

李健吾对《托斯卡》的差异化改译

——兼谈抗战文学的流动性问题

朱佳宁¹

【摘要】 抗战时期，李健吾两度改译法国戏剧《托斯卡》，并分别以《金小玉》和《不夜天》为题在沦陷区和大后方上演、出版。本文以两部剧作的差异化改译为切入点，分析沦陷区改译剧《金小玉》中作为隐性因素处理的救亡话语，如何在大后方剧本《不夜天》中得到强化和彰显。并进一步指出，抗战时期不同文化区域在言说空间与言说方式上固然存在巨大差异，但其背后对于“家国情怀”的呼唤、对于“民族化”的坚持却是一致的，抗战文学最终在“流动”中获得了开放性和统一性。

【关键词】 改译剧 《金小玉》 《不夜天》 抗战文学 流动性

戏剧的跨文化改译是抗战时期的重要文化现象，作为现代文学时期颇为勤奋的翻译家、剧作家，李健吾在这一领域内的工作不容忽视。据统计，李健吾在抗战期间共改译外国剧作 12 部，^①其中他最得意的作品是依据莎士比亚戏剧改译而成的《王德明》和《阿史那》。^②但如若回到历史现场，以读者和观众的反馈作为衡量标准的话，李健吾最成功的戏剧实践当属对《托斯卡》的改译。《托斯卡》（La Tosca, 1887）原是法国剧作家萨尔杜（Victorien Sardou, 1831-1908）的佳构剧代表作，同名歌剧由意大利作曲家普契尼（Giacomo Puccini, 1858-1924）谱曲后更是声名远播、享誉全球。在我国，《托斯卡》的早期译介与春柳社的戏剧活动密不可分：早在 1909 年，春柳社就根据日译本将剧本转译为《热血》，并在日本东京搬上话剧舞台；1915 年，春柳社再次在上海公演此剧，并在《申报》的广告中突出“革命”和“爱情”两大主题。^③与春柳社“不得已而为之”的转译策略不同，作为一名资深的法国文学研究者和翻译者，李健吾有能力依照法文原著进行翻译。这原本可以最大程度缩短译作与原作之间的距离，但李健吾却仍旧坚持对剧本进行“中国化”改写，并在抗战期间改译了两个版本，不能不说用心良苦。

一、一作两译：《金小玉》与《不夜天》

1944 年，李健吾首次将《托斯卡》改译为《金小玉》，剧本一开始并未公开发表，而是交由苦干剧团排练并搬上舞台。《金小玉》与《托斯卡》的情节相近，最主要的差异首先在于场景和人物设定的中国化，这也是李健吾抗战时期改译剧的重要特点之一。^④《金小玉》主要讲述了北平名伶金小玉和留学归国的知识分子范永立之间的爱情悲剧。以下简述剧情。

金小玉的恋人范永立，是一名研究所的研究员，平时在北平的石观音寺挖掘、整理石像。出于正义感，帮助同学莫英营救逃狱（因“闹革命”被捕）的弟弟莫同，并将他带到金小玉为自己购置的一处私宅藏匿。警备司令部的官员王士琦在追查莫同行踪的过程中，怀疑范永立参与了营救，却没有找到直接证据，也不知范永立藏身何处。于是王士琦以在石观音寺捡到的包袱皮（绣有“莫英”字样）为凭，故意骗金小玉称，范永立和莫英是情人关系，两人正在私会。金小玉情急之下闯入私宅，却不料自己的行踪全在王士琦掌握之中，这一冲动行为导致范永立被捕。随后王士琦对范永立用刑，以逼迫金小玉说出莫同的藏身地点，金小玉因受妥协，最终莫同因行踪暴露而服毒自杀，范永立受牵连被判枪决。听到噩耗，金小玉苦苦哀求王士琦放范永立一条生路。王士琦以“让金小玉做自己的四姨太太”为条件，安排部下用空枪假枪决。金小玉假意应承，见范永立获救后趁机杀死王士琦，想与爱人一同逃走，却不料王士琦安排的假枪决也是假的，范永立已被枪杀，金小玉遂殉情。剧终。

