

● 文学研究

## 试论昆德拉独特的创作之路

许方

(华中科技大学 武汉 430074)

**提 要:** 昆德拉创作历程的独特性是其作品受到格外关注的重要原因。本文拟从昆德拉作品被禁的遭遇、昆德拉对于翻译的理解与要求以及创作语言的改变 3 个角度入手,追踪昆德拉独特的创作之路,探讨其创作历程的特点。在捷克斯洛伐克特殊历史时期,其作品在本国被禁,直接导致昆德拉出走西欧,寻求创作出路;作品的域外传播必须借助翻译,作家对于翻译的认识与态度是译者创造性活动的重要尺度,昆德拉对翻译忠实性原则的追求,使其格外重视翻译,亲自对作品的翻译进行校改;创作语言的变化源于移民导致的文化语境的改变,并为其创作带来更多可能性。

**关键词:** 昆德拉;文学审查;翻译忠实性;文化语境;创作语言

中图分类号: I106.4

文献标识码: A

文章编号: 1000-0100(2018)03-0110-7

DOI 编码: 10.16263/j.cnki.23-1071/h.2018.03.018

### On Kundera's Unique Literary Path

Xu Fang

(Huazhong University of Science and Technology, Wuhan 430074, China)

Milan Kundera's unique writing career accounts primarily for the special attention his works have captured. This paper proposes to track and elucidate the features of the writer's distinctive literary path from three aspects: the literary ban on his work, Kundera's meditation on translation, and his language shift in literary creation. The history of Czechoslovakia witnesses a special period of strict cultural control and complete ban, which causes Kundera's exile to Western Europe to continue his literary life. The dissemination of literary works abroad entails translation. Since a writer's understanding of and attitude towards translation make an important gauge of translator's creative activity, Kundera's pursuit of fidelity makes him pay special attention to translation and spurs him to proofread the translations of his works. The change of writing language stems from the change in cultural context due to immigration, which brings more possibilities for his creation.

**Key words:** Kundera; literary censorship; translation fidelity; cultural context; writing language

昆德拉作为一位文学巨匠,作品丰富,他的创作囊括多种类型——诗歌、戏剧、小说、文学批评,然而他的独特性并不体现在作品之丰与创作类型多样上,这也是在本文中我们尝试探讨的重要问题:昆德拉走过怎样的创作之路?其创作生涯的独特性体现在哪里?本文拟从昆德拉作品被禁的遭遇、昆德拉对于翻译的理解与要求以及创作语言的改变 3 个角度入手,追踪昆德拉独特的创作之路,探讨其创作历程的特点。

#### 1 作品被禁与出路的寻找

捷克斯洛伐克这块动荡的土地,饱经忧患与

磨难。昆德拉在家国洪流之中如他小说中的主人公们一样难以得到历史的豁免。第一次世界大战后,捷克斯洛伐克脱离奥匈帝国统治,于 1918 年独立。自 1939 年始又遭德国侵占其大部地区。政治上,法西斯对昆德拉师长的迫害使当时满怀理想与热情的他逐渐亲近反法西斯的捷克共产党。1945 年 5 月在苏联红军帮助下捷克斯洛伐克得以解放,并成立联合政府。昆德拉于 1947 年 18 岁时加入捷克共产党,然而历史表明当时的昆德拉过于理想主义。1948 年 2 月捷克共产党在取得执政权后继续实行“苏联模式”,捷克斯洛伐克的文化被严重控制与禁锢,趋向“一元化”,“禁

止思想理论的自由研究和探索”“通过大批判、大清洗的手段干预思想文化建设,通过极其严格的书报检查制度,实行封闭禁锢甚至是封杀的文化政策”(盛露 2012:19)。在这种文化氛围下,昆德拉于1950年因“个人主义倾向”和“反党言论”被开除党籍,于1956年政治环境宽松之时又自动恢复党籍。在文学领域,作家们已经对“苏联模式”下的文化境遇失去信心,“对斯大林主义时期的反思在60年代作家们的写作中无处不在。为了真正的现实主义的利益,他们放弃原本对现实主义社会主义乐观及理想化的态度,有些人开始重新思考这一阶段的弊病,另一些则完全远离政治话题”(Rizek 2001:53)。

