

译介之旅

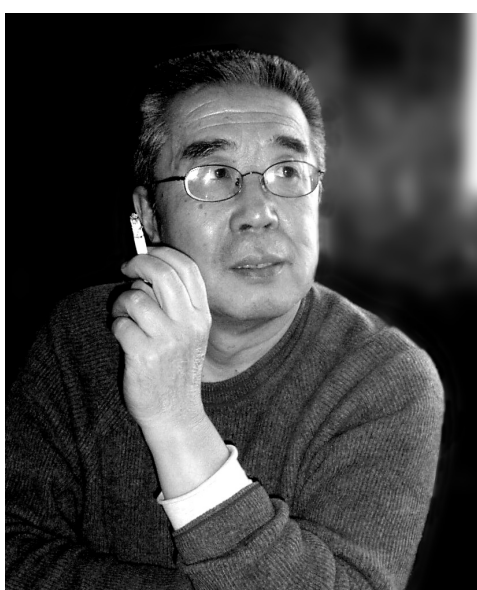
标准·效果·理想·方法

——以加缪的《局外人》为例谈翻译(一) □郭宏安

《圣经·创世记》说:先民本来言语口音是一样的,他们商量在巴别这个城市里修一座塔通天,告诉后代,以防他们分散居住而沟通不畅。耶和華怒其狂妄,说:“看哪,他们要成为一样的人民,都是一样的言语,如今既做起这事来,以后他们要做的事,就没有不成就的了。”于是,上帝变乱他们的言语口音,引起他们的纷争,这塔也就停工不造了。从此,人们以语言的不同而分散居住,其间的沟通交流不得不通过语言的转换,即翻译。据称,中国用文字记载的翻译,始于两千多年前先秦时期的诗歌。可见无论中外,翻译都是一件十分古老的事情。

然而,什么是翻译?翻译理论家、翻译工作者和翻译爱好者给出了多少有些不同的回答。我的回答是一个翻译爱好者的回答:翻译就是用一种文字(语言)传达用另一种文字(语言)写成或说成的作品,最后形成文字的作品而不变更所表达和蕴涵的意义与信息。用杨绛先生的话说,翻译就是“把原作换一种文字,照模照样地表达。原文说什么,译文就说什么,原文怎么说,译文也怎么说”。这是一种平实可靠、人人可以接受的定义。什么是文学翻译?文学翻译是一种具有文学性的翻译。翻译有许多种,口译且不论,有科技翻译、文学翻译、理论翻译、实用翻译、社会科学翻译、人文科学翻译、自然科学翻译等等,惟有文学翻译具有文学性,有的哲学、历史等著作的翻译也具有文学性。那么,什么是文学性?文学性就是“那种使特定作品成为文学作品的东西”,例如想象力、虚构、描写、象征、比喻、修辞等等,即我们在今天的语境中所理解的“文学三难说”中的“雅”字,此为文学翻译独有。“信、达、雅”之中的“雅”字,历来解说甚夥,然而大多斤斤于字面,多皮相之谈,惟钱锺书先生从反面予以阐释,谓“雅非为饰达”,“非润色加藻”,一个“非”字搔着了“雅”字的痒处,较之“文雅”、“高雅”、“古雅”、“汉以前字法句法”等等,更能切中肯綮,打开思路。以文学性解“雅”,可以与时俱进,对一个旧的概念给予新的解释,令其获得新的生命,所以,并非所有新的说法都显示了认识的深入和观念的进步。译文对原作以雅对雅,以俗应俗,或雅或俗,皆具文学性,此为文学翻译也。故“雅”字在文学翻译中断乎不可少。

“译事三难:信、达、雅”,当合而析之,不应分而观之,以此为标准,可以分出译品的好坏善恶,全面而精当。大部分的翻译家对“信、达”取信服的态度,对“雅”字则如履薄冰,做种种或明或暗的抗拒状,以文学性解“雅”即可消除其对“雅”的疑虑。如果扩大一些,对“雅”作广泛的解释,则可以以形出神,不必“弃形取神”。“神似”的说法,以傅雷的观点最为著名。他说:“以效果而论,翻



郭宏安,翻译家,1978年开始发表作品。著有专著《论〈恶之花〉》、散文集《雪落在莱蒙湖上》、论文集《重建阅读空间》《同剖诗心》、译著《波德莱尔美学论文集》《加缪中短篇小说集》《红与黑》《批评意识》《墓中回忆录》等。2012年,获得由法国大使馆资助的“傅雷翻译出版奖”。

