

中国 现代文学 翻译版本 闻见录

1934 ~ 1949

张泽贤 著

张泽贤 著

中国现代文学翻译版本闻见录

1934 ~ 1949

 上海遠東出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代文学翻译版本闻见录 1934 ~ 1949 / 张泽贤著.
上海: 上海远东出版社, 2009

ISBN 978 - 7 - 80706 - 862 - 4

I. 中… II. 张… III. 文学—翻译—版本—中国—现代
IV. I046 I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 176340 号

策 划: 黄政一

责任编辑: 张喜梅

封面设计: 李 廉

版式设计: 李如琬

中国现代文学翻译版本闻见录 1934 ~ 1949

著者: 张泽贤

出版: 上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址: 中国上海市仙霞路 357 号

邮编: 200336

网址: www.ydbook.com

发行: 新华书店上海发行所 上海远东出版社

制版: 南京前锦排版服务有限公司

印刷: 上海望新印刷厂

装订: 上海望新印刷厂

版次: 2009 年 1 月第 1 版

印次: 2009 年 1 月第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 1/32

字数: 538 千字

印张: 20.75 插页 5

印数: 1—3250

ISBN 978 - 7 - 80706 - 862 - 4/G · 965 定价: 68.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话: 62347733)

如发生质量问题, 读者可向工厂调换。

零售、邮购电话: 021 - 62347733 - 8555

自序

《中国现代文学翻译版本闻见录1905~1933》和《中国现代文学翻译版本闻见录1934~1949》的出版,虽属偶然,但也是一种必然的结果,这个结果还得从笔者一步跨入民国版本收藏的经历说起。

说来也很有意思,笔者的民国版本收藏,并非是从收藏作家的文学创作开始的,而是始于作家的翻译文学版本,且当时的“收藏”概念也很模糊,只是把它当作一种好玩,这种好玩,并非指书中的内容,而是它的封面设计和书中的插图。版本的直观形象就这样牵着笔者的手,走进了版本收藏这片蔚蓝色的深深的海洋……

记得笔者在八九岁时,最先读到的是母亲手抄的托尔斯泰的短篇小说《一个人要多少土地》,这小说是抄在一本发黄了的本子上,上面还抄有一些母亲认为可以让孩子读的短篇小说。在边听故事边读手抄本小说的时候,在心目中还没有建立起所谓的“版本概念”,而只知道自己是在读书,至于书是什么,仍模糊一片。直到懂得一点书和版本的常识后,有一次在静安寺的一家旧书店,为寻找水彩画临本,不经意中翻到了一本俄国果戈理著、顾民元和杨计译的《泰顿波尔巴》,封面设计粗犷,图案人物与书名布满封面,道林纸印刷,沉甸甸的,当时只感到这本书有一股力量,一下子就把自己给“抓住”

了。书拿在手上,反复翻阅,目光最后仍盯在了封面上,只感到有一阵惊喜。其实,“抓人”的正是版本的一些基本元素,最直观的元素就是书影。如今看来,这种封面设计很一般,但是不知为何,在当时简直感到这就是世界上最美的装帧艺术!这本书(当时真的还不清楚这已是一种书籍版本了)是用很廉的价格收进的,而且是用了极大的精力把它读了一遍又一遍……从那开始,笔者就特别关注于这些译作,也开始萌生要收藏翻译版本的想法。记得在一段时期里,居然用了不多的钱,“疯狂”地收进了不少翻译文学版本。在观念上,也从注重于封面设计而转为关注原著者和书的情节内容,笔者的不少感悟就是从阅读翻译文学作品产生的,特别是多次读了傅雷译的罗曼·罗兰著四卷本《约翰·克利斯朵夫》后,才真正建立起一种对版本的全新概念:形式与内容的统一,有时内容的冲击力远大于形式的冲击力——直到如今,这种概念仍是笔者取舍翻译文学版本收藏的一个基本指标。

“文革”后,笔者所藏翻译版本几乎“全军覆灭”,唯独母亲的手抄本和《泰顿波尔巴》却一直有缘似地留在身边,跟随笔者周游了大半个中国,居然仍完好地保存着,仍以它那种粗犷的力在感染和激励着已对版本有了一些新感悟的笔者。这大概就是缘分,这一缘分也便促使笔者想用一种形式把这些新感悟固定下来——这形式最好的“归宿”还是书籍版本,因为唯有这种方式才可能永远把“版本生命”延续下去,并在延续的过程中,让更多的翻译版本爱好者去体会其中所蕴含着的无穷魅力。

