

作为译者的歌德

卢铭君



德国大文豪歌德以文学作品闻名于世，不过他的另一重要身份是译者。

歌德曾有名言：“旅行增长见识。”我们也可以说：“翻译增长见识。”歌德之译事便是仿句最好的注解。

年习作”，可知翻译是其语言学习的“家常便饭”，换言之，歌德自小修炼翻译“童子功”。他的练习素材取材于宗教、历史和文学，混杂了严肃的、趣味的异质素材，风格各异。

时光不负少年的辛勤，歌德译果累累，所译文字超千页。德国法兰克福版《歌德全集·第11卷》收录了四部大篇幅的译作：《切利尼自传》《拉摩的侄子》以及伏尔泰的《唐克雷迪》及《默罕默德》。而《歌德全集·第12卷·翻译II、改编》（下简称“第12卷”）的翻译部分辑录和评注了散见于少年习作、信件、期刊和作品中的译作，让我们得以窥探歌德短篇翻译的概貌。根据第12卷编排的目录，除了少年求学时期的翻译练习和信件中的译作，歌德译作涉及希腊语的14篇（如《品达奥狄匹亚第五颂歌》），拉丁语5篇（如泰伦提乌斯《阉奴》片段），法语8篇（如高乃依《说谎者》），意大利语17篇（如《拜伦《曼弗雷德》），另涉猎其他欧洲文学的译作12篇（如《芬兰之歌》），远东与近东文学6篇（如《雅歌》），南美洲文学3篇（如《囚徒的死亡之歌》），用于文化与自然交流的译作19篇（如《煤炭王国》）。

歌德的翻译之道

歌德曾有名言：“旅行增长见识”（Reisen bildet）。笔者不妨戏仿：“翻译增长见识”（Übersetzen bildet）。歌德之译事便是仿句最好的注解。上文统计显示，歌德译笔涉猎广泛，无怪乎他身处小城魏玛，却能从世界各国文学中汲取风格，眼界开阔。学者戴西格雷贝尔（Karl Deichgräber）指出：“歌德并非单纯地为译而译，他不是为了练习，而是尝试理解和吸收所面对的文学作品。”在翻译拜伦《唐璜》中的诗歌一首之后，歌德附一篇评论，认为“英语诗歌已发展出一种成熟的喜剧语言，这是我们德国人完全缺少的”，翻译《唐璜》，“或许让我们从英国人身上学到些优点”。拜伦之作狂妄不羁，在同时代的德国文坛接受度不高。尽管如此，歌德大胆推介，推荐本国青年才俊从中选择练身手，且以此回击“给一个如此忠贞、安宁而富庶的民族”介绍“诗歌艺术从古至今最不道德的产物”的批评。

阅读歌德译作，“触摸”译文背后

的故事，歌德作为译者的轮廓逐渐清晰起来。毋庸置疑，由于语言和文化差异，译者在翻译之时会遇到困难与挑战。1795年10月初，歌德因定主意，从法语翻译奇女子施塔埃尔夫夫人（Germaine de Staël-Holstein）的文艺散文《试论文学作品》，计划在席勒主编的《时序女神》发表。说到做到，歌德马上着手，信心满满。施塔埃尔夫夫人之篇幅并不长，歌德很快与席勒分享初稿成果：“您很快可以收到第一部分的21页手稿。”与此同时，他告知自己的翻译策略：“我使她的话语更接近我们的理解，同时试图把法语中不确定的表达按照我们德意志的方式作了更精确的处理。”

随着翻译的推进，歌德实实在在地感受到译路崎岖，对此，也无法安之若素。10月10日，译稿即将完工之时，他向席勒透露：“您不久将收到《施塔埃尔夫夫人的作品，笔者注》……都是善良的夫人写的和自己要么一致，要么不一致的东西！”原作的自我分歧导致的困扰已隐约可见。三天后，他再次向席勒诉苦：“女人的思想方法和法式表述给我添加了许多工作，尤其要把她的意见与我们的想法趋同，更别提那些差异和数不清的‘但是’。”看来，不仅语言差别会带来困扰，性别差异也会阻碍翻译的进程。有了切身经历，歌德深知翻译之不易，因此称翻译家为“自己民族的先知”，是“普遍精神贸易的中介人”，赋予译者极高的地位。