¹本文系教育部社科基金青年项目（19XJC751079）课题成果，并获陕西省智慧社会发展战略研究中心资助。

1944年9月23日,《金小玉》在上海沦陷区的巴黎剧院首演,由黄佐临导演、丹尼饰女主角金小玉、李健吾客串“黄总参议”一角,立即引起剧坛轰动,被誉为“近顷剧坛罕见的珍璧”。⁽²⁾据《申报》广告页显示,自话剧首演截至当年12月17日停演,近三个月时间内除去9天演员休息日外,此剧天天上演,且“场场客满”、“连演连满”,以至于不得不时常加演。需要指出的是,《金小玉》的演出范围并不局限于上海地区。1945年,《金小玉》在天津演出,亦大获成功。据相关报道称,“《金小玉》演出后,观众们都疯狂了,不但这出戏的结构好,穿插好,故事好,台词好,而且布景服装也好,……台上演技精湛,台下人缘更是美好”。⁽³⁾此外,《金小玉》在扬州南京大剧院演出时,也曾连演五晚,因热度较高又加演一个日场,且场场客满,买不到票的观众甚至聚集在剧场门口,久久不肯散去。⁽⁴⁾1945年,导演王引将《金小玉》更名为《爱与恨》搬上银幕,由袁美云饰演金小玉、黄河饰演范永立、王乃东饰演王士琦。⁽⁵⁾直到1946年,《金小玉》仍广受欢迎,当年5月10日至26日,话剧原班人马在上海再度演出此剧,《申报》广告称“苦干名作,卷土重来”,并称“本剧初演,连续四月,卖座不衰”。报纸的广告语固然有夸大之嫌(如将实际不足三月的初演时长扩展至所谓“四月”),但话剧《金小玉》的火爆程度仍可见一斑。1946年2月,剧本《金小玉》由上海万叶书店出版,署名“李健吾”。

对于身处沦陷区的李健吾而言,《金小玉》的名声大噪可谓是一把双刃剑。演出成功一方面给他带来了较为丰厚的经济收益,一定程度上缓解了失业所带来的经济危机。⁽⁶⁾另一方面,日渐高涨的人气也使他成为日本宪兵队的重点关注对象。1945年4月19日,李健吾在家中被捕,罪名之一即是“《金小玉》影射日本宪兵队”。据李健吾回忆,日本宪兵拿着舞台照对他进行审讯,认为他扮演的黄总参议“活脱脱一个新四军的参谋长”;另外,审问他的日本军曹萩原大旭是一个光头,而《金小玉》中反派人物王士琦的扮演者石挥在演出时也特意剃了光头,影射之意十分明显。在审问时,萩原大旭直言:“你写这个戏揭露我们的秘密,侮辱我们的工作。……你骂日本宪兵!……你宣传我们的不是,你叫中国人恨我们。”⁽⁷⁾尽管如此,日本宪兵并没有掌握切实的“反动”证据,李健吾在被监禁约20天后得到释放。巧合的是,李健吾被捕之际,由《托斯卡》改译的《不夜天》在大后方正式上演了:“1945年4月28日起,中电剧团在银社上演《不夜天》,……陈鲤庭导演,路曦、齐衡、郑敏、严皇、张雁等演出。”⁽⁸⁾当年6月,《不夜天》由重庆美学出版社出版,署名“西渭”。从时间上推算,李健吾将《金小玉》改写为《不夜天》大概是在1944年末至1945年4月间,并不是在他接受日本宪兵队的审问、拷打之后,但将同一部作品改写为《金小玉》和《不夜天》两个版本,并分别在抗战时期的沦陷区和大后方出版,这一文学行为本身便具有丰富的历史文化信息。学界此前的研究集中关注《金小玉》对《托斯卡》的跨文化改译,即相对于原著而言,李健吾的《金小玉》做出了怎样的改写、及为何作此改动。却忽视了《不夜天》这一版本在《金小玉》的基础上,亦有较大范围的调整。⁽⁹⁾本文试图对这一问题进行较为详细的梳理,以具象展示抗战时期沦陷区与大后方在言说空间与言说方式上的巨大差异。