昆德拉无疑属于前者,此间他笔耕不辍,创作横跨诗歌、戏剧、小说。年轻的昆德拉仅凭借初期创作的3部诗集——《人,一座广阔的花园》(1953)、《最后的五月》(1955)和《独白》(1957),就被当时的捷克学者写进《捷克斯洛伐克文学史》,捷克诗坛对他的评价是“他善于思索,他总在思考着人的命运、人的价值、诗人的责任;抨击时弊,谴责丑类这些方面的问题”(蒋承俊 1999:72)。1962年的戏剧作品《钥匙的主人》讲述一个德国占领期间的故事,表现人在历史洪流中的无能。小说《好笑的爱》与《玩笑》则让昆德拉在艺术领域找到自己最终的方向,这两部小说的完成被视为他反极权主义的信号。“那一时期,出于对一切抒情的警惕,他深深渴望的惟一的東西就是清醒的、觉悟的目光。终于,他在小说艺术中发现了它。”(高兴 2005:51)《玩笑》中男主角卢德维克所说的一句玩笑:“乐观主义是麻醉人民的鸦片!健康气氛散发出愚昧的恶臭!”使其遭到批判,被开除党籍、退学、发配边区,落入人生玩笑的罗网。1967年该书的出版使昆德拉走红捷克文坛,一跃成为呼唤自由的旗手。

昆德拉的命运在同年6月举行的捷克斯洛伐克第四次作家代表大会上发生转折。在这次大会上,作家们要求创作自由与文化开放,昆德拉也以大会主席团成员的身份积极地参与其中,并做重要发言,“二三十年来,捷克文学同外部世界隔绝了,多方面的内部传统被废弃,被降低到枯燥无味的宣传水平,这就是威胁着要把捷克民族最终被摈弃于欧洲文明之外的悲剧”(蒋承俊 1999:94)。然而,1968年,尝试改善捷克斯洛伐克国内政治经济状况的“布拉格之春”运动在同年8月遭到以苏联为首的“华约”镇压,作为“布拉格之春”急先锋的昆德拉第二次被开除党籍,其作品被禁止

在捷克斯洛伐克出版。自此,昆德拉失去在其祖国出版作品的可能,作品被禁也是导致昆德拉离开祖国的最直接原因,对斯大林主义专制的厌恶迫使他出走西欧,投向另一种政治体制。昆德拉将他身处的历史背景写进小说,尤其在他早期的创作中,小说故事都发生在他亲身经历的这一段特殊历史时期,这样的小说背景使得昆德拉作品在世界范围内的初期译介过程中吸引大量读者的关注。

## 2 导向翻译的作品和对翻译的要求

昆德拉的作品在苏联入侵捷克斯洛伐克之后禁止在本国出版,只能寻求在国外出版。昆德拉的前期作品以捷克语完成,以小语种写就的作品要想在域外得到阅读与传播,必须借助翻译。“对于所有东欧作家而言,被译成通用语言,或者直接用通用语言写作,无疑是他们走向国际文坛的最关键的一步。惟其如此,他们才有可能获得更多的关注。用通用语言出版,似乎成为他们唯一的出口”(高兴 2012:31)。文学作品的生命延续在于能够在不同的文化语境下被持续不断地阅读,将作品翻译成通用语言出版是其实现途径。反观昆德拉作品的接受情况,他真正走上世界文坛,得到捷克域外的关注,的确归功于《玩笑》在法国的翻译出版。1965年12月5日《玩笑》以捷克语创作完成,于1967年春天在布拉格以捷克语书名 *Žert* 出版,1968年该书在捷克遭禁的同时,法语译本出版,这一巧合使小说受到法国大众与评论界的热力欢迎(Ricard 2014:457)。阿拉贡在为其所作的前言中称该作品为“20世纪最杰出的小说之一”。随之,昆德拉在法国声名鹊起,伽里玛出版社决定出版他之前的作品:《钥匙的主人》法译本于1969年出版,《好笑的爱》法译本于1970年出版。1975年,昆德拉移居法国,这里成为昆德拉的第二祖国,多部昆德拉已创作完成多年但无法出版的作品都在法国得到首版:1969年完成的《生活在别处》于1973年以法译本在巴黎首版;1971年完成的《告别圆舞曲》于1976年在法国和美国出版;《笑忘录》于1979年在巴黎首版,同年昆德拉被剥夺捷克斯洛伐克国籍,两年后获得法国国籍;1982年完成的《不能承受的生命之轻》于1984年在法国和美国出版;最后一部以捷克语于1988年完成的长篇小说《不朽》于1990年在巴黎首版。可以说,法国出版界和文学界对于昆德拉作品在法国乃至世界范围内的翻译、传播与接受起到重要的推介作用。