从上述经历看来，歌德形成了自己的一套翻译之道。其中的方法之一是借用自己的语言特点“改造”原文。戴西格雷贝尔评歌德译希波克拉底时写道：

歌德的努力体现在通过另一种甚至更令人印象深刻的形式对词语和句子进行总体改造，表现在将原文句子转移到他自己的思想和表达形式中。在任何地方，他都去掉了抽象的、无生命的、学究气的东西，文字和句子有了色彩，有了生动的直观性，活生生的感觉消除了希腊式表达的僵硬，沉睡的静态有了动感。歌德改变原作中刻板重复的表达方式正是这种给原作注入生命力的特点。

歌德同时调动了译者和文人两种身份，妙笔生花，让原作“脱胎换骨”，也因此曾获评。学者詹茨（Harold Jantz）评歌德译英文诗《出自一本1604年的宾客题词留念册》时称赞：“歌德的翻译是对英文原作非常忠实的再现，尽管它可能缺乏一些轻快的语调，但它是一首优美的、译成德文的诗歌。从诗意的上讲，这可能是歌德最成功的翻译之一。”有意思的是，现有资料还未能对诗歌译者下定论，而歌德当时却将这首诗误归于莎士比亚的名下。这大多由于他参考的原文在作者落款处只有缩写“W. S.”，被误导也是情有可原。可见，翻译是个精密的系统工程，动辄会出错，天才也不能“幸免”。据笔者的

不完全统计，在第12卷的译文中，逾20处疑为歌德误译或漏译之处。译多错多，完美无瑕几成奢望。就歌德的译文量而言，这些个错误瑕不掩瑜，微不足道。

歌德译作中的中国

歌德接触中国文学并不晚，但著述寥寥。在生命的余晖中，歌德愈发将目光投向遥远的中国。1827年至1829年间，将至耄耋之年的歌德发表了两篇与中国相关的作品。第12卷将之作为“译作”收录其中。第一篇是《中文作品》。该作原于1827年刊载于歌德晚年主编的期刊《论艺术与古代》，是歌德从《百美新咏》译出四首而成的“译作”。歌德能将法语和英语等欧洲语言运用自如，这是情理之中的事。然而汉语对于歌德恐怕还过于陌生，所谓翻译，应是歌德从第三种语言转译而来，这可从歌德创作期间的一份手稿得到证实。这份草稿显示，歌德曾考虑从如下角度开始译文的引言：雷慕萨（Abel Rémusat）译《玉娇梨》以及汤姆（Peter Perring Thoms）译《中国求爱诗》“使我们能够更深入、更敏锐地观察这个防护严密的国家”。这充分说明，歌德知晓这两部译作，并加以借鉴。

汤姆《中国求爱诗》基于《花笺记》及其附录《百美新咏》。歌德《中文作品》基本参考了汤姆一书中的《百美新咏》，杂糅了“译”和“创”，吟咏了四位女子：薛瑶英、梅妃、冯小怜和开元。除诗一首外，歌德为每位女子作一引语，另为薛瑶英和开元的故事做了结语。四位女子四种命运。薛瑶英舞姿轻盈，能作莲上舞，一双金莲小脚引众女子效法；昔日倾国倾城的梅妃，受尽冷落，但仍拒绝皇帝的赏赐；冯小怜被俘后被纳入后宫，一曲弹奏惹人忧伤；宫女开元施巧计，将诗缝入军装，最后觅得良缘。这四位女子特点鲜明，其样貌和行为与当时18世纪下半叶悄然发生转变的中国形象大相径庭。启蒙运动时期，莱布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz）、克里斯蒂安·沃尔夫（Christian Wolff）等哲学家对中国大加推崇。但到了启蒙运动末期，哲学家、作家赫尔德（Johann Gottfried Herder）从长相、语言、行为举止乃至教育方法上论证欧洲流行的中国形象是理想化的。

