戲劇研究　第24期
Journal of Theater Studies
2019年7月　頁33-68
DOI: 10.6257/JOTS.201907_(24).033

從歐洲無政府主義的政治暗殺到上海租界的諜報與愛戀：李健吾《喜相逢》的跨文化改譯策略及其實踐*

羅仕龍
國立清華大學中國文學系助理教授

前言

近年學界多有以改譯戲劇爲題之研究。[1]改譯之風早見於晚清，民國初期亦多有之：春柳社譯自日文的《茶花女》、《黑奴籲天錄》，乃至曹禺取自法國喜劇的《財狂》等，[2]都是間接或直接改譯西方戲劇的成果，在一定程度上豐富了

* 本文原稿宣讀於2018年11月1-2日中央研究院中國文哲研究所主辦「『跨』與『轉』：現當代華語文學文化的遺產、變革與現代性」學術研討會，經修訂後完成。會議期間承蒙多位學界先進指點與提醒，謹此誠摯感謝。同時感謝兩位匿名審稿人的各項寶貴建議，特別是關於跨語際論述的運用、李健吾原創劇作與改譯劇本的關聯、創作背景與文化政治的考察，乃至李健吾劇作本身與社會環境和同時代戲劇發展脈絡的對話等，凡此皆給予筆者諸多啓發與可資精進的方向，在此致上萬分謝意。

1 例如劉欣：《論中國現代改譯劇》（上海：上海書店，2011年）。所謂「改譯」，一般係指其時從外文戲劇作品改編爲中文者。既從外語到中文，自然有「譯」的成份；惟其因應閱讀或演出所需，並非逐行逐字翻譯，而各有程度不同的「改」編，故常稱之爲「改譯」，以與過去中國文學脈絡之下的改編（如小說或史實改編爲戲曲等）做出區隔。

2 《財狂》改譯自莫里哀（Molière）的《守財奴》（*L'Avare*，或譯《慳吝人》），由張彭春指導曹禺執筆，1935年12月7-8日由南開新劇團在天津南開中學演出。見蕭乾：〈《財狂》之演出〉，《南開校友》第1卷第3期（1935年12月15日），頁66-68。當期另收有萬家寶（曹禺）撰〈在韓伯康家裡〉、鞏思文撰〈《財狂》改編本的新貢獻〉等兩篇文章，亦是回顧說明《財狂》改編與演出情況。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十世紀前半期的中國劇壇，也見證創作者遊走於雙重／多重文化脈絡之間的跨語際實踐。[3]改譯戲劇研究較常關注的問題，主要是在何種情況之下選擇哪個作品改譯、改譯本與原文之間的差異，甚或是改譯過程中所有意或無意的概念借用、經驗移轉與戲劇形式襲用等。相關論著常借鑑翻譯研究或文化研究理論，[4]迄今已累積諸多成果。本文將通過個案分析的方式，以李健吾（1906-1982）改譯自薩杜（Victorien Sardou, 1831-1908）的劇作《喜相逢》爲例，[5]研析李健吾在改譯過程中的取捨與轉換，進而嘗試理解其改譯作品寄寓何種企圖與實際達致目的，又如何參與了二十世紀中國現代戲劇的跨文化實踐。

值得注意的是，早在晚清時期中國話劇萌芽之際，中文戲劇舞台上即可見到薩杜的劇作，主要來源爲日譯本，例如春柳社一九〇九年演出改譯自《托斯卡》（*La Tosca*）的《熱淚》。[6]抗戰時期翻譯文學繁盛，[7]不少薩杜的作品也在抗戰時期於舞台上演，例如馬彥祥在抗戰之初就將薩杜的《祖國》（*La Patrie!*）改編爲《古城的怒吼》。[8]留學法國、精熟法語的李健吾，在進行改編劇本工作時

3 「跨語際實踐」（translingual practice）是劉禾於1990年代中期提出的概念，主要論點係從詞語的譯介入手，研析文學、社會、性別等不同領域的詞彙在譯介過程中，對於文化接收方的思維與觀念所產生的介入作用。見劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937．修訂譯本）》（上海：生活．讀書．新知三聯書店，2008年）。

4 例如援引韋努第（Lawrence Venuti）的「異化」（foreignization）／「歸化」（domestication）理論，著重翻譯方法不同所導致的意義差異；或引用「功能學派」（functional theories）的翻譯觀點，注重劇本翻譯之目的與類型，及其譯本所使用的文化語境等；又或引用薩伊德（Edward Said）「旅行的理論」（traveling theory），則關注脈絡化的解讀，關注戲劇文本在不同文化脈絡下所產生的意義差異。諸如此類的翻譯理論觀點各有所擅，本文並不特別援引其中之一，亦非企圖在有限篇幅裡與理論開展宏觀對話，僅藉此提醒讀者閱讀改譯文本時有哪些較常採用的取徑，而將本文篇幅保留給迄今較少被關注的李健吾譯介之薩杜劇作。

5 李健吾：《喜相逢》，收入孔另境主編：《劇本叢刊》第2集（上海：世界書局，1944年）。

6 馬曉冬：〈革命與愛情：薩爾都戲劇在中國（1907-1946）〉，《新文學史料》2018年第2期，頁91。馬曉冬文中的「薩爾都」即本文所指的「薩杜」。

7 例如熊輝統計譯作單行本出版以及報刊登載的譯作數量，指出「抗戰時期的翻譯文學是整個中國現代翻譯文學史上最繁盛的時期」。見熊輝：《抗戰大後方翻譯文學史論》（上海：上海交通大學出版社，2018年），頁24。需要指出的是，熊輝本書研究文類涵括小說、詩歌、戲劇，惟案例集中於俄蘇文學、美國文學、英國文學、日本文學，卻未見有專章分析同時期譯爲中文的法國文學。

8 馬彥祥改編：《古城的怒吼》，收入《抗戰戲劇叢書》之五（漢口：華中圖書公司，1938

臺灣大學學術期刊資料庫

並不需要借助日譯本（或其他語言譯本），而可直接取用法語原文劇本。此一改譯過程看似較爲單純，省卻其他語言譯本中介所可能造成的偏離甚或意義的過度詮釋與延伸，但亦未嘗不可看作是與西方現代的直接接軌，在中國現代戲劇的發展進程上或有值得關注之處。尤其是曾翻譯過西方主流、經典小說與戲劇作品的李健吾，卻在抗戰時期選擇較爲通俗的薩杜劇本作爲改譯之用，其中或有可供吾人探討之處。[9]另外，一般論及抗戰時期的翻譯與改譯戲劇，較多關注大後方的演出；[10]本文觀察重點則集中在李健吾於孤島上海淪陷以後從事的戲劇改譯活動：原在孤島時期積極抗日的李健吾，如何在汪精衛政權治下的上海繼續從事戲劇活動、改編成果如何，其間相關聯的影劇環境生態、李健吾本人的操作方式等，皆是此一時期話劇值得探究的問題。[11]

一、改譯《喜相逢》：從抗戰環境的實際需求到通俗戲劇的場上實踐

李健吾於清華大學畢業後，曾赴法國留學兩年，散文、戲劇、評論等著作豐富，並以翻譯福樓拜小說《包法利夫人》、莫里哀喜劇等聞名於後世。除了原創作品與翻譯之外，李健吾改編過鴛鴦蝴蝶派作家張恨水的小說《滿江紅》與《啼

年5月初版）。《古》劇首演於1938年4月1-4日。晚清時期，《祖國》一劇已有根據日譯本翻譯爲中文的版本，刊於《小說時報》：1917年有正書局出版單行本。以上有關《祖國》譯本資料，見韓一宇：《法國文學漢譯編年目錄（1987-1949）》（太原：山西人民出版社，2017年），頁29。本書印行與流通數量較少，筆者誠摯感謝西南大學徐歡顏教授、北京大學李聲鳳博士協助查詢，並特別感謝作者韓一宇教授慷慨提供本書參閱。

9 迄今一般翻譯研究或是翻譯史研究較少注意到法國戲劇的中譯，也不一定關注李健吾的法國戲劇翻譯與改譯，即便是近年內出版的研究亦如是。例如馬祖毅等在五卷《中國翻譯通史》裡論及晚清民國的法國文學翻譯時，其觀點是「與小說與詩歌相比，法國戲劇在中國的譯介就遜色多了，……有文字流傳下來最早的是莫里哀的劇作，……1949年以前中國譯介的大多是法國古典或傳統戲劇。」關於1949年以前的法國戲劇翻譯，隻字未提李健吾，且對法國戲劇之認識與譯介頗有疏漏之處。見馬祖毅等：《中國翻譯通史》第二卷《現當代部分》（武漢：湖北教育出版社，2006年），頁150。

10 例如楊東偉、熊輝認爲，「雖然戲劇改編在抗戰時期顯得異常繁盛，但是由於受戰時環境制約，淪陷區、國統區、解放區以及上海孤島等地的政治主導因素各異，因此，對翻譯作品的移植性改編大多出現在大後方以及抗戰初期」。見楊東偉、熊輝：〈論抗戰時期戲劇改編中的移植現象〉，《戲劇文學》2015年第5期，頁102。

11 邱坤良：〈附逆與抗敵：汪精衛政權的戲劇界〉，《戲劇研究》第15期（2015年1月），頁119。

臺灣大學學術期刊資料庫

笑因緣》，將其搬上舞台演出，同時也有改譯自西方戲劇的作品——本文論及的《喜相逢》即爲一例。

就外在客觀條件來看，李健吾之所以選譯法國劇作家薩杜的作品，主要原因係中日戰爭爆發之初諸多作家離開上海；于伶、李健吾等滯留上海的作家通過與中法聯誼會接洽，以聯誼會戲劇組的名義在尚未淪陷的法租界成立上海劇藝社，以便繼續從事戲劇演出，然法國當局的條件之一是上演劇目裡要有法國戲劇。影響所及，上海孤島時期許多作家因此參加翻譯或改編法國戲劇上演的工作。[12]早在一九三八年十月底，上海劇藝社即已在法租界的法國工部局大禮堂演出羅曼羅蘭（Romain Rolland, 1866-1944）原作、李健吾翻譯的《愛與死的搏鬥》。[13]一九四一年六月，上海劇藝社演出曹禺改譯自法國劇作家臘必虛（Eugène Labiche, 1815-1888）的《鍍金》，李健吾亦參與其中。[14]至此，李健吾的戲劇改譯演出活動仍帶有相當的西洋氣息。一直要到一九四一年底上海孤島徹底淪陷、上海劇藝社被迫停演後，李健吾才開始在其親自改譯的劇作中加入大量中國元素。其中較爲知名者有改譯自莎劇的《王德明》、《阿史那》，分別取自《馬克白》（*Macbeth*）、《奧賽羅》（*Othello*）。李健吾將莎劇場景移至中國古代沙場，並借用古代史書素材，使西方戲劇「中國化」。[15]李健吾的改譯劇雖

12 例如1939年9月23日，上海劇藝社在工部局演出顧仲彝根據帕尼奧爾（Marcel Pagnol）《拓巴茲》（*Topaze*）改譯的《人之初》，阿英、朱端鈞等人皆有參與該製作，李健吾則擔任舞台監督。以上所引中法聯誼會等資料，主要參見耿德華（Edward M. Gunn）著，張泉譯：《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》（北京：新星出版社，2006年），頁127。

13 本劇中譯始見於1928、1929年。1930年有上海藝術劇社就此改編的《愛與死之角逐》演出。1938年李健吾重譯，題爲《愛與死的搏鬥》，由上海劇藝社演出。以上資料見馬曉冬：〈認同與距離——大革命戲劇《愛與死的搏鬥》在中國〉，《跨文化對話》第38輯（北京：商務印書館，2018年），頁174。需要指出的是，李健吾《愛與死的搏鬥》係根據原作直譯，並未將其「中國化」，在劇中加入中國場景、人物等元素。

14 《鍍金》改自兩幕喜劇《迷眼的沙子》（*La Poudre aux yeux*），1929年有趙少侯全譯本。1936年，曹禺爲了南京國立劇專教學之用，將《迷眼的沙子》改爲《鍍金》，僅保留第一幕。1941年6月，上海劇藝社預備上演《鍍金》，李健吾、陳西禾參照原劇與趙譯本後，考量實際演出需求，委由導演洪謨循曹禺改本續編第二幕。有關《鍍金》一劇之淵源與創作脈絡，見羅仕龍：〈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207-256。有關李健吾參與的上海劇藝社《鍍金》演出，見邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》（北京：北京大學出版社，2012年），頁123-125，337-338。

