

二十世纪上半叶外国戏剧的中文翻译
以日本剧作家菊池宽的《父归》为例

夏 嵐

富山大学人文学部紀要第57号抜刷

2012年8月

二十世纪上半叶外国戏剧的中文翻译 以日本剧作家菊池宽的《父归》为例

夏 嵐

—

外国戏剧，尤其是欧美和日本的近现代戏剧被翻译成中国文字，始于二十世纪初。1908年，巴黎的万国美术研究社，经由中国印字局出版了李石曾用中文翻译的波兰作家卢亢夫(Leopold Kampf)的剧作《夜未央》(Am Vorabend)，同年广州的革新书局也出版了此书。此书虽然早已绝版¹⁾，但开明书店1928年出版的卢亢夫作品集《薇娜》收录了《夜未央》，它保持了1908年初版的原貌，并附有原作者为中文版所写的序言、作者肖像、演出剧照(演出时间、地点、剧团不详)等。该书现藏于上海图书馆。1930年，启智出版社出版了巴金题为《前夜》的此作品的翻译本，该译本之后又由文化生活出版社于1937年再版。李石曾在1908年并翻译有法国作家Edouard Monier的《鸣不平》，也是由万国出版社出版发行。但这部作品同样早已绝版，有关信息不得其详。大体说来，外国戏剧的翻译，基本在1908年左右即二十世纪初开始发生，这与中国最早的文学杂志《瀛寰琐记》于1873年初首次刊登外国小说《听夕闲谈》相比较，晚了三十多年。

以《夜未央》的翻译出版为滥觞，外国戏剧的中文翻译从此开始了它的历程。宣统2年(1910年)，商务印书馆发行的杂志《小说月报》创刊，翻译剧本由此获得了一个稳定且广为阅读的发表场所，创刊号自发表(徐)卓呆翻译的《遗嘱》后，翻译剧就时有出现在《小说月报》上。在该杂志发表的外国剧作，之后由有正出版社、商务印书馆等出版社另行单独出版的例子也屡有发生。此外，当时的《妇女杂志》、《小说丛报》、《大中华》、《娱闲录》、《小说大观》等杂志，也间或刊登有翻译剧本。和清末广泛兴起的翻译小说一样，翻译剧本一定程度上满足了读者的阅读需求，为五四新文化运动后大规模的外国戏剧的译介奠定了基础。

这些翻译戏剧，一开始并不是为舞台演出用的。从绝大多数的剧本都是用文言文翻译的这一事实，就可以很清楚地知道这一点。作为文人专享的书面语言，阅读、理解文言文需要相当的知识准备，且不说把用这种文体翻译的剧本搬上舞台，如果没有达到一定的知识水平，就连听、阅读这样的文体都几乎是不可能的，所以这个时期，与其说是为了舞台而翻译，毋宁说作为案头剧被阅读的色彩更加浓重。

阿英在《晚清文艺报刊述略·序》中称这时的翻译剧本是“摘要撰译，均非完本”²⁾。事实上，书刊上揭载的翻译剧，大多数只是把原作作一个提要性的翻译，而不是完整的翻译。例如

《小说月报》上刊载的嘯天生翻译的《多情之英雄》、《残疾结婚》(原题不详)等剧本,虽均具剧本的对话形式,但都只是把剧情翻译了个大概,幕与幕之间还象章回小说似的,加上了提纲挈领的副标题。正因为这种奇怪的文体和内容的不完整,所以翻译剧被时人视为“似小说而非小说,且不如小说好看”³⁾,也就不足为奇了。

《小说月报》第二年第二期开始(即1911年3月),发表了嘯天生翻译的剧本《美人心》。我们不妨以此剧为例,来看看当时的翻译剧的实际情况。

俄国奇情新剧 美人心 嘯天生意译

嘯天生曰。此波兰故事也。国之将亡。必有其所以亡之原因。国民不爱国而逞私欲为之。大前提也。呜呼。灭六国者六国也。山河黯淡。狐鼠纵横。吾观是剧而有不能已于怀者。

第一幕 依依欲别时之美人心

第二幕 五万金磅之美人心

第三幕 大义灭亲之美人心

第四幕 柔肠寸断之美人心

第五幕 颠倒男儿之美人心

第六幕 一死殉情之美人心

第一幕 依依欲别时之美人心

场上作闺房。绣茵凄帷幕。备极精雅。东壁置案。临窗置琴。一绝世美女郎依案展简。俯首默诵。……

(梅) 天气困人。去视碧桃开未。……伯爵亨特何以三日不至。

梅丽两颊作粉红色。斜视婢。含笑。

(婢) 亨特少爷之不至。婢子何以知之。……

相对嫣然。

……

(梅) 如锦年华。如荼事业。愿君努力。……

(亨) 去矣。我所爱。

此时互相握手。目光直射。……

(闭幕)

嘯天生曰。此幕情节倍极绮昵。正以反逼后文梅丽之爱情极纯正。亨特之爱情极轻乱。……

第二幕 五万金磅之美人心

……

在这里,译者嘯天生很明确地告诉我们,作品是“意译”而非“直译”。作品的起头处,他为全戏共六幕都起了个副标题,并不辞辛劳地把这些副标题又一一放在每一幕的起始处。最有意

思的是“嗟天生曰。”这样的夹叙夹议的插入部分。不用说，这些都是原剧作里所没有的东西，而是介于原作者和读者之间的翻译者在叙说他的感想和理解。这很容易让我们联想起旧体章回小说、或者传统的戏曲文本里常常能看到的“点评”一类的文字。而这里所论及的亡国的因果，也都没有超出中国传统的历史观的范畴，无甚新意可言。还有最清楚不过的，是它的文言文文体，不免让人产生在阅读章回小说或旧戏脚本的错觉。只是文中插图上的男女或西装革履，或束腰长裙曳地，才提醒我们这本是一个翻译剧本。

由此看来，从剧本的翻译方法一直到作品的形式，把这些早期的翻译作品称为“翻译剧”是否恰当，还是一个可圈可点的问题。也正因为此，我们可以概括出早期翻译剧的最大特点，那就是它在形式上还相当不成熟、不完整。

另外从内容方面来看，总的倾向似乎并不明显。但和当时的中国社会现实颇为接近的反映波兰亡国、法国大革命的作品时有出现，估计翻译者期待据此唤起读者的共鸣，激励其奋发的精神。上面提到的《美人心》里，就有“吾观是剧而有不能已于怀者”的感慨，可见翻译者与原作共鸣之处不少。此外，讽刺性作品，喜剧性作品等都有出现，但由于为数不多，很难说有什么给人留下深刻印象的作品。之所以出现这种状况，无疑也与当时翻译者所处的环境和背景有关。外国书刊之进入中国，在当时并非易事。翻译者偶然碰到了偶然进入中国的外国剧本，便把它翻译出来——这有可能是极普遍的现象，因此我们很难看出这种翻译的计划性和系统性。更何况此时精通外国戏剧尤其是西洋戏剧的人才几近于无，根本还没有人能积极地、有意识地筛选外国剧本来翻译，所以实际上翻译出的这些剧本，多是些二、三流的作品，有不少甚至连原作名、原作者名等基本信息都不得其详。

如上所述，这个时期的翻译剧，在文体上，采用的是极不便于上演的文言文文体，而且多是不完全的摘要式的翻译，而内容上则又乏善可陈。鉴于此，翻译剧基本上没有太引起时人的注目，和当时正当流行的翻译小说的势头自不能同日而语。

一直到“五四”新文化运动开始，上述的这种状况才得以改观。杂志《新青年》在1918年6月开辟了“易卜生专号”，胡适以一篇《易卜生和易卜生主义》的长文，在对中国传统旧戏发难的同时，鼓吹西洋戏剧以及中国向西洋戏剧学习的重要性。以此为契机，人们希望认识和了解外国戏剧的需求逐步增加，随之而来的，便是一波推一波的外国戏剧翻译、介绍的大潮。

