

众所周知，施蛰存先生是中国现代文学大家、“社科大师”，同时也是成就卓著的翻译家。研究现代翻译史，不该漏了施先生。

施先生的文学翻译起步虽然比他的好友戴望舒晚，但他在1927年夏天就翻译了爱尔兰诗人叶芝的诗和奥地利作家显尼志勒的《蒂尔达·迦兰夫人》（施蛰存：《最后一个老朋友——冯雪峰》）。次年，他又开始对英美意象派诗和法国象征派诗产生浓厚兴趣，尝试翻译，但他自认法文不好，法文诗不敢从原作直译。施先生最早出版的译著就是《蒂尔达·迦兰夫人》，1929年1月上海尚志书局初版，书名却被出版社改作“非常庸俗”（施先生语）的《多情的寡妇》。尽管如此，施先生是向国人引进显尼志勒的先行者，却是肯定的。四个月后，他翻译的意大利作家薄伽丘的《十日谈》又由上海光华书局推出。施先生把薄伽丘译作《卡屈》，自己则署名柳安。这应该是《十日谈》这部世界名著较早的中译选本。施先生的文学翻译生涯就这样通过薄伽丘和显尼志勒两位大作家正式揭开了序幕。

人们早已熟悉施先生的一个生动

的比喻，就是他把自已的一生喻为开了四扇窗，即东窗中国古典文学研究，南窗新文学创作，西窗外国文学翻译和研究，以及北窗金石碑帖研究，每扇窗都开得有声有色，精彩纷呈。那么，四窗的说法到底起于何时？日前从友人处得知，施先生1945年1月3日在赣南《正气日报·文艺专刊》“新年特刊”上发表《岁首文学展望》一文，开头就说：

我的书室有三个窗，我常常把一个窗开向本国古文学，一个窗开向西洋文学，最后一个窗开向新文学。这样地轮流欣赏窗外的风物，在这里过了

四年抗战年头。

当时施先生正在福建长汀厦门大学执教。这个“三个窗”的提法清楚地表明他那时已形成了“四窗”的雏形。而且，在施先生看来，“西洋文学”这扇窗十分重要，或翻译或研究都不可或缺。他对“西洋文学”这扇窗的风景一直很入迷，对翻译外国文学像周氏兄弟一样，始终不遗余力。1949年以前，他的文学创作集出版了13种，而他的翻译作品集出版了16种，从数量上来说，也已经超过了创作。1950年代以后，施先生的文学创作几乎完全停止，但他的文学翻译这扇窗始终没有

关上，他仍在克服各种困难认真翻译，还译出了丹麦作家尼克索的《征服者贝莱》三部曲这样的大部头作品。直到晚年，他还为新创刊的《万象》翻译了《聪明的尼姑》这样有趣的作品。这些都是不能不提到的。

还应指出的是，施先生翻译外国文学的国别之多、时间跨度之长和体裁之广，都出乎我们的想象，在20世纪中国的文学翻译界是极为少见的。单就小说而言，他就先后翻译了奥地利、意大利、德国、法国、英国、西班牙、俄国以及后来的苏联、挪威、丹麦、波兰、匈

牙利、捷克、保加利亚、以色列和美国等国作家的作品，尤其注重弱小民族国家作家的作品。时间跨度从欧洲文艺复兴时期开始一直到20世纪上半叶，而作品体裁，除了长中短篇小说，还有诗歌、散文（含散文诗）、剧本、儿童文学和文艺评论等，可谓琳琅满目，应有尽有。这也说明施先生的文学视野非常开阔，也很独到。虽然不无为稻粱谋的急就章，但他认为值得介绍给国内文学工作者和爱好者的，他都乐意翻译。他1980年代出版的《域外诗抄》在新时期文

学进程中广受欢迎，就是一个有说服力的例证。

施先生如此重视翻译并努力实践之，当然与他的翻译理念密切相关。1980年代，上海书店出版社编辑出版《中国近代文学大系》，施先生力排众议，坚持《大系》必须要翻译卷，并亲自担任翻译卷的主编。他认为中国文化史上有两次翻译高潮，1890-1919年这一时期是继翻译佛经之后的中国的第二次翻译高潮。无论是唐代翻译佛经，还是近代翻译外国文学和文化典籍，都对中国人的思想和文化产生了极为深远的影响。而施先生自己也从这样的高度出发认识文学翻译，从事文学翻译，他是真的热爱翻译，他的翻译是高度自觉的，是他的主动选择。至于他的文学翻译与他的文学创作的互动关系，更是值得我们深入研究的。

