

※ 中國翻譯史專輯（下）※

重譯之動力，新譯之必要： 一九二六年兩種《茶花女》劇本析論

蔡祝青*

一、前言

林紓與王壽昌於一八九九年合譯法國小仲馬 (Alexandre Dumas, fils) 原著的《巴黎茶花女遺事》(*La Dame aux Camélias*) (下文簡稱《茶花女》)，不僅成功啟動了晚清域外文學的翻譯與閱讀風氣，並且歷久彌新，直到文革結束，還有再版十萬冊的實力。在本文中，筆者將嘗試探索在高度受到讀者讚賞的林譯《茶花女》之後，還存在什麼樣的條件讓《茶花女》的新譯本誕生？尤其新譯本必須擔負重新面對法文原作、暢銷流傳的林譯前作以及廣大熟讀林譯本讀者們的鑑賞評比，可見新譯本惟有超越前譯本一途（不管超越的條件是什麼），才有存在的價值，這種壓力實不可小覷。同時藉由這樣的探索，我們得以將《茶花女》置回中國翻譯史的脈絡，並給予相對公允的歷史定位。

在晚清翻譯語境的條件限制下，林紓與王壽昌「口述筆記」的合譯本，主要以「譯述」行之，該本在國情風俗相異的考量下，曾大量刪節宗教救贖的相關陳述，這樣的姿態到了《黑奴籲天錄》更見分明。此外，譯文去繁就簡的行文風格也十分明顯，一方面這是林紓聽聞王壽昌口述之後，再以文言精簡化約的結果；二方面則是有意刪節多餘的閒筆¹。但就整體而言，尤其相較於晚清其他譯家，林、王合譯

* 蔡祝青，國立臺灣大學中國文學系助理教授。

¹ 陳平原已提出：「刪節主要集中在前四節，其中包括另一個妓女的故事、拍賣的場面描寫、關於馬克之姐的插敘，以及敘事人處有關妓女的議論，這些在林紓看來自然都是多餘的閒筆，刪去一點也不可惜。五至十六節雖偶有刪節，也屬插敘和議論；至於十七至二十七節則基本照譯，其

的《茶花女》仍大致保留原作風貌。然而，無論林紓的文言敘事再高明，都抵擋不住翻譯終要朝向忠於原著的路上發展，而忠於原著的首要條件不外乎是具有一定程度的語文能力，我們可發現新譯本的譯者們至少都在外語能力上超越了林紓，至於是否超越了口述者王壽昌？因相關資料不足，我們無法作進一步的評比。

重譯最早的傳聞來自一九一二年六月間，聽說蘇曼殊(1884-1918)有重譯《茶花女》之舉，於是高吹萬（燮）致書曰：「比聞我師有重譯《茶花女》之舉，功德無量。未識何時可以脫稿？不敏已儲三斗淚待矣。」²又有〈聞曼殊將重譯《茶花女遺事》集定公句成兩絕句寄之〉曰：

震旦狂禪沸不支，本無一字是吾師。天花豈用靈旛護，下筆情深不自恃。

迴腸盪氣感精靈，肯向渠儂側耳聽。今日不揮閒涕淚，茶花凝夜吐芳馨。³蘇曼殊曾在一九〇三年於《國民日日報》節譯法國蠶俄（Victor Hugo, 今譯雨果）的《慘世界》（*Les Misérables*），一九一二年亦在《太平洋報》連載創作小說《斷鴻零雁記》（1912.5.12-8.7），既有翻譯法國小說經驗⁴，更兼寫情小說的創作功力，故而南社社友高吹萬要儲三斗眼淚殷切以待。然而這樣的傳聞似乎只聞樓梯響，未聞人下來，在翻譯史上並無蘇曼殊的《茶花女》譯本流傳。

新譯本要等到《茶花女》出版二十八年後，林紓過世（1924年10月9日）一年多，才於一九二六年出現了兩種譯本：一是徐卓杲所譯的《茶花女》，於上海商務印書館所辦的《小說世界》上連載，時間是一九二六年一至四月間；二是劉半農所譯的《茶花女》，由北京北新書局出版單行本，時間為一九二六年七月。這兩本《茶花女》譯本除了在同一年出版，其最大的共同點在於所譯乃《茶花女》劇本，而不再是小說；所不同者，徐卓杲是由日文本轉譯而來的五幕劇本，而劉半農所本則是小說原作者小仲馬於一八四九年親手改編的法文五幕劇本。出版地一在上海，一

時小說已漸入佳境，諒譯者必也已動情，捨不得割捨。」詳氏作：《二十世紀中國小說史·第一卷》（北京：北京大學出版社，1997年），頁54。

² 楊天石、王學庄編著：《南社史長編》（北京：中國人民大學出版社，1995年），頁281。

³ 阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（北京：中華書局，1960年），頁588。原載《南社》七集。

⁴ 但蘇曼殊翻譯的《慘世界》事實上是譯、作兼具的政治小說，詳拙作：〈政治小說化的翻譯小說——以蘇曼殊譯《慘世界》為例〉，收入王旭、徐富美主編：《社會語言學與功能語法論文集》（臺北：文鶴出版有限公司，2007年），頁295-323。

在北京。出版時間上，劉譯本在徐譯本連載結束後不久即刊出單行本，看似出版界的巧合，但詳加細究，此中頗有較量的意味，值得探索。

《茶花女》的中譯劇本雖遲至一九二六年才出版，但《茶花女》的戲劇編演卻早從一九〇七年便開始，這是由李叔同所帶領的春柳社員於東京的助賑演出。此劇改編自林紓所譯的《茶花女》小說，事實上只演出「匏止坪訣別之場」一幕；一九一四年春柳同人又以春柳劇場的名義於上海演出忠於原著的《巴黎茶花女》，可惜以冷落作終⁵；而《茶花女》在中國最為轟動的演出，當屬晚清上海新舞臺所改編的時事新劇《二十世紀新茶花》（下文簡稱《新茶花》），此劇遵循晚清戲曲改良論說的指導，不僅鑄鑄西方《茶花女》故事、明清才子佳人小說以及日俄戰爭期間日妓竊圖軼事於一爐，更添加新穎的舞臺布景與五色電光，適逢武昌起義爆發，與新舞臺藝員參與攻打上海製造局一事相呼應，因此盛極一時，在清末民初期間（尤以1911-1912年為最盛）曾陸續編演成二十本的連臺本戲，更在上海各式新舞臺輪番競演，使觀眾們趨之若鶩⁶。因此，這兩本新譯的《茶花女》劇本所要面對的前文本，已不止是林譯小說《茶花女》，還有春柳社的《茶花女》、春柳劇場的《巴黎茶花女》與上海新式舞臺的《新茶花》。下文試由徐卓呆與劉半農二人所譯的《茶花女》劇本進行梳理與比較討論，並藉此展現民國初年《茶花女》新譯本出現的譯者條件、翻譯規範與時代背景。

