

被遮蔽的“启蒙”话语： 论赵清阁的战时改译剧

朱佳宁

【摘要】1941-1943年间,赵清阁集中发表了《生死恋》《活》和《此恨绵绵》三部改译剧,改编力度之大,几乎可视为独创性作品。因三部剧本均为爱情主题,且显示出鲜明的“为抗战服务”倾向,研究界惯用“抗战+恋爱”的公式来概括其写作模式,却忽略了其中关于启蒙问题的复杂书写。在这三部改译剧中,赵清阁集中关注了新女性的精神困境,并提出“自救”和“互助”两条解决路径。同时,她还敏锐地书写了战争语境下启蒙主体的转换与知识分子的尴尬退场,呈现出抗战文学的复杂面目。

【关键词】赵清阁;改译剧;新女性;启蒙主体

【作者简介】朱佳宁,西安电子科技大学人文学院。

【原文出处】《戏剧艺术(上海戏剧学院学报)》,2023.5.27~38

【基金项目】本文为国家社科基金青年项目“汉译俄苏文学与共和国文学的生成研究”(20CZW056)的阶段性成果。

1941-1943年间,为解决全面抗战初期严重的“剧本荒”^①问题,赵清阁集中改译了三部外国文学作品:《生死恋》《活》和《此恨绵绵》。由于跨文化翻译与改编本身所涉及的历史语境和文本转换具有丰富的文化信息,展现出较大的阐释空间,学界以往的研究多集中于此,或以跨文化视角讨论作品的中国化问题^②,或从译介学角度梳理单个作品在我国的翻译与接受过程^③。前期的史料整理与跨文化研究自有其价值,但问题在于,赵清阁的三部改译剧都不是依据外文原著,而是由汉译本改编而来,这意味着,在经历了至少两重改写之后,改译剧与原作之间的面貌差异更大、精神联系更为微弱,也更能展现改译过程中作家自身的“创造性叛逆”。需要特别指出的是,这三部作品除创作时间较为接近外,在戏剧主题、情节设定和人物塑造诸方面也呈现出高度的一致性,理应作为一个系列进行考察。本文即以此为起点,讨论赵清阁抗战时期的改译行为,以展现抗战

文学的丰富性与复杂性。

一、西为中用:为西洋作品穿“中装”

在全面抗战爆发之初,赵清阁即明确提出戏剧的根本意义是“深入社会,教化大众”,因此剧本“不仅要有文学的评价,且更须以适于演出为至高原则”^④。换言之,如何将西洋作品中国化,并使之肩负起“抗战建国之使命”,是赵清阁在改译过程中考虑的首要问题。为此,她通过大刀阔斧的改编为西洋作品穿上了“中装”,除保留原作的基本结构和框架外,故事背景、情节设定与人物形象焕然一新,几乎可称之为新作。

《生死恋》是赵清阁抗战时期改译的第一部剧作,其版本演变也最为复杂。作品原名《安琪罗》(Angelo),是法国作家雨果(Victor Hugo)1835年发表的戏剧作品。目前可见最早的汉译本是包天笑和徐卓呆由日译本转译的《牺牲》,1910年由秋星社刊行。在我国影响较大的版本是曾朴据法文原作翻译的《银

瓶怨》，最初署名“东亚病夫”，连载于《小说月报》1914年第5卷第1-4号，女主人公名字改为“狄四娘”；1930年，作品由上海真善美书店重新出版时，更名为更贴合于原著的《项日乐》(男主人公名字Angelo的音译)。1932年，我国开始出现话剧《狄四娘》的演出记录，从剧照推测应是依据《项日乐》排演。但这部剧情“足以动人”的作品，却因“译文对话不甚通俗”、服装布景不能照原文设置、演员“不懂西人风俗”等原因演出效果“平平”^⑤。有感于此，1936年，张道藩以《项日乐》为基础，同时参照法文原本改编出“中国故事”《狄四娘》，先由国立戏剧学校公演四日，修正本后发表于《文艺月刊》第8卷第6期。

赵清阁早在全面抗战爆发前就看过话剧《狄四娘》并“深受感动”，还试图把它改编成电影，但这一计划因战争爆发暂被搁置，直至1940年夏天才最终完成。电影剧本后来以《花影泪》为名，由重庆天地出版社出版^⑥。电影剧本完成后，赵清阁仍觉“不大尽兴”，遂又以此为基础改编了话剧《生死恋》。1941年3月14日，赵清阁在北碚完成了剧本写作，三个月后她专门为此剧撰写了“后记”，作品单行本于1942年3月由商务印书馆正式出版。总体而言，在经历了“《安琪罗》—《项日乐》—《狄四娘》—《花影泪》—《生死恋》”这一极为复杂的跨文化改编之后，作品“除了仅保留着雨果原作结构的梗概和特优的技巧外；故事情节差不多完全换了，对话，甚至剧中人物，也都系新作”^⑦，完全可以视为赵清阁的个人创作。

完成《生死恋》的改编后，赵清阁很快便投入到《活》的改译工作中。《活》，原名 *Le Sens de la Mort*，是法国作家保罗·布尔热(Paul Bourget)晚年时期的小说作品。我国翻译家杨寿康在1930年代末^⑧将它译为中文，题为《死亡的意义》，1940年3月由商务印书馆作为“世界文学名著”之一正式出版。赵清阁“相当喜欢”^⑨这部作品，于是依据小说的故事轮廓“改写”

