



Title	田汉的戏剧翻译：以日文剧作翻译为中心
Author(s)	夏，嵐
Citation	言語文化研究. 2016, 42, p. 241-256
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56206
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

田汉的戏剧翻译

—以日文剧作翻译为中心—

夏 岚

田漢の戯曲翻訳 —日本戯曲翻訳を中心に—

要旨：中国話劇（現代演劇）史上で重要な存在である田漢は、精力的に創作劇をつくると同時に、19の外国劇作品（そのうち11本が日本の劇作品）を翻訳した。本論は菊池寛の『父帰る』、山本有三の『嬰児殺し』の二作品を挙げて、他の翻訳者の訳文と比較し、その違いを詳細に考察する。田漢は読むだけではなく、舞台においての上演も最初から念頭に置き、原作を上演に適した短い文に訳すことに徹した。また、中国語に同様な表現がない箇所も、注釈で済ませたり、安易に削除したりはせずに、自然で文脈に即するような訳文になるよう徹底的に推敲した。原作の文学的、社会的意義ばかりに焦点が置かれていた1920年代の潮流において、田漢の翻訳理念は先進的であった。

キーワード：田漢 翻譯劇 中国語

关键词：田汉 翻译剧 上演

田汉是一个感情充沛、极富诗情的人。读他创作的剧本，给家人、同志的信札，记述日常的日记等，在在都可以感受到这一点。就连论文、檄文，也随处可见诗情的流露。尤其早年留学日本期间（1916–1922），青春作伴，爱妻在侧，接受新文化的冲击，饱览群书之余，对大自然的细心观察、对未来的憧憬、对家国责任的自觉等等，无不洋溢纸上，感人之怀。倘与晚年（卒于1968年）病中日记的灰暗凝涩、言不由衷相比较，让人难以相信那些文字同样出自曾经诗情澎湃的田汉之手。当代政治翻弄知识分子于股掌之间，位高如田汉者，亦在所难逃之事实，诚令人唏嘘。唯其如此，田汉早期的那些率性而发，发则吐露真性情的文字和行动，就更显亲切和真实，弥足珍贵。

田汉文笔所涉，面极广，话剧、戏曲、小说、诗歌、电影、文论、翻译（包括改编）、时评等等，不一而足。一套《田汉全集》（花山文艺出版社，2000年出版），虽浩繁至二十卷，是迄今为止收集最全的田汉作品集，但仍有遗珠之憾。全集的第19卷为译著卷，收录了他翻译的部分外国剧作及文论。尽管田汉的戏剧创作广为人知，实际上他与戏剧翻译的关系亦颇为深远。他虽留学日本，却最早用剧本形式、以白话而非文言体翻译了莎士比亚的《哈孟雷特》与《罗蜜欧与朱丽叶》；他不仅纠友人译作之错，也亲历亲为日本剧作的翻译；他还积极改编、导演翻译剧，旨在通过这

一过程提高创作剧及话剧的舞台艺术水平。有鉴于此，本文拟聚焦田汉的戏剧翻译，集中对他这一部分的工作做一详尽考察。

我们首先把田汉翻译的外国剧目按时间顺序列举如下：

1. 《莎乐美》：原作英国作家王尔德，1921年发表于杂志《少年中国》第2卷第9期
2. 《哈孟雷特》：原作英国作家莎士比亚，1921年发表于杂志《少年中国》第2卷第12期（此时非全译本）
3. 《海之勇者》：原作日本作家菊池宽，1922年发表于《少年中国》第3卷第11期
4. 《屋上的狂人》：原作日本作家菊池宽，1922年发表于《少年中国》第3卷第12期
5. 《罗蜜欧与朱丽叶》：原作英国作家莎士比亚，1923年发表于杂志《少年中国》第4卷第1—5期
6. 《桃花源》：原作日本作家武者小路实笃，1924年发表于《醒狮周报》5—7号
7. 《父归》：原作日本作家菊池宽，收于中华书局1924年出版的《日本现代剧选·菊池宽剧选》
8. 《温泉场小景》：同7
9. 《佛陀与孙悟空》：原作日本作家武者小路实笃，1925年发表于《醒狮周报》53—54号
10. 《婴儿杀戮》：原作日本作家山本有三，收于1928年上海东南书店出版的《日本现代剧三种》
11. 《无籍者》：原作日本作家中村吉藏，发表处同10
12. 《男人》：原作日本作家小山内薰，发表处同10
13. 《檀泰棋儿之死》：原作比利时作家梅特林克，收于1929年上海现代书局出版的《檀泰棋儿之死》
14. 《骑马下海的人们》：原作爱尔兰作家辛格，发表处同13
15. 《最后的假面》：原作奥地利作家施尼滋拉，发表处同13
16. 《围着棺的人们》：原作日本作家秋田雨雀，收于1929年上海金屋书局出版的《围着棺的人们》
17. 《理发师》：原作日本作家金子洋文，发表处同16
18. 《卡门》：据法国作家梅里美同名小说改编，发表于1930年《南国月刊》第2卷第2—3期
19. 《复活》：据俄国作家托尔斯泰同名小说改编，1933年6月30日起连载于《晨报》，惜未完

（以上时间均为首次发表时间）¹

作品涉及英国、比利时、爱尔兰、奥地利等数国，以田汉留学所在国日本的作家作品为多。从时间上看，相比较于《哈孟雷特》等这样的“古典”作品，日本作家基本是其时正领风骚之人物，翻译没有“慢一拍”之嫌。兼之田汉还和其中的部分作家有过不同形式的交集，如他见过秋田雨雀，对方曾向他讨剧本看；听过菊池宽、小山内薰等人的演讲；去剧场看过菊池宽的戏；访

¹ 本译作表由笔者制成，制作过程中参考了张向华编《田汉年谱》，中国戏剧出版社，1992年。

日期间得见过金子洋文等等²，因而他的翻译更有一种现实感、现场感。田汉的剧作翻译主要集中在他笔耕生涯的早期，即二十世纪二十年代，和大多数五四新文化运动知识分子积极参与中国新文化建设的行动步调相近，不难推测，以开创新时代为己任的田汉，初始接触全新的外国文化，便欲“拿来”奉予国人的心情是何等地急切。

为使接下来的论述更集中、更具体，我们把焦点定得更明确一些：以田汉之日文戏剧翻译为着眼点，细考其戏剧翻译的理念及具体翻译手法。我们以前列翻译剧目表为基轴，走近田汉的戏剧翻译，并希望以此为契机，获得关于田汉戏剧艺术真实面貌的认识。

(一)