读者通过阅读译本走进昆德拉的作品,这给我们考察昆德拉作品的接受过程提出新的问题——读者是否走近了真实的昆德拉;昆德拉的作品在异国异语的传播中是否存在变异?对这一问题的思考需要我们回归翻译本质。许钧曾为翻译下定义:“翻译是以符号转换为手段,意义再生为任务的一项跨文化的交际活动”(许钧 2003:75)。这个定义是基于对翻译本质特征的理解而提出的,即翻译的社会性、文化性、符号转换性、创造性与历史性。翻译不再被认为是简单机械的语言转换活动,长期被人们忽视的翻译的创造性自上世纪50年代以来,为学者关注、研究。许钧指出:“从翻译的全过程看,无论是理解还是阐释,都是一个参与原文创造的能动的过程,而不是一个消极的感应或复制过程。由于语言的转换,原作的语言结构在目的语中必须重建,原作赖以生存的‘文化语境’也必须在另一种语言所沉积的文化土壤中重新建构,而面对新的文化土壤,新的社会和新的读者,原作又进入一个崭新的接受空间”(同上:74)。由此可见,由于社会环境、文化语境和语言关系等因素的改变,译者必须通过创造性来实现翻译。“求真”为翻译之本,在新的文学接受语境中该如何忠实呈现原著是一个异常复杂的问题,那么,译者的创造性活动的尺度在哪里?我们从昆德拉对翻译的理解与批评中提出这样一个问题,我们认为,作家对于翻译的认识与态度是译者应该尊重和把握的重要尺度。

关于作家对翻译有两类典型的态度,一类如同莫言,其英文译者葛浩文的翻译一度引起广泛讨论,译者在翻译过程中得到很大的翻译空间,他的翻译被顾彬称作“整体的编译”,对于葛浩文的翻译策略是否如顾彬所说,我们在这里不作考证。但对于译者与作者之间的合作关系,葛浩文在2008年《南方周末》的采访中说道:“我们合作得好,原因在于根本不用‘合作’。他总这样说:‘外文我不懂,我把书交给你翻译,这就是你的书了,你做主吧,想怎么弄就怎么弄’”(赋格 张英 2008)。莫言对于翻译持有一种开放的态度,当然这种态度基于作家对译者的了解与信任(许方 许钧 2013:8)。而另一类作家则相反,昆德拉便是其中的代表,他对于译本非常谨慎,不允许作品有所改动,极力追求翻译的准确性。这种翻译态度首先来源于他是一位竭力隐身于作品之后的作家,不愿意其作品被误读,如同他严格筛选出自己称得上作品的作品,将不合格之作剔除出去一样,“昆德拉这样做不是在向自己致敬,而是在向他

的艺术致敬;他所雕塑的,不是自己的面孔,而是剥去(摘除)自己面孔以后的作品,在某种程度上,是终于能够取代作者整个生活的作品”(里卡尔 2011:39-40)。文学批评家弗朗索瓦·里卡尔认为昆德拉的这种考虑导致昆德拉对于自身作品的翻译采取极其谨慎的态度,力求“赋予它们日臻完美、日臻准确的形式,也就是说尽可能接近原来意义的形式。而这种形式倘要完成——或者至少是尽可能接近,在他而言就不仅仅要反对一切蓄意的改变,还要反对一切出版过程、翻译过程中的处理方法”(同上:40)。

昆德拉认为一个好的译本最重要的是努力做到忠实。这种翻译观念决定他面对译者改写他的作品,编辑对作品进行删节、改动章节顺序时,他是厌恶甚至愤怒的。他将亲自校改前的译本视为恶梦,称之为“最悲哀的经验之一”。昆德拉在对于译本忠实性的严格要求中,从文本出发发现问题。他在《被背叛的遗嘱》中专门用一章以卡夫卡《城堡》中的一段译文为例探讨译本忠实性,提出自己对于翻译的看法,指出译者们存在的问题,而这些问题在许钧看来也具有相当的普遍性,同样存在于中国译坛。