了剧本《活》，初连载于《妇女月刊》第1卷第3-4期，1943年9月由重庆妇女月刊社出版了单行本(收入《活》和《花木兰》两部剧作)，1945年8月图书再版时，赵清阁将《活》更名为《雨打梨花》。总体来看，杨寿康的译文较为“忠实”，“合乎‘信达雅’的条件”^⑩，而赵清阁的改写则确如“后记”所言，仅保留了小说的轮廓。这固然是文体由小说转换到戏剧的自然结果，更与赵清阁的有意“创造”密不可分：题目由“死亡的意义”改为“活”，即可窥见赵清阁对杨寿康译作的改动之大。

赵清阁患有肺病，《活》创作期间病情亦有所反复，她曾戏言“《活》总算脱稿了，可是我呢？也许就因《活》而要死去了——盖迄今已躺下二月余，仍不见好，果然如此，我也并不觉得遗憾，因为究竟《活》已经活了，诞生了”^⑪。巧合的是，她在不久后的改译剧《此恨绵绵》中便塑造了同样罹患肺病的“安苡珊”这一人物，并自以之自况。《此恨绵绵》的原作是英国作家艾米莉·勃朗特(Emily Bronte)的《呼啸山庄》(*Wuthering Heights*)，1930年伍光建译本《狭路冤家》(上海华通书局出版)是该作较早的汉译本。1939年，美国好莱坞将《呼啸山庄》搬上银幕，影片不久后以《情之所钟》(又译《魂归离恨天》)为名在重庆上映，受到赵清阁的关注与喜爱。同一时期，为躲避轰炸移居北碚的梁实秋“斗室独居，百无聊赖”，恰好在邻居方令孺处借得英文原版，便把这部“光芒四射的大作”^⑫译了出来，题为《咆哮山庄》，1942年5月交由商务印书馆出版。彼时赵清阁与梁实秋“并居毗邻”，还是教育部教科书编辑委员会的同事，因此她是《咆哮山庄》的最早读者之一，她认为这部小说“故事感人，译笔文采很有魅力，不愧是一部脍炙人口的佳作”^⑬，随即便决定将它改编为话剧。在“读过小说三遍，看过电影四次”^⑭之后，深受感动的赵清阁很快创作了改译剧《此恨绵绵》，这部剧作的故事来源于梁实秋译本，结构却参考了好莱坞电影：只保留了安克夫(希

兹克利夫)、安苡珊(凯撒琳·恩萧)、林海筵(林顿)和林白莎(伊萨白拉·林顿)等第一代四个人物的情感纠葛,并未如小说原作般讲述两代人的恩怨情仇。

通过前文的梳理可以看到,抗战时期赵清阁的三部改译剧与外文原作之间存在多重媒介,因此两者呈现出相当大的差异。可以说,赵清阁仅仅借鉴外国作品基本框架的做法,实际上相当于抛开原作,借外国作品讲中国故事。总体而言,赵清阁的改写集中在以下三个层面:

第一,剧本内容全面本土化。戏剧文本中的人名、地名和故事情节全部改写到中国,如《生死恋》的故事发生在1938年的北平、《活》的故事发生在1939年的上海、《此恨绵绵》的故事发生在1936-1939年的西安。这些改动不仅直接避免了诸如道具过于华丽繁琐、演员对西方风俗习惯较为陌生等戏剧演出时所面临的现实问题,也拉近了与观众的距离。同时,《花影泪》《雨打梨花》《此恨绵绵》等改译后的作品名,也在一定程度上延续了中国古典文学的审美传统。

第二,全面植入抗战主题。为抗战服务,是赵清阁这一时期戏剧活动的核心原则,这三部改译剧亦不例外:故事全部发生于全面抗战时期,在人物褒贬层面,更是直接以是否关心、支持抗战为唯一评判标准。《生死恋》歌颂沈雪妍“牺牲小我救大我,放弃私情参加抗战”^⑤;改编《活》是为了“激发抗战情绪,民族思想”,“鼓励医学救国”,同时劝告“高唱‘爱情至上’的妇女”^⑥;《此恨绵绵》中直接把安克夫设定为前线受伤回来的抗日志士,并把鼓励他视为女主人公爱情中的“义务”。

第三,删减原作的故事线索,全面突出“爱情”主题。三部作品中,《活》在改译过程中的中间文本最少,但其改动反而最大。保罗·布尔热是法国心理分析小说的鼻祖,晚年笃信天主教,其创作于这一时期的《死亡的意义》堪称一部宣扬教义的道德小说。原

作以两位男性形象为依托,讨论“科学”与“宗教”的冲突及其对于人生的意义,中间包含大段冗长的心理分析文字,具有浓重的宗教色彩。而这些文字在赵清阁笔下荡然无存,代之以对爱情的选择和对抗战局势的争论。《生死恋》和《此恨绵绵》也同样将“爱情”作为贯穿全剧的中心命题,以女性在两名男性中的爱情选择观照抗战现实。

言及于此,用“抗战+恋爱”来概括赵清阁抗战时期的改译剧模式似乎较为恰切。但如此公式化、同质化的表述,反而容易遮蔽三部剧作之间的复杂关联与隐性互动。事实上,除去题材高度一致外,《生死恋》《活》和《此恨绵绵》在人物设定上也颇具同一性。下表简要罗列了三部剧作中的主要人物,概而言之,三部作品中的爱情冲突都隐含着“一女二男”的结构模式,且女性形象多为受过高等教育的新女性,男性形象则分为中年丈夫和青年恋人两大类。