田汉生于1898年，从故乡湖南长沙师范学校毕业后，得舅父资助于1916年赴日本留学，1922年二十四岁时回国。回国后经友人介绍就职于上海中华书局编辑所，之后曾任职于上海各大学。在日本时他就读于东京高等师范学校，虽属英文科，但“午后四时半，至神田上法文课去。”³专攻英语之外还自主兼修法语。他帮助同赴日本的妻子漱瑜学习英语，从书店买得第四《New National Reader》“回来即以第四读本为漱瑜讲述大意，因为她要入女子大学，而该校入学试验的英语读解适以此为标准也。”“下午教了漱瑜几点钟的王尔德的《狱中记》。”⁴这个帮助妻子学习的过程，无疑也促进了他本人英语水平的提高。

不只是学外语，年轻的田汉还有更广泛的兴趣和活动。如他自己所说，“但在高师英文科的几年，我还是不肯按部就班地用功，而是涉猎各种文艺历史书籍，也交往了一些日本文人，厨川白村之外也认识谷崎润一郎、佐藤春夫等唯美派、恶魔派作家。也交往一些社会主义者如山川均。我们还曾组织过叫可思母俱乐部（Cosmo Club）的国际性小会。”⁵文艺历史，政治结社等等，像所有那个时代初出国门的留学生一样，怀揣中国问题种种，田汉急切地寻找着解决问题的灵丹妙药。他的兴趣爱好及主要关心点在文学艺术方面，所以他抱着巨大的热情和精力广泛阅读，时至今日，我们读田汉当时所写文论，都不得不感叹其广博和深远。在这个过程中，他与郭沫若、欧阳予倩等留日学生成为亲密的同志，日后并长期在同一领域里工作。

从田汉的关心事来看，他似乎并非一开始就认准了要在戏剧方面有所作为。他自述说：“我不知道我为什么在文学部门中择取了戏剧文学做了我的主要的研究对象。许是因为我的性情特别和它相近，同时客观环境也确是助成了我这样做。……到东京后适逢着岛村抱月和名女优松井须磨子的艺术座运动的盛期，山上草人与山川浦路的近代剧协会也活动甚多，再加上五四运动引起的新文学运动的大潮复澎湃于国内外，我才开始真正的戏剧文学的研究，……也从此才走上了我

² 参见小谷一郎、刘平编《田汉在日本·田汉与同时代日本作家交流大事记》，人民文学出版社，1997年。

³ 《日记·蔷薇之路》，《田汉全集第20卷》226页。花山文艺出版社，2000年。以下关于《田汉全集》，不再逐一注明出版社名及出版年月。

⁴ 同注3，228页。

⁵ 《难中自述·自传》，《田汉全集第20卷》516页。

的戏剧创作的康庄大道。”⁶在长沙师范就读时，田汉出于兴趣发表过京剧剧本《新教子》（由京剧《三娘教子》改编，刊于《长沙日报》，今不存），在上海也看过京剧名角麒麟童、高百岁等人的演出，但事实上在去日本以前，他还不曾看过所谓的“新戏”。

在日本看到的“新戏”给了田汉怎样的冲击和影响不难想象。迥异与中国的传统戏剧（以京剧为代表的），崭新的写实的“新戏”，不只是对田汉，对当时所有亲临剧场的中国留学生来说，都不啻是开启了一扇全新的窗户。日文所谓“近代剧”即现代戏剧，在日本也是一种全新的戏剧式样，它也曾经经历了一段艰难的历程才扎下根来。田汉留学日本期间，正好目睹了日本剧人努力使现代戏剧扎根落户的过程，它之与传统戏剧妥协对峙以至最终独立，都给了田汉直接而深刻的启示。所以田汉下决心走戏剧之路，并没有花太多的时间。在1920年三月给刚结交不久的郭沫若的信中，他就明确表示自己将来的目标是做一个戏剧家。他说“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，……现在我所搜集的近代脚本凡五十余点。”⁷

与此同时，田汉还关心着此时国内的时局。田汉出国之时，正是国内新文化运动方兴未艾之际。五四新文化运动旨在打破旧传统旧文化而建立与新时代相符的新文化，对新文化期待之殷切，正等于对旧文化批判之猛烈，而这其中，众所周知，对传统“旧戏”的批判最为猛烈最为集中。旧戏被批为几乎一无是处的东西，而能够取而代之的被认为是欧洲式的现代戏剧。稍后虽有余上沅、熊佛西等主张既非传统的亦非西洋的第三种戏剧形式所谓“国剧”，无奈止于理论而少于实践，不免不了了之。当时普遍的看法是引进西洋戏剧，在中国建立完全不同于传统旧戏的戏剧式样。从此介绍、翻译外国戏剧蔚然成风，外国剧作的翻译量直线上升，短短的数年之间，被翻译的作品达数百种，涉及的国家数也与以前不可同日而语。虽然由于个人的偏好、眼光而使所选有所不同，但不少知识分子如宋春舫、茅盾等都开出详尽剧目书单⁸，呼吁尽快翻译介绍给国人。立志做一名戏剧家的田汉，对国内如此局面不仅知道得很清楚而且关心甚切，跃跃欲试。“现在中国研究modern drama的光景还居少数。就中如北大教授（剧曲）宋春舫先生总算今日中国研究新剧的大家，……可是我从前看过他译Sudermann《推霞》剧的序言，非常武断，不类深能了解Modern Spirit之人。……我于是对宋先生的批评眼不能不怀疑了。宋先生所选的《泰西名剧百种》也有许多混淆、遗漏之恨。”⁹以一介青年留学生，而敢公然批判权威学者的读解和推荐，这无疑需要有广博的知识及对自身感受能力的确信，除此以外，就是对中国现代戏剧建设所抱有的热情和责任感所致了。“午前以William Archer的英译《群鬼》对Colleville et Zeperin的法译Les Revenants细看，并同时参看日、德诸译，以为研究名作固然，研究外国语也是最有兴味的方法，闻某传教师多以遍读各国文字所译的圣经因通数国语者，我也想用他的法子，但不知能

