

印译中国诗歌:古老文化的交融

◎ 郁龙金

在当代印度,译介中国诗歌最著名的例子是,狄帕杰(B. R. Dipaka)的印地语译本《中国诗歌》(2009年)、墨普德(Priyadarsi Mukherji)的孟加拉语译本《毛泽东诗词全集与文学赏析》(2012年),以及史达仁(Sridharan Madhusudhanam)名为《谁适为容:诗经》(2012年)的泰米尔语《诗经》选译本。这三个译本的先后问世,引起了印度读者和文学史学界极大的兴趣和反响。

狄帕杰《中国诗歌》:袖珍版中国诗选

狄帕杰的《中国诗歌》印地语译本,是中国古代诗歌当代印译的“报春鸟”。狄帕杰是尼赫鲁大学教授,曾任该校中文系(中国与东南亚研究中心)主任,长期从事中国文学研究。《中国诗歌》共选译了自春秋战国时期至元代的85首诗歌,并有适当的注释。译者在《序言》中,简要地叙述了中国古代诗歌的发展,相当翔实。

翻开《中国诗歌》目录,译选诗(诗经)36首,屈原和南方诗歌4首,汉代诗歌1首,唐代诗歌40首,元代诗歌3首……此书采用的是“大诗歌”概念,诗、词、曲、民歌全包括在内。元代的三首诗歌,其实是两首歌曲,马致远的《天净沙·秋思》和张养浩的《山坡羊·潼关怀古》,还有一首是《西厢记》中的《惊鸿》。显然,狄帕杰将重点集中在唐宋词上,这个目录告诉人们,在这位印度学者心目中,中国古代诗歌的生态布局,以及唐诗在这个布局中的地位。

印地语版《中国诗歌》令我赞赏的是翻译艺术。一方面,狄帕杰选择的是一种简洁、流畅的现代诗歌语言,将不同时代、不同风格的中国古代诗歌,译成同一种风格的印地语,既别选译,又是明智之举。译本的读者是当代知识分子,如果将这些中国古典诗歌,按印度梵语诗律及用诗法,读来兴趣必然大减,而且在翻译技巧上也会大受束缚。正是用这种“简洁、流畅”的现代诗歌语言,给了译者发挥才华的广阔空间。

另一方面,印地语译介中国诗歌,在词汇上,有很强的使命感。比如在词汇上,除了印地语自己的词汇之外,还有源自梵语、波斯语、阿拉伯语、英语以及其他印度民族语言的。这就给了译者极大的印用词语。

译者对中国诗歌的理解,是准确而深刻的。中国古诗,一般都雕琢含蓄,一词多义,给翻译带来很大难度。狄帕杰的译文清新晓畅,读者易于理解与接受。当然,不可避免的,中文原诗中的丰富内涵以及由象征、隐喻等产生的多重意蕴在一定程度上有所流失。狄帕杰迎难而上,翻译出了这本印地语《中国诗歌》。那么,《中国诗歌》的印地语译本,是否尽了最大努力呢?译文可分为上品、中品、下品,在同一译家的同等努力下,译文的品质也有可能参差不齐。

《中国诗歌》印地语版的不足,是规模不够大,若能译出120—150首,就更好。时间下限应放宽至明清,在这时期,亦有许多优秀诗歌,包括四大篇小说中的若干脍炙人口的诗歌。我们期待



