

立律体与译文形式初探

【摘要】《帕罗赋》被认为是泰国古典诗歌的典范,全诗以立律诗写成。立律诗独特的形式,将克龙体的抒情性与莱体的叙事性结合在一起,带给读者特殊的审美体验。然而,在《帕罗赋》汉译过程中,译文的诗歌形式问题一直是一大难题。本文拟结合翻译实践,从原语文本的形式特点谈起,试图探讨在汉语环境下对泰国古典诗歌进行形式再塑的困难和尝试,兼论秦汉诗歌审美传统的差异对译文形式的制约和对译者主体性的要求。

【关键词】 立律体 诗体研究 诗歌翻译 形式转化

美国学者威廉J·戈德尼(William J. Gedney)在谈到泰国古典诗歌的时候,有以下一段论述:

“在年代跨度长达六七百年的暹罗^①诗歌宝库中,展现着丰富的主题和多样的形式,其中的很多作品甚至达到了一个其它任何文化都无法企及的高度。暹罗诗歌的艺术特质主要体现在,在各种韵文体式的规范下娴熟运用语言的技巧。暹罗诗学的很大一部分价值是蕴藏在形式之中,而不是语义所蕴含的内容,这使其

^① 这里使用暹罗(Siamese)的说法,专指使用都城(阿瑜陀耶、吞武里、曼谷)标准泰语的地域内的文学传统,不包括使用地方性或区域性方言地区的文学,后者中经常会发现与《诗律》不相符的诗文形式(译者:亦即各种异体)。

在向西方语言的译介中总是显得不尽如人意。”^①

以上这段论述,不仅指出了形式问题在泰国古典诗歌的审美传统和诗学研究所具的突出价值,也道出了在泰国古典诗歌的翻译中形式转换和诗美再塑的困难。《帕罗赋》的中译中,对译诗形式的探索始终贯穿着整个翻译过程。

略论泰国古典诗歌的形式与审美特征

形式问题之所以成为泰国古典诗歌翻译与研究中的一个首要问题——甚至是难题,首先是由这种文学体裁的特殊性决定的。在各种文学体裁中,诗歌是最注重形式美的,也是最富于民族性的。^② 格罗塞说,诗歌是为达到一种审美目的,而用有效的审美形式,来表示内心或外界现象的语言的表现。^③ 形式作为达成诗歌审美活动的有效手段,是构成诗歌美的重要因素,在各民族的诗歌传统中都占据着十分重要的位置。

经过书写和印刷而保存至今的泰国古典诗歌,时间上承素可泰时期,下至曼谷王朝六世王时期。现今最古老的素可泰文学——《兰甘亨碑文》虽以散文体写成,但是其中已可见出一些后世韵文的雏形。如果借用歌德的观点,这些以文字保存下来的作品,可以说只是泰国民族诗歌宝藏中“片段中的片段”,但却也足以让今人得见泰国诗歌六百年多间的辉煌成就,甚至有西方学者指出,“在欧洲几乎很难,甚至不可能找出一个与之面积相当的国家,可以在民族诗歌的数量和质量上同泰国传统诗歌这一巨大宝库相提并论”^④。就连泰国人自己也常

① William J. Gedney, 1997, “*Siamese Verse Forms in Historical Perspective*”, William J. Gedney’s *Thai and Indic Literary Studies*, ed. by Thomas John Hudak, pp. 45–100. Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, The University of Michigan.

② 程毅中:《中国诗体流变》,中华书局,1992年,第3页。

③ [德]格罗塞:《艺术的起源》,商务印书馆,2008年,第175页。

④ William J. Gedney, 1997, “*Problems in Translating Traditional Thai Poetry*”, William J. Gedney’s *Thai and Indic Literary Studies*, ed. by Thomas John Hudak, p. 17, Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, The University of Michigan.

