

怀念

大江健三郎访谈： 看到鲁迅的手稿，夙愿得以实现

□许金龙

2009年访华时，大江健三郎来到了鲁迅博物馆。2009年1月16日，走进博物馆后，摄影师安排一行人在鲁迅先生大理石坐像前合影留念，及至大家横排成列后，大江却不见了踪影，大家转身寻找时，却发现这位老作家正埋头蹲在坐像右侧底部泪流满面……参观结束后，学者许金龙对大江健三郎做了一次访谈。

——编者

大江健三郎：这次访问鲁迅博物馆是个本垒打，获得了巨大成功。刚才在地下书库里，我渐渐失去了阅读手札的力气。

许金龙：您是说，您失去了阅读鲁迅先生手稿的勇气？

大江健三郎：是这样的，我失去了阅读鲁迅先生手稿的勇气。

许金龙：您为什么会有这种感觉？是因为您感觉到鲁迅先生是个巨大的存在吗？

大江健三郎：是因为手札里有一种非常了不起的东西，这是一部清晰显现出鲁迅之人性的手札，阅读手札里的汉字，我完全能够读懂。其实呀，刚才在大家面前阅读那些手札的时候，我的眼睛里已经渗出了泪水。我在《鲁迅全集》里曾经读过那些书简，是收录在全集里的书简，这些个人书信非常重要。最为出色的文章，应该是宛写给最亲密朋友的私人信件，这是法国学者加斯东·巴什拉说过的观点，此人是想象力的专家。或许是我受了他很大影响的缘故，在阅读鲁迅先生手札的时候，确实觉得那就是写给多年来熟读鲁迅先生作品之人的信件，甚至能够感受到内里的话语声、语感和风采。还有一点感受很深，那就是博物馆保管鲁迅先生那些藏书的方法非常好！他们为

了纪念鲁迅先生而保管了那些图书。在日本，与那些藏书相同时期的图书，由于纸张吸收了水分，或膨胀开来或凹陷下去了。

许金龙：那是因为保管鲁迅先生藏书的书库是恒温恒湿的特殊场所，这才没有出现那些现象。

大江健三郎：那些图书还能够几本一起同时装入盒套里，保管得真好！我也有手稿，不过，长篇小说的手稿存留下来，随笔之类的手稿呀，由于书库的空间越来越小，手稿就不断出现破损现象，便不时处理掉一些。刚才在鲁博的藏书室，我为之深受感动。

许金龙：先生的书库里也有很多藏书吧？

大江健三郎：多是多，只是书库并不大，只好从阅读过的书籍中把自己认为并不重要的那部分整理出来卖给旧书店。

许金龙：这可不太好，太可惜了！

大江健三郎：是不太合适，也曾考虑另建一处书库。

许金龙：如果能像鲁博那样建一个书库，将藏书很好地保存下来，将会成为后人的精神财富和文化遗产。

大江健三郎：是呀，可是我担心那样会使得妻子种植玫瑰的庭院越发狭小，便取消了那个计划，看来也只好这样了。我家前面还有一块不大的空地，如果把那里买下来或许可以建一座书库。我和岩波书店的朋友商量过这件事，他以前是岩波书店的老板，表示可以借钱帮助建房，当时基本这么决定了，可是再一想，我本人连学者都不是……最终还是作罢了。

许金龙：先生的藏书不仅仅是您个人的物品，那也是全人类共同的文化财富吧。刚才，在鲁迅博物馆的鲁迅先生塑像前，您好像受到了震撼，是这样吗？



大江健三郎在鲁迅博物馆

大江健三郎：是的，我受到了震撼，在博物馆里让我看了各种藏品，夙愿终于得以实现。

许金龙：还可以去鲁迅先生在绍兴的故居参观。

大江健三郎：等身体好点儿再去吧（笑）。

许金龙：在绍兴，可以参观鲁迅先生小时候住过的地方、爬过的树、捉迷藏的地方。他家的院子很大，能够参观他小时候做游戏的地方、他小时候睡过的床、上课时的课桌等等，与北京的鲁迅博物馆完全不一样。他在绍兴的老家原本是一个望族，后来逐渐破落，参观时可以看出这个大家族逐渐衰落的痕迹。

大江健三郎：中国经历了日本侵略，经历了战争，经历了革命，在崛起过程中，经济也出现了极为繁荣的局面，中国发生了一次又一次的巨大转折，在

这大动荡的百年里，鲁迅先生的所有藏书能够一本本地完好保存下来，充分体现了中国文化的雄厚实力。

许金龙：这一点从上午参观的故宫藏品中也可以清晰地看出来，从公元六千多年前的新石器时代藏品开始，一直到五千多年前、四千年多年前、两千多年前，然后到战国时期，从以上不同历史时期的藏品就可以看得出来，历史就这么延续下来，脉络非常清晰。从最初的陶罐，慢慢演变成了后来的瓷器。从最初的单色，到后来的双色，再到三色乃至诸多彩色，色彩一点点地丰富起来，这很有趣。

