

结欢成思译成诗

——评傅浩译《毗尔诃纳五十咏》

于怀瑾

继《阿摩卢百咏》之后，傅浩先生新近又翻译并出版了印度梵语诗史上另一部著名的艳情诗集《毗尔诃纳五十咏》（下文简称《五十咏》）。这部抒情短诗集更为人知的名字是《偷情五十咏》，其体例和结构均继承了传统“若干咏”诗歌“形散而神不散”的特点，内容亦不免落入以表现男欢女爱为主题的俗套。虽然诗人自述这组诗乃即兴创作于他行将赴死之时，后人还据此为他杜撰了一则凄美动人的爱情故事作为背景，但诗人在遣词造句、构思行文上仍难掩后期梵语抒情诗的诸多通病，如陈词滥调、夸张藻饰、绮密肤浅等等。不过，傅浩先生凭借他丰富的翻译经验和深厚的功力弥补了原诗的种种不足，依旧为我们描绘出一幕幕春情摇曳、倾炫心魂的异域画卷。透过这部译作，读者正可以窥见后期梵语抒情诗的艺术风貌。

诚然，梵语在历史上从来就不是大众语言，它长期只在文化精英中专用，这从根本上决定了梵语文学整体脱离“人民性”的特点。具体而言，迦梨陀娑之后，梵语抒情诗的靡艳化和程式化倾向则与古典时期的权贵荫庇制度及梵语诗论的琐细化分类特征密切相关。

一方面，古典梵语诗人大都为御用诗人，主要任务便是写出佳作赢得美名，以此报偿恩主的供养，其内容或为他们歌功颂德、增光添彩，或为他们提供作品、怡情娱兴。毗尔诃纳的作品中不仅有《超行天传》这样的颂上诗，还有《五十咏》这样的宫廷艳诗。根据9至10世纪的梵语诗学家王顶在《诗探》中对古典时期宫廷诗人文化生活状况的描述，我们可以推测，古典时期的权贵荫庇制度能够直接干预和影响宫廷诗歌的题材选择和表现形式，故而许地山将这类文人创作称为“钦定诗”。就抒情诗而言，诗歌的娱乐功能进一步突显，成为供王公贵族精神享乐的主要文化手段之一。从这个意义上讲，诗人对男女情爱的大加礼赞和细致刻画正是对追求声色刺激的宫廷生活需求的积极回应。诗歌的娱乐功能直接促生了繁缛雕饰、绮丽浓艳的文风，而后世文人翕然效之，愈演愈烈，终使诗歌脱离生活，陷入形式主义的泥淖。值得指出的是，印度的艳情诗往往直白露骨、声色大开，不同于中国情诗在禁欲主义文化传统笼罩下，大多采用温婉深曲、含蓄内敛的表达方式，这在某种程度上是印度文化重视将人性欲望正当化、合理化的结果。

另一方面，诗人和诗的宫廷化还开启了一种品鉴评议之风。古典时期的许多帝王都热衷文艺，有着很高的文学素养，他们经常组织诗人和学者开办诗会，鉴赏诗和经典。评议之风深化了人们对诗歌体裁和审美特点的认识，一系列审美概念应运而生。如庄严、风格、味、韵等等。诗论体系的形成转而又为重视传统的诗人提供了创作导向。批评家和诗人之间的这种依存关系使得梵语古典诗歌发展出一种高度文人化的气质，审美真实逐渐高于心理、历史、宗教和社会的真实，并被编织在丽辞华章中。但是必须承认，梵语诗学家固然盛赞那些拥有超凡艺术想象力的伟大诗人，但他们对世界无所不包的解释冲动和树立永恒标准的勃勃雄心却为梵语诗学打上了过度琐细化、固定化的烙印。这不仅在无形中塑造并强化了精通诗论的读者的阅读期待，也在很大程度上限制了诗人的创作自由，成为诗人突破成规、有所创变的樊篱。因此梵语古典诗歌在文人化之外，又呈现出高度的模式化。比如，正是《五十咏》这类作品对女主人公穷态极妍的种种夸张摹写，为毗尔诃纳在《文镜》中对青年女性美巨细靡遗的归类提供了样本；而毫无疑问，《文镜》的诗学概括也会限制后世以情爱为题材的梵语诗人的艺术想象空间。