二、新劇家之譯：徐卓呆譯自日文的《茶花女》劇本

徐卓呆（1880，一作1881-1958，1880-1961），江蘇吳縣（今蘇州）人。名傳霖，號築岩，別號半梅，筆名卓呆、赫馬、笑匠、李阿毛等，晚年別號鬻翁、賣油郎，別名徐長卿，自稱閩北徐公、東周淳于髡等。於光緒二十八年（1902）留學日本，為

⁵ 詳筆者博士論文的討論，參見《譯本外的文本：清末民初中國閱讀視域下的《巴黎茶花女遺事》》（臺北：輔仁大學比較文學研究所，2009年）第三章〈創話劇之新聲：春柳社編演《茶花女》選段〉。

⁶ 詳拙文或博士論文的討論，參見〈舞臺的隱喻：試論新舞臺《二十世紀新茶花》的現身說法〉，《戲劇學刊》第9期（2009年1月），頁51-101；《譯本外的文本：清末民初中國閱讀視域下的《巴黎茶花女遺事》》第四章〈舞臺作為政治隱喻：新舞臺《二十世紀新茶花》的現身說法〉。

大森體育會體操學校畢業生，乃該校中國學生入本科的第一人⁷。回國後曾創辦中國體操學校，從事教育。從留日期間始便喜愛話劇，返國後，亦在《時報》撰文，提倡戲劇改良，自一九〇六年起開始演劇活動，曾參與上海新劇團體如新民社、笑舞臺的創作與演出。並先後擔任《時事新報》、中華書局及《晨報》編輯。與汪仲賢合辦開心影片公司，自辦蠟燭影片公司。後以創作滑稽、幽默作品享名於上海文壇，人稱其為文壇笑匠、東方卓別林。

徐卓呆的《茶花女》譯本連載於一九二六年的《小說世界》，署名為「卓呆」，為五幕劇本。但回溯徐氏實際的翻譯時間卻早在十五年前的一九一一年，徐譯《茶花女》得以重見天日的過程，主要隨著徐卓呆個人聲譽在上海文壇漸獲重視，也與雜誌主編胡寄塵的取捨眼光有絕對的關係。

徐卓呆涉獵話劇的時間相當早，據其回憶錄稱，在東京留學界陸續發動演劇時，徐就已經是一個愛好話劇的人了⁸。但他在留日期間，因經濟貧困與時間受限，常無法欣賞；後來大量看日本戲，反而是在回到上海以後⁹。徐卓呆尤其與春柳社及《茶花女》一劇有著各式因緣：一來，徐從日本畢業回國後，恰巧送未婚妻去留學，所以在第二次東渡日本時，剛好有機會欣賞到春柳社在一九〇七年的《茶花女》公演¹⁰；再者，徐回國後，也與春柳同人陸鏡若¹¹一直互通消息，吸收日本新劇知識；三者，徐也曾在蘇州民興社¹²與史海嘯合演《巴黎茶花女》，由史海嘯扮演茶花女馬克，而徐卓呆扮演其女伴配唐。據徐卓呆稱，史海嘯所演《巴黎茶花女》、《十三妹》之類，無人能出其右，在蘇州演來又比上海更紅¹³。同時，憑恃著上海租界的

⁷ 詳參卓呆：〈燈味錄（五）〉，《紅玫瑰》第6卷第7期（1930年3月），頁2。按：《紅玫瑰》創刊於1924年7月2日，原為週刊，自第四年起改為旬刊。由目前所見影印本（南京：江蘇廣陵古籍刻印社，1989年），從第四卷起不見出版日期之標記，此日期為筆者推算所得，特此說明。朱雙雲：《新劇史·本紀》（上海：上海新劇小說社，1914年），頁8。

⁸ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1957年），頁16。

⁹ 卓呆：〈燈味錄（八）〉，《紅玫瑰》第6卷第12期（1930年5月），頁2-3。

¹⁰ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》，頁12。

¹¹ 等到陸鏡若學成歸國，曾於1914年在上海成立「春柳劇場」。

¹² 民興社於1914年8月成立於上海，由商人張梯云出資創辦，原新民社後臺經理兼演員蘇石癡主持，首創男女合演之風。詳參李曉主編：《上海話劇志》（上海：百家出版社，2002年），頁94。

¹³ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》，頁99。史海嘯所屬的開明社自1914年12月起，便曾與光黃新劇同志社合作，在日本東京演出《茶花女》，受到熱烈歡迎。至1915年9月，開明社再將《巴黎茶花女》改編成「西裝譚劇」。詳李曉主編：《上海話劇志》，頁156。

特殊環境，徐也能在虹口買到好幾種關於戲劇的日本雜誌以及單行本的劇本，並從事翻譯。也常前往蘭心大戲院 (Lyceum Theatre) 觀賞 A.D.C. 劇團¹⁴（每兩三個月演一次）以及虹口文路一個日本小型劇場的演出，除了讓徐卓呆有機會多認識各種劇本的大概，更重要的是學習到了如何從小說（尤其是世界名著）改編成劇本的手法。除了積極吸收日本新劇的訊息，也「常常去參觀上海那些京劇班裏的所謂時事新戲，總覺得不是那麼一回事」；「又時常在當時的時報上，寫些自以為是的劇談，竭力倡導改良戲劇」，凡此種種，真堪稱晚清上海「一個戲劇運動的搖旗吶喊者」¹⁵。

（一）塵封十五年的譯作

連載卓呆譯《茶花女》劇本的《小說世界》乃創刊於一九二三年一月的文學雜誌，初由葉勁風擔任編輯，上海商務印書館出版，我們不可或忘最為暢銷的《茶花女》小說版本也是出自商務印書館。《小說世界》原為週刊，至一九二八年起改為季刊，直至一九二九年九月為止。而徐卓呆與《小說世界》的關係本來就匪淺，從《小說世界》創刊伊始，徐所編寫的新劇本便以署名「卓呆」的方式刊載，尤以一九二三、一九二四年間最為頻繁，共累積有《拘魂使者》、《上下兩對》、《間接結婚》等十本劇作的刊載¹⁶。等到一九二六年由胡寄塵出任編輯時，便將徐卓呆

