設法把這回事忘掉。（張譯）

同是遊戲人生的浪子，Algernon 較之 Jack 更是浪子中的痞子，不僅杜撰了一個「梁勉人」朋友，還「教導」Jack 做兩面人，別一心只在 Gwendolen 身上，更是竊取了 Jack 鄉下住所地址，趁其不在冒名 Ernest 去鄉下騙取 Cecily 的芳心。之前，Algernon 稱 Jack 和 Gwendolen 大庭廣眾之下調情（flirt）不堪入目，又儼然一副正人君子形象把求婚稱之為正經事（business），毫無浪漫可言，因為求婚通常都會「得手」，「一得手，興頭全過了」。余譯「得手」一詞用得非常傳神，又和 Algernon 此前把求婚稱為「正經事」時的道貌岸然形成反差，Algernon 遊戲人生的痞子形態暴露無遺，讓人忍俊不

禁。而張譯「成功」過於拘謹，缺少回味。

例8 · ALGERNON. Well, my dear fellow, you need not eat as if you were going to eat it all. You behave as if you were married to her already. You are not married to her already, and I don't think you ever will be.

亞吉能 喂，好小子，也不必吃得像要一掃而光的樣子啊。你這副吃相，倒像已經娶了她似的。你還沒娶她呢，何況，我認為你根本娶不成。（余譯）

奧哲能 那你也用不著這麼吃啊！你要吃光它嗎？哼！就好像已經成了兩口子似的。老弟，你們還沒結婚哪。而且呀，你這輩子就甬想跟她結婚了。（張譯）

Jack 在 Algernon 的寓所表明了要向其表妹 Gwendolen 求婚的來意，之後吃起了奶油麵包，聽說奶油麵包是 Gwendolen 的最愛，更是愛屋及烏胃口大開，因此 Algernon 便有了上面那段，找碴嫌他吃多，以表不滿。

Algernon 和 Jack 都是王爾德筆下典型的花花公子形象，他們的形體、舉止和語言無不體現王爾德唯美主義的理念。余先生曾經評價，「王爾德劇中的人物大致可分為兩類：不外乎道家的正邪之別，美學上的雅俗之分。正人君子、淑女賢媛一類，在道德上當屬正方，風格上未必是雅人。反之，浪子刁妮一類，道德上不正派，風格上未必是俗客」（余，1986）。作為十九世紀上流社會的公子哥兒，Algernon 的口語要和其所處的時代相吻合，也應該有別於市井百姓的口語。張譯「兩口子」倒是口語化十足，但感覺更可能出自一般百姓之口；「結婚」一詞也較「嫁娶」、「成親」等字眼更具現代感，因此余譯的「娶」字無論口吻還是語氣聽起來更符合 Algernon 的身份和當時的時代。

例9 · ALGERNON. Then your wife will. You don't seem to realize, that in married life three is company and two is none.

亞吉能 那，就輪到尊夫人去了。閣下似乎不明白，婚後的日子，三個人才熱鬧，兩個人太單調。（余譯）

奧哲能 那你妻子需要。看來你還不知道，小倆口，相見愁；小三口，到白頭哇。（張譯）

Jack 和 Algernon 在得知各自編造了一個莫須有的弟弟「華任真」和有名無實的朋友「梁勉人」之後，Algernon 自告奮勇要向 Jack 傳授「兩面人」的立身之道，聲稱「人一旦結了婚，都想結交『梁勉仁』」。Jack 正色宣佈此生只娶 Gwendolen，不要結識什麼「梁勉仁」。Algernon 於是戲仿了一句流行語：「Two is company and three is none」，將其偷梁換柱為「Three is company and two is none」。

這句臺詞的翻譯，張、余都是「三」「兩」相佐，和原文一樣各有對仗，但張譯「小倆口，相見愁」、「小三口，到白頭哇」具有街頭黎民百姓的口語感覺，而前面的「妻子」一詞與「小倆口」、「小三口」比起來又顯得過於正式和拘謹，文風上下不一。余譯「婚後的日子，三個人才熱鬧，兩個人太單調」更符合 Algernon 並非「俗客」的身份；朋友之間「尊夫人」和「閣下」這樣的措辭也很俏皮打趣兒，譯出了 Algernon 的調侃語氣。

例10. GWENDOLEN. It suits you perfectly. It is a divine name. It has a music of its own. It produces vibrations.

