The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	试析话剧史上改译剧长期存在的原因
Author(s)	夏, 岚
Citation	言語文化研究. 2022, 48, p. 113-133
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/87089
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

试析话剧史上改译剧长期存在的原因

夏　　岚

話劇史上で翻案劇が長期にわたり存在した原因の分析試論

要旨：中国の話劇を語るには，翻案劇は避けては通れないものである。話劇史上，大変多くの翻案劇が作られ，演じられてきた。翻案劇は中国特有のものではなく，本来であれば，舞台創造の完成と創作劇の成熟に伴い，次第に減少しやがて消えていくはずのものであるのだが，中国の翻案劇はそのような一途を辿らず，早期話劇時代から終戦まで衰える事なく存続し，大いに必要とされた。本論は，中国の翻案劇と日本の翻案劇を比較しつつ，中国話劇史上にて翻案劇が長く存続した原因は主に，舞台創造の未完成，上演に必要な量の創作劇の不足，及び数十年間に渡って教育水準が向上しなかった観客達の鑑賞習慣の迎合であった，という分析を行なった。

キーワード：改译剧，创作剧，上演

中国话剧史上，源自外国作品的剧作，不仅由来已久，数量众多，而且长期在全国各地广为上演，是话剧作品宝库中不可或缺的一部分。这些作品，有的从外国剧作忠实地翻译过来，是严格意义上的翻译剧；有的从外国剧作、或者小说等其他文体改编过来，是所谓改编剧。改编作的根子固在外国原作，但多了改编者的加工，就与原作同而有异，不再是同一部作品了。相对于原作，改编作怎么改，为什么这么改，删了什么，添了什么，这些改变有何意义等等，笔者对这些课题抱有浓厚兴趣，有意探究[1)]。

改编剧母本的来源非常广泛，绝大多数来自外国剧作自不用说，小说、电影等文体的作品同样是重要来源。例如《黑奴吁天录》来自美国斯通夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》；《卡门》是田汉改编自法国作家梅里美的同名小说；赵清阁40年代的改编作《此恨绵绵》，源于英国女作家艾米丽・勃朗特的小说《呼啸山庄》；顾仲彝的《水仙花》一剧，来自夏洛蒂・勃朗特的《简・爱》；而40年代袁俊的《富贵浮云》则改编自美国电影《You Can't Take It with You》（中文名《浮生若梦》）等等。和源于剧作形式的、基本已成为一种历史现象的改编剧相比较，这类改编剧对原作的

1）相关内容笔者另有论文可供参考：夏嵐：「中国話劇史上の翻案現象について ── 1949年までの場合」，『富山大学人文学部紀要』43号，2005年

改动幅度更大，存续时间也更长，时至今日仍屡有发生。因此我们有必要把源头不同的改编作予以区别对待，以使讨论的对象更加集中和明确。接下来我们聚焦于源自外国剧作的那一部分改编剧，名称上，把这类改编剧称为改译剧，以有别于其他源头的改编剧。本文拟通过考察中国话剧史上的改译剧赖以存在的外部环境和条件，勾勒出改译剧的主要特色和面貌。

一

有不少外国剧作，故事的背景、人物以及情节本身都未有变化，但为阅读方便，人名及称呼等被改成中国式的了。如沈性仁翻译的王尔德的《遗扇记》和巴蕾的《十二磅钱的神气》等即如此。本文把此类译法归为直接翻译，不纳入讨论之列。除开这类作品，根据“改”的程度，可以看到大体有两类处理外来作品的做法：

一，故事的背景、人物等虽已改写（大多数背景改至中国，人物也改成中国人），但保持原作的情节线索，基本只做减法，比较容易辨认出原作的样子。洪深的《少奶奶的扇子》、陈绵的《候光》等，即属于这一类；

二，不仅改写故事的背景、人物等，对原作的情节也大幅增删，基本是从母本获取一些灵感后再做加法，进行新的创作。如李健吾的《王德明》（上演时改名为《乱世英雄》，改译自莎士比亚的《麦克白》）新增了“换子”的情节；赵清阁的《生死恋》（改译自法国雨果的《Angelo》）加入了抗战的内容等等。此类改译法，创作成分多到一定程度，往往让人难以辨认出原来的母本。这样的“难以”，也反映在收录了5830条剧目的《中国现代戏剧总目提要》（修订版，中国戏剧出版社2012年）一书中。有的剧目介绍没有提及作品的母本，例如徐渠的《蠹》，其实改译自法国剧作家奥古塔夫·米尔博的《生意就是生意》；蒋旅的《穷途末路》，其实改译自日本菊池宽的《父帰る》等等。鉴于该书中另有作品注明了“改编”或“改译”，不记出处就容易被误认为是创作剧。

由此我们明确“改译”就是这样一类作品：中国作者或演出者以外国剧作为母本，在保持基本情节不变的基础上，对原作背景、人物、故事等进行或多或少、或大或小的创造性变更，由此产生的一种介乎原作和原创之间的作品。改译者往往加减法同时进行，并不单纯地只做一种。

改译作不依附原作而独立存在，往往与翻译本并行于世，有的比翻译本更为人所知。如在1924年洪深改译《少奶奶的扇子》之前，已有沈性仁译《遗扇记》（1918年刊登于杂志《新青年》）和潘家洵译《扇误》（1919年刊登于杂志《新潮》）两种翻译本存在，后者后改名为更接近原题的《温德米尔夫人的扇子》，1926年由朴社出版。但被搬演最多、影响最大的无疑是洪深的改译本。和绝大多数改译是因为上演需要一样，洪深也是因为“此剧虽已有两种译本，但皆不合表演之用”而提笔制作的[2)]。有趣的是，洪深改译本之后，还出现了张由纪的翻译本（1936年启明书店出版）、

2）洪深：《〈少奶奶的扇子〉序》，《东方杂志》第21卷第2期，1924年

杨逸声的翻译本（1937年大通图书出版）和石中的翻译本（1941年新京广益书店出版），均沿用洪深《少奶奶的扇子》这一题名。

通观话剧史，会看到改译这一现象持续了相当长的时间。早在文明戏时代，外国作品的翻译出版还未正式起步之际，外国戏就在中国舞台上演了。尽管已经无从知道当时剧本的原貌，但纪录该时期部分上演剧目的《新剧考证百出》为我们提供了一些可供推测的信息。该书中，被称做“西洋新剧”的有33种[3)]。事实上另外一些剧目，如《茶花女》、《夜未央》等，现在已经明确知道是外国戏却未被计入数据之中，因而估计外国剧目的数量实际上更多。这些外国戏不是真正意义上的翻译剧而是改译剧或者改编自其他文体，有的改动非常大。甚至不排除一种可能性，某些被认为是创作剧的，其实是改译剧，只因无明确记录，我们不知道或者无法知道出处罢了。五四新文化运动兴起，外国戏剧的翻译介绍被大力推动提倡，之后改译作的数量持续增加。到抗战期间，创作剧数量虽有了极大增长，但上海、重庆等地改译剧的出版和上演不衰反盛，甚至出现了高潮，如《人之初》、《祖国》、《大马戏团》、《视察专员》、《三千金》、《复活》、《喜相逢》、《梁上君子》等等，影响大且受众多，成为许多剧团反复上演的保留剧目，直至抗战结束及其后。

改译剧不仅持续时间长，而且同一母本衍生复数改译本的现象也屡见不鲜。《寄生草》（《The Mollusc》）一剧，就是一个典型的例子。洪深说：

> 虽然H.H台维斯不是一位大家，《寄生草》更不是一部巨著，但是他在中国现代戏剧史上曾经起过某种程度的发酵作用；它有几个不同的改编本——陈泉的《软性》，赵元任的《软体动物》，朱君（端钧）的《寄生草》，共此为四（指洪深改编本－本文笔者注）——它是一九二八年至一九三一年间南北各地业余剧社最普遍最受欢迎的剧本；它的演出曾经造就不少成功的演员；它的演出使中国的观众接受了西洋喜剧的精神。但是在今天，《寄生草》应该是历史上的陈迹。…然而，今天《寄生草》还可以印，还可以演，不禁令人有一些啼笑皆非之感了[4)]。

英国剧作家H.H. Davies的《The Mollusc》一剧在中国，最早就是以改译的形式出现的，后朱端钧执笔制作演出本，首演于杭州，其后刊载于1929年5月的《现代戏剧》杂志。该本子1930年由光华出版社出版，1936年由大光书局再版。这以后出现不同作者的复数改译本暂且不论，仅洪深一人，改译本8年内就出版了5次：1940年由（重庆）上海杂志公司出版，1945年2版，1946年3月在上海出复兴初版，1947年1月出复兴2版，1948年9月出复兴3版。从最初的1928年算起，到1948年，同一部剧作的不同改译本延绵出版了20年。洪深1945年感叹啼笑皆非之时还不是最后。