译应当像临画一样,所求的不在形似而在神似。”请注意,这里说的是“效果”而非标准。标准是衡量事物的准则,而效果则是由行为产生的有效的结果,两者不可同日而语。再说,“不在形似”不等于不要形似,完全可以既要形似,又要神似,形神兼顾,形留而神出。有一种说法,认为“神似”进一步发展,则进入“化境”。“化境”的说法来自钱锺书先生,他在1979年的《林纾的翻译》(收在《旧文四篇》里)中说:“文学翻译的最高理想是‘化’。把作品从一国文字转变成另一国文字,既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹,又能完全保持原有的风味,那就算得入于‘化境’。”所谓“原有的风味”者,乃是原作的风格之谓也。《林纾的翻译》于1964年首次发表,当时,“最高理想”一语是写作“最高标准”的,后来标准改为理想,显然是信手随意的,必是深思熟虑的产物。“理想”是同奋斗目标相联系的,有实现可能的想象,故标准是现实的存在,理想是追求的目标,两者不是同一性质的东西。因此,标准、效果和理想不是同一范畴的事物,不可混为一谈。由“信、达、雅”而“神似”,而“化境”,刘靖之先生将其看作一条由浅入深、不断延伸的线,“一脉相承”。我觉得,由标准而效果,而理想,不妨看作一个面,不断扩展,仿佛一圈圈涟漪。这样产生的译作可以称作善译,而其实现的方法,则如杨绛先生所说:“把原文的句子作为单位,一句挨一句翻。”换句话说,就是以句子为单位的直译。于是,标准、效果、理想、方法,由点及面,一种翻译理论就宛然在目了。

文学作品的本质特征不在内容,而在形式,换句话说,决定一件作品是否文学作品,不是因

为它讲述或描写了什么,而是取决于它是怎样讲述、怎样描写的。一件作品“怎样”形成了其精神风貌,它是简约的,还是繁缛的;是清丽的,还是浓艳的;是婉约的,还是豪放的;是优美的,还是雄伟的,等等,都是由其选词造句、结构框架、气息节奏、叙述技巧等决定的,一言以蔽之,是由其风格决定的。因此,依据“信、达、雅”的标准,翻译文学作品,只有“信、达”还不够,必须有“雅”——文学性,也即是说,必须传达出原作的风格,然后才有可能达到预期的效果,实现所追求的理想。然而,什么是原作的风格,什么是译作的风格,原作的风格和译作的风格之间的关系如何,这些都是翻译家争论不休的问题。归根结底,是风格可译不可译的问题。简言之,认为风格可译的,大多是主张直译的人,一句挨一句地翻,就有可能多少传达原作的风格,有人将这些人名称为语言学派,颇有不屑的意味;主张风格不可译的,大多是主张意译的人,他们自称文艺学派,由于认为原作的风格不可译,就随便给译作一种他们认为美的风格。主张风格不可译者未必明确地声明风格不可译,也不是都反对“信、达、雅”,不过他们以为“雅”就是高雅、典雅、美的词汇、雅的句子,就是文采,而且认为只有华丽才是文采,总之,认为翻译是“美化之艺术”。一经美化,译作倒是有了风格,但已不是原作的风格了。在持这种观点的翻译家眼中,原作的风格和译作的风格,根本是两种不相关的东西。在他们的译作中,不,应该说在他们的“创作”中,出现一些具有强烈民族特色的词汇或表达方式,就毫不奇怪了。读者不免怀疑,难道外国人也有相同或类似的俗语和陈词滥调吗?一味求美,则雕缛满

眼,其实只是堆砌辞藻,而真正的美则荡然无存了。不过,就实际的情况来说,真正“美化”的翻译实在是太多了,文艺学派的翻译家们似乎在纸上谈兵。如果一定要分出派来的话,我宁愿加入直译派。

