

# 不可儿戏

英 王尔德著

香港 余光中译

中国友谊出版 1986·北京



不可儿戏

英国 王尔德 著  
香港 余光中 译

中国友谊出版公司出版

新华书店北京发行所发行

百花印刷厂印刷

787×1092 $\frac{1}{32}$ ·3 $\frac{3}{8}$ ·69,000

1986年9月第1版

1987年3月第1次印刷

社目：156增—255 书号：10309·152 定价：0.90元

# 一 交绊到逻辑外

## 谈王尔德的《不可儿戏》

### —

“好心的美国人死后，都去了巴黎”，王尔德在小说里这么说过。在他的剧本里，杰克要解决他虚构的弟弟任真，也非常方便地伪称他因为中风死在巴黎；后来改了主意，又把死因说成重伤风，而非中风。可是最后真正死于巴黎的，却是王尔德自己，死因是脑膜炎，死前隐名埋姓，景况萧条。

纪德追忆他做文艺青年的时候，曾听王尔德大言自剖道：“你想知道我一生的这出大戏吗？那就是，我过日子是凭天才，而写文章只是凭本事。”王尔德当时没有想到，他利用天才自编自导的一生，在最得意的高潮会突然失去控制，不到三个月便身败名裂，幽禁囹圄，不到六年便潦倒以终。《不可儿戏》(*The Importance of Being Earnest*)里的狡黠少女西西丽对家庭教师劳小姐说：“我不喜欢小说好下场，看了令我太颓丧了。”劳小姐说：“好人好下场，坏人坏下场，这就是小说的意义。”西西丽说：“就算是吧。不过似乎太不公平了。”在今日的伦敦，王尔德这种人大概已不能算“坏人”了。吾友陈之藩就慨乎言之：“没有一个天才不是同性恋！”这句话本身就有几分王尔德的味道。坏人坏

一夕有惊无险，《不可儿戏》的首演轰动伦敦，从观众到报纸，一片好评。以往对他的剧本毁誉不齐的剧评家，这次也在满意的笑声中一致赞扬。《纽约时报》的评论家费甫（Hamilton Fyfe）说道：“可以说王尔德终于一展绝招，把他的敌人全踩在脚底了……这剧本局格小巧，全无目的，就象一只纸做的汽球，可是却滑稽得不同凡响，大家都认定它会无限期地一直演下去。”

这是二月中旬的事。那年一月，王尔德已经因为《理想丈夫》的上演大出风头，连小说家威尔斯也为文称美。等到《不可儿戏》也推出后，王尔德便有两出戏同时在伦敦上演，而且都很叫座。这种风光，有哪位剧作家不引以自豪？王尔德也真是飘飘然了。可是三个月后，他官司败诉，告人不成，反被人告，法院判他同性恋罪有应得，入狱苦役两年。

### 三

从谢里丹的《造谣学校》到王尔德和萧伯纳在十九世纪最后几年才出版的喜剧，散文喜剧在英国的文坛沉寂了不止一个世纪。十九世纪的英国文坛，无论诗、散文、小说，都有骄人的成就，唯独在戏剧一方面欲振乏力。大诗人如华兹华斯、柯尔律治、拜伦、雪莱、济慈、丁尼生、白朗宁、安诺德、史云朋，或拟希腊古典，或步莎髯后尘，没有一个没写过诗剧。但是说来奇怪，这些“书斋剧”尽管雄词丽句砌成了七宝楼台，但是念起来却感到沉闷，而演起来呢也显得别扭，没有一出能久立于戏码。大概天降文才，除

了莎士比亚一流的少数例外，罕见一枝妙笔能兼诗才与剧才之长。王尔德就是一个例子。他才思闪电，妙想奔泉，一片锦心无论付予巧腕或是宣之绣口，莫不天衣无缝，令人惊叹。他雄心勃勃，一身而兼诗人、小说家、戏剧家之名，但是依文学史的定评，他的传后杰作在戏剧和小说，至于他的诗，则除《里丁监狱之歌》外，多半追随浪漫派与前拉菲尔派的余风，只能算是二流。他的小说《道林·格雷的肖像》设想之奇可比爱伦坡，不幸只此一部，乃似钱钟书的《围城》，独一无二得可贵又可惜。

