

POESIA XINESA I POESIA XINESA EN CATALÀ

La ignorància envers el món xinès és un fet indicatiu de la pobresa i la limitació culturals del nostre país. Mentre arreu d'Europa es multipliquen els estudis de sinologia —el catàleg de qualsevol editorial estrangera conté sempre un nombre important, i creixent, de publicacions sobre la llengua, la cultura i la història de Xina, i en qualsevol universitat europea d'una certa importància hi ha departaments sencers dedicats a aquests estudis —en tot l'Estat espanyol no hi ha una càtedra dedicada a cap dels aspectes de la cultura oriental.

El món acadèmic en aquest terreny no ha produït res i —en un moment en què delegacions oficials d'universitats i institucions culturals xineses visiten ja el nostre país— res no sembla que hagi de produir.

Per això resulten tant més admirables els esforços que, al marge de l'anquilosat món de la cultura oficial, s'han produït per tal de donar a conèixer alguns dels aspectes de la cultura xinesa. I que vénen de lluny. Ja el 1925 Apel·les Mestres publicava el seu volum de *Poesia Xinesa* i molt poc després, el 1928, sortia el primer llibre de versions de Marià Manent *L'aire daurai*, seguit el 1935 de *Lluna i Llanterna*, de Josep Carner, i el 1967 d'un segon llibre de Marià Manent: *Com un núvol lleuger*.

Molt abans que ells un altre català, Ernest Fenollosa (+1908) s'endinsava en el món de la cultura oriental, treballant-hi, però, als Estats Units. A la seva mort, Ezra Pound va publicar els seus escrits *The Chinese written character as a medium for poetry*, que havien de tenir una influència important sobre el mateix Ezra Pound i sobre part de la sinologia americana. El seu brevíssim llibret, ple d'afirmacions discutibles i discutides¹, és en qualsevol cas un opuscle brillant, reeditat diverses vegades als Estats Units i desconegut a casa nostra.

Cap dels poetes catalans esmentats no coneixia el xinès i les seves

1. LIU J. J. Y.: *The Art of Chinese Poetry*, Chicago, 1962, l'ataca directament, mentre CHENG, F.: *L'écriture poétique chinoise*, París, 1982, reivindica de forma indirecta, a través de l'obra d'Ezra Pound, el caràcter imaginatiu de les seves intuïcions.

versions o interpretacions són fetes a partir de traduccions prèvies a llengües occidentals. Manent va treballar bàsicament a partir de les versions de Waley, mentre que Carner, malgrat que el seu llibre és més de deu anys posterior al primer de Manent, sembla haver-ho fet a partir de fonts menys sòlides. Tot i que Apel·les Mestres diu expressament en el seu pròleg que ha «traduït» els poemes i que dóna a entendre que ho ha fet directament del xinès, crec lícit de posar en dubte aquesta afirmació. Ell mateix, per altra banda, afirma «haver posat a contribució les obres dels més il·lustres sinòlechs», entre els quals cita alguns noms destacats de la sinologia francesa, com E. Biot.

En total, tots tres poetes han posat en català més de tres-cents poemes xinesos (essent la contribució d'Apel·les Mestres de molt la més petita), cos considerable, centrat essencialment en l'època Tang, en el qual, però, només una vintena d'aquests poemes s'hi troben en més d'una versió. Sens dubte, les versions d'Apel·les Mestres i de Manent són més fidels, mentre que Carner crea sovint poemes nous a partir d'un poema xinès. El propòsit d'aquest article no és, en cap cas, valorar les obres poètiques d'Apel·les Mestres, Manent i Carner, sinó simplement analitzar la fidelitat de les versions respecte dels originals xinesos.

Per això m'he centrat en les versions de tres dels poetes més grans de la llengua xinesa: Li Bai, (conegut també a Occident amb els noms de Li Po o de Li Tai Po), Du Fu i Wang Wei, tots tres de la dinastia Tang (618-906 dC).

Per a dos dels poemes de Li Bai i un de Du Fu disposem de la doble versió de Manent i Carner, i per un altre poema de Li Bai en tenim una d'Apel·les Mestres i una de Carner; del poema de Wang Wei en tenim només una versió.

Els textos originals estan trets d'antologies de Li Bai², Du Fu³ i Wang Wei⁴, i de reculls generals de la poesia Tang⁵ que inclouen.

2. *Li Bai*, Shanxi, 1983.

3. *Du shi jingqian* (Recull de poemes de Du Fu), Beijing, 1980.

4. *Wang Wei shi xuan* (Selecció de poemes de Wang Wei), Beijing, 1983.

5. *Tang shi san bai shou* (Cent poemes de la dinastia Tang), Beijing, 1982.

a més del text original, comentaris als poemes que s'han anat acumulant al llarg dels segles, precisions geogràfiques i històriques i una versió a la llengua parlada actual.

Unes quantes precisions sobre la llengua i l'escriptura xineses són imprescindibles abans d'entrar en l'anàlisi dels poemes.

L'escriptura xinesa és ideogràfica. Cada ideograma representa una idea completa i correspon a una síl·laba, si bé pot alterar el seu significat en combinar-se amb un altre ideograma per formar un mot bisíl·lab. En el llenguatge poètic, però, el significat originari de cada ideograma no arriba mai a perdre's del tot.