關多琳 這名字對你是天造地設，神妙無比，本身有一種韻味，動人心弦。  
（余譯）

溫黛琳 哪兒啦，完全適合哪。任真多好聽啊。它有獨特的音樂美，真是既動聽又動心哪。（張譯）

Jack 進城變身 Ernest，Gwendolen 愛上 Jack 並非因為他本人為人真誠、認真，而僅僅是 Ernest 這個名字令她對婚姻充滿遐想和夢幻。王爾德特意用了四句以 It 開頭的短句，節奏緊湊，而用詞卻具有書面語的風格。這種文縐縐的誇張非常符合貴族小

姐此刻的風花雪月，頗具嘲諷、幽默之效。余譯四字詞語的運用極為巧妙地傳達了原文的語氣和句式效果；而張譯過於口語化，結構鬆散，僅僅譯出了原文的字面之意，同是溢美，卻少了王爾德塑造 Gwendolen 這個人物時強調貴族小姐對遣詞造句的考究和故弄玄虛的誇張，而且自我感覺優雅。余譯的舞臺性，演員一說，效果自出，讓人如聞其聲，如見其人。

例11 · GWENDOLEN. Mamma! [He tries to rise; she restrains him.] I must beg you to retire. This is no place for you. Besides, Mr. Worthing has not quite finished yet.

LADY BRACKNELL. Finished what, may I ask?

...

LADY BRACKNELL. ...And now I have a few questions to put to you, Mr. Worthing. While I am making these inquiries, you, Gwendolen, will wait for me below in the carriage.

關多琳 媽！（他要站起來，被她阻止。）求求您回避一下，這兒沒您的事。  
況且，華先生還沒做完呢。

巴夫人 什麼東西沒做完，請問？

.....

巴夫人 .....華先生，現在我有幾個問題要問你。我盤問他的時候，關多琳，  
你下樓去馬車上等我。（余譯）

溫黛琳 媽！（傑克欲站起來，卻被溫黛琳按著）我得請您出去。這地方不是  
您該來的。何況威爾丁先生還沒完了哪。

費芬斯夫人 沒完了什麼？告訴我行嗎？

.....

費芬斯夫人 .....威爾丁先生，現在我有幾個問題要問問你。你，溫留琳，在  
問話進行期間，你就出去到車上等著。（張譯）

Algernon 的姨媽 Lady Bracknell 和表妹 Gwendolen 來訪，Algernon 有意將姨媽

引開以便 Jack 向 Gwendolen 求婚。稍後 Lady Bracknell 返回正好撞上 Jack 跪地求婚，厲聲呵斥其姿勢「不成體統」。Gwendolen 央求母親回避，卻被母親數落一番。

貴族小姐 Gwendolen 儘管是名「刁妮」，對母親仍有幾分敬畏，張譯「我得請您出去，這地方不是您該來的」聽起來母女角色顛倒，且理解也不合情理：求婚的地方是 Algernon 的寓所，Gwendolen 的語氣卻頗有幾分主人架勢。再看余譯，「求求您回避一下，這兒沒您的事」更符合女兒的身份。接下來張譯 Lady Bracknell 那句「沒完了什麼？告訴我行嗎？」完全失去了剛剛訓斥 Jack 不成體統的咄咄逼人，最後命女兒「就出去到車上等著」，一個「就」字，氣勢頓減。余譯「什麼東西沒做完，請問？」、「下樓去馬車上等我」則譯出了 Lady Bracknell 身為長者和貴婦人居高臨下、頤指氣使的命令語氣。

例12 · LADY BRACKNELL. Me, sir! What has it to do with me? You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter - a girl brought up with the utmost care - to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel? Good morning, Mr. Worthing!