⁶ 徐沉泗、叶忘忧编：《田汉选集·创作经验谈》，万象书屋，1936年。

⁷ 《致郭沫若的信》，《田汉全集第14卷》136页。

⁸ 宋春舫的《近世名戏百种》经胡适推荐发表在《新青年》4卷3号上；茅盾的书目刊登在《文学周报》82、83期上。

⁹ 同注6，137页。

有恒否耳。”¹⁰短短一段日记，记录了他下苦功学外语，下苦功研究外国剧作的细节。

至此，田汉翻译外国剧作，已是水到渠成的事了，他已经做了足够的准备。英语、法语、日语，他都下过功夫，无论翻译什么本子，都是有可能的了。他雄心勃勃地做着计划：“今将以三四年之力独出二十种丛书，计为莎翁杰作集十种，近代小说及戏曲诗歌十种，……他如易卜生、梅特林克之戏曲，Baudelaire、Verlaine、Poe、Whitman、Blake的诗皆当次第介绍。”¹¹不仅是剧作，小说、诗歌的翻译他都是有意尝试的。从翻译的时间顺序上来看，他首先选择了英语作品。之后日本作家、比利时作家、爱尔兰作家等等，戏剧翻译的工作一步一步展开来，截止到1949年，据本文统计，从1921年最早翻译《哈孟雷特》到1933年翻译（严格地说是改编自小说）《复活》，田汉一共翻译（改编）了19个外国剧作，其中又以日本作家的作品为最多，计11个。

(二)

田汉所译的欧洲作家剧作，基本都是“热门”作品，除改编的《卡门》一剧之外，所有剧目都有复数的译本。先看莎剧，此前非白话的译本姑且不论，《哈孟雷特》在田汉之后有邵挺（文言文）、梁实秋、周庄萍、曹未风、朱生豪的译本；同样，《罗密欧与朱丽叶》之后也有邓以蛰、邢云飞、曹未风、曹禺、朱生豪的译本。“最初读《哈孟雷特》原书是在1918年于东京读书时，当时颇有移译之志。”¹²田汉最初的目标是要翻译十部莎剧以成一部《莎翁杰作集》，但事实上除了1921年的《哈孟雷特》和1923年的《罗密欧与朱丽叶》之外，他就没有再翻译过莎士比亚作品了。有评论称“莎士比亚对田汉的戏剧创作产生了积极的影响。”¹³

再看莎剧以外，梅特林克的《檀泰琪儿之死》，田汉译本之前有雁冰、汤澄波、薛绩辉译本，之后有萧石君、吴兴华译本；王尔德的《莎乐美》之前有思安和裘配岳译本，之后有徐葆炎、桂裕、沈佩秋、胡双歌译本；《最后的假面孔》之前已有杨袁英的译本，田汉承认翻译时参考了三井光弥的日译本；辛格的《骑马下海的人》之前有郭沫若的译本，之后有张尚之的译本；《复活》在田汉译本之后，还有陈绵、夏衍的译本（陈、夏译本均是小说的改编本）。关于《骑马下海的人》和《檀泰琪儿之死》再译之理由，田汉明确说明是因为前译译文在搬演时“念不上口。”¹⁴

最后来看日语剧作翻译。前面说到过，田汉所译日文剧本一共是11个，其中除《父归》和《婴儿杀戮》两剧有复数的译本之外，其余全部都只有一个译本，和其他语种译本的情况不尽相同。（和田汉一样，其他译者的日文剧作翻译也基本上只有一个译本，其后即便经由不同的出版社再版，也是同一人的同一译本，新人新版甚少）。所谓有比较才有鉴别，读只有一个译本的作品当然也能体味到田汉翻译的风格，但若和他人的译本对照起来读，不同之处也许更能显现出田汉的特色。

¹⁰ 同注3，245页。

¹¹ 《致宗白华》，《田汉全集第20卷》16页。

¹² 《哈孟雷特·译序》，《少年中国》第2卷第12期，1921年。

¹³ 孟宪强著：《中国莎学简史》，东北师范大学出版社，1994年。

¹⁴ 《檀泰琪儿之死·序》，《田汉全集第14卷》390页。

有鉴于此，下面我们以田汉译作中仅有的两部有复数译本的《父归》和《婴儿杀戮》为读本，通过不同译本的比较，对田汉戏剧翻译作一近距离的考察。

A 关于《父归》

田汉的《父归》之前，先有其留日同学方光焘的译本。方翻译此剧是经田的提议而成，之后不再见他有其他的日文译剧。关于方本和田本的翻译，笔者另有论文做过详细分析和比较¹⁵。现在因新加入第三种译本进行对照，为使论述完整不突兀，此文将酌情使用前篇论文的一些文字，所用译例的编号，也沿用前篇论文所编。

田汉在修改、纠正方光焘译本错误的基础上完成了《父归》的翻译。数年之后又有谢婴白翻译此剧，一个剧本而有三个不同译本，这在全部日文剧作中是仅有的一例。译者谢婴白也是留日学生（1914—1920），曾就学于早稻田大学政治经济科及陆军步兵学校，回国后厕身军界，未见参与戏剧活动。翻译《父归》多半是他兴之所至，此外还翻译过菊池宽的《姊妹》。谢本发表于1930年10月末的《中央日报》副刊上，分五天连载完毕。时局至此，中日关系已见紧张，而以显赫大报刊登一日本作家的译作，也许与谢婴白军中高位不无关系。这且不表。

首先印象最深的是，谢本译文中，方本、田本中都曾有过的“的”、“地”、“得”一类助词的混用已经看不到了，助词各司其职，所在位置正确，说明现代汉语中此类助词的使用至此已经规范化。整体上，谢本文字通顺流畅，早期翻译剧本中特有的不顺口、生硬的表现少见了，尽管也还有一些现在看来不通顺、不合适的表现，但文字和表达与现在已很接近。可以说，从方本到田本再到谢本，现代汉语逐步成熟、规范的轨迹清晰可辨。下面来看几个具体译例。¹⁶

例3 原文 吉新町の旅籠屋が並んどる処を通つとると

方本 他正经过并排几家客栈的那一条街的时候

田本 他正打古新街那有好几家轿行的地方经过的时候

谢本 我走到古新街的时候

原文关于古新街的那条街，有一较长定语修饰，方本忠实地按顺序逐字翻译而未做适当调整，文意颇难理解；谢本则索性把原文中的定语略去不译了。田本“轿行”一词虽颇为难解，但不删原文且做了灵活调整，阅读起来自然，上演起来的话演员也易上口。三相比较，田本的译法显在上风。

例4 原文 そりや杉田さんの見違ひやらうな。同じ町へ帰つたら自分の生まれた家に帰らんことはないけにのう。

方本 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！

¹⁵ 夏岚：《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》，富山大学人文学部纪要第57号，2012年8月。

