

「佳構劇」概念在現代中國的 接受及其跨文化實踐

——以李健吾《雲彩霞》為例

羅 仕 龍 *

提 要

本文試圖分析二十世紀前半期的中國戲劇對於西方「佳構劇」概念的引介與接受，以及佳構劇作品在現代中國的傳播、翻譯與改編，尤其著重法國劇作家司克里布及其作品如何進入中國現代戲劇視野，成為啟發中國現代戲劇發展的要素之一。本文首先釐清「佳構劇」的定義，進而藉由二十世紀前半期出版的中外文學著述，回顧並檢視時人對於法國佳構劇與司克里布的認知和理解。為實際了解佳構劇本在現代中國所產生的影響，本文以司克里布原著《雅德莉安·樂可娥》為例，討論該劇在二十世紀前半期的兩個中文譯本：一是包天笑、徐卓呆根據長田秋濤日譯本轉譯為中文的《怨》（1912 年出版）；一是李健吾直接譯自法語，但加入中國戲曲元素而改編的《雲彩霞》（1947 年出版）。通過這兩個翻譯與改編版本，可以看出佳構劇在現代中國曲折的傳播與接受過

本文於 107.01.29 收稿，107.09.12 審查通過。

* 國立清華大學中國文學系助理教授。

DOI:10.6281/NTUCL.201809_(62).0004

程，同時也說明二十世紀前半期的跨文化戲劇實踐是如何將西方佳構劇的編劇手法與中國戲劇傳統結合，摒棄五四以來將中國傳統戲劇與西方現代戲劇一分为二的主流思潮，進而為中國現代戲劇發展提供一條可行的線索。

關鍵詞：佳構劇、雲彩霞、李健吾、法國、翻譯

The Reception of the “Well-Made Play” Concept in Modern China and Its Transcultural Practices: Taking Li Jian-Wu’s *Yun Caixia* as an example

Lo, Shih-Lung*

Abstract

This paper aims to analyze the introduction of the notion “well-made play” to Chinese theatre, its reception during the first half of the 20th century, and the transmission, the translation, and the adaptation of well-made plays in modern China. The focus is on French playwright Eugène Scribe’s works: how Chinese readers have known and appreciated the playwright and his works and how his works have inspired Chinese writers and become one essential element in the promotion and development of modern Chinese theatre. I first clarify the definition of the “well-made play” in Chinese language. By reading carefully Chinese and Western literary works of the Republican period, I examine how Chinese readers and audience at that time have understood Eugène Scribe and the conception of French well-made play. My discussion is on two translations of Scribe’s play *Adrienne Lecouvreur* published in the first half of the 20th century. The first one is *Yuan* ‘resentment’ (1912), a Chinese translation of Osada Shūtō’s Japanese translation by Bao Tian-Xiao and Xu Zhuo-Dai. The second one is *Yun Cai-Xia* (1947), a translation and adaption of the French original by Li Jian-Wu, with elements of traditional Chinese opera added. The two works demonstrate that western well-made play is transferred to modern

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.

Chinese theatre through an indirect approach. The adaptation of Li Jian-Wu further suggests an innovative transcultural practice in modern Chinese theatre that has often been ignored. In the *Yun Cai-Xia*, the dramatic effect of well-made play is perfectly integrated into the story of Chinese opera performers. Because of it, the Chinese traditional drama is no longer the complete opposite of the Western modern drama in the opinion of May-Fourth writers. In fact, this successful adaptation of Li announces the end of their argument and provides a possible approach for the modernization of Chinese theatre in the 20th century.

Keywords: well-made play, *Yun Cai-Xia*, Li Jian-Wu, France, translation

「佳構劇」概念在現代中國的 接受及其跨文化實踐

——以李健吾《雲彩霞》為例^{*}

羅 仕 龍

一、前言：何為「佳構劇」？為何「佳構劇」？

中國近現代戲劇借鑒西方戲劇觀念、流派或類型者甚多，在晚清民國時期很大程度影響了中國劇作家的創作手法、美學思維與意識型態。今人多有關注悲劇、喜劇文類在中西文化交流之際所引發的文學與美學觀念碰撞。近年也有論者將視角轉向看似較為次要的戲劇類型，從中探究中國現代戲劇的不同來源養分及其挪用與轉變。這些在歷史上並不一定佔據主流位置的戲劇類型及觀念，事實上卻是今人回顧現代中國文學與戲劇史不應忽略的一環，因為其星星點點的穿透與擴散，構成了二十世紀前半期中國現代戲劇的多樣化面貌。準此，本文將關注「佳構劇」概念在現代中國的傳播與接受，並試以李健吾（1906-1982）等人的翻譯與改編作品為例，分析佳構劇在中國現代戲劇發展上所扮演的角色及其影響。所謂「佳構劇」，法語為 *pièce bien faite*，英語為 *well-made play*，乃十九世紀廣泛流行於歐美國家的戲劇。中國戲劇在十九世紀末、二十世紀初開始尋求西方戲劇以為參照物之際，是否曾注意到佳構劇並

^{*} 本文初稿宣讀於2017年11月17-18日國立中興大學第12屆通俗文學與雅正文學——「近現代文學與文化」國際學術研討會，經修改後完成。筆者誠摯感謝汪詩珮教授及審稿人在修訂過程中提供的寶貴意見。

將其借為己用？中國現代戲劇發展既以西方（以及從日本轉介而來的西方）為師，那麼是否會忽略晚近在西方蔚為風潮的佳構劇？

在探究這些問題之前，必須先理解佳構劇在西方戲劇史上的定義及其涵括的範圍。法語 *pièce bien faite* 一詞，字面直譯就是「做得很好的劇本」。根據當代法國戲劇學者帕維斯（Patrice Pavis, 1947-）在《戲劇詞典》（*Dictionnaire du théâtre*）所給出的定義，「佳構劇」一詞在十九世紀是用來指稱「以劇情的完美合理安排為特點」的劇本，凡稱佳構劇者——不管是將其當作一種表現手法（*expression*）或是一項成品（*chose*）——都以司克里布（Eugène Scribe, 1791-1861）為鼻祖，而後世的薩都（Victorien Sardou, 1831-1908）、臘必虛（Eugène Labiche, 1815-1888）、費多（Georges Feydeau, 1862-1921），乃至易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）等，也都是根據這樣的「套路」（*recette*）寫戲。帕維斯說明佳構劇的劇情結構、情節鋪陳方法、主題等，形容佳構劇就是一個「模子」（*moule*），其中裝載著林林總總的事件，根據一套圖解操作規範，以機械運作的手法讓這些事件有條不紊地依序流溢出來。帕維斯強調，在戲劇史上固然可以把佳構劇看成是一個「寫作派別」（*école de composition*），但更可廣義視為一種「劇本編寫藝術的原型」（*prototype de dramaturgie*）。¹

從帕維斯的定義可知，佳構劇主要是指一種編劇模式，「劇」乃就劇本編寫一事而言。因此，若將佳構劇理解為一種戲劇潮流主義（如浪漫主義、寫實主義等），或是將其理解為文類（如悲劇、喜劇、正劇等），就容易造成混淆，因為不管是哪一種主義或文類，事實上都可以援用「佳構」的編寫模式。中國大陸學者向陽曾分析佳構劇於十九世紀末、二十世紀初在中國的傳播及影響，其論述即出現上述的混淆情形，而其混淆其實也正因為長久以來中文學界以及戲劇論述對於「佳構劇」概念並未有較深入的廓清。向陽一文旨在分析晚清戲劇變革進程，將佳構劇置於戲劇史的框架下觀照，類比為浪漫主義、自然主義

¹ Patrice Pavis, "Pièce bien faite," (佳構劇) in *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Armand Colin, 2004), p. 257. 本文所引各外文資料如無特別說明，皆為筆者中譯。

之類的戲劇流派。²但根據前引的帕維斯詞典定義，可知「佳構劇」一詞較針對劇作家的編劇技巧而言，而較不是歷史流派觀念。易言之，戲劇史上被歸類為浪漫、寫實等「主義」的不同作家與作品，也可能同時是佳構劇（以「佳構劇」編劇方法寫成的浪漫劇、寫實劇）；薩都、小仲馬（Alexandre Dumas fils, 1824-1895）可以是浪漫主義劇作家，當然也可以同時是佳構劇編劇能手。簡言之，佳構劇一詞之重點在於「構」。孫惠柱教授即是以「純戲劇性結構」的角度清楚指出，佳構劇雖然常被戲劇史家「嫌其思想內容不深、徒有形式而不屑一提，但在戲劇結構史上卻值得注意」。³

綜上所述，佳構劇既然不是一種流派或劇種，那麼如何理解並討論「佳構劇」在近現代中國的傳播，首先面臨的問題就是該選取哪些劇目進行分析。根據帕維斯《戲劇詞典》說明佳構劇編寫技巧時所指出，佳構劇「第一必要之

² 向陽：〈論西方佳構劇、通俗劇的譯介對中國近代劇壇的影響〉，《中國話劇研究》第12輯（2010年8月），頁88-113。向陽於文中指出，「在談及中國近代翻譯劇時，常有學者把薩都、小仲馬等錯歸為浪漫主義派，其實他們都是佳構劇陣營的代表人物，其劇作乃佳構劇典範之作。」正因為向陽的論述前提是將「浪漫主義派」與「佳構劇」對立起來，為了不將薩都被「錯歸為浪漫主義派」，於是向陽不得不反對歐陽予倩在〈回憶春柳〉中將薩都《熱血》一劇歸為「浪漫派」的說法。另一方面，為了將薩都劃入「佳構劇陣營」、「佳構劇典範」，向陽在同一篇文章中引用歐陽予倩《自我演戲以來》一書，根據歐陽予倩認為《熱血》（即 *La Tosca*）一劇「有點 melodrama 的意味」一語，指出此處的 melodrama「應理解為佳構劇」。向陽有意將「浪漫主義」與「佳構劇」視為一刀兩斷的兩個對立流派，卻把現在一般譯為「通俗劇」或「情節劇」的「melodrama」一詞與「佳構劇」畫上等號，進而使得「melodrama」與「佳構劇」在其文中兩相混淆。文末，向陽從戲曲寫意到文明戲寫實的演進過程，推論出「中國近代劇的『寫真觀』和自然主義戲劇是兩碼事，它與佳構劇和通俗劇卻是一脈相承的」。以上所引歐陽予倩資料，見：（1）歐陽予倩：〈回憶春柳〉，收入《中國話劇運動五十年史料集》（北京：中國戲劇出版社，1985年），第一輯，頁24；（2）歐陽予倩：《自我演戲以來》，收入張玉法、張瑞德主編：《中國現代自傳叢書》（臺北：龍文出版社，1990年），第二輯6，頁16。

³ 孫惠柱：《戲劇的結構：敘事性結構和劇場性結構》（臺北：書林出版有限公司，1994年），頁18-19。

務是劇情行動要延續不斷地緊緊扣住，不能冷場，並且一步步漸進發展。雖然有時情節相當複雜（參見司克里布《雅德莉安·樂可娥》），但必須毫無失誤地掌握住劇情懸念」。⁴ 帕維斯從編劇技巧切入，將《雅德莉安·樂可娥》（*Adrienne Lecouvreur*）視為可供參考的佳構劇寫作模式。《雅》劇係法國劇作家司克里布與雷古越（Ernest Legouvé, 1807-1903）合寫，1849年4月14日在巴黎共和劇院（Théâtre de la République）首演，並於同年出版。⁵ 該劇在二十世紀前半期的中國有兩個中文翻譯改編本，一是從日文譯本轉譯為中文的《怨》，⁶ 一是李健吾根據法文原著改編為中文的《雲彩霞》。⁷ 筆者根據帕維斯的定義，將司克里布原著之《雅》劇視為佳構劇之代表作，於本文中分析佳構劇相關聯的戲劇觀念在近現代中國的傳播與接受，以及《雅》劇在中國的翻譯、改編與影響，特別是李健吾以跨文化方式將法國佳構劇改編為《雲彩霞》的實踐意義。必須說明的是，以司克里布為代表的法國佳構劇，對十九、二十世紀的西方戲劇影響甚大，包括易卜生在內的諸多劇作家都曾向其借鑒佳構劇的編劇手法。筆者將本文討論範圍集中於《雅德莉安·樂可娥》及《雲彩霞》，並非要刻意排除其他西方劇作／譯作的「佳構」元素，亦非故意忽略其他中國現代戲劇對其自身傳統的承繼與開拓。事實上，不管是隨著《新青年》等媒介廣為二十世紀中文世界所熟知的易卜生，或在李健吾其他作品裏（例如《這不過是春天》等），讀者都可多少注意到「佳構劇」的成份。然而，易卜生劇作在二十世紀前半期的中國往往更與社會革新連結，而較少被論及其戲劇技巧；

⁴ Patrice Pavis, “Pièce bien faite,” in *Dictionnaire du théâtre*, p. 257.

⁵ Eugène Scribe and Ernest Legouvé (雷古越), *Adrienne Lecouvreur* (雅德莉安·樂可娥) (Paris: Beck, 1849). 此劇雖為兩人合作，但一般論及此劇作者時，僅引名氣較大的司克里布之名。本文從之。

⁶ 法國愛迦耐斯克黎勃博士原著，吳門天笑、卓杲同譯：《怨》（《小說時報·臨時增刊第一次》，1912年），頁1-67。

⁷ 李健吾：《雲彩霞》（上海：寰星圖書雜誌社，1947年8月初版）。出版項頁說明此劇本為五幕劇，根據司克芮布原著改編，收入范泉主編「寰星文學叢書第1集之一」。司克芮布即本文所稱司克里布。

李健吾《這不過是春天》則非直接取自西方戲劇。筆者本文主要著眼於戲劇觀念與技巧在跨文化改編過程裏的變貌與發展，故延續帕維斯以《雅德利安·樂可娥》為佳構劇代表作的觀點，藉由《雅》、《雲》兩劇作為出發點，嘗試以個案研究的方式處理佳構劇劇本在中國的譯介與觀念傳播，期能在本文的基礎上，試探佳構劇在跨文化的接受過程中所體現的多種面向。

二、佳構劇概念的引介與司克里布的劇作翻譯

在討論《雅》劇的翻譯、改編與接受以前，筆者先循時間先後次序回顧劇作家司克里布以及佳構劇概念是如何進入近現代中國讀者的視野。從以下筆者已掌握的資料可以看出，佳構劇與司克里布幾乎是畫上等號的同義詞，司氏作品咸被認為是佳構劇的代表作。

司克里布的名字最早被中國文人所提起，應見於晚清駐法外交官陳季同（1851-1907）的法語著作《中國人的戲劇》（*Le Théâtre des Chinois, étude de mœurs comparées*）。陳季同比較元雜劇與歐洲戲劇結構，認為兩者有相通之處。他指出，中國戲劇「不全是悲劇：我們也有很多短的愛情戲是以婚禮為結局的，就跟斯〔司〕克里布先生的喜劇一樣。當我第一次去看法國戲時，我立刻注意到這種巧合」。⁸ 此處「短的愛情戲」，法語原文作 *petites pièces à intrigues amoureuses*，⁹ 字面意義直譯為「情節機巧的愛情短劇」；*intrigue* 一字是指戲劇的情節，通常暗示有一定的複雜程度。也就是說，陳季同確乎是注意到司克里布戲劇裏的結構鋪陳巧妙層面。不過，從行文脈絡推敲，陳季同更看重的應當是司克里布作品的喜劇性，正如其所言中國戲劇不全是悲劇。此外，陳季同這本著作係以法語寫成，對同時代的中國讀者來說影響有限；至多

⁸ 陳季同著，李華川、凌敏譯：《中國人的戲劇》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年），頁70。（原著出版於1886年）

⁹ Tcheng Ki-Tong（陳季同），*Le Théâtre des Chinois, étude de mœurs comparées*（中國人的戲劇）（Paris: Calmann Lévy, 1886），p. 105.