二、《金小玉》:救亡话语的隐性流露

改译剧本《金小玉》中有明确的政治表达,这一点早在话剧演出时便已引起注意,例如当时的著名剧评人麦耶曾指出,“《金小玉》决不是一部描写伶人的戏剧,而是一出革命的悲剧”。⁽¹⁰⁾但因为此剧的改译和演出都在沦陷区进行,不论是作为编剧的李健吾,还是参与舞台演出的演员,都只能“影射”现实,不能直接表达与“救亡”相关的言论。因此,《金小玉》中的救亡话语主要以隐性、曲折的方式展开。

《金小玉》的隐蔽式表达,首先表现在范永立这一人物身份的去政治化上。在剧本中,莫同是一个政治身份模糊的“闹革命”的年轻人,营救他的范永立也只是一位留学归来的知识分子。他沉迷于考古工作,整日在古庙中挖掘、清理佛像。在营救过程中,他心心念念的是自己的工作:“我希望我明天能够回来继续我的工作。这样好的一尊石像,埋没了,未免太可惜了。(端详)可是,它多冷呀!(停了停)多静呀!它就这么静静地,……把我的灵魂吸了过去,变成了它的。”⁽¹¹⁾——这一段文字很符合范永立“研究员”的身份设定(后在《不夜天》中悉数删去),直接树立起一个沉迷学术、看似与政治无涉的知识分子形象。

与此相关联,尽管范永立参与了营救莫同的行动,甚至为此赔上了性命,但细读《金小玉》文本却可以发现,范永立的营救行为在一开始其实是被动的。他只是在石观音寺工作时“无意之中”遇到了营救莫同的莫英,出于旧日之谊(范永立和莫英是老同学,两人的父亲也是老朋友)和知识分子的良好才伸出援手。为了增强范永立营救行为的可信度和有效性,李健吾还特

意在人物对话中加入了大段关于范永立父亲的往事：范父曾是革命派，在光绪年间与维新人士来往密切，戊戌变法失败后，他为躲避官兵追捕逃到了一个姓丁的农民家中，被主人好心收留而得以保全性命。这一情节在剧本中颇具隐喻意义：“革命之子”范永立继承了父亲的血脉，正在积极营救“闹革命的”莫同——但这种救亡意识却是以极其隐晦的方式传达的。也正因为如此，在无须讳言的大后方演出和出版时，李健吾在改译的《不夜天》中删去了有关范父的全部文字。

此外，为避嫌疑，李健吾还特意将《金小玉》的故事背景设定在1925年（中华民国十四年）暮春、军阀混战时期的北平城。相较于《托斯卡》原作将故事设定在罗马保皇党与法国军队之间，剧本《金小玉》的这一改动意味着，原本凸显异国战事和民族矛盾的作品被改写为内部争斗和善恶对立。基于此，金小玉在第三幕中为解救爱人而被迫说出莫同的藏身之地，便无须背负“卖国”这一重大罪名，而只是性格软弱造成的道德瑕疵，可以被理解、被原谅，甚至可以唤起读者的同情之心。例如，时人庭蕙在剧评中写道：“金小玉亲眼看着她的意中人的惨遇，内心像针刺一般的疼痛。‘爱’‘恨’‘悔’，她几次想代他招认。终于在永立昏厥的时候，小玉招出了莫同藏在。”⁽¹⁾

归根究底，金小玉被利用、被逼迫皆是受到范永立的牵连，她为救范永立而被迫说出莫同的藏身地乃是逼不得已的选择，最终她愿意为了范永立而放弃自由、甚至牺牲生命，的确感人至深。如此想来，悲剧的主要责任不应该由金小玉来背负，读者和观众痛恨的对象便很自然地集中在逼迫、欺骗金小玉的反派人物王士琦身上，由此强化了剧本《金小玉》中“善良”与“邪恶”二元对立的戏剧模式。也正因为剧本极力突出金小玉对恋人真挚的“爱”，而消弭了“出卖莫同”这一行为本身所具备的政治色彩，第四幕中范永立临刑前与金小玉的和解才顺理成章。