¹⁶ 关于日文原作，译者当时所依版本为何已无从考证。所幸重在考察中文译笔，故不拘泥版本，以新潮社版为据。

田本 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。

谢本 那是杉田先生看错的吧。如果真是他呢，既然回到家乡，断没有不回来自己的家里的。

这里谢本的“回到家乡”的译法，应该说较方本、田本的“回到同一条街上”的译法更准确。日文“町”一词，虽然可以作“街”讲，也有小城、城市的意思，从老父回到家乡已三天，每晚都去家门口张望的情节来看，显然“街”的空间太小，说回到小城、回到家乡更合理。

例 5 原文 お父さんはなかなか変つとつたんやな。

方本 父亲真是不坚定，好变迁的人。

田本 爹爹真是个怪人。

谢本 父亲真是很变了呢。

谢本这个译法，和方本一样，对原文的“変つとつたん”一词的理解有误，应该是奇怪、与众不同的意思而非变化、变迁的意思，虽然日文里这是同一个词。田本的“爹爹真是个怪人。”的译法显然更合原意。

例 8 原文 僕が一生懸命に勉強したのは皆その敵を取りたいからちや。俺達を捨てて行つた男を見返してやりたいからだ。父親に捨てられても一人前の人間にはなれると云ふ事を知らしてやりたいからちう。

方本 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。

田本 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。

谢本 我一生拼命努力用功，那是为着复仇之故呀：为着要给抛弃我们而去的人见了发生悔的呀，又为着要令他知道我们，虽是被弃于父亲，但是仍然可以挣扎，做成大器的呀。

方本是抛弃我们的人回过头看我们，田本是我们回转头看抛弃了我们的人，两种译法，让人莫衷一是。究其原因，是两个本子都把“見返し”误译了。与之相比，谢本正确理解“見返し”不是“回头看”的意思，把它翻成复仇，虽稍微言重但基本是妥当的。然后续文字，似乎田本更流畅自然。

例 9 原文 僕も五十の声がかかると国が恋しくなつて、せめて千と二千と纏つた金を持つて帰つてお前達に誇をしようと思つたが。

方本 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。

田本 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。

谢本 我到了五十岁，就怀念故乡了，很想积存一二千，带回家里来，给你们请罪。

谢本的“请罪”和田本的“道歉”，虽有程度轻重的微妙差别，但基本准确地译出了“誇をしよう”的意思。从剧情的发展来看，正是父亲的这段陈词，打动了大儿子贤一郎决绝的心，最后才会冲出家门寻找再次离家的父亲。如果真如方本所译“夸耀”的话，之后贤一郎的转变会显得非常突然，父亲的不近人情也太不可理喻了。这个地方的误译事关重大，所幸谢本没有翻错。

目前没有找到资料说明谢婴白为何目的翻译此剧，然而通过以上数例可以看出，谢本翻译的准确性相当高，不仅较最早译者方光焘，有的地方较田汉也更准确。然而尽管如此，准确确实是准确了，但和田汉明确为上演而翻译相比，在尽可能表现中日文化、习俗的不同并把它用一种自然的语言表达出来；把拗口的长句子切割成上口的短句子；准确之外再赋予译文文采等等方面，谢译下的工夫明显不及田译。再者，有不少的地方谢译随便删去原文不译且不作任何解释，给人留下对原作不尽忠实的马虎的印象。

B 关于《婴儿杀戮》

田汉翻译的日本剧作中，有复数译本的剧作还有《婴儿杀戮》。此剧另一译者是大名鼎鼎的周作人。以周译作之丰，更兼翻译狂言等日本古典剧作，近现代剧怎么翻，和田汉有什么异同，俱是引人兴趣的问题。

译作发表时，周作人加了一段引言，说道：“这篇《婴儿杀害》……我当时读了觉得喜欢，就想翻译。但是因为起头的地方两句极普通的招呼的话没有中国话可翻，所以中止。……去年又因K女士说起无剧本可以上演，答应她在一星期内把这篇译出给她，可是也因为同样的困难，终于没有践约。今年……用了三天工夫，总算勉强成功了，不过困难还是不能全然解决，……如有人要拿去演，这非改成流丽纯粹的白话不行。”¹⁷开宗明义说到翻译此剧的困难处：没有和原文相对应的中文、行文做到流丽纯粹很困难。周作人的话固然有谦虚的成分，但也确实切中了翻译的困难所在，尤其是剧本翻译的困难所在。下面我们就来看看他和田汉分别是怎样面对这些困难的。

周所说难住他的“起头的地方两句极普通的招呼的话”，原文是这样的：

つぎ お帰んなさい。

小山 ただ今。

这确实不好翻，因为日本人进家门时必说这么一句打招呼的话，而中国无此习惯，所以中文里没有对应的说法。1921年方光焘翻《父归》时也碰到这句台词，他的译法是直接写出汉字“只今”，然后加括号注释：“日人归家时用此语即‘刚刚’表明刚刚回来的意思。”后来田汉1924年再译此剧时，改译为：“我回来啦。”轻松而且直接。周作人是这样翻译的：

阿继 父亲回来了？

小山 回家了。

周作人翻译此剧是在1928年，因为这两句话太难而放弃翻译最早是在1921年，再次放弃是在1927年。也就是说，周作人找到（或者说制作出）这句日文的中文对应语，比田汉晚了四年。

例 1 原文 くず屋 さようでございますな。(むな算用をして) 引きくるめまして、七円
五十銭にちょうどいいたしましょう。全く、飛び切りの値だんでございます。へえ。

周译：是呀。（计算一下）一起算七块五毛钱吧。这确是格外克己的价格了。

田译：是呀。（心里计算）一共七块五角钱，我替您收了吧。这简直是再好没有的价钱了。

¹⁷ 岦明：《婴儿杀害·引言》，《语丝》4卷38期，1928年。

一个收破烂儿的，嘴里说“格外克己”一类的话显然与身份不太相符。田的译法不仅没有遗漏且更贴切，油嘴滑舌小商贩的样子很形象。

例2 原文 くず屋 実際、世の中がせちがらくなりました。なんだってじゃありませんか、このあいだ、女が男のなりをして働いてたっていうじゃありませんか。

周译：实在这个世界艰难起来了。这不是太难了么，不是近来女人扮了男的苦力的样子在那里劳动么？

田译：真是世事太坏了。不是怎么的吗？不是早一晌有一个女人扮着男子在做工吗？

两相比较，周译虽然没有遗漏和错误，但过于抠原文字眼儿，而田译明显更接近口语，自然流畅，易于上口。

例3 原文 つぎ それはそうですけれど、ああ、ほんとに、もう少しお金があつたらね。

周译：那倒也是的。唉，的确假如家里多一点钱，那就不至于、、、

田译：那固然不错。真是还要多一点钱的时候。

父女俩为死去的母亲和弟弟伤心，感叹如果家里有钱的话也许两人就不会死。周译之与前文的衔接，句末加上几个字所造成的言外之意，都非常完美，而且是平易的口语，相比田译就逊色了，尤其后半似乎是误译。

