句子的手艺

程　巍

郭宏安是一个言语不多的人，尽管以我对他长达二十多年的了解，我深知他的脑海里时时刻刻活跃着句子——大量的句子，而且经常是同一个句子的不同实验方式。这种与句子的旷日持久的纠缠，如今鲜见于我们的小说家和散文家，略见于诗人，却多见于堪称“文体家”的那些翻译家，以致可以说，对现代汉语表现力的可能性贡献最大的是我们的翻译家们，而不是本该承担此责并获此荣耀的我们的文学创作家们，后者通常只是前者亦步亦趋的模仿者，甚至可以说，是我们的日夕与句子纠缠的翻译家们将句子这门“手艺”教给了我们的创作家们——对此，我想，几乎没有一个使用现代汉语进行创作的文人可以问心无愧地否认。

当我们的作家们第一次翻开加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，开篇这些句子就会让他们大为震惊，乃至立刻颠覆了他们此前有关写作和语言的那些观念：

> 多年以后，面对行刑队，奥雷里亚诺·布恩迪亚上校将会回想起父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。那时的马孔多是一个二十户人家的村落，篱笆和芦苇盖成的屋子沿河岸排开，湍急的河水清澈见底，河床里卵石洁白光滑宛如史前巨蛋。世界新生伊始，许多事物还没有名字，提到的时候尚需用手指指点点。

于是，“多年以后……”这种极富张力的句式就以各种变体出现在他们的小说创作中，而通常不识西班牙文的他们居然也言之凿凿地自认为受了 Cabrel García Márquez 的 *Cien años de soledad* 的致命影响，但这些中文句子出自青年翻译家范晔笔下，此前也以相近的形式出自于其他译者笔下，而范晔也是在参考那些同样“为了一个更好的译本而奋斗”的 *Cien años de soledad* 的中文译者们的译本之后细细打磨出来的。这就像格里高利·拉巴萨（Gregory Rabbasa）堪称权威英译本的 *One Hundred Years of Solitude*，它将西班牙语原文 *Cien años de soledad* 的开篇译成以下英文句子：

> Many years later, as he faced the firing squad, Colonel Aureliano Buendía was to remen-ber that distant afternoon when his father took him to discover ice. At that time Macondo was a village of twenty adobe houses, built on the bank of a river of clear water that ran along a bed of polished stones, which were white and enormous, like prehistoric eggs. The world was so recent that many things lacked names, and in order to indicate them it was necessary to point.

评论家杰拉德·马丁（Gerald Martin）认为这著名的开篇“堪称自三百五十年前《堂·吉诃德》出版以来西班牙文学中最伟大的开篇”①，不过，当他作出这番评估时，他所引用的却是拉巴萨的英译，因而就忽视了拉巴萨作为“英译者”给这个“伟大的开

① Gerald Martin, *The Cambridge Introduction to Cabrel García Márquez*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 53.

篇”在英文中的伟大性悄悄增添的贡献——甚至可以说，当 *Cien años de soledad* 被译成 *One Hundred Years of Solitude* 的那一刻，它就转化成了英语文学的组成部分，不再属于西班牙语文学，这就像 *Cien años de soledad* 译成《百年孤独》之时它就成了中文文学。

这里谈的不是翻译准确性问题。当我关闭自己的“外国文学研究者”这重身份，而以一个曾经创作过或将来还可能去创作的中文写作者的身份面对外国文学的中译本时，我的问题始终是：这些中译本对于中文的表现力有何贡献，而我能够从中学会多少“手艺”——此时，对我而言，《百年孤独》就比西班牙语原文的 *Cien años de soledad* 更有意义，甚至，因为我不懂西班牙文，后者对我来说完全可以不存在。

对比拉巴萨的英译和范晔的中译，会发现被清末民初致力于废除汉语而改用西式拼音文字的“文字革命”那一代人指控为“表现力不足”的汉语显得更为灵动，而英文却因为不得不符合其繁复的语法和句法而略显累赘。实际上，当中国的“文字革命者”断言汉语缺乏表现力时，同时代的西方现代文学家们——尤其是“意象派”诗人们——却在英译的“中国古诗”中发现了足以给英文带来新的生命力的惊人的表现力。