Només una petita part d'aquests ideogrames són pictogràfics, és a dir, expressen directament una cosa o una idea mitjançant un dibuix al·lusiú. Dels 49.000 caràcters recollits en l'imponent diccionari enciclopèdic confeccionat a finals del segle XVIII per la dinastia Qing, només uns dos mil són de tipus pictogràfic. Foren els primers d'aparèixer i la seva antiguitat es remunta a més de tres mil anys. Però el canvi qualitatiu per a aquesta escriptura va ser l'aparició dels tipus de caràcters *xing sheng* (literalment: «imatge i so»). Aquests, que constitueixen la immensa majoria dels caràcters xinesos consten de dos elements: un radical, que indica el significat, i un element fonètic, que indica la pronunciació (la ràpida evolució del llenguatge ha fet que avui en dia molts d'aquests determinants fonètics tinguin un valor escassament orientatiu). L'aparició d'aquests caràcters –cabdal per a l'evolució de l'escriptura xinesa– es registra ja cap al 900 aC i la seva codificació va ser feta el 213 aC en temps del primer emperador Qin Shi Huang Di. El primer diccionari etimològic, el *Shuo Wen*⁶, que aparegué el 12 dC, fixava el nombre de radicals en 541. A partir de la dinastia Ming el nombre de radicals va anar reduint-se, fins que en el segle XVIII, durant la dinastia Qing, va quedar definitivament fixat en 214, nombre que s'utilitza actualment en els diccionaris, en els quals els caràcters s'ordenen sota el radical corresponent i, dins d'aquest bloc, pel nombre de traços.

6. *Shuo wen jie zi* (Diccionari etimològic dels caràcters). El fet que el *Shuo Wen* es faci servir encara avui és una mostra de l'extraordinària pervivència de la cultura xinesa.

Els caràcters xinesos es presenten, doncs, com a molècules que resulten de les combinacions de 214 àtoms, i això tant més que fins i tot els elements fonètics poden descompondre's en radicals, dels quals no en conserven, però, el significat⁷. «Joc de cubs en què els sentits s'imbriquen dins d'altres sentits»⁸, o «cèl.lula lingüística carregada de significacions irradiants com un diamant tallat»⁹, cada ideograma és en si mateix un petit món, en el qual el sentit codificat no arriba a reprimir mai del tot els altres sentits més profunds. Per això la cal·ligrafia ha estat sempre considerada a Xina com un art equiparable a la pintura: el cal·lígraf no és cap copista, sinó un intèrpret.

Quan entorn del segle IX aC apareixen els determinants fonètics, l'escriptura xinesa està en camí de convertir-se en una escriptura essencialment fonètica. Però aquest procés xoca amb la tendència de la llengua xinesa cap a la sobresimplificació dels sons, que ha generat la reducció de les síl·labes possibles a 412 (en mandarí), obligant, per tant, a la multiplicació dels homòfons. Totes les síl·labes tenen més d'un significat i són moltes les que en tenen més de 50, totalment dispersos entre ells. Aquesta ràpida dissolució de la llengua xinesa deu haver estat afavorida per la inclusió dins del món xinès d'extenses zones amb una població numèricament importantíssima, per a la qual la pronunciació del llenguatge imposat per l'administració central –el mandarí– devia resultar difícil de fer bé¹⁰.

La llengua parlada ha fet front a aquesta homofonia generalitzada de diverses maneres: diferenciació dels sons mitjançant homònim o complementari que evitin les confusions (*Kan jian*, mirar-veure=mirar), o la introducció de classificadors: partícules que es col·loquen davant d'un mot per indicar que aquest pertany a una categoria determinada (p.ex. *ben*, que es col·loca davant de llibres, diccionaris, llibretes).

Aquesta exagerada tendència a la confusió per part de la llengua

7. NEEDHAM, J.: *Science and civilization in China*. Cambridge, 1954.

8. CHENG, F.: *Op. cit.*

9. DÉMIEVILLE, P.: *Anthologie de la poésie chinoise classique*, París, 1962.

10. FORREST, R. A. D.: *The chinese language*, London, 1973.

parlada és tant la causa com la conseqüència de l'escriptura ideogràfica. D'una banda, n'és la causa perquè és impossible de transcriure fonèticament el xinès. Els intents de fonetitzar aquesta escriptura al segle XX han estat abandonats, tot i que la multiplicació de polisíl·labs en els últims segles feia la tasca més possible. Però *yì i shì*, per exemple, segueixen tenint respectivament 69 i 59 significats diferents i la confusió és inevitable. N'és, d'altra banda, la conseqüència, ja que l'escriptura aclaria a l'ull el que resultava homòfon a l'orella¹¹.

Deslligada de la fixació d'una escriptura fonètica, la llengua parlada avançava com un globus sense lastrar. Múltiples llengües, innombrables dialectes, diferències de pronúncia que entorpien la comunicació: dins d'aquesta torre de Babel, l'escriptura esdevenia el factor clau de la unitat. El xinès era el vehicle comprensible per tothom que sabés llegir i escriure, imprescindible per entendre's amb la potent administració central. I, a diferència del xinès parlat, no hi ha confusió possible entre els homòfons, perquè s'expressen amb ideogrames diferents, i no li calen per tant els elements introduïts en la llengua parlada per tal de diferenciar-los.

Aquest fet ha portat a una diferenciació important en el xinès entre la llengua clàssica escrita (*wen hua*) i la llengua parlada corrent (*bai hua*).

Els primers escrits en *bai hua* van aparèixer amb la dinastia Yuan, al segle XIII, i van agafar una autèntica extensió amb els Ming, al segle XVI. Però fins al segle XX el *bai hua* va quedar relegat a la novel·la, considerada com un gènere menor (literalment, *xiao shuo*, petites paraules). No obstant això, en poesia encara avui és freqüent la utilització del *wen hua*, que amb l'austera elegància del seu llenguatge concentrat proporciona un vehicle idoni per a la creació poètica.

La varietat de possibilitats que inclou cada ideograma té també implicacions importants en l'estructura de la frase. L'ideograma xinès té una polivalència gramatical desconeguda per les llengües occidentals. Un ideograma és una idea, sense funció gramatical

11. El llibre essencial –i el més brillant que he llegit– sobre la llengua xinesa, encara és KARL GREEN: *Sound and Symbol in Chinese*, Hong Kong, 1923.

expressa: no té gènere, ni nombre, ni temps verbal. Ni tan sols ha de ser forçosament nom, verb, adjectiu o adverbi, sinó que pot tenir qualsevol d'aquestes funcions: és la seva posició dins de la frase la que inclina el seu significat més cap a un cantó que cap a l'altre. En certa manera els ideogrames xinesos són el moll de l'os del concepte, fluid i obert a totes les modificacions. En el *wen hua*, la quasi absència de partícules gramaticals, com articles, pronoms, preposicions, accentua encara més la importància de la posició de l'ideograma dins del conjunt de la frase.