译作的风格只能以原作为依归,能否传达原作的风格,应该视为翻译的最高境界。是否达到了,则要看译者个人的造化。也许传达原作的风格只能是最高理想,可望而难即,然而“望”与“不望”,差距不止毫厘。宋严羽说:“入门须正,立志须高……行有未至,可加工力;路头一差,愈趋愈远……”八百年前的古人之言,可供今之译者深思。你可能实现不了这种理想、进入不了这种境界,但是你正走在实现这种理想和进入这种境界的道路上。诚然,传达原作的风格是很难的一件事,也许百不一见。但是,能不能是一回事,难不难是一回事,不可将“很难”视作“不能”。译者主观上是否具有传达的意图,其结果是很不一样的。有,就会自设藩篱,循循而行,或在译文中见原作风格于一二;没有,就会自由散漫,失去约束,原作的风格也将不知所终。如此则不仅“雅”失去了准的,恐怕连“信、达”都要打折扣了。传达原作的风格是很困难的,但是有的译者正是要克服这种困难,成就与原作相配的译作,正如杨绛先生在《艺术与克服困难》中所说:“创作过程中遇到阻碍和约束,正可以通过作者去搜索、去建造一个适合于自己的方式;而在搜索和建造的同时,他也锤炼了所要表达的内容,使合乎他自建的形式。这样他就把自己最深刻、最真挚的思想感情很完美地表达出来,成为伟大的艺术品。好比一股流水,遇到石头阻挡,又有堤岸的约束,得另觅途径,却又不能逃避阻碍,只好从石缝中迸出,于是就激荡出波澜,冲溅出浪花来。”石头、堤坝、石缝等等,好比实现艺术目的的种种困难,原作者要克服翻译,译者也要跟着原作者克服困难,因为翻译本身就是一种有限的艺术,所谓“戴着镣铐的舞蹈”。

什么是风格?我们只须听一听法国作家于连·格拉拉克是怎么说的。他说:“对一位作家来说,口吻最重要,比形象的美更重要,那是一种他称呼某些确为他所见的万物的口吻。”这“口吻”就是风格。他看见了什么,选择什么样的句式,什么样的节奏,什么样的叙述方式,什么样的篇章结构,什么色彩的词汇,什么独特的姿态,等等,构成了他个人的口吻。译者若对原作有所感觉和体会的话,那就是这种“口吻”,译者应在译作中努力传达的也就是这种“口吻”。这种口吻望之有,即之无,但却是一种确实确实的存在。但是,周照良先生说:“有人自诩翻译哪一个作家就能还原出这个作家

的面目或风格,我看这只是英雄欺人语;据我所知,就有翻译家对文本还不大能弄得懂,就大吹自己的翻译是旨在表现原作诗一般美丽的风格。依我看,对一个作家或风格的认识也还是从对作品的理解而来的,否则便是空话。搞外国文学的人最喜欢谈风格,但是对一个搞实际翻译的人来说,风格却是一个最难谈得清楚的东西。我觉得,在通常情形下,它好像只是在无形中使译者受到感染,而且译者也是在无形中把这种风格通过他的译文去感染读者的,所以既然是这种情形,就让风格自己去照顾自己好了,翻译的作者不可也不必为它多劳伤脑筋……我觉得翻译工作者如果花许多工夫去钻研作品的风格,还不如花点工夫去培养自己的外语感觉能力好些。”总之,“原文风格是无法转译的”。周先生说的固然是实际情况,译者多是做“英雄欺人语”者,50年前如此,今天也好不了多少。由于出版的商业目的导致的速度和数量的增加,坏的和好的译作都多了,显然不是50年前可比。但是翻译工作者面对的问题还是一个,即“钻研作品的风格”还是“培养自己的外语感觉能力”?如按周先生的意思,似乎前者是说他“搞外国文学的人”的话,后者是说他“搞实际翻译的人”的话,两类人有两个不同的要求。实际上,无论是搞外国文学还是搞实际翻译,首先要做的都是“培养自己的外语感觉能力”,如果一个译者的外语感觉能力不够,显然不能要求他传达原作的风格,如果他有了足以感受原作风格的能力了呢?可以说,如果周先生“风格不可译”的说法是指除了文学翻译以外的“翻译工作者”的话,是有道理的,但不能说“原文的风格是无法转译的”。外国文学工作者对一部外国文学作品风格的“钻研”是他本职工作的一部分,他的研究成果用本民族的语言发表出来,也是题中应有之义。试问,如果他有了一定的研究和体会,他若想把这部作品翻译给中国读者,他将如何呢?能够用本民族语言说明的事物,也必然能够用本民族的语言传达,只是程度有所不同而已。他势必要尽力表达他的研究和体会的成果,即把原作的风格传达出来。当然,他的研究是否正确,他传达出来与否,传达到何种程度,那是需要读者和时间说话的。但是,他必然有传达的意图。他实现这种意图的过程,就是他逐渐接近原作风格的努力。努力传达原作的风格,是以钻研、了解、体会原作的风格为前提的。风格也许是不可译的,却是可以传达的。王以铸先生论诗之不可译时说:“译诗者要有知其不可而为之的劲头儿。”这“劲头儿”就是传达原作风格的意图。译诗者和译者是一样的,有没有这种劲头儿,有没有这种意图,结果大不一样。