今年是华东师范大学建校70周年，皇皇12卷的《施蛰存译文集·小说卷》将隆重出版，既是对校庆的贺礼，也是对施先生小说翻译成就的首次较为全面的展示，包括鲜为人知的在香港翻译出版的短篇小说集《转变》和不少新发现的集外散篇。之后，诗歌卷、散文评论卷、剧本卷等也将陆续推出。届时我们将会越来越强烈地感受到施蛰存这个名字在“丽娃河畔的翻译家”中是特别光彩夺目的。

# 不该漏了施先生

## ——写在《施蛰存译文集·小说卷》出版前夕

陈子善

一种关注

### 技术媒介的更迭、内容生产平台的革新，一方面为观众赋予了越来越大的观剧自由，同时也在不断重塑着我们的观看体验

# 公众的“影视剧观感”正在经历一场变革

李静



弹幕的出现，令分屏时代的个体观剧也能获得云端同好的陪伴。上图为《三十而已》剧照，最右图为《北辙南辕》剧照



《觉醒年代》这样的优质剧集，令观众表示要原速追剧，舍不得任何一点快进。

根据最近公布的《2021中国网络视听发展研究报告》，近四成00后选择倍速观看网络视频节目，近三成观看节目时会配合弹幕，而且年轻、高学历人群对弹幕的接受度更高。尤其是随着互联网世代的人场，更加个性化、定制化的观剧理念深入人心。较之电视时代，互联网时代的观剧习惯了极大变化，尽管身为观众的我们往往习焉不察。比如随处可见的“刷剧”模式，从产生至今还不到十年时间。以出租DVD起家的Netflix发现用户习惯一次性看全部内容，因此抓住契机，高价购买了英国《纸牌屋》的改编权，并于2013年2月1日一次性推出第一季13集，由此也奠定了“线上刷剧”的新模式。刷剧（binge-watch）甚至成为《牛津词典》2013年的年度词汇。可以看出，技术媒介的更迭、内容生产平台的革新，一方面为观众赋予了越来越大的观剧自由，同时也在不断重塑着我们的观看体验和观剧习惯，而我们的观剧习惯反过来也深刻影响着影视剧的生产。在一个媒体如此发达的时代，观剧习惯已融入生活本身。

中心化，而智能电视、IPTV电视以及高清互动机顶盒的诞生，促使观众在内容选择上拥有了很大的主动性。而在线上视频网站，播放器的设置中包括倍速、弹幕等选择项。比如，倍速观剧就是观众发挥自主性的基本选项。长期以来，由于电视剧的购销模式以剧集为单位，集数越多，利润越大，因此动辄五六十集的注水层出不穷，也令观众无比厌烦。试想，在时间已成为稀缺资源，在高效娱乐已上升为刚需的前提下，冗长拖沓的电视剧制作模式必然丧失市场。2018年倍速观剧兴起，2019年已推广开来。观众可以选择0.5、1.0、1.25、1.5或2.0倍的观看速度，而倍速选择无形中构成了对剧作质量的评价标准，比如《觉醒年代》这样的优质剧集，令观众表示要原速追剧，舍不得任何一点快进。而这种观剧习惯的养成，也反过来推动了短视频的崛起。

如“集体大脑”的外显，总有一句话击中观众的内心，产生深深的共鸣。虽然仍有人认为弹幕是对原有画面的“污染”，但越来越多的年轻观众甚至认为弹幕比原作还要精彩，已经不习惯没有弹幕的“洁版”观剧了。观众的主动性远不止倍速和弹幕，他们更是从原先没有发言渠道的内容接收者，变成了积极的内容生产者，根据已有的剧情素材开展各种二次创作，比如重剪故事线、剪辑cut（精彩集锦）、嗑CP，等等。如此看来，观众貌似已经牢牢地将“观剧自由”攥在手中了。

### 算法推荐：“服务观众”还是“制造观众”

虽然在观剧方式上，观众看似掌握了前所未有的自由，但也有相反的声音认为，观众被控制的程度反而前所未有的加深了。“沙发土豆”“奶头乐”乃至文化工业的批判理论，都早已指出过大众文化的致瘾机制与商业逻辑，观众沉迷其中，满足于获取即时性的、不需要加以思考的低级快乐。而在快节奏、高压的生活环境下，选择用观剧来“杀时间”的观众不在少数，许多人对此持有鲜明的批判态度。而对于算法机制的讨论，也试图揭破对“观剧自由”的美好幻想，因为对大多数观众来说，