说：“泰族人都是能诗善歌(chaobotchaoklon)的”。

泰国古典诗歌的全面发展和繁荣,是从阿瑜陀耶时期开始的。泰国古典诗歌主要有五种传统形制,按其古老程度排列依次是莱体(Raay)、克龙体(Khlong)、伽普(Kaap)、禅体(Chant)、和格伦体(klon)。不同的时期,宫廷中盛行的诗歌体式也不尽相同,莱体和克龙体主要是在阿瑜陀耶王朝前期盛行,伽普和禅体则是盛行于阿瑜陀耶中期,格伦体是在曼谷王朝初期才开始广为流行。这其中不乏外来文学的刺激和影响,五种诗体中的“伽普”和“禅体”诗,就分别是在高棉诗歌和巴利文诗律的影响下演化而来的。不过,新体式的流行并不意味着旧体式的完全消失,在一定的时期里它们甚至是并存的。越是新体式出现、新旧体式并行的时期,往往越是宫廷文化繁荣、诗歌创作受到统治者鼓励和推崇的时期。泰国古典诗体的形制及其演化特征,是在自身民族语言的土壤里,在多元性的文化环境下长期孕育和发展的结果,亦从侧面反映出外来文学对泰国古典诗歌传统的长期渗透与形塑。

泰国古典诗歌传统对诗律、特别是音律问题尤为重视。上述五种诗歌形式的划分方式主要依据对每一个诗节中的总音节数、行数和单行的音节数、押韵方式、特定位置上的音调等声韵因素的特殊规定。它们各自又进一步细分为数个亚类型。例如,莱体又根据结尾音节数的不同分为古莱体和平律莱,伽普体根据总音节数的不同进一步细分为11个音节数的伽普雅尼(Kaap Yaanii)、16个音节数的伽普卡邦(Kaap Chabang)和28个音节的伽普苏朗卡囊(Kaap Surangkhanang)。相比较而言,它们中以莱体的规则最为简单,禅体最为复杂。古代诗人在创作长篇叙事作品时常常同时运用两种或多种诗体,而评判诗人技艺的高低,首先是看他能否娴熟无误地运用某种诗体,创作出音韵和美、辞藻丰富,令听者心旷神怡的作品。

泰国古典诗学著作传世的并不多,古典诗学理论也相对较为薄弱。在现存的论诗作品,例如《如意宝》(也译《金达玛尼》)、《诗律》中,都是对各种诗体的韵律规则和写作范式进行说明和举例,对诗歌音韵的讨论要明显大于对炼词凿句、精神旨趣、审美内蕴等层面的探索。这意味着,不论是从创作还是接受的角度看,音乐性一直是泰国古典

诗歌审美活动中最为看重的美学因素,是诗歌美的重要组成部分。诗论著作中对上述五种诗体形制的规定,最直接的效果就是营造出各种诗体各自不同的音韵效果。对行数、单行音节数的规定形成了诗文的节奏;对轻重音的规定(主要是禅体诗)在诗行内形成了音步,加强了律动感;押韵方式和特定位置声调的规定在诗节与诗节间形成谐音回环。泰国古诗中常常用“悦耳”(phro)一词来称赞诗歌带给人的美感体验。在《帕罗赋》的开篇,有诗句写到“缓缓吟来,声声入耳,丝竹妙音,令人心悦。”这也进一步说明,泰国古典诗歌传统对音乐性的偏重。

我们认为,泰国古典诗歌对音乐美的偏重,主要出于两方面原因,一是诗乐未完全分离的遗留,另一方面则是长期受梵文、巴利文影响的结果。朱光潜先生在《诗论》中就已对诗、乐、舞同源的问题进行了详细论证,指出三者在最初是一种三位一体的混合艺术。后来三种艺术分化,每种均保存节奏,但于节奏之外,音乐尽量向“和谐”方面发展,舞蹈尽量向姿态方面发展,诗歌尽量向文字意义方面发展,于是彼此距离遂日渐其远了。不论是从古希腊的酒神祭祀,还是从大量中西方学者对非澳土著或少数民族族群的调查研究中,都可以得到不少诗乐舞同源的证据。^①泰国诗歌传统中十分注重诗文的音韵和谐,古代诗歌作品很多是为了特定的宫廷仪式或庆典而创作,常常需要配乐吟唱(khab),有的则是为了舞剧表演而创作。从泰国古典文学发展的历程来看,诗歌似乎没有彻底与乐、舞分化开来,走上纯粹追求文字艺术的道路。