莫言在法国

□杭 零

莫言获得诺贝尔文学奖众议纷纷,但很少有人注意到这样一个事实:在获得诺贝尔文学奖之前,莫言已经以绝对的优势成为海外译本最多的中国当代作家。另一个可能令很多人吃惊的事实是,在这些译本中数量最多的并非英译本,而是法译本。早在1988年出版的一部中国短篇小说译文中,莫言的身影就已经在法兰西出现。截止2012年莫言获得诺贝尔奖,20多年的时间里法国人出版了18部莫言译本。法国人用数字说明了莫言在他们心目中的分量,而他们也成为了莫言走上诺贝尔文学奖领奖台的推手之一;诺贝尔文学奖评委会在研究一个作家时会搜集各种译本,包括瑞典文本、德文本、英文本以及这18部法文本。

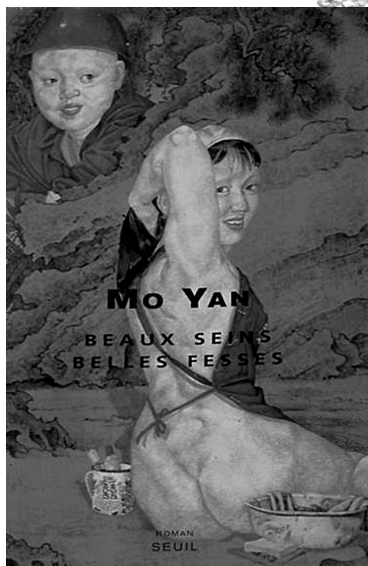
在获得诺贝尔文学奖之前,莫言在法国已经具有了相当的知名度。不论是有意出版中国文学的编辑,还是对中国文学略有了解的知识精英,或是对中国文学有所好奇的读者,莫言对于他们而言都是一个不可绕过的名字。这不仅因为在书店里摆架的中国作家作品中莫言的作品数量遥遥领先,还因为在主流媒体上最频繁出现的中国作家的名字是莫言。

莫言在法国的文学声誉的建立并非一日之功。上世纪80年代末,他和那些意气风发、踌躇满志的同行们被一股脑儿地介绍到法国,很快他就因张艺谋的获奖电影脱颖而出。1990年《红高粱》法译本的回世成为莫言在法国真正意义上的亮相。然而《红高粱》的热度没有持续多久,莫言的译介之路很快恢复了平静。上世纪90年代,和大多数被译介的中国作家一样,莫言的作品东一本,西一本地散落在几家小出版社,没有太大反响。直到1995年法国著名的瑟伊出版社(Seuil)出版了莫言的《十三步》,与莫言建立了长期合作关系,此时莫言在法国的译介才逐渐走上系统的道路。瑟伊出版的译介第一部莫言作品《酒国》获得了法国劳尔·巴塔庸翻译奖,但真正让莫言成就大名的,是瑟伊出版的第三部莫言作品《丰乳肥臀》。瑟伊将这部作品定名为《美乳美臀》(Beaux seins belles fesses),配以露骨封面,并在腰封上将这部800多页的巨作冠以“中国的《百年孤独》”的名号。因为这部作品,莫言作品在法国的局面才真正打开,从汉学界和出版界的小圈子往普通大众迈进了一大步。此后瑟伊对莫言的推介明显加快,每一到两年就推出一部莫言作品。莫言也开始