“五四”新文化运动引发了对传统旧戏的革命，革命的结果，自然是要创造出新时代的新戏剧来。而要创造新时代的新戏剧，无疑需要借鉴和学习。面对中国落后于列强这一现实，五四时期的知识分子除了从政治制度、经济、社会等方面探求原因之外，还把怀疑的目光投向了几千年来的传统文化，传统戏剧即“旧戏”也不例外。不少人撰文指出旧戏一类的旧文化实是中国社会现代化建设的极大障碍，他们从戏曲文学到演出方法，进而到剧场形式、观众态度等各方面着手，对旧戏进行了毫不留情的批判，激进者几乎认为旧戏已是毫无可取之处。从他们措辞激烈的字里行间，我们可以体会到他们是怎样切盼对旧戏进行一场彻底的革命，并取而代之地建立起新时代

的新的戏剧文化。鉴于始于清末的“戏曲改良”运动并未结出正果，人们普遍认识到，新时代的新戏剧不可能从传统旧戏的改良、改革中获得。于是，向“船坚炮利”的西方学习戏剧，似乎就成了一个顺理成章的结论。

周作人在《新青年》上著文称：“建设的一面，也只有兴欧洲式的新戏一法。”⁴⁾这个建议，并不只是他一个人的意见，实际上代表了当时许多人的想法。也就是说，如果把对中国传统旧戏的批判称作破坏的话，那么在建设方面，西洋戏剧具体地说西洋的现代戏剧就成了最好的模范。至此，以五四新文化运动为背景，为了创造新时代的新的戏剧文化，作为应该被吸取的外国文化的一支，外国戏剧被有意识地翻译、介绍开来了。这以后的翻译、介绍的势头，就远非此前所能比较的了。

众所周知，《新青年》是五四新文化运动的领军杂志，它之刊登翻译剧本，具有里程碑的意义。我们来看一组有关的统计数字。据本文统计⁵⁾，从1908年最早的翻译剧本《夜未央》出版，到1915年10月《新青年》首次刊登薛琪瑛翻译的英国作家奥斯卡·王尔德的《意中人》为止的七年里，出版或刊登的翻译剧本共计有19种，其中还包括前面提到过的不完全的翻译本；而从1915年到1920年的五年间，却有49种外国剧本被翻译成中文刊登出版，而且这个数字还不包括同一剧本的不同译本。再从原作的国别来看，1915年以前只有波兰、法国、英国、德国和俄国5个国家（国籍不明的作品除外，下同），而之后的五年里，虽然波兰作品不复再见，但在上述国家之外，挪威、瑞典、日本、奥地利、比利时、美国等的作品也被翻译进来，国家数增至10个。与此同时，由于作品量的增加，翻译者的人数也大为增加，1915年前10名左右的数字也增至50前后。而刊登这些翻译剧的杂志、报纸，也从以前有限的几种，变为20多种，并有不少出版社出版发行翻译剧本的单行本或合集。

中国与欧美近现代戏剧，广义地说与整个外国戏剧实际上极其陌生与隔膜。北京大学法国文学教授宋春舫（1892年—1938年）曾选出了中国应抓紧翻译的《近世名剧百种》，分别发表在《英文导报》和上海的《密勒评论报》上。这个名单涉及到13国58人的共计100部作品，除了印度的泰戈尔以外，其余全是欧美作家。且不论宋春舫的这个名单是否有所偏颇，但他认为重要的100部作品中，在当时只有几种有中文译本。这一事实，说明外国戏剧对大多数中国人来说，尚是一个极为遥远的存在。也正因为此，“五四”的知识分子们意识到了有计划地、系统地翻译外国戏剧作品的必要性。

胡适在向《新青年》推荐宋春舫的《近世名戏百种》书目时说：“我以为国内真正懂得西洋文学的学者应该开一会议，公共选定若干种不可不译的第一流文学名著：约如一百种长篇小说，五百篇短篇小说，三百种戏剧，五十家散文，为第一部《西洋文学丛书》，预定五年译完，再选第二部。……其第二流以下，如哈葛得之流，一概不选。”⁶⁾茅盾在1920年，以笔名“冰”发表了论及当时翻译现状的文章，他说：“一年来，注意新文艺的人渐渐多了。……易卜生的杰作翻出的有五六篇，白利欧、萧伯纳的杰作也介绍过一两篇。……但是介绍尽管有人介绍，却

微嫌有点杂乱；· · · 却未免单方面：只拣新的译，却未免忽略了文学进化的痕迹。”⁷⁾ 胡适、茅盾二人看问题的角度虽有不同，而且如其中的一百种、五十家等数字究竟有何依据等也语焉不详，但在要求戏剧翻译的系统性、计划性上却是一致的。事实上茅盾自己在1923年，也制定了一个《研究近代剧的一个简略书目》⁸⁾。这个书目选定了53种剧目，为充分利用有限的翻译人材，他呼吁应有组织、有计划地翻译这些作品。

但实际上的戏剧翻译，并没有按希望那样按部就班地进行。虽然一部分的翻译家有自己的翻译计划和特色，并按照这样的路子在进行工作，但大多数的翻译却是随个人喜好或个人具体情况而变化。前者如喜爱俄国文学，小说之外，并翻译了不少戏剧作品的耿济之及其后的曹靖华；不仅积极介绍戏剧理论及舞台上演，还率先翻译欧洲现代派戏剧的宋春舫；集中翻译介绍易卜生、萧伯纳作品的潘家洵等。后一类的翻译者则占更大比例，他们偶尔翻译一两部戏剧作品，或翻译几部无甚关联性的作品之后就再也不见有所涉足。前面提到过“五四”新文化运动以来，外国戏剧的翻译者在人数上有了很大的增长，究其详，便是这一类的翻译者的数量增加了。真正以翻译外国戏剧为唯一或主要工作的翻译者寥寥可数，外国戏剧的翻译还只是一种个人行为，而且这种个人行为在多数情况下还是一时性、一过性的。

尽管如此，以欧洲戏剧为中心，代表性的作家作品还是有相当一批进入了中国。郑振铎在1921年谈到翻译剧的现状时说：“所选的材料，都是极好的，极精粹的，在艺术上有他们的永久价值，在思想上，对于中国尤特别有补助。他们不以消遣的眼光，而以文学的眼光，社会的眼光来选择他们的原料。”⁹⁾ 截止到郑振铎发表该文的1921年6月，莎士比亚、托尔斯泰、契可夫、斯特林堡、易卜生、王尔德、高尔兹华绥、萧伯纳、梅特林克等作家的多部作品已被翻译成中文，和“五四”前多为二、三流作品的状况相比较，不难看出“五四”以降外国戏剧翻译的积极意义。

二

接下来，本文打算集中考察日本剧作在中国的翻译情况。在分析具体个案之前，我们先来看看截止到1949年为止的日本剧作翻译的总体情形。

五四前的舞台上，从日本小说或剧本改编、翻译而来的作品实不在少数。自“春阳社”于1907年在上海成立以来，日本作品就频频出现在中国舞台上，而日本留学归来的一批留学生的参与，更是加大了这一势头。虽然很多时候它是以不完全形式出现的，或者被完全“中国化”，以致于一般人几乎难以辨认。洪深曾说，辛亥革命时期，“凡是激发爱国心”或“凡是叙说外国的情形”的戏都能引起观众强烈兴趣，满足他们想要知道域外情况的愿望，这些戏中，就有不少是日本剧¹⁰⁾。根据郑正秋《新剧考证百出》一书中颇为模糊的剧情叙述¹¹⁾，我们可以找到不少日本作品的痕迹，而当事人之一的欧阳予倩的回忆录，就更为直接地证实了这一事实。例如他

说：“《不如归》是日本德富芦花的小说，……这个小说当初在日本曾轰动一时，编成新派剧也到处受到热烈的欢迎。……剧本由（马）绉士改译，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。”¹²⁾可见当时不仅演，还改了演。