大江健三郎：历史悠久的文物，显得非常娇嫩，宛若刚刚长成的蔬菜一般，很新，很鲜，很嫩，充满生气，这真让人称奇，哪怕那是千年以前的文物……我去过古董店，那里以高价出售的茶碗都显得古色古香，看上去是那么古旧，

而故宫博物院里那些年代久远的小茶碗却非常新，如同刚刚制作出来的一般，真是让人为之惊讶。观看那些年代久远的文物后，我很感动。当然，展品中也有一些比较古旧，都是一些精品，尽管已经褪色，却仍然很漂亮，不过茶碗上面遗存下来的色彩还是最初上的色，那些元朝的小茶碗，非常新鲜，就像今天午饭吃黄瓜时用来蘸大酱的、形似香瓜的喇叭口小盅一样，给人的感觉如同黄瓜那样新鲜。刚才，在鲁迅博物馆的参观者留言簿上，我在上面写了留言，是为自己而写的留言，我在留言簿上写着：“我终于来了，我终于来到了这里。”其实将近40年前，我被邀请第二次访问中国，当时有来中国的机会。

许金龙：您是指1984年那次访问中国吗？

大江健三郎：不，是那之前的70年代。不过那次未能成行，直至1984年才来中国。

许金龙：您第一次访问中国是1960年，这里所说的第二次，实际成行的应该是1984年吧。

大江健三郎：是的，当时是随井上靖先生一同访问中国的。在三十多年前，我原本想拜访北京市内的鲁迅博物馆，可是面对鲁迅这样一位大文学家，尽管我在三十多岁时已经写了《万延元年的Football》等作品，可是一旦面对鲁迅这位伟大作家的全部藏书资料，我担心自己作为小说家的自信将会完全丧失，便委婉地予以拒绝，表示自己无法前去。总之，那次我没有勇气去鲁迅博物馆。在那之后不久，也就是距今大约二十年前，NHK电视台曾和我商量，想约请我访问北京的这家鲁迅博物馆和故居，其后让我在电视节目里谈谈访问感受以及自己是如何受益于鲁迅先生的，NHK再根据这

些材料制作电视节目。不过后来种种原因，我中止了这个计划。这次我终于来到了这里，看到了这些信函，内心感到非常高兴。

许金龙：下面我想向先生请教一个问题，是关于大江文学中的地形学问题。比如说，您小说里的地形学对于大江健三郎文学究竟具有哪些重要意义？这些地形学的主要元素是什么？分别具有哪些隐喻？我对这些觉得懵懵懂懂，如果这些问题得不到很好的解决，就很难真正读懂您作品里的一些描述，尤其是关于您老家当地的地形学。

大江健三郎：归根结底，那是我的小说故事中的地形学，具有神话意味的地形学。你可以先去阅读那些小说，当你感觉到一些地方因地形学而费解甚至矛盾的话，不妨向我提出来，我将予以解答。大致说来，小说是正确的，而我的记忆则有可能是错误的。那是通过小说写作表现出来的大江的地形学。

许金龙：我完全同意这一点，也就是说，与其说那是当地真实的地形学，毋宁说那更是小说文本里的地形学。

大江健三郎：是小说里的地形学，小说里的神话学，小说里的历史。

许金龙：当然，也不能因此而说小说里的大濠村与现实存在的大濠村毫无关系，只是所有事物都被重新加工为小说里的内容，这就与现实产生了差距。这不是等同关系。

大江健三郎：是的，经过种种变形后成为小说里的内容。几乎在自己的一生中，我都在小说里写着与真实的历史和真实的地形不尽相同的内容，这已经是虚构的地形学、虚构的历史了。如果你能把这一切作为虚构的地形学写在你的研究论著里，那就太好了。

（许金龙系日语文学翻译家，现为浙江越秀外国语学院教授）

经典

德莱顿：“戴着脚镣的舞者”将英国文学引向雄浑典雅

□杨靖

英国文学史上的“德莱顿时代”

