译介之旅

# 希望引起中国读者的共鸣

## ——我译《保加利亚中短篇小说集》

□余志和

关于保加利亚有一个很有意思的小故事。很久以来保加利亚民间就有一种传说，上帝在混沌的宇宙用了五天的时间创造了万物，到第六天他就休息了，在这之前他干了一件很重要的事情，就是把地球上的土地分给不同肤色的种群，保加利亚人可能因为走得太慢了吧，他们赶到时，发现地球上的土地都已经被分光了，保加利亚人问上帝："我们国家在哪个地方呢？"上帝环顾四周发现没有土地可以分了，想了想，非常慷慨地跟保加利亚人说，那你们就住我的后花园里面去吧，因此保加利亚就有了"上帝的后花园"的美称。这个美丽的后花园在巴尔干半岛的东南边。保加利亚的东边就是有名的黑海，东南跟土耳其接壤，西南就是希腊，再过去就是马其顿，再往上是塞尔维亚，保加利亚北边挨着多瑙河，跟罗马尼亚遥遥相望。上帝的后花园大概多大？面积11万平方公里，大概跟我们中国浙江省的面积差不多。

《保加利亚中短篇小说集》共收集18个作家的41篇作品，最初想翻译保加利亚小说时，我的基本想法是要把保加利亚中短篇小说创作做一个系统的梳理。我国最初翻译保加利亚小说是上世纪30年代，从鲁迅最先开始。他当时翻译过两篇小说：《战争中的威尔珂》和《村妇》，作者是伊凡·伐佐夫。在《保加利亚中短篇小说集》中，收录了我重新翻译的《一个保加利亚农妇》，即《村妇》。我没有看过鲁迅的译文，太难找了。当年鲁迅翻译伊凡·伐佐夫时，在两篇小说后面都有附言，他对伐佐夫评价比较高，曾经称赞伊凡·伐佐夫不但是革命的文人，还是文学旧轨道的破坏者和体裁家。

茅盾也翻译过伊凡·伐佐夫的作品《他来了吗》。在《保加利亚中短篇小说集》中，我也重译了这部作品，题目翻译成《硬汉一去不复返》。茅盾的译文曾经在民国时期被收入中学语文课本里，有一次一个老人和我提过，他上中学时读过保加利亚小说，我一想，应该就是茅盾翻译的这篇。

我编选和翻译《保加利亚中短篇小说集》的第一个原则是连贯性。可以这样说，保加利亚中短篇小说创作以来的经典作家的作品在书中都有收录。当然，100多年以来的作家不可能收全，但各个时期有代表性的作家都有。至于收录的作品，也不是每个作家的作品都是经典，但是有的作家在保加利亚文学史上占有很高地位，也必须收录。比如阿列科·康斯坦丁诺夫，是保加利亚著名作家，在文学史上很有名，但他的短篇小说很难找到，最终在找到的五篇中选了两篇。

还有保加利亚近现代历史上很有名的作家迪米特尔·迪莫夫，他写过两部比较有名的长篇小说：《烟草》和《被判罪的人》。《烟草》大概在上世纪60年代被从俄语翻译成中文，是当时一批知识分子集体翻译，翻译得相当不错。这个作家很重要，于是我费了很大劲儿找到并翻译了他的一篇《狂欢》。

编选和翻译的另一个原则是通俗性，我尽量选取中国读者能够看懂或者稍微动动脑筋就能明白的小说。

在翻译编选过程中，我对保加利亚文学有了一些体会。一个感受是，保加利亚小说的内容基本是反映农耕文化的，与中国很相近。在翻译过程中，我试图从中选择一些工业题材作品，但除了下册中的《飞燕》是工业题材，以及几篇反映城市生活的作品之外，绝大多数作品都是反映农村生活的，因为保加利亚原来是农业国家，作家们对农村题材比较熟悉，写起来也得心应手。

在创作方法上，我基本选取现实主义作品。但现实主义不等于是现实，创作本身是很复杂的、很特殊的精神产品生产，它是作家对于生活的一种审美感悟，是作家将现实经过提炼加工后才写出来。我选择现实题材的作品，是希望能在中国读者心里能引起共鸣。

余志和，1941年生，1964年毕业于四川外语学院俄语系，新华社高级编辑。出版作品有散文集《玫瑰国之都——索菲亚》等，译著有《傍晚静悄悄》《保加利亚中短篇小说集》等。