D'aquesta breu exposició sobre la llengua xinesa en deriven algunes de les dificultats més greus per traduir-ne la poesia:

En primer lloc, la importància de l'element gràfic. Poesia pensada per a l'ull tant com per a l'orella: encara avui es publiquen a Xina versions cal·ligràfiques dels poemes clàssics. Alguns dels poemes analitzats aquí posen en evidència la importància d'aquest element plàstic.

En segon lloc, la polivalència no deixa ni tan sols el consol d'una traducció literal: les paraules literals fixen també el xinès perquè hi ha múltiples matisos entre els quals cal triar: gènere, nombre, temps verbal, funció gramatical, matisos importants. En cada ideograma hi vibra un conjunt de possibilitats: quan l'ull passa pel damunt d'un poema xinès els seus elements prenen vida i es nuen entre ells exigint una correspondència del lector. La traducció fixa el poema en una sola de les lectures possibles, mentre els ideogrames perden la riquesa de matisos i la tensió interna. En la seva versió original, un poema xinès permet sempre diferents lectures i les ha tingudes al llarg dels segles, com ho testimonien els múltiples comentaris que n'acompanyen qualsevol versió i que arrenquen generalment del mateix segle en què va ser escrita.

En tercer lloc, les diferències estructurals entre les llengües fan impossible de dir en cinc paraules el que el poeta xinès expressa en cinc ideogrames. La multiplicitat de matisos implícits en un ideograma obliga sovint a la perífrasi. Per posar un exemple, el caràcter *zui* 至 –molt corrent a la poesia xinesa i que és present en el poema «Bevent sol sota la lluna» de Li Bai, comentat en aquest article –està format per un radical 止 =vi, i un element fonètic 至 que té ell mateix un significat propi: «arribar al límit» El *Shuo*

W'en dóna com a significat de *zui*: «algú que arriba al límit de les seves possibilitats sense caure en la incorrecció». *Zui* és, doncs, quelcom molt més matisat que «embriagar-se, embriac», com se sol traduir, i no té precisament les connotacions grolleres que «embriagresa» comporta. Una perífrasi com «tenir els sentits plens de vi»¹² en donaria una idea aproximada, amb una pèrdua greu, però, de l'economia de mots i de la concreció de la imatge. Pèrdua que la multiplicació de partícules gramaticals obliga a accentuar encara més.

Calen ara unes breus precisions sobre la poesia xinesa en si mateixa.

Les primeres poesies xineses tenen una antiguitat d'uns tres mil anys, data atribuïda al *Shi Jing*, o *Llibre de la Poesia*. El fet que el *Shi Jing* sigui un dels quatre clàssics confucians dóna una idea de la importància atribuïda a la poesia des dels inicis de la cultura xinesa. Ja en els segles IV i VI dC s'inicia la tradició xinesa de crítica poètica: els *Shi Hua*, comentaris sobre la poesia, provenen d'aquesta època.

Amb l'arribada de la dinastia Tang (618-906 dC), període al qual pertanyen els tres poetes traduïts, ens trobem ja en l'època clàssica de la poesia xinesa. Novament reunificada, la Xina dels Tang era en aquest moment el país més civilitzat del món. La capital Chang An, actual Xian, tenia uns dos milions d'habitants i els seus múltiples intercanvis interiors i exteriors propiciaren l'eclosió d'un ambient intel·lectual viu i estimulant on budistes, musulmans, mazdeïstes, maniqueus i cristians nestorians hi discutien amb els lletrats xinesos qüestions de tota mena. Una d'aquestes creences, el budisme, introduïda a Xina uns segles abans, i a la qual diversos emperadors de la dinastia Tang foren especialment favorables, havia acabat imbricant-se del tot amb el món xinès. De fet, a Xina, els diferents corrents de pensament deriven d'una visió cosmològica

12. LIU, *op. cit.*

única, que considera que la infinitud dels fenòmens és en estat de flux perpetu i que l'essencial consisteix a trobar l'harmonia entre l'home i els ritmes de l'Univers. En aquest aspecte, els diferents corrents filosòfics a Xina són molt més complementaris que oposats. Escoles filosòfiques complementàries, religions no excloents: cap Angel Exterminador no sobrevolava la Xina dels Tang, on confucionisme, budisme i taoisme convivia dins la cort imperial, representats, respectivament, en el camp de la poesia per les figures de Du Fu, Wang Wei i Li Bai.

L'apogeu cultural de la dinastia Tang tingué lloc en temps de Xuan Zong (712-756), artista ell mateix i protector de les arts, a la cort del qual s'acolliren, entre altres, els tres poetes citats. A la fi d'aquest regnat, la pressió de l'Islam i la rebel·lió d'An Lu Shan trasbalsaren la dinastia Tang i marcaren l'inici de la seva decadència. Com a persones lligades a la cort, tots tres poetes s'hi trobaren implicats i, en conseqüència, sofriren períodes més o menys llargs d'exili.

L'època Tang fou un dels períodes més extraordinaris de la creació poètica arreu del món. La recopilació feta al segle XVIII de poemes de la dinastia Tang en conté uns 40.000 i la poesia va esdevenir aleshores la més noble de les arts. El poeta tipus era el fill d'una família de mandarins, generalment de províncies, funcionari ell mateix.

Li Bai (701-762) és el poeta xinès més conegut a Occident. D'esperit independent, extravagant i gran bevedor, taoista convençut, els seus successius fracassos en els examens oficials el van forçar a una vida bohèmia, de la qual sortí ocasionalment per passar un període a la cort sota la protecció meravellada de l'emperador Xuan Zong. Desterrat, perdonat, la llegenda el fa morir ofegat, en plena embriaguesa, una nit en què intentava agafar la imatge de la lluna reflectida a les aigües del riu.