1715年，英国新古典主义诗人蒲柏（Alexander Pope, 1688—1744）的译著《伊利亚特》出版，赢得批评界满堂喝彩。约翰逊博士后来在《诗人传》中宣言：“任何国家、任何时代都不可能有任何一部作品与之媲美。”但蒲柏本人并没有这样的自信，他选择将著作题献给文学前辈德莱顿（John Dryden, 1631—1700）：“我不能忘记，德莱顿先生以前翻译过这部巨著的片段，并且取得巨大成功。他的译笔令人钦佩，以至于我没有希望改进或赶上它。”在致伦敦大学俱乐部“涂鸦社”友人书信中，蒲柏宣称，如果大师德莱顿完成了整部《伊利亚特》的翻译，他本人绝不会再去贸然尝试。

德莱顿是文坛巨擘，先后提携过剧作家康格里夫、翻译家弗莱彻、小品文作家艾迪生以及蒲柏等人。在德莱顿时常光顾的“维尔咖啡馆”，一众文学青年围坐在他身畔，聆听他高谈阔论，指点江山。1667年，德莱顿发表长篇现代诗《奇迹之年》，描述英荷两国海军激战的场景，同时讴歌王室在1666年伦敦大火中临危不惧、以身垂范，由此获封为“桂冠诗人”（1668）和王家史官（1670），在一众文人中地位尤为尊崇。

德莱顿以戏剧创作和改编见长。他毕生共完成27部戏剧作品，构成了英国王政复辟时代戏剧的主流。他早期最著名的作品是喜剧《时尚婚姻》（1672），以及模仿法国悲剧诗人高乃依的“英雄剧”《格拉纳达的征服》（1672）。他先后将莎士比亚《暴风雨》和弥尔顿《失乐园》搬上舞台（后者改名为《纯真之国》），随后又将莎剧《安东尼和克利奥佩特拉》改写成《一切为爱》——该剧采用无韵诗体，但严格遵守古典主义的三一律法则，被视为德莱顿最优秀的悲剧作品。

德莱顿是英国文学批评的创始人，他在这一领域的代表作是《论戏剧诗》（1668）。该著规模宏大，论述严谨，将前代本·琼生等人零散的文学批评统而合之，自成一派，德莱顿由是被后世遥

尊为“英国文学批评之父”。此外，德莱顿也是一流的翻译家和翻译理论家。在他生命的最后十年间，他将主要精力转向经典文学翻译，尤其是荷马史诗（片段）以及包括维吉尔、奥维德、卢克莱修在内的诸多拉丁文学名著。他于1680年提出了文学翻译“三阶段论”——由直译（metaphrase）、意译（paraphrase）到仿译（imitation）。正是由于德莱顿在上述文学诸领域的突出成就和卓越贡献，英国文学史家通常将王政复辟前后这一历史时期称为“德莱顿时代”（沃尔特·司各特语）。

文学经典翻译的重任与难度

德莱顿与书商签约，承接荷马史诗和《维吉尔作品集》（包括《农事诗》《牧歌集》《埃涅阿斯纪》等三部主要作品）翻译，一方面是迫于经济压力，另一方面也是有感于艰难时事。威廉国王热衷于欧陆战争，旷日持久，而英国国内经济形势岌岌可危，为支持海外战争，唯有向国民加征赋税。德莱顿由英国国教改宗为罗马天主教后，情况更为糟糕——法律明文规定：天主教徒需要缴纳“双倍的赋税”。1691年冬，德莱顿在一篇诗论《论诗歌翻译》中写道，在接手这一翻译项目时，他正承受“身体疾病的忧患和双重税收压榨之下的匮乏”。尽管如此，他还是毅然承担重任，将其视为一种自我认同和自我实现的手段。正如他在诗论开头部分所说，“检查你的禀赋脾性，以及你心灵的主导激情；然后，寻找一位你心仪的诗人，/或一位意气相投的作家，/就像你选择朋友一样。”

这也是德莱顿的自我挑战。长期以来，在英国文坛，莎士比亚同时代诗人查普曼（George Chapman）所译荷马史诗被公认为权威版本，但德莱顿认为，作为译者的查普曼自始至终“试图将阿喀琉斯的愤怒合理化”，从而将这位莽撞的希腊战将一变而成“文艺复兴的理想人物”。德莱顿坚信，威廉国王鲁莽的军事行动造成了灾难性后果，因此可以假借荷马“粗犷的诗句”和“刺耳的节奏”进行讽喻。照辉格党的