余下来的镇舱之宝，就是他的五部戏剧了\*。这五部作品依次是《莎乐美》、《温德米尔夫人的扇子》、《无足轻重的女人》、《理想丈夫》、《不可儿戏》；其中只有《莎乐美》是悲剧，余皆喜剧。《莎乐美》是用法文写成。后来由作者的那位男友德格拉斯译成英文。在中国，名气最响的一部是《温德米尔夫人的扇子》，那是因为早在一九二五年，洪深就把它改译并导演，而且换了一个中国味的剧名：《少奶奶的扇子》。洪深在《中国新文学大系》剧剧集的导言里，自述《少奶奶的扇子》演出后，颇得好评，只有田汉去信指摘。但是仅在四年之前（一九二一年），英国另一现代戏剧大师萧伯纳的社会问题剧《华伦夫人之职业》，由汪仲贤译述并促成上演，却一败涂地，“演未及半，已有几个看客在台下纷扰起来，甚至有些要想退票还钱！”究其原因，是萧剧在中国首演，距五四运动只有两年，一切条件均未成熟，加以萧大

\* 王尔德早期还有两个剧本，《维娜》和《巴杜瓦的伯爵夫人》，都写得很糟，与《不可儿戏》判若两人之作。我这篇文章本可附加几十条注，打扮成“学术论文”。却怕王尔德笑我小题大作，反话正解，就算了。

胡子笔下的人物个个雄辩滔滔，议论冗长，“区区六个人，在台上平平淡淡说四个钟头的话”。而到了《少奶奶的扇子》，话剧运动已稍开展，各方面的条件都有进步，况且王尔德的作品结构单纯，情节紧凑，正是宋春舫所谓的“善构剧”（the well-made play），宜于雅俗共赏。

王尔德和萧伯纳是重振英国剧场、尤其是散文喜剧的一对功臣。我们觉得萧伯纳比较“现代”，不但因为他的戏剧较重社会批评与思想探索，也因为他的寿命长出王尔德一倍有余，多经历了两次大战。其实王尔德虽然掌了唯美运动的铃兰花旗，他的喜剧里也不是毫无社会讽刺，而比起老萧来，也只大两岁而已。最令人瞩目的，是两人都为爱尔兰人，且都生在都柏林。其实英国的喜剧作家多为爱尔兰人，尤其是都柏林人，即或不生在该城，往往也在该城读书。十八世纪的康格里夫、法克尔、哥德斯密，和稍晚的谢里丹，莫不如此。如果不限于喜剧，则王尔德以后的剧作家，还包括辛·欧凯西、叶慈、贝凯特。

爱尔兰人以机敏善言见称，英国的讽刺大家斯威夫特生在都柏林，不为无因。批评家傅瑞泽（G. S. Fraser）就说：“大致说来，爱尔兰人对于辞令之为社交艺术颇具本能，所以言谈活泼，俏皮，流畅，又善于修辞；凡此皆为英国人所不及。”一般说来，英国人比较古板，甚或近于鲁钝（stolid），而尤以维多利亚时代的上流社会为然。李耳（Edward Lear）、卡罗尔（Lewis Carroll）、吉尔伯特（W. S. Gilbert）等怪才的谐诗，所以出现在十九世纪的后叶，也是对当时道学气氛的一个反动。然则由一个爱尔兰的才子去伦敦的风雅场中奇装异服，诡辩怪论，警世骇俗

一番，也可说是应运而生。只是不幸这才子得意忘形，得寸进尺，超过了英国社会能接受的分寸，骇俗变成了败俗，连累唯美运动也功败垂成。

不过这位落拓才子的几部喜剧，却承先启后，开辟了现代戏剧的天地。在“讽世喜剧”(comedy of manners)的传统上，他继承了康格里夫和谢里丹，并且启导了毛姆和考尔德(Noel Coward)等无数后人。可惜学他的人都罕能企及他在构思遣词、怪问妙答上那种举重若轻的功力。

#### 四

中文读者里面，不少人知道王尔德是《少奶奶的扇子》的作者，也有人看过他的《道林·格雷的肖像》。可是他死后八十多年，论者几乎一致推崇《不可儿戏》为他的代表杰作，或称之为无瑕的喜剧，或誉之为无陷的笑剧(farce)。这部戏的情节和骨架，和十九世纪许多笑剧相近。溯其渊源，则同胞兄弟小时分散到快要结婚时又重逢的故事，早在泰伦斯和普劳图斯的罗马喜剧里已经有了。这种情节，莎士比亚在《错中错》和《第十二夜》里也利用过。至于一位男子为了追求情人而假冒别人，因而闹出笑话，就在英国也举得出法克尔的《好速计》、哥德斯密的《屈身求爱》和谢里丹的《情敌》等前例。