¹⁴ 蘭心大戲院 (Lyceum Theatre) 乃由上海運動事業基金會 (The Recreation Fund) 籌款建造，於清同治六年 (1867) 3 月 1 日落成，位於諾門路上園明園路口，專供 A.D.C. 劇團演出話劇。A.D.C. 劇團是由 1866 年上海大英劇社與其他劇社合併而來，全名為「上海西僑業餘戲劇俱樂部」（或稱「上海西人愛美劇社」）(Amateur Dramatic Club of Shanghai)，主要由居住在上海的英美等國僑民所組成。蘭心大戲院在 1971 年歷經火災後，於 1972 年 5 月，再由 A.D.C. 劇團透過上海納稅西人會募集基金，於博物院路重建蘭心大戲院。「從 1874 年起，直到 1929 年 4 月邁爾西路第三代蘭心戲院的建成，A.D.C. 劇團在這裏演出了不下 100 場，每年公演三四次，每次 3 天，全是夜場，所演不少是世界名劇」。詳上海圖書館編：《中國近現代話劇圖志》（上海：上海科學技術文獻出版社，2008 年），頁 14-15。

¹⁵ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》，頁 22。

¹⁶ 徐卓呆在《小說世界》上連載出版的劇作，其詳細劇名與連載卷期、時間如下：《拘魂使者》載《小說世界》第 1 卷第 1 期（1923 年 1 月 10 日）；《上下兩對》載《小說世界》第 1 卷第 6 期（1923 年 2 月 9 日）；《間接結婚》載《小說世界》第 1 卷第 8 期（1923 年 2 月 23 日）；《馬尾》載《小說世界》第 1 卷第 13 期（1923 年 3 月 30 日）；《宴會後》載《小說世界》第 2 卷第 1 期（1923 年 4 月 6 日）；《父親的義務》載《小說世界》第 2 卷第 4 期（1923 年 4 月 27 日）；《結婚

所譯的《茶花女》劇本以連載的形式刊出，時間自第十三卷第三期（1926年1月16日）起至第十三卷第十六期（1926年4月16日）止，共連載了十四期，歷時三個月結束。

據主編胡寄塵稱：

徐卓呆先生今年真是忙極了。又要作影戲，又要編新戲，又要編日報，又要編雜誌，據他自己說，竟沒有功夫拿筆寫字。要得到他的作品，很不容易。

我們居然得到他的一種劇本，在本期開始登載了。¹⁷

可見在一九二六年的時空背景下，徐卓呆已在上海文壇占有一席之地，同時涉足了影戲（即電影）的拍攝、新戲的編演與報刊雜誌的編輯等多項領域，促使初任主編的胡寄塵以一種難得的心情來向讀者大眾鄭重引介徐譯《茶花女》的劇本。在劇本前言中便提及：

十多年前，春聲社曾把他編成新劇試演過，然就譯本小說改編的，因為布置困難的緣故，結果不大好。這個劇本，是徐卓呆先生由日本文翻譯出來的，他們的布置方法，比較要好得多。況且徐先生編劇本的經驗和譯筆又都很好，這本子當然名貴。徐先生今年事情很忙，我們請他作短篇小說，他是沒有工夫多做的，好容易得到這劇本，所以趕緊把他刊出來，介紹給讀者諸君。¹⁸

胡主編在這裏提示了兩個重點：其一，十多年前，「春聲社」曾就譯本小說——即林琴南與王壽昌合譯的《茶花女》為底本進行新劇的改編，在跨文類的過程中，因為初涉西洋文學由小說改編成戲劇的轉換，因此在情節布置上產生了困難，難免造成了遺憾；其二，胡以為徐的譯本是透過日文本翻譯而來，不僅譯介了日譯劇本中已然分幕的布置方法，更加上徐卓呆個人編劇與翻譯等經驗，因此推崇此本是個「名貴」的譯本。

證諸事實，在一九二六年的十多年前只有春柳社（1907年）、王鐘聲的春陽

後第三星期日》載《小說世界》第3卷第1期（1923年7月6日）；《輿論》載《小說世界》第5卷第12期（1924年3月21日）；《父親》載《小說世界》第6卷第1期（1924年4月4日）；《怪夫婦》載《小說世界》第8卷第9期（1924年11月28日）。詳細劇情提要可參董健主編：《中國現代戲劇總目提要》（南京：南京大學出版社，2002年），頁199-254。

¹⁷ 《小說世界》第13卷第3期（1926年1月），頁1，「編者的報告」。

¹⁸ 卓呆：《茶花女》（劇本），《小說世界》第13卷第3期（1926年1月），頁1。

社（1907-1908 年間）以及春柳劇場（1914 年）曾據林譯小說改編過《茶花女》，其中春柳社的單幕演出，直接受惠於日本明治時期的戲劇家藤澤淺二郎的指點多矣，演出後也頗得觀眾讚賞；春陽社的演出只見《新劇史》評介，稱其「頗為社會激賞」¹⁹；反觀春柳劇場的編劇者雖是留日返國的春柳核心成員歐陽予倩，但春柳劇場的《茶花女》實際只演出五場，而且賣座不佳。故胡文所稱有布置困難的「春聲社」，從聲音誤植的角度來看，有可能是王鐘聲的春陽社，從實際演出的效應來看，所指也可能是春柳劇場。

此外，雖說到了一九二六年徐卓呆確實已累積了極豐富的編劇與翻譯等經驗，但這本《茶花女》劇本的翻譯實在是一份被商務印書館忽略、塵封十五年的舊稿，恐怕並沒有像胡寄塵所吹捧得如此「名貴」。在一九二六年四月十六日劇本連載最終一期「編者的報告」中，編者就附上徐卓呆本人的跋語曰：

卓呆按：劇本《茶花女》，是我十五年前的譯本。當時上海的新舞臺、大舞臺，正演《二十世紀新茶花》，一時萬人空巷，所以我選了這劇本翻譯的。不料這本稿子，一進了商務印書館編輯所的門，便在稿子堆裏，吃了十五年的官司，幸虧胡寄塵先生，宛如來了一位清官，把他從監牢中救出來，才能重見天日，豈不是萬分的僥倖啊！但是我自己把這舊譯本讀讀，實在覺得譯筆太幼稚了，無怪要受十五年的有期徒刑啊！²⁰

藉由作者自己解題，終使該譯作的翻譯動機真相大白。徐譯本事實上譯於十五年前，也就是一九一一年（清宣統三年），當時上海丹桂第一臺重新開幕，由貴俊卿、熊文通支持後臺，邀請徐卓呆去編幾部改良戲，於是徐在南京的課請人代課，自己則回到上海編戲²¹。同此之時，上海的新舞臺、大舞臺則正在競演時事新劇《二十世紀新茶花》，改良後的新式舞臺尤以炫奇的布景及五色電光為噱頭，因此萬人空巷，紅極一時。至武昌起義，新舞臺藝員更參與了上海攻打製造局的關鍵戰役，使《新茶花》的演出更是盛況空前。同一時間，徐在丹桂第一臺，也編排了順應時代風潮的《揚州十日記》、《嘉定三屠記》以及《史可法》等戲，因這些時髦戲，正

