

《奥德赛》译本“星云”和不凝固的历史

□应 雁

自1614年乔治·查普曼出版第一部英语全译本以来,《奥德赛》的完整英译本已不下六十部。经典长盛不衰的魅力,伴随着时代的变迁、英语语言的演化、读者的趣味及阅读习惯的改变,不断召唤新的译本

不断生成的《奥德赛》星云

克里斯托弗·诺兰的好莱坞大片《奥德赛》自公映以来,英国译者艾米丽·威尔逊(Emily Wilson)也被推上了各大媒体,因为诺兰提及受到她2017年译本的影响。尼尔森IQ统计显示,在截至7月25日的四周中,《奥德赛》的纸质书销量比去年同期增长了1400%。威尔逊在采访中提到,书像是长了翅膀的鸟,从书店的架子上飞走了。从BBC、《卫报》等主流媒体,到《泰晤士文学增刊》《纽约客》等文艺期刊,所有的影评都提及了威尔逊的译本,《伦敦书评》更是在头版发表了威尔逊的长篇评论。

在英语世界,翻译文学在出版市场的地位一向微不足道。近年大学的人文学科不断受到削减,古典学、语言教育、文学受到的冲击更大,连牛津大学语言学院的一些小语种也难以维系。《奥德赛》《伊利亚特》这样的经典也早已失去了文学专业必修课程的地位,但一部好莱坞大片、一位文学专业出身的导演的一句话却让《奥德赛》成了畅销书,让古希腊文学教授成为了传媒的热点。更有意思的是,威尔逊对诺兰电影《奥德赛》的批评语调戏谑而锋利。她认为电影没有表现出古希腊英雄时代的世界:神、半神、人类的频繁交往淡化了;女性角色美则美矣,却没有性格;当代科技造就了惊心动魄的画面音效,却没有呈现荷马史诗中多姿多彩的感官色色。卡吕普索成了默默聆听的心理疗愈师而不是同居七年的情人,珀涅罗珀追求者的盛宴只看到昏黑长桌上簇动的人头。而奥德修斯成了寡言少语的美国西部硬汉,是“一个不复杂的男人”。

诺兰面对的观众与宾夕法尼亚大学古典学教授威尔逊的读者并不重合,公映半个月后还继续满座的电影院里的观众需要的是一个IMAX银幕上的故事,是一个与当代同频共振的故事。阿伽门农以《星球大战》里的反派人物达斯·维德的装束出现,不仅是诺兰对经典大众电影文化的致意,让观众会心一笑,同时也指向了特洛伊战争的黑暗本质。诺兰的电影中多次提到宙斯所护持的宾客礼法(the Law of Xenia),这一社会规范奠定了以慷慨待客、礼物交换与互惠为基础的宾主关系,也规定了人们应当如何对待来自异乡的陌生人。帕里斯身为墨涅拉俄斯的宾客,却带走了海伦,而希腊人又以奥德修斯的木马诡计攻陷特洛伊。这场战争其实从头到尾都是对神圣秩序的违背与利用——“烧毁特洛伊的城墙就是烧毁整个世界。”诺兰对当今西方世界某些做法的指向是不言而喻的:数千年过去了,人类仍以各种名义和方式掠夺异族,发动战争,也仍在歧视排斥外来的移民,却没有意识到自己置身异乡之时,自己同样也是他者。因此,诺兰的《奥德赛》不再只是诸神龃龉所设下的重重障碍,而更像是现代战争之后的创伤、遗忘与疗愈的过程。归家是身心修复,回归自我,可以再度启程。当然,好莱坞大片的叙事逻辑又需要一场

畅快淋漓的复仇,诺兰对《奥德赛》的改写不能舍弃奥德修斯谋杀求婚者这一高潮,却不会呈现忒勒马科斯吊死十二名女奴以及随后处死叛主奴仆墨兰修斯的残酷情节。

IMAX大片《奥德赛》是当代导演诺兰演绎的《奥德赛》,不再是荷马史诗里的奥德修斯所讲述的故事。当然,《奥德赛》本身也是演绎的过程,从漫长的口头吟诵与流传中逐渐进入书写成篇,连作者是否是荷马也尚存争议。近三千年来,《奥德赛》已被不同语言、不同时代、不同媒介中的诗人、译者、剧作家、导演等演绎了无数遍。所有这些版本构成一个不断扩展的《奥德赛》星云,彼此影响,彼此指涉,又不断有新的作品加入。仅这两三年就有意大利导演乌贝托·帕索里尼2024年的《回归》(The Return),同年斯蒂芬·弗莱的重述本《奥德赛》,以及芝加哥大学出版社2025年出版的丹尼尔·门德尔松新译本。与此同时,威尔逊也正在修订她的2017年译本。

如何看待语言中的“古”意?