首先是作品风格在译作中的传达问题。昆德拉认为“对一个译者来说,最高的权威应是作者的个人风格”(昆德拉 2011:115)。福楼拜曾经说过“风格就是生命。这是思想的血液”。许钧也曾引用这句话来强调风格之于作品生命的致命关系。风格的传达非常复杂,“风格体现在文艺作品内容和形式的各种要素之中,体现出不同作家、艺术家所追求的艺术特色和创作个性……作者的文字风格是由词语的调遣特征与倾向,句子的组合结构与手段,修辞手段的选择与使用,等等表现出来的”(许钧 2007:35)。昆德拉称其作品风格遵循的守则是“词句应最大程度地简练并富有独创性”(埃尔格雷勃里 1999:479)。简练要求翻译语义上的绝对精准,避免刻意的华美;独创性则需要译者避免使用陈词滥调。昆德拉自认为其作品并不难译,然而他朴素无华的文字风格在译作中却变成“辞藻华丽的巴洛克风格”,他认为这样的译文不是翻译,是改写(Kundera 1985:459)。在他看来为了传达作品的风格,译者应该避免优美的文笔,即人们中学时所学的那种美的文字,因为“任何一个有一定价值的作者都违背‘优美文笔’,而他的艺术独特性(因而也是他存在的理由)正是寓于这一违背中”(昆德拉 2011:115)。

再者是比喻的翻译问题。昆德拉认为作品中

的比喻更需要译者准确地转达,因为这是作者独特诗学特征的体现。对比喻进行字面上的简单直译或译者主观性的“归化”都会失去原文的诗意魅力与独特性。许钧根据昆德拉的观点,总结出准确传达原文比喻的4点要求:“(1)要把握好原文比喻的抽象化或具体化的程度;(2)要把握好原文比喻的内涵;(3)要把握好原文比喻的想象空间;(4)要把握好原文比喻所体现的美学价值”(许钧 2005:263)。

第三是译者倾向于丰富词汇的问题。昆德拉注意到译者往往喜欢用其它他们认为不那么平凡的词汇来替换原文中最基本、最简单的词汇,尤其是“是”和“有”这类过于平凡的词。昆德拉认为这种倾向可以理解,因为读者无法判断译文的忠实,而“词汇的丰富会自动地受到公众的注意,他们会把它当做一种价值,一种成就,当做翻译家才能与本事的证明”(同上:114)。然而就作品本身的价值而言,纯粹词汇的丰富对此并无助益,因为词汇的运用是服务于作品的美学意图的,昆德拉以海明威为例,认为海明威的词汇相当有限,而这正是他散文的美的特征。

第四是关于保留原文中重复的问题。昆德拉发现译者在翻译时倾向于减少词汇的重复,他就此提出应该保留重复的几个层面:(1)重复是小说和散文中苛求的同一种严谨,“假如作者从这个词出发,展开一番长久的思索,那么从语义学和逻辑学的观点来讲,同一个词的重复就是必要的”如海德格尔哲学上的“存在”一词,就不能为减少重复,译作“生活”“生存”等会模糊概念(同上:116-117)。(2)重复控制文字的节奏,赋予作品以独特的韵律美。(3)作者刻意的重复,以突出该词的重要性,“让它的音响和意义再三地回荡”(同上:119)。

对于翻译重要性的认识及对翻译忠实性原则的追求使昆德拉对翻译投入更多的精力,在完成《不能承受的生命之轻》后,他决定亲自校改小说译本。1985年至1987年间,昆德拉着手审阅校改自己所有作品的法译本,直到认为译本与原文完全对等为止。此后昆德拉视校改过的法译本为定本,他表示:“我的出版社在法国,它首版我的作品,并且是唯一授权的版本。之所以说唯一授权是因为我接手了我以往所有小说的法文翻译工作,一句一句,一个词一个词地改。从那以后,我将法文本即视为自己的作品,其他译本可以从捷克语文本翻译,也可以从法文本翻译,甚至我稍稍偏向后者”(Dargent 2009)。昆德拉对于翻

译的态度直接影响其作品在域外的译介,如新世纪之初,上海译文出版社重新推出昆德拉作品系列的过程中,昆德拉与中文本译者董强和余中先对于译本忠实性的问题都有过交流,译者也在翻译的过程中充分理解与明确作者的翻译态度,自觉地去追求译文的忠实。

### 3 创作语言的变化

昆德拉创作生涯的独特性还体现在创作语言的变化上,自小说《慢》开始,他完全脱离捷克语,全部作品以法语创作。放弃母语写作对于运用语言艺术的作家来说从根本上存在着困难,而昆德拉在这一过程中做出努力,被法国媒体认为是在改用法语写作的作家中最著名的一位。