只能說陳季同個人的文學與戲劇愛好讓他注意到司克里布，而司克里布並未因此被中國讀者所認識。一直要到晚清民國之交，司克里布的名字與作品才首次見諸中國本地的出版。1912年，《小說時報·臨時增刊第一次》刊印「（法）愛迦耐斯克黎勃博士」原著，吳門天笑、卓呆同譯的《怨》。天笑即包天笑，卓呆即徐卓呆，又名徐半梅（半霖），兩人皆為蘇州（即吳門）一帶人士。「愛迦耐斯克黎勃」即司克里布，「愛佳耐」乃司氏之名 Eugène 音譯，「斯克黎勃」則是其姓氏 Scribe 音譯。有關《怨》劇的傳譯與其他細節，下文另行詳述，此先略過。

一般論及法國文學在現代中國的傳播與接受，多以 1924 年 4 月《小說月報》推出的「號外·法國文學研究」專號為一指標。這是中國報刊首次較有系統引介法國文學。該期《小說月報》收錄多篇介紹法國文學的專文（含譯文），卷末並附有〈法國文藝家錄〉，簡短介紹法國歷代重要作家。其中王統照（1897-1957）所撰〈大戰前與大戰中的法國戲劇〉一文已可見司氏之名：

至於就戲劇一方面說，自囂俄（Hugo）唱（倡）導戲劇的浪漫主義，打破了古典派的三一律，便是法國劇界上的一個大革命的時期。後來時時有些名作家，出現他們的作品於舞臺之上，到了最近代如塞里博（Eugène Scribe, 1791-1861），如小仲馬（Alexandre Dumas fils, 1843-1895）、烏色耳（Emile Augier, 1820-1889）這些人，都是法國近代戲劇的先驅者。¹⁰

引文中的作者法語原名、生卒年皆見於王統照文，故知「塞里博」即筆者本文所說的司克里布。王統照雖限於篇幅，未詳加研析上述所引各作者的作品與風格，但司克里布卻無疑名列「法國近代戲劇的先驅者」之林。專號卷末〈法國文藝家錄〉亦推崇司克里布：「Scribe（Augustin Eugène）〔1791-1861〕戲曲家。他從事於作劇凡四十年。在當時，他是戲曲界的代表，他的作品為當時

¹⁰ 王統照：〈大戰前與大戰中的法國戲劇〉，《小說月報》第 15 卷「號外·法國文學研究」（1924 年 4 月），頁 23。

模範。他的作品，集為 *Œuvres*，凡七十六卷」。¹¹ 在這幾行簡短敘述中，可以看出司克里布的創作量既多，且從事創作多年，地位崇高。通過這本「法國文學專號」裏的兩段介紹，中國讀者即使沒讀過司克里布的作品，但他卻已然在讀者心目中被定位為「模範」、「先驅」。較諸前述包天笑、徐卓呆譯本《怨》強調司克里布的「博士」名銜，「法國文學專號」則進一步肯定了司克里布在劇壇的領導地位。

《小說月報》的「法國文學專號」固然邀集學者、作家對法國文學做了普遍性的介紹，但同時代另有一人對司克里布情有獨鍾，且不遺餘力鼓吹中國劇壇應以司克里布的佳構劇為師，藉以促進中國現代戲劇之發展。此人即宋春舫（1892-1938）。¹² 宋氏留學瑞士、法國，熱愛戲劇。1916年學成返國，先後任教於上海聖約翰大學、清華大學、北京大學等校。1920年，英國知名作家毛姆（William Somerset Maugham, 1874-1965）訪華。在華停留四個月的期間曾與時任北大教授的宋春舫會晤。根據毛姆記述，宋春舫對司克里布表現出「令人驚訝的熱忱」，並「提議將它作為中國戲劇新生的學習楷模」。¹³ 毛姆行文之間似乎對這位中國教授的品味頗不以為然，但宋春舫在他個人著作裏卻是從不隱瞞自己對司克里布的偏愛。早在毛姆訪華以前，宋春舫已於1919年出版的法語著作《中國當代文學》（*La Littérature chinoise contemporaine*）裏多次言及司克里布，把這位擅長佳構的法國劇作家與「結構第一」、「密針線」的李漁相提並論：「就像司克里布這位了不起的法國劇作家一樣，李漁編寫的戲劇情節不管是布局鋪陳也好，前因後果的呼應也好，從頭到尾都以絕妙的精

¹¹ 明心：〈法國文藝家錄〉，《小說月報》第15卷「號外·法國文學研究」（1924年4月），頁50。*Œuvres* 一詞即中文「作品」之意。

¹² 有關宋春舫生平事考與著作概要，參考胡星亮：〈宋春舫：中國現代戲劇理論先驅者〉，《浙江藝術職業學院學報》第10卷第3期（2012年9月），頁28-39。

¹³ William Somerset Maugham, "XLVIII: A Student of the Drama," (第48篇：一位研究戲劇者) in William Somerset Maugham, *On A Chinese Screen* (London: William Heinemann, 1922), pp. 188-192.

準技術予以引導貫串。……司克里布對法國和外國戲劇的影響無庸置疑，就連易卜生都可說是司克里布的弟子啊！」¹⁴ 宋春舫此書由《北京新聞》（*Journal de Pékin*）出版。《北京新聞》是由法國外交部支持，1911至1931年間在中國出版的一份報刊。¹⁵《當代中國文學》封面的作者名字下方，還特意標註宋春舫的頭銜「北京大學教授」，可見出版者有意凸顯本書內容的可信度與可讀性。《中國當代文學》雖於中國出版，但與陳季同著作一樣是以法語撰寫，對廣大中國讀者影響較為有限。

中文著作方面，宋春舫對司克里布的推崇，散見於〈戲劇改良平議〉、〈中國新劇劇本之商榷〉，以及〈改良中國戲劇〉等三篇文章，分別於1918至1921年間刊登於不同報刊，後皆收錄在1923年初版的《宋春舫論劇》第一集。

在這三篇文章裏，宋春舫力讚司克里布作品結構之妙、演出效果之佳，將司克里布視為通俗易懂的佳構劇一代宗師，但事實上並未詳加說明佳構劇的編劇方法或細節，也沒有把「佳構劇」一詞譯為中文。例如他說「司氏劇本不下數百種方，其盛也，非特法國戲曲家不敢與之分庭抗禮，即全歐文學家亦俯首。……及其衰也，雖經各方面之攻訐，*Well-made play* 迄於今日仍未完全破產」。¹⁶ 究竟司克里布的「數百種方」是哪些錦囊妙法呢？宋春舫雖然點出應以 *device* 為重（按英語 *device* 一詞字面意思為策略、設計，意近前文陳季同使用的法語 *intrigue* 一詞），但只描繪其妙而未說明其作法：

司氏之劇本為純粹非主義的，非學說的，唯專注意於劇本之構造而已，以 *device* 為前題，則不必似問題派劇本之專重詞令與旨趣。一几也，一書也，皆足為全劇之線索而引起觀者之興趣，劇中之處處引人入勝，

¹⁴ Soong Tsung-faung (宋春舫), *La Littérature chinoise contemporaine* (中國當代文學) (Peking: Journal de Pékin, 1919), p. 104.

¹⁵ Rudolf G. Wagner (瓦格納) 著，崔潔瑩譯：〈跨越間隔！——晚清與民國時期的外語報刊〉，《世界漢學》第15卷（2015年6月），頁103。

¹⁶ 宋春舫：〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇》（上海：中華書局，1930年4月第3版），頁272。

則有如偵探小說，而其兔起鶻落之點，則又使人心蕩目眩，其取材則多史乘，其文辭則簡易可誦，針鋒相對，聽者不倦，而其結束則無不使人意滿神移，拍案叫絕。吾屢讀西歐名家劇本，實未有若司氏之著作之切合我國人之心理者。¹⁷

宋春舫極盡讚嘆司克里布作品效果之能事，而關於他最重視的「劇本之構造」，不過只是鬆散地點出偵探小說、device 以為譬喻而已。所以，儘管宋春舫大力鼓吹司克里布能為中國戲劇帶來的貢獻，但一般讀者或從事戲劇者對於司克里布與佳構劇始終是霧裏看花，不知其所以然。宋春舫或許也意識到這一點，所以他說「司氏之 Well-made 劇本乎，……，『天下成功在嘗試』，願吾國演劇家一嘗試之」；¹⁸「可惜 Scribe 的著作，尚沒有人譯出，現在我是竭力勸人家把他們譯了出來，將來或者能於新劇上闢一新紀元也未可知」。¹⁹

至於該從哪一本譯起呢？宋春舫唯一一次在《宋春舫論劇》中確切指出劇名的乃是《一杯水》（*Un verre d'eau*）：「當新文學呼聲高浪之時代，吾曾為一度紹介司格立白劇本之建議。……設當時有人從事逐譯司氏 *Un verre d'eau* 等劇演之於舞台之上，則今日外來劇本之成績，或可與《閻瑞生》相提並論矣」。²⁰司格立白即司克里布。《閻瑞生》則改編自 1920 年代轟動上海的閻瑞生謀財害命案件，同時期有諸多劇社都以此為主題編演戲劇，賣座一時。²¹需要注意的是，當時改編自閻瑞生案的演出主要是在海派京劇、新劇（文明戲）等劇種的舞台上，²²與西方話劇形式頗有差異，故宋春舫此言並非要將《閻瑞生》等同於西方佳構劇，而只是強調改編西方佳構劇所得之票房，不見得不能

¹⁷ 同前註，頁 272-273。

¹⁸ 同前註，頁 274。

¹⁹ 宋春舫：〈改良中國戲劇〉，《宋春舫論劇》，頁 283。

²⁰ 宋春舫：〈中國新劇劇本之商榷〉，頁 272。

²¹ 王鳳霞、李斯力：〈論笑舞台和平社新劇部之「實事劇」〉，《文化遺產》2016 年第 1 期，頁 113-114。

²² 何其亮：〈《閻瑞生》的轟動效應及其影響〉，《中國京劇》2007 年 11 期，頁 46-47。

成為賣座佳作。不過，宋春舫本人雖然創作劇本也翻譯劇本，但從未翻譯過《一杯水》，以致於宋春舫所言佳構劇之高妙，時人大抵只能想像而無實據可茲參考。儘管如此，宋春舫以大學西洋文學教授的地位，力倡佳構劇以為未來發展中國戲劇之楷模，亦可說是在中國現代戲劇發展史上留下特殊的一頁篇章，不容今日戲劇史家略過。

繼《小說月報》專號、宋春舫之後，仍不時有著作提到司克里布與佳構劇，主要見於法國文學史專著。至於同時期的世界文學專著因涉及法國篇幅有限，則不一定論及司克里布或佳構劇。例如鄭振鐸以世界各國文學為綱所撰寫的《文學大綱》第三十五章〈十九世紀的法國戲曲及批評〉，文中論及小仲馬、薩杜、奧吉耶（Émile Augier, 1820-1889）等一般認為較通俗的作家與其作品，但未論及司克里布。²³

法國文學專著方面，據《民國時期總書目》之「法國文學・文學史」項下統計，²⁴ 1911 至 1949 年間共有 10 種法國文學史出版，依出版先後次序為：（1）李璜編《法國文學史》（上海中華書局，1923 年）；²⁵（2）王維克譯，H. et J. Pauthier 原著，²⁶《法國文學史》（上海泰東圖書局，1925 年）；（3）劉國

²³ 鄭振鐸：《鄭振鐸全集》（石家莊：花山文藝出版社，1998 年），第 12 卷「《文學大綱》（三）」，頁 169-181。《文學大綱》各章節原載於《小說月報》，1927 年成書，分為四大卷，涵括希臘羅馬時期至近現代，兼論東西。

²⁴ 北京圖書館編：《民國時期總書目（1911-1949）》（北京：書目文獻出版社，1987 年），第 16 冊「外國文學」，頁 113-114。本書目是以北京圖書館、上海圖書館、重慶圖書館的館藏為條目編撰之基礎。

²⁵ 據《民國時期總書目》所載，李璜此書由上海中華書局 1923 年出版者乃為再版，但《民國時期總書目》未錄有初版信息。據武漢大學圖書館 2013 年館藏目錄，上海中華書局曾於 1922 年出版幼椿、李璜合編《法國文學史》，頁數篇幅與 1923 年者相同。見《武漢大學圖書館民國文獻簡明目錄》（中文圖書部分卷一）（武漢：武漢大學圖書館，2013 年 9 月），<http://www.lib.whu.edu.cn/download/minguo/V1.pdf>（2018 年 9 月 25 日查詢）

²⁶ 泰東圖書局標註為 H. et J. Pauthier 原著。《民國時期總書目》誤植為 H. et T. Pauthier 原著。

定編《法蘭西近代文學史略》（湖南沅江國定學校，1926年）；（4）蔣學楷譯，Maurice Baring 原著，《法國文學》（上海南華圖書局，1929年）；（5）徐霞村編著《法國文學史》（上海北新書局，1930年）；（6）張掖編著《法蘭西文學史概觀》（編者自刊，1932年）；（7）穆木天編譯《法國文學史》（上海世界書局，1935年）；（8）夏炎德著《法蘭西文學史》（上海商務印書館，1936年）；（9）徐霞村著《法國文學的故事》（重慶商務印書館，1942年）；（10）吳達元編著《法國文學史》（上下冊，上海商務印書館，1946年）。這10種法國文學史，有些內容精簡，有些內容相近（如徐霞村前後兩本著作）。此外，《民國時期總書目》之「法國文學・理論與研究」項下所列著作，有些雖未冠以「史」之名，其實就內容編排來說也可視為是文學史，如袁昌英著《法國文學》（上海商務印書館，1944年）。²⁷