用印度民族语言对中国诗歌进行的翻译和研究,让人感到中国诗歌印译的春天似乎已在敲门。我们希望,在不远的将来,迎来的是一个中国诗歌、中国经典印译的春天。

待着《中国诗歌》再版时,有一个更加饱满的新姿态。

墨普德《毛泽东诗词全集与文学赏析》

墨普德是印度尼赫鲁大学教授,印度当代最优秀的汉学家之一,曾任尼赫鲁大学中文系(中国与东南亚研究中心)主任。他在读书时,就开始将毛泽东诗词译成孟加拉文。在出版《毛泽东诗词全集与文学赏析》之前,他已出版了《毛泽东诗词》(孟加拉文译本)。该诗集1991年5月出版,含毛泽东诗45首,每一首诗均有注释,为了让普通读者懂得中国文化及诗歌的象征意义;《中国当代诗歌集》(印地语译本)1998年3月出版,含27位中国诗人的54首诗;《艾青诗歌和寓言集》(孟加拉文译本),2000年3月出版,含艾青86首诗歌和4个寓言,每首诗都有注释;《跨文化的印象:艾青、巴勃罗·聂鲁达、尼克拉斯·桂连诗歌集》,2004年3月出版,有注释,将中文、西班牙语原文译成孟加拉文,智利诗人聂鲁达、古巴诗人桂连的西班牙语诗歌,系墨普德与贝雅特里斯合作翻译。

《毛泽东诗词全集与文学赏析》(孟加拉文译本),2012年1月由加尔各答舍舍奈亚(Sheela)出版社出版。这是毛泽东诗词全集第一次被译成孟加拉文。书中包括毛泽东的95首诗词,除了诗词的孟加拉文翻译外,还有一首诗的注释及诗词内容的详细描述。诗词年来与诗坛主题类别。这些诗词反映出毛泽东的生活、理想、伟大的抱负等,同时也反映出他对历史兴衰的深刻理解和作诗的独特风格。

该书的译者,将所译诗词分析得很细致,将内涵道出,典故解释得很清楚,以便普通读者以及未来的研究者

都能阅读及欣赏。为了适应孟加拉文化的特点,作者除了把中国人的姓名音译成孟加拉文之外,还把姓名意译成孟加拉文,产生语音与语义上的新味。译者本身是一个诗人,他尝试着将毛泽东诗词用不同押韵的译法译成孟加拉文,注意了大多数诗词的押韵。墨普德认为,译者自己有作诗的本领,才能够将原文的“诗魂”翻译出来。

史达仁翻译《诗经》

印度学者兼外交官史达仁将《诗经》译成泰米尔语,题名《谁适为容:诗经》,于2012年2月出版,引起学界和文化界的高度关注。史达仁之外,印度外交家多出诗人,除了史达仁之外,还有写《贫民窟的百万富翁》的V.苏瓦如(Vikas Swarup)等。关注点二,史达仁本人以及通晓中文、泰米尔语的专家都认同,《诗经》与印度泰米尔语的泰姆诗歌,竟是这样相融相通。虽然在这本译著中,史达仁只译了35首诗,但毕竟有了一个美好的开头。通过《谁适为容:诗经》,让广大泰米尔语读者懂得了《诗经》的意蕴,也让广大中国读者知道了世界上还有一种和汉语一样古老、一样宜诗的语言——泰米尔语。

《中国日报》(亚洲版)发表了史达仁的《诗经》译本。

2004年至2008年,史达仁先生在北京进行外交工作。在此期间,他开始读中国诗歌。

“一天,我在读一首中国诗歌时,还以为是泰米尔语翻译的。”他说。当他知道这事实上是中国文学史上最前的一首诗时,“这是一本让人着迷的书……它与泰米尔语诗歌十分相似,都是诗歌。”

“这正是我想,我应该试着将《诗经》翻译成我的母语泰米尔语。”该书的封面由史达仁亲自设计,采用了中国的经典色彩,封面的红色是从紫禁城的照片中获取的红色,绿色是从中国皇家长袍上获取的绿色,黄色则是中国传统的色调。封底用了深灰色,封面女士的头发也用了这种颜色。

狄帕杰、墨普德、史达仁三位印度学者用印度民族语言对中国诗歌进行的翻译和研究,让人感到中国诗歌印译的春天似乎已在敲门。我们希望,在不远的将来,迎来的是一个中国诗歌、中国经典印译的春天。

(作者单位:深圳大学印度研究中心)