此时来自日本的作品，不是为了阅读而是为了上演被翻译·采用的。这和前述的此时期外国戏剧翻译的基本趋势正好相反。上演的日本戏在当时的杂志报刊上极少能看到其踪影，换句话说即是，舞台上演和文学翻译基本各行其道，几近没有交汇点。这一方面是因为，从日本回来的人有不少直接从事舞台工作，经由他们之手翻译的东西，自然是为了上演。另一方面，早期话剧时代是一个职业剧团众多，演事相当频繁的时代，原创作品每每不敷需求，除早期“春柳社”有较多的原创作品和较为严格的演出制度之外¹³⁾，大多数的剧团根本无暇创作新的剧本。为应付观众不断更换新戏的要求，不得不走相对的捷径，即对中国的笔记小说或外国作品进行改编、加工以应急需。欧阳予倩自己也承认有这样的担心：“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”¹⁴⁾。《不如归》、《血蓑衣》¹⁵⁾、《猛回头》、《尚武鉴》等，都是当时被经常搬演的改编自日本小说或剧本的作品。但除了幕表式的记述外，这些翻译本当时就没有完整的本子可供阅读，到现在就更是不得其详了。

我们真正可以看到的日本作品的完整翻译本，出现在1920年，这与前述的外国戏剧翻译大潮的出现正相合拍。鲁迅翻译了日本作家武者小路实笃的四幕剧《一个青年的梦》，刊登在杂志《新青年》上，从七卷二号起，共分四期连载。之后，同一译作又相继由商务印书馆、北新出版社等出版发行。这以后，日本作家作品的翻译源源不断，到1949年，武者小路实笃、菊池宽、秋田雨雀、小山内薰、谷崎润一郎、久米正雄、森鸥外、村山知义、鹿地亘等共29名作家的计89部作品（其中古狂言的作者和作品数未计入），被翻译成中文与中国读者、观众见面。细观这个翻译过程，在20年代以及中日战争全面爆发的30年代中期为止的这段时间里，日文作品的翻译基本与其他国家作品的翻译出版保持差不多的频率，连日本传统的戏剧形式“狂言”的剧本都曾被翻译，可见涉及面之广泛，而作家则更是包括了在日本文坛上活跃的几乎所有作家。不少作品是在第一时间被翻译成了中文。而30年代中期以降，旧有译作的再版虽还时有出现，但新作家、新作品却几近于零，仅有少数几个左翼作家的作品被翻译，全体明显已无此前的上升势头，个中原因自然不言而喻。与日文译作渐行渐远、几近绝迹的现象相对照的，是苏联作品的大量增加，尤其到四十年代后期，说苏联作品的翻译占了翻译出版的大半壁江山也不为过。

翻译或改编日本的剧本或小说，还有一种是以变形的方式进行的，即以日本人的译本为底本，翻译欧美作品。这一做法，本来早在文明戏时期即已出现，例如当时多有搬演的《热泪》，本是法国作家萨度的作品，但徐卓呆的中文译本就不是以法文而是以日本人田口菊町的日文译本为据翻译而成的。三十年代，左翼剧团“艺术剧社”上演的《西线无战事》，本是德国作家雷马克的小说，日本左翼导演村山知义把它改编成剧本，陶晶孙据此翻译成中文提供给“艺术剧社”。之后，这种例子也一直有所出现。先于中国接受西方文化进而踏上现代化的进程，近代以来日本一直是

中国看西方、学西方的桥梁，反映在外国戏剧的翻译上，“通过日本翻译欧美”这种现象也在情理之中。

翻译日文作品的人，多是有日本留学经验的一批人。据资料统计，从1896年最早的13名中国青年受清政府派遣到日本留学，到1906年，这个人数升至7285人，其后虽有下降，但到1914年前后，在日中国留学生最少也有五、六千人。1914年至1915年，留美官费生为510人，而留日官费生却为1107人，是前者的近两倍¹⁶⁾。这些留学生的专业所及，遍布医学、工学、文学、法学等各个方面，而对于日本新派剧的喜爱则是不少人共同的爱好。受欧美现代戏剧的影响，日本版话剧“新剧”的前身“新派剧”此时风头正盛，其表现方法对看惯了中国传统旧戏的留学生们来说甚是新鲜刺激，由好奇出发，继而关心、模仿，至1905年末在东京，留学生们竟粉墨登场，演出了《黑奴吁天录》的片段。有治史者把这次演出视为中国话剧史的开端，可见留日学生在话剧史上的重要影响。“辛亥革命”后，大批留日学生回国，他们同时把新派剧的演出方法也带回了中国，并在上海、武汉等大城市进行演出活动。众所周知，早期话剧的舞台上，就有不少留日学生的身影。如陆镜若、马绛士、王钟声、任天知、欧阳予倩等等。这时期日本的译作，既有译自小说的，也有译自剧本的，而且有不少是很有影响的作品。如前面提到的《不如归》一剧，改编自小说《不如归》，是作家德富芦花（本名德富健次郎，1868年—1927年）的代表作，1898年至1899年连载于报纸《国民新闻》，当时在本国就很受欢迎，之后再版超过一百次，作为家庭小说的杰作至今依然经常被提及。

前面已经说过，这个时期的译本究竟是什么样子的，已不得而知了。当时流行“幕表制”，剧情只纪录一个大概的线索，余下来就靠演员的临场发挥了。这种做法在当时虽然自有其存在的理由，诸如节省时间、防止剧情泄露给对手剧团等等，但被用到了极端，也就加速了早期话剧的堕落。我们姑且不论“幕表制”的功过，但一个不可改变的事实就是，我们无法知道那些译文是怎样的。所以尽管我们知道有不少日本作品被搬演，但也只能知道一个大概情节，细部则无从得知。这是一个非常奇特的现象：舞台上有不少翻译或改编自日本的作品在上演，但它们没有被反映成文字；与此同时报刊杂志上，却又几乎没有日本剧作的踪影。换句话说，此时的翻译改编是直接为舞台上演服务的，它与作为文学作品的翻译几乎毫无关联。舞台和阅读，完全是两个空间，没有交汇点。

鲁迅翻译的武者小路实笃的《一个青年的梦》，是我们能看到的最早的、诉诸文字的日本剧作的翻译。和舞台上演相比，作为文学作品的翻译要晚了十几年。这以后，日本剧作的翻译有增无减，我们这才有了可以细细阅读的文本。

在诸多日本剧本中，剧作家菊池宽的《父帰る》(Chichi Kaeru)以不同译者的三种译本之多居所有作品之首。常见的现象是，一部作品由一个人翻译，或同一个译者的译本经由不同的出版社出版，虽然版本不同，但其实只有极少改动或完全没有。例如鲁迅翻译的《一个青年的梦》，最早刊登在《新青年》上(1920年，此前1919年有不完全本发表在北京的《国民公报》

上), 其后分别由商务印书馆(1922年)、北新出版社(1927年)出版, 新旧版本之间, 只有一些勘误性的校正。但《父归》的中文译本共有方光寿、田汉、谢婴白三种, 最早的是方光寿1921年10月发表在杂志《少年中国》上的《父之回家》。其次是田汉1924年由中华出版社出版的译本《父归》, 是《日本现代剧选·菊池宽剧选》中的四个剧本之一(另外三个是《屋上狂人》、《海之勇者》、《温泉场小景》), 之后这个本子又由北平文化学社于1931年再版。最晚的是谢婴白1930年发表在《中央日报副刊》上的译本《父归》。不仅仅如此, 这虽是一出短短的独幕剧, 却被多次搬演, 通过演事频繁的1933年的一则剧评我们可以知道, 它可能是若干年来在中国上演次数最多的日本剧作¹⁷⁾。综上种种理由, 本文选择菊池宽的《父归》作为译文分析的个案。

三

菊池宽(1888年—1948年), 日本香川县高松市出生, 剧作家、小说家。先立志作剧作家, 后转向小说创作。他的小说多注重表现一个明确的主题, 本人称之为“主题小说”。曾在《东京日日新闻》和《大阪每日新闻》上连载《真珠夫人》, 以其结构的巧妙和情节的引人入胜为通俗小说开辟了新的境界。剧作《父归》上演获得好评后, 早期的剧作也得以被重新评价, 他进而继续进行新的剧本创作。后创立文学杂志《文艺春秋》, 提案设立延续至今的日本最高文学奖项“芥川奖”和“直木奖”。曾任东京市议会议员。