例4 原文 隣の女房 まわり合わせって言いますがね、おつぎさん、なかなかあきらめられませんよ。

周译：虽然说是运命，可是实在很不容易这样地排遣呀。

田译：虽说是命，可是慈姑娘，也怎么能够甘心呢？

周译中的“排遣”一词，误译虽然说不上，但出自一个糊火柴盒的女工之口，不能不说很不符合人物身份，而田译的“甘心”，则使用范围广得多，听女工用这个词谁也不会感到别扭。

例5 原文 小山 おまえは女だから、なんにも知らないと見えるが、官吏というものは、いつさい、他人から物はもらえないことになっているのだ。だから、そんな心配はないほうがいい。

周译：你是劳动者，所以这么都不知道，凡为官吏规定不能收受人民一切的礼物。所以你可以不必费心。

田译：你这个女人好像什么也不懂得，可是办公事的人无论什么东西都是不能受的。所以你只管放心。

这段台词，尽管是警察小山说的，严格讲来他即使用周译这种文绉绉的、生硬的措辞也没有与人物身份不符之嫌，但他面对的是一个似乎什么都不懂的、脏兮兮的女流之辈，太文绉绉的话她可能听不懂，所以从情节的发展来考虑，田汉的译法更合情理：警察小山抛开官吏、人民、礼物一类艰深用词，说大白话，谁都懂。

仅从上面的几个译例，我们就可以看出：周作人的翻译忠实准确，但诚如他自己也承认的那样，文字更倾向于书面语，朴素而文雅，适于阅读。与周作人相比，田汉的翻译通篇采用口语以

使符合人物性格及身份，且句子简短自然、容易上口，虽然没有资料表明此剧是为了上演而翻译的，但在译成之际已具适于搬演的特性了。也就是说，让译文自然上口，易于搬演，在田汉已是一种自觉，作为一名戏剧家，他不仅关心文字如何，进而还关心舞台上演的实际操作性，这两者兼顾并统一了，才是理想的戏剧翻译。田汉的翻译，是和他的戏剧理念联系在一起不可分割的。

周作人、田汉两人的翻译风格，实际很具代表性。周作人此外还翻译了日文剧作《热狂的小孩们》、《一日里的一休和尚》及狂言若干，说明他有相当的读者群。他翻译剧作不是为上演而是把它作为阅读物推介给读者，上演不是他考虑的事。一部剧作是否搬上舞台当然原因很多，但到目前为止，还没有看到周作人译剧搬上舞台的记录。事实上像周作人这样的译者很多，仅以翻译日文剧作为例，杨骚、章克标、刘大杰、方光焘、谢六逸、周白棣等都可以算此类，鲁迅也在此列。他们日后基本不再和戏剧发生任何关系，翻译日剧的意义在于翻译了一部文学作品或者甚至只在于学习日语。留学大阪商科大学，日后成为经济学家的周白棣之翻译日本剧作，就是这样一个例子。他说：“我们请田汉先生教授日文，是数年前的事。教半年，田先生就进而教我们这本书（指日文剧作《その妹》一本文作者注）。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，……往往为广次而下泪，为静子而啜泣，唉，文艺之感人盖如此！……其后则每日译之，乃竟阅两月而译竟。”¹⁸几乎是完美的境界了：既是有艺术价值的精品，亦是学外语的教本，何复求！之后我们再没有看到周白棣的日剧翻译，因为他日语已经学会了，专业也已选定是经济学了。

相比之下，田汉的翻译则更倾向于用浅显易懂的白话，即使不是每部作品都明确意识到搬演，但前面说过，这于田汉而言已经成为了一种自觉了：既适于阅读，一旦搬演障碍也少。“任怎么说，我可懒得听。我顶讨厌那种腻烦的事。我若输在你手里我不如死了倒好！”（《佛陀与孙悟空》），“你没看见那桃树流出来的血吗？你看了它那全身抖颤的样子不觉得可怜吗？你眼见那含着我的生命的桃树被人锯倒毫无所动吗？”（《桃花源》），这样的文字，已完全不像译文，一气呵成，演员舞台上说起来，也会是气势十足，痛快无比。

和田汉同样，留学日本，之后也从事戏剧工作的有郭沫若和欧阳予倩。但郭沫若翻译的全是欧洲作品，没有一部日文剧作。不仅仅从事戏剧创作，且活跃于戏剧舞台的欧阳予倩与田汉更相近，但欧阳除了把谷崎润一郎的剧作《无明与爱染》改编成了《空与色》以外，没有直接翻译过一个日文剧本。由此看来，田汉的日文剧作翻译量既多，活又精，实属难得。

（三）

既是多方为舞台上演着想，翻译中尽量采用平实、上口的白话以便表演，那么一个自然会想到的问题是：田汉如此在意翻译出来的剧本，究竟有多少搬上舞台与观众见面了呢？统计结果是：日文剧作中被搬上舞台次数最多的是《父归》，其次是《桃花源》，被搬演过一次。除此之外，其

¹⁸ 周白棣译：《妹妹·译者赘言》，中华书局，1925年。

余的剧作似乎就没有上演的历史可查了。

田汉回国后，做了一段时间的出版社编辑、大学教师以后便着手南国艺术学院的设立。他雄心勃勃地一再称南国不仅仅是个戏剧团体，而且还有绘画、文学等多种艺术部门，但不得不承认，留给人深刻印象的还是它的戏剧活动，杭州、南京等地的公演，把影响扩大到了上海以外的地区，更加深了这种印象。田汉的戏剧工作，可以认为以南国艺术学院的成立为契机从此由案头走上了舞台。案头与舞台的关系，集中体现在舞台上演什么和怎么演，作为南国社的领袖，田汉与南国社关系紧密不可分，南国社的上演剧目直接反映了田汉的态度和喜好，因此考察南国社都上演了些什么剧目，是一件很有意义的工作。下面我们来看一看从1927年12月田汉主持的“鱼龙会”到1930年末的公演节目单（只录话剧剧目，加圆圈者为翻译剧）：