在分析评述昆德拉选择创作语言的动机之前,我们先来看一组中西方学者对于昆德拉作品的阶段划分。里卡尔将昆德拉的小说创作图景类比为昆德拉笔下阿涅丝欣赏的群山,“按照比较醒目的起伏划分成3个区域:捷克语小说第一集合(十多年时间里完成的4部曲)、捷克语小说第二集合(10年时间里完成的3部曲)和尚未完成的法语小说集合”(里卡尔 2011:55)。蔡俊也曾在《米兰·昆德拉在中国的传播与变异》一书中认为昆德拉的创作生涯分为3个阶段:第一阶段是捷克语创作时期,第二阶段是捷克语为主、法语为辅的双语创作时期,第三阶段是法语创作时期。虽然二者表述稍有不同,但实际划分结果是相同的,创作语言成为他们参考的一大标准。

从昆德拉早期的诗歌创作,到剧本创作,再到1959年以第一篇短篇《我,悲哀的上帝》打开小说新世界,在创作初期完成一系列被读者肯定的小说作品:他于1963年、1965年和1968年分别出版短篇小说集《好笑的爱》的3个版本;于1967年出版其第一部长篇小说《玩笑》;1969年他完成《生活在别处》的写作,于1973年在巴黎首版;1971年他完成《告别圆舞曲》的写作,于1976年出版。这一阶段昆德拉生活在捷克,其作品均以捷克语写作,属于捷克语创作时期。

1975年昆德拉移居法国后开始学习法语,再次提笔距上一部小说《告别圆舞曲》的完成已经过去6年,昆德拉在生活安定之后继续以捷克语创作小说,出版《笑忘录》(1979)、《不能承受的生命之轻》(1984)以及最后一部捷克语作品《不朽》(1990),同时他亲自对此前法语译本进行校改,另外,还分别于1986年与1993年出版两部展现其小说创作思想的以法语创作的随笔集《小说的

艺术》与《被背叛的遗嘱》。在双语创作时期,昆德拉以捷克语创作小说,以法语校改翻译、论述其小说理论,力求从翻译的准确性与小说的艺术性上让读者理解并把握他的作品。

1994年,昆德拉开始用法语创作小说,第一部以法语完成的小说《慢》拉开法语创作时期的序幕,此后他的作品完全脱离捷克背景,均以法语写成,完成里卡尔说的“语言上的双重迁移”,即创作与翻译都以法语为定本。

通过阶段划分对昆德拉的作品做整体梳理之后,又为我们提出新的问题:为何创作语言成为划分昆德拉文学创作阶段的标准?我们认为,这种划分标准看似简单化、表面化,实则具有本质上的合理性。

首先,从语言层面上来说,语言之于文学创作的关系不言而喻,文学家、文艺理论家高尔基在《和青年作家谈话》一文中谈到:“文学就是用语言来创造形象、典型和性格,用语言来反映现实事件、自然景象和思维过程。文学是由什么要素构成的呢?文学的第一个要素是语言,语言是文学的主要工具,它和各种事实、生活现象一起,构成了文学的材料”(高尔基 1983:332)。语言同主题与情节一道共同构成文学的3要素,语言是文学的基础与存在方式,昆德拉创作语言的改变首先从形式上造成其作品的文字材料与存在方式的变化。

其次,创作语言的改变如同翻译一般,并非符号系统的简单转换,更是两套语言符号系统所在的两个文化语境之间的跨越,文学创作在创作语言改变之下一定发生本质上的变化。严绍盪认为文化语境是文学文本生成的本源,正是文化语境的改变造成文学文本的本质变化。他以文学的发生学角度出发阐释文化语境的概念:“‘文化语境’指的是在特定的时空中由特定的文化积累与文化现状构成的‘文化场’(the Field of Culture)。这一范畴应当具有两个层面的内容。其第一层面的意义,指的是与文学文本相关联的特定的文化形态,包括生存状态、生活习俗、心理形态、伦理价值等组合成的特定的‘文化氛围’;其第二层面的意义,指的是文学文本的创作者(有意识或无意识的创作者、个体或群体的创作者)在这一特定的‘文化场’中的生存方式、生存取向、认知能力、认知途径与认知心理,以及由此而达到的认知程度,此即是文学的创作者们的‘认知形态’”(严绍盪 2000:3)。自昆德拉1975年移居法国起,严绍盪阐述的文化语境的两个层面在他身上都发生变化,他开始适应法国的生活,接受法国的习俗观