第三个感受是保加利亚小说的基调比较沉重。保加利亚是一个苦难的民族，它在历史上曾经辉煌过，1396年开始被土耳其残酷统治了500年，直到1898年才解放。《保加利亚中短篇小说集》中收录了一篇小说，就是反映1876年保加利亚爆发全国规模的反土耳其的大起义，遭到土耳其的残酷镇压。我曾经想找一点别的题材，比较难，因为历史原因，保加利亚小说反映苦难的东西比较多。

集子中有两篇作品在保加利亚历史上有过争议。一篇是下册的《偷桃子的人》，是保加利亚作家斯塔内夫写于1948年的中篇小说，第二年在保加利亚文学刊物上连载。在保加利亚当时的时代背景下，这部作品被批判为唯美主义作品，但其实这部作品写得很好，讲一个俘虏跟一个贵妇人之间的爱情，通过两个人的爱情反映了一个时代。后来大家慢慢承认了这个作品，它成为保加利亚文学史上一篇很有名的作品。

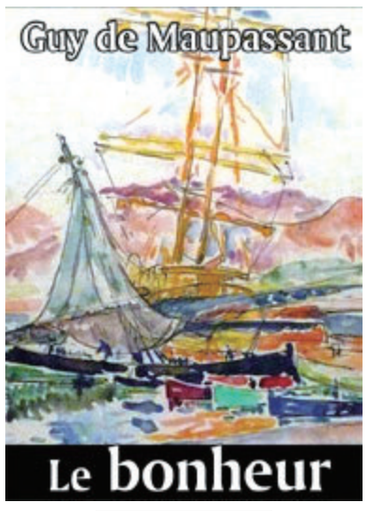
另一篇作品是作家海托夫写于1967年的《山羊角》。作品出版后，保加利亚文学批评界分成两派，有一派说这个作品写得好，好在他用保加利亚西南部罗伯比山区的方言把那个地方山民们的生活惟妙惟肖地刻画出来。但也有好多人反对，觉得作品在道德层面上太消极。1988年，保加利亚文艺界曾经用几个月的时间来讨论《山羊角》，讨论的材料大大超出这本书本身的分量。到现在为止，《山羊角》在保加利亚的出版次数是最多的，大概有50多个版本，其他国家的翻译也很多，尤其是土耳其和希腊曾一再再版。这个作家跟我比较熟悉，小说的人物肖像描写大都只有一两个词，顶多是一句话，较少心理描写，对话除了结尾一句几乎没有，小说从头到尾都是纯粹的动作描写，而且是粗线条的，乍看起来似乎是一个中篇的梗概，细看却麻雀虽小五脏俱全。作家曾经说一句话：我只要用五个词就能把一个人物形象刻画出来。可以说，《山羊角》以简约和精巧显示了作家在弹丸之地也能使出十八般武艺的深厚功力。

书中还收录了作家埃林·彼林的作品，鲁迅曾经翻译过他的作品《老牛》，之后好多国内译者也翻译过他的作品。但这个作家在中国出名，不是因为他的中短篇小说，而是因为他的童话，他的《比比扬历险记》在我国非常畅销。其实埃林·彼林是笔名，他的原名叫迪米特尔·伊万诺夫，文学界知道他的人不少。2014年莫言到保加利亚访问，在演讲时说自己25岁时读到的译成中文的保加利亚作家就是埃林·彼林，他特别喜欢埃林·彼林的《格拉克一家》和《大地》。莫言说："实际上我遇到过许多像埃林·彼林小说中的主人公一样的人，他们耕作土地，关心收成，埃林·彼林的小说让我了解到保加利亚农民的生活，那个时代农村人之间纯厚的感情。另一方面那里的富农、地主对普通农民的态度和当时我故乡的情况没有实际区别，我想如果一个人有机会了解这个国家的文学作品，他实际上就有了很好的机会了解这个国家和它的文化，在文学这片田野里我有很多老师，可以说埃林·彼林就是当中的一位。"高尔基曾经对埃林·彼林也有过很高评价，他说："你从埃林·彼林的每一行字中都能够感受到这位小说大家是保加利亚一寸美丽的土地。"

