

舊社會，新文本： 臘必虛喜劇在現代中國的翻譯與傳播*

羅仕龍**

摘要

二十世紀中國戲劇探索新的文本，通過系統引介的理念，從西方戲劇及其翻譯過程中汲取養分。本論文分析法蘭西劇作家臘必虛（Eugène Labiche）的喜劇在現代中國的翻譯與傳播，特別是《迷眼的沙子》、《貝先生的旅行》兩劇。臘氏乃法國民眾最受歡迎的劇作家之一，在一般文學史或戲劇史上常被視為通俗之作。宋春舫大力鼓吹其優點，以期修正當時中國戲劇的主旋律，並希望藉此以現代戲劇重獲新生／聲。其友人趙少侯率先譯出《迷眼的沙子》一劇，諷刺城市新興中產階級的虛浮矯飾。其後重譯、改譯版本眾多，包括曹禺的《鍍金》。同樣，《貝先生的旅行》在現代戲劇史上亦有多次翻譯與重譯記錄，其中包括石華父以京劇標題改譯的《孔雀屏》。臘必虛的喜劇既獲學界文人背書，又有影劇從業人員具體實踐，使其在民國時期舞臺上廣為人知；趙少侯的翻譯直接呈現其當代西方戲劇面貌，宋春舫的學術引介試圖為中國戲劇另闢蹊徑，而各個改編版本則讓臘氏喜劇在話劇舞臺上演繹複調。宋春舫等人對臘必虛的引介與推崇，是否可供吾人進一步理解當時中國戲劇與社會的需要與追求？這些追求目標

* 本文初稿宣讀於2015年第十三屆國際青年學者漢學會議「華語舞臺的新聲與複調：華語戲劇暨表演研究新趨勢」。寫作期間承蒙鍾欣志教授、潘少瑜教授、林于湘教授提供相關資料與寶貴建議，在此謹表誠摯謝意。

** 法國蒙彼利埃第三大學中文系博士後研究暨專案講師。

僅是當下所需，抑或具有戲劇藝術的恆久性？回顧並檢視臘必虛喜劇在中國戲劇史上的接受與傳譯過程，將有助於釐清上述問題。

關鍵詞：臘必虛、現代戲劇、翻譯、宋春舫、迷眼的沙子、貝先生的旅行

一、前言

近現代中國戲劇的發展與西方戲劇的翻譯與引介關係密切。春柳社的《茶花女》、五四時期的易卜生專題及其後續影響只是其中兩個廣為今人所知的例子。二十世紀上半葉的研究者已注意到戲劇翻譯作品的重要，例如田禽（?-?）在《中國戲劇運動》一書中，即以專章討論戲劇翻譯作品，並盡可能羅列已出版之翻譯劇本書目。¹ 近年，東西交流方興未艾，學者對戲劇傳譯的議題持續提出不同的視野與研究。以法國戲劇的傳譯為例，有在文學史脈絡下探究劇本譯介歷史者，² 有以單一法國劇作家的作品翻譯為研究對象者，³ 有依個別譯者生平事蹟研析其譯介動機與成就者，⁴ 亦有以單一作品在不同文類間的翻譯改編為研究課題者。⁵

法國戲劇的傳譯之所以受到研究者諸多注意，一方面是因為其進入中國劇壇時間較早，一方面是因為二十世紀上半葉法國劇本譯介數量較多。根據田禽《中國戲劇運動》一書〈三十年來戲劇繙（翻）譯之比較〉章節統計，從 1908 年到 1938 年，中國共出版 387 冊翻譯劇本，其中法國劇本以 132 冊數量居冠，劇作家涵蓋範圍廣泛。⁶ 值得

¹ 田禽，《中國戲劇運動》，（上海：商務印書館，1946 年），頁 105-143。

² 例如韓一字，《清末民初漢譯法國文學研究（1897-1916）》（北京：中國社會科學出版社，2008 年）。

³ 例如徐歡顏，《莫里哀喜劇與 20 世紀中國話劇》（北京：北京大學出版社，2014 年）。

⁴ 例如馬曉東，《曾樸：文化轉型期的翻譯家》（北京：北京大學出版社，2014 年）。

⁵ 例如蔡祝青，《譯本外的文本：清末民初中國閱讀視域下的〈巴黎茶花女遺事〉》（新北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2009 年）。

⁶ 田禽，《中國戲劇運動》，頁 107。根據同一統計，英國翻譯劇本以 127 冊居次，日本 84 冊第 3。除了田禽以外，亦有其他學者嘗試統計西方戲劇的譯介數量，例如宋春舫（1892-1938）在《宋春舫論劇二集》（上海：文學出版社，1936 年）的〈漢譯歐美劇本的統計〉章節裡，統計 1917-1936 年之間譯為中文且以單行本形式發行的西方劇本約有 180 種。不過，宋氏並未在統計中以國別區分劇本來源。

注意的是，二十世紀上半葉在中國劇壇大放異彩的法國戲劇，到了二十世紀下半葉，只有莫里哀(Molière, 1622-1673)與雨果(Victor Hugo, 1802-1885)的作品翻譯較多，也得到較多深入研究。⁷ 造成這個現象的原因，固然是莫里哀與雨果的文學地位崇高，同時也因中文譯介者的文學影響力，⁸ 使這兩位法國劇作家一再被閱讀與研究。

上述事實提醒我們的是，在二十世紀上半葉的中國，曾經存在許多譯介自西方(包括法國)的戲劇作品，並且引起一定程度關注。只是隨著二十世紀下半葉政治社會局勢的變化，只有少數符合客觀環境要求的劇作家及作品繼續存在大眾的視野裡。同時，吾人也因為這樣的戲劇史觀限制，時常疏忽二十世紀上半葉許多被遺忘的劇作家或作品。當我們重新檢視中國現代戲劇史，回顧當時面臨各種新文化衝擊的中國戲劇對新(型態、主題)文本的渴求，當知其翻譯引介的名家遠不止於莫里哀與雨果，譯者也不僅侷限於今人耳熟能詳的名家。二十世紀上半葉曾被翻譯或重譯的法國劇作家與劇作，無疑仍有待今日的研究者重新發掘，以理解其在中國現代戲劇上的位置——通過重新審視更多被遺忘的翻譯劇本與劇作家，藉以重構戲劇史，更能幫助吾人進一步探討中國現代戲劇的不同面向。準此，本文即嘗試以法國十九世紀喜劇作家臘必虛(Eugène Labiche, 1815-1888)為對象，耙梳其人與其作品被引介到現代中國的原因，系統化整理其作品的翻譯、

⁷ 何輝斌，〈新中國外國戲劇翻譯與評論的量化研究〉，《文化藝術研究》(2014年10月)，頁109-115。

⁸ 莫里哀的劇本譯者有顧仲彝(1903-1965)、曾樸(1872-1935)、趙少侯(1899-1978)、高真常(?-?)、王了一(1900-1986)、焦菊隱(1905-1975)等人，其中尤以李健吾(1906-1982)的莫里哀譯本最受後世推崇。雨果的劇本譯者則有徐卓泉(1881-1958)、包天笑(1876-1973)、曾樸、陳景韓(1878-1965)等人，而雨果小說的譯者更是在文壇有一席之地，如馬君武(1881-1940)、魯迅(1881-1936)、周作人(1885-1967)等。以上這些莫里哀、雨果的譯者群們，既有法文造詣深厚的學者教授，也有不諳法語但文筆粲然的新、舊文學作家。用韓一宇的話說，就是「名家譯名家」，甚至是「譯名家而促成名家」。韓一宇，《清末民初漢譯法國文學研究(1897-1916)》，頁81。

重譯與改編歷程與影響。

二、臘必虛：系統翻譯計畫下的選擇

(一) 翻譯文本的選取：以當代為優先

二十世紀初期中國劇人翻譯西方戲劇時所選取的文本，時有隨機成分。固然也有可能意外翻譯了在西方世界頗具知名度的劇本，但譯者本身不見得清楚意識到為何而翻、為誰而翻？這種去脈絡化的翻譯活動，使得讀者在閱讀過程中，常常只能停留在消遣或開眼界的層面，以致於有些劇本雖然被誤打誤撞引介到中國，但最終船過水無痕，並未在當時的劇壇與觀眾群裡激發討論迴響，遑論對後世的啟發或影響。一個例子便是包天笑、徐卓呆根據日本長田秋濤(1871-1915)譯本轉譯的《怨》。此譯本刊登於1912年《小說時報》增刊，署「(法)愛迦耐斯克黎勃博士著」，並於劇名標題旁將其譽為世界「三大悲劇之一」。⁹ 這位法國博士作者，事實上就是十九世紀以佳構劇聞名劇壇，並影響易卜生(Henrik Ibsen, 1828-1906)等劇作家甚廣的司克里布(Eugène Scribe, 1791-1861)。然而在其後出版的各種戲劇、文學書籍與文章裡，卻幾乎無人提及《怨》與其作者；《怨》劇在期刊上雖標榜「三大悲劇」，但司克里布的知名度及其對早期中國現代戲劇的影響相當有限。

隨機性質的戲劇翻譯活動在新文化運動期間有了根本改變。五四新知識份子們提倡有系統地翻譯西方文學作品，代表言論之一是胡適(1891-1962)於1918年在《新青年》發表的〈建設的文學革命論〉一文。胡適在文中指出，「如果真要研究文學的方法，不可不趕緊翻

⁹ 法國愛迦耐斯克黎勃博士原著，吳門天笑、卓呆同譯，《怨》，《小說時報》1912年增刊第1號，頁1。

譯西洋的文學名著做我們的模範。」至於具體舉措，則是「國內真懂得西洋文學的學者應該開一會議」，選定「一百種長篇小說，五百篇短篇小說，三百種戲劇，五十家散文」，「譯成之稿，由這幾位學者審查，並一一為作長序及著者略傳」；總計以五年時間編譯完成「西洋文學叢書」第一部，接著再編第二部。就戲劇方面而言，胡適並沒有明白羅列應該率先翻譯的三百種劇本。不過，他卻特別強調翻譯的語言問題，主張「全用白話韻文之戲曲，也都譯為白話散文」。¹⁰ 也就是說，胡適所提出的取法西方戲劇，並不僅侷限在戲劇文藝形式本身，同時也要藉由翻譯戲劇文本的過程，開拓一種新的中文語言的使用，亦即他所說的「文學的方法」。

胡適這一套提倡「白話散文戲劇」的主張，在歐陽予倩（1889-1962）處得到進一步闡釋。1918年10月，歐陽予倩〈予之改良戲劇觀〉一文刊登於《新青年》。這位實際參與過春柳社活動，且對京劇有深厚造詣的戲劇家認為，「劇本文學為中國從來所無，故須為根本的創設。其事宜多繙（翻）譯外國劇本以為模範，然後試行仿製。不必故為艱深，貴能以淺顯之文字，發揮優美之理想。無論其為歌曲、為科白，均以用白話，省去駢儷之句為宜。蓋求人之易於領解，為效速也。」¹¹ 在「劇本文學為中國從來所無」的前提下，《新青年》於1918年6月推出「易卜生專號」及《娜拉》等劇本，讓這位文字淺顯、理想優美的挪威劇作家以西洋戲劇文學代言人之姿，大吹大擂地被介紹到中國，影響新文學發展至鉅。

胡適、歐陽予倩各有學術專長，並都從事過戲劇創作。但是，從

¹⁰ 胡適，〈建設的文學革命論：國語的文學——文學的國語〉，《新青年》第4卷第4號（1918年4月15日），收入季羨林主編，《胡適全集》（合肥：安徽教育出版社，2003年），第1卷，頁52-68。

¹¹ 歐陽予倩，〈戲劇改良各面觀：附錄一 予之改良戲劇觀〉，《新青年》第5卷第4號（1918年10月15日），收入《新青年》（上海：上海書店，1988年），冊5，頁342。

吾人今天的角度來看，能不能將其視為胡適文中所說的「西洋文學專家」呢？當時「真懂得西洋文學的學者」，又是怎麼看待翻譯西洋戲劇文學一事呢？此處便不得不提起宋春舫的名字。宋氏學貫中西，嘗留學瑞士、法國，1916年返國後在北京大學開設比較文學與西洋戲劇課程。早在胡適、歐陽予倩倡議系統翻譯西洋文學之前，宋春舫就已經在北京《英文導報》首刊其所編列的〈近世名戲百種目〉書單，洋洋灑灑羅列出他認為最重要的一百部西洋戲劇作品。此份書單一推出就引起矚目，隨後於上海《密勒氏評論報》、《東方雜誌》相繼轉載，後經修改，登於1918年10月的《新青年》（也就是刊載歐陽予倩〈予〉文的同一期）。胡適在該期《新青年》刊登的宋春舫書單前撰文簡介，指出宋氏「表內所舉百種戲未必能完全包括近世的第一流名戲，但這一百種已狠（很）可以代表世界新戲的精華，狠（很）可夠我們幾年的翻譯了。」¹²至此，新文化運動的健將們可說是正式推出一份有系統的西洋當代戲劇核心名單。

在這份當代西洋名劇書單上，固然少不了《新青年》大力鼓吹的易卜生。此外，受宋氏學術背景影響，書單中羅列有二十二齣法語（二十齣法國、兩齣比利時）劇本，佔百種目書單名項的五分之一強；其創作年代主要分布在十九世紀末、二十世紀初，也就是當時法國與歐美最新近的戲劇作品。

