戲劇研究　第4期
Journal of Theater Studies
2009年7月　頁75-118

吸收俄羅斯：
論曹禺的《雷雨》與奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》在中國

陳相因
中央研究院中國文哲研究所助研究員

閱讀什麼樣的書籍使你成爲什麼樣的人。
——溥萊斯（Leah Price）[1]
越是嚴厲的地方，罪惡也就越多。〔我們〕應當根據人性來判斷。
——奧斯特羅夫斯基（Александр Островский）[2]

一、問題意識與研究重點

二十世紀末，一些戲劇研究者將曹禺（1910-1996）評爲「中國二十世紀最偉大的劇作家」[3]。更有甚者，稱曹禺爲「中國的莎士比亞」[4]。對於一位活了86歲，但實際上創作生涯僅有青壯時代的十年（1933-1943）[5]，劇作數量屈指輒止

[1] Leah Price, *New York Times* 23 December 2007. <http://www.nytimes.com/2007/12/23/books/review/Price-t.html>.

[2] 原文"Где больше строгости, там и греха больше. Надо судить по человечеству."引自奧斯特羅夫斯基的《教養者》（*Воспитанница*, 1859）一劇裡第三幕第三場。句中的「人性」一詞，亦可翻譯爲「人道」。

[3] 胡耀恆：〈林花謝了春紅〉，收入田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》（香港：三聯書店，2000年），頁3。

[4] 劉正強：〈對曹禺創作方法的思考〉，收入田本相、劉家鳴編：《中外學者論曹禺》（天津：南開大學出版社，1992年），頁109-119。或見網路維基百科:〈曹禺〉，http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9B%B9%E7%A6%BA.

[5] 在文革後，曹禺多次自白，例如，2000年出版的《曹禺訪談錄》，蒐集他文革後歷年多次

臺灣大學學術期刊資料庫

的劇作家而言，這些稱號毋寧是至高的讚美。然而，隨著歷史背景的不同與時空的轉移，兩岸三地的學者對這些稱號一直有著不同的定義與判斷，並對於曹禺的創作，產生迥異的看法與解讀。

若單憑曹禺成名的處女作《雷雨》一劇來看，從文化大革命結束後到二十世紀止的這段期間，在中國大陸已發表的相關評論、論文與書籍鮮少對該劇提出如同1930、40年代文學評論者那般，既尖銳、挑剔而又深刻的批評[6]。多數論文是在研究者主觀意識下，探討劇本的意涵象徵、美學思想，或者是說明人物的複雜關係、心理特徵和類型特色，抑或者誇讚劇作家「偉大的天才」[7]。也有些研究美化此劇中對話的詩性描寫，間或地夸談它在世界戲劇史的地位和影響[8]。書籍的呈現方式較多是爲曹禺生平立傳，按先後順序地爲劇作背景做介紹，抑或蒐羅他人對劇作家的點滴回憶，以及集合過往的研究文章，大部分的內容和上述論文的研究方法出入不大[9]。這些評論、回憶、論文與書籍的結論，大體而言是同一光譜下程度有別的集體頌詞。不僅如此，不屬於此等集體意識的學術觀點，則被摒除於書籍的「大雅之堂」外[10]。

的訪問內容，說明他無法依據所謂「黨的文藝政策」來創作，連他自己都通不過。由此，學者胡耀恆於此書前序斷定，曹禺眞正自發的自由創作不過這十年。同前註。

6 二十世紀三〇與四〇年代，已有少數對曹禺戲劇的評論展現了不容低估的學術水準。例如，劉西渭：〈《雷雨》〉，《大公報》，1935年8月31日，收入王興平、劉思久、陸文璧編：《曹禺研究專集（上）》（福州：海峽文藝出版社，1985年），頁538-543。還有楊誨：〈曹禺論〉，《青年文藝》第4期（1944年11月），收入《曹禺研究專輯（上）》，頁336-381。關於此時期裡詳細的文獻回顧與評論，可參見陳素雲：《文學與政治的糾葛—以曹禺及其劇作爲例》（嘉義：中正大學中國文學研究所博士論文，1999年），頁53-58。

7 這些研究爲數不少，例如，祝紅：〈《雷雨》的詩化意象〉，收入田本相、劉紹本、曹桂方主編：《曹禺研究論集》（石家庄：花山文藝出版社，1998年），頁195-203。或者是鄒紅：〈“詩樣的情懷”—試論曹禺劇作內涵的多解性〉，收入劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》（北京：文化藝術出版社，2007年），頁292-305。專書方面，舉例而言，曹樹鈞：《神童曹禺》（上海：上海教育出版社，1998年），皆屬此類。

8 曹樹鈞：《走向世界的曹禺》（成都：天地出版社，1995年）。

9 此類書籍可以田本相與朱棟霖兩位分別編著的著作做爲代表。例如，田本相：《曹禺年譜》（天津：南開大學出版社，1985年）、《曹禺評傳》（重慶：重慶出版社，1993年）、《曹禺傳》（北京：北京十月文藝出版社，1988年）、《中外學者論曹禺》（天津：南開大學出版社，1992），以及《曹禺研究論集》。朱棟霖：《論曹禺的戲劇創作》（北京：人民文學出版社，1986年）與吳福輝、錢理群、朱棟霖編：《曹禺自傳》（南京：江蘇文藝出版社，1996年）。

10 例如，下文裡劉紹銘的研究即被排除於1985年所編的《曹禺研究專集》，直到作者修正自

臺灣大學學術期刊資料庫

最早以比較文學理論的角度切入，嚴謹且全面地探討曹禺早期劇作的學者，應屬香港學者劉紹銘。他在1970年出版的學術著作《曹禺論》，沿襲了1966年的博士論文內容[11]，有別於中國大陸在文革過後常見的集體式研究，劉文以影響論與文本對照爲研究方式，比較曹禺與一些國外劇作家，主要是易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）、契訶夫（Антон Чехов, 1860-1904）和歐尼爾（Eugene O'Neill, 1888-1953）的戲劇。劉強烈地批評曹的戲劇「借鑒國外劇作名家的文本遠超於自己的創意，東拿西抓，難免涉抄襲之嫌」[12]。除此之外，他的研究進一步地指出，各國文學作品裡雖然拾人牙慧的現象屢見，但曹禺的戲劇中技巧不足的問題使得這碗舊飯新炒地並不成功，相對地貶抑了曹禺的創作價值。[13]一經劉所列的「西方」（契訶夫所代表的十九世紀俄羅斯戲劇是否可以歸類爲西方作品，是有爭議的）名劇比較，中國大陸一般研究者眼中的「天才」、「神童」，或是如莎士比亞一樣的戲劇經典大師，彷彿成了「偷了西方大師們的金線」[14]卻不能好好利用這些金線的鈍拙小偷[15]。

有趣的是，繼劉紹銘論曹禺的博士論文之後，1969年臺灣學者胡耀恆也以曹禺爲研究課題，獲得與前者同一所大學的博士學位[16]。然而，後者的論文並不以前者的比較方式爲依歸，而企圖以劇作家個人、著作與中國歷史時空的演變道路（evolution）相互佐證，以此方法貫穿並支撐全文論點。胡主張，若以中國話劇起源與發展的歷史來看，曹禺無疑地是二十世紀中國最優秀的話劇作家，截然不同於劉紹銘所做的研究結論[17]。

己過往研究的觀點之後，終獲中國大陸學界的「諒解」，於1991年出版的《曹禺研究論集》裡才收錄了他的《曹禺論》。詳細內容參見陳素雲：《文學與政治的糾葛—以曹禺及其劇作爲例》，頁77-79。

11 Joseph S.-M. Lau, "Tsao Yu, The Reluctant Disciple of Chekhov and O'Neill: A Study in Literary Influence" (Ph.D. diss., Indiana University, 1966).

12 劉紹銘：《曹禺論》（香港：文藝書屋，1970年），頁4-5。

13 同前註。

14 劉紹銘徵引了曹禺在〈雷雨〉出版序言裡自云的一句話：「我是一個忘恩的樸隸，一縷一縷地抽出主人家的金線，織好了自己醜陋的衣服，而否認這些褪了色（因爲到了我的手裡）的金線也還是主人家的。」，用以說明曹禺的問題不在偷別人的東西，而在於不能善於利用偷來的東西。同前引書。關於曹禺這一段自白，下文有更詳盡的介紹與分析。

15 同前註。

16 John Y.-H. Hu, "Tsao Yu: Playwright of Discontent and Disillusionment" (Ph.D. diss., Indiana University, 1969).

17 胡耀恆：〈論曹禺的戲劇〉，《中外文學》2卷8期（1974年1月），頁142-153。

臺灣大學學術期刊資料庫

1980年後至今，臺灣、中國大陸、香港以及歐美地區關於曹禺戲劇研究，基本上不出讚揚或貶抑曹禺兩派，或加入多重意識，如集體、個人、中國傳統、西化派別，以及其他等觀點再做細微的修正。暫先不論各家所用方法是否得宜，但由上述可知，兩岸三地研究者評論相同的文本，使用的方法和切入的觀點卻是天差地別。如一些研究者所云，在某程度上是體現了政治社會、思想體系與意識型態的迥異[18]，但卻挑明了兩個重要的問題。其一，文學上的天才或大師，定義究竟爲何？由誰來判定？其次，曹禺算不算天才，是不是大師？他的戲劇是不是經典，值不值得傳世，經不經得起時代變遷的考驗？這些問題意識裡，除了大有文章，還更「大有問題」。

隨著二十世紀的結束，兩岸三地之間的學術交流趨於頻繁，單一且具獨霸性的觀點逐漸減少。從二十一世紀開始截至目前，中國大陸研究《雷雨》的論點也出現了較多不同的聲音。相較於前期的評論與編輯，近年一些研究曹禺的專書也蒐羅了兩方的觀點，不僅在數量上較求平衡，亦較爲持平地看待這些問題的爭議[19]。從這些研究可以看出，擱置（或閃避）兩岸三地間對曹禺戲劇評價的爭議，其中一種較常見的方法，就是借鏡臺港與歐美學者過往的研究，並以比較文學影響理論或（和）文本對照來談曹禺的戲劇[20]。儘管如此，至今大部分的比較文學研究在論及國外劇作家對《雷雨》的影響時，卻不出1970年劉紹銘所指的，也是曹禺在晚年多次訪談裡願意承認的，希臘悲劇、易卜生和奧尼爾對他的影響。也因此，文本的比較、對照和分析亦膠著在此一範圍內，難以突破。

除了上述研究的瓶頸，筆者也發現不論是上述中國大陸中文系，或者是臺港外文系出身的研究社群，都忽略了曹禺的《雷雨》一劇對於十九世紀俄羅斯戲劇這一文學主題與傳統的借鑑與模仿。部分研究指出《雷雨》之後的《日出》與契訶夫戲劇之間的關係，但對於俄羅斯與蘇聯文學（以下簡稱俄蘇）的認識來自英美教育，除了有誤讀或（與）誤用文本及參考資料之虞，也可能在追溯與對照俄蘇文學時，誤判了五四一代的文人，包括曹禺，以中國傳統意識來閱讀俄國翻譯作品時，所展現出的認識、熱愛、模仿、改編或創作之間的比例和界線。這些因

18　陳素雲：《文學與政治的糾葛—以曹禺及其劇作爲例》，頁53-58。

19　參見劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》。

20　在期刊論文部分，像是張治國、張鴻聲：〈論尤金．奧尼爾與曹禺悲劇觀念的趨同性〉，《湖北大學學報》33卷第5期（2006年9月），頁616-620。孟留軍、郭德豔：〈《雷雨》和《榆樹下的慾望》中的人物心理行爲比較〉，《淮北煤炭師範學院學報》27卷第6期（2006年12月），頁133-136。

臺灣人文學術期刊資料庫

素，不但直接地左右了原創性、獨特性與藝術性等等的作品的價值評論，也間接地牽涉了中外作品之間影響深淺的程度差別。同時，經由中國作品與俄國原型的比較對照，以及列舉具體例證數量的多寡與兩文本在質量上關鍵的異同之處，可使讀者更容易明白也更清楚看出，同樣是認識、熱愛、模仿和借鑑，不同作家的寫作功力、技巧與天賦如何駕馭文本，甚至能引領讀者進入別於原型的新視野，或是開創出嶄新而廣闊的藝術天地，才是作品是否經得起時代考驗的重要因素。

鑑於上述研究遇到的瓶頸與忽略的部分，本文擬利用比較文學中影響理論的方法，論證曹禺在創作《雷雨》時曾經參考十九世紀俄羅斯名劇作家奧斯特羅夫斯基（Александр Островский, 1823-1886）的《大雷雨》（Гроза, 1860）一劇的可能性。並進一步說明，在現有研究裡指涉可能影響《雷雨》的外國作品中，《大雷雨》在例證的數量與內容的質量兩方面上，佔有相對的絕對比例可以說是《雷雨》的原型作品。儘管如此，本文的重點不僅只在影響研究，而是用影響理論來判別中外文本的關係，聚焦的是創作「過程（process）」。研究的焦點在於勘探作品（借鑑者與被借鑑者）的角色原型（archetypes）、形象（images）和原型模式（archetypal patterns），論述劇作經中外文本交流匯通後產生的文藝現象與特徵。

基於上述這種借鑑者與被借鑑者的關係，本文具體地提出中俄兩劇雷同的手段設置（devices）、目的（goal）、意涵（meaning）、形式（form）、母題（motif）與主題（theme）；以平行比較的研究方式並置兩文本，來接續影響理論的探討，但在這一部份裡著墨更多的則是「成品（product）」。研究的重心首在批評作品（也就是成品）的質量問題，貼近文本分析。這一部份除了審視中俄兩國文藝評論，更重要的是，找出在兩文本與兩國評論的相互借鑑下，能產生單一文本或一國文壇裡所看不到的詮釋、新義與現象。上述的研究方法論雖然徵引比較文學中法國與美國兩學派的研究理論[21]，但是關注更多的是，對於這些方法在應用上的批評與修正。本文藉由上述研究方法與資料的相互支撐佐證，從追究《雷雨》的原型開始，進而論述《大雷雨》在中國的翻譯現象與演出情形，並指證兩文本異同之處，與闡明兩作品的原創性、獨特性、共通性與藝術性。藉由兩文本與兩國文藝現象的對照，企圖提供別於過往研究的新觀點。

[21] 比較文學理論中法國學派著重「成品」，而美國把研究焦點放在「過程」。關於法美兩國理論、理論應用與研究重心的異同，可以參閱Susan Bassnett, *Comparative Literature* (Oxford: Blackwell, 1993), pp. 31-35.

