

一种关注

# 金庸小说带动中国文学“走出去”



李汇川

最新英译版金庸小说在英国上架首周末后就第一次加印。之后在不到一个月的时间里,出版社加印七次——闯入英语读者群的《射雕英雄传》恰如出版社所期望的,成了“中国版《权力的游戏》”,是掀起阅读旋风的现象级畅销书。

在走向世界之前,金庸创作的十五部武侠小说已经在华语读者群中流行了半个世纪,这些作品消弭年岁、辈份等诸般差异,读者可以收获不同层面的审美体验与情感触动。金庸小说的读者基础在其兼具“独特性”和“普遍性”——独特在于关于中国文化传统中的困惑和关怀,普遍在于对人性的观察和刻画是放之四海而皆准的。这使得语言和文化的差异无法阻止金庸小说的传播。金庸作品的译介和畅销,也让我们看到,中国文学能以想象力发出洪亮之声,讲述对世界和自我的想象。

——编者

西方奇幻文学的“东渡”和东方武侠小说的“西传”,都具有合理的可能,因为根据金庸小说《神雕侠侣》改编的同名电视剧,以及根据小说《冰与火之歌》改编的美剧《权力的游戏》。

探究金庸小说的读者基础,大体体现在两个方面。其一,作为类型文学一种的武侠小说,本身具有很强的包容能力,擅于从其他文类那里借鉴情节、结构与笔法。综合的能力源自幻想,武侠小说的幻想并非漫无边际的狂想,而是在为人熟知的历史与生活的逻辑之中,加入“武功”这一变量,建构一个能与现实世界映照的“镜像”世界。在这“镜像”世界中所发生的故事,都具有某种现实原型,被作者的想象力施以艺术加工后,成为读者眼中的既熟悉又陌生的风景。这使得武侠小说具有不易为人觉察的思想

和意义的承载力。学者周宁说:“武侠小说以幻想的形式,告诉我们一个民族内在生活的秘密,告诉我们一个特定时代、特定文化传统中那种固有的困惑与关怀,这些问题往往是复杂的、变幻莫测的,只有浪漫式的幻想能具有足够的包容性与显示力,使我们领悟到文化精神隐秘部分的丰富内涵。”

其二,武侠小说的潜力被金庸有意识地发掘并拓展了。在《笑傲江湖》的后记中,他自述“写武侠小说是想写人性”。到了新版《金庸作品集》的序言中,他又强调:“基本上,武侠小说与别的小说一样,也是写人,只

不过环境是古代的,主要人物是有武功的,情节偏重于激烈的斗争。”这是金庸小说作品“雅俗共赏”的基础。20世纪以来,优秀的武侠小说家各运匠心,推动着这一文类的发展。金庸的独特之处,在于他笔下的“武”与“侠”不是单纯的方法与理念,而成为个体自我价值的两个面向,它们互相依存却又彼此排斥,行侠者往往不得不需要暴力作为保障,而暴力带来的混乱,却非侠者所愿,徘徊于其间,个体始终为这种矛盾所困扰。金庸在郭靖等人身上,不止一次地写到这种迷惘。在《天龙八部》中,他借少林僧人的扫地僧人之口点破了这一悖论:“心

中慈悲之念越盛,才越能够化解戾气,修炼更高深的武功,因为真正慈悲之人,不屑于学习剥夺他人生命的手段。”这样一种精神上的内在张力,为人物刻画和艺术创造提供了丰富的可能性。这两个特点造就了金庸小说的“独特性”和“普遍性”——独特在于关于中国文化传统中的困惑和关怀,普遍在于对人性的观察和刻画是放之四海而皆准的。在多元文化交流日益密切的今天,金庸作品英译本成为现象级畅销书,武侠小说的这“走出去”,是很有意义的趣事。

当我们把武侠小说与骑士文学、奇幻文学以及日本的“剑豪小说”相比较,会发现它们源自同一片储有人类原始幻想意象的集体无意识湖泊。无论西方奇幻文学的“东渡”,还是东方武侠小说的“西传”,都是语言和文化差异所无法阻止的。

在亚洲地区,大体的文化背景较为近似,金庸作品一直比较流行。日本由于有“剑豪小说”为接受基础,金庸作品很早便有日译全集,还成为日本一些大学所设置的与中国文学或历史相关课程的阅读资料。

