

译介之旅

2016年5月的一天,我同冰岛作家埃纳尔·茂尔·古德蒙德松如约见面,地点就约在作家的家中。埃纳尔的房子建在雷克雅未克东边的一座小山丘上,山景极佳。我乘车沿路盘旋而上,心中颇感忐忑。此次拜访,主要是为了与作家本人讨论其新作《酷暑天》。埃纳尔是冰岛当代最为杰出的作家之一,1995年凭借小说《宇宙天使》获得了北欧理事会文学奖,2012年又获得了瑞典文学院北欧文学奖(文学界将其称为“小诺贝尔奖”),因此其新作《酷暑天》自然格外引人注目。作品于2015年在冰岛与丹麦同时出版,在两国的读者与评论家间反响热烈,而我将要翻译这本书。我仍在读书,文学作品虽已看了许多,翻译却是第一次尝试;且要翻译这样一部广受好评的长篇,我能够译好吗?作家会信任我吗?

作家用印着姆明的杯子为我倒了一杯咖啡,首先问我为什么要翻译这本书。我实话实说,翻译本书实非我愿。我原本想要翻译的是另一部作品:女作家斯泰诺恩·西古尔达多蒂尔的中篇小说《鱼的爱情》。我向北欧文学专家石琴娥推荐这部小说,石老师回信讨论本书之余还将另一件事嘱托与我。时值人民文学出版社二十一世纪年度最佳外国小说评选,经过北欧文学评委会的评选,《酷暑天》荣获年度最佳,石老师便推荐我翻译此书。

《酷暑天》给我的第一印象是有趣。作品的主人公约根·约根森是丹麦人,却到冰岛做了两个月的国王,最后给英国人抓走,作为囚犯被送去了塔斯马尼亚。此前在历史课上也听过老师讲约根的事迹,当时只觉得好笑,大概只是个自封的山大王吧?而通过《酷暑天》我才了解,约根人生经历之丰富已经到了超现实的程度,其故事之精彩与波折也并不逊色于拿破仑等“改变”世界历史的“杰出人物”。《酷暑天》另外讲述了牧师永·斯泰因格里姆松与学者芬努尔·马格努松二人的事迹。牧师永的自传是冰岛文学史中的必读作品,自传中牧师永在弥撒中阻挡岩浆的神迹令人印象颇深,其坦诚与虔诚也十分瞩目,这部作品通常被看作他的自辩书。牧师永饱受时人非议,我希望以自传辩白以下三事:第一,其妻子前夫的神秘死亡;第二,擅自分发国王发放的救助金;第三,其晚年的再度求偶事件,以上种种均是此前冰岛自传文学中绝不会谈及的话题。芬努尔·马格努松可以说是19世纪前半叶丹麦最有名的冰岛人。他主要研究冰岛古代的埃达诗艺,名声大噪,并且在丹麦王国任要职:哥本哈根机密档案馆管理员。在事业与学术如日中天之际,他却陷入了所谓的“如尼之辨”。丹麦中世纪历史学家萨克索的《丹麦人的业绩》记载,瑞典的布莱金厄有一块石板,其上刻有如尼文字,或记载了一次重要的北欧古代战事,奈何其上文字如今已经无法辨认。芬努尔负责重新研究石板拓片,突然灵光闪现,决定从右向左阅读其上“文字”,便以为自己破解了千年谜题——不过人们发现,其实石板上的“如尼文”只是些自然现象,由大冰期的冰川积雪划刻而成,不管是反着读还是正着读都没有任何含义。