中国现代文学中的方言入诗

◎ 颜同林

语言与中国现代新诗的关系,极其复杂多变而又矛盾重重,使得相应的研究具有无限的开放性与挑战性,历来受到新诗研究界的特别关注,自然也成为一时一地之研究热点与难点。如果更进一步,从方言的视野来研究现代新诗,重申白话新诗草创以来的语言流变与形态,则是一个新的研究视角。笔者将这一问题概括为方言入诗,即方言如何被纳入、融化、整合到新诗语言系统中去,这牵涉到新诗语言怎样方言化的问题。

方言在白话新诗之中,是在一个不断出场与入场、诱惑与困惑相互交织的历史语境下艰难前行的。历史地看,方言切入新诗,它以一种在人们嘴上习以为常的口语,在社交上被当作交际工具“艺地化”地使用,然而却经常被主流文学圈忽略。具体到文学体裁中的诗歌而言,人们习惯于以“雅言”为诗语正宗,诗歌语言本身所要求的“诗到语言为止”式的“纯化”语言方式,以及诗歌对典雅诸多诉求,都经常阻碍方言对新诗的多语诉求,长时段地阻滞。

但是,方言被纳入白话乃至现代汉语体系后,它却成为现代新诗语言源泉及其推动力,却是客观存在的事实。作为活态的语言元素之一,方言自有其鲜明的特色与地位。方言与地域、民间、母语等众多概念密切相关。“真诗乃在民间”作为一种理念早已深入人心。从语言生态看,白话、歌谣乃至白话新诗存在普遍联系,其中历史脉络虽复杂但底层清晰。不管是知识精英还是底层民众身份的诗人,往往都对方言这一语言资源保持水乳交融的关系,构成一种原生态的共生性生态。自晚清梁启超、黄遵宪等提倡“诗界革命”以来,针对旧体诗加以“革命”的各种“新体”便弥漫开来,如黄遵宪的“我手写吾心,岂能拘牵”,梁启超的“新体诗”新名词以自袁厚等主张,就包括诗体用语不避俗语方言的反而依赖于它们来推动诗界革命的诗学观。他们主张以鲜活、阳生化的老化的旧诗语言体系,加速地终结了旧体诗词,古汉语加速地消亡而愈加现代化的历史命运。诗界革命这一趋势,在胡适等五四白话诗人手中得到了新的质变。

不遑文之文字,主张方言俗语入诗,力求诗歌的口语化,这些名

异实同的诗学主张,在五四时期集于“白话”一身。这样,白话才得以顺利地充任了文学的唯一工具,以此语言之利器来清理新文学发展道路上的各种障碍,可谓得心应手。扩大开来,不论姓名与否,方言入诗都是一项实质性的举措,方言以自身语言资源的优势,在十字路口为诗歌发展扮演输血与输血的角。譬如,在初期白话诗人以现实性见长的诗中,纷纷可见者各家方言的成分。刘半农的江阴方言诗歌,对当时诗坛影响颇大,闻一多、徐志摩等新月派诗人,“土白人诗”则是他们体制与音节试验的途径之一,在韵式、词藻、句法等各方面均有突出的表现。更进一步不难发现,现代新诗史中渗透进方言的诗歌流派,也有专门以方言诗作为创作风格来经营的诗人。在当代,各地诗人的创作中凝聚着方言的成分,又在作品的编辑、出版、传播、接受和评价等流程中,把这一信息反馈给了整个诗歌界。不论是诗人私下间的作品吟诵,还是社团举行的大型诗歌朗诵活动,均可听到土腔土调的吟诵与运用。他们或仅仅借母语方言来试验新诗的语言,或根据受众心理而试图把不同程度方言化的新诗介绍给社会,起到方言白话启蒙、启蒙救世、深入民间等作用。

