

译介之旅

# 文学翻译是译者与原作者的对话

□郭英剑

说到文学翻译,我想表达三个观点,第一,文学翻译,除了信达雅、除了归化与异化的研究,还是译者与作者的一种精神对话。第二,呼吁对翻译家要宽容。第三,翻译家,要更加重视翻译质量,而不是传递基本的信息。我想从几个小例子谈起。我在学校时给研究生讲授“世界文学经典:阅读与批评”,主要是用英文来讲授自古希腊以来的世界文学。由于外国语学院开设了英美文学方向的课程,因此,我讲授的内容是除了英美文学之外的世界文学,当然也包括中国文学。

由于课程用英文讲授,但内容又是世界文学,就意味着,这些世界文学作品都是根据不同的语言翻译成了英文。我在用英文讲授的过程中,鼓励研究生与汉语译本做对比。而通过这样的对比,还真发现了一些有趣的问题,或许可以引起我们的重视。

举四个例子。我讲授和探讨了四个作家及其作品:陀思妥耶夫斯基的《地下室手记》、川端康成的《伊豆的舞女》、鲁迅的《狂人日记》和莫言的小说。

第一个关于翻译的小问题来自《地下室手记》。在英文译本中,我注意到,作品中一个关键词是 the sublime and the beautiful(即:崇高与美)。经过与中文译本对比发现,汉译本译为“美与崇高”(2004年译林出版社臧仲伦译本)。从中可以看出,词语的先后次序有所颠倒。我不懂俄语,懂懂俄文的研究生查看俄语原文后得出结论,俄语原文与英译本的顺序一致,但原文中的用词,其基本意义和原始意义是“高”、“高度”的意思,延伸出“崇高”也在情理之中。而在汉译本中被翻译为“美与崇高”是因为不同的版本,还是因为“美与崇高”这种译序更符合汉语的表达习惯呢?这一点正是通过世界文学的互译发现的。

第二个例子川端康成《伊豆的舞女》。在英译本中,男主人公19岁,女主人公13岁。但在汉译本中,男主人公是20岁,女主人公则是14岁,与日语原文里相同。由此推断,英文译者根据的是减去虚岁年龄后的结果,年龄的不同反映出了东西方文化差异的不同。

第三个是鲁迅先生的《狂人日记》。我们都知道,这部小说有一个用古汉语所写的前言。但在英译本中,小说的前言仍然是使用现代语言翻译的,与正文的语言无异。由此,对于鲁迅先生何以在前言使用古文而在正文



郭英剑,现任中国人民大学外国语学院教授,博士生导师。主要从事英美文学、文学翻译、英语教育与高等教育研究。曾翻译卡洛尔·欧茨的《大瀑布》、E.L.多克托罗的《创造灵魂的人》、凯特·格伦维尔《神秘的河流》等作品。

使用白话文这一点来说,现在的英译本无法传达其中的内涵了,也就是说,这样的翻译,很难体现出鲁迅先生采用古汉语写作前言的意图了。

第四个是美国翻译家葛浩文对于莫言的翻译所引

发的争论。2013年4月,在美国普渡大学举行的中美比较文学双边会议上,葛浩文应邀做主旨发言,会议后,我问了葛浩文一个问题,如何看待中国国内对他翻译的评价,比如认为那不是翻译(translate),而是改写(re-write)。他听了很不悦,给我举了一个例子,说中国作家喜欢用短句,比如:他坐在桌子旁边。他站了起来。他走到门口。葛浩文说,像这样的语言,我只能用英文的表达方式去表达,把它改成一个单句:“他坐在桌子旁边,然后站起来走到了门口。”葛浩文说,如果严格按照中文的语言习惯进行翻译,可能没有美国读者愿意读这样的作品。

上述四个例子,就翻译来说,有言之成理的地方,也有无奈之处。我们知道,翻译中,有误译、节译、编译、转译、改编,在比较文学之中,这些被称为“翻译的创造性叛逆”,但我想说,除了“创造性叛逆”,文学翻译当中,还要勿忘“叛逆的创造性”。

文学翻译不能单纯追求信达雅,文学翻译也不单单只需要讨论翻译理论中所探讨的“异化”与“归化”的问题,文学翻译是个复杂的工程,有时候需要译者主动求变,需要译者根据不同的文化语境,根据具体的语汇与词义及其背后的文化背景,对原文做出必要的调整。而这种必要的调整,对于译者来说,既是其主体性的体现,也是翻译的责任所在,从某种程度上,它是与原作者所进行的一种精神对话。