宋人郑樵有云:梵人长于音,所得从闻入;华人长于文,所得从见入。重视语音的梵文和印度诗学传统长期对泰语和泰国古典诗歌的浸染和熏陶,也是促成泰国本土的诗学著作尤其关注语音的谐和之美的重要原因,并使得泰国诗歌最终走上了一条与汉语诗歌注重“言志”、“感物”、“吟咏性情”,追求文字之美的截然不同的道路。

正是这种在诗歌审美方式上巨大的差异,使得泰国诗歌的汉译首先面临着音美的丢失,及音美再造的难题。

^① 朱光潜:《诗论》,上海古籍出版社,2001年6月,第7—10页。

立律体的形式改造——汉译中的问题与尝试

1. 立律释名

“立律”(Lilit),在泰国古典诗歌中专门用来指将莱体和克龙体诗交替运用的一类特殊的诗歌类型,多为叙事性作品。有泰国学者从词源学上对“立律”一词进行考证,认为它“来自于巴利语的 Lalita,原义是‘在各种情感中享受欢乐’”^①。在广州外国语学院编写的《泰汉词典》中,“Lalita”一词的释义是“漂亮,美丽/可爱,逗人喜爱,令人喜悦”^②等,并且标注这是一个梵语借词。在《梵和大辞典》中的解释是“庄严,严饰,妙好具足,游戏;无邪气,优美,魅惑”等^③。虽然目前学界中对这一观点尚未完全接受,但是它至少可以提醒我们,今天所知的“立律”一词的含义,仅是前人根据多部以“立律”冠名的诗作的特点,归纳得出的一个定义,而其原初的含义也许并不是特指一种诗歌形式。在传统的诗学著作中,立律诗并不包括在几个主要的诗体范畴内,换言之,它其实并不是一种诗歌体裁,而只是代表一种特殊的创作类型。

Lalita 在印度教中也是湿婆神配偶的名号,在《梵天往世书》(Brahmānda Purana)中有以之命名的祭神祷文《千名赞》(Lalita Sahasranama)。阿瑜陀耶王朝前期的宫廷文化中还保留有较深的高棉文化影响的痕迹,那一时期出现的一部立律体作品——《水咒词》就是专为宫廷里的婆罗门教仪式创作的。因此,不可排除“立律”——Lilit 一词也是从深受印度教文明影响的高棉宫廷传到阿瑜陀耶的,它最初可能是一种服务于神王合一思想,带有一定宗教、政治色彩的颂文或祷文。当然这仅仅只是一种猜测,不过从泰国后世的立律诗文学中,似乎不难发现某种颂文的痕迹。

① [泰]恩洪·齐达索本:《立律诗文学》,清迈大学图书馆书刊发行处,1982年1月,第3页。

② 广州外国语学院编:《泰汉词典》,商务印书馆,2001年,第586页。

③ [日]荻原云来编:《汉译对照梵和大辞典》,新文丰出版公司,1979年,第1147页。

除了《水咒词》和《帕罗赋》之外,阿瑜陀耶时期用立律体创作的诗歌还有《阮族之败》(Lilit Yuan Phai),作品以阿瑜陀耶与兰那泰之间的一场战争为题材,歌颂了阿瑜陀耶的胜利。曼谷王朝建国初期,一世王的宫廷重臣昭帕耶帕康(洪)创作了《帕蒙固》、《西维采本生》,三世王的宫廷诗人帕波拉玛努奇其诺若创作了《达楞之败》。历代的立律诗歌从内容和功能上可以粗略分为两类:一是歌颂战争胜利的,如《阮族之败》、《达楞之败》等;一是歌颂国王或大神的,如《帕蒙固》、《那莱十身》等等。可见,它们多少都带有一定的颂诗性质,带有为国王或王都歌功颂德的功用。后世的立律诗作品虽然逐渐走上文学的审美性道路,但是并没有完全脱离政教的功利性目的。

