

女性小说书写中的“以译代作”

——兼论中西文化交流早期的一个倾向性问题

郭延礼

摘要:20世纪第二个十年,中国女性小说创作出现了“以译代作”的文本,它是在中国近现代文学转型的语境中新文体诞生初期的一种文学产物。当时一些女性在创作时,受到西方文学作品中故事情节、人物形象和表现手法的影响,自觉或不自觉地借鉴西方文学作品。这个过程经历了由摹拟西方小说到“以译代作”的过程。这种现象的出现与“西学东渐”的深入发展和女性作家对西方小说阅读的深入密切相关。她们以阅读、翻译外国小说为手段,经过移植、过滤与改造,生成一种新的文本,并表现出本土化的特点。“以译代作”在思想观念上对近代女性小说具有一定的先导性和启蒙意义。它拓宽了向西方文学学习的渠道,有利于本土文学/文化的发展。此现象也曾出现于五四时期的新诗创作中。如果再往前追溯,在近代早期一些史地著作中亦见端倪。“以译代作”现象的出现,既是中西文化交流中一代知识精英积极、主动地追求真理、学习西方的自觉的行为方式,又是在西方强势文化影响下拓展文化/学术视野、促进本土文化/文学发展的一种新的探索和实践。

关键词:以译代作;隐性翻译;女性小说;白话诗

20世纪第一个二十年(1900-1919),在中国文坛上出现了一个六十人左右的女性小说作者群体^①,这是中国文学史上首次出现的一道靓丽的风景线。在中国文化史上,女性文学取得了辉煌成就,涌现了数量十分可观的女诗人、女词人,但在漫长的古代封建社会中,唯独没有女性小说家出现。今天有文本为据的第一部女性小说,是满族女词人西林春(即顾太清,1799-1877)写的《红楼梦影》(1877),时间已是19世纪的后半期。因此,20世纪初中国第一代女性小说家群体,连同她们在创作实践中所出现的若干文学现象,就具有很高的研究价值和重要的文学史意义。

20世纪初的女性小说家群体,其创造主体是中国第一代知识女性^②。这个群体的成员主要由两部分人组成:一是中国早期的女留学生;二是教会学校和近代女学堂毕业的女学生。她们都受过新式教育,具有自然科学、社会科学、外国语和音体美等方面的专业知识;她们的思想先进或超前,人生

作者简介:郭延礼,山东大学文学与新闻传播学院教授(山东济南 250100)。

基金项目:本文系国家社会科学基金项目“中国女性文学转型期(1900-1919)的文学创作及其文学史意义”(IIBZW085)的阶段性成果。

^① 此为极保守的估计,因为有大量署名“某某女士”(恐为男性之“假借”)或署名极具女性色彩者,由于尚不了解其生平,无法确定其为女性作家。为慎重起见,只能采取宁可漏网千人,不可错收一个的策略,特此说明。

^② 笔者将20世纪初受过新式教育的女性称为中国第一代知识女性,将此前未受过新式教育者泛称为闺秀作家,详见郭延礼:《20世纪初叶中国女性文学的转型及其文学史意义》,《上海师范大学学报》2009年第6期。

理想和行为规范也不同于19世纪和此前的闺秀作家^①。由于第一代知识女性生活的时代正是20世纪初中国女权思潮和资产阶级民主革命运动蓬勃发展时期,她们所受的又是西方新式教育,再加上她们思想启蒙者的自我角色定位等因素,这个女性小说家群体对学习西方有着强烈的、自觉的冲动和需求;同样,在文学创作上也不例外。

20世纪初的女性小说家,由于大多数都学过外语,其中有些人既从事创作,又从事翻译。这种两栖型的作家大约占女性小说家群体的四分之一,著名的有黄翠凝(1875-?)、黄静英、陈小翠(1902-1968)、汤红绂、刘韵琴(1883-1945)、黄璧魂(1875-1923)、毛秀英、凤仙女史、朱畹九、查孟词、高剑华(1890-?)、郑申华(1898-?)、高君珊等。这些女性多数是教会学校的高材生或留学生(也有的在留学前曾就读于教会学校^②),这种学习经历和文化背景使她们较多地接触到西方文化/文学,并阅读过一定数量的西方文学原著,因此在进行文学创作时,她们此前读过的西方文学作品中的故事情节、人物形象和表现手法,自觉或不自觉地进入了她们的创作思维活动,于是出现了摹拟西方文学的现象。当然这种“摹拟”也有程度的不同,有的只是摹拟、学习西方文学中某些艺术技巧(如心理描写、环境描写、倒叙、第一人称等),这是近代小说变革中一个总的艺术走向,于此暂可不论。还有一种,即在文化背景、作品情节、人物形象等方面有明显的摹拟、借用和移植,但又不注明源语作者和作品的名字。对于这后一种文学现象,我们称之为“以译代作”,类似于西方翻译界所说的“隐性翻译”(covert translation)。据提出这一概念的西方翻译理论家朱莉安·霍斯(Juliane House)的解说,“隐性翻译是通过生成与源文本功能对等的目标文本来隐藏其属于翻译文本的身份”,也就是说,隐性翻译虽然在一定程度上具有源语文本的“真实性”,但由于译者在翻译这些作品时必须对源语文本作符合本土文化特点和适应本土读者欣赏习惯的“改造”和“文化置换”,因此看上去这种“目标文本”就不大像源语文本,而更多地接近译入语文本^③。黄翠凝^④的处女作《猴刺客》(《月月小说》“周年庆典增刊号”,1908年10月^⑤)在女性小说中较早地表现了这一文学现象。

小说《猴刺客》讲述了因两男(马伟生、林国材)一女(冯宝琴)的三角恋爱而导致的一个恶性案件。其中一男子(已与宝琴订婚的马伟生)被杀,经侦探王敏卿侦破,杀手乃是其情敌、美术家林国材训练有素的一只猴子。这篇小说明显地受到侦探小说鼻祖、美国作家埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809-1849)的《莫格街血案》的影响。这部侦探名篇中的凶手就是一只凶猛的大猩猩。值得注意的是,黄翠凝的这篇小说,发表在1908年的《月月小说》上,据笔者考察,此时,爱伦·坡的《莫格街血案》尚未译入中国,于此可见黄翠凝是从阅读《莫格街血案》原著中受到的启示。

如果说,黄翠凝的《猴刺客》还只是受到爱伦·坡《莫格街血案》(或译《莫格街谋杀案》)的影响,或者说有摹拟该小说的痕迹而并非“以译代作”的话,那么这时段的某些女性小说家,如黄静英、陈小翠、颍川女士和以高剑华为代表的《眉语》派作家的某些小说,就是典型的“以译代作”了。

黄静英,苏州人,早年就读于教会学校,毕业后任苏州宏志女学的外语教师,她是20世纪第二个

① 20世纪之前的闺秀作家,如诗人左锡璫(1829-1891后)左锡嘉(1830-?)姊妹、包兰瑛(1872-?),词人顾太清(1799-1877)、吴藻(1799-1862)、沈鹊应(?-1899),戏剧家刘清韵(1841-1916),诗人兼诗论家沈善宝(1808-1862)等,她们虽有家学渊源,文化素养很高,但均未受过新式教育,故泛称为闺秀作家。

② 近代女性作家先在教会学校读书,然后出国留学者大有人在,著名的有吴弱男、张默君、陈撷芬、胡彬夏、黄璧魂、杨令弗、薛琪瑛、林宗素等。

③ “隐性翻译”(covert translation)的译法系采用熊辉先生的翻译文本,特此说明,并向熊先生致谢。见熊辉:《以译代作:早期中国新诗创作的特殊方式》,中国人民大学文学院编:《翻译与二十世纪中国文学研讨会论文集》,北京:人民文学出版社,2012年,第342页。

