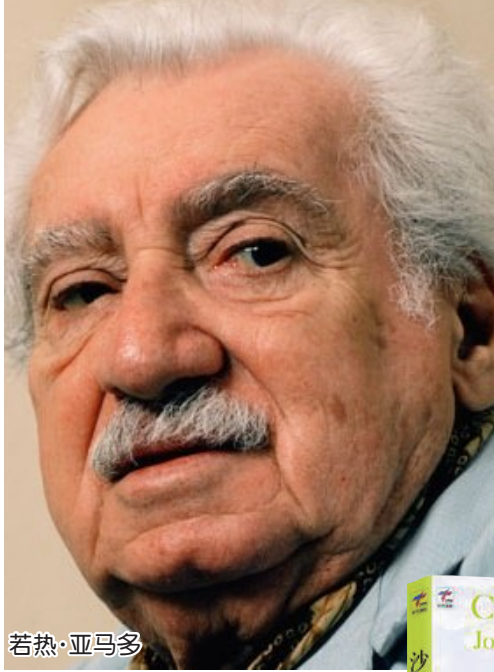


译介之旅

隐形的巴西:从若热·亚马多在我国的译介说开去

□樊 星



若热·亚马多

在巴西文学史上,若热·亚马多占有极为特殊的地位。在写作题材与表现技法上,文学评论界对他褒贬不一;而他在意识形态层面所经历的几次转向,更是在巴西知识分子中引起了剧烈反响。然而无论他在巴西文学界如何饱受争议,都无法掩盖这样两个事实:他曾是并依然是巴西民众阅读最多的作家之一;在世界范围内,他对巴西文化的传播有着不可估量的作用。

作为一种文学现象,若热·亚马多的重要性不可忽视。在上世纪30年代,巴西文盲率高达70%,文学几乎只是大城市精英阶层才会关注的课题。但年仅二十几岁的若热·亚马多却凭借《可》《死海》与《沙滩船长》等6部小说赢得了外省普通大众的喜爱。他成功地将反抗精神、左翼思潮、乌托邦理想与民俗传统等元素杂糅起来,结合巴西东北部特有的历史与社会现实,创造出具有浪漫主义色彩的社会批判小说。这种杂糅的风格是他为大多数批评家所诟病的原因,因为左翼思潮与民俗传统在某种程度上相互排斥,而浪漫主义色彩又会削弱社会批判的力度。但也正是其作品中暗藏的矛盾因素,使得二战结束以后,无论资本主义还是社会主义国家都将他作为巴西文学的代表予以翻译、推介。

几十年来,对若热·亚马多在世界各国译介史的研究层出不穷,每项研究都从相对独立的角度勾连出文学翻译、世界权力格局与巴西形象之间的关系。无论是希望借由他理解“南美邻居”的美国,还是利用他作为政治宣传的苏联与其他社会

主义阵营国家,又或是遭到重创之后将其构造的乌托邦世界作为一条新出路的法国,若热·亚马多似乎总有办法满足不同体制在不同时期的需要,在占据畅销书榜的同时传播巴西文化,并成为社会学家、人类学家、历史学家等共同的研究对象。



但是在中国,尽管从50年代起对亚马多的翻译数量不逊于任何一位拉美作家,其作品中所蕴含的巴西文化却从未得到真正彰显。直到今天,在中国的文学视野中,巴西仍然近乎一个隐形的国家。

拉美文学汉译史上的亚马多

在中国,若热·亚马多的译介首先是在拉美文学译介的大环境下展开的。在《“边境”之南:拉丁美洲文学汉译与中国当代文学》中,滕威梳理了从新中国成立后到90年代末期的拉美尤其是西语美洲文学汉译的历史演变,重点突出了50年代到70年代对拉美左翼革命文学的建构,80年代由“文学爆炸”和“魔幻现实主义”引发的拉美热,以及90年代之后文化市场化造成的拉美文学译介的衰颓。在这本书里,滕威细致考察了国内外历史背景、意识形态国家机器与民间思潮对拉美文学汉译的交互影响,对各阶段译介过程中的遮蔽、误读与错位进行了透彻的分析。《“边境”之南》的论述侧重于西语美洲文学,因此对使用葡语写作的亚马多只是略有提及,但亚马多在中国的译介过程并未超出拉美文学汉译的大框架,只是由于其作品数量庞大,内容驳杂,加之作者的创作生涯前后延续七十余年,而葡语研究者的数量又十分有