Du Fu (712-770) és considerat, juntament amb Li Bai, de qui fou amic, el més gran poeta xinès. Fracassat també en els exàmens oficials, implicat així mateix en els transtorns de la revolta d'An Lu San, Du Fu va conèixer no sols l'exili i la presó, sinó també la misèria. Confuciat convençut, sense la impulsivitat de Li Bai, les

seves desgràcies personals el van fer extraordinàriament sensible a les penalitats de la vida quotidiana del poble¹³.

Wang Wei (701-706), pintor i poeta, va fer una brillant carrera oficial, arribant a ser secretari d'Estat de l'emperador Xuan Zong. Implicat també en la rebel·lió del final del regnat, passà una breu temporada a la presó i es retirà després a les seves propietats on es dedicà a la pintura i a la poesia. De creences budistes, de naturalesa contemplativa, són d'ell alguns dels millors poemes que s'han escrit mai sobre la relació entre l'home i el cosmos.

La poesia, codificada en temps dels Tang, es dividia en dos grans gèneres: la poesia antiga (*gu ti shi*), de rimes més lliures, i la poesia moderna (*jin ti shi*) amb formes estrictament fixades quant a la rima, el contrapunt i la distribució dels versos paral·lels. En els poemes comentats hi ha exemples de tots dos gèneres.

Tota la poesia xinesa és rimada, tot i que en l'actualitat l'evolució de la llengua parlada ha desdibuixat algunes d'aquestes rimes. (Aquest és el cas, per exemple, del poema de Li Bai «Bevent sol sota la lluna», en què els versos 2, 4 i 6 han perdut la rima perquè la pronúncia antiga de *ts'ien*, *nzien*, *sien* ha esdevingut *qin*, *ren*, *shen*¹⁴.

Els monosíl·labs xinesos tenen tons, plans (–) i oblics (´v`), que formen part integrant de la paraula. Aquests tons es diferencien no solament per la inflexió en la veu, sinó també per la llargada que donen a la síl·laba: el primer to, el to pla, és més llarg que els altres tres. A partir del segle V dC la prosòdia començà a utilitzar regularment els tons: dins de cada vers i de cada díptic els tons plans i oblics estan distribuïts seguint unes regles rigoroses.

13. Tant Li Bai com Du Fu conserven una viva presència en el món cultural xinès, en el qual les preferències envers l'un o envers l'altre resulten encara avui en dia molt significatives. Guo Mo Jo, arqueòleg i home de lletres, una de les figures intel·lectuals de més prestigi de la Xina del segle XX, és ara àmpliament criticat en extensos sectors xinesos per haver compartit amb Mao una neta preferència envers Li Bai, malgrat el caràcter més social de la poesia de Du fu. *Guo Moruo: Li Bai yu Du Fu* (GUO MORUO: *Li Bai i Du Fu*), Beijing, 1971.

14. v. LIU. *op. cit.* La reconstrucció més important de la pronunciació antiga és la feta per KARL GREEN: *Grammata Serica*. BMFA 1940, reeditat diverses vegades.

La cèl·lula prosòdica xinesa és el díctic, però cada vers és en si mateix una frase completa, que pot ser dita independentment. D'un vers a l'altre no hi ha progressió sinó sincronisme, de manera que la segona frase podria sempre llegir-se abans que la primera. Una característica específica de la poesia xinesa és l'estricta paral·lelisme que sovint apareix en aquests díctics. En aquests versos paral·lels, els ideogrames del primer vers tenen la mateixa funció morfològica i gramatical que els dels ideogrames corresponents del vers següent, formant imatges paral·leles o antitètiques¹⁵.

Unes quantes precisions formals: els xinesos desconeixen la disposició estròfica: els seus poemes estan escrits igual que la seva prosa: de dalt a baix i de dreta a esquerra de la pàgina, sense canviar de columna en acabar el vers. En les edicions actuals, els versos es marquen amb un punt o una coma, segons s'escaigui, però les versions originals no tenen puntuació. En aquest article, les versions originals es presenten amb la disposició estròfica, degut a la major facilitat d'aquest sistema per comparar-hi les transcripcions fonètiques i literals. Per les transcripcions he utilitzat el sistema *Pinyin*, d'ús oficial a Xina i de difusió cada cop més estesa a Occident. El xinès desconeix les majúscules i això explica les dificultats, com és el cas en una d'aquestes versions, de reconèixer els noms geogràfics.

A la poesia xinesa hi trobem els temes universals de tota creació poètica. Però la forma de tractar-los exemplifica les profundes diferències que separen la nostra cultura de l'oriental. Voldria només cridar l'atenció sobre dues de les divergències que influeixen més clarament damunt la poesia: la visió del món i el procediment artístic.

La cultura xinesa es caracteritza per una determinada manera de concebre les relacions de l'home amb l'univers, i la recerca de

15. Aquest tipus de frases paral·leles amb ideogrames que ocupen idèntiques funcions gramaticals no són privatis de la poesia. N'he trobat múltiples exemples en les Memòries de Si Ma Qian, el clàssic més important de la tradició historiogràfica xinesa, escrites el segle I aC: *Sima Qian: Shi Ji* (SIMA QIAN: *Memòries històriques*), Beijing, 1982.

l'harmonia dins d'un estat de flux perpetu n'és la preocupació clau. Tota la cultura xinesa està impregnada d'una mena de panteisme laic, en el qual els ritmes vitals de l'univers es corresponen plenament amb els de l'home que en forma part. La comunió entre l'home i l'ordre còsmic té com a conseqüència un fluir vibrant de sensacions de les quals l'home i la naturalesa se'n fa ressò alternativament. Res d'això no és desconegut a Europa: però el que aquí són corrents marginals, és en canvi a Xina el tronc essencial de la seva cultura. L'antropocentrisme posa un greu parany al traductor occidental, que pot transformar el paral·lelisme essencial entre l'home i la naturalesa en una simple metàfora¹⁶.

