OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	陈绵的意义
Author(s)	夏, 岚
Citation	言語文化研究. 2018, 44, p. 169-186
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/68019
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

陈绵的意义

夏　　岚

陳綿について

要旨：20世紀30，40年代の北方話劇壇において，陳綿は大きな存在であった。彼は書斎にて外国の劇作品を翻訳するだけではなく，プロの劇団と連携して，演出家としても上演の実際に携わった。五四新文化運動以降，中国の伝統的演劇と異なる西洋式の近代劇を創る風潮の中で，演劇の文学的，社会的価値が重視されたが，近代劇の舞台建設には長い間，少数の人を除けば，それほど力は注がれなかった。陳綿はその少数の一人であった。本論は経歴の似通った人との比較を通じて，陳綿の行動がどのような意義を持つかを考えた。また，陳綿の翻案作を原作と比較し，改編した箇所の持つ意味を探った。その結果，陳綿は翻訳，翻案の段階で舞台上演の効果を計算に入れていたことが明らかになった。陳綿の翻訳と翻案は，舞台を重視することによって，レーゼドラマを主とするこれまでの文人演劇とは一線を画することになったのである。

キーワード：陳綿　書斎　舞台

关键词：陈绵　案头　上演

一

在中国话剧史上，尤其在20世纪30、40年代的北方话剧剧坛上，陈绵这一名字几乎人人知晓。报刊杂志，几乎一致地用“博士”称呼他，而不用常见的“先生”称谓。留洋博士而热心于从来被目为不登大雅之堂的戏剧，博士之称强调了他不为旧俗所拘，独树一帜的一面，同时也反映了他在当时剧坛的权威和影响力，以及剧人对他的尊敬和爱戴。

但就是这么一位话剧史上的重量级人物，今天，很多人已经不知道他了，关于他的资料，能找到的很少；有关他的研究也是屈指可数，研究中所用资料基本都是那些少数的已知的东西。情况就是这样：知道他曾经很重要，想要更近更详细地了解他，却发现他扑朔迷离地离我们很远，要接近不容易。

具体地说，关于陈绵的经历，早期的一些基本信息还能获得。作为剧坛的领袖人物，他的言动，报刊杂志时有报道，所翻译和改编的剧作，也基本由商务印书馆等大的出版社出版，不难查阅到。但后期，尤其抗战结束到他离世为止的这一时期的经历，笔者虽多番查寻仍所得甚少。在

日本占领下的北平，他做了些什么？抗战胜利后他是怎么度过的？新中国成立后他是怎样一个生存状态？这一切都是我们想知道的。

据知陈绵1901年生于北京，1915年考入北京大学预科，1918年预科毕业。1921年赴法，在巴黎大学留学，后获得法国国家文学博士（戏剧学）学位。鉴于他战前的经历较为人所知，下面就根据笔者查找到的当时报刊杂志的部分评论介绍，粗略勾勒一下陈绵从抗战开始直至去世为止的大概轨迹。

1933年秋，同是留法学生的唐槐秋在南京，组织成立了中国话剧史上第一个职业话剧团“中国旅行剧团”。北上公演时，唐槐秋找到在法国留学时就志同道合的陈绵，请求他为剧团出谋划策，译戏导戏。陈绵接受了这一请求，从此和实际的戏剧活动结下不解之缘。在中国旅行剧团之外，陈绵也经常受别的剧团邀请，频频为舞台译戏、改编戏、导戏，凭着其渊博丰富的知识，优雅而平易近人的态度，很快成为北京天津剧坛的重镇。经济窘迫的剧团没有地方排练，他就慷慨地借出宽敞的府邸做排演场。报道称：在陈绵教授家观《干嘛》预演[1)]。

抗战爆发后，他留在北京，继续授课排戏，牵引北京剧坛：《古城话剧靠他支持 古城剧运待他展开》。这篇文章介绍陈绵较为详细，故占用一点篇幅引用其中内容如下：

“（陈绵）风度很像一个法国绅士，他虽然是福建闽侯人，谈起话来，却是一口很流利的北平话。他落生在一个大家庭里。在他之前已经有了五个哥哥，他是弟兄六人中的最小的一个。因此有人以他行六而称做“六爷”。父亲陈璧先生在前清曾创办邮传部，也作过几任官，如果细谈起陈先生的家世来，可以称得起名门望族，他的确是一个宦门之后呢。他本来毕业于北京大学。后来到法国巴黎大学留学，在1926（一说1929年—笔者注）年获得法国文学博士学位。留法的十年当中，起初的三年是由家中供给费用。以后就完全自食其力，一面担任些教职以很少的薪金维持生活，这样刻苦的奋斗了七年。他在巴黎大学中国学院担任讲师的时候，是唯一的东方人，而且又是年纪最小的一个，一时曾传为佳话。1930年陈绵博士回国来了，身旁还带来一位法国太太。近十年来他始终站在新文化的战线上从事于话剧运动，不但在剧本介绍上，就是舞台技术也靠他推进了不少。他过去除了担任中法大学等校的教授以外，所余的时间和精神差不多都在领导一些从事话剧的青年们演戏，过着导演的生活。他所领导之剧团不下十几个。……过去他从事于翻译古典派戏剧作品有六七种之多，现在因为事情繁忙，写作的机会很少，除了偶而在一两个大文艺杂志写点稿子外，就很少见到他的作品发表了。他的法国太太名子叫 Gabriclle Conoy，现年三十三岁，……能说很好的中国话，能做可口的中国饭菜。……陈绵先生仅仅有两个女儿，大小姐陈澂莱小姐是陈先生前妻所生，……他非常爱好艺术，在他的书室里有两个墙壁，布满了书橱，里面堆满了书籍，这些书多半是关于艺术理论或是著名的作品。多半是法文的原本。他的性情很和蔼，喜欢和年轻人谈话，许多从事话剧的青年，常到他的家里去排演，有时候书室和客厅里都坐满了人，他却一点也不觉得杂乱和麻烦。除了在女师和艺专担任几个钟头的课程以外，他大半的时间

1)《影与戏》，第一年20期，1937年4月

都在计划着剧本的导演，……电影有时也去看，但是不太爱好，尤其是他讨厌流行的歌舞片子，此外他很喜欢种花，养鸟，……陈绵先生领导的北京剧社，正在排演曹禺的《原野》，在今年暑假就要演给古城的人士了。”[2)]

时为1940年，这篇文章让我们看到了陈绵的基本生活状态和兴趣爱好，战争的影响几乎不见痕迹。这一年还有关于他指导国立艺专剧团的消息报道：《画家王宝初等组织国立艺专剧团 由陈绵先生担任指导工作》[3)]，以及陈绵自己写的《从日本回来》[4)]。此文是他去日本东京参加第二次“大东亚文学者大会”回国后所作。此后他加入了1942年9月成立的、有日本背景的“华北作家协会”，初时为13人之一的评议员，1944年9月升为该协会的首席执行委员。

日据期间，被日本人逮捕过两次的陈绵抽上了鸦片，导戏的工作急遽减少。不满和惋惜之声可闻：《博士 博士 博士！使我们失望的博士！》[5)]

1947年的一篇不长的报道口气很不客气，所写的陈绵像是换了一个人：

“陈绵教授，提起此人大名，在戏剧界知者甚多，在商务印书馆，也翻译了好几个剧本，抗战前曾来沪一次，和各界很多交往，后来在暨南大学教了一会书，战事起，即行北返了，久不闻其动静。陈住在北平西皇城根，出身是公子哥儿，家中有的是钱，在敌伪时期，他并不活动，不过是在伪北大教教书，而且抽上了一口烟，终日吞云吐雾，一开口，一只烟嗓子，烟味儿十足，……胜利以后，一切复员了，陈绵也预备戒烟了，以便重新做人，好在戏剧圈内，争一些地位，我们也希望他从此振作，因为在中国，像陈这一种人，毕竟还是需要的。陈夫人很漂亮，不过和陈博士，不大对劲儿，陈博士一气，又躺下去了。”[6)]

