

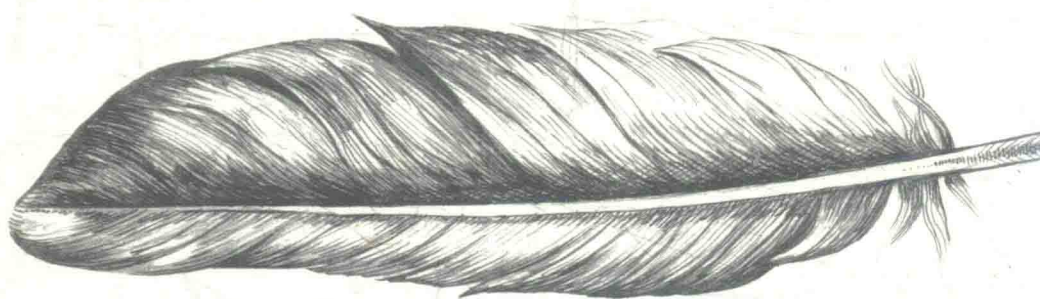
上册—原诗与译诗

贺拉斯诗全集

拉中对照详注本

Q. HORATII FLACCI
OPERA OMNIA

PARS PRIMA:
POEMATA



[古罗马] 贺拉斯 —— 著

李永毅 —— 译注

上册
原诗与译诗

贺拉斯诗全集

拉中对照详注本

Q. HORATII FLACCI
OPERA OMNIA

PARS PRIMA: POEMATATA

[古罗马] 贺拉斯 ————— 著

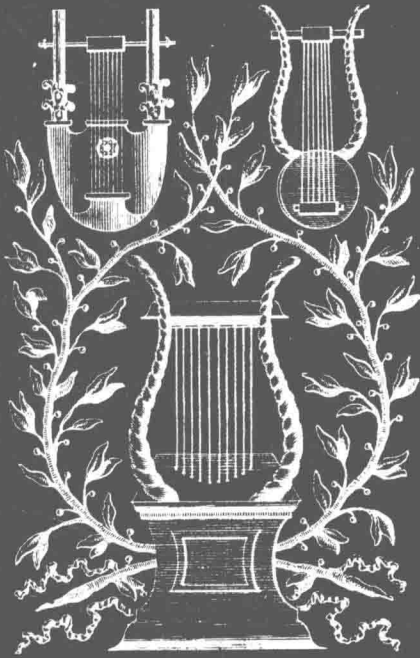
李永毅 ————— 译注



中国青年出版社

引言

PROLEGOMENA



0001-0028

贺拉斯（Quintus Horatius Flaccus，前65—前8）和维吉尔、奥维德同为古罗马奥古斯都时期的顶级诗人，对后世的诗歌和诗学有深远影响。若按“名从主人”的翻译原则，他的名字应是“贺拉修”或者“贺拉提乌斯”，但由于其英文名字（Horace）的汉译已经在中国捷足先登，本书只好遵循另一条翻译原则——“约定俗成”，保留“贺拉斯”的译法。贺拉斯对17—18世纪的欧洲新古典主义诗歌尤其有塑造之功，当时几乎所有诗人都阅读他，翻译他，模仿他，他的《诗艺》也成为仅次于亚里士多德《诗学》的古典诗论著作。现代主义兴起之时，美国诗人庞德曾经抱怨：“既不单纯也不热情，只有在品味食物和语言时才具备感觉，比青铜更恒久，贺拉斯，秃脑袋，大肚子，粗鲁庸俗，奴颜媚骨，比其他任何文学大师都缺乏诗意，占据了大英博物馆整整一卷目录，英语诗歌中近一半的劣作都是拜他所赐。”但具有反讽意味的是，这段极富色彩的描写无论是句法还是笔调都非常接近贺拉斯《闲谈集》的风格，而且在贺拉斯的拥护者看来，“比青铜更恒久”之类的挖苦几乎是无可奈何地承认了这位古罗马大师压倒性的影响力。不可否认，20世纪以来，至少在诗人圈中，贺拉斯的重要性已经逊于他的前辈卡图卢斯，但在崇尚技艺的作家眼里，他仍是一座高峰，例如现代主义巨匠奥登在1973年的《感恩》一诗中便将贺拉斯和歌德并列为他晚年的“导师”，称他“诗艺最纯熟”。