Diferència bàsica també la que afecta al procediment artístic. Com ha analitzat Ryckmans en un article esplèndid¹⁷, la connexió entre pintura i poesia a Xina ve del fet que els principis estètics i els procediments de la poesia són d'ordre pictòric, i els principis estètics i els procediments de la pintura són d'ordre poètic¹⁸. La poesia xinesa no explica: fa sentir i viure directament, no proposa un discurs sinó una experiència¹⁹. La realitat s'evoca mitjançant una sèrie d'imatges juxtaposades: més que descriure-la, se la convoca.

Igual que en la pintura, la no presència, el buit, n'és un factor central. Importància dels espais blancs en la pintura, mots «buits» entorn dels quals pivota tot un vers, i versos oberts amb què s'acaben els poemes i que semblen perllongar-se en un eco llunyà: el silenci, que suggereix més que explicita, és cabdal per a la sensibilitat xinesa.

Poesia plena d'estats d'ànim subtils, de gestos insinuats, i en la qual la interiorització dels sentiments (*qing*) és sempre present.

16. L'escola francesa de sinologia ha insistit molt darrerament en aquest aspecte: en són testimoni l'excel·lent treball de CHENG, F., *op. cit.*, i les acuradíssimes traduccions de DÉMIEVILLE, P., *op. cit.*

17. RYCKMANS, *Poesie et peinture. Aspects de l'esthétique chinoise classique*. «Revue d'esthétique», 1983.

18. De passada val la pena d'esmentar que aquest no és tampoc un fet totalment desconegut a casa nostra. Recordem aquella dedicatòria: *A Antoni Tàpies, poeta, J.V. Foix, pintor*. «Reduccions», n. 7. p. 26.

19. Això coincideix amb la coneguda concepció de Rilke: «els versos no són sentiments ... són experiències.»

Aquesta és precisament la funció de l'home dins de l'Univers: no organitzar-lo, sinó interioritzar-lo per poder-hi trobar el lloc que li pertoca.

Poesia plena d'imatges, però d'imatges que procedeixen d'un amplíssim repertori tradicional, velles de milers d'anys, reutilitzades incansablement i amb un simbolisme propi sobre el qual el traductor occidental pot també cometre errors: el blanc, color del dol a Xina, és símbol de melancolia, no de puresa. L'art d'un poeta xinès no consisteix a inventar imatges noves, sinó a confrontar-les de manera nova.

*

Per a cadascun dels poemes, a més del text ideogramàtic original i la transcripció fonètica en alfabet llatí corresponent, dono una traducció cursiva, encara desgramaticalitzada, que faig finalment seguir de la traducció gramaticalitzada fidel més òbvia.

李白

LI BAI

月下獨酌

HUA JIAN TU ZHUO

花間一壺酒
獨酌無相親
舉杯邀明月
對影成三人
月既不解飲
影徒隨我身
暫伴月將影
行樂須及春
我歌月徘徊
我舞影亂
醒時同交歡
醉後各分散
永結無情遊
相期邈雲漢

hua jian yi hu jiu
tu zhuo wu xiang xin
ju bai yao ming yue
dui ying cheng san ren
yue ji bu jie yin
ying tu sui wo shen
zhan ban yue jiang ying
xing le xu ji chun
Wo ge yue pai huai
wo wu ying luan
xing shi tong jiao huan
zui hou ge fen san
yong jie wu qing you
xiang qi miao yun han.

SOTA LLUNA SOL BEURE

Flors enmig un flascó vi
sol embrocar no mutuú amic
alçar copa convidar brillant lluna
enfront ombra completar tres persones.
Lluna ja no comprendre beure
ombra debades seguir el-meu cos
un-instant acompanyar lluna cuidar ombra
venir alegria cal aprofitar primavera
jo cantar lluna perplexa anar-i-venir
jo ballar ombra saltar desordre
lúcids un-moment junts mutuú alegrar-se
embriacs després cadascú separar caminar.
eteris lligar no enyorament relació
mútuament fixar-cita remot núvol riu-Han.

BEVENT SOL SOTA LA LLUNA

Enmig de les flors, un flascó de vi:
sóc sol a embrocar la gerra, ningú a beure no m'acompanya.
Alço la copa i convido la lluna radiant,
i amb la meua ombra enfront som ja tres persones.
La lluna, heus aquí, de beure no en sap res
i en va l'ombra segueix el meu cos.
De tronc per un moment, la lluna té cura de l'ombra.
Vinga alegria, cal aprofitar la primavera!
Jo canto, la lluna vagareja,
jo danso, la meua ombra es desgavella.
Lúcids per un moment, ens fruïm mútuament,
després, ben embriacs, tirem cadascú pel nostre cantó.
Lligats eternament en una relació sense enyorances
quedem a retrobar-nos a la remota Via Làctea.

LA FESTITXOLA

La lluna, jo i la meva ombra
som dins el verger tot en flor.

I fem a mon vi companyia
tots tres: la lluna, l'ombra i jo.

Doncs jo que canto i que ballo
i só tot joiós de sentir
que ni la lluna ni l'ombra
no poden tastar del meu vi.

Amb l'ombra ballo que ballo
amb quina adiença més gran.

Quan canto, muda, la lluna
fa tot de saluts al meu cant.

I no ens glaça les rialles
la pena de cap comiat;
i la lluna va fins a casa
i encara duc l'ombra al costat.

J. CARNER¹

PETITA FESTA

Prenc un flascó de vi
i entre les flors bevia.
Som tres: la lluna, jo
i l'ombra que em seguia.
No sap beure, per sort,
la lluna, bona amiga,

1. OC Barcelona 1957 p. 823.

i a la meva ombra mai
 la set no l'angunia.
 Quan canto, vet ací
 la lluna que s'ho mira;
 quan em poso a dansar,
 l'ombra em fa companyia.
 Quan s'acaba el festí,
 els convidats no em fugen:
 vet ací una tristor
 que mai no l'he tinguda.
 Si me'n torno al casal,
 em segueix l'ombra muda,
 i una mica més lluny
 m'acompanya la lluna.

M. MANENT²

Les versions catalanes d'aquest poema resulten molt sorprenents, tant pel contingut com per la forma.

