

抗战时期殊途同归的话剧改译——以《复活》的三个改译本为例

杨宇婕

上海戏剧学院戏剧文学系，上海市，201102；

摘要：《复活》在中国多次被改译成话剧，反映出中俄两国在民族危机时期的精神共鸣与审美契合。通过对三部改译本的文本分析可以发现三位作家在人物塑造上共同强化了聂赫留朵夫“坚定正义者”的形象，删去了原著中人物的犹疑与软弱，以回应抗战时期中国青年对理想人格的需求。在剧作结构与艺术手法上，田汉以“话剧加唱”的诗化风格体现浪漫主义色彩，夏衍注重底层人物的悲剧命运与人性刻画，而陈绵则以叙事顺序的重构与人物的多样化实现社会整体性的呈现。

关键词：《复活》；抗战时期；改译剧

DOI：10.64216/3080-1516.26.01.045

引言

俄国文学家托尔斯泰的小说传入我国是在二十世纪初，除了对其作品进行翻译刊载之外，也不乏跨艺术形式的改编，《复活》被多次改编成话剧作品搬上舞台就是一个例证。本论文将从改译内在动因、改译本中人物形象的再塑造、不同改译风格的体现三个方面来对比研究这三个改译版本，由此窥见抗战时期改译剧的部分面貌。

1 不约而同的选择：《复活》多次被改译的内在动因

托尔斯泰的《复活》中所体现的民族美学和这一时期的中国社会所需要的美学思想不谋而合。因此，在不同的城市都有剧作家不约而同地改译出这部作品，并且收获了良好的剧场效果。

托尔斯泰的长篇小说《复活》发表于1899年，是他的最后一部小说，也是他在思想发生重大转变之后创作的作品。不同于前作《安娜·卡列尼娜》聚焦于上流贵族社会的描写，《复活》中明显增加了非常多农民视角的叙事。在此历史时期俄国正处在关键的转型时期，社会中充满各种矛盾，如：官僚体系对于法律正义的践踏、阶层之间的贫富差距、土地产权划分的不公，等等。而《复活》被改译的时期，中国正处在抗日战争阶段，不仅要对抗外来民族侵略，还有在国民政府和军阀统治下的各类社会矛盾。相似的国家经历让这一时期中俄两国的民族审美有着高度的相似和潜在的联系。随着托尔斯泰被越来越多的中国知识分子所熟知，选取他的作品

进行改编也成了自然而然的事情。在他的众多作品中，

《复活》中的人物形象较为多元比较贴近当时中国社会的人员构成：出身贵族的知识分子聂赫留朵夫，来自波兰的爱国青年罗晋斯基和罗佐夫斯基，底层的受欺辱的妇女喀秋莎，有思想和担当的革命伙伴西蒙生，狱中其他的农民和工人狱友，罔顾法律正义的上层阶级，这些无一不能在当时的中国社会中找到对应。因此选择《复活》来进行改译是两个民族在类似的历史时期所产生的思想呼应。田汉1956年时回忆当时改译的心路历程时说“在白色恐怖严重的日子里，写外国故事的戏和写历史剧有同一战斗作用。《复活》第一场监狱场景实际也透露了我记忆犹新的国民党监狱的黑暗印象。”^[1]

除了民族历史和民族精神上的高度相似之外，作品本身的美学风格也是剧作家选择改译本的考量因素之一。胡适在其留学日记中提到，《罗密欧与朱丽叶》能被中国人所喜爱是因为符合中国传统的戏曲审美，即“起承转合”。细读《复活》，我们也不难发现其符合中国传统审美的地方。除了整体上形成了明显的“开端”，“发展”，“高潮”，“结局”之外，每一段情节内部也形成一个主要矛盾和冲突，这样的故事编排非常符合中国观众的审美心理，因此在话剧艺术发展的初期，这样的作品很适合用来训练演员和培养观众。

基于此，三个版本的《复活》，在上演时都收获了广泛且热烈的讨论。田汉于1933年开始将《复活》改编成话剧剧本，并于六月三十日开始在上海《晨报》副刊《晨曦》上连载，不过只发表了第一幕和第二幕的一部分就中断了，一直到1936年才将这项工作完成，同