歌德与赫尔德早年过从极密，受其中国观的影响也在情理之中。然而深入阅读中国作品后，晚年歌德想法改变。1827年1月，他讲述了中国文学的阅读经验：

（中国，笔者注）并不像人们所猜想的那样奇怪。中国人在思想、行为和情感方面几乎和我们一样，使我们很快就感到他们是我们的同类人，只是在他们那里一切都比我们这里更明朗，更纯洁，也更合乎道德。在他们那里，一切都是可以理解的，平易近人的，没有强烈的情感和飞腾动荡的诗兴，因此和我

写的《赫尔曼和窦绿台》以及英国理查生写的小说有很多类似的地方。

歌德得到意料之外的感受。中国和欧洲文学在歌德眼里有相通之处。在《中文作品》定稿中，歌德在正文前郑重宣称：“下列出自传记选文集《百美新咏》的笔记和小诗使我们确信，尽管在这个独特的、奇特的国度存在种种禁锢，但人们依旧生活、爱恋和作诗。”显然，阅读和创作相关作品使歌德扭转了对中国人的刻板印象。

让人意外的是，第12卷还将《中德四季晨昏杂咏》（又译为《中德岁时诗》）收录为“译作”。该诗的创作时间可回溯至1827年，诗作最终于1829年刊登在《柏林1830年文艺年鉴》。诗歌标题就有强烈的中国指涉。全诗共十四节，第一节诗行的“满大人”——颇有中国风。第一节诗“疲于效命理政，/为官日日辛忙”成为诗中人物“出离北方”的原因。诗歌以花草为媒，水仙、杜鹃、荨麻、飞廉、玫瑰等植物描绘美景，与此同时，寓示春、夏和秋的季节更迭。静谧的东方，如画的意象成为逃离世俗尘嚣的一片天地。最后的诗节以主客之间的对话结束：

“来吧！我们即将别过，你还有何高见要说？”
平息对远方与未来的渴望，今天，在此为生活辛忙。

歌德通过最后的寓意，将读者的视线从轻松怡人的花园景色拉回现实工作，似又下定决心回到现实轨道，处理魏玛琐碎日常。显然，这一篇译作虽有与中国相近的元素，但不是译作，而是纯粹的创作。第12卷的译作编排明显求全，编者也在注释中解释：这首诗“不是对具体中国诗歌的翻译”，而是“融入了”中德文化的“共同特征”。不过这种求全的编排也让我们得以再次探析歌德译作中的中国意蕴。

结语

于歌德而言，翻译还可以是一种论辩，他藉此与已逝之人在“生死边界上”“对话”。且看歌德如何反驳狄德罗。歌德采用边译边论的方法，解构和辩驳狄德罗在《画论》中的言论，进行回击。同样的策略，也用于反驳牛顿。歌德翻译其《光学》中的部分理论，指摘牛顿科学实验的弊病，驳斥科学界对牛顿理论的盲从。

郭沫若曾用“放浪少年——文豪，青年宰相——科学上的新发现者”概括歌德的一生。歌德纵横文理两界。在他的心目中，科学与文艺比肩，也是其毕生所求之一。这从其译作管窥。歌德翻译涉及矿物、云的形成、煤矿、数学、物理、植物学等领域，而这些译文大多是他关注所得，兴趣所致。此外，出自他手的《颜色学》《论形态学》等力证了歌德孜孜以求的另一重身份——自然科学家。

（作者为广东外语外贸大学德语系教授）

严复改“版权”为“著作权”

清末的版权角力战

艾俊川

“版权”是日本人福泽谕吉在明治时期为翻译“copyright”创造的新词，在1900年前后传入中国。当中国人面对这一新概念，会作怎样的理解？

学者王飞仙对此作了分析研究，认为二十世纪头十年中国的“版权”概念具有四重含义：一是有形印制手段的所有权；二是作者脑力劳动创造出的无形财产；三是国家应作者和书商之请授予的特权；四是国家审定书籍后授予作者或书商的许可或特权（见《版权谁有？翻印必究？》，2022，以下简称“王著”）。在当时中国社会进行的版权角力战中，当事各方根据自己的立场各取所需，主张的概念差异明显。