1921年，宋春舫繼百種目書單後，再編〈新歐劇本三十六種〉¹³書單。他在書單前撰寫序文說明，當初選編百種目的原因，是因為中國研究學術者「向乏系統的觀念」。這個以系統工程建構現代性的觀

¹² 宋春舫，〈近世名戲百種目〉，《新青年》第5卷第4號（1918年10月15日），收入《新青年》（上海：上海書店，1988年），冊5，頁361-365。

¹³ 宋春舫，〈新歐劇本三十六種〉，《宋春舫論劇》（上海：中華書局，1930年），第1集，頁303-310。《宋春舫論劇》第1集主要收錄宋氏1917-1922年間所撰寫的文章，1923年上海中華書局首度出版。筆者本文引用的是1930年出版的第3版。

點，與前述胡適、歐陽予倩等人的想法相當一致。此外，宋春舫或許更站在一個資訊傳遞者的角度思考。他指出，當代文學瞬息萬變，為了使中國讀者能夠更新資訊，所以再編新目。總計三十六種劇本裡，共六種為法語劇本，創作年代分布在 1901 到 1917 年，包括羅曼羅蘭（Romain Rolland, 1866-1944）、克洛岱爾（Paul Claudel, 1868-1955）等人作品。這兩份〈近〉、〈新〉書單，後收錄於 1923 年出版的《宋春舫論劇》第一集，可謂當時中國讀者認識西方（法國）當代戲劇的入門書單。

家境殷實的宋春舫，愛戲成癡。留學歐洲期間潛心鑽研西方戲劇，回國後設置「褐木廬」私人戲劇圖書室，二十餘年間陸續購置戲劇圖書、期刊累積近八千冊。他對歐美戲劇的認識、戲劇史的視野以及實際觀劇體驗，與胡適等人無疑有根本上的差異。例如，宋在〈世界新劇譚〉一文裡固然開宗明義肯定易卜生劇壇魁首的地位（「歐洲近世劇家，當推易卜生為鼻祖」，「名震環球，歿後其徒遍全歐」云云），但他也在同一篇文章裡指出，「易氏雖享盛名，而巴黎人民頗不喜之。以巴黎人之眼光視易，則易所編之劇似太不近人情也。」¹⁴ 正因如此，他在肯定易卜生之際，不忘指出易卜生的侷限，並且從戲劇本身的角度評價易卜生的劇本，重估易卜生劇本對中國現代戲劇改良的實質助益。在〈中國新劇劇本之商榷〉一文裡，宋春舫直截了當批評《新青年》一派的戲劇觀，認為他們主張引進易卜生、蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856-1950）等劇作家的「社會問題劇」陳義過高，難以符合當時觀眾心理與智識水平，也因此難以適用於當時的中國戲劇舞臺。¹⁵

宋雖指出易卜生的侷限，但並不影響他以引介當代戲劇為優先的職志。除了上述兩份當代劇本書單之外，早在他以法文撰寫的遊記雜

¹⁴ 宋春舫，〈世界新劇譚〉，《宋春舫論劇》，第 1 集，頁 253。

¹⁵ 宋春舫，〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇》，第 1 集，頁 267-270。

感《海外劫灰記》(*Parcourant le monde en flammes*)一書中即已流露心跡。《海》書所錄文章，多為他在旅歐求學期間所寫，後集結成冊，於1917年由上海東方出版社印行。書中〈文學〉一文坦言：「但丁、莎士比亞、拉辛，還有高乃依，他們同時代的人怎麼想，就算我們知道了，又有什麼意思呢？對我們來說更要緊的，是認識我們當代的文學，藉此足以瞭解到這些民族的各種思想、心理，以及不同的偏好。」¹⁶而在眾多當代的法國劇作家之中，宋氏無疑最重視司克里布與臘必虛兩人。

(二) 宋春舫：為什麼要提倡臘必虛？¹⁷

司克里布即為前文提及的世界三大悲劇《怨》劇作者。1920年，英國作家毛姆(William Somerset Maugham, 1874-1965)訪華四月，期間曾與宋春舫會晤。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」。¹⁸顯然，作為戲劇文學教授的宋春舫，為「向無劇本文學」的中國戲劇界所指點的仿效模範，遠不同於被今日話劇史視為當時主旋律的《新青年》論調。

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，於1918至1921

¹⁶ 宋春舫著，羅仕龍譯，《海外劫灰記(二)·文學》，《書城》第107期(2015年4月)，頁121-122。

¹⁷ 1921-1949年間，Eugène Labiche的中文譯名繁多，在各種譯本、報刊、書籍等資料中，可以見到的譯名包括臘皮虛、拉皮虛、拉必士、拉比什、拉比塞、拉皮司、臘比施、拉波虛、臘比帶、賴雷煦、臘比希等，此處無法逐一列舉。本文一般以「臘必虛」稱之，以為區隔，並盡量以譯者名字區隔不同的翻譯版本，避免引用該譯者所採用的劇作家譯名，減少混淆。

¹⁸ William Somerset Maugham, "XLVIII: A Student of the Drama," *On A Chinese Screen* (London: William Heinemann, 1922), pp. 188-192. 中文引文為筆者所譯。

年間刊登於不同報刊，後皆收錄在《宋春舫論劇》第一集。其原因歸納起來，主要是「劇本構造之精密警闢、異想天開，有不禁令人拍案叫絕者。」¹⁹ 由於專注於劇情結構，所以是「非主義的、非學說的」，²⁰ 相較於胡適等人力倡的社會問題劇，司克里布的最佳構劇更能引起一般中國觀眾之興趣，符合中國觀眾的欣賞水平，「迎合群眾的心理」。²¹ 綜合前述宋春舫的意見可以看出，他心中所規劃的戲劇現代化進程，乃是扣緊觀眾接受層面發展而來：亦即，因為要讓觀眾覺得戲劇所談之事與現世環境有關，所以重視當代劇本甚於古典劇本；因為要爭取大多數觀眾喜愛，所以強調劇情本身的趣味甚於作品本身的思想境界與社會貢獻。

在這樣的品評標準下，司克里布及臘必虛雙雙獲宋氏垂青，「願吾國演劇家一嘗試之」。²² 1921年，宋春舫以〈我為什麼要介紹臘皮虛？〉為題，專文介紹這位法國喜劇作家。時人趙景深（1902-1985）於宋春舫逝世後四年，親訪宋氏哲嗣及其寓所，²³ 並憶及曾見宋氏藏有臘氏全集十卷，外加喜劇一卷。²⁴ 可見，宋春舫對臘必虛的戲劇確實有相當程度的認識與喜愛。在〈我〉文中，宋春舫重申易卜生類的社會問題劇不適合當時的中國，而認為應該提倡趣味的「滑稽劇」以及以滑稽劇著稱於世的臘必虛。宋歸納出滑稽劇的優點有三：第一，滑稽劇合乎群眾心理，不論男女老少，歐美人、非洲土人，甚或北京、蘇州、廣州人都愛看，不像易卜生的戲，「只有幾個窮教員、『新青年』，在那裡拼命捧場」；第二，滑稽劇無國際界限，尤以法國滑稽劇為最，因為高盧民族「向來抱樂天主義，一天到晚總是喜笑顏開」；第三，

¹⁹ 宋春舫，〈戲劇改良平議〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁262。

²⁰ 宋春舫，〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁272。

²¹ 宋春舫，〈改良中國戲劇〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁282。

²² 宋春舫，〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁274。

²³ 趙景深，〈宋春舫〉，《文壇回憶》（重慶：重慶出版社，1985年），頁156-157。

²⁴ 趙景深，〈宋春舫論〉，《劇場藝術》1940年第2卷第8-9期，頁226。

滑稽劇可減少因戰亂導致的悲觀主義，促進中國國民心理健康。²⁵

宋春舫所言三項優點中的第一項，與其倡導司克里布佳構劇的原因相同，都是強調通俗性，既可獲得廣泛歡迎，並期望藉由觀眾乃至票房的支持，強化中國新戲劇的根基。此處宋春舫明顯是把通俗的大眾戲劇與易卜生式的戲劇兩相對立起來，卻未提「通俗」與「菁英」文化常同時並存於同一社會或觀劇群體之中。三項優點裡較為完整闡述的是第二項，而其實與第一項的「群眾心理」頗有相近之處。宋春舫以臘必虛《意大利草帽》在日內瓦演出為例，指出臘必虛的滑稽劇具有普世性，即使不懂法語的觀眾也可以「拍手狂笑」，因而推論此劇在中國演出亦可「搏一個鬪堂大笑」。²⁶ 宋春舫提出的第三項優點，則是以滑稽笑鬧之劇矯正瀰漫於社會上的悲觀之風，強調娛樂價值，以及戲劇藝術的紓解功效，期望臘必虛的滑稽劇能在感時憂國的社會寫實劇之外，提供另一種選擇。

在上述第二項優點裡，宋春舫列出多位以滑稽劇著稱的法國戲劇家，包括若代勒(Étienne Jodelle, 1532-1573)、莫里哀、庫特林(Georges Courteline, 1858-1929)、拉維當(Henri Lavedan, 1859-1940)、貝爾納(Tristan Bernard, 1866-1947)等。之所以稱呼他們的劇作為「滑稽劇」，或取自《史記·滑稽列傳》的「滑稽」之意，因為宋春舫在盛讚臘必虛等劇作家的才華時，特別指出就連東方朔(?-?)、淳于髡(386-310 B.C.)也難望其項背。東方朔、淳于髡兩人皆收入《史記·滑稽列傳》，而東方朔更被太史公稱為「滑稽之雄」。宋春舫在行文之

²⁵ 宋春舫，〈我為什麼要介紹臘皮虛〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁247-251。

²⁶ 為了讓不熟悉臘必虛的中國讀者想像其趣味性，宋春舫在本文述及的「群眾心理」項下，將臘必虛戲劇的趣味程度比擬做卓別林(Charles Chaplin, 1889-1977)默片。另外，在〈中國新劇劇本之商榷〉一文中，宋春舫亦認為，中國以前雖然無長達數幕的滑稽劇，但既然卓別林的影片可獲得如此巨大成功，料想臘必虛之劇本「在中國之舞台上或不致於有失敗之處也」。宋春舫，〈我為什麼要介紹臘皮虛〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁248；〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁273。

間並未明確定義何謂「滑稽劇」——究竟滑稽只是一個形容詞，描述調笑逗弄的情節，抑或「滑稽劇」是一個戲劇類型專用詞，如同「喜劇」、「佳構劇」？宋春舫列舉的「滑稽」劇目，或許可讓我們大致歸納其旨趣。在〈戲劇改良平議〉一文裡，宋春舫以京劇劇目為例，指出「《黑風帕》、《梅龍鎮》則類 Comic Opera（即純粹歌劇而具滑稽性質者），《小上墳》、《小放牛》等則頗類滑稽歌劇 Operette。」²⁷ 此處列舉的《黑風帕》、《梅龍鎮》兩劇滑稽趣味之處，主要建立於調情遊戲與身分錯認；《小上墳》、《小放牛》則以男女之間的情感傾訴為主。由此看來，宋春舫所說的「滑稽戲」，並不是單指丑角誇張喜鬧的表演，而還有情節的輕鬆趣味乃至語言的生動機鋒。

宋春舫不見得是第一位知道臘必虛盛名的中國文人——晚清外交官陳季同（1851-1907）駐法期間與臘必虛有所往來——²⁸ 卻肯定是中國第一位獨厚臘必虛的戲劇學者。而宋春舫之所以注意到臘必虛，除了臘必虛的名氣之外，另外一個原因可能是受到柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）的《笑—論滑稽的意義》（*Le Rire: essai sur la signification du comique*, 1901）一書影響。柏格森指出，事件之所以滑稽，那是因為旁觀者的「注意力忽然從精神方面轉到身體方面。在日常生活中，這樣的例子俯拾皆是，……只消把拉畢史的作品隨便翻翻就行了。你隨時都會看到諸如此類的效果。」²⁹ 拉畢史即臘必虛。宋春舫早年出國留學時，即已研讀過柏格森著作，並在《海外劫灰記》引用柏格森的論點談論中國志怪小說之趣。³⁰ 宋春舫雖然未曾作專文

²⁷ 宋春舫，〈戲劇改良平議〉，《宋春舫論劇》，第1集，頁263。

²⁸ 李華川，〈陳季同編年事輯〉，《晚清一個外交官的文化歷程》（北京：北京大學出版社，2004年），頁172。

²⁹ 〔法〕柏格森著，徐繼曾譯，《笑—論滑稽的意義》（北京：中國戲劇出版社，1980年），頁31。

³⁰ 宋春舫著，羅仕龍譯，《海外劫灰記（一）·柏格森》，《書城》106期（2015年3月），頁109-110。

討論柏格森對臘必虛的觀察，但很有可能是通過柏格森的論述觸類旁通，進而探索臘必虛的劇作。至於為何眾滑稽劇作家中獨厚臘必虛？對宋春舫來說，主要是因為其他劇作家在戲劇史上的地位遠不及臘必虛穩固。他指出，自莫里哀以降，臘必虛可算是最重要的「滑稽大家」。但是莫里哀一則因為年代久遠（非當代劇作家），二則因為劇作中有太多詩行，譯成中文費勁，容易變成毫無趣味的散文，所以宋春舫並不特別推薦之。另一方面，基於詩行翻譯不易，宋春舫建議臘必虛的劇本譯為中文時，也應刪除原著裡的唱段。如此，雖不能一睹臘必虛劇作全貌，但「於劇本精神上卻沒有絲毫損失」。³¹