以上列舉的多本文學史中，有兩本是直接註明譯自外語，其他則多為國人自行編譯。王維克（1900-1952）的《法國文學史》譯自法國亨利・波提耶（Henri Pauthier, 1859-1924）及 J. 波提耶（J. Pauthier, ? - ?）合撰之 *Notion d'histoire littéraire: littératures anciennes – littérature française, littératures étrangères, avec des extraits des principaux écrivains*，字面直譯意為《文學史觀念：古代文學、法國文學、外國文學，以及主要作家作品選段》（巴黎 A. Colin 出版社，1901年出版，以下簡稱《文學史觀念》）；蔣學楷（1909-1942）的《法國文學》則譯自英國巴凌（Maurice Baring, 1874-1945）的 *French Literature*（倫敦 E. Benn 出版社，1927年出版），原標題字面直譯即《法國文學》。可以看出，波提耶氏原作之《文學史觀念》並非局限於法國文學，而譯者王維克僅選取法國部分譯出。王維克於1925至1928年間留學巴黎，後為知名科學家與翻譯家。他將波提耶氏著作譯為中文時才初抵法國，而更重要的是，這是第一次有中文的法國文學史專書直接引用法國研究資料（而非中國學者自行綜合整理撰述），對司克里布及其作品做出較為成段的陳述。王譯《法國文學史》（即《文

²⁷ 袁昌英曾於1923年出版《法蘭西文學》，多次再版，惟內容精簡，篇幅短小。1944年出版的《法國文學》的篇幅與內容都較前書完整。

學史觀念》)第27章有云：

至於真正之喜劇，則因其不必借助於抒情的表白，不為浪漫派所注意。為此時喜劇之代表者僅有史格立白(Scribe 1791-1861)；然其劇之大半為「計謀劇」(les vaudevilles)。此字之義，初為「歌謠」，後為一種喜劇而雜有歌曲者，最後為一種喜劇，其結構皆以展轉誤會而入於不可逆料之境為目的。史氏優長此種劇，其趣味大半賴神出鬼沒之計謀，此則需要技巧，較多於天才也。《一杯水》(*Le Verre d'eau*)、《婦人戰》(*Bataille de Dames*)為此「文類」之範本。²⁸

此段譯文所引劇本與宋春舫力薦者不謀而合，且強調寫作之技巧甚於天份。然而王譯文字最值得注意的，乃是他對戲劇文類名詞的詮釋。一是十九世紀的「真正之喜劇」不重抒情表白，與當時的浪漫派背道而馳；二是說明 vaudeville 這種喜劇「文類」的演變：初僅指歌謠，後漸指帶唱的喜劇，最後用以指稱純對白、重情節結構的喜劇。法語 vaudeville 一字原指間有歌曲穿插演唱的喜劇，類似輕歌劇、音樂劇。王維克不依 vaudeville 字面意義將之翻譯為「音樂劇」，亦非著重其與喜劇相近之處將之譯為「歌曲喜劇」，而是著眼於情節，將之譯為「計謀劇」。從「真正之喜劇」到伴有音樂的「vaudeville」，再到非關形式、只關乎情節的「計謀劇」，王維克在譯名的取決上似乎多少受到宋春舫觀念的影響。在〈戲劇改良平議〉一文中，宋春舫指出西方的「白話劇」（即以散文而非韻文書寫對白的戲劇）始終未能擺脫「詩劇」影響，即便如「以白話劇名於時」的司克里布，其「出奇制勝非以其白話體裁也，蓋以其劇本構造之精密警闢，異想天開，有不禁令人拍案叫絕者」。²⁹ 不管是宋春舫或王維克，在述及司克里布的劇作時，雖論及音樂、白話等關乎戲劇外在形式的元素，但最終仍著眼於劇情結構之長。王維克譯「計謀」事實上也就是宋春舫所說的 device。可以說，司克里布在 1920 年代的中文書籍介紹裏，已基本

²⁸ 王維克譯：《法國文學史》（上海：泰東圖書局，1925 年 9 月），頁 151-152。按史格立白即司克里布。

²⁹ 宋春舫：〈戲劇改良平議〉，《宋春舫論劇》，頁 262。

與「佳構」連結在一起。中國讀者對司克里布的認識與想像，在於其編劇技巧之高妙，而這套高妙的編劇技巧，使他歸於情節佳構之林。

1935年，穆木天譯編的《法國文學史》出版。穆木天指出，法國第二帝國（1852-1870）時期的戲劇多為風俗劇，反映布爾喬亞階級意識型態；而影響風俗劇最巨者，一是巴爾札克的現實取材與精準觀察，另一則是司克里布的「編劇的手法」。穆木天說明道，司克里布「一生作了四百多篇的劇本，專專注意於興趣本位，劇中有巧妙的結構和有趣的場面，然而全劇的構成還是整然如一。在樣式方面，他應用著喜劇（comédie）、活劇（drame）、通俗傳奇劇（mélodrame）、通俗喜劇（vaudeville）、歌劇（opera）、滑稽歌劇（opéra comique）等等的各種樣式」。³⁰ 穆木天雖然沒有以佳構劇、計謀劇等特定詞彙形容司氏「編劇的手法」，但的確也注意到其「巧妙的結構」，並且不把司克里布當作某一戲劇文類的專家，而是指出其編劇手法應用在他創作的不同類型戲劇上。1936年，復旦大學教授夏炎德（1911-1991）出版《法蘭西文學史》。一如前人，夏炎德注意到司克里布的戲劇經驗之豐富，說「他從事戲曲，有四十年的經驗，先後作成戲曲有七十六卷」，其代表作「《杯水》（*Le verre d'eau*）、《女人的吵架》（*Bataille de Dames*）上演，機智巧慮，在觀眾狂熱的喜悅中，竟把浪漫派戲曲的情趣完全排擠」。³¹ 夏氏敘述簡短精省，其實不脫前引宋春舫「引人入勝」、「心蕩目眩」、「使人意滿神移，拍案叫絕」之類的評價。

1944年，袁昌英著《法國文學史》出版。在第三章「戲劇」裏，她簡短介紹司克里布的戲劇職涯發展，指出他雖名滿天下但有諸多缺陷，「既無思想，又無人生哲學；既無文藝天才，又無觀察的能力」。³² 儘管如此，袁昌英卻相當肯定司克里布「有一個巨大獨創的貢獻」：

就是那「組織嚴密的戲劇」主義。這種主義，對於各國戲劇，均留下不

³⁰ 穆木天譯編：《法國文學史》（上海：世界書局，1935年5月），第六章「現實主義底文學」，頁299。

³¹ 夏炎德：《法蘭西文學史》（上海：商務印書館，1936年），頁355。

³² 袁昌英：《法國文學史》（上海：商務印書館，1944年8月第1版），頁147。

可擬議的印象。斯克力普覺得劇作的使命，不只是性格的描寫，而首先應該著重結構的技術。每一個場幕，應該與前後幕，互相邏輯地映照；觀眾的注意力，應該時時刻刻被紛繁複雜卻有條理的劇情趣味所持住；最後所有明線與伏線，應該全體藝術地歸攏起來，完成一個絕美的結局。斯克力普的戲劇缺乏有意義的內容與文藝的形式，可是都表現情節組織與引誘觀眾的絕技。《水杯》與《太太們的戰爭》是他與雷古越合作的佳構，而是他那「組織絕技」的具體表現。³³

組織嚴密的戲劇即 *pièce bien faite*。³⁴ 在這段文字裏，袁昌英強調司克里布的「結構技術」，並且具體說明如何依序安排「情節組織與引誘觀眾的絕技」；她使用「佳構」一語描述司克里布的劇作，並且將「*pièce bien faite*」視為一種擴及各國戲劇的「主義」。³⁵ 可以說，留學英、法，通曉法語的袁昌英，對於司克里布與何謂「*pièce bien faite*」已有相當清晰的認知。事實上，袁昌英本人早年的獨幕劇創作常以巧合入劇。³⁶ 在戲劇教學上，袁昌英也強調以巧構

³³ 同前註，頁 148。斯克力普即司克里布，雷古越即前文曾述與司克里布合撰《雅德莉安·樂可娥》之作者。

³⁴ 同前註，頁 271 註腳。根據同頁註釋提供之法語標題原文，可知袁昌英所引《太太們的戰爭》即王維克所謂《婦人戰》、穆木天所謂《女人的吵架》。

³⁵ 袁昌英在敘述司克里布生平劇作時，說他一開始專事創作「一種短而小劇名為『渥多威爾』，後來才寫五幕大劇」。見袁昌英：《法國文學史》，頁 147。「渥多威爾」即 *vaudeville* 一詞之音譯。前引王維克從編劇技巧與情節切入，譯之為「計謀劇」；穆木天從形式切入，譯之為「通俗喜劇」。但袁昌英並未特地闡述何謂「渥多威爾」或「大劇」，也未把任何一種戲劇形式與司克里布的「組織嚴密的戲劇」掛勾，純粹把司克里布「組織嚴密的戲劇」看成一種「佳構」，一種編寫劇本可依循的主義。

³⁶ 例如《文魂》（原名《結婚前的一吻》）寫黎愛珍、李雅貞因姓名接近導致新郎信錯認對象，所幸最後皆大歡喜，喜劇收場。《人之道》一劇寫兩位女性友人梅英、素蓮久別重逢。梅英擅長寫劇，屢屢提及要將素蓮寫入劇本。誰知新近來到素蓮家幫傭的王媽，竟是素蓮丈夫歐陽若雷舊日情人。王媽昔日與歐陽生有二子，因貧病交迫偶然來到歐陽家，待歐陽與王媽相認時，孩兒已死於重病。現實生活中的情節，非常反諷地竟成了梅英最好的戲劇素材。以上兩劇均收入袁昌英：《孔雀東南飛及其他獨幕劇》（上海：商務印書館，1930 年初版。臺北：臺灣商務印書館，1983 年修訂一版）。

吸引觀眾的注意。³⁷ 固然袁昌英並沒有像宋春舫那樣大聲疾呼，要以佳構劇「作為中國戲劇新生的學習楷模」，但就實踐層面來說，佳構劇的元素事實上是滲透進現代戲劇的創作的。值得一提的是，袁昌英編寫劇本時所使用的佳構技巧，一部分可能是受到王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）喜劇的影響（例如《文魂》裏名字錯認的喜劇情節）。於此雖可說明佳構劇涉及層面及其接受之廣，但袁昌英早年所作獨幕劇本篇幅短小，以機鋒取勝，尚未發展為司克里布式的複雜佳構，此處不進一步申論。

1946年，吳達元編著的《法國文學史》出版。吳達元將司克里布視為「十九世紀喜劇的開路先鋒，在一八五〇年以前已經很賣座」。³⁸ 吳達元詳細闡述司克里布的編劇方法，說他常常與其他作者合作，將其合作人所發想的「鬧劇的情節」組織起來，「大加改變，寫成些雜劇、歌劇和喜劇」。³⁹ 吳達元指出，司克里布成功的要訣乃是「認識舞台技巧」，「長處是叫觀眾對他的劇情發生興趣，知道怎樣把情節交代明白，把牠（它）弄得難分難解，隨後給觀眾一個滿意的合理的收場」。⁴⁰ 吳達元接著介紹司克里布主要劇作的主题與內容，指出司氏不但懂得舞台技巧，且對世態人情、現實社會有深刻觀察，雖然不特地標榜道德目的，但觀眾看後自能領略其諷世意味。據此，吳達元將司克里布視為「寫實的戲劇作家」，總結道司克里布「成就雖然不大」，但應該在戲劇史上有一席之地，因為他可說是「十九世紀喜劇的創始人，是奧基埃（Augier）、

³⁷ 據翻譯家孫法理回憶，當年他在武漢大學外文系念書時，講授戲劇課程的袁昌英提出「第五象限」說，亦即線、面、體是戲劇的三個空間象限，時間是第四象限，結構則是第五象限。就結構來說，袁昌英以易卜生的戲劇說明情節的鋪陳、危機的建立、劇情高潮的積累等技巧。以上有關第五象限之說，見楊靜遠編選：《飛回的孔雀——袁昌英》（北京：人民文學出版社，2002年），頁36。

³⁸ 吳達元編：《法國文學史》（上海：上海書店，1946年12月第一版），第五篇「十九世紀」第十六章「喜劇」，頁523。

³⁹ 同前註。吳達元將 *vaudeville* 譯為「雜劇」，即袁昌英音譯的「渥多威爾」（詳見註35）。

⁴⁰ 同前註。

小仲馬（Dumas fils）等的開拓者」。⁴¹綜上所述，可知吳達元從類型、編劇方法、主題意識三方面解析司克里布的劇作，將司克里布定義為通俗喜劇（即吳所說的雜劇）之翹楚，說明佳構情節之編劇手法乃司氏成功之主因，而其劇作內容則有觀照世俗之功效。

時至二十世紀下半葉，「佳構劇」仍然是個不時被戲劇著作引用的觀念，但鮮有較為確切的說明。曹禺曾於 1936 年改編法國劇作家臘必虛（Eugène Labiche, 1815-1888）作品，中文題名《鍍金》。⁴²1981 年，《鍍金》一劇修訂後重刊。曹禺在重刊後記中寫道，臘必虛「如薩都一樣，都多少承襲『佳構劇』（Well-Made Play）的傳統」。⁴³接著述及司克里布（曹譯為斯科利布）對後世的影響：

佳構劇的鼻祖斯科利布的劇本早已被人忘記了。但我們不能忘記他的影響。連偉大的易卜生在早期也演出不少「佳構劇」，學習舞臺和寫劇的技巧。易卜生中年的社會問題劇，在技巧上也有「佳構劇」的影響，但他是偉大的思想家、戲劇大師，他早揚棄了「佳構劇」的糟粕，寫出驚心動魄卻又令人經久思考的劇本。⁴⁴

曹禺此文只是隨筆，或無法對司克里布或佳構劇有進一步說明，但很明顯地，曹禺是將佳構劇視為一種「技巧」而非文類。而事實上，中文著作裏對司克里布及其「佳構劇」較明確的定義，要等到近年才逐漸有學者從戲劇史的角度詳加剖析。例如胡耀恆教授在其近作《西洋戲劇史》裏關於佳構劇與《一杯水》的說明：

⁴¹ 同前註，頁 524。

⁴² 羅仕龍：〈舊社會，新文本：臘必虛喜劇在現代中國的翻譯與傳播〉，《清華中文學報》第 16 期（2016 年 12 月），頁 227-231。

⁴³ 曹禺：〈《鍍金》後記〉，原刊《小劇本》1981 年第 11 期，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》（石家莊：花山文藝出版社，1996 年），第 5 卷，頁 108-110。

⁴⁴ 同前註。

它們在結構上大同小異，依循著一個公式：開始時是一個嚴重的情況，這個情況的解決基於一個「秘密」，此秘密在佈局階段就顯示給觀眾，可是劇情中的部分核心人物卻渾然不知，以致互相衝突，過程中充滿懸宕，指向高潮，最後是「必要場」，核心人物終於知道了秘密，於是在態度和關係上徹底改變，導致劇情逆轉，全劇也就「收場」。⁴⁵