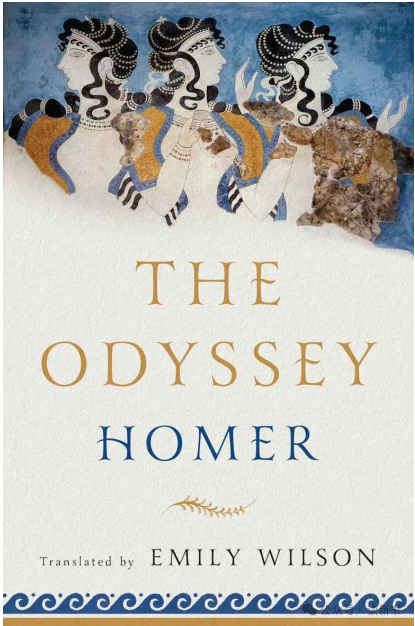
本文以英语翻译为例,从三个彼此交叠的方向展示这团《奥德赛》星云不断生成的方面。文学翻译从来不是两种语言之间的简单替换。一部数千年前从口头吟诵而成就的古希腊语作品,时间性是翻译的最基本挑战。其次是时代的翻译,每个译本不可避免地带入译者自身及所处时代的意识形态及价值判断。此外还有译本及译本之间的关系,后来者面对的不仅仅是古希腊语的《奥德赛》,也面对此前数百年间译者留下的一部部《奥德赛》,在继承、回应、抗拒中找到自己的位置。

久远之前的古希腊语转换成当代的英语,如何看待语言中的“古”意?又如何处理古老吟诵传统中留下来的扬抑抑格诗体?英语当然无法真正抵达荷马的时代,但译文是否需要借助一些仿古英语来点缀,以标识时间的距离?回答这一问题首先是要回答“古”意是否等于“古雅”?这样的装点是否真正符合《奥德赛》朴素而高贵的诗意?又是否会与当代的读者造成距离?反过来,译者是否可以毫无顾忌地使用当代词汇?门德尔松在译者序中提到,过于当代的词汇会造成强烈的年代错位,让置身远古的读者猛然被拉回当下。比如阿伽门农提到自己被杀时的那场共同承担的宴饮(eranos)在一些译本中被称为“野餐”(picnic),让读者自然想到郊外的草地和野餐篮,中断了阅读场景的沉浸感。

从时间性的角度看六步格诗体,一则是指向史诗产生于口头吟诵的传统,故事借助韵律而便于记忆、表演和反复传唱,由此得以流传;二则是指《奥德赛》诗韵本身的时间结构。古希腊语以音节长短组织节奏,形成绵延推进的声律,这如何在主要依靠轻重音的英语诗歌中表现出来,是《奥德赛》英译最大的问题。蒲柏抑扬格的英雄双行体典雅规整,却把荷马变成了18世纪蒲柏自己的诗。当时的古典学者理查德·本特利挖苦

蒲柏翻译的《伊利亚特》:“这是一首漂亮的诗,蒲柏先生,但你可不能把它叫作荷马。”为了摆脱诗体的束缚,《阿拉伯的劳伦斯》原型T.E.劳伦斯在1932年的译本中明确采用散文,不再试图保留诗体格律。企鹅经典从书创始编辑E.V.里乌选择《奥德赛》作为企鹅经典系列的第一本。这部1946年的译本体现了企鹅经典系列面向普通读者的出版取向,以平价普及本的形式,也是把经典叙事的清晰、流畅与易读置于格律再现之上。但诗体毕竟是荷马史诗最本质的形式,20世纪后半叶以来的主要译本回归诗体的节奏,多用无韵诗,但对格律选取各有考量。菲兹杰拉尔德1961年译本松散地采用五步抑扬格,拉铁摩尔1967年译本尽量用六拍长诗行贴近荷马的节奏,而威尔逊则严格采用了五步抑扬格,在译者序中,她的解释是,五步抑扬格是“英语叙事诗常用的传统格律——是乔叟、莎士比亚、弥尔顿、拜伦、济慈,以及许多晚近的英语诗人的节奏”。更进一步,她还尽量做到一行对应一行,使译文与原作保持相同的总行数。但她的批评者认为,这一做法令威尔逊的译文大幅压缩了几近三分之一的内容,失去了很多重要的细节。在英语数百年的诗歌传统中,为数千年前的荷马找到一种对应的时间感和节奏,是每个新译本最有刺激性的挑战。

