

译家之言

沉默的竖琴

董乐山 著



四川文艺出版社

沉默的竖琴

董乐山 著



四川文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

沉默的竖琴 / 董乐山著. —成都: 四川文艺出版社,
2018. 6

ISBN 978-7-5411-5084-5

I. ①沉… II. ①董… III. 随笔—作品集—中国—
当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 088659 号

CHENMO DE SHUQIN

沉默的竖琴

董乐山 著

责任编辑 张亮亮 奉学勤
责任校对 蓝 海
封面设计 叶 茂
版式设计 史小燕
责任印制 唐 茵

出版发行 四川文艺出版社 (成都市槐树街 2 号)
网 址 www.scwys.com
电 话 028-86259287 (发行部) 028-86259303 (编辑部)
传 真 028-86259306

邮购地址 成都市槐树街 2 号四川文艺出版社邮购部 610031
排 版 四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷 成都勤德印务有限公司
成品尺寸 146 mm×210 mm 1/32
印 张 8.5 字 数 200 千
版 次 2018 年 6 月第一版 印 次 2018 年 6 月第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-5411-5084-5
定 价 39.80 元

版权所有·侵权必究。如有质量问题, 请与出版社联系更换。028-86259301

目录

/关于费穆

《浮生六记》与《香妃》·话剧电影化 3

费穆的《小凤仙》与《红尘》 6

《长恨歌》与《梅花梦》 9

《青春》 12

/关于杨绛

《弄真成假》与喜剧的前途 16

《游戏人间》——人生的小讽刺 18

/关于曹禺

《清宫怨》与《北京人》 21

《北京人》 24

没有观众的好剧本 26

/关于吴祖光

吴祖光的《林冲》 29

《牛郎织女》——人世的神话	31
没有童年记忆的童年	35
难忘的三家图书馆	38
我在上海孤岛时期的文艺活动	40
魂牵梦萦忆商务	43
梦中依稀忆上海	45
战争的年代的延迟反应	48
失业纪实	51
苦中作乐	73
我的第一本书	79
另一种出书难	82
陋室铭	89
张爱玲说“ <i>I'm Not A Sing Song Girl!</i> ”	95
记江南第一支笔唐大郎	98
记姚师莘农	103
听风楼里的辛勤耕耘者	106
衰老成之凋零	111
巫宁坤教授的一滴泪	117
梅兰芳的翻译家儿子	119
一位外国“遗少”	123

记伊罗生	125
白文和我	127
寂寞的自语者	134
奥威尔和他的《一九八四》	141
革命者的悲剧	152
卡赞扎基斯和他心中的耶稣	160
苏格拉底之死和 I. F. 斯东	169
“人文主义”溯源	179
整整一代人的自传	183
《锅匠、裁缝、士兵、间谍》	186
风尘女子画像	188
人在旅途中	191
原型·影射·诽谤	194
《第三帝国的兴亡》公开发行记	204
《西行漫记》新译本译后缀语	206
斯诺的客厅和一二·九学生运动	210
翻译与知识	215
翻译与政治	221
翻译的地位	224
谁来防止低劣翻译作品的问世	226

翻译甘苦谈	229
再谈翻译甘苦	231
词典的不可译性	233
词典的可译性	235
三读《尤利西斯》	237
谈翻译批评	239
叹译事难	241
与韩素音谈翻译	244
何谓“汉语的优势”	246
商业汉语的自我次殖民地化	248
单口相声与翻译	251
电视剧里的翻译笑话	254
MAFIA 不是黑手党	257
翻译续书热	260