巴夫人 我放心，華先生！跟我有什麼關係呀？你只當我跟巴大人真會讓我們  
的獨生女——我們苦心帶大的女孩子——嫁到行李間裡去，跟一個包裹成  
親嗎？再見了，華先生！（余譯）

費芬斯夫人 我！這與我有什麼相干！溫黛琳是我們的獨生女兒，在我們的細心  
照料下成長的。難到閣下您以為我和費芬斯勳爵會樂意把她許配給一個包  
裹的？讓她嫁進行李寄存處？再見吧，威爾丁先生！（張譯）

勢利的 Lady Bracknell 經過再三盤問，瞭解到 Jack 家底殷實，但顧忌 Jack 竟然是從火車站寄存處一個手提包撿到的棄兒，斷然拒絕了 Jack 的求婚，聲明除非他能找到父母之一來證明身世。無奈之下，Jack 應答隨時可以提供那只手提包，認為 Lady Bracknell 應該盡可以滿意、放心。

如果不看原文僅看張譯，似乎不覺得有何不妥，但是對照原文和余譯，便會發現張

譯調換了部分語序，後面連續兩個問句措辭冗長，節奏顯得有些拖泥帶水，Lady Bracknell 的氣勢沒有得到完整再現。而余譯不僅最大程度地保留了原文的語序和節奏，且句子簡短緊湊，朗朗上口，讀來一氣呵成，Lady Bracknell 的那種不屑一顧、霸氣十足的派頭一覽無餘。

例13 · CHASUBLE. That is strange. Were I fortunate enough to be Miss Prism's pupil, I would hang upon her lips. [MISS PRISM glares.] I spoke metaphorically. – My metaphor was drawn from bees. Ahem! Mr. Worthing, I suppose, has not returned from town yet?

蔡牧師 那就奇怪了。要是我有幸做了勞小姐的學生，我一定會死盯著她的嘴唇。（勞小姐怒視著他）我只是打個比喻，我的比喻來自蜜蜂。啊哈，看來華先生還沒從城裡回來吧？（余譯）

舍布德牧師 你真是身在福中不知福哇。我可不能不代肖布露紫老師教訓你一句了。我們教師和牧師，相依如唇齒麼！（肖布露紫小姐怒目而視）我這是比喻的說法，只不過借用了解剖學的術語。嗯哼，威爾丁先生還沒回來嗎？（張譯）

此處 Cecily 坦承上 Miss Prism 的課有點心不在焉，於是前來拜訪的 Chasuble 牧師見縫插針的說了這番話，頗有向 Miss Prism 調情之嫌。Chasuble 身為原始教會神職人員，本應是維護道德的衛道士，雖然宣誓獨身禁欲，話語間卻不時流露出些許世俗念想，王爾德對偽「衛道士」的嘲諷不禁令人會心一笑。

張譯第二句顯得畫蛇添足，似乎是為了引出後面的「相依如唇齒」之論，倒是有幾分獻媚之意，調情的成分卻大為削弱；後面的「解剖學」一詞雖和唇、齒勉強搭上關係，但仍然有些莫名其妙，令人費解。而余譯對王爾德刻畫 Chasuble 這個人物的意圖心領神會，「死盯」諧音「死叮」，完全符合蜜蜂的生物本能，又和 kiss 發生了聯想。這一漢譯的雙關之妙比之王爾德的原文，實有過之而無不及。