那麼，在眾多臘必虛的作品中，應該引介何者呢？宋春舫在〈我為什麼要介紹臘皮虛？〉文結尾，兩度呼籲中國劇界排演《意大利草帽》。宋春舫一方面指出，在中國排演臘必虛的滑稽劇可謂試驗性質，摸著石頭過河為中國戲劇尋找新方向；另一方面也強調，《意大利草帽》是世界劇壇上數一數二的傑作。在宋春舫的疾呼下，當時的中國劇壇與觀眾的確給了臘必虛機會登上戲劇舞臺，但卻不是宋春舫大力推薦的《意大利草帽》，而是下文將討論的《迷眼的沙子》。值得注意的是，《意大利草帽》劇中確實有不少唱段（也就是宋春舫論及翻譯臘必虛時首應刪除的「couplet」），藉以烘托演出效果，但與情節進展並無直接關聯。總之，包括宋春舫本人在內，二十世紀上半葉的中國戲劇界並沒有人著手翻譯《意大利草帽》。

（三）中國讀者藉由法國文學通史認識的臘必虛

或許受到宋春舫的影響，其他研究法國文學的中國學者也陸續注意到臘必虛。不同於宋氏以澎湃感情筆法引導深入剖析，其他法國文

³¹ 宋春舫，〈大戰以前的法國戲曲〉《宋春舫論劇二集》，頁 22-23。

學研究者多以客觀筆法帶過。然而，不可否認的是，在研究者嘗試以系統化的方式介紹法國文學時，臘必虛並未被遺忘在這個譜系之外。如同巴爾札克（Honoré de Balzac, 1799-1850）、莫泊桑（Guy de Maupassant, 1850-1893）等十九世紀文學大家，臘必虛通過文學史的書寫舞臺，進入更多知識份子（或至少是文學愛好者）的視界。

1924年4月，《小說月報》推出「法國文學研究」專號。這是中國報刊首次有系統引介法國文學，該期收錄的正文（包括多篇譯文）裡，雖未對臘必虛多加著墨，³²但卷末附錄的〈法國文藝家錄〉不忘提及「他是極重要的一個喜劇家，生平著作在一百篇以上；其中最好的是《意大利草帽》（1851）、《惹人愛的 Célimage》（1863）等等。」³³至此，臘必虛可謂已躋身中國讀者應該認識的「法國文藝家」清單之中。

此後陸續出版的法國文學史，不乏注意到臘必虛者。翻譯名家徐霞村（1907-1986）於1930年出版的《法國文學史》裡指出，「拉比失的作品都是純粹的喜劇；他的詼諧之多，機警之刺銳，對話之漂亮，劇情之滑稽，都使他歷久不衰地受著民眾的歡迎。他的名作是《貝利熊先生的旅行》。」³⁴其著眼點不僅限於「劇情滑稽」，並且注意到劇本結構的犀利機鋒（刺銳）、語言形式的「漂亮」，可說是將其視為具有文學價值的作品。留學法國，曾以法語出版《中國詩文選》（*Anthologie de la littérature chinoise. Des origines à nos jours*, 1933）的徐仲年（1904-1981），於1933年以中文出版法國文學入門書籍《法國文學 ABC》上、下兩冊。在論及1850至1880年間的戲劇時，徐

³² 例如謝六逸（1898-1945）譯自日文的〈法蘭西近代文學〉一文論及法國十九世紀下半葉的文學時，論道：「約言之，法蘭西的小說雖盛，戲劇則不振。」謝六逸，〈法蘭西近代文學〉，《小說月報》1924年第15卷「號外·法國文學研究」，頁34。

³³ 明心，〈法國文藝家錄〉，《小說月報》1924年第15卷「號外·法國文學研究」，頁39-40。

³⁴ 徐霞村，〈十九世紀末的戲曲〉，《法國文學史》（北平：北新書局，1930年），頁214。對臘必虛同樣的描述可見徐霞村，《法國文學的故事》（上海：商務印書館，1943年），頁141。

仲年將其區分為「研究風俗劇」和「喜劇」兩類，並特別點出後者「不一定是滑稽劇」。「歐日業·拉皮虛」名列喜劇作者之列，其劇作「《一頂意大利草帽》、《錢匣》、《貝利淘先生的旅行》、《文法》等：皆極細緻新鮮有味。」³⁵ 徐仲年顯然有意提高臘必虛的文學價值，因此特別強調文采之雅，而不側重通俗滑稽之趣。夏炎德（1911-1991）於1936年出版的《法蘭西文學史》，同樣注意到臘必虛的劇作語言之妙，說「他的劇本沒有一句敗筆或一個可省的字眼；《褒連松先生的旅行》是他的代表作。」³⁶

時至中日戰爭末期，研究與創作皆擅長的文壇才女袁昌英（1904-1973）在所著《法國文學史》裡也述及臘必虛。袁昌英通過與其他劇作家相比較的方法，凸顯出臘必虛的不同之處。袁昌英認為臘必虛（即袁文所稱的拉必史）的通俗淺顯近於司克里布，因為其劇本「都是極饒興趣的短歌劇或滑稽劇」，而非「嚴肅的行為喜劇」。這位「法國道地喜劇天才」，「永是興高采烈的態度，既不含莫力哀那種嚴肅的人生觀，也沒有福爾特爾（即伏爾泰）那種譏刺的辛酸。雖然他的劇本內容，均無特別驚人之處，可是總有一種健全常識與實地人生的空氣籠罩著。」同樣有劇作家身分的袁昌英指出，臘必虛所創作的喜劇中，「最負盛名的是《白力相先生的旅行》」，「《眼裡灰塵》有刺諷的意味」，而無論風格為何，其「目的不在訓人，而在娛人」。如同宋春舫一樣，袁昌英將臘必虛與司克里布相提並論，看重的主要不是其語言文采或劇情巧思，而是它貼近市井生活經驗的娛樂效果。³⁷

抗戰結束後，時任北平清華法文教授的吳達元（1905-1976）出版的《法國文學史》裡，同樣也提到臘必虛（吳文稱拉畢史），同樣也將他與司克里布相提並論，稱其為成就最高的兩位「雜劇作家」，

³⁵ 徐仲年，《法國文學ABC·下》（上海：ABC叢書社，1933年），頁80-81。

³⁶ 夏炎德，《法蘭西文學史》（上海：商務印書館，1936年），頁476。

³⁷ 袁昌英，《法國文學史》（上海：商務印書館，1944年），頁152-153。

分別稱霸於十九世紀上半葉與下半葉。根據吳達元前後文脈絡，可知此處所說的「雜劇」係 *vaudeville*，³⁸ 是一種穿插歌曲唱段的輕喜劇。吳達元雖未用「滑稽劇」一詞指稱臘必虛的作品，但他與宋春舫同樣注意到劇中有唱段一事。關於臘必虛的喜劇技巧與風格，吳達元有細膩的分析：

一八五〇年以後，拉畢史稱霸雜劇劇場，別的作家都趕不上他，因為他認識舞台技巧，知道怎麼樣擺佈他的劇情，把它們弄得很有趣，而同時又不叫人感覺它們是荒誕無稽的。這因為他和斯克黎伯相同，向現實社會尋找典型人物，觀察他的性格和舉動。他最長於作布爾喬亞的寫照。僱員、商賈、中證人等在他的雜劇裡都很維妙維肖。看著他的愚蠢和怪僻，不由觀眾不捧腹大笑。他還有一種特色，我們在斯克黎伯的雜劇裡看不見的：他的劇作帶點諷刺性。我們不能說他對人對事只有惡意的批評，他也有善意的勸告。我們只要讀一下他的《蓓黎松先生旅行記》和《眼裡沙》，我們就明白他是常識豐富的戲劇作家。³⁹

總結吳達元的分析，可以用滑稽、諷刺，以及世態喜劇等三個詞彙概括臘必虛的劇作。而「滑稽劇」、「諷刺劇」正好也是前文所述各著作常用來歸類臘必虛劇作的詞彙。可見在二十世紀上半葉，臘必虛在中國讀者與觀眾心目中的形象已然大致底定。

上述各家論及的臘必虛作品，除了宋春舫率先提倡卻無譯本問世的《意大利草帽》之外，另有兩組劇名較常出現，一組是《眼裡灰塵》、《眼裡沙》；另一組則是《貝利熊先生的旅行》、《貝利淘先生的旅行》、《褒連松先生的旅行》、《白力相先生的旅行》、《蓓黎松先生旅行記》

³⁸ 吳達元編，《法國文學史》（上海：上海書店，1946年），頁523。

³⁹ 吳達元編，《法國文學史》，頁530。

等。譯名互有差異，但並不難看出所指劇本即為 *La Poudre aux yeux* 與 *Le Voyage de Monsieur Perrichon*。這兩齣劇本恰好是二十世紀較常被翻譯的臘必虛劇作。以下分別述之。

三、《迷眼的沙子》在二十世紀上半葉的主要譯本

(一) 面子問題：從「迷眼沙」到「鍍金」

隨著宋春舫的引介以及法國文學研究者的關注，臘必虛的劇本在 1920 年代進入中國。1929 年 12 月，上海新月書店出版趙少侯翻譯的《迷眼的沙子》，封面註明是「法國臘皮虛的滑稽劇」。譯本正文前錄有宋春舫〈我為什麼要介紹臘皮虛？〉一文，以為簡介。此外，根據譯本所附簡短的〈譯者附記〉，早在 1921 年，上海《時報》推出雙十特刊，趙少侯即已牛刀小試，與宋春舫合譯臘必虛的獨幕劇《兩個都是膽小的人》。⁴⁰ 不過，《兩》劇後來並未出版單行本，也未收錄於其它戲劇選輯，所以推出後迴響不大，時人亦頗少論及。

《迷眼的沙子》即 *La Poudre aux yeux*，劇名可直譯為「眼中的塵埃」，引申之意是以漂亮的手段製造假象，隱瞞事實真相。宋春舫在《海外劫灰記》的〈婚姻〉一文裡，以詼諧的口吻比較中西婚俗不同，文中就用到這個比喻。宋春舫說，西方國家的青年男女總有情書往返，書信裡各種漫天扯謊都有；相較之下，中國青年男女結婚之前，「父母親不互相登門拜訪，於是也就沒有什麼精心巧設的騙局」。⁴¹ 此處「精心巧設的騙局」一語，宋春舫使用的詞彙即為 *la poudre aux*

⁴⁰ [法] 臘皮虛（即臘必虛）著，趙少侯譯，《迷眼的沙子》（上海：新月書店，1929 年），頁 6。

⁴¹ 宋春舫著，羅仕龍譯，《海外劫灰記（二）·婚姻》，《書城》第 107 期（2015 年 4 月），頁 124-126。

yeux。有意思的是，隨著趙少侯譯本的出版，「迷眼的沙子」一詞也被當時一些文藝界人士所使用，成為中文語言裡的新譬喻。例如戲劇家趙銘彝（1907-1999）就曾經使用該詞彙，指稱政府當局昧於東三省局勢，只知粉飾太平的心態。⁴²

回到趙少侯譯本。《迷眼的沙子》劇情從拉底諾、馬蘭若兩個中產階級家庭說起。年輕律師弗雷德里與歐美利互相愛慕。歐美利的母親馬蘭若夫人有意撮合一對佳偶，便慫恿夫婿馬蘭若醫生邀請弗雷德里的父母，也就是拉底諾伉儷來家裡晚餐。互不相識的兩家父母為了自抬身價，以便「高攀」對方，於是用盡各種花言巧語自我吹捧，表現出生活富裕，往來無白丁的高貴氣派，甚至動員友人，自編自導一幕幕假象。拉底諾不知馬蘭若醫生只是營運欠佳的庸醫，而馬蘭若醫生也不知眼前這位商業鉅子拉底諾，其實只是小有積攢的糖果商。最後真相大白，雙方才明白眼前一切把戲不過都是迷眼沙。本劇劇情並不複雜，第二幕與第一幕的劇情發展大致相同，只是牛皮越吹越大，花招越玩越多。

《迷眼的沙子》原著於 1861 年 10 月 19 日巴黎「體育館劇院」（Gymnase）首演，劇本由米歇·李維兄弟（Michel Lévy Frères）出版社出版。根據書頁，此劇係一「散文兩幕喜劇」（comédie en 2 actes, en prose）。趙少侯譯本沿襲宋春舫的介紹，將此齣「喜劇」稱為「滑稽劇」。事實上，「喜劇」作為戲劇術語在當時並不罕見。蔣觀雲（1866-1929）早在 1904 年〈中國之演劇界〉一文裡就使用「喜劇」一詞。及至 1922 年，余上沅（1897-1970）也提出「喜劇觀念」、「喜劇原質」、「喜劇元素」等說法。⁴³ 1920 年代末到 1930 年代初，陸續有熊佛西（1900-1965）《論喜劇》、朱光潛（1897-1986）《笑與喜劇》、

⁴² （趙）銘彝，〈迷眼的沙子（戲劇斷想之一）〉，《生存月刊》1933 年第 4 卷第 2 號，頁 62-64。
本文內容與戲劇、臘必虛喜劇或趙少侯譯本之間皆無任何關聯。