每个时代的读者对《奥德赛》的解读,都带有自身的关切,当代女性作者尤其重视荷马史诗中处于边缘的女性角色。玛格丽特·阿特伍德的《珀涅罗珀记》和玛德琳·米勒的《喀耳刻》都将《奥德赛》中原本相对边缘的女性人物推到了叙事中心,让她们从被讲述的人物,变成了故事的讲述者。译文虽然不能像小说一样重新构建视角,但在用词的选择上能看到当代意识形态和译者的认知对译文的影响。《奥德赛》中的独眼巨人波吕斐摩斯是海神波塞冬之子,荷马并没有把他排除在人类之外,只是说明独眼巨人以畜牧为生,没有城邦、法律及公共议事制度,与奥德修斯所代表的文明秩序不同。多部英语译本却以“非人”的词汇来表现独眼巨人,称其为“禽兽”(beast)、“怪兽”(monster)、“野蛮人”(savage),这些译法强化了奥德修斯与独眼巨人之间的差异,是以“文明人”的优越目光审视另一种文化和生活方式。对于熟悉殖民话语批评的当代学者来说,“文明/野蛮”二分常见于殖民扩张时期对异族的描述,从而为以各种手段输送“文明”提供借口。莎士比亚《暴风雨》中的卡利班在人物表中的介绍是“野蛮而畸形的奴隶”,在后殖民话语批评中,卡利班成了被反复解读的重要角色。威尔逊在她的新书《穿越酒色幽暗的大海:古代文学的航程》中的篇章《翻译《奥德赛》》中解释了荷马的独眼巨人明确是“人”,是对未驯化、生活在荒野、脱离文明社会的事实状态描述,因此选用“野人”(wild man)。而“野蛮人”(savage)则更明显带有文明等级的判断,把对万界定为未开化、低一等他者,更不消说完全将他者畜生化的其他译法。



另一个例子是译者对性别化语言的不同处理。门德尔松的译本中有八处出现“婊子”(bitch)。有时原词本身带有“狗”的意象又有“无耻”的意思,例如海伦的自贬、赫淮斯托斯对阿佛罗狄忒的侮辱,以及阿伽门农对克吕泰涅斯特拉的咒骂。但在当代英语中,“bitch”对女性有高度的辱骂意味,因此威尔逊有意识地避免把这层现代意义移植到荷马时代,但同时又保留狗的意象。海伦的自贬,威尔逊没有采纳很多译者都用过的“bitch”,而是把狗的意象通过动词“hound”来表现——“他们把我的这张脸说成了那一路追咬(hound)他们的祸因。”荷马把奥德修斯的内心比做保护幼犬的雌犬,威尔逊用了“mother dog”;而阿伽门农的咒骂,则用了“she-dog”。两人的译法差别明显,门德尔松反复使用“bitch”,也把它用于褒义的雌犬,由此重新激活了这个词的动物本义,削减当代用法赋予这个词的贬损意味。而威尔逊则是避免使用“bitch”,以免当代英语中特有的性别辱骂反向延展到荷马时代。两者策略截然不同,但同样说明了译者如何有意识地对待当代性别政治对翻译的影响。

自1614年乔治·查普曼出版第一部英语全译本以来,《奥德赛》的完整英译本已不下六十部。经典长盛不衰的魅力,伴随着时代的变迁、英语语言的演化、读者的趣味及阅读习惯的改变,不断召唤新的译本。对出版社而言,这也是书目的建构扩充。比如企鹅经典系列收录的《奥德赛》,自里乌1946年的译本之后,又收录了罗伯特·费格尔斯1996年出版的译本。今年又收录了门德尔松的译本,企鹅经典系列的推荐语是足以“与里乌和费格尔斯译本并列”。80年三种译本,企鹅经典由此也形成了自己的《奥德赛》翻译传统。对每一个译本而言,它面对的从来不单是荷马的《奥德赛》,而是要在既有译本构成的传统中找到自己的位置,而这一定位是体现在与前译本的关系中。借用哈罗德·布鲁姆《影响的焦虑》的说法,译者面对形形色色的前译本,也承受着某种“影响的焦虑”:只有通过沿袭、修正、对抗、偏离,才能在已经挤挤挨挨的英语《奥德赛》中,为自己争得容身之地。菲兹杰拉尔德译本用含有“特洛伊”(Troy)的“destroy”来体现这场



艾米丽·威尔逊

《奥德赛》英译本,艾米丽·威尔逊译

战争,极为巧妙,后来拉铁摩尔和费格尔斯也相继都用了“destroy”。威尔逊指出费格尔斯借用菲兹杰拉尔德的措辞,最为明显的是沿用了后者添加的而原文不存在的词。一个译本创造出来的表达,在译者之间承接重复,仿佛也就成为了荷马原文的一部分。