作品名	新女性	中年丈夫	青年恋人	其他人物
《生死恋》	江芸 (24岁)	廖沛庸 (55岁)	张国璞 (28岁)	沈雪妍(女)
《活》	贾曼玲 (27岁)	高维克 (51岁)	薛斯里 (24岁)	夏雨沙(男)
《此恨绵绵》	安苡珊 (21岁)	林海筵 (40岁上下)	安克夫 (22-23岁)	林白莎(20岁左右,新女性)

注:因《此恨绵绵》是五幕剧,戏剧中的时间跨度从1936年冬到1939年冬,表格中所写是最后一幕的人物年龄。例如,安苡珊第一幕出场时18岁,第五幕去世时21岁,表格中即21岁,特此说明。

为尽量避免“服务抗战”这类简化历史事实的论断,沿着文本的脉络解读赵清阁在战时的所思所想,或可为我们进一步探究抗战文学的复杂面貌提供一个有效的切入点,下文即重点围绕这三类人物形象进行讨论。

二、自救与互助:新女性的“生路”

着力塑造女性形象,热切关注女性命运,是赵清阁战时改译剧的共同特征。《生死恋》中的沈雪妍、

《活》中的贾曼玲、《此恨绵绵》中的安苡珊和林白莎都是剧本中最亮眼的存在,而“新女性”更是赵清阁创造性改译的重点对象:由江芸、贾曼玲、安苡珊和林白莎共同构成的“新女性”形象系列,不仅揭示了知识女性在现实生存和精神世界中的双重困境,也体现了作家在全民抗战的新语境下对女性“生路”的思考与探索。

新女性走入旧婚姻,是赵清阁笔下女性悲剧的起点。尽管具体过程在剧本中并未详细展开,但我们仍能通过人物对话明了其中的两个主要原因,即男权的压制和经济的困难。《生死恋》开场时,“受过高等教育”的江芸已经嫁给了“没落的老军阀”“北平伪市长”廖沛庸,但她仍对自己的爱人念念不忘,在与廖沛庸的一次争吵中,她悲愤地说:“不错。为了我!为了我,我爸爸才得作天津市的烟酒税局局长。也是为了这个烟酒税局局长。我爸爸才把我嫁——不,简直是卖——给你作太太!(卖字特别说重)。”^⑧由此揭示了自己作为权力交易牺牲品的悲剧命运。《此恨绵绵》中,安苡珊嫁给林海筵则完全出于“感激”,而这感激之情的来源同样与金钱和父权有关:一方面,林海筵为其支付了医治肺病的高昂费用;另一方面,“爸爸死的时候,哥哥借了他一笔债,到如今都没有还给他。……我应该感激他。”^⑨婚姻在安苡珊这里已经成为一种自觉“报恩”的方式。

由此可见,在赵清阁笔下,传统婚姻关系中的女性始终是“物化”的对象。当然,上述两者之间仍存在细微的差别:如果说江芸的“物化”是被迫的,那么安苡珊的“物化”则是女性主动选择的结果,是一种更具精神破坏性的“自我物化”。值得一提的是,《活》中的贾曼玲同样是“自我物化”的典型,她听从父命嫁给了父亲的同道好友高维克,甘愿做父亲和高维克之间友情的“纪念品”,在婚姻关系中她不断自我洗脑以保持自己对爱情的忠贞,当听闻丈夫罹患绝症的噩耗时,她甚至想以自杀的方式与之共同

赴死,以完成自己所谓“爱的道德”。赵清阁显然无法认同如此丧失理智的人生选择,在剧本中,她借助表弟薛斯里之口对这类女性进行了诘问:“真太出人意外了,一个时代的女性,也会听从父母之命,嫁给一个自己并不爱的男人!一个二十世纪的新青年,也会保留着封建的观念。勉强安于自己并不幸福的生活!”^⑩

事实上,当新女性带着新思想走入旧式婚姻时,几乎必然会面临“并不幸福”的悲剧命运。因此江芸在与昔日恋人重逢时情绪激荡地控诉道:“我陷入在十九层的地狱中!我牺牲在罪恶的火坑内!我被魔鬼毁坏啦!我多么羞耻呵!”^⑪而与所嫁非人的江芸相比,贾曼玲和安苡珊的悲剧显然更为隐秘,也更具普遍性。赵清阁意识到了这个问题,并在《此恨绵绵》中加入了较长段落以详尽地描绘安苡珊步入婚姻后逐渐丧失生命力的全过程。安苡珊是《此恨绵绵》中第一个出场的人物,十八岁的她天真烂漫、热情自由,具有蓬勃的生命力。这在一定程度上延续了原作中的人物设定,《咆哮山庄》中的原型凯撒琳·恩萧是一个“野而坏的小东西”,“自从她下楼,直到上床睡觉,我们没有一分钟的安全,生怕她又在淘气。她的精神永远是在最高潮,嘴永远不停——唱,笑,谁不同样做她就和谁纠缠”^⑫。有意思的是,赵清阁还在原作的基础上特意增加了一些细节,开场便把安苡珊塑造成一个不惧父权、勇敢叛逆的新女性。剧本开头便是安苡珊女扮男装,假扮成已经离世的父亲吓唬丁奶妈,展现了一个“随便惯了的野性女孩子”的形象。当哥哥以“太平村的主人”自居时,她立刻反驳:“法律老早就有明文:‘女儿有承继权’。不信,你去问!”还据理力争道:“这太平村爸爸活着,爸爸当家,爸爸死了,该我当家!听见了吗?该我当家!”^⑬当哥哥以“守孝三年”为借口拒绝资助安克夫读书时,她更是直言:“现在是什么时代,还兴那种腐败的规矩!”^⑭但就是这样一个叛逆大胆的女孩,到第三