從以上舉例中我們可以看出，不論譯者運用何種文學翻譯的技巧，在戲劇翻譯中如果忽視了臺詞的人物性，人物的語言、口吻和他們的身份、年齡、所處的場所、時代等就可能錯位，或者前後不一致，從而削弱人物的表現力和他們在觀眾心中的印象。而如果忽略了臺詞的動作性，尤其是隱藏在雙關語和潛臺詞中的動作性，就可能讓觀眾錯失原文中要表現的唇槍舌戰、明爭暗鬥、挖苦嘲諷等看點。文中所借用的張南峰譯文部分，並無全盤否定其譯文藝術之意，只是為了更好分析余光中的戲劇翻譯在臺詞人物性和行動性上的把握。如此的妙譯還有很多，在此無法一一列舉。「余先生所譯對白，是真正吃透文面和意底之後的創造，文面雖淺，意底尤深，口吻追摹決不放鬆，才有一字一腔的好處，一笑一顰的到位。」<sup>14</sup>而且人物對話的一來一去、針鋒相對，讓人似乎可以想到戲中人物在臺上的語氣、表情、氣勢、動作甚至心理活動，其人物性和動作性可以說達到了原著的效果，人物一鮮活，舞臺也活起來了。

## 結語

本文通過分析余光中先生譯作《不可兒戲》的若干舉例，同時借助了張南峰教授的相應譯文做對照，探討了余先生譯文中戲劇臺詞的動作性和人物性。在這些譯例中，余光中對人物語言動作性和人物性絲絲入扣的把握，才使我們看到鮮活的人物和他們之間的關係以及連貫動態的劇情，進一步說明戲劇翻譯需要考慮戲劇文學臺詞人物性和動作性這兩大特點。雖然翻譯界仍有戲劇翻譯是否應該考慮戲劇舞臺性的爭議，但也只限於純理論和學術的討論。作為行動藝術的戲劇，其腳本戲劇文學主要是為舞臺而存在的，它的對象不僅僅是讀者，更主要的是觀眾，可以說，戲劇的生命很大程度上依賴於臺詞的動作性和人物性，因而戲劇翻譯除了遵循文學翻譯的原則，還需要考慮戲劇語言的特點，才能讓譯文真正地活起來，才能讓譯文中的戲劇人物和整個舞臺真正活起來。

---

<sup>14</sup> 引自武漢第二師範學院王文明教授的讀書筆記，2015.

## 參考文獻

1. Bassnett, Susan. *Translation Studies* (Fourth Edition). New York: Routledge, 2014.
2. Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith, 1976.
3. Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest*. 朗曼出版公司, 1997.
4. 金聖華. 《余光中：三「者」合一的翻譯家》. 蘇其康主編:《結網與詩風》. 臺北：九歌出版社, 1999：24-34.
5. 李元. 浪蕩子的狂歡——簡論《認真的重要》中奧斯卡·王爾德對傳統的顛覆與重構. 四川外語學院學報, 2007, 1：47-51.
6. 孟偉根. 《戲劇翻譯研究》. 杭州：浙江大學出版社, 2012.
7. 孫致禮. 《中國的英美文學翻譯：1949 - 2008》. 南京：譯林出版社, 2009.
8. 王爾德. 《不可兒戲》. 余光中譯. 北京：中國友誼出版社, 1986.
9. 王爾德. 《溫夫人的扇子》. 余光中譯. 瀋陽：遼寧教育出版社, 1997.
10. 王爾德（英），平乃羅（英）.《英國戲劇二中/認真的重要/礦泉劇院的屈朗尼小姐》. 張南峰譯. 北京：中國戲劇出版社, 1987.
11. 王世德.《論戲劇語言的動作性》.《戲劇》，2001，第1期，50-60頁.
12. 王韻.《語言張力的再現——*The Importance of Being Earnest*兩個中譯本的比較》.《中國翻譯》，2008，第2期，79-83頁.
13. 余光中.《翻譯乃大道》. 北京：外語教學與研究出版社, 2014.
14. 英若誠. 茶館. 北京：中國對外翻譯出版公司, 1999.
15. 喻雲根.《英美名著翻譯比較》. 武漢：湖北教育出版社, 1996.
16. 張鏐、梁超群.《歷史、風俗和王爾德的私心——*The Importance of Being Earnest* 余光中譯本某些缺憾的原因》.《外語教學理論與實踐》，2008，第2期，85-89頁.
17. 張南峰.《中西譯學批評》. 北京：清華大學出版社, 2004.
18. 張香筠.《試論戲劇翻譯的特色》.《中國翻譯》，2012，第3期，94-97頁.