

“人民的诗人”在中国： 论戴望舒对加西亚·洛尔迦的诗歌译介

张艺莹*

- 目录 -

1. 引言
2. 戴望舒对洛尔迦关注的缘起
3. 戴望舒与洛尔迦的“相遇”
4. 戴望舒对『洛尔伽诗钞』的译诗篇目选择
5. 『洛尔伽诗钞』的翻译风格及样貌
6. 结语

*北京师范大学文学院博士研究生，专业为比较文学与世界文学，邮箱 201931080041@mail.bnu.edu.cn.

〔摘要〕

西班牙革命诗人费德里科·加西亚·洛尔迦因其诗歌写作的民主性，斗争性对中国现代诗歌产生深刻影响，而诗人戴望舒作为其第一位中国译者居功至伟。在战时的中国，戴望舒曾前后历时数年将加西亚·洛尔迦的数十首诗歌译入国内，使中国读者得以接触到，聆听到这位异国诗人的民主与反战呼声，并从中获得鼓舞与力量。1956年，戴望舒的洛尔迦诗歌译作收集于『洛尔伽诗钞』中出版，后世读者得以从中看到两位诗人的对话全貌。然而，关于『洛尔伽诗钞』的翻译缘起，翻译动机与翻译风格等问题的研究，在国内尚属空缺。本文以『洛尔伽诗钞』为主要材料，辅以戴望舒与中国近现代诗歌的相关研究资料，探究戴望舒“接触到”加西亚·洛尔迦的历史脉络，并对『洛尔伽诗钞』的篇目选择，翻译风格，翻译缺陷等问题作简要分析。

关键词：加西亚·洛尔迦，戴望舒，『洛尔伽诗钞』，西班牙文学，翻译文学

1. 引言

龙泉明先生曾言中国现代新诗史上有三座高峰——20年代时郭沫若，30年代是戴望舒，40年代是艾青。¹⁾论起中国新诗的发展与成就，戴望舒必然占有一席之地。而戴望舒的文学活动，在其优秀的新诗创作而外，还包括广泛的西方文学译作。戴望舒的文学翻译活动

1) 刘保昌，『戴望舒传』，武汉：湖北长江出版集团，2007，第270页。

不仅起到向中国民众介绍，普及世界优秀文学作品与思想的作用，又同时影响，启发了包括其自己在内的多位中国现代诗人的创作，因此具有十分重要的研究意义，一直为文学研究者们所关注和探讨。

终其一生，戴望舒进行过多种语言文学的翻译。戴望舒自1925年入震旦大学法文班学习后大量接触外国文学，“最早的一篇译诗就是翻译雨果的「良心」”²⁾，“还译过一些法国象征派的诗”³⁾，毕业后与好友施蛰存，杜衡合办“文学工厂”时继续翻译大量法国、英国文学作品，而在与冯雪峰结识后受其影响“对革命文学产生了兴趣”⁴⁾，又开始接触并转译俄苏文学作品。戴望舒对上述语种文学的翻译(以法国文学为甚)均受到了研究者的广泛讨论与研究，而相比之下，对于其于西班牙文学的译介情况与翻译体貌研究则数量较少，体现出相对的留白。在西班牙文学作品中，戴望舒翻译过伊巴涅斯，阿尔贝蒂，萨利纳斯，洛尔迦等多位诗人的作品⁵⁾，而其中以对洛尔迦诗歌的译介最为全面，系统化。戴望舒是向国内“引进”洛尔迦诗歌的第一人。可以说，后世的译者，研究者，读者概念中的“洛尔迦形象”都会不可避免地，或多或少地为戴的翻译风格所影响。西班牙诗人费德里科·加西亚·洛尔迦(Federico García Lorca)作为西班牙“二七一代”文学的代表人物，被誉为“人民的诗人”，其作品在世界各国广泛影响，并以其民主性，斗争性为多位中国现代诗人带来启发。因此，从根源上梳理戴望舒与洛尔迦二人如何“互联互通”体现出相当的必要性。本文试以已有史料，传记与文学研究书籍记载追寻戴望舒与洛尔迦的“相识”始末，再以戴望舒对洛尔迦诗歌的翻译专著『洛

2) 刘保昌，《戴望舒传》，武汉：湖北长江出版集团，2007，第27页。

3) 刘保昌，《戴望舒传》，武汉：湖北长江出版集团，2007，第28页。

4) 刘保昌，《戴望舒传》，武汉：湖北长江出版集团，2007，第47页。

5) 关于戴望舒对西班牙诗人作品的译介篇章概览，可见『戴望舒译诗集』中“西班牙诗选”与“洛尔迦诗钞”二辑。

尔伽诗钞』⁶⁾为主要材料分析戴望舒在这本选集中的篇目选择倾向与其表现出的翻译风格风貌。

2. 戴望舒对洛尔迦关注的缘起

二十世纪上半叶,世界各国的优秀文学作品经中国早期受过新式教育的留学生,新文化运动的簇拥者,有志于引进外国文化观念的有识之士们引入国内,极大地开阔了国内知识分子的视野,启发了他们的文学创作。而在近现代的中国,西班牙的文学作品相对英语,日语,俄语文学作品而言,传入国内的数量并不多。虽则早在十九世纪上半叶的刊物(如『秦中书局汇报』『东西洋考每月统计传』)中便常有对西班牙国情的记载与报道,对于西班牙文学作品正式的,稍为系统的译介却直到1914年才出现,为连载于『小说月报』的『西班牙长篇宫闱琐语』⁷⁾,译者标注为“澍生,铁樵”二人,原作者已不详。『小说月报』是这一时期西班牙文学译介的大本营,得沈雁冰,徐霞村,赵景深,张闻天等文学家助力,多次发表方布纳,巴洛伽,倍那文德等西班牙诗人与小说家的作品译作,一时如火如荼。然而,『小说月报』对西班牙文学的译作往往篇章支零,对作家稍作缩影式的介绍便匆匆而过,而其于二十年代末,三十年代初的重组,停刊更是造成了国内西班牙文学译介的中断。这时,诗人戴望舒对洛尔迦等西班牙