较之《寄生草》延绵20年而有多种改译本，尚有短时间内出现复数改译本的例子，如法国剧作家巴若莱的《Topaze》（今译《窦巴兹》）即是如此。1936年郑延谷据法文翻译成《小学教员》，获中法联谊会的文学竞赛奖，中华书局次年出版单行本。上海剧艺社成立之际，顾仲彝为首次公

3）郑正秋编：《新剧考证百出》，上海中华图书集成公司，1919年

4）洪深：《寄生草·跋》，上杂1947年1月复兴第2版。跋写于1945年5月11日。

演物色剧目，便据此译本改译成《人之初》，1938年上演，同年由新青年书店出版，稍后被华新影业公司拍成电影，名为《金银世界》；因太受大众欢迎，以演通俗话剧闻名的绿宝剧场也迅速搬演了由赵燕士改译的《金银世界》；几年后在大后方重庆，则连续出现了李仆园的《孤岛春光》（西安英华出版社1943年），余师龙的《人为财死》（重庆中国文化事业社1945年），吴漱予的《黄金梦》（国民图书出版社1945年）三个改译本，后两种并在雾季公演时上演；1943年4月，南京剧艺社在南京上演了周雨人据此改译的《梦》。7年时间，一部母本衍生出不同的改译本达7种之多。

此外，还有以既成改译本为据再做改译的，这种二次改译离开母本就更远。例如先有张道藩自雨果《牺牲》改译成的《狄四娘》，赵清阁后据此再改译成《生死恋》，并加入应景的抗战内容；先有陈绵改译自法国作家德朗斯的《牛大王》，后有吴仞之据此改译的《赚吻记》等等。

持续时间既长，不少母本又拥有复数改译本，改译剧作数自然达相当数量。尽管准确的统计几乎不可能，但《论中国现代改译剧》一书统计出文明戏时期至四十年代改译剧本共有336个（包括同一母本的复数改译本）[5]，《重写与归化》一书列出源自英文的改译剧82种（1907年～1949年，包括同一母本的复数改译本）[6]，这些数字很可以反映出改译剧数量的片鳞半爪。

1944年1月至1945年12月，剧作家兼翻译家孔令境辑录一批沦陷时期有影响的剧作，通过上海世界书局，出版了《剧本丛刊》系列，共5辑计50种剧作。其中20种剧作为非原创作品，除1种改编自电影，3种改编自小说外，其余均是以外国剧作为母本的改译剧。时间已至40年代中期，依然以改译作而非直译作付梓，说明改译作仍然具有广泛的被容纳空间，观剧之余，人们还愿意解囊购买文本阅读。又因为丛刊所选均是上演成绩优秀的作品，上演造成的广泛影响成为出版物最好的广告。

文明戏时代到抗战结束，几十年间，外国剧作在中国的改译及搬演经久不衰，已然成为话剧史上极为重要的构成部分，不谈改译剧，便无从把握现代话剧的全貌。

二

制作过多部改译剧并取得优秀上演成绩的李健吾，曾经从作者（改译者）的立场出发，以释客问的方式阐述了改译的意义：

主：所以首先应当澄清一种错误看法，提起改编，心怀成见，就以为比创作低一等。

客：我也有这种看法，觉得第一道手一定比第二道手更可贵。……

主：从政治最高的要求和艺术最深的意义来说，改编这时候已经不是改编，而就是创作。谁看过莎士比亚的《哈姆雷特》，不歌颂戏剧天才的卓越成就？他的改编本子如此风行，如此

5）参见刘欣：《论中国现代改译剧》一书附录二《现代改译剧本一览表》。上海书店出版社，2011年

6）参见安凌：《重写与归化 英语戏剧在现代中国的改译和演出（1907～1949）》附录B，暨南大学出版社，2015年。该数据“不包括1923年之后能确定改译自英语小说的戏剧，不包括1923年之后英语戏剧节译的改译本。”尽管统计法有值得商榷之处，且不够完全，但以一个语种的改编本反映出了全体数量的倾向。

成功，前人的本子不见了，——没有机会上演，已经归入自然淘汰之列了。……

主：提高到创作角度，改编当然大有作为，不过也正因为提高到创作角度，改编却也不像字面上说起的改编那样轻而易举。再创造有方便处，却也有不方便处。原作的存在是一种限制。原作如果是杰作的话，就更受限了。……

主：先这样假定：原作不成功，只起素材作用。改编者可以……点石成金，让改编本子永生不朽。……可是，一般的改编，倒正因为原作脍炙人口，才想到拿来改编的。改编者没有想到这对自己成了一种考验。……赶上（原作的）这种定评确是很难的事。……

客：有没有快路？

主：原作是一种限制，不过另一方面，也是一种便利。它把一个有自己的组织的、有性格鲜明的人物活动的现成世界给了你。改编本身就是快路。情节和人物大致已经有了。你想再走快路，就要看你是不是已经抓住了活生生的人物形象。这是成功之路[7)]。

李健吾承认改译有方便之处的同时，也道出了改译的不易和创造性，为亲历者的肺腑之言。袁俊也是亲历者，他曾把美国电影《浮生若梦》改编成话剧《富贵浮云》，尽管源头不同，但同样面对舞台搬演这一终极目的，创作的艰辛是共通的，他认为：

改编实际上等于创作，尤其是到了舞台上，语言必须流畅，行动表现迅快，而境界有时候更高也更真切[8)]。

柯灵在论及上海沦陷期戏剧时，特别提到几部改译剧，给予了很高的评价：

《大马戏团》是可以把外国剧本蜕化为纯粹中国民族风格的一个显明例子，《吃耳光的人》实际上只是一个出发点，这个灵感的旅行已经离开原作相当远，达到的是师陀式的凝重浑厚，洋溢着中原的泥土气息。《大马戏团》也是佐临导演的名作之一，……《荒岛英雄》无疑是一出完好地从西方移植中土的高乘喜剧，它独特的品质是机智与隽永，……

改译者本人和评论者都认为，改译是一种创造，新作品的高度甚至有可能超越原作。所以改译既是中国作家学习的手段，也是走快路并适度创作的结果。

如果说在话剧建设的早期，中国广泛出现改译作是学习结果的话，那么30年代中期之后，随着创作剧逐渐成熟，质和量都达到一定水准，舞台能够充分胜任翻译或创作剧本的上演了，除去特殊需要，改译作理应逐渐退出舞台。但事实上，40年代的改译剧制作和上演毋宁更加活跃。柯灵总结沦陷期上海的剧作倾向时，就说“创作剧本少，现实生活的反映少；改编剧本多，喜剧多，历史剧多”[9)]。那么我们应该如何理解这个事实？

改译不是中国独有的现象，“国剧运动”提倡者之一余上沅说过：

其实改译也不是一件别开生面的新事业，古今戏剧家倒是尝试过这件工作的占多数；在

7）李健吾：《改编剧本——主客答问》，收录于《李健吾戏剧评论选》，中国戏剧出版社，1982年，p. 191

8）袁俊：《〈家〉》，《万象》第3年4期，1943年10月

9）柯灵：《“衣带渐宽终不悔”——上海沦陷期间戏剧文学管窥》，收于《柯灵六十年文选》，上海文艺出版社，1993年，p. 1246，p. 1250，p. 1229

一个戏剧复兴的时期起首，改译剧本尤其的多。……改译虽无永远存在的价值，但在便于初学用作模型方面，在便于观众容易了解方面，它却有相当的价值[10)]。

诚如余上沅所说，改译的作用一是便于学习二是利于接受，这个学习和适应的过程，中外都存在。两种相异的戏剧理念、文化、式样相遇时，在主动引进的一方，最先出现的往往即是改译的形式。近邻日本在明治初期引进欧洲戏剧时，同样也是从改译而非翻译开始的。为了看清中国改译剧所经历程，我们不妨简单地回顾一下日本改译剧的历史，以作为一个客观的参考。

日本最早的改译剧，是明治5年（1873年）11月在京都上演的《其粉色陶器交易》和《鞋补童教学》，由佐桥富三郎据英国塞缪尔斯·迈尔斯（Samuel Smiles）的《Self Help》（日译《自助論》）改译，内容分别来自该书的第3和第12编。七年后，东京的新富座上演河竹默阿弥根据英国作家Edward Bulwer–Lytton作品《Money》改译的《人间万事金世中》一剧。东西呼应，日本制作和上演改译剧的时代从此开始。改译作中，尤以来自法国佳构剧的作品为最多（其次为英国作品），明治24年（1891年）福地樱痴改译自萨都《杜司克》的《舞扇娘之刃》，即是第一部法国剧作。之后改译剧的势头愈盛，伊井蓉峰的《人民の敵》（改译自易卜生《人民公敌》，1902年）、高安月郊的《闇と光》（改译自《李尔王》，1902年）、江见水荫的《オセロ》（改译自《奥赛罗》，1903年）、小山内薰的《ロメオとジュリエット》（改译自《罗密欧与朱丽叶》，1903年）、岛华水的《マクベス》（改译自《麦克白》，1905年）、岩谷小波的《瑞西义民传》（改译自席勒的《威廉退尔》，1905年）、田口掬汀的《椿姬》（改译自《茶花女》，1909年）等等，改译剧的上演一时成风。这些剧作家中，有人的作品还曾与中国舞台发生关系，如为新派剧舞台提供了不少上演剧目的田口掬汀。他把法国作家萨度的三幕剧《祖国》改译成五幕剧《热血》供新派上演，中国留日学生谢抗白依此改译成四幕剧《热泪》（后又改名为《热血》），搬上了文明戏的舞台[11)]，这是典型的二次改译的例子。