在这篇自序中,笔者将奉献自己对翻译文学版本的种种感悟,并寻求共鸣者。

中国现代文学的翻译版本,在现代文学的领域中是自成体系的,她囊括了文学的所有门类:小说、散文、诗歌、戏剧,名正言顺地成了中国现代文学的一个不可或缺的、有机的组成部分。

然而,对这一感悟也不是一蹴而就的,人们是绕了好大的一个圈,才又回到了翻译文学的本位:翻译文学版本是中国现代文学的一个重要组成部分,它与创作类的小说、诗歌、散文、戏剧一样,是搭建中国现代文学大厦的巨石。在此,可以引述贾植芳先生在《中国现代文学总书目序》中的一些话:“我们认为中国现代文学的历史,除理论批评外,就作家作品而言,应由诗歌、散文、小说、戏剧和翻译文学五个单元组成。”“外国文学作品是由中国翻译家用汉语译出,以汉文形式存在的;它在创造和丰富中国现代文学方面的贡献,确与创作具有同等重要的意义和价值。”这部《中国现代文学总书目》,到目前为止看,可以说是收得最全的,然而其最大的贡献还在于名正言顺地把翻译文学摆在了一个恰当的位置,一举“阻止”了偏狭、保守、自私、排外的心理积淀以及儒家“非我族类,其心必异”的传统意识的侵衍。翻译文学被贬为次等文学,外国文学翻译家只好敬陪末座的现象被改变了过来——什么叫进步?这就是实实在在的进步,是“开路”的进步,是让后人能够尽情“享用”的进步!

虽然,在那个年代,把从事文学翻译的作家看作“末等”,但是仔细回观这一大批作家,他们在各自的文学创作中却又不是“末等”,大多数作家是属于“顶级”的,如大家耳熟能详的鲁迅、茅盾、郭沫若等,以及一直被贬而如今突然一下子又变红了的林纾、伍光建、周作人、胡适、徐志摩、郁达夫、林语堂、梁实秋等等,因此,如果用“顶级”作家在于“末等”的事业来推理,这是无论从什么逻辑来讲都是讲不通的。可见,思想的狭隘必然导致逻辑的混乱。只要稍微熟悉一些中国现代文学史的人,大多知道几乎所有的中国作家都参与到了翻译外国文学的运动之中,只有极个别的文学作家在“翻译门”外徘徊,徘徊的原因,一则可能不谙外国文,二则可能原本就蔑视外国文学,三则可能没有时间从事翻译活动,否则的话是很难自圆其说的。从时间上看,翻译文学的出现,早于现代文学的发端时间,在1917年之前就已经存在。当时参与其

事者并不多,如近代著名翻译家林纾,在1899年便翻译出版了小说《巴黎茶花女遗事》,虽然他是一个被议论得最多的翻译家,但他的功绩却不容抹煞,那就是完全摆脱了章回体小说的束缚,开创了一个新局面。在翻译文学史中,林纾实在是个值得研究的人物,一个不懂外国语的作家,居然能与多个懂外语的人合作,靠着译述,以“可怜一卷茶花女,断尽支那荡子肠”的影响而立于译界之门。他一生翻译了11个国家98个作家的163种作品,总字数超过一千万字,实在令人吃惊。除了他,当时还有周桂笙译的《含冤花》,苏曼殊译的拜伦、雨果的作品以及伍光建译的《侠隐记》等,与此同时还有马君武、曾朴、徐念慈、包天笑、陈冷血、周瘦鹃等在译界有影响的翻译家,他们对当时和以后都产生过较大的影响。不少译界的后继者,也大都是在读了这些翻译家的译作后,才开始接触外国文学,才开始走上文学创作的道路。紧随其后的一大批现代文学作家,足以开列出一长串的名单:鲁迅、周作人、胡适、刘半农、罗家伦、茅盾、郭沫若、郑振铎、耿济之、李劫人、巴金、傅东华、李青崖、韦素园、李霁野、徐志摩、郁达夫、成仿吾、张资平、郑伯奇、田汉、穆木天、韦丛芜、张友松、梁实秋、林语堂、丁西林、顾仲彝、李健吾、朱生豪、黎烈文、曹靖华、王鲁彦、杨晦、林疑今、黄源、林徽音……同时,也可以在这些名字后面再开列出又一长串的翻译文学的作品……可以说,整个中国现代文学翻译史,就是由这些作家及其译作所构成的,在这个构成空间中,真可谓是星光灿烂,别有洞天!