15 前人或有關注李健吾改譯劇作的「中國化」或「民族化」，但多爲綜述概論且篇幅精簡，

臺灣大學學術期刊資料庫

然取材廣泛（如莎劇），然最主要來源仍是他所熟悉的法國戲劇。《喜相逢》便是李健吾於上海孤島淪陷以後、改譯自法國戲劇且加入中國元素的作品。值得思考的是，李健吾在上海的戲劇活動早在孤島淪陷前便已開始。從抗戰伊始至孤島淪陷的這段期間，其演出活動之所以得以順利安排，固然很大原因是由於法國租界當局的支持，但是否也因爲演出獲致一定程度的商業成功，以致李健吾在孤島淪陷後，基於個人藝術理念與實際生活需求，願意繼續在此維繫並延續其戲劇生命？從另一個角度來說，李健吾是否也嘗試在法國戲劇的包裝下，在劇中暗渡並向觀眾傳達某些訊息？孤島淪陷以後，李健吾之所以連續改譯多齣薩杜劇作，除了商業利潤的考量、個人理念的寄託之外，是否可以從總體文化生產環境著眼，藉此看出單一劇作與生產機制之間的某種協商？限於篇幅，本文暫將焦點集中於《喜》劇原作與譯作之間的比對考察，而有關於外在總體環境、物質條件與劇作產出等環節之間的互動，將待日後另文闡述。[16]

綜觀李健吾改譯的法國戲劇，包括改譯自博馬榭（Pierre Beaumarchais, 1732-1799）喜劇《費加洛婚禮》（*Le Mariage de Figaro*）的《好事近》、改譯自薩杜的多齣作品——包括《花信風》、《喜相逢》、《風流債》、《金小玉》——以及改譯自司克里布（Eugène Scribe, 1791-1861）《雅德莉安．樂可娥》（*Adrienne Lecouvreur*）的《雲彩霞》等。從以上羅列清單可以看出，李健吾雖然翻譯過多部文學經典，但在改譯劇本時卻選用不少較爲通俗的作品，而非僅注重其本身的純文學價值。例如薩杜、司克里布兩位劇作家，不但對今日一般中文讀者與觀眾來說較爲陌生，甚至對於李健吾同時代的中國觀眾來說，其文學地位也不見得等同於莎翁、博馬榭等人。不過，薩杜、司克里布在十九世紀乃至二十世紀初期卻是相當知名的賣座作家。[17]以李健吾對於法國文學的熟稔與掌握

較少針對單一劇作分析細節。相關論文可參見趙建新：〈李健吾戲劇創作中的跨文化改編——以《王德明》、《金小玉》爲例〉，《劇作家》2007年第4期，頁64-66。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60-65。

16 關於抗戰期間的戲劇與社會物質條件、戲劇市場生產機制之間的牽連與互動，可參考胡疊：《上海孤島話劇研究》（北京：文化藝術出版社，2009年）。李濤：《大眾化文化語境下的上海職業話劇1937-1945》（上海：上海書店，2011年）。葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海》（北京：北京大學出版社，2008年）。筆者特別感謝匿名審查者的寶貴建議，讓筆者對李健吾此一時期的改譯劇作得以開拓更深廣的思路。

17 例證之一是十九世紀末、二十世紀初法國劇壇有所謂的「四S」之說，亦即「司克里布、

臺灣大學學術期刊資料庫

程度，之所以選擇多齣薩杜的作品，或因於其中看到可資運用的戲劇要素，而其改譯的成品或也因爲演出之成功，提供其時中國戲劇參考與借鑑。近年已有論者注意到李健吾改譯薩杜《金小玉》、司克里布《雲彩霞》的成就，指出其中所揭示的愛國意識，[18]以及改譯作品中所調度的戲曲形式與現代化精神。[19]不過，迄今爲止論者卻較少注意到《花信風》、《喜相逢》、《風流債》等三齣改譯劇本。這三齣劇本的出版時間相近，茲以下表簡述之。[20]

表1：李健吾《花信風》、《喜相逢》、《風流債》三劇出版資料

薩杜原作題名（中文爲筆者直譯）	李健吾改譯題名	出版者	出版時間
斐南妲（*Fernande*，1870年出版）	花信風	孔另境主編「劇本叢刊」第1集，上海世界書局	1944年1月初版
費朵拉（*Fedora*，1882年出版）	喜相逢	孔另境主編「劇本叢刊」第2集，上海世界書局	1944年2月初版
賽荷芬（*Séraphine*，1868年出版）	風流債	孔另境主編「劇本叢刊」第3集，上海世界書局	1944年3月初版

以上三劇的法文原題名皆取自劇中女主角，法國出版次序先後爲《賽荷芬》、《斐南妲》、《費朵拉》，其中在法國最晚出版的《費朵拉》即爲李健吾《喜相逢》所本。李健吾改譯上述劇本前後，戲劇活動頻繁。上述三劇出版同（1944）年四月，原寫於一九三九年的《黃花》在上海出版；[21]該劇寫戰死軍人之愛人未

薩杜、薩爾西、欲構之劇」（Scribe, Sardou, Sarcey, Scène à faire）。見Autrand, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914* (Paris: Honoré Champion, 2006), pp. 61-62. 薩爾西（Francisque Sarcey, 1827-1899）是知名記者暨劇評家，所寫評論常影響戲劇賣座。Scène à faire一詞語帶雙關，意指當時大量出現於戲劇舞台的「佳構劇」（pièce bien faite）。司克里布、薩杜成被時人視爲嫻熟佳構劇寫作模式之大家。

18 如馬曉冬：〈商業化面孔下的政治呼喚——從《托斯卡》到《金小玉》〉，《中國比較文學》2016年第3期，頁51-63。《金小玉》根據的劇本是薩杜《祖國》（*La Patrie!*, 1869）。《祖國》最有名的改編版即歌劇《托斯卡》（*La Tosca*）。春柳社曾根據《祖國》／《托斯卡》之日譯本《熱血》改編爲中文《熱淚》演出。見黃愛華：《中國早期話劇與日本：中國戲劇現代化初期借鑒西方戲劇的曲折歷程》（長沙：嶽麓書社，2001年），頁97-98、125。

19 羅仕龍：〈「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》爲例〉，《臺大中文學報》第62期（2018年9月），頁153-202。

20 三劇之中文出版資料根據賈植芳、俞元桂主編：《中國現代文學總書目》（福州：福建教育出版社，1993年），頁629-630。

21 李健吾：《黃花》，收入《文季叢書》之十五（重慶：文化生活出版社，1944年4月初版）。《黃花》於抗戰勝利後尚有其他不同版本問世，如上海文化生活出版社《李健吾戲

臺灣大學學術期刊資料庫

婚懷孕，不得已淪落至香港成爲舞女之事，「帶有香港想像」。[22]此外，苦幹劇團於一九四四年演出李健吾編寫的喜劇《青春》，劇本遲至一九四八年出版。至於前述另一齣改譯自薩杜的劇作《金小玉》，則於一九四五年三月在上海演出，抗戰末期於大後方出版。[23]同（1945）年，李健吾改譯之《王德明》、《阿史那》兩劇演出，劇本亦於戰後出版。[24]然一九四五年《金小玉》演出後李健吾被捕。出獄後於一九四五年六月中旬輾轉逃至屯溪。未幾，日本於八月宣布投降。

綜合上述說明可以看出，抗戰末期身處上海的李健吾既有改譯經典名劇，也有新創劇本；改譯目的之一，或許是爲滿足當時演藝市場演出量所需。[25]從一九四四年初起，李健吾陸續完成多項出版、編劇、翻譯與演出工作。據邵迎建的研究統計，「一九四四年是民國時期話劇最鼎盛的一年」，話劇上演的劇院與劇目多，從業人員也多。[26]正是在一九四四年的九月以迄年底，上海共上演了一百餘場李健吾改譯的《金小玉》。值得注意的是，《賽荷芬》、《斐南妲》、《費朵拉》等三劇是李健吾編寫於抗戰期間，並且同時在抗戰期間獲得演出與出版的劇本。

然而，李健吾爲何在衆多劇本中挑選了多齣薩杜的通俗作品予以改譯、出版

劇集之五》（1945年11月再版）、重慶科學出版社（1947年3月初版）等。

22 盧偉力：〈香港現代戲劇生長的時代機遇與文化土壤〉，收入陳國球、陳智德等編著：《香港文學大系1919-1949：導言集》（香港：商務印書館，2016年），頁184。

23 此劇於抗戰末期與抗戰勝利後分別有兩個版本出版，分別是：（1）西渭（李健吾筆名）：《不夜天》，《美學戲劇叢書》之一（重慶美學出版社，1945年6月初版）；（2）李健吾：《金小玉》，收入索非主編：《萬葉戲劇新輯》（上海萬葉書店，1946年2月初版）。以上資料見賈植芳、俞元桂主編：《中國現代文學總書目》，頁636、640。

24 《王德明》寫於1945年，由黃佐臨導演，苦幹劇團演出。演出劇名《亂世英雄》，後仍以《王德明》題名刊於上海《文章》雙月刊1卷1至4期，永祥印書館印行，1946年1月至7月。《阿史那》刊於《文學雜誌》月刊，商務印書館發行，第2卷1至3期，1947年6月至8月。按《文學雜誌》創於1937年，僅發行4期即因抗戰停辦。1947年第2卷第1期爲復刊首期。

25 李濤從戲劇生產的角度分析抗戰時期上海劇壇爲何風行改譯劇，指出原因在於「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」；而從觀眾的趣味來看，「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，但因爲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」。此處指出戰時上海對於演出劇本的需求，或可說明李健吾之所以投入改譯劇本的工作。見李濤：《大眾文化語境下的上海職業話劇（1937-1945）》（上海：上海書局，2011年），頁119。不過，李健吾同時期仍有新創劇本，且觀眾是否因爲嚮往西方文化而去觀看中國化的改譯劇，則有待進一步商榷。

26 邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁261-262。

臺灣大學學術期刊資料庫

與搬演？今之學者常先著眼於戲劇角色性格，以李健吾之改譯薩杜呼應時局良心。[27]例如傅葆石從「戲劇抗爭」的觀點切入，舉《花信風》爲例，認爲李健吾欲以慘遭蹂躪女主角比擬淪陷的上海；其未婚夫幾經猶豫之後仍與其成婚，正象徵以良心抵抗現實世界所施予的壓力。然傅葆石進一步強調，將崇高的政治抵抗與痛失清白之身的女子連結在一起，有時或許失之牽強。[28]馬曉冬分析《金小玉》時提出與傅葆石近似的觀點，認爲《金》劇雖然借用北伐背景並且淡化原劇裡的政治議論，但藉由一弱女子殺死警長的情節，「在淪陷區民衆受蹂躪的政治環境中」，呼喚「一種剛烈不屈的精神。當這種精神寓於一個本來作爲弱勢群體的女性之身時，它尤其成爲了對受蹂躪的中國人民抗戰精神的隱喻」。[29]傅、馬兩人以戲劇爲抗敵之用的觀點，跟抗戰時期的戲劇工作者相去不遠：前述改編薩杜《祖國》一劇的馬彥祥的確也曾自陳，「這本戲除了對於作抗戰宣傳頗具有煽動力，可以收穫些效果的長處以外，內容實無甚足取」。[30]此言一方面固然貶抑薩杜劇本深度之闕如，另一方面卻也直接肯定薩杜劇本的演出效果與宣傳力道。

李健吾或許也有意以戲劇喚起人心，但另一個更直接也更重要的原因，在於劇本本身的演出及實質回饋足以在一定程度上給予李健吾生活支持。[31]表1可以看出，三齣改譯自薩杜的劇作接連三月內出版上演，或有相當收益。《李健吾傳》作者韓石山指出，上海孤島於一九四一年底淪陷後，李健吾於一九四二年春末拒周作人赴北平之邀，留在上海。韓雖未直接明言其緣由，但從上述各項背景原因推測，也許就是因爲上海較之於北方，更可在一定程度上滿足李健吾以戲維生的基本需求。基於經濟考量，李健吾、黃佐臨等借助商業化話劇之營收自食其

27 除了翻譯、改譯的戲劇作品之外，以宣傳抗戰爲目的的中文原創劇本自然更多。郭沫若的《屈原》（1942年4月3日重慶國泰劇院首演）即爲一個眾所皆知的例子。本文重點在討論翻譯、改譯劇本，故不特別分析同時期的中文原創抗日戲劇。

28 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129-130。

29 馬曉冬：〈商業化面孔下的政治呼喚——從《托斯卡》到《金小玉》〉，頁57。

30 馬彥祥：《古城的怒吼．前言》，頁3。

31 《喜相逢》於1943年6月4日上海首演。劇本出版單行本以前，曾刊登於《戲劇時代》第1卷第2期（1944年1月1日），文風書局印行，頁56-93。當期《戲劇時代》之「編輯後記」欄目指出，「關於劇本的刊載，我們要求的是好，並能演出，而不違反現實需要」（頁98）。此言雖非針對《喜相逢》，但這本由洪深、吳祖光、馬彥祥、焦菊隱、劉念渠等任編輯委員的戲劇期刊，對於劇本的選取自有一定標準，並且著重在於「能演出」。