天涯异草

# 布达佩斯漫游偶遇

□沈大力




莫泊桑作品《幸福》

仲夏，乘"世界之岸"的多瑙河游轮，从萨尔斯堡经维也纳和布拉迪斯拉发，一周抵达布达佩斯。布达佩斯被称为"东方巴黎"，城市分右岸布达和左岸佩斯，于1873年串联为一体，素有"多瑙河王后"的美誉。一睹故都布达古堡岗峦下的伊丽莎白王后座雕，游人便可领略该城幽柔的典雅美。走过横跨多瑙河的伊丽莎白大吊桥，到达左岸佩斯，回首眺望右岸，遥见"玫瑰岗"、"隐士岗"、"唐棣山"、"仙女山"、"金山"、"银山"，座座葱茏，层层叠翠，顿悟为何不少来此观光者都成了这颗神秘"多瑙河明珠"的恋人。

到布达佩斯一游，乘上黄色无轨电车，自然会想到钢琴家弗朗兹·李斯特。这位驰誉欧洲的浪漫音乐家一生多变，从年轻时谱写《里昂》一曲，歌颂丝织工人起义的"魔鬼化身"，到晚年跨进梵蒂冈"剃度"成为修士，天渊之别，让人实难逆料。

李斯特跟布达佩斯结下不解之缘。这里悄声流传着他吟游多瑙河畔数十载的风流情史。他的雕像立在文艺复兴风格的国家大剧院入口右侧。凡来听交响诗《塔索》、交响乐《浮士德》，或者《匈牙利狂想曲》钢琴演奏的人，首先看到的是他的遗容。此君一表人才，不仅音乐作品迷人，而且容貌俊秀，是诸多名媛淑女追求的偶像。父亲临终前告诫他说："对你，我担心的是女人。她们会搅扰你的生活，支配你的。"李斯特时年16岁，已是一个粉黛中倜傥不羁的"情种"，声名鹊起后更是艳遇不断。追求者有舞女劳拉·蒙岱斯、频送情诗的女悲剧演员夏绿蒂·冯·哈根、克丽斯蒂娜公主、冶妇玛丽和阿涅丝·斯特瑞忒等等。这些女性中，波兰贵妇奥尔嘉女伯爵最为难缠。她自称"哥萨克"，死追青年钢琴家，竟至闯入其卧室，一手拿枪，一手持两瓶毒药，要挟将杀死情夫后自尽，闹得不可开交。音乐天才踏遍红尘，迟暮时"遁入空门"，皈依了宗教。历史上，一代名流并非能真正得到幸福，艳福里潜伏着祸患，李斯特的周期性"布达佩斯之恋"可算作一则例证。

相反，笔者在布达佩斯所见，说明有些普通人，即使屡处逆境，只要情真意切，或许倒能得到幸福。

谈起"布达佩斯之恋"，笔者和妻子倒有一段奇遇，难以忘怀。那一回，我们游览了彩瓦屋顶的玛蒂亚斯教堂及其钟楼、罗曼风格的渔人堡和英雄广场后，进到左岸佩斯繁华区一家饭馆午餐，特意要了声名远播的匈牙利"土豆烧牛肉"。不知怎地，我觉得当地的土豆烧牛肉盛名之下，其实难副。

我有些扫兴，转眼看到邻桌一对老年男女，见他们要的也是同一道菜，神情却不在餐饭，一心专注交谈，似乎在相互倾吐绵绵情意。

"看来这是一对黄昏恋"，我低声对妻子说。

"你别用法语说，兴许人家能听懂呢！"妻子也瞥了一下邻座，提醒我。

无巧不成书。我们的邻座真的听懂了，一齐把目光转向我俩：

"记得当年，我们俩就是这样浮萍邂逅，进而攀谈，愈谈愈亲密的！"

大概西方人豁达，二人对于我们的猜测直言不讳，承认自己是一对恋人、一对奇异的恋人。因为，男方住在柏林，女的住在维也纳，二人特地赶来布达佩斯会面，每年都是在圣诞节刚过，新年在即之时。