当人们认真读过这些作家的姓名及其译作后,往往会情不自禁地自问:“一个小说家,一个诗人,一个戏剧家,一个散文家,为什么大多懂得一至两门外语,能从本土直译或从他国转译这么多的文学作品?而且一个诗人往往又都是小说家或散文家或戏剧家,甚至连一些深造于自然科学的人,也能写文作诗写剧本,这到底是什么原因?”对此,笔者作了认真思考,总结出两个字:“全才”,或者说是四个字:“多才多艺”!但不管是两字还是四字,当时的作家有“才”看来是不争的事实。

在这些作家中，最为典型的该是郭沫若先生，1921年出版了第一部诗集《女神》，同时完成《浮士德》（第一部）、《少年维特之烦恼》、《鲁拜集》等名著的翻译，还有其他文学创作，同时与成仿吾等人创建创造社，编辑出版《创造季刊》、《创造周刊》和《创造日》等，其中尤以翻译外国戏剧为最突出，最为著名的有歌德的《浮士德》、席勒的《华伦斯坦》、约翰·沁孤的《悲哀的戴黛儿》、高尔斯华绥的《法网》等——在此举出郭沫若的例子，无非只是为了说明“全才”或“多才多艺”的结论，其实在以上这些作家中，确实有不少作家如郭氏，在此当然不可能一一介绍了。

如果再从另一个角度看，那时把文艺的各个门类好像分得并没有那么精细，那时的“景象”似乎是一种水乳交融的糅合，作家在其中成了一种“催化剂”，把小说、诗歌、散文、戏剧的各种功能都糅合在了一起，其中最能体现被糅合结晶的，可以说就是翻译文学的作品了。因此，译作中的精品，往往是能传之久远的佳作，不管过了一百年还是两百年，她仍然是那么年轻，那么有魅力。如果再从这一角度进一步分析，翻译文学可以说是最能体现文学精华的一种文化活动，要把这样的活动人为地从文学领域中撇开抛弃，那只能是幼稚，甚至可以说是愚蠢！

如今的翻译家也许没有那时的翻译家多才多艺，精细的分工，把翻译框定为一种机械式的劳作，缺乏文学艺术韵味的译作比比皆是，其原因主要是缺乏文学艺术各门类糅合的结晶，翻译家充其量只是个翻译家，而绝不可能像当时的一大批作家能成为翻译文学家！也许，这样的比照不太科学，但最有发言权的是当时和现时留下的文学翻译作品，读者只要认真一读，就会心知肚明：如今的翻译作品，不是缺少翻译，而是缺少文学！

当然，正因为从事于现代翻译文学的作家人各有异，艺有高低，出于从事翻译文学的动机也不可能一致，所以最终产生的作品也并不是划一的整齐，而是良莠不齐，优劣共存。甚至连一些译界的老手也可能

出错,郭沫若先生的译品中也存在着不少粗糙的地方,并由此而引发了对翻译文学的论争,甚至还会一不小心地走入旁门歪道,从翻译本义的论争进入到对各自人生的攻击……这从另一方面可以看出,哪怕是有着顶级水平、修养很高的作家,有时候也会感情用事。

总之,作家外国语的水平,以及文学艺术的总体水准,可以说是影响译作质量的主要原因。不过,笔者在读了或看了众多的翻译文学版本之后,总感到翻译文学作家一开始从事译事的动机也可能是影响译作质量的一个不容忽视的因素。这一看法,是笔者从这批翻译家在其译作之前或之后所写的序跋中发现的,如果硬要加以归类的话,可分为五类:一、崇高使命;二、作为练习;三、兴趣所至;四、无事可做;五、为了糊口。