当我们提及金庸和武侠小说“走出去”,是指向西方读者传播。说到这里,也许不少人的第一反应是“很难翻译”。武侠小说的用语用词,基于特殊的文化语境,人名、外号和武功招式,都在隐晦地透露信息,这使得在译介过程中会遇到不少难题。比如《笑傲江湖》中,“任我行”和“东方不败”这两个名字,以汉字写读,具有很强的视觉冲击力,单纯地音译似乎会丧失许多味道,而若执意强调姓名中的含义,则会给翻译和阅读都带来困扰。至于令狐冲与任盈盈两位主人公名字里所蕴含的“大盈若冲”之喻,恐怕就更难在非汉语条件下传达了。人名尚且如此,金庸在小说中创造的或具诗意、或有文化内涵的武功招式,愈加难以在翻译时保

留全部的意义。

最新英文版《射雕英雄传》的译者郝玉清认为,尽管翻译金庸小说存在一定困难,但“最大的失败,是不去尝试翻译它”。她提到,武侠小说一方面与西方的骑士文学、奇幻文学等文学类型有一些相通之处,另一方面又带有异域文化的陌生感和新鲜感,擅长讲故事的金庸能够引发西方读者的阅读兴趣。

这是很有意思的类比。谈“侠”与“侠客”,我们不仅会想到中国的故事与人物,还会想到一些西方文学作品。比如罗宾汉与佐罗,常常被称作“侠盗”和“义侠”;美国漫画中身负神奇能力的超级英雄们,汉译名里也往往有个“侠”字,比如钢铁侠、蝙蝠侠等。1996年,香港译者莫锦屏翻译《雪山飞狐》时,直观地将武侠小说中的“侠”和骑士精神联系起来。刘慈欣在《三体》这本书中,从文学研究的角度比较了中国侠客与欧洲骑士之间的异同。他认为二者都看重忠诚与勇敢,讲求

公平正义并且珍惜名声,差别在于,骑士社会地位高,有固定的效忠对象,遵循明确的行为准则,而侠客则散布驰骋于江湖,行事自由,无所拘束。

由于侠客的自主性,他们处事的态度与方法,大多由他们的人格与心理决定——洪七公与黄药师都可称“侠”,而这两人的“侠”之面貌天差地别。侠文化的丰富性,为武侠小说作者提供了不同的思维方式和写作角度,例如古龙写侠士,“武功”是探寻心灵之道,他笔下“侠”的终极目标,从“拯救他人”向“自我救赎”倾斜。

当我们把武侠小说与骑士文学、奇幻文学以及日本的“剑豪小说”相比较,假若把这些来自不同地域、不同文化的文学类型比作河流,分别溯源,会发现它们源自同一片储有人类原始幻想意象的集体无意识湖泊。所以,无论西方奇幻文学的“东渡”,还是东方武侠小说的“西传”,都具有合理的可能,这是语言和文化差异所无法阻止的。

从莫言与刘慈欣被西方文学界认可,到网络文学与金庸作品的译介,中国文学以想象力发出洪亮之声,这是长时间以来的“被想象者”挣脱了他者的凝视,发出的独立的声音,讲述对世界和自我的想象。

近些年,中国的通俗文学在海外引起了不小的热潮。科幻作家刘慈欣的小说《三体》在国外获得科幻文学大奖,大量的中文网络小说被译为多种语言,吸引了数以百万计的各国读者。这意味着中国文学在“想象力”的维度得到了世界范围内的认可。

这是令人振奋的——不仅仅是因为中国与中国文学引起了世界的关注,而是这关注的焦点,产生了转移和变化。自数百年前中国与欧洲接触以来,西方知识界保持着对中国文明的关注,但对中国的认知评价,总是带有强烈的想象色彩。17世纪末,莱布尼茨在一次讲演中称中国的实践哲学、伦理道德与政治学说都远胜欧洲诸国;18世纪时,德国哲学家赫尔德认为中国文明犹如冬眠中的动物,黑格尔将中国划在世界历史之外。到近代,好莱坞电影中的中国人形象,既有邪恶阴险的“傅满洲”,也有机智勇敢的“陈查理”。西方从知识界到流行文化中对中国人的想象,呈现出一种“刻板印象”——或是毫无个性的张三李四,或是高洁无暇的