¹⁹ 朱雙雲言：「《新茶花》原名《緣外緣》，王鐘聲節取巴黎茶花女之遺事而參以己意編為是劇，演於春陽社，頗為社會激賞。」詳氏作：《新劇史》（上海：上海新劇小說社，1914 年）「軼聞」一欄所錄「新茶花」條。

²⁰ 《小說世界》第 13 卷第 16 期（1926 年 4 月），頁 1。

²¹ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》，頁 42。

可呼應晚清熾烈的革命風潮，故而生意興隆²²。而徐卓呆正是在各舞臺如火如荼競演《新茶花》之際，選擇從日譯本轉譯《茶花女》劇本，隱約中已展現出他對時下以「時事新劇」的形式來編演《新茶花》的不安，這種想要回歸原作的企圖，礙於徐的語言與識見，雖然仍須透過日譯本來輾轉達成，但這樣的姿態已清楚回應了他在《回憶錄》所說，當時雖看了不少京劇班所演的時事新戲，但「總覺得不是那麼一回事」²³。

至於譯者自陳受了商務印書館編輯所十五年有期徒刑，恐是譯筆太幼稚的自白，顯然與胡主編先前過度的吹捧有所落差，胡主編不免再補上一句：

我實在因為喜歡讀徐先生的作品，所以把他從許多已經購買了的叢雜的存稿中，尋了出來登載。這些存稿裏，固然是不好的或過時的居多，但是好的被埋沒了的也有，倘然有了閒工夫還要清理清理。不過卓呆說我是清官，我那裏敢當呢？至於茶花女的故事，在今日仍是很時髦，人家方把他攝成影片。

這個劇本，也可當看影戲的參考，決不因時間關係，而失了他的價值。²⁴

胡寄塵以個人嗜讀、編輯疏漏以及《茶花女》影片²⁵仍在拍攝上演等理由，嘗試修補並重申：卓呆的《茶花女》劇本雖在商務編輯部沉寂了十五年，卻絕不因時間埋沒而失去其價值！卓呆所譯劇本價值如何，有待後文進一步討論，但《茶花女》故事在中國或世界語境裏確實已然不朽，從小仲馬原作於一八四八年出版，並自一八九九年譯成中文以來，百多年來早成為跨語言、跨文類、跨文化的世界文學遺產，在二〇一一年的臺北國家戲劇院，日本導演鈴木忠志所編導的《茶花女》正以「流行音樂新歌劇」的形式揭開「臺灣國際藝術節」的序幕，嘗試把更多東方劇作的身體語言與臺灣本土流行音樂與文化融入《茶花女》的重編改寫之中²⁶。

²² 同前註，頁 43。

²³ 同前註，頁 16。

²⁴ 《小說世界》第 13 卷第 16 期（1926 年 4 月），頁 1，「編者的報告」。

²⁵ 《茶花女》改編成電影已有以下記錄：第一次上銀幕，是一九一五年；第二次是一九一七年；第三次是一九二一年，主角是已故影星美男子范倫鐵諾 (Rudolph Valentino) 和娜茜摩娃 (Nazimova)；第四次是一九二七年，主角是瑙瑪塔美姬 (Norma Talmadge) 和吉爾勃羅蘭，已獲得輿論的好評，成為默片時期名作之一；一九三六年則由羅勃泰勒 (Robert Taylor) 與嘉寶 (Garbo) 擔綱演出。參《電聲》第 5 卷第 46 期（1936 年），頁 1236。

²⁶ 關於鈴木忠志編導的《茶花女》，可參《表演藝術》第 217 期（2011 年 1 月），頁 58-81。

（二）自日文本轉譯的《茶花女》劇本

我們若進一步探討徐卓呆於一九一一年所根據的日文本究竟是誰的譯本？從徐譯本看來，此日文譯本已是五幕劇本而非小說。我們若回歸日本的新劇舞臺發展史上進行檢視，則可在〈明治期西洋種戲曲上演年表〉²⁷中觀察到《茶花女》演出的

²⁷ 根據白川宣力編：〈明治期西洋種戲曲上演年表（一）（明治五年～明治四十年）〉，《演劇研究》第17號（1993年3月），頁49-86；〈明治期西洋種戲曲上演年表（二）（明治四十一年～大正元年）〉，《演劇研究》第18號（1994年3月），頁73-103。依次有以下演出：

演出時間	外題	原作品	原作・翻案者	劇場	俳優
明治三十六年 (1903) 二月	蓄音器	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス (按：即 Alexandre Dumas, fils)	横浜・喜樂座	松尾次郎一座
明治三十六年 六月	遺物の手帳	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス 長田秋濤翻案	横浜・喜樂座	中村仲吉
明治三十六年 六月	遺物の手帳	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス 長田秋濤翻案 瀨川如翠補綴	真砂座	中村仲吉・梅枝
明治三十六年 七月	椿姫	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス	宮戸座	中村仲吉一座
明治三十六年 九月	遺物の手帳	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス 長田秋濤翻案	新潟・國粹座	中村仲吉
明治三十七年 (1904) 八月	椿姫	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス	仙臺・森德座	佐藤幾一座
明治三十八年 (1905) 六月	椿婦人	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス	大阪・辨天座	久米八・米坡
明治四十年 (1907) 一月	恋の蓄音器	La Dame aux Camélias	デュマ・フィス	京都・明治座	靜間・川上 薫・金泉・熊谷
明治四十年 六月	蓄音器	La Dame aux Camélias	A・デュマ・フィス	神戸・歌舞伎座	川上薫
明治四十四年 (1911) 二月	椿姫		デュマ・フィス田 口掬汀譯	大阪・帝國座	川上・貞奴・ 福井・荒川・ 佐藤・服部
明治四十四年 三月	椿姫	La Dame aux Camélias	デュマ・フィス田 口掬汀翻案	名古屋・御園座	川上・貞奴・ 福井
明治四十四年 四月	椿姫	La Dame aux Camélias	デュマ・フィス松 居松葉翻案脚色	帝國劇場	河合・木村・ 圻東・藤澤・ 高田・伊井
明治四十四年 六月	椿姫	La Dame aux Camélias	デュマ・フィス	札幌・大黒座	北村生駒一派
明治四十四年 八月	椿姫	La Dame aux Camélias	デュマ・フィス	金沢・尾山座	佐藤幾・大 村・大木・菊 子
明治四十四年 十月	椿姫	La Dame aux Camélias	デュマ・フィス	小樽・大黒座	堀江一派
明治四十五年 (1912) 二月	椿姫		デュマ・フィス	仙臺・森德座	小山英雄・水 田紅美・東明 二郎