日本之接受西洋戏剧，在初始的明治时期，是围绕西洋戏剧的改译进行的，其上演主要集中在明治20年代（1887～1896）至明治30年代（1897～1906）。例如小说家尾崎红叶1892年把莫里哀的《守财奴》改译成《夏小袖》，1897年被搬上舞台（首演时改名为《金色欲》），一直演至1912年（明治纪年结束），15年间共上演了40多次[12)]。它甚至被带到美国上演，演出也很成功。

此时改译的自由度相当大，而上演改译剧的，除了视改译剧为“演剧改良”之一环的传统的歌舞伎剧团以外，以川上音二郎为代表的“新派”剧团，态度也甚为积极。然自明治末期起，翻译需尊重原著成为一般共识，改译的情形亦随之发生变化，无损（无大改）原著是大前提，改译的目的只在于使剧作适合日本国情，消除上演时的不自然之处，是一种减缓翻译剧上演难度的折衷手段[13)]。之所以出现这种变化，是因为日本演剧界开始了真正的现代戏剧的建设。

10）余上沅：《论改译》，收于《戏剧论集》，北新书局，1927年

11）据欧阳予倩《谈文明戏》一文整理。该文收于《自我演戏以来》，中国戏剧出版社，1959年

12）参照白川宣力：「明治期におけるモリエール劇紹介の原本について」、（日本）『演劇研究』第7号，1975年

13）参照石沢秀二执笔『演劇百科大事典』（第5卷）“翻案劇”条目，平凡社出版，1961年

日本现代戏剧即新剧的诞生，通常以明治42年（1909年）“文艺协会”的改组，以及同年“自由剧场”的成立为标志。新剧与传统的歌舞伎、介乎新旧之间的新派剧，各方面有着本质的不同，其中关于如何搬演外国剧作，态度也截然不同：改组后的文艺协会即后期文艺协会共进行了6次公演，所演剧目要么创作剧要么翻译剧，没有一出改译剧；自由剧场共进行了9次公演，所演剧目同样不是创作剧就是翻译剧，没有一出改译剧。关于自由剧场的演出，有研究者分析说：

> 第八次公演以后，自由剧场的活动停滞下来。一个主要原因是，此时不断涌现的新剧剧团把西洋的近代剧作挨个都搬上了舞台，没碰过的作家作品所剩无几了。其结果，止于低水平的上演，每每使观众失望不已[14)]。（笔者译）

水平如何且不谈，当时上演翻译剧的热烈程度可见一斑。如果说自由剧场领袖小山内薰所希望的，是要“兴起一个真正的翻译的时代”，那么其后他领导下的筑地小剧场，则表现出对翻译剧史无前例的热情和执着，真正创出了翻译剧的时代。

成立于1924年的筑地小剧场（该称呼既指剧团，亦指该剧团的常设剧场），是欧洲小剧场运动的日本版，它公开宣称以翻译剧为立身之本，不惧开罪于本土剧作家。尽管首演剧目之一的《La Folle Journee》（日译《休みの日》）被指有误译，但这并未影响它专演翻译剧的方向，直到成立两年后才第一次搬演创作剧。到解散为止的四年半里，剧团进行了84次公演，搬演剧目117种中90种是翻译剧，占全体剧目的约77%[15)]。外国剧作比例如此之高，却无一出改译剧。

改译剧在日本出现的时间，比中国早三十年左右，这是因为他们引进欧洲戏剧的时间本身比较早；从持续时间来看，二战战败后仍偶有出现，但已是极为个别的例子，基本集中在明治年间，跨度大约40年。中国从文明戏时代上演改译剧起到抗战结束，也是40年左右，存续的时间两国大致相同。但同量的时间包含的内容不一样。如前所述，日本积极上演改译剧的，是歌舞伎和新派剧团，而代表日本现代戏剧方向的新剧剧团，基本与改译无涉，即便有也极少（如文艺协会后继剧团“艺术座”，其成立公演的剧目之一《秋の悲》即为改译剧）。可以说，歌舞伎和新派剧团的改译剧上演经验，已化作成长的养分为新剧所吸收，而从新剧起步的那一刻，就和改译一法分道扬镳了。

通过以上分析比较，不难看出中日两国改译剧的不同展开路径：在日本，制作和上演集中在新剧的孕育准备期，之后迅速减少；在中国，则是在话剧发生至成熟的全时期，并持续增多。为什么在中国，改译剧没有随着话剧建设的成熟逐渐减少，反倒日趋繁盛，至40年代竟达高峰呢？

关于改译剧的定位，它与创作剧的关系等等，已有不少研究成果可供参考，一般多把改译看成话剧“民族化”、“中国化”的手段或者结果，肯定其为一种创作方法。例如柯灵认为：

> 改编和上演外国剧本是当时的流行现象，因为客观情势需要。现实的发展永远比人的想象丰富，陷于陆沉的上海会有一段话剧的繁荣时期，就是人们非所预料的事。不去考察现实变化的来龙去脉，追寻隐藏在内的因果关系，随便加上个“畸形繁荣”这类词汇是很方便的，

14）大笹吉雄：《日本新剧全史第一卷・明治～终战》。白水社，2017年，p. 64

15）据大笹吉雄著《日本现代演剧史・大正昭和初期编》统计。白水社，1986年，p. 612

但这并不能帮助我们分析问题，认识真理。众多的剧团，排日不虚的演出，创作剧本供不应求，不得不求助于改编，这是改编外国剧本流行最直接最表面的原因，是容易理解的，现在我只是要问：这件事本身应该怎么估价，是否其中也不乏积极意义？

重创作，轻翻译，是文学界历来就有的风气，后来事实终于逐渐纠正了这种偏颇。……至于改编和搬演外国舞台剧，当时上海的评论家就很加轻视，至今似乎也还没有获得应有的地位，这是一件很可遗憾的事[16)]。

从这段话，也不难看出，对改译持保留意见的其实大有人在。20世纪30年代，有意见认为：

自洪深改译了《少奶奶的扇子》和《第二梦》，才为国内演外国剧本的开了一条新路。渐渐的作改译工作的也多起来了，不过我们不要忘却，改译并不是一个安全的办法，只是过渡时代为应付环境不得已而为之的一种东西而已。实际说起来，一方面既对不起原作的人，一方面也对不起观众的[17)]。

改译作为一种创作方法，这里不讨论它的好坏与高下，我们试图探明的是，为什么在中国，改译数十年不衰，越演演盛？如前所述，改译剧出现的原因，在许多国家可能很相似，但超长时期存在的原因，恐怕就是中国社会所特有的了。

三

造成话剧史上改译剧长期存在的首要原因，是舞台条件的不成熟。舞台条件不成熟，便不能忠实准确地搬演外国剧作，只能在既有条件下进行部分的、局部的表现。这个缺陷，同样也制约了改编自外国小说的剧作，甚至制约了创作剧的搬演。欧阳予倩说：

翻译剧的排演问题，还不在观客不懂而在表演的困难。布景服装不容易完全，这还是极小的问题。最难的是没有专门的演员和导演。……我们很希望有完全的翻译剧，不得已而思其次，至少不必反对改译剧，最要紧还是要努力于建设，多有创作出世，是所馨香祝祷的[18)]！

现代话剧这一全新的戏剧样式在中国落地至生根，经历了一个逐步建设的过程。这项建设既包括戏剧文学、戏剧理念和理论的建设，同时也包括导演、表演、舞台美术、演出体制、剧场管理、剧团经营等多方面的建设和完善，所有这一切，在中国都是全新的尝试，尚未成熟之前，不能准确地表现现代戏剧的要义乃在情理之中。因此，改译可以看成是一种削足适履式的努力：削原作之“足”以适不成熟舞台之“履”，在既有的舞台条件下，做部分完整的表现。欧阳予倩长期活跃在舞台第一线，清楚问题的所在，也更能体会削足适履的无奈。他认为多产出创作剧固然理想，或者完整地上演翻译剧固然理想，但在这一理想实现之前，改译乃不失为“其次”的解决办法。这个解决办法，从舞台的角度来看，非常具有可操作性。话剧史上尤其文明戏时代，不乏由