圣人。中国知识分子中学贯中西之圣,从陈季同到林语堂,付出许多努力,与这种不切实际的想象认知对抗,试图向西方世界展现真正的中国与中国人,虽有一定成效,但作为被想象的一方,更多时候是失声且无力辩驳的。

从莫言与刘慈欣被西方文学界认可,到网络文学与金庸作品的译介,中国文学以想象力发出洪亮之声,这是长时间以来的“被想象者”挣脱了他者的凝视,发出的独立的声音,讲述对世界和自我的想象。刘慈欣的作品代言了中国作家的世界想象。他在《三体》三部曲中,以肆意而不失严谨的想象力,审视整个人类文明的社会结构与伦理道德,情节艺术和思想深度均达到了相当的高度。他从西方科幻文学传统中汲取大量灵感——写到三体人舰队派出的“水滴”飞行器被恶险的“傅满洲”,也有机智勇敢的“陈查理”。西方从知识界到流行文化中对中国人的想象,呈现出一种“刻板印象”——或是毫无个性的张三李四,或是高洁无暇的

圣人。中国知识分子中学贯中西之圣,从陈季同到林语堂,付出许多努力,与这种不切实际的想象认知对抗,试图向西方世界展现真正的中国与中国人,虽有一定成效,但作为被想象的一方,更多时候是失声且无力辩驳的。

争而遍布疮痍的宇宙在“归零”后重启,这种救赎的思路,不是西方科幻传统的“后启示录”式的从头重建,而是带有东方意味的“轮回”,蕴含着引人深思的东方哲学。以此为参照,金庸的武侠小说是有关“自我想象”的文学样本。虽然他运用了许多西方文学技巧,但武侠仍是一种相对“封闭”的文体——不同于陈季同以法文创作的《黄衫客传奇》或林语堂用英文写就的《京华烟云》,金庸写作的初衷并不在于宣扬中国传统文化,而是为了满足中国人的文化认同和集体潜在心理需求。这份内在结构封闭而完整的自我想象,既包含自我审视,又蕴藏着自我期望,于是具备了极强的展示力和说服力。金庸创作的这番“自我想象”如今跨越语言与文化的边界,这意味着曾经的“被想象者”不再是沉默的客体,更不是被刻奇的对象,昔日的“他者”终于明确发出了自我言说的声音,要说中国文学就此开始对世界文学秩序和体系发起挑战,恐怕也不为过。(作者为北京大学中文系在读博士生)



英文版《射雕英雄传》的译者郝玉清认为,武侠小说与西方的骑士文学、奇幻文学等文学类型有相通之处,又带异域文化的陌生感,擅长讲故事的金庸能够引发西方读者的阅读兴趣。



金庸在《笑傲江湖》的后记中提到,“写武侠小说是想写人性”。他有意地发掘并拓展了武侠小说的潜力。



香港译者在翻译《雪山飞狐》时,将武侠小说中的“侠”和西方的骑士精神联系起来。

下图,电影《摩天轮》剧照



## 虚实间,没人逃脱命运的玩笑

从电影《摩天轮》回望伍迪·艾伦的纽约故事

周欣祺

伍迪·艾伦的新作《摩天轮》设定在1950年代的纽约康尼岛,某种程度上可以看作是好莱坞黄金年代流水线电影的一个翻版:心怀演员梦的中年女人期望通过一段婚外恋获得新生。虽然是套路化的陈词滥调,但伍迪式戏谑口吻道来,倒也并不乏味。

《摩天轮》讲述继母和女儿与同一个男人纠缠的三角恋,这段不伦之恋里包含着伍迪·艾伦一直以来探讨的主题:不道德的爱情,或者说,我们是不是在用对伦理的焦虑,逃避对爱本身的焦虑?影片中的那句“在爱情面前,我们往往是自己最大的敌人”,也许可以作为一个答案。

但我更关心的是他作品里那些崩溃的女性。伯格曼之后,没有哪一位导演像他这样塑造了如此众多的女性角色。从《安妮·霍尔》开始,他创造出一个个生动的银幕形象,还拍摄了如《我心深处》和《汉娜姐妹》这样的群像式女性电影。与他合作过的女演员们,无一例外地刻上了强烈的“伍迪·艾伦”印记,出演《蓝色茉莉》的凯特·布兰切特就是个绝佳的例子。