以上筆者簡要回顧了司克里布與佳構劇在近現代中國乃至於當代華語世界裏的傳播與接受。可以看出，有關佳構劇的作家與戲劇概念，始終在中國現代戲劇史乃至文學史上佔有一定的位置。至於宋春舫、穆木天、袁昌英等人認為是法國佳構劇代表作的《一杯水》遲至近年才有中文譯本，⁴⁶而司克里布的劇作最早被中文讀者認識的，卻是二十世紀初由日文轉譯、刊載於《小說時報》的《怨》。該劇譯自前文提及之《雅德莉安·樂可娥》，在帕維斯《戲劇詞典》被視為是佳構劇的典型之作。

三、《怨》：從通俗的佳構劇到「世界三大悲劇之一」

如前所述，《雅德莉安·樂可娥》由司克里布與雷古越合寫，1849年首演並出版劇本。司克里布於1834年當選為法國最高研究機構法蘭西學院（Académie française）院士，所以當時出版劇本的法國出版社在封面標題上是這麼說明的：「五幕正喜劇，散文體，由法蘭西學院司克里布先生與雷古越先生著作」（comédie-drame en cinq actes, en prose, par MM. Scribe de l'Académie-Française et Ernest Legouvé）。⁴⁷此處透露的信息主要有二：一是司克里布的

⁴⁵ 胡耀恆：《西方戲劇史·上》（臺北：三民書局，2016年），頁322。

⁴⁶ Eugène Scribe 著，羅仕龍譯：《一杯水》，《戲劇學刊》第22期（2015年7月），頁139-213。

⁴⁷ 按「正喜劇」並不是一種嚴格定義的戲劇類型，而意指帶有正劇色彩的喜劇。

院士身分為當時所看重，二是戲劇體裁分類並未將其名之為「佳構劇」。前文曾引帕維斯《戲劇詞典》的說明，說明「佳構劇」乃是編劇手法，而非「喜劇」、「悲劇」之類的戲劇體裁。從出版社的分類亦可看出，即便《雅德莉安·樂可娥》可謂「佳構劇」之翹楚，但當時並沒有所謂「佳構劇」的戲劇體裁，而是根據傳統的戲劇分類法，將它歸於「正喜劇」；正因為該劇不被歸類於悲劇，所以也就不採用法國古典悲劇規範詩行寫就，而是以散文體寫成。

《雅德莉安·樂可娥》一劇主要講述法蘭西劇院知名女伶樂可娥、薩克斯伯爵莫利斯（Maurice）、布依揚親王（Prince de Bouillon）、親王夫人、法蘭西劇院另一知名女演員莒克柔（Mademoiselle Duclos），以及劇院提詞人米修奈（Michonnet）等人之間複雜的愛情故事，其中牽涉權謀、算計、政治鬥爭、不倫婚戀等元素。以下簡述劇情。

莫利斯與樂可娥素有舊情，因積欠鉅額債務被迫出走多年，後又返法暫避仇家追殺。親王夫人與莫利斯過去亦有婚外之戀，莫利斯雖欲斷之，但又不得不寄望親王夫人之財力為其解決問題，故仍虛與委蛇。布依揚親王與女伶莒克柔有染，賜與別墅一座以為幽會場所。親王夫人深知布、莒情事，表面卻不動聲色，以圖伺機利用莒克柔的別墅，藉以與莫利斯幽會。布依揚誤以為莫利斯心儀莒克柔，欲將莒克柔大方賜予莫利斯，故於劇院看完戲後連同侍衛、樂可娥等人尾隨莫利斯至別墅。正與莫利斯幽會的親王夫人情急之下，只能躲至暗無光線的側房。事關親王夫人名節，莫利斯央求樂可娥協助親王夫人出逃。樂可娥這才知道莫利斯乃是貴族（而非過去信以為的一介士兵）。親王夫人在一片漆黑中聽從樂可娥指示順利出逃，倉皇間卻落下手鐲一只。風波暫平息後，親王夫人、樂可娥都想探聽情敵身分。另一方面，樂可娥有意助莫利斯償還債務，卻又無力負擔；米修奈素來默默深愛樂可娥，傾力籌得財款暫解莫利斯困境。樂可娥無意間在眾人面前展示手鐲，親王夫人、莫利斯之間韻事險將敗露；樂可娥於戲院表演時的聲口，更讓親王夫人確定當日助其脫逃暗室者乃她無誤。親王夫人心生惡計，將布依揚親王研發之毒藥（親王原本即對化學頗有鑽研），灑在樂可娥送給莫利斯的花朵上，並遣人將花朵裝於匣中退還樂可娥。

樂可娥見花，誤以為莫利斯嫌貧愛富，欲棄之改與親王夫人交，傷心欲絕。兼且吸入花朵揮發之劇毒，性命垂危。香消玉殞之際，莫利斯匆匆趕到。兩人互訴衷腸，誤會冰釋，然為時已晚。劇終。

前文曾提及《雅德莉安·樂可娥》中譯本初見於1912年《小說時報·臨時增刊第一次》，⁴⁸題名為《怨》，包天笑、徐卓呆合譯。《小說時報》由陳景韓（冷血）、包天笑輪流擔任編輯，收錄包天笑所譯作品似不足為奇，且1910年即已刊印過法國薩爾杜（按即薩都）原作的《祖國》，標註為「世界三大悲劇之一」。⁴⁹《祖國》譯者署名為「冷」。「冷」即「冷血」，⁵⁰亦即陳景韓。1917年有正書局又推出《祖國》單行本，標示為柴爾時著、冷血譯。《怨》劇標註為「三大悲劇之一」，按出版脈絡應該就是指「世界三大悲劇之一」。不過《小說時報》的「三大悲劇」系列僅刊出《祖國》、《怨》兩齣作品，且未於刊內具體說明「三大」、「悲劇」的品評標準。《雅德莉安·樂可娥》法語原作被作者與出版社定義為「正喜劇」而非「悲劇」；中譯本的「悲劇」一詞或根據中、日語意而來，或根據劇情淒愴結局之發想，倒並不一定是根據西方戲劇自希臘時代建立的悲劇定義。包天笑自言對日語尚能掌握，然雖試圖學習英、法語卻未竟全功。⁵¹日後譯介西方文學作品時，無法直接譯自英、法語；且因日譯西洋文學作品使用漢字比例高，故包天笑對西洋文學的選擇，很大程度上受到日本已譯作品的影響。⁵²中譯本《怨》未註明來源，但據飯塚

⁴⁸ 《小說時報·臨時增刊第一次》前一期為《小說時報》第15期，1912年出版；此後一期為第16期，亦1912年出版。《小說時報》創刊於1909年9月，1917年11月結束，總計共出版33期外加一期增刊（即1912年的「臨時增刊第一次」）。

⁴⁹ 見《小說時報》第5期（1910年1月）、第6期（1910年2月）。

⁵⁰ 阿英：《晚清戲曲小說目》，收入柯靈主編：《阿英全集》（合肥：安徽教育出版社，2003年），第6卷，頁136。

⁵¹ 包天笑：〈外國文的放棄〉，收入《鈞影樓回憶錄》，張玉法、張瑞德主編：《中國現代自傳叢書·第二輯》5（香港：大華出版社，1971年初版；臺北：龍文出版社，1990年），頁190。

⁵² 包天笑：〈譯小說的開始〉，同前註，頁206。

容教授考證實轉譯自長田秋濤（1871-1915）同名譯作。⁵³ 長田秋濤譯本在劇本正文前標註「三大悲劇第一卷」，並於卷首附有〈序〉文一篇，稱該劇原作者乃「佛國翰林院大學士」。⁵⁴ 在劇中人物角色配置表旁，則又以漢字註明本劇是「佛國翰林院文學大博士作劇家」所寫。⁵⁵ 司克里布既已於 1834 年當選為法蘭西學院院士，長田秋濤「翰林院大學士」、「翰林院文學大博士」等語所指為此。包天笑、徐卓呆中譯本將原劇作者稱為「（法）愛迦耐斯克黎勃博士」，其「博士」頭銜之譯當沿用自長田秋濤。

包天笑、徐卓呆譯文內容與體制大致與長田秋濤譯文相符。不過，長田秋濤譯本並非根據法語原文逐句逐行譯出，而是視劇情需要濃縮原文台詞發展而成，在一定程度上是混雜小說與戲劇形式的節譯本。法語原作裏有些使用對話、旁白等編劇技巧所營造的戲劇效果（如角色心理變化、場面氣氛緊張等），在長田秋濤譯本／包、徐轉譯中文本裏採用第三人稱觀點的全知者敘述說明。例如原作第二幕第 4 場係雅德莉安·樂可娥私下演練台詞，米修奈從旁聆聽、協助，並於台側獨自以旁白自陳對其愛慕之意，進而感嘆兩人身份、年齡與背景之落差。中譯本根據日譯本而來，糜蘇南（即米修奈）沒有自我表白的機會，而是讓譯者在對白間插入的評述向觀眾說明二人「猶如父女」的親近關係：

亞多麗：說白很不容易記，若單是記得，不解意思，就做不到十分滿足，所以已練習好久了。

（此時外面開幕，故二三伶人急急退去。）

（亞多麗與糜蘇南本極親近。亞幼時家甚貧，糜即愛之如己女，至今猶如父女，一切均糜所經理。）

⁵³ 飯塚容：〈《文藝俱樂部》與中國「新劇」〉，《杭州師範大學學報（社會科學版）》2010 年第 2 期，頁 33。飯塚容雖提出此一觀點，但文中並未詳加比較包天笑、徐卓呆譯本《怨》與長田秋濤譯本《怨》。長田秋濤日譯的《怨》，1899 年 11 月 16 日至 12 月 25 日刊載於《讀賣新聞》，後於 1906 年 7 月由隆文館出版單行本。

⁵⁴ （日）長田秋濤譯：《怨》（東京：隆文館，1906 年），頁 1。漢字「佛國」即中文所說的「法國」。

⁵⁵ 同前註，「登場人名」頁（無標示頁碼）。

亞多麗：今天是我一生一世的重要關頭，你在旁邊我膽子也壯得多啊。

糜蘇南：我也很是著急，今天食物都吃不下，然而也想到你是絕不失敗的，總要占勝才好。⁵⁶

此處劇文混用小說筆法，可以看出二十世紀初期中國戲劇在接受西方戲劇形式時的摸索與嘗試。《怨》雖號稱「世界三大悲劇之一」，但從長田秋濤的日譯本到包天笑、徐卓呆的中譯本，實則只關注其「悲」之基調，而未完整移植「劇」之形式。作為一個案頭閱讀的故事而言，《怨》的情節確有其戲劇張力；作為一齣舞台上搬演的戲劇而言，《怨》的情節張力卻恰恰不是來自於其戲劇結構。易言之，佳構劇《雅德莉安·樂可娥》在經由日譯轉為中譯的過程中，雖則情節仍有「佳構」，但「劇」的範式並未完全轉移。上述引文裏的角色性情描寫較原作削弱許多，使其更像是純為推動劇情的功能性角色。從另一方面來說，或許也正是因为故事之佳構、情節之離奇，使得角色性格反而不見得是《怨》的譯者所欲表現的重點。法國佳構劇本即著眼於情節之鋪陳而非角色之飽滿，《怨》劇則似乎更進一步，將角色性格完全擱置，而僅關注情節之佳構。

《怨》劇雖是中文首次翻譯司克里布佳構劇，其流傳與影響到底相當有限，日後出版的戲劇論述也鮮有論及此劇者。從中國現代戲劇汲取跨文化元素的角度觀察，經由日文轉譯（甚至改寫）的佳構劇，事實上並沒有對中國現代戲劇觀念產生顯著的影響；雖則用於新劇／文明戲的演出目的（如春柳演出的薩都《熱血》等），但並未因此發展出更多有關佳構劇的討論。《怨》劇雖然脫胎自司克里布的佳構劇，但也僅止於平面通俗刊物的流通，且因其並未搬上舞台，使得它甚至無法如《熱血》等佳構劇在戲劇史上留下可資重視的痕跡。相反，有關西方佳構劇的概念與劇本，則是取徑上文所述宋春舫（1910年代）、法國文學史專書引介（1920-1930年代）以及下文將述及的李健吾譯作（1940年代），使得觀念與劇本可互為佐證。簡言之，《怨》劇轉譯自日文的中譯本未在中國現代戲劇發展史留下太深刻的印記，而「佳構劇」的概念與劇本引介

⁵⁶ 包天笑、徐卓呆譯：《怨》，頁19。

卻主要經由中國的西方文學研究者得以推展。⁵⁷ 這是佳構劇在傳播過程中值得注意的分野。

四、《雲彩霞》：李健吾結合中西的嘗試

（一）以通俗賣座為訴求的現代戲劇作品

轉譯自日文譯本的《怨》雖是首部譯為中文的司克里布佳構劇，但未曾引起太多迴響。《雅德莉安·樂可娥》要在李健吾的筆下才重新進入中文讀者的視野，並登上中國戲劇的舞台。

李健吾於清華大學畢業後，1931 年赴法國巴黎留學，1933 年返國，以小說、散文創作、評論，以及翻譯《包法利夫人》等法國小說著稱於世。李健吾同時也是中國現代戲劇健將，創作、翻譯皆有之，曾根據薩都《托斯卡》⁵⁸ 改譯為《金小玉》，亦根據莎劇《馬克白》、《奧賽羅》分別改譯為《王德明》、《阿史那》。改譯自《雅德莉安·樂可娥》的《雲彩霞》，1942 年 11 月由華藝劇團在上海蘭心劇院演出，⁵⁹ 朱端鈞導演，蔣天流飾演雲彩霞一角，劇本則

⁵⁷ 關於中國現代戲劇裏的中日交流架構與中西交流架構之差異，筆者特別感謝匿名審稿者的建議與啟發，彌補了筆者對此議題認識不足之處，筆者獲益良多。

⁵⁸ 此《托斯卡》即 *La Tosca*，亦即前文論及之春柳社《熱血》劇本之由來。

⁵⁹ 華藝主要成員有胡導、吳天、洪謨、朱端鈞等，演員多為原上海劇藝社者，以及黃宗江在燕大的同學。蘭心劇院由日本軍部管理，故透過華藝當家小生吳漾前妻李眉與日本報道部的關係，糾集沈令年（書法家沈尹默之子）、趙燕生（趙四小姐之兄弟、李健吾的清華大學同學），共組「藝光劇團」。藝光劇團本身並不演出，只是承租蘭心劇院並負責前台事務等雜務，實際演出是由華藝劇團規劃處理。故當時報刊上論及《雲彩霞》演出時，多有混用華藝、藝光之名。以上關於藝光劇團與華藝劇團合作之事，見：（1）邵迎建：〈訪洪謨〉，收入氏著：《抗日戰爭時期上海話劇人訪談錄》（臺北：秀威資訊，2011 年），頁 32-34；（2）黃明：〈上海淪陷前後地下黨的文藝工作〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》1982 年第 3 期，頁 10-19。