臺灣人文學術期刊資料庫

二、同名類義

（一）誰的影響？

當絕大多數的《雷雨》研究將焦點放在曹禺與希臘悲劇，以及與挪威的易卜生和美國的歐尼爾之間的比較時，有研究者卻認爲，德國的表現主義亦有可能爲該劇的溫床。研究裡並指稱「除非作家自己承認，（否則）的確難以判定誰受到誰的影響。」[22]意即，在將一個假設條件下所導致一個比較文學影響論裡可能存在的困境，認定爲無法解決的常態事實。然而，這一預設的困境一旦成爲常態事實的認定時，容易使下列問題無法獲得解決。首先，面對五四時期多國文學作品傳入中國，創作靈感或文本來源的混雜性（hybridity）與互文性（intertexuality）急遽地升高，研究者該如何解決一文人常具多重身分（作家、翻譯家、改編家、思想家和社會改革家等等），在對知識的認識、意識的認同與文學的創作之間，各種複雜因素相互作用的問題？作者（除了是創作者外，也可能是抄襲者、繼承者、翻譯者，或改編者）若因爲某程度的心虛，或受盛名之累，抑或其他內外因素，而不願意承認他人的影響，又該當如何釐清作品究竟爲文藝遺產（literary legacy）的承繼、翻譯改編的剽竊、抑或爲作者天賦的原創？如若沒有學者與研究者對於他者影響與作者原創的判定和闡明，又將如何看待作品在本國、或是世界文學發展的歷史裡所存在的意義與地位？因此筆者認爲，作家的承認雖然成爲研究者參考的必要條件，但卻不足以構成論證的充要條件。也就是說，在兩個文本裡呈現出過多相似的巧合而作者又沒有承認時，就必須考慮利用其他的史料來推論誰影響誰的程度與可能性。

那麼，先論曹禺是否承認過表現主義對《雷雨》的影響？他在訪談裡的答案十分模糊曖昧：

> 新的思潮新的方法，在二十世紀初已經提出來了，文學、戲劇也是各種流派都出來了。我先是學易卜生，也就是寫現實的路子。後來的戲劇流派很多，象徵主義、未來主義、表現主義，等等。[23]

[22] 彭小妍：〈《雷雨》和表現主義的戲劇〉，《超越寫實》（臺北：聯經出版事業公司，1993年），頁102。

[23] 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁116。

臺灣大學學術期刊資料庫

上述訪談內容，儘管無法說明曹禺的《雷雨》是否曾經受到表現主義的影響，但有一點可以確定，那就是曹禺先選擇了易卜生寫現實的創作道路。而「表現主義」的定義，基本上就是極度地反對現實主義或自然主義的一種文藝與視覺藝術模式的總稱；在強烈的個人心境、意見和情緒的壓力下，呈現出一個被暴力地被扭曲的世界，因而在語言與形象上表達內心的情感和想像遠超乎於描述外在的眞實世界[24]。若嚴格地按照這個定義的劃分，如果易卜生現代現實主義戲劇對《雷雨》有著極深影響，那麼表現主義影響該劇的比例與可能性就相對地微乎其微。

從影響論這一方面來看，有研究試圖以1921年的一篇評論〈德國之表現派戲劇〉，與1928年《表現主義的文學》一書，串起茅盾、郁達夫與曹禺創作的共同來源，並將源頭指向德國的表現主義[25]。然而，如果論文中沒有提供三位作家閱讀這一評一書的直接證據，也沒有指明即使沒讀過，又是以何種方式受到影響的旁證時，這樣的研究也就較難清楚地證明或推論出，三位作家在創作一些作品時所遵循的文學流派與所根據的原型爲何。其次，比較曹禺的《雷雨》與一些德國表現主義的作品，主要是漢生克洛佛（Walter Hasenclever, 1890-1940）的《兒子》（*Der Sohn*, 1914），另外一小部分是介紹與對照分析愷石（George Kaiser, 1878-1945）的《喀來的市民》、翁魯（Fritz von Unruh, 1885-1970）的《一代》（*Ein Geschlecht*, 1917），以及托勒（Ernst Toller, 1893-1939）的《轉變》（*Die Wandlung*, 1919）和《機器破壞者》（*Die Maschinenstürmer*, 1922），嘗試以文本平行比較分析的方法論證影響。但是，如果我們查詢中國大陸的民國時期（1911-1949）所有外國文學的翻譯書目，上述這些作品沒有一劇或一本是在出版的行列裡[26]。根據曹禺多年同學孫浩然的回憶，曹禺雖然自學過一些德文，但可以推測他的德語程度並不到可以閱讀這些原文戲劇[27]。這些戲劇的其他外文譯本在1920、30年代時空背景下能夠取得的便利性，也啓人疑竇。據此諸多原因，可說明《雷雨》與表現主義的連結與聯繫十分鬆散，並未足以構成影響的要件。

劉紹銘的研究追溯《雷雨》的創作源頭，論述該劇所受西方文學影響時，通常採用的方法是引用（批判）曹禺創作此劇時的說法和他如何回應比較文學研究

---

24 Chris Baldick, *Literary Terms* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1996), p. 78.

25 彭小妍：〈《雷雨》和表現主義的戲劇〉，頁102-103。

26 北京圖書館編：〈外國文學〉，《民國時期總書目》（北京：書目文獻出版社，1987年）。

27 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁249。

臺灣大學學術期刊資料庫

者所謂影響論時所做的意見。其研究也對照中外話劇裡相似的主題、技巧和情節各方面，將之列入影響的實證[28]。劉與多數的研究者一致認定，《雷雨》所受到西方文學最大影響者，就是易卜生的現實主義戲劇。究其原因，除了曹禺自己在多次訪談裡曾清楚地說明易卜生對《雷雨》的啓發之外，還有一個足以構成影響的外在條件，那就是從1910年代中後期開始，易卜生戲劇在中國的翻譯、推廣、被接受與喜愛。首先，在作家承認自己蒙惠的文藝資產裡，曹禺提到在大學時期張彭春送給他一套英文的《易卜生全集》：

> 我是咬著牙把《易卜生全集》讀完的。讀完以後，我身心愉快極了，好像步入了戲劇的海洋，啊！話劇藝術原來有這麼多表現方法，人物可以那樣眞實，又那樣複雜，那麼多不同類型的男女人物，塑造得個個栩栩如生。表現方法又是那麼靈活多樣，明喻、暗喻、象徵，各種手法運用自如。讀他的劇作，使人感到妙趣橫生。還有他的構思是那麼精美巧妙，結構是那麼精細嚴謹，這些都使我迷戀忘返。尤其是他的簡潔，簡直到了無可挑剔的地步，沒有任何多餘的與戲劇衝突無關的筆墨。眞是大開了眼界！這些爲我後來從事戲劇創作奠定了藝術基礎。我啃易卜生的創作，完全是在於他劇作的藝術魅力，我讀完了他的劇作，使我懂得了許多戲劇方面的知識和技巧，懂得戲的結構奧妙，以及結構對於一齣戲的作用。[29]

馬森的研究指出，1918年《新青年》出版了《易卜生專號》與《戲劇改良專號》，對寫實主義的戲劇大加推崇，故衆多的中國知識份子在英美與西歐新浪漫主義開始成形的同時把目光集注在「寫實主義」的戲劇上[30]。曹禺身爲《新青年》的定期讀者，在閱讀的過程裡自然地吸收、消化了這些知識，而形成他對戲劇的認知[31]。除此之外，1921年與1923年上海商務印書館分別地發行了《易卜生集》第一與二冊，由潘家洵翻譯，胡適校對，收入了《娜拉》、《群鬼》、

---

28 劉紹銘：《曹禺論》。

29 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁14-15。曹禺在其他訪談也曾提及相似的內容，參見張葆莘：〈曹禺同志談劇作〉，收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》，上冊，頁147。

30 馬森：〈哈哈鏡中的映象—三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實，以曹禺的《日出》爲例〉，收入胡曉眞編：《中國現代文學國際研討會論文集：民族國家論述—從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》（臺北：中央研究院中國文哲所籌備處，1995年），頁265-266。

31 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

《國民公敵》、《少年黨》和《大匠》等劇。就算有評論者質疑大學生曹禺閱讀英文譯本的理解能力是否被高估，但也無法否認：曹禺也曾經閱讀過這些戲劇的中文譯本，這一事實亦能爲其影響做佐證[32]。已有不少研究針對易卜生戲劇的翻譯，在中國五四時期的文藝發展所帶來現實主義的風潮與深遠影響，提出詳盡的論述[33]。這些研究同時也間接地解釋了，爲什麼一位在處女作《雷雨》中即表現出顯然受易卜生影響的中國現實主義劇作家，能在短時間內擄獲得廣大群眾的喜愛。

上面之所以並列多數與少數研究探究來文學流派影響的觀點，主要目的在於說明，論證曹禺劇作的演變道路、所受外國文學的影響和中國文藝發展等因素相互作用之際，必須考慮下列幾個至爲關鍵的問題。其一，不可無限上綱地漫談影響，除了引用作家主觀的認同，更應求證於外在主體（他人訪談與評論）、客體（文本）與客觀事實（史料）。另外，曹禺對於《雷雨》劇中人物生活與命運的認知，究竟是客觀地描繪在他周遭的，也就是1920與30年代的外在社會現實呢？還是如少數研究的意見，是爲主觀地扭曲外部現實而表達自己內心強烈的情感，或者是主題先行的「擬寫實」，以及哈哈鏡中的「不現實」呢[34]？

一位學者以曹禺的《日出》爲例，闡述此劇爲「擬寫實主義」與「不寫實主義」的產品，卻將《雷雨》歸爲「現實主義」的創作，原因是後者的主要人物和情節來自作者自己的生活經歷，是半自傳的作品。而前者的創作來源卻是以主題先行來圖解社會，離「寫實」非常遙遠，是哈哈鏡式的喜劇呈現。但是一部自傳體與半自傳體的創作，並不能因此而被歸類爲「現實主義」。現實主義作品是否能「反映」社會，作家是否能完全客觀地陳述事實，已經被現今許多研究者質疑，而傾向於使用「再現」（representation）的文藝觀點取而代之。更何況，曹禺的晚年訪談錄裡也不乏證據說明《日出》的主要情節和人物也來自他的生活經驗[35]。馬森的研究列舉黃芝岡評《日出》的幾項細節不合常識之處，以做爲該劇

32 曹禺在訪談裡也承認他看過潘家洵的易卜生戲劇翻譯。同前註。

33 參見許慧琦：《「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》（臺北：政治大學歷史系，2004年）、王寧：《易卜生與中國》（天津：天津人民出版社，2004年）、蔡秀女：《易卜生主義與中國現代話劇運動（1918-1928）》（臺北：中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，1986年）。

34 馬森：〈哈哈鏡中的映象—三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實，以曹禺的《日出》爲例〉，頁265-281。

35 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁37。

臺灣大學學術期刊資料庫

背離現實主義的證據[36]。然而，馬卻忽略了黃在同一篇評論的第一部份正是批判《雷雨》不但不能眞實地描繪中國社會的生活，而且許多情節安排充斥偶然性，當中不合理與矛盾更像是敘述奇聞軼事，顯然與現實主義相悖[37]。儘管如此，黃芝岡與馬森單就《雷雨》一劇所做的評論和研究時，仍然是將該劇的文藝類型歸納爲以現實主義出發的創作。

這些過往研究的觀點不一，或者是有細微的差別，皆迂迴地點出了五四期間各派對於文學基本定義、目的與效能的堅持，或迴異、或細分、或對立。究竟文學作品和文學批評是文學研究會的「爲人生而藝術」？是新月社的「爲自由藝術而藝術」？是創造社前期的「爲浪漫藝術而藝術」？還是創造社後期與太陽社的「爲革命而藝術」？根據上述各項目的，表現形式與手法也因此不同，再加上多國文藝理論傳入，中國知識份子吸收後而在認知上產生南轅北轍的見解則是常見的。種種因素導致每一位文藝創造者與工作者，就算經歷同一事件，看到所謂眞實、現實（reality）或事實（facts）的面向和涉入程度，都可能截然不同。但不可否認的是，這些受到外國文藝潮流影響的二十世紀前半葉中國各家文學理論，絕大多數最初是在現實主義的基礎上發展衍生。這也是爲什麼創作期間可以追溯自1929年的《雷雨》，依照不同比例與程度作區別時，既享有上述各家文藝理論遺產的繼承權，又能引起廣大知識份子與群眾的喜愛，更先後使評論者各據不同文藝流派的理論而對該劇做出批評。也因此，在各有所執且流派相輕的情況下，曹禺的作品也就形成了具高度爭議的問題：究竟是天才神童，還是模仿大師的不及格弟子？

評論過往研究時，還有一個關鍵問題值得細索。那就是一份研究所指的，在論及茅盾、郁達夫和曹禺受到外國文學的影響時，「是否可能有共同的來源，影響到他們特殊的寫作方式？」[38]該研究將線索導向德國的表現主義，上述已闡明其影響的可能性就算有，比例上相較於易卜生的現實主義遠遠地少了許多。我們要問，在《雷雨》一劇裡，除了曹禺願意承認的與現有研究指認的易卜生與歐尼爾之外，還有沒有其他強大影響的可能性選擇？這樣的選擇又能不能串連起這一研究所認爲的，茅、郁和曹三人特殊的文藝類型與寫作方式，並勘探出一個共同

36　同前註，頁277。

37　黃芝岡：〈從《雷雨》到日出〉，原載《光明》半月刊2卷5期（1937年2月10日），收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》，下冊，頁809-820。

38　彭小妍：〈《雷雨》和表現主義的戲劇〉，頁102。

臺灣大學學術期刊資料庫

來源？筆者認爲，這兩個問題答案都是肯定的，且必須從上述研究都忽略的——十九世紀俄國現實主義小說和戲劇在中國的翻譯，及其影響層面的線索論起。

（二）誰的《雷雨》？

截至目前，中外僅寥寥四篇評論曾開門見山地指明，十九世紀俄羅斯話劇家奧斯特羅夫斯基在他近晚年時寫下的《大雷雨》，與曹禺的處女作《雷雨》有諸多同工之妙[39]。然而，這些評論皆簡單地介紹兩文本在精神、象徵、主題、價值和結構相似之處，除了文本比較與對照分析並不深入外，亦不論影響，導致有一些考證上的疏失。首先，曾春與高建新在文章劈頭先不論奧斯特羅夫斯基戲劇在中國的翻譯，即直陳兩劇劇名「雖只有一字之差，卻是兩個不同國度、不同作家、誕生於時代的兩部悲劇。」[40]然而，這些研究者不曾注意到，奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》一劇最早在中國的劇名翻譯並不是《大雷雨》，而是1921年耿濟之根據俄文所譯的《雷雨》，此翻譯作品乃爲共學社與文學創造社所列必讀的叢書之一。同年裡出版了兩次，直至1937年時又再版兩次，劇名亦爲《雷雨》。[41]這一史料顯示了有別於這四篇評論所建議的，一字之差的劇名不過又是兩文諸多相似的巧合之一。相同的劇名與類似的技巧、精神、象徵、主題、價值和結構，都不禁使人懷疑，曹禺在最初的創作過程裡曾經閱讀與模仿過奧氏此劇在中國的最早翻譯。

且看曹禺自己在《雷雨》刊登於《文學季刊》兩年之後，如何回憶在單行本初版自序裡回憶前幾年的創作過程：

> 在過去的十幾年，固然也讀過幾本戲，演過幾次戲，但儘管我用了力量來思索，我追憶不出哪一點是在故意模擬誰。也許在所謂「潛意識」的下層，我自己欺騙了自己：我是一個忘恩的僕隸，一縷一縷地抽取主人家的

39 史錦秀：〈從《雷雨》和《大雷雨》中看兩位劇作家的「雷雨」精神〉，《俄羅斯文藝》第2期（2003年），頁38-39。她的另一篇論文〈《雷雨》與《大雷雨》中的象徵意蘊〉，收入田本相、劉紹本、曹桂方：《曹禺研究論集》，頁218-229。此外，尚有曾春、高建新：〈《雷雨》與《大雷雨》比較研究〉，《齊魯藝苑》第2期（1996年），頁31-33。袁寰：〈《雷雨》與《大雷雨》輪狀戲劇結構的比較〉，《求索》第6期（1985年），頁109-112。

40 同前註，曾春、高建新，頁31。

41 北京圖書館編：〈外國文學〉，《民國時期總書目》，頁220。此劇最早的譯本爲阿史德洛夫斯基著、耿濟之譯：《雷雨》（上海：商務印書館，1921年2月初版，5月再版）。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 金線，織好了自己醜陋的衣服，而否認這些褪了色（因爲到我手裡）的金絲也還是主人家的。其實偷人家一點故事，幾段穿插，並不寒磣。同一件傳述，經過古今多少大手筆的揉搓塑抹，演爲種種詩歌，戲劇，小說，傳奇也有些顯著的先例。[42]