威尔逊在她的20条翻译法则中提到译者需要“试着重新思考一切,提供一些不同的东西。大胆试验。把既定的东西颠倒过来,重新安排陌生与熟悉的关系。为意外留下空间”。新译本的主要价值必定在于与前译本的不同之处,尤其是修正、偏离,显示《奥德赛》解读的多种可能。作为第一位完整英译《奥德赛》的女性译者,威尔逊尤其关注译本如何处理女性的角色。被忒勒马科斯吊死的十二名女奴,在一些男性译者笔下成了“娼妓”“贱货”“这些东西”。威尔逊指出这些带道德审判的贬称在原文中并不存在,原文用词是中性的。她的译文称她们为“姑娘”,“躺在求婚者身旁”。门德尔松的译本也不使用这些贬义的称呼,只称她们为“这些女人”,“和求婚者睡在一起”。《奥德赛》开篇以“polytropos”一词概括奥德修斯,意思涵盖了奥德修斯历经转折、四处漂泊,也可以指他的足智多谋、善于应变,还说明他的狡猾多面。他既会不断改变身份与策略,也在归途中被迫一次次改变方向。各种译本都只能突出其中一方面,或强调曲折漂泊,或强调机变多谋,或强调多才多艺。威尔逊摆脱了历来的做法,用了“复杂”(complicated)这个简单易懂的词替代,“Tell me about a complicated man”,这个词覆盖了人物之多面人生之曲折,解决了难以一言蔽之的困难。这句清晰简单的史诗英译的开头也因此成了诺兰理解奥德修斯的切入点。

荷马的《奥德赛》不应当被看作是一部凝固在近三千年前的“原文”。经典之所以称为经典,恰恰是因为这个古老的故事能够在每个时代获得新的张力和意义。古希腊语的《奥德赛》是这团星云最古老、引力最强的核心,不断出现的译本、改写以及不同媒介的演绎,围绕它构成了一团持续生成的星云。它们彼此吸引、碰撞、折射,不断生成新的光点,而这也是人类创造力的闪亮之处。

(作者系学者、翻译家,执教于英国莱斯特大学)

我如何走上戏剧翻译之路

□宁春艳



宁春艳

2005年,在旅法15年后,我应邀回母校中国传媒大学任教,给表演专业毕业班执导法国荒诞派名剧《犀牛》,演出剧本是我在肖曼翻译版的基础上调整过的,这是国内导演在执导外国剧目时的必选项。因为演出的台词不仅要与时俱进,还要讲究生活化的简明易懂。中传的毕业大戏收获了良好的口碑,次年中国国家话剧院邀我给话剧演员执导了该剧的升级版,这是“中法文化之春”艺术节和“相约北京”艺术节联合推出的。《犀牛》在业界产生了一定的影响,国话有演出实况录像,但出版演出剧本的事遭到肖曼后人的反

对。种种事件,激发我走上了翻译之路。

“法国当代经典戏剧名作系列”就是在这种情况下诞生的,这套丛书2006年3月由中国传媒大学出版社推出,获法国驻华使馆“傅雷图书资助出版计划”支持。该系列首次出版的四个剧本由我(笔名宁春)和李玉民老师翻译,包括三部当代剧作:科尔泰斯的《森林正前夜》、温泽尔的《远离阿贡当市》、高尔曼的《风雨依旧》(李玉民译)和一部古典剧作,即马里沃的《爱情偶遇游戏》。还应感谢法国导演米歇尔·迪蒂姆(Michel Didym),他领导的夏季风戏剧节在法国致力于推广当代剧作,每年八月份组织专业演员剧团朗读还未公演的、刚刚写出的剧本。国话著名编剧过士行的《厕所》2005年8月曾在夏季风戏剧节做了法语版的剧本朗读表演,由法国国家广播电台实况播出。

在北京要推广法国的当代戏剧,首要的任务就是翻译剧本。迪蒂姆把这个任务交给了我。他曾应“中法文化年”组委会之邀,在2005年9月来中国传媒大学做工作坊,鼓励我把法国当代戏剧的种子撒向华夏大地。这位法国著名导演兼演员深知,好的剧本翻译必须兼具演出性和文学性,最好的剧本翻译人选应该是懂戏剧的,有表(导)演甚至编剧的舞台实践。而我的多年法国舞台实践和戏剧教学背景恰巧符合这个条件。他在中国首推的法国当代剧作是《森林正前