相比之下,《帕罗赋》的文学审美性色彩要明显大于其它的立律体作品,这一方面标志着立律体这种创作方法到此时已经在艺术上日臻成熟,在诗体的韵律规则上已趋于固定,形成了一定的创作和审美范式;另一方面也表征着古典文学本身的发展和日渐繁荣。

根据泰文传统教科书中的描述,立律诗写成的诗作,诗节与诗节之间以韵相连,即前一个诗节最后一个元音,与下一诗节的第一、二或三个音节相押,传统上将这种押韵方式叫做“入立律”。不过,在《帕罗赋》中读者们发现,并不是每两节之间都是头尾押韵的。对此过去有学者认为,是因为作品产生之时还处在诗体发展的初期,对韵律和形式的要求远没有后世那么严格。但是,最近又有学者提出,立律诗中的连缀方式并不是以诗节为单位,而是以段为单位;一个单位段由若干诗节组成,同一段中诗节的形式相同。^①

泰国古典诗歌中并不乏两种或多种诗体交替使用的例子,这种方法对于创作者最直接的好处是,可以大大降低创作的难度,获得一定的灵活度和自由度。立律诗由莱体和克龙体两种诗体构成。相较而言,莱体诗古拙恢弘,克龙诗精巧短小。莱体诗从形制上似为介于散文和韵文之间,没有诗节数的限制,每顿的音节数也没有严格的规定,仅规定了顿与顿之间以腰脚韵相押。单首诗节的篇幅可根据内容随

^① [泰]春拉达·冷拉利奇:《帕罗赋评论与译注》,曼谷:朱拉隆功大学出版社,2002年,第41页。

意地伸缩,很适合叙事的需要。克龙诗明显在格律上比前者有了较大发展,规定了建行形式、每顿的音节数、押韵位置、特定位置的音调,对诗人的选词传义构成了一定的难度,但是它在一长一短的建行方式,却营造出一种独特的律动感,而行与行相扣的句内韵,在声韵上营造出一种回环往复的音乐感,尤其适合抒情咏叹的需要。正是这两种在功能和形制上截然不同的诗体的交替运用,使得《帕罗赋》虽然是一部叙事作品,但却同时具有很强的抒情性特征,使得读者在跟进故事情节的同时,也不断受到人物情感、心理的感染,获得各式各样的情感体验。

2. 音韵美的丢失与补偿

美国诗人罗伯特·L·弗洛斯特(Robert L. Frost)曾经说:“诗就是在翻译中失去的东西。”这句话虽然未免悲观,但也说明了译诗之难。诗歌翻译已被普遍认为是翻译中难度最大、要求最高的,其主要原因之一即是诗歌的美很大程度上依赖于民族语言自身的语音特点、修辞及语法习惯,包括文字特点等,脱离了民族语言的土壤,即使大部分语义信息可以进行跨文化传递,但是民族语言所赋予的音乐性,民族文化所孕育的象征意蕴等诗美元素,还是难免在翻译中丢失。

泰国古典诗歌对音乐性尤其偏重,这使得泰国诗歌一旦脱离了民族语言的土壤必然会丢失掉大部分诗美的成份。例如下面两节诗歌:

รอยรูปอินทร์หยาดฟ้า มาอำองค์ในหล้า
 แผลงให้คนชม แลฤๅฯ
 พระองค์กลมกล้องแก่ง เอวอ่อนอรอรแฉ่ง
 ถ้วนแห่งเจ้าดูงาม บารนี้ฯ