感謝陳凌虹女士協助提供資料。

兩次高峰：首先是明治三十六年(1903)曾出現三種改編版本，分別名為《蓄音器》、《遺物の手帳》、《椿姫》，而根據長田秋濤翻案的《遺物の手帳》至少有三次演出；其次則是明治四十四年(1911)，至少有田口菊汀²⁸與松居松葉翻案的版本。雖然筆者目前未能見到日譯的戲劇版本，但以徐卓呆在上海仍積極透過租界環境或日本友人購買劇本的習慣看來，他所改編的版本極可能就是一九一一年所演出的版本。我們可透過宮戶座的戲單以及學者的研究²⁹中得到進一步的證實，在戲單及該文所羅列討論的三種譯本（長田秋濤、松居松葉、田口菊汀）幕次中，當以田口菊汀的譯本最接近徐卓呆所根據的日譯本。三本日譯本以及徐譯本的幕次分別如下：

1. 一九〇三年長田秋濤的改編本³⁰：

第一幕目序幕：熱海温泉の場

二幕目：國香宅の場

三幕目：コーヒー店の場

大切：國香宅の場

同返し：せい賣いの場

2. 一九一一年田口菊汀的翻譯本³¹：

第一幕：巴里に於ける麻理代の室

第二幕：麻理代の化粧室

第三幕：巴里郊外の別荘

第四幕：利喜子の室

第五幕：麻理代の寢室

3. 一九一一年松居松葉的改編本：

（序幕）：椿姫の居間

²⁸ 在〈明治期西洋種戲曲上演年表〉以及日本國會圖書館相關書目中，作者姓名皆作「田口菊汀」，但在其他文獻或論文中則作「田口菊汀」，兩名所指應為同一人，特此說明。

²⁹ 王虹：〈中国と日本におけるマグリット像——劇『椿姫』の翻訳と上海をめぐる〉，《多元文化》第4號（2004年3月），頁143-157。感謝樽本照雄教授協助提供研究資料。

³⁰ 詳宮戶座戲單：《椿姫》於明治三十六年七月八日起於宮戶座演出。感謝陳凌虹女士協助提供資料。

³¹ 王虹：〈中国と日本におけるマグリット像——劇『椿姫』の翻訳と上海をめぐる〉，頁154。

（二）：同上

（三）：鶴見花月園

（四）：日本ホテルの一室

（大詰）：向島椿姫の住居

而在徐卓呆的譯本中，這五幕的幕次則為：

第一幕：巴黎之茶花女室

第二幕：馬克之化妝室

第三幕：匏止坪之別墅

第四幕：倭蘭之室

第五幕：馬克之寢室

由以上四本劇本的目次，我們可立即判定徐卓呆所根據的日譯版本即是一九一一年曾在日本大阪、名古屋演出的田口菊汀翻譯本。徐譯本只是在人名、地名部分，直接替換成中國讀者早已熟稔的林譯小說譯名。

田口菊汀 (1875-1943) 是明治時期的新派劇作家，曾在一九〇七年改編薩都 (Victorien Sardou) 所著《杜司克》(*La Tosca*)³² 為《熱血》一劇，在東京新富座首演。而一九〇九年春柳社員歐陽予倩、陸鏡若等人便曾將此劇改編成《熱淚》在東京座演出。值得注意的是，這兩種改編本都已本著盡可能忠於原著的方向在進行編演³³。若我們進一步探討田口菊汀所翻譯的《茶花女》劇本，據學者研究，田口的翻譯本與松居松葉的翻案本是不同的，田口只就人物的姓名進行日本化的轉變，而故事發生的場景是與小仲馬的劇本原作相一致的。若再與原文對照，田口的本子比起翻案的改編本，事實上是更接近於翻譯的優秀版本。到了實際演出，貞奴所演的椿姫也已然傳達出原作茶花女的神韻，入木三分³⁴。由此可見徐卓呆為何選擇田口菊汀翻譯本的基本立場。

徐譯本共分五幕：第一幕巴黎之茶花女室，第二幕馬克之化妝室，第三幕匏止坪之別墅，第四幕倭蘭之室，第五幕馬克之寢室。從幕次與演出內容來看，這個五幕劇本已跳脫《茶花女》小說的敘事結構（以拍賣茶花女遺物作為開場，並以倒敘

³² 此劇後經普西尼 (Giacomo Puccini) 改編成歌劇《托斯卡》而流傳。

³³ 關於《熱淚》的改編與演出，可參黃愛華：《中國早期話劇與日本》（長沙：嶽麓書社，2001年），頁94-106。

³⁴ 王虹：〈中国と日本におけるマグリット像——劇『椿姫』の翻訳と上海をめぐる〉，頁154。

的手法展開敘事）與結局（馬克在死前見到了亞猛並得到諒解），而進入劇場分幕與人物對話的舞臺設計。我們若將徐譯本與劉半農譯本再對照參看，便可知徐卓呆轉譯自日文的版本，其底本便是小仲馬於一八四九年自行改編的五幕劇本。又從文中書信乃刪節自林譯《茶花女》³⁵看來，徐譯本在轉譯日文本的同時，林譯小說正是他重要的參照援引文本。以下我們將進一步比較徐譯本與劉半農譯本的異同。

三、學者之譯：劉半農譯自法文的《茶花女》劇本

無獨有偶，徐譯《茶花女》在《小說世界》連載完刊不過二個多月，一九二六年七月在北京便有劉半農的《茶花女》單行本出版，尤其劉自稱「費了一個多月的功夫，把這一本戲譯出」³⁶，推算時間，幾乎是徐譯連載結束後，劉便著手翻譯。這個看似出版界的巧合實非巧合，若我們細究徐、劉二人早年的交遊關係，便可探知兩本《茶花女》譯本一前一後出現的意義。

（一）徐卓呆與劉半農交遊始末

劉半農(1891-1934)原名劉壽彭，後改名為劉復，字伴儂、瓣穰、半農，號曲庵，江蘇江陰人。世人皆知劉半農是五四新文化運動的先驅之一，卻少有人知將他從上海劇團引薦入文化圈的關鍵人物正是徐卓呆。一九一二年二、三月之交，劉半農便來上海謀生，曾參加新劇團體開明社，擔任文字編輯並偶爾演出。後經李君磐介紹，在後臺與時任《時事新報》的編輯徐卓呆相識，劉小徐十一歲，初次見面，徐還為十七八歲的劉半農化了一個頑皮的妝³⁷。一個月後，徐便收到劉的來信，所問為觸及翻譯所本的問題。據徐氏回憶：