《摩天轮》很容易让人联想到《蓝色茉莉》,两者都是对《欲望号街车》的改写:神经质的女主角沉浸于过往,无法面对现实,与周围的环境格格不入,最后丢了爱情,也毁了自己。田纳西·威廉姆斯曾说,他的作品就是要表现那些敏感、脆弱,却又不想与现实妥协的人最终被毁掉的过程。《摩天轮》中,凯特·温斯莱特饰演的金妮不甘心当一个服务员,对她来说,自我与生活是扮演的关系,正如她对米奇说:“我知道这只是个角色,这不是我。我每天都在演戏,只是在演一个服务员。”现实中的她是抽离的,而她的自尊与虚荣,只有在回忆与幻想中才得以安放。

现实与幻想的撕扯,这是伍迪·艾伦一直以来关注的主题。在早期的作品中,他通过魔法般的技巧化解这一对矛盾——《开罗紫玫瑰》里男演员从银幕上走下来的那一刻,虚实的边界就此模糊了。而大多数时候,幻想与现实是没有交集的。在《摩天轮》中,导演采取了更极端的方式,让每个人都活在幻想中,米奇幻想着通过浪漫的爱情实现人生的戏剧性,卡罗莱纳幻想着摆脱黑帮丈夫的追踪,哈姆迪则幻想着女儿可以永远留在自己身边。

犹如旋转的摩天轮终将回到原地,每个人都不得不对自己的结局。《摩天轮》是一个悲剧故事,用轻喜剧的方式讲述出来。伍迪·艾伦不再像早期那样大胆、粗犷,没有像在《解构爱情狂》中那样抛出一个尖刻的结论:“所有人都知道同一个真相,而生活取决于我们如何扭曲这一真相。”他不再多说什么,因为没有谁能逃脱命运的玩笑。

这种虚与实的张力,也体现在电影的色彩与光影上。从欧洲三部曲(《午夜巴塞罗那》《午夜巴黎》《爱在罗马》)开

始,伍迪·艾伦的影像风格越来越大胆浓艳:高饱和的色彩、光鲜的人物、精致的布景、舞台剧式的调度,一切都在有意营造一场虚无缥缈的幻梦。《摩天轮》中有几场戏的光影和色彩甚至油腻到我怀疑:这还是那个知识分子的纽约吗?

在他早年的电影中,纽约总在下雨,很少有晴天。看完《曼哈顿》之后,我一度认为纽约就是黑白广角镜头下的那副模样。导演自己也说过,他偏爱阴雨天气,希望一周里最好有六天是雨天,还有一天仅仅作为一个停顿。那个永远阴雨的纽约,是他真实、脆弱一面的外在投射。雨天,男女主角仓惶相遇,然后躲进室内避雨,我们也跟镜头走进人物的内心。对比之下,最近的几部电影虽然也有雨景,作用却不再是为了袒露内心。《摩天轮》中金妮在海边徘徊失落之际,遇到了米奇,原本阴沉的天气突然像加了几个滤镜般变得特别俗艳,似乎在提醒我们:这不是一段真实的情感,这只是一场幻梦。

而爱情本身,渐渐不再是伍迪电影的中心,不再有知识分子恋人“轧马路”讨论陀思妥耶夫斯基和存在主义,取而代之的是戏剧化的欲望和得失心。米奇在纽约大学学习戏剧,偷情的时候还要谈一段希腊悲剧,尤金·奥尼尔和契诃夫,令人不禁发笑,但戏剧的核心是无法预知的命运。唯有命运是无法预知的,也许伍迪到了这个岁数,对这一主题有了更贴近自我的生命体验。

伍迪的出生地布鲁克林离康尼岛不远,他小时候也喜欢逃课去电影院看电影,就像影片中那个喜欢玩火的小男孩一样。从时间上看,等那个小男孩长到1970年代,似乎正好就是《安妮·霍尔》中的艾尔维·辛格。摩天轮转了一圈之后,终于为过去与现在画上了一个圆。(作者为影评人)