"你们这样会面持续很久了吗？"我恳切地询问。

"40多年了，从来没有间断过"老翁回答。

"每次都是这个日子吗？"我妻子好奇地追问。

"是的。风雨无阻，从不临时约定，没有改变过时间"，女方十分肯定。

"都是当天来，当天各自返回……"老者微笑着又补充一句。

谈话中，我得知他们双方都不曾结婚，没有成家。几十年来，两人"终年思君"，每年只"见君一面"，从短暂的相会里共欢愉，彼此汲取熬过一整年孤寂的勇气和力量。至于他们俩为何这样生活，我不想，也无须深究。总之，这是在西方偶然见到的一种现象。感于这一对老迈情侣不渝的诚笃，我们最后一齐举杯，祝愿他们来年相会，长远幸福。

思来想去，觉得这一对异域的奇特情侣之间存在一种"距离美"，胜似夫妻朝夕厮磨，难御时蚀。多瑙河畔的这次巧遇，让我想起多年前读过莫泊桑1884年发表在《高卢人》上的短篇小说《幸福》。那是一个莫氏"十日谈"，涉及主题是何谓"幸福"？爱情能否久长？

小说中，一位南锡老人指着地中海上的科西嘉岛，追述自己在那边的一段见闻。5年前，他登上蛮荒的科西嘉岛，在一座滨海山谷的茅屋里遇到一对老夫妇。男方年逾八旬，已经眼花失聪，女方名叫苏珊。二人原籍都是南锡，在人迹罕至的孤岛上共度了五十载光阴。苏珊本是洛林的大家闺秀，夫婿则是个农家出身的轻骑兵。二人相恋私奔到科西嘉，宁愿在山野过原始的贫苦生活。故乡人从此再没有得到私奔情侣的任何消息，都以为苏珊是被下等人诱拐出走，已经死了。繁华世界的来客听了同乡这段不凡经历，对苏珊的选择颇感意外，问女方道："您至少还是幸福的吧？"苏珊坦露心声："噢，是的！很幸福。他让我非常幸福，从无有过遗憾。"

听其言，来访者感受到爱情的力量。一个贵族女子放弃自身的舒适社会地位，为了朴素纯洁之爱，甘于跟一个"乡巴佬"相濡以沫，直到对方耳聋昏昧，气数将尽，依然旧情不减，坚贞不渝，实让人钦佩。

昔日南锡老者在地中海科西嘉岛上的邂逅，今朝华夏子孙在布达佩斯的偶遇，其间相隔了一个多世纪。环境虽然不尽相同，但都归结到对"幸福"的向往，诚可谓"怎一个'情'字了得！"

理 论

# 莎士比亚十四行诗"破体"新论

□杨 靖

"破体"一词最早是讲书法不完全遵守法度，如王献之行草体。李商隐《韩碑》"文成破体书在纸"，则是指韩愈之以文为诗乃诗文破体的表现。中国文学史上，"破体"现象屡见不鲜，如宋代诗词破体——诗词互相借鉴，合理吸纳对方文体的艺术精华，"两者间经过移花接木式之联姻，相资为用，遂有创新、鲜活、独特之风味"。概而言之，"凡是打破各种文体的疆界，超越比较材料的局限，移花接木，相资为用，造成渗透交融，蔚为新奇鲜活之美学效果者，皆谓之'破体'"。可见，诗文正体与破体是文学发展过程中自然而然出现的现象，如果说正体算得上循规蹈矩，破体则多为求变求新而有意为之。

诗文破体亦非中国文学史上独有之现象，英国17世纪诗坛巨擘如锡德尼、斯宾塞、邓恩诸人皆擅此道，其中以莎士比亚最为卓绝。伊丽莎白时代，国力强大的英国在文化方面其实远远落后于欧洲大陆。以诗歌为例，怀亚特之前的英诗传统留下的只是一些微薄的遗产，如头韵体史诗、叙事民谣以及民间小调等——不要说比肩意大利的但丁、彼特拉克，与法国七星诗社的龙萨、杜倍雷相比也弗如远甚。同时期的西班牙诗人贡戈拉声名卓著；德·维加则被称为"十四行诗之王"——因为他的诗作总数比上述诸人加在一起还要多；甚至葡萄牙诗人卡蒙斯的高超技艺也非英国诗人所能比拟。法国古典主义大师布瓦洛曾不无骄傲地宣称："一首完美无瑕的十四行诗顶得上一部长诗"——他言下所指显然并非英国的十四行诗。