限,因此对亚马多作品的误读也更为严重。此外,如果西语美洲作家群体在我国的代表人物从50年代至今经历了一系列变化的话,对于巴西来说,若热·亚马多仍是迄今为止唯一合格的代言人。

在《“边境”之南》的附录里我们可以看到,1949年到1999年中国大陆共出版了36部巴西作品,其中若热·亚马多的作品占到了14部,不仅在巴西作家中无人能及,在所有拉美作家中也高居榜首。再考虑到在巴西的36部作品中,有6部属于儿童文学,还有一些文学价值存疑的作品,比如时任巴西总统的若泽·萨尔内创作的《水之北》及其幕僚萨莱斯所写的《钻石梦》。因此可以毫不夸张地说,若热·亚马多占据了我国巴西文学译介的半壁江山。正是亚马多在巴西文学界这种“一枝独秀”的现象,使得不少人对亚马多在中国的译介情况产生兴趣。我曾于2011年在澳门召开的世界葡语研讨会上作过“亚马多中国接受史”的发言,并在巴西《文化批评》上发表了《亚马多在我国的翻译》。北京外国语大学的张剑波也在2013年圣保罗大学的《翻译学杂志》上撰写了《亚马多中国接受史》。2014年,北京大学的王思维完成了硕士论文《从“和平斗士”到“百万富翁”——若热·亚马多在巴西》。这篇论文以亚马多1952年、1957年与1983年三次来访中国为主线,详细分析了亚马多在中国不同时期与社会文化背景下的“翻译”与“重写”,以及在这之中所投射出的中国意识形态话语变迁。

和当时大多数拉美作家一样,亚马多是以革命作家与共产党员的身份进入中国的。他在1951年获得了苏联颁发的斯大林和平奖,并于1952年受萧三及中国作协之邀访华。可以说,他和聂鲁达一样,是中国与拉美之间“民间外交”的重要桥梁。在上世纪50年代共出版了三部亚马多的作品,分别是《无边的土地》《饥饿的道路》和《黄金果的土地》。这三部小说均写于亚马多在巴西共产党党内工作最为积极的时期,后两部更是加入了直接的共产主义宣传。

进入60年代之后,亚马多和巴西一道从中国读者的视野中消失了,直到80年代才得以回归,这也正是拉美热所兴起的时间。尽管在回归之后,亚马多被唤作“中国人民的老朋友”,对他的介绍与定位却都与30年前有了很大不同。译者与出版界有意淡化了对前期意识形态浓重作品的引介,在80年代所翻译的10部亚马多的小说中,9部都是作者退出巴西共产党之后的作品,唯一的例外是《拳王的觉醒》,曾经的无产阶级斗士由此变成了颇有异域风情的乡土作家。这一时期翻译的第一部亚马多作品是《金卡斯之死》,发表于1981年《世界文学》杂志上。对于这部小说的选择,主要是考虑到它几乎不涉及情色描写,这在亚马多后期

作品中极为难得。80年代中旬出版环境进一步放宽之后,亚马多最畅销的两部小说《加布里克埃拉》与《弗洛尔和她的两个丈夫》得以在中国出版,后者更是屡次加印,卖出了15万册。

然而,与加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨等拉丁美洲文学爆炸主将不同,若热·亚马多在80年代的中国遭遇了他在巴西一直以来的境遇:深受读者欢迎,却无法打动文学圈和评论界。当西语美洲文学的追随者们已经沿着“寻根文学”“先锋文学”两条不同的道路探索中国文学的可能性时,亚马多的读者却还在对《弗洛尔和她的两个丈夫》的香艳场景津津乐道,译者也要在前言后记反复提及这一点,根据立场不同对其中的两性描写进行解释或抨击,甚至连专门的评论文章也从未能对亚马多的作品进行深入分析。