幕却变成神情恬静、面容苍白憔悴、精神委顿的肺病患者,到第五幕时她已病入膏肓,终日躺在不开窗的房间,“像睡在棺材里,又寂寞,又不透气”^③,终至死亡。

饶有意味的是,安苡珊式新女性只有在假扮男人时才具有反抗男权的勇气和资格,而当她脱下“男人西装”(第一幕服装),换上“高贵的绸衫”(第二幕服装)和“淡素的夹袍”“毛衣”(第三幕服装),反而变成了金丝笼里温顺的“玩偶”。这种颇具象征意味的书写向我们揭示了女性解放进程中持续存在的矛盾与悖论,即新女性往往不得不以男权的方式反抗男权,“她们为了反抗传统性别角色还不得不忘记性别,还不得不以男性作为衡量自己能力的标准”^④。同时,赵清阁的改译剧也延续了以鲁迅为代表的“五四”一代知识分子对启蒙困境的反思,即被启蒙者掌握了思想武器、获得了精神解放,却无力为自己开辟一条活路,因此根本没有出走的底气和勇气,最终只能走上安苡珊式自取灭亡的道路。在赵清阁看来,安苡珊们“宝贵生命力”的浪费固然受到社会意识形态的影响,但女子自身“太没有斗争性和反抗勇气”^⑤也是造成悲剧的重要原因。因此,她在剧本中多次批评新女性缺乏自救的勇气和自觉。《生死恋》在开头人物介绍时便指明江芸“生性懦弱”“有思想而缺乏勇气”,《活》则借薛斯里之口揭开了贾曼玲自我感动的婚姻真相:“这种不合理的缀合,想不到你也竟然会接受。正面,说明了你底孝顺的牺牲。反面,却说明了你底懦弱的服从。”^⑥

那么,赵清阁为“安苡珊”们寻到的生路又在哪里呢?我们或许可以从“林白莎”和“沈雪妍”这两个人物身上找到答案。林白莎对“民族英雄”安克夫一见钟情,便不顾哥嫂的反对嫁给了他。但婚后她很快意识到安克夫真正爱的人并非自己,于是她拼命逃离了太平村,把自己从错误婚姻的泥潭中解救出来,最终选择像花木兰一样去前线“当兵”,立志“干

一番救国的事业”。赵清阁曾在《此恨绵绵》的“序”中自陈改译的基本思路,她认为恋爱和艺术都是唯美的,而唯美的征象有消极和积极之分,“剧中主人公安苡珊的忧郁而死,和男主人公安克夫的疯狂报复,正表现了他们消极的唯美的征象;白莎的反抗出走,却表现了她能超脱痛苦的感情束缚,而完成积极的唯美的征象”^⑦。可见,林白莎是赵清阁着意塑造的理想新女性。事实上,积极的反抗,一直是赵清阁提倡的生存态度。1935年,她便在文章中写道:“新女性,是该有彻底的觉悟,就是说:我们不要消极地以死来解放自己,我们可以用肉体 and 灵魂去作有力的战斗,积极的抵抗,勇敢的报复,甚至拔出我们的利刃来,杀死那……罪魁。”^⑧而《此恨绵绵》中的林白莎在出走前也“报复”了安克夫,她故意把安克夫关在门外,让他在大雪天受冻,面对安克夫的殴打,她“用牙齿咬破了他的手”,真正做到了赵清阁所倡导的女子“自救”“自卫”。

如果说,林白莎代表的是一条女子自我拯救之路,那么沈雪妍则暗示着赵清阁呼吁的另外一条女子“互助”“互救”之路。早在20世纪30年代,赵清阁便反复提及女子“互助”的必要性,她曾明确提出“尤其是受过教育的少数女子,应该是觉悟分子,不应该甘心堕落,要知道,没有受过教育的女子,还正需要着你们的拯救哩”。^⑨沈雪妍虽未接受过新式教育,却聪明果决、坚毅勇敢,是赵清阁“写得最好”^⑩的女性人物之一。沈雪妍是唱戏的伶人,战争爆发后因家乡沦陷、父母惨死而流亡关内,她不愿与汉奸为伍,尽自己所能主动解救抗日志士。当她确信江芸对张国璞的真情后,便抛弃了私情,努力帮助江芸和张国璞逃离险境,并为此付出了生命。而她的牺牲,最终也换来了新女性江芸的觉醒和抗日战士张国璞的生,真正实现了“有价值的死”。剧本中还有一个细节值得玩味,沈雪妍初见江芸时,曾指责她自甘堕落、闭目塞听,她怒斥道:“我恨你,恨你们这一群自