多年前，在一次与郭宏安同行前往南方的漫长旅行中，当绿皮火车在阳光和夜色的交替中穿行在从华北平原到三湘大地的一千五百多公里长的铁路线上时，他不时读着一本随身携带的早已被他翻得有些卷边的先秦散文集——不是连贯地读，而是琢磨其句子——而我知道，他那时正在翻译 Albert Camus 的小说集。那么，死于一九六〇年的一场车祸中的法国作家 Camus 与两千多年

前的中国散文家们有何关系？对郭宏安来说，那或许是一种“语言气质”的关系。他从先秦散文的简约节制风格中发现萨特在《〈局外人〉的阐释》中所说的加缪句子的“高妙的贫瘠性”的策略。谈到加缪的句子，自己在行文中总抑制不住滔滔不绝的萨特半带嫉妒地批评道：

> 我们这位作者从海明威那里借用的，是后者的句子的不连贯性，而这种不连贯性是模仿时间的不连贯性。现在我们好理解加缪先生的叙述特色了：每句话都是一个现时。不过这不是那种不确定的、有扩散性的、多少延伸到后面那个现时上去的现时。句子干净利落，没有瑕疵，自我封闭；它与下一句之间隔着一片虚无，犹如笛卡尔的瞬间与随后来临的瞬间彼此隔开。在每句话和下一句话之间世界死过去又复苏：句子一旦写出来，便是无中生有的创造物。《局外人》的一句话好比一座岛屿。我们从句子到句子，从虚无到虚无跳跃前进。加缪先生正是为了强调每一个单句的孤立性才选用复合过去式来叙述。①

Camus 的法文原文 *L' étranger* 的开篇便是几个彰显“高妙的贫瘠性”并像一个个孤岛一样排列的短句：“Aujourd' hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J' ai reçu un télégramme de l' asile: 《Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.》 Cela ne veut rien dire. C' était peut-

① 萨特《〈局外人〉的阐释》，收入《萨特文论选》，施康强选译，人民文学出版社，1991 年，第 68—69 页。

être hier.”汉语中当然不存在“复合过去式”，郭宏安翻译如下：

今天，妈妈死了。也许是昨天，我不知道。我收到养老院的一封电报，说“母死。明日葬。专此通知。”这说明不了什么。可能是昨天死的。

其实，《局外人》并没有将这种“无动于衷”贯彻到底，在小说快结束的地方，突然出现一段抒情风格的文字：

Lui parti, j’ ai retrouvé le calme. J’ étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j’ ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur la visage. Des bruits de campagne montaient jusqu’ à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m’ était à jamais indifférent.

郭宏安此时又体现出一个“文字手艺人”对抒情风格的高超把握，他增加一些词，减少一些词，改变一些小结构，使中文之美与法文之美并驾齐驱，乃至比法文原文更有质感——毕竟，作为一种“曲折语”，法语中有太多只具有语法功能的词：

他走了以后，我平静下来。我累极了，一下子扑到床上，我认为我是睡着了，因为我醒来的时候，发现满天星斗照在

我的脸上。田野上的声音一直传到我的耳畔。夜的气味，土地的气味，海盐的气味，使我的两鬓感到清凉。这沉睡的夏夜的奇妙安静，像潮水一样浸透我的全身。这时，长夜将尽，汽笛叫了起来。它宣告有些人踏上旅途，要去一个从此和我无关痛痒的世界。

我的书房的三面墙被中文书和外文书层层叠叠地堆满，而郭宏安的《局外人》一直搁在我从写字台就能随手够得着的那几层“核心书架”的中间。多年前，第一次读过《局外人》后，我向郭宏安提起“我喜欢 Camus”，我看到的只是他的莫测高深而宽容的无声微笑。我立即明白了，我喜欢的并非 Camus，直到那时，我根本就没读过 Camus 或者 *L' Étranger*，而且即便后来读过，这个 Camus 也没有对我的中文文学创作产生过任何影响。我喜欢的实际上是“加缪”，这个中文的加缪才影响了我对中文的感觉。对一个中文创作者来说，这就够了。当我玩味郭宏安的《局外人》时，我是在玩味最为完美无缺的现代中文。

搁在“核心书架”那里的二十多册精挑细选的中国古典之作和外国文学译本既是我的秘密“中文神龛”，也是我“练习句子”的“作坊”，每当我准备写一点什么而感到句子散乱无光的时候，就会顺手从那里抽出一本，略略读上几页，以便自己进入一种文体情境。我从这些已读过无数遍的书中寻找的不是内容，而是玩味作为“文字手艺人”的那些作者或译者的处理中文句子的方式。它们的完美无缺让我意识到中文巨大的潜在可能性。我梦想自己能写出一些“像样的句子”，像那些翻译家－文体家的句子那样完美、干净、质感，而且，无论句子多长，句子与句子之间的结构