按照福泽谕吉自己的定义，“‘版权’表示作者享有刻制雕版、印刷出版自己著作的专有权，他人不得任意复制”；“故而copyright是出版的专有权，也可以简称为‘版’的权利：版权”，但王著分析说，清末“版权”并不包含这一基本义项，似乎概念传入中国后已被改变内涵。

当时社会上推动版权最力的是持作者立场的严复和持出版商立场的康泉，王飞仙研究了他们的版权主张和实践，认为严复“对版权的理解和实践与同时代人的看法有关键的不同”——他把版权视为作者对思想创作的所有权，而多数人将“版权”看作是对生产工具的所有权。

不过，如果对严复等人、商务印书馆等机构的版权主张和实践作更深入细致的了解，我们会发现这些结论还有继续讨论的必要。

1903年5月，严复上书管学大臣张百熙，论述版权保护的必要性（《严幼陵观察上管学大臣论版权书》，《大公

报》1903年5月28日第一版。王著误为1902年）。在信中，他说一部好的译著需要大量耗费“人类之精气”才能辛苦得来，“版权者，所以复著书者之所前耗也”，是对著书者脑力劳动的补偿。这算是严复对版权的一个认识，但说的是版权的作用而非概念。

这封信第一处提到的“版权”，实际上包含了概念。在信的开头，严复说大学堂发布让各省自行翻刻“教科书目”的命令，各地误解为允许翻印教科书，“南洋、上海各商埠书坊遂指此为撤毁版权之据，议将私人译著之书互相翻印出售，此事与中国学界所关非渺”，为此他才上书阻止。“撤毁版权”，书坊即可翻印出售私人译著之书，那么反过来，拥有版权，外人就不得翻印出售私人译著之书，“版权”系指个人著作印刷销售的专有权，正是福泽谕吉造词的本义。

稍早，文明书局的创办人康泉也上书张百熙，要求保护文明书局所出之书的版权，并建立国家层面的版权制度（《康部郎上管学大臣论版权事》，《大公报》1903年5月22日）。他在信中说“出版专卖之权，为五洲之公例”，指的也是出版专有权。

1903年12月，严复与商务印书馆签订《社会通论》出版合同，第三条规定：“此书版权系稿、印两主公共产业，若此约作废，版权系稿主所有。”可知商务印书馆占有公共版权的前提，是得到严复授权。一旦双方解约，版权由作者收回，出版社纵然拥有投入资金形成的印版等印刷工具，也不能享有版权。因此，商务印书馆所称版权，并非印刷工具的财产权。

此前，严复在1903年初已与文明书局签约，出版《群学肄言》。2月，议约

刚成，文明书局就在报纸上刊登广告，称“斯宾塞氏《群学肄言》一书，为侯官严先生最得意之译作……交本局承印出售，予以版权”（《大公报》，1903年2月22日），明示书局因严复授权而得版权。此时《群学肄言》尚未制版（初版印刷于5月），并不存在印刷工具的财产权。

版权和印刷工具财产权的区别，从文明书局后来一则版权声明中可看得清楚：“本局自甲辰（1904）三月，即出重资购得《黑奴吁天录》版权并原刻木版，精印出售。”（《时报》1905年7月9日）在这里，“版权”与“原刻木版”的财产权是并列关系，不是同一个概念。

版权合同是作者与出版社协商一致的产物，体现了双方的共同观点。在清末版权初兴之时，严复与他同时代的人，如文明书局和商务印书馆的当事人，对“版权”概念具有共识，均认为版权是个人著作的出版专有权，并不存在理解上的“关键不同”。

那么，出版商们是否是在严复的影响下形成这种版权观的？也不能这么认为，因为在与严复合作之前，文明书局已持这种观点。光绪二十九年（1903）二月，文明书局出版固山贝子载振组织编写的《英韶日记》，版权页贴有载振的“契兰斋”印花，印下注“贝子特颁此章，为文明书局版权之证，官私局所，概禁翻印”，声明书局的版权来自作者授权。《英韶日记》的印刷和发行均早于《群学肄言》3个月，可为处理严复的版权事务提供借鉴。