至于剧情的处理，则是采用所谓“善构剧”的方法，务求结构单纯而多重复，发展紧凑，高潮迭起，危机四伏，误会丛生，而如果人物的变化或情节的演进不够机动，就乞援于再三的巧合，总之一气呵成，必使观众应接不暇，

直到剧终才群疑尽释，百结齐解。这些原是剧场的老套，如果作家技尽于此，就难掩机械化浮滥浅俗的毛病。例如在《不可儿戏》之中，两位俏黠感人的少女怎么会同时立意一定要嫁给名叫任真的少年；劳小姐怎么会粗心得误置婴孩和手稿；失婴怎么偏会给一位善心的富翁拣到；而最后，失散多年的兄弟怎么偏就会在两不知情之下成为好友；凡此种种，当然都经不起理性的分析。

这种巧合如果让小说的读者边读边想，也许难以过关；但是对于台下集体的观众，只要能够串联情节，带动对话，根本无暇细究，反而觉得误打误撞，绝处逢生，热闹得十分有趣。千百人坐在戏院的阴影里，凝神观照灯光如幻的剧台，最容易如柯尔律治所说“刹那之间欣然排除难以置信的心理”。剧中少女关多琳说得最好：“我对这件事疑问可多了，不过我有意把它扫开。目前不是卖弄德国怀疑论的时候。”千百人坐在台下，期待的心情互相感染，什么奇迹都愿意相信。在《不可儿戏》首演前夕，王尔德接受洛思的访问，以下是访问记的一段：

问：你认为批评家会懂大作吗？

答：但愿他们不会。

问：这是什么样的戏呢？

答：这出戏琐碎得十分精致，象一个空想的水泡那样娇嫩，也有它自己的一套道理。

问：一套道理？

答：那就是，我们处理生活的一切琐事应该认真，而处理生活的一切正事，应该带着诚恳而仔细的琐碎作风……  
第一幕很巧，第二幕很美，第三幕呢妙不可耐。



说穿了，这剧本根本没有什么主题或什么哲学，也不存心要反映什么社会现象。为了语妙天下，语惊台下，他不惜扭曲常理，颠倒价值，至少在短短三小时内，把观众从常理和定规的统治下解脱出来，让他们在空中飘游一晚。巧合吗？那原是艺术的特权呀。王尔德原就认定：不是艺术模仿人生，而是人生模仿艺术。剧中人物原就半真半幻，尤其是那些女人，在阳光之下绝不可能那么反话胡说，而又胡说得那么美妙，令人惊喜。才发现每一次惊是虚惊，喜是真喜。观众明知其假，却正在兴头上，宁信其真。

有一次，一贵妇观赏英国风景大师透纳的作品，提出异议，说他画中的落日她从未见过。透纳答道：难道我们不愿意落日象那样吗？李贺说过：“笔补造化天无工”。王尔德和透纳，也是这个意思。

## 五

王尔德的喜剧当然也不纯然无中生有，以幻作真。笔补造化，至少还有个造化在那里，待人去补。一般人惑于唯美之名，乃幻觉王尔德的象牙塔与社会绝缘。其实剧场反映社会，至少是表现人性，最为真切。否则不可能叫几百人坐在台下听几个人在台上说几小时的空话。凡人莫不对自己最感兴趣，也最了解。如果台上表现的人性，诸如自私、虚伪、虚荣等，能与台下人的经验相证相通，自然就能使他心动。

王尔德在剧场里也反映社会，至少反映当日的上流社会。但是他无意写社会问题，更无意做写实主义作家。他

天生爱讽刺人世，又特具绣口与妙笔，无论什么冷嘲热讽，都要说得干净利落，天衣无缝，令人不能忘记。也就是说，要做得漂亮，要美。所以他不会成为尖酸刻毒的讽刺家或咬牙切齿的宣传家。他的嘲弄和取笑是多向的，几乎可以说是不分青红皂白，只要有机会讥弹调侃，绝对不甘放过。他的机锋象一只又快又准的保龄球，飞滚过处，九只木瓶无一幸免。剧中人物有男有女，有老有少，有主有仆，有拘谨有轻狂，王尔德乘机随缘，借了他们不同的身分和口吻，不但彼此戏谑，互相捉弄，而且天下之大，从抽象的观念到具体的人物和地区，只要语锋所及，无不轻拢慢捻，抹了又挑，真是一弦未息他弦又响，令读者应接不暇，要是观众呢，就更忙了。