臺灣大學學術期刊論文摘要

力，且「以不從事創作相標榜，因此改編外國名劇成了一時的風氣」。[32]李健吾本人於戰後在〈與友人書〉一文中回顧孤島淪陷後的生活，的確也自剖心境，指出當時境況窘迫，「怎樣能活了過來，自然不得不感謝搞話劇的那些朋友，還有愛話劇的那些朋友。這實在出乎我的意外，從前把話劇當做業餘的活動玩玩，當時竟成了生活唯一的根源。……我在話劇裡面求生活，並不是爲了『地下工作』，而是儘量在可能的條件之下弄兩個乾淨錢來過最低的生活」。[33]在〈與友人書〉文末，李健吾指出他對個人改譯劇作的評價：

> 你如若問我這「戲劇家」的頭銜有沒有比較可觀的東西可以比配，我願意厚起臉皮來說，除非是莎翁那兩齣偉大的悲劇的改編。我在《王德明》和《阿史那》兩齣戲裡下過工夫，他們將是我在改編之中最唐突也最高攀的冒險。以後我不相信我再改編什麼劇作了（也許還有一個，將來你會知道的）。因爲，朋友，我相信敵僞時期好像一場噩夢永遠過去了。[34]

此言揭示重點有二：一是李健吾再次強調改譯劇本是戰爭期間不得不然的作爲，此後因戰爭結束便無意繼續爲之；二是指出兩齣莎翁改譯劇的突破性創造。李健吾在抗戰勝利後的確再無改譯劇作，且似乎並不願意過多著墨同一時期改譯自薩杜的劇本，不論是幫助他度過經濟難關的作品，或是使其入獄的《金小玉》。值得思考的是，此處李健吾自剖心緒，自嘆改譯乃迫於經濟而不得不爲之，究竟該文設定的閱讀群體爲何？李健吾藉此闡明其創作理念與藝術價值定位，是否有意與同時代的上海文壇進行對話？刊登〈與〉文的《上海文化》，在同一期裡另刊登有〈戰時戰後文藝檢討座談會〉記錄（郭沫若、趙景深、李健吾、鄭振鐸、夏衍、蕭乾等人皆有出席），以及費孝通〈土地裡長出來的文化〉、趙景深〈評吳祖光的《正氣歌》〉、郭天聞〈李健吾論（作家論之二）〉等文章。李健吾選擇在這份封面標明「宣揚純正文化」的刊物上發表〈與友人書〉，是否有意宣示其回歸原創劇本的寫作？是否隱約透露出戰後劇壇期望建立中國本土戲劇血脈的期許？諸如此類的提問，當有助於吾人在話劇史的脈絡下重估李健吾的戰時改譯成就。

上述〈與〉文同時點出戰時李健吾改譯莎翁劇本的成就。然而，《喜相

---

32 韓石山：《李健吾傳》（北京：人民文學出版社，2017年二版），頁242。本書初版於1995年由山西出版社發行。

33 李健吾：〈與友人書〉，《上海文化》第6期（上海：文化服務社，1946年7月），頁28。

34 李健吾：〈與友人書〉，出處同上，頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

逢》等幾齣改譯自薩杜、司克里布等人通俗戲劇的作品，相較於改譯自莎翁的《王》、《阿》兩劇是否眞無價值？一九四七年，上海寰星出版社印行李健吾《雲彩霞》一劇，書前並附有李健吾戰後所寫簡介一篇。《雲》劇由上海華藝劇團首演於一九四二年十一月上海孤島淪陷前不久，其後直至抗戰勝利，仍多次在上海、北平等地演出。劇情主要是京劇名伶雲彩霞堅持藝術，爲愛犧牲奉獻的壯絕與悲愴，在錯綜複雜的愛情故事線中，融合京劇表演與伶人軼事。如果改譯多出於戰時現實生活之無奈，何以在戰後還要專門出版單行本？即便李健吾或許更加肯定《雲彩霞》的價值與成就，但是否《花信風》、《喜相逢》、《風流債》就眞無可取？在李健吾的改譯劇作之中，乃至於現代中國話劇的改譯作品裡，吾人如何評價李健吾這三齣常被遺忘的作品？

上述《花》《喜》《風》三劇上海世界書局單行本後皆附有「跋」一篇，內容相同，或可視爲李健吾對此改譯三劇自剖心跡。李健吾開篇即言人生悲哀在於遺憾，出於種種原因導致該寫或想寫的戲沒有寫，反倒因爲順水人情而做了許多犧牲，「我（李健吾）保留的身分也只是一個過客。《花信風》、《喜相逢》、《風流債》和一些別的零碎，假如是花，就算是我的過客之花罷」。[35]文中接著概述薩杜生平如何在貧窮中奮力生存，終得名利雙收，卻無法在文學批評史上留下美名云云。李健吾直言無意也無力爲薩杜的文學地位辯護，改譯其劇作也不是爲了承繼其文脈；兩人之所以相遇，「也只是時間、環境和機會的巧合。爲了爭取觀衆，爲了情節容易吸納觀衆，爲了企圖嘗試薩爾度（薩杜）在劇院造成的營業記錄」。[36]李健吾因家中無薩杜劇本，「恰好圖書館有，雖說不全，也有十來冊之多，於是翻了翻、掂了掂，我信手選了三齣」。[37]綜上所述，李健吾頗有與薩杜畫清界線之意，強調既無收藏其劇本且因受人之託，只得勉爲其難到圖書館隨意爲之。然而李健吾話中所無法否認的，卻是薩杜劇作對於觀衆的吸引力乃跨越時代、國界，以致於即便是在戰爭時期的中國戲劇票房，仍有可向其乞靈之處，亦即李健吾《跋》文結語所言：「人家沒有的東西不好向人家要：我們應當忠厚。」[38]顯然，李健吾在批評薩杜之餘，並沒有否定薩杜作品有其技巧方面的效益。亦即，筆者前文雖提到李健吾在戰後似有回歸原創劇作之意，但從李健吾

35　李健吾：《喜相逢．跋》，頁1。
36　同上註，頁4。
37　同上註，頁4。
38　同上註，頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

個人的劇作家生命歷程來看，顯然並不認爲需要完全迴避取法薩杜一事。

李健吾《跋》文末段對薩杜的寫作技巧有番闡述。他認爲，初寫戲者或應避免以薩杜爲師，因爲「向他學戲是一種危險，他的假貨色多於他的眞貨色，他的技巧超過他的材料，他的戲巧於他的人生，他的緊張往往只是舞台熟練的結果」。[39]此處李健吾指出的缺失，諸如虛構（假貨色）、熟練的編劇技巧及其戲劇張力等，從另一方面來說，事實上也正是十九世紀後半期流行於歐洲的「佳構劇」（pièce bien faite，或well-made play）主要特點，而李健吾寫於一九四二年的《雲彩霞》，確實也受到司克里布（Eugène Scribe, 1791-1861）、薩杜等劇作家的佳構編劇手法影響。[40]是以李健吾於《跋》文又言，「說到臨了，戲總歸是戲，他（薩杜）的短處正好襯出他的長處」。[41]可見李健吾雖在言語之間指出薩杜劇作的缺陷，但又並非不承認其專擅，且經由《花》、《喜》、《風》等劇乃至於《雲彩霞》，以親力而爲的改譯實踐，證實此等佳構劇的可行之處。李健吾雖然迫於生計，不得不從事佳構劇的改譯，但其實踐成果卻也證實西方佳構劇模式與中國現代戲劇發展並非不能相容。

除了戲劇技巧層面的習用之外，李健吾另又從人物角色切入，點出改編薩杜戲劇的原因：「即使他（薩杜）的人物的熱情和浪漫的氣質染著灰色的中產的情調，即使我們明明曉得這裡的一切只是戲，和我們呼吸的完全灰色的氣氛一比，不已經就可愛得多了嗎？幻覺強似眞實：活在今日的明哲，有誰不這樣想嗎？」[42]李健吾借戲託情，薩杜筆下的社會生活固然陰鬱，但相較於戰時上海的窒悶與壓抑已顯愉快，尤其人物的熱情與浪漫氣質，更足以激勵觀眾心理。此一見解或與同一時期改譯的《雲彩霞》有相近之處。[43]然而，薩杜筆下「熱情和浪漫的氣質」所指究竟從人物何處可見？是《喜相逢》等三劇所本的法國人物，抑或經由李健吾改寫的中國角色？其「熱情浪漫」氣質如何因應法語原作／中文

39 同上註，頁5。

40 關於李健吾《雲彩霞》和佳構劇之間的關聯，詳見羅仕龍：〈「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》爲例〉，此不贅述。

41 李健吾：《喜相逢．跋》，頁5。

42 同上註，頁5。

43 李健吾在《雲彩霞》前言中指出，「可憐的熱情的女戲子」雲彩霞乃「眞有其人」，而作者司克里布比薩杜「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」。以上見羅仕龍：〈「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》爲例〉，頁181-182。

臺灣大學學術期刊資料庫

改譯版本的雙重脈絡？以下試以《喜相逢》所根據的原作《費朵拉》說明上揭議題。主要原因是法文原版《費朵拉》較之《賽荷芬》、《斐南妲》兩劇知名度較高，主演演員較爲有名，對當代與後世影響較大。另一方面，李健吾據之改譯的《喜相逢》的確也在中國獲得較大迴響。若以主題而論，《賽荷芬》／《風流債》寫宗教僞善、《斐南妲》／《花信風》寫破鏡重圓之愛情故事。相較之下，筆者認爲融合政治陰謀、暗殺與愛情的《費朵拉》／《喜相逢》，最能體現李健吾在三劇《跋》中所論之「染著灰色的中產的情調」的「熱情和浪漫的氣質」。

二、薩杜原作《費朵拉》：以女主角為中心的跨國愛戀與轉身暗殺

在分析李健吾的改譯之前，以下先就薩杜原作《費朵拉》說明之。四幕劇《費朵拉》於一八八二年十二月十二日在巴黎沃德福劇院（Théâtre du Vaudeville）首演。[44]一如司克里布、薩杜等人著稱的佳構劇，《費》劇情節環環相扣，細節處相當複雜，以下分幕詳加敘述，以便後文分析。

《費》劇場景首先於十九世紀晚期的俄羅斯揭幕。人稱公主的俄國寡婦費朵拉（Fédora Romazoff），即將與年輕的弗萊德米（Wladimir）伯爵結婚。費朵拉原有一年長她許多的前夫，酗酒且不忠於婚姻。弗萊德米則爲花天酒地之紈綺子弟，其父爲沙皇手下的警察總長，特地要兒子從巴黎返回俄國成親。某日費朵拉至弗萊德米寓所，恰好弗萊德米外出不在。及至深夜，才見警察葛瑞奇（Gretch）偕同部屬與醫生將身受槍傷的弗萊德米帶回。弗萊德米傷重不治。葛瑞奇綜合目擊者證詞——包括法國駐俄國使館專員席里埃斯（Jean de Siriex）的說詞——初步調查結果將兇手指向鄰居伊凡諾夫（Loris Ipanoff），因爲伊凡諾夫在案發當天下午曾來到弗萊德米寓所取走一名陌生女子留在該處的信件。然而警方一時之間並無確切證據可以逮捕伊凡諾夫，以致伊凡諾夫輕易在警方面前逃逸。（第一幕）

數月之後的巴黎社交圈，一位來自俄國的寡居女伯爵蘇卡瑞芙（Olga

[44] Vaudeville原意指伴有音樂與演唱的喜劇，然劇院Théâtre du Vaudeville並非只演出配有音樂歌唱的喜劇。爲避免語意混淆，本文採發音直譯爲「沃德福劇院」。該劇院即爲小仲馬劇作《茶花女》1852年首演劇院，但演出《費朵拉》時已搬遷改建。

臺灣大學學術期刊資料庫

Soukareff）舉辦盛大舞會。席間可見到蘇卡瑞芙的侄子伊凡諾夫、前駐俄使館專員席里埃斯等人。令人驚訝的是，費朵拉竟也受邀，原來她已在巴黎住下。費朵拉與伊凡諾夫狀似親密，而席里埃斯不解何以費朵拉可以對未婚夫弗萊德米之亡故表現得若無其事。費朵拉私下向席里埃斯表明心跡：她特地解除所有與弗萊德米的關係，到弗萊德米父親轄管局處工作，並故意設計讓自己像是被政治流放到法國，藉此趁機接近伊凡諾夫，以找到伊凡諾夫殺害弗萊德米的確鑿罪證。多情的費朵拉一邊試圖突破伊凡諾夫的心防，以求眞相大白，另一方面竟又無法抗拒伊凡諾夫的熱烈追求，逐漸愛上了他。在復仇與愛情兩股力量的糾纏之下，費朵拉故意欺騙伊凡諾夫，表示她即將返回俄國，希望他老實告訴她謀殺案件的原委。伊凡諾夫堅持自身清白。費朵拉鍥而不捨，邀其深夜赴寓所說明白，並安排席里埃斯同時前來，以便暗處監聽。（第二幕）