菊池宽的《父归》一剧, 创作于大正6年(1917年), 讲述的是这样一个故事: 父亲黑田宗太郎抛下妻子和三个年幼的孩子与情人离家私奔, 二十年后潦倒归来。母亲忘记了多年的心酸, 高兴地把父亲迎回家。而历尽苦辛把弟、妹抚养成人的一家之主、长子贤太郎却拒绝接受父亲。幕落时, 猛然醒悟的贤太郎和弟弟新二郎发疯一样地冲进茫茫夜色里, 去寻找孑然一身再次离开家门的父亲。

这部戏在中国的上演次数为什么创了“最高纪录”, 前面提到的1933年的那则剧评说到其中原因: “大半的原因果然是由于剧本本身的舞台效果之优越, 但在出演手续的方便这一层, 也可以说是理由之一种。”¹⁸⁾ 这种说法比较准确地概括了这部作品的特征, 事实上当时在日本的演出, 就是因为名演员市川猿之助的表演极大地发挥了这个戏的优越的“舞台效果”, 才使得菊池宽作为剧作家的地位得以正式确立。这样一出戏的中文翻译本, 是值得细细推敲、琢磨的。

作为研究的第一步, 本文拟以发表时间在先的方光寿和田汉的两种译本为文本, 进行较详尽的分析和比较。事实上这两种译本为我们提供了不少信息和值得思考的问题。关于第三种译本的种种, 将作另文探讨。

我们首先来看方光寿的《父之回家》。此译本1921年10月发表于杂志《少年中国》, 以下简称方本。

用今日现代汉语的眼光来看《父之回家》，首先会发现结构助词“的”、“地”、“得”的用法没有完全区别开来，带有“随便拈来”似的随意性。例如：

贤一郎：今天不是回的很晚么？

新二郎：……(校长) 正想走近去，那个人却转向水神庙的那条横街，悄悄的走近庙里去了。

第一个“的”处，今天看来，显然应该用“得”，第二个“的”处，用法与今日同，而第三个“的”处，今天看来则应用“地”。但这不是译者的笔误或今天经常发生的电脑文字的乱码。我们现在用“的”、“地”、“得”三个助词，自然是很清楚它们各自不同的语法作用：名词或代词之前用“的”，动词或形容词之前用“地”，之后是“得”。早在“五四”初期，“的”和“地”的使用范围虽被大致划分出来，已有不少人开始有意识地用“地”来连接状语和它所修饰的动词或形容词，但事实上很长一段时间，三者并没有被严格地区分开来，混用现象相当普遍。或通篇用一个“的”字，或时时自由更换而无任何更换理由。笔者对方本做了一个统计，发现今天看来该用“地”而用成“的”的地方共34处，该用“得”的地方写成“的”的共3处。最有趣的是“得”的用法，相对于3处“错用”，用得正确的地方却是7处。如果在舞台上念台词，这三个字的发音因完全一样（都念轻声de）所以一般不会成为问题，但用文字表达出来，就可以很清楚地看出那个时代的语言特征。

母亲：那样的事，那里希望得到呢？

我们知道在古白话中，表疑问之意的“哪”字与远指的“那”字在书面上一直是不分的。1920年，语言学家陈望道在《用字新例》一文中，首次提议两者分写。但事实上分写很长时间都没能实现，混用状态持续了很久。所以我们在这篇译文中共有5次能看到这种两字混用的现象，究竟应该是哪一个字，要靠前后文和语气来判断。

另一个现象是单数第三人称代词的用法。长期以来，在文言文及古白话里，第三人称代词是没有性的区别的。由于翻译外文的需要，先是在“他”字下加个“女”字，后来又旁注一小“女”字，以示女性。再后来才借用了“她”这个古字¹⁹⁾。“五四”时期，刘复（半农）等人力主性别的区分，并积极地使用他、她等字。但这并没有很快得到普及，反对者的理由是在口语中两者并没有分别，不必用不同的写法，所以很长一段时期里这两个字的用法颇为杂乱，有的文章不分性别通篇都只用一个“他”字。一般认为是在1925年以后，用“他”、“她”来区分性别的做法才比较普遍起来。但译于1921年的方本则通篇明确地区分开了“他”和“她”的用法，在这一点上，可以说是走在了同时代的前头。

晚归的弟弟进家门的场面，方本是这样翻译的：

新二郎：只今（读若T a d a i m a）（注日人归家时用此语即“刚刚”表明刚刚回来的意思）

母：呀！回来了。

不懂日语的人，多半很难明白“只今”一词为何意。日本人回家，进家门时都要叫一声“只今”，翻译（意译）过来大概便是“现在（我回来了）！”这是一个固定语句，本意是向在家的人通报

自己回来了，但家里没人时也说，实是到家时的一声招呼。方本的这种译法，得靠后面括号里的注才能了解意思。换句话说，译者翻译时是以读者为对象考虑，而没有舞台搬演的设想的。他之所以对这个词只作注而不翻，大概是因为中国没有同样的习惯，因而也没有相对应的语句可寻，与其生造一个，别别扭扭，还不如简单地加个注就能解决问题。事实上，作为一个阅读本，这种译法不影响阅读的进程和理解，我们在很多外国小说的翻译中，也经常可以看到这种做法，有时这种注可以是洋洋洒洒一大页。关键是小说确是阅读用，而剧本，则有一个需面对的问题：如何搬演。不用说，靠注来说明意思的做法在舞台上是不通的。这么一个短短的句子，或许可以让我们看到译者的倾向性：为案头阅读不为舞台搬演。

举一个他山的例子。Leon Ingulsrud是现今活跃在日美戏剧界，从事翻译、介绍两国戏剧的美国人，他在谈到用英语翻译日本剧本时，说到这么一个难处：“日语和英语里，象数学一对一那样的对应是极少的。···日译之所以（较英译）简单，不只是因为语言的特性，更重要的是，在关于对方语言所具有的亲近感、信息量方面，说日语的人处于有利的位置上。···最简单的，是直接采用固有名词然后加上个脚注的办法。这是学院式翻译里经常可以看到的手法。这样的话，剧本就不是为了上演而是为了阅读了。当然也可以扩张剧本的文本，连脚注也一起搬演。但走到这一步的话，又会有损作者的本意。”²⁰⁾ Leon Ingulsrud和方光寿时隔几十年，各自翻译的语种也不一样，但面临的问题是一样的：没有和日语直接对应的词或说法时，该怎么翻译好？他举了个例子，日本剧作家唐十郎的一部作品里，有剧中人物坐上铁路“山手线”的车后就再也没回来的细节。关于这个“山手线”，英语圈的观众如果知道日本的“JR东日本”铁路的话，直接翻就很简单，但问题是真正知道的人并不一定很多。由于“山手线”在东京进而在整个日本，是一条众所周知的铁路线，因此可以考虑把它翻成上演地所有的、家喻户晓的铁路线名，比如纽约的地铁A线；或者从山手线是环状线这一点出发，把它翻成周游曼哈顿岛的观光船“环状线”等等。但最简单的方法，仍不过是加注予以解释。这样一来的结果也很清楚：虽便于阅读但难于上演。可见小小一条铁路线的名称，如何翻译也并不是想像的那么简单。

回到方光寿的翻译上来。“为阅读不为上演”这一倾向，其实不只是方光寿一个人的，也不只是《父之回家》一个本子的，应该说它是一直持续到三十年代的整个外国戏剧翻译界共通的倾向。例如，和方光寿同时期的、翻译了不少俄国作品的耿济之曾说：“我翻译剧本的动机不过是根据文学艺术的赏玩，至于这篇剧本译出以后，究竟能不能演，我实在没有别择的能力。所以我选择俄国的剧本认为值得介绍的只有两个标准：一剧本的文学艺术的佳妙，二剧本内容适合于中国的现社会。”²¹⁾ 这番话，很谦虚也很客观：“五四”新文化大旗下的外国文学翻译，从一开始就被赋予了社会功用的意义，戏剧艺术本身的特点和意义却在很大程度上被忽略了。当时就有人抱怨：“现在想提倡纯粹新剧的人不能说差不多了，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，只有纸面上的戏剧的理论，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。”²²⁾ 一叶知秋，方光寿在《父之回家》中小小一个词的译法，可以说正印证了这一点。