情人和夫妻，亲戚和兄弟，医生和病人，男人和女子，上流社会和下层阶级，聪明人和笨蛋，老小姐和闲牧师，德文课和法国歌，乡下之近和澳洲之远，现代的教育，文学和文化，王尔德全部不肯放过。他并不刻意要攻击哪一阶层、哪一国度，或哪一类人。他只是为戏谑而戏谑，正如为艺术而艺术一样，所以笑罢恩爱夫妻又回转头去笑离婚的人和外遇的人。如果说他一再调侃法国的放荡和德国的古板，则对于英国本身他也并不客气。这种反方向换角度的左嘲右弄，当然不能建立起什么哲学体系或政治立场，可是比起单向单元的讽刺来，往往可免于偏见和教条，有时似乎还健康一些。王尔德取笑的对象不一而足；如果一定要指明，那也只是虚伪、矛盾、自私等人性的基本弱点，不是特定的阶级或政党。他取笑这些弱点，往往只是摇舌掀唇之间见机而作，点到即止，从不血肉横飞。

口没遮拦的巴夫人，几乎每次出口都伤人。凡她过处，丈夫、女友、晚辈、将军、女仆、言情小说、法国文化，甚至无辜的陌生人（杰克的房客布夫人），全要遭殃。可是不用担心，她只是童话里的妖怪，并不会真到街头来吃人。而实际上，她虽然口头不饶人，却也并未害人。适得其反，在王尔德的笔下，她自己也原形毕露，让我们看出她欺瞒丈夫、压制女儿，在谈判女儿和外甥的婚事上，显得霸道而又贪婪。她这么自暴其短而不自知，使我们别有会心而笑得开心，也就不觉得她有多可怕。其实谁家的姨妈能把强词夺理随口就说成绝妙好词呢？她对孤儿杰克说：

失去了父亲或母亲，华先生，还可以说是不幸；双亲都失去了，就未免太大意了。

这当然是强词夺理，因为双亲都失去，原应加倍感到不幸，岂料虚招实接，沉重的不幸忽然变成了轻飘飘的大意——虚惊一场，观众才发现自己受了骗，怎会不笑？“失去”一语双关，既意“死去”，又意“遗失”，急转直下的蒙太奇手法，把两种意思叠接在一起。使观众发笑的原因颇多，其一便是如上所述，用一句理不直而气反壮的妙语，把惊疑未定的观众一交绊跌到逻辑的界外。在另一个场合，这位评古论今的巴夫人又说：

什么样的辩论我都不喜欢。辩来辩去，总令我觉得很俗气，又往往觉得有道理。

这句话的妙处，也是势如破竹的推理忽然在半途变卦，又把我们捉弄了。这种空中转向的逻辑，完全打破了抛物线的常规，每令我们接一个空，正是读王尔德剧本常有的惊喜。

本剧的人物妙处很多，尤以那两位不可捉摸的少女为然，但在此地不及逐一缕析了。总之《不可儿戏》的世界半真半幻，正是梦与现实的交界地带。剧中人物满口妄论，一意孤行，都不受道德和逻辑的约束，放荡得可笑又可爱。不管男女老少，个个都灵牙利齿，对答如流，把妙语如球抛来传去，从不失手落地。即连仆人老林，舌锋也有可观之处。其实在这种肥皂彩泡吹成的浪漫喜剧里，情节只是借口，故事无非引线，真正的灵魂在对话。

## 六

王尔德驱遣文字的天才有目共睹，但是他驱遣文字的目的，主要在表达意念(idea)，而在感情和感性。所以他笔下最出色的文字，不是诗句，而是对话。《不可儿戏》首演之夜，所有的批评家都笑得很尽兴，独有一人的笑声有点保留。那便是萧伯纳。事后萧在《星期六评论》上这么说：“我看了当然也开心，可是除非一出喜剧在令我开心之外还令我动心，我就会有一夕虚度之感。我到戏院里去，是等人家把我感得发笑，而不是把我搔得发笑或赶得发笑。”后来他又说此剧“无情”(heartless)。

就浪漫喜剧而言，萧伯纳的评语未免稍苛。我想他和王尔德既是同乡，又是擅写喜剧的同行，不免有些妒忌吧。当然，萧伯纳写剧本是有感而发，不象王尔德是无心之戏。不过综观王尔德一生的作品，我倒也觉得此语不差，认为王尔德有才无情，至少是才高于情。我看王尔德的作品，总是逸兴遄飞，但看后的心情，是佩服多于感动。王尔德之