費朵拉堅信，伊凡諾夫之所以刺殺貴族弗萊德米，乃是出於虛無主義者的信念。但席里埃斯提醒她，若果眞如此，那麼身爲政治犯的伊凡諾夫將受到法國律法庇護，不能被引渡回俄國審判。在此同時，費朵拉發信給弗萊德米之父，舉發兩名伊凡諾夫與虛無主義者的秘密聯絡人。此兩人的姓名乃葛瑞奇提供給費朵拉（葛此時爲秘密警察身分，受命跟隨費朵拉至巴黎），其中一人乃伊凡諾夫的親兄弟。費朵拉安排葛瑞奇佈署於其寓所周遭，只待伊凡諾夫步出費朵拉寓所，便將其押解至費朵拉的私人遊艇上，開出海將伊凡諾夫轉送至公海上的俄國艦艇，帶回俄國審判。伊凡諾夫深夜抵達費朵拉寓所，強調自己並非虛無主義者。之所以會殺害弗萊德米，是因爲弗萊德米引誘其太太汪妲（Wanda）出軌。費朵拉頓時原諒伊凡諾夫。爲了避免伊凡諾夫一出前廳就被葛瑞奇的埋伏逮捕，於是費朵拉獻身於他，將他留住一宿。（第三幕）

半個月後，熱戀中的伊凡諾夫與費朵拉旅遊歸來。沉醉在幸福中的費朵拉並沒有忘記她寄回俄國的密告信，內心忐忑不安且充滿罪惡感，欲尋找機會向伊凡諾夫坦白懺悔。此時席里埃斯卻捎來兩個消息：一是雅里斯金倒台，所以暗殺貴族弗萊德米的伊凡諾夫將不再被當局通緝；二是俄國警察總長收到密告信後，已將兩名伊凡諾夫的同夥處死，其中之一便是伊的兄弟，而伊母不久也亡於悲痛。伊凡諾夫尚不知情，在費朵拉寓所拆閱其友波羅夫（Boroff）寄給他的信件，原因是波羅夫原受伊凡諾夫之託，返回俄國與當局協調赦免伊凡諾夫之事。波羅夫寄來的兩封信件，一是宣布伊凡諾夫已獲赦，二是其兄弟與母親過世的消息。波羅夫信中推論密告信應是某俄國女間諜所爲，且該女間諜住在巴黎。費朵拉難以

臺灣大學學術期刊論文範例

自持，試圖向伊凡諾夫解釋可能是有位女間諜爲愛復仇云云。盛怒之下的伊凡諾夫逐漸理解一切皆出自費朵拉所爲，憤而欲勒死費朵拉。費朵拉服下隨身攜帶的毒藥謝罪。伊凡諾夫悔恨不已，即便波羅夫來到也無力挽救。費朵拉對伊凡諾夫深情一吻後氣絕身亡。（第四幕）

以上劇情看似繁瑣，但總體來說可歸納爲兩條線。主線圍繞愛情與復仇展開，女主角費朵拉因先夫不忠，滿心投入另一段戀情；爲替心愛的第二任先生（未婚夫）報仇，特從俄羅斯遠赴法國潛伏，先是愛上「兇手」伊凡諾夫，後又知悉原來未婚夫早已背地與「兇手」的愛妻有染。費朵拉與伊凡諾夫的愛情皆遭背叛，原爲天涯淪落人，本可同病相憐之，卻因她對未婚夫的錯愛，反而導致眞心愛的兩人終以死別收場。全劇另有一條副線，是圍繞著俄國不穩定的政治氛圍展開，涉及秘密警察跟監、間諜滲透、虛無主義者暗殺等事件，其中尤以虛無主義者牽連最廣：除了費朵拉的未婚夫遇刺一事始終被懷疑有虛無主義者操作之外，巴黎沙龍女主人蘇卡瑞芙的風流韻事也牽扯到虛無主義者。[45]前引李健吾所言薩杜筆下的「人物的熱情和浪漫的氣質」、「灰色的中產的情調」、「社會生活固然陰鬱」等語，若對應到上述的劇情說明，當知「熱情和浪漫的氣質」應指熱烈相愛的費朵拉、伊凡諾夫。至於灰色、陰鬱的中產社會情調，則可對應到劇中隱而不宣的懷疑與猜忌——不僅是愛情關係裡的不忠與懷疑，也包括身分的游移不定、撲朔難解的信息傳遞、揮之不去的跟監與暗殺、時局多變詭譎與政治權力的更替等。

李健吾觀察到的重點，事實上也的確是《費朵拉》原作所欲凸顯之處。集合「熱情和浪漫氣質」於一身的費朵拉，係由當時法國名伶貝恩哈特（Sarah Bernhardt, 1844-1923）演出。貝恩哈特爲多齣薩杜劇作擔綱演出，其中包括《托斯卡》、《雅德莉安．樂可娥》等，[46]此外也常擔綱其他知名劇作如小仲馬《茶花女》等，是十九世紀晚期至二十世紀初期名聞歐美，同時跨足戲劇、電影產業的巨星；而薩杜則除了是繼承司克里布佳構劇技巧的能手之外，更參與其劇作的

[45] 在第四幕裡，蘇卡瑞芙告訴席里埃斯她發現波蘭鋼琴家情人翻找她的文件後從巴黎社交圈消失，爲此她怏怏不快。席里埃斯旁敲側擊，得知她其實知道與她有染的這位情人乃是與虛無主義者有聯繫的間諜。

[46] 《托斯卡》在1887年於巴黎聖馬丁門劇院（Théâtre de la Porte-Saint-Martin）首演，本文前述李健吾《金小玉》即改譯自本劇。《雅德莉安．樂可娥》在1849年於巴黎共和劇院（Théâtre de la République）首演，本文前述李健吾《雲彩霞》即改譯自本劇。

臺灣大學學術期刊資料庫

導演工作，[47]可說深諳舞台調度與劇情鋪陳如何互爲因果，製造出劇作家企圖達致的效果。

新近由巴黎迦尼葉經典（Classiques Garnier）出版的六卷薩杜《正劇與歷史劇作》（*Drames et pièces historiques*）所收《費朵拉》劇本，附有前言一篇，由巴黎第三大學戲劇系皮亞納（Romain Piana）等多位教授詳細耙梳同時代的法國報刊資料，考察該劇的創作淵源、觀眾反應與版本差異等。[48]根據皮亞納彙編的簡介指出，薩杜在劇本寫作之前已經發展出大致的情節架構。一八八二年十二月十一日，亦即《費朵拉》首演前夕，《高盧人報》（*Le Gaulois*）的藝文副刊刊載了薩杜專訪，[49]文中薩杜表示該劇劇情主幹經過多次反覆斟酌修改之後，定調爲「女子A愛上男子B。男子B被謀殺，淪爲亡魂。A懷疑C是兇手。她對他緊追不捨，如影隨形挾帶著復仇心意，想毀了他，想讓他身敗名裂，想置他於死地。而當這場恨意的行動成功之時，A才發現C是無辜的……。」[50]這段描述顯然是以女子A——亦即劇本女主角費朵拉——爲敘事線主軸，從她的復仇心理漸次展開追殺行動。薩杜專訪中未提到的，是後來A因愛上C而選擇自盡身亡。劇情從恨意萌發開始，經歷濃烈愛意，最後以愛情的悔恨作結。一如李健吾所言，既有激狂的「熱情」，又有錐心的「浪漫」。

李健吾雖注意到角色的特質，也注意到薩杜的劇作缺失，但李健吾卻未於《喜相逢．跋》文中論及貝恩哈特在劇本創作過程中的角色。現有的資料無法證明李健吾旅法期間是否看過薩杜編創的戲劇作品演出，或是查閱過關於《費朵拉》演出的評論。然而，根據皮亞納等人的研究指出，一八八〇年代初期的薩杜已是聲勢如日中天；甫於一八八〇年離開法蘭西戲劇院（Comédie-Française）加入沃德福劇院的貝恩哈特，勢必需要一齣強力戲劇製作助其邁向事業更高峰。在

47 Martin, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)* (Paris: Classiques Garnier, 2013), p. 181.

48 Piana, Romain, Isabelle Moindrot, and Olivier Goetz, eds., "Introduction [à Fédora]," *Drames et pièces historiques. Tome II. Fédora, La Tosca, Spiritisme*. Paris: Classiques Garnier, 2017, pp. 9-33. 本套薩杜劇作選集另一位編者呂絲（Sophie Lucet）教授，任教於巴黎第七大學，與皮亞納教授同爲巴黎大學「跨校戲劇報刊研究計畫」主持人（筆者曾於2012-2014年間參與該計畫部分活動）。本套薩杜劇作集由其負責編選，其分析與論述不可避免常借用報刊研究的角度。

49 《高盧人報》（1868-1929）爲巴黎發行的綜合性全國報刊，後被《費加洛報》併購。

50 Piana, Romain, et als., "Introduction [à Fédora]," *ibid.*, p. 12. 皮亞納引述資料根據 "Victorien Sardou raconté par lui-même," *Le Gaulois. Supplément littéraire*, Dec. 11, 1882.

臺灣大學學術期刊資料庫

沃德福劇院負責人的牽成下，薩杜與貝恩哈特兩位劇場界重量級人物一拍即合。《費朵拉》劇本初稿在一八八一年即已完成，貝恩哈特欣然接受劇中角色，但因忙於歐洲各地巡演（包括遠赴俄羅斯演出）以及籌備婚事，以致直到一八八二年五月才又重啓演出計畫，並於十月初開始排練。皮亞納根據該時期報刊資料鉅細靡遺指出，薩杜原本設想了好幾個不同情境、劇情基調（諸如音樂劇、黑色喜劇、古裝大戲等）與歷史時空背景，最後敲定是一齣圍繞著俄羅斯公主發生的戲劇，揉合諜報情節。綜合上述薩杜勾勒的「A女——B男——C男」戲劇主線以及此處所言之多種可能的背景元素，可見《費朵拉》在創作時，並非在一開始就有定本，而更多是根據演員本身的氣質與經歷、劇院的偏好與市場考量等因素，爲貝恩哈特量身打造。此雖爲細節，卻可能影響到李健吾在劇本角色塑造時的決定，下文將另行詳述之。

《費朵拉》劇情之所以高潮迭起且錯綜複雜，除了熾熱濃烈卻以悲劇作收的戀情之外，還涉及警探、諜報等元素。皮亞納等學者根據劇本提到的人物、背景事件等，對應到本劇演出時的歐洲社會情勢。例如本劇遇刺身亡的弗萊德米，其父乃警察總局「第三組」的負責人。此「第三組」在當時可謂惡名昭彰，手段殘忍。皮亞納等學者認爲，此劇情橋段極可能是取材自一八七八年八月十七日的梅森佐夫（Nikolai Mezentsov, 1827-1878）將軍遇刺案，不但死傷過程與方式近似，且梅森佐夫正好是沙皇手下的秘密警察首腦，而當時的秘密警察即爲警局編制「第三組」。[51]皮亞納等學者列出佐證甚多，此處不一一列舉。可以推知的是，正因爲《費》劇摻雜許多足以提供觀眾聯想或對應於時事的線索，因此在演出期間頗可獲得觀眾共鳴或引發媒體討論。除此之外，更引人注意的則是虛無主義者在劇中的蹤跡：不僅關乎時事，同時也是當時文學作品裡頗常出現的主題。皮亞納等學者將此波風潮上推至俄國作家屠格涅夫（Ivan Tourgueniev, 1818-1883）的小說《父與子》（*Pères et Fils*, 1862）。此書俄文版問世後，翌（1863）年即有法國作家梅里美（Prosper Mérimée, 1803-1870）的法語譯本出版，連帶引起法國社會關注俄國文學裡揭示的社會與政治面向。一八七〇年代晚期起，諸多支持革命或反對革命的論述流行於坊間。一八八〇年出版的反革命小說《虛無主義者傅娥朵拉》（*Fœdora la nihiliste*，原作者爲Alexandre de Lamothe, 1823-1897），可能直接影響《費朵拉》的標題靈感來源，不過在故事情節上並

[51] Piana, Romain, et als., “Introduction [à Fédora],” *ibid.*, p. 16.