6) 由作家出版社于1956年出版。后文(主要为第三、四部分中)所引用、讨论的诗歌篇目均出自此书,将不再一一说明。另,关于西班牙诗人Federico García Lorca,现中文通用译名为“费德里科·加西亚·洛尔迦”,而本文所讨论的诗集『洛尔伽诗钞』中,戴望舒将诗人姓氏译为“洛尔伽”,故笔者在本文中除指涉诗集名称外,提及诗人姓氏时将均采用现译法“迦”字。

7) 学者张一江在文章「西班牙文学作品在中国的翻译和出版(1915-2011年)——基于书目的统计与分析」中将此译著标注为1915年由商务印书馆编印出版。经笔者核证,这本小说于出版前首先于『小说月报』连载,首篇现于『小说月报』1914年第5卷第1期,累计连载四期。

牙文学家的译介无意中接续了中国知识界对西班牙文学的研究，也是现代中国文学对洛尔迦作品的首次引入。

诗人戴望舒对西班牙文学的接触，并不始自洛尔迦，而是先与同为西班牙左翼文学家的伊巴涅斯结缘。早在1928年，戴望舒首次翻译了“98一代”作家伊巴涅斯的『良夜幽情曲』和『醉男醉女』⁸⁾。当时的戴望舒尚未习得西班牙语，而是从法文版本将其转译成中文。戴望舒本着向国内引进外国革命文学的志愿，与当时同为『现代』杂志主稿的好友杜衡共同将其译成，也在这个过程中对西班牙文学产生了浓厚的兴趣。他在写于1928年2月10日的“译本题记”中说，“在闲空的时候，我随便将他(伊巴涅斯)的短篇译了些；这完全是由于我对他的过分的爱好的本能的冲动。”⁹⁾对伊巴涅斯的翻译使得洛尔迦产生了对西班牙文学的极大热情，他随后又继续翻译了西班牙小说家阿索林的数篇作品，如刊登在『新文艺』第一卷第二号上的散文「修伞匠」「卖饼人」。

对西班牙文学的早期了解或许可以解释戴望舒在法留学期间自学西班牙语与在西欧时局动荡的1934年执意前往西班牙的原因。他一到法国，“就一边在巴黎大学旁听，一边在语言学校学习西班牙语，为日后的西班牙之行早早地作起了准备”¹⁰⁾，后自施蛰存处措得旅行经费后，“由里昂出发乘火车前往西班牙”¹¹⁾。

“1934年8月，戴望舒到西班牙旅行，此行重要收获之一就是洛尔迦的认识。”¹²⁾

8) 北塔，「雨巷诗人：戴望舒传」，杭州：浙江人民出版社，2003，第107页。

9) 戴望舒，「戴望舒全集·小说卷」，北京：中国青年出版社，1999，第575页。

10) 北塔，「雨巷诗人：戴望舒传」，杭州：浙江人民出版社，2003，第108页。

11) 北塔，「雨巷诗人：戴望舒传」，杭州：浙江人民出版社，2003，第109页。

12) 王文彬，「诗心汇通——论戴望舒与洛尔迦」，『东方丛刊』，2000年第2期，第95页。

3. 戴望舒与洛尔迦的“相遇”

戴望舒在马德里的某条小径与街道上人们传唱的洛尔迦的谣曲隔空相遇，早已是为戴望舒研究者甚至新诗研究者所一再重复的故事——“广场上，小酒店里，村市上，到处都听得到美妙的歌曲，问问它们的作者，回答常常是：费特列戈，或者是：不知道。这不知道作者是谁的谣曲也往往是洛尔迦的作品。”¹³⁾

这个充满传奇色彩的故事出自好友施蛰存为『洛尔伽诗钞』所作之序，它极易使读者与研究者产生一种理所当然的理解，即认为戴望舒是因在马德里的街头偶然听到居民对洛尔迦谣曲的吟唱得以认识到洛尔迦的文字，而笔者由已知史料推测，事实或许并非如此——有一种可能是，戴望舒或许并不是在马德里的小巷里，自西班牙人口中获知洛尔迦的大名的，而是早在其赴西班牙前就已对洛尔迦有所了解。戴的好友叶灵凤在笔记中曾言，“望舒的西班牙文，是在法国学的。他立志学西班牙文，虽然并非完全是为了想翻译‘塞万提斯’，他是为了阿索林，巴罗哈，也为了洛尔伽，但是塞万提斯无疑也是引诱他去学西班牙文的重要目标之一。”¹⁴⁾由此可见，戴望舒早在赴西班牙前便已对西班牙文学家有了一定的了解与向往，而这其中就包括洛尔迦。戴望舒与洛尔迦的邂逅，或许发生在其于国内学习，从事社会活动期间，或许发生在其于法国留学，赴西班牙前，而所谓的“在广场上，小酒店里”一说，则可能因于戴望舒本人向他人提及此事时的一种刻意遮掩。

戴望舒对于自己在法期间执意前去西班牙之事，从未向任一友人坦承这种“任性”行为背后的根本原因。为何刻意模糊他的西班牙之

13) 施蛰存，「洛尔伽诗钞·编者后记」，『洛尔伽诗钞』北京：作家出版社，1956，第137页。

14) 叶灵凤，『读书随笔(二集)』，香港：三联书店，1988，第35-37页。

行的具体目的，或许与他当时在欧的经济状况有关。戴望舒留学期间，唯一的经济来源便是将诗作和译作寄回国内获得的稿费，而这个“变钱”的过程全部经由施蛰存。戴的稿费供其在法学习生活尚且足够，却并不足以支撑欧洲旅行。施蛰存在与戴的书信往来中多次提及出版业的不景气，直言自己无法资助行程，劝阻戴望舒前去西班牙。¹⁵⁾ 不仅如此，施蛰存也直接表达了对戴望舒在法期间不务学业的不满：“你说想到西班牙去，我以为不妥，只要在下半年内有方法使你在巴黎的学业有一个交代，我看还是仍在巴黎好。”¹⁶⁾ 戴望舒是否因为此事有意隐瞒自己去西并非游历，而是抱着明确的接近某几位西国文学家的目的而执意为之，已不可考。但可以得知的是，戴在前往西班牙之前已对西的文学界状况有了一定了解，此次行程绝非一时兴趣，而是蓄意已久。然而，或许戴望舒在去西班牙前对于洛尔迦尚且仅有不甚明晰的认知，在其抵西后，我们可从史料寻出戴对洛尔迦印象的急剧加深。从西班牙返回法国后，戴望舒在与法国文学家许维艾尔交流时提及，他“所爱的西班牙现代诗人是洛尔迦和沙里纳思”¹⁷⁾。因此，笔者认为，戴望舒的西班牙之行，收获的不是“对洛尔迦的认识”，而是“对洛尔迦的崇敬”。