长，在趣而不在情。唯其有才，所以有趣。这种善发理趣、意趣、奇趣的高才，用在喜剧的对话上，当然令人拍案叫绝。

王尔德的对话往往一语道破，成为警句。令人佩服的，正是这种以简驭繁的功力，化腐为奇的智力，片言断案的魄力。至于我们是否同意，是否感动，却另当别论。一般人说话，不是累赘，便是迟疑。唯天才有自信，始敢单纯而武断，却又言之有物，味之隽永。“每个人犯了错，都美其名为经验。”这句话当然失之单纯而又武断，不过无可否认，确也抓住了许多人自我解嘲的心理。世界上的事情往往不可一概而论，但是如果每一句话都要照顾到例外，话就不痛快，也说不漂亮，警句也就无从产生。警句是智慧的结晶，语言的浓缩；它把次要的成分都剔开了，所以不是百分比的统计数字，而是真理的惊鸿一瞥，昙花一现。

没有警句不富于创意，但有不少是利用成语老套推陈出新，做翻案文章。例如下面这句：“一个人在选敌人的时候，千万要小心。”妙处全在俗语所谓“择友宜慎”的心理背景。但是上一句的意思完全不同，其哲学可能是：在得罪人之前，应先估量你是否得罪得起；也可能是：如果在几个人之中你不得不跟一个作对，就要挑一个好对付的。其实呢，择友是主动的，树敌却往往出于无心或无奈。世界上有谁是兴致勃勃去选敌人的呢？可是有了成语撑腰，新句里这荒谬的“选”字也就显得理直气壮了。

这种翻案句在《不可儿戏》里也曾数见。例如第一幕里，亚吉能嘲笑恩爱夫妻的肉麻表现，对杰克说：“这花夫人哪，老爱隔着餐桌跟自己的丈夫打情骂俏。这实在不很愉快。说

真的，甚至于不大雅观……简直是当众自表清白。”这句末的“当众自表清白”，原文washing one's clean linen in public（当众洗自己的干净衣物）便是利用成语washing one's dirty linen in public（当众洗自己的脏衣物——即中文家丑外扬之意）。这种情形译者最感两难：意译吧，会失去翻案句的反弹力；直译吧，中国读者没有心理背景。

警句妙则妙矣，但有时其中的态度模棱两可，耐人寻味。杰克怪亚吉能不该偷看他烟盒里的题辞。亚吉能借题发挥说：“什么该看，什么不该看，都要一板一眼地规定，简直荒谬。现代文化呀，有一半以上要靠不该看的东西呢。”后面这意外的结论正是这种警句。它可以解为：现代文化的产品，象小说和绘画吧，大半都遭官方查禁。这是捧现代文化。也可以解为：现代文化的成果大半不值得一看。则是贬了。

还有一种警句，说到半途忽然变卦，逻辑的顺势竟然逆转，令我们一惊，但到了句末，显然的矛盾又变成隐然的真理，令我们一喜。这便是修辞学上最迷人的反正句（paradox），亦称矛盾语法。反正句富有对比的张力，前半段引起的期待，到后半段落了空。丧失平衡的读者踏空了一步，势必回头把前面的期待检查一下，乃有了新的发现。维多利亚时代的批评家纽曼（Ernest Newman）说得最妙：“反正句是猛一转弯才见到的真理。”

王尔德曾这么论过萧伯纳：“他在世上绝无敌人，也绝无朋友喜欢他。”这妙语的前半虚发一招，不过是障眼法；读者受推理的引导，以为他在世上一个敌人也没有，人缘必然大好。到了后半，图穷匕首见，才惊觉他的所谓朋友也

非良友，于是回头再看前半，那意思也变了。“在世上绝无敌人”不见得等于举世皆朋友，哈哈；于是萧伯纳可笑极矣。萧伯纳的真象，是要转一个弯才看见的。

在第一幕里，巴夫人提起哈夫人时说：“自从她死了可伶的丈夫，我一直还没有去过她家呢。从没见过一个女人变得这么厉害；看起来她足足年轻了二十岁。”哈夫人新寡之变，从常理期待的变老到结句的变年轻，是反正句的逆转。我们一惊一喜之余，欣然会心于怨偶之丧的解脱感。第二幕里，亚吉能要看西西丽的日记。你猜得到她的反应吗？她说：“哦不可以。（手按日记。）你知道，里面记录的不过是一个很年轻的女孩子私下的感想和印象，所以呢，是准备出版的。等到印成书的时候，希望你也邮购一本。”这也是匪夷所思。通俗作品的老套在“所以呢”之后，一定会说“是不准备出版的”。