欧洲大陆的先进文化与傲慢态度，很大程度上激发了英国知识分子的民族自尊心。粗鄙的英语必须加以培育，落伍的技法（如头韵）必须加以摒弃，展示语言艺术的诗歌必须像在大陆国家那样受到王室的重视与礼遇。当然，在具体诗歌创作中还需要解决其他许多技术问题，但首要一点：必须对英语语言本身进行变革。这不仅是深受薄伽丘、彼特拉克影响的乔叟的主张，也是致力于振兴英国文学的有志之士如锡德尼、斯宾塞等人的共识。

14世纪下半叶，英国诗坛的头韵诗体开始被来自法国和意大利的尾韵诗体所取代。最初引进的四音步双韵体形式虽然工整且富有弹性，但从表达效果来看，还是略显轻佻单调，不够稳重。而真正在英语诗歌传统中传承下来、并且最终占据主流地位的就是乔叟在《坎特伯雷故事集》中率先采用的诗歌形式，即五音步抑扬格双韵体。相比而言，这一形式更适合英语语言的特点，同时也更富于表现力，因此它不仅用于长篇叙事诗，后来也用于短篇抒情诗如十四行诗。紧接着，它又被马娄、莎士比亚和弥尔顿等改造成为无韵的五音步抑扬格素体诗并广泛用于戏剧诗体和史诗之中——这也是"英国诗歌之父"乔叟对英诗最重要的贡献。

最早将十四行诗体引入英国的两位诗人怀亚特及霍华德选择的正是五音步抑扬格。怀亚特与霍华德之十四行诗，据说全由彼特拉克转译而来，然而细究一番，音韵外形较原诗已有显著变化。至于锡德尼，则体式韵律变化更为繁杂（他的十四行如《爱星者与星》第六号，上下文意义之分隔既非彼特拉克体前八后六，又非英国体前十二后二，而改为前十一后三），可见诗人已能自觉突破形式之限制，纯粹根据诗意安排样式。这种不拘一格，"意"在"形"先的作法，鼓舞后世诗人大胆突破诗歌题材体裁之界限，在韵脚格律方面皆多有发明。其后诗家如邓恩的宗教诗、弥尔顿的政治诗以及华兹华斯的哲理诗，无论在内容上还是形式上都赋予了十四行诗全新的意义——而究其源流，则无非滥觞于莎士比亚十四行之破体。

莎士比亚十四行之破体首先表现为"诗的破格"。照浪漫派名家艾布拉姆斯的说法："就它的最一般意义来说，该术语只限于指诗歌措辞，说明诗人违反规范的散文的语法和词序，使用古词、新造词以及传统的词韵等等做法是正当的……就其更广泛的意义来说，'诗的破格'用以指一切这样的方法：认为诗人有权自由违反言语和文字真实性的一般准则，包括格律和节奏的运用以及逻辑、虚构和神话运用的一般准则。"就其功能而言，正如文体家福勒强调的那样："破格的目的既不在于掩饰技巧的不成熟，也不在于为新奇而新奇，而是为了使我们更深刻地体会和认识内在的和外在的现实"——即"通过打乱语言、逻辑的秩序，诗人使自己对于世界的感觉变得新鲜起来，并以新奇感取代了通常的辨认"。莎士比亚十四行诗的破格首先体现在语音层面（我国莎学专家黄龙很早就注意到其中的"因韵略词"现象）。其次，上述破格还体现在词汇的创新与变异，即英国著名语言学家利奇在《英语诗歌语言指南》中提到所谓"新词"，或"临时造词"。此外，破格还体现在语义的突变和扭曲，以及与此语义变化相反的"同义反复"。最后，在此层面之上，还有句法的创新与破格，比如十四行中较为明显的跨行和句顿。

当然，与词汇、句法层面相比，莎士比亚十四行诗的破格更体现在格律与体式的创新，是为破体——如莎士比亚体韵脚的安排较之先前的样式（彼特拉克体和斯宾塞体）更为放宽，使得诗人在字词的选择方面更享自由。此外，或许正因为更少音韵限制的缘故，莎士比亚十四行体式的另一创新，即结尾对句往往音节嘹亮（如第29首"你甜蜜的爱，就是珍宝，/我不屑把处境跟帝王对调。"），令人过目成诵。

