

梁譯莎劇的信、達、恰

董崇選

梁實秋先生的譯作不少，但他有關翻譯的論說不多。他的觀念可能是：翻譯首當求信，再當求達，而不必然求雅。除「信」與「達」之外，恰當或恰巧的「恰」，也可能是他對翻譯之另一項要求。在翻譯莎士比亞的劇本時，梁先生有特定的策略與手法：先選擇版本，再研定文體與標點符號之使用，然後確定以句為翻譯單位，既不逐字直譯，也不整句整段意譯，一切要弄清楚原文之真義才翻譯。此外，他盡量按實際讀音來譯外國的人名、地名，而碰到無法翻譯的雙關語、多義字與典故等，便加上註解以為交代。他要把莎劇譯成「能讀」，而不重視「能演」。他不進行「創譯」，他的手法應屬「細譯」：他不只抓住原作之大意與精神，更要在各個字、詞、語、句，各個段落、篇章的形、音、義、境等各個層面上，都盡量斟酌，讓譯作跟原作盡量對等一樣。他要先信於細節，再發揮達功，最後再展現恰切的技巧。觀察梁先生翻譯莎劇的實際結果，從他翻譯的劇名、人名，乃至各個劇本中的對話、台詞、詩歌，我們發現：在「只為閱讀，不為演出」的觀念之下，在詩歌與散文的文體轉換之間，在英文與中文的語言差異與文化差異裡頭，在形、音、義、境四大層面的斟酌之上，梁先生跟任何翻譯大師一樣，其譯法雖採中庸之道而帶有權變，卻難免有顧此失彼、偶見失漏之處。整體而言，他常「因信而稍為不達」，也常造成「信達有餘而恰巧不足」的缺憾。但那些瑕疵或許並不太影響他被尊為翻譯大師之事實。

關鍵詞：梁實秋、莎士比亞、戲劇、翻譯、信達雅、信達恰

收件：2013年6月7日；修改：2013年7月29日；接受：2013年8月7日

The Fidelity, Fluency and Felicity in Liang's Translation of Shakespeare's Plays

Chung-hsuan Tung

Despite its relatively small quantity, Liang Shih-chiu's academic discussion of translation reveals that he believes in fidelity and fluency as the first two requirements for translation and he does not regard elegance as a necessary requirement. Felicity may be his third requirement for translation in place of elegance. In translating Shakespeare's plays, he adopts certain strategies and methods to fulfill his assumed requirements, including the choice of a particular edition of Shakespeare for his translation, the adoption of a particular style including the use of punctuation, the consideration of "taking a sentence as the unit" for translation, and the prevention of literal translation as well as paragraph paraphrasing, and the thorough study of Shakespeare's verbal meanings. In addition to discussing Liang's ideas of translation, this paper examines the result of Liang's practical translation of Shakespeare's plays. The examination is focused on details of his translations for the titles of the plays, the dialogues and songs in the plays, and the names of persons and places therein. It also draws attention to his dealings with puns, ambiguity of words, allusions, and other subtle problems concerning the sound, shape, sense, and situation of the target texts. It is found that although Liang seems to follow the doctrine of mean in doing his translations, Liang often achieves fidelity at the cost of fluency and often fails to attain felicity, as he tries to translate Shakespeare's plays just for reading, not for acting, he uses Chinese prose to translate Shakespeare's English blank verse, and he overlooks some linguistic and cultural differences between Chinese and English in certain critical cases. As a master of translation, he certainly cannot avoid certain lapses which ordinary translators may have, although they should not seriously affect his fame as a translator.

Keywords: Liang Shih-chiu, Shakespeare, drama, translation, the three requirements of translation (fidelity, fluency, elegance), felicity

Received: June 7, 2013; Revised: July 29, 2013; Accepted: August 7, 2013

Chung-hsuan Tung, Professor Emeritus, Department of Foreign Languages and Literatures,
National Chung-hsing University, E-mail: chtung@dragon.nchu.edu.tw

壹、目標、策略、手法

在〈再論翻譯的三要〉的論文中，本人曾主張：翻譯的三要（三個要求、目標、準則）不是信、達、雅，而是信、達、恰。本人的觀念是：翻譯首當求「信」，原文若達則使之達，若雅則使之雅，但原文若不達不雅，也不必強使達雅。求信之後，翻譯亦當求「達」：原本順暢通達的原文，翻譯後，也應變成順暢通達的譯文，語詞不能因為翻譯而變成怪異拗口，語意也不能因而變成模糊不清。在達到既信且達的目標之後，翻譯便可進一步要求「恰」：在「形、音、義、境」(shape, sound, sense, situation) 等四大層面上，要讓譯文的各個細節都能盡量恰如原文。如此，翻譯才是在「文際的」(intertextual) 一原文與譯文之間的一關係中，充分關注到了「文本的」(textual) 以及「文境的」(contextual) 因素。本人把「信、達、恰」譯成“fidelity, fluency, felicity”，其觀念為：翻譯以三個“F”為目標，而運作在四個“S”的層面上，既講理論，也講實際。有經驗的翻譯者一定會說：沒錯，翻譯便是在形、音、義、境各方面，都務求信、達、恰，只不過，那往往是難上加難的工夫。

在2002年紀念梁實秋百年誕辰的學術研討會中，本人在〈梁公中譯莎劇的貢獻〉一文裡，曾經指出：梁先生似乎有「翻譯唯信」的觀念。梁先生的譯作不少，但有關翻譯的論說不多。¹ 不過，看他的一些論說，再看他的諸多譯作，確實可以推知他的觀念是：翻譯首當求信，再當求達，而並非必然也要求雅。在遠東版《莎士比亞全集》的「例言」第五條裡，他說：「原文多猥褻語，悉照譯，以存其真。」可見，他為了存真求信，不會忌諱猥褻，不會像朱生豪一樣，刪去不雅之段

¹ 誠如嚴曉江所說：「梁實秋沒有專門的翻譯理論著作出版，除了在1970年與台灣學者余光中合作出版過《翻譯的藝術》這本小冊子之外，他的翻譯觀大多散見於其散文、回憶錄、文學評論以及滲透在其譯作中」（頁16）。

落字句而不譯。² 在〈論魯迅先生的「硬譯」〉（梁實秋，1981）一文裡，梁先生說他私人的意思總以為「譯書的第一個條件就是要令人看得懂。」他說：「曲譯固是我們深惡痛絕的，然而死譯之風也斷不可長」（頁285）。這些話聽來好像他主張翻譯應當「先求達」。其實，他既不贊同令人看不懂的「硬譯」，也不贊同對原文不忠的「曲譯」。因此，在〈歐化文〉那篇文章裡，他便說：「翻譯家的職務即在於盡力使譯文不失原意而又成為通順之中文而已。簡言之，亦不過『信』『達』二字而已」（頁428）。