臺灣大學學術期刊資料庫

沒有直接關聯。[52]皮亞納指出，該小說的主角傅娥朵拉其實在性格與特質方面更接近《費朵拉》劇中的社交名媛蘇卡瑞芙。此一角色類型在當時的虛無主義小說裡其實亦不少見，可謂之「經濟富裕無憂的虛無主義者」（nihilistes du grand-monde），本身並沒有特別的政治信念，在人生哲學上帶有悲觀色彩；看似解放的帝俄新女性，卻因爲受到他人意見左右抑或故做姿態，反而不自覺地捲入虛無主義者的共謀。皮亞納等人特別指出同時代法國歷史學家、散文家勒華柏理厄（Anatole Leroy-Beaulieu, 1842-1912）的《沙皇帝俄與俄羅斯人》（*Empire des Tsars et les Russes*, 1881）一書，認爲該書提及的諸多俄國元素都在《費朵拉》劇中有所點染，諸如沙皇治下的秘密警察制度、當時法國讀者對於俄羅斯與斯拉夫民族性格的想像、對於虛無主義意識型態的思考等等。

三、李健吾改譯《喜相逢》：從軍閥內戰到抗戰諜報

如前所述，薩杜的戲劇作品早在晚清便已傳入中國，歷經一九二〇至一九三〇年代的暫時沉寂，至抗戰時期才又爲李健吾改譯。馬曉冬特別注意到這兩波改譯薩杜的差異，指出薩杜作品在抗戰時期進一步結合「革命與愛情」的調性，對原劇加以提煉以符合抗戰時代精神。順著這個思路，馬曉冬比較晚清、抗戰兩波薩杜翻譯熱潮以及劇本情節，認爲《喜相逢》與《金小玉》（及其所本的《祖國》）情節結構相近，同樣是男女主角「因誤解和偶然陷入了悲劇」，且男主角最終「爲復仇不得不殺死愛人」，但兩者最大的差異在於《喜相逢》主角「復仇卻是出於家仇而非國仇，這使他們的愛情悲劇只在個體層面上展開」，而不具備《祖國》、《托斯卡》等劇「可以與本土政治話語對接的社會意義」。[53]言下之意，或認爲李健吾《喜相逢》的精神境界、社會意義遜於其本人改譯的《金小玉》。然兩者之間是否確有高下之分？以下將針對《喜相逢》進一步研析。

《喜相逢》於一九四三年六月四日由上海聯藝劇團首演於金都戲院。[54]根據

---

52 Piana, Romain, et als., "Introduction [à Fédora]," *ibid.*, p. 17.

53 馬曉冬：〈革命與愛情：薩爾都戲劇在中國（1907-1946）〉，頁95-96。

54 《申報》自演出前多日即有廣告，首演當晚則有「今晚隆重獻演，四幕熱情大悲劇，千呼萬喚始出來」。見《申報》（上海版），1943年6月4日，頁5。抗戰晚期上海另有「聯藝劇社」，與「聯藝劇團」不同。見邵迎建：〈訪洪謨〉（2006年2月15日訪問），《抗日戰爭時期上海話劇人訪談錄》（臺北：秀威資訊，2011年），頁25-41。該訪談中，邵迎建稱「聯藝劇團是四三年九月成立的」（頁36）。比照《申報》刊載之《喜相逢》演出廣

臺灣大學學術期刊資訊網

演出當日上海《申報》廣告，該劇導演吳仞之是第三度與李健吾合作；票房客滿，可「以《花信風》的盛況，來證明《喜相逢》的成就」。[55]演出期間「賣座鼎盛，輿論推薦」，[56]「演期甚暫，愈演愈盛」，[57]「輿論讚美本年度最佳作」。[58]固然報紙宣傳廣告不免有誇大渲染之處，但多少亦可窺見李健吾當時改編薩杜的劇本，的確如本文先前所言，有其不得不的經濟考量，而觀眾的支持也讓他得以再接再厲。

觀眾之所以熱情相挺，原因之一應歸功於其扣人心弦的劇情。《喜相逢》與《費朵拉》的情節主幹相近，講述女主角誤以爲某男子殺害其未婚夫，最後愛上該名男子，卻又因誤會波及該男子家人，只能以死了之云云。改譯本與原作主要的差異首先在於場景與人物皆設定在現代中國，這是李健吾一系列改譯法國劇作中最重要的特點之一。《喜相逢》故事背景設定在一九二四年，場景則從北京一路跨越到上海租界。[59]相較於法國版《費朵拉》將劇情案發現場設定於無政府主義猖獗的俄國，《喜相逢》劇中龍蛇雜處的租界空間更加凸顯歹徒逍遙法外的犯罪偵探小說氣息。爲便於說明，茲以下表列出原作與改譯之間的角色對應。關於角色的敘述文字主要根據《喜相逢》出版劇本的人物配置表而來。

表2：《費朵拉》與《喜相逢》之時代、地點、人物對照

《費朵拉》	《喜相逢》
時代	
十九世紀晚期歐洲	國民革命北伐初期
地點	
第一幕：弗萊德米寓所書房 第二幕：蘇卡瑞芙巴黎寓所小廳	第一幕：北京唐公館 第二幕：上海江宅

告，似有些許差誤。

55 《申報》廣告，1943年6月4日，頁5。根據《申報》之《喜相逢》演出廣告，該劇共演出兩週，每日午晚各一場，1943年6月21日爲《喜》劇最後一天演出。

56 《申報》廣告，1943年6月11日，頁5。

57 《申報》廣告，1943年6月15日，頁5。

58 《申報》廣告，1943年6月17日，頁5。

59 《喜相逢》演員表僅說明劇情發生在北伐期間。第三幕中，女主角朱漱玉提醒秦競雲深夜外出需小心，言及「前兩年何豐林在上海做警備司令。聽說中山先生的好朋友韓恢到了上海，就運動他的汽車夫，一直把他開到租界外頭司令部。好好兒一條性命就這麼送掉了」（李健吾：《喜相逢》，頁84）。韓恢一事在第二幕江氏夫婦與秦競雲談話時亦有述及（李健吾：《喜相逢》，頁45），可見李健吾在寫作本劇時並非隨興提起。按韓恢於1922年冬遇害，故推知《喜相逢》劇情大致設定爲1924年前後。

臺灣大學學術期刊資料庫

第三幕：費朵拉寓所一廳 第四幕：費朵拉寓所另一廳	第三幕：上海朱漱玉住處 第四幕：上海朱漱玉住處
原作與改譯本的主要人物對照	
伊凡諾夫（Loris Ipanoff）	秦競雲，一個從事革命工作的黨員
費朵拉（Princesse Fédora Romazoff）	朱漱玉，唐公子的未婚妻
席里埃斯（De Sirieux）	魏集賢，法國大使館翻譯
波蘭鋼琴師[60]	江志中，上海某中學校長
蘇卡瑞芙（Comtesse Olga Soukareff）	江太太（江倩），一位音樂教員，秦競雲的表姐
波羅夫（Boroff）	貢秀山，秦競雲的好友
汪妲（Wanda）	黃英[61]
（無直接對應角色）	春蘭，唐處長的丫環，和唐公子有染
葛瑞奇（Gretch）	劉隊長，北京偵緝隊某分隊長
弗萊德米（Wladimir）	唐立仁
家僕戴吉瑞（Désiré）、珠寶商友人齊烈夫（Tchileff）、馬車夫Cyrille、探員Ivan、賓客Tournis夫人、男爵夫人Ockar、Loreck醫生、Muller醫生、賓客Boleslas Lasinski等次要角色	唐處長管家貴方、唐處長家黃姓汽車夫、唐處長家門警、唐處長家女僕王媽、朱漱玉的大姐阿妹、陳醫生、方醫生、偵緝隊員甲乙、警官、看護等次要角色

《費朵拉》所涉及的虛無主義題材，事實上早在晚清即已飄洋過海。無政府主義與虛無黨暗殺之說在革命黨人之中蔚爲風潮，亦吸引不少文人志士。當時小說界並不少見虛無黨題材，例如《月月小說》設有「虛無黨小說」專欄，《新新小說》也不時有刊載。[62]晚清虛無黨小說之傳譯或創作風行，主因之一是借彼諷此，寄託推翻專制帝治的理想。民國建立以後，無政府主義團體始見於中國境內，並在一九二〇年代初期數量最多。[63]魯迅一九一九年譯自日文的劇作《一個青年的夢》，啓發當時不少無政府主義者，包括孫俍工於九一八事件之後寫就的《續一個青年的夢》。[64]李健吾或許不再需要凸顯中國政治之惡，而更令其痛心

60 《費朵拉》有波蘭鋼琴師一角，爲名媛蘇卡瑞芙之情夫，劇中無甚台詞，且與兇手伊凡諾夫沒有親戚關係。《喜相逢》的江志中則爲兇手秦競雲的表姐夫。

61 出版劇本未列出黃英一角。觀眾／讀者是經由第三幕秦競雲的台詞才知道其妻名喚黃英。

62 近年多有清末虛無黨小說研究出版。可參見趙稀方：《翻譯現代性——晚清到五四的翻譯研究》之「虛無黨小說」一節（臺北：秀威資訊，2012年），頁76-88。

63 楊秀燕：〈激進主義、現代情境與中國無政府主義之崛起〉，《臺大歷史學報》第33期（2004年6月），頁365-397。

64 彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（臺北：聯經，2012年），頁211、228。

臺灣大學學術期刊資料庫

疾首的是日寇鐵蹄與其共謀者；李健吾自然不可能於劇中直指日軍名諱，但卻可以明白撻伐民國軍閥惡端。或許正因如此，所以《喜相逢》將場景設定爲北伐初期，借此寄託欲掃蕩日寇，再見祖國一統的心懷。劇中從事革命工作的秦競雲，逃離北京後，於第二到第四幕棲身上海，既躲過北方軍閥的追緝，又暗中策劃行動再起。對比當時仍身處上海的李健吾，其心境不言可喻。時人對李健吾的用意不可能沒有感受到。抗戰時期桂林出版的《新文學》即有劇評指出，「這劇本的主題是反軍閥。其實內中的影射的人物都無疑的是反漢奸。……那軍閥無疑的是指的僞政府，那間諜無疑的是中央政府派出的特工人員（據聞這劇在重慶上演就已這樣的改正過來），只是這主題沒有明白的表現出來。」[65]

爲寄託李健吾對於掃除日寇的渴望，《喜相逢》劇中有兩名角色與《費朵拉》原劇安排差異甚大，亦即寓居上海的江志中夫婦。江姓夫婦在同一所學校任教。江太太是劇中革命黨人秦競雲的表姐，也是朱漱玉昔日同校學姐。正因爲這層層人際關係，使得秦競雲在江家避難，而江家與朱漱玉之來往亦不顯唐突。《費朵拉》裡的蘇卡瑞芙則是花都名媛，與虛無黨人波蘭鋼琴家過從甚密。在薩杜筆下，蘇卡瑞芙身處的巴黎是個不設防的社交圈，虛無黨無處不可滲透；在李健吾筆下，上海租界區既可提供革命黨人的庇護，對權力當局而言又是罪犯藏匿之所，恰恰呼應抗戰現實生活中的景況。一如江太太所言：

> 那位警備司令李寶章不知道犯了什麼神經病，專門跟上海人過不去。看見撒傳單的就砍頭，已經夠瞧的了，可是接傳單的同樣就地正法，這是誰家的王法？這樣下去，哼，不等北伐大軍開到，上海人會全變成革命黨的！（第二幕）[66]

「這是誰家的王法」似有暗諷侵華日敵之意，而「上海人全變成革命黨」之言，亦可對應到其他角色身上。同一場戲裡，江志中說她太太一向心直口快，個性熱烈誠懇。革命黨人秦競雲插話，讚譽江太太的可愛。江先生回道，「她有勇往直前的精神，可是眞要去做革命黨的話，我怕她只有失敗。……做革命黨先得沉毅機密……」（第二幕，頁45）。江志中看似調侃其妻，事實上是從反面點出革命黨人積極沉著的性格特點。此外，藉由江家客廳的談話內容，可知從北京遠赴

[65] 佚名：〈喜相逢〉，《新文學》第1卷第4期「戲劇專號」（1944年5月10日），頁67。

[66] 李健吾：《喜相逢》，收入孔另境主編：《劇本叢刊》第2集（上海：世界書局，1944年），頁42。本文所引《喜相逢》相關劇文悉依此本，以下只在引文後註明頁碼，不另作註。

臺灣大學學術期刊資料庫

上海尋仇的朱漱玉，爲使衆人相信她是被迫躲到上海租界，故意「盡說北伐軍的好話」，讓「人家疑惑她跟革命黨有聯絡」。法國使館翻譯魏集賢追問江志中眞相爲何，江言道，「有聯絡和沒有聯絡，我看全差不到哪兒去，人心所在，不聯絡也是聯絡」（頁45）。如果說《費朵拉》裡無所不在的虛無黨暗殺行動令人不安，那麼《喜相逢》裡隨著人心處處而在的革命黨人，或許卻隨著劇情鼓舞上海觀衆。因此，李健吾並未把《費朵拉》劇中所有有關虛無黨之恐怖暗殺情節直接對應到《喜相逢》劇情裡。以第一幕爲例，劉隊長詢問管家貴方是否認得唐立仁遺留在案發現場的手槍。貴方解釋，自從有人恐嚇過唐立仁之後，唐家公子便每天帶著手槍出門以便自衛。之所以被恐嚇，貴方表示是因爲「人家找不到（唐）處長，就想在他兒子身上報復」；確鑿的證據是數天前唐立仁曾接到一封恐嚇信件，威脅唐立仁說「你父親再跟我們爲難，你就料理你的後事好了」（頁27）。讀者從前文固然可以推知，新任軍法處唐處長逮的是「什麼革命黨國民黨的」（頁8），不過貴方向劉隊長述及威脅信時，在場衆人並沒有直接把兇手與革命黨連結在一起。反倒是《費朵拉》原劇中，戴斯瑞剛提起弗萊德米遭受威脅後便每天配槍，還未述及威脅信件內容，費朵拉便立即驚呼「是虛無黨！」。[67]前文述及虛無黨在同時期文學作品裡常用作時代背景，此處藉主角費朵拉聲口點出主題，正因如此，費朵拉才有決心一路追拿她所認定的虛無黨伊凡諾夫。