严复与文明书局为保护版权采取的几个行动，在中国版权史上具有标志性意义，但在相关研究中未受重视。如人们多将《社会通论》合同视为中国最



严复自售的《群学肄言》中，版权页粘帖新印花，并有“著作权所有”的声明。

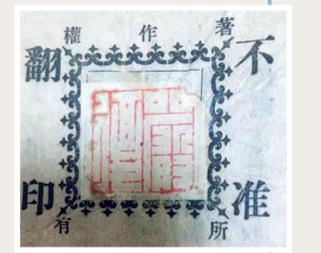


严复提供给商务印书馆的新印花，是一个中心绘有飞燕、周围书写“侯官严氏版权所有”的圆形印记。

早的版权合同，王著也在封底大书“1903年商务印书馆与严复签订第一份有系统的版权合约，智慧财产权自此诞生”，其实《群学肄言》的合同签订时间比它要早大半年。这份合同原件尚未发现，但主要内容可根据康泉致严复的信来复原，各项约定也在出版过程中得到全面落实，它与《社会通论》合同并无原则性不同，后者明显是对前者的承袭。中国版权合同的首创之功，在目前证据下，应归严复与文明书局。

严复在与文明书局的合作中，还率先提出“著作权所有”。这个创举也一直湮没无闻。

1903年6月《群学肄言》第一版，严复的印花上加盖文明书局印章，四周写“版权所有”。



《英韶日记》中的作者印花及版权的声明，其印刷和发行均早于《群学肄言》3个月。



1903年6月发行的《群学肄言》第一版，版权页粘帖严复印花，印花上又加盖文明书局印章，四周写“版权所有”四字，体现双方共有版权（康泉信中称“公共版权”）。到年底，严复和文明书局发生矛盾，后来商定已贴印花的4000册书，版权仍归双方所有，由文明书局销售；尚未贴印花的2000册书，由严复收回版权，自行销售。

严复自售的《群学肄言》，重新印刷版权页，粘帖新印花，不再加盖文明书局印章，表明书局丧失版权。重要的是，严复把版权页上的“版权所有”四字改为“著作权所有”五字。由于和文

明书局签订的合同并未解除，严复与书局的共有版权仍然有效，严复自行售书等于侵犯文明书局版权，因此他采用回世不久的“著作权”一词来代替“版权”，以消解在自己“涉嫌侵权”的尴尬。此事发生在1903—1904年之交，就目前所知，严复是中国主张“著作权所有”的第一人，此后数人也无人继武，再后要等到1910年《大清著作权律》订立，“著作权”一词才流行起来。

“著作权”是日人于1899年创造的法律词语，传入中国后也有明确定义，《大清著作权律》第一条就说“凡称著作物而专有权之利益者，为著作权”，与此前使用的“版权”同义。严复用“著作权”替代“版权”，再次说明他对“版权”概念有清晰认识，并未将其仅仅视为“作者对思想创作的所有权”。

严复与商务印书馆合作后，仍坚持使用版权印花，并以强大的影响力带动风气，形成行业惯例。严复提供给商务印书馆的新印花，是一个中心绘有飞燕、周围书写“侯官严氏版权所有”的圆形印记。过去的研究都认为此印花启用于1904年，王著也在封三折页以“封面图片的故事”说明“此图是严复从1904年开始使用的版权印记”。可惜这个认识并不准确，因为严复前一年在商务印书馆出版的《群己权界论》书中已使用这枚印花（据国家图书馆藏微缩胶片，感谢周运代检拍照）。

据此可以解决另外一个问题。王飞仙说：“和严复的争论中，康泉曾宣称伪造严复的印章根本轻而易举，这句话或许激怒了严复。”严复在1904年春盖在《社会通论》上的版权章，因此设计得别出心裁，精巧细致。现在知道，贴有飞燕印花的《群己权界论》出版在光绪二十九年（1903）九月，康泉写信在十一月，印花设计在前，实在与康泉的“气话”没有关系。

文汇报学人 第519期