在「信」與「達」的優先順序方面，梁先生的觀念確實是「先信再達」。他在台灣師範大學任教時，曾對吳奚真等人提出這麼一份「翻譯的信念」：

1. 我們相信，一個負責任的翻譯家應該具備三個條件：
 - (1) 對於原作盡力研究，以求透徹之了解。
 - (2) 對於文學之運用努力練習，以期達到純熟之境地。
 - (3) 對於翻譯之進行慎重細心，以求無負於作者與讀者。
2. 譯第一流的作品，經過時間淘汰的作品，在文學史有地位的作品。
3. 從原文翻譯，不從其他文字轉譯。
4. 譯原作的全文，不隨意刪略。
5. 不使用生硬的語法；亦不任意意譯。
6. 注意版本問題，遇版本有異文時，應做校勘功夫。
7. 在文字上有困難處，如典故之類，應加註釋。

² 梁先生在〈莎士比亞與性〉一文裡說：「莎氏劇中淫穢之詞，絕大部分是假藉文字遊戲，尤其是所謂雙關語。朱生豪先生譯《莎士比亞全集》把這些部分幾乎完全刪去。他所刪的部分，連同其他較為費解的所在，據本人約略估計，每劇在二百行以上，我覺得很可惜。我認為莎氏原作猥褻處，仍宜保留，以存其真。」見劉天華、維辛編《梁實秋讀書札記》，頁12。

8. 凡有疑難不解之處，應臚列待考。
9. 引用各家注解時，應注明出處。
10. 譯文前應加序詳述作者生平及有關資料。(吳奚真，1998，頁51)

在這十大信念中，第一條裡有三點，第一點強調「要透徹了解原作」，那當然是為了「信」。第二點強調「要有純熟的文筆」，那可能是為了「達」。第三點強調「要慎重小心以免辜負作者與讀者」，這顯然是為了「既信且達」。接着，第二條信念（要譯第一流作品），或許無關信、達。但第三條信念，主張「從原文翻譯，不從其他文字轉譯」，這當然也是為了「信」。³至於第四條（譯全文，不刪略）、第六條（注意版本，要校勘異文）、第七條（要加註釋）、第八條（要臚列疑難待考）、第九條（注明引用注解之出處）以及第十條（加序詳述作者生平及有關資料）等幾條信念，也無非是為了要對原作與原作者有信。而第五條信念，「不使用生硬的語法；亦不任意意譯」便是再度強調「達」與「信」。從這十大信念的內容來看，裡頭無關信與達的，確實只有第二條。其他各條，「講信」的最多也最優先，可見梁先生確實認為「譯文以『信』為第一要義」。⁴不過，在講信時，梁先生也不會忘掉達，可見他是以「達」為譯文的第二要義。

講信求達的梁實秋，是不是真的完全不要「雅」呢？嚴曉江（2008，頁50）說：「雖然梁實秋沒有強調過『雅』，但是實際上他的

³ 在別地方，梁先生曾說：「轉譯究竟是不大好，尤其是轉譯富有文學意味的書。本來譯書的人無論譯筆怎樣靈活巧妙，和原作比較，總像是摻了水或透了氣的酒一般，味道多少變了。若是轉譯，與原作隔遠層，當然氣味容易變得更厲害一些」。見其〈翻譯〉一文，黎照編《魯迅梁實秋論戰實錄》，頁543。

⁴ 據嚴曉江引述，趙軍峰、劉全福、王瑋敏、劉炎生、李偉民等學者把梁實秋實踐翻譯的特點概括為四，其第三點即「嚴格遵循『存真』、『求全』、『負責』的精神，譯文以『信』為第一要義。」見嚴曉江，頁14。

翻譯風格卻反映了『雅士』品位」。沒錯，雖然譯莎時，梁先生不避猥褻，但他也不會故意淫穢粗俗。他畢竟是「雅舍」的主人以及《雅舍小品》的作者，他在行文之際還是會講求文雅的。只是在白話文學運動的驅使之下，⁵ 他當然不會像嚴復那樣，全用古雅的文言來翻譯世界名著。我們可以這麼說：梁先生確實不以「雅」為譯文的第三要義，只是在講信求達時，他也不會隨便放棄「雅」或故意犧牲「雅」。

那麼，除了信、達之外，梁先生有第三個針對譯文的要求嗎？從他論述翻譯的文章中，我們看不到他明確地提過哪一個第三要求或準則。不過，從他翻譯的實踐中，我們不難看出：他確實「力求言辭巧妙恰切」以便「使作品『行遠』（嚴曉江，2008，頁50）。在一篇雜文裡，他曾說：「翻譯，可以說是舞文弄墨的勾當。不舞弄，如何選出恰當的文字來配合原著？」可見，恰當或恰巧的「恰」，確實可算做梁先生對翻譯的另一個要求，那是信、達以外的第三準則。只是，他也知道：「有時候，恰當的文字得來全不費工夫」，但大部分的時候，神來的妙譯「是可遇而不可求的」。⁶

在以信、達、恰為前提之下，梁先生在翻譯莎劇時，採取什麼策略或手法呢？在〈關於莎士比亞的翻譯〉一文裡，梁先生告訴我們許多有關他譯莎的訊息，其中有關策略與手法的部分，我們可以將它歸納成下列幾點：1. 他選擇 W. J. Craig 所編的牛津版莎士比亞全集為原文。2. 他把莎劇裡的「無韻詩」全譯成散文。3. 他保存原文的標點符號，譯文以原文的句為單位，逐句比對而翻譯。4. 他既不逐字直譯，也不整句整段意譯。5. 他盡量按實際讀音來譯外國的人名、地名，不將它改為中國式的人名、地名。6. 碰到無法翻譯的雙關語，他便加註解以為交代。7. 文字

⁵ 按：梁先生是應胡適邀請而譯莎的，而胡適主導的編譯委員會規定一律用白話文譯莎。詳見梁先生〈關於莎士比亞的翻譯〉一文。

⁶ 此篇雜文叫〈漫談翻譯〉，印在《梁實秋雜文集》裡。針對恰當的翻譯，梁先生給的例子是：“a passing while”譯成「撒泡尿的工夫」，“three inch fool”譯成「三寸丁」。詳見《梁實秋雜文集》，頁123。