鱼龙会：名优之死、苏州夜话、江村小景、到何处去、画家与其妹妹、生之意志、父归○、未完成之杰作○

杭州公演：苏州夜话、湖上的悲剧、父归○、未完成之杰作○、白茶○

南国艺术学院小剧场公演：湖上的悲剧、父归○、未完成之杰作○、桃花源○

南国社第一次在沪公演：苏州夜话、生之意志、名优之死、古潭的声音、湖上的悲剧、最后的假面○、迷娘（即兴短剧）、白茶○、强盗○

南京公演：古潭的声音、苏州夜话、湖上的悲剧、名优之死、父归○、生之意志、颤栗、最后的假面○、未完成之杰作○、秦淮河之夜（幕表戏）

晓庄公演：苏州夜话、生之意志、颤栗、一文钱、新村之夜

广州公演：颤栗、苏州夜话、生之意志、名优之死、古潭的声音、未完成之杰作○、强盗○、父归○

第二次南京公演：湖上的悲剧、南归、火之跳舞、第五号病室、古潭的声音、秦淮河之夜、莎乐美○、强盗○

无锡公演：古潭的声音、南归、一致、颤栗、垃圾桶、太湖的黄昏

第二次在沪公演：南归、一致、火之跳舞、第五号病室、垃圾桶、湖上的悲剧、莎乐美○、强盗○

第三次在沪公演预告：水道、狱中记、弹穴、裁判、当、不朽之爱、椰子树下、离婚、活该、弹子房之恋（以上各剧据称均由田汉创作并导演。）

第三次在沪公演第一回：卡门○¹⁹

众所周知，十九世纪二十年代是中国现代戏剧舞台建设的起步时期，洪深一出《少奶奶的扇子》初始建立了现代导演制度，之后很长一段时间，从舞台美术到演员演技直至观众的培养，都还举步维艰，建设工作非常艰难。与此同时，无论创作剧还是翻译剧，优秀剧本严重不足，所谓“剧本荒”使得亟需舞台实践的现代戏剧时时面临无米之炊的困境。是翻译剧，很大程度上弥补了创作剧的不足，使得舞台上有戏可演，舞台建设的实践得以实现。二十年代，整个话剧舞台

¹⁹ 据张向华编《田汉年谱》整理。中国戏剧出版社，1992年。

上翻译剧（包括改编剧）的上演比较频繁，看南国社的剧目，亦是几乎每次演出都有翻译剧。尤其值得一提的是，《父归》被反复上演，俨然是南国的保留剧目。同是日本翻译剧作，甚至同是经田汉之手翻译的日本剧作，被如此频繁搬演的除此之外没有第二例。《父归》被青睐，原因有很多，剧作本身完美的、强烈的戏剧性当是最大的理由，其次它是独幕剧，篇幅不大，易于搬演也是原因之一。诚如有剧评称：“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。”²⁰导演兼演员的袁牧之专门属文《关于父归的长子》²¹，探讨应该把长子这一角色表演成“理智的”还是“感情的”。可见此剧广为上演，对角色不同的理解和演法，已成为讨论的话题。南国社“鱼龙会”时扮演父亲的陈凝秋的演技深得田汉赏识，甚至认为即在日本，也没有超得过他水平的演员。后来包括陈在内的部分演员与南国社领导层意见不合以致陈不辞而别（1929年），是否是广州公演（1929年）以降即不见《父归》上演的直接原因不得而知，但之后南国社以外其他剧团之上演《父归》，已是相当普遍了。

无疑，使《父归》一剧的戏剧效果得以充分展现的田汉的中文翻译，功不可没。此前我们通过不同译本的比较，了解了田汉译本的优秀之处，所以对这个现象不会感到大意外。但问题是，《父归》之外，田汉还翻译了10个之多的日本剧作，除了《桃花源》曾经出演过一次，别的剧本就没上过舞台了，这个现象不能不引人关注。

田汉领导的南国社，上演剧目中创作剧目居多，其相对于翻译剧的比例，高于此时期别的戏剧团体，这无疑和它是田汉的“御用”剧团以及田汉旺盛的创作热情有关。田汉每次均为南国公演定身制作剧本，南国上演的创作剧几乎都是田汉的创作。在创作剧普遍尚未成熟的二十年代，这样优越的条件别的剧社是不具备的。但事实上，南国社基本上是反复上演田汉的若干个创作剧，为南国社作剧的，除了田汉，并没有其他的创作者参与其中，有也是极少数的偶一为之。这样算来，翻译剧就很有些分量了，可以想象，如果没有那些翻译剧的话，南国社的公演会冷落许多。也就是说，尽管南国社有田汉源源不断地提供上演用的创作剧，但其实它和当时一般剧社的状况是差不多的：创作剧普遍不成熟、好剧本明显不敷其用的大环境下，翻译剧发挥了重要作用。表面上看翻译剧仅仅是让各剧团有戏可演，但更重要的是，通过上演这些翻译剧，蹒跚学步的中国现代戏剧获得了宝贵的实践的机会，舞台建设得以逐步完成。相比较于别的剧团，创作剧可谓丰富的南国社也同样，翻译剧是不可或缺的剧目来源。看《父归》一而再再而三的上演；看田汉爱惜《莎乐美》一剧，不惜与评论家梁实秋大开舌战等等²²，就知道翻译剧于南国社而言是多么的重要了。

还有不得不提到的是，南国社和当时大多数剧团的做法不同，除非事出有因，是尽量争取按原作演出而非用改译本的。关于外国戏剧的介绍和上演，田汉的态度很明确：“当时新剧……都采用adaptation（改译或翻案）的方法。我以为剧本精神与情调多为特殊的自然与风习所决定；

²⁰ 《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。

²¹ 袁牧之：《演剧漫谈·关于父归的长子》，现代书局，1933年11月。

²² 梁实秋看过南国社第二次公演后，发表评论文章说：（莎乐美）“唯美派的肉欲主义的戏，我希望他们不要演了吧”。田汉即发《第一次接触“批评家”的梁实秋先生》一文反驳。详见《田汉全集第15卷》61页。

翻案的方法容易失原剧的神味，还是以保持它的原型为好。”²³例如他们的主打戏《未完成之杰作》一开始就是采取原型上演的。南国社第一次公演本来预告演出《骑马下海的人》，但因为服装不符要求，田汉认为不能表现出 Irish mood，所以临到上演又取消了。而《父归》的首次上演导演是朱穰丞而非田汉，又苦于一时无从备办日本的衣裳，背景，所以才用了“改作”形式。这种尽可能坚持原作形式演出的做法，在当时颇为少见。考虑到观众的接受程度，当时把外国剧改编成中国故事上演毋宁是一种主流倾向并一直持续到四十年代。从这个意义上讲，田汉所率的南国社，对翻译剧的态度是比同时代人先进的。