频频在法国主流媒体上出现,影响力大增,俨然成为法国人心目中中国当代文学的一号人物。

回顾20多年来莫言在法国走过的译介道路,张艺谋的功劳当然不可抹杀。在那个西方世界对中国当代文学几乎一无所知的年代,张艺谋铺就的红地毯让莫言三步并作两步登上了国际舞台。然而后面的路还得靠莫言自己走下去,如何让西方人的目光长久地停留在自己身上?《红高粱》时代的莫言可能并没有意识到自己真正的幸运并非得到国际导演的垂青,而是生在一个具有转折意义的时代。中国的崛起和中国文学的崛起吸引了越来越多西方人的目光,他们的注视形成一股不断加大的动力,推动着包括莫言在内的中国作家的译介。假设莫言是一个越南作家或泰国作家,他是否能受到西方世界今天这样的瞩目是十分可疑的。因此,投向莫言的目光是具有身份性的。作为中国当代文学的一分子,他在西方世界所取得的成就,与中国当代文学在西方译介的不断推进有着密切的联系。他登陆法国时,正是法国汉学界和出版界刚刚开始对中国当代文学萌发兴趣之时;他获得瑟伊出版社青睐时,正是法国政府对中国当代文学的翻译出版走向常规化,力图抓住中国当代文学的标志性人物,进行长期、有规划的市场推介的时期;他凭借《丰乳肥臀》引发法国社会广泛关注时,正值“中法文化年”中国当代文学作为巴黎书展的主推对象备受瞩目之时;而他获得诺贝尔文学奖时,正是中国政府的“中国文化走出去”工程如火如荼,里应外合同时发力,推动中国当代文学走向国际之时。因此莫言在西方世界所取得的成功并非一个单纯的个体现象,它离不开中国当代文学译介的大背景。

更为幸运的是,莫言还拥有靠谱的译者和实力雄厚的出版社作为后盾。瑟伊所聘用的译者杜特莱和肖德兰是法国研究和翻译中国当代文学的知名汉学家,前者同时是高行健的译者,后者则是当代中国诗歌的主要翻译推介者。他们对莫言作品有深入的学术研究,中文功底和翻译水平堪称一流,并和莫言保持着良好的关系,对莫言的文学才华有着发自内心的欣赏和认同。这种情况在法国的中国当代文学翻译界并非普遍,一些规模较小的出版社雇佣的译者往往缺乏文学翻译经验,甚至中文水平欠佳,对所译作者并无深入了解



也无直接沟通,译作中不乏错译、漏译。有些译者甚至对于自己认为不合理或无价值的段落进行有意识的删改,或是对原文进行意识形态化的解读。苏童、毕飞宇、王安忆的作品都曾遇到过此类尴尬。而莫言也十分珍惜自己的这种优势,他对译者给予充分的尊重和配合,以十足的耐心回复他们提出的问题,甚至亲自带他们到山东老家,讲解那些在自己书中描述的农村生活。在法国出版者眼中,莫言也是一个配合度很高的作者,他是为数不多的拥有文学中介人的中国作家之一,虽然在法方看来莫言的中介人在对出版程序的了解上、文本选择和市场规划方面还有所欠缺,但相比其他中国作家,莫言在与国外出版界的衔接上已经走在前面。

说到底,时代背景也好,翻译质量也好,出版策略也好,对于一个作家在异域的成功只能起到推波助澜的作用,关键还在作家的作品本身。在法国,《酒国》和《丰乳肥臀》被看作莫言的代表作。有趣的是,在国内前者初版时反应平平,后者自出版之日起便争议不断。在《酒国》中,莫言描写了官场的腐败堕落行为以及铺张到病态的“吃文化”和“酒文化”;《丰乳肥臀》则以一种不同于官方意识形态的方式来表现中国历史。它们对中国现实的介入和对中国历史的个人化思考,满足了西方公众希望通过中国当代文学作品了解中国社会的愿望。在表现手法上,《酒国》所采用的将侦探小说、通信和讽刺寓言叠加在一



莫言作品法语译者肖德兰

起的方式,让西方评论者看到了莫言如何清算历史上影响过中国文学的所有中西文学思潮和流派,和传统以及现代派开了一个大玩笑,以此来确立属于自己的风格。而《丰乳肥臀》气势磅礴、激情澎湃,被评价为一部“带有情欲色彩、荒诞可笑、悲剧性的、激流式的”史诗。

在莫言身上,法国评论者时看到马尔克斯、拉伯雷,时而又看到福克纳和贝克特,但却对莫言呈现和运用他们所熟悉的文学因素和文学传统的方式感到意外。这样一个扎根中国现实,却在手法上透露出与西方文学相通的现代特征和现代意识的作家,是令西方世界所乐见、甚至着迷的。