有原義、引伸義、假借義、舊義等，他要弄清楚其真義才翻譯。

除了上列七點之外，梁先生應該還有一個策略：他要把莎劇譯成「能讀」就好，而不一定要「能演」。他在〈戲劇藝術辨正〉一文裡，曾說戲劇不是綜合的藝術，而認為戲劇「固可演可不演，可離舞台而存在」（頁30）。他還引蘭姆 (Charles Lamb) 的話，說莎劇「不合於排演，較合於誦讀」（頁32）。他真的認為「一個劇本排演不會更好，反而會一團糟」（頁36）。他這種觀點當然不見得正確，但在翻譯莎劇時，他確實有「使之能讀即可」的策略，而往往沒有顧及「能演」。⁷

梁先生反對曲譯、硬譯、和死譯。⁸ 那麼，他採用什麼翻譯的手法呢？按照他「翻譯的信念」第五條所說，他既不使用生硬的語法來「直譯」，也不任意詮釋語句而「意譯」。依我看來，梁先生的翻譯目標與策略就是要他採用「細譯」的手法來翻譯莎劇。他不只是抓住原作的大意、精神、氣勢、中心思想、重點內容、或主要架構而已，他要在各個字、詞、語、句，各個段落、篇章的形、音、義、境等各個層面上，都讓譯作跟原作盡量對等相同。他不進行「創譯」，不把原作當粗略的藍本，拿去創出形同創作的譯作。他要信於細節，再發揮達功，最後展現恰切的技巧。只是，這種多方考量的「細譯」，其實踐的結果如何呢？

貳、實踐的結果

一、劇名、人名

每個劇本都有劇名，劇名的翻譯也是頗費思量的。梁先生翻譯莎劇的劇名，大抵都是採「按原英文劇名加以中譯」的方式，而非「按劇情

⁷ 嚴曉江認為梁實秋與余上沅觀念不同之處在於：「梁實秋不重視戲劇的舞台性和演出性，而更加重視其文學性」（頁97）。

⁸ 「死譯」即陳西滢所謂「字比句次、一字不可增、一字不可先、一字不可後」的翻譯。據說「死譯」一詞乃周作人所創。見〈論魯迅先生的「硬譯」〉，《梁實秋論文學》，頁286。其實，死譯和硬譯都是令人看不懂的「直譯」。

內容另給劇名」的方式。所以，他不把*The Tragedy of Hamlet*譯成《王子復仇記》，而譯成《哈姆雷特》。這使他忠於原劇名，而避開把劇本詮釋錯誤的危險。⁹不過，以這個劇本為例，他並不完全忠於原劇名。他沒有把它譯成《哈姆雷特的悲劇》，因為那不像中文的劇名。同樣的，其他有“*The Tragedy of...*”的劇名 (*Richard the Third, Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Othello, King Lear, Macbeth, Antony and Cleopatra, Coriolanus* 等)，他也都不加上《……的悲劇》。這點顯示梁先生並不愚忠於原名，而能兼顧譯語的習慣。

莎劇有很多劇名就是人名。對於人名，梁先生通常採「音譯法」，而非「意譯法」。所以，“Hamlet”譯成「哈姆雷特」，而非「小村」或「小火腿」。¹⁰翻譯人名時，這種忠於音而不忠於意的手法，當然是對的（“Mr. Fisher”也應譯成「費瑟先生」，而不應譯成「漁人先生」）。不過，梁先生對音的掌握似乎並非完全，有些譯音似乎稍為失準。例如，「哈姆雷特」顯然不比「哈姆里特」接近原音，而「脫愛勒斯與克萊西達」及「馬克白」也顯然不比「特洛伊勒斯與克瑞西達」及「馬克貝斯」接近原音。¹¹在劇本中，還有不少譯名，像「剛乃綺」(*Goneril*)、「皮圖秋」(*Petruchio*)、「毛茲」(*Moth*)、「奧得來」(*Audrey*)等，同樣跟原音有相當出入。¹²

有時，音譯不如意譯。例如，在*Measure for Measure*一劇中，梁先生把*Elbow*音譯成「愛爾博」，而非意譯成「手肘」。因此，當*Angelo*開

⁹ 其實，《哈姆雷特》裡，有三人 (*Fortinbras, Laertes, 及 Hamlet*) 要復仇，其中*Laertes*並非王子，故此劇絕非僅丹麥王子一人的復仇記。

¹⁰ 其實，《*Hamlet*》一劇確實有將 *Hamlet* 影射為「小腿」(*ham-let*) 而對比兩「大腿」(即 *Old Hamlet* 及 *Claudius*)。見董崇選 “The ‘Strange Eruption’ in *Hamlet*: Shakespeare’s Psychoanalytic Vision” 一文。

¹¹ 方平等新譯莎劇時，用《哈姆萊特》、《特洛伊羅斯與克瑞西達》、《麥克貝斯》等新名，也未必更完全接近原音。

¹² 梁先生似乎習慣於把英語的 /i/ 音譯成 /ai/。故 *Ulysses* 譯成「優利賽斯」，*Menelaus* 譯成「麥耐雷阿斯」，*Troy* 譯成「脫愛」等，還有其他許多例子。

玩笑說 Elbow “is out at elbow”（捉襟見肘）時 (II, i)，便聽不出拿人名（「手肘」）來開玩笑的效果。有時，人名的音譯若欠缺考慮，也會喪失戲劇效果。例如，在 *Richard II* 的第二幕第一景中，Gaunt 嘲諷自己很 gaunt（乾瘦），但梁先生把 Gaunt 譯成「剛特」，沒譯成較接近原音的「乾特」，跟著便無法影射 Gaunt 的乾瘦。

關於“Julius Caesar”的譯名，梁先生曾說：「莎士比亞的《朱利阿斯·西撒》，譯音便是，不知從何時起有人譯為《凱撒大帝》。在英美舞台上，在課室裡，從來沒有人把『西撒』讀作『凱撒』的。在歷史上，也從來沒有人稱『西撒』為大帝的。這樣的譯法，以訛傳訛，流傳至今」（陳子善，頁88）。梁先生的話沒錯，可是他忘了兩個事實：1. 字源上“Caesar”一字確實讀如“Kaiser”。2. 當人們普遍用「凱撒」來稱“Caesar”時，另用「西撒」反而會令人不知所指。梁先生自己不也是用「約翰王」（而不用「鍾恩王」或「蔣恩王」）來譯“King John”？

有些人名，梁先生是採意譯，不採音譯。例如《仲夏夜之夢》裡的 Quince, Bottom, Snug, Flute, Snout, Starveling 等人，便分別被他譯成木楔、線團、簡潔、笛子、壺嘴、瘦鬼。而 Cobweb, Moth, Pease-blossom, Mustard 等精靈，則譯成蜘蛛網、蛾子、豌豆花、芥子。這種意譯增加了喜劇效果。不過，當 Bottom 在劇中 (IV, i 末尾) 自嘲說 “Bottom’s dream...hath no bottom” 時，「線團」之人名和「無底」之含義連不上關係。