以为了不起的女人;你们吃的好,穿的好,住的好,哪怕天塌下来半边,也关不着你们的事;好像你们一出娘胎,就是天生的聋子哑子一样;本来么,你们除了享受以外,还需要什么呢?……可是,你若能反省地想一想,或则看一看,你过的是什么生活?所在是什么地方?那么,只要你还有点儿血性的话,你该怎样对你的爱人;对你的祖国,表示最大的忏悔!”^⑧这里明显是借人物之口,表达赵清阁对“玩偶”女性的不满,这与她抗战前对接受过高等教育的“太太”们不用自己的学问和金钱去做有益的工作^⑨这一社会现实所持的批判态度也具有一致性。

总之,林白莎和沈雪妍两个女性形象寄托了赵清阁对抗战时期新女性道路的深入探索:在全民抗战的时代,知识女性更加有必要走出家门、服务社会,只有“意志坚强”“思想正确”“人格独立”“行为检点”,只有“自己尊重自己,坚持自信力,努力事业前途”,才能“打破‘花瓶’和‘玩偶’的侮辱”^⑩,在“自救”和“互助”中真正实现女子的解放,为女子求得一条生路。

三、从知识者到战斗者:启蒙主体的身份转移

从鲁迅的小说《伤逝》开始,现代文学中的爱情书写常常呈现出“爱情、教育、启蒙三位一体”^⑪的基本模式,在颇具隐喻意义的爱情关系中,男性知识分子往往充当着导师或启蒙者的角色,而女性则往往是被教育、被启蒙的对象。尽管重塑女性角色是赵清阁战时改译剧的关键所在,但她却并未对原有的性别书写模式做出改变,在她的剧本中,男性仍然充当着启蒙者和拯救者的角色。如《生死恋》中无力走出旧式婚姻的江芸在与恋人张国璞(原名张子英)重逢时祈求道:“你愿不愿意用你的手来医治我这遍体的鳞伤,把我从苦海里救到乐园里?说,子英,说你愿意!愿意!”^⑫完全是一个自悲自怜、缺乏勇气、依赖男性的被拯救者形象。而在沈雪妍热烈的告白中,张国璞更是成为了她的“影子”和“灵魂”,是她的“电”、

她的“雷”、她的“生命力”,是“真正的救星”。同样,《活》中的贾曼玲之所以决定与丈夫共赴死亡,也是因为没有了高维克,她就“没有了勇气,没有了力量,没有了理想”^⑬。总体而言,爱情关系中的男性仍然是女性精神力量的重要来源。

尽管男性角色作为启蒙主体的写作模式并没有发生变化,但随着抗战时期文化语境的根本性转变,文学作品中启蒙主体的身份却产生了较为明显的偏移,这在赵清阁战时改译剧中主要表现为知识分子形象的全面萎缩与抗日战士正面形象的确立。前文曾论及赵清阁改译剧中所存在的“一女二男”爱情结构模式,其中男性形象可分为中年丈夫和青年恋人两大类。值得一提的是,学界已有研究者注意到赵清阁戏剧中“老夫少妻”和“义父义女”两种人物设定模式,并将之归结为剧作家潜意识中的“恋父情结”^⑭。这固然是解读赵清阁战时戏剧的一个面向,但却选择性忽略了多角恋维度中的其他人物。事实上,“中年丈夫”和“青年恋人”在赵清阁笔下也是一组鲜明的二元对立形象:丈夫是年老的,恋人是年轻的;丈夫是保守冷漠的,恋人是激情战斗的;丈夫的生命力是衰颓的,恋人的生命力是旺盛的;丈夫代表着死亡和过去,恋人代表着希望和未来……可见,这两组人物形象的背后实际暗含了一个简易的“进化论”逻辑,即新的、年轻的,就是好的、进步的^⑮。但更有意思的地方在于,中年丈夫的社会身份往往是高级知识分子(高维克、林海筵),而青年恋人的身份却无一例外是参加抗战的民族战士(张国璞、薛斯里、安克夫)。如此一来,女主人公的爱情选择便不再是个人的私事,而是掺杂了家国情怀和民族情感的“公事”,宏大的历史主题亦由此进入了个体的生命。

那么,“五四”时期处在启蒙主体位置的知识分子,是怎样被“湮没”在时代里的呢?“高维克”和“林海筵”这两个人物或可为我们提供解读的密码。林

海箬是一位考古学家,是清华大学历史系的讲师。剧本人物介绍里形容他“很有钱,但相当吝啬,花一文钱必要计算一文钱的代价。其内心与外形都显得冷静无情。处世待人颇小气,也颇势利。常常自尊自大。头脑有些迂腐,正为了这缘故,所以不能取得妻的喜爱”。^⑩可见,赵清阁对林海箬的人物设定本身就是偏负面的,这与原著中“温柔忠贞”、代表着阴森恐怖的世界中“日光尚在照耀着的地方”^⑪的林顿原型相去甚远。同时,林海箬不仅是安苡珊的丈夫,还是她中学时代的教员,这也进一步印证了前文所论及的爱情中男女关系背后往往隐藏着教师与学生、启蒙者与被启蒙者这两重关系。但与“五四”时期子君们“两眼里弥漫着稚气的好奇的光泽”^⑫默默倾听、全盘接收涓生们的启蒙话语不同,安苡珊显然对林海箬的“老生常谈”感到厌倦,因此她不仅给林海箬起了绰号“古董”,更是坦言:“跟您在一起,老觉得拘泥的很;压迫的慌。林先生!您知道,我是一个随便惯了的野性女孩子,对于应付一位像您这样世故深、心眼儿多的斯文先生,实在是有些手足无措!”^⑬这也提示我们,当被启蒙者对知识分子启蒙话语已经无感甚至产生抵触心理时,启蒙本身的意义便开始自然瓦解。