贺拉斯的著作在古罗马时期就已确立经典地位，有阿克隆（Helenius Acron）和波皮里昂（Pomponius Porphyrio）为他作注。经过几个世纪的文化黑暗期，他作品的一些抄本在公元9世纪重新出现，并在1470年出版。自那以来，关于他的校勘、注释、评论和翻译已经成为西方古典学的一门产业，各国出版的重要注本不下四十种，译本更难以计数。而在中国，除了杨周翰先生翻译的《诗艺》以及王焕生先生、飞白先生翻译的一些短诗外，还未出现贺拉斯诗歌全集，对贺拉斯的研究则集中在《诗艺》上，这无疑与贺拉斯的地位是不相称的。

本书知难而上，力图填补这个空白。译者翻译了贺拉斯的全部诗歌作品（四部《颂诗集》《长短句集》《世纪之歌》、两部《闲谈集》和两部《书信集》），总量近八千行，以拉中对照的方式呈现给读者。为了更准确地理解贺拉斯的原作，在翻译之前，译者阅读了数百篇国外学术界的论文和一些专著，并参考了十余部国外注本和多个英译本。这些前期准备工作的笔记和翻译过程中的想法都浓缩在本书七十万字的逐行详注中。为方便读者全面了解贺拉斯，译者在引言部分介绍了贺拉斯的生平、作品、格律、主题与艺术风格，在附录部分添加了版本简介和参考文献。由于国内拉丁文学习资料较少，译者还在注释中解释了贺拉斯作品中出现的许多词语，并对所有的语法难点都做了分析。所以，除了用于文学研究外，本书也可作为拉丁语学习的阅读材料。

贺拉斯以诗艺高超和音律完美著称，为了体现出这样的特点，译者认为，必须以格律诗的方式来翻译，并且要创造出不同的汉语格律诗形式，以与原作的各种格律配合。贺拉斯作品中出现的格律约二十种，针对每一种，译者都事先设计好每行的顿数和不同的韵式，所以是典型地“戴着镣铐跳舞”。此外，贺拉斯不同诗集的语体风格也差别很大，概略而言，《颂诗集》庄重凝练，《闲谈集》诙谐灵动，《书信集》平易

亲切，译文在汉语的措辞上也做了相应的调整。

但从根本上说，翻译成任何其他语言都无法再现贺拉斯高妙的语序修辞。由于拉丁语主要通过格而不是通过语序来表达句法关系，语序就从句法中解放出来，主要发挥修辞功能。移位（hyperbaton）就是一种重要的语序修辞。按照古罗马修辞学家昆体良的定义，这种修辞格指“让一个词离开原始位置一定距离”，换言之，彼此关联的两个词乃至更多词被其他句法成分隔断。在一首诗中，如此处理的效果是，每个被隔断的词都被新的语境激活了新的意义，同时也由于摆脱了固定的微观搭配，而与作品整体建立了原本被抑制的关联，形成了一个“语言互动系统”。贺拉斯尤其擅长使用移位修辞格，通过这种手段，他让高度形合的拉丁语在自己的作品中尽可能地空间化了，让每个词都获得了语法之外的丰富意义。尼采曾这样形容贺拉斯诗歌的艺术效果：“这是词语铺成的马赛克，每个词都通过其声音、位置和意义向左、向右、向四面八方辐射着它的影响；语符的数目和空间都是最小的，效力却是最大的；相信我吧，这就是罗马风格，这就是优雅的典范。”

古典著作的翻译有其特殊性，需要在此专门做一些说明。一是版本和校勘问题比较复杂，许多文本细节众说纷纭。本书中的《颂诗集》《世纪之歌》《长短句集》的文本主要以 Moore（1902）的注本为参照，《闲谈集》和《书信集》的文本主要以 Morris（1909）的注本为参照，同时吸收了其他十余个注本和一些期刊论文的合理意见（详见书最后的参考文献）。二是词语的理解问题，和中国的文言文词汇一样，古典拉丁语的许多单词意义极多，不同的注本和译本往往各自选择词义，几乎没有任何两个学者对同一首诗的每个词都能达成词义上的共识，所以其他语种的贺拉斯译本之间也差异极大。译者不敢保证每次都选择了正确的词义，但可保证每个选择都经过深思。三是句法问题，与现代语言相比，