再以后的情形是：

“大女儿是中国太太生的，……女师大法语系毕业，解放后在文艺大楼作法文翻译，……可是遭遇不幸，‘整’来‘改’去，也早死了。小女儿是法国太太生的，读艺文中学，少女时期生肺炎死了。法国太太则早在一九五〇年被法国政府接回法国去了（一说是1966年秋回国—笔者）。胜利后，大概是一九四六年吧。他还办过‘天坛电影公司’，……筹备拍片，名《黄山夜雨》，由白光主演。但是，没等开拍，有限的资金就因通货膨胀和‘宝贝秘书’的拐骗弄光了。片子没拍公司就关张大吉了。……解放后，他在外国语学院作法文教授，以‘齐放’笔名写点小文章。……‘文化大革命’一关，未过去，整死了。”[7)]

一代才俊，最终妻离子散，悄然殒命。关于陈绵的一生，有论者曰：“因其在日伪占领时期曾为所谓‘华北作家协会’办事、晚节不忠而否定他作为一个艺术家的全部生活道路，则是失之

2) 王绍桢：《陈绵》，《沙漠画报》1940年3期

3) 《三六九画报》1940年2期

4) 《中国文艺》2卷4-5期，1940年6-7月

5) 泰来：《话剧在北京》，《三六九画报》26卷13期，1944年

6) 方川文：《北方剧运中坚陈绵教授戒烟 和夫人斗气时：又躺下了》，《国际新闻画报》1947年77期

7) 邓云乡：《中旅“保姆”陈绵博士》，《燕都》1989年第1期

不公的。”[8]此话虽是鸣不平，正道出了陈绵之后消息索然的原因。有人推测当初他没有离开北京的原因：“第一，他的妻子是外国人。第二，他是公子哥儿出身，不会吃苦。第三，除了当大学教授的收入以外，他还有来源于大片房产的房租收入，这保证了他过着相当宽裕的生活。第四，他强烈地爱着生养自己的故乡北京。”[9]所言当有一定道理，但陈绵自己从来没有解释过留在北京的理由。然既身为博士、教授却吸食大烟，不难揣想日伪时期他的心境。历史的选择只能有一次，公平也罢不公也罢，均是他人的评价与判断；当事人的所思所想，我们无由得知，只能面对既有的事实，扼腕唏嘘。命运之捉弄人，莫过于此。学富如陈绵，也难逃命运的捉弄。

陈绵上大学时曾写过《快起来》、《人力车夫》发表在《新青年》上（1920年），留法时用法文写过独幕剧《烧鸭子》，30、40年代另有改编作数篇。他的成绩主要不在创作上，而在翻译法国剧作方面。具体情况如下：翻译的剧作有《昂朵马格》、《熙德》（以上两种商务印书馆1936年出版），《茶花女》、《情书》、《缓期还债》、《牛大王》、《复活》（以上五种商务印书馆1937年出版），《马来刀》、《祖国》（以上两种有上演记录，但均未见出版）。改编剧作有《候光》（中央公论社1943年出版）、《半夜》、《天罗地网》（以上两种结集为《半夜》，由华北作家协会1944年出版，《天罗地网》为《缓期还债》的改编本，中国旅行团演出时改名为《干吗》。）

张泉称：“据报导，陈绵编写的剧本还有《三楼》”，载于《国民杂志》第1卷4期[10]。此篇笔者未曾亲见，时间大致是1941年4月，详情不知，仅录于此。

另据杉野元子统计，陈绵还有《人群》（载于《艺文杂志》第1卷第135期，1943年11月，仅有第三幕），《水落石出》（载于《国民杂志》第4卷11期，1944年11月，仅有第一幕）。解放后，陈绵曾用笔名“齐放”继续翻译工作，计有：《为和平而斗争》、《弗斯特上校服罪了》（以上两种人民文学出版社1953年出版），《七月十四日》（作家出版社1954年出版）、《心里充满了阳光》（中国青年出版社1954年出版）、《叶甫根尼·奥涅金》（音乐出版社1954年出版）、《卡拉迦列戏剧选集》（作家出版社1955年出版）和《鲍利斯·戈杜诺夫》（音乐出版社1956年出版）[11]。

1956年以后，不再有陈绵的文字见诸于众，十年悄无声息之后，他被捕入狱，罪名估计是沦陷时期与日本的关系，以及与法国夫人的关系[12]。1969年，陈绵因心脏病发作死于监狱中，时年68岁。

二

今天，还有重读陈绵的必要吗？陈绵在话剧史上究竟有什么样的意义？鉴于陈绵的后半生经

8）洪忠煌：《中国旅行剧团史话》，引自陈樾山主编《唐槐秋与中国旅行剧团》，中国戏剧出版社，2000年6月

9）杉野元子：《陈绵和中国旅行剧团》，引自陈樾山主编《唐槐秋与中国旅行剧团》，中国戏剧出版社，2000年6月

10）张泉：《沦陷时期北京文学八年》，中国和平出版社，1994年

11）此部分信息引自杉野元子：《陈绵和中国旅行剧团》，引自陈樾山主编《唐槐秋与中国旅行　剧团》，中国戏剧出版社，2000年6月

12）参见杉野元子：「ある演劇人の苦悩と選択—陳綿試論」，『交争する中国文学と日本文学』，三元社，2000年

历模糊，颇费梳理，我们索性就事论事，撇开他的政治态度、历史问题不谈，只讨论他的作品（包括翻译作品和改编作品）和在剧界的行动，看看被称为北方剧坛领袖的他，在话剧成长发展过程中，究竟做了些什么。

众所周知，话剧即现代戏剧在中国完全是新生的戏剧样式，它的历史并不长，直到洪深1928年为它定名为“话剧”为止，它连一个统一的、正式的名称都不曾有。从上一世纪初的萌生到30年代的基本成熟，话剧在舞台建设、观众培养、作品形成等等方面，都经历了一个发生、发展和成熟的过程。这个过程中，有些人起到了牵引性的作用，没有他们的牵引，话剧的发展也许会是另外一番景象。陈绵，就是其中之一的牵引人。

五四时期，中国传统旧戏被批判得体无完肤，堕落的文明戏也已毫无可取之处，学习西方，创造中国自己的全新的戏剧样式，成为新知识分子们几乎一致的看法。“建设的一面，也只有兴欧洲式新戏一法。”[13] 周作人的意见极具代表性。此番倡议，很快成为主流思潮，创造西方式现代戏剧的努力从此开了头。这种新的戏剧样式不仅完全不同于中国传统的旧戏，也大不同于五四前那种半新不旧、恶俗低级的文明戏，要之，是一种形式全新，内容先进的东西。五四的新知识分子们，尤其在意新的戏剧所表现的内容即思想性，这也是他们批判旧戏批判文明戏最激烈的地方。在他们看来，旧戏最要不得的地方就是内容荒唐，毫无思想，既对社会的改进无益也无帮助人生进步的力量。《新青年》组刊的首次戏剧专号上（4卷6号，1918年6月），胡适即著长文《易卜生主义》，极力推崇易卜生作品对现实社会的批判和警醒。