遲至 1947 年才出版。《雲彩霞》順乎當時戲劇改編風潮，甫一推出即獲肯定：有觀眾認為是「李健吾寫劇本以來比較出色的一個劇本」，並且注意到「擷取平劇的精華，用話劇的方式表現，是不很容易的，而《雲彩霞》給我的印象，卻非常地活潑可愛」。⁶⁰《雲彩霞》成為 1942 年主要賣座戲劇，⁶¹ 1943 年，中聯導演孫敬甚至想把它改編，以《一代女伶》之名搬上大銀幕，考慮由李麗華或王熙春飾演女主角雲彩霞，不過李健吾並未同意。⁶² 直到 1945 年，《雲彩霞》仍顯得新穎。劇評指出，「以伶人演伶人事蹟的話劇，不締〔啻〕是現身說法，在劇壇上不能不說是新噱頭，也可以說是大膽，是嘗試」。⁶³ 而「噱頭」還不僅止於題材編寫，還包括飾演女主角的白玉薇「綁躑上台，是一般劇人所不能的技能，利己之長，不能不說是聰明處」。⁶⁴ 相較於 1912 年包天笑、徐卓呆轉譯的《怨》，《雲彩霞》在出版、舞台演出、影劇等層面都受到更為廣泛的關注。以下列出幾個 1940 年代較為知名的舞台演出版本。

⁶⁰ 未人：〈雲彩霞觀後〉，《申報》上海版，1942 年 11 月 11 日，頁 6。

⁶¹ 汪俊指出，「就各劇團的演出項目來看，一年來出演了八十多部戲，大部份跳不出色情、詭苛、荒誕的圈子，而大部份更是既成的和改編的戲。年內賣座最好的是《水仙花》、《歸去來兮》、《鄉箋淚》、《綠窗紅淚》、《楊貴妃》、《花島英雄》、《大馬戲團》、《夢裏京華》、《春》、《鴛鴦劍》、《北京人》、《雲彩霞》等，就這些劇目的名稱來看，即可理解一般的劇本的主要內容。」見汪俊：〈一年來上海劇團的變遷與演出〉，《太平洋週報》第 1 卷第 49 期（1942 年 12 月），頁 932。

⁶² 星：〈《雲彩霞》不上銀幕〉，《大眾影訊》第 3 卷第 26 期（1943 年 1 月，總 130 期），頁 830。

⁶³ 佚名：〈《雲彩霞》觀後：白玉薇的串演很成功，王元龍給她很大幫助〉，北京《中華週報》第 2 卷第 16 期／第 28 號（1945 年 4 月），頁 20。

⁶⁴ 同前註。

表 1：《雲彩霞》的主要演出版本

年份	演出地點	導演	演出劇團	主要演員	附註
1942 年 11 月 6 日起 ⁶⁵	上海蘭心大戲院	朱端鈞	上海華藝劇團	蔣天流飾演雲彩霞，胡導飾演陳師範，夏霞飾演陳夫人，黃宗江飾演屠子光，嚴重飾演辛愛黃台吉，異方飾演琴師王景福。	
1943 年 6 月 7 日起 ⁶⁶	北平新新大戲院	陳叔亮	北平北京劇社	白珊飾演陳夫人，蘇曼飾演陳師範，陳默飾演雲彩霞，章蒂飾演王景福，梁燕飾演黃台吉。	
1944 年 9 月 2 日起 ⁶⁷	上海金城大戲院	朱端鈞	天祥劇團	白玉薇飾演雲彩霞。其他演員包括呂玉堃、姜明、楊志卿、童毅、金麗娃、譚光友、孫敏、陶由、徐為、杜青、王路西、毛秋豔、吳江等五十餘人合演。胡導客串演出。	配樂由陳歌辛編寫
1944 年	天津大明標準戲院		上海銀星旅行劇團	顧蘭君飾演雲彩霞，裘平飾演陳太太，吳深飾演黃台吉，俞仲英飾演王景福，崔超明飾演陳師範。 ⁶⁸	

⁶⁵ 《申報》上海版 1942 年 11 月 6 日第 7 版廣告，「蘭心今晚隆重獻演。劇壇空前唯一大戲，《雲彩霞》掀開繡幕揭示人生」。

⁶⁶ 泰來：〈夏夜雜話：在北京演出的《秋海棠》與《雲彩霞》〉，《三六九畫報》21 卷 13 期（1943 年），頁 19。

⁶⁷ 《申報》上海版 1944 年 9 月 2 日第 4 版廣告，「金城今天夜場獻演《雲彩霞》，五幕四景民初服裝哀豔大悲劇」。

⁶⁸ 佚名：〈顧蘭君大唱白門樓，在津首次上演《雲彩霞》〉，《立言畫刊》第 318 期（1944 年 10 月 28 日），頁 12；王府井：〈雲彩霞演出小有成功，顧蘭君內心表演精湛〉，《天聲半月刊》第 17 期（1944 年 11 月 15 日），頁 15。

1945 年 3 月 22-29 日	上海中央影 院	王元龍	北平四一劇 社	白玉薇飾演雲彩霞。其 他演員包括王元龍、陳 光、白峰、顧嘉思、佟 平、霓雲、金嘯嵐、劉 嘉、王湖、南翔、李林、 范石。 ⁶⁹	因邀請京劇 名伶白玉 薇飾演雲彩 霞和邀請電 影名演員王 元龍導演， 舉債支付酬 金，以及貸 方把持售票 收入等，使 四一劇社再 無演出能力 而停止活 動。 ⁷⁰
-----------------------	------------	-----	------------	--	---

李健吾在出版的劇本前言「改編者附誌」文中指出，⁷¹「《雲彩霞》即是法國司克芮布 Scribe 的 *Adrienne Lecouvreur*」。⁷² 司克芮布（即司克里布）雖然「在舞台上走紅」，但缺點在於「他不能深入他的人物的性格，所以技巧雖高，愛莫能助，僅止於此」。⁷³ 李健吾雖然認為司克里布筆下的人物性格刻劃

⁶⁹ 佚名：〈話劇・電影：四一演《雲彩霞》《秋海棠》〉，《立言畫刊》第 332 期（1945 年 3 月），頁 10。白玉薇係京劇著名坤伶，出身自中華戲劇專科學校第四科，坐科期間多有話劇觀摩、演出經驗。《雲彩霞》不是白玉薇唯一的話劇演出經驗。1942 年，她亦與石揮共同演出伶人題材話劇《秋海棠》，飾演劇中角色秋海棠、羅湘綺所生的女兒梅寶。有關白玉薇與話劇的淵源，筆者誠摯感謝匿名審稿者的說明與建議。

⁷⁰ 穆紫：〈北平淪陷時期話劇運動之一隅——關於四一劇社若干劇運史料〉，《北京社會科學》1995 年第 1 期，頁 140。

⁷¹ 中文學界對於李健吾《雲彩霞》、《金小玉》之類的作品，常以「改譯」稱之。本文論及《雲彩霞》時，將盡量根據李健吾本人使用的「改編」一詞稱之。按據劉欣指出，「所謂改譯，即英語中的 *adaptation*（改編），指既有翻譯又有改編的創造性地譯介外國作品的方法，在改編中，有對內容的改變、形式的改變、風格的改變。」見劉欣：《論中國現代改譯劇》（上海：上海書店出版社，2011 年），頁 1。

⁷² 李健吾：《雲彩霞》，頁 1。

⁷³ 同前註。

不夠深入，但也為其辯駁，指出司克里布相較於薩都「顯然更想抓牢一點東西，一點可以永久的東西，《雲彩霞》便是一個強有力的物證。這可憐的熱情的女戲子，真有其人，生於一六九二年，死於一七三零年。她的遭遇和劇本所演相去無幾」。⁷⁴ 李健吾在行文之間雖然點出司克里布的優、缺點，但限於篇幅，並未特別說明細節，例如「技巧雖高」的技巧所指哪方面（劇情鋪陳乎？人物描寫乎？）？「一點可以永久的東西」究竟是什麼東西？李健吾似乎混淆了《雲彩霞》與 *Adrienne Lecouvreur* 兩劇；畢竟司克里布若想「抓牢一點可以永久的東西」，當是藉由他本人所寫的 *Adrienne Lecouvreur*，而非李健吾改編的《雲彩霞》。

李健吾改編的《雲彩霞》，將十八世紀「可憐的熱情的女戲子」之「和劇本所演相去無幾」的遭遇搬移到民國初年的北京。有關男女情愛的主情節線與原作無甚差異，但李健吾巧妙在改編裏融入軍閥混戰時期的政治時事、邊疆外交緊張關係，以及民初捧戲子的社會風氣等元素。《雅德莉安·樂可娥》的布依揚親王（即《怨》的武揚公爵），在《雲彩霞》裏改為「陳師範，某大銀行董事長」；⁷⁵ 法蘭西戲院紅牌演員雅德莉安·樂可娥（即《怨》的亞多麗盧克佛姑娘），改為京劇名伶雲彩霞；戲院提詞人米修奈（即《怨》的糜蘇南）改為雲彩霞的琴師王景福；薩克斯伯爵莫利斯（即《怨》的穆履思伯爵），改為「辛愛·黃台吉，和什托洛蓋王子」；莫利斯的遠親雅典娜伊絲女公爵改為「金夫人」（即《怨》的紫囊夫人）；夏澤爾修道院院長（即《怨》的牧師），成為陳師範家的食客屠子光。除了這些主要角色之外，李健吾還添加多位丑角、龍套、管茶水的、跟包的、司賬的、催場的、應差的、眾多男女賓客、女伶等，作為第二幕開場時用以烘托北京第一舞臺演出實況場景，甚至還添加民國時代京劇名角楊小樓和譚鑫培作為過場角色（無台詞）。與陳師範有婚外

⁷⁴ 同前註。

⁷⁵ 「范」字本通「範」字，故同時期劇評有作「陳師範」者，亦有作「陳師範」者。筆者根據寰星圖書出版的《雲彩霞》劇本，一律作「陳師範」。

情的角色（亦即《怨》裏與武揚公爵有染的賈孤蘭）設定為京劇名伶劉喜奎，使得全本《雲彩霞》在背景設定上瀰漫濃厚的京城劇壇氣息。就連虛構的角色雲彩霞，也不時被比作梅派藝人，例如「據說雲彩霞跟梅巧玲是一路子，講究的是那表情」（陳師範夫人語），⁷⁶「現在就是梅蘭芳也得甘拜下風，她比梅派還要梅派，天生的好嗓子」（金夫人語），⁷⁷凡此種種揉合現實的劇中評論，更讓《雲彩霞》的故事似是且真。

《雲彩霞》的故事主線與原作相近，圍繞著多邊戀愛發展。陳師範誤以為黃台吉與劉喜奎有染，故意邀請雲彩霞等人在散戲後到小公館吃宵夜，打算來個甕中捉鱉。孰料與黃台吉幽會的竟是陳太太，而雲彩霞也才知道原來心上人黃台吉竟是欠下鉅額債務的王子。為化解黃台吉的政治、財務與桃色危機，雲彩霞不但助陳太太自花園小門脫險，更在琴師王景福的協助下籌款以助黃台吉。然陳太太心有妒忌，便將陳師範研發之毒藥灑在雲彩霞贈予黃台吉的玫瑰花上，放入匣中遣人密送之。雲彩霞開匣嗅花香，身中劇毒將亡。黃台吉與陳太太斷絕曖昧婚外情關係後，欲與雲彩霞共結連理，然抵達時雲彩霞已香消玉殞。《雲彩霞》雖然脫胎自法國佳構劇，但不管是人物設定、劇情元素都相當中國化。全劇讀起來毫無翻譯劇本的生澀，而更像是李健吾的中文創作。

1942年演出後，《話劇界》刊載署名「乘浪」的評論者認為，該劇「很難捉摸得到它底主題」，並且始終「感覺到好像是缺少了什麼似的」，⁷⁸乘浪的這篇劇評之所以感到《雲彩霞》主題不明，一方面或許是因為《雲彩霞》情節較為複雜，一方面也是因為如他在劇評中所說的，劇情安排過於「輕浮」、「誇張」因而「缺乏現實」。⁷⁹然而這些看似過於浮誇的劇情巧合安排，事實上正是西方佳構劇廣受觀眾喜愛的原因。乘浪略微注意到《雲彩霞》的結構

⁷⁶ 李健吾：《雲彩霞》，頁10。

⁷⁷ 同前註，頁21。

⁷⁸ 乘浪：〈評《雲彩霞》〉，《話劇界》第14期（1942年11月），頁3。

⁷⁹ 同前註。

之佳，肯定「劇作者對於結構和分幕都有著很好的告知」，⁸⁰不過並未對此有更深入的討論。同期《話劇界》另一份署名「禹門」的劇評者也注意到《雲彩霞》的結構流暢與緊湊，讚賞劇作家「描人物的活潑生動，結構的奔湊輕快，台詞的鏗鏘譏諷」、「技巧的嫻熟，含蓄的陰晦」。⁸¹所謂「結構的奔湊輕快」，事實上可以理解為情節環環相扣，毫無生澀，也就是本文前引帕維斯《戲劇詞典》說明佳構劇編寫技巧時指出的，「第一必要之務就是劇情行動要延續不斷地緊緊扣住，不能冷場，並且一步步漸進發展。雖然有時情節相當複雜（參見司克里布《雅德莉安·樂可娥》），但必須毫無失誤地掌握住劇情懸念」。⁸²從以上乘浪、禹門兩則評論可以看出，雖然「佳構劇」（或此一詞彙的其他譯名）一詞並沒有被直接被引用，但是時人的確注意到《雲彩霞》的「佳構」特點。至於李健吾如何「佳構」其作品呢？劇評人禹門是從人物性格的角度來理解。他以雲彩霞為例，指出她一方面極其純淨，內心沒有污沾，但同時亦會在關鍵時刻流露人性弱點；例如「在第四幕雲彩霞發現辛愛的愛人便是陳夫人的時候，她拿出那隻拾到的鐲子高高舉起揭穿全劇的一節，這是雲彩霞人性的表現，同時也是李健吾先生結構的傑出」。⁸³此處「結構的傑出」所指為何？筆者前文曾引用胡耀恆教授分析的佳構劇公式，在劇情發展到「必要場」時，「核心人物終於知道了秘密，於是在態度和關係上徹底改變，導致劇情逆轉」。⁸⁴雲彩霞高舉鐲子恰是導致陳太太事跡敗露的關鍵，讓陳太太知道是雲彩霞助她順離脫走小公館，也因此讓兩人關係改變，才引發劇情急轉直下。

《雲彩霞》的演出並非全無負評。例如署名「馳帆」的作者在1942年出版的《影劇人》期刊指出，《雲彩霞》是「一個離現實太遠的故事」，嚴格說起來，只是「民初時代貴婦和捧角家的一幕醜劇而已。……在全劇的演出上，

⁸⁰ 同前註。

⁸¹ 禹門：〈管見《雲彩霞》〉，《話劇界》第14期（1942年11月），頁4。

⁸² Patrice Pavis, "Pièce bien faite," in *Dictionnaire du théâtre*, p. 257.