究其原因,最主要的是当时整个语言环境的充分方言化。现代诗人来自各方方言,他大多数从小就在家乡方言中生活,自然离不开方言。如郭沫若20岁以前主要接触的是四川方言,戴望舒18岁以前一直生活在胶东半岛,打交道的是山东诸城方言。等到这些诗人出外求学、工作,还会遇上不同的方言,如京白、吴语、川话之类。刘半农《瓦釜集》中的江阴方言诗与京白诗,志趣相投的石头山白话诗与京白诗等,便是典型的例证。到了20世纪30年代,特别是抗战期间,在提倡诗歌大众化的背景下,方言诗随着方言文学的流行,时时形成热点,如南方的客家方言诗,华南地区的粤语方言诗,重庆方言诗,鄂、老壮等人的四川方言诗等,袁水拍、倪海曙等人掺杂上海方言的山歌等。在新诗方言化的潮流中,产生了一批质量较高的作品,并引起了持续数年的诗学争论。总之,方言入诗在现代中国文学中顽强地发展演化,它隐显时现,是一种积淀着丰富历史意蕴的复杂存在。

(作者单位:贵州师范大学文学院)

米南德:希腊化时代的“荷马”

◎ 王正胜

希腊化是古代希腊城邦文化与东方文化交流碰撞的一个过程。在这个过程中,东西方文化互通互取,使古代文明发展到一个新的高峰。特别是在科学技术方面,希腊人取得了前所未有的成就。但在文学方面,普遍认为其处于衰退状态,尤其是悲剧,难以望古典时期戏剧的项背。但如果从继承和创新的视角来看,希腊化时代的戏剧特别是米南德的新喜剧独具风格,可称为希腊化文学中的奇葩。

古希腊的喜剧分为早期喜剧、中期喜剧和新喜剧,早期喜剧以阿里斯托芬的作品为代表,内容涉及城邦民主生活中的社会、政治问题,主角多是政治人物和知识分子,中期喜剧似乎退出了现实的政治生活,重回荷马的文学传统,用神话来塑造人物和情节,主角多是有着奇思异想的普通公民。希腊化时代的新喜剧回归早期喜剧,着重描写现实生活。与早期喜剧不同的是,新喜剧的主题不再是城邦的政治、战争和社会问题,而是着重刻画年轻人爱情生活的悲喜。形式上则采用程式化的五幕婚姻剧的形式,这是古希腊戏剧传统中所没有的,在希腊化时期是一个令人瞩目的戏剧创新。

而引领此创新的则是米南德,他是新喜剧作家中的先行者和佼佼者,在当时被称为“荷马第二”。

米南德生于公元前342年雅典的一个富裕家庭,成长于雅典被马其顿征服和塞琉古统治时期。他一生创作了一百多部喜剧,已知的剧目有九十多个,但流传下来的只有两部完整的剧本和十部剧本残篇,多来自20世纪初和中期发现的纸莎草纸上的抄本。2005年在罗马发现的第一个手抄本中找到了二百多行喜剧台词也是米南德所作。由于他的作品大多佚失,20世纪之前,人们对他的知之甚少,随着其作品的陆续发现,我们得以逐步加深对米南德创作的认识。

米南德在新喜剧情节建构方面转自如。亚里士多德认为悲剧的典型情节常常是一个好运气的高贵人士由于犯错而终获厄运,而米南德的新喜剧情节正相反,多描述一个苦苦追求爱情的年轻人克服各种厄运后,终得吉运得佳人归。新喜剧涉及公民关心的话题如公民权、遗产继承等现实问题,但不更吸引观众的是剧中铺设的悬念和意想不到的结局。米南德精妙地把新喜剧情节分为五幕,幕间有幽默歌舞,在剧初,通常是神或化身为人物的神明诵开场白,主要是介绍遭受磨难善良的凡人,如因被强奸而拒绝婚姻的



《图(米南德)是米南德的代表作之一。

资料图片

妇女,处于险境的孩子等,博得观众对他们同情。随着剧情的展开,观众的同情心转为对阻碍年轻人结合的负面人物的憎恨,这个反面人物一般是一个自私、贪婪的成年男性。米南德常在剧中引导观众期待一个通常的结局,但结尾总是出人意料。新喜剧的第四幕一般解决团聚或结合的外部障碍,第五幕则是欢