或者关系如何复杂，其语法和逻辑却始终一丝不乱。文学创作，首先是一门“文字手艺”。当你从一个作家的一堆作品中随便撕下一页，而这随机抽取的一页依然经得起严格的句法和逻辑分析并且每一个细节都体现出一以贯之的文体意识时，他才称得上一个“伟大的手艺人”或者说“作家中的作家”。

不过，这仅仅事关句子么？句子的构成事关思维的构成，事关你观察世界及其关系的独特角度。一个作家之所以写不好句子，是因为他的思维不够清晰，还没有学会如何从他自己的角度观察世界以及世界万物之间无形的关系。

那几格书架里几乎没有中国当代作家的作品。他们很少是那种“高超的文字手艺人”，从他们写得太多的作品中很难发现一页乃至哪怕一段让你感到震撼并足以改变你的时空感知方式的文字。德国汉学家顾彬可能不怎么讨中国当代作家喜欢，尽管他或许没说过“当代中国文学全是垃圾”一类的话，但他无意像那些过于慷慨地分配文学荣誉的中国书评家和评论家那样去奉承他们，反倒屡屡指控他们“大多中文非常不好”——对一个使用中文进行创作的作家来说，这无疑是最大的贬低——并劝他们“先应该好好掌握自己的母语”。难听归难听，但这几乎是一种事实描述，尽管从一个外国人那里听到这些会激起一种浅薄的民族主义义愤。

不过，当顾彬进一步将“中国作家的问题”归咎于“不懂外语”以致“根本没办法看外文版的作品”而“只能看翻译成中文以后的外国作品”时，他可能怪错了地方。随手可举的一个反证是，那些彪炳中国古代文学史的中国古代文学家们几乎没有一人懂哪怕一门外语，甚至连翻译作品也未曾见识过，但他们依然写

出了让顾彬长久陶醉其间并用作批判中国当代作家依据的辉煌篇章，将中国古代文明推到了四邻景仰乃至蜚声四海的高度。那么，问题出在哪里？出在中国当代作家过于缺乏语言训练，满足于将一个故事好歹写出来，而不是反复推敲怎么写——推敲每个句子、字眼及其节奏、轻重、色泽、声音等等。他的故事写完了，他作为一个作家的生命也就立即枯萎了。

“语言决定一切。”顾彬提出他的理论，然后解释道：

> 应该指出，不重视语言而重视内容是中国当代文学和外国当代文学的通病。这种病态在中国当代文学中显得更厉害。所以如果一个人敢于写出别人没写过的东西，他会引起别人的兴趣，但是我个人认为，真正的文学不是完全由内容来决定的，而是由语言来决定的，因为语言包括内容，而内容不包括语言。
>
> 到目前为止，多数当代中国作家像不少德国当代作家一样，不知道语言是什么，连自己的母语都不能掌握。一个作家应该掌握语言，就像一个足球运动员应该掌握足球一样。如果足球运动员不能掌握足球，他真的能算好的足球运动员吗？

然而，不同于那些使用“文言”的中国古代作家——这种被历代文人不断为之增辉的规范的书面语——中国当代作家是在“白话”的汪洋大海中写作，而“白话”（或者说“现代白话”、“现代汉语”）自清末民初被从一种北方“地方俗语”提升到“国语”的地位以后，还没有经过多少年的磨砺就匆匆关闭了其时其

地种种可能的语言实验。第一代“文学革命者”的语言幼稚的作品——不得不说，这些“文学革命者”除了个别例外，大多是一些文学感觉迟钝的人——被他们自己及其弟子作为“语文教科书”用来训练全国童稚，而按照“文学革命”的反对者林纾的说法，那无非是“都下引车卖浆之徒所操之语”，“若尽废古书，行用土语为文字”，“则凡京津之稗贩，均可用为教授矣”。