他見我在《時事新報》上譯過一篇托爾斯泰的小說，他要打聽我根據的原本是否英文？他信上的署名叫劉半儂。我便告訴他：「我是從日本文譯的。」

又過了幾天，劉半儂寄了兩篇譯的小說稿給我，託我在什麼地方發表。我把

³⁵ 如亞猛因忌妒伯爵而寫給馬克的絕交信，便是刪節自林譯本。收於卓呆譯：《茶花女》（劇本），《小說世界》第13卷第7期（1926年2月），頁4-5。

³⁶ 劉半農：〈譯者的序〉，收於小仲馬著，劉半農譯：《茶花女》（北京：北新書局，1926年），頁iv。

³⁷ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》，頁47。

一篇登在《時事新報》，一篇給他介紹到中華書局的《小說界》雜誌去。³⁸由此可知，徐、劉的第一次對話，便是在翻譯是否本於原本上作文章，而劉半農對於翻譯應本於原文的立場也隱約可見。當然，若要論及托爾斯泰的小說，其原本也不能是英文，而應是俄文了。然徐卓呆慣用的翻譯法，則是從日文轉譯。此時，劉半農雖沒有在日文轉譯的手法上多作陳詞，但從他立即寄出兩篇所譯小說稿給徐卓呆，並託他代為發表的心態上，便可約略探知劉半農以為翻譯應根據原本的主張。隨後，徐卓呆不僅四處為劉引薦小說創作與翻譯³⁹，一九一二年夏，徐也推薦劉擔任《中華新報》的特約編輯，一九一三年春當徐卓呆進入中華書局編輯部時，同時也把劉介紹進去，兩人相處多年，直到一九一七年中華書局緊縮才分手⁴⁰。而此數年間劉半農得以在號稱「知識之府」的中華書局蘊積創作能量，無疑為日後北上奠定了良好基礎。

到了一九一七年，隨著《新青年》雜誌先後刊登胡適的〈文學改良芻議〉（1917年1月）、陳獨秀的〈文學革命論〉（1917年2月），劉半農也發表〈我之文學改良觀〉（1917年5月）一文響應，同年十月經北京大學文科學長陳獨秀的推薦，劉半農開始擔任北大法科預科教授⁴¹，開始了學者之路，並在十月十六日致書錢玄同，認為文學改良已經鑼鼓喧天地開場，錢、劉、陳、胡「四人，當自認為『臺柱』，當仁不讓，不計毀譽」。對於文學改良的進行，也贊成錢玄同提出的「打雞罵狗」和「造新洋房」的破舊立新方法⁴²，因此有一九一八年三月十五日《新青年》第四卷第三號，由王敬軒（即錢玄同）來信〈文學革命之反響〉一文，以及記者（即劉半農）回覆王敬軒的雙簧演出，目的就是要引出那些「選學妖孽」、「桐城謬種」的「革命的對象」來⁴³。在這場涉及新舊翻譯觀的公開辯論中，林紓便成了箭靶之一。劉半農在〈回覆王敬軒書〉一文中提出：「林先生所譯的小說，若以看『閑書』的眼光去看他，亦尚在不必攻擊之列。」「若要用文學的眼光去評論他」，那麼「還

³⁸ 同前註。

³⁹ 〈劉半農生平年表〉，鮑晶編：《劉半農研究資料》（天津：天津人民出版社，1985年），頁68。

⁴⁰ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》，頁47。

⁴¹ 〈劉半農生平年表〉，鮑晶編：《劉半農研究資料》，頁70。

⁴² 同前註，頁71。

⁴³ 關詩珮：〈從林紓看文學翻譯規範由晚清中國到五四的轉變〉，《中國文化研究所學報》第48期（2008年），頁360-363。

是半點兒文學的意味也沒有」⁴⁴！主要的原因在於，「第一是原稿選擇得不精，往往把外國極沒有價值的著作，也譯了出來；真正的好著作，卻未嘗——或者是沒有程度——過問」；「第二是謬誤太多：把譯本和原本對照，刪的刪，改的改，『精神全失，面目皆非』」；「第三層是林先生之所以能成其為『當代文豪』，先生〔按：指王敬軒，即錢玄同〕之所以崇拜林先生，都因為他『能以唐代小說之神韻，逐譯外洋小說』；不知這件事，實在是林先生最大的病根」⁴⁵。劉半農進一步解釋道：

當知譯書與著書不同，著書以本身為主體，譯書應以原本為主體；所以譯書的文筆，只能把本國文字去湊就外國文，決不能把外國文字的意義神韻硬改了來湊就本國文。⁴⁶

劉半農早年對徐卓呆提出翻譯是否譯自原本的詰問，如今已能透過公開的論說展現在大眾眼前。經此辯析，原本在晚清一代受到高度推崇，「深於史漢，出筆高古而又風華」、以中化西的林紓譯筆，到了五四時期，因為「以原本為主體」的翻譯規範逐漸成形，使得湊就、遷就外國文字的譯筆，也就是偏向於以西化中的「直譯」受到標舉，當年風靡一時，追隨者眾的林紓譯筆，頓時淪為林紓「最大的病根」，是五四譯者鎖定必須討伐的對象。

至一九一八年，北大報請教育部派遣劉半農前往歐洲學習語言學獲准⁴⁷，劉於是在一九二〇年前往英國倫敦大學學習實驗語音學，一九二一年夏轉入法國巴黎大學學習，並在法蘭西學院聽講，一九二五年以《漢語字聲實驗錄》、《國語運動略史》以及自行設計製造的測音儀器「音高推斷尺」、「劉氏音鼓甲種」獲得法國國家文學博士學位，《漢語字聲實驗錄》更被列為巴黎大學語音學院叢書之一⁴⁸。劉於該秋學成歸國，擔任北京大學國文系教授，講授語音學。劉半農在既有的創作、翻譯經驗與立論基礎上，再經出洋留學的磨練，其憑恃的語言能力與學經歷背景，比起林紓或當年提拔引薦他的徐卓呆，顯然已有了完全不同的視野與抱負。

⁴⁴ 記者（半農）：〈回覆王敬軒書〉，《新青年》第4卷第3號（1918年3月15日），頁272-273。

⁴⁵ 同前註，頁273。

⁴⁶ 同前註。

⁴⁷ 〈劉半農生平年表〉，鮑晶編：《劉半農研究資料》，頁72。

⁴⁸ 同前註，頁79。

（二）譯自法文原本的《茶花女》劇本

若我們進一步討論劉譯《茶花女》劇本的出版，甫從巴黎學成歸國的劉半農，先在一九二六年七月十九日《語絲》第八十八期上發表〈譯《茶花女》劇本序〉，署名劉復。並於該月將《茶花女》劇本交由北京北新書局出版，署名法國小仲馬著，劉半農譯。除了序文外，書中亦收錄了一九二六年七月十五日所寫的《茶花女·序外語》⁴⁹。