4. 戴望舒对『洛尔迦诗钞』的译诗篇目选择

戴望舒在西班牙购得数本洛尔迦作品集后，于1935年春从巴黎返回中国，随后首先选译了洛尔迦的七首诗，以“加尔西亚·洛尔迦诗抄”为题，发表在『文饭小品』创刊号(1935年2月)上。而当洛尔迦随

15) 北塔，「雨巷诗人：戴望舒传」，杭州：浙江人民出版社，2003，第109页。

16) 孔令境，「现代作家书简」，广州：花城出版社，1932，第78页。

17) 戴望舒，「戴望舒全集·散文卷」，北京：中国青年出版社，1999，第37页。

即于1936年遇害，戴望舒决心将洛尔迦的其余诗篇全面译介给中国读者，但由于国内时势频繁变迁，直到1948年，戴望舒只译出洛尔迦的部分诗歌，在1950年戴望舒因病去世后由施蛰存整理为『洛尔伽诗钞』，于1956年集结出版。

西班牙诗人洛尔迦一生著作颇丰，最终出版的诗集共计十二本¹⁸⁾。而『洛尔伽诗钞』涉及其中七本的作品，其中『诗人在纽约』一辑因译者戴望舒当时并未取得西文原稿，则由汇编者施蛰存在整理时选取一首代为翻译，补充，因此在本书中共有六本诗集，33首诗作属本文的关注范围。除『诗人在纽约』外，『洛尔伽诗钞』涉及诗集『诗篇』(Primeras Canciones, 1918-1921)，『歌集』(Canciones, 1921-1924)，『深歌诗集』(Poema del Cante Jondo, 1921)，『吉普赛谣曲集』(Romancero Gitano, 1924-1927)，『伊涅修·桑契斯·梅希亚斯挽歌』(Llanto por Ignacio Sánchez Mejía, 1935)，『杂歌诗集』(Poemas Sueltos, 1927-1936)，其中『伊』一辑全篇译出(为一首长诗)，其余五部诗集均是选译，且选用数量只占得原书籍的小部分，如『诗篇』原集11首中选译2首，『深歌诗集』原集54首中选译3首，『吉普赛谣曲集』原集20首诗歌中选译6首。

从形式上看，戴望舒译入洛尔迦并不以“诗集”为单位整本译完再译下一本，而是在每部诗集中选取数篇进行翻译，由此汇成一本概览性介绍洛尔迦诗作的『洛尔伽诗钞』。其翻译主旨不在将洛尔迦之作品尽数译出，而在于更加全面地向国内读者展现一个“洛尔迦”面貌。在这一过程中，戴所选取诗篇均篇幅适中，多数在20诗行上下，全书只选取7首长诗进行翻译¹⁹⁾，而这一选择，笔者相信是戴望

18) 其中十本为其生前亲自公开发表，余下两本为其牺牲后由他人将其散篇集结整理出版。

19) 集中在主要写作长篇叙事诗的“吉普赛谣曲集”与“伊涅修·桑契斯·梅希亚斯挽歌”两辑。

舒的有意为之。在洛尔迦的所有诗作中，不乏横跨数页的长诗，也不乏仅占三两诗行的“小诗”，如『歌集』中「小夜曲提示」(Nocturno esquemático)仅有四行，「三棵树」(Cortaron tres árboles)仅有七行。彼时战时中国动荡生活之下，若以译者方便为本，自是选取短诗为上，而戴望舒并未如此行事。『洛尔伽诗钞』中未选取短诗进行翻译，笔者认为，这是因为比起短诗，中等篇幅更有利于向中国民众展现诗人的写作风格与思维内涵，这些方面若篇幅过短则难以体现。而篇幅若长，在生存环境紧张的时代，则不利于译作传播于民众之间。相较之下，中等篇幅的诗作便于理解，便于传播，也便于描绘出原作者的体貌。

另一方面，从内容上看，戴望舒所选取的诗歌主题相对驳杂，并不局限于任一特定主题。

中国文艺界曾于1937年前后兴盛过一阵“书写西班牙”的风，在这一时期，洛尔迦的诗作因戴望舒的早期译介而得到国内文学家的注意，并启发了袁水拍、芳信等中国作家的抗战文学写作。现代中国的新诗创作与诗歌翻译的主观目的性与政治需求决定了它从一开始便带有强烈的使命感与方向性，是一种在个人才能与政治倾向基础上刻意为之的文学，是特殊时代背景下的产物。特殊时期下国家的文艺思想需求，共时的文学家的关注视域与写作倾向极易造成一种误解，即“反战谣曲”即为洛尔迦创作的全部，洛尔迦即是一位“反战诗人”；并使得人们习惯性将洛尔迦的所有作品与“战争”意蕴相连通，与朗朗上口易于传播的歌谣相联结。具有选择性与目的性的文学宣传易造成后世读者对洛尔迦文学身份的片面理解，而事实上，洛尔迦“不仅是歌谣的能手，超现实主义式的奇才，还是叙事性大手笔，史诗和神话传奇的锻造者”²⁰⁾。在这种兴致所至的写作模式下，

20) 王家新，洛尔迦『死于黎明：洛尔家诗选』，上海：华东师范大学出版社，2016年，第6页。

他的诗作主题也不一而同。在洛尔迦的数本诗集中(『诗篇』『歌集』尤甚),读者可以发觉一种主题的多样:“爱情”与“死亡”固然是诗人一向会歌咏的话题,“故乡”主题也为洛尔迦偏爱之极,有关“人生迷茫”的“世纪儿”情绪诗歌时常出现,穿插其间的是大量神话,时空,人生理想,夜晚,风景抒情等主题诗篇的跳跃——相比之下,直接抨击“社会黑暗”与“战争”的主题诗歌反而占洛尔迦诗歌写作之总量的少数。