既要学习西洋戏剧，对西洋戏剧的翻译介绍就必不可少。五四以降，对外国文学，其中包括对外国戏剧的翻译介绍大幅度增加，欧美文学史上几百年来的名家名作短时间里大都被搬进了中国，阅读西洋剧作、写作现代戏剧剧本成一时风尚。写作一项，既包括改编外国的剧作或小说，也包括完全的原创，作者不仅有新人，学究如胡适，也都提笔创作话剧剧本，故而一时间作品数量空前增长。本文的考察对象陈绵，早年亦曾创作过独幕剧《人力车夫》[14]。整个二十年代，有包括原创、翻译和改编在内的剧本大量产生，其中颇多并不适于上演的独幕剧、诗剧一类。但于大多数作者和读者而言，剧本是在小说、散文、诗歌等体裁之外的又一表现形式，但求酣畅达意，上演之事不在考量之列。

戏剧通常被认为是一门综合艺术，一剧之本的剧作只有在被上演之后，意义才得以完全实现。当然，也有看法是把剧作当成文学形式的一种来阅读欣赏，完全与舞台上演无涉，其性质是“文学的”。但这种只在案头被阅读欣赏的戏剧，显然不是五四新文化运动努力要实现的，因为新文化运动的出发点，是要建设一种完全替代传统旧戏的新形式，并让这种新形式的戏剧广为上演，最终起到启蒙民智、改革社会的作用。既如此，五四以来社会全体对舞台建设的力度如何呢？回答是：舞台非常寂寥，远没有得到戏剧文学那样同等的重视。这就形成一个矛盾的现象：追求的是包括舞台在内的新的戏剧式样，但关于舞台建设的思考和实践，却从一开始就不被重视，并且

13）周作人：《论旧戏之当废》，《新青年》5卷4期，1918年10月

14）陈绵：《人力车夫》，《新青年》7卷5期，1920年4月

这种状况持续了很长时间。

话剧舞台建设的缺位，大致表现在以下几个方面。第一，有现代戏剧理论知识的新知识分子对舞台实践不抱关心态度，他们只鼓吹剧作的文学性思想性及其对社会的现实意义，而不进一步鼓吹这种新兴戏剧的舞台表现方法。有人甚至主张：“改革旧戏创造新剧，所注重的是戏剧底内容。形式还是第二义。充类言之，只要内容改善了，就不废锣鼓唱工也可以。”[15] 与此相应的，特别在早期，活跃在新兴舞台上的是一批旧剧人，包括传统旧戏或文明戏出身的人。他们虽然有诚意和热情，但毕竟与现代戏剧相隔膜，于是发出了感叹：

“现在想提倡纯粹新剧的人不能说不多了，但是翻开那些关于戏剧的新著出来一看，不是说某剧的主义怎样新鲜，便是说某剧的思想怎样高超，绝对没有人提起过某剧的表演方法是怎样的。换言之，只有纸面上的戏的理论，而无舞台上的戏剧的实际；多偏于 Drama 的文章，而绝对没有 Theater 的。”[16]

没有舞台实践的人是很难从这个角度发现问题的。发出感叹的汪优游（学名效曾，号仲贤，笔名 U.U、明悔等—笔者）乃南京水师学校出身，因为喜欢演戏登上了文明戏的舞台，“他在舞台上是个全才，无论男女老幼他都能演，而且演来一定比人家好。……他天资很聪明，不独在舞台上有天才，还真多才多艺，什么都很擅长，什么都有趣味。”[17] 虽聪明有才如汪，文明戏旧剧人到底无从找到新戏剧的表现方法。

1921年在上海成立的“民众戏剧社”，聚集了众多的新知识分子，他们创办了新文学运动中第一个专门性的戏剧杂志《戏剧》，提倡写实的为人生的社会剧。“它的主要功绩除了在于大力介绍欧洲近代写实的社会剧和戏剧理论外，还在于继承和发扬了《新青年》的革命精神，对旧剧特别是对假新戏即堕落了的文明新戏展开批评。”[18] 但是，实际的演出，民众戏剧社一次也没有搞过。1922年，在北京成立的“新中华戏剧协社”，宣称“共同提倡与研究近代的，教化的，艺术的戏剧，为创造新中华国剧底预备。”[19] 但结果也是纸上谈兵，除了发行了四期杂志《戏剧》以外，舞台实践不见有过行动。

舞台建设缺位的第二个表现是，无论翻译剧本还是创作剧本，总体数量虽多但适合上演的却严重不足，急需实践的舞台面临无米之炊。或有饥不择食者，便以“主题先行”为是。1920年10月，由汪仲贤、夏月润等人组织，在上海的“新舞台”上演了号称“纯粹的写实派的西洋剧本第一次和中国社会接触”[20] 的英国作家萧伯纳的《华伦夫人之职业》。虽然广告做得非常盛大，演出本身也经过了多次排练，结果却以失败告终。这出戏没有统领全剧的导演，演员男扮女装，方言与北京话混杂，人物名字前后不一致，台词口头相授往往临场忘词。至于剧的内容，在作家本国

15）蒲伯英：《戏剧要如何适应国情》，《戏剧》1卷4期，1921年8月

16）汪仲贤：《顺便谈·第九则》，《戏剧》1卷3期，1921年7月

17）徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社，1957年

18）陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1989年

19）陈大悲：《新中华戏剧运动大同盟》，《晨报副刊》1921年11月26日

20）汪仲贤：《优游室剧谈》，《时事新报青光栏》，1921年

尚因太过敏感而在被禁之列，中国观众看来则更是难以理解，故而戏还没演完，观众就走光了。这个例子很好地说明，剧作再有思想性或批判性，演出不得法就无法完美地表现出作品本来的意义。所谓“法”，就是现代戏剧的理论和实际的知识，缺此就是致命伤。再看二十年代影响颇大的艺术团体南国社的公演，剧目一再重复其实也是可演剧本太少的一个明证。幸好领导者田汉自己作剧，写好了马上演（有的是边演边改，第二天演的内容和第一天不一样），才较别的剧团少了无米下锅的尴尬。

“现在我们所有的剧本，比较地在思想方面能适合现时代的，在演出方面能适合舞台条件的有多少？据我个人所知道的，实在是太少了。这是我们整个剧戏界的耻辱，固不待说，然而那些特别负着新兴戏剧运动使命的作家们的不努力，也是不可讳言的事实。”[21] 很长一段时间，话剧舞台的“剧本荒”一直是个困扰人的问题未能得到解决。正是由于可演剧目少，舞台实践无法频繁进行，结果话剧一直难以建立起社会的信任，上海的老资格剧院如卡尔登大戏院、兰心大戏院等，一直到30年代中期，才对话剧演出打开了大门。

第三，专门人才既少，社会的、时事的、经济的困扰却多，坚持舞台实践则实属难事一桩。从1921年成立的上海民众戏剧社提倡“爱美剧运动”起，包括学生演剧，为避商业铜臭，话剧相当长一段时间走的都是“业余”一途。“那非职业的剧场，也有设备与日常的开支；非职业的剧人，又须各自另有维持生计的方法。组成固不容易，而持久是更难了。爱美剧团，尽管不以牟利为目的，但在现代的社会里，蚀本蚀得太多的时候，工作就会不能进行的。”[22] 洪深这番话道出了剧人艰难处境的同时，也说出了的舞台实践难以经常地、广泛地进行的原因所在。一般来讲，尽管1924年洪深导演《少奶奶的扇子》一剧，在中国首次建立起了现代导演制度，但一直要到30年代中期，伴随着职业话剧团的出现，话剧舞台才告全面成熟。话剧舞台成熟耗时非短，固然原因多多，其中专门从业人才少，缺乏支援体制等，都是不容忽视的。