更具隐喻意义的是,安苡珊一步步走近林海箬的过程,恰恰也是她一步步走向死亡的过程。正如她在婚后所说:“我需要一个活人伴着我,可是海箬像一块冰,一方木头!……从去年病到今年,我过着这沉闷的日子!失去幸福的憧憬,失去生命的活力!”^⑭在《活》第四幕开端,赵清阁还特意增加了一大段颇具小说笔调的场景描写,已经决定自杀的贾曼玲在花园里赏花,她“摘下来一朵,紧贴脸颊,亲切地,任情地狂吸着花的香味。似乎在沉思,似乎是陶醉,又似乎在感伤”——这朵殷红的玫瑰花,正是贾曼玲宝贵生命力的象征。但丈夫高维克看到此情此景,却立刻升腾起“妒怨”的情绪,他“拿起小茶几上的那朵

玫瑰花,仇视地,残忍地一瓣瓣撕下来,再扔到地上。嘴唇咬紧着,须尖在发抖。脸庞呈现了憎恨、凶恶的神色”^⑮,这样的反应正是由于嫉妒妻子“青春的快乐”,因此不愿她一人独享,甚至不惜摧毁它、剥夺它。《此恨绵绵》中也存在类似的改写之处,剧本中压垮安苡珊的最后一根稻草是哥哥安苡辛的自杀,原著和电影中的自杀行为都是由希兹克利夫(安克夫原型)促成的,但赵清阁却以移花接木的方式,将之归咎于林海箬的吝啬:林海箬为追求安苡珊借钱给哥哥安苡辛,并声称不必归还;但当他意识到安苡珊有可能离开自己时,便马上反悔,向已经破产的安苡辛逼债,导致安苡辛绝望自杀。知识分子的形象,在这里是自私、偏执、冷漠的,其作为启蒙主体的形象也开始崩塌。

当然,与林海箬相比,高维克的形象总体还是正面的。他是一个著名的神经外科医生,全面抗战爆发后主动把自己的私产改为战时医院,还不辞辛苦地为伤兵治疗。但赵清阁在第一幕中仍然较为隐秘地批判了他对抗战前景所抱有的消极态度^⑯。要言之,真正将知识分子从启蒙主体的位置上剥离开来的根本原因,是他们对抗战前途的悲观与疏离。这在《此恨绵绵》中有更为直接的体现。与高维克不同,林海箬从未走出自己的小天地,战争期间仍留在书斋里从事考古工作。安苡珊曾批评他:“处在这个国难严重的时候,别人都在前方浴血抗战,而你却躲在后方,安静地作着消闲自娱的考古研究。海箬,你为什么不多另外找点有意义的事做?难道你不爱我们的国家吗?”林海箬回应道:“考古虽然在今日不能直接帮助抗战,而太平以后,它是一种对建国有很大贡献的事业。”^⑰这话固然不错,但在安苡珊和林白莎眼中却是“苟安偷生”的借口,林白莎甚至将他与自甘堕落的安苡辛相提并论,明确指出“他们都是关着门自我生存的人,对于国家大事,根本漠不关心”^⑱。基于这样的认识,安苡珊和林白莎都选择把爱情献给抗

日战士安克夫便具有了相当的合法性。这也进一步提示我们,抗战时期的启蒙主题已经从“五四”一代的思想解放转变为彼时的救亡图存,具体而言即“唤起民众,普及和提高广大人民的民族意识,激励民族战斗的意识,使他们为民族革命而总动员抗战”^⑧,以此为前提,积极投身抗日活动的民族战士开始取代知识分子成为了启蒙的主体。

而新启蒙的内容则主要集中在两个方面:首先,战争所带来的灾难和痛苦并不是个人的事,而是群体的事,因此抗战必须依靠群体的力量。当沈雪妍向张国璞讲述父母被侵略者杀害的惨剧,表示自己需要在他的帮助下为父母报仇时,张国璞的回答是:“同胞中比你受的痛苦更大的人还多呢!所以,这个仇恨是大家的,我们应当替大家报复,也只有大家联合起来共同向日本鬼子报复”^⑨——这就直接把沈雪妍的“家恨”上升到“国仇”的层面。同时,由于个人是群体中的一分子,这意味着每个人都是抗战的有生力量,以此反观抗战时期贾曼玲试图自杀殉情的行为,便无异于“亲手摧毁一支抗战的力量”^⑩,也正是在这个维度上,薛斯里指责高维克同意妻子自杀是一种“犯罪”。需要说明的是,这里同样是赵清阁的改写,原著中薛斯里是天主教的忠实信徒,因此他是从宗教角度出发,认为自杀是一种罪过,而怂恿别人自杀更是罪上加罪。赵清阁在改译剧中将宗教置换为抗战,认为“一个能够作战的人不去奋斗,而要自杀”才是一种犯罪。