乐团音乐的结尾。当然,米南德并不只是通过婚姻来实现完美结局,他还通过其他情节如家庭成员间亲情的加深、巩固来体现喜剧的效果。

米南德擅长角色的塑造。传统喜剧的角色,多是深陷险境而失去理性的年轻人,明智的朋友或乐于帮助的老辈等。而新喜剧的角色则是对比鲜明的人物,

如聪明的善者和愚蠢的恶人。演员所戴的面具和头发的颜色在视觉上体现了这种对比。米南德有一种能赋予角色个性的神奇能力,能让这些角色在复杂的剧情中保持着令人难以置信的真实感。尽管剧中人都说雅典话,但都有各自的方言风格,例如,在《伊菲斯岛的妇女》一剧中,德摩斯和尼塞拉斯是邻居、好朋友,他们都有一个年轻的儿子和一个待嫁的女儿。德摩斯仁慈、不易发怒,说话一直是慢声细语。尼塞拉斯冷酷、性格火爆,言语像是吵架。米南德喜剧中的未婚女子在舞台上出场的时间很少,多用旁白来体现现实,这与当时的社会背景有关,当时的雅典女子一般过着深居简出的生活。

米南德巧妙地把同时代的哲学、社会问题融入新喜剧中,希腊化初期,雅典受外部力量的控制,政治环境与以前大不相同。哲学也从柏拉图超验的探讨主义转到对人们如何感知世界的探讨上来,于是伦理学才成为知识分子论说的重点。在亚里士多德的《尼各马可伦理学》和《优台伦伦理学》两部作品中可以看出,什么是他的正确和错误已经不是讨论的重点,最受关注的是在一定的条件下公正和平等。亚里士多德的理论,而新喜剧的角色则是对比鲜明的人物,如聪明的善者和愚蠢的恶人。演员所戴的面具和头发的颜色在视觉上体现了这种对比。米南德有一种能赋予角色个性的神奇能力,能让这些角色在复杂的剧情中保持着令人难以置信的真实感。尽管剧中人都说雅典话,但都有各自的方言风格,例如,在《伊菲斯岛的妇女》一剧中,德摩斯和尼塞拉斯是邻居、好朋友,他们都有一个年轻的儿子和一个待嫁的女儿。德摩斯仁慈、不易发怒,说话一直是慢声细语。尼塞拉斯冷酷、性格火爆,言语像是吵架。米南德喜剧中的未婚女子在舞台上出场的时间很少,多用旁白来体现现实,这与当时的社会背景有关,当时的雅典女子一般过着深居简出的生活。

在剧中照搬他们的伦理观,但他的创作肯定受这些学术观点的影响。因为米南德的作品中流露出和亚里士多德等类似的想法:人类首先要处理生活中的混乱状态、错误想法和易于情绪化等问题,解决的方法就是要为公正、追求感情的坦率而人与人之间关系的。亚里士多德认为只有对哲学有着深刻理解的才能做到这一点,而米南德则通过新喜剧告诉人们:任何人,不管是贫是富,是男是女,是奴隶还是自由人,都可以实现这一目标。这使得米南德的新喜剧广受希腊化时代观众的喜爱,进而成为风尚喜剧的经典。

米南德的新喜剧创作既继承了之前的喜剧创作传统,又有自己的创新,形成了希腊化时代新喜剧的独特风格。他的新喜剧在希腊化世界广为传播,阿里斯托芬多瓦新喜剧曾感叹道:“啊!米南德!生活!我们俩者究竟是谁模仿了谁?米南德对希腊化文学的繁荣作出了巨大贡献,无愧于希腊化时代的荷马”这一称号。但由于目前发现的米南德创作的完整的剧本还太少,还无法全面评价米南德的新喜剧,相信随着以后考古工作的发展,我们对米南德的新喜剧和希腊化时代的文学会有更深刻的认识。

(作者单位:天津理工大学外国语学院)