⁸³ 禹門：〈管見《雲彩霞》〉，頁4。

⁸⁴ 胡耀恆：《西方戲劇史·上》，頁322。

劇情的氣氛，似乎還不夠緊湊，高潮的地方雖有，但是抓不住觀眾的情緒。有許多的場合，反而使觀眾感到了無意識的笑話」。⁸⁵不過大體來說，《雲彩霞》結構之佳、劇情之奇，仍是大多數觀眾看過以後的感想。除了前段所引的例子之外，署名「戈丹」的評論者在《春風》發表的劇評即指出，「作者的表現手腕非常高強，不但結構嚴密，對白流利，性格顯明；而且全句劇發展糾葛甚多，浪潮起伏，極可抓住觀眾的情緒。全劇的進行安排得可以說上一句巧妙」。⁸⁶諸如此類的評論，在日後《雲彩霞》重演時仍可見。例如 1944 年《現代週報》的劇評就指出，「他（李健吾）的『一貫作風』，不是在字句上喜歡堆砌，而是想在劇情上『出奇制勝』，……竭力想法把《雲彩霞》寫成一個怎樣『情節曲折』、『故事離奇』的好戲」。⁸⁷1944 年也是前引袁昌英《法國文學史》出版的年份。一如袁昌英所介紹的司克里布，其作品「組織嚴密」，「著重結構的技術」，「觀眾的注意力，應該時時刻刻被紛繁複雜卻有條理的劇情趣味所持住」；雖說「缺乏有意義的內容與文藝的形式，可是都表現情節組織與引誘觀眾的絕技」。⁸⁸

值得注意的是，由於《雲彩霞》劇本要到 1947 年才由寰星圖書雜誌社出版，也正是在這個版本的《雲彩霞》裏才收有李健吾為劇本前言所撰寫的「改編者附誌」一文，並清楚點出《雲》劇構想來自於司克里布。雖然知名期刊《萬象》曾於 1942 年底至 1943 年初分五期登載過《雲彩霞》五幕劇本，⁸⁹但

⁸⁵ 馳帆：〈劇評：《雲彩霞》，李健吾編劇，朱端鈞導演，藝光劇團演出——蘭心〉，《影劇人》第 1 卷第 16 期（1942 年 11 月），頁 131。

⁸⁶ 戈丹：〈劇評：《雲彩霞——藝光演出》，十一月十二日，編劇：李健吾，導演：朱瑞（端）鈞〉，上海《春風》創刊號（1942 年 11 月），頁 13。

⁸⁷ 無忌·冷凌·銀矛：〈評：《雲彩霞》〉，《現代週報》第 1 卷第 6 期（1944 年 9 月），頁 34。

⁸⁸ 袁昌英：《法國文學史》，頁 148。

⁸⁹ 第一幕見《五幕悲劇〈雲彩霞〉（一）》，《萬象》第 2 卷第 6 期（1942 年 12 月），頁 144-159。第二幕見《五幕悲劇〈雲彩霞〉（二）》，《萬象》第 2 卷第 7 期（1943 年 1 月），頁 133-148。第三幕見《五幕悲劇〈雲彩霞〉（三）》，《萬象》第 2

僅刊載劇本正文，未附李健吾的改編者言，所以大多數讀者、觀眾及論者並沒有把《雲彩霞》和司克里布聯繫在一起。署名「雪影」的作者，是《雲彩霞》首度演出後極少數注意到此劇與西方戲劇之關聯者。在 1942 年《影劇人》的劇評中，雪影開門見山指出《雲彩霞》的優點在於能擷取中西戲劇之長，認為「《雲彩霞》替戲劇開闢了一條新路。它的情節是西洋化的，卻又含有國粹的氣味」。⁹⁰ 雪影注意到《雲彩霞》劇情鋪陳之巧妙，側重該劇浪漫、通俗的情節：「愛達到最高峰是偉大的自我犧牲，李健吾先生利用一點機智，一點偶合，一點 dramatic situation 以達到他自己所說的『浪漫的憧憬』。《雲彩霞》就按著這幾觀點發展開來的，只是外貌較輝煌，劇情更複雜的一齣 melodrama 罷了」。⁹¹ 此處 melodrama 一詞，今多譯為情節劇、通俗劇，原意乃指帶有音樂 (melo-) 的戲劇 (-drama)，也就是本文前引歐陽予倩《自我演戲以來》一書中用來指稱《熱血》一劇的詞彙。雪影之所以會使用 melodrama 一語形容《雲彩霞》，原因之一或許是因為《雲彩霞》劇中穿插有許多京劇唱段，一如西方十九世紀通俗劇在演出時皆伴有音樂與唱詞。不過，當時 melodrama 譯名紛雜，概念混淆，不見得就是今日吾人所理解的意義。⁹² 然而，不管雪影是如何理解 melodrama 一詞，其所謂「劇情更複雜的一齣 melodrama」語，其實是間接點出《雲彩霞》的劇情複雜（比一般已經很複雜的 melodrama 還要複雜），

卷第 8 期（1943 年 2 月），頁 137-149。第四幕見《五幕悲劇〈雲彩霞〉（四）》，《萬象》第 2 卷第 9 期（1943 年 3 月），頁 132-145。第五幕見《五幕悲劇〈雲彩霞〉（五）》，《萬象》第 2 卷第 10 期（1943 年 4 月），頁 145-152。

⁹⁰ 雪影：〈我對於《雲彩霞》的賞鑒〉，《影劇人》第 1 卷第 17 期（1942 年 11 月），頁 138。

⁹¹ 同前註。

⁹² 有關 melodrama 一詞的翻譯，可參見 Shih-Lung Lo（羅仕龍），“‘Mélodrame’: les traductions du terme et la diffusion du concept dans la Chine moderne,”（「通俗劇」：現代中國一個詞彙的翻譯與觀念的傳播）in Anne Tomiche, ed., *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, vol. 4 (Paris: Classiques Garnier, 2017), pp. 469-481.

而劇情之複雜正是佳構劇的特點之一。

雪影的評述重點或許不在名詞之辨，而是說明《雲彩霞》編劇之佳構及其從司克里布獲得啟發之處：

看了《雲彩霞》也許使人想到 V. Hugo 的《項日樂》。狄四娘的捨己救人和遭毒身死，作者顯然在那裏得了暗示；但《雲彩霞》並不完全成了浪漫的傳奇，它又追上了時代，插入了陳師範（范）那一類真實的典型。劉喜奎和雲彩霞又是虛實互生，作者的結構可說妙絕。到第三幕，劉喜奎大有「但聞樓梯響，不見人下來」之感，而放走陳太太一節更曲盡了伍爾德式的纖巧手法。雖然有幾處地方勉強，但視 Scribe 的佳構劇卻略勝一籌的，因為在這綜合裏還有著作者的整個靈魂。⁹³

《項日樂》即雨果劇作 *Angelo*，1910 年有包天笑、徐卓呆從日文轉譯的中譯本，題為《犧牲》，秋星社刊行；1927-1928 年真美善書店有曾樸譯自法語的版本，題為《項日樂》，係根據他本人於 1914 年在《小說月報》連載的《銀瓶怨》重印。「狄四娘」係包、徐譯本之主角譯名。張道藩以《項日樂》為基礎，改編為話劇《狄四娘》，1936 年由南京國立戲劇學校演出後迅速走紅，*Angelo* 一劇遂多以《狄四娘》之名為世人知。⁹⁴ 伍爾德即愛爾蘭裔英國劇作家王爾德，以劇情編排機巧著稱。雪影旁徵博引，從人物性格談到劇情編寫，最後歸結到司克里布的佳構劇，並且認為李健吾的《雲彩霞》技高一籌，不但有佳構劇的技巧，更有浪漫主義的精神高度。

從以上摘錄的這些時人評論可以看出兩個重點：第一，《雲彩霞》結構巧妙、情節出眾，時人就算不知道「佳構劇」或是「司克里布」這些專門詞彙，但他們對於該劇的理解，卻基本符合佳構劇的意涵。第二，《雲彩霞》兼採中

⁹³ 雪影：〈我對於《雲彩霞》的賞鑒〉，頁 138。

⁹⁴ 南京國立戲劇學校《狄四娘》公演後，劇本修正本發表於同年《文藝月刊》。1943 年，上海正中書局出版《狄四娘》單行本。以上有關 *Angelo* 一劇在中國所衍生之各個版本，見馬曉冬：〈變幻的面目：從 *Angelo* 到《狄四娘》——雨果劇作在近現代中國的譯介與改編〉，《戲劇文學》2009 年第 10 期（總第 317 期），頁 9-14。

西元素，引人入勝。以下繼續針對《雲彩霞》的中國元素，說明法國佳構劇如何在李健吾筆下進行跨文化改編實踐。

（二）佳構劇的中國在地化：以京劇傳唱紅伶怨

前段引用的戈丹劇評，雖然以「巧妙」稱讚《雲彩霞》的結構嚴密，但並非全無批評。戈丹尤其不滿意的是第五幕。他指出，當陳夫人利用辛愛黃台吉的名義把毒藥灑在玫瑰花上送給雲彩霞，一嗅之後便中了毒，等到辛愛黃台吉趕到的時候已經將要死去。「在這當兒李健吾先生不知他為什麼緣故，要穿插這一段平劇，不曉得是否李先生要表示對於平劇有研究呢？還是要拉長劇本？但是這樣一來，卻不是中毒而死，已成為想思、發癡而死了。」⁹⁵不過戈丹顯然並不是完全反對京劇，而純粹是著眼於京劇使用得當與否。在同一篇劇評裏，他便認為導演的舞台場面構成極佳，尤其是第四幕雲彩霞唱《白門樓》罵陳夫人時，以陳師範和屠子光二人處理得最好。⁹⁶無獨有偶，今人胡斌分析李健吾的改編劇作特色時也特別關注到《白門樓》唱段在《雲彩霞》演出中畫龍點睛的效果。胡斌認為，「由於自幼受到傳統文化的浸淫，無論創作，還是改編，李健吾總會在其中自然而然地滲透進濃濃的傳統文化」。⁹⁷胡斌進一步指出，這「傳統文化」包括有儒家思想的浸潤、古典詩詞的借用，以及與中國戲曲的融合。以《雲彩霞》插入的《白門樓》唱段為例，1942年蔣天流為求演出真切，親自向京劇演員周維俊請益，反覆琢磨終得要領，1944年北平四一劇社演出時還特地邀請京劇演員同台演出。胡斌引用蔣天流的回憶指出，「把那貴婦的滿腔痛恨、憤怒，都化到《白門樓》的唱詞中去，……它變成了不

⁹⁵ 戈丹：〈劇評：《雲彩霞——藝光演出》，十一月十二日，編劇：李健吾，導演：朱瑞（端）鈞〉，頁13。

⁹⁶ 同前註，頁14。

⁹⁷ 胡斌：〈李健吾跨文化戲劇改編的民族特色〉，《南通大學學報（社會科學版）》第31卷第6期（2015年11月），頁62。

是台詞的台詞，借唱戲在控訴、痛罵，比台詞更好地傳達了感情」。⁹⁸

《白門樓》為京劇知名劇目，主要演呂布、曹操相爭之事。《雲彩霞》第四幕末，雲彩霞、陳夫人得知對方為情敵，卻又不得不在大庭廣眾之下按捺怒火。其他賓客不知兩人嫌隙，欲點唱《女起解》、《貴妃醉酒》、《宇宙鋒》等梅派名戲，唯獨陳夫人語帶譏嘲要點《白蛇傳·斷橋》，諷刺雲彩霞與在場的黃台吉終得相會。賓客金夫人突發奇想，欲雲彩霞反串呂布唱《白門樓》。雲彩霞定睛望陳夫人，心神不寧，狠狠唱出陳夫人不守婦道、奪人所愛：

某一見貂蟬女心如烈火，罵一聲狗淫婦你大膽的賤婆。你本是那王允許配於我，你為何暗地裏又配董卓。自那日打從那鳳儀亭經過，你那裏見了俺就變臉變模，我為你被董卓追殺與我，我為你使得俺是父子們不和，我只說你那（哪）裏真心待我，又誰知狗淫婦你裏應外合，恨不得這一足將你結果。陳公台休得要取笑於我，大丈夫終一死，豈能退縮。⁹⁹

雲彩霞邊唱邊走向陳夫人，「用手指著她，好半晌動也不動，男女客人紛紛起立，極度不安」，¹⁰⁰ 只有陳夫人一臉淡定，讚賞雲彩霞唱得好，其他人也才回過神來，讚嘆雲彩霞唱腔動聽。一動一靜之間，把雲、陳兩人的關係處理得維妙維肖，而京劇唱詞的運用，可說相當巧妙，也只有長期浸潤在戲曲中的作家才能出此妙筆。

《白門樓》不是《雲彩霞》唯一的戲曲元素。由於角色設定之故，所以全劇處處有戲。茲舉數例如下：第一幕屠子光與陳夫人討論當晚第一舞台演出劇碼，壓軸戲是《四郎探母》（叫天兒的四郎、王瑤卿的公主、陳德霖的蕭太后、龔雲甫的佘太君、朱素雲的楊宗保、王長林的國舅、王鳳卿的六郎、時小福的

⁹⁸ 蔣天流：〈難酬知遇恩——緬懷朱先生的教誨〉，收入上海戲劇學院朱端鈞研究組編：《瀝血求真美——朱端鈞戲劇藝術論》（上海：百家出版社，1998年），頁504。轉引自胡斌：〈李健吾跨文化戲劇改編的民族特色〉，頁63。

⁹⁹ 李健吾：《雲彩霞》，頁121。

¹⁰⁰ 同前註。

四夫人），京城名角雲集；大軸則是雲彩霞與劉喜奎同台演出《五花洞》，既點出兩人（台上、台下）旗鼓相當的競爭關係，又藉《五花洞》劇情影射《雲彩霞》劇中人之關係真真假假、撲朔難解。第二幕開場以北京第一舞臺演出盛況為背景，既有知名藝人下場換裝，兼有龍套藝人與後台人員插科打諢，間或兩句《五花洞》，且有戲院管帳的陪同屠子光逛後台，稱讚「第一舞台是照著外國戲園子蓋的」，更有雲彩霞以之「句句言語痛在奴心」、「早來之日得相見，遲來三日就不能團圓」等王寶釧戲詞，向琴師王景福表露相思心跡，暗示心上人已回京城之事。整場戲可說融合現實與戲劇，似假卻真。第五幕雲彩霞中毒，彌留之際仍心心念念要唱一齣完整的戲給黃台吉聽。她自嘆無父無母，卻把自己比做王寶釧，把黃台吉比作流落西涼的薛平貴，斷斷續續唱出「手指著魏虎賊，高聲叫罵，害得我夫妻們各奔天涯。哭一聲薛郎夫難得見，喂呀薛郎夫哇，但不知何日轉回家」等多段《紅鬃烈馬》唱段。¹⁰¹除了直接引用京劇唱詞之外，李健吾也在《雲彩霞》眾角色的對話之間穿插談論藝人軼事，如第一幕陳夫人說劉喜奎「戲演得正派，……跟余紫雲是一路子，陳德霖也誇她規矩」；¹⁰²金夫人誇雲彩霞「一年比一年紅，現在就是梅蘭芳也得甘拜下風，她比梅派還要梅派」。¹⁰³就連黃台吉也是戲迷，被金夫人的表弟「發現他在火車裏看《牡丹亭》、《三國演義》，還聽見他嘴裏唧唧哼哼地唱，仔細一聽，是《武家坡》的西皮原板」。¹⁰⁴凡此諸例，都是李健吾通過《雲彩霞》將傳統戲曲元素融入現代戲劇創作，進而藉此將西方戲劇予以中國化之嘗試。