所谓的“崇高使命”,也就是以翻译文学为契机,借以建立新文学的架构,用以推进新文学运动的朝前发展。这在早期出版的文学翻译作品中能够有所体会,特别是瞿秋白、张闻天等文人革命家,以及译界的前辈郑振铎等人,他们从事文学翻译的目的十分明确,而且是从不讳忌其言的。瞿秋白在《俄罗斯名家短篇小说集》的序中说:“不是因为我们要改造社会而创造新文学,而是因为社会使我们不得不创造新文学。既然是中国的社会使我们不得不创造新文学,那么,我们创造新文学的材料本来不一定取之于俄国文学,然而俄国的国情很有与中国相似的地方,所以还是应当介绍。”郑振铎在这部译作的序中也说:“俄罗斯的文学是近代的世界文学的结晶。现在能够把俄国文学介绍来,则我们既可以因所得见世界的,近代的文学真价,而中国新文学的创造,也可以在此建其基础了。”从这些话中可以很容易得出这样的结论:介绍外国文学,特别是俄国文学,其目的就是为了构建中国的新文学。这种情态,甚至在孤傲诗人朱湘的一些书信中也能见到,如他在给赵景深的一封信中,在谈到译作时说:“创造一种新的白话,让它能适用于我们所处的新环境中,这种白话比《水浒》《红楼梦》《儒林外史》的那种

更丰富,柔韧,但同时要不失去中文的语气,这便是我们这班人的天职。”另一位喝过洋墨水、深谙西洋雕塑的诗人李金发在其所译的《希腊恋歌》的序中说:“我译这书的意思,正如原译者写在卷首的一样:‘这个有古爱情的小本子,愿恭敬地献给未来社会的少女们,’尤望读者因之得于龌龊的现世生活中,掩卷追想古代的生活的愉心,心头发生人生美化的酵。”又如译界前辈林纾在他与魏易合译的《黑奴吁天录》的跋中说:“则吾书虽俚浅,亦足为振作志气,爱国保种之一助。”看来,“使命感”也是各式各样、丰富多彩的。虽然,前后这批人所处的境遇和所站的层次高度不同,但在他们各自的心目中,都有着对从事翻译文学自定的“崇高使命”,那是不容置疑的。但是,奇怪的是,即使有了崇高的使命,好像也不一定能翻译出读者喜闻乐见的译品,可见,决定译品质量的因素,还不是一个能用“使命”来解释的简单问题。

至于把文学的翻译“作为练习”,那倒是一个很质朴的老实话。当学得一门或两门外国语后,为了检验自身掌握的程度,以及驾驭他国语言的能力,特别是笔译的能力,其中一个很好的办法就是去阅读原著和翻译原著。或者从自己所掌握的外国语直接翻译,或者是做“二道贩子”,从他国的译本进行转译。在这一大批文学的翻译家中,持有这种想法的人真的还不少,甚至可说是随处可得。比如译界巨子梁实秋,在他所译的《阿伯拉与哀绿绮思的情书》的译后记中说:“我译这部情书本来不过是为练习,每天在太阳晒满多半院子以前,坐在廊下随便译几页,顶多译五六页,没想到一个月后居然译完了。”这就是借以练习的译界高手,信手拈来,轻松潇洒,随便一译,也便大功告成了。此书虽为译者的“练习”,但译笔质量可称为上乘。由此可见,当作练习,随便而译的,也并非都是劣品。另一位是文学界的怪人章克标,他在译作《水上》的序中也说:“我的译此书,没有什么用意,也没有什么目的,不过当时初学法文,意思用来练习练习的,也许这有点太不自量力,不过自己总觉得还仔细,错误当然免不了,却断然不是以错误为