拉丁语的句法判断是一个极其复杂的过程，某个词、某个意群究竟修饰哪个部分，学者之间也常有很大的分歧，而且不少时候多种阐释都是成立的，但任何译本最终只能选择一种方案。所以，仅凭某个非汉语的译本来判断本书的翻译是否准确，是非常不可靠的。外国的译本不仅由于彼此之间理解有差异，而且由于采用了各自认为合适的翻译路数，最后的结果差别极大。为了说明自己的翻译理由，本书每一行的注释都讨论了词汇、语法和其他与理解密切相关的问题。之所以从拉丁语直接翻译，也正是为了避开后世译者的阐释和选择，回到源头。

从初始的理解到最终的译文，中间又会发生变形，这是因为本书的定位是文学翻译，而且是格律谨严的诗体翻译，所以不仅要考虑意义，还要综合考虑节奏、押韵、汉语的自然度（贺拉斯的很多诗句虽然在拉丁文中读来典雅精致，直译成其他语言却很生硬）和审美效果等因素。为了让初始的理解有迹可循，译者在注释中尽可能采用了直译，以与诗体译文相互补充。出于节奏的考虑，除了神话和历史中的著名人物和地点外，书中的人名和地名都没有严格按照发音来翻译，而是力求简短。

一

贺拉斯于公元前65年12月8日出生于意大利阿普里亚地区的维努西亚（Venusia）。从《书信集》第一部第二十首我们可知他出生的年月，苏埃托尼乌斯为他撰写的传记则点明了日期。他的父亲是一位获释奴隶，职业是税吏，收入应该不错，至少他尽其所能将小贺拉斯送到了罗马的学校，并亲自监督他的学习。贺拉斯对父亲充满感激，因为他很有生活智慧，在道德方面也对贺拉斯有很多引导。在《闲谈集》第一部第六首中贺拉斯深情地回忆了父亲对自己性情的塑造。

从十岁到二十岁，贺拉斯一直在罗马学习，他的老师是严苛的奥比留(Orbilius)。他对古罗马前辈的作品不以为然，但对读到的《伊利亚特》和其他古希腊作品却很痴迷，终其一生，他都是古希腊文学乃至文化的坚定传播者。大约在二十岁的时候，他远赴雅典学习。在那里，他接触到了伊壁鸠鲁派、斯多葛派、学园派等各种希腊哲学，伊壁鸠鲁派似乎最契合他的气质，但他并不是任何派别的拥趸。身处希腊，他广泛阅读了古希腊的文学作品，后来对他影响最大的是阿尔凯奥斯(Alcaeus)和萨福(Sappho)，其次是阿齐洛科斯(Archilochus)、品达(Pindar)和阿那克里翁(Anacreon)等人。

公元前44年，恺撒的刺杀者布鲁图斯到了雅典，被当地人视为解放者，受到热烈欢迎，贺拉斯也欣然加入了 he 领导的共和派军队。毫无军事经验的他竟被任命为军政官(tribunus militum, 军团级别的指挥官)，很让世人诧异。然而，好景不长，两年之后，共和派军队在腓立比战役中惨败，贺拉斯侥幸逃生，尝到了命运之无常，从此放弃了一切政治抱负，安心做一位诗人了。

此后很长一段时间，他都对深陷内战漩涡的罗马国家深感忧虑，但在公元前31年的阿克提翁战役后，他确信屋大维才是天命所归的人物，完全认同了他的统治。腓立比战役之后，屋大维为了显示自己宽宏大量，宣布了大赦，贺拉斯得以在公元前41年回到罗马。他的诗才很快引起了注意，并为他赢得了维吉尔和瓦里乌斯的友谊。在他们的引荐下，贺拉斯结识了屋大维的权臣麦凯纳斯(Gaius Maecenas)。麦凯纳斯领会了屋大维以文学巩固帝国秩序的意图，极力奖掖文艺，成为一大批诗人的恩主。贺拉斯也于公元前38年正式加入了这个圈子，从此衣食无忧。大约在公元前33年，麦凯纳斯赠给贺拉斯一处位于萨宾的农场，后来这个风景优美、远离尘嚣的地方成为贺拉斯最喜欢的隐居地。麦凯纳斯为

人谦逊，很有文学鉴赏力，对他身边的文人也极少束缚干预，所以贺拉斯和他虽是门客和恩主的关系，但也不乏真正的友谊。

贺拉斯的文学生涯大体分为三个时期：公元前41—前29年，这个阶段贺拉斯发表了两部《闲谈集》和《长短句集》；公元前29—前19年，这是贺拉斯创造力的高峰，他发表了前三部《颂诗集》（公元前23年）和第一部《书信集》（公元前20年）；公元前19—前8年，这期间他发表了《世纪之歌》（公元前17年）、《颂诗集》第四部（晚于公元前13年）和《书信集》第二部。