11、12 节【克龙二】

原诗中不仅用到了大量的头韵字,例“รอยรูป”、“อำองค์”、“กลมกล้องแก่ง”、“เอวอ่อนอรอร”、“ฉ่งถ้วน”,还交替运用了同韵词,例如第 11 节中的“หยาด”、“ฟ้า”、“มา”、“อำ”、“หล้า”,第 12 节中的“อ่อน”和“อร”,“แก่ง”、“ฉ่ง”和“แห่ง”。

这种运用同辅音、和同元音的字来创造特殊的声音效果的手法颇类似于中国古诗中的双声和叠韵。李重华《贞一斋诗说》有云：“叠韵如两玉相叩，取其铿锵；双声如贯珠相联，取其宛转。”泰国人论诗常用“khlongchong”一词形容诗歌的悦耳动听，这一词的本义其实是“套住”、“连上”，这说明中泰古代诗人都注意到了声与声相联所产生的听觉上的审美愉悦。

只不过，泰国古诗与中国古诗的不同处在于，中国诗歌除了注重声韵上的修辞之外，更注重字句的精炼、意义的深远。但是，泰国诗歌不忌讳词义重复，反而追求语汇的丰富，喜欢反复渲染铺陈。上面两节诗歌直译是：

莫非因陀罗真身下界，来点缀人间，
让世人欣赏。
身体圆润修长，腰肢苗条纤细，
处处都标致。

汉译之后，原来诗句中大量辅音字连用所产生的宛转感、长音同韵字连用所产生的荡漾、悠长感不复存在。因此，必须对诗句进行诗美的再造，尽可能重塑诗文的音乐性，并对丢失的诗美部分予以一定程度的补偿，以使译入语读者产生与原语读者相对“对等”^①的审美体验。

策略一：相似性的探索与相异性的改造

《帕罗赋》汉译过程中的诗体改造包括莱和克龙体这两种诗歌形式。译者需要考虑的是：如何在中文的环境中体现出两者的差异，同时兼顾中国读者的诗歌审美习惯？立律诗歌的两种诗体在汉语环境中很难找到直接的对应，但是可以通过研究它们的内部结构、韵律和建行形式，在与中国古典诗词的比较中找到一些相似性，进而利用这些相似性作为汉译诗体改造的基础。

^① 借用尤金·奈达的“动态对等”(Dynamic equivalence)概念。

我们发现,无论克龙体还是莱体的诗,其最小停顿单位——顿,基本上是由五个音节组成,这与中国自汉魏时代起逐渐成形的五言古诗传统似有一定的可比性。特别是莱体诗,在诗行形式上与郭茂倩《乐府诗集》中收录的一些歌谣古辞十分近似,不同的仅是押韵习惯的差别。莱体诗习惯前一句的末尾音节与下一句的中间音节相押,与我国德宏傣族和壮族民歌中的“腰脚韵”一致。由于乐府诗歌本来就是来自民间,而莱体诗也是在古代泰语日常口语的环境下形成的,汉藏语系孤立语的某些上古语音或是构词特征,会不会是五音节诗句演化为当时最流行诗行形式的原因?这里仅提出一种猜测,我们认为,这个问题其实很值得从比较语言学、文学发生学的角度再做一些更为深入的探索。

鉴于这样的比较之后,我们尝试用五言作为译诗的基本建行字数,允许根据具体内容有适当的变化,在押韵方式上,用中文诗歌习惯的脚韵。另外,按照中国古体诗句数成双的习惯,也对译文诗节的句数进行了适当限制,例如以下译文:

君王游妙林,沿途赏奇珍:鹭鸟^①栖橡树,孔雀弄罗香^②。皇
 鸪^③落巴豆,苍鹭潜苍草^④。巢鸟^⑤巢连巢,鸡跃鸡冠树。竹鸟隐
 竹间,啾啾^⑥立啾枝^⑦。蜂虎^⑧惊白茅,芋鸟^⑨点竹芋^⑩。班雉^⑪觑