在〈譯者的序〉裏，劉半農特別感嘆晚清中國自嚴復譯介《天演論》、《原富》與穆勒《名學》，以及青年文學家們介紹易卜生、托爾斯泰、羅曼羅蘭等西洋文學，「到得歡迎的筵席散了場，桌子上的果皮肉骨扔到了垃圾桶裏，此等諸老的思想理論，也就全部扔到了垃圾桶裏了」⁵⁰！而《茶花女》在中國的命運，「或者是當作閑書看看也罷，或者是摘出一張『幕表』（！）來編排編排也罷，歸根結底，只是扔入垃圾桶而已」⁵¹。相較之下，法國政府曾以該劇主題之直言不諱，似乎不符道德的理由粗率地禁演，小仲馬也曾為此與官方抗爭申辯了三年，才使該劇在一八五二年二月二日於巴黎通俗劇院（Théâtre du Vaudeville）上演⁵²，劉半農以為法國人竟能為了這一本戲，「引起了社會上的波動，也就未免太傻了」。但劉對《茶花女》在中國的流傳過程亦頗有微詞，除了當作閑書看看，清末民初的新劇舞臺以「幕表」方式來編演《新茶花》的手法尤其讓劉感到不滿，除了在〈譯者的序〉中提及，更在〈序外語〉裏極盡嘲諷地說道，「我的譯文豈特不好而已，恐怕還有很多很多的錯」，「但錯與不錯有什麼關係呢？反正我們中國人演『新劇』，自有特別天才，不必用劇本，只須有一張『幕表』就夠」！「因此我根本上就做了件傻事。若我只用三點鐘的工夫，提綱挈領的編出一張幕表來，恐怕對於一般的『新劇家』，必要實惠得多」⁵³。在劉半農看來，新劇舞臺對於《茶花女》的各種編演，簡直是扼殺了《茶花女》的戲劇藝術，等於是把它扔到垃圾桶一樣！劉氏再三強調，雖然

⁴⁹ 徐瑞岳編著：《劉半農年譜》（徐州：中國礦業大學出版社，1989年），頁116-117。

⁵⁰ 劉半農：〈譯者的序〉，《茶花女》，頁iii。

⁵¹ 同前註。

⁵² Stephen S. Stanton, "Introduction," *Camille and Other Plays* (New York: Hill and Wang, 1957), p. xxvi. 另參阮若缺：〈蒼白的紅茶花〉，見於小仲馬著，李玉民譯：《茶花女》（臺北：商業周刊出版社，2006年），頁6-7。

⁵³ 劉半農：〈序外語〉，《茶花女》，頁v。

在文辭、舞臺布置，以及動作、服裝等方面可任由劇人們「斟酌變化」，但「我所希望的，只是不要改得太離奇，因為十七八本的《新茶花》，我們已經看過的了」⁵⁴！

若我們再進一步考察劉譯《茶花女》的特色，首先可以注意的是，這是第一本譯自原文（法文）的《茶花女》五幕劇本，從「登場人物」欄裏，就可看到譯者羅列中文譯名與法文原名，並特別聲明：「這一張表，是照一八五二年二月二日巴黎 Vaudeville 戲館初次排演《茶花女》一劇的戲單上抄下來的。」⁵⁵ 此外，因此劇中有男扮女角的安排（即 Arthur），故進一步說明西洋劇場裏的角色扮演原則：「普通是男人扮男，女人扮女。但在必要時，如小孩及花花公子，也可以用女人扮；扮醜或老婦，也可以用男人扮。」⁵⁶ 這樣的扮演原則已與傳統戲曲中角色與行當（而不與性別）的搭配原則相異。

此劇共分五幕五十一場，詳細安排如下：

第一幕：巴黎。馬格哩脫的閨閣。（共分十三場）

第二幕：馬格哩脫的梳妝室。（共分十三場）

第三幕：在巴黎郊外的歐得衣 (Auteuil) 地方。一個鄉村式的廳堂。火爐的位置在靠後壁，爐簷上鑲的是不鍍錫的玻璃。火爐兩旁有門。可以看得見屋外園子裏的景色。（共分九場）

第四幕：歐萊伯家裏的一個極講究的廳堂——有樂隊的聲音；有跳舞；有客人們往來的動作；燈光極亮。（共分七場）

第五幕：馬格哩脫的臥室。——靠後壁有床；帳簾半垂。——右邊有火爐；火爐前有一張軟榻，上面躺著加司東。——只有一盞不甚明亮的陪夜的燈。（共分九場）

從分幕安排與人物對話的內文裏，我們可以很容易看出根據小仲馬原作劇本的劉譯本，不僅講究人物的原文譯名與角色扮演，也依循著原作寫實的場景設置、燈光、布景的安排與氛圍的營造，除有更細緻的分場設計，人物的服裝、出場的順序、動作的提醒與對話、獨白的安排，無不經過仔細的考量與設定。以下我們且舉一個段落將徐、劉兩譯本略做比較：

⁵⁴ 同前註，頁 vii-viii。

⁵⁵ 同前註，頁 xiii-xiv，「茶花女登場人物」。

⁵⁶ 同前註。

1. 徐譯本：

第二幕（連載於《小說世界》第13卷第7期〔1926年2月12日〕）

婢入。

（婢）有一封信。……

（馬克）什麼人。這時候送信來。（開封）不是亞猛麼。（讀）

馬克女友足下。吾適出門。伯爵踵至。吾自思良〔量〕不如伯爵之幸也。想吾比夜與君相處十餘點鐘之久。塵濁之狀。見觸玉人。甚可厭惡。然吾於此十餘點鐘之中。君婉暱之情。豔媚之態。彌日固未嘗去懷。此時非甚思吾父。急於歸省。即奔赴足下之側矣。吾恆產遠不如人。不足與有力者追逐。然自顧人非甚貧。殊不如足下所料。因以憐我。俾仰他人鼻習。今請足下幸勿思我。爾渾而忘之。我自料身世。殊無專享豔福之日也。書不盡意。言下慨然。