尽管《金小玉》初演前刊登在《申报》上的广告中称，话剧讲述的是“壮士殉国，烈女殉情”⁽²⁾的故事，但根据以上分析可以得知，剧本实际强化了“烈女殉情”这条故事线，对“壮士殉国”的相关情节却进行了隐蔽式处理，这显示出抗战时期沦陷区爱国知识分子“不得已而为之”的文化策略。

需要特别指出的是，身处沦陷区的李健吾还通过剧中人物范永立之口隐晦地表达了自己内心的纠结与祈盼。剧本第一幕，范永立在石观音寺哼唱的戏词是“杨延辉，坐宫院，自思自叹”——这句唱词来自《四郎探母·坐宫》，讲的是杨四郎延辉在宋辽金沙滩一战中被掳，改名木易与铁镜公主结婚，十五年后，听说杨六郎挂帅、母亲佘太君押粮草随营同来时的心理活动。这一选段的全文如下：

杨延辉坐宫院自思自叹，想起了当年事好不惨然。我好比笼中鸟有翅难展，我好比虎离山受了孤单；我好比南来燕失群飞散，我好比浅水龙困在沙滩。想当年沙滩会，一场血战，只杀得血成河尸骨堆山；只杀得杨家将东逃西散，只杀得众儿郎滚下马鞍。我被擒改姓名身脱此难，将杨字改木易匹配良缘。萧天佐摆天门在两下会战，我的娘押粮草来到北番。我有心出关去见母一面，怎奈我身在番远隔天边。思老母不由得儿把肝肠痛断，想老娘想得儿泪洒在胸前。⁽³⁾

之所以不厌其烦地将戏词全部抄录在此，是因为这段唱词完全可以作为沦陷区作家李健吾个人心境的真实写照：抗战时期经历了本国战事的节节败退，他怎能不心中“惨然”？不得已留在敌占区苟且偷生，不正是“笼中鸟”、“离山虎”、“失群雁”和“浅水龙”吗？正因如此，内心始终抱有强烈的祈盼：盼望自己早日“脱此难”，盼望国家早日结束四分五裂的混乱局面，沦陷区（“我”）与大后方（“母”）早日重逢。李健吾以杨四郎自况，充分表达了沦陷区人民的内心呼声，虽然他只在剧本中保留了一句唱词，但熟悉中国戏曲的沦陷区观众对此情必定了然于心，抗战时期话剧人与读者、观众之间的隐性互动也由此得到彰显。

三、《不夜天》：抗战意识的显性表达

与《金小玉》的隐蔽式发声不同，在大后方上演和出版的《不夜天》显然不需要避讳对日本侵略者的反抗和敌对态度，因此这部改译剧中的救亡话语得到了最直接、最集中的体现。

首先,《不夜天》明确将故事发生的地点设定为沦陷后的北平,时间是“现在”——可以说,这直接宣告了改译剧《不夜天》作为“抗战剧”的身份。与此相关联,剧中关于时局的讨论全部由军阀混战的战况改写为对抗日战争局势的评论性文字,如《金小玉》中的电报内容“米振鏢毅军叛变。……开封失陷。全军溃败,退守归德,待救。……”⁽¹⁾在《不夜天》中却被改为“美B-29百架自塞班起飞,东京被炸……”⁽²⁾直指抗日战局。此外,《金小玉》中部分直接批判俄国人的文字,也因顾及抗战时期苏联的“盟友”身份而被悉数删去。如剧中原本提到八国联军入侵北京时俄国人肆意毁坏文物的事实:“这个寺(即石观音寺——引者)呀,一定是庚子那年北京闹乱,遭到了俄国人的暗算。你不知道,旁边过不了几条胡同,就是俄国东正教会,准是的。……”⁽³⁾这段话在《不夜天》中只保留了“庚子那年北京闹乱”一句,其余则全部删去。

同时,《不夜天》中的人物身份也得到了进一步明确:莫同是一名抗日的游击队员,而范永立也不再是远离政治的中间人物,相反,是重庆方面安插在北平沦陷区的地下工作者,“研究员”只是他用来掩藏自己的一个身份而已。于是,与《金小玉》中的被动裹挟不同,《不夜天》中的营救行动反而是范永立主动发起的:为了营救自己的同志,他找到莫同的姐姐莫英,要求她配合自己。在石观音寺,莫英甚至因害怕受牵连而悄然离开,范永立却坚持独自解救莫同,直至行踪暴露被捕。通过这一情节的改写,范永立、莫同的“同志情”在与莫英、莫同“姐弟情”的对比中得到充分凸显。