劇名不是人名時，梁先生當然是採意譯，例如《無事自擾》(*Much Ado about Nothing*)、《空愛一場》(*Love’s Labor’s Lost*)、《溫莎的風流婦人》(*The Merry Wives of Windsor*) 等，都譯得相當好。但是，以《惡有惡報》來譯 *Measure for Measure* 則不夠精確。“Measure”既指「措施、方法」，也指「尺度、量度」。在劇中，“measure for measure”確實影射：Angelo 採取「視淫為罪」之刑法，並處「犯淫者死」之刑度，最後都回報到自己身上。所以，該劇不只在說「惡有惡報」，還在說刑法與刑度都將回報

己身，所以我認為劇名應譯成《法度報法度》才好。¹³

梁先生把 *All's Well That Ends Well* 譯成《皆大歡喜》，也偏離了原意。阮坤將之譯為《結局好萬事好》，比較接近原意。本人則認為譯成《結尾好就都好》最合原意，也最合其俗語的口吻。有趣的是：方平用《皆大歡喜》來譯 *As You Like It*，而梁先生則將該劇譯成《如願》。梁先生的譯法顯然比較忠於原意，但如果譯成《如君之願》則更像四字四音節的原劇名。

二、詩或散文

劇本是对話的組合。莎劇的對話，有的是詩，有的是散文。理論上，譯詩為詩，譯散文為散文，才算忠於文體。但莎劇中的詩，絕大部分為「無韻詩」(blank verse)。¹⁴ 遇到無韻詩時，梁先生都把它譯成散文。他的解釋是：「這種詩體到了莎士比亞手裡已經不嚴格遵守其原有的規律了，往往於十音節之外再加上一兩個音節，而且每行讀起來並不全是自成起落，時常要好幾行連貫下去，所以莎士比亞使用的無韻詩實際已很接近散文。」這解釋沒錯，況且英文無韻詩的節奏確實「不易完全移植在另一種〔像中文的〕文字裡」（〈關於……〉，頁101）。¹⁵ 梁先生對「無韻詩」的不忠，是在無法兼顧形、音、義、境的情況下，不得不捨去「信於形、信於音」，而光講求「信於義、信於境」。

¹³ 方平將此劇名譯為《自作自受》，一樣偏離“Measure for Measure”的本意。

¹⁴ “Blank verse”有時被譯成「素體詩」。這種英文詩體，通常不限幾行，但每行通常為「抑揚格五音步」(iambic pentameter)共十音節，行尾不押韻。

¹⁵ 在其《新莎士比亞全集》的附錄中，方平有一篇文章談到「素詩體的移植」。他所說的「素詩體」就是梁先生所說的「無韻詩」。方平等的全集企圖用「音組」的辦法來譯出blank verse的節奏。從他的解說中，我們了解到：他們所謂的「音組」就是漢語中兩字或三字自然為伍的一組詞音（像「少小」、「離家」、「老大回」一句，是有兩個二字的音組，加上一個三字的音組）。他們認為漢語的散文句子中，如果能讓各式的音組做到「奇偶參差」、「長短錯落」等的地步，便會有好的節奏感。對他們而言，英詩的「五音步」便等同中文的「五音組」。其實，這種等同是錯誤的：英詩根據的是字音的輕重，不是字音的平仄聲調。勉強拘泥於「每行五音組」，也會徒增翻譯的困難。

莎劇裡的詩，包括了歌。無論是詩或是歌，其形式也有不少變化。莎翁有個習慣：喜歡在幕或景的結尾時，用個押韻的「對句」(couplet)，也喜歡在台詞裡插進一首歌（幾行而有韻）。有時他更會插入一首「十四行詩」(sonnet)。翻譯到這種詩或歌時，梁先生大致上都能注意其音韻結構，而譯出對等的詩行，至少都能呈現尾韻 (rhyme)。不過，有時也難免疏忽，或顯得力有未逮。例如，在《雅典的泰蒙》第五幕第一景接近結尾時，泰蒙說的“Graves only be men’s works and death their gain; / Sun, hide thy beams, Timon hath done his reign.” 梁先生把它翻成「只有墳墓是人的成績，死是人的收穫。/太陽，遮起你的光！泰蒙的日子已經結束。」原文裡“gain”與“reign”押韻，這裡的「收穫」與「結束」並不押韻。又例如，在《羅密歐與朱麗葉》第一幕第一景裡，羅想吻朱，兩人對話形成一首十四行詩，裡頭帶有「聖徒朝聖」的奇擬妙喻。¹⁶ 這首十四行詩的押韻結構是abab cdcd efef gg。但梁先生卻只譯出後六行的韻，而未譯出前八行的韻。

在Coriolanus一劇第二幕第三景，Coriolanus有段感嘆「求官受辱」的內心話，一共十二行，全用對句的方式說出。梁先生的翻譯，注意到了這種押韻結構，但最後四行是這樣：

Rather than fool it so,
與其我在這裡演無聊的把戲
Let the high office and the honor go
不如把這些高官顯職送給
To one that would do thus. I am half through,
愛玩這把戲的人。我已演了一半；
The one part suffer’d, the other will I do.
吃了一半苦，另一半只好硬著頭皮幹。

¹⁶ 該十四行起於 Romeo: “If I profane with my unworhiest hand” 而止於 Romeo: “Then move not, while my prayer’s effect I take”。對比梁譯《羅密歐與朱麗葉》，頁53-54。

這樣的譯文，勉強要「戲」與「給」押韻，又太拘泥於原文的「行中斷句」，唸起來反而沒有對句的感覺。¹⁷

在*Pericles*與*Henry V*兩劇中，莎翁用了最多的有韻詩體。在前一劇中，Gower在各幕前及尾聲部分，扮演Chorus的角色。¹⁸ 他的話在第五幕是交叉押韻 (abab, cdcd, efef, ...) 的五音步詩行，在其他部分則都是四或五音步的對句。在翻譯這些有韻詩時，梁先生都能跟著用交叉韻或對韻。不過，原文以八音節為準的四音步詩行以及以十音步為準的五音步詩行，在梁先生的翻譯下，有的一行少至六字，有的一行多至十六字。針對某些詩行，顯然梁先生只能忠於尾韻，而不能同時忠於節奏的長短。同樣的情形發生在《亨利五世》一劇中。在那劇本裡，每幕有Chorus來報幕，報幕時用的是一連串的無韻詩加上一個或兩個結尾的對句。該劇劇尾也有Chorus的尾聲，那尾聲其實是一首十四行詩。梁先生看出這種結構，也試圖把它的形與音譯出。但他照例把無韻詩翻成散文，而只留對句為詩。對句本應押韻，但第四幕裡的“...Yet sit and see./Minding true things by what their mock'ries be”卻譯成「但諸位請坐下來看戲，/戲是假的，事情卻是真的。」梁先生要我們勉強把「真的」的「的」唸成與「戲」押韻。而在第三幕裡，“And down goes all before them. Still be kind./And eche out our performance with your mind.”這個對句被譯成「一切都被轟倒了。務請多多原諒，/用你們的想像彌補我們表演不足的地方。」兩行各十音節的原文，變成了十三與十七字的兩行。如果梁先生要計較「長短」，他大可把兩行改成一律十三字的「一切都被轟倒了。但請多多原諒，/請用想像，彌補表演不足的地方。」