夜》,由他导演并亲自担当演员。正是他对科尔泰斯戏剧的酷爱感染了我,科氏戏剧的诗意和深邃空间令我着迷。因此,2008年6月,我把《森林正前夜》全剧搬上了北京9剧场的舞台,在“北京法国戏剧荟萃”活动中推出。演出延续了剧本朗读的形式,这部独角戏由一个说话者和一个受话者轮番演绎完成。

2012年,我又翻译了科尔泰斯的另一部剧作《孤寂在棉田》,这是一部真正的对白戏剧。全剧由18个回合、36段对白组成,话题聚焦于当代社会的人性交易,堪称法国当代戏剧的典范。2019年,我们终于将科尔泰斯的戏剧专辑(7部)全部翻译出版了。同年10月,上海视觉艺术学院举办了由上海戏剧学院外国戏剧研究中心和中法舞台协会联合策划的“法国当代戏剧暨科尔泰斯戏剧研究”国际学术研讨会,举办了科氏7部译著的出版揭幕仪式,以及科尔泰斯剧本朗读表演专场,可谓是科氏和法国当代戏剧在中国的一个盛况。译本《孤寂在棉田》后来还获得了第十二届傅雷翻译出版奖(文学类),对非法语专业出身的我来说,可谓弥足珍贵。

迪蒂姆最初同我一起策划系列丛书时,《幻想轻歌剧》就已被列入了翻译出版书单。然而当时我因策划发起“北京法国戏剧荟萃”活动,主要精力大都投入演出制作,留给翻译的时间实在有限。加之这本书的翻译难度大,它被搬

上舞台的可行性在当时来说很小,所以我不得不“搁浅”了这部三幕喜剧,最终选择了作者另一部独幕剧《倒数第二个人》。从2007年开始选定翻译它,直到2013年出版,中间度过了漫长时间,因为难度大,中途差点放弃。

当我终于捧着译本回巴黎见作者时,诺瓦里纳对我戏言,“这是直接选择了攀登喜马拉雅。”这部书谈的是人类生存命题,其宗教哲学理念与中国的道家与佛家的禅修都有一定的关联。译作的序是过士行写的,他评价作者“应该是和贝克特一个级别的”,并且说从“汉语呈现来看,已经让我领略到了诺瓦里纳的厉害”。在《倒数第二个人》出版之后,我就在心里暗下决心,一定要把《幻想轻歌剧》翻译出来,终于在2022年促成巴黎P.O.L出版社与中国传媒大学出版社签订了翻译出版合同。2019年10月,我还应邀参加了诺瓦里纳在巴黎的“译者共和国”学术研讨会,与他的20多位不同语种的翻译家一起,见证了《幻想动物》在巴黎国家丘陵剧院上演的辉煌时刻。那时候就知道要翻译这部作品,等待我的是逐字逐句的查找、确认、重写,是“信达雅”的翻译过程,也是一个真正创作的过程。

2025年2月至4月,诺瓦里纳绘画及戏剧作品生平展览在维里耶-柯特莱城堡展出,开幕式上法国戏剧大咖云集,不但有50多幅绘画和30多部戏剧演出的影像,还有演员、乐手、歌者、舞

者带来的现场片段演绎,展厅一角的长桌上也醒目地摆放着20多个语种的诺瓦里纳剧作译本。我有幸应诺瓦里纳的邀请见证了这个高光时刻。三幕喜剧《幻想轻歌剧》堪称诺氏的代表作,无疑是他一系列作品中拥有最多语种译文的。目前将出版的汉译本除了这部三幕剧,还包含他的三个独幕短剧(或表演理论文章):《献给路易·德·菲奈斯》(Pour Louis de Funès,1986)、《致演员的信》(Lettre aux acteurs,1989)、《祭祀演员》(L'Acteur sacrificiant,2009)。三部短剧按照发表时间顺序,反映了作者对舞台表演艺术的现代理论学说。这样四部作品的合辑出版,正是诺瓦里纳的意图。2025年5月,上海戏剧学院邀请法国著名导演阿兰·迪马尔举办工作坊,内容之一就是解读演绎诺氏短剧《献给路易·德·菲奈斯》。上海戏剧学院的博士和硕士研究生对诺瓦里纳戏剧的热情令我这个剧本翻译和工作坊的现场翻译都很欣慰。正如2017年1月诺氏的剧本朗读《倒数第二个人》(片段)在上海世博画廊的观众反应一样,令译者和演员都很惊喜。期待《幻想轻歌剧》的出版,能让更多的人,尤其是专业剧团和演员了解这位法国后现代戏剧名家。

(作者系法国剧作家协会SACD会员、巴黎中法舞台协会艺术总监、上海视觉艺术学院特聘教授)