曹禺的這一段自述，或者有些研究者稱之爲自白，是談論影響時多數研究最常引用分析的一個段落。劉紹銘認爲，曹禺的自白「寫得婆婆媽媽，不願意直接了當地承認他受西方文學的影響，是因爲他把『抄襲』和『影響』這兩回事混爲一談。」[43]劉的分析並非沒有道理。根據過往曹禺多次被訪談的紀錄內容，我們不難發現曹禺在面對影響論的問題時，內容常語焉不詳，顧左右而言他，且在語氣上顯得不願意多談[44]。不過，事實上曹禺也並非眞的將抄襲和影響完全地混爲一談。他將西方戲劇對他創作的影響，認爲是一種「先抄後化」的過程，最後變爲從生活中提煉出來的東西，而成了「借鑑」[45]。其言下之意，等於承認了他在創作初期，的確先經過了從人家書上抄下來的階段，經過吸收消化，然後從中國生活裡挖掘相似的狀況，而後轉化爲再現現實的作品。

面對劉紹銘的研究批評，曹禺深不以爲然，認爲自己被說成偷別人東西的小偷，但是對方的舉證卻缺乏說服力[46]。在與田本相的這一訪談裡，曹禺更進一步地反擊劉，認爲「比較文學方法偏頗，有時還很機械」[47]。田本相不但附和曹禺的看法，還批判劉的研究過於偏右，可能受到夏志清反共情結的影響，對於有革命意識的進步作家都會挑剔。田本相還認爲，劉、夏的研究缺乏客觀和歷史的態度，評價故而失準[48]。田與曹兩人在《曹禺訪談錄》裡一搭一唱，內容諸多之處可做爲兩岸三地政治社會、思想體系與意識型態迥異的例證。筆者認爲，田與曹的這段對話引出了一個重要的問題：「革命意識」是否能做爲評判作品藝術性的一項標準，是1949年後兩岸三地和美國華裔學者們之間一直存在的顯著分歧。田

---

42 曹禺：〈《雷雨》序〉，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》（石家庄：花山文藝出版社，1996），第一冊，頁5-6。

43 劉紹銘：《曹禺論》，頁12。

44 曹禺接受各界的訪談紀錄甚多。可參見王育生：〈曹禺談《雷雨》〉，收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》，上冊，頁172-186。以及田本相、劉一軍：《曹禺訪談錄》，全書收錄曹禺在文革後歷年多次與研究者田本相的對話。

45 王育生：〈曹禺談《雷雨》〉，頁185。

46 田本相、劉一軍：《曹禺訪談錄》，頁95。

47 同前註。

48 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

本相所謂的「客觀和歷史的態度」指的若是唯物史觀的治學方法，那麼隔空交火的議題將停擺在意識型態上而非落實到文學批評本身，兩岸四地（三地外的任一地，本文主要涉指的是美國）的對話將永無交集。針對此點，本文擬先剝除覆著《雷雨》的政治性外衣，在去除「革命意識」的主題與黨國領導們「加持」[49]的光環之後，探討此劇本身的藝術性究竟所剩爲何。還有一點值得注意，曹禺認爲劉的研究列舉西方影響的證據太少，不能使他「俯首認罪」。下文亦將參考劉紹銘的研究架構與成果，將更多證據一一「呈堂」，補足與增強劉以比較文學方法所下的結論。另有一部份的研究者認爲，中國話劇原是借鑑西方戲劇而發展，故不需要額外的證據來證明這些西方的影響，是抄襲還是參考，端視作品的美學評價、獨立的藝術創意和效果，以及是否能感動觀眾與讀者而定。[50]這一論點亦爲本文重視並列入參考依據。

整理上述研究，使我們考慮下列幾個問題癥結。《雷雨》一劇的主題與人物，是否眞具獨立的藝術創意與效果？是否眞的如柳無忌所指，曹禺在文學上雖負債於易卜生、歐尼爾與契訶夫，但劇中的主題與人物，更爲深植於中國傳統？是不是有另一個國家的傳統被再現於劇本時，也呈現了相似的主題與人物？如果有的話，中國的傳統又該如何定義？如何別於他國傳統？還有，如何界定抄襲與借鑑？又爲什麼在借鑑於西方話劇的同時，其他的中國劇作家並不像曹禺那樣飽受抄襲的批評？難道抄襲之說，單純只因曹禺的名氣大於其他同期的劇作家而已嗎？藉由評定抄襲與借鑑界線的研究，又能解決什麼問題？意義何在？最後，過去曾經震撼人心的戲劇效果與主題，在時代的考驗裡是否還能持續感動讀者與觀

---

49 1949年以前一些共產黨領導人就已經公開地表達自己對曹禺劇作的關注與熟悉。例如毛澤東在1940年元旦時曾「欽點」曹禺的《日出》在延安「工餘劇人協會」演出，可參見王維國：〈曹禺與解放區的文學關係〉，收入田本相、劉紹本、曹桂方主編：《曹禺研究論集》，頁286-299。曹禺在自述中也曾提及，共黨領導周恩來和他同是天津南開新劇團的積極分子，兩人私交甚篤。1945年毛澤東透過周恩來的安排在重慶接見了曹禺。在文化大革命時期，也因爲周的關係，曹禺免於被批鬥的命運。參見曹禺：〈戲劇生活的開端〉，收入劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》，頁9-11；田本相、劉一軍：《曹禺訪談錄》，頁117、163。曹禺的好友，同時也是劇作家的吳祖光認爲，正因爲這些共黨領導們的「關愛」，在曹禺身上加諸不少的「桂冠」，使得曹禺的劇作廣爲人知，創作生涯平步青雲。但是，也正因爲這些「桂冠」，使得曹禺繼《雷雨》、《日出》和《原野》三部曲後，沒有一部作品可以超越這三者的水平。參見吳祖光：〈太多「桂冠」害了他〉，收入李玉茹、錢亦蕉編：《傾聽雷雨：曹禺紀念集》（上海：上海文藝出版社，2000年），頁280-281；田本相、劉一軍：《曹禺訪談錄》，頁234-235。

50 胡耀恆，〈論曹禺的戲劇〉，頁144。

臺灣大學學術期刊資料庫

衆？這些問題在過往研究裡有相當程度的相互糾結干擾，使得原本複雜的問題更加複雜而曖昧化，故有必要一一釐清。

曹禺的創作涉嫌抄襲之說，一直以來甚囂塵上。除了上文所提供的證據，說明了他自己已經認可創作初期的「先抄」階段之外，日本研究者牧陽一也針對曹禺在中學時期裡三篇分別發表在1927年4月、6月與10月《南中週刊》的散文——〈雜感〉、〈偶像孔子〉和〈中國人，你聽著！〉——與廚川白村的《苦悶的象徵》和《出了象牙塔》兩書在中國的翻譯內容做比較。其研究舉出相當明顯的例證，藉此得到結論：不論是在用字遣詞、表述、主張、批判思想到意識型態等各層面，曹禺的這幾篇散文與廚川白村的作品都達到很高程度的一致性，甚至出現不少一模一樣的字句[51]。儘管此研究最後以影響論作結，但提出的多項例證卻使人不得不懷疑：這種「影響」與「借鑑」在曹禺早期創作中養成的習性，是否持續在下一階段的作品裡發酵？牧陽一研究曹禺早期創作的演變（evolution），提出這些白紙黑字的例證，令人有「人贓俱獲」之感，難免使人心生疑竇，更添曹禺抄襲的嫌疑。

近年來不少關於曹禺的大型套書資料蒐羅完備，提供了不少曹禺在大學時期改編外國劇作家的翻譯作品，有利於我們重新審視曹禺的早期創作演變道路。在《雷雨》之前，1929年至30年間，曹禺共改譯了三部國外話劇，分別爲雷斯力克（Lee Dickson Leslic）與海克森（M. Hiekson）合著的滑稽劇《太太》（*Whose Money?*）、白伊絲（Neith Boyc）的《冬夜》（*Winter's Night*, 1927），以及與張彭春一同改譯高爾斯華綏（John Galsworthy, 1867-1933）的《爭強》（*Strife*, 1909）。根據這些改編的劇本，我們很容易地發現，原文裡所有人物的名字盡皆中國化得徹底。信手舉《冬夜》爲例，原文裡的三位主角Rachel Westcott, Jacob Westcott和Sarah，被翻譯爲顧繼光、顧阿慈和董四奶奶，完全的中國風格，也完全看不出外國的痕跡。

除此之外，將許多設景、人物間的對話、情緒與情節安排改成符合中國式的生活，保留較多的是故事發展的主軸，以及與主軸息息相關的劇名。儘管如此，如果改譯者不指明來源，恐怕一般中國讀者和觀衆也難以察覺判定，這劇本究竟是獨立創作還是加工改譯。必須瞭解的是，單就翻譯改編這一方面而言，曹禺絕非單獨個案。大幅度地改寫原著的翻譯作品在二十世紀前半葉的中國文藝界屢見

[51] 牧陽一：〈曹禺與廚川白村〉，收入《中外學者論曹禺》，頁99-108。

臺灣大學學術期刊資料庫

不鮮。在當時，版權與智慧財產權的觀念不清，或執行上效率不彰的普遍價值下，改譯、改編或改寫厚著在文藝界裡也不被認爲是種不可接受的行爲。更有甚者，反被認爲是種凌駕於創作的行爲[52]。如果細閱曹禺初期的創作文本，並對照奧氏戲劇最早在中國的翻譯劇作《雷雨》，找出兩位劇作家的慣用手法與行爲模式，這些史實促使我們形成了另一種可能較符合實際情況的假設：曹禺最早下筆寫《雷雨》的動機並非意在創作，而是在改寫或改譯另一個外國劇本。

儘管四位比較《大雷雨》與《雷雨》的研究者已將兩文本中相似之處歷歷對照，在過去沒有評論者與訪問者的質問和提問，曹禺也不願多說（現在也無法說了的）情況下，欲證實本文的兩項假設，僅能仔細地檢查這一件曹禺自喻爲「醜陋衣服」的材料與紋路編織。同時，對照奧斯特羅夫斯基或者其他人所紡出來的「線和製成品」，藉由比較方能找出兩文本獨特的創意與藝術價值，以此界定抄襲與借鑒。還有，中俄這兩位劇作家在相同的劇名與相似的劇情中，必須再現兩種不同的時代、國度與文化。那麼，在解釋中、俄兩劇相同與共通的同時，也必須闡明相異性的意義。關於這些問題，在本文的第三部分所做的文本對照分析裡有更深入的探索。

（三）《大雷雨》在中國

不同於曹禺屈指可數的著作量，奧斯特羅夫斯基一生爲十九世紀的俄羅斯社會提供了近50部的劇作，當中數得出的代表作就已經多於曹禺一生的全部劇作。根據一些中蘇研究的考證，在奧氏的所有話劇當中，《大雷雨》不但是最早被譯成中文的，還是影響最大的，因爲它在中國演出的次數最多、觀眾最多，且地域最廣[53]。這些研究列舉了各地的觀眾人數，以及歷年來在中國不同城市的舞臺表演演員與次數，以論證其影響。蘇聯研究者認爲，影響不僅只是數量上的問題，

---

52 郭沫若致李石岑函，曾比喻創作若是處女，翻譯是媒婆的話，那麼他覺得，「國內人是指注重媒婆，而不注重處子，只注重翻譯，而不注重產生。」，參見《民鐸》2卷第5號（1921年2月）。此處來源引用魯迅在〈中俄文字之交〉一文裡重述這一現象，《文學月報》1卷5、6期合刊（1932年12月），收入《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年），第四冊，頁474、477。

53 林陵：〈奧斯特羅夫斯基在中國舞臺上和銀幕上〉，收入戈寶權、林陵編譯：《奧斯特羅夫斯基研究》（上海：時代書報出版社，1948年），頁241。蘇聯對此影響方面的研究，可以參見Л. Р. Левиной, “Островский на Востоке,” *А. Н. Островский: новые материалы и исследования* (Москва: Наука, 1974), к. 2, С. 465.

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

還有反映在中國，以及其他的東方國家裡，皆極易找到與此戲劇的主題相關之創作。奧氏的《雷雨》之所以能在伊朗、中國與蒙古廣受喜愛的原因，乃是這些國家的人民在這部話劇裡找到與自己相符且接近的思想。同時，也因爲它滿足了俄國十月革命之後，這幾個國家在解放婦女上所形成廣大民主運動的時代需求。此外，二十世紀初期，越來越多俄羅斯傳統文學（十九世紀俄羅斯文學）的翻譯出版，猶如暴風雨一般地橫掃中國，普遍地得到知識份子的熱愛。奧斯特羅夫斯基的戲劇亦在此列中，故而接受程度相當高[54]。

1921年耿濟之翻譯的《雷雨》是什麼時候改名爲《大雷雨》？根據《民國時期總書目》一書的調查，1937年時，除了耿濟之根據俄文的譯作又再版兩次外，施瑛根據英譯本轉譯的劇名，仍舊是《雷雨》。直至1940年12月，出版了芳信從日文所翻譯過來的這部作品，才改名爲《大雷雨》[55]。有趣的是，奧斯特羅夫斯基此劇在日本通譯爲《雷雨》，目前無法找到任何日譯本將之譯爲《大雷雨》。由此可以推斷，奧氏的中文翻譯劇名由譯者自行增加一字乃是爲了區別在1934年之後已逐漸受到中國讀者與觀眾注意的且由曹禺所著的中國式的，或者可能是中國化的《雷雨》。

曹禺雖然從沒提過耿濟之所翻譯的《雷雨》，但是必須注意的是，耿氏的這部譯作並非是零星的單冊而已，它是收錄在1921年上海商務印書館出版的一套《俄國戲曲集》裡的第二種，屬於共學社俄羅斯文學叢書之一。目前這套書籍仍舊完整地收藏於北京清華大學圖書館老館二層庫存本室裡，而且根據曹禺自己與正在創作該劇的當下和他熱戀的鄭秀（也是曹禺的第一任太太），以及熟悉曹禺的大學同學們，皆異口同聲地表示：《雷雨》的創作過程幾乎全是在北京清華大學的圖書館裡寫成的[56]。對於號稱「在大學時期就矢志讀完清華大學圖

54 Левиной，同前註。

55 《民國時期總書目》，頁220。

56 關於《雷雨》一劇在北京清華大學圖書館裡的創作過程，可以詳見於曹禺的自述〈「水木清華」寫《雷雨》〉，收入吳福輝、錢理群、朱棟霖編：《曹禺自傳》，頁69-71，與曹多次接受他人的訪談內容，見趙浩生：〈曹禺從《雷雨》談到《王昭君》〉、張葆莘：〈曹禺同志談劇作〉，皆收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》，上冊，分別見頁127、146-147。以及鄭秀和其他朋友的訪談，參見〈再訪鄭秀〉、〈訪魯覃（吳博）〉，皆收入田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，分別見頁239-240、257顏振奮訪靳以，寫入顏振奮：〈曹禺創作生活片段〉，頁157。

臺灣博碩士論文知識加值系統 人文國家・學術創新 期刊資料庫

書館內所有關於戲劇的藏書」[57]的曹禺，對這套十種（也就是十冊）[58]的大型戲曲套書的翻譯無法視而不見。再者，曹禺在多次訪問中提及自己在大學時期就喜愛中文翻譯的契訶夫戲劇[59]。若查證1934年以前契氏劇作在中國的翻譯與出版狀況，則有非常高的機率，曹禺閱讀的契訶夫戲劇都是來自這一套十冊的《俄國戲曲集》[60]。更何況，在1920與30年代時曹禺熱愛的，且經常閱讀參考的中國作家魯迅，在其1932年發表的〈祝中俄文字之交〉的一文中，即是評價這套《俄國戲曲集》，以及這套書與俄國文學對他的影響[61]。值得注意的是，1934年7月《文學季刊》刊出曹禺的《雷雨》之後不久，9月《漫畫生活》也刊出茅盾的一篇散文〈雷雨前〉，內文敘述更清楚地點出奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》主題：「讓大雷雨沖洗出個乾淨清涼的世界！」[62]在此無須證明曹禺讀過魯迅的這篇文章，而是藉由魯迅與茅盾兩人的例子來說明這套書的名氣與價值在當時不容忽視。還有，這套書的譯者，都是曹禺在大學時代就十分熟稔的。例如，刊登《雷雨》的《文學季刊》主編鄭振鐸，還有耿濟之，都曾經在曹禺晚年回憶青年時期所閱讀的翻譯作品時提及的[63]。由此可以推測，曹禺是極可能閱讀過這套《俄國戲曲集》，也讀過耿濟之在1921年翻譯的《雷雨》。