念,以法语进行思考,对周边事物作出反应……他的创作即在文本生成本源——“文化场”与其自身“认知形态”的变化中发生本质变化。而文学是“在精神形态中以艺术形式显现的‘人’的美意识”,而这种艺术形式“是作者在自己生存的‘文化场’中对它所关注的生活,以他或他们自身的‘认知形态’加以虚构、象征、隐喻,并以编纂成意象、情节、人物、故事等手段来表现作者作为‘人’的美意识特征”(同上:3-4)。在这一过程中,文学倚仗的各要素都已经发生改变,所以语言看似是我们划分昆德拉创作阶段的显性因素,其背后隐藏的文化语境变化才是根本性的。在此背景下小说的内部构成,如小说背景(如捷克斯洛伐克与法国)、小说主题(如斗争与流亡)和小说结构(如线性叙事与复调)等的变化也都在这种昆德拉创作历程的分段中体现出来。

通过上述分析,我们认为,移民导致的文化语境的改变是昆德拉创作语言改变的根本原因,而创作语言的改变又反过来为他的创作生涯添上独特一笔。下面,我们具体通过考察异语创作的阻碍与优势来进一步分析与理解昆德拉对于写作语言的选择。

对于把控语言艺术的作家来说放弃母语的困难较易理解。就语言层面来说,自上帝变乱语言以惩罚闪族欲建巴别通天塔以来,人类就因语言不通而难以沟通,由此在异语创作中,作家要面临的首先是“被更多和更精彩的母语之外的未知词汇拒绝的懊恼,对已知的词汇的使用范围的把握和对这些词汇深层意义上的文化历史背景的洞彻度”等问题(田原 2005:31)。其次,文学不是语言文字的堆砌,“文学,是文字的艺术,文化的一个重要组成部分,而文字中,又有文化的沉淀。因此,文字、文学、文化,是一个难以分割的整体”(许钧 1996:169)。我们探讨异语创作,不仅要关注语言带来的局限,更要将文学背后的文化因素纳入进来。昆德拉在谈到移民生活的困苦时曾表示,首先是思乡之苦,而更糟糕的是“陌生化”之苦,陌生化即异化,新环境使原本熟悉之事物陌生化的痛苦。异语创作的困难亦是如此,语言是第一层的,而更挑战作家的是文化异化对创作的影响。

昆德拉在《被背叛的遗嘱》的“移民生活的算术”一节中关于移民身份、创作语言与文化异化的论述也使我们从这一角度对移民作家异语创作的难处窥视一二。昆德拉举出同样拥有移民经历的波兰裔英籍作家康拉德、捷克作曲家马蒂努、波兰作家贡布罗维奇、俄裔美籍作家纳博科夫、波兰

作家布兰迪斯的例子。余中先根据昆德拉的描述将他们分为3类:第一类作家“一直无法与移居地社会同化”(余中先 1999:90),如贡布罗维奇,“在波兰生活了三十五个年头,在阿根廷二十三年,在法国六年。然而,他只能用波兰语写作,他的小说人物也都是波兰人”(昆德拉 2011:99);第二类作家“已融入移居地社会,但却摆脱不了乡土文化的根”(余中先 1999:90),如康拉德,“在波兰度过了十七年,他生命中余下的五十年在英国度过。因此他可以熟练地使用英语作为创作语言,同时对英国主题运用得心应手。只是他的反俄罗斯的变态反应还保持了波兰人本质的痕迹”(昆德拉 2011:98-99);第三类作家“不仅融入移居地社会,并从祖国的土壤中拔出了根”(余中先 1999:91),如纳博科夫,“在俄国生活了二十年,在欧洲二十一年(在英国、德国和法国),在美国二十年,在瑞士十六年。他改用英语作为写作语言……他明白无疑地再三声称自己是一个美国公民,美国作家”(昆德拉 2011:99-100)。