在『洛尔伽诗钞』中,读者会明显感受到译者戴望舒对洛尔迦多元风格的细致了解与把握。戴望舒并未将洛尔迦描绘社会动乱或战争的诗作挑拣出来打造成一部战时的应景应需之作,而是在洛尔迦诗歌的每种主题之间均衡选译,进一步保留了诗人的诗风与真实的精神状态。『洛尔伽诗钞』中所涉及的33首诗(除去由施蛰存所译的『诗人在纽约』一章),主题间来回跳跃,而形成这样一种风貌:

	故乡	理想	时间	死亡	风景抒情	爱情	政治黑暗
『诗篇』	1	1					
『歌集』	4	1	1	2	1	4	1
『深歌诗集』	1			1		1	
『吉普赛谣曲集』				1		2	3
『伊涅修·桑契斯·梅希亚斯挽歌』				1			
『杂歌诗集』	1			3		2	
	7	2	1	8	1	9	4

通过对『诗钞』所录诗歌的主题可归结出,在选译的过程中,戴望舒一面对洛尔迦多元风格进行平衡,尽量全面地选用诗歌以展现其

真实形象，平和地向中国民众和知识界介绍一个多面的洛尔迦，一面面对『诗钞』的各主题进行着有意的把控。『诗钞』中，尖锐题材被适当柔化，缩小，直面战争的诗歌只收录「哑孩子」「安东尼妥·艾尔·冈波里奥在塞维拉街上被捕」「安东尼妥·艾尔·冈波里奥之死」与「西班牙宪警谣」四首，由此可见译者戴望舒在选取诗歌过程中对诗集总体基调的一种有意打造。『诗钞』中选用多种主题的诗作，体现出对现实题材与浪漫题材的兼顾，其中“故乡”，“死亡”，“爱情”体现为总量上的三大支柱，也构成了诗集中洛尔迦形象的肌骨。人们本以为会占大量篇幅的反战谣曲却只占32首中的4首，这种对政治题材具有目的性的柔化，或许也体现出译者戴望舒处在动荡时局下诗艺观的摇摆与抉择，即坚持回避着使诗歌为狂热的革命洪流所裹挟而成为纯然的左翼“国防诗歌”²¹⁾。

5. 『洛尔迦诗钞』的翻译风格及样貌

戴望舒的洛尔迦诗歌译本是国内对于洛尔迦作品译介的最早尝试。『洛尔迦诗钞』中的诗篇译本，在随后几十年内出版的其它译介洛尔迦的书籍(诗集，全集，选集等)中被经常沿用，足以体现出戴本的生命力和持久力。那么，戴望舒的翻译风格在对洛尔迦的译介上是如何体现的？

在我们对戴望舒的译诗进行翻译学的讨论时，应首先申明这一事

21) 戴望舒在“论国防诗歌”等多篇文章中曾屡次表明对“国防诗歌”的反对，认为其言之无物、诗艺粗陋、将文学作为纯然的宣传工具、“把诗当作标语口号”。对此，孙玉石先生也在『中国现代诗学丛论』中直言：“抗战诗歌产量与质量的严重失调，许多‘失去感情空泛的呼喊’的‘荒乱’的篇什，理所当然地不易使读者‘受它的感动’。”可见，“革命”与“文学”在战时中国面临着一种难以兼顾的困局，而诗人戴望舒在这一时期选择倾向于后者，或者说，在对洛尔迦的翻译中，戴望舒为自己对纯艺术的追求保留了田地。

实，即在戴所译的『洛尔伽诗钞』中所载篇目，不全为戴所译之原稿，而是存在一部分译文在最终付梓印刷前为主理人施蛰存所“编校”，“在语文上稍稍做了些润色工作”。这就需要在研究时，先将施之修改稿置换为戴的原译稿，再将其与洛尔迦的西文原稿进行比对。所幸，戴之洛尔迦原译稿通常已在一些诗刊上进行发表，有据可查，后世的研究者得以根据其早前发表的原译稿对照『诗钞』一一排查，窥其原貌。这一问题上，学者熊婧的「『戴望舒全集』补正」与苟强诗的「『戴望舒全集·诗歌卷』补正及其他」珠玉在前，已总结出最终出版的『洛尔伽诗钞』中共有12首经过施之修改，即为「海水谣」²²⁾，「树呀树」²³⁾，「婚约」²⁴⁾，「冶游郎」²⁵⁾，「两个水手在岸上」²⁶⁾，「小小的死亡之歌」²⁷⁾，「呜咽」²⁸⁾，「圣女欧拉利亚的殉道——历史故事谣曲」²⁹⁾，「三河小谣」³⁰⁾，「蔷薇小曲」³¹⁾，「木马栏」³²⁾，「不贞之妇」³³⁾。在这些修改译本中，读者可感受到施戴二人诗艺观上的不同考量与倾向，二版各有千秋，笔者无意赘言臧否，仅从以上十二篇诗歌的原译本与『诗钞』中未被修改的余下二十首诗歌译本着眼，试以探究戴望舒的“洛尔迦输出机制”之运作。笔者认为，戴望舒在『洛尔伽诗钞』的翻译特征

22) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期『加尔西亚·洛尔伽诗抄』。

23) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期『加尔西亚·洛尔伽诗抄』，原题为「谣曲」。

24) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期『加尔西亚·洛尔伽诗抄』，原题为「定情」。

25) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期『加尔西亚·洛尔伽诗抄』，原题为「昂达鲁西亚之歌」。

26) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期『加尔西亚·洛尔伽诗抄』，原题为「岸上的二水手」。

27) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期『加尔西亚·洛尔伽诗抄』，原题为「幼小的死神之歌」。