他们习惯于跟随算法推荐不停地刷下去，逐渐丧失了自主选择意识和能力。再比如上文提及的短视频崛起，固然是对观众需求的回应，但这也是与短视频争夺注意力的商业选择。而精品短剧更是平台培养用户消费习惯的重要内容阵地。比如近来的热播剧《北辙南辕》《我在他乡挺好的》等无一不是通过购买会员、超前点播、一次性解锁等方式来增加变现渠道。通过提升短剧品质，提供优质的观剧体验进而树立口碑，最终培养用户付费习惯，构成了一条重要的商业路径。

此外，为了满足观众的快速消费需求，通过短视频（比如抖音、小红书）追剧、微博热搜追剧成为近年来的新鲜现象。典型的例子如《三十而已》，播出期间竟有两百余次登上微博热搜，在抖音的相关阅读量过亿次。观众仅靠话题碎片就可追剧，有人干脆将这种“短视频追剧”行为当成“倍速追剧”的升级版，借此可以更高的效率介入话题讨论中，加入炙热的情绪碰撞之中。《三十而已》中的“撕小三”不就是这样发酵成全民狂欢了吗？这种短视频宣发、营销的方式塑造了观剧习惯，观众越来越习惯短平快、单刀直入的文化消费方式，期待“名场面”的高能与反转，经常处于情绪化的彼此煽动与传染之中。这表面上看是“服务观众”，但其实质是以迎合为表象的“制造观众”。时下流行的“她题材”剧集便是例证，虽然这些剧集中不乏优秀之作，引发了大众对相关问题的讨论，却也

夹杂着不少投机之作，试图利用性别话题取悦观众，赚取关注，但实际内容却空洞无比。观众被鼓噪一时的话题性所引导，却偏离了自己真正应当关心的问题。

### 评价反转：观剧行为里的社会镜像

盘点当下的观剧习惯时，除了有形的变化，更应该关注无形的、观念上的变迁。譬如对冯小刚执导的新剧《北辙南辕》的批评之声，反映出对于京圈文化评价的变化。国民度极高的冯氏喜剧曾塑造出生动的市民生活与鲜活的台词风格，可如今却与生活现实南辕北辙。那种以男性视角书写的女性故事、“大闺蜜”形象，并不符合年轻人理解中的“独立女性”，反倒引起反感。而对于老剧的新评，则更能彰显观念上的变化。比如在对曾经的都市言情剧、霸道总裁剧的重审之下，许多不尊重女性的行为、话语与观念，一一被指认出来，这无疑观念进步的表现。但吊诡的是，与观念进步纠缠在一起的，是某种单向度的情感取向的回归。对琼瑶剧的颠覆式评价，便是很好的例子。上世纪八九十年代，歌颂爱情至上的琼瑶剧，曾令万人空巷，堪称几代人的爱情启蒙。而在今天的网络话语中，“毁三观”成为许多人

对琼瑶剧的评价，也因此导致了《情深雨濛濛》里何书桓和《一帘幽梦》中紫菱形象的崩塌。当然，不只琼瑶剧有这般的“待遇”。今天的观众，似乎越来越不能接受文艺作品中所表现出的情感的复杂与暧昧。这种单向度的背后，是在现代化、城市化的初级阶段，个人权利被高度张扬，但随着社会原子化程度加剧，私人生活的重要性压过公共生活，家庭成为个人利益最重要的保护伞。这些都使得讲究责任和义务的传统道德变得重要起来。更何况，在一个充满偶然性与危机感的时代中，明确的道德界限是个体最容易依靠的，也是最普遍捍卫的秩序感所在。互联网的匿名传播环境，又将这种本就严苛的标准，运用到原本描摹人性百态的文艺作品上。

观剧行为是如此日常，使得我们都没有意识到要去审视自己的观剧习惯。在海量的选择面前，我们会体会到无比的自由。但面对各种力量的制约时，我们又容易慨叹一切不过是塑造出来的结果。在观剧习惯之上，承载着技术、资本、文化等各种因素的重重烙印。重新思考和定义“观剧自由”，意味着要正视所有这些元素，凭借自身的主动性去寻找回应方式、共处之道。动用肉身与真心，持存常识与理智，重构个人与万千叙事之间的关联，真的自由就存在于这样的观剧时光里。

（作者为文学博士、中国艺术研究院助理研究员）

### 倍速+弹幕：观众发挥自主性的基本选项

电视时代的传播特点是单向度、