⁴³ 張健，《中國現代喜劇觀念研究》（北京：北京師範大學出版社，1994 年），頁 23。

馬彥祥（1907-1988）《喜劇論》等諸多喜劇論述問世。⁴⁴ 熟諳法文的趙少侯，理當清楚 *comédie* 一詞的通用譯法，卻特地將臘必虛之作冠以「滑稽劇」之名，或許是為了特別突出臘必虛的與眾不同。就文本體裁來說，本劇全為散文寫成，臺詞輕快流暢，妙趣橫生，而且沒有宋春舫〈我〉文裡所言之應該刪除的歌曲唱段。就人物形象塑造而言，劇中顛預懼內的馬蘭若醫生、精明幹練又算計的馬蘭若太太、天真無邪的青年男女，乃至一搭一唱的僕傭等，個個鮮活靈動。

出版《迷眼的沙子》的新月書店，位於上海法租界，是新文學的重要陣地之一，而新月社的參與人對戲劇本有濃厚興趣。⁴⁵ 總計新月書店 1927 至 1933 年的六年營運期間，共出版 24 本譯著，其中戲劇類有六本，佔四分之一，《迷眼的沙子》是當中唯一一本非英語的劇本。⁴⁶ 此外，新月社出版的《新月》月刊亦登載翻譯劇本凡九種。《迷眼的沙子》會交由新月書店出版，或許並不令人意外。事實上，1927 年 7 月新月書店成立之初，《申報》刊載〈新月書店開張啟事〉裡的八位創辦人名單中就有宋春舫的名字。趙少侯譯《迷眼的沙子》封面標題題字，則出自另一位新月書店創辦人胡適手筆。⁴⁷ 為了促銷《迷眼的沙子》，《新月》月刊的廣告這麼描述：「這是十九世紀法國滑稽劇大家臘皮虛的不朽著作。臘皮虛的劇本是頂合群眾心理而且沒有國際界限的，所以不論法國人、美國人、阿非里加土人，男的女的，老的少的，都喜歡看他的劇本」；「純粹的滑稽劇本，中國向來是很少的，

⁴⁴ 張健，《三十年代中國喜劇文學論稿》（合肥：河南大學出版社，1995 年），頁 14。

⁴⁵ 彭耀春，〈戲劇，新月派組合的契機〉，《杭州大學學報（哲學社會科學版）》第 20 卷第 4 期（1990 年 12 月），頁 84-89。

⁴⁶ 王建豐，〈從《新月》譯著廣告看新月派翻譯思想〉，《淮北師範大學學報（哲學社會科學版）》第 35 卷第 4 期（2014 年 8 月），頁 81-84；王建豐，〈新月書店對戲劇翻譯活動的贊助〉，《赤峰學院學報（漢文哲學社會科學版）》第 35 卷第 10 期（2014 年 10 月），頁 39-40。

⁴⁷ 除了胡、宋二人外，其他六位創辦人為徐志摩（1897-1937）、徐新六（1890-1938）、張歆海（1900-1972）、吳德生（1899-1986）、張禹九（1902-1985）、余上沅。

所以趙少侯先生特意把這個偉大作家的不朽劇本，用極流利的文字譯了出來。讀了以後，包管你在這瘡痍滿目、憂憤填胸的時候，不由得喜笑顏開了。」⁴⁸ 廣告詞的字裡行間，可以明顯讀出宋春舫對臘必虛的三點評價，亦即「合群眾心理」、「沒有國際界限」，並且可以驅散悲觀心理，讓人在苦難的時代裡眉開眼笑。可以說，新月書店出版《迷眼的沙子》乃是宋春舫多年以來倡議翻譯臘必虛劇作的結果。

至於譯者趙少侯，1919年畢業於北京大學，後於多校擔任法文教授，並於1930年底起於國立青島大學（1932年起改稱國立山東大學）外文系任教，譯作等身。⁴⁹ 青島大學外文系當時的教授還包括梁實秋（1903-1987）、洪深（1894-1955）等人，都是英美戲劇的專家。趙少侯既諳法語，又與宋春舫有合作經驗，⁵⁰ 自然是一時之選。趙少侯以莫里哀的戲劇翻譯著稱於世。⁵¹ 後世如此評價他的翻譯事業：「以其踏實嚴謹的學者作風和精到純熟的語言功底堅守著法國文學的教學、研究和翻譯工作。他的譯作是一種典型的學院派風格，綿密雅緻、老練精純。」⁵² 早期的譯作《迷眼的沙子》已可見一斑，正如《新月》月刊廣告詞所言的「極流利」。

隨著趙少侯譯本以及多本法國文學史的問世，臘必虛也在這段期間進入戲劇教育體系，主其事者就是當時風華正盛的青年劇作家曹禺（1910-1996）。

⁴⁸ 廣告登於《新月》月刊4卷6-7期，收入范用編，〈新月書店的廣告文字〉，《愛看書的廣告》（上海：三聯書店，2004年），頁89。

⁴⁹ 趙少侯生平事蹟流傳甚少。可參見楊洪勛，〈趙少侯：山大逸事〉，《文學家與海大園》（北京：中國國際廣播出版社，2010年），頁132-135。

⁵⁰ 除了合譯《兩個都是膽小的人》之外，趙少侯也曾為宋春舫的中文遊記《蒙德卡羅》撰寫書評，收入劉英士主編，《圖書評論》1933年第2卷第2期，頁43-44。

⁵¹ 相關資料見徐歡顏，《莫里哀喜劇與20世紀中國話劇》，頁193。除了莫里哀、臘必虛以外，趙少侯翻譯的法國文學作品以小說為主。

⁵² 孟昭毅、李載道主編，《中國翻譯文學史》（北京：北京大學出版社，2005年），頁460-461。

1935 年底，年輕的曹禺已經注意到法國喜劇。他與恩師張彭春（1892-1957）共同將莫里哀的《吝嗇鬼》（*L'Avare*）改編為《財狂》，並擔綱主角，在南開中學演出，轟動一時，天津《大公報》以專刊報導。⁵³ 1936 年，曹禺赴甫成立一年的南京國立戲劇專科學校任教，要為表演科一年級的學生排戲。他選擇改編《迷眼的沙子》，但只保留第一幕，劇名易為《鍍金》，而且曹禺本人也在演出中客串一角。11 月 5 日，《鍍金》在香舖營中正堂正式演出。曹禺改編的《鍍金》當時並未立即出版，而是首刊於 1943 年 11 月在重慶創刊的《戲劇時代》。⁵⁴ 1981 年，曹禺將當年的《鍍金》稍做修訂後刊登於《小劇本》期刊，並撰有〈《鍍金》後記〉一文追溯近半世紀前的情況。⁵⁵ 不同於宋春舫、新月書店對於臘必虛劇作的「無國界」吹捧，曹禺認為臘必虛的「幽默有些粗俗」，「逗笑的語言和安排也有些陳舊」，之所以在法國受歡迎，純粹只是因為有些論者不喜歡嚴肅的社會問題劇，所以故意抬高臘必虛的地位。⁵⁶ 曹禺一番言，頗有影射宋春舫與《新青年》的味道。不過，曹禺更看重的顯然是該劇的戲劇教育實用價值。他表示，當年面對一群幾乎毫無舞臺經驗的表演科學生，所以「想找一本容易演的戲」，「《鍍金》容易有舞臺效果，可以使初學表演的人嘗嘗初次面對觀眾是什麼滋味。」⁵⁷ 另一方面，這個看似容易的劇本，卻足以見證演員與導演的素質，其「演出風格的高低，會因演員的修養水平的高低而大不一樣。一個成熟的好演員，可以把它演成有風度、有幽默、有趣味的好戲，決不會輕薄鄙俗。但遇到格調低的演員，

⁵³ 曹樹鈞，《走向世界的曹禺》（成都：天地出版社，1995 年），頁 235。

⁵⁴ 《戲劇時代》創刊於 1943 年 11 月 11 日，迄 1944 年 10 月 10 日停刊為止，共出版 6 期。曹禺，《鍍金》，《戲劇時代》創刊號（1943 年 11 月），頁 16-26。

⁵⁵ 曹禺，〈《鍍金》後記〉，《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。

⁵⁶ 曹禺，〈《鍍金》後記〉，頁 109。

⁵⁷ 曹禺，〈《鍍金》後記〉，頁 109。

完全可能把這個戲降低為文明戲。」⁵⁸ 整體來說，劇校學生的演出是成功的。1937年，劇校學生原班人馬於國民大會堂二度演出《鍍金》，「不但駕輕就熟，並且更見情形」；曹禺親任導演亦獲致好評：「劇情的誠世譏人處，導演的手法甚為高明，在那些詼諧的對白中，透露無餘了。」⁵⁹

《鍍金》劇名，取自劇中人物馬醫生和馬太太關於世道人心的辯論。馬醫生認為馬太太不應該浮誇示人，總想「擲把沙子迷旁人的眼」。馬太太理直氣壯表示，她「不過學旁人的樣而已……人人都抓了一把又一把的沙子，向旁人的眼裡扔上過度一生……人為什麼要裝飾，就是為迷旁人的眼。」馬太太滔滔不絕闡述她的理論，指責馬醫生「就是你自己也一樣，你也想迷人的眼，不過你弄不出來就是了。」其例證就是馬醫生繫錶的金鏈子，原本又細又短，總是不好意思戴出來，只敢藏在背心裡。後來換了一條又粗又長的鍍金鏈子，從此歡天喜地，見人就掏。馬太太將這套鍍金理論跟女兒的婚事連結起來，做出這樣的結論：「你說我拿沙子迷人的眼，哼，你自己一樣有一把沙子，要說咱們女兒，她就像你從前的那條金錶鏈子，雖然不長不細，可是真貨色真金子，但是她人好又老實，所以沒有一個人注意她……世界上識貨的人究竟太少啦，你看現在讓我給她鍍上層光彩，立刻就有人來求了追了，就彷彿這根鍍金的鏈子一樣。」⁶⁰ 曹禺的改編本在語言上較趙少侯的譯本更加生動靈活，⁶¹ 且人物名字、劇情用語都予

⁵⁸ 曹禺，〈《鍍金》後記〉，頁109。

⁵⁹ 林，〈劇校應美展會邀，演兩齣拿手戲：《自救》演來叫人哭笑不得，《鍍金》詼諧百出噱頭特多〉，《影與戲》1937年1卷20期，頁310-311。

⁶⁰ 曹禺，〈《鍍金》〉，頁23。

⁶¹ 以上述正文所引馬太太的台詞為例，趙少侯譯文分別為「我這不過是看傍人的樣而已……人人都在抓了一撮一撮的沙子向傍人的眼裡擲，過這一生……人為什麼要裝飾？就是為迷傍人的眼」；「就是你自己……你自己覺不出來……你也是服從這種公眾的引誘力」；「這是一把迷眼的沙子！讓我捉出來了；傍人的沙子也是一樣捉得出的！……要說咱們的女

以中國化（如馬醫生名壽卿、馬太太名懿芝），使其讀起來更貼近中國觀眾的習慣。不過，僅保留原作第一幕的曹禺改編版本，在情節上也大量簡化。原作中兩個互擲迷眼沙的家庭，在《鍍金》裡只有馬家人用盡心思自抬身價。相對而言，趙家（也就是原作、趙譯本裡的拉底諾一家）僅作為被動角色，被眼前的種種假象所欺瞞，最後鼓起勇氣向馬家提親，而馬太太也得意洋洋於她一手導演的騙局。可以說，曹禺改編的版本更著重在簡單逗笑的單線情節，而非原作通過兩組家庭在吹捧過程裡彼此越築越高的假象；它刪除了現代中產階級互相較勁、人比人氣死人的趣味，而凸顯出小市民的精明算計。

由於改編者的名氣與地位，臘必虛《迷眼的沙子》一劇，最終以《鍍金》之名最廣為中國觀眾所知，直至上世紀八〇年代。1987年，曹禺的友人孫道臨（1927-2007）向他提議，將《鍍金》改拍為電視劇，獲得曹禺同意並支持。1988年，由洪謨（1913-?）、孫道臨改編，孫道臨、王潔（?-?）導演的上下兩集電視劇《鍍金的城》在中國各地電視臺多次播放。⁶² 影響所及，諸多劇團以及校園劇社都在1990年代將《鍍金》搬上舞臺。⁶³

（二）層層灑上的沙與金：《迷眼的沙子》與《鍍金》的改編

隨著中日戰爭爆發，曹禺改編的《鍍金》從沿海演到內地，卻不

兒……就是那條純金細鍊子……很簡單，確是真貨色，很謙虛不驕傲……所以沒有一個人注意……世界上珠寶客人是這樣少……讓我來替她添上一點光，立刻有人拜倒了……（指了鍊子）就彷彿你這根鍍金的鍊子」。（法）臘皮虛著，趙少侯譯，《迷眼的沙子》，頁33-35。

⁶² 1937年，聯華影業出品費穆（1906-1951）導演、洪深編劇的電影《鍍金的城》。費穆導演的這部電影，情節跟曹禺的《鍍金》、孫道臨等改編導演的電視劇都沒有關聯。

⁶³ 如北京師範大學北國劇社1990年演出的《鍍金》、河北北師大校園劇社1997年演出的《鍍金》等。以上關於《鍍金的城》與《鍍金》校園演出資料，見曹樹鈞，〈論曹禺對中法文化交流的貢獻〉，《延安大學學報（社會科學版）》第35卷第1期（2013年2月），頁108。

一定以「鍍金」之名流傳。例如 1938 年 9 月 9 日，已從南京遷往四川江安縣城的國立劇專赴重慶國泰大戲院演出臘必虛原著的獨幕劇《煙幕彈》，萬家寶翻譯，郭藍田（?-?）導演，演出共計 6 場，是該校第 21 屆公演。⁶⁴ 萬家寶就是眾所周知的曹禺，而《煙幕彈》極有可能就是《鍍金》，因為法語原標題 *La poudre aux yeux* 的「poudre」一詞，除了前述「塵埃」之意外，也有「粉末」、「彈藥」的意思。