28) 最初发表于『文饭小品』1935年第1期「加尔西亚·洛尔伽诗抄」。

29) 最初发表于『华侨日报·文艺』版1949年第97期，原题为「圣女欧拉利亚之殉道」。

30) 最初发表于『星岛日报·星座』1941年第九八三期，原题为「三河谣」。

31) 最初发表于『星岛日报·星座』1941年第九八三期。

32) 最初发表于『奔涛』半月刊1937年第一卷第三期，原题为「木马」。

33) 最初发表于『诗创造』1947年9月第三期「骸麟舞」。

可归结为以下三个方面。

5.1 加修饰的直译翻译策略

通过对照西文原稿与戴译稿不难发觉，戴望舒在翻译中有意选择了形式，内容上都更加忠实原文的直译翻译策略。逐字逐句的翻译方式，缩减了译者在输出过程中“二次加工”的可能性。在这种策略下，戴望舒对于所选诗篇不添加个人情感，不扭曲，也不美化，虽则有时会使得词句略显生硬，但译本的忠实程度较高。例如，『诗钞』中『歌集』一辑的「骑士歌」(Canción del jinete)一篇，就是戴翻译策略的极佳展现³⁴⁾。在形式上，戴望舒对原诗进行了词句的直译，甚至每一诗行句尾的标点符号都保持一致，使得译本面貌极为精致，语法结构与原本几乎完全对等。而另一方面，在内容上，戴的这一翻译策略则相对显出了不足之处，即在译词时的不加修饰，使得译本细读来口语化十足而显得俚俗，美感稍显不足。这一点上，通过与赵振江教授的译本相比更加明显：

哥尔多巴城。	Córdoba.	科尔多瓦
辽远又孤零。	Lejana y sola.	遥远，孤单
黑小马，大月亮，	Jaca negra, luna grande,	马儿黑黑，月儿圆圆
鞍囊里还有青果。	y aceitunas en mi alforja.	我的褡裢装着橄榄
我再也到不了哥尔多巴，	Aunque sepa los caminos,	科尔多瓦。尽管我
尽管我认得路。	y nunca llegaré a Córdoba.	熟悉路径，却到不了你身边。
穿过平原，穿过风，	Por el llanto, por el viento,	沿着平原，驾着长风

34) 此处仅摘取原诗节选以供说明。

黑小马, 红月亮.	Jaca negra, luna roja.	马儿黑黑, 月儿红红.
死在盼望我	La muerte me está mirando	死神在向我张望
从哥尔多巴的塔上.	desde los torres de Córdoba.	从科尔多瓦的塔顶.
(戴望舒译本)	(西文原文)	(赵振江译本 ³⁵⁾)

通过二译本的比对可看出：戴本的直译程度高于赵本，几乎每一诗行的词法与句法都与原文寸步不离，但在具体辞藻的取用上偏向于简洁，粗粝，忠实度较高；赵本通过叠词的使用（“黑黑”，“圆圆”，“红红”）与中文词语的活用（如第三节第一行中前置词“por”出现两次，戴均译为“穿过”，而赵分别译成“沿着”与“驾着”）等手法，提升了译本文字的延展性，使译本的生命力略大于源文本。由此，同一首诗歌在不同译者笔下显现出不同的气质，戴本冷硬苍凉，赵本宛转哀伤。需要说明的是，译本间的风格歧异实属平常，因那是译者的文艺观与各自社会环境需求的差别导致，而戴望舒作为向中国引入洛尔迦的第一人，更是担负了从形式到内容上“介绍”一个真实的洛尔迦的重任，因此不难理解戴望舒在个人翻译风格上所做的取舍与退让。戴望舒并非一向是个采用直译的译者。早前翻译魏尔伦等法国诗人的诗作时，戴望舒从未对原本如此亦步亦趋，如译「瓦上长天」时，就敢于“选择中国民间小曲的表现形式，措辞则像宋词小令，为了简洁传神，他甚至采用文言文译诗，完全打破了古今的藩篱，充分体现了诗人译诗的主观能动性”³⁶⁾。「瓦上长天」译本³⁷⁾体现出一种样貌——语法和句法的结构虽尽力保留，未被全部打破，辞藻上却极力归化，绝对的意译使得译作与原本相对脱离：

35) 摘自赵振江译『洛尔卡诗选』，漓江出版社，1999年3月第1版，第185页。赵本标题译为“骑手之歌”。

36) 刘保昌，『戴望舒传』，武汉：湖北长江出版集团，2007，第30页。

37) 此处选取『戴望舒译诗集』中所载译本。

Le ciel est, par-dessus le toit,	瓦上长天
Si bleu, si calme!	柔复青！
Un arabe, par-dessus le toit	瓦上高树
Berce sa palme.	摇娉婷
La cloche dans le ciel qu'on voit	天上鸟铃
Doucement tinte.	幽复青
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit	树间小鸟
Chante sa plainte.	啼怨声。

而此时，在对洛尔迦的译介中，戴望舒的译法由极致的意译转到极致的直译，华丽修辞被取消，完成了一种翻译策略上的极大转变，正如他所说的，“把不是‘诗’的成分从诗里放逐出去……美丽的辞藻，铿锵的音韵等等。”³⁸⁾这并不是对其早年译作风格的否定，而是在不同的时代与人生阶段中，戴望舒面临着新的文艺需求。如果说早年的戴望舒，从事翻译只为文学上的练笔与换取稿费之用，那时自然可以随性天马行空，拓展自己的翻译文风。而当他真正地作为一个外国文学研究者承担起“开先声”的系统译介工作，从『洛尔迦诗钞』中便可看出，戴望舒做到了缩小译本中的“个人成分”，真正地将“诗”，“交还”与原作者。这种辞藻的不加修饰在对洛尔迦的翻译中体现得淋漓尽致，如「岸上的二水手」中“他的舌头是胰子做的，/他把他的话语上了胰子/然后缄默”³⁹⁾，『短歌』中“他们都一模一样，/两个又谁都不像”，「海水谣」中“你卖什么，不安的少女，/把你的乳房耸在空间”，「圣女欧拉利亚之殉道」中“把杯子的琉璃碎掉”，「梦游人谣」中“繁星似的霜花/和那打开黎明之路的/黑暗的鱼一同来到”。