由此,我想表达第二个观点,就是呼吁读者和评论家对译者要宽容,对译品要宽容。目前的情况是,一旦有翻译家被发现其翻译作品中出现了错误,就被批得一塌糊涂。处于这样的生态之中,实在不利于翻译家的工作以及新的翻译家的出现。

话说回来,当今世界,翻译家作为媒介的作用在大幅下降,因而公众与读者对于翻译作品的要求有了更高的要求,也在情理之中。因此,我以为,当今翻译家的使命,不是要通过翻译作品告诉读者或者公众原作者究竟写作了什么——这一点,一般懂一点外文的读者大都可以通过不同渠道加以了解,而是要尽最大努力,尽可能完整地将作品的文学艺术特性呈现给读者。对此,翻译家需要转变观念,对文学翻译有清晰的认识,对译作精雕细琢,注重翻译品质。

访谈



千明阳1964年出生于韩国京城畿道龙仁市。2003年凭借短篇小说《弗兰克和我》获文学村新人作家奖。2004年,长篇小说《鲸》获被称作“韩国本土文学风向标”的文学村小说奖。2007年,小说集《愉快的女仆玛丽莎》被评选为优秀文学图书。2014年,《我的叔叔“李小龙”》成为千明阳最具特色的作品之一。

## 一个会讲故事的人

□罗雅琴

### 创作关注三要素:场景、人物、对话

**罗雅琴:**你的小说有很强的场景感,人物形象鲜明,细节特别鲜活。这与你电影界的工作经历有关系吗?  
**千明阳:**肯定有影响。我在电影行业工作时的一些经历和思考,自然也会反映到我的小说里面。我认为小说创作和电影一样,都要关注三个要素:场景、人物、对话。写小说前,我会把场景先构想好,然后以此为基础将其他要素一一展开。这样读者在阅读的时候,感受会比较鲜明和立体。

**罗雅琴:**评论家称《鲸》为韩国版的《百年孤独》。你创作这部小说的初衷是什么?

**千明阳:**《鲸》所设定的背景很遥远,完全是我个人想象出来的。我年轻时曾经历过一些奇妙的事,一直在思考人的原始欲望是什么,人活在世上究竟想得到什么?在这个基础上写了这部小说。书中的人物是想象出来的,他们身上有着我对人性认识的投影。小说反映的是70年代的真实情况,主要是韩国在实现产业化之前的状况,也就是我小时候经历过的农村生活。

**罗雅琴:**《鲸》有宏大的框架,女巫的诅咒贯穿全书,仿佛隐喻着人类摆脱不了的命运。这种结构设计有什么特别的寓意吗?

**千明阳:**只要是人,就肯定会有很大的欲望。或爱或恨,为了得到某些东西而竭尽所能,但是到最后却土崩瓦解。小说中,包括城市在内的所有东西最终都焚毁殆尽,只剩下一些残砖,这就是人类留下的痕迹。而这个追逐欲望、实现欲望的过程,就是我们的生命。最后,这个过程是没有意义的。我们能留给后人的只有很小的一部分。这好比历史,我们并不了解具体的过程和细节,只能从书籍里片段的描述,找到一点点曾经存在过的痕迹。或许这是一种宿命论的观点。

**罗雅琴:**这也使得整部小说虽然描述的是现实生活,但笼罩上了魔幻的色彩。

**千明阳:**小说被设置在原始的时代背景,展现了现代文明开始之前的生活面貌,以及文明发展进程中的一系列变化。当这一切以压缩的方式呈现时,会产生一种魔幻的视角。我想展示的是过去的人有着怎样的意识,用怎样的视角看待世界。很多读者说,看完小说后,感觉整个故事就是一个巨大的幻想。但我最想表达的意思是,把个体的人放到文明整体发展过程中,会发现人始终是在变化的。我主要通过幻想的方式来分析人性。它实际上代表一种心理的变化。

### 想书写人不完美的地方

**罗雅琴:**你的另一部小说《高龄化家族》讲述的是当代家庭中的张力与矛盾。你觉得在东方,“家庭”代表着一种怎样的文化?

**千明阳:**韩国在很长的时间内受儒教传统观念的影响,重视孝道,奉行封建家长制。进入现代,韩国为了求得快速发展,一度特别重视和追求西方文化。西方对家庭的看法和观念与东方文化产生矛盾。西方文化很重视个体,重视个性,但我们还没有达到以“个人”为中心的状态。我们崇尚西方的价值观,而对这种甚至用相互伤害的方式来紧密联系的家族主义观念持否定态度。但我觉得东方的家庭观念能形成并延续,一定有它的原因,也不是一朝一夕就能改变的。