年四月首演于南京,收获众多好评,第二年参加了上海的春季联合公演。就在田汉的改编本上演的一个月前,1936年3月,陈绵改译的《复活》在天津开始演出,并且场场卖座,成为了中国旅行剧团的保留剧目。七年之后,夏衍的改译本在重庆由中华剧艺社连续上演19场,并在1943年4~5月间在莫斯科艺术剧场公演。

这部剧的改译活动在剧场外也掀起涟漪,给话剧界带来不少新的生机,甚至不仅在国内多次演出,还传到日本,在当时的留日学生群体里掀起波澜。1937年年初,留日戏剧协会在东京商业大学的讲堂里演出了田汉所改译的剧本《复活》,“一月九日起表演了三场之后,又在十五日起表演了两场”^[2],并且演出前有佐藤春夫和秋田雨雀的演说,可见当时留日学生群体中戏剧演出的活跃。报刊评论写道:“饰喀秋莎的名‘雪梅’,表演得十分动人,据说她自身已尝过爱的经历,当然能将喀秋莎的个性,表演出来,饰德米特里的‘素人’,也很有舞台经验,但还够不上对付这位‘雪梅’女士,是十分遗憾的。其他角色都很能适合,博得观众赞美着,衣服装饰和《复活》电影里很像,大约是依托参考的,舞台布景和照明方法,都能切合剧情。在功课忙碌的求学中,尚能有如此成绩,是的确难能可贵的。”^[3]在国内,《复活》刚开始在南京演出时就收获了观众极大的欢迎,“共演十二场,每场演四小时余,每场都满座,购票不得而向隅者,日以百计,共收入票价五千八百余元,堪称进来话剧演出的最成功者。”^[4]彼时的南京是首都,全国经济文化中心,经过此次《复活》的上演,南京的话剧氛围被带动起来,形成了活跃的演剧中心。由此可见该剧目在艺术和商业上都卓有成效。

2 从“犹疑”到“坚定”:聂赫留朵夫的人物形象再造

原作中的聂赫留朵夫是一个内心经过几次转变,行动时充满犹疑的复杂青年形象。这一点在三部改编话剧作品中都不同程度上被改动了。通过三位作家对主角典型性格特点的改编也可窥见当时中国对于外国文学的接受方法和态度。

“托翁的思想是含有若干毒素,这次田氏改编的《复活》是以批评的态度,努力洗涤他思想上的弱点,发扬他原有的艺术光辉。”^[5]当时的文艺界对于托尔斯泰的思想持有这样的批判性态度,所以三位作家就通过艺术形象的重新塑造使《复活》完全脱胎成了可被中国观众无隔阂欣赏的本地作品。小说《复活》中,聂赫留

朵夫在法庭上认出喀秋莎之后的心理状态是害怕惊恐的,第一反应是想要掩盖这件事,托尔斯泰是这样描写的:“但是现在,这种意料不到的巧遇使他想起了一切,逼着他承认自己没有心肝,承认自己残酷卑鄙,良心上背着这样的罪孽,居然还能心安理得地过了十年。不过,要他真正承认这一点,还为时过早,目前他所考虑的只是这事不能让人家知道,她本人或者她的辩护人不要把这事和盘托出,弄得他当众出丑。”^[6]这说明拯救喀秋莎并不是他的第一选择,而是经过反复犹疑和斟酌之后才决定的。并且在此之前,小说中也花了大量篇幅讲述聂赫留朵夫是如何堕落的,他思想信念的不坚定在小说中是被直接呈现在读者面前的,“他不再坚持自己的信念而相信别人的理论,因为要是坚持自己的信念,日子就太不好过;要是坚持自己的信念,处理一切事情就不利于追求轻浮享乐的兽性的我,而总会同它抵触。相信别人的理论,就根本无须处理什么,一切问题都迎刃而解,而且总是同精神的‘我’抵触而有利于兽性的‘我’。此外,他要是坚持自己的信念,总会遭到人家的谴责;他要是相信别人的理论,就会获得周围人们的赞扬。”在三部改译本中,这一形象的所有犹疑部分都被删去了,聂赫留朵夫成了一个热情坚定,清醒正义的青年。