④ 黄翠凝(1875-?),广东番禺人。她大约是教会女学的毕业生,外语很好。20世纪初,她开始在《小说林》、《月月小说》、《神州日报画报》、《小说画报》等刊物上发表小说,有创作,也有翻译。但红颜薄命,丈夫早亡,她靠稿费收入,将儿子张毅汉(名其初)培养成民初小说家和翻译家。黄氏著有长篇小说《姊妹花》(1908年上海改良小说社初版,次年2月再版,列入《说部丛书》),短篇小说有《猴刺客》、《奋回头》、《离雒记》等,另有翻译小说长篇《牧羊少年》、《地狱村》(与陈信芳合译)等。

⑤ 凡本文中出现的女性小说,为便于读者查考,首次出现时均注明刊出杂志和时间;再次出现时,不再注,只标注“见前”。

十年(1910—1919)中一位重要的女性翻译文学家。她精通法文、英文,是继胡适之后最早全文翻译法国作家都德的小说 *La Dernière Classe* (黄静英译为《最后之授课》,今通译《最后一课》)的女译者,且翻译质量相当高,在中国近代翻译文学史上具有重要的意义。从黄静英的创作经历看,她是先从事文学翻译,在翻译过程中获得了若干启示和经验,而后又转向文学创作的。据目前笔者手中有限的资料考察,她于1915年初,先在《礼拜六》上发表了两篇翻译小说,一篇是上面提到的都德的《最后一课》(第42期,1915年3月20日),一篇是侦探小说《五万元》(第41期,1915年3月13日)。此后不久,即同年冬和次年(1916年),她又接连在《礼拜六》和《小说月报》上发表了七八个短篇(创作小说),其中至少有三篇属于“以译代作”,即《钓丝姻缘》(《小说月报》第6卷第10号,1915年10月25日),《覆水》(《小说月报》第6卷第11号,1915年11月25日)和《独臂少尉》(《小说月报》第7卷第1号,1916年1月25日)。这些小说从文化背景、人物形象、场景布置到风土民情均是欧美化的,很明显讲述的是一个外国故事。但这些小说没有注明是译作,我们今天也已很难找到其对应的具体的原作。黄静英的这三篇小说均应属“以译代作”,这是20世纪初在中西文化交流的语境中所产生的一种特殊的文学现象。

《钓丝姻缘》写一对青年男女用钓鱼竿互相传递“情书”结为夫妇的故事。不仅小说中的结婚仪式(教堂牧师读礼文,男女双方回答)具有西方婚礼的宗教色彩,而且小说中男女主人公的名字(男青年名华尔脱利立,女青年名阿塞来史)、人物的外貌(“双瞳作蔚蓝色”、“黄金之发”)以及场景、餐具(“刀叉”)均是西方化的。读后让人感到作者就是在演绎一个西方故事。前面提到的她的《覆水》、《独臂少尉》也属于类似情况。

陈小翠^①的《新妇化为犬》(《礼拜六》第78期,1915年11月27日),标“滑稽短篇”,小说名为创作,实则也是“以译代作”。小说中的主要人物:少年(新郎)名麦克司林达,侍者名阿塞。司林达为骗取其叔父答应给他的结婚财礼两万法郎,让他的仆人阿塞假扮成新娘赴教堂举行婚礼,并答应事成之后给假新娘一百法郎作为酬谢。结婚仪式结束后,假新娘拿到法郎百磅,便急欲逃脱。众人追之,阿塞跑回家中,躺在床上,以被蒙头,假装生病。新郎的叔父和来宾均以为新娘病了,众人皆离去。稍后,新娘忽然跃窗而逃。此时新郎的叔父正走进婚房拟询问新娘的病情,司林达(新郎)怕暴露马脚,情急之下,将桌下熟睡之犬抱起,置于床上新娘被中。后其叔父发现床上被子中是一条犬,他误以为新娘原是一女妖幻化为犬。于是便请人捉妖,并悬偿法郎百磅,后闹出一连串的笑话。这是一出闹剧,其讽刺意味是不言自明的。出语幽默,风格滑稽,明显地可以看出作者是根据过去从外文小说中读过的或留存在阅读记忆中的一个西方故事而改写的。20世纪初女性小说这种摹拟倾向,一方面说明女性小说家急切希望从西方小说中汲取艺术营养,跳出中国传统小说的创作窠臼;另一方面也是为了拓宽女性小说的创作道路,促进女性小说创作的繁荣,于是风华正茂、富有开拓精神的新女性们开始尝试另一途径——“以译代作”。

“以译代作”在《眉语》女性小说家中更为普遍。《眉语》是一批近代知识女性于1914年在上海创办的文学杂志,以“消闲”、“游戏”为宗旨,主要刊登小说(以短篇为主)。其主编是高剑华女士,编辑马嗣梅、顾勿菑、梁桂琴、许毓华、梁桂珠、柳佩瑜、谢幼韞、姚淑孟、孙青未等10人均为女性。据目前所掌握的材料分析,在《眉语》女性群体中,有照片为据^②和有生平可考者,大约有15人左右。这些女性小说家大多是江浙一带人,受过新式教育,主编高剑华先就读于杭州女子师范学校,1910年又入北京师范学堂(北京女高校的前身),她的侄女许毓华也是新式学堂毕业,会英语。其他人也有类此

^① 陈小翠(1902—1968),名翠,字小翠,又字翠娜,浙江钱塘(今杭州)人。她幼年即擅诗文,发表小说《新妇化为犬》时年仅13岁。她曾在教会女学读书,不仅长于文学,亦擅画。著有《翠楼吟草》、《翠楼文草》、《翠楼曲稿》。她著有长篇哀情小说《情天劫》(上海:文明书局,1917年2月),小说《望夫楼》、《疗妒针》、《视听奇谈》,另有翻译小说《薰菰录》(初编上下册、续编一册,上海:中华书局,1917年6月)等。

^② 《眉语》主编高剑华、编辑部全体成员,以及主要作者徐张惠如等,均分别在《眉语》第1—3号、第11号刊有照片。

学历,还有不少肄业于教会学校。她们大多数学过外语,有的能阅读原版的外国小说。于是就将留存在脑海中的外国故事片断经过筛选、改造而结构成新的小说,从故事架构、人物形象到小说中的文化氛围都含有西方文化的因子,在写作模式上也有明显摹拟外国小说的痕迹。

在《眉语》作家群中,我们仅以有照片为据的10位编辑为例,除顾纫菡无作品外,其余9人在《眉语》上共发表小说23篇,属于“以译代作”的有8篇,占《眉语》所刊以上9位女性小说家作品的三分之一。计有高剑华的长篇小说《梅雪争春记》(第13-18号,1915年10月至1916年3月^①)、短篇《刘郎胜阮郎》(第1卷第7号,1915年4月)、《蝶影》(第1卷第10号,1915年7月),马嗣梅的《绣鞋儿刚半折》(创刊号,1914年10月),姚淑孟的《郎钦盗坎》(第1卷第3号,1914年12月),柳佩瑜的《郎情如水》(第1卷第12号,1915年9月),孙青未的《依之心》(第1卷第3号),李惠珠的《菩萨心肠》(创刊号),均是写异国爱情故事和侦破案件的。这些小说书写的故事一般说都有所本,也可能就是一篇“隐性翻译”,由于该小说在发表时并未注明此篇是译述或改译自何人的作品,加之这些小说的源语文本又非名家名著,我们今天已无法确认它们的原著是何国何人的作品,此其一;其二,这些“以译代作”的题名均本土化了,从小说的题名也无从推测与其相对应的源语文本。