林纾这番“不合时宜”的言论被文学革命家们指控为“反民主”、“反进化”的铁证，似乎民主制度下不再存在日常语言与文学语言之间的分化与等级，而“语言的进化”在他们看来则体现为“言文一致”，即胡适的“有什么话，说什么话；话怎么说，就怎么说”。为此，到二十年代中期，包括刘半农、鲁迅、周作人、胡适在内的一帮北大教授甚至把一部几乎已湮没不闻的清代乾嘉年间的吴语白话小说《何典》抬举到“文学史的高度”，又是校注，又是作序，又是作文推广，而这一切的起因仅仅是吴稚晖依稀记得曾在哪本书里读到过一句“放屁放屁，真正岂有此理”，其鄙俗放浪的风格令这一帮文学革命派心驰神往，以致一直搜求此书的刘半农最终在旧书摊上发现“放屁放屁”原来出自《何典》。按吴稚晖后来的说法，“我只读他开头两句……从此便打破了要做阳湖派古文家的迷梦，说话自由自在得多。不曾屈我做那野蛮文学家，乃我生平之幸。他那开头两句，便是‘放屁放屁，真正岂有此理’。用这种精神，才能得言论的真自由，享言论的真幸福”。

原来源源不断见之于“新文化派”笔下的“骂人话”（诸如“放屁”、“他妈的”等等）均出自“得言论的真自由、享言论的真幸福”的热切愿望，而且是其最为痛快淋漓的表达形式，不过，它造成的粗俗风格或者说对于这种风格的崇拜却深深渗透进了我

们的文学话语和政治话语。对一百年前开始的“新文化运动”，史家们的溢美之词早已汗牛充栋，并早已形成了一种舆论声威，以致哪怕隐晦地谈到它对语言之美以及温文尔雅的君子之道产生的深远危害都可能会被立即视为一种“政治错误”。既然“白话”文学写作无非是把“日常语言”变为“纸上之字”，那就不必经历漫长的文字学徒阶段——写作突然变得容易了，而这种“容易”造成我们当今众多的文科教授和作家写出大量不通的句子。

或许“文学革命”一开始就将自身置于一个错误的理论基础上。当它的头号理论家胡适冒失地将“文言”与“白话”之间的关系等同于欧洲文艺复兴之时“拉丁文”与“俗语”之间的关系时，他就错把同一种语言（汉语）的不同语用（文言与白话）之间的关系等同于两种不同的语言（作为外语的拉丁语与作为本民族语的“俗语”）之间的关系，因而，他就不仅不可能把文艺复兴到宗教改革之时欧洲各国采用本民族语而排斥拉丁语、脱离罗马天主教而另立国教的行为阐释为各国的民族－国家的创建过程，也不可能认识到所谓“民族语”或者说“俗语”，正如拉丁语一样，存在作为书面语的“文言”与作为口头语的“白话”（胡适仅知道存在一种书面拉丁语，不知同时存在一种“俗拉丁语”）。任何一种语言的精致成熟的形态都最终表现为“文言”或者说不同于口头语的“书面语”，而那些最终抛弃拉丁语的文艺复兴时期和宗教改革时期的文学家孜孜以求的恰恰是本民族语的“文言化”或者说“拉丁化”，以使之能够达到与书面拉丁语之美分庭抗礼的程度。胡适屡引但丁作为自己的“俗语文学”主张的西方证据，却不知但丁用拉丁文写成的理论著作《论俗语》恰恰反对“引车卖浆之徒的俚俗之语”，而热切期盼一种“光辉的、中枢的、宫廷

的、法庭的俗语”。如果但丁及其志趣相投的意大利人文主义者以意大利“都下引车卖浆之徒”的白话写作，他们是不可能创造一种“光辉的、中枢的、宫廷的、法庭的”意大利语文的。与当时的英语和德语一样，作为“俗语”的意大利语依然处在“白话”状态，不仅充斥着俚词俗语，也缺乏严格的语法以及紧密的结构。

顾彬将中国当代作家的主要问题归咎于不懂哪怕一门外语，说“一九四九年以前中国不少作家认为，我们学外语会丰富自己的写作。但是，你问一个现在的中国作家为什么不学外语，他会说，外语只能够破坏我的母语”，“不懂外语使中国作家不能够从另外一种语言系统看自己的作品”，“谁会外语，谁就会从外面看自己的母语。因此，一个当代德国作家说过：谁不会外语，谁就不会（真正懂得）他的母语”。顾彬的这些批评触及了一个关键问题，但同时，他忽视了一个“中介”。毕竟，作为两套迥然不同的语言系统，一门“外语”并不能直接对中文写作发生影响，而必须在这门外语被“译入”中文之后。关键不在于中国当代作家懂不懂哪怕一门外语，实际上，就我接触的当代作家而言，懂一门外语的就不乏其人，而他们并未显示出他们所掌握的外语对他们的中文写作的触动：这就像两个水龙头，当它拧开“外语”这个水龙头，他的“中文”水龙头就关闭了。