在譯詩或譯歌時，梁先生確實像翻譯散文一樣，比較不注意詩行的

¹⁷ 如果把那四行譯成「與其讓我在此無聊地演把戲，不如把這些高官顯職都放棄。但已經吃了一半苦，戲已演一半，另一半只好硬著頭皮繼續幹」，這樣便更有對句的效果。

¹⁸ Chorus在西洋古典戲劇中，本為合唱隊，但其「合唱」的內容往往有介紹、引述、評論、感嘆、嘉許等諸多報幕與尾聲的功能。

長短與節奏，而比較注意韻腳而已。不過，有些詩歌，他確實仍翻得很好。像《奧賽羅》裡女主角唱的〈柳樹歌〉或像《第十二夜》裡小丑唱的〈啊，我的情人〉，梁先生都譯得有韻有味。¹⁹ 只是，歌詞有字數、字意、句法、韻腳等多種限制，梁先生翻譯起來，有時也不盡理想。例如，在《如願》第二幕第五景，Amiens所唱的“Under the greenwood tree,/Who loves to lie with me,/And turn his merry note/Unto the sweet bird’s throat,” 梁先生將它譯成「高臥綠蔭林中，誰願和我作伴，變歡樂的歌聲，為嘹亮的鳥嘯」。在這譯文裡，注意到了每行六音節，卻無法把韻腳排成aabb（只似乎是abab），而且把“turn...unto...”誤認為“turn...into...”，所以把原意也稍為翻錯了。²⁰

在《威尼斯商人》第三幕第二景，有人唱著：“Tell me where is Fancy bred,/Or in the heart, or in the head?/How begot, how nourished?” 然後眾人回唱：“It is engend’red in the eyes,/With gazing fed, and Fancy dies/In the cradle where it lies.” 這六行梁先生把它譯成：「告訴我愛情生在何方，/是在心裡，是在頭上？/怎樣的生，怎樣的長？」和「愛情是誕生在眼睛裡，/靠了凝視才得長大的；/結果還是死在搖籃裡。」原來的歌詞每行七或八音節，譯文變成九或八音節，唱起來不知有無影響順暢。譯文保留aaa bbb的韻式，但句法、句意上有些出入。²¹

在《暴風雨》第一幕第二景，Ariel唱說：“Full fadom five thy father lies;/Of his bones are coral made;/Those are pearls that were his eyes:/Nothing of him that doth fade,/But doth suffer a sea-change/Into something rich and strange.” 梁先生譯成的歌詞是：「我的父親睡在五噶深處；/他的骨頭變了珊瑚；/他的眼睛成了珍珠；/他渾身沒有一點朽腐，/而是受了海水的

¹⁹ 見梁譯《奧賽羅》第四幕第三景，頁139-140，《第十二夜》第二幕第三景，頁55。

²⁰ 此四行若譯成「在這綠林樹底下，誰愛跟我躺或臥，歡樂歌聲來應酬，迎對鳥兒好歌喉」，或許更好更精確。

²¹ 或許這六行可譯成：「說吧，愛意生在何方：是在心裡，或在頭上？怎麼誕生，如何滋長？」和「愛意就是生在眼睛：銀給凝視，它便長成；在其搖籃，卻也斃命。」

沖洗，/成為富麗奇瑰的東西。」原文的韻式是ababcc，譯文的韻式變成aaaabb。原文第一行八音節，其餘每行七音節，譯文卻每行八到十字。原文“thy father”被譯成「我的父親」，可能是筆誤。但“sea-change”譯成「沖洗」，有點出入。²²

譯詩或譯歌，限制很多，想要在形、音、義、境各方面都既信且達而又恰切，是十分困難的。梁先生在翻譯莎劇的詩或歌時，顯然也會顧此失彼，而造成一些瑕疵，甚至錯誤。不過，總的來說，還是大多能夠忠於原文的詩歌形式、音韻結構、基本含義、與話語情境，大抵都算有信、能達，只是不夠恰切罷了。其實，莎劇的主體不在有韻的詩或歌，而在散文和幾近散文的無韻詩。當梁先生把莎翁的無韻詩和散文都譯成散文時，其靈活度增多了，至少不必再費盡心思去顧慮形與音，而似乎只需用力經營義與境即可。

三、歐化文、文言文

梁先生在談「歐化文」時，曾說那種白話文「句子長得可怕，裏面充了不少的『底』『地』『的』『地底』『地的』，讀起來莫明其妙」（《梁實秋論文學》，頁427）。梁先生既然反對歐化文，他自己當然會加以避免。綜觀他所譯的莎劇，裡頭的白話文確實較少有「可怕」或「莫明其妙」之處。許多譯文，像譯Shylock在法庭上的辯詞，或像譯Brutus與Antony在*Julius Caesar*裡的演說詞時，都譯得很生動、很精確。不過，偶爾在有些地方，梁先生自己似乎也逃不掉歐化文的魔咒。例如，在《暴風雨》第一幕第二景，Prospero對女兒說的“I, thus neglecting...A confidence sans bound”一段話，梁先生的譯文是：

²² 我會建議把這首歌譯成：「你爹躺在五疇深處，他的骨頭變珊瑚，他的眼睛變珍珠：他渾身並沒朽腐，只遭受海的變易，成為富麗又新奇。」

我，這樣的疏忽了世俗的事務，完全過著隱士的生活，為休養心靈而研求一門學問，這學問若不是需要隱逸的園境實在是比一切讚美還更有價值，--卻喚醒了我的奸詐的兄弟的惡性；我的信賴，像是賢良的父母，卻在他身上生出了和我的信賴一般大的奸詐；我的信賴是無限的，是沒界線的信任。（頁21）

這句譯文不也像長得可怕的歐化文嗎？

另外，像「她的熱情完全是由純潔的愛之最精妙的部分所組成的」這種譯文，不是也有太多歐化文的「的」嗎？²³ 又例如，在《李爾王》第二幕第四景，李爾對兩女兒說：“O! reason not the need; our basest beggars/are in the poorest thing superfluous:/Allow not nature more than nature needs,/Man’s life is cheap as beast’s.” 這段話，梁先生把它譯成：「啊！別追問需要；最低賤的乞丐之最破爛的東西，也有幾件是多餘的：如其你不准人在需要之外再多享受一點，人的生命是和畜類的一般賤了」（頁85）。這裡頭，「最低賤的乞丐之最破爛的東西」大可改成「最低賤的乞丐，他的東西就算最破爛」，而「畜類的」大可改成「畜牲」。