首先,在田汉的改译本中,革命元素的大量加入是其独特风格之一,田汉擅于塑造的“革命者”形象在该剧的主角聂赫留朵夫身上体现得尤为鲜明。第一幕中虽然没有直接表现法庭的场面,但是从台词中可以看出,庭审一结束,他就来到了监狱寻找喀秋莎,恳请她的原谅,对她表示忏悔,这几乎是发生在全剧刚开始不久的时候,也就是聂赫留朵夫一出场就是坚定的忏悔者和拯救者。夏衍改译的版本中,他则是在庭审之后立马意识到自己的罪恶,并且马上和自己的贵族未婚妻坦白这一段往事,并且决定和喀秋莎结婚。这两个版本观众都不得见法庭上的聂赫留朵夫是如何表现的,陈绵改译的版本正面呈现了庭审现场两位主角见面的场景。这一版本对原作庭审这一情节的改动在于,陈绵剧本里的聂赫留朵夫非常逻辑清晰,言辞冷静地为喀秋莎辩护了,而非像原作中那样因为震惊和恐惧没有心思在案件的审理上。尽管最后还是没能决定判决的走向,但是他也是当下立即决定要拯救喀秋莎。三部作品的改译在这一角色的性格底色上作出了一致的选择,这背后大概有两点原因。一是由于篇幅的限制,无法在舞台上呈现和小说

中一模一样的人物内心转变历程,必须进行取舍。由于聂赫留朵夫的“犹疑”并不能对戏剧情节起到推动作用,所以在必要的时候,作家自然将其删去了。二是在抗日战争期间,社会环境尤其混乱,中国的青年们需要一种艺术上的鼓舞,需要一个类似于“榜样”的人物在舞台上回答他们关于人生迷茫和前途命运选择的问题,所以坚定的同龄人形象是被观众所接受和喜爱的。因此从舞台实践上和当时的社会需要两方面出发,形成了三部改译剧同时在这一点上作出改编的现象。

3 风格各异的本土化改造:三种鲜明的改译风格

在剧作的艺术呈现方面,三部改译本都充分体现出作家的个人特色与风格。田汉的话剧向来以诗意和浪漫主义色彩著称,尤其是他擅长的“话剧加唱”更是这种风格的重要载体。《复活》一剧中,田汉继续发挥了这一特长,全剧一共近十二首插曲,第一首出现在话剧的第一幕开场时,从第一分钟起就用歌曲奠定了整部剧的情感氛围。演员们用生动的歌声唱出了剧中青年男女的爱情,为革命事业奋斗的激情,对水深火热中人民的同情和鼓励。其中影响力较大的唱段如《莫提起》,歌词是这样的:“莫提起一七九五年来的事,那会使铁人泪下:我们的国变成了一切三的瓜,我们二千七百万同胞变成牛马;我们被禁止说自己的话,我们被赶出了自己的家。……我们要以眼还眼以牙还牙。爱自由的同胞们,团结起来!用血腥的战斗做我们的回答,用血腥的战斗做我们的回答,回答!”^[7]这样的词曲在抗战时期的话剧舞台上无疑是能引起最广泛的社会共鸣的。在1956年的《〈复活〉后记》中,田汉记述道:“本剧中的歌曲大部分是张曙同志作的,他自己扮演剧中波兰青年,《莫提起》那首歌唱得激昂悲壮,效果极好;后来很自然地被人们改成抗战歌曲,变为‘莫提起一九三一年的九一八’了。末场《茫茫的西伯利亚》是冼星海同志作曲,调子沉雄郁勃,也曾被人广泛传唱。”^[8]两位主角在复活节的夜晚一来一回的情歌对唱更是在舞台上营造出了极其浓厚的浪漫氛围,很有古典戏曲中才子佳人桥段的影子。田汉剧作中的这种浪漫主义的表现手法很大程度上是受到了中国传统戏曲的影响,这再一次印证了中国剧作家们对于外国名著改译的选择是基于相同的民族美学之上的。情节符合中国古典审美中的起承转合,于是能在适当的地方加入唱段。