女性小说中所出现的这些“以译代作”的文本,除小说的题材和思想意蕴具有西方文化精神外,其写作模式和艺术表现手法也多受到外国小说的影响。这点将在后面论述。

二

女性小说中这种“以译代作”文学现象的出现是有其社会和文化背景的。随着“西学东渐”的深入发展,特别是历史的车轮驶入20世纪之后,外国文学的新奇、陌生和浪漫也受到中国知识阶层的普遍关注,诚如鲁迅先生所描述的:“我们曾在梁启超所办的《时务报》上,看见了《福尔摩斯包探案》的变幻,又在《新小说》上,看见了焦士威奴(Jules Verne,即儒勒·凡尔纳)所做的号称科学小说的《海底旅行》之类的新奇。后来林琴南大译英国哈葛德(H. Rider Haggard)的小说了,我们又看见了伦敦小姐之缠绵和非洲野蛮之古怪。”^②但翻译小说总是受到译者视野的局限,难以满足西方文学爱好者的需求,因此一部分具有阅读外国小说能力的知识女性就尝试着阅读源语文本的外国小说。

随着阅读的深入,她们对西方小说思想和艺术的理解也更加清晰与理性。为了扩大女性小说的视野范围,进一步促进女性小说的繁荣,她们以阅读、翻译外国小说为手段,经由她们的移植、过滤与改造,生成一种新的文本^③,但她们既不注明这种新的再生文本译自外国的某位作家,也不在所生成的新的文本上署名某人译,而直接以“某某著”的创作小说的面貌出现。20世纪初女性小说中这种“以译代作”的文学现象,有如下几点值得关注。

第一,女性小说“以译代作”出现的时间,笼统地说是在20世纪第一个二十年(1900-1919),但认真考究起来,“以译代作”的典型文本的问世主要是在第二个十年(1910-1919)。上面说过,“以译代作”这种文学现象最初可上溯到黄翠凝的短篇小说《猴刺客》(1908),但《猴刺客》还不能算是完全意义上的“以译代作”(它的主导倾向还是对西方小说《莫格街血案》的模仿),而真正的“以译代作”始于《眉语》派作家马嗣梅的《绣鞋儿刚半折》(《眉语》创刊号,1914年10月),而这方面最典型、最具代表性的小说文本,是上面提到的黄静英、陈小翠,以及下面将要解读的《眉语》派代表作家高剑华、姚淑孟和柳佩瑜的作品。以上几位女性,她们都是小说家兼翻译家,其“以译代作”的小说均发表于1915-1916年间。

“以译代作”集中出现在20世纪第二个十年(1910-1919),这一点并不难理解。如果说,第一个

① 《眉语》共出版18期,截止到第18号,长篇《梅雪争春记》刊至第十四章,未完。

② 鲁迅:《祝中俄文字之交》,《鲁迅全集》第4卷,北京:人民文学出版社,1981年,第459页。

③ 从笔者所发现的“以译代作”的女性小说来看,作者大多是既从事创作又搞翻译的双栖人才,或精通外语的女性。

十年(1900—1909)能直接阅读西方小说原文的女性尚属凤毛麟角,随着近代女性教育(包括教会女学)的发展和留学女性的增多,在女性作家群体中,能阅读西方小说原文的人愈来愈多;同时对外国小说的兴趣也愈来愈浓。许多女作家已着意模仿西方小说的写作模式,她们通过对源语文本的“置换”和改造,作出新的解读,并融入了她们的审美理想,而又以创作小说的面貌出现,这就是我们所说的“以译代作”。《眉语》派作家吴佩华女士在她模仿西方小说写的《怎当他兜的上心来》(《眉语》创刊号)正文前的一段“小引”道出了女作家的这种心情。文云:“近读欧西说部,竞尚描写,于平常情事中,寓警丽文字,曲曲传来,自然入圣。中国《红楼》、《西厢》诸大作,亦犹是也,是难能而可贵者。佩华仿之,亦画虎之类。然向往之心,于此略见。大雅君子,幸勿见笑。”不难看出女性小说家乐于模仿西方小说的心境。查孟词的侦探小说《宝石鸳鸯》(《小说大观》第1集,1915年8月)亦属“以译代作”,它应是20世纪初女性所写侦探小说中的上乘之作。

第二,“以译代作”小说的本土化。本土化,本是近代翻译文学中的一大特点,特别是近代翻译初期的译述和编译更是如此。就此角度而论,女性小说中的“以译代作”又近于“译述”和“编译”。

首先是篇名的本土化。从这类女性小说的篇名来看,很难晓得它是讲的一个外国故事。如高剑华的《刘郎胜阮郎》(见前),刘郎、阮郎,本是中国古代一个神话故事中的两个人物。汉明帝永平元年,刘晨、阮肇两人入天台山取谷皮,迷途不得返,后与仙女恋爱(见鲁迅《古小说钩沉》本所辑《幽明录》)。这个故事与高剑华的这篇小说所写内容完全无关。高氏小说是写英国乡村女子古伦娜在金钱诱惑下的堕落,贪欲、物欲的侵蚀人心,已蔓延到纯朴的农村,从而揭示了英国社会由于贫富悬殊、城乡差别所造成的恶果。小说实际所写的内容完全与它的题名(《刘郎胜阮郎》)无涉。高剑华发表该小说时,既不署原著者,也不注明是“翻译”,而公然视为“创作小说”。考其内容,实际上就是一篇“以译代作”。类此的例子还有一些,如《眉语》派作家柳佩瑜的短篇《郎情如水》,小说本是写一个外国的爱情故事,因两男爱一女而生的波折,其篇名与小说内容无涉,题目也本土化了。

“以译代作”题目的本土化还有一种情况,就是纯粹为“作秀”吸引读者,与文本内容并无大的关系。如马嗣梅的“以译代作”《绣鞋儿刚半折》,小说写法德交战期间,法租界一对新婚夫妇勃朗克和梅蕾自上海回国参加卫国战争的故事。勃朗克赴前线,梅蕾在后方先做火车司机,后任报纸记者。战事告急,勃朗克作为军官,身先士卒,奋勇杀敌。某日在战斗中勃朗克已神疲力惫,忽发现梅蕾来战地助战。勃朗克方欲问梅蕾由何处而来,而横飞的一敌弹同时击中二人。越数日,勃朗克渐清醒,已身在军医院中,后其妻梅蕾牺牲,“所遗者惟绣鞋半折”,这便是题名的由来。很明显,小说的题名,纯粹是作者的哗众取宠,即今之所谓“文字秀”。试想法国之女子赴战地助夫战斗,所穿之履不可能是中国手制的布鞋,即便是“布鞋”,也非“绣鞋”,又云“半折”,喻绣鞋之小,这里明显地折射出作者潜意识中嗜女子小脚(缠足)的封建意识。这使笔者联想起“眉语”派掌门人高剑华的小说《绣鞋埋愁录》(《眉语》第1卷第9号)中的主人公秦少爷了。秦少爷虽也是反对科举、重视工商实业的新派人物,但酷嗜三寸金莲,把未婚妻蘅芬“又尖又小、红香绣软、玲珑剔透”的绣鞋当成他夜里的亲密伴侣。不难看出部分女性作家灵魂深处残存的封建意识。

其次,“以译代作”文本中人物形象的本土化。

这类小说的主要情节虽是演绎一个外国故事,但作品中的人物及形象描写却已本土化了,颍川女士的小说《郎颜妾臂》(《礼拜六》第63期,1915年8月14日)就属这种情况。这篇小说中的男女主人公已改为中国式的名字,分别为左飞理和霞莲,其肖像描写、发式服装也已中国化。但作者所书写的是发生在法国的一对英雄美女的爱情故事。男青年是一位雄姿英发、神采飞扬的青年军人,姑娘系一位名门美女。在一次舞会上,青年左飞理正式向霞莲求婚,但因男方家贫(“每年进款仅一百八十磅”)而遭姑娘拒绝。左飞理含痛离开霞莲后,发愤进入军队,又升为军官,奉命赴比利时助战。在战斗中他英勇顽强,杀敌很多。一次激战中,左氏面部负伤甚重,被送进战地医院。女主人公霞莲自拒绝了左飞理的求婚后,自己十分后悔,左飞理此次参军离开家乡时又与霞莲不辞而别。霞莲十分