意识到舞台建设缺位这一现实的，当然不止前面提到的汪仲贤一个人。事实上，从洪深留美归来，初次以现代导演手法演出一台《少奶奶的扇子》，结束了话剧舞台男扮女装的历史以来，直到陈绵出现，田汉“南国”剧社的活动，余上沅、赵太侔、熊佛西等人国立艺术专门学校戏剧系的活动等等，都可以视作是建设话剧舞台的重要努力。这种努力，尤其在五四以降的整个20年代，相当具有前瞻性，与只关心戏剧的文学性、思想性的普遍潮流相比较，距离舞台更近。或曰术业有专攻，对非戏剧专业的人，以未尽舞台建设之责而苛之，未免有失公允。本文无意苛责，只是陈述在这样一个客观背景之下，陈绵的所作所为，究竟具有怎样的特征和意义。本文认为，从这个角度来讲，陈绵做出了非常有意义的贡献。

这个说法站得住脚吗？下面我们就通过一个简单的比较，来考察一下这个说法是否成立。把陈绵和几位与他有复数共通项的人物，譬如都有留学经验、都任大学教授、都从事剧作翻译、都为文推介外国现代戏剧等的人物做一个比较，看看在同样的客观大背景下，他们的行动有何异同，

21）唐槐秋：《戏剧底二元性》，《矛盾月刊》2卷4期，1933年12月

22）洪深：《中国新文学大系戏剧集·导言》，上海良友图书公司1935年初版，上海文艺出版社1981年复印

从而认识陈绵行动所具意义。

三

首先我们举出宋春舫（1892～1938，浙江吴兴人）。宋春舫曾留学瑞士学习政治学，获日内瓦大学文学硕士学位。回国后先后任教于清华、北大，因患肺结核赴青岛疗养，又执教鞭于国立青岛大学近10年，回上海后即殁于沉疴，年仅46岁。与陈绵同样，宋春舫也家境优渥，学识渊博，在银行业、海洋科学、外交界等方面多有贡献。本文更要强调的是，他对中国新兴话剧的发展，做出了巨大的旁人无可替代的贡献。“春舫先生是研究西洋戏剧的老前辈，是中国戏剧运动的开路先锋。……他是提倡话剧运动最早的一人。……他的《春舫论剧》（中华书局出版）是二十年前唯一论西洋演剧的书。……他的戏剧收藏是全中国闻名的。”[23] 这几句话基本概括了宋春舫在戏剧领域里所做的贡献。他曾拟出一个外国剧作的书目《近世名戏百种》，发表在北京的《英文导报》和上海的《密勒评论报》上，呼吁中国学界应该及时翻译介绍。这个书目后来稍作修改，经胡适推荐又发表在1918年10月的《新青年》上，共涉及13国58位作家的100部作品。除极少数篇目外（三篇），书目所列都是国人闻所未闻的作家作品，这一方面说明当时的中国与欧美现代戏剧是如何地隔膜疏远，另一方面也说明宋是如何启蒙了中国戏剧界、文学界，为之打开了一扇看世界的窗口，无怪有人称其为“中国话剧运动的先知先觉的先驱者”[24]。

不仅如此，宋春舫还身体力行地翻译外国剧作，介绍欧洲先进的舞台艺术，普及戏剧理论知识。表现派、浪漫派、未来派等等，都是他第一个介绍进中国来的，“使一班盲目地接受和从事这一艺术的人，知道话剧究竟是怎样一个东西，开扩了大家的眼界。”[25] 他的著述和翻译及其创作的剧作，均收在《春舫论剧》第一集、第二集中，至今读来，仍有启发。

但宋春舫没有踏上过舞台一步。他翻译的剧作有表现派、未来派、象征派等作品，形式奇拔独特，缺乏上演性。同时，他自己创作的剧作和许多文人剧作一样，幽默雅致渊博，读来每每让人拍案叫绝但同样缺乏上演性。此其一。其二，没有资料表明宋春舫曾和演出团体有过什么关联，或者参与过什么具体的演出事宜。导演、舞美或者事后的剧评，他似乎都没有涉足过。宋春舫是作为一个学者在研究戏剧，很全面地研究包括舞台艺术在内的戏剧，比当时许多只重视、只研究戏剧文学的人，离舞台近得多。也许是身体原因使然，他终于不是一个剧人，离舞台那么近了，终还是没有登上舞台。以他渊博的知识，以他对戏剧的理解，舞台的重要性想必是完全清楚的，若假以天年，也许会是另外一种状况。所以经他启蒙的后进们深感遗憾：“我们对宋先生感到最深切的遗憾的是宋先生参加戏剧的实际活动太少，否则以宋先生对剧艺方面的态度和修养，及社会上的资望，一定可以为这多灾多难的剧运进程上解除很多的困难，为它的发展奠下更好的基础，

23）顾仲彝：《纪念宋春舫先生》，《剧场艺术》1940年2月

24）于伶：《追思宋春舫先生》，《剧场艺术》1940年2月

25）松青：《学习宋春舫先生的精神》，《剧场艺术》1940年2月

使目前的戏剧园地上更能茁发出灿烂的花朵。”[26]

宋春舫年龄上比陈绵长9岁，活动时间主要集中在19世纪20～30年代初，是前辈。和陈绵年纪大致相当的可以举出王了一（1900～1986，广西博白人），他的不少经历和陈绵非常接近，可比性很强：留学法国，1931年获得巴黎大学文学博士（语言学）学位；回国后在清华、燕京、西南联大、北大等大学任教；翻译的同样都是法文作品，且主要发表时间都在19世纪30年代中期。

王了一集中翻译法国作品，自1931年翻译小仲马的《半上流社会》（Le Demi-monde）以来，小说、诗歌、剧作均有涉及，翻译的剧作如《爱》《生意经》等由商务印书馆出版，《莫里哀全集》则由国立编译馆出版。王了一与梁实秋、钱钟书并称为战时三大学者散文家，关于他的翻译，在商务印书馆和中华书局担任过编辑的叶圣陶评价说：“信达二字，钧（叶圣陶：字绍钧—笔者注）不敢言。雅之一字，实无遗憾。”[27] 可见其译文的优美流畅是有口碑的。但关于现代戏剧，王了一既没有理论的著述或翻译介绍，也没有剧本的创作，更没有实际地与舞台上演发生过什么关系。不仅如此，《莫里哀全集》之后，再也没有看到王了一翻译剧作，他似乎重新整理了一番自己的书桌，潜心做学者研究语言学去了。

王了一的这种与话剧的接触方式其实非常具有代表性。他接触话剧的切入口是翻译外国剧作，但翻译的剧作是否适于上演，以及是否上演了，并不重要，重要的一是，此乃自己读得懂的语言，二是此乃自己喜欢的作品（或者觉得是有翻译价值的作品），这个作品恰巧是对话体的剧本。换言之，翻译诗歌、小说和翻译剧作是同样分量的事情，没有非剧本不可的理由。最终让王了一离开戏剧翻译的原因是什么暂且不论，离开了，就说明有比戏剧翻译更具吸引力的事业。而前面提到的宋春舫则不同，他的研究、翻译和写作都集中于戏剧这一体裁上，戏剧自始至终是其关注的对象。