光荣的。”既然是当作练习,错误也便难免,首先把“挡箭牌”扛出来,免得被他人的一阵乱箭射死。以“练习”为托词,看来也不失为一条很好的退路。

作家看了一本文学原著,爱它,喜欢它,兴趣被吊起来,最终非把它翻译出来,好让更多的人与自己一起分享“爱”与“兴趣”。这种想法实在是很雅很高,持有这种想法的文学翻译家不在少数,有很多译本都是在这样的情形下出版并广泛传播的。这里可以选择性地举出几个例子:刘大杰在编译的《碧色的国》的序中说:“我有一个想将我自己欢喜读的近代的世界短篇小说,译出一百篇来,分册出版的小计划。多大的意义是没有的,若是于读者稍稍也有点好处,而又藉此可以聊补自己的生活费的时候,那就算是我的大愿了。《碧色的国》,就是这小计划的初步。”徐志摩在与沈性仁合译的《玛丽玛丽》序中说:“我说我的翻译多半是兴致。不错的。我在康桥译了几部书。第一部是涡堤孩。第二部是法国中古时的一篇故事,叫作吴嘉与倪珂兰,第三部是丹农雪乌的死城。新近又印了一册曼殊斐尔小说集,还有凡尔泰的赣第德。除了曼殊斐尔是我的溺爱,其余的都可算是偶成的译作。”另一位现时读者已经很陌生的段可情,他在译作《新春》的译后记中说:“我译这卷诗的动机,是在从前留学德国的时候,偶然读读海涅的诗,便为他美丽的词句,和热炽的情感所诱惑。使我爱不释手地读下去,他那种低徊委婉的情调,和流水小鸟声般的音节,尤其是字句的构造,可算极尽艺术的能事了,那些颗颗珠玉般的小诗,读起来真是像打在我的心坎上一样,使我感着一种莫可言状的愉快,比我从前读中国古乐府,觉得是可具一个世界,因为我这样地倾倒的原故,有时高兴起来,就零碎译了一些,直到现在,才把全卷译完。”梁实秋则在译作《幸福的伪善者》的译后记中说:“我自己十分的喜欢这篇作品,故事美,文笔更美,所以用了两天半的功夫译成中文,给不懂英文的人看。”那位后来在延安很“出名”的王实味,他在译作《珊拿的邪教徒》的译者序中说:“译者所以译

这本书,除了上述的那大原因外,也因为自己很喜欢它;喜欢它描写的入微和想像的丰富,尤其喜欢篇中那种蓬勃的人性之热与力。”王实味这种所喜欢的“人性之热与力”,也许就是他以后成为万箭之的的一个内在原因吧!

从事文学的翻译事业,说它是因为无事可做才去干的,好像有点开玩笑,其实不然,文人到了实在无事可做而感到百无聊赖的时候,想着的仍然是用文字来“消遣”,虽然这很无奈,但毕竟在无意中产生了一个良好效果,为后人留下了一些译作。比如黄源在所译的《将军死在床上》的译者序中直言不讳:“我日间大半都在听无线电话的战报,看满载战争情况的报章;有时敌机轧轧而来,虽未曾投弹,但望着它在屋顶的天空飞过,总不免惴惴。一到晚上,坐静下来,便觉得无事可作,于是 I 想起翻译一点东西。这册《将军死在床上》,便是在这样的战争氛围中开始翻译起来的。”

至于翻译文学著作是为了糊口,那实在是一件正当的活计!文人的生活无着落,为柴米计,当然要写点什么东西去换稿费,但要写东西,写诗写小说,也不是那么容易,于是便把目光投向翻译,翻译点东西弄点钱,似乎更便当,这在当时对穷得丁当响的文人来说,参与译事确实是一条谋生出路。前面提到的王实味,他在译作《珊拿的邪教徒》的序中也说:“是两个月以前的事了吧,为了要想法子弄饭吃,译者开始译这本书。所根据的是Modern Library去年所出的英译本。像许多译书的人一样,我所会的外国文也是只有英文一独门,但为了要吃饭,却又不能不译书——因为此外找不出吃饭的法子来——这是无可奈何的事。”文人之苦,溢于言表,令人同情。

略表了上述五种译书动机后,总感到好像还有一些另外的动机,比如说出于“偶然”。那位柳亚子的公子柳无忌,他在所译的《少年歌德》的序中说:“原来我写此书的最大理由,乃在‘偶然’二字。偶然我学了德文,偶然我正在校中选读了有关歌德的几科,偶然我对于歌德的

作品及其生活发生了很大的兴趣,偶然我又得有空时来做一些关于歌德的研究,写一点讲到歌德的文章。于是乎就在去年的夏天,费一假期之功,完成了《少年歌德》于芝加哥大学图书馆中。”

再比如,周作人在译作《陀螺》的序中说:“这一点小玩意儿——一个陀螺——实在没有什么大意思,不过在我是愉快的玩耍的纪念,不免想保留它起来。”那是为了愉快的玩耍和作个纪念,动机很单纯。

再比如,张采真在译作《如愿》的序言中说:“我译莎氏这出喜剧,并没存心要在文艺的园地上有何贡献;也没想到要在翻译界上获得任何成功;干脆地说,我是拿这种工作当作读书之一种方法……”那是为了读书,动机也很单纯……