担心在前线的左氏的安危,遂也毅然投身红十字会,随往战地,希望能有见到爱人的一日。左氏负伤后,恰好住进霞莲姑娘战地服务的一所医院。当霞莲看到这个已昏迷不醒、满头为白布所裹、血肉模糊的负伤军官时,内心十分崇敬。她决心牺牲自己的一切挽救为国负伤战士的生命。愿以一双晶莹如玉之臂,移皮植于伤员面部,手术后,霞莲又精心护理,左氏得以保全面容。左氏病愈后,得知这一切,军医在他面前又称赞霞莲为“法兰西侠女”。至此左氏才知道自己的面容为什么能够保住,并深为霞莲这一舍己救人的美德而感动。二人至此友爱如初,并结为夫妻。小说讴歌了一位美丽少女献给卫国英雄的一片爱心。《郎颜妾臂》虽已部分地本土化,但从其整体来看,仍是一篇“以译代作”的小说。同一时期颍川女士所写的另外两篇小说《绿蓝记》(《礼拜六》第65期,1915年8月28日)、《火里鸳鸯》(《礼拜六》第66期,1915年9月4日),则和上面所谈到的黄静英、陈小翠的“以译代作”一样,即纯粹是演绎的一个外国故事,从小说人物姓名、发生地点、背景描写到故事的叙述均具有浓郁的西洋色彩,有点类似于近代翻译时期的译述、编译或改写。这又说明,女性小说中的“以译代作”,在其探索初期并没有固定的、统一的范型,而呈现了形态的多样性和不稳定性。

第三,女性小说作者并不回避或隐瞒这种“以译代作”的创作方式。其一,她们公开在这类小说文本署上“著者”的名字;其二,她们并不将这类小说完全本土化,并敢于亮出这是一个外国故事^①;其三,这类小说仍保留着原作的主要内涵:故事情节、主要人物的外国姓氏及其形体外貌特征,还有西方情调的风土民情。这一切均表明20世纪初女性作家的坦诚,以及对这种创作方式的心理认同。

三

既然“以译代作”是20世纪初女性小说中一种正常的文学现象,那么它对开拓该时段女性小说的视野、促进女性小说的发展有何具体影响呢?

首先,“以译代作”在思想观念上对近代女性小说带有一定的先导性和启蒙意义。

20世纪初女性小说中的“以译代作”,其思想视阈还是比较宽阔的,如对青年男女爱国热情的礼赞(马嗣梅《绣鞋儿刚半折》、颍川女士《郎颜妾臂》,皆见前),追求人格独立、宣扬女性解放(孙青未《依之心》,《眉语》第1卷第3号),对嫌贫爱富、视金钱为爱情的讽刺(黄静英《覆水》),歌颂匿名助人、不图回报的高风亮节(李蕙珠《菩萨心肠》,《眉语》第1卷第3号),这里仅以书写婚恋主题的小说为例作如下解读。

纯粹以爱情为婚姻条件的小说在20世纪初的女性小说中尚不多见,这当然与封建礼教的纲常伦理对女性作家的束缚有关。但在“以译代作”的小说中就彰显出爱情是男女婚姻首要条件的新观念。比如姚淑孟的“以译代作”《郎欵盗欵》(见前),小说中的男主人公鲸刚,本是伦敦的巨盗,武艺高强。他以除暴安良、伸张正义为天职,虽犯案累累,伦敦警察又倾巢而出,却从未破获。最近鲸刚又杀一惨无人道之厂主格迩孙。警署当局特派伦敦著名侦探长福托尼亚侦破此案,捉拿凶手。但日复一日,仍毫无端倪。而此时探长的女儿黛灵正与案犯鲸刚相恋,她深深地为这位英俊少年的济弱惩强、隐隐为人道之保障的侠义行为所感动,由敬而爱。这位以艳丽蜚声伦敦的美女黛灵用情甚专,决意许身鲸刚。黛灵虽知其父捉拿的案犯就是鲸刚,但她却毫不犹豫地站在鲸刚一边,并为其通风报信。在办案中,探长虽竭思尽虑,但屡屡失败,于是舆论大哗,探长亦惶惶不可终日,又为暗中明察秋毫的鲸刚所嘲弄。探长为遮羞,扬言与鲸刚决斗。当探长开枪误击老丐后,又举枪向鲸刚时,黛灵纵身扑向爱人的怀中掩护了鲸刚,并恳请父亲同意他们相爱,小说结尾时,探长尊重了女儿的选择。在这篇小说中,作家强调了个人的认知、意志和情感在爱情中的地位和作用,爱我所爱,不计其他。黛

^① 姚淑孟的“以译代作”《郎欵盗欵》(《眉语》第1卷第3号,1914年12月)开头即亮出这是一个外国故事。“都会愈繁盛,则盗贼愈充塞。世界各国所同病也。在欧洲秘密社会之多,莫过于巴黎、伦敦……其势力駸駸与地方警察相对峙。盗中一二杰者,且足以颠倒有司,愚弄侦探,地方长官,亦无如之何也。……如吾所闻之伦敦大盗鲸刚者,其事迹奇艳动人,良足传,请略述之。”

灵虽还承受着父权社会表层伦理秩序的支配,但女性主体意志的坚持与抗争也是对父权伦理道德支配一切的反抗和颠覆。小说所折射出的这种婚姻自主、爱情至上的观念虽在西方社会中并不罕见,但在20世纪初的中国女性小说中还是比较少有的。这种爱情观在另一部“以译代作”的长篇小说《梅雪争春记》(见前)中也有反映。小说中的一对孪生姊妹梅珠、雪玉均爱上了她们的父亲要追杀的情敌爱唐纳克斯的儿子穹恩,但穹恩只爱梅珠,并不爱雪玉,而雪玉却不顾一切地去追求爱情,就连姐姐的爱人她也不放过,甚至毫不隐蔽地想尽一切办法公开与姐姐争夺对穹恩的爱。雪玉说:“世间未婚男子如公共品物,既无一定归宿,那里禁得人人爱他?你既说(他,穹恩)是你的丈夫,你却并无律师证婚……”(第十一章)这种爱情至上和以个人意志、情感为主宰的婚姻观,正是西方民主、自由、平等思想的反映,在20世纪初的中国女性小说中还难以发现。在这部长篇小说中作家还对中国女子毫无自主权和人身自由进行了猛烈的抨击:

梅珠和雪玉已有二十一岁了,确是成人之年。照例,做父母到了这时,都要交还子女自由权的了。从此无论何事,父母都没有干涉的分儿,只得做个旁听罢了。比不得那个老大糊涂的支那国,凭你做子女的活了一千岁,也还在父母的势力之下;那女子更加可笑,有了父母还有翁姑,有了翁姑还有丈夫。哎,这样看来,竟比世界上的三等奴隶还不如呢!(第四章)

旧中国妇女由于深受封建礼教的约束,缺乏人身自由,一辈子都要受父母、公婆、丈夫的约束和管制,还不如三等奴隶的处境。宗法社会纲常伦理对妇女的残酷迫害,即使在20世纪初也依然存在。