我们知道，外国剧作的翻译，本来并不是一项很“大众化”的工作。五四以前，翻译者不多，被翻译成中文的外国剧作非常有限，受众也毋宁是小范围的。但五四以后，翻译剧作数量陡增，一些与文学或戏剧无关的报刊杂志也纷纷刊登起翻译剧作。与之相应的，是提笔翻译的人大量增加，数量与此前不可同日而语，其中相当一部分是完全的新人。如果我们注意看一下这些新人之后的去向，就会发现一个有趣的现象：其实继续从事戏剧工作的人寥寥无几。翻译过日本作家武者小路实笃的《妹妹》（『その妹』）一剧的周白棣就是一个例子。他为留学日本向田汉学习日语，田汉用剧本《妹妹》做教材。“田先生那时说，近代日本文艺界以武者小路实笃之影响为最大，而此剧之艺术价值，在日本批评界，且远在《一个青年的梦》之上。……教授完毕，自己常常温读，……文艺之感人盖如此！……其后则每日译之，乃竟阅两月而译竟。……戴懋哉先生（中华书局编辑—笔者注）为郑重起见，特请徐卓呆先生校阅以匡纠其不逮。”[28] 翻译此剧时周白棣年仅24、25岁，学习日语才八个多月。他之后留学旧制大阪商科大学，主攻经济学，最后成为一名经济学

26）同注17

27）王了一：《我和商务》一文中，王了一自己披露的叶圣陶的评语。《商务印书馆大事记》，商务印书馆，1987年

28）周白棣：《妹妹・译者赘言》，中华书局，1925年

家。后来他还翻译过日语的经济学著作和论文，但剧作的翻译，《妹妹》是第一部也是最后一部。对周白棣而言，《妹妹》作为戏剧作品的意义，可能不及作为日语教科书的意义大，田汉当时若选择教授一部小说的话，那么他翻译的就可能是一部小说了。

像周白棣这样情况的，还有很多。他们偶尔地或者一过性地和戏剧这一形式发生关系后，就远远地走开，不再涉及了。当时周白棣的外文程度及译文水平和王了一不能同日而语，但倾向和性质是一样的。即对话剧的关心是一过性的，剧作的翻译是偶一为之而没有必然性。陈绵显然不是这样的。无论是案头翻译或创作，还是实际站在舞台上导戏，他对戏剧的执着是一以贯之的。种种原因确实使得其有过停滞，晚年更是远离舞台，但戏剧一直是他探求的对象。

第三个比较对象可以举出梁实秋（1903～1987年，北京人）。梁实秋和陈绵年纪相仿，也出生于北京，清华留美预科班毕业后即去美国留学，获哈佛大学英文系哲学博士学位，1926年归国，先后任教于国立东南大学、青岛大学、北京师范大学等多所大学。他任青岛大学图书馆馆长时，曾参观过宋春舫私人建立的“褐木庐”藏书楼，盛赞道：“我看见过的考究的书房当推宋春舫先生的褐木庐为第一，在青岛的一个小小的山头上，……《太平清话》：‘李德茂环积坟籍，名曰书城’。我想那书城未必能和褐木庐相比。……我记得藏书是以法文戏剧为主。”[29] 梁实秋致力于英文作品的翻译，小说诗歌剧作均有，他并且是一位优秀的散文家，有多本散文集行世。他和戏剧的关联，在于外国剧作的翻译，这一点，和陈绵是共通的，而且他们两人开始发表译作的时间也相当接近，基本都集中在30年代中期，抗战爆发前后。

众所周知，梁实秋的外国剧作翻译即莎士比亚剧作翻译成绩卓著，是以一己之力用中文翻译莎士比亚全集的第一人。除莎剧以外，他没有翻译过别的剧作，极其专一。梁实秋翻译莎剧有优越的个人条件：美国留过学，英文出色；自身是散文家，文笔优美。但翻译外国剧作准确地说翻译莎剧，最初却并不是他自己的选择。是胡适相邀，让他确立了毕生为之的事业。1930年末，胡适就任于“中华教育文化基金董事会”翻译委员会，一俟上任就着手组织大规模的莎士比亚翻译。他找到闻一多、徐志摩、叶公超、梁实秋和陈西滢五人做翻译工作，计划用五到十年的时间完成全集的翻译。但由于各种原因，真正着手翻译的，结果只有梁实秋一人。到抗战爆发的1937年为止，他一个人翻译了 4 种悲剧和 4 种喜剧，抗战期间又完成了 1 种历史剧的翻译。后来他去了台湾，在艰苦的环境下独力完成了全集的翻译，于1967年由台湾远东图书公司出版发行。时隔30多年，梁实秋终于实现了当初对胡适应下的诺言。梁译通篇采用白话散文体，对原文忠实地直译、全译，不做更改、亦不做加减。他的译文还多加注释，不仅仅便于阅读，对英语学习者和莎剧研究者来说，都极具参考价值。

2001年中国广播电视公司从台湾远东图书公司购得版权，在大陆出版了全40集的英汉对译版，这对大陆读者来说，实乃幸事一桩。

梁实秋以翻译莎士比亚为使命，更具体地说，翻译出全部的莎士比亚作品是梁实秋的夙愿，

29）梁实秋：《书房》，《梁实秋作品集》，敦煌文艺出版社，1997年

是他一生追求的价值所在，至于翻译出的这些莎剧如何走上舞台，在舞台上怎么个演法等等，他不打算顾及。关于此，他有自己明确的文学观：“戏剧是艺术的一种，是文学的一种，是诗的一种。……戏剧是戏剧，舞台是舞台；没有戏剧当然就没有舞台。没有舞台，则仍可有戏剧。”[30] 他把翻译和上演明确区分开来，然后选择了翻译。诚然，莎士比亚剧作精深博大，梁实秋把它们翻译成中文几乎耗费了一生的精力，所以把搬演的担子交给自己以外的人去承担，完全是顺理成章，没有高下之分的。但和陈绵相比，客观上少了舞台参与这一部分，则是显而易见的。梁实秋几乎一辈子和莎士比亚打交道，和戏剧打交道，但这一切一直都是在书斋里、案头上进行的，他没有以任何形式与舞台直接发生过交集，没有体验过莎士比亚或莎士比亚以外的作家作品是怎样“活动”起来的。

事实上，像梁实秋这样把剧作完全当成文学作品来对待的翻译者不在少数，甚至应该说是大多数，他们明确地把书斋和舞台分开成两个不同的世界，然后选择坐在书斋里“阅读”戏剧，通过这种阅读的方式持久地保持与戏剧的联系。相比较起来，陈绵则游走在书斋和舞台两个世界里，并有意识地把这两个世界连接起来。

前面我们列出了陈绵的翻译作品，一个重要的特征没有提及，那就是：他是为舞台上演翻译的，而不是为了阅读。除了《昂朵马格》和《熙德》未及上演外，其他的几本，则都是上演在先，出版在后，《马来刀》《祖国》两剧则只见上演未见出版。这个顺序，至今为止不仅是极其少见的，而且是极有意义的。它意味着一种观念的改变：剧作是为舞台而生，而不是像长期以来那样为阅读而生的。正因为是为了舞台上演翻译的，所以陈绵译文在求准确之外，还尽可能顾及上演的方便。例如《茶花女》，本来已有刘半农译本，但据说错译不少，所以当中国旅行剧团打算上演此剧时，陈绵专门为他们重新翻译，纠正错译不说，还把刘译诸如“典当收据”的说法改为“当票”等等，顾及到台词的好说好懂。此其一。