使得意大利的但丁、彼德拉克、英格兰的乔叟这些人文主义者以及英格兰的威克利夫、德意志的马丁·路德这些宗教改革者成为本民族书面语的提升者并使其与古拉丁文之美并驾齐驱的不是他们懂古拉丁文，而是他们的翻译行为：他们通过源源不断地将作为书面语规范的拉丁文经典翻译成本民族语，日夕与句子纠缠，而从词法和语法上改造了此前尚处在“白话”或者说“俗语”

状态的本民族语。将意大利语、英语、德语说成“翻译的语言”并不为过。换言之，这些民族语（俗语）是通过这些语言天才的翻译作品的规训才渐渐臻于完美，为后继的不懂外语而以这些经过改良的本民族书面语进行写作的文学家们——例如英格兰的莎士比亚，按精通拉丁语和希腊语的他的朋友本·琼生的说法，“他拉丁文不识几个，希腊文更是一窍不通”（Though thou hadst small Latin，and less Greek）——奠定了语文基础。

只有“翻译”才能将“另外一种语言系统”带入母语——实际上，这“另外一种语言系统”早已内在于母语的可能性，而“翻译”将它从一种可能性转化为现实性。“译作”永远是母语的可能性和创造性的荟萃之地，正如经历过无数代文人的磨砺而熠熠生辉的母语自身的“文言”。假若说以“文言”写作的古代文人们要经过漫长的语言训练，而且终其一生要与句子纠缠不休，那么，当今，如在中国，由于“白话”无须训练，我们的文学创作家们往往“自动写作”，而真正的旷日持久的语言训练以及对字句的磨炼可能只群体地见于日夕在两种语言之间进行训练的我们的文学翻译家们：他们翻译时，必须逐个逐个、逐层逐层地琢磨外语原文的句子、结构和风格，然后将它们“转换”为自己的母语，而这个“转换”过程是对每个母语词句及其结构的分析与取舍。当今之世，除了文学翻译家们，或许没有任何其他人——包括我们的文学创作家们——对自己的母语进行着这样一种一直触及其文字音形义和句子结构及其风格的艰苦的旷日持久的探索，也没有什么批评像“翻译批评”那样一词一句地挑错。翻译家为母语增添着新的可能性，并规范着母语，这就使得他们成为真正的文体家，而我们的作家们虽然不断模仿着优秀的译本，他们自己并

没有像翻译家那样去探求语言，去磨砺自己的母语。不过，奇怪的是，众多翻译家只在他们的译文中才显示出这种高度的语言才华，一旦他们自己写作，其语言才华或者说“文字手艺”就立即逊色不少——因为此时，他们不再像他们翻译他人作品时那样去“创造性地”琢磨自己笔下的每个词、每句话、句子关系以及风格，他们此时大多已沦入“日常语言”的无形之流了。

前面引述顾彬的话，说有些作家担心“外语只能够破坏我的母语”。这些作家的本意大概是想说“译本只能够破坏我的母语”，因为任何一种外语——作为一种完全不同的语言系统——是破坏不了“我的母语”的。能够破坏母语的是“坏的译本”，它给母语带来了混乱，也就给思维带来了混乱。但“好的译本”却通过对母语的可能性的探求而赋予母语一种新的生命力和想象力——它通过母语的“陌生化”使我们突然关注我们的母语丰富无比的质感和表现力，从而更新我们的意识，尤其是当我们的“日常语言”在日复一日的单调乏味的重复中渐渐失去质感和表现力并使我们的意识处在一种睡眠状态的时候。一个创造性的写作者一定会在“理想的母语”中写作，他的每一次语言创造都是向“理想的母语”尚未实现的尽善尽美的可能性靠近一点。写好一个句子，是一切创造性写作的开始，而检验一个作家是否优秀，最基本也最苛刻的是要看他是否写出过一些好的句子，其中一句乃至数句能让你终生难忘，犹如在宁静的午后的慵懒中从某个远处依稀传来的乐句让你突然看见自己的一生，并莫名其妙地潸然泪下。

（责任编辑：高　兴）