新一郎：……哥哥！我想我还是去应英语检定试验罢。因为数学没有好的先生。

可能令人意外，试验、数学云云，实际上是来自日语的外来词。近、现代史上，汉语从日文中“拿来”不少词语是一个周知的事实。提倡“拿来主义”的鲁迅的作品里，就有相当多这样的词语。这些词语的数量，保守的估计是在七、八百个左右，宽松一点估计，则有可能上千²³⁾。可以想像在当时，它们肯定是陌生的、新鲜的。其中有一类，是明治时期，日本人利用汉字及汉字组合意译或部分意译欧美语言而造出的新词，多为表现思想、观念、法律、制度、科学、技术、医学、艺术等方面的近、现代用语，其后“出口转内销”不仅传到中国，有的并传到朝鲜半岛使用至今。虽然用的是汉字，但中文里没有这样的用法或组合法²⁴⁾。也正因为用的是汉字，随着这些词“引进”之后在中国日渐广泛地被使用，到今天，如这里的“试验”、“数学”等词，我们很可能已经忘了它的“来历”，把它当作从来便有的词在使用而没有任何怀疑。短短的一句台词，就有两个这样的词。而时隔三年之后的田汉的再译也同样用了这两个词，一方面说明在表达这类近现代文明的词汇方面，汉语旧词明显不敷使用，同时也说明这一类的外来词在中国已基本落地生根了。

方光寿的翻译经田汉校正后，发表在杂志《少年中国》上，据称“引起许多良好的反响”。而田汉之所以再次翻译《父归》，是因为“我寄稿与舜生（《少年中国》编辑——作者注）时不曾仔细校正，错了几处地方。”在编辑《菊池宽剧选》时，田汉发现了错译的问题，“因就方先生译本略为改译”²⁵⁾。那么田汉究竟发现了方本的哪些错误，又是怎样改正的呢？在考察这一点之前，我们先来看看田汉译本本身的一些特点。

田汉的译本 1924 年由中华出版社出版，本文以下称之为“田本”。读田本，首先会发现他仍未明确区分开结构助词“的”、“地”、“得”的用法，而且比方本还多用了另一个表示偏正关系的“底”字（这个字的这种用法直到三、四十年代才逐渐消失），虽然只出现了一次。笔者对田本《父归》也作了一个统计，发现正确使用“地”字的地方共 4 处，错用成“的”的地方共 22 处；正确地使用了“得”的地方共 5 次，错用 4 次。较之方本，同一个“地”字，田本虽有正确使用的个例，但这并不具有代表意义，毋宁更说明使用的不确定性和随意性。此外，“哪”与“那”的混用，共有 7 次。和方本相同的是，田本的单数第三人称代词也分工明确，不见混用，与同时代多数的文字相比，可以说是较先进的使用法。

前面我们在考察方本时，谈到了“只今”一词的不做翻译，实际上一定程度上反映了当时整个外国戏剧翻译的倾向。而田汉的本子是这样翻译的：

新二郎：我回啦。

胤姑：妈妈，我回来啦。

这种译法，显然比看了注释之后才能明白意思的译法要轻松、直接得多。更重要的是这种译法使上演成为可能。据田汉说还在方光寿翻译此剧时，“潇湘剧社演习，徽脚本于汉，汉即拟推

荐这个脚本。”²⁶⁾这事后来虽然不了了之，但方本在《少年中国》刊出后，“听说北京清华学校南方某校都曾排演过。”²⁷⁾搬演既已是一种事实，前译本又明显没有考虑过这个问题，再译时自然就面对这一现实。所以我们有理由把田汉的做法看成是对方本不顾及搬演之便的做法的有意识的校正，而不单单是译法简单的改变而已。

而田汉之所以有意识地照顾搬演之便，一和客观现实，二和他作为一个戏剧人的职业意识是相关的。田汉很早就立志要做一个戏剧家，联系到他之后作为一个剧作家、导演的经历，不难想象他当时就比一般的翻译者多了一层对舞台的关心。早在1920年写给郭沫若的信中，他就明确说到：“我除热心做文艺批评家外，第一热心做Dramatist。”²⁸⁾田汉在日本留学期间（1916年—1922年），正值日本新剧（相当于中国的话剧）蓬勃发展的时期，他积极地关心新剧的发展动向，经常出入剧场观看演出并据此撰写评论。《父归》一剧，他就曾与方光寿在东京的“明治座”（剧场名）看过演出。他观看演出并且有非常明确的对比意识，那就是当时的、将来的中国剧坛。在东京看了由“近代剧协会”演出的梅特林克的《青鸟》后，他有这样的感慨：“那晚真教我长了许多见识，添得许多情绪，发了许多异想，……记得在上海共舞台看过小香红她们演《宏碧缘》，使我起一种感想，就是她们资质都不错，可惜既没有好脚本教她们去演，又没有好教育教她们如何演，更没有好观剧阶级了解她们演的是什么，觉得此后我们的任务真是重。”²⁹⁾——剧本问题、演员问题、演技问题、观众问题，作为综合艺术的戏剧的方方面面，他都涉及到了，并因此有了责任感。正因为这种职业的责任感，使他比通常只重文学性、把剧本当作文学作品阅读而非上演底本对待的翻译者们，更注重剧本的“可演性”。

不只田汉，对舞台抱有兴趣的人，大抵关心的都不仅仅是文学性翻译，进而还关心其上演的可行性（这个现象到了三十年代以后更趋明显）。另一个例子是洪深改编奥斯卡·王尔德的《Lady Windermere's Fan》为《少奶奶的扇子》。在1924年洪深改编之前，这个剧本已有两个直译本在先：沈性仁1918年12月发表在《新青年》上的《遗扇记》，潘家洵1919年3月发表在《新潮》上的《扇误》。洪深这样解释他再行改编的理由：“此剧虽已有两种译本，但皆不合表演之用。盖病在按字而索，未能达出言外之意。造语别致，非通常习闻之口吻，演员念不上口。”³⁰⁾洪深的改编本由于再进行了“中国化”的加工，所以流畅自然，颇具功力。当年一出《少奶奶的扇子》的演出，扫除了剧坛男扮女装、缺乏导演的总体调度等诸多陋习，从而奠定了中国现代话剧的基础。

重新回到田汉的《父归》译本上来。不单“只今”一词的翻译使得剧本向舞台靠近了一步，田译本的语言整体上都比方译本更自然，长句子不多、易于上口。考虑到田、方二人是同期留学日本的同学，不存在因时代的距离而客观造成的语言的变化或进化，那么个中原因，除去两人语言造诣本身有所长短之外，便是田汉顾及搬演的有心所为了。这一点，尤其在当时而言，是具有独到的先进意义的。

为验证前面提到的田本究竟发现了方本哪些错误、又是如何改正的等问题，把两个译本做一番对照、比较，应是一个很有效的办法，我们将会因此得到一些有趣的发现。下面我们按剧情发