而最让笔者感到兴趣的是潘家洵在所译《温德米尔夫人的扇子》的译者小序中说的那段极有意思而且相当精辟的话,在此不妨摘其一大段(如读者想看全文,可参见《温德米尔夫人的扇子》篇):“六七年前国内的翻译事业真是风起云涌,盛极一时。每逢一种新译品出来,大家总是争先恐后的抢来看,因为自从五四运动发生之后,青年的思想确是受了一个极大的激荡,感觉着自己知识的空乏,急切需要一些新鲜的滋养。后来的情形可就渐渐不同了。大家对于译品的兴趣一天一天的减少,信仰一天一天的薄弱,到了近来,有许多人听见了翻译的东西就头痛,碰见了翻译的东西常是掩卷不迭。如果有人说近来他在那里翻译些东西,别人听了往往会想到那是他无聊得没有别的事情可做,或是穷得想弄几个钱花的原故。翻译事业一变而为这样的不被人重视,究竟为了什么?照我想起来,是这几年里头读者的程度已经增高而译者的程度没有进步的原故。但是为什么译者的程度没有进步呢?我以为一个重要的原因是大家把翻译看得太容易。因为把翻译看得太容易,所以第一流的人往往不大高兴去做它。因为把翻译看得太容易,所以别的事情做不好的人觉得弄一点翻译无论如何总还可以胜任。宜于翻译的人不高兴翻译,不宜于翻译的人偏要来翻译,于是就产生了近

来国内翻译界的现象同大家对它的态度。”这段话,把译界的前后情态说得透彻极了,可以称得上是至理名言,很值得感兴趣者继续地思考下去。

至于译作的优劣好坏、直译意译之利弊等等,因为感悟到的人实在太多,所发的感慨也多,笔者在此也不想凑什么热闹,但可建议读者参见其他著作,如孟昭毅、李载道主编的《中国翻译文学史》(北京大学出版社2005年7月版),谢天振、查明建主编的《中国现代翻译文学史》(上海外语教育出版社2004年9月版),另外还有王向远著的《二十世纪中国的日本翻译文学史》(北京师范大学出版社2001年3月版)等书。

最后,笔者还有两个感悟,也可以说是问题要提出来,供读者玩味。一个是民国时期翻译文学作品的著作权(也可称版权),另一个是中国现代翻译文学史的“不完整性”。

笔者看过为数不少的翻译文学作品,以及中国译者谈与原著的关系和获取原著的渠道等等,这渠道不外乎从书店购得或从朋友处获得,一旦购得与获得,似乎就理所当然地有了翻译原著或做第二译者的权利,却很少看到有人谈到原著的著作权问题,比如还在著作权保护的期限内,是否要给予原作者以经济利益?或是否要征得原作者同意才能进行翻译等。非但这样,有人还在书中大言不惭地写道:此书有翻译权,他人不得侵权——到底是谁在侵权?实在弄不明白……总之,让人感到十分奇怪:是否那时候在著作权问题上就这么混乱?根本就不谈什么翻译作品的著作权?!

不过,笔者也看到过几个例外:一是徐志摩在《曼殊斐尔小说集》中写的一篇《曼殊斐尔》,其中写到他亲自对曼氏说的话:“我说我以后也许有机会试翻她的小说,愿意先得作者本人的许可,她很高兴的说她当然愿意,就怕她的著作不值得翻译的劳力。”这段话,起码说明了徐志摩在翻译《曼殊斐尔小说集》之前得到过原著者的口头同意,起码不存在什么著作权问题。至于此书出版后获取的经济利益是否如数奉

还原著者,或有过什么表示? 没见任何文字记录,不得而知。另一个相同的例子是:夏衍译藤森成吉著的戏曲《牺牲》,其中有藤氏本人写的《序》,里面讲道:“我的戏曲因为友人沈端先君的翻译,能够和中国的诸君相见,我觉得非常的欢喜……最后,我深切地感谢沈君的辛苦。”这也说明,夏衍在翻译藤氏的原著时得到过同意,但是同样没见获取著作权的经济利益的记录……除了这几个极个别的例子外,其他的译者大多是拿到原著,不管原著是否在著作权保护期内还是期外,也不管原著作者是否同意被翻译,便不分青红皂白地译了起来,根本无视原著作者的权益。这个问题令人困惑,难以解答。