钱锺书先生有云："名家名篇，往往破体"，可见诗歌创作中的破体与尊体本为一体之两面。以十四行诗体而言，倘若以彼特拉克体前八后六（语意常在第八行末尾突转）为常态，则莎士比亚对句即为破体。如同汉语八股文，十四行诗内部也存在"起承转合"的逻辑关系，其形式与内容之间亦存在重要关联。从前八向后六诗节的过渡标志着十四行诗的转折点，在这一点上思想或情感发生转向；并且就在这一时刻，出现某种对比或情境的转变，直至最后一行——用评论家的话说，即十四行"内容与押韵格式之间的协调一致……其作用是加强和突出两个单位之间在思想或情感上的对比。"歌德曾在一首十四行诗中将自己比作一个雕刻家，"宁可用整块的木料镂刻出雕像，而不愿将细碎小片粘贴起来制作成品"——正说明十四行诗作为浑然一体的艺术品，其内部的协调跟它的外形同等重要。

对莎士比亚而言，用双行对句将诗歌结尾与三个四行诗节主体截然分开，本身也是诗歌艺术性的较高要求。诗行的每一部分"包含一种层层递进、一种意外或惊诧，即令人感到有一种根本的突转，多半是颇似芭蕾舞中脚尖点地的舞姿的一个意念或一个收尾程式，是言辞犀利的结尾诗行——或点睛之笔"。对于十四行诗这一艺术样式及其表现力，莎士比亚似乎比其他诗人认识得更为透彻：明与暗、动与静、简约与繁杂等各种效果——凡美学所要求或提倡的一切，都可在单独一首十四行诗中找到最不容置疑的例证。同时代的评论家米尔斯称赞莎士比亚"甜美的十四行"诗，显然已认识到其中蕴含的艺术美。

值得一提的是，在莎士比亚同时代以及稍后的诗人当中，对十四行诗体进行突破创新的历来不乏其人，如邓恩和弥尔顿。邓恩的十四行诗常被人说成"粗糙"而不合常规；但每一次他打破常规，都会为他的诗行增添美和力量。邓恩十四行诗的语言贴近口语，并且充分吸收了英国文艺复兴时期盛行的戏剧技巧，经常采用对话的形式，而诗歌的节奏、格律也取决于口语的起伏顿挫，使得读者能经常感觉到他的"语言暴力"。伊丽莎白时代的绮丽华美被奇思妙喻和似是而非的修辞所取代；与此同时，玄学派深邃的思辨、细腻的感情在他的十四行诗中也得到充分发挥。

相比于邓恩，弥尔顿十四行诗的破体更为明显。他勇于打破旧的框架.很少使用正常分节，前八行的最后一行通常被带入后六行，没有意义或语法上的中断，也没有传统意大利式的转折，而是把十四行诗融为一个有机整体。他的十四行诗的思想和节奏有如行云流水，毫无阻碍，句子时常超出格律规定的五音步诗行；他还经常使用跨行，往往数行一句，有时甚至一跨到底，句号、冒号、分号常在诗行中间出现，思想奔流而下，丝毫不受诗节影响，读者常能一口气跨越两个诗节。有些评论家将它们称为"英雄十四行诗"；王佐良先生则将弥尔顿归为"豪放派"，认为他的十四行诗是"黄钟大吕之音"。跟伊丽莎白时代流行的十四行诗集不同，弥尔顿的十四行诗基本都是独立成篇，是诗人某一时刻特定思想的个性表现，一首首十四行诗几乎平行展开，一首诗讨论一个主题，彼此之间没有什么关联，完整且自成一体——"仿佛在野外自由盛放的鲜花，东一簇、西一簇"——但毫无疑问的确是思想的自由表达，因而也最具艺术生命力。

包括莎士比亚在内的诗人在诗歌体裁格律方面的破体，一方面是文学内在的要求——诗人必须别出心裁，方能出奇制胜（甚至"看似寻常最奇崛"：如杜甫"为人性僻耽佳句，语不惊人死不休"，或韩愈 "惟陈言之务去，戛戛乎其难哉！"）；另一方面，它也反映出人类思想自由表达与语言局限性之间的矛盾——所谓"常恨言语浅，不如人意深"——这一矛盾发展到一定程度，结果必定是思想自由冲破语言的束缚和规约，并由此产生出更宜于思想表达的文学样式。由是观之，诗文之破体，多半亦属不得已而为之也。