/关于费穆

《浮生六记》与《香妃》·话剧电影化

从《杨贵妃》开始，费穆在舞台上逐渐形成了他的特殊的作风，他的作风最显著的特征，便是话剧电影化。最近《浮生六记》的演出，便是一个很好的例子。

要具体地说明怎样是话剧电影化是很困难的，我在这里只是扼要地指出话剧电影化的几个具体的表现方式，尤其是有关于费穆个人作风的。这便是剧本的传记化与演出的抒情化。

一般传统的话剧剧本，都是按照看戏剧的原理与方式，着重于整个“戏”的发展。可是传记化了的剧本，重心安排在一二个主要人物的一生主要的遭遇。比如《杨贵妃》是抒写杨贵妃与唐明皇之悲欢离合，《梅花梦》是记述彭玉麟的一生际遇，而《浮生六记》则是强调沈三白与陈芸姑的一生坎坷，半世蹭蹬。其中故事情节俱很平凡。可是怎样把这个平凡的故事搬上舞台变成不平凡，便须赖演出的抒情化。首先他强调了悲剧的气氛，这种气氛的造成，大部分是依靠着音乐的伴奏。费穆的音乐合作者黄贻钧，自《杨贵妃》以后，两人所走的路向都是互相吻合的，便是有一贯的中国民族作风。即使小而言之，就费穆个人风格的建立而论，黄贻钧有着不可抹杀的建树。其次，除了音乐外来的帮助以外，抒情化目的达到的最重要手段，还是费穆本身的优美的台词与动作，这使他的作品仿佛是一首清丽隽永的抒情诗。他的台词中没有什么绮丽的辞藻，而都是口语化的，可是较辞藻远为绮丽。他未免在台词中抒发个人的牢骚（比如“人情不如秋云”

等），然而却博得观众的同感与共鸣。关于动作的优美，《浮生六记》中整个戏都是如此，在第一幕中已可约略窥得，而感人至深的，却是第三幕母子别离一场。往往，费穆为了动作的美而忽略舞台的地位，这也是他与传统戏剧所不同的地方。

《浮生六记》的改编只应用了其中的二记——《闺房记乐》与《坎坷记愁》。从一部风趣盎然的隽永小品，创出一部凄艳绝代的悲剧来，使我们不得不惊异，而且创作过程的时间又是那么短促。有人说费穆是鬼才，而我却这么揣测：我想这个悲剧在费穆的意念中一定酝酿很久了，甚至潜伏在一个艺术家的整个生命之中。其实，每一个中国小资产阶级知识分子的意念中，都潜伏着这个悲剧的一鳞半爪，只是他们缺乏诗人的敏感与艺术家的手腕。而费穆却具有了，他有较常人更远为强烈的苦闷感。于是，可能在他思维了一个长时间后，却在使人惊讶的短促时间中，创出了这个悲剧来。

我为什么说中国现代知识分子意念中颇多潜伏这个悲剧的影子呢？因为《浮生六记》的作者沈三白是一个没落的地主阶级，他的淡泊名利，与现代知识分子中一部分际遇坎坷者不谋而合。再加以在舞台上的沈三白，与《浮生六记》原著中的沈三白，多少已有些不同了，前者是一个愁人，后者却是既风趣又风雅的闲人。这样舞台上的沈三白更与现实一致了。

把《香妃》与《浮生六记》放在一起谈，是因为它们的倾向是一致的，《香妃》也是一种电影化了的话剧。可是在对比之下，《香妃》却不如《浮生六记》。

同样是利用电影技巧与手法，费穆的立足点还是舞台，可是朱石麟的却是银幕，因此，《浮生六记》的剧本称得上是舞台剧本，而《香妃》则仅是电影分场脚本了。其实，作为一个电影脚

本来看，《香妃》也是不够戏剧性的，平铺直叙，情节平淡乏味，没有戏剧性发展与高潮，分幕只是表明故事的段落与换景之用，不如说分场来得确当。而台词，也是仅仅叙述一个故事，没有性格的描写与刻画，甚至连模糊的类型也分不清的。

《杂志》1943年11月号

费穆的《小凤仙》与《红尘》

《小凤仙》与《浮生六记》一样，实在不能算是话剧。所差别的，是《浮生六记》以其特殊的电影手法，抒情情调与悲剧气氛抓住了观众，而在《小凤仙》中，费穆先生没有充分地发挥与利用自己的特长，因此在对比之下，似乎显得失败了。其实，《小凤仙》的缺陷，倒不是在于导演部分，而实在是编剧之果。