再回到田汉的翻译上来。既然翻译剧如此派用场，田汉又有相当数量的剧作已经于案头完成翻译了，何不轻松拿来就用？为何真正搬上舞台的，比例几乎只是十里挑一呢？我们注意到，其实这一现象不只存在于南国，也不只存在于田汉译作，毋宁是二十年代直至三十年代中期一直存在于剧坛的：案头的翻译和舞台的上演各行其道，两条线基本没有交汇点。

五四新文化运动以后，外国戏剧的翻译迎来了前所未有的高潮。许多精通或初通外语的人都参与戏剧翻译的工作，短短数年里，翻译剧的数量大大增加，不仅报刊杂志多有翻译剧发表，翻译剧的单行本也日渐增多。但在许多翻译者看来，戏剧是一种文学式样而非包括上演在内的综合艺术，他们把剧本是作为文学作品来看待的，就像前面提到的周作人他们一样。他们中的很多人，要么对翻译出来的作品是否适合上演、上演的话怎么个上演法等问题毫不关心；要么是明确持有某种主义某种主张的。这样的态度下，所选择翻译的剧本往往不一定适于上演。这种不适于上演，既包括内容上的，也包括篇幅和形式上的。五四新文化运动中，对传统旧戏的批判尤其集中于思想内容方面，所以外国剧作中具有先进的、批判性内容的往往颇受青睐，诸如在本国尚被禁演的萧伯纳的作品、开宗明义宣扬主义的激进的普罗作品等等都被介绍翻译进了中国。与此同时，欧洲的新兴文学艺术潮流亦是当时人们渴望知晓的内容，所以先锋的、跳跃的、难解的现代派作品，数量虽然不是很多，也顺理成章地被介绍、翻译过来了。如宋春舫就翻译过表现派剧作，有的作品全篇短短几个字就结束了。再看田汉翻译梅特林克《檀泰琪儿之死》的初衷。“译《檀泰琪儿之死》是南国艺术学院开学后第二日，那时我们在学院的楼上以一夜之功建设了一个小剧场，真是小的很，同时也真是有趣得很，朋友们……都想在这小的园地上栽出一朵大大的花来。”²⁴所谓要在小的园地上栽出一朵大花来，就是想在南国艺术学院这个象牙塔里实验性地尝试各种戏剧，实现自己的戏剧理想。这种理想在举步维艰的现代戏剧建设最初期，没有人认为它是性急的、超前的，相反被看做是必要的、必须的。（尽管《檀泰琪儿之死》被列入上演剧目，似乎也排练过一段时间，但未能查到上演记录。）“五四”后的这样的大环境下，急剧增长的翻译剧中存在许多不适于上演的译作也就很自然了，这其中也包括田汉所选择的作品。

来回顾一下田汉立志做一名戏剧家的过程。一开始他对文学艺术抱有广泛的兴趣而不只是对戏剧的，所写文论多涉及文学思潮、艺术史等。他和那个时代的新文化人一样，以建设中国的新

²³ 《我们的自己批判》，《田汉全集第15卷》119页。

²⁴ 同注14, 389页。

文化为己任。他关注俄罗斯文学思潮，关注诗人与劳动的问题，关注欧洲的新罗曼主义，关注美国诗人惠特曼等等，强调“我们一定要有这么的了解力和批判眼才能谈新剧，才能谈一切的学问。”²⁵田汉的着眼点首先是从史的角度寻找时代的、潮流的代表作家。他觉得有必要向中国读者介绍代表时代、代表文坛的作家，然后在这个指导思想下找寻他们的作品。换句话说，他首先注意的是作家，寻找的是代表他们特色、主张的作品。例如关于上演失败的《华伦夫人的职业》，田汉日后论道：“《华伦夫人的职业》在萧的剧作中也许不算最好的戏，但它是极能引起我们兴趣的戏，因它被认为在妇女争取独立生活的意义上对易卜生的《娜拉》提出了进一步的回答，尽管是不彻底的回答。”²⁶就是说，田汉认同这种强调文本的社会意义的剧本选择法。即使不是最好的戏，即使上演失败，剧作如果具有一定的文学性或社会意义的话，田汉同样是看好的。岂止是认同，唯其重要，田汉甚至在演出前，特意把剧本的社会意义明确指出来给人看。“王尔德总算是个人色彩最重的一个作家了。在这个时代来演他的脚本，尤其是演这样艺术味极浓厚的戏——《莎乐美》，岂不是“反时代”吗？岂不是“不民众”吗？但聪明的民众啊，你们得学着自由自在地采取你们的养料。《莎乐美》剧中含着于你们多贵重的养料啊！……爱自由平等的民众啊，你们也学着这种专一的大无畏的精神以追求你们所爱的吧！”²⁷一部作品的意义本来是见仁见智的，由作者或导演耳提面命地指明给读者或观众就颇有武断之嫌了。重要的是这还有点言不由衷，因为一年后他又承认说：“演这戏的动机，并不是因为她与我国现实客观的环境有什么必要，而是因为当时人材所聚恰够演这个戏。”²⁸本来是一个很技术性的原因促成了这出戏的上演（或者有可能就是因为田汉喜欢这个戏），但这似乎是一个没有分量的理由，所以田汉自觉地、不问自答地要为它找到能说服别人和自己的合理的“社会意义”。

在《〈菊池宽剧选〉序》中他写道：“菊池之代表《新思潮》同人，一如武者小路之代表‘白桦派’。菊池以理智胜，武者小路以情热胜。”²⁹新潮派和白桦派是日本文坛势力相伯仲的派别，这样代表日本文坛潮流的作家当然是很有必要介绍给中国读者的，田汉承认“我因为爱菊池氏的艺术中那种明慧的理智，所以介绍他的作品。”他的顺序是这样的：代表流派（新思潮派）——代表作家（菊池宽）——代表特色（明慧的理智）——具体作品。这样的路径确实很明确、很直接地让读者了解到国外作家的特色，进而对国外文坛有一个相对整体的了解。但这样选择出来的剧作品显然有两种可能：适于上演和不适于上演。

菊池宽的剧作通常结构巧妙，情节紧凑，气氛渲染充分，且人物性格鲜明。这样的作品上演起来剧场效果是相当不错因而是适于上演的。“《父归》与《屋上之狂人》同为菊池宽得意之作，虽毁誉参半，而引起了日本批评界莫大之波澜。”³⁰虽说是见仁见智，但可知即便高超如菊池宽，