Quant al contingut, Li Bai tracta en peu d'igualtat l'home i la naturalesa, el corpori i l'incorpori, culminant el poema en els dos últims versos en què, després d'un moment de gravetat, el poeta els crida tots amb desimboltura a retrobar-se en plena Via Làctea. Aquest fondre's amb l'Univers —«quedem a retrobar-nos a la remota Via Làctea»— després d'alliberar-se del pes de les relacions humanes —«una relació sense enyorances»—, situen aquest poema dins de les coordenades específiques del taoisme.

Curiosament, les dues versions catalanes ometen aquests dos versos, com ometen també el gest de Li Bai d'alçar la copa i parlar amb la lluna de tu a tu. De fet, en matèria d'omissions aquest poema és un cas límit: a la versió de Carner li manquen set versos (de catorze que en té en total el poema), mentre a la Manent n'hi manquen quatre. El fet és tan curiós que fa pensar que devien utilitzar tots dos una mateixa versió ja escapçada (les versions

2. *L'aire daurat* Barcelona s/a p. 64.

castellanes que m'han passat per les mans són encara més retallades que la de Carner). Són talls significatius, que corresponen a un determinat estadi de la sinologia europea, al tardà reconeixement per part d'aquesta d'una relació completament diferent entre l'home i la natura en les cultures occidental i oriental. Noti's que s'omet també el vers en què es qualifiquen la lluna i l'ombra de *persones* (*ren* té un inequívoc sentit de persona humana).

Quant a la forma l'estructura interna d'aquest poema és impecable. La senzillesa del llenguatge i l'harmonia natural que se'n desprèn són el resultat d'una rigorosa disposició dels ideogrames. Disposició admirable, però que –i aquest és un terreny vedat al traductor en escriptura fonètica– és només visible a l'ull. La poesia xinesa no és només una sèrie d'impressions successives produïdes pels sons, sinó també una sèrie d'impressions successives produïdes pels signes. Li Bai utilitza aquí les repeticions dels ideogrames per accentuar i distribuir els elements essencials del poema. La lluna (*yue* 月) i l'ombra (*ying* 影) apareixen quatre vegades entre el tercer i desè vers, esvaint-se a partir d'aquí després d'una confrontació directa –fet totalment insòlit en una poesia que evita la utilització del pronom personal– amb el jo (*wo* 我), que apareix doblement repetit en els versos novè i desè, i que amb el seu caràcter de mot «buit» xucla cap a un abís desconegut als tres components essencials del poema.

El vi, (*jiu* 酒) (en forma pura o com a radical de l'ideograma) apareix en canvi en els dos versos anteriors (tercer i quart) i els dos posteriors (onzè i dotzè) del nucli constituït per la lluna, l'ombra i el jo, embolicant-lo i condicionant-lo. Cap d'aquests elements no figura en els dos versos finals, on reapareixen en canvi dos ideogrames que es troben en els dos primers: el de la negació (*wu* 無), i el de la reprocitat (*xiang* 相).

Tenint en compte que la poesia xinesa tendeix a evitar les repeticions, la intencionalitat tant de les reiteracions com de la seva distribució salta a la vista. Impressions successives produïdes pels sons, impressions successives produïdes pels signes: només la visió directa del text original pot proporcionar al traductor tots els elements necessaris per copsar plenament l'estructura interna del poema.

李白

LI BAI

送友人

SONG YOU REN

青 山 橫 北 郭	qing shan heng bei kuo
白 水 遶 東 城	bai shui rao dong cheng
此 地 一 爲 別	ci di yi wei bie
孤 蓬 萬 里 征	gu peng wan li zheng
浮 雲 游 子 意	fu yun you zi yi
落 日 故 人 情	luo ri ku ren qing
揮 手 自 茲 去	hui shou zi zi qu
蕭 蕭 班 馬 鳴	xiao xiao ban ma ming

ACOMIADAR AMIC

verd muntanya barrar-el-pas nord torre
blanc aigua fluir est muralla
aquesta terra un-cop ser separats
solitari herba-sense-arrels mil li viatjar
flotar núvol anar-lluny del-país-natal pensaments
declinar sol vell amic enyorament
agitar mans cadascú ara marxar
xiao xiao el-grup cavalls s'escolta

ACOMIADANT UN AMIC

Verda és la muntanya que tanca l'horitzó al bastió del nord,
blanca és l'aigua que s'esmuny enllà de la muralla de l'est.
És en aquesta contrada que ens separarem:
herba desarrelada, viatjaràs a llarga distància.

Vagaregen els núvols, els pensaments s'allunyen del país
[natal.

Es pon el sol, enyorança del vell amic.
Agitem les mans, ja és hora de marxar,
només se sent el renill dels cavalls.

COMIAT

On romp a tramuntana la blava serra, enllà
del gran fossat cenyint la vila amb sa rodona,
pel comiat paràvem una estona:
sols una vela blanca bastava d'acalar.

A un seny esgarriat es dava ta agonía
i per a mi es colgava el sol per sempre més.
L'adéu sense paraules en nostra mà es movia
i amb llur renill el deien els corsers.

J. CARNER¹

1. OC p. 797.

COMIAT A UN AMIC

Més enllà d'aquest mur les muntanyes són blaves
i a Llevant l'aigua blanca s'esmuny.
Ara ens diem adéu per sempre. Cavalcaves,
i et perdies al lluny,
igual que sense arrels fuig una herba marina.

Veig els núvols que volen com el meu pensament.
Em ve enyor de l'amic; miro el sol que declina.
Cavalquem oposats, i tot just s'endevina
un renill, dins el vent.

M. MANENT²

En comparar les dues versions amb l'original, queda clar que la de Manent és molt més fidel, no solament al contingut del poema sinó també a la forma poètica original. Potser és en aquest poema on es posa més en evidència que alguna de les versions que consultà Carner era poc curosa. L'aparició d'una vela blanca en lloc de l'herba sense arrels (literalment es tracta de la saragatona, la llavor de l'herba pucera) només pot ser deguda a una confusió del traductor entre dos ideogrames molt similars: 蓬, herba sense arrels i 蓬, vela de vaixell.