李健吾以《喜相逢》劇情寄託現實，其動機自然不同於薩杜。前文述及《費朵拉》係爲名伶貝恩哈特量身打造，李健吾對演員地位一事並未著墨，而更將重點放在劇中角色的悲劇性格。李健吾指出，「《喜相逢》屬於性格悲劇，……《喜相逢》的線條是單純的，爲了它的單純，我把背景改到有力的北伐時代。薩爾度〔薩杜〕似乎有些著眼在女主人公的性格，毀她的不是環境，而是她的暴烈的熱情的單純。我們指摘的是，朱漱玉的個性還嫌不太深厚：戲超過了她的存在。」[68]從上下文意觀之，此處「朱漱玉」所指應非《喜相逢》女主角，而是薩杜《費朵拉》女主角；至於李健吾所謂的《喜相逢》，其實不是他所改譯的本子，而是中文版《喜相逢》所本的《費朵拉》。若如上文所言，是「暴烈的熱情的單純」毀了女主角，那麼李健吾的確是在劇本中藉魏集賢之口，指朱漱玉

67 Piana, Romain, et als., eds., *Drames et pièces historiques. Tome II. Fédora, La Tosca, Spiritisme*, p. 70.

68 李健吾：《喜相逢・跋》，頁4-5。

臺灣大學學術期刊資料庫

是個「烈性子的女人」（頁57）。從劇情上來看，朱漱玉的結局或許比費朵拉更爲暴烈：在《費朵拉》裡，得知母親與弟弟受害眞相的伊凡諾夫在盛怒之下掐死費朵拉，女主角香消玉殞，垂死悔恨的男主角懷抱；在《喜相逢》裡，秦競雲欲開槍射死朱漱玉卻遍尋不著手槍，此時朱漱玉掏出懷中預藏的槍枝，高喊「別動手！我自己會死的！」，隨即「不等他撲向她，她一槍照準她的心窩打出」（頁123），以自己的行動結束這一場因她而起的愛恨風波。此處細節或與演出實際情況不同。據當時多份報刊劇評，朱漱玉係服毒自盡。[69]這與《費朵拉》的結局相同，但李健吾卻在出版劇本中改成以槍對準自己胸口自盡，顯然是有意強化角色的烈性。

不管是費朵拉或是朱漱玉，的確在性格刻劃方面比較簡單，而被「戲超過了她的存在」。但是造成女主角性格刻劃薄弱的原因卻不完全相同：《喜相逢》是因爲戲，《費朵拉》則因爲是爲貝恩哈特量身打造，可謂明星本人的特質超過了費朵拉一角的存在。李健吾改譯《喜相逢》之上海金都戲院首演版由沙莉（1924-2009）擔任朱漱玉一角。沙莉是話劇出身的演員，抗戰時期曾參加過費穆（1906-1951）主持的上海藝術劇團等團體。雖曾在李健吾編劇的《雲彩霞》中演出，[70]但就筆者目前所見資料，並無法證明《喜相逢》是專門爲沙莉所改編。至於秦競雲一角，則由一九四一年從北平赴滬的吳漾演出。[71]沙莉、吳漾在中國影劇舞台上的地位遠不及貝恩哈特在法國的境況，故《喜相逢》之分析更應著眼於劇本文字本身，而演員特質則並不見能提供顯著之線索。

《費朵拉》劇中的男女愛情主線，在《喜相逢》裡也可見差異。最明顯處即是《喜相逢》第一幕有位名喚春蘭的丫環。春蘭在唐家爲僕，與唐家公子唐立仁有私情。唐公子對應於原作的角色即弗萊德米，並未有台詞演出，僅在第一幕身

69 例如，署名「蘭」的作者指出，「朱漱玉知道自己在她的情人面前闖下了不可被饒恕的滔天大禍，又不想死在自己的情人手裡，結果服毒自盡了。」蒂華指出，「於是他不能愛她，她不肯死在他手裡便仰毒自盡」。以上資料見蘭：〈戲劇與電影劇評：《喜相逢》、《啼笑姻緣》〉，《女聲》第2卷第3期（1943年10月），頁42。蒂華：〈每週影劇批評劇評：《喜相逢》〉，《太平洋周報》第1卷第69期（1943年6月15日），頁1433。

70 1942年11月6日，《雲彩霞》於上海蘭心劇院首演。沙莉飾演劇中「女客丙」一角，戲份不重。

71 據白穆、胡導指出，1941年初，上海劇藝社與上海職業劇團分家，吳漾則於同一時期前後考進上海劇藝社。見邵迎建：〈訪白穆（2006年2月18日訪問，胡導陪同）〉，《抗日戰爭時期上海話劇人訪談錄》，頁116。

臺灣大學學術期刊資料庫

受政治暗殺重傷，故而被緊急送回家中搶救，但卻回天乏術。在《費朵拉》原劇裡，費朵拉後來從伊凡諾夫口中得知，原來她過去深愛的弗萊德米竟與伊凡諾夫之妻汪妲相好，因而悔不當初。在《喜相逢》裡，朱漱玉固然也是從秦競雲口中得知，原來她有意委身的唐立仁竟與秦妻黃英有染，在北平什剎海附近租了個小公館金屋藏嬌。弗萊德米／唐立仁、汪妲／黃英私通的證據，就是前者寫給後者的約會短箋。信箋留在德家／唐家書房抽屜，因弗萊德米／唐立仁外出，故被前來弗家／唐家的伊凡諾夫／秦競雲找到，罪證確鑿。然而，與原作不同的是，丫環春蘭在《喜相逢》第一幕裡戲份不少。[72]先是因爲唐立仁晚歸，春蘭心神不寧。觀衆從家中其他僕人閒談間得知唐立仁有意收她過門，但管家貴方擔心「新派人講究一夫一妻，朱（漱玉）小姐不見得肯」（頁7）。由此便看出唐立仁、春蘭已論及婚嫁，而這正是典型中國通俗小說戲劇裡公子對丫環始亂終棄的故事套路，畫龍點睛地加強了《費朵拉》到《喜相逢》的中國化改譯過程。隨著第一幕劇情推展，觀衆不時可見春蘭對朱漱玉的敵意與競爭：唐立仁下落未明時，春蘭以旁白奚落這個「姓朱的眞會找，找到婆家來了」（頁9）；待唐立仁被送進房間急救時，春蘭亦急著「從人叢擠進來，流著淚，驚惶失措」，直呼「讓我進去，我要看看少爺」（頁16）。相較於朱漱玉始終以未婚妻的身分主導全局，春蘭顯得弱勢，甚至根本沒機會跟朱漱玉搭上話，朱漱玉也「一邊說著，一邊進來，根本沒有注意春蘭」（頁10）。通過春蘭一角，凸顯出唐立仁的紈絝性格，同時也稍微減少了本劇可能因爲密謀暗殺情節所造成的政治聯想，使得這齣戲不致於直接被當局視爲宣傳反抗之用，而更添加了些愛情色彩。

就劇情推展而言，春蘭另有一關鍵功能，即提醒衆人黃英來信之所在。[73]原本警方推測案情可能跟唐立仁被暗殺地點的租屋者有關，衆人紛紛討論之際，門警想起案發當天早上有名女僕前來唐家送信，此時春蘭也記起「是有這麼一封信，我看見少爺順手扔在中間抽屜的」（頁29）。只是，無論春蘭如何努力翻找，就是找不到信件。此時朱漱玉高喊「我來看！」，隨即「推開春蘭，抽出抽屜，放在書桌上面，仔細翻檢」，細數「鉛筆、鋼筆、明信片、風景片，就是沒

[72] 1942年在金都戲院《喜相逢》演出春蘭一角的林彬（1925-2014），中學時期起參加話劇演出，抗戰期間曾在聯藝等劇團演出，亦曾演出過李健吾的《花信風》。

[73] 此處需要提醒的是，衆人雖在第一幕想起該封信，但因爲信件隨即被黃英的丈夫，也就是秦競雲取回，導致唐立仁被殺，所以第一幕在場衆人還不知道此事跟黃英有關，也不知黃英爲何人。

臺灣大學學術期刊資料庫

有信！」春蘭仍不死心，堅持「少爺把信扔進去的時候，我就在旁邊」，以凸顯自己隨侍左右。朱漱玉則不予理會，冷靜推斷「一定是有人把信偷去了」，進而改變了警方的辦案方向。動靜冷熱之間，春蘭與朱漱玉兩人的權力地位立見高下。如前所述，《費朵拉》原劇中並無類比於春蘭的角色；想起早上有人來信一事者，乃原籍巴黎的男性家僕戴吉瑞。《費朵拉》全劇開幕時，是戴吉瑞與珠寶商齊烈夫閒話家常：齊烈夫道，弗萊德米原本預定當晚要選購新婚所用珠寶，卻意外並未出現；齊、戴兩人因此推斷，這樁婚姻恐怕不過又是弗萊德米另一段風流韻事罷了。《費朵拉》通過家僕與外人等兩名男性的對話，爲觀衆點出弗萊德米拈花惹草的性格；《喜相逢》則通過丫環春蘭與未婚妻朱漱玉之間的針鋒相對，渲染全劇的情欲成分。此後第二至四幕，戲份主要圍繞在朱漱玉對秦競雲的懷疑與愛戀之間，其他上場的江氏夫婦、魏集賢、貢秀山、劉隊長等戲份不重，多爲輔助劇情之用而已。

四、從《費朵拉》到《喜相逢》：「喜」從何來？

綜上所述，《喜相逢》相較於《費朵拉》，更重視的是男女之間糾葛的情感，而不僅是比照法語原劇本將重心集於女主角一人身上，劇名不稱《朱漱玉》而稱《喜相逢》。然而「喜」從何來？「相逢」所指又是誰？或許以愛情爲題名可以稍微躲過敵僞注意？演出當時就有劇評提出這個問題，明白指出「除去了浪漫的熱情故事之外，眞是沒有什麼足資稱述的了。甚至我不動《喜相逢》這個題名跟它的故事或中心思想有多少關係」。[74]根據筆者目前掌握的資料，李健吾本人並未對此有所說明。或許可從劇情人物的關係推敲。

《費朵拉》劇中的女主角原有一段不美滿的婚姻，後與弗萊德米的婚事乃基於政商之間的利益共享，而與伊凡諾夫原本素昧平生，卻在追緝過程中逐漸滋生愛意。《喜相逢》劇裡的幾位主要角色則原已互有牽連。本文前已述及江太太（江倩）既是秦競雲的表姐，也是朱漱玉昔日學姐。朱漱玉過去並無婚姻經驗，而是大家閨秀；之所以與唐立仁定親，乃因朱、唐兩家係世交，兩人才剛交往半年唐即遇害。[75]一九二四年奉系軍閥於第二次直奉戰爭中勝利，段祺瑞任臨時執

74　蒂華：〈每週影劇批評劇評：《喜相逢》〉。

75　李健吾：《喜相逢》，頁7、51。

臺灣大學學術期刊資料庫

政，實際控制北洋政府者爲張作霖。新任軍法處長的唐立仁父，自然是在段、張麾下執事。秦競雲之父生前「在張作霖底下做參議」（頁43），[76]其摯友貢秀山的「父親是張作霖的機要秘書，住在地安門裡頭」（頁92）。[77]就連朱漱玉之所以棲身上海，也是由於張作霖當局之故：朱漱玉因爲「儘說北伐軍好話，人家懷疑她跟革命黨有聯絡」，原本「張作霖要逮捕她，……後來仗著她父親的老面子，算是沒有拘捕，不過，張作霖不許她在北京待，她就只好丟開老家，躲到上海租界裡頭」。[78]姑且不論朱漱玉是否故意用計影響官方輿論，以便離開北京赴上海尋仇，可以確定的是朱家與張作霖當局頗有關係。以上盤根錯節的人物關係，旨在說明《喜相逢》主要人物的共性，亦即或多或少都是所謂「官二代」，與《費朵拉》劇中設定的名流社交圈不盡相同。