通过这些数字,昆德拉尝试说明的是,同样的时间年月放在人类不同的生命阶段具有完全不同的能量,他将这一问题称作“移民作家的艺术问题”:“生命中数量相等的一大段时光,在青年时代与在成年时代所具有的分量是不同的。如果说,成人时代对于生活以及对于创作都是最丰富最重要的话,那么,潜意识、记忆力和语言等一切创造的基础则在很早时就形成了。对一个医生来说,这可能不会有什么问题,但是对一个小说家,对一个作曲家来说,离开了他的想象力、他萦绕在脑际的念头、他的基本主题所赖以存在的地点,就可能产生某种割裂。他不得不动起一切力量、一切艺术才华,把这生存环境的不利因素改造成他手中的一张王牌”(同上:100)。文化异化给文学创作带来一系列急需思考的问题:“如何处理好来自另一种语境下的文化冲击,如何摆脱僭越母语文化时那根深蒂固的‘缠绵情节’,用另一种语言展开和开拓自己?”(田原 2005:31)填补文化割裂的过程就是异化的过程,移民身份下颠覆性的异域融合过程是对作家才能的又一次淬炼,将法语作为创作语言,重新找到创作出口就是昆德拉扭转不利因素、进行“改造”的重要一步,正如昆德拉的自述:“在《不朽》中,我穷尽了到那时为止完全属于我自己的某种形式的所有可能性,这种形式是我自第一部小说以来一直致力变化和发展的。突然之间,一切都很明了:要么我已经到达了作为小说家的道路尽头,要么我要去发现

另一条道路,完全不同的道路。这也许就是为什么会产生那种无法遏止的用法语写作的欲望。将自己完全置身于别处。置身于一道意想不到的道路上。形式上的变化和语言的变化一般剧烈”(里卡尔 2011:53)。

异语创作虽有困难,但也具有它的优势,许多用异语进行创作的作家都谈到过这一问题。中英双语写作的作家严歌苓在复旦大学一次题为《双语创作的实践与快乐》的演讲中说道:“用英文写作的快乐还在于,它让我有了另一重人格,另一个自我。……在中文写作时,我已经失去一个显性的自我,有一个自我审查的意识;但在英文写作时,我想像中文写作那样老谋深算都不行,在英文中,我的自我只有17岁,我是年轻的,自由的,我可以非常鲁莽,语言可以非常大胆,我是在用一个没有自我审视的英语写一个中国故事,这非常具有戏剧性,就像一个分裂的人格”(罗四鸩 2007)。她发现“中英文写作是可以互补的”,有时候她会将英文的表达方式下意识地运用到中文写作中,而这其中其实存在着一个英文表达由中文译出的翻译过程,从语言本身来看,本雅明认为翻译对于译入语有着塑形与改造的作用,严歌苓所说的双语写作互补也体现在这里,在这一过程中,作家的创作语言是杂合的,作家进入到本雅明所说的对译入语的改造之中。再如,中日双语写作的旅日华人作家毛丹青写道:“阅读很多中外著名作家的自传,发现他们经验的好玩儿之处不是写出来怎么样,而是写不出来时的尴尬,遇到这样的时刻,假如有了第二种语言的存在,这一存在又可以被你自由掌握的话,那同样的尴尬就会减半,因为语言是思想的出口。有了两种语言可以用来‘写作’,只能说明一个思想两个出口”(毛丹青 2008)。同样地,对于四十多岁才开始学习法语的昆德拉来说,回想初学之时,他也曾感叹母语的运用自如与法语的捉襟见肘,然而,“他把自己和法语的关系喻作一个十四岁的男孩爱上葛丽泰·嘉宝的境况,越不可企及,爱得越是疯狂”(韦瑞茨基 2004:295)。一直到80年代中期,昆德拉能够自如地运用法语,他曾在一次采访中表达出对法语写作的强烈爱好,“在另一种语言障碍中磕磕碰碰使我着迷,这是我几乎怀着嬉戏的欢悦心情投入的一种活动。有一天,我突然体会到用法文写作比用捷克文更有乐趣!用法文写作是同发现一整块我尚不知道的领域联系在一起”(埃尔格雷勃里 1999:486)。如前文所引,昆德拉自认为在《不朽》中,他已穷尽自第一部小说以来探索与发展的作品形式,在昆德拉

的文学创作活动中,创作语言的变化给他带来创作的更多可能性。

此外,昆德拉克服阻碍,坚持用法语创作的原因还在于法语本身的优势,捷克学者拉迪斯拉夫·韦瑞茨基认为昆德拉的选择在情理之中,昆德拉的文字清晰易懂、朴实无华,是去修饰的,他认为比起别致的风格作家在创作上更在意语意的准确表达,他在捷克语与法语语言特点的比较中认为法语是与昆德拉创作观相适应的理想选择,他写道:“捷克语词义的变动性、不确定性,被昆德拉视为无法表达自己美学观的完美载体。而法语则是那种具有高度辨析力、词意传递准确的文字。不然,另一位法语写作高手、爱尔兰人塞缪尔·贝克特就不会说:‘用法语写作意味着更注重创作时用词的简洁与练达。’这是昆德拉梦寐以求理想的语言工具”(韦瑞茨基 2004:295)。