政治理念，“权力来自于被统治者的同意”，否则即便贵为最高统帅，也不能为所欲为。

据传记作家考证，年逾六旬的德莱顿此时极有可能将荷马史诗翻译作为他本人“和死亡的赛跑”。他意识到荷马身上有一种弥满的生命力，他可以从汲取力量。因此即使这项工作令人筋疲力竭，他也毫不松懈。他的目标，是要提供一个更富于时代气息的荷马史诗新版，从而将查普曼版本彻底“放逐”。与此同时，他也致力于为文学后辈树立标杆和榜样。1692年，青年才子托马斯·弗莱彻译出《埃涅阿斯纪》前两卷后宣布放弃，因为他深感自己的能力“无法胜任这项任务”，但他相信，如果有“一位德莱顿（我们的语言和诗歌大师）愿意翻译维吉尔全部的诗篇，我们便极有可能读到真正的维吉尔，就像阅读我们的母语一样”。

然而，翻译荷马或维吉尔谈何容易。德莱顿在《树林集》（*Sylvae*, 1685）“序言”中对读者坦言，“过去半年，我一直被翻译病所困扰”。据说项目启动后，德莱顿大部分时间都在乡下“苦苦劳作”，朋友圈无人知晓他在1694年夏秋之际的行踪——甚至连一封信都没有。

德莱顿认为文学经典翻译的压力并不在于如何理解，而在于如何表达（如荷马的质朴，以及维吉尔的典雅）。正如他在《作品集》“献辞”中所言，“从《农事诗》（第一卷）开头到《埃涅阿斯纪》最后一卷结束，我发现接下来的每一卷中，翻译的难度都在日渐增加。尤其是作为诗人的维吉尔拥有一种我可以称之为几乎取之不尽、用之不竭的譬喻，既优雅又动听，而我只继承了他天才的一小部分，并且是采用一种比拉丁文低得多的语言（英语）进行创作”。

这当然是德莱顿的自谦之词。事实上，译者面世后广受好评。通过订购方式，《作品集》面向数百名贵族和上流社会赞助人发行精装本，同时面向普通读者发行平装本，再加上版权，据统计累计收入约1500英镑——这一史无前例的纪录直到20年后才由蒲柏打破。约翰逊博士认为译著大获成功得益于

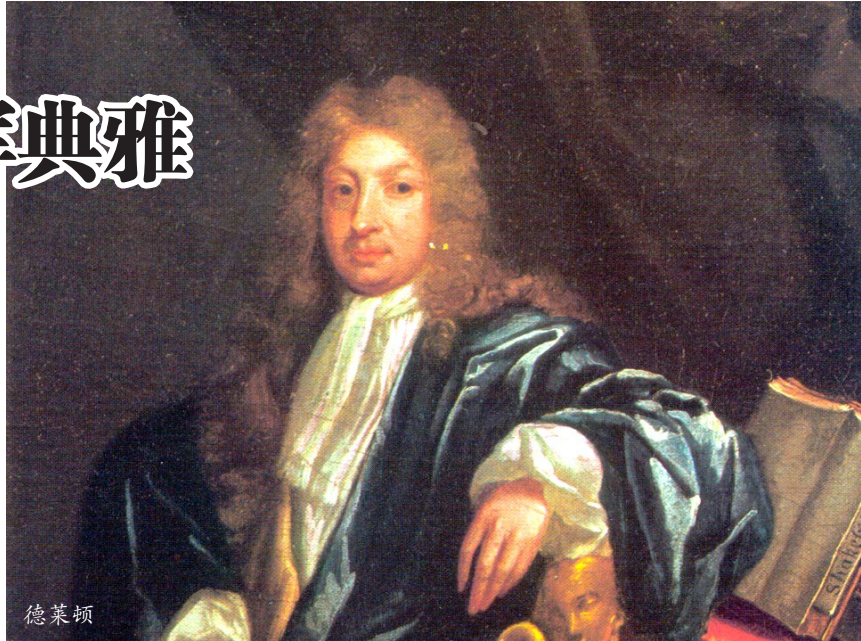
时代风尚的变迁：在英国社会经济高度发展以后，“高雅文学”的观念具备了广泛的现实基础——作者/译者无需仰仗贵族庇护和恩赐，仅凭读者和文学市场的青睐便能取得经济独立的地位。

“戴着脚镣在绳索上跳舞”

以《作品集》中的《埃涅阿斯纪》为例，德莱顿将这部近万行的拉丁长诗转译为13000余行的双韵体，为这一文体18世纪初在英国文坛大放异彩奠定了基础。约翰逊博士评价该译本不仅胜过同时代的艾迪生，也胜过上一代的诗人考利，已臻于英国新古典主义孜孜以求的诗学典范，堪称“有史以来最好的英文译本”；它既是当时英国社会品位的象征，也是其文学和文化理想的具体体现。蒲柏将《埃涅阿斯纪》称为“我所知道的所有语言中最高尚、最充满活力、几近完美”。尽管其中个别译例有“背离原文”之嫌，但正如德莱顿作品集编者、美国加州大学教授弗罗斯特所说，德莱顿如此处理更多乃是“出于美学和风格上的考虑”，而不是因为他“不谙”拉丁文。