在“以译代作”的女性小说中,尤其值得注意的是女作家的性爱意识与欲望冲动。一般说来,20世纪初的女性小说(包括男性作家的小说),在性爱描写上比较严肃,几乎没有关于性行为的描写。在爱情活动中也往往是男性占主动,而女性多处于“被爱”的地位。个别小说中,即使有性爱的要求和冲动,在具体行为上也缺乏勇气和胆量。而在“以译代作”的小说中,女性在爱情活动中往往表现得较主动,或先向男性表白自己的爱情,或主动给男性以爱。黄静英的《独臂少尉》(见前)中,女主人公杜赛福尔登与少尉却克爱来纳为姨表兄妹,自幼两小无猜,但长大成人后却庄重起来,“两人虽有情愫,而未尝出之以口”,杜赛以艳丽名噪一时,且将来有巨额遗产承袭,可岁入六千磅,人皆羡之,争相接交。却克因参加卫国战争而失左臂,二人相遇后,却克因失左臂而自馁,杜赛却处处主动示爱,并语含深意云:“我已有夫矣,哥亦知之否?”杜赛语后有意走近却克,相去不及咫尺,几闻呼吸之声。却克不敢动,目注视空袖,杜赛则“更进一步,唇吻相接,而婚约成矣”。类此的描写在“以译代作”的爱情小说中并非仅见。女性主体意识的强化、性爱意识的萌动,使“以译代作”的爱情小说更加情感化、人性化和世俗化。

高剑华的长篇小说《梅雪争春记》在爱情的书写上更有超前的描写。小说描写英国青年的婚恋悲剧。莲娘原与爱唐纳克斯相爱,后因其父赌博输了,无钱还债,将莲娘抵押给了债主杜律恩。莲娘无法,只得与恋人纳克斯断绝关系,嫁给了富翁杜律恩。杜律恩很庆幸,娶了这样一位如花似玉的美女,朋友们也都非常羡慕他,但莲娘并不开心,总以未能嫁给意中人爱唐纳克斯为憾,因此对丈夫非常冷淡。婚后莲娘生了一对双生姊妹,作为母亲的她便全心身地抚养孩子,忘却了先前的往事。日子过得真快,转眼间两个女儿好几岁了,生得美丽可爱。有一天全家四口外出游玩,在野外莲娘正好碰上多年未见、也已娶妻生子的初爱人纳克斯一家四口。此时两人都非常尴尬,只是互相对视了一下,并未说话。从此纳克斯一心想找机会与莲娘相会。一天晚上,杜律恩外出,外门未关好,纳克斯偷偷地进了杜家的门,一见莲娘便低头亲吻,莲娘也顺势倒在他的怀中,多年郁积的感情烈火迅猛燃烧,无法控制的情欲冲动使二人双双出轨,尽情地享受了爱情的欢乐和幸福。对于双方这一越轨的举动,小说作者高剑华并没有作什么道德的批判,倒是站在了人性的立场蓄意为这对原来的恋人开脱。小说写道:

这时万籁无声,月光惨淡,那光景来得凄清寂寞,这个当儿正莲娘和爱唐纳克斯两下里深深的种了个孽因,渐次发生起来,就有后来那般恶果了。这也是人逢极处无可奈何,并非是安心要

干那丧廉失耻的勾当。大凡男女的爱情愈生阻力,热度愈高,到得末了,免不得桑间濮上,成就了幽欢密爱。什么伤名败节的这句话,那里还顾得许多。这便是有情不遂的结果了。

小说作者虽然还不是站在女性主义立场对造成这一“孽果”的不合理的婚姻进行谴责和批判,但对父权社会把女性物化(女儿代父抵债)而带来的爱情悲剧饱含同情的热泪,同时对有情人不能成眷属又抱有极大的遗憾。值得注意的是女性作家的情欲想象,她们敢于书写女性主体的情欲需求,并把它视为是人性的自然和婚姻不合理所造成的后果。“以拟代作”小说中这种开放的、自由的、人本性的爱意识,在我国近代女性小说中还是比较前卫的,它对20世纪初的女性小说创作不可能没有影响。

其次,在小说艺术上,“以译代作”拓宽了向西方文学学习的渠道。

20世纪之前的女性文学,就其文体而论仍属于古典文学的范畴,其文体形式的大宗还是旧体诗词、少量的传统戏曲(如刘清韵的《小蓬莱仙馆传奇》),而唯一有文本为据的顾太清的小说《红楼梦影》^①(1877年出版)也仍属于古典小说《红楼梦》续书的系列,真正近代/现代意义上的女性小说的出现则是在20世纪之后。20世纪第一个十年(1900-1909),女性小说的数量很少,从目前发现的材料看,约10种左右,其中长篇小说就占了一半,而近代95%以上的女性小说(主要是短篇小说)都出现于第二个十年(1910-1919)。第一个十年不仅作品数量很少,而且在体制上也仍有因袭古典小说的痕迹。比如五部有代表性的长篇小说:如如女史的《女举人传》(1903)、王妙如的《女狱花》(1904)、黄翠凝的《姊妹花》(1908)、汤红绶的《蟹公子》(1909)、邵振华的《侠义佳人》(1909-1911),全是章回体小说。虽然它们在主题思想上是张扬女权、高呼妇女解放,主张不缠足、兴女学和女性独立,批判封建礼教和男尊女卑,但在文体上仍然没有完全脱离古典章回小说的章法:使用大体对仗的回目,在文本中,“话说”、“却说”、“看官”,以及“欲知后事如何,且听下回分解”之类的套语,更是屡见不鲜。女性短篇小说,虽然也出现了黄翠凝摹拟外国小说的《猴刺客》(1908),但这只是个别的一例,其他几篇,从叙事模式上看仍然变化不大。

第二个十年(1910-1919),特别是1914年“以译代作”小说的出现,有力地推动了女性小说创作总体的发展和繁荣,出现了1914-1919年女性小说创作的高峰期,尤其是1914-1916年,这三年小说创作的数量(主要是短篇)约占20世纪第一个二十年(1900-1919)女性小说创作的百分之八十。这个高峰期不仅数量多,而且在艺术形式上也出现了显著的变革,在文本结构、叙事模式和表现艺术诸方面均呈现出向外国文学学习的新走向。这种变革主要有两个面向:一是在文本结构上由传统的原始要终的纵截法转向截取生活中“最精采的一段”的横截法(也称“横断面”)。如秀英女士的《鬻翁之遗产》(《礼拜六》第94期,1916年3月18日),佩瑛女士的《雄辩之女学生》(《礼拜六》第78期,1915年11月27日),志隐女士的《卖花女》(《小说新报》第10期,1915年11月),畏尘女士的《咄咄人师》(《娱闲录》第5期,1914年9月),黄静英的《钓丝姻缘》(见前),吕韵清的《金夫梦》(《春声》第2集,1916年3月4日),幻影女士的《农妇》(《礼拜六》第83期,1916年1月1日)都是选取生活中某一横断面,或书写人生的痛苦和欢乐,或礼赞女性的理想追求,或批判重男轻女的传统观念,或藉生活中某一典型现象以警世,或探讨有关国计民生的问题。比如幻影的《农妇》,作者选取农村妇女难产这一人生片断,写一农村少妇生小孩时,因农村接生员无卫生知识,接生时产妇毒苗及血,以是丧命,“一年中以此病来院者,不可胜计,得救者虽多,不及治者亦过半,大可怜也”。从而揭示出农村缺医、缺乏卫生知识是导致产妇死亡过半的根本原因。小说全文约800字,时间是一天一夜,通过医院一位值班实习生“予”的口讲述了一少妇难产及死前悯及婆母、丈夫而毫不顾及自己的感人情景。作家艺术的触角捕捉了现实生活中这一典型事例,即截取了“最精采的一段”,虽篇幅不及千字,但构思新巧,运作灵活,已和古典短篇小说那种万变不离其宗的原始要终的纵截法的结构方式绝然不同了。