（婢）回信呢。

（馬克）（略思）你說知道了。

婢去。

2. 劉譯本：

第二幕第七場

前一場的人物，增一那甯。

〔那甯〕（進來）姑娘，有人送來了一封信，說即刻就要交給姑娘的。

〔馬格哩脫〕這更深夜半還有人寫信給我？（拆信）阿芒！這是什麼意思？

（讀）「就算是我所愛的一個女人罷，她若要拿我這樣的開頑笑起來，我不能答應。我剛出你的門，就看見琪唛伯爵進去了。我沒有聖戈唐那樣的年紀與美德。請你寬宥我，我沒有百萬家私，這是我獨有的一個大錯。我們倆從此可以把我們是曾經相識過，而且是曾經自以為相愛過的這一件事，大家都忘去了。你接到這一封信的時候，我已離開了巴黎了。阿芒。」

〔那甯〕姑娘有回信沒有？

〔馬格哩脫〕沒有；就說這樣也好。（那甯出）

在徐譯本中，已然出現括弧中動作的提醒，對話的語言簡潔明快，是口頭白話的形式，但是亞猛的來信卻呈現出流暢優美的文言體式，與前後文不甚相似，當我們仔細查考，便可知這是援引自林譯《茶花女》的縮減版本，可知徐譯本是轉譯日文本

並參酌林譯本的作法。而劉譯本的分幕分場極細緻，除了人名依原文譯音，在場人物標記清楚，也有動作的指引，翻譯語言更為統一，並呈現出更多細節。雖說全劇中仍有不少拗口、不通順甚至誤譯⁵⁷的語句，但比起徐譯本來，已呈現出更為貼近西方劇本的完備樣貌，可供後人進行實際排演。

也因此，劉半農在劇本前的「注意」欄便寫道：

（一）如欲排演此劇，或將此劇改編電影，須得譯者同意。

（二）如於最後試排時未得譯者到場參觀，認為滿意，廣告及戲目中，不得加入依據劉譯等字樣。⁵⁸

由此可知，一九二六年劉半農對於《茶花女》的重譯，顯然已在「以原本為主體」的基本原則上立意，同時尊重譯者與譯作，而不再能忍受編譯者的創意自由發揮，一如清末民初期間盛極一時的連臺本戲《新茶花》，譯者所殷切期待的，已是「能夠欣賞這一本戲的藝術，能夠對於戲中人的情事，細細加以思索」⁵⁹的讀者了。再者，劉半農重譯《茶花女》，事實上是新譯了小仲馬的《茶花女》劇本，使得《茶花女》在中國翻譯史上，成為第一本同時擁有小說和劇本兩種翻譯形式的外國名著。

劉譯《茶花女》劇本出版後，與晚清林譯《茶花女》小說更是相得益彰，至一九三二年，已銷售約一萬冊⁶⁰。想要排演此戲之人，更是多不勝數，意者也多半遵循譯者指示，希冀獲得譯者的同意⁶¹。其中，一九三二年由余上沅指導北平小劇

⁵⁷ 在一篇題為〈評劉半農先生的茶花女譯本〉的文章中，已就法文版與劉譯進行比較，並指出了六段明顯的錯誤。如第一幕第十場中，阿芒向馬格哩脫示愛，但馬格哩脫要他別說出口。「第一種情況，是你所願意我能於有得的，可是我自己相信不見得能夠辦得到」。見小仲馬著，劉半農譯：《茶花女》，頁 56。原文作：“ou que je n’y croie pas, alors vous m’en voudrez; . . .” Dumas, fils. Alexandre, *La Dama aux Camélias*, Drama en Cinq Actes (Paris: Calmann-Lévy, 1852), p. 30. 該文已提出應譯作：「也許呢，我不相信你所說的話，那麼，從此你就會恨上了我；……。」可見劉譯文句拗口並誤譯之處。作者不詳：〈評劉半農先生的茶花女譯本〉，《清華週刊》第 38 卷第 12 期（1933 年），頁 165-168。

⁵⁸ 劉半農：〈序外語〉，《茶花女》，頁 x。

⁵⁹ 劉半農：〈譯者的序〉，《茶花女》，頁 iv。

⁶⁰ 余上沅：〈我們為什麼公演茶花女〉，《北平小劇院刊》「公演茶花女特刊」第 6 卷（1932 年），頁 5。

⁶¹ 關於各單位與劉半農交涉，想要演出《茶花女》的細節，可參閱劉復：〈因「茶花女」之公演而說幾句〉，同前註，頁 9-14。

院所演出的《茶花女》還為此公演出版特刊，並邀請劉半農、胡適等人撰文紀念。劉半農藉由翻譯《茶花女》公開要求尊重譯者與譯作的聲明與姿態，顯然也已獲得多數受眾的認可。

四、小 結

林紓與王壽昌所合譯的《茶花女》自一八九九年正式出版以來，使得洛陽紙貴，不脛走萬本。經過一九〇七年春柳社於東京助賑公演，再經一九一一至一九一二年間新劇舞臺改編競演《新茶花》的轟動賣座，已使茶花女故事得以繁衍流傳於中國大地，更添譯作名聲。也正是在《新茶花》賣座鼎沸之時，醞釀出重譯《茶花女》的動力。

重譯是譯者拒斥舊譯的宣示，更是譯者倡議新規範的姿態。不論是徐卓呆對於《新茶花》的反省，而有一九一一年轉譯自日文《椿姬》，直到一九二六年才重見天日的《茶花女》五幕劇本；還是劉半農批判林譯小說、不滿十七八本的《新茶花》，甚至質疑徐卓呆不採原本的姿態，而有一九二六年譯自小仲馬《茶花女》劇本的單行本出版。比起林、王合譯的《茶花女》，近三十年來的《茶花女》翻譯至少已經歷了翻譯者（從兩人合譯到獨立翻譯）、翻譯模式（從口授筆譯發展到日譯轉譯，再到原本直譯）與翻譯文類（從小說到劇本）的轉變，這不僅僅是《茶花女》在中國的譯介發展史，此案例也同時見證了中國翻譯史從晚清到五四的大體趨勢。隨著譯者外語能力的增強、翻譯創作與留學經驗的逐步累積，朝向「以原本為主體」的翻譯規範也在一次次的重譯實踐中逐漸成形，並得到受眾的認可與遵循。此重譯實踐包含了翻譯所據 (source) 的選擇、序言跋語的評述，尤其表現在文本逐字逐句的翻譯實踐中，新的翻譯觀也即將建構起五四青年對於西方文學的接受視野。以《茶花女》為首的林譯小說在文壇叱吒風雲三十年，分別滋養了晚清、五四兩代青年後，慢慢也要成為新譯者的批判對象，而退入它所應在的歷史定位⁶²。

⁶² 本文僅就《茶花女》新譯本的出現來考察新的翻譯觀，若要論及五四時代對於林紓文學翻譯的整體反省，可參考關詩珮：〈現代性與記憶——五四對林紓文學翻譯的追憶與遺忘〉，《現代文學》，第11輯（2008年9月），頁91-119。