16）柯灵：《李健吾剧作选·序言》，中国戏剧出版社，1982年

17）剑啸：《中国的话剧》，《剧学月刊》第2卷7、8期合刊，《话剧专号》，1933年8月

18）欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实践》，《戏剧》1卷1期，1929年5月

于得不到舞台的支持，剧作内容不得不做更改的例子。

1912年阴历2月17日，进化团在上海新新舞台演出来自日本的《尚武鉴》：

上海英工部局的章程：戏园夜戏，不得超过下午十二时。《尚武鉴》一剧，需时三小时，开幕的那一晚，时钟已指十点半，而最后一出京剧——潘桂芳之《打棍出箱》，尚未登场，经新新舞台经理孙玉声之再三催促，《打棍出箱》始于十一时二十五分毕演。因此一出《尚武鉴》只有半小时可演，为了时间限制，不得不将剧情减头去尾，因剧情的减头去尾，致观众看得莫名其妙，……演到第五幕上半截，因法定时间已到，不待台词念毕，突然闭下幕来，致惹起一般不满意的观众，纷纷将橘皮、香蕉等等，乱掷台上，秩序因此大乱，如火如荼之进化团，至此宣告失败[19]。

关于当时的情况欧阳予倩也证言说：

他们（指进化团——笔者注）就在新新舞台和京戏一同演出，曾发生很大的矛盾：因为每个新剧所占的时间都相当长，而京班所留给他们的时间不够；所以每一次都演不完而观众大哗——这个事情京班也有难处：如果留给新剧足够的时间，那京戏的好角不到九点就要上，好角又不肯[20]。

不仅仅上海如此，外地也时有类似情况发生：

一九一二年上半年，汉口的大舞台打算开演新剧。……那大舞台的意思，是两班合演，新剧之外，还有京剧。……于是两班合演。合演的方法，是轮流开锣，轮流压台。譬如今天先演新戏剧，后演京剧；明天就先演京剧，后演新剧。不过双方计算时间都很难正确，所以很不容易对付[21]。

正常的、确定的演出时间得不到保证，这在当时并不少见。面对这种因演出制度不完善造成的困境，剧团能拿出的办法就是“将剧情减头去尾”，这其实就是一种不得已而为之的改译行为：把内容弄得可长可短具有伸缩余地，然后根据不同情况灵活上演，这样就能应对时长时短的演出时间，不会引起观众“大哗”了。

记得“民新社”演《空谷兰》的时候，有一次演老旦的苏石痴因为误了场，害得先在台上的汪优游和王无恐无戏可做；等到苏石痴上场，汪、王一生气，就把他冷在台上，只顾自己说话，弄得苏石痴奇窘不堪。到了后台，大骂了一通。但从此以后，感情一旦破裂，凡是这三个人一同台，就彼此捣蛋，弄得和剧情背道而驰，连看客也看出来，加以责难了。

……顾无为演越王勾践“卧薪尝胆”，劝观众不要忘记民初的国耻；朱双云演莎士比亚的《一磅肉》而讽刺律师，大谈其《六法全书》[22]。

19）朱双云：《初期职业话剧史料》，独立出版社 1942年初版，文汇出版社 2015年重版 p. 14～15。据朱双云的记载，一般认知《尚武鉴》源自日本小说《鬼士官》；近年日本中央大学教授饭塚容提出“在静间一派的演出剧目中，日俄战争戏剧《凶恶的中佐》曾改名《尚武鉴》，成为进化团的看家戏。”即《尚武鉴》的源头为日本剧作。见《中国现代文学论丛》，2009年2期

20）欧阳予倩：《谈文明戏》，收于《自我演戏以来》，中国戏剧出版社，1959年

21）徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社，1957年，p. 44～45

22）周剑云：《剧坛怀旧录》，《万象》第4卷3期，1944年9月

演员方面也有问题：不遵守演出时间，舞台上闹意气；为出风头不顾时代错误，严重时和剧情背道而驰。不难想象这是多么大程度地“改”了原作，而这则是由于文明戏没有剧本且绝不排练等惯习造成的。

情况并没有很快得以改观。发表于1923年的《赵阎王》是洪深美国留学归国后执笔的第一部作品，一大特征是通篇只有男性角色。因为当时国内的舞台上，还没有女演員，通行的是男扮女装。作者洪深对现状极为反感：

> 我对于男子扮演女子，是感到十二分的厌恶的。……但是，我又想演戏，结果只好是自己去写一出那完全不须要女角的戏了。赵阎王题材决定之后，我决意借用奥尼尔写《琼斯王（皇）》的方式，这也是主要原因之一，因为这样，戏中就可以不用女角了[23)]。

他索性剧中不设女角，从根本上排除了男子扮演女角的可能性。关于此剧，不少论者认为是洪深的创作剧，不设女角是他避免舞台陋习的聪明做法。但也有人认为它是基于美国剧作家尤金·奥尼尔《琼斯皇》的改译作，30年代翻译过奥尼尔《绳子》一剧的袁昌英就说：

> 写剧本最难有两件事：一是情景的创造与组织，二是人物的创造与描写。在《赵阎王》这剧本内，谁都看的出头一部分工作是阿尼尔代洪先生做的，洪先生所尽的力只是第二部分。他这种办法在英文为adapt, 在中文只可成为编译[24)]。
>
> 洪深先生的《赵阎王》，我们认为是沃尼尔的Emperor Jones改本[25)]。

1979年5月20日发表在台湾《联合报》上的苏雪林《抗战前剧坛一件大剽窃案——洪深＜赵阎王＞抄袭奥尼尔＜琼斯皇帝＞详情》一文，更是火药味极浓地称其为剽窃之作。如果我们把这部剧作看成是改译作的话，就会看到，正是受制于没有女演员的客观条件，洪深从一开始就选择了女性角色的戏份非常少的母本，这还不够，还把戏份本来就不多，连具体名字都没有的女性角色也彻底删除了（原剧中作的An Old Native Woman），改译成了一台只有男性角色的戏。很清楚，舞台的客观条件直接影响到了创作（改译）的内容。如果洪深面对的是成熟的舞台，这个戏也许就是另外一个样子了。

同样是洪深，他的《少奶奶的扇子》第三幕开端时的改译法，也值得玩味。Lady Windermere愤而离家出走，到旅馆寻Lord Darlington不值，遂犹豫回家还是继续等待，原作此处有一段很长的独白，表现人物内心的矛盾和冲突。但洪深把这一段独白完全删掉了。和原作相比，少了激烈冲突前的低回和铺陈，节奏上看似乎缺乏一些起伏，但从维持观众注意力和情绪紧张感，及时回应他们对冲突的期待这一角度来看，改译作则更具爆发力，不拐弯抹角，直接满足了他们一睹高潮为快的心理。这样的改译不仅仅造成了紧凑、紧张的效果，同时还降低了演出失败的风险。因为在男扮女装尚为主流的当时，没有女演员能够驾驭这样大段的独白，删除独白减轻女演员负担，也就减小了演出失败的风险。

23）洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《洪深文集》第4卷，中国戏剧出版社，1959年

24）袁昌英：《为庄士皇帝与赵阎王答彦祥先生》，《山居散墨》，河北教育出版社，1994年

25）张嘉铸：《沃尼尔》，《新月》1929年第1卷第11号

《少奶奶的扇子》演出时有过这样一段故事：

记得是1924年4月，戏剧协社假座陆家浜职工教馆公演《少奶奶的扇子》时，有一次满座拉上铁门了，但是后至的观众还要打开铁门挤进来。洪深是演员，这时已经化妆好了，他竟跑到铁门口去和挤进来的观众大吵其架，吵得把嗓子都哑了，才沙着声音跑上台去[26)]。

剧场管理不完善，观众无视演出纪律，不仅造成吵架的混乱局面，甚至还会影响戏的内容。不难想象，“沙着声音跑上台去”的洪深，如果嗓子越来越糟说话越来越困难，但又不能中途弃演的话，那么他就有可能少说部分台词以便坚持到最后；或者吵架的时间更长，影响了准时开幕但又必须在规定时间内结束演出，那么他们就有可能略去某些情节或者跳过某些台词，以确保按时散戏。前一种情况，尽管已无法考证是否发生，但可能性和合理性完全存在；后一种情况，前面提到的文明戏时代已经有过实例，可见完全是有可能发生的。广义地说，舞台上发生的这些改变，都可以视为对原作的改译或对改译的再改译。在演出制度尚不健全的年代，不仅《少奶奶的扇子》，其他的演出，也都有可能碰到这种突发的、预期外的“不得不的改译”。

舞台不成熟，难于正确、准确地搬演翻译剧这一弱点，在30年代中期话剧逐渐实现职业化后得以极大改善。如果说这个原因只影响了话剧初期的历程，并且影响的不止是外国剧作的上演，那么第二个原因则是长期的，而且更直接影响到外国剧作的上演，那就是观众的鉴赏习惯。