女性小说变革的第二个面向是叙事人称的变化。古代短篇小说基本上都是客观记录式的第三

^① 相传女作家汪端(1793-1839)写过《元明佚史》,陈义臣(1873-1890)写过《谪仙楼》,但均无文本可据。

人称叙事,近代女性短篇小说,大量运用第一人称。特别是“以译代作”的女性小说更有了新的发展。如果说“以译代作”出现之前的女性短篇中第一人称主要还是以见闻录的叙事形式出现,那么此后小说中的第一人称“余”、“我”已不是故事的串连者和旁观者,而是小说中的主要人物形象了。柳佩瑜的《郎情如水》(见前),小说使用第一人称,作品开头即云:“余名马克格尼尔也……余盖世界最快乐、最美满之一人。”然后自叙与玛琳相爱的故事。此篇的第一人称近似于自叙传。小说中的故事情节,不仅由“余”之口述,而且“余”本身就是故事中的第一号人物,这较之“以译代作”出现之前女性小说中大多数的“余”(“我”)仅作为故事的串连者和目睹者又大大前进了一步,使第一人称更能发挥其亲历和参与者的作用,直接抒发“我”的感受,凸显叙事者的主体性。第一人称叙事强化了小说的主观抒情色彩,便于表达人物内心的感情流动,再辅以女性细腻的心理描写,更有助于展现人物的内心世界。第一人称的“余”、“我”还拉近了小说人物与接受主体的距离,增强了作品的真实感。

值得注意的是,在20世纪的第二个十年(1910-1919)中,使用限知叙事的第一人称最多、最成熟的恰恰就是这些“以译代作”的女性作者。她们不仅用之于“以译代作”的文本中,而且在其原创的小说中也多使用限知叙事的第一人称。黄翠凝的《离雏记》(《小说画报》第7号,1917年7月)就是其中的一例。这篇小说以一个六岁的女孩“我”的视角讲述自己的母亲离家外出后所遭遇的不幸和苦难:奶娘的无情,嬷嬷的狠毒,不满周岁的小弟弟被她们折磨而死,这一切苦难让一个六岁的孩子以亲身经历来哭诉,把她心中的无限委屈、痛苦与深深的思母之情交织在一起,特别能引起读者的同情、哀悯与愤怒,这是第一人称的限知叙事特有的艺术魅力。他如“以译代作”群体中的原创小说,如高剑华的《春去几家》(《眉语》第1卷第3号)和《绣鞋埋愁录》(见前),柳佩瑜的《萧郎》(《眉语》第1卷第2号),许毓华的《一声去也》(《眉语》创刊号)都能纯熟地使用第一人称,由此一点也可看出“以译代作”对女性原创小说叙事艺术的影响。

四

“以译代作”,从比较文学的观点来看,它是属于AB两种文化相互交流中而产生的一种“正影响”,它有利于本土文学/文化的发展。如果拓宽视野,还可发现这种“以译代作”的现象也曾出现于五四时期的新诗创作中。如果再往前追溯,又会发现这种文化现象在近代早期一些史地著作中已见端倪。比如魏源的《海国图志》,徐继畲的《瀛寰志略》,王韬的《普法战纪》、《法国志略》,乃至梁启超介绍西方学说的《霍布斯学案》、《斯片挪莎学案》、《卢梭学案》等,均可归之于“以译代作”的写作模式或带有此种性质。

先谈“五四”新诗创作中的“以译代作”。在新诗创作初期,也曾出现过类似的文学现象:“以译代作”。如所周知,胡适为寻求新诗的出路,在翻译诗歌上作了很大的努力,即欲以翻译为突破口,探索新诗语言和形式的变革。他把翻译视为创新的手段,成功地翻译了外国诗歌《老洛伯》、《关不住了》和《希望》,还把它们收入自己的新诗集《尝试集》中。并说《关不住了》是“我的‘新诗’成立的纪元”^①。胡适毫不掩饰地把某些翻译诗歌视为创作,态度极其明朗。另外,也有些五四时期的著名诗人如闻一多(1899-1946)、徐志摩(1896-1931)、李金发(1901-1976)等,在其新诗创作初期都曾受到过外国诗歌的影响,也有人将其视为“摹拟”和“移植”,今天我们可以称之为“以译代作”。像新诗研究者所指出的,闻一多为悼念其幼女闻立瑛的名篇《忘掉她》(1926年),就曾受到美国意象派诗人萨拉·蒂斯黛尔(Sara Teasdale, 1844-1933)的诗作《让它被忘掉》的影响。还有他的名作《死水》,虽有学者后来回忆说,此篇系闻先生“偶见(北京)西单二龙坑南端一臭水沟有感而作”,但据美国研究中国现代文学的著名学者白之(Cyril Birch)教授发现,闻先生的这首《死水》与美国著名女诗人米蕾(Edna St. Vincent Millay, 1892-1950)《〈十四行集〉13》的一首诗,在意象和词语方面“极为相近”(因篇

^① 胡适:《尝试集·再版自序》,《胡适全集》第10卷,合肥:安徽教育出版社,2006年,第35页。

幅所限,笔者不再将闻诗与美国两位女诗人诗作的源语文本进行对比)^①。再如徐志摩的《威尼市》(1922),也有人指出是受到德国诗人尼采(F. W. Nietzsche, 1844-1900)的名篇《威尼斯》的影响^②,还有李金发的《墙角里》也可能受到法国诗人魏尔伦(Verlaine, 1844-1896)《情话》的影响。有人指出,这种模仿类似“抄袭”。其实这并不是抄袭。在文学创作中,特别是当一种新文体(如20世纪初的女性小说、五四时期的新诗乃至话剧)诞生时,其创作初期,影响、模仿是不可避免的。何况,闻一多、许志摩、李金发等人所“模仿”和“移置”的并不是某一外国诗人已经译成中文的翻译文本(按:闻一多等三人发表他们写的以上这几首诗时,国内尚没有与其对应的外国诗歌的中文译本)。他们都是从过去阅读中留存在大脑中的源语碎片,在诗人灵感的驱动下进入创作思维活动,经过新的组合、创造而成为一首新的汉语文本。这种“以译代作”,其实是在文学创作活动中学习西方、汲取西方文学营养的一种特殊方式,也是促进一种新的文体在艺术上走向完善和成熟的催化剂。

“以译代作”本是新文体诞生初期很正常的一种现象,“五四”新诗创作者既不必回避,后来的评论家也不应视为缺乏创造力与艺术个性的“模仿”甚至“抄袭”。卞之琳在其《翻译对于中国现代诗的功过》一文中说,胡适及其同道们曾经“通过模仿和翻译尝试,在‘五四’时期促成了白话诗的产生”^③。这就充分肯定了西诗翻译和“以译代作”对新诗(白话诗)产生的促进意义。

闻一多、徐志摩、李金发等诗人,他们处在当时生活的年代,大约仍基于对翻译的传统理解,即创作第一,翻译第二;创作是原创,翻译是模仿。也或许是出于“影响的焦虑”^④,他们都未谈过自己所写的《忘掉她》、《死水》、《威尼市》、《墙角里》等诗曾受到过外国诗歌的影响。即以闻先生的诗歌而论,他曾在美国留学多年,他的诗歌创作受到美国某些诗人的影响是很自然的事情。但闻先生从未提起自己的诗受到过美国诗人的影响,而评论家也认为闻一多的诗歌创作主要受到英国诗歌的影响,而他的格律诗特别是他的《死水》主要是受到霍斯曼、勃朗宁和丁尼生的影响。在赵毅衡教授发布美国白之教授新的发现之前^⑤,谁也不知道闻一多的《死水》曾受到美国有“女拜伦”之称的诗人米蕾的影响;而闻一多本人也从未谈起过此事,但从源语文本与汉语文本的对照来看,说《死水》受到过米蕾一首十四行诗的影响确是千真万确的事实。《死水》,这首中国新诗史上的名篇,就是闻先生“以译代作”的成功之作。这是一种新文体诞生初期正常的文学现象,是不足为怪的,更无需不予承认。

说到外国文学对中国现代文学的影响,这是不可否认的事实,就是富有独创性、标志着中国话剧走向成熟之作的曹禺的《雷雨》不是也受到过易卜生《群鬼》的影响吗?尽管剧作家曹禺并不承认^⑥。但A文化/文学如何受B文化/文学的影响,是比较文学影响研究的重要课题之一,不论是已成名的大家或崭露头角的小将均不必回避。

对于作家的“模仿”和“影响”,我们也不要大惊小怪。在西学东渐的文化背景下,面对世界文学的经典,模仿是一种汲取西方文化精髓的特殊手段。自觉的含有革新因素的模仿,在一种新文体产生初期(如女性小说、白话诗、话剧)则带有创新的意义。须知,在文学创作中,模仿并非就意味着才能的低下,请咀嚼一下伏尔泰的名言:“天才就是明智的模仿。”

写到这里,探索的激情又唤醒了残存于笔者脑海中的另一记忆。1906年,我国近代著名的艺术家李叔同在日本出版的《音乐小杂志》创刊号上发表了一首《春郊赛跑》的歌曲。其歌词云:

跑跑跑,看是谁先到。杨柳青青,桃花带笑。万物皆春,男儿年少。跑!跑!跑!跑!跑!