贺拉斯卒于公元前8年11月27日，他终生未婚，没有留下任何后代，但他的作品已确保了他的不朽地位。

二

贺拉斯开始创作时，古罗马诗坛的许多领域都已被占领，哲学思辨的诗歌有卢克莱修，爱情诗有卡图卢斯，史诗有瓦里乌斯（维吉尔发表《埃涅阿斯纪》后才将其超越），田园诗有维吉尔，相对而言，只有讽刺诗的发展余地较大。一个世纪以前的卢基里乌斯虽专攻讽刺诗，也取得了相当成就，但在贺拉斯看来，他的诗艺尚显粗疏，而且他那种个人攻击式的讽刺诗已经过时。贺拉斯天然适合创作讽刺诗。首先，他具备小说家那种对生活敏锐的观察力；其次，他的生活哲学不趋于极端，比较有包容性；再次，他的语言风格和维吉尔不同，比较贴近日常世界。由于有这些优势，他一试笔讽刺诗，就达到了相当高的水准。

在格律和语言方面，他的《闲谈集》（*Sermones*）远比卢基里乌斯的作品精巧，但贺拉斯从未把它们称为诗歌（*carmina* 或者 *poemata*），而只把它们叫作“闲谈”（*sermones*），并且说除了格律之外，它们和

散文没有区别。一方面，这是他一贯以退为进的策略，另一方面“诗歌”的概念本就是浮动的，至少今日没人认为他的这些作品不属于诗的范围。贺拉斯的讽刺诗既是古罗马的浮世绘，也探讨了一些有永恒趣味的哲学问题。它们分成两部发表，第一部大约在公元前35年或前34年发表，第二部发表于公元前30年。英语学术界习惯把它们称为 *Satires*（《讽刺诗集》）。

在写作讽刺诗的同时，贺拉斯决定把一种新的诗体引入拉丁语，这种诗体就是《长短句集》（*Epodes*）的主流格律。epode（希腊语 epōdos）原是古希腊抒情诗节（ode，希腊语 oīdē）的一部分。完整的 ode 包含 strophe（希腊语 strophē）、antistrophe（希腊语 antistrophē）和 epode 三部分。公元前7世纪的希腊诗人阿齐洛科斯以 epode 为基础，创造了一种短长格的格律，它由两行诗构成，第一行是短长格三音步（实际是六音步，即十二个音节），第二行是短长格二音步（实际是四音步，即八个音节）。阿齐洛科斯主要用这种诗来攻击自己的私敌。因此，贺拉斯把自己这些模仿阿齐洛科斯的作品称为 iambi（短长格）。但实际上在《长短句集》的十七首诗中，只有十首遵循了短长格的格律，然而另外七首中，只有一首不符合双行长短句的模式，所以后来人们就把这部诗集称为 *Epodes*。这些作品中，有七首没有继承阿齐洛科斯的攻击风格，而更偏向抒情诗。《长短句集》创作于公元前40年到公元前31年之间。

贺拉斯的抒情诗主要集中在他的《颂诗集》（*Carmina*）中，其中前三部是他本人最为看重的。在著名的《纪念碑》诗（《颂诗集》第三部第三十首）中，他声称自己最大的成就是把阿尔凯奥斯和萨福的传统引入了罗马诗歌中。这三部诗集共有八十八首诗，其中最早的一首作于公元前30年（以埃及女王克里奥帕特拉之死为题材），但大部分作

于他的巅峰期（前 29—前 19）。此前的卡图卢斯已经是抒情诗的巨擘，但他最主要的成就是爱情诗，而且采用的主要格律是哀歌体和十一音节体，只有两首用了萨福诗节。而贺拉斯的抒情诗题材更为广阔，尤其是首创了古罗马的政治抒情诗。在音律方面，他也更纯熟。在诗作的排列上，贺拉斯颇下了功夫。第一部的前十一首诗分别代表了三部诗集的十一种格律，只有第二部第十八首和第三部第十二首的格律超出其范围。就内容而言，第一首致恩主麦凯纳斯，第二首致屋大维，第三首致好友维吉尔，也是有意安排的。第三部前六首构成了一组，是所谓的“罗马颂诗”，都用了阿尔凯奥斯诗节，体现了贺拉斯以民族诗人自命的雄心。三部颂诗的侧重点各有不同，第一部希腊色彩最浓，比较偏向纯粹的情感；第二部更具哲学色彩，偏于沉思；第三部政治意味最突出，突出了公共主题。