一般而言，观众倾向于观看熟悉的、自己理解能力范围内的剧目，新鲜感和意外性固然受欢迎，但太过陌生或太难理解则会破坏观剧时的安心感。而熟悉什么，什么内容易懂，则取决于观剧人的鉴赏水平。关于清末戏剧观众的构成，有学者总结为：

清末的观剧群体主要由三部分人组成：一部分是以清廷为代表的达官显贵；一部分是以商贾人士为代表的有闲有钱人士；还有一部分是已经逐渐发育起来的普通市民阶层[27)]。

这里所观之剧当然不是早期话剧，而主要是指取代了昆曲，深受上至王公贵族下至基层民众广泛喜爱的京剧。新兴的早期话剧即文明戏虽然发生在清末，但和京剧相比，少了前两类的观众，普通市民是它最大的受众，包括农民以及不识字的社会最基层的人群有时也会成为其观众。文明戏的确有许多先进的、新潮的地方，但其得以展现的空间即上演剧场，并非专门而是和京剧、昆剧等各类地方戏共有，茶馆、会馆尚能挡风避雨，若到地方巡演，临时搭建的草台、庙台、打谷场等等都可能是搬演的舞台。清末王钟声的春阳社初到北京演戏，北京尚无这类新剧出现，观众因为好奇，极其踊跃。但春阳社不是独自一个班子演出，而是和旧戏班玉成班合作同台，在天乐园（后来的鲜鱼口华乐园）演出，票价四五角钱[28)]。新剧旧戏同台演出的这种所谓“两下锅”的情况时有发生，连演员很多也是两栖的（最具代表性的人物是欧阳予倩），所以在很多时候、很多地方，早期话剧与传统旧戏共有同一批观众。换言之，早期话剧观众的绝大部分，就是传统旧戏的

26）瞿史公：《剧坛外史》，（上海）国风书店，1940年

27）袁国兴：《清末社会表演与新潮演剧关系研究》，收于黄爱华、李伟主编《新潮演剧与中国戏剧的现代性追求》一书，文汇出版社，2017年

28）参见剑啸：《中国的话剧》，《剧学月刊》第2卷7、8期合刊，《话剧专号》，1933年8月

观众。不仅如此，随着戏剧的职业化，营利性演出增多，以前受限制较多的女性观众也更自由地走进了剧场。

> 在新剧长期演出之初，因当时上海只有一个剧种，即京剧。这京剧，有唱词，而说白用中州韵，妇孺们是不容易了解的，新剧一出现，因为全用白话，非常通俗，于是妇女们都非常爱好，尤其是堂子帮与姨太太帮，更酷嗜新剧。但她们都是文盲，……[29]

还有的文章说得更绝对：

> 我们知道文明戏是拥有多量的观众的，但是这批观众说起来是非常可怜的，他们都是姨太太、少奶奶之流，知识水准太低，只够迷恋于私定终身后花园，公子落难中状元的传奇。内容比较高深一点的戏剧，她们便无法接受。这不能苛求于文明戏的演员，而是一个中国教育普及问题。她们之所以欢迎它，最大的原因是通俗[30]。

女性观众中，妓女是一批特殊的存在。她们不仅看戏，而且还演戏，上海风靡一时的“髦儿戏”的演员不少即是妓女，有名的“谢家班”就出自宝树胡同谢姓妓院。欧阳予倩在《自我演戏以来》里也提到，1924年冬跑码头到大连，大年初一是妓女们观剧的日子，那天她们换上新衣服走进剧场。可见女性观众中有相当数量是包括妓女在内的底层妇女，她们的价值观念、知识水平，顶多与一般男性观众同类同水准，很难更高。据统计，1918-1919学年度，全国73%的公私立高等小学无女生，其中内陆边远的陕西省和绥远区该比例高达94.4%和100%；1923年，全国高等小学女生总数占全体学生的6.04%；1930年，全国中等学校女生比例为17.56%，该比例1946年升至20.18%；专科以上教育，最早有统计数字的1925年度女生入学人数为972人，1947年升为27604人，该年全国人口数为5亿左右[31]。这些统计数字尽管不太完整连贯，但足可窥见女性教育极端落后的现实。

此外，据清末民初之际的报纸报道，剧场时常有治安事件发生，肇事者以兵匪无赖为多，说明兵匪无赖也光顾剧场，是观众构成员的一部分[32]。总而言之，新潮的早期话剧没有催生新的异质的观众，只是为既有的旧戏观众提供了一种新的娱乐形式。

五四以后，传统旧戏遭遇了彻底的批判，建设欧洲式现代戏剧成为明确目标，与传统旧戏迥异，也与文明戏异质的中国版现代戏剧——话剧走上了建设一途，对这种新兴的戏剧样式感兴趣的人以知识分子、学生和办公室职员为多，他们有的直接参与戏剧创作，登上舞台或走进后台，是“爱美的戏剧”得以在全国范围内展开来的基础支撑人群。知识水平较高的他们使得这时期的话剧带有很强的实验性，布尔乔亚色彩浓厚，少有文明戏时代的大众性、娱乐性，这在整个话剧史上，都是比较特殊的时期。爱美的业余戏剧没有什么商业压力，正可以比较自由地按原样搬演外国剧目。这也是为什么在翻译剧的搬演较少的20年代，田汉的南国社得以演出一些未经改译的

29）徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社，1957年，p. 124

30）上官蓉：《文明戏与话剧》，《作家》第1卷5期，1941年10月

31）参见李华兴主编：《民国教育史》，上海教育出版社，1997年，p. 721～722，p. 729

32）详情参见朱崇志：《清末民初戏剧传播研究》第三章《清末民初报刊与戏剧传播》，复旦大学出版社，2018年，p. 197

原著的重要原因。例如他们的主打戏《未完成之杰作》完全是照原作上演的；第一次公演时《骑马下海的人》因为服装不能充分表现出爱尔兰的氛围，临时被取消了；《父归》首次上演时苦于一时无从备办日本的衣裳和背景，所以才用了“改作”形式等等。

与此同时，那些参与爱美戏剧活动的人们的家属，也成了观众。应云卫曾经说过，“学生演剧的观众多半是些家属，尤其是女眷们。”推而广之，不仅学生演剧，爱美戏剧的观众有不少是家属尤其是女眷。这批女性观众到了30年代很容易就成为职业演剧的观众：

> 综观在场观众，以摩登女士为多，而女多于男，外宾到者亦不少[33]。

五四后成立的第一个职业话剧团“中国旅行剧团”（以下简称“中旅”）首次北上北平公演时，女性是积极的观众。但如前数据所示，从女性受教育的实际状况来看，很难想象她们与学生或爱美戏剧的参与者，整体具有同样的知识水平和鉴赏能力。为要顾及她们的观剧感受和鉴赏习惯，导演过多出学生演剧的应云卫明确表示：“我最初选择剧本的标准，是‘为演剧而演剧’的。大段的对白太多的‘冷戏’，我不太愿意排，我要排热闹的戏”[34]。

尽管20年代算是一个比较特殊的时期，一般市民观众的数量不如此前的文明戏时代，但他们依然是存在的，他们花钱买票进剧场看戏，图的是娱乐，不是听课受教育。对《华伦夫人之职业》演出说“不”的就是他们，尽管演出方面宣称自己是要借此“改革社会”。

时代进入30年代，关于这个时代的娱乐消费倾向，有研究指出：

> 据各种记载综合来看，19世纪上海社会的消费主体是买办商人、本地的地产出售人、携资来沪的寓公、纨绔子弟、妓女。到20世纪30年代后，中小商人和一般市民阶层壮大，构成城市大众群体，商场游乐场、戏院影院乃至各类艺术形式都为之一变[35]。

这里所指当然不仅仅是话剧的观剧群体，但所谓“城市大众群体”，其实是话剧早就拥有的，并于30年代在更广范围内获得的观众群。在文学艺术的大众化潮流以及30年代中期开始的剧团职业化潮流的推动下，话剧进一步走向全社会，基层的市民观众日益增多。除此之外，尤其因为左翼戏剧团体的努力，话剧观众里更增添了产业工人这样全新的成员。当时有总结说：

> 最近戏剧运动有突飞猛进的情势。观众的范围已经由少数的知识分子推广到广泛的小市民大众。演剧已经成了可以满足剧院老板的算盘的一种新事业。戏剧的通俗化便成了目前最实际最重要的问题[36]。

据马俊山统计，仅1935-1937年，以上海、北京、天津和南京为中心的全国范围内，共演出话剧约150出[37]。150应该是剧目数，一个剧目起码演出一次，如果再考虑到同一剧团反复演出以及同一剧目被不同剧团搬演的情况，那么演出场次会是一个相当可观的数字，而这个数字的背后，