38) 戴望舒，「戴望舒全集·散文卷」，北京：中国青年出版社，1999，第187-190页。

39) 在『洛尔迦诗钞』中，施蛰存将此句修改为“他有个肥皂的舌头，/洗掉他的话又闭了口。”此处便又可看出翻译风格倾向的不同——施较含蓄，而戴直白。

这些句子或流于口语化而不尽雅致，或取词直白而不加修饰，或因直译显得更加生硬难解，但却是对洛尔迦真实诗风的绝佳传达。

5.2 “音乐美”的复归

对于诗歌的“音乐”问题，戴望舒经历过一些摇摆。由于其幼时累积的中国古典文学学养，成年后对早期象征主义诗歌的接触与喜好，现代中国新诗一些流派(如新月派)对诗歌“音乐美”等内在与外在因素的影响，戴望舒在早期的写作与译作中对诗句的韵脚，抑扬十分精细讲究。在『我底记忆』时期，戴望舒非常对音韵的注重，如杜衡所说，“追求着音律的美，努力使新诗成为跟旧诗一样可‘吟’的东西。押韵是当然的，甚至还讲究平仄声。”⁴⁰⁾这一时期他所翻译的(以魏尔伦、耶麦等法国诗人为主的)作品，也无不充满着音韵的华丽起伏，如所译的耶麦「屋子会充满了蔷薇」中的“黄蜂”，“晚祷声”，“阴影”的协韵韵脚⁴¹⁾，果尔蒙『发』中“香味”一词的复沓⁴²⁾，以及上文所述格式整齐，平仄优美的魏尔伦『瓦上长天』。而在随后的一个时期，戴望舒的诗艺观却发生了转变，即开始舍弃诗歌音韵。在应施蛰存之邀重印『我底记忆』(即后来的『望舒草』)时，戴望舒将其中极具音韵美的「旧锦囊」和「雨巷」两辑全数删去，代而加入否定音韵的自由体新诗作。这一决定，如施蛰存所言，“表现了望舒对新诗创作倾向的最后选择和定型”⁴³⁾。对此，戴望舒数年后如此总结：“诗不能借重音乐，诗的韵律不在字的抑扬顿挫上，韵和齐整的字句会妨碍诗情。”⁴⁴⁾

40) 杜衡，「望舒草·序」，『望舒草』，北京：人民文学出版社，2000。

41) 戴望舒，「戴望舒译诗集」，长沙：湖南人民出版社，1983，第40页。

42) 戴望舒，「戴望舒译诗集」，长沙：湖南人民出版社，1983，第10页。

43) 施蛰存，「戴望舒诗全编·引言」，杭州：浙江文艺出版社，1991，第5页。

44) 戴望舒，「戴望舒全集·散文卷」，北京：中国青年出版社，1999，第188页。摘自戴望舒『诗论零札』，最初发表于『华侨日报』『文艺周刊』1944年2月6日，此时戴望舒已投入对洛尔迦的系统译介中。

然而，饶是戴的旧友与后世研究者们多次宣称戴中后期对音韵运用的反对，在『洛尔迦诗钞』中，读者却仍能感受到强烈的“音韵”诗艺的复归——如「塞维拉小曲」的第一节“橙子林里，/透了晨曦，/金黄的小蜜蜂/出来找蜜”完美地传达出原文“Amanecía/en el naranjel. /Abejitas de oro/buscaban la miel.”的偶句押韵，「海螺」中使用齐整的尾韵“海螺”，“讴歌”，“水波”，“许多”来对应原文由“caracola”，“canta”，“agua”，“plata”构成的半韵。如果说这两处翻译仍是对洛尔迦原文用韵的直译性转化，而仍不足以用来支撑说明译者戴望舒的“音韵观”倾向，那么在「风景」一诗中，戴将原文中并没有出现韵脚的第一节“La tarde equivocada/ se vistió de frío.”添加尾韵而变为“苍茫的夜晚，/披上了冰寒”这一译法，则进一步体现出戴望舒此时对于音韵使用的主观目的性。不仅如此，在「安达路西亚水手的夜曲」一诗的第三节中，原文“De Cádiz a Sevilla/ ¡cuántos limoncitos!/ El limonar me conoce/ por los suspiros.”为偶句押韵，戴望舒将其译为“从喀提思到塞维拉，/多少的小柠檬！/柠檬树从我的叹息，/知道我的行踪”，使原文的半韵变为译文的谐辅韵（“檬”与“踪”）。而本节第三行中的“me conoce”原义本为“认得我”或“将我认出”⁴⁵⁾，而戴望舒将其进行了小幅度的“创造性叛逆”，扩展为“知道我的行踪”，使其得以与上一组偶句中的“檬”联韵，这更加印证了戴在这一时期的翻译中对于诗歌音韵的一种自觉或不自觉的情感复归。

此外，戴望舒在『诗钞』的翻译中注重对每一诗行篇幅的把控，使得诗歌诵读起来节奏错落有致，轻重适度。如在「水呀你到哪儿去」中，前三节如此翻译：

45) 在董继平所译『洛尔迦诗文选』中，便将此二行译为“柠檬树凭借叹息声/就认识我”。

水呀你到哪儿去？ Agua, ¿dónde vas?
 我顺着河流, Riyendo voy por el río
 一路笑到海边去. a las orillas del mar.

海呀你到哪里去？ Mar, ¿adónde vas?

我向上的河流, Río arriba voy buscando
 找个地方歇脚去. fuente donde descansar.

这三节的每一诗行，音节与音步均并不完全统一，而在戴望舒的笔下，却化为了朗朗上口的“七言”，其中较短的第一节第二行又成为诗歌中相互“对话”的“二声部”相互转化时所做的“停顿”。而“一路笑到海边去”，“找个地方歇脚去”的“去”字，本是可略去的虚词，也并不对应原文中的某个词或某种涵义，但戴望舒将其添加，一方面提升了诗句中的“二声部对话”在译文中的“口语化”程度，使译文读来明快跳跃，一方面使译文节奏完整，平仄趁韵。

类似的对于韵脚，节奏，平仄，停顿等“音乐美”的精工细作在『诗钞』中还有很多，经笔者统计，占全书篇章的大半⁴⁶⁾。因此，在『诗钞』中，读者可以发现译者对于诗歌“音乐性”的难以割舍与隐晦的回归。