从90年代开始,随着拉美文学出版在中国的整体衰退,亚马多的翻译热潮暂时停止,中国研究界对他的关注更是越来越少。继1991年出版《大埋伏》之后,直到2014年才有新作《沙滩船长》问世。

对亚马多与巴西的误读

从单纯的文学技巧来看,亚马多并不特别出众,其作品的冗长、人物性格的简化还经常受到评论家的批评。真正使他在文学界立足并长盛不衰的,除了巴西国内外读者的喜爱之外,主要在于他对巴西民俗的理解和对文化元素的发掘。因此,无论在巴西、美国还是欧洲学术界,对亚马多的研究都极少涉及文学理论,反而从社会学、人类学或广义的文化研究角度来分析亚马多的创作及其意义。而在中国的译介过程中,却对亚马多作品真正蕴含的文化问题避而不谈,只是反复强调这些作品反映了巴西的“现实”。而这些未经甄别的现实,更多只是中国学者自己的想象罢了。

上世纪50年代的翻译工作者更倾向于将亚马多笔下的巴西与解放前的中国相类比,中文翻译也有意无意地将巴西社会带入到中国现实中,比如将巴西共和国成立之后才逐渐兴起的可可庄园主类比为中国的封建地主。而《黄金果的土地》中所描写的美国对巴西的经济操控也被理解成“巴西从封建社会转入资本主义社会的过渡”。由于当时的意识形态特点,对亚马多的出身、巴西共产党的力量等都有许多不实描述,但随着“文革”结束,这些颇有时代特色的误解倒是基本消失了。

进入80年代以后,中国已经有了几位优秀的葡语译者,翻译现象很少发生,翻译的准确度也比50年代有了很大提高,但对亚马多作品中巴西社会的解读却仍然只能流于表面。为了和政治挂帅的50年代拉开距离,西语美洲文学的汉译开始了对“纯文学”和“审美价值”的探讨,对亚马多的介绍似乎也延续着同样的套路。但因为亚马多本来

就缺乏现代性的写作技巧,又没有诺贝尔奖的光环,对他的分析几乎仅限于“人物饱满”“情节生动”这样的层面之上。而当中国研究者将亚马多的作品比作一幅幅“巴西风俗画”时,甚至连“种族平等”“宗教融合”“热情开放”这些标签化的巴西符号都没有指明,这也许是因为中国人口绝大多数为汉族,一直坚持无神论教育,对两性话题又比较保守的原因。而这样造成的结果是,国内对亚马多的研究很少能抓住重点。

隐形的巴西

在巴西文学学院的就任演说中,亚马多曾将巴西文学传统划分为以心理描写见长的“私人小说”和反映国家历史变迁的“社会小说”,其代表人物分别是马查多·德·阿西斯与若泽·德·阿伦卡尔,并表示自己是阿伦卡尔的坚定追随者。在70余年的创作生涯中,亚马多不仅在努力记录着巴西现实,同时也在向全世界展示着他的巴西理想——宗教自由、种族平等、性别解放。尽管这些理想至今也未能完全实现,但却被巴西与其他许多国家所接受,并在一定程度上推动了巴西在这些方面的进步。从亚马多的小小说里,可以看到非洲宗教如何与欧洲天主教相融合形成了独属于巴西的坎东布雷教,这种泛神论信仰又如何从世纪之初的社会毒瘤变成了后来的巴西名片;可以看到东北部可可种植园主与腹地悍匪的权力关系,以及这两者如何随着30年代“新国家”的镇压而从历史上消失;可以看到外来移民如何在巴西立足扎根;也可以看到巴西妇女地位的变迁。