33）《中国旅行剧团演出惊人》，北平《实报》，1934年11月21日

34）应云卫：《我怎样导演》，《戏剧时代》第1卷3期，1937年8月

35）张仲礼主编：《近代上海城市研究》，上海人民出版社，1990年，p. 1152

36）郑伯奇：《关于戏剧的通俗化》，《光明》戏剧专号，1937年5月

37）马俊山：《演剧职业化运动研究》，人民文学出版社，2007年，p. 23

就是相当可观的观众数量。

抗战爆发至终战，除去初期阶段，无论在上海还是大后方，因受战争影响其它娱乐方式无以为继，话剧取而代之成为最主要的娱乐方式，加之技术的成熟，它更广泛、更大规模地获得了一般观众，职工、家庭妇女、店员、舞女等，都有了走进剧场的机会。在上海，话剧和一般市民日常生活的关系变得非常密切：

> 今天的话剧观众显然已不仅为知识阶级，因此一部走红的话剧可以连演数月不衰，吸引了各等各样的看客[38)]。

至此，我们可以认为，话剧的观众构成里一直有基层市民的存在。这些基层市民观众的比例虽然随时代有所变化，20年代相对较少，但自始至终不仅没有缺席过，30年代以后，更成为主要的观剧群体。主要观剧群体的趣味和倾向，自然影响剧目的选择和决定，而趣味和倾向又很大程度上为教养教育水平所决定。

那么话剧主要观众层的教养教育水平是怎样一个情况呢？1930年4月召开的第二次全国教育会议上，国民党政府表示：

> 我们深切感到，全国有百分之八十以上不识字的民众和大多数没有受教育机会的儿童是推行训政和建设的障碍，也就是推进民族文化的大阻力[39)]。

以此为出发点，政府虽打算努力改善，但看《民国教育史》一书的统计，结果是令人沮丧的：

> 据《中国第二次教育年鉴》所列民国时期各级学校在校生人数最多的年份统计：1946年，全国小学生共23813705人，占全国总人口数4.76%；同年，全国中学生共1495874人，占全国总人口数2.99‰年，全国大专以上学生共155036人，占全国总人口数3.10‰。若以高等教育作抽样比较：1931年，全国仅有大专以上学校在校生44167人，占全国总人口数不足万分之一；时隔16年，到1947年，全国大专以上学校在校生虽已增至155036人，但也只占全国总人口数的万分之三点一。至于全国文盲，更占总人口数80%左右[40)]。

1947年上海的人口数是4494390人[41)]，其中受过高等教育的人数为47400，约占总人口的1%。上海是中国教育水平相对最高的城市，受高等教育人口比例尚且如此之低，其它地方市民的教育水平更可想而知。

相比之下，日本明治以后大兴教育，广开民智，1900年（明治33年）学龄儿童就学率为81.48%，1905年达95.62%，1920年（大正9年）攀上99.03%的高值后再没有落下来。与之相应的是文盲人数持续减少：5.77%（1908年），2.11%（1916年），1.99%（1917年）[42)]。受过高等教育的人员比例从抗战结束到50年代前期为止，大约为10%。高就学率和低文盲率，意味着接受现代教育

38）岭梅：《成败的歧途》，《万象》第3年4期，1943年10月

39）《第一次中国教育年鉴》戊编，开明书店1934年5月版，转引自李华兴主编《民国教育史》，上海教育出版社，1997年

40）李华兴主编：《民国教育史》，上海教育出版社，1997年，p. 807

41）据邹依仁著：《旧上海人口变迁的研究》，上海人民出版社，1980年，p. 91

42）角知行：《日本の就学率は世界一だったのか》，日本天理大学人権問題研究室紀要第17号，2014年

的人数增加，由此带来的是基础教养的提高及对异文化理解的增进。其结果，直接接受外国剧作的障碍步步减少，改译的必要性逐渐消失，两者的反比关系一目了然。事实上日本学校并未进行专门的戏剧教育，查明治、大正、昭和时期各类学校的课程表，与中国新式学堂所开设课程并无太大差异，不同在于两国就学率相差悬殊，中国有庞大的人口基数而接受现代教育者极少，异文化理解所需的教养和常识的不足，就成为中国观众整体的缺陷凸显出来，由此影响到改译剧或增或减的走向。

> 我看过有个剧社演过一套易卜生的名剧，演毕之后，全场看客竟不知道他演的是什么，后来我问问社员，谁知道也是莫名其妙……关于戏剧一事，如果要在中国的剧场实行排演，与其在西洋的剧本搬过来，毋宁自己想办法去创作[43]。

不仅观众，连搬演的人自己，对所演外国剧作都不甚理解，演出效果不难想象。外国剧作应该改造之后再上演，以此避免台上台下的尴尬，这样的意见因此就很有说服力：

> 据我个人底眼光和经验看来：如果拿西洋底剧本，老老实实一毫不改地搬到中国舞台上来开演，是绝对的不能；要求社会容纳，一定要经过一番改造的手续，……我们不肯替普通看客设想，单怪他们没有看戏程度，那是真的新戏一辈子都不会普遍到民众去的啊[44]！

外国剧作的理解和接受，需要一定知识背景做基础，这个知识背景没有改观，其它的变化就很难发生。从文明戏时期到抗战结束，话剧主要观众群的教育教养水准长期未能得到明显改善和提高，其结果，他们的鉴赏能力、欣赏水平和口味喜好，具体而言就是愿意观看的东西，也就没有太大的变化。包括改译者在内，人们反复提及要让观众好懂、好接受，看到的正是观众的知识背景。制作了多部改译剧的顾仲彝解释改译的理由说：

> 至于何以要改译而不直译，这有很明显的理由：(1) 西洋习俗与中国很不相同所以直译的，观众总不能十分明了；非把它“中国化”一下子不可。(2) 直译的剧本多加注解了不致会绝对不懂；不过我刚才说过戏剧是合剧本演员观众三者而成；所以剧的真价值不是读得出来的……，一定要表演过之后才能把一剧的真善美充分的表现出来[45]。

观众之所以不能“十分明了”西洋习俗，就是因为缺乏相应的知识，而且这样的缺乏，不似阅读，可以通过注解得以消解，只能通过舞台上直观的、形象的方式加以化解。欧阳予倩回忆文明戏时期上演日本改译剧《不如归》时说：

> (《不如归》) 是日本德富芦花的小说，……剧本由（马）绛士改译，演的时候有相当的一些改动，因为当时译本还有的不合乎中国的风俗习惯，演员自己就把它改了[46]。

参与改译的，不仅仅是拿笔的人，还有在舞台上演出的人。演员们最接近观众，最直接地感受到观众的喜恶，为了不使演出失败迅速做出回应。孤岛时期，顾仲彝分析上海剧艺社演出翻译

43）陈公博：《新剧的讨论》，《新青年》9 卷 2 期

44）瞿世英：《演完泰戈尔的齐得拉之后》，《戏剧》1 卷 6 期，1921 年 10 月

45）顾仲彝：《相鼠有皮 · 序》，商务印书馆，1925 年

46）欧阳予倩：《回忆春柳》，收于《自我演戏以来》，中国戏剧出版社，1959 年。《不如归》初出虽为小说，但文明戏改译所据，是柳川春叶为新派舞台上演用而改编的剧本。参见瀬户宏：『中国話劇成立史研究』，东方书店，2005 年，p. 150

剧《祖国》成绩不佳的原因是：

在辣斐的第一戏是筹备经月的“祖国”，服装布景，全部新制，剧社演员几乎全体上台，不过因为是外国戏，观众还不能接受，所以卖座并没有意想的好[47]。

外在的、物质的条件再完备，内容如不被理解和接受，结果依然不会如人意。这种不被理解和接受就是源于知识的缺乏，直接影响到观众的鉴赏习惯，如长期得不到改善的话，顾及这种鉴赏习惯的改译剧作就有一直存在的合理性和必然性：改成中国背景，改成中国式故事；删去过多的异国要素，添加直观易懂的内容。到30年代，有人甚至主张按旧戏的形式来改译外国剧作，以适合观众的习惯。

话剧家于外国剧本，多少要变通一下子，……情节——……于外国所独有而为中国人所不感兴味者量减，或为中国人意中所有而为外国所无即剧本所无者亦可酌情增。场制与幕制——……把京朝派的场子穿插，……按各剧的戏情，为适当之分配。……剧名——……在“不失原本意义”的原则以下，创立新名，以能简括全剧的意义而更能有益于现代人之联想者为上，……人名——……短缩些，成为两字或三字的人名。……戏词——……既是西剧中演，则戏剧成词一定要用[48]。