当然，与德莱顿译文进行商榷者也不乏其人。英国浪漫派诗人华兹华斯曾抱怨译文中对自然物体的描绘远不如维吉尔原作精彩。美国文学评论家马克·范多伦也指责德莱顿在翻译过程中添加了“大量短语，并对原文简洁的段落肆意进行扩充”。事实的确如此，然而德莱顿并不认为这种扩充属于翻译“错误”，相反他一向认为拉丁语是一种天生简洁的语言，因此无法用相同数量的英语单词来表达同样的意义。据说，为提高翻译技能，德莱顿经常把他本人的作品翻译成拉丁文，以此检查他的作品是否足够简洁和优雅。

在长期从事文学翻译实践的基础上，德莱顿也总结出自己的翻译理论。1680年，德莱顿在《奥维德书札》“序言”中首次提及文学（诗歌）翻译的三个术语：直译、意译和仿译。根据他自己的解释，直译指逐字逐句将一种语言译成另一种语言；意译指译者紧扣原作，翻译时用词可以改变，但意义则不能变



德莱顿

更；相对而言，德莱顿认为仿译自由度较高，不仅有改变词语的自由，而且可以视上下文选择舍弃不翻，或进行改写。

随后，在他的《树林集》“序言”中，德莱顿承认自己采取了“中庸之道”：“文学翻译，既不像意译那样松散，也不像直译那样密切”，即在直译和仿译之间反复斟酌，以期取得最佳效果。在说明逐字直译的弊端时，德莱顿以本·琼生所译贺拉斯《诗艺》为反例——一成不变地遵照原文样式使得整部译本成为晦涩难懂的“败作”。接着他又指出，采用逐字直译法却又试图达到传神的效果理论上不可能，实践中也办不到，其结果必定使译者陷入“戴着脚镣在绳索上跳舞”的窘境。

德莱顿特别强调原作与译作风格的“相似性”。所有语言都具有不同风格：或简洁明快，或崇高壮美。但重要之处在于，译者必须细心揣摩，尽可能采用原作者的措辞习惯表达其思想：粗犷的壮丽不可被软化，夸张的炫耀不应被压抑，华丽的情感也不应被削弱。就风格而言，译者的职责是追随，而非超越。从这个意义上说，“译者不可过于接近作者，否则，我们以为夺取他的身体时，反而失去了他的精神”。

这是德莱顿一贯的主张。在他看来，如果译者把握了原作的总体精神，并且能够用英语诗句同样有力地表达它，他就无需关心是否失去了微小的优雅，或者破坏了精确比例的美感。德莱顿本人在后期译作中大量采用所谓“译者的许可”（或译“破格”），对原作进行“创造性”处理。他坚持认为译本的问题主要源于译者驾驭母语能力的欠

缺——换言之，与其说是在他所翻译的语言上（原文）有缺陷，不如说是在他所掌握的语言上（母语）有缺陷。照德莱顿的看法，缺乏前者，译者可能不理解原作中的精彩转折，“但如果缺乏后一种品质，他将永远无法令人愉悦——如此一来，阅读就沦为一种苦修和疲乏。”

在1697年出版的《维吉尔作品集》“序言”中，德莱顿不无自豪地宣称：“然而我可以大胆地说……在我掌握了这位虔诚的作者全部材料之后，我是尽量使他说这样一种英语——倘若他生在英国，而且生在当代，他自己说话就会使用这种英语。”这便是他奉持的最高翻译准则：译者的目标应该是传递原作精神，而不是卑躬屈膝地照搬原作文字。否则，一首维吉尔诗作只是被译成“非拉丁文”，而非地道的英语——对于英语读者而言，正如他在《批评家》一篇文章中抱怨的那样，译文有时倒成为“两者之中较难理解的一个”。

20世纪著名诗人T.S.艾略特高度评价德莱顿的文学成就。作为诗人和翻译家，德莱顿的独特之处在于他能“化渺小成伟大，化平淡成诗意，化琐碎成壮丽”；他的希腊罗马经典文学翻译不仅丰富了英语语言文化，而且很大程度上提升了英国国民素质（从此以后，阅读“高雅文学”、泡咖啡馆、逛剧院并列为普通民众的三大爱好）。因此，从这个意义上说，正是德莱顿这位“戴着脚镣的舞者”将英国文学引入了史上雄浑典雅的奥古斯都时代（Augustan Age）。

（作者系南京师范大学外国语学院教授）