**罗雅琴:**从传统观念看,《高龄化家族》里的主人公在道德上来说都是有瑕疵的,是不被主流社会所接受的。你出于什么考虑设定了这样的人物形象?

**千明阳:**我也不知道为什么。但是,人的缺点、不完美的地方——正是我想书写的——那些关于失败的故事,不能成功的爱情、破碎的梦想、挫折的欲望、抓到又漏掉的鱼的故事,仰倒在地却摔破鼻子,等等。我觉得小说关注和讲述失败者的故事也很有意义。

**罗雅琴:**为什么会特别关注这些缺点、不完美的地方?

**千明阳:**每个人都有很多缺点,这也是人性的一面。但即便作为不完美的存在,人身上也会有某些高尚的东西。生活有很多面,人物和人物所处的状况也多种多样,变化多端,我想尽量把它们都展现出来。我个人很喜欢幽默的东西,不太喜欢刻画严肃沉重的东西,或描写优秀帅气的人,反倒是对有缺点的人更感兴趣。90年代之后的韩国文学非常凝重,聚焦于内在世界,更趋向成熟。但这些作品的构想对我来说很突兀,让我觉得很陌生,有种异质感。反倒是中国的作品让我感觉更熟悉,比如余华、莫言或者苏童的作品,其中人性化的色彩更浓厚,更诙谐幽默。我觉得如果自己来写这个题材的话,也会选择类似的手法来创作。莫言在诺贝尔获奖感言中提到,一个作家之所以会受到某一位作家的影响,是因为彼此灵魂深处的相似之处。我听了这番话,也意识到我和中国作家可能在灵魂深处有相似之处。

### 文学只是媒介变了,并不是内容变了

**罗雅琴:**现在有一些纯文学的作家开始尝试去创作小说,韩国有没有这种情况?你怎么看待纯文学的前途?

**千明阳:**这应该是一种全球趋势,所有国家都一样。比如在法国,一个有着那么悠久文学传统的国家,如今它的文学却只能存在于大学校园当中。米歇尔·维勒贝克最近的一本小说中有一段话:当代最优秀的文学天才,只能在大学里任教,纯文学只能在大厦里发挥作用。韩国也是一样,文学只存在于大学的文艺创作系或者国文系中,很难像以前一样存在于大众当中。文学作为一种艺术形式的地位也越来越微弱。但我并不觉得十分遗憾。这是很自然的事,是一种趋势。如今环境发生了很大的变化,智能手机普及,谁还会去读书呢?其实,在以前,人们没有其他娱乐方式可以选择,无聊时就只能看书。但现在不同了,娱乐方式数不胜数,人们自然跟书籍疏远。文学创作者的生存状态也因此越来越艰难。现在,文学创作系的学生们很少有立志从事文学创作的,大部分都是为了学习写作,以后好搞影视创作。我觉得这很正常。如果他们写出好剧本,拍成好电影,那也是一种新形态的文学。载体形式的变换,并不会真正改变什么。好的内容会依附于不同的载体一直延续下去。总之,我并不偏执于纸质媒体,不论用什么媒介来呈现,好的故事、好的内容最重要。

**罗雅琴:**说到好的故事,有评论称你为“一个会讲故事的人”。你觉得讲好一个故事,最核心的、最重要的是什么?

**千明阳:**共鸣,最重要的是引起读者的共鸣。如果不能产生共鸣,不管多好的故事,读者都没法体会到它的魅力,没法享受它带来的乐趣。

**罗雅琴:**怎么样来实现这种共鸣?

**千明阳:**我并不是刻意去引发读者的共鸣,因为作者最终只能以自己的视角、凭自己的感觉,去呈现他所认识到的、他所感兴趣的世界和人物。有的作品可能并不能得到很多人的共鸣,只能打动一小部分人。但有一点很必要,那就是要有开放的眼光,带着真心去观察人的内心,去探究深度和细节。

伊比利亚诗笺

## 德尔米拉·阿古斯蒂妮之死

□汪天艾



远,穿过繁花盛开的黑夜;……在那里听得见,看得见,无止境地感受到生命。我们在夜里走得更远,走到/连回声都不在我体内回荡的地方,像远处阴影里一朵黑夜的花/我将甜蜜地为你打开,不敢相信自己的眼睛,如此直白的爱欲主题与当时社会认为一个有教养的未婚处女“应该”保持的形象发生巨大冲突。诗中始终以第一人称出现的女性并非被观看、欣赏的客体,而是在用自己的目光看世界、用自己的声音表达爱、用自己的身体感受欲望。