不管劇名如何修改，但臘必虛劇本的趣味、滑稽是不變的。尤其中日戰爭期間，民貧財盡，一般國民更是需要這種聊以暫時忘憂的娛樂。宋春舫當年所說的減少悲觀主義、促進國民心理健康等功能，或也一語成讖，讓臘必虛的作品陪伴觀眾度過戰爭期間。而更重要的是，中國觀眾關心的面子問題，恐怕也不會因為時局變動而有所改變。只是根據曹禺改編本而來的部分演出版本（未出版），在當時引起兩極評價。論者或認為其畫蛇添足，反而使這齣諷刺喜劇顯得庸俗。原因是演出本在劇末加了一個白手致富、名為「趙二叔」的角色，上場訓斥只知「鍍金」的其他劇中人，並慷慨拿出一筆錢，幫助兩戶人家的子女成親，讓全劇多了一個有情人終成眷屬的皆大歡喜結局，並且藉著置入「正確」的金錢價值觀，避免引起當局可能的檢查。「趙二叔」這個角色從未出現在曹禺首刊於《戲劇時代》（1943）、復刊於《小劇本》（1981）的定稿，僅於演出場上現身，時人劇評可窺見之。例如 1941 年 6 至 8 月由上海劇藝社演出、洪謨導演的版本裡，便可看到趙二叔一角。這個演出版本題為《鍍金》，事實上是綜合了趙少侯譯本與曹禺改編本，並融入一些演員排練時的即興發揮，例如馬醫生戴假髮、紅頭阿三守門、西崽侍候進餐等。⁶⁵ 對當時已淪陷的上海來說，原劇作對於新興市民階級的諷刺或許已不具什麼意義，重要的

⁶⁴ 石曼，《重慶抗戰劇壇紀事》（北京：中國戲劇出版社，1995 年），頁 24。

⁶⁵ 焉用牛，〈《鍍金》觀感〉，《大晚報·剪影》，1941 年 7 月 7 日。轉引自穆海亮，〈論上海劇藝社導演藝術的特點與侷限〉，《戲劇藝術》2013 年第 1 期，頁 87。

是能在觀劇過程裡找到一個短暫的溫情想像。部分論者痛批洪謨忘卻了原著嚴肅的一面，將其改得面目全非，只顧著觀眾的笑，是個澈底失敗的版本。⁶⁶ 不過，若單從演出效果來看，這個版本的《鍍金》，顯然受到大多數市民觀眾的喜愛。它「明快、流利、機動和誇張的喜劇手法，充分地奏出喜劇特有的急速的旋律」；「構圖的靈活、演區的善於變化地利用、小動作的新穎美妙」等「近於好萊塢的喜劇作風」，⁶⁷ 體現其演出在戰亂時期的價值所在。同年 10 月底，燕京劇團在北平演出《鍍金》，用的本子同樣也有趙二叔一角。⁶⁸

從上述上海、北平演出的例子可以看出，原本以諷刺中產階級社會為旨的喜劇，在中國舞臺上逐漸演變成一齣以家庭聯姻為趣味的愛情劇。1944 年 2 月 26 日，中國藝術劇社於重慶銀社演出三部獨幕喜劇，包括蘇聯劇作家雅魯納爾（?-?）的《處女的心》（黃宗江（1921-2010）編導）、契訶夫（Антон Павлович Чехов, 1860-1904）《求婚》（東方晦之〔夏衍〕（1900-1995）編譯，鄭君里（1911-1969）導演），以及《鍍金》（林樸暉導演）。⁶⁹ 為了吸引觀眾，這三齣戲在演出時分別易名為《窈窕淑女》、《君子好逑》、《鸞鳳和鳴》，演出共計 12 場。從這三齣劇名就可以看出主事者所欲表現的才子佳人、花好月圓的情調，在火熱的戰爭期間提供一劑清涼帖。此舉或情有可原，但從戲劇藝術的角度來說，臘必虛與曹禺原本所欲體現的諷世意味，在此已被情投意合、男歡女愛的情節所掩蓋。有意思的是，此時的曹禺因劇名更改未徵得其同意，表示不滿。1944 年 3 月 4 日（亦即中國藝術劇社演出後不久），張駿祥（1910-1996）訪陽翰笙

⁶⁶ 崔慕雪，〈劇評二題：關於《鍍金》〉，《知識與生活》1941 年第 1 卷第 10 期，頁 230-231。

⁶⁷ 莘薤，〈演出鳥瞰：鍍金·求婚〉，《舞台藝術》1941 年第 2 期，頁 32-33。

⁶⁸ 冥也，〈漫評《鍍金》及《說謊集》的演出〉，《燕京新聞》第 6 版，1941 年 11 月 1 日。

⁶⁹ 轉引自石曼，《重慶抗戰劇壇紀事》，頁 150。雅魯納爾係何位劇作家，《處女的心》、《求婚》所指又為何劇，皆待考。

(1902-1993)，表達曹禺的意見，指出這樣的行為跟以前上海大世界上演《雷雨》時逕自將其改名為《父子同妻》一樣惡劣。陽翰笙得知後立刻轉告劇社負責人夏衍、于伶(1907-1997)、宋之的(1914-1956)等人。夏衍決定要跟曹禺說明，並設法改回劇名。⁷⁰

抗戰結束後，以青年學子為主體的激流劇社演出《鍍金》。劇名雖然已無「鸞鳳和鳴」之謬，但使用的劇本仍是有趙二叔出錢促婚的皆大歡喜版。⁷¹ 此外，具有左翼色彩的中國歌舞劇藝社於1946年於香港成立，在香港本地與東南亞巡演。1947-1948年渠等兩度在新加坡演出曹禺《鍍金》，⁷² 可能是該劇在海外華人世界最早的演出記錄，於此也可以看出《鍍金》在當時受到的肯定。

曹禺《鍍金》的成功，讓人重新注意到趙少侯的譯本。例如河北的保定師專於1940年五六月間演出《迷眼的沙子》，並延請北京劇社的石揮(1915-1957)等演員前往校內協助排練。⁷³ 此外，1940年代還出現過數個不同於趙少侯《迷眼的沙子》以及曹禺《鍍金》的譯本。1940年1月，上海正心書店出版拉皮司(即臘必虛)原著、洪流(???)改編之「現代諷刺劇」，題為《純潔的夜宴》，經售處為法租界拉都路東南書店。考其劇情，其實就是《迷眼的沙子》，只是劇文之用字遣詞有所不同，不算大幅度的「改編」。名之為「夜宴」，可見譯者意在第二幕，也就是費基隆夫婦(即趙少侯譯本裡弗雷德里的父母親)宴請馬蘭如醫生夫婦到家裡晚餐的段落。前文曾述及曹禺《鍍金》

⁷⁰ 石曼，《重慶抗戰劇壇紀事》，頁150。

⁷¹ 佚名，〈鍍金：激流劇社首次公演，成績良好頗得好評〉，《時代生活》1946年第2卷第20期，頁12。

⁷² 1947年9月11日於維多利亞戲院演出，由程秀華(???)導演。1948年11月13日於大世界戲院演出。詹道玉，《戰後初期的新加坡華文戲劇(1945-1959)》(新加坡：新加坡國立大學中文系與八方文化企業聯合出版，2001年)，頁172、176。

⁷³ 石揮，〈為協助師專上演《迷眼的沙子》：保定之行隨筆，天真純潔的學生們永遠是可愛的〉，《立言畫刊》1940年第90期，頁28。

僅就原作第一幕予以改編，而將故事情節相近的第二幕刪除，重點放在欺世盜名的荒謬「鍍金」行為上。洪流則更注重騙局在飯桌上的拆穿，而此一欺瞞本無傷大雅，當事人的動機畢竟純潔，只不過是想為子女覓得好伴侶。另一方面，洪流也特別留心劇情細節，將一些外國元素改寫得更有中國特色，以便讀者想像。例如費家夫婦與飯店老闆商議晚宴菜色時，打算準備黃河鯉魚、張家口蘑菇、北平野鴨、菠蘿蜜作的雷峰塔等；這些菜色在趙少侯的譯本裡，是忠實依照法語原文直譯為蘭河鯉魚、特魯夫香菌（truffe）、中國野雞、菠蘿作的南京塔（tour de Nankin）。趙譯本固然體現了原文裡的異國情調，但對中文讀者來說，卻是隔了一層。在物資貧乏的上海孤島時期，洪流譯本裡的這些美好想像，無異給讀者暫時勾勒出太平時代的享樂。一些比較敏感的詞彙，則在洪流的譯本裡遭到刪除。在趙少侯的譯本裡，拉底諾夫婦（弗雷德里的父母）為了裝闊，打算安排鄰居假扮家裡傭人。拉太太盤算著，「二層樓的房客……那個在殖民地長大的人……到鄉下去了，僕人都留在家裡哩……。」⁷⁴ 到了洪流譯本裡，卻刪減為「二層樓的房客這幾日下鄉去了，僕人都留在家裡……。」⁷⁵ 兩相對照，當中意味不言可喻。另外值得一提的是，一心出版社出版有賴雷煦（即臘必虛，「雷」可能是「畢」字之筆誤）著、張鴻飛（?-?）譯的「現代諷刺劇」，題為《晚餐》。出版地與年份均未標示，但情節、內容文字與洪流《純潔的夜宴》全無二致。⁷⁶

曾與曹禺共同參與國立劇專演劇活動的閻哲吾（1907-1988），也對《迷眼的沙子》一劇頗有興趣。趙少侯譯本通行之初，閻哲吾便已

⁷⁴ 〔法〕臘皮虛（即臘必虛）著，趙少侯譯，《迷眼的沙子》，頁100。

⁷⁵ 〔法〕拉皮司（即臘必虛）著，洪流譯，《純潔的夜宴》（上海：正心書店，1940年），頁87。

⁷⁶ 〔法〕雷賴煦著（即臘必虛），張鴻飛譯，《晚餐》（出版地不明：一心出版社，出版年份不明）。

於山東執導此劇，作為社會教育、文化推廣之用。⁷⁷ 此一時期的閻哲吾，對西方劇本充滿興趣與信心。在 1937 年出版的《劇場生活》裡，閻哲吾分析職業劇團在編選劇本時所遇到的種種困難，以及原創劇本的不足，以致於中國演劇運動不易開展。為了挽救劇本荒，閻哲吾認為，「我們目前固然需求中國劇作家多多修養自己，多多創作合於中國舞臺上演的劇本，但救急之圖，我以為還是賴乎整理已有之創作劇與翻譯劇。」⁷⁸ 這個以翻譯劇本推動中國戲劇現代化進程的想法，與本文前述新青年一派的說法相去不遠。然而，閻哲吾也注意到，「關於翻譯劇的上演，因為地域的不同、時代的不同、社會風俗習慣的不同、觀眾瞭解程度的不同，外國劇本介紹到中國來，往往只能閱讀，不能上演」，解決之道是「改譯」，⁷⁹ 也就是將翻譯的過程中，進行符合讀者習慣的適度調整。閻哲吾本人就是改譯外國劇本，並將之用於演出的實踐者。1947 年 10 月，張道藩（1897-1968）主事的《文藝先鋒》月刊登載拉皮虛（即臘必虛）原著、閻哲吾改譯的《迷眼的沙子》。值得注意的是，閻哲吾在劇本譯文前總結了此劇在中國的流傳：

這是法國流行的一個劇本。廿年前趙少侯翻譯，由新月書店出版的；後來我在山東省民教館演出該劇，效果頗佳，成為我們底「看家戲」。抗戰前，曹禺改譯了一幕，更名曰《鍍金》，後郭藍田又改為《烟幕彈》。抗戰後，我在昆明又發現《聖潔的

⁷⁷ 演出時間為 1934 年 11 月 24、25 兩晚（演出劇目包括《放下你的鞭子》、《迷眼的沙子》、《瞎了一隻眼》），以及 1935 年 2 月 7、8 兩晚（演出劇目為《藝術家》、《迷眼的沙子》）。見閻哲吾，〈走向「民眾讀物戲曲化」之路〉，《山東民眾教育月刊》第 7 卷第 9 期。轉引自周慧梅，〈表 5-1：山東省立民眾教育館戲劇班公演劇目一覽表（1934-1935）〉，《民眾教育館與中國社會變遷》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013 年），頁 375-376。根據周慧梅於書中的說明，民眾教育館係南京國民政府時期社會教育的中心機關，係政府對鄉村生活進行干預的重要載體，也是社會菁英以教育改造社會的一個典範。

⁷⁸ 閻哲吾，〈改譯與改作〉，《劇場生活》（上海：中華書局，1937 年），頁 70。

⁷⁹ 閻哲吾，〈編選劇本的困難〉，《劇場生活》，頁 69。

晚宴》，在重慶又發現《門當戶對》。內容皆是一樣，——《迷眼的沙子》！不過趙少侯先生譯的原本早〔已〕經絕版了，所以我為了教育部實驗劇隊在四川重慶一帶演出，曾就地方情形又加改編，自己導演，把演出實情整理出來，就成了本劇。又為了便於在任何團體廣泛地演出起見，舞台設計兩幕的兩個家庭特用一套佈景道具，僅用方位，門窗的對調，及門燈大字「馬」「費」的更換，表明前後的對照。然而無論如何改法，最後終是人家譯過的作品，為免失傳而又為不掠人美，仍用《迷眼的沙子》原名，把它重刊了出來。⁸⁰