5.3 难以避免的误译与漏译

没有人能够否认戴望舒是一位优秀的外国文学翻译家，其译作无论忠实度，通顺度，优美程度都属中国翻译文学史中的上乘。然

46) 仅就“押韵”而言，『诗钞』中便有二十一首中出现明显使用，因此该译本绝非戴望舒所明文推崇的“自由体”诗歌。

而，许是因为处于战乱，办公匆促，也或许是译者出于美感上或对诗歌内涵理解的独特考量，『洛尔伽诗钞』中仍存在少数节行的漏译与一些词汇，语法的不完美传达。其漏译主要集中在诗歌标题下的题赠，如「海水谣」的题赠“A Emilio Prados, cazador de nubes”⁴⁷⁾，『西班牙宪警谣』的题赠“A Juan Guerrero, Cónsul general de la Poesía”⁴⁸⁾。此类情形还发生在「三河谣」「梦游人谣」「不贞之妇」「安东尼妥·艾尔·冈波里奥在塞维拉的街上被捕」「安东尼妥·艾尔·冈波里奥之死」与「圣女欧拉利亚之殉道」中，这些诗歌标题下的“赠某某”均为戴望舒所遗漏，未被译出。此外，「木马栏」一诗的第七诗节“Sobre caballitos/ disfrazados de panteras,/ los niños se comen la luna/ como si fuera una cereza.”在载于刊物『奔涛』的原稿中没有译出，属漏译，而在成书的『洛尔伽诗钞』中为编者施蛰存“参考英文与法文版本”补充译为“孩子们骑在/装成豹子的马上，/好像是一颗樱桃，/他们把月亮吞下”。另有诗歌『树呀树』(Arbolé, arbolé)，1935年发表于『文饭小品』时原题为「谣曲」，其中首尾回环复沓的两诗节(均为：Arbolé, arbolé/ seco y verde.)未译出。可想见此处同样是施蛰存在整理成书时将其补充为最终的“树呀树，/枯又绿”，并将标题一并修改。此外，诗歌「不贞之妇」中第二诗节第十三诗行“Sin luz de plata en sus copas”也被遗漏，同样在『诗钞』中为施补全为“没有银光照到的树顶”。

至于『诗钞』中所出现的误译，则多是译者戴望舒对于一些名词词义进行的人为增缩或转移，以及在对诗歌原文中几处稍复杂的从句语法的诗句的跨语言转换中产生的一些语句上的不协调。学者姚风在文章「以最合适的方式走近洛尔迦——〈梦游人谣〉中译本对

47) 意为：“致‘猎云者’埃米利奥·普拉多”。

48) 意为：“致诗歌的总领事——胡安·格雷罗”。

比评析」指出，戴译本「梦游人谣」中第二诗节第二诗行“Grandes estrellas de escacha”的译为“繁星似的霜花”属翻译错误，应如北岛那般将其修正为“霜花的繁星”。⁴⁹⁾ 另外，诗歌「猎人」中第二诗节的三、四诗行“Llevan heridas/ sus cuatro sombras.”被戴译为“掉下四个影子，/都受了伤”，此处原文并无“掉下”的直陈，因此属于译者的意会，就词义传达的层面来讲属误译。「风景」中第三诗节的第一、二诗行“La tarde está tentada a lo largo del río.”，戴望舒将其译为“夜晚一直躺着，/顺着河沿”，而此句的原文实则是一例通感式隐喻，即夜晚如流水一样顺着河流绵延，因此笔者认为“躺着”一词应属误译，而应译出“流淌”之意。

此外，笔者认为，戴望舒对于几处语法稍显复杂的诗句的翻译存在不尽如人意之处。如「安达路西亚水手的夜曲」的第七诗节“Por las salinas muertas/ yo te olvidé, amor mío./ El que quiera un corazón/ que pregunte por mi olvido.”被译为“在死去的盐场边，/爱人啊，我把你忘记，/让要一颗心的人，/来问我为什么忘记”，而戴望舒显然对后两诗行进行了句意的窜改。此句并非语法意义上的完整句子，而只能被看作是名词性短语。其中被修辞词“El”(主格代词“他”)，根据上句可知，指的是“amor mío”，即“我的爱人”。第四诗行的“que pregunte por mi olvido”修饰的则是上一诗行的“un corazón”(一颗心)，而此处的“pregunte por”也并不意为戴所译的“问”，而应为“寻求”。因此，本节后两诗行大意为“想要一颗希求我遗忘的心的爱人”。若考虑到诗句美感，笔者尝试将其置换续接为“在死去的盐场边，/爱人啊，我把你忘记，/期盼我忘记

49) 姚风，「以最合适的方式走近洛尔迦——『梦游人谣』中译本对比评析」，《诗苑译林》，2014年第197期，第109页。对此，赵振江教授在『洛尔卡诗选』中译为“冰霜结成的硕大的星星”，与北岛的译法又不同，但二者均体现出此句的主语为“繁星/星星”而非“霜花”，因此此处确为戴所误译。

的那心情 / 为他所求祈”。

又及,「吉他琴」的第十九,二十诗行原文为“*Arena del Sur caliente/ que pide camelias blancas*”,戴望舒将其译为“要求着白茶花的/和暖的南方的沙”,此译法读来多少令人费解——是“沙”要求着“白茶花”和“暖的南方”,还是“南方的沙”要求着“白茶花”和“暖”?原文指陈清晰的句法结构在译文中产生了歧义。对此,赵振江教授在『洛尔卡诗选』中译为“炎热南方的黄沙/ 要求洁白的山茶”,修正了戴望舒此处的误译。

6. 结语

戴望舒对洛尔迦的作品抱以热爱,对其译介投以心血,其译作虽在今时今日看来略有疏忽,但瑕不掩瑜,仍是国内洛尔迦译介的绝佳之作。在戴望舒的译本中,因其采取了直译的翻译策略,并成功地做到了字句对应,因此在翻译传输中丢失的意蕴较少,相对真实地向中国读者再现了一个多面的洛尔迦形象。同时,戴本读来朗朗上口,韵律充盈,便于流传和普及,也无形中推进了洛尔迦的中国接受。

戴望舒在中国新诗发展史上起着承前后,结合中西的重要作用,他的诗作及译作,对于中国新诗研究乃至中国近现代社会研究与文人思想研究都具有现象级的重大意义。然而,现有的戴望舒翻译研究绝大多数着眼于其对法语文学,英语文学等语种的翻译文本,而相对忽视了戴望舒对西语文学的翻译与积极引入。戴望舒终其一生对西班牙语文学翻译热情极高,贡献极大——除本文所提及的对伊巴涅斯,阿索林,洛尔迦的翻译外,戴望舒还曾涉足乌纳穆诺,米罗,阿耶拉,阿尔贝蒂等多位西班牙知名文学家的作品。不仅如此,