我不知道李之华先生的原著是怎样，但《小凤仙》多少可以写成一个时代的侧影的，从一个妓女小凤仙与蔡锷的关系中，反映出民初的帝制运动与时代背景的一鳞半爪，加以历史性的批判。费穆先生没有把蔡锷安排出场，这是一个大失策，也许他的原意是暗场可以增加一些神秘性与对伟大人物的崇拜，可是为什么围绕在蔡锷周围的一批官僚政客也只出场了一个杨大人呢？这样的处理，减弱了《小凤仙》这戏的时代性与戏剧性。所谓时代性，小凤仙的时代背景是相当动乱的，这是历史剧的最有利的条件，《小凤仙》没有利用这一点，其失败也属必然。仅仅靠几个妓女与学生，实在不能反映那个时代的全貌的。至于戏剧性，蔡锷的暗场固然增加不少神秘性，作者企图从小凤仙、花元春等妓女与几个学生日常琐屑的纠葛中，反映出一个暗场的伟大人物，这毕竟是顶石臼唱戏——吃力不讨好，而且，这些材料也不可能构成一部戏剧的。所以说《小凤仙》不能算是话剧，便是这个缘故。

也许《小凤仙》有今日这般面目是因为“改编”的缘故。我们要求我们的艺术家珍视自己的作品与前途。把自己的作品让他

人横加斧删，不顾这样是否能做到所谓“点铁成金”，但一个作家是有其自己的创作生命的。《男女之间》是反映上海的一部好作品，李之华先生为什么不再再接再厉地为自己的创作理念努力从事呢？

还有一点要提的是：一个剧本自开始考虑写作直至具体化的演出，中间是经历了许多艰难孕育的过程的，一切临时为了应付演出的需要，而搬几个人物上台（有时连戏剧性也丧失了），这是不成其为戏剧艺术的。我们也要求艺术家珍视自己的作品，把修改放在演出前的排练时，而不是放在演出之后，宁可因时间不及而暂缓演出。因为，一待戏演出，导演的任务就告完成了，第一场的演出，正是导演献出他自己认为业已完成了的艺术作品的时间。

就这一点而论，《红尘》似乎比《小凤仙》完整多了。

也许可以说《红尘》是中国第一部哲学思想的话剧吧。虽然其中的哲学思想是费穆个人的，但也代表了中国的一部分小资产阶级知识分子。

《红尘》中的主角大少爷，正可代表一般的知识分子。他们的出身都是农村里的农民之子，不知怎么的一个偶然机缘，在都市的红尘中生长起来，多读了一些书，有了知识，看透了现实的人生，他们都要逃避红尘，可是都留在红尘之中。于是，在思想上便形成了超世的个人主义，他高高在上地看红尘，便以为人即是动物，扰扰攘攘，都是一类的，没有个别的存在。可是在他到了乡村自然的环境中以后，他的哲学开始动摇了，这是费穆思想的一大革命，从出世的到入世的，显然他受老庄哲学的影响很大，因此他主张回返自然。大少爷带未婚妻到乡下来，在发觉了他的农民出身以后，他撇弃了都市红尘，然而悲哀的是他还是个知识

分子，他肯耙田，然而不能脱下长衫，这是中国知识分子的苦恼。在现代社会中，看到了其自身必然没落的前途，因此他有了个人主义的超世哲学，这是在思想上逃避红尘，在发觉了他的血缘是农民以后，他要实际地逃避红尘，因此他到自然去，但受过去的教养、知识身份、生活等所拘，他又不能适应新的环境，开始新的生活。读书人都想逃避红尘，然而都被留在红尘里。这是中国知识分子的悲哀。费穆先生以兽医代表了大少爷的初期超世思想——人是动物论，以小和尚的想望还俗为大少爷的从超世思想转变到入世——回返自然——的表征。而且，以小和尚的死亡断定大少爷的没有出路。而把一切希望寄托在下一代，大少爷的下一代的儿子，不再是丢在红尘中了，而是承继了他自己的血脉——农民。费穆先生的哲学观点是朴素的，主张复兴农村经济，他要求读书人救救乡下人，他指出兽医（医生）只能医动物的生理上的病，不能医人的天性的和社会的病。