閻哲吾所說昆明演出的《聖潔的夜宴》，是否即為上海出版的《純潔的夜宴》，而重慶《門當戶對》，是否就是中國藝術劇社演出的《鸞鳳和鳴》？此皆待考。至於閻哲吾本人改譯的版本，大致如曹禺、洪流等人的文字策略，一方面將言語修飾得更加流暢，另一方面將專有名詞悉數中國化。例如第一幕馬醫生把飯館菜單與藥方搞混，趙少侯譯本的菜色為「紅葡萄酒、排骨、煎牛肉」，曹禺改譯本為「紅葡萄酒、五香鴨、燒牛肉」，洪流譯本同趙少侯譯本，而閻哲吾譯本則為「輕葡萄酒、糖醋排骨、西紅柿炒雞蛋、引子清燒牛肉湯」。另外，前文所述的費家晚宴甜點，閻哲吾既不譯為「南京塔」，也不譯為「雷峰塔」，而是根據市民經驗改換成「冠生園的伍仁豆沙蛋糕」，可以說都是澈底的中國化，讀之倍有親切感。尤其難得的是，閻哲吾譯本裡附有兩幅佈景道具說明圖，為當時的演出留下珍貴圖像史料。

另外值得一提的是，除了戲劇版本的演出，臘必虛《迷眼的沙子》也有中文改編電影版本，亦即1949年由吳仞之（1902-1995）編劇、鄭小秋（1910-1989）導演的《歡天喜地》，大同影業發行。電影版本

⁸⁰ 〔法〕拉皮虛（即臘必虛）著，閻哲吾改譯，《迷眼的沙子》，《文藝先鋒》1947年第10卷第1期，頁49-71。

將兩戶人家的背景分別設定為窮醫生、電影公司服裝師，為了彼此高攀，其中一家還延請電影公司同事將家裡布置得富麗堂皇，並由臨演客串僕傭，可謂戲中有戲。春節期間的電影報刊如此報導：「戲的主要部份，是在雙方家長為了要『裝闊』所鬧出的許多笑話」；⁸¹「正如舞台上的《鍍金》一樣，銀幕上的《歡天喜地》也照樣給予觀眾們一種輕鬆的感覺。」⁸² 值此時局緊張，政權輪替之際，本片的問世或許又再次呼應了宋春舫當年關於滑稽劇與悲觀心理的一席談。

四、臘必虛《貝先生的旅行》⁸³ 在二十世紀上半葉的主要譯本

（一）仍是面子問題：岳婿之間的進退應對

前文述及宋春舫引介臘必虛之功。事實上，也正是在《宋春舫論劇》出版前後，文學社團淺草社的年輕成員潘傳霖（?-?）翻譯了一齣臘必虛的「趣劇」，題為《白理順先生的遊歷》，刊載於1923年的《文學旬刊》。⁸⁴ 此齣《白》劇就是 *Le Voyage de monsieur Perrichon*，意為「Perrichon 先生的旅行」。原劇創作時間較《迷眼的沙子》早一

⁸¹ 呂西安，〈半月影劇〉，《影劇雜誌》1949年第3期，無頁碼。引自上海圖書館全國報刊索引資料庫。

⁸² 珠美，〈新春影壇漫步〉，《舞台與銀幕》1949年第1期，無頁碼。引自上海圖書館全國報刊索引資料庫。

⁸³ *Le Voyage de Monsieur Perrichon* 一劇的中文譯本甚多。本文不採用其他現有的譯名，而稱之為《貝先生的旅行》，以避免讀者誤以為筆者專指某個特地翻譯版本。

⁸⁴ 淺草社的《文學旬刊》創於1923年7月5日，1924年1月25日停刊，共出版20期，附於上海《民國日報》發行。與淺草社另一份刊物《淺草》季刊不同，《文學旬刊》刊登過許多翻譯作品。有關淺草社《文學旬刊》的簡介，可參考張曉萃，〈淺草社始末〉，《新文學史料》1987年第4期，頁172-184。潘傳霖譯《白理順先生的遊歷》，見《文學旬刊》1923年第4期，頁2-3、1923年第8期，頁2。

年，亦即 1860 年 9 月 10 日。首演地點則與《迷》劇相同，也在巴黎「體育館劇院」。

潘傳霖譯本雖搶得頭籌，⁸⁵ 但引起的注意卻不甚大，因為潘譯本只譯出少許片段，於《文學旬刊》第 4 期、第 8 期刊登兩次後未完，且原作者之名於刊物上誤植為 Lapiche。除了潘譯本外，北平未名社於 1930 年出版王壽山（?-?）譯本，題為《玻利松先生的旅行記》。緊接著，1931 年天津《新北方》月刊登載蔡增杰（?-?）譯《巴希甸的旅行》。⁸⁶ 1940 年，上海中國圖書雜誌公司出版原連載於《戲劇雜誌》的柳木森（?-?）譯本，題為《旅行》。⁸⁷

故事從貝先生一家的旅行說起。出發前，他們在巴黎的火車站巧遇亞蒙和丹尼。這兩位年輕男子都於跳舞場邂逅貝先生的女兒，並且都對她有愛慕之意。他倆一路跟隨貝先生一家到了法瑞邊境的度假勝地。貝先生不慎墜谷，幸賴亞蒙相救。此舉卻嚴重打擊貝先生的自尊。亞蒙的情敵丹尼心生一計，自編自導假裝受傷，以便讓貝先生出手搭救，因而贏得貝先生好感。深諳貝先生心理的丹尼，不但花錢登報吹捧貝先生的英雄事蹟，並且要請人為貝先生描摹畫像。貝先生龍心大悅，願將女兒許配給他。另一方面，貝先生在下塌旅館不慎羞辱了一

⁸⁵ 本劇在當代華文世界迭有重譯或重新出版，茲舉兩例俾利讀者參考佚名譯，《貝利雄先生旅行記》（臺北：光啟社，1974 年）；孫慧雙譯，郭迪誠校，《佩里雄先生旅行記》，《外國戲劇》1985 年第 2 期，頁 87-115。

⁸⁶ 《新北方》月刊於 1931 年 1 月創刊，1931 年 10 月停刊。蔡增杰譯本登載於該刊第 2 卷第 4 期（1931 年 10 月），頁 1-20。由於《新北方》旋即停刊，所以蔡譯本事實上只刊登了兩幕，第三幕沒有刊登。

⁸⁷ 《戲劇雜誌》是上海淪為孤島後出版的第一份戲劇專業雜誌，主要編輯包括屈元（?-?）、柳木森、戈戈（?-?）等。創刊於 1938 年 10 月，1940 年 9 月停刊，隔年又出一期。原多介紹戲劇理論、劇壇動態，後多刊登劇本。關於本雜誌的介紹，見祝均宙，《圖鑑百年文獻：晚清民國年間期刊源流特點探究》（新北：華藝學術出版，2012 年），頁 318。柳木森譯《旅行》的第一、二幕分別刊登於 1939 年第 3 卷第 4 期、第 3 卷第 5 期的《戲劇雜誌》，後因提前集結成單行本印行，故雜誌上並未連載第三幕。

位素昧平生的軍官。返回巴黎後，兩人狹路相逢，軍官執意決鬥以挽回榮譽。多虧亞蒙再次出手協助，才讓貝先生倖免於難。全劇描寫城市新興有錢有閒階級的自大、自豪與可笑行徑，是臘必虛最拿手的諷刺滑稽喜劇類型。袁昌英在其《法國文學史》中評論：「整個劇本就是用這兩個青年的舉動交織生輝，笑意風生」，其劇情要旨一言以蔽之，就是「我們喜歡我們所保護的人，而不喜歡保護我們的人」。⁸⁸

上述王壽山、蔡增杰、柳木森等人的版本，都是屬於翻譯性質，並未在情節或結構上增刪改編。以蔡增杰譯本為例，為體現原作旨趣，譯者盡可能保留法文原作裡的特殊詞彙，以註解說明之，輔助中國讀者理解。⁸⁹ 蔡雖偶爾在譯文裡融入中文特殊表達，以收畫龍點睛之妙，⁹⁰ 但基本上不強作解人。最明顯的例子就是第二幕第七場，財大氣粗的貝先生在旅館的簽名簿寫下自以為優美的詩句，但是連字都拼錯。蔡譯本直接引用原文，譯為「巴希匈（寫畢）：就這樣吧！（高聲誦讀）『Que l'homme est petit quand on le contemple du haut de la mère de Glace!』」，然後再以註釋說明這句法文的意思以及貝先生犯的錯誤：「『一個人是多麼的渺小，當著他在『冰海』之巔沉默的思慮著！』

⁸⁸ 袁昌英，《法國文學史》，頁152。

⁸⁹ 例如第一幕第一場註一「充衛士」：「當作者寫此劇時（一八六〇），法國政府能任意呼喚人民作軍隊中的服務，或作衛士」；第一幕第八場註二：「蘇（sou），法國錢幣名，一蘇為五生的（centime），二十蘇合一法郎（franc）」。

⁹⁰ 例如第二幕第四場，丹尼（蔡譯為旦尼）對亞蒙（蔡譯為雅夢）說，「這位媽媽和女兒說了不少使你『飄飄乎羽化而登仙』的好話……這種話大約是從鮑納的言情小說中借得來的……」。原文為「La mère pleure et la fille vous décoche des phrases bien senties... empruntées aux plus belles pages de M. Bouilly」，可直譯為「母親流淚，女兒向您投射出令人感覺愉快的話語……那些從 Bouilly 先生的精選美文裡借來的句子」。蔡增杰一方面以註釋說明「Bouilly 是法國有名的言情小說家，他的 *Conseils à ma fille* 為最著」，另一方面也使用略帶古典詩趣的「飄飄乎羽化而登仙」詞句，以翻譯「令人感覺愉快的話語」，讓讀者更能想像 Bouilly 的文采。〔法〕Labiche Martin（即臘必虛）著，蔡增杰譯，《巴希匈的旅行》，《新北方》1931年第2卷第4期，頁12。

巴希匈把 Mer 字多寫了一個『e』。⁹¹

柳木森的譯本同樣以忠於原文為主要考量，而更注重讓中文讀者能體會原文之旨趣。柳木森在〈給老伙伴陸沉——代譯者序〉裡以貝先生拼錯字的片段，說明他的翻譯理念：

貝禮勳先生拿 mer (海) 寫作了 mère (母)，只多了第一個『e』字上的『重音記號』和末尾的一個『e』字，在中文裡『海』字和『母』字也只相差三點水，一小一撇和一小劃；但不同的是在法文上，『母』字比『海』字繁，在中文裡，卻『海』字比『母』字筆劃多。因此貝禮勳本來多寫了幾筆，現在卻少寫了幾筆。我相信，這在譯了出來，也會有同樣的效果，不然的話，如果在中文裡『母』字和『海』字根本風馬牛不相及，那就未免減色了。——這也加強了我譯的決心。因為這也是劇本中的一個重要關鍵。⁹²

譯者詳盡描述中法語言之間的轉換與細微妙處，顯然是為了凸顯其在翻譯過程的用心，及其對法語文學的體會。相較宋春舫、趙少侯等人強調臘必虛的情節之滑稽，柳木森從語言的角度切入，為當時一般不諳法語的讀者提供更細膩的視角。

同樣是在〈代譯者序〉裡，柳木森一一羅列本劇的優點：「純粹的喜劇，詼諧的多，機警的刺銳，對白的漂亮，劇情的雋永，都使它歷久不衰地受著普遍的歡迎，也就是最值得我們玩味的幾點。」⁹³ 此段評述明顯脫胎於筆者前引徐霞村於 1930 年出版的《法國文學史》

⁹¹ [法] Labiche Martin 著，蔡增杰譯，《巴希匈的旅行》，頁 15。蔡增杰可能不慎或故意混淆臘必虛以及長年與其合作的寫手 Édouard Martin 之名，將此劇作者標示為 Labiche Martin。

⁹² [法] 拉比塞（即臘必虛）著，柳木森譯，《旅行》（上海：中國圖書雜誌公司，1940 年），頁 13。

⁹³ [法] 拉比塞著，柳木森譯，《旅行》，頁 12。

內文，而徐霞村確也指出臘必虛「歷久不衰的名作」乃是「《貝利熊先生的旅行》」。可見柳木森之所以翻譯這個劇本，很有可能是受到徐霞村論著的影響；或至少，因為法國文學史的陸續出版，讓有志於引介法國戲劇的譯者們，有了更清楚的參考座標，更明確的翻譯題材。

然而，不同於《迷眼的沙子》各翻譯、改編版本最終通過演出為實踐，柳木森《貝先生的旅行》譯本的重點明顯在於語言而非演出。他指出，「這劇本的上演性，也許是不大濃厚，將是誰都承認的。事實告訴我們，本劇的讀者是超過了觀眾幾十倍，尤其是在美國，中等學校和專科學校拿來作研究法文的必修教本；在上海，也有幾個拿英文作第一外國語的大學，是拿本書作法文為第二外國語時的第四學期的教本。」⁹⁴ 柳木森所指的教材為何，待考。不過，推崇臘必虛劇本閱讀價值的柳木森，在《旅行》譯本前，甚至附上法國劇作家奧尼愛（Émile Augier, 1820-1889）作、柳木森友人汪濟（?-?）譯的《拉比塞戲劇全集序》長文，十足是將臘必虛當成文學大家介紹。於此也再次透露出，《貝》劇進入中國的過程雖稍不同於《迷眼的沙子》——一個是留法名家引介，主動結合其文藝圈友人翻譯出版；一個是譯者接受文學史的啟發後，通過自我選擇的翻譯——不過，最終都被導入高等教育體系——一個作為戲劇學校的表演實務教本；另一個成為法語學習的絕佳教材——在積極尋找西方戲劇的現代中國被經典化了。