然而,在亚马多已经有如此之多中译本的情况下,这些丰富的文化资源却很少被揭示,使得许多读者忽略了亚马多作品中最有价值的元素,失去了借由文学作品进一步了解巴西文化的机会。加上亚马多的中文译介一直隐藏在“拉美文学”译介的帷幕之下,他对巴西身份的探讨在国内也一直未有引起重视。

另一方面,亚马多能否真正成为巴西文学的代表,也是非常值得商榷的问题。在他之前,马查多·德·阿西斯开创了巴西现实主义文学,对巴西大都市中居民的精神状态进行了深刻剖析,建立了边缘化的巴西文学与处于中心地位的欧洲文学之间的联系。尤克里德斯·德·库尼亚则率先记录了腹地人的生活信仰,其杰作《腹地》被誉为对“巴西的第二次发现”。与亚马多同时代的人中,格拉西里阿诺·拉莫斯毫无疑问更受到巴西国内外评论界的青睐。在亚马多之后,吉马良斯·罗萨和克拉丽丝·李斯佩克朵尔也已经在文学界收获了更高的声誉。在这种情况下,提起巴西文学便想到亚马多或许并非由于他深入人心,而是因为在今日中国的文学语境中,巴西仍只是一个隐形者而已。

访谈

城市永远年轻,只有我在老去

——访韩国作家金重赫

□罗雅琴

金重赫,男,小说家,1971年出生。2000年在《文学与社会》发表小说《企鵝新闻》,正式踏入文坛。金重赫的小说致力于关注正在消逝的“小而美”的物件,对“日常性”进行哲学思考。其天马行空的想象力和幽默风趣的叙述基调,深受读者喜爱。主要作品有短篇小说集《企鵝新闻》《乐器图书馆》(F1/B1)《假臂拥抱》,长篇小说《僵尸村》《单轨先生》《你的影子是星期一》等。曾获韩国金裕贞文学奖、文学村青年作家奖、东仁文学奖等。

如果把金重赫的小说放在一起进行审视思考,会找到许多韩国当代文学的特质。从首部短篇小说集《企鵝新闻》到荣获“2015年东仁文学奖”的新作《假臂拥抱》,我们看到了极富时代怀旧特色的“原材料”,看到了《乐器图书馆》中,关注消逝的声音;在《F1/B1》中,则关注城市空间里正在消逝的存在。执着地关注这些边缘存在,不是可以看作是对工业文明的一种感伤式的反抗?

金:如果说反抗的话,确实是一种反抗,是一种小小的、自身的反抗。我对宏大的题材,比如社会的革命,不太感兴趣,但是却很关注细小的事物。我在日常生活中也是这样,对小东西特别关注。有一些事情我是从来不做,比如开车,还有就是买很贵的相机和设备。我喜欢细小的东西,经常买一些小东西来感觉和体验。这样,我就能保持对小东西的敏感。在生活中看到平凡的人、平凡的事,以自身独特的方式给人带来感动,我觉得这是一种力量,应该把它们记录下来。

罗:写细腻的东西,容易沦为琐碎。你在小说中怎样做到平衡?

金:这实际上是要寻找一种感觉。比如,在公园里看到一辆自行车,大家可能关注两个轮子,但我会关注两个轮子之间的链条。我关注的是那些小的、容易被忽略的东西。我一直处于一种紧张的状态之中,努力去寻找事物隐藏的美,或者是美丽的瞬间。

罗:去年6月你在“中韩日东亚文学论坛”上发表了“如何获得文学创作的灵

作为描述对象?

金重赫(以下简称“金”):在我当作家之前,就曾经考虑过,如果哪一天我成了作家,会选择怎样的和别的作家不同的颜色呢?我思考了很长时间。然后,决定把自己曾经真心关注过的一些事物,描写到小说里去。通过这样的方式,来获得属于自己的色彩。我出生在1971年,成长过程中的80年代是韩国急速变化的时期。随着时代的发展,出现了许多新事物,诸如打印机、磁带、电子游戏机等,它们迅速产生,又迅速消亡。很多人开始关注那些事物,关注社会的变化。我那个时候也如此,后来我决定把这些见证时代变迁的事物写到小说里。

罗:在《企鵝新闻》中,你关注消逝的无用之物;在《乐器图书馆》中,关注消逝的声音;在《F1/B1》中,则关注城市空间里正在消逝的存在。执着地关注这些边缘存在,不是可以看作是对工业文明的一种感伤式的反抗?