前三部《颂诗集》发表后，有一段时间贺拉斯觉得自己已无写抒情诗的的必要，对哲学兴趣日浓的他重新转向了闲谈式的诗歌，只不过采用了书信体。虽然他自己把这些新作仍称为 *sermones*，后世却给它们冠上了《书信集》（拉丁语 *Epistulae*，英语 *Epistles*）之名。这些诗大都表达了贺拉斯对生活和诗歌的感悟，有二十首在公元前 20 年结集发表，即《书信集》第一部。

公元前 19 年维吉尔去世后，贺拉斯成为罗马无可争议的第一诗人。公元前 17 年，屋大维指定他创作《世纪之歌》（*Carmen Saeculare*），并在国家的庆典上由合唱队朗诵，此后又多次要求他为一些政治场合写抒情诗。这些作品和他私下写的一些抒情诗于公元前 13 年结集发表，成为第四部《颂诗集》。

很快，他的第二部《书信集》也问世了，这部诗集只包含了三首诗，但都比较长。第一首致屋大维，主要讨论当时的文学风尚，此前屋大维

曾责备贺拉斯不曾为他写过书信体诗作。第二首致弗洛鲁，解释自己为何拒绝继续写抒情诗。第三首致庇索父子，即后世所称的《诗艺》，创作时间可能早于前两首。

贺拉斯作品实际发表的顺序应该是：《闲谈集》第一部、《长短句集》《闲谈集》第二部、《颂诗集》前三部、《书信集》第一部、《世纪之歌》《颂诗集》第四部和《书信集》第二部。这本诗选的顺序则是后世贺拉斯全集一般遵循的顺序，依次是《颂诗集》《世纪之歌》《长短句集》《闲谈集》和《书信集》。

需要特别说明的是，西方古典时代的诗歌体裁主要是针对格律而言，虽然也常沿袭该体裁所对应的传统题材，但并不能决定诗歌的内容和主题。因此，“讽刺诗”未必有讽刺的对象，“抒情诗”未必有感情要抒发，“哀歌体”未必伤感，它们只是对特定诗歌形式的称呼。所以，贺拉斯《颂诗集》中有相当多的作品并不符合中文读者对抒情诗所持的标准，《闲谈集》（所谓的《讽刺诗集》）里也有不少作品是生活哲学的严肃探讨，并非以讽刺为目的。

三

贺拉斯的作品共有十九种格律，这里的介绍主要参考了 Chase (1881) 和 Moore (1902) 的概括，格律顺序以本书所选诗作中出现的顺序为准。其中 V 代表一个短音节，— 代表一个长音节，+ 代表一个可长可短的音节，× 代表一个长音节或者两个短音节可以互换，^ 表示行间停顿，| 代表小节奏单元的分界（/ 代表可分可不分），|| 代表大节奏单元的分界。