这样的哲学思想，显然是很难写成一个戏的。正如萧伯纳的剧本一样，费穆先生把自己的思想装上一个脑袋，一个身子，双手双脚，便放在台上行动说话。因此，人物是没有性格的，只是代表作者在台上“宣教”而已。所幸费穆先生又是“人性主义”的（我杜撰这个名字），他的每一部戏都以人性——“这是人的天性，没有东西可以掩盖天性”——来抓住观众。由于这一点，便不愁《红尘》中的哲学思想没有观众来作为宣教的对象了。

《杂志》1944年2月

《长恨歌》与《梅花梦》

《长恨歌》与《梅花梦》都是费穆先生的作品。对于费穆先生从事舞台工作，我们觉得极不自然。的确，舞台太限制了他，他应该在电影方面找发展的。就拿《长恨歌》与《梅花梦》来说吧，它们很难说是话剧，可是又演出在话剧舞台，因之很难说它们不是。但至少可以说它们是受了电影很大的影响的。

这两个剧本都是古装戏，历史上找出来的材料。《长恨歌》的重心是唐明皇与杨贵妃抒情的罗曼史，因之触及历史较少，而《梅花梦》虽也是以彭玉麟与梅仙的罗曼史为中心，然因时代性的关系，内容方面比较不及《长恨歌》的单纯了。这里，我们就来谈谈处理历史剧的态度问题。

对于历史剧处理的态度有许多，可是归纳起来，不出两个范畴，一个是主观性非常浓厚的“旧瓶装新酒”，另一个是纯客观的介绍，这两者的态度，其实都成问题的。因为前者不够忠实历史，抹杀了历史存在的客观性，而后者作者自己没有立场，因之缺少批判与扬弃，都是要不得的。《梅花梦》可以说是近于后者的态度的。

我们试看《梅花梦》中彭玉麟这个人物，作者对他的态度如何呢？不难看出：同情是超过批判的。其实，站在现代的立场，彭玉麟是一个非常值得批判的人物。他与曾国藩等，都是所谓清廷的中兴名将。梅仙说他功名心太重，劝他抛却富贵之想，与她共度逍遥岁月，可是毫无疑问的，这种逍遥岁月只有地主阶层才

能过到，而当农民动乱随时以“土匪”面貌出现时，彭玉麟怎么可能与梅仙共度这种逍遥岁月呢？要度逍遥岁月，必须打平土匪——消灭太平天国，这样，即使他没有功名心，也非与清廷合作不可，此乃其身份使然，不得不如此的。

作者对于彭玉麟这么一个人物，并没有站在现代的观点加以批判，这是应该遗憾的。也许作者对梅仙的态度稍寄托了一点批判作用，至少他以梅仙批判了彭玉麟功名心太重，不该助清廷去打太平天国，以致两人不能白首偕老，可是这也是非常消极而不彻底的。

至于剧本技巧方面，显而易见《梅花梦》是费穆的初期作品，比如第三幕与第四幕几乎全部以周师爷与老纪的对谈和老纪与小香的对谈来介绍，彭玉麟本身反而没有戏，这种现象在他后期的成熟作品中是不大瞧得见了。

《豆蔻年华》演出最引人注目的是卫禹平的演技。我们甚至敢大胆地说，《豆蔻年华》整个戏是他演活了的。

在《甜姐儿》重演时，我们曾特别地提出过他，那时正当在《风雪夜归人》之后，他以截然不同的面貌，在《甜姐儿》中出现了。现在也同样，他在《红菊花》中演过了一个与《风雪夜归人》酷肖的伶人以后，又在《豆蔻年华》中以喜剧演员的姿态出现，而其成就，是远远超过《甜姐儿》以上的。一个过了二十多年鳏居生活的风流佬，如今与干女儿假装结婚，结果假戏真做，堕入情网了，你不难想象这是一个多么风趣的角色。尤其当《豆蔻年华》中除了黄宗英、冯喆外，其他演员都软弱的情形下，卫禹平的影子活跃于整个戏的演出中，自是必然的事了。

《豆蔻年华》的原著者是汪嘉禾，由《甜姐儿》（即《卖糖小女》）的姊妹作《我的妻》改编。原著结构甚为巧妙，对白也颇风