更重要的是,将剧本故事的时空限定在抗战时期、将范永立和莫同的身份设定为抗日志士,直接决定了金小玉说出莫同下落这一事件的性质转变为“出卖同胞”,甚至是“卖国”。在抗日战争的大环境下,为个人爱情而出卖同胞是令人所不齿的。因此,按照情节发展来看,范永立绝不可能原谅金小玉。事实上,李健吾确实对这部分进行了较大幅度的改写。在《金小玉》第四幕中,范永立临刑前与金小玉达成和解,他情意绵绵地对金小玉说:“是我不好,我头半夜就跟疯狗一样乱咬你。我们这就要分手了,我心里头只觉得你好。”⁽⁴⁾但在《不夜天》中,这种深情的爱情告白却被义正言辞的指责所替代:

范:走开,你这个下贱女人!

金:永立,你还不饶我吗?

范:我这辈子也不饶恕你。

金:永立,我实在是看不下去了才说出来的。看着他们那样作践你,拿你受罪,我的心像刀子割一样。我实在受不了啦,我才忍不住说了出来。

范:可你知道,你这一说出来,我成了什么人?你叫我死都死得冤屈!⁽⁵⁾

这段对白塑造了范永立作为抗日志士的坚定和悲愤,也弱化了金小玉形象原本所具备的情感力量。为弥补“出卖同胞”这一道德污点,金小玉必须、也只能以死谢罪。因此在《不夜天》的结尾,金小玉以牺牲自由和生命为代价,换取了范永立的“生”,也完成了生命的自我救赎。如果说,沦陷区改译本《金小玉》重在发展“烈女殉情”这条支线,那么,大后方改译本《不夜天》则将“壮士殉国”作为表达主题:尽管男主人公范永立最后逃出生天,并没有殉国,但他的“同志”莫同宁肯服毒自杀也不愿为敌人所俘虏的壮烈事迹也在情节支线上生动诠释了“殉国”之主题;而金小玉之死,也被赞誉为“爱与死的争斗”下的杀身“成仁”。⁽¹⁾值得一提的是,有学者认为,李健吾将结局改写为范永立获救“使剧作失去了萨尔都原作的悲剧力量”,⁽²⁾站在“原作-译作”二元维度下作此论断固然可行,但若将改译剧《不夜天》视为一个独立的戏剧文本,可以说,李健吾最大程度上维持了剧本的逻辑完整性,这段改动也恰恰显示了作为戏剧家的李健吾不受原著所囿的艺术才华。同时,金小玉的悲剧也可对战时国人起到一定的警示作用:出卖同胞并不能换得个人的自由与爱人的解放,只是白白增加一个牺牲品而已。

与金小玉形象的改写相类似,剧中反面人物“七太太”和“王士琦”也因时空背景的置换转变为不折不扣的“卖国贼”。“七太太”在《托斯卡》原著中本无对应人物,是李健吾在《金小玉》中“创造”的一个新形象。她原是一名妓女,被大帅看

中后收作姨太太，因此，诸位太太们虽然表面上对她客客气气，内心里是很看不起她的，正如任太太所言，“姨太太陪她，还算抬举她。做小也分几等。堂子里出身的，假支假张，有什么好神气的？”⁽³⁾——这种鄙视原本只是出身高贵者对出身低贱者的鄙视，是“良家妇女”对妓女的鄙视。但在《不夜天》中，七太太却被视为比妓女“更下流”的人，因为她“是冈田顾问（日本侵略者——引者）喜欢的人”、是“跟日本鬼子睡觉的”女人。⁽⁴⁾而王士琦，也因是“认贼作父的汉奸走狗”，更能唤起大后方民众同仇敌忾的情感。