其二，既是为舞台翻译，为上演计，剧作的有趣就成为要点，吸引观众就很重要。陈绵在谈到自己翻译的毛姆的《情书》时说：“这个戏并没有什么文学的价值和哲学的深义，不过只是一个个性的研究。可是这里最可取的一点实在是作剧技巧。……我近来发下了一个小誓愿，打算把欧美各种话剧的格式都择一个代表作，介绍给国人，使观众渐渐知道话剧是如何美妙不同，使有志于剧作的多看几个样子。”[31] 这里说的“作剧技巧”，就是指剧作的有趣和引人入胜。这种选择原作的标准，截然不同于以往，表明作品的趣味性重要程度不亚于文学价值、思想意义或社会功用等等。而明确这一点，对中国旅行剧团这样的职业话剧团来说，是非常有意义的，因为吸引观众、留住观众、让观众再来，是职业剧团生存的最大前提，而陈绵在选择翻译文本的时候，就为他们想到了。果然这个戏一经上演就颇受欢迎，之后反复搬演，成为该团的保留剧目之一。

不仅译剧本和选剧本每每考虑上演效果，陈绵的导演方法也是值得一提的。关于《茶花女》的演出，他说：“这个剧本出演后很得些批评家的赞许，不过我要声明，假使观众觉得这个戏的导

30）梁实秋：《戏剧艺术的辩正》，熊佛西等著《戏曲甲选》，戏剧改进社，出版年月不详

31）陈绵：《情书·序》，商务印书馆，1937年

演方法有可取的地方，那么这个功劳应该归法国历年来上演这出戏的导演们，尤其是应当归功于法国伟大女艺员沙拉·白尔纳尔氏（Sarah Bernhardt 1844–1923），因为我导演这个戏完全是抄袭着他们的成法。”[32] 说得非常谦虚，但我们由此得知，《茶花女》当时的演出很受欢迎，更重要的是，这个戏“历年”在法国的上演，陈绵都是看过的，否则“抄袭”无从说起。有这么丰富的观剧经验可资借鉴，陈绵导戏失败的可能性相对就小许多，他是有了这样的自信，才接手为中国旅行剧团导戏的，他对舞台的重视可见一斑。

陈绵家的客厅曾经成为不少剧团的排练场。长年在陈家租房的年轻学生这样回忆当时的情景：“皇城根二十二号陈玉苍尚书的大客厅……就是排练场。一九三七年五月间，我在这里看《天罗地网》的排练。……初排在四月初，彩排就在春夏之间，天已热了。伯早先生请新闻记者、外面的人和同院的人一起看彩排，还备茶点招待。我放学后，赶到大客厅去看，看见陈大导演忙前忙后，招待客人。……我坐在后面犄角一张椅子上，茶房居然给我送来一碟洋点心。”[33] 陈绵这哪里是安坐书斋的博士教授，分明是开演前忙碌的导演兼剧场经理，从译什么到怎么译，再到怎么演怎么宣传，他方方面面都顾及到了。

四

那么陈绵是独一无二的吗？他有同路人吗？如果有，他和同路人所走之路，又具有怎样的意义呢？

回答是肯定的：陈绵有同路人。陈绵的同路人可以举出洪深、田汉和熊佛西等好几位中国话剧史上众所周知的领袖人物，换句话说，陈绵与领袖级人物持有同样的戏剧观，有过同样的戏剧活动。仅仅就因了这个理由，陈绵更多一点被重视，似乎也并不为过。但现实情况却如本文开首提到的那样，有关陈绵晚年的资料都很难查到了，更遑论被重视。

陈绵走的是这样一条路：既在案头译、写剧作，又在舞台搬演剧作。这样一条路，如前所述，很多的人选择只走一半，并不乏把这一半的路走得极为精彩的人。但是，从中国话剧发生发展的历程来看，陈绵及其同路人所走之路更具建设性，尤其在主流精神倾向注重路之前半的大环境下，他们的行动和努力就更显得可贵了。

洪深1922年春从美国留学归来时，看到的现实是，中国舞台上还在男扮女装。经人介绍刚刚进入“戏剧协社”的他，公演会上巧妙地安排剧目上演的顺序，先演男女共演的《终身大事》，让男扮女装的《泼妇》后演，两相比较，后者的不自然在观众的哄笑声中暴露无疑。以此为契机，男女同台共演成为话剧舞台的常识。他改编并导演的《少奶奶的扇子》，标志着现代导演制度在中国的正式确立，之后并广为应用进而落地生根。在话剧史上作出过如此重大贡献的洪深，不仅重视戏剧文学的意义和建设，而且如前所述，从20年代开始，就把舞台的建设当成不可或缺的要项，

32）陈绵：《茶花女·序》，商务印书馆，1937年

33）邓云乡：《中旅“保姆”陈绵博士》，《燕都》1989年第1期

撰文呼吁、启蒙的同时还身体力行，编、译且导，万不得已时还粉墨登场，简直就是一位全能运动员。和陈绵一样，洪深也曾历任多所大学的教职，他在大学里也组织学生剧团，课余指导学生演剧。他基本无时不刻不考虑上演的具体实际，为了要让台词上口适合表演用，他宁可不用既存的译本，自己重新改编一次《少奶奶的扇子》；创作的《赵阎王》通篇没有一个女性角色，据说是因为考虑到没有合适的女演员胜任演出；观众不按规定时间入场时，他带着妆去和他们讲理直至吵得嗓子哑掉等等，一个心中没有舞台的人，是不会做得如此彻底的。之后为“话剧”命名的洪深，从20年代初期回国的那一刻起，就明确而持久地把舞台当作为深切关心之所在了。

田汉也同样，作为一个演剧人，他不只坐在书斋里创作和翻译，而且还以各种方式长期活跃在话剧舞台上。早在日本留学期间，二十多岁的他就决心要做一个戏剧家：“我此后的生涯，或者属于多方面，但不出文艺批评家、剧曲家、画家、诗人几方面……第一热心做 Dramatist。我尝自署为 A Budding Ibsen in China。”[34] 他之辛勤耕耘南国剧社，就是一个极好的例证。他亲自创立了这个剧社，为它创作、翻译剧本，为它培养演员，为它导演几乎每一出戏，并亲自带着这个剧团外出公演。这显然已不是一位教授的所做所为了，集编、写、译、导于一身之外，他还做了剧团团长、经纪人的工作。繁忙如此而不以为苦，自是有信念和热爱支撑无疑[35]。仅以他翻译日本剧作家菊池宽的独幕剧《父归》为例，他的译文甚至比晚他十多年的人的译文都更准确，更自然，最重要的是，句子更为短小流畅、通俗上口、一气呵成，几乎不像译文。而之所以会有这样的效果，一方面是因为田汉外文和母语水平造诣深厚，故而行文如流水；另一方面，让译文自然上口，易于搬演，在田汉是一种自觉，作为一名戏剧家，他不仅关心文字如何，还关心舞台上演的实际操作性，他有意识地兼顾二者而不是只顾其一。

还有熊佛西，亦是兼顾舞台的戏剧学教授。他甚至走得更远，把话剧拿到农村，拿去为历来被认为与话剧无关的农民们上演了。留美期间专攻戏剧的熊佛西1926年回国后，任教于北京的国立艺术专门学校戏剧系等处，其一贯主张是强调戏的“趣味”：“因为戏剧是以观众为对象的艺术，无观众即无戏剧。无论你的剧本艺术是何等的高超或低微，假如离开了观众的趣味与欣赏力，其价值必等于零，等于无戏。”[36] 在当时新兴戏剧“跑到知识分子手里”的潮流中，他不满戏剧“只是被认为文学的一支，与小说诗歌散文等同样，戏剧仅是文学的一种。”[37] 为了表达对上演的重视，他甚至用了“迎合观众”的说法。但他的所谓迎合不是靠离奇刺激的情节取宠于观众，而是指主动权掌握在剧作者手中的一种引导：“多写好戏，多演好戏，多看好戏，是训练中国观众唯一的方法。”[38] 他自己就写这样的戏，导这样的戏，最后还把这样的戏送到农村去了。包括农民在内的观众，熊佛西是以朋友的态度与之相处的，既不像知识分子那样阳春白雪，也不像左翼人士那