如此三人,事迹各异,领域各异,作家却将其拼贴在一起,在小说世界中创造出前所未有的之联系,这种大胆而有趣的创作思想令人惊叹。面对远去的历史,作家

的写作却并非信马由缰。要知道,三位人物的事迹均有据可考,作家在写作过程中确实也查阅了大量历史文献,《酷暑天》中所叙之基本事件与历史记载并无出入。对于译者来说,我首先要秉持的便是精确性。这里所说的除了翻译之精确,更有历史事实之精确。冰岛读者对上述人物颇为熟悉,对小说中的典故与互文或能会心一笑;而对于中国读者来说,恐怕更多是将此书当作历史著作来读的。作家根据自己的叙事需要及安排,抽取、改写、重组历史文献,以直接或间接的方式化之为小说的叙事语言。作者并不按时间顺序叙事,而在各个人物、各个历史时期之间不停跳跃……这些写作特点都为翻译增加了难度,比如一些有关历史事实的段落被作家单独抽取出来,便脱离了其原本的情境,就会令人费解。简单说,就是有些情节要读到后面才有可能理解它在说什么。故而在翻译之时,我时常要反其道而行,从小说叙事追溯回原本的历史文献,复原其语境,以保证自己能够读懂作者之意,能够全面接触书中出现的历史事实,从而保证翻译的准确。

《酷暑天》使用了极为广泛的文献,既有冰岛文文献,又有英文、丹麦文等,其对于世界历史与文学、北欧历史与文学、冰岛历史与文学的广泛指涉更是一大特色。或许《酷暑天》太过冰岛化了,它本不是一部献给国际读者的作品。为了让中国的读者理解,我查阅了大量资料,为该书加入了大量注释。拿到印刷出的《酷暑天》后,我发现似乎每一页都有一两个注释,这令我不安。作为读者,我其实常常觉得注释会扰乱阅读节奏,但它们对于理解作品又确有极大的帮助。另外还有翻译惯俗的约束,外国人名、地名必须译为中文,长一人名、地名也在挑战读者的耐心。加入注释,起码能清楚告诉读者这里该断句了,或有些许帮助?总而言之,《酷暑天》的注释是为了向中国读者清晰介绍作品背后的历史与文化背景,使冰岛读者能够轻松理解的那些指涉也同样展现在中国读者面前,简而言之,是要为中国读者解释作者为什么写了这些话。而读者个性阅读与自我破译的乐趣或许也因此打了折扣,若如此,我实在要向读者致歉。

诸此种种种努力,译者并非是要喧宾夺主,而是要寻找作品中的作者。译者终究



张欣戔,冰岛大学
冰岛文学专业研究生,
翻译作品有《酷暑天》。

是在翻译,他/她所要发出的该是作者的声音;而决定着翻译的最终方式,奉献出最终成果的人却是译者,他/她实际发出的实在也是自己的声音。皮兰德娄的名剧《六个寻找剧作家的角色》中,六个角色自行前来寻找剧作家,向其叙说自己的故事,他们对同样的事情却有着不同的看法,我想译者也是如此。译者带着自己的翻译走向作者,向其讲述自己对作品与语言的理解,不同译者之间自然会产生不同。然而这种不同并不一定是错误,也许只是表达上的差异。在翻译《酷暑天》的过程中,我也如此走向作者埃纳尔。在动笔翻译前,我与作家讨论作品的风格。这无疑是一部叙事文学作品,《酷暑天》中没有震撼的景物风光,没有缠绵的人物对话,没有复杂的心理描摹,《酷暑天》中是一刻也不止息的叙事。书中的第一叙述人“我”对叙事有着无穷的热爱,他时而与读者亲切对话,时而喃喃自语;时而参与进故事之中,时而置身事外,直接引用文献,让人物自己为自己发言;他

还用复数的“我们”把阅读本书的读者也卷入小说世界之中。《酷暑天》的叙事技术相当复杂,而小说中的众声喧哗在译文中则主要体现于不同人物之间的语气差异。我需要为牧师永和约根制造不同的叙事声音,二人更要与叙述者本人的叙事声音拉开距离。牧师永的自传写于18世纪末,18世纪冰岛语词汇的句式与现代冰岛语有所差别,其自传更带有浓厚的神学色彩,因此在翻译牧师永的部分时,我使用了一些较为古旧的词。约根的自传写于19世纪中期,然而其风格简明易懂,因此这部分的翻译风格也基本是简单明了的。