展顺序选取例句进行一番比较分析。为避免重复说明，下文中的例句，1表示方本，2表示田本。

例 1

布景 1 : . . . 水蒸气自开水壶中喷出，**桌子一**，贤一郎刚从公衙回来。

布景 2 : . . . 从开水壶里喷着热气。**房中排出吃饭的矮桌子**，贤一郎像刚从衙门里回。

一个是平淡无奇的“桌子”，一个是加了简单定语“矮桌子”，究竟是怎样的桌子，可圈可点。日本人日常盘腿坐在榻榻米上(草席铺成的地板)，每在吃饭时铺出平时收起放在一边的小矮桌(日语汉字写作“卓子台”)，大家席地围坐进餐。随着日常生活的现代化，现在的很多家庭已不用这种小矮桌而用我们所熟悉的桌椅。但菊池宽作品的年代，这还是最普遍的生活方式。和前文提到的回家时叫一声“只今”的做法一样，这也是中文里没有对应物的现象。1翻成“桌子”，谈不上是误译，但容易造成误解，让人以为那就是我们所熟悉的“桌子”。2则尽可能告诉我们“此桌非彼桌”，离实际状况更接近了一些，似乎更妥贴。此外，有关布景的说明，2还补上了1漏译的地方：“窗外天色已暗”。

例 2

贤一郎 1 : 但是一两万的财产用起来也真不算一回事。 . . . 可是父亲游荡快乐一会儿便流水似的花尽了。

这是母亲与贤一郎的对话，此处只举出了1的翻译例，实际上2也同样，把本是母亲的台词错写成了贤一郎的。如果单是一种译本有错，还可以考虑是翻译有误或印刷有误，但两个本子错得一样，也许就还有别的什么原因了。当然也不排除1错了，2却粗心地没发现的可能性。1、2各据日文什么版本翻译而成，因没有说明，所以也无从查考是否原文的问题。据笔者调查的几种日文版本来看，都显示1、2的翻译是错位了。原因不详，特此指出。

例 3

新二郎 1 : 杉田先生说 : 他正经过并排几家客栈的那一条街的时候， . . . 走近去看看那个人的横面时，很和我们的父亲相像。

新二郎 2 : 杉田先生说 : 他正打古新街那有好几家轿行的地方经过的时候， . . . 再走近去看那个人的侧面时，很像我们的父亲。

1按原文顺序翻译，动词“经过”与宾语“那一条街”之间，因为有一较长的定语隔开，若非一口气读完全句，会造成文意理解的困难；2首先补上了1没翻译的街名“古新街”，并加上“那”一个字，同义复指前者使句子有所停顿，又打破原文句式的顺序，用“打 . . . 地方经过”的句式把句子从“谓语·宾语”的形式变成了“状语·谓语”的形式，状语和谓语的位置紧相连接的缘故，句子整体上既连贯，又充分留有停顿、休息的余地。从阅读起来自然、演员念起来易于上口的角度看，2的译法显在上风。至于后面“横面”的译法，当然不及“侧面”一词好懂。

这其实只是一个例子，实际上田汉的译本在不少地方或切割原文句子，或改变字句的顺序，或增减很少几个字，语言效果因之一变。其做法灵活而合理，即便在时隔八十多年后的今天看来，

也仍是流畅自然，没有生硬、突兀之感，而这种生硬、突兀之感，往往是现代汉语尚未完全成熟的那个时代的许多作品所具有的。

例 4

母 1 : 哦！想必总是杉田先生看错了。断没有回到同一条街上，却不跑到自己生长的家里来的呢！

母 2 : 咳！想必是杉田先生看错了吧。断没有回到同一条街上，不到自己生长的家里来的呀。

回到“同一条街上”的译法，有点不知所云，其原因在于“町”（m a c h i）一词究竟该怎样理解。日文的这个词，有时确实可以作“街”讲，有时又有“小城、城镇、城市”的意思。从内容上看，贤一郎们的父亲离家二十年重新回到家乡小城已经三天了，虽然每晚都去家门口张望，但一直都没勇气去敲家门。也就是说，这三天他一直在这小城里徘徊，所以才会有被熟人看见的事发生。若作“同一条街上”翻的话，小小的一条街的空间，恐怕用不了三天就被家人发现了。从情节看，从可能性分析，这里的“町”应该是“小城、城镇、城市”的意思。笔者试着翻译如下：嗯，大概是杉田先生看错了吧。回到了家乡，哪有不回老家看看的呢。

例 5

新二郎 1 : 父亲真是不坚定，好变迁的人。

母 1 : 年轻的时候就不大管家里事，好做投机事业。

新二郎 2 : 爹爹真是个怪人。

母 2 : 他年轻的时候就不大管家事，爱做投机事业。

“不坚定，好变迁的人”和“怪人”这两种说法，显然不同义。换句话说，后者并不是前者的“进化版”，而是完全的“新版”。田汉说发现方本“错了几处地方”，这里便是错了的一处。原文的“変つとつたん”，确实有“变迁”之意，但还另有“与众不同、奇怪”的意思，在此处，应取田汉的译法。关于母亲的话的译法，两个本子几乎完全一样。事实上直译原文是“从年轻时起就不做家的学问”——这个译法显然很难懂。但我们如果把作者的身世、背景联系起来考虑的话，意思就会明确起来。

“关于《父归》，我最引以为得意的不是它的情节或（戏剧性）场景，而是它极具现实性的台词。台词里，恍惚折射出我少年时代的生活。……我的作品里，《父归》最能看出我过去生活的影子。”³¹⁾ 作品讲述的是“浪父”（不是“浪子”）回家的故事，这个“浪父”的原型，便是菊池宽的叔叔。菊池宽祖上代代是高松藩（在今四国）的“藩儒”，今天看来也即是文化人、笔杆子一类。用他自己的话来说他家是“藩里的文学之家”，先人里曾在幕府末期出了个著名汉诗诗人菊池五山。但他叔叔没有继承家传做学问，整日游手好闲，最后和菊池宽的父亲大吵一场，离家出走后就再也没有回来。菊池宽说自己幼年贫穷之中唯一的希望，就是盼这个叔叔赚了大钱衣锦还乡。叔叔的言行、父母平时念叨叔叔的话，都在作品中有所反映。所谓“家的学问”，就是指象菊池宽家代代相传为“藩儒”这样的家学，所谓“不做家的学问”，就是指象菊池宽的叔叔那

样不在家传的学问上用功。这样看来，两个本子的译法都是误译，即便不说误译，起码也是离原意太远。毕竟“不大管家里事”一说，太一般化，失却了原文本有的一层含义。笔者试着翻译如下：他年轻的时候就不务家学，爱做投机事业。

例6

1：(此时门开处胤姑回来，很白净的一个十八九岁的姑娘)

2：(此时格门开处，胤姑回来。容貌中人以上，肤色莹洁。)

方本关于胤姑年龄的文字不知依据何种版本所译，以笔者所查几种版本，原文都没有这样的文字，而原文里本有的关于她容貌的描写，方本却没有翻译出来。——这些应该说是方本的疏漏。田本的翻译准确且没有遗漏。其次是人物名字的问题。贤一郎、新二郎的名字，原文就有汉字，所以直接用来，并无不妥。但母亲和女儿的名字，只有假名（日文字母——笔者注），即只表音，没有汉字，翻译成中文，自然涉及到用哪个汉字来表示这个音的问题。较之母亲的译名，女儿名字的译法颇有可圈可点之处。我们知道日人名字用汉字表示，但其实很长一段时间，都只限于男子，上至贵族，大户人家，下至一般老百姓，女子名都没有汉字只用假名表音而已。原文“otane”这个音，可对应的汉字是种子的“种”字，原是非常普通的一个名字。田本沿用方本的译法，都写作“胤姑”。“姑”本指少女，原文无，译者加上以表示其身份；“胤”则是后代的意思，和“种”有相通之意，所谓翻译的“信、雅、达”，雅之意足矣。但这个字并不常用，细细品来未免太雅太书卷气，以这户人家的背景条件来看，用这样的名字似乎有点太过拔高。当然这只是一印象，虽稍嫌牵强，名字本身的译法并无大的错误，之所以特别提到这一点，是因为不仅仅这个剧本的翻译，面对日文只用假名不用汉字的发音，究竟怎样选择既合音又合意的相对应的汉字，实是一个值得深究的问题。这里是非常文雅讲究的译法。