「歐化文」或許信（於原文），卻可能無法順（口）、無法達（意）。同樣的，「文言文」讀起來或許順，聽起來卻也可能無法達。前面說過，梁先生主張把莎劇譯成「能讀」就好，而不一定要「能演」。有這種主張，再加上他那一代人的文言素養，雖然有白話文運動在催促，他還是很難把劇本中的台詞全都譯成平順易懂的俗話。因此，梁先生在譯莎劇時，雖然把無韻詩也變成散文，可是他的散文並非完全屬於白話，偶爾我們就會讀到一些文言，而那些文言若由舞台上的人物說出，聽眾是不易聽懂的。例如，當哈姆雷特說「要忍受這強暴的命運的矢石」時，聽眾聽得出「矢石」是“slings and arrows”嗎？當你聽到

²³ 見梁譯《安東尼與克利歐佩特拉》，第一幕第二景，頁25。

「山積的錯誤」時，你曉得Coriolanus在說“mountainous errors”嗎？或當你聽到「除愚黯之外」時，你曉得Clown在說“but ignorance”嗎？²⁴又例如，當Philo說安東尼的心變成了一組風箱加風扇“To cool a gipsy’s lust”時，那英文如果譯成「作扇涼一個埃及婆娘的慾火之用」，那句法也太過文言又歐化了。若要好懂一點，大可把它譯成比較接近白話的「來替某埃及婆娘，把慾火給扇涼。」²⁵

四、修辭伎倆

莎劇以賣弄文字出名。莎翁在劇本裡用了不少文學的招數，那些招數的效果，經過翻譯之後，不見得能同樣的呈現，在很多場合要靠幸運或巧思，才能找到恰切的譯語，否則只好忽略那招數或頂多以注釋處理。例如，莎翁常讓滑稽的白丁講話時企圖學大人物用有學問的、拉丁化的「大字」，結果卻用錯了字，造成可笑的“malapropism”（錯用濫植文字）。像《仲夏夜之夢》裡的Bottom、《威尼斯商人》裡的Old Gobbo、以及*Measure for Measure*裡的Elbow，都說過這種話。梁先生在譯這種話時，有時用加註處理，有時則乾脆忽略過。像Elbow相繼把“malefactors,” “profession”和“protest”等字說成“benefactors,” “profanation”和“detest”，梁先生分別譯之為「好人」、「褻瀆神明」和「發恨」（頁39-40），而在注釋中，僅說出後兩字的誤用情形，卻沒說出前一字的誤用。

其實，翻譯到這種malapropism時，以「照字面譯，然後加註說明」的方式處理，僅能供劇本讀者參考，無法讓戲院裡的聽眾領略其可笑。碰malapropism，最好還是要挖空心思，找個譯語中雷同的東西來翻譯才好。例如，當Bottom把“to the same effect”誤說成“to the same defect”

²⁴ 見梁譯《哈姆雷特》第三章第一景，頁93；《考利歐雷諾斯》第二章第三景，頁83；《第十二夜》第四幕第二景，頁129。

²⁵ 見梁譯《安東尼與克利歐佩特拉》，第一幕第一景，頁13。

時，梁先生把它照原意譯成「大意如此的說」（頁77），而不加註。其實，如果譯之為「如此言簡意缺的說」，便可譯出Bottom愛用成語（「言簡意賅」）卻誤用成語所造成的可笑。

雙關語 (pun) 更是莎劇中常見的伎倆。梁先生說：「在翻譯的時候，雙關語非常令人為難，幾乎是無法翻譯，如果完全置之不理又覺得對原文不忠，無可奈何只得加上一個註解，以為交代」（〈關於……〉，頁104）。這話沒錯。在譯莎劇時，若遇到雙關語，梁先生確實常無可奈何地用加註的方法來處理。但上面說過，加註只供閱讀，無法用於聽戲。所以遇到雙關語時，還是要竭智盡力找對等語才好。有時，幸運地，對等語馬上可以找到。像在《奧賽羅》第三幕第三景，Desdemona說她一直在跟一位“suitor”談話，這時如果把“suitor”譯成「求情的人」（梁先生的確如此譯），便可像原文一樣曖昧，既指「求解案情的人」，也指「求給愛情的人。」不過，幸運的對等語，通常很難找到。在《冬天的故事》第一幕第二景，Leontes勸兒子要“neat”，但說完“neat”馬上想到那個字既指「整潔」也指「有角的牛」（在英語世界裡，說某人頭上長角，就是說他當烏龜戴綠帽的意思），因此，他馬上補說：“not neat, but cleanly”。梁先生譯到這裡，把“neat”譯成「頭角崢嶸」，然後加註說明。其實，如果進一步思索，或許可以想到：「有稜有角」會比「頭角崢嶸」更能兼指「整潔」與「有角的牛」。

沒有找到恰切的對等雙關語，有時不只失去曖昧的意涵而已，更會失去話語的趣味。莎翁也是以「黃」出名的。他讓劇中人開黃腔，不知增添了多少觀眾的興致。像在《羅密歐與朱麗葉》裡，奶媽的黃腔是很好玩的。在第三幕第三景中，Nurse得知Romeo因Mercutio和Tybalt之死而哀傷時，她便說：“O, he is even in my mistress' case, / Just in her case.”這句英文，梁先生的翻譯是：「啊！他和我家的小姐情形一樣，和她完全一樣。」這樣的譯文一點也不黃，如果翻成「噢！他這就在我家小姐的情形裡，就在她的情形裡」，或許就有「性」趣（「情形裡」影射

「有情的胴體裡」)。接著，她對羅密歐說：“Stand up, stand up. Stand, and you be a man./For Juliet’s sake, for her sake, rise and stand./Why should you fall into so deep an O?” 這些話，梁先生譯成：「起來，起來；挺起來，如果你是個男子漢：為了朱麗葉，為了她，挺立起來；你為什麼如此傷心？」。這譯文可以感到有點黃，但如果改譯成：「挺起來，挺起來。挺住吧，如果你是男子漢。為了朱麗葉，為了她，立起來挺住吧。你為何要掉入那麼深的噢呢？」這樣的改譯，應該更能充分地帶出“stand”、“rise”與“fall into so deep an O”的本意與性意。²⁶