她将西班牙黄金世纪神秘主义诗歌传统的修辞为己所用,奉交托、牺牲和敬拜为爱情里最绝对至高的价值,爱情变成宗教典礼,灵魂满怀爱欲,以求通过身体达到对灵魂的认知,让身体在爱的仪式中结合。《亲密》一诗的开篇,暗夜沉沉,“我要告诉你我生命里的那些梦/在蓝夜的最深处……/我赤裸的灵魂将在你的手中颤动,/我的十字架将在你的肩头沉重。”天主教十架七言中的“我渴了”在她笔下幻化成“我将在你/纯粹清凉的泉眼饮下真理;我知道/在你胸膛宏伟的尽头/有泉水能解我渴。”

诗集出版后,一位知名男评论家写信给德尔米拉,十分不解地问道:“您怎么能知道或者体会到诗中某些诗里写下的东西?这完全无法解释。”不过此时,这些纷纷扬扬的评论还试图保持“中立”语调,于是他们将注意力集中在女诗人美丽年轻的外表,宣称她拥有天使般的光环。就这样,乌拉圭的文化圈中浮现出一个德尔米拉神话,即这个贞洁的女孩子是“爱神厄洛斯的祭品皮媞亚”,写作爱欲的“奇迹”来自先知般的直觉和灵感。

其实,无论是所谓的“无法解释”,还是整个社会通过把德尔米拉推上祭司的神坛将她分隔与“个例化”,无非都是他们拒绝理解和接受一个事实:女性是和男性一样复杂的主体(而非附属品),对于个人爱欲可以拥有与生俱来的渴望、感知和表达能力,并不只是充当男性欲望的客体,并不只是在成为这样的客体之后才能从经验中得到体会爱欲的能力。对德尔米拉而言,爱欲体验并非预言、惟一的预言,而只有即将发生的诗句。

1913年她的第三本诗集《空圣杯》出版的时候,连提出德尔米拉神话的那些

人也无法用这个借口虚妄地说服自己了。诗人大量使用借代、换喻的手法将一些不能直接表达的感受具体化、客观化。诗中优美的激情和原创的意象汹涌澎湃又布满阴霾。对她而言,爱欲是一种本质上的必需,和食物、水一样对于生命不可或缺。她的眼中有神秘在燃烧,渴望爱人俯身向她“如同一棵忧郁的柳树”。爱人的嘴如两片玫瑰花瓣扣上绝望的深渊,自己执拗如疯女人,等待“某片鲜活的花瓣在早晨飞向我,/某个吻在夜晚飞来”。爱人的手指代表着幻想和爱的未来,“他智慧的手指之间/跳动着客迈拉神圣的形态”。极致的时刻,“黑色的床得到爱最强大的/玫瑰;从死亡里连根拔起”,爱神厄洛斯的死塔纳托斯的双人舞,前者意在结合,后者意在拆毁,黑色爱欲死于最高潮。她把这本书献给厄洛斯的,因为:

……你把你母猪的扳机做得比生命更强壮,用你臂膀玫瑰的镣铐将它囚禁。因为你的身体是根源,是欢愉与痛苦,两株巨型植物不和的树干本质的绳结。像神秘钻石的胸针,死神最沉醉的百合。因为在宇宙之上我隐约看见你,光、香气和旋律的桥,沟通地獄天堂。灵魂闪光肉体沉溺……

这本公开书写爱欲的诗集在乌拉圭引起轩然大波,几如丑闻。她在诗中让我们看见一个女人真实的灵魂,而在当时父权社会主导的拉丁美洲社会大众眼中,一个女人敢于写作诸如欲望、身体和欢愉这样的枷锁主题是不可想象的。鲁文·达里奥在为这本诗集所做的序中写道:“当今写诗的女人中没有谁像德尔米拉这样震撼我,为她没有蒙纱的灵魂,为她花一般的心。不把圣德肋撒的神圣激情算在内,这是卡斯蒂利亚语中第一次出现一个女性灵魂如此骄傲于她的纯洁与爱……”她的诗歌里展现出的对爱和性的赞颂,直到当时还从未在西班牙语的女性诗歌中出现过。