① 原词既指一种鹭鸟,又指橡胶树。这种利用同音多义词的双关意义,并将同音的动物名词和植物名词放在一起描写,是泰国古代诗文中一个特殊的修辞方法,在这部诗中十分常见。以下的写景诗节中大量使用这种手法,翻译时尽量试着保留。

② 常见义为孔雀,另也指一种植物,全名大花羯布罗香, *Dipterocarpus grandiflooyus*。

③ 原义既指一种绿皇鸪, *Ducula aenea sylvatica*, 又指一种巴豆蜀的植物。

④ 中文名草胡椒, *Peperomia pellucida*。

⑤ 一种鸟,中文名不详。

⑥ 音译。一种鸟名,中文名不详。

⑦ 音译。原译为麻疯树(*barbadonut*; *Latropha curcas*)。

⑧ 中文名,栗喉蜂虎,俗名:红喉吃蜂鸟。Blue tailed bee-eater; *Merops philippinus*。

⑨ 一种鸟,中文名不详。

⑩ 全称芦叶竹芋, *Maranta dichotoma*。

⑪ 大眼班雉,英文名 Great Argus pheasant, 学名: *Argusianus argus*。

蒲桃^①，棉息伫紫薇。荷鸟^②舞荷尖，啄木^③啄刺桐。红鸚^④白鸚^⑤
迎远客，来去跃枝头。奇木难尽计，百鸟竞啾啾！

258【莱】

中国学者在读到《帕罗赋》泰文原诗之后，联想到中国的赋。这主要是因为莱体诗与赋具有一些相似特征，这里将两者略加比较。从相似性上看，在形式上，莱体与汉赋都是介于诗与文之间的一种文体，都是外形似散文，内部又有诗的韵律。在语言风格上，两者都讲求词藻的丰富、渲染和铺陈，用丰富的语汇对客观事物进行反复描摹，以求穷尽其外貌姿态。这与中国后世诗歌讲求的写意造境，以寥寥数语点描出事物神韵有很大区别。但两者又存在一些本质上的不同：第一，传统的汉赋讲究语句上以四、六字句为主，并追求骈偶。相较之下，莱体诗中仅偶尔出现一些近似于排偶的诗句，口语化的程度相对较大。第二，中国的赋主要用于描景状物，很少用以叙事，这与中国诗歌注重抒情的传统脱不了干系；而泰国古典诗歌以叙事为主流，莱体诗歌总体上也是叙事的，但在一些具体的情节中却也显示状物写景的长处。《帕罗赋》中状物写景的莱体诗就有很多，且不乏精彩诗篇。

与莱体诗相比，克龙诗歌的汉译改造要相对困难一些。克龙诗歌每行诗句的上顿也由五个音节构成，但是下顿有长、有短，两、四个音节不等。每个诗行由长短相连的两个顿组成，这在汉语环境下很难找到对应。为了找到一个比较理想的译文形式，前后进行过多种尝试，现将其中的主要三种列举如下：

a) 近楚辞体^⑥

身圆润而修长兮，腰纤纤乎曼妙，

① 南海蒲桃, *Eugenia cumini*.

② 一种鸟, 中文名不详。原词常见义为荷花, 这里为照顾修辞的需要, 强译为荷鸟。

③ 一种鸟, 中文全称赤胸拟啄木。

④ 原词是绯胸鸚鵡的别称, 从字面解释是客人来的意思。

⑤ Cockatoo: *Cacatuinae*.