毗尔诃纳在艺术创造力和想象力上固然显得保守平庸，引譬连类常可见伐致呵利、迦梨陀娑

等前辈诗作的影子，所取比象不外乎莲花、满月、天鹅、无忧树、珍珠、甘露等，虽尽力变化章法，仍难免申重熟复、表现单调之感。但他对艳情诗的理解也非一无可取。《五十咏》诗律上通篇采用“春天吉祥志”体，该律属长律，每音步 14 个音节。开阖均是两个重音节、中间不规则穿插轻音节使该律虽然气韵绵长，但间或也有高低回转。而从“春天吉祥志”的字面义上，我们也可以感受到一股绮艳骀荡的气息。马鸣曾在《美难陀传》中使用该律，却平淡无奇、乏善可陈。及至迦梨陀娑创作时，开始注意将韵律形式与诗歌内容紧密贴合，赋予其特殊的情感意义。“春天吉祥志”在他笔下就成为展现闺阁春情的最佳律体，这在《鸠摩罗出世》的四节诗中尤其突出。毗尔诃纳继承并发扬了迦梨陀娑开创的这一传统，以“春天吉祥志”敷衍出一整篇丽词艳调，种种摇曳、绵延、激荡、躁动的情感在这种阐缓曲折的长律演绎下，一唱三叹、倍加感人。比如第 28 节诗，诗人描写公主听到爱人被抓走时的焦灼悲痛就紧紧抓住了语无伦次、目光闪烁、潸然泪下、低头伤怀等关键特征。这样的层层铺陈虽是梵语诗歌的熟套，其中 ak?i（意为“眼睛”）一词冗赘出现也显示出作者的才力不足，但诗人凭借对人物心理和动作的准确把握将种种愁惨情状结合起来，自然圆熟而无堆砌之感。gamana（意为语带催促的“走吧”）、ca?cala（意为“晃动、闪烁”）、skhalat（意为“磕巴”）、vigala（意为“流出”）等词的使用更是将词义细密地融入韵律形式中，跌宕起伏，撼动人心。而傅浩先生的翻译在尊重原诗本义的基础上去芜存菁，使词意更加醒豁、色彩更加浓丽。比如剪除了累赘的词义重复，又为吻合公主像“胆小的母鹿”这个明喻，将目光的“闪烁”译成“惊惶不安”，将“落泪”译成“泪水扑簌簌落下”，让女主人公那惊恐又不失可爱的神态瞬间跃然纸上，惹人怜惜，赋予了原诗更加鲜活的生命力。

作为一种最集中、最精练的文学样式，诗歌对语言艺术有特别严格的要求。故而译诗除了要解决不同语言间风格转化的问题，“还必须解决如何运用和原著同样是最精练的语言、最富于音乐性的语言，来驾驭严格约束语言的韵文形式的问题”（卞之琳等《诗歌翻译问题》）。傅浩先生在这方面的探索是成功而值得借鉴的，他总结的“平行对应”或者“平行模拟”原则在译诗过程中有很强的指导性和实践性。尽管《五十咏》使用长律，每节诗描写驳杂，文字容量多，镜头跳跃幅度大，且起首格式固定，一律采用“直到现在”开头，要做到每行音节、顿数均等，顿格有序十分困难，但译者还是尽力追求形式上端严整饬、以诗译诗。比如第五节译诗每行皆为十三音六顿，一、二行顿格虽不同，但三、四行顿格相同；再如第 33 节译诗，每行皆为十四音六顿，虽然顿格各不相同，但并不妨碍整首诗错落有致、朗朗上口。在规整中又保留一定自由和变化，使得译诗这门“带着双重脚镣跳舞”的艺术获得了充分的弹性空间和表现力度。正如傅浩先生所说，译诗“是有格律的自由诗，而非自由的格律诗，因为每一种形式都只适合它的内容”（《梵语诗歌现代汉译形式初探》）。

《毗尔诃纳五十咏》所配的精美细密画插图，应属于 16 世纪中叶至 17 世纪初叶拉杰普特细密画拉贾斯坦派中的梅瓦尔早期风格，这种质朴的民间艺术风格既混有波斯细密画的影响，又保持着印度教文化传统的特色。傅浩先生声色兼美的译诗配上这些风情各异的画卷，定能为读者带来精致醇美的艺术享受。