有研究注意到沦陷区改译剧的一个明显特点是多法国剧作，认为“法国结构剧的情节性趣味性比较适合中国一般观众的欣赏心理，这是沦陷区盛行法国文学译编剧的根本原因”[49]，这一现象，很反映了剧界贴近观众、适应观众的努力。所谓结构剧也叫佳构剧，盛行于19世纪中后期的法国，其中的善恶相报、因循宿命等价值观与中国观众相符之处颇多，再兼情节错综复杂、引人入胜，确实容易获得中国观众。北京的陈绵、上海的李健吾等，改译的多数就是法国剧作或经由法译本改译，也未必都是佳构剧或经典，但都以情节故事见长。

陈绵改译剧《半夜》的制作，就是一个很好的例子：

《半夜》是我在巴黎的时候看过的一出好戏，印象深刻，久想把它翻译，……《半夜》的原著者是匈牙利人拉若司·吉拉希Lajos Zilahy，原名是Tuzmaolar《火鸟》。我当年看的演出，是由法国青年剧作家Denys Amiel阿米尔改编的，剧名叫《那一天的晚上》。据当时的评论说与原著不大相同，原著里面发挥新女子处世之道议论很多，是新女子对旧社会反抗的呼声，而法国改编的剧本只采用了那里面紧张的情节，所写的亦只是人类固有的感情，没有什么太大的时代意义。我的《半夜》当然受有很多法国改编本的影响，不过我勉力着想把中国现社会的种种变象掺了些进去[50]。

而李健吾一连改译了佳构剧代表作家斯克力布、萨度的好几部剧作，上演成绩均很出色。此外他据莎士比亚《麦克白》改译的《王德明》，加入了宋元时代起就出现在中国戏曲舞台上的《赵

47）顾仲彝：《十年来的上海话剧运动》，收于《顾仲彝戏剧论文集》，中国戏剧出版社，2004年，p. 189

48）徐凌霄：《西剧中演之各问题》，《剧学月刊》2卷6期，1931年6月

49）钱理群主编：《中国沦陷区文学大系·戏剧卷·导言》，广西教育出版社，2000年，p. 27～28

50）陈绵：《〈半夜〉剧本集小序》，华北作家协会出版，1944年

氏孤儿》同样的“亲生子换太子”的情节，具象化了王德明暴政的同时，还因这个体现着中国式价值观的换子故事广为人知，极易引起同情共鸣，缩短了中国观众与莎士比亚的距离。可见改译者们选择母本时就很有针对性，有意识地贴近观众的鉴赏习惯予以加工，以满足他们的需求和喜好。

改译剧长演不衰的第三个原因，是创作剧的不敷使用，这使得改译在很长时期里一直是为舞台提供剧目的重要手段。

无论主张直接搬演外国剧作的人，还是坚持改译后再上演的人，都一致认为，即便近期、短期无法实现，最终上演本国作家的创作剧才是理想。但创作剧的成熟及其足量的制作，无疑需要时日，非一朝一夕能够完成，而抗战爆发并旷日持久，更为优秀创作剧的足量产出增添了重重困难，直到抗战结束，都难说实现了为舞台提供足够的优秀剧目的目标。

剧本不足的问题，往往被称作“剧本荒”，这一说法虽然在30年代中期才出现，但问题其实早在文明戏时期就已经存在了。

> 春柳剧场演的戏最初都有剧本，而且为艺术而艺术，一点不迁就观众，也绝对不胡闹，水准很高，……宋痴萍、张冥飞二人，一面写剧本，一面还要帮着在台上演剧。夜戏完了，他俩写剧本往往写到天明。……后来为着天天要更换新戏，甚至连读剧本都来不及，哪里还有功夫编？于是只好通融些，便也不用剧本了。哪里晓得演来演去，剧本越是需要多，便越是感到供不应求。……情况一天不如一天，……只好步人家后尘，去请教通俗小说，……也与其他的团体一般，一味从生意眼上着想了[51)]。

相当严谨的春柳剧场尚且如此，其他剧团的窘迫和妥协可想而知。一个很容易想到的解决办法，就是“请教通俗小说”，即从中国的笔记、小说、故事中取材，再一个办法就是从外国的小说、剧作中取材。“我们当时也想到，用外国戏改编和用外国小说改编的戏太多”[52)]，可见改编作多到了剧团自己都不安的程度。

整个20年代，创作剧还在逐步走向成熟的过程中，严重缺乏优秀的、适于上演的作品，尤其缺乏适于一次演出用的多幕剧，因而此时期的演出，往往要么演出翻译剧（包括改译剧），要么演出两三个独幕剧的“拼盘”。1926年闻一多的看法是：

> 戏剧现在得到了两种教训。第一，这几年我们在剧本上取得的收成，差不多都是些稗子，缺少动作，缺少结构，缺少戏剧性，充其量不过是些能读不能演的Closet Drama罢了。第二，因为把思想当作剧本，又把剧本当作戏剧，所以纵然有了能读的剧本，也不知道怎样在舞台上表演了[53)]。

不仅对当时创作剧的文学性、戏剧性表示不满，对舞台的表现能力也持怀疑态度。稍后别的评论者的意见也很相近：

51）徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社，1957年，p. 79～80

52）欧阳予倩：《回忆春柳》，收于《自我演戏以来》，中国戏剧出版社，1959年

53）闻一多：《戏剧的歧途》，《晨报》1926年6月24日

从最早介绍外国剧本到现在，……我们的成绩在哪里呢？……有过一篇成功的剧本没有？……我们只有不到三十个的剧作者，这中间半数是只作过一篇剧本的，而所作的三分之二是独幕剧[54]。

暂且不论何为“成功”，看论者所举数据，创作剧的数量既少，形式又不合实用是事实。幸运如南国社，有田汉专门写剧本供其上演，但很多时候也是边演边改，今天的内容和昨天的不一样。可见包括田汉在内，创作也还处于不稳定状态，同样面临着剧作不足，须紧赶慢赶的问题。

30年代中期，《雷雨》、《日出》的发表标志着创作剧的成熟，但这并不意味着优秀的创作剧就能迅速量产，“中旅”这样的大剧团也随时面临没有好剧本的恐慌，团长唐槐秋称“望国内不断地有大量的有内容的剧本产生，……剧本的恐慌，有意义的剧本的恐慌，想是国内干话剧的同志们所同感的”[55]。随后抗战爆发，兵荒马乱的现实环境推迟了优秀创作剧大量产生的进程。与此同时，导、演、舞美等舞台诸方面在过去一、二十年的时间里磨练得已臻成熟，“产能过剩”需要释放，偏偏好剧本难求，无法充分满足舞台上演的需求。供不应求的情况下，一旦有个好本子出现，多个剧团就竞相上演，或者同一个剧团反复上演同样的剧目。

剧团像雨后春笋般产生，演出的数量也急剧增加，然而每个剧团都在因为一个问题而头痛着……于是几个最合于上演的老剧本一次又一次地搬上舞台，这并不是说那些老剧本不应该屡屡演出——它们之所以能够经常地被使用还是足以证明其优越——而是说这少数的佳作不足以配合巨量的需要[56]。

战时的上海，职业、非职业剧团众多，剧作需求量大，写剧本成为盈利的工作，转行或业余从事写作的人不少。例如大学教授陈麟瑞（笔名石华父）便是如此。他在暨南大学任教，但“一向对戏剧很有兴趣，同时考虑到可得上演税贴补家用，就试写剧本”[57]。在创作《职业妇女》、《海葬》等剧作之外，还改译了美国剧作《晚宴》、把法国拉比什和马丁合作的《百里香》改译为《孔雀屏》、把英国皮尼洛的《地方官》改译为《雁来红》，成绩斐然。但尽管创作人数有所增加，依然赶不上舞台的需要，且质量高低不齐，真正的好剧本还是一作难求。当时既写剧本又当导演的姚克说：

好剧本之难得，从前是因为剧本不容易卖钱，现在是因为剧本太容易卖钱。

好剧本之难得，从前是因为剧作家太少，现在是因为剧作家太多[58]。

连业余剧团，也面临剧本短缺的问题。孤岛时期著名的“星期剧场”定期公演就是一个例子。

继续发展下去，戏不够演了。每星期都要演，而且要常换新的，哪有这么多独幕剧呢？这就促进了创作和改编，以及翻译外国的新剧本。……张可同志翻译了美国奥尼尔的独幕剧

54）向培良：《中国戏剧概评》，上海泰东书局，1929年再版

55）唐槐秋：《我们的过去将来——敬致南京爱护我们的观众》，《新民报》，1936年5月31日

56）龚家宝：《〈儿女风云〉的产生和演出》，《儿女风云》，中华书局，1940年

57）柳无非：《回忆麟瑞》，上海社会科学院文学研究所编《上海“孤岛”文学回忆录》（上），中国社会科学出版社，1984年，p. 213

58）姚克：《清宫怨·独白》，人民文学出版社，1980年，p. 2

《早点前》，她翻译，她主演。新翻译了苏联剧本《破旧的别墅》（是洪谟和舒湘演的）和《新的Sketch》（是张可和乔奇演的）。还有黄佐临同志改编的《处女的心》、《白取乐》，也是苏联剧本。高尔基的《在人间》片段被改编成为独幕剧，由阿英同志的儿子钱毅同志演出……[59]