在政治的層面上，連結起奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》與曹禺的《雷雨》是一件值得注意的歷史事件。1939年在延安建立的魯迅藝術文學院爲了「集中延安各方面的藝術人才，集體創造並反應偉大的劇作，」而成立了「工餘劇人協會」。該會計畫在1940年元旦上演的第一部戲劇，就是奧斯特羅夫斯基的《大雷

57 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁116。

58 《俄國戲曲集》（上海：商務印書館，1921年），包括戲曲（事實上都是話劇）十種，依序排列如下：果戈里的《巡按》（賀啓明譯），奧斯特洛夫斯基的《雷雨》（耿濟之譯），屠格涅夫的《村中之月》（耿濟之譯），托爾斯泰的《黑暗之勢力》（耿濟之譯）和《教育之果》（沈穎譯），契訶夫的《海鷗》（鄭振鐸譯）、《伊凡諾夫》、《萬尼亞叔父》和《櫻桃園》（皆爲耿氏之譯），史拉美克的《六月》（鄭振鐸譯）。

59 同註56。

60 據《民國時期總書目》的記載，1934年以前契訶夫戲劇在中國的翻譯有五部，均爲契訶夫最有名的劇作，其中四部都收入1921年出版的《俄國戲曲集》，見註58。僅有一部曹靖華譯：《三姊妹》（上海：商務印書館，1925年）爲文學研究會叢書，單冊出版。參見《民國時期總書目》，頁221-223。

61 魯迅：〈祝中俄文字之交〉，頁473-474。

62 茅盾：〈雷雨前〉，原載於1934年9月20日《漫畫生活》第1號。此處徵引《茅盾選集》（北京：人民文學出版社，1997年），第3卷，頁74。

63 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

雨》[64]。但不巧的是，在劇組排練的過程裡，劇中一位主要演員因爲生病，耽誤了全劇的正常運作。爲了解決這一尷尬處境，毛澤東出面提議更換上演曹禺的劇作，但是不選同名的《雷雨》，而選擇《日出》。王維國認爲，毛的這一行動是有政治動機的，更改劇碼的前五日，也就是1939年12月1日，中共中央發出毛所起草的〈大量吸收知識分子〉的決定。因應這個決定，曹禺成爲第一位「解放區」極力爭取的「國統區非共產與國民兩黨的劇作家」[65]。陝甘寧邊區的「文協」負責人艾思奇發表短評，聲明不演曹禺的《雷雨》而演《日出》的主要原因，就是後者「暴露更多的現實」[66]。

上述的歷史事件說明了下列幾個文藝現象，有助於我們再三細思中俄兩劇與兩文化的異同比較。第一，中俄兩劇同名的《雷雨》在中國的1930、40年代皆屬知名的作品，容易被聯想在一起，不約而同地受到左翼與左傾分子的青睞，也不難被聯想在一起。其次，從選擇《大雷雨》到更換《日出》這一過程與運作機制，和延安評論界隨後的反應都可以看出，儘管毛澤東遲至1942年才發表「在延安文藝座談會上的談話」，強調「文藝作品不必過於揭露太多社會的醜陋現實，但必須是光明面戰勝黑暗面」，但是延安文藝界對於繼承十九世紀俄羅斯文學在「批判現在、寄望未來」的這一傳統主題，並結合學習蘇聯史達林的「社會主義現實主義」的文藝政策，早在1930年代中後期就已逐漸形成一定的共識。茅盾在表現「雷雨」的意涵，在展現雷雨過後「光明驅趕黑暗」與「寄望未來」的描寫上，與奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》共同享有的世界觀，相似程度更甚於曹禺的《雷雨》。在這一點上，同在「十九世紀俄羅斯現實主義」軸心上發展的曹禺與茅盾之間，也是中俄兩劇作比較之下，所呈現的最大差異之處。最後，艾思奇對《雷雨》與《日出》兩劇的短評顯現了一個關於二十世紀中國新文學發展的重要問題。那就是，五四文人筆下再現的「現實」，寫作動機與創作目的明顯地受到自身的閱讀經驗、文藝流派和政治立場的干擾，這樣的現象連帶地影響了文學評論界對藝術性標準的評判。多數的中國大陸研究裡探究劇作成名的歷史背景、理解（或是這些研究常見的同情或同理）作家生平與生活經驗，能不能被視爲就是田本相所云的「客觀和歷史的態度」，可不可以就因此列入評判作品如何表現

64　于敏：〈工餘劇協籌演《大雷雨》〉，《新中華報》，1939年10月31日。

65　王維國：〈曹禺與解放區的文學關係〉，頁288-289。

66　崇基（艾思奇）：〈《日出》在延安上演〉，《中國文化》1卷2期（1940年4月），頁54，此處引自王維國，同前註，頁290。

臺灣大學學術期刊資料庫

「現實」的技巧、創意與深度的標準，都值得我們再三斟酌與考慮。

三、同中求異、殊歸同途：誰的創意？

曹禺是否曾經閱讀過奧斯特羅夫斯基的《雷雨》？本文前部分主在考察外在主體與客觀事實，藉以提出假設和論證其可能性。同時，以此方式回顧和評價文獻資料，並勾勒1920、30和40年代的一些文藝現象。本論文的這一部分則將對照中俄兩文本，找出相似或相異的戲劇結構、張力、主題象徵、手法技巧、情節安排和文學設置，既可作爲比較文學裡文本對照分析的實踐，又能進一步檢驗影響論的假設。並列與對照兩劇內容並不在於強調誰高誰低，而是在說明文本的藝術性，重在解釋孰優孰劣的原因。利用《大雷雨》和《雷雨》、中俄兩國文藝界與評論界的相互比較與佐證，主要的目的是使文本產生新的閱讀想法和意義，並深化作者原本的創作意圖。論證的過程裡，更可以看出一些論點可以跨越時代的重要性，亦能修正過往文獻資料的疏失。

（一）共通的角色性格、關係與類型

綜觀中、俄兩國文藝界與學術界分別對這兩齣《雷雨》所做的多數評論與研究，不難發現，大部分的評論家與研究者，儘管各持批評或讚揚的相對意見，卻一同傾向於認爲，兩劇在刻劃角色關係與塑造人物類型的方面上，各自爲中、俄的戲劇史成功地開啓了嶄新的一頁。例如，在1850年末期與1860年代的沙俄時期，儘管作家兼劇評家的巴甫洛夫（Н. Ф. Павлов, 1805-1864）與同時具有文評者、出版者和革命民主黨員三種身分的杜勃羅留波夫（Н. А. Добролюбов, 1836-1861）在評論《大雷雨》一劇時主要論點與立場迥異，但兩者都認爲，《大雷雨》一劇承繼果戈裡的文學傳統，持續地在創作中深化於塑造，只有在俄羅斯社會與生活中才出現的典型人物[67]。類似的情形也出現於1930年與40年代時

[67] Н. А. Добролюбов, “Луч света в темном царстве,” *Собрание сочинений в 9-ти т.* (Москва-Ленинград: Гослитиздат, 1963), Т. 6. 電子書網址：http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html. 中文翻譯可以參見杜勃羅留波夫著，林陵譯：〈黑暗王國的一線光明〉，收入戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫斯基研究》，頁91-147。下文裡，筆者依據原文比對林陵的中文翻譯直接匡正、修改或補齊，故與林陵的譯文有些出入。本文重點非在探討翻譯理論，只專注於提供正確的資訊，故不在下文裡一一去驗證在俄國評論裡字句的中文翻譯問題。

國家圖書館學術期刊資料庫

的中國文藝界，不論是批評反對《雷雨》的黃芝岡，還是發文稱讚該劇的周揚，在其文章裡都主張，劇中人物所塑造的中國類型，的確令人印象深刻[68]。

那麼什麼是奧斯特羅夫斯基創作中的俄羅斯典型人物？什麼又是曹禺在《雷雨》中塑造的中國類型？除了上述中俄研究有相似的結論外，最令人感興趣的是，在角色關係這方面上，兩劇亦有不少相通之處。兩文本中角色之間的關係與情節發展，皆是聯繫在一個家庭裡發生不倫之戀的悲劇。《大雷雨》描寫的是伏爾加河岸一鄉村在封建制度下的地主家庭，角色之間的關係比《雷雨》簡單，少了血緣亂倫的情節發展與潛在的情結探討（詳見圖表一）。

《大雷雨》中，雖然描寫的主情節（master-plot）是在已婚的女主角卡切琳娜（Катерина）愛上了未婚的知識青年包里斯（Борис），但在劇中卻有另外兩條同屬不倫戀的次情節發展（sub-plots）作爲對照。一條是較爲明顯描寫的關係，卡切琳娜的未婚小姑瓦爾瓦拉（Варвара）勾搭上了在紀郭意（Дикой）手下做事的會計員庫德列西（Кудряш）。另一條則是具強烈暗示性的描繪連結的關係，卡切琳娜的寡婦婆婆卡巴諾娃（Кабанова）和全城小氣得出名的已婚商人，也就是包里斯的叔叔紀郭意，有暗通款曲的曖昧（見第三幕第二場兩人的所有對話）。奧斯特羅夫斯基之所以作這樣對照的安排，是要襯托出卡切琳娜最後因良心不安與理想破滅，在丈夫與婆婆面前下跪承認自己的罪孽，最終走向跳河自殺的命運。這樣的結局強烈地諷刺並批判著傳統、時代與社會：一位時時刻刻良心發現並誠實地面對自己的情感的人，是無法在十九世紀俄羅斯這樣一個「黑暗王國」[69]裡，繼續生活下去。只有那些自以爲將自己的罪惡行爲掩飾得滴水不

---

68 黃芝岡：〈從《雷雨》到《日出》〉，頁809-820周揚：〈論《雷雨》和《日出》—並對黃芝岡先生的批評的批評〉，收入於劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》，頁169-179。

69 《黑暗王國》（темное царство）原是杜勃羅留波夫一篇論文的名稱，綜合評論奧斯特羅夫斯基在《大雷雨》之前幾齣有名的戲劇，例如《家庭幸福圖》（*Картина семейного счастья*, 1847）、《親兄弟明算帳》（*Свои люди – сочтемся*, 1849）、《窮新娘》（*Бедная невеста*, 1851）、《貧非罪》（*Бедность не порок*, 1851）、《切勿活得隨心所欲》（*Не так живи, как хочется*, 1854）、《代人受過》（*В чужом пиру похмелье*, 1855）和《肥缺》（*Доходное место*, 1857）等。杜氏認爲在劇作家的筆下，十九世紀中期的俄羅斯社會是充滿著欺騙、算計、頑固、專制、愚蠢、無知、因循、盲從的人們，將之比喻爲「黑暗王國」。這一篇名得到廣大的迴響而成一文學的專有名詞。原文可參見H. A. Добролюбов, “Темное царство,” Сочинения А. Островского. Два тома (СПб., 1859)。電子書網址：http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0180.shtml。中文譯本可參考辛未艾譯：《杜勃羅留波夫選集》（上海：上海譯文出版社，1983年），第一卷，頁244-461。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

漏，滿口仁義道德的謊言，對外人僞裝出和善的臉孔者，才配成爲「黑暗王國」的一員，才有資格活下去。

《雷雨》描繪的也是封建制度下且同《大雷雨》一樣位於河邊的一個家庭，只是這家庭成員轉化成爲1920與30年代中國地主常具的多重身分，既是知識分子，又是資本家（見圖表一）。劇中的主情節發展聯繫在幾個主要事件（events）的發現：魯貴發現自己的女兒魯四鳳與周萍暗中來往，並告知四鳳有關周萍與周繁漪亂倫的事情。還有，周繁漪發現周萍與四鳳的關係，邀請魯侍萍到周公館談話，後者卻因此發現周樸園是自己以前的情人，周萍是她的兒子，周萍與四鳳亂倫的關係。最後，周繁漪因發現魯媽、魯大海（周萍同父同母的弟弟）和周沖（周萍同父異母的弟弟）三人都同意周萍與四鳳私奔的事情，受不了這樣的打擊，而驚動了所有人，終於把所有關係揭發出來。一直被丈夫和大兒子（丈夫與前妻所生）說有精神病，但一直辯解自己沒瘋的周繁漪最後終於眞的瘋了。自始至終都在忍耐，從被周樸園拋棄自殺未遂後，就忍氣吞聲地遠走他鄉，對自己命運始終無怨無尤，且對周萍與四鳳的兄妹戀採取沈默而接受的魯侍萍，最終也永遠地沈默不語了。對話裡不停重複著自己過著行屍走肉生活的周萍，也眞的成了一具飲彈自盡的屍體。像是爲愛，又像可能爲地位與虛榮而愛，又像可能爲肚裡的孩子而不能不愛（曹禺對四鳳的性格描寫，實在既不明確又不完全，導致觀者對其愛情觀產生了多重疑慮）的魯四鳳，以及在第一、二和三幕中愛四鳳不惜犧牲一切，卻在第四幕，也就是同一天內發現自己原來不是愛她的周沖，兩人在雷雨交加的凌晨裡，一起被走電的電線電死。

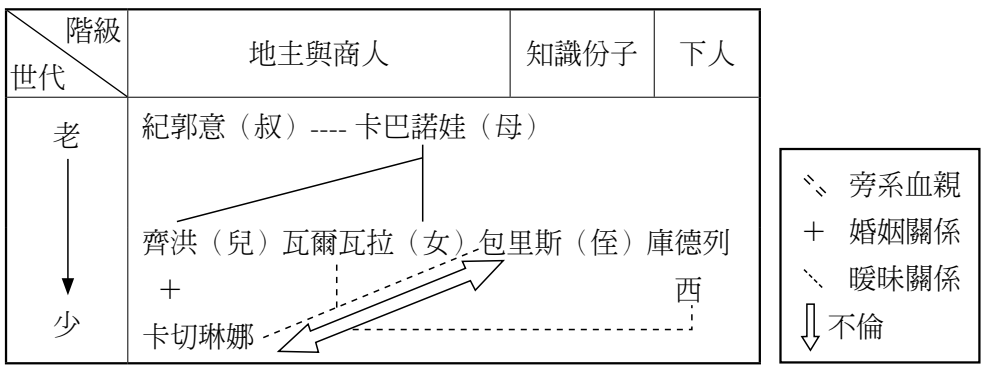
從上述兩段劇情介紹可以看出，《大雷雨》和《雷雨》雖然在發展的情節裡，著重在敘述不倫之戀的事件相同，但處理角色性格、關係與其命運演變的方式卻是迥異。筆者認爲，主要的原因是在於兩劇雖同屬現實主義，但在對戲劇的認知和寫作風格上卻有差別。研究兩位作家對戲劇的認識與寫作風格之前，我們必須瞭解的是，十九世紀中期的話劇重鎭仍舊是在英、法等國，以戲劇作爲形式表演人生，或是呈現人性，若就俄羅斯文學發展的歷史角度來看，可以斬釘截鐵地說，從十七世紀後期傳入到十九世紀前半葉，絕大部分是舶來品與模仿品的天下，並非原創品佔領市場主流。在與奧斯特羅夫斯基同時的俄羅斯文藝界裡，仍舊有不少劇作家模仿英法作者的作品，而無法擺脫外國影響的陰影。但是，奧氏之所以能在衆多同世紀的俄羅斯劇作家裡脫穎而出，甚至超越先鋒格利巴耶達夫（Александр Сергеевич Грибоедов，1795-1829）和前輩果戈裡（Николай