在中西文学交流严重不平等,中国文学相对弱势,渴望获得占据文化强势的西方世界承认的语境下,讨论莫言为什么会成为在西方世界最为成功的中国作家,也许比争论莫言是不是中国最优秀的作家更有意义。莫言身上浓烈的乡土气息和游走于中西文学传统之间的游刃有余,让西方人看到了他们所期待的具有世界水准的、与西方文学相通同时又具有中国性的文学。不论是在文学层面上还是在意识形态层面上,他的作品都暗合了西方主流社会最为敏感、最为认同的因素。而莫言也是最早意识到翻译对于作家异域形象塑造的重要性,最早接触西方翻译出版体制,最快融入西方文学市场机制的中国作家。作为中国文学的一个象征符号,莫言的成功不是其个人的,它具有极为丰富的内涵。它既可以被看作一面三棱镜,折射着西方世界面对中国时的心态和对一种异质文学所怀有的期待,也可以为那些还在国际之路上踟蹰前行的中国作家指引方向,给出最切实的建议。

域外传真

全世界从电视转播中看到宣布2012年诺贝尔文学奖得主画面。中国作家莫言的作品在很多国家翻译出版,但在俄罗斯,莫言的作品仅翻译了个别片段,从未出版。俄罗斯《论据与事实》最近获悉:莫言的长篇小说《酒国》即将出版,这是惊人的巧合。莫言为俄译本写了前言,他在其中写道:“既然俄罗斯读者喜欢布尔加科夫的《大师与玛格丽特》,那么他们也将接受我的《酒国》。”

但是,在俄罗斯人当中知道莫言的人确实很少。如何诠释诺奖的这种选择?是否意味着诺奖评委会的决定难以预测?俄罗斯《论据与事实》报就此对俄罗斯当代作家、汉学家科瑟列夫进行了访谈。

问:请您谈一谈莫言是一位什么样的作家? 科:坦率地说,我没有读过他的作品。现在不少人带着惊奇的神情说:怎么,您难道没有读过莫言的书?其实在俄罗斯任何人都没有读过他的作品。

他不是持不同政见者,因此诺奖评委会的决定是纯文学性质的。他是完全规范的当代作家。他写的故事带有戏谑讽刺和虚幻的色彩,类似魔幻现实主义。他的很多作品是写农村的;有时候他会描写大自然,描绘风景,这又很像托尔金。莫言特别遵循中国文学传统;居住在山村里的人们极少谈论政治,更多的是日常生活。他是一位多产作家。经常出席各种文学会议。总的来说,他是中国文化的优秀典范。尽管依我看:当代中国的歌剧演员、音乐家和电影工作者在向世界展示自己的国家方面比作家更胜一筹。

问:东方文学就其本质而言都特别传统,作家们都牢记自己的根。莫言在中国非常现代吗? 科:他很现代。如果我们回想一下,今天中国的当代画家在巴黎卖出自己的画有时价格达几百万之多,那么我们就明白中国的艺术,其中包括文学发展得何等迅速。我们知道,20世纪二三十年代的作家们也在不停地写,可是那时国家非常贫困,可现在我们在看他们取得了成就。中国人——热衷现代派,尽管有时不太成功,尤其表现在装饰艺术方面。但中国当代作家已经不是一千年来坐在山上写作的圣贤老翁了。

问:莫言在中国是否家喻户晓?中国人喜欢他的作品吗? 科:非常受欢迎,他是畅销作家。而畅销在中国——是个特殊的概念,如果销售100本,那么对于人口众多的中国,算中等指标,而如果500万——这才是畅销。阅读莫言对于中国人来说有一些难度,因为中国人也像世界上所有的人一样喜欢读侦探和消遣性读物。莫言则站在更高的阶梯,不过他仍然是一位遐邇闻名的作家。

问:根据莫言的小说拍成的电影广为流传,您有何评价? 科:《红高粱》是一部好电影,流量很大。这是中国出口的第一部影片(原文如此),在这以后中国电影大量走向世界,而且博得好评。

问:诺奖评委会的决定是个谜。为什么选中莫言而不是村上春树?难道成就卓著的作家还少吗? 科:是的!现在让我们来解开这个谜。在评委会中坐着18位瑞典人,他们在想:我们把诺奖颁发给中国人,看一看人们将对我们作出什么评价。实际上我认为他们希望向欧洲表明,到了放眼世界的时候了,到了不只是阅读用英语写作和用瑞典语写作的书的时候了。2011年在伦敦国际书展上,主办方是俄罗斯,而2012年则是中国。一年前当我们作为贵宾时,我们意识到:我们——是希望成为未来的过去。而中国——这是我们的现在和未来,如果我们想生存,那么我们就应该知道中国人在写什么。

(杨庄 编译)

俄罗斯当代作家谈莫言获奖



科瑟列夫