托尔斯泰的原作《复活》是一部长篇巨著,体量庞

大,很难将每一处精华都压缩在话剧剧本里,田汉的《复活》原本写了有六幕,正式上演时由于演出时间限制还是删去了第三幕医院里的情节,变成五幕剧,由应云卫导演,顾梦鹤和胡萍主演。从删减的选择来看,田汉有意选择了革命意味最淡的一幕,也可见其心中对于艺术侧重点的考量。按照表演的实际情况来看,唱段是占用时间最久的,并且对叙事的推进效率不如对白,在这种情况下依然保留唱段而删去对白情节,是最大程度上同时满足了革命性和艺术性的追求。

除了加入烘托情感氛围的唱段之外,田汉的浪漫主义诗情在第二幕的“梦境”里体现得尤为明显。《复活》的故事中,时间跨度非常漫长,有十年之久,因此剧作家就面对一个问题:如何交代前史,或者说如何在舞台上完成时间的转变。在田汉的版本中,他巧妙运用了一个梦境来在舞台上还原喀秋莎和聂赫留朵夫的爱情前史,舞台时间就随着主角的入梦自然而然被拉回到十年前那个复活节的夜晚。并且对于这个梦的发生也有细节的铺垫,不仅仅是因为庭审中见到了喀秋莎,也还因为睡觉前见到了年轻时的照片,那张鲜活的照片勾起了聂赫留朵夫心中深埋的美好回忆,因此这时候在梦里追溯往事也显得非常自然。中国古典戏曲中有大量作品都写到了梦境,以田汉对戏曲的了解程度,在话剧中借鉴这种手法也是非常熟练的。

陈绵的改译本在叙事顺序上不同于田汉,他改变了原著中先描写法庭的叙事顺序,而是从复活节写起,在序幕中交代了两个人的爱情故事。这样不同于原作的叙事结构是为了抓住观众的注意力,在剧场里渲染一种情感氛围,这也符合陈绵一贯的改译方法。他曾说:“我国普通观众是喜欢含着教训的,结构紧密,穿插美妙的戏剧。那么我们就照着这个方向做去,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。”^[9]

并且陈绵的版本是唯一写了庭审现场的版本。第一幕中,陈绵设计了来自不同行业的人物出现在庭审的观众席和陪审团中,如军人、商人、和教授。通过细读这三个看似和故事无关的人物台词,不难发现作者的巧思。首先,陈绵在《复活》的序言提到,这部小说的好处在于它关心的是“全人类的问题”,所以人物设置上让他们来自各行各业也就是为了涉及更多的社会面,符合作者的期望。其次,每个人物的语言都非常贴合其身份和职业。军人的台词就有一种不容置疑的气息,比如:“有什么相干,我认为这正是关于我们全体军人的案件,你

们诸位要知道嫖妓院的以我们军人占大多数，妓院里出了人命案子，这正是我们全体军人的一种危险，所以我主张必须严厉地处置这个案子。”^[10]商人的台词则是非常朴素且不文雅的，比如：“至于这个小娘们她准没罪……这位先生的话对，她图财干嘛呢？”^[11]