异语写作体验为我们揭示出非母语写作的优势:它是对母语的审视与补充,是自我表达的新出口,也是开启另一文化空间的钥匙。昆德拉在法语创作中展开他文学创作的新阶段。

#### 4 结束语

通过以上的分析,我们可以看到昆德拉创作之路的独特性体现在以下3点:其一,特定的历史环境给昆德拉的创作生涯带来特殊的境遇,昆德拉的作品在本国被禁止出版,阻断文学作品被阅读、被阐释的需要,由此昆德拉不得不寻求创作的出路。其二,昆德拉创作生涯的独特性也体现在翻译上,是翻译使昆德拉的作品走出国门,赢得世界各国读者的关注;同时,昆德拉极其关注作品的翻译活动,他是为数不多因对自己作品的译文不满而亲自校改译文的作家。昆德拉有着自身对于翻译的理解与对翻译原则的自觉追求。其三,昆德拉创作生涯的独特性还体现在创作语言的变化上,自小说《慢》开始,他完全脱离捷克语,全部作品以法语创作。

#### 参考文献

- 弗朗索瓦·里卡尔. 阿涅丝的最后一下午[M]. 上海:上海译文出版社,2011.
- 赋格 张英. 葛浩文谈中国文学[OL]. <http://infzm.com/content/6903>,2008.
- 高尔基. 论文学[M]. 北京:人民文学出版社,1983.
- 高兴. 米兰·昆德拉传[M]. 北京:新世界出版社,

2005.

- 高兴. 2011年进入欧美视野的几位东欧作家[J]. 外国文学动态,2012(5).
- 蒋承俊. 米兰·昆德拉在捷克时的作为[A]. 对话的灵光——米兰·昆德拉研究资料辑要(1986-1996)[C]. 北京:中国友谊出版公司,1999.
- 拉迪斯拉夫·韦瑞茨基. 隐身作家米兰·昆德拉[J]. 世界文学,2004(2).
- 罗四鹤. 严歌苓:双语写作,刺激并快乐着[N]. 文学报,2007-11-8.
- 毛丹青. 双语写作源于一种对抗[OL]. [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4747bc07010091ew.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4747bc07010091ew.html),2008.
- 米兰·昆德拉. 被背叛的遗嘱[M]. 上海:上海译文出版社,2011.
- 乔丹·埃尔格雷勃里. 米兰·昆德拉谈话录[A]. 对话的灵光——米兰·昆德拉研究资料辑要(1986-1996)[C]. 北京:中国友谊出版公司,1999.
- 盛露. 二战后东欧国家社会发展模式的变迁逃之书[D]. 南京师范大学硕士学位论文,2012.
- 田原. 在远离母语现场的边缘——浅谈母语、日语和双语写作[J]. 南方文坛,2005(5).
- 许方 许钧. 翻译与创作——许钧教授谈莫言获奖及其作品的翻译[J]. 小说评论,2013(2).
- 许钧. 文字·文学·文化——关于“文字翻译”与“文学翻译”[J]. 南京大学学报,1996(1).
- 许钧. 翻译论[M]. 武汉:湖北教育出版社,2003.
- 许钧. 译道寻踪[M]. 郑州:文心出版社,2005.
- 许钧. 生命之轻与翻译之重[M]. 北京:文化艺术出版社,2007.
- 严绍璎. “文化语境”与“变形体”以及文学的发生学[J]. 中国比较文学,2000(3).
- 余中先. 一个世界性的文学之谜——昆德拉现象和移民作家的命运[A]. 对话的灵光——米兰·昆德拉研究资料辑要(1986-1996)[C]. 北京:中国友谊出版公司,1999.
- Dargent, F. Le français, langue d'accueil de tous les écrivains du monde[N]. *Le Figaro*,2009-1-8.
- Kundera, M. *La plaisanterie* [M]. Paris: Gallimard,1985.
- Ricard, F. Le roman de la dévastation [A]. In: Kundera, M. (Ed.), *La plaisanterie* [C]. Paris: Gallimard,2014.
- Rizek, M. *Comment devient-on Kundera?* [M]. Paris: L'Harmattan,2001.

定稿日期:2018-04-20

【责任编辑 谢群】