Estranya també en la versió de Carner la desaparició del paral·lelisme en els dos versos inicials, quan es tracta d'un paral·lelisme total: verd amb blanc, muntanya amb aigua, barrar el pas amb fluir, nord amb est, torre amb muralla. Igual caldria dir del paral·lelisme dels versos cinquè i sisè. En la versió de Manent aquests versos paral·lels hi queden clarament marcats.

També quant a les relacions entre l'home i la naturalesa resulta molt més adient la versió de Manent. De fet, en l'original, si en el sisè vers el vagareig dels núvols fa contrapès amb els pensamets que

2. *L'aire daurat* p. 73.

s'allunyen, en el setè vers no se sap si el sol que es colga fa contrapès a l'enyorament del vell amic o bé si és directament el sol qui enyora el vell amic. La solució de Manent, posant els dos fenòmens en absolut peu d'igualtat, és sens dubte molt més fidel que la de Carner, per a qui el colgar-se del sol esdevé una pura metàfora.

No tindria sentit, en canvi, mantenir l'onomatopeia de l'últim vers: mentre a Occident l'onomatopeia és una forma poètica poc corrent, a Xina, en canvi, és una formula arxiconsagrada: el primer vers del primer poema del *Llibre de la poesia* comença amb una onomatopeia.

En el primer vers d'ambdues versions, la transposició de verd a blau referint-se a les muntanyes és perfectament admissible. *Qing* és el primer dels cinc colors, color de la naturalesa, del mar, de les muntanyes llunyanes, i tant pot ser verd com blau. De tota manera, l'oposició entre el verd, color de l'esperança, i el blanc, color de dol, hi és molt més freqüent.

李白

LI BAI

夜思

YE SI

牀前明月光 chuang qian ming yue guang
疑是地上霜 yi shi di shang chuang
舉頭望明月 ju tou wang ming yue
低頭思故鄉 di tou si gu xiang

NIT PENSAMENT

Llit davant brillant lluna llum
sospito ser terra damunt gebre
aixeco cap albiro brillant lluna
baixo cap penso antic poble

PENSAMENT NOCTURN

Davant del llit, la claror de la lluna plena.
El terra em sembla cobert de gebre.
Alço el cap i albiro la lluna plena,
baixo el cap i penso en el meu poble natal.

EN DESPERTANT DE SOBTE

Em desperto: raigs de lluna a l'entorn del llit jugant
lluen, lluen com un gebre, m'estordeixen la mirada.
Alço el cap per encarar-me a la lluna radiant;
i en jaient, oh ma infantesa, tinc enyor de ta contrada.

J. CARNER¹

1. OC 825.

EN UNA NIT TRANQUILA

La lluna d'exa caure una claror molt viva
al davant del meu llit,
y jo dubto un instant si no es blanca gelada
lo que veig brillà així.
De sobte aixeco el cap y contemplo la lluna...
Torno a abaxar el cap y penso en mon país.

APEL·LES MESTRES²

Poema famosíssim, que tots els nens xinesos aprenen de memòria i que els xinesos d'ultramar repeteixen incansablement.

També aquí l'element gràfic dels ideogrames permet uns jocs visuals impossibles de reflectir: el radical (*yue* 月) apareix repetit en cada un dels dos versos que fan referència a la lluna, accentuant-ne la presència.

En conjunt el poema de Carner resulta molt més actiu que el poema xinès, ja sigui perquè hi introdueix nous elements («em desperto»), com perquè carrega el sentit dels que ja hi són —«m'estordeixen la mirada», quan es tracta d'una sensació lleu (*yi shi* 疑是): sospitar ser, creure equivocadament); «Encarar-se amb la lluna» en comptes d'«albirar la lluna» (*wang* 望: mirar al lluny).

També la versió d'Apel·les Mestres, molt més literal en conjunt, introdueix aquí un moviment nerviós: «de sobte aixeco el cap», alié a la suau melancolia del poema.

El paral·lelisme dels dos versos finals que es manté força en Apel·les Mestres, es desdibuixa del tot en Carner, quan en l'original hi ha una correspondència total a nivell semàntic i morfològic, amb repetició fins i tot d'un dels ideogrames.

En canvi, el poeta que és Carner es permet d'intuir esplèndida-

2. *Poesia Xinesa*, Barcelona, s/a, p. 59.

ment la multiplicitat de significats continguts en els ideogrames *gu xiang* 故鄉 : país natal, però també petita contrada, terra dels pares. Per això, «oh ma infantesa, tinc enyor de ta contrada», expressa bé el sentit original. El preu, però, n'ha estat el trencament del paral·lelisme i la introducció d'una llarga perífrasi.

杜 甫

DU FU

春 夜 喜 雨

CHUN YE XI YU

好雨知時節
當春乃發生
隨風潛入夜
潤物細無聲
野徑雲俱黑
江船火獨明
曉看紅濕處
花重錦官城

Hao yu zhi shi jie
dang chun nai fa sheng
sui feng qian ju ye
run wu xi wu sheng
ye jing yun ju hei
jiang chuan huo tu ming
xiao kan hong shi chu
hua zhong qin guan cheng

PRIMAVERA NIT AGRADAR PLUJA

Bona pluja conèixer temps estació
moment-oportú primavera aleshores aparèixer vida
seguir vent amagat entrar nit
impregnar éssers tènues no so
feréstec camí núvol tot negre
riu vaixell foc solitari brillar
aurora mirar vermell humit lloc
flor pesar brocat imperial ciutat.

PLUJA AGRADABLE EN UNA NIT DE PRIMAVERA

La bona pluja coneix el temps oportú
a la primavera, quan s'escau, fa aparèixer la vida.
A mercè del vent, penetra secretament durant la nit,
impregnant tots els éssers, tènue i silenciosa.
Camins feréstecs, cúmuls de núvols negres,
vaixells en el riu, solitària una flama brilla.
Vermella es mira en l'indret humit,
feixugues queden les flors a la Ciutat del Brocat.

LA PLUJOLA

Que és bona la plujola! Arriba consue-
ta a pler, tantost la primavera brum,
per ajudar la llavoreta
que es frisa per la llum.