① 详见赵毅衡:《对岸的诱惑:中西文化交流记》(增编版),上海:上海人民出版社,2007年,第32-36页。

② 毛迅:《〈威尼市〉:徐志摩早期诗艺中的一个疑点》,《文学评论丛刊》2000年第2期。

③ 卞之琳:《翻译对于中国现代诗的功过》,《卞之琳文集》中卷,合肥:安徽教育出版社,2002年,第551页。

④ 参阅陆建德:《模仿·独创·影响的焦虑》,《中华读书报》1999年7月28日。

⑤ 赵毅衡:《闻一多与美国“死水”》,《对岸的诱惑:中西文化交流记》(增编版),第33页。

⑥ 曹树钧:《经典话剧〈雷雨〉诞生的曲折》,《文汇报》2012年11月2日。

锦标夺得了。^①

这首歌词在李叔同创作的70余首歌曲中是最自然流畅、明白如话的了,尤其适合少年儿童,称它为“白话诗”、“白话歌词”绝不是过誉。但1906年出现的这首“白话诗”,其基因仍来源于外国歌曲,即德国诗人哈恩(Karl Hahn)的一首歌曲的歌词《木马》,请看歌词第一段:

跳,跳,跳! 小马跳舞了。骑着木马,骑着石马,马儿不要乱蹦乱跳! 小马跳得好! 跳跳跳跳跳。

1906年李叔同创作这首《春郊赛跑》时,国内并没有德国哈恩《木马》歌词的译文,李叔同在创作时,从阅读外国歌曲时留下的记忆碎片或文本形式感到它的自然流畅、朗朗上口,利用其外部形式(音步、节奏)写成了这首《春郊赛跑》。其实,这就是我国近代诗歌史上最早的(?)“以译代作”。它的出现比“五四”白话诗的诞生提前了13年。这也说明,随着中西文化的交流和融合,“以译代作”正是中国近现代文学转型期所出现的一种很正常的文学现象。

“以译代作”并不仅限于文学领域,倘拓宽视阈,还可发现在近代早期若干历史、地理著作中也有“以译代作”的现象。魏源的《海国图志》就是一部史地学著作中的“以译代作”。如所周知,《海国图志》的基础主要是据林则徐的《四洲志》,而《四洲志》系林则徐在广州组织外国人和通外语的中国人翻译的,其源语文本是英国人慕瑞(H. Murray)的《世界地理大全》。该书介绍了世界五大洲三十余国的地理、历史、政治等概况。书名之所以称“四洲志”,是把南、北美洲并称一洲;又一说系因袭佛书中的旧称^②。《四洲志》当为《海国图志》的主要资料来源^③,此其一。

其二,魏源的补充,主要是据外国传教士的资料。据统计,《海国图志》所引外国传教士的资料有十余种^④。其中征引最多的是葡萄牙人马吉士所著《外国地理备考》和德国人郭实腊所著《万国地理全图集》(1838年),前者计征引91处,约12万字,魏源对此书评价甚高,故征引最多;后者征引57处。

其三,《海国图志》主要组成部分之一的地图,包括海国沿革图、地球正背面图和各大洲分国地图,计78幅。这些地图全是用的香港英国公司绘的地图。

根据以上介绍,《海国图志》的三大资料来源均是翻译的外国人的著作、资料、图表。把它视为“以译代作”,也名副其实。正因为此书主要是用的外国人的资料,所以魏源称《海国图志》为“斯纯乎以夷人谈夷地也”。又说:“此书何以异于昔人海图之书?曰彼皆以中土人谈西洋,此则以西洋人谈西洋也。”^⑤“以夷人谈夷地”、“以西洋人谈西洋”,便可揭示出该书“以译代作”的实质。

王韬的《普法战纪》也应属于“以译代作”之类,该书开始写于普法战争爆发不久的1870年,写成一册,即送香港的《华字日报》发表,战争结束后他将这些文稿编辑成书,初版于1873年,为十四卷本,后又有扩充,成二十卷本(1886年、1895年出版第2版、第3版)。该书材料的主要来源有三:据王韬自述,“大抵取资于日报(指外国报纸)者十之三”;“为张君芝轩所口译者十之四五”;“得之他处

① 《音乐小杂志》系李叔同1906年2月在日本创办的刊物。创刊号上所刊登的《春郊赛跑》,署名“息霜”,即李叔同的笔名。参见郭长海、郭君兮编:《李叔同集》,天津:天津人民出版社,2006年,第166页。

② 四洲,即四大洲,古印度传说,传入中国后为佛经所采用。唐玄奘《大唐西域记·序》云:“七金山外,乃威海也,海中可居者,大略有四洲焉。”

③ 魏源在《海国图志叙》中说:“《海国图志》六十卷,何所据?一据前两广总督林尚书所译西夷之《四国志》;再据历代史志及明以来岛志及近日夷图、夷语。”(《魏源集》上册,北京:中华书局,1976年,第207页)按,在《海国图志》所引资料总量中,外国资料约占75%。

④ 主要有意大利艾儒略的《职方外纪》(1623),比利时南怀仁的《坤舆图说》(1670),瑞士滑达尔的《滑达尔各国律例》(1758),东印度公司驻广州大班德庇时的《华事夷言》(1836),美国裨理哲的《地球图说》(1848),德国郭实腊的《贸易通志》(1840),美国裨治文的《美理哥志略》(1838),郭实腊主编的《东西洋考每月统纪传》(1833-1838),英国马利逊的《外国史略》(1838)、《澳门月报》,以及正文中提到的《外国地理备考》和《万国地理全图集》等。

⑤ 魏源:《海国图志叙》,《魏源集》上册,第207页。

者十之二三”^①。可以说,王韬《普法战纪》材料的主要来源是当时的外国报纸和国外有关著作的译文。这些译文的主要提供者是精通外语的张宗良(字芝轩)和陈言(字霭廷)。王韬的《普法战纪》基本上是在张、陈二氏所译外文资料基础上编写的。

王韬的另一本《法国志略》,它的最初蓝本是曾任江苏巡抚丁日昌的《地球图说》,该书是自美国人的著作而译入的文本,“其书自米利亚(即美国)人原本译出,识小略大,多所遗漏”^②。丁日昌请王韬审订,王韬用了六个月的时间,将此书析为六卷,题名《法国图说》,1882年在香港出版。此后,王韬又增补新资料,如日本史学家冈本监辅《万国史记》和冈千仞《法兰西志》中的日文资料,以及1890年代江南制造局出版的《西国近事汇编》,还有在华传教士的私人著述和有关中外文报刊资料,将《法国志略》增补为二十四卷本,题名《重订法国志略》。但考察这部《法国志略》的资料来源,其蓝本《地球图说》系翻译自美国人的著作,中间经过王韬的两次编辑、修订,其功自不可磨灭;但其所增补、引用的资料主要还是英美在华传教士的著述、当时的外文报刊,以及经日本中转站而来的西方的历史资料。这样看来,如果我们将王韬的《法国志略》也视为“以译代作”,似乎亦无可^③。