戴望舒還曾搜集數個版本的『堂·吉珂德』並着手進行翻譯，並“一直將翻譯『堂·吉珂德』當作自己一生一個最大的志願”⁵⁰⁾。戴的『堂·吉珂德』翻譯(他將其命名為『吉珂德爺』)，據好友施蛰存所言，“是做完成的，但因為譯稿按月寄去北京，經過戰爭，全稿至今不知下落”⁵¹⁾，而現今讀者只能在『香港文學』1990年第7期獲得譯稿『吉珂德爺傳』的第四章。總而言之，戴望舒對洛爾迦的翻譯對於中西文學研究而言均具有重要意義，而這僅是戴望舒西語文學翻譯的一部分，而不是全部。若我們將戴望舒對其他西班牙作家的翻譯進行進一步的挖掘與研究，定能繼續得出戴望舒與西班牙文學更深层的精神連系，以此完善中國現代文學史上的西班牙印迹，補全中國-西班牙近現代文學交流史研究的相對空缺。

50) 叶灵凤,「读书随笔(二集)」,香港:三联书店,1988,第36页.

51) 施蛰存,「诗人身后事」,『香港文學』,1990年第7期.

[ABSTRACT]

“The People’s Poet” in China: On the Translation
of Federico García Lorca’s Poetry by Dai Wangshu

Zhang Yiying

(Ph. D Candidate of school of Chinese Language and
Literature of Beijing Normal University)

The Spanish poet Federico García Lorca had a profound impact on modern Chinese poetry because of the democratic and struggling nature of his poetry writing, and the poet Dai Wangshu made great contributions as his first Chinese translator. In wartime China, Dai Wangshu had spent years translating dozens of Garcia Lorca's poems into the country, allowing Chinese readers to reach out and hear the foreign poet's call for democracy and anti-war, and to get inspiration and strength. In 1956, Dai Wangshu's translations of García Lorca's poems were collected and published in Lorca's Poems, so that later readers would be able to see the interactions between the two poets. However, researches on the origin, translation motivation, and translation style of Lorca's Poems are still vacant in China. This article focuses on the Lorca's Poems and relevant research materials of Dai Wangshu and modern Chinese poetry, explores the historical context of Dai Wangshu's "contact" with García Lorca, and discusses the content selection, translation style, and translation defects of Lorca's Poems.

Key words: Federico García Lorca; Dai Wangshu; Lorca's Poems; Spanish literature; translation literature

[한국어 초록]

중국의 "인민시인" 대망서(戴望舒)의
가르시아 로르카 시 번역 분석

장이잉张艺莹,

(베이징 사범대학 인문대학 박사과정학생, 비교문학과 세계문학 전공)

스페인 혁명시인 페데리 코가르시아 로르카(Federico García Lorca)의 시집은 민주적이고 투쟁적인 성격 때문에 중국 현대시에 깊은 영향을 미쳤으며, 시인 대망서는 최초의 중국어 번역가였다. 전시 중국에서 대망서는 가르시아 로르카의 수십 편의 시를 번역하여 중국 독자들이 이 외국시인의 민주적이며 동시에 반전의 목소리를 듣고 배울 수 있게 했다. 이에 따라 중국인들은 격려되고 고무되었다. 1956년에 대망서는 로르카 시 번역본을 수집하여『로르카 시초(詩抄)』를 출판하였고, 독자들은 두 시인 간의 대화의 전체적인 모습을 볼 수 있었다. 그러나『로르카 시초(詩抄)』의 번역의 기원, 동기 및 스타일에 대한 연구는 여전히 중국에서 부족하다. 이 논문은『로르카 시초(詩抄)』를 주요 자료로 사용하였고 대망서 및 중국 현대시 관련 연구 자료를 보완하고 대망서와 가르시아 로르카가 접촉한 역사적 맥락을 탐구하고『로르카 시초(詩抄)』의 편명 선택, 번역 스타일, 번역 결함 및 기타 문제를 간략하게 분석하였다.

주제어: 가르시아 로르카, 대망서, 로르카 시초, 스페인 문학, 번역문학

[参考文献]

- 北塔,『雨巷诗人:戴望舒传』,杭州:浙江人民出版社,2003。
- 杜衡,「望舒草·序」,北京:人民文学出版社,2000。
- 戴望舒,『戴望舒全集·小说卷』,北京:中国青年出版社,1999。
- 戴望舒,『戴望舒全集·散文卷』,北京:中国青年出版社,1999。
- 戴望舒,『戴望舒译诗集』,长沙:湖南人民出版社,1983。
- 戴望舒,『洛尔迦诗钞』,北京:作家出版社,1956。
- 董继平,『洛尔迦诗文选』,『红岩』,2003年第3期,第217-228页。
- 孔令境,『现代作家书简』,广州:花城出版社,1932。
- 刘保昌,『戴望舒传』,武汉:湖北长江出版集团,2007。
- 施蛰存,「洛尔迦诗钞·编者后记」,北京:作家出版社,1956。
- 施蛰存,『诗人身后事』,『香港文学』,1990年第7期,第5-6页。
- 施蛰存,「戴望舒诗全编·引言」,杭州:浙江文艺出版社,1991。
- 孙玉石,『中国现代诗学丛论』,北京:北京大学出版社,2010。
- 王家新,『死于黎明:洛尔迦诗选·序』,上海:华东师范大学出版社,2016。
- 王文彬,『诗心汇通——论戴望舒与洛尔迦』,『东方丛刊』,2000年第2期,第106-113页。
- 姚风,『以最合适的方式走近洛尔迦——『梦游人谣』中译本对比评析』,『诗苑译林』,2014年第197期,第107-113页。
- 叶灵凤,『读书随笔(二集)』,香港:三联书店,1988。
- 张一江,『西班牙文学作品在中国的翻译和出版(1915—2011年)——基于书目的统计与分析』,『出版广角』2018年06期,第75-78页。
- 赵振江,『洛尔卡诗选』,桂林:漓江出版社,1999。