《雲彩霞》並非李健吾改譯的唯一一齣作品。相較於《金小玉》（改譯自薩都《托斯卡》）之「最富有社會意義」且「突出了善惡的對立和革命者的反抗，影射了日軍統治者的殘暴」，¹⁰⁵《雲彩霞》雖則呈現雲彩霞一角爭取愛

¹⁰¹ 同前註，頁 133-134。

¹⁰² 同前註，頁 10。

¹⁰³ 同前註，頁 21。

¹⁰⁴ 同前註，頁 22。

¹⁰⁵ 劉欣：《論中國現代改譯劇》，頁 181-182。

情的努力與犧牲，但並沒有明顯突出革命、反抗等主題。因此，若僅因《雲彩霞》與《金小玉》的劇情背景皆涉及北伐戰爭，就將《雲彩霞》同《金小玉》歸入同一類，認為是「在亂世背景下突出忠奸善惡的對立」，¹⁰⁶ 或因此是藉此「將中國傳統的道德觀念注入劇本裏」，¹⁰⁷ 或許都是過於武斷的評論。雲彩霞的確是忠於自己的愛情，且有良善助人的美德——劇中多次出現雲彩霞以財物協助貧弱者的描述——但是否就因此能將其他角色（如雲彩霞的情敵陳夫人、同台演出對手戲的劉喜奎等）視為奸、惡的代表呢？論者所謂的「中國傳統的道德觀念」，所指若是忠誠、博愛等，事實上乃是人類普世之價值，倒不限於中國傳統。李健吾本人則是在 1947 年寰星版《雲彩霞》的前言文末稍稍點出其編撰《雲彩霞》的動機：「改編這個劇本，當然稍有用意，擬造一個紅伶的浪漫故事，正也是在敵偽虎視眈眈之下的一種苦心」。¹⁰⁸ 李健吾話止於此，並未進一步說明其「稍有用意」的「苦心」究竟為何。或許李健吾的確有意以戲子伶人對愛情之忠誠，對照達官顯貴在亂世存活之機巧權變。傅葆石有關中日戰爭期間上海知識份子的研究倒是可以提供一些線索。傅葆石把李健吾等劇人對藝術革新的堅持與積極實踐聯繫到精神上的反抗，認為個人內心的妥協一如外在軍事的失敗。¹⁰⁹ 另一方面，傅葆石也指出，李健吾在上海孤島時期嘗以扭曲、枯萎的梅花枝為比喻，「用浪漫化的手法將中國人被束縛的內心的鮮明特質表達了出來」；¹¹⁰ 上海失守後，李健吾更進一步以《花信風》（改編自薩都的《費南姐》*Fernande*）劇中女主角遭玷污來比喻淪陷的上海，以《青

¹⁰⁶ 朱偉華：〈試析淪陷區改編劇的盛行〉，《中國現代文學研究叢刊》1996 年第 1 期，頁 37-38。

¹⁰⁷ 李濤：〈大眾與小眾：邁向趣味戲劇——抗戰時期上海話劇的再探討〉，《戲劇藝術（上海戲劇學院學報）》2007 年第 6 期（總 140 期），頁 32。

¹⁰⁸ 李健吾：《雲彩霞》，頁 1。

¹⁰⁹ （美）傅葆石（Poshek Fu）著，張霖譯、劉輝校：《灰色上海，1937-1945：中國文人的隱退、反抗與合作》（北京：三聯書店，2012 年），頁 85、110-111。

¹¹⁰ 同前註，頁 100。

春》運用愛情信念的隱喻，號召觀眾堅持下去直到上海解放。¹¹¹由此推之，雲彩霞雖受盡欺凌，卻堅信情念、至死不渝，或許也正寄寓了李健吾借彼喻此，期待祖國重光的念想。

從演出時的社會環境以及觀眾接受的角度來看，上海孤島與淪陷時期演出《雲彩霞》一類的通俗戲劇作品，兼有娛樂消閒與安定人心的功能。事實上，戰時上海的娛樂演藝事業反而蓬勃發展。在各種類型的娛樂演出類型中，改編西方作品予以中國化（也就是一般論述常使用的「改譯」一語）不啻是相當成功且廣泛運用的方式。李濤認為，改譯外國作品既可滿足演出劇本所需數量，又可滿足觀眾崇洋的口味：「從戲劇生產的角度看，改譯外國作品主要是因為大量的商業演出需要源源不斷的劇本供應，而以當時上海劇作家的數量和實力，僅僅依賴原創還是有困難的。而從觀眾的趣味看，中國化的外國戲劇對上海觀眾的吸引力雖然未必趕得上外國電影，但因為能夠潛在地滿足市民對西方文化的嚮往，所以還是有不錯的票房。」¹¹²誠然，以中國化為手段改譯西方劇本自然不是只有戰時才有的現象。根據劉欣《論中國現代改譯劇》「改譯劇的改譯策略・民族化的改譯」章節的歷史分期，文明戲時期的「改譯者的水平從總體上講是不高的，……當時優秀的改譯劇多出自日本留學生之手」。¹¹³1920年代，「忠實於原文的改譯成了占主導地位的改譯方式，這一時期很少有民族化的改譯劇出現」。¹¹⁴隨著1930年代話劇的成熟，田漢、李健吾等人開始嘗試「將民族精神化入到舶來的話劇形式當中」。¹¹⁵劉欣總結道：

從依據南戲樣式創作《販馬記》開始，李健吾在創作和改譯上有意向

¹¹¹ 同前註，頁129、132。傅葆石此處分析的作品主要是《花信風》、《金小玉》、《青春》等劇，並未言及《雲彩霞》，然《雲》劇女主角為愛堅持的情節，或可根據傅葆石之說分析之。

¹¹² 李濤：〈大眾與小眾：邁向趣味戲劇——抗戰時期上海話劇的再探討〉，頁32。

¹¹³ 劉欣：《論中國現代改譯劇》，頁143-144。

¹¹⁴ 同前註，頁148。

¹¹⁵ 同前註。

中國傳統戲曲吸取營養。他在極其險惡的局勢下，或借用中國戲曲中的情節，或寫中國的歷史故事，或講述現代京劇名伶的愛情悲劇，將大量外國戲劇改譯為中國劇，支撐了上海孤島和淪陷時期的戲劇運動。他大多數改譯劇堪稱三四十年代劇壇上最為優秀的改譯劇，除了師陀的《大馬戲團》和柯靈、師陀的《夜店》，沒有哪一個改譯劇能與此相提並論。¹¹⁶

劉欣的論點著重在改譯話劇的民族化、中國化，及其所汲取靈感的傳統戲曲，然而在其論述中卻省卻了司克里布佳構劇原作所給予《雲彩霞》的養分。時人在比較師陀《大馬戲團》與李健吾《雲彩霞》時倒是說得饒富興味：「兩劇都是用戲班子作背景，而表現的卻是人生舞台中由三角戀愛引起的悲喜劇；……《大馬戲團》以形容較內容更近於西洋化；《雲彩霞》卻以外容較形式更西洋化」。¹¹⁷言下之意，似乎《雲彩霞》只有乍看之下的「外容」還有點洋氣，而戲劇形式則是已經徹底中國化了。北美華人學者劉思遠在《殖民地摩登中國時期的表演雜糅》（*Performing Hybridity in Colonial-Modern China*）一書中，以「雜糅」（hybridity）概念為切入點，認為李健吾在中日戰爭時期的戲劇改譯活動，「混和了佳構劇與文學經典，讓人想起文明戲的傳統」。¹¹⁸劉思遠所指的文明戲傳統，是從文化元素挪用的角度著眼。他認為，李健吾一方面理解演出薩都、司克里布等人的作品乃是基於贏得觀眾支持、基於情節無可抵擋的吸引力、基於票房記錄要求等動機。另一方面，在文明戲時期長大的李健吾，亦很清楚通俗類型的戲劇在說故事一事上的強項，以及在觀眾間可受到的歡迎。李健吾一方面強調話劇寫實的功能，一方面著眼於薩都、司克里布、乃至莎士比亞，「清楚顯示出他鍾愛強而有力的情節與敘事，也顯示

¹¹⁶ 同前註，頁 148-149。

¹¹⁷ 佚名：〈《雲彩霞》與《大馬戲團》的比較〉，《話劇界》第 15 期（1942 年 11 月），頁 4。

¹¹⁸ Liu Siyuan（劉思遠），*Performing Hybridity in Colonial-Modern China*（殖民地摩登中國時期的表演雜糅）（New York: Palgrave Macmillan, 2013），p. 178.

他相當欣賞專業劇場裏本土化改譯的長處」。¹¹⁹ 此處所言的「本土化改譯」（acculturated adaptation）在劉思遠的相關論述裏，是用來對立所謂「異域化」（foreignization）的處理手法。¹²⁰ 這事實上也就是翻譯理論中常說的「歸化」（domestication）與「異化」（foreignization）原則，¹²¹ 只不過李健吾已經遠不止於翻譯，而更近於新編。從劇目選擇的角度來說，李健吾沿襲歐陽予倩等人在話劇創始初期的作法，借用西方佳構劇既有的高潮迭起內容以吸引觀眾，同時又以觀眾熟悉的元素以化解觀眾對西方作品的理解困難。這些概念與實踐手段在「跨文化戲劇」盛行的今日看起來或許已是稀鬆平常，但《雲彩霞》卻是二十世紀前半期一個成功且極具啟發與創新意義的例子。¹²²

以話劇盡寫伶人事，借戲曲一抒世間情，在中國現代戲劇發展史上並非李健吾首創。田漢《名優之死》（1927）、夏衍《賽金花》（1936）、秦瘦鷗等人根據其同名小說改編的《秋海棠》（1942），乃至吳祖光《風雪夜歸人》（1942）等，都在劇中穿插戲曲元素，並且常被視為是為話劇增添光彩的手法。¹²³ 就敘事內容而言，上述《名》、《賽》、《秋》、《風》等劇都有相當程度的社會寫實色彩，以出身低微的伶人角色寄寓作者崇高理想的光輝——不管是對於藝術的堅持、對於家國的奉獻，或是對於情感的執著。《雲彩霞》

¹¹⁹ 同前註。

¹²⁰ 劉思遠：〈新潮演劇與雜糅〉，《戲劇藝術（上海戲劇學院學報）》2016年第3期（總191期），頁14。

¹²¹ 關於翻譯的「歸化」與「異化」原則，係美國翻譯學者韋努蒂（Lawrence Venuti, 1953-）於1995年提出。中譯本見（美）韋努蒂著，張景華、白立平、蔣驥華譯：《譯者的隱形：翻譯史論》（北京：外語教學與研究出版社，2009年）。

¹²² 二十世紀前半期不乏其他成功的「跨文化」改編（如莎士比亞或其他法國、歐洲劇作家的作品）。筆者本文僅針對司克里布的佳構劇討論。

¹²³ 例如張愛玲在〈洋人看京戲及其他〉一文中便以《秋海棠》為例指出，「中國的寫實派新劇自從它的產生到如今，始終是站在平劇的對面的，可是第一齣深入民間的話劇之所以得人心，卻是借重了平劇。」張愛玲此說雖非出自學術論文，但亦可提供管窺時人對此議題的觀感。張愛玲：〈洋人看京戲及其他〉，《古今》第34期（1943年），頁25。

裏的伶人角色，事實上並沒有跳脫上述範疇。這固然是由於《雅德莉安·樂可娥》原作的限制（雅德莉安·樂可娥在原作裏即為演員），但李健吾慧眼獨具，將一齣以法國戲劇演員為題材的西方劇本改譯後置入中國話劇的框架下，又何嘗不是讓西方戲劇結構與中國話劇套路結合的一樁巧思？就戲劇編寫模式而言，上述《名優之死》等劇劇情主要仍是單線進行，著力凸顯人性裏不移的情義及其所處環境的變動與不安。相較之下，《雲彩霞》特出之處乃是借用了原作精巧縝密的劇情結構，使得《雲》劇不是僅著重於渲染劇中主人公的情感成分，而是讓當時一般話劇觀眾並不陌生的「戲子有情，伶人有義」套路，在抒情層次之上更加添了情節的機巧。這是李健吾將佳構劇模式引入中國話劇的主要成就：如果說將戲曲帶入話劇是李健吾對於《名》劇等話劇「傳統」的承接，那麼他所引介的佳構劇模式則是進一步豐富且開創了話劇敘事的可能。李健吾雖然不是直接譯出司克里布的佳構劇，但改譯的《雲彩霞》確乎可說是「於新劇上闢一新紀元」（宋春舫語）。宋春舫在其著作中屢屢頌揚與推薦司克里布的佳構劇，並將司氏劇作視為中國現代戲劇的學習模範。雖然宋春舫終其一生沒有看到司克里布的佳構劇譯為中文，但李健吾的《雲彩霞》可說達到了宋春舫生前的夢想。李健吾不但以司克里布為其戲劇創作之效法對象，並且依此作出一齣西洋氣息淡薄，而幾乎可視為原創創作的作品。《雲彩霞》可說是實踐了宋春舫以司克里布為師，作一齣中國佳構劇的理想。¹²⁴

¹²⁴ 李健吾雖未曾明言其戲劇創作直接受到宋春舫的啟發，但宋春舫於1938年逝世後，李健吾在1940年發表的〈宋春舫先生〉一文卻可看出李對宋的孺慕之意。李在文中說道：「宋春舫應當是我的師長，我考進清華那一年，他已經不在學校教書，我並不曉得他是這裏的教授。……若干年過去，偶而在報章雜誌讀到宋先生關於戲劇的文章，我知道他還健在，始終沒有丟開他愛好戲劇的志趣，……我做夢自己有一天飛到青島，飛進他的書庫，在那些櫛比的書架中間翱翔。我心想，假如宋先生曉得我也愛好戲劇，而且從十三歲起就獻身給北國話劇舞台的一個孩子，貧苦，然而有心上進，說不定他會特許我瞻拜一番他獨有的龐大的書室。……他原來應當是最受眾望的劇運領袖，不幸命運有所偏嫉，掩去他應該發出的萬道明光，讓一群後生小子留在紅塵摸索。」見李健吾：〈宋春舫先生〉，《劇場藝術》第2卷第8-9期「紀念宋春舫先生特輯」（1940年9月），頁223。