为鼓舞抗战情绪，李健吾还给《不夜天》增加了一个颇具点题功能的“光明的尾巴”，剧本中，金小玉得知范永立已顺利逃走而挥刀自刎，她最后喊道：“你快——走——吧，天——亮——了！”⁽⁵⁾这句台词自然没有、也不可能在《金小玉》的结尾明确出现，但李健吾同样给予了它隐性的表达方式，《金小玉》第一幕，范永立和莫同在石观音寺初见面时有这样一段对话：

莫：（一声长叹）波折可也真多。总理用了四十年，革命尚未完成，后人不知道又要用多少年。

范：艺术也是这样子。天不是一下子就会亮的。要经过很长很长的夜晚。⁽⁶⁾

《金小玉》中的对话紧紧围绕范永立作为中间派“知识分子”的人物设定展开，虽然也表达了对光明的向往，更多的却是不知沦陷生活何日结束的哀叹和压抑，“革命尚未完成，后人不知道又要用多少年”“要经过很长很长的夜晚”诸语云云即是明证。与之相比，《不夜天》中的直白表达，更贴合抗战实际，借金小玉之口明确发出了对胜利和光明的召唤，并借助话剧演出的直观形式在观众心中播撒下希望的种子。而这种召唤，也正表达了沦陷区进步知识分子的泣血之声。

四、分割中的流动：抗战文学再审视

尽管戏剧的跨文化改译是抗战时期常见的文化现象，但像李健吾这样对同一部作品两度改译，且作品面貌差异明显的案例并不多见。正是在这个维度上，李健吾对《托斯卡》的差别化改译，可以作为理解和考察抗战时期不同政治区域文化形态的有效支撑。

饶有意味的是，公然标举“抗战”旗帜的《不夜天》并没有如沦陷区的《金小玉》般受到观众的热烈追捧，反而在大后方剧坛遭到冷遇。《不夜天》在重庆上演后不久，《新华日报》即刊出《技巧有时而穷——〈不夜天〉观后小感》和《评〈不夜天〉》两篇评论文章，明确对剧本提出批评。两文同期刊出，内容上亦互相补充：前者亮明批评的态度，指出这部剧作缺乏“一种与人民生活息息相关的内容”，亦缺乏对于这种生活的“真实的同情和憎恶”，因此在抗战时期上演“是一件值得惋惜又近乎浪费的事”；⁽¹⁾后者则对剧中人物进行逐个解析，认为剧中塑造的莫同和范永立两位抗日志士形象都“贫弱无力，不合现实”——以范永立为例，作为一名地下工作者，他除了营救莫同外并没有参加其他进步活动；临刑前的“感伤备至”也没有半点“人民的战士”英勇赴死的气概；更重要的是，他与金小玉“相爱那么深”，在“爱国热忱”方面“竟没有给她一点影响”，这一切都与现实中的“革命者”形象相去甚远。因此，评论者将《不夜天》中的范永立定位为“个人英雄”，认为他“尽管也做了英勇的事”，但却没有“同人民的斗争联结在一起”，因此不符合抗战时期大后方的实际需求。而女主人公金小玉为维护“个人爱情”而选择牺牲抗日志士的行为，更是“无论如何不能原谅”，作品中居然对她表现出同情，“令人不解”。⁽²⁾可见，李健吾虽然有意在剧本中强化了“与抗战有关”的主题，但这种在沦陷区文学话语基础上所作的“强化”，在大后方文化人眼中却是隔靴搔痒、远远不够的——抗战时期大后方与沦陷区在言说空间与言说方式的巨大差异，由此可见一斑。

在彰显抗战时期不同区域文化之间差异性的同时，李健吾对《托斯卡》的差别化改译也向我们昭示了这样一个基本事实：抗战时期各区域文学之间并不是相互隔绝的，而是呈现出分割中并存、甚至分割中“流动”的互动形态——李健吾虽身处上海沦陷区，但他笔下的戏剧作品却早已越出了沦陷区边界，在大后方上演、出版，与大后方的抗战文化产生了别样的化学反应。这里便触及到了抗战文学的“流动性”问题，即作为历史陈迹的抗战文学，其基本形态不是封闭的、静态的，而是开放的、动态的。