甲午战争的失败,对中国知识界的刺激极大,弹丸之地的日本竟打败了具有悠久历史文明的泱泱大国。残酷的现实,迫使人们认同日本学习西方的成功,并试图以日本为中介学习西方文化。当时的知识精英们,普遍认为翻译日本书籍是学习西方的捷径。康有为在《请广译日本书派游学折》中说:“日本与我同文也,其变法至今三十年,凡欧美政治文学武备新识之佳书,咸译矣”;梁启超说:“泰西诸学之书,其精者日人已略译之矣”^④,再转译为汉文,则可收事半功倍之效。20世纪初以康有为、梁启超为代表的知识精英,为了向中国知识界介绍西方思想,先后写了很多论著。这里仅以梁氏为例,在他写的文章中虽署名梁启超著,但许多是以日本人的著作为蓝本或转述的日本人的译文,如上面提到的梁启超写的《霍布斯学案》、《斯片挪莎学案》和《卢梭学案》,其材料均源于日本学者中江兆民(1847-1901)译的西方哲学史著作《理学沿革史》^⑤。梁启超出于思想启蒙的目的,通过日本“中介”摄取西方思想文化,已是中外学术界的共识,此处梁氏三《学案》只是举例,类此者还有若干^⑥,亦可归入“以译代作”的写作模式。

为什么在近代的文学创作和学术著作中会出现“以译代作”现象及其写作模式呢?究其原因,大体有如下几点:

第一,出于“师夷长技以制夷”的政治需求。在近代初期,遭遇殖民主义者的武力入侵,中国面临着空前的民族危机,在此历史语境中,少数有志之士已感悟到要想“御夷”、“制夷”必先了解西方、认识西方,而此时的中国学界恰恰又缺乏西方列强的文献资料,于是少数睁眼看世界的知识精英(如林则徐、魏源、徐继畲、王韬),为了挽救中华民族的危亡,勇敢地冲破传统的夷狄观念,开始自觉地利用西方的资料(通过精通外语的华人和来华的西方传教士翻译的中文资料),著书立说,以警醒国人。林则徐的《四洲志》、魏源的《海国图志》等均属此种情况。

第二,中国有翻译、传播西学的传统。明末清初以来,西学传入中国。所谓“明末清初”,主要指公元16世纪后期、17世纪和18世纪前期约两百年的历史。这是中外文化交流史上出现的第一次较大规模的西学东渐。以利玛窦(1552-1610)、艾儒略(1582-1649)、汤若望(1591-1666)、南怀仁

① 转引自忻平:《王韬评传》,上海:华东师范大学出版社,1990年,第106页。

② 王韬:《法国图说序》,《弢园文录外编》卷八,此处引自张岱年主编:《中国启蒙思想文库》本,沈阳:辽宁人民出版社,1994年,第331页。

③ 王韬的西方史地著作,除上面已提到的《法国志略》、《普法战纪》外,尚有《美利坚志》、《俄志》、《法兰西志》、《西古史》、《西事凡》、《西学原始考》、《四溟补乘》等,均可视为“以译代作”之例。

④ 梁启超:《读〈日本书目志〉书后》,《饮冰室合集》第1册,北京:中华书局,1989年,第54页。

⑤ Alfred Fouillée, *Histoire de la Philosophie* (1875), 见《中村兆民全集》第5、6卷,东京:岩波书店,1986年。

⑥ 除以上所列三篇外,尚有《近世文明初祖二大家之学说》、《法理学大家孟德斯鸠之学说》、《乐利主义泰斗边沁之学说》、《近世第一哲学家康德之学说》等,见郑匡民:《梁启超启蒙思想的东学背景》,上海:上海书店出版社,2003年,第151、152页。

(1623-1688)为首的西方传教士与中国传统知识分子中的精英人物,如徐光启(1562-1633)、李之藻(1565-1630)、王徵(1571-1644)等人合作,通过译书介绍西方科学。当时的译书过程是先由传教士将西书口译成汉语,再由中国学者根据口译写成中文(有的还要再“润色”),这也就是史书上所说的“西译中述”。如利玛窦与徐光启合译的《几何原本》(1607),艾儒略与杨廷筠(1557-1627)合译的《职方外纪》(1623),汤若望与李祖白合译的《远镜说》(1626)即属此类。以上这类翻译文本虽然主要根据传教士的口译,但肯定也渗入了中国这些博学之士的理解。在一定意义上说,这些译成的汉语文本也有几分类似于“以译代作”。但因为这类文本的主创者(著者)是外国学者,所以我们还不能称之为“以译代作”。但近代以来魏源的《海国图志》、徐继畲的《瀛寰志略》、王韬的《普法战纪》,乃至梁启超的《卢梭学案》等,这些著作虽然也用了外国人翻译的资料和图表,但其文本整体已寓有编著者明确的写作意图,所要传达的思想观念及其价值判断,故笔者把它们称为近代史地著作中的“以译代作”。

第三,随着近代翻译文学的发展,外国小说中西方女郎的浪漫多情、对爱情的热烈追求,侦探小说中的惊险神秘、悬念丛生,科幻小说中的神奇诡异、变幻莫测,深深地吸引着中国读者,尤其是素性温柔多情、向往传奇神话的女性接受主体,由喜爱外国小说进而萌生了模仿、学习外国小说的强烈欲望,在创作中她们开始还属于借鉴、模仿西洋小说的某些艺术手法(如倒叙、心理描写),进而发展到从汲取西方先进思想、叙事模式到表现技巧等全方位的学习、置换,这就是女性小说中“以译代作”产生的根源。

第四,从文学史的角度来考察,文学的变革、新形式的产生大多受到两种因素的影响:一是民间文学的影响,如古代诗歌中由四言发展到五言、七言,词、散曲的出现;二是外国文学的影响^①。在中国文学由古典向现代的转型中,20世纪初的女性小说、“五四”新诗、近代现代话剧,它们的诞生和成长均受到过外国文学的影响,而“以译代作”的出现,正是在中西文化交流的语境中知识精英对强势的外国文学/文化影响中国本土文学/文化的回应。文学史发展的规律揭示我们:在文学发展中,没有外界的冲击力,就难以产生重大的变革。“以译代作”现象的产生正是西方文学/文化这一外力冲击的结果。

上面笔者对中国近代社会转型期的文学创作并推及人文社会科学领域中的“以译代作”现象作了历时性的梳理,并论述了它的文本形态及其主要特点,从而探讨了“以译代作”现象产生的社会语境和文学因素。现在我们再回到论文的正题上来。20世纪第二个十年(1910-1919)女性小说中所出现的“以译代作”现象,既是女性作家通过阅读源语文本汲取外国文学营养的一种特殊的学习手段,又是在西方文化/文学冲击下文学自身所发生的变化和创新。“五四”之后,随着一代才女卢隐(1899-1934)、白薇(1894-1987)、冯沅君(1900-1974)、冰心(1900-1999)、凌叔华(1904-1990)等人的出现,“写我自己的生活”(卢隐语)成为当时女性小说家共同的艺术追求,“以译代作”也完成了它的使命,像太阳升起后的晨星隐退了。但“以译代作”的出现,在女性小说初期,它开拓了女性小说的视野,借鉴了外国小说的艺术经验,对女性小说的成长具有一定的积极影响,在女性小说发展史上有其不容忽视的作用和地位。对于这个至今尚未有人触及的文学现象,笔者希望能引起女性文学研究者和学术界的关注。本文的写作,旨在抛砖引玉,希望得到学界诸位方家的指正!

[责任编辑 刘 培]

^① 鲁迅:《且介亭杂文·门外文谈》,《鲁迅全集》第6卷,第95页。