(1) The Lesser Asclepiadic Strophe (如《颂诗集》第一部第一首)，

这种诗节每行的格律都是：

— — | — V V — || — V V — | V +

译文采用每行五顿模仿原诗节奏，每四行一个单元，每个单元按照 ABBA 的方式押韵。

(2) The Sapphic Strophe (如《颂诗集》第一部第二首)，这种诗节前三行的格律是：

— V | — — | — || V V | — V | — +

第四行的格律是：

— V V | — +

译文采用每节前三行五顿、末行二顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

(3) The First Asclepiadic Strophe (如《颂诗集》第一部第三首)，这种诗节单行的格律是：

— — | — V V — | V +

双行的格律是：

— — | — V V — || — V V — | V +

译文采用单行四顿、双行五顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

(4) The Fourth Archilochian Strophe (如《颂诗集》第一部第四首)，这种诗节单行的格律是：

— × | — × | — || × | — V V | — V | — V | — +

双行的格律是：

+ — / V — | + || — / V — | V — / +

译文采用单行六顿、双行四顿模仿原诗节奏，以 ABBA 的格式押韵。

(5) The Third Asclepiadic Strophe (如《颂诗集》第一部第五首)，这种诗节一、二行的格律是：

— — | — V V — || — V V — | V +

第三行的格律是：

— — | — V V — | +

第四行的格律是：

— — | — V V — | V +

译文采用前两行六顿、后两行四顿模仿原诗节奏，以 AABB 的格式押韵。

(6) The Second Asclepiadic Strophe (如《颂诗集》第一部第六首)，这种诗节前三行的格律是：

— — | — V V — || — V V — | V +

第四行的格律是：

— — | — V V — | V +

译文采用前三行六顿、后一行四顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

(7) The Alcmanian Strophe (如《颂诗集》第一部第七首)，这种诗节单行的格律是：

— x | — x | — || x | — x | — x | — +

双行的格律是：

— x | — x | — x | — +

译文采用单行六顿、双行四顿模仿原诗节奏，以 AABB 的格式押韵。

(8) The Greater Sapphic Strophe (如《颂诗集》第一部第八首)，这种诗节单行的格律是：

— V V | — V — +

双行的格律是：

— V — — | — || V V — | — V V — | V — +

译文采用单行三顿、双行六顿模仿原诗节奏，以 AABB 的格式押韵。

(9) The Alcaic Strophe (如《颂诗集》第一部第九首)，这种诗节一、二行的格律是：

+ / — V | — — || — V V | — V +

第三行的格律是：

+ / — V | — — || — V | — V

第四行的格律是：

— V V | — V V | — V | — +

译文采用一、二行六顿，三行五顿，四行四顿模仿原诗节奏，以 AABA 的格式押韵。

(10) The Greater Asclepiadic Strophe (如《颂诗集》第一部第十一首)，这种诗节每行的格律都是：

— — | — V V — || — V V — || — V V — | V +

译文采用每行六顿模仿原诗节奏，以 AABA 的格式押韵。

(11) The Trochaic Strophe (如《颂诗集》第二部第十八首)，这种诗节单行的格律是：

— V / — V | — V / +

双行的格律是：

+ — / V — | + || — / V — | V — / +

译文采用单行四顿、双行五顿模仿原诗节奏，以 AABB 的格式押韵。

(12) The Ionic System (如《颂诗集》第三部第十二首)，这种超长诗行的格律是：

V V — — | V V — — | V V — — | V V — — | V V
— — | V V — — | V V — — | V V — — | V V — — | V
V — +

由于每行很长，断为三行，译文每个短行依次采用七顿、七顿和四顿，按照意大利式三联式押韵（rima terza）。

（13）The First Archilochian Strophe（如《颂诗集》第四部第七首），这种诗节单行的格律是：

— V V | — V V | — || V V | — V V | — V V |
— +

双行的格律是：

— V V | — V V | +

译文采用单行六顿、双行三顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

（14）The Iambic Strophe（如《长短句集》第一首），这种诗节单行的格律是：

+ — / V — | + || — / V — | + — / V +

双行的格律是：

+ — / V — | + — / V —

译文采用单行六顿、双行四顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

（15）The Third Archilochian Strophe（如《长短句集》第十一首），这种诗节单行的格律是：

+ — V — | + || — V — | + — V —

双行的格律是：

— V V | — V V | + ^ || + / — V | — + | — V | + V

译文采用单行五顿、双行六顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

（16）The Second Archilochian Strophe（如《长短句集》第十三首），这种诗节单行的格律是：

— x | — x | — || x | — x | — x | — +

双行的格律是：

+— / V — | +— / V + | — V V | — V V | +

译文采用每行六顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

(17) The First Pythiambic Strophe (如《长短句集》第十四首)，
这种诗节单行的格律是：

— x | — x | — || x | — x | — x | — +

双行的格律是：

V — V — | V — V +

译文采用单行六顿、双行四顿模仿原诗节奏，以 AABA 的格式押韵。

(18) The Second Pythiambic Strophe (如《长短句集》第十六首)，
这种诗节单行的格律是：

— x | — x | — || x | — x | — x | — +

双行的格律是：

V — / V — | V || — / V — | V — / V +

译文采用单行六顿、双行五顿模仿原诗节奏，以 ABAB 的格式押韵。

(19) The Dactylic Hexameter (《闲谈集》和《书信集》)，
每行的格律都是：

— x | — x | — || x | — x | — x | — +

为了适应《闲谈集》和《书信集》的不同风格，《闲谈集》的译文每行六顿，韵式非常自由，但确保每个不同的韵脚在四行之内都有押同一个尾韵的诗行，《书信集》的译文也是每行六顿，但每两行换韵。这样全书的译诗体就有二十种。

四

长期以来，贺拉斯都被视为一位标准的宫廷诗人、政治诗人，这曾