夏衍的版本《复活》与其他版本相比，呈现了不同的情节结构和人物塑造。虽然整个故事仍然从复活节的夜晚开始，但他将主角聂赫留朵夫与喀秋莎的重逢安排在了第四幕，这一调整不仅为剧情发展提供了不同的节奏，也让喀秋莎这个角色的情感戏份得到了更多的展现。在这一版本中，夏衍特别注重喀秋莎追随聂赫留朵夫的过程，这一情节被提前放置，并且细致描写了她在火车站追赶聂赫留朵夫的艰辛与痛苦。夏衍一向注重描绘小人物的命运，并通过细腻的情感刻画来呈现人性的复杂与矛盾。在《复活》中，喀秋莎的悲惨经历成了整个故事情感的核心，夏衍通过一系列细节描写，使得这个角色不仅仅是一个悲剧的象征，而是一个生动的、有血有肉的女性形象。相比其他版本对喀秋莎经历的简略交代，夏衍在剧本中花费了大量篇幅来讲述喀秋莎在复活节之后的悲惨遭遇。特别是在她被赶出家门后，如何在极端的困境中绝望地追逐公爵的火车，最终在大雨中崩溃倒地的情节，更加深了观众对她的同情与关注。这一部分情节虽然并非故事的主要推动线，但它起到了丰富喀秋莎人物层次的作用。通过对她绝望情感的细腻描绘，夏衍让观众看到一个在社会边缘挣扎、在爱情与命运面前无力反抗的女性形象。而这一形象的塑造，正是夏衍剧作的一大特色——他不单单是为了追求情节的高潮与戏剧效果，而是通过人物情感的尽力展现，让观众感受到生命中无尽的苦难与挣扎。这不仅是对原作的深刻理解与再创造，也体现了夏衍作为一位剧作家对人性与命运的深刻思考。他自己曾写到：“我不想把它写成一个哀婉的恋爱故事，但也得宽恕我没有把托翁那样执拗地攻击的司法制度和寿昌兄那样多彩地描画了的土地问题放在这改编本的主位。我只写了一些出身不同，教养不同，性格不同，但是基本上都同具着一颗善良的心的人物，被放置在一个特殊的环境里面，他们如何蹉跎，如何跌伤，如何爱憎，如何悔恨，乃至如何达到了一个可能到达的结果。”^[12]

4 结语

综观抗战期间《复活》的三个改译版本，可以看出

中国剧作家在吸收外国文学的过程中，并非被动移植，而是以鲜明的时代意识和民族立场对原作进行了创造性的再诠释。田汉、陈绵与夏衍三位编剧虽然取材于同一部小说，但在改译动因、人物塑造及艺术风格等方面各具特色，既反映了他们各自的艺术理念，也折射出抗战时期中国戏剧界的思想面貌与社会诉求。田汉在剧中注入了强烈的革命浪漫主义精神，使原本的宗教忏悔转化为民族觉醒的象征；陈绵则通过理性叙事与社会群像的描写，强调“全人类问题”的普遍性与中国社会的共通处境；夏衍则以细腻的人道主义笔触展现个体苦难，凸显女性在压迫下的觉醒意识。

可以说，抗战时期的《复活》改译潮是中国现代戏剧史上一个具有象征意义的文化现象。它既是民族危机语境下文学回应现实的产物，也是中国现代知识分子寻求自我表达与文化认同的重要尝试。三位剧作家的改译实践，共同构成了中国戏剧艺术现代化进程中不可忽视的一页，为后世研究外国文学本土化、戏剧改译理论及中外戏剧交流提供了宝贵的文本资源与历史经验。

参考文献

- [1] 田汉：《〈复活〉后记》，见《田汉全集·第十六卷》，花山文艺出版社，2000年版，360页。
- [2] 吉云：《留日戏剧协会的第二次公演——剧本采用田汉所改编之〈复活〉》，并请佐藤春夫、秋田雨雀演说》，《辛报》，1937年2月6日。
- [3] 吉云：《留日戏剧协会的第二次公演——剧本采用田汉所改编之〈复活〉》，并请佐藤春夫、秋田雨雀演说》，《辛报》，1937年2月6日。
- [4] 《南京话剧之〈复活〉》，《良友》，第117期，49页，1936年。
- [5] 《南京话剧之〈复活〉》，《良友》，第117期，49页，1936年。
- [6] 托尔斯泰：《复活》，草婴译，人民文学出版社，2020年版，153页。
- [7] 田汉：《复活》，中国戏剧出版社，1957年版。
- [8] 田汉：《〈复活〉后记》，见《田汉全集·第十六卷》，花山文艺出版社，2000年版，361页。
- [9] 陈绵：《缓期还债》，上海商务印书馆，1937年版。
- [10] 陈绵：《复活》，上海商务印书馆，1937年版。
- [11] 陈绵：《复活》，上海商务印书馆，1937年版。
- [12] 夏衍：《我冒了一次大险——改编〈复活〉后记》，见《夏衍论创作》，上海文艺出版社，1982年版。