金:如果说反抗的话,确实是一种反抗,是一种小小的、自身的反抗。我对宏大的题材,比如社会的革命,不太感兴趣,但是却很关注细小的事物。我在日常生活中也是这样,对小东西特别关注。有一些事情我是从来不做,比如开车,还有就是买很贵的相机和设备。我喜欢细小的东西,经常买一些小东西来感觉和体验。这样,我就能保持对小东西的敏感。在生活中看到平凡的人、平凡的事,以自身独特的方式给人带来感动,我觉得这是一种力量,应该把它们记录下来。

罗:写细腻的东西,容易沦为琐碎。你在小说中怎样做到平衡?

金:这实际上是要寻找一种感觉。比如,在公园里看到一辆自行车,大家可能关注两个轮子,但我会关注两个轮子之间的链条。我关注的是那些小的、容易被忽略的东西。我一直处于一种紧张的状态之中,努力去寻找事物隐藏的美,或者是美丽的瞬间。

罗:去年6月你在“中韩日东亚文学论坛”上发表了“如何获得文学创作的灵

感”的主旨发言。演讲中,你提到了英国文学批评家拉斯金的艺术主张。你说:“照片所拍摄到的场景和画面,无论如何专注努力,都看不到事物自身以外的美。”这能不能代表你的基本审美观?

金:的确,拉斯金的主张我非常赞同。在创作小说时,我一直思考读者、作者、作品三者的关系,思考他们之间应该有多大的距离。既不能光描写我自身的经历,也不能把读者放到很远的地方。我曾经读到过读者对我的评价,说我的小说既描写,又超越,仿佛作者站在不远处在对我们说话。我觉得,这位读者所提到的距离,是一个很好的比喻,即便是对小事物的描述,也不能像举着照相机一般去记录。它们有着超越自身的美。因此,创作一部小说,作者的任务就是要把那些日常普通事物上面蒙着的灰尘掸去,让里面的美显现出来。

艺术和人生应该相互交融

罗:你的作品中体现出一种对个体生命的尊重。在《乐器图书馆》中,主人公不辞劳苦地把每种乐器的声音单独记录下来,借此表达对个体身份“标签化”的质疑。你怎么看待个体的标签化?

金:标签化对个人来说非常重要,我自己也有标签,那就是一个做记录的人。同时,我也觉得自己是翻译家,一个把生活翻译成文字的人。当然,于我个人而言,我主要是翻译和记录一些小的事情,把那些人们不关注的、听不到的、正在消失的,都记录下来。所以,就作家这个身份来说,我的创作不是创造,不是从一个无到有的过程,而是把细小事物的美找出来,记录下来,翻译出来。我觉得,这是我非常重要的标签。其实演奏家、钢琴家也一样,在弹奏作曲家作品的时候,他们也不是在凭空创造音乐,而是把音乐中那些细小的美的部分,用自己的方式领会,去翻译出来,传递出来。

罗:这让我想起了你的短篇小说集《乐器图书馆》的第一篇“自动钢琴”,你在其中写道:艺术家要做的只是把自己

的身体借给艺术。这是你的艺术理念吗?

金:当时是这么觉得的,但现在不那么想了。作为一个钢琴演奏者,重新分析作品的过程很重要。这是一个再创造的过程,细微之处体现的是艺术家个性化的气质。对作家而言也是如此,作品的产生不是文字的自动组合,选择去关注什么,怎么去组织文字,起作用的就是作者的个人气质。艺术和人生应该相互交融。拉斯金就曾经说过,用来写作或创作的工作台不应该放在房子中间,而应放在窗户旁边,原因就是我们应该更加关注人生,而不是只醉心于创作本身。

罗:除了对个体价值的关注外,你的小说中总会有一种“共同体”的形象。比如《灰色怪物》里和“我”因共同钟爱某个型号打字机而惺惺相惜的“男子”,《塑料狂时代》里的“我”和经常相约去淘碟的“考拉”,《玻璃盾》里的“我”和永远一起而试的“M”等。请问你是在有意识地创造这种“共同体”形象吗?在韩国文坛,你和哪些作家属于同一个“共同体”?