其次,个人的悲剧与民族的劫难相比“实在算不得什么”,因此“应该把抗战救国看作第一,个人的事放在第二”^⑪。赵清阁在改译剧中曾多次讨论“大我”与“小我”、“大爱”与“小爱”的关系问题,而剧本中所谓“小我”和“小爱”指代的往往是爱情。换句话说,这里涉及的是战争时期应该如何处理“恋爱”与“抗战”的关系问题。对此,张国璞的选择是只抗战不恋爱,他认为恋爱不过是“有闲阶级的玩意”,在国家多

难的时候不应该谈论个人问题,反过来,“只要国家有了救,民族得到了真正的解放,一切个人的问题也就跟着解决了”^⑫。而薛斯里和安克夫则将恋爱失败的痛苦转化为抗战的动力,“把爱你的心,献给了抗战”^⑬。也正是在薛斯里的感召下,贾曼玲最终放弃了自杀计划,实现了个体意识和抗战意识的双重觉醒:一方面,她认识到丈夫并不是自己“整个的生活”,作为一个独立的、有价值的个体,她需要“空气”、需要“光明”、需要“迈步前进的空间”和“徐图发展的岁月”;另一方面,她意识到自己尚能为抗战工作,因此拥有了坚定的求生信念:“我需要动!我需要活!我愿意为国家鞠躬尽瘁,我愿意为人类谋求福利……尤其是在这个神圣抗战的年代。”^⑭而这,也恰恰是赵清阁肯定和赞扬的“理智”征服了“情感”的生活态度。

结语

在赵清阁的战时改译剧中,个人的悲欢与苦难或从属、或让位于民族战争的宏大叙事,作为战争参与者的“民族战士”则凭借几乎天然的优势,顺理成章地取代了知识分子,成为历史和文学叙述的主体。但问题在于,长期身处大后方的赵清阁对前线战事似乎仍有不小的隔膜,她笔下的战士要么是执行秘密任务、神出鬼没的游击队员(张国璞),要么是因负伤在后方养病的伤员(薛斯里、安克夫),剧本中几乎没有对战争的正面书写,对“民族战士”的描绘也仅仅停留在积极投身抗战这个单一的维度,因此这类人物常常是符号化、脸谱化的,在复杂性和立体感上反而远不及女性和知识分子两类形象。

尽管赵清阁在战时的三部改译剧全部以爱情为主题,也都是在“为抗战服务”的原则下创作的,但用“抗战+恋爱”的公式来概括她在战时的戏剧创作,无疑遮蔽了作家对启蒙和救亡之关系的深入思考与复杂呈现。事实上,在互相连缀的剧本系统中,赵清阁

对启蒙问题的思考是相当深入的:她不仅关注到新女性的现实困境,还从女性自决的角度提出了解决之道;同时,她还敏锐地把握到抗战时期新文化语境下启蒙主体的隐性变换,书写了时代风暴中一代知识分子的尴尬退场。当然,赵清阁并未完全脱离时代的局限,男女两性之间“启蒙—被启蒙”的二元框架未被改写即是一例,但剧本中女性的成长与自我突破,还是为抗战文学提供了一种宝贵的个人经验,而其中缠绕的启蒙与救亡问题,也显示了抗战文学自身的复杂性。

注释:

①正如洪深所言:“在许多地区,有舞台有工作者有观众,然而却很少有可以上演的剧本;这是一个时期的颇为严重的剧本荒的情形。”受战争影响,不少剧作者“无暇坐定执笔”,一些佳作又不具备上演条件,“剧本荒的情形,事实上较之外表上更为严重”。参见洪深:《序》,赵清阁:《生死恋》,重庆:商务印书馆,1942年,第1页。

②胡斌:《抗战语境中的跨文化改编——论赵清阁戏剧〈生死恋〉〈此恨绵绵〉》,《戏剧艺术》,2013年第6期。

③代表性论文有两篇,杨东伟、熊辉:《论抗战大后方对〈呼啸山庄〉的译介与戏剧改编:以〈咆哮山庄〉与〈此恨绵绵〉为例》,《四川戏剧》,2015年第6期;马晓东:《变幻的面目:从Angelo到〈狄四娘〉:雨果剧作在近现代中国的译介与改编》,《戏剧文学》,2009年第10期。

④赵清阁:《编剧方法论》,重庆:独立出版社,1942年,第1页。据书末标注,全书脱稿时间为1939年12月17日,比正式出版时间早两年多。

⑤张道藩:《改译后序》,《狄四娘》,重庆:正中书局,1943年,第2页。

⑥此处据“天地出版社股份有限公司重庆版本书目”录入,笔者未见原本,特此说明。该书目参见江上鸥:《银国春秋》,重庆:天地出版社,1946年,封底页。

⑦赵清阁:《后记》,《生死恋》,重庆:商务印书馆,1942年,第94页。

⑧单行本图书的《序》写于1938年12月8日,据此可推测

杨寿康的翻译时间早于此。

⑨赵清阁:《后记》,《活》,《妇女月刊》,1941年第1卷第4期。

⑩徐宗泽:《序》,[法]波尔才:《死亡的意义》,杨寿康译,上海:商务印书馆,1940年,第1页。

⑪赵清阁:《后记》,《活》。

⑫梁实秋:《〈咆哮山庄〉的故事——为我的一部旧译补序》,《梁实秋散文集(第6卷)》,长春:时代文艺出版社,2015年,第381页。

⑬赵清阁:《隔海悼念梁实秋先生》,《长相忆》,上海:学林出版社,1999年,第186页。需要指出的是,赵清阁在此文中称,电影放映和梁实秋翻译乃1943年事,实为记忆有误,应为1941—1942年前后。