抗战文学的“流动”以作家/作品为媒介，首先显示的是各区域间在政治情感、文化诉求等方面的相互融通。回看两部改译剧，尽管《金小玉》和《不夜天》在抗日话语的表达方式上有着“隐”与“显”的巨大差异，尽管两部作品的际遇如此不同：《金小玉》成为上海沦陷区高票房话剧中的佼佼者，《不夜天》却成为大后方不够“真实”、不够“爱国”的“反面”典型。但两部作品背后的政治诉求却是高度一致的：《金小玉》因家国情怀的隐性表达在沦陷区特殊的文化生态下获得了更多的观众；《不夜天》却因家国情怀的表达不够坚定、立场不够明确在大后方的文化语境中失去了观众的认可与支持——由是观之，对“家国情怀”和“抗日救亡”的呼唤是沦陷区与大后方民众的共同希求。不同政治区域的抗战文学最终在“爱国”与“救亡”的维度上获得了统一，产生了精神上的共振。

与此同时，尽管李健吾对范永立形象进行了较大改动，但两部作品在外国戏剧的中国化处理方面却保持了同步。前文已经提及，李健吾对《托斯卡》的改译是全方位的，不仅将时间、地点、人物、语言等元素进行了中国化处理，还积极借用传统戏曲暗示剧本情节、塑造人物性格。以话剧写伶人事、借戏曲抒现世情，是这两部改译剧的共同特点，却并非李健吾首创。在现代戏剧发展史上，田汉的《名优之死》、夏衍的《赛金花》、吴祖光的《风雪夜归人》等都曾在剧中穿插戏曲元素，以伶人角色寄寓作者的理想——对艺术的坚持、对情感的执着、对家国的奉献等。李健吾在两部改译剧中的移花接木则更进一步，将中国传统戏曲元素与西方“佳构剧”模式相融合，显示出更宽广的文化视野。虽然大后方观众并不满意《不夜天》中的抗战表达，但对于李健吾既保留了原剧“特有的离奇变幻的情节”，又进行“语言和人物上的加工”⁽³⁾的改译行为还是基本认同的。可见，李健吾的尝试确实“进一步丰富且开创了话剧叙事的可能”，⁽⁴⁾体现了抗战时期中国剧作家对话剧民族化问题的思考与实践。

此外，李健吾的改译行为还提示我们，抗战文学的“流动”并不局限于内部各区域之间，还同样体现在中外文学的交流与互动中。李健吾对《托斯卡》的中国化改译，就是外国文学“流动”到现代中国的产物。作为资深的法国文学译者，李健吾并没有严格遵照原著进行翻译，反而秉持明确的“拿来主义”姿态，有意识地将法国文学作品作为可供改造的原始资源，根据不同区域的文化需求对之进行本土化改译。这一文学行为本身即显示了抗战文学资源的丰富性与开放性。需要特别指出的是，与沦陷区的《金小玉》相比，大后方的剧本《不夜天》虽然更为“忠实”地反映了原著中的“异国战事”之背景，却不得不因此在结尾处做出更为“叛逆”的改写，这也显示了文学文本在跨文化“流动”进程中的多种可能性。

通过对李健吾差别化改译行为的透视，我们对抗战时期不同区域间的文学形态及文学关系有更精确的把握和考察：由于分割，各区域聚合起不同的政治、文化、经济话语，影响着文学的存在；由于流动，各区域文学间、中外文学间又具备了紧密联系和对话关系。抗战文学不仅在“流动”中获取开放性资源，更在“流动”中获得了统一性。

注释：

1 依《李健吾文集（11卷本）》显示，李健吾发表于抗战时期的改译剧包括《说谎集》《撒谎世家》《蝶恋花》《云彩霞》《花信风》《喜相逢》《风流债》和《不夜天》8部，经笔者查阅民国报刊，可确认发表于抗日战争结束后的《金小玉》《好事近》《阿史那》《王德明》4部改译剧同样完成于抗战时期，并有上演记录。此处数据以李健吾的改译时间为标准，故为12部。另，《金小玉》和《不夜天》两部剧作虽译自同一部作品，在面貌上却存在较大差异，因此按两部不同的改译作品计算。特此说明。改译剧资料可参考李健吾：《李健吾文集》，北岳文艺出版社，2016年。