翻译初稿完成后,我根据原文核查了每一部分的译稿,整理出一份超长的问题清单,通过邮件与作家联系。全书共6部,每一部中我都有20多个问题。前面谈及了《酷暑天》的庞杂文献与史实,因此这些问题有的关乎历史事实,有的关乎文献来源,有的关乎叙事的前后照应,有的关乎作品的自相矛盾之处,当然还有语言上的不解之处。我带着自己的理解与疑惑走向作家,期待听到他真正的声音。所幸埃纳尔不厌其烦、事无巨细地回复了我的邮件,也逐一解答了我的问题。

无法阅读冰岛原文的读者通过我的译文接触到这部作品,如果仍然认为这是一部佳作,那么我的译文应该也还没到不堪卒读的地步吧……冰岛现当代文学中不乏佳作,而中国读者对其仍然知之甚少。在埃纳尔家中,我们谈论诺贝尔文学奖得主哈尔多尔·拉克斯内斯的《独立的人》中苦涩倔强的冰岛农民,贡纳尔·贡纳尔松的《降临节》中圣诞前夜的人、羊与狗,斯瓦瓦·雅各布斯多蒂尔的《给孩子们的故事》中为孩子“奉献”了脚趾甚至大脑的母亲,托尔·维尔肖姆松的《未完成的正义》中在诗意与现实、罪孽与惩罚面前徘徊的年轻法官,弗丽达·Á·西古尔达多蒂尔的《夜逝之时》中在母亲临终床前回顾家族历史的现代女性,松的《月亮石》中时代动荡下旁观时代的同性恋男孩……亲爱的读者,或许有一天你们也能结识冰岛文学中的这些经典形象,或许在某一部作品的映照之中,你们也能寻觅到自己。作为译者,我期待着走向作者的路程,期待着自己的声音能与作者的声音甜蜜地复合。那时,诗艺之镜中映照的既是对方,亦是自己。

译文

“无辜的人有叫喊着要向我复仇吗?我有使其他的人流血而亡吗?我牺牲过平民来牟利又或者祸害过他人去富裕自己吗?人们因与我敌就被囚禁于监狱中了吗?”这些话或诸如此类的话出自约根·约根森之口,他在那些不愿再听下去的人们面前试着去辩护自己的行为——而不愿听下去的人太多了,几乎是全部。

我们称他为约翰德爾酷暑天国王,因为他以自己的方式成了我们曾有过的唯一一位国王。可他的名字不过是约根·约根森,和叫永·永松或者干脆什么都不叫没什么差别。

一七八〇年三月二十九日,约根出生于哥本哈根。当时的国王是克里斯钦七世,他曾与伏尔泰通信,健康状况却着实堪忧。那时哥本哈根还是我们的首都,克里斯钦七世还是我们的国王。英国国王乔治三世也是个有病的。除了有病的国王之外,我们没再被给予过什么。

我们谈论国王或是回顾自身已不是什么新鲜事了。我们可以将家族追溯到许多国王那里——特别是那些记载在古书

中的,还有那些只有我们才听说过的。

历史记载,我们曾有一次逃离了一位国王的统治,因为他自以为比我们更加强大。这位国王是在统一挪威前不肯剪头发的美发王哈拉尔德。我们便快马加鞭离开,落脚在了这里。

这是个简略版本,我们当然有过许多位来自挪威和丹麦的高高在上的国王。

虽然他们在历史中也占有着自己的一席之地,许多张他们身穿滑稽制服的照片也留存了下来,但没有人能比酷暑天国王约翰德爾更为出名。

最能显示出这一点的,便是我们几乎记不起其他真正的国王姓甚名谁,更不必说他们的王后了,除了那些最胆大妄为的:要是她们背着自己的男人而跟我们这些普通人厮混,或是毒杀了她们的大君,又或是做了其他什么更刺激的事——那样的话我们才会去讲述她们的故事。

——张欣戔译埃纳尔·茂尔·古德蒙德松《酷暑天》

回望韩国打工文学风雨历程

——打工文学评论家金明仁访谈录

□苑英奕

苑英奕:关于当年韩国打工文学的登场,您能讲一下相关背景吗?