朱、唐兩家雖爲世交，但漱玉、立仁對彼此認識有限。婚約表面上是被革命黨暗殺所破壞，但實際上朱漱玉在復仇過程中逐步認識到她內心眞正的想望，也逐漸明瞭她渴求的自由。朱漱玉因踐履世俗婚約爲唐立仁復仇，秦競雲因妻子不忠槍殺情敵唐立仁，而朱、秦兩人都因唐立仁獲得心靈解放與結合。兩人思想原已有相通之處。秦競雲參加國民黨，加入孫中山投身反軍閥革命（頁64-65）；他向朱漱玉說明早年留學經歷時講到，「我父親跟張作霖是老朋友，不過到了我這一代，就跟《父與子》裡面的兒子一樣，上一代的東西甭想我能夠看得進去」（頁86）。朱漱玉則是「我厭惡舊官僚，我明白軍閥是民國的罪人」（頁52）。[79]然而，兩人雖都有反抗家庭、反抗權威之意，個性卻不盡相同：朱漱玉對魏集賢坦白道，她初見秦競雲時，但覺「他微笑著，一臉和氣，眼睛像一個女孩子，舉止像一個女孩子，多情、溫柔、靦腆」（頁58），完全無法想像他就是殺害唐立仁的兇手；相較之下，魏集賢則認爲朱漱玉除暴的心很熱切，安良

76 另，第四幕秦競雲收到貢秀山來信，信中講到「總司令初不知吾兄即秦參議之長子，得悉母老弟弱種切，深爲同情」（頁115）。可見秦競雲雖然亡命上海，但在執政當局眼中仍不能輕易處置。

77 秦競雲射殺唐立仁當晚亦受唐槍擊，因貢府離案發地不遠，所以秦競雲「一直跑到他家，傷口不重，他幫我包紮好，連夜坐著他父親的汽車出了阜成門」。可見秦競雲即使逃脫現場，還是有官員私家車護送。

78 第二幕中，江志中向魏集賢的解釋（頁45）。

79 此處朱漱玉性格的矛盾之處在於，她雖明知軍閥誤國，但她不樂見革命黨殺害「無辜的人」（即她以爲無辜的唐立仁）。於此同時，她自慚「簡直不像一個受過新教育的年輕人」（頁52）。

臺灣大學學術期刊資料庫

的心更熱切，是「一個烈性子的好女人，非常熱情，非常暴烈，非常良善」（頁57）。秦競雲與朱漱玉，一柔一烈，因朱漱玉的誤會而結識，又因秦競雲的坦承使兩人結合。一如第四幕開場時舞台指示所言，「從可悲亦復可喜的那一夜到現在，差不多半個月過去了。朱和秦這對歡喜冤家成了眞正的情侶」（頁103）。兩個人在上海的相逢因此從冤轉「喜」。

但是，隨著魏集賢在第四幕的出現，朱漱玉恍然憶起在她從秦競雲口中知曉唐立仁遇害眞相前，已因報復之心而寄出告發信指控秦競雲胞弟秦競時。朱漱玉惟恐秦競雲發現乃弟、乃母之死竟是因爲朱漱玉，故而驚恐言道，「聯繫我們的是愛情，可是這愛情是一個一個死人影子串起來的」（頁111）。愛之喜悅奠基於死之陰影。或許劇中眞正的「喜」不在世俗情愛之煩擾，而在與另一世界的平靜相逢。從第四幕朱、秦的台詞可知，兩人在第三、四幕之間的半個月時間裡，一同到普陀山旅遊。朱漱玉對江倩詳盡描述「在海裡頭觀音菩薩講經的地方」，「耳朵裡頭除去鳥兒叫喚，就是海水拍打拍打的響聲，沒有第三個人吵你」（頁105）。秦競雲同樣也在朱漱玉面前緬想普陀山的回憶：「我一個人走在街上，在人堆裡頭擠來擠去，就跟在荒島一樣！你好像在海那邊，離我遠呀遠極了！……可是在普陀山那兒，就是我們兩個人的時候，四外全是海，我就沒有起過一點點空曠、荒涼的感覺！……多了一個你，宇宙爲之改觀。」（頁113）兩人在俗世的相逢或許是錯，而在佛教勝地超脫心靈的重逢，才是眞正的永恆喜樂。此一宗教氣息不見於《費朵拉》原作，而是李健吾的手筆。

同時期觀眾對《喜相逢》的評價兩極，然不論喜好或反對，主要都是因爲劇情機巧之緣故。例如署名「蘭」的作者認爲，這種「帶著戀愛情節的偵探故事」雖然可以贏得觀眾歡迎，但劇本缺乏嚴肅，不但在藝術水準趨於流俗，且無法使戲劇發展獲得更高建設。[80]署名「大中」的作者認爲，雖然演員表演水準略不整齊、燈光舞美偶有失誤，但編劇的「好處是把一個極通俗的題材，寫成文藝氣息極重的好戲，……全劇的進展便都在對白中推進了」，而導演細膩妥貼的安排，更使《喜相逢》勝過先前的《花信風》一籌。[81]署名「蒂華」的作者雖然肯定戲劇成分，但似乎覺得李健吾做得過了頭，指出李健吾的作品「後期的較前期更適

[80] 蘭：〈戲劇與電影劇評：《喜相逢》、《啼笑姻緣》〉，頁42。

[81] 大中：〈李健吾新編名作（下）《喜相逢》在滬演出大紅：優秀的對白，美麗的裝置，扣住了每個人的心弦〉，《新天津畫報》（1943年7月4日），頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

合劇台演出條件，在戲劇性這一點上後期的較前期成份濃厚得多。……《喜相逢》的戲劇的成份是足夠的，服毒、愛情、復仇、寬恕、憤恨……這許多情感的錯綜足爲構成一齣戲的條件，然而李先生缺少的是寫實，寫實！」。[82]類似的看法，亦見諸某佚名作者所說的，「就李健吾的劇本看，這是比以前作品完全不同的創作。他以前的劇本都不注重舞台技術，專在文學意味上追尋美的情緒以致舞台效果很少，一般劇團很少拿他的劇本來上演。這個劇本，他彷彿明瞭了自己的缺點似的，特意在這方面來賣力，可是，過分的設玄虛，討好觀衆，卻無形中又限於另一種錯誤中。」該佚名作者認爲，「驚險、怪誕、意外」等「傳奇劇的手法」，「沖淡了那悲劇的成份」，「這個劇本，處處驚奇，處處出人意外，讀來引人入勝，很是緊張，……通篇對話，都是一種雋永、輕鬆、靈活的語言，聽來極份清爽悅耳」。[83]

雖然李健吾自陳《喜相逢》只是日本佔領期間出於經濟考量不得不然的創作，但本劇的成功顯然仍有迴響。通過上述諸劇評，可以得知大部分的觀衆還是肯定它的情節鋪陳效果。不管喜歡不喜歡李健吾《喜相逢》裡浮誇且流於機巧的手法，但其戲劇性仍有相當吸引力，具有演出效果。一九四四年五月中旬，川大話劇團於該校大禮堂演出本劇，「藉以歡送行將出國遠征之教導第一二兩團全體官兵」。[84]抗戰勝利後，《喜相逢》亦時有演出，[85]並曾改編以廣播劇形式演出。[86]劇本共分三場，分三次連載於一九四七年的《廣播週報》。編者如此說明該劇主題與改編要點：「《喜相逢》是轟動滬上的名作，現在根據李健吾先生的原著，由編者設計，大膽的由北伐時代移變爲勝利前夜，全劇的重心是『愛情』與『復仇』，所以連劇名也更變了；經過魯萍同志的執筆、野天同志的配音，在

82 芾華：〈每週影劇批評劇評：《喜相逢》〉，頁1433。

83 佚名：〈喜相逢〉，《新文學》第1卷第4期「戲劇專號」（1944年5月10日），頁67。

84 佚名：〈川大話劇團將公演《喜相逢》歡送兩教導團官兵〉，《燕京新聞》（1944年5月13日），頁1。另，據該報導指出，「又悉該團此次公演後，擬再移至城內上演，以饗蓉市各界愛好話劇人士。聞屆時或將酌收門票」。

85 例如南京中公劇藝社曾演出《喜相逢》。見周雨人：〈中國劇壇近況〉，《申報月刊》復刊第3卷第4號（1945年4月16日），頁112。

86 小石設計，野天配音，魯萍執筆：《愛與恨》，獨幕三場廣播劇，根據李健吾原著《喜相逢》改編。劇本分三次刊登於《廣播週報》：復25期（總221期，1947年3月2日），頁7-11；復26期（總222期，1947年3月9日），頁10-13；復27期（總223期，1947年3月16日），頁10-12。《廣播週報》由位於南京的中央廣播事業管理處編輯與發行，刊物除介紹各國新知、節目表之外，亦有無線電科技報導。

臺灣大學學術期刊資料庫

廣播劇方興未艾的今日，我們的嘗試，需要方家們多多批評和指正。」[87]改編自李健吾話劇的廣播劇版《喜相逢》，雖將話劇第三、四幕合併爲廣播劇第三場，但情節主線與話劇無甚差異，大抵是唐立仁遇刺、朱漱玉爲復仇卻愛上秦競雲，最後秦刺唐之眞相大白，卻因朱漱玉密告秦弟導致秦母過世之事，讓朱最後舉槍自盡謝罪，秦競雲悔恨不已云云。考量到廣播劇演出特性，人物大幅精簡，只保留秦競雲、魏集賢、劉隊長、朱漱玉、江太太等五名角色。次要人物與情節皆透過這五名角色聲口說明。角色之間較爲次要的衝突也都予以刪減，例如朱漱玉與春蘭之間的爭奪悉數刪去，朱漱玉雖提及春蘭之名，但春蘭僅是家中僕役一名，作爲目擊秦競雲曾赴唐府的見證人與信息提供者而已。

由於廣播劇的演出在抗戰勝利之後，因此不需再以北伐時期爲劇情背景以暗度作者的居心。廣播劇《喜相逢》的故事時間設定在日本投降前五個月，亦即一九四五年春。第一場場景設定於南京僞政府的警察廳長公館，第二、三場設於上海（其時租界早已被日軍佔據）。秦競雲的身分從話劇版的革命黨，變成了廣播劇版的抗日份子。秦父曾是「第一方面軍的高級參議」。魏集賢因此懷疑他爲何會參加抗日，但朱漱玉告訴他，「第一方面軍中師旅長的少爺，就有好幾個是抗日份子」。[88]朱漱玉家裡雖跟抗日無直接關係，其父在南京擔任海軍部司長，但朱漱玉「盡說抗日份子的好話，人家疑惑她跟抗日份子有聯絡」。[89]至於話劇版裡在法國使館擔任翻譯的魏集賢，則在廣播劇版裡成爲德國大使館翻譯。二戰期間德、日本爲互相結盟的發動侵略者，故魏集賢在第二場開始時，「已向南京德大使館辭去翻譯職，在上海某中學任教」，[90]如此情節安排更凸顯全民同仇敵愾抗敵之意。話劇版裡部分台詞原封不動沿用至廣播劇版裡，例如廣播劇第二場魏集賢問江太太，到底朱漱玉有沒有和抗日份子聯絡；江太太答道，「有聯絡和沒聯絡，我看全差不到哪兒去。人心所在，不聯絡也是聯絡」。[91]此原爲話劇版裡江先生一角的台詞，描述的是聲討北洋軍閥的革命黨。廣播劇版改由江太太說出，所指明確爲抗日份子。

此外，爲配合劇情氣氛渲染，廣播劇版《喜相逢》加入許多當時流行的國語

87　《廣播週報》復25期，「編者廣播」欄目，目次頁，無編頁碼。
88　《廣播週報》復25期，頁8。
89　同上註，頁9。
90　同上註，頁9。
91　同上註，頁9。

臺灣大學學術期刊資料庫

歌曲，其歌詞意義不言可喻。例如全劇開場時，「（音樂聲輕奏《正氣歌》，大中華唱片，白沉唱：）辛苦遭逢起一經，干戈落日四週望，山河破碎風拋絮，身世飄零雨打萍；惶恐，灘頭，說惶恐；零丁，洋裙，嘆零丁；人生自古誰無死，留取丹心照汗青。」[92]第二、三場過場間則採百代唱片李麗華唱《柔情俠骨》，「心相共，志相同，萍水相逢，意融融」等。至於全劇結束，朱漱玉槍決自盡身亡時，播放百代唱片周璇演唱《葬花》，歌詞取自《紅樓夢》黛玉葬花詞。凡此種種皆雖與李健吾話劇無關，更與法國《費朵拉》相去甚遠，而使得一齣以虛無黨政治暗殺爲背景的愛情故事，轉變成爲抗日戰爭期間的大時代哀情，隨著無線電唱機流轉到每一個小市民家裡。此例雖與話劇舞台上的戲劇實踐較無直接關聯，但也多少提醒我們，李健吾在上海淪陷時期改譯自薩杜的劇本，自有其通俗商業的面向，若全以抗戰救國、孤絕自勉的作者角度詮釋，或許不完全能反映其時李健吾改譯薩杜戲劇的接受情況。