34）田汉：《致郭沫若的信》，《田汉全集第14卷》，花山文艺出版社，2000年

35）关于田汉的戏剧观、戏剧翻译理念等，请参照笔者论文《田汉的戏剧翻译—以日文剧作翻译为中心》：《言語文化研究》第42号，大阪大学大学院言語文化研究科　2016年

36）熊佛西：《写剧原理》，《熊佛西戏剧文集》下册，上海文艺出版社，2000年

37）熊佛西：《戏剧大众化之实践》，《熊佛西戏剧文集》下册，上海文艺出版社，2000年

38）同上

样宣传教化，他不勉强不拔高，以与观众等身大的表现手段，给他们讲有意义而且有趣的故事。作剧以观众而非读者为归结点，以观众的接受为一剧之完成，身体力行地把戏剧送到了最基层的熊佛西，不仅仅是一位学者、剧作家，更是一位戏剧家[39]。

和上述的同路人一样，陈绵对戏剧的认识和理解，不只是纸面上的，而且也是立于舞台上的。前面提到的他的行动，包括为舞台上演而翻译，剧本的上演先于出版，多用口语表现等等，都是基于他的戏剧观念的。他与洪深、田汉、熊佛西等人相同的行动，在舞台建设普遍不被重视的大环境中，无疑具有重要的意义。

那么陈绵的创作呢？他的创作是否和翻译一样，也明确意识到上演这一环节呢？鉴于大学时创作的独幕剧《人力车夫》是太早时期的作品，《烧鸭子》亦早且用法文写成，彼时戏剧观念尚未形成，两部都难以真正代表其风格。本文注意到他的改编作《候光》，虽然不是原创，却是他人生成熟期所作，而且他自己也承认有相当多创作因素在其中，所以考察一下这部改编作，不失为翻译之外看陈绵的一个有效办法。下面我们就来看看陈绵的这部改编作有些什么特征。

《候光》来自两位美国作家合写的三幕剧《Dinner At Eight》（1932年发表），法文把它翻译成《星期一八点》，陈绵所依版本是法文。他在序言中说得很清楚："读者若是见过 Edna Ferber, G. S. Kaufman 费白女士同高曼先生的《星期一八点》剧本，可以知道作者应当如何地对他们饮水思源。因为这出戏的创意实是他们两位的。虽然与原著是那样地不同。"[40] 两位原作者都曾获得过普利策大奖，后者还得过托尼奖。他们合写的剧作此外还有《Minick》、《Stage Door》、《The Royal Family》、《The Land Is Bright》、《Bravo》等，这些戏都曾在百老汇上演过。

虽然称不上经典性作品，但《Dinner At Eight》可以说是非常有趣并引人入胜的。全剧分三幕共十一场，出场人物达二十四人，围绕一场晚宴的准备展开，主人以及被邀宾客的个性、人际关系在短短的时间里得以淋漓尽致的表现，作者功力非属一般。

幕启时，航运公司老板夫人 Millicent Jordan（陈绵改编本中对应人物名吴经理太太，下同）因要在周一晚八点宴请大人物 Lord and Lady Ferncliffe（甄院长甄太太），正忙着打电话邀请陪客。丈夫 Oliver Jordan（吴尔丹）面临公司股票被抛空的危机，恳请陪客之一的 Dan Packard（狄行长）伸出援手；一门心思幻想入阁的 Mr. Packard 逼着夫人 Kitty Packard（禄禄）一起去华盛顿却得知夫人红杏出墙，夫人反因掌握他背后买空航运公司的内幕为要挟；医生 Dr. Wayne Talbot（葛大夫）与 Kitty Packard 的恋情被夫人 Lucy Talbot（惠欣）知晓，狼狈之余也未将 Mr. Oliver 心脏病已病入膏肓的实情说穿；女儿 Paula（吴若琴）抛下婚约者爱上过气的大明星 Larry Renault（罗世兰），却不知大明星已无戏可演，连旅馆钱都付不起了。一连串的人物紧紧相扣，互为制约，犹如螳螂捕蝉黄雀在后的构图。他们巧妙而优雅地说着谎话互相欺骗，连仆人 Gustave（吴宾）都靠说谎把使女 Dora（美兰）骗到手了。终于到了晚宴当日，开宴前 2 小时，主客 Lord and Lady Ferncliffe 发来电报说去佛罗里达休假了，不来了。绝望的大明星在旅馆打开煤气自杀了。晚宴在八点如期举

39）关于熊佛西与观众关系的阐述，请参照笔者论文《熊佛西与观众》，见《富山大学人文学部纪要》第 60 号，2014 年 2 月

40）陈绵：《候光・序》，中国公论社，1943 年 8 月

行，欢声笑语中有人说起明星怎么迟到了……

陈绵在序言中说“这是一段有钱的人家作排场请客的故事，表面上是热闹欢笑，但是骨子里包藏着多少黑幕令人感叹令人怨恨令人悲哀。”剧情的推移可谓跌宕起伏，接二连三的展开令人意外却又都在情理之中，让人对下一场，再下一场保持极大的兴趣，欲罢不能。由于所有的悬念和冲突都在晚宴的八点以前被铺垫得妥妥贴贴的，所以期待也被推到了最高点：晚宴开始，高潮就会到来。但实际的场景却和我们的期待大相径庭，高潮并没有出现，作者笔锋一转之下，晚宴竟然气氛平和，此前唇枪舌剑勾心斗角的人们优雅地谈吐，轻松地举杯，场景恬淡而有节制。这种写法“背叛”读者（观众）的期待，避开正面着墨，让人在意外和新鲜的同时，留下的想象的余地反而更大了。

因“嫌它（原作）太乱”，陈绵把它改短了一些，但剧情基本遵循原作，只是把人物都改成了中国人，背景也不是纽约而是北京了。一些小细节也略作了改变或加减。如明星的死，原作本是开煤气自杀的，陈绵改成吞鸦片身亡。再如吴经理的身体情况，虽然仍是心脏病，陈绵加上了偷食鸦片病情加剧的细节。还有原著是开宴前肉冻没做成，陈绵则写成是燕窝被打翻没法用了，等等。这些改动，基本都是为了使剧情更中国化，读者（观众）更容易接受，而且也很容易地做到了。值得注意的是结尾处的改动。前面说过，原作的结尾一反高潮出现的常规，节制平静得什么都没发生过一样。这种欧美式的含蓄，固然可以给人留下更大的想象余地，但也可能因太过寡淡而造成期待落空的失落感。陈绵说这个“故事的联贯上不甚一致，脚色也都是些细线条的素描，没有什么浓艳的颜色。比之烹调，好厚味的食客恐怕要嫌它太淡。”可见他对太淡的效果是有所担心的。通篇对原作未做大的改动的陈绵，至此终于有所动作了。

原作结尾是这样的：

Oliver: What’s the matter, Paula? Something wrong?

Paula（*Pulling her wrap up about her shoulder*）: No, no. I’m just going, Dad.

Oliver（*Comes back to her. Pats her cheek tenderly, just a touch, passes a hand over her hair*）:

Good−night , my dear.