金明仁:韩国的打工文学也可以追溯到上世纪30年代的KAPF(韩国左联)的创作,当时是在世界共产主义思潮的背景下,知识分子们以底层打工者为素材进行了不少创作,但实际上当时书写底层农民的作品更多。但从那时起就有了替打工者代言、倾听底层声音的文学传统。到了冷战时期,韩国社会在“工人”问题上十分敏感。

打工文学的正式登场是伴随上世纪60年代后半期韩国社会产业化进程而发展起来的。韩国社会由小农中心的前近代社会逐渐进入了产业化社会,需要农村人口向城市的转移,部分劳动力就自然流入了城市。所以韩国上世纪60年代后期,工人主要是投入到社会基建资本中的劳力,都以“候鸟”的方式打工。到70年代渐渐出现了大批常年流浪各地四处找工作的工人。

苑英奕:就像作家黄皙映《去森浦的路》《客地》中的主人公。

金明仁:是啊!黄皙映初期作品是描写流浪工人最为典型的代表作。这批人从农村流失,但同时由于城市的产业化程度并不高,所以他们就成了“预备役”,没有固定的工作地点,没有成熟的技术,以个人活动为中心。例如,赵世熙的《矮子射上去的小球》中的矮子就是这个时期流浪工人的代表。

1970年的“全泰一焚身事件”是一个转折点。之前打工者们并没有意识到自己的处境有多糟糕,有良知的知识分子也是通过该事件才意

识到底层打工社会的问题。全泰一事件还带来一个结果,部分大学生主动下工厂,在工人运动中起到了启蒙和带头的作用。1970年代的打工文学就是在这个背景下逐渐出现的,最初出现了一些报告文学形态的作品。文学期刊刊载了不少平民的文章、民间叙事,也是当时的时代潮流。这个时期出现的第一部非虚构小说就是柳东佑的《一颗小石子的呐喊》。

80年代以后表面上貌似平静了一些,但实际上大学生身份的“假工人”们比以前陡增,打工文学作品相对发展起来。而这一时期评论界的变化也十分显著,一些稳健中立的评论家在这一时期也发表了不少有关民众文学、打工文学的文章。同时,这一时期也创办了很多新的期刊,主要焦点放在底层民众、打工者问题上。

韩国的期刊时代从1980年中断,一直到1987年才恢复正常。那段时间里主要出版不定期同仁期刊,比如《现场》《现实与展望》《文学艺术运动》《共同体文化》《实践文学》等。这就是当年的“出版文化运动”。

这个时期还出现了重要的打工诗集——朴劳解的《劳动的黎明》。打工小说也有不少,作者有郑华真、方贤石等。

苑英奕:从反映底层的真情实感、反映底层的透明度等角度来看,我更偏向于肯定底层打工

者们的书写,尽管他们没有太多的修饰与技巧,也没有思想高度,但让人感觉底层就是这样的。尤其是石汀南的作品,它所流露的真实情感让人久久不能忘却。

金明仁:这也是打工文学的一个争论点,究竟怎么去评价打工者自身的书写。

苑英奕:我们细读一下当时您参与的评论界的情况吧。记得您1985年发表的《知识分子文学的危机和对新民族文学的构想》中批判了70年代的小资文学,对80年代新民族文学的写作形式举出了8种具体范例,而金度渊的《为了扩展体裁》中曾经正面向传统文学提出了挑战,要求文学在体裁、形式、主题、素材方面从资产阶级文学中解放出来,把工人的大字报、会报、会歌、街头诗歌都纳入到文学中来,当时是一个什么样的回应状况?

金明仁:实际上我们的提法不只是符合韩国状况的。凡是有过革命性工人运动的国家在文学方面提出的改革口号都类似,德国、俄国、英国以及中国的工人运动中都有提到,只不过我们的提法是立足于韩国当时的现实状况的,比如韩国的出版文化运动、工人运动、传统街头剧、街头诗歌等。

苑英奕:在对待“文学是什么”这个问题上,80年代的不定期期刊和70年代传统的进步期刊

有什么异同呢?

金明仁:80年代的期刊实际上是对70年代文学中小市民性的一种超越,更强调了文学的民众性。尤其是诗歌和评论在80年代通过同仁期刊得到了发展与普及,许多平民诗人、新评论家也是此时登坛的。

苑英奕:我可以简单地将当时的评论界划分为保守派、老左派、新左派吗?