据笔者粗浅的认识:翻译作品即演绎作品,是指将已有作品用另一种语言表现出来而形成的作品,文学的翻译作品当然也包括其中。既然这些原著作品有着著作权,根据著作权中相关的经济权利,作者或其他版权所有者可决定是否许可他人翻译其作品,并且许可他人翻译而得到经济报酬。笔者还知道,世界上最早的国际性版权保护公约是《伯尔尼保护文学艺术作品公约》,1886年签订,1887年正式生效,以后还经过多次修改……以上所说的这些权益限定,好像对当时中国的翻译家并没有构成任何的制约,他们照样我行我素,自说自话,可以不征得原著者(还在著作权保护期内)同意就擅自翻译,翻译的作品出版后所获取的报酬,一点也没有考虑原著作者……这难道就是民国翻译界的一大特色吗? 实在弄不明白! 不过,笔者也曾某本书上看到过一条关于翻译作品不受版权限制的报纸消息,像是特指美国作者的原著作品的境外翻译,现在已记不起印在哪本书上。总之,对这个问题的感悟极不清晰,甚至是糊涂,留下的不少问题有求于知情者揭秘。

另一个是中国现代翻译文学史的“不完整性”。这个“不完整性”,并不是笔者认为读者看的上述翻译文学史著作的文字有缺陷,而是指史的“文字表象”与“实物表象”的“不完整性”。一般来讲,读过文学史的朋友,大多形成过文学史中作家、作品与时代相糅的“文字表象”概

念,而缺乏的是文学史中作品的实物表象,用通俗的话说,就是缺乏著作版本的书影、版权页、插图、插照等直观形象记录,因此所形成的文学史的知识概念相当抽象,根本无法凭空去想象作家与作品的有机联系。笔者曾就读于复旦大学中国语言文学系,读了这么多年,所了解的也仅仅是些史的文字概念。比如说,在讲到周作人与鲁迅时,在讲到翻译介绍被压迫民族作家和作品时,势必要讲到他俩合译的《域外小说集》。尽管这本译作在翻译文学史中的文字表述已经相当生动,但再怎么生动,也比不上直观地看一幅《域外小说集》初版本的书影和版权页。再比如举个文学创作的例子,在讲到郭沫若的文学综合集《豕蹄》时,哪怕尽自己无限丰富的想象,也没法想象出这个版本到底是种什么形象?因为那是永远也想象不出的。而一旦看到和摸到了这本由一家不常听到的“不二书店”出版的版本书影上印有郭沫若线描头像时,心中疑惑的问题也便迎刃而解了……请问,这是什么力量?无疑,那就是形象的力量。

如今的翻译文学史,推而广之所有的文学史,缺乏的正是这种“形象的力量”。道理很简单:文学作家离开了文学作品,成不了文学作家;文学史离开了文学作家,也成不了文学史,文学史必然是由文学作家与文学作品的形象构成的。而现实中这种相互脱节的情况,势必会造成攻读现代文学的学生,根本不懂现代文学著作的版本,并由不懂著作版本反过来缺乏对文学作家和文学史的更深理解。再推而言之,喜欢现代文学的朋友,如今充其量只能看到现代文学的书目,比如看到贾植芳、俞元桂主编的《中国现代文学总书目》,再推远一些,还能看到生活书店版的《生活全国总书目》等,虽然其中所记载的书目还不完整,但总比什么也看不到为好。这些书目的文字记载,缺乏的也正是版本形象,而这种版本形象的实物,现在已经几乎不见,从而在读书界和收藏界均形成了一种欲见而不能见的尴尬局面。

这种尴尬局面确实需要有人来“打破”,虽然现在已经开始有人一

一点一滴地在做了,但仍缺乏一种总体的完整性,而要达到这种完整性也不是一件轻而易举的事情,还需精力与时日。笔者在此不揣谫陋,推出《中国现代文学翻译版本闻见录1905~1933》和《中国现代文学翻译版本闻见录1934~1949》,可以说只是一个初步的尝试,是会让研究现代文学的朋友们以及爱好现代文学的朋友们感到欣喜的。

愿这种欣喜永远伴随着您!

是为自序。

补记:

把两集再次通读一遍后,只想自己对自己说:“你辛苦了,这件事做得值得,后人会感谢你的……”

仅此而已。

张泽贤

2008年1月20日自序

2008年4月19日补记

于上海浦东犬圈斋