⑥ 之所以用“近”, 是因为译文并没有严格遵守楚辞体的韵律规则, 实际上是形似而非的。

肌容媠而尽佼。

12【克龙二】

陋三界之生灵兮，姿卓绝而尽僚，
人弗忘其貌。

13【克龙二】

选用这种译文形式主要是基于相似性上的考虑，在汉语各类诗歌中，骚体诗徐徐回荡的节奏和音韵效果，以及顿挫、缠绵、沉郁的情韵，和克龙诗最为相近。加上两者都具有较强的抒情性，在每行前后句之间以音相联——骚体诗中由语助词“兮”相联，克龙诗前半顿的末位音节大多是开音节的长元音，诵读时要适当拖音。另外，楚辞中古老、丰富的词汇和大量充满神话色彩的人名、物名，与克龙诗歌也十分相似。

但是，通篇尝试下来之后发现，这样的近楚辞体译文，偶尔的几段诗用它来译还可以，但是如果通篇译下来，一来模仿起来十分不易，二来这样是否会有过分“归化”的弊病，抹煞掉了原诗的异域色彩，反而使中文读者不能体会到原诗声形意和谐统一的美呢？由于骚体诗歌也只是在中国诗歌发展过程中某一段时期和特定地域内的诗体，在时间跨度上同今天相距两千多年，用它来翻译距今五百年左右的外国诗歌，不仅会在今天的大众读者心理造成一定的审美隔阂，而且马上唤起他们的审美愉悦也相对不易。因此，我们最终舍弃了这种形式改造，但是在个别段落的上下文语境、情致意境较为适合的情况下，还是保留了一部分这种译诗形式，例如：

“熏风过兮谒王侯，熏风来兮邀王逵。
林中仙兮长护佑，引君来兮莫淹留，
辰星耀兮明月悠，代灯火兮照不休。”

371【克龙四】

b) 自由体

第二遍的译文，吸取了前一次的教训，刻意避免用一种特定的中国诗体直接“归化”，而是用较为自由的建行形式，使译文诗句大体与原诗句的音节数保持一致，在此基础上力求语言的流畅优美。例文

如下：

寂寞独卧，抚膺泪落，
远爱妻，怀中何萧索。

239【克龙二】

林间娇花芬芳，似带你的柔香，
在空气中飘散，轻颺。

240【克龙二】

双栖燕侣，似你我依偎，
何处花香？惹我念起你的芬芳。
素蓉和娑罗双^①，为我独欣赏，
只因恰似你柔香，沁润我心房。

254【克龙四】

这一次的译文在译者的自由度和读者的接受度都胜于前次。但是，纵观全篇，总觉得过于松散，缺少一种齐整感。于是有了下一种尝试。

c) 近五言体

君王独自卧，抚膺清泪落，
中怀萧索。

239【克龙二】

茂林花气芬，柔馨宛卿身，
氤氲飘散。

240【克龙二】

树有双栖燕，双燕正缠绵，
风吹花香来，惹我相思念。
素蓉娑罗双^②，惟我独钟爱，
幽香与卿同，久驻我心怀。

254【克龙四】

① 全称多花娑罗双(Shorea floribunda)

② 全称多花娑罗双(Shorea floribunda)。

最后一种尝试,一方面以五言诗句对应原诗五音节顿,诗节基本上以五言诗句为主要建行形式,另一方面结合中国诗歌中的审美习惯,将原诗不足五音节的顿予以适当改造,放弃了克龙体前长后短的诗行特点,以近似五言古诗体的形式来译。这样做的好处是,解决了前面形式松散的弊病,译者运用起来也较为顺手,有一定的自由和发挥空间,读起来也朗朗上口。唯一的遗憾是,最终没能保留原诗舒徐、回荡、宛转的音乐美。

策略二:用意象美补偿音乐美

既然音乐性的丢失已经成为诗歌翻译中无法避免的事实,而在汉语环境下重塑诗歌的音乐美有着无法跨越的障碍,剩下的途径就只有利用汉语表意的特征尽量在文字与文字的组合中构筑诗意,用意象性挽救音乐性的丢失。