Plujola i aura amant viatgen fonedisses
en nits de bell repòs;
els sols n'heuen les llàgrimes felices
i, tot seguit, verdea tot el tros.

Anit passada, núvol i núvol ofegaire
el caminal de casa havien fet ombriu;
les torxes de les barques, en el riu,
meteors furients, batien l'aire.
Avui la terra lleva colors de tota llei;
i papallones delicades
van per gespes que lluen, emperlades,
en el jardí del Rei.

J. CARNER¹

LA PLUGETA

Quin seny tan fi, plugeta lleu! Ja la llavor t'espera;
dus al quintà cremat de sol frescors de primavera.
Vas néixer fosa al cor del vent, alguna nit estranya;
els solcs s'amaren al teu plor, i és verda la muntanya.

1. OC, p. 781.

Ahir molts núvols abrandats pel cel feien corrua,
i cada llum dels mariners era una estrella nua.
Avui tot són colors frescals i papallons i merles:
ai, quina olor, jardí del Rei, brodat amb tantes perles!

M. MANET²

Com tota la obra de Du fu, és aquest un poema impecable, sense ni un sol ideograma repetit.

Les versions catalanes són molt lliures i alguns dels elements que introdueixen (per exemple, les papallones) es repeteixen a les dues versions.

La versió de Carner pren el poema xinès com a punt de partida per construir entorn seu un nou poema on poden retrobar-se moltes de les imatges originals (rius, núvols negres, torxes de les barques), però traslladades a un llenguatge tan diferent que perden la concentració d'imatge i la qualitat pictòrica que caracteritzen els versos originals. Tot i que també en la versió de Carner la presència humana s'insinua només en les torxes del riu, la natura, en canvi, perd en el primer vers el seu caràcter conscient, tan intrínsec a la sensibilitat xinesa, per transformar-se en un element impersonal: el pas de «la pluja coneix» a «que és bona la plujola!» és un canvi important.

El primer vers de Manent, per contra, «Quin seny tan fi, plugeta lleu!» manté expressament la personalització de la pluja, i resulta per tant molt més fidel a l'original. Lliure com és, aquesta versió manté també el paral·lelisme entre els versos cinquè i sisè.

En aquest poema, per altra banda, la versió original és molt més rica de matisos del que cap traducció pot arribar a reflectir. Per posar un exemple, *ye* 野, traduït per «feréstec», és exactament el terreny sense conrear que quedava entre la ciutat pròpiament dita i els camps cultivats.

2. *L'aire daurat*, p. 74.

Els tres últims ideogrames, traduïbles literalment per «ciutat imperial del brocat», són el sobrenom de Cheng Du, ciutat famosa per les seves sederies. Es tracta doncs d'un joc de paraules de difícil traducció.

王維

WANG WEI

送別

SONG BIE

下馬飲君酒
問君何所之
君言不得意
歸卧南山陲
但去莫復問
白雲無盡時

xia ma yin jun jiu
wen jun he suo zhi
jun yan bu de yi
gui wo nan shan chui
dan qu mo fu wen
bai yun wu jin shi

ACOMIADAR UN-ALTRE

Baixar cavall oferir tu vi
preguntar tu on lloc anar
tu parlar no realitzar desigs
cercar-refugi descansar nan shan shui
sense-més marxar res tornar-a-preguntar
blancs núvols no límit temps.

COMIAT

Quan baixares del cavall vaig oferir-te vi
tot preguntant-te cap a on et dirigies:
tu em digueres que els teus projectes havien fracassat
i que cercaves refugi i repòs a Nan Shan Chui.
Te'n vas anar sense més, res més no et vaig preguntar.
Blancs són els núvols, infinit és el temps.

COMIAT D'UN AMIC

Quan baixà del cavall, li oferia
una copa amb el vi de l'adéu.
Li pregunto la terra que el crida.
«Ara fujo del món» em diu ell.
«Ara torno a la meva muntanya
i allà dalt el repòs cercaré.
D'altres rutes i d'altres viatges
ja no hauràs de parlar-me mai més,
perquè allà tota cosa és immòbil
i els núvols blancs són eterns.»

M. MANENT¹

En aquesta versió de Manent, algunes discrepàncies amb l'original salten a la vista.

En els dos últims versos de Wang Wei el canvi de to és molt més marcat que en la versió catalana. El silenci ve de forma brusca i el subjecte, omnipresent en la primera part del poema (*jun* 君, que pot traduir-se per «tu», –tot i que és una forma de tractament que

1. *Obra poètica*, Barcelona 1965, p. 135.

distingeix una persona del més alt rang—, hi surt repetit tres cops) es dilueix en la naturalesa i en el temps.

Són dos versos estructurats entorn de dos ideogrames negatius, que els divideixen en parts equilibrades entre elles, que per altra banda s'aparellen amb els ideogrames corresponents del vers següent: l'«anar-se'n sense més» fa contrapès amb el «vagareig dels núvols», mentre el silenci volgut ho fa amb el temps infinit.

En l'original no queda clar qui parla en aquests dos últims versos. Tant podria ser: «Te'n vas anar sense més, res més no et vaig preguntar», com «me'n vaig anar sense més, no em preguntis res més». Qualsevol de les dues versions és correcta i és el lector qui s'ha d'inclinar per l'una o per l'altra.

La versió de Manent omet el nom geogràfic de les muntanyes Nan Shan Chiu. El criteri pot ser encertat, perquè es tracta de noms carregosos per a un lector europeu, però en aquest cas l'autor original separa l'últim ideograma (*chiu* 陬) i li retorna el seu significat independent: «frontera», «límit», del qual per extensió podria admetre's «alçada», «allà dalt». No obstant això, els abundants comentaris que acompanyen qualsevol edició original de poesia xinesa coincideixen a indicar que Nan Shan Chiu és l'antic nom de Zhong Nan Shan, cadena muntanyosa que s'estén al sud de Chang An, capital de la Xina dels Tang.

DOLORS FOLCH