金:在韩国社会,“家族”的概念非常重要,甚至是核心的概念。但我本身不喜欢这个概念。因为作为一个大家族的成员,需要背负很多你不想背负的东西。所以,与大家族相比,我更希望有一些共同的小团体,可以和身边的人分享某种兴趣,但彼此又能保持一种好奇的距离。

在韩国文坛,有许多文学前辈和同辈对我影响很大。但要问我具体的人,一时还真说不出来。除了创作之外,我还做一些电视广播和音乐方面的工作。在每一个领域,都会有对我影响很深的人,也有许多和我分享共同兴趣爱好的人。比如我长期担任嘉宾的“红色书屋”播客的主持人李东振,他是电影评论家兼作家,他对我的影响比较大。另一位是朴承宇,电影编辑兼评论家,我们三个人年纪相仿,经常在一起谈论作品,一谈就是五六个小时。我今年45岁,在韩国应该是一个家庭的家长了。通常我这个岁数的男人聚集到一起,都是谈经济上的困惑。但幸运的是,我周边有许多和我一样爱读



《企鵝新闻》韩文版



金重赫

书、爱看电影的朋友,我们能够分享共同的爱好。创作是比较孤独的过程,我愿意和其他孤独的人在一起,谈论一些孤独的事情,比如别人都不会谈论的文学主题,对我来说这是非常愉快的事情。

文学作品是可以靠近和分析的

罗:在你的短篇小说中,很少有女性人物登场,即便有女性角色,也罕有直接描写,比如《乐器图书馆》中“我”的女友、《无方向公车》里的母亲,都只是“缺席的存在”。请问这是出于什么考虑?

金:在韩国也有许多读者会问同样的问题。因为《企鵝新闻》中,主人公的视角是少年,女性不能进来,进来就要谈恋爱,就要写到爱情,而写爱情故事,韩国许多作家比我要更擅长,所以我一直没有写这方面的故事。但最近有些变化。在我的新书《假臂拥抱》中,可以说每篇都有女主角,有很多女性角色登场。

罗:有人把你称为DJ作家金重赫,因为你在创作中出色地运用了“混音”的技艺。请问你怎么看待这种叙事技艺?

金:我个人确实很喜欢音乐,也很喜欢音乐DJ。做音乐DJ很难,一定要具备

选择好音乐的能力,要能分辨出来哪些音乐的音色最好。作家也是一样,要有能力来判断生活中哪些东西拿进小说之后,会成为好的作品。

罗:你有时会用别人写过的作品进行改写,这很需要勇气。这是否也算是一种“混音技艺”的尝试?

金:可能是因为自己脸皮比较厚吧。喜欢读书的人可以分为两种。一种人读完书之后,书还是干干净净的;另一种人读完书后很脏,他在上面写写画画,还贴各种纸条,我就是这种人。我觉得,文学应该是这种状态。不要把作品当成神一样崇拜,要更加靠近过去,去分析里面的文学符号。文学不能是很远的东西,而应该是可以靠近、可以进行分析的。

罗:我们在读《企鵝新闻》《乐器图书馆》时,看到了一个很青春、幽默、阳光的作家;但是在你后来写的一些作品中,变化,尤其是《F1/B1》的最后一句:“城市永远年轻,只有我在老去”,让人感觉非常伤感。请问为什么会有如此大的转变?

金:这是一个自然的事情,也许是因为年纪大了,也许是短篇和长篇的关注点不一样。短篇小说关注的都是生活中很细小的部分,长篇就不一样,要反映到各种各样的人。作为作家,这是一个成长的过程。