汉语诗歌审美习惯中本身十分注意言与意的关系,好的诗句总是能创造言有尽而意无穷的境界,令人回味无穷。袁行霈认为,中国诗歌艺术的奥妙之一在于意象组合的灵活性,“汉语句子的组织常常靠意合不靠形合”。在诗美的改造过程中,我们有意识利用了汉语句子的组合方式,并按照汉语诗歌的审美习惯,在忠实于原诗句义的情况下,适当增加诗句的形象性、表现性和意义的丰富性。例如下列诗句如果直译就是:

看似鬼部众,如同摩罗军,
 满满一山林,树木尽折倒。
 不久就来到,罗王的国都。
 国中鬼惊知,相互急通报。

我们对诗句作了如下修改:

鬼兵气焰高,堪比摩罗军^①,
 卷石摧草木,狂飙过山林。

^① 摩罗:印度宗教神话中的恶魔。

倏忽大兵至，遽临领国都，
守城群鬼惊，奔走传危讯！

146【克龙四】

增用了汉语古诗中的常见虚词“堪”、“遽”，又通过“卷”、“摧”、“过”、“奔走”等动词细化了原诗作中的形象和情态，并出于诗句通顺和完整性、及表意清晰性上的考虑添加了“气焰高”、“大兵”、“危讯”等原句中没有的词汇。

策略三：翻译中的比较研究——发挥译者的主体性

诗歌承载着一个民族语言的精粹，体现着他们对自身、对世界的情感体验。诗歌翻译，是两个民族诗学之间的对话与交流。对于诗歌的译者来说，不仅需要深入体会异文化语境下的诗味和其所赖以生成的诗歌传统，也必须回过头来加深对自己文化及诗学传统的认知。这就要求译者在翻译的同时应不断将原语文化和自己文化的诗歌传统和审美特征进行比较研究，亦即将译诗与学诗结合起来。此外，多读各国诗歌作品的译本，同时注意对翻译史、各派翻译理论的系统梳理，以形成对翻译原则和翻译标准的基本认知和把握。正所谓有比较有借鉴才有提高，在阅读前辈的译作时，对自己的译文也会逐渐有一个客观清晰的认识，能够根据翻译目标，在翻译原则的指导下一步步改进和尝试，并对译文的理想状态有一个大概的预期。最后，多动手，在实践中总结和不断探索。关于翻译原则、翻译方法，各派理论家依旧在不断探讨和摸索中。在新原则、新理论层出不穷的情况下，立足自己的翻译实践，在实践中检验理论，并摸索适合具体文本、具体问题的解决方法，是最为有效和切实的途径。

参考文献：

- Kongkananda, Wibha Senanan, *Phra Lo: A Portrait of the Hero as a Tragic Lover*, Nakorn Pathom, Thailand: Faculty of Arts, Silpakorn University. 1982.
- Bickner, Robert J, *An Introduction to the Thai Poem "Lilit Phra Law" (The Story of King Law)*, Illinois, Center for Southeast Asian Studies, Northern

Illinois University, 1991.

Thomas John Hudak (ed), *William J. Gedney's Thai and Indic Literary Studies*, Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, The University of Michigan. 1997.

程毅中:《中国诗体流变》,北京:中华书局,1992年。

朱光潜:《诗论》,上海:上海古籍出版社,2001年。

袁行霈:《中国诗歌艺术研究》,北京:北京大学出版社,2005年。

广州外国语学院编:《泰汉词典》,北京:商务印书馆,2001年。

[德]格罗塞:《艺术的起源》,北京:商务印书馆,2008年。

[泰]恩洪·齐达索本:《立律诗文学》,清迈:清迈大学图书馆书刊发行处,1982年。

[日]荻原云来编:《汉译对照梵和大辞典》,台北:新文丰出版公司,1979年。

[泰]春拉达·冷拉利奇:《帕罗赋评论与译注》,曼谷:朱拉隆功大学出版社,2002年。