臺灣大學學術期刊資料庫

Васильевич Гоголь, 1809-1852），而得到「俄羅斯戲劇之父」的稱號，其成就並非一蹴可幾，更不可能僅靠寥寥的幾部名劇。究其主因，誠如杜勃羅留波夫所云，奧斯特羅夫斯基一生在近五十本劇作裡，創造了俄羅斯典型的藝術一致性。這種一致性呈現在對黑暗王國裡各種人物的鮮活描寫，劇中人物對白常能被公衆讚賞，成功而精確的用字遣詞甚至被當作成語、諺語或俚語之類應用於日常生活，暗藏洞悉人性和體會世情的智慧。還有，奧斯特羅夫斯基致力勾勒出英、美、法等其他社會沒有接觸過的俄羅斯生活面貌，強調原創性勝於借鑑的外國影響。[70]

圖表一 人物關係表

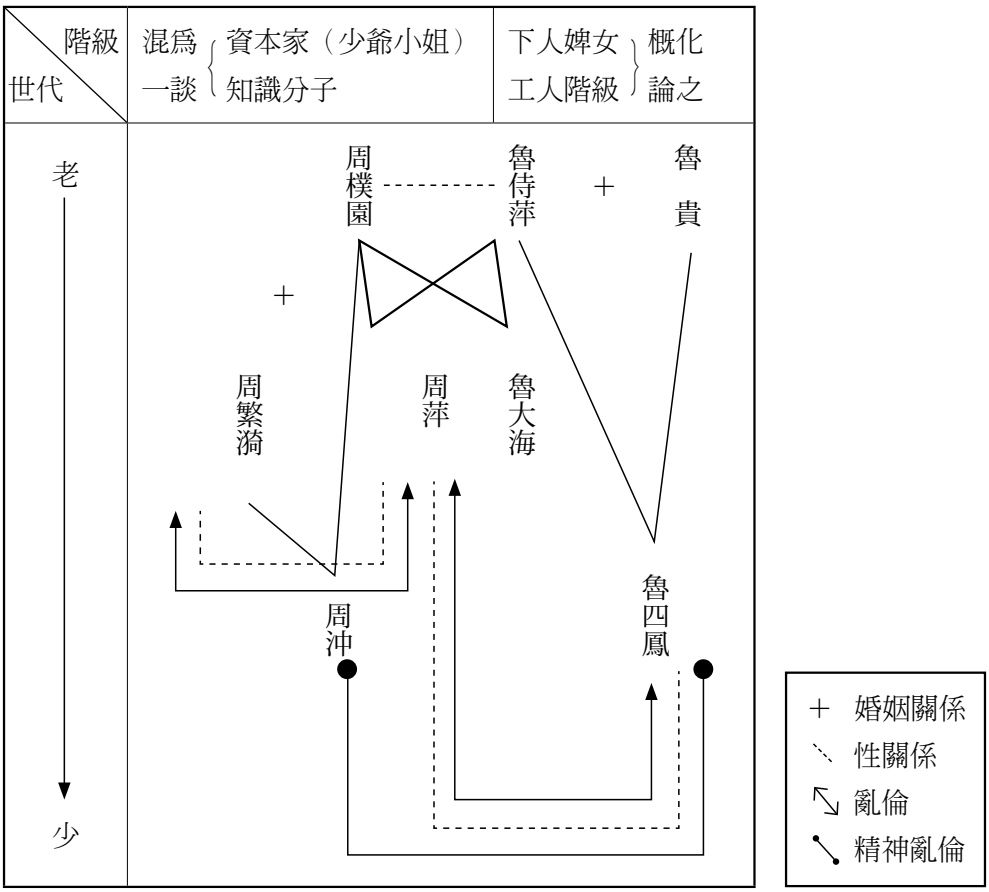
（一）奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》



[70] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）曹禺的《雷雨》



那麼，讓我們依據上述的藝術一致性與原創性原則，回頭來審視曹禺的作品。依據杜勃羅留波夫與二十世紀多數俄國學者的研究，可以肯定的是，《大雷雨》在各方面受到外國戲劇的影響微乎其微[71]。但是，曹禺的《雷雨》卻恰恰相反，影響的來源正如當時多國戲劇的傳入一樣地錯綜複雜。劉紹銘的研究提出例證，《雷雨》可能參考易卜生在《群鬼》所用的懸疑技巧，借用歐尼爾在《榆樹下之慾》（*Desire under the Elms*, 1925）裡老夫、少妻和大兒子之間複雜的愛欲與道德倫理關係[72]。曹禺在中文版《雷雨》的序裡闡明，自己利用希臘悲劇Chorus（唱和）的部分功能，在全劇裡設置了「序幕」和「尾聲」，「使劇裡

[71] Добролюбов, “Луч света в темном царстве.” 電子書網址：http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html. 戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫斯基研究》，頁112-147。

[72] 劉紹銘：《曹禺論》，頁7-38。

臺灣大學學術期刊資料庫

那隱密而不可知的東西更罩上一層紗，給觀眾所謂的欣賞的距離。」[73]上文可以看出，曹禺不但沿用了奧斯特羅夫斯基戲劇的名稱，也改寫了其中之一的主題，也就是將原先探討已婚婦女的婚外情，加入了《榆樹下之慾》裡母子亂倫的創意。至於，《雷雨》裡親子關係在失散多年後卻巧合地相認的這種戲碼，目前還沒有學者指認出受何劇影響。筆者發現，曹禺在這一戲碼的創意借鑑，主要是來自王爾德（Oscar Wilde）的《溫夫人的扇子》（*Lady Windermere's Fan*, 1892），在1920與30年代普遍譯爲《少奶奶的扇子》[74]。劇情最令人料想不到的轉折是在第四幕時，女主角溫夫人發現了極不名譽的娘家秘密：原來她一直懷疑丈夫外遇的對象鄂爾林女士（Mrs. Erlynne）竟然是她多年前因外遇而離家的母親。最後母女雖然相認，但是過去的醜聞卻使這種親子關係不能公開，也只能被迫分離。據曹禺自己的說法，他進南開新劇團後第一部演的戲，就是這齣《少奶奶的扇子》。他「不僅天天背，還把劇本都翻爛了。」[75]這一轉折的創意根深蒂固地在曹禺的腦中，也不意外地在處女作裡被拿來使用。另外，周樸園與魯大海對於礦業業務產生勞資雙方激烈爭執的這一情節，探勘其創意來源，則可進一步地指認，是來自曹禺和張彭春兩人合作改寫的劇本《爭強》。

然而，曹禺的《雷雨》模仿多方與多國劇作的創意後，作品內容是否產生了如杜勃羅留波夫所依據的藝術一致性與原創性的標準？筆者贊同劉紹銘在這一方面所做的研究論點，答案是否定多於肯定的。其中一個最主要原因，如劉所評，在於曹禺本身駕馭作品的「技巧不足」卻「手法過多」[76]。這些缺點使得作品裡借鑑而來的各情節與事件在安排上並沒有「化」得很圓融，拼湊的各國創意反顯得突兀，一塊塊醒目地佔滿了全劇架構。模仿各國劇作家不同學派的手法卻同時又自我侷限在「現實主義」表現方法的框架之內，壓縮讀者的想像空間，更容易地令人注意到作者「抄」得很勉強，不但使得作品在藝術的一致性上打了折扣，看到更多的是模仿的混雜性與處理的混亂感，而難以注意到原創性與獨特性。

另外，《雷雨》一劇中，在對白之外使用過多小說形式的人物敘述，說明曹禺在創作初期對於話劇形式與本質的認識仍十分青澀。在話劇裡的人物對白之外，添加了不少人物外型特徵和內心狀況的敘述。這種佔據長篇幅的小說式描

[73] 曹禺：〈《雷雨》序〉，頁14。
[74] 曹禺所閱讀的《少奶奶的扇子》爲洪深所譯的版本。
[75] 田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁13。
[76] 劉紹銘：《曹禺論》，頁1-38。

臺灣大學學術期刊資料庫

寫，在戲劇的形式中是較爲罕見的。例如，第一幕其中一段無關任何人的對話的敘述：

> 四鳳約有十七八歲，臉上紅潤，是個康健的少女。她整個的身體都很發育，手很白很大，走起路來，過於發展的乳房很顯明地在衣服底下顫動著。……她有大的嘴，嘴旁也顯著一個笑窩，然而她面部整個輪廓是很莊重地顯露著誠懇。坦白的面色不十分白，天氣熱，鼻間微微有點汗，她時時用手捐揩著，她很好笑，她知道自己是好看的，但是現在她皺著眉。（頁166）[77]

這並不是一部話劇，而是小說的敘述方式。《雷雨》一劇過份地仰賴上面這種非對話式的描寫，不但多少反映了曹禺對創作話劇的生疏，不精心地經營對白，利用對白呈現出人物性格，更是曹禺被劉紹銘批評淺薄的主要原因之一[78]。話劇，畢竟得經人物表演做爲藝術的呈現，不像其他文體，主要經由閱讀。

《雷雨》一劇裡，不論是在事件、情節、設置或是創意上有著太多外國戲劇的影子，在角色關係的安排上又比《大雷雨》更加倍地複雜。倘若眞能如曹禺自己所說，將這些對外國戲劇的借鑑消化成出神入化的表現方式、技巧與手法，那麼以《雷雨》中更爲複雜的人物關係，可探討的角色心理、哲學和宗教思想與社會議題更爲廣闊，要超越《大雷雨》的藝術境界與各國學界對該劇的評價，並非是一個不可能的任務。但是，初出茅廬的青年曹禺，對於現實主義藝術家經感受後所想要揮發探討的文藝主題，如他在序裡自白，是處在非常朦朧不清的意識裡。也就是說，劇作家的內心世界觀不但尚未成形，而且異常地渾沌混亂[79]。正因爲劇作家處在這樣的朦朧不清與渾沌混亂，把寫作前原本設定的客觀寫實主義風格，在創作過程中受到更多來自作者情感的干預，逐漸地演變爲希臘神話劇裡主觀的敘事模式。因此，儘管創意來源駁雜，排列組合後也產生了特殊的議題與效果，但是由於作者本身的能力無法駕馭，導致這些複雜的角色性格和糾結的人物關係，就在結局嘎然而止之際，消費更多的是觀衆驚嘆與憐憫的情緒，加深的只是中國佛道兩家輪迴宿命的刻板印象，對於兩劇共同探索的「偷情」、「婚外情」、「專制與怯懦」、「禁錮與自由」、「勞資與階級」和「制度、家庭與個

77 本文使用《雷雨》最初刊登於1934年《文學季刊》（北京：立達書局，1934年），第一卷第三號的版本。下文不再複述。

78 同前註，頁6。

79 曹禺：〈《雷雨》序〉，頁7-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

人」等道德與社會議題的思考，並沒太大幫助。

令人覺得劇本不中不西的地方，還有背景音樂傳播著教堂彌撒，與劇中探索中國封建制度下各種迷思與意識的問題互相扞格，如劇作家當時大膽地使用後起的各種現代主義，摒除過去傳統現實主義的方法來表現，突兀的拼貼與扞格的氣氛或許能使劇作主旨產生顛覆的新意。但是，《雷雨》是曹禺的第一部劇作，在作品中的呈現是實驗與應用的性質，遠超於對人的生命的探索與思考，生澀的技巧與眩目的花招破壞了藝術的一致性與觀眾思考的空間。至於隨著結局而來的情結和道德探索等深刻的問題，由於全劇借鑑太多外國劇本，對中外文化差異想得不夠深入，所以《雷雨》不論是在處理問題的技巧手法，或是論設置象徵的巧妙布局，還是談外在場景更迭與人物的內心轉變，或者是看平凡對白裡一語中的的智慧，都顯得不足。劉紹銘的研究結論指出「曹禺淺薄」[80]，絕非因個人喜好而無端生事，而是曹禺的《雷雨》確然無法符合這些藝術性的標準。

除此之外，《雷雨》劇中過多的偶然性牽強地湊在一起，做作虛僞的成分遠超過自然的藝術性，而使得角色關係的複雜化原本可能帶來許多令人再三回味而深思的問題，變成弱化了許多主題探討的可能性和機會，成爲此作最大的敗筆。上述種種因素，都導致曹禺的《雷雨》缺乏了杜勃羅留波夫在爲奧斯特羅夫斯基戲劇中自然的劇情特性和簡單的角色關係辯護時所強調的：作品展現了藝術的一致性與獨創性，容易讓人自發地進入作家的世界觀，同時又保有自己觀察的意識。換言之，作家如何發揮觀察的天賦，讓角色的性格自然地發展，不受作家自己意識、思想與情感的干擾，才能看到各人物的靈魂深處，辨別出人與人的共通性，區別出人與人的獨特性，進而創造出簡單卻深刻的類型，並在觀眾印象裡烙下清晰的形象[81]。同時，這也是爲什麼較少有研究者與評論家懷疑過奧氏作品的現實主義文風，因爲是在其戲劇裡中「外在環境的事實支配著角色的性格與命運」。[82]基於這一特徵，杜勃羅留波夫將奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》與他的其他多部戲劇的特性歸納在一起，稱之爲現實主義的「生活劇」[83]。

曹禺的《雷雨》卻不同於「生活劇」中講究自然的特性，儘管同樣地經過劇

---

80 劉紹銘：《曹禺論》，頁6。

81 Добролюбов, “Темное царство.”電子書網址：http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0180.shtml. 辛未艾譯：《杜勃羅留波夫選集》，第一卷，頁244-461。

82 同前註。

83 Добролюбов, “Луч света в темном царстве.”電子書網址：http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html.戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫斯基研究》，頁114。

臺灣大學學術期刊資料庫

作家的觀察與親身經歷，但是全劇裡呈現更多的是作者（或是如他在序裡所提的「主宰」）的情緒調配著外在事實，呼風喚雨弄出個雨大電強的環境，支配著各角色的性格與命運。職是做，劉紹銘將《雷雨》定義爲「情節戲」；內容過於注重「情節」而犧牲了文學的本意，結果等如一個「長得五官端正、四肢健全但腦袋空虛的人。」[84]「情節戲」的技巧和風格在《雷雨》裡使用過當到濫用的程度，故曹禺在另一篇話劇《日出》的跋中也自我批評《雷雨》，說它「太像戲了」，而導致他「每讀一遍便有點要作嘔的感覺」[85]。

從塑造人物類型的方面來談，《大雷雨》裡兩位年輕世代的女性主角與配角——卡切林娜與瓦爾瓦拉——兩者在性格發展上具有鮮明的對比。瓦爾瓦拉基本上是同情卡切琳娜，因爲她覺得卡切琳娜從婚前到婚後都沒有痛快地玩過。但她始終不明白，爲什麼她的嫂嫂就不能把婚外情當成一種享樂，事後欺瞞並假裝若無其事地繼續活下去。這樣的對話在劇中出現過好幾次，茲列舉其中兩次卡切琳娜對瓦爾瓦拉哭訴自己愛上包里斯，卻不知如何是好的痛苦：

〔第一幕第七場〕

卡切琳娜：啊！瓦爾雅[86]，我在理智中常覺自己有罪。我是個可憐的女人，哭著告訴我自己不能這麼做！但是這個罪孽卻始終離不開我。無處可逃。愛別人而不愛自己的丈夫，這是不對的，這是可怕的罪過，不是嗎？瓦爾雅？

瓦爾瓦拉：我無法對妳做出判決。我也有自己的罪孽。（頁809）[87]