莎劇裡常有典故。遇到典故，如果只照字面翻譯，往往無法充分表達意涵。例如，在*Titus Andronicus* 第二幕第一景，Demetrius說：

“Though Bassianus be the emperor’s brother,/Better than he have worn Vulcan’s badge.” 這句話，梁先生把它譯成：「雖然巴西愛諾斯是皇帝的弟弟，比他更高貴的人也曾戴過烏爾堪的標幟。」梁先生還加註說明：烏爾堪之妻 (Venus) 與人通，故Vulcan’s badge 就是cuckold’s horn (烏龜所戴的綠帽)。這注釋確實可幫助讀者瞭解，但劇場裡的觀眾聽到「戴過烏爾堪的標幟」時，能瞭解嗎？其實，如果譯成「像烏爾堪一樣，當過烏龜，戴過綠帽」，就連注釋也不必了，一聽便懂。

莎劇裡的用字，往往多義。在翻譯時，也往往只能「姑且擇一義以譯之」。像《馴悍婦》第二幕第一景裡，女主角諷刺說：“Asses are made to bear, and so are you.” 男主角鬥嘴說：“Women are made to bear, and so are you.” 梁先生把這兩句話分別譯成「驢是給人騎的，你也是」和「女人是為人騎的，你也是」。其實，這裡的“bear”有「背負」、「忍受」、「生後代」等含義。翻譯時，有哪一個中文字能同時表達這

²⁶ 梁譯（頁123）把這段話指為Friar Lawrence之言。其實，應為Nurse之言才對。“Fall into so deep an O”之“O”既指痛的喊叫(=woe)，也指樂的喊叫(=orgasm)。依字形，它代表女性(ovum或womb)，相對於“I”（代表男性的penis）。在此劇中，“O!”(Oh!)和“Ay!”(Ai!)都是「表面『痛』其實『快』」的痛快之聲。

麼多含義呢？在那場合，間接地用「騎」來翻“bear”已經很好了。但如果譯為「驢子生來就要背，你也是」和「女人生來就要背，你也是」，說不定更好。因為「背」（音近bear）有背重擔、背丈夫、背小孩等指涉。

多義的文字，在特定場合，可能有特殊效用。例如，在《哈姆雷特》第一幕第二景裡，當國王Claudius稱呼王子為“my cousin Hamlet, and my son”時，王子便旁白說：“A little more than *kin*, and less than *kind*.” 梁先生把這旁白譯成：「比姪子是親些，可是還算不得兒子。」這譯法不能說錯，但已經窄化了“kin”和“kind”兩字的意涵。若譯成「不只是同族，卻不夠同種」，便保留了原文的諷刺效果：表示他倆不只是親族關係（王子既是姪子也是兒子），卻是不一樣的人（國王奸險淫亂，王子忠厚純情）。

莎劇中不只詩句有韻，散文有時也故意用韻來加強效果。像在*All's Well That Ends Well*第三幕第二景裡，伯爵夫人讀到兒子Bertram的信，信中兒子說：“I have *wedded* her, not *bedded* her, and sworn to make the ‘not’ eternal.” 這句話，梁先生的翻譯是：「我已娶她為妻，但未與她共枕；發誓永不與她同房。」這樣翻，可算「信」與「達」了，但還不夠「恰」。如果譯成「我跟她上了堂，還沒上了床，我發誓要這個『還沒』永永遠遠」，便恰如wedded/bedded一樣，韻味十足。

莎翁不僅善用尾韻，也喜用頭韻 (alliteration)。最有意義的頭韻就是《馬克白》一開頭，妖婆們所說的“Fair is foul, and foul is fair.” 這句話裡的fair與foul押頭韻（同樣以“f”音起頭）。梁先生把這句話譯成「清白即是黑暗，黑暗即是清白」。這譯法不能算錯。不過，當時妖婆是在「說陰不陰，說晴不晴」的曖昧天候中說出那句話的。原本那句話直接指天氣之不定，但那句話也為整個劇本定了調：影射人與事都是同樣fair and foul，同樣黑白不清、是非不明。既然如此，我認為應該譯成「好即壞，而壞即好」。這樣翻，才能像原文一樣，讓形（七字一

行)、音(「好」與「壞」兩字同樣以h音押頭韻)、義(天氣、人、以及事物皆好壞難辨)、以及境(說話的情境以及整個劇本的情境)都恰切地影射到。

戲劇的對白是人講的，人講話有其語氣。莎劇的對白往往因為鮮明的語氣而生動，而梁先生也常能把語氣譯得很逼真。不過，也有一些場合，譯文的語氣不如原文生動。例如，在*Richard II*第二幕第三景，Bolingbroke來拜見Duke of York時，他一說“My gracious uncle—”(我仁慈的叔父)，約克公爵立刻打斷他的話說：“Tut, tut! Grace me no grace, nor uncle me no uncle.”這個表示「不屑」的話，梁先生的翻譯是：「噓，噓！不必對我說什麼仁慈，也不必對我說什麼叔父。」其實，要是譯成「嘖，嘖！不要對我說仁慈的，也不要對我說叔說父的」，那樣才會像原文的句法，而把不屑的語氣說得夠重夠逼真。

莎劇中有許多君王。漢語的君王自稱「朕」，英語的君王則自稱“we”。這點梁先生一定知道。但不知何因，在翻譯莎劇時，梁先生卻都不把那種“we”翻成「朕」。例如，在《亨利四世》下篇第五幕第五景裡，新登基的亨利五世命令Falstaff “not to come near *our* person by ten mile”（「不要接近朕本人十哩之內」），而答應說：“as we hear you do reform yourselves... *we* will... give you advancement”（「當朕聽到你們改過自新時，朕就會擢升你們」）。實際上，這裡的“we”和“our”，梁先生都只譯成「我」，而不譯成「朕」。

英文會把抽象名詞擬人化，中文則不會。像在《哈姆雷特》第三幕第二景，王子告訴演員們演戲貴在自然：“to hold as ’twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.”（「要宛如拿鏡子照萬物：要顯示優點之容貌，缺憾之影像，以及時代本身之形形色色」）。原文中，“virtue”和“scorn”都被比成女性而用“her”來指稱，“the very age”（=“body of the time”）則比成男性而用“his”來指稱。梁先生把

這段話譯成：「好像把一面鏡子舉起來映照人性：使得美德顯示她的本相，醜態露出她的原形，時代的形形色色一齊呈現在我們眼前。」他忠實地把“her”譯出為「她的」，反而令人不解。如果譯成「其」，便會更清楚。

五、其他細節

英文常用代名詞，中文則常常必須避用代名詞才能通順達意。像在《亨利四世》上篇第一幕第三景，Hotspur說：“Send danger from the east unto the west,/So honor cross it from the north to south,/And let them grapple.”這裡的“it”指“danger”而“them”指“danger”和“honor”。梁先生把這段話譯成：「儘管從東到西全是危險，只消榮譽從北到南穿過它，就讓它們鬥爭罷。」這種直譯「它」與「它們」的譯法，讓語意反而不通順不清楚。如果翻成「把危險從東送到西，好讓榮譽從北到南來穿過，而讓兩者相搏鬥」，這樣不就更「達」嗎？

梁先生說過，莎劇裡的英文是近代英文，而非現代英文。因此，莎劇中的字，其意涵往往跟今日不同。譯者「如果冒失的按照現代英文的字面上的普通意義去譯，很可能發生很大的偏失」（〈關於……〉，頁104）。關於這一點，梁先生真的知之甚詳，因此他很少犯這方面的錯。倒是有些尋常的詞語，不知何因，他卻疏忽而譯錯了。像把“or sink, or swim”（或沉或浮）譯成「除非他會游泳」；把“make a heaven of hell”（把地獄變天堂）譯成「把天堂變成地獄」；把“abides and flies”（既留且走）譯成「既沒有分也沒有離」；把“he speaks holiday”（能說假日的俏皮話）譯成「他談吐不俗」；也把“lead thou first”（你走在前吧）譯成「你就先走罷」。²⁷另外，有時他也會弄錯句法而譯錯含義，像在《雅典的泰蒙》第五幕第一景，Timon說他已經為自己在海邊沙灘

²⁷ 見梁譯《亨利四世》上篇 (I, iii)，頁40；《仲夏夜夢》(II, i)，頁57；《安東尼與克利歐佩特拉》(I, iii)，頁32；《溫莎的風流婦人》(III, ii)，頁88；《錯中錯》(V, i)，頁111。

上建了永恆的住處，因而形容自己為“Who once a day with his embossed froth/The turbulent surge shall cover”（每日一次，用他浮雕出的〔言語〕泡沫，來蓋過那洶湧的波濤）。這句話卻被梁先生譯成「洶湧的波浪每天帶著層層的泡沫把他遮蓋一次」（頁140-141）。Timon想以墓誌銘來「留言千古，頑抗潮流」的豪氣，在這譯文中被翻掉了。

確實，連荷馬有時也會打盹弄錯。在檢視梁譯的莎劇時，有時我們真的會發現明顯的疏忽。像把“your liver”譯成「我的肝」，把“you are pictures out o’ doors”譯成「你是街巷的粉頭」（而非「你們是街巷的粉頭」），把“thy father”譯成「我的父親」，把“bed-presser”譯成「好睡覺的人」（而非「壓床的傢伙」）等。²⁸不過，我們經常看到的還是謹慎而有技巧的翻譯。例如，在*Antony and Cleopatra*第一幕第三景，梁先生把埃及女王所說的“a Roman thought struck him”譯成「〔他〕忽然間動了一個羅馬人的嚴肅的念頭」（頁21）。這裡，就因補進「嚴肅的」三個字，才能使句意更明白。另外，女王說的“I would I had thy inches, thou shouldst know/There were a heart in Egypt,”梁先生並不直譯為「我願我有你的呎吋，你就會知道有顆心在埃及」，而是更清楚更精確地譯成「我願我有你那樣的高大的體格，你就會曉得埃及女王不是好欺侮的了。」

六、結語

以上我們用了不少實例來說明：梁先生所譯的莎劇，是想要信、達、恰兼具，但在「只為閱讀，不為演出」的觀念之下，在詩歌與散文的文體轉換之間，在莎翁展現文學技巧之中，在英文與中文的語言差異與文化差異裡頭，在形、音、義、境四大層面的斟酌之上，梁先生跟任何翻譯大師一樣，雖然譯法採取中庸之道而帶有權變，卻難免有顧

²⁸ 見梁譯《如願》(III, i)，頁84；《奧賽羅》(II, i)，頁48；《暴風雨》(I, ii)，頁33；《亨利四世》上篇(II, iv)，頁75。

此失彼、偶見失漏之處。整體而言，我認為他常「因信而稍為不達」，也常「信達有餘而恰巧不足」。但他翻譯的量那麼大，我們好意思苛責嗎？他自己說過：「翻譯的事很難做到盡善盡美，只求少出大錯，便已是初步的滿足」（〈關於……〉，頁108）。關於莎翁，梁先生曾告訴讀者說：「他的一生是平凡的，不應成為偶像。」²⁹ 在這裡，我們也可以說：「梁公是平凡的，不應成為偶像。」但在破除偶像之後，你能看不到他所譯的莎劇也有不平凡之處嗎？

²⁹ 見其所著《永恆的劇場--莎士比亞》，頁21。

參考文獻

- 方平（2000）。談素詩體的移植。新莎士比亞全集，第十二卷（頁457-476）。臺北：貓頭鷹出版社。
- 吳奚真（1998）。悼念實秋先生。載於劉炎生（編），雅舍閑翁（頁42-59）。上海：東方出版社。
- 陳子善（編）（1989）。梁實秋文學回憶錄。長沙：岳麓書社。
- 梁實秋（譯）（1971-1977）。莎士比亞全集（40冊）。臺北：遠東圖書公司。
- 梁實秋（1977）。關於莎士比亞的翻譯。翻譯的藝術（頁93-110）。臺北：晨鐘出版社。
- 梁實秋（1981）。梁實秋論文學。臺北：時報文化出版事業有限公司。
- 梁實秋（1981）。論魯迅先生的「硬譯」。梁實秋論文學（頁285-288）。臺北：時報文化出版事業有限公司。
- 梁實秋（1981）。歐化文。梁實秋論文學（頁427-429）。臺北：時報文化出版事業有限公司。
- 梁實秋（1983）。永恆的劇場--莎士比亞。臺北：時報文化出版事業有限公司。
- 梁實秋（2004）。梁實秋雜文集。北京：中國社會出版社。
- 董崇選（2002）。梁公中譯莎劇的貢獻。「梁實秋先生百年誕辰」學術研討會論文。臺北：臺灣師範大學。
- 董崇選（2010）。再論翻譯的三要。Intergrams, 10.2-11.1. 取自<http://benz.nchu.edu.tw/%7Eintergrams/intergrams/102-111/102-111-tung.pdf>
- 黎照編（1997）。魯迅梁實秋論戰實錄。北京：華齡出版社。
- 劉天華、維辛編（2001）。梁實秋讀書札記。北京：中國廣播電視出版社。
- 嚴曉江（2008）。梁實秋中庸翻譯觀研究。上海：譯文出版社。

Tung, C. -H. (2011). The 'strange eruption' in *Hamlet*: Shakespeare's psychoanalytic vision. Rpt. in *The Visionary Shakespeare*. (pp. 119-152). Taipei: Showwe Information Co.