²⁵ 同注6，139页。

²⁶ 《向现实主义戏剧大师们再学习》，《田汉全集第14卷》595页。

²⁷ 同注23，175页。

²⁸ 同注23，174页。

²⁹ 《菊池宽剧选·序》，《田汉全集第14卷》376页。

³⁰ 同注29，381页。

也并不是所有作品都能达到最佳效果的，也并不是所有作品都适合搬演的。深谙大众心理，善于制造戏剧冲突的菊池宽尚且如此，坚持新的理想主义、以情热见长的武者小路实笃的剧作，如《桃花源》、如《佛陀与孙悟空》等，不过是取了戏剧的对话形式而已，不得不说是很难获得剧场效果的。

但翻译菊池宽是必要的，翻译武者小路实笃也是必要的（这一点，他向周白棣他们说得很清楚了）。至于翻译秋田雨雀、金子洋文，是被这样解释的：“为要使人对于真正的‘无产文学’，不要因了中国一般冒牌的东西而发生误会。”³¹

博览群书的田汉很清楚，作品有离舞台远近之分。“试看近代读莎士比亚、易卜生的戏剧很多，而何以对拜伦、雪莱的戏剧无人过问的呢？这是因为拜伦、雪莱等的虽是戏剧（Closet Drama），但那只能读的，或是能唱不能演的缘故。”³²所以，尽管他有那么多心仪的剧作家，但他是有区别的，作品是分门别类的，他会根据不同的需要作出不同的选择。“潇湘剧社演习，征脚本于汉，汉即拟推荐这个脚本。”³³这个脚本就是《父归》。这里需要的是上演的本子，所以田汉的选择标准也明确无疑：为上演用。此时田汉切换了选择标准，可演性如何是最先考量的。到底是田汉，眼光精准，为上演选出的《父归》果然舞台效果极佳，潇湘剧社上演之事虽然不了了之，但这个剧本之后不仅田汉自己搬演，还广范围地被别人、别的剧团搬演，经演不衰，堪称翻译剧舞台上的常青树。

至此我们可以说，田汉之选择外国剧作翻译，标准有两个：为阅读的和为舞台的。前者，是和那个时代许多译者共通的标准，侧重所选作品的“意义”；后者，是他作为戏剧人独到的标准，侧重所选作品的“舞台性”。由这两个标准出发而选择作品，让我们看到的结果就是，一方面，有大量的翻译剧库存未被上演；另一方面，少数的个别的翻译剧却反复被搬演。

同时代的许多译者把翻译剧送到案头就止步了，因为他们把剧本仅仅当做文学作品来读、来翻，因为他们对舞台并不关心。但田汉不，作为一个戏剧人，他面对的现实无法回避：创作剧尚未成熟，亟待建设的现代戏剧舞台缺乏实践的材料。于是他进而往前走：为舞台翻译。他的目的不在刊载发表而是为舞台提供能够上演的本子。由法国作家梅里美的小说改编而成的六幕剧本《卡门》就是这样的例子。

1930年3月“上海戏剧运动联合会”成立之际，联合会决定在六月举行一次大规模的联合公演，包括南国社在内的各剧团都须上演一部戏。田汉为南国社拟定的剧目是《卡门》，而《卡门》当时没有现存的译本，田汉即着手此剧的翻译（改编）。而之所以选择这部作品，除了对作品的诸多考量之外，还有一个非立身舞台的人不能虑及的原因，那就是田汉找到了能够胜任女主角卡门的演员俞珊。他说：“《卡门》这剧本是写一个很强烈的个性的，一个反抗的吉普赛女子。因此我们用得着有强烈的个性的女性来扮演她。……实则《卡门》一剧之写成，……是在中国建设协会开文艺漫谈会时，因与俞女士之谈话而想起的。我当时曾说：‘你与其演莎乐美，不如演卡门更

³¹ 金屋编辑部：《围着棺的人们·关于本书稿件的几句话》，金屋书局，1929年。

³² 《近代戏剧文学及其社会背景》，《田汉全集第14卷》244页。

³³ 田汉：方光焘译《父之回家》之后附言，《少年中国》3卷3期，1921年。

要成功些。’……我们那时的理想却达到实现的机运了。”³⁴这里传达出来的信息非常重要：首先，剧本是为舞台所需；其次，演出是具有可行性的演出。因了这两点，田汉才提笔译剧的。细考第二点，很明显，不具体从事舞台实际工作的人，是很难考虑到如此技术性细节的，换句话说，田汉之为舞台着想，已经深入到相当全面、细致的地步了。

事实上要到三十年代中期，“为上演而翻译”才逐渐成为一种潮流。伴随着中国现代戏剧舞台的逐步成熟以及话剧职业化的逐步展开，舞台对创作剧、翻译剧提出了更高的要求，那种只重主义、主张的作品难以吸引广泛的观众，而缺乏戏剧性的、太难解或文学性太强的剧作也一样不受欢迎。以洪深、陈绵等为代表的深谙戏剧艺术特性的一批戏剧人，即抛开既有的库存的译本，开始专为上演而翻译或再译，以使演出吸引观众。先驱如洪深，早在二十年代就为戏剧协社改编了《少奶奶的扇子》，之后陈绵专为“中国旅行剧团”翻译、改编的《茶花女》、《情书》、《干吗》、《牛大王》、《祖国》等，夏衍改编小说《复活》也是既有本子不适合上演等等。到了三十年代，不少外国剧作都是先上演后发表（出版）的，舞台上演成为翻译的首要原因。这样做，当然需要相当的条件：翻译者须懂外语、须懂戏剧。而这些条件田汉都具备，所以这个潮流，田汉走在了前头。

至此，我们以田汉的日译剧作为主线索，详细考察了他的戏剧翻译的理念和具体方法。一方面，他与那个时代的许多翻译者一样，肩负使命，以推动建设新文化艺术为己任，为此选择有文学性的或有积极社会意义的作家作品；另一方面，他又有作为戏剧人的清醒意识，不仅落笔翻译处每为上演着想，进而还专为上演而翻译，诠释了一个戏剧家对戏剧的认知：戏剧是立体的不是纸面上的，戏剧是属于舞台而不只属于案头的。因为他确信：“有文学性而无舞台性，或有舞台性而无文学性，同样地不是稳固的、有含蓄的戏剧。”³⁵

田汉为我们留下了不同类型的翻译剧，这些译作虽然侧重点各有不同，有的很明显不能完美地兼具他所主张的文学性和舞台性（这也与原作本身的特点有关），但仍是距离舞台最近的有“意义”的作品。这不是妙手偶得的结果，而是一个戏剧家清醒意识所致，是田汉戏剧翻译的不同凡响之处。

³⁴ 《临着南国第三期第一次公演》，《田汉全集第15卷》192页。

³⁵ 同注32。