⑭赵清阁:《序》,《此恨绵绵》,上海:正言出版社,1946年,第1页。

⑮赵清阁:《后记》,《生死恋》,第94页。

⑯赵清阁:《后记》,《活》。

⑰赵清阁:《生死恋》,第6页。

⑱赵清阁:《此恨绵绵》,第61页。

⑲赵清阁:《活》,《妇女月刊》,1941年第1卷第3期。

⑳赵清阁:《生死恋》,第74页。

㉑[英]Emily Bronte:《咆哮山庄》,梁实秋译,重庆:商务印书馆,1944年,第46页。

㉒赵清阁:《此恨绵绵》,第10页。

㉓赵清阁:《此恨绵绵》,第29页。

㉔赵清阁:《此恨绵绵》,第144页。

㉕孟悦、戴锦华:《浮出历史地表:现代妇女文学研究》,北京:北京大学出版社,2018年,第167—168页。

㉖赵清阁:《今后的妇女应创造新的人生观》,《妇女月刊》,1935年第1卷第4期。

㉗赵清阁:《活》。

㉘赵清阁:《序》,《此恨绵绵》,第4页。

㉙赵清阁:《今后的妇女应创造新的人生观》。

㉚赵清阁:《将来三年我应该怎样生活:现代妇女对于职业生活的应有认识》,《女子月刊》,1936年第4卷第3期。

㉛洪深:《序》,赵清阁:《生死恋》,第1页。

㉜赵清阁:《生死恋》,第80—81页。

㉝赵清阁:《妇女或则会被你们的刺激而觉悟》,《女子月

刊》,1933年第1卷第5期。

③赵清阁:《将来三年我应该怎样生活:现代妇女对于职业生活的应有认识》。

④许子东:《重读二十世纪中国小说(1)》,香港:商务印书馆,2021年,第147页。

⑤赵清阁:《生死恋》,第74页。

⑥赵清阁:《活》。

⑦苏琼:《抗战时期的俄狄浦斯情结:赵清阁戏剧论》,《戏剧艺术》,2014年第6期。

⑧五四之后的许多命名都暗含这样一个逻辑,如“新文化”“新青年”“新女性”“新社会”等。

⑨赵清阁:《此恨绵绵》,第4页。

⑩梁实秋:《〈咆哮山庄〉的故事——为我的一部旧译补序》,《梁实秋散文集(第6卷)》,第392页。

⑪鲁迅:《伤逝》,《鲁迅全集(第2卷)》,北京:人民文学出版社,2005年,第114页。

⑫赵清阁:《此恨绵绵》,第24页。

⑬赵清阁:《此恨绵绵》,第93-95页。

⑭赵清阁:《活》。

⑮戏剧文本中,高维克对抗战未来并不乐观,他明确说:“自从卢沟桥战事发生,不过一个月的光景,就先后失掉了北

京、天津。现在敌人又在积极地进攻保定。倘若保定再守不住,这样下去,山东、河南不是全要陷入危境吗?抗战前途,还有什么可乐观的呢?”后来,高维克又解释道:“尽可以一面沉着抗战,一面还得积极充实力量。光凭一股子热血是不行的。吹牛,逞强,更糟!”——客观来看,高维克对于抗战的态度是比较理性的。但赵清阁却借贾曼玲的口隐晦地批判了他,并将这种态度视为保守、没有生命力的表现:“维克的话也不错。你们年轻人就是火气大。作事、讲话,都爱夸张。不过,又要说回来,中国没有你们这些生命力支持着,恐怕也太死沉了。”这就与上文提到的生命力丧失问题联系了起来。参见赵清阁:《活》。

⑯赵清阁:《此恨绵绵》,第71-72页。

⑰赵清阁:《此恨绵绵》,第74页。

⑱陈唯实:《抗战与新启蒙运动》,汉口:扬子江出版社,1938年,第8-9页。

⑲赵清阁:《生死恋》,第51页。

⑳赵清阁:《活》。

㉑赵清阁:《生死恋》,第75页。

㉒赵清阁:《生死恋》,第52页。

㉓赵清阁:《此恨绵绵》,第88页。

㉔赵清阁:《活》。

The Defiladed Discourse of "Enlightenment": Research on Zhao Qingge's

Adapted Plays during the National War

Zhu Jianing

Abstract: From 1941 to 1943, Zhao Qingge adapted three foreign plays: *Angelo*, *Le sens de la mort*, and *Wuthering Heights*. The plays were completely rewritten and can therefore be regarded as the author's own creation. The three love-centred plays share a strong tendency to "serve the War of Resistance Against Japanese Aggression". For this reason, Zhao Qingge's mode of writing is considered to be "war plus love", which ignores the author's complex reflection on enlightenment. In fact, Zhao Qingge focused on the spiritual predicament of new women in her plays, and offered two ways out of the predicament: "self-help" and "mutual-help". Her works also show the implicit transformation of the enlightenment subjects and the awkward exit of intellectuals in the context of war, presenting the complex features of anti-Japanese war literature.

Key words: Zhao Qingge; adapted plays; new women; enlightenment subject