2 李健吾回顾敌伪时期的生活时，说：“你如若问我这‘戏剧家’的头衔有没有比较可观的东西可以比配，我愿意厚起脸皮来说，除非是莎翁那两出伟大的悲剧的改编。我在《王德明》和《阿史那》两出戏里面下过工夫，他们将是我在改编之中最唐突也最高攀的冒险。”具体内容参见《与友人书》一文，收入李健吾：《李健吾文集（第六卷）》，第217页。

3 马晓冬：《革命与爱情：萨尔都戏剧在中国（1907-1946）》，《新文学史料》2018年第2期。

4 (1) 关于李健吾改译剧的中国化这一论题，可参考胡斌：《李健吾跨文化戏剧改编的民族特色》，《南通大学学报》2015年第

6 期。

5(2) 史华：《〈云南起义〉观感》，《申报》1944 年 12 月 24 日。

6(3) 佚名：《〈金小玉〉获得成功》，《立言画刊》1945 年 5 月 26 日第 340 期。

7(4) 陈清泉：《一次鲜为人知的话剧巡演》，《上海戏剧》2007 年第 12 期。

8(5) 励：《又是一部迁剧于影的作品〈金小玉〉搬上银幕》，《中华周报》1945 年 3 月 11 日第 2 卷第 11 期（第 25 号）。

9(6) 据《李健吾传》，孤岛时期，李健吾在中法孔德研究所担任研究员，负责撰写《法兰西文学史》。太平洋战争爆发后，孔德研究所解散，李健吾完全失业。写剧本、“做李龟年”是他的生活所需。参见韩石山：《李健吾传》，人民文学出版社，2017 年，第 233-241 页。

10(1) 李健吾：《〈金小玉〉在日本宪兵队》，《李健吾文集（第六卷）》，第 207 页。

11(2) 孙晓芬：《抗日战争时期的四川话剧运动》，四川大学出版社，1989 年，第 304 页。

12(3) 马晓冬的《商业化面孔下的政治呼唤——从〈托斯卡〉到〈金小玉〉》一文即主要处理《托斯卡》的跨文化改编问题，该文也曾提及《不夜天》对《金小玉》的改写细节，却未对之进行系统比对。参见马晓冬：《商业化面孔下的政治呼唤——从〈托斯卡〉到〈金小玉〉》，《中国比较文学》2016 年第 3 期。

13(4) 麦耶：《观剧随谈》，《杂志》1944 年 10 月 10 日第 14 卷第 1 期。

14(5) 李健吾：《金小玉》，万叶书店，1946 年，第 10 页。

15(1) 庭蕙：《介绍〈金小玉〉》，《四明周报》1947 年 5 月 29 日第 22、23 期合刊。

16(2) 《申报》，1944 年 9 月 21 日。

17(3) 《四郎探母》，录自刘艳卉：《戏曲名剧名段编剧技巧评析》，上海人民出版社，2016 年，第 44-45 页。

18(1) (3) (4) 李健吾：《金小玉》，第 69、7、131 页。

19(2) (5) 西渭（李健吾）：《不夜天》，美学出版社，1945 年，第 72、127-128 页。

20(1) 《不夜天》在重庆首演时，《新华日报》广告词称“故都沦陷，志士锄奸，宵小施威，女伶成仁”“血和泪的交流，爱与死的争斗”。参见《新华日报》，1945 年 4 月 28 日。

21(2) 马晓冬：《革命与爱情：萨尔都戏剧在中国（1907-1946）》，《新文学史料》2018 年第 2 期。

22(3) (6) 李健吾：《金小玉》，第 41、26-27 页。

23(4)(5)西渭：《不夜天》，第 43、137 页。

24(1)江竹：《技巧有时而穷——〈不夜天〉观后小感》，《新华日报》1945 年 5 月 23 日。

25(2)(3)田先：《评〈不夜天〉》，《新华日报》1945 年 5 月 23 日。

26(4)罗仕龙：《“佳构剧”概念在现代中国的接受及其跨文化实践——以李健吾〈云彩霞〉为例》，《台大中文学报》2018 年第 62 期。