（二）改譯《貝先生的旅行》

抗戰後期與戰後，《貝》劇有另外兩個譯本值得注意。一是刁汝鈞（1907-1994）翻譯的《龜兔競走》。⁹⁵ 一是石華父（1905-1969）

⁹⁴ [法]拉比塞著，柳木森譯，《旅行》，頁13。

⁹⁵ [法]歐夫金（即臘必虛，譯者取其名 Eugène 譯為歐夫金）著，刁汝鈞譯，《龜兔競走》（重慶：商務印書館，1945年11月初版）。刁汝鈞譯本版權頁註明有劇名原文，不過原著者卻

改譯的《孔雀屏》。⁹⁶

「龜兔競走」一語出自知名寓言故事，也是臘必虛《貝先生的旅行》劇本第二幕第二場臺詞。為貝先生之女傾心的丹尼對情敵亞蒙說：「我們二個人好比龜兔競走，看誰能先到？」（*Qui arrivera le premier de nous deux? Nous avons la fable du Lièvre et de la Tortue.*）。⁹⁷ 蔡增杰同刁汝鈞一樣，將此寓言譯為「龜兔競走」；柳木森則譯為「龜兔賽跑」。曾於巴黎大學學習文學、戲劇的刁汝鈞，在出版《龜》劇前，已於《文藝先鋒》發表過他所翻譯的臘必虛獨幕劇《文法》。⁹⁸ 隔年，又在《文藝先鋒》發表他翻譯的臘必虛三幕劇《小鳥》。⁹⁹ 前文述及閻哲吾在《文藝先鋒》刊登《迷眼的沙子》一劇。雖然閻哲吾譯本《迷眼的沙子》劇早已用於實際演出，但其刊登日期卻晚於刁汝鈞的三個臘必虛作品譯本。

刁譯本《龜兔競走》以忠實於原文為翻譯策略，專用人名、地名等，皆以註釋說明。「龜兔競走」一語，亦可見於石華父譯本。¹⁰⁰ 石

誤植為「Laiche Evgine」，這也就是為什麼臘必虛會被翻譯為「歐夫金」，因為刁汝鈞混淆了名、姓次序，且「Eugène」的「u」音被當成「v」音來譯。

⁹⁶ 〔法〕Eugène Labiche（即臘必虛，譯者未列作者中文譯名）著，石華父改譯，《孔雀屏》（上海：世界書局，1944年1月初版，1947年4月再版），收入孔另境（1904-1972）主編，《劇本叢刊》，第3集。《劇本叢刊》書系共收有30個單冊劇本。石華父即陳麟瑞筆名，留學美國，遊學法德。與錢鍾書（1910-1998）、楊絳（1911-2016）夫婦、李健吾、黃佐臨（1906-1994）、柯靈（1909-2000）等藝文人士皆熟稔，對日抗戰期間主持過「上海職業劇團」、「苦幹劇團」等。

⁹⁷ Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux*, in Jacques Robichez, ed., *Eugène Labiche: Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 1991), p. 671.

⁹⁸ 〔法〕拉比希（即臘必虛）著，刁汝鈞譯，《文法》，《文藝先鋒》1945年第7卷3期，頁43-60。

⁹⁹ 〔法〕拉比士（即臘必虛）著，刁汝鈞譯，《小鳥》，《文藝先鋒》1946年第8卷2至4期，頁50-64（2月，第一幕）、頁35-44（3月，第二幕）、頁48-57（4月，第三幕）。

¹⁰⁰ 見《孔雀屏》第二幕：「我們兩個，倒有些像龜兔競走，不知道誰先跑到目的地。」〔法〕Eugène Labiche（即臘必虛）著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁30。

華父譯《孔雀屏》與刁汝鈞譯《龜兔競走》的題名共同點，就是著重兩男追求一女的競逐關係，而不是像王壽山等人的譯本，皆根據原文強調「旅行」。「孔雀屏」為擇婿之典，即今日所說「雀屏中選」一語之來源。京劇有《孔雀屏》戲碼，現存有程硯秋（1904-1958）1923年百代唱片錄音。從石華父對劇名的精心安排，可以想見《孔雀屏》對臘必虛原作進行相當程度的改編與本土（中國）化；不過，直到劇末，才點出「孔雀屏」題旨，令讀者會心一笑。¹⁰¹ 綜觀石華父的改譯，可概分三個層面說明之。

第一，人物姓名、地名、場景等，完全轉換成中國式。不僅是以中文諧音翻譯，而是重新另選適合的專名與劇情場景。例如主角 Perrichon 先生，在蔡增杰、柳木森譯本裡，分別譯為巴希匈、貝里勳，雖然已經是中國化的姓名，但仍大致遵守原作發音。在《孔雀屏》裡，幾乎每個人物的名字、職業、背景，都已經完全中國化，只有角色性格仍與原作相仿。於是，財大氣粗的 Perrichon 先生，在石華父筆下搖身變成方方豆腐公司的負責人百里響先生，號稱全上海都購買他所出品的維他命豐富的豆腐；一家人旅遊的地點從法瑞邊境山區搬到浙江避暑勝地莫干山；¹⁰² 追求百里響愛女的兩位年輕男士，分別是中豐銀行掛名董事李紹光、上海電車公司經理張文烈；欲與百里響先生決鬥的軍官成了馬鳴遠連長。諸如此類的安排，為改編臘必虛原劇作提供了初步框架。石華父將其置入二十世紀上海都市生活框架（如電車、度假、銀行等），充滿時代氣息。尤其語言不拘泥於原作，有時自由裁剪，有時巧思創意，充分體現譯者的才情。以貝先生寫錯

¹⁰¹ 見第四幕台詞。百里響：「你還欠我一張油畫呢。不過不要畫百里響了，畫上一個高大的李紹光吧。」張文烈：「好的，那恐怕要等小姐大喜時送上了。算是紹光兄射中的孔雀屏，好嗎？」〔法〕Eugène Labiche 著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁 99。

¹⁰² 莫干山是當時滬寧杭知名人士喜愛的度假休閒勝地。蔣中正（1887-1975）總統與宋美齡（1897-2003）夫人在此度蜜月，杜月笙（1888-1951）、張嘯林（1877-1940）在此建有別墅。

字的片段為例，前述蔡、柳等譯者各有不同處理方法，或保留原文，或從中法文相近處著手。石華父則是逕行創作新詞，讓百里響在旅館的留言本上寫下「莫干山上竹樹多，一被一被又一被」的句子。¹⁰³「被」字為「坡」字之誤。此外，臘必虛原作裡在留言本上嘲笑貝先生的軍官只說「voilà un monsieur qui mérite une leçon d'orthographe」¹⁰⁴（直譯為「這位先生真該好好上堂拼字課」¹⁰⁵），而《孔雀屏》裡的馬連長亦以「百」、「白」諧音諷刺，留言「這位百里先生將坡字寫成被字，何妨將百里先生寫做白字先生。」凡此皆說明石華父改譯劇本著力之深。

第二，修改劇中與中國國情較不相關者。例如臘必虛原作裡，貝先生因為不諳馬術，所以不慎滑落，差點墜谷。《孔雀屏》裡的百里響則是因為上山旅遊不願乘坐旅遊景點安排的山轎，想自行下轎在路邊走走看看，因而導致墜谷之險。另一方面，石華父不時在劇中改動或安插不影響劇情的細節，但正是這些細節讓原劇更有中國「味」。例如臘必虛原作第一幕裡向貝先生借錢的，只是貝先生公司裡的一介職員。在《孔雀屏》裡，這名借錢的吳同生不但是方方豆腐公司的職員，而且還是百里太太的兄長。李紹光為了接近百里一家人，閒聊攀談時得知百里太太老家在嘉定，而百里太太的表哥周炳南，剛好就在中豐銀行的嘉定分行工作。又如臘必虛原劇裡救了貝先生的亞蒙·德洛許先生，以及被貝先生救的丹尼·薩瓦利先生，因為患難情誼，故貝先生改稱他們亞蒙、丹尼，以表距離拉近。在石華父改譯本裡，百里響感謝李紹光營救，改口稱他「紹光兄」，但設計讓百里響獲得成就感的張文烈，讓百里響開口閉口稱他「老張」。用詞之差，親疏立

¹⁰³ [法] Eugène Labiche 著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁 40。

¹⁰⁴ Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux*, in Jacques Robichez, ed., *Eugène Labiche: Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 1991), p. 679.

¹⁰⁵ [法] Eugène Labiche 著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁 50。

見。諸如此類的細節，體現了中國社會的人際關係與人情味，雖不遵循法國原作的原汁原味，卻因此更有中國味。尤其是第三幕的場景描述，臘必虛原作鉅細靡遺說明場上擺設的桌椅物件與方位，而石華父改譯本輕描淡寫為「百里響的上海住所，台上是一間起居室，室中的陳設，不三不四，又雅又俗。」¹⁰⁶ 一雅一俗之間，盡現百里響的城市暴發戶特質。

第三，正是對於人情世故的細節掌握，讓石華父譯本將原作裡貝先生的虛榮心，順利轉化為中國讀者熟悉的「面子」問題，而這推動劇情發展的面子問題，讓一齣發生在法國的旅行，轉變成反映中國世態的孔雀屏。石華父巧妙地將「面子」一詞置入譯文，如第三幕第3場中，百里太太為先生分析為何他喜愛張文烈甚於李紹光：「張先生一見你，就好像不停地說著，要沒有你百里先生——要沒有你百里響先生，這樣你就覺得有面子了，是不是？你喜歡他，因為他奉承你！」¹⁰⁷ 此句原文其實只有「Cela flatte ta vanité... et voilà... et voilà pourquoi tu le préfères.」，¹⁰⁸ 筆者根據其意可直譯為「這樣做諂媚了你的虛榮心……所以啦……所以這就是為什麼你比較喜歡他。」又如第三幕第11場，張文烈為了讓預備決鬥的百里響和馬鳴遠有臺階下，於是心裡揣度，「或者我寫封信報告公安局派幾個警察來，把他們拆散，不是雙方都有面子。」¹⁰⁹ 凡此，都是《孔雀屏》貼近中國群眾心理的改編，而貼近群眾心理，也正是宋春舫所提點的臘必虛要旨。在改譯的過程裡，臘必虛的這個特質被充分體現。

¹⁰⁶ [法] Eugène Labiche 著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁 54。

¹⁰⁷ [法] Eugène Labiche 著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁 58。

¹⁰⁸ Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux*, in Jacques Robichez, ed., *Eugène Labiche: Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 1991), p. 688.

¹⁰⁹ [法] Eugène Labiche 著，石華父改譯，《孔雀屏》，頁 75-76。

五、小結

一個劇本為何會被多次翻譯？一般來說，主要原因不外乎有二：一是劇本內涵跨越時空的文學或思想價值，一是劇本內容符合同時代觀眾或讀者的興趣。從學者論述、教育訓練、舞臺實踐，乃至電影翻拍，臘必虛的《迷眼的沙子》與《貝先生的旅行》兩劇，都曾在中國現代戲劇史上留下不可磨滅的痕跡。如果在中國讀者心中，其文學價值未曾真正躋身雨果、莫里哀等法國經典名家之列，至少對二十世紀上半葉仍在摸索話劇語言的譯者與劇作家來說，臘必虛極富生活氣息的語言，適足以提供鍛字鍊句的素材，且其完整精巧的戲劇結構，恰可作為文本寫作的學習參考。另一方面，臘必虛作品反覆出現在現代中國戲劇舞臺的視野裡，更足以證明其於當時中國所展現的時代性。

這個「時代性」是什麼？不妨稍微借用趙建新《中國現代非主流戲劇研究》¹¹⁰ 所欲架構的戲劇史框架。趙通過大量的文本研讀，分析中國劇作家在二〇年代的形式探索與創新，並洋洋灑灑指出中國戲劇在三〇到四〇年代所呈現的商業通俗面向（包括以演出為用的翻譯劇本），藉此鋪陳中國現代戲劇的「非主流」面向，質疑長期以來中國話劇史所強調的單線「進步」傳統，強調中國現代戲劇進程的多元複調。回顧臘必虛在現代中國的傳播過程，事實上正可以明顯看出論者與創作者自外於當時的「進步」話語（或至少是我們今天在學習戲劇史時所認知到的話劇傳統），而將目光回歸到劇作的舞臺價值與效果本身。只是這樣的舞臺價值或許不能單單以消遣、娛樂的角度觀之，將臘必虛作品純粹視為避世的消費性戲劇。誠然，由於中國近現代的時局動蕩，舞臺上不乏純供觀眾放鬆消遣的商業演出，¹¹¹ 而身

¹¹⁰ 趙建新，《中國現代非主流戲劇研究》（北京：中國戲劇出版社，2012年）。

¹¹¹ 例如何靈就分析了1937-1940年間上海受日本侵華影響所導致的商業話劇繁盛。柯靈，〈上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，《上海師範學院學報》1982年第2期，頁1-18。