小結

李健吾改譯劇常取之於他所熟悉的法國戲劇，其中以薩杜的劇作爲多。薩杜的劇本延續司克里布的佳構劇編寫手法並且發揚光大，在十九世紀法國取得相當的商業成功。本文論及的《費朵拉》即爲一例。在晚清民國的西方戲劇接受史上，李健吾於抗戰時期的戲劇改編較少引起學者注意，且過去的研究較集中探討李健吾如何以戲劇作爲抵抗的手段。本文試圖著眼於單一劇本，從《費朵拉》原劇到改譯本《喜相逢》進行較爲細節的分析。有關另外兩齣同時期出版且演出的《花信風》、《風流債》，由於屬性相近，未於本文中詳加探究。其改編與出版情形或有可與《喜》劇互爲參照之處，尚留待日後進一步研析。值得提醒的是，單一戲劇作品的原文與譯文之間的對照與細讀，雖然無法直接提供較爲宏觀的視野，但卻爲理解現代戲劇發展進程與變異的重要基礎，此爲處理跨文化、翻譯文本不可迴避的研究根底。

正是在這樣的基礎之上，或許有助於重新思考李健吾的戲劇成就，並藉由本文所初步處理的線索，補足前人關於李健吾研究的不足之處。若將李健吾視爲一具有清楚創作意識（而非僅僅爲了收益而寫作）的劇作家，其創作歷程、情感體

92 同上註，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

驗、作品樣貌、改譯策略之運用等，是否可與其所處時代有更緊密的扣連與詮釋空間？李健吾在亂世裡所遭逢的跌宕運途，是否能與《喜相逢》的「喜」字有更確切的聯結？這些疑點，都需要同時對李健吾的整體創作生命與各齣作品之間有更精確的理解與考察，才有可能提出更爲細膩的解釋。例如，李健吾在《喜相逢》裡之所以批判軍閥、肯定人間眞情，除了如本文指出是爲了寄託他對日寇的批判之外，是否也有可能與李健吾父親慘遭軍閥殺害的記憶有關？另一方面，若將李健吾的各齣創作視爲同一體系之下互有聯繫的元素，那麼是不是可以在《喜相逢》和其他有關政治與愛情的劇作——例如《這不過是春天》、《十三年》等涉及北伐時期的革命愛情故事——之間，觀察到李健吾所欲召喚的主題，比方說政治與愛情外表下所包藏的眞正企圖？[93]凡此，皆是李健吾與二十世紀前半期之戲劇研究可茲開拓之處。

[93] 有關這類看似政治卻又與愛情有關的爭辯，可參見趙建新：《中國現代非主流戲劇》（北京：中國戲劇出版社，2012年）。筆者特別感謝匿名審稿者的寶貴建議，並提供筆者諸多線索，得以思考並試著拓展關於李健吾與《喜相逢》等改譯劇的研究面向。

臺灣大學學術期刊資料庫

從歐洲無政府主義的政治暗殺到上海租界的諜報與愛戀：李健吾《喜相逢》的跨文化改譯策略及其實踐

羅仕龍

國立清華大學中國文學系助理教授

本文以李健吾改譯自《費朵拉》（*Fedora*, 1882）的《喜相逢》（1944）爲例，試析李健吾於抗戰期間的戲劇創作如何進行跨語際、跨文化的實踐。《費朵拉》原爲法國劇作家薩杜（Victorien Sardou）爲名伶貝恩哈特（Sarah Bernhardt）量身訂做，以通俗劇筆法結合浪漫主義、警探小說等元素，藉歐洲虛無黨的暗殺行動作爲故事基底，鋪陳男女之間的愛戀、復仇以及因誤解而導致殉情的悲劇，演出極爲賣座。《喜相逢》場景則跨轉至對日抗戰期間，藉敵僞／情敵身分之難辨、潛伏者／地下情之交錯等劇情線，改寫爲上海灘一齣因恨相逢、因愛分離的大時代奇情劇。李健吾此劇演出之後反應熱烈，並有改編的廣播劇《愛與恨》等不同版本問世。值得注意的是，李健吾在一九四〇年代雖改譯多齣薩杜的戲劇作品，如《花信風》、《風流債》，以及抗戰後出版的《金小玉》等，但薩杜並非首次進入中國現代戲劇的視野。早在二十世紀初期，即有新劇團體如春柳社等根據日譯本演出的薩杜作品，可說是現代中文戲劇發展史上的重要遺產。本文特別關注作爲法國文學翻譯專家的李健吾如何理解法語原作，又基於何種思維與動機將其轉寫爲話劇版本。通過法語原文與中文改譯本的比對，本文期望能進一步釐清李健吾對於薩杜戲劇／話劇遺產的承繼，思索改譯自法國戲劇的作品如何在李健吾筆下參與中國話劇發展的進程，以及中國話劇在跨文化轉譯過程中所產生的動能。

關鍵字：李健吾　喜相逢　話劇　跨文化　法國

臺灣大學學術期刊資料庫

From European Anarchist's Political Assassination to the Espionage and Love Affairs in the Concession of Shanghai: Strategy and Practice in the Transcultural Adaptation of Li Jianwu's *Delightful Encounter*

Shih-lung LO

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

This paper aims to analyze Li Jianwu's *Delightful Encounter* (*Xi Xiang Feng*, 1944), a Chinese spoken drama adapted from Victorien Sardou's *Fedora* (1882), by which Li Jianwu attempted to put in practice translingual and transcultural creation in Shanghai during the Sino-Japanese War. Originally written for the famous actress Sarah Bernhardt, *Fedora* was a melodrama which mixed elements of romanticism and detective fiction. Its plot of murder was inspired from the European nihilists' political action in the nineteenth century. One of the best-selling plays of Bernhardt, it recounts secret love affairs, violent revenge, misunderstanding and unexpected suicide entangling the main characters. Scenes of *Delightful Encounter* were, however, transferred to the historical background of the Sino-Japanese War. The plot was elaborated by the mystery of identities of traitors and competitors. The conspiracy and secret love complicate the device: *Fedora* was therefore revised and presented in the metropolitan setting of Shanghai, in which the protagonists meet by accident and are doomed to separate because of unpredictable death. The exciting drama was highly appreciated by the audience during the war time. It was then adapted to a radio play entitled *Love and Hatred* (*Ai Yu Hen*, 1947) after the war. Although Li Jianwu translated and adapted several plays from Victorien Sardou during the 1940s — such as *Messages from the Flower Wind* (*Hua Xinfeng*, 1944), *Lust Debt* (*Fengliu Zhai*, 1944), and *The Actress Jin Xiaoyu* (published in 1946) — Sardou's plays had already been introduced to Chinese readers and audience in the early twentieth century. The plays translated from the Japanese edition and performed by the Chunliu Society witnessed the development of early Chinese modern drama. In this paper, I am interested in Li Jianwu's understanding and interpretation of the French original. I am also interested in his motivation and method in terms of his adaptation of *Fedora*/*Delightful Encounter*. Through a cross-reading of the original and the Chinese translation/adaptation, this paper expects to examine how the elements and heritage of both Victorien Sardou and

臺灣大學學術期刊資料庫

Chinese spoken drama were incorporated in Li Jianwu's works. In addition, this paper attempts to question how the French theatre participated in the development of Chinese modern drama, as well as its momentum in the transcultural practices.

Keywords: Li Jianwu *Delightful Encounter* Spoken Drama Transcultural France

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

大中：〈李健吾新編名作（下）《喜相逢》在滬演出大紅：優秀的對白，美麗的裝置，扣住了每個人的心弦〉，《新天津畫報》，1943年7月4日，頁3。

小石設計，野天配音，魯萍執筆：《愛與恨》，收入《廣播週報》：復25期（總221期，1947年3月2日），頁7-11；復26期（總222期，1947年3月9日），頁10-13；復27期（總223期，1947年3月16日），頁10-12。

周雨人：〈中國劇壇近況〉，《申報月刊》復刊第3卷第4號，1945年4月16日，頁110-114。

佚名：〈喜相逢〉，《新文學》第1卷第4期「戲劇專號」，1944年5月10日，頁67。

佚名：〈川大話劇團將公演《喜相逢》歡送兩教導團官兵〉，《燕京新聞》，1944年5月13日，頁1。

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。

_____：《上海抗戰時期的話劇》，北京：北京大學出版社，2012年。

邱坤良：〈附逆與抗敵：汪精衛政權的戲劇界〉，《戲劇研究》第15期，2015年1月，頁117-148。

李健吾：《喜相逢》，收入孔另境主編：《劇本叢刊》第2集，上海：世界書局，1944年。

_____：《黃花》，收入《文季叢書》之十五，重慶：文化生活出版社，1944年。

_____：《不夜天》，收入《美學戲劇叢書》之一，重慶：美學出版社，1945年。

_____：《金小玉》，收入索非主編：《萬葉戲劇新輯》，上海：萬葉書店，1946年。

_____：《王德明》，收入《文章》雙月刊1卷1至4期，上海：永祥印書館印行，1946年1月至7月。

_____：〈與友人書〉，《上海文化》第6期，上海：文化服務社，1946年7月，頁28-29。

_____：《阿史那》，收入《文學雜誌》月刊第2卷1至3期，上海：商務印書館發行，1947年6月至8月。

李濤：《大衆化文化語境下的上海職業話劇（1937-1945）》，上海：上海書店，2011年。

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60-65。

胡疊：《上海孤島話劇研究》，北京：文化藝術出版社，2009年。

馬彥祥：《古城的怒吼》，收入《抗戰戲劇叢書》之五，漢口：華中圖書公司，1938年。

耿德華（Edward M. Gunn）著，張泉譯：《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》，北京：新星出版社，2006年。

馬祖毅等：《中國翻譯通史》第二卷《現當代部分》，武漢：湖北教育出版社，2006年。

馬曉冬：〈商業化面孔下的政治呼喚——從《托斯卡》到《金小玉》〉，《中國比較文學》2016年第3期，頁51-63。

_____：〈革命與愛情：薩爾都戲劇在中國（1907-1946）〉，《新文學史料》2018年第2期，頁91-99。

_____：〈認同與距離——大革命戲劇《愛與死的搏鬥》在中國〉，《跨文化對話》第38

臺灣大學學術期刊資料庫

輯，北京：商務印書館，2018年。

彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，臺北：聯經，2012年。

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。

黃愛華：《中國早期話劇與日本：中國戲劇現代化初期借鑒西方戲劇的曲折歷程》，長沙：嶽麓書社，2001年。

葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海》，北京：北京大學出版社，2008年。

楊秀燕：〈激進主義、現代情境與中國無政府主義之崛起〉，《臺大歷史學報》第33期，2004年6月，頁365-397。

楊東偉、熊輝：〈論抗戰時期戲劇改編中的移植現象〉，《戲劇文學》2015年第5期，頁101-107。

賈植芳、俞元桂主編：《中國現代文學總書目》，福州：福建教育出版社，1993年。

萬家寶（曹禺）：〈在韓伯康家裡〉，《南開校友》第1卷第3期，1935年12月15日，頁57-60。

蒂華：〈每週影劇批評劇評：《喜相逢》〉，《太平洋周報》第1卷第69期，1943年6月15日，頁1433。

趙建新：〈李健吾戲劇創作中的跨文化改編——以《王德明》、《金小玉》爲例〉，《劇作家》2007年第4期，頁64-66。

_____：《中國現代非主流戲劇》，北京：中國戲劇出版社，2012年。

趙稀方：《翻譯現代性——晚清到五四的翻譯研究》，臺北：秀威資訊，2012年。

熊輝：《抗戰大後方翻譯文學史論》，上海：上海交通大學出版社，2018年。

劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937．修訂譯本）》，上海：生活．讀書．新知三聯書店，2008年。

劉欣：《論中國現代改譯劇》，上海：上海書店，2011年。

鞏思文：〈《財狂》改編本的新貢獻〉，《南開校友》第1卷第3期，1935年12月15日，頁61-65。

《廣播週報》：「編者廣播」欄目，復25期，目次頁，無編頁碼。

蕭乾：〈《財狂》之演出〉，《南開校友》第1卷第3期，1935年12月15日，頁66-68。

盧偉力：〈香港現代戲劇生長的時代機遇與文化土壤〉，收入陳國球、陳智德等編著：《香港文學大系1919-1949：導言集》，香港：商務印書館，2016年。

韓一宇：《法國文學漢譯編年目錄（1987-1949）》，太原：山西人民出版社，2017年。

韓石山：《李健吾傳》，北京：人民文學出版社，2017年二版。

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207-256。

_____：〈「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》爲例〉，《臺大中文學報》第62期，2018年9月，頁153-202。

臺灣大學學術期刊資料庫

蘭：〈戲劇與電影劇評：《喜相逢》、《啼笑姻緣》〉，《女聲》第2卷第3期，1943年10月，頁42。

Autrand, Michel. *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris: Honoré Champion, 2006.

Martin, Roxane. *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

Piana, Romain, Isabelle Moindrot, and Olivier Goetz. Eds. *Drames et pièces historiques. Tome II. Fédora, La Tosca, Spiritisme*. Paris: Classiques Garnier, 2017.

臺灣大學學術期刊資料庫