〔第二幕第二場〕

卡切琳娜：欺瞞人家我不會，遮掩事實我不能。

瓦爾瓦拉：唉！妳不能不這麼做，妳要記得妳生活在什麼地方！欺騙是我們全家的家規。本來我也不會說謊的，但是有了說謊的必要時，我就不知不覺就學會了。（頁817-818）

杜勃羅留波夫在其著名的評論〈黑暗王國的一線光明〉一文裡以相當大的篇幅列

84 劉紹銘：《曹禺論》，頁14。

85 曹禺：〈《日出》跋〉，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》（石家庄：花山文藝出版社，1996年），第一冊，頁387。

86 瓦爾瓦拉的暱稱。

87 本文引用《大雷雨》的俄文版本爲Алксандр Островский, “Гроза,” Пьесы (Москва: ЭКСМО, 2007), С.787-878. 下文裡關於劇中對話與內容皆爲筆者翻譯，若有其他出處將另註。

臺灣大學學術期刊資料庫

舉劇中不少精密的對話設計，並加以詳析。他認爲，卡切琳娜身上所展現的，是俄羅斯獨特的性格，一點也沒有外來的，他人的東西，一切都好像是從它內部發展出來的。杜氏認爲，這是一種性格，在她尚未出嫁，婆婆卡巴諾娃尚未以其頑固愚昧、專橫霸道的態度對待她前，她所表現的性格就是屬於創造性的、有愛心的、理想的且自我犧牲的性格。這便是爲什麼她竭力思考一切，將自己的想像善良化，希望全世界的黑暗，都被她善良的幻想所洗淨而變清明。這樣的心情與性格一直到最後走向極端的時候都沒有離開女主角。也因此，杜氏認爲，就算她最後選擇跳河自殺，《大雷雨》一劇給人印象，相較於奧氏之前的其他劇本，少了一些沈痛和哀傷（喜劇不在此列）。在此劇中甚至有某種使人感到清新和興奮的東西。杜氏指明，這所謂的「某種東西」就是劇作家所描繪出來的卡切琳娜的性格，帶來了黑暗王國裡新生命的氣息，這新生命就在她的毀滅中展開。杜氏也解釋，這種新的氣息不同於先前奧斯特羅夫斯基戲劇的其他人物，儘管忍耐、膽怯、不確定，被周邊蠻橫、強暴、無知、愚蠢而頑固的人們影響著，卡切琳娜以死來抗議與反抗這些特權，來擺脫這種她不願意接受的影響並得成爲一員的命運。她的死，是黑暗王國的一線光明，也是大雷雨洗刷過後的清新[88]。

瓦爾瓦拉則完全不同。在第一幕的第七場中，從卡切琳娜敘述自己無憂無慮的童年生活，而瓦爾瓦拉回覆她自己小時候的生活也是一模一樣，這些對話中得知，兩人在童年時期教養與生活狀況並無太大差別。既然沒有差別，那麼爲什麼兩者的性格卻如此迥異？正如卡切琳娜對瓦爾瓦拉這一反應的回答：「但在這個地方，一切彷彿皆在奴役底下。」（頁807）長期處在嚴厲專制的媽媽管教下，瓦爾瓦拉學會了說謊，學會了陽奉陰違、知行不一的生活習慣與模式，逐漸地成爲「黑暗王國」的一員。

多數的俄羅斯研究者認爲，在《大雷雨》裡，最能代表「黑暗王國」的典型，是卡巴諾娃和紀郭意兩人。前者性格中的雙面特徵，可以從劇中主要人物與情節發展沒有緊密關係的旁人的對話，還有卡巴諾娃自己對所有家人的訓話、語意和行動中顯現出來。第一幕裡一位到教堂做禮拜的老女人菲克露莎，是常被事情的表面蒙蔽又喜道聽途說的人物。她對著包里斯和庫力金說，「卡巴諾娃太太眞是一位大善士，樂善好施，這樣施捨我們，好心一定會有好報的！」（頁

[88] Добролюбов, “Луч света в темном царстве.” 電子書網址：http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html.戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫斯基研究》，頁112-147。

臺灣大學學術期刊資料庫

796）劇中另一位旁觀的配角庫力金，被描繪成是一個熱心於發明，卻缺少資本的小商人，對於事情的觀察有洞見，但是卻又苦無能力與權力的角色。在菲克露莎退場後，即向包里斯說：「先生，卡巴諾娃是一個假慈假悲的老太婆！施捨窮人，但凌遲家人。」（頁796）從這些對話，觀眾在角色尚未出場前，已經感受到角色性格的雙重面貌而產生心理上的期待。杜勃羅留波夫強調，奧氏的「生活劇」就是利用那些看似不相干的小配角對話，在劇中縮小社會的比例，呈現出對一件事或一個人物有不同的看法和聲音，孰是孰非則讓觀眾與評論者自行裁決[89]。

最有趣的是，這位專制頑固、挑剔刻薄又同時樂善好施的卡巴諾娃太太，在杜勃羅留波夫的評論裡，竟是以十九世紀中期一般俄國人對中國人的刻板印象來說明這個類型：

> 卡巴諾娃這位母親，是個冷酷無情的生物，老巫婆，拘泥於中國禮教——又要別人孝順、又要宗教、又要風俗。[90]

奧斯特羅夫斯基在勾勒人物的性格輪廓時，從來不在角色對話外多寫任何一句像小說形式的敘述。他體會話劇的形式和本質在於人物的對話，並把這一特性發揮地淋漓盡致。例如，勾劃卡巴諾娃如何要子女和媳婦如何的敬老時，是利用她在劇中對子女一再重複相似的教訓。另外，以獨白方式說明，爲何卡巴諾娃堅持要家人遵守這種「中國式禮教」的心理，完全再現了老人內心的恐懼；害怕失去自己的權力而無人理會，懼怕生命的流逝與目前安逸環境的變化。

> 〔第一幕第五場　卡巴諾娃對齊洪、卡切琳娜和瓦爾瓦拉〕
>
> 卡巴諾娃：父母對你們嚴厲，是爲了愛。父母罵你們，也是爲了愛，他們總希望你們好。可是這年頭，這樣的事情得不到你們歡迎的回應。兒女常在別人面前，說他們的母親是一個嘮叨的人，一步也不放鬆他們，把他們的生活弄得多不幸。要是做婆婆的，在媳婦面前，如果不多少說些話去討媳婦的歡喜，那就有謠言傳出去，說什麼婆婆萬分虐待她。（頁799）
>
> 〔第二幕第六場　卡巴諾娃一個人〕
>
> 卡巴諾娃：年輕人就是這樣！看見他們這樣眞可笑。要不是在自己家裡，那可眞會笑死，他們不懂事，完全不懂規矩，就連告別也不懂。家裡要有老人才好，老年人在世的時候，家裡就不怕沒人管了。但是那些年輕的傻

89 同前註。

90 同前註，頁135。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 瓜偏要過自由的日子，等到他們自由時，就沒大沒小，在好人面前鬧許多笑話。……年輕人把從前的風俗習慣給忘了。……我不知道老年人死了後，到底世界要怎麼辦，變成什麼樣啊？（頁828）

卡巴諾娃最厲害的手段，就是用不變的千古傳統旋律唱道德高調，以此要所有人順從她的專制，固守她的權威。無可否認的，在《大雷雨》卡巴諾娃的許多教訓，與中國傳統家訓的教條談話，存在著許多的共通性。在中、俄傳統裡，同樣地具有高度相似的道德規範，要人敬老。《雷雨》和《大雷雨》裡的老年人都以高壓專橫的手段，配合著忽軟忽硬的語調、命令的口吻，並要子女下跪的舉動，來完成所有人服從於他（她）心理上的需要。

這些共通性，在《雷雨》裡也時有所見。像是周樸園對周萍的訓話和對周沖的談話，都不難發現這種老年人的話語。這與他們的專制、頑固、自得，又怕年老失去權力而沒人理的心理狀況息息相關。信手舉例如下，爲方便對照與分析，我將第一幕快結束時，周樸園教訓周萍的話語濃縮爲一段落，並省略第四幕劇作者的一些敘述：

> 〔第一幕〕
>
> 樸：你知道你現在做的事是對不起你的父親麼？並且—（停）—對不起你的母親麼？（仁慈地，拿著萍的手）你是我的長子，我不願意當著人談這件事。（停，喘一口氣，嚴厲地）我聽說我在外邊的時候，你這兩年來在家裡很不規矩。一個人敢做一件事就要敢當一件事。公司的人說你總是在跳舞場裡鬼混，尤其是在這兩三個月，喝酒、賭錢，整夜地不回家。我的家庭是我認爲最圓滿，最有秩序的家庭，我的兒子我也認爲都還是健全的子弟。我教育出來的孩子，我是很不願意叫任何人說他們一點閒話的。（頁186）
>
> 〔第四幕〕
>
> 樸：（乾澀地）你像是有點不滿意我，是麼？
>
> 沖：（窘迫）我，我說不出來，爸。
>
> 樸：（寂寞地）今天—呃，爸爸有一點覺得自己老了。（停）你知道什麼？
>
> 沖：（冷淡地）不，不知道，爸。
>
> 樸：（忽然）你怕爸爸有一天死了，沒有人照拂你，你不怕麼？
>
> 沖：（無表情地）嗯，怕。（頁225）

臺灣大學學術期刊資料庫

同樣身爲一家之主，具有地主的社會地位，周樸園的假仁假義與卡巴諾娃的假慈假悲具有相似的僞裝面貌，不同樣地滿口道德和傳統，但在劇中多處可見，或從他人的對話裡得知，例如魯大海對四鳳敘述他在周樸園的礦業公司工作，發現姓周的壞事做絕。藉此，觀衆可以檢驗這些人物的行爲與其語言多麼不一。中、俄兩個不同的角色與性別，卻可以歸納爲同一種人物類型，互爲對照。除了補充說明人性，亦可做爲中俄傳統文化相通的一項例證。

除了卡巴諾娃以外，周樸園與紀郭意在許多表現性格的行動中與精神面貌裡，特別是在處理錢財的態度上亦有神似之處。在奧斯特羅夫斯基的筆下，紀郭意被描寫成頑固、強悍且一毛不拔，雖然有錢却積欠許多工人薪水，還要所有人尊敬他。對於他的妻子、子女和姪兒，更是極盡挑剔與折磨之能事。在《雷雨》的人物對白裡，周樸園對待自己工人薪資的態度也一樣：斤斤計較、威脅恫嚇，全然不顧別人死活。對於妻子與兒子擺出的臉孔，也不差於紀郭意。最有趣的是，他念念不忘的侍萍眞的站在他面前時，還懷疑她是來敲詐錢財的。

然而，這兩個角色亦有迥異之處。周樸園在曹禺的設計裡雖是奸商，骨子裡卻又是知識份子，不似紀郭意純粹是一個以小氣出名的商人，在知識與教養上遠遠不如自己的姪子包里斯。紀郭意爲了不給一位向他索取應得工資的窮老百姓錢，先是把這位工人罵得狗血淋頭，然後再下跪賠罪，最後却還是不發薪資。紀郭意代表著當時俄國資本家無信無恥的性格，和周樸園使用離間利誘的手段，讓和魯大海一起帶頭罷工的其他三位工頭乖乖地簽字上工，有所不同：前者無賴，後者陰狠。雖然同爲勞資糾紛的事件，但呈現出兩位人物在性格特徵上仍有差異。對照兩劇內文，筆者認爲，兩者相異之處乃基於兩位角色在教育與教養的差別。同時，這一差異性多少說明了1860年代的俄國社會階層與1920、30年代的中國社會階層，特別僅以劇中兩位角色所屬的商人階層爲例，組成份子的背景是截然不同的。地主或商人，在當時俄羅斯的社會裡，並不等同於知識份子。但從《雷雨》一劇來看，在曹禺的觀察與認知裡，卻是將知識分子階層與商人階級混爲一談，這間接地暗示了二十世紀前半期的中國社會階層之間的變動與界線，可能比十九世紀後半期的俄羅斯來得劇烈與模糊。

兩劇裡除了這兩位老年人的類型有多處共通點之外，處於專制家庭下的子女們（包括媳婦），在性格特徵上亦有不少相似之處。卡切琳娜、四鳳、年輕時的魯侍萍以及周沖，在個性上多有重疊之處。卡切琳娜、四鳳和年輕時的魯侍萍不但對愛情追求表現出不顧一切、勇往直前的態度，也展現了寧爲玉碎的一種性

臺灣人文學術期刊資料庫

格。這種強烈性格決定了三人的命運：卡切琳娜和魯侍萍跳河自殺，四鳳本來也是想追隨前人的腳步（居然是因爲找不到河在哪裡而作罷！劇作家在這一事件的處理手法有待商榷，險些讓設定的悲劇變成鬧劇），但最後是被走電的電線電死。這三位中俄女性自成另一種類型，性格中都有著抑制忍耐，能爲他人著想的柔和善良。他們最大的夢想，不過是與心愛的人一起生活而已。他們也曾努力想要逃離現實的環境，卻因爲自己的性別、地位，使得他們對外面未知的世界產生了無知的恐懼，又被禁錮在家庭制度中，面對男性的拋棄與命運的安排時顯得毫無權力（利）而備加無奈，導致了毀滅一途。

卡切琳娜與周沖雖然性別不同，但是年輕愛幻想、愛自由的性格是極爲相似的。兩劇中再現兩者在幻想中敘述著自由的天性與理想的國度時，利用描繪兩個角色冥想鳥類遨翔於明亮天空的意境，來忘記時間與空間，以及身旁的人、事、物。兩劇皆以極目向上、或遠眺的動態式視線描寫，最後彷彿進入未來的世界——一個自由祥和的理想國度。這些對話敘述分別象徵著1860年代的俄國與1920、30年代的中國，兩國青年男女的內心渴望著掙脫專制家庭的束縛，擺脫無權和無奈的困境。兩者追求絕對自由的主題，在心境與意境上能相互符合。茲將各幕中相似的對白集合後，對照來看：

> 卡切琳娜：人爲什麼不像鳥兒一樣會飛呢？你知道，有時候我覺得我自己是一隻鳥。當你感到苦惱時，你就想飛。（頁806）
>
> 從前我很喜歡到教堂裡去。教堂就像天堂一樣。我看不見任何人，也感覺不到過去，也不知道何時做完禮拜。只覺得不過是一瞬間就過去。天氣好時，光線從教堂裡的天窗上射進來，在光線裡，煙霧似雲朵般飄盪，彷彿看見天使們在那裡頭歌唱和飛翔。（頁807）
>
> 沖：有時我就忘了現在（冥想），忘了家，忘了你，忘了母親，並且忘了我自己。我想，我像是一個冬天的早晨，非常明亮的天空，……在無邊的海上……哦，有一條輕得像海燕似的小帆船，在海風吹得緊，海上的空氣聞得出有點腥，有點鹹的時候，白色的帆張得滿滿地，向一隻鷹的翅膀斜貼在海面上飛，飛，向著天邊飛。那時天邊上只淡淡地浮著兩三片白雲，我們坐在船頭，望著前面，前面就是我們的世界。（頁215）

兩位劇作家利用這兩個角色，在夢幻似的敘述中，除了刻劃了兩者追求自由和理想的心理需求，並塑造了純眞而浪漫的典型之外，也凸顯了「專制與自由」的主題探討，對於十九世紀中葉的俄國與二十世紀初期的中國兩個社會，所具有的吸