五、小 結

本文從「佳構劇」的概念出發，首先釐清此一詞彙在戲劇史上的定義，並以此為基礎開展論述，主要通過兩條線索試圖追索理解佳構劇在現代中國的傳播：一是根據文學史相關論著與書籍，歸納其於中文語境下的詞義與美學意義；另一則是根據《怨》與《雲彩霞》等兩齣翻譯／改編自法國佳構劇的作品，管窺中國現代戲劇如何通過跨文化的手段，對西方佳構劇進行提煉並鑄鑄為中國戲劇現代化進程裏的一個參考範例。本文尤其關注宋春舫對於佳構劇的認知與理解，以及李健吾如何藉由《雲彩霞》實踐佳構劇的在地化。本文同時指出佳構劇編劇模式的傳播範圍廣泛，且各個劇作家所參照的西方戲劇對象不盡相同。為避免討論失焦，本文將重點集中在法國佳構劇與司克里布，並期待在此基礎之上，能對佳構劇的傳播與接受有更深入的分析。

宋春舫對於佳構劇的推崇，主要原因是希望藉由雅俗共賞的戲劇取代二十世紀初期強調政治社會宣傳目的的早期話劇，以吸引觀眾為手段促進現代戲劇的普及。李健吾的改譯一方面借用佳構劇編劇模式以改進話劇結構，使話劇情節更有可觀之處；一方面則借鑒戲曲，藉由已為大眾熟知的通俗文化，在改編過程裏調和中西。事實上，宋春舫所寄望的中國話劇之未來，乃是音樂、對白分流的形式；也就是（現代）話劇僅以對白呈現，而不要像傳統戲曲那樣結合唱詞與唸白，讓話劇的歸話劇，戲曲的歸戲曲。¹²⁵ 李健吾的改譯卻證實了戲曲與現代戲劇兩者之間並無衝突，反而可以相得益彰。本文於此衍生出來的乃是戲曲如何現代化的議題：李健吾原本可能無意如此，然從今人眼光視之或有啟發。這是佳構劇在現代中國傳播時旁生的議題，卻也是可供後續開展研究的另一項主題。

（責任校對：邱琬淳）

¹²⁵ 宋春舫：〈戲劇改良平議〉，原寫於1918年，後收入《宋春舫論劇》，頁261-265。

引用書目

一、近人論著

上海圖書館全國報刊索引。

戈 丹：〈劇評：《雲彩霞——藝光演出》〉，十一月十二日，編劇：李健吾，導演：朱瑞（端）鈞〉，上海《春風》創刊號（1942年11月）。

王府井：〈雲彩霞演出小有成功，顧蘭君內心表演精湛〉，《天聲半月刊》第17期（1944年11月15日）。

王統照：〈大戰前與大戰中的法國戲劇〉，《小說月報》第15卷「號外·法國文學研究」（1924年4月）。

王維克譯：《法國文學史》，上海：泰東圖書局，1925年9月。

王鳳霞、李斯力：〈論笑舞台和平社新劇部之「實事劇」〉，《文化遺產》2016年第1期。

《申報》（上海版），北京愛如生《申報》資料庫。

未 人：〈雲彩霞觀後〉，《申報》（上海版），1942年11月11日。

包天笑：《鉏影樓回憶錄》，收入張玉法、張瑞德主編：《中國現代自傳叢書·第二輯》5，香港：大華出版社，1979年初版；臺北：龍文出版社，1990年。

北京圖書館編：《民國時期總書目（1911-1949）》，北京：書目文獻出版社，1987年。

* 向 陽：〈論西方佳構劇、通俗劇的譯介對中國近代劇壇的影響〉，《中國話劇研究》第12輯（2010年8月）。

* 朱偉華：〈試析淪陷區改編劇的盛行〉，《中國現代文學研究叢刊》1996年第1期。

佚 名：〈《雲彩霞》與《大馬戲團》的比較〉，《話劇界》第15期（1942

年 11 月)。

佚 名：〈《雲彩霞》觀後：白玉薇的串演很成功，王元龍給她很大幫助〉，北京《中華週報》第 2 卷第 16 期／第 28 號（1945 年 4 月）。

佚 名：〈話劇・電影：四一演《雲彩霞》《秋海棠》〉，《立言畫刊》第 332 期（1945 年 3 月）。

佚 名：〈顧蘭君大唱白門樓，在津首次上演《雲彩霞》〉，《立言畫刊》第 318 期（1944 年 10 月）。

汪 俊：〈一年來上海劇團的變遷與演出〉，《太平洋週報》第 1 卷 49 期（1942 年 12 月）。

* 宋春舫：《宋春舫論劇》，上海：中華書局，1930 年 4 月第 3 版。

李健吾：《五幕悲劇〈雲彩霞〉（一）》，《萬象》第 2 卷第 6 期（1942 年 12 月）。

李健吾：《五幕悲劇〈雲彩霞〉（二）》，《萬象》第 2 卷第 7 期（1943 年 1 月）。

李健吾：《五幕悲劇〈雲彩霞〉（三）》，《萬象》第 2 卷第 8 期（1943 年 2 月）。

李健吾：《五幕悲劇〈雲彩霞〉（四）》，《萬象》第 2 卷第 9 期（1943 年 3 月）。

李健吾：《五幕悲劇〈雲彩霞〉（五）》，《萬象》第 2 卷第 10 期（1943 年 4 月）。

李健吾：〈宋春舫先生〉，《劇場藝術》第 2 卷第 8-9 期「紀念宋春舫先生特輯」（1940 年 9 月）。

* 李健吾：《雲彩霞》，上海：寰星圖書雜誌社，1947 年 8 月初版。

* 李 濤：〈大眾與小眾：邁向趣味戲劇——抗戰時期上海話劇的再探討〉，《戲劇藝術（上海戲劇學院學報）》2007 年第 6 期（總 140 期）。

何其亮：〈《閻瑞生》的轟動效應及其影響〉，《中國京劇》2007 年 11 期。

吳達元編：《法國文學史》，上海：上海書店，1946 年 12 月第一版。

- 明 心：〈法國文藝家錄〉，《小說月報》第 15 卷「號外·法國文學研究」（1924 年 4 月）。
- 阿 英：《晚清戲曲小說目》，收入柯靈主編《阿英全集》第 6 卷，合肥：安徽教育出版社，2003 年。
- 邵迎建：《抗日戰爭時期上海話劇人訪談錄》，臺北：秀威資訊，2011 年。
- 《武漢大學圖書館民國文獻簡明日錄》（中文圖書部分卷一），武漢：武漢大學圖書館，2013 年 9 月。<http://www.lib.whu.edu.cn/download/minguo/V1.pdf>
- 星 ；〈《雲彩霞》不上銀幕〉，《大眾影訊》第 3 卷第 26 期（1943 年 1 月，總 130 期）。
- 禹 門：〈管見《雲彩霞》〉，《話劇界》第 14 期（1942 年 11 月）。
- 胡星亮：〈宋春舫：中國現代戲劇理論先驅者〉，《浙江藝術職業學院學報》第 10 卷第 3 期（2012 年 9 月）。
- * 胡 斌：〈李健吾跨文化戲劇改編的民族特色〉，《南通大學學報·社會科學版》第 31 卷第 6 期（2015 年 11 月）。
- 胡耀恆：《西方戲劇史·上》，臺北：三民書局，2016 年。
- 泰 來：〈夏夜雜話：在北京演出的《秋海棠》與《雲彩霞》〉，《三六九畫報》21 卷 13 期（1943 年）。
- 乘 浪：〈評《雲彩霞》〉，《話劇界》第 14 期（1942 年 11 月）。
- 袁昌英：《孔雀東南飛及其他獨幕劇》，上海：商務印書館，1930 年 10 月初版；臺北：臺灣商務印書館，1983 年 2 月修訂一版。
- 袁昌英：《法國文學史》，上海：商務印書館 1944 年 8 月第 1 版。
- 夏炎德：《法蘭西文學史》，上海：商務印書館，1936 年。
- 孫惠柱：《戲劇的結構：敘事性結構和劇場性結構》，臺北：書林出版有限公司，1994 年。
- 馬曉冬：〈變幻的面目：從 Angelo 到《狄四娘》——兩果劇作在近現代中國的譯介與改編〉，《戲劇文學》2009 年第 10 期（總第 317 期）。

- 陳季同著，李華川、凌敏譯：《中國人的戲劇》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。
- 張愛玲：〈洋人看京戲及其他〉，《古今》第34期（1943年）。
- 雪 影：〈我對於《雲彩霞》的賞鑒〉，《影劇人》第1卷第17期（1942年11月）。
- 無忌·冷凌·銀矛：〈評：《雲彩霞》〉，《現代週報》第1卷第6期（1944年9月）。
- 曹 禺：〈《鍍金》後記〉，原刊《小劇本》1981年第11期，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》第5卷，石家莊：花山文藝出版社，1996年。
- 黃 明：〈上海淪陷前後地下黨的文藝工作〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》1982年第3期。
- * 飯塚容：〈《文藝俱樂部》與中國「新劇」〉，《杭州師範大學學報（社會科學版）》2010年第2期。
- 馳 帆：〈劇評：《雲彩霞》，李健吾編劇，朱端鈞導演，藝光劇團演出——蘭心〉，《影劇人》第1卷第16期（1942年11月）。
- 楊靜遠編選：《飛回的孔雀——袁昌英》，北京：人民文學出版社，2002年。
- 鄭振鐸：《鄭振鐸全集》第12卷「《文學大綱》（三）」，石家莊：花山文藝出版社，1998年。
- * 劉 欣：《論中國現代改譯劇》，上海：上海書店出版社，2011年。
- * 劉思遠：〈新潮演劇與雜糅〉，《戲劇藝術（上海戲劇學院學報）》2016年第3期（總191期），頁14-23。
- 穆木天譯編：《法國文學史》，上海：世界書局，1935年5月。
- 穆 紫：〈北平淪陷時期話劇運動之一隅——關於四一劇社若干劇運史料〉，《北京社會科學》1995年第1期。
- 歐陽予倩：〈回憶春柳〉，收入《中國話劇運動五十年史料集》第一輯，北京：中國戲劇出版社，1985年11月。

- 歐陽予倩：《自我演戲以來》，收入張玉法、張瑞德主編：《中國現代自傳叢書》第二輯 6，臺北：龍文出版社，1990 年 5 月。
- 羅仕龍：〈舊社會，新文本：臘必虛喜劇在現代中國的翻譯與傳播〉，《清華中文學報》第 16 期（2016 年 12 月）。
- （日）長田秋濤譯：《怨》，東京：隆文館，1906 年。
- （英）Maugham, William Somerset, *On A Chinese Screen*, London: William Heinemann, 1922.
- （法）Scribe, Eugène 著，羅仕龍譯：《一杯水》，《戲劇學刊》第 22 期（2015 年 7 月），頁 139-213。
- （法）Scribe, Eugène, and Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur*, Paris: Beck, 1849.
- *（法）愛迦耐斯克黎勃博士（即司克里布）原著，吳門天笑、卓杲同譯：《怨》，收入《小說時報·臨時增刊第一次》，1912 年，頁 1-67。
- （美）韋努蒂（Lawrence Venuti）著，張景華、白立平、蔣驍華譯：《譯者的隱形：翻譯史論》，北京：外語教學與研究出版社，2009 年。
- （美）傅葆石（Poshek Fu）著，張霖譯、劉輝校：《灰色上海，1937-1945：中國文人的隱退、反抗與合作》，北京：三聯書店，2012 年。
- Liu, Siyuan（劉思遠），*Performing Hybridity in Colonial-Modern China*, New York: Palgrave Macmillan, 2013. DOI:10.1057/9781137306111
- Lo, Shih-Lung（羅仕龍），“‘Mélodrame’: les traductions du terme et la diffusion du concept dans la Chine moderne,” in Anne Tomiche, ed., *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, vol. 4 (Paris: Classiques Garnier, 2017), pp. 469-481.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin, 2004.
- Soong, Tsung-faung（宋春舫），*La Littérature chinoise contemporaine*, Peking (Beijing): Journal de Pékin, 1919.
- Tcheng, Ki-Tong（陳季同），*Le théâtre des Chinois*, Paris: Calmann Lévy, 1886.
- Wagner, Rudolf G.（瓦格納）著，崔潔瑩譯：〈跨越間隔！——晚清與民國

時期的外語報刊》，《世界漢學》第15卷（2015年6月）。

（說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Hu, B. (2015). Li Jian-Wu kua wenhua xiju gaibian de minzu tese [The ethic features of Li Jian-Wu's intercultural drama adaptation]. *Journal of Nantong University (Social Sciences Edition)*, 31(6), 60-65.
- Iizuka, Y. (2010). *Wenyi julebu yu Zhongguo "xinju"* [Bungei kulabu and Chinese "new drama"]. *Journal of Hangzhou Normal University (Social Sciences Edition)*, 2010-2, 32-39.
- Li, J.-W. (1947). *Yun Cai-Xia*. Shanghai: Huanxing.
- Li, T. (2007). Dazhong yu xiaozhong: Maixiang quwei xiju—Kangzhan shiqi Shanghai huaju de zai tantao [The majority and the minority: Toward plays of fun—A reinvestigation of the spoken drama in Shanghai during the Sino-Japanese War]. *Theatre Arts*, 140, 29-40.
- Liu, X. (2011). *Lun Zhongguo xiandai gaiyi ju* [On modern translated and adapted plays in China]. Shanghai: Shanghai.
- Song, Ch.-F. (1930). *Song Chun-Fang lun ju* [Song Chun-Fang's essays on plays]. Shanghai: Zhonghua.
- Wu-Men, T.-X., & Zhuo, D. (Trans.). (1912). *Yuan* [Resentment]. By Eugène Scribe. In *Fiction Times: First Supplement*, 1-67.
- Xiang, Y. (2010). Lun Xifang jiagouju, tongsuju de yijie dui Zhongguo jindai jutan de yingxiang [On the translation and introduction of Western well-made plays and melodramas and its influences on modern Chinese theatre]. *Chinese Spoken Drama Studies*, 12, 88-113.
- Xue, Y. (1942). Wo duiyu Yun Cai-Xia de shangjian [My appreciation of the Yun Cai-Xia]. *Persons of Movie and Theatre*, 1(17), 138-139.
- Zhu, W.-H. (1996). Shi xi lunxian qu gaibian ju de shengxing [On the prevailing of adapted plays in the areas occupied by the Japanese army during the Sino-Japanese War]. *Modern Chinese Literature Studies*, 1996-1, 36-48.