例7

贤一郎1：……我们因为没有父亲，所以把小时候了无趣味的过去了。新弟！当你在小学校的时节，没有钱买墨买纸，你急的哭起来的事就忘记了么？就是教科书也不能完全的购买。

贤一郎2：……我们因为没有父亲，所以把小时候一点乐趣也没有的过去了。新二郎，你还记得你在小学校的时候，没有钱买纸买墨，急的哭起来的事么？你记得你连教科书也买不完全，拿着抄本去上学，被朋友们嘲笑得哭起来的事么？

画下线的前面部分，两种译法非常接近。意思大致都能明白，但因都用了一个“把”字，使得整个句子显得别扭。如果以今日现代汉语来考虑，通常不必翻成把字句。估计“所以小时候过得一点乐趣也没有。”云云即可。画下线的后面部分，当数田本为妙。买墨买纸，急得哭起来，教科书、完全等关键词用得基本一样，但方本把句子从中切断了译，结果变成强调“教科书也不能完全的购买”，而且“不能完全的购买”的说法本身也有些不合惯常的语言习惯。田本既尊重了原文的语序，更因“拿着抄本去上学，被朋友们嘲笑得哭起来”是“科书也买不完全”的结果，显得顺理成章。

例 8

贤一郎 1 : ··· 我所以拼命用功的缘故, 无非想捉牢那仇人, 想使那抛弃了我们的人, 回过头来看看我们罢也, 无非想使人家知道被父亲丢弃了的儿子, 也能成立罢。

贤一郎 2 : ··· 我所以拼命用功, 无非想成功之后回转头来瞧瞧那抛弃了我们的人罢。无非想使人家知道我们虽被父亲抛弃了, 也能成个自食其力的人罢。

前者是“抛弃我们的人”回过头看“我们”, 后者则是“(我们)”回转头看“抛弃了我们的人”。谓语动词一样, 主语和宾语的位置却正好相反。两种译法, 让人莫衷一是。事实上, 由于“見返し”这个词的理解不正确, 两个本子的译法都是错误的。我们知道, 日文单词有很多地方用汉字标记, 对中国人来说, 这既有便于理解的一面, 又有令人望文生义的危险的一面。这里的“見返し”显然不能按字面作“回头看”翻, 而应取这个词的另外一个意义:(受了侮辱或轻视后)争气³²⁾。笔者试着翻译如下:“我所以这样拼命用功, 无非是想除掉那个仇人, 无非是想争口气给那个抛弃了我们的人看看。”至于后续的文字, 无疑是田本更流畅自然, 容易让人接受。

例 9

父 1 : 我一到五十岁就思恋着家乡, 总想带一二千块钱回来在你们面前夸耀夸耀。

父 2 : 我到了五十岁就思念起家乡来了。总想至少带一两千块整钱回来, 向你们道歉。

“夸耀”和“道歉”, 两种翻法意思差距很大, 这是方本错译所致。老来潦倒归乡的父亲, 在得不到大儿子贤一郎的原谅, 决定再次离家时, 很伤感地说起了终于回家的经过。从剧情的发展来看, 正是这段陈词, 打动了贤一郎决绝的心, 才使他在落幕时, 冲进夜色去寻找蹒跚离去的父亲。仔细看作者的结构安排, “道歉”是关键词, 所有人包括读者和观众实际都在等父亲说这句话, 但父亲回家后一直迟迟未说, 直到下场时也即是全剧最后时才出口, 把所有人的期待绷到了极限。而此话一经出口, 剧情就急转直下, 贤一郎不仅叫新二郎去追父亲——剧中头一次称他作父亲(笔者见到的其中一个版本, 作“父亲大人”。)而且随后自己也跑出去寻找。道歉——叫父亲——追父亲, 这一过程发生在转瞬之间, 充满了戏剧性张力。可以这样说, 正是父亲“道歉”一说, 使贤一郎的行动得到了解释, 短短的独幕剧, 就此一下子达到了高潮。设想一下, 假若父亲所言真如方本所译是“夸耀”一词, 那随后贤一郎的转变就会显得非常突然, 让人难以相信, 同时父亲的不近人情也到了不可理喻的地步。可见, 方本的错译不仅仅是一个技术性的单词的错误, 它甚至影响到了全剧至关重要的线索, 把最精彩的“戏眼”给遮挡住了。区区一个动词, 竟如此这般“微言大义”。好在田汉把它纠正过来了, 中国读者幸甚、中国观众幸甚。

以上我们通过几则译例较详细地比较和考察了《父归》的两种中文译本的异同, 以及这种异同所具有的意义。大体归纳起来, 可以分为这样的几种类型: 田本纠错型, 如例 6 ; 田本同错型, 如例 5 的后半和例 8 ; 田本进化型, 如例 1 和例 3 等。两种译本相隔三年时间, 并没有太大的时间跨度, 而且两位译者是几乎同时留学日本的同学, 所以把两个本子看作大约是同一时期的东西亦无大碍。从大致同时期的译本中, 我们不仅能看到一些技术性处理方法的不同, 更重要的是,

我们看到了由于观念、立足点的不同所引起的翻译法的不同。这一点，颇具象征意义。

一直要到了三十年代，翻译剧本的人才与在舞台上活跃的人真正有了交汇点，或者甚至就是同一批人。前面提到过，这以前的二十年代，两者几乎是各行其道。只有极少数的人，不仅仅把剧本当作平面的文学作品看待，还在把它当作戏剧这门综合艺术的“安身立命”之本的同时，更积极地要赋予它立体的生命。田汉就是这为数不多的人物之一。从这个意义上来说，田汉比他同时代的人要走前了一步。上面提到的所谓田本进化型，就是因了这个原因而比单纯的纠错型具有更重要的意义。

四

外国戏剧的翻译，在很大程度上促进了中国现代话剧的产生，而话剧的产生，正是五四新文化运动所期待的结果。

早期话剧即文明戏时期，外国剧本或小说的文学翻译只不过是星星点点，但舞台上的搬演却是比较频繁，尽管它是以改编了的形式出现，而且更有甚者，由于特殊的历史原因，究竟是怎样翻译的我们都无法知道，只能靠当事人的回忆及别的一些文字资料间接了解到翻译剧演出频繁的事实。

五四新文化运动展开以来，外国戏剧的翻译介绍便以空前的规模和速度展开，整个二十年代，都呈现出一种上升的势头。与此相对照的是，除了一部分学生演剧以外，翻译剧的公演却较前时期减少，与大量的文学翻译不成比例。究其原因，是由于现代话剧的舞台建设此时正值最初的建设时期，各种人才严重缺乏几乎从零开始，而观众也不知道该怎样欣赏这种与传统戏曲完全不一样的戏剧形式。1923年俄国盲诗人爱罗先珂在北京看完学生演剧后批评到：“在中国还有一样可叹的，是女人不能和男人一同来演戏。在文明各国，是女人不和男人一同演戏的，虽然可羞，虽然可惨，只有中国了。”³³⁾ 1927年在武汉演出田汉的《咖啡馆一夜》和菊池宽的《父归》时，有观众抱怨道：“正剧开演的时候，场内的看客们非常之吵闹，有脚踏声，碰茶壶声，甚至于有呼朋引类的大声，闹得全场哗然，台上演员说白的声音，全被这种烦杂的声浪，压没下去了。”³⁴⁾ 直到1929年，洪深还感叹建设现代话剧的种种艰难：“我们有五重困难，我们缺少五样紧要的东西：一没有剧本，二没有演员，三没有金钱，四没有剧场，五没有观众。”³⁵⁾ 草创期的现代话剧舞台，如此这般尚无能力搬演翻译剧，但有意思的是，反过来，又正是翻译剧，在现代话剧的舞台建设过程中，起到了不可替代的作用：1923年，洪深翻译·改编的《少奶奶的扇子》经由戏剧协社公演，一扫当时男扮女装的陋习，并从此确立了现代导演制度。事实上，由于没有成熟的创作剧本可供选择，爱美剧团为数不多的公演中，翻译剧每每是不可或缺的剧目。通过上演翻译剧，剧团和演员积累了宝贵的经验。