《空圣杯》出版的当年夏天,德尔米拉和恩里克·约伯·雷耶斯结婚。时至今日人们也不确定他们是如何相识的。雷耶斯比德尔米拉年长一岁,情绪易怒,控制欲强。他是那个贩卖马匹的生意人,从始至终对德尔米拉的诗歌才华毫不在意,认为那只是她单身时代的“脆弱”所致,认为两人一旦结婚,她就会如他所愿地

放弃写作。他并没有意识到,对德尔米拉而言,写作在她的骨血里,逼她放弃只会将她推向死亡。

在由后世研究者拼凑出的记录改编的德尔米拉传记舞台剧《我不生孩子,我只生出诗歌》中,可见家中一片死气沉沉,秩序是惟一的,要求。雷耶斯骂着“没人要看你写的东西,你不会进入历史”扔掉德尔米拉的手稿;在激烈的撕扯与争吵中,德尔米拉说“我不要你作为我的丈夫履行义务,我要以一个女人的身份和以一个男人身份的你享受情欲本身的欢愉,而不是为了传宗接代,生养子嗣”,而雷耶斯只会冲她大吼,“你为什么不能正常一点!”不禁想起英国女作家珍妮特·温特森16岁时因爱上一个女人为其母亲将她培养成传教士的“正路”,去寻找能让自己快乐的人生。养母在将她逐出家门前一脸不解地问了最后一个问题:“你本可以正常,为什么要去快乐?”(Why be happy when you could be normal?)看似荒唐,皆是如此遥远的、不理解的目光。

不同频率的共振让德尔米拉和雷耶斯的婚姻从一开始就注定无法成立。新婚53天后德尔米拉撤回父母家,以丈夫家庭暴力为由提出分居,此后雷耶斯不断通过写信和砸窗户骚扰威胁德尔米拉,被一个以爱欲诗歌著称的女诗人分居让他感觉颜面扫地。1914年德尔米拉正式提出离婚并在6月22日办理了手续(此前一年乌拉圭刚刚通过女方可以提出离婚要求的法案)。那个致命的7月6日,她应前夫要求去他租住的房子里取东西,被两发子弹杀害,雷耶斯随即饮弹自尽。这是希腊悲剧式的终结。她在崇高与诅咒之间徘徊,最后成为死亡和时间致命的受害者。她想抵达一个幸福的王国,那里“所有的梦都有光之湖可以沐浴翅膀”,不必遭受时间毁灭者的幽灵侵袭,最终却像她在《夜曲》中所写的那样:“我是血迹里流浪的天鹅,/我慢慢染污湖泊然后起飞”。自她以后,西班牙语诗歌中的女性声音全然不同了。

2014年,德尔米拉·阿古斯蒂妮逝世100周年之际,在安第斯街1206号的外墙上出现了一块献给所有性别暴力受害者的纪念碑,上面镌刻着德尔米拉的诗句:“……生命没有杀死我,/死亡没有杀死我,/爱没有杀死我……”没有刻完的那行诗在纪念碑背后凝望着往来的路人,德尔米拉惟一的预言,她说:“我死于一个被静音的思想如同伤口”。

1914年7月6日,乌拉圭首都蒙特维的亚,诗人德尔米拉·阿古斯蒂妮走进安第斯街1206号,再没有走出来。两发子弹,28岁的德尔米拉成为无数性别暴力受害者中的一个,倒在枪前夫暴戾的枪口下。

如果生命是爱,多么好!  
我想要更多生命去爱!今天我觉得一千年的思想值不上一分钟情感的蓝色。  
我的心悲伤缓慢地死去……  
今天我在光亮里打开像一朵神的花生命绽放如暴雨的海  
爱的手在里面撞击!  
今天我的忧伤都向着黑夜出发,  
悲伤,寒冷,翅膀断裂;  
像疼痛的一个古老斑点  
在远方的阴影里解开  
我全部的生命唱歌,亲吻,大笑!  
我全部的生命,一张绽放的嘴!

——德尔米拉·阿古斯蒂妮《爆裂》

1902年,当16岁的德尔米拉开始在刊物上发表诗歌,蒙特维的亚文化社交圈不约而同地将她塑造成新时代的经典女性形象:家境优渥,自幼在家中接受完整的文化教育,精通法语、钢琴、绘画,热爱阅读和写作……总而言之,一尊符合此时拉美以男性主导的现代主义审美的雕像。可是到了1907年,她出版的第一本诗集《白色的书》却一石掀起巨浪,人们读到“你会知道我的爱,我们却要走得很