有了剧本，还要面对各种开销，包括支付给剧作者或翻译者的上演税：

一九三八年，（耿）济之的最小妹妹馨之业余参加“青鸟剧社”演出话剧。当“青鸟剧社”在新光大戏院上演济之所翻译的剧本《大雷雨》（舒适主演）时，于伶同志嘱馨之回来与济之商量，剧社经济困难，是否可以免收上演税（因为当时剧本上演应付给译作者上演税），济之欣然同意[60]。

业余剧团不以盈利为目的，困难时还可通过私人关系请求上演税的减免，这在职业剧团则是完全不可能的，因而剧本的有无和优劣，直接关系到剧团的生存大计。上海之外，剧团林立的大后方重庆也同样窘迫，尽管有剧人不满上海剧作的商业气息浓重，但迫于剧目不敷演出之用的现实，差不多同时也上演一些同样的剧目。

一些为上海写的剧本或外国剧本也都搬到后方的舞台上，就数量而论且占了一个很大的比例[61]。

例如吴祖光的《正气歌》，因为在上海演得相当不错，所以即便因审查删减了多处内容，还是被搬上了重庆的舞台。直到抗战进入持久时期，剧作家们逐渐获得相对稳定的环境和收入，情况才有所改观，出现了以写作为生的职业剧作家，创作剧由此大量产生，一定程度上缓解了剧本不足的困局。毫无疑问，创作剧特别是优秀创作剧不足，长期不能满足舞台需求是一个不争的事实。

创作剧既不足，市场又有所需要，就得寻找替代物，人们于是把目光投向本国的以及外国的作品，从那里寻找可供便捷取材的合适母本。问题的解决方法，从文明戏时代到40年代，没有改变。

先看从本国作品里寻找素材的剧作，大体可分为两类。一类是确有先行作品可据，故事家喻户晓的，如陈大悲的《孔雀东南飞》、欧阳予倩的《花木兰从军》、吴祖光的《夜奔》、孔另境的《沉箱记》；另一类则是以历史上的人物或事件为题材，没有明确母本，但其中的事迹广为人知，如夏衍的《秋瑾》和《赛金花》、陈白尘的《太平天国》、郭沫若的《屈原》和《武则天》、熊佛西的《袁世凯》、周贻白的《北地王》、顾仲彝的《梁红玉》、杨树彬的《清宫外史》等。特别后一类，因无母本作品束缚细节，作者有更大的创作空间，足可借古人酒杯，浇自己心中块垒。这类取材于传统故事或人物的剧作被称作“历史剧”，抗战时先兴于上海，阿英、姚克、周贻白、顾仲彝、于伶等人均有创作，之后郭沫若等在渝作家也参加进来。历史剧在40年代之所以得以空前发

59）姜椿芳：《“孤岛”时期上海的戏剧运动》，上海社会科学院文学研究所编《上海“孤岛”文学回忆录》（上），中国社会科学出版社，1984年，p. 286

60）钱福芝：《追怀蛰居时期的耿济之》，上海社会科学院文学研究所编《上海“孤岛”文学回忆录》（上），中国社会科学出版社，1984年，p. 357

61）蓝海：《中国抗战文艺史》，现代出版社，1947年

展，通常的解释是因为剧本审查制度严格，作家无法直抒胸臆，于是借古喻今。这样的解释当然有合理的一面，但并非全部，此类剧作的主要人物和事迹并非从零创作而得，总体的情节线索也有所依凭，制作起来相对方便快捷，是较快为舞台提供剧目的有效方法。

但这依然不能满足舞台的需要，那么就会想到翻译剧。但直接搬演翻译剧，一来很长一段时间舞台方面尚无能力搬演，二来绝大多数译作适于阅读而并不适于上演，例如大量存在的独幕剧等等，所以“拿”什么“来”，如何“拿来”，需要反复考量作出判断。时至1937年，有人总结说“翻译的剧本能上演的十不得一[62]。”不知这个比例是如何计算出来的，但道出了翻译剧并非拿来就能用的实情，相比之下，改译是不得不的选择，有其合理性。

与创作剧相比较，改译相对轻松一些，费时也相对短一些。不仅如此，还可以按照改译者的想法，较自由地重新做一些创作。在这个重新创作的过程中，翻译剧特有的语言的、形式的、观众接受等等问题都能一举得到较好的解决，效率不可谓不高。这种高效率的剧本制作法，在商业竞争激烈的情况下，或者作家身处困难境地难以正常创作的情况下，尤其能收到事半功倍的效果。文明戏时代的先例，是典型的商业竞争激烈所致，而抗战开始以后，面临商业竞争与困难处境的双重夹击，回避新创的风险，蹈袭成功的前例，改译无疑成为一条捷径，剧作家选择这条捷径无可厚非。柯灵说上海沦陷时期出现大批改译剧本，“大都只是为了卖座和应急”[63]，其实不止沦陷时期的上海，“剧本荒”是造成改译作长期存在的根本原因之一。

抗战期间，李健吾改译了莎士比亚、法国的斯克利布、博马舍、萨尔都（即萨度）等多部剧作，明确承认自己改译的目的就是为了获得观众，创造优秀的营业记录。他特别谈到萨尔都：

> 我和萨尔都遇在一起，也只是时间、环境和机会的巧合。为了争取观众，为了情节容易吸引观众，为了企图掌握萨尔都在剧院造成的营业记录，萨尔都便由朋友介绍，由我接受下来这份礼物[64]。

创作剧无法满足舞台之需的情况下，结构布局巧妙跌宕，情节故事引人入胜的佳构剧代表作家之一萨尔都的剧作，自然被视为极好的取材母本，所以仅从萨尔都一人，李健吾就改译了《花信风》、《风流债》、《不夜天》（即《金小玉》）和《喜相逢》四部作品，每一部上演均获成功。

毋庸讳言，创作剧或是翻译剧（包括改译剧），舞台之二择一，与其时戏剧发展的整体水平密切相关。中国现代戏剧的建设，目标之一是要建立起成熟的戏剧文学，创作出可以比肩他国的剧作。这一始于“五四”时的期盼，到了30年代中期，以优待税额的形式表现了出来。

> 1936年2月，第一届公演由余校长导演的《视察专员》。这时学校正首创上演税，对新编剧目按售票收入给以3％的报酬，如改编致酬2％。陈治策先生是获得上演税的第一人。这种有别于稿酬的上演税，就从这时开始了。记得陈先生的收据还曾刊登在报刊上，起到了宣

62）顾仲彝：《关于翻译欧美戏剧》，《文艺月刊》10卷4、5期合刊号，1937年5月

63）柯灵：《“衣带渐宽终不悔”——上海沦陷期间戏剧文学管窥》，收于《柯灵六十年文选》，上海文艺出版社，1993年，p. 1240

64）李健吾：《花信风·跋》世界书局，1944年

传的作用，全国各地也多有照办的了[65)]。

1935年秋创设于南京的国立戏剧学校的首届公演剧目，是该校教师陈治策改译自果戈理《钦差大臣》的《视察专员》，此剧的上演，开启了剧作家抽取上演税的制度：创作剧税额3％，改编剧2％。一个百分点的差，承认了改编者对作品的贡献度相对较低这一事实，对创作剧支持的态度显而易见。报上刊出获酬者的收据，无疑是借此推广上演税制度，呼吁社会尊重创作者的劳动。但为环境所限，优秀创作剧的制作并未随之跃进，改译剧的势头不减，到抗战时更臻高峰。

外国剧作进入中国，如果只是被阅读的话，随着现代汉语的逐渐成熟和定型，最早期的那种文言体的、节录式的或者散文体而非对话体的翻译，应该很快会被舍弃，完整的、正确的直译会迅速普及并成为主流。但剧本不只是用来阅读的，它还有被搬演的属性。一旦与舞台挂钩，涉及的因素就多起来，这些因素或多或少，或直接或间接，都影响到剧作的存在形式。“改译”这种形式的产生，就是受诸多因素影响的结果，尤其与搬演关系密切。如前所述，在中国建设现代戏剧的过程中，需求改译作的环境及周边条件长期没有发生变化，作为权宜之策的改译作，也就有了长期存在的合理性和必要性，更因抗战爆发后客观环境的逼仄恶化，舞台对改译作的依赖愈发强烈，制作及搬演也就不衰反盛。

改译不是中国独有的现象，但长时期被需要，其制作和上演经久不衰，却是中国话剧史独特的景象。

65）陈永倞：《怀念》，收于《剧专十四年》编辑小组编《剧专十四年》一书中，中国戏剧出版社，1995年，p. 57