臺灣博碩士學術期刊資料庫

引力和重要性。

中、俄這兩部《雷雨》裡，齊洪、包里斯和周萍等角色，在專制強權下所展露的反應、行爲、性格和精神特徵多處符合，可以歸納爲同一類型。這一類型的人物在兩劇的對白顯現出特徵：遇事唯諾，遇強權則怯懦，既是專制制度裡最順從的支持者，也是當中最陽奉陰違的消極行動者。周萍和齊洪在面對父母威權的嚴厲管束時，表面總是畢恭畢敬、唯命是從，但私底下逮到機會就藉酒消愁，發洩情緒。包里斯對待叔父，總是亦步亦趨、隨侍在後。與卡切琳娜發生了曖昧關係後，這一層關係並沒有爲他帶來了膽量。強權與色欲不能兩全時，包里斯選擇拋棄卡切琳娜，讓她獨自面對鄉野風俗的野蠻指責，服從了叔父的命令，被送到一個他叔父認爲他該去的地方——西伯利亞與中國邊界的恰克圖。

（二）雷同的對白、技巧手法與設置

兩劇裡共享不少相似的對白。除了上面我們已經看到的幾個例子之外，中俄女性角色在兩劇中最常共用的一句對白，就是懇求男性主角帶他們走，帶他們離開這個地方。卡切琳娜懇求丈夫齊洪帶她一起離開這個家庭，遠離卡巴諾娃訓話的精神虐待。但是，齊洪爲了貪圖一己的自由，加上性格極端地怯懦，不敢違背專制的母親，致使卡切琳娜在他離家期間倒向了包里斯的懷抱。後來，兩人的私情東窗事發後，包里斯又被叔叔派往西伯利亞時，卡切琳娜還是對包里斯做出這樣的請求。但是，包里斯的懦弱並不亞於齊洪，臣服於強勢的叔叔，卡切琳娜因此夢碎而跳河自殺。

兩劇在描述威權專制的父母所採用的手段行動，除了上文裡已經說明的訓話之外，全劇裡最引人注目的一段情節表演，就是命令子女與兒媳下跪。在《大雷雨》中第二幕第三場，卡巴諾娃要齊洪跪下，並當面要看齊洪命令他的妻子也向齊洪下跪發誓，讓媳婦在兒子不在的日子裡恪遵孝道與婦道，以及《雷雨》裡，周樸園厲聲要周沖和周萍走到周繁漪面前跪下，以此行動完成他想見到在他家庭裡的孝道與婦道。還有，第三幕魯侍萍要四鳳下跪起誓，永遠不見周家的人，其目的是在維持倫常。依兩劇不同的情節發展，對話上雖然有差異，但是在表達人物內心的慾望和劇作家企圖營造的效果與目的卻是相同。

還有，兩劇裡存在著十分相似的技巧。《大雷雨》的人物對白，多處夾雜著片段的俄羅斯民歌或小曲，目的在於說明主角的思想與內心情緒，或暗示主角所觀察的目前發展情勢。筆者發現，這一手法也爲《雷雨》沿用。在第三幕裡，魯

臺灣人文學術期刊資料庫

貴一家人被周家辭退，魯侍萍由表明要帶四鳳離開，魯貴感受到即將的孤獨，而寂寞地唱著：「年年花開年年有，人過了個青春啊！不再來！」（頁213），這一類似片段的小調，目的即在表達角色的內心情緒與思想，並間接地暗示了主角的教育與階級。

《大雷雨》和《雷雨》皆有主角偷情的場面。前者的場景設置，前者是在花園裡，後者則是在第三幕魯貴家和第四幕的周家。兩劇在這一情節的場景設置與劇情發展所營造的戲劇效果雖然迥異，但是某些特定的行爲模式卻是相同的。例如，男女主角聯絡的方式，都是以口哨作爲暗號，互通有無。男、女主角從一開始半推半就的描寫，到最後兩情相悅的畫面，都顯示兩劇有異曲同工（或者是同曲加工）之妙。

奧斯特羅夫斯基在《大雷雨》裡設置了幾位旁觀者的配角，像是一位半瘋狂的貴婦人，幾位教堂裡的修女與信徒，還有遊客。相對於這些配角在話語中展現出集體的迷信、思想、習慣與行爲模式之外，則有一位配角庫力金，在言論上顯露出與其他的當局迷途者所不同的智慧與公正。這些《大雷雨》的配角，也可以在《雷雨》的序幕與尾聲中找到斧鑿的痕跡。其中像是姑奶奶甲和乙，都是被設定爲「教堂尼姑」的角色。還有，《大雷雨》裡那位像是瘋了的貴婦人，常在每一段劇情發展至高潮時跑出來，詛咒卡切琳娜年輕而純眞的美麗，並破壞她想像幸福的憧憬，且暗示著可怕的結局與世界末日即將到來，用以增強恐怖的戲劇效果。這一人物到了《雷雨》後，被更深入地改編發揮，成了令人動容的周繁漪。

兩劇中值得探討的角色設計還有，《大雷雨》中那位唯一清醒，且具公正公平思想的關鍵旁觀者庫力金，在《雷雨》裡竟不見踪影。儘管如此，關於庫力金這一人物類型沒有在《雷雨》中出現的解釋，曹禺後來的解釋可爲援證：

> 我常納悶，何以我每次寫戲總把主要的人物漏掉。《雷雨》裡原有第九個角色，而且是最重要的，我沒有寫進去，那就是稱爲「雷雨」一名好漢。他幾乎總是在場，他手下操縱其餘八個傀儡。而我總不能明顯地添上這個人，於是導演們也彷彿忘掉他。我看幾次《雷雨》的演出，我總覺得臺上很寂寞的，只有幾個人跳進跳出，中間缺少了一點生命，我想大概因爲那叫做「雷雨」的好漢沒有出場，演出的人們無心中把他漏掉。[91]

不論是庫力金，或是曹禺所謂的好漢「雷雨」，這些角色的設置，最重要的意義

[91] 曹禺：〈《日出》跋〉，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》，頁385。

臺灣大學學術期刊資料庫

在於提供觀眾另一種可能的角色類型：在沈悶的社會與家庭氣氛裡，仍有另一條生活道路可供選擇，還有眾人皆醉我獨醒的類型。庫力金在《大雷雨》中的許多話語，正是全劇闡明「雷雨」這一主題的關鍵之處。但如上文所述，年輕的曹禺對戲劇的創作技巧仍屬生澀，對戲劇本質的意識也不夠清晰，導致太過於注重情節發展，並強調小說形式的敘述，忽略了經營人物對白而使得對話不夠洗鍊，原本在《大雷雨》中該有的人物設置和場次更迭的速度，在《雷雨》中亦不復見。

（三）雷雨的描寫與象徵意涵

劇名同爲《雷雨》，兩劇將主要時間同設於夏天，也就是雷雨發生頻繁的季節，並不令人意外。但是，在時間總長的比較上，奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》發生在十天內，而曹禺的《雷雨》則跨越十年。至於戲劇中主要事件發生的空間比較，兩作者的安排亦有出入。《大雷雨》畢竟是奧斯特羅夫斯基在創作道路上較爲晚期且成熟的作品，何況他在此劇完成之前，早已長期地投入劇院工作，故在幕與幕之間的空間轉換，以及景與景之間的背景設計，加上人物的登臺次序如何搭配合場次等各個層面的變化，都比曹禺的《雷雨》來得豐富。

《大雷雨》的每一幕有較多的場景變化，而且在空間與視覺的設計上大多是屬於開放式的，結合大自然的景色。這齣戲的第一幕第一景是伏爾加河高岸上的一座公共公園，望眼河邊盡是鄉村自然的景色。兩張椅子在舞臺中心和幾株灌木叢。第二幕的場景又轉爲密閉式的一個房間，而第三幕第一景則將空間開放了出來，成爲白天大門外的街景。接著，同一幕又轉換了第二場景，時間同時從白天置換爲黑夜，寬敞的街景變成灌木叢生的山谷，一條小徑通往高聳的籬笆與幽靜的小門。第四幕的前景爲一所損壞的老建築，具拱形的迴廊與隨處可見的草叢和灌木，望穿拱門可見伏爾加河的景色。最後一幕又回到第一幕的場景，只是時間定爲黃昏。《雷雨》則完全屬於密閉式的室內空間設計，所有的場景，除了第三幕之外，從序幕到尾聲僅有一景，基本上就是周宅的客廳陳設隨著時間而生新舊的視覺變化。

兩劇在時空上不同的安排，也具體地呈現了兩位劇作家對主題《雷雨》的感知與認識上有相異之處。奧斯特羅夫斯基利用大自然的場景，結合角色的心境與人物對話表現出來的想法，讓觀眾產生一幅俄羅斯鄉村裡封建制度和封閉習俗的圖案。一條象徵著「俄羅斯大地之母」的伏爾加河在幾幕的場景設置中穿越而過，如此平和的景色，搭配著村民無聊的生活步調與愚昧無知的對話，開展了一

臺灣大學學術期刊資料庫

個殘忍動魄的故事。劇作家藉此自然的方式，在第四幕開始時，偶來的一陣雷雨，並不使人有突兀而矯情之感。而讓觀眾確信，殘忍不僅是大自然的現象之一，還是這居住環境的一種生存方式，更是人性處在越嚴厲嚴峻的情況裡，反而益發體現、並區隔出罪惡和良善的精神面貌。

在空間的安排上，曹禺的《雷雨》則不同於奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》。他利用一個密閉式的空間，將內部的氣壓與氣溫都調到最高，讓所有人物不論處於外在環境，或者內心煎熬，都悶熱到了極限，達到氣爆點。然後開始營造颳風、下雨和打雷的氣氛，暗示著劇中人物對命運的不可抵抗性。要讓觀眾確信的是什麼，或曹禺自己的思想則是不清不楚的。然而，作者對劇中人物命運的干預卻又處處可見。劇作家怕東怕西、膽小如鼠的性格也反映在此劇的創作中[92]。根據曹禺的說法，劇中序幕和尾聲的用意，是因怕觀眾覺得看完戲劇後蕩漾在他們心裡的感覺太惶惑恐怖，故使用遮蔽的技巧[93]。言下之意，則有擔心觀眾因不能接受而流失的考量。縱然如此，序幕與尾聲的冗長結構並不能如曹禺預期，帶來低頭沈思的反省。戲劇效果反而因爲全劇因果關係的曖昧糾結，太多無法解釋的命運安排，劇作家將責任推給了老天，僅增強了中國宗教因果報應的迷思，新意在於還搭配了西方教堂的懺悔鐘聲。

奧斯特羅夫斯基不像曹禺一樣，喜歡自己跳出來說明自己的戲劇。反而前者通常藉著劇中眾多角色之口，再現了社會不同觀感的聲音。多數俄國研究服膺杜勃羅留波夫的論點，認爲在《大雷雨》的所有人物裡，庫力金與劇作家本人的立場較爲接近[94]。庫力金在幾次談話中，點出了全劇「雷雨」象徵的意涵，綜合如下：

> 庫力金：我們鎮上的風氣是很殘忍的，非常殘忍的！在這些個人當中，先生，你所看到的只是粗暴和貧窮。可是，我們竟沒有辦法打破這個束縛的圈子，因爲我們只正直地工作，爲尋到一口飯吃，此外，什麼也沒有。有錢的人把窮人當作奴隸，利用窮人的血汗去搾取更多的金錢。（頁795）
>
> 先生，我們這個地方就是這樣的。他們雖然建築了林蔭道，可是沒有人來散步。他們不過在假期裡來散一散步，就在那個時候，人們也不過是來裝

92 不少認識曹禺多年的朋友，都指出曹禺本身的性格太過膽小怕事。見黃佐臨和王衛民等人的專訪，收入田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，頁266，291。

93 曹禺：〈《雷雨》序〉，頁14。

94 Добролюбов. Луч света в темном царстве.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 裝場面，表示他們有漂亮的衣服罷了。這會兒你能碰到的人，只是從酒店裡喝得爛醉，跌跌撞撞地跑回家去的小公務人員。先生，窮人沒有工夫出來散步，他們日夜非得做活不可。一天二十四小時，他們只有三個鐘頭的覺睡。至於那些有錢人怎麼樣呢？爲什麼他們不來散一散步，呼吸一下新鮮的空氣呢？不，他們所有的大門早已給鎖上了，並放出惡犬。也許，你以爲他們忙著嗎？或者，你以爲他們在祈禱嗎？全然不是。先生，他們鎖起門來並不是防止盜賊，是爲了不許外邊的人知道，他們是如何虐待他們的親戚，怎麼樣壓迫他們的家庭。在那些門閂背後，留了多少的眼淚，沒有人聽見，沒有人看見！可是，先生，我爲什麼對你說這樣的話呢？看你自己的情形，你就可以知道。在這些銅栓鐵鎖後面，他們過的是怎麼樣墮落荒唐的生活！因爲他們所做的事情，沒有一件是可以見人的，所以他們不讓任何人看見，不讓任何人知道——只有上帝知道。他們說，「你們可以在人　中或是在街道上看我們，可是，我們的家庭跟你們是毫無干係的。所以，我們有鐵鎖，有銅栓，還有惡狗。」他們還說，「家庭是一個神祕的東西，是一個秘密的東西！」哼！我們知道這些秘密！先生，只有他們自己覺得這些秘密有趣，而他們把他們全家其餘的人都弄得像豺狼似地嗥叫。這是哪門子的秘密！誰不知道這種秘密？欺騙孤兒、親戚和子姪；威逼他們的兒女，叫兒女不敢說起他們在家中的胡亂作爲。這就是那整個的秘密。好，讓他們去吧。（頁839-840）

從這些話語裡，我們可以清楚地明白，膽怯的卡切琳娜以激烈的自殺方式，想要反抗的是這個庫力金所描述的殘忍環境。也因爲，藉由庫力金的話語敘述，觀眾可以清楚地明白，是什麼形成了主角的動機並促成了自殺這一行動的結果。而這一結局所帶來的後續效應，是種清新的鼓勵？或是沈痛的哀傷、不捨或憐憫？或是深入的探索與深思？這些工作，不像囉唆的曹禺，奧斯特羅夫斯基完全地交給觀眾和評論者去想像。

四、同歸於盡？時代的考驗

綜觀兩劇的異同，可以很清楚地看出中俄文化與社會背景的共通性與差異性。同時可以說明，相較於易卜生的《群鬼》、奧尼爾的《榆樹下之慾》、希臘戲劇，或是莎士比亞戲劇，《大雷雨》不論是在共通性的例證數量，或是在相似

臺灣大學學術期刊資料庫

性的內容質量上來看，相對而言都具有顯著差距的比例可以說是《雷雨》的原型作品。本文也解釋了爲什麼曹禺的《雷雨》在創作初期的想法，很有可能是想要改編奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》。中、俄兩文本對照分析時，我們亦明確地看出，爲何前者的劇作在藝術的各項標準上會飽受批評。《雷雨》展現的技巧與手法，使得模仿的斧鑿痕跡過於鮮明，遠甚於借鑑、內化到消化的呈現。若以此點來看，可以得出結論：作品優劣端視其內在的藝術性問題，並非全然屬於外在的政治或歷史因素干擾。當然，不能依據奧斯特羅夫斯基與曹禺的比較後得出的結論，來進一步地概化五四時期所有吸收俄羅斯的中國作品，以爲本論文強調的重點爲原型的（或者說是外國）作品就一定比借鑑的（中國）作品來得好。能反駁此點的例證亦不難列舉，譬如，當我們將另一組分別與中、俄作品《雷雨》出版時期相近的兩國作品《狂人日記》做比較分析時，可以發現，模仿與抄襲在這當中已遠非問題的核心。其中一個主要原因是魯迅對果戈里作品從藝術性的借鑑、內化消化、轉化到昇華的創作過程與用力，已讓自己的作品看不見模仿的斧鑿痕跡，是一件極具創造力與吸引力的藝術品。我們因此能贊同一些學者所做的比較文學論點：魯迅的《狂人日記》雖借鑑於果戈里與波蘭作家維茨先科，但文本在藝術上展現了更多獨立性與完整性[95]。

過往文獻中曹禺研究的褒貶兩派，在兩端對位的評價上，其實是一致的。稱曹禺爲「二十世紀以來中國最偉大的劇作家」的研究者，和以劉紹銘研究爲基礎的評論所認爲的，曹禺是外國大師「不合格的弟子」，同在說明劉紹銘指出的一個觀點：曹禺戲劇的「偉大」是建立在其他中國劇作家，像是與他齊名的田漢和洪深等劇作家不夠成熟的作品上[96]。這一犀利批評並非全然出於一個景仰西方者（Occidentalist）的立場，劇作家如何承繼中國傳統戲劇之美並連接西方話劇形式，以及劇作如何呈現藝術性；同時具有獨創性、普遍性和一致性，上述種種問題都值得再三深思。以前不少的研究者認爲，《雷雨》儘管與易卜生、希臘悲劇和歐尼爾的戲劇有神似之處，但強調亦有不少原創的藝術性。然而，不經細心比對奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》，則較難明白《雷雨》一劇在藝術的原創性、獨特性和一致性的比例，猶如鳳毛麟角。對照英法戲劇傳入俄羅斯的發展史這一主軸來看，讀者即可明白，俄羅斯戲劇從模仿、借鑑、原創到獨特的過

[95] Patrick Hanan, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 217-250.