金明仁:1980年“光州事件”之后文学界不是没有保守派,可是保守派是无法发出声音的,例如《现代文学》《韩国文学》等保守期刊也登载了广义上的民众文学相关作品和文章。可以说文学的话语权实际上已经转移给“民众文学”了。

苑英奕:这一时期出现了不少的非虚构作品吧,当时文学界是怎么评价的?

金明仁:韩国《报告文学》是公开出版的非虚构文学期刊,是真正从实践上验证“扩展体裁”的文学期刊,宣告了“报告也是文学”。

韩国的第一部非虚构小说《黑暗之子》的写作是比较复杂的,该作品首先由出身底层的李东哲先打了草稿,后来经过作家黄皙映加工润色才完稿,实际上是在虚构与非虚构之间的一部作品。但为什么大家常在举论非虚构的时候提到这部作品,因为黄皙映本人就是最典型的深入底层、描写底层的作家,他的作品有许多都是来自

西山晨语

如果说人类有史以来的文学作品中的人物大体上是男女搭配的,那么在20世纪之前世界各国文学史中男女作家的比例却都是严重失衡的;如果说理想的女性主人公往往会成为男性读者的梦中情人,那么特立独行的女性作家则时常遭受男性同行有意无意的蔑视或排挤;如果说女性主义运动的兴起颠覆了文化领域的男性话语霸权,那么所谓“女性文学”的定义和身份、特质和风格却反而因之受到严重的侵蚀。俄语文学中也同样充满此类悖论。

尽管在俄国文学史的发端之作《伊戈尔远征记》中就有伊戈尔之妻雅罗斯拉夫娜在普季夫尔城头的著名哭诉,尽管创办了《万象》等文学类期刊的叶卡捷琳娜女皇被称为俄国第一位女性作家,但是,从普希金到托尔斯泰的整个19世纪俄国文学中却几乎不见女性作家的身影。可以不夸张地说,19世纪俄国批判现实主义文学纯属男性文学。19世纪俄国文学中最著名的女性作家作品可能要数《帕纳耶娃回忆录》,而其作者的身份,即文坛领袖、《现代人》主编涅克拉索夫的情人,其作品的内容,即关于当时男性作家的“人与事”的描述,却构成一个意味深长的隐喻。直到19、20世纪之交的白银时代,随着阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、普菲等女性作家的横空出世,俄语文学中才首次出现男女作家同场竞技的场面。在整个苏维埃时期,与男女“同工同酬”的社会大语境相关,与女科学家、女农艺师、女拖拉机手等同时出现了“女灵魂工程师”,即女作家,但回顾前苏联时期的俄语文学,由女性作家创作的传世之作似乎仍旧旧风毛麟角。

然而自苏联解体前后起,俄国文坛的性别构成却发生了很大变化,一大批女作家异军突起,堪与男性同行比肩,占据了真正意义上的半壁江山。柳德米拉·彼得鲁舍夫斯卡娅、塔吉雅娜·托尔斯泰娜、柳德米拉·乌利茨卡娅和奥尔迦·斯拉夫尼科娃被称为当代俄国文学中的“女性四杰”,她们的创作在俄国境内外都很有影响。彼得鲁舍夫斯卡娅将戏剧、寓言等体裁因素糅合进小说,扩大了小说的艺术表现力;出身文学名门的托尔斯泰娜(她是著名苏联作家阿·托尔斯泰的孙女)游走走在俄国和美国各大高校的文学系,将文学教师的“职业写作”方式和风格带入当代俄语文学;学生物出身的乌利茨卡娅善于细腻地解读俄国女性的历史命运和现实处境,她的三部长篇小说《美狄亚和她的儿女》《库科茨基医生的病案》和《忠实于您的舒里克》均引起强烈反响,也都陆续被译成汉语。奥尔迦·斯拉夫尼科娃的长篇小说《2017》和《脑残》也同样被译成汉语,受到中国读者欢迎。而两位女作家先后获得中国人民文学出版社颁发的“年度最佳外国小说奖”,并先后访问过中国。