进入三十年代直到抗战爆发，外国戏剧的翻译处于一个持续平稳发展的阶段。随着“中国旅

行剧团”等职业剧团的相继成立，较之二十年代，外国戏剧的翻译出现了一个新的现象：为舞台上演而翻译。例如中法大学教授陈绵为“中国旅行剧团”翻译·改编的《茶花女》、《情书》、《干吗》(别名《缓期还债》)、《牛大王》、《祖国》等若干剧本，都是出于这个理由。与此同时，三十年代中期以降，以曹禺的《雷雨》的发表为标志，创作剧逐渐进入成熟期，与翻译剧共同成为舞台的上演剧目。以“中国旅行剧团”为例，笔者统计了从它成立的1933年秋到抗战爆发的1937年夏为止的共38个公演剧目，其中翻译剧目为23个，创作剧目15个，翻译剧占了百分之六十。“中国旅行剧团”作为五四后成立的第一个职业话剧剧团，以其存在时间之长，活动范围之广，所具影响之大，它的这种剧目构成比例也具有一定代表性。可见翻译剧在这个时期，已不仅仅停留在书面上，而是更直接或间接(以改编的形式)地出现在舞台上，成为支撑这个时期的话剧演出的重要组成部分。前文详细分析过的《父归》一剧，也是这个时期经常被搬演的翻译剧之一。

抗战开始直到结束，外国戏剧的翻译、出版和上演均受到极大的影响。可以想象，如果没有这场战争，外国戏剧的翻译及上演本会在此前的基础上，得到进一步的深化和发展。但战争使中国被分割成沦陷区，大后方，解放区等性质完全不同的空间，各个空间里的话剧发展至此，也呈现出不同的特色和风貌。翻译出版方面，以文化中心城市上海为例，降到了历史上最低谷。例如本文关注的日本作品的翻译，和此前不能同日而语，只能看到几个左派作家的寥寥可数的几部作品；上演方面，在重庆等大后方以及孤岛及沦陷后的上海，随着舞台艺术的成熟及职业化程度的提高，话剧的演出一时蔚然成风。其中，外国的大戏、名戏多被搬演，改编剧之多可说是此时期一大特色。改编剧的大量出现自有其原因，此处不及详论³⁶⁾，但原因之一，便是由于创作剧不敷演出之用，于是有了改编这一折衷手段。但此时期上演的翻译剧，极少是新译作品，基本都是战前翻译或演出过的作品。翻译剧在这个时期，翻译、上演虽然都受挫折和影响，但尤其在上演方面，依然是剧目的重要来源。

简单地回顾一下历史，可以大致看清外国戏剧进入中国所留下的轨迹。翻译和上演，本是一个剧本不可或缺的两个方面，它们在中国的消长，在各个时期，都具有不同的意义。分析这种消长所具有的意义，可以使我们更清楚现代话剧在中国的成长历程和特征。

本文以日本剧作家菊池宽的《父归》一剧为例，详细分析了两个中文译本的异同，不仅仅从语言、语法的角度进行了分析，还力图把它放在话剧的发展、成长过程中，来认识这种异同所代表的意义。话剧史上多达数百个的翻译剧本，来自不同的国家和作者，翻译者也有不同的习惯和认识，因此当然各有各的翻法和倾向性，要以一个或几个剧本的翻译来概括全体自然有失偏颇，但如果能通过《父归》一剧的翻译，或多或少看到二十年代外国戏剧的翻译，特别是日本剧本的翻译的一些代表性特征，那就是本文最大的意义所在。

注

- 1) 1930年6月号《戏剧》刊登的应飞编辑的《中文戏剧书目》中,称“此书已绝版”。
- 2) 阿英:《晚清文艺报刊述略》,古典文学出版社,1958年
- 3) 田禽:《中国戏剧运动·三十年来戏剧翻译之比较》,商务印书馆,1944年
- 4) 周作人:《论旧戏之当废》,《新青年》5卷4期,1918年
- 5) 若无特别说明,本文统计数字均据以下资料得出:蒲梢编《汉译东西洋文学作品编目》,真善美书店,1924年;应飞编《中文戏剧书目》,《戏剧》2卷6期,广东戏剧研究所,1931年;广州岭南大学图书馆编《中文杂志索引》,1935年;田禽著《中国戏剧运动》,商务印书馆,1944年;北京图书馆编《民国时期总书目·外国文学》,书目文献出版社,1987年;日本东洋学文献中心丛刊《1927—1937日本现存短期·零本中国杂志记事总目》;《中国现代文学期刊目录汇编》,天津人民出版社,1988年;《中国近代期刊篇目汇录》,上海人民出版社,1984年。
- 6) 胡适:《建设的文学革命论》,《新青年》4卷3号
- 7) 冰:《我对于介绍西洋文学的意见》,《时事新报·学灯》,1920年1月1日
- 8) 茅盾的这个书目刊登在《文学周报》82、83期上,1923年8月
- 9) 郑振铎:《现在的戏剧翻译界》,《戏剧》1卷2期,1921年6月
- 10) 洪深:《从中国的新剧说到话剧》,《广州民国日报》,1919年2月
- 11) 郑正秋编:《新剧考证百出》,上海中华图书集成公司,1919年
- 12) 欧阳予倩:《自我演戏以来·回忆春柳》,中国戏剧出版社,1959年
- 13) 关于“春柳社”,日本话剧研究者濑户宏认为在其归国初期,坚持艺术原则,与当时多数的文明戏剧团截然不同。参见《关于陆镜若——中国现代戏剧史札记》,《演剧学》18号,早稻田大学演剧学会,1977年
- 14) 同12
- 15) 关于此剧,陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》(中国戏剧出版社,1989年)中,有“据日本中村忠行考证,此剧是新派剧作家村井弦斋从英国戏改编的,日译名为《血之泪》”的脚注。
- 16) 数字参见沈殿成主编《中国人留学日本百年史》,辽宁教育出版社,1997年
- 17) 参见《检讨上海非职业剧人的联合公演》,《矛盾月刊》1卷5、6期合刊号,1933年2月
- 18) 同17
- 19) 参见北京师范大学院编:《五四以来汉语书面语言的变迁和发展》,商务印书馆,1959年
- 20) Leon Ingulsrud:《关于日本剧本的英译》,《Viewpoint》no. 21,日本Saison文化财团,2002年6月10日
- 21) 耿济之:《译黑暗之势力以后》,《戏剧》1卷6期,1921年10月
- 22) 汪仲贤:《随便谈·第九则》,《戏剧》1卷3期,1921年7月
- 23) 参见陈生保:《中国与日本——语言、文学、文化》,日本丽泽大学出版会,2005年
- 24) 参见高名凯、刘正琰:《现代汉语外来语研究》,中国文字改革出版社,1958年
- 25) 田汉译《菊池宽剧选·序》,中华书局,1924年
- 26) 田汉在方光寿译《父之回家》之后附言,《少年中国》3卷3期,1921年10月
- 27) 同25
- 28) 《田汉全集·十四·文论·致郭沫若的信》,花山文艺出版社,2000年
- 29) 同28
- 30) 洪深:《少奶奶扇子·序》,《东方杂志》21卷2期,1924年
- 31) 菊池宽:《〈父归〉轶事》,《日本的文学·32》,中央公论社,1969年
- 32) 参见北京对外经济贸易大学、商务印书馆、日本小学馆联合出版《日中辞典》,1986年
- 33) 爱罗先珂:《北京大学学生演剧和燕京女校学生演剧的记》,《晨报副刊》1923年1月6日
- 34) 雪燕:《谈谈咖啡店之一夜及其他》,《中央副刊》111号,1927年7月14日

- 35) 洪深 :《南国的戏剧》, 上海萌芽书店, 1929年
36) 关于中国话剧史上改编剧的出现及长期存在的原因, 笔者另有《中国話劇史上の翻案現象について——1949年までの場合》一文(富山大学人文学部紀要第43号, 2005年8月)作详细探讨, 敬请参照。

本文写作过程中, 有关日本风俗、地理和语言等问题, 得到富山大学同事森贺一惠教授诸多指教, 谨记致谢。