Oliver goes. The guests being out of the room, the music slowly comes up in volume. Paula, on the steps, turns and peers fixedly out in the direction from which Larry would come. Turns a step or two toward the room. Sees the cocktail tray, goes quickly to it, snatches up a full glass, drains it. Turns, wavers with indecision, then, with a rush, goes. Through this we have heard, faintly, the conversation and laughter of the guests on their to the dining-room. Now a burst of laughter comes up at some special sally. For some fifteen or twenty seconds, while the stage is empty, the music plays on, a romantic, throbbing Hungarian waltz.

THE CURTAIN FALLS

陈绵改编作的结尾是这样的：

吴太太：怎么，你没到陆家去？又怎么啦？

吴小姐：（心里发着抖，可是用全身的努力，故作镇定。）妈妈，陆家我不去啦，这一辈子我也不去啦。您今天晚上不是还请了罗世兰吗？罗世兰今天晚上不会来啦！

吴太太：你说的这是什么乱七八糟的？他来不来你怎么知道？

吴小姐：因为是我不叫他来的！

吴太太：你不叫他来的？

吴小姐：对啦，妈妈！因为我跟罗世兰早就定了婚啦，不久我们就要结婚！现在我就去找他了，恐怕一时不会回来。妈妈，你不要难过，我们两个很好！妈妈，我走了，再见罢！

吴太太：（失望地倒在一个大椅上）若琴，你怎么单找这么一个时候跟我说这种话？你知道你爸爸病得很重！（她低着头说的这些话，等她抬起头来，吴小姐早已不见了。客厅里笑语喧哗。她站了起来赶到门口已太晚了，并且觉得是无用了！）

吴宾：（在客厅里让着酒）您是喝葡萄酒还是喝黄酒？

吴太太：（转了回来，把要哭的面孔换掉，用手摸了一摸头额，好像要把她的忧愁擦掉。她渐渐地镇定，重找到交际上应有的笑容，走回客厅里。差不多自然的声音。）对不起，对不起，诸位请吃酒吧！

大家：（同声）谢谢！谢谢！

—闭幕

尚不知 Larry Renault（罗世兰）已经自杀，痴情的 Paula（吴若琴）决心离家去投奔晚宴爽约的情人。同样的离家场景，陈绵的描写显然色彩要浓重得多。原作里，善良而病入膏肓的父亲向女儿轻道晚安，女儿犹豫再三终于走出家门。整个场景非常安静，粗心（或者不耐心）的人有可能看漏有关女儿动作的描写（或者女儿的表演），但仔细品味的话，就会发现，在客厅欢声笑语的陪衬下，女儿的犹豫和徘徊平添了一层感伤的色彩。但在改编作里，女儿变得勇敢和积极，她直接和一家之主的母亲摊牌，不留下让她反应的时间和余地，之后决绝出走。这颇有几分五四新女性的风采，她和母亲的对峙场面紧张而充满动感，吸引人关注，不负期望地、如期地把剧情推到了高潮。而最后母亲的强颜欢笑虽带滑稽感，则更像一个减压阀，把至此为止的紧张纾解开来，让观众重新回到推杯换盏、庸俗平和的现实世界。换句话说，陈绵的改编作把原作欲说还休的内容干脆说了个明白说了个透，让粗心或不耐心的人也不拉下任何细节。

重要的是，陈绵的改编更有紧张感了。它带来了预期的高潮，这个高潮并被展现得淋漓尽致，不遮不留。和原作的结尾相比，这里难说有高下的区别，只是喜好的区别而已。就像陈绵所说的那样，好厚味的人恐怕要嫌原作太淡，反之好清淡的人可能要嫌改编作太浓太直白。陈绵之所以选择这个“太浓”的改编法，原因大概有二：一，作为一个新的创作而非翻译，他有必要写出新

意；二，基于他对中国话剧发展状况的认识，这应该是更主要的原因。他曾经说过："我们综观以上，可以见到话剧在艺术上的地位，在后进的我国应当如何地培植提倡，使这个戏剧艺术上最高峰的格式建树起来，使我们能把人生的细微纯真地献给社会人群，岂非快事？"[41] 把话剧的位置提得如此高，既显现了陈绵对话剧的热爱也表明了他力图在中国推广的决心。怎么推广话剧，他看得很清楚："……我国普通观众的心理，他们是喜欢含着教训的，结构紧密，穿插美妙的戏剧。那么我们就照这个方向做去，同时再加进新的艺术新的思想，无疑地这就是话剧运动的道路了。"[42] 也就是说，让话剧有趣好看，让它吸引观众是第一步，然后再灌输以思想艺术的新内容不迟。

以文人趣味来看，"淡"可能更有品味，更含隽永之意，但阅读终不同于搬演，一般而论，浓重的、紧张的描写通常更为有趣，更为吸引人，陈绵选择了这样的方式来吸引观众，获得观众，可见他真切关心舞台上演的效果。《候光》没有被上演过，当时有评论称它是1943年"一本最好，最值得排演的戏。"[43] 作品是否最好见仁见智，但说它"最值得排演"而不是"最值得阅读"，确与笔者的看法有一致之处。

结语

在今天，陈绵已是一个遥远而模糊的人物，这是历史的悲剧。但他的戏剧观，今天看来仍有启发意义；他对中国话剧的发展，特别是对北方话剧发展作出的贡献，不容低估。

在新兴戏剧几乎就是文人戏剧，舞台建设鲜被重视的大环境下，陈绵不仅有意识地为舞台译剧编剧，而且更进一步走上舞台导剧，不能不说是他先进的戏剧观所致使。尽管从时间上看他的行动晚于洪深、田汉、熊佛西等人，但这仅仅是因为客观的机会来得晚了一些。根本上讲，中国话剧发展一路走来的长短之处陈绵看得很清楚，他是有克服其弊端，发展其既成的明确意识的。他不只一次提到那些前贤，"我国话剧在近几十年来有着欧阳予倩、田汉、洪深、熊佛西、余上沅、唐槐秋诸先进，已经在艰苦奋斗中把话剧的路基打了出来。我们更要把这路基加宽加长或更要厚厚地洒上一层柏油，使它得到有效的保障。再进一层开出多数的支路使它四通八达，叫全民众都能领略，享受这个纯正的艺术。"[44] 尊敬景仰之余，其抱负跃然纸上。鉴于洪深和田汉三十年代都有了左倾色彩，熊佛西更送话剧到农村去了，这几位前贤所走之路都有了某种特殊性和偏向性，相比之下，陈绵与职业话剧团联手，扶持引导职业话剧团，让他们通过剧目、通过舞台演出自食其力，这种舞台建设毋宁具有更大的普遍意义，是五四以来现代话剧成长发展的新的延伸。

所以可以这样认为，洪深、田汉、熊佛西等人在整个20年代所做的努力，到了30年代，通过携手职业话剧团"中国旅行剧团"等，是由陈绵更好地继续下去了。

41）陈绵：《话剧运动在今日》，《三年来的中国旅行剧团》，上海杂志无限公司，1936年

42）陈绵：《缓期还债·序》，商务印书馆，1937年

43）转引自佟晶心：《评＜候光＞》，《中国公论》10卷1期。原文未注出版时间。

44）陈绵：《话剧运动在今日》，《三年来的中国旅行剧团》，上海杂志无限公司，1936年

在简单介绍了包括《候光》在内的几个改编本的剧情之后，张泉在《沦陷时期北京文学八年》一书中指出：“陈绵乃至整个华北沦陷区剧作所达到的水准，是极其有限的。”整体而言，华北沦陷时期确实缺少优秀剧作，但关于陈绵，如果不光从戏剧文学的角度，更多一个戏剧艺术和话剧发展历史的角度来看的话，结论可能就会有所变化了。