苏联解体后,苏联时期的大型文学杂志纷纷私有化,著名的《十月》杂志成为在俄联邦新闻出版管理部门登记注册的第一家“独立文学期刊”,其主编就是一位精明能干的女评论家伊琳娜·巴尔梅托娃,她在访问北京《十月》杂志社时称她自己是“叶卡捷琳娜女皇之后的首位大型文学期刊主编”;2009年,三位俄国青年女批评家宣布成立“波普加”文学批评小组,小组的名称由这三位女青年姓氏的首个音节组合而成,其中的“波”是叶莲娜·波戈利娅娜,“普”是瓦列里娅·普斯托瓦娅,“加”即阿丽萨·加尼耶娃。这三位年轻女子都是当今俄国批评界的新星,且分别担任《文学问题》《十月》杂志评论部和《独立报》副刊的编辑,她们模仿流行乐队的组合方式,大胆“入侵”俄国文学中一向由男性占据主导地位的文学批评界。她们主要以当今俄国年轻作家的作品为批评对象,她们的文字清新亮丽,口吻尖锐大胆,吸引众多年轻读者开始阅读文学批评文章,有人甚至因此而回忆起19世纪俄国文学批评中的“列车社”组合;2015年,白俄罗斯女作家斯维特兰娜·阿列克谢耶维奇获诺贝尔文学奖,在布宁、帕斯捷尔纳克、肖洛霍夫、索尔仁尼琴、布罗茨基等5位获诺贝尔奖的俄国男性作家之后,她成为第一位用俄语写作的女性获奖者。

文学的女性化,一如文学的校园化、网络化、通俗化等等,也是全球范围内的文学趋势之一。在当代俄国,从文学行业从业者的角度看,在大学文学院系教师、学术机构的文学研究者、文学期刊记者、出版社文学编辑等职业中,女性均占据优势比例;从文学作品接受者的角度看,据说女性已成为纯文学读者中的大多数,至少占三分之一以上。在苏联解体前后兴起的“是否存在女性文学”、“究竟何为女性文学”的大讨论似已烟消云散,至少不再是争论焦点,究其原因,或许因为女性文学作为一个文学整体的身份已得到普遍认同,或许由于众多女性作家步入主流,因而消解了两性文学之间的传统界线,换句话说,俄国文学的性别属性反而因此而淡化,文学似乎正在变得越来越“中性”,而逐渐丧失性别特征而的俄语文学,是依然处于积极的变迁,或已经抵达必然的归宿?

亲身的底层经历,具备书写报告文学或手记的资格。他不是那种坐在案前靠大脑想象底层的作家,因此这部作品的作者无论是李东哲还是黄皙映,大家都会认为是出自底层民众笔下。这一时期还有一部出自作家笔下的非虚构文本,就是赵世熙的《沉默之根源》,众所周知,他的文体向来简洁,叙述总给人以紧迫感。

韩国的非虚构文学有着很强的参与性,90年代到新世纪以来参与文学基本被束之高阁了,但近几年来,文坛又出现了作家应该回归民众现实的回潮。比如黄皙映的《黄昏时刻》,叙述的就是韩国社会现实,例如失业青年、外来劳动者等问题。去年出版的20多名作家合著的《记录民众》也是对民众现实的记录报告。还有现在文坛十分受关注的“80后”作家金爱烂,专门描写韩国社会被边缘化的年轻人,人与人之间关系的日趋封闭现象等。不管是什么体裁,当今的作家逐渐又出现了回归“离开现实无法写作”的趋势。这些文童应该也是一种记录文学吧。

打工文学的变化也离不开现实,当今文学应该捕捉的不是传统意义上的工人,而是分布在社会各个角落的被边缘化的人群。

苑英奕:是啊,边缘人群占据了社会更大的比重,可否看成底层文学的另一种形式?

金明仁:我预期韩国文学又要踏上一个新的台阶,现在是书写反映阶段,而下一个阶段就是质疑为何社会会如此的阶段,再下一个阶段就会构想出现各种多样化的应对社会情况,从而出现韩国文学的新转机。虽然这个书写对象也是被资本剥削下的劳动大众,但不知道能否称其为“打工文学”了。

俄语文学的性别变迁

□刘文飞