[96] 劉紹銘：《曹禺論》，頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

程，歷經近一百五十年，才出現了奧斯特羅夫斯基。儘管如此，代表著俄羅斯的奧氏戲劇在當時的英法舞臺，卻是普遍地不受歡迎。這當中有許多複雜的文化因素需要被解釋。但是，奧式戲劇能持續在俄羅斯社會歷久不衰，甚至到二十世紀初傳入中國引起迴響，乃因部分的十九世紀俄羅斯研究菁英無懼英、法戲劇主流的評價，堅持著俄羅斯性格的重要性、原創性與獨特性。契訶夫（Антон Чехов, 1860-1904）就在這種藝術的堅持中誕生，佔據了世界舞台之一隅，無可取代。

回顧十九世紀俄羅斯文藝評論界觀點之際，我們也必須注意，奧氏近五十部的戲劇逾半皆經過俄國評論者最嚴苛的批判與研究者最仔細的檢驗，在其從不中輟的創作生涯的中晚期，才有《大雷雨》的碩果。十九世紀俄羅斯文學之所以能享譽世界，靠的不只是一群「天才作家」「突然地」出現在同一世紀裡，更是爲數不少的文學評論家努力耕耘的結果。評論家如杜勃羅留波夫或別林斯基（В. Г. Ъелинский, 1811-1848）之流，融合西化潮流，以最挑剔的品味和最嚴格的標準來檢閱這些作家的作品。即便文評者與研究者之間，也常進行論證辯駁、相互較量。這一現象誠如一句俄國俗諺：「俄羅斯的心靈總是先從否定開始」[97]。反觀中國大陸的曹禺研究，集體頌詞的現象或多或少反映了中國文評家與人爲善的希望。只是，直至曹禺創作《雷雨》的時期，中國借鑑西方話劇的發展不到一甲子，如果文評者就急於對一位劇作家冠上「大師」和「天才」的稱號，豈不叫曹禺和後起的中國劇作家太沈重？

《大雷雨》和《雷雨》，甚至是話劇形式的表演，進入高速現代化的後現代時期，是否還能廣爲流傳？是否經得起時代考驗？在電影、電視劇、歌劇、音樂劇等多種形式藝術表演同時存在的年代裡，面對著人心的演變和人性多重面貌的開發，這兩劇是否將同歸於盡，葬送於時代的潮流裡？恐怕得視劇本中具有的藝術本質與價值是否豐富而值得一堪再探，而非稱號的問題。

97 原文Русская душа всегда начинается с отрицания.

臺灣大學學術期刊資料庫

吸收俄羅斯：
論曹禺的《雷雨》與奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》在中國

陳相因

本文針對曹禺的《雷雨》一劇，利用比較文學中影響理論的方法，論證曹禺在創作時曾經參考十九世紀俄羅斯名劇作家奧斯特羅夫斯基的《大雷雨》一劇的可能性。這一部份裡更進一步地說明，在現有研究裡指涉可能影響《雷雨》的外國作品中，《大雷雨》在例證與內容的數量與質量兩方面上佔有絕對高的比例可以說是《雷雨》的原型作品。儘管如此，本文的重點不在影響研究，而是使用影響理論來判別中外文本的關係，聚焦的是創作過程。研究的焦點在於勘探作品（借鑑者與被借鑑者）的角色原型、形象和原型模式，論述劇作經中外文本交流匯通後產生的文藝現象與特徵。

基於上述這種借鑑者與被借鑑者的關係，本文具體地提出中俄兩劇雷同的手段設置、目的、意涵、形式、主旨與題材;並置兩文本以平行比較的研究方式接續影響理論的探討，但在這一部份裡著墨更多的則是成品。研究的重心首在批評作品（也就是成品）的質量問題，貼近文本比較分析。這一部份除了審視中俄兩國文藝評論，更重要的是，找出在兩文本與兩國文藝評論的相互借鑑下，能產生單一文本或一國文壇裡所看不到的詮釋、新義與現象。上述的研究方法論雖徵引比較文學中法國與美國兩學派的研究理論，但是關注更多的是，對於這些方法在應用上的批評與修正。本文藉由上述研究方法與資料的相互支撐佐證，從追究《雷雨》的原型開始，進而論述《大雷雨》在中國的翻譯現象與演出情形，並指證兩文本異同之處，與闡明兩作品的原創性、獨特性、共通性與藝術性。藉由兩文本與兩國文藝現象的對照，企圖提供別於過往研究的新觀點。

關鍵詞：中俄戲劇比較　曹禺　《雷雨》　奧斯特羅夫斯基　《大雷雨》

臺灣大學學術期刊資料庫

Absorbing Russia: From Ostrovsky's *The Thunderstorm* to Cao Yu's Thunderstorm

Sasha Hsiang-Yin CHEN

This article investigates the relation between nineteenth-century Russian playwright Aleksandr Ostrovsky and early twentieth-century Chinese playwright Cao Yu, using the approach of influence studies in the field of comparative literature and showing the considerable possibility that Cao Yu's *Thunderstorm* imitates and internalises Ostrovsky's *The Thunderstorm*. In this part, the investigation further provides plentiful examples from and comparative analyses of the two plays, tracing their origins, demonstrating their connection and explaining the probable reasons *The Thunderstorm* is the archetypal work of *Thunderstorm*. The focus of this study lies in the scrutiny of similar archetypes of characters, images and patterns in the texts of the two writers (the creator and the imitator), produced in Chinese literary currents and phenomena after absorbing nineteenth-century Russian literature.

Based on the relation between the creator and the imitator, the second part of this article illustrates concrete and specific similarities and differences of devices, purposes, meanings, forms, motifs and themes in the Russian *The Thunderstorm* and Chinese *Thunderstorm*, offering comparative analyses. This section emphasizes the quality of *products*, in accordance with the manifestation and representation of the two texts. Apart from examining and referring to the contemporary Russian and Chinese literary criticisms of the two plays, this part juxtaposes the two works in order to show new considerations, denotations, connotations and interpretations, which have not been clearly noted in either text. While the article employs French influence studies and American parallel analysis as the main methodology, a critical and modified approach integrating the two schools is under consideration. From tracing Ostrovsky's *The Thunderstorm* to scrutinizing Cao Yu's *Thunderstorm*, the results of this study proffer an excellent example of absorbing Russia in early twentieth-century China, revealing the powerful impact of learning from Russia, the evident process of imitating the Russian artistic paradigms and the significant result of internalizing Russian literary legacy.

Keywords: Russian and Chinese comparative literature Cao Yu, *Thunderstorm* Ostrovsky *The Thunderstorm*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

《俄國戲曲集》，上海：商務印書館，1921年。

于敏：〈工餘劇協籌演《大雷雨》〉，《新中華報》，1939年10月31日。

戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫斯基研究》，上海：時代書報出版社，1948年。

王育生：〈曹禺談《雷雨》〉，收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》上冊，北京：中國戲劇出版社，1991年。

王寧：《易卜生與中國》，天津：天津人民出版社，2004年。

王維國：〈曹禺與解放區的文學關係〉，收入田本相、劉紹本、曹桂方主編：《曹禺研究論集》，石家庄：花山文藝出版社，1998年。

王興平、劉思久、陸文璧編：《曹禺研究專集》，福州：海峽文藝出版社，1985年。

北京圖書館編：〈外國文學〉，《民國時期總書目》，北京：書目文獻出版社，1987年。

史錦秀：〈《雷雨》與《大雷雨》中的象徵意蘊〉，收入田本相、劉紹本、曹桂方：《曹禺研究論集》。

_____：〈從《雷雨》和《大雷雨》中看兩位劇作家的「雷雨」精神〉，《俄羅斯文藝》2003年第2期，頁38-39。

田本相：《曹禺年譜》，天津：南開大學出版社，1985年。

_____：《曹禺傳》北京：十月文藝出版社，1988年。

_____：《曹禺評傳》，重慶：重慶出版社，1993年。

_____、胡叔和編：《曹禺研究資料》。

_____、劉家鳴編：《中外學者論曹禺》，天津：南開大學出版社，1992年。

_____、劉一軍主編：《曹禺全集》，石家庄：花山文藝出版社，1996年。

_____、劉紹本、曹桂方編：《曹禺研究論集》。

朱棟霖：《論曹禺的戲劇創作》，北京：人民文學出版社，1986年。

艾思奇：〈《日出》在延安上演〉，《中國文化》1卷2期，1940年4月，頁54-55。

吳祖光：〈太多「桂冠」害了他〉，收入李玉茹、錢亦蕉編：《傾聽雷雨：曹禺紀念集》，上海：上海文藝出版社，2000 年。

吳福輝、錢理群編：《曹禺自傳》，淮陰：江蘇文藝出版社，1996年。

李玉茹、錢亦蕉編：《傾聽雷雨：曹禺紀念集》。

杜勃羅留波夫著，林陵譯：〈黑暗王國的一線光明〉，收入戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫斯基研究》。

周揚：〈論《雷雨》和《日出》——並對黃芝岡先生的批評的批評〉，收入劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》，北京：文化藝術出版社，2007年。

孟留軍、郭德豔：〈《雷雨》和《榆樹下的慾望》中的人物心理行爲比較〉，《淮北煤炭師範學院學報》第27卷第6期，2006年12月，頁133-136。

林陵：〈奧斯特羅夫斯基在中國舞臺上和銀幕上〉，收入戈寶權、林陵合編：《奧斯特羅夫

臺灣大學學術期刊資料庫

斯基研究》。

牧陽一：〈曹禺與廚川白村〉，收入《中外學者論曹禺》。

胡曉眞編：《中國現代文學國際研討會論文集：民族國家論述—從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995年。

胡耀恆：〈林花謝了春紅〉，收入田本相、劉一軍著：《曹禺訪談錄》，香港：三聯書店，2000年

_____：〈論曹禺的戲劇〉，《中外文學》2卷8期，1974年1月，頁142-153。

茅盾：〈雷雨前〉，《茅盾選集》第3卷，北京：人民文學出版社，1997年。

祝紅：〈《雷雨》的詩化意象〉，收入田本相、劉紹本、曹桂方主編：《曹禺研究論集》。

耿濟之譯：《雷雨》，上海：商務印書館，1921年2月初版，5月再版。

袁寰：〈《雷雨》與《大雷雨》輪狀戲劇結構的比較〉，《求索》第6期，1985年，頁109-112。

馬森：〈哈哈鏡中的映象—三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實，以曹禺的《日出》爲例〉，收入胡曉眞編：《中國現代文學國際研討會論文集：民族國家論述—從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》。

張治國、張鴻聲：〈論尤金．奧尼爾與曹禺悲劇觀念的趨同性〉，《湖北大學學報》33卷5期，2006年9月，頁616-620。

張葆莘：〈曹禺同志談劇作〉，收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》上冊。

曹禺：〈《日出》跋〉，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》第1冊，頁387。

____：〈《雷雨》序〉，收入田本相、劉一軍主編：《曹禺全集》第一冊，頁5-17。

____：〈「水木清華」寫《雷雨》〉，收入吳福輝、錢理群、朱棟霖編：《曹禺自傳》，頁69-71。

____：〈戲劇生活的開端〉，收入劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》。

____：《雷雨》，《文學季刊》（北京：立達書局，1934年）1卷第3號，1934年7月，頁161-244。

曹靖華譯：《三姊妹》，上海：商務印書館，1925年。

曹樹鈞：《走向世界的曹禺》，成都：天地出版社，1995年。

_____：《神童曹禺》，上海：上海教育出版社，1998年。

許慧琦：《「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》，臺北：國立政治大學歷史學系，2004年。

陳素雲：《文學與政治的糾葛—以曹禺及其劇作爲例》，嘉義：國立中正大學中國文學研究所博士論文，1999年。

彭小妍:〈《雷雨》和表現主義的戲劇〉，《超越寫實》臺北：聯經出版事業公司，1993年。

曾春、高建新：〈《雷雨》與《大雷雨》比較研究〉，《齊魯藝苑》第2期，1996年，頁31-33。

黃芝岡：〈從《雷雨》到日出〉，原載1937年2月10日《光明》半月刊2卷5期，收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》下冊。

楊晦：〈曹禺論〉，《青年文藝》第4期，1944年11月，收入《曹禺研究專集》上冊。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄒紅：〈“詩樣的情懷”—試論曹禺劇作內涵的多解性〉，收入劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》。

趙浩生：〈曹禺從《雷雨》談到《王昭君》〉，田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》上冊。

劉正強：〈對曹禺創作方法的思考〉，收入田本相、劉家鳴編：《中外學者論曹禺》。

劉西渭：〈《雷雨》〉，《大公報》，1935年8月31日，收入王興平、劉思久、陸文璧編：《曹禺研究專集》上冊，福州：海峽文藝出版社，1985年。

劉勇、李春雨編：《曹禺評說七十年》。

劉紹銘:《曹禺論》，香港：文藝書屋，1970年。

蔡秀女：《易卜生主義與中國現代話劇運動（1918-1928）》，臺北：中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，1985年。

魯迅：〈中俄文字之交〉，《文學月報》1卷5、6期合刊，1932年12月，收入《魯迅全集》第4冊，北京：人民文學出版社，2005年。

顏振奮：〈曹禺創作生活片段〉，收入田本相、胡叔和編：《曹禺研究資料》上冊。

Bassnett, Susan. *Comparative Literature*. Oxford: Blackwell, 1993.

Chris, Baldick. *Literary Terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.

Hanan, Patrick. *ChineseFiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. New York: Columbia University Press, 2004.

Hu, John Y. H. “Tsao Yu: Playwright of Discontent and Disillusionment.” Diss. Indiana U, 1969.

Lau, Joseph S.-M. “Tsao Yu, The Reluctant Disciple of Chekhov and O’Neill: A Study in Literary Influence” (Ph.D. diss., Indiana University, 1966).

Price, Leah. “You Are What You Read.” *The New York Times* 23 December 2007. <http://www.nytimes.com/2007/12/23/books/review/Price-t.html>.

Левиной. Л. Р. “Островский на Востоке,” *А. Н. Островский: новые материалы и исследования* (Москва: Наука, 1974), к. 2, С. 465-472.

Добролюбов. Н. А. “Луч света в темном царстве,” *Собрание сочинений в 9-ти т.* (Москва-Ленинград: Гослитиздат, 1963), Т. 6. 電子書網址：<http://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html>。

_____ “Темное царство,” *Сочинения А. Островского. Два тома*. (СПб., 1859). 電子書網址：<http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0180.shtml>.

Островский. А. Н. “Гроза,” *Пьесы* (Москва: ЭКСМО, 2007), С. 787-879.

臺灣大學學術期刊資料庫