為學者的宋春舫亦打著通俗娛樂的大旗，推銷臘必虛劇作。然而，娛樂因素是否足以完全說明為何臘必虛的劇作可以一而再、再而三地重譯、翻印、重演、改編？這些湮沒在現代戲劇史書寫譜系裡的文本，在舊社會裡是否曾經以新文本之姿，提供當時戲劇另一條現代化道路的養份？而這些文本之所以可以在讀者與觀眾面前站穩腳跟，究竟是因為它們揭示了新社會的未來道路，抑或是呼應了舊時代的人情世故？歷史的演變，從來不是以單一進程遵循預定套數。本文試著重新發掘臘必虛喜劇的多個翻譯與改編版本，期望藉由這些看似瑣碎零星的歷史材料，在中國現代戲劇史的書寫上拼貼出更多不同的話語空間。

（責任校對：林立雄）

附表：本文論及的二十世紀上半葉臘必虛劇作中文翻譯、改編本

法語原標題	中文標題	譯者 / 改編者	出版年份	出版者	備註
<i>Les deux timides</i>	兩個都是膽小的人	趙少侯、宋春舫	1921	時報	
<i>La Poudre aux yeux</i>	迷眼的沙子	趙少侯	1929	上海新月書店	
	鍍金	曹禺	1943	戲劇時代	1936年首演，1981年再版
	煙幕彈	萬家寶（曹禺）			1938年演出
	純潔的夜宴	洪流	1940	上海正心書店	
	聖潔的夜宴	（佚名）			
	鸞鳳和鳴	曹禺			1944年演出
	門當戶對	（佚名）			
	晚餐	張鴻飛		一心出版社	內容同《純潔的夜宴》
	迷眼的沙子	閻哲吾	1947	文藝先鋒	
	歡天喜地	吳仞之	1949		電影版本
<i>Le Voyage de monsieur Perrichon</i>	白理順先生的遊歷	潘傳霖	1923	文學旬刊	節譯
	玻利松先生的旅行記	王壽山	1930	北平未名社	
	巴希甸的旅行	蔡增杰	1931	新北方	節譯
	旅行	柳木森	1940	上海中國	

				圖書雜誌 公司	
	孔雀屏	石華父	1944	上海世界 書局	
	龜兔競走	刁汝鈞	1945	重慶商務 印書館	
<i>La Grammaire</i>	文法	刁汝鈞	1945	文藝先鋒	
<i>Les petits oiseaux</i>	小鳥	刁汝鈞	1946	文藝先鋒	

引用書目

一、近人論著

- 王建豐，〈從《新月》譯著廣告看新月派翻譯思想〉，《淮北師範大學學報(哲學社會科學版)》第35卷第4期，2014年8月，頁81-84。
- _____，〈新月書店對戲劇翻譯活動的贊助〉，《赤峰學院學報(漢文哲學社會科學版)》第35卷第10期，2014年10月，頁39-40。
- 田禽，《中國戲劇運動》，上海：商務印書館，1946年。
- 石曼，《重慶抗戰劇壇紀事》，北京：中國戲劇出版社，1995年。
- 石揮，〈為協助師專上演《迷眼的沙子》：保定之行隨筆，天真純潔的學生們永遠是可愛的〉，《立言畫刊》1940年90期，頁28。
- 何輝斌，〈新中國外國戲劇翻譯與評論的量化研究〉，《文化藝術研究》第7卷第4期，2014年10月，頁109-115。
- 佚名，〈鍍金：激流劇社首次公演，成績良好頗得好評〉，《時代生活》1946年第2卷第20期，頁12。
- 吳達元編，《法國文學史》，上海：上海書店，1946年。
- 呂西安，〈半月影劇〉，《影劇雜誌》1949年第3期，無頁碼。
- 宋春舫，〈近世名戲百種目〉，《新青年》第5卷第4號(1918年10月15日)，收入《新青年》，上海：上海書店，1988年，冊5，頁361-365。
- _____，《宋春舫論劇》，上海：中華書局，1930年，第1集。
- _____，《宋春舫論劇二集》，上海：文學出版社，1936年。
- 宋春舫著，羅仕龍譯，《海外劫灰記》，《書城》106期，2015年3月，頁103-111。
- _____，《海外劫灰記》，《書城》107期，2015年4月，頁120-117。
- _____，《海外劫灰記》，《書城》108期，2015年5月，頁121-127。
- _____，《海外劫灰記》，《書城》109期，2015年6月，頁120-127。

- 李華川，《晚清一個外交官的文化歷程》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 周慧梅，《民眾教育館與中國社會變遷》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013年。
- 孟昭毅、李載道主編，《中國翻譯文學史》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 明心，〈法國文藝家錄〉，《小說月報》「號外·法國文學研究」，1924年第15卷，頁39-40。
- 林，〈劇校應美展會邀，演兩齣拿手戲：《自救》演來叫人哭笑不得，《鍍金》詼諧百出噱頭特多〉，《影與戲》1937年第1卷第20期，頁310-311。
- 柯靈，〈上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，《上海師範大學學報》1982年第2期，頁1-18。
- 胡適，〈建設的文學革命論：國語的文學——文學的國語〉，收入季羨林主編，《胡適全集》，合肥：安徽教育出版社，2003年，第1卷，頁52-68。
- 范用編，《愛看書的廣告》，上海：三聯書店，2004年。
- 冥也，〈漫評《鍍金》及《說謊集》的演出〉，《燕京新聞》第6版，1941年11月1日。
- 夏炎德，《法蘭西文學史》，上海：商務印書館，1936年。
- 徐仲年，《法國文學ABC》，上海：ABC叢書社，1933年。
- 徐霞村，《法國文學史》，北平：北新書局，1930年。
- _____，《法國文學的故事》，上海：商務印書館，1943年。
- 徐歡顏，《莫里哀喜劇與20世紀中國話劇》，北京：北京大學出版社，2014年。
- 祝均宙，《圖鑑百年文獻：晚清民國年間期刊源流特點探究》，新北：華藝學術出版，2012年。

- 袁昌英，《法國文學史》，上海：商務印書館，1944年。
- 馬曉東，《曾樸：文化轉型期的翻譯家》，北京：北京大學出版社，2014年。
- 崔慕雪，〈劇評二題：關於《鍍金》〉，《知識與生活》1941年第1卷第10期，頁230-231。
- 張健，《三十年代中國喜劇文學論稿》，合肥：河南大學出版社，1995年。
- ____，〈《中國現代喜劇觀念研究》〉，北京：北京師範大學出版社，1994年。
- 張曉萃，〈淺草社始末〉，《新文學史料》1987年第4期，頁172-184。
- 曹禺，〈《鍍金》後記〉，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。
- 曹樹鈞，〈論曹禺對中法文化的交流〉，《延安大學學報（社會科學版）》第35卷第1期，2013年2月，頁100-108。
- ____，〈《走向世界的曹禺》〉，成都：天地出版社，1995年。
- 莘蕓，〈演出鳥瞰：鍍金·求婚〉，《舞台藝術》1941年第2期，頁32-33。
- 彭耀春，〈戲劇，新月派組合的契機〉，《杭州大學學報》第20卷第4期，1990年12月，頁84-89。
- 球美，〈新春影壇漫步〉，《舞台與銀幕》1949年第1期，無頁碼。
- 楊洪勛，《文學家與海大園》，北京：中國國際廣播出版社，2010年。
- 詹道玉，《戰後初期的新加坡華文戲劇（1945-1959）》，新加坡：新加坡國立大學中文系與八方文化企業聯合出版，2001年。
- 劉英士主編，《圖書評論》1933年第2卷第2期，頁43-44。
- 趙建新，《中國現代非主流戲劇研究》，北京：中國戲劇出版社，2012年。
- 趙景深，〈宋春舫論〉，《劇場藝術》1940年第2卷第8-9期，頁226。

_____，《文壇回憶》，重慶：重慶出版社，1985年。

銘彝，〈迷眼的沙子（戲劇斷想之一）〉，《生存月刊》1933年第4卷第2號，頁62-64。

歐陽予倩，〈戲劇改良各面觀：附錄一 予之改良戲劇觀〉，《新青年》第5卷第4號，收入《新青年》，上海：上海書店，1988年，冊5，1918年10月，頁341-343。

蔡祝青，《譯本外的文本：清末民初中國閱讀視域下的〈巴黎茶花女遺事〉》，新北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2009年。

穆海亮，〈論上海劇藝社導演藝術的特點與侷限〉，《戲劇藝術》2013年第1期，頁82-92。

閻哲吾，《劇場生活》，上海：中華書局，1937年。

謝六逸譯，〈法蘭西近代文學〉，《小說月報》「號外·法國文學研究」1924年第15卷，頁19-40。

韓一字，《清末民初漢譯法國文學研究（1897-1916）》，北京：中國社會科學出版社，2008年。

〔法〕柏格森著，徐繼曾譯，《笑—論滑稽的意義》，北京：中國戲劇出版社，1980年。

William Somerset Maugham, "XLVIII: A Student of the Drama," *On A Chinese Screen* London: William Heinemann, 1922, pp. 188-192.

二、劇本與譯本（含改譯）

〔法〕E. Labiche（即臘必虛）著，王壽山譯，《玻利松先生的旅行記》，北平：未名社，1930年。

〔法〕E. M. Labiche（即臘必虛）著，洪流譯，《純潔的夜宴》，上海：正心書店，1940年。

〔法〕Eugène Labiche（即臘必虛）著，石華父改譯，《孔雀屏》，上海：世界書局，1944年。

- [法] Labiche Martin (即臘必虛) 著，蔡增杰譯，《巴希甸的旅行》，《新北方》1931年2卷第4期，頁1-20。
- [法] Lapich (即臘必虛) 著，潘傳霖譯，《白理順先生的遊歷》，《文學旬刊》1923年第4期，頁2-3。
- _____，〈白理順先生的遊歷〉，《文學旬刊》1923年第8期，頁2。
- [法] 拉比士 (即臘必虛) 著，刁汝鈞譯，《小鳥》，《文藝先鋒》1946年8卷2期，頁50-64。
- _____，〈小鳥〉，《文藝先鋒》1946年8卷3期，頁35-44。
- _____，〈小鳥〉，《文藝先鋒》1946年8卷4期，頁48-57。
- [法] 拉比希 (即臘必虛) 著，刁汝鈞譯，《文法》，《文藝先鋒》1945年7卷3期，頁43-60。
- [法] 拉比塞 (即臘必虛) 著，柳木森譯，《旅行》，上海：中國圖書雜誌公司，1940年。
- [法] 拉皮虛 (即臘必虛) 著，閻哲吾改譯，《迷眼的沙子》，《文藝先鋒》1947年10卷1期，頁49-71。
- [法] 歐夫金 (即臘必虛) 著，刁汝鈞譯，《龜兔競走》，重慶：商務印書館，1945年。
- [法] 雷賴煦 (即臘必虛) 著，張鴻飛譯，《晚餐》，出版地不明：一心出版社，出版年份不明。
- [法] 臘比希 (即臘必虛) 著，曹禹譯，《鍍金》，《戲劇時代》創刊號 (1943年11月)，頁16-26。
- [法] 臘皮虛 (即臘必虛) 著，趙少侯譯，《迷眼的沙子》，上海：新月書店，1929年。
- Labiche, Eugène. *La Poudre aux yeux*, In *Eugène Labiche: Théâtre I*, edited by Jacques Robichez. Paris: Robert Laffont, 1991, pp. 803-854.
- Labiche, Eugène. *Le Voyage de Monsieur Perrichon*. In *Eugène Labiche:*

▪ 清華學報

Théâtre I, edited by Jacques Robichez. Paris: Robert Laffont, 1991,
pp. 655-715.

The Translation and Transmission of Eugene Labiche's Comedies on the Modern Chinese Stage

Shih-Lung Lo*

Abstract

The modern Chinese theater attempted to nourish itself by systematically translating western plays. This article analyzes the translation and transmission of the comedies of the French playwright Eugene Labiche, especially his *La Poudre aux yeux* 迷眼的沙子 and *Le Voyage de monsieur Perrichon* 貝先生的旅行. During the first half of the twentieth century, Song Chunfang 宋春舫 promoted with enthusiasm Labiche's works because they introduced to Chinese theater an alternative that differed from the "mainstream" Ibsen plays worshiped by his contemporaries. Song Chunfang appreciated the elements of popular theater observed in Labiche's works, taking them as models for the modern Chinese theater. *La Poudre aux yeux*, a parody of the hypocrisy of the urban middle class, was translated for the first time by Zhao Shaohou 趙少侯. Later, his successful translation inspired several retranslations, adaptations and rewritings, including Cao Yu's 曹禺 *The Gilt* 鍍金. Similarly, *Le Voyage de monsieur Perrichon* was (re)translated several times and it contributed to the adaptation of Shi Huafu 石華父,

* ATER (Attaché temporaire d'enseignement et de recherche), Department of Chinese Studies, Paul Valéry University-Montpellier III, France

whose choice of title, *The Peacock Screen* 孔雀屏, was inspired from Peking Opera. Although the fame of Labiche is often forgotten nowadays by researchers in the Chinese-speaking world, he was indeed one of the most popular and well-known French playwrights in modern China. For professional training in universities as well as for commercial productions on stage, Labiche's comedies should not be neglected in studies of the history of Chinese theater. By reviewing and analyzing the translations, adaptations and rewritings of Labiche's plays that date from the first half of the twentieth century, researchers can retrace in more detail the development of modern Chinese theater and its quest for modernity.

Key words: Key words: Eugene Labiche 臘必虛, Modern Theater, Translation, Song Chunfang 宋春舫, *La Poudre aux yeux* 迷眼的沙子, *Le Voyage de monsieur Perrichon* 貝先生的旅行