王尔德不但下笔成趣，而且出口成章，语惊四座。“一个人能够称雄于伦敦的宴席，就能够称雄于天下。”他曾经发过这样的豪语。王尔德生当大英帝国的盛世，此语不免有沙文主义的气味，但也看得出他对自己的绣口无碍，如何得意了。小他九岁的叶慈在《颤动的面纱》里，就忆述他初见这位同乡才子时，是怎样惊奇：“我以前从未听谁与人交谈是讲完完整整的句子，好象是前一晚就用心写好，却又句句自然……我还发觉，凡听王尔德说话的人，都留下了做作的印象，这印象来自他圆满无陷的句法，和造句时的那种刻意求工。他善用这种印象，正如诗人善用韵律，而十七世纪的作家善用对比的文体（本身也是一种真实的韵律）；因为他能从迅不可测的灵机一闪，顺理成章地转向精

密的潜思。几夜之后我又听他说道：‘给我《冬日的故事》吧，“水仙开了，燕子还不敢飞来”，可是莫给我《李尔王》。《李尔王》有什么呢，无非是倒楣的人生在雾里挣扎。’那从容不迫起伏细腻旋律，我听来自自然入耳。”

可见这位唯美大师平常开口就惯于咳金唾玉的了，笔下当然更加讲究。叶慈提到十七世纪的对比文体(antithetical prose)倒是一语中的。王尔德的文体确有此种遗风，但不必尽为十七世纪的余泽，因为早在希腊罗马的修辞家笔下已有这种作风，即在英国，十六世纪末年黎里的《尤弗伊斯：析巧篇》(*Euphuus: The Anatomy of Wit*)也已大张对比文体的旗鼓了。

这种优浮猗盛(Euphuism)讲究句法的平衡对称，佐以纷至沓来的双声、双关语，更炫耀典故和草木虫鱼之学；其富丽繁琐颇近中国的骈文，但不如中文的方块字和文法那样周转灵活，对仗天然。这种对仗性在《不可儿戏》的对话里极为常见，不过王尔德冰雪聪明，一扫前人滞碍轮囷之病，快笔敏舌，虽也有意对照，却清爽无阻。下面是几个例子：

例一：亚吉能对杰克说：“你创造了一个妙用无穷的弟弟名叫任真，便于随时进城来。我呢创造了一个无价之宝的长期病人叫梁勉仁，便于随时下乡去。”

例二：巴夫人对亚吉能说：“大家总似乎认为法国歌不正经，一听到唱法国歌，不是大惊，便是大笑：大惊，未免俗气，大笑，那就更糟。”

例三：亚吉能对巴夫人说：“音乐节目当然是一大难题。您看，如果音乐弹得好，大家就只顾谈话，弹坏了呢，大



家就鸦雀无声。”

例四：亚吉能对杰克说：“五亲六戚都是一班讨厌的人，完全不明白如何生得其道，也根本不领悟如何死得其时。”

由于中英文有别，我的译文有些地方不及原文工整，有些地方却胜过原文。尽管如此，从译文里也看得出，这些句子并非全部对仗，而对仗的部分也不象中国骈文那么铢两悉称，圆融尽美。以王尔德之才，如果生在中国，一定能和鲍照、庾信并驾齐驱，成为骈俪高手。

王尔德对话的对仗性当然不止这么简单。他的对仗词句往往隔段甚至隔幕遥相呼应，所以到处都有回声，令人感到耳熟。例如第一幕里关多琳跟杰克订婚后，赞美杰克的蓝眼；第二幕里西西丽和亚吉能定情后，也赞美亚吉能的卷发。又例如第二幕里，两心暗许的牧师和家庭教师的语锋，便隔了好远针锋相对。下面我把两人的前言后语并列在一起，其实在原文里中间有四页的距离。

蔡牧师：要是我有幸做了劳小姐的学生，我一定会死盯着她的嘴唇。（劳小姐怒视着他。）我只是打个比喻：我的比喻来自蜜蜂。

劳小姐：成熟的女人总是靠得住的。熟透了，自然没问题。年轻女人呀，根本是生的。（蔡牧师吃了一惊。）我这是园艺学的观点。我的比喻来自水果。

用蜜蜂和水果为喻，正是优浮猗盛好借“勉强的博物学”（unnatural natural history）作比的遗风，只是王尔德的用意在取笑罢了。《不可儿戏》里面，无论词句、观